

能狂言の身体技法と伝承

野村 万之丞（虎之介）

はじめに

私は幼いころから実際に狂言を演じているが、今までは深く考えずに教えられたことを大切に修行に励んでいた。今回、今まで教えられたことだけでなく、能・狂言の身体技法の違いや伝承について、文献に当たりしつかり研究したいという思いから執筆にあたった。この論文ではその演者の強みを生かし、能と狂言それぞれの技法について、身体的な面から構成や演出、言葉の面にわたって比較し、その上で現代の稽古の方法についても触れていく。そして、中世・近世の伝書を読んで、伝承について演者目線で考察していきたい。

第一章 様々な技法について

第一節 身体的な技法

一口に技法と言っても、様々な技法があるが、まずは身体的

な技法について考えていきたい。

身体的な技法には、様々な呼び名が付いている。基本姿勢の「構え」、移動する（すり足をする）「運び」、様々な場合に用いる決まった動きの「型」などである。

まず「構え」についてであるが、大まかには能も狂言もあまり変わらない。

背筋を伸ばし、腰をややひいてそらせ（腰を入れるという。おとすのではない）、それに対応して膝と足首がやや屈曲して支える。腕はひじをかえして張る（小山・田口・橋本 一九八七）

とある。腰については入れるという説明が難しいので、お尻を少し後ろに突き出すなどという教え方を児童・学生にすることもあり、これは具体的に体の形を説明したものであるが、

その立った人間の前後左右上下といったあらゆる方向から目に見えない力で無限に引つ張られていて、その力の均衡の中に立つ。これがカマエである。(中略) これをことばだけで説明することは至難であるが、からだ全体の力を開放し、腰なら腰というただ一点に意識と緊張を集め、すべての動きや発声のもとになる呼吸を調整して、舞台上のあらゆる行動における存在感といったものを把握することでもある(観世一九八一)

とも書かれている。何やら難しそうだが、これは感覚的なことであり、まさに言葉で説明することは難しいのである。ただ、この感覚を理解し身につけた時、言葉では説明できない能狂言の美しい構えが自然と形成される。また、役や家にもよるが、狂言の方が足や手を開くなど、能の詰めた緊張感よりも柔らかさがある。

次に「運び」であるが、これも能も狂言もほぼ変わらないと言っている。基本的には姿勢を崩さず、いかにぶれることなくすり足出来るかが重要で、

人間の肉体が歩いているということを忘れさせるほど、歩く姿が一本の線になれるようからだを運ぶ(観世一九八

一)

とある。狂言の私の家などでは、鬼と山伏の時に足を大きく上

げて歩くが(私たちは鬼足と呼んでいる)、その時も意識は腰、体の中心にありぶれることはない。この運びが基本的な動きとして能楽師の演技を形成し、その中で、一足前へ出たり(ツメル)、一足後へ下がったり(ヒク)することで様々な感情などを表現することは『観世寿夫著作集』にもある(右や左へ少し向く(ウケル)という所作も)。能ではこの時、あまり体を動かさず、目に見えないエネルギーが前や後に行くのも見えてきづらいが、狂言では、例えばバツの悪い事を言われたときに一足引きながら上体を倒したり、相手に提案する時などに、一足出ながら上体も僅かに前へ出たりする。これは、自分の周りにある目に見えないエネルギーと一緒に動くようなイメージを私は持つっており、ただ全く上半身が動かないということはない。このことについては、

狂言を演ずる時には、例えば相手役がいる場合、二人の間の心理・葛藤をも、これらの所作は表現することになる(小山・田口・橋本一九八七)

とある。このように、ただ綺麗に歩く、動くだけだと思われるいるかもしれないが、それさえも演技の大切な一つとなっているのである。

そして、「型」について。「無形文化財全書『能と狂言』大同書院」では、能の動きは舞踊的な動作でも演劇的な動作でも、すべていくつかの動きの単位に分解され、この類型的な一連の

手足の動作がすべての能に共通に用いられているが、狂言の場合、能に比べると動きがずっとリアルで、びっくりして飛びのく動作のように、類型化されにくい動きまで、類型的な動作単元として取り上げることが出来て、このような動作単元の事を「型」ということが述べられている。ただ、狂言の型には名称のない物が多く、これは、動作の類型が能ほど固定的に考えられてはいないことを意味するとも説明されている。

主に能で（狂言では小舞にて）用いられる、サシコミ・ヒラキ・左右などは特別な意味を持つものではない。

この単純な動作の中に、前に述べたカマエなどの基本となっている内的な力や息のつめ開きによる、目に見えない気力の透徹（サシコミ）と解放（ヒラキ）とが充実しなければならぬ（観世一九八一）

このような説明もあるが、これは如何に自分の「型」が美しいものになるかの説明であらう。

それでは、能には感情を表現するような動きはないかということそうではない。今回、能と狂言を比較するのに私が例として挙げたい型は、「泣く（シオル）」だ。現代劇でも泣く演技は多々あると思うが、能狂言では実際に泣かず、手で顔を触ることもしない。それではどのように演技をするのかというと、能では少し面を下に向け（これをクモラスという）ながら、片手を顔の前三〇センチほど離れたあたりに出す、これだけである。

能は様式的な演劇なので、この演技さえも、美しく見せる「型」として処理してしまうのである。

では、狂言ではどうか。狂言は能に比べ写実的な芸能であるとはいえ、狂言も能楽である。こちらでは、両手を大きく広げ顔の前（能よりは少し近く）へ持つてきて「えーえっえっえっ」とセリフを発しながら涙を押さえる型をする。ここでも涙を拭く等の演技をしないあたり、写実の中にも様式的な「型」という意識を大切にしていることが分かる。

しかし、驚く型では、手を広げ上半身を大きく上へはね反らし、寝る型では、能では扇をはね、首を傾げるだけなのに対し、狂言では舞台上に寝転がって自ら腕枕をするという型もある。これだけを見ると、狂言では体が少し崩れ、写実を重要視していると感じるだろう。しかし、基本的な身体が出来ていない人がやると、ただのリアルな、能舞台にはそぐわない汚い動きになるが、こういった動きをするにも狂言師は様式性を失わずに演じている。

このように、能と狂言では、それぞれ重要視しているものが違い、身体技法にも違いが見られるものの、基本的な身体（「構え」や「運び」）は共通していて、それが根底にあつて演技をしていると言える。

第二節 構成や演出に見られる技法

今度は、構成など演出に見られる技法について考えていきたい。まず、例外はあるが、始まり方として、能は地謡と囃子方

がまず座付き、囃子方の音色によって始まるのが多い反面、狂言ではいきなり演者（立ち方）が登場してセリフを発することが多い。また、全体の構成として、能は前半の場面が終わり、間狂言の語りなどがあって、後半になるという複式無幻能の形が多いが、『岩波講座』には、狂言は例外を除き、一場を原則とするところである。

能ではこの構成によって、前半終了後、シテが舞台上にある置物（作り物）に入って、その中で衣装（装束）を変え、後半そこから登場することが出来る。今でこそ多種多様な技術があるが、この特徴は、そのような物がまだなかった成立当時から考えると、とても印象的な演出であると考えられる。

そして、狂言の演出に多く見られる特徴としては、

たとえば「ぶす」では、砂糖を食べるにしても腰桶（物をのせる台・柿の木・手桶・酒樽・茶壺にもなり、蓋は盃などにも流用）の蓋を取り、閉じた扇を逆にして箸に見立てて、（扇は舞いをまう場合ばかりでなく、ひろげて盃・とっくり・物をのせる台、すばめて火箸・鋸などに流用）その中につっこみ、それを口に運んでうまそうに舌を鳴らしながら食うのであり（小山一九五八）

という記述があるように、一つの道具（葛桶、扇など）で様々な物を示すことがある。

次に、能狂言の要素は、

能が概して音楽と舞踊を主体とする夢幻的浪漫的な詩の舞台芸術であるのに対して、狂言は（部分的には後述のごく、歌・舞い・語りの要素で構成されているものもあるが）中世口語（近世語・舞台語も多少混在するが）のせりふとしぐさによる現実的・写実的舞台芸術といえる（小山一九五八）

とある。能はもともと、劇的な要素と音楽的要素と舞踊的要素を融合させた一種の詩劇、と『観世寿夫著作集』にもあるが、とりわけ、能は囃子の音にのせて謡を謡ったり（音楽）、舞を舞ったり（舞踊）することが中心になっているのであり、それと対照的に狂言は劇的な要素が中心となり、セリフの対話を軸として物語が進行していく。その中の演出として狂言の小歌（音楽的要素）や、小舞（舞踊的要素）などが盛り込まれているのであろう。この理由は、

歌舞二曲を本体とする能と母胎を一にする所以である（小山一九五八）

と書かれている。この要素が全体的にどのようなバランスで構成されているのか、また、何を見せる演出なのかもそれぞれに特徴があり、魅力となっている。

第三節 言葉の技法

最後に、言葉の技法についてであるが、能と狂言ではしっかりと分る違いがあるように思う。第二節でも述べたが、能は音楽的要素が強いので、発する言葉も節のついた謡が多い。セリフの部分もあるが、それさえも謡うように話す。また、文末が「候」で終わるなど、詞章が文語体である。それに対し狂言では、ある程度の決まった話し方（抑揚をつける）はあり、現在と比べると違いがあるのは言うまでもないが、能に比べ、普通に会話をしているようにテンポよく言葉を発する。文末は「ござる」や女性の場合などで「おりやる」になることが多く口語体となっている。これは、文語と口語という二つの言葉が、それぞれ謡う、話すという行為にマッチするという特性があるからだろうか。

また狂言は、具体的な意味を持った言葉だけでなく、擬音（効果音）を演者自ら発する。『日本古典鑑賞講座』にも「附子」を例に、掛軸をザラリザラリと破ったり、茶碗を割る時に手に茶碗を持っているように見立て、ガラリ・チーンと割ったりすることが書かれている。

さらに、私の感覚であるが、狂言は開放的な声を出すのに対し、能は比較的抑えた声を出すように思う。これについては、

狂言を見て、まず印象づけられるのは、セリフが力強く、よく透ることであろう。（中略）プロの狂言役者の稽古の場合は、書いたものを見ながら教えられることはない。し

たがって正座した正しい姿勢の中で、大きく明瞭で、しかも自然な発声が自然とできるようになる。ゆつくりしたテンポで正確な息つきが強調される。こうして発せられるセリフは、口をはつきりと開閉して明晰に発声するので、能の場合にまま見られるような、含んだ発声にはならない。また、能が低音部を響かせることが多いのに対して、狂言は高音域を用いることが多い（小山・田口・橋本一九八七）

と書いてある。この稽古方法については第二章で詳しく述べると書いているが、日常生活に用いるよりもはるかに高い音域を用いて狂言の言葉が語られているのは、内に沈潜しようとする能とは逆の方向、圧倒的に外へ拡大してゆく力を表現するため最適手段といえるとも述べられていて、開放的な声を出すという私の見解と一致している。狂言は言葉（セリフ）を主とした対話劇であるので、言葉の意味をよりの確に観客に伝える必要があることと、明るさや楽しさを表現したい、滑稽という狂言の特性がこの理由であろう。

しかし、『岩波講座』では能の発声について、含んだ発声と述べているのに対し、『観世寿夫著作集』では、

よく一般に、謡をうなると称してひじょうに声をしめつけた発声、ないし喉の中にこもらせた謡い方を謡の声の出し方であるように考えがちであるが、これは大きな誤りである。最初から声を押しつぶしたりこもらせたりした発声は

絶対に良い謡にはならない（観世一九八一）

第二章 身体技法等の身につけ方

第一節 狂言の稽古過程

このように否定している。また、世阿弥の言葉として、

発声における基本的なふたつのタイプとして「横ノ声」「豎ノ声」ということを言います。「横は出る息、豎は入る息」と書いていますが、横ノ声というのは明るく外交的で太い強い声をさしており、豎ノ声は内向的でやわらかく細かに暗い感じの声をさしています。（中略）音量も多く力が表面に強く出た発声が横ノ声、力を内に引きこんで閉かな感じの声が豎ノ声といえましょう（観世一九八一）

とも述べている。このことから、含んだような聞き取りにくい発声に思われるのは、面をかけているせいもあるかもしれないが、受け取る側の感覚の問題で、演じる側はそのような意識はないことが分かる。また、最後の豎ノ声というのが内に息を引く、溜め込むような発声方法なのでそのように聞こえるのだろう。この、息を引く、力を内へということは、私も狂言の稽古の中で言われるが、能の方が狂言よりその発声法を大事にしているの、狂言の方が明るく開放的で、能の方がこもっているという感じ方になるのだろう。これは、明るく笑いのある狂言と、悲劇的な話の多い能の違いが影響していると考えられる。

では次に、第一章で述べたような身体技法や、セリフ・謡などの発声方法がどのように身につくのかを自分の体験を元に述べていきたい。

初めに、私の体験を元に説明するので、狂言師、中でも私の家での修行過程だと思っていたきたい。そのうえで『観世寿夫著作集』を頼りに能の家との違いもあれば比較していこうと思う。

まず、私たちの家（狂言方泉流）では、三、四歳の頃に「靉猿」という演目で初舞台を踏む。「猿に始まり狐に終わる」ということがよく言われるが、これはこの「靉猿」で初舞台を踏み、「釣狐」で修業の過程をある程度終え、一人前の狂言師として認められるという風習から来ている。勿論、「釣狐」を披く（初演する）のは二十代前半のことが多いので、狐に終わるわけではなく、「釣狐」を演じた段階がある種のスタートだと考えられる。

話が少し逸れたが、この初舞台のことから説明していきたい。ここで子どもが演じるのは子猿の役なのだが、セリフは「キヤーキヤーキヤー」という猿の鳴き声のみで、謡に合わせ跳ねたり踊ったりするだけである。その為、この舞台では発声は全く訓練されず、自分の父や祖父などと同じ舞台空間を共有する経験を身につけたり、謡にあった踊り方・リズム感を体

に入れたりすることが鍛えられる。動きも普通の構え、すり足はしないので、第一章で述べたような「構え」や「運び」などの身体技法の訓練はされない。能楽のルーツで原点の猿楽にあった、物真似も鍛えられるのかもしれないが、子どもに猿のように真似なさいとはあまり教えない。

私が思うに、舞台上立つ、稽古を積んで教えられたことをしっかりとやるという経験自体がとても大切なことなのだろう。

このように言うと言単そうだが、能のシテ方が初舞台でいたい「鞍馬天狗」の子方として大勢で出て、少し座って帰る、又は、短い仕舞を舞うのを考えると、子猿の役は、全身にモンパという布を纏い（頭も被る）、面をかけ視界も悪い状態で約四十分間決められた動きをするので、幼い子どもには中々辛いことである。父は舞台から落ちた経験があると聞くし、弟は途中でトイレに行きたくなり、舞台上で「おしっこ」と言ってしまったこともある。それでも最後まで演じ切ることによって、これから狂言師として歩いていく上での大きな礎が築かれるのだろう。

この初舞台が終わると、小舞（能の舞のような型による舞）の中から二、三分程度のもを初めに稽古する。小舞といっても、自分で謡う部分もあり、全体の謡を知っていないと舞うことが出来ないの、まずは謡の稽古をする。第一章でも少し触れたが、このような声を出す稽古の時、本などは全く見ない。見ても読めないこともあるが、体で覚えることが一番大事だからである。本を見るとどうしても頭で理解しよう、覚えようと

してしまいが、意味が分からなくても、先生の言った言葉を何回も繰り返すことで体に覚えさせるのである。その為、小さい頃からやっている人は謡やセリフ、リズム感などが意識せずとも身につけていることが多い。こういった稽古方法が伝統芸能を伝承していく上で非常に大切なことなのだと思う。

謡を一通り稽古すると舞の稽古に入る。舞は先生が後ろから子どもを体を持って動かしてくれたり、前でお手本を見せてくれるのを真似したりして稽古する。ここでも頭で理解するのはなく、体で基本的な所作・動きを会得していく。この時は変に力を溜める、腰を落とす、緩急、などといったことは教えず、ただ元氣よく教えられた動きを一生懸命にやるのが求められる。

これは、難しい事を言っても出来ないことが理由かもしれないが、子どもに難しい事を教えるとむしろ悪影響であるし、子どもは一生懸命やる演じ方で舞台として成立するという事もあるように思う。ただ、いつまでもそのやり方では年齢に不釣り合いな技術になってしまふので、早く子どもの技術から脱皮しろというのは、常々祖父から言われることでもある。

狂言では、子どもも大人から始めた人も、この小舞の謡・舞の稽古で基礎的な身体や発声の訓練をしていく。

そして、いよいよ狂言のセリフの稽古となる。能、狂言には子方という、子どもにしか演ずることの出来ない役があるが、私たちの家では多くが「伊呂波」という狂言でセリフデビューをする。これが凡そ四、五歳の時である。この頃はまだ自分の

意志などはなく、祖父に「お稽古するよ」と連れていかれ、十五分程の短い時間で稽古は終了する。稽古が終わると祖母がご飯やお菓子などを用意してくれていて、それが稽古を嫌に思わないようになる出来事だったのかなと今になっては思う。

さて、具体的な内容かというと、先生と向かい合って正座をし、先生が子どものセリフを大きな声で、手のジェスチャーも使い抑揚などを指示しながら言うと、子どもはそれを真似して声を出し、覚えていくといったものである。もちろん現代の言葉ですら分からない物もある時期なのに、ましてや古典のセリフの意味はほぼ理解していない。その為演技の仕様もなく、ただ教えられた言葉を意味も分からず大きな声で一息懸命発声するのだ。しゃべり方は抑揚の張る部分を大袈裟に張り、テンポも気にせずゆっくりとしている。それでも舞台が成立するのは、先程も述べたように子どもだからである。

では、何故このような稽古をするのかというと、第一章で述べたような豎ノ声、息を引いたり力を内に溜めたりする発声を子どもの頃にしてしまうと、しっかりとした声を出す事が出来なくなってしまうからであると思う。狂言は前述の通り、開放的な声、外への力、明るさ、笑いといった要素があるので、大きく観客席へ通る明瞭な発声が出来なくなってしまうのは、一番の致命傷ではないだろうか。内へ溜め込む発声や、敢えて小さな声を出すことなどは、大きくなってからいくらでも練習出来ることである。その為、子どもの頃には声を出すということの礎を作る上でこのような稽古になっていると考える。

また、テンポや声色を変えるなどの技術は、子どもには難しいのも理由の一つだろう。この稽古と本番によって、セリフを覚えてしっかりと舞台で声を出すという事、このセリフはこの抑揚が正しい伝承だと体で実感出来る事、そして何より先生（祖父や父）と対話をしながら舞台をする経験や、狂言の空気が身につくのである。

このような子方時代（十二、三歳まで）をある年月過ごした後、高校生くらいから段々と大人のシステムへ移行していく。稽古も今までとは違い、自分で自覚を持つて先生にお願いしに行くようになる。師弟の関係というものを学んでいくのである。また、セリフの発声も、子どもの時のように大きな声で一息懸命やるだけでは大人の演技にならないので、段々とセリフのテンポ（これをセリフの「運び」という）や引く息による発声を教えられる。

この発声について大きな転機となるのが「奈須与市語」である。この演目は本来、能「八島」の替間（特殊演出）として演じられるものだが、狂言師の修行の関門になっている曲である。個人差はあるが、子どもからやっている人は十代後半で披く。型を踏まえながら、一人で十五分程の語りの中で様々な人を演じ分けるといって大変な物なのだが、これは今までの抑揚だけの発声では処理しきれない。与市が平伏している場面などは、息を詰めた緊張感のある声でなければいけないし、判官の強い命令では、息の入った力強い声でなければいけない。もちろん場面の高揚感・緊張感によってセリフのペースが一定にな

らないように考えて語るのも重要である。

私の弟は、この「奈須与市語」を演ずる前は息の出し引きなどが分からなかったが、演じた後はセリフに対する意識が大きく変わったと言っていた。このように、この演目は能の間狂言の語りの技術を磨くと同時に、狂言師としての発声の技術を身につける関門となっている。

では、身体的な技術についてはどうかと言うと、これにも関門があり、それは「翁」の中で狂言方が演じることになっている「三番叟」である。揉ノ段と鈴ノ段という二つの舞で構成され、鈴ノ段は面をつけ鈴を持って舞うのだが、揉ノ段の方が初演の段階では重要になっている。

揉ノ段は力強い掛け声と拍子によって囃子と共に舞うのだが、「三番叟を踏む」と表現されるように、しっかりと軸の安定した中で勢いもあり、力強い拍子を踏んだ舞が出来る事がポイントとなってくる。もちろん子どもの時とは違い、緩急のある舞か、気持ちも入るような綺麗な止まり方が出来るかなど、細かく挙げればキリがないが、舞の時だけではなく、常の舞台での身体がきっちりした物になるように鍛えられる。

また、狂言の場合囃子に合わせた舞が少なく、「三番叟」によつてその技術も身につけ、囃子と共に一つの物を作っていく感覚も出てくるのではないだろうか。さらに、「翁」は神事芸能で、普段の舞台とは違うただならぬ空気が流れているので、そこで「三番叟」を披くというのは、一入気合の入った舞台になり、相当な体力を消耗する。そういった意味でもこの役は、

精神的・体力的にも成長させてくれるものだと思っている。

そして次の関門が、前述した「狐に終わる」の「釣狐」なのだが、これは肉体・精神ともに過酷な物だった。よく言われるのは常の狂言とは真逆のこと（体勢・発声など）を要求されるというもので、全体として陰の心があるのである。こういったことから芸の幅広さや、もちろん狂言の技術による物真似の力も磨かれるのだろう。しかし、いかにもせよ、狐の着ぐるみに身に纏い、上から衣装を着て面をかけた状態で飛び回りながらほぼ独演をする、苦行ともいえるこの演目を乗り越えることは狂言師として一人前になる為のまさしく試練であり、演じ終わった私もようやく狂言師としてスタートラインに立てた気がした。あまりの過酷さ故からなのか、前半が終わり、私が幕へ飛び込んで中入りしたところで普段は起きない拍手が起きたことは、一生忘れられないであろう出来事だった。

この先にも「花子」、「金岡」など、披き（関門）の対象になっている曲はあり、謡の技術など様々なことを身につけていく課程になっている。

第二節 能の稽古過程

さて、ここまでは自分を例に狂言の修行過程を述べてきたが、ここからは『観世寿夫著作集』を参考に能について考えてみたい。

現代年来稽古論として順に書いてあるが、四、五歳で稽古を始め、五、六歳から子方として舞台に立ち体験的に舞台上に馴れ

ることが第一だったとある。このあたりは狂言の方が少し早いのかと思われるが個人差はあるし、舞台の空気を体験する事が大事という点では同じであろう。

八、九歳は基本中心の稽古で仕舞なども心理描写・感情表現のない曲をのびのびやるのが大事とあり、さらに仕舞について書かれた箇所では、

能のカタの稽古は、舞から習得していくのです。能の舞は写実的な動きが少なく、サシコミ・ヒラキとか、左右と呼ばれる大変抽象的で、カタ自体はなんの意味も持たない動きが大部分ですから、からだのカマエ、足のハコビ、または息の使い方などが最も重要な稽古の要素になります（観世一九八一）

とある。このように仕舞によって型を学びながら身体基礎を作っていくのである。だいたい十二、三歳ころまでに舞台上出る下地をからだで感じさせることが大切なので、仕舞中心の稽古にすべきで、役柄・曲柄は教えてはいけなとも言っている。また、

その後「鷲」を舞ったが、これは、純粹無垢の曲趣が少年にふさわしいからであったと思う。（中略）子供に似つかわしい役、見ていられるような曲、たとえば、「花月」「経正」「合浦」などを演ずる中に、少年の花が開花するよう

にすべきであろう（観世一九八一）

といった記述があるが、これは狂言でも子供だからこそその一生懸命さ、純粹さがよいと思われる、またそういう曲があるのと共通している。

そして、教える側に対しても、子どもがきちんとやろうと思う意識を引き出し、好きになるように導くのが大切で、スパルタではなく、自由さ、おおらかさの中に、適度の厳しさのある稽古が理想だと述べている。確かに、プロとしてやっていくことになる以上、子どもにきちんとやろうという意識を持たせることが重要なので、ある程度の厳しさは必要になってくる。そう考えると、その中で、祖母がお菓子をくれたりしたのはまさしく好きになるような導き方で、ある種、犬がお手を出来たら餌をやるのと同じなのかもしれない。また、一番下の弟が褒められることで自信を持って緊張せずに舞台上に臨めたと言っていたのも、好きになる為の教え方であろう。

さて、能に話を戻すと十五、六歳まで子方と文中にある。これは狂言の十二、三歳に比べ長いと思われるが、実際には「烏帽子折」という曲で子方を卒業することが多く、周りはそれが十二、三歳のような気がするのだとすると現在では狂言と能とさほど違いはない。子方の卒業と共に考えられるのが変声期で、この時期は、無理をさせない方がいい、舞台に出させるのもいけないと観世寿夫さんは述べている。私自身少しは出ていたが、祖父も格好悪さが見えてしまうので良くないと言って

いた。

この時期は、後見などに出たり、楽屋での装束付を手伝ったりしての舞台づくりに専念させるべきである（観世一九八一）

とあるが、私は高校で部活をやってしまった為、少し遅れて学んだ。確かにこの時期に覚えた方が、声あまり出せない中で効率は良いだろう。

発声の稽古という括りの説明では、

声変わりの過ぎる十八、九からいよいよ本格的な稽古に入ります。この時期にこそあらゆるめんであらゆる役の稽古を積み重ね、その中から本当の発声や呼吸法を体得することが必要です。私の場合でもこの二十前後には、ひじょうに多くの曲目をつぎつぎに教えてもらっています。ここで何年かかけて本当に稽古を重ねると、はじめて一人前の役者として成り立ってくるわけで、子供のころからやってきたものがはじめて花を開く形になるわけです（観世一九八一）

と言っている。私の場合もこの時期（大学入学後）に多い時は月に十役近い初役があるなど、今までと比べ格段に役が増えたことがあった。この時期は大人の稽古に変わる時分で、それを

ひたすら体に叩き込むのであろう。

二十代は戦時下だった為か能会も少なく、時間があったので存分に稽古をしたことと、この頃は、役作りの技術を磨くべきということが述べられている。狂言方でもこれくらいの年齢になると役を考えた発声や演技など、演じる曲の内容を考えた技術が求められてくる。基礎を子ども時代に身につけたからこそ、この時期から応用的な技術を求めた稽古が出来るのである。

家によって方針は様々なので一概には言えないが、世阿弥が年齢別に稽古方法などを書いていても、今とは寿命なども違うため、私がここで書いたようなことが現代の稽古方法と違っていただいてもいいかもしれない。

第三章 中世・近世の能狂言の演劇論との比較

第一節 「わらんべ草」の考察

ここからは、「わらんべ草」や世阿弥の「風姿花伝」などを参考に、当時と現在の能狂言の在り方・習慣などを比較していきたい。

まず「わらんべ草」であるが、これは狂言師大藏虎明の書いた物なので非常に興味深かった。

まず、かなり関心を持ったのが四段である。ここには、

兼て言合有時、大夫、つれ、脇、笛、小鼓、大鼓、太鼓、地謡出る也。狂言は出すとも有なん。別に言合すべし。又

樂屋にて言合の作法、大夫あひしらいならば大夫方へ行て言合をすべし。脇とは、年、上手次第、互の時宜有べし。さりながら大方狂言より行がよし。若脇と問答すべしと思はゞ言合をせず。問によりて脇より参る事も有。拍子の衆は此方へ参る也（大蔵一九七三）

このような記述がある。まず、言合とは、演能以前の打合せのこと、今で言うと申し合わせ（リハーサル）のことと思われる。最初にあるように、現在でも能の申し合わせがある時、シテ・ツレ・ワキ・囃子方・地謡などは出るが、狂言はシテ方と関係する時のみ行き、それ以外は行かないことが多い。

よく稽古の仕組みや時間について質問されることが多いが、普通の演劇のように皆で集まって稽古はせず、各々が先生と一対一で稽古を重ね、申し合わせで初めて全員が揃って合わせるのである。その為、申し合わせに行かない狂言方は当日まで全く他の人の演技を見ないこともざらである。何故このようなことが成り立つのかというと、能楽はやり方が伝承として決まっているからである。なので、習っていればその通りにやると上手く合うようになっていくのだ。勿論、タイミングなどは人によって違うので申し合わせで合わせ、特別なやり方をする時には連絡がある。

さて、申し合わせに行かない時、ワキ方とは樂屋で言葉の申し合わせをするのだが、このことについて書いてあり、お互いの年齢などにもよるが狂言方からワキ方へ行くようにある。こ

れは今と変わらない慣習である。シテ方へも行くようにとあるが、現在は申し合わせの時点でやっている。年齢などにもよるとは思うが、囃子方がこちらへ来るのも現在と一緒だ。このように樂屋での申し合わせの慣習が現代と通じるものがあるというのは非常に面白いことだと感じた。

そして五段は「翁」のことについて書いてある。「翁」の前には盃事という儀式があるのだが、本文には、

三宝に土器、盃、洗米、土器に入、錫に酒入、進て、大夫戴き、三番そうに差す。三番そう千歳に差す。それより拍子の衆次第に吞（大蔵一九七三）

とある。現在でもこのような風習はあり、順番も変わらない。今はお酒を頂き、米を口に含むのに加えて塩を体に振っているという違いはあるものの、このような儀式を行い順番も同じことを考えると、能楽が生まれる以前からあった「翁」が長い間伝わってきた事が推察できる。

二十一段は、間狂言についてのことだが、能一番についてよく知らなければいけないことが記されている。実際、間語りをする場合、片幕で出ていく箇所謡さえ覚えていけば出て間座に座ることが出来る。そしてその後は、中入りをしたのを見て囃子方が床几から降りたら（間狂言が立ちしやべりの時は床几から降りない）立って自分の演技を始め、終わったら間座に戻りワキの待謡で切戸に引くだけでよいのである（本式では一番

初めて出て最後まで間座に座っていることになっているが、現在ではこの方式が常になっている。この為後場の内容を知らないことが多いのだ。だとしても、私の祖父も言うが能を知っていなければ、観客に伝わるような内容のある語りは出来ないというようなことであろう。

現在では、狂言方は子供時代に能を見る機会が少ない為、私も現在学んでいるところである。さらに、シテとのアシライでは間がなにかをしようとした演技をするとよくないことも明記され、その通りであると感じた。

次に述べることは第二章とも関係してくることだが、狂言の稽古についてである。世阿弥も稽古について多くの記述をしているが、狂言に限定したこの時代の稽古の教えというのはなかなか見ることが出来ない。私も初めて目にしたのだが、二十七、八段を読んでなるほどと思うことが多々あった。

まず、十二、三歳までは面白く思うように教える、とあるので、子どもが狂言を好きになるように導くというようなことだろう。十五、六歳の声変わりの時は素直にして、声もたち前髪も落ちる（つまり声変わりも終わり元服する）時に心を言うこと説明している。虎明より前の時代では、二十歳くらいまではこせこせせず、ごく基本的なことを教え、二十二、三歳頃から声も良くなってきて心を教えるところである。

ここまでは確かに世阿弥や、第二章の観世寿夫さんの意見と似たようなことで、子どもの時は難しく教えず、声変わりがやはり転機になり、その後二十歳あたりを目途に役に対する心な

どを教えるというものであった。ただこの後に、狂言は若い時はなかなか身につかないものだという事を書いている。これは大変興味深いことで、私の個人的な感覚だが、能は若い人も基本的な技術を身につけている人の演技は、鑑賞経験の少ない人などは特に違和感なく見ることが出来ると思っている。しかし、狂言は笑いの要素を持ったセリフ芝居であるので、こなれた感じや巧みなセリフ技術、軽妙な仕草などが求められてくる。その為若い時に習っている基本的な技術では自然な演技や、狂言の面白さを表す事が中々出来ないのだ。

では、若い時からそういったことを教えられるのではないかとというと、二十八段でそうではないことが分かる。そこには、技術もしつかり出来ていないのに心を教えては、とまどって技術も上手く出来ず心も表現出来ないで下手になるとある。その為、まず技術を自分のものにして、言葉を自在に覚え、行住坐臥（立ち居振る舞い）も自由に出来るようになるなど、基本的な技術を身につけた上で内容的なもの（心など）に考えを及ぼすようにということらしい。

これは現代の私にも共通していることであるが、心の入った技術等は、なかなか難しいことである。「わらんべ草」には、変声期にもなり、顔も姿も変われば技術も変わってくるので、幼い時に教わった技術は役に立たないとまで書いてある。確かに子どもの技術は子ども時代にしかな通用しないし、大人になれば違った技術が必要になってくる。しかし、矛盾することかもしれないが、幼い時に覚えたことは年老いても忘れない、二十

歳より前に言葉をよく覚えることが大事だという記載がある。

このように、子どもの時の稽古は、言葉や基本の身体などを体
に記憶させるといふ意味を持っていて、細かい技術は後から学
んでいくというのが、昔からの稽古の慣習のようだ。

三十一段は身体の使い方等についてである。

心を沈むるとて着すれば沈み過る。心は目で使ふ。手は胸
にて使ふ。扇子は手足一つ也。腰すはらねは弱く見ゆる。

心を入る、と言を意気込みと思ふゆへ力む。心は其の背中
にとまつて其形を得ず。此段むつかしき事多し（大蔵一

九七三）

ここで述べられている、心は目で使い、手は胸で使い、扇は手
足と一体であるといったことは現在の私の祖父の教えと近いも
のを感じた。祖父はよく、扇を前に出したりする時に、「手で
行くな、肘から行け」というようなことを言う。また、手は腰
から生えているなどといった教え方もするのだが、これは、扇
や手を出したりする時に、出すものを意識するのではなく、まさ
しく扇は手足（体）と一体なのであり、体の中心・内からの力
が大切だということである。

この他にも、心は腰に有るという文もあり、「腰」というポ
イントの言葉が多く出てくる。これも、一、二ページで構えに
ついて、観世寿夫さんの文を引用したものと全く共通すること
で、腰なら腰というただ一点に意識と緊張を集めるという説明

は、腰が据わっていないければ弱く見える、手などを使う時にも
胴（腰）に意識があるという文と合致し、舞台上のあらゆる行
動における存在感といったものを把握するという説明は、心が
背中にとどまつて形を持たない、つまり体（後ろ姿）から滲み
出る存在感が舞台を支配することであろう。狂言でも昔から重
要だったのは、腰・体の中心・内側といったもので外面的なこ
とではなかったのである。これはやはり虎明の言葉通り難しい
事なのだ。

四十七段では、昔は狂言に囃子がなくても、狂言が終わるま
で囃子方は楽屋へ入ることはならず、狂言方が出る時と終わる
時に笛がカタヒシギを吹いていたとある。これは現在では行わ
れていない。まず笛で調子を整え、それに基づいて発声するこ
う、世阿弥の言葉や、能と狂言を合わせて一番としていたこ
とが理由のようだが、これは現在でいうと、「翁」の時に太鼓
はいらないが、次の脇能・脇狂言までセットと考え、太鼓が初
めから出ていることと似ているだろうか。如何にしても、能狂
言は段々と省略の形を辿っていることが分かる。

七十九段では、基本をしっかりさせず、セリフを変にくずし
て姿勢が乱れ、口目をひろげて身体も汚く、卑しく粗雑にする
ことなどは狂言の病であると述べている。これは、狂言が比較
的写実の芸能で笑いの要素を持つていることが影響している
が、その笑いを取ろう、面白くしようとして演技がこせこせし
たものになっては基本が崩れてしまいがちであるということだ
である。今でも言われる事でもあり、基本がきつちりしながらも、

笑いのある写実の演技にする境界線が非常に難しいところである。

八十八段は衣装のことについて書いてある。ここでは、狂言を見た人が、能に近く衣装も綺麗すぎないかと問いかけたのに対し、能「百万」などを例に挙げ、写実の考えに乗っ取れば、狂言も百姓商人などは卑しい者の着る物を着た方が写実的だが、昔から肩衣・袴でしているからこれがルールであると虎明が回答している。このルールについては、金春八郎安照の言葉で、能は貴人高人の前でやるので卑しい仕舞はししないとあるように、貴人たちの前で行っていた名残が、現在でも衣装などが写実的ではないことに残っているようだ。

第二節 世阿弥の伝書についての考察

さてここからは、世阿弥の著書に注目したい（ここからの参考文献は「新編日本古典文学全集」連歌論集 能楽論集 俳論集「小学館」。まず「風姿花伝」だが、年来稽古条々で述べていることは、子どもの時は基本的に、声変わりの時は稽古を少なくするなどこれまで述べたことと変わりない。ただ違うのが、七歳で稽古を始めた、三十四、五歳の頃が盛りりの絶頂であったりなど、現在の年齢とずれていることである。今は始めるのは三歳程、五十〜六十代でようやく良い役者と認められるくらいだろう。昔との寿命の違いはあるだろうが、現在は始める年齢が早く、盛りが遅いことなども考えると、昔よりも長い年月を稽古して、認められるまでも時間がかかるなど、もしか

したら技術的に進歩しているのかもしれない。

また、第一節でも述べたが、物学条々でも、貴人の前で卑しい下品な職種を細かに真似して見せても、下品すぎて面白さを感じてもらえないとして禁止している。この他にも「花鏡」に、貴人の顔の高さによって自分の顔の保ち方を変える、貴人が途中からいらっしまった時の演能の序破急を工夫しろとあるなど、双方の著書に貴人のことを考えた記述が多々見られるので、現在とは違い、当時はその方々を第一に考え、最も重要視していたことが分かる。能狂言は歌舞伎ほど興行的になつてはいないが、お客様を呼んでお代を頂いて舞台を披露していることを考えると、貴人の為に演じたり武士に召し抱えられたり、または神へ奉納していた時代から、伝承の中で演じる仕組みが変わっていったと考えられる。

「花鏡」には演じる技術についての記述が多くあるが、中でも共感したのが、「強身動有足踏 強足踏有身動」という所である。これは文字の通り、強く身体を動かす時足拍子はそっと踏み、強く踏む時は身体を静かに動かすということである。このような敢えて逆のことをする、実際にやることと逆の意識を大事に持つというのは、この芸能において非常に多いことだが、それには理由がある。ここでは、強く身体を動かすのに足拍子を強くしては荒く見えると書かれているが、私の祖父もよく、強いと荒いは違うと言う。勿論、強いが良い意味で荒いは悪い意味だが、能狂言ではこういった行き過ぎた演技を嫌うのである。動の演技をする中に静の意識もあるなど、両者が調和

したような演技こそが美しい、世阿弥の言葉で言えば面白いとされている。この伝承は一貫して昔から続いていると感じた。

「習道書」では、それぞれの役別に心得が記されているが、最初に、役者一同の芸力が和合して、揃ってこそ芸術的效果が実現するのであり、各々がいくら上手くやっても揃っていないければ真の成功はないと述べている。これこそが能が総合芸術と言われる由縁であり、皆が一緒に稽古しなくてもきちんと揃えられるのがプロなのだろう。私も現在囃子やシテの謡を習っているが、これもその為であると思っている。

そして狂言方についても触れられていた。そこには、おかしみを生む手段として何か狂言らしいことをするのは当然なことだが、能の道案内（間語りなどのこと）をする際には笑わせようとすることはあってはならないとある。これは当然で、我々も狂言と間の技術は違うものと思っている。ただ興味深いのは、狂言だとしても、観客が笑いどよめくのは芸が卑俗だからであり、微笑みを浮かべて興味を感じるくらいが、面白く幽玄の上等な境地に達した上手い狂言役者だと述べていたことだ。ここでも卑しい言葉や演技を禁じており、私の祖父の目指している物はこれだと感じることが出来た。

第四章 まとめ

ここまで最近の文献や中世・近世の著書などをあたって考察してきたが、狂言も能も、身体的な技法や言葉の技法の根本的

な基礎は同じである。ただその中で、様々な技法において、双方ともに自らの芸能の良さを引き出す工夫が用いられている。

その稽古方法についても大まかには共通していて、子どもの中には意味も分からず基本的なことを教え、二十歳に近づいてきたあたりで本格的な大人の技術へ変化していく。後は能・狂言と一概に言えず、家によって違ってくるものだと思っているが、いずれにせよ、小さい時に意味も分からず体で覚えるという事が、ここまでの伝承を可能にしたのだろう。

「わらんべ草」や「風姿花伝」などには今と共通していることもあれば、異なっていることもあり、変わらず伝承されてきたものと、伝承の中で時代に沿って変化をしてきたものがあることが分かった。そして、変化した場合、それは進歩する為であったはずだ。この変化の経緯と意味を無視せず、しっかりと把握しておくことが大切だと確信した。変えてはいけないもの、場合によっては変化を必要とするものを理解し、試行錯誤していくことが私たちの責務であり、その事こそが伝承していくということなのかもしれない。

〈参考文献一覽〉

- 奥田勲・表章・堀切実・復本一郎『連歌論集 能楽論集 俳論集』新編日本古典文学全集第八十八巻 小学館 二〇〇一年

観世寿夫『仮面の演技』観世寿夫著作集第二巻 平凡社 一九八一年

- 小山弘志『謡曲・狂言・花傳書』 日本古典鑑賞講座第十五卷 角川書店 一九五八年
- 小山弘志・田口和夫・橋本朝生『狂言の世界』 岩波講座能・狂言第五卷 岩波書店 一九八七年
- 大藏虎明『わらんべ草』 日本思想大系第二十三卷 「古代中世芸術論」 岩波書店 一九七三年
- 横道万里雄・増田正造『能と狂言』 無形文化財全書第三卷 大同書院 一九五九年

〔付記〕 二〇一八年度に提出した、学習院大学日本語日本文学科の卒業論文をもとに一部修正した。