

歴史編

Q. 能はいつ頃できたの？

A. まず「能」という呼び名ですが、この芸能が「能」や「能楽」と名付けられたのは意外に新しく、明治時代に入ってからのことでした。鎌倉、室町から江戸時代まではずっと「猿楽」と呼ばれていたのです。

奈良時代、中国から入ってきた散楽(さんかく)に由来したため、元の音がなまってさんがく さるかく、と呼ばれたらしい。あるいは演者が猿のようなすばしっこく、器用な芸を披露したため猿楽と呼ばれ始めた、などの説があります。

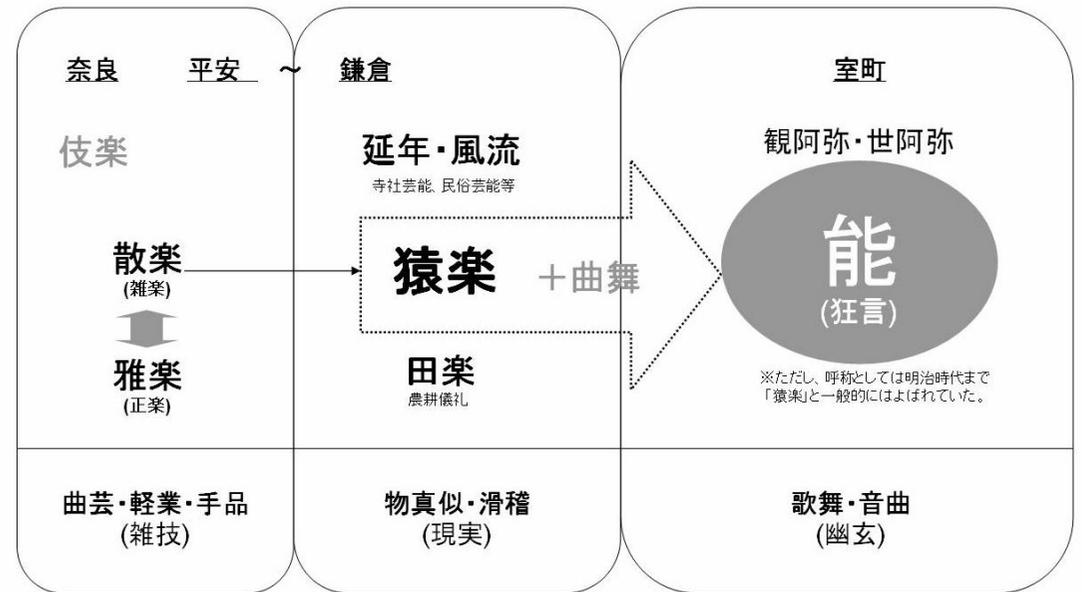
猿楽は平安末から鎌倉時代頃までには演じられていたらしいですが、観阿弥・世阿弥の室町初期、この二人の偉人の手により大きくその姿を変貌させることとなりました。

つまり今日の能を基準とするならば、能としての演劇様式・台本・演出・芸能団体が生まれたのは室町時代初期、1300年代と考えていいかもしれません。

Q. じゃあ、世阿弥がたった一人で今の能を作ったの？

A. 現代多くの舞台上で演じられるポピュラーな能百番のうち、約四十曲を世阿弥が創作。さらに百番のうち約七十曲は世阿弥の手が入った改作とされています。しかし世阿弥が独力ですべての能を作ったわけではありません。

まず、世阿弥の父親阿弥。当時、大和猿楽結崎座の大夫であった観阿弥が作曲・演出・演技の各分野で比類のない才能・探求により猿楽の一大変革を実行しました。当時観阿弥は猿楽界ナンバーワンの人気役者でもあったため、大和はおろか京においてもその評判は高まっていくばかり。この最新の舞台芸能はやがて貴族や上級武将の目にも留まり、ついに永和元年(1375)、三代將軍足利義満がはじめて猿楽を鑑賞することとなりました。この京都今熊野観世座興行で、青年將軍の目を釘付けにしたのが、匂うほど美しい少年役者世阿弥の舞台だったのです。



猿楽の革命者、父親阿弥の薫陶と教育を一身に受け、かつ將軍家の絶大な庇護と寵愛の下、世阿弥は生来の才能を遺憾なく発揮し、能を大成していきました。

このように観阿弥、世阿弥父子が中央猿楽界のキーパーソンでしたが、時代が大きく変わる時にはいつも綺羅星の如き人材が輩出されるもの。この父子の周辺にも各分野の芸能の名人・名役者が多数現れ互いに切磋琢磨していました。観世座もこれらのライバルたちと日々熾烈な競争にもまれながら、自らの芸術を磨き、高めていたのです。

Q. 観世父子以外では、当時どんな役者がいてどんな芸を得意としていたのですか？

A. 世阿弥の子、元能の著作に『申楽談儀』があります。

『風姿花伝』が父親阿弥から引き継いだ世阿弥作の芸道秘伝書です。『申楽談儀』はこの親子関係のもう一世代後の作、世阿弥の芸談を息子元能が書き留めたものです。

『風姿花伝』が芸の本質を花にたとえ、芸道修行の奥儀を探究した書物とする

歴史編

なら、『申楽談儀』は、能と周辺芸能の歴史、当時の能役者の舞台批評、能にまつわる数々の逸話から、作曲・演出の具体的な方法にいたるまで、リアルタイムの能の実践書というべきものでした。

鎌倉から室町までの能面作家のプロフィールなど、今日『申楽談儀』にしか見られない貴重な“能の記録”が網羅されており、能楽史第一級資料として位置づけられています。

『申楽談儀』には他座の役者の足跡がたどれます。まずその冒頭で、

一忠・清次・犬王・亀阿、是たう道の先祖といふべし。

とあり、田楽の一忠、観阿弥、犬王道阿弥、田楽亀阿弥など、観世父子と同時代の名人のプロフィールが舞台評価とともにくわしく語られています。

「当道の先祖」として、二名の田楽役者（一忠、亀阿弥）を挙げていることがまず興味深い。



祭礼田楽図。笛・鼓・びんざらの伴奏で刀玉芸を演じている。『浦島明神縁起絵巻』

田楽は当時、猿楽と人気を二分していた民間芸能ですが、将軍家の後援を得て興隆していった猿楽に対し、この後徐々に衰え後退していった芸能。しかしたとえば今の能「松風」は、もとは田楽のレパートリー「汐汲」を改作したもの。演技、演出は異なるものながら同素材の演目を互いに競争して演じていたものと思われます。猿楽役者のライバルは他座のみならず、田楽役者も手強い競争相手として互いに芸を磨き合う芸道の輩だったのです。

かの一忠を観阿はわが風体の師也、と申されける也

観阿弥が、田楽本座の一忠を自分の芸風の師である、と息子世阿弥に語ったといえます。同じく、田楽新座の亀(喜)阿弥は、当代随一の謡の名人であったと『申楽談儀』は続けます。面白いことにこの亀阿弥、近江日吉座の牛熊という役者の謡を学んだという。猿楽、田楽の境界は、今日の能、歌舞伎よりもなお近いものであったのかもしれない。

これらの名人のなかで、今日の能と世阿弥の芸にもっとも大きな影響を与えたのが、近江日吉座の役者、犬王道阿弥です。

観世父子の大和猿楽グループでは当時、鬼などのレパートリーを得意芸として“ものまね”（写実的な演技）を看板としていました。かたや近江猿楽犬王一派は舞歌を中心とした“幽玄”を一座の芸の眼目として人気を博する。猿楽芸の観客層が庶民から貴族へと移行しつつあったこの時代、写実的な芸の限界を悟っていた世阿弥は、ライバル犬王の“幽玄”を自らの芸の領域に積極的に取り入れ、芸術性を加味し、教養人の目にも訴える今日の能のスタイルへと猿楽の一大転換を実行したのです。

『申楽談儀』より、当時犬王の舞台の一端を垣間見てみましょう。

・犬王

犬王道阿弥は九位の上三花に位する人で、決して中三位の上にも落ちる人ではない。中の下などとは無縁の人である。謡の方は中の上ぐらいであろうか。

「葵の上」の能で自らはシテとして車に乗り、裏地が柳色の衣を足元が隠れる

歴史編

ほど裾長く着、車に従う侍女にはワキの岩松が車の轅(ながえ)に手を掛けて橋掛かりにかけ、「三つの車に法の道、火宅の門をや出でぬらん。夕顔の宿の破れ車、やる方な」と謡い始め、車を進めながら音量豊かに謡い続け、「憂き世は牛の小車の、憂き世は牛の小車の、廻るや」という次第謡では「おぐるまの」の「まの」の声を張って優雅に謡い納め、とんと拍子を踏んだものである。

後半の御息所の怨霊となった場面でも、山伏に祈られて山伏に扮したワキのとよを振り返る時の身のこなしや、顔をおおっている小袖の扱いなど、言葉に言い表すことができない風情があった。「天女」などもさりさりとうが風に乘って飛ぶかのように舞ったものである。金泥で書いた経をワキに手渡して、その引く手から舞が始まり、能の前半では独特の左手に扇を取る演技もそれほど目にはつかなかったが、能の終りの部分では「何の何して」という時扇を左手に取って、大きく弧を画いて腕を廻したりしたが、どういうわけかこういう舞い方をするのか訝しく思ったものである。型はずれの舞い方ではあったけれど、すでに上花の位にある演者だったから自ずから形になっていたのであるが、並の演者がみな「これは面白い」と、従来型の型に外れた点ばかり真似て、それを收拾する方法を知らずに演ずるようになった(のは残念だ)。

「念仏」(散失曲)という能では犬王は練貫の前を重ね合わせに着て、黒い絹の衣に長い布でできた帽子を眼深くかぶり、姿から風変わりな面白いものがあった。そして楽屋の中から唱え続けてきたように一心不乱に南無阿弥陀佛を唱えながら、鉦を叩いて人々の中から現われ出で、ろうろうたる声、拍子にこだわらない謡で、二三度念仏を唱え、両の手を合わせて進み出て古式の型で拝んだものだ。

言葉の終りに「南無阿弥陀佛」と口癖のように一心不乱に唱えながら、あなたへゆらり、こなたへゆらり、と立ちさまよう面影は、今もありありと目に見えるようである、といった。

また能の「もりかた」(散失曲)では、男が路傍に腰掛け経を読んでいるところへ、その妻と母親の二人が来合わせて、これはわが子であろうか夫であろうかと言葉を交わす際、母親に扮した犬王はしばらくじっとわが子を見つめて顔をそ

むける時、妻の方をながし目にそっと見て目を伏せたが、その仕草に何とも言えない心情がこもっていたと当時評判になったものである。

また、「これは子ではありませんか」という妻へ、「さあさあ行きましょう」と目だけで演技をしたが、これも高い評価をうけたもの。

近江申楽の芸風は、思わぬところで立ち止まって観客の意表を突いて、あっと言わせようなどということは少しも考えず、たっぴりと豊かな風情を作り出すことを中心にしていた。能の終りの部分などは登場人物が一斉に謡いながらさっと退場するのである。犬王道阿弥の場合は上花の位に達する芸であったから、こういう演技が自ずから風情を生み出したのであるが、今の近江申楽は芸がそこまで達していないのに形だけ真似るので、音曲も風体も間延びして駄目になってしまった。

今の近江申楽の演技とはそういうものである。

さて上の四人の名人加え、世阿弥と同時代の名人、ライバルに増阿弥(田楽亀阿弥の後継)がいました。神秘的な女の能面「増女」の作者としても知られる増阿弥、世阿弥が「冷えに冷えたり」と激賞した、その舞台を『申楽談儀』より紹介しましょう。

・増阿

今の増阿弥の芸位は能も謡も九位で言うと上三花の内の閑花風(かんかふう)に当たるだろう。能と謡が渾然一体となった芸風である。奈良興福寺の東北院で見た立ち合いの舞で、東から西へまわっていき、扇の先だけをわずかに動かして舞い納めた瞬間の風情は、思わず涙が出るほどの感慨を覚えたものだが、増阿弥自身は、

「こういうところを見てくれる人がいないので、この道を精進するのも何となく物憂い気がする」

といったことである。しかしながらこういう最高の芸はやはり一般の人の目や耳にも留まるのであろう。

「増阿弥の立ち合いの舞はさすが他の者とは違っている」

などと言う人もいる。『尺八』という曲で、尺八を一吹き吹き鳴らし、とうとうと謡い、特に演技らしい演技もせずさっと退場した様子は、冷えに冷えた芸であった。この増阿弥の演技は表面的で形式的な田楽芸ではなかった。だからどういふものでもこなす力があつた。他のものと並んで謡ってもよし、薪を背負った

歴史編

炭焼きを演じてもよし、何れにせよ増阿の芸は田楽の本質であった。

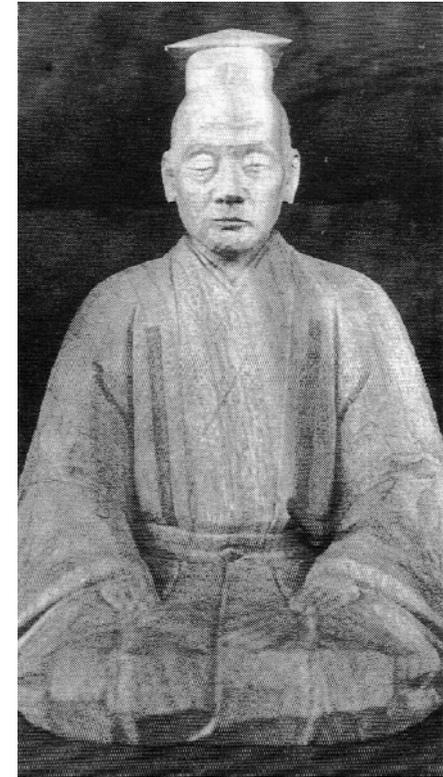
さて、世阿弥の実際の舞台と芸について、江戸期の能楽関連資料にいくつかの記述が散見されます。が、やはりリアルタイムで実子が記録した『申楽談儀』以上に、生きた世阿弥の面影を伝えるものはないのではないのでしょうか。

・世阿弥

静かな夜、父が「砧」の能の謡を謡うのを聞いたが、
「こういう能の味わいはこの頃のような末世の世の中ではわかってくれる人もいないだろうから、書き残しておくのも何か億劫なような気がする」と話されたものである。普通の意味での美とか味わいを超越した妙の世界は、何処がどうだと味わい分けることなどできるものではないし、書き残そうとしても言葉で表現できるものでもない。能の位が上がれば自然と悟ってくること、と話されたので聞き書きすることもできなかった。ただ「浮船」とか「松風」のような能が十分演じられるようになった芸位が、最高のものだと思うべし、とわれたものだ。

増阿弥は、世阿弥の能を評してこう言っている。

「有り難や、百王守護の日の光り、豊かに照らす天が下」などと「放生川」の冒頭を悠々せまらずたっぷりと謡い出すところなどは犬王そっくり、また「蟻通（ありどうし）」の初めから終わりまでは喜阿弥の芸に匹敵するものであった。芸の要所要所を引き締めて演ずる曲舞風の演技は観阿弥そのままである。「蟻通」の中で「ありとをしとも思うべきかはとは、あら面白いの御謡や」とか、「是六道の巷に定め置いて、六つの色見するなり」のようなところや、「なにとなく宮寺などは深夜の鐘の声、御燈の光などにこそ」、「灯もなく、すすしめの声も聞こえず」とか、こういうところは、世阿弥はすべて喜阿弥風に謡われた。「神は宜弥（きね）が慣わし」などというところはいかにも喜阿弥風にきっぱり謡われたし、「宮寺ひとりも」の「ひ」の文字などは、喜阿弥そっくりにつまって「ひっ」というふ



世阿弥座像 佐渡正法寺蔵

うに発音されたものである。「松風」の中の「松の木柱に竹の垣、夜寒さこそと思えども」などもみな喜阿弥風の謡い方であった。

「鶺鴒」の初めの部分の謡は、ことさら観阿弥風の謡い方をされた。唇で軽々と謡うやり方は正に観阿弥の芸風であった。この能は初めから終わりまで最高の芸位の謡である。「面白のありさまや」から始まるひと謡だけは同吟だが、あとはシテの独吟である。後段の鬼の部分の演技も、観阿弥の「融大臣」後場の鬼の演じ方をそのまま移したものであった。この演じ方は、昔の馬の四郎の演じ方を取ったもので、観阿弥もこれを学んだと言われている。決して荒々しくなく、むしろさらりさらりと大きく揺らめいているような演じ方である。鬼の能を得意とする光太郎の鬼は見たことがないが、昔の人の話では荒々しく素早く立ち働いたという。

教養編

Q. 能の詞章・物語はどのようにして作られるの？

A. 世阿弥以前と以降では、能のテーマや創作方法がかなり異なっています。ここでは今ぼくたちが「能」として鑑賞している世阿弥以降の作品をもとに紹介していきましょう。

能作の具体的な方法は『風姿花伝』をはじめ、世阿弥の各期能芸論にくわしく取り上げられています。伊勢物語・源氏・平家や太平記、今昔物語など、前代の古典文学の著名な章段や歴史的著名人(在原業平、小野小町など)の逸話を演劇的にプロットして、能を作曲する方法が一般的です。

『井筒』や『俊寛』、『敦盛』などの原話をもとに夢幻能であれば舞を中心として前段・後段でそれぞれ物語を展開していく。

世阿弥作の能の大きな特徴は、主要人物と逸話に関連する「歌」を一曲のハイライトに据え、その歌の解釈をストーリー・詞章はもちろん、所作や演技ともひもづけて緻密に創作されていること。

まず、一曲の主要動機となる歌ですが、たとえば以下のようなものですね。

『井筒』

筒井筒 井筒にかけしまるがたけ 老いにけらしな 妹見ざるまに

『松風』

立ち別れ いなばの山の 峰に生ふる 待つとし聞かば いま帰り来ん

『杜若』

からころも きつつ馴れにし つましあれば はるばるきぬる たびをしぞ思う

三番目物では幽玄を主眼とするため、上の和歌が全曲の通奏音として物語の裏に流れ、各段落の風趣を彩る役目を果たします。

雅な三番目物にくらべ、たとえば妖怪をシテとする五番目物の能『鶴』では、一曲のテーマ・ストーリーを象徴するものとして、一首の和歌が劇的に配置され

ます。

暗きより暗き道にぞ入りにける

遙かに照らせ山の端の月

(和泉式部 拾遺集・哀傷)

暗 明 暗。これが『鶴』の劇構成。

闇より生まれ、再び闇へと帰っていく妖怪鶴の救われぬ業縁を「法華経」より取材した和泉式部の歌がみごとに表象しています。

それはまた、もと河原乞食と呼ばれて蔑まれ、一時絶大な人気を博し時の人となるも、晩年にまた一座滅亡・流罪の悲劇に転がり落ちた、作者世阿弥自身の人生とも重なるものでした。

この歌は一曲の最後のキリに置かれることで、その劇的な効果は、能を見た人の心に深く、長く印象を留め続けるのです。

『鶴』のもう一首の主要な引用歌。

ほととぎす雲居に名をやあぐるらん

弓張月の入るにまかせて

(藤原頼長・源頼政 連歌)

この鶴退治により、帝から御剣を賜り、雲の上にもまで名を上げた源三位頼政。闇の象徴=鶴=「暗きより」の和歌に対し、光の象徴=頼政=「雲居に名をやあぐる」を示すものとして後段に絶妙なタイミングで配置されます。

しかし、光と名誉のシンボルとしてプロットされた頼政も、その後の歴史をみれば、闇へと落ちて行った一人。「暗きより暗き道にぞ入る」人間の宿命をやはり避けえなかったことがわかります。

この「暗きより」の歌は、ストーリーのみならず、舞台上で披露されるシテの型と幕入りをも暗号化するもの。しかしはや誌面は尽きました。いずれ稿を改めたいと思います。

教養編

Q. 謡曲の知識や教養は、当時の人々にどんな影響を与えたの？

A. 世のわざの憂きを身につむ柴舟や 焚かぬさきより焦がれいくらん
(能『兼平』)

寛永年間、仙台公伊達政宗は渡来の名香、伽羅を入手し、その銘を謡曲『兼平』和歌より取材。「柴舟」と名付けた、と伊達忠宗あて書簡(寛永三年)に伝えます。

原典の和歌集ではなく(ただしこの歌は出典未詳)、能の人気曲から引用する。当時の人がいかに能、謡曲に親しみ、これを普段諳んじていたかを伝える好資料といえましょう。

千利休も後妻宗恩の元夫、宮王三郎に謡を習い、能に親しんだといえます。上の柴舟をはじめ、「俊寛」「弱法師」「松風」「筒井筒」「二人静」など、謡曲から取られた茶道具の銘は多数あります。

また、文学はもとより民間説話や伝承が、能の素材として取り入れられてきました(例 羽衣伝説等)。しかしまったく逆のパターンで、能のレパートリーが、民間の風習として全国へ普及、伝播していくこともある。能『鉄輪』より、「丑の刻詣」が、実際の呪法として広く形成されていったともいわれているのです。

「謡は錦のつづれ織」

江戸以来、謡曲を評して人口に膾炙したこの句の意味は、能の謡の文句は、古来の和歌や文芸の著名な部分が数多く、つづりあわされて成り立っている、というもの。

なかば誉め言葉ではありませんが、謡は民衆にとって前代の教養に触れる手軽な媒体であったことがわかります。

謡曲の知識・教養が、その後の日本文化形成に最大の功績を築き上げたの



が、今日の俳句の分野。
与謝野蕪村の門人、几董が

「謡は俳諧の源氏也」

と『新雑談集』で定義づけます。中世以降、多くの日本文芸が『源氏物語』を手本とし、多くの素材・歌材をここから得ている、つまり『源氏』はその後の和歌や文学の生みの親。それと同じく、能の謡曲は、俳諧(今日の俳句の祖)の祖先であるといっているのです。

松尾芭蕉の句と謡曲の密接な関連性は、ほとんどの芭蕉研究家の認めるところであり、たとえば古川久は次のように評しています。

「能楽が幕府の式楽に定められると、封建制下の大名諸侯は争って能役者を召し抱へた。藤堂家に出仕していた若い芭蕉・当年の松尾宗房にとって、謡曲は耳からはいったものとしてその曲節ながらに深く影響したものに相違ない。後になって、時には意味よりも音調の上で、謡曲を摂取したかと思われる節があるのも、ここにまづ環境として、謡曲が芭蕉に及ぼした力を考へて置く必要がある」

源氏物語や万葉集、古今集などの原典ではなく、能や謡曲の物語から、古典の豊穡な世界に親しみ、己の句に命を吹き込んでいった俳聖松尾芭蕉。謡曲に取材した芭蕉の句は枚挙にいとまがありませんが、代表的なものをいくつかご紹介しましょう。

芭蕉の能の句

<http://nobunsha.jp/img/basho%20no.pdf>

教養編



(『世阿弥 花の哲学』成川武夫著 玉川大学出版部1980)

世阿弥の全著作を成立年代別に見てみましょう。

	西暦	年齢	書名
・前期	1400～1408	38～46	「風姿花伝」 (10年間空白)
・中期	1418～1427	56～65	「花習」「音曲声出口伝」「至花道」「人形」「能作書」「花鏡」「曲付次第」「風曲集」「遊楽衆道風見」「五位」
・後期	1428～1443	66～81	「九位」「六義」「拾玉得花」「五音」「五音曲」「習道書」「世子六十以降申楽談儀」「夢跡一紙」「却来花」「金鳥書」

このうち、書名に「花」を冠したものは、

「風姿花伝」「花習拔書」「至花道」「花鏡」「拾玉得花」「却来花」

これらの書のうち、本文中に「花」があらわれる回数は、

- ・前期 「風姿花伝」 137回
- ・中期 「能作書」6回 「花鏡」1回

つまり世阿弥が「花」を直接的な探求の対象としたのは、『風姿花伝』著述の時期だけであったことがわかります。以降、世阿弥の能芸論は、舞台の実践と仏教や禅への傾倒により、深度を加え、概念としての「花」は後退し、より抽象度の高い「無」へと移り変わっていくのです。

世阿弥「花」の思想展開

<http://nobunsha.jp/img/hananoriron.pdf>

7
舞台いっぱい咲く、幽玄の「花」より、演者・観客の心の中で響きあい、伝えられていく「無の花=妙」へと世阿弥の能芸美は昇華していきます。

Q. 「風姿花伝」「至花道」「花鏡」。世阿弥の著作名の多くに「花」がつけられていますね。世阿弥のいう「花」とはいったい何なのでしょうか。

A. 世阿弥の処女作にして最高傑作といわれる、能の秘伝書『風姿花伝』。ここで世阿弥は能の生命、芸の根元として「花」をたとえにあげ、様々な角度から能芸のあり方、理想の姿を模索し、その秘密を解明しようとしています。

世阿弥の著作名に多く「花」が冠されているように、世阿弥にとって「花」は生涯をかけて追求すべき最大のテーマでした。

『風姿花伝』その他の伝書の主題は、能芸美である舞台の花の解明とみなされるが、舞台の花は能役者である世阿弥にとっては、自ら主体的に咲かせるべき(自分の花)であり、そのような意味で、美的芸術的人間である彼の、(本来的在り方)であるといってもよいだろう。

しかしながら、舞台の花は役者にとっての(自分の花)であるとともに、これを眺める観客にとっての美的対象としての花でもあるわけだ。いな、舞台の花は観客にとっての美的対象としての花であることによってはじめて、役者にとっての(自分の花)となりうるというべきだろう。」

教養編

世阿弥が『九位』で説いた、絶対不可知、芸の最高位が「妙花風」。つまり、妙法蓮華経でいう〔一切の煩悩を断じ尽くした後に至るとされる、仏・如来〕の境地、「妙」こそ、芸を極め、花を究め、もはや「花」すら存在しない最終到達点である、としているのです。

心地含諸種 普雨悉皆萌
頓悟花情己 菩提果自成

心の地に含む仏性の種は
大慈悲の雨に悉皆萌(き)ざす
即座に花の情を悟り己われば
菩提の果は自ら成ず

(『風姿花伝』第三問答條々に引く、六祖慧能の偈)

面白いのは、この何もない〔絶対無〕の最上の境地より、到達者は意図して下位の境地に降り(却来)、非風の美をもゆうゆうとして遊ぶ、としていること。世阿弥の「花」は生涯をかけて、移り変わり、姿を転じ、また種となって、その生命を現代、未来へと伝え続けているのです。

この「能・狂言Q&A集」は、
【言の葉庵】全国カルチャースクール講座内容
をもとに再構成したものです。

現在、全国カルチャー講座にて初心の方向けに
能狂言入門講座を開講中です。
ぜひ一度ご参加ください！

<http://nobunsha.jp/img/kozialist.pdf>