



世阿弥の伝書に見える声に関する一考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2011-09-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中西, 紗織 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/00005971

世阿弥の伝書に見える声に関する一考察

中西 紗 織

北海道教育大学釧路校音楽教育講座

A Study on Voice in Zeami's Treatises

NAKANISHI Saori

Department of Music Education, Kushiro Campus, Hokkaido University of Education

概 要

本稿では、世阿弥の伝書に見える声に関する議論に焦点をあて、「舞は声を根となす」というところを出発点として、能の稽古の基本となる謡と舞がどう関わっているのか、その根底にあるものは何かを探ることを試みた。能の稽古の基礎である「舞歌二曲」、横・豎の声、祝言・亡憶の声などについて見直し、息が声となり、謡となり、そして舞となるという連関が、「舞は声を根となす」ことの根幹にあるということを明らかにした。

はじめに

世阿弥の伝書『花鏡』に「舞は声を根となす（舞声為根）」（表・加藤 1974, 86）と記されている。世阿弥によると「舞歌二曲」つまり舞と謡が能のあらゆる稽古の基本となるもので、このことは現代の稽古にも通用することなのだが¹、舞と謡については、舞は謡に基礎をなすと書かれているわけである。能の中で声による表現である謡が、演技のはじまりにあると解釈できる内容のことは、世阿弥の伝書の中に繰り返しあらわれる。ただし、これらの伝書の読み手として世阿弥が想定したのは息子やその子孫たち、つまりごく限られたその道に生きる者たちである。しかしながら、その内容は、能楽だけでなく芸能や演劇、さらに広く芸術表現の世界で現代においても生きて通用するも

のであり、教育の視点から見ても多くの貴重な示唆に溢れている。

本稿の目的は、世阿弥の伝書に書かれた声に関するについて検討し、能の稽古において重視されている声に関することを見直すことで、現代においても能の稽古の基本となっている謡と舞がどう関わっているのか、そしてその根底にあるものは何かを探ることである。そして、能の声に関する「教える・学ぶ」あるいは「伝える」方法にも注目してみたい。

なお、ここで扱ったのは、本稿末に示した世阿弥の伝書の一部であり、それらすべてが所収されている表章・加藤周一校注(1974)『世阿弥 禅竹』（岩波書店）による。また、引用文のルビについては一部省略している。その他には、世阿弥の言説を現代の能楽師の視点から見直し論じている観

世寿夫の著作集，教育哲学の視点から世阿弥の稽古哲学について論じている西平直の著作と論文を主な資料として考察をすすめた。

1 舞は声を根となす

冒頭で述べたが，世阿弥は『花鏡』に「舞は声を根となす」と記している。稽古の基本である二曲つまり舞歌の関係は，歌（声）が舞の基礎をなしているということである。はじめに舞歌二曲について世阿弥の言説をひいて論じることにする。なお，本稿では，「舞歌二曲」の「歌」という語については，「謡」と，そのもととなっている「声」という語と厳密な区別をせずに，同義的に用いることにする。

1-1 舞歌二曲

『至花道』の冒頭に「当芸稽古の条々。其風体多しといへども，習道の入門は二曲三体を過ぐべからず。二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体也」（表・加藤 1974, 112）とある。つまり，能の稽古において芸道修業の最初の段階では，舞歌すなわち舞と謡，そして，老体，女体，軍体の三体，これらの稽古に限るのがよいと述べられている。ここで，世阿弥は次のような注意を与えている。

先^{まづ}，音曲と舞とを，師に付てよくよく習ひ極めて，十歳ばかりより童形の間は，しばらく三体をば習ふべからず。ただ，児姿を以て，諸体の曲風をなすべし。（中略）是則，後々までの芸態に幽玄を残す風根なり。（表・加藤 1974, 112）。

二曲三体という稽古の基本のうち，元服以前の子どもの姿のあいだは，師について謡と舞を習い極めて，三体を習ってはならないという。子どもの姿のまま，直面（面を付け^{ひためん}ない素顔）のまま，どのような人体でも演じるべきで，そのことが，児姿の幽玄の風体を後々の芸にまで残す根源とな

る。つまり，子どものあいだは，まず謡と舞という基本を徹底的に習うことが，その次の段階である三体の修得へとつながっていくことであり，児姿の幽玄を残すためには舞歌二曲の稽古に徹底的に専念することが肝要であると理解することができる。

この点について西平直は，「世阿弥は子どもの舞に独立した価値を見た。子どもの姿には幽玄な趣が備わっている。その幽玄は歌と舞の二曲で表現される」（西平 2009, 84）と述べている。世阿弥が繰り返し述べている児姿の幽玄は，舞歌二曲の土台があってこそ成り立っているということである。そして，その二曲とその後の三体の修得は，能の演技の究極的目標である「無心の位」へと続いているのである。

では，能の基礎である二曲三体から入らないとどうなるのか。世阿弥は『至花道』の中で次のように言っている。

ここに，当世の申樂の稽古を見るに，みなみな，二曲三体の本道よりは入門せずして，あらゆる物まね，異相の風をのみ習へば，無主の風体にて，能弱く，見劣りして，名を得る芸人，さらになし。返々，二曲三体よりは入門せずして，はしばしの物まねをのみたしなむ事，無体枝葉の稽古なるべし。（表・加藤 1974, 113）

二曲三体から入門せずに，最初からすべてのものまねや正道をはずれた芸ばかり習うと，「無主^{むしゅ}風^{ふう}」つまり似せているだけで体得しきっていない芸になってしまうと世阿弥は言い，それに続いて，芸の主になり得ている有主^{うしゅ}風^{ふう}とそうでない無主風の境をしっかりと認識すべきだと強く主張している。

有主風，無主風について，伝書の中では他にも様々に論じられているが，それについては機会をあらためて述べたい。

1-2 謡の重要性

再び「舞歌」の歌，即ち謡の重要性に戻ろう。『花

鏡』に次のような記述がある。

舞は、音声を出でずば感あるべからず。一声の匂ひより舞へ移る境にて、妙力あるべし。又、舞おさむる所も、音感へおさまる位あり。

抑、舞歌と者、根本、如来蔵より出来^{しゅつたい}せり、と云々。まづ、五臓より出づる息、五色に分かれて、五音・六調子となる。双調・黄鐘・一越調・是三律。平調・盤渉、是二呂。無調は律呂両声より出でたる用の声なり。しかれば、五臓より声を出すに五体を動かす人体、是、舞となる初め也。(表・加藤 1974, 86~87)

仏教、五行説、雅楽の用語や概念を用いて、それらを関連づけながら説明がなされている。如来蔵とは、煩惱の中に蔵される真如を意味するという仏語であり、それを人間の内臓と重ね、さらに五臓を五音と重ねている。ここで注目したいのは、舞歌が、人間の内側の根源的な世界である如来蔵から、あるいは五臓から出てきて、その五臓から出てきた息が音楽的なものにもなり、さらに五臓から声を出すことで五体が動き、その動きが舞のはじまりとなるというところである。簡単に言えば、息が声となり、声が動きにつながり、動きが舞となるということである。そして、舞は謡から出てこなければ感動を生み出さないのだという。そのプロセスを遡ると、息が舞の出発点となっていることになる。息については後述することにして、次に世阿弥が声の性質や特徴を二分化して説明している例を見てみる。

2 声の特徴の二分化

世阿弥は稽古におけるさまざまな要素や概念をしばしば二つに分けて、あるいは対概念として説明している。例えば、二曲即ち舞歌、謡の「曲」と「節」、有主風と無主風、我見と離見、花と種など数多くあげることができる。

ここでは、声に関するものとして、横・豎、祝言・亡憶、出る息・入る息などについて述べたい。

2-1 横・豎

世阿弥が説明する横・豎(主)の声がどのような声の技法として理解できるのか、あるいは現代の能において横・豎の声にあてはまるものは何なのかといったことは不明であるが、一般的に太く強い声が横の声、細く弱い声が豎の声だと言われている。

『風曲集』には声や息に関することが詳細に記されている。ここでは、横・豎の声を五音、四正、呂律などの音韻やアクセントをはじめとした音楽理論に関連づけて説明している。例えば、横は呂、豎は律だという。

「横に謡ひて、主に云納めよ」というけれども、謡い出しの最初は主なので、「主より横へ謡ひ出して、また主に納まる声流なり」(表・加藤 1974, 156)と世阿弥は言う。主→横→主という流れを見ることができる。

そしてまた、「横は出息の扱ひ、主は入息の色どりなるべし。此出入の息づかいによりて、声を助け、曲を色どる音感あるべし」(表・加藤 1974, 156)と言う。出息と入息の息づかいが音曲の面白さを生み出す。さらに、横・豎両方の声を兼ね備えている声は「相音」といい、非常に価値の高いものとして捉えられ、横の声と豎の声をバランスよく使う工夫についても述べられている。工夫としては、例えば、生まれつき横の声だけしか持っていないのであれば、豎の声の謡らしく息を詰めて謡うべきであり、また、豎の声だけであれば、横の声らしくして息をゆるゆると出して謡うべきであると世阿弥は言う。(表・加藤 1974, 157)とある。声の性質や表現のことが息と深く関連づけられて語られているのが興味深い。

そして、そのような声をつかう場合についての注意として、世阿弥は『音曲口伝』に次のようなことを記している。「横の声をば助けてつかひ、主の声をば押してつかふべし。」「宵に物数をつかひて、暁はすこし少なくつかふべし。殊更、横の声などをば、暁には、声につかはれて、声をいたはりて、納め声を本につかふべし。」(表・加藤

1974, 74)

横の声はいたわるようにつかい、豎の声は無理に押し切るようにつかうべきであり、自分の声が稽古に適合してきたと思えるまさにその時を見落とさないようにと世阿弥は言う(表・加藤 1974, 76)。自分の声が稽古に適合してきたと思えるその時は、長い年月の中での一時期のことであり、一日のうちのある時刻でもある。自分の声を自分自身で把握し、いつが一番「声の向きたる」時なのかを見極める。そうやって修得した声から出てくる舞は、自由で自然であり、奥の深い芸となるのである。

2-2 祝言・亡臆

祝言と亡臆(ぼうをく、ぼうおくなどの表記が見られる)は声や曲趣を二大別する語である。詩経に見える「亡国之音」を不吉だとしてこれを言い換えた語だという説がある。室町後期には物哀れな侘び住まいの風情を亡臆の曲趣の象徴と考えていたという。(表・加藤 1974, 80)

『音曲口伝』には、祝言と亡臆の声について、前述の横・豎と同じように、呂律と関連付けて説明がなされている。それによると、呂は喜ぶ声、出る息の声であり、強い音声であって、こちらが祝言の声、一方、律は悲しむ声、入る息の声であり、柔らかで弱い心持ちの声であり、それが亡臆の声だという(表・加藤 1974, 76)。

観世寿夫は「祝言ノ声・亡臆ノ声」は声の色合いのことだと述べ、次のように説明している。

祝言ノ声は字義のごとく明るくさわやかな気分の声を用いる。(中略)「高砂」「老松」などのような、神が現われて祝福するといった筋の能なら、その発声法は当然祝言ノ声である。

また亡臆ノ声は、これと対照的な声の出し方で、力を内面に引き込んで表面はあくまで優しくしっとりとした感じに謡う声のことである。役柄としては、女性の役とか亡霊の役などがだいたいこの声の出し方になる。しかしやわらか

に内へこめるからといって、真の強さがなくなってはまったくだめなのであるから、祝言ノ声と同様な強さを持ちながらも、それを表面へ出さず内へ矯めこむというむずかしい技術を要する。この祝言の声がもとになって、その後現在のツヨ吟の発声法が生まれ、望憶ノ声の系統がヨワ吟の発声法になったかと考えられる。(観世寿夫 1981, 32)

現代においてよく祝言の声の例として語られるのは、内容的にも祝言性の高い脇能で子方が澄んだ高い声で謡うその声である。大人の能楽師の声の中に、全く異なる色合いを持つ声が響くことで、舞台に展開される場面の色合いや空気までが一瞬にして変わるといふ大きな効果がある。

一方、亡臆の声のほうがもっと複雑な演劇的効果を持つことは、ここにあげた観世寿夫の説明からもよくわかる。「やわらかに内へこめる」声でありながら、「真の強さ」がなくてはならない。舞台上で演じる者は、そのような声を自在につかうことのできる力を年月をかけて体得していくのである。

3 声とせぬひま

世阿弥は『花鏡』の中で次のように言っている。

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。是は、為手の秘する所の安心なり。まづ、二曲を初めとして、立はたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態也。せぬ所と申は、その隙なり。このせぬ隙はなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止む隙、音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に心を捨てずして、用心を持つ内心也此内心の感、外に匂ひて面白きなり。(表・加藤 1974, 100)

「せぬ所」や「せぬ隙」は、能において何もせずにとただ立ち尽くしている姿や演技の美しさにつ

いて語るときに時々引かれる言葉である²。

世阿弥はこの直後で、その内心が少しでも見えてしまったら「せぬ」ではなくなってしまうので、無心の位の意識を超越した境地で、自分の意識を自分自身に対してでさえ隠すようにして、せぬ隙の前後をつなぐようにと忠告している。

このような意識の使い方について世阿弥は繰り返し伝書の中で述べているが、ここで注目したいのは、「せぬ隙」の面白さは、舞を舞い止むところや謡を謡い止むところにあらわれてくるということである。そして、舞と謡のどちらにおいても、究極的な目標として目指されているのが無心の位だということである。

このことに関して、松岡心平は「声の究極には『しじま』が、舞の究極には『せぬひま』がある」（松岡 2007, 127）と述べている。声の場合は「しじま」という言葉を使うことで、「音声^{おんじょう}」としての性質が強く意識されている。

そして、声と声のあいだの「しじま」から再び舞のはじまりへと導くのが、先に述べた五臓から出てくる息である。息が声となり、声が動きとなり、動きが舞となる。ということは、能のすべての表現のはじまりにあるのが「息」であるということになる。このことについて西平直は、「『息』こそが能という身体芸術の根幹をなす」（西平 2009, 198）と述べている。

おわりに

世阿弥の伝書の声に関する記述を見直すことであらためて見えてきたのは、息が声となり、謡となり、そして舞となるという連関である。言い換えれば、舞の基礎は謡、謡の基礎は声、声の基礎は息ということである。それが循環して「せぬひま」や能の演技のすべてを充実させているということである。

今後の課題としては、息と「音楽性」ということについて検討し、舞歌二曲と「身体」についてさらに追究したい。また今回取り上げなかった世阿弥の言葉「一調・二機・三声」についてもあら

ためて論じたい。さらに、世阿弥以降の能の伝書類に見える息や声に関する記述からも検討を続けたい。

【引用・参考文献】

- 生田久美子 (1987) 『「わざ」から知る』(認知科学選書14) 東京大学出版会。
- 大野晃彦「コスモスとしての舞踊・音楽・詩」(1998)『横浜国立大学論叢』第50巻人文科学系列第1号, 横浜国立大学学術研究会, 221~242頁。
- 表章・天野文雄 (1987) 『岩波講座 能・狂言 I 能楽の歴史』岩波書店。
- 表章・加藤周一校注 (1974) 『世阿弥 禅竹』(日本思想大系 第24巻) 岩波書店。
- 観世鏡之丞 (2000) 『ようこそ能の世界へ 観世鏡之丞能がたり』暮らしの手帖社。
- 観世寿夫 (1980) 『観世寿夫著作集一 世阿弥の世界』平凡社。
- 観世寿夫 (1981) 『観世寿夫著作集二 仮面の演技』平凡社。
- 小林正佳 (2004) 『舞踊論の視角』青弓社。
- 竹内敏晴 (2001) 『思想する「からだ」』晶文社。
- 戸井田道三 (1993) 『戸井田道三の本3 みぶり』, 筑摩書房。
- 中西紗織 (2007) 「能における『わざ』の習得に関する研究——事例分析からの学習プログラムの開発を通して——」東京藝術大学大学院音楽研究科, 2007年度博士学位論文。
- 中西紗織 (2010) 「能における声と『身体』——声を『身体』の側面から見直す試み——」北海道教育大学紀要教育科学編第61巻第2号, 277~283頁。
- 西平直 (2004) 「世阿弥の稽古論再考『稚児の身体』と『型』の問題」『教育学年報』10, 世織書房, 395~417頁。
- 西平直 (2009b) 『世阿弥の稽古哲学』東京大学出版会。
- 松岡心平 (2007) 「あわいの劇としての能」『能と狂言5』能楽学会発行, 126~128頁。
- 源了圓 (1989) 『型』(叢書・身体思想2) 創文社。
- 横道万里雄 (1987) 『岩波講座 能・狂言IV 能の構造と技法』岩波書店。

資料

世阿弥著の二十一種の伝書(表・加藤:1974に所収)についてその概要, 成立年代を記しておく。なお下記の表記は, 表章・天野文雄 (1987) 『岩波講座 能・狂言 I 能楽の歴史』51~53頁に基づく。

- (1) 『風姿花伝』(略称『花伝』,通称「花伝書」)全七篇の能楽論書。第三までは応永7(1400)年四月奥書。第七の完成は応永25(1418)年。
 - (2) 『花習内拔書』(別題『能序破急事』)応永25(1418)年二月奥書。(4)の前身の『花習』からの一カ条の抜書。
 - (3) 『音曲口伝』(元来は無題)応永26(1419)年六月奥書。音曲論五カ条と例曲。(3)と関連の深い書。
 - (4) 『花鏡』応永31(1424)年六月奥書。十八カ条中の十四カ条は応永25年以前の成立。長男元雅に伝えた能楽論書。
 - (5) 『至花道』応永27(1420)年六月奥書。二曲三体説、關位、体用説、有主無主説など習道体系論。
 - (6) 『二曲三体人形図』(略称『人形』)応永28(1421)年七月奥書。(5)の二曲三体説の絵図入りの詳論。
 - (7) 『三道』(「能作書」と通称)応永30(1423)年二月奥書。次男元能に相伝した能作書。
 - (8) 『曲付次第』(元来は無題か)奥書なし。作曲上の諸注意八カ条から成り,(7)に近い頃の著述。
 - (9) 『風曲集』奥書なし。音曲習道論四カ条から成り,(8)以後の成立。
 - (10) 『遊楽習道風見』奥書なし。習道論四カ条から成り,(7)に近い頃の著述か。各条とも、『毛詩』『論語』『心経』などの一節を冒頭に提示。
 - (11) 『五位』(元来は無題)奥書なし。能の芸風五種を擬管文体で説く。(12)より先の著か。
 - (12) 『九位』(元来は無題)奥書なし。九段階による能芸論、集道論。原形は(13)以前の成立。
 - (13) 『六義』(元来は無題)応永35(1428)年三月奥書。詩の六義を九位説に結びつけた短篇。金春大夫氏信(禪竹)に相伝。
 - (14) 『拾玉得花』正長元(1428)年六月奥書。金春大夫氏信(禪竹)に相伝した問答体六カ条の能楽論書。
 - (15) 『五音』奥書なし。上・下から成り,上は抄写本のみ伝存。五音曲の代表曲を例示した音曲伝書。
 - (16) 『五音曲条々』(元来は無題)奥書なし。五音曲の曲趣を説いた晩年の音曲論書。
 - (17) 『習道書』永享2(1430)年三月奥書。一座の座長の役ごとの心得を説いた書。
 - (18) 『世子六十以後申楽談儀』(「申楽談儀」と通称)永享2(1430)年十一月奥書。次男元能編の世阿弥の芸談集。
 - (19) 『夢跡一紙』永享4(1432)年九月奥書。早逝した長男元雅を追悼する短文。
 - (20) 『却来花』永享5(1433)年三月奥書。元雅に口伝した秘事を著した短篇。
 - (21) 『金鳥書』永享8(1436)年二月奥書。佐渡配流中に作った謡物八篇を収める。
- * (19)と(21)は能楽論書ではない。(18)は次男元能の筆録。

注

- 1 観世寿夫は、「二曲三体」による稽古法は現在の能においても変わらずに効力を発揮していることについて次のように説いている。「世阿弥の修業論を簡単に述べると、まず声を出すこと、からだを動かすこと、といったもっとも基本的な稽古から入って、『三体』と呼ばれる老人や女性をはじめとしたさまざまな役柄、そしてそれに伴う細かい演技、次にそうした技術を自分自身のものとして、その上に自分の能を作り上げること、ここまではあくまで自分を主体として『有』をつきつめていく段階であって、最後に前に述べた『無心の位』にいたるのです。」(観世寿夫 1980, 65)
- 2 例えば、観世寿夫による「せぬひま」と題された文章が有名である。その中で、観世寿夫は、橋岡久太郎の演じた《姥捨》を見て、「曲と演者が混然と一体化して、無限の空間の中心に力強く存在している。それは何か、永遠につづいて行くのか、今すぐに消え去ってしまうのか、まったく不分明な時の流れの中で、ギリギリに自分の充実した瞬間を打ち出している以外の何ものでもないのです。」と述べ、世阿弥の「せぬ所が面白き」の一文を引いている。(観世寿夫 1980, 62~65)

(鉏路校講師)