

どこまでが能だったのか？ : 歴史的に見た 能の輪郭

横山, 太郎

(出版者 / Publisher)

野上記念法政大学能楽研究所共同利用・共同研究拠点「能楽の国際・学際的研究拠点」 / The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽の現在と未来 (能楽研究叢書 ; 5)

(巻 / Volume)

5

(開始ページ / Start Page)

115

(終了ページ / End Page)

135

(発行年 / Year)

2015-11

どこまでが能だったのか？——歴史的に見た能の輪郭

横山 太郎

能を現代社会に向けて変えるべきか？これは、近代以降の能楽が常に直面してきた問いだった。その背後には、明治に入って能が武家の式楽の地位を失い、従来の姿のまま存続するための社会的・経済的な基盤を失ったという事情がある。この問いに対して、常に二つの立場があった。一つは、「同時代の社会に受け入れられて能が生き延びるためにどこそこを変えるべきだ」という立場。もう一つが、それとは逆に「そこを変えてしまったらもはや能ではない」という立場。近代能楽は、この二つの立場の緊張関係の中で形成されてきたという見方もできるだろう。

この問題は、言い換えれば「どこまで変えたら能でなくなるのか」「どこまでが能なのか」という問いであり、究極的には「能とは何か」という根源的な問いに帰着する。本稿では、こうした問いそのものを歴史的な観点から相対化してみる。能の本質を普遍的なものとして論じる（＝「どこまでが能なのか」）のではなく、長い歴史の時々において能の本質がどう問題にされていたのか（＝「どこまでが能だったのか」）を論じる。そして、能の本質を問うことと、現実の能のあり方との関係を明らかにし、能はどう変化するかを考えていくための理論的な視座を提供してみたい。

なお、本稿の議論の多くは狂言にも当てはまるだろうが、安易に一般化はできない。行論のなかで「能楽」ということばを使う際にも、ひとまずここでは能を中心に論じることを断っておく。

1 能の輪郭——五つの要素

私たちが、目の前で展開される舞台を「これは能らしい能だ」と判断するとき、いったいどのような点からそう判断するだろうか。そこには、能に独特の要素、あるいはそれが備わっていることによって能を能らしくする要素があるだろう。それは、それが通常と違うときに「はたしてこれは能だろうか？」という疑問が湧き上がるような要素でもある。ひとまず現代の能を念頭に置いて、こうした「能らしさ」の構成要素を抽出するなら、以下の五つがあげられるだろう¹。

台本

古典日本語で書かれた戯曲に謡い方の指示記号が付記された「謡本」というメディア形態で存在し、その全体がサシヤクセといった既定の形式を持つ小段（パーツ）の組み合わせで構成され、かつその作品は各流儀が現行曲（レパートリー）として認定している——このような台本が、現在の能の標準的な台本である。これに対して、新作、現代語や外国語、小段無視の構成といった「変わった」性質の台本が用いられるときに、それが能なのかという問いが発せられるわけだ。

演技・演出

演者は、独自の発声法と節回しで台詞や歌を謡い、カマエとハコビによって構築された様式的な身体技法に基づき既定の所作单元（型）を組み合わせで動く。囃子（楽器）は、既存のフレーズ（手）を組み合わせた音楽を奏し、しかもそれは台本、シテの演技、他の囃子演奏などと密接に絡み合っている。上演速度はこの世界に共有された「位」に従い、この作品をやると1時間半ぐらいかかるといった展開が定まっている。このような、ひとことと言えば

1 現代において能のどのような要素が変化し、そこで何が問題となるかについては、横道萬里雄・小林責『能・狂言（岩波セミナーブックス59）』（岩波書店、1996年）参照。以下、本稿の文献注の方針は次のとおり。『岩波講座能・狂言I 能楽の歴史』（岩波書店、1987年）、『新版 能・狂言事典』（平凡社、2011年）、『能楽大事典』（筑摩書房、2012年）に記載された内容は、特に異説のない場合は定説とみなして注せずに記述し、それ以外についてのみ文献注を付す。

どこまでが能だったのか？

様式化された演技・演出もまた、「能らしい能」を規定している。したがって、仮に同一の謡本を用いながらも節回しや展開スピードが全く違うようなやり方で上演したなら、「もはや能ではない」といったことが当然問題になる。

演者

上記の様式的な技法をマスターした、「能楽師」と呼ばれるプロの演者が上演するものが、能らしい能と見なされる。能楽師とは誰か、ということはそれ自体大きな問題だが、ひとまず家元を中心とする流儀や能楽協会によってプロとして承認されている者とする。なお、歴史的経緯から能楽師の典型は男性と考えられている。現在では女流能楽師が活躍しているが、ここに至るまでの苦闘の歴史それ自体が、「男性の能楽師が演じるものが能らしい能だ」という認識の存在を示している。そのほか、プロに習っている素人、中間的な「準職分」、能の技法を身につけながらこうした「業界」の外部で活動する者、新作能に参加する別ジャンルの俳優やダンサーといった「演者」が想定される。演者をめぐっては、次のような問いが可能だろう。仮に「業界」外の者が古典的レパートリーの能を上演したとして、それといわゆる能楽師が行う前衛的な作りの新作能のどちらがより「能らしい」といえるだろうか？

舞台

当然、能舞台と呼ばれる舞台上演されるものが能らしい能である。現在ではそれ以外の劇場でおこなわれることも当たり前となったが、大正から昭和初期にかけては、能楽協会が劇場等での演能を禁止していた（「4 近代能楽」参照）。能舞台を離れては能ではなくなるという意見が根強くあったのである。そこには歌舞伎や映画といった劇場でおこなわれる大衆娯楽に対して能を聖別化しようという、政治的な意図もあったろう。しかし、より積極的に、能のその他の要素（つまり本稿がここであげている演技・演出等の要素）が能舞台においてこそ真価を発揮するという考え方もある。現代日本を代表する演出家のひとりである鈴木忠志は、能の身体の力が能舞台という空

間に棲み着くことから生まれると指摘したが、これも「能舞台でこそ能である」という有力な意見の一つといえるだろう²。

面・装束・道具

付随的にもみえるが、面・装束・道具をめぐる細かい決まりごとは、作品の表現や解釈に深く根付いていて、能らしい象徴的な舞台表現を支えるインフラとなっている。特に「能面が能面らしいこと」は、能が能らしくあるために重要と見なされているのだろう。新作能にあわせて新たな能面が作られる際にも、ほとんどの場合は伝統的な能面の様式が採用される。伎楽面のように頭からかぶる巨大な面では、「もはや能ではない」という反応がありそうだ。

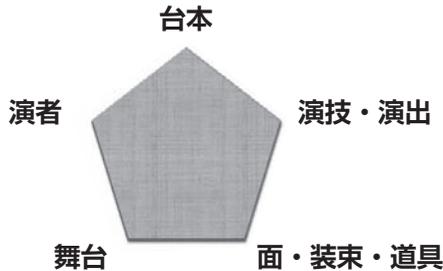
上記の諸要素は、舞台上に目で見えて確認できるものだが、その背後にはそれを支える社会・経済システムが存在している。端的にいうと家元制度だが、それは単に家元が五要素とも典型的な能を守っているというだけのことではない。「能楽師」が素人弟子によるパトロネージによって生活していける、あるいは流儀や家を中心になって公演の企画・運営・会計がまわっていると、能が社会のなかで存立する仕方が、これらの舞台上の諸要素と相互依存的に支え合っているのだ。

例えば、プロ（つまり能楽師）の管轄を離れて、上記五つの全てが揃った能を上演するということは非常に困難だろう。家元制度、あるいは能楽協会といった社会的な仕組みから離れて、素人が自分たちだけで能を上演することもあるが、そこに至る以前の段階で、素人はほぼ確実にプロの能楽師の指導を受けている。そして、プロの指導下にある素人にとって勝手に能らしきの要素をいじることは難しい。そもそも素人は「ちゃんとした」芸を学ぶことを欲している³。芸の特徴と社会システムが相互に支え合うとはそういうことだ。

2 鈴木忠志「家と家 ヤとイエ」『見える家と見えない家』岩波書店、1981年。
『演出家の発想』（太田書店、1994年）に再録。

どこまでが能だったのか？

能の五要素 完備した「能」の輪郭



さて、以上の要素を五角形で図示してみる。この五角形は、いわば標準的な能の輪郭である。それは、能らしさ、あるいは能のアイデンティティのイメージともいえる。五つが過不足無く揃っている能が、現在私たちが思い描く典型的な能、能らしい能ということになる。

明治以降の近代能楽では、以上の要素のどこかを変える試みがされたり、あるいはその妥当性が議論されたりしてきた。植民地における能や、地方や海外における公演など、完備した能を上演することが不可能な環境のもとで、アドホックにある要素が省略されたり変更されたりすることもあった（現在もある）⁴。そのときに五角形の頂点のいずれかが動いて能の輪郭はゆらぐけれども、上述したように、これらの要素は近代能楽を支える社会・経済システムと結びついているために、この輪郭を保とうという力が常にはたらく。

しかし、長いスパンで見ると、こうした能の輪郭は確定的ではない。五角形が崩れたような、現在から見ると「能らしくない能」や「能のような

3 このように、素人（アマチュア）が新たなものを自分で創造する楽しさよりも、既存のものをきちんと習う（倣う）ことを優先することは、日本独自ではないかもしれないが、西洋的な hobby とは大きく異なった文化といえるだろう。この点についてはディエゴ・ペレッキア氏から示唆を得た。

4 戦前の植民地における略式演奏については、中嶋謙昌「大正期の大連能楽界—「素能」の終焉と能の自演—」（『灘中学校・灘高等学校教育研究紀要』4号、2014年3月）参照。

どこまでが能だったのか？

もの」が常に存在してきた。以下、こうした視点から能の歴史を概観することで、能と呼ばれるものがどこまでバリエーションを含んでいたのかを確認する。それは、能においてどの要素が不可欠なのか、能の輪郭が変わっていったとき、どこまでが能と呼べるのか、そういった問題を考えるための基礎作業となるだろう。さらにそれを踏まえ、こうした輪郭の揺らぎこそが、「能とは何か」という問いを発生させ、それを定めようとする動きを呼び寄せるということを論じたい。

2 能の形成期——「能」に輪郭なし

能が形成される鎌倉末期から室町時代前半の時代（13～15世紀）は、能の輪郭を確定することがきわめて困難だ。とりわけごく初期には、「どこまでが能だったのか」という問いがそもそも成り立たない。事態は全く逆で、この時期には現在から見ると「能のようなもの」としかいえないものだけが存在していて、劇形式の芸は全て能と呼ばれ得た⁵。それらが相互に影響を与え合うなかで、次第に共通する特徴が出そろい、能のゆるやかな輪郭が定まってきたのである。そこで中心的な役割を果たしたのが、一忠、亀阿弥、観阿弥、犬王、世阿弥といった人々だった。

台本に関していうと、現在では二百数十曲の現行曲が標準となっているが、当時は新作が基本だった。つまり、上演ごとに新しいものをどんどん作っていき、既存曲も改変が重ねられ、一部がレパートリーとして定着した。能は「現代演劇」だったのだ。台本のスタイルもはじめから定まっていたわけではない。ドラマが始まって収束するまでの展開の仕方や、この役にこういう役まわりを担わせるといった慣習もどんどん変化していった。もっとも、世

5 世阿弥以前の猿楽については能勢朝次『能楽源流考』（岩波書店、1938年）以後蓄積された研究があるが、本節の論述では特に先行研究をふまえた近年の論考として、田口和夫「能楽大成前の猿楽」（『国文学 解釈と鑑賞』74巻10号、2009年10月）、及び天野文雄「鎌倉時代の猿楽はいつごろ能になったのか——『東大寺要録』建暦二年華嚴会記録の注記をめぐって」（小林健二編『中世の芸能と文芸』竹林舎、2012年）を参照した。

阿弥が『三道』において劇作の理論を整え、今に至るまで能の中核的レパートリーとなっている傑作を書き残す15世紀初頭には、台本における「能らしさ」はある意味完成されたという見方もできる。それらが今でももっとも「能らしい能」とみなされているのだから。その後も世阿弥とは異なった作風の新作は作られ続けるが、基本的な構造は世阿弥の頃までに確立したスタイルの枠内にある。台本における「能らしさ」の形成はかなり早かったといっただろう。

演技・演出が現代と非常に異なっていることは、20世紀初めに世阿弥伝書が発見されて以来、学界の関心事であり続けた。『花伝』の記述を通じて浮かび上がる初期の身体表現は、カマエとハコビで様式化されることもなく、女性であればいかにも女性らしく弱々とした演技を体つきのレベルから再現しようとするもので、今の能楽師の身体とは似ても似つかないものであったろう。また、舞は役柄に応じてその職能や性質を表現するようなものだったと想定され、演者の即興の余地も大きかったようだ。『申楽談儀』には地獄の曲舞について、しかるべき振付を一通り尽くす前に恣意によって回転技を繰り返すような舞い方を批判する文言が見えるが（「ただ面白しとばかり見て、いまだ手も尽きぬに、くると廻り―などする、あさましき事也」）、当時はそうした演者が珍しくなかったのだろう。囃子の構成や楽器の作り自体も形成の過程にあり、奏法もシテの即興的な演技に合わせて臨機応変に対応可能な単純なものであったと推定される。この面でも世阿弥は、天女舞導入とそれに伴う舞の整備によって現代へと続く演技・演出の方向性を大きく定めたと考えられるが、それが能の技法のシステムとして実現するのは次の時代のことと私は考えている（「3 中世末期から近世」参照）。

演者はどうだろうか。現代における演者のあり方を戦後の日本産業における護送船団方式にたとえるなら、当時は芸能市場への規制なき自由参入状態にたとえられる。様々な芸能者（猿楽、田楽、唱聞師等）が、互いに互いの良いところを取り入れながら芸を競い合った。それが物真似芸、すなわち何かの役になって物語の場面を再現する劇形式の芸ならば、專業猿楽座による

どこまでが能だったのか？

ものでなくても「猿楽」や「能」と呼ばれたのである。たとえば、演目が知られる能の記録としてはもっとも古い『春日若宮臨時祭記』に記されているのは、春日巫女による猿楽能と、禰宜による田楽能である。『看聞御記』には永享四（1432）年に西国から上洛した女猿楽の記事があるが、そこには「観世などにも劣らず」、すなわち観世座の音阿弥のような專業猿楽座の大夫にも負けないぐらい素晴らしいと書かれている。專業猿楽座の大夫は現在のシテ方能楽師の家元にあたるが、現代において能楽師ではない女優がそうした役者に負けないと評される能を上演することは考えがたい。当時はそれくらい、演者に関する「輪郭」がゆるかった。

舞台は仮設が基本で、橋掛かりの存在こそ世阿弥伝書にも確認されるものの、それが舞台から真後ろに付く場合もあり、現在のような様式は定まっていない。なお、真後ろに伸びるのが「本来の形」という見方もあるが、これには異説がある⁶。上演の場や状況に応じて様々な付け方をした——つまり「本来」がない——というのが実態だろう。鏡板はなく、地謡や囃子は本舞台の中に座し、現在のような地謡座、後座はなかった。地面の上や、屋内の宴席での上演機会も多かった。「能舞台でこそ能」というような状況ではなかったのである。また、面は次々と新たなものが生みだされていき、装束や道具は質素なものから次第に発達する途上にあつたと考えられる。

このように、15世紀までの一般には能の大成期と呼ばれる時期は、台本こそ現代まで用いられる標準的なあり方を示すに至つたものの、総じて能の輪郭は流動的であつたといえる。台本にしても、新たな形式と内容の新作が作られ続けたという意味では、依然として流動的だつた。そうした時代にあつて、どこまでが能だったのか。

前述したとおり、当時において能を最大公約数的に定義しようとしたら、それは「劇形式の芸」である。現代ではそのような芸は他にもいろいろある。近世になれば人形浄瑠璃や歌舞伎が出てくるだろう。しかし、そのような芸

6 「天野文雄「寛正五年紀河原勧進猿楽の橋掛りは本当に舞台後方まっすぐに伸びていたのか——能舞台変遷史再考」『芸能史研究』188号、2010年1月。

どこまでが能だったのか？

が独立したカテゴリーとして別に存在しない状況下では、誰かが何か劇をやったならば、何をやっても能と呼ばれたであろう。極端な思考実験だが、江戸時代の歌舞伎一座や現代の実験的な小劇場の劇団を、タイムマシンで突然南北朝期に放り込み、彼らがその時代の人に理解できる劇を上演するようになったら、それもまた（多少奇妙だとは思われながらも）「能」と呼ばれたらだろう。当時どこまでが能だったのかと問うならば、どこでも能だったのだ。

3 中世末期から近世——能の輪郭形成

様式化の進展——16世紀

16世紀に、能は様式化していく。世阿弥の時代からさまざまな面で「能」と呼ばれるものに共通するスタイルができつつあったが、それが固定化するのが16世紀である。この時期にとりわけ特徴的な出来事は、武士や商人が素人弟子として能役者から芸を学ぶようになったことである。それに伴って、謡本や型付や技術伝書といったものがどんどん書かれるようになった。16世紀の末になると謡本の刊行も始まる。能の輪郭は、こうして「能が書かれること」によって固定化していく。書かれた通りにちゃんとやるという態度は、現代の能では当たり前のことだが、そういう能のあり方がこの時期に生まれたのである。

台本においては、新作などで戯曲の構成は変化し続ける。例えば、ワキが積極的な役割を果たす能や、逆にワキが出てこない能、あるいは多人数が登場するアクション・スペクタクルのような、従来の様式を破る新しいスタイルが出てくる。しかし、詞章と音楽とが結びついた小段によって構成されるという根本的な方式は世阿弥時代から変わらない。また、謡本の登場により既存の作品の内容が固定され、一座と弟子とに共有されるレパートリーになっていく。

演技・演出面では、技法が制度化されていった——つまり相互に関連するシステムの中に組み込まれていったのが、この時期だと考えられる。それは

どこまでが能だったのか？

技法が記述され固定化されることと表裏一体である。この時期には舞台上での動きを記述した「型付」が出現し、「正しい演技」が定まっていく。また囃子の伝書が大量に書かれるようになる。鼓と笛の奏法が、技術的に相互に依存するかたちで複雑に構成され、舞もそれにあわせて舞われるようになる。各技法が互いに有機的に支え合うようになると、当然即興的展開の余地も少なくなる。また、16世紀の末頃には現在のカマエの原型が成立したことが『八帖花伝書』などの伝書によって確認できる⁷。このように、この時期に演技・演出面での能の標準的なかたちが確定していった。ただし、依然として現代の能と比べて大きく異なる点もある。たとえば上演速度は、この時期にあっても今の倍近く速かったというのが定説である。

演者は、専門の猿楽座以外の者（手猿楽）が依然として旺盛に活動していたが、一方で、彼らも専門猿楽者と同じような技法を身につけていくことによって、「能の演者」の輪郭は定まっていたといえる。ただし、役籍はまだ現在のようにはっきりとは固定化しておらず流動的だった。舞台構造の面では、地謡座・後座・松羽目はまだ成立していないが、御殿から庭先の舞台を観るという対面式舞台の構造ができる。面はほぼ様式が定まり、本面から「写し」が作られていく時代に入る。装束や道具も発達し、作品ごとの装束や道具の決まりごとができていく。

このように、16世紀に能は現在に至る独自の共通様式を獲得し、ゆるやかにその輪郭を形成していった。

「能」と「能でないもの」——17世紀

江戸時代に入り、「能」と「能でないもの」という区別がはっきりした。「能でないもの」とは、共通の様式が形成されつつあった能とは明確に異なった別種の劇形式の表現、つまり人形浄瑠璃や歌舞伎である。このような「能でないもの」の成立が、外側から能の輪郭を定めたとすれば、内側から

7 松岡心平「カマエの成立についての覚書」『鍬仙』362号、1988年9月。『宴の身体』（岩波書店、1991年）に再録。

どこまでが能だったのか？

も能の輪郭を明確化する動きがあった。

16世紀末の豊臣秀吉による猿楽配当米の制度を江戸幕府が引き継いだことで、観世・宝生・金春・金剛の大和猿楽四座（喜多流樹立後は五座）を保護する体制が成立し、公務員のような立場の「正統な能の演者」が成立した。現在の「能楽師」の直接のルーツである。各座ごとに役者の伝記を集成した『四座役者目録』（1650年頃成立）からは、こうした役者が演じるものが能なのだという当時の認識を読み取ることができる。

五つの要素それぞれにおいて様式化はさらに進展する。謡本は従来のような写本に加え刊本として大量に流通するようになり、技術書、伝書、型付なども世間に広がって、能の標準的なあり方をますます固定化する。能舞台、面・装束・道具の様式もようやく整ってくる。能は現在のような意味で「能らしく」なっていった。

一方で、五座の体制内の「能」と、歌舞伎のような「能でないもの」の狭間にある「能のようなもの」も上演され続けていた。すなわち、体制外の役者による「辻能」——そこには体制から脱落した者もいれば、女性の演者もいた——、あるいは能の台本を人形操りで得演じる「能操り」のような芸である⁸。五要素でいえば、台本は能だが、演者が能楽師ではないというものだ。これらは舞台や囃子なども通常の能より簡略なスタイルであった。このような「能のようなもの」の存在は、この時期に至っても能の輪郭に流動的な部分があったことを示している。

確定する能の輪郭——18～19世紀

能の輪郭がはっきりと定まるのは18世紀から19世紀の江戸時代後半といえるだろう。18世紀に入ると五座は幕府に対する書上の提出を求められるようになる。書上には、各座のレパートリーや所有する能面などが記載された。これは、五座がどのような能をどのように上演するかが幕府によって統

8 能操りについては宮本圭造「「能操り」覚書」（『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』8号、2014年6月）参照。

制され、「正しく演じる」ことが何よりも重視される時代の到来を意味している。一曲の上演速度が延びて、今のような「重々しい」芸態へ近づいていったのもこの時期と考えられる。

観世文庫には観世宗家の江戸城での活動の記録が収められているが、そこには、例えば江戸城西丸でこの能を舞ったときにこういう型をやった、などと記録するための型付が残っている。それまでの型付が弟子へ教授する際に作られる外向きの規範であったとすると、これらの型付は、自らが將軍や次期將軍の前で演じたかたちを自らの後代に正しく記録して残すため作られた、いわば内向きの規範である。このようにして芸に対する規範意識はますます内面化されていったであろう。

一方、上方やその他の地方では、町人による謡の稽古が盛んとなり、素人ながら能を舞うこともあった。これは五座の体制内能楽の輪郭を揺るがす事例のように見えるが、逆にこうした素人が体制の側から弟子組織へと取り込まれていき、家元制度の近世的段階が成立していく側面もあった。観世流15世大夫元章のような人物の活動に、そうした動向の典型を見ることができる⁹。

体制の外側にある辻能は、堀井仙助一座などがいよいよ活発に活動し、幕末から明治にかけては歌舞伎との折衷的なスタイルで人気を博した。結局、近世を通じてこうした「能のようなもの」は存在し続けた。もっとも、体制内の五座の能は、幕府が存在している限りは——多少の圧力をかけることはあったにせよ——基本的にはこれらと関係なく安定した能らしい能の輪郭を保ったといえる。能の形成期に「どこまでが能だったのか」という問いが立ちにくいのは、まったく反対の理由から、こうした時期にも「どこまでが能だったのか」という問いは立ちにくい。「能らしい能」の輪郭が政治的・社会的に極めて安定し、「能のようなもの」が能の定義を揺るがす危険性がなかったからである。しかしそれは、幕府が存在している限りにおいては、

9 山中玲子「近世の能の集団性——観世元章の革新運動」『國文学』43巻14号、1998年12月。松岡心平編『観世元章の世界』檜書店、2014年。

どこまでが能だったのか？

という留保のもとでであった。

4 近代能楽——輪郭の揺らぎと再帰的確定

五座体制の解体と再構築——明治期

明治維新によって、五座を中心とする能のあり方はいったん崩壊する。従来の能を支えた幕藩体制がなくなり、能は存続していくための新たな社会的・経済的地盤を見出さなくてはならなかった。結果だけを見れば、能・狂言は間もなく五座の旧体制を引き継ぎ、さほど変わらない姿で復興したといえる。華族を中心とした保護団体である能楽会が主導して明治14年に芝公園に能舞台を建て、宝生九郎のようにいったん能を離れた人々をも再び能の世界に呼び戻して、近代能楽の体制がスタートした。やがて能楽会に集った華族たちや、財閥などの新興富裕層が、それぞれ個別に素人弟子兼パトロンとして大夫家や有力な家を支えていくようになる。明治末から大正にかけて、各流儀が自流の拠点となる舞台を持つまでになり、ひとまず能は五座を中心とする前時代の輪郭を保持して存続する基盤を得た。しかし、そこに至るまでの間、能は明治という時代を、多くのことが変わる可能性をはらんだ不安定な時期として過ごした。

実際、いつのまにか「近代化」して変わっていった面もあった。例えば、かつては原則として勸進能に限られていた一般の観客向けの興行を日常的におこなうようになっていたり、屋外にあった能舞台が屋内化するといった、従来の能の上演形態を大きく変えるようなことが、あっさり既成事実化した。髪型についても、力士のように鬘を残すことはしなかった。それ以外の外見は全て江戸時代のものを残そうとしたことに比して、考えてみれば奇妙なことといえる（鬘をしない大相撲のようなものだ）。芸の内実についても、舞が短縮される、型が派手になるという傾向があった。

伝統的な文化や慣習は、それを「伝統」として保持する意識が成立しなければ、周囲の状況に対して無理のないかたちへと崩壊しに変わっていくものだ。諸研究が示すように、近代日本でナショナリズムとともにそのような

どこまでが能だったのか？

意識が成立するのは明治末からのことで、明治初期の「文明開化」の時期にそうした意識は希薄だった。幕末から明治にかけて生きた五座の役者たちも、上の事例を見るにつけ、ある面で能が変わっていくことに頓着しなかったことがわかる。少なくとも彼らは前時代からどこかは変わらざるを得ないと考えた。問題は、何は変えてもよくて何は変えてはいけないのか、「どこまでが能なのか」ということだ。能は近代に入って、そのような問いが立つようなモードに入った。結果的に能の表面上の変化がさほどドラスティックではなかったとしても、潜在的にはその輪郭は流動的な状態にあったといえる。

であればこそ、同時代の「能のようなもの」が、体制内の能役者にとってクリティカルな意味を持った。明治期には、照葉狂言・今様能狂言などと呼ばれた体制外能楽が非常な活況を呈した。林寿三郎、泉祐三郎、堀井仙助らが、歌舞伎や三味線音楽の要素を取り入れ、面をつけるかわりに化粧をし、女性の役者を前面に出すといった新たなスタイルの能を各地で興行した。このような様式自体は江戸時代以来のものだが、江戸時代にはそれは安定した輪郭を保った五座の能の外部で起こる出来事に過ぎず、能そのもののアイデンティティに影響することはなかった。しかし、能の輪郭も、それを支える社会・経済基盤も流動的な明治期にあっては、こうした「能の別のあり方」は、自らに感染しその遺伝子を書き換えかねない脅威として映ただろう。体制内の能は、こうした体制外の能と交わった役者と絶縁するといった、非常に防御的な姿勢を取ったのである。これも結果だけを見れば、こうした折衷的な「能のようなもの」は明治末には衰退した。しかし体制内の能楽は、「庶民に親しみやすく能を変えること」を無視しがたい可能性として突きつけられた。それは引き続く大正期への宿題となるだろう。

能の形成期からここまでの道のりを辿ってきた私たちは、ここで一つの見通しを手に入れることができる。すなわち、「どこまでが能なのか」という問い、ひいては「能とは何か」という問いは、それが係争点となるような状況とともに発生し、係争の度合いに応じて強まるような問いなのだ。それはたとえば、どこまでが我が国なのか、我が国とは何かという問いが、他国と

どこまでが能だったのか？

の国境をめぐる係争においてはじめて発生するようなものだ。より一般的に
いって、境界は、境界の揺らぎとともに確定する。能の輪郭もまたそのよう
な境界であろう。能の輪郭を揺るがすものは、したがって、能の輪郭を定め
るものでもあるという両義性を持っている。そのことは、大正期の「民衆」
からも明確に見て取ることができるだろう。

民衆化と再帰的確定——大正～昭和初期

大正期から昭和初期にかけて、「民衆」「民衆化」という言葉が様々なメ
ディアで語られた。能楽雑誌も例外ではない。もちろん、それは都市化とデ
モクラシーに結びついている。都市に生活し、会社に通勤し、休日に映画や
舞台を観に行き、選挙で投票し、有事には群衆として暴動を起こしかねない、
そんな「民衆」の時代が到来したのだ。能の世界にも、彼らに対応するため
に能をどう変えるかという問題意識が生まれた。体制内の能は、明治期から
一般観客に向けた興行をおこなうようになってはいたものの、社会・経済的
基盤としてはもっぱら華族階級や富裕層の方を向いていた。しかし、来たる
べき時代を民衆の支持なしに生き抜くことができないのは明らかであり、彼
らを観客として、また素人弟子として取り込むことは、不可避の課題だった。

こうした「民衆化」の時代は、能の輪郭に次のような揺らぎをもたらした。
台本では、高浜虚子、土岐善麿の作品のように、新時代にふさわしい新作能
が生み出されるようになった。演技・演出面では、明治末以来、雑誌『能
楽』などで「改良論争」が展開されるようになったことが注目される。例え
ば、「今の民衆には能は長すぎるから時間を短縮すべき」「舞があまりにも単
調なので変化に富んだ展開にすべき」「間狂言は省略していいのではない
か」といった議論が、能楽師や評論家を巻き込んで繰り広げられた。演者の
面では、能楽師の娘として芸を身につけた女性のほか、華族の令嬢や、女学
校に通う生徒など、多くの女性が謡と仕舞をたしなむようになり、その中か
らプロとして舞台にあがることを望む者も出てくる。東京音楽学校の選科生
として学ぶ者も現れた¹⁰。こうした「婦人能」に対して、従来の男性中心の

能界は、当初能舞台への出演を禁止するといった保守的な反応を示した。

舞台に関しては、「劇場問題」、すなわち帝国劇場に出演するかどうかという論争が、重要な出来事としてあげられる¹¹。1911年に開場した帝国劇場は、基本的には歌舞伎や西洋風の舞台を上演するための場所であったが、劇場側から能の上演の誘いがあり、それに対する対応をめぐる論争が発生した。そこでは、「劇場に出演した者は能楽協会として制裁する」「能は歌舞伎と違うのだから劇場でやってはいけない」といった議論が巻き起こった。このように、能が上演されるべき空間とはどのようなものかについての問い直しがあったのである。その一方で、劇場内劇場という二重構造をもった近代能楽堂建築がこの時期に完成する。つまり、この時期には能の上演空間をめぐる揺らぎと標準的なかたちの確立が、同時に進行していた。

これと並行して、素人の稽古人口が増大した。それが各流儀や家の新たな経済基盤となって現在に至るのだが、そうした基盤は能の輪郭を変える方向にも変えない方向にもはたらくだろう。この基盤のおかげで、能は変わらないまま生き残ることができる。舞台上で新奇なことをわざわざやらなくても、弟子への稽古をきちんとやっていけば必ず食べていけるのだから。これは現在に至る一つの能の姿である。逆に、別に幕府から扶持米をもらっているわけではなく、自分たちで自分たちの生活を成り立たせているのだから、変わったことをやってもかまわない。それもまた現在に至る能の姿である。素人の稽古人口は、そのいずれをも可能にする。

このようにこの時期は、民衆化という新たな時代背景のもとで、既存の能のあり方に対して疑義や改良提案などが差し向けられた時代だった。しかし、

10 金森敦子『女流誕生——能楽師津村紀三子の生涯』（法政大学出版局、1994年）、伊藤真紀「津村紀三子の能と坂元雪鳥の婦人能批判」（『文学研究論集』9号、1998年）、青木涼子「東京音楽学校と女流能楽師誕生の歩み——池内信嘉と観世左近の尽力」（『跡見学園女子大学文学部紀要』48号、2013年3月）等参照。

11 伊藤真紀「演能の「ジャスティス」を求めて——能楽の帝劇出演問題——」『大正演劇研究』8号、2005年5月。奥富利幸「帝劇出演問題にみる改良劇場と能楽堂の関係について」『日本建築学会計画系論文集』73巻632号、2008年10月。

どこまでが能だったのか？

それは体制内の能の危機感を招き、その反動が起こった時代でもあった。1921年、観世流からの梅若流独立をめぐるいわゆる観梅問題をきっかけにして能楽協会が設立された。観梅問題は、それ自体は既存の五流の能楽界の輪郭を大きく揺さぶる出来事であったが、それが契機となって結成された能楽協会は、各流儀の家元を中心とする既存の能の輪郭を守っていく役割を果たした。例えば、劇場での演能を禁止するとか、女性を能舞台に上げてはいけないといったルール作りをおこなったのである。元はと言えば、劇場問題や婦人能問題をもたらしたのは、民衆化によって能の観客層や稽古層がひろがったことだった。皮肉なことに、そうした稽古層のひろがりによって能が変化することに歯止めをかけようとする家元制度の経済的基盤ともなった。

要するに、「民衆」は両義的な力を発揮したといえる。それは、民衆に受け入れられやすい新たな能を模索する動機となって、「何を変えられるのか」「どこまでが能なのか」という問いを発生させた。それは、明治期における歌舞伎との折衷様式の能以上に、近代に再構築された五流の能の輪郭を揺るがす一方で、そうした揺らぎ、すなわち「どこまでが能なのか」を検討することそのものが、その時点までに保持されていた能を正統なもののみならず再帰的な意識——たとえば「能舞台でやるのが能である」「男性がやるのが能である」などと能を自覚的に規定する意識——を生みだした。ここでも、能の輪郭を揺るがしたものが、能の輪郭を確定していったのである。

5 観世寿夫と戦後の能楽

戦後の能楽の基本的な姿を定めたのは観世寿夫だった。それはどういったものか。まず基本技能の習得は非常に大事にする。そして現行曲については、慣習に寄りかからずに、合理性や芸術性の観点から演技や演出を検討するような近代性がある。また、新作能や他ジャンルとのコラボレーションなど、新たな「能のようなもの」の創造に前向きである。ただし、能の特質は守る。その後の能は、流儀や立場による違いはあるものの、おおむねこのような寿

夫が示した方向へと進んでいった。

寿夫の考える「能の特質」とは何だろうか。彼はそれを、「他のものでは感じることでできないある「訴えかけ」のようなものを感じとることができるかどうか」と述べている。それは、ドラマ・舞踊・音楽が一体となり「シテが舞うとシテと一緒に自分が舞っているような心持ちになってその中に含まれていく」、そういう「訴えかけ」であって、それが世界中の演劇のなかで能が持つ独自の存在理由だと述べている¹²。

寿夫の考えを突き詰めると、この「訴えかけ」さえあれば、どんなことをやっても「能」になるはずだ。それは「どこまでが能なのか」という問いに対する非常にリベラルな回答であるように見える。実際、寿夫は能楽師が能以外のジャンルに出演すること（彼自身が実験工房や冥の会において実行していたこと）を超えて、将来の能が、時代とともにその内実を変化させていくこと（たとえば西洋音楽など別の要素を取り入れた作品を持つこと）にも寛容な立場であった。寿夫は、このような革新的な思想を持ち、革新的な実験に参加しながら、同時にオーソドックスな能においても不世出の天才的な演者として能界の内外から高い評価を受けていた。こうした彼の存在自体が、戦後の能の輪郭を揺るがす震源地であったといえるだろう。

ところが、彼のいう「訴えかけ」、すなわち観客を演者の身体の中に巻き込んでいくような能の特質は、能の基本技法以外で実現することがほとんど不可能なものとして想定されている。能の家に生まれなければ能楽師ではないといった考えは否定するものの、子どもの頃から能の技法を身につけることが重要という認識は揺るがない。五要素でいうなら、能楽の技法を身につけた演者という要素が特権的に確定され、それ以外の要素は流動的であってもよいが、少なくとも演者の力が十分に発揮されるような演技・演出と台本であることが望ましい、というのが寿夫の考えに基づく能の輪郭となるだろう。

12 観世寿夫「インタビュー・能楽の課題とその未来」『観世寿夫著作集 三』平凡社、1981年、40-41頁。初出：『流』3号、1967年11月。

どこまでが能だったのか？

このような寿夫の考え方は、時代背景によるところが大きい。能の基本技法を維持することは、19世紀末から1970年代にかけての世界的な前衛演劇運動が重視したものと適合していた。その時々には象徴主義演劇、アンチテートル、アングラ、トータルシアター、パフォーマンスなどと呼ばれた諸々の前衛的な試みにおいて、「抽象的な舞台表象」、「身体性」、あるいは「論理を超えたイメージの展開」といったものが重視され、戯曲中心の近代リアリズム劇の乗り越えがはかられた。そのときに、能の身体技法とそれを前提とした舞台表現は、幸運なことにそれらのポスト近代劇に適合的だった。伝統的な能の様式がそのまま現代の舞台表現として前衛的とみなされ、現代演劇にとっての重要な課題の答えが能にあるというふうにする考えられた。

とりわけ寿夫の生きた当時は、演劇における身体の様式が世界的に重視された。能にとって良い時代だった。大正期の能楽師は、同時代の民衆に対応するために、その時点で能の本質と見なされていたことを変える可能性を突きつけられていた（結果としてそれを変えずに固定化する道を選択したにせよ）。しかし、この「良い時代」に事態はまったく逆であった。少なくとも寿夫のような能楽師は、自分が能の本質と考えることを守ることによって、同時代の社会や芸術動向に対応する存在となれたのだ。

さて、観世寿夫という能楽師の姿を通じて、私たちは戦後の能においても、やはり能の輪郭が揺らぐことと確定することが同時に生じていることを確認できる。上述したように、寿夫は他ジャンルと関わって「能のようなもの」を生みだし続け、既存の能についても別のあり方を探った。その試みは能の能らしさを根底から問い直すものであり、それまでの安定した能の輪郭を流動化させた。しかし、そうやって同時代の先鋭的な演劇や音楽といった能の外部と関わることで、彼はかえって伝統的な技法の中にある能独自の特質を自覚し、それについて多くを語った。

たとえば、カマエについての「前後左右上下へと見えない力で無限に引っ張られる緊張のなかに立つ」といった彼の語りは、彼の周囲の能楽師だけでなく、研究者のコミュニティにも共有され、「能の身体とはこういうもの

どこまでが能だったのか？

だ」という認識を広めた。それは、能の演者がどういう者であるべきかということを再帰的に規定し、能の輪郭の一点を強く固定しているといえるだろう。実際、演劇にしろダンスにしろ音楽にしろ、能楽師と他ジャンルのコラボレーションや、その他の「能のようなもの」をおこなう者は、多くの場合に能のカマエ、ないしそれを意識した存在感のある立ち方を身体表現において採用するのではないか。それなしでは「能のようなもの」にならないような気がしてしまうのだと推測するが、そこで内面化されている能らしさ、つまり能の輪郭は、輪郭の流動化を通じて把握されたものなのだ。

結びにかえて——能が能であるために

寿夫が生きた「良い時代」は過ぎた。もはや能の技法だけで前衛的と見なされることはないし、各流儀や家の社会・経済基盤も、素人弟子の高齢化傾向という大きな不安材料を抱えている。そうした中、現在の能はおおむね次のように展開している。現行曲については伝統主義的に「守るべきものは守る」という態度を取りながら、新作において実験的な試みを行って現代社会に対応しようとする。その際にも能楽師の技法の枠は守られる。いわば、戦前に確定した五角形の基本線と、寿夫が描いた線（「基本技法を持った演者」という項点以外は流動的な線）の二本の線で描かれているのが、現代の能の輪郭である。今後も能はこうした輪郭を維持するだろうか。仮にそれを目指すとして、そのための条件はどのようなものだろうか。

第一に重要な条件は、能が「能のようなもの」に開かれていること、言い換えるなら他分野の芸術からの関与の対象であり続けることだろう。これまで論じてきたように、そのような外部との交渉が、現在のよな能の輪郭（アイデンティティ）の揺らぎと再確定を作り出してきたのだから。実際、観世寿夫が能の輪郭を揺るがした頃までは、能は学生や他ジャンルの芸術家から広く関心を集めた。

しかし現在では、鏡仙会のように学生会員が非常に多いといわれているようなところでも学生の観客数が激減しているという。私が見聞きする範囲で

どこまでが能だったのか？

も、若い人文系の研究者や学生にも、また現代演劇の関係者にも、能を観ておかなくてはという意識は稀薄だ。稽古人口が減少した先に、能を支える社会・経済基盤は、おそらく現在の文楽がそうであるように、補助金以外にない。その際に、能が国家や社会にとって保護するだけの価値がある芸術だというコンセンサスが決定的に重要だ。そうしたコンセンサスを作り上げていくべき次代の知識層や芸術家が能に関心を持たない状況は、危機的といわなくてはならないだろう。

もうひとつ、素人弟子以外の積極的な観客層の創出が条件となるだろう。それは、能の仕組みや内容についての深い理解を持ち、そのことによって難しい能も面白く鑑賞することができるような観客である。もちろんこうした観客層はすでに存在しているし、能界も現にそれを目指して普及活動に励んでいる。こうした層の拡大に成功しない場合には、明治期の今様能狂言や、大正期の改良論争のような、外部からの「新たな能」の要請に対して、既存のあり方を保持することは困難だろう（橋下徹大阪市長が文楽協会への補助金支給を問題化した2012年に、演出の現代化を意見した事例を思い浮かべる向きもあるだろう¹³）。

もちろん、以上の条件がクリアされても、能は変わるときには変わるだろう。しかし、これまでの能のあゆみを振り返るなら、そのような「変化」を怖れすぎる必要はないように思われる。変化の可能性が差し迫ったとき、どこまでが能なのか、という問いが発せられたなら、変化した後もそれは能であり続けるはずだ。本稿では、能が能として存在してきたのは、まさにそのような問いが持つ再帰的な力によるのだということを論じたつもりである。

もし、そうした問いが発せられないならどうだろうか？ そのときは、能の輪郭は単に時代に応じて変化し続け、能は終わり、能の次のものはじまるのだろう。

13 「橋下市長が文楽鑑賞「時代に合わせた演出」注文」『日本経済新聞 電子版』2012年7月27日1時58分（2015年10月1日閲覧）。