

觀世寿夫著作



二 仮面の演技



仮面の演技

観世寿夫著作集二

平凡社

観世寿夫著作集（全四巻）

二 仮面の演技

一九八一年 一月二三日 初版第一刷発行

著 者——観世寿夫

発行者——下中邦彦

発行所——株式会社 平凡社

東京都千代田区四番町四 丁 102

電話・〇三―二六五―〇四五― 振替・東京八―二九六三九

印刷所——東洋印刷株式会社

製本所——株式会社 石津製本所

定 価——二、八〇〇円

不良本はお取り替えますので、直接小社サービス課までお送り下さい（送料小社負担）。

# 目次

仮面の演技 I

現代年来稽古論――

能の演技――14

能の発声――63

能のリズム――72

仕舞と舞囃子――81

仕舞――82

ハコビ――84

地頭――85

囃子のカケ声――87

「能」五題 能の心・能の色・能の音・能面・能の動き――89

「舞声為根」――92

心より心に伝ふる花――95

対談・なりいる 日高敏隆・寿夫 169

座談会・能の心と技——世阿弥の思想を中心に——190

山崎正和・観世栄夫・野村万之丞・宝生閑・寿夫

仮面の演技Ⅱ

面とともに——249

能面、そのうちなるドラマ——270

翁面——292

父尉——293

阿古父尉——295

皺尉——297

小面——298

相生増——300

近江女——302

橋姫——305

山姥——306

慈童——308

今若——309

瘦男——311

蛙——313

怒天神——314

大飛出——316

黒髭——317

小噺見——318

青鬼——320

能装束について——縫箔を中心に——321

能の帯——336

黒川能伝来の面と装束——354

能という——369

対談・能面——水見作「蛙」をめぐって 野村万蔵・寿夫 377

手前味噌寿夫論 片山慶次郎 386

写真提供・中村保雄・前島久男・吉越立雄

仮面の演技 ● I



## 現代年来稽古論

——「各年代における自己の稽古法について」に答えて。

四、五歳ころから稽古をはじめたが、仕舞は「老松」のキリ、「猩々」「鶴亀」など。六歳ころから子方として舞台に立ち、体験的に舞台に馴れることがまず第一であった（初舞台は四歳。「大仏供養」の子方）。八、九歳の稽古は基本中心（例、カマエ・ハコビ）。仕舞なども体操的所作というべく、心理描写・感情表現のない曲を、のびのびとやることが大事だと思う。初シテの時期は、立場（宗家・職分など）によってちがうが、私の初シテは、七歳の「経正」。その後「鷺」を舞ったが、これは、純粹無垢の曲趣が少年にふさわしいからであったと思う。だいたい、十二、三歳ころまでに舞台に出る下地をからだで感じさせることが大切。したがって仕舞中心（サシコミ・ヒラキ）にすべきで、役柄・曲柄は教えてはいけない。

このころまでの稽古は、総じて半分遊びであったが、しかし、そのころに自分の中にちゃんとやろうという意識が出てくるはずで、それを教師がうまく引き出すことが大事だと思う。子供に似つかわしい役、見ていられるような曲、たとえば、「花月」「経正」「合浦」などを演ずる中に、少年の花が開花するようにすべきであらう。ともかく、好きになること、好きになるように導く

ことが必須である。

教師側には、スパルタ的稽古と、ゆるやか、おおらかな稽古の二様があると思われるが、前者は江戸式楽の影響下におこなわれたことであり、すぐには賛成できない。私は華雪(かせつ)(観世)に習ったが、華雪は「口やかましくやってはいけない」という後者の方針だった。大人っぽいことはさせたくない、こまっちゃくれたことは忌避すべきものと考えていたからであろう。自分の経験上、やはり後者が良いと思う。自由さ、おおらかさの中に適度のきびしさを持った稽古が理想だろう。

習物・免状制は家元制度の産物であり、習物の規定がおかしい。しかし、至難曲という概念は当然あってよく、たとえば「石橋」(いしきょう)におけるきびしい動き、乱(みだれ)における特殊なリズム(一足一足が拍に合う。能はフリーズ全体にノリがあるが、乱はそれとは異質なもの)の技術的練磨、「道成寺」の乱拍子(らんびょうし)にみる空間の処理、というように技術的な習得曲として考えるべきである。この習得曲を通して、はじめて能の舞歌(ぶが)二曲が生きる(息のつめ開きなどは技術的にマスターすべきもの)。

十五、六歳まで子方。ちゃんとやろうという意識がでてきたら、基本(カマエ・ハコビ)をきちんとさせ、謡(うた)ものど声(こゑ)ではなくからだで声を出すようにさせる。

変声期は、私自身あまり苦労はしなかったが、これまで変声期の稽古では、① 鍛える、㊤ ゆ

るやかにする、の二通りおこなわれているが、私は②をとる。また、舞台に出させることもいけないと思う。格好の悪さが目立ち、観客のきびしい批判に耐える芸になっていないからだ。この時期は、後見<sup>ごけん</sup>などに出たり、楽屋での装束付を手伝ったりしての舞台づくり<sup>ぶたいづくり</sup>に専念させるべきである。同時に、譜面<sup>ぷめん</sup>がよく読めるようになるので、ツヨ吟<sup>ぎん</sup>やコトバなどの稽古はやってもよいが、それ以上に型の稽古を充分にすることが大切。

十六、七、八歳は変声期も過ぎたころであり、社会的には、高校から大学へ行く期間にあたるが、能でも一番大事な時期であり、堅実な稽古・本格的な稽古をすべきときだ。毎日稽古。一日一番。その場合、型付をみてはいけない（安易に流れるから）。観世流は数多くこなす主義だが、喜多流のように基礎技術を主体にして一番なら一番を何回か稽古し、役づくりを重視することのほうが身につくのではないかとも思う。

二十代の稽古は、ちょうど戦時下で、能会もすくなくわりと暇であったせい、存分に稽古をした。たとえば、二十歳ころから二、三年間、毎年十二月の朝夕の寒稽古（朝五時から二番くらい。夜八時から二番くらい）は、家のきまりで習慣化されていたが、自主的におこなった。その結果、音域が広がるようになった。

自分の経験に照らし、二十代の稽古は役づくりの技術を磨く時期だと思う。世阿弥の習道論のような三体（老・女・軍）の基本から派生的なものへというシステムは今日失われているが、早急に確立しなければならないと考える。世阿弥の構想を現代に生かすならば、

一 まず基礎的な技術で役づくりの押し通せるもの、たとえば脇能わきのうがよりふさわしいと思う。世阿弥は三体の中でも老体をはじめに据え、老体の重要性を強調するが、それは脇能を意味しているとする。老人らしさを云々しているのではなく、脇能のさわやかさ、力強さを強調していると思う。謡ならば安全音あんせんおん、技術ならば基礎技術の確立をまず目指すのである。

二 つぎに幽玄能の代表女能おんなのうに進む。女面の掛け方、使い方など女能は基本の代表であり、脇能に比して役が理解しやすい。回数をかけて稽古し、鑑賞に耐えるもの、訴えかけの出てくるものを志向する。

三 修羅能や碎動風さいどうふうの鬼能おにのう（鵜うなど）は、細かい動きがあるから面白く見せるのはわりに簡単だが、しかし感動を与えるのはむずかしい。つまり戯曲内容・戯曲解釈を、技術をもって定着させるのはむずかしいのだ。「松虫」「錦木にしきぎ」といった碎動風、軍体、天狗物など細かな動きが多く、それをこなそうとして変に器用になるのがおそろしい。観客の受けがよいために、単に技術屋に陥りがちなめんもある。細かな技術屋では存在感は出るものではない。

三十代から四十代は、二十代とは体力的なちがいが生じ、人生経験も豊かになる。ここでは技術を超越した「心の演技」を自覚しつつ、一曲一曲の練り上げに力を注いだ。今日、中世と現代社会の比較検討が叫ばれているが、中世の無常観を能を通して表現できればと願っている。訴えかけのある自分の能を確立すべく、新作に、あるいは古作を現代にし、生かすなどの創作活動は今後ともつづけていきたい。

——「学校教育の必要性、及びそのかね合いについて」に答えて。

それほど問題ではなかった。教える側も教わる側もわりに暇であったからでもある。帰校後、夕方ごろから稽古をした。今日では教師側も多忙で、以前よりはむしろかしくなっている。ひとつの提案として、現代の養成の問題を考慮し、一般教養も含めた組織的な学校（小学校・高校）の設立が緊急であろう。

——「修業の途中で懷疑になったことがあるか」に答えて。

たえず流動する現代社会、たとえば価値観の変化といった社会の変動の中で能は正しく継承されているか。高踏的な能、遊芸的な能のあり方、流儀を離れた社会と能のつながり、能と他の舞台芸術との交流、観客と舞台のあり方など、常に問いつづけていかねばならない問題が多いが、特に今日、再考すべき時期に來ているのではないか。戦後に試行した「華の会」は、それを志向したひとつの運動であったと思う。

——「芸向上の為に、師匠以外から影響を受けたり摂取したものについて」に答えて。

戦前は流儀間の交流はなく、戦後生まれたといえる。私は、自分が直接に仕事をするしないに拘わらず、進んで能以外のあらゆる芸術へ入っていった。それは能が現代に生きる力を持っている

るものならば、その生きる力を他の芸術との関わりからつかみ直すためであった。フランス留学も客観的に自己を見つめることに意義があった。

世阿弥のいう広精風こうしやうふう（技術を体得した段階）のあとの自分の能を創り上げていくために、あらゆる物から吸収し創造してゆく、そういう創造の精神・エネルギーが現代は欠落している。

——「申し合わせは必要か、また、月に何回ぐらい出演するか、そのときの稽古の量はどのくらいか」に答えて。

年平均十五、六番（月平均三、四番のときもあるが）。申し合わせは絶対必要だと思う。現代では能はかなり固定化しているが、単につつまを合わせたり、適当に合うことのみに終わってはいけない。そのときそのときで、自分の技術なり解釈がお互いにちがうはずであり、主体性をもってそれらをおつつけ合うべきだろう。むろん戯曲にもよるけれど。

——「昔と今の稽古法について（自分の受けた稽古と、自分がしている稽古）」  
「理想的な稽古法とは」に答えて。

世阿弥の稽古論は、全部がそのまま現代の能とはつながらないが、しかし、つながる要素は持っており、今日的に見てもすぐれた修業論だと思う。そのすぐれた能の修業論として現代に生かす努力はなされてよいし、広く俳優のための稽古論としても成り立ち得る。

現代において、江戸式楽の中で形成されてきた、無自覚な技術の修練中心の方法が、そのまま稽古法として確立されるならば、由々しき問題である。それは、一般の社会とは切り離された過去の能の社会、家元制度という特殊地帯の中で生まれたものであり、芸の伝承も専ら家系を中心になされている。能の正しい伝統の継承、という見地に立てば、芸術的システムではなく、経済的システムにすぎない家元制度の存立はおかしい。社会の変動、養成の問題を考えた理想の稽古法を確立すべきだが、その場合、大きな支柱となるのは、世阿弥の理論であることは疑う余地がない。

——「能 研究と評論」 1号 一九七二年二月 月曜会。

## 能の演技

### はじめに

能の演技について、その具体面の説明をするまえに、能の演技の持つ特殊な様式や技術や方法を、能はなぜ必要とするのか、能の理念、その作劇構成はどういうものであるのか、つまり能とは何なのかということを述べておきたい。演技者はこの考察をせずには手一本、足一本動かすことも不可能なものであるから。

いま「作劇構成」ということばを使ったが、能は一体演劇なのか、あるいは舞踊劇、音楽劇といった範疇に属するのか、それとも他の何物でもない「能」という別個のジャンルをかたちづけているのかというところから考えてみよう。

日本には古代から、舞樂をはじめ、能・狂言・文楽・歌舞伎などのいわゆる古典芸能、各地方に伝えられた民俗芸能、また、もてはやされては消えていったさまざまな大衆芸能など数多くの舞台芸能が、それぞれの演出形式と演技術を伝えてきた。しかし、ディテールの伝承を尊びすぎ