



世阿弥の伝書に見える「声」に関する一考察（2）  
— 一調，二機，三声に焦点をあてて —

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2014-02-03 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	<a href="https://doi.org/10.32150/00008474">https://doi.org/10.32150/00008474</a>

## 世阿弥の伝書に見える「声」に関する一考察 (2)

――調, 二機, 三声に焦点をあてて――

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 (2) : Focusing on *Iceho*, *Niki*, and *Sansei*

Saori NAKANISHI

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

#### 要 旨

これまでに筆者は、能の謡や声に関することを「身体」の側面から論じることによって、「舞歌二曲」つまり謡と舞が一体となってこそ表現できるものが能の根底を支えるものと深く関わっていることを再確認し、世阿弥の伝書の声に関する記述の一部を見直すことで、息が声となり、謡となり、そして舞となり、それらが連関して「せぬ隙」や能の演技のすべてを充実させているという結論を導いた。本稿の目的は、筆者の研究においてこれまで取り上げてこなかった「一調・二機・三声」に焦点をあてて、世阿弥の伝書に書かれた「声」とその周辺について論じ、能の稽古において現代においても重視されている声や息に関することを見直すことで、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。能の「教える・学ぶ」における「声」と「身体」の連関について、「音楽性」の観点から捉え直すことを試みた。

#### はじめに

能は室町時代に観阿弥、世阿弥父子によって大成された演劇である。世阿弥は『風姿花伝』をはじめとする能楽理論書である伝書を残しており、それらは世阿弥の息子やその子孫たちのために書かれたものではありながら、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。

現代の教育現場において、和楽器や日本の伝統音楽・伝統芸能を取り扱った授業が一層増えつつある中で、音楽に関する要素が豊富な能の学習は、とりわけ音楽教育において益々注目されている。能は、能全体を形づくるさまざまな要素が、それを支えてきた人々の思想や伝承の方法とともに伝えられてきたことによって、学習者の興味や関心に強く訴え、学習者の想像力・創造力・表現力を豊かに育むものであると筆者は考えており、音楽教育の視点から、能の「教える・学ぶ」をどのように教育の場に活かせるかということや、能の「わざ」の習得プロセスの解明を試みることで、そこから明らかになったことをどのように音楽教育に活かせるかということを考えて続けている。そのような能の「わざ」の習得や伝承の考え方の根底を支えているものの一つが、世阿弥の伝書である。

筆者はこれまでに、世阿弥の伝書に見られる「声」に関しては、「舞歌二曲」、「二曲三体」、「節」、「曲」、「舞声為根」、

「横・豎」、「祝言・亡臆」、「せぬ隙」などを取り上げ、「声」と「身体」や「五臓」と息と声の関係について、現代の能楽師の視点や実際の能の稽古の場と照らし合せて論じることを試みた(中西 2011a, 2011b)。その結果、能の謡や声に関することを「身体」の側面から捉え直すことによって、「舞歌二曲」つまり謡と舞が一体となってこそ表現できるものが能の根底を支えるものと深く関わっていることを再確認することができ、世阿弥の伝書の声に関する記述の一部を見直すことで、息が声となり、謡となり、そして舞となり、それらが連関して「せぬ隙」や能の演技のすべてを充実させているという結論を導いた。

本稿の目的は、これまでに筆者の研究において取り上げてこなかった「一調・二機・三声」に焦点をあてて、世阿弥の伝書に書かれた「声」とその周辺について論じ、能の稽古において現代においても重視されている声や息に関することを見直すことで、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。さらに、能の「教える・学ぶ」における「声」と「身体」の連関について、また、「伝える」内容や方法にも視野を広げることを試みる。

ここで扱った世阿弥の伝書からの引用は、表章・加藤周一校注(1974)『世阿弥 禅竹』(岩波書店)による。引用文中のルビや返り点については省略している。考察にあたっては、表・加藤の注釈や解説を参考にした。他に、世

阿弥の言説を現代の能楽師の視点から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を主な資料として考察をすすめた。

なお、本研究では、声と身体そのものの概念にはおさまりきらない、演劇としての能の中の表現する声と身体という意味で、「 」付きで「声」、「身体」という表記をする。

## 1 一調・二機・三声

世阿弥が「一調・二機・三声」について説いているのは、『音曲口伝』と『花鏡』<sup>1)</sup>においてである。いずれの伝書においてもこの部分はほぼ同じ内容である。ここでは、『音曲口伝』の冒頭部、第一条から引用する。

音曲声出口伝

一調 二機 三声

調子をば機が持つなり。吹物の調子を音取りて、機に合すまして、目をふさぎて、息を内へ引きて、さて声を出せば、声先、調子の中より出る也。調子〔ばかり〕を音取りて、機に合せずして声を出せば、声先調子に〔合ふ〕事、左右なく無し。調子をば機に籠めて、さて声を出だすゆへに、一調・二機・三声とは定むるなり（表・加藤 1974, 74）。

「音曲（おんぎょく）」とは謡のことである。「音曲声出口伝（おんぎょくこわだしくでん）」としての「一調・二機・三声」、つまり、謡の発声法の順序と内容を簡潔に言い表したのが「一調・二機・三声」ということになる。謡い出しの正しい調子（音の高さ）は機が左右し、笛（能管）や尺八などの吹物による前奏から音を取って、機に完全に合わせて目をつぶって息を吸って、そのまま声を出せば、謡い出す最初の声か調子に正しく合って発声される。しかし、音の高さだけを取って、機に合わせないで声を出そうとすると、謡い出す最初の声か調子に合うことは容易にはありえない。調子を機に籠めたその状態で声を出すからこそ一調・二機・三声と定めるのである（同書 74）。

「謡の正しい発声の要領をモットー風に表現したのが『一調二機三声』で、『機』とは『気』に近く（表・竹本 1988, 73）、「息に主体的意思が加わったもの」（表・加藤 1974, 74）だという。」

観世寿夫<sup>2)</sup>は「一調・二機・三声」についてさまざまな説明の仕方によって繰り返し述べている。まずそのうちの一つを次に引用する。

「一調 二機 三声」というのは、まず謡い出すにあたって、自分の声の音高・音程・音力を心の中でしっかりつかまえておき、つぎにからだじゅうの全器官を謡い出すタイミングに合わせて準備し、そのうえで発声しなければいけない、という教えである。これは、どんな役においても、またいかなる部分においても、この三つの段階

を踏まなければ正しい声にはならないということであり、息のつぎ方や呼吸量の問題でもある。よく腹から声を出せということがいわれるが、この「一調 二機 三声」を確実に把握すれば、からだに響かせて声を出す、つまり腹式呼吸を完全にマスターした本当の発声になるのではないかと思う（1981, 31）。

観世寿夫がここで、「音高・音程・音力」や「息のつぎか方や呼吸量」、「腹式呼吸」というような言葉を使って説明しているところが興味深い。まず初めに、演じる役柄によって、これから出そうとする声の高さや音の動く幅、強さをよくよく考えて「からだじゅうの全器官」で準備し、「声」「身体」がびたりと重なったところで、一番よいタイミングで声を出す。そのタイミングをつかみ思い通りの声を出すために、「息のつぎ方や呼吸量」が重要になってくる。観世寿夫はまた、次のように言う。「自分の息遣い、いわばからだ全体の機能を一点に集中して、現代的に言えば腹式呼吸を整えて、気合いをこめる」（同書 94）。「機」は「息」であるが、単なる息遣いではなく、「気合い」をこめた、全器官を一点に集中した緊張感に満ちた「息」ということになる。

先にあげた世阿弥の言葉を見直してみる。謡い出す声の調子は、「機」が左右する。笛などの吹物から音をとると記されているが、現代の能では、笛の音から謡の音高（ピッチ）をとるということは聞かない。能の音楽において、笛の旋律が謡の節または旋律と音高を合わせて合奏するというようなこともない<sup>3)</sup>。能の囃子の楽器である笛が、四つの楽器の中で唯一メロディを演奏する楽器であるにもかかわらず、メロディ楽器とは認識されず、「象徴楽器」と呼ばれるゆえんである。世阿弥の時代は吹物の奏でる旋律から音を取り、音高を合わせて謡っていたのだろうか。それについては別稿に譲ることにして、引き続き、観世寿夫の説く「一調 二機 三声」から、「一調」の部分あげる。

「一調」とは、調子を自分の中で捉えること。謡は音高をきめられていませんから、調子をつかむことが第一にあげられているわけです。以前よく、謡は調子が自由だから、あるいは、いわゆる調子つ外れをあまり気にしないから、そんなものはまことに非音楽的だ、という意見を耳にしました。これは能の音楽性を知らない人の言うことです。調子が楽器その他で定められていないからこそ、自身でしっかり調子をつかまなければならないので、そのことが劇性との関わりでもあり、かえってむしろかしいことなのです。「時節当感」とも世阿弥が説くような、その時々調子を感じとり、自分の中で把握する。たいへん重大なことだと思います（同書 93～94）。

能の謡の謡い方の様式は、ツヨ吟・ヨワ吟<sup>4)</sup>の二種類に分けられる。それぞれの音の並びには決まった法則つまり音階があり、西洋の音楽理論的に言うならば、例えばこ

こは長2度上がって完全5度下がるというように認識できる謡い方の決まりが明確にある。しかしながら、絶対音高によって謡の音楽が動いていくというわけではない。その意味では「調子が楽器その他で定められていない」ということになる。だからこそ、演者が主体的に「音高・音程・音力を心の中でしっかりつかまえて」「自身でしっかり調子をつかまなければならない」のである。そのような「調子」をつかむにはどうすればよいか。観世寿夫は世阿弥の「時節当感」<sup>5)</sup>という言葉をあげている。

ここに演者の主体性だけではつかむことのできない他者性の問題が出てくる。世阿弥は、時節は人の「機」にあると言っている。「機」には、演者の「機」と、「人」つまり観客の「機」とあることになる。世阿弥が相手とする観客は、鋭い鑑識眼を持った人々である。だからこそ、観客との間には単なる呼吸とは異なる、緊張を伴った息遣いが生じることになる。

## 2 時節感に当たる

世阿弥は『花鏡』第七条に「時節当感事」として次のように記している。

申樂の当座に出て、さし事・一声を出すに、其時分の際あるべし。早きも悪し。遅きも悪かるべし。先、樂屋より出て、橋がかりに歩み止まりて、諸方をうかがひて、「すは声を出だすよ」と諸人一同に待ち受くるすなはちに、声を出すべし。是、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当也。この時節少しも過ぐれば、又諸人之心ゆるくなりて、後に物を云出せば、万人の感に当たらず。此時節は、ただ見物の人の機にあり。人の機にある時節と者、為手の感より見する際なり。是、万人の見心を為手ひとりの眼精へ引き入る際也。当日一の大事也（表・加藤 1974, 89）。

演能の場に出て、サシや一声<sup>6)</sup>を謡い出す時、微妙な一瞬があるのであり、それは早すぎても遅すぎてもよくない。樂屋から出て、橋掛りの途中で歩みを止め、観客の様子をうかがって、「さあ、謡い出すぞ」と観客が待ち受けるまさにその瞬間を外さずに謡い出す。これこそまさに、観客の期待感を受けて謡い出すところの、時節感に当たるということになるのである。この時節を少しでも過ぎたならば、観客の期待感はゆるんでしまい、その後には謡い出したら観客の期待感に的中しない。この時節というものは、観客の機にある。観客の機にある時節つまり謡い出しのその瞬間は、演者が直感でその一瞬を判断するしかない。これこそ、観客の見つめている心を演者の心眼で受けとめて引きこむことである。これが、演能の当日で一番大事な瞬間である（同書 89～90）。

謡い出しの微妙な一瞬は、観客の「機」に存在する。その「機」を演者は一瞬にして判断し、最高のタイミングを外さずに謡い出さなくてはならない。そのために演者は全

神経を集中して、観客の「機」を読んで観客の期待にびたりと合うように謡い出す。観客の「機」が演者の「機」と重なる瞬間である。

同様に、安部は、世阿弥の「時節当感」について、「この『時節』は演者が直感的にその決定的瞬間を察知するほかないものであった。まさに『時』は、見る人々の心的状態のうちであり、その『機』の熟したところに現成するものであった」（1997, 102）と説く。

「機に合わせる」ことについて、西平は次のように述べる。

話を整理してみれば、「機に合わせる」ことには、二組の二重性が含まれていたことになる。

第一に、観客の「機」に合わせると同時に、演者自身の「機」に合わせている。

謡い出すべきタイミングは観客の「機」によって決まるのだが、それを判断するのは演者である。演者がその「機」を見抜かなければならない。しかしこの「機」は、もはや単なる他者（観客）の「機」ではなく、間身体的に、演者自身の「機」でもある。演者の「機」と観客の「機」とが、間身体的に同調している（中略）。

第二に、「機」は息であり、同時に気持ちである。したがって、「機に合わせる」とは呼吸を合わせると同時に、気持ちを合わせることである。（中略）単に他者の呼吸に合わせるのではなく、さりとて、単に自分の気持ちを高揚させるのでもない。観客の「機」が自らの「機」と同調する、その時を見計らって、演者は自らの呼吸に合わせて謡い出せばよい。そう世阿弥は語っていたことになる。（2009, 205～206）。

演者の「機」は観客の「機」でもありながら、観客の「機」を見抜くのは演者である。それがすなわち演者の「機」となる。その連関を西平は「二重性」と言う。また、「機」は「気」であり「息」である。演者は観客と「気持ちを合わせる」のだが、自分から気持を高揚させるのではなく、観客の気持ちに寄り添うように、観客と自らの「気」が同調したその瞬間に謡い出す。そこには観世寿夫も言うように「からだじゅうの全器官」を駆使した、途切れることのない集中がある。世阿弥が『花鏡』第十四条において説く「万能を一心につなぐ事」（表・加藤 1974, 100）に通じることである。

## 3 「息」とせぬひま

能において究極的に目指されている目標の一つは、無心に舞うことである。ではどうすれば無心に舞うことができるようになるのか。ひたすら稽古を積み、「せぬひま」つまり謡や舞の何もしていない間も油断なく心をはたらかせて、万能を一心につなぐことだと世阿弥は言う。

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」などと云事あり。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とぞ見る所は、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、用事を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり。

かやうなれども、此内心ありとよそに見えては悪かるべし。もし見れば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也（表・加藤 1974, 100）。

「声」と「せぬひま」については、本稿と同様のテーマによる拙論（中西 2011b）の中でも少し論じた。あらためて注目したいのは、「せぬひま」に流れる集中の持続である。なぜ「せぬひま」が面白いかというと、舞を舞い止むところや謡を謡い止むところの隙々において、心の奥底で心を油断なくはたらかせている張り詰めた集中が、外に匂い出てくるからと世阿弥は言う。舞や謡の間の隙々においても内心の集中がずっと持続している。「機」の持続性も同様である。「機」は「息」であるが、単なる呼吸ではなく、気持ちや気合いをこめた「息」であり、意図的な「息」の詰め開きである。

玉村は、世阿弥が「息」と「機」の関係を「節（ふし）」と「曲（きょく）」の関係と同列に置いていることに着目し、「花」という実体から「匂」という作用が湧出してくることも例えて、両者は一体でありながら「本体」と「作用」という別の局面であると説明している。（玉村 2006）

世阿弥は『五音曲条々』の中で、「曲ヲバ習ハヌ道アリ。ソノユエハ、曲ト云ベキモノハ、マコトニハナキ物也。モシ、アリト言ハバ、ソレハタダ節成ベシ。」「然バ、節ハ有、曲ハ無也」（表・加藤 1974, 203~204）と説く。「曲」は、実際には無いものなので習うことができないが、「節」には「形木」があるので、有形の「節」は習うことが可能である。つまり、「節」には、模倣の対象として分析的に捉えることができる「形」があるので、習うことができるということになる。

有形、無形のものを受け継ぎ伝承することについて、観世鏡之丞<sup>7)</sup>は次のように語る。

『灰とダイヤモンド』や『コルチャック先生』で知られるポーランドの映画監督アンジェイ・ワイダさんが能をご覧になって、「ヨーロッパでは『形のないものを伝承していく』という発想がほとんどない。日本にはそれがあるということが、自分たちにとっては大きな魅力である」とおっしゃいました（2012, 13）。

観世鏡之丞は、「形のないものを伝承していく」ことが日本文化の特色だとするなら、日本文化とはどのようなものなのかという疑問を呈しながら、能という形のないもの

を、ある程度の形にして伝承していくことの難しさと工夫についても語っている。現代の能においても、形のないものを、形にして受け継ぎ伝えていくという考え方がある。さらに「観世鏡之丞家がつねにもってきたモノサシは『観客の側に立つ』というシンプルなものでした」（同書 16）と言う。観客の側に立つということが現代においても強く意識されている。

玉村は、世阿弥が「一調・二機・三声」で「調子」を「機」に「合せる」と記していることを指摘し、「『合せる』という言葉遣いは、『機』に何か『主体』に還元されないものが潜んでいるを感じさせるだろう」（2006, 40~42）と述べる。

「機に合せる」ことについては、先に西平の論をあげた。「演者の『機』と観客の『機』とが、間身体的に同調し、観客の『機』が自らの『機』と同調する、その時を見計らって、演者は自らの呼吸に合わせて謡い出せばよい」。観客の「機」を見抜いて、その決定的瞬間に演者は謡い出す。「そのような瞬間は、『諸人の心』から読み取るほかない。それはいわば、様々な方向を向いていた観客のベクトルが一点に吸い寄せられる臨界点である」（玉村 2006, 45）。先にあげた観世寿夫の言葉と重なる。「自分の息遣い、いわばからだ全体の機能を一点に集中して」観客の機を、「臨界点」を読む。後で述べるが「見所同心」、つまり、演者が見所（観客）と同じ心となり一体となる。

#### 4 「機」と「音楽性」

西平は、「音楽性」という言葉を用いて、「機」の持続性や「声」「息」に関することを説明している。

世阿弥の伝書は「息」の書である。すべて息の工夫である。しかしそう語ることによって、武道や芸道の話と直接的に結びつくことを恐れる。伝書の「息」は「気合い・気迫・氣勢」ではない。むしろ「音楽性」である。世阿弥の「息づかい」はすべて音楽性のお話である。

この「音楽性」は今日言うところの音楽に限定されない。能という総合芸術の根底をなす流れの位相。「音楽・舞踊・演劇の総合である能」の根底を流れる位相。ということは、音楽性は「謡」だけの問題ではない。謡において音楽性を強調するのと同じだけ、舞においても音楽性が強調される。（中略）能という総合芸術の芸術性に関わる。その精神性に関わる。あるいはその靈性に関わる。現代英語ならば「能のスピリチュアリティ」と語るであろうその位相を「音楽性」と呼ぶ（2009, 189）。

音楽に関わる者としては、西平の説く流れの位相を「音楽性」と呼ぶことには多少の抵抗がある。「音楽性」には明確な定義のようなものはなく、それは多様な文脈で用いられる言葉であり、一般的には、確かな技術に裏打ちされた個人の演奏スタイルや高度な表現の能力について語る時に使われることが多いのではないかと思う。しかし、「音

楽・舞踊・演劇の総合である能」というように捉えるならば、能の根底を支える流れの位相として「音楽性」ほど相応しい言葉は他にないかもしれない。先にあげた「息」と「機」、「節」と「曲」の間を説明するのにも「音楽性」は有効な概念であるし、「一調・二機・三声」において、調子を音取ったり、「機」をはかったりするのに、その流れの位相の中で意図を持って流れ続ける「音楽性」という考え方は有効である。

西平は、「音楽性」という言葉をこの文脈で用いたのは、観世寿夫や渡辺守章であるという説明を加えて、この言葉を用いた理由づけをして、渡辺守章の『万物の間に存在する関係の総体』としての〈音楽〉を引用し、次のように続ける。

そうした流れの位相を世阿弥は能の根底に見る。一曲全体を根底で規定する「かかり」と語られる全体的な調べ。「花匂」と語られる雰囲気。「息（息づかい）」はまさにその位相に関わる。「機」もまた直接その位相に関わる言葉である（同書 190）。

また、玉村は、世阿弥の捉える「機」について次のように語る。

世阿弥は「機」を人間内部から発せられつつ不断に流れ漂い続けるある種の基体として、時間的にも空間的にも持続と変化の契機を内在させるものとして捉えていた（2006, 44）。

「機」は流れである。「息（息づかい）」も「機」も、流れの位相の「音楽性」によって捉えることができる。そしてまた、「音楽・舞踊・演劇の総合である能」の根底を流れる位相としての「音楽性」は、舞においても強調される。そうすると、能は「声」と「身体」による表現の「音楽性」を柱とした総合芸術と考えることができるだろう。

## 5 「声」と「身体」を結ぶ

能の演者の演技の基本を支えるのは「舞歌二曲」すなわち舞と謡であり、現代においても舞と謡にわけて稽古を行うのが一般的な方法となっている。ここでは、西平の言う「音楽性」によって、謡と舞、つまり「声」と「身体」を結ぶ「音楽性」として論じることを試みる。

### 5-1 舞は声を根と為す

世阿弥は『花鏡』第六条で、舞声為根（舞は声を音と為す）と題して、次のように述べる。

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）

舞は声による表現である謡を根本・基礎としている。舞は音声、つまり、謡や楽器の伴奏に基づいていなくては感動を呼び起こさない。シテが登場して一声を謡った余韻の中で舞へ移るその境目に妙力があらわれる。そして、舞いおさめるところも音曲から生じる感興に戻って終わる（この後の部分については、拙論（中西 2011b）において論じたので今回は取り上げない）。ここで注目したいのは、「息」「声」と「音楽性」の連関である。「息」が「声」となり、「声」が舞となる。舞を舞いおさめると、再び「声」へ、そして「息」へと戻っていく。その根底に流れるのが「音楽性」であり、肝心の妙力を生み出すものも「音楽性」と深く関わっていると解することができる。

西平は次のように述べる。

「息」という言葉が世阿弥の中では「音楽性」と結びついている。習道不能とされた音楽性の位相に「息づかい」が直接結びついている。

曲は習うことができないと語ったはずの世阿弥が、（それでも諦めきれずに）「息づかい」の工夫に一縷の望みを託すかのように工夫を書き残す（2009, 199）。

先にあげた、玉村による「本体」と「作用」という考え方も重ね合わせると、「曲」も「機」も「作用」であるから、直接習うことはできないが、「本体」つまり具体的分析的に区切られてつかむことができる実体のあるものは習うことができる。私たちは、曲ではなく「節」を、「機」ではなく「息づかい」を習うのである。そして、「区切りのあるものを極めたところに、区切りのない『音楽性』がおのずから生じてくる」（西平 2009, 208）。

### 5-2 離見の見

西平は、「世阿弥における『技の稽古』は常に無分節と『二重写し』なのである」（2004, 181）と述べている。西平はこの過程を図示し、「児姿（無分節）から「技」（分節）へ、そして「無心の感」（無分節）、さらにその先に「二重写し」すなわち「離見の見」を位置づけている。この過程における身体について西平は、「流れに運ばれているような」という表現を用いている。これは世阿弥の『二曲三体人形図』の中の「天女舞」に記された「乗楽心」の境地と通じる（「舞を舞い、舞に舞はれて」（表・加藤 1974, 130））。このことも「音楽性」によって理解することができる。

次に、『花鏡』から、前項で取り上げた第六条の最後の部分、「離見の見」や先にあげた「見所同心」に関する箇所を引用する。

舞に、目前心後と云事あり。「目を前に見て、心を後に置き」となり。是は、以前申しつる舞智風体の用心也。見所より見る所の風姿は、我が離見也。しかれば、我が眼の見る所は、我見也。離見の見にはあらず。離見の見にて見る所は、則、見所同心の見なり。其時は、我姿を見得する也。我姿を見得すれば左右前後を見るなり。しかれ共、目前左右までをば見れども、後姿をばいまだ知らぬか。後姿を覚えねば、姿の俗なる所をわきまへず。さるほどに、離見の見にて、見所同見と成て、不及目の身所まで見智して、五体相応の幽姿をなすべし。是則、「心を後に置く」にてあらずや。(表・加藤 1974, 88)

「我見」と「離見」には多様な解釈や定義付けがあるようだが、一般的に、「我見」とは、演者自身の目で自分の姿を見る主観的な見方、「離見」とは演者自身の目を離れ、観客の視点から自分を見る客観的な見方と解されている。世阿弥は、舞に「目前心後」、つまり「目を前に見て、心を後に置き」ということがあると説いている。そのことの説明として上記の「離見」ということが述べられているわけだが、「離見」の視点で見るということは、観客と同じ視線で見るということである。観客と同じ視線を持つということは、自分の姿を外から眺めることのできる視線を持ち、「不及目の身所まで見智」つまり、自分の視線の及ばない後ろ姿まで見抜くということである。

さらに、流れの位相の「往復」、あるいは「二重写し」とはどういうことかという問題を考えるための手がかりとして、世阿弥の言う「我見」と「離見」に関する現代の能楽師の言説をあげる。

「我見」がなくては表現は面白くないが、「我見」を観客に納得させられるような身体の作り方こそが「離見」によるものである。世阿弥は住するなかれ<sup>8)</sup>と言っているが、自己感覚でここでいいかなと満足してしまうのではなく、そこからもう一遍批判的に検討し直す目を持つべきである。「我見」と「離見」を合わせ持たないと「我見」の長所も生きてこないのではないか。(観世榮夫<sup>9)</sup>講演より)<sup>10)</sup>

注目したいのは、観世榮夫が「我見」の長所と言っているところである。「離見」が最終到達点ではない。「離見」を持つに至って初めて見えてくる「我見」のよさがあるということである。ここにきて初めて自由に二つの「見」を「往復」することが可能になり、そのような「見」を得たシテの舞に自在の「音楽性」が生じてくるのだといえよう。稽古を積んで、「我見」「離見」両方の見方を身につけた先にある「二重写し」の視点を持つことによって初めて到達できる境地が語られているのである。

## おわりに

世阿弥の伝書の声に関する議論を、「一調・二機・三声」

に焦点をあてて見直すことであらためて見えてきたのは、観客と演者の「息」と「機」の連関や、謡と舞、「声」と「身体」の連関である。また、「音楽・舞踊・演劇の総合である能」の根底を流れる位相としての「音楽性」という考え方が、能の演技の基本である謡と舞、つまり「声」と「身体」によってつくられ流れ続ける能の表現や芸術性の結びつきや連関を解するのに有効であることも確認できた。能における「声」「身体」と「音楽性」については、今後も検討を続ける。

今後の課題として、現時点では次の三点をあげておく。

- ①能における「音楽性」ということについて、さらに様々な角度から検討する。
- ②能における「音楽性」について、今回触れることのできなかった序破急との関連において論じる。
- ③世阿弥以降の能の伝書類に見える「声」と「身体」に関する記述からも検討を続ける。

## 【注】

- 1) もともと『花習』と題する書に修正が加えられ『花鏡』となった。その成立は応永25年～31年(1418～1424)。『音曲口伝』の成立は応永26年(1419)。『花鏡』の冒頭には「一調 二機 三声 音曲開口初声」と記されている。(表・竹本 1988, 72～79)。
- 2) 観世流シテ方(1940～1978)。観世雅雪(七世観世鏡之丞)の長男。
- 3) 観世鏡之丞(八世観世鏡之丞静雪 1931～2000)は次のように語る。「この地謡についてですが、いちばん不思議なのは、単なる斉唱ではないということなのです。斉唱は、皆が同じ旋律で歌うわけですから、ピアノとか三味線でキーをきめて歌うのですが、地謡はそうではないのです。「地謡というのは八人で、(中略)「地頭(じがしら)」という、いわばコンダクターみたいな人がいるんですが、その人が高い調子のでる人だったら、他の人は少し低い調子でそれを補佐する、という謡い方をするわけです。」「八人が必ずしも同じキーに合わせないで、どんどん個性を出して発声してもらうことで、謡がぐっと面白くなるんです」(2000, 39～40)。
- 4) ツヨ吟(強吟、流儀によって剛吟(ごうぎん)ともいう)は、強い息遣いによって「ナビキ」というヴィブラートを伴う謡い方で正確なピッチを捉えにくい。ヨワ吟(弱吟、流儀によって和吟(わぎん)などという)は、ツヨ吟と比べるとメロディックであり、柔らかい息遣いによる謡い方。いずれも上音・中音・下音の三つの音に基づくが、ツヨ吟では上音と中音が同じ音高である。
- 5) 『花鏡』第七条の「時節当感事」(時節感に当たる事)。シテが謡い出すまさにそのタイミングが、観客の期待感にぴたりと的中すべきであることが説かれている



（表・加藤 1974, 89）。

- 6) サシは能の小段の一つ。現行の能では、シテの登場やクセの前などにあり、拍子を明確にせずさらさらと謡われる。一声はシテの登場の際や舞事の直前などに謡われる謡。拍子を明確にせず謡われる（西野・羽田 1987, 309, 295）。
- 7) 観世流シテ方。1956年生。九世。観世静雪（八世鍊之丞）の長男で観世鍊之丞家現当主。
- 8) 「能モ住スル所ナキヲ、マツ花ト知ルベシ」（花伝第七別紙口伝）。『風姿花伝』（表・加藤 1974, 55）。
- 9) 観世流シテ方（1927～2007）。観世雅雪（七世観世鍊之丞）の次男。
- 10) 観世榮夫講演。明治学院大学芸術学科主催第一回舞台芸術シンポジウム「観世榮夫——伝統と現代」2006年11月25日。

#### 【引用・参考文献】

- 安部崇慶（1997）『芸道の教育』ナカニシヤ出版。
- 生田久美子（2007）『「わざ」から知る』（コレクション認知科学6）東京大学出版会。
- 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。
- 表章・竹本幹夫（1988）『岩波講座能・狂言Ⅱ能楽の伝書と芸論』岩波書店。
- 観世鍊之丞（2000）『ようこそ能の世界へ——観世鍊之丞能がたり——』暮らしの手帖社。
- 観世鍊之丞（2012）『能のちから——生と死を見つめる祈りの芸能——』青草書房。
- 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。
- 小泉文夫・團伊玖磨（2001）『日本音楽の再発見』平凡社。
- 玉村恭（2006）「天・地・人をつなぐもの——世阿弥『一調・二機・三声』をめぐって——」『美学芸術学研究』25, 東京大学大学院人文社会系研究科, 文学部美学芸術研究室, 35～60頁。
- 中西紗織（2011a）「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, 北海道教育大学, 277～283頁。
- 中西紗織（2011b）「世阿弥の伝書に見える声に関する一考察」『北海道教育大学紀要（教育科学編）』第62巻第1号, 北海道教育大学, 65～70頁。
- 西野春雄・羽田昶（1987）『能・狂言事典』平凡社。
- 西平直（2004）「世阿弥の還相——還相における〈他者〉の問題——」『思想』960, 岩波書店, 167～186頁。
- 西平直（2009）『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。
- 三浦裕子（1998）『能・狂言の音楽入門』音楽之友社。

渡辺守章（1984）「美しきものの系譜——花と幽玄——」相良亨・尾藤正英・秋山虔編集『講座日本思想5 美』東京大学出版会。

（釧路校講師）