

Title	コラボレーションと知の組織的伝承に関する研究 - 能における即興と技の相伝を事例として
Author(s)	井上, 嘉一
Citation	
Issue Date	2001-03
Type	Thesis or Dissertation
Text version	author
URL	http://hdl.handle.net/10119/744
Rights	
Description	Supervisor:永田 晃也, 知識科学研究科, 修士

修 士 論 文

コラボレーションと知の組織的伝承に関する研究 能における即興と技の相伝を事例として

北陸先端科学技術大学院大学
知識科学研究科知識社会システム学専攻

井上 嘉一

2001年3月

修 士 論 文

コラボレーションと知の組織的伝承に関する研究 能における即興と技の相伝を事例として

指導教官 永田晃也 助教授

北陸先端科学技術大学院大学
知識科学研究科知識社会システム学専攻

850010 井上 嘉一

審査委員： 永田 晃也 助教授（主査）
 亀岡 秋男 教授
 梅本 勝博 助教授

2001年2月

目次

1	はじめに	1
1.1	研究の目的	1
1.2	研究の背景と視点	1
1.3	研究手法	3
1.4	論文の構成	4
2	能楽概略	6
2.1	現代の能楽	6
2.2	能楽界の状況	20
3	能舞台のコラボレーション	28
3.1	他の芸能における即興	29
3.2	能楽における即興的行動	31
3.3	組織変遷から見る歴史	38
3.4	即興的行動に関する考察	43
4	技能の伝承	45
4.1	日本の伝統芸能における技能伝承	45
4.2	能楽の伝承制度	46
4.3	稽古と熟練	50
4.4	技能伝承に関する考察	60

5 結論と課題	61
参考文献リスト	64
付録1 渡邊容之助氏インタビュー（第一回）	67
付録2 渡邊容之助氏インタビュー（第二回）	78

目 次

2 - 1	能舞台	6
2 - 2	能舞台の模式図	8
2 - 3	能面	9
2 - 4	笛	11
2 - 5	小鼓	12
2 - 6	大鼓	12
2 - 7	太鼓	13
2 - 8	シテ方能楽師の推移	21
2 - 9	1998年シテ方流派別演能数	22
2 - 10	ワキ方能楽師の推移	22
2 - 11	笛方能楽師の推移	23
2 - 12	小鼓方能楽師の推移	23
2 - 13	大鼓方能楽師の推移	24
2 - 14	太鼓方能楽師の推移	24
2 - 15	狂言方能楽師の推移	25
2 - 16	能楽の組織	26
3 - 1a	ツツケの手組	32
3 - 1b	三つ地の手組	32
3 - 2	八拍子	36
3 - 3	座の組織図(1)	40
3 - 4	座の組織図(2)	41
3 - 5	座の組織図(3)	41
3 - 6	座の組織図(4)	42

3 - 7	座の組織図 (5)	42
4 - 1	技の習得プロセス	46
4 - 2	学生 B (1)	53
4 - 3	学生 C (1)	53
4 - 4	学生 C (2)	55
4 - 5	学生 B (2)	56
4 - 6	学生 D	56
4 - 7	学生 A	56
4 - 8	学生 C (3)	56
4 - 9	学生 C (4)	57

表 目 次

2 - 1 能楽師の人数

第 1 章 はじめに

1 . 1 研究の目的

本研究の目的は、日本に古来より伝えられてきている能楽という芸能を事例として、多様な技能の統合を可能にするコラボレーションの仕組みと、コラボレーションに関わる知の伝承のメカニズムを明らかにすることである。

舞台芸術としての能楽の特徴は、舞台に出るすべての役者が様式化された動作で統一されているという洗練された美しさにあるとされている。しかしながら、能の舞台は型に則った単位動作の組み合わせによってのみ成立するのではなく、主役を演じるシテ方が何らかのきっかけで即興的に型を逸脱し、それに対して同じ舞台に立つ他の演者が合わせるという調整プロセスを含むものとなっている。

また、能楽の舞台における役割は分業化された複数の専門家集団によって担われており、同一の演目であっても役割ごとに異なる流派の組み合わせが多様に成立できるような構造を持っている。このようなことから、その調整プロセスは非常に高度な技能が必要であると考えられる。

本研究では、このような役割間のコラボレーションを支える技能の特質を明らかにする。また、数百年にもわたって、このような技能が師から弟子へと組織的に受け継がれてきたことが、いかなる伝承のメカニズムによって可能であったのかを解明する。

1 . 2 研究の背景と視点

本研究は能楽論や芸術論という立場ではなく組織論という枠組みで能楽の舞台や組織を分析することを試みる。

本節では、まず本研究の事例の対象となる能楽を対象とした研究の歴史とその傾向

について述べる。次に組織論の分野において、芸術を対象にした研究がどのように扱われてきているかについて述べる。そしてそれらをふまえた上で本研究の視点を提示する。

1.2.1 能楽に関する研究

能楽に関する研究は、それ自体の歴史が600年以上にわたっていることを考えると比較的遅れている分野といわれている(丸岡,1996)。その原因は主に研究者の少なさと文献資料の不足であった。そのような状況の中で能楽の研究が発展したきっかけは、吉田東伍によって「風姿花伝」や「至花道」を含む複数の世阿弥の書物が発見され、1909年に『世阿弥十六部集』という形で一般に公表されたことである。このことによって、芸能としての能楽研究が注目されるようになった。

東京国立文化財研究所芸能部音楽舞踊研究室長(当時)の羽田昶氏によると、現在の能楽の研究は、世阿弥の能楽論、曲の出典、歴史、作品研究、技法・演出、囃子の技法という順序の盛んさでおこなわれているということであった。また、その研究方法も自分自身が能楽に関する何らかの稽古を積み、その稽古の経験を通して分析しているのが一般的であるという特徴がある。

1.2.2 組織論における芸術活動に関する研究

佐藤郁哉(1997)は「芸術団体に組織理論を適用することによって、われわれは、単に芸術団体を新しい視点から理解できるようになるだけでなく、組織理論そのものを拡張し再構築できるかもしれない」という目的のもとに劇団という組織を分析し、劇団という組織には経営組織、運動体・組合、共同体・互助組織、教育機関という4つの側面があり、さらにそれは拡散傾向にあると指摘した。

また、近年では組織論の分野において企業経営におけるメタファーとして芸術活動を分析することが提唱されている。

日経ビジネス(5月31日号,1999)では「ジャズ型組織のすすめ」という記事が掲載され、指揮者を中心とし、その指示によって演奏がおこなわれるオーケストラの組織と比較しながら、演奏者達の相互コミュニケーションによって即興的に演奏が変化するジャズバンドの組織の持つ意思決定の柔軟さを挙げている。

また、Organization Science(vol.9,N0.5,1998)において Jazz Improvisation and

Organizing という特集が生まれ、そのなかで Karl E. Wieck、Ken Peplowski らはジャズを対象とした即興プロセスの解明をおこなっている。

しかし吉田（1999）によれば、組織論における即興の研究はまだ始められたばかりであり、組織における即興という事についての統一された定義も出されていない。よって即興ということの理論化を進めるためにも、他の分野における即興との比較研究が重要になってきている。

そこで本研究では能楽という伝統芸能において、その即興という行為がどのように行われているのかという事を分析し、さらにはなぜ能楽という組織は即興という行為を行うのか、また、なぜ即興という行為をするにいたったのかといった点について、組織が持つ歴史的背景を含めながら考察する。

さらにはそのような行為に必要な技能をどのように伝承しているのかという点について稽古の観察などを通じて分析する。

1 . 3 研究手法

本論文では以下の手法を用いて研究を進めた。

(1) 文献調査

主に能楽、音楽の分野からの文献調査をおこなった。また以下の専門誌からの情報も収集した。

- 『能楽タイムズ』 能楽書林
- 『宝生』 わんや書店
- 『観世』 檜書店

(2) インタビュー調査

能楽を専門に研究している研究家と、実際に舞台上で活躍されている能楽師の方々へのインタビューをおこなった。

- 国立文化財研究所 芸能部音楽舞踊研究室室長（当時） 羽田昶氏
日時 1999年8月30日
場所 東京国立文化財研究所

■ シテ方宝生流職分 渡邊容之助氏

< 第 1 回 >

日時 2000 年 1 月 12 日

場所 渡邊氏自宅

< 第 2 回 >

日時 2000 年 2 月 7 日

場所 渡邊氏自宅

■ シテ方観世流能楽師 中津川悦子氏

日時 1999 年 8 月 27 日

場所 中津川氏自宅

(3) 観察

金沢大学能楽部「宝生会」の申し合わせといわれる本番前日に舞台でおこなわれるリハーサルの様子と普段おこなわれている稽古の観察を行った。

< 申し合わせ >

日時 2000 年 1 月 21 日

場所 石川県立能楽堂

< 稽古 >

日時 2000 年 2 月 4 日

場所 石川県立能楽堂

1 . 4 論文の構成

本論文の構成は以下の通りである。

第 1 章はすでに述べたとおり、研究の目的や背景と研究の手法についての記述をお

こない、本研究の枠組みを提示した。

次に、第2章では能楽という芸能が、組織としてどのような特徴を持っているのかということとその現状を述べ、本研究の議論のために必要な基礎的な資料とする。

第3章では能楽の舞台における即興という行動に焦点を当て、文献とインタビューを中心に、他の音楽芸術と比較しながらその仕組みや成り立ちについての考察をおこなう。

第4章では能楽においては技能がどのように伝承されているのかということについて、実際の稽古風景の観察と文献資料から調査をおこない、その特徴についての考察をおこなう。

そして最後に第5章にて、以上の議論を整理した上で能楽における即興と伝承とについての考察をおこなうとともに、本研究では明らかにすることができなかった課題を提示する。

第 2 章 能楽概略

2 . 1 現代の能楽

能楽とは「能」と「狂言」を総合した呼び方で、図2 - 1 にみられるような能舞台という専用の舞台でおこなわれる現存する世界最古の演劇である。その内容は、役者間の掛け合いによるストーリーの進行に、舞いとよばれる舞踏的な要素、謡とよばれる声楽や囃子といわれる器楽演奏という音楽的要素を含むものである。さらには演じる際に用いられる面（おもて）とよばれる仮面や装束とよばれる衣装の類の歴史や芸術性も批評や研究の対象となっていることから、総合芸術と評されることもある。

図2-1 能舞台



出典 能の匠たち 1999 横浜能楽堂編 小学館

2.1.1 能楽の特徴

本研究に深く関係している現代の能楽の持つ特徴をさらに詳しくを述べると以下の3つを挙げることができる。

- (1) 舞台の構成での役割が分業制である。
- (2) 役割ごとに流派があり独自の技能を保有する。
- (3) 600年以上にわたって伝承されている。

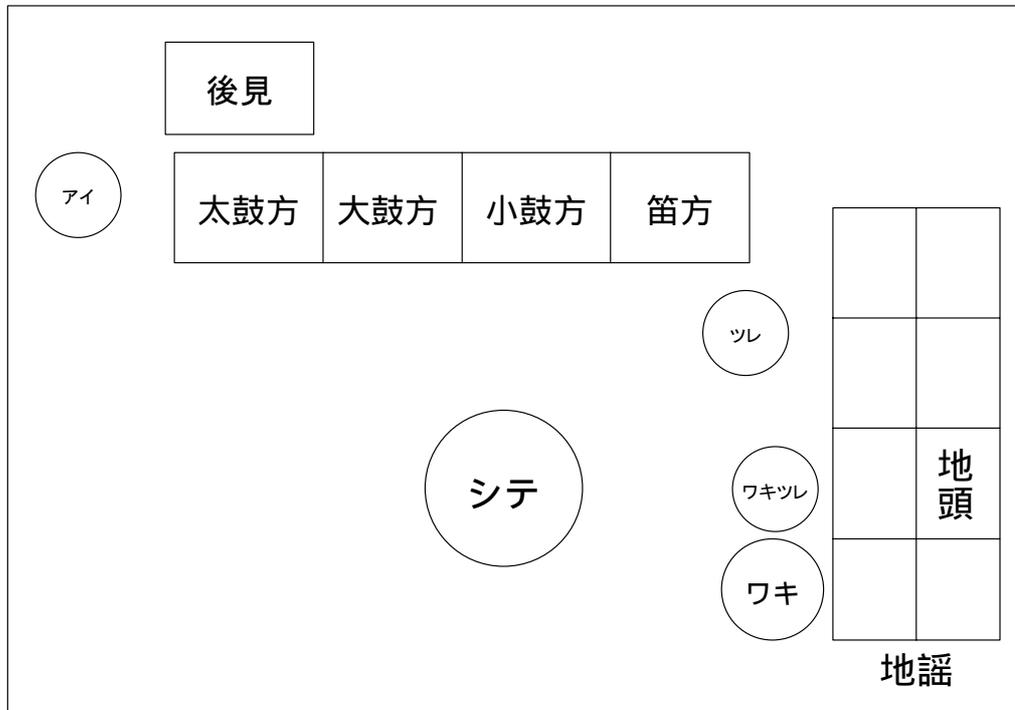
(1) 分業制

能や狂言を演じる人々は総じて能楽師と呼ばれる。能楽師はその役割によってシテ方、ワキ方、笛方、小鼓方、大鼓方、狂言方の6つに分類される。この分類を役籍というが、能楽師はこれらの役籍を兼任することは決してなく、現代では一度決めた役籍を変更する事でさえ極めて稀なことである。

また、以上のような役籍に分かれた能楽師たちは通常の稽古ではお互いの交流はなく、原則として申し合わせと呼ばれる本番前日にただ一回だけおこなわれるリハーサルまで一同が会することはない。

能の舞台に出演する人をその役割ごとに分けると図2 - 2のようになる。

図2-2 能舞台模式図



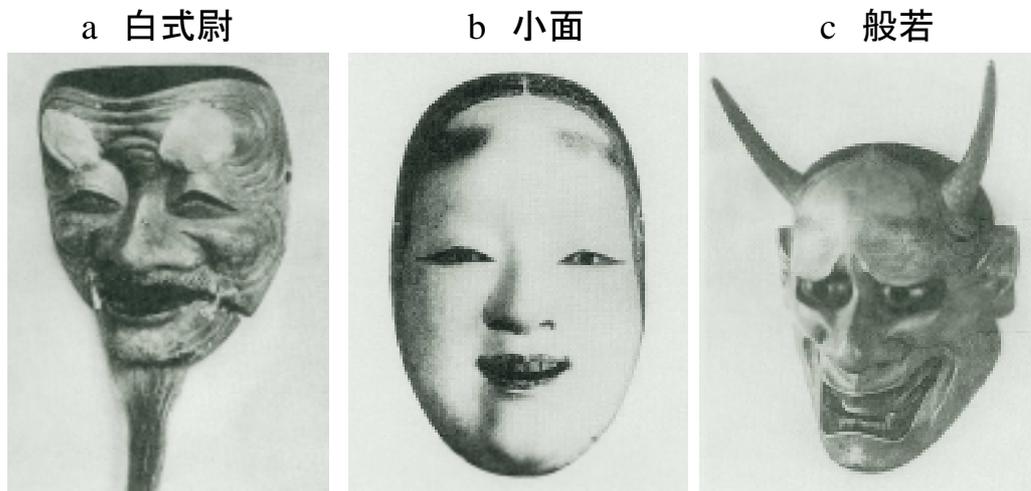
以下にそれぞれの役割についての説明を記す。

シテ

シテ方の能楽師が演じる主役である。舞台上での役割は、他の役割の人とのせりふの掛け合いや、謡によって物語を進行させること、器楽に合わせて舞を舞うことなどである。

直面（ひためん）物といわれる曲以外においては図2-3に見られるような面という木製の仮面をつけて舞台に登場する。面の種類は演じる役によってそれぞれであり、老人や女性、鬼や仏の類など120種類以上がある。

図 2-3 能面



出典 能楽図説 1992 岩波書店

また、演出家と言う役割が存在しない能楽の舞台においては、しばしばシテがその役割の大半をかねているといわれており、そのことを含めて野上(1930)は能の劇形態を「シテ一人(いちにん)主義」と表現している。

ツレ(シテツレ)

シテ方の能楽師が担当し、シテを補佐しながら舞台を進行させる役割を持つ。シテの仲間や供の役に扮することが多く、直面物以外では面をかける。舞台に登場するツレの人数は、曲ごとに決まっており、ツレが出ないものも多い。しかし、曲によっては、舞いなどでシテと同様の働きをすることがあり、その場合は特に両シテとよばれることがある。

ワキ

ワキとは脇とも書き、文字通りシテという主役に対する脇役の意味をもつ。ワキ方

の能楽師が担当し、僧侶や旅人、演目の舞台となっている土地の男などの役に扮することが多い。その役割は主に二つにわけられ、一つはシテとの掛け合いをおこなう対向者としての役割、もう一つはシテを見ている観客の代表として、観客に舞台の状況を説明する役割である。

ワキもシテ同様に、一回の舞台に登場するのは一人である。しかし、まれな例として両シテなどの曲においては、ワキが登場しない演目もある。

また、ワキ物と称される演目においては、ワキが中心となり舞台を作っていくことがあるが、その数はきわめて少ない。

ワキツレ

ワキ方の能楽師が担当する。役柄としては、ワキの仲間や供であることが多い。せりふもワキとの掛け合いが中心で、その数も多くはない。演じる立場はワキと同様にシテに対向するものではあるが、直接ではなくワキを補佐するという形をとることが多い。

曲によって登場する人数は異なり、ワキツレがまったくいない曲もあれば、4人以上も登場するものもある。

アイ（間）

狂言方が担当し、能の中でも前場と後場に分かれる2部構成の演目の時に特に活躍することが多い。中入りという前場が終了後、シテが幕の中に下がり装束替えなどの後場の準備をしている間を繋ぐ役割を持つ。繋ぎかたのパターンとしては間が1人で演目の典拠や演じられている土地の伝承などを分かりやすく観客に説明する語り間と、残ったワキなどと掛け合いをおこなうアシライ間がある。また演目の種類によってはより積極的にストーリーの進行に参加する場合もある。

地謡（地頭）

地謡は8人（まれに10人の時もある）で構成され、舞台右側の地謡座とよばれる場所に4人ずつ2列に座る。前列より後列の方にベテランが配置され、特に後列の右から2番目（流派によっては3番目）は地頭と呼ばれており、地謡全員を統率する役目を持つ。他の地謡のメンバーは、音程、テンポなどを地頭に合わせて斉唱をおこな

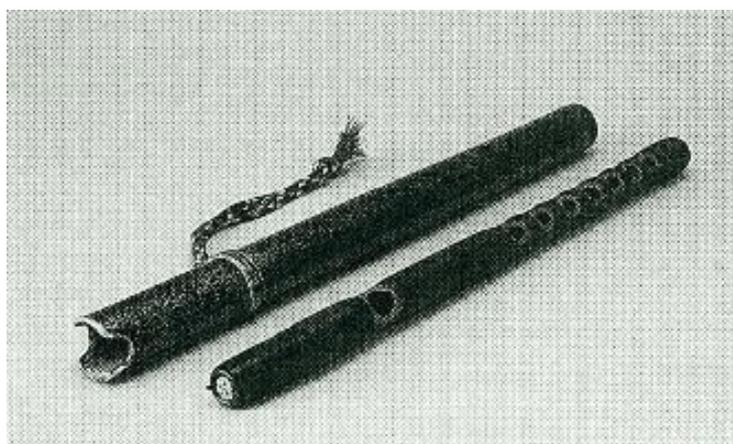
う。謡う内容は物語の内容や、シテやツレの行動や心情の説明、場面の進行や展開など一曲を通して幅広く活躍する。シテと同じ流派の人間が担当する。

笛方

能管とよばれる長さ 40cm ほどの竹製の横笛を吹く（図 2 - 3）。外見は雅楽に用いられる竜笛に似ているが、内部の構造に喉というパーツが埋め込まれている事でより鋭く高い音を出すことが可能になっている。

笛方の演奏する笛はは能におけるただ一つの旋律楽器ではあるが、その役割としてはメロディーを奏でることよりもむしろリズムを刻む事に重点が置かれている。笛方は、二人以上が一つの舞台上上がることはないので楽器に対して絶対的な音程を考慮する必要がなく、その音程と音階には楽器の個体差が大きく現れ、その差は一度以上も異なる場合もある。

図2-4 笛



出典 能・狂言の音楽入門 1998 音楽之友社

小鼓方

床几に腰掛け、木製の胴と馬などの動物の革からなる手鼓の一種（図 2 - 3）を演奏する。胴と革を繋いでいる組みひも（調べ）の締め加減と革を打つ手の位置を演奏中に調整する事で音程と音色に変化を持たせている。演奏にあたっては170種類ほどの手組とよばれる掛け声と打音（粒と呼ばれる）を組み合わせたものを最小単位として、さらにそれらを組み合わせた手附をもとにおこなわれる。

特殊な演目を除いて複数の小鼓方が舞台上上がることはない。

図2-5 小鼓

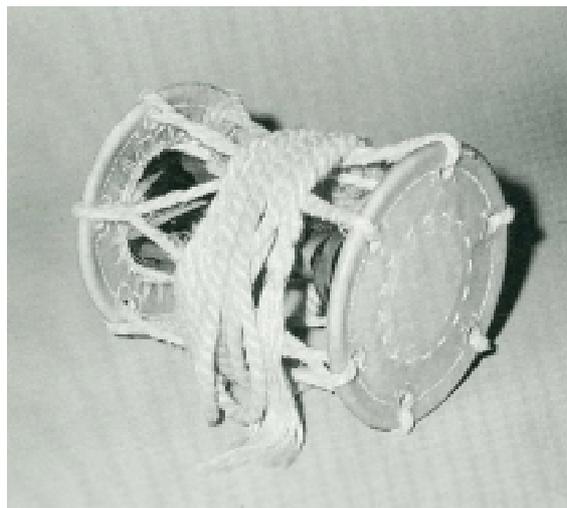


出典 能・狂言の音楽入門 1998 音楽之友社

大鼓方（大革）

小鼓方と同様床几に腰掛け、小鼓よりやや大きい手鼓を用いる(図2-4)。材質、形状は小鼓と酷似しているが、奏法や使われている革の扱い方が大きく異なっている。小鼓が鼓を肩の上に置いて下から手を打ち上げるように打つのに対し、大鼓は腰から腿にかけて抱えるように持ち、手を水平に近い状態で打ち下ろす。また、打音も小鼓よりも硬く、鋭い音を出す。これは、大鼓の革を演奏前に火鉢にあてて乾燥させ、さらに組みたてる際もきつく調べを締めるためである。よって大鼓は小鼓のように演奏中に鼓の締め具合で音色を変化させるということは不可能であるが、打ち込む際の力の加減で音を

図2-6 大鼓



出典 能・狂言の音楽入門 1998 音楽之友社

打ち分けることが可能である。

演奏にあたっては、小鼓と同様に手附を用いる。また、手附のもととなる手組みの種類は常用されるもので 200 種類ほどあり、余り使われていないものを含めると 300 種類近くになる。

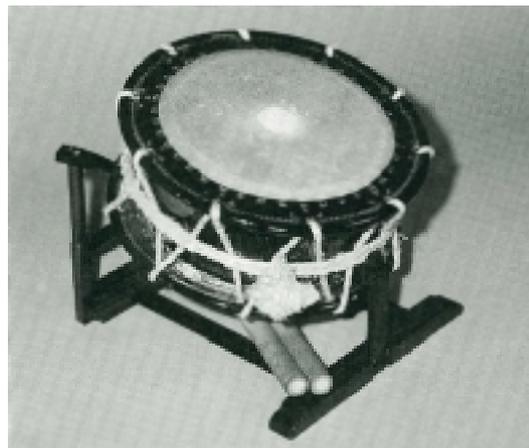
また、大鼓に使用される革は非常に硬いため、素手で打ちつづけると手を痛めてしまうという。そのことから、大鼓方は指皮といわれる和紙を指の形にそって固めたものをプロテクターとして使用することが多い。

太鼓方

図 2 - 5 のような置き鼓を演奏する。他の鼓とは違い、床几には腰掛けずに床に正座をし、素手ではなく木製の撥を使って音を出す。大鼓と同じように、きつく調べを締めてあるため、音色の変化を出すことは不可能だが、撥の下ろし方で音の強弱をつけることによって打ち分けをおこなっている。

太鼓方はすべての曲で出演するというのではなく、現在上演されている曲の中では約三分の一程度の曲にのみ出演する。そのことから、太鼓方が出演する曲を太鼓物と称することもある。また、一曲の全般を通して演奏する事はなく、特に後半の一部分においてのみ演奏をおこなうことが多い。

図2-7 太鼓



出典 能・狂言の音楽入門 1998 音楽之友社

実際の演奏は、他の鼓と同様に手附をもとにおこなわれている。その種類はおよそ 120 種ほどである。

後見

舞台後方、太鼓方の奥にある後座を定位置とし、舞台をスムーズに進行させる役割を持つ。具体的にはシテやツレに小道具を渡す、舞台に落ちた小道具などを拾う、装束の乱れを直すという事をおこなう。また舞台上でシテに何らかのアクシデントが起きて演じる事が不可能になった場合はかわりにその役を続けるという役割を担う。

ほとんどの場合はシテと同じ流派の人間がその役を勤めるが、演目や演者によっては囃子方にも各囃子方の流派から後見がつく場合もある。

なお、先に述べた各役割にはいくつかの分類の仕方が存在する。

シテ、ツレなどシテ方の役者と、ワキ、ワキツレのワキ方の役者、アイをおこなう狂言方を合わせて立ち方とし、笛方、小鼓方、大鼓方、太鼓方をあわせて囃子方とする分類。また、囃子方は別に四拍子という呼び方もある。

シテ方に対して、それ以外のワキ方、囃子方、狂言方を三役とまとめて呼ぶ分類。これは、能楽ではシテが中心的な存在であるということ、また、興行形態もシテが主催者でありその他の役籍の能楽師は舞台ごとにシテ方と契約するという一種の労使関係にあることから発生したと考えられる。

囃子方の中でも大鼓、小鼓は舞台上で連動して動くことが特に多く、そのことから二者をまとめて大小とする分類がある。

(2) 流派

先の述べた各役籍は、さらにそれぞれが流派という単位から構成されている。江戸時代においてはシテ方が頂点に立ち、その下に専属の三役がつくという「座」という組織によって舞台は構成されていたため、シテごとに舞台での他の役割の流派の構成はほぼ決められていた。しかし、江戸から明治へと時代が移る過程で座が崩壊する事になり、現在の能舞台は各役籍からそれぞれ一つの流派が参加する事で成り立っている。それら流派の組み合わせは自由であり、理論上は一つの演目において 3600 通りの組み合わせが存在する事になる。そしてそれぞれの流派が持っている演目の解釈や技法の違いが舞台の上で一つに統合されていくことが、現代の能楽をより多様性を持つものになっている。

現存する各役籍ごとの流派とその主だった特徴について松本（1979）、戸井田・小林（1993）を中心にして各流派の特徴をまとめると以下ようになる。

シテ方

シテ方で現存している流派は五流ある。流派の差異は演じる曲目の種類や数、演じる際の動作や謡いの技法、演目の解釈など多岐にわたる。

観世流

東京、京都、大阪、名古屋など、全国的に活動しており、シテ方五流の中で最大の勢力をもっている。

さらに観世流には分家として観世鍔之丞家、梅若家などがあり、それぞれ本家とは芸風が異なっているといわれている。

宝生流

東京、金沢を中心に全国で活動し、観世流に次ぐ大きな流派である。謡いを重視する傾向にあり、その技法が他の流派よりも複雑なことから「謡い宝生」といわれることもある。

また、金沢の宝生流を特に加賀宝生と呼ぶことがある

金春流

能楽の発生地といわれる奈良に拠点をもち、五流の中で最も古い歴史を持つ。伝統を重んじ、古風な型を残している。

葛野流大鼓方である亀井によれば「金春流が十分打てれば大したもの」（丸岡, 1996）といわれるくらい一定の拍節感のない謡いの技法を持つ。

金剛流

京都と東京を中心に活動している。「舞金剛」といわれるように、舞いの優雅さと派手目な演出が特徴である。

喜多流

江戸時代に金剛座から独立した新しい流派である。活動は東京が中心だが、設立
当時から地方大名に愛好家が多く、彼らに庇護されていたことから中国や九州に
もその地盤が残っている。

他のシテ方流派と違い、江戸幕府によって能楽が式楽とされてから設立された流
派のため、武士道的精神主義が反映された豪放で質朴な芸風をもつといわれてい
る。

なお、室町時代に観世座、宝生座は京都に進出し、金春座、金剛座は発生地である
奈良に留まった。そして時代を経るにしたがって謡いの技法に差を生む結果となる。
そのことから観世流、宝生流を上掛かり、金春流、金剛流と、金剛流から独立した喜
多流を下掛かりと称することがある。

ワキ方

ワキ方で現存している流派は3流派である。流派間の違いはシテ方と同じく謡いの
技法などに現れてくる。

高安流

名古屋を拠点に東京などでも活動している。

福王流

兵庫が本拠地であり、東京でも活動をおこなっている。

宝生流

シテ方金春流と関係の深かった春藤流から分家、独立した。(春藤流は明治期に廃
絶となっている)謡の技法が宝生流ではなく金春流に近いことから下掛宝生流とも
よばれる。

東京、金沢を中心にワキ方の中では最大の勢力を持っている。

笛方

現存する笛方の流派3流派ある。流派の差として現れるのは、舞台での座る向きや使用する音階などに現れている。

一噌流

東京、福岡を拠点に活動している。

強い息遣いが特徴とされる。

森田流

東京、大阪、金沢を中心に活動している。

流派内でも関東系と関西系に区分され、それぞれ芸風が異なっているという。

藤田流

名古屋を本拠地として活動している。

小鼓方

小鼓方で現存する流派は4流派ある。流派の差異として現れるのは、鼓を組みたてる際の調べのかけ方、舞台上で演奏する際の構え方、使用する手組みの種類などである。

幸流

東京、京都、金沢で活動している。

音の打ち分けが厳格で、掛け声が短いのが特徴である。

幸清流

東京、名古屋を中心に活動している。

長い掛け声と変化に富んだ譜を持っている。

大倉流

大阪を拠点に、東京などでも活動している。

他の流派に比べ、掛け声が少ないのが特徴とされる。

観世流

宝生鍊三郎派とも呼ばれ、東京、新潟などで活動している。

大鼓方

大鼓型で現存している流派は5流派ある。流派間の違いは、小鼓と同様に鼓の組み方や手組み、構え方に現れる。

葛野流

東京を中心に広島、金沢で活動している。

複雑な手組を使用するのが特徴である。

高安流

東京、九州に地盤を持つ。

力強さを重視する奏法が特徴である。

大倉流

大阪を地盤として活動している。

古風な芸を引き継いでいるといわれる。

石井流

京都を中心とした関西で活動している。

石井喜彦(1999)によれば指革を使わず素手で打ち、他の大鼓の流派より柔らかく「むっくり」した音を出す¹。また、手組みの種類が他の流派よりも多いのが特徴である。

観世流

名古屋、岡山など、地方で活動している流派である。

他の流派にはない、珍しい手組を使用する。

¹ 能楽タイムズ 2000年1月号

太鼓方

太鼓方は二流派しか現存していない。流派間での違いは主に手組に現れる。

観世流

東京、金沢

観世は流儀の特徴を「短く鋭く高めにカケ声をかける」事と述べている（山崎,1999）としており、直線的で力強い奏法が特徴である。

金春流

東京、京都にて活動している。

柔らかい音と、賑やかな雰囲気を出す手組が特徴とされる。

狂言方

狂言方も現存しているのは2流のみである。また、江戸時代から全国的に広く分布していったため、同一の流派内でも地方による芸風の差が大きく現れている。

大蔵流

関東と関西にそれぞれ地盤を持ち、全国的に展開している。

古風な芸が特徴といわれ、同流の中でも大蔵家、山本家、茂山家とさらに細かく分かれており、それぞれが独自の芸を持っている。

和泉流

東京を中心として、名古屋や金沢でも活動をしている。

和泉家、野村家とその下にさらに細かく家が分かれ、芸風が異なっているといわれているが、大蔵流に比べて近代的で洗練された芸が特徴といわれている。

（3）伝承

能楽の源流は平安時代に唐から入ってきた散楽であるとされている。一般には室町時代に観阿弥・世阿弥親子によって大成されたといわれているが、これは彼らによっ

て芸能としての能楽（当時は申楽の能とよばれた）の大まかな枠組みが作られたことと、武家社会という当時の支配者階級に受け入れられたことによると考えられる。

それ以降、能楽は約 600 年以上も劇としての特徴を維持したまま技能を伝承してきており、このように長い期間にわたって伝承されているといいうことは、他の芸能に見られない大きな特徴である。

2.2 能楽界の状況

2.2.1 各役割、各流派の能楽師の数とその推移

能楽界の現状として、まず表 2 - 1 に社団法人日本能楽協会への登録人数の推移を示す。

表2-1 能楽師の人数 単位：人

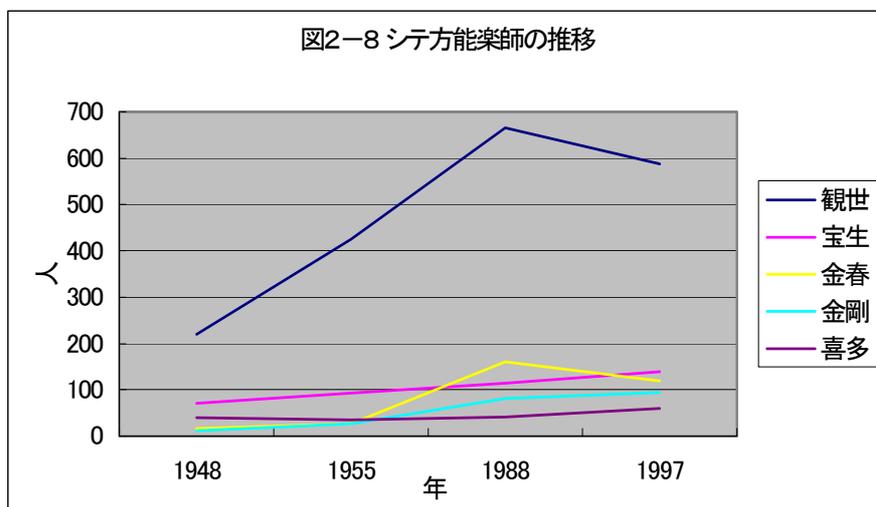
	1948年	1955年	1988年	1997年
シテ方	358	608	1063	1000
ワキ方	39	47	71	73
笛方	14	21	56	64
小鼓方	38	50	56	59
大鼓方	16	32	51	48
太鼓方	9	21	42	41
狂言方	16	40	94	131
計	490	819	1433	1416

出典 能楽における後継者養成の現状 1989
芸能白書1999

まず、1997年においてシテ方と三役合計の比率がおおよそ5：2となっており、三役に対するシテ方の人数の多さが目立っている。また、増え方においても1948年と1999年の人数を比較して、シテ方の人数が約2.8倍になっているのに対し、ワキ方が約1.8倍、小鼓方が約1.5倍と一部の三役はシテ方の増加に追いついていない状況である。

また、狂言方は年を経るごとに増加傾向にあるが、これは近年になって狂言方が独自で興行を持つ機会が増えたことに主な原因があると思われる。

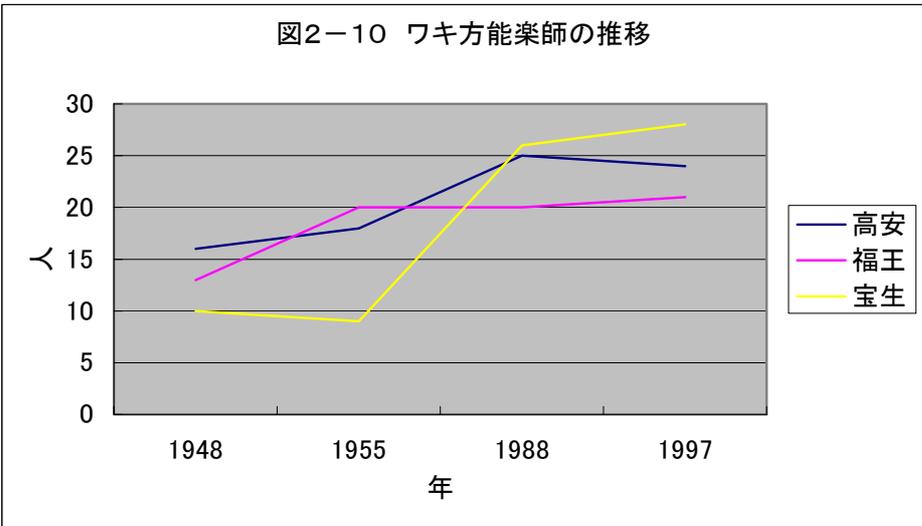
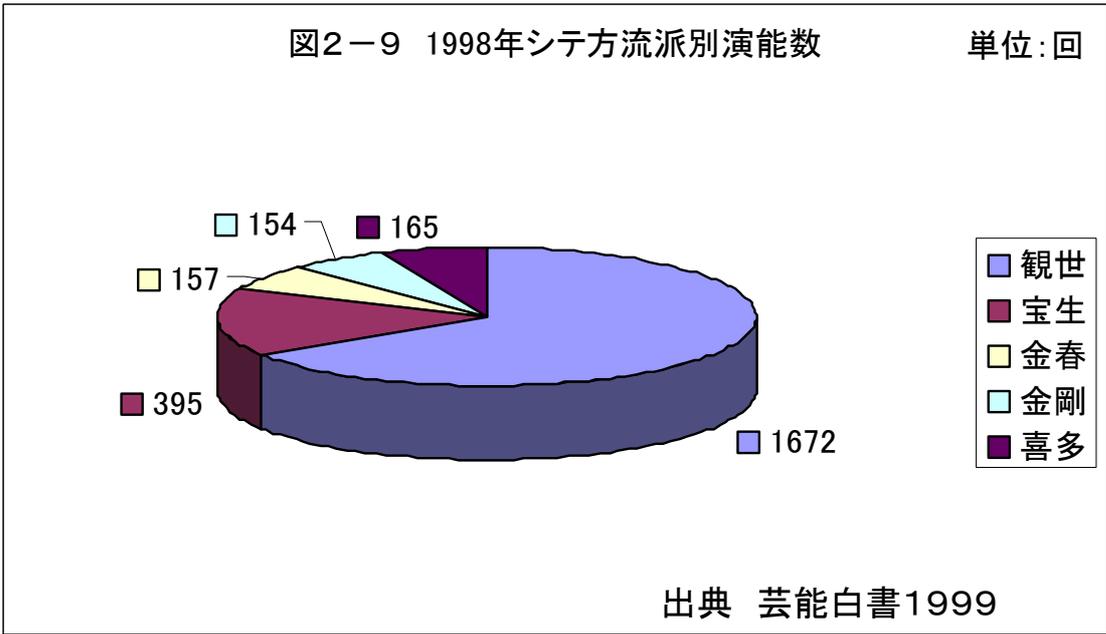
さらに役籍ごとの内訳を見てみると以下のようなになる。



出展 能楽における後継者養成の現状 1989
芸能白書 1999

シテ方5流派を見比べると圧倒的に観世流の人数が多いことが分かる。しかし、羽田(1989)によれば、観世流の人数が多いことと、金春流の能楽師が1955年から1988年において急激に増加していること、逆に喜多流の人数が1948年からほとんど変化のないことは、能楽師として認める規準が各流派によって違うことによるものであるという。

ただし、図2-9のシテ方別の演能状況を見る限りは、流派ごとの割合が能楽師の人数の割合とほぼ一致しており、やはり流派間の勢力には大きな差があると思われる。

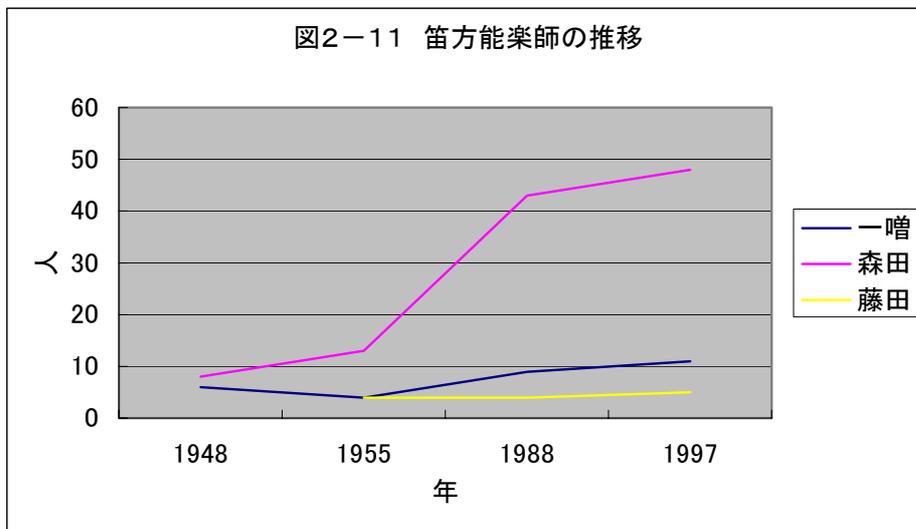


出展 能楽における後継者養成の現状 1989
 芸能白書 1999

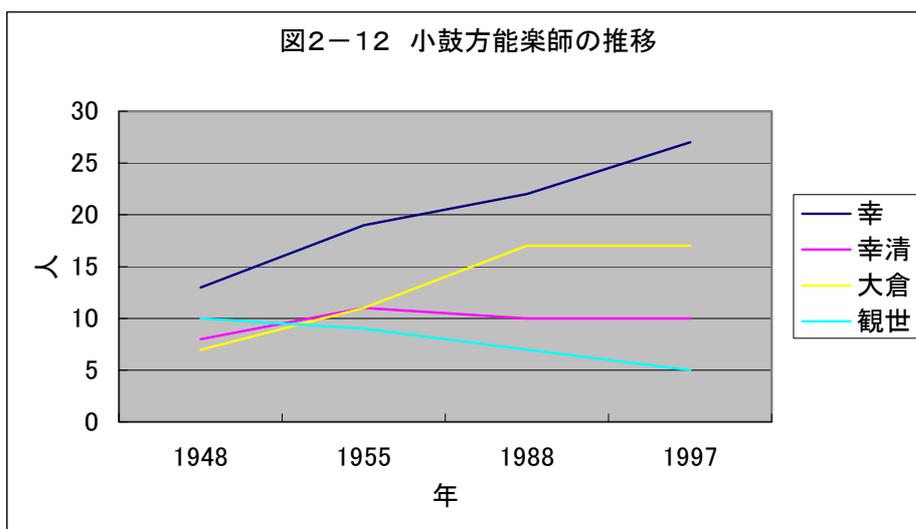
ワキ方3流の中で東京に本拠地を置いているのは下掛かり宝生流のみであり、演能の催しが東京に集中しがちな現代では特にこの流派の勢力が拡大傾向にある。また、羽田氏によると、現代の能楽ではシテ方はより神秘的で優美な演出を、ワキ方はそれに対して現実的な演出をし、その対比を楽しむことを重視する傾向にあるという。そ

のような状況が下掛かり宝生流の直線的な謡いの技法と一致したこともこの躍進の理由として考えられる。

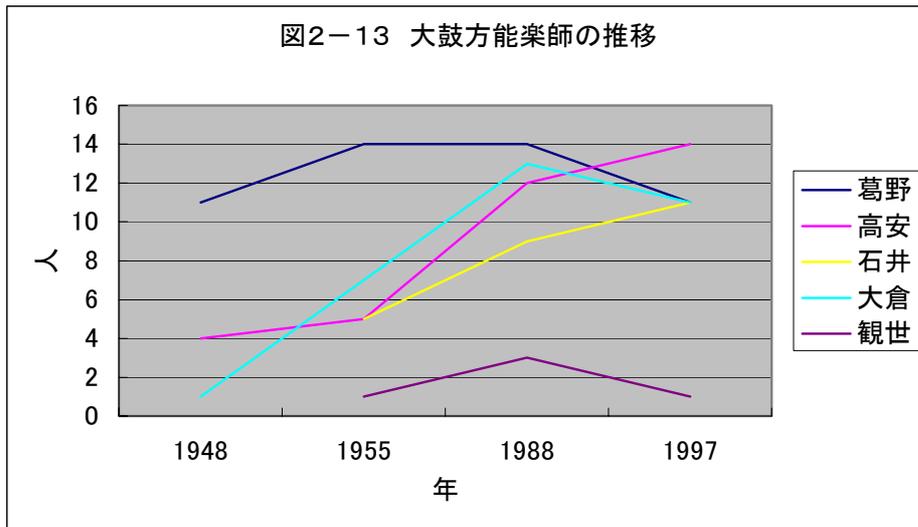
囃子方も、ワキ方と同じように東京に地盤を持っているかどうかによってその隆盛の違いが現れている（図2 - 11 , 12 , 13 , 14）。囃子方は全体として後継者が不足しているといわれており、特に笛方森田流や大鼓方観世流などでは深刻な問題になっているという。



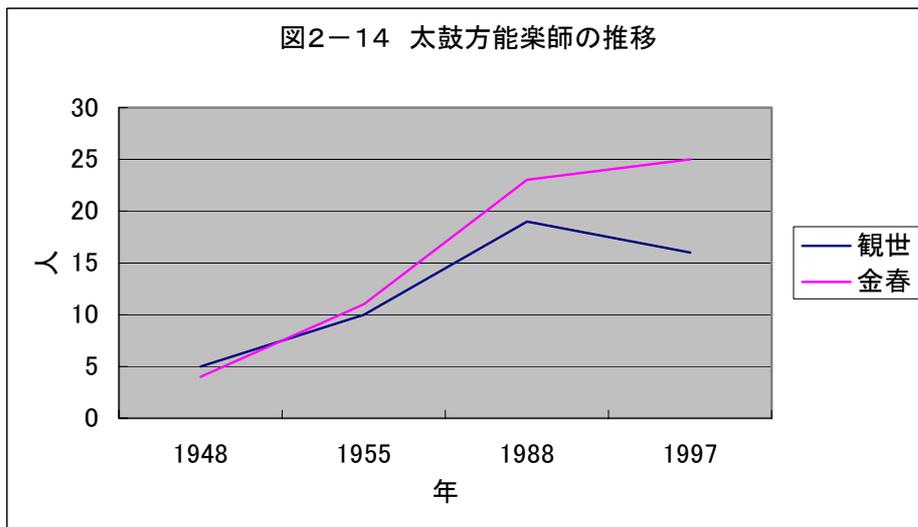
出展 能楽における後継者養成の現状 1989
 芸能白書 1999



出展 能楽における後継者養成の現状 1989, 芸能白書 1999

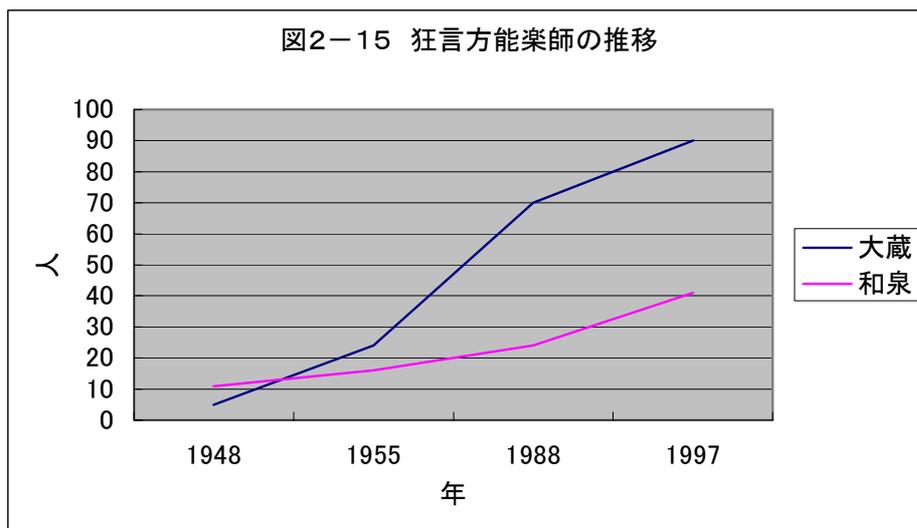


出展 能楽における後継者養成の現状 1989
 芸能白書 1999



出展 能楽における後継者養成の現状 1989
 芸能白書 1999

狂言方は図2 - 15にある通り、両流派とも増加の傾向にある。狂言が独立した興業をおこなっていることが大きな理由になっているということは先にも述べた。また、流派間に差があることについてはシテ方と同じく能楽師として認める基準が大蔵流と和泉流で大きく異なっているということが主な原因のようである。



出展 能楽における後継者養成の現状 1989

芸能白書 1999

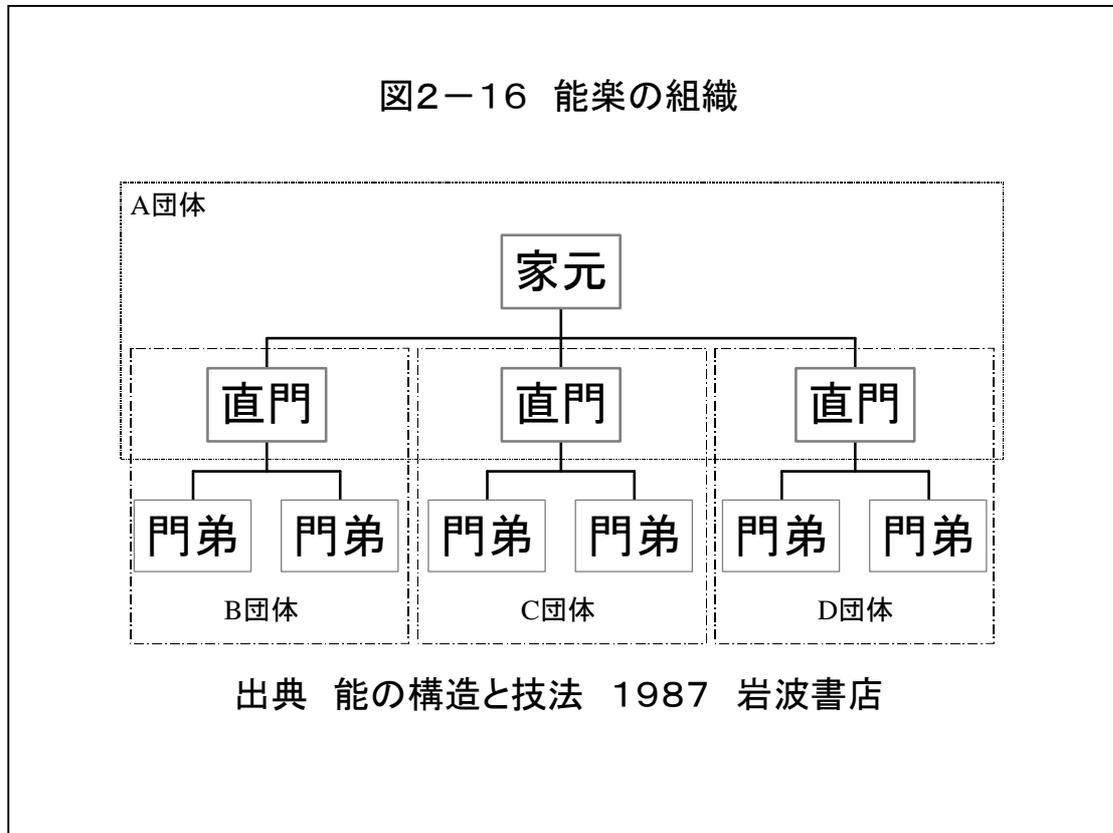
2.2.2 能楽に関わる組織

能楽に関わる組織には、能楽師によって創設され運営されている組織と、国や地方自治体など行政機関によって運営されるものなどがある。

流派や個人が主催する会

能楽師は必ずいずれかの役籍の、一つの流派に所属している。ほとんどの場合、それぞれの流派は家元（宗家）を頂点とし、その下に直接の弟子（直門）がつくという組織を形成している。そして直門はさらにその弟子とともに自分の会を主催しているというのが一般的な形態である（図2 - 16）。これはシテ方の流派に特に顕著に見られるが、シテ方はシテやツレ、地謡や後見など一回の演能に必要な人数が多く、そのため人数を確保できるよう、まとまった演能グループを形成する必要があったことが理由であると考えられる。

図2-16 能楽の組織



社団法人能楽協会

表・天野（1987）によると、1953年に設立された、流派を超えた能楽師全体の集まりであり、その元となった組織は1943年に設立された能楽協会である。

現在ではこの組織に所属することが、玄人の能楽師の証とされているが、それぞれの流派の家元による推薦によって登録されるため、流派ごとに登録の基準が異なっている。

社団法人日本能楽会

1957年に能楽が重要無形文化財総合指定に指定されたことをきっかけに能の技術保存を目的として設立された。

現在では200人ほどの会員によって形成されており、無形文化財総合指定保持者の選定をおこなっている。

国立能楽堂

能楽の保護と普及を目的として1983年に建設された国が運営する能楽堂である。また、1984年から伝統芸能伝承者育成研修という能楽師の育成事業もおこなっている。

第 3 章 能舞台のコラボレーション

クラシック音楽やジャズなどさまざまな音楽活動において、即興という行為は頻度に差はあるがおこなわれていることは確かである。しかし、ベイリー（1981）が「インプロヴィゼーションという言葉が、即興演奏をしているミュージシャンによって使われることは、実際にはきわめて少ない。彼らは“フラメンコを演奏する”のであり、“ジャズを演奏する”のだ。人によってはただたんに“演奏”をしているのだという。インプロヴィゼーションという言葉を使うことに明らかに抵抗があり、即興演奏家によっては積極的な反感を表明している。」と述べているように、即興、もしくはインプロヴィゼーションという言葉の持つ場当たりの、その場しのぎといった決して良いとはいえないイメージがその積極的な使用を妨げていると考えられる。

能楽も同様に即興という言葉避ける傾向にある。シテ方観世流の中津川氏は能における即興とはどのようなものなのかという問に対して以下のように述べている。

「即興っていうのはないんです。お能には型っていうものがあって、型というものをきちんと守って、それにそって動いていれば舞台っていうものはなんとかなるものなんです。」

しかし実際には、舞台の上で能楽師たちの行動が即興的に変化することがあり、このことについて羽田氏は以下のように述べている。

「能っていうのは広い意味では即興に満ち満ちていているのです。型っていうのは必ず守らないといけないのですが、逆にいえば型さえ守っていればそれ以外は何をしても良いのです。」

上記の両氏は、一方では能楽には即興はなく、もう一方では即興があると発言しており、一見矛盾が生じているように思われる。しかし、この相違は中津川氏が即興ということ、型を変化させることと考え、羽田氏は型に規定されていない行動をどのようにおこなっているかとしたこと、つまり両氏が即興という言葉をもどのような行為と捉えているかという点から生じている。

本章ではまず、能楽以外の芸能で見られる即興行動の定義とその行為についての説明をおこなう。能楽は一般に演劇というジャンルに入ると思われるが、実際には曲全般を通して謡いや囃子という音楽的要素が入っていること、また、台詞の掛け合いや舞などの動作に関しても様々な音楽的制約を強く受けることから、音楽における即興行動に関する定義となる。その上で、能楽師たちの意思によって舞台上で変化し得るものを即興的行動とし、それらの行動はどのようなものであるかということについて言及する。

3.1 他の芸能に見られる即興

3.1.1 音楽における即興の定義とその実例

溝上(1998)は即興演奏を「音楽上の種々の約束をことばとして自由に人々に語りかける」という高度な行為と定義した。

また、花井(1969)は音楽の実践上において即興演奏を「即興演奏とは、その場で瞬間的におこる即興、すなわち音楽的な心による感じや楽しさを、あらかじめ準備することなしに演奏したり、表現したりすることである」と定義し、さらにそれには4つの種類があるとした。

1 主題の発展

与えられた動機や主題から続きを演奏する事。

リズムやテンポ変化させたり変調させたりしながら進行していく。

2 イメージの具体化

演奏者に曲全体の構想やそれにもとづく表現がすべて任せられた演奏。

現代では部分的にコンチェルトにおけるカデンツァ²や、オペラのアリアにおけるコロトゥーラなどにおいて見られる程度である。

3 装飾

演奏者が旋律に対して装飾を加え、より音楽的な楽曲にまとめる演奏。

4 身体表現

歌曲や器楽曲に合わせて身体的表現を行うこと。

3.1.2 ジャズにおける即興

ジャズにおける即興行為は、ジャムセッションという演奏形態においておこなわれることが多い。その表現方法の一例として本多(1976)は以下のようなパターンを挙げている。

「たいていの場合、ピアニストのイントロではじまります。そしてそれを聞いたときに参加している演奏者は“何を”“何調で”“何拍子で”“どれくらいのテンポで”やるかすっかり分かってしまって、余計なことはいわないで演奏に入っていきます。そしてひとりひとりが自由に、好きなだけアドリブ・ソロ(即興的独奏)の妙技を披露する。」

このことから分かる通り、ジャズにおける即興ではリズム、テンポ、音階という枠が何かによって規定されており、その中でそれぞれの演奏者が即興的に演奏をおこなっていくということが一般的である。

また、その表現方法は基本的には先に述べたクラシック音楽と同じく、主題を音階の移動などを用いて発展させたメロディーを演奏したり、与えられた音階に対して自分の思い描いたイメージを音楽化したりするといった行為である。しかしクラシック

² 演奏者による独奏部分。現在では作曲の段階から即興をおこなうのはきわめて稀で、ほとんどの場合は既にある楽譜を用い、その表現において演奏者が即興的な解釈を加えるという行為になっている。

音楽とは即興をおこなう形態と、即興をおこなうまでの過程において大きく異なっている。

クラシック音楽における即興が、基本的には一人の演奏者によるものであるのに対し、ジャズにおける即興は、複数の演奏者によっておこなわれている。そのため演奏者が即興演奏をおこなう際に、元となるリズムやコードが直前の演奏者の行動によって変化する可能性があること、また、それと同様に自分がおこなった即興演奏が、次の演奏者の行動に影響を与えることになり、そのことがジャズにおける即興をより複雑なものにしているといえる。

3.2 即興的行動の種類

3.2.1 アシライ吹き

笛方がおこなう演奏法の一つ。等間隔な拍節感をなくした演奏法である。大小が打ち出す音や地謡の謡いに対してあしろうように吹き、シテの心情や場面の風景、琵琶などの能楽の舞台にないほかの楽器を表現するためなどにおこなわれる。笛方森田流の杉市和によると、吹くべき旋律は決められたものからの組み合わせであるが、音の強弱やテンポの緩急で様々な変化を引き起こすことができる。また、あらかじめシテ方から「このような感じで」とイメージの注文が出ることもあるという³。

3.2.2 手組みの選択

前章でも述べたように、笛以外の囃子方は手組みと呼ばれる打音と掛け声の連続を単位とし、舞台においては手附というそれらを組み合わせたものによって行動が規定されている。しかし、三浦(1998)によればある特定の個所では、手組みが完全に決まっているのではなく場の雰囲気によって選択肢の中から選べるようになっているという。図3-1はその選択肢を表したものである。

³ 能楽タイムズ 2000年8月号

図3-1a ツツケ

小鼓	大鼓		1 拍
	ヤ△	も	1
○	ハ	し	2
	ハ	し	3
●	▲	し	4
ヤ●	△	か	5
●	△	め	6
○	ハ△	よ	7
○	ハ△	し	8
○		カ	
○		メ	
○		サ	
○		ン	
○		ヨ	

図3-1b 三つ地

小鼓	大鼓		1 拍
	ヤ	も	1
	ア	し	2
	ハ	し	3
	△	か	4
ヤ		め	5
○		よ	6
ハ		カ	7
●		メ	8
ハ		サ	
○		ン	
○		ヨ	

出典 能・狂言の音楽入門 1998 音楽之友社

図3-1a、bは謡と大鼓、小鼓の関連を表したものである。大鼓の、と、小鼓の、はそれぞれ打音とその大小を表した記号であり、ヤア、ハはそれぞれ掛け声を表している。また謡の詞章部分に含まれている...の記号はモチといわれるものを表している。モチとは三宅（1998）が「拍子に対する字数の不足を補うために、一定のところにカナー字分のタイムを取ること」と述べているように、リズムを合わせるための音価の操作行動である。

具体的な選択の手順に関して、前述の三浦は「一拍目で大鼓が「掛け声」を長く引いてきたら、謡はそれを三地系の手組と判断して三地謡を選ぶ。一拍目に大鼓が（チヨン）と鋭い音を打ってきたらツツケ系であるので、謡もツツケ謡となる。」と述べている。

上記のことからも分かるように、この部分での選択の権利を持っているのは大鼓方

であり、地謡や小鼓方は大鼓方の行動に合わせて自らの行動を決めていくという構図ができている。

また、さらに詳しく見ていくと、この行動は単に大鼓方がどちらの手組を選択したかということと終わるものではないということが分かる。大鼓方がツツケの手組を選択した場合、地謡は1、3、5拍目においてモチを取って音価を操作しなければならなくなる。そしてそれをどれくらい取るかということは、大鼓方がモチを取るべき拍において、どのようなタイミングで鼓を打ってくるかということによって規定されてしまう。一方、三ツ地の手組を選択した場合は、地謡はモチを取るという行為をする必要がなくなり、今度は逆に謡いに大鼓方、小鼓方が謡いの進行に合わせて鼓を打たなければならなくなってくる。つまり、ツツケを選択した場合はそれ以降を囃子方が規定し、三ツ地を選択した場合はそれ以降を地謡が規定するという現象が起きている。

このように、選択的にはあるが即興的に手組を変化させることで、リーダーシップを取る権利の受け渡しをおこなっているといえる。

3.2.3 見計ライ、シラセ

先に述べた例は、地謡と大小間によっておこなわれる即興的行動であったが、能舞台においてはその他にもシテが中心点となっておこなわれる行動も存在している。

一曲のなかで、シテが舞い、囃子方が舞いのための音楽を演奏するパートを舞事と呼ぶが、これの開始する時点と終了する時点において見計ライとシラセとよばれる行動が起きることがあるという。

まず、見計ライとは、三浦（前掲書）によると舞事の部分に入る際などに、シテが扇などを使って何らかの合図を出すまで、囃子方がつなぎとしてある種の手組を繰り返して演奏する行為を指す。また、シラセとは羽田氏によれば、舞台上での急な舞の切り上げや、もう一巡舞を引き伸ばしたい時などに、シテ方が扇を使ってサインを出す行為であるという。

いずれの場合も、シテの合図をきっかけにして、太鼓方（出演していない場合もある）大鼓方、小鼓方、笛方の順にそれぞれ自分の手組を変化させることで隣接する演者に状況を知らせるという行為であり、囃子方はこのような舞台上での咄嗟の変化にも常に対応できるような構造になっている。

3.2.4 開けたる位

開けたる位とは開位（らんい）とも呼ばれるもので、世阿弥（1931）⁴が述べた芸事に関する概念であり、白洲（1989）がその現代語訳を以下のように述べている。

「芸の奥義を極めたシテが、時々異風（変わったかたち）を見せるときがあるが、面白いと思って、初心者が安易に模倣してはならない。そもそも「たけたる位」というのは、若年から老年に至るまで、あらゆる稽古をしつくした人間が、稀に演じる非風（悪いかたち）なのである。」

世阿弥は、多数の著書の中で能における美しさの概念を「花」という言葉に例えて説明している。そして自分の持っている技能をいかにして使えば、観客に対して深い印象を与えることができるかということをも「花の咲かせ方」とし、このことについて意見を述べ、その方法の一つに観客にとっての珍しさを活用するということを挙げている。そしてその中でも開けたる位とは芸を極めた名人がおこなってこそ意味があるものとなる。なぜなら芸を極めたシテであれば完全な型を舞台にて演じることができるようになる。しかし常に完全な型を演じるということは、常に観客に対して同じものを見せているということにもなり、次第に印象を与えることができなくなってしまう。そこで、ときには型を崩すことでいつもとは違う表現となり、それが観客に対してより強い印象を与えることになるのである。逆に、芸をきちんと習得していないと、例え崩した演技をおこなったとしてもそれは観客から見ればただ単に失敗したものと受け取られるだけなので意味を成さないのである。

このような型を破るという考え方は現代の能においても見ることができるが、型を守ることが重要視されている現代の能の世界においては、演習の工夫というよりも、むしろ演者の無意識的な行動として現れているようである。

例えば、シテ方喜多流の友枝喜久夫は白洲、友枝（1990）のなかで、能の型について以下のように述べている。

⁴ 『至花道』 成立は1420年

「型通りやることはやるんですが、その型を離れる。無心の境に遊ぶようにならないと、能にならないですよ。それは頭で考えながらやってもできませんね。だからよくいいますね。守って破って離れるという...。」

また、実際に行為がおこなわれたことがあるという記録としては星田良光（1991）が、宝生流のシテ方である近藤乾三が舞った「藤戸」という演目における批評において、シテがおこなった型からはずれた演技とそれが舞台にどのような影響をもたらしたかという事を述べている。

「この時の近藤は、無意識の中にある騒然たる環境に抵抗して、進んで常道を破っていたのだと思う。あるいは芸神に魅入られ、宝生の近藤であることから開放されて、天衣無縫の近藤乾三が舞っていたのだといえると思う」

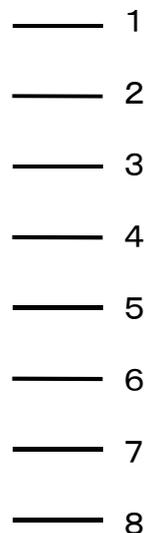
この場合でも演者はあらかじめ型を破ることを意図していた訳ではなく、自分が表現しようと思った理想を突き詰めて行った結果、舞台上でふとした拍子に出てしまった行動であった。

現代における闌けたる位とは、決められた型を守り、それを突き詰めていったことで起きる、シテの演目の解釈と美意識が無意識の内にさせる自己表現の方法であるといえる。

3.2.5 拍子の共有

能における音楽的要素は八拍子という概念によって規定されている。八拍子とは図3 - 2のように拍子を八つまとめたものを一鎖（ひとくさり）としたものである。この8本の線を基本として、この上に図3 - 1のように謡であれば詞章をのせ、囃子であれば粒や掛け声をのせており、クラシック音楽における小節のような役割を持つ。ただしこれには、クラシック音楽のように等間隔な時間を刻むことはなく、常にその間隔が伸縮し、変動する事に大きな特徴がある。

図3-2 八拍子



この八拍子の変動を、浅見（1993）は以下のように表現している。

「八拍子を中心にすえ、同時に共通の拍を刻んで行くことによって演奏は展開する。八拍子の間は均一には扱われないから、各役々はお互いに気合いをそろえて演奏を一致させる努力をする。とはいっても可能な範囲内で独自の間・込みも加味して、各役々はお互いに引っ張りあい、撓め・運び、八拍子を律動感のある流れにつくり上げる。」

八拍子の伸縮には舞台上で各役割が何を基準にして行動しているのかということが大きく影響している。ここでは、囃子方における八拍子の形成を中心に記述をおこ

なっていく。

まず、安福は、丸岡（前掲書）のなかで、大鼓の役割は八拍子の前半部を担当することでその鎖での拍子を作り出すことにあり、小鼓の役割は主に後半部を担当し、大鼓が作った拍子を受けて、次の鎖につながるようにすることであると述べている。一方、高桑（1982）によると、大小が重なる場合に、大鼓は小鼓に合わせるような行動をとることがある。このことから大鼓と小鼓は相互に影響を与えながら行動しているということがわかる。また、これに太鼓が加わると、柿本（1979）によれば太鼓が演奏しているときは舞台の主導権は太鼓が持つとなっており、太鼓方によって大小の行動が規定されてくるようである。さらに、前述の杉によると、笛は大小が作る拍子にのるように演奏するのだと述べており、大鼓と小鼓の作ったリズムに笛方の行動は規定されている。また、小鼓方の北村は丸岡（前掲書）における対談の中で以下のように述べている。

「太鼓は笛の流儀によって左右されますが、笛だけはいつも自分の流儀でやればいいわけなんです。大鼓と小鼓は相手によってその度が変わって来るのですから大変ですよ。」

以上のことから、囃子方の中で一種の循環構造が形成されていることが伺える。

また、囃子方とそれ以外の役割の関係においても、舞事に関しては、観世（2001）が舞囃子の型付けを各流の笛型の唱歌にあわせるかたちで記載していることから、シテの動きが笛方に制限される場合があることが推測できる。

このような構造は、江戸時代の能においては座という制度が保たれ、演能の際に流派が基本的には固定されていた状況だったため、同じメンバーで繰り返すことによる慣れによって調整されていたと思われる。渡邊氏によると、現在でも加賀宝生では流派が固定されているのである程度は慣れでやっているという。ただし、そのような場合でも必ずしも一致するということはなく、以下のように一致しない場合もあるという。

「この間の志賀でいえば⁵、後シテの舞いを舞う部分がありますよね。謡い中断して神舞ってという舞を舞うんですが、あの部分でもっと後半、強く速くして欲しいんです。といいながらもこっちは年寄りですからアップアップして舞ってたかもしれませんが、もっと速く、強く盛り上げてこなきゃいけないんです。当日、本来なら前日に申し合わせって最後の舞台稽古、総ざらえをするんですけど、今度ちょっと日程的に、十日の朝九時半からやったんですが、そんなとき終わったときに私は囃子方に言ったんですけど、本番でもまだちょっと盛り上りが弱いんです。」

というように、ほぼ固定されているメンバーでおこなわれている加賀宝生においても、出演者全員が納得するような舞台を作り上げることが困難な舞台の構造を能楽は持っている。

それに加えて、現代の能楽では流派による組み合わせに制約がなくなったことで舞台構成に複雑さが増し、慣れということによる調整はさらに難しい状況になっている。

囃子方は流派が異なっているとしてもその大枠（拍子の中で何拍目に打つのか）は、ほとんどの場合は大きな差としては現れてこない。しかし、音として舞台に現れてこないコミのとり方が流派や個人によって異なってくること、また場合によっては大きく違うことがあるので、それを申し合わせと本番にて調整するという行動が現れる。

そしてその行動のほとんどは、組み合わせが多様なためにすべてを把握しておくことは不可能であり、即興的な行動によって対応することが求められているのである。

3 . 3 組織の変遷と歴史

前節にて述べてきた即興的行動をおこなう理由として、そのいくつかは組織の形態にあった。そして能楽は、発生から現代までに数回にわたって組織の変化を経験している。

⁵ 渡邊氏はこのインタビューがおこなわれる直前の2000年1月10日に石川県立能楽堂において「志賀」のシテを務められた。

そこでこの章では、能楽の組織を歴史的側面から調べることで、なぜこのような即興的行動をおこなう組織形態になったのかということをも明らかにする。

3.3.1 観阿弥・世阿弥の時代(室町)

前章でも触れたように、現在能楽と呼ばれている芸能の起源は奈良時代初期に唐から輸入された散楽という芸能であるといわれている。散楽は曲芸や奇術的要素を持った雑芸の総称であったが、平安、鎌倉期を通して分化していき、その中の物真似芸が申楽、もしくは猿楽とよばれるようになった。

鎌倉期になると、申楽の集団は寺社によって庇護されるようになり、その集団は申楽座といわれるようになった。申楽座はそこでは寺社に奉納する祝祷のための儀式と、その余興として物真似を用いた寸劇をおこなっていた。この当時は雑芸やそれをおこなう人々を総称として能という言葉が使われており、余興として物真似劇を行う集団は申楽座の能グループであったことから申楽の能と呼ばれるようになった。そして申楽の能は次第に世間からの人気を得るようになり、申楽座のグループ内での地位も向上していった。その原動力となった中心が観世清次、すなわち観阿弥とその息子の三郎元清、世阿弥である。観阿弥・世阿弥親子はそれまでの物真似芸に、曲舞節や延年などの当時流行していたさまざまな芸能の要素を取り込んでいくことで、申楽の能の芸としての変革をおこなっていった。その背景には、同時期に栄えていた田楽の能やその他の芸能集団との激しい競争関係があったと思われる。

そして1375年⁶に観世親子がおこなった能が足利義満の目に止まり、それ以降庇護を受けるようになったことで、申楽の能が武士階級という新しい層の庇護者を得ることになった。

また、馬場・葛西(2000)によると室町時代後期に現存している囃子方の各流派の芸租とされる役者が相次いで芸に関する伝書を残していることから、このころには囃子方の分業制が始められ、現代の技法の基礎となったと推定されるという。

3.3.2 式楽の時代(織豊～江戸初期)

表、葛西、津本(2000)によると、豊臣秀吉によって申楽の能はその姿を大き

⁶ 1374年という説もある。

く変えることになったという。秀吉がおこなったこととは、申楽の能を公的に保護する政策であった。

まず、大和四座といわれる観世、宝生、金剛、金春の四座を認め、それ以外に近畿一円で活動していた能の演能集団をその四座に組み込むことによって統廃合させたことである。ほとんどの場合が大和四座のいずれかのツレとなっており、これによって当時20以上あった申楽の座はすべて消滅してしまったことになる。

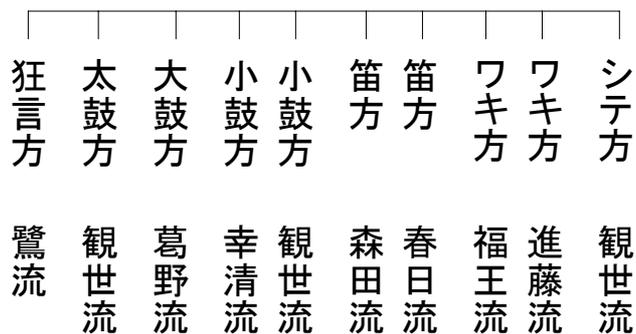
そして、秀吉は金春座を愛好していたことから彼らに禄を与え、さらに他の観世、宝生、金剛座に対しても他の大名から禄を出させることを制度化した。能の役者たちはこのことで身分の保障と経済的な安定を得ることになったが、禄の割り振り方が座に対してではなく、その中の家々に対しておこなわれたことで、役籍による分業制が固定化していったということである。

この政策は徳川政権になってからも引き継がれており、為政者が変わった後も能の役者たちは続けて経済的に安定した状態を得ることができた。

また、徳川秀忠が将軍時に活躍した喜多六平太が、徳川家光の時代に喜多流として独立することが許された。その結果、喜多流という新しい流派が成立し、申楽の能は四座一流、もしくは五座とよばれる体勢になった。その状況を示したものが図3 - 3 , 4 , 5 , 6 , 7である。

図3-3 座の組織図(1)

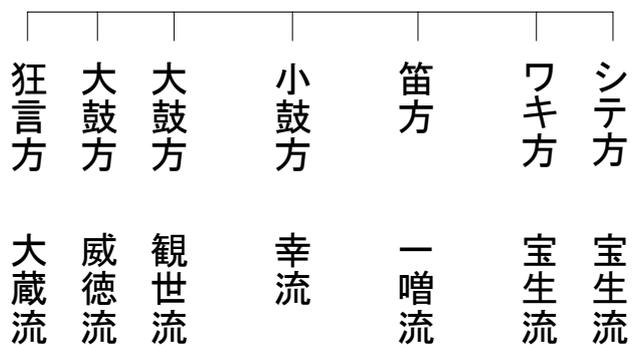
観世座



出典 能楽図説 1992 岩波書店

図3-4 座の組織図(2)

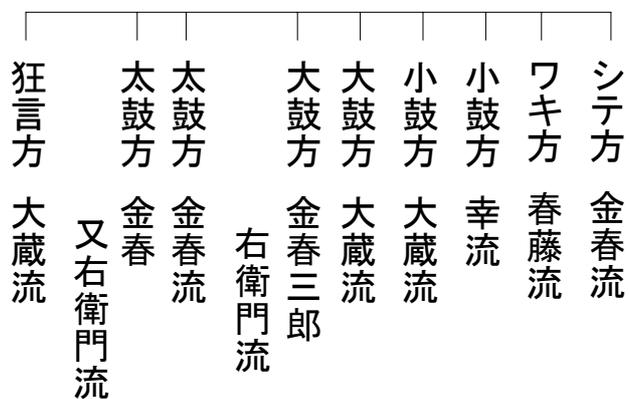
宝生座



出典 能楽図説 1992 岩波書店

図3-5 座の組織図(3)

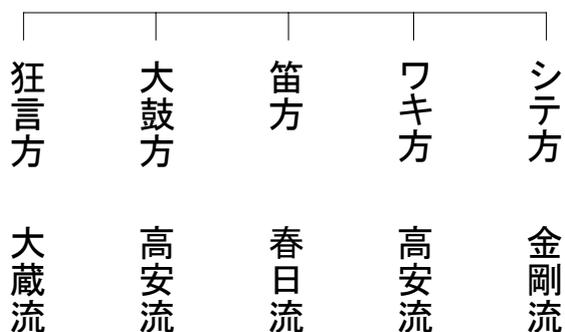
金春座



出典 能楽図説 1992 岩波書店

図3-6 座の組織図(4)

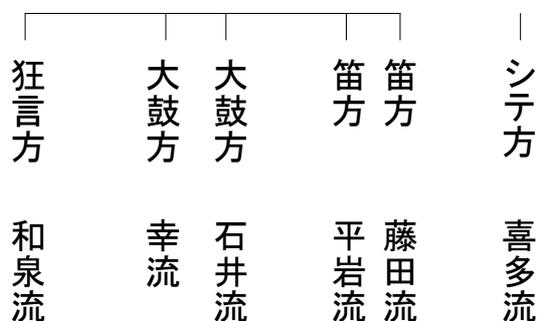
金剛座



出典 能楽図説 1992 岩波書店

図3-7 座の組織図(5)

喜多流・座外



出典 能楽図説 1992 岩波書店

式楽と制定されて経済的には安定した一方で、申楽の能は徳川幕府から様々な制約を受けることになる。表、天野(1987)は、現在も続いている役籍ごとの分業が制度として定められたこと、家元に対して演じることができる曲目のリストを提出させ、それを守るように指導を行うといったことを挙げている。

また、式楽となったことで申楽の能はそれまでよりも一般の庶民の目に触れる機会は少なくなっていたが、手猿楽(てざるがく)というかたちで素人の役者集団が形

成されていたり、謡や仕舞といった部分的な形では広く浸透したりしていった。

3.3.3 座の崩壊(江戸末期から明治)

明治維新が起き、徳川幕府がなくなったことで能楽師を取り巻く環境は大きく変化した。それまでは禄の支給を受け、それによって生活してきたが、禄が止められたことによって生活ができなくなり、廃業、転職を余儀なくされていった。このことは能楽師たちの頂点にあった家元たちにとっても例外ではなかった。いくつかの流派が廃絶したことにより、図3 - 4, 5, 6, 7のような座という制度は維持できずに崩壊することになる。

その後、岩倉具視ら政府高官や華族、財閥らの援助によって再興することができたが、座の制度の崩壊は演能形態に流派の制限がなくなるという大きな変化をもたらした。

また、表(1987)によればこのころから能楽という呼称が一般に普及したということである。

3.3.4 戦後から現代へ

太平洋戦争が終わり、占領軍によって財閥が解体されたことで、能楽はまた庇護者を失うこととなった。また、空襲によってほとんどの舞台が焼失したことや、人的損失という問題が能楽の組織にダメージを与えた。しかし、明治維新時に壊滅状態にまで追い込まれたところから復帰した能楽会にとっては組織に変革をもたらすほどの大きなものではなく、戦後の混乱が収まるにつれて以前のような隆盛を取り戻していった。

3.4 即興に関する考察

本章ではクラシック音楽、ジャズにおいて見られる即興の定義を紹介し、また、能楽における即興的な行動の現象を記述した。また、能楽の組織の歴史を調べ、組織の変遷が即興をおこなう大きなきっかけとなったことを明らかにした。

ジャズにおける即興と、能における即興的な行為を比較すると、集団にて行為がおこなわれている点や、演者間にて行為を規制しあった中で行われるという形態は非常

に似通っていると思われる。

しかし即興の何のために行うのか、また即興を行うことでどうなるのかという点に大きな違いがあると考えられる。

ジャズにおける即興は、演奏者個人個人の自己表現による楽曲の展開が中心となっている。それに対して能楽における即興は大きく分けて演者個人による自己表現のための行動と、集団で行われる舞台を調整するための行動が特徴となっている。

自己表現のための即興とは、能楽において演者の動作を規定している「型」というパターンを、自らの持つ曲の解釈や、美意識といったものが半ば無意識のうちに逸脱させる行動であった。

舞台の調整のための即興とは、舞台上でリズムやテンポをいかにして規定するかという行為に現れていた。能楽では多様な流派に対応する方法の一つとして拍子の共有という行為がある程度即興的におこなわれていた。

八拍子という概念がいつの時代から確立されていたかということは明らかになっていないが、分業制が確立された江戸時代以降においてはその調整行動は慣れによっておこなわれていたと考えられる。しかし歴史的な経緯によって流派が多様になることで、即興的な行動にて対処せざるを得なくなったことが背景にあった。

舞台上では、演者たちはいくつかの限られた相手とのコミュニケーションをとることでお互いの存在を確認している。舞台の全体としてはシテが中心となってリードしている。しかしその相互作用の関係は本章で明らかにしたように複数のパターンが存在しており、その場その場によってリーダーシップが変わっていくことで拍子を即興的に調整しながら共有しているのである。

第 4 章 技能の伝承

4 . 1 日本の伝統芸能における技能伝承

生田久美子(1976)は技の習得に関して日本の伝統芸道を例に挙げその習得プロセスにはいくつかの特徴があると指摘した。

- 模倣することによる習熟
- 非段階的な学習
- 評価の非透明性
- 「わざ」言語

「わざ」の習得とは「型」の習得であり、「型」は図4 - 1のように師匠という権威が表現した「形」を模倣し、学習者がその事に対して解釈することで得られていると説明し、これを威光模倣と呼んだ。そしてその指導・学習過程において、西欧の芸術の様にわざを要素ごとに分解し、その難易度ごとに段階的に学習していくことがなされていないこと、教授者が学習者に対して評価の基準を秘匿するという特徴があることを指摘した。

子供からはじめた場合初めて舞台に立つのは2~3、4歳で老松のキリなどで仕舞デビューとされるのが一般的である。その後は日々の訓練として仕舞の稽古、短い謡の稽古を積み重ねていき、5~8歳のときに鞍馬天狗という演目において花見の稚児の役として初舞台を経験する。このときの稚児の役割は舞台に出てきて、座って、引っ込むといういたって単純なものであるが、これをはじめとしてだんだんと難易度の高い子方の役をする事で技能の修得に合わせて舞台を経験していくことになる。さらにこの頃からは稽古の中に仕舞や小謡のほかにもいくつかの演目を部分的に稽古することが加えられる。

そして7、8歳になると初シテといわれる、初めてシテを舞台で演じる事を経験する。このときシテは面を付けないいわゆる直面という形式でシテを舞うが、これは子供用のサイズの能面が存在しないためである。面をつけて舞うようになる、これは初面といわれるが、それを経験するのは早くも15、6歳の頃になる。そしてこの頃からようやくツレや地謡といった役がつくようになりそれらによってさらに舞台の経験を積んでいくことになる。

一方、中年から能を始めた場合、稽古の内容は謡と仕舞を行うというように子供から始めた場合と同じであるが、子方を経験できない事による舞台経験の不足、声や体が固まってからはじめるなどという点から不利になってくるようである。また、能楽の世界が一般的な世界と大きく異なっているため、そのしきたりや作法になじみむために時間がかかるという点も、自然とそのような世界に浸っている子供の頃から始めた役者との違いになっている。

以上の話からは、シテ方の技能の伝承制度にはいくつかの特徴があることが分かる。まず、典型的な育成方法が存在しており、入門する年齢によって異なっていること。また、シテ方としての成長には舞台を経験する事も重要な要素であり、そのことから小さい頃から稽古を始めることが有利であること。そして、日常的に行われている稽古の内容は、謡や仕舞という能の部分的な要素を中心におこなわれているということである。

ワキ方や囃子方に関しても、基本的にはシテ方と同じように典型があり、それに則った育成がおこなわれていると羽田氏は述べている。しかし、三役がシテ方と大きく異なるのは、三役には子供ができる役割がなく、また、囃子方は一舞台にそれぞれ一人ずつしか出演しないため、ある程度の年齢に達するまで舞台に立つ機会が非常に少

ないということである。

また、能楽の特徴として能舞台の構成が役籍ごとに分業化されていることは先にも述べたが、現代の能楽師たちは、自分の専門ではない役籍の稽古を積んでいるケースが多い。とくに、三役に関してはシテ方五流のすべての謡本を揃え、稽古をおこなっているという。これは、各自の専門性を高めるために分業化が図られたという経緯から考えると、他の役籍について学ぶということは矛盾を含むものであると思われるが、現代の能楽師にとっては必須の技能となっているようである。

その例として、東京芸術大学音楽部邦楽科能楽専攻と国立能楽堂がおこなっている能楽研修が挙げられる。

東京芸術大学音楽部邦楽科能楽専攻はさらにシテ方と囃子方のコースに分けられており、ここでは研究者ではなく、専門の実技者を育成するための教育がおこなわれている。渡邊氏の話しによると、その内容はシテ方のコースであれば囃子方の各楽器を、囃子方のコースであればシテ方の謡と自分の専門とする楽器以外の楽器の基礎的な技法を一通り習得することが必修科目として定められているという。

また、能楽研修とは国立劇場を中心にしておこなわれている伝統芸能伝承者養成研修のコースの一つ⁷であり、能楽の場合では三役を対象としている。この研修内容を見ると、ワキ方専攻の研修生が学ぶ内容はワキ方の謡と型、笛、小鼓、大鼓、太鼓、狂言となっており、また、囃子専攻の研修内容も専攻した各楽器の他にシテ方の謡と専攻以外の楽器となっている⁸。

上記の二つの制度は近年になってできたものであり、能の技能の伝承を教育機関の中でおこなっている。カリキュラムを組む過程で能楽師として必要とされているから他の役籍に関する講義が設定されているのであり、そのことから考えても、自分の属する役籍以外の技能を修得することが能楽師にとって必要な要素であると認識されていることが推測できる。

4.2.2 制度の変遷

⁷ その他のコースには歌舞伎俳優、歌舞伎音楽（竹本、鳴物）、寄席囃子、太神楽がある。

⁸ 平成10年度版伝統芸能伝承者養成研修募集要項より

上記のような能楽師になるまでの一連の流れは、能楽が発生したときからとられていた手順ではなく、時代と共に変化してきている。また、近年は国の政策などによって、新たな育成の方法がおこなわれ始めている。ここでは、前章の歴史と重複する個所はあるが、以下に発生期から現代に至るまでの能楽における伝承制度の変遷について述べる。

まず、能の形成段階である室町期においては一子相伝(実子か否かにかかわらず)が原則であったといわれている。世阿弥(1958)⁹が芸道書に「一代一人の相伝なり。たとひ、一子たりと云ふとも、不器量の者には伝ふべからず」と書き記しているように、芸の力量によってその技能を伝えることが重要であるとされていた。

江戸時代に入ると能が式楽として制度化されることで家元制という、家元を頂点とした階層構造が確立することになる。

また、明治維新によって座制度が崩壊したことは先にも述べたが、この危機を能楽界全体が団結して乗り越えたことで、家元制度の強化という現象をもたらした。

現代の家元は、流派の能楽師に対して舞台での公演活動から稽古事にわたって非常に強い権限を持っており、その諸権利に関しては横道(1996)が以下のようにまとめている。

(1) 演目に関する権利

任意の演目を常備演目のリストに加え、または取り除く権利。

新作演目の支援・公演を許可したり、否認したり、またこれを常備演目のリストに加える権利。

(2) 広義の演出に関する権利

能本の改訂権。

付ケ(楽譜・舞踏譜・演出簿の総称)の制定権と改訂権。

他の役籍の家元に対して、付ケの改訂を要請する権利。

(3) 上演活動に関する権利。

⁹ 成立は1418年

任意の演目の上演許可権と禁止権。

公演会の許可権と禁止権。

面・装束・舞台等の所持の禁止権。

(4) 人事に関する権利

流派の能楽師（専門の演奏者）であることの認定権。

流派の能楽師に対する出演停止などの懲罰権。

流派の能楽師であることの否認（破門）権。

流派の能楽師の諸団体加入に際しての承認権。

(5) 免状に関する権利

免状物演目の制定権と改訂権。

免状物演目に関する免状の発行権と免状料の取得。

(6) 付ケに関する権利

付ケの秘匿権と公表権。

謡本その他の付ケの印刷発行の許可権。

付ケ発行の印税取得権。

流派の能楽師に対する一定の本の使用の強制権。

近年では従来の家元制度と並存する形で新しい育成制度も出現してきている。それが、先にも述べた東京芸術大学音楽学部と国立能楽堂能楽研修である。しかしいずれの場合も、卒業後にそれぞれの流派の家元に入門することで初めて能楽師として認められているという制度になっており、家元制度の一部として組み込まれているものであるといえる。

4 . 3 稽古と熟練

4 . 3 . 1 師弟間での技能の伝承

技能の伝承にもっとも大きな役割を持つと考えられるのは師弟間でおこなわれて

いる稽古である。もちろん、前述した羽田氏の話しの中にもあったように師匠の下で弟子として過ごす中で、能楽界という特殊な世界で身を処するためのルールや作法を学ぶということも重要である。しかしここでは舞台上で直接必要とされる技能がいかにして伝承されているかということに焦点を絞り、稽古に関する調査をおこなった。

シテ方の日常的におこなわれる稽古は、謡と仕舞の稽古に分けられていることはすでに述べたとおりである。

本研究では師弟間の稽古が実際にどのようにおこなわれているのかを明らかにするために、以下の概要で観察をおこなった。

- 日時 2000年3月4日
- 場所 石川県立能楽堂
- 対象 金沢大学宝生会
- 内容 仕舞

- 師範 寺田成秀氏 シテ方宝生流職分
- 学生

学年	演目
A 2年	熊野
B 2年	須磨源氏
C 3年	箆
D 4年	松虫

対象となった稽古は2000年6月24日から25日にかけて石川県立能楽堂にて行われた「第47回 全国宝生流学生能楽連盟 学生自演会」を目的とした稽古の第一回目のものである。ただし、学生Aにおいてはこの類ではなく、目的は不明であるが初めての仕舞の稽古となっている。

■ 観察の方法

使用機材

ビデオカメラ 2台

三脚 2台

MDレコーダー 1台

舞台正面と脇正面にビデオカメラを1台ずつ設置して稽古の様子を録画し、同時にMDレコーダーを使用して音声を収録した。また、学生Dに対しては稽古終了後に稽古に関するインタビューをおこなった。

それらのデータをもとにして、師範と学生の発話の書き起こしをおこなった。ただし、節に乗っている謡の部分は省略した。

以上の発話データとビデオカメラから収集したデータを用いて指導法にどのような特徴が見られるか、また経験年数の違いによって指導の内容にどのような差があったかを分析する

■ 各学生の経験について

先に述べたように学生Aは立ち方としての稽古は今回がはじめてであった。ただし、謡の稽古は2年間、太鼓方としての稽古を1年半おこなっている。学生B、C、Dはそれぞれ謡の稽古は2年間、3年間、4年間おこない、立ち方の稽古は1年半、2年半、3年半おこなってきている。また、4人の学生の中で学生Dだけが2000年1月22日に石川県立能楽堂において「岩船」という演目でシテを経験している。

稽古全般を通して共通して見られた事柄は以下の通りである。

稽古は能舞台を簡略化した練習用舞台にておこなわれた。

学生の服装は各自様々であり、白足袋と仕舞扇のみ共通していた。

師範の服装も洋服で、学生と同じように白足袋をはき仕舞扇を持っていた。

また、師範が稽古に用いた持ち物は謡本（宝生流百番集）と型付け本であった。

稽古の順番はその日稽古場に入った順番でおこなわれていた。

学生は他の人の稽古中、その稽古を見ているか自分の行う曲の型付けを見ている。

学生は舞台上がる前に「お願いします」と師範に向かって正座をして挨拶し、稽古後は同じく舞台の前で正座して「ありがとうございました」と述べて終了する。

稽古の内容は師範が地謡の部分を謡い、それに合わせて舞うのが基本であり、その過程でなにかあれば中断して指導が入っていった。今回は仕舞の稽古であったため、謡いに関する指導はほとんど見られなかった。

学生一人あたりの指導時間は10分から30分までとまちまちであった。

経験によって変化が見られるものは以下のことが観察された。

■ 稽古開始時の立ち位置と距離

挨拶の後、稽古は学生が舞台中央にて構えることから始まるが、そのときに師範が立っている位置が、学生A、Bのときは学生の横、学生C、Dのときは舞台の外という違いが見られた。

図4 - 2 学生B(1)

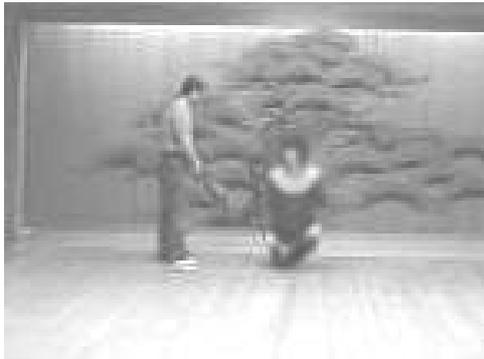


図4 - 3 学生C(1)



また、稽古全般を通して学年が上がるほど師範と学生の距離が離れる傾向にあった。

■ 使用する用語の変化

舞台における位置情報を表す言葉が、経験が浅い学生に対しては他の一般的な用語に置き換えた表現を用いている。

< 置き換えて使用した用語の例 >

カメラの方向

センターライン

■ 型の説明の内容

型の説明をする時に、経験の少ない学生に対しては具体的な身体の動かし方による説明がおこなわれ、学年が上になると動作の具体的な説明よりもむしろ場面や情景に合わせた抽象的な説明による指導となる。

< 例 >

学生 A

師範 その右足をちょっとだすようにして
それが一足っていうけどね
それからどんどんあそこまで
先程のように
そこいったら右足左足で止まってみて
右足だして左足揃えにくると
そしたら右足ひねって
そしたらかかと外にだすことや
正面みたいから正面の方向までひねる
左足もひねって
そしてそれ揃えに行く
左足そこでひいて揃える
これが隅取り

学生 B

師範 三つふんだらまず手を動かさない

B はい

師範 手を動かすと足ついてくるから
そうそうそう
かまわずに手と足とをかまわずにべつべつにするの
気持ちを別にしないと一緒にこない

図4 - 4 学生C(2)

学生C

師範 顔まっすぐ川面みてる

C はい

師範 そこにむかって波をたて(図4 - 4)

師範 これで梅の枝の一枝みたつもり

それをこうして

右で踏み止めて



学生D

師範 あのBさんがやったさしわけは

遠いところをのぞむような気持ちでこうさしていく

あなたのは逆にいうと下にあるものをこうそれをわけていく

ほんとうに草わける

だからそうすると自分の体が割って入るような感じだね

また、このことに関しては、学生Dの稽古前での談話の中で師範が以下のように述べている。

「一年生や新しい人は型そのものが分からないのでそのことから教えていくが、一年二年すぎると型の名前と動きをだいたい憶えてしまうんです。能における所作は型の組み合わせなので熟練してくると型の名前を言っただけで動けるようになってきます。さらに次のステップとして表現力や自分なりの意味を加えて味を出していくことが課題となってくるんですがまあそれはそれで。」

■ 模範の見せ方

師範が指導過程において学生に対して自ら模範を見せる際に、指示や模範の提示方法が異なっていた。

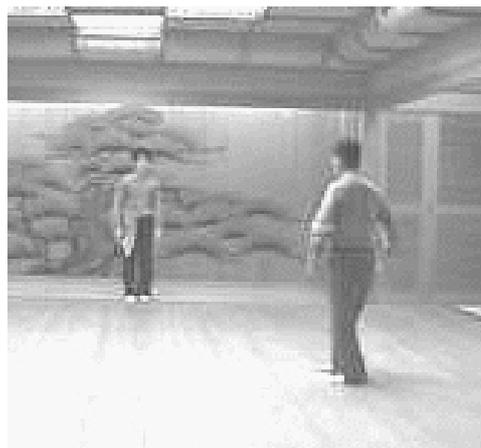
まず、模範を示す際に学生A、Bに対しては学生が動作を行っているときに、一緒

に師範が模範動作を示していたが、学生Dに対しては口頭、もしくは手で舞台外を指し、模範を見ているように指示を出していた。学生Cに関してはその両方の行為が見られた。

図4 - 5 学生B(2)



図4 - 6 学生D



また、学生の動作と合わせるように模範を見せるときに、学生B、Cに対しては師範が学生の斜め前、もしくは正面に位置し、対面にてその動作を行う場合と、師範の位置は同じながらも、学生に背中を見せる形で模範を見せる場合という2パターンが確認できた。しかし、学生Aに対しては学生と向き合う形で模範を行うという行為しか確認できなかった。

図4 - 7 学生A



図4 - 8 学生C(3)



図4 - 8 学生C(4)



経験の長い学生に見られるもの

■ 型と型とのつなぎかたに関する指導

学生CとDの稽古においてのみ、型という単位ではなく、型と型の間にある動作をどのように処理するかということに関する指導が見られた。

<例>

学生C

師範 あの上がり様にむかないで
ちゃんとひらきおわって

学生D

師範 その出足もはやいけどつなぎはもっとそれ以上にはやい
なにか型をしているときにはしっかりと型をする
ほんと二ヶ所しかないけどその二ヶ所をしっかりと

■ 演目の全体的なことへの言及

学生Dに対しては全体を通しての演出や、演じる曲の雰囲気や心持といった演目全体に関連する事項の指導が見られた。

<例>

学生 D

師範 あのみいめいたりってこう下がってゆるめてから左右したでしょ
その気合いはそのまま次のところに移っていくんだよ
だから前半とまったくこのようそが変わるんでもっと動作速く

師範 まあ前半はそれでいいとして後半はもっと動いていい
もっとてきぱきとぱぱぱと動くようにして

以上の稽古の観察から分かることとして、経験によって指導内容と指導方法に差が現れてくることが明らかになった。

まず、仕舞の稽古においては

型の動作を覚える

動作を意味付け、イメージ化する

型のつなぎ方に注意する

曲想全体を考える

という順序で指導がおこなわれており、師範が学生を見る基準が一部分から全体へと移っていく。そのため師範と学生との距離は経験が長くなるに従って離れる傾向にある。

また、指導の方法としては経験が長くなるに従って教えるということから見せて学ばせるという方法に移っていく傾向にあるといえる。

4.3.2 舞台経験による技能の修得

能の舞台は分業制によって成り立っていることはすでに繰り返し述べている。そしてそのことから、普段の稽古は各流派によって別々におこなわれており、実際に舞台全体のことを経験することができるのは申し合わせと本番時のみとなっている。舞台に出演する人数は、役籍ごとに大きく異なっており、シテ方であれば一回の演能に10人ほどになるのに対し、囃子方は常に一人ずつになっている。そのことから能楽師の舞台経験は役籍ごとに異なっている。羽田氏によれば、シテ方は子方から地謡、ツレと段階的に役割を経験していくことから一人前とみなされるまでが他の訳籍より早いという。逆に、三役はある程度技能を修得していないと舞台に立つこともできない

ため、一人前とみなされるまでに時間がかかる。しかし、一人前とみなされた後は、演能数に対する能楽師の人数の少なさから、三役のほうが舞台に出る機会に恵まれるということである。

4.3.3 評価

最後に、能楽においては技能の修得に対する評価がどのようになっているのかについて検討する。

藤田隆則(1995)は小鼓方として入門して参与観察をおこない、技法を学ぶ中で師匠が弟子を評価する基準を「演奏(空間のとり方)がよいかどうかの評価は、師匠が自分自身で空間をとったそのときの大きさと、ほぼ同じだったかどうかという事を指標にしてくだされている」と分析した。

また、渡邊氏もインタビューにおいて指導における基準を以下のように話している。

「私は教えるときには、その人が、その段階で動きますね。そのもう一つ奥っていか上を常に要求するんで、頭からこれがこの型だよとか、こうする事でこの言葉は活きますよなんてことは言わないんです。常に私の通り、私のできる限りの事を伝授しようと思うんだけど、それは後回しにして、まずその人の、お弟子の、習っている人の動く、動けるだけの現在よりももう一つ上の段階、次はまたその上の段階というような稽古方法をとってます。」

「同じ五人のお弟子がいても、同じ高砂を舞ってもそれぞれ違った高砂になるんですよね。だから彼女にはこういう高砂ができて、今の時点ではこういうものが一番頂点に近い、まあ将来これから伸びていく一つのプロセスとしての芸というか舞台というものをその時点時点で作り上げて、だからまた数年あとにまた同じ曲を舞うにしても、そんなときやまた違ったものに当然なるはずです。」

以上のように、同じ曲、同じ弟子であっても教える側の判断の基準は状況によって常に変化しており、その指導や評価が異なるものになる。

また、丸岡(1990)の中で山本は「語れないことは語らない」と述べており、その理由として言葉にできないことを無理に伝えようとして誤解が生じることを防ぐた

めとしている。そのため、指導や評価の基準が弟子側に秘匿されるという傾向もある。

4 . 4 技能伝承に関する考察

この章では文献、インタビュー、観察データをもとにして、能楽における伝承制度とその稽古の内容について記述した。

まず、現代の能楽師の育成は家元制度というものを基本としており、その制度の中で対面と口伝によって行われていた。そして技能の修得にあわせた典型が存在しており、その段階の移行は、弟子側が知ることのない師匠の判断によって行われている。また、舞台を経験することも重要な要素であるが、その位置付けは役籍によって異なってくるようである。

ただし、以上に挙げた特徴は生田や福島がすでに指摘しているように、日本の伝統芸能や芸事においては一般的なものであると思われる。

また、実際の稽古を観察したところ、その指導内容や方法が弟子の熟練度によって型の習得から曲の習得へ、言語による指導方法から模倣を見せることによる指導方法へと段階的に変化していることが明らかになった。

最後に、能楽における技能伝承の特徴の一つとして、習得技能の冗長性があることが明らかになった。舞台においては分業制という制度を守りながらも、一方で他の訳籍に関する技能を習得することが一般的になっている。このような制度は三宅(1979)のなかでシテ方である梅若らが囃子方の稽古に関して述べていることから明治時代には既に確立されているようであるが、いつの頃から行われるようになっていくのかは明らかになっていない。

第 5 章 結論と課題

本研究では、日本の伝統芸能のひとつである能楽を事例として、舞台における即興的行動とその技能の伝承についての分析をおこなった。本章ではこれまでに明らかになったことをもう一度順にまとめながら、さらに考察を加えていく。

まず、能楽における即興には、大きく分けて演者個人による自己表現のための行動と、集団で行われる舞台を調整するための行動があることが明らかになった。

自己表現のための即興とは、能楽において演者の動作を規定している「型」というパターンを、自らの持つ曲の解釈や、美意識といったものが半ば無意識のうちに逸脱させる行動であった。

舞台の調整のための即興とは、リズムやテンポをいかにして調整するかという行為に現れていた。能楽では多様な流派に対応する方法の一つとして拍子の共有という行為がある程度即興的におこなわれていた。演者たちはいくつかの限られた相手とのコミュニケーションをとることでお互いの存在を確認している。そして全体としてはシテが中心となってリードしていくが、その相互作用の関係は複数のパターンが存在しており、その場その場によってリーダーシップが変わっていくことで拍子を即興的に調整しながら共有しているのである。

次に、技能の伝承に関する能楽の特徴は、基本的にはその他多数存在している日本の伝統芸能の特徴、すなわち情報の秘匿性や、師匠の表現を観察し模倣することによる技能の修得、指導内容における段階の存在といったことが踏襲されているということが明らかになった。

しかし、それらのことに加え、能楽における伝承の特徴として、舞台上では分業制という特徴を持ちながらも、基礎的な稽古事に関しては他の役籍のこともおこなうという、技能の習得に冗長性を持たせているということを明らかにした。

これらのことから能楽の組織的な特徴をまとめると、能楽の舞台は分業と複数の流

派によって多様化した組織を即興的な行動によって統合する場であるといえる。そして習得技能に冗長性を持たせた伝承をおこなっていることが、それを可能にしている理由の一つになっている。

以上のことをふまえて、能楽の組織の持つ特性から組織マネジメントにおける示唆を述べると以下のようなになる

組織の多様性を統合するための方法として、即興的な行動を用いて対応することが考えられる。それを可能にするのは、組織内においてリーダーシップが流動的であり、また、その権限の委譲がスムーズに行われるような意思疎通の体制が整っていることにある。

そのためには、ある程度の知識は共有されていることが条件となっている。ただしその知識の共有は、組織内でのコミュニケーションを円滑に行うために行われるものである。高度に分業化された組織においては、それぞれの技能の専門性はお互いに尊重されるものでなければならない。

そして最後に、本研究の課題を以下に述べる。

まず、既存の能楽研究がシテ方対象にしたものが多かったこともあり、全体として調査がシテ方中心となってしまった。また、囃子方に関しては文献からの調査しかおこなっていないため、実際に囃子方がどのような技法を用いて舞台を進行させているのかという点に具体的な例を盛り込めなかった。

また、分業制の中での技能習得の冗長性が、どのような歴史的背景によって行われるようになったのかという点、例えば座制度の時代からあったのか、それとも座の崩壊後に舞台の構成のために必要に迫られてするようになったのかといったことを明らかにすることができなかった。

以上の課題は、今後さらに調査を進めていくこと、また能楽研究の発展に伴って次第に明らかにすることは可能であると思われる。

また、この研究をさらに進めていくことで、具体的に企業組織に対してどのようなアプローチを取ればいいのか、すなわち企業組織においておこなわれている調整という機能を持つ即興を分析する際に必要となる視点の一つが提供できると考える。

謝 辞

本研究を行うにあたっては、学内、学外を問わず様々な方々のお世話になりました。ここに改めて感謝致します。

とりわけ、指導教官の永田晃也助教授には、研究テーマの選定段階に始まり、その後の情報収集や分析などにおいて多大なご助力をいただき、また、様々な面で貴重な助言と指導をしていただきました。また、組織ダイナミクス論講座の Patrick Reinmoeller 助手にはお忙しい中、たくさんの資料とアドバイスをいただきました。

また、以下の皆様にはご多忙にもかかわらず、度々の問い合わせや資料提供、インタビューや観察のお願いに快く応じて下さいました。この皆様からお伺いした内容が直接、間接にわたり、この論文をまとめる際の基礎になりました。

羽田昶様、中津川悦子様、渡邊容之助様、寺田成秀様、金沢大学能楽部「宝生会」の皆様。皆様には深く感謝いたします。

最後に、日々率直な意見と感想を提供してくれた研究室の皆さんに感謝します。

どうもありがとうございました。

2001年2月13日

井上 嘉一

参 考 文 献

- [1] 青井洋 編, 1968, 『MODERN JAZZ SCHOOL ジャズ理論講座 1 概論』, デルボ社.
- [2] 浅見眞高, 1993, 『能の音楽性と実際』, 音楽之友社.
- [3] ベイリー・デレク, 1961, 『インプロヴィゼーション』, 竹田賢一・木幡和枝・齊藤栄一訳, 工作舎, Derek Baily, 1980, Improvisation.
- [4] 江島弘志, 1960, 『宝生流函解仕舞総説』, わんや書店.
- [5] 藤田隆則, 1995, 「古典音楽伝承の共同体」, 『身体の構築学』, ひつじ書房.
- [6] 福島真人, 1995, 「身体を社会的に構築する」, 『身体の構築学』, ひつじ書房.
- [7] 芸能文化情報センター編, 1997, 『芸能白書 1997』, 芸団協出版部.
- [8] 芸能文化情報センター編, 1999, 『芸能白書 1999』, 芸団協出版部.
- [9] 花井清, 1969, 『即興演奏の指導』, 音楽之友社.
- [10] 羽田昶, 1989, 「能楽における後継者養成の現状 国立能楽堂三役研修の事例を中心に」, 『芸能の科学 17 芸能論考 X』, 東京国立文化財研究所編.
- [11] 羽田昶, 1991, 「能における「演出」をめぐる」, International symposium on the conservation and restoration of cultural property.
- [12] 藤城繼夫, 1993, 『能楽今昔ものがたり』, ちくまライブラリー85, 筑摩書房.
- [13] 古川久, 1969, 『明治能楽史序説』, わんや書店.
- [14] 本多俊夫, 1976, 『ジャズ』, 新日本新書.
- [15] 星田良光, 1991, 『間、髪を入れて』, 能楽書林.
- [16] 法政大学能楽研究所編, 1984, 『幸正能口伝書』, わんや書店.
- [17] 一ノ瀬正樹, 1999, 「音楽化された認識論に向けて」, 川本英雄, 佐藤康邦, 『感覚 - 世界の境界線』, 白菁社.
- [18] 生田久美子, 1976, 『「わざ」から知る』, 東京大学出版会.
- [19] 影山鶴雄, 1965, 『ジャズプレイの基礎知識 演奏のための音楽理論』, リズ

ム・エコーズ.

- [20] 金森敦子, 1994, 『女流誕生 能楽師津村紀三子の生涯』, 法政大学出版局.
- [21] 観世寿夫, 1991, 『心より心に伝ふる花』, 白水社.
- [22] 観世清和, 2000, 『一期初心 能役者森羅万象』, 淡交社.
- [23] 狩野滋, 1997, 『近世の能楽』, わんや書店.
- [24] 小林責、増田正造, 1976, 『能の歴史』, 平凡社カラー新書 78, 平凡社.
- [25] 三浦裕子, 1998, 『能・狂言の音楽入門』, 音楽選書 79, 音楽之友社.
- [26] 三宅 一, 1999, 『謡稽古の基礎知識』, 檜書店.
- [27] 三宅襄、松本雍, 1979, 『能楽の實技』, 能楽全書第七巻, 東京創元社.
- [28] 溝上日出夫, 1998, 『即興演奏の基礎練習』, 全音楽譜出版社.
- [29] 村上哲大, 1998, 『形から入って技と心を磨け 人生に「花」を咲かせる』, 日本教文社.
- [30] 中森晶三, 1976, 『能の知恵 花伝書を現代に』, 玉川選書 42, 玉川大学出版部.
- [31] 中森晶三, 1999, 『けいこと日本人』, 玉川大学出版部.
- [32] 西口徹編, 2000, 『総特集 白洲正子』, 河出書房新社.
- [33] 野上豊一郎, 1930, 『能 研究と発見』, 岩波書店.
- [34] 野上豊一郎、西野春雄, 1976, 『能の歴史』, 能楽全書第二巻, 東京創元社.
- [35] 能楽書林編集部編, 1990, 『能楽対談第一集』, 能楽書林.
- [36] 能楽書林編集部編, 1996, 『能楽対談第二集』, 能楽書林.
- [37] 表章、天野文雄, 1987, 『能楽の歴史』, 岩波講座能・狂言, 岩波書店.
- [38] 小山広志, 1989, 『能鑑賞案内』, 岩波講座 能・狂言, 岩波書店.
- [39] Peplowski, Ken, 1998, *The Process of Improvisation*, Organization Science, Vol.9, No.5.
- [40] 斎藤太郎, 1969, 『観世流謡と仕舞の手引』, 檜書店.
- [41] 櫻間道雄、増田正造, 1983, 「八十以後現代申楽談義」, 『国文学』1983.10, 學燈社.
- [42] 佐藤郁哉, 1997, 「アート組織」, 『組織科学』, Vol.31 (3).
- [43] 白洲正子, 友枝喜久夫, 1990, 「『能』一筋」, 『至知』, 致知出版社, 1990.5.
- [44] 白洲正子, 1993, 『お能・老木の花』, 講談社.

- [45] 高桑いづみ, 1982, 「大鼓手組の構造研究」, 『音楽学』, 28 2.
- [46] 竹本幹夫, 1999, 『観阿弥・世阿弥時代の能楽』, 明治書院.
- [47] 田中允編, 1975, 『四座役者目録』, 能楽史料第六編, わんや書店.
- [48] 戸井田道三監修, 小林保治編, 1993, 『能楽ハンドブック』, 三省堂.
- [49] 東洋音楽学会編, 1990, 『能の囃子事』, 東洋音楽選書 4, 音楽之友社.
- [50] Weick, Karl E. 1998, *Improvisation as a Mindset for Organizational Analysis*, Organization Science, Vol.9, No.5.
- [51] 山崎有一郎監修 三浦裕子, 1999, 『初めての能・狂言 能楽入門 1』, 小学館.
- [52] 山崎有一郎監修 葛西聖司、明石和美, 『能の匠たち その技と名品 能楽入門 2』, 小学館.
- [53] 横道萬里雄, 1986, 『能劇の研究』, 岩波書店.
- [54] 横道萬里雄, 1987, 『能の構造と技法』, 岩波講座能・狂言, 岩波書店.
- [55] 横道萬里雄、表きよし、高桑いづみ、山中玲子、横道闌, 1992, 『能楽図説』, 岩波講座能・狂言別巻, 岩波書店.
- [56] 横道萬里雄、小林貢, 1996, 『能・狂言』, 岩波セミナーブックス, 岩波書店.
- [57] 吉田孟史, 1999, 「組織理論における即興(improvisation)の意義」, 『経済科学』第 47 巻第 1 号.
- [58] 世阿弥, 1931, 「至花道書」, 『能作書; 覺習條條; 至花道書』, 岩波書店.
- [59] 世阿弥, 1958, 『風姿花伝』, 岩波書店.
- [60] 世阿弥編 川瀬一馬校注・現代語訳, 1972, 『花伝書(風姿花伝)』, 講談社.

付録 1

渡邊容之助氏インタビュー（第一回）

日時 2000年1月10日

場所 渡邊氏自宅

先日の舞台について

流派はどういった構成になっていたのか。

能楽五流といいましてね、あの、その五流の名前をご存知かと思えますけど、観世、金春、宝生、金剛、喜多ってあるんですけど、それはあくまでもシテ方だけの流儀なんです。ですからお気づきの様にワキ方、囃子方、狂言方、これはシテ方に対して三役っていうんです。その、ワキ方、囃子方、狂言。それぞれにいくつかの流儀が残ってるんです。残ってるっていう表現はどういう事かといいますと、どうして、あの、能楽五流っていう唱え方が頭にくるかって言うと、旧幕時代までは、あのその、組織がシテ、こういう三角形がたでシテ方が頂点で頂点っていいですか、まとめっていいですか、その、宝生座とか観世座という一つの座組組織が別々にあって、それに配属っていうか、お相手するワキ方、囃子方、狂言方というものがみんな一つの、あの、交流が無かったわけです。座同士の、その三役の。それがあの、旧幕、あの御維新で、まあ、あのいわゆる能ってのはそれまではほとんど民衆の、大衆の、お相手より、大名、神社、仏閣の庇護、はっきり言って庇護によってずっと三百年、四百年きたんですが、御維新でその、組織、制度が壊れるんですよね。であの五座ってものを保ってないっていうか、みんなあの状況が変わってきたものですから。で、落ち着きまして明治中頃からだんだんにまた復興するのですが、そのときにはその五座っていう組織じゃなくて、そして三役ですと、お囃子方にしろ、殊にワキ方なんか我々の謡う謡と流儀が違う、表現方法も違うわけですから、あの、一般の明治になってから盛り上ったのは、そういう武家とか、神社、仏閣の直接の庇護が無いから皆さん方大衆の中に溶け込むっていうか、いわゆる日本の古典文学、古典芸能としての、観客動員とか、それからあの、謡をお稽古するとかというところに生活の糧を求めて再編成されたもんですから三役にはお弟子さんがほとんどいないんですよ、専門家だけで。いま、話が何か変なことになりますけど、結婚式でよく謡

いましたよね、今、ホテルになってからあんまり謡いませんけど、一時代までは結婚式には謡いが欠かせない、その謡もみなシテ方の謡いなんです。だから、囃子方とか三役の方は自分の息子さんとか、あの、自分が一人二人の次の時代の次の自分の芸を継いでいく専門家を育てるということで、しかいけないもんですから。それは、というのは舞台の数も少ないし、これまではそういう舞台で興業っていいですか、そんな事をしなくてもバックがあったわけですよね、旧幕時代までは。明治になってからは今度は舞台、いわゆる普通の役者、能役者としての、シュセンリョウ(?) といいますか、変な言い方だけど。そう言う事で生活を支えていかなきゃいけない事になったもんですから、三役の数がぐっと、減ったもんだから、あの、どうしても明治上手、いわゆるその当時、明治の当時に通用っていうか、まあ全国的に通用できる芸、能役者をたまたま持っていた流儀だけが残っているわけです。他の三役は。本来なら単純に言えば、五つの流儀それぞれ笛にも、小鼓にも、大革にも、太鼓にも五つの流儀、っていうかいわゆる宝生座付きって言うんですけど、五流に、それぞれに付いてる家柄、っていうか人達がいたわけですけど、明治になってそれが数がぐっと減ってますから、今はワキ方で残ってるのは、下掛宝生流っていうのと福王流っていうのと高安流っていう三つの流儀しかありません。それも地域的に、名古屋は高安流、大阪は福王流なんていってますけど、まあそれでも交流はしてますけどね。そういう事なんです。

流派の差異について。

違った流儀っていいましても、それぞれ鼓とか笛の吹き方だとか、ワキの謡う台詞だとかは、流儀によって。ただ、大同小異って言葉が。ほとんど同じなんだけど部分的に違う。だから、鼓の打ち方でもこの流儀はこういうふうにつく、でもそれはもう十のうちの一つか二つの違いで、あと九つはほとんど同じんです。だから例えばよう、ほうってのをほう、ほうって打ってもこっちはそんなに、リズムの取り方が同じであれば掛け声がようであろう、ほうであろう、そんなに障りないですよ。そういう違いですよ。それからぼ、ぼって打つところが、ぼー、ぼー、ぼって打ってもらってもこっちは、ほんとはぼ、ぼってこの歌はぼって微妙にそれに表現は変わってくるんだけど一応の骨は変わらないから。

やりやすい、やりにくい流派の組み合わせはあるか。

あります。それともう一つ、特にこれは金沢、こういう地方で、加賀宝生っていわれてますけども、良いことかまずい事か、我々にとっては助かるんですが、本来には、能を見ていただく方々には、ちょっと不親切かもしれないんですけど、ワキ方、笛方、その三役、囃子方の四流、それから狂言方がそれぞれ一流しかないんです、加賀宝生には。だから東京行きますとさっき申した通りワキにも名古屋から応援頼んだりすればまた、あの、高安流とか、関西の人なら福王流。また流儀の一つの発展とか、組織の上では東京にも福王流、高安流の流れを汲む能役者も仕事してますから、東京ですと組み合わせが、いろんな組み合わせが出来る訳だけど、金沢では宝生流でワキが下掛り宝生流、笛が森田流、鼓が幸流、大革が葛野流、それから太鼓が観世流、ここらでもおかしいわけでしょ、太鼓の観世流が宝生流。その以前の歴史的にはそういうことになってきた。だから今も残っている太鼓の流儀は観世流と金春流しかないんです。だから宝生流って太鼓もあつたんです。だから鼓の方でも宝生れんざぶろう派ってのがあつたんですけど、今ともかく金沢では太鼓は観世流。福井に一人金春流の太鼓の人がいます。で金沢にも北陸ですから年に何回か出てもらってますけれどもそれは福井は京都に近いもんですから、その人の先生がたまたま金春流だから。だから我々も金春流の太鼓で昨日の志賀でも、金春流でも、ほとんど変わりません。

キャストの要望はできるのか。

それは無いんです。金沢能楽会という組織の中に、プロ集団が五十何人いるわけですが、その主だった人、例えば私は立場上、ほとんどシテ方の配役を私が、するんですけど、笛、ワキ方、それぞれの責任者、トップ、代表の人に、その人たちも同じ楽屋でいたり、ある程度鼓をAさんにやってもらうんならそれはお相手すれば勉強になるから大革はB君にやって一緒に大小って、みんなそれぞれ勉強の場でもあるんです。それから十日は家元が年に一度舞われて、羽衣だけれど盤渉という特別演出のもの、だから鼓、囃子方は一流を揃えているわけです。私のはその次の人達という。今度また七月に私が舞うときは今度は私のほうにメインの代表的な人がお付き合いしてくれるはずですけど。そういうふうには、いろいろの事考えて年の番組を拵えてしまうんです。

志賀は珍しい曲だと思うが、これに備えてどのくらいの用意をしたか。

志賀っていうのは神能っていいまして、類曲には高砂とか養老とか加茂とかっていろいろあるうちのひとつなんですけども私自身でいいまして、子方のときを別にして、まあ四十五年五十年舞台に出て、それからお弟子さんの稽古を昭和十八、九年からお弟子さんに教えて高砂を仮にひゃっぺん謡ったり能を五へん舞ったりしてるうちに比較して志賀ってのは二、三べんしかない。だから高砂のような曲を、同じようなものだから、どうしても志賀とかああいういわゆるはやらない曲っていうの、俗に言えば。だから私自身もあの高砂だったら明日でもは行って出来るんですよ。志賀をたまたま年末年始は我々仕事がないから、そこでぐーっと、暗記しなきゃいけないでしょ。だから羽衣だとか高砂だとか、隅田川とかってのはお稽古したり舞ったりしてるわけですから、ほとんど暗記、体の中入ってるんですけど。だからそういう面ではまあ、実は人知れず苦労したんですけれど。でも、高砂の垂流って言うのは悪いけど、高砂で、ほとんど同じですよ、演ずる、演出も。だから、コスチュームも一緒です。ですから面も使う面もキャラクターによってみな違いますよね、その前シテの小尉という面、後シテの邯鄲男って面も同じですから。やってること、細かいところは違うんだけどほとんど同じですから。

そのような事情は三役でも同じか。

おんなじです。ただ高砂は前シテがおじいさんに扮している。志賀ですと大伴の黒主ですから決して身分の低い尉じゃないんですけれども、使っている面は子尉っていいましてもう一つ身分の低い、漁師(?17M23S)とかそう人達の仮の姿っていうか後シテが漁師であったりするときの前シテの尉面は三光尉とかって違うんですけど。それからその場でも私が話に出すと脱線しがちになるけど、前シテでも後シテところと変わったですけども、その変わり目がどこにあるかっつたら、あの、前シテが終わって橋掛かりに行くときにもう後の気持ちにぐーっと。だからあの歩み方も前シテのでてくる歩み方ももちろん杖ついてる、入るときは杖使わなかった、あれ両方演出で両方どちらでも良いんです。あの、帰りも杖を持って帰ってもよろしいっていう、なってんだけれども、私は杖使わずに、そして歩き方もいわゆる神様の、次第に気持ちを入れて入ってってます。そんな事は普通のお弟子さんにも言

わないんですけども、こういうふうにするんだってお稽古するときにはするかもしれないけれども、何十人か私のファンっていいですかお弟子さんがこの間も見に来てますけども、そんな事は誰にも言わないで、自分だけ、まあこういうところだから話してるんです。

舞台上での大鼓の組み直しの行為について。

前シテと後シテで張り詰めた度合いがもろに後は出るでしょ。前シテはなんとなくおじいさん、とかいう、後は神様という強い。もう一つ逆にあれは大革でしたらば焙じるっていうんですけれど革を焙じて独特の、それを強く絞めますから、それが緩むんですよ。そうすると前よりも後のが強い音を出したいところに時間的に鼓の楽器が緩むもんだから絞め直しているの。その人、道具のこれならば後の自分の表現したい音なりが出ると思えばあれやらないはず。極端な場合は別のお弟子さんなり仲間なりに、別の道具を使ってもいいんです、前シテと後シテと。取りかえる場合もあります、後シテ用とか。

後継者養成のお稽古のあり方として、子方から入るのが基本と考えて良いものか。

それはシテ方だけじゃなくて、この間舞台出ている人のはんぶん、は、父子相伝、一子相伝までは厳しくいいませんが、まあ父子、親子、その家柄、大革の飯島大輔っていう人のお父さんは飯島佐之六、そのお父さんはまた佐之六って、またおじいさんってずっと。飯島の先生の家は明治から四代続いています。もっと旧幕時代にも加賀藩お抱えの能役者だったし、そんなふうなケースが多いです。

中年からのお弟子さんを取っているか
います。

今、能役者っていう一つのプロの肩書きを持ってる人が、私のグループってか、私のお弟子では五人ですかね。シテ方っていうかこの間舞台に出てる人がいますね。例えば私の父は実は造り酒屋の五男坊なんですけど昔の明治のさっき触れたように旦那がたしなんで自分でも能をやる、そういう人達、金沢で言えばほとんど能役者いなくなったもんですからそういう人達の中から、例えば佐野家もそうなんですけど。プロ専門の家になりました。うちの親父も揉まれたのも佐野先生なんかと一

緒に能、いわゆる今度金沢の中で百周年になりますけど、その明治三十四年から始まったうちの能の兄、僕にとってのおじさんだとか、能を舞ってたんですけど、うちの親父は其中で一人だけプロになっちゃったんですけど。まあ、長男でないから家継がなくてもいいですから。それで今その父に私でしょう、そして私の弟が東京で、これは東京でやってます。渡辺他賀男っていうんですけども。それから私の娘、これは結婚して今育児で二三年ちょっと離れてますけど、今年の秋からまた舞台に戻りますけども。それから私の息子が今東京で家元のところで、こないだも羽衣の後見にでてましたが。それに、亡くなりましたが父からのお弟子で、私と一緒に、私がプロのなったのは、そういう肩書きの上ですよ、昭和二十四年ですけども、そんなときに一緒にあったのが一人と、その後になった、その二人は亡くなりましたが。今残ってますのは父と私と両方に師事したのが二人、三人いて、そして私の代になって二人。今度今年から協会ってそこに入るのが六人。これはちょっと流儀ないのちょっとランク違うんですけども、一応能楽協会には十何人になりますね。今度六人増えますから。

アマチュアからプロへの境目はどこにあるのか。

経験と、我々が家元に対してお願い、いわゆる免状ライセンスをこれだけ経験積んで、修行して、金沢能楽会の舞台にもでるようになりましたからプロに認めて下さいと。と家元が協会に出すわけですよ。私どもは推薦して、家元が協会って、協会で認められればプロ集団と。

お弟子さんの稽古の頻度。

そうですね、一週間に一ぺんか二度ですけど。割に少ないもんです。そしてその人達も年に一度か二度能を舞いますから、そんな時には何回か能舞台、本舞台で稽古もしますし、それまではうちの上の舞台で、稽古してます。逆にいえば今私のところとか佐野家のお弟子とかで、最初っからプロになろうと思って入ってくる人は少ないんです。いわゆる中年になってからプロになる人ですね、我々と違って。まあおしるとして金沢にいるから、謡を、そういうものを習って、趣味のひとつにしようって要素はあるんでしょうけど。はじめからプロになろうって人は少ないと思います。いつのまにかこの道のプロになると。

養成講座では直接のお弟子さん以外をあたるのか

そうですね、ただ養成講座のお手伝いはしてますけど、シテ方言えば東京からみえてる家元と、もう一人私の先輩の佐野はじめという人が直接当たってまして、私はサイド的に、だから月に一ぺんとか年になんべんの講座の、レギュラーじゃあないんですけども、ただ毎月、実は今日がそうなんですけども、そのシテ方といわず三役、非公開で月に一度発表、舞囃子なり能の舞いの舞台稽古のかわりにその第二水曜の夜、六時半からずーっと三時間ほどやります。そんな時の、私はシテ方のアドバイスを全部。ですから普段はあの、佐野はじめ先生のお弟子とか佐野由於君のお弟子とかっているわけなんですけども、その人達のお稽古はしてません。でも今日のようなとき、それから本番のときの前の直前の舞台稽古のときとか、そんなときには向こうでもどうしたら良いんですかとか、それから見ててここはこうだから、こうやりなさいとかって事は私は言いますけども。それから自分のお弟子のプロには一週間にいっぺんなり必ず、舞台のためじゃなくて基本のお稽古。舞台の稽古だけじゃなくて。それからその人達もお弟子に教えてますから。で、その人たちも発表会、お弟子の会を持ってますからそのときにお弟子に教える、事前に習って教えたりしてますから。

養成講座に参加する人はどのような人なのか。

ある程度の、全然そのレベルまでいってない人に、家元も忙しかったり時間的制限があったりしますから、ちゃんと私なり然るべく先輩なり、それから自分で、なんていうんですか、ちゃんと家元に稽古を受けられるだけの下地を持って人でないといけないわけですから。最初からいわゆるお素人時代から家元にお稽古つけられないですよ。だから中堅ていいますかそういうふうになってから。だから私の今の五人のお弟子もその家元の養成講座には必ず出て、だからそれを家元なり佐野はじめさんにお稽古してもらって、事前にその稽古を私がまた下稽古してますから。であの私が時間を許せばお稽古している場を見て、であとでアドバイスしたり、それからいけなかった場合はどこを注意された、どう注意を受けたとか、てことをみんな、自分で整理するために報告受けてます。

独創性を稽古に求めるのか。

お稽古の方法、分かりやすくいえば姿勢とかいったものは先生方によって幾分違うんじゃないかと思えますけど、まあ私は、まず自分のまったくコピーをその人に求めるんじゃなくて、その人の私が教えて、動きにしる謡い方にしる、その人の、なかの持っているものの何か可能性なものを、部分を見つけて引き出してって、高砂なり羽衣なり志賀なり、の曲ってというかそういう役柄に、その近づけようと。私はそういう姿勢で教えてますから。頭からこれはこうだって事はないんで。だから同じ五人のお弟子がいても、同じ高砂を舞ってもそれぞれ違った高砂になるんですよ。だから彼女にはこういう高砂ができて、今の時点ではこういうものが一番頂点に近い、まあ将来これから伸びていく一つのプロセスとしての芸というか舞台というものをその時点時点で作り上げて、だからまた数年あとにまた同じ曲を舞うにしても、そんなときまた違ったものに当然なるはずですよ。私もまあ、この歳になってまだ退化するとは思いたくないものだから、まだまだ未完成ですから、私の芸も変わっていくはずですから。お弟子さんもそれに連れられてだんだん伸びていくって言葉を敢えて使いますけども。だからこういう、宝生流の高砂はこうだって以前に、そのお弟子さんなり、それはアマチュアのお弟子さんでもそうですけど、その時点でその人の持っているものを引き出していきながら役なり舞台を拵えていく姿勢で私は稽古してますね。

見極める力を持っている師匠を持つことが大切か。

自分でも暗中模索。この人にはこんな役。冒険的に今やってみたらって場合もあるし、これなら大丈夫だからやりなさいって場合もあるし、背伸びした舞台であったり、それからこれまでの培ってきた芸の中でよりいい表現が出来るだろうって思う役を与えたり、まあいろいろしますけど。

教える場に回る場合の判断。

隅から隅までは目を通しませんけれども、今年年に一度発表会をやるんでこの人にこういう能を舞わしたいだけって相談を受けたり、どうですかって聞かれたり、それからそういう場合には、発表会の前には一度私が、それぞれ何人かのお弟子は何十人とまたお弟子持ってますから、全部を目を通すわけにはいかないけど、例え

ば一日の発表会の中でお能とか舞囃子とかでそういう少し難しい曲をお素人のお弟子さんに舞ってもらうときには私に事前に稽古してくださいって、私のところに持ってきますから。まあ、俗っぽい言葉では孫弟子になるわけですけど、そういう人達の大きな役のときは稽古を見ます、稽古します。でもそれは私だけでやってきた人と違って、孫弟子の先生、私の子の先生の立場、稽古でずっと半年なり、能をやるとき、お素人だとほとんど一年近くやるんですからね。それを頭から壊したりはしません、先の出来上がってきたものの中からより、今度金大の宝生会でもそうなんですけど、実は私は金大の宝生会は昭和三十年からずーっとやってきたんですけど、それを藪先生って先生に譲って、それからうちの娘に譲って、でいま寺田先生。藪先生だけは別ですがあと皆私のお弟子なり、系統ですから、今でも稽古したり、夏の合宿にはいちんち出かけてってやったりしてます。だからそのときには実際の先生の寺田先生って人に一緒に私の稽古している横にいなさいよと。今日は容之助先生の稽古日だからってその先生他で仕事してちゃダメだよと。自分の系統のお弟子ならそう言えるわけですね。東京芸大に邦楽科ってのがありまして、能楽部門がありまして、だからうちの弟も娘も息子もみなそこを出てるんです。だから最小限度四年間ははそこで。それからうちの娘は大学院もありまして、そこも行ってたんですから。だからうちの娘や息子は、私は子方のお稽古はしてるけど、みんな家元なりその先生の学校に預けて。だから自分だけで教えるよりも、東京へ出して、今でもだから息子も東京でやってますから。だからそういう能楽師になる一つのコースが実はほんとは一番近道なんです。だからわれわれのシテっていいですか子供でなくてぜんぜんお素人の子供さんでもその芸大に入れば、四年すればプロになれるんです。その四年間にはシテ方でも三役のうちのワキ、狂言はしなくていいんだけど、囃子の四つの楽器はみんな必須でマスターまでいかないけど、一通りみんな習ってます。以前はピアノだとか、一二年のときは習ってたんですけど今はやらないのかな。受験の中には楽典もあったんですし。だからそういうコースもあるんです。それも一つの養成機関ですよ。からもう一つ、国立能楽堂ってのがあります。そこでも養成してますけど今度はそこでは三役だけ。どうしても芸大の方はシテ方の宝生と観世の流儀だけなんですけど。ウェート強いもんですから。三役養成ってのもやってますね。で、金沢大学の能楽部、宝生会って言うんですけど、そこ四年間卒業してから国立の講座に入って、して今ワキの方でコースに入ってワ

キのプロになりましたけどね、今年、学生。

能楽師の方々の協会とは。

社団法人能楽協会ってのがありましてね、2500人ほどいるのかな。その中にある資格を持った人が日本能楽会っていうまた別の組織があるんです。日本能楽会ってのは能楽自体が無形文化財総合指定になっていて、それが個人指定は、今も東京中心にキャリアを積んだ人が指定されるんですけど、能楽自体も無形文化財総合指定。でプロが全部該当するかっていうと、プロっていいながらもさっきの様に芸大四年済んで、もうプロになっちゃいますから。その人達はまだいかないだろうと。私の舞台で能を子方から数えて三十年以上、で道成寺とか主だった能を経験した者、にはその更に指定されて、その日本能楽会員になるんです。で、会員になったものにはその人の芸に対しては無形文化財総合指定って言う名前、そういう組織もあるんです。それは二百何十人ですかね。

流派の違いによるずれが気になることがあるか、また舞台の上でどのようにして解消しているのか。

この間の志賀でいえば、後シテの舞いを舞う部分がありますよね。謡い中断して神舞って言う舞を舞うんでうが、あの部分で、もっと後半、強く速くして欲しいんです。といいながらもこっちは年寄りですからアップアップして舞ってたかもしれませんが、もっと速く、盛り上げて強く盛り上げてこなきゃいけないんです。当日、本来なら前日に申し合わせって最後の舞台稽古、総ざらえをするんですけど、今度ちょっと日程的に、十日の朝九時半からやったんですか、そんなとき終わったときに私は囃子方に言ったんですけど、本番でもまだちょっと盛り上りが弱いんです。だからでもシテ方宝生流だからこうだっていう決まりもあるんだけども、もう一つは渡邊容之助であり、また誰であり、その人なりの芸のふうって言いますか、個人的にも多少の違いあるわけですから。それから鼓でも太鼓でもみんな違うんですから。それをまあ普通の芸の舞台芸術からいったら想像もつかないほどに、一期一会って言葉で逃げてますけども、ほんとに普通の新劇にしる普通の芸だったら何度も半月も一月もかかって一つの作品にするじゃないですか。能はもうわずか直前にいっぺんやるだけなんですよ。だから裏を返せばその流儀の決まりの違いなぞも、

それをいっぺんだから通り越しちゃうんですよ、コツっていいですか。何度もやっているとああこうだってことになってくるんじゃないですか。それともう一つは自分の習ってきたもの、表現してるものの、なんて言うの、流れってというか自分のものを崩さないってというか、崩れないってというか。それが一つの伝統にもなるんじゃないの。それが何度もやれば創造的なものにはなるだろうけども、長い歴史の間ではずいぶん違ったものになる、くるって事もあるんじゃないですか。だから歌舞伎のようにああして二十五日間やってますと、やっぱりだんだんに違ったものにくると思いますし。新之助が団十郎と同じ助六やってるって以上、やっぱり違ってくる。

完成な能というものが流派を超えて皆の頭の中に見えるか。

ストレートな答えにならないんですけど、私が若いうち、東京に何年か修行しているときに、流儀にはその当時五流のシテ方を通じて宝生流に野口兼資っていう名人っていわれる人がいたんです。うちの家元、先々代の家元もいらしゃって。その人達の能ってのは常に見てるじゃないですか、羽衣にしる安宅にしる。ところがその水道橋の我々の宝生流の能楽堂があるんですけど、そこでたまたま喜多六平太っていう方が羽衣の能をなんかの記念だったか、私まだ若い修行中ですからその日は何もなくて、見所で座って見てて、あぁっ、能ってなんでこんな立派な素晴らしいものだろうと。そんなときに思ったんです。それは喜多ろっぺいたってという人の芸が、他の名人上手を抜きんでてなおさら良かったんじゃないかと、私の見る目が、自分の家元とかその宝生流の名人を舞台に見ててもそれは、能を見てないんですよ。その宝生流の羽衣を見てるんです。だからその視線が間違いだっっていうか切り替えができてなかった。だから喜多六平太っていう流儀の違う人の羽衣を見たときに能を第三者的に見れた。で能の再発見、って言ったらきざだけれども、能の良さをあって思ったのは。だから東遊びとかこうでるじゃないですか。何歩出て何歩下がるとか、どういうふうに出るとか。そんなことばかりしか見てないわけ。流儀の先生方の、先輩のを見てなかったし、今もそれを拭い切れないんですけども、それと別に喜多六平太って人の羽衣を見たときにあぁ、能ってなんていいんだらうと思って。そういうことに気付いたんで、あなたの直接の答えにはならないけども。

付録 2

渡邊容之助氏インタビュー（第二回）

日時 2000年2月7日

場所 渡邊氏自宅

申し合わせも分業制のようにみられたが、先生方の中での意見交換はあるのか。

それはいいんです。御互いそれぞれ常に同じ舞台をつとめている仲間ですから、それぞれの内容をわかってますし、稽古っていうか、まあ、きざっぽい言葉で言えば芸風っていうか、それをそれぞれの弟子、お弟子さんに教えてるんですから。あの場で初めてお離子方の先生は、はじめてシテ方の舞とか謡にぶつかっているわけですよね。ですから、寺田氏は稽古の段階で離子方の学生のいわゆる実力っていうか、それを承知してるわけですけど。合同の練習に立ち会ってますから。離子方の先生はあの場で初めて、それぞれ自分のパートのお弟子一人には教えてるけれども、あそこで初めて大体の、翌日の本番でしたか、それを掴むんですね。金沢大学の発表会だけでなく、いろんなほかのお素人のお弟子さんとか、玄人の自分のお弟子さんとか。なんかには皆そういうふうにして、前の申し合わせで拵えていくんですね。

申し合わせに至るまで完全な分業制になっているのか。

はいはいはい、そうです。

申し合わせを見て、学生によって差が見うけられたが学生の経験は。

みんな、大学入学以前に経験者っていうのはほとんど皆無だと思います。だから彼が3年生か4年生ですよね。だから4年、足掛け4年間やっているだけです。で、彼が一番経験その4年。こっちも4年生なんですけど、この前のこは、これは医学部の女性で、ちょっとカリキュラムの、ほかの学部との違うもんですから、進行状態がシニアとジュニアの。だから一緒にやるのが少なかったり、なんか今忙しがっていて、ちょっとまあ、こういったらなんですけど、この中では一番当日にようやく、滑り込みって感じだったんだから。

申し合わせの意外の機会に集まるのか。

やってるんですよ、一週間に一度は。寺田氏が稽古に行って。

囃子方も一緒におこなっているのか。

やってます。この囃子方はただ、先輩がいるんですよ。これもこれも皆 OB なんですよね。だいたいあの、正直申して今の構成メンバー、部員で能二番だすってのはちょっと背伸びなんです。一言にいつてしまえば。まあそれ言わなくても済めば百点満点なんですけども。やっぱり無理がある。まあ、だから配役にも囃子方それぞれに OB に助けをかってるわけでしょ。そこ自体にそういうものがあるわけだから。

衣装はどこで保存しているのか。

今のところは金沢能楽会と、それと石川県立能楽堂と、それぞれに持っています。100 パーセントどんな能でも対応できるだけは持っていないんです。もっと曲の重い曲だとか珍しい曲などは、佐野家っていう、金沢に佐野家っていう伝統のある家柄があるんですが、そこにみんな持ってるんです。今度の曲目と、それから若い人達に使うのには、その、佐野家の装束を借り出す以前にこれだけで、さっき申した金沢能楽会と、そして能楽堂の所蔵もので補いましたから。だからその2箇所の装束でやっています。

稽古について、型の習得過程はどのようになっているのか。

いわゆる型、動きといわんとする文章っていうものの結びつきの度合いがね、実に能の型ってのは抽象的な、いわゆる無意味。基本的な動きでその謡っている事とほとんどかけ離れた、まあ無意味な抽象的な型と、それからものを見たり、川を指したり山を指したりするような具象的な型と両方あるんですよ。ですからその、曲にも、その曲柄にも依るわけですよ。曲全体がすごく抽象的な、いわゆるドラマ性のないものと、それからドラマ、そういうものの多い曲と。だから同じ型でもその曲によって違ってくると思いますけど。まあ今あなたのおっしゃるのはそうじゃなくて、型をマスターして行く上での変化ですよ。だからそういうことがあるんで

一概に型、曲によってまずやっぱり抽象的な型から体に身をつけていってもらって、それで今度は物を指したり、いわゆる心理的なものを表面に出す型、に色づけしていくってのがいいんじゃないかと思いますけどね。だから、曲によってはほとんど、同じ曲の中でも例えば羽衣のキリ、天人が空に上がる、喜び、衣かえしてもらって上がるわけですよね。そういう気持ちで舞うんですけども、じゃあどこから地上を離れて、どのあたりで富士山の高さきてるのかとかってことを計算、まあ謡では、文句ではなんとなくいくんだけど、じゃあみおの松原を見下ろすのかどうかなんてことを考えていたら、舞えないんですよ。だから自分が舞台の最後まで板の上で歩いているわけだけでも、見てる人がなんとなくすーっと天に昇って、雲に乗って、くっていうふうに関わり取られるようになれば、それは至上の芸でしょうけどね。だから、このへんで地面から離れたよ、なんてことは我々は習いも教えもしませんけどね。型の動きではそういう事まで極めないでやっていますけど。

手の上げ方一つでも具体的に例えて教える場合、一切考えない場合の違いがあるのか。私は教えるときには、その人が、その段階で動きますね。そのもう一つ奥っていうか上を常に要求するんで、頭からこれがこの型だよとか、こうする事でこの言葉は活きますよなんてことは言わないんです。常に私の通り、私のできる限りの事を伝授しようと思うんだけど、それは後回しにして、まずその人の、お弟子の、習っている人の動く、動けるだけの現在よりももう一つ上の段階、次はまたその上の段階というような稽古方法をとっていますから、頭からこれはこうだからこうやればこうなるよって事は言いませんけどね。だからもっと近くとか遠くとは言いますが、それはその段階段階で、だからお弟子にとってはこないだ近くって言われたのにその次の時には遠くって言われるかもしれない。近過ぎれば遠くっていうんだし、遠過ぎれば近くって言うんですから。そういうような稽古方法をとっていますけどね。

習熟の度合いによって指示が変わってくるのか。

この間の、今度のケースのが場合は私が直接稽古してませんから。1年、何年、3年4年と全部寺田氏が教えて、私が年に何回かの機会、寺田君がこういうふうに関わり取られたからこうなるよとか、彼の考えと少し違うけども、今あの子達にはこういうふうに関わり取ってもらおうかというようなことを考えながらだめだししていますから。私

の1年2年ずっと続けたお弟子に対するアドバイスと、この間のケースなんかは違うんです。だから頭から違うよって言いたい所もあるけれども、それじゃあ彼女達彼氏達が寺田先生っていう指導者を師弟っていうか、ちょっと両方とも気まずいとおもうから。だからもっと舞台に対する、舞台作りってものを表に出せば、そういうこっちの側の容之助と寺田君の師弟関係とかそういうものよりもこの日の舞台のが大事であれば、そういう事は抜きにして、厳しいっていうか、やるべきかもしれないけども。この舞台ってものは、皆さん方にとってはその日の舞台だけど、この彼女彼氏達、それから我々にとっては金大宝生会とか金沢能、加賀宝生というものの一つの断面にすぎないんですから。だからここでこの金大の人達が4年間、後能の装束を着て能を舞う事はほとんど無いと思うんで、一回限りのことなんだけど、それは大きい目で見れば一つの断面にすぎないんだと。だから彼女彼達にある面では悪いかもしれないけど、私はそれよりも私と寺田君、寺田君とあの子達の繋がりの方を大事にしたいと。

渡邊先生から寺田先生への会話は何を話していたのか。

あれは、あとでまた彼を通じてダメだししなさいと。だから学生の前じゃあストレートに言わずにあそここうだから、こうだと思うからあなたからこう言いなさいって。あそこはこの方がいいから、あなたから直してあげなさいって言っているんです。あの、申し合わせっていうか、前日のそうざらえってと言いながら、一つの流れですから、あそこで私が、1年間なり寺田氏に習っていたことをいや左じゃない、右だってストレートに言うと、なかなか申し合わせ自体もスムーズに盛り上げてこないはずですから。だから後で終わったらこう言いなさいと。

小道具は誰が作るのか。

学生たちが見よう見真似で手伝った部分があるかもしれませけど、皆あのプロの手伝いにいった連中がこしらえてます、寺田氏とか藪氏とか。からこの日はこの高橋っていう、寺田、藪、高橋っていう同年の、先生が実は12月の舞台で怪我をしましてね。それであの、ギブスはめて入院しているもんですから。で、楽屋では僕の娘が急遽手伝いにいったんです。私の娘ってのはやはり今は結婚して子供でしばらく舞台離れてたんですけども、これからまた復帰しますが、芸大修士卒業してから

ここの、金大の講師してたんです、寺田君の先に。丁度今の卒業する川崎君の入学する3月まで彼女が教えてたんです。だからこの、OB達はわかこ、うちの娘に習ってた。そういう関係で、まあ代役だから舞舞わなくてもいいよって私行って、楽屋手伝いで装束つけたり、そんなのをしてる、その子達が作り物って我々言うんだけど、こしらえていたんです。この日は、岩舟と胡蝶でしたね。だからあの、立ち木って我々言ってますけど、学生はほとんどやってません。

申し合わせの稽古と普段の稽古の違いはあるのか。

普段の稽古はまだ、3ヶ月前、2ヶ月前、十日前、1週間前と、まだ何日かずつ残しているから。でも申し合わせはもう瀬戸際、ぎりぎりですから。だから、これを今言わなきゃ、でもここまできてここまできれないんならこのままに、かえって動揺させるよりも、という、まあぎりぎりの最終的なチェックですよ。ようするに申し合わせは。で、装束を着けてみた場合に、彼、彼女達にとっては、それからお囃子方でいえば、道具を、正式な道具を、まあ一応金大宝生会はみなあの鼓とかを持っていますけどやはり、本番では先生にお借りしたのを使ったりするから音も良かったり、道具の扱い方もある程度違いますから。そういう事に、それから腰掛けるのを、囃子方なんかこうしてしょうぎっていうものに腰掛けるけど、稽古の段階ではあれやってませんから。あそこの舞台に出るまでは申し合わせの時は住駒氏にしる飯島氏にしる皆しょうぎのかけ方から教えてましたけど。だからそういう事は申し合わせでなければ、逆にいえば実際しょうぎというもの、それから鳴り物、鼓も、舞台の座る心地とか、装束の扱い方とかは申し合わせで初めて、その時に体感する。それまではそれが無いわけですから。でもそれは申し合わせで教えるよ、習いなさい、という事を前提としてそれまでの普段の稽古をしますけどね。あの、こういう着物の普通の着物はこの身幅ってこれも同じ幅、いわゆる反物の幅、原則的には人の手の長さによっても少しカットしますが、こういう着物を小袖って言うんです。それからこの倍の、倍ってことは結局面積的には4倍になるんですよ。ゆきっていうこれが長くなればこれも長くなる、したも。そういう4倍のものを大袖って言うんですけど。それは役柄によって使う。例えば胡蝶の後で舞ってるのがくると袖をかえたりしますね。ああいうものを、学生といわずに、ぼくの仲間の先生なんかは、奥さん方は一生懸命こしらえますからこういう大きさのものをこしらえ

て、いわゆる材質は能装束とは違うけれど、袖のかけ方を教えて習っている先生なりお弟子さんいますけど、私はそれやらないんです。あの、絶対おんなじ本番で着る材質が違うわけですから。布であるといってもいろんな布があるわけではないですか。重さから皆違う。それでこうやってって、それを上手くまけるようになったって、ほんとの装束をまくのとはほんとは細かいとこで違うんで、私は自分なりにこうやってこうやる、この力の具合、この腕の返し具合を生で自分で、そういう稽古用の擬似的な袖を使わない方法をとってますけど。先生の中ではそんなのをすすめて、お弟子さんにそんなものを着せて稽古しているのを僕は能楽堂の舞台でちょっと横目で見るとありますけど。そうするとその人たちは自分で作ったそれはころっとかえるけど、本番になってみると全然感じが違うので。まあ本番というか申し合わせで装束つけねばね。

申し合わせのときに、舞台のほうから見ないのか。

しないですねえ。そういわれて私も一つの習慣って言って言い逃れてしまえばそれっきりですが。前にいるとやっぱり、習っている人は怖い、怖いってというか、見られているわけじゃないですか。見られてるってことは逆に頼られてるわけでしょ、見てもらってる。同じことなんだけども、我々は横にいようと後ろにいようと前で見ると後ろにいるから見逃す度合いが少ないってことは絶対無いんです。もう後ろの姿、背中を見ていればいまでの足で止まったとか、どのポイントで、こうして手を打つ時にどうなったとか、後ろで皆わかるんです。もう一つは普通の演出家の舞台稽古のダメオシときは必ず正面ですよ。それはあのシテもワキも狂言も皆一つの舞台の絵としてのバランスを見るためには正面にいなきゃいけないんです。でも鼓の先生は鼓だけ、私どもは舞う人と地謡だけをアドバイスする事によって翌日の全体像、一期一会の像ができるんで、ほかの演劇だったら皆正面から見るのは舞台全体のバランスってというかタイミングとか、そういうものからそれぞれにダメだしするわけでしょう。こっちはまあ、鼓がなにやってようが、お囃子の先生がいなければ気にしてますけども、ちゃんとああいうふう忙しい時間を自分の弟子のために割いてきてくれますから、きてもらってますから、自分はこっちの方だけ見てればいから陰でこうしてまあ盗み見るくらいにしてみてるんです。で、後ろで見てて、なおかつ見てると同じみかたできますから。それから普段は前で

稽古してるじゃないですか。だから本番で後ろ下がってしてみるとまた自分でももう一つ、再発見って言ったら悪いけど、ぎりぎりになってまた違う角度からのアドバイスもできるんです。だから私は普段の稽古でも後ろにいたり前にいたりしますけど。それから謡の稽古でも少し離れてるのは、謡聞いたり、いつもマンツーマンの稽古はこうやってますけどねえ、1メートル程離れて。でも大勢の合唱、っていいですか地謡なぞは離れて聞いた方が、そのものは聞こえますから。まあいろんなことをやりますけどねえ。

ワキ方は学生がやらないのか。

学生がワキをやったっていうのは1、2回しかないんです。結局、希望者が少ないんですね。学生といわず、お素人っていうんですか、一般のこうして能の宝生の謡とかこういう小鼓を習う人はそれぞれあっても、ワキを素人で習いにくるのは無いんですね、ほとんど。皆無に等しいんです。だからシテ方が4年間シテ方でやって能を舞うんだと、ワキだって3年4年たたないとワキできないわけですから。ワキはただ座ってちょっと謡謡って座っているだけだから一年生二年生でできそうだけどやっぱりバランスの上からいったらやっぱり3年生4年生にならないと、同じレベルのものができないと思いますからね。そうすると3年間4年間ワキを習いに行くっていう人が。それともう一つワキは謡があるでしょ。ワキの謡ってらっしゃる謡は宝生流の謡じゃないんですよ。違う、下掛り宝生流って。そうするとこの鼓なり狂言やってる、私は鼓方だ、狂言方だってサブパンフに書いてあるけれども、それといいながら謡は宝生流で全員習ってるんです。寺田氏に鼓打つ人も皆謡は。

ワキ方の後継者問題について。

東京芸大の能楽コース、そこにはワキ方はないんです。で今、国立能楽堂でも、三役養成。三役というのはシテ方をぬいた、囃子方、ワキ方、狂言方の、という養成機関を何年も続けてやってますが、そこではワキ方やってます。で、宝生会に入ってから何年か前に卒業したんですけども、能を舞った一人の学生が、何を思ったかっていったら悪いけども、我々にとっては良い一つの現象ですけど、4年卒業してから国立能楽堂のワキ方の方にはいったんです。そこも3年だったと思いますけど。卒

業して、今度一応プロになったっていってますから。東京ですからまだ仕事はあると思うんですけど、こっちでワキ方になっても、仕事が無いでしょう。月に三番か四番しかできませんからねえ。で、お弟子は取れないし。普通のサラリーマンと兼ねてもいいんですけども、いろんな日程とかそんな事で差し障りが出たりするから。なかなか専門的にワキはこういう地方ではできないんです。

金大宝生会からプロになった人はいるのか。

金大宝生会でプロになったのは、いません。一人藪俊彦って、彼は金大入ると同時に宝生かい入らずにクラブ活動はほかの部活やって、謡の道を、普通の素人として佐野先生のところに行きまして、ずっと続けて今プロになってますけど。金大卒ではあるんだけど金大宝生会のOBじゃないんです。金大宝生会じゃないですね。だからある意味でいえばその御厨君ってのが、ワキですけども、プロになったのは1号じゃないですか。ただお素人としてやられてる人は多いですけどね。

関心があって入ってくる人は、経験者が多いのか。

関心が無くて強引に勧誘されて入ってきた。その方が多いんじゃないんですか。それから珍しくて、ある意味では当然だと思うんですが、県外生が多いでしょう。で、大人しい親たちの影響を割に真面目に受ける学生なんかは、金沢行くんならば変な部活に入らずに能楽部やってきなさいよとか、本人も納得して入る人達もいるけど。金沢の、金大入ったらば一っとなっちゃってそんないつでもできるじゃないか。親たちもおじさんたちもおばさんたちもやって、ある程度耳にたこもできてるせいもあるし。だから金大卒業してからまたやりだす人はいますけど。金大のときにほとんどいませんね。

興味の有無による習熟の違いはあるのか。

身につける度合いっていうよりも、誘われていやいや入って、新たな発見、自分で体験する事で続くっていうケースが多いんじゃないんですか。前もってあそこ行ったらやって見ようとか是非やろうと思ってくと、自分のこしらえてた観念とずれがあるとやめたり。それからいわゆる友達とかなんとかの動機が無くて、自分から進んで入ってみると、いろんな違いがあったりして、しがらみもなくてね、その学

生同士も何も無ければ、強く高校時代の友達に誘われて入ったとか、やってみようよ、だとお互い続いたりなんだりするケースが多いと思いますよ。中にはまれには、笛を吹きたいからって、学校に入ると同時に笛方の先生について、今卒業した人もいますけども。謡はだからさっきも申した様にベースとして必ず4年間、謡の稽古に出てこなきゃいけないんだけど、おざなりにして笛ばかり吹いてたのがいまでもいましたけどね。中日新聞のいまデスクになって、新聞に能評なんて書いたりしてますけど。こないだへんに僕の事をぼろくそ書いて。先生もうあんな能舞うななんて。

謡の稽古は皆いっしょにやるのか。

夏の合宿だと四日間のうち五番の謡を全部朝から夜まで、そればかりやるんですから。

1年から4年まで一緒におこなうのか。

いわゆる個人稽古じゃない、グループ稽古ですから。4年生と1年生、ずーっといっしょにやるんです。足の痺れをもう我慢して。もうきちきちしたジャージはくなくなと思うんだけど。足痛くなること分かってんだから。また、仮に1年生だけ、2年生は2年生と稽古してるよりは、4年生と一緒に稽古したほうが伸びます、芸は。結局高度なもの、っていうかまあ、一緒にやらなきゃいけないから。いま、1年生だけだとこっちも心理的に、心情的にやさしく注文出すと思うし、謡い方もほんとはいけないんで、私はそういうことしないつもりだけど、分かりやすく教え謡ったりすると、いわゆる初心時代が長くなるわけだから、いきなりもうぶっこみで。

謡の声のトーンの揃いかたに苦慮はあるのか。

いまの男性と女性の、ほんとは無理なんですよね。この間でも破綻をきたしてるので、僕は1年間、僕がやればもっと、やり方あるんだけど。実は去年の暮れにも一度申し合わせの前に舞台稽古、僕は半日してるんですけどね。弱ったなあって思って、こう謡えよとは言ってたけど、それは1年間や2年間やったことすぐ直りませんから。でもアドバイスはして少しは直ってるんですけど。もっと揃え方あるんですけどね。難しいんです、男と女と謡うってのは。まだ若いからあれだけ合える

んだけども。もう中年以上になると一緒に謡えなくなってしまいます。男性のような高い声が女性が出なくなるんです。女性の声が低いですよ。低いってというかそれぞれの個人差の音域があって、女性の出せるオクターブの範囲内が男性より狭いですよ。男性は低い声も高い声もできます。女性はここのへんの人はこう、このへんの人はこうって。

囃子の掛け声のトーンに関しては。

掛け声は割にトーンは問わないんですね。男性、先生方によっても違いますけども。でもあんまりかけ離れた掛け声はないけれども。

申し合わせの時の大鼓が楽器を使用していなかったことに関して。

大革と小鼓、一対のものでありながら全然道具として性質が違うんです。小鼓は打てば打つほど良くなる革なんです。大革はほんとの音色出すためには30分なり15分なり焙じるって言って、熱でぐーっと乾燥させて、そして強く強く締めて、で打つんです。だから消耗度が非常に高いんです。だから本来、まあ変な話ですけども、道具料っていうものがあるんです。囃子方の方にそれぞれに。鼓使われます、小鼓使われます、太鼓使われますって。でも、大革打つ人だけには革代ってものを差し上げて、ほかの人達にはあげなくて済むんです。というのは大革のあのほんとの後ろに座っていた飯島サノロク氏なんかは、ほんとの大事な能だと、1枚、裏表の革で本番の能を3番か4番しか打っていません。後は囃子とか、ああいう場合、こういっちゃなんだけど、お弟子さんが打つときにかしたりして。10番か15番も能打てないんです。だから申し合わせで、それかって言って適当にしばって、締める度合いを緩めておけば痛み具合少ないし、あぶらない、度合いも少なくすれば、全然ペターンペターンって、かえって申し合わせの興が、ムードが差し障りきますから。で、手で、最後まで手で。だからあの子達は稽古を1年間やっても使っていないわけです。ほかの場合で、ほかの場所で仮にどっかのところで囃子打ったりしてればそんなときは使っているとおもうけど、この能のためにははじめて。まあ3年生のときにはいっぺんやるとかってことはあるにしても。だからかわいそうですよ、ある意味では。それから同じ道具でも、後ろに座っている先生方がちゃんと手当てして締めて、渡すと音色と、それから自分達で稽古の段階で小鼓なんかは必ずこう

やってますけども、同じ子が打っても音が違います。道具の整え方でも音が違うんです。

各役の割り振り方はどのようになっているのか。

個人の希望と、それから需要と供給じゃないけれども、まあこの人はまだ2年生だからいいんだけど。例えば、この人が卒業すると笛方一人になるわけでしょ。そうすると今度入ってくる子達を勧誘するわけです。ほんとは、1、2、3、4って揃えばいいんですけどね。シテ方はどうしても多いですけどね。だから太鼓は是非ここ1年で後継者を入れないと困るわけ。だから、それでお互い部員を勧誘したりなんざりするときに、すぐ自分のとこに来なさい、笛やりなりさいって進めるのは、僕は、ある時期、1年の夏合宿が終わってから、そろそろ相談しなさいと。それまではもう、謡いだけでほかのことやっちゃいけませんよっていったんですけど。そうすると同じ笛方の先生でも狂言の先生でもやっぱり、やるやつなら半年でも早い方がいいっていうのがあるんですけどね。気持ちの上では入ってすぐ分けない方がいいよっていってますけど。

先生方はボランティアなのか。

ボランティアに近いですね。ほかの同じお稽古する時間は。ことに能だったら普通の1週間にいっぺんの稽古でも10分か15分ですむのが2、30分、40分かかるわけですから、大変なんだけれども、ほかの一般のお弟子さん方より、ぐーっと違う月謝っていいですかね、謝礼の決め方で、ごく安くお願いしてます。

その謝礼は学生が出しているのか。

稽古の段階では自分で出しているはずですよ。こういう発表会自体にはある程度学校からの補助とか、例えば装束料を出してもらおうとか、そういうふうにあります。

シテ方の稽古の段階は型(単位動作)から教えて一つの演目を教えるのか、それとも簡単な演目からはじめるのか

割に基礎的な、基本的な型で終始するような、割に入り組んでない曲から教えます。だから同じような、そういうようなのが何番もあればそれを続けます。人によって

は男と女、子供と青年の型と、違いますけども、なるべく最初、動きやすいものから。それでいてもある程度ちょっと面白い、っていったら素人的な表現だけれども、ちょっと変化のある型もあるものでないと、なんかわかんねえ、でたりさがったり、左手右手だけで終わるんじゃ興味もなんか。例えばこうしてお酒を汲む型があったり、そういうものがあればそれなりにとっつきもいいんじゃないんでしょうか。そういう事もあるんですけど。大体、先生方によっても多少違いますけど、仕舞っていうんですけど、型のお稽古するときには、大体はじめの曲ってのは似通ってますね。すでに前の動きの謡いを耳にしながら、謡いながら教えるわけです。いわゆるこういう、謡いの足にこうやってこうやってことはやらないんです。同じ三足出てさがつて、こうして物を指したり、泣いたりする時でも女のものであったり男性のものであったり鬼であったり武将であったり、みんな違うわけでしょ。だから徐々にそういうのを。

先生自身に教え方の変化はあったか。

やっぱり最初のうちは体で教えてましたけどね。このごろ、ずるこけて頭で教えてるんです。二十年以上金大の直接の師範してたわけでしょう。このひとの前の前の藪先生に譲る時に、もう僕は。まあ、お稽古する段階だけ出なくてお稽古以外のお付き合いっていうかふれあってものも、なんか、こっちは常に 22、3 だけども、こっちはもう、40 から 50、60 にと離れてくと、ちょっと段差がありすぎる、世界が違いすぎるのも、彼女たちにも少しかわいそうかなと思って譲ったのもあるんです。京都の先生で、もうご本人は好々爺で、僕より 15 ほど上の先生で、すでに亡くなりましたけど、京大の能楽部をずーっと見てた先生で、いいお爺さんだったけれど。反面、まあああいうやってれば、本との自分の孫の様にとけ込んでやってらっしゃるので、麗しいだけどもあれじゃいけないなと思ってたから。ああいうふうになっては逆に学生に悪いなと、まあ僕なりの判断でどっちがいいかは分かりませんよ。そのお爺さんは皆学生に慕われて。年に一度全国大会あるじゃないですか。そうするとお互い一同に会すからそのへんのとこ見たり。たまたまなんの時だったか、京都の大原のどっかのところで京大の合宿やってて、その先生にばたって会ったりした時に、これもいいけれども、と思って。それもあったもんだから。僕はいくつだったですかね、50 いくつかで、直接面倒見ないでもっと若い先生にやっても

らったほうがいいなと思って譲ったんですね。

教え方にもスタイルがあるのか。

その当時まではもう、合宿四日間、夏ですよ。もう朝5時半に起きて起こすんですよ、みんな。それで1、2年生はかわいそうだから、特別に難しい曲稽古するから3、4年生起きろって。まあその当時の学生だからついてきたんでしょけどね。そのときはもう、私より一回り下ですよ、学生が。12、同じひつじ年の方が学生でしたから。10ばかりしか変わらないから一緒にできたんだと思うけど。今もう二周りも三周りも違ってきちゃうと。こっちの体がついてかないって事もあるから。だから型でも謡いでももろに自分が率先して見せたり、聞かせたりして。まあ変な話ですけど、さっきちょっと謝礼の事に触れられましたけども、一般的にお弟子さんを稽古しているとこれだけでこれだけのお仕事してるって。どうせボランティアに近いんなら体投げ出したっていいわけじゃないですか。それからこちらの旦那にはこういうお稽古して、こちらの奥さんにはこういうお稽古してっていうことだといけなわけじゃないですか。片方サービスしちゃあ。同じ謝礼もらってて。だけど全然違うって、ボランティアに近ければ何してもいい。

囃子の先生方も同様なのか。

初めて、私がやり始めた頃はまだこういう人、囃子方なり狂言はやってないです。何年あとです。実は第1回って書いてありますけど私にとっての金大宝生会の第1回は昭和32、3年なんですよ。これは47年てなっているけれど、こういう能楽発表会ってタイトルにしてからの第1回なんです。