

世阿弥時代の「わざ」の継承：何をどう教 えていたのか

山中, 玲子

(出版者 / Publisher)

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

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

わざを伝える：能の技芸伝承の領域横断的研究（能楽研究叢書；9）

(巻 / Volume)

9

(開始ページ / Start Page)

15

(終了ページ / End Page)

41

(発行年 / Year)

2024-03-25

世阿弥時代の「わざ」の継承

何をどう教えていたのか

山 中 玲 子

はじめに

世阿弥時代における技艺の継承とはどのようなものだったのだろうか。世阿弥は自分の息子たちに、どのように能を教えていたのだろうか。伝書の相伝により猿楽の道の理論を伝えるということではなく、もっと具体的にそれぞれの曲の演じ方をどう教えていたのか、あるいは教えていなかったのか。これが、本稿の問題設定である。もとより映像も音源も残っていないのだから判らない部分のほうが圧倒的に多いのだが、それでも世阿弥伝書の記述を丁寧に読むことで、ヒントを探し出していきたいと思う。世阿弥が自分の弟子たちに、「何を」「どのように」伝えていたのか、できるだけ具体的なイメージで捉えるとともに、世阿弥がそのようにして伝えようとした能の演技の「あるべき姿」がどのようなものであったのかも、併せて考えることを目指している。

もとより、世阿弥時代の能の演技は現在の能のあり方とは大きく違っていたと思われる。それがどのようなものであったのかについては、能楽論研究、演出研究、作品研究等々、各分野の研究の蓄積があり、定説となっていること

も多い。稿者もまた、何本かの論考で稿者なりの推定を提示してきたので、ここで一つにまとめて整理しておく。世阿弥時代の能の演技に関する多様な先行研究の成果をここに並べようとしているのではない。世阿弥時代の技艺伝承について考えようとする本稿が当時の技艺のあり方について前提にしているのは、左の1〜4のような理解である、という確認である。

- 1 現在では能一番を通して、たとえば「松風を舞う」というような言い方をする。舞台上に日常的な動作はいっさい無い。しかし、世阿弥当時には「目づかい」をする（『申楽談儀』序「先祖観阿」）、杖で打たれて「まろび臥す」（世阿弥自筆能本「多度津左衛門」演出注記）等の現在ではおこなわれない所作が演じられており、また舞台が平滑ではなく（『申楽談儀』17条）、すり足はできなかつたことなども知られている。つまり、現在のようなかマエやハコビは未だ成立しておらず、所作は日常的な動作の延長線上にあつたというのが、共通認識である。⁽¹⁾
- 2 「舞に左右左くあり」（『却来花』）、「碎動一動之足数」（『二曲三体人形図』）などの文言から、舞やハタラクキには、ある程度決まつた動きがあつたことが想像される。ただし、そこにも現代より自由なアドリブ的な部分があつたことは、「そうじて風曲折々によて出来る拍子、数を知らず」（『二曲三体人形図』）、「あは止むるよくと、満座思ふ気色あらば、そと止むべし」（『申楽談儀』3条）等の記述からも、また後代のより類型化が進んだ段階での伝書記事からも、确实と考えられている。

- 3 謡の文言に合わせた所作の場合、「見る・聞く・泣く」といった具体的な文言があればその動作を演じていた（第三問答条々「文字に当たる風情」）。一方で「能に、成就せぬ為手有。泣くといふことに、袖を目にあてて、やがて引く。あるいは、片目など拭う也」という『申楽談儀』の教えは、舞台上の演技は日常的所作の延長線上

にあっても、まったく同一ではなく、演技としての特徴を持っていたことを示している。そうした舞台上での演技を示す言葉が、世阿弥の言う「風情」である。「風情」については、単なる「身体的所作」だという定説に対し、別の解釈を提示したことがある。⁽²⁾ すなわち、「腕を上げる」「うつむく」といった個別の身体所作そのものではなく、何らかの文言（謡の詞章）と結びつき、ある意図を持って表現され、その結果一定の意味を帯びた所作を指す言葉と受け止めるべきと考える。

4 技芸の伝承に關しても一点、注意すべきことがある。世阿弥の伝書・芸談、自筆能本の注記（章句も芸を伝承するための記号）、すべてにおいて、謡に關する指示が圧倒的に多く、所作に關する言及は少ない。このことは、当時の能の所作が日常的所作の延長線上にあつたろうという1の推定とも合致する。現代の能であれば、謡い方と同程度かそれ以上に姿勢や運びやそれぞれの所作について教え、学ばなければ能を演ずることができないが、当時はそうではなかったということである。その数少ない所作關連の記事や世阿弥自筆能本のト書の記述を見ると、「どのように所作を演ずるか」ということではなく、謡のどの文言に合わせて「どのタイミングで演ずるか」ということがより重要だったことが判る。⁽³⁾

なお、本稿で引く世阿弥伝書の記事は、日本思想大系『世阿弥・禅竹』（表章校注。岩波書店）の本文（校閲の際に付けられた括弧や記号類を省くなど、読みやすさを優先して適宜変更を加えている）を用い、同書の頭注は「表頭注」と略抄する。また、本稿で特に多く引く『世子六十以後申楽談儀』は、既に右の1〜4でもそうしているように、略称である『申楽談儀』を用いる。

一世阿弥時代の師弟関係

【子供の稽古】

猿楽が芸道である以上、師から弟子へと芸を伝えていくというプロセスが生まれるのは当然のことである。『花伝第一年来稽古条々』には、次のような有名な記事がある。

* さのみに「よき」「悪しき」とは教ふべからず。あまりにいたく諫むれば、童は気を失ひて、能物くさく成
 たちぬれば、やがて能は止まる也。たゞ、音曲・はたらき・舞などならではせさすべからず。さのみの物まねは、
 たとひすべくとも、教ふまじきなり。(七歳)

* 此年の比よりは、はややうく声も調子にかゝり、能も心づく比なれば、次第く物数をも教ふべし。
 (十二三より)

二つの記事からは、少なくとも変声期前の子供時代には、手取り足取り教えてくれる師がいることが判る。二曲三
 体の基礎（音曲・はたらき・舞）を教え、子供の成長に合わせて「次第く物数をも教」え、「よき」「悪しき」を
 教える師がいるのである。こまかな物真似は教えずとも、舞についてはたしかに子供時代にしっかりと教えていたら
 しいことは、次の『申楽談儀』第3条の記事からも見て取れる。

* 又、舞を見ぬ舞有。舞を見るときは、わが舞ふ時の指の先などを、目をやる也。首筋などを、ねそますやうに持ちて、肩と首との間、遠くならずやうにして、手先を上げべし。手を早く開く時は、捻ぢつけて納む。手を捻ぢて遣る時は、納むる手を早く納むべし。身を常よりも早く動かさねば、捻ぢつけて止むべし。身を常よりも遅く、静々と動かさば、ちやと早く止むべし。へこ、の段は、幼くて聞し間、能も覚えず

へこ内の二重傍線部は筆録者元能による傍注である。「幼い時に聞いたのでよく覚えていない」というのだから、習ったのは大人の舞い方とは違う、童舞の舞い方なのかもしれない。よく覚えていないと言いながら、ここに記されている師（＝世阿弥）の指示は詳細である。「舞を見る」という抽象的でわかりにくい表現を、子供にもわかるよう、具体的に「指の先などを、目をやる」ことだと言い換えて教え、「舞を見ぬ舞」をどう舞うかについては、「肩と首との間、遠くならずやうに」という絶妙の表現で説明している。後半の波線部も、世阿弥伝書の中にしばしば見える陰陽和合的なバランスの教えと思われるが、個々の例を積み重ねて一つずつくどいほど説明しているのは、子供に向けての言葉だったからだろう。「早く動かさねば」の「ね」は表頭注の言うとおりの衍字でないと意味が逆になるのでおかしいが、元能の記憶が「早く動かさねば捻ぢつけて止むべし」であるのを本人も不審に思った結果が「幼くて聞し間、よくも覚えず」という自注となったのかもしれない。

いずれにせよ、世阿弥がこれらの言葉を、「静かなりし夜」に〈砧〉について語ったような形で幼い元能に向けて語ったとは思えない。これは「芸談」ではなく、実際の稽古の場で、身体を動かし舞っている元能に向けて発せられたものだと理解するのが自然だろう。また、やってはいけないこと（自分の指の先を見る）とこうすべきこと（肩と首の間隔を空け手先を上げる）を並べて教えていることにも注目しおきたい。これらのことについては、次節でも他

の例を含めて再説する。

【大人の稽古】

『年来稽古条々』に話を戻そう。変声期の危機を乗り越え「一期の芸能の定まる初めなり」とされる「二十四五」は、「この頃の花こそ初心」と戒められる時期でもあるが、裏を返せば世間から一人前と認められる時期ということだ。その頃の稽古については、次のように言う。

* たとひ、人も褒め、名人などに勝つとも、これは一旦めづらしき花なりと思ひ悟りて、いよく物まねをも直し定め、名を得たらんに事を細に問ひて、稽古をいや増しにすべし。(二十四五)

当然ながら、子供が一人前になるまでの稽古と、一人前になった役者がそこから物数を増やし芸の位を上げていく稽古とは、まったく違うはずである。世阿弥伝書の「稽古」という言葉は、現在より広くは「芸の修行」と同じ意味で用いられていることが知られており、⁽⁴⁾ここに見える「稽古」も、自分で考え工夫することなども含むのだろう。「名を得たらんに事を細に問ひて」という表現は、その名人の前で謡ったり舞ったりして悪いところを直してもらう、というのではなく、その名人上手の演技を模倣しようとしてアドバイスを求めることのようにも読める。ただし、『花鏡』には「至りたる上手の能をば、師によく習ひては似すべし。習はでは似すべからず」という文言があり、『至花道』には「ただ、初心の人は、常に師に近づきて、不審を立て、我芸の位の程を、よく／＼問ひ明らむべし」のような教えも見える。他座においてはともかく、世阿弥の周辺ではやっと「初心」の位置に立った青年が、勝手に名

人上手の真似をすることは厳に慎むべきであつただろう。世阿弥の禅への傾倒や禅における師弟関係の影響などを差し引いても、能の技芸が継承される場として、師と弟子の關係が最も重要な場であつたことには間違いない。少なくとも世阿弥周辺においては、子供に基礎的なことを教え込んで青年まで育てれば一人前の役者ができあがるというわけではなかつた。

また、当時の「見所」の存在も忘れてはならない。高貴な身分の物真似について、「能々言葉を探ね、品を求めて、見所の御意見を待つべきをや」と言う『花伝第二物学条々』の序、また、女だからと「身を美しくせん」ばかりする演技について「見所の人」が、「萎へたるぞ」「弱きぞ」と諫めるという『拾玉得花』の記述、細川満元が〈松風〉の謡の節を変えたという『申楽談儀』所載のエピソード等からは、世阿弥たちが見所の批評を仰ぎ、貴人の好みに合う芸を磨いていた様子が伺える。

右の諸例から、大人の役者にとつての「稽古」は、自分から師や名人上手に教えを請い、芸を見て学び、見所の批判に耳を傾けるといった姿勢が重要だつたことが判るが、本稿で問題にしたい「稽古」はもっと現代の用法に近い、より実践的なやりとりである。たとえば『三道』で、「さのみに年寄りたる為手」が演じれば「見所の思ひなし、さらにそれにならず」と言われている〈敦盛〉や〈清経〉は、つまり若い役者のための曲だろう。ならば、若く初心の役者に世阿弥は〈敦盛〉や〈清経〉の演じ方をどのように伝えたのか。現存の世阿弥自筆能本〈江口〉や〈松浦之能〉には重要な演技のタイミングが書き入れられているが、そのような書き込みのある〈敦盛〉や〈清経〉の能本を伝授されれば、とりあえずは自分で演じることができ、そのうえで、判らないことがあれば「師に近づきて不審を立て」、見所の批判に耳を傾ければ良かったのか。

そうではないのだろうか、もっと実践的な稽古があつただろう、というのが本稿の立場である。師匠が張盤を張扇で

打ちながら謡い、それに合わせて弟子が舞う、という現在の稽古風景とはもちろん同じではないだろうが、少なくとも世阿弥とその子息たちの間には、現在と同じ用法での実践的な「稽古」の場があっただろう。次節では、その痕跡を世阿弥の伝書、特に『申楽談儀』の記事の中に探ってみることにする。

二 『申楽談儀』から窺える稽古のあり方

【芸談か稽古の記録か】

世阿弥伝書のうち、具体的な演技・演出について最も情報が多いのは、言うまでもなく『申楽談儀』である。能の作り方に関しては『三道』を、謡の調子に関する話は『風曲集』を傍において語られたらうと考えられており、また、聞いたままの記録ではなく、テーマごとに元能がまとめ直しているというのも共通理解となっている。さらに、同書が世阿弥当時の能の実態を伝える貴重な「芸談」であるという大前提のうえで、世阿弥が元能に語ったことと語らなかつたことの見極め⁵⁾や、そこに書き留められる文の主体が世阿弥なのか元能なのかの検討⁶⁾なども行われている。同書が芸談であることに間違いはないだろうが、しかし謡や所作に関する条の中には、より具体的に瞬発的な発言、稽古の場で咄嗟に出た言葉が記録されている箇所もあるのではないか。「芸談」の定義も明確ではないが、現代の「芸談」のように、まとまった時間を取り、記録したものばかりではないはずだ。特に個々の曲の演じ方についての細かな指示、ごく一部の謡の節や拍子に関する注意などは、従来、それを書き留めてある意味がよくわからなかつたが、芸談として捉えようとするから理解が難しいのであって、むしろそういった細切れのコメントこそが、本稿の探している世阿弥時代の稽古の実録なのではないか。そのような視点に立って、以下では『申楽談儀』のいくつかの条

を読み直してみたいと思う。特に断らない限り、記事は『申楽談儀』からの引用である。

第2条「万事かゝり也」、第3条「よろづの物まねは心根なり」と、音曲関係の注意を記す第10〜12条、装束や小道具に言及する第18条には、個別の曲の舞い方や謡い方、出立などについて具体的な指示がある。謡に関する指示は、特定の曲のごく限定された箇所に関する短い一言が多く、また音源が残っていないので当然ながら、意味不明の記事が多いのだが、それでも細かな記事を並べてみると、世阿弥の指示の仕方、あるいは元能の書き留め方には、「こうやってはいけない。そうではなくて、こうするのだ」というパターンが頻繁に登場することに気づく。他座の人間のやり方や「今ほど、若者」のやり方を批判する記事の場合はそのような構造の文章になるのは当然だが、細かな謡い方でも所作のタイミングでも、正しいやり方を、単に「こう謡え」「このタイミングでこうしろ」と教えるのではなく、わざわざ「こうやってはいけない」と言った（書いた）うえで正しいやり方を教えている例が、一定数、それも無視できないほど、在るのである。

以下の議論の便宜のため、表を二つ作成した。表1には、右に述べたような、「こうやっては駄目で、正しくはこうやるのだ（AではなくてB）」というパターンの教えを集め、「やってはいけないこと（べからず）」を述べる部分と「こうすべきこと（べし）」を述べる部分に切り分けて並べてある。Bの部分がない場合も僅かにあるが、後述のように同類と判断して表1に加え、「べし」の欄は**で示した。もちろん、世阿弥の実技に関する教えがすべてこの形なわけではない。ごく限定的な箇所（謡い方を列記する場合など）には、単に「くせよ」とだけ言う（記す）例も多いので、表2には、そうした例も含め、第2条・3条・10〜12条に見える実技関係の具体的な教えをまとめて載せた。「べからず」の欄の★は、「こうやってはいけない」という指示が無いという印である。

表 1

条項	曲目他	べからず	べし
2	松風	「わが跡弔ひて賜ひ給へ」の所より寄らば、風情延ぶべし。	「わが跡弔ひて」迄はかゝへて持ちて、「いとま申て」と云所より寄りて、「かへる」と云時帰れば、面白き也。
2	松風	「松風斗や残るらん」に、「残る」から帰るほどに、面白もなき也。	「らん」から帰るべし。
2	蛸捨	向かへる人に扇をかざして、月をば少目にかけて、かい屈みたる体には有ゆへに、見苦しき也。	「月に見ゆるも」とて、扇を高く上げて、月を本にし、人をば少目にかけて、をば++とし、し納めたらば、面白風成べし。
2	高野物狂	遅くてはかゝり延ぶべし。	「いつかさて尋ぬる人を」など、軽々早々と謡ふべし。
2	丹後物狂	早く言ふによりて、為手の風情もなし。	「思ふこと、++」…音曲が悠々と有て、音曲にて風情をする所也。
2	右近	押し掛けたるまでは又なし。	「待つこと有れや有明の」、かやうの所、次第++に寄すべし。
3	経盛	此女、(思ひ入れてすべきを)、皆浅くする也	人の謡ふまでうつぶき入て、其うちよりくとき出だすべし。そうじて、女の能がかり、うつこみて、時々そゝと顔など見上げたるべし。
3	高野物狂	「…呼子鳥」と狂い出して、あまりに久狂いて、「誘はれし」と一声になす、悪し。	「呼子鳥」と云心根を、いまだ見物衆に持たせて、其匂ひを少し風情に籠めて、「誘はれし」と一声に移るべし。
3	丹後物狂	今ほど、若者、拍子を本に、言ひ切りて踏む也。をかしきこと也。	「花の物いふは」と言ひ続ける心根にて、続けるうちに、いづくよりも知らずやうと踏む
3	橋掛の舞	舞ふべからず。後に手も詰まりて悪し。	橋がかり抱へて持つて、「あは舞うよ++」と衆人に見すべし。
3	返返り	返る時、後に露ほども身が有ては悪かるべし。	腰と膝とにて返る也。張りたる弓の反り深きを外すやう成べし。時の間にちらりと返るべし。…高く返りて低く納むべし。
3	童舞?	舞を見るときは、わが舞ふ時の指の先などを、目を作る也。	舞を見ぬ舞有。…首筋などを、ねそますやうに持ちて、肩と首との間、速くなすやうにして、手先を上ぐべし。
10	不明	「人の宿をば貸さばこそ」、言ひ掛けて落す、悪し。さやうのこともあれ共、こゝにては悪し。	「貸さば」の「ば」より下ぐべし。
10	夏の祝言	「うけつぐ国」、「つぐ」と当る、悪し。	直に云べし。
10	重衡	「一念弥陀仏」の「念」、直に言へば硬し。	かやうの時は、「ねん」と、拍子やうのかゝり成べし。是は節也。
10	不明	「とりわき神風や、はじめたてまつり」、「たて」と当る、悪し。	直に云べし。
10	鶴羽	「恵み久し」、「久」と訛れば悪し。	**
10	雪山	「春ごとに君をいはひて」、「はひて」と張るべからず。	**
10	江口	「六塵」、下より言ふ、悪き也。	「昔人は六塵」と、急に「わ」を言ひ捨て、直に移るべし。
10	須磨源氏	同じ声にては突くべからず。	「光源氏と名を呼ばる」、此「と」文字、律にて突くべし。
10	雲雀山	「款冬あやまつて」、訛らかすこと有まじ。	**
11	求塚	「由なや何を、問ひ給ふ」と続けるが悪き也。	「由なや」と云切りて、「何を」と言ふべし。「由なや」をば寄すべし。
11	花筐	今程永むる、悪し。	「恐ろしや」と云所、りやうをかけてちうに言ふ所を
11	花筐	「どもの物狂」と、こゝは節にかゝるまじ。	**
12	丹後物狂	かやうの所を、同じ呂の声出しならば、悪かるべし。	音曲をば、呂律++と謡ふべし。「あひ見ばやと思ひて、果てし所を尋ぬれ共、うたかたの」、「うたかた」をば律にて言ひ出すべし。
12	謡一般	美しく謡ふ斗にて、止めにきつとなき也。	きつと機にて止むれば、急有てよし
12	錦木	錦木の初めの謡、「くやしき頼み」の「き」、当らぬ也。…いたはりて云所を似する程に、延ぶる也。	直に云べし。
12	鶴羽	「いかなれば道のくには」の「は」、ひきずる、きたなし。	此「は」をば息にて引く也。「あしがりや」、同事也。
12	松風	声枕とあらはれたるは悪し。	「月は一、影は二、満つ汐の」、「満つ」と映る所に、声枕をちと持つべし。……心根に持つべし。
12	謡一般	文字にて送る、きたなきこと也。	機にて送る也。事によるべし。

25 世阿弥時代の「わざ」の継承

表 2

条項	曲目他	べからず	べし	備考
2	松風	「わが跡弔ひて賜ひ給へ」の所より寄らば、風情延ぶべし。	「わが跡弔ひて」迄はかゝへて持ちて、「いとま申て」と云所より寄りて、「かへる」と云時帰れば、面白き也。	演技
2	松風	「松風斗や残るらん」に、「残る」から帰るほどに、面白もなき也。	「らん」から帰るべし。	演技
2	姨捨	向かへる人に扇をかざして、月をば少も目にかけて、かい屈みたる体に有ゆへに、見苦しき也。	「月に見ゆるも」とて、扇を高く上げて、月を本にし、人をば少目にかけて、をほ++とし、し納めたらば、面白風成べし。	シテ
2	高野物狂	遅くてはかゝり延ぶべし。	「いつかさて尋ぬる人」など、軽々早々と諷ふべし。	クルイ
2	丹後物狂	早く言ふによりて、為手の風情もなし。	「思ふこと、++」…音曲が悠々と有て、音曲にて風情をする所也。	クルイ
2	石近	押し掛けたるまでは又なし。	「待つこと有れや有明の」、かやうの所、次第++に寄すべし。	中入前上ゲ哥
2	恋重荷	★★	「思ひの煙の立かわれ」は静かに、渡拍子のかかり成べし。此能は、色ある桜に柳の乱れたるやうにすべし。	キリ
2	船橋	★★	古まうたる松の風になびきたるやうにすべし。	演技
3	浮舟	★★	「此浮船ぞ寄るべ知られぬ」と云所、肝要也。そこをば、一日二日にもし果つるやうに、捻ぢ詰めて納むべし。	翔り後一セイ
3	経盛	此女、(思ひ入れてすべきを)、皆浅くする也	人の諷ふまでうつぶき入て、其うちよりくどき出だすべし。そうじて、女の能がかり、うつこみて、時々そゝと顔など見上げたるべし。	演技
3	高野物狂	「…呼子鳥」と狂い出して、あまりに久狂いて、「誘はれし」と一声になす、悪し。	「呼子鳥」と云心根を、いまだ見物衆に持たせて、其匂ひを少し風情に籠めて、「誘はれし」と一声に移るべし。	カケリ前後
3	丹後物狂	今ほど、若者、拍子を本に、言ひ切りて踏む也。をかしきこと也。	「花の物いふは」と言ひ続ける心根にて、続けるうちに、いづくよりも知らずちやうと踏む	カケリ前後
3	船橋	★★	「宵々に」、ちやうど踏む、同じ。いと大事の拍子也。	演技
3	反返り	返る時、後に露ほども身が有ては悪かるべし。	腰と膝とにて返る也。張りたる弓の反り深きを外すやう成べし。時の間にちらりと返るべし。…高く返りて低く納むべし。	演技
10	不明	「人の宿をば貸さばこそ」、言ひ掛けて落す、悪し。さやうのこともあれ共、こゝにては悪し。	「貸さば」の「ば」より下ぐべし。	不明の謡
10	夏の祝言	「うけつく国」、「つぐ」と当る、悪し。	直に云べし。	独立の謡物
10	重衡	★★	「三笠の森」の「の」文字、直成べし。	クセ
10	重衡	「一念弥陀仏」の「念」、直に言へば硬し。	かやうの時は、「ねん」と、拍子やうのかかり成べし。是は節也。	クセ
10	不明	「とりわき神風や、はじめたてまつり」、「たて」と当る、悪し。	直に云べし。	不明の謡
10	鶉羽	「患み久し」、「久」と訛れば悪し。	**	ロンギ前
10	雪山	「春ごとに君をいはひて」、「はひて」と張るべからず。	**	独立の謡物
10	江口	★★	「ゆふべの風に誘はれ」、「ゆふべ」の「べ」を下べし。	クセ
10	白髭曲舞	★★	「老翁いまだ」、「いまだ」を直に云べし。	独立の謡物
10	江口	「六塵」、下より言ふ、悪き也。	「皆人は六塵」と、急に「わ」を言ひ捨て、直に移るべし。	クセ
10	須磨源氏	同じ声にては突くべからず。	「光源氏と名を呼ばる」、此「と」文字、律にて突くべし。	独立の謡物?
10	雲雀山	「款冬あやまつて」、訛らかすこと有まじ。	**	
10	雲林院	★★	「公光と申もの也」、「物也」と云放つべし。	ワキ名ノリ
11	求塚	「由なや何を、問ひ給ふ」と続けるが悪き也。	「由なや」と云切りて、「何を」と言ふべし。「由なや」をば寄すべし。	前場下ゲ哥

11	富士山	(かやうの所にて、音曲延ぶる也)	「…所からとて面白さま、「面」を持ちて、「白」を拾ふべし。「時知らぬ山と詠みしも、かやうの「山」と云所、寄する也。」	シテサシ
11	花篋	今程永むる、悪し。	「恐ろしや」と云所、りやうをかけてちうに言ふ所を	クルイ
11	花篋	「とも物狂と」、こゝは節にかゝるまじ。	**	クルイ
11	花篋	★★	「言はれさせ」、「させ」と急に切るべし。	クルイ
11	隅田川	★★	「人間憂ひの花盛り、無常の嵐音添ひ」の、「無常の」と移る所、悠々としても延ぶべし。りやうかん大事也。「無常」の「む」を盗みて、「じやうの」といふ文字の先を切るべし。	後半上ゲ哥
11	松が崎	★★	「寂寞たる深谷」、張るべし。	散逸曲サシ
11	昭君	★★	「…張るや繰るらん糸柳の」、「の」文字、「柳」にて切りて、「の思ひ乱るゝ」と言ふべし。	前場上ゲ哥
12	丹後物狂	かやうの所を、同じ呂の声出しならば、悪かるべし。	音曲をば、呂律++と謡ふべし。「あひ見ばやと思ひて、果てし所を尋ぬれ共、うたかたの」、「うたかた」をば律にて言ひ出すべし。	クセ前半
12	経盛	(弁慶などの言ふことに変わるべし。)	泣き++女問うことなれば、ほろりと云うて、さるからけなげに有べき所に眼を着けて言ふべし。	語り
12	布留	★★	「布留野に立てる三輪の神」まで大事に言ひて、「其しるし見えて」とやす++軽々と謡ふべし。	前場上ゲ哥
12	班女	(「班女が関」と移る所、深くても浅くても悪かるべし。)	「そなたの空よと」の「よ」をば、幼く、ちやと突くべし。「わが待つ人よりのをとづれ」の「を」文字、盗むべし。「よしや思へば」、「も」を持つべし。	クセ
12	右近	★★	「花ぐるま」、「ま」にて永むる。「ま」大事の字也。	前シテ一セイ
12	松風	★★	「海士の家、里離れ成通ひ路」、「海士の家」を重く、「通ひ路の」を軽く言ふべし。	シテツレサシ
12	重衡	★★	「鬼ぞ撞く成、恐ろしや」に「撞く成」と突みて云はゞ「をそる」の「ろ」を納めて言ふべし。「撞く成」と直に云はゞ、「をそ」の「そ」に心を入れて、突きて言ふべし。	前場上ゲ哥
12	錦木	錦木の初めの謡、「くやしき頼み」の「き」、当らぬ也。…いたはりて云所を似する程に、延ぶる也。	直に云べし。	前場上ゲ哥
12	土車	★★	硬き文字一有。拈弄すべし。	曲舞
12	初瀬六代	(露程も心の塵あらば、悪かるべし。)	「何をか種とおもひ子の」…「をも」の下に声枕を一置きて、「おもひ子の」の「い」を二突くべし。	独立の謡物
12	鼓滝	★★	「天花に酔ありや」、「り」と切りて「や」と謡ふべし。	クセ
12	箱崎	★★	「しるしの松なれや、有難の(口伝)、名の有文字移り也。」	ロンギ末
12	西国下	★★	「風波の難を助けしは」、こゝは横主横と行く所なり。	独立の謡物
12	鶉羽	「いかなれば道のくには」の「は」、ひきずる、きたなし。	此「は」をば息にて引く也。「あしがりや」、同事也。	ロンギ前
12	高野の巻	★★	「春秋を、待つにかひなき別れかな」、此「春」の「る」を入べし。	独立の謡物
12	経盛	★★	「何とか出でん円月の、光の陰惜しめ、かやうの所、曲也。ちうに云べし。…「きづなも」などを、幼な++と繰るべし。	語り前上ゲ哥
12	松風	声枕とあらはれたるは悪し。	「月は一、影は二、満つ汐の」、「満つ」と映る所に、声枕をちと持つべし。……心根に持つべし。	ロンギ
12	桜川	★★	「曇るといふらん」、これはかひなめらかす所也。	クセ

【予めの注意か叱責か】

まず、謡関係の指示で特に「AではなくてB」のパターンの多い第10条について見てみたい。第10条は謡の訛りについでに論で、冒頭に「文字訛り」と「節訛り」の定義を述べ、「別本聞書」にも見える〈由良湊曲舞〉と謡物の〈女郎花〉の節訛りの話を記した後、以下の様な個別の論が続く。「やってはいけない」教えには二重傍線を、「こうしろ」という教えには単線の傍線を付した。また、それぞれの謡について、やってはいけないことと正しいやり方がセットで述べられているものは◎、「べし」のみの場合は○で示し区別をしている。やってはいけないことのみが書かれている場合には・を付したうえで、◎も加えている。〈鶴羽〉〈雪山〉〈雲雀山〉は、それぞれ「訛れば悪し」「張るべからず」「訛らかすこと有まじ」という「やってはいけない」の情報があれば、「こうすべき」の部分は自動的に「訛らない」「張らない」という指示になり、後半に何も書く必要がなかった（書かない方が自然）と判断できるためである。

- 「小野の小町は」の「は」、硬き文字也。言ひ捨つべし。（実方）
- ◎ 「人の宿をば貸さばこそ」、言ひ掛けて落す、悪し。さやうのこともあれ共、こゝにては悪し。「貸さば」の「ば」より下ぐべし。（不明曲）
- ◎ 夏の祝言に、「うけつぐ国」、「つぐ」と当る、悪し。直に云べし。（夏の祝言）
- 「三笠の森」の「の」文字、直成べし。（重衡）
- ◎ 「一念弥陀仏」の「念」、直に言へば硬し。かやうの時は、「ねん」と、拍子やうのかゝり成べし。是は節也。

(重衡)

- ◎ 「とりわき神風や、はじめたてまつり」、「たて」と当る、悪し。直に云べし。(不明曲)
- ◎ ・「恵み久し」、「久」と訛れば悪し。(鶉羽)
- ◎ ・「春ごとと君をいはひて」、「はひて」と張るべからず。(雪山)
- 「ゆふべの風に誘はれ」、「ゆふべ」の「べ」を下べし。(江口)
- 「老翁いまだ」、「いまだ」を直に云べし。(白髭曲舞)
- ◎ 「げにや皆人は、六塵の境に迷ひ」、「皆人は六塵」と、急に「わ」を言ひ捨て、直に移るべし。「六塵」、下より言ふ、悪き也。(江口)
- ◎ 「光源氏と名を呼ばる」、此「と」文字、律にて突くべし。同じ声にては突くべからず。南阿弥陀仏、面白しといはれし節也。(須磨源氏)
- ◎ ・「款冬あやまつて」、訛らかすこと有まし。喜阿、音曲の上手にて時々申、まねをばすべからず。(雲雀山)
- 「公光と申もの也」、「物也」と云放つべし。(雲林院)

これらはみな謡い方についての非常にこまかな注意である。このように多くの能の、これほど限定されたごく一部についてだけ、世阿弥が突然「ここが重要なポイントだ」と意識し、取り上げて語ったとは考えにくい。つまり、これらは「芸談」には見えないのである。特に◎を付した諸注意は、稽古の場で実際に下手な謡、間違った謡い方を聞いたことをきっかけに、「いやそうではない、こう謡うのだ」とその場で口から出た注意であるために、これほど限定的で、しかも駄目出しとセットの教えになっていると考えるべきなのではないか。同じような言い回しの例は、11

条・12条にも僅かながら見いだせる。

◎「由なや何を、問ひ給ふ」と続くが悪き也。「由なや」と云切りて、「何を」と言ふべし。「由なや」をば寄すべし。(11条。求塚)

◎錦木の初めの謡、「くやしき頼み」の「き」、当らぬ也。直に云べし。いたはりて云所を似する程に、延ぶる也。(12条。錦木)

◎「いかなれば道のくには」の「は」、ひきずる、きたなし。此「は」をば息にて引く也。(12条。鶺鴒)

もちろん、稽古の場での発言だとしても、弟子が間違った謡い方をする前にあらかじめ注意点を伝えるようなこともあったはずである。○を付けた教えはそう読むのが自然だろうし、であるならば、◎を付けた教えの「Aではなくて」部分も、予めの注意点という可能性を考える必要がある。だが、やはりここは駄目出しと考えて良いようだ。なぜなら右に引用してきた◎の太字部分の表現は、「もしかしてこのようなやり方をするかもしれないが、それは駄目なのだ」というような仮定の言い方ではなく、連体形や已然形を用いて「悪し」で受ける、断定的で強い言い方になっているからである。これらの例を、次の諸例と比べてみれば、口調の違いは明らかだろう。

* 返る時、後に露ほども身が有ては悪かるべし。(3条 反返り)

* 音曲をば、呂律くくと謡ふべし。…「うたかた」をば律にて言ひ出すべし。かやうの所を、同じ呂の声出し

ならば、悪かるべし。(12条 丹後物狂)

* 「班女が閨」と移る所、深くても浅くても悪かるべし。(12条 班女)

* 露程も心の塵あらば、悪かるべし。(12条 初瀬六代)

右の網かけ部分の言い方と違い、太字で示した文言を含む注意は、「落とす(あたる)ところが悪い」「直に言うから硬く聞こえるのだ」「訛るから悪い」「(真意を理解せずに表面的に)似せるから延びるのだ」「ひきずって謡うのが汚い」等々、どれも具体的、限定的で、しかもストレートな批判である。これらはまさに師の叱責の言葉なのではないだろうか。同じく仮定形ではないコメントの中には、

* 此女、思ひ入れてすべきを、皆浅くする也。(3条 経盛)

* ……続けるうちに、いづくよりも知らずちやうど踏む。今ほど、若者、拍子を本に、言ひきりて踏む也。をか

きこと也。(3条 高野物狂)

* 「恐ろしや」と云所、りやうをかけてちうに言ふ所を、今程永むる、悪し。(11条 花筐)

のように、批判の対象がより広く今時の若い役者などに向けられる場合もあるが、その広い対象に向けての批判を繰り出すきっかけになったのも、やはり、目の前の弟子が演じた至らぬ芸だったと考えたい。

それぞれの能あるいは謡物には、大事な習いがたくさんあるはずである。だがそこを弟子がクリアしていれば言及されない。間違えているから「そうではなくてこうだ」ということを教え、注意された弟子(おそらく元能自身)もそれを書き留めておいた。特に第10条の謡に関する諸注意などは、そうしたメモの集積と解すべきだろう。正しいや

り方だけでなく、何が悪かったのか、どこを注意されたのかも併せて記録しておくという態度は、我々が師について何かを習うときのことを考えてみても、きわめて自然なものと言える。

三 世阿弥がめざしたワザ

謡に関する注意は、あまりに細かすぎて実際にどう謡えばよいのか判らない部分が多いが、第2条と第3条に書かれる教えはもう少し大きな括りでの演技について述べており、世阿弥の意図を理解しやすいように見える。本節では、ここに出てくる世阿弥の教えやそこに込められた意図を考える。

まず、〈高野物狂〉と〈丹後物狂〉が、第2条と第3条の両方に並んで言及されている箇所を引く。次の四例も、先ほど10条で見たのと同様に「AではなくてB」の構造で、やってはいけない演技方と正しい演技方をセットにして教えており、また太字部分の「〜しているのが間違っている」という口調も同じである。

第2条

* 高野の能に、「いつかさて尋ぬる人を」など、軽々早々と謡ふべし。ことにかやうの所、遅くてはかゝり延ぶべし。

* 丹後物狂、「思ふこと、く、なくてや見まし与謝の海の」、かやうの所、音曲が悠々と有て、音曲にて風情を
する所也。其を、早く言ふによりて、為手の風情もなし。いかにもかゝりたる音曲成べし。

第3条

* 「文こそ君の形見なれ、あらおぼつかかなの御ゆくゑやな。呼子鳥」と狂い出して、あまりに久狂いて、「誘はれ

し」と一声になす、悪し。「呼子鳥」と云心根を、いまだ見物衆に持たせて、其匂ひを少し風情に籠めて、「誘はれし」と一声に移るべし。(高野物狂)

* 丹後物狂に、「花の物いふは」のほろほの拍子、ちやうど踏む、拍子を色どとりて踏む也。「花の物いふは」と言ひ続ける心根にて、続けるうちに、いづくよりも知らずちやうど踏むを、今ほど、若者、拍子を本に、言ひ切りて踏む也。をかしきこと也。

前節で見た謡に関する教えと同様、両曲に関する右のコメントも、実際の稽古の場で元能自身や元雅などが世阿弥の意に背く演じ方をしたと考えるのが自然だろう。どこかで何度も世阿弥の意に染まぬ〈高野物狂〉や〈丹後物狂〉が上演され、世阿弥がそうした機会に見た悪い例を覚えていて言及している可能性は、限りなく低いと思われる。

【高野物狂】と〈丹後物狂〉の稽古① 地謡

第2条で言及されているのは、両曲とも、いわゆる「クルイ」の小段である。「いわゆる」と書いたのは〈高野物狂〉の場合、本格的な「段哥」——シテ登場後に「麻蓑よし、紀の関越えて名に聞きし…」という「上ゲ哥」形式で始まり、途中で「立ち上る雲路の」という中音返があり、シテ謡「いつかさて」に繋がる——の三節目に相当するからである。ただしそれは、現代の横道理論に従って小段分けをすれば、三節型「段歌」の三節目になる、ということにすぎない。以下に掲出したとおり、両曲はともに渡り拍子の五文字の謡を繰り返して始まる、同じ形式の謡である。

〈高野物狂〉

…シテ／いつかさて、地／いつかさて、尋ぬる人を道の辺の、便の桜ををりあらば、などか主君に逢はざらんと、
 懇ろに祈念して、三鉢の松の下に、立ち寄りて休まん、いざ立ち寄りて休まん。

（日本名著全集『謡曲三百五十番集』による）

〈丹後物狂〉

地／思ふこと、思ふこと、なくてや見まし与謝の海の、天の橋立、都なりせば、都鳥と申すは、在中将の筆の跡、
 子を詠める歌なり、われらも子の弔ひには、南無阿弥陀仏。
 （日本古典文学大系『謡曲集 上』による）

〈丹後物狂〉の場合、ここに掲げた謡主体が『謡曲集 上』では「クルイ」とされているが、校注者である横道萬里雄氏の「小段の解説」によれば「クルイ」は二節型か三節型が普通の形なので、〈丹後物狂〉の短い「クルイ」も標準からは少し外れた小段ということになる。現代の小段理論における名称はともかく、両者がともに男物狂能の一部であり、同じ構造を持つ謡だからこそ、ここに並べて、「同じように見えるが実はまったく違う謡い方をしなければならぬ」と説かれているのだろう。

〈高野物狂〉の場合は右に述べたとおりひと続きの「段哥」の中でシテが高野山に上り着き、「念仏称名の声々」や「覺鐘鈴の声」の尊さに「物狂の狂ひ覚むる心や」と口にした後に、掲出の謡が来る。理性を取り戻し主君との再会を祈る場面なのだからサツと収めるべきなのに、「クルイ」と同じ拍子や音階だからといって、たっぷり謡っていないといけない、という教えと解したい。なお、引用部が「いつかさて尋ぬる人を」となっており、「いつかさて」の返しが無いことにも注目したい。つまりこれは、シテではなく、シテの「いつかさて」を受けて地謡を謡う者への注意である。

一方〈丹後物狂〉の場合は、天橋立の美しい情景を詠んだ赤染衛門の歌を引き、さらにそこから業平の歌を介して子を思う親の心情に繋げていく、まさに物狂の芸を見せる部分である。⁽⁸⁾ここは〈高野物狂〉とは逆に、たつぷりと謡ってシテが存分に「風情」(所作)を見せられるようにしなければいけないという。どんな所作をみせるのかと言えば、書かれてはいないが「名所」の風景を立ち上げるような「遠見」の演技が想定されていたであろう。だが、この注意も〈高野物狂〉と同じく、シテではなくて、地謡を謡う者への注意である。「其を、早く言ふによりて、為手の風情もなし」という文言は、「謡が悪いからシテの所作もうまくいかない(シテがうまく表現できないのは謡が早く謡うからだ)」という叱責の言葉とも受け取れる。前項で見た他の用例に準じて想像をたくましくするならば、両曲のシテを元雅が演じ、元能が地謡を担当しての稽古で、謡担当の自分に向けて言われた世阿弥の注意を書き留めたというような状況も想定が可能である。

【高野物狂】と〈丹後物狂〉の稽古② シテ】

第3条の引用部は、シテの演技に関する教えで、ともに狂乱の演技の前後について述べている。〈高野物狂〉は現行では「呼子鳥」の後に「カケリ」となる。〈丹後物狂〉は廃曲だが『謡曲集上』では「花の物言ふは道理なり」の後に「カケリ」または「立廻り」を想定している。ここで注意したいのは、こうしたハタラキ系の演技そのものについてほとんど言及がなく、ハタラキ前後のつなぎ方やタイミングのことが重要なポイントとして説かれている点である。〈高野物狂〉の場合は観客の気持ちや「呼子鳥」の謡の余韻が途切れないうちに狂い止めて「誘はれし」の謡に入る、まさにタイミングを計れということだろう。〈丹後物狂〉の方は少し判りにくい、「ほろほの拍子」を踏むことがハタラキの始まりと見える。その拍子を強く踏むか弱く踏むか、どのくらい細かく踏むか、というようなこと

は何も指示していないが、直前の謡とハッキリ区別せず、「花の物言ふ…」という謡（の描く情景か）に相応しく、「ほろほの拍子」を踏み、いつのまにかハタラクキに入っていくことが大切だと説く。僅かな違いかもしれないが、ここで言われているのは、「さざ波の立つ水面に映る花びらが微かに揺れて…」という情景を描くのに対応しく、たとえばトレモロのように細かい足遣いでさざ波を表現するというようなことではない。あくまで謡によって描かれる情景の、「心根」を最大限に生かすようなタイミングで所作も演ずることが大切だという主張と理解したい。

【タイミングの重要性 ① 心根・風情相応】

謡と所作の絶妙のタイミングによって最大限の効果を生もうとする世阿弥の姿勢は、第2条にある〈松風〉と〈娘捨〉の記事からも読み取ることができる。〈高野物狂〉と〈丹後物狂〉同様、この二曲の記事もこの順で並んで記されているので、まず、〈松風〉から見えていくことにする。当該部分の謡曲詞章も併記する。

* 松風村雨の能に、「わが跡弔ひて賜ひ給へ」の所より寄らば、風情延ぶべし。「わが跡弔ひて」迄はか、へて持ちて、「いとま申て」と云所より寄りて、「かへる」と云時帰れば、面白き也。「松風斗や残るらん」に、「残る」から帰るほどに、面白もなき也。「らん」から帰るべし。殊にかやうの所、心根・風情相応なくば、面白も有べからず。

「フリ地」松に吹き来る、風も狂じて、須磨の高波、激しき夜すがら、妄執の夢に、見みゆるなり、わが跡弔ひて、賜ひ給へ、暇申して

「哥」帰る波の、須磨の浦かけて、吹くや後ろの山嵐、関路の鳥も声々に、夢も跡なく夜も明けて、村雨と聞きしも今朝見れば、松風ばかりや残るらむ、松風ばかりや残るらむ。（日本古典文学大系『謡曲集 上』による）

「いとま申て」ではなくて「わが跡弔ひて賜び給へ」に合わせてワキに近づくと風情（所作）が間延びしてしまうというのだから、「帰る」という文句に合わせて帰るということは前提なのだろう。ここで言われているのは、「帰る波の」に合わせて「帰る」所作を見せる際、あまり早くワキ僧に近づかず、「いとま申して」まで待つて近寄ってかrazuに戻れば面白いということと、謡が「残る」と言っているときに帰ったりせず、「残る」の謡の時には残り、次の「らん」から帰れ、ということである。前稿⁹では、二重傍線部のような駄目な演技は「世間のやり方」と考えていたが、撤回・修正したい。現代のようにあちこちで「松風村雨の能」が演じられていたわけではないだろう。本稿で縷々述べてきた他の例と同じく、このように細かい指摘や指示は、目の前で演じている人間にその場でする注意や指示と考えるたい。

ここで世阿弥が問題にしているのがタイミングの問題であることは明らかであり、その理由も波線部に書かれているが、ではなぜ「心根・風情相応なくば、面白も有べからず」なのか。世阿弥が駄目を出している動きも、理に外れているわけではない。松風の幽霊が僧に弔いを頼むのに近づいていくのは自然な動きとも言える。謡の文言と所作の整合性で言えば、「暇申して」と言いながら近づくより、その前に「わが跡弔ひて…」と近づき、「暇申して」から離れて行く方が良いという考え方もできるだろう。「暇申して、帰る波の」という短い謡の内に、「いとま申てと云所より寄りて、かへると云時帰」というのは、かなりせわしない動きでもある。だが、世阿弥の狙いはまさにそこにあったのではないか。世阿弥はおそらく、謡の「帰る波の」という文句と、こうした役者の所作によって、寄せては

帰る波の情景を観客に感じさせたかたのではないかと思うのである。前掲の詞章のうち「ノリ地」の部分は未だシテ松風は恋に狂乱した女の霊として描かれている。だが、「ノリ地」の最後「暇申して」から「哥」の「帰る波の」に移った後には、シテの心情も姿もいっさい語われず、ただ明け方の須磨の海岸に波が寄せては返し風が吹きわたる風景のみが描写される。終曲部の「残るらむ」についての教えも、単に早く帰りすぎるなということではなく、ワキ僧の夢が覚めた後の浜辺に、たしかに「松風ばかり」が吹く情景を、そこにシテが居ることで見せる工夫とも受け取れるのではないだろうか。

【タイミングの重要性② 遠見を本にす】

同様の傾向は、次の〈嬢捨〉の記述にも見えるので、同じく当該部分の謡曲本文を添えて左に掲げる。謡曲本文には〈松風〉に準じて句読点を付している。

* 嬢捨の能に、「月に見ゆるもはづかしや」、此時、路中に金を拾ふ姿有。申樂は、遠見を本にして、ゆくやかに、たぶくと有べし。然を、「月に見ゆるもはづかしや」とて、向かへる人に扇をかざして、月をば少も目にかけて、目にかけて、をばくとし、し納めたらば、面白風成べし。

「上ゲ哥」…また嬢捨の山に出でて、面をさらしなの、月に見ゆるも恥づかしや、よしやなにことも夢の夜の、なかなか言はじ思はじや、思ひ草花に愛で、月に染みて明かさん。(新潮日本古典集成『謡曲集上』による)

否定されているやり方（二重傍線部）は、現在のワキにあたる役者に向かい、「月光に照らされて貴方に姿が見えるのが恥ずかしい」という意味の型を演じたのだろう。だが世阿弥は、同じくワキに向かったの発言であるにしても、そこに月が煌々と照っていることを表現（遠見を本に）するのが大切なことから、「月に見ゆるも」の謡は「恥づかしや」の演技にふさわしいタイミングではないと考える。そうではなくて、扇で月をさせ、と言うのだ。この「月に見ゆるもはづかしや」という詞章は、今川了俊の『落書露顯』に見える「月はみむ月にはみえじとぞ思ふうき世にめぐる影も恥し」を踏まえた表現として知られている。月は眺めたいけれど月に見られるのは恥ずかしいというこの歌も、下の句を見ればやはり他人の目に映る自分を恥じているのだから、能（姨捨）の中でワキの男と出会ったシテが「月に見ゆるも恥づかしや」と言う時、その男の目から自分の姿を隠すような演技は、けっして本意に外れているわけではない。世阿弥も「人をば少目にかけて」ることは認めている。だがそれは、「月を本にし」たうえでのこと。世阿弥が推奨するのは、シテの心情ではなく、この能の舞台である姨捨山が仲秋の名月に煌々と照らされている、その情景を観客に思い描かせるような演技である。波線部で明言しているごとく「申樂は、遠見を本に」しなければならず、そのためには、ここが、空高く照る月を示す最高のタイミングだったのだろう。

現在の能を見慣れている我々には、「月に見ゆるも…」と月から我が身を隠す所作をするのも、僧に近づいてはすぐに離れるという所作で寄せては帰る波を連想させるのも、けっきょくは当て振りのように感じられてしまう。風が吹き渡る海岸の余韻は、むしろシテが早く退場して囃子の「残り留め」で表現するほうがよく伝わるかもしれない。だが、世阿弥時代の能にとって、そこにいる人間の動作や感情を演じてみせるだけではなく、謡と所作の協調によって情景や情趣をも描こうとする試みは、きわめて新しい挑戦だったのではないだろうか。それが「心根・風情相応」の意味であり、二つの別のことがらの相互作用によって、そこに無いはずのものが立ち上がるのが、「か、り」とい

うことなのではないか。そして、「心根・風情相応」の演技によって情景を描き出すのが「遠見」であり、そういう演技が可能になるような能を書くことが、「遠見を本にして」書くということなのではないか。こうした想像は、どこまでも想像の枠を出ることができない。だが現代の能においても、優れたマジックに幻惑されるのと同じように、一瞬何かが起こってそこに情景が立ち上がるという不思議は多くの観客が体験していることである。もちろんそこで行われている演技の質は、世阿弥時代と現代とで同じはずはないが、世阿弥が謡と所作のタイミングや「遠見」を重視したのも、同じような一瞬の錯覚を観客に呼び起こすための工夫だったとしたら、そのワザは脈々と伝えられ磨かれて現代に継承されているということになろう。

おわりに

世阿弥時代の能の稽古がどのように行われていたかは、タイムマシンが無ければ判らないと考えていた。⁽¹⁰⁾ 能の演技や演出を知るには『世子六十以後申楽談儀』（本稿では『申楽談儀』と略称）が最高の資料だということは知っているが、そこに書かれているのは、世阿弥と元能が向かい合い、時には質問を交えながら、世阿弥の芸談を筆録したものだと思っていたためである。「談儀」という名称自体についての理解や、「静かなりし夜」に世阿弥が自作（占）についての自負と世間からは理解されないだろうというむなしさを語った、というような非常に印象的なエピソードの影響もあったと思う。しかし今回、それでも何か当時のワザ継承の様子をうかがわせる記事はないか、という視点で読み返してみたところ、実技関係の条には「AではなくB」という風に、良くないやり方と正しいやり方がセットになっている文言が多いこと、良くないやり方を指摘する部分には叱責とも受け取れる言い方があることなどが明らかに、実際の稽古の場での教えを直接反映していると思われる部分を推定することができた。稽古の記録に基づ

記事があるという立場であらためて『申楽談儀』の記事を読むと、従来は意味のわからない断片的な記事だと思っていたものにも相互の関連や意味が見えてくる場合がある。〈高野物狂〉〈丹後物狂〉〈松風〉など、特に実技関係の条に何度も登場する曲については、今後、各条に分散している記事を本来ひとまとまりの稽古の内容を反映しているものとして見直すことで、世阿弥がその能で何を重視していたのか、より深く理解できるようになることもある。稽古の場に誰がいたのか、それぞれの文言に向けてのものなのか、ということなども、言及されている曲目の作者が誰かということと合わせ、今後の課題として考えていきたい。

注

- 1 能の演技が現在と同じような強靱な身体のコントロールと様式美に支えられるようになったのは、江戸時代中期以降であるという認識は、ほぼ定説になっていると思われる。小田幸子「ころぶ演技」〔『鏡仙』507。2002年10月〕によれば、江戸時代の前半頃までは現在の能の演技とはかけ離れた、日常的で俗な演技も記録されているようだ。同氏の研究も視野に入れ、多数の型付資料の用例を博捜・整理した表章「能型付の新旧―「泣く」から「シホル」へ―」(研究講演の筆録、『能楽研究』37。2013年3月)は、舞台で泣き伏すような演技から「シホル」という能独自の型に変わる時期が享保頃であることを明らかにしている。
- 2 山中玲子「能楽型付ルールの研究(1)」〔『能楽研究』34。2010年3月〕、「世阿弥時代の能の演技」(Enacting Culture: Japanese Theatre in Historical and Modern Context, IUDICUM, 2012年)。
- 3 山中玲子「世阿弥の『風情』」〔『観阿弥生誕六八〇年／世阿弥生誕六五〇年記念 世阿弥の世界』。京都観世会編。2014年10月〕。
- 4 『風姿花伝』の序言「稽古は強かれ」に付された表頭注は、世阿弥の「稽古」について「練習はもとより、実演や研究の積み重ねも含み、修行全般を意味する」とする(日本思想大系『世阿弥・禅竹』14ページ)。
- 5 三宅晶子「『申楽談儀』世阿弥が語ったこと、語らなかつたこと」〔『能と狂言』11。2013年5月〕。
- 6 西村聡「『申楽談儀』を語ることに書くこと」〔『能と狂言』11。2013年5月〕。
- 7 『謡曲集 下』(日本古典文学大系・旧版)の「解説」に所収。

8 〈隅田川〉より先に成立している〈丹後物狂〉において、「名にし負はばいざ言問はん都鳥……」の歌を「子を詠める歌」ということの不審については、『謡曲集 上』の補注17でも触れられているが、本稿の関心とは別の問題なので、本文のままに受けとめておく。

9 注2の拙稿「世阿弥時代の能の演技」。

10 横山太郎「わざ継承の学を構想する―能楽の技法を中心とする学際的な研究のために」(『能楽研究』40。2016年3月)は、従来のわざ継承研究の問題点の一つとして、「わざ継承の歴史的变化」が「ほとんど視野に入っていないかった」ことを挙げ、その例として「ドキュメンタリー番組で能楽師の親子の稽古場面が映され『風姿花伝』の一節を紹介しつつ「能楽は口伝えて傳承されます」といったナレーションを聞いたなら、多くの視聴者はまるで世阿弥の頃から同じような稽古風景が続いているかと思うだろう」と述べている。稿者は逆に、世阿弥時代の稽古と型付類から窺える近世の稽古と現代の稽古がそれぞれまったく結びつかず、世阿弥時代の稽古の実態については何も判らないものだと思いついていたため、この記述に触れて驚愕すると同時に、世阿弥時代の稽古も推定可能かもしれないと考えるに至った。