

達多は佛の あだなれど 佛はそれをも 知らずして 慈悲のまなこを  
開きつつ のりの道にぞ 入れたまふ

の類は法文歌の中の佛哥とあるに收められてゐるのであるが、全く和讃と同性質である。今様と同性質のものの方は比較的少いが、

春のはじめの 歌枕 霞うぐひす 歸る雁 ねの日青柳 梅櫻 三千年  
になる 桃の花

松の木かげに 立ちよりて 岩もる水を むすぶ間に 扇の風も 忘ら  
れて 夏なき年とぞ 思ひぬる

等の例があり、殊に今様の項に引用した佛も昔は「といふ歌が『梁塵秘抄』に載せられてある外に『雜藝集』にもあつたといひ、一方『平家物語』源平盛衰記には多少の語句の相違こそあれ、同じ歌が今様として歌はれたことが出てゐること等を以ても今様との關係の一斑が知られる。

(三)雜藝における無定形詩的のものは、系統上前時代の同種のものから引き續いてゐるとすべきである。即ち催馬樂、風俗歌その他で、しかも樂曲として成立したものでなく、民間の俗謡そのものから系統を引いてゐるのである。

右の考察は詩形を主としたものであるが、内容の方面から見て最も關係の深いのは和讃及び今様である。だから右の三項の中、第一と第三とはさして重要でなく、結局雜藝は和讃及び今様と同一系統に屬するものと考ふべきである。

雜藝は音樂的詩歌であつて、前述の催馬樂や今様等と同じく、一首の歌で一種の所傳のあるものがある。これは殊に俗謡としては通有的の事實で、最初一原形があつて、それが歌はれる場合により、歌ふ人の意志によつて、多少づつ變形されたもので、その變形された各種が記録されたからである。けれども時代が古いから今日から見てはいづれれがその原形であるか考へ難いものが多い。たとへば梁塵秘抄に



うばらこきの 下にこそ 颯が笛ふき 猿かなで かいなで いなごま  
ろめて 拍子つく たてきりぎりす 鉦鼓の 鉦鼓の よき上手  
とあるのが體源抄には

うばらこきの 下には 颯笛ふく 猿かなづ いなごまろは 拍子うつ  
きりぎりすは 鉦鼓うつ

とある如きである。但しこの歌は風俗歌ともなつてゐる。もと雜藝の名稱は風俗歌をも含めて用ひられることもあり、その性質はほぼ同じであるといつてよいのである。

雜藝は大體において俗謡といふべきもので、本來聲樂で歌はれたのであつたが、時には器樂の伴奏も用ひられたのである。たとへば右引用の「うばらこき」の歌について見るに、狭衣物語(卷三之上)に今姫が「たち笛なく猿かなづ」と歌ひ、母代が「いなごまろは拍子うつきりぎりすは」など歌つたことが書かれてあるが、そ

の場合は明らかに琵琶に合せて歌つた由が記されてある。

雜藝が系統上、室町時代の小歌に連續すべきものであることは前にも述べた。俗謡にも奈良朝から平安朝頃までのものに短歌形式のものがあつた。雜藝にもそれがあつた。なほ室町時代の小歌から徳川時代の初期まで、たとへば閑吟集や隆達小唄等にまで、この形式のものがある。けれども、一方短歌において奈良朝末期から平安朝へかけて除々に五七調を去つて七五調が形成せられ、その傾向から七五を基調とする今様があらはれたので、これが次第に俗謡における詩形の主要なものとなり、室町時代に至つて、その半部なる七五七五の四句から成るものとなり、更に徳川時代初期になつて七七七五の四句から成る詩形が成立し、他の詩形を壓倒して、これが俗謡の最も主要な形式となるに至つたのである。かうして小歌から小唄へと發展してゆく。それと共に無定形詩的のものは漸く減少する。そして小歌の發生に當つて雜藝は今様、朗詠などと共にその由つて



來るところとして有力であつたのである。その事情は小歌の項で述べよう。

**その他** 以上の外に王朝時代から鎌倉時代にかけてのもので諸書に散見し、その間に系統的關係をつけることのできないものがある。それらを雜然と列擧して注意すべきことを言はう。

土佐日記(承平五年正月九日の條)に舟子織取等の歌つたもの

春の野にてぞ ねをばなく わが薄にて 手をきるきる つんだる菜を

親やまほるらむ しうとめや くふらむ 歸らんや よんべの菜を そ

らごとをして おぎのりわざをして ぜにももてこず おのれだにこず

同書(同廿一日の條)に子供の歌つた歌

猶こそ國の かたは見やられる わが父母 ありとし思へば かへらや

とある。前者は七五で始まり、後者は七八で始まつてゐる。短歌系統の五音の

句で始まるものから、今様系統の七音の句で始まるものへ移つたのが、既に早い

頃からであることを示してゐる。枕草子によれば一條天皇の頃流行した歌に

夜は誰とか寝ん 常陸の介と寝ん 寝たる肌もよし 男山の 峰のみみ

ち葉 さぞ名はたつや

といふのがある。但しこれは「男山の」以下を別の一首として「夜は」の歌と分ける説もある。やはり枕草子に、京都の田舎少女が田を植ゑる時の歌に

時鳥よ おれよ かやつよ おれなきてぞ われは田に立つ

とある。攝津國住吉の御田植式の田舞の祝として現時猶行はれてゐるものに

いまもししけや 若苗取る手はや 白玉取る手こそ 白玉なゆらゆらや

をれよ あいつ鳴いてぞ われは田に立つよ われは田に立つよ 春の

田をたへ すきかへせば 苗代水に 浪の花立つ

といふのがあるが、恐らく右の「時鳥よ」の唄が轉訛して傳はつたものであらう。

前にも擧げたのであるが、榮華物語(卷六)「玉の村菊」の條に道長の榮華を讚美し



河ぞひ柳 風吹けば 動くと見れど 根はつよし  
といふ古歌のやうに動くことがないとある。これは純然たる七五調で今様系  
統に屬するものの最も早くあらはれた例の一である。けだし平安朝初期の俗  
語であらう。

枕草子に酒を飲んで酔つた人のことを記して「身ぶるひをし、かしらふり、くち  
わきをさへひきたれて、わらはへの、こうどのにまゐりて、などうたふやうにする。」  
といつてあるのは、酒宴の席で俗語などを歌つたことを示すもので「わらはへの云  
々」は俗語の一部分であらう。

「五節間野曲」に物云舞（ものいふまひ）といふのがあつて、次の如き十三節より成  
る歌が載つてゐる。

千代に萬代 かさなるは 鶴のむれゐる 龜岡  
椿のかけは 八千とせ 松花の色は 十かへり

見るにめでたき 花の色 千年の松に 降る雪

豊年の しるしは 天に満ちて 降る雪

年の内に 咲く梅 くれなるにほひの 薄雪

日かげの糸に むすぼほれ 小忌の袖に おく霜

お前の池の 鴨どり 上毛の霜の 白さよ

つい立ちて 見たれば 御階の月の あかさよ

つい立ちて 見たれば 神のます 内野の森の 影の高さよ

つい立ちて 見たれば 御隨身の 持ちたる たてあかしの 白さよ

つい立ちて 見たれば きぬかづきの おほさよ

つい立ちて 見たれば 舞姫の おほさよ

すさまじくいふなる 師走の月夜を 豊のあかりの 光は めづらしく  
ぞ 覺ゆる



この歌は和歌や朗詠の系統を引くやうに思はれ、早歌の性質を持ち、かつ今様や宴曲を生ずべき萌芽を有するものと見られる。即ち七五調をなしてゐるところと、四音の句で終止することとに注意すべきである。同じく「五節間野曲」に次のやうな短い歌もある。

びんだたらを あゆがせばこそ あゆがせばこそ 愛敬づいたれ

(鬘多多良)

おもひの津に 舟のよれかし 星のまぎれに おして参らう

(思之津)

いざ立ちなん 鴛鴦の鴨どり 水まさらば とくぞまさらん

(伊佐立奈牟)

白うすやう 厚染紫の紙 まきあけの筆 巴書いたる 筆の軸 (白薄様)

これらは風俗歌乃至雑藝と同じ性質のものである。

住吉物語に姫君が尼君と同道して住吉に下る途中、舟人どもが

つまも定めぬ 岸の姫松

と歌つたことが記されてゐるが、必ずしも船歌でなくても平安朝(もしくは鎌倉時代の初期)における俗謡の一首又はその一節であらうと思はれる。

なほ、圓融、花山の朝に聲樂として新たに朗詠といふものが成立した。朗詠は漢詩の秀句や和歌の佳調を或る曲節を以て朗詠するものである。音楽的研究にはかなり重要視すべきであるが、私の研究は専ら歌詞についての文學的研究であるので朗詠はあまり重要視する必要がない。漢詩は純粹に日本語で作られたものとはいへないから、私のいはゆる日本詩歌には屬すべきでない。和歌については、それが文字詩でなくて音楽詩であることに注意したい。朗詠を全體として見て系統上、後に宴曲、謡曲、箏唄等に影響を與へてゐることは注意せねばならぬが、その事はそれぞれの條で述べることにする。



朗詠は歌詞を主とし、舞を伴はない。武家時代になつては遊君、白拍子にまで及び、宴席樂伎の一となつた。室町時代以後衰へ、徳川時代に至つてやや復興したが、その勢は頗る微々たるものであつた。だから要するに平安朝中期以後鎌倉時代までの流行といふべきである。

又、山王七社権現船謡といふものがある。もと比叡山無量院の藏書で「日吉神社七社祭禮船謡」といつたもの、永享三年四月亮守の奥書に「右船謡七十首者、慈惠大師之作也。以眞筆於九條高倉御坊、不違一字奉之寫了。」とある。慈惠大師は良源といつて永観三年に七十四歳で入寂した人、ほぼ村上、圓融の朝の人である。一方で短歌の作者でもあつたが、かうした民謡を作つたのである。

此の船謡といふのは山王権現、二宮、聖眞子、八王子社、客人宮、十禪師社、三宮の七社の船謡で各社に十首づつ、そしていづれも後半五首づつは早謡としてある。山王権現の祭禮を琵琶湖畔で行ひ、その時に船謡として用ひらるべく作られた

のである。しかし殆どすべてが萬葉、古今等の歌に基づいて、たゞそれを民謡化してゐるに過ぎない。

いにしへの　こふる鳥かも　われはをとらじよの　げにわれも　をとら  
じものを

あなほととぎす　めづらしな　聲ばかりこそ　昔のごとよの　聲ばかり  
こそ

等がそれぞれ

いにしへに　戀ふる鳥かも　ゆづる葉の　みの上より　なきわたりゆく  
(萬葉卷二、弓削皇子)

いそのかみ　古き都の　ほととぎす　聲ばかりこそ　昔なりけれ  
古今、夏、素性法師

から出てゐることは明らかで、かやうな類が頗る多い。直接に短歌から出てゐる



と思はれないものでも、趣味情調が短歌のそれと同じく、純粹の民謡としての特色の見られることが比較的少い。だから概して民謡ではありながら、短歌の系統に屬するものといつてよからう。ただ注意したいことは、創作民謡として比較的多數の歌が同一人によつて作られた古い例であることである。これは民謡の方面における發達の體系を考へる上に、極めて重要なことである。

## 五 歌曲

**總説** 歌曲とは宴曲、平曲、舞の本、謡曲及びこれらに關聯した琵琶歌、説經節歌、念佛歌、祭文、浪花節等の總稱である。平曲や舞の本は或は叙事詩といふべく、謡曲は劇詩といふべきであらう。けれども平曲などを純粹の叙事詩と稱するのは或は不適當とも考へられ、謡曲はその性質からいつて或は Dramatic poem 或は Epical drama といふべく、又 Lyrical drama であるといひ、Musical drama であるといふ人もあつて、區々たる諸論を一定することが困難である。そこで大體において鎌倉室町時代に發生したところの叙事的、劇的傾向を有する音樂的詩歌を一括して歌曲と總稱したのである。宴曲はいくらか流行歌の性質を有し、平曲は平家琵琶であつて平家物語の詞章を主とする。舞の本は幸若舞の歌詞、謡曲は能樂の歌詞を主とする。けれども謡曲の發生に關しては、延年舞、田樂、曲舞などの



類をも考へなければならぬ。平曲舞の本、謡曲などは系統上やがて淨瑠璃に集大成され、統一されてゐる觀を呈してゐる。説經節の類も淨瑠璃と淺からぬ關係を持つてゐるのである。

**宴曲** 宴曲は鎌倉時代中期に盛に行はれた音樂的詩歌であつて、宴曲の中には平曲より古い作があるであらうといふ松井簡治氏の説がある。宴曲はいはゆる謠ひ物、平曲は語り物である。

宴曲とは鎌倉時代から室町時代中期まで宴席盃盤の間に流行した一種の歌曲、その音樂的方面の傳は滅びて今に残つてゐないが、まづ音樂的方面における系統を考へると、印度佛教の聲樂即ち梵唄が奈良朝に渡來して日本式の佛教聲樂となつたのが聲明で、平安朝に盛に行はれた。これが鎌倉時代に入つて形式的のものから内容的のものとなり、いはゆる聲明の講式となつたが、更にそれが宗教界を離れて俗界に入つたとき、多少變形して二流に分れ、一は關東の武士

の手に入つて平曲となり、一は京都の貴族の手に入つて宴曲となつた。そして平曲には内容的要素が多く、宴曲には形式的要素が多く取り入れられたのである。これが前者が語り物であり、後者が謠ひ物である所以である。

聲明は男性の聲樂であつて、宴曲もやはり聲樂を以て本體とする。けれども後には器樂の伴奏をも用ゐたので、教言卿記に「以尺八時々管取之」とあり、應仁略記に「平調の音樂なり」とある。しかしやはり器樂の方は主要でなく、聲樂が本體であつた。又、座上の即興としては一篇の中の一部を取つて歌ふことが有り得ること、事實あつたらうと思はれる。宴曲の歌詞についてその文學的方面の系統を尋ねるに、綾小路俊量の「五節間郡曲」に水猿曲すゐえんきよくといふのがあるが、或はこれが水宴曲の同義の名稱ではなからうかと思はれる。水宴曲とは平安朝における殿上宴遊の場合の歌で、その曲譜も後世に傳はつてゐる。その歌詞を見るに、



水のすぐれて おぼゆるは 西天竺の 白鷺池 しむしやう許由に す  
 みわたる 昆明池の 水の色 行末久しく すむとかや 賢人の釣を  
 垂しは 嚴陵瀬の 河の水 月影ながら 漏るなるは 山田のかけ笥の  
 水とかや 蓮の下葉 おとづるは 三しま入江の こほりみづ 春たつ  
 空の 若水は くむともくむとも つきもせじ つきもせじ

即ち今様の句調であることは明らかであり、同時に宴曲の濫觴がここに在ることも理解される。一方に朗詠があつてこれが宴曲に影響してゐるものと思はれる。普通に宴曲とは明空を以て祖となし、水宴曲とは區別するけれども、水宴曲をも併せて宴曲とすれば、宴曲は系統上直接には今様と朗詠とから出發してゐるといふべきである。

今様からの系統はその内容的方面においても、佛教的意識や自然の景物などを歌つてゐるものに見出される。朗詠からの系統は主として漢詩文の句調の

用ゐられてゐることにおいて見出される。一例をあげると、宴曲集(卷四)の「海路」の一節に

海は四徳を 湛へつつ 連壻を萬里に 廻らしめ 羽客は霞に 乗りて  
 至り 仙人は月を もてあそぶ 深樓は春の 雲を寫し 畫鷁は浪の  
 前に開く 折にふるる なさけは 舟の中 浪の上 一生の歡會 これ  
 同じ

とあるだけに見ても、朗詠の影響は明らかである。この外、漢詩の影響は究百集の「長恨詞」や拾葉集の「遊仙詞」などにも見られる。これらはいはば漢詩を崩して和歌や今様の句調に調和せしめたものである。又朗詠にも和歌があり、今様も和歌の趣味を取り入れてゐるので、宴曲に和歌の句調や情趣が用ゐられてゐることは當然である。古歌の斷章取義も決して少くない。その一例をあげれば、眞曲抄の「夢」に



ぬるがうちに 見るとふ夢の 面影は 烏羽玉の 夜半の衣を うち返  
し 思へばあだなる 形見の 猶又しひて 戀しきや 夢のたゞちを  
したふらむ 夢路をたどる 袂には 露うちはらふ 小夜衣 雪ふみわ  
けて 君を見ても 夢かと思ふ 思ひきや 定かなる 夢にいくらも  
まさらぬは これやこの うつつともなき 中河の 逢瀬をしたふ 曉  
とあるなどは最も著しい。句調の點では五七五調と見るべきものが宴曲には  
少くないがこれは明らかに短歌の影響である。もう一つ注意すべきは七四調  
である。宴曲集(卷五)の「夕」の中に

夕顔の 花さく宿の 主や誰 たそがれどきの 空目はげに おぼつか  
なくぞ 覺ゆる 夕立の 晴れぬる跡の 夕づく日 かげろふかたの  
涼しきは 雲間を渡る 夕風 夕霜の 晩田の稻葉 うちなびき 風に  
たまらぬ 夕露は 結びもあへずや 亂るらん 墨染の ゆふべの色の

すぎきは 縹摘む山路の そばづたひ

とあるだけを見ても七四調の多いことがわかる。これは既に物云舞の歌詞に  
ついて注意したやうに、宴曲以前に既に用ゐられたけれども、宴曲において特に  
著しい句調である。

かやうにして宴曲は朗詠、今様、和歌漢詩などの融合したところに生じたもの  
で、比較的短いものを集めて長篇にしたといふ形である。すべて集大成といふ  
傾向は中世文學の一般に通じて見られ、謠曲はその代表的なものであるが、宴曲  
にも同様の傾向は認められるのである。

宴曲と同時代の平曲とを比較すると、前に音樂的方面の系統を述べたときに  
言つたやうに、宴曲は形式的音樂であつて内容としての歌詞には重きをおかず、  
平曲は内容的音樂であつて琵琶の伴奏よりも内容としての歌詞を聽衆に傳へ  
ることを目的としたもので、これが平曲の方はその歌詞が高級な價値を有する



叙事詩的文學であるに反して、宴曲の方は歌詞の文學的價值から見ても散漫な低級なものである所以である。

主として句調の點で宴曲が後世に及ぼした影響を考へるに、七四調は閑吟集の小歌に

花見の御幸と きこえしは 保安第五の きさらぎ

などもあるが、七四調の主なるものは謡曲及び箏唄における場合である。謡曲ではたとへば

親のゆくへを 尋ねゆく 越路の旅ぞ はるけき (檀風)

のやうに「次第」に多く見出され、その他

夢にもあらず うつつにも なき世の中ぞ 悲しき (天鼓)

のやうに「歌」などの部分にも見出され、外に「地」クセ「一聲」などの部分にも見られる。箏唄の古い曲には殊に七四調が多い。

若紫を 手につみ 深き心の 色ます 長きちぎりと 結びしも 草の

ゆかりと 知るべし (薄雪)

たそがれ時の まぎれに ほのぼの 見えて 咲けるは 小家がちなる

軒のつまに 餘りてかかる 夕顔 (扇曲)

などいふ部分は最も著しい。次に俗謡や俗曲における七七調の萌芽が宴曲に見られることを注意したい。たとへば宴曲集(卷三)の「吹風戀」の中に

負くる習ひも ありその海の かたし貝 拾ひ持ちて あはぬ恨みの  
數取り取らばや

瀬には立たねど 苦しき戀の 淵となる

瀧つ心は 山川の 音に立てても いはばや物を

これらの部分に七七調が見えてゐて、近世の小唄形の淵源がここに存することを思はせる。



宴曲は元來流行的性質を持ち、永久性の乏しい時代的所産であつたから、時代が變り、他にこれに代るべき勢力の起つたときに衰滅するのは當然である。室町時代の中期に至つて、謠曲が盛になつては、その劇的要素の豊富なことにおいて、宴曲は到底謠曲に及ぶべくもなく、酒宴遊興の際の歌としては、今様や雜藝から系統を引いた小歌が行はれて、宴曲に代つた爲に、宴曲は全く立場を失つて、遂に廢滅したのである。

**平曲** 平家琵琶ともいひ、その歌詞は即ち平家物語である。まづ琵琶なる樂器について考へる。平安朝の雅樂に用ひられたものを樂琵琶といひ、古くは五絃であつたが、その後今日まで四絃を以て普通とすることになつた。「玄象」「青山」「水鳥」等は樂琵琶として有名であり、「上玄」「石象」「流泉」「啄木」「楊眞藻」の五曲が祕曲と稱せられ、藤原貞敏、蟬丸、博雅三位、藤原師長、平經正などがその樂手として有名である。多く形式的音樂であつて、歌詞はない。ただ朗詠、催馬樂、雜藝などを歌ふ

場合の伴奏樂器としては用ゐられたが、特に琵琶の爲にのみ用ゐられる歌詞はなかつた。その意味で歌詞の用ゐられたのは平曲が最初である。平曲の琵琶は形狀及びその奏法において樂琵琶と大差ない。織豊時代に至つて三味線ができてから、その影響で琵琶の形狀が小さくなり、撥幅が廣くなつた。これが即ち薩摩琵琶である。更に筑前琵琶に至つては、斜に抱いて奏することを三味線に倣ひ、形もいよいよ小さくなつたのである。

平曲は語り物であつて、音樂的方面よりも文學的方面を主とするのであるから、伴奏樂器なる琵琶は拍子を取り、氣合ひを掛ける程度のもので用ゐられるので、この點においては、ある種の俗曲における三味線とほぼ同様の役目をするものであるが、三味線よりも一層軽い意味のものである。されば琵琶は單に補助たるにとどまつて、これが無くても、聲樂によつて語ることができる。事實琵琶の伴奏なく、扇で拍子をとつて、いはゆる扇拍子によつて語つたことも行は



れたのである。かやうに詞章としての平家物語が樂器による音樂よりも重要であつて、かつまづ詞章があつて、それを琵琶に合せることによつて、一種の音樂的詩歌が成立したものであるとすれば、平曲の發生については、平家物語の成立と、それに音樂的曲節を施して語つたこと及びそれに琵琶を用ゐたことの起原等を考へなければならぬ。

まづ問題となるのは、源平盛衰記と平家物語との先後である。平家が先であると主張するのは山田孝雄氏(校定平家物語の序説)や内海弘藏氏(平家物語評釋の緒言)等、盛衰記が先であるとするのは藤岡作太郎氏(鎌倉室町時代文學史)等で、諸家の説二つに分れて定説がない。ここに理由を掲げずしてそのいづれか一方を取つて論を立てようとするのは、あまりに獨斷に過ぎる嫌があらうけれども、しかもこれをあへてしなければ何物をも論ずることができず、又ここに當面の問題以外にあまり立ち入つて二者の先後を論議するの暇がないから、私はす

べての考察の結果、盛衰記を先にする説をとつて、以て論を進めようと思ふ。又平家物語の作者とその著作年代とに就いても諸説區々たるものがあるが、私はこの問題に對してもここには私の考察によつて得た理由を掲げずして直ちに結論として信濃前司行長の作つたのがその原形で、その後多くの人の手によつて増補削減せられて、今日の流布本の如くになつたのであるとの見解を立てる。そして今日の流布本の如くになつた時代を赤堀又次郎氏は、後嵯峨天皇の寛元元年の後、後深草天皇の建長一二年の頃まで「平家物語解題」と推定してゐるが、必ずしもさうとはいへない。淨瑠璃や演劇の臺本が、上演の場合に應じて幾分の改作を施されることがあると同様に、平曲の詞章も語られる場合に、語り手の考によつて多少づつ改作されたものであつて、各種の異本は、ある時代のある種の平家物語を示すものであると思はれる。

鎌倉時代の北條氏初世において一度暗黒時代の状態を呈した日本音樂が、同



時代後期に至つて再興し、こゝに田樂、猿樂と共に平曲が起つた事情を考へてみるに、元來音樂の價値を認めず、高尚な音樂を理解するだけの修養を持たず、質素儉約を標榜した北條氏は、音樂の如き、娛樂、遊藝を必要なるものとして、これを避けようとしたのであつたが、人間として娛樂や慰安なしに生きることは不可能であり、壓迫された民衆のこれを求める心が漸く強まつて、こゝに音樂を見出すべき機運が萌した。しかし、平安朝の音樂は彼等にとつてあまりに高尚であり、彼等の心的要求に對して直接的なるある物を與へるに足らなかつたので、それとは異なつた何等かの新しい音樂が起らねばならなかつた。この新しい音樂に二つの傾向がある。もと彼等は武士であつて、戰場における悲惨事や肉親との離別に際しての哀愁は、常に經驗する所である。これら悲痛の感情に對する遠心的要求と求心的要求とが即ち二つの傾向であつて、前者は、哀愁を離れ、悲痛を忘れ、涙を去つて笑を求め、悲痛の外に精神的慰安を見出さうとする傾向、こ

れに應じて起つた音樂が田樂、猿樂等である。後者は、これに反して、悲痛に浸り、涙を慰めるに涙を以てし、他人の悲痛なる境涯に同情することにおいて自己の精神的慰安を見出さうとする傾向、これに應じて起つた音樂が即ち平曲である。音樂的方面の系統をいへば、田樂や猿樂は支那の雜劇から系統を引く散樂と、在來の歌舞との調和して生じたもの、平曲は平安朝の聲明、鎌倉時代になつてからの講式の形式的聲樂であつたものから、内容的聲樂を作り出したので、その内容的方面は即ち悲痛なる人生の事實である。これを聲樂の方面となし、器樂は在來の樂琵琶を採用していはゆる平家琵琶となし、かくして平曲が成立したのである。田樂、猿樂等は後世に向つて劇的に發展して行つたのであるが、平曲の方は叙事詩的に發展したものともしへよう。又平曲を同時代の宴曲に比するに、宴曲はむしろ形式的音樂であつて、内容としての歌詞よりも音樂的曲節そのものを重要視したに反し、平曲は内容的音樂であつて、琵琶の伴奏よりも、内容とし



ての歌詞を聴衆に傳へることを目的としたもので、これが又平曲の方はその歌詞が高級な文學的價值を有する叙事詩的文學であるに反して、宴曲の方は歌詞の文學的價值から見て散漫な低級なものである所以である。

かくして平曲が生じたのであるが、その内容的方面を示すべき詞章が即ち平家物語である。まづ戦記物語として源平盛衰記があつたが、右に述べたやうな音樂的方面の要求から、これを取つて詞章とし、琵琶を伴奏樂器として、ここに平曲が成立する。その場合に、散文的記述であるところの盛衰記を詩歌的詞章とする爲には、幾分の改作が必要である。そこでこれを改作して平家物語としたのが信濃前司行長であり、曲節を施して語り初めたのが性佛である。性佛は綾小路大納言資賢の男で、名を資時といひ、二十九歳にして出家し、比叡山に入つて慈鎮和尚の弟子となり、性佛と號した。出家以前には宮廷の樂人であり、かつ綾小路家は累代野曲の名家であつたから、十分音樂的才能を持つてゐたものと思

はれる。慈鎮和尚は有名な歌人で、今様などの作もあり、和歌の披講發聲の呂律を知つてゐた人であるから、この人の力も、性佛が曲節を作るに當つて、幾分影響を及ぼしたものと考へられる。行長も雅樂に通じた人であつて、これらの人々の力と性佛の音樂的才能との結合によつて平曲が成立したのである。されば要するに、平曲の音樂的方面は、聲明講式など佛敎的聲樂を主とし、これに平安朝の雅樂と和歌披講の曲節とが加はり、そして伴奏樂器として特に琵琶を用ゐて成立したもので、その文學的方面は、源平盛衰記から改作された平家物語が用ゐられたものと私は思ふ。その後、語る人の考へによつて部分的に多少づゝ改作せられ、それが幾度か繰返されて、遂に多數の異本を生ずるに至つたものである。又一方には元來内容的音樂としての聲樂であるから、淨瑠璃などが三味線を離れて素語りされることがあると同様に、伴奏樂器たる琵琶が略されて素語りされたこともあつたのである。平曲の成立は慈鎮、行長、性佛の時代であるが、それ



が社會民心に適合したのは、前述の事情が早くから一般に萌してゐたことにより、その民心の傾向が漸く著しくなるに随つて、平曲はますます盛に行はれたのである。

性佛の後を承けたのは如一檢校で、その次には二派に分れる。一を明石檢校覺一の流となし、之を都方(一方)といひ、他を八坂檢校城一となし、その流を八坂方又は城方といふ。以後傳へて明治の末期に至つて滅亡したのである。

私は平曲の發生及び發達について如上の見解を取る。しかし、これについては諸説頗る紛々たるものがあることは勿論、伴奏樂器として琵琶を用ゐたのは性佛からでなく、次の如一檢校からであるといひ、或は四條天皇の天福年間からであるといつて、最初は素語りであつたか、最初から琵琶を用ゐたかについても議論がある。けれども一定の見解をとる爲には、これらの諸説を排し、又はそのいづれかに従つて、みづから組織するより外に法なく、従つて獨斷的になるのは

やむを得ぬことである。

平曲は十二卷二百齣あつて、これを平物と秘曲とに分ち、十九齣を秘曲となし、他を平物とする。秘曲は更に三種に分たれる。

(一)讀物の節と稱する朗讀體のもの、たとへば「腰越狀」「勸進帳」などの諸齣をいふのである。

(二)都遷りの節といふもの、たとへば「都遷り」「我身の榮華」等。

(三)灌頂の節といふもの、即ち卷尾の五齣で「女院御出家の事」以下建禮門院のこ

と、涙を以てメランコリーに語るものである。

右の外に大秘事、小秘事といふものがあり、大秘事は「宗論」及び「鏡の卷」「劔の卷」であり、小秘事は「祇園精舎」「延喜聖代」「善光寺炎上」である。猶、普通の流布本にないので、間の物(Aino-mono)と網引とがある。間の物とは平家物語ができた當時、源氏に對して憚つて省略した部分などであるといふ。網引とは清和天皇の御代、人



康親王御領の貢米を以て諸盲人を扶持せられ、毎年正月その貢米が山城鳥羽の河港に入船した折に、盲人等がその綱を引いたといふ故事から作つたものといはれ、京都職屋敷にあつた儀式に用ゐられたので、次の如き歌詞を平曲の曲節によつて歌つたものである。

西の海 八重の汐路を 漕ぎ過ぎて 兵船千艘萬艘 鳥羽の南の門まで  
引付けたり

平曲をかやうに分つことは音楽的の立場からのことであつて、文學的方面からその詞章たる平家物語の結構を考へて見ると、要するに平家一門の興亡を叙述したものである。

平曲は演奏に當つて、語り手の意志によつて多少字句の改作が行はれたのみならず、元來は一章であつたものが纏まつた短い一曲に削減される場合があつた。いはゆる平語小曲とはこれである。今、高樞訪月法橋の「前田流平語小曲」寛

政十二年刊を見るに、上卷に「鱸魚」以下、中卷に「我身榮華」以下、下卷に「祇王」以下、おのおの十二曲づつ及び最後に祝言として「紅葉の切」の一曲が收められてゐる。すべて平家物語の一章から特にその一節を抽出したものに過ぎない。たとへば「祇王」は「妓王の事」(卷一)の中「そもそもわが朝に」から「さてこそ白拍子とは名づけられ」まで白拍子の起原を述べた一節が取られて一曲となつてゐるのである。「月見」は「月見の事」(卷五)の中「源氏の宇治の巻」には以下數行、「横笛」は「横笛の事」(卷十)の中「夢幻の世の中に」以下數行を取つたものである。平語小曲とはかやうなものであるから、音楽的方面の研究には相當に重要視せらるべき理由があるであらうが、文學的研究の方面からしては殆ど顧る必要のないものである。

平曲はその音楽的系統を淨瑠璃に傳へ、その文學的内容を舞の本、謡曲及び淨瑠璃、琵琶歌などに傳へてゐる。それ自身としては室町時代以後には振はず、僅かに餘命を保つに過ぎなかつたが、明治時代の終ると共に、音楽的樂歌としては



殆ど全く滅亡してしまつたのである。

### 琵琶歌

詩歌とは薩摩琵琶と筑前琵琶との歌詞の總稱である。薩摩琵琶の發生年代は不詳であるが、文祿頃既に薩摩において一般に行はれてゐたことは確かである。とにかく發生地は薩摩であつて、寶山檢校が源頼朝の救命によつて島津家の先祖忠久に隨從して鎌倉から薩摩に下つたのが、琵琶と島津家との關係の始であるといふ。或は忠久のとき地神盲僧が天下の祈禱をするとき用ゐたのがその濫觴であるともいふ。地神盲僧とはその頃薩摩地方にあつて地神を祭ることを掌つた僧であり、平曲の性佛よりも以前からあつたので、これによれば薩摩琵琶は必ずしも平曲から直接系統を引いてゐるとはいへない。しかし薩摩琵琶の歌詞に平家物語から出てゐるものも多くあり、一般にはやはり平曲から系統を引くものと考へられてゐる。島津日新齋以來、薩摩において琵琶が一般士人の手に玩ばれ、これを士風琵琶といつたが、娛樂を兼ねて教育の

爲に用ゐられ、最初は純粹器樂で歌を歌はなかつた。後に歌をこれに合せて歌ふやうになり、かつ目障りを防ぐ爲に目を閉ぢて彈する風が行はれ、これを座頭風といつた。更に後には町家の商人の手にも移り、これを町風といふ。明治廿七八年頃鹿兒島から琵琶を携へて東京に来るもの多く、かくて東京に流行し、延いて全國に及んだのである。明治卅五年頃に吉水經和が出て、この流派を帝國琵琶といひ、ややおくれて平豊彦の起したものを平派の琵琶といふ。帝國琵琶から出て獨立したのが永田錦心の錦心流琵琶である。

筑前において琵琶が行はれたのは古くからであるが、初め筑前琵琶といはず、琵琶に三味線の手法を應用し、端唄や淨瑠璃などを歌つた。筑前琵琶といふのは明治二十年頃に橋智定(旭蘭)の創稱するところで、一に橋流ともいふ。明治三十一年に上京して爾來盛に行はれるやうになつた。三味線の手法を多分に加味した筑前における琵琶は、徳川時代末期において漸く野卑なものに赴き、歌詞



も往々淫猥なものがあつたので、橘智定はこの卑俗を避けんが爲に薩摩琵琶をも研究し、かつ學校唱歌等にはあらはれた題材をとつて用ゐた。

薩摩琵琶の方は元來士風振興の爲といふことであつたので、軍士の武勇に関する題材が最も多く、次いで宗教的教訓の意味のものもあつた。そして日清、日露の戦役に當つて、國民一般の對外的自覺と軍國的精神とが盛であつたので、その風潮に投じて、新たにこれらの戦役に關するものも作られ、一般の好尚に適合し、歡迎されてますます盛大に赴いたのである。士氣鼓吹といふことにふさはしく、用語や調子が剛健質實といふべきもので、従つて漢詩文の句調が多く、詩吟も用ゐられてゐる。

歌詞は薩摩琵琶も筑前琵琶もまづ大同小異であるから、一括して考へるに、常陸丸、城山、臺灣入、廣瀬中佐、橋大隊長、乃木大將、尼港悲劇の類は、明治以後の事件を題材としたもの、別に古文學からの取材がある。その例と原本とをあげると、ほ

ぼ次のやうである。

平家物語より——那須與一、小松操、小督、源三位、敦盛、屋島の譽、等

源平盛衰記より——簾の梅、知章、等

太平記より——吉野落、錦の御旗、河内宿、櫻井の驛、等

曾我物語より——曾我物語、等

謡曲より——俊寛、鉢の木、等

これによつて琵琶歌の内容的系統はほぼ明らかであらう。そして内容の多くは戦陣における武勇の精神とそれに交へられた人情の哀痛なること、いはば涙に濡れて輝く武人の魂といふやうなものを主眼とし、大體において叙事詩的傾向を持つてゐる。民衆娛樂として今日も行はれてゐる。

**舞の本** 舞の本とは幸若舞の詞章である。まづ幸若なる舞樂について考へるに、幸若舞は舞舞ともいひ、幸若音曲ともいふ。その起原は源義家八代の後



胤桃井播磨守直常の孫宮内少輔直詮の始めたもので、この人が童名を幸若丸といひ、幼時比叡山にあつて、寺僧を慰めんがためにした舞であると傳へられてゐる。幸若丸については「兵家茶話」に直常の孫直詮とあり、その子彌次郎直繼の時から桃井の姓を幸若と改めたとあつて、今はこれに従つたのであるが、高野辰之氏の「歌舞音曲考説」によれば、筑後の大江村（今は福岡縣山門郡瀬高町に屬す）に傳はつてゐる「大頭舞之系圖」には直常の三男幸若丸直信が幼時比叡山に在り、その頃、内裏雲上に草子一部三十六といふのがあつて、この草子に節拍子をつけて謡ひ、かつ舞ふものが多く、これを草子舞といつたが、幸若丸が自家獨特の節拍子で試み、諸人の歓迎を受け、かつ天覽の榮を蒙り、父の住地越前において百町ばかりの領地を賜はり、これから漸く盛になつたのが幸若舞であるといふ。「雍州府志」に「又一種有舞舞。凡舞有兩流。越前幸若流并大柏流是也。幸若自稱桃井直常之裔。代代領公方家之祿。」とある。即ち幸若舞には二流あるのである。幸若

の家は後に八郎九郎、小八郎、彌次郎の三家に分れ、徳川時代には共に越前に住んでゐたので、この系統が越前の幸若である。然るに彌次郎の弟子に山本四郎左衛門といふのがあり、後小松院の下北面で侍として仕へてゐたが、生れつき異相大頭で大聲であつたので、時人これを大頭(Ogashira)と呼んだ。この人が舞を能くし、その系統が現今なほ筑後に傳はつてゐる大頭の幸若である。雍州府志に大柏といふのは、けだし大頭のことであらう。四郎左衛門の弟子に百足屋善兵衛あり、その弟子に大澤次郎助幸次があつて、この人が天正十年に筑後山下の城主蒲地兵庫頭鑑運に召されてから、大頭の幸若が筑後に擴まつたのである。「善兵衛、幸次共に京都の町人であつた。」要するに幸若舞の發生は室町時代初期にあると思はれるが、その最も盛に行はれたのは足利の末から戰國の時代で、元和、寛永頃から、寛文、延寶頃まではなほ行はれたのである。太宰春臺の「獨語」に寛文、延寶の頃まで、諸侯、貴人の饗宴にもこれを用ゐて心を慰め、酒をもすすめけるに、元



祿の頃より猿樂盛になりて、幸若の舞世にすたれたり。」とある。その後、越前の流は全く絶えてしまつたが大頭の流は僅かに大江村に餘喘を保つてゐるといふ。なほ大頭の名稱については、或は大柏が本來の名稱で大頭はその訛傳であるともいふ。即ちやはり雍州府志に幸若流と大柏流とがあることを述べて、その條に「又有一家。其家紋大柏葉二枚相並。依之其一流稱大柏流。至今有兩流。今稱大頭者誤大柏者乎。」とある。いづれにしても大頭と大柏とは同一のものであると思はれる。

さて幸若舞とはいひながら、果して舞踊を伴つたか否かが問題になつてゐる。記録によれば一方において舞を伴はず、ただ扇拍子によつて歌つたのみであるとあり、一方において將軍などが舞を見たこと、曲節音聲が猿樂におけると大同小異で、太夫と連二人（又は太夫、シテ、サシの三人）があり、大鼓、小鼓で舞をしたことが見えてゐる。現存する筑後のには舞を伴つてゐる。幸若の由緒書に音聲の

ことはあるが、舞に關することは全く見えない。そこで思ふに、發生起原として傳へられる所では歌ひ、かつ舞つたといふのであるが、これが幸若舞として成立するに至つた當初は舞を伴はず、ただ平拍子、扇拍子で、歌ふといふより寧ろ語つたものではなからうか。しかし、舞といつても極めて幼稚なもので、能樂におけるものとは到底比較にならぬほどのものと思はれる。従つてその詞章は舞踊もしくは演劇に伴ふものとして十分なものでなく、歌ふものとして十分な詩歌でもなく、頗る散文に近いものである。

かやうに幼稚な舞踊と散文的な詞章とを持つた舞の本が謡曲と並んで、これと比肩するには及ばずとも、ともかくも幾分の勢力を有してゐたことについては、謡曲が古曲的佛教的に偏してゐたに反し、舞の本は全く武人的であつて、中世から近世の初まで武人が社會に重要な位置を占めてゐた時代に歓迎されたのは當然であること及び謡曲が象徴的な場面を出したりするに反し、舞の本は極



めて平明な説話であるから、學的素養の少い幼稚な鑑賞者が説話の筋を辿るのを好むのが普通であつて、その故に舞の本が謡曲に全然壓倒されることなしに、一部分で行はれたのであらうこと等が考へられる。幸若舞及びその詞章たる舞の本はほぼ斯くの如き性質のものであることを、まづ知つておかなければならぬ。

以上は樂舞又は音曲としての幸若舞の考察の一斑であるが、次にその詞章たる舞の本について論ずべく、その前にその著作年代及び詩歌としての性質について一言する必要がある。著作年代に關しては定説なく、内容において義經記や曾我物語と共通のものが多いことから、これらの舞の本との先後が問題となる。謡曲をもこれに關聯せしめて考へるとき、私は義經記や曾我物語が先で、その一部分づつが獨立して舞の本及び謡曲の各曲を生じたのであると思ふ。勿論これは義經及び曾我兄弟の傳説を取扱つたものについてであつて、それ以外

の曲の中には或は義經記曾我物語より先に成立したのものもあるであらう。しかし義經記や曾我物語そのものの著作年代もまた明らかでないので、従つて舞の本も確然と著作年代を指示することはできないが、ほぼ室町時代の中期以後と見てよからう。そして謡曲とも共通の題材が多くその先後について藤岡作太郎氏(鐙倉室町時代文學史)の如きは大體において謡曲の方が先であるといふが、私はほぼ同時代であつて、その共通な材料は多くは相互に取つて作つたものと思ふ。そして舞の本も謡曲も同じく、そのすべての曲が一時に成立したのではなくて、順次に作られたものとするれば、これを一括して謡曲との先後を定めるとは不可能である。

又、やはり藤岡作太郎氏鐙倉室町時代文學史が舞の本を以て小説となし、これを一々舞臺にかけて舞ひ又は演じたことがあるか否かは疑はしいと述べてゐるが、勿論その詞章において當時の御伽草子などと通ずる點はあるけれども、私



はこれを小説とは考へない。舞を伴つたことは疑ふべきでなく、最初から伴つてゐたか否かは別問題として、又よし舞はずとするも、語る程度において歌つたものであるとすれば、平曲と同じくこれを音楽的文学の詞章と見て差支ない。たとひ朗讀的であるとしても、音楽的方面を持つてゐれば、小説とは全く性質を異にし、音楽的詩歌とは稱し得ずとするも、なほ音楽的文学とは稱し得る。とにかく私は小説ではないとして、この論文の研究範囲に取り入れたのである。太平記讀みとか讀賣とかいふものになると、音楽的方面があまりに貧弱で、これを詩歌として取扱ふことは不穩當であらうと思ふ。

舞の本に就いてその系統を考へるに、まづ平家物語から出てゐる曲としては「敦盛」「景清」「硫黄が鳥」「築島」「文覺」「馬揃へ」「木曾願書」「鎌田」等がある。又義經記及び曾我物語と共通の材料なるものが頗る多いが、義經記や曾我物語も軍記物であつて、やはり平家物語の系統を引くものであるとすれば、舞の本における義經傳説や

曾我兄弟の説話を取扱つたものは、直接には平家物語から出ないにしても、平家物語から出てゐるものと同じ性質のものといふことができる。かくして私は舞の本は平家物語及びその他の軍記物から系統を引くものと考へる。この外に「大織冠」「百合若大臣」「入鹿」等があつて、これらは通常出處不明、かつ舞の本として最も古いものであらうといはれてゐるが、古傳説を材料として作られたものであつて、その材料が平家物語などより古い時代であるが故に必ずしも舞の本として古いものとはいへない。又、謡曲との關係は同じ題材があるといふに過ぎず、その先後は詳かにし得ない。試みにいふならば、謡曲が先であるといふよりも、散文的詞章なる舞の本を詩歌的詞章にすることによつて、謡曲のこれらの作ができたといふ方がむしろ首肯し得られるであらう。けれども私は前述のやうに、兩者をほぼ同時代のものと考へようと思ふから、従つてその間に系統の關係をつけることは不必要であり、また事實不可能でもある。されば要するに



舞の本の最も主なる系統は平家物語その他の軍記物語からであると思ふ。後世のものとの關係は如何といふに、舞の本は謡曲などと共に淨瑠璃の源泉となつたので、古淨瑠璃の如きはその詞章が頗る舞の本に近く、かつ夙に六字南無右衛門が舞の本なる「高館」「八島」等を淨瑠璃として語つたことがあり、後に「築島」「志田」「和田酒盛」「大織冠」「百合若大臣」等はいづれも淨瑠璃の六段物として作られてゐる。されば舞の本は淨瑠璃へその系統を傳へたことが最も多いのであるが、外に幾分は歌舞伎の方面にも影響を與へてゐる。即ち初代猿若勘三郎の「猿若」に「高館」の詞章の一部分をそのまま取り入れてあるなど、その外に舞の本から題材や結構を得てゐるものが少くない。

**謡曲** 謡曲とは能樂の詞章であるといふことにする。まづ樂劇としての能樂について考へるに、能といふのは演劇の所作であつて、たゞ舞踊するのみならず、二人以上の人物によつて對話的演技をなしつつ事件の進行を示すもので

ある。能樂の前身は猿樂であるといひ、その外に能樂の由つて來たところのものに田樂、曲舞があり、別に猿樂が支那の雜劇と關係があるか否かの問題がある。けれどもこれらは音樂又は演劇の研究すべき所であつて、詩歌を中心とする私の研究にはあまり重大な問題ではない。音樂的方面からいへば、能樂はこれらの外に猶、平曲、今様、朗詠、和讃、延年舞、幸若舞、亂舞、松囃、獅子舞等からも影響を受けてゐて、要するに各種の音樂を集大成したのが能樂である。その前期は鎌倉時代から室町時代から初期までで、多くは神前などで行ひ、歌詞は曲舞などのそれを用ひた。室町中期、即ち義滿から義政の頃にかけてが能樂の盛期で、武家の式樂ともなり、觀阿彌その他の人々によつて詞章も盛に作られた。これらの詞章をここに謡曲といふので、もと謡うたひ又は謡うたひと稱せられたのである。徳川時代初期までは謡曲の新作が行はれたが、それ以後は新作は少く、舊作が演ぜられ、又舞臺を離れて歌詞のみが謡はれること即ち素謡ひが行はれてゐる。



能樂が各種の音樂及び舞踊を集成してゐるのと相應して、その詞章たる謡曲も各種の詩歌を集大成してゐることは言ふ迄もない。されば謡曲の系統も實に多岐にわたつてゐるが、私は音樂舞踊の研究を主とするのでないから、田樂、曲舞等についてその方面の系統は絮説することを略したゞ詩歌を中心とした文學的方面において謡曲と關係せる點について田樂、延年舞、幸若舞等の詞章を考へよう。

まづ幸若舞の詞章即ち舞の本については前節に述べたから、ここでは田樂の詞章から考へてゆく。田樂は田家村間の樂舞で、田植の時に農夫の勞苦を慰める爲に簡単な樂器を以て舞ひ踊つたのが起原で、これを田樂と稱すると否とに拘らず、この種のもものは古く上代からあつたであらうと思はれる。平安朝中期以後、田植の時のみならず、神事や遊興にも行はれるやうになつて、芝田樂、大田樂、小田樂、神子田樂、徒田樂、村田樂、勸進田樂などの種類もできた。最初から歌詞が

あつたか否かはわからぬが、今川了俊の「落書露顯」に後村上天皇の天和年間京都の祇園で行はれた勸進田樂の事があり「四匹の鬼」といふ能をして、

月は見ん 月には見えじ とぞ思ふ 浮世にめぐる 影もはづかし

と歌つたとある。これは全く短歌形式のもので、その他當時の白拍子などが短歌形式の歌を歌ひつつ舞つたことは疑ひない。しかし、これらは直接に謡曲とは關係ないが、春日の祭の田樂能には「菊水」「松巴」「經政」ふるごほり「しのぶ」「合浦」「箱崎」「雪鬼」等その他「羊」「二星」「玉津島」「綾井」等の曲名があり「菊水」「合浦」「二星」等はその詞章が今に傳はつてゐる。そして「菊水」は謡曲の「菊慈童」「二星」は「同七夕」と大同小異であり「合浦」は謡曲の「合浦」の終の部分、龍女は如意の寶珠を云々以下「後シテ」の出から結末までは殆ど全く同じである。これによつて思へば、謡曲の一部分には、田樂の詞章を取つて幾分改作したものがあつることがわかる。

次に延年舞とは遐齡延年の義に出づるものといはれ、僧侶が大會などの後に



演じたものの總稱で、やはり古くから行はれ、鎌倉時代に至つて盛になつたのである。「興福寺延年舞式」といふものが傳はつてゐるが、これによつて見るに、その歌詞は短歌、今様、朗詠等が多く、外に連事(つらね)風流(ふりう)開口(かいこう)がある。この三者はいづれも漢文を主體としてゐるが、結構において謡曲に似てゐることは争はれない。連事は口頭で故事來由などを連ねる意、風流は風情の義で拍子物(はやしもの)があり、これに大風流と小風流との別がある。開口は開口猿樂の略で、儀式だつた祝言を滑稽化して地口にいふもので、後の狂言に通ずるところがある。その多くが數人の問答によつてできてゐるところは、演劇的であり、中に白拍子で歌ふ部分もあり、樂劇としての謡曲に似てゐる。特に歌の部分を見ると、朗詠や今様に通ずる調子を持つたものであり、全體の結構は幼稚ながら、能樂に通ずるものである。又、大風流においてはまづ名乗りから始まり必ず拍子物を持つてゐて、その結構がよほど謡曲に近似してゐる。小風流はなほ一層

近似點を多く持つてゐる。すべて延年舞は歌詞から見て低級であり、簡單であつて、田樂よりも或は一層古いものであるかも知れぬ。田樂と延年舞との關係は別の問題として、とにかく能樂がこの兩者から發達したと及び謡曲が兩者の詞章に基づいてゐることは明らかである。

田樂や延年舞の詞章から、謡曲が系統を引いてゐると共に、能樂が猿樂からも發達したものであるとすれば、猿樂の詞章が直接に多少改作されてそのまま謡曲となつたもののある事は考へ得べきである。世阿彌が「申樂談儀」に「佐野の船橋は根本でんがくの能也。然るを書き直さる。昔の能なりしを田樂もしければ久しき能也。」といひ、「能作書」に「凡そ近代作書する所の數々も古風體を少しうつし取りたる新風也。昔の嵯峨物狂の狂女、今の百萬是れ也。靜、本風あり。丹後物狂、昔笛物狂也。松風村雨、昔しほくみ也。戀の重荷、昔綾の太鼓也。自然居士、古風あり。佐野の船橋、古風あり。如此いづれもいづれも本風をもて再反の



作風也。其の當世當世によりて少々言葉をかへ曲をあらためて年々去來の花種をなせり。」といつてゐる。もとからあつたものを臺本として新たにこれを演出する場合に、幾分改作することは有り得べく、いはんや同じ臺本によつて異なつた風の演出をする場合、即ち前に田樂で演じたものを猿樂で演じたり、猿樂で演じたものを能樂でする場合等に、その音樂及び舞踊的方面の更新に伴つて、詞章が改作されることは十分に有り得べきことである。されば謡曲の少くとも一部分のものは田樂や猿樂の詞章から直接に系統を引いてゐるのである。かやうなものにおいては、謡曲の詞章において、たとへば朗詠や宴曲から出たものがあるとしても、それは朗詠、宴曲から一度田樂、猿樂の詞章に入つて、更にそれが謡曲に取られたので、謡曲における朗詠、宴曲等の引用系統は直接的のものではない。しかし同時に朗詠や宴曲から田樂や猿樂を経ずして直接に謡曲に引用されたものもあるべきで、これが直接の系統ではあるが、しかし間接的なるも

のとを區別する事が頗る困難であるから、私は暫く兩者を一括して現今謡曲として傳へられてゐるものに對する朗詠、宴曲等からの系統として考へておく。

謡曲を見るに當つて注意しておかねばならないのは流派によつて詞章に多少の異同のあることである。當初の四流は觀世、結崎、實生、外山又は保生、金春、圓満、井、金剛、坂戸であつたが、豊臣時代に金剛から喜多流が分立し、最近に至つて觀世から梅若流が分立した。諸流の間における音樂及び舞踊的方面の相違はここに問題とする必要がない。詞章から見ると、觀世、實生等のいはゆる上掛りと、金春、金剛等の下掛りとがそれぞれ一團をなして相違してゐる。前者は語句が簡潔素朴であり、後者は冗漫ではあるが緻密な文章である。

謡曲の一曲づつについてその構造を見れば、詩歌體の部分と散文體の部分から成つてゐる。後者は多くは「コトバ」であり即ち「セリフ」であつて、人物の對話に用ひられる。用語は一時代前の鎌倉時代のものを散文體の部分に、更に前代な



る平安朝のものを詩歌體の部分に、主として用ひてゐる。ここに主として問題とするのはその詩歌體の部分で、これのみについて語句詞章の引用を見ると、和歌、物語、朗詠、宴曲、平曲、小歌等からのものが主要である。前述のやうに謠曲は集大成の文學であるから、殆どあらゆる種類の文學から引用してあつて、その引用の豊富なことは、以て謠曲の價値を高めるべく、又以てそれを低下せしめるべき點である。とにかくこれらは引用といふにとどまつて、全體としての謠曲の系統といふことに關聯せしめて考へるには足らぬものである。

謠曲の内容又は題材の點からその系統を考へるならば、ほゞ次の六種とすることができよう。

(一)奈良朝以前の傳説、説話、史實などに取材したもの。たとへば「鈴落」「履仲天皇」「仲皇子」「黒姫の關係」「三山」「大和三山の戀の争をも」とするもの、「船橋」「上野國佐野の船橋」についての物語の類であるが、これに屬するものは比較的少い。

(二)平安朝の史實、傳説、物語などに取材したもの。たとへば「業平」「杜若」など、在原業平に關するもの、「草子洗小町」「清水小町」「關寺小町」「卒塔婆小町」「鸚鵡小町」「通小町」など、小野小町に關するもの、「葵上」「浮舟」「空蟬」「夕顔」「須磨源氏」など、源氏物語に取材したもの、その他「蟬丸」「蟬丸と逆髪とのこと」「住吉橋姫」「橋姫傳説」と「惠心僧都のこと」「式子内親王」「式子内親王と藤原定家のこと」等である。

(三)武家時代の史實、説話に取材したもの。殊に源平時代のものでは源義經及び曾我兄弟に關するものが最も多い。「七騎落」「知章」「朝長」「巴」「敦盛」など、源平合戦に關するものも頗る多い。南北朝のものでは「辨内侍」「檀風」などがある。すべて武家時代に取材したものが最も多い。

(四)當時の説話又は當時あつたらしく思はれる事件を取扱つたもの。「高野物狂」「飛鳥川」「砧」「丹後物狂」「櫻川」などの類である。

(五)寺社縁起を取扱つたもの及び精靈を題材としたもの。「江島」「嚴島」「大社」「香椎」



などは神社縁起「誓願寺」道明寺「淺草寺」法不動などは佛寺縁起である。「芭蕉梅」楊「胡蝶」雪「露」などは生物及び無生物の精靈を主題としたものである。

(六)支那の史實、説話、傳説などに取材したもの。たとへば「昭君」「西王母」「張良」「楊貴妃」「咸陽宮」「邯鄲」の類である。

要するに内容的系統からいへば軍記物語に源を發するものを主とし、舞の本と深い関係があり、別に王朝時代の物語、一般に傳誦せられた説話、傳説、支那の諸書などに根據を有するものがあるのである。

次に謡曲の脚色の上で、最も著しい性質は二段組織即ちいはゆる複式能の形であつて、これは劇文學發達の上に注意すべきことである。脚色から見ると、

(一)二段組織のもの、いはゆる單式能、たとへば「鶴龜」の如きものである。

(二)二段組織の如くであつて、しかも明らかに二段となつてゐないもの、たとへば「自然居士」「草子洗小町」の類である。

(三)シテが一度失せて又出るといふことなく、しかも二段組織の如くになつてゐるもの、これは二段組織であるけれども異例である。いはゆる居直り能であり、世阿彌の「そのままにて入かはりたる能」といふので、「松風」がその好例である。

右三種はいはば特殊の場合であつて、これらを除けば謡曲の大部分は二段組織である。即ちいはゆる失せて又出る幽霊能で、前に或る人物としてあらはれたものが後にそれと関係ある他の人物としてあらはれるのである。そのあらはれ方にも種々の形式があるが、前段の人物と後段の人物との關係によつて見れば、次の三種を最も普通とする。

(一)前段が普通の人間で後段が超人間的のものとなるもの、たとへば行脚僧が日暮れて一夜の宿を求め、宿の女としてあらはれたのは普通の人間であつたが、後段に至つてそれは實は神或は佛の化身であつたとか、悪魔とか鬼女であつたとかいふ類で、「葛城」「山姥」等その他にも甚だ多い。



(二)前段が現世の人間で、後段では死んだ人の亡霊となるもの、普通の人間と思つて何げなく話をしてゐた人が、實は既に死んだ人の亡霊であることがわかつて忽ちに消え失せ、後段に改めて亡霊として出て來て過去の事を語る。武將であれば合戦のこと、或は戦勝の名譽、或は戦敗の遺恨を語り、又は死して猶思ひ断ち難い戀の執念、怨恨、懺悔などを語り、何れも最後には佛に導かれて安心の境に入ることになる。「項羽」「綾鼓」等類例は頗る多い。

(三)前段、後段共に同じ人物なるもの、これは前二者とは異なり、或る場面が終つて一旦退き、更に別の場面で同じ人物があらはれるのである。「景清」「熊野」等これもその例に乏しくない。

右三種の中、第三の類は一般に劇的文學において見られるところで特に謡曲のみに限つたものではないが、前二者は全く謡曲の特質である。謡曲以前の劇的文學においては多く單式即ち一場又は一幕ともいふべきものである。

のであつたが、それが謡曲に至つて複式となり、二段組織になつたのは、劇の發達の上から見て注意すべきことで、これが更に徳川時代の淨瑠璃や歌舞伎になつて三段以上に發展したのである。されば二場又は二幕の劇として謡曲が初めて作られ、完成したといふべく、この意味において劇文學發達の上に注意すべきである。

謡曲が後世の詩歌に與へた影響は甚大である。就中、淨瑠璃、江戸長唄その他舞踊劇の類にはその影響が最も著しく見える。それらの關係は以下それぞれに述べるであらう。

なほ謡曲に關係して小謡、蘭曲等について述べよう。謡曲は能樂の詞章であるから、脚本の演劇に對すると同様に、必ず舞臺の實演を豫想する。けれども能樂を伴はずして、單に詞章のみを誦誦することも早くから行はれ、今日にも及んでゐる。これが即ち素謡である。その場合に一曲の全部を誦ふものは、即ち一



番を始から終まで詠ふので、いはゆる番詠である。さうでなくて一曲の中で特に興味ある短い一部分のみを選び詠ふのを小詠といふ。この小詠なるものが、すべての室町時代の小歌、延いては近世以後の小唄の淵源であると説く人もあるが、私は必ずしもさうは思はない。たゞ小歌の由つて来る所の一部分として小詠が有力であつたらうことは承認しなければならぬ。

右の外に肴詠、囃詠などがある。肴詠は遊曲ともいはれ、酒宴の席などで座興の爲に詠はれた短いもの、囃詠はハヤシの面白い部分だけを特に抜き出して詠ふのである。また仕舞といつて、能樂の舞臺や衣裳を離れ、一曲の中の一節だけを詠つて舞ふものがある。その詞章はたとへば「高砂」の末節に「さまさまの舞姫の」から「颯々の聲ぞたのしむ」まで、「班女」の「さるにてもわが夫の以下」班女が聞ぞさびしきまで、「難波」の「あら面白の音楽や」から「萬歳樂ぞめでたき」まで等、すべて詠曲の一節であつて、特に言ふべき事はなし。

別に蘭曲(或は亂曲)といふものがある。その由來は考へ難いが、或る意味で詠曲の前身であつたともいへるし、又詠曲から出たものともいへる。詠曲の前身としての蘭曲については、これを何と解すべきか知らない。詠曲から出たものとしての蘭曲は、一段のみの詞章で、特に曲節の上に興味多く、獨吟すべきものであると思はれる。しかし、田安殿御撰の「獨吟曲」の序に「抑々蘭曲、優曲、閑曲といふは至れる上に此三の姿ある事にてうたふ人を外より稱美せる詞也。」とあるのを見ると、詠ひ方即ち詠ふ人の態度や音聲によつてつけられた名稱であるやうに思はれる。かつこの「獨吟曲」について注意すべきは卷上なる十三曲の大部分は萬葉集の長歌そのままであつて、それに節づけがしてある。たとへば「不盡」金村作「芳野」赤人作「祭神」大伴坂上郎女作などがあつて、勿論五七調であるが、「横山」松竹などは長歌でなくて、殆どすべて七五調から成つてゐる。卷下には二十五曲收められ、この方はすべていはゆる蘭曲の體裁を具へてゐる。特に卷上に注意



して考へると、蘭曲といふのは謡ひ方であつて、萬葉の長歌などを取つてこれをその謡ひ方で謡つたものと思はれる。序文によれば、これらはすべて蘭曲といふべきであるが、今は特に獨吟の曲と題したのであるといふから、とにかく蘭曲は普通の能文おけるものと異なつて獨吟のものであつたことはほぼ明らかである。

又、更に亂曲といふものについては、かの「伊勢へいしはすがめなりけり」と歌つたことの如きを亂舞といひ、亂曲はこれから出たものであつて、即ち酒宴などの場合の座興に歌ふものとしての亂曲といふものがあるのである。これは右の獨吟なる蘭曲とは別種のものと思はれる。ただし蘭曲、亂曲の字はいづれも共通に用ひられる場合もあるので、要するにこれらについての問題は容易に明らかにし難いのである。

説經節(説教節) 略して説經ともいふ。もと佛教で僧侶が寺院において法

を説き、經文を平易に説き聞かせることが説經で、これを本業とするものが鎌倉時代からあつたことはほぼ推定せられる。徒然草に「或者子を法師になして、學問して因果の理をもしり、説經などして世わたるたつきともせよ」といひければ、教のままに説經師とならなために、先づ馬に乗りならひけり。」とあるのを見れば、當時説經師といふものがあつたことは明らかである。けれども、これは本来の意味での説經であつて、決して音楽詩としての説經ではない。音楽詩としての説經は、けだし和讃から出て轉化して、佛の靈驗や寺の縁起などを、曲節を附して歌つたのがその起原であらう。そしてその發生は室町時代であらうと思はれる。或は傳へて云ふ、園城寺の定圓及び比叡山の澄惠等が佛寺の本縁又は榮枯盛衰因果應報の理を俗傳に作り、曲節を附して歌はしめたるに起ると。未だこの説の眞偽は詳かにし得ない。然るに、やがて佛教としての意味を失ひ、かつ平曲、幸若舞、謡曲等の曲節を參酌折衷して、内容も佛教をやや離れた小説的説話



に重きをおくやうになり、かくして音楽詩としての成立の基礎を得たのである。當時これを唄説經といつた。唄説經としては信濃の親子地藏の本縁を作つた「かるかや丹後の鐵燒地藏の縁起を作つた三莊太夫」などが歌はれたのである。

下つて慶長の頃、説經師は身に十徳の衣をつけ、長柄の傘をさし、箆や胡弓を携へて街頭に立つて歌つた。これが門説經といふものである。三味線が漸く盛に用ひられるに及んで、これに合せて歌ひ、説經讚語と稱した。かつ操人形を用ひ、こゝに説經淨瑠璃といふものができたのである。即ち日暮八太夫、説經與八郎等が京都の四條碓に説經座を開き、嵯峨御所御免音曲諸藝司と稱したのが、劇場で行はれた始で、それに次いで大阪に説經與七郎、江戸に結城孫三郎あり、江戸の堺町に天満太夫、江戸孫四郎等が説經座を建設した。寛文以前に、京都では未だ淨瑠璃が盛でなく、専ら説經節や歌念佛が行はれたが、大阪や江戸では既に淨瑠璃が盛になつてゐたので、説經はこれを加味折衷して説經淨瑠璃としての基

礎を固めたのであつた。その後、説經はますます本來の意義を遠ざかつて、淫靡に流れ、その上いたづらに舊風を墨守してゐたに反し、淨瑠璃には著名の作家が出て、時代の推移を察し、人心の好尚に投じたので、淨瑠璃の方が繁榮し、説經はこれに壓倒されて、享保の末に至つて殆ど廢滅の姿となつたのである。元祿の頃、五説經、八祭文といはれて、信田妻、隅田川、愛護、津志王、石塔丸の五曲が五説經と稱せられたのである。これらの外に、安宅、山伏攝待、俊寛、對玉丸、大江山、小栗判官、小敦盛、葛の葉、日蓮記などがある。題材の系統は勿論論曲、舞の本、平曲、古淨瑠璃等から出てゐるのである。性質もまたこれらに類するもので、特に論すべき程の事もない。説經節の最盛時は元祿前後である。

享保の末に至つて殆ど衰滅した説經節は、その後は田舎廻りの門説經や祭文などに名残を止めるに過ぎなかつたが、徳川時代の末になつて、名古屋に岡本美根太夫といふ人が出て、説經節を再興した。その門人美矢登司は明治五年、その



曲節に合せて人形を踊らせ、これを首振といつたが、後に首振をやめて口跡を附し、演劇に類するものになつた。明治十二年頃、岡本美佐松といふ女太夫が出て、技藝の妙と音聲の美とを以て、一時に世の嗜好に投じた。この頃から源氏節といつたものであらう。明治三十年頃、岡本美狭三が女優五六名を率ゐて、東京で興行したが、當時は女義太夫が盛であつて、未だ源氏節に耳を貸すもの少く、女義太夫やや衰へるに及んで源氏節の流行となつた。然るにその興行が演劇に類するを以て、警視廳の取締が厳しく、やがて久しからずして東京では廢滅してしまつた。それに代つて出たのが浪花節である。

**歌念佛**

歌念佛とはもと淨土國の唱名念佛から出て、やはり説經と同じく俗化したものである。徒然草に六時禮讃は、法然上人の弟子安樂といふ僧、經文をあつめて作て、つとめにけり。其後、大秦善觀房といふ僧、ふしはかせを定て、聲明になせり。一念の念佛の最初なり。後嵯峨院の御代より生まれり。」とあり、

「圓光大師傳に四十八人の弟子に法性寺の空あみだ佛はいづれの處の人と云ふことをしらす、常に四十八人の能聲をととのへて一七日の念佛を勤行す。所の道場至らざる所なし。念佛の時の終ごとには(上略)娑婆につとむれば、淨土に蓮ぞ生ずなる(中略)願はば必ず生じなむ、ゆめゆめ怠ることなかれ、光明遍照十方世界、念佛衆生攝取不捨」とぞとなへられける。念佛の間に文讃をいろへ調ずることみなもと此人より始れり。これらの流れ後世歌念佛となれり。」とあるなどによれば、念佛に曲調をつけて歌つたのは、鎌倉時代から南北朝へかけて行はれ始めたのであるが、これが佛教を離れて俗化したのは、なほ後世のことである。人倫訓蒙圖彙に「夫念佛は萬德圓滿の佛號なり。然るにそれに節をつけてうたふべきやうはなけれども、末世愚鈍の者をみち引せめて耳になりともふれさすべき、との權者の方便ならん。それを猶誤て、いろいろの唱歌を作り、是をかねに合てはやし、淨瑠璃説經のせずと云ことなし。末世法滅の表しなり。哀べ



し、なげくべし。」とある。一説には歌念佛は説經節の一種であるともいふ程で、恐らく説經節がまづできて、その影響のために念佛も佛教を離れて俗化した音楽詩となつたのであらう。その成立は徳川時代の初期であらうか。寛文以前に有名なものは日暮林清及びその門下に林故、林達の輩があつた。或は歌念佛の祖としては天和の頃鈴木正三の「和字法語」を京都の林西坊が節づけして鉦鼓に合せて歌つたのが最初であるともいふ。とにかく曲調は念佛から出て、詞章は多く説經節や淨瑠璃のそれを用ひ、又種々の歌を新作して用ひたものであらう。詞章の文學的價值は、勿論高からぬものである。歌念佛は淨瑠璃から影響を受けてゐることもあると共に、説經節や歌祭文などと同様に、淨瑠璃にも影響を與へてゐるのである。

歌舞伎の源泉となつたものに念佛踊といふのがあつて、幾分佛教的の意味を持つたものであつたが、これらが發達して歌舞伎となつた後、地方においてな

ほ念佛踊といふやうなものが行はれたであらうことが推測される。そして、これと歌念佛とは、何かの關係があつたものではなからうか。説經節が操人形と結合したやうに歌念佛もそのやうなもの又は舞踊と結合したことはなかつたであらうか。盆踊でその詞章に念佛の類を用ひたものがある。

地方歌の中にもたとへば志摩國に「大念佛の歌」といふのがあつて、鐘と太鼓で囃して歌ふのであるといふが、恐らく簡単な踊を伴ふものであらう。しかし、これらの類と歌念佛との關係は容易に明らかにすることはできない。

### 歌祭文

略して單に祭文ともいふ。本來の祭文とは山伏の唱へたもので、

神佛を祭るための祝文又は祈願文である。當初山伏は小さい錫杖を持ち、これを振りつつ、小さい法螺貝を吹き、それに合せて神佛の靈驗縁起などを語り唱へたものである。説經節及び歌念佛は、勿論神佛混淆の爲に佛道に神道が混じてはゐるが、本來は佛道から出たものである。けれども祭文では一層甚しく神佛



が混淆してゐる。「人倫訓蒙圖彙」に「祭文、これ山伏の所作。祭文といふを聞けば、神道かと思へば佛道、とかく其本據さだかならず」とある。しかし、山伏そのものは元來眞言宗の修驗道から出たもので、山に臥し野に臥して佛道を修行する者の義に出で、平安朝頃からあつたものである。そして佛道修行の外にはゆる加持祈禱などをして、やや後には全く神佛が混淆してしまつたので、その祭文においては、神佛共にその祭祀、祈願の對象となつたのである。これが徳川時代の初期又はその以前に至つて小唄を交へ、三味線を用ひて、山伏ならぬ者が俗間で行ふやうになつて、ここで音楽詩としての歌祭文となつたのである。一説には説經節から出て變化したものともしふ。けれども祭文としての發生は説經とは別であるが、説經節から影響を受けて俗化して歌祭文となつたのであらうと考へられる。

松の落葉卷三なる竹島幸十郎の祭文を見るに、詞章の上では、神佛に關係した

ものであるが、行文の態度は少からず遊戯化してゐる。寛永から延寶に至る流行歌を集めた「淋敷座之慰」にある「吉原太夫祭文」「野郎祭文」等に至つては、いづれも冒頭に「抑くわんじやうおろし奉る」とあり、結末に「其身は息災延命、願は成就皆領満足敬白」とあるが、内容は吉原の遊女や野郎の名を連ね、すべてさうした情趣で作られてゐる。これが更に進んで、戀愛を中心とした市井の情趣を歌ふやうになつて「生玉祭文」「色祭文」など、全く俗化したのである。これにはやはり淨瑠璃の影響もあつたであらう。又男女の心中の場合に、これを弔慰する爲に、祭文を唱へることがあつて、ますますさうした傾向に向つて俗化したのであらうとの考説も幾分認めらるべきものであらう。元祿の頃がやはり盛時で、その頃五説經と共に八祭文といはれたものは、「八百屋お七」「油屋お染久松」「大經師おさん茂兵衛」「額の小三金五郎」「お初徳兵衛」「おちよ半兵衛」「お夏清十郎」「お俊傳兵衛」の八曲である。七五調を基調としたものではあるが、もとより文學としての價値は低級で



ある。一方に淨瑠璃があつて、これが隆盛に敵すべくもなく、やがて衰運に向つたのである。後には説經などと同じ運命になつて、地方における俚謡などに僅かにその名稱を留めるのみとなつた。出雲の松江地方には盆踊歌として「お七吉三歌さいもん」といふのが残つてゐる。猶蝶浮れ節といふのが歌祭文から出たものであらうといはれるが、ちよんがれ節はその變化であらうと思はれる。

### 浪花節

もと説經、祭文の類から出て轉化したものに難波節といふのがあつた。その名稱はこれが大阪地方から起つたものである故であらうと「嬉遊笑覽」に見えるが、文政の頃江戸でこれを「ちよぼくれ」ともいつた。これは謠ふことが少く詞が多くて、芝居咄をするやうなものであつたといふ。祭文もそれを歌ふ人を祭文語り、祭文讀みなどといつて元來朗讀的唱歌といふべきものであつた。「ちよぼくれ」は小さい木魚を叩いて、多く滑稽な事を曲節つけて語るもので、乞食僧などがこれを語つた。ちよんがれ節は祭文から出たもので「俚言集覽」によれ

ば近江の中郡で浪華節のことをいふとある。小さい錫杖で拍子を取りつつ語つたもので、本來の祭文のやうに法螺を用ひないのである。「ちよぼくれ」と「ちよんがれ」との関係は詳かでない。同時にこの「ちよぼくれ」といはれる難波節と「ちよんがれ」といはれる浪花節と、近代の浪花節と、三者の関係も知り難いけれども、近代の浪花節は四國の人某がちよんがれ節を能くし、大阪に出て盛にこれを語つたのから起るといふことである。年代も明らかでないが明治三十年前後ではなからうかと思はれる。一説には源氏節から出たともいふが、さうとすれば、説經節の系統になるわけである。ちよんがれ節が歌祭文から出て、歌祭文も説經節の影響によつて發達したとすれば、いづれにしても浪花節は説經節の系統を引いたものといへるであらう。當初は竹の筥で拍子を取つたに過ぎなかつたといふが、やがて三味線を用ひてこれに合せ、各種の淨瑠璃の曲節などを取合せてできあがつたのである。桃中軒雲右衛門、吉田奈良丸等が有名である。



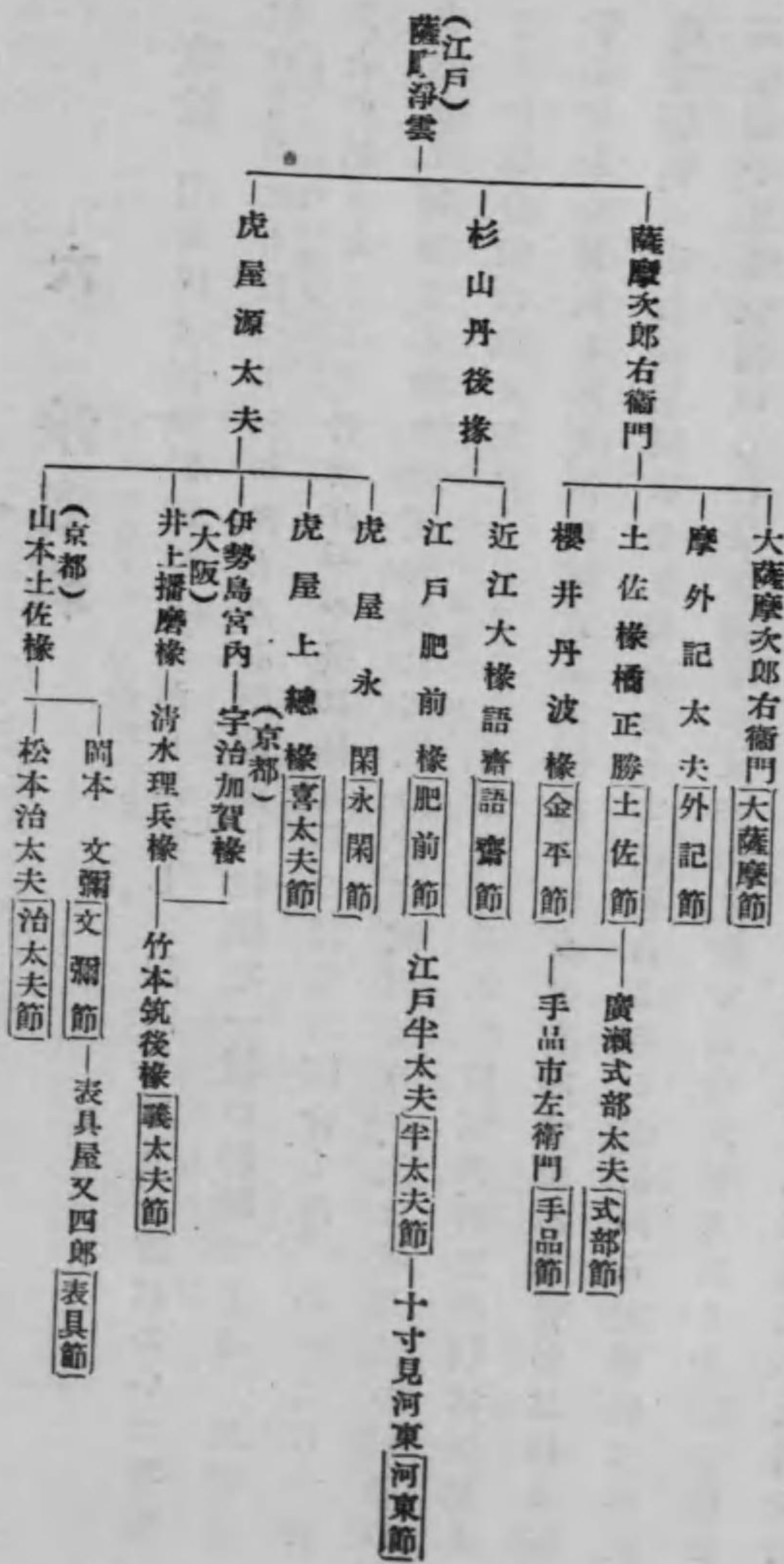
「富士の夜嵐會我物語」製裘と盛遠「赤穂義士」勸進帳「須磨の浦風」等語る所は多く直接には淨瑠璃から出たものと思はれる。そして地と詞とから成り、詞の部分には講談の影響があるやうに思はれる。地の文は七五調を基としてゐるが、淨瑠璃のそれよりも、むしろ琵琶歌などに近い調子を持つてゐる。説經、念佛祭文、浪花節の四種の中、現今猶盛に行はれてゐるのは浪花節だけで、他は地方歌に面影を残してゐるに過ぎない。そしていづれも通俗文藝と稱すべきもので、高價なる文學的價値を以て問はるべきものではない。

## 六 淨瑠璃

總説 淨瑠璃は叙事詩的のものから出發して劇詩となり、一方において抒情的のものにもなつて行つたところの非常に複雑な一種の詩歌である。最初は劇との結合なしで行はれ、やや後に操人形の芝居と結合した。のみならず歌舞伎とも關係し、本來の性質を離れて歌舞伎に演出せられ、又は歌舞伎の補助のやうに部分的に取り用ひられることもある。そして常盤津、清元の類はやはり歌舞伎との關係もあり、別に獨立して俗曲のやうにもなつてゐる。いはゆる端物淨瑠璃、御座敷淨瑠璃はそれ自身としては劇としての演出から無關係であり、俗曲のやうな性質のものは淨瑠璃が元來語り物であつたにも拘らず、諷刺物といつてよいのである。かやうに複雑な事情がある上に、さして著しい性質の差はなくとも、流派を立て、師傳を尊ぶ風から、系統が多岐であり、その間の關係が複



雑である。極めて大體のところ、淨瑠璃の系統は左圖の如くであるが、必ずしも正しいものとはいへず、正しい關係は到底表示し難いのである。



都太夫一中一中節

これらの中、現今なほ行はれてゐるのは清元、常盤津、義太夫を主とし、一中、新内、富本、河東、蘭八、大薩摩など、たゞし富本以下は頗る微々たるものである。以下それぞれについて發達の系統を考察しよう。

**古淨瑠璃** 元祿期における近松の作以前のものを古淨瑠璃といふ。淨瑠璃が直接にその系統を受けてゐるのは平曲であつて、操人形との結托なしに行はれ



たものである。これと結托したのは徳川時代初期であつて、それ以前は單に扇拍子のみによつた語物である。淨瑠璃の名稱は「淨瑠璃物語」十二段草子に出たのであらうが、それ以前にも淨瑠璃と稱すべきものが行はれてゐたのであらう。恐らくは平曲のやや人心に飽かれた頃、その同じ曲調で平家物語以外の物語を語ることが行はれ、漸く平曲と遠ざかつて説經節、歌祭文、謡曲、幸若舞曲などの曲調をも合せ用ひ、独自の道に向つて進むうちに、専ら淨瑠璃の爲に用ひられるべき物語も新作せられつつ發達したのであらう。

通例の考に従へば、淨瑠璃の祖は右の「淨瑠璃物語」である。これを以て濫觴とすることは、慶安年間に書かれた「よだれかけ」に「我淨瑠璃のもとをたづぬるに、奥州やはぎの長者が娘淨瑠璃御前といひし牛若君のおもひもの事を作り、十二段にわけて語りそめてより起る。」とあるに始まる。ついで明曆に出た「京童」や寛文に出た「江戸名所記」等にもこの由が書かれてある。然るに猿樂の書なる「猿

轡」に一説がある。この書は「よだれかけ」より十年ばかり後に作られたものであるが、淨瑠璃の起原を説いて文安年中に宇田勾當といふ者から起るといひ、「勾當あまりのうれしさに平家の十二の巻に準じ、又は薬師の十二神に評して、やすだ物語といふ事を十二段にしてかたりき。淨瑠璃國土の薬師たるゆへ、瑠璃光如来と號し奉れば、則かたどりてじやうると名づけたり。根本平家より出で、しかもふしの品其法有となん。」とある。文安は足利義政の頃であつて、あまりに古いやうにも思はれるが、この説にも一顧の必要はあらう。しかし「やすだ物語」といふのは現存してゐないやうに思はれ、どんなものであつたかを知ることができないから、まづ「淨瑠璃物語」から見えてゆくべきである。この「淨瑠璃物語」は室町時代末期に作られたもので、作者は信長又は淀君の侍女であつたといはれる小野お通であるといふが、確實なことはわからない。牛若丸が鞍馬を出て奥州に赴く途中、三河の矢矧の宿において淨瑠璃姫と契る事から事件を展開させて



あるが、大蛇や天狗などの神變不可思議なことを書いてゐるのは、全くお伽草子と同性質で、往々七五調をなしてはゐるが、全體としてはむしろ散文に近いものである。全體を十二段に分つてゐるのは、勿論これを語る場合の便宜からであり、又同時に平家物語の十二卷に擬したのであらうとも思はれ、やや後に平曲における琵琶の代りに三味線が用ひられたのであらうと考へられる。語るには平曲の曲調を中心とし、前述のやうな諸種の曲調を取り入れたのである。そして「淨瑠璃物語」を名實共に淨瑠璃の淵源と認める以上は、それを語つたところの曲節で語られたものが、やはり淨瑠璃と呼ばれるやうになつたと考へるべきである。「淨瑠璃物語」に種々の異本があるのは、平家物語などと同様に、幾度となく語られてゐる間に、有意識的に又は無意識的に生じた詞章の變動を示すものである。そのやうにして幾度となく語られてゐる間に、おのづから飽かれ、歓迎せられなくなつて、そこに新しい詞章が必要となる。既に他の曲節で歌はれ、語ら

れてゐたところの詞章もしくは普通の散文なる小説又はその類のものがそのとき取り用ひられて淨瑠璃の曲節で語られるやうになつたのであらうとは、推定として無理のないことである。そこで「八島」「高館」「大織冠」等の舞の本や「物草太郎」「文正草子」「鉢かづき」「酒吞童子」等のお伽草子が詞章として用ひられたのである。少しく時代が下つて、これまで素語りであつたところの淨瑠璃が操人形の芝居と結合することになつた。操芝居の起原は不明であるが、平安朝以來の傀儡子(くぐつ)と関係があることは確實であらう。傀儡子とはもと部族の名であり、傀儡の伎をよくする遊藝人であつた。恐らくは外來人種であり、特殊部落の人々であつたらう。男も女もあつたけれども、殊に女は催馬樂、今様、雜藝などの民謡を歌ひ、かつ後には賣春をもしたのである。攝津の西宮にゐた傀儡子は、西宮の「えびす」の神の姿を模した人形を使つて京畿地方をめぐり、以て生活の途としてゐた。これが「えびすかき」又は「えびすまはし」と呼ばれ、御湯殿土日記によれば、



能樂の所作などをまねし、これを民衆的に演じてゐたらしい。この傀儡子が操人形を創始したのかどうかは明らかでないが、とにかく最初から操芝居には參與してゐたのである。そして淨瑠璃を語るものは別にあつたとしても、人形のごとは傀儡子が取扱つてゐたのから始まつたのであらう。かうして幼稚な操芝居ができたのである。

傀儡子と共に一方で考ふべきは女歌舞伎である。淨瑠璃の操芝居にも早い頃、女の太夫があつた。南無右衛門、左門、よしたか等、淨瑠璃の女の太夫の名が傳へられてゐる。彼等は歌舞伎の女太夫と同様に遊女又はそれらしい種類のものであつたと思はれる。東海道名所記にお國が京都で歌舞伎踊を始めたことを記して次に淨瑠璃はその頃京の次郎兵衛とかやいふ者、後に淡路掾と受領せし西宮の夷昇、えびすかきを語りひ、四條河原にして鎌田の政清が事を語りて人形をあやつり、その後がう(牛王)の姫、阿彌陀の胸割などいふ事を語りける。」と記

してゐる。お國は慶長の頃の人である。女歌舞伎と淨瑠璃の操芝居とが創始期において關係があつたらうとは想像せられるが、正確なことはわからない。とにかくこの京都の町人なる次郎兵衛が四條河原で淨瑠璃の操芝居を興行したのであるらしく、これが操芝居の最初ではないかも知れぬが、かなり早い時代のものであつたと考へられる。和漢三才圖會によれば、四條東洞院の目貫師なる長三郎(澤住檢校の門人だといふ男)が淡路の傀儡師を誘つて興行したといひ、雍州府志によれば、慶長十八年に河内目を受領した監物といふ男が西宮の傀儡子と共に四條河原で興行したといふ。果して誰が始めたものか正確には判定し難いが、これらの事情から操芝居の創始はほぼ推測せられる。

單なる語り物であつたものが、かうして操芝居と結托するに至つたのである。その場合の淨瑠璃は前述の「牛王姫」「阿彌陀胸割」の類、その他前述のやうな舞の本やお伽草子の詞章であつた。



淨瑠璃の操芝居はかくして京都から起つたのであるが、これが江戸に及んだのは元和寛永の頃である。江戸における開祖は普通には薩摩淨雲であるとする。しかし「色道大鏡」によれば杉山丹後掾が元和二年に江戸に下つて興行したといふから、或は丹後掾の方が早かつたかも知れぬ。この頃、京都に山城左内といふ太夫があつた。後に若狭掾を受領した人である。その晩年に、伊勢島宮内が上京して、兩人が競争の状態であつたといふ。同じ頃に虎屋喜太夫（上總少掾も上京して盛に興行した。この時代即ち寛永から明暦頃までの淨瑠璃には、たとへば山城左内の「朝長伊勢島宮内」「蒲御曹司」その他待賢門平氏合戦「石橋山七騎落」「村松」「小太夫」「安口判官」などがあつて、それらの正本は刊行されたのである。武勇軍事に關するもの及びお家騒動に類するものが多く、内容の系統は主として舞の本その他軍記物語などを受けたものである。

世は寛文、延寶となる。江戸では薩摩淨雲以後かなり盛に行はれたが、この頃

に及んで櫻井丹波掾が出て、ここにいはゆる金平節の出現となる。その語り物即ち金平淨瑠璃は岡清兵衛重俊の作といはれたとへば「金平法問答」「金平天狗問答」「金平千人切」「金平化粧問答」「金平最後」など、すべて坂田金時の子として金平といふのを設け、これを主人公として、奮迅激越の調を以て、豪勇殺伐な事を作つたものである。大薩摩節の「鞍馬山」「筑摩川」「土佐節の「酒巖童子」「和田酒盛」「紅葉狩」「京都の虎屋源太夫の「新十二段」「金平法問靜」「敵討の遺恨」の類、殆どすべて金平節と同じ性質のものであつた。

江戸の櫻井丹波掾と殆ど同時代に京都に井上播磨掾があつた。従來の淨瑠璃は戰國時代及び徳川時代になつてもまだ戰亂の名残として殺伐な氣風が漲つてゐた頃のもので、それに相應して、題材も多くは戰亂武事に關係したもので、曲節も粗放な豪宕なものであつた。今や泰平やや久しく元祿期に近づいたので、人心は漸く平和柔軟に傾く。しかもこの傾向が江戸よりも京都に著しくあつ



たであらうとは容易に想像せられる。播磨掾はかうした人心の傾向に適合したのである。即ちその曲節において平和柔軟といふ氣分をよく示した。今昔操年代記によれば彼は「憂ひ」と「修羅」とを淨瑠璃で最も主要としたといふ。「修羅」は戦亂争鬪の義であつてこれを重んじたのはまだ殺伐の氣風が一般に忘れられかねてゐたことを示すのであるが、同時に「憂ひ」即ち愁歎を重く見たことは、ある意味で意志的から感情的になつたことを示す。のみならず彼は節事をも得意としたらしい。これは叙事詩的の物語の中に挿入せられた抒情詩的の部分で、語るのではなくて歌ふところである。淨瑠璃にこれが用ひられたのは、けだし彼を以て嚆矢とする。かうして淨瑠璃は發達の運に向つた。けれども彼の語つたものは公平節の淨瑠璃と大體において同性質のもので、ただ曲節において進歩したといふにとどまつてゐる。

次にやはり京都にあらはれたのは宇治加賀掾である。この人において注意

すべきは、その曲節、詞章共に能樂の論から多大の影響を受けてゐることである。その結果従來の粗放殺伐な風を脱して、いくらか溫雅なものに近づいたといふことができる。詞章の上で謡曲から影響をうけてゐることは、私の研究には重要なことである。そしてこの頃既に近松門左衛門が出てゐて、加賀掾の正本で近松の作にかかるものがかなり多くあつたことは忘れてはならない。

かうして最後に竹本筑後掾義太夫が出る。前掲の井上播磨掾は大阪に下り、その弟子に清水理兵衛がある。これを浪華派とし、宇治加賀掾の流を京派とする。筑後掾は理兵衛の弟子であつたが、加賀掾の曲節を参考し、獨創の地を開いて、名を義太夫と改めた。ここに至つて淨瑠璃は完成し、しかも作者に近松門左衛門があり、人形遣ひに辰松八郎兵衛があつて、この三者の結托によつて劃期的に進歩した淨瑠璃が現出したのである。

近松が「出世景清」を書き、それを義太夫が語つて、操芝居を興行したのは貞享三



年のことで、これ以前のを古淨瑠璃といひ、以後のを新淨瑠璃といふのである。

**義太夫節**

略して義太夫といふ。ここで新淨瑠璃の古淨瑠璃と異なるところをいふならば、まづ「淨瑠璃物語」は十二段であつたが、一般に古淨瑠璃はその半に當る六段であつた。中に「高館」「子敦盛」等少數の曲が五段であつた。然るに、新淨瑠璃ではすべて五段である。しかしこれはいはゆる時代物であつて、近松が世話物を創始するに及んで、世話物は三段を普通とした。世話物の出現は新淨瑠璃において特に注意すべきである。時代物が六段から五段になつたことについては謡曲の影響が認められる。一曲の淨瑠璃が一日に演出せられるのであるが、能樂で一日に演出せられる謡曲は五番であつたから、それに倣つたものであらうと思はれる。寛文の頃、井上播磨様の時から上方では五段に作られてゐたのである。ただし義太夫節のやや末期に及んでは六段の外に、九段、十段、

十二段のものも作られた。

古淨瑠璃は散文的であり、やや叙事詩的と見られるが、新淨瑠璃は詩歌的要素が多く、かつ著しく劇的構造になつてゐる。そして會話の詩歌は當時の用語であり、散文的であるが、それ以外の部分は七五調を基礎とする韻文的文章で、謡曲や朗詠などの句調をも用ひ、當時の小唄の類をも取り入れてある。古淨瑠璃では時間と場處とが一定してゐないで、時は長年月にわたり、處はしばしば移動する。然るに新淨瑠璃では、段が變ればとにかく、一段の中ではほぼ一定なる時間と場處とを示してゐる。これが前者の叙事的であり、後者の劇的である所以でもある。内容たる事件も、非現實的なものから現實的なものに移つてゐる。すべてこれらの傾向は特に世話物において顯著に見られ、時代物は古淨瑠璃の持つ傾向を受けて、これと世話物との中間に位するものである。時代物は結末がいはゆるめでたい事になつてゐて、悲劇と稱すべきものは殆どないが、世話物は



題材が當時の事實もしくは事實としてあり得べきことであり、筋に不自然な點が少く、かつ全體が多く悲劇的になつてゐて、概して世話物の方が時代物よりも文學的價値の高いことは言ふまでもない。

近松は「出世景清」を書いて後も多くの時代物を書いたが、元祿十三年に至つて始めて「長町女腹切」といふ世話物を書き、同十六年「曾根崎心中」を書いた。これが心中物の嚆矢である。それ以後、彼は二十餘曲の世話物と共に、多くの時代物を書いたのである。近松が享保十九年に歿して後は竹田出雲となり、近松半二となつて、その作品は次第に價値の低いものとなつた。出雲以後は一段づつ別の作者によつて書かれ、一曲が數人によつて合作されるの例を開いた。これらは竹本座の流であるが、これに對して豊竹座には紀海音、西澤一鳳、並木宗輔などの作者があつたが、やはり後に至るほど衰退し、やがて兩座の倒壊となり、劇としての隆盛は全く歌舞伎に奪はれてしまつた。一方、明和の頃から江戸において福

内鬼外平賀源内の作があつたものの、寛政文化の頃に至つては操人形の衰退と共に衰退したのである。明和の頃以後は傑作も出なかつたし、一方で歌舞伎が隆盛になつた爲に、それに壓倒せられて衰運に赴き、義太夫節の新浄瑠璃が創作せられることは寛政以後殆ど絶え、ただ在來の諸作を反復興行するの形勢になつた。

福内鬼外及び紀上太郎、松貫四、容楊黛、立川焉馬などの江戸浄瑠璃も後には合作が行はれ、不統一な拙劣なものが多く、やはり寛政以後新作は殆ど見られない。江戸浄瑠璃も性質は竹本、豊竹の浄瑠璃と別に異なることはない。

一般に浄瑠璃なるものを系統的に考察すれば、その詞章及び脚色は主として舞の本謡曲などから出てゐる。けれども直接にこれらから系統を引いてゐるのは古浄瑠璃であつて、近松の時代物から世話物となつては、それらの影響はいよいよ間接的になつてくる。近松以後は歌舞伎の脚本から影響を受けてゐる



ことも、けだし少くなからう。しかし謡曲が集大成の文章であるとはほぼ同様の意味を以て、近松の淨瑠璃も集大成の文章であるといつて差支ない。従つてそれには名歌、古語、成句の引用が頗る多い。謡曲でもさうであつたが、近松の淨瑠璃は謡曲よりも一層よく引用を消化してゐる。もつとも初期の時代物にはまだ幼稚な踏襲と引用とが見られる。たとへば、延寶九年、彼が二十九の時の「つれづれ草」は兼好の徒然草を模し、その詞章を踏襲補綴し、かつ舞の本や説経節などの句調を模倣し、謡曲の詞章を引用してゐるなど、それが頗る幼稚で、引用が不消化のままである。後期の世話物に至るに従つて圓熟し、獨特の文章となつてゐる。引用の範圍は非常に廣く、和歌、朗詠、今様、謡曲、俳句、民謡など殆どあらゆる種類の詩歌にわたつてゐる。

世話物の題材は當時の事實又は巷談俗説であるから、これについては、他の詩歌との關係はあつても、史的系統を論ずるまでのことではない。然るに時代物は

その題材が多く古傳説や歴史上の事實であるので、他の詩歌からの史的系統を考へることができぬ。

「日本王代記」「日本武尊吾妻鑑」「用明天皇職人鑑」「日本振袖始」「聖德太子繪傳記」等は古傳説に取材したもの、「天智天皇」は和歌によつて趣向を立て、「つれづれ草」は徒然草によつて作られたものである。軍記物語に基づくものでは、「主馬判官盛久」が平家物語、「一心五戒魂」が源平盛衰記、「鎌田兵衛名所盃」が保元物語、「本朝用文章」が吉野都女補等が太平記に、それぞれその全部又は一部が基づいてゐるのであるが、直接に前代の詩歌からの系統を思ふと、むしろこれら以外にあるのであつて、その主要なるは舞の本と謡曲とである。

義經傳説に關するものに「凱陣八島」「源氏冷泉節」「源氏十二段長生島臺」「源氏烏帽子折」「義經將基經」「吉野忠信等會我傳説」に關するものに「加増會我」「世繼會我」「新本領會我」「百日會我」「會我五人兄弟」「大磯虎稚物語」「會我扇八景」「會我會稽山」等があるが、こ



れらは義經記、曾我物語、又は舞の本、謡曲のいづれから出てゐるとも言ひ難いもので、當時一般に流布してゐた傳説であるから、それに取材し、これらの詞章を参照しつつ作られたものと思はれる。しかし中には句法や脚色の由つて來る所を明らかに指示し得られるものがある。たとへば、凱陣八島の第二段は謡曲「安宅」に、第三段は同「攝待」に、第四段は狂言「花子」に、第五段は舞の本「高館」に據つたものと見られる。又源氏十二段長生島臺は明らかに「淨瑠璃物語」(十二段草子)に據つたのであるが、謡曲「熊坂」をも撮用してゐる。すべて舞の本から系統を引くものがかなり多いが、謡曲からのものは更に多い。題材の上で謡曲から系統を引いてゐるものは、およそ左の如くに類別してみることが出来る。

(一) 一曲の謡曲を根據として作つたもの、たとへば謡曲「天鼓」を雛案して「天鼓」を作り、「大江山」に基づいて「酒吞童子枕言葉」を作り、「紅葉狩」から「絶狩劍本地」を、「山姥」から「姫山姥」を作つた類である。「平家女護島」も平家物語からとはいへ、直接には謡

曲の「俊寛」から出てゐると見るべきである。

(二) 二曲以上の謡曲を取り合せて作つたもの、たとへば「蟬丸」が謡曲の「蟬丸」「芭蕉」「鐵輪」等を、「雙生隅田川」が「隅田川」「班女」等を取り合せて作つたなどである。

(三) 一部分に謡曲の趣向を取り入れたもの、たとへば「出世景清」の中に謡曲「景清」「大佛供養」を取り入れ、「佐々木大鑑」に「藤戸」を、「最明寺入道百人上臈」に「鉢の木」を取り入れてゐるの類である。

(四) 謡曲とそれ以外のものを取り合せて趣向を立てたもの、たとへば「松風村雨東帶鑑」が謡曲「松風」と狂言「靱猿」を取り、又「大織冠」が謡曲「海士」と舞の本「大織冠」を取つてゐるの類である。

かやうにして、時代物と世話物とを通じ、かつ題材と詞章とを通じて、近松の淨瑠璃は、舞の本及び謡曲から最も多く直接的なる系統を引いてゐるのである。古淨瑠璃では舞の本からの系統が最も著しいのであるけれども、新淨瑠璃では



むしろ謡曲からの影響の方が多く認められるのである。

**吾妻淨瑠璃** 古淨瑠璃から大成せられて義太夫節となつたところの一流は、いはば叙事詩的傾向のものから劇詩的のものに發展したのであるが別に抒情詩的に發展した一流がある。即ち半太夫節、一中節、清元節といふ一系統である。この系統はいはゆる段物として節事といふ抒情的の部分のみに發達したのであつて、本來語り物であつた淨瑠璃が、ここでは謡ひ物のやうな性質になつたのである。この意味における淨瑠璃の發達を三期に分つ。前期は徳川時代初期から元祿、寶永頃まで、中期は元祿、寶永から寛政、文化の頃まで、後期は文化、文政から徳川時代末期までとする。明治以後現代まで猶行はれてゐるし、詞章の新作もあるにはあるけれども、多くは既成作品を歌ふのであつて、明治以後はこれを發達の時期として見る必要はない。前期の主なるものが即ちここにいふ吾妻淨瑠璃であり、中期には東に河東節、西に一中節があり、後期には清元節その

他がある。

吾妻淨瑠璃とは土佐、外記、永閑、肥前、半太夫などを總稱し、江戸で行はれたものである。江戸で淨瑠璃が起つたのは元和の頃、薩摩淨雲もしくは杉山丹後椽からである。その流に大薩摩主膳太夫の大薩摩節、薩摩外記大夫の外記節、土佐椽橋正勝の土佐節、近江大椽語齋の語齋節（又は近江節ともいふ）、江戸肥前椽の肥前節（又は江戸節ともいふ）及び虎屋永閑の永閑節などがあり、土佐節の系統から廣瀬式部太夫の式部節、手品市左衛門の手品節、肥前節の系統から江戸半太夫の半太夫節が起つたのである。これらを總稱して吾妻淨瑠璃となし、半太夫節を以てその代表者とする。これらは一言にして盡せば、性質上、古瑠璃に屬し、金平節などとその傾向を同じくする。即ち殺伐の氣風がなほ盛で、その題材において、武家戦國の時代における英雄傳説を取つたものが多く、詞章において、舞の本などから直接の系統を引くものである。



聲あやを なしそめたりしは 面白かりける 次第なり (土佐「築色づくし」)  
 かざす扇の 手もたゆく 面白かりける 次第なり (外記「現在熊坂」)  
 かの藤壺の 怨靈 恐しきとも中々 申すばかりは なかりけり (永閑  
 「藤壺徴殿うわなり打」)

これらは一曲の結尾であるが、これら數例で見ても、大體の傾向は知られるであらう。大薩摩はやや後の風に近づいてはゐるが、やはりまだ殺伐の氣風を全くは脱してゐない。大薩摩はかなり早くから江戸長唄と關係し、殊に市川團十郎のいはゆる荒事といふ歌舞伎の所作に適してゐたので、歌舞伎に用ひられ、もつては全く江戸長唄と混じてしまつたけれども、元來の大薩摩は金平節などと同じく雄壯活潑な調子で、その音樂的方面も文學的詞章に相應するものであつた。淨瑠璃が始めて歌舞伎と結合したのは延寶六年多門庄右衛門が「海道下り」

「奴丹前」烏帽子折「山崎等を江戸中村座で上演したとき、薩摩外記大夫が淨瑠璃を語つたことである。もとからあつた江戸長唄と淨瑠璃とが混合する傾向も早くこの時に萌してゐたのである。

貞享、元祿に上方で起つた新淨瑠璃、義太夫が享保の初、江戸に入り來るに及んで、それまで盛に行はれてゐた外記や半太夫が壓倒された。明和の頃までに江戸における操芝居の劇場は、外記も土佐も半太夫も説經節の座も、すべて義太夫になつてしまつた。そこで半太夫の類は操芝居と絶縁して獨立し、又は歌舞伎と結合したのである。いはば劇詩的の方面を義太夫に譲つて、抒情詩的の方面に發達したのである。即ち節事といつて、比較的短い一段で獨立したので、古淨瑠璃の流をやや離れ、いはゆる傾城事が多くなつた。遊里に取材し、又はさうでなくとも剛健の風を去つて、優艶な風に移り、叙事よりも抒情を主とするに傾いた。かうして後世の風に近づく傾向に進んだのである。



## 河東節

中期を代表するものの江戸における淨瑠璃は河東節である。これは直接には半太夫節から出てゐる。日本橋の豪商天満屋藤左衛門の息藤十郎がその始祖であつて、母方の姓河邊の「河」に自名の「藤」を「東」にかへて河東と稱し、眞澄の鏡のやうに曇りなく、その節を語り繼ぐやうにとの義から、十寸見と號したのだといふ。この十寸見河東はまづ江戸半太夫の門に入つた。半太夫は當初は説經祭文の名手であつたが、後に江戸肥前椽に従つて淨瑠璃の名手となつたのである。河東は半太夫節を主とし、それに式部節や手品節を加味して、新たに一派を開いたのである。そしてやはり吾妻淨瑠璃と同じく、一段物であり、いはゆる御座敷淨瑠璃であり、歌舞伎の附屬物のやうにも用ひられたのである。御座敷淨瑠璃とは一曲の淨瑠璃中での妙所だけが、宴席などの一興として語られたもの、謡曲における小謡のやうなのであるが、後にはさういふ場合にのみ適するやうな短いものが獨立して作られたといふわけであつて、吾妻淨瑠璃以下

すべてさういふ性質を持つてゐるのである。

河東節はやや上品であり、濛い味を持つてゐたことには、十寸見河東その人がいくらか高雅な趣味を解してゐたこと、詞章の作者に教養ある人が比較的多くあつたこと、及びその時代の風潮などが、その原由として考へられる。この時代の江戸ではまだ下層社會の勢力が擡頭するに至らず、氣分は雄壯な武勇を去つて穩健な平和に趣き、いくらか貴族的な優雅高尚な趣を具へてゐた。かつ遊蕩放埒の氣分が後期ほどに著しくなく、又慶長、元和の合戦以來、江戸は大阪を敵視する傾向があつたが、その風がまだ失はれず、従つて大阪町人の喜ぶ濃艶な色事や濡事を好まなかつた。このことは一には江方人士の在來の氣風にも依るのである。かやうな事情で、半太夫でもさうであつたが、殊に河東では遊蕩淫微に隨してゐない一種の氣品が認められるのである。和歌や謡曲の趣味もかなり取り入れられ、詩形からいつても純然たる七五調が多くて、七七調が少い。この



こともやはり一種の温雅な氣品を保たしめる所以である。

しかし詞章の上でまだ古淨瑠璃の域を脱せぬところがある。「めでたしとも中々申すばかりはなかりけり」風情ありける次第なり」の類がかなり多い。かやうな語句は後期のものには見られなくなつてゐるので、この點からいつても河東節は後期のものへの過渡期の淨瑠璃であるといへる。

**一中節** 中期のもので京都における代表者は一中である。だからある意味からいへば、元祿、寶永の頃の淨瑠璃は江戸の河東、大阪の義太夫、京都の一中といふことができる。一中節は山本土佐椽から出た都太夫一中の創始した所である。しかしこれも義太夫の爲に壓倒せられて段物を主とし、歌舞伎に關係することになつた。後には江戸にも傳はつて、河東と「かけ合」に語られた爲に、河東と似た趣を持つてゐる。

元來京都は保守的傾向が著しく、謡曲などの古典的、貴族的の趣味が横溢して

ゐる。一中はその風潮から生れたのであるから、いくらか謡曲に通ずる古雅な點が見出される。かうした一中の淨瑠璃が江戸に入つて、江戸の風に合致するやうに改められたのが、即ち常盤津一派である。

河東や一中がどうして衰微したか。中期の淨瑠璃が去つて後期の淨瑠璃になつて行くには、どんな時代精神の推移があつたか。中期も漸く終に近づかうとする頃には戦國の殺伐な氣風は殆ど失はれて平和に赴き、かつ都市の發達と人口の増加の爲に生活の脅威があらはれ、人は利己主義に走り、道德廢れて人心は漸く遊蕩に傾いて來た。豊後節はかやうな江戸の氣風に投じて興隆したが、風紀紊亂の故を以て幕府から禁止され、ここに常盤津節が起つた。しかし常盤津節は幕府の意を恐れて頽廢的氣分を避けたので、そこに江戸人士の不滿があつた。これに應じて遺憾なく頽廢的氣分を發揮したのが富本、清元、富士松、新内等である。これらは後期に屬するもので、豊後や常盤津はやはり中期から後期



への過渡期産物と見るべきものである。とはいへ後期における遊蕩的氣分が中期において萌してゐることは詞章において十分にあらはれてゐる。

**常盤津節**

京都の都太夫一中の弟子であつた都國太夫半中が江戸に下つて名を宮古路豊後椽と改め、京都風なる一中節を江戸風に改めてこれを豊後節と稱した。元文の頃、京都の町人駿河屋文右衛門が江戸に下つて豊後椽に師事し、宮古路文字太夫と名乗つたが、その語る所が當局の忌むところとなつて禁止された。そこでみづから一派を開いて、名を關東文字太夫といつたが、その關東の稱がまた幕府の忌むこととなつたので、更に改めて常盤津文字太夫と號した。これが即ち常盤津節の始祖であるが、藝系を古くして他に誇らんが爲に、伊東出羽椽を以て常盤津第一世となし、みづからは第六世と號した。伊東出羽椽とは即ち岡本文彌のこと、文彌節は一中節に影響を與へてゐて、その一中から豊後、豊後から常盤津となつたのであるから、かく稱したことに理由のないことはな

い。けれども常盤津としてはやはりこの文字太夫を始祖とすべきである。

元文の頃、この初代の文字太夫の時、狂言作者壕越菜陽が常盤津を盛に歌舞伎に用ひて、江戸長唄をさへ凌ぐほどの勢を見せた。けれども寛延頃に至つて富本節が起り、やがてそれに壓倒されて、やや振はなくなつた。

曲の題材の上から考へると、系統的に見て、謡曲及び義太夫との關係が特に注意せられる。淨瑠璃は全體として謡曲との關係が深く、吾妻淨瑠璃以下のものにも相當に關係がある。ただし題材の關係が必ずしも直接的でなく、謡曲から一旦江戸長唄や義太夫に入つて、それからここに來たものもあらうけれども、それを判別することはやや困難である。とにかく直接的でも間接的でも謡曲から來てゐるものは前期のものほど多く、後期のものほど少い。半太夫、河東、一中などにはかなり見出されるが、常盤津に至つてはすつと少くなつてゐる。その例は「薪荷雪間の市川」が謡曲の「山姥」から、「辰橋」が同「羅生門」から出てゐる等である。



これに反して義太夫と關係あるものは、後期のものほど多い。殊に義太夫としても常盤津としても語られるものさへある。たとへば「お俊傳兵衛堀川」朝顔日記宿屋「千兩幟」忠臣藏鶴が岡の類である。

猶ついでながら常盤津に限らず、一中でも清元でも、一般に淨瑠璃には、小唄端唄、長唄、又は和歌朗詠、俳句など、非常に多くの引用があつて、さういふ方面での詞章上の系統は頗る複雑である。

前項に述べたやうにもと京都の一中から出て、やや温雅上品であつたものが、江戸の進取的態度、洒脱輕快の氣風、遊蕩的氣分に應じて、さういふ方面に傾いて行く。そのあらはれは必ずしも常盤津に始まるのではないが、常盤津などからいよいよ盛になつて、清元に至つて、極まつたといふべきである。常盤津の「内裡模様源氏紫」が源氏物語に取材して貴族的趣味であるべきものでありながら、遊蕩的氣分が至る所にあらはれ、

とけて逢ふ夜を 神さんに 無理な願ひも 戀の意地 粹な浮世ぢや  
ないかいな

などに類する語句が決して少くないのである。とにかく元祿以降かうした淫蕩的遊戯的氣分は日に日に濃厚になつて、淨瑠璃が紅燈綠酒の巷と關係することも日に日に深くなつて行つたのである。

**富本節** 宮古路豊後椽の弟子に福田禪司といふ者があつた。この人は小文字太夫と名乗り、京都で豊後節を語つたが、豊後椽の没後、寛延年中、江戸に下り、柳橋に住んで、一派を開き、富本豊前椽を受領して、富本節の祖となつた。その門なる初代齋宮太夫も名人であつて、安永、天明以後頗る盛になり、歌舞伎とも深く關係して明治初年まで常盤津や清元をさへも凌駕するといふ勢であつたが、現今では非常に衰微してゐる。詞章の方面での性質は常盤津、清元などと大同小異である。



## 清元節

富本の初代齋宮太夫の門人に神田から出た清水屋太兵衛といふのがあつた。後に清水延壽齋といふ。その人の門に岡村吉五郎が出たが、故あつて破門せられ、文化五年に豊後路清海太夫と名乗り、同十一年十一月更に清元延壽太夫と改め、ここに清元節が創始されたのである。そして忽ちにして隆盛に向ひ、一時は常盤津、富本と鼎立の姿を呈した。のみならず次第に他の二者を壓倒して、今日では最も盛に行はれてゐる。

清元は後期の代表的なる淨瑠璃で、この時期の江戸の氣風を最もよく示してゐる。この時期においては下層社會が漸く勢力を得て、大工、火消、魚商、職人等が江戸を代表し、従つて教養を持たず道徳心がなく、かつこれら勞働階級はいはゆる手から口への生活をしてゐて、時間においても金錢においても餘裕なく、一方では感覺が鋭敏で利那的の享樂を求め、この氣風があらはれて淨瑠璃もたとへ全體としてまとまつたものでなくとも利那的に熱狂せしめれば足りるの

で、その音樂的方面において頗る官能的になり、かついはゆる「山」があつて鑑賞者の心を一時に狂奮させる。詞章の方面でも元來大阪で起つた義太夫節などのやうに、義理と人情との葛藤を縷々として述べるのでなく、刺戟の強い部分を繋ぎ合せて全體としてはますます支離滅裂になつた。

すべて感情の利那的高潮を主眼とし、戀愛でも、その美しい情調に酔ふのでなく、むしろこれを情事としてその享樂を食らうとするのである。心中道行などでも、心中の當事者に同情して涙の快感を味ははうとする義太夫節などにおける大阪人の態度と異なつて、情死事件を他人の事としてむしろ客觀的に茶化して眺めるといふ態度である。洒落を好み、冷笑痛罵を快とし、おちつきのない、虚勢を張つた、頑廢的氣分に浸る心持が、即ち江戸つ子の氣風である。そしてこれを最もよくあらはしてゐるのは清元節で、清元節において江戸の歌淨瑠璃はその極盛に達したといふことができるのである。



**新内節** 宮古路豊後椽の門人加賀太夫が延享年間に富士松薩摩椽と號して創始したのが、即ち新内節である。その門人の富士松敦賀は受領して若狭椽といつたが、その流は鶴賀新内と稱してゐる。新内では特にいはゆる「流し」といふのが特色である。現今でも行はれてゐる。

**その他** 右に述べた常盤津、富本、清元、新内はいづれも宮古路豊後椽の門から分出したのであつて、要するに豊後節一流の淨瑠璃である。このほかにも主として大阪で行はれた宮古路繁太夫の繁太夫節、京都から起つて江戸で一時盛であつた宮古路蘭八の蘭八節、宮蘭節それから出た宮蘭春太夫の春太夫節などもある。これら豊後節は一般に野卑淫靡な傾向を持つてゐて、河東節や一中節よりも更に程度の低い人々の間に行はれ、従つてそれだけに一層勢力が大きき。富本はいくらか温雅なるに近いが、清元と新内とは最も低劣な趣味である。それであつて人心の機微に觸れてゐるから却つて一般に喜ばれるのである。

淨瑠璃には流派が多いけれども、それは主として音樂的方面のことであつて、文學的に考察するには、さして重要視する必要はない。ここには概略だけ舉げておかう。即ち義太夫には竹本流と豊竹流とがあり、河東には河東系、蘭洲系、源四郎系、河良系、河丈系などがあり、一中には都派、菅野派、宇治派があり、新内には富士松派、鶴賀派がある等である。

現今では操人形の義太夫は大阪の文樂座に傳はり、操人形を離れた素語りは段物として一般に行はれ、別に脚色せられて劇として上演せられることもある。歌舞伎に補助的音樂として用ひられるのは、義太夫を別としては、清元と常盤津とが最も主要である。

別に奥淨瑠璃といふものがある。仙臺淨瑠璃ともいひ、仙臺地方の座頭が語つたものである。頼光の四天王、金平、義經などに關した題材が多く、「さる程に」さてもその後といふ類の語句が多く、一體の傾向は古淨瑠璃に似てゐる。今傳は



つてゐる語り本には「阿彌陀の胸割」「熊井太郎孝行の巻」「紫野合戦」等、いづれも五段のものである。恐らくは古淨瑠璃の系統を引き、地方的に傳はつていくらか民謡のやうな性質となつたものであらうと思はれる。

## 七 俗 謡

**總説** ここに俗謡といふのは主として中世以後現代までのもので、民族心の表現と見られるところの詩歌である。つまりは民謡であるが同じ性質のもので中世以前の所産は古謡の項に述べたのである。民謡、俗謡、俚謡、俗曲、俗歌、俚歌、流行歌などの名稱は通常不確實な概念を以て甚だ亂雜に使用されてゐるから、ここに名稱と意識とを正確に定めておく必要がある。民族心の表現であるところの音樂的詩歌を民謡とすれば、上代の無定形詩から古謡の大部分、それにここに述べるところの俗謡の全部は民謡である。民族的にして音樂的ではあつても、江戸長唄、端唄、箏唄の類は盆踊の歌や船唄、馬子唄、子守唄の類に比して、一層藝術的技巧の加はつてゐることが多い。そして前者はいはば音樂が主であつて歌詞はさほど重要視せられないもの、後者は歌詞もかなりの程度に重要視



せられるものとも言ふことができるかと思ふ。そこで私は前者を俗謡と名づけ、後者を俗謡と名づける。かやうな區別を中世以前のものにつけることは、時代が古いため、當時の文献に區別さして示されてゐないために、至難であるから、合せて古謡としたのである。

俗謡としてここに取扱ふのは小歌、小唄、流行歌、地方歌、童謡、創作民謡である。小歌と小唄とは立脚地を詩形においた場合の名稱であり、流行歌と地方歌とは性質の上から考察した場合の名稱であるから、考察の對象が重複することのあるのは避け難い。小歌とは室町時代から徳川時代初期に至るまでの俗謡で小唄形の成立以前のもので、即ち今様形から小唄形への過渡期のもので、詩形から見て、雑然たるものである。小唄形とは七七七五の四句から成る形で、織豊時代から徳川時代初期にかけて確立したのである。それ以後のその形を基礎とした俗謡を小唄と稱する。次に流行歌と地方歌とであるが、前者は時代的民謡とも

いふべく、時代と密接な關係を有し、民族心の表現として生れた音樂的詩歌であり、後者は地方的民謡ともいふべく、地方もしくは郷土と密接な關係を有するところの同じものである。だから流行歌はその歌はれる時代が過ぎれば意義を失ふべく、地方歌はその歌はれる地方から離れては意義を失ふべきであるが、民謡の一般性として流動することが多いから、他の時代、他の地方に歌はれても、とのまま又はその時代、その地方に適應すべく改作せられて、歌はれることがある。のみならず流行歌と地方歌とが相互に性質を變ずることがあり、殊に地方歌が變つて流行歌になる場合が少くない。

童謡と創作民謡とはやはり廣義の民謡である。童謡は兒童心の表現であるが、兒童心なるものは民族心に相通する點を有する。兒童には個人心の自覺はなく、自己を單數の代名詞で呼んでも、それに複數の個人が含まれてゐるから、その歌には個人的抒情詩のやうなものは見られず、すべて民謡の性質を有するも



のとなる。しかし民謡と相通する點はあつても、また相異なる點もある。即ち兒童心と民族心とは相似と相違とがある。兒童は成人を豫想せる兒童であつて、民族は成人と兒童との別なくすべてを含むのであるから、そこに異同が認められねばならぬ。童謡(Dōyō)と上代の童謡(Wazatai)とは全く性質を異にするのであるが、それはその條で述べる。

次に創作民謡とはやはり民族心の表現ではあるが、作者が特定の詩人である場合で、詩人が民族心の意識の下に創作したところのものである。換言すれば個人心から出るところの詩歌創作の技巧が認められるものである。これに反して普通の民謡は民族心からおのづから生れたもので、決して作られたものではない。だからこれを自然民謡と稱すべきである。自然民謡においても全然作者のない筈はないけれども、作者の個人心は全く度外視されて彼を通じて表現せられたところの民族心そのもののみが、重要視せられるのである。創作民

謡では作者の個性もまたそれ相當に認められなければならない。ただし創作民謡が變質して自然民謡のやうになつてしまふことはあるのである。

すべて俗謡として取扱ふところのものは、俗曲と深い關係があり、時には性質が相互に變移し流動することもあり、従つて俗謡と俗曲との區別の不確實なところとさへあるのである。

**小歌** 小歌の名稱は元來朝廷の大歌所の歌であつた大歌に對して、俗間の流行歌、地方歌の大歌や雅樂の餘興として採用せられたものをいふので、必ずしも詩形の短小を意味するのではなかつた。ここでは主として室町時代から徳川時代初期にかけての無定形詩的なる俗謡を小歌となし、徳川時代以後の定形詩的なるを小唄とするが、兩者は性質上全く同じもので、既に古謡として述べたところと同じ性質のものである。

徒然草に早歌の文字があつて、文段抄に「早歌、謡ひ物にて小歌の類なるべし。



今の端歌などいふたぐひなるべし」とある。ここで早歌について考へるに、既に神樂歌に早歌(Hayauta)といふのがあつて、短い章句が問答體もしくは對照の形になつてゐて、本末交互に矢つぎ早に歌つたものである。そして、もとは催馬樂即ち當時の俗謡である。右の徒然草に見えてゐるもの、室町時代の俗謡としての早歌(Sōka)は、唱歌(Shōka)又は小歌(Shōka)の音轉で早歌(Sōka)になつたのであらうといふが、恐らくは早歌(Hayauta)を音讀して早歌(Sōka)といひ、小歌(Shōka)と通じて用ひ、やがて小歌(Kouta)となつたのであらう。謡曲「内府」に「今様朗詠唱歌早歌」と連ねて書いてあるが、この場合唱歌は短歌に曲節を附して歌ふもの、早歌は俗謡又は流行歌を意味するもののやうに思はれる。そして唱歌と早歌とを別にして連ねてあるから同一のものとは考へられず、又唱歌が轉じて早歌となつたともいへないであらう。平安朝中期の「山王七社權現船謡」に早謡(Hayauta)といふのがあつたが、思ふに特殊の用字であつて一般には早歌の字が用ひられたのであらう。

つまり神樂歌の早歌(Hayauta)を音讀して早歌(Sōka)といひ、短い章句を交互に歌つて長く連ねるのであつたものの一部分が獨立して一首の歌となり、それを早歌(Sōka)と呼び、多くは短小であるところから小歌(Shōka)と稱し、やがて小歌(Kouta)ともいふやうになつたのであらう。要するにいづれも短詩形なる俗謡をいつたのではあるが、確然たる系統は明らかにし得ない。だからここに小歌の發生を正確に叙述することは至難であつて、ただ古謡の引き續きとして論ずるより外はない。ここで取扱ふべきは、閑吟集及び謡曲や狂言に含まれてゐる短詩形の俗謡である。

閑吟集は永正十五年八月の編述で、三百餘首の小歌を收めてゐる。その前書に「あるは早歌、あるは僧侶佳句を吟する廊下の聲、田樂近江大和ぶしになり行く數々を忘れ形見にもと思ひ出づるに従ひて、閑居の坐右に記し置く」とある。ここにいふ「近江大和ぶし」とは何であらうか。近江には山階、下坂、比叡の三座があ



つて日吉神社の神事に、大和には圓満井、結崎、外山、坂戸の四座があつて、春日神社の神事に、それぞれ出仕して猿樂を勤めてゐたので、その猿樂の曲節を以て歌ふ小歌を近江節、大和節と稱したものであらうか、又は近江、大和の俗間から起つた地方的民謡をいふのであらうか。又、同書の眞名序に「催馬樂再變而成早歌。其間有今様朗詠之類數曲。三變而有近江大和等音曲。」とある。これは流行歌の變遷を示したものであらうが、確然たる意味は解しかねる。

閑吟集の小歌についてその系統を尋ねるに、今様、雜藝などの古謡から引き續くものと概括的にいふことができる。左にそれらの考察を試みよう。

(一)今様からの系統　今様の音樂的詩歌としての生命は既に室町時代には全く消滅してゐて、この時代の俗謡に今様の形式なるものは殆どない。閑吟集中で、

花の錦の　下紐は　とけてなかなか　よしなや　柳の糸の　みだれ心

#### 寝みだれ髪の　面影

などが今様形に近いものである。外に今様形の七音又は五音の一句が略されたと見られる七句の歌がある。左の諸例は七五七五の四句であつて、即ち今様形の半部に當つてゐる。

木幡山路に　ゆき暮れて　月を伏見の　草枕

袖に名残を　をしどりの　つれて立たばや　もろともに

うきもひと時　嬉しきも　思ひさませば　夢そろよ

これらの類は甚だ多く、既に掲げた榮花物語の「川ぞひ柳」の歌が早く平安朝にあり、それ以來この形は行はれてゐたが、室町時代には俗謡の詩形としてかなり優勢であつたものと思はれる。

宮城野の　木の下露に　ぬるる袖　雨にもまさる　涙かな　涙かな（五  
七五七五五）



君來すば こむらさき わがもとゆひに 露はおくとも (五五七七)  
などは今様形と短歌形との混合と見られる。

(三) 短歌からの系統 右に挙げた例で、今様形と短歌形との混合したもののあることはわかるが、猶全く短歌形なるもののあることに注意すべきである。

思ひやる 心は君に そひながら 何の残りて こひしかるらん  
折々は 思ふ心の 見ゆらんにつれなや人の 知らずがほなる

これら短歌形のもものは民謡の方面において、上代から隆達小唄まで(それ以後にも多少見られ、そして後代に至るに随つて少くなつてゐるのであるが、小歌には猶幾分か見出されるのである。

(三) 雜藝からの系統 數例をあげてみよう。

須磨や明石の さよ千鳥 恨み恨みて なくばかり 身かな身かな ひ  
とつ浮世に ひとつ深山に (七五七五六七七)

尾花の霜夜は 寒からで 名残おほかる 秋の夜の 蟲の音も うらめ  
しや 手枕の 月ぞかたむく (八五七五五五七七)

笠をめせ 笠も笠 濱田の宿に はやる 菅の白い とがり笠を めせ  
なう めさねばお色の 黒げに (五五七三六六四八四)

これらは音數律から見て不規則的であり、内容から見ても明らかに雜藝の系統であることがわかる。この部類に属する小歌はかなり多い。

(四) 朗詠からの系統 左の例のやうに全く朗詠と稱すべきものをも含んでゐる。

鷄聲茅店月 人迹板橋霜

吳軍百萬鐵金甲 不敵西施笑裡刀

しかしこれらは純然たる小歌とはいへない。

殘月清風 雨聲となる



春風細軟なり 西施の美

なども小歌であるよりも朗詠たるに近し。

一夜窓前 芭蕉の枕 涙や雨と 降るらん

二人ぬるとも うかるべし 月斜窓に入る 曉寺の鐘

などは朗詠と今様との混合した調子のもつと見られる。朗詠と今様とが混合し、その間から生じて發展したのが宴曲であるとすれば右の諸例が宴曲に通ずる點を持つてゐるのは當然である。或はこれらは宴曲の詞章から出たのかも知れない。一説に宴曲と早歌とは同一のものであらうといふが、宴曲と閑吟集の小歌とは何等かの關係があるやうに思はれて、しかも明確な解釋は與へ難い。要するに朗詠からの系統はさして重きをおく必要なく、主要なる系統は今様及び雜藝からである。短歌からの系統は單に詩形ばかりでなく、内容的方面においても認められるけれども、全體から見ればそれほど重要であるとは思はれない。

ない。

室町時代の小歌は閑吟集所載のものを代表者とするが、外に曲舞、謡曲、狂言などに挿入された小歌があるから、それらを見、かつそれらと閑吟集の小歌との關係を考へてみよう。まづ曲舞、地主の中に

地主の櫻は 散るか散らぬか 見たか水汲 散るやら散らぬやら 嵐こそ

ぞ知れ

堅田の網は 夜こそ引きよけれ 晝は人目の しげければ

花の錦の 下紐は とけてなかなか よしなや

等の小歌を含んでゐるがこれらはそのまま又はそれに似たものが閑吟集に載せられてある。謡曲では

來しかたより 今の世まで 絶えせぬものは 戀といへる 曲者 げに

戀は 曲者 曲者かな 戀こそ 寝られね (花月)



木の芽はるさめ ふるとても なほ消え難き この野邊の 雪の下なる  
 若菜をば 今幾日ありて 摘ままし 春立つと いふばかりにや み吉  
 野の 山も霞みて 白雪の 消えし跡こそ 道となれ (三人静)

などいづれも閑吟集にも出てゐる。謡曲ではこれらが或は「歌」或は「地」として取扱はれ、又はゆる小謡として歌はれることがある。狂言に見ると、狂言の途中で謡を歌つて舞ふことがある。それを小舞といひ、その歌を小舞謡といひ、又は狂言小歌ともいふ。一例をあげると、

京から下る 小山伏 肩にからかさ お手に珠數 腰に法螺の貝 袂に  
 戀の 玉章 お客僧 うけ給ふ 柴の垣ごしに 物問はう

の類で、これよりもずつと長い歌もある。

さてこれらの歌と閑吟集の小歌、當時一般に行はれた俗謡とは、いかなる關係があるかが問題である。謡曲の小謡は性質上謡曲の分身ともいふべく、俗謡と

しての小歌とは多少異なるわけである。即ち小謡はその含まれてゐる曲の全體を豫想する點に意義がある。しかし閑吟集にも出てゐて明らかに俗謡と見られるもので、謡曲にも用ひられてゐるやうな小歌は、何と解釋すべきか。恐らく謡曲の作者が當時の俗謡をも取つて詞章を成した場合もあらう。又同時に小謡の中にはそれと反對に、謡曲に用ひられて佳調をなしてゐる部分がある。その一曲を離れて單獨に歌はれ、やがて俗謡のやうになつたものもあらうと思はれる。即ち俗謡としての小歌と、謡曲における小謡とは、その發生事情において相關的關係を持つと私は考へる。狂言小歌についても同様、それと俗謡としての小歌との間に、發生的に相關的關係があると考へられる。小謡にも狂言小歌にもかなり長いものがあるが、その比較的短いものは、特にそれが獨立して小歌となつた場合が多いと考へてよからう。果して然らば、室町時代の俗謡としての小歌は小謡や狂言小歌へも系統を傳へてゐると同時に、それらからも系統を與



へられてゐるといふことができる。従つて閑吟集について前に考察した所をも合せて一般に小歌の系統をいふならば、今様雜藝からのを主としその外に短歌朗詠から及び小謔、狂言小歌などから一部分の系統を引いてゐるといふ結論になるのである。

定形詩としての小唄は七七七五の四句から成る。この形が成立したのは織豊時代から徳川時代初期までのことである。私はこの定形の成立以前なる無定形詩的のものを小歌とする。従つて左に掲げるやうな織豊時代の俗謡は、小歌から小唄への過渡期的産物と考へる。

戀しの昔や 立ちも返らぬ 老の波 いたたく雪の 眞白髪 長き命ぞ  
恨みなる (宗長日記)

一にうきこと 金が崎 二にはうきこと 志賀の陣 三に福島 野田の  
のきぐち (甲陽軍鑑)

我は焼野の 雉子 我は焼野の 雉子 思ひ出でては ほろと鳴く

(小田原記)

人の若衆を 盗むよりしては 首を取らりよと 覺悟した (夫つれづれ)

殊に最後の一例などはよほど小唄の調子に近づいてゐる。これらから小唄が成立してゆくので、慶長頃の隆達小唄に至つて小唄形はほぼ確立したのである。

隆達節の小唄は高三隆達又は龍達、號は自庵といふ泉州堺の人が歌ひ始めたものである。後には三味線に合せても歌はれたが、當初は全く聲樂であつた。

今傳はつてゐるものによれば、後世の多くの俗謡のやうにその全部が一樣の曲節で歌はれたのでなく、一首ごとに異なつた曲節で歌はれたことが明らかである。その唄は隆達自筆と稱せられるもの百首、外に五十首ばかりあるが、これをすべて彼の自作と考へてはならない。自筆なる故に自作とするのは早計で、曲節は彼の附けたものに相違ないが、歌詞はその時代一般に行はれてゐた俗謡を



中心とし、前時代以來の流行歌の類を加へ、かつ幾分はみづから新作したものを加へたのであらうと思ふ。隆達節は猶まだ小歌と小唄との混在せる過渡期的のものである。その中には短歌形のもの、今様形の半部に當るもの、無定形詩的のもの等があると共に、小唄形のものがある。例示すれば、短歌形のもの、  
よしやただ 君こそわれに つらくとも うき名は立てじ 身のとがに  
して

短歌形を基とし、そこに今様形の影響の認められるもの、

思ふとて その色人に 知らすなよ 思はぬふりで 忘るなよ

今様形の半部に相當する形のもの、

思ひきりたる 雨の夜に 夢かや君の おとづれば

今様形の半部を基とし、そこに短歌形の影響の認められるもの、

見ればおもひの ます鏡 曇らば曇れ いやよおもかけ

無定形詩的のもの、

かへる姿を 見んと思へば 霧かの 朝霧か

寝みだれ髪の 涙の色は 春雨に みだるる いとざくら

等の類はいはば小歌に屬すべきものである。

雪折れ竹を そのまま垣に 世は皆人の いひなし 花を嵐の さそは

ぬさきに いざおりやれ花を み吉野へ

などは小唄形に近く、次の諸例は全く小唄形である。

忘るるものを 又ふりかかる かたびら雪の 消えもせで

寝ても覺めても 忘れぬ君を 焦れ死なぬは いなものぢや

なほ小唄形の成立については次項で述べる所があらう。とにかく小唄形が成立して後は俗謡の大部分がその形又はそれに基づく形になつてしまつた。勿論徳川時代以後にも小唄形でないものが多少あるけれども、小唄形成立以後の



ものは特に小歌と稱することなく、一括して小唄とする。

**小唄** 小唄とは七七七五の句より成るもの及びこれに準ずるもので、ほぼ徳川時代以後現代に至るまでの俗謡をいふ。七七七五の四句といふ詩形は、近世以後の俗謡の最も代表的なるものであつて、私はこれを小唄形と稱する。小唄形の成立は、隆達節にあるといつて差支ない。勿論それ以前にもないことはなく、それ以後にもこの形式でないものもあることは既述の如くである。

まづ小唄形の發生を考へよう。室町時代の小歌の代表的作品と考へられる閑吟集において最も多い形式は七五七五、七五七七、七七七七、五五七七、五七七七等いづれも四句から成るもので、これらが小唄形に近く、やがてその未定形なるものと見られる。のみならず

ならぬあだ花 まつしろに見えて うき中垣の 夕顔や  
霞わけつつ 小松ひけば うぐひす野邊に 聞く初音

今ゆた髪が はらりと解けた いかさま心も さそくとけた  
等は最も著しく小唄形の未定形と見られる。元龜、天正頃、信長の家臣四人を評した唄、

木綿藤吉 米五郎左衛門 かくれ柴田に のけ佐久間

が「二川隨筆」にあり、信長の旗本矢部善七郎を評した歌、

矢部の善七 大名にならば 竹の二股 世は不思議

が「義殘後覺」にあり、慶長十五年名古屋城再築の時、慰勞の歌舞伎があつて、その歌に

およびなけれど 萬松寺の花を 一枝折りて ほしゆござる

といふのがあつたと「翁草」にあるが、これらは殆ど小唄形といつても差支ない。これらが整齊されて隆達小唄に至り、小唄形がほぼ定立したのである。さればこれを系統的にいへば、今様形からその半部なる七五七五の形式を生じ、それが



更に發展して七七七五となつたものといへよう。

思ひ出すとは 忘るるか 思ひ出さずや 忘れねば  
は閑吟集の小歌であるが大隅國の盆踊歌に

思ひ出せとは 忘るるからよ 思ひ出さずに 忘れまい(山家鳥蟲歌)

とあるに比して考へても、この事が首肯されよう。しかし、小唄形の發生については、なほ三味線の唄を考へねばならぬ。三味線の始については既述の如くであるが、琉球で蛇皮線に合せて歌ふ歌は八八八六の四句から成るもので、この形式が成立したのは、英祖王の時代であるといふ。この形からその各句を一音づつ減少すれば、即ち七七七五の小唄形になる。これについては高野辰之氏の「歌舞音曲考説」の言説のやうに、日本語の性質上、右の琉歌に代へるに、この七七七五の詩形を以てしたのであると考へられる。即ち小唄形の發生は、今様形からの漸徐的發展と、琉歌からの影響とで、ほぼ徳川時代の初期までに成立したのである。

る。

完成せる小唄としてまづ見るべきは、隆達節であり、次いで弄齋、投節等になる。隆達の小唄には和歌や俳諧に通ずる修辭なども見られるが、その傾向は時代と共に減じて、漸く俗語としての獨特の地歩を占めるに至つた。内容は勿論戀愛を主とし、遊廓の繁榮に伴つて、漸く脂粉の香氣に満ち、紅樓の情趣が多くなつて來た。小唄は流行歌と緊密なる關係を有し、近世以後の流行歌の中心をなすものは小唄であり、又地方的の民謡にも小唄は頗る多く見られる。しかし流行歌及び地方歌は後に考察することとして、ここでは小唄の本幹をなすところの都々逸(都々一)を中心として小唄の考察を進めようと思ふ。

都々逸そのものは後にして、まづ形式の方から都々逸形の發生について述べらる。都々逸形は勿論小唄形であるが、しかもその中心をなすものといふべきで、即ち七三四七(四三)七三(四)五といふ形式である。この都々逸形が成立したのは



言ふまでもなく小唄形の成立より後のことである。隆達節などではたとへば

思へば 君よ 汐干る まにも 必ず 浪の よるとなく (四三四  
三四三五)

であつて、未だ都々逸形ではない。これよりなほ以前に閑吟集の小歌に

沖の 鷗は 梶とる 舟よ 足を 櫓にして (三四四三三四)

といふのがあるが、これにもし五音の一句を添へれば直ちに都々逸形になる。

この事から考へると、都々逸形の萌芽は、既に早くから存してゐたものと思はれる。隆達節には

かはす 枕に 涙の おくは あすの わかれを 思はれて (三四四三  
三四五)

など純然たる都々逸形がいくらか見出し得るが、これが基調的である程にはなつてゐない。然るに、その後につつた弄齋節でたとへば

文は やりたし わが身は かかす ものを ゆへかし 白紙が  
又は投節、たとへば

あはで ぬる夜は 袖ひち まさる 夢は 枕の いとまなや

等は殆どすべて都々逸形である。殊に投節は江戸弄齋から出て京都の鳥原で専ら行はれたものといふが、小唄形の中心的なる都々逸形は、この投節に至つて確立したといつて差支ない。即ちほぼ元祿頃にはこの形式がた立して、殆どすべての小唄がこの形式によるやうになつたのである。

更になほ小唄形及び都々逸形についての形式的方面からの考察を試みよう。私が小唄形といふのは主として七七七五の詩形を指すのであるが、猶これに準ずるものをも廣義で小唄形と稱するのが便宜である。されば廣義の小唄形とは左の三種を含むものとする。

(一)七七七五の四句から成るもの、これを狭義の小唄形となし、そして都々逸形



を以て代表とする。

(二)五七七七五の五句から成るもの、即ち小唄形の上に五音の一句が添加された形であつて、たとへば

玉簾の 中ぞゆかしき あの御所車 戀にへだては あるものか

(三)右の二者を基調として六句以上を連ねるもの、端唄にその例が多い。そして連ねる句数が偶数なるものは(一)を基調とする。たとへば

思ふお方に 盃さされ 顔もほんのり 櫻いろ 返事するの口の内

(博多節)

連ねる句数が奇数なるものは(二)を基調とする。たとへば

肌さむき 秋は思ひも ますほの薄 雲井に雁の 散らし文 まゐらせ  
候の 言の葉に 夕ばえ照らす 色見ぐさ (端唄)

なほ右三種の外、長唄以上の長さのもので、右三種における句調を主調として持

つもの、たとへば淨瑠璃のあるものや江戸長唄の類などがある。

右三種の中、中心的なるは(二)で、更にその本核をなすは、都々逸調である。今その三四四三三四五といふ詩形についての音數律的考察を試みよう。即ちこれが韻律としての根據を闡明し、それを發達的に考へてみよう。

まづ七七七五の四句中、前二句なる七七は既に短歌の下句において用ひられたもので、俗謡の類でも催馬樂、雜藝、宴曲等に用ひられてゐる。そしてこれを分つて、都々逸調の如く三四四三となつてゐるものも、たとへば

いなむしろ 川ぞひ柳 みづゆけば なびき おしたち その根は う  
せず (顯宗組)

などがあり、萬葉には四三四三が多く、平安朝の短歌には第五句が三四なるものが頗る多いが、三四四三と見られるものも多少はある。しかし文字的詩歌としての短歌はここには重要でなく、むしろ音樂的詩歌としての俗謡に留意すべき



である。催馬樂における七七の二句について見るに多くは四三四三及び四三三四又は三四三四であつて、三四四三は殆どない。宴曲に至つて「音に立てても言はばや物を」負くる習ひもありその海の「等」三四四三が見られるが、その例はまだ多くはない。織豊時代の落首として前出したものには、明らかに三四四三が見られる。伊達正宗が陣中で歌はせたと傳へる仙臺の古謠

さんさ しぐれか 萱屋の 雨か 音も せで来て ぬれかかる  
は全く都々逸調であり「義殘後覺」に出てゐる落首

織田の 源五は 人では ないよ 御腹 召せ召せ 召させて おいて  
われは 安土へ 逃ぐるは 源五 睦月 二日に 大水 出でて をこ  
の源なる 名を流す

の如きは三四四三の連続で最後が三四五である。右の考察によつて三四四三の調がほぼ織豊時代に成立したことがわかる。この調は輕快で、近世の趣味に

適合したものであつて、近世文化の發達と共に勢を得て、その後ますます盛に用ひられたのである。

次に七七七五の下二句なる七五について考へるに、七五の二句といふ點ではやはり短歌の第二句と第三句とにおいて見られたけれども、萬葉においては多く四三五であるが、三四五の調をなしてゐるものも幾分かある。平安朝の短歌にも三四五の調をなしてゐるものがあるけれども、これらは音樂的詩歌でないから、三四五として見るよりもむしろ七五として見るべきであつて、ここには直接の關係がない。萬葉の五七調が古今で七五調になり、それが音樂的詩歌の方面において發達して今様を生じたのであるが、今様において七五を分けて見るに、三四五が最も多いことを發見する。その外では四四五であるが、これは三四五の變形と見られる。稀に三三五と四三五とがあるが、七を二と五とに分け得べきものは殆どなく。



ふるき 都をきてみれば あさちが 原とぞ なりにける (三四五)

四四五)

月の ひかりは くまなくて 秋風 のみぞ 身にはしむ (三四五) 四

三五)

ありの すさびの 憎きさへ ありきの あとは 戀しきに (三四五)

四三五)

あかで 別れし 面影を いつの 世にかは 忘るべき (三四五) 三四

五)

されば三四五の調は既に今様において成立したといつて差支ない。そしてこの調と前述の三四四三の調とが合して、そこにできたものが都々逸調である。織豊時代の頃からあらはれ漸次勢力を増して元祿頃に至つて、小唄の大部分がこの調に歸し、やがて俗謡における基調的句調となつたのである。

都々逸調の音數律的根據の歴史的考察はかくの如くである。次に都々逸そのものについて述べよう。都々逸は都々逸節の略稱で、都々逸調はかやうに古くからあつたが、それはこの詩形なり、句調なりに都々逸なる名稱を借り用ひたのであつて、都々逸節そのものは、やや後世に生れたものである。都々逸節の起原については、都々逸坊扇歌(仙歌)が天保九年に牛込の薬店で初めてよしこの節を變化して歌つたのが起原であるともいひ、或は同人が文政の末に即題の謎を解くによしこの節を以てしたのが始で、それから「よしこの」を都々逸と改稱するに至つたのであるともいふ。しかし、天保三年版行の爲永春水の「春色梅曆」第三編にどど一として

惚れて焦れた 甲斐ない今宵 逢へばくだらぬ 事ばかり

思ふ程 思ふまいかと 離れて見れば 愚痴なことだが 腹が立つ

の二首があるのを合せ考へれば、或は必ずしも扇歌の歌ひ初めたものでなくて



の人は單に都々逸を歌ふに巧みであつたといふに過ぎず、都々逸節は誰からとなく、文政、天保頃から行はれ初めたものであらうと思はれる。勿論、都々逸とは呼ばれないでも、性質上これと全く同一なるは元祿以來行はれてゐるのであるが、都々逸の名稱を得たのは、都々坊扇歌がこれを歌ふに特に妙を得てゐた爲にその名から出たのであらう。よしこの節の變化したものとといふことは、ほぼ明らかである。よしこの節はもと潮來節から一轉したもので、潮來節が江戸において歌はれるやうになつた時、天明、寛政の頃、飴賣某が

雪はちらちら 小池小川に 氷がはつて 鱒鮒 泥龜龜の子 天井が出  
來てうるさかる

などと歌ひ、その終に「よしこのなんだへ、こしやら、こしやら、こしやら」といふ囃子詞をつけたので、これから潮來節をよしこの節といふやうになつたのであるといふ。小歌志彙集によれば、文政五年の冬によしこの節が流行し、同八年秋再び

流行、天保年間に至つて種々の替唄ができて、盛に行はれたといふ。これら流行のよしこの節の中には

切れた からとて たよりを さんせ いやで 別れた 中ぢやない  
長い 廊下の まん中 どこで 辛抱 さんせと 目に涙

等全く都々逸調の唄が少くない。しかし、都々逸調のものは、以前から行はれてゐるのであるから、やはり扇歌がこれを歌ふに巧みであつたから、特にその名稱を得たものと考へるべきであらう。

都々逸の形式的方面の考察は以上でほぼ盡きてゐる。ただ  
見すてて つれ立つ 雁さへ 憎い ひとり 待つ身の 花の下

等、初句が四四であるのは、變態形と見るべきである。都々逸は發生以後ますます盛に行はれて多く新作ができたが、後には文句入り、都々逸なるものができた。即ち、義太夫、江戸長唄、一中、常盤津、清元、新内、琵琶歌、漢詩等の有名な一節を挿入し



たもので、多くは上二句と下二句との間にこれらの文句を挿入するものである。いはゆる文句入り都々逸であつて、二代目清元延壽太夫が試みたことから始まるといふ。

逸々都は都會で流行するやうになつて、漸次技巧が加はり、劇場藝術的にまで進んで今日に及んでゐる。かつ今日では新聞雑誌の隆盛に伴つて、音楽との關係を離れた文字的詩歌としても作られてゐる。

都々逸を以て小唄の根幹とするが詩形から見て小唄と稱すべきは近世以後までの民謡に一般に見られるのである。

流行歌 流行歌とは一時的に流行する俗謡である。本質的にいへば、その時代が過ぎてしまへば意義と價値とを失ふべきもので、ただそれがそのまま又は多少改作せられて他の比較的長い時代にわたつて生命を有するところの音楽的詩歌に採用された場合には、流行歌たるの本質を失つてしまふ代りに、その時

代以後にあつても有意義かつ有價値のものとなるのである。上代以來の流行歌は既に主として古謡の項に述べた。今様雜藝から小歌、小唄となつて、流行歌もこれと歩調を同じくする。源平時代から織豊時代への落首めいた俗謡もまた流行歌である。ここでは近世以後の流行歌を考察する。

小唄とは詩形の點から名づけられた名稱、即ち形式的根據によつたもの、流行歌とは一時的流行といふ時代的根據に基づくもの、従つて立脚點が異なるのであるから、考察の對象が重複することは避け難いのである。

慶長頃に隆達節が流行してから現代に至るまで、何々節と稱せられて一時的に流行したものは非常に多くて擧げ盡すことができないから、左に僅かに主要なるものの名稱を掲げるに止める。(何々節と稱すべきところ、煩を避けて「節」の字を略する。たとへば「隆達」は「達達節」の略稱である。)

慶長頃から寛永頃まで



隆達、弄齋、ほそり、片撥、岡崎、よごさんしよ、芝垣、わきて、  
慶安頃から天和頃まで

やよや、のんやほ、丹前、さいこの、ぬめり、土手、籬、源兵衛、のほほん、加賀、糸はやり、  
せうがな、浮氣、與五平、

元祿前後

投、みすて、おちよ、古今、小倉、さんざ、捨ててん、

享保前後

つくし、しんど、深川、

實曆、明和の頃

生涯、どんどん、金平、したりや、ようがさんすへ、

天明、寛政の頃

一つとや、潮來、からくり、

文化文政の頃

喜び、こひな、よしよし、なんきよ、じんじく、やうき、案じられ、よしかへ、でんぐり、  
世なほし、しやりしよ、世話、やかし、やんすな、どんどん、

天保、弘化の頃

えつさえつさ、ほんだよ、はねだ、よいやさ、道理、ぢや、まねき、都々一、何、おもしろ、  
おいとこ、大津繪、三朝、やれこりや、そうかい、さつさこらこら、

徳川時代末期

伊奈勢、ぼんやん、よさこい、風流、まんまど、ずんべら、きやり、さつくり、のうへ、よ  
つしよこしよ、はいよ、大しやり、どんどこ、ばあばあ、三鼓、

明治年間

とことんやれ、さいさい、こちやえ、どんがらがん、書生、やつちよろさんだい、や  
つつける、ちよんこ、縁かいな、金來、推量、愉快、賛成、おつべけ、法界、落膽、豊國、有明、



かわいそ、さのさ、東雲、安來、ラツバ、なんてまがい、  
大正以後

大正でかんしよ、於江戸兒、まつくろけ、八木鴨緑江安來、

右は主として文化の中心地殊に江戸(東京)における歌を中心としたのである。この外にも頗る多いのであるが、中には一旦衰へて後再び盛になるものもある。近いところでは安來節がその例で、明治四十年頃に流行して、一旦衰へ、更に大正十二年の關東地方大震災の前後に再び盛に歌はれ、現今はいくらか衰へたが猶歌はれてゐる。安來節その他、追分、博多、潮來、米山甚句の類はもと地方的民謡であつて、それが都會地に移つて流行した故に流行歌と稱すべきものになつたのである。もと地方的民謡であつたものの流行歌になつたものを除いて、一般に流行歌の發生事情を考へてみると、徳川時代では遊廓及び歌舞伎に關係して發生したものが多し。流行歌が最も多く絃歌杯盤の間から生れることは、まさ

に然るべき事實である。中には遊女、藝妓の歌ひ始めたことが傳へられてゐるものもある。たとへば投節は京都島原の柏屋の抱へ某が歌ひ始めたといふ。又、土手節は吉原通ひの俠客などの歌ひ始めたものといふ。徳川時代において遊廓と共に娯樂と社交と趣味との源泉であつたところのものは、歌舞伎であつたから、それから又はそれに關聯して流行歌が生れたことも當然である。中には俳優の歌ひ始めたことが傳へられてゐるものさへある。たとへば加賀節は萬治寛文の頃、俳優の多門庄左衛門等が歌ひ始め、古今節は元祿の頃、俳優の古今新左衛門が歌ひ始めたものといふ類である。

右は主として徳川時代の流行歌についての考察である。次に明治以後の流行歌についてその發生事情を見るに、大體において左の如くである。

(一)前代の俗謡から直接に系統を引くもの。さのさ節、振つたねえ節、新おけさ節、すたた節、新磯節などがその例である。流行歌と地方歌とに關せず、前代のも



のをそのまま又は多少改作して歌ひ、もしくは前代のものに倣つて新作されるのである。たとへば新磯節に

富士の白雪や 朝日とける 娘島田は なさけにとける わたしやあ  
なたに とけて流れて 添ふ身ぢやないか

といふのがあるが、これが左の如き先蹤を持つてゐることは明らかである。

山な白雪 朝日にとける とけて流れて 三島へ落ちて 三島女郎衆の  
化粧水 (安房の盆踊唄)

富士の白雪は 朝日にとける とけて流れて 三島へ落ちて 三島女郎  
衆の 化粧の水 (常陸の酒造唄)

峰の氷は 朝日とける 娘島田は 寝てとける (御嶽節)

山さ降つた雪や 朝日とける あねちやの島田は 寝てとける

羽後の馬子唄

地方歌が東京に入つて流行歌となり、もとの地方とは全く關係のない歌が新作されることもある。

命限りに ほれたるわたし これも因縁 因果づく (安來節)

富士の山ほど 酒樽つんでよ かわいお方に 飲ませたいよ (大鳥節)

の類は全く地方色を有せぬ純然たる流行歌である。これらは地方歌の曲調が喜ばれ、新作の歌をその曲調によつて歌ひ、多數の好尚に投するのである。

(二)新體詩譯詩などから出てゐるもの。たとへば最近の流行歌「戀の白蓮」を見るに、島崎藤村氏の「若菜集なる」おきくから作られたことが明らかであり、殊に詞章まで全く同じ部分がある。本來新體詩として作られたものが、廣く愛誦された結果、流行歌の性質を帯びてくることがある。武島羽衣氏の「美しき天然」は學校唱歌として用ひられたが、後に俗化して三味線、バイオリン、胡弓、尺八などの歌詞となり、流行歌のやうになつた。譯詩から出て流行歌となつたものにはハイ



ネの「ローレライ」の如きがある。やはりハイネの「Ich steh' auf des Berges Spitze」といふ歌が翻譯されて歌はれてゐるのみならず「盛りの花は」といふ替唄さへ作られてゐる。替唄とは内容をむしろ問題にせず、原歌と同じ曲調で歌はれるべく、同じ詩形同じ調子で作られたものをいふ。

(三)創作民謡の流行歌となつたもの。徳川時代にもあつたらうとは思はれるが、明示することが困難である。明治以後のものには確實な例がある。最近のものでは野口雨情、北原白秋その他の諸氏の作がある。

(四)小説の梗概や一節などを歌に作つたものの流行歌になつたもの。明治三十九年頃から行はれたので「不如歸の歌」「己が罪の歌」「金色夜叉の歌」「魔風戀風の歌」などがその例である。又、

ダイヤモンドに だまされて 乗つちやならない 玉の輿 人は名譽が  
第一よ 富貴は夢か 浮雲か (ラ、ツ、メ節)

武夫がポートに 移る時 送る浪さん 目に涙 わたしは客を 送る時  
背中をたたいて 舌を出す (トンボノメ)

の類も、原小説を豫想するところに興味があるべきである。

(五)歌劇から出たもの。「ボツカチオの歌」「カルメンの歌」「リゴレット」「コロツケの歌」など、これに類するものでは「ゴンドラの歌」「カチューシャの歌」など、小説や劇から出たものもある。

(六)校歌や寮歌が俗化して流行歌となつたもの。校歌寮歌、野球などの應援歌、ポートルースの歌などが広く歌はれて流行歌になることがある。殊に一高、高工、商船、早大などの歌に、さうした性質のものが見られる。

右の外にもただ何となく歌ひ出されたものがある。その中で「榮子の死」「千葉心中」「尼港の惨劇」「北海の嵐」の類は、社会的、事件を歌つたもの、「流浪の旅」「失戀の歌」「落城の歌」「濱千鳥の歌」の類は多く唱歌の形で、普通の民謡にありふれた内容を歌つ



たものである。

流行歌の作者は勿論民衆であつて、作者の名を明らかにせず、又作者の個性が重要視せられるべき性質のものではない。しかし創作民謡とは別に、作者の名の明らかな場合がある。たとへば隆達節のあるものが隆達の作であり、投節が畠山箕山の作であると傳へ、又現代のもので、夜半の嵐が西岡元三郎氏の作、廓ぶしが鈴木新之助氏の作である。といふが如きである。作曲の方でもたとへば籬節は萬治年間、大阪新町の遊女まがきが美聲を以て歌ひ始め、元祿寶永に至つて一般に歌はれるやうになつたといふが如きであるが、作詞作曲共に一般に民謡では作者を重要視する必要はない。

最後に最近の流行歌について一言する。前にも述べたやうに大正十二年の震災前後には安來節が盛であつたが、一方ではその頃から映畫小唄なるものがあらはれた。映畫に挿入された小唄が映畫を離れて一般に歌はれるやうにな

り、もしくは一般に知られてゐる小唄を取つて映畫に作り、それによつて更に廣く流行唄として歌はれるやうになるのである。蒲田の松竹の作なる「船頭小唄」  
「山中小唄」などが早くあり、その後「水藻の花」「籠の鳥」「ストトン」「鈴蘭の唄」などから最近の「すたれ者」などに至るまで、かなり多くの映畫小唄である。

震災の後に

八疊ひとまの　バラツクすまひ　雨のない夜は　月が漏る。

といふのが歌はれ、復興節などもあつたが、あまり廣くは歌はれずして終り、やはり安來節や映畫小唄が歌はれてゐた。そして現時に至るまでに「流浪の旅」「新おけさ節」「紅い唇の歌」「新やなぎ節」「新深川節」「七里ヶ濱」「淡海節」「大島節」などが、一時的に流行してやがて衰退し、又は一般的でなくて一部に歌はれたものもあつた。今は鳴緑江節が衰へ、安來節がやや衰へ、「船頭小唄」も「籠の鳥」もかなり盛ではあるが、漸く去らうとしてゐる。



**地方歌** 地方歌とは全國的のものでなく、特殊の一地方に存在の根據を有し、地方色の鮮明なことを本とするものである。しかし俗謡は一般に流動的性質を持つから、ある地方に發生した歌も他の地方に移り、又は都會地に移つて終には全國的の流行歌となる場合が少くない。従つて純粹の地方歌を流行歌から區別するにやや困難な場合がある。

中世以前の流行歌は時代が遠いため、確實にそれと指示することが容易でないが、大體のことは古謡の項で述べたのである。室町時代の閑吟集に地方歌が含まれてゐることはほぼ確實と思はれるけれども、地方に行はれたものと都會に行はれたものとの區別が明らかでなくて、純粹の地方歌を判定することは困難である。現今行はれてゐる地方歌の多くは徳川時代に發生したもので、日本に限らずいづれの民族でも地方的民謡が特に、ある時代に著しい特色を以て多く産出せられることがある。日本における地方的民謡の發生は特に、徳川時

代に著しかつた。一には中世以前のもものは現代からあまりに遠いため、その用語からいつても内容からいつても、地方歌として感ぜられることが少いのに反し、近世以後のものは現代にも理解せられ、共感せられること、一には中世以前の文化が都市中心であつたのに對して、徳川時代には漸く地方的文化の興隆となり中央との連絡もよくなつたこと等の爲にも、普通地方歌と考へられてゐるものに徳川時代のものが多いやうに思ふのである。従つて材料も豊富である。けれども地方歌は民謡の一般的性質としてその發生の年代が不明であり、作者は不定であつて、ただ民族心がおのづからあらはれて歌となつたものであるから、その歌の歴史的系統を組織だてることは多くの場合困難である。左に極めて大體において地方歌として、最も有名なもの名稱だけを掲げよう。〔節〕の字を略す。たとへば「十七」は「十七節」の略稱である。〕

關東奥羽地方



十七、大島、鎌倉、肴、お勝、おいとこ、東金、大漁、潮來、磯、八木、相馬、仙臺、なかおくに、伊勢坂、おぼこ、

中部北陸地方

なぎ、下田、名古屋、木曾、追分、おけさ、出雲崎、佐渡、金堀、山中、

京畿地方

大津繪、よしこの、菅笠、宮津、

山陽、山陰、地方、

宮島、安來、下の關、

四國地方

土佐、伊豫、とこせ、

九州地方

長崎、松高、薩摩、博多、しよんが、おりやんこ、ほんほこ、金山、おがどん、どんどん、

北海道地方

追分

右の外、たとへば田植歌、馬子歌、船歌、木遣、盆踊歌などの類は、どこといふことなく諸地方に行はれてゐるのであるし、甚句、音頭などは發生地はわかかつてゐても、各地に移り行はれてゐるから、すべて地方歌の種類は非常に多く、相互間の關係も複雑である。これを發達の體系といふ立脚點から整理することは殆ど不可能に近い。ただ左に最も有名な地方歌の二三を舉げて、その發達の經路の概略を述べよう。

(一)追分節 北海道の渡島追分、松前追分、江差追分などが追分節の正流であるやうに一般には思はれ、南部から江差に渡つた佐の市といふ座頭が歌ひ始めたけんりよ節から出たといふ俗傳や、源義經と積丹土人の酋長の娘との情事に附會せられた俗説などがある。又、越中高岡の漁夫の妻が行方を失つた夫の跡を



追つて北海道に渡つたが龜井岬から先は女人禁制であるので、進み得ずして、哀婉の調律を以て歌ひ出したのが濫觴であるともいふ。しかしこれらは俗説に過ぎないので、追分節の發生地は信濃である。信濃の北佐久郡長倉村の追分は、往時中仙道と北國街道との分岐點であつて、その地から起つた馬子歌が即ち追分節である。信濃追分とも小諸節ともいふ。文政五年刊行の「浮れ草」に

心よくもて 追分女郎衆 淺間山から 鬼が出る

送りましよかよ 送られましよか せめて峠の 茶屋までも

等すべて七首の追分節が出てゐて、これらはかなり古い馬子歌である。

坂城や照る照る 追分曇る 花の松代 雨がふる

これは信濃追分であるが、もと

坂は照る照る 鈴鹿は曇る あひの土山 雨がふる

といふ伊勢の馬子歌から出たものである。これが江差追分になつて

江差照る照る 函館曇る あひの福山 花が咲く  
となる。北海道へ移つて行つたのは、信濃の追分から信濃川の水運あるにつれて越後へ出て、ここに越後追分となり、新潟あたり又は越中地方から海路によつて江差や松前に移されたものと想像される。

さらばといふまに はや森のかげ かすかに見ゆるは 菅の笠

といふのは越後追分の歌で、陸の歌であるが、それが海の歌となつて

さらばといふまに はや波のかげ かすかに聞える ぬしの唄

となる。即ち馬子歌から船歌に變つたのである。明治になつて憲法發布の後、北海道の追分節は東京に傳誦せられた。そして次の二首などが最も人口に膾炙した。

忍路高島 及びもないが せめて歌葉 磯谷まで

帯も十勝で そのまま根室 落つる涙は 幌泉



現今でも勿論東京及び諸地方に歌はれてゐる。

(二)安來節 出雲地方の民謡で、元來はその地方の船歌である。その中で能義郡の伯太川(別名、井尻川)の河口の東なる安來といふ港町から起つたのが安來節である。もと船歌であつたのが、ここから北陸地方に傳はつて加賀、能登あたりの出雲節となり、又、越後の出雲崎節となり、更に東北地方に傳はつて何だい節となり、仙臺節となり、又別にこの安來節となつたのである。

安來千軒 名の出た處 社日櫻や とかみ山 とかみ山から 沖見れば  
どこの船やら 知らねども 三味の絲ほど 帆をまいて やさほやさほ  
と 鐵積んで かみのぼる  
などが古いものであらう。そして

安來千軒 名の出た處 社日櫻や 十神山

といふ最初の部分が獨立して歌はれ、これに倣つて同じ調子の小唄が多く作ら

れるやうになつたのであらうと思はれる。

嫁が島田と いはれるまでは どんな苦勞も して松江

安來よいとこ 灯ともし頃に 沖の鷗も 飛んでくる

など地方色のあらはれてゐるものから、

別れてゐたとて 又これこれに なるはたがひの 實と實

竹なれば 割つて見せたや わたしの心 さきにふしありや 是非もな

い

など、地方色と關係のない歌に至るまで、頗る多くの歌がある。そして流行歌となつて、泥鰌すくひの舞踊を伴ひ、演藝場で行はれるところの一種の興行物にさへなつた。従つて地方的民謡としての性質は殆ど全く失はれてゐる。

(三)潮來節 もと常陸國行方郡の潮來に起つたものである。その發生はかなり古く、



潮來出島の すな眞菰 殿に刈らせて われささぐ  
潮來出てから 牛島までは 雨は降らねど 袖しぼる  
などが最も古い歌らしい。潮來は利根川に沿つた港町で、享保の頃にはかなり繁榮し従つて遊廓も發達したので、旅人と遊女とによつて歌ひ始められたのであらう。そして江戸に近いために、潮來節は早くから江戸に入つて流行歌となり、天明、寛政に至つて最も盛であつた。

あまりつらさに 出て山見れば 雲のかからぬ 山もなし  
しんの夜ふけに わしや寝もやらす 夜着にもたれて 忍び泣き

など有名な小唄が多くある。文化、文政頃の編と思はれる「潮來風」は潮來節の小唄を集めたもの、文化十四年眞朴葛撰とあるところの「潮來考」はその小唄八十五首に註釋を加へたものである。潮來節が一轉して、よしこの節となり、再轉して都々逸となつて、小唄の中心をなしたことは既述の通りである。

(四)十七節 房州の田植歌である。

十七が 小ざるを手に持ち 柳の下で 芹を摘む 日は暮れる 芹はた  
まらず 柳は折れて よれかかる 柳どの 許してくだされ わたしも  
主ある 花だもの

などが古いものであるらしい。すつと古く行はれてゐた下總國香取神宮の神田耕式謳歌に

十よ七が 柳の下で 芹を摘む 芹はなし 柳はよれて からまる

などあるのが、或は十七節の源になつたのかも知れない。この神田耕式の歌は「ホーイ」といふ囃子詞を持つてゐて、最初鳥追ひの歌であつたらしく、それが神社の式歌に取られ、やがて田植歌になつたのであらう。十七節は更に淡島の信仰を歌つたものや八百屋お七の事を歌つたものなどとなり、盆踊歌としても歌はれた。房州から發したのであるが、後に各地に傳播して田植歌や盆踊歌になつ



てゐる。

三五〇

十七が 柳の下で 糸とれば 柳がいろで よれかかる (上野)  
 十七は 澤に下りて 水鏡 さてもやつれた わしや姿 誰もさうだが  
 目にたつよ (陸中)

これらの外に伊豆、駿河、伊勢、安藝、出雲、長門、伊豫等の諸國にまで歌はれてゐる。すべて地方歌は地方的に流動することが多いのである。

かやうに地方歌は著しく流動性を持つてゐるから、これを發達的に體系づけることは困難である。流動性の故に曲節と歌詞との関係も複雑になつてきて、その関係が不明になつてゐる場合さへあるから、これを體系づけることはいよいよ困難になるのである。曲節と歌詞との関係について注意すべきは、曲節の區別は必ずしも歌詞の區別でないとの事である。これは流行歌についても同様である。勿論本來は歌詞とそれを歌ふべき曲節とは一致してゐた筈である

が流動的性質の爲に他に移るに當つて、歌詞が變らずして曲節が變化し、曲節が變化せずして歌詞が變ることがある。後者の場合は同じ曲節のものの中に歌詞が改作され、新作される場合であつて、極めて普通に見られることである。前者の場合について例をあげると、

來いとゆたとて 行かりよか佐渡へ 佐渡は四十九里 波の上  
 の歌が現代では追分節にも新おけさ節にも歌はれてゐる。即ち異種の曲節によつて同じ歌が歌はれるのである。

わしが國さで 見せたいものは 昔や谷風 今伊達模様 ゆかしなつか  
 し 宮城野しのぶ うかれまいぞえ 松島ほたる  
 の歌はもと仙臺地方の俚謡であつたが、後に武藏の木遣唄として「くろがね」といふ曲節で歌はれてゐる。猶この歌は歌澤でも二上りの端唄として歌はれてゐる。



次に前述の追分節、安來節の類と多少趣を異にしたものを一括して述べよう。そのあるものは流行歌の性質を有し、又あるものはむしろ俚巷の風俗として見るべく、純然たる詩歌とは稱し得ぬものであるが、大體において民謡とは稱して差支ないものである。これらにおいても正確な發達の體系を知ることが困難であるから、おのづから斷片的記述となるであらう。

(一)御詠歌 御詠歌は巡禮又は淨土宗の信者の歌ふところの音樂的詩歌である。花山法皇が佛眼上人と共に那智山觀世音を第一番として西國三十三所を御巡禮あらせられた時の御歌が濫觴であると傳へてゐる。

第一番 那智山觀世音 ふだらくや 岸打つ浪は み熊野の 那智の御山

第二番 紀三井寺

に ひやく瀧つ瀬  
ふるさとを はるばるここに 紀三井寺 花の都  
も 近くなるらん

第三番 粉河寺

父母の めぐみも深き 粉河寺 佛のちかひ 頼  
もしきかな

の類で、これに倣つて諸地方に御詠歌がある。關東では安房觀音靈場御詠歌が最も有名で、これは貞永年中に高僧の作り給ふ所であると傳へてゐる。ただし三十四番まである點において異例である。

寛永から延寶までの流行歌を集めた「淋敷座之慰」によれば、西國巡禮の御詠歌を流行歌としたことがわかる。又寛文の頃に流行した「ほそり」といふ小唄の曲節は、御詠歌のそれから來たものである。御詠歌の曲節は巡禮の鈴に應じて無限の妙趣あるものである。

(二)鉢叩(はちたたき) 朱雀帝、村上帝の頃の空也上人(天祿三年九月十一日寂)が瓢箪をたたき念佛を唱へて、京都の市中を徘徊したことから起つて、俗に空也念佛と稱し、京都の空也堂を本山として、僧が瓢を叩いて市中を廻り、歌ひつつ物を



乞ひ歩くものがあつたが、それがやがて後世の鉢叩となつたのである。その歌は空也上人の作であると傳へてゐる。踊を伴ふこともあつて、踊念佛又は空也踊ともいふ。徳川時代には年中行事として行はれ、十一月十三日を空也忌として、夜に入つて鉢叩が稱名念佛を唱へて數夜連續して徘徊したといふ。そして歳末に茶筌を作つて市井に賣り歩いた。歌は和讃を主とし、短歌などをも面白い曲節を以て歌つたのである。

(三)たたき 鉢叩から出た唄であるともいひ、全く別のものであるともいふ。何物かを叩いて拍子を取つたもので、延寶の頃特に流行したものらしい。「淋敷座之慰」に「吉原太夫浮世たたき」吉原紋盡したたき等があり、後者にはシテ、ワキがあつて二人で歌ふやうになつてゐるのは、けだし萬歳のやうに二人で掛合に歌つたものであらう。

(四)萬歳 もと千秋萬歳といひ、禁中及び幕府で年始に行はれたもの、後に民間

で行はれるやうになり、略して萬歳といふ。その起原については或は蹈歌から出たものといひ、洋洋社談第二十七號、那珂通高氏の説或は神樂歌に千歳萬歳と歌ふものがあるのから起つたものといひ、和訓栞の説そのほか或は尾張國白井郡長母寺の開山無住國師が初めてその歌詞を作つたといひ、或は大江定基が三河萬歳の歌詞を作つたといひ、或は遠く神武天皇のとき大和の橿原で音頭を取つた者から起り、後に同國小泉村の者が再興してから盛になつたなどの俗説もある。しかし恐らくは鎌倉時代の早歌や田樂の類に千秋萬歳を歌つたものがあつて、それから出たのであらう。足利將軍の頃からは、毎年正月七日に室町殿の庭上で萬歳を唱へ、又いつの頃からか毎年正月五日に禁裡の庭上でも行はれるやうになつた。幕府に出てこれを行ふ者は、初め三河の小坂井のもの、後に尾三遠の三國から出たものであり、禁裡に出る者は大和からであつた。徳川時代になつて民間にも行はれ、毎年正月にこれが見られた。京都に來るのを大和



萬歳といひ、大和の窪田、箸尾の兩村から出る。江戸に来るのを三河萬歳といひ、三河地方から出た。「入倫訓蒙圖彙」によれば、京に出るのは大和から、中國へは美濃から、關東へは三河から出るといふ。

三河萬歳は初め一人であつたが、後に二人となり、一を俗に太夫といひ、他を才藏(幸藏)といふ。即ちシテ、ワキに相當する。大和萬歳の方は最初から二人であつた。萬歳の音樂的方面は能樂、田樂、幸若舞などから出てゐる。當初の形は能樂の「翁」のやうに、「トウトウタラリタララフ」から起つて、十二本の柱をかぞへ、神の御名を連ね、「誠にめでたう候ひける」と第一段を終り、次に狂言の「靉猿」の猿の舞に似た諺となり、最後には年々新しい文句を作つて加へたといふ。徳川時代初期の萬歳唄を見るに、

とくわかに 御まんざいと 千代に八千代にや 御まんざいと 四海の  
波も 靜かにて 國も治まる 御代なれば かかるめでたい 寶の君の

御城づくりの 結構には 門門な 六十六 櫓櫓の その數は 玉をつ  
らねた 如くなり (江戸まんざい)

などである。「大峰入萬歳」「吉原太夫まんざい」「野郎まんざい」等いづれも、淋敷座之慰に載せられてある。各地の地方歌になつてゐるものもかなり多い。多くは殆ど無意義な詞章を連ねたもので、中に尾張の「放下僧豊前の」「千代萬歳十二段等」やや纏まつたものもある。

(五)口説(くどき) 口説節の略、やんれえ節ともいふ。その起原については、或はその節の一種で吉原通ひの遊客が歌ひ始めたものといひ、或は鈴木主水、八百屋お七などの事を三味線に合せて哀婉の調を以て替女が歌ひ始めたものともいふ。曲節は平曲や幸若音曲から出てゐるといふ。「松の葉」に九首のくどきがある。名古屋地方の船歌を集めた「御船歌」「御船歌話集」があるが、いづれにもくどきが載せられてある。多くは御代長久、一家繁榮の祝賀を歌つたものである。



それらの唄の結末を見るに、

あまの子にては なけれども 宿も定めぬ 風情なり そさま (七夕く  
どき)

しんきしんきりき きくやきのどく 水の心に なりたやな 若衆 (若  
衆くどき)

民のかまども 賑はひて とざさぬ御代ぞ めでたいな 御代は (正月  
くどき)

竹はもとより いろづいて 扱もめでたや 御代の松 松は (乗初くと  
き)

等において一の類型を見出す。これらによつて思へば「そさま」若衆などすべて  
對者に向つて口説くといふ意味から出たものではなからうか。  
地方歌としては、丹後の「花くどき」豊後の「しんめい」口説「陸奥の「陸の口説の歌」な

どがあり、又肥後の「彌市くどき」出雲地方の「平三くどき」清三くどき」など叙事的説  
話を綴つた長篇がある。

(六)甚句(甚九) 俗に角力甚句から出たといふが信じ難い。或は神供の歌から  
出て轉化したものといひ、或は歌ひ始めた人の名を甚九といふので、その名から  
出たものといふ。又俗傳によれば、越後國石地浦に甚九といふ男があつて、大阪  
に出て富を作り、遊女おりんなる者を落籍したが、あるとき甚句が  
四十だ四十だと 今朝まで思ふた 三十九ぢやもの 花ぢやもの  
と歌ひ、おりんがこれに和して

甚九甚九は 越後の甚九 越後甚九は 世界の花ぢや  
と歌つたのが、濫觴であるといふが、もとより信じ難い。藤澤衛彦氏は土地の句  
即ち地句(「The-」)の義であるといふが、しかし確實な起原はわからない。

行こか参らんせうか 米山薬師 一つは身のため 主のため



は米山甚句として有名である。米山甚句の外に越後甚句、新潟甚句、村上甚句などがあるが、いづれも越後の地方歌である。各地に移つて小坂甚句、相馬甚句、鹽釜甚句、木更津甚句、名古屋甚句などがあり、盆踊の歌にも甚句と呼ばれるものがある。

(七)音頭 王朝時代の雅樂で、音樂の拍子を取るものを音頭といつたが、すべて多數人の舞踊や所作の拍子を揃へる歌を音頭といふやうになつた。最も古くて有名なのは伊勢音頭であつて、これは一は伊勢參宮の旅人の歌として、一は間普通の小唄であつたが、後にその近傍の川崎から起つた川崎音頭が移り行はれ、かつ神風館梅路といふ俳人がその歌を作り、又諸種の淨瑠璃、説經、祭文、木やりなどの曲節や詞章をも取り用ひることになつて、やや長篇のものとなつた。そして各地に廣まつて盆踊の歌になつたのである。中には叙事詩的のものも見ら

れる。

(八)厄拂(役拂) 陰曆の大晦日や節分の夜、市中を廻り、求めに應じて歌ひ、錢を乞ひ歩くもので、多くは新平民であつた。起原については知る所がない。近年廢退したが、伊勢尾張、紀伊、佐渡等に殘つてゐる。主として一家繁榮の意味を歌ふ。

(九)鳥追 新年の始、三味線を弾き、編笠を被つて唄を歌ひ、錢を乞ひ歩く。田の稻をついばむ鳥を追つて收穫を増さうとする意味を歌ひ、五穀豊饒を祝するもので、實際に鳥を追ふ所作から起つたのであらう。發生の年代は不明、室町時代には既に行はれてゐた。やや後には鳥追の意味を少しく入れた小唄となり、やがて全く普通の小唄となつた。本來の唄は「ホーイ」といふ囃子詞を持つてゐて、それが鳥追といふ情趣にふさはしく。

(十)猿廻し 猿引又は猿舞、猿踊ともいふ。古くからあつたものらしく、或は室町時代からであらうと思はれる。これに類するものに狐廻し、春駒などがある。



いづれも地方歌に残つてゐる。

(十一)大黒舞 徳川時代初期から毎年正月に大黒天の姿で面をつけ、頭巾を被り、家の門に立つて舞ひかつ歌つたものである。「御座つた御座つた福の神を先に立て云々、一に依を踏まへて云々」といふ唄である。延寶頃これをもちつた大名舞が流行した。大黒舞は毎年正月から二月の初午の頃まで多く吉原の廓内で盛に行はれ、芝居狂言の物真似などもしたが、普通の民家の門に立つことはいつしか廢れ、僅かに地方歌として残つてゐるに過ぎない。享保頃、幫間の間に行はれた大盡舞といふのがあるが、けだし大黒舞からの轉化であらう。大隅地方に行はれてゐる佛舞といふのがあるが、詞章から見ると、やはり大黒舞からの轉化であるらしい。

(十二)獅子舞 獅子の頭の形を作つた面を被つて舞ふもの、唐樂の舞樂から起るともいふが、起原は明らかでない。栗田寛氏の説によれば、神事の獅子舞は賀

茂の祭から起り、佛會のそれは唐樂を移したもので、おのづから別種のものであらうといふ。俗に行はれてゐる獅子舞は惡魔拂ひともいひ、新春その他の佳節に行ふ。その一種に倭獅子といふのがあつて、これは越後から出るから越後獅子ともいひ、江戸では角兵衛獅子といふ。獅子舞に歌舞伎の一節を合せて演ずることも徳川時代に行はれ、これをよめ獅子といつた。今、越後國に残つてゐるが、特に北魚沼郡では豊年獅子といふのが行はれてゐる。武藏の秩父地方で行はれてゐる獅子舞は有名であつて、箆を摺つて拍子を取り、笛に合せて舞ふ。その歌をささら歌といふ。獅子舞の歌は概して短歌形である。相模の足柄地方に神樂と共に行はれる獅子舞があつて、これを舞神樂といふ。

正月などに廻つて歩く大神樂といふのがあるが、これも多くは獅子舞をなし、又は曲藝などを演ずるものである。

獅子舞や既述の里神樂の外に、たとへば稻荷舞、劍舞、鹿子舞、杓子舞、その他各種



の舞と稱せられるものがあり、踊といはれるものにも太鼓踊、鎗踊、大臣踊、お庭踊など各地に頗る多いが、一々絮説するに堪へない。ここには地方歌の中心をなしてゐるの觀があるところの盆踊について述べよう。

盆踊は室町時代から行はれてゐるらしいが、これに關聯して上代の歌垣に一瞥を與へておきたい。文獻によつて知り得るところでは、歌垣は歌舞宴遊を目的とし、實は性的享樂の行はれたものであるらしい。續日本記に傳へるところの天平六年二月一日及び神護景雲四年三月二十八日に天皇が御覽になつたといふ歌垣は、儀式的の舞樂であつて、本來の民族的舞踊なるものとは性質がちがふ。本來の民族的舞踊としての歌垣、即ち歌舞宴遊を目的としながら性的享樂も隨伴的に行はれたところの歌垣は、平安朝以後記録には見えないけれども、少くとも僻地寒村、文化程度の低い地方では、引續いて行はれてゐたであらう。そしてその性質はそのまま盆踊にまで連絡したのであらう。

盆踊は室町時代の初頃から行はれてゐたらしいが、正確な發生年代はわからない。或は永正の頃、京都の勸修寺で催したのが最初であるともいふ。その起因は孟蘭盆の時の佛事供養の爲の念佛などが轉じて遊藝になつたことに存する。當初は七月十五日の夜間に行はれたが、後にはその頃から八月頃まで、多くの夜間に村里で行はれた。佛事供養の爲のものが、男女交雜して踊るやうになつては、それに伴つて性的享樂さへ行はれることがあるやうになつた。徳川時代になつて、七夕の頃から行はれ、多くは少女が晝間傘をさしかけ、頭に花を挿し、額に鉢巻をし、帯を二つ折にして左肩から右脇へ褌にかけ、手に團扇を持ち、太鼓を敲いて歌ひ歩いた。これを七夕踊又は小町踊といふ。その歌は

盆盆盆は 今日あすばかり あしたは嫁の 萎れ草

などであつた。十五日前後に行ふものは、主として青年士女の踊で、夜間である。盆踊は京都あたりから起つたものと思はれるが、間もなく各地に移り行はれ、慶



安の頃江戸で頗る盛に行はれ、服装も漸く華美に赴いたため、延寶五年に幕府から禁令が出た程であるが、依然として行はれ、正徳享保の頃には中橋廣小路で最も盛に行はれたといふ。地方の俚巷でももとより早くから行はれてゐたが、や後に江戸で廢れても、地方ではますます盛であつた。そして現今に至つて猶行はれてゐる。

「諸國盆踊唱歌」は文政年間に柳亭種彦が一寫本を得て傳へたもの、それを明治十六年に甫喜山景雄氏が翻刻した。種彦の序文に「寛文の頃後水尾院諸國に勅して盆踊の唱歌を集め給ひしものなり。」とある。然るに大正四年五月藤井乙男氏によつて發表せられた「山家鳥蟲歌」は明和八年の板行で「諸國盆踊唱歌」と同じものであるのみならず、それに缺けてゐる五國の歌も完備してゐるから、これによつて徳川時代の盆踊歌の一斑を知ることができるといふ。

盆踊歌として本來の意味を有するものは、

盆ぢやもの 年に一度の 盆ぢやもの (信濃)

盆の十六日 踊らぬ奴は 猫か杓子か 花嫁か (常陸)

の類である。

月は東に すばるは西に いとし殿御は まん中に (丹後)

様よあれ見よ あの雲ゆきを 様と別れも あの如く (大和)

かうした歌も歌はれ、かつ記録するを憚るべき卑猥な歌さへ歌はれるのである。盆踊が多く寺社の附近で行はれること、その歌のあるものの内容などから考へて、盆踊は豊年踊の類と關係があるらしい。豊年踊は收穫の豊富を祈り、もしくは祝ひ、或は農人がたがひに勞苦を慰める爲にする踊であつて、その歌、

今年や世がよい 豊作どしで 榊がいらぬで 箕ではかる (常陸)

秋の田の 刈穂の稻を 見てからは 一步に米が 七たはら (大隅)

などを次のやうな盆踊の歌と比較してみる。



揃つた揃つた 踊り子が揃つた 稲の出穂より まだよく揃つた (武蔵)  
今年や世がようて 穂に穂が咲いて 殿も百姓も 嬉しかろ (攝津)  
かうして比較照合してみると、兩者の關係がうかがはれる。盆踊がやや後に盆が過ぎても行はれ、秋の夜長に行はれるやうになつて、その頃稲の收穫が終つたところで豊年踊が催されるから、そこで兩者が混同されるやうになつたのであらう。そして米作豊穰、國土安全、一家繁榮を祝ふといふ意味の歌が、豊年踊にも盆踊にも歌はれるのである。

盆踊はやがて本來の性質を失つて、單なる踊となり、その歌も一般の地方歌と同じやうになつてしまつた。勿論その歌は小唄形のものをも主とするが、それ以外にもかなり種類が多い。最も短いものでは

男だてより 金より心 (陸奥)

たがよしはらの 露にぬれては しのばれぬ (阿波)

などから、長いものは山城の「信田妻肥後の」牡丹長者、出雲地方の「平三くどき」等、叙事詩的傾向を有するものに至る。道行、物づくし、八景、かぞへ歌の類、口説、音頭祭文、和讃の類も盆踊歌として用ひられてゐる。ある場合には盆踊歌が都會地に移されて流行歌となることもある。

明治維新後、中央集權制が鞏固になり、東京を中心とした都會文化が隆盛に赴くに從ひ、又交通の便がますますよくなるにつれて、各地の地方歌がいよいよ流動し、その佳調なるは多く東京で流行歌の性質を以て歌はれるやうになつた。しかし地方歌としての特色が全然失はれることはない。地方色をなるべく存するやうにしつつ都會文化に適するやうに改作されてゆく傾向が認められる。地方歌が東京で流行歌のやうになつて盛に歌はれ始めたについては、明治二十二年の憲法發布が關係してゐるといふ。即ちその頃になつて、舊來の各藩といふ觀念が殆ど全く忘れられ、全國皆同胞の觀念が強くなり、かつ地方から東京へ



出る人も多くなつて、一地方特有の地方歌でも、都會人士の好尚に適するものは、これを取つて都會的もしくは全國的のものたらしめんとする傾向が自然と生じたのである。事實において明治二十年頃以後、俄然地方歌が東京で流行し、現今にまで續いてゐる。その主なるものは追分、博多、仙臺、木曾、立山、若狹、相馬、丹後、磯、米山、甚句、名古屋、甚句、伊勢音頭など、更に八木節、安來節に及んでゐる。

地方歌が一地方から東京に移されて流行歌となれば、地方歌としての性質が變ると同時に幾分か藝術的技巧が加へられる。さうなつた上で、更に別の地方へ傳播されることがある。即ち地方歌の流動ではあるが、一地方から他地方への直接的流動でなくて間接的流動である。たとへば都會で没落した藝妓などが、現時では交通の便なるによつて容易に邊鄙な地方へも移つて營業することができ、音曲や落語を業とする者の地方へ巡業に出ることがあるから、これらの者によつて都會の流行歌が地方に移し行はれることがあるべく考へられ

る。さういふ場合には多少づつ曲節や詞章が變化し、まして本源地における地方歌の面目はかなりの程度にまで失はれる。これは地方歌の一般化であつて、詩歌としての價値は向上するとしても、地方色を主として考へれば、地方歌としての價値は減少せざるを得ないのである。

**童謡** 既に述べたところの童謡(Wazata)は流行歌と稱すべき時代的民謡であり、軍記物語などに見えるところの中世の落首は、時事の批評の民族心的にあらはれたところの時代的民謡である。ある人々は童謡(Wazata)と落首と童謡(Dōyō)とを一系列におくけれども、私は前二者は性質上同類であるが、後一者は全く異なるものと思ふ。ここにいふ童謡(Dōyō)はやはり廣義の民族心の表現ではあるけれども、嚴密にいへば兒童心の表現である。作者は兒童であつても、さうでなくとも、又それを歌ふ者が普通は兒童であるが、たとへさうでなくとも、それらの事は重大な問題ではない。兒童心の表現といふことが本質である。民謡に自



然民謡と創作民謡とがあるのに應じて、これにも自然童謡と創作童謡とがある。文献にあらはれたところで自然童謡の最古なるは、讃岐典侍日記に鳥羽天皇が御幼時に「ふれふれ粉雪」と歌はれたことが出てゐる。これは徒然草第百八十一段によれば、

ふれふれ粉雪 たまれ粉雪 垣や木のまたに

といふので、第二句が「たんばの粉雪」とも歌はれたとあるが、それは勿論語句の自然的流動の結果を示すものであらう。

一里間町 二間町 三里間町 四間町 しこの箱のへには ゑもはもを  
どり 十方ひよどり 豆なか餅だよ 黒むしは源太よ あめ牛盲目が  
杖ついて通る所 それはそこへつんのけ

これは林道春の「徒然草野槌」に鎌倉時代の童謡として載せられたものであるが、はつきりしたことはわからない。室町時代の童謡では蓮如上人（明應八年三月

二十五日寂）の作と傳へる子守唄がある。これはかなり長いもので、上人自筆のものが京都の順興寺に残つてゐるといふ。後に良寛和尚の作なる手毬唄もある。これらは全く創作童謡といふべきである。徳川時代以後の童謡は文献にもかなり豊富に傳へられ、現今も猶歌はれてゐる。「でんでん太鼓に笙の笛」とか「お月さまいくつ」とか「お山の大将おれ一人」とかいふ類は頗る廣く殆ど全國的に歌はれてゐる。童謡の種類には子守唄、手毬唄、遊戯唄、羽子突唄その他があるが、中には野卑なものもある。

近代になつて創作童謡は著しく盛になつた。北原白秋、野口雨情、西條八十の諸氏を始めとして、童謡を新作する詩人が少くない。それに伴つて本居長世、成田爲三その他の諸氏によつて作曲せられ、廣く兒童の間に歌はれてゐるものが多い。西條氏の「かなりや」北原氏の「雨」などは最も人口に膾炙してゐる。

### 創作民謡

民謡は民族心の表現であつて、作られた時代もその作者も明らか



かでなく各地方において自然に民衆の間から發生したものである。この意味における民謡はいはゆる Volkslied と稱せらるべきものであつて、既に古謡の項のある部分及び小歌、小唄、流行歌、地方歌などの諸項の大部分に述べたのである。ここに創作民謡といふのは、Kunstlied としての民謡である。即ち個人的創作であつて、民族心の意識の上に立ち、民間の風俗、習慣、人情、生活などを觀照の對象とし、地方色を有するところの民謡である。だから性質は自然民謡と同じく、ただ作者が不定の民衆でなくて特定の個人であるといふ點が相違するだけである。

創作民謡は早くからあつた。平安朝の大歌所御歌にも見えてゐる。「山王七社權現船謡」が慈惠大師の作であるが如きは著しいことで、その他今様、雜藝、宴曲、小歌、小唄の中にも見出されるべく信ぜられる。明治以後では早く齋藤綠雨、高安月郊、横瀬夜雨その他の諸氏が新體詩といはれるものの中に民謡の情趣、句調を用ひてゐる。これは在來の自然民謡に對する憧憬と欣慕との結果としてあ

らはれたことであらう。又詩人がその郷土を強く意識する心持から、その郷土獨特の風物、人情を歌ふことになつて、創作民謡があらはれるのである。猶又諸地方の民謡が東京に移されて流行したことに刺戟されて、民謡の創作が特に盛になつたといふ事情も認められる。明治三十九年十一月、雜誌「白百合」が民謡號を出し、翌四十年三月野口雨情氏が月刊詩集「朝花夜花」を發刊した頃から、一般に民謡に注意せられるやうになり、創作民謡もいよいよ盛になつたのである。かうして明治以後の創作民謡は發生し、今猶盛に行はれてゐるのである。最近の作家では平井晩村、北原白秋、野口雨情その他の諸氏がある。

普遍的價值を持つた創作民謡は、やがて民衆に歌はれて Volkslied としての地方歌や流行歌と同じ性質のものとなり、さうなれば作者の名は忘れられてよいことになる。即ち創作民謡が性質を變じて自然民謡となつてしまふのである。白秋氏の「城が島」などはその例である。民謡は自然民謡であると創作民謡であ



るとに關せず、我々が個人心のほかに民族心といふ自覺を持つてゐる間は、いつまでも絶えることはない筈である。

## 八 俗 曲

**總説** 俗曲の意義については俗謡の總説でほぼ述べておいた。ここで俗曲として取扱ふものは、名稱で區別するにやや困難な事情がある。私は便宜に従つて歌舞伎唄、組唄、端唄、江戸長唄、箏唄の五項とした。けれどもその間にまだ考究の餘地が多くある。歌舞伎唄を字義通りに解すれば歌舞伎に用ひられる歌謡であつて、江戸長唄も半太夫、河東以下豊後節一流の淨瑠璃などもやはり歌舞伎に用ひられる歌謡である。けれどもここで歌舞伎唄と稱するのは、創始期における歌舞伎の唄である。織豊時代から徳川時代初期にかけての歌舞伎は小唄又はそれに類するものを歌ひつつ行つたところの舞踊であり、それが發展して元祿期の所作や踊唄になつたのである。これらを一括して歌舞伎唄とする。次に三味線の唄であるが、單に三味線の唄といつても組唄、小唄、端唄、長唄などを



含むことは勿論、歌舞伎唄、江戸長唄も淨瑠璃も説經節の類もやはり三味線を伴奏樂器として用ひるのである。だから三味線唄といふ名稱は適當でない。三味線の唄として本來のものは組唄であつて、それから長唄が發展した。そしてそれらは當初上方から起つたもので、上方唄又は地唄と稱せられ、その上方唄が元祿以降江戸で行はれ、一方江戸にはいはゆる江戸長唄があつたが、これと混合してその間からめりやす、荻江節が起り、更に歌澤の端唄となる。これらの端唄を一括して端唄とし、江戸長唄は別項にする。端唄といふ名稱は種種の意味に用ひられてゐるが、それについては後に述べよう。箏唄はもと三味線唄と密接な關係を持つてゐたのであるが、發達的には和歌、朗詠、今様、謡曲など比較的貴族趣味と思はれてゐるものの傾向において進んだ爲に、その歌詞が幾分か貴族的で高尚優雅であるやうに見える。けれども後には三味線唄と同様に、俗謡や淨瑠璃からも影響を受けたので、往々にしてこれと大差ないものともなつてゐる。

だから箏唄を俗曲の項において取扱ふことは必ずしも不當でなからう。

**歌舞伎唄**

歌舞伎は當初その名稱の通り歌舞を主とするものであつた。即ち演劇といふよりもむしろ舞踊であつた。その唄も普通の小唄であつて、それから發達して元祿期の芝居唄ともなり、江戸長唄ともなつたのである。歌舞伎の祖といはれる慶長頃のいはゆるお國歌舞伎の唄を「歌舞伎事始」等によつて見るに、やや子踊(念佛踊ともいふ)大原木、兩儀の舞、鳥舞、榕接の舞、妹背語らひの舞ともいふ天冠の舞などがあつて、中には秘文を唱へるものがあつた。俱舍論の舞といふのは一休禪師、夢窓國師等の道歌を連ねたものや七五調なる和讃のやうなものを歌つた。これらの舞の唄には短歌形なる小唄が多く、その中で

千早振 わが心より なす業を いづれの神か よそに見るべき

千早振 神の社は わが身にて 出で入る息は 内宮外宮

など、多少宗敎的の意味を含んだものであつた。しかし



さしおろす 天つ御鉢の 露もこぢ 國とならずば 戀はあらめや  
 などの唄もあつて、宗教的の意味から離れて戀愛を中心とする普通の意味での  
 小唄になつてゆく萌芽を示してゐる。お國が名古屋山三郎と結托して、更に能  
 樂の狂言から脱化した猿若大名「新發意太鼓」花笠踊などを演じ、ここに傾城歌舞  
 伎(女歌舞伎)が始まつては、遊里における嫖客の姿などの物真似が行はれて、芝居  
 の一名を島原ともいふやうになり、その唄も全く普通の小唄のやうなものであ  
 つた。寛永六年に傾城歌舞伎が禁止されてからは、若衆歌舞伎が盛になつたが、  
 その唄はいはゆる小舞十六番といふものである。これは或は小野お通の作と  
 いひ、或は小舞庄左衛門の作といひ、又歌舞伎事始には、名ある方々の御作なりと  
 申し傳ふ。」とある。(この十六番の唄は、歌舞伎事始「落葉集」等に見え、又「三芝居細  
 見通」に小舞十六番があり、志賀山萬作の家にある記録に「表裏十六番」の所作事  
 あるが、いづれも多少の語句の異同がある。)その十六番の小唄を見るに、

文がやりたや 室町筋へ 取りや違へて 人にやるな 花のふみ様の  
 手に渡せ (室町)

高安通ひの 朝戻り 裾が濡れ候 袖ともに 池水に 夜な夜な月は  
 うつれども あ笑止と君が 知らず顔にて (高安)

いとまに得て来た 鹿毛の駒 馬おふ鞍よし 燈よや もとより響の  
 鳴りもよや あよの鹿毛駒得ずとも 殿に添はいで あぢきしよぢき  
 しよだいな我身や (鹿毛の駒)

これらは用語や内容から見て室町時代から織豊時代までの作と思はれ、

花は折りたし 梢は高し 梢は高し 離れがたなの 木のもとや (木の  
 下)

そなた思へば 虎伏す野邊も 通ひ來なれし われなれど 増す花あれ  
 ば 芭蕉の葉の露 しづふり捨てて ああ怨めしや 思ひ切ろやれ 戀