



Title	「曲舞二段」をめぐって
Author(s)	河村, 博司
Citation	語文. 1968, 28, p. 25-33
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/68584">https://hdl.handle.net/11094/68584</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 「曲舞二段」をめぐって

河村博司

浪漫的な修辭を用いるならば、曲舞は白拍子舞・田楽・放下などと共に中世芸能史上に咲きいでた徒花の一つである。しかしこの花は根に帰って猿楽に吸収され、それが綜合芸能として結実する一要因となった。けれども曲舞はなにぶん大衆を相手とする賤民芸能だったためその詞章是一片として今日に伝わらず、僅かに能楽諸伝書の断片的記述と、できるだけ曲舞に似せて作られたのであらうと思われる三・四の能楽詞章とに依って臆ろげにその形態を知り得るに過ぎない。小稿は主として曲舞の分身である「猿楽に移入されたくせまい」の構成に就いての試論である。

## (一)

曲舞の構成を言う際に最も屢々引かれるのは、世子六十以後申楽談儀の「曲舞と小歌のvari目」の項

曲舞は次第にて舞そめて 次第にて止むる也 云々

である。次第に始まって次第で終る形のくせ(以下、煩雜を避けるため、本道の曲舞を曲舞、謡曲中の次第に始まり次第で終る形のものや次第が脱落した最も普遍的な形ものをくせ、くせ中に在って大和節曲舞で語られる部分をクセ、と記すこととする。但し、くせの

本義は次第↓次第型を指すものとする)を持つ現行謡曲は、山姥・百万・歌占・杜若・東岸居士の五曲であるが、これらの中でも、山姥・百万・歌占の三曲はそれぞれが曲舞々をシテに擬するか、或はくせが一曲の興味の中心となるものかなので、曲舞の考察に当ってはこれらの資するところが最も大きい。さてこれら次第↓次第型のくせは次のように構成されている。

①次第注一(②一声注二③イロ注二へ)④クリ⑤サン注三⑥クセ⑦次第

注一 ①次第に続く「次第地取り」は、その音曲の特殊性から省略に従う。

注二 ②一声③イロへは主として白拍子舞を主材とする能に頻出するもので、次第↓次第型では百万・杜若にのみ見られるが、一応くせ構成要素の一と見做した。

注三 ⑦次第は①次第のように独立した歌謡ではなく、クセ最末尾に組み込まれるものであるが、次第↓次第型を明確にするために取り出した。

以下に考察を試みようとするのは、主に⑥クセを中心とする部分である。

曲舞構成の輪郭を示す資料は、前引申楽談儀の他に能作書の三体作書条々「女体」

又 百万 山姥と申たるは 曲舞々の芸風なれば 大方易かるべし 五段の内 序急をさし寄せて 破を体にして 曲舞を本所に置いて 曲舞二段許りを 後段をば採み寄せて 道の曲舞かゝりに こまかに書きて 次第にて舞ひ止むべし

であり、この申楽談儀と能作書とを基として従来全く異なる有力な二説があった。一は佐成謙太郎氏によるもの、一は能勢朝次氏・川瀬一馬氏、古くは池内信嘉氏の説に見えるものである。

(二)

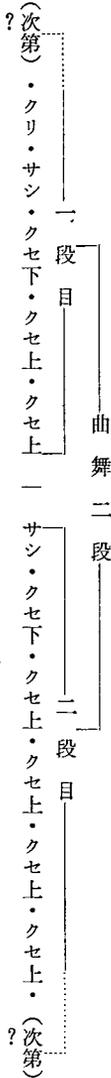
佐成氏は「謡曲大観」首巻に、曲舞の構成に就いて次のように述べておられる。

申楽談儀に

曲舞は次第にて舞ひそめて 次第にて止むる也 二段あるべし 後の段はよすべし

といひ、「東国下り」「西国下り」「白髭」「弱法師」「山良湊」「百万」「山姥」の曲名を挙げ、殊に初めの二曲は玉林の作で南阿弥陀仏又は観阿弥の節付したものであるといつてゐるが、この二曲は名の通り宴曲の道行に似たもので、現存のものによると、クセ・クセ上の次にまた、サシ・上謡の長篇があつて、二段になつてゐるが、次第はない。「次第にて舞ひそめて 次第にて止め」たものは「百万」「山姥」及び「歌占」「東岸居士」

(第一表) (佐成説による曲舞原型の想定)



〔杜若〕などだけで、他はいづれも次第がなく、且二段になつてゐるのは「東国下り」「西国下り」だけで「百万」「山姥」なども後段をよせてゐるのである。これを以て見ると、申楽に取り入れたのは曲舞の全部ではないらしい……

日本文学大辞典の曲舞の項にも同氏執筆の同様の見解が示されている。要するに、東国下り(海道下り)と西国下りとは申楽談儀でも特に詳細にわたる説明があり、また、クセが二度ある(…二段あるべし)ところから、兩曲を曲舞に最も近いものと考えられたのであるが、しかしながら兩曲には肝要の次第が無い。ところが逆に完全な次第↓次第型の百万・山姥等は、クセが一度しか無いにも拘わらず後段を寄せているところから、くせは曲舞の一段だけを取り出して、それに次第を付け加えたものではないかと想像されているものようである。以上を、東国下りを例として図示すると、第一表のようになるであらう。

ここでこの図の一段目だけを取り出して冒頭の疑問符を消し、更に末尾のクセ上の次に次第を加えると佐成氏の言われるように確かに百万・山姥型(次第↓次第型)のくせになるが、この具体例として廃曲「逢坂物狂」のくせが挙げられる。同曲は能作書の「大よそ三体の能 近来押し出して見えつる世上の風体の数々」の項の「遊狂」の部に曲名が見え、又申楽談儀の「音曲に一句くせの体を違へんとて」の項に世阿弥作とされるものだが、そのくせの部分で東国

下りであつて、田中允氏編の「未刊謡曲集 一」によると諸伝本のうち観世流五百番本のみが東国下り全部をこの曲のくせに取り入れ、他の諸本は同じ省略法に従つて短縮して取り入れているという。その省略法は、前図佐成説の一段目末尾のクセ上後半を除き、二段目は最初のクセ上以外を全て除くという極めて大胆な方式に依つてゐるが、注目すべきは二段目最後のクセ上末尾の

雪の降枝の 枯てだに ふたたび花や 咲きぬらん

という次第的な詞章をくせの冒頭に置いて「地次第」としてゐる点である。このために逢坂物狂のくせは、次第・クリ・サン・クセ下・クセ上・クセ上・クセ上、という構成になり、末尾の次第が無いという点を除いては百万・山姥型(次第・クリ・サン・クセ下・クセ上・クセ上・次第)とほぼ等しくなるのである。もつとも、百万・山姥型のクセ上二度に対して逢坂物狂はクセ上が三度になるのだが、元の東国下りの一段目末尾のクセ上が半分に短縮されてゐるので、クセ全体の句数から見ると百万の五十八句・山姥の五十二句・歌占の五十七句に対して逢坂物狂の六十五句(一句は七・五音とする)はさしたる差は無い。佐成氏が謡曲大観で「申楽に取り入れたのは曲舞の全部ではないらしい」と疑問を残されたのは、或はこの「東国下り」を「逢坂物狂い」のくせに取り入れた例を念頭に置かれていた所以かも知れない。事実、後述するように、申楽談儀や五音に世阿弥が述べる「曲舞」が本道の曲舞の芸風を述べたものかどうかは非常にあいまいな点がある。

次いで能勢・川瀬・池内説であるが、まず能勢氏は世阿弥十六部集評釈の申楽談儀の項の注釈に

○次第には舞そめて云々——本来の曲舞は先づ「次第」の謡、

次にクリ、次にサン、次にクセ二段、最後に又「次第」を以て謡ひ止めるものであつた。現行曲でこの通りになつてゐるものは、百万・山姥・歌占・杜若の四曲である。

○二段あるべし——クセの部分に二段グセになり、従つてアゲハも二つあるやうにするをいふ。

と述べられた。即ち、曲舞二段とはクセ中にアゲハが二度ある、いわゆる二段グセの謂で、百万・山姥型がそれに該当するという考えであるから、次第↓次第型の中でもアゲハ一度の東岸居士は曲舞構成にあてはまらないわけである。次に川瀬氏は世阿弥二十三部集の能作書「三体作書」に曲舞二段の注釈として

能のクセは普通一段であるが、シテが曲舞まひである能は二段グセである。

と述べられているが、これを見るとやはり能勢氏と同様アゲハ二度のいわゆる二段グセを考えられているようである。池内氏は「世阿弥十六部集意訳・能と謡の根原」で申楽談儀の注釈に

次第から始めて次第に止るとは、クセの前に次第があつて、クセの末の文句が又此の次第と同じ文句で止つて居ることで、現在行れて居る謡の内を調べて見ると、此の形式の通り二段曲で、次第で始まつて末の文句が次第通りのものが五番ある。山姥、百万、杜若、東岸居士、歌占である。

と述べられている。二段グセの中に東岸居士を含める点が能勢説とやや異なるが大綱では殆ど変らぬであろうから、以上三氏の説を能勢説で代表し、山姥・歌占の例で図示すると第二表の形になるであろう。

(第二表) (能勢説による曲舞原型の想定)

次第・クリ・サン・クセ下・アゲハ・クセ上・アゲハ・クセ上・次第

(二)

さてこのように極端にかけ離れた両説の相異点を整理すると、佐成説がくせ中にクセが二度有るものを指すのに対して、能勢氏に依って代表される説がクセ中にアゲハが二度有るものを指すという点であるが、この相異が申楽談儀の「二段あるべし」能作書の「曲舞二段許り」から生じたものであることは明らかである。それでは果して世阿弥の本意はこれら両説のうちのどちらかであるのか、或は両説以外に解釈の余地は無いものであるのか、これらに就いての検討を試みたい。ところが、ここで世阿弥の言う「曲舞」がはたして本道の曲舞を指すものか、或は猿楽者流の筆による曲舞の模倣作品を指すのかが微妙な問題となる。能作書の三体作書条々に見られる「曲舞」は曲舞々の芸風を主題とする能を書くうえの心得を説いたものであるから当然後者を指すのであるが、申楽談儀の場合はそのいづれとも言い切れぬふしがある。即ち、「次第にて舞そめて次第にて止むる」という形は本道の曲舞の絶対的特質だが、続いて述べられる「後の段の末」の例として取り上げられた詞章、「とくく」と誘はれて 身を浮草の根を絶えて」「有難くも此寺に現じ玉へり」「有時は焦熱 大焦熱の焰に咽び 有時は」は順に観阿弥・世阿弥・元雅の作曲したものであり、問題の「曲舞と小歌の変り目」に説明されている他の曲舞、西国下り・弱法師・東国下り・山姥等もすべて猿楽者流の手に依る新作である。そこで以下の論を進

アゲハ二度の二段グセ

めるに当っては、申楽談儀・五音の「曲舞」は猿楽者が本道の曲舞に倣って作曲し構成したものを指し、次第について述べた部分のみが本道の曲舞の原則を指すものと考えることとする。

佐成説の、いわゆるクセが二度という発想はけだし注目すべきであらう。能での「段」という用語法は、例えば能作書の能作書条々の内「作」の項の

序破急に五段あり 序一段 破三段 急一段なり 開口人出て  
さし声より 次第一歌まで一段 自是破 さて為手の出て 一  
声より一歌まで一段 其後 開口人と問答ありて 同音一うた  
ひ一段 其後又 曲舞にてもあれ 只歌ひにてもあれ 一音曲  
一段 自是急 其後 舞にても 働にても 或は早曲 切拍  
子などにて一段 已上五段也 もしくは 本説の体分に因りて  
六段ある事もあるべし

や「小督」の「駒の段」(仲国が馬で嵯峨野へ小督局をたずねて行く部分)というように、他の部分とは明らかに一線を画する独立した部分を示す語として用いられているのである。従って申楽談儀の「二段あるべし」後の段は「寄すべし」の「後の段」は、詞章構成の面でか、音曲構成の面でか、いずれかの点でそれとは異質のものである筈の「前の段」(とここで呼ぶことにする)を踏まえたうえの語と見ざるを得ないであらう。この点で、東国下り・西国下りはクセが二度あって、「一応劃然と「前段」と「後段」とに分れているのは納得されるのであるが、「一方前と後との関連を見ると、後段は

前段の「続篇」の体裁であり、音曲的にも「サシ」をはさんで前段の後部を引き継いでいるだけで、申楽談儀に言う後の段を「寄せ」ていることもない。また両曲の制作者、素材、構成面にも曲舞としての説得力に欠ける面がある。佐成氏も謡曲大観に「名の通り宴曲の道行に似たもの」と述べられたように、これらは早歌の「海道」の道行きに、東国下りは平盛久鎌倉送りを、西国下りは平家都落ちを扱ませた、しかも猿楽者流による新作の「謡い物」であった。一体、曲舞の興趣の中心は何かとこれらあくまで謡いの拍節の変化であって世阿弥の「音曲声出口」に

曲舞は拍子を体に謡ふ曲なれば 文字を拍子が持つに因て 文字も句移りも軽し 又 拍子に引かるゝに因つて、所々に詠る声有り

と見られるように、いわゆる切分音から生じる軽快なテンポの詠りが、メロディー中心の小歌節とは非常に異つた清新な感覚で大衆に呼び掛けたのであつた。そして、この主である謡いに対して舞は従の位置に在つたことは殆ど疑いの余地は無いが、それにしても曲舞が舞を全く伴わない、単なる「謡い物」であつた筈はなかつたと考えられる。たとえば観阿弥の曲舞修道当時に盛行していた五流の曲舞―上道・下道・西岳・天竺・賀歌<sup>か</sup>は、世阿弥の晩年にはほとんどが退転しており、僅かに賀歌の流のみが祇園会の曲舞車という神事によって命脈をつないでいた（五音）というし、五音成立（永享初年）から約九〇年を経た永正年間の成立である職人尺歌合七十一番の「恋」には曲舞々について

車にて 袖うち振りし 舞女 かゝる恋すと 人は知りきや  
の和歌が有ることは、やはり「舞」が曲舞の一つの要素であつたこ

とを思わせるし、音曲声出口の

音曲に 曲舞と只音曲との分目知事 曲舞と申は ……立ちて  
謡ふ態也 風体より出る音曲也  
や、申楽談儀の

曲舞は立ちて舞ふ故に 拍子が本也  
から見ると、能のような合唱部は無く、演者自身が謡いかつ舞う芸能であつたか、と推察もできる。また両曲の制作者も、東国下りは琳阿弥作南阿弥曲、西国下りは琳阿弥作観阿弥曲と、いずれにも猿楽者乃至は猿楽愛好者が関与しているし、これらが純然たる謡い物であつたことは、申楽談儀の

世子藤若と申しわけの時（鹿苑院が世阿弥に）謡はせられけるに  
や、五音の

白髭・由良湊・地獄 是ハ申楽内也 海道下・西国下ハ只琳  
阿作書トシテ 南阿・観世ノ曲付也 然共 曲舞ノ当道エハ不  
出 是モ遊楽ノ曲風ノ如シ

や、また両曲が謡い物の乱曲曲舞に収められたこと等からも明らかであろう。いずれにせよ、作者・素材・構成・謡い物、等の点から、両曲は本道の曲舞でもなく能のくせでもない、猿楽者流の創作したくせまみである芸能であつて、これらを本道の曲舞の原型に近いものとして取扱うには難点が多すぎると言わざるを得ないであろう。

次いで能勢氏によって代表されるいわゆる「二段グセ」であるが、曲舞二段||アゲハ二度の二段グセ説は今日では非常に有力で、ほとんど定説化したかの観がある。ところが既述「能作書条々」や

「何々の段」に見られるように、能で言う「段」は或る一つのまとまったパートを指すのが普通であるから、アゲハのように精々二つの連文節から成る詞章を「段」と称することがあるとすれば、これは例外といわなければならない。またここで極めて素朴な疑問を呈することが許されるならば、クセの中にアゲハが二つ挿入された場合、クセ全体はいわば三段（二つの部分）に分割されるが、「後の段」はそれらのうちのどの部分を指すのであろうか。そこで再三に亘って引用するのだが、申楽談儀の問題の箇所をもう一度検討する必要があるかと思ふのである。

(四)

④ 曲舞は次第にて舞そめて 次第にて止むる也

◎ 二段有べし

⑤ 後の段は寄すべし

③ 甲の物「何の何にて有ければ かの事の如何／＼の」と二つばかり乃至三つばかりも 同じ懸りに言ひて さて「かゝんのことの」と練る也 唯甲のもの一にて やがて練るは悪き也

⑥ 後の段の末 甲の物にならんとて まへに有上り節也 「とく／＼と誘はれて 身を浮草の根を絶えて」など云所也

「有難くも此寺に現じ玉へり」「有時は焦熱 大焦熱の焰に咽び 有時は」など云所也

(第三表)

④ 次第にて舞そめて 次第にて止むる也

次第・クリ・サシ・クセ下・アゲハ・クセ上・アゲハ・クセ上・次第

◎ 二段 ありし

④は曲舞全体の構成の特殊性について述べたものである。◎はそれを補足して、次第↓次第型の曲舞が、どういう形でか二段（二つの部分）に分けられるという意味である。ところがこの◎を一举にいゆる曲舞節で語られる部分（謡曲でのクセ）の説明だと解して、「曲舞のクセの部分は、アゲハが二度ある二段クセである（能勢説）」とするならば、④の「次第にて舞そめて 次第にて止むる」という全体的説明から直ちにクセ中のアゲハに焦点を絞ることになり（第三表参照）、折角の④がおよそ霞んだものになるのではなからうか。するとやはり◎の意味するところは次第から次第までが二分されるというものとせざるを得ないのである。またアゲハの二度という回数も、式楽化以後の整理された型がそれなのであって、もし前引音曲声出口伝や申楽談儀から推定した「演者が謡いかつ舞う」という形式が事実に近いならば、アゲハの回数は能のクセのアゲハよりはよほど自由になり、同一の曲舞を演ずる際に、ある時は一度、時には二度、或は三度のアゲハを用いるようなことも考えられなくはない。次に⑤は曲舞二段の後段全体の謡法説明で、後段を「寄せ（拍節を速め）」よという意であるが、⑥に続いて③と④とは後段の謡法を詳細にかつ具体的に説いたものである。③の「甲の物（上声）が二・三句（一句は七・五音）続いたのちクリ節になる」箇所は、例えば百万と山姥とのクセでは

花の浮木の 亀山や 雲に流るる 大堰川 まことに浮世の さがなれや 盛り過ぎゆく 山桜

(百万)

シテ上  
へしかれば人間に ならずとて へだつる雲の 身を変へ

仮に自性を 変化して 一念化生の 鬼女となつて (山姥)

の部分である。上声二・三句ののちにクリ節(——線)になるのは特に曲舞々関係の能のクセばかりではなく、どのような能のクセも一回目のシテのアゲハ以後はこの形になるのだが、ここに注目すべきは㊦(後の段)に対する㊥と㊦との関係であつて、㊦の「後の段の末」と対比すると㊥は文字にこそ記されていないが、これが「後の段の始」の部分に相應することが明らかである。㊦に「上り節」として挙げられた三つの詞章は、順に由良物狂・百万・歌占のクセの、いずれも第二回目のアゲハのすぐ前にあるものだが、そのあとにはアゲハ・クセ上・次第が続くから、後の段の末といつても勿論ここで終るといふ意味ではなく、今日では百万にしか残っていないような、曲舞独特の変つた節の有る重要な箇所なので特に取り上げて説明されたものと見える。これで主として㊥㊦㊧から帰納される「くせの後の段」が輪郭を現わしてきたようである。即ちクセの第一回目のアゲハのあたりからクリ節・上り節・第二回目のアゲハを経て末尾の次第に至るまでがそれに当るのだが、それでは後の段と対比すべき「前の段」はどこを指すのであろうか。

世阿弥は曲舞(或はくせ)の後の段については申楽談儀で二箇所、能作書で一箇所、都合して三度述べているが、前の段についてはおよそ一言も触れていない。これは明らかに前の段の比重が軽いことの証左であるが、同時に前の段は別段取り挙げて説明する必要もないような、曲舞移入以前に既に大和猿楽が持っていたような要素から成っていたということではなからうか。百万・山姥型のくせから前述の後の段を除くと、次第:(一声・イロへ)・クリ・サシ・クセ下が残

るのであるが、これらのうちで曲舞移入以前に大和猿楽も所持していたことが最も確かなのはクリ(曲舞節のクリとは異り拍子に合わない旋律的音曲)とサシとで、声明道を出自とし、ともに小歌節の基礎音曲となつていた。一声・イロへのうち、一声は白拍子舞から猿楽が取り入れたものであり、イロへは白拍子舞の「セメ」の変型かとも思えるが流動しやすい「舞」のことであるから確かな出自は不明と言わねばならない。次第はクリ・サシと同じく声明道から出たもので、次第に始まり次第に終るといふ、曲舞の最も大きな特徴の一をなす音曲であるが、曲舞移入以前の猿楽が次第を持っていなかったとは言ひ切れぬふしがある。というのは能にはくせの地次第の他に能一曲の冒頭に置かれる「ワキ次第」があり、声明道の次第音の唱和法としては、むしろワキ次第のほうが正格に近く、もしこれがもとから猿楽にあつたものだとするれば、曲舞の次第は猿楽者流に取つてさして新奇な音曲ではなかつたであらう。(本誌第二十一輯次第地取りについて)

さてクセ下であるが、同じクセ節でありながらクセ上が後の段に入りクセ下が前の段に入るのは一見して不審ではあるけれども、これは世阿弥の言う一段仕立てのくせ構成と、二段仕立てのくせのクセ下・クセ上との音曲面の差異とを考えれば解決するのではなからうか。一段仕立てのくせがどのようなものであるかは、(三)の始めに「段」の用語法として引用した能作書の「能作書条々」の

其後又 曲舞にてもあれ 只歌ひにてもあれ 一音曲一段

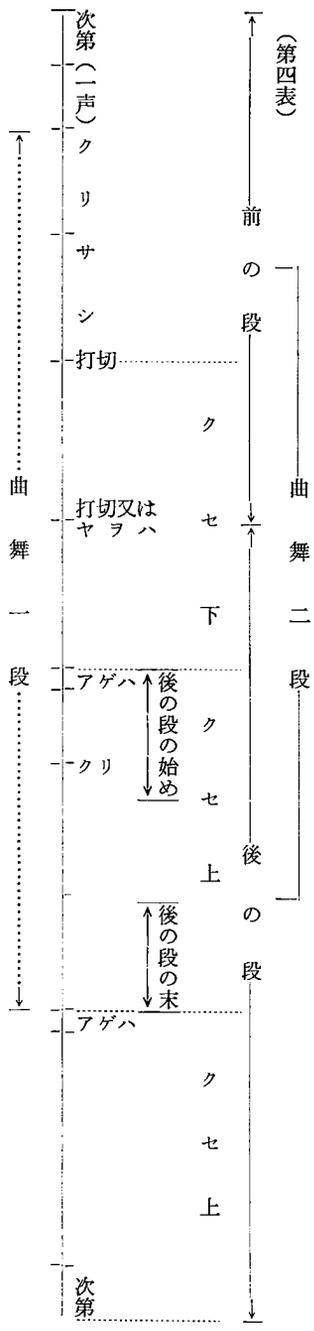
に明らかである。つまり序一段・破三段・急一段という最も普遍的な構成の能を作る際には、破の三段目に曲舞でもよしだうたひ(この場合は下歌・上歌)でもよし、一段の独立した音曲を置くの

だが、ここで言う曲舞とは、著しく「本道の曲舞」とはかけ離れた、完全に猿楽に融和しきった形の、クリ・サン・クセ下・アゲハ・クセ上型を指し、これを曲舞一段と述べているのである。ここでまた、先に後の段の始めの部分に当ると述べたアゲハ・クセ上が一段型に含まれることが問題となるが、これは一段型と百万・山姥型との音曲面の違いを見れば解決するであらう。前者では曲舞節の痕跡はアゲハから二三句置いたクリ節に残るのみで、クセ下・クセ上は殆どたゞうたひの下歌・上歌と変るところがない。ところが後者ではクセ下の冒頭部は前者と大差なく、下歌がやや訛った程度の音曲であるが、クセ下のなかば或は六・七分通り進んだ所にある「打切」の囃子又は「ヤヲハ」の引きの終った箇所から末尾の次第に至るまでに「曲舞は横堅と分て謡ふ」(申楽談儀)「拍子に引かるゝに因て所々訛る」(音曲声出口伝)等や、百万の上り節・山姥の甲グりに見られるような曲舞節のなごりが現行能にまで残るのである。だから、猿楽に融和した一段型のくせにアゲハ・クセ上が入ること

は音曲面からさしたる問題を伴わないし、また百万・山姥型の前段にクセ下が入るといふことも、クセ下の中に殆ど曲舞節が無いといふ点で別段問題は無いと思われる。ここで二段型(次第↓次型型又は百万・山姥型又は前段後段型といつてもよい)と一段型とを対比して図示すると第四表のようになる。

さて前の段と後の段との境界であるが、「後の段の末」が前述したように決して曲舞二段の最末尾を指すのではなくて「上り節」といふ特異な節のために特に取り上げられたにすぎず、後の段の末尾はあくまで最後の次第であるのと同様に「後の段の始め」にあたるアゲハからクリ節にかけての部分も、必ずしもそこが後の段の冒頭部にあたるとはいえないであらう。事実、上り節が特殊な節廻してあるように、拍子に合うクリ節も曲舞移入以前の猿楽には見られなかつた特殊な節廻してあつて、とりわけ女曲舞はクリ節を多く用いるのがその特徴であつたらしく、申楽談儀にも

東国下リノ曲舞、悪キ曲舞カト覚ル也 同ジ懸リ多シ 南阿弥



陀仏節ノ上手ナリシカドモ 余リニ繰ル節多クテ 女曲舞ナリト云ケル也

と述べられている。だから上り節と並んでクリ節が説明されているのも、このような音曲的特殊性に依るためであろう。故に後の段の末が実際には示された部分（上り節）よりは押し下げられるのとは逆に、後の段の始めとして示された部分（アゲハ↓クリ節）は前に押し上げられる可能性があるのである。それでは後の段の始めとして考え得る上限はどこであろうか。二段型のクセ下の前半部には前述したように音曲面でただうたひとさしたる相異はない。ところがクセ下の打切又はヤヲハの引きの終る部分から音曲は徐々に改まり、いわゆる「横堅と分く」「所々訛る」というような曲舞節的切分音が含まれだして来ることは前述の通りである。これを現代音楽に照らし合わせると、打切は前段から後段への間奏曲、打切以下クセ下末までは曲舞節への前奏曲と見ることができようか。前図で前段後段の境界をクセ下のなかの打切の部分に置いたのは以上の理由に依る。

次に、二段型のくせをわざわざ作るゆえんであるが、曲舞を主題としない能にくせを組み入れる場合、その多くが一段型であるべきことは前引能作書に明らかである。ところが百万・山姥のように、シテが曲舞々である曲や曲舞が興味の中心となる曲では詞章も音曲も一段の構成内で尽くせるものではない。能作書の三体作書条々に  
曲舞二段許りを 後段をば採み寄せて 道の曲舞かゝりに  
まかに書きて 次第にて舞ひ止むべし

とあるのはこの点を言うのであって、猿楽化された一段型のくせに更に一つのクセ上を加え、一段型のクセ上をも曲舞調に仕立ててこ

れらを後段としたのである。ところが通常の猿楽構成の、序一段・破三段・急一段という型は、くせの置かれる破の第三段目が二段になるので、序一段・破四段・急一段の計六段になるわけである。能作書に

序破急に五段あり……もしくは 本説の体分に因りて 六段ある事もあべし

と見えるのは、恐らくはくせが二段になる叙上の型を指しているのではなくかと思うるのである。

引用した能楽関係諸論文・能楽諸伝書の傍点や符号、改行はすべて筆者によるものである。又、謡曲本文・節博士等の引用はすべて観世流大成版によった。  
(西宮東高校教諭)