OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	能の多人数合唱とその担い手 -演出史序説-
Author(s)	藤田, 隆則
Citation	大阪大学, 1996, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3118125
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

能の多人数合唱とその担い手

—演出史序説—

藤田隆則

はじめに

本稿は、日本の伝統芸能の能の演出の歴史を論じるものである。

能には書かれた台本があり、上演はそれにしたがっておこなわれている。しかし、あらゆる演劇と同じように、台本をたんに朗読するだけで上演が成立するわけではない。ことばの朗唱法や役者の動きなど、さまざまな要素が補われることによってはじめて、上演がなりたつのである。

能の場合に特徴的なのは、そういった補われるさまざまな要素のなかで、とくに音楽的な側面がおおきな役割をしめるという点である。能においては、役者の登場や退場にかならずといってよいほど音楽による伴奏がつけられる。また、台本にことば（せりふ）として書かれている部分を演じるにあたっても、発声する音の高さや長さが特定のフシによって規定される箇所もおおく、音楽的側面のはたす役割はちいさいものではない。

能の世界において、台本を意味する用語には、かつては「能本」という語が用いられていた。しかし、数百年にわたる長い伝承のあいだのほとんどの期間にわたって、台本を意味する用語は、むしろ「謡本」「謡の本」であった。この用語にも示唆されているように、能の台本は、うたわれる部分をおおく含んでいる。もちろん、打楽器による伴奏もいっさいなく、うたうというよりはむしろ「唱える」「いう」ともいうべき表現法によって演じられる部分もあるが、フシがつけられ、打楽器の伴奏をともなってうたわれる部分のほうが、全体のなかではむしろ主たる部分とみなされている。

もちろん、台本のことを謡本と呼ぶことにかんしては、この世界における独特の享受の伝統が背景にあることを忘れてはならない。能の享受は、舞台の上演を鑑賞するというかたちでおこなわれてきたいっぽうで、台本だけを声にしてなぞるというかたちでもおこなわれてきた。いやむしろ、能楽史家の表章氏が指摘しているように、その活動のほうが、歴史的にも連続性をもったおおきな流れとして存在していたといってもよい（表章「うたい（謡）考」、表章『能楽史新考（一）』わんや書店、一九七九年、所収）。一般に、謡と呼ばれている活動がそれである。

現代の、とくに演劇的観点から能や能をとりまく社会を批評する人びとは、そのような享受のしかたが、演劇の享受のしかたとしては、本筋ではないもの、あるいはまちがった享受のしかたであるとみなすかもしれない。たしかに、一般の演劇においても、台本を声をだして臨場感タップリに朗読したとしても、それを聞くだけでは、演劇を享受したことにはならないであろう。同じように、謡を聞いたとしても、あるいは自らうたったとしても、それは演劇の享受ということにはならないとみなすことができるのである。

具合の悪いことに、謡を自らうたうことは、それだけで楽しい活動であるらしい。その活動は、しばしば自己完結してしまうのである。謡をうたう人たちのおおくは、謡が能の上演を構成する大切な一部分であるということを忘れて、その部分に没入してしまう場合もおおかったようだ。そして、謡という活動は、能を構成するたんなる一部分としてではなく、ひとつの完結した全体としても世のなかに流通することにもなった。

謡の流行には、たしかにそういった自己完結的な側面もある。その自己完結的な活動のありかたを批判するために、能を愛する観客や批評家はおおくのことばを費やしてきた。能をみにきたが舞台のほうをみないで、謡の本に首っ引きになっている人がいる。しかも謡の本に赤ペンでフシを書きくわえていたりするのである。批評家は、そういった人たちに「首本党」というあだ名をあたえ、非難の対象にまつりあげてきた。非難の一例をここに引いておくことにしよう。

見物の方にも、攻撃すべき件多し。予が能見物に行きてまづ驚きたるは能を見居る人少くして聞きゐる人の多きことなりき。能は目にて見るべきものと思へりしにさても不思議、左手に本を持ち、右手に鉛筆を持ちて、耳をすまして能を聴けるが多かりけり。能の隆盛といふはうそ、謡こそは流行らめ、能は日々月々に衰へ行くよと予はひたすらに感じたりき。（岡田正美「素人の能見物」『能楽』六巻八号、明治四一（一九〇八）年）

さらに、近年までしばしば問題にされていたのは、見物席で自らうたう観客の存在である。私の経験では、一九八〇年代のはじめごろには、能楽堂で能をみながら、口のなかでうたいをぼそぼそつぶやく観客がしばしばみうけられた。しかし、八〇年代の後半から九〇年代のはじめごろまでに、そのような観客はほとんどいなくなってしまったように思われる。（それに対応してか、たまたまか、見物席の照明もだんだんくらくなっていったようだ）。謡の活動の自己完結的な側面がつよく批判され、その批評のことばがひろく流通するようになるにしたがって、うたう観客はしだいに消滅していく過程にある。

しかしながら謡という活動には、自己完結的ではない側面もあきらかに存在しているのだ。謡は、能という演劇を構成している、とくにその上演の時間的な進行を統御するための、重要な一部分であることにまちがいはないのである。謡に没入する活動は、演劇の享受と一線をかくした自己完結的な活動になりやすいが、それは同時に、能の上演における台本の演じられかたの基礎となっているものでもある。能が演劇として舞台にかけられるさいにも、台本の部分部分は謡においてうたわれるのと、ほぼ同じ旋律やリズムで演じられている。したがってうたう観客は、観客席で舞台にあわせてうたうことによって、自己完結的な活動をおこなっているようにみなされる場合がおおいが、かならずしもそうではないかもしれない。みかたをかえれば、うたう観客は、観客席でうたうことによって、舞台の能の上演に、もっとも接近したかたちで参与している観客であるといえないわけではなかろう。私は、個人的にはうたう観客を迷惑と感じながらも、いっぽうではかれらが、もっともすぐれた鑑賞者となる可能性を秘めた存在であろうとも思うのである。

そういった批評めいたことはさておき、話を本書のテーマのほうに向けることにしよう。能本（あるいは謡本）のなかには、一般の演劇のせりふのように、とくにフシが規定されていないような部分（能の世界では「コトバ」と呼ばれる）と、フシが定まっている部分が存在する。後者のなかにはさらに、ひとり（あるいは二、三人）でうたわれるように規定されている部分にくわえて、多人数による合唱によって演じられるように規定されている部分が存在している。

おおくの演劇では、なんらかの特殊な発声の技法をもっているという点において、音の側面が、上演の時間統御のために重要な役割をはたしている。しかしながら、声の表現におけるひとつの特徴的な形態である「合唱（声をあわせて発声すること）」が、演劇の台本のなかにひんぱんに出現するということは、たとえば西洋近代の演劇のなかではあまり例のないものではないだろうか。「合唱」が演劇の台本のなかにひんぱんに出現すること。これは、演劇としての能のおおきな特徴であるといわれてきたのである。

能は、この点において、ときにギリシャ悲劇と比較されることもあった。ギリシャ悲劇においても、コロスと呼ばれる多人数の合唱グループが、舞台でおおきな役割をはたしていたことが古くから注目されてきたのである。昭和の初期の能の研究者、野上豊一郎も、能とギリシャ悲劇のそういった共通点に注目したひとりである。しかし野上は、相似よりもむしろ相違に目をつけた。ギリシャ悲劇の代表的な作品のいくつかにふれて、ギリシャ悲劇の作品史においては、コロスの役割が極小化されるようになり、それがギリシャ悲劇の作品史における「戯曲術」の発達であったという意味づけをしている（野上豊一郎「合唱歌の非戯曲的性質」、野上豊一郎『能の再生』岩波書

店、一九三五年、所収）。

いっぽうの能においてはどうだろうか。野上はギリシャ悲劇と同じように、能の作品史においても、役者どうしの対話のやりとりの比重がしだいにおおきくなり、コロスの役割がそのぶん後退していくという変化にふれている。だが、野上が強調したかったのは、ギリシャ悲劇との類似面ではない。能においては、その変化がわずかなものにとどまり、徹底的な改革がなされなかったという点が議論の中心だったのである。

しかし議論はそこでとまってしまっている。残念なことに、能の作品の成立史は、現代においてやっと、すこしずつ進みはじめているという状況にある。したがって、ギリシャ悲劇と同じようなかたちで、多人数による合唱（コロス）の役割の変遷を語ることは十分にはできない状況にあった。

さらに、昭和初期には、室町期や江戸期における演出の変化にかんする資料がほとんど紹介されていなかった。現代のわれわれは、資料発掘の結果として、能の演出がながい歴史のなかでおおきく変化してきているということを感じざるをえない環境にあるが、野上の時代にはそういった環境はほとんどつくられていない。したがって野上は、多人数合唱が時代の流れのなかでどのような変遷をとげてきたかについて、ほとんどなにも知識をもたずに、ものをいわざるをえなかったのだ。

では現代の研究の水準では、ギリシャ悲劇との対照という観点で、いったいどのようなことがいえるであろうか。論証じたいは、本書の第四章、第五章、および第六章でおこなうことになるが、おおまかにいえば能においては、多人数合唱の役割が歴史的にしだいにおおきくなっている傾向にあるといえる。その流れは、ギリシャ悲劇につづく近代までの西洋の演劇伝統とはまったく逆の流れなのである。

本書の重要な論点のひとつを述べてしまったついでに、さらにもうひとつ、本書において展開したい重要な論点をここに述べておくことにしよう。それは、しだいに肥大化し、必要不可欠な役割をになうようになっていく多人数合唱専門の担い手（地謡）が、能の主役や脇役たちの演技に影響をおよぼしてきたという点である。多人数合唱の演じられかたの変化にしたがって、能の演出全体はゆっくりと、おおきな変化をとげてきていると考えられるのである。このことは第七章、第八章、第九章でくわしく検討することになるだろう。

野上豊一郎が現代に生きており、現代において紹介された能のさまざまな演出資料に目をとおしていたとしたら、いったいどのような研究をおこなっただろうか。野上は、能の演出研究のパイオニアのひとりである。能の台本のおおくの部分が多人数合唱で演じられていることの意味を、美学的に考察しようとした、あとにも先にもただひとりの学者なのである。本書で展開する私の研究の目標は、パイオニアたる野上豊一郎の仕事を、現代の資料の水準において、リプレイするということにほかならない。もちろん、それが実現できるどうかはあやしいが、それがここでの「目標」、そして私の夢なのである。

目次

はじめに ・・・

序章　能の演出研究における多人数合唱の位置

一、演出研究と多人数合唱

この研究は、日本の伝統演劇のひとつとされている能の、演出の変化について論じるものである。演出が時代の進行につれてどのような変遷をとげてきたか、またさらに、一回一回の上演空間の個別性におうじてしめされるバラエティとそのバラエティをつくりだす核がどのようなものであるか、といったことを問題にしたい。演出の研究といったときに、読者がまっさきにイメージするのは、舞台に登場する役（人物）がどのような所作をしているかということであろう。演劇においては、役の舞台上での動きは、もっとも目につく要素なのである。

ところが、ここであつかおうとしているのは、観客の目にもっともつきやすい所作の変化ではない。むしろ、目につきやすい所作の変化のしたで、観客にもほとんど気づかれないうちにおきているかもしれない変化のほうである。私が目をつけようとしているのは、能の台本が演じられる形態にかかわる問題、そしてその形態のなかでも能を特徴づけるさいに大切なポイントとみなされている、多人数合唱（いわゆるコロス、コーラス）の演じられかたの変遷である。「はじめに」において述べておいたとおり、能は演劇のひとつに位置づけられているにもかかわらず、おおくの部分が多人数の合唱によって上演されている。

多人数合唱の演じられかたの変遷を研究することが、どうして演出の研究になるのであろうか。もちろん「演出」ということばをひろい意味で考えるならば、舞台のうえでつかわれる道具、人の配置などはすべて「演出」の領域にはいるだろう。舞台の構造や舞台のおかれている場所の変化、幕のあげさげの装置や役者のせりふを伝えるための拡声装置などのテクノロジーの導入といった変化までも、ひろい意味での演出の研究のなかにはいることになる。したがって、多人数合唱の変遷を論じることも、とうぜん、ひろい意味での演出研究のひとつとして位置づけられることになる。

しかしながら、演出ということばには、もっとせまい意味がこめられることもある。そうした場合にそのことばは、作品の解釈ということと直接的なかかわりをもった概念としてとらえられることになる。

一般に、演劇の演出家はどのような仕事をしているのであろうか。演出家は、台本それじたいに手をくわえることはない。演出家の領域は、台本のことばが声にされるときの調子、間、音量などの指示からはじまる。そして、ひとつひとつのせりふを、舞台の物理的な空間のどの位置で役者にいわせるか、また、いわせるさいに、だれのほうに向かっていわせるのか、そのときにどのような所作をつけるか、といったことについての注文をこまかくおこなう。せりふの担当者のほうだけではない。そのせりふがはっせられているときに、そのせりふをはっしていない他の役者はどのような所作をしなければならないのか、せりふの担当者のほうをじっとみるのか、それともそちらには背を向けて聞くのか、またあたかもそれが聞こえていないようにふるまうのか、などといったこまかな注文が、演出家から役者にたいしてはっせられる。さらに、舞台の大道具や小道具、効果音（音楽）などについても、その出し入れのタイミングから、素材そのものの選択についてもさまざまな注文をしなければならないということは、いうまでもない。以上のようなことはみな、演出家じしんのことばで体系的に語りうるような明確な表現意図にもとづく意識的な指示であるにしても、またそうでないにしても、観客のまえに、作品についてのなんらかの解釈を提示することになっているといってまちがいはないであろう。

能において、そういった作品の解釈が集約的に表現されているとみなされてきたのは、なんといっても、主役の所作である。おおくの観客は、主役がある曲のある部分で、どのような所作をおこなったかということに、集中的に関心をよせている。たしかに、主役が台本のある部分にあわせてどのような所作をするかということは、上演において曲の雰囲気がつくられていくうえで、決定的な役目をはたしているのである。上演者の側においても、やはり認識は同じであろう。また、主役がどのような扮装をしているかということ、そして舞台にだされる道具類も、

作品の解釈にたいしておおきな役割をはたしているといってまちがいはない。これらも、やはり所作と同じように、観客の視覚的な対象としておおきな影響力をもっているからである。

ところが、ここで問題にしようとしている多人数合唱の変遷それじたいは、作品の解釈に直接かかわりをもつものとはみなしがたい。劇場において役者の声を増幅するためのＰＡの装置がどのように進歩してきたかという問題が、せまい意味での演出研究にならないのと同じように、多人数合唱の変遷の問題も、けっしてせまい意味での演出研究のなかに位置づけることはできない。だからこそこれまでの演出研究においても、多人数合唱の変遷はほとんど問題にはされてこなかったのである。しかしながら、作品の解釈に直接的なかかわりはもっていなくても、間接的にあるいは距離をおいた地点から、影響をあたえるということは、おおいに考えられることではないだろうか。

多人数合唱の変遷が、主役の所作に影響をあたえる要素であることは、すこし考えればかんたんに想像がつく。たとえば、ある主役がある部分で、これまでは自分が中心になって歌をうたっていたのに、あるときからその部分をうたう必要がなくなってしまったとする。そうするとその主役は、同じ部分でどのようなふるまいをするだろうか。これまでのように、舞台につったっているわけにはいかないだろう。どうするか。そのとき、これまでのようにつったっているのではなく、なにかの所作をしてみたいという衝動にかられるかもしれない。その主役は、台本にあわせて動きをつけるようになるかもしれない。

そうしてあとからつけられて、慣習化してしまった所作が、観客にたいし、作品の解釈にかかわる重要ななにかをつたえる役目をはたすことになってくるかもしれない。もし、このようなかたちで、事態が進展したとするならば、その作品のその部分の解釈を誕生させたもともとの動因は、作品を自分なりに解釈しようとする意図とは、そもそもなんのかかわりももっていなかったはずの、歌の担当者の異動という事態にあるのではなかろうか。多人数合唱の演じられかたの変遷などは、しょせんひろい意味での演出の領域にくわえられるべき問題であるにすぎない。しかしながらその周辺的な領域が、作品の解釈という、観客にとっての中心的な関心をつくりあげていくさいに、おおきな力を発揮している可能性があるのである。

そういった問題を秘めている対象であるにもかかわらず、これまでに多人数合唱の変遷にかかわる議論はほとんど存在していない。ひとつの理由は右に述べたように、作品の解釈に直接かかわりをもつわけではないという点。もうひとつの理由は、能という対象がこれまで、演劇学、とくに演出研究の専門家によってあつかわれることがなく、書かれた作品を対象にすることがおおい文学研究者によって主にあつかわれてきた点にある。文学研究にとっては、台本のある部分が、ひとりでうたわれているか、複数でうたわれているかといった問題は、まったく関心の対象にはならない。そのような問題にこだわることは、文学的表現の理解や記述にとってはまったく意味がないのであり、問題にされてこなかったのは、まったく正当なことである。

しかしここは、能の台本の構成を研究する場ではなく、台本の細部のレトリックを検討する場でもなく、演出そして上演を研究する場である。いま私は右に述べたように、多人数合唱の演出（ひろい意味での）が、上演における作品の解釈にたいしてなんらかのはたらきをするかもしれないと思っている。ならば、さっそくわれわれは、文学研究との連絡をひとまずきりはなしたうえで、この領域を開拓してゆかなければならない。

じつは、多人数合唱の変遷にかんする先行研究がほとんどないことによって、われわれは次のようなごく簡単な歴史的な変遷についての問いに、的確に答えられないでいる。

多人数合唱の上演の実態は、歴史的にはほとんど変化していないといってよいのだろうか。そういってよいのならそれはいったいどの程度だろうか。また、変化している側面がある、すこしでも変化しているというのであればいったいどのような変化をしているのであろうか。必要とされる歌い手の人数については、変化があるのか。過去の上演におけるじっさいの多人数合唱の歌い手の規模はどの程度だったのか。多人数合唱のリーダーシップは、現

在では「地頭（じがしら）」という名のリーダーがとることになっているが、その同じ役割が過去において存在していたのかどうか。多人数合唱を主ににになう歌い手たちの舞台上での出演位置（あるいはいつ登場するか）は、変化しているのかいないか。そして、そもそも多人数合唱によって演じられる文言は、いまと量的に変化していないのか。世阿弥の時代の、多人数合唱の演じかたについての考え、そして上演の実態はどのようなものであったのか・・・。

ざっとあげた右のような問いに的確に答えることができないのは、この領域に直接言及するような資料があまり存在しないからである。多人数合唱のおこなわれている瞬間瞬間において、いったいそこにだれだれが歌い手として関与しているのかということを明らかにしようとすれば、たちまち困難にぶつかるであろう。そのようなこまかな現象を記述するような資料はほとんどない。しかし工夫の余地はまったくないのだろうか。

国文学研究者（もちろん能の研究者でもある）の能勢朝次は、『能楽研究』（能楽書林、一九五二年）という書物のなかで、研究の第一歩として能の台本の校合作業をおこなうことを勧めている。しかも強調しているのは、能の場合には、台本の文言の異同をしらべるだけではなく、その文言の担当者の異同もしらべる必要がある、ということである。そういった作業をじっさいにおこなってみると、伝承をことにする流派のあいだでは、同じ曲の同じ箇所であっても、多人数合唱で演じられる場合とそうでない場合があるなどといったことがわかる。さらに、過去の謡の本との対照をおこなってみると、同じような異同は、過去と現代のあいだにおいてもみられるということなどがわかってくる（第四章）。

異同をまえにしてわれわれは、さまざまな歴史的展開について想像することが可能になる。想像をすることじたいは、私の個人的な作業であり、私じしんの思いこみなどがつよくはたらいている場合もあり、学問的な論述としては、ある程度の危険もともなうだろう。しかし、そういったものがないよりは、あったほうがましなのではないだろうか。

研究がほとんどおこなわれてこなかったいま、必要なのはわかりやすい、ハッキリした変化についてのストーリーである。地謡と呼ばれる多人数合唱の主たる担い手が、どのような経過をたどって今のかたちにおちついたのか。ほかの歌い手たちは、かつては多人数合唱にどのようにかかわっていたのか。そしてそもそも多人数合唱じたいは、どのように上演されるべきものと考えられてきたのだろうか。この研究は、まずストーリーを書くことを目的としている。目的は、たたき台をつくることにある。

二、能の物語とあらすじ―類型の紹介

さて、この研究があつかう多人数合唱というものが、能の作品の生産と享受というサイクルのなかで、いったいどのような位置にあるのか、つまりここでの問題の領域をわかりやすく述べるために、能というものがいったいどのような特徴をもった演劇であるか、簡単に説明しておかなければならない。

能は演劇であるといわれているし、私じしんもそのいいかたにしたがっているが、代表的な曲においては、きわめて単純で類型的なあらすじが展開されているにすぎない。ここでは代表として、近年、学者によって複式夢幻能と呼ばれるようになっている類における、あらすじの展開をみてゆくことにしよう。

おおくの曲においては、舞台にははじめに、旅の僧なり神社に参詣する者などが登場する。この役者はしばしばワキと呼ばれ、ひとつの能はワキの登場によってはじまるのである。旅の僧などに扮するワキの登場によって時刻や季節、そして場所などが設定される。そして次に、同じ場所に中心人物が登場する。これがシテと呼ばれる役である。たいていの場合にはその土地の者という設定であって、それらしい扮装をして登場する。場面を特徴づける、つまり時と場所を描写するような独白をおこないながら舞台に登場するのである。その独白がすむと、さきほどの僧とのあいだでことばのやりとりがおこなわれることになる。

ことばのやりとりがすすむと、シテのほうはワキの僧の求めにおうじるかたちで、まとまった長さの物語をおこ

なうことになる。物語がすむと、ふたたびワキとのあいだのやりとりとなる。おおくの場合には、ワキがシテが何者であるのかを問うような問答がおこなわれる。そのすえに、シテは自分の本性を暗示して場面から消失する。ここまでが前半であり、能の世界においては「前場」と呼ばれる。

やがて、狂言役者が、土地の者という役で登場し、シテの登場と退場に不審をいだくワキにたいし、さらなる物語をおこなう。この部分が「間狂言」あるいは略して「アイ」と呼ばれる部分である。狂言役者が語る物語の内容は、前場においてシテが語った物語のくりかえしである場合がすくなくない。

「アイ」がすむと、こんどはまたシテが、ワキと同じ場に登場する。さきに登場していたシテを前ジテと呼び、ここで登場するシテを後ジテと呼ぶ。前ジテがおおくの場合、死者の化身であったり、神の仮の姿であったりするのにたいして、後ジテは幽霊本体、あるいは神そのものの姿をした役である。つまり場面は、旅の者（ワキ）のまえに幽霊が弔いをもとめて出現したり、神が人々に祝福をあたえるために出現するといった場面なのである。この出現はみじかい。おおくの場合主役のシテは、歌をうたい、舞をまい、やがて退場する。主役が脇役からの回向をうけて無事に成仏したり、また神が祝福をおこなうという場面が実現され、これで一曲はおわりとなる。

現代上演されるおおくの曲が、以上のように、ワキのまえに異界の人物が出現し、やがて消失するといったかんたんな枠のなかにおさまるものである。その枠をここであえてあらすじと呼ぶことにしたい。能のあらすじというものは、きわめて類型的なものである。複式夢幻能のあらすじは、ワキの前にシテが出現し、何かをおこない、やがて消失する、それが二度くりかえされる、というだけのことだ。なお、一般に、複式夢幻能ということばは、僧であるワキのまえに化身があらわれて、後半になってその僧がまどろんだあいだに、幽霊の本体が出現して回向とうけるといったすじの曲（典型なのは「井筒」など）をさしているのであるが、ここでは便宜上、ワキの神官のまえに神が出現するようなタイプのものも、構造的には同一なのでそのカテゴリーに含めて考えることにしておく。

ワキにバリエーションがあれば、ワキのまえに出現する化身や幽霊の人数のほうにも、曲ごとのバリエーションがある。曲によっては、出現する神はひとりである場合もあり、また別の曲においては、複数の神であることもある。幽霊の場合も同様である。しかし主たる差異はそれだけではない。さきに、シテが出現して、ワキのまえで物語をすると述べたが、その語られる物語のちがいが、曲のちがいを決定する重要な要素となる。

ここであまりふかくたちいる気はないが、能の作者は、台本をくみたてるさいに、人々にすでによく知られている物語を利用する。たとえば『平家物語』や『伊勢物語』『源氏物語』などといった先行文芸において知られている物語である。その物語は、能一曲のあらすじの一部分を構成しているものであるにすぎない。したがって、一曲の能の作品が構成される過程をすこしモデル的に説明するとしたら次のようになる。能においては、最初にまず典拠となる物語がある。作者は、その物語を、さきほどのあらすじの枠の内部におく作業をする。

専門の研究者にとってはいまさらというようなことであるかもしれないが、「鵺」という曲でそれを具体的にみてみることにしよう。能の「鵺」の典拠は、『平家物語』に求められる。『平家』には、源の三位入道頼政が宮中に夜な夜な出現する怪物を退治したという話がのせられている。その話が能の台本「鵺」の典拠になる。作者はそこから、能の台本をつくりあげることになる。利用されるのはもちろん、さきほどからふれているあらすじの枠である。まず、その物語の登場人物とはまったく無縁であるはずの、旅の僧がワキになる。そして、そのワキと同じ場所に登場するのが、幽霊である。その幽霊は、あとで明らかになるのであるが、頼政に討たれてしまった鵺の亡霊なのである。その亡霊が、『平家』にみられた物語を、ワキにたいしておこなう。この入れ子型の構造を、土屋恵一郎は次のように表現している。

> 能の演劇装置のなかでは（中略）、登場人物はこの物語のサイクルの終極から甦えって、自ら物語を語りはじめる。物語の言述の対象であったものが、愛やジエラシーや苦悩を自分の口で語りはじめる。しか

も、このモノローグの聞き手は、物語の時間と場所の外側にいて、その場所へと漂泊してきた旅の僧である。主人公の亡霊は本来の自分が属している物語の内部で自分のパッションと人生に結着をつけることができなくて、この旅の僧によって、物語の外部で救済され感情の昇華を果たすことになる。

土屋恵一郎「能、メタ・レベル感覚の誕生」『国文学』三一巻一〇号（昭和六一（一九八六）年九月号）

演劇のすじのなかでおこっていることにたいする理解（感情の昇華）の是非はさておき、あらすじは過去の物語を踏み台にして現在に展開されるものであるという構造が、右の文にはしめされているといえるだろう。

複式夢幻能のなかの一曲をもし要約して紹介するとしたら、その要約は、物語のレベルとあらすじのレベルとの両方で可能である。「鵜」という曲を例にするなら次のようになる。物語のレベルでは、「頼政が鵜を退治する」といういいかたにさらに肉づけをしたかたちでの要約が可能なのだ。その表現はかならず過去形になり、また第三者的な視点からの記述となる。さらに、あらすじのレベルがある。その場合の要約は「旅の僧の前に鵜の亡霊が出現する」という枠に肉づけするかたちでの要約となる。こちらの要約の文体はかならず現在形でおこなわれることになる。

三、舞台に出演する役者

物語そしてあらすじが、舞台上で演じられるとなると、その上演には、さきにふれたひとりのシテ、そしてひとりのワキ以外に、かずかずの役が必要とされる。シテツレ、ワキツレ、子方、など、扮装をして舞台に立って演技をする諸役がまずある。そしてそのほかに、地謡、後見、囃子、などと呼ばれている役が必要となる。

一般の演劇上演の場合には、たとえば大衆演劇のように一座があり、その一座の構成員が上演ごとにさまざまな役を経験するというのがふつうである。能においてもかつては似たような形態であった。しかしながら、現代の能の世界では、ひとりひとりの役者は、シテ方、ワキ方、囃子方、狂言方のどれかの役職集団に所属しており、その役職が担当する演技を中心にトレーニングをかさねることになる。そして、ひとつの役職集団（たとえばシテ方）に所属する役者は、他の役職集団（たとえばワキ方や囃子方、狂言方）に所属する役者が担当することになっている役割をおかさないようにしている。いわば分業体制がしかれているのである。

ひとつの能が上演されるさいには、それぞれの役職集団から必要なだけの人数が、主催者によって、集められることになる。では、上演にはだいたい、どれだけの規模の人数が必要になってくるのだろうか。まず、人数的にもおおい役職集団であるシテ方からみてゆくことにしよう。上演にさいして、シテ方からは次のような役を出さなければならない。一曲の主役であり、中心となる演技者である「シテ」。そのシテにつれて登場することがおおく、また曲によっては、シテと対立するような役をつとめることによって必要不可欠となることもある「シテツレ」。シテツレと同じように脇役であるが、慣習的に子どもによって演じられることになっている役である「子方」。舞台の左側に扮装をせずに紋付き姿で登場し、曲の最初から最後まで正座したままで、きめられた部分を合唱する役である「地謡」。シテなどの扮装した役の扮装を途中でなおしたり、作り物と呼ばれる舞台装置などの出し入れをしたりする裏方役である「後見」。などといった舞台上の役割が、シテ方というグループから出されるのである。曲によって差はあるが、だいたい一曲の上演のために、十人から十五人程度のシテ方が必要となる。

シテやシテツレとならんで、舞台に扮装して登場する役に、「ワキ」「ワキツレ」がある。名前からさっせられるとおり、主役のシテにたいする脇役とみられる役である。これらの役は、シテ方ではなく、ワキ方と呼ばれる役職集団によって担当される。一曲の上演にさいして、ほとんどの場合、ひとりのワキが必要である。そして曲によっては、二人程度のワキツレが登場するように規定されていることがある。したがって一曲の上演のためのワキ方の数は、ワキがひとり、あるいは曲によってはワキツレがそれにくわわることになるので三人程度、といった数に

なる。

さらに、上演のためには、楽器を担当する者が必要となる。楽器を担当することになっている役職集団は、囃子方と呼ばれているが、楽器ごとにそれぞれ役職集団が細分されており、囃子方はさらに、太鼓方、大鼓方、小鼓方、笛方の四つにわかれている。上演にさいしては、それぞれの役職集団から、それぞれの楽器の担当者がひとりずつ出なければならない。それぞれの役職集団に所属する役者（たとえば笛方の役者）は、他の役（たとえば太鼓方の役者）の領域を担当することはやはりまったくないのである。曲によっては、太鼓が必要でなく、残りの三つの楽器のみでおこなわれる場合があるので、舞台に登場する囃子方は、三人あるいは四人である。なお、それぞれの楽器には、後見がついて出てくる場合がある。これはもちろんシテ方から出てくる後見ではない。それぞれの楽器を担当する役職集団の役者（つまり笛方ならば笛方のもうひとりの役者）が後見として、それぞれの楽器のうしろに座るのである。

能の上演にはさらに、狂言方と呼ばれる役職集団の役者の出演が必要である。狂言方の役者は、能の前場と後場をつなぐ語りをおこなう役として、あるいは場面場面でシテやワキに応対する人物として、扮装して登場することがおおい。その場合人数はひとりである。しかしながら曲によっては、もっと大人数で登場する場合もある。

四、能の台本の実例―高砂の台本

能の台本の構成を紹介することにしよう。現代、百曲以上の曲が上演可能なレパートリーとして保存されているが、そのなかでも代表的な曲のひとつである「高砂」の台本を次にあげることしよう。

能の台本の全体は、ちいさな部分があつまっておおきな部分を構成し、さらにその部分がよりおおきな部分を構成する。このような構成を、横道萬里雄は「積層的」な構造と呼んでいる（横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、一九八六年、所収の「序に代えて」参照）。部分部分の切りわけかたは、研究者ごとにすこしづつことなる場合があるが、ここでは「高砂」の全体を野上豊一郎『解註謡曲全集』（中央公論社、昭和一〇（一九三五）年）にならって、八つの部分にわけて記す。

複式の能なので、全体はまず「前場」と「後場」とに二分される。そのあいまに、狂言方の役者とワキとのせりふのやりとり、そして間狂言の役者によるまとまった長さをもつ語り（間狂言）がおこなわれるが、その部分は「謡本」と呼ばれている台本では省略されることになっている。なぜなら、この台本は、台本として書かれたものであるよりもむしろ、謡をうたうための楽譜なのである。歌の上演をテーマとする本稿でもそれにしたがって、間狂言の部分は省略したい。

前場はワキ登場部、シテ登場部、ワキとシテのやりとり部分、シテの物語部、シテの中入り部分の五つに分かれ、後場は、ワキの待謡部分、シテの登場部分、一曲のキリ（終結部）の部分の三つに分かれる。

この八つの部分は、それぞれきめられた担当者が、謡本に書かれたとおりの文言を演じていくことによって進行することになっている。以下に記しているのは、文言の部分だけであって、じっさいの上演では、さきにふれたとおり間狂言の部分が前場と後場のあいだに存在する。さらにくわえて、部分部分のきれめのいくつかに、囃子方の演奏による音楽だけの部分が存在する。また、台本の文言が演じられていく過程においても、囃子による伴奏がつく箇所とそうでない箇所といった区別があるが、煩雑になるのでここにはしめさない。

高砂

凡例

一、使用した本は観世流の謡本で、本の奥書には「右之本者観世大夫織部章句眞本令版行畢　正徳六年丙申歳弥生　天保十一庚子歳孟春改正再版　皇都二条通御幸町西江入町　山本長兵衛」とある。明治時代まで、何度も版をかさねて、謡本としてひろく用いられてきた本であり、とくにめずらしい本というわけではない。

一、左にしめすのは、謡本にしめされた部分部分の担当表記と台本の文言である。まず上の段には、文言が演じられるさいの部分部分の音楽形式の名称（いわゆる小段名）を記しておく。類型性のたかい部分（つまりほかの曲でも文言はことなるが、つけられたフシや、曲のなかで置かれている位置が同じであるような部分）については、謡本上に、その名称がしめされているので、それをそのまま記す。それ以外に、類型的であるにもかかわらず、謡本上にその部分の名称がしめされていない箇所、あるいは個別性が突出していて類型的な名称があたえられていないような箇所もある。そういった箇所については、学者による命名がすでに存在しているので、それを記している横道萬里雄・表章（校注）『謡曲集（日本古典文学大系）』（岩波書店、一九六〇年）などを参考にし、丸括弧をつけて補うことにする。

一、次の段には、謡本に記されている部分部分の担当の指示をそのまま書く。担当指示が謡本上で省略されていることがしばしばあるが、それは、あえて指示しなくてもわかるという理由によるのであろう。そういった場合には、丸括弧をつけて補うことにする。なお、ひとつの指示は、次の指示があらわれるまでつづくことになる。これは謡本における指示の約束事である。

一、文言の担当の表記で、もとの謡本に出てくる表記は「シテ」「ツレ」「ワキ」「ワキツレ」「二人」「同」「地」である。このうち、「ツレ」は、姥の扮装として登場する「シテツレ」の役をさしている。「二人」は、シテ（尉）とシテツレ（姥）が声をそろえて演じることの規定である。「同」と「地」は、第二章以降で問題にするように、もともとことなる上演形態をさしていたのであるが、現代においてはどちらも、シテ方から出る地謡の役が担当することになっている。本稿でいう多人数合唱である。

一、いちばん下の段に文言をおくことにする。なお、ワキ方の担当、およびシテ方の「地謡」役の担当する文言については、シテ方の役（シテ、シテツレ）が担当する文言の部分と区別して、すこし段を下げて記すことにする。その意図については、第七章を参照されたい。

一、台本の文言の漢字や仮名、句読点等の表記は『解註謡曲全集』（「高砂」の曲にかんしては現行の観世流を底本に用いている）に、そのまましたがうことにした。

小段名	文言の担当	文言
		前場
		①ワキの登場
次第	（ワキとワキツレ）	今を初めの旅衣、今を初めの旅衣日も行く末ぞ久しき。
（名のり）	ワキ	抑もこれは九州肥後の国、阿蘇の宮の神主友成とはわが事なり。われ未だ都を見ず候ほどに、この度思ひ立ち都に上り候。又よきついでなれば、播州高砂の浦をも一見せばやと存じ候。

道行　（ワキとワキツレ）　旅衣、末はるばるの都路を、末はるばるの都路を、今日思ひ立つ浦の波、船路のどけき春風の幾日来ぬらん跡末も、いさ白雲の遥遥と、さしも思ひし播磨潟高砂の浦に着きにけり高砂の浦に着きにけり。

②シテの登場

一セイ　二人　高砂の、松の春風吹き暮れて、尾上の鐘も、響くなり。

ツレ　波は霞の磯がくれ、

二人　音こそ潮の、満干なれ。

サシ　シテ　誰をかも知る人にせん高砂の、松も昔の友ならで、

二人　過ぎ来し世世は白雪の、積り積りて老の鶴の、塒に残る有明の、春の霜夜の起居にも松風をのみ聞き馴れて、心を友と、菅筵の、思ひを述ぶるばかりなり。

下歌　おとづれは松にこと問ふ浦風の、落葉衣の袖添へて木陰の塵を掻かうよ木陰の塵を掻かうよ

上歌　所は高砂の、所は高砂の、尾上の松も年ふりて、老の波も寄り来るや、木の下陰の落葉かくなるまで命ながらへて、なほいつまでか生の松、それも久しき、名所かなそれも久しき名所かな。

③ワキとシテのやりとり

（問答）　ワキ　里人を相待つところに、老人夫婦来れり。いかにこれなる老人に尋ぬべき事の候。

シテ　こなたの事にて候か何事にて候ぞ。

ワキ　高砂の松とはいづれの木を申し候ぞ。

シテ　唯今木陰を清め候こそ高砂の松にて候へ。

ワキ　高砂住の江の松に相生の名あり。當所と住吉とは國を隔てたるに、何とて相生の松とは申し候ぞ。

シテ　仰せの如く古今の序に、高砂住の江の松も、相生のやうに覺えとありさりながら、この尉は津の國住吉の者、これなる姥こそ當所の人なれ。知る事あらば申さ給へ。

ワキ　不思議や見れば老人の、夫婦一所にありながら、遠き住の江高砂の、浦山國を隔てて住むと、いふは如何なる事やらん。

ツレ　うたての仰せ候や。山川萬里を隔つれども、互ひに通ふ心づかひの、妹脊の道は遠からず。

シテ　まづ案じても御覧ぜよ。

二人　高砂住の江の、松は非情のものだにも、相生の名はあるぞかし。ましてや生ある人として、年久しくも住吉より、通ひ馴れたる尉と姥は、松もろともに、この年

まで、相生の夫婦となるものを。

カヽル　ワキ　謂れを聞けば面白や。さてさて先に聞こえつる、相生の松の物語を、所に云ひ置く謂れはなきか。

シテ　昔の人の申しには、これはめでたき世のためしなり。

ツレ　高砂といふは上代の、萬葉集の古の義。

シテ　住吉と申すは、今この御代に住み給ふ延喜の御事。

ツレ　松とは盡きぬ言の葉の、

シテ　榮えは古今相同じと、

二人　御代を崇むる喩へなり

ワキ　よくよく聞けばありがたや、今こそ不審春の日の、

シテ　光やはらぐ西の海の、

ワキ　かしこは住の江、

シテ　ここは高砂。

ワキ　松も色添ひ、

シテ　春も、

ワキ　のどかに。

上歌　同　四海波静かにて、國も治まる時つ風、枝を鳴らさぬ御代なれや。逢ひに相生の、松こそめでたかりけれ。げにや仰ぎても、ことも愚かやかかる世に、住める民とて豊かなる、君の恵みぞ・ありがたき君の恵みぞありがたき。

④シテの物語

ワキ　なほなほ高砂の松のめでたき謂れ委しく御物語り候へ。

クリ　地　それ草木心なしとは申せども花實の時をたがへず。陽春の徳を具へて南枝花始めて開く。

サシ　（シテ）　然れどもこの松は、その氣色長へにして花葉時を分かず。

同　四つの時至りても、一千年の色雪のうちに深く、または松花の色十廻りともいへり。

シテ　かかるたよりを松が枝の、

同　言の葉草の露の玉、心を磨く種となりて、

シテ　生きとし生ける、ものごとに、

同　敷島の陰に、寄るとかや。

クセ　然るに、長能が言葉にも、有情非情のその聲みな歌に漏るる事なし。草木土沙、風聲水音まで萬物のこもる心あり。春の林の東風

に動き秋の蟲の、北露に鳴くも皆・和歌の姿ならずや。中にもこの松は、萬木にすぐれて、十八公の粧ひ、千秋の緑をなして、古今の色を見ず。始皇の御爵に、あづかる程の木なりとて異國にも、本朝にも萬民これを賞翫す。

シテ　高砂の、尾上の鐘の音すなり。

同　暁かけて、霜は置けども松が枝の、葉色は同じ深緑立ち寄る蔭の朝夕に、掻けども落葉の盡きせぬは、眞なり松の葉の散り失せずして色はなほまさきのかづら長き世の、たとへなりける常磐木の中にも名は高砂の、末代のためしにも相生の松ぞめでたき。

⑤シテの中入り

ロンギ　地　げに名を得たる松が枝の、げに名を得たる松が枝の、老木の昔あらはして、その名を名乗り給へや。

二人　今は何をか包むべき。これは高砂住の江の、相生の松の精、夫婦と現じ来りたり。

地　不思議やさては名所の、松の奇特を現して、

二人　草木心なけれども、

地　畏こき代とて、

二人　土も木も、

同　わが大君の國なれば、いつまでも君が代に、住吉にまづ行きてあれにて、待ち申さんと、夕波の汀なる蜑の、小舟にうち乗りて、追風にまかせつつ沖の方に出でにけりや・沖の方に出でにけり。

後場

⑥ワキの待謡

（待謡）　ワキ（ワキツレも）　高砂や、この浦船に帆をあげて、この浦船に帆をあげて、月もろともに出汐の、波の淡路の島影や、遠く鳴尾の沖過ぎて早や住の江に・着きにけり早や住の江に着きにけり。

⑦後ジテの登場

（サシ）　後シテ　われ見ても久しくなりぬ住吉の、岸の姫松幾代經ぬらん。睦しと君は知らずや瑞籬の、久しき代代の神かぐら、夜の鼓の拍子を揃へて、すずしめ給へ、宮つこ達。

（一セイ）　地　西の海、あをきが原の、波間より、

シテ　現れ出でし、神松の、春なれや、残んの雪の淺香潟、

地　玉藻刈るなる岸陰の、

シテ　松根に倚つて腰を摩れば、

地　千年の緑、手に満てり。

シテ　梅花を折つて頭に挿せば、
地　二月の雪衣に落つ。

⑧キリ（終結部）

（ロンギ）　地　ありがたの影向や、ありがたの影向や。月住吉の神遊び、御影を拝むあらたさよ。
シテ　げに様様の舞姫の、聲も澄むなり住の江の、松影も映るなる、青海波とはこれやらん。
地　神と君との道すぐに、都の春に行くべくは、
シテ　それぞ還城樂の舞。
地　さて萬歳の、
シテ　小忌衣。
同　さす腕には、悪魔を拂ひ、をさむる手には、壽福を抱き、千秋樂は民を撫で、萬歳樂には命を延ぶ。相生の松風颯颯の聲ぞ樂しむ颯颯の聲ぞ樂しむ。

五、舞台展開

上演をくりかえしてみることによってわれわれは、一曲の能についてのいわば構成感覚のようなものをもつことになる。つまり、台本上のどの部分でどの役が登場し、どのような所作をおこなうのか、そしてその進行と同時に、あらすじのほうはどこまで展開しているかといった、一曲全体のなかでの部分部分の位置づけが、できるようになる。

われわれはそういった感覚を、言語的な説明からえるのではなく、くりかえしみることから獲得する。しかしここでは読者にくりかえしみることをもとめるわけにもいかないので、舞台構成についての常識的な感覚をできるかぎりことばで表現してみたいと思う。とりあつかう曲は、さきほどの「高砂」であり、八つの部分部分について、舞台面の進行の様子を述べてゆくことにしよう。なお以下、文言の演じかたの指標となる音楽形式名（いわゆる小段名）を記すときには、〔ロンギ〕などのように〔　〕をつけて記すことにする。

①ワキの登場

まず、「次第」と呼ばれている登場音楽が演奏され、それにのって、神官に扮したワキとワキツレ数人が、幕から橋がかりをとおって、舞台にあがる。舞台中央に向きあって並んで、「今を初めの」という文言ではじまる〔次第〕をうたう（慣習的には「次第をとる」という）。それがすむとワキツレはそのまま姿勢を低くして、ワキは正面を向く。そして「抑もこれは」とはじまる〔名のり〕をいう。この〔名のり〕において、じぶんが神官であり、播州の高砂の浦に向かおうとしていることが明らかにされる。

姿勢を低くしていたワキツレはここでもういちど立ちあがり、ワキと向きあう。そして〔道行〕と呼ばれるひとまとまりの歌がうたわれる。この歌の文言内容によって、すじのうえでは、神官たちが高砂の浦に到着したということになるのだ。道行がすむと、ワキとワキツレは、謡本には記されていないせりふを二三かわして、舞台の左すみに移動し、下に座る。

②シテの登場

ワキとワキツレが下に座ると、すぐに囃子による音楽がはじまる（「一声」と呼ばれる登場音楽）。その音楽にのって、幕から姥に扮したシテツレ、尉に扮したシテが登場する。最初のワキとワキツレのように舞台までは進まず、橋がかりにてふみとどまり向きあって、「高砂の」という文言ではじまる〔一セイ〕をうたう（「一セイをあげる」という）。〔一セイ〕は、ひとつひとつのシラブルにながいフシをつけて、いわばメリスマ的にうたう形式である。その歌がすむと囃子の伴奏で、シテツレは舞台の中央にすすみ出て、シテはその右後方に立つ。つづいて「誰をかも」ではじまる〔サシ〕がうたわれる（「サシをいう」）。さらに同じ位置に立ったまま、〔下歌〕〔上歌〕が同じく二人でうたわれる。〔上歌〕のしまいの部分で、シテは舞台の中央に移動し、シテツレは、舞台の右すみの位置にすすみ出る。

あらすじのレベルでは、このあたりは、主役である尉の独白とでもみなしたらよいだろうか。文言の内容は、あたりの情景を描写し、主役じしんの境遇を暗示するような内容である。〔下歌〕では「木陰の塵を掻かうよ」という文言がうたわれており、尉と姥が松の下を掃くといった行動がなされているともみなされる。そのあらすじレベルの解釈に対応するように、この文言にあわせて、主役が手にもった箒で下を掃く所作をする演出も、室町末期の下掛りの形付『童舞抄』には残っている（西野春雄（校訂）『下間少進集Ⅰ（能楽資料集成1）』わんや書店、一九七三年、所収）。

③ワキとシテのやりとり

主役側（シテとシテツレ）がうたうひとまとまりの歌がすむと、囃子の伴奏もおわる。そのあとに、最初に登場して舞台のすみにいるワキとシテとのあいだで、せりふのやりとりがある。ワキは立ちあがる。シテとシテツレは〔上歌〕のすえに移動した位置に立ったままである。その位置でたがいに向きあい、問答がおこなわれる。

あらすじレベルのことにもふれておこう。ワキはこの土地にはじめてやってきた者である。したがって土地にかんする知識がない。たいするシテとシテツレは、土地の者である。その両者のあいだには知識の落差があり、その落差をうめる方向で、ことばのやりとりがおこなわれる。有名な高砂の松はどれなのか、高砂と住の松を相生と呼ぶのはなぜか。ワキの質問にたいして、やりとりはながくつづく。

ところが、〔カヽル〕という部分あたりから、シテ（あるいはシテツレもふくめたシテの側）とワキとのあいだのやりとりは、すでに問答ではなくなり、ひとつの視点から描かれた文言（内容的には情景の讃美である）をたがいに掛けあいでいうことになる。いわばデュエットである。そしてそのすえの部分に〔上歌〕がくる（内容的には前のつづき）。

舞台の動きとしては、〔カヽル〕からふたたび囃子の伴奏がはじまるが、この伴奏は、前場のおしまいまでとぎれなくつづくことになる。〔カヽル〕の部分では、シテ、シテツレ、ワキは元の位置に立ったままであるが、〔上歌〕になると、ワキは舞台左すみに座り、シテツレはシテのうしろをとおって、舞台左後方にすわる。いっぽうシテは、この〔上歌〕のあいだに、舞台の右前方に歩み出て、それから左におおきくまわってうしろにもどる。この〔上歌〕の全体は、多人数合唱によってうたわれる。舞台の左に並んで正座している地謡の衆がうたうのである。地謡が参加して音量があがり、シテが舞台をおおきくひとまわりすることによって、それ以前の部分にたいして、なんらかの展開が感じられる部分である。

④シテの物語

小段名でいえば、〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕とつづく部分である。この部分の文言は、内容的にはひとつづきである。ワキが「松のめでたき謂れ」を問うのにたいして、主役のシテが、それにこたえて物語をする部分である。あらすじのレベルでは、主役が物語をおこなっている場面なのである。〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕は音楽的な構成

としてもひとつづきであって、このひとつづきの音楽構成をベースにして、ひとまとまりの物語を演じるというかたちは、おおくの曲に利用されるかたちである。もちろん囃子の伴奏がある。注意しておかなければならないことは、シテの視点から物語がおこなわれるというあらすじ上の展開であるにもかかわらず、文言のほぼ全体が、多人数合唱によって演じられているという点である。

舞台では、③のすえには立っていたシテが、④のはじめに舞台の中央に移動して下に座る。おおくの曲において、〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕では、座る姿勢がそのあいだ中保たれることになる。つまり長時間、シテが動かないでいるのだ。一般に、能をはじめてみたおおくの観客が「死ぬほど退屈」してしまう部分がここである。ところで高砂の場合には例外的に、〔クセ〕部分の後半においてシテが立ちあがって、「掻けども落葉の盡きせぬは」という文言にあわせて、手にもった箒で下を掃く所作をすることになっており、観客の視線をひきつけることになっている（それをおこなわない場合には、〔クセ〕のしまいまで座ったままである）。

⑤シテの中入り

〔クセ〕までおわると、シテは舞台の中央にもういちど着座する（したがって全員が着座していることになる）。〔ロンギ〕と呼ばれているこの部分は、前半はせりふのやりとり的な内容であり、ワキがシテに向かってシテの素性を問うているのである。しかしその対話もしだいにたがいの境界がはっきりしなくなって、デュエット的になる。そしてついには「沖の方に出でにけり」という第三者的な文言でむすばれることになる。あらすじとしては、ここで主役がワキのまえから消えたという設定なのである。

舞台では、シテと多人数合唱との掛けあいがおこなわれていて、とくに所作はない。後半「わが大君」という文言ではじまる最後の多人数合唱の部分で、シテは立ちあがって、舟にのる所作をする。文言のすえに、シテツレも立ちあがって、歌がおわるとふたりとも橋がかりをしずしずと歩いて退場する。

⑥ワキの待謡

土地の者に扮する間狂言役者とのやりとりをすませたワキは、ワキツレとともに立ちあがり、たがいに向きあって〔待謡〕と呼ばれる部分をうたう。文言は、高砂から出帆し、住の江に到着することを述べており、みじかい歌のあいだに、空間移動がおこったことがしめされる。

⑦後ジテの登場

ワキとワキツレがもとの位置にもどって座ると同時に、囃子が「出端」と呼ばれる登場音楽を演奏しはじめる。それにのって、後場の主役である後ジテが登場する。舞台にはいるか、あるいは橋がかりに立って〔サシ〕をいい、つづいて〔一セイ〕をあげる。このあいだにシテは、〔サシ〕をひとりでいいながら、あるいは〔一セイ〕を多人数合唱との掛けあいであげながら、かずかずの所作をおこなうことになっている。あらすじとしては、ここで神が本来の姿で出現してきたことになる。

この部分の最後の「二月の雪衣に落つ」という文言のあとに、シテは囃子のみの伴奏によるまとまった舞をまう。

⑧キリ（終結部）

囃子の伴奏による舞の部分につづいて、シテはさらに文言にあわせて所作をつづける。文言の内容は、ひとことでいえば神の出現が讃美されるというものである。それが、シテと多人数合唱との掛けあいによって演じられている。⑦の部分につづき⑧の部分は、一曲のクライマックスともいうべき部分であり、シテの所作もおおく、動きも

はげしい。それまでは退屈で眠っている現代のおおくの観客も、かならず目をさますような、動きのある部分である。

こうして、歌の上演が伴奏とともに終わると、シテは舞台から橋がかりを歩んで幕にはいる。ワキとワキツレもこれにつづいて、幕にはいる。

六、舞台展開と多人数合唱にかかわる問題

舞台展開の全体的な流れは以上のとおりであるが、ここではすこし視点をかえて、上演に関与するそれぞれの役者（ワキ、ワキツレ、シテツレ、シテ、地謡などの歌い手）に注目してみたい。それぞれの役者は、一曲の進行の流れのなかで、どのように関与のかたちを変えていくことになっているのだろうか。読者には、それぞれの役における関与の変化について、かんたんなイメージをもってもらう必要がある。それぞれの役ごとに整理して、この章をむすぶことにしよう。

(1)ワキおよびワキツレ

ワキ（ワキツレを伴っている場合にはワキツレも）は、①で舞台に登場して、①の文言のほとんどを担当してうたう。②以降は、舞台のすみに着座して、ほとんど動かないのが一般的である。とくにワキツレはそれ以降まったく動かないことがおおい。また、せりふを担当することもまったくない場合がある。ワキのほうは、②以降は、③の後半でシテにたいする質問のせりふを担当し、掛けあいのいっぽうを担当したりするが、そのあとは座ったままになる。後半（後場）の最初の部分である⑥で立ちあがり、ワキツレとともに文言を担当することになっているが、おおくの曲においては、座ったままで位置の移動はない。そのまま、曲の最後まで座っている。

(2)シテツレ

シテツレは、②において、前ジテといっしょに舞台に登場し、②の全体をシテとともに、舞台に立ってうたうことになる。さらに③においても舞台の目立つところに立ったままであり、ときによっては、前ジテにかわってワキの質問にこたえる。③のすえになって、ワキが舞台のすみに座ると、シテツレも同じように舞台の後方にいって座る。そのあとはたいてい座ったままであり、⑤の最後（つまり前場の最後）に立ちあがり、前ジテとともに舞台から退場する。ワキと同じように、舞台上での動きは③のすえでとまる。

(3)シテ（前ジテおよび後ジテ）

シテは、シテツレと同様、②で登場して舞台に立ったまま、②の全体の文言を担当する。③になってもやはり舞台に立ったままでワキとの問答をおこない、③のすえになって、舞台を一周まわる動きがある。④では、舞台の中央に座ったままである（「高砂」では例外的に立って舞う）。現代では、文言をほとんどうたわずにすませることになっている。⑤のすえで、シテは立ちあがり、すこし所作があって退場する。シテの役者は、間狂言のあいだに楽屋で扮装をかえて出番をまつ。出番は⑦からである。⑦の冒頭から、シテは舞台に立ち、舞台をまわり、またこまかな所作もおこなう。座ることはほとんどない。その状態が曲の最後までつづく。

(4)地謡

地謡（現代における多人数合唱の専門的担い手）が関与するポイントは、(3)にしめしたシテの動きとセットにして考えるとわかりやすい。シテが舞台のうえを歩んでまわったり、所作を連続させたりするような箇所では、たいていの場合、地謡が文言を担当することになっているのである。地謡が、文言のおおくで関与するのは、③の最後

の部分、④、⑤、⑦、⑧であり、その部分ではシテにはおおくの動きがある。ただし例外は④である。④ではシテは舞台中央に着座し、ほとんど動きがない。にもかかわらず地謡がこの〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕というまとまった音楽形式のほとんどの文言を担当しているのである。ここには考えなければならない問題がひそんでいるはずである（第四章）。いずれにしても、地謡の関与は、③のすえ以降（⑥を例外として）、徐々にその比重をますことになっている。担当する文言の比率がしだいにおおきくなってゆくのである。また、地謡はおおきな人数で構成されているので、能の一曲は、音量的にもだんだん上昇していく展開をもっている。

第一章　歌を「本質」として能をみてみる―戯曲的側面の位置づけ

一、統一的な説明ということ

序章に述べたように、ひとつひとつの能には固有のあらすじがある。人物はそれにしたがって行動をおこす。語りをおこなったり、それに答えたり、旅をしたり、眠ったりもする。また、曲によっては、別の登場人物がだれであるかを再認識したり、あたらしい事実を知って衝撃をうけたりもする。つまり能のあらすじに描かれているのは、人物の身体上の行動だけではなく、認識のうえでの行動もふくまれている。その意味では、能は「演劇」と呼ばれても不思議ではないし、またその台本が「戯曲」と呼ばれても不思議ではない。

しかしながら、その呼びかたは、かならずしもすなおにうけいれられてはこなかった。なぜなら、能において演じられる文言のおおくの箇所は、演劇のせりふとみなすにはほどとおいかのように、さまざまな旋律にのせて演じられる。また、舞台に登場する扮装した役者は、ある人物を代行して演じることになっているのだが、やはり代行の領域をはるかにこえているかのような所作を展開している。これらの要素は、「歌」そして「舞」といった独立した用語で、それぞれさしめされることになっている。そしてまた、よく知られているように、前者は「謡」、そして後者は「仕舞」という名のもとに、それぞれ独立した活動としても享受されてきた。謡や仕舞などの用語の存在、そして、それらの部分が単体でそれぞれまとまった活動として享受されるといった歴史の結果として、能の全体が「演劇」の名のもとにひとくくりにできるものではなくなってしまったのである。

したがって、一般にわれわれは能にたいし、「演劇」「戯曲」としての統一的な像をむすびにくい状況にある。「能」は、いわば鵺的（頭は猿、尾はくちなわ、足手は虎）で、つかみどころがないという印象を、われわれはふつうにもつであろう。それに関係しているのか、辞書などの説明においても、能はたんに「演劇」と規定されずに、「歌舞」ということばをくわえて「歌舞劇」などと規定される（たとえば『広辞苑』）。そういった規定は、対象のありかたをより忠実に説明していることになっているのかもしれないが、しかし一般には、そのぶんよりわかりにくい。私はこの章において、恣意的であるかもしれないが、能についてのわかりやすい、統一的な像をつくる作業をおこなってみたいのである。

ふつう、ある対象を統一的にわかりやすく説明しようとするなら、その説明のパターンとしてどのようなものが考えられるだろうか。典型的なパターンは、次のようなパターンだ。まず最初に、対象の総体のなかから何かひとつ、中心的な要素をみさだめる。そして次に、それにたいして別の要素を、周辺的な要素として位置づける。このような説明のしかたは、記述をよりすっきりとしたものにし、わかりやすくする。なぜならわれわれは、あるものの全体をとらえ、規定しようとするときにはしばしば、「本質は何か」という問いをはっするからだ。中心的な要素が何かを明らかにすることは、「本質」が何か、とりあえずさだまったとしよう。そうすると、「本質」的ではない要素は、「本質」の周囲に位置づけられることになる。しかしながらそういった配置をしめしただけでは、わかりやすい説明になったとはいえないのである。われわれがさらに考えなければならないことは、周辺に配置された「本質」的ではないものが、「本質」とのあいだでどのように有機的・必然的・論理的な結びつきをもつかという点である。そういった方向で説明が展開できるならば、わかりやすさはさらに増すことになるだろう。また、統一性という点においても、たんに要素を列挙するだけの語りよりも、はるかにインパクトがつよいものとなるだろう。

こういったわかりやすい統一的な説明を、ここで私がゼロから組みたてようというわけではない。土台にしようとしているのは、昭和初期の野上豊一郎の仕事である。野上の仕事は、わかりやすいという点においてパイオニア的な存在である。それは野上が、能の「本質」をかれなりにみさだめて、その規定をはっきりとおこなっているからだ。しかしあとで指摘するように、その先がけっして十分ではなかった。野上は、「本質」とみなされる要素

が、「本質」とみなされないそれ以外の要素とどのような関係にあるのか、それを十分に説明していない。まずは、野上の「本質」観を紹介し、野上の説明にみられる欠点を指摘することによって、より統一的な（論理的連関性のある、いわば機能主義的な）説明をつくりだしてみたい。

二、野上豊一郎による論のその後

明治以来、おおくの論者によって、能が演劇であるか、そうではないかということがくりかえし問われてきたが、能のさまざまな作品がもつさまざまな要素に影響されて、解答はいつも曖昧にならざるをえなかったのである。そういったときに登場したのが、昭和初期の野上豊一郎による『能　研究と発見』（岩波書店、昭和五（一九三〇）年）に収められた有名な論文「能の主役一人主義」である。論文の、冒頭の一節を以下にまず引いておこう。

> 能は主役一人の演技を見せることを建前にしたものである。これが私の能に対する見方の根本である。さうしてこれは結局、能は戯曲ではないといふ断定にまで私たちを導く。何となれば、戯曲であるためには、少なくとも私たちの今日の理解に於いては、其処に二つ以上の思想を代表する性格の対立が存在しなければならぬから。然るに能には原則としてこの対立がない。（一頁）

つよい断定口調が印象的であるが、そのぶん主張ははっきりしている。野上は、能が戯曲ではないと、はっきりいいきったのである。この論文では、ともすれば演劇的であると判断される材料になってしまうような要素が、徹底的に限定をうけることになる。たとえば、能の大成者のひとりである世阿弥が使った「物まね」という用語があげられる。この用語はしばしば、状況の写実的な再現を意味している用語として、理解されようとしていた。だが野上はそういった理解を拡大解釈にすぎないとしてしりぞける。「物まね」は、個々の登場人物の姿について述べられるさいに用いられることばであるにすぎず、「写実主義の意味にそのまま解釈するわけには行かない」（同書、二〇―二一頁）という。ことばの拡大解釈にたいし、きつく釘をさしている。

野上は「能は戯曲ではない」ということをはっきりと宣言したが、ではそのかわりに、能の「本質」をどのようにとらえているのだろうか。野上は、能においては状況を写実的に再現してみせることではなく、物語を聞かせ、それをみぶりなどによってしめしてみせることが「本質」であると理解している。野上のたとえによれば、能は「仕方話」を聞かせるためのものなのである。

同書におさめられた別の論文「能の遊狂精神」では、「仕方話」とはすこしことなった「本質」が指摘されている。そこでは、たとえば「桜川」や「三井寺」など、いくつかの曲の構成で中心をなす部分は、歌と舞という表現形式によって構成される部分が中心であることがくりかえし指摘される。結果としてある種のレパートリーにおいては、一曲のなかにおかれる脱線部分、つまりあらすじの進行が中断され、情景描写などがつづく文言がうたわれている部分が、一曲のなかでもっとも強調されるべき頂点となりうるとも述べた。

論はさらに、そういった歌の文言の理解のしかたにまでおよんでいる。歌と舞が中心となるような箇所（おおくの場合、多人数合唱の箇所）では、語られうたわれている文言を、だれか特定の人物に帰属するように理解しようとしてはならないと、野上は述べている。そのような箇所は、歌と舞こそが上演（あるいは鑑賞の）中心におかれるべき箇所であり、「だれが何をうたふべきかは重要な問題ではない」（同書、一三五頁）のである。

たとえば、降伏させられることになっているはずの、主役（般若の面を掛けて打杖を持った女の生霊）が、山伏（脇役）によってはっせられるはずの降伏の呪詛の文句を、いっしょになってうたっていたとしても、まったく問題はないのだ。それは「般若の面を掛けて打杖を持つたシテの役者が、山伏姿のワキの役者と協力して、「葵の

上」の切の情緒を作り出すことに努力してゐる」（同書、一三五頁、傍点、野上）というふうに解釈される。結局のところ野上は、能というものは、複数の役者がある事件やそれにともなう情緒についてのレポートを、協力しておこなっているものである、というかたちで能を理解しているのである。

そうなると、野上にとって能は「本質」的に戯曲ではない。われわれの時代のことばにおきかえるなら、能は演劇ではないといっているのと同じと考えてさしつかえないだろう。そのかわり能は、「仕方話」のような語り、そして歌や舞を「本質」としている。たしかに、一曲の能の部分部分には、人物どうしが節付けされていないことばによってやり取りをするような箇所があるだろう。そういった部分が認められるにもかかわらず、能は「本質的に舞踊（舞働）を見せ音楽（音曲）を聞かせるように出来た舞台芸術」（「能の位、殊に蘭位について」、同書、所収、一五八頁）であると野上はいう。

こういった一元的な規定は、こまかな部分でさまざまな矛盾をひきおこすことになるかもしれないが、私は、最初にこういったはっきりした規定をおこなったことの意味は非常におおきいと思う。しかしその後、野上の論ははたして論として批判的に継承されてきたのであろうか。現代の学界においては、野上のこの論を正面から批判しようとする者はない。また解説書などでも、能の「本質」について述べるときには、かならずこの論が反復されることになっている。じつは批判的な継承がおこなわれているとはいいがたい状況にあるとはいえないだろうか。

批判的な継承がなされていないことによって、「能は戯曲ではない」という規定と矛盾するはずのみかたが、平気であたりまえのようにあたりを浮遊しているのである。

野上は「能は戯曲ではない」といいきったものの、じつは、能の歌の文言やその演出などをこまかにみてみると、そこにはさまざまなかたちで「戯曲的」「演劇的」な要素の見立てが可能となる箇所がある。ここでじっさいに、文言の一節がそのように見立て可能であり、研究者によってそのような見立てがおこなわれている例をみてみよう。以下に引用するのは、「松風」「井筒」という二曲の後半部分にふくまれた多人数合唱箇所の文言が、登場している主役のことばとして解釈できることを述べている、現代の研究者、横道萬里雄の論文「夢幻能について」（横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、一九八六年、所収）にみられる一節である。

> 「松風」の松風の霊が、松の木を行平に見立ててすがりつくところの詞章は、「われも木陰に、いざ立ち寄りて、磯馴れ松の、なつかしや」であり、「井筒」で女の霊が、業平の形見を身につけたわが姿を井戸に映して見るところは、「冠直衣は、女とも見えず、男なりけり、業平の面影」と書かれていて、「なつかしやととてすがりつく」とか、「業平の面影と見やりけり」などとは書いていない。前者で「いざ立ちより て云々」というのは、ワキやツレに対していうせりふではなく、自分の気持ちを述べる独白で、明らかに第一人称である。「冠直衣は、女とも見えず」というほうは、霊の装いぶりを見た第三者、すなわちワキまたは作者の印象のようでもあるが、わが姿を省みた女の恥じらいないしはある種の感慨と見たほうがよい。それは、シテがここで冠に手をやる動作をすることでもわかる。第三者的叙述は、能のごく終わりのほうになって、「といって霊は見えなくなった」というようなあたりではじめて数行示されるだけで、それまでは第一人称で押し通すのが、世阿弥系統の夢幻能の通例なのである。（四四―四五頁、傍点、藤田）

多人数合唱で演じられるひとまとまりの歌の文言のうち、ある部分については、ここで述べられているように、それがあたかも舞台に登場するひとりの人物・役柄（松風の霊および女の霊）のことばのように読むことができる。さらに、引用の最後にもふれられているが、舞台でおこなわれる演技が、その文言の読みを支持する所作のようにみえる場合がある。文言と所作が相互に参照されると、野上の批判するいわゆる「戯曲」的な世界、一般的ないい

かたを用いるなら、写実的な再現が舞台に認められることになる。

右の文章は、「能は戯曲ではない」という野上の理解とあいいれない理解であることはいうまでもないが、しかしながら、野上を批判した文章でもない。こういった、歌の部分部分をせりふとしてみるみかたが、野上の論がうけいれられているいっぽうで存在しており、その両者がたがいに共存しているのが、今の学界の様子なのである。

さて、論としての一貫性をどうするかという問題にはいるまえに、次のことはもういちど確認しておきたい。まず、能の部分部分がたしかに、右のように鑑賞できるということは、現代のわれわれにとってやはり経験可能な事実である、ということである。そして、野上の時代にも、その状況にかわりはなかったにちがいない。それでは、そういった事実を野上はどのようにして、じぶんの論のなかで処理しようとしたのか。

野上じしん、このような問題を無視していたのではない。能の歌の箇所の文言のなかには、人物・役柄のことばとしての解釈をみちびこうとするような書きかたがされている箇所が存在する、ということに野上は気づいている。「能は戯曲ではない」と高らかに宣言したあとで、そのような箇所にたいして目をつぶるわけにはいかないと考えたのだろう。そこで、「それにも拘らず、能が或る程度まで戯曲的体裁を持つて居る」（「能の遊狂精神」同書、一二四頁）のはなぜかという問いが立てられている。野上はこの問いにどのように答えているだろうか。

野上は明らかに困っているようである。まず、そういった「戯曲的体裁」が、「非戯曲的な演技―主役一人本位の舞働―を包もうとする」ものと述べている。そして、それが「世阿弥等構成者の芸術的修辞法」に由来するものとまずは位置づける。そして、その「芸術的修辞法」が、歌舞であり演劇であるという二つの印象の混在を生みだす原因であると考え、そういった作者の修辞法は「一種の欺瞞」であると否定的な評価をくだした。つまり、何らかの原因によって、二つの相互に矛盾する要素が、作者によってひとつの器のなかに無理やり盛りこまれたと考えたのであった（同書、一二四―一二五頁）。

私は、野上の能のみかたの、論としての限界はこの点にあると考えている。野上は、能の「本質」をまず指摘した。そこまではよかった。そして「戯曲的体裁」を「本質」ではないものとして位置づけた。そこまでもよい。問題はそのさきである。一貫した説明をおこなうためには、「本質」ではないものを、乱暴に切り捨ててしまってはならないのである。切り捨てが乱暴であればあるほど、混乱はあとまでつづくことになる。

野上の「本質」論がこのような切り捨てで終わっていることによって、「能は演劇である」あるいは「あるべき」と考える人々は、やはり納得がいかなかったであろう。したがって、そういった人々と、「能は演劇ではない」あるいは「あるべきではない」と考える人たちとのあいだには、あいかわらずふかい溝がのこされることになった。そしてその溝は、じつはいまだに埋められてはいない。

三、歌という要素を「本質」としてみる―歌が虚構世界を指示する

「能は演劇ではない」という立場か、「演劇である」という立場か、どちらかをとれといわれるなら、だれもがそのあいだで判断にまようことになるであろう。たとえば私は、能の研究をはじめるにあたって、音楽的な構成などのいわゆる「技法」の理解からはじめた。したがって最初は、曲の文言を演劇として読むということにそれほど重点をおいていないために、むしろ「能は演劇ではない」といういいかたのほうにシンパシーをいだいていたのである。うたいの稽古や仕舞の稽古から、能に親しみはじめた場合には、その芸にたいしてしばしば独特の愛情がわくものであるから、たとえば歌舞伎などのより演劇らしいものとの区別ははっきりさせておきたいという理由から、「演劇ではない」という立場をとることになりやすいであろう。

しかし現代において、能へのイントロダクションはその道だけではない。大学やその他で台本に文学としてふれ、そしてじっさいに能楽堂というところに足をふみいれることがきっかけになり、その後の能とのつきあいがはじまったという人々もけっしてすくなくないだろう。また、古典芸能全般に関心をもち、近世の文楽や歌舞伎など

と同じように偏見なく、能をみようとしている観客も存在しているのである。そういった道をたどってきたならば、能は「演劇である」というほうをむしろ選択するのではないだろうか。いや、みずからの批評的な感性をもっと前面におしだして、「能は演劇であるべきである」とつよく主張することになっていくかもしれない。

私はここでいささか単純ではあるが、前者を歌舞中心主義者と呼び、後者を演劇中心主義者と呼ぶことにしたい。そうして私はここで、じぶんがまぎれもなく歌舞中心主義者であると宣言しておきたい。そしてその立場から私は、野上豊一郎の「能は戯曲ではない」ということばに共感しているということを、まず明らかにしておこう。

そしてその前提にたって、先にすすみたい。私は、野上のように台本にみられる「戯曲」的な側面、つまり能にみられる演劇的な側面を、作者の欺瞞と理解するのではなく、もっとしぜんなかたちで理解してみようと思っている。つまり、「本質」的要素としての歌や舞が、演劇的な表現へとその相貌を変え、舞がたんなる動作の連鎖から、写実的な要素を表面に出し、あたかも演劇的な表現であるかのようにまでなってゆくといった、相互に融和的、発展的な関係について述べてみたいのである。

もちろん、このような関係のありかたについては、それをうまく語ってくれるような資料もなく、大変に難しい問題である。問題提起のつもりでここであえて、想像的ストーリーを語るという冒険をしてみたい。野上により忠実にしたがえば、能は「仕方話」と「歌」と「舞」という三つを、その「本質」とするものであったが、私はここでその三つのうち、「歌」をもっとも「本質」的なものとして位置づけておくことにしたい。それは、能の台本の文言をうたう活動である謡が、独立した活動としてひろく普及してきたということを背景にしているのであって、それ以外の理由はいっさいない。論を単純にするための方便といわれてもしかたないが、単純さによってえられるものがいくらかでもあればよいと思っている。

歴史的な流れにそって話をすすめていこう。歴史的な事実としては、能はまぎれもなく演劇から出発したようである。世阿弥以前にさかのぼるならば、その傾向はますます強かったという推測も可能であろう。

そこまでさかのぼらなくても、世阿弥が残している台本などをみてみるだけでよい。歌を担当する役は、後世の謡本にみられるようにシテとかワキなどといった舞台上の（あるいは一座内の）階層的地位を表現するような用語で指示されているわけではなく、「女」「ソウ（僧）」「神」「モリヒサ」などといった「人物・役柄名」で記されている。この意味で世阿弥は、うたわれるおおくの文言が、人物・役柄のことばとして理解されることを意図していたようにも、考えられるだろう。そのことだけではない。世阿弥は、まとまった歌がそれぞれひとりの登場人物がもうひとりの登場人物に聞かせていることばであるかのように文言を書いていることがおおい。その点から考えると、世阿弥には、虚構世界の再現ということが上演の第一の意図としてつよく存在していることを否定できないのである。世阿弥は戯曲をかこうとしていたのだ。

しかしながら一般に、人気のある芸能や芸術は、作者の意図したところを常に越えてゆくかたちで享受されるものである。世阿弥よりも前の時代の能は、ほとんどの部分がせりふ（節付けのない文言）によって進行するように構想されていたものであり、歌はつけたしにすぎなかったのかもしれない。場面場面の終結部分にみじかい歌がうたわれるといった程度の比重でしかなかったかもしれないのである。たとえば、古い作品とみなされる「自然居士」などは、せりふのやり取りで、ほぼ全体が構成されている。もちろん後半には、歌や舞があるが、それは劇中の歌であり舞である。いわば、シテが舞っているのではなく、シテの扮する自然居士という人物が舞うという設定になっている。その設定があるために、シテの役者が舞わざるをえないことになっているのだ。

しかし、そういった比重はだんだん変わってきた。せりふのやり取り部分にたいし、うたわれる部分の量的な割合がだんだんおおきくなっていったにちがいない。歌の部分はせりふとちがい、文言はもちろん韻律的に統制され、節がつけられることになる。この歌の比重増大が、能の歴史の流れを変えてゆくことになるのである。

一曲を構成する文言のおおくがうたわれて上演されるということになると、観客は、歌を享受の中心におくよう

になりはしないだろうか。じっさい、世阿弥などの役者は、演劇の役者としての仕事に平行して、貴人のまえで歌をうたう歌い手として活躍していたようなのである。歌それじたいが、能の作品構成やその上演においても、突出してくる素地がすでに存在しているのだ。

やがて、能の作品の上演にたいする観客の反応のしかたにも、変化がおこるようになる。観客は舞台の能をみながら、特定の歌い手、すなわち声や節回しの優れた、あるいはみた目が美しい歌い手の声をよりながく聞きたいと思うようになるだろう。その傾向がおおきくなるなら、能の部分部分である歌の文言に、世阿弥があらかじめこめていたはずの演劇的な意図などは、観客のあいだでそれほど重視されなくなっていくかもしれない。

歌（音楽）がこうして鑑賞の中心におかれる最初は、観客はもっぱら耳をはたらかせていることだろう。しかしながら、同じレパートリーがリクエストによって何度もくりかえし上演されたその後には、観客は舞台のうえの歌を、耳や目を通してだけではなく、同時にうたうことによって、いわば同形的になぞるようなかたちで享受するようになると、考えられはしないだろうか。

時代的には、世阿弥の晩年からすこしたって、素人がじぶんでうたうために、謡の本を書き写すようになってきている。能の台本ではなく、もっぱらうたうという目的のために書かれた本（謡本）が登場するようになったのだ。

当時の日記類からは、素人がみずから謡をうたうようになり、玄人との共演などがおこなわれるようになる様子がうかがわれる。武士階級のあいだで舞や鼓などが上演されたことを記す記録は、能勢朝次の『能楽源流考』（岩波書店、一九三八年）の第八章「手猿楽考」におおく引かれている（『満済准后日記』永享四（一四三二）年正月の条など）。さらに、素人と玄人とが共演した記録などもおおく残されており（『大乗院寺社雑事記』文明二（一四七〇）年三月二三日の条など）、能勢はそういった記録をいくつも引いている。これらのことを状況証拠にして、私は歌の享受の様相が変化してきていると推測したい。

さて、ここから話が飛躍することになる。音楽はひとたび同形的にうけとられることになれば、それはしだいに、演じ手の側のみならず観客のあいだにおいても無意識化されることになる。一般に、同じ歌を何度もうたっていると、その歌の旋律は記憶され、手ぶりみぶりをつけたり、うたっている歌詞ひとつひとつの意味を考えるような余裕さえ生まれてくる。いずれにしても、歌の旋律やリズムの進行それじたいには、それまでのように特別な注意が払われることがなくなる。音楽が無意識化されるというのは、そのような意味である。これは私が、自分の経験のうえで感じる事実であって、資料的な証拠も何もなしにいっていることにすぎない。だが、これを前提として共有していただかなければ、話は前にすすまない。

もう一度定式化しよう。歌がくりかえし上演される場合、旋律の動きやリズムの変化といったうたわれる音の構成の諸側面は、演じ手や聞き手の意識の中心にのぼらなくなる傾向がある。図と地という対比的用語を援用するならば、歌詞をふくむ音の構成や歌い手のうたう身体は、もともと「図」として注目されていたとしても、くりかえしの過程でしだいに「地」化するのである。

明快なイメージを提供をするために話を飛躍させて、現代の歌謡曲のデュエットの上演にふれておきたい。デュエットをうたう男女は、歌をうたうということそれじたいが目的であるときには、二人ならんで正面を向いて直立姿勢で、節回しただしく、それぞれが担当すべき箇所を担当する。そのときに観客のまえには、歌をうたう歌い手の身体が、歌い手の身体として露出されているのである。しかしながら、くりかえして上演し、歌じたいに慣れてくると、そこに変化がおこり、歌い手の身体が劇的虚構の世界をさししめす身体に変わる。たとえば、たがいにうたいながら相手のほうを向き、相手の顔をみ、相手に語りかけるようなみぶりをして、それぞれの担当の歌詞をうたうというだけでよい。ほんのそれだけの所作で、虚構世界の指示がはじまる。このときに観客は、その歌の歌詞の一節を、男なら男が相手の女にたいしてはっしていることばであるかのごとく聞くようにしむけられ、舞台の歌

い手を虚構世界の人物のようにみる。こうしてつけくわえられた所作は、しばしば観客に喜ばれることになる。喜ばれると、それは、細部にわたってエスカレートしてゆくことになるであろう。

歌の上演　――――→　歌の「地」化

歌い手自体　うたう身体が　うたう身体　＝地
そのまま露出　――――→　＋
虚構世界を指示する身体　＝図

歌詞　音の連続として　音の連続としての文言　＝地
の文言　――――→　＋
せりふ的なことば　＝図

このような変化は、歌のくりかえし上演をめぐってしかにありうる変化だということを納得していただけると思う。このとき、うたう身体は「地」化し、わずかな所作によって演劇的な身体が前面化することになる。そして音として聞き流されるものにすぎなかった歌の文言が、せりふのことばのように引き立てられ、ことばそのものがあらたに「図」として生まれ変わり、注視されるのである。もちろんもともとの作詞家が、あらかじめ歌詞を対話的に書いておいたならば、観客は舞台のうえに、二人の人物による対話をみてしまうことになるかもしれない。

だが、そのことによって、デュエットが本来は演劇であったといういいかたをする人はないだろうと思われる。たとえ、ふたりの歌い手がたがいに担当する歌詞にふさわしく扮装したとしても、である。また、ＮＨＫなどで現在もしばしば見られる演歌歌手による歌芝居のように、歌がはじまるまえに節がつかないせりふのやり取りが、長くつけくわえられている場合もある。もしそうだとしても、舞台に登場している人たちが歌い手であり、上演の枠組みじたいは「本質」においてはやはり歌であることをだれも疑問視しないはずである。じっさい、見かけのうえでは、それはほとんど演劇的な様相を帯び、観客は歌い手の身体が指示する劇的虚構の世界を中心にして鑑賞をはじめる。にもかかわらず、演劇的に見えるすべてのものは、歌という「地」の上に置かれたオプション的なものなのだ。このことも観客にとっては、あまりに自明のことなのだ。

同じようなことが、能の享受のなかで、謡という活動が独立したおおきな活動になってからあとに、起こっているのではないだろうか。観客のほうが、謡を熟知しているような段階にあるとしよう。そうすると、装束をつけて上演する能が催されるときには、うたわれる歌の歌詞を生かすようなおおくの工夫が、歌にたいするオプションとして次々ととりつけられるようになるのではないだろうか。

次に引用するのは『近代四座役者目録』という名の伝書の一節である。鼓の家系に伝承された書物で、内容は、過去や現在の有名な役者の批評をまとめたものだ（田中允（編）『校本　四座役者目録』わんや書店、一九七五年、所収）。成立は正保三（一六四六）年と記されている。

> 弥石源太夫〔中略〕小次郎元頼ノワキヲミテモ、アイニ、不審ナドシタルト也。或時、三輪ノ脇、元頼シ、三ノ輪ハ、清ク清キゾ唐衣、クルト思フナ、取トヲモハジ。此謡ミナスマヌサキニ、謡ナガラ脇ノ居座へ行レタレバ、上手ニテ如何様ニメサルヽ成共、苦カルマジ。彼神詠ハ兼テ覚ヘラレタルカ、不審ト、源太夫カゲニテ云ヲ、元頼聞テ、下手カタギヲ云者哉。トクトヨミハタシ脇ノ居座へ行バ、シテノ謡イ出シ、シリニ聞、悪シ。其上、ウタヲミレバ、半分スギヨム中ニ跡ハ覚ル者ジヤト、被申候ト也。

この一節は、弥石源太夫という観世座のツレ役者について批評した文章である。弥石源太夫は、室町末期頃に活躍した実在の役者である。だが、エピソードの内容まで事実であったかどうかはわからない。ともあれ、意味がとりにくいと思われるので、補足しながら以下に訳してみよう。

（試訳）弥石源太夫というツレ役者は、名人といわれていたあの小次郎元頼のワキの演技を見ても、合間合間にケチをつけたりすることがあった。（それほど強烈な性格をもった役者だった）。ある時、元頼が「三輪」のワキを勤めた。後ジテが登場する直前の場面、ワキの僧が、不審な女のことばをたよりに三輪山の杉の木のところまでくるとそこに和歌が書かれてあるのを発見するという場面がある。「三の輪は清く清きぞ唐衣くると思ふな取るとおもはじ」。ワキ元頼は、この書かれた和歌をみな詠みおわるよりもまえに、それを口にしてうたいながら舞台上のワキのもとの居場所に戻ったのである。それを見た弥石は、「名人ならばどのような演技してもすばらしいということになるのだろうか」とはきすてるようにいった。「僧は、杉の木の所に近づいて、はじめて神詠を発見して読んだはずなのに、その演技では神詠を前から知っていて覚えていたということになるではないか」と、舞台を見ながら陰で批判した。これを後で耳にした元頼は、次のように反論した。「何というやっかみをいうやつだ。杉の木のしたでじっくりとすべてうたいおわってからワキの元の座に帰ったら、ワキの謡の直後にうたいだすシテ（及びシテの謡）にたいして、尻を向けてしまうことになるではないか」。また、それにくわえて次のようにも反論した。「書かれてある一句の和歌をみれば、それを声にしてうたっている途中で、後半の残りの句は記憶してしまうものである」と。

このエピソードは、ふつうに読めば、次のように理解できる。元頼という役者は、担当するべき箇所を上手にうたいあげるということ、いわばうたう身体の呈示につよくこだわっていた（いわば、歌舞中心主義者であった）のにたいし、いっぽうの弥石は、能にたいする理解が根本的にことなっていた。弥石は、能はある状況を写実的に再現することが「本質」であるという考えにもとづき（いわば、演劇中心主義者であり）、ある部分を朗々とうたいあげて満足げな元頼を批判したのだ、つまりうたう身体そのものを露出することを批判したのだ、と。このように、能が何を「本質」にしているかについての理解の差が両者のあいだに存在しているとも読むことができるのである。

しかしながら私はそのような読みかたはとらないことにしたい。先ほどから述べているように、能は、まずは謡を基盤として享受されていたのだ。その脈絡において、演技あるいは写実性が問題になることもありうるのである。おそらく、伝書が書かれた江戸初期には、歌や舞を同形的になぞるかたちで享受する享受のしかたがまだおおきく幅をきかせていた時代であったと考えられる。その頃の名人である二人はともに、うまくうたうということが十分に身体化され（無意識化され）、「地」化している地盤の上で、たがいの演技の批評をおこなっていると考えるべきである。

演技を過剰につけてゆこうという点において、弥石は元頼よりも一歩進んでいた。しかしその進化は、あくまでも歌が「地」になっているうえでの進化であって、どちらの演技が上質な写実かということのやり取りは、いずれの立場をとるにしても、それはうたうという場や行為にとってはオプショナルな位置にあるという点をくりかえし指摘しておきたい。弥石と元頼とのやり合いはしょせん、付加的なレベルにおいてどのように戯れるか、その戯れかたの優劣を議論しているにすぎない。現代のデュエットにおいて、こちらよりもあの振付のほうがよりよいという議論のように、「本質」的にはどっちでもよい、軽さのある議論なのである。

このような理解のしかたが、能の演出の歴史の理解において妥当であるかどうかの判断は、当時において能がどの程度、歌として享受されていたか（つまり謡という活動の独立度がどれだけ高かったか）ということがより詳しくわかることにかかっている。芸能史の研究においては、謡が、独立しておこなわれている活動であり、しかもそれはひろく普及していたことじたいは明らかにできるだろう。たとえば表章の「うたい（謡）考」（表章『能楽史新考（一）』わんや書店、一九七九年、所収）といった論文は、その証拠をおおくしめしている論考である。しかし、謡という独立した活動においてえられた歌の身体化が、能の上演においてどのように作用していたかということにかんしては、芸能史ではまったくわからないことだ。もはや想像をたくましくするしか道はないのである。右の資料についての私の理解は、想像の領域に属すものである。つまり、（デュエットなどのような）歌の上演がみじかい期間のくりかえしのあいだに変化していくという、おおくの人々にとって実感可能な変化の方向性を、能の演出の歴史的展開の一コマの読みに、とりあえず適用してみたにすぎない。

以上が、能の「本質」とそれをめぐる要素の関係についての、私の基本的なイメージである。私は能が、まずは歌の上演であると理解し、それを中心にする享受のありかたが、「本質」的であるとみなした。歌といった要素を強調する立場をさらに徹底することによって、歌が、いわゆる演劇的・写実的な演出をかならずしも排除しないですむことになっている、という方向を呈示したかったからである。

ひとつだけつけくわえておこう。歌を強調する私は、上演のありかたおよびその変化の歴史だけを視野に入れているのであって、作者の構想までふくめて語るつもりはない。なるほど構想の次元においては、写実的世界の構成ということが「本質」的な問題となりうるにちがいない。しかしながら、ここでの出発点は、作品の意図の解釈などといったことにはもともとまったく関心がなく、ただうたわれたものを聞くこと、そしてみずからもうたってみることそれじたいに快楽があるという享受のしかたである。そういった観客の享受のしかたは、作者にとってはしばしば不本意であるかもしれないが、演出ということを考えるさいには、つねに失ってはならない視点ではなかろうか。

四、「地」としての歌の喪失

ところで、歴史的変化にかんして面白いのは、あたりまえすぎて語られもしないようなことが、そのまま人々のあいだからスッポリとぬけおちてしまい、そのうえに積みかさねられていたはずのさまざまな要素が、統一的な像を結ばなくなってしまう場合がままあるということだ。そうして後世になって、統一的な像をもとめるべく、さまざまな理解がこころみられるようになる。

そうした状況で、失われた「あたりまえ」を的確に指摘しようとしたのが、歴史学者の久米邦武であった。久米は明治四〇年、「能楽は劇歟」という文章のなかで「日本人の歌舞嗜好時代は過去つて、今は劇の科白についた挙動に嗜好を注ぐ様になつたといふは大きな間違である。畢竟今の人は歌舞を観て娯楽する素養の乏しいのである」（『能楽』五巻六号、明治四〇（一九〇七）年）という重要な指摘をしている。これを私なりのことばでいいかえれば、かつて「地」化し、身体の内部に無意識化されていた歌としての享受が、このころ本格的に身体からぬけおちてしまっており、忘れ去られていたとみるみかたということになる。

雑誌『能楽』を主宰していた能楽研究家、池内信嘉は「行啓御能の番組」という文章のなかで当時の観客を批評し、「彼の歌舞伎芝居を見るに慣れたる目を以て之れ〔能〕を見まして、第一に其の脚色と筋合をたどらんとして方向違ひを尋ね」（『能楽』五巻六号、明治四〇（一九〇七）年）ていると評価している。これは池内の思いこみというわけではなかろう。

観客は、能をみるさいに、歌のオプションとしてつけくわえられた写実的な面にのみ、おおきな関心をしめしていた。久米の、「劇の科白についた挙動に嗜好を注ぐ様になつた」といういいかたは、そういった観客の鑑賞のし

かたを反映して、当時あらゆるレパートリーがそのような部分について演出過多になっていたことを想像させるのである。

明治当時の学界は、こうした久米の指摘を十分にうけとめていない。当時の学界では、能が写実的な側面をもっと拡大してゆくべきがどうかという、まさに同時代のプラクティカルな問題がおおきな比重を占めていた。雑誌『能楽』のなかには、能の改良という点をめぐってさまざまな意見が載せられたのである。そのなかで、福沢諭吉の能にたいする意見が紹介されているちいさなコラム記事が目を引く。内容は、能の場面場面でいまは何をしているとか、ここはどこであるとかをしめす立て札でも立ててもらわなければわからないという主張だ（一巻一号、明治三五（一九〇二）年）。これはおそらく当時の代表的な見物人の感覚であり、現代のわれわれもその感覚を共有していることはいうまでもない。

そうした意見が自由にでてくるようになり、おおきな論争が沸き起こった。それはおおまかにいえば、写実推進派と非写実推進派の対立と整理することができる。この対立は、前節においてみた室町末期の弥石と元頼とのいいあいに類似しているようだが、その基盤は前節に述べておいたとおり、もはや根本的にことなっている。むしろ現代における、演劇中心主義者と歌舞中心主義者の対立の原型になるものといってよいだろう。

久米が歌の素養の欠落を指摘していたにもかかわらず、もはや欠落したものはもとにもどしようもなかったのである。写実推進派と非写実推進派（保守派）は互いに相手を攻撃しあうことになるのであるが、議論がまったくかみあわなかったのはそうした理由による。その状況をすこし整理してみよう。

非写実推進派のおおくの論者は、そのような「素養」の欠落が根底にあり、それが議論を混乱させていることに気づいていない。というのも、当時の能の音楽的な側面は、現代の能の音響構成と同じように、複雑で容易に理解できないという印象を与えていた。そういったものはふつうの感覚では音楽（あるいは歌）ということばで形容できるものではなかったのだ。謡を聞き、手拍子で囃すことなどおよそできなかった。それゆえ、当時の人々は、久米のように能が歌舞として享受されていたといいきる大胆さをもたなかった。つまり、上演の部分部分における技法的な細部にとらわれないつきはなした視点を、だれも確保できていなかったのである。

したがって非写実推進派の批判は次のようなかたちで出てくるのである。次にあげるのは、能の演技が芝居的（つまり写実推進派が喜ぶ方向）になってゆくことを批判する文章の一部である。筆者の金田蘆城によれば、能の芸とは「直線的」なものであって、その意味は、能では本来、観客の視線がつねにだれか舞台上のひとりの役者に釘づけにされてしまうように、上演が構成されているものであって、芝居とはことなるということである。

> 大切の芸の時になれば、矢張外のものは皆やめて一人々々がかはるがはる芸を演ずる事となるのですね。さうです、シテの語や所作の間にワキが少しづゝ体をにじる事がありますが、あれもシテの芸を軽く助ける性質のもので、注意を分つ程のものでは無い様です。然るに此間の鉢木を見た時に気が付いたのですが、この頃の能芸には大分この直線的特色を乱して甲の演芸中に乙が思はくをやる様な傾を生じて来た様ですね。あれでは能ぢや無くして歌舞伎ですよ能が進歩か退歩かはしらないが、兎に角特色を移して芝居になつて来たのですよ。側に居た悪口屋が「イヨ梅若」といひたくなるなんて云つて居りましたがね、実はあれぢや困りものです。面白くなるのぢや無い卑しくなるのです。〔傍線、藤田〕（金田蘆城「能の芸は直線的なり」『能楽』七巻五号、明治四二（一九〇九）年）

すでに久米が示唆していることであるが、非写実推進派の論調にはおちいりやすいひとつの欠点があった。かれらが写実推進派を攻撃するときには、写実的であることはすなわち「下品」であるといういいかたをかならず採用し、そのことによって相手を非難しているのである（久米、前掲論文）。写実の是非の問題がいつの間にか、

「品」の問題にすりかえられているのだ。右に引用した金田の文章ももちろん例外ではない。非写実推進派の論者が、問題のすりかえをづつけていることも影響して、一般の人々にとっては、やはり写実推進派の意見が圧倒的に迫力をもつことになる。次にあげるのは改良論者つまり写実推進派の意見である。

> 直面の時もあの能役者が真面目臭つて如何にも気取つた様子で容易に喜怒哀楽を顕はすまいと努めるよりも、もつと挙動を敏捷に軽快にしたならば観能者に与へる印象も深いに違ひない。〔中略〕もう少し現実に近い人間を描写するに勤め又あの型とか舞台上の約束を緩め砕いて一々その説明を待たずとも登場人物の感情、気分の表出法を直ぐ観者に了解の運ぶまで写実の天地を拡張したいものである。（廣瀬翠雫「成程と肯かせるまで」『能楽』一五巻一一号、大正六（一九一七）年）

この論者は、このように能を変化させたとしても、「能の品位とか荘厳」が傷つけられることはないだろうとさらにつけくわえており、伝統的であることをふりかざす非写実推進派を揶揄している。写実推進派はこのように相当の余裕をもって、相手への批判をかさねているのであるが、写実反対派はあくまでも、問題のすりかえに終始し、批判にはまともに答えてこなかった。

すでに述べたとおり、歌舞の素養ということ、歌舞中心の享受ということを「本質」としてもってくるならば、どちらの主張もそれなりに正当なものとして位置づけることができる。「本質」のありかをはやい時期に指摘していた久米は、残念ながらその指摘の後、論を展開してゆく余裕をもっていなかったようである。

五、現代における演出の変化への視点

明治の能は、こころある演劇鑑賞者による写実推進の意見にたいしては慎重になり、けっして大胆な改革をおこなおうとしなかった。一般の観客にはほとんど見捨てられていたことだろう。しかし、能の役者たちは、これまでにないほどの大量の素人を技法教育の世界に巻きこむことによって、写実推進派に対抗してきた。この巻きこみにより、能の根本的な改革を避けて、技法的な細部をますます洗練させてゆくことの可能な地盤がつくりあげられたのである。たとえ技法的であっても音楽は音楽である。技法の教育を通じて、素人（これが上演の大部分を占める観客となる）の音楽的享受の能力は増大することになっていった。そうした地盤にのって、演技者たちは、写実推進派の批判にもめげず「喜怒哀楽を顕はすまい」とするような表情をさげて舞台に立ちつづけてきた。

もちろん素人の学習者の増大によって生じる独特の問題もあった。素人教育のために形付など楽譜の整備充実がはかられたので、芸のかたちの固定化・形式化がますます進んでしまった。そんな膠着状態のなかで、昭和の末に、演技者の側から演出改革の動きが起こったのである。

ここに紹介したい改革は、虚構世界の指示にかかわる改革のひとつである。能においてクライマックス部分では、おおくの歌の文言が多人数合唱によって演じられているのはすでに述べたとおりであるが、その合間合間に、独唱によって演じられることになっている文言が存在している。その独唱の文言はほとんどの場合、シテ（主役）に配分されているのである。

たとえば、「西行桜」という曲をみてみよう。その最後の部分で、桜の精（シテ、主役）が、西行（ワキ、脇役）の前から去ってゆく場面になる。そこに「待て暫し、待て暫し、夜はまだ深きぞ」「夢は覚めにけり」という独唱の文言があり、これは昔から謡本のうえで、シテがうたう文言にきまっていた。

> シテ　　待て暫し待て暫し夜はまだ深きぞ
> 多人数合唱　白むは花の影なりけり、外はまだ小倉の山陰に残る夜桜の、花の枕の

シテ　　夢は覚めにけり

多人数合唱　夢は覚めにけり、嵐も雪も散り敷くや、花を踏んでは同じく惜しむ少年の春の夜は明けにけりや、翁さびて跡もなし、翁さびて跡もなし。（現行観世流の文言による）

ところが、新しい演出として誕生したのは、文言の独唱者を変更するやりかたである。つまり、「西行桜」の右の部分において、シテの独唱をいずれもワキの独唱にするのである。それによる効果はもういうまでもないだろう。文言のうたわれる場面は、西行（ワキ）が去りゆく桜の精（シテ）を惜しむという場面である。それが、文言内容としてしめされるだけではなく、舞台上にリダンダントに指示されることになるのだ。「待て暫し」という文言は、ワキにうたわれることによって、シテの桜の精に向かっていうことばのように解釈されることになるだろう。

しかもここでシテは、もともとワキに向かって扇でまねくような所作をおこなうことになっていた。ところが新しい演出ではその所作を、ワキのほうが、シテに向かっておこなうのである。野上豊一郎は、能の「本質」を指摘するさいに「仕方話」という比喩をもちいていたが、ここではその「仕方話」がシテひとりに押しつけられるのではなく、ワキの協力のうえでおこなわれるということになっているのだ。

新しい演出ではさらに、「夢は覚めにけり」という文言も、ワキの西行によってうたわれる。この文言は、シテがうたうよりもワキがうたうことによって、よりせりふ的な効果をもつことになるであろう。

また、「恋重荷」という曲の後半部にたいして新たな演出が考案され、しばしば上演されている。この曲の後半は、憤死した老人が幽霊（鬼）となって、じぶんを愚弄した高貴な女性を逆に責めるという内容である。新しい演出では、もともとシテ（主役）がいうことになっているある一定の文言が、女性（脇役）によってうたわれるのである。

シテ　　浮寝のみ三世の契りの満ちてこそ、石の上にも座すと云ふに、我は由なや逢ひ難き厳の上の重荷持たるるものか、あら恨めしや、葛の葉の

シテ　　玉襷、畝傍の山の山守も

多人数合唱　さのみ重荷は、持たればこそ

この文言のうち、「シテ〳〵玉襷、畝傍の山の山守も、さのみ重荷は、持たればこそ」が、脇役の女の担当に変わる。さらにこの演出では所作もおおきく変わる。主役の鬼は、女の肩に重荷を担がせて責めるのである。その重さに耐えかねて、右の文言が女の口からはっせられるという仕組みだ。

演技者が音楽中心の世界、歌と舞の技法を中心とした世界にいることから考えても、これらの改革は、歌という中心にたいする付加的レベルでおこなわれていることだと、私は考えておきたい。通常の演出では、当然、一座の主たる役者であるシテに、独唱の文言のおおくが配分される。それはよい歌声をよりながく聞きたいという観客側の当然の期待が反映したものであり、描写されるあらすじという点からみておかしいとはいっても、上演の現場の論理からすればまったくおかしいことでもなんでもない。うまい歌い手、人気のある歌い手に独唱が割りふられるのは、あたりまえすぎるほどあたりまえの措置なのである。それにたいしてすこし写実的なバリエーションをつけたのが、文言の発し手を一部変えるという措置である。その措置によって、文言は、劇的な虚構世界を生み出すことば（いわばせりふ）として焦点化させられる。

そのような経緯でもって誕生した新しい演出であると、私は位置づけたいのだが、その新演出が誕生するきっかけが、学者による古い資料の発掘・発見とその解釈であるので、参考までにすこしふれておこう。

昭和三八年、能楽史家の表章は、「〈恋重荷〉の歴史的研究」という論文において、この曲が室町期にどのように演出されていたかということを問題にしている（表章『能楽史新考（二）』わんや書店、一九八六年、所収）。その視点から、室町末の演出を伝える『妙佐本仕舞付』という所作記録が読みなおされる。そこには、後場で、幽霊となった老人が、重荷をかるがるともちあげて、生前のじぶんをいたぶった女性のうえに重荷をのせて責める演出が記されている。表はそれをおおきな証拠として、現在の演技が江戸期に新たに考案されたものであるとの説を述べた。

さらに、その演出に対応するかのように、同じ時代の謡本のひとつ『元頼識語本』（東大史料編纂所所蔵）の文言が読みなおされる。その文言には、現代ではシテの独唱になっている例の文言「玉襷畝傍の山の山守りも」の一句が、脇役のひとりであるツレの女性の文言という風に役づけされている。この役表記にかんして表は、「確かにツレが謡う悲嘆であってこそ生きてくる文句でもある」という評価をしている。また、先の『妙佐本仕舞付』との関係から、現代のシテの独唱形態については、「この文句をシテが謡う今の形は、妙佐本の形が忘れられてから、本文の理解が不十分なまま考案された型とみるべきではなかろうか」とも述べている。

能のあらゆる面において固定化が進行してしまった現代、演技者による大胆な演出改革は、こうした学者の発見によってはじめて可能になるということが、典型的にあらわれているケースとして興味深い。

六、歌のうえの戯曲的修飾

最後に、もういちど強調しておきたい。こういった演出の誕生は、能の「本質」についての理解が根本的に変動した結果であるとして説明するべきではない。能の「本質」はほとんど変わっていないとみなしたほうが、説明には都合がよい。現代において起こっている演出改革は、歌としての能の享受のうえに、より整合性の高い虚構世界が付加されるという進化の一コマであると考えたとしても、不都合は生じないのではないだろうか。「うたう」という技術が能における重要な表現形式として浮上してきていらい、能は劇ではない。謡（および舞）という独立した活動が、上演における基盤とならざるとえない状況にある。前節で述べたような、さまざまな試みは、歌のうえにおかれた、戯曲的な修飾だと考えるべきなのである。

こういった試みはかならずしも、現代において突然生じたものではない。第二節でふれたように、「葵上」の後場においては、降伏される場面における主役（生霊）は、奇妙なことに、呪詛をおこなう山伏の呪詛の文言をいっしょになってうたっている。それがかならずしも奇妙なものではないということを主張するために、野上は次のようにいっている。

> 能は舞つて見せるものでもあるが、同時にまた謡つて聞かせるものでもあり、或る場合には前者よりも後者の方が重要な要素をなしてゐるのではあるまいかと思はれることさへある。〔中略〕。一つの思想に根底づけられた事件の発展を、それが在るが如く表はして見せようとする欲求よりは、一つの情緒を舞働に依つて象徴的に感ぜしめようとする主張の方が先に立ちがちである。（野上豊一郎「能の遊狂精神」前掲書、一三四頁）

ところで「葵上」には、シテが独唱によって担当する呪詛の文言をすべて、ワキの山伏のほうの独唱にしてしまうという特殊な演出方法が存在している（「梓ノ出」などといった特殊演出にともなっておこなわれる）。こういった演出は、もちろん古くからあったものではあるまい。歌という基盤のうえにのせられた、戯曲的な修飾として、正確な時代は不明であるが、あとからつくられた演出であると考えるのが妥当ではないだろうか。

次のように考える人がいるかもしれない　呪文をワキがいうほうが、劇としてはすじがとおる。したがってその

ほうが、上演におけるもともとの基本的なやりかた（いわゆる古態）であったのではないか、と。しかしながら、そう簡単にはいえない。一座の第一の歌い手であるシテが音頭をとる（独唱の句をうたう）やりかたも、別の意味ですじが通っているやりかたである。一座を代表する歌い手がよりおおくの独唱句を担当することは、上演の論理としてあたりまえすぎるほどのあたりまえである。したがって、こちらのほうが上演における古態であると考えることも、十分に正当性をもっていることなのである。

第二章　多人数合唱の文言のうけとりかた―〈同音〉は人物のことばか？

一、はじめに

前章においては、野上の説明にたりないと思われた部分を指摘し、より一貫した説明をつくりだすことが目的であった。いささか恣意的であったかもしれないが、能の「本質」を歌にあるとし、一般には「写実的」といわれるさまざまな要素を、そのうえに位置づけることが可能であることを指摘した。この章では、同じような観点から、能にかんする各論のひとつの見直しをもとめたいのである。

明治の末、能の保護という目的をもって、研究の場などを積極的につくりあげてきた池内信嘉は、すでに引用したとおり、能の鑑賞者のおおくが、「歌舞伎芝居を見るに慣れたる目を以て」能をみており、「第一に其の脚色と筋合をたどらんとして方角違ひを尋ね」ている、と指摘していた。ところでこれは、おおくの観客の目であったと同時に、研究者の能にたいしての視線でもあったのである。このような目が発展すると、能のあらゆる曲においてみられる多人数合唱箇所の文言のうけとりかたも、独特のかたちに展開することになっていくのである。多人数合唱の文言のうけとりかたに、あまりにも近代的・現代的な感覚がまぎれこんでいないか、そのことを検討するのがここでの目的である。

二、ワキは「本質」的に登場人物ではない

同時代におこなわれている演出について、学者がどのように意味づけをおこなおうが、それは基本的には同時代人としての鑑賞にあたえられた自由のひとつなのであって、それについて私はとやかくいうことはできない。ただし、学者の発言が、歴史的な過去における享受のありかたを推測するという方向に向かっている場合には、その推測にあたって現代的な理解のしかたがいつのまにかまぎれこんでしまうことにたいして、つねに注意深くなくてはならないだろう。

現代、能の上演は率直にいって人々の興味を引くものではない。したがって、学者はつねに、かつてはもっとこうなるうけとられかたをしていたはずであると考えて、その枠組みをさがそうとする。しかししばしばその捜索には限界がある。したがって現代のわれわれは、同時代的な鑑賞に有効な枠組みというものを暗黙のうちに、歴史上の過去を推測する作業のなかで導入してしまうことになる。そのような枠組みのひとつが、「写実性」の導入ということであるのは、もういうまでもないだろう。

同時代的な鑑賞に有効な枠組みが適応された典型例として、ここではワキの見られかたについてまずふれておこう。すでに明治のはじめごろから、おおくの曲においてながい時間何もせずに舞台の角に座っているワキは、一部の観客の目には不可解なものと映っていたようだ。ワキは舞台に座っていったい何の意味があるのか。そのような問いをはじめてはっしたのは、いったいいつごろのどこのだれだったのだろうか。「ワキ僧はたばこ盆でも欲しくみえ」といった有名な川柳は、すでに江戸期には存在していたようである。

「ワキは座って何をしているのか」という質問にたいして、明快な解答を提示しようとしたのは、またしても、昭和初期の野上豊一郎であった。野上は「ワキの舞台的存在理由」（野上豊一郎『能の幽玄と花』岩波書店、一九四三年、所収）という論文で、「ワキは本来見物人の代表者であつて、その性質上役者ではなかつた」と述べている。野上はここでも、かれ一流の単純化によって、明快な「本質」観をしめしているのである。

しかしここでも、ワキの演技を観察すればするほど、その規定にはそぐわないような性格が発見されていくのである。その観察を正直に列挙するかたちで、野上はワキについての規定を次々と、以下のようにはっしている。

「ワキは原則として質問者であつた」。「ワキはねぎらひを受ける人であつた」。「シテは過去の著名な人物や伝説の人物に扮したりするが、ワキはその同時代人ではなく、常にわれわれ見物人の同時代人である」。「ワキが見

物人の代表者の資格であつた間は、舞台上の正しい意味での役者といふことはできなかつた」（同論文）等々。

野上がみずから舞台をみて感じた経験に正直であり、その印象をアトランダムに列挙しているぶん、論じたいにはだんだんと一貫性がなくなってしまうのであるが、右の指摘のうちで私が注目しておきたいことは、最後に引いた、ワキがシテと同じレベルでの役者ではないという指摘である。

現代の演劇研究者である佐々木健一が指摘しているように、演劇においては通常、舞台に登場する人物と観客とは、存在のレベルがことなる。登場人物の死は、あくまでも架空の出来事であり、観客の死は現実の出来事である（佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房、一九八二年、序論、参照）。同じように、登場人物どうしのせりふのやり取りは、架空の内容をもつものであり、観客どうしのことばのやり取りは、現実のコミュニケーションである。

野上はワキが、現実のレベルに位置する役者であるということをもっとも強調したかったのであろう。しかしながらわれわれが混乱するのは、そのワキが同時に、「ねぎらいを受ける人」であったり、過去の人物と対立する人物であったりすると野上がいっている点である。野上は、ワキが役者であることと、役者ではないということと並列させて述べているのである。

私は、このあいまいさについては、前章と同じようなやりかたで、クリアーにしておきたいのである。つまり、ワキは劇場に所属する役者であって、登場人物ではない。しかし、登場人物ではない現実の人間であるという基盤にのって、登場人物を演じることがしばしばありうる、というふうに理解するのである。「本質」として、ワキは劇場を声によって満たすことになる歌い手であるにすぎず、その歌い手という基盤にのって、登場人物ともなるのである（ワキが何者であるかについては、第七章でさらに展開したい）。

野上じしんの論じかたのわかりにくさもあって、ワキは登場人物ではないという説明はその後の学界において、かならずしも徹底されていないようである。したがって、前章で指摘したのと同じようなことが、ここでもおこっている。つまり、ワキにたいしての現代的なみかた、つまり、ワキを登場人物としてみるみかたが、一人歩きしているようなのである。

たとえば、能の一曲のなかで、一定の長い物語がシテの立場から語られるという場面がある。しばしばこれは、多人数合唱によって演じられる（代表的なのは〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕という部分。第一章、高砂の文言参照）。このあいだ、やはりワキはじっと黙って座っているのだが、このときのワキのとらえかたが問題になる。ワキを、あらすじのレベルにはまったく関係ない存在、つまり舞台行動はなにもしていない存在としてみるのか、それとも、登場人物である主役（シテ）の語りをじっと黙って聞いている存在だととらえるのか。この両者のとらえかたのあいだには、おおきなちがいがある。前者のとらえかたは、舞台の場面展開からワキをいわば除外するみかたであり、後者のとらえかたは、その反対に除外せずに、ワキを演劇の場面展開のなかに位置づけるみかたなのである。後者のみかたをとるとするならわれわれは、ワキをどのように位置づけるであろうか。

おそらくわれわれに唯一可能なのは、ワキが主役の登場人物のことばを聞いている「聞き手」を演じているとみるみかたであろう。そのようなみかたをする場合、主役が物語りをおこなっているあいだの一刻一刻の時間の進行は、ワキが物語りを聞いている一刻一刻の時間の進行でもある。そして劇場には、舞台のうえから観客席のほうに伝達されることば、いわばちょうど落語の仕方話のような、舞台と観客とのあいだのコミュニケーションのことばが存在しているだけでなく、同時に、佐々木健一のいう「内世界的コミュニケーションの言葉」が存在している。つまり、一定のながさのうたわれる文言が、舞台から観客の方向に向かうことばであるというだけではなく、舞台の一登場人物からもうひとりの登場人物に向けられたことばであるということにもなるのである。もちろん、ワキがもし、シテの文言の聞き手であるなどと思わないのであれば、舞台には内世界的コミュニケーションのことばは存在する余地がない。

現代の観客（歌舞の素養のない観客）の感覚としては、内世界的コミュニケーションがおきていると見ることが

できるならば、それにこすようなわかりやすい理解のしかたはないだろう。したがってそれが、現代における鑑賞の主流の枠組みとなり、その期待がつよくなると、前章でみてきた写実推進派のラインにそった「能は劇であるべき」であるという過激なメッセージが次々ととびだすことになるのである。

三、多人数合唱の〈同音〉と人物・役柄としてのシテ

現代批評はこのぐらいにして、内世界的コミュニケーションを読み取ろうとするみかたが、多人数合唱の文言の解釈にまでおよんでいるという点を以下では問題にしたい。

多人数合唱の文言が、上演においてどのように受けとられるかをあつかった研究はほとんどない。ギリシャ悲劇における多人数合唱歌の衰退現象、衰退理由の考察から、能をそれと比較して、能の多人数合唱歌の受けとられかたを美学的に考察したのは、野上の論文「合唱歌の非戯曲的性質」であった（野上豊一郎『能の再生』岩波書店、一九三五年、所収）。野上は、多人数合唱でうたわれる文言の主体が様々に移動する点に注目し、そのような言語をはっする資格のある存在は作者でしかないと結論し、多人数合唱の文言はすなわち作者のことばとして解釈すべきであると論じている。これは、作品の上演と真っ正面から向きあって、合唱歌の一貫性が成り立つ地平をさぐろうとする、当時としては画期的な美学的研究である。

また、近年、能楽史家の表章は、謡本の多人数合唱担当をしめす表記に二種類の表記が区別されていたという事実に注目し、その区別を、演出上の差異と考えて、かつての上演形態とその受けとりかたを推測するという実証的な研究をおこなった。この二人だけである。ここでは、文言の主体の特定そして、文言の聞き手（受け手）を創出するみかたの流れこみという点に注意を向けながら、表の研究の批判をおこなってみたい。

まずは、議論のために基礎情報を提供しておこう。現在の上演では、多人数合唱箇所はその合唱専門の担当者（地謡の衆）が担当することになっている。謡本には、その地謡の衆が担当する文言のはじまりの位置に、「地」という表記が付けられている。なお、五流の内、喜多流だけは「同音」という表記を用いているが、上演における担当の形式は、他の流と変わりない。

問題になるのは、上掛りの二流（観世・宝生）で、昭和の初期まで、多人数合唱の指示が〈同（音）〉と〈地〉に使い分けられていたことである。一曲の内でどの部分の多人数合唱が〈同音〉であり〈地〉であるかは、音楽形式によってほぼきまっている（第一章の「高砂」参照）。おおざっぱにいえば、ある役（たとえばシテとかワキとかの扮装した立ち役）と交替にうたいかわすような部分での多人数合唱は〈地〉と指定されており、比較的まとまったながさをもつ多人数合唱箇所、あるいは、一段の終結部（場面の節目節目）に位置するような多人数合唱箇所は、〈同音〉と指定されていたのである。この区別が昭和初期に失われたのは、どちらも地謡の衆が他の歌い手の参加なしで専門に担当するという点では同一であるから、あえて区別を踏襲する必要はないという理由による。

さて、表は、この表記上の差異が、たんに謡（謡本は、もともと素謡のための楽譜なのである）のうえでの区別というわけではなく、能のじっさいの上演でおこなわれていた区別の反映であるのではないかと、うたがった。論証の過程をおうことは省略するが、表はその結果、謡本における二つの表記のそれぞれを次のように、規定したのである。なお以下では、「地」と区別された「同音」、「同音」と区別された「地」をさす場合には、それぞれ〈同〉〈同音〉および〈地〉と表記することにしたい。

本来はシテが謡うべき文句を合唱で謡う所が〈同〉であり、本来はワキが謡うべき文句、または第三者的な地の文を合唱する所が〈地〉である。かつ、当時はこれらの合唱部分は地謡方（合唱専門の役者）だけが謡うのではなくて、〈同〉の部分はシテを初めとする全登場者が（地謡方をも含めて）合唱し、〈地〉の部分はワキ（及びワキツレの類）と地謡方の合唱であったと認められる。〔傍線、藤田〕

右は、表章・加藤周一（校注）『世阿弥　禅竹（日本思想大系二四）』（岩波書店、一九七四年）の補注一四一からの引用である。「シテ」「ワキ」などは、一般にはわかりにくい用語であるので説明をしておこう。これらの用語は、本来的には「第一の役者」「第二の役者」というように、もともとは上演における役者の階層をしめす用語であり、「地位」あるいはその地位に与えられた「役割」をしめす用語である。しかしながらそのいっぽうで、「シテ」や「ワキ」は、舞台の虚構世界に登場する人物の代名詞としてもしばしば用いられている。たとえば、高砂の前ジテといえば、老翁に扮した人物をさすことになるだろう。つまり曲が定まれば、シテは「女の霊」「老人」など個別の「人物および役柄」を意味することになる。ワキも同様である。すなわち「シテ」「ワキ」「ツレ」などには、おおきくわけて「役割」をしめす用法と「人物・役柄」をしめす用法があるのだ。

右に引用した部分で、表はどちらの意味で「シテ」「ワキ」を用いているのだろうか。もちろん能の研究の世界において、そういった用法の区別を厳密におこなうことはまったくないので、そのことははっきりしめされていないのである。しかし、「シテ」「ワキ」などと書くときには、どちらかをより強くイメージしているはずではないだろうか。これから論をおっていく都合上、表は、「人物・役柄」をしめす用語として「シテ」「ワキ」などを用いているものと、とりあえず考えておくことにしたい（このことは、後で検討することになるだろう）。

その立場から、私は右の〈同音〉と〈地〉の規定にたいして異を唱えたいと思う。まずは現代の上演を観察した実感から出発しよう。〈同音〉と規定されている多人数合唱箇所が、舞台を見て一貫してシテが扮する人物・役柄のことばとして聞こえた経験はこれまでにないし、〈地〉の箇所がワキの人物・役柄のことばとして、一貫して聞こえたためしも、やはりない。謡本をゆっくり読んで検討すれば、たしかに、シテやワキなどの人物・役柄がいうにふさわしい文言であるということはわかるのであるが、舞台のうえでひとりがうたうのではなく、多人数の歌い手グループ（地謡の衆）がうたっているという音響的事実はいかんともしがたく、その印象からは容易にのがれられないのである。

しかも文言の内容を検討してみても、世阿弥の作品のようなものはそうでもないが、その他のものでは〈同音〉のまとまった歌が、シテが扮する人物・役柄のことばとして一貫するかと思えば、野上の指摘にあったように、第三者的なことばにシフトしていたりすることもおおいのであって、文言全体の部分部分のまとまりを、シテのことばとワキのことばとに類別する一貫した基準がまったく把握できないのである（その実例は後でしめす）。

むろん、私は表説のすべてを否定しようとしているのではない。室町期、〈同音〉や〈地〉の箇所で、どのような歌い手が関与していたか（あるいは関与すべきであると考えられていたか）という点について、昭和六〇（一九八五）年の論文「能の『同（音）』と『地（謡）』」（『国語と国文学』六二巻四号）で表は次のように述べている。

> 基本的性格として、〈同〉が本来はシテ（またはその場の主役）が歌うのにワキや地謡衆が声を添えて合唱した所、シテが一緒に歌う地謡部分であることは、ほとんど確実であろう。（一一頁）

〈同〉と区別された〈地〉は、ワキ（及び他の立ち役）が地謡衆と一緒に歌う合唱部分であると認定すべきであろう。（一五頁）

右の規定においては、〈同音〉の箇所では全員がうたい、「地」では主役を除く全員がうたうという原則が示唆されている。これがオリジナルの〈同音〉〈地〉のあるべき上演の原則であったということは、数々の伝書類を総合したうえで描き上げられた事実であり、動かないであろう。私も全面的にその事実認識については賛同したいと

思う。

私が批判をくわえたいのは、〈同音〉〈地〉の文言の性質についての理解のほうである。表は、〈同音〉と〈地〉のあいだにみられる上演方式の差異が生じる理由を、文言自体の性格の違いと関連づけている。すなわち〈同音〉は、「本来シテが謡うべき文言」であり、〈地〉は「ワキが謡うべき文言」と規定されている。したがってこの規定からは必然的に、次のような想定がおこなわれなければならないはずである。上演において、〈同音〉の方式（つまり主役のシテも合唱に参加する形式）がとられているときには、観客はその文言をシテのことばとして、あるいはシテに関係づけて了解し、〈地〉の上演方式（つまり主役のシテが合唱をうたっていない形式）がとられるときには、観客はその文言をワキのことばとして、あるいはワキに関係づけて了解するというはっきりとした約束事の想定である。

表じしんも述べているように、こうした享受の約束事の存在をしめした記録はいっさいない。だが、昭和五九（一九八四）年に書かれた別の短い論考、「安宅」という曲で主役の弁慶が勧進帳を読む場面で、その文言が本来合唱で演じられていたことを論じた論考においては、〈同音〉の文言の受けとりかたについて、論証を省いて次のように述べているのである（表章「〈安宅〉寸考」中日五流能パンフレット、昭和五九年三月二五日）。

> 従って、勧進帳の「それつらつら」だけシテが謡って「おもんみるに」以下が〈同（音）〉になるのも、もとはシテも続いて謡っていたわけで、本来は助音役だった地謡だけが謡うようになった形をも、観客はシテが謡っているものと聞きとるべきなのである。それは他曲のクセ（すべて〈同〉である）などを地謡が謡うのをシテの文言として聞くのと同じ事で、少しも無理な要求ではない。〔傍線、藤田〕

表はここではっきりと、〈同音〉部分がどのようなものとして聞かれるべきであるかを述べている。はたしてこのような享受にかかわる約束事が、過去の芸能の場においてじっさいに主流の鑑賞の枠組みであったということがいえるのだろうか。多人数合唱を、シテの扮する人物・役柄がいっていることばとして聞くことは、本当に「少しも無理な要求ではな」かったのだろうか。

表は、右のような約束事が暗黙のうちに存在していることを証明するため、前掲論文（昭和六〇（一九八五）年）では、所作の形式や、多人数合唱箇所の前後に役者から役者に向けてはっせられるせりふに注目している。

> もともと〈同〉〈地〉を使い分ける上掛り謡本で〈同〉と指定される部分の大半は、シテが歌うべき文言である。最も代表的な所が一曲の主題を語り歌う曲舞（クリ・サシ・クセ）で、その多くは「なほなほ業平のおん事くはしくおん物語候へ」などのワキの誘いに応じて語り出され、歌い終ればロンギ冒頭のワキの不審の言葉（上掛り謡本では常に〈地〉）が続く。稀にはワキの物語りの曲舞もある〈蟻通・皇帝〉や廃曲〈吉野〉など）が、それらはその場面の主役がワキと解される。主役が脇役に聞かせる物語りが曲舞なのであって、主役一人で歌うのがむしろ自然である。文言がそのように綴られているし、所作も要所要所でシテとワキが向き合ってシテがワキに語り聞かせていることを観客に納得させる型になっている。クセの途中にシテ一人で高く歌い上げるアゲハと呼ばれる一句があるのも同音で歌ってはいるが、全体がシテの謡であることを印象づける。（中略）。同様にどの曲でも常に〈同〉と指定される初同の上ゲ歌なども、やはりシテが歌うべき文言である。（一〇頁、傍点、藤田）

ここまでおうとやっと、表が「シテ」「ワキ」などの用語を、「人物・役柄」の代名詞として用いていることが明らかになるであろう。

引用した文の内容に入ろう。私は、能が何らかの状況や出来事を写実的に描写しているという枠組みから完全にフリーではないという点を認めたい。くりかえし述べているとおり、能はもともと「物まね」を中心とする芸であった。そのことから考えても、そういった枠組みが作者の構想のなかでおおきなウエイトを占めていたことに、まちがいはないだろう。したがって、表が〈同音〉の典型例としてとった「曲舞」箇所（〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕）が、表のいうように、「主役が脇役に聞かせる物語りである」と読まれることを認めるにやぶさかではない。

しかしながら、物語りする主体が、物語りを聞いてくれる相手を前にしており、その聞かせる過程の一刻一刻が舞台で実演されている、というみかたが前提になってはじめて生まれる所作のみかたを、〈同音〉の箇所がシテのことばとして観客に聞かれていることの根拠にするやりかたには賛成できないのである。所作の意味づけは、あくまでも観客個人個人あるいは演出家によっておこなわれる勝手な解釈の次元にあるものなのだ。

表が傍証のひとつにあげている多人数合唱箇所の合間合間にシテとワキとが向かいあうという所作は、はたして「シテがワキに語り聞かせていることを観客に納得させる」という目的のためにもともとおこなわれていたのだろうか。じつは、そうではないという考えかたも不可能ではないのだ。

一般に、能において役者が舞台のうえで向きあうのはどういうときだろうか。その行為はまず第一には、歌の上演機能上の問題であるとうたがってみなければならないであろう。二人の歌い手が向きあうのは、その二人が声をあわせるというはっきりした目的をもった動作である可能性がおおきい。たとえば、おおくの曲においてははじめに、ワキがワキツレ数人をしたがえて舞台に登場する。そして、〔道行〕と呼ばれるまとまった歌をうたうが、そのときにはかならず、両者が向かいあっている。とくにうたいだしの箇所では、かならず向きあっている。こういったときに、〔道行〕の文言はワキがワキツレにたいしていっていることばであるとは、だれも考えないであろう。その逆、つまりワキツレがワキにたいしていっていることばであるとも考えないはずである。向きあっているのは声をあわせるという上演実際上の問題である。また、シテとツレが登場して、二人で一定の文言をうたうとき、その二人はやはり向きあうことになっている。このときに向きあっているのも同じように、二人が合唱するためと考えることはできないだろうか。

表のとりあげた曲舞の冒頭箇所も、そういった声をあわせるための動作と考えることができないだろうか。シテもワキも、かつては〈同音〉をいっしょにうたうべきだったのである。それが原則であったが、後に二人ともその箇所をうたわなくなってしまった。形骸化したその二人の動作にたまたま、「シテからワキへの語り聞かせ」という、いわゆる写実的なみかたに由来する意味が付けられたというだけのことかもしれないのだ。

また、曲舞の最初と最後にワキの誘いかけと反応の文言が存在している。誘いかけの文言のほうは、ワキひとりによる文言であり、その主体は、ワキが扮装して演じている僧であると解釈せよという指示が、舞台の上から観客につよく出されているのも事実である。また、曲舞の中間地点において、シテがひとりでうたっている部分が存在するということも事実である。それにより、その文言じたいは、シテのことばとして聞くように指示されるということになる。それは認めざるをえないことである。

だが、それらのことによって、ワキが、舞台のうえで、曲舞部分の文言すべての聞き手として演技しているということがいえるわけではない。曲舞が多人数合唱でうたわれている一刻一刻においては、ワキはふつうはシテのほうを向かずに、シテを「見放し」て、ワキからみた正面を向いて、じっと座っているだけなのである。たいていは、その歌（曲舞）全体のふしめふしめとなる三箇所（始まり、中、終わり）において、シテのほうに体を向ける。シテのほうもワキに体を向けて二人は向きあうことになるが、それ以外のところでは、ワキは舞台の右（ワキが座った位置からは正面になる）を向いてじっと座っているのである。このような所作は、あえて意地の悪いみかたをすれば、シテからワキへのことばの伝達（内世界的コミュニケーション）が一刻一刻において成立することへ

の障害になっているとも解釈できるだろう。

じっさい表も指摘しているように、かつては、「シテが歌うべき文言」とされる〈同音〉であっても、ワキが、その箇所でシテといっしょにうたっていたのであった。もしその事実を考慮にいれるのであれば、ワキが〈同音〉部分で聞き手であるというみかたは、文言の注意深い黙読からしか生まれない。第一次的な舞台の観察（見物）からはけっして生まれてくるものではないのだ。もし、ワキ＝聞き手という解釈が成り立つとするならば、ワキじしんがうたいながら、自分は語りを聞いているのだということを所作で明確にしめすということによってのみ可能であろう。が、そのような所作はすくなくとも形付のレベルでは、つまり規範となる演技としては存在していない。

〈同音〉の文言が舞台上演において内世界的コミュニケーションのことばとして演じられているのかどうか、つまり語り聞かせる場面が、舞台上で一刻一刻写実的に再現されているのかどうかということは、歌を「本質」とするという観点からは、あくまでも相対化されつづけなければならない事がらである。

四、多人数合唱の〈同音〉と役割としてのシテ

聞き手が舞台上にいるとするみかたの相対化につづき、今度は、多人数合唱の文言の主体のほうを特定するみかたの検討にうつることにしよう。〈同音〉を前にして「本来はシテひとりが観客にたいしてうたっているとみる」ようなみかたが問題となる。主体を特定する享受のしかたははたして、〈同音〉の文言を享受するさいの規範となっていたものなのだろうか。表説は、すべての〈同音〉において、一貫して無理なく成り立つのであろうか。

なるほど、文言内容が一貫してシテが扮する主役の立場で構成されている世阿弥作品の曲舞などの場合には、観客にはその文言の主体がシテであることが上演の一刻一刻において伝わってくる可能性もないわけではないだろう。しかしながら、〈同音〉の主体は、安定していない場合もある。表が「能の『同（音）』と『地（謡）』」のなかであげている実例を借りると、〈同音〉の文言でも、「・・・光と共に白妙の、白雲にうち乗りて、西の空に行き給ふ、有難くぞ覚えたる、有難くこそ覚えたれ」（「江口」）というように、第三者的なことばであるかのような文言で結ばれる〈同音〉が数おおく存在する。前場とか後場の最後に位置するような〈同音〉においては、ほとんどの場合そのようになり、扮装した人物・役柄としてのシテのことばとして聞くには、まったく一貫性が認められない。

また、先に引用した部分で表は、初同（一曲のなかの最初の多人数合唱箇所）という箇所が、シテの人物・役柄がうたうべきことばに読まれる（聞こえる）ものとみなしているが、具体的に検討してみれば、その文言は一貫してシテのことばには読めないような、あいまいな書きかたがされている場合がすくなくない。しばしばその初同の文言の後半は、情景の客観的な描写にシフトしているのである。一例をあげておこう。

> シテ／名にも似ず、月こそ出づれ朝日山　（多人数合唱）月こそ出づれ朝日山、山吹の瀬に影見えて、雪さし下す柴小舟、山も川も、おぼろおぼろとして、是非を分かぬ景色かな、げにや名にし負ふ、都に近き宇治の里、聞きしに勝る名所かな、聞きしに勝る名所かな。「頼政」（観世流の本文）

このような〈同音〉においては、観客がその箇所を、一貫して人物・役柄としての「シテのことばとして聞いていた」と、かんたんに定式化できるものではない。

表は論文において、私がここで使いわけてきた「役割」と「人物・役柄」という概念のはっきりした区別をおこなっていない。その点において表の論は、能についてはあまりよく知らない者にはおおよそフォローできない独特の展開をすることになる。

表は、〈同音〉の文言の主体がしばしばシフトするという点をみずから指摘しているが、そういった文言をも

「シテが歌うべき文言」の領域内にくみいれるために、独特の手を使っている。それは、「シテ」「ワキ」などの用語を、「人物・役柄」的に用いることにくわえて、「役割」的にも用いるという手である。つまり、「シテ」を役割として理解することにより、〈同音〉内部の文言が、人物・役柄の視点では一貫しておらず、第三者やワキなどの別の人物・役柄のことばへとシフトしたとしても、それが一貫してシテの文言とみなしうると主張しようとしているのである。

そのような置きかえじたいも問題であるが、そのことがさらに問題を生むことになる。表は最初は、文言をせりふ的に読み、その内容的な吟味から出発して〈同音〉の特質を論じていたはずなのに、途中からは内容的な判断基準が放棄されることになる。それならば必然的に、多人数合唱箇所の文言を読んだだけでは、どの部分が「シテの歌うべき文言」にあたるのかを判断することができなくなるということになろう。なぜなら、「シテ」を人物・役柄だけではなく、役割としても理解するといった拡大をおこなうことによって、どのような視点から書かれた文言であっても、「シテの歌うべき文言」になりうる、ということになるのである。したがって極端に反応すれば、能の文言全体が「シテの歌うべき文言」ということになっても、不思議ではない。

問題はさらに、次のようにいいかえることもできる。表の論において、「シテが歌うべき文言」であるかどうかを判断するその判断の基準は、結局のところ、それが謡本のうえで〈同音〉という指示があてられているかどうかに全面的によっているのであり、文言の内容的な判断によっているのではないのである。表はみずから、〈同音〉とはいったいどういった文言であるかという問いをたてていたはずだ。しかしながらその解答は、〈同音〉とは謡本のうえに〈同音〉と記されている文言であると答えていることにすぎないのである。結局、〈同音〉が演劇的な観点から、いったいどういう性質のことばであるかと問うことは、むなしい問いだったのである。

じつは、表はシテを「人物・役柄」の代名詞から「役割」へと拡大していった段階において、写実的なみかた、文言の主体をさがし、その聞き手をさがすというみかたから割り出されて最初にしめされた「シテが歌うべき文言」という〈同音〉の規定を、実質的にはみずから放棄していたことになっているのである。〈同音〉は「シテが歌うべき文言」であるという規定は、その段階で撤回されなければならないはずである。

多人数合唱の文言の読みから、その主体となりその聞き手となる人物・役柄を特定し、それを規範化するみかたは、もちろん現代の表の論考のなかに突然生まれたというわけではない。すでに江戸のすえには、〈同音〉と〈地〉がなぜ区別されているかについての疑問が生じており、その疑問を解決するさいに、表の論につながっていくようなみかたが誕生していたようだ。そのことをしめす伝書の一節を紹介しておこう。

> 同音ノ諷フ所ハ大方シテノ文句也。但シ、論義ハ大方脇ノ文句ニテ、末ニ成テハ皆シテノ文句也。タトヘハ、「我こそ梅のあるじよ」「我こそ式子内親王」「我大君の国なれハ」「御身他生の縁有て」。（『諷之定規』国立能楽堂所蔵）

表と同じように〈同音〉と〈地〉（「論議」という用語でそれがしめしてある）を定義している。この伝書には奥付がないが、おそらく江戸末期のものであろう。表の定義と同じように、人物・役柄のことばとして理解できそうな箇所（「我こそ」「御身」など）を代表にとって〈同音〉全体を規定するやりかたがとられているのである。

五、〈同音〉と〈地〉の定義―暫定案

しかし〈同音〉と〈地〉の区別にかんする規定が、むかしからすべて表流の方向ばかりであったわけではない。私が知る範囲では次のような〈同音〉と〈地〉の定義がある。

〈地〉と〈同音〉と心得違ふなり。惣して〈同音〉ハシテ或ハワキ又ハ子杯よりわたしたるを謡ふ所〈同音〉也。〈地〉ハシテ、ワキ、ツレ杯にも片寄ざる処なり。ロンキの〈地〉ハ大抵脇のいふ文句なり。仕手の位に付さるやうにうたふべし。（『謳曲英華抄』博進堂出版部、大正元（一九一二）年）

右は、明和八（一七七一）年、二松庵なる人物によってなった謡伝書の一節である。後半において、〈地〉を「脇の文句」とむすびつけているが、前半においては〈同音〉と〈地〉をシテやワキなど特定の一役あるいは人物のことばとして解釈しようとはしていない。この点においては、以下にあげる三つの定義もみな同じであるといえる。

〈地〉ト〈同音〉ト差別有。〈地〉ハ声を主トシ、〈同〉ハ音ヲ主トス。

（『素謳要略』法政大学鴻山文庫所蔵）

〔〈同音〉＝〕仕手の音頭を地〔地謡の衆〕に承て同吟に歌ふ

〔〈地〉＝〕地〔地謡の衆〕より調子をかへて歌ふ　久米邦武「一声、サシ、クリ、論義、ワカの原義」『能楽』五巻一三号、明治四〇（一九〇七）年

〔〈同音〉＝〕役者〔主役のシテ〕と並立的に歌詞を述べる

〔〈地〉＝〕役者〔主役のシテ〕と対立的に歌詞を述べる

畠中青々「同と地との別」

『大観世』七七巻、昭和四（一九二九）年

最初の『素謳要略』にみられる定義はひとつだけ異質でありわかりにくいが、久米の定義と畠中の定義には共通点があるだろう。それは、〈同音〉には主役であるシテを関係させて、〈地〉のほうにはそれを関係させないという点である。これは後に表も継承している観点であって、シテと〈同音〉が何らかの関係で結びついていて、シテと〈地〉のほうには同じようなかたちでの結びつきがないということは、おそらく事実のある一面をついていることであるだろう。

〈同音〉と〈地〉を説明することは、本書全体のテーマのひとつでもある。したがって、論証やそのように考える根拠については、後々に述べることにして、ここでは私じしんの、〈同音〉と〈地〉の定義をしめして、しめくくるとしよう。

〈同音〉＝「その場の音頭取り（シテ、主役）を含む複数の立ち役（および地謡）がうたう」という指示

〈地〉　＝「その場の音頭取りを除いた複数の立ち役（および地謡）がうたう」という指示

どうしてこのような定義が可能になるかは、次章以降でしめしていくことにしたいが、ここでもういちど強調しておきたいのは、文言から、その主体および聞き手として割り出される人物・役柄を中心にした〈同音〉と〈地〉の定義は不可能であるという点である。〈同音〉と〈地〉といった多人数合唱の区別は、そういった観点を規範にしておこなわれてきたのではなく、むしろある文言をどのように上演したいかという観点だけがもとになっているということが重要なのである。

第三章　世阿弥は「同音」という指示をだれに向けていたか？

一、「同音」ということばをさかのぼる

「同音」ということばは、近年あまり用いられないことばであるが、複数の人間が声をあわせることを意味する、一般的な名詞である。能においては、多人数合唱およびその担い手をさすことばとして、つい近年まで現役のことばであった。その痕跡は、みじかなところにもころがっていて、現代のわれわれに無縁のことばであるというわけではない。たとえば現代の喜多流の謡本をみてみよう。他の流派がみな、多人数合唱の指示にさいして「地」あるいは「地謡」という表記を用いているにもかかわらず、喜多流の謡本は同じ箇所で「同音」という表記を用いている。

ほかの流派の謡本においても、じつは「同音」の表記が用いられていた。それぞれの流儀において「同音」の表記がいっさい用いられなくなったのは、そう古いことではない。下掛りの金春流と金剛流から「同音」が消えたのはごく最近のことである。どちらの流においても、現在刊行中の版において、はじめて「地」（金剛流）、および「地謡」（金春流）の表記を採用している。また、上掛りの観世流と宝生流が、多人数合唱の指示に〈同音〉と〈地〉を併用していたことにはすでにふれているが、その習慣を捨てて、〈同音〉の表記を使わなくなったのは大正から昭和のはじめにかけてであり、約半世紀前であるにすぎない。表章によると、多人数合唱の指示に〈同〉と〈地〉の併用がおこなわれなくなったのは、宝生流では大正期に刊行された謡本からである。観世流では、明治四十一年から四十二年に発行された観世流改訂謡本が最初に「地」への統一をおこなった。そしてさらに昭和十五年から十八年に刊行された大成版が「地」の統一へとふみきった（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）。

現代、一曲のなかの多人数合唱箇所のうち、最初におかれている多人数合唱をさすことばとして「初同」ということばが使われている。このことばは口頭でしばしば用いられるものであるが、もちろんその意味は「最初の同音」というものである。「二の同」「三の同」ということばもある。こうしたことばを口頭でつかっているならば、たとえ過去の用例についての知識がなくても、「同音」の意味がなんとなく把握できるようになっているはずだ。「同音」ということばは、多人数合唱およびその担当者をさしている。現代における謡や能の担い手（素人・玄人を問わず）として能についての会話をおこなっている人ならば、だれもがこういう説明に納得することであろう。「同音」ということばのほうは、あまり身近でないにしても、「同」ということばはけっして耳にしないことばではない。

さて問題はこのさきである。現代において多人数合唱を担当する役者は、シテでもワキでもツレでもない。舞台横に座る「地謡」の衆ということになっている。われわれにとってこれは、あまりにもあたりまえの慣習である。したがって、現代のわれわれは「同音」や「同」ということばを聞くと、担い手としてまず、舞台の横あるいは後方に座っている地謡の衆をイメージする。それは、あまりにも自然なイメージであり、別の選択肢があろうとは想像だにできない。では、能での用法をさらにさかのぼっていくさいに、そのイメージをずっともちつづけていてもよいのであろうか。

ここでの目的は、「同音」の担当者についての、別の選択肢を提示することである。われわれにとってあまりにも自然なイメージを払拭して、別のイメージを「同音」ということばにあたえてみたいのである。「同音」の中心的な担い手は、むかしからずっとシテやワキやツレなどの立ち役以外の役者たちだったのだろうか。いやもっと、問いを厳密にしておかなければならない。次の節で問題にしたいのは、能の大成期に活躍した世阿弥が、「同音」ということばを用いるとき、担い手としてだれをイメージしていたかということである。問題になるのはイメージのほうである。世阿弥が伝書や能の台本のうえに「同音」と記したとき、その指示はだれに向けられたのか、世阿弥はだれがうたうことを意図したのだろうか。

世阿弥の「同音」ということばの用法を具体的に知る手がかりとして、自筆台本（能本）や伝書が利用できる。能本は後人の写本のかたちで残されたものもふくめて十点ある。奥書を信頼すると、もっとも古いものは、「難波」という曲で応永二一年（一四一四）のもの。世阿弥はすでに五〇歳をこえている。そしてもっとも時期がくだるのは、自筆ではなく後世の写本のかたちで残されているもので、「弱法師」という曲である。奥書には、正長二年（一四二九）とあり、世阿弥が六〇代の後半に記したものであった。また、この両者が記されたあいだの時期に、「同音」ということばが用いられた伝書も書かれている。『三道』という伝書であり、能のつくりかたをといたマニュアル的書物である。さらに、「弱法師」の能本が書かれた直後の永享二年（一四三〇）、一座の役のそれぞれにたいして演技上の注意をあたえた伝書『習道書』が書かれている。以上の資料から、世阿弥の「同音」という指示の意図をさぐることにしよう。なお、以下で世阿弥の伝書を引用するさいには、表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、を利用する。世阿弥の台本については最近、川瀬一馬（編著）『世阿弥自筆能本十一番集』わんや書店、一九九四年、が出版され、宝山寺所蔵の世阿弥自筆能本にくわえて、観世文庫所蔵のそれをも、写真でみることができるようになった。

方法論的なことを最初に一言いっておこう。以下において論をすすめていくうえで、私がおおいに参照したいのは、現代におこなわれている上演である。しばしば歴史家は、現代の慣習をそのまま過去につなげていくことについて、批判的である場合がおおいが、私はまず最初のとっかかりとして、過去の謡本（能本）に記されたことから、上演のやりかたを想像してゆくさいに、現代における慣習的な演じかたをできるだけ参考にすることにしたい。その参考のしかたが適切であるかどうかについては、具体的な適用のしかたをみて、批判していただければ幸いである。

二、「同音」という指示はどの役に向けられているか

前章でふれたとおり、能楽史家の表章は、上掛り謡本における多人数合唱の指示が、〈同音〉と〈地〉とにわけられていることを指摘し、その意味のちがいを説明した。〈同音〉は「本来はシテ（またはその場の主役）が歌うのにワキや地謡衆が声を添えて合唱した所」であり、〈地〉は「ワキ（及び他の立ち役）が地謡衆と一緒に歌う合唱部分」をそれぞれさしている（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）。

いっぽう世阿弥自筆本には、〈同音〉と〈地〉の表記の区別はない。その点でいえば、両者の区別がない後の下掛りの謡本と同じであるが、「同音」の使いかたが下掛りの謡本とまったく同じというわけではない。すでに表も指摘しているように、世阿弥は、後の謡本では「同音」と指示されないような箇所にも、「同音」を用いている。たとえば、現代の上演において、シテとワキ、ワキとワキツレなど、立ち役どうしの合唱によってうたわれる箇所がある。現代の謡本では、そういった箇所において、「二人」「三人」のように、人数をしめしたり、「シテ・ワキ」「ワキ・ワキツレ」などのように役名を列挙するかたちで、歌い手の指示がおこなわれる場合がおおい。

もちろん、世阿弥の自筆本にもそのようなかたちでの指示がある。たとえば自筆本の「多度津」には「女二人クトキ」という指示があり、「弱法師」には「メクラフウフ」といった指示がある。だが、これはむしろ例外的である。ほとんどの場合、世阿弥は複数の立ち役の合唱を意図するときに、「同音」という指示を用いているのである。

具体的にみてみることにしよう。「難波」では、前ジテが登場して一連の謡（〔一セイ〕〔サシ〕〔下歌〕〔上歌〕）があったのち、シテとワキとの〔問答〕になる（「高砂」などとまったく同じ流れ）。その〔問答〕のなかで、後世の謡本が「二人」と指定している箇所がある。その箇所は現代、シテとツレが二人で声をあわせて演じることになっていて、指示は「シテ・シテツレ」や「二人」といったかたちになっている。いっぽうの自筆本では、その位置に「同音」と書かれている。現代の演じかたが世阿弥の時代から変わらないと考えるならば、ここでの

「同音」は、シテとワキという立ち役の合唱をさしていることになる。

「同音」が、ワキとワキツレとの組みあわせに向けられている場合もある。「難波」では、曲の最初におかれたワキの〔次第〕が「同」と指定されているようである。自筆本には曲の最初にワキツレも出てくることをはっきりと記してはいないが、現代の演出から考えて当時もワキツレが出ていたことが推測できる。そうするとこの「同」は、ワキとワキツレに向けられた指示であると考えられよう。

その類例として「阿古屋松」がある。自筆本「阿古屋松」では、能本の冒頭に、「サネカタ二三人出ヘシ」という演出上の注記があり、ワキ（実方）といっしょにツレ（ワキツレ）が数人登場することを、世阿弥が意図していたことがわかる。冒頭の〔次第〕の形式には「同」という表記はない。〔次第〕の次にワキの〔名のり〕があり、さらに後に〔道行〕の謡（拍子にあう「平ノリ」形式）が、かたちのとおりおかれているが、その〔道行〕の冒頭に「同音ウタイ」という指示がある。現代の慣習においては、シテが舞台に登場してくる以前の合唱で、地謡の衆はたいてい、まったく関与しない。〔道行〕の文言は、ワキとワキツレによってうたわれる。その慣習をやはり世阿弥時代にも適用するなら、「同音ウタイ」という指示の「同音」は、ワキとワキツレに向けられている。

なお、この「阿古屋松」の「同音」の人数は、ワキひとりワキツレひとりの合計二人に限定されているわけではない。自筆本の冒頭には、演出上の注記として「二三人出ヘシ」と書かれていた。ワキツレの人数はきっちりと規定されていない。したがって、ここでの「同音」は立ち役数人に向けられた指示とみなすべきであろう。「阿古屋松」では、後ジテが出てくる直前の〔待謡〕にも「ウタフ同」という指示がある。これもやはり、ワキとワキツレからなる立ち役数人に向けられた指示であると考えられるだろう。

伝書のほうにみられる「同音」ということばにも、「二人」あるいは複数の立ち役に向けられていると思われるものがある。そのことをここで確かめてみよう。

『習道書』は、世阿弥が一座の役ごとに、とくに注意すべき事がらを述べたものであるが、シテ（棟梁の為手）にかんしては、舞台に出てからワキとの問答になるまでのはじめのひとまとまりの謡を、ひとりあるいはツレと二人でうたいとおすべきであることを強調して述べている。

> 舞台に出立して、さし事より音曲一段謡ひおさむるまでは、為手一人の役也。縦令、声など不足なりとも、此一声一句の事をなさざらんは、為手にてはあるべからず。若、その能の賦物によりて、夫婦なんどにて、老男・老女両人出て事をなさんは、それは然るべし。たゞ一人出べき事に、あるひは為手の芸力も不足に、又は音声なども叶わねばとて、謂れなき人を連れて、初入門の見風をなす事、道にてはあるべからず。返々、一身一音一曲の節風を、叶はねばとて人数を立て、あまさへ下座より同音を謡ふ事、さらに〳〵道にてはあるまじきなり。〔傍点、藤田〕

私の理解をしめしておくために訳をつけておこう。

> （試訳）舞台に立って、「サシゴト」という音楽形式から始まってひとまとまりの歌が終わるまでは、シテひとりでうたうものである。たとえ声の調子がよくない場合であっても、このひとまとまりをちゃんと演じられなければ立派なシテであるとはいえない。もし、その能が描写する主題によって、老人が夫婦で出てこなければ話にならない場合には、やむをえないだろう。しかしながら、ひとりで出てくるべきであるのに、ひとりでは芸がおぼつかない、あるいは声量がないという理由で、出てくる謂われのない人を連れて、まるで初心者の舞台風になってしまうことは、およそあってはならないことだ。くりかえそう。シテひとりでうたいとおすべき箇所であるにもかかわらず、それが叶わないからといって、供（シテツレ）を

何人も連れて出てきたりすることがある。そればかりか、舞台後方の居座に歌い手が並んで、いっしょにうたっていることもある。言語道断、道にあるまじきやりかただ。

「かなはねばとて、人数を立て」というのは下座の地謡の衆を舞台に登場させることに言及しているのではなく、立ち役つまりシテツレをぞろぞろ登場させることに言及していると考えたい。世阿弥は、そのやりかた（立ち役が何人かならんで合唱するやりかた）は、まだしも我慢できた。それは、世阿弥には不本意な演出だったかもしれないが、当時すでにあたりまえのやりかたになっていた。世阿弥はこの「同音」にあわせて、さらに地謡の衆が声をあわせるということ（「同音を謡ふ事」）に、我慢できなかった。このように、シテにたいしてまず立ち役が参加し、それにたいして次に地謡の衆が参加するという二段構えの事態の悪化を想定すると、この文言はわかりやすくなるだろう。「下座」という語は、香西精の「下座」という論文において考証されているように、舞台後方のことをさすと思われる（香西精『世子参究』わんや書店、一九七九年、所収）。したがって、舞台にシテが登場するさいに、ちょうど現代の「翁」上演のときに舞台に登場する地謡の衆のように、舞台後方から数人の役者が「同音を謡ふ」場合があったのであろう。世阿弥はそれを禁止しようとしているのだ。

さてこの文言のうち、「同音を謡ふ」といういいかたは、現代の表現ではむしろ「同音に謡ふ」という程度にとるべきであるように思われ、「を」という助詞を現代的に対象をしめす助詞としてとるわけにはいかないかもしれない。しかしもし、現代的な理解が可能ならば、「同音を」の「同音」は、シテとツレによる合唱形態、あるいはその箇所をさしていることになるだろう。

以上、世阿弥の自筆本と伝書のなかから、現代にはみられない「同音」の用例（すなわち複数の立ち役に向けて使うこと）であることがわかる例をとりだしてみた。この用例ははたして、世阿弥に独特なものなのだろうか。その例は後世にはまったく無いのだろうか。

世阿弥よりはほぼ百年後になるが、金春座の大夫、金春禅鳳の伝書『禅鳳雑談』のなかに、わずか一例であるが、同じような用例がみられる。「遊屋の文『りさんきう』と云所も同音也」という用例である（表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）。後世の下掛りの演じかたでは、「熊野」という曲で主役が〔文〕をよむ箇所は、シテとワキの二人がうたうことになっている。禅鳳の右の文言は、そのやりかたに言及したものである。けっして、多人数合唱をさしているわけではなかろう。

さいわいなことに、禅鳳は「遊屋」の謡本を書き残している（鴻山文庫蔵）。禅鳳みずからが書いたその謡本には、〔文〕の文言つまり「りさんきう」の冒頭に「同音」ではなく「二人」と記されている。このことから、禅鳳の伝書の「同音」が立ち役に向けられた指示であることが確実となるだろう。またさらに別の収穫もある。立ち役の合唱の指示が、伝書においては「同音」、謡本では「二人」になっていることから、禅鳳の時代は「同音」ということばがもっぱら多人数合唱に向けられるようになる移行期だったかもしれない、という想像も可能になってくる。

また、右と同じような用例は、特定の曲の謡本のなかに、比較的あたらしい時代まで残っていた。たとえば『日本古典全書　謡曲集』朝日新聞社、一九五七年、の底本となっている近世初頭の車屋本をみてみよう。車屋本のうち「東岸居士」では、〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕につづく物着のあとの〔掛け合〕のなかの一句「袖をつらねて玉ぎぬの、さゐ／＼しづみうき浪の、ささらやつばちうちつれて」が「同」と指示されている。同じ一句は、現行の観世流においてはシテひとりがうたうのであるが、下掛りの喜多流の謡本では「して・わき」と指示されていて、シテとワキとの二人うたいである。現行の喜多流のやりかたを適用してみるならば、車屋本の「同」の指示は二人うたいをさしていると考えられるのである。さらに同じ車屋本（『日本古典全書　謡曲集』）の「花形見」では、ワキとワキツレおよび子方が登場する一段（〔次第〕〔サシ〕〔上歌〕）のなかの〔上歌〕（「萬代の、めぐみも

ひさしとみ草の」とはじまる謡）が「同」と指示されている。現行諸流ともこの箇所は、ワキとワキツレ数人の合唱によって上演されるが、そのやりかたをやはり車屋本に適用してみるなら、車屋本はやはりここでも多人数合唱ではないもの（立ち役数人の合唱）をさすのに、「同」の指示を用いているのである。

また、車屋本でなくとも江戸期の謡本ならばどれでもかまわない。舞台におおくの扮装した立ち役が登場する「安宅」をみてみよう。「安宅」においては、シテの弁慶と同時に登場する、数人の山伏（シテツレ）が合唱する文言が何箇所もある。車屋本はもちろん江戸期の謡本ではそういった箇所にはやはり「同」という指示がなされている。

ただし江戸後期の、改訂のかさねられた謡本では、その指示が地謡による多人数合唱をさしているのではないということをはっきりしめすために、「山伏同音」（略して「山同」あるいは「同山」）と記している。あるいは「ツレ同」という表記を用いたりしている。しかしそれでもまだ、地謡の衆がかかわらない立ち役の合唱であるのに「同」という指示のまま残った箇所もあった。それはたとえば「安宅」のなかでもっとも有名な勧進帳をよむ場面。この場面の文言は、上演においてはシテツレ山伏とシテ弁慶との合唱である。したがって、シテを除いたシテツレの山伏のみの合唱とはっきり区別をつけるためであろうか、「ツレ同」「山同」と記さずに、「同」とのみ記す謡本もあった。

いうまでもなく、「安宅」の謡本では、地謡によって多人数合唱がおこなわれることになっている箇所にも、「同」という指示がつけられていたのである。したがって、歌い手は、同じ「同」が、ツレの山伏とシテの弁慶という複数の立ち役に向けられている指示なのか、それとも地謡の衆に向けられている指示なのか、注意して区別しておかなければならなかったのである。江戸中期の形付（宮内庁書陵部蔵『観世流舞付』）には「安宅」のところに「同音ト地トハ別也」と記されているが、ツレの合唱と、地謡の担当箇所が同じ指示なので気をつけるようにという意味で書かれていると考えられよう。

さらに、現代。現代の能の世界の会話においては「同吟」ということばがしばしば用いられる。このことばはたとえば、「「熊野」の〔文〕の箇所は、上掛りでは、シテがひとりでうたうが、下掛りではシテとワキの同吟である」というように使うことができる。「同吟」ということばは、語の構成要素としては「同音」とまったくひとしい。そのことばは、現代、もっぱら立ち役どうしの合唱を意味することばとして用いられているのだ。

このように例をいろいろみてゆくと、世阿弥が二人あるいはもうすこし大きい規模の複数の立ち役の合唱をさすために「同」という指示を用いていることは、かならずしも特殊な例ではないということがわかるだろう。ここで、もういちど世阿弥の自筆本の「同音」にもどる。こんどは、「同音」という指示が立ち役に向けられているのか、それとも立ち役をふくむ多人数合唱に向けられているのか、曖昧な例をとりあげてみることにしたい。まず、自筆本「盛久」の一部分を引く。なお、比較のために、上掛りの観世流の謡本『観世流謡曲大成』（大正十三年刊）の同じ部分の役名指示や音楽形式の指示の表記を、江戸期以降の上掛り謡本の代表としてそえておく。

観世　　シテ〳〵げに頼もしやさりながら、全く命のためにこの経を読誦するにあらず
自筆本　モリ〳〵ケニタノモシヤサリナカラ、マツタクイノチノタメニコノキヤウヲドクジユスルニアラス

観　　シテワキ二人
　　種々諸悪趣地獄鬼畜生、生死病死苦以漸悉令滅
自　　同
　　シユヽシヨアクシユヂゴクキチクシヤウシヤウラウヒヤウシクイゼッシッリヤウメツ

観　下歌同〳〵この文の如くバ、諸々の悪趣をも、・・・
自　マイ下
　　コノモンノコトクンハ、モロ〳〵ノアクシユヲモ、・・・

「種々」以下の文言が、世阿弥によれば「同音」である。音楽的な形式にかんしていえば、「悉令滅」までは、囃子の八拍子のリズムとは直接には対応関係をもたない（拍子にあわない）リズムでうたわれる。そして世阿弥が「マイ下」と表記し、観世流が「下歌」と表記する位置からは、拍子にあったリズミカルな八拍子の謡（いわゆる「平ノリ」）になる。

後世の謡本では「種々」の位置に「シテワキ二人」と表記し、「悉令滅」までがその二人でうたわれる。ここでやはり、世阿弥の時代と現代の上演法が変化していないとみなすことにしよう。そうするなら、世阿弥の頃にも「種々諸悪趣地獄鬼畜生、生死病死苦以漸悉令滅」という文言は、シテとワキが同吟していたことになる。このようにみなしたうえで、次に表記を問題にしよう。シテとワキの同吟にたいして、世阿弥は「同音」の省略形である「同」を記している。したがって、この「同」は、シテとワキに向けられているといえる。「同音」ということばによって、立ち役二人の合唱がイメージされているのであり、多人数合唱がイメージされているわけではない。

なお、右にしめしたとおり後世の謡本では、「この文の如くバ」という文言の冒頭の箇所に「同音」という表記がなされている。上演法としては、その文言以下が多人数合唱（地謡）の担当となる。多人数合唱の上演方法じたい歴史的に変遷していて、表が明らかにしたとおり、かつてはシテやワキもそこでいっしょにうたうことになっていたと考えられる。しかしいずれにしても、「下歌同」という指示の前後で、文言の担当者が、シテとワキの二人といった小規模なかたちから、地謡の衆をふくむ多人数合唱へとおおきく変わることになる。

こんどは世阿弥の本をみてみよう。世阿弥の本にはここで担当者が変わることをしめす書きこみはない。「マイ下」という表記がみられるが、これは、「拍子にあわない」うたいかたから「拍子にあう」（平ノリ）うたいかたへの移行をしめしている、いわば音楽形式の変更にかかわる指示であって、担当者にかかわる指示ではない。したがって、次のように考えられる。

世阿弥は「この文の」以下の平ノリ部分も、ワキとシテが二人でうたうものと考えていたのかもしれない。またすくなくとも、ワキとシテが中心になってうたうべきところと考えていた可能性はあるのではないだろうか。

同じような音楽形式の流れをふくむ曲として、自筆本「松浦之能」がある。

女〳〵ワラワヽ御ケサヽヅカリツヽ　タナコヽロヲアワセサヲナシテ
　（妾は御袈裟授かりつゝ　掌を合はせ座をなして）

下同音
　ゼンザイゲタツブクムサウフクデンエ　ヒブニヨライケウ　クワウドシヨシユジヤウ
　（善哉解脱服　無双福田衣　彼佛如来教　廣度諸衆生）

ウタウ下
　ケニアリカタキノリワエツ　コノ御フセハサテヒコノ・・・・
　（実に有り難き法は得つ　この御布施は狭手彦の）

音楽形式の流れをまず説明しておこう。最初は「拍子にあわない」形式ではじまる。そして「ウタウ下」（「マ

イ下」と同じ意味）という指示以下が、現代でいうところの「平ノリ」の謡（拍子にあう謡）になる。「拍子にあわない」謡から「拍子にあう」謡になる移行の形式が、さきにしめした「盛久」の部分と同じであることに注意を向けなければなるまい。

「ウタウ下」になる位置よりもまえの、拍子にあわない謡の文言「善哉解脱服、無双福田衣、彼佛如来教、廣度諸衆生」の冒頭に「下同音」の表記がみられる。「松浦之能」は、はやくに廃曲となっており、後世に残された謡本がなく比較ができないが、この表記のしかたは自筆本「盛久」と同じであると考えられはしないだろうか。

文言の全体の構成から判断すれば、この文言が上演される場面では、舞台上にシテとワキとの二人が登場していなければならない。そこから考えると、「善哉・・」の冒頭に記された「下同音」の「同音」は、シテとワキの二人に向けられ、二人の合唱（同吟）をさしていると考えられる。そして、「ウタウ下」以下の文言も、同じ二人が担当すべく意図されていたと考えられる。

自筆本「タヽツノサエモン」には、次のような「同音」の用例がある。

メノト／＼アラ／＼ウレシノ御事ヤナ　サテワカウヤトヤラン二御イリ候ヨナウ
（あら／＼うれしの御事やな　さては高野とやらんに御入り候　よなう）

ヒメ／＼サテワチヽゴセンワキノクニカウヤニ御イリアルカヤ
（さては父御前は　紀の国高野に御いりあるかや）

同
イソキコノマヽタチ□テヽ　チヽノユクエヲタツ子ントテ
（いそぎこのまま立ちいでて　父の行方をたづねんとて）

マイ
ミヲウキフ子ノミナレサヲ　／＼　サシテユクエヲシラナミノ・・・
（身をうき舟のみなれ棹　／＼　さして行方をしらなみの・・・）

「マイ」という表記はリズム形式についての指示、拍子にあった謡をさす用語であった。そうすると、そのまえの「たづねんとて」までが、拍子にあわないリズムの謡になる。そのリズムのなかに「同」があるのは、すでにしめした「盛久」「松浦」の例と同じかたちだ。この「同」は立ち役（シテ（乳母）とツレ（姫））にたいして向けられたものと考えることができるだろう。そして「マイ」という指示以下の文言も、同じ二人でうたうものと意図されていたと考えられる。

以上はいずれも、拍子にあわないうたいかたから、拍子にあううたいかたへと移行する箇所であるが、後世の演じかたにおいては、拍子にあう謡になる箇所で、多人数合唱にバトンタッチがおこなわれるのが、きまりのパターンである。だとするならば、これまでとってきたのと同じようにここでも、世阿弥時代に、現代と同じような演じかたを適用してみる必要があるだろう。世阿弥時代にも、現代と同じように多人数合唱で（もちろんその担当者については現代とことなりはするが）演じられていたと、まずは考えてみる必要があるだろう。

そのように考えるならば、世阿弥は「同音」という表記によって、立ち役のみの同吟を指示したり、あるいはまた、それよりおおきな規模の多人数合唱を指示していたりしていることになる。つまり、ことなる演じかたを、同じことばでさそうとしていると考えられる。

さらに、ここではいちいちとりあげることはしないが、後の謡本が「同音」（あるいは〈同音〉と〈地〉）と指示しているような箇所についても、世阿弥は「同音」という指示を用いている。後の謡本にみられる「同音」の表記は、さきにあげた例を除くともっぱら、多人数合唱で演じることを指示するのであり、上演においても大規模な人数で演じられるきまりになっている。世阿弥がそのような箇所に「同音」と記している場合、われわれの方法としてはやはり、そのような箇所が多人数合唱によって演じられていたと、まずはみなすべきなのである。ならば、表の指摘するとおり、世阿弥は「同（音）」という単一の指示によって立ち役の同吟を指示したり、多人数合唱も指示したりしていることになる（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）。じっさいの上演にてらしあわせてみるならば、世阿弥の「同音」の使いかたはおおざっぱであり、これ以上追求して考えるにあたいしない対象である、ということにもなるかもしれない。

しかしそういった追求停止線をふみこえて、私はここで、演出家としての世阿弥の意図をもっと尊重しようとする立場にたってみたい。世阿弥の「同音」の使いかたには、じっさいの上演の描写としてではなく、舞台にたいするプランつまり意図の次元において、まちがいなくなんらかの一貫性があるという方向で、考えをすすめていきたいのである。いったい世阿弥の「同音」の用法には、どのような一貫性をみいだすことができるであろうか。

私は次のようなみかたをしてみたい。自筆本と後世の謡本、そして現代の上演との照合によって確認できるとおり、世阿弥は、現代では地謡の衆がもっぱら担当することになっている多人数合唱の箇所でも、やはり「同音」という表記をつかっている。そのときの世阿弥の「同音」という指示は、いったいどの役に向けられた指示だったのだろうか。私は、これらの場合においても世阿弥は、「同音」という指示をまず第一に、複数の立ち役に向けていたとみてみたいのである。

世阿弥は「同音」ということばを使うさいに一貫したイメージをもっている。能本において用いられるすべての「同音」において、主たる担い手はシテやワキなどの立ち役である。しかも単独の立ち役ではない。シテとシテツレ、ワキとワキツレ、シテとワキ、シテとワキツレとワキツレなどといった組みあわせの複数の立ち役である。世阿弥が能本に「同音」という指示を記す瞬間にまずイメージされていたのは、右のように複数の立ち役が同吟する情景なのではないだろうか。

三、世阿弥時代にも地謡の衆が存在する

もちろんこの考えには、おおきな飛躍がある。われわれは世阿弥の伝書から、現代の地謡の衆にあたる歌い手が、世阿弥時代にも舞台に登場しており、多人数合唱箇所とおぼしきところで、いっしょにうたっていたことを知ることができる。世阿弥はそういった歌い手たちを意味することばとして、「大勢」「連座ノ輩」「下にて謡ふ者」「下にて付け」る者などということばを、伝書のなかで用いている。したがって、自筆本のなかで「同音」という指示をおこなうときに、そういった歌い手たちを念頭におかなかったはずがない。「同音」が、ときによってはもっぱら「大勢」「連座ノ輩」「下にて謡ふ者」「下にて付け」る者と呼ばれる歌い手にたいして向けられた指示であると考える考えかたも、しりぞけがたいのである。以下、それらのことばがみられる一節を『申楽談儀』から引いておこう（引用中の傍点はすべて藤田による）。

> 其比の脇は、十二三郎、助九郎。十二六郎は、若くて、下にて付けし也。
>
> 闌けたるかゝりは、又猶上也。大勢並み居て謡ふこと、皆上手也共、大勢具行は悪かるべし。
>
> 能以前、舞台・橋を能々見したゝめ、釘など、其外、あやうからん所を直すべし。大勢の座は、舞台より

はいさゝか切り下げて、畳を敷き、脇の為手など謡ふ所には、よき氈などを用られし也。

「ひろ斗や」の所をば、京にても下より言ふべきこと也。

三番猿楽、ヲカシニハスマジキコトナリ。近年人ヲ笑ハスル、アルマジキコト也。就中、連座ノ輩、声ヲモ一同ニ合ワセ、為手ノ衣文ノ悪キヲモ、心ニカケテ直スベシ。

下にて謡ふ者は、烏帽子着べからず。大勢に紛るゝ也。詳しくは記したる冊子を見るべし。

最後の引用のなかにみられる「記したる冊子」とは『習道書』のことをさしているようである。『習道書』のなかから、該当する箇所を次に引いておこう。脇の為手（主役以外の歌い手）にたいする注意の一部分である。

そうじて、能に立つ人数の事、四五人には過ぐべからず。しかれば、昔は、為手あまたありしかども、二人などにてよかるべき能をば、一二人してせし也。人数あまたあればとて、大勢連座して、烏帽子・素襖の私姿にて同音を謡ふ事、さらに／＼道にてはあるべからず。まづ大きに聊爾なる事也。この風体、近年見えたる作法也。心得られぬ事也。

右の文言は特に前半部が理解しにくく、文脈に乱れがあるという香西精の論文「下座」（香西精『世子参究』わんや書店、一九七九年、所収）における指摘もあるが、ここに私なりの新しい解釈で、訳を試みておきたい。

（試訳）一番の能の上演では、扮装した歌い手は四、五人以上出てはならない。昔は、一座のなかにも歌い手がたくさんいたが、それでもシテとワキの二人で十分成り立つ曲であるなら、シテを除いたワキの側は、ひとりか二人で済ませていたものだった。一座に歌い手がたくさん控えているからといって、大人数で舞台に出てきて、しかも劇にふさわしく扮装するのでもなく、烏帽子・素襖といった単なる正装で合唱するのは言語道断である。最近、このような上演がしばしば見うけられるが、とんでもないやりかただ。

以上の文言から、世阿弥時代の舞台には、明らかに立ち役以外の歌い手たちが登場していたことがわかるであろう。もちろん、舞台のどの位置にいたのか、どの程度の規模（人数）だったのか、どのような扮装をしていたのか、などなどについては、右の文言からは特定の像がむすびにくい。右の文言をまとめて考察している香西は、世阿弥の時代には、多人数合唱を担当するグループがひとつの舞台に二グループ登場しつつあったという、おどろくような仮説をだしている。香西は、「下にて謡ふ者」と「大勢」とは、別々の地謡グループをさしていると考えたのである（香西精「下座」）。文言に忠実になるならば、そのような仮説がでてくる余地も十分にあるだろう。

それはともあれ、現代の地謡の衆に相当するような歌い手が舞台に登場していたことは確実であろう。舞台に登場してはいるものの、劇の登場人物として扮装しているわけではなく、しかも、舞台の中央に立ちならんでおらず、どちらかといえば舞台のすみのほうに遠慮がちに座ってうたっているような歌い手たちが、出演していたのである。

それにしても注目しなければならないことは、右でとりあげたそれぞれの用語が、舞台に登場する固有の役割を指示しているようにはけっして考えられないという点である。「大勢」ということばにしても、多人数の役者を意味する一般的な用語であるにすぎず、固有の役割名称とはみなしえないように思われる。「下にて謡ふ者」につい

ても事情は同じである。同一と思われる対象が、別のところでは「下にて付け」ると表現されていたり、「下にて言ふ」と表現されていたりするからである。

「連座ノ輩」にしても、舞台に連座する人々をしめす一般的ないいかたでしかない。われわれがこの人々を、歌い手であると判断するのは、その語につづいて「声ヲモ一同ニ合ワセ」という表現がたまたまついてくるからであるにすぎない。当時はまだ、「地謡」などのような多人数合唱の担い手を意味する統一的な呼称が存在していなかった。そのことじたい、多人数合唱の構成員が、上演によってさまざまであり、制度的には確立していなかったことをしめすことになるのではないだろうか。じっさいに舞台に出ることはあり、シテやワキなどを助けてくれるような役割をになっていたかもしれない。しかし、作品の理想的な上演に必要不可欠な存在だとは、かならずしも考えられていなかったのではないだろうか（なお私は、第六章でも、同じ仮説を述べている）。

作者が台本に「同音」と記すとき、そういった不特定多数の歌い手に、その指示を向けるようなことが考えられるであろうか。制度的に確定していない役割に文言を担当させるように指示をするようなことがありうるだろうか。私にはそういったことは考えられない。「同音」は（意図のレベルにおいては）、まず第一に複数の立ち役に向けられていたのである。

大切なポイントは、右に強調した「まず第一に」という表現である。「同音」においてはシテやワキなどの立ち役がかならず最初に関与しなければならないのであり、それ以外の歌い手についての規制は存在しなかった。場面によっては、ボリュームがおおきいほうが雰囲気が出るなどといった理由で、立ち役以外の任意参加が期待されていたり、旋律がメリスマティックではなく、拍節的な「平ノリ」のようなリズムになっているといった理由で、期待されてもいないのに立ち役以外も参加し、それが既成事実化したような箇所が、あったことはたしかであろう。

四、異同の説明

世阿弥の「同音」の意図が、まず複数の立ち役がうたうことであると考えることによって、後世において、下掛りと上掛りとのあいだに定着することになった演出上の差異を、あらたな視点で理解することも可能になってくるであろう。そのじっさい的な例を自筆本「柏崎」のなかからみてみたい。「柏崎」の前場には、夫の死を伝える従者（ワキあるいはワキツレ）と死を伝えられた妻（シテ）がたがいに交替にうたう〔ロンギ〕という音楽形式がある。その〔ロンギ〕の最後の部分が自筆本では「同」と指示されている。後世の下掛り・上掛りの謡本の表記もならべて、次にしめす。

上掛り　ワキ／　　シテ／
下掛り　わき／　　して／
自筆本　／　　同

御理と思へども、（中略）形見を御覧候へ　　げにや嘆きても、

上　　同
下　　二人（して・わき）
自

かひ無き世ぞと思へば、形見を見るからに、進む涙は堰き敢へず

昭和より以前の上掛りの謡本（つまり多人数合唱の指示が「地」に統一される前の謡本）では、「形見を見るからに」以下が〈同〉と指示されている。じっさいの上演では、地謡の衆が担当することになっている。表説にした

がうと、かつてはここでシテやワキも地謡の衆にくわわってうたっていたということができる。いっぽう下掛りでは、同じ位置に「二人」（『車屋本』『六徳本』などの近世初期謡本）あるいは「して・わき」（現代の喜多流の謡本）という指示がある。現代の上演では、シテとワキ二人が声をあわせてうたうことになっている。次に自筆本であるが、上掛りの〈同〉下掛りの「二人」という指示があるよりもさらに二句前の「げにや嘆きても」に、

「同」の指示がみられる。

現代の時点で、下掛りと上掛りの上演形態のちがいは、たいへんおおきいものであるように感じられる。いっぽうは立ち役だけの同吟というやりかたを選択し、たほうは、立ち役をふくむさらに大勢の歌い手集団による多人数合唱を選択している。われわれは、こういった異同をまえにして、両者を非連続的にとらえてしまいがちである。現代の上演の習慣を知っていれば知っているほど、その感覚からはのがれがたいことになるだろう。いっぽうは役どうしの謡であって、たほうは「地謡」なのである。その差は歴然としており、聴覚的な効果や印象もまったくことなる。

しかしながら、この両者を非連続的にとらえないみかたもありうる。世阿弥の「同音」をまずは複数の立ち役の同吟を意図している表記であると、かりに考えてみることにしよう。そしてじっさいの上演においては、その同じ箇所にたいして、そのほかの歌い手たちも参加し、多人数合唱化する可能性もあったと考えてみよう。

そういう観点から、現代の下掛りと上掛りの演じかたをみてみると次のようになる。下掛りの現代の演じかたは、世阿弥の意図をそのままくみとった演じかたである。たほうの上掛りの現代の演じかたは、じっさいの上演のある時点において習慣化した、立ち役以外の歌い手の参加が、規範化された結果であると考えられるのである。つまり、世阿弥のいいかたを借りれば、「下座より同音をうたふ」（『習道書』）かたちが習慣化し、それがそのまま規範化されたわけである。こちらの演じかたについては、さらにその後の展開がある。多人数合唱が規範化されたのち、やがてシテやワキなどの立ち役は、そこをうたわなくなってしまうのである。

世阿弥の「同音」ということばを、まず複数の立ち役がうたう指示ととらえることによって、後世に生じた下掛りと上掛りの演じかたの異同が、以上のように説明できるであろう。

五、『三道』の一節の読みをめぐって

世阿弥が「同音」にこめた意図についての理解は、これまでの伝書の読みかたに別の光をあてることにもなるだろう。すでにふれた〔初同〕（最初の多人数合唱箇所）がどのように演じられていたかを暗示してくれる文言が、世阿弥の書いた『三道』のなかにみられる。

> さて、開口人と為手との問答、言葉四五づつに過べからず。さて、甲の物にて、みな同音に謡い出す事より、謡ひ止むるまで、十句斗を二切れに謡ふべし。

〔初同〕の演じかたという観点で、右の一節はこれまでどのように理解されてきたであろうか。香西は「地の物」という論文で、右の文言に言及しながら「『みな同音に謡ひ出す』の『みな』が耳に立つ。舞台に立っているシテ・ワキ・ツレなどをもふくめての『みな』と聞える」（傍点、藤田）（香西精『続世阿弥新考』檜書店、一九七〇年、所収）と述べている。同じ資料をふまえたうえで表は「すべての立ち役が、すべての部分ではあるまいが、同音に加わったと考えて然るべきであろう」（傍点、藤田）（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）といっている。両者ともに、「みな同音に」の「みな」に注目したうえで、現代の演じかたとはことなる演じかたの発見に向かっていたのである。

両氏がこのように述べたとき、世のなかのおおくは、世阿弥の時代にも地謡の衆が舞台に登場し、今と同じよう

に、ふりあてられた文言を担当していただろうと、漠然と考えていたにちがいない。あるいは考えようにも、どう考えてよいのか手掛かりさえもなく、あえて問題にしようとしなかったのかもしれない。いずれにしても、現代の上演から一歩もさかのぼれずにいたのはたしかであった。そのゆきづまり状況のなかで、両氏は、多人数合唱の箇所において、今のような地謡の衆だけではなく、立ち役が関与していた可能性にふれたのであった。

一九六〇年代の学界においては、多人数合唱箇所に立ち役が関与していたということじたい、おどろきの対象であったにちがいないが、しかし今や、右のような理解は研究者の常識となっている。さらに考えなければならないことは、くりかえし強調しているように、作者や演出家の意図、そしてそれとは次元がことなる実際の上演なのである。

たしかに世阿弥時代の実際の上演をよこからながめてみるならば、香西や表が述べたように、シテやワキもくわわった多人数合唱がおこなわれていたという描写はただしいものであるにちがいない。そのことが明確な（あるいは暗黙でもよいが）ルールとして存在していたかどうかはさておき（のちに検討する）、なんどもくりかえされた上演のうちに、そういったやりかたがじっさいにおこなわれたことはかならずあっただろう。それについては、もはやうたがう必要もないだろう。しかし私がここで述べてきたのは、作者や演出家が「同音」にこめた意図である。その点を考慮して、右の『三道』の一節を理解する必要もあるのではないだろうか。

そうすると、『三道』における「みな同音に」の「みな」は、表や香西が述べているように、シテやワキなどの複数の立ち役の参加を暗示しているのはなく、むしろその逆である。世阿弥のことばを借りれば「大勢」の参加を暗示しているのだ。『三道』の〔初同〕における「みな同音に」の「みな」ということばには、シテやワキなどの立ち役に、立ち役以外の歌い手がくわわるという、じっさいの上演慣習の反映をみなければならない。

世阿弥は、「同音」ということばによって立ち役の合唱を意図していた。しかし、ある箇所（たとえば〔初同〕の箇所など）においては、現実の上演慣習を前にして譲歩しなければならなかった。したがってより正確にいうなら、世阿弥は「同音」ということばによって、立ち役主体の合唱を意図していたということになるだろう。

現代でも素謡の上演などで、舞台にシテ、シテツレ、ワキなどの役謡の者しか登場させず、多人数合唱の箇所（いわゆる地謡の箇所）は、役謡の者の同吟によって演じさせるというやりかたが、けっして不可能なわけではない。そもそも一曲の謡は、多人数合唱専門の担い手をとくに準備しなくても、演じられるようにできているのではないだろうか。たとえば「井筒」のような曲ならば、シテとワキそしてせいぜいワキツレもうひとりといった規模の人数で、上演できるはずだ。そういった人数による舞台をイメージしながら、世阿弥は能本を書いていたにちがいない。だからこそ世阿弥は「そうじて、能に立つ人数の事、四五人には過ぐべからず」（『習道書』）などといって、脇役が少人数であることを強調していたのである。作者や演出家はしばしば、演じ手にたいして過酷な要求をするものなのだ。

第四章　世阿弥時代の多人数合唱の分類

一、はじめに

前章では。世阿弥が「同音」の指示にこめたイメージおよび意図を考えたが、われわれはそこからさらにすすまなければならない。一般に、イメージや意図の反対の極には、現実つまりじっさいの上演がある。作者や演出家が意図したことは、現実の上演においてはしばしばうらぎられ、イメージとじっさいにおこなわれたこととのあいだには、ズレが生じることが多い。現実の上演の痕跡を残したさまざまな資料を駆使して、意図されたこととのコントラストとしての現実を、できるかぎり明らかにしなければならない。

ここでは、それを試みる。世阿弥が能本のうえで「同音」と指示した箇所と、じっさいにおこなわれた多人数合唱とは完全に一致しているわけではないはずだ。そのズレを確認し、現実の上演にみられる多人数合唱をいくつかの典型に分類する。それは、世阿弥の時代の多人数合唱を、後の上掛り謡本にみられる〈同音〉と〈地〉という区別につながるものとして把握する作業である。

二、多人数合唱の分類

世阿弥の自筆本を現代においてそのまま上演するとすれば、世阿弥が「同音」と書きこんでいる箇所は、いったいどのように演じられることになるだろうか。おそらく、演じかたは二分される。ひとつひとつの「同音」は、立ち役どうしの「同吟」のかたちで演じられるか、多人数合唱のかたち、すなわち専門の地謡の衆によって担当されるか、そのどちらかにふりわけられることになるだろう。しかし、世阿弥の時代には、両者をきっちりと二分するような感覚は現代ほど明確ではなかったはずだ。前章に述べた私の理解にたてば、自筆本のすべての「同音」ということばの使われかたは現代の「同吟」ということばの使われかたにほぼひとしい。

さて、かりに「同音」についての当時の考えかたがそのとおりであったとしても、上演の現実はそうではなかったにちがいない。じっさい、のちの時代には、「同吟」としての「同音」のいくつかが、現代の「同吟」ではなく、多人数合唱によって演じられるように規定されていった。だとすれば、そのような「同音」については、上演におけるどこかの段階で、立ち役以外の「大勢」の歌い手が参加することが習慣化していたはずだ。その習慣にもとづいて、立ち役の「同吟」と多人数合唱としての「同音」の区別が規範化されていったのである。

「同音」がじっさいの上演において多人数合唱化することにくわえて、さらに考えなければならないことがある。「同音」という表記が謡本のうえに明確にほどこされていなかったら、そこの箇所はかならずだれかきまった立ち役がひとりで担当していたのであろうか。もちろん、基本的にはそうであったと考えておかなければ、文言の演じられかたをさぐるこの研究の全体の立脚点がうしなわれることになってしまう。しかしながら、すべてが謡本のとおりにおこなわれていたと考える必要もないだろう。私が考えてみたいのは、たとえ本のうえではひとりでうたうように規定されているような箇所であっても、舞台においては、複数の歌い手による「同音」で演じられることになってしまっていたような箇所があるのではないか、ということである。こういった現象を、私は「同音化」と呼ぶことにしたい。同音化した部分は、じっさいの上演においては、主役とツレによる「同吟」で演じられることもあるだろうし、またそれがさらに多人数合唱化することもあるだろう。

そういった同音化をへて多人数合唱化した箇所も含め、世阿弥当時の舞台で、じっさいに演じられていた多人数合唱の全体像を把握しようというのがここでの目的である。全体把握の近道は分類である。以下、能の音楽形式のバリエーションにそって多人数合唱の分類をおこなってみたい。分類の観点として私は、上演における最高責任者たるシテが一曲の部分部分に関与する、そのしかたに注目してみたい。シテの関与のタイプは、おおきく三つにわけられよう。まずひとつめは、シテがひとりでうたいとおすというかかわりかた、二つめは「助音」するというか

かわりかた、三つめは、まったく口をひらかず、うたわないというかかわりかたである。

三、ひとりうたいの同音化・多人数合唱化

最初に、シテがひとりでうたったとみなしうる箇所について考えてみよう。この類に属する箇所は、謡本、能本のうえから比較的かんたんに特定できる。このなかに、さらに二つ、サブ・カテゴリーを設定することができよう。ひとつは、シテがひとりでうたう（いう）べきと考えられていて、かつ、じっさいの上演においてもひとりでうたわれた箇所。二つめは、同じくシテひとりでうたうべきであると考えられているものの、じっさいの上演では同音化し、さらに多人数合唱化してしまった箇所である。

前者の代表としては、能の人物間のせりふ的やり取り、あるいは掛けあいとなっている部分があげられよう。世阿弥の自筆本にはたとえば、「モリ／・・・ツチヤ／・・・」というふうに、役名をまず記して、次に鉤印、それからその役がうたう（あるいはいう）べき文言が書かれるといったかたちの表記がある。世阿弥のこの表記法は、その後の謡本にも継承されており、後世にもそのような表記のみられる場合には、鉤印の直前に記された役が、かならずひとりで演じることになっている。

また、このような表記法をとっていなくても、じっさいにはひとりでうたっただろうと思われるような箇所が自筆本にはある。「盛久」のなかに「同音」でうたわれる〔サシ〕という形式の謡（朗唱風で囃子のリズムとの対応関係がゆるやかなリズムの謡）の部分がある。その文言のなかに「われなまじひに弓馬の家に生まれ」という文言があるが、この一節だけはひとりうたいであると判断できる。文言のかたわらに「モリヒトリサシコエ」という注記がなされているからだ。証拠は自筆本だけではない。この箇所は、現代でも、上掛り・下掛りともに、シテひとりでうたうように規定されている。世阿弥当時にも、現代のように、ひとりでうたわれていたと考えることに無理はない。

後者、すなわちひとりでうたうべきなのに、じっさいには二人以上が関与していたと思われる部分について、以下述べることにしよう。シテが最初に登場するときには、登場するシテひとりでうたうべきである。これが世阿弥の理想であったということについては、すでに『習道書』を引いて確認したとおりである（前章）。その謡は、シテの「一身一音一曲の節風」をしめすべきところであり、本来はシテひとりでうたわなければならないところであった。にもかかわらず現代、おおくの曲では、その箇所がシテとツレとの同吟、つまり立ち役の「同音」になっている（第八章、参照）。

さらに、世阿弥が徹底的にきらっていた「下座より同音をうたふ」というかたちがある。これは、舞台の後方から立ち役以外の歌い手が声をあわせてうたうやりかたをさしていると、前節において考えてみた。だが、じっさいにそのかたちで演じられていたのではないかと考えられる曲は、みわたしてもほとんどない。つまり、前ジテが登場した後の謡（〔下歌〕〔上歌〕）を、すぐに多人数合唱によって演じるかたちになって残っている曲は、現代の上演においては「木賊」「通盛」「昭君」「右近」「弱法師」「大原御幸」などの曲にみられるだけで、それ以外にはほとんどない。世阿弥によるひとりうたいの理想は、完全なかたちではないものの、その後の演技者たちにも引きつがれてきたのである。

世阿弥がひとりうたいと規定したにもかかわらず、多人数合唱によって演じられることになってしまっていたであろうと思われる箇所は、世阿弥が能の構成の規範としていた「高砂」のような、脇能の部類からはずれた構成をもった曲のなかに、しばしばみられる。その例を女物狂の能から引こう。自筆本の「柏崎」をみてみよう。

「柏崎」の前場で、女にふんしたシテは、息子が出家した由を聞き、夫が亡くなったことをも悟る。その後に、シテの嘆きの独白の場面がある。音楽的な構成（小段名）でいえば、〔クドキ〕と〔下歌〕からなる部分だ。〔クドキ〕は、囃子のリズムと直接対応しないリズムの謡で、いわゆる拍子にあわない謡であり、〔下歌〕はそれとは

ちがって拍子にあう謡、囃子の八拍子のリズムにあう謡である。自筆本を次にしめそう。自筆本の右列に、後世の上掛り・下掛りの謡本が採用している役名表記と音楽形式の表記をそえておく。上掛りは『妙庵玄又手沢五番綴本』（松井家蔵）、下掛りは『車屋本』（天理図書館蔵）。ともに近世初期に書かれた本である。なお、比較しやすいように、文言の表記はすべて統一した。

上掛り　シテ／　　クトキ
　　形見とは　むなしくなり給ひたるか　このほどは　そなたの風も・・
下掛り　して／　　下
　　形見とは　むなしくなり給ひたるか　このほどは　そなたの風も・・
自筆本　女　／　　クトキ
　　形見とは　むなしくなり給ひたるか　このほどは　そなたの風も・・

上　　下同
　・・そのぬしの　昔がたりにはやなりて　形見をみるぞ哀れなる
下　　かゝる　　ぞ
　・・そのぬしの　昔がたりにはやなりて　形見をみる　哀れなる
自　　マイ下
　・・そのぬしの　昔がたりにはやなりて　形見をみるぞ哀れなる

上　　シテ／（「上地／」とも）
　さてやさいごの折節に　／　いかなることか宣ひし　・・・・
下　　上
　さてやさいごの折節に　／　いかなることか宣ひし　・・・・
自　　上
　さてやさいごの折節に　／　いかなることか宣ひし　・・・・

自筆本では、文言の担当者を指定する表記は、最初にある「女／」以下、なにもない。担当者指定にかんしていえば、下掛りの本も自筆本と同じである。下掛りの現代の演じかたでは、この部分全体をシテがひとりでうたいとおすことになっている。いっぽう、上掛りの謡本には、世阿弥が「マイ下」と音楽形式を記した位置（つまり「昔がたり」という文言の位置）に「下同」と記してある。「下」は音楽形式あるいは旋律型を指示する記号であって、担当者の指示とは関係ない。問題となるのは「同」である。現代の上掛りの演じかたとしては、この「下同」までの文言はシテによって演じられ、「下同」以下の文言は、多人数合唱、すなわち地謡の衆によって演じられることになっている。ついでながら、『妙庵玄又手沢五番綴本』によると上掛りには、さらにつづく〔ロンギ〕の文言（「さてや」以下）の役指定が「地／」となる場合、つまりそのまま多人数合唱で演じられる（地謡が担当する）場合もあったようだ（「地／」については後述）。

話がややこしくなってしまったが、要は、自筆本と下掛りの謡本で、担当者の表記のしかたが同じであるということがいいたいのである。表記が同じであるならば、演出家（能本の書き手）が意図していることは同じとみなしてもよいだろう。自筆本において、「マイ下」以下は、今の下掛りのその部分と同様、シテがひとりでうたうべき文言であると考えられていたのではないだろうか。それにたいしていっぽうの上掛りの演じかたは、その意図とは

はなれた演じかたであるとみなしうる。

次に自筆本には残されていないが、同じく女物狂を主役にした曲、「桜川」をみてみよう。この曲の前場には、人商人に連れ去られていなくなってしまった子からきた手紙を、母（シテ）が読みあげ、詠嘆する場面がある。音楽形式は次のとおりだ。まず、手紙が拍子にあわないリズムで読みあげられる（〔文〕）。その後、拍子にあうリズムでうたう〔下歌〕、〔上歌〕がつづく。現代、上掛り・下掛りともに、〔下歌〕以下は多人数合唱（地謡）の担当となる。江戸期から最近まで、〔下歌〕がはじまる所に、「同音」の表記があるのがふつうであった。ところが、すこしふるいところの謡本、たとえば『車屋本』（天理図書館蔵）や『江戸期節付十三冊本』（京都大学蔵）など近世初期の下掛りの本では、同じところに「同」の表記がない。その指示にしたがえば、〔文〕につづく〔下歌〕と〔上歌〕は、シテがひとりでうたいとおすことになる。

	〔文〕	〔下歌〕	〔上歌〕
近世初期の謡本	して――	――――	――――
現代の謡本	して――	同音――	――――

これはたんに、指示が書きおとされてしまっているだけなのだろうか。そうではないように思われる。さきにふれた「柏崎」の部分でも、同じ文言がシテによってひとりでうたわれる場合（下掛りおよび自筆本）と、多人数合唱によって演じられる場合（上掛り）の二通りがあったので、こういった異同はじっさいに存在しうるのだ。もちろん「柏崎」の場合は、流派間の異同である。いっぽう、「桜川」の場合は、同じ下掛りの謡本における異同である。シテのひとりうたいから「同音」へと、歴史的に変化がおきているのである。

「柏崎」にはもう一箇所、後世の謡本においては多人数合唱で演じるように規定されているにもかかわらず、自筆本では、シテがひとりでうたうよう規定されているような箇所がある。後ジテが舞台に登場してうたいはじめた直後の〔下歌〕〔上歌〕の部分である。自筆本とならべて、上掛りは『妙庵玄又手沢五番綴本』、下掛りは『車屋本』の担当者指示を併記しておく。

〔サシ〕　上掛り　女詞／
　　下掛り　して／
　　自筆本　女サシ事
　　あら難しの童どもや　何とて・・・・・忘れ形見とも頼まする

〔一セイ〕上　一セイ　地／
　　下　同／
　　自　一セイ
　　子の行方をもしらいとの　乱れ心や　狂ふらん

〔サシ〕　上　サシシテ
　　下　してさしこゑ　同
　　自　サシ事
　　げにや人の身の・・・・・・・・夫と子の故と思へば恨め　しや

〔下歌〕　上　下同音
　　下
　　自　マイ下
　　うき身は何とならの葉や　柏崎をば狂ひ出で
〔上歌〕　上　上
　　下　上
　　自　上
　　越後の国府に着きしかば　／＼　・・・　夫を導きおはしませ

〔一セイ〕の後半の句は、自筆本ではシテの謡のままである。いっぽう、後世の謡本でその部分には「同／」（下掛り）あるいは「地／」（上掛り）と表記されている。自筆本に書きおとしがないと信じれば、この文言はもともと、シテがうたうように意図されていたといえるだろう。

自筆本では、そのあとの〔サシ〕〔下歌〕〔上歌〕とつづく音楽形式のあいだに、「サシ事」という表記がみられ、そしてさらに「マイ下」という表記がみられる。この箇所の最後まで、自筆本には「同」の表記はまったく書かれていない。ところが、後世の謡本では、この「マイ下」以下の部分に「同」が表記されるようになっているのである。じっさいの上演においても、上掛りおよび下掛りの謡本で「同」となっている箇所以下は、多人数合唱で演じられる。この上演方法がふるくからのものであると考えるならば、まずわれわれは、世阿弥が「同音」という指示を書き忘れているというううたがいをもって、自筆本をみなければなるまい。しかしながら私は、世阿弥は書きおとしたわけではないと信じている。

自筆本には、同じ女物狂の能である「タバツノサエモン」も残されているが、この曲でも、後ジテの登場部分の音楽形式が「柏崎」とまったく同じであり、〔サシ〕〔一セイ〕〔サシ〕〔下歌〕〔上歌〕という順に連続している。じつは「タバツノサエモン」の本においても、世阿弥は〔下歌〕〔上歌〕の冒頭箇所には「同」を記していない。このことによって私は、「柏崎」の〔下歌〕〔上歌〕の冒頭に「同」の指示がないことが、けっして書きもらしではないと考えたいのだ。

しかしそれだけでは証拠としては弱い。「柏崎」の右の部分において、世阿弥はほんとうに、シテのひとりうたいという演じかたを意図していたのであろうか。そのことを明らかにしていくためには、自筆本からははなれて、さらに類似の例をしらべてみる必要があるだろう。

「柏崎」や「タバツノサエモン」と同じように、後ジテの登場直後に〔サシ〕〔一セイ〕〔サシ〕〔下歌〕〔上歌〕という音楽形式がつづくのは、女物狂いを主役にした曲の、きまったかたちであるといえる。同じような音楽形式の連続は、やはり女物狂が主役となる「班女」や「桜川」にもみられるのだ。

これら「班女」「桜川」では下掛りの謡本に、興味深い変化がみいだされる。まず、「班女」で近世初期の『車屋本』と現行の喜多流の謡本を比較してみよう。『車屋本』では〔一セイ〕の後にある〔サシ〕から〔下歌〕部分までがシテの謡と規定されており、〔上歌〕がはじまる箇所に「同」という表記がおかれている。したがって、当時の演じかたも、〔下歌〕までがシテのひとりうたいで、〔上歌〕からが多人数合唱によって演じられていたのであろう。

ところが現行の謡本（喜多流）では、〔下歌〕のはじまりの箇所に「同音」の指示がある。したがって、そこからが多人数合唱すなわち地謡の担当になっているのだ。表記のうえで、「同」と指定される部分が、後世の謡本において、前のほうにずれこんで移動している。多人数合唱、すなわち地謡が参加するポイントがはやくなっている

のだ。

	〔サシ〕	〔一セイ〕	〔サシ〕	〔下歌〕	〔上歌〕
近世初期の車屋本			して―――――――	同―――	
現行喜多流謡本			して―――	同音―――――――	

「桜川」にも同様の変化がみとめられる。『車屋本』では、〔一セイ〕の後の〔サシ〕をシテひとりでうたいとおし、〔下歌〕の冒頭に「同」の指示がおかれている。〔下歌〕の冒頭から多人数合唱によって演じられるのである。ところが現行の場合、すでに〔サシ〕の部分のあいだあいだに「同音」の表記がつけられているのだ。つまり、〔サシ〕の文言の一部分をシテがひとりでうたい、その他の部分を多人数合唱によって演じるというかたちであって、シテと多人数合唱が数句づつを交替でうたうようなかたちになっている。この例はさきの「班女」の例と同じように、「同音」のはじまるポイントが、歴史がくだるにつれて前に移動していることをしめしている。なお、これらの曲で、上掛りの謡本においては、このような変化は確認できない。

	〔サシ〕	〔一セイ〕	〔サシ〕	〔下歌〕	〔上歌〕
近世初期の車屋本			して―――――	同―――――	
現行喜多流謡本			して／同音――	同音―――――	

下掛りにみられる右のような変化は、よりふるい時代には、シテがひとりでうたうべきであるとみなされていた部分が、しだいに多人数合唱によって演じられるように変わっていったことをしめしているといえよう。シテの独唱部分は、多人数合唱によってしだいに浸食されてきたのである。このような現象は、「同音化」そして、上演における「多人数合唱化」の典型ではないだろうか。

下掛りの「桜川」や「班女」でしめした同音化は、近世初期以降のものであるが、もっとはやい時代にも、このような同音化があったことが想像できるだろう。もちろん、近世以降の同音化は、同時に多人数合唱化をともなっているが、それ以前の時代にもし、同音化がおこるとするならば、前節で述べたような意味での同音、つまり複数の立ち役による合唱（同吟）のレベルにとどまっていた可能性もあるだろう。

では「柏崎」にもどろう。「班女」や「桜川」で、「同音」のはじまるポイントが歴史的に移動した事実が明らかになった。だとするならば、やはり同じような音楽形式にのせられている「柏崎」の同じ箇所において、「同音」の表記はもともとなく、能本の書き手は、その部分をシテひとりに担当させるつもりであったと理解したとしても、けっして無理ではないだろう。

さて、「同音」の表記がもともとなかったことに無理はないとしても、世阿弥の時代のじっさいの上演においては、この箇所はどのように演じられていたのだろうか。残念ながら事実がわかるような資料はまったくないので、そのことははっきりしない。あるときには、本にしめされているとおりに、シテひとりがうたいとおし、あるときには、シテが途中までうたって〔下歌〕の冒頭からすこしづつシテ以外の歌い手が声をそろえていっしょにうたっていたかもしれない。可能性として考えられるのは、その両者のどちらかである。しかし後世において、〔下歌〕〔上歌〕の箇所全体が同音化、多人数合唱化していることから判断すると、じっさいの上演においては、多人数合唱化がすすんでいる可能性が、よりつよいと考えられるだろう。

そうした多人数合唱化がすすんでいるとかりに考えてみよう。そうすると舞台に展開されている音現象という観点からすれば（つまり聞き手の立場にたつと）、もともと作者が本のうえに「同音」と記した部分の演じかたと、

この多人数合唱化した部分の演じかたとは区別はできないということになるであろう。

くりかえしになるがもういちど強調しておこう。両者は、音現象としてはまったく同じであるかもしれないが、作者、演出家の意図という観点からすれば、まったくことなる。世阿弥がイメージし、本に表記として書きこんだ「同音」は、複数の立ち役が中心になってうたうものであった。もちろん場合によっては、その他「大勢」の歌い手もその部分に参与したかもしれない。したがって、今みてきたような同音化によって生じた多人数合唱は、世阿弥にいわせれば、もともとは、シテひとりでうたうべき箇所である。

そのひとりうたいにたいして、他の立ち役や、さらにその他「大勢」がしたがうことになるのである。こうして生まれた多人数合唱は、シテが中心になってうたいとおすべき箇所であるという認識のもとに、みな（立ち役や地謡の衆からなる）が声をあわせるというバランスの多人数合唱である。音現象としては、本来意図された「同音」とまったく変わりないが、どの役が主としてうたうべきであるかについてはおおいにことなる。同音化によって生まれた「同音」は、本来の「同音」ではなく、世阿弥にとっては擬似的「同音」でしかなかったはずである。

疑似的な「同音」は、それが上演の現場においてくりかえされるにしたがい、その疑似的な性格をうしなっていく。そして謡本のうえで、どちらも区別せず「同音」と記されてしまえば、疑似的「同音」は、即座にその疑似的性格をうしなって、本来の「同音」にまぎれこんでしまうだろう。

右にあげた例以外にも、疑似的「同音」であろうと、うたがうことができそうな箇所がいくつかある。後世あるいは世阿弥と同時代に、「同音化」したであろう部分はほかにもありうる。想像をたくましくしてみよう。たとえば、能本の構成上、舞台に立ち役がそもそもシテひとりしか登場していない場面がある。そのような場面で、文言が多人数合唱によって演じられるような場合が、現代しばしばある。しかし考えてみれば、これは奇妙なことなのだ。前節の仮説にしたがえば、舞台のうえに立ち役が二人以上登場していなかったら、「同音」と指示しようがないのである。

たとえば「班女」の前場などを考えてみよう。アイ狂言（宿屋の主人）においだされたシテ（班女）が舞台にひとり残されて、ひとりで嘆きのことばをはっするという設定であるが、その謡には上掛り・下掛りともに、「同音」と表記されている一部分がある。もちろん現代においては地謡が担当することになっている。多人数合唱で演じられる箇所である。だが、はたしてこれはオリジナルのかたちであっただろうか。もともとはひとりでうたうべく意図された部分だったのではないだろうか。

同じく前場で、立ち役としてはシテがひとりしか登場していない曲をみてみる。「三井寺」がある。謡の音楽的形式の流れは「班女」と同じであるが、こちらの曲においては、上掛り・下掛りともに、シテがひとりでうたいとおすかたちで演じられている。班女の場合も、もともとそうであったとうたがうことが可能であろう。

	〔クドキ／サシ〕	〔下歌〕	〔上歌〕
「班女」の前場	して———————	同音———————	———————
「三井寺」の前場	して———————	———————	———————

次に、上掛りの「自然居士」をみてみる。この曲の前場には、シテ（自然居士）によって説教がおこなわれる場面があるが、その場面には、まだワキが登場していない（上掛りの場合）。現代のやりかたでは、「みのしろ衣うらめしき」以下の〔上歌〕は、多人数合唱で演じられることになっているが、これは、もともと「同音」ではなかったとみなすことができるだろう。「邯鄲」や「高野物狂」の前場など、舞台にはシテがひとりしか登場していないのに、謡本上に「同音」という規定がみられる曲がある。さらに調べればまだあるだろう。これらの曲についてはみな、もともと「同音」と規定されてはいなかったとうたがってみる価値があるだろう。しかし残念なことに、

以上の曲については世阿弥時代の能本が残されていない。もし、世阿弥が「班女」などの曲の前場の能本を記していたならば、そこでは「同音」という表記はしなかったのではないかと、私は考える。

本来ひとりでうたうべきであると規定されていて、あとから同音化・多人数合唱化してしまった箇所として、そのほかにどのような箇所が考えられるだろうか。ここで思い起こされるのは、世阿弥が「蘭曲」と名づけた謡の曲種である。祝言・幽曲・恋慕・哀傷の四種の曲風をマスターしたうえで、はじめて到達することのできる位が「蘭曲」という曲種である。世阿弥にいわせると「蘭曲」は「イヤ蘭ケテ謡ウ位曲」（『五音曲条々』）であり、本来、他の歌い手といっしょにあわせてうたうことはできない曲種なのだ。

凡、蘭曲ニ同音ノ具行ハアルベカラズ。自他別ニシテ、又知音ノ道アリ。抑、蘭曲ニ具行アルベカラザル、曲道大事アリ。ソノユエハ、安位ニ座段シテ、ナニトモ、即座ノ気転ニヨリテ出来ル曲ナレバ、同音ノ連声、曲ノ道アルベカラズ。『五音曲条々』

「蘭曲」のサンプルを掲載する伝書が『五音　下』である。サンプルとして『五音　下』にあげられているのは、「自然居士」以下十六曲の能（あるいは謡物）の一部分であるが、能のどの音楽形式という限定なしに、自由に選びだされているようである。今でいう〔クセ〕もあれば〔上歌〕〔ロンギ〕などの形式もある。

『五音』に掲載されたこれらのサンプルのすべてが、能で上演されるときもすべてひとりでうたわれていたとはとうてい考えられない。じっさいに「自然居士」の次、二曲目としてあげられている「葛ノ袴」には、文言の最後の部分（〔ロンギ〕のすえにあたる）に、「同」という注記がなされており、その箇所は能のさいには明らかにひとりうたいではなかったことがわかるのである。あるいは、座敷謡のさいにも、すでに「同音ノ具行」がおこなわれていたのかもしれない。

十六曲中、現代もうたわれている曲が何曲かある。そのうち「弱法師節曲舞」「蟻通」「実盛」「高野節曲舞」「当麻」「李夫人」などは、後世にいう〔上歌〕や〔クセ〕などの音楽形式を含んでいる。これらの部分はいずれも能の一部分として上演されることになっており、現代では下掛り・上掛りとも多人数合唱によって演じられる（つまり地謡がうたう）。世阿弥より後世の謡本においても、はやくから「同音」という指示がつけられている箇所である。「弱法師節曲舞」は、世阿弥自筆本の写しである能本「弱法師」のなかにもみられるのだが、この本のなかでは同じ〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕部分の冒頭に、「同音」の指示がある。いかに蘭曲であっても、世阿弥の時代、能として上演されるさいにはすでに「同音ノ具行」がおこなわれていたのである。

世阿弥は『五音　下』でも、「大カタハ、曲付ノマヽニテ具行モアルベシ。真実ハヒトリ音曲也。」といっている。「真実ハヒトリ音曲」といういいかたの裏には、かつては「蘭曲」はひとりでうたわれていたということがしめされているように思われる。そして、「蘭曲」をひとりでうたうという習慣がうしなわれつつあるという世阿弥の嘆きを読みとることもできる。『五音　下』が書かれた世阿弥の晩年頃、観阿弥が猿楽においてはじめてうたいだしたとされるクセマイ（〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕を含む形式）もすでにめずらしいものではなくなり、クセマイの中心部分をなしている〔クセ〕も、すでに多人数合唱でうたわれるのがあたりまえになっていたと思われる。「本来」はひとりうたいであったという事実も、もはや世阿弥の記憶のなかにしかなかったのかもしれない。

自筆本「柏崎」から出発して「ひとりでうたうべきだがひとりではうたわれなくなった」であろう部分、つまり同音化・多人数合唱化した部分についてながながと考察をくわえてきた。この部分は、本来意図された「同音」とは区別されるべき部分である。ここで、表による〈地〉と区別された〈同音〉の定義をここでもういちど思いだしていただきたい。表は〈地〉と区別された〈同音〉を「シテがうたうのにワキや地謡衆が声を添えて合唱した」（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）と定義した。この定義はまさに、ここで述べてきた同音化・多人数

合唱化した部分にあてはまる定義ではないだろうか。

これまでにみてきたように、同音化・多人数合唱化をこうむっているのは、とくに〔下歌〕や〔上歌〕という音楽形式である。世阿弥が「マイ」という表記でしめした音楽形式であり、いわゆる「八拍子」にのせられたリズミカルな音楽形式である。リズミカルといえばクセマイの一部分を構成している〔クセ〕の部分も、〔下歌〕や〔上歌〕と同じように基本的には「八拍子」にのせられた部分である（もちろん〔下歌〕や〔上歌〕にはないようなリズム上の逸脱がたくさんみられるが）。もともとシテがひとりでうたうべきであったその部分も、さきにみた「柏崎」の「マイ」が同音化・多人数合唱化されるよりももっとはやい段階で、同じように同音化・多人数合唱化されたのではなかろうか。

シテひとりでうたうべき部分が同音化されると、すでに述べたように音現象としては結局、全員の合唱となる。この点では、本来の「同音」（複数の立ち役中心）とまったく差がない。それゆえ、シテの関与のしかたにも差がなくなることが想像できる。世阿弥時代の上演において、本来ひとりでうたうべきクセマイでのシテのふるまいかたは、次に述べる参与のしかたである「助音」とほとんど融合しつつあったのだ。

四、シテが「助音」する「同音」

シテの関与のタイプの二つめは「助音」である。「同音」にうたうといういいかたは、歌い手全員に焦点をあてるいいかたであるが、「助音」するといういいかたは、「同音」にうたう歌い手ひとりひとりに焦点をあてたいいかたである。声明で「助音」とは、「先唱者に引き続き斉唱すること。あるいは斉唱する人人」（『声明辞典』法蔵館、一九八四年）を意味する。われわれは、「助」という語から、ひとりのリーダーをたてて、それを助けるような参加のしかたをつい想像してしまいがちだが、すくなくとも声明においてはそうではないように思われる。もちろんまずはじめにひとりが音頭をとる。だが「同音」の箇所になってしまえば、本来的には主従関係はもちこまれないものである。みなが平等な歌い手として一定の部分に参加する。

さきに検討した「ひとりうたい」と「助音」することは、シテの意識においてまったくことなる。そのことを物語ってくれるのは、やはりここでも世阿弥の『習道書』である。すでに前章で検討した部分と、そのあとにつづく部分との対比をここで問題にしたいので、重複するがここにもういちど前章で引用した部分の最後の文言から、引用することにしたい。

> 返々、一身一音一曲の節風を、叶はねばとて人数を立て、あまさへ下座より同音を謡ふ事、さらに／＼道にてはあるまじきなり。諸曲においても、棟梁の為手になる事は、はや上手と許さるゝ際也。その際目の目前の証見と者、たとひ音声不足なりとも、即座の曲をなす分力なくば、上手とは云がたし。物に上手と申は、叶はぬ所の事をなすを以て、道に至る為手とは申べき也。
>
> さて、それより後は、既に脇の為手も立並び、問答・助印も、一座の人数平頭の事をなす便りとして、他数に相同じて、惣曲を以て、見聞一座の事をなす心を持つべし。これ、棟梁の道なりとす。其外、論義番ひの声先、為手一人の役也とす。

段落の前までは、すでに前章において訳を試みもした部分である。再度確認しておきたいのは、シテの登場部分にあるひとまとまりの謡にたいするシテの責任はかなりおおきいという点である。問題になるのは、すでに検討ずみの部分と、段落が変わったあと（「さて、それより後は」以下）との対比である。「さて、それより後は」以降は、シテの責任にかんしては、すこし雰囲気が変わる。「既に脇の為手も立並」ぶことにより、シテは謡の重荷から解放される。その後の謡においてはそれほどおおきな責任は求められない。「他数に相同じ」る、つまり合唱の

一員になったらよい。求められているのは、上演のじっさい的な統制よりもむしろ、精神的な面での責任である。「見聞一座の事をなす心を持つ」とあるように、問題は「心」にあるのだ。

この部分の文言は、後世に〔初同〕と呼ばれるようになった音楽形式、つまり一曲のなかで最初に多人数合唱の担当となる箇所を意識しながら書かれている。『三道』において、能の構成を記しているなかで、「みな同音に謡い出す」という一節があったが、それもやはり〔初同〕についての言及であった。

「さて、それより」以下、つまり〔初同〕より後において、シテは謡について責任が軽い。そのことは、引用したなかでの最後の文「其外」以下をみても明らかである。〔初同〕以下の謡であっても、前場の最後にくることがおおい〔ロンギ〕においては、シテひとりでうたわなければならない箇所があるというあたりまえのことに言及している一文であるが、このいいかたから逆に、〔初同〕の「同音」における責任の軽さがいっそう照らしだされるであろう。

ではここで、シテが「助音」として関与した部分をあらいだしてみることにしよう。まず右にしめした『習道書』から、シテが確実に「助音」として関与していたのは、すべての曲における〔初同〕の部分である。さらに、〔ロンギ〕のすえの箇所もやはり、「助音」する箇所の典型である。〔ロンギ〕においては、最初に、立ち役二者間で掛けあいがおこなわれる。そして最後の箇所は、ちょうど歌謡曲のデュエットのように、その両者が同時に声をあわせてうたう箇所になると考えられる。いわば〔ロンギ〕のすえは、本来意図された「同音」なのであって、複数の立ち役が主体となってうたう。主体がもともと複数であるという条件によって、シテは「助音」として関与することになるのである。

ワキ／・・・・・・・・・
シテ＼・・・・・・・・・
ワキ／・・・・・・
シテ＼・・・・・・
ワキ／・・・
シテ＼・・・
同音（シテとワキ）・・・・・・・・・・

そのほかには、どのような箇所があるだろう。世阿弥は伝書のなかで「ロンギ」ということばをしばしば用いているが、そのことばがしめしている範囲は、現代のわれわれが小段名として用いている〔ロンギ〕よりもひろい。たとえば、八拍子にあわせてうたうリズムのなかでも、現代「大ノリ」と呼ばれているリズム形式がある。その「大ノリ」の謡がシテとそれ以外の役によって、掛けあいで演じられるような場合がしばしばある。そういった形式についても、世阿弥は「ロンギ」という名で呼んでいるようなのである。

「大ノリ」のリズムで掛けあいがおこなわれるような部分は、自筆本においては、「難波」「江口」「阿古屋松」にみられる。そこにみられる掛けあいのすえは、やはりかならず「同音」と記されている。掛けあいのいっぽうを担当していたシテは、そのすえの箇所において、「助音」として関与していたであろうと考えられる。

「助音」で演じられる「同音」の代表として、ひろい意味での「ロンギ」形式のすえの箇所に注目してきたが、「ロンギ」には、能一曲の構成という観点からして興味深い性質がひとつある。すなわち「ロンギ」は、能一曲の部分部分の切れ目にあたる位置にかならずおかれているという点なのである。たとえば「高砂」をみてもらいたい。前場の最後の小段は〔ロンギ〕であるし、後場の最後の小段も、伝統的にはそう呼ばれないこともあるが、世阿弥がひろい意味でつかう「ロンギ」に属するのは確かである。

このことから発展させて想像されることは、曲の部分部分のしめくくりの箇所においてみられる「同音」は、〔ロンギ〕のすえと同じように、シテが「助音」として参与するような「同音」ではなかったかということである。『三道』によれば、一曲の能は「五段」あるいはそれにくわえて数段といった分節をもって構成されている。ワキが登場する最初の一段、そしてシテが登場してひとりでうたいとおすべき一段までの段は考慮にいれる必要はないが、それより後の段においては、それぞれ一段一段のまとまりの最後に「同音」の箇所が存在し、シテは「助音」としてその箇所に関与することになっているのではなかろうか。

一曲の大団円ももちろん「同音」で演じられることになっており、シテは「助音」として関与する。世阿弥の『申楽談儀』には、その雰囲気を伝えてくれる一節がある。「後の入はなどには、みな／＼立て謡ひて、さと入也」。これは、世阿弥じしんの座ではなく、近江の犬王の所属する座の演じかたを描写したくだりであるが、この一節から、すくなくとも近江の座では、最終部で立ち役みんなが声をそろえて合唱したことが推測できる。世阿弥の自筆本では、一曲の最終部がかならず「同音」と指定される。やはり同じように、シテを含んだみんなが一斉に「助音」しあうのが理想だったのだろう。

五、シテがまったくうたわない「同音」

それでは最後に、三つめとして、シテがうたわないという関与のしかたにうつることにしよう。たとえば、シテとワキが問答をしているとする。シテがせりふをいっているときにはワキは黙っている。ワキがいうときにはシテが黙っている。このように、いっぽうが黙っているケースは、なにも立ち役どうしのせりふのやり取りに限られるわけではない。次のような指示がみられる場合はどうであろうか。「シテ／・・・　同／・・・　シテ／・・・　同／・・・」。このような表記の場合、「同音」と指示された以下の文言で、シテはうたっていないと考えることができるだろう。その判断の支えとなるのは鉤印である。自筆本のいくつかの〔ロンギ〕、そして掛けあいの音楽形式にも、やはりこのように鉤印をつかった「同音」の指示がみられる。次にあげるのは、自筆本の「江口」「柏崎」「難波」の後場にみられる、狭義の「ロンギ」に類する、拍子にあった形式の「ロンギ」である。

キリヒヤウシ同／・・・　女／・・・　／・・・　女／・・・　同・・・・・・　「江口」

ワタリヒヤウシ同・・・　女／・・・　／・・・　女／・・・　同・・・・・・　「柏崎」

同／・・・　王／・・・　同／・・・　王／・・・　同・・・・・・　「難波」

いずれの例においても、「ロンギ」のすえの箇所には鉤印がつけられていない。最後にある「同」は、すでに述べたように、掛けあいに関与した両者がいっしょにうたうべき箇所、シテが「助音」として関与しなければならない箇所である。

では、鉤印によってシテの謡と区別される「同／」以下の文言は、いったいだれがうたうべきであると考えられていたのだろうか。おそらく、「同／」には、シテをのぞく全員の立ち役が関与するべきと考えられていた。そして、じっさいの上演においては「大勢」の歌い手も声をあわせてその部分を合唱したにちがいない。シテは、絶対にうたわなかっただろう。なぜなら、右にあげた「江口」「柏崎」「難波」のひろい意味での「ロンギ」の箇所は、いずれもシテの所作がおおくつけられているような箇所だからである。

そのほか、世阿弥の手がはいっていると考えられる曲の狭義の〔ロンギ〕あるいはそれに類するもの、たとえば「高砂」「融」の後場、「松風」「百万」「恋重荷」などの、シテと「同音」との掛けあいになっている〔ロン

ギ」の箇所には、やはりシテの所作がある。これらの〔ロンギ〕は、シテの所作を前提にした種類のものであると考えられる。

〔ロンギ〕という掛けあいの形式は一般に、役どうしのせりふのやり取りを再現するという役割をもった形式であると考えられる。しかしそれだけではなく、シテの謡のうえでの負担をへらすために利用されもする形式であると考えられるのである。もしその考えかたがまちがったものでなければ、シテは右の「江口」などの「ロンギ」において、独唱と規定されている箇所以外の文言をわざわざうたうはずがない。

ところで、拍子にあう謡の「ロンギ」にみられる「同音」の指示は、後世の謡本においてどのように変化していったのであろうか。ここに、例として「難波」をとりあげて、下掛りの謡本と上掛りの謡本にみられる指示をならべてみたい。

同／・・・　王／・・・　同／・・・　王／・・・　同・・・・・・自筆本
同／・・・　して／・・・　同／・・・　して／・・・　同・・・・・・下掛り
地／・・・　シテ／・・・　地／・・・　シテ／・・・　同・・・・・・上掛り

シテが関与していないと思われる「同音」については、自筆本と下掛りでは「同／」というかたちで記しており、すえにみられる鉤印のない「同」と区別しているようである。いっぽう、上掛りのほうでは、シテが関与していない「同音」については、「地／」という表記を利用している。この〈同〉と〈地／〉の使いわけが、上掛りの謡本では、昭和のはじめまで、おこなわれつづけたのだ。上掛り謡本が用いた〈地／〉は、おそらく、立ち役が関与する「同音」のうち、シテがいっさい関与しないものを区別するために生まれたものと考えられるであろう（次章、参照）。

さて、鉤印は厳密に定義されて用いられていたわけではなかろうし、もちろん書きもらしもおこりやすいはずである。後ジテの出の直後の〔一セイ〕という形式でしばしば世阿弥は、その後半の句がはじまる位置に「同／」と記している。「知章」および自筆本「松浦之能」「阿古屋松」はそのようになっている。ところが、同じ形式でも、「雲林院」の自筆本では「同」とあるものの鉤印がない。だが私は、ここにも鉤印があってしかるべきではないかと考えたい。

後ジテの出た後の一声という音楽形式の、その後半の句は、ワキひとりの担当と規定されることもあったようだ。『申楽談儀』には、「後の出はの、橋がかり、指声・一声より移る所は、脇の為手のもの也。受け取所悪きは、脇の為手の難成べし」とある。自筆本でこれに該当するのは次の例である。

神サシ声／　　一声　　法師／
チワヤフル・・・・　ヨヽヲノミ・・・ナモタカキ　　ソラモミトリカスキタテル　　「布留」

しかし、すべての曲でそのようになっているわけではない。他の自筆本では「法師／」のようなワキの謡にはなっておらず、同じ位置に「同／」がくる（あるいは指示がなにもない場合もある）。世阿弥が自筆本のおおくの〔一セイ〕において「同」の表記を選択したのは、この文言が複数の立ち役でうたわれるべきであるという意図があったからである。その表記が選択された時点において、〔一セイ〕の後半の文言は、ワキひとりでうたわれるべき文言ではなく、複数の立ち役によって担当されるべき文言となったのである。

ところで表は、後世の上掛り謡本において〈地〉と指示されるようになる「同音」にかんして、本来的には「ワキがうたうべき文言」であると述べている。そのことをいうために、右にあげた「布留」の〔一セイ〕の例を出し

ており、そこの担当者が「法師」すなわちワキひとりであることに注目し、その説の証拠のひとつとしている（「能の『同（音）』と『地（謡）』」）。しかしその論には無理があるだろう。後世に上掛り謡本において〈地〉と記されるすべての部分について、もともとワキひとりでうたわれるべき文言であったということをあとづけるのは、まったく無理である。右の「布留」の場合は、一般的な規定であったわけではなく、特定の曲において特定の効果をねらった特殊な指示であるかもしれないのだ。第二章において、〈同音〉の文言が本来シテがうたうべきであるとする論には無理があることを論じたが、同じように、上掛りの謡本で〈地〉と表記されるようになった箇所を、本来「ワキがうたうべき文言」であると規定することにもやはり無理がある。

上掛り謡本にみられる〈地〉という表記（おおくの場合、「地／」のように鉤印がふされる）、そして世阿弥自筆本や下掛り謡本にみられる鉤印のついた「同音／」という表記は、「独唱者をのぞく複数の立ち役がうたうべき」であることを指示しているにすぎない。シテが関与しないことをしめす、いわばネガティブな規定であるとしか考えられないのである（第五章、参照）。

六、分類できない曖昧なもの

これらのカテゴリーに明確に分類できないものがまだ残っている。たとえば、次のような「同音」でシテはどのようにかかわるべきだったのだろうか（以下、文言の表記は漢字と平仮名に改めている）。

モリヒトリサシコエ　　同／

われなまじいに弓馬の家に生まれ　世上にかくれなき身とて　・・・「盛久」

世阿弥は、〔サシ〕という音楽形式においてはおおくの場合、「同」の表記を用いない。だがここは例外である。もし、たんに「同」とあるだけなら迷うことはない。シテが「助音」として関与していると考えられるからだ。後世の上掛り謡本では、この部分は〈地〉ではなく〈同〉と表記されている。そこから考えるなら、鉤印はあってはならないはずなのだが。私は、この鉤印をどのように判断したらよいのかよくわからない。したがって、シテが「世上に」以下の文言でどのように関与するのかもよくわからない。

次にあげるのは、キリ（一曲の最終部）の例である。

女下ハヤフシ／　　同／

思へば借の宿　思へば借の宿に　・・・・　有難くこそ覚たれ　「江口」

モリ下　　同／

長居は恐れあり　長居は恐れありと・・・・・　心のうちぞうれしき　「盛久」

問題は、さきにみた「盛久」の例とまったく同じである。鉤印でその直前のシテの謡とは区別されているので、シテが「同音」になってもつづいて関与していたかどうかがはっきりしない。「江口」と同じように「ハヤフシ」という音楽形式（「平ノリ」の一種か）で結ばれる曲は、自筆本では「布留」「松浦之能」「阿古屋松」がある。これらでは、最後の「同」に鉤印はついていないので、さきに引用した近江猿楽の様子が参考になる。シテもそこで「助音」することになっていたのであろう。だが、世阿弥の「江口」「盛久」における書きかたは、あたかもシテが謡に介入すべきではないことを指示するような書きかたである。もしかして世阿弥時代、すでにシテは、このような一曲の終結部分で、「助音」として関与することになってはいたものの、所作もいろいろあって、そちらも

いそがしく、じっさいにはほとんどうたっていなかったのかもしれない（第九章）。その実態が反映されて、鉤印がつけられることになったのかもしれないが、今の段階では、それは想像のしすぎというものであろう。鉤印の意図はやはりよくわからない。

ちなみに、後世の上掛り謡本（大正期の『観世流謡曲大成』など）では「盛久」のキリ（終結部分）は〈地〉と指定されており、「江口」のキリは〈同〉と指定されている。上掛り謡本で、キリの部分は、おおくの場合〈同音〉および〈同〉と指示されている。しかし「盛久」のように〈地〉と指示される曲もいくつかある。『観世流謡曲大成』では「盛久」のほかに、「田村」「錦木」「絵馬」などのキリが〈地〉になっている。同じように一曲の最終部にある多人数合唱（「同音」）でも、上掛り謡本のなかで、〈同音〉と〈地〉との二通りにわかれるのである。このような分化は、世阿弥の自筆本のなかで最終部の担当指示が「同」と「同／」の両方あるということと、対応している現象だとしたらおもしろいが、これはかってな想像にすぎない。

七、まとめ

前章で述べたとおり、世阿弥が「同音」ということばを用いるとき、立ち役が主体となっての「同吟」がイメージされている。そして、世阿弥時代にじっさいの上演でおこなわれた多人数合唱は、すくなくとも三通りが考えられる。ひとつめは、本来シテがひとりでうたうべきなのに、同音化し、多人数合唱となった箇所（疑似的「同音」）。これは、拍子にあわないシテの謡がつづき、そのあとに〔下歌〕〔上歌〕とつづくような箇所が典型である。〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕も、元来はそうであったかもしれない。二つめはもともと、シテを含む立ち役が複数でうたう箇所。「ロンギ」のすえ、および各段の最終部（「初同」「二の同」など）がその典型である。三つめは、シテを含まない立ち役が複数でうたう箇所。これは〔ロンギ〕のなかの掛けあいのいっぽうに、典型的にみられる。後ジテが登場したあとの〔一セイ〕の後半も、その典型と考えてよい。以上の三種類である。なお、三つめについて、後世の上掛り謡本は、〈同音〉と区別して〈地〉という表記を用いるようになった。

第五章　「同音」から「地」へ―呼称の変遷が意味するもの

一、はじめに

十四世紀後半から十五世紀前半にかけては、「地謡」ということばは使われておらず、同じ性質の歌い手をいいあらわすために世阿弥は「大勢」「下にて謡ふ者」「下にて付け」る者、「連座の輩」などということばを用いていた。そこで問題にしたいのは、多人数合唱箇所の担当者を「地謡」と呼ぶようになったのは、いったいなぜか、そしてそれはいったいいつごろからか、ということである。「地謡」と類似した用いかたをすることばに「地」ということばがある。「地」は「地謡」の省略形であるかのようにみなされるが、どうもそうではなく、歴史的には「地謡」よりもさらに古くから使われる用語であったようだ。その「地」の用例からさっそく検討していくことにしよう。

二、謡本にみられる「地」の意味

世阿弥の伝書『曲付次第』のなかには、「地の物」ということばがみられる。かつてこのことばは、「地謡」すなわち多人数合唱の箇所という意味に解釈されていたが、それを批判したのは香西精であった。香西は「地の物」という論文において、「地の物」を「地謡」と解釈することはできないと指摘した（香西精『続世阿弥新考』わんや書店、一九七〇年、所収）。ただ香西は、「地の物」が代わりに何を意味しているのかという結論をくだすにはいたっていない。それを考えてゆくための資料として、世阿弥の時代の「地」ということばの用例を二三紹介して、論を結んでしまっているのである。香西が引いているのは主に、和歌・連歌における用例であるが、そのひとつをここにも引いておきたい（表記は香西の引用にそのままましたがう）。

> 百首の地歌・文の歌の事。世の常は、さざめきて働かしたるを紋と心得、すぐに古体なるを地と申すなり。但し、古風にただしく、すぐなるを文と申すべし。さざめきたる歌の、さしたる事なきを、地と申すべきと頓阿申しき。『近来風体抄』（『続群書類従』巻四五九）

これは、世阿弥の同時代人、二条良基による歌論書の一節である。和歌の世界においては一般に、にぎやかで明るい印象をあたえる歌を「紋」の歌と呼ぶ。それにたいしてストレートで規格通りの歌を「地」の歌と呼ぶ。しかしながら頓阿は、たとえにぎやかな印象をあたえる歌であっても、たいして工夫のない歌の場合、これをむしろ「地」の歌と呼んだ、という内容である。

和歌での「地」にたいする意識はさておき、ここから学びたいことは、「地」の内容や領域の説明は、「紋」や「文」などの内容や領域の説明と一対になっているということである。「紋」や「文」がまず明らかにされて、それとの対比によって、「地」の内容や領域が、はじめて明らかになるということだ。現代のゲシュタルト心理学における「図」と「地」にしても同じであろう。ゲシュタルト心理学で「地」ということばが指示する対象や領域は、「地」単独でポジティブに規定できるものではない。対比される「図」のほうの対象や領域が明確に規定されたときにはじめて、「図」に接する「地」の輪郭が明らかになる。

香西が注目した右のような用例は、世阿弥の「地の物」ということばの解釈にはうまくつながってはいかないが、世阿弥よりも後の時代に用いられる「地」ということばを考えてゆくさいには、無視することのできないものになってくるはずである。能の世界で「地」がもっともはやくからみられるのは、謡本である。『国書総目録』によると、現存する謡本で最も古いのは、十五世紀前半に世阿弥の自筆台本が書かれた時期から、約半世紀を隔てた後の時代のもの、観世文庫所蔵『観世八郎本転写文明五年本〈末の松山〉』である。ちょうど武家や公家の間で謡

をうたうことが流行しはじめた時期と対応して、謡本が出現するようになったといえるだろう。

謡本では、多人数合唱箇所をさししめすさいに「同音」あるいは「同」という指示が用いられるが、すでにふれたとおり上掛り謡本ではそれと並んで、音楽形式上のある部分（代表的なのは、主役の謡と多人数合唱の箇所とが数句ごとに交替して掛けあいとなる〔ロンギ〕という音楽形式など）の多人数合唱箇所を指示するさいに、「地」が用いられている。くりかえしになるが、表章による〈同音〉と〈地〉の説明を以下にしめしておきたい。

> 本来はシテが謡うべき文句を合唱で謡う所が〈同〉であり、本来はワキが謡うべき文句、または第三者的な地の文を合唱する所が〈地〉である。かつ、当時はこれらの合唱部分は地謡方（合唱専門の役者）だけが謡うのではなくて、〈同〉の部分はシテを初めとする全登場者が（地謡方をも含めて）合唱し、〈地〉の部分はワキ（及びワキツレの類）と地謡方の合唱であったと認められる。（表章・加藤周一（校注）『世阿弥禅竹（日本思想大系二四）』岩波書店、一九七四年、補注一四一、傍点は藤田）

第二章（および第四章）で批判したように、傍点をつけた箇所に問題があるのだが、だからといってこの説明の全体が否定されるわけではない。とくに右の説明の後半は、有益な示唆が含まれている。つまり、シテに焦点をあてたときに、〈同〉と区別される〈地〉においては、シテが謡にいっさい関与していないことが、右の説明にしめされているのである。したがって〈地〉を説明するさいに、ワキを中心にすえて説明するのではなく、香西が紹介した資料などもふまえたうえで、「シテが参加しない」ということを中心にすえて説明することも可能であろう。シテ（その場の主役）が音楽の構造、または文言の内容上、うたうことのできない、あるいはうたわない多人数合唱箇所がある。そういう箇所は必然的にシテ以外の歌い手たちが担当することになるが、こういったときに〈地〉という指示が用いられるのである。〈地〉という指示は、「シテ以外の歌い手群」をさしており、また「シテを除外して単独で合唱する形態」をさしていると考えられないだろうか。つまり〈地〉はシテと対置されており、〈地〉はシテとの関係で他律的に規定されている、というのが私の〈地〉のみかたである。

このような〈地〉の説明は、表がワキを中心にすえて〈地〉の説明をおこなうやりかたにくらべて、明確さにかけ追求が不十分であるような印象をあたえてしまうことになるだろう。しかしながら、香西が紹介した「地」の用例などを考えあわせるなら、謡本の〈地〉もやはり同じように「紋」としてのシテ（主役）との対比で説明するのが適正ではなかろうか。むしろ、それ以上に「ワキ」などといったはっきりとした一役に焦点を定めてしまうことは、「地」ということばのもともとの意味をねじ曲げてしまうことになるだろう。

もしかりにである。「地」ということばが単独で、舞台の後方の一部分をさす名称として用いられていたり、役者の座った姿勢を比喩的にいい表すことばとして慣用的に使われていたとしたならば、「紋と地」という一般的な用法に依存している私の説明のしかたは、変更されなければならないだろう。しかしいまのところ、「地」ということばのそういった自律的な用例はみいだされていない。そうである以上、「シテ」との対比のうえで〈地〉が指示するものを明らかにするという他律的な規定のしかたに、やはりふみとどまらざるを得ないのである。

整理しておこう。謡本の〈地〉とは、「シテ以外の歌い手群」をさす指示であり、「シテ以外の歌い手群がうたう上演形態」をさす指示である。その指示は、謡本上にみられる「シテ」「ワキ」などという担当の指示とはことなり、漠然としているが、たいていの場合はその指示は、次のような役に向けられることになるだろう。まず、ワキ、シテと共に出る歌い手（シテツレ）、ワキと共に出る歌い手（ワキツレ）などの立ち役、そして居座の歌い手（囃子の後ろの歌い手）である。なお、「居座の歌い手」とは現代の地謡の衆をさす。当時の地謡の衆が囃子方の後ろの座（居座）に座っていたことを考慮に入れ、こうした呼びかたを、「地謡」という呼称とともに使用していくことにする。

〈地〉に関与する歌い手について、二点ほど注意をしておきたいことがある。それは、謡本に〈地〉という表記があるからといって、かならず右に列挙した「シテ以外の歌い手群」がすべて関与しなければならないわけではないという点。それからもう一点は、現代のわれわれは「地」ということばからすぐに「地謡」を連想して、〈地〉という指示にはかならず居座の歌い手が関与していなければならないようなイメージをもつが、かつてはかならずしもそうではなかっただろうという点である。

具体例でしめすことにしよう。「安宅」において曲の比較的前半の箇所にシテの弁慶と、同行する多人数の山伏たち（シテツレ）が掛けあいで謡をうたう場面がある。その部分は、『元頼謡語本』（東京大学史料編纂所蔵）では、次のように記されている。

シテサシ／　けにやくれなゐの井ハそのふにうへてもかくれなし
山伏地／　かうりきに八よも目八かけしと、御すゝかけをぬきかへて、あさの衣を御身にまとひ
シテ／　あのかうりきのをいたるおひを
ハウ／　義経とつてかたにかけ
地／　をいのうへに八あまかハかたはことりつけて
／　あやすけかさにてかほをかくし
／　こんかうつえにすかり
／　足いたけなるかうりきにて
地歌／　よろよろと・・・・・・・

二句目の指示には、「山伏地」とある。現行の上演においては、シテツレの山伏たちが同吟することになっているが、同じ形態がここでは〈地〉と指示されているのである。五句目の〈地〉も同じように山伏たちの同吟をさしている。最後の「よろよろの」以下は、現行においては居座の歌い手（地謡）が担当することになっている。したがって『元頼謡語本』の「地歌」も居座の歌い手を含む多人数合唱をさす用例であり、ここでは問題にする必要はない。第二、第五句目のように、立ち役の同吟を指示する「地」の用例が存在していることによって、〈地〉が、シテ以外のすべての歌い手群をさす指示ではかならずしもないということ、そして〈地〉がかならずしも居座の歌い手（地謡）に向けられているわけではないということ、この二点が明らかになるであろう。

三、伝書にみられる「地」

謡本が現れはじめる十五世紀後期から十六世紀初頭にかけては、現代にもつづく大和猿楽四座のひとつである金春座の、金春禅鳳が大夫（主役、シテ）として活躍した時代である。禅鳳はおおくの伝書を残しているが、それらのなかには「地」ということばが数例みられるので検討しておこう。以下、禅鳳の引用は、表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、の本文にしたがう。

一、さしごゑ、「ならの京」、「かりにいにけり」、又「かすが」をのけ、「すきびたいの」と一人言出す。地にも同心なり。『禅鳳雑談』

これは、「杜若」という曲の上演において文句の一部省略をおこなったことにかんする発言である。「さしごゑ」という音楽形式の部分で文句を省略し、数句後の「すきびたいの」という文句のところからシテがひとりでうたい出したのである。その行為にたいして、「地」も同調してくれた、と禅鳳は述べている。

〔さしごゑ（指声）〕は、謡本においては〈同音〉という指定のほどこされる箇所で、〈地〉と指定されることがめったにない部分である。先にあげた表の〈同音〉の説明にもみられたとおり、謡本での〈同音〉という指示は、シテをもくわえたすべての歌い手たちが全員で合唱することをしめす。この〔さしごゑ（指声）〕ももちろん全員の合唱であるということになるであろう。いまかりに、その歌い手全員を二つに分解して、「シテ＋シテ以外の歌い手群」と置きかえても同じことになるのはいうまでもない。

禅鳳の頭のなかでは、歌い手全員がこのように二つに分解してとらえられていたのではないだろうか。「地にも同心なり」の「地」とは明らかに「シテ以外の歌い手群」をさすことばとして用いられている。この文言における「地」について表は「地謡衆を意味している〔中略〕最古の用例」（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）であると評価しているが、もっと慎重な表現をしなければならないであろう。この文言の「地」は、現代的な意味での「地謡衆」とはことなり、この曲に登場するシテ以外の他の立ち役（「杜若」の場合にはワキを含むのみ）も含んでいるのである。さらに、囃子方もこの「地」の一員として含まれている可能性がないわけではないが、囃子方は歌い手ではないので、ここでは考慮に入れないことにする。

次の用例に進もう。

一、おさないの能、ひたがほがめんにて候間、うたい候てわるく候。地をばうたわぬがよく候。『禅鳳雑談』

（試訳）子供が主役を演じる場合には、面を着けないで演じることになっているので、その時に謡をたくさんうたうと、見て美しくない。「地」の箇所はうたわないほうがよいだろう。

この文言についても、表による説明がすでにあるが（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）、私は解釈を変えてみたいので、参考までに現代語訳も付けてみた。表はこの部分を、子供がシテではなくシテの相手となる子役（いわゆる子方）として出演する場合のことをイメージしながら読んでいる。だが私は、稚児の舞などがもてはやされた当時の状況を考えあわせて、子供がシテを演じる場合のこととしてあえて読んでみた。この読みかただと、「地」は謡本の〈地〉と区別された〈同音〉箇所およびその文言をさしたことばと理解しなければならなくなる。なぜならば、もとよりシテを演じる者は〈地〉をうたわないのがルールで、わざわざ「うたうな」と命じるのならそれは謡本の〈地〉ではなく〈同音〉の箇所にちがいないからだ。

ふつうならば、謡本で〈同音〉と指示される箇所の謡を個別にさししめす場合には、「地」ではなく「同音」ということばが用いられる。たとえば禅鳳も『反古裏の書』において「同音にかゝる」といういいかたをする。このいいかたは、禅鳳以降にもふつうにおこなわれつづけていた。さらに「同音」は謡本の〈同音〉という表記の範囲を越えて用いられもする。謡本の表記の〈同音〉〈地〉にかかわりなく、多人数合唱の箇所をさす場合に「同音」ということばが用いられる。また、多人数合唱箇所全体の総称としても「同音」ということばを用いる習慣が広くゆきわたっていたのである。

「同音」ということばが謡本の表記をこえて、右のように用いられることは理解しにくいことではない。というのは、そもそも「同音」ということばは、二三人以上の複数の歌い手による合唱形態を意味することばだからである。したがって、多人数合唱の箇所全体をそのようなことばで呼ぶことは、きわめて自然なことであるといえるだろう。じっさい、下掛りの謡本は〈地〉をいっさい使用せずに、多人数合唱はすべて「同」と指示しているのだ。しかし右の用例のように、謡本で〈同音〉と指示される箇所をさすのに、「地」ということばを用いているのは、けっして理解しやすいことではない。そのようなことばの用法がありうるということになるなら、そういう用法が

どのようにして成り立ちうるのか、考えてみなければなるまい。これといった資料は何もないのだから、飛躍が必要なのである。

私は次のように「地」の新しい用法の成り立ちを想定してみたい。シテ以外の歌い手群の立場からみれば、自分たちがうたう箇所は謡本の〈同音〉と〈地〉の両方の指示の箇所である。両者のちがいは、シテがうたうかうたわないかにあるにすぎないのであって、自分たちが大勢で関与することに変わりはない。〈同音〉と〈地〉のどちらにあっても、十分な音量を作り出し、音が途切れないようにするという役割は一貫している。そういった一貫性をひとつの支えとして、〈同音〉あるいは〈地〉それぞれの個々の謡の箇所やその文言をさししめすさいに、その文言が謡本のうえでは〈同音〉と〈地〉のどちらに指示されていようがかまわずに、一括して「地」と呼んでしまう。すなわち、歌い手群をさす「地」ということばをもって、その歌い手群が関与する箇所をさししめすといった用法が、役者たちの口頭の話しかたのなかに存在していた、と私は想定したいのである。ここでかりにその用法を認めるとしたなら、「地」ということばが指示する内容は、「シテ以外の歌い手群が関与する多人数合唱形態およびその箇所」ということになろう。べつに「シテ以外の歌い手群」が単独で関与していなくても、つまりシテがうたっているいないにかかわらず、「地」という呼びかたをするのである。

話はいきなり現代に飛ぶが、役者どうしの会話においては、ある部分の文言が多人数合唱形態であることをしめすときに、「地」ということばが用いられる。たとえば、「『形見を見るからに、進む涙は堰き敢へず』という所は、観世流では地だ」といういいかたが成り立つ。このときの「地」は「地謡の衆による上演形態」をさしている。つまり多人数合唱形態をさしている。また、「その地で泣く所作がある」といういいかたをすれば、「地」は多人数合唱の形態でうたわれることになっている箇所をさすことばともなる。現代のこの用法とほぼ同じ用法として、私は禅鳳の「地」をあつかってみたいと思うのである。

このような用法が禅鳳の時代に成り立つなら、次の文言中にみられる「地のうたひ」という禅鳳のことばも、よりわかりやすく解釈できるだろう。これもまた、旧来おこなわれている解釈とはことなる解釈をすることになるので、現代語訳をそえておくことにする。

> 能はうたひをはかせにしてする物にて候間、地のうたひよく、のべしゞめかる〳〵と候はゞ、能もよくあるべく候。うたひわるく候はゞ、能はせられぬ物にて候。其ふしはかせ、のべしゞめのやうにはたらく物にて候。『五音之次第』

（試訳）能の所作は謡をたよりにしておこなうものであるから、「地」の謡が緩急自在で優れておれば、所作もうまくゆくものだ。謡のほうがよくないと、所作のほうも思うようにはならない。シテは、謡の節の変化、またリズムの緩急にあわせて動くものだからである。

この文言にはすでに、表章・伊藤正義による解釈がある。この文言が翻刻されている『金春古伝書集成』で両氏は、「地のうたひ」を「根柢となる謡」と解釈しているのである。そのような解釈をおこなった根拠が同書の「補注五三」に記されているが、どうやら謡本上で、〈地〉という指示が多人数合唱の箇所全体に用いられる表記ではなく、箇所を限定して用いられる表記であるということを重視したうえでの解釈のようだ。つまり、シテが所作をするような箇所は謡本で〈同音〉と記される場合がおおく、そのような箇所の謡に言及するさい、「地のうたひ」ということばが多人数合唱形態をさすために用いられるわけがないと判断されたのである。これにたいして私は、両氏とは逆の判断をしてみようと思う。以下、すこしくどくなるが、解説をしてみよう。

「能」ということばはこの文言中では、謡と対比されて、所作（はたらき）を意味することばととっても差し支

えない。一般に所作は、おおくの場合、シテがひとりで、他の役者からはまったく独立しておこなうものである。そして謡のほうは、〈同音〉の箇所ならば原則として、シテを含む全員でするものである。

ところでこの文言は、所作がうまくゆくという目的のために、それをあわせる対象としての謡がよくなければいけないといい、謡のほうに焦点をあて、謡にたいする注文を語っている。それにくわえて考慮に入れるべきことは、シテはここではまず、所作を担当する者とみなされているにちがいないということだ。したがって、謡の出来についての注文は主に、シテ以外の歌い手群にたいしておこなわれていると感じられる。もちろん、シテの所作があわせられるべき謡の出来についての注文は、そこをいっしょにうたっているはずのシテ自身にも向けられるはずである。しかしながら、シテ以外の歌い手群は、その箇所の主要なボリュームを構成しているゆえに、出来をおおきく左右する存在だ。謡のその箇所にかんしておおきな責任があるのは、むしろシテ以外の歌い手群なのである。

以上のような方向で文言を解釈するなら、「地のうたひ」の「地」は、謡の主要な担当者であるところの「シテ以外の歌い手群」をさしているととることもできよう。そのように「地」を理解するならば、「地のうたひ」ということばは、「シテ以外の歌い手群が関与する多人数合唱形態および箇所」をさすことばになるだろう。シテが所作をする箇所は、謡本上の〈同音〉の箇所にかぎられるわけではない。〈地〉の箇所にも所作がつく場合もある。どちらの箇所であろうがかまわずに、「シテ以外の歌い手群」の声のボリュームを所作のたよりとしなければならないような箇所を、「地のうたひ」ということばでさしていると考えておきたい。

誤解のないようにもうひとつ付けくわえておこう。私は、禅鳳時代の「地」ということばが、現代とまったく同じように多人数合唱箇所の総称としても用いられたと主張しているのではない。たとえば現代では、「ワキは地をうたわない」という表現が可能であり、このときの「地」は明らかに総称として用いられている。こうした現代のような総称としての用法は、謡本のうえで多人数合唱をしめす表記がすべての箇所で「地」に統一された結果として生じた用法であるように思われ、禅鳳時代に認められないだけでなく、江戸期を通じてもあまりみあたらない。禅鳳時代から江戸期を通じて、多人数合唱箇所の総称としては、複数の歌い手による合唱形態を意味する「同音」ということばのほうが、明らかに優勢だったのである。

では多人数合唱箇所を意味する「地」ということばは、総称でなければいったい何なのであろうか。私は次のように考えている。シテが所作をするような多人数合唱箇所を中心にして、その合唱部分の個々の箇所をさししめすさいに「地」あるいは「地のうたひ」ということばが用いられた。あるいはそれほど厳密に箇所を特定していなくても、シテの所作ということを頭の片隅において、シテの所作がある部分の多人数合唱箇所全体を漠然といいあらわすさいに、「地」ということばが用いられた。「地」は「同音」に比べると、さししめしうる多人数合唱の箇所が、シテの所作との関係で、かなり限定されるというニュアンスがあったように思われるのである。

四、「地」の使用が定着するもうひとつの背景

第三章でふれたように世阿弥の時代、二三人以上の複数の歌い手がうたう形態、その形態でうたわれる箇所をさししめす場合には、「同音」ということばが用いられた。また資料のうえでは確認できないが、それらの箇所の総称、およびそれらの箇所の担当者をもさすことばとしても用いられていたかもしれない。すこし時代がくだると、「同音」は、二三人による合唱形態ではなく、むしろ多人数合唱の形態でうたわれる箇所あるいはその箇所全体をさししめすことばとしても用いられるようになる。もちろん総称としても用いられる。さらに同じことばは、多人数合唱形態の担当者をさすことばとしても用いられるようになった。禅鳳よりもさらにくだった時代、室町末期から江戸初頭にかけての形付や伝書では、「同音」ということばが右のような意味で用いられている。が、その世界に割りこむようにして、「地」ということばがしばしば用いられるようになる。

両者の使われかたのちがいについてまずおおまかな特徴づけをしておく必要があるだろう。「同音」ということ

ばは世阿弥より後の時代には、もっぱら多人数合唱の形態をさししめすときに用いられるが、二三人程度の複数の歌い手による合唱形態を完全に排除するようなニュアンスがあるわけではない。いっぽう「地」ということばは、二三人によってうたわれる形態を指示することばとして用いられることは、あまりない。あくまでも多人数合唱形態を意味し、その箇所をさし、その担当者を意味することばなのである。

「同音」ということばがありながら、多人数合唱形態をいいあらわすのに、なぜよりによって「地」ということばが用いられなければならないのか。理由のひとつはすでに述べたとおり、「シテ以外の歌い手群」の関与の一貫性ということにある。その一貫性にもとづいて、多人数合唱箇所が「地」ということばでいいあらわされるのである。しかしこの問題にはまだ、考察の余地がありそうである。ここではさらに、シテの側の関与の一貫性にも注目してみたい。以下、シテの側の一貫性をみるために、「宗節時代（天文前後）の観世流の演出を伝える古色が認められ」るとされる（後掲書の解説による）、室町末期の形付『宗節仕舞付』を中心に、「地」の用例をみてゆくことにしよう。引用する形付の書誌を次にあげておこう。

『宗節仕舞付』（西野春雄（校訂）『観世流古型付集（能楽資料集成12）』わんや書店、一九八二年）
『少進能伝書』（古川久（校訂）『下間少進集Ⅱ（能楽資料集成3）』わんや書店、一九七四年）
『節章句秘伝抄』（表章（校訂）『細川五部伝書（能楽資料集成2）』わんや書店、一九七三年）
『金春安照能伝書（乙本）』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年）

まずは、謡本の〈地〉の箇所のほうについてみてみる。〈地〉のうたい出しに言及するときにはしばしば、「地ヨリ謡出ス」「地にうたふ」という表現が用いられているが、以下にしめす「地」はいずれも、「シテ以外の歌い手群」の意味で用いられていると考えられる。

〈春日龍神〉・・・後。おしたてたる出はにて候。橋がゝりをやうもなくする／＼と出て、橋がゝりにてふミとめ、地よりうたひ出し、・・・『宗節仕舞付』（該当する小段名は〔中ノリ地〕）

〈養老〉・・・論儀になりて、「げにや薬ときくの水」と地にうたふ時より、左へちいさくまハり、・・・『宗節仕舞付』（該当する小段名は〔ロンギ〕）

他の形付と伝書からもひとつづつあげておこう。

〈春日龍神〉・・・橋懸ニスハル。「時ニ大地震動スル」地ヨリ謡。足拍子。『少進能伝書』（該当する小段名は〔中ノリ地〕）

海士ノ出は。しての出ル時地ヨリ謡出ス事、しての扇を見、又は面、身ぶり見て謡出ス也。『節章句秘伝抄』（該当する小段名は〔誦〕）

謡本の〈地〉の部分においては、シテはまったくうたわないことになっている。シテは〈地〉と交替にうたう歌い手であって、場所によってはその箇所で所作に専念する。したがって、そういったシテがうたわない箇所にたいして用いられた「地」は、謡の担当者をさしていることばであると、自然に理解することができるだろう。

次に謡本で〈同音〉と表記される多人数合唱箇所のほうをみてゆくことにしよう。そのような箇所に言及するさいには、「同音になる」という表現がなされることがおおい。例はいくつもあるが、ここにひとつだけしめしておくことにしよう。

〈げんじくやう〉・・・後。いで〻一せいをいひ、もんだう過て、同音になりて、「夢をもさそう」と云時分よりそと立まハり、・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔歌〕）

このように、謡本上の表記が〈同音〉となっている箇所に言及するときにはふつう、「同音になる」といういいかたが用いられる。こういった場合は問題ない。問題になるのは、そのいいかたと並んで、「地からうたふ」や「地にうたふ」といういいかたがしばしばなされるということだ。以下、謡本の〈同音〉の箇所であるにもかかわらず、「地」ということばが用いられている例をしめしておこう。

〈かげきよ〉・・・「ところにすミながら」と地からうたふ所二て扇さす。・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔段歌〕）

〈頼政〉・・・「是迄とおもひて」と一句うたひて、地にうたふ時太刀をさやにさし、・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔ロンギ〕であるが該当するのは〔ロンギ〕の末の箇所で〈同〉）

〈桜川〉・・・「あたらさくらの」と一句うたひて、地にうたふ時扇をも引、ゐ座のかたへ行てすくいあミをとり、・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔段歌〕）

〈かなわ〉・・・「すてられて」と一句いひ出して、地にうたふ時立あがりて、なき／＼左へまハり、・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔ノリ地〕）

右の〈頼政〉以下にみられる「一句うたひて」あるいは「一句いひ出して」といういいかたに注目しておく必要があるだろう。なぜならこのいいかたは、その一句より後ではシテがうたっていないということを暗にしめしているからである。謡本上で〈同音〉と指定される部分であるが、シテがまったくうたわない。こうしたことが室町末期にはすでにあったことを確認できるのだ。このことは、「地にうたふ」という表現が謡本の〈地〉の箇所と同じように〈同音〉の箇所でも平気で用いられることの背景になっているのではないだろうか。一曲の謡の〈同音〉箇所のうち、シテが事実上うたっていない箇所が、『宗節仕舞付』の書かれた時代には存在していた。したがって、謡本の〈同音〉箇所の担当者が、形付において「地」ということばで十分表現できるわけなのだ。『宗節仕舞付』には、一カ所だけ「地のうたひ」といういいかたもみられる。

〈忠度〉・・・「六弥太心に思ふやう」と二句うたひて、地のうたひに成時、太刀をさやにさす、・・・（小段名は〔歌〕）

先に用例をあげた「地にうたふ」と、ここにしめした「地のうたひに成」とは相互に置きかえが可能で、まったく同じことをさしているが、後者の例が表現として興味深いのは、謡本上では〈同音〉と指示されている箇所を、「地のうたひ」ということばで、はからずもいいかえることになっているからである。シテが〈同音〉箇所をうた

っていないという事実が、その箇所を「地のうたひ」といういいかたでしめすことを可能にしたのである。

それでは『宗節仕舞付』の時代に、謡本の〈同音〉箇所をどこでも「地のうたひ」ということばで呼ぶことができたのだろうか。私はそうではなかったと思う。多人数合唱の形態を意味する「同音」ということばの用例をすでにひとつだけあげておいたが、いいかえ可能性を検討するために、ここにもうひとつ、「同音の歌」といういいかたが含まれる文言を引いておこう。

〈春日龍神〉・・・一声・さし・一うたひ、常のごとし。同音の歌はてゝ下にゐる。・・・『宗節仕舞付』（小段名は〔上歌〕）

ここにみられる「同音」は、多人数合唱をさすことばであることにちがいはない。したがって「同音の歌」は、多人数合唱形態をとってうたわれる箇所をさすと考えて差し支えない。さて、この「同音の歌」は、「地のうたひ」といいかえられるだろうか。私はそれはできないと考えたい。というのはこの時代、一曲のなかの前半部分などで〈同音〉と指示される多人数合唱形態の箇所では、シテもいっしょに付けてうたうこともあったと思われるからだ。たとえば、宗節よりはすこしくだる江戸初頭、慶長一一（一六〇六）年の奥書のある伝書に次のような一節もある。

一、月よ、花・紅葉よと、幽玄のたぐひを見て所作をなすに八、自然つけてうたひてもよし。たとへば、「実千金にもかへじと八、今此時かや、やら／＼面白の地主の花や候やな」、瞋に念有。かやうのたぐひ八同音にうたひつゞけてもよき・・・『金春安照能伝書（乙本）』（小段名は〔歌〕）

「やら／＼面白の」以下は謡本で〈同音〉と指示がある箇所だ。「田村」という曲の前半部分に位置する箇所である。その箇所について、シテが多人数合唱に付けてうたったほうがよいということが述べられている。このように、シテが付けてうたう可能性がいくらかでも残されているような多人数合唱箇所については、「同音の歌」と呼ぶことはできても、「地のうたひ」と呼ぶことはできなかったのではあるまいか。つまり、ある多人数合唱箇所が「同音の歌」と呼ばれるさいには、シテがいっしょにその箇所をうたうということが大原則として意識されていること、なおもその原則通りに上演する可能性が残されているという二つの条件がととのわなければならない。一曲のうちにおかれる最初の多人数合唱の箇所（いわゆる〔初同〕）などでは、舞台のうえを一巡するという程度の所作しかないことがほとんどである。それは当時にしてみると、所作と呼ぶほどのたいそうなものではない。シテもいっしょに多人数合唱に付けてうたいうる箇所とみなされることもおおかったように思われる。また逆に、たくさんの所作が連続し、シテが事実上うたっていられない箇所ならば、その箇所の文言を「地のうたひ」と呼ぶことに、抵抗がなくなりつつあったのだろう。

さてこのように考えてくると、禅鳳の『五音之次第』にみられた「地のうたひ」ということばをもう一度検討してみたくなる。禅鳳の時代には、シテは謡本上の〈同音〉の文言をすべてうたうべきであったにちがいあるまい。それは大原則として、江戸初頭よりはもっと強く役者の頭のなかで意識されていたはずである。しかしながら、じっさいには、まったくうたわない箇所があったのかもしれない。もしそうだとするならば、禅鳳の「地のうたひ」は、「シテがじっさいにはうたわないような多人数合唱形態」つまり、「シテ以外の歌い手群」が単独で担当する多人数合唱形態をさし、その形態でうたわれる箇所をさししめすことばであるといいかえることもできるだろう。シテの〈同音〉への関与のしかたの変遷については、第九章でふたたびふれることにしたい。

〈同音〉が「地」と呼ばれることに関連して興味深いことは、江戸期の上掛りの謡本ではかならず〈同〉と指示

される、まとまった長さをもった多人数合唱箇所が、室町期の謡本においてしばしば〈地〉と記されているということである。たとえば法政大学鴻山文庫（一―6　永禄元亀天正元盛宗節章句本　十三冊）や観世文庫（四―64　元尚筆改装小型本　三冊）にある観世大夫元盛（元尚）の節付本では、初同（一曲の最初の多人数合唱箇所）、二の同（二つめの多人数合唱箇所）、〔サシ〕、〔ロンギ〕のすえに位置する多人数合唱箇所、キリ（一曲の最後の多人数合唱箇所）などといったまとまった長さの多人数合唱箇所が、しばしば〈地〉と指定されているのである。

室町期におけるこうした〈地〉の使いかたは、表によると、これを記した元盛が節付けに不慣れだったために起こったことである（表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」）。たしかにそのとおりであろう。しかしその間違いは、むちゃくちゃな間違いなのではない。理由が考えられるのである。右に述べてきたように、〈同音〉箇所を口頭で「地」と呼ぶ習慣があった。それがそのまま反映されたものとして、右のような例外的な指示をとらえるべきではないだろうか。室町期におけるこうした〈地〉の使いかたは、なにも元盛ひとりにかぎられることではない。観世文庫蔵「永正十三年観世弥次郎長俊筆　当麻」においても、キリ（一曲の最終部）の比較的長い多人数合唱が、やはり〈地〉と指示されているのである。

五、「地謡」ということばの用法と意味

現代われわれが気軽に用いる「地謡」ということばは、「地」に比べればかなり時代がくだる、新しいことばだと思われる（表・伊藤『金春古伝書集成』補注五三）。これまでにもっとも古い用例を指摘したのは天野文雄で（天野文雄「石山本願寺の能と狂言」『懐徳』第五九号、一九九〇年）、その指摘によると、本願寺の宗主であった証如による『証如上人日記（天文日記）』天文二二（一五五三）年および同二三（一五五四）年にみられる用例のようだ。先に検討した禅鳳の伝書が一六世紀初頭のものであるとするなら、それよりは四、五十年ほど後になるかと思われる。次に引いておこう。なお『証如上人日記（天文日記）』は、上松寅三（編纂校訂）『石山本願寺日記（上）』、大阪府立図書館長今井貫一君在職二十五年記念会（発行）、昭和五（一九三〇）年、に収められている。

> 為能之祿、二十貫春一大夫、五貫六郎次郎、三貫木村（今度八能之前日未刻計二来、稽古にもしかじかと不合、又地歌も今度八さのみうたわず）貳貫ヅヽ源四郎、狭間、壹貫又四郎此分以頼言遣之。（『証如上人日記』天文二二年正月一七日の条）
>
> 春一大夫二為祿千疋、六郎二郎三百疋、木村貳百疋、源四郎百疋（依歓楽気、地歌にも一度出候）はざま百疋、又四郎百疋、此分遣。頼言取次。（『証如上人日記』天文二三年正月一一日の条）

前者では「地歌をうたう」と用いられているので、「地歌」は多人数合唱箇所をさすことばとして使われている。ただし、それが謡本の〈地〉の範囲をさしているのか、それとも〈同音〉をも含む範囲をさすのかは明確ではない。後者の用例は、ある役者が「地歌に出る」という用例で、こちらは「シテ以外の歌い手群」をさすことばと解釈されよう。

これにつづく古い例としてみつけることができたのは、『言経卿記』天正四（一五七六）年正月二八日および文祿三（一五九四）年三月二三日の条である。正月二八日のほうは、都の地下人が猿楽を演じたことの記録であり、メンバーの名が「大夫」「笛」「小笛」「小鼓」「大鼓」「太鼓」「狂言」「地諷衆」に分けて、ひとりひとり記されているのである。

次能有之、猿楽衆上下京地下人也、大夫三人有之、〔中略〕、地謳衆澤地隼人佑・カウ村西心・村カキ・玉ヤ・中山玄左・田中・吉岡ワキ・エムマヤ・イナヘ・ヤス原、其外大勢有之、小人衆十人計有之、難波・杜若・二人静・夕顔・羽衣・松風・西行櫻・高砂キリ、等有之、・・・『言経卿記』天正四年正月二八日

東京大学史料編纂所（編）『大日本古記録　言経卿記一』岩波書店、一九五九年、からの引用である。「地謳衆」としてあげられた名前のなかで、「吉岡」には小さな字で「ワキ」と添えられており、著者の山科言経が考える「地謳衆」とは「ワキ」をも含む歌い手群であることがわかる。その書きこみがたとえなかったとしても、謡の担当者としては「地謳衆」の項以外に「大夫」すなわちシテを演じる者の項しか立てられていないので、そのことは自ずとわかる。また、「地謳衆」がワキをも含んでいるということが確実ならば、「地謳衆」という語の一部分である「地謳」という語が、ワキのうたう多人数合唱箇所の範囲、すなわち謡本における〈同音〉と〈地〉の両箇所を一括してさししめす語であるとする理解が、当時すでにありえたという可能性も否定はできない。

江戸初頭頃には、「地謡」ということばが急速に普及していったようであるが、意外なことに、はっきりと多人数合唱形態を意味する用例、あるいはその箇所をさす用例はほとんどない。慶長十一（一六〇六）年の奥書をもつ『金春安照秘伝書』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年、所収）に「のふハ、うたひをはかせにして仕物なれバ、ぢうたひあしくてハならざる物也」といった文言がある。この文言中の「ぢうたひ」は、多人数合唱の形態を意味し、その箇所をさしているともとれる曖昧な例だが、担当者をさすととったほうがよりすっきりする。こうした曖昧な例以外は、ほとんどが多人数合唱の担当者をさす用例である。このことはやはり、多人数合唱箇所をさすことば、あるいは総称として「同音」ということばがあり、しばしば用いられていることがおおきく影響しているのであろう。

慶長八―九（一六〇三―四）年刊の『日葡辞書』には、giuitai（ヂウタイ）の語が一項目として立てられており、「演劇（能）の際に車座にすわって謡う人々」と定義されている（土井忠生・森田武・長南実（編訳）『邦訳日葡辞書』岩波書店、一九八〇年）。この定義からも、「地謡」ということばが、多人数合唱の箇所をさすことばとしてよりも、その担当者をさすことばとしてまず一般化していたということがはっきりいえるだろう。

多人数合唱の担当者をさす「地謡」の用例を、形付のなかでもみておきたい。慶長元（一五九六）年の奥書がある形付『童舞抄』（西野春雄（校訂）『下間少進集Ⅰ（能楽資料集成1）』わんや書店、一九七三年、所収）には、数人の立ち役（花見の衆）の動きについての指示のなかに、「地うたひ」がみられる。

〈西行桜〉・・・花見の衆つくばふ。「夜とともにながめあかさむ」と云時、はなみの衆、地うたひのかたへなをる。

また、慶長一二（一六〇七）年の奥書をもつ『金春安照装束付（百二十二番本）』（小田幸子（校訂）『金春安照型付集（能楽資料集成14）』わんや書店、一九八四年、所収）には以下のようにある。

〈放下僧〉・・・放家僧の太刀、初から地謡の中に置、後に取也。喝鼓打たるばちにて、「面白の花の宮古や」を舞。「いつまでかくて有べき」と云時、喝鼓をとり、ばちを捨、地謡の中におきたる太刀を取。

シテが、ワキを不意打ちする場面であるが、あらかじめ太刀を「地謡」のあいだに置いておき、場面が替わるさいにそれを取ってくることを指示する文言である。

以上どちらも、歌い手群をさすことばであることは明らかであるが、ところでこの歌い手群にワキは含まれているのだろうか。右の資料ではそのことは曖昧でわからないが、次にあげる伝書の文言は、ワキが「地謡」とは別の歌い手として認識されていることをはっきりしめしている。なお『節章句秘伝抄』は、表章（校訂）『細川五部伝書（能楽資料集成2）』わんや書店、一九七三年、所収、そして『金春安照能伝書（丙本）』は、表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年、に所収の伝書である。

一、関寺、脇僧。ツレ三人。チゴナシ。謡ノ心持、脇・地謡は皆遊覧也。シテ一人の謡ハ哀傷也。（『節章句秘伝抄』）

一、実盛など八、はつきとはやし、仕手のよハきをそだてたるがよし。はやし・地謡・わきまでが老武者になれば、仕手の実盛に可成所無之なり。（『金春安照能伝書（丙本）』）

歌い手が「ワキ」「地謡」「シテ」とあげられ、それぞれの心構えが特徴づけられている。このような役の列挙は、「ワキ」とは別に「地謡」なる集団が舞台に存在しているという認識の反映であることにまちがいはないのだ。ここにいたってわれわれは、ワキから（そしてもちろんシテからも）やがて独立して、多人数合唱箇所全体の謡を独自で担当することになる担当者集団をみいだすことができる。しかもそれが「地謡」の名で呼ばれているのであり、現代とほぼ同じ役割配置がこの時代に確立したことを確認できるだろう。ただし注意しておかなければならないことがある。現代では、立ち役として出ているツレ（ワキと共に出る歌い手およびシテと共に出る歌い手）は「地謡」には含まれないものとして認識されている。ツレは「地謡」ではなく「立ち役」なのである。しかし、安照の活躍した江戸初頭には、ツレは「地謡」に含まれるものと認識されていた可能性もあるだろう。ツレと多人数合唱のかかわりについては、第八章で論じることにしたい。

もうひとつ注意を喚起しておこう。ことばのうえで、「ワキ」と「地謡」とが並列されるようになるからといって、すぐに、ワキが多人数合唱箇所をうたわなくなったという事実が生じたわけではない。ワキがその箇所をいっしょにうたう現象は、かなり後の時代までつづくことのようである（第七章）。ここでいいたいのは、ワキは「地謡」のメンバーではない、というみかたが誕生しつつあったということだけである。もちろんそのことは、ワキがやがて多人数合唱の箇所全体を完全にうたわなくなることの一要因となっていることにまちがいはないであろう。

ともあれこのようにして、現代にみられる地謡衆の核ができてきた。それが現代のように、舞台に欠くことのできない一役としてはっきり認識されるようになるために、もうひとつ別の力が考えられはしないだろうか。それは外部的な力としての制度改革ということである。

小説的な想像になるかもしれないが、秀吉や家康による能の制度改革は、こういった認識の確立におおきな役目をはたしたと、私は思う。秀吉や家康が能の保護に力を尽くしたことは有名であるが、保護の実状は、数ある猿楽座を大和の四座に統合するものであった（森末義彰「能の保護者」、野上豊一郎（編）『能楽全書』第二巻、東京創元社、一九七九年（初版は一九四二年）、参照）。そのような保護政策につれて、四座以外の「別系統の座の主要な役者のおおくも四座の脇方や囃子方や地謡方の地位を得ている」（表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言I』岩波書店、一九八七年、八五頁）のである。

すこし時代はくだるが、江戸前期の明暦三（一六五七）年に幕府に提出された『明暦三年能役者付』（表・天野、同書、一〇〇―一〇五頁に翻刻）には、一座の歌い手が「大夫」「ツレ」「脇」「地謡」の四つに分けて記されている。これにより、この時代には「ツレ」が「地謡」とは別の歌い手であるとみなされていたということもはっきりわかる。

名称の問題だけではない。観世座について歌い手各役割の人数を数えてみると、大夫一名、ツレ四名、脇六名、そして注目したいのは、「地謡」がなんと五十八名も記されていることだ。ここにみられる人数比はもちろん、一座の人数比なのであって、上演における人数比なのではではない。ただ、一座の人数比が、舞台の人数比に影響をまったくあたえないということもあるまい。舞台に出演する居座の歌い手は、かつてよりもしだいに増えて、舞台におけるおおきな勢力となってゆくことが予想されるのである（第六章、参照）。また、「地謡」としてあげられた五十八名の名前のなかには、日吉、矢田といった、かつての一座の大夫の後裔かと思われる名もみうけられる。他座では重要な歌い手として活躍していた役者が、地謡として舞台に登場するということになれば、もはやワキもシテも、そしてツレさえも多人数合唱箇所をうたう必要がなくなってゆくと思われるのだ。地謡のなかに地頭という名の一役が登場するのも、もはや時間の問題のような気がする。現代、多人数合唱箇所の全体が、シテ・ワキ・ツレといった立ち役を完全に排除した居座の歌い手によって担当される（もちろん現代は、舞台後方の居座ではなく地謡座に座る）が、座の統合政策が果たした役割は少なくなかったように思われるのである。

六、多人数による「同音」の演出

論点を整理しておこう。①「地」ということばはシテ以外の歌い手群をさす用語である。したがって、シテ以外の代表格であるワキは当然その歌い手群に含まれる。ワキと共に出る歌い手（ワキツレ）、シテと共に出る歌い手（シテツレ）も、出演している場合にはそこに含まれる。居座の歌い手ももちろんそこに含まれる。すなわち「地」は、現代の「地謡の衆」とはまったくことなる構成員からなる。②シテ以外の歌い手群をさす「地」ということばは、その歌い手群が関与する多人数合唱の箇所をさす。③多人数合唱の箇所をさすことばとして、「同音」のかわりに「地」が用いられるようになる背景に、その箇所でシテがうたっていないということが考えられる。シテもうたう可能性のある多人数合唱箇所をさす場合には、「同音」が用いられる。④「地謡」ということばは最初、多人数合唱箇所をしめすことばとしてよりも、担当者を意味することばとして用いられた。江戸初頭には、「地謡」はワキを含まない歌い手群をさすようになった。ここではふれなかったが、「地」のほうの使われかたにも、同じような変化が確認できる。⑤江戸初期には、「地謡」という名で、立ち役を完全に排除した居座の歌い手をさすようになる。

最後に「地」ということばを通じて考えられる、合唱の演出上の特質について述べて結びとしよう。多人数の歌い手によって演じる部分を一曲の中に組みこむこと。これは、もとより能の独創というわけではない。仏教の法要をはじめとするおおくの音楽に認められる形式である。法要を例にとるならば、多人数合唱箇所では、法要の構成員である大衆はもちろんのこと、そこに集った信者がその部分を同音にうたうこともある。多人数合唱箇所は、聞き手側の参加が可能な部分として一曲のなかに位置づけられているのである。そうした部分を一曲中に組みこむことは、音楽構成の普遍的パターンである。能において「同音」ということばが使われていることじたい、能がそうした普遍性に根ざしていることを意味している。

しかしながら、能の特殊性もいっぽうにはある。それは、多人数合唱箇所をあくまでも、観客にたいしてのみせ物として演出しようとした点にあるのではないだろうか。そうした点に、能の演技者たちが心をとめているからこそ、シテは多人数合唱箇所で、他の役者から突出して目立つべく、所作に専念して観客の目を驚かそうとする。そうなるとその他の役者は、シテの背景としての位置をとらざるをえなくなる。

全員が平等な立場で参加していないという意味において、能における「同音」ということばは、みせかけのラベルのようなものになってしまっているともいえよう。シテが所作によって客の目を引き、その他のメンバー（地）が多人数合唱の主力となって客の耳をとらえるのである。このような両者の分業による、総合的なうったえかけへの志向は、能の多人数合唱箇所の演出の本質をなすものであったといえるだろう。出演者を二分する志向がもとも

とあったからこそ、多人数合唱箇所の謡やその担当者が、やがて「地」と呼ばれるようになったのである。

このような能の「同音」の特殊性を、ひとつの比喩を用いて語ってみよう。ふつうの音楽の上演においては、主役がひとりでうたうときには、主役ひとりにスポットライトがあたり、多人数合唱箇所では、よりおおきな範囲のメンバーにライトが拡がる。その範囲はあるいは観客のほうにまで拡がる場合もあるかもしれない。ところが、能の上演においては、主役の謡がすみ、多人数合唱箇所になっても、スポットライトは主役ひとりにあたりつづけるのである。

そういった合唱演出の特殊性が、ひとつの歴史的変遷を生み出してきた。すなわちワキもツレももともとは、スポットライトの外側に居る役者であった。だが、その地位に甘んじることなく、狭いスポットライトの枠のなかに入りこもうとするようになったのである。具体的にいえば、ワキやツレが、舞台上でシテと同じレベルの舞い手あるいは人物（演技者）になろうとする傾向が生まれてきたのであった（具体的には、第八章にしめすツレの演技の変遷を参照）。また、別のレベルのことになるが、江戸末期には地謡方の弟子衆がシテ、ツレなどの立ち方（立ち役）へ進出しようとする傾向も表に現れている（表・天野、前掲書、一四七―一四八頁にある指摘）。これらの傾向は、現代においても認められるものである。

このような演出上の変化の要因、および役者が立ち方（立ち役）を志すことになる要因は、右に述べた多人数合唱演出の特質のうちに求められなければならないだろう。

第六章　「地謡」から「居座の歌い手」へとさかのぼる

一、現代の「地謡」のイメージからはなれる

上掛り謡本で〈地〉や〈同（音）〉（現代ではどちらも「地」）、下掛り謡本で「同（音）」と指示されてきた箇所は、現代では舞台左（正面から向かって右）の、地謡座（あるいは脇座）に紋付（およびそのうえに袴を着けた）姿で正装して座る歌い手グループ「地謡」の衆によってうたわれている。現代では、地謡がうたっている箇所で、シテやワキなどの扮装した歌い手はいっしょにうたわないことになっているので、その結果、地謡は上演に欠かすことのできない一役だとみなされることになる。「地謡」の出ない能というものは、現代のわれわれには想像できないものなのである。

また、地謡のリーダーである地頭は、一番の能に出演するシテ方の歌い手のなかでは、シテ（主役）につぐ重要な役割である。能のクライマックスとされる箇所のほとんどすべてが、地謡による謡の箇所（多人数合唱）なのであり、その箇所の謡にたいするすべての責任がかかる地頭が、そういう重要な役割であるとみなされるのも、ごく当然のことであろう。たしかに、地頭がたよりない能は、みていてもおもしろくないと判断されることもしばしばある。

このように現代は、「地謡」を非常に重視している時代であるといってもよい。そしてそのことと関係するかどうかはわからないが、地謡についての固定的なイメージがますます強まっている時代でもある。たとえば地謡の人数である。現代では八人の歌い手が舞台の横に二列に整然と並んで、囃子方などと同じように上演の始まりから終わりまで、姿勢ひとつくずさずに座っている。全員が同じような正装をしていて、統制がとれているという印象をあたえる。

しかし、すこし時代をさかのぼると、そういったあたかも規格品のような印象はだんだんなくなっていくのである。たとえば人数をとってみよう。すこし前まで、地謡の人数は、八人から十人というように幅があると考えるのが普通であった。しかしながら、現代は、どの上演をみにいってもきまって八人である。もうすこし時代をさかのぼると、さらにばらつきはおおきくなる。明治末期の雑誌『能楽』（二巻一号、明治三七（一九〇四）年）をみていると、流儀による地謡人数の差があることを記す記事が目にとまる。「宝生の地謡は八人の上超すことはありません。梅若の地謡は少くとも十人おおい時は十三四人にも及びます。お負けに脇方迄も出られます」（「東京能楽社会の真象」）。後で紹介するように、江戸期になると人数のばらつきはさらにおおきくなる。

これ以外に、服装にも変化がある。すでにふれたように現代では黒の紋付に袴を着けるという姿が一般的であるが、江戸期までさかのぼるとけっしてそれは、あたりまえではない。ちょうど今の翁の上演においてみられるような、烏帽子、素袍が、常の姿であった。しかも、江戸期の絵図をみれば、地謡各人の素袍の色がさまざまであるということもわかるだろう。

もう一点大切なのは、地謡の座っている位置である。現代でも翁の上演のときには、地謡は囃子方の後方に座っているが、そのような座りかたは、かならずしも特殊な座りかたではなかった。以上のようなちがいをじっさいに感じるために、以下、江戸期にみられる地謡の絵図を次々に紹介していくことにしよう。言語的な資料を適宜引きながら絵図をみることにより、地謡にたいするかつてのイメージを、可能なかぎりたどってみる。

二、江戸期の「地謡」―人数、服装、座る位置

以下に紹介していく絵図はいずれも、地謡の人数がはっきり数えられるほどに、ていねいにかかれているものである。江戸期の能の絵図のなかには、シテやワキだけを描いたものがおおいが、そういったものではここでの関心外である。また、江戸末期の、しかも、上演全体を描いた図でありながら、地謡をまったく描いていない図もあ

る。ここにはしめさないが、たとえば三井文庫所蔵『伊勢参詣曼荼羅』（大阪市立博物館（編）『社寺参詣曼荼羅』平凡社、一九八七年、所収）のなかに描かれた上演の図や、兵庫県立歴史博物館所蔵『播磨国総社三ツ山祭礼図屏風』のなかに描かれた上演の図などである。これらは、シテ、ワキ、囃子方などの役者を描くだけである。地謡のイメージをたどるにあたって、地謡をまったく書かずにすますという態度が存在していたことは、無視するわけにはいかないことである。だが、ここでの対象からはとりあえずはずしておくことにする。

最初にまとめてみていきたいのは、今では想像もつかないほど大人数の地謡が登場している絵図である（図1、図2）。

図1は、江戸中期頃の作とされている東京国立博物館蔵『能狂言絵巻』のなかのひとつ「高砂」の前場の絵である。舞台後方（居座）から舞台左に増築されている地謡座にかけて、二十五人もの歌い手が並んでいる。地謡の服装は烏帽子・素袍であり、色はそれぞれことなっておりあざやかである。あまりのあざやかさに、ワキやワキツレ、シテツレと地謡との区別がはっきりとしないかのようにもみえるだろう。構図的には、シテだけが単独で舞台中央におり、ワキやワキツレ、シテツレは囃子方や地謡方にまぎれている。囃子方や地謡方とともに、シテを取り囲んでいるようにもみえる。

図2は、永青文庫蔵『奈良水屋能図』である。美術史家による制作年代のはっきりした特定はなされていない。野外の上演であり（曲は不明）、常の舞台の場合とはちがってワキやワキツレまでもがシテの後方に位置する。地謡の服装はやはり色とりどりである。囃子の後方に、二十人以上の地謡が座っている。ワキが後方に座っている以上、地謡はすべて囃子方の後方にいかざるをえないのであろう。

この二つの絵図の地謡の人数は、現代の人数に比べてあまりにおおいが、以下に引くいくつかの伝書により、それが絵空事というわけではなく、事実でもありえたということがわかるはずだ。

> 同音〔＝地謡〕八十人、十五人、二十人ニテ諷フ事故、人々気ヲ練シ、息合ヲ同シウシテ〔以下、省略〕
>
> （『諷之定規』国立能楽堂所蔵）

> 弐拾人之時八三側二て前側六人、中側七人、後側七人。拾五人八二側、前側七人、後側八人。拾人八前後共五人。七人八前三人、後ロ四人。其外八見合セ座すへし。（『喜多流能楽次第』天野文雄『近世の伊勢猿楽―新出資料にみるその動向』、『大阪大学文学部紀要』第三三巻、第二分冊、一九九三年、に翻刻）

> 一、地謡ノ座付ハ、人ノ多少ニハヨレトモ、多キ節モ大抵舞台三間ノ七歩通リ程脇座ノ方明テ、段々座付ク。人数八、拾人、拾五人、二十一人、二十五人迄出ル。拾五人ヨリ以上八、三篇ニ並フ法也。右人数八大法ニテ、或ハ拾三人、拾七人、二十二、三人ニテモ数ノ極リナシ。拾人ヨリ二十五人迄何人ニモ不苦。扇、能ノ時ハ要ノ方ヲ下タニシテ立テ持。（『宝生流能秘集』法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵）

以上の資料のうち『宝生流能秘集』については、文政二年の成立であろうとする江島伊兵衛の考察がある（鴻山文庫所蔵本の帙への記入）。『喜多流能楽次第』の右の文言と同じ一節が、『能楽』三巻九号、明治三八（一九〇五）年、に翻刻された『地謡心得』のなかにもみられる。これを翻刻して掲載した池内信嘉は、その内容から、『地謡心得』が天明頃の成立であろうとしている。『諷之定規』については、成立年代ははっきり特定されてはいないが、『宝生流能秘集』とほぼ同じ時代（文化文政の頃）までには、成立していたものとみなしてもおおきくはずれてはいないであろう。三つの資料を総合すると、この時代の地謡は、おおい場合には二十五人も出ることがあり、すくない場合には七人といった場合もありえたのである。

次に、現代の規模と、さほど変わらない規模の地謡が描かれている絵図をいくつか並べてみることにしよう（図3、図4、図5、図6、図7、図8）

図3は、国立能楽堂所蔵『宮中能楽図』で、演じられているのは「三輪」の後場である。舞台の横には地謡座が張り出していて、そこに八人の地謡が座っている。ワキの真後ろに座っているひとりは後見であり、地謡ではないであろう。現代の上演の様子に非常に近いと感じられる絵図である。ことなる点は、服装が色とりどりであるということぐらいだろう。

図4は、独立した絵図ではない。貞享四（一六八七）年刊、素人を対象とした上演の手引き書ともいえる書物、『舞楽大全』にみられる舞台の役者配置のスケッチである。一曲ごとに登場役者の舞台配置が描かれ、「地」という文字によって歌い手がしめされている。曲によってちがいがあるが、「地」の人数はすくなくて六人、おおい曲では十人。舞台後方の居座ではなく、現在と同じように舞台の左（地謡座）に二列に並べて記されている。

図5は、ケルン東洋美術館蔵『諸礼つくし』にみられる上演場面である。『諸礼つくし』を紹介している楢崎宗重によると、制作は一六五〇年頃だそうである（『近世風俗図巻』第二巻　諸国風俗、毎日新聞社、一九七四年、所収）。これまでに紹介した絵図と比較して特徴的なのは、地謡とみなされる歌い手たちがすべて、舞台後方（居座）、囃子方の後ろに全員収まっているという点であろう。数えるとそこには、七人の歌い手が座っている。服装はあいかわらず色とりどりである。なお、演じられているのは、図1と同じく「高砂」の前場である。

図6は、出光美術館蔵『江戸名所図屏風』の「神田明神の神事能」の図で、舞台後方の居座から舞台左にかけて約七人の歌い手が並んでいる。描かれた景観は、明暦三（一六五七）年以前とされている。「賀茂」の後場が演じられている。図7は、個人蔵『京風俗十二ヵ月図巻』なかに含まれる図で「松尾神前能」を描いたものである（『近世風俗図巻』第二巻　諸国風俗、毎日新聞社、一九七四年、所収）。曲は「張良」であり、居座から舞台左にかけて九人の歌い手が並ぶ。なお、太鼓の後ろの二人は後見と思われ、地謡ではないだろう。図6と図7ではいずれも、地謡は舞台の左から後方にかけてL地型に並んでおり、人数的なちがいはあるものの、図1の『能狂言絵巻』の「高砂」図と同じである。

ただ、現代とのちがいという点から注目しておきたいことは、図7では舞台の左に座る地謡のための、特別に張り出したスペースが設けられていないということ、すなわち脇座あるいは地謡座と呼ばれている増設部分が描かれてないということである（図5も同じ）。地謡座は、正確な時代は不明であるが、江戸の初期から中期にかけて取り付けられるようになったものである（小山哲也「能舞台の変遷に関する一考察―居座・脇座の形成をめぐって」大阪大学文学部美学科平成元年度卒業論文、一九九〇年）。

図8は、江戸初頭（慶長年間）の景観を写した東京国立博物館蔵『洛中洛外図（舟木本）』である。地謡が屋根にかくれているが、あえて数えると舞台後方に横並びに約五、六人、さらに舞台左に一列（二列かもしれない）に三、四人いるようだ。全体では、十人を越える人数になる。演じられているのは「鞍馬天狗」である。

以上、江戸期制作とされる絵図のなかで、人数が現代とほぼ同じかよりおおいものをまとめてみたが、もういちど整理しておこう。現代の地謡とのちがいとして、第一に人数のちがいがあり、第二に服装の種類と色のちがい、第三に座る位置のちがいがある。

三、「地謡」から「居座の歌い手」へ

江戸期には、地謡がより小規模に描かれている絵図もある。次に、それらをまとめておきたいが、絵図の紹介にはいるまえに、ここで用語の変更をおこなっておくことにしたい。人数、服装、座る位置という三つにおいて、江戸期の地謡は現代の地謡とことなっている。江戸初期の絵図になるにつれて、そういったちがいはますます顕著にみられたことが、なんとなくわかっていただけたかと思う。しかし、ちがいはそういった現象面だけにとどまらな

い。

前章で紹介したように、江戸の初期に、役者が幕府に提出した一座の人員構成記録のなかに、「シテ」「ツレ」「ワキ」などの歌い手に並んで、「地謡」という項目が登場するようになった（『明暦三年能役者付』）。「地謡」が上演に必須の一役として、ひろく認識されつつあった時代だったのである。ということはそれ以前、「地謡」は公的に存在することばではない。しかしながら現象としては、「地謡」は舞台に登場していた。そういった「地謡」と呼ばれていない時代の「地謡」を、ここでもまた前章で使った「居座の歌い手」という用語で表現することにしたい。居座ということばは「ワキの居座」などというように、「居所」を意味する一般的なことばとしても用いられ、また舞台の囃子方の後方に増設された部分の名称としても用いられる。ここでは後者の意味で用いるが、かならずしもそこに全員が収まっておらず、舞台左側へと連なっている場合であっても、おおざっぱに「居座の歌い手」と呼ぶことにしておきたい。では、絵図の紹介にもどることにしよう（図9、図10、図11、図12、図13、図14、図15、図16、図17）。

図9は、景観年代が寛文・延宝（一六六一―一六八一）頃と推定されている個人蔵『四条河原図巻』である（『近世風俗図巻』第二巻　諸国風俗、毎日新聞社、一九七四年、所収）。曲は「道成寺」で、居座の歌い手はわずかに三人数えられるだけだ。舞台左の地謡座はこの絵図では付けられていない。歌い手は、笛の後ろにかたまっている。図10は、図9よりもすこしさかのぼる寛永期（一六二四―一六四四）の景観を描いたものと推定されている個人蔵『洛外図』である（京都国立博物館（編）『洛中洛外図』角川書店、一九六六年、所収）。図が鮮明ではないがワキの山伏がシテを祈り伏せようとしている場面である。居座の部分も鮮明ではないが、歌い手はおおくても五人を越えない。やはり笛の後方にかたまって座っている。

図11は、永青文庫所蔵『薪猿楽図』の一部で、「御社上りの能」を描いたものである。居座の歌い手は屋根に隠れていて数えにくいが、五人である。図12、図13、図14の三点は、国立能楽堂所蔵『江戸初期古能狂言之図』であり、それぞれ「舎利」「唐船」「道成寺」の上演図である。居座の歌い手は、それぞれ三人、四人、三人である。図15、図16の二点はやはり国立能楽堂所蔵の『古能楽図（慶長最古図）』である。それぞれ「三輪」「熊坂」の上演を描いている。舞台での上演ではなく、座敷における上演を描いたものと思われる。

図15の「三輪」は、後シテが作り物のなかから現れる直前の場面で、ワキが神詠をよむ場面であろう。第二章で紹介した記事、弥石源大夫が観世小次郎元頼の演じかたを批判したのは、まさにこの場面である（『近代四座役者目録』）。居座の歌い手は何人だろうか。作り物の後方のそれぞれ左右に、袖無しの裃を着けた役者が正座（平座）をして座っているが、この二人は場面からして作り物の引回しをおろすために、この位置にいると考えられる。ということは、この二人は作り物の出し入れなどの作業を担当していた狂言役者であると考えることもできる。また、現代の常識をそのまま適用して、シテ方の後見であるともみることができるかもしれない。さらに、単純にここでの流れにそって、居座の歌い手であるとするみかたもあるだろう。どれが正しいのか、判断がつかないところだ。

図16の「熊坂」では、囃子方の後方に四人並んで座っている。図15と同じように、やはり袖のない裃を着けているが、場面は作り物が関係するような場面ではない。したがってこれら四人は居座の歌い手であると考えられるだろう。しかしまだ、囃子方の後見であるという可能性もないわけではない。囃子がいずれも素人であって、それぞれが後見役を必要としている状況を描いていると考えるのであれば、居座の歌い手はひとりもいないということになるだろう。

この項の最後に、江戸初頭以前の成立とみられている演能の手引き書『八帖本花伝書』に含まれる図をみておこう（図17）。『八帖本花伝書』には、本文にくわえて、曲の一部分の舞いかたをしめす図がいくつか載せられており、その図のなかで居座の歌い手の位置がしめされた図が三つある。居座の歌い手は「地謡」「同」「居衆」な

どのことばで図のなかに記されるが、それぞれが歌い手ひとりをしめすものと考えて人数を数えると、Bの図では八人、AとCの図では七人である。

これは、人数的には現代とほぼ同規模とみてよく、この項でまとめてあつかっている小規模の人数（二人から五人）ではないが、用語のうえで特徴があるのでここにおくことにした。後世にいう「地謡」を表示するために、「地謡」だけではなく「居衆」ということばも用いているのは、「地謡」ということばがまだそれほどなじみのないことばであったことのひとつの証拠となるだろう。なお「同」という表記は、「同音」を意味する表記ではなく、「地謡」を省略して「以下同」の意味で記している。

四、室町期の居座の歌い手

室町期までさかのぼると、「地謡」ということばはまったく一般的なことばでなくなる（「地謡」の初出については前章、参照）。「惣（のうたひて）」（『腋応答長俊授息書』『毛端私珍抄』など）という呼びかたもあるにはあったが、ワキツレなどの立ち役を明確に除外した呼びかたではない。したがって「居座の歌い手」は、演じられる現場での現象としては存在するものの、独立して特定のはたらきを負わせられた役割の概念としては、存在しないものなのである。

室町期の資料をみてみることにしよう。図18は、上演の絵図としては最も古いとされる、有名な国立歴史民俗博物館蔵『洛中洛外図（町田本）』で、図1、図5と同じように「高砂」の前場が描かれている。景観年代は大永五（一五二五）年頃と推定されている。それを信頼するなら、江戸期のはじまりよりも約七五年前の制作であることになる。時代的には、能の大成者のひとり世阿弥の晩年から、ほぼ百年後という時代だ。

この絵図では、舞台の後方におおきく張り出した居座があり、そこに何人かの役者が前を向いて座っている。これはまさしく居座の歌い手のようだ。歌い手は三人いるようにみえるが、一番左は笛吹きである。したがって居座の歌い手は二人である。この人数は、舞台左に並んでいるワキとワキツレの人数（三人）よりもすくない人数である。

明らかにこの時代の制作とされている上演の図はこれ一点である。では、絵図ではなく言語的な資料において、居座の歌い手の人数が判断できるような資料は存在するであろうか。その人数を直接しめしてくれる資料はまったくないが、手掛かりが皆無というわけではない。猿楽一座の歌い手全体の規模を語ってくれる記事ならばいくつかある。

> 未刻風流（延命寺也）来、〔中略〕、其後笠、鐘・太鼓等林手二三十人、〔中略〕、次師子舞之、次能者十番切舞之、ウタイテ五六人在之、頗如猿楽、可謂見事。（『経覚私要抄』長禄二（一四五八）年七月一八日）

猿楽の一座ではない風流のグループが能を演じた。そのありさまが猿楽一座による上演によく似ていたという記事である。似ている点として、歌い手の規模が指摘され「五、六人」とある。書き手の大乗院門跡の経覚（一三九五―一四七三）には、猿楽の歌い手人数は五、六人程度というイメージがあったのは確実であろう。

この数字は、居座の歌い手が含まれた人数なのだろうか。はっきりしたことはまったくわからない。しかし、このなかに居座の歌い手が含まれているとして、次のような計算をしてみよう。まず、歌い手を全員で六人とする。シテ、シテツレ、ワキ、ワキツレをそれぞれひとりずつ引いたなら、居座の歌い手は二人になる。シテとワキだけを引けば居座の歌い手は四人となる。もちろん、居座の歌い手の数が「五六人」に含まれていなかった可能性もある。後ろにたくさん並んでいたが、経覚はこれにまったく言及しなかっただけなのかもしれない。

さらにこれより二十六年さかのぼると、世阿弥の晩年の時代に重なる。その年の記録に、やはり人数を示してくれるものがあるので次に引いておこう。

> 鳥羽二女猿楽勧進。〔中略〕。美女五七人歌舞殊勝言語道断見物也。拍手咲なと八男也。女共は如遊君音声殊勝。（『看聞御記』永享四（一四三二）年十月十日）

女猿楽というめずらしい催し物をみたことを記すくだりであるが、「五、七人」という数は居座の歌い手も（もしいれば）含む歌い手全員の数だと断言できる。「美女五七人」とは、日頃は目にすることのない女の歌い手の数であり、舞台後方の居座にいたからといっても数えあげないはずはないからだ。しかも男は歌にくわわっていない。ここで、歌い手全員がかりに「美女七人」であったとしよう。そして、先と同じように扮装した歌い手四人を引く。そうすると残り、つまり居座の歌い手は三人になる。シテ、ワキだけを引いたら五人となる。

以上がこれまでにみいだし得た、室町中期の上演における歌い手人数の資料のすべてである。資料のすくなさは如何ともしがたい。『経覚私要抄』においては、居座の歌い手は、そもそも勘定からはずされている可能性もあるので、明確な判断はむずかしい。いっぽうの『看聞御記』の記事からは、居座の歌い手の人数が確実にすくないということがわかるだろうが、これとて個別の一例であるにすぎない。したがってここでは明確な結論はだせないが、室町期の居座の歌い手人数は小規模だったようであり、江戸初期や現代にみられるほどの規模にはまったく達しなかった可能性があるとだけ、述べておくことにしよう。

さらに時代をさかのぼると、世阿弥の伝書のなかも居座の歌い手が登場している。すでに第三章でふれたように、世阿弥は「大勢」「下にて謡ふ者」「連座の輩」などといった表現で、居座の歌い手を表しているようだ。「下にて謡ふ者は烏帽子着べからず。大勢に紛るゝ也」（『申楽談儀』）と世阿弥はいう。訳してみると、「下にて謡ふ者」は烏帽子を着けてはいけない。もし烏帽子を着けたままだったら、「大勢」と区別がつかなくなってしまうからだ、といった訳になるだろう。

烏帽子を着けている者、つまり「大勢」のほうは、後世の絵図にみられるような居座の歌い手であるように思われる。『申楽談儀』の別の箇所で世阿弥は、「大勢の座」について次のようにいう。「大勢の座は、舞台よりはいさゝか切り下げて、畳を敷き」云々。これだけではもちろん、「大勢」の座る位置がどこなのかまったくわからないが、「舞台より切り下げる」という表現からは、「大勢」が扮装した役とははっきり区別された役であるという感じが伝わってくる。

いっぽう烏帽子を着てはならないのが「下にて謡ふ者」である。この歌い手は、いったいどのような歌い手なのだろうか。「大勢」とはことなるという点に焦点をあてるならば、今のワキツレやシテツレなどであるという可能性もある。だが、「下にて謡ふ者」が舞台のどの位置にでていたのか、それもわからないので、居座の歌い手である可能性も完全に消すことはできないだろう。「大勢」ということばとはちがって、「下にて謡ふ者」というその名には、人数や規模についてのニュアンスがまったく含まれていない。そこがネックとなって決定的な判断ができないのである。

追求の方向としては右のように、ワキツレやシテツレであるか、あるいは居座の歌い手であるか、どちらかであろうという二者択一的なやりかたがまずあるだろう。たいていの論者がこの方向で追求をおこなっている。それとならんで、次のような追求の方向もあるのではないだろうか。それは、「下にて謡ふ者」をワキツレ・シテツレでもあるようで、居座の歌い手でもあるような、いわば媒的な役として新たに想像してみるという方向である。もちろんその方向をとることで具体的な像が今すぐに結べるというわけではないが、考えかたの選択肢として、ここに述べておきたい。

五、考察―人数と重要度の変化

地謡の人数のちがいをひとつの指標にしながら、地謡から居座の歌い手へとさかのぼる作業をおこなってきた。地謡という呼称がなくなるにつれて、とたんにその輪郭は曖昧になってしまって、つかみどころがなくなるということが、はっきりとわかっていただけたかと思う。室町期の居座の歌い手の実態を明確にしめすことこそできなかったが、しかしこうやって資料をながめわたしていくと、指摘できることもある。

ここにあげた資料にみられる範囲でいうと、室町期の居座の歌い手は数人といった場合がおおい。そして江戸の初期になるとさまざまな場合があって、二、三人ということもあれば、十人ということもあった。しかし、二十五人という規模は、すくなくとも資料のうえではみられなかったのである。それが江戸の中期になると、別にめずらしくなくなる。人数の最大値があがっているだけではない。最小値のほうもあがっている。江戸初期の絵図では、居座の歌い手が二、三人というものもあったが、たとえば『喜多流能楽次第』では、地謡の人数はすくない場合でも七人が想定されていたのである。

もちろん最初にふれたように、地謡の人数には流儀によるちがいという要素もある。また、同じ時代であっても、一回一回の上演ごとのちがいは非常におおきい。ここであげた資料の範囲では江戸初期の居座の歌い手はおおいときでもせいぜい十人程度であるが、ここにはあげなかった『豊国祭礼図屏風』（豊国神社所蔵）の「四座立会いの翁」などでは、出演者の人数が極端におおい。室町末期や江戸初期頃に、二十五人程度の規模の歌い手が登場する場合がまったくなかったといいきることはできない。

そういった例外的なものを、乱暴に無視することにしよう。ここに紹介した絵図や言語的な資料から、江戸の初期から中期にかけて、居座の歌い手の人数がしだいに増大する傾向にあるといってよいのではないだろうか。はっきりした年代は今はわからないが、「地謡」という名称が役者のあいだに定着し、「地謡」のなかで統率者（地頭）がはっきりと特定されるようになり、「地謡座」が舞台の左に増設されるようになるなどといった変化は、江戸初期から中期にかけてのどこかで起こった変化である。こういったことは、地謡の人数が江戸中期に向かって増大していく傾向にあったという仮説の肯定材料にこそなれ、否定する材料にはならないだろう。

次に、居座の歌い手が上演にさいしてどれだけ重要であると考えられていたか、いわば重要性の認識の問題に移りたい。ポイントは、室町期、演技者側は、一番の能を居座の歌い手なしで上演可能と思っていたかどうかということである。当時、多人数合唱箇所（現代では「地謡」が担当する箇所）には、ワキやワキツレが主要な歌い手としてかかわっていたように思われる（第七章、第八章）。たとえば国立歴史民俗博物館所蔵の『洛中洛外図』（図18）などをみれば、居座の歌い手の人数（二人）よりも、ワキとワキツレの人数（三人）のほうがおおきいのである。

ここに興味深い記事を紹介しよう。石山本願寺証如の記した『証如上人日記（天文日記）』の天文七（一五三八）年正月九日および正月十一日の条である。

正月九日

金剛大夫為礼来候之由周防申候。〔中略〕。座者四五人有之由候。

正月十一日

金剛大夫二以周防今日会候べきよし申し出候。又周防心得の様尋候へ、と申付とて、装束持参候哉と申遣候。大夫返事二可有御対面之由忝候。又装束四五番のほど八持参候よし申候。此方又申事二八、然者御能させらるべきよし申させ候。返事に忝存候。得其心由申候。〔中略〕能之次第、無翁、老松、実盛、野々

宮、船弁慶、船橋、龍田、岩船後計。乞能当麻同前。乞能玉鬘同前。已上九番午刻已前二初、戌刻半時計二終候。

金剛座の大夫が座の者四、五人を引き連れ、石山本願寺に礼に立ち寄った。そのとき本願寺側は金剛一座側にたいし、装束はもってきているかどうかを尋ねた。金剛側は「四五番のほど八持参候」と答えており、それを受けて本願寺側は、さっそく能をするよう命じている。宴は約七時間つづき（「午刻已前二初、戌刻半時計二終」）、その間に休み休みであろうが、九番の能が演じられた。この時の金剛一座の歌い手は何人だろうか。金剛大夫ひとりと座の者五人、計六名がこのときの一座の人数であったとしよう。今かりに最小限の囃子役、すなわち笛・小鼓の二人を引くとする。すると残りは四人となる。先と同じ計算で、扮装した立ち役四人を引くと、居座の歌い手はひとりもいないことになる。シテ、ワキの二人を引くと、残りは二人となる。

もちろん本願寺には玄人はだしの者もおり、舞台の後方に出ていっしょにうたっていたにちがいない。しかしながら、金剛大夫が臨時に能を引き受けたのは、六名という人数であっても、つまり居座の歌い手がほとんど出せなくても、見せ物として成り立つという確信があったからであり、本願寺側の歌い手の助けを最初からあてこんでいたわけではないと思われる。

謡には、本来、居座の歌い手に割り振られた文言は存在しなかったはずだ。現代、地謡がうたうことになっている多人数合唱箇所のすべては、もともとシテやワキがそれぞれ単独に、あるいは両者の同吟でうたうべきであると規定されていたと考えられる箇所である（第三章での仮説）。現代でこそ、居座の歌い手（地謡）なしの上演は、想像もつかないことであろうが、当時の金剛大夫にとってはかならずしもそうではなかった。

居座の歌い手にたいする認識は、現代とまったくことなっている。居座の歌い手の必要不可欠さの度合は、格段にちいさいものであったかもしれない。同じことはもちろん、世阿弥にたいしてもいえるだろう。シテとワキの二人で演じられる能であれば、ワキのほうはひとりか二人で演じるべきである。世阿弥はそのように考えていたのである（『習道書』脇の為手の心得の条。第三章、参照）。ワキツレにたいして期待はほとんどもたれていない。これは、ワキのほかに登場するはずの「大勢」の出演をみこんだうえでいわれているのだろうか。そうではないと考えたい。世阿弥は居座の歌い手に、何も期待していないのである。

六、むすびにかえて

図1の『能狂言絵巻』をみると、ワキ、ワキツレと地謡がひとかたまりになってシテと対比されているような雰囲気が伝わってくる、と述べた。これはたんに絵がもっている雰囲気にとどまることではない。地謡とワキやワキツレは、じっさいの演技においてもたがいに近い距離を保っているものである。ワキ方が地謡として出演することは、江戸期にはしばしばあったことで、よく知られており、ここでくりかえすまでもない。それとは別に、ワキやワキツレと地謡との密接さをしめす極端な一例として、江戸初期の演出の様子を伝えている形付『観世流舞付』（宮内庁書陵部蔵）巻二の「景清」の一部分を、次に引いておきたい。

七大夫仕たる様子。作物四角ニシテわらや。杖右ノ方ニ寄かけて置。唐帽子なく候故、頼政頭巾したる也。扇持、せりふ云てツレ座ニ着とやかて「せうもん」と云小謡の内に引回し取。ツレ立て「ふしきやな」と云。「又いつちとかこたふへき」と云時男〔＝ワキツレ〕立て「いかに」と云。又里人〔＝ワキ〕、も初ニ出て地謡の後ろにゐて、よび出す時出てあしらひもする。〔以下、省略。傍点、藤田〕

江戸初期の人気役者、喜多七大夫の演技の記録として書かれた部分である。景清のワキは里人という設定であり、

都から訪ねてきた娘（ツレ）とその従者（ワキツレ）を、景清（シテ）に引きあわせる役である。そのワキは現代では（というか当時のふつうの上演でも）、必要な場面になって幕から登場する。しかし七大夫の場合はそうではなかった。里人は、囃子方後方の「地謡」のなかにおり、必要な場面になると、そこから舞台の前に出てくるのである。現代、この曲のワキの扮装は各流とも、「素袍上下」に小刀をさすという「扮装」である。

しかしこの素袍上下は、「扮装」と呼べるのだろうか。この姿で頭に烏帽子を着けたなら、かつての地謡の正装した姿そのものになってしまうではないか。私たちの常識においてはふつう、ワキ・ワキツレと地謡とは存在のレベルがことなるものである。ワキやワキツレは「扮装」した人物であり、地謡はそうでない。いわば虚構の人物を支える裏方である。その存在のレベルのちがいは、服装のちがいによってしめされることになっていると考えるのがわれわれの常である。ところがこの例においては、われわれのそういった常識が、かんたんに乗り越えられている。「景清」のワキは、立ち役でもあり、地謡でもあるのだ。

あくまでも想像であるが、世阿弥の「下にて謡ふ者」も、こういった変化自在の存在だったかもしれない。

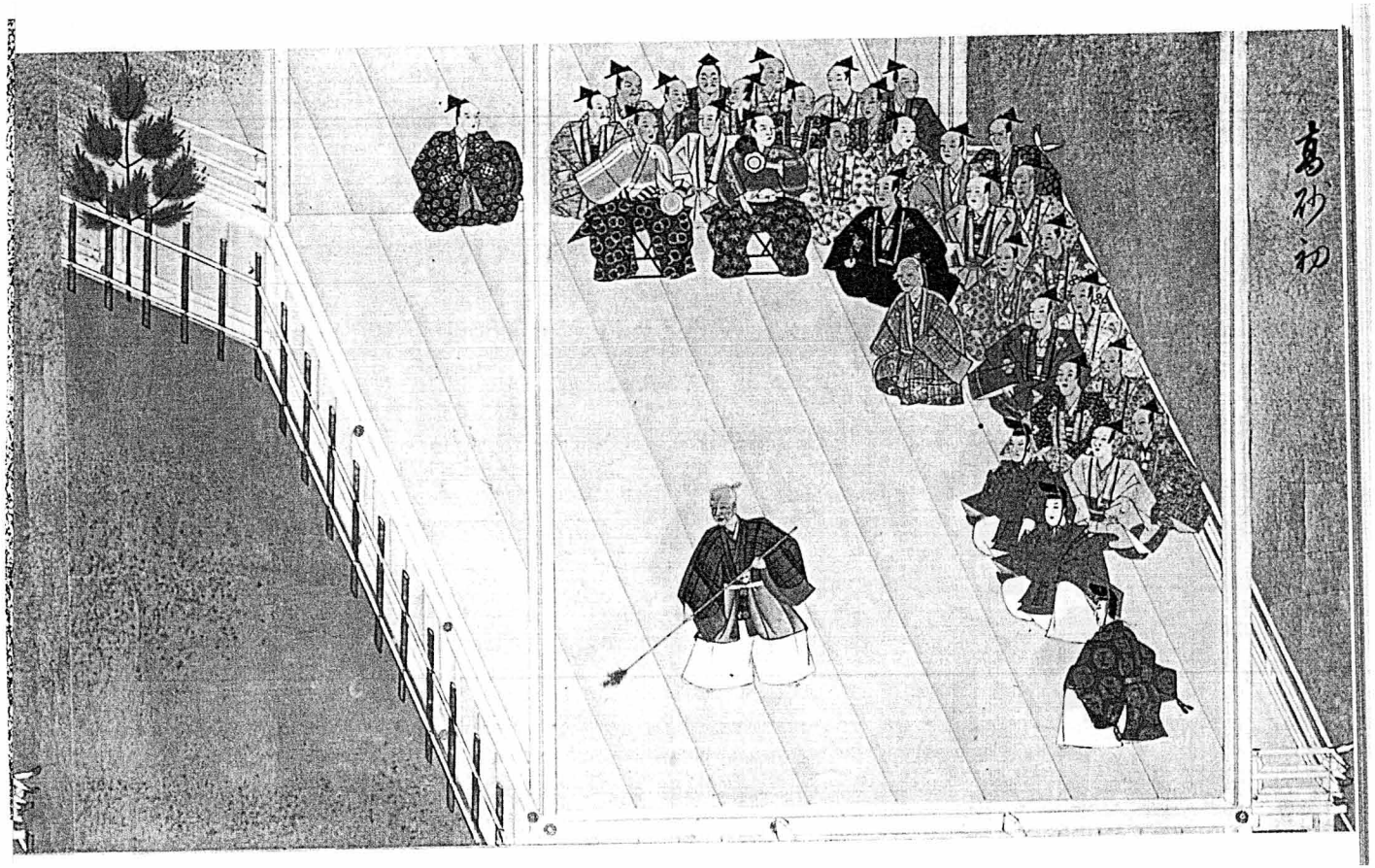


図１、『能狂言絵巻』　東京国立博物館蔵

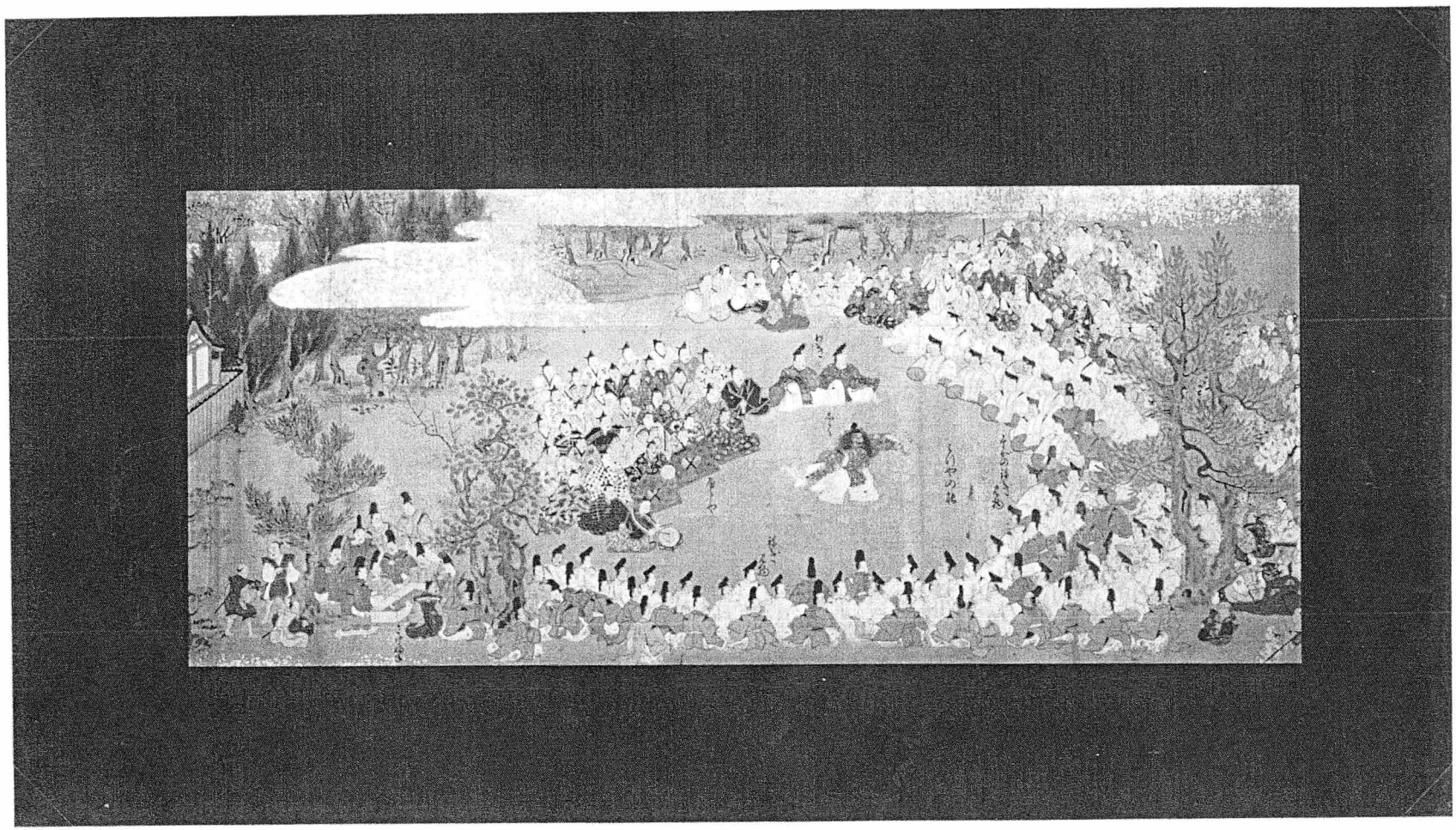


図2、『奈良水屋能図』　永青文庫蔵

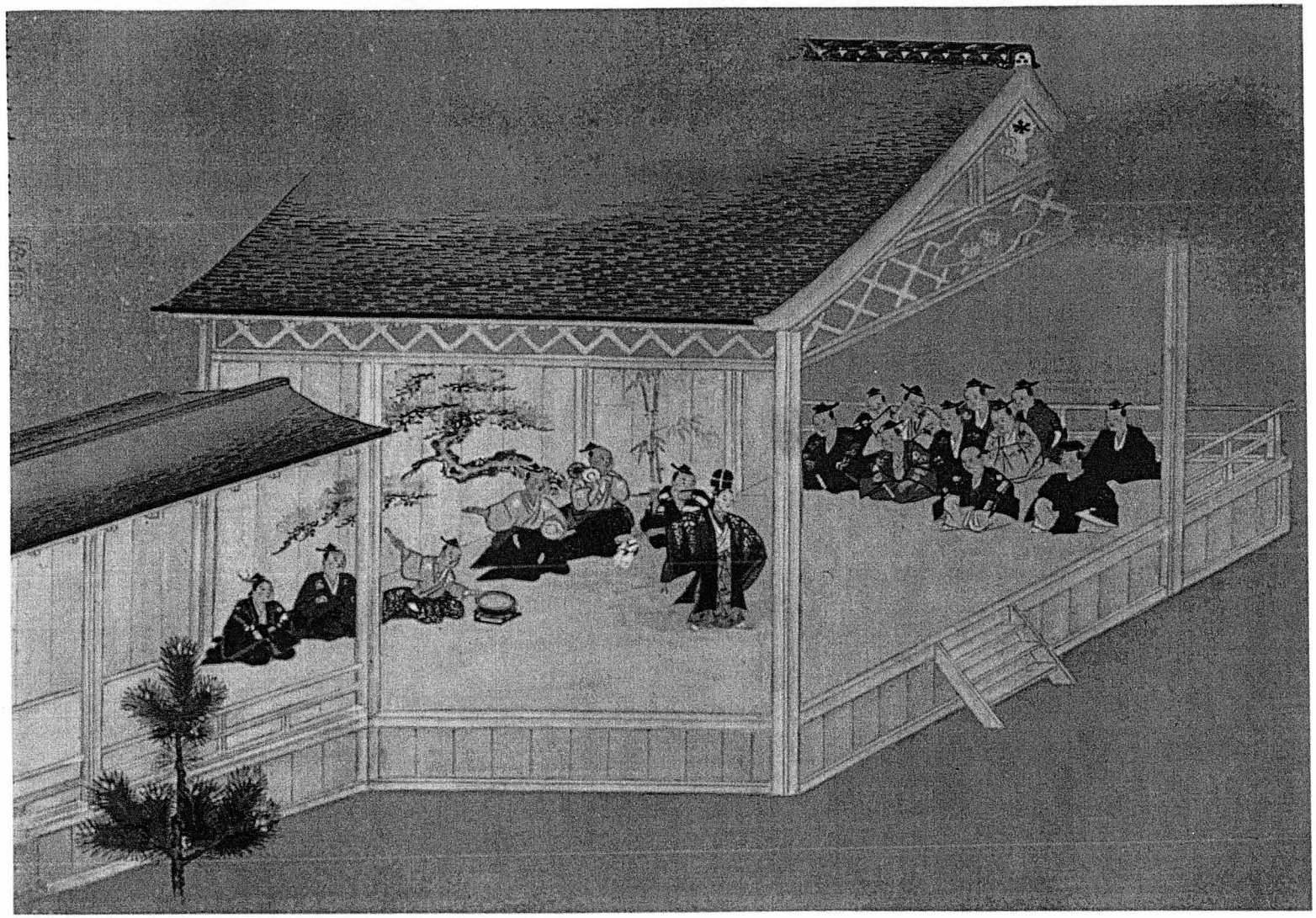
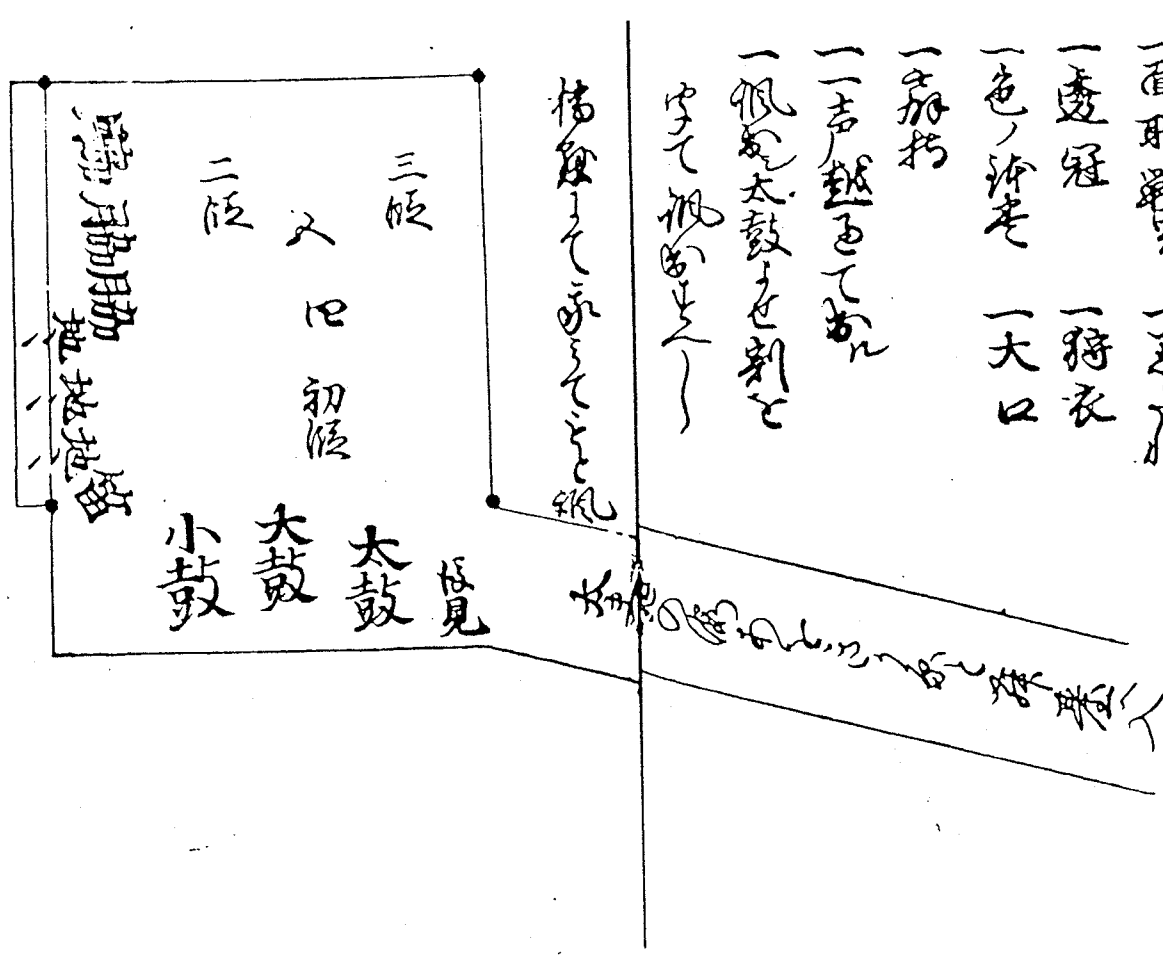


図3、『宮中能楽図』　国立能楽堂蔵

図4、『舞楽大全』　高知県立図書館蔵



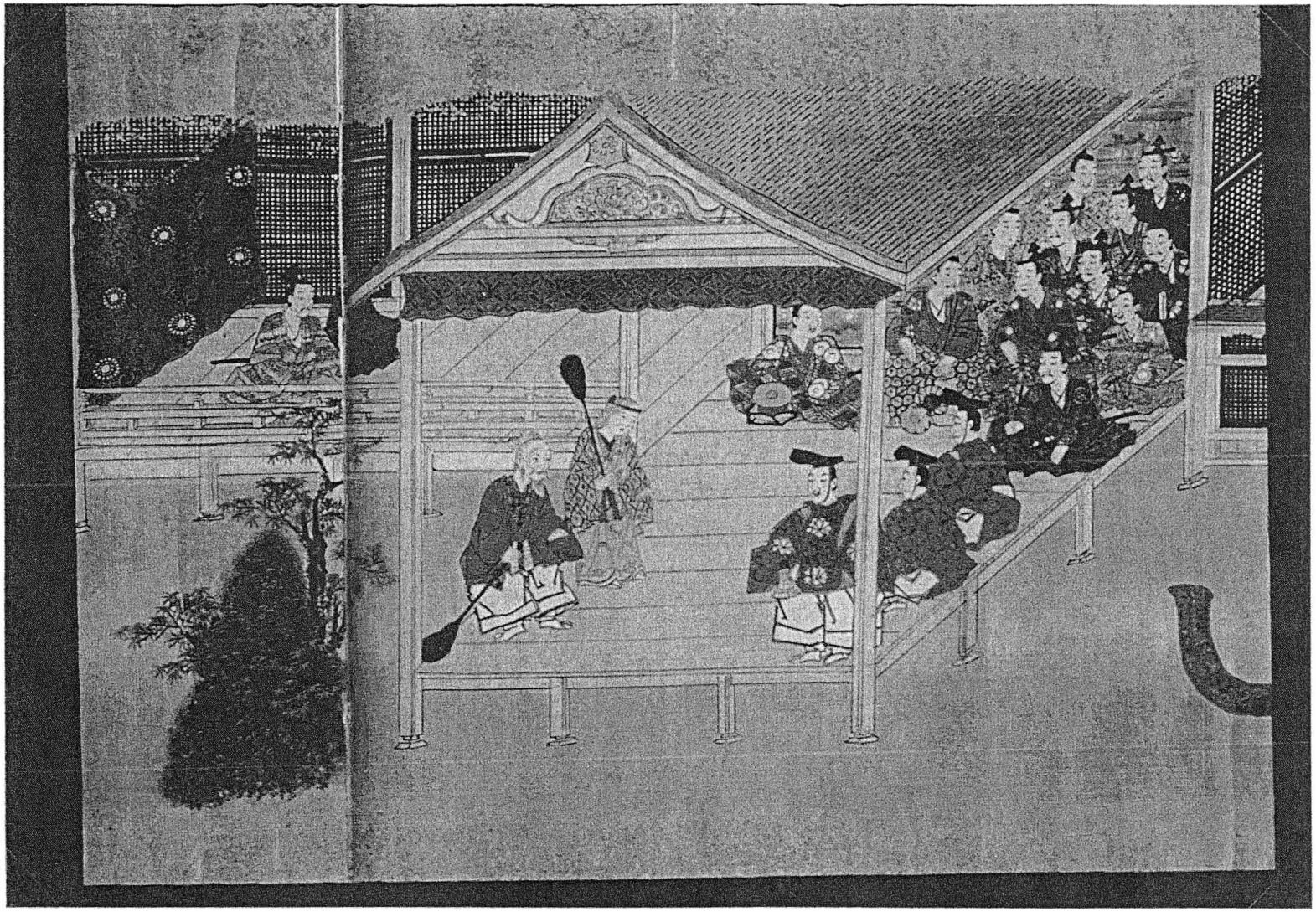


図5、『諸礼つくし』　ケルン東洋美術館蔵



図6、『江戸名所図屏風』　出光美術館蔵



図7、『京風俗十二カ月図巻』　個人蔵

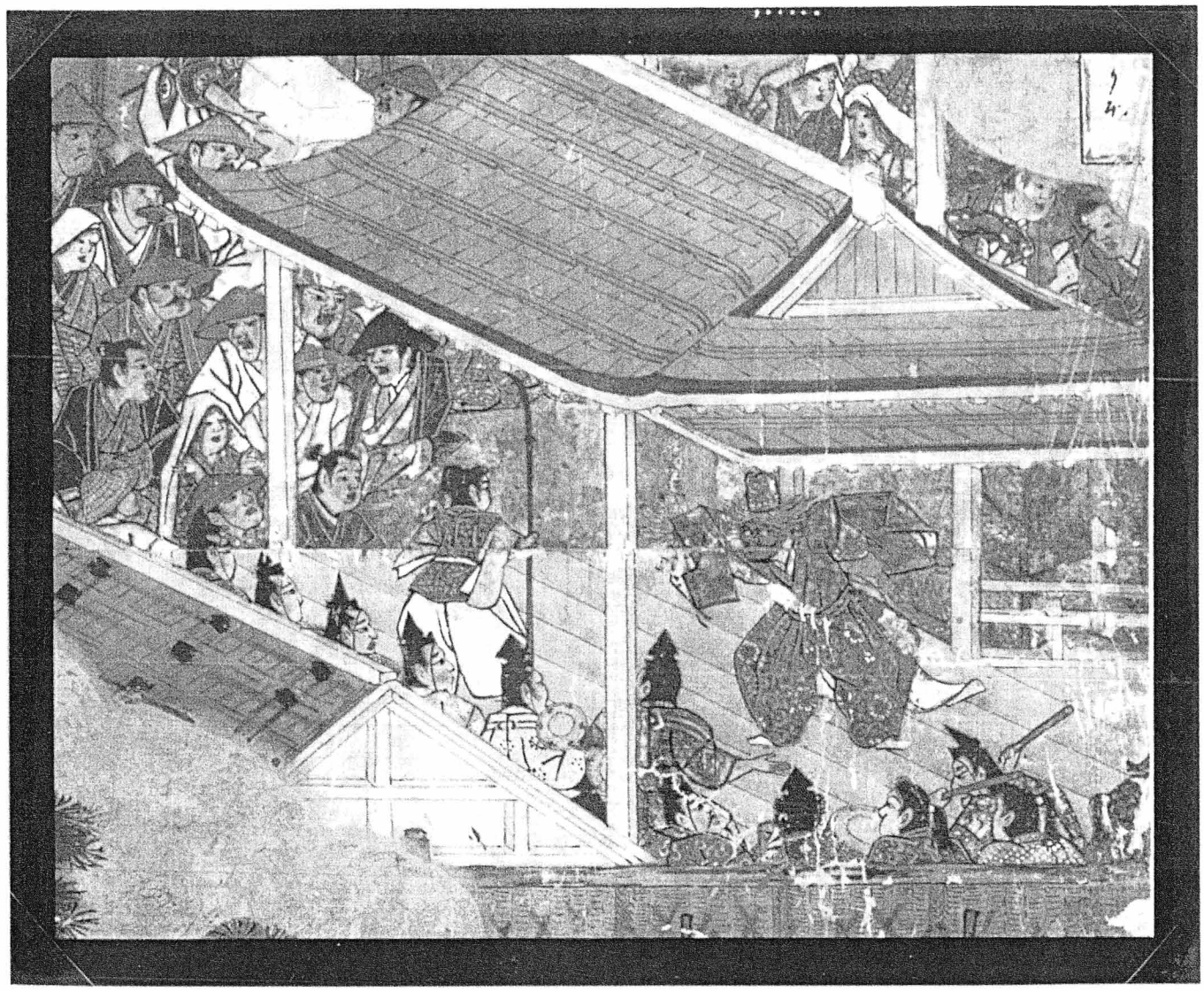


図8、『洛中洛外図　舟木本』　東京国立博物館蔵



図9、『四条河原図巻』　個人蔵



図10、『洛外図』　個人蔵

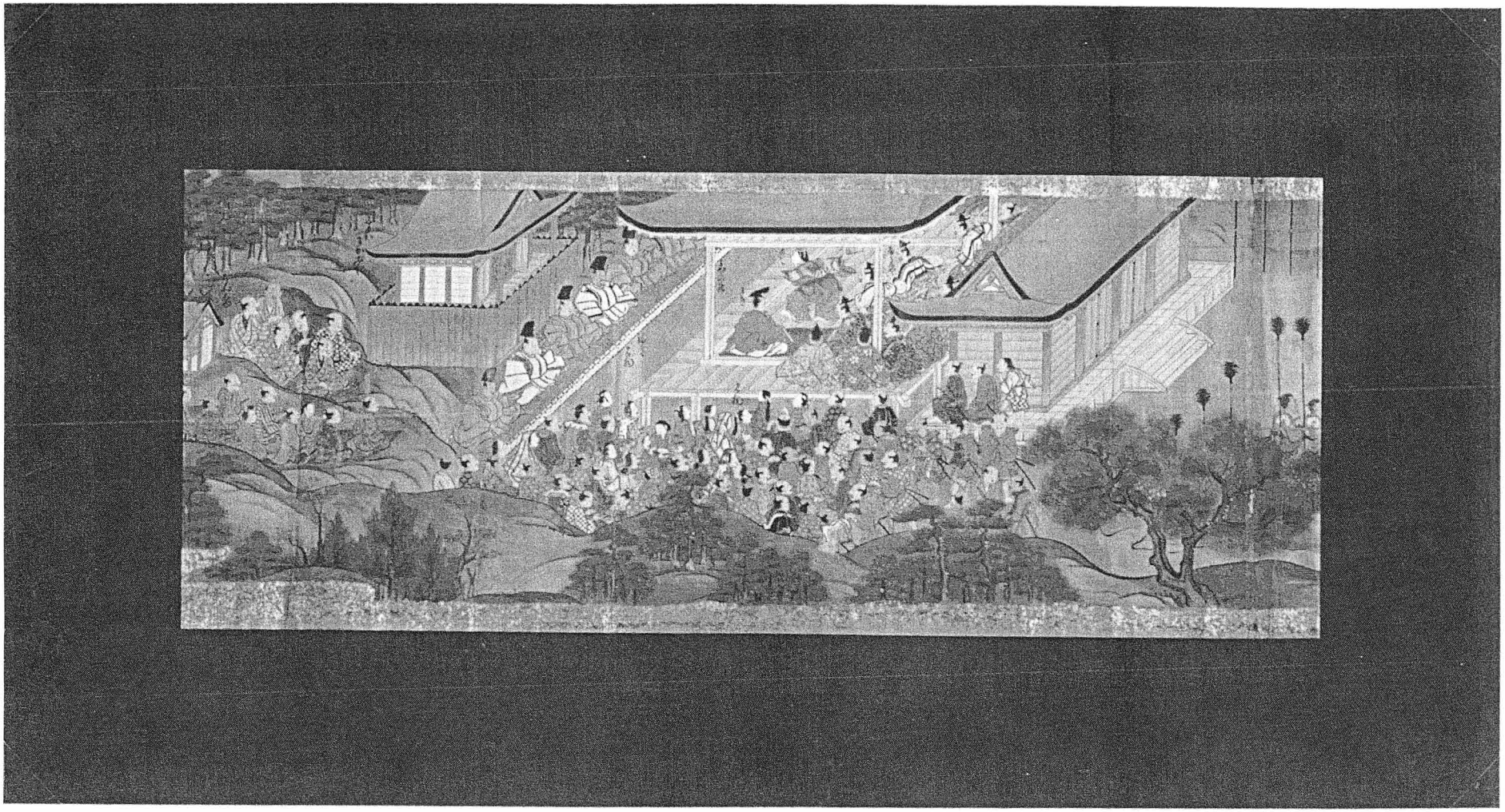
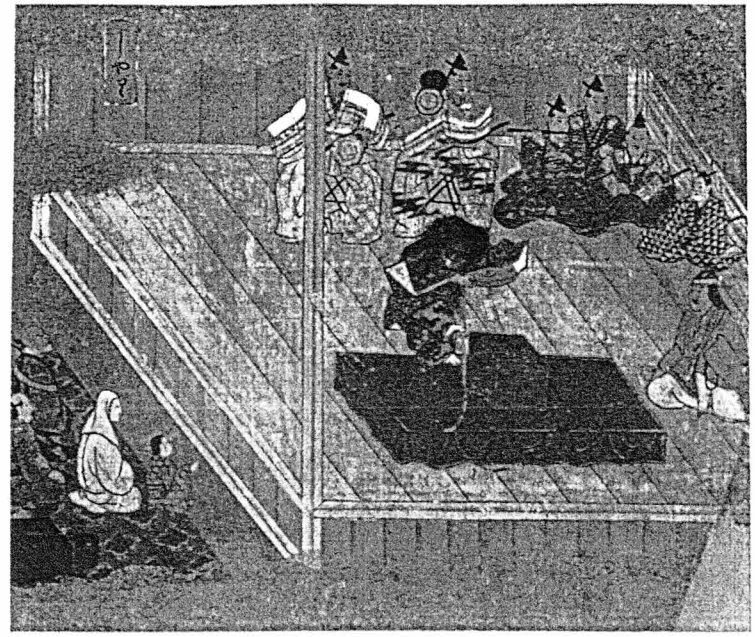
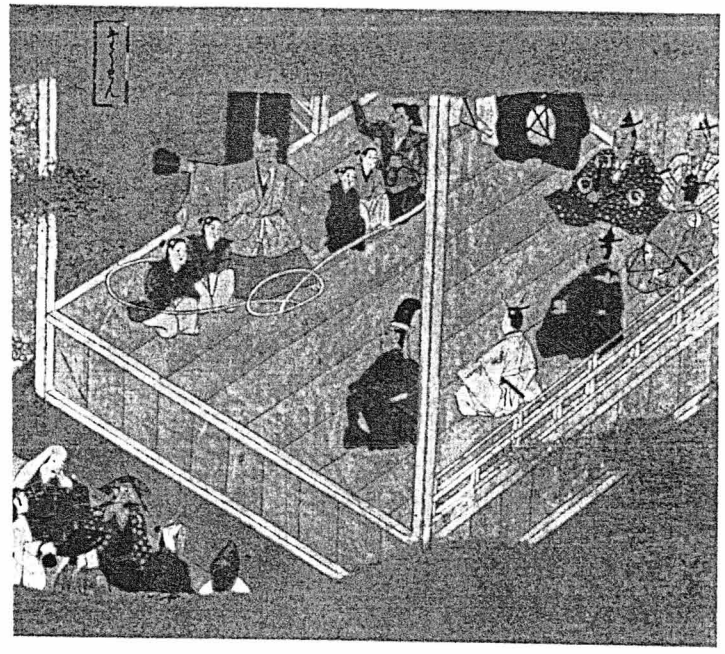


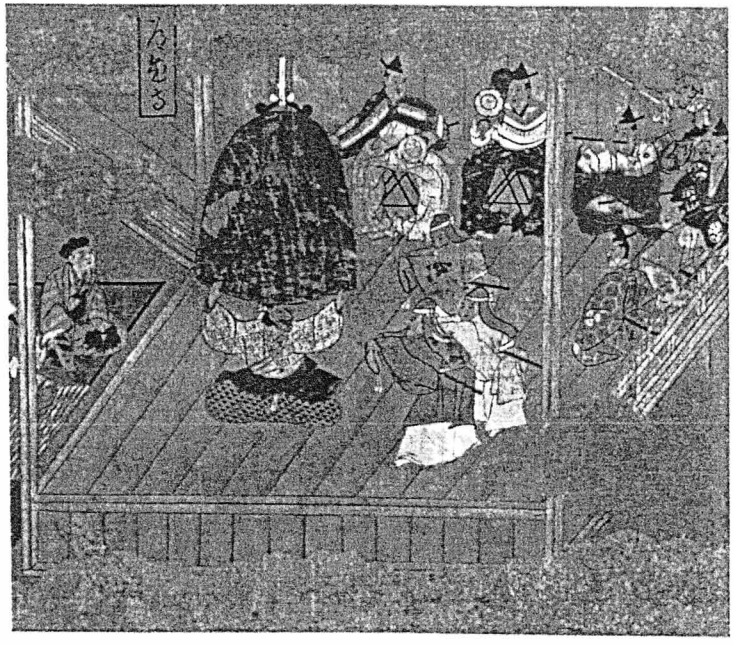
図11、『薪猿楽図』　永青文庫蔵



12.

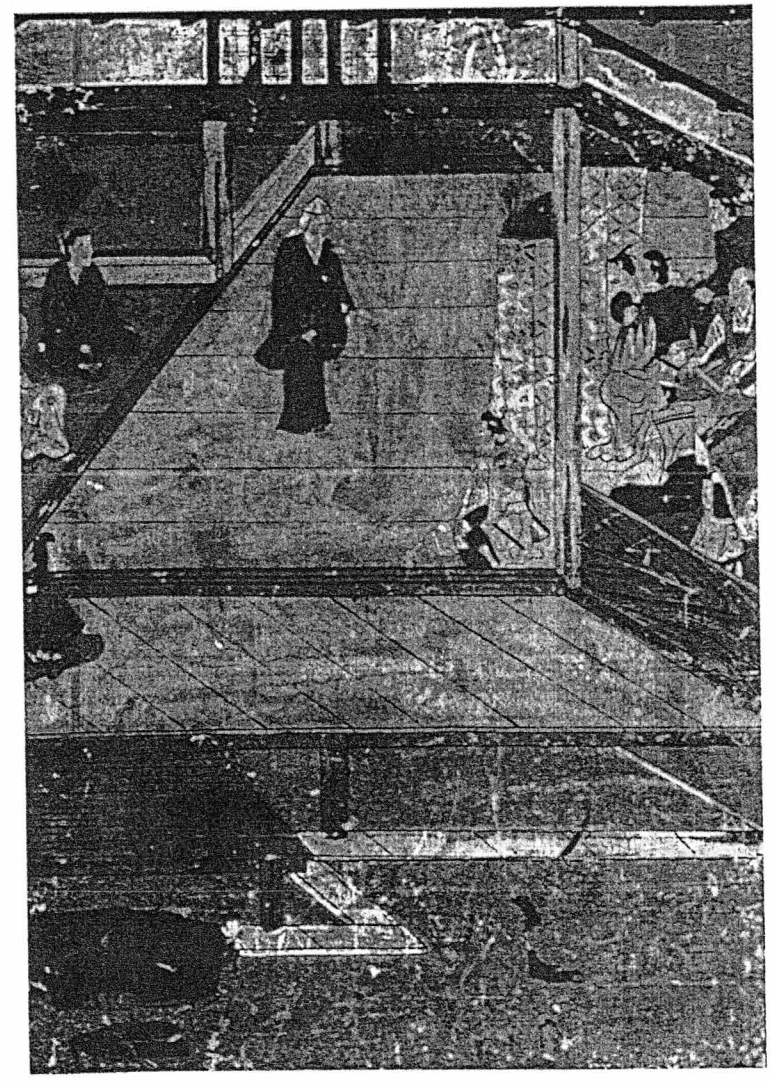


13.



14.

図12、13、14、『江戸初期古能狂言図』　国立能楽堂蔵



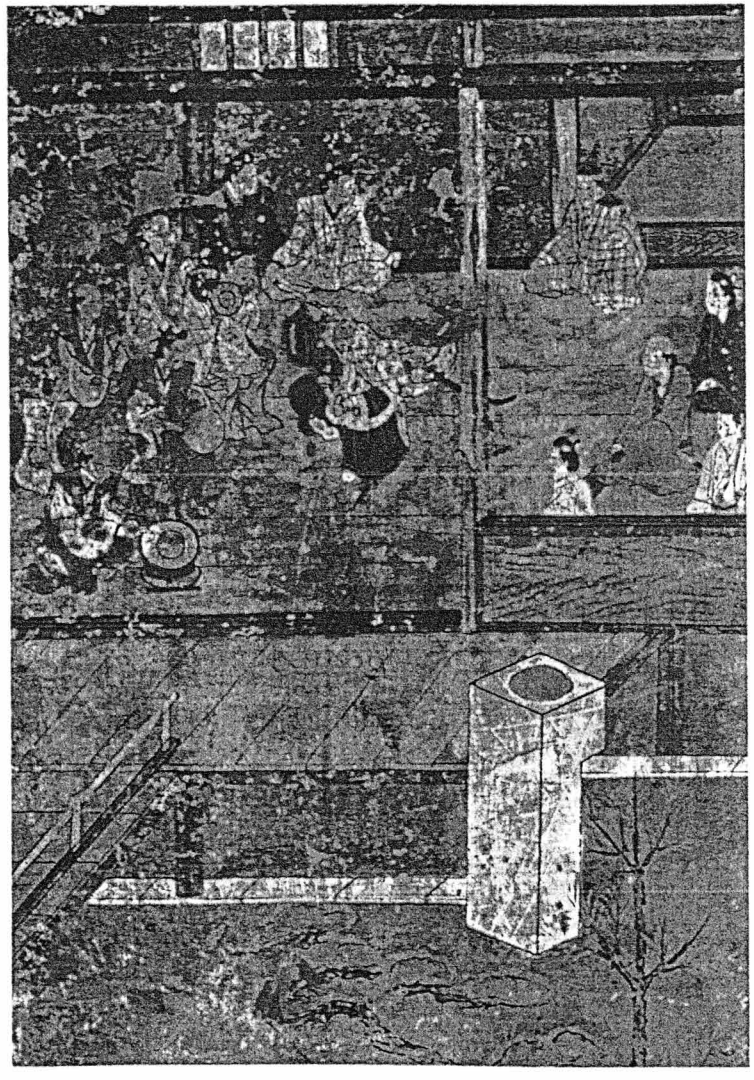


図15、16、『古能楽図（慶長最古図）』　国立能楽堂蔵

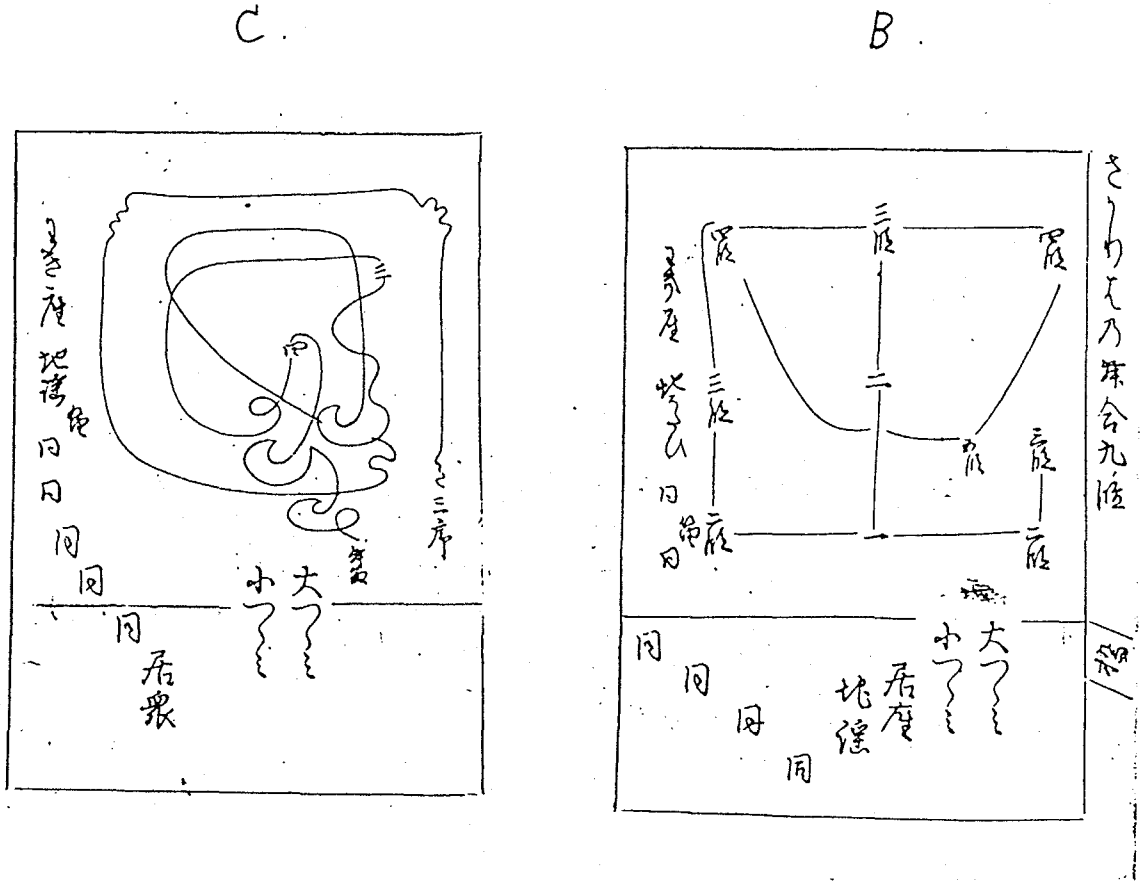


図17（A，B，C）、『八帖本花伝書』　早稲田大学図書館蔵

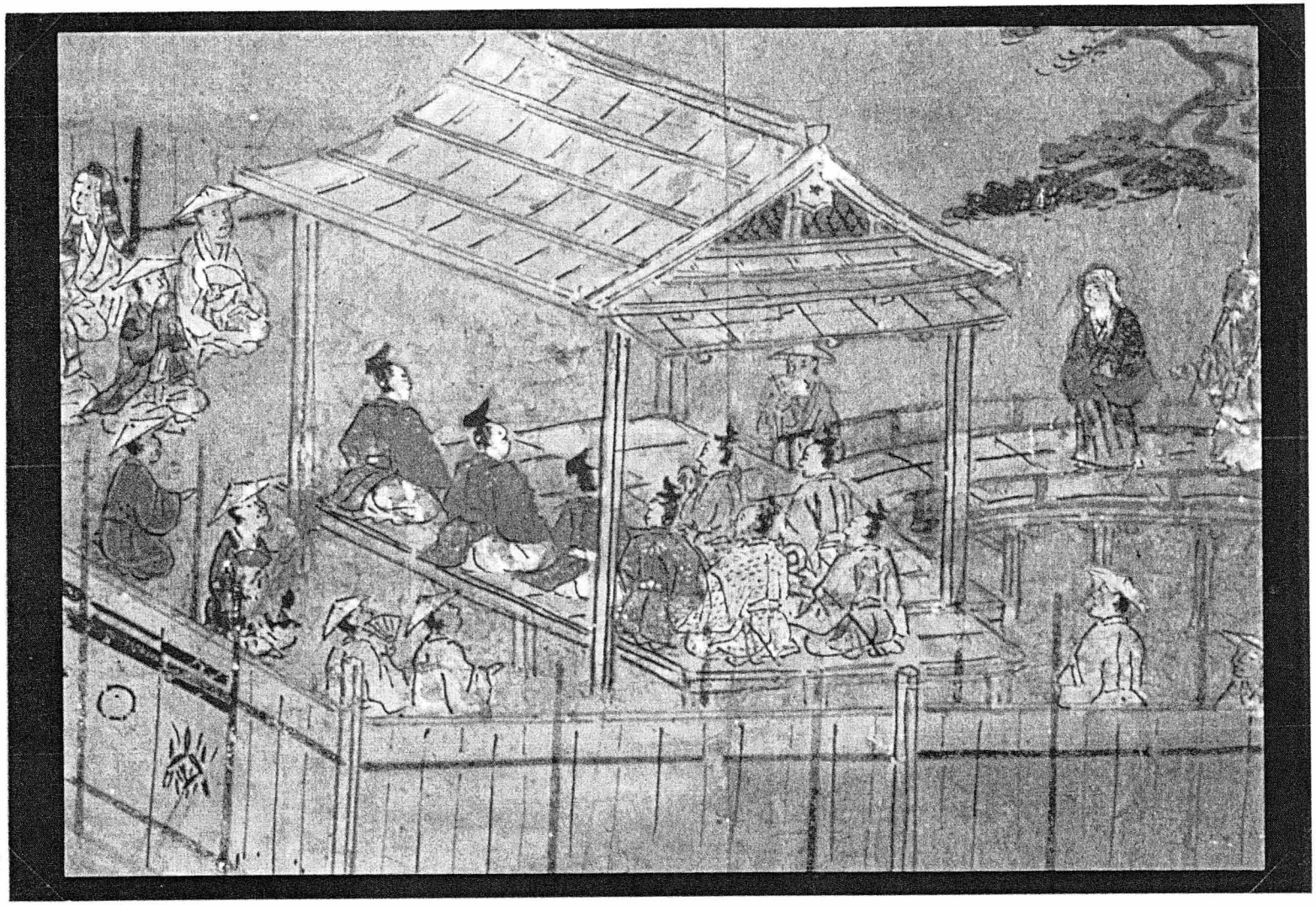


図18、『洛中洛外図　町田本』　国立歴史民俗博物館蔵

第七章　ワキは多人数合唱にどのようにかかわってきたか？

一、能においてワキは何者とみなされているか

能を見たことがある人はだれでも、一曲の途中から舞台の角にずっと座っているワキという役割にたいして、何らかの疑問をいだいた経験があると思う。例えば、「敦盛」という曲をみてみよう。いちばん最初に舞台に登場するのが、ワキが扮する蓮生という名の法師である。登場した後、自分はかつて敦盛を討った熊谷次郎直実であるが今は出家したことを述べ、これから敦盛の菩提を弔うために一の谷に向かうという。つづいて〔道行〕と呼ばれるみじかい歌がワキによってうたわれると、所ははや一の谷という設定である。

ワキが舞台の角にすわると、シテつまり、一番の能の主役の登場である。シテは草刈りの男に扮しているが、実はこれが敦盛の幽霊の化身なのである。シテの男は、同じ扮装の草刈りの男を他に数人連れて舞台に姿を現すと、草刈りの「憂き身」を嘆くひとまとまりの歌をうたう。このあいだ、ワキはじっと舞台の角に座ったままである。

草刈り男たちによる歌がすむと、ワキはゆっくりと立ち上がり、シテに向かって声をかける。いくつかのやりとりをへたのち、ワキは単刀直入に「おことは誰ぞ」とシテに尋ねる。シテのほうが「我は敦盛の所縁の者にて候なり」と答えると、ワキは「南無阿弥陀仏」と唱えて手をあわせる。シテの草刈り男ははっきりと名を明かさないまま、ワキの蓮生のまえから姿を消してしまう。ここでシテは橋がかりをとおって楽屋に中入するが、ワキのほうは舞台の角にすわったまま居る。

舞台には、シテに代わって狂言役者が登場する。土地の人という役の設定である。ワキはこの人物とことばをかわし、最前の草刈り男が敦盛の幽霊の仮の姿であったことを悟り、舞台は後半（後場）へとすすむ。

後場の最初には、ワキが担当する〔待謡〕とよばれるみじかい歌がある。「夜もすがら念仏申し、敦盛の菩提を尚も弔はん」という文言でこのみじかい歌が結ばれ、やがて後ジテが登場してくる。武将の姿で現れたシテにたいして、ワキはふたたびことばを二三交わすが、敦盛の幽霊はすぐに、「罪障を晴」すための「懺悔の物語」を熊谷のまえではじめる。展開される物語は、平家の滅びてゆく有り様、そして敦盛じしんの最期にいたるまでの長い物語である。この物語がつづくあいだ、ワキは何度かシテのほうに体を向けるが、それ以外にめだった動きはなく、やはり舞台の角に居るだけだ。

物語はやがて大詰めとなり、敦盛の最期が語られるにいたる。その部分の文言をすこしここに引いておこう。内容に伴って謡のテンポも急調となり、大小鼓による伴奏も勢いを強める。

> 敦盛も馬引き返し、波の打物抜いて、二打三打は打つぞと見えしが馬の上にて、引つ組んで波打際に、落ち重なつて、終に討たれて失せし身の、因果はめぐり逢ひたり、敵はこれぞと討たんとするに、仇をば恩にて、法事の念仏して弔はるれば終には共に生まるべき、同じ蓮の蓮生法師、敵にてはなかりけり、跡弔ひて賜び給へ　／＼。〔現行の観世流本文による。傍点、藤田〕。

敦盛の幽霊自身による物語の世界から、舞台の現実、つまり敦盛の幽霊と出家した熊谷とが共にいる世界へと焦点が移るのは、「敵はこれぞ」という文言以下であるが、この文言がうたわれてから一曲全体が「跡弔ひて賜び給へ」という文言で終了するまでほんのわずかな時間しかない。舞台上でシテはワキ蓮生の方向を向き、打ちかかろうとする。ワキはシテのほうに体を向ける。ワキの動きはそれだけだ。シテが舞いおわるとワキも立ち上がり、シテの後について幕にはいる。

以上、ワキの動きを中心にして、「敦盛」の舞台展開をまとめてみたが、ここからワキについてふたつのレベルで問いをたてることができよう。まずひとつめは、ワキという役割において人物に扮することのしめる位置の問題

である。つまり、ワキが蓮生に扮しているということが、能においてはどの程度重要な位置をしめているのか、という問いである。「敦盛」に登場する蓮生という人物は、シテの登場によって舞台上に再現された時間空間と同じ時間空間にいる者として構想されているのだろうか。

われわれは能をみるとき、解説書などであらすじを最初に読んできて、能の「敦盛」が「敦盛の幽霊と、敦盛を討った者との再会する劇」であると期待してみようとするかもしれない。討った者と討たれた者との再会という、いかにも何かがおこりそうな設定である。観客としては討たれた者の恨み、そして討った側の理屈がどのようにぶつかりあうのか、またどのように舞台上に展開してゆくのかに当然期待を集中させるであろう。ところが舞台はそのような期待にまったくこたえてくれない。敦盛の幽霊が長い物語りを終え、気持ちが目のまえの蓮生に向いたとたんに敦盛は弔いを受け、曲が終わってしまうではないか。シテとワキは一瞬すれちがっただけである。ワキがわざわざ蓮生だと名のったことの意味はいったい何だったのだろうか。蓮生は、幽霊を引き出すために一の谷に身をおき、出てきた幽霊を弔って追いはらうという行動をしただけではないか。敦盛の舞台についてのこうした悪口は、能をみて退屈する現代の観客のおおくの共感を得られるであろう。

しかしながら能のなかには、「敦盛」とはちがって、こうした批判をはっする余地さえない曲が数おおく存在している。つまり、ワキとシテ両者の人物どうしのぶつかりあいがまったく起こりそうにないような曲がおおくあるのだ。われわれはそのことにも注意を向けなければなるまい。

幽霊の出てくる他のおおくの曲においては、幽霊の相手たるワキの人物が、幽霊の生前あるいは死に直接関係する人物であるという設定はほとんどない。幽霊はたいてい遠い過去の者として、ひとりの旅の僧のまえに現れるのである。両者のあいだにみられる典型的なやりとりは、僧の側が相手の素性に不審をいだき、それを問うというやりとりであり、素性が明らかになった後には、ワキの僧が「逆縁ながら」幽霊を弔うというやりとりがベースになる。

後場の主役が幽霊ではなく神の場合には、ワキが神官である場合がおおい。だが神官にしたところで、最初に現れる化身に土地の物語りをもとめ、素性をたずねる以上のことはおこなわない。また、僧が後場で幽霊を弔うという存在目的を与えられているのにたいし、神本体が出てくる種類の能の後場における神官は、そういった存在の口実さえもうけられていないのだ。無理やりに意味づけをすれば、神の出現を傍らでみる人物ということにでもなるだろう。

こういう曲群を能の中心的なレパートリーとするのであれば、「敦盛」にたいするさきほどのような批判は、たんにワキが扮する人物の一般的なパターンを踏まえていない、不当な物いいということになりはしないであろうか。

現代、一般的には、能は「演劇」のひとつに分類される。「敦盛」なら「敦盛」というひとつの能を人に説明するとき、現代のわれわれはすぐに、登場人物とあらすじを中心に語ってしまうのである。たとえば現代の『能狂言事典』（平凡社、一九八七年）の「敦盛」の解説は、「僧となった熊谷直実が、一ノ谷で手にかけた敦盛の菩提を弔うために再び須磨を訪れると、笛の音が聞こえ、草刈りの若者たちがやってくる」というあらすじの一節から始まる。私もさきに、「敦盛」の内容を要約して「敦盛の幽霊と、敦盛を討った者との再会する劇」といういいかたをした。つまりワキがまず第一に扮装した人物であることを中心にすえて一曲の能の構成を語るのである。

ところがかつて、そのような語りかたが一般的であったかどうか疑わしい。江戸の中期のある能の手引き書『舞楽大全』（貞享四（一六八七）年刊）では、「敦盛」の曲の内容を「一の谷の合戦にて熊谷次郎直真、敦盛を手にかけし事を作りたる謡也」と書いただけですませている。後ジテが、懺悔のためにおこなう、いわば独白の物語を要約しているにすぎない。つまり、こういった要約のかたちからいえることは、かつてはあらすじというかたちで曲を要約することがあまりなかっただろうということ、そしてそのことに連続して、ワキが何という人物を代行し

ているかということが、現在のように関心をもたれてはいなかった可能性もあるということである。

第二章でふれたように、野上は「ワキの舞台的存在理由」という論文において、ワキを人物としてみないで、見物人の代表としてみるという視点を提示した（野上豊一郎『能の幽玄と花』岩波書店、一九四三年、所収）。野上の「見物人」という規定のあいまいさについては、すでに批判したのでくりかえさないが、ここで私は、野上の論にかえて、ワキはたんに、舞台を円滑に進行させるための「役割」を帯びた者である、というみかたをしてみようと思う。このみかたを徹底させるためにはできるだけ古い、ワキについての資料を詳細に検討し、ワキの「役割」がどのように認識されており、じっさいに舞台でどのような役割をはたしていたかを描きだす以外に、方法はないだろう。

ワキの「役割」を具体的に検討してゆくきっかけとして、よりダイレクトに観察できる、ワキの舞台上での所作を、問題提起の糸口としてみたい。

「敦盛」にかぎらず、他の曲でもいえることであるが、ワキはとにかく座ってばかりである。ことばをはっすることもなく三〇分ぐらい座っていることがざらにある。このことがなぜ問題になるのかといえば、与える効果にたいしてあまりにもおおきな労力をはらっているという不合理のゆえである。

ワキが舞台の上になぜ長いあいだ座っていなければならないのかという問いを、仮にだれかにはっしてみることにしよう。すると次のような答えが返ってくるにちがいあるまい。ワキが扮する人物は、シテが扮する別の人物を「みている」のである。また、シテのことばを「聞いている」のである。だからワキを舞台から消すわけにはいかない。ワキはそのような「演技」をしているのだ。じっさい、しばしば能の幽霊はワキの夢のなかに、あるいはワキの幻のなかに出てくるのではないか。文言にもそのことがハッキリと記されていることがあるではないか。

しかしながら、またわれわれの現代の感覚をもちだすなら、「見る」「聞く」という行動をしていると理解するには、あまりに演技不足だといえるのではないだろうか。たとえば、漫才の相手方のようにすこしはあいの手でもいれたらどうなのかと、私などはつい第一章に引いた写実推進派にならって、そう思ってしまうのである。

そういった現代の通俗的感覚に正直になって、問題を立ててみよう。ワキは何か別の動きをしていたのではないだろうか。その動きは、円滑な舞台進行という点で、中心となる仕事のひとつだったのかもしれない。「見る」とか「聞く」という所作も、その仕事に照らしてみれば、それほど中心的な要素ではなく、周辺に位置づけられるただの飾りにすぎなかったというみかたができるかもしれない。

二、「見物人の代表」から「囃し手」というみかたへ

野上豊一郎がおこなったワキの規定をもう一度みておきたい。

> ワキが〔中略〕シテが役者であると同じ意味での役者ではなかつたといふと、それでは、ワキは何であつたかといふことになる。それを私一箇の言ひ方でいふならば、ワキは本来見物人の代表者の如き役目を持たされてゐた。見物人は演伎者（シテ）の演伎を見ようと思つて舞台の周囲に集まる。誰かが舞台に立つて演伎者の演伎を誘ひ出さなければならぬ。それがワキの仕事であつた。（野上豊一郎『能の幽玄と花』）

引用した部分のうち、ワキは「見物人の代表者」ということと、「後半の演技を誘い出す」ということは、あまりにも次元がことなる行動であるが、この後者のほうのみかた一本で、ワキをみようとしていたのは、民俗芸能の研究家、本田安次であった。すこし長くなるが、本田の『能及狂言考』（丸岡出版社、昭和一八（一九四三）年）に収められた「一人称の語りと象徴的技法と」という文の一部を引用しておきたい。

ワキといふのは、一体何者であらうか。

猿楽の能に於ける本来のワキは、ともかくもシテを呼び出す役であると思ふ。シテはこのワキを所縁として語りをなし、舞を舞ふ形をとつた方が、何かにつけて便利であつたと思はれる。しかもこの役は、思ひの外重要なものから分化したものの様である。

ワキ方の最も古風な一例は鼓打である。―と申せば如何にも唐突に聞えるかも知れないが、鼓を打ち、楽を奏してシテを呼ぶ、この神下しの楽屋方などからワキは分化したものと思ふ。現に奥羽に分布してゐる舞曲では、この鼓（太鼓）打其他が舞台の正面先に、シテの現はれる幕に面して坐し、神下しの歌を歌ひつゝ楽を奏する。さうして語りがロンギ風の掛合になれば、シテの詞を導き出すための質問風の詞をかけるのがこの鼓打である。又をかしが出れば、それの相手になつて問答を交はすのもやはりこの役であつた。この鼓打の発することばを、「ワキコトバ」などとさへなづけてゐる所もあるが、或はこの名称は後からのものであつたとしても、その位置は、正にワキ方であることを示してはゐないだらうか。

平泉の能で申すなら、これはヲカ（岡の大衆）でもある。ヲカは舞台の周囲に居て、局外より舞台を批評し、或は感歎の声をあげたりする。尤もヲカには色々あつて、自然事情を物知り顔に説明するヲカシの役に廻る者もゐる。

元来シテが神なら、ワキはその神下しをする神主の役であり、神の意を砕いて伝へる神子に当る者が狂言であると私は思ふ。この三役―神、神主、神子（シテ、ワキ、狂言）に当る者は、日本の古い芸能の中には、色々の形をとつてあつたらしいことが、残存の諸雑芸からも察せられる（本田安次「一人称の語りと象徴的技法と」『能及狂言考』所収）

ワキが「神下しの楽屋方」であるというみかた、ワキがシテとちがって「舞台の周囲にいる」という指摘は、視点としては野上の「見物人の代表」というものと類似にみてよいであろう。しかしその視点にくわえて本田は、ワキを「鼓打」にたとえる。いいかえれば「囃し手」にたとえているのである。このような視点は、野上も「演技を誘い出す」といういいかたによって、気づいてはいるものの、それ以上に踏みこんだ議論をおこなってはいない。野上がワキに目をつけた約半世紀前とはちがい、芸能史家たちの努力により、ワキの過去のありかたをしめす資料がたくさん紹介されてきた。したがって、「囃し手」あるいは「演技を誘い出す」という視点からのワキの役割の追求が、ある程度可能な地盤が形成されているように思われる。

以下、これまで研究者によって紹介されてきた資料を中心にして、ワキの芸が今にいたる歴史を再構成してみたいと思う。まずは、かつてのワキが担っていたはずのひとつの役割を跡づけてみよう。次に、ワキのその役割にかんしてこれまでにおこなわれてきた研究の批評をしておきたいと思う。

三、かつてのワキが担っていた役割

舞台の上でシテの演技の邪魔にならないようじっと座りながら、なおかつ存在感をかもしだすこと。現在のワキ方はこういった困難な演技目標をかかえて舞台にのぞんでいる。この目標は、ワキ方自身もしばしば口にすることであるし、手近な入門書（小山弘志「翁・能・狂言」『図説　日本の古典　十二　能・狂言』集英社、一九八〇年）にも次のように書かれていた。「ワキはほとんど動作をしない場合でも、いやむしろそのような役にこそ、役者の力量は発揮される。いわば『無言の重み』である」。しかしながらその「無言の重み」なるものに直接的な感銘をうける観客が現在どれだけいることだろう。

この演技目標は比較的あたらしく誕生したものではないだろうか。私はじつは次のような経緯を想像している。

ワキは当初、ただ座ることを目的として舞台に出ていたのではなかった。舞台で別の役割をはたすために座っていたのである。やがてその役割がはたされなくなり、そのうちにその役割を担っていたこともほとんど忘れられてしまった。にもかかわらず、舞台に座りつづけるという所作だけは慣習として舞台上にそのまま残されてしまう。そのとき観客と演技者の両方において、ワキが黙って座っていることへのあらたな価値づけ（たとえば「無言の重み」、「シテの語りの第一の聞き手」など）が生じ、強調されるようになってきた、と。忘れられたひとつの役割、これを以下に具体的にみてゆきたい。

じつは表章の論文「能の『同（音）』と『地（謡）』」によって明らかにされていることなのであるが、ワキはかつて、ただ舞台で座っていただけではなく、能の上演にかならず登場する居座の歌い手（地謡）が、責任をもってうたうことになっている多人数合唱箇所を、居座の歌い手（地謡）といっしょにうたっていたのであった。じっさいに一曲のなかでどのような箇所が多人数合唱箇所（「地謡」の箇所）であるかについては、序章の「高砂」のテキストをもう一度みていただきたい。そこに〈同（同音）〉〈地〉としめされた以下の文言が、居座の歌い手（地謡）の担当となっているところ、すなわち能の専門用語でいうところの「地謡」の部分である。かつてワキはその「地謡」の部分でもうたっていたようだが、現在は「ワキ」という担当表記以下の文言だけしかうたっていない。

さて、ワキの多人数合唱箇所における役割の変遷については、文政三（一八二〇）年の序がある『素謡世々之蹟』（芸能史研究会（編）『日本庶民文化資料集成』第三巻、三一書房、一九七八年、所収）に簡潔にまとめられているので、次に引いておこう。なお、表記は適宜改めてある。

> ワキの徒にして同音唱ふこと、今の心にては、さる条あるまじき事にしも思ふべけれども、それやがて昔の状にして、凡て昔はさる条なかりしなり。〔中略〕昔は、謡に精しからざるワキは其職に得堪ざる事にせし事なりしぞかし。さるが故に、ワキは地頭に位して、凡て同音の徒衆を掌どりしなり。〔中略〕さていつとなく〔中略〕、ワキとある者はたゞ論議の章をのみ同音することゝなりたりしが、後には、それさへに同音の徒にあとらへて、ワキはワキの格式を立るやうになりて、終には今の状の如くしもなり来りしなりけり。

（試訳）ワキが多人数合唱箇所をうたっていたなどということは、今の人々には信じられないことかもしれない。もちろん今ではそのようなことはまったくないが、昔はたしかにそうだったのである。（中略）昔は、謡に熟達していないワキは、ワキという役割をまっとうしたことにはならなかったようなのである。ワキは謡に熟達していた故に、居座の歌い手（地謡）のリーダーに位置し、グループをリードしながらうたったのであった。（中略）さていつ頃からかはっきりしないが（中略）ワキはロンギの部分だけを居座の歌い手（地謡）といっしょにうたうようになった。そしてさらに後の時代、その部分さえも居座の歌い手（地謡）にまかせてしまうようになった。ワキは、居座の歌い手（地謡）とはことなるワキとしての演技の規範を確立して、ついには今のような芸態になってしまったのである。

これによると、ワキによる多人数合唱箇所への関与は三つの段階に整理できるだろう。第一段階では、すべての多人数合唱箇所の「地頭」であり、地謡の役者（同音の徒衆）を導きながらうたう役割だった。第二段階では、多人数合唱箇所のうち〔ロンギ〕だけはうたっていた。〔ロンギ〕は現在、シテと居座の歌い手（地謡）とが掛けあいで演じられるが、その居座の歌い手（地謡）側でワキがいっしょにうたっていたのである。上掛りの謡本で、〈同音〉ではなく〈地〉と表記されているところの代表的な一部分が、この〔ロンギ〕である。「高砂」の場合であれば、十一箇所ある〈地〉の表記のうち六つまでが〔ロンギ〕という掛けあい部分のうちに在る。第三段階で

は、現在のかたちと同様、ワキは謡本に「ワキ」という指定がはっきりあるところだけをうたうようになった。謡本のなかの〈同音〉も〈地〉も、いっさいうたわなくなったのである。

第二段階でうたっていた〔ロンギ〕の部分は、内容的にはワキがいうにふさわしい文言である場合がおおい。高砂の前場の〔ロンギ〕冒頭には「げに名を得たる松が枝の、／＼、老木の昔顕して、その名を名のり給へや」とある。やはり内容的にはワキのせりふとみなしうる。この部分をワキがうたったというのは、現代の感覚からしてもおおいに納得がいくところであろう。ところが第一段階になると、その〔ロンギ〕にくわえて、本来シテがうたうのにふさわしいセリフのようにも読める文言がほとんどをしめる、狭義の〈同音〉部分にワキがくわわることになる。しかも、ワキがリーダーとして、うたっていたというのだから興味深い。ちなみに、「高砂」前場のシテの物語部の最初のあたりにある〔クリ〕と名づけられた部分は、ここに引いた謡本では〈地〉となっているが、表の前掲論文によると、江戸の初期の『元和卯月本』までは、〈同音〉と表記されるのが一般的だったようだ。われわれの感覚では、〔クリ〕の部分は次につづくシテによる物語の冒頭部分であるから、もちろんシテがいうにふさわしい文言ということになろう。そこもワキがうたっていたということなのだ。

次に引くのは、『素謡世々之蹟』より百年ばかりさかのぼる時代の書物、宝永三（一七〇六）年の奥書がある金剛座の大夫（シテ）、金剛大夫坂戸久明による『心要深浅集』である。この資料は雑誌『能楽』第四巻三号（明治三九（一九〇六）年）に翻刻されているものである。また同じ一節は『東岳院様能楽余香』中巻、米沢金剛会発行、一九七四年、に影印・翻刻されている『口伝書之一』のなかにもみられる。

> 脇と云事、古しへは地謡座より謡たりし事也。わざを付し事は服王神左衛門に始し由、兎角地頭の役たり。近代迄も地謡凶ければ脇師のおちどたりし事の由。今にても適、其心得有脇師は、地唄凶ければ、脇より唄導く事有。〔表記を改め句読点を付した〕

（試訳）かつてワキは、居座の歌い手（地謡）とひっついて地謡座に座り、居座の歌い手（地謡）といっしょにうたっていた。ワキが、所作あるいは演技をつけるようになったのは福王神右衛門以後である。それまでのワキはもっぱら地頭役であった。ついすこしまえまで、居座の歌い手（地謡）の謡がよくなければワキに責任があることになっていた。現在でもたまに、その心得があるワキもいる。そうしたワキは、地謡の謡がまずいと、自分からうたってリードすることがある。

ワキがかつて地頭役をはたしており、多人数合唱箇所に責任があったことを述べ、宝永当時にもまだその心得を失っていないワキがいたことをいう。当時の居座の歌い手（地謡）の地頭はすでに現在の地頭と同じように、すべての多人数合唱箇所のうたい出しやテンポ、緩急などについての責任をもっていたであろうから、ワキが地頭であったことを述べる右の資料は、『素謡世々之蹟』に記された第一段階に言及していることになる。

これとほぼ同時代になるが、紀州藩に抱えられていた京都在住のワキ、藤田伊右衛門豊高の書いた『豊高日記』（坂本雪鳥（編）、能楽史料第三編、わんや書店、昭和一〇（一九三五）年）のなかには「古代の能にはシテもワキもツレ地方皆一番の能を謡ひたると見えたり」という一節がみられる。「古くは、シテもワキもツレも居座の歌い手（地謡）も、皆が一番の能の文言全体をうたっていたようだ」という意味になるのだろうが、考えてみれば一番の最初から最後まで全員合唱するようなことはあるはずがない。したがって、「一番の能」といういいかたをかりに「一番のなかの多人数合唱箇所」と限定して読んでもよいのではないだろうか。そう読んでよければ、この一節はやはりワキが多人数合唱箇所をうたっていたことのいい伝えのひとつとしてみることができよう。ワキだけではなくツレまでもそのような役割をになっていたという点が、この一節では問題にされなければなるまいが、ツレ

の関与については、次の章であつかいたいと思う。

余談になるかもしれないが、大正五（一九一六）年に雑誌『能楽』でこの一節を活字に翻刻して紹介した坂元雪鳥は、「意味が判然しない」とだけ書いてコメントを放棄している（「読書の後（十）藤田豊高の随筆より（一）」『能楽』一四巻九号、七頁）。昭和初期の観客や批評家にとってはもはや、ワキなどの立ち役が居座の歌い手（地謡）といっしょにうたうなどということは、想像を絶する事がらに属していたにちがいない。

さて以上に紹介したのはみな、すでにワキの役割が変化した後に書かれた、いわば歴史物語的な性格をもった記録であるにすぎない。今度は視点をかえて、同時代の上演を観察した記録や上演のための規範をしめす性格をもつ書き物にあたってみることにしよう。まずは、比較的たどりやすい第二段階から第一段階という順で、つまり後の時代から先の時代へというさかのぼる順序で、資料をみていきたい。

四、〈地〉をうたっているワキ

過去はカクカクであったということを記した歴史的な記述と、いまこうあるべきであるということを記す同時代の規範とは、じつははっきりとは区別しにくいものである。「古くはカクカクであった」という文言がある資料のなかにあったとしても、過去にかんする情報と限定して読まれていたかどうかはわからない。たとえばその文言が、上演のための規範をしめす書、いわゆる「形付」という枠組みのなかにおかれていたならば、読み手のほうがそれを同時代の上演とまったく関係のないものとして読んでいる保証はどこにもないのである。まず最初にみてみる第二段階の資料は、歴史的な記述でありながら、書かれた時代の規範ともなるといった、両面性をもった資料であるかもしれない。

高安流ワキの岡家に伝わり、現在の上演にも参照されている高安流ワキの形付がある（岡次郎右衛門氏所蔵）。当家十二代目の岡康文（寛政一〇年没）の筆によるものとされているので、時代的には明和、安永、天明という一八世紀後半に書かれたものであろう。その形付『舞容奥儀集』の第一冊目、「大臣」の巻冒頭部には、一番の能を演じるうえでの全体的な注意がひとつ書きで記されている。そのひとつに「一、論義ハ脇の文句なれば、決而見べし。古来ハ初の一句、脇、助音せしよし。」とある。注釈をくわえながら前半を訳してみると、「〔ロンギ〕の〈地〉の文言は、ワキがいうべき内容の文言なので、かならずシテのほうに体を向けてシテをみること」ということになるだろうか。そして後半は次のようになる。「昔は、〔ロンギ〕部分冒頭の〈地〉の一句においては、ワキも居座の歌い手（地謡）といっしょになって同吟していたように聞いている」。

一般的にいえることかどうか自信がないが、私はある能楽師から次のような話を聞いたことがある。「自分の演技を組み立てるにあたって、古い形付にあたる。だれだれはこの部分をこう演じた、という記述を読み、それを自分の演技の組み立ての一部として活用する。書かれた形付の裏付けがないような工夫はできない。だから形付をもっている者が有利なのだ」。もちろんこれは、現代のしかもあるひとりの能楽師のいっていることにすぎないといえばそれまでである。だがこの話は、形付がたんなる歴史情報の記録として読まれているだけではないということ、つまり読み手しだいで、それは演技への規範をしめす書物となりうるということに、われわれの注意を喚起してくれるだろう。「古くはこうこうであった」という形付の文言が、単純に過去の情報として読まれたという保証はない。岡家の形付の後半の一句にしても同様のことがいえるのではないだろうか。

さて、岡家の形付に「古来」ということばでしめされた時代は、じっさいにはいつ頃のことになるのだろうか。高安と流派はことなるが、観世座の福王のワキ形付に、〔ロンギ〕の一句目をワキがうたっていることをしめす文言が存在している。

その形付は、浅野家蔵『脇ノ所作付　並世流布』で、元禄四（一六九一）年のものだ。ここには全部で九曲の型が記されているが、そのうち六曲が〔ロンギ〕を部分として含んでいる曲である。「田村」「三輪」「柏崎」「忠

度」「松風」「江口」の六曲だ。六曲のうち五曲には、ワキが〔ロンギ〕をうたうことについての記述はない。「江口」のみにそれが記されている。

「ヲシムコソ」ノ打切ニテ下ニ居。左ヨリ廻、下ニ居。ロンギ一クサリ、クチニテトナヘテ、面合。中入ノトコロニテミル。〔原資料未見。小林健二氏所持の写真による〕

前場で最初に居座の歌い手（地謡）がうたう部分（〔上歌〕部分）からの記述である。その部分の文言「惜しむこそ」のところで、左からぐるりと後ろむきに廻り、舞台角のワキの座へ行き、着座する。そして次に〔ロンギ〕部分になると、最初の一句を「口で唱える」とある。シテのほうを向いて互いに顔をあわせ、シテが中入りするとき、シテの帰るほうを見る。

世阿弥自筆本の「江口」では、同じ〔ロンギ〕の部分をワキの僧がひとりでうたうように指定してあり、「江口」の〔ロンギ〕の〈地〉部分はワキがひとりでうたうのがオリジナルの、というか作者が意図したかたちであったことがわかる。しかしそのかたちは、じっさいの上演において居座の歌い手（地謡）がそこにくわわった時点で変化を被ってしまった。ワキはその変化に抵抗する意図をもっていたのだろうか。ともかく元禄頃の福王流の役者は、「江口」に限っては、〔ロンギ〕の冒頭の〈地〉をうたっていた。あるいはすくなくとも、うたうべきだと考えていた。

いっぽう、見物する側にも、〔ロンギ〕においてはワキがうたって当然、とするみかたがあったのかもしれない。『舞楽大全』には、曲ごとに（全一〇〇曲）、シテやワキ、ツレなどの役者の所作の流れがかいつまんで記され、扮装なども詳しく記されている。そういった記述からは、玄人向けではない観能手引的な性格が伺われるのであるが、このなかに〔ロンギ〕ではワキがうたうべきだ、という表現がしばしば登場する。

第一巻の一曲目の「高砂」には、前場の所作を述べる箇所に「論義、脇も同音にうたふ物也」と書かれている。二曲目の「弓八幡」前場にも「論義、脇も同音にうたふべし」とある。前場に〔ロンギ〕のある曲のおおくに、同じ文言がみられるのであるが、すべての曲のおいて同じように記されているわけではない。

前場に〔ロンギ〕がある曲にくらべ、後場に〔ロンギ〕がある曲は数がすくないが、ないわけではない。「高砂」「融」などは、後場に〔ロンギ〕がある例であるが、そういった曲では、「論義、地ヨリ謡出す」といった具合に記されている。『舞楽大全』の著者は、ここでワキはうたわないというつもりで、「地ヨリ」と記したのであろう。同じように後場におかれている〔ロンギ〕でも、「兼平」「実盛」「朝長」には「論義、脇も同音にうたふべし」とある。また、「柏崎」の後場の〔ロンギ〕にも「論義、脇子をつれて立てうたふ」とある。

先にも述べたように、〔ロンギ〕の〈地〉の側に属する文言は、シテにたいする一人物としてのワキのせりふのように読める文言である場合がおおいが、もちろん微妙なものもある。たとえば「通小町」や「湯谷」「松風」などの〔ロンギ〕は、全体を一人の役者がとおしていったとしても何ら奇妙ではないような文言であり、あえて掛けあいに構成したとでもいうべき文言である。ところで『舞楽大全』では、これらの曲の〔ロンギ〕で、ワキの謡には言及していない。著者は、これらの〔ロンギ〕でワキはうたわなくてもよい、あるいはうたわないほうがよいと判断していたのではないだろうか。『舞楽大全』においては、ワキがうたうべきか、うたわなくてもよいかを判断するさい、文言内容がワキの人物のせりふとしてふさわしいかどうかという点が、ひとつの基準となっていたことは確かであろう。

福王の形付にくらべ、『舞楽大全』のほうはワキが〔ロンギ〕をうたう頻度が圧倒的に高い。しかしながら、この資料に記された「脇も同音にうたふべし」ということばは、あくまでも規範であり、当時の上演がすべてこの規範のとおりであったとはいえない。上演の実態にかんしては、〔ロンギ〕を含む六曲中「江口」でしかワキの謡に

ふれていない形付のほうに、信頼をおくべきではなかろうか。

さて、『素謡世々之蹟』がしめす、多人数合唱箇所への関与の第一段階へとすすむまえに、まだもうすこし第二段階にこだわっておかなければならない。〔ロンギ〕よりももうすこしだけ、ワキがうたった部分をひろげておきたいのである。先に、〔ロンギ〕は上掛り謡本が〈同音〉ではなく〈地〉と記している部分の「代表的」部分であると述べておいたが、〈地〉の代表は〔ロンギ〕だけではない。たとえば後場の〔一セイ〕、つまり後場でシテが〔サシ〕という音楽形式で文言を唱えた直後に位置することがおおい。この〔一セイ〕の文言の一部分は、多人数合唱によって演じられることになっているが、おおくの場合〈同音〉ではなく〈地〉と表記され、〔ロンギ〕とならぶ〈地〉の代表的部分である。

藤田伊右衛門豊高の日記を前節に引いておいたが、先に引いた部分を含め、後につづく記述をここに引いておこう。

> 古代の能にはシテもワキもツレ地方皆一番の能を謡ひたると見えたり。休師御勤めの時も、脇能の論義毎度謡ひ申されし也。高砂にては「西の海」といふ所、江口の「随縁眞如の浪」といふ所、海人の「さては疑ふところ無し」、又「寂寞無人聲」、土蜘の「下知に随ふ武士の」、紅葉狩「不思議や今までありつる女」、道成寺の「謹請東方」、これ等なり。（『豊高日記』）

豊高の師匠は、享保四（一七一九）年に亡くなったワキ春藤流の六世源七郎休意であったが、その休意師匠は、「神の登場する脇能において、いつも〔ロンギ〕をうたっていた」のであった。その文言につづいていくつかの曲があげられて、じっさいにうたっていた箇所がしめされている。

だが、じつはこれらはいずれも〔ロンギ〕部分の文言ではない。そのほとんどは、上掛り謡本に〈同音〉と指定された部分の冒頭の一句である。〈同音〉であるものの、「海人」「土蜘」「紅葉狩」「道成寺」の文言についていえば、内容的にはワキがうたうにふさわしい文言、ワキのセリフにしてもおかしくない文言である。そうであるゆえに、休意はそこをあえてうたっていたのであろう。これらにくわえて「江口」もやはり〈同音〉と指定される部分である。したがって以上はみな、『素謡世々之蹟』にみられる第一段階に該当する事例であり、ここでは問題にしない。第二段階として問題になるのは、「高砂」の「西の海」という文言である。上掛りのどの謡本でもこの担当表記は〈地〉に安定している。いわゆる後場の〔一セイ〕の部分なのだ。

「高砂」の「西の海」という文言は、後ジテの〔サシ〕という朗唱形式の直後に位置する（序章のテキスト参照）。音の高さもたかく、ひとつひとつのシラブルもたっぷりとはっせられる形式で、近年、横道萬里雄は、より細かな観察にもとづいて、「高砂」の「西の海」の部分に〔上ノ詠〕という部分名（小段名）を与えているが、これは〔一セイ〕のバリエーションであるにすぎない。後ジテが登場して〔サシ〕〔一セイ〕とつづくのは、おおくの曲の後ジテ登場のさいにみられるパターンなのだ。またこの〔一セイ〕は、内容的にはシテの文言のつづきと判断してよい部分である。

休意の同時代に、後ジテ登場後の〔一セイ〕をワキがうたう記録が他にもみいだせればよいのであるが、まだ確認できていない。不本意ながら、休意とことなる時代の資料で補ってみることにしたい。

先に引用した岡家『舞容奥義集』におさめられた「朝長」の形付中に次の一節がある。

> 一、「有難や」と楽長合掌するなら八、脇も立、合掌する。楽長合掌なき時八、脇、下二居てうたふ事也。

後ジテが登場して、〔サシ〕をいったあとの〔一セイ〕の文言が「有難や」である（下掛りの場合のみ）。この文言は当然、居座の歌い手（地謡）がうたうことになっている。だが、もし楽長（シテ）が合掌という所作をしない場合には、ワキは下に座してこの〔一セイ〕をうたうように、ということだ。同じ資料の他曲においては、このように〔一セイ〕をうたう例は存在しない。岡家の形付のなかでも、例外的な演技であるとしてよいだろう。

休意以外のワキもはたして「高砂」の「西の海」を居座の歌い手（地謡）といっしょになってうたったのであろうか。また、「高砂」以外の曲でも、はたして後場の〔一セイ〕部分でワキが居座の歌い手（地謡）といっしょになってうたっていたのだろうか。第三節で引用した『心要深浅集』などから判断すれば、そのようなこともありえたように思われるのだが、個々の曲への言及がないのでやはりなんともいえない。今の段階ではともかく、〈地〉のうちで〔ロンギ〕だけではなく、後場の〔一セイ〕もワキが居座の歌い手（地謡）とともにうたっていた可能性がある、という程度の指摘にとどめておくことにしよう。

五、〈同音〉をうたうワキ

さらに時代をさかのぼり、第一段階をしめす同時代の記録にあたってみたい。だが、この段階になると資料はますますすくなくなる。ワキが第一段階にあった時代は、室町期から江戸初頭にかけてであると考えられるが、その時代をつうじて、ワキが多人数合唱箇所をうたうのは書きとどめるに及ばない、あたりまえのことだったのかもしれない。

記録は、その「あたりまえ」があたりまえではなくなってくるときに生まれてくる。その代表的なものが、桃山期末の慶長四（一五九九）年におこなわれた勧進能に出演したワキの所作の記録である。勧進能に出演したワキのひとり、福王神右衛門盛忠は当時七九歳であった。神右衛門の演技の記録が浅野家蔵『脇所作附』に残されているが、勧進能初日の最初の能「高砂」の記録のなかに次の一節がある。次の翻刻は、表章「京観世浅野家所蔵文書について」（『法政大学文学部紀要』第三〇号、一九八四年、所収）に載せられたものである。

惣而、大脇、諷ノ内、扇ノ先ニテ拍子ヲトリ、地ヲ不捨ニウタウ。取分ロンギノ所、身ニウケテ諷也。

（試訳）ワキツレをしたがえたワキは、謡のさいに、扇の先を床にあてて拍子をとりながら「地」の部分でもうたっていた。とりわけ〔ロンギ〕の部分は自分でリードするかのようにうたった。

「とりわけロンギ」とあることから、〔ロンギ〕ではない多人数合唱箇所でもうたっていたことが明らかになる。右の文中「地ヲ不捨」の「地」は、多人数合唱箇所全体を意味しているのではなく、〈同音〉と区別された〈地〉の部分を意味する可能性もあり、それならばさきの第二段階の実例にしかなるまい。しかしながら、「扇で拍子を取り」ながらとあるので、〈地〉と区別された〈同音〉のほうもうたっていた、つまり多人数合唱箇所全体をうたっていたと解釈したほうがよいのではなかろうか。拍子にあうリズミカルな謡が長くつづく箇所は〈地〉よりも〈同音〉のほうに圧倒的におおいからである。

この資料からかりに、ワキの神右衛門が〈同音〉と〈地〉の両方、つまり多人数合唱箇所の全体をうたっていたというふうに考えるにしても、神右衛門が居座の歌い手のリーダーをつとめたかどうかはわからない。慶長当時、同音を専門に担当するグループの呼称が、「惣の謡手」や「歌衆」などといった漠然とした呼称から、「地謡」というきまった名称に置きかえられつつあるようだし（第五章、参照）、その名称の誕生と時を同じくして、「地謡」という役割が、能の上演に欠かすことのできない一役として定着してゆきつつある。

一役として認められた居座の歌い手（地謡）のなかには、すでに地頭がいたことも考えられる。もしそうなら

ば、神右衛門がこの「高砂」の上演で〈同音〉のリーダー役をはたしていたとは考えられなくなるのである。表章が『岩波講座　能・狂言　Ⅰ』（岩波書店、一九八七年）のなかで推測するように、神右衛門は「古格を守って演じたものの、それはもう珍しい形だった」（二二一頁）のであろう。ワキがわざわざうたわなくても、独立した居座の歌い手（地謡）が多人数合唱箇所を責任もって演じる体制ができていた。そのような状況だったにもかかわらず、神右衛門が拍子をとってうたったので、とくに記録に残されたのである。

ワキが多人数合唱箇所全体のリーダー役をはたしていた事実をしめす資料に出会うためには、もうすこし時代をさかのぼらなくてはならない。次にみる資料は「観世新九郎家文庫」（法政大学能楽研究所寄託）の一冊、『腋応答長俊授息書』である。この書物は二つの部分からなるが、後半部分は、観世座のワキをつとめた観世弥次郎長俊が、子の観世小次郎元頼（これも同じくワキをつとめた）にあてた伝書の写しで、内容はワキを演じるうえでの技法上の心得である。この後半部分の奥書は、天文四（一五三五）年となっている。記述はワキの人物（風体）別にまとめられており、最初にある翁および脇能（神能）の演じかたを記したなかに、多人数合唱箇所へ取り組むうえでの注意が書かれている。

上八、サシコエノ内、曲舞ノ云出シ、仕手ノ上ル處、何モ獨シテ云心持。惣ハ忘ルトモ、サシハツテ云ベシ。曲舞過、論儀ニナル処ヲモ、タトイ聲ツマルトモ捨ズシテ、必云ベシ。是古実也。能ノ時ハ、脇スル者ガ謡ヲ頭取ル者ナレバ、惣モ、脇ヲ見アワセテ、延、縮ヲ脇ノゲヂノゴトク、謡モノナレバ、少トモ油断ナク、ツガイ〳〵ヲ心ガケテ、ヨロシカルベシ。又、脇ハ、仕手ヲ見テ、イツモ閑ニ謡フ能ナリトモ、師手ノ、キリ〳〵トセバ、其ゴトク見合セ、歌フベシ。其ヲ又、惣ノ謡手モ、脇ヲ見アワスベシ。

（試訳）「上八、サシコエ」部分、「曲舞」のうたいだし、シテが一人で音頭をとる一句の後、これらはいずれもひとりでうたう気持ちをもつべきだ。居座の歌い手（地謡）はぼやぼやしていても、こちらからリードしてうたうべきである。「曲舞」の後、〔ロンギ〕の部分では、たとえ声が十分に出なくてもかならずうたわなければならない。これは古くからのきまりである。謡だけの上演ではなく能の上演のさいには、ワキが謡のリーダー役をつとめるものであるから、居座の歌い手（地謡）を含むその他の歌い手たちもワキをよく聞きあわせ、謡の緩急をワキがしめすようにうたうものだ。したがってワキは謡において油断してはだめだ。一句一句切れ目ごとに注意をはらうほどの慎重さをもつぐらいでちょうどよい。また、ワキはシテを見ていなければならない。いつもは静かなテンポで進む能であっても、シテが速く動くならば、それにあわせてうたうべきである。またそのようなことがあるので、居座の歌い手（地謡）もワキをしっかり見ておかなければならない。

脇能においては、「上八、サシコエ、曲舞」という三つの小段が、たいてい前場にある。高砂の場合であると、シテから松の謂われを聞いたワキが、シテとシテツレにたいして「なほなほ高砂の松のめでたき謂れ、委しく御物語候へ」という。その直後が「上八（近世以降の上掛りにおいては〔クリ〕と呼んでいる）、サシコエ（〔サシ〕とも）、曲舞（たんに〔クセ〕とも）」という一連のうたい物であり、上掛り謡本でこの部分は〈同音〉と表記されている。その部分につづき、たいていの場合〔ロンギ〕という形式がくる。〔ロンギ〕はすでに述べたようにシテとの掛けあい形式であり、上掛り謡本における担当の表記は「シテ」と〈地〉が交代につづく。ただし一番最後は〈地〉ではなく、かならず〈同音〉の表記となる。

この資料はしたがって、上掛り謡本にみられる〈同音〉と〈地〉との両方の部分に言及し、そのどちらでもワキがうたうべきであることを述べている。ただ声を出して付けてうたえというだけではない。「能ノ時ハ、脇スル

者ガ謡ヲ頭取ル者」、つまりワキが多人数合唱箇所のリーダーであり、居座の歌い手を含むその他の歌い手たち（惣）にたいしても、謡の緩急をしめしてリードするべき旨が記されている。

シテにたいしての関係はどうだったのだろうか。長俊の時代には、シテが多人数合唱箇所のとくに〈同音〉の箇所をいっしょにうたうこともあったと考えられるが、「脇八、仕手ヲ見テ」以下、あわせていく対象として言及されているのはシテの所作だけである。シテの謡にあわせるようには、まったくいっていない。長俊には、多人数合唱箇所の謡はすべてワキのほうにまかせろというはっきりした役割意識があったにちがいない。

長俊の演じかたの様子は、万治元（一六五八）年頃に記されたとみられる『舞正語麿』に、「むかしの例」として、記されているので引いておこう。引用は表章（校注）『舞正語麿』能楽史料第七編、わんや書店、昭和三三（一九五八）年、一八頁。

> こゝにむかしの例侍り。文亀元年三月二十三日より、北野千本の松のひがしにて、今春七郎、三日の勧進能せり。初日に珍事の云分出来て、只一日にて能おはりぬ。事のやうをたづぬるに、宮増弥左衛門、そのころはいまだ五郎と云けり。三番目の楊貴妃をはやす。大事の能なれば、観世弥次郎脇に立てあひしらひけるに、曲舞の時分に成て、謡・皷は沓冠りを合、じねんのつまりをもつぱらとしづむれば、太夫面の内よりも、「急げやおそし」と位をはやむる。されども、脇と小皷と目と目を見合せ、是を聞入ず、つゐにおさへて能終りぬ。

伝聞として書かれているので、どれだけ事実を伝えているものであるかわからないが、ワキの長俊（＝観世弥次郎）が、謡の速度について強いリーダーシップを発揮していることがわかる資料である。しかもそのリーダーシップが発揮されているのは、「曲舞」すなわち〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕という、〈地〉ではなく〈同音〉と記される箇所である。この伝聞が事実であったと信じるならば、ワキである長俊は、舞台においても、多人数合唱箇所全体において、強い統率力によって、事実上、地頭としてふるまっていたというふうに、考えてもまちがいではないだろう。

すこし時代はくだるが、室町期末の謡伝書『花伝髄脳記』には「のふはシテのまゝ、謡はワキノまゝ也」（西尾実（編）『国語国文学研究史大成　八　謡曲・狂言』三省堂、一九六一年に翻刻）という一節がある。この一節は、長俊と同じような役割意識から生まれたものとみてよいだろう。また、桃山期の末頃成立したとみられる『能口伝之聞書』（表章（校訂）『細川五部伝書』わんや書店、一九七三年、所収）には、「地謡ハワキノマヽ也。クリナドヲモ、ワキノカホヲミテ、ワキ次第ニクル也」とある。これは〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕など〈地〉と区別された〈同音〉部分におけるワキの役割を、長俊と同様はっきりと述べているものである。さらに、法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵の『笛秘書集（遊舞集）』には「地謡になりてハ、脇の口本をミるへし。秘事也」と記されている。これは、ワキが多人数合唱箇所の事実上のリーダーであるということを前提にしたうえでの秘事にほかならない。

以上、すくない資料に推測をおりまぜながら述べてきたが、『素謡世々之蹟』に描かれた第二段階と、そのまえの第一段階が、おおよそ事実にもとづいたものであることが具体的に把握できたかと思う。

ところで多人数合唱箇所に関与するワキの歴史は『素謡世々之蹟』がすべてをつくしていることになるのだろうか。私はそうは思っていない。『素謡世々之蹟』の記述は、それが書かれた近世後期の上演のやりかたに、暗黙裡に拘束されているように私は思う。

たとえばさきに引いた『舞正語麿』のなかで、シテのほうはワキに向かって、「急げやおそしと位をはやめよう」としていたのであった。この一句に焦点をあてるならば、シテはシテで、独自にリーダーシップを発揮しよう

としていたということになるのではないだろうか。にもかかわらず、「脇と小皷と目と目を見合せ、是を聞入」なかった。つまり無視してしまったのである。したがって、右の資料は、ワキが地頭になってしまったという事実をしめす資料でありはするものの、上演が理想的にはどのようにあるべきであったかをしめす資料ではない。

したがって、ワキが地頭であったといういいかたには、まだまだ不十分な点があるように思われるのである。私たちは、『素謡世々之蹟』にしめされた第一段階よりもさらにまえの段階を想像してみなければならないのである。具体的な資料はさらにすくなくなるのだが、以下、推測をかさねてみよう。

六、ワキはもともと〈同音〉部分のリーダーか？

問題は、ワキが、本当に第一段階でうたっていた〈同音〉部分においてリーダー、つまり地頭であったのかどうか、ということになる。このことを検討するために今すこし、ワキの役者の長俊にこだわってみることにしよう。『四座役者目録』は、長俊について次のように記している。

観世弥次郎長俊　金剛四郎権守元正ガ弟子也。〔中略〕観世道見ノ代ヨリ脇ヲシ、観世宗節、親ノ道見ニ十四五ニテ離レラレ候処ニ、観世弥次郎、観世方ノ能共、不残宗節へ指南シ、宗節ヲ上手ニ仕立タル人也。弥次郎作タル能多シ。宗節若輩ノ時ハ、大和ニテ名代ノ能シタル人也。〔中略〕名人也。（田中允（編・校訂）『能楽史料第六編　校本四座役者目録』わんや書店、一九七五年、所収）

補足しながら訳してみよう。

（試訳）観世弥次郎長俊。観世座のワキを勤めていた金剛四郎権守元正の弟子である。観世座の六代目の大夫観世道見（大永二（一五二二）年没か？）のときからワキを勤めた。道見が亡くなったとき、その子はまだ一四、五の子供だった。長俊はその子に、観世座のレパートリおよびその演じかたなどを残さず伝え、その子を優れたシテ役者にしたてあげたのである。その子がのちの観世宗節、七世左近元忠である。そのほか、長俊は能をたくさん作りもした。また、宗節がまだ若い頃には、大和でシテを勤めたこともあった。名人とされている。

観世座の大夫（シテ）を育てあげ、能を作り、自らシテも演じるという多彩な活動経験があったのである。芸の実力が周囲からも認められていたにちがいないことは、「名人也」という一句からも推察できるだろう。

このような「名人」長俊にしてはじめて、〈同音〉でリーダーシップを一手に握ることも可能だったのではないだろうか。長俊はさきの『長俊脇応答授息書』のなかで、〈同音〉の指定がある「上ハ、サシコエ、曲舞」部分について「何モ獨シテ云心持。惣ハ忘ルトモ、サシハツテ云ベシ」といっていた。この文言のうち、「サシハツ（差し張）テ云」という一句は「遠慮せずにでしゃばってうたう」という意味で理解すべきであるから、シテや惣の謡手とのあいだで音の探りあいをするまでもなく、自分からこうだと思うようにうたえということを意味しているのである。

いっぽう、〔ロンギ〕の部分、つまり〈地〉部分についてはもうすこしおとなしい書きかたがなされていることに注意したい。「曲舞過、論儀ニナル処ヲモ、タトイ聲ツマルトモ捨ズシテ、必云ベシ。是古実也」。〔ロンギ〕の部分については、ワキがうたうということが古くからの習慣であり、かならずうたうようにといっているだけで、〈同音〉部分にたいする記述とは対照的である。〔ロンギ〕は古くからより強くリーダー的な役割をはたすことになっていたので「声がつまってもかならずうたう」ことが必要だったのだろう。〈同音〉と〈地〉の部分への

関与のしかたはかならずしも同一ではなく、歴史的にもちがいがあったのではなかろうか。

さて前節では、〈同音〉部分にかんする長俊の言及を、ワキが地頭であったことの証拠としてすなおに読んでみた。つまり、能を演じる者たちの世界では一般的に承認されてきた事がらであるかのように読んだ。だが、はたしてそのことは、本当に当時のきまりきった一般的な事実だったのであろうか。私はかならずしもそうではないと考えてみたい。〈同音〉部分についての長俊の言及を私は、ワキ長俊による〈同音〉部分のリーダーシップ宣言と読んでみたいのである。

なぜそのように読んでみたいかといえば、長俊に与えられていたのと同じ役割が、それより以前に活動していたすべてのワキにも同じように与えられてはいなかったように思われるからである。そのように想像する根拠を以下にすこし述べてみたい。

長俊の活動期よりもすこしさかのぼる時代、観世座と双璧をなしている金春座の大夫に金春禅鳳がいた。かれは『毛端私珍抄』に次の一つ書きを残している。

一、同音のそろふこと。脇はしてののどをまもるべし。惣のうたひてはわきのしてをまもるべし。脇は又そうのうたひを心にかけて、みゝにて聞て目にて見て、心と聲にてうたふ也。めをふさぐことをきらふと云は、是也。（表章・伊藤正義（校訂）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、三四〇頁。）

（試訳）多人数合唱部分でみなの謡がそろう事が大切。ワキはシテの喉をみよ。居座の歌い手（地謡）はワキをみよ。また、ワキは居座の歌い手（地謡）の声をよくきけ。耳で聞いて目でたしかめてから、心と声とでうたうのだ。だから、目を閉じてうたってはいけないといわれているのである。

多人数合唱箇所でシテがいっしょにうたっていたということだけでない。ワキにたいして、シテの喉を見ろといっているのであるから、多人数合唱箇所（おそらく〈同音〉の箇所であろう）にワキがリーダー的な立場で関与していたことをしめす資料である。これは長俊が『脇応答長俊授息書』に記したことと、まっこうから対立する記述のようにみられる。

禅鳳が大夫として出演した記録の初出は、能勢朝次の『能楽源流考』（岩波書店、一九三八年、五〇五―五〇六頁）によると文明四（一四七二）年、一九歳のときである。一座の大夫としてシテを演じていたのは、それから長享・延徳・明応・文亀をへて永正にいたるまでの約三〇年間ぐらいであると思われる。そして、右の『毛端私珍抄』が記された時代ははっきりとはわかっていないが、おそらく大夫としての活動を息子に委ねた永正頃のものであろう。

能勢によると、禅鳳が大夫であった時代は、金春座にとってはワキ受難の時代であった。禅鳳の父が歿した翌々年の文明一五（一四八三）年には、室町将軍の命によって、金春座のワキを勤めていた日吉源四郎が観世座に引き抜かれていったのである。またその事実を記す『親元日記』によれば、その事件はそのときがはじめてのことなのではなく、文明一五年以前にも、やはり金春座のワキを勤めていた守菊彌七郎が観世座への所属がえを命じられているのであった。

このように、一座のワキの実力者が引き抜かれてしまったゆえ、禅鳳時代に金春座に残されたワキはことごとく頼りなかったのかもしれない。禅鳳が多人数合唱箇所のリーダーはシテであって、ワキがシテを越えるリーダーなのではないと意識したのも、そのような金春座がおかれた特殊事情にもとづいた、特殊な発言だということになるかもしれない。やはり禅鳳の時代であっても、本来ならばワキがリーダーであり、謡の〈同音〉部分における権限を一手に握っていたと考えるべきなのだろうか。

ところが禅鳳と同じように、ワキをリーダーではないと位置づける発言はほかにもある。禅鳳が上演記録に登場するようになるより、約半世紀さかのぼる時代、永享二（一四三〇）年の世阿弥の『習道書』のなかにみられるのだ。

世阿弥の時代、能一番のなかに定められた役割という現代の意味での「ワキ」ということばはなかった。当時用いられた「脇の為手」ということばは、すでに表章の考察で明らかなように、一座のなかの大夫以外の立ち役（あるいは歌い手）を意味する語であった（『世阿弥　禅竹』、補注六）。ふつうは能を演ずるにあたって、大夫が今でいうシテを担当し、脇の為手は今でいうシテツレ、ワキ、ワキツレ（あるいは居座の歌い手（地謡）も）を担当していたのであるが、ときには脇の為手が、ちょうど『四座役者目録』中に記された長俊がそうであったように、今でいうシテを演じたりすることもあった。その脇の為手にたいして、世阿弥は次のような注意をはっしている。（『習道書』、引用は『世阿弥　禅竹』）

> 脇の為手の心得べき条々。〔中略〕それより後は、一座の平頭の具行を本として、棟梁の掟の程拍子を心中に安得して、具行同心の曲風をなすべし。抑、脇の為手の心中に、ことわけ心得べき道あり。棟梁の指南に従ふを以て、脇の為手とは名付たり。たとひ棟梁の不足なりとも、其に就ても、力なき為手として、一座を持つほどの主頭には、ことわけ、脇の為手従ふべし。棟梁不足なればとて、脇の為手の上手、別心の曲をなさば、一座不同にして、能の順路あるべからず。よきにも従ひ、悪しきにも従ふを以て、脇の為手とす。

（試訳）脇の為手が心得ておかなければならないこと。（中略）それから後、全体がそろうことを目標において、大夫がきめたテンポを心のなかに描きながら、全体がよくそろった謡をつくりあげるよう努めること。さて、脇の為手にはとくに心がけてもらいたいことがある。そもそも、為手のやりかたにしたがうゆえに、脇の為手と呼ばれているのである。たとえ為手（大夫あるいは棟梁）が未熟だと思われても、一座の代表であるからには為手にしたがってもらわなければ困る。為手が下手だからといって、脇の為手ひとりひとりが上手にうたってやろうとしたら、一座はそろわず、能のあるべき姿ではなくなる。よいものであれ悪いものであれ、ともかくしたがうのが、脇の為手のあるべき姿である。

大夫（棟梁、主頭）がたとえ下手でも、脇の為手は謡を大夫にあわせろという極端な注文であるが、パターンは禅鳳とまったく同じなのである。

以上、すこし時代はことなるが、〈同音〉のリーダーがワキであるという資料と、シテであるとする資料の両方をあげてみた。長俊の資料は天文四（一五三五）年、禅鳳の資料は、かりに永正頃（一五〇四―一五二〇）のものであるとしておこう。そして世阿弥の資料は永享二（一四三〇）年であり、三者のあいだには約百年ほどの時間差がある。

これらをみて興味深いのは、シテがリーダーであるというみかたは、シテの側から出ているし、ワキがリーダーであるというみかたは、ワキの側から出ている、という点である。このことから次のように考えることも可能になる。〈同音〉部分においては、リーダーがだれであるかということが本来は明確に定まっていなかったのであって、「〈同音〉部分で全員がそろわない」という実践上の問題が噴出してはじめて、リーダーシップがだれにあるかということがあらためて問われたのではないか、という考えかただ。

ここで、〈同音〉箇所を含む多人数合唱箇所というものが、本来どのような性質のものであったかということが問題にされなければならないのだけれども、私は多人数合唱箇所とは、コンダクターを必要としない謡の箇所であ

ったろうと考えている。もちろんその部分に突入するさいには、誰かひとりか二人が音頭をとる必要はあったであろう。しかしながらそのあとの多人数合唱箇所のなかでは、単純なリズムにのせて、謡が進行しているのである（拙稿「能の『古式地拍子』再考ー歌い手の心のなかのリズム・パターン」『楽劇学』二号、一九九五年、参照）。つまり、音頭取りが責任をとるまでもなく進行したのではないかと思う。じっさいにはそのようにはいかなかったにしても、そのように進むのが、演技者によって想定される理想的な形態であったのではあろう。したがって、〈同音〉の場合、責任者としては、〈同音〉の直前に関与する音頭取りひとりが「責任者」として定められているだけであって、〈同音〉内部においての責任者は定まっていなかったと考えられるのである。

また、そのような〈同音〉部分においては、所作などの演技がときに求められるシテにたいし、脇の為手（ワキやシテツレやワキツレ）のほうが実質的にうたうことに集中できたであろうと思われる。したがってその部分で一番声がおおきいのは脇の為手たちである。しかしながらくりかえすが、かれらはリーダーではけっしてないのであって、たんに声のおおきい、主要な歌い手であるというだけだったのではないだろうか。

そういう声のおおきい歌い手うちのひとりに、リーダーシップの権限がやがて誕生してくるのは当然の流れであるといえようが、もともとは、シテがそうであるのと同様に、脇の為手のなかのワキも〈同音〉の歌い手のひとりであるに過ぎないと周囲からみなされていたのである。だからこそ、禅鳳においては〈同音〉がそろわないという問題に直面した場合に、シテが〈同音〉部分において実質的にリーダーシップをとることも可能なのであって、もしワキがリーダーであるということが制度的にかたまっていたならば、そのような関与はできないはずだ。以上が〈同音〉の演じられかたに関する私の推測である。

このような立場から、〈同音〉のリーダーにかんする表章の研究をすこし批評しておこう。表は、一九八五年の論考（表章「能の『〈同（音）〉』と『〈地（謡）〉』」）において〈同音〉の「統率者はやはりワキだったに違いあるまい。かつてはシテが〈同〉の統率者だったのが漸次ワキに移行したということは、想定しなくてよいであろう」（一七頁）と述べて、かつて『世阿弥・禅竹』補注一四一でしめした、〈同音〉の統率者はシテであるという自説の変更をおこなっている。「統率者」ということばは「地拍子を量りつつ、大きな声でリードしていく」（前掲論文）者、つまり現代の地頭のような役を意味すると考えられている。さらに表は、一九八七年の論考において「室町期には地謡が脇之為手の担当であり、ワキが地頭を兼ねていた」と述べ、ワキ＝地頭説を明確に打ち出している（表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言1　能楽の歴史』岩波書店、一九八七年）。

シテを〈同音〉の統率者つまり地頭ではないというふうに説を変えたことにたいしては、私もまったくそのとおりだと賛同したい。シテは地頭としてふるまっているようにみえもするのだが、かならずしも現代的な意味での地頭だったわけではない。第九章でもういちど検討するが、シテは音頭取りの役割を〈同音〉箇所のなかで取りつづけようとしたりもするのであり、統率者としてふるまうとはいっても、現代の地頭の役割とはすこしことなっていたと考えられる。シテはたしかに現代的な地頭ではないのだ。

ただしその変更に対応させて表は、こんどはワキのほうを世阿弥の時代からずっとかわらず統率者（地頭）であるようにいっているが、こちらについて私は賛同できない。むしろ室町期のあいだに変化があったと考えたいのだ。ワキが統率者であることが一座のなかで明確に認められ、その権限が侵されないものとなるのは、長俊などが活躍した室町後期までくだるのではなかろうか。それ以前ワキは、〈同音〉部分をうたいとおす歌い手ではあるものの、地頭などではなかった。そもそも地頭などといった役割の必要性じたいがふつうには認識されていなかったのである。

禅鳳の伝書の読みについてであるが、表はそれを当時の〈同音〉部分のふつうのうたわれかたを描いたものとして読んでいるのである。表によるとたとえば「脇はしてののどをまもるべし」という部分は、シテが〈同音〉部分全体にかかわることではなく、「歌い出しのきっかけがシテの発声であったこと」（表、前掲論文）をしめしてい

るというものにすぎない。また引用した資料の全体は、「形式上は一曲の謡の責任者はシテであり、そのシテの喉元（口元は能面を着ているため見えない）を見てワキがうたい、ワキに合わせて地謡衆が歌う形だった」（表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言Ⅰ』）ことをしめしていると読まれるのである。

しかしながらこれらの読みは、ワキのほうが〈同音〉部分の統率者あるいは地頭であるというみかたにあまりにも引きつけすぎた解釈になってはいないだろうか。最初の「喉をみるのはうたい出しの箇所だけ」という理解だが、うたい出しのみにシテが関与していることを明らかにしめしている表現はどこにもない。また、「シテを形式上の責任者」とするみかたは、ワキが「実質的な責任者＝地頭」であるとまず断定的にみてしまったために生じてしまったみかたであるにすぎない。

私はむしろ、この資料をすなおに、シテが〈同音〉の統率者たらんとしたことをしめす資料であるものとして、読んでみたい。つまり、〈同音〉がそろわないという実践上の問題に直面した禅鳳においてはじめて、〈同音〉の直前の音頭取りとしてではなく、〈同音〉のなかでうたいながらリードするひとりの「統率者」という概念が具体的に意識されたのである。そしてこの資料は、その「統率者」をシテじしんが演じようとし、周囲の役者にその役割の認知と統率者を中心とする体制への協力をもとめる文言なのではないだろうか。

私はさらに次のことを付けくわえたい。ところがじっさいには、シテは統率者として十分な働きができなかった。いっぽう、〈同音〉部分全体をシテよりもおおくうたいとおしているはずのワキは、リーダーでもなんでもないが、その部分の個々の細部のうたいかたを実質的には作りあげている。そしてやがてワキじしんが、シテよりも自分のほうに、禅鳳の創造した「うたいながらリードする統率者」なる者としての資格があるということを意識するようになったのである。それはやはり長俊の時代であろう。

まとめよう。端的にいえば、もともと〈同音〉に統率者はいない。したがってワキはもともと地頭と定められていたのではない。だが、じっさいには舞台のうえに座っている以外に特に所作があるわけではなく、〈同音〉の全体をおおきな声でうたいとおすことのできる立場だったのである。謡の緩急やリズムの表現が複雑さをましてゆくにしたがい、全体をうたいながらリードする統率者が必要とされるようになってきた。そのとき、その立場を引き受けるのに一番近距離にいたのが、ワキという役割だったのである。

このようにして、室町の後期に〈同音〉のリーダーシップつまり現代の地頭に相当する権限を手にしたワキであったが、『素謡世々之蹟』が述べるように、ワキは後にその役目から身をひいてゆくことになる。このことが可能になる背景には、同じ室町の後期に〈同音〉と〈地〉の部分にだけ専門的に関与する居座の歌い手（地謡）が次第に整備されはじめたことがあるだろう。また、ワキが地頭よりももっと魅力のある仕事、すなわち人物としての所作の充実ということに力をそそぐように変化してゆくことも、理由のひとつであろう。

七、むすび―ワキを〈同音〉箇所の歌い手からきりはなすみかた

はじめワキは〈同音〉および〈地〉の歌い手として舞台のうえに座っていた。いわば「囃し手」として座っていたのだが、しだいにその役割から身をひき、芸の中心を変化させてきた。変化したのはむろんワキだけではない。それを見物する観客のほうも、もはやワキを〈同音〉の歌い手として見ることはなくなったのである。明治の後期、雑誌『能楽』に載せられた舞台改良の意見がそのみかたの変化を端的にしめしていると思われるので紹介しておきたい。（黒田蘭舟「能舞台の改良」『能楽』七巻三号、明治四二（一九〇九）年）

> も一つは同じ様なことですが、地謡の座がもつと本舞台から離れて貰ひたいといふ注文です。今の所は装束をしたワキと平服の同吟衆とが余りに密接し過ぎて、ワキの動作が同吟衆の為に邪魔をされる様に感じられて困ります。

ワキが、地謡の衆と同じように、多人数合唱箇所をうたうという役割をはたしていたことを、この論者がもし知っていたら、論の展開はまたかわっていたかもしれない。しかし、それは一般には忘れられたことだったので、ワキと地謡の衆を切り離せという右のような意見も出てきたのであろう。

見る側が、ワキと地謡の衆を切りはなそうとする動きは、舞台以外のところにも展開されていった。昭和のはじめに『解註謡曲全集』（中央公論社、昭和一〇（一九三五）年）出版という大事業をおこなった野上豊一郎は、その『解註謡曲全集』で、謡の詞章がどの役割の担当になっているのかを視覚的にはっきりさせることを、編集方針のひとつにくわえていた。野上はその第一巻の「序説」で次のようにいっている。

> 役者がどんな登場の仕方をして、どんな動き方をするか。それをはつきり頭の中に置いて謡曲を読まないと、謡曲は単なる文字の羅列に過ぎないやうに見えて、脚本としての効果を示さないことになる。それには、役者の謡ふ部分と地謡（合唱部）の謡ふ部分を区別して、一目見てもわかるやうに活字の上で整頓して置くことが必要である。しかるに、各流の現行謡本では、昔からの慣例に従つて、初めのワキの登場歌（次第）から最後の留の文句まで、のべたらに書き流してあるので、よほど実際的の知識を持つてゐる人でないと、読みながら舞台的影像を実感することはむづかしい。

謡本が「のべたら」に書いてあるのには、それなりの理由があったのである。江戸期までの上掛り謡本では〈同音〉部分になるところの「同」という担当表記は、各役の担当を記す表記とちがって、鉤印なしに記されるのが常であった。これなどが、野上のいう「のべたら」に相当する代表的な例であろうが、そのようなイイカゲンな表記は、イイカゲンであるがゆえにかえって正確に、謡担当の実態を反映していたのではないだろうか。〈同音〉にはワキも関与した。しかも場合によってはシテも関与してよかったのである。そのイイカゲンさは、近代において完全に抹消されつつあったのである。

いっぽう、舞台のうえで演じる側にも、ワキと地謡を明確に区別しようとする意識変革が生まれていたことを、次に引く伝書の一節が物語っている。これは「謡に付き謹むべき個条」という題で『能楽』（四巻一〇号、一一号、明治三九（一九〇六）年）に翻刻されたもので、成立時期ははっきりしないが、たぶん江戸末期ごろのものであろう。

> ○ワキの下音、地と混ず可らざる事
>
> シテと地とは其の区別判然たれども、ワキの謡の下音の所に至れば、往々地と区別し難き所あれば特に注意せるものなるべし、役々と地とそれぞれ区別あること勿論なれば、能く注意して区別を謡はざる可らざるなり（『能楽』四巻一一号）

「シテと地とは」以下、「役々と地とそれぞれ区別あること勿論なれば」という強調した文言を含む注釈の部分は、翻刻の時点で、研究者たる池内信嘉が書きくわえた文であると思われるが、そのみかたは、役者の側にもすでに生まれていたひとつのみかたを増幅したものであるともいえるのだ。

第八章　ツレは多人数合唱にどのようにかかわってきたか？

一、ツレ＝「謂れなき人」

能のいくつかの曲、とくに主役として神が登場する部類（脇能）の曲においては、戯曲の展開上必要とも思われない人物が、しばしば舞台に登場している。たとえば、「白楽天」という曲。この曲は、「日本の智慧を計る」ためにはるばる唐の国から日本に渡ってきた詩人の白楽天（ワキ）と、到着した海岸にいる漁翁（シテ）とが出会うというあらすじの曲である。漁翁は白楽天のまえで、日本にはやまとうた（和歌）の伝統があるという物語をして、白楽天を驚かせる。やがてその漁翁は消えて住吉の明神として出現し、国土を賛美するのであった。このようなかんたんなすじが展開されるために必要な人物は、白楽天と漁翁（その本体としての住吉明神）だけである。ところがじっさいの舞台には、そのほかにも数人の扮装した人物が登場することになっている。

右のような脇能にかぎらず、一曲の主役ともいうべきシテ（この場合には漁翁および住吉明神）、そしてその相手役となるワキ（この場合には白楽天）にかんしては、それぞれがだれであり、またどのような劇的行動をおこなっているかについての説明が、ことばや演技でおこなわれることになっている。ワキは、おおくの場合には曲の最初に登場して、みずから名のるし、またワキの次に登場するシテのほうは、ワキのまえで物語をおこなうことによって正体をしだいに明らかにしていくからである。これらについては問題は生じない。問題になるのは、シテやワキといっしょに出てくるような役、能の世界での呼びかたにしたがえばツレという役である。

シテとともに出てくるツレ（シテツレ）のほうは一般に、シテが語るべき物語のいくらかを部分的にかたがわりするにすぎない。しかも、ワキとのせりふのやりとりはシテが中心になっておこなうため、シテツレにはほとんど焦点があたらない。途中からは、舞台の奥のほうの目だたない位置に座りこんでしまって、結局、正体が明らかにならないという場合さえある。「白楽天」の場合にはもっと極端である。漁翁（シテ）がひとりのシテツレをつれて登場している。シテと同じような扮装をした男であるが、この男には、単独で担当すべきせりふがまったくない（喜多流の場合）。つまり、物語を部分的にかたがわりしてさえいないのだ。ただ出てきているだけといわれてもしかたがないのである。

いっぽう、ワキとともに出てくるツレ（ワキツレ）のほうはさらに正体不明である。ワキとちがっていちいち名のることもない。おおくの曲で、せりふもほぼないに等しい。ワキと同じように曲をつうじて舞台の左端に座りつづけている。「白楽天」では、ワキ（白楽天）のほかに、二人のワキツレがワキと同じような扮装をして登場しているが、何者であるのかが最後までわからない。

第三章で紹介したように、能の大成期に活躍した世阿弥は、一座に向けた演技の心得である『習道書』を書いた。そのなかで世阿弥は、前場においてシテがワキのまえに登場してうたう場面を想定しながら次のような注意をはっしている。「たゞ一人出べき事に、あるひは為手の芸力も不足に、又は音声なども叶わねばとて、謂れなき人を連れて、初入門の見風をなす事、道にてはあるべからず」（表章・加藤周一（校注）『世阿弥　禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、二三四―二三五頁、傍点、藤田）。つまり世阿弥の理想としては、一曲の主人公であるシテは、「謂れなき人」（登場する必然性がないような役）をともなって舞台に登場してはならなかったのである。おそらく当時の舞台には、シテが数人のシテツレをともなって登場することがおおかったので、こうした注意がわざわざはっせられたのであろう。

ところがそれにもかかわらず、曲によっては現代にいたるまで、登場する必然性のない役「謂れなき人」は舞台に登場しつづけている。そこでわれわれが問題にしなければならないことは、なぜ能においては、戯曲としての整合性をうちやぶってしまう危険をおかしながらも、こういった役が登場することになっているのかということである。

ここでは、こういった問題を頭の片すみにおいておきながら、関連するであろう、よりこまかい未解決の問題を考えていきたいと思う。すなわち、曲によっては「謂れなき人」と呼ばれることさえあったツレの演技が、じっさいのところどのようなものであったか、可能なかぎり明らかにしておきたいのである。

能の演技は、世阿弥以来あまり変化していないともいえるが、それでもこまかくみればおおきく変わっている。とくに現代では、演出の意識にもしだいに変化が生じてきており、それにともなって演出の変化もいちじるしい。ここではまず、時代を江戸初期までさかのぼり、現代の演出と比較しながら、当時のツレが舞台に座って残っていた様子をあらためて確認しておきたい（次節）。つづいて、ツレは舞台にいながらいったい何をしていたのか推測することにしよう（第三節）。そのうえでさらに、観客の享受のしかた、上演のうけとりかたについて考えをめぐらすことにより、舞台にいまよりももっとながくツレが登場してもほとんど問題にされなかった可能性を論じてみたい（第四節）。

二、かつてのツレの演技

シテ、ワキ、シテツレ、ワキツレということばは、ほぼこの順番で、曲のなかでの役の重要度をしめすことになる場合がおおいが、もともとこれらのことばは、一座に所属する役者たちの階層をさししめすことばであった。したがって、ツレ（シテツレ、ワキツレ）が扮することになっているような役でも、曲によって、あるいは曲の展開によっては、ワキ以上に必要不可欠の人物になることもある。しかしいずれにしても、一曲の主役ではないことに変わりはない。

そういった脇役としてのツレは、必要におうじて曲の途中で登場し、現代では、不必要になったときに退場することになっている。たとえば「邯鄲」という曲をみてみよう。主人公の青年（シテ）が、邯鄲の枕にふして眠ると、一国の王となり栄華の限りをつくすという夢をみるが、結局は夢からさめる。だが、この世が一炊の夢であるという悟りをひらき、苦悩をはらすというすじだてである。曲の途中で、青年が枕にふして横になる演技をはじめると、場面はいきなり夢のなか、青年は栄華の絶頂にある王となっている。舞台には、栄華を表現するために必要な、稚児（子方）、勅使（ワキ）、臣下（ワキツレ二人）、輿舁（ワキツレ二人）が登場し、にぎやかな様子があらわされる。青年みずからも舞をまい、栄華を満喫する。しかし、五十年の栄華もおわりに向かい、青年が夢からさめる場面になると、稚児以下の登場人物は、舞台からするするとみんな消えて、舞台の後方向かって右にある切戸から、さっと退場してしまう。その後、青年はしずかに目覚め、悟りの場面がくりひろげられる。このように、登場と退場によって場面の転換がなされるため、ツレは欠くことのできない役割である。

ところが、ツレが舞台からきれいに退場するという演出じたいは、後の世におこなわれるようになった演出である。江戸初期ごろの演出では、シテの夢の世界が消えるのと同じタイミングで、稚児や臣下たちはみな舞台の後方（囃子方のまえ）にゆき、座ってしまう。退場はせずに、曲がおわるまでそのまま座っている。曲がすんでシテが橋がかりから退場すると、その後について退場する。その演出をしめす「邯鄲」の形付を次にひいておこう。

「ミなきゑ／／とうせはてゝ」といふ時、たち、ゆめの舞ヲサキニたて、ふゑふきの上になをし、大臣、同ツレ大臣モ、下ニなをる。扨「うせにけり」と、シテ入テ、夢の舞、先にたて、大臣、跡ニ入、こしかきモ、跡にいる也。（『盛吉本型付』伊藤正義（編）『福王流古伝書集』和泉書院、一九九三年、所収）

江戸初期の形付ではこのように、シテが夢からさめたあとも、夢の人物たちが舞台に残っている。江戸中期の形付になるとわずかに変化が生じてくる。たとえば高安流ワキ岡家の形付『舞容奥儀集』（岡次郎右衛門氏所蔵）の「邯鄲」には、「脇立、笛ノ上ヨリ切戸へ入。子、大臣其後に坐ス」とあり、子方やワキツレは、最後まで舞台の

うえに座っているが、ワキだけは切戸から途中退場する。切戸をもちいた演出が規範となるようである。

そして現代、夢のなかの人物はすべて切戸から消えるが、その演出によって、夢と現実との落差が舞台に登場している人物の数の差として表現されることになっており、それがもっとも適切な演出であり、そうするのがあたりまえであるようにわれわれは感じている。その感覚からすれば、江戸初期のやりかたは、演出ということにたいする意識的な配慮がまったくないもののように思われてしまう。しかし、舞台に切戸がついていないときには、こういうやりかたしかしようがなかったのだ。切戸が舞台の標準装備となるのは、江戸時代にはいってしばらくしてからのことである（拙稿「能舞台の切戸口と演出の変化」『能』（京都観世会館パンフレット）四三九号、平成六（一九九五）年十二月）。

もうひとつ、「西行桜」という曲をみてみよう。舞台には最初に、花見の衆が数人登場する（ワキツレ）。かれらは、西行の庵にいまが盛りの桜があることを知り、その庵をたずねる。そこには西行（ワキ）がいる。そしてともに花見をしているうちに、庭には桜の精（シテ）が出現するという場面展開であるが、桜の精がゆっくりと出現するのと同じタイミングで、花見の衆は切戸からしずかに退場してしまう。桜の精の出現といったつよい焦点があたる劇的行動がおこる場面なので、ワキツレの退場が「邯鄲」のときのように、観客に印象づけられることはない。

かれらが消えたあと、舞台ではワキ（西行）とシテ（桜の精）の両者が対面する。この両者のあいだには、花見の衆が花見をするという現実的な時間がおよそ存在しない。桜の精が舞をまう。ときはすでに夜である。そうかとおもえばやがて明けがたになり、桜の精は西行のまえから去ってゆく。こういった、現実的時間の拘束からのがれた世界を構成するさいに、花見の衆であるツレがいつのまにか退場しているという演出は効果的なものであるが、この効果にしてもやはり切戸あってのものである。切戸がない時代には、ありえない効果だったかもしれない。それはともかく、かつては、花見の衆は桜の精の出現と同時に、舞台の左からその後方の笛のまえにかけてならび、曲がおわるまでずっと座っていた（片山慶次郎・天野文雄（対談）「西行桜をめぐって」『観世』六一巻六号、一九九四年、に指摘）。ワキツレは「小謡ノ内ニ皆々脇正面ニつくはふ。『こよひは花の下ふしして』と云時脇ノ下へ皆々行つくハふ」（宮内庁書陵部所蔵『観世流舞付』）とされていたのである。

以上の二曲と同じように、ツレが途中で切戸に消える曲として、「小袖曽我」「木賊」「江口」「藤永」「紅葉狩」「住吉詣」「咸陽宮」などが現代あるが、切戸をもちいた退場はふるくからのものではないとみなさなければなるまい。これらの曲でもツレは、古くは最後まで舞台に座っていた。したがって以上の曲においては、曲のなかでツレの出ている時間的割合が、いまよりもおおきかったといえるのである。

次に、ツレが舞台をうごきまわる動作が、いまよりもすくなく、同じ曲でも座っている時間的割合がおおきかった、ということを指摘しておきたい。例としてまず、「景清」をみてみよう。

「景清」という曲は、娘が親をたずねて日向の国に向かい、そこで親である盲目の景清（シテ）に出会うというあらすじである。娘（ツレ）は、ひとりの供（ワキツレ）をともなって舞台に登場し、やがて土地の人（ワキ）のなかだちによって、親である景清と出会う。一曲の中心になるのは、娘やその供、そして土地の人のまえでおこなわれる主人公による平家語りの芸であるが、語りもすんだ最後の場面で、親と娘の別れが演じられる。娘とそれにしたがうひとりの供は、最後の謡の部分で橋がかりをあゆんで舞台から消え、幕にはいる。舞台には盲目の主人公がひとり残される。舞台後方には土地の人（ワキ）がひっそりと座っている。これが現代のふつうの演出である。

ところが江戸初期の演出は、そういった寂しさの強調される演出ではない。まず、娘の供の人数がおおい。浅野家所蔵『脇所作付』には「ツレ供二三人」とあり、二、三人出てくるのがふつうだったようだ。さらに現代の演出では、供は娘といっしょに舞台を去っていくが、かつての演出では、舞台を去るのは娘だけであり、二、三人の供は土地の人と同じように舞台の左側に座ったまま残っていた。

里人「あらいたハしや」と、ひめをヒキのクル時、供の人、ふへのかミエ行、なをりモスル。そのまゝ居テ、ワキの跡ニモ入ル。（『盛吉本型付』伊藤正義（編）『福王流古伝書集』和泉書院、一九九三年、所収）

この形付では、娘につれそって出てきたはずの数人が帰らずに残っている。そしてそのまま曲がおわっている。

現代の「景清」と同じように、曲の最後にツレが消えていなくなる演出がなされる曲に、「姨捨」や「安宅」がある。現代の「姨捨」では、ワキとワキツレ二人（旅の人びと）は、最後の部分で橋がかりをあゆんで帰ってゆき、曲がおわるまえに幕に消えてしまう。それによって、主役の老女の幽霊がうたう最後のことば「ひとりすてられて老女が」を効果的にするという演出意図である。しかし、ふるい演出では、ワキとワキツレ二人が最後まで動かずに残っていた。たとえば高安流岡家の形付には「切『夜も既に』と云時、わき幕屋へ入事も有」（『舞容奥儀集』）と記されており、この書きかたからは、曲の最後まで座っている演出のほうが、江戸中期にはふつうのやりかたであったことがうかがえるのである。

「安宅」については、山伏たちが最後まで舞台に座っている演出が、現代でも基本のかたちであるが、曲の最終部の謡のなかの「とくとく立てや」という文言、そしてそのときに弁慶が山伏たちを見わたす演技を効果的にするためだろうか、このあたりで弁慶以外の山伏たち（シテツレ）と義経（子方）が全員たちあがり、橋がかりを足早にあゆみ、幕に入ってしまう場合がある（とくに小書き演出の場合にこれがしばしばみられる）。

ツレだけではなく、ワキのほうも、古い形付にさかのぼればさかのぼるほど、舞台に残っている時間がながい。その一例をしめしておきたい。現行の「楊貴妃」では、最後の場面で、ワキがシテ（楊貴妃の幽霊）のまえから退去することをしめすために、ワキが楽屋のほうへかえってゆく演技がおこなわれるのがふつうである。古い形付はどのようになっているだろうか。

「暇申テ」ト云時、立テ居座ニテ上面へ行「去ニテモ〳〵」ト云時、下ニイル仕舞モアリ。大夫ノ跡ニガクヤへ入ナリ。（浅野家所蔵『脇所作付』）

現行の、ワキのほうが先に舞台から消えてしまう演出とはことなり、ここではワキは最後まで舞台に残っている。話をツレにもどすことにしよう。右の「楊貴妃」のワキの例なども考えあわすと、一般に、ツレを曲のおわりまで座らせておかずに、最後の謡にあわせて退場させる演出は、あたらしくできた演出と考えられるのではないだろうか。

また、「景清」にもみられたように、ツレの人数が、現代よりもおおかった曲がいくつかある。研究者のあいだでは周知のことであるが、室町後期ごろの上演記録には「五大臣」ということばがしばしばみられる。主役として神が登場するような曲（脇能）においては、ワキがしばしば神官に扮しており、おおくの場合ひとりで出るのではなく、二人の従者をつれて出てくる。ところが「五大臣」の場合には、ワキ（神官）のほかに四人のワキツレ（神官の従者）が登場していたのである。

脇能以外の曲で、ワキとして僧が登場するような曲がある。たいていあらすじは単純で、僧（ワキ）の夢のなかに、幽霊が弔いをもとめて出現するといった場合がおおい。このような曲の上演において、ワキの僧にさらに二人の僧（ワキツレ）がつれしたがっていることがしばしばあるが、このワキツレは担当するべきせりふをまったくもたない。現代のわれわれからみれば、ワキがひとりで夢を見る場面に、ワキツレが平然と出ているのはおかしいようにも思われる。にもかかわらず、むかしから今にいたるまで、夢を見るワキの僧は二人のツレをしたがえて出て

くることがおおい。いっぽう脇能のワキ（神官）の場合には、曲のなかで、夢を見ているという設定ではない。したがってそのぶん、人数が限定される理由もなかったので、五大臣というような演出もかんたんにおこなわれるようになったのであろう。

三、多人数合唱に加勢するツレ

舞台の左から後方に、現代よりもおおい人数のツレが、しかも曲の最後まで座っていたのは、いったい何のためだったのだろうか。私は、室町後期あるいは江戸初期ごろまで、ツレは多人数合唱箇所（上掛り謡本では〈同音〉と〈地〉）の主要な担い手であったと考えようとしている。ツレは幕から登場してくる。扮装し、登場人物であるかのように出てくるのだ。しかしながら、自分が担当するせりふや演技などがすんで、焦点が主役のほうにあたるようになると、舞台の後方にいって座り、後になるにつれてだんだん頻度のたかくなっていく多人数合唱箇所を、声をあわせてうたうのである。

そのことをしめす直接的な証拠はまったくない。したがって以下、私がそう考えるようになったきっかけをしめし、状況証拠をいくつか提示してみたい。

以前、まったく別の興味から、紋付き袴で曲の一部分を演じる、いわゆる「仕舞」の作法について書かれた文章に目をとおしていた。だいたいは、現代おこなわれているとおりのことが書かれていたが、目をひいたのは、舞台にならんで次の仕舞の順番をまつあいだの作法にふれたくだりである。「一人が舞う間他のシテを勤める者は、両手を膝の上に置いて端然と坐って居ります」。ここまでは何ということはなかった。しかしそれにつづいて、

「が、地を謡っても差支えありません」と書かれているのに驚いてしまった（『喜多流仕舞囃子型付』第一巻、一七頁、昭和四六年）。仕舞のときには、数人の舞い手が横一列にならんで座っているその後ろに、謡をうたう歌い手が四、五人、舞い手と平行にならんでいる。出番をまっているとき、その歌い手たちに加勢してうたっても構いませんといっているのだ。

その後耳にしたところによると、このようなことは昭和のなかごろには、まだおこなわれていたらしい。また、謡だけをうたう「素謡」などといった上演形態の場合、シテおよびワキの謡の担当者が、多人数合唱箇所でいっしょにうたうことが、現在でもふつうにおこなわれている。そうすると、能の上演の場合にはどうなのだろうか。じっと座っているツレについて、さっそく考えてみなければならない。現代でこそ、多人数合唱箇所はすべて、舞台の横にならぶ「地謡」の衆の担当と定められている。シテやワキなどの役者が多人数合唱に加勢しようものなら、かれらの領分を侵すことになり、いい顔はされないだろう。しかし、古くからずっとそうだったのだろうか。

すでに第三章や第六章で仮説として論じているように、かつては（おもに室町期）、地謡の衆がすくなくても上演は可能だという認識があったと考えられる。そこで、もしかりに、地謡の衆として出演できる役者がひとりもいなかったとしてみよう。そのような場合、多人数合唱のボリュームは、いったいだれによって支えられるのだろうか。それを支える者として、舞台に座るツレ以外の者は想像できないのではないか。

次に、ツレが座る位置を問題にしておきたい。ワキにしたがって出てくるワキツレは、ワキが舞台の左前方に座ると、それにつれて横にならんで座る。いっぽうシテにしたがって出てくるシテツレは、ひとりで担当するせりふなどをすませ、シテに焦点があたるようになると、舞台の左後方（笛吹きのまえ）まで移動して座る。だがその位置は、ワキツレがならんだ延長線上にほかならない。つまり、舞台の左側には、前方のワキをはじめとして、その次にワキツレ、さらにその次にシテツレというふうにならぶ。かれらは舞台中央のシテを、まるく囲むかたちでならぶことになる。

前章でくわしく検討したように、江戸初期ごろまで、ワキは多人数合唱に積極的に関与する歌い手であった。それだけではない。多人数合唱箇所で、リーダーとしてふるまおうともしていた。だとするならば、その横につらな

るワキツレ、さらにシテツレも、同じように多人数合唱にかかわっていたと考えてよいかもしれない。

シテツレについてはもうひとつ、直面の問題がある。神が主人公として出現する脇能の前場において、主役のシテはおおくの場合、老翁に扮し、面を着けている。その老翁につれしたがうシテツレは、扮装だけで面をつけていないことがおおい。もちろん例外もある。たとえば脇能の曲の代表格である「高砂」では、老翁のシテにつれて、姥の面をつけその扮装をしたシテツレが出る。そういったパターンのほかに、「竹生島」のように、老翁（シテ）とともに、若い女の面をつけたシテツレが出てくるものもある。また、前場のシテが女性の人物である場合（後場では女神としてあらわれる）には、シテツレはかならず、シテと同じように女性の面をつけて女性に扮する。こういった例外もあるが、前場において、老翁のシテと、直面の男のシテツレという組みあわせの曲は、前場のある脇能（観世流の場合は現行曲で二十九曲ある）のうちの半数強を占める。現行観世流の謡本によって数えてみると、十七曲もある。

しかも、こういった直面のシテツレは、老翁がひとりで語りとおしてもかまわないようなことばを部分的にかたがわりしているにすぎず、最初に述べておいたように、人物として登場する必然性がない場合が、二、三の例外はあるものの、ほとんどである。極端な場合には、老翁のことばのかたがわりもいっさいしていない。ただつれて出ているだけなのだ。最初にふれた「白楽天」（喜多流）ががまさにその例であるが、観世流でみてみるとこのほかに、「逆矛」「白髭」「東方朔」などといった曲が同じ例である。こういった場合、正体はまったく不明としかいいようがない。このシテツレは、シテの独唱をたすけ、また舞台後方の角に座ったあとも、多人数合唱に加勢するべく登場していたにちがいない。だから面も着けずに登場していたのではないか。

以上、推測をつみかさねてきたが、はっきりとした証拠になりそうな資料を、ここにひとつあげておこう。引用するのは室町末期の聞き書の一節である。当時の歌い手がおこなっていた「扇拍子」が話題になった一節だ。扇拍子は、座ってうたう歌い手が、拍子にあわせてうたう必要のある謡をうたうときにおこなう。さて、いま問題にしている多人数合唱箇所のおおくは、明確な八拍子にのせられた謡である。歌い手がみずから扇拍子をとってうたう必要のある箇所なのである。

> 扇拍子打よう。コブシヲタヽミニ付テ打也。能ノ時ハカナメノサキニテ打也。扇ヲ立テ持也。但、ワキ・ツレ役者ハカナメノ方ヲ持テ、先ニテ打也。観世太夫、同四郎左衛門、同小次郎以下、如此打たる卜也。
> （『能口伝之聞書』表章（校訂）『細川五部伝書』わんや書店、一九七三年、所収）

扇の要の先を舞台につける持ちかたは、現代の地謡の衆の扇の持ちかたにそのまま残されている。扇を垂直に立てる特殊な持ちかたが、拍子を打つことに関係していることがわかるという点でも、この資料は興味ぶかい。しかしここで注目したいのは、持ちかたではない。扇拍子の打ちかたの注意が、ツレ（おもにワキツレを意識しているのだろうが）にたいしてもむけられているということのほうだ。このことから、ワキはもちろんツレまでが、扇拍子を打っていたことがわかる。そうであれば、かれらが多人数合唱箇所をうたっていたとするのも、けっして無理なことではあるまい。

ワキツレだけではないはずである。ワキツレの先につらなって座るシテツレも、同じように扇拍子を打ちながらうたっていたと考えたい。だが、そのことに説得力をもたせるには、まだまだ考えなければならないことが残っている。

四、見えるものを見ない鑑賞のしかた

現代では、「白楽天」などの曲にみられるように、前場に登場する直面のシテツレは、老翁に扮している前場の

シテが退場するさい、ともに退場することになっている。だが、それが本来の演出方法であったかどうかは疑ってみてもよい。私は、舞台後方の角に座ったあとのシテツレは、もはや劇的イリュージョン（いわゆる写実的空間）の世界からははっきりと身をひいた役であり、多人数合唱に加勢するたんなる歌い手になっていると考えたい。つまり、ふつうは、人物であるかのように扮装して登場した役者は、退場するまで一貫して人物として演技するものであるが、直面のシテツレは、人物としての演技を途中でやめてしまうと考えたいのである。こう考えてよいなら、そのような歌い手は、前場のおわりに退場してしまうことなく、より力強い多人数合唱のボリュームを必要とする後場まで、ワキツレと同じように居残って、扇拍子を打ちながらうたっていたと考えられるのではないだろうか。

残念ながら、そのような考えをはっきりと証拠づけてくれる資料はいっさいない。室町中期、後期の演出を記す書き物には、ツレについての記述はほとんどなく、正確なことはまったく不明である。だが脈がまったくないわけではない。演出資料がないならば、観客の鑑賞のしかたからせまってみればよいのだ。さいわい能の鑑賞者は、現代でもたくさんいるのである。そういった鑑賞者が上演をどのように見ているかをさぐることによって、右の考えにそれなりの説得力をもたせることができるだろう。

能は現代、もちろん演劇としてうけとられているが、かつての能においてもそういう枠組みがつよく適用されていたのだろうか。かならずしもそうではなかっただろう。むしろ享受の中心は、ことばと、それに付随する旋律（あるいは音楽）にあったように思われる。役者のあいだにやりとりされるせりふによって、だいたいの劇的な状況が理解でき、さらにうたわれることばによって、変化していく状況と人物の感情がわかれば、それで十分だったのではないだろうか。

室町後期や江戸中期、そして明治期と数度にわたって、せりふと歌からなる謡だけを享受する（ということは上演される能はいっさいみない）文化の輪がおおきくひろがっていったことがあった。そうした謡だけの享受がなりたつのは、能の享受の中心がもともと謡にあったことを思わせるのである。また逆に、そうした享受の歴史のほうが、能の享受の中心をますます謡にしぼりこんでくるはたらきをしたともいえるであろう。

もしそうだとするならば、能の上演においても、再現される状況をよりわかりやすくしめすための装置、たとえば作り物などの舞台装置は、あえて出さなくてもよかったのかもしれない。「昭君」という曲をみてみよう。美しい娘を胡の国に遣られてしまった老夫婦が、娘の植えた柳の木を鏡にうつして、娘の面影をみることを主題にした曲である。江戸初期の舞台では、柳の木の作り物と鏡の作り物が出る場合もあったが、現代では、シテ（老人）が自分でのぞきこむ演技をするために必要な、鏡の作り物のほうしか舞台には出ないことがおおい。おそらくは、両方出してしまうと舞台がせまくなるというプラクティカルな理由があって、柳の木が省略されるようになったのだろう。

省略の最初の理由はそういった演技上の都合であったのかもしれないが、それはいったいどのようにうけいれられていたのであろうか。観客は、舞台のうえの変更にみちびかれて、この曲において柳が重要なものであるということを忘れてしまって、老人がただ鏡をのぞきこんでいる場面を、舞台のうえに見るようになってしまったのだろうか。

そうではないはずだ。観客がもし、謡の文言をよく知っているならば、絶対にそのようなことはおこらないはずだ。曲の途中でシテ（老人）が、ワキ（近所の者）にむかって「御覧候へはや片枝の枯れて候」というせりふをいう場面がある。そしてそのとき老人は、舞台の右角の方向（あるいは正面）を見る演技を同時におこなっているのである。したがって、その文言をよく聞いている観客、あるいはそれをあらかじめ知っている観客にとっては、舞台のうえに柳の木の作り物がなかったとしても、この場面に柳は存在している。観客は、シテのせりふと演技によって、片枝の枯れた柳の木を、つまり舞台のうえにないものを補うことができるのである。

人物の省略さえも可能である。有名な例であるが、「葵上」の例がそれにあたるだろう。この曲は、六条御息所の生霊が、葵の上にとりつき、それを加持祈祷によって追いはらうというあらすじの曲であるが、舞台にシテとして登場するのは六条御息所の生霊であり、とりつかれるほうの葵の上は、舞台の先に置かれた小袖一枚で表現されている。観客は、その小袖一枚をたよりにして、葵の上を見るであろう。かりに小袖が出ていなかったとしても、葵の上を見ることは可能であるにちがいない。

さらに、世阿弥の時代の演出では、六条御息所の生霊は、従者（青女房）をひとりつれて出てきていたことが、研究者たちによって明らかにされている。『申楽談儀』（『世阿弥・禅竹』所収）に「葵の上の能に、車に乗り、柳裏の衣踏み含み、車副の女に岩松、車の轅にすがり」（傍点、藤田）とあることが、その証拠となっているのである。現代でも、生霊が出現していることを報告する巫女（シテツレ）のせりふは「不思議やな誰とも見えぬ上臈の破れ車に召されたるに、青女房と思しき人の、牛もなき車の轅に取りつき、さめ〳〵と泣き給ふ傷はしさよ」（現行観世流）となっている。これはふるくから変わらないせりふであり、六条御息所の生霊が、青女房という従者をつれて登場するのがもともとのかたちであったことの、おおきな証拠になるであろう。しかし、シテの六条御息所の生霊につれしたがって出ていたはずの青女房（シテツレ）は、はやくから舞台に登場しなくなっていたようである。そして、車の作り物も出なくなってしまった。おそらくは、一座の人数的な都合や場所的な制約などがあって、演出が変化したのであろう。

さて、きちんと考えなければならないのはここからである。はたして、そういう演出がとられたそのときから、観客のほうは、青女房の存在をすぐに忘れてしまっていたのだろうか。たぶん、そうではあるまい。観客は、青女房そして六条御息所の生霊が「牛もなき車」に乗って登場している場面を、演技と文言から補っていたはずなのである。

このような作り物や人物の省略によって、観客の側には、見えないものを見る鑑賞のしかたがそだてられていくことになった。現代であっても、自分でうたうことのできる程度に文言をよく知っている観客は、そういった鑑賞法をあたりまえのこととしている。だからこそ、かつての演出とくらべて省略だらけの舞台が、いまだにうけいれられてもいるのである。

見えないものを見るみかたにたいし、さらにわれわれはすすんで逆も考えておかなければならない。つまり、舞台にじっさいに出ていて明らかに見えるものを、見えないことにするという鑑賞のしかたである。野上豊一郎は「能の場面展開法」という文章のなかで「役者の数が舞台の上で殖えても場面は展開しないことも在り得れば、役者は静座したままでも場面は展開したと想像しなければならぬことも在り得る」と述べている（『能楽全書』第四巻、東京創元社、昭和一七（一九四二）年、所収、一八四頁）。「場面は展開したと想像」するみかたの基本にあるのは、ことばとそれに付随する旋律とを中心とする享受方法である。視覚的表現はあくまでも補助的なものとして位置づけられるというバランスである。

すでに第二節で、「西行桜」のワキツレ（花見の衆）や「邯鄲」の夢のなかの人物などが、舞台のうえに座ったまま曲の最後までいたということにもふれた。どちらの曲にしても、途中から、それらの人物にたいする言及が謡の文言のなかからいっさいなくなってしまう。かつての観客は、そのような文言を耳にしながら、舞台のすみに居ならんだワキツレの存在を焦点からはずすように鑑賞していたのではないだろうか。ワキツレの存在を、舞台のうえから消すのではなく、心のなかで消してしまっていたのである。

そうした鑑賞のしかたがもし徹底しているならば、脇能などで、前場のシテといっしょに出てきたシテツレが、神官に扮するワキやワキツレと同じように後場まで舞台に残っている演出があったとしても、けっして奇妙なことではないということになるだろう。観客の耳が、シテツレの姿を無視して消してしまう。うたわれることばのなかに指示されていないことは、観客のほうで積極的に焦点からはずしてしまうのである。

たとえば「弓八幡」という曲をみてみよう。曲の前場では、老翁（シテ）と直面の男（シテツレ）が登場する。前場がおわるさいには二人とも退場する。後場では、老翁の本体であるところの高良の神（後シテ）がひとり、ワキやワキツレのまえに出現して舞をまう。前場の末に二人が消えるさいのことばは次のようにうたわれる。「今この年になるまでも、生けるを放つ、高良の神とは我なるが、この御代を守らんと、只今此処に来たりたり、八幡大菩薩の御神託ぞ疑うなとて、かき消すやうに失せにけり、かき消すやうに失せにけり」（現行観世流）。この文言のすえに二人が退場することによって消失をしめすのが、江戸初期以来の（ということは記録に残されたすべての）演出のかたちである。

だが、はたしてここで、シテツレの男も「かき消すやうに失せる」演技をする必要があるだろうか。謡のことばは「高良の神とは我なるが」とはっせられており、そのことばはシテひとりに焦点をあてることになる。直面の男はこの時点において、もはや焦点からはずれてしまっている。したがって、退場する必要もないのではないか。むしろ退場の演技をすることは、老翁の消失という場面構成のじゃまにさえなってしまうと考える考えかたもなりたつだろう。

江戸初期の演出では、「西行桜」のワキツレや「邯鄲」の夢の人物は舞台に残っていた。さらに時代をさかのぼるなら、脇能についても同じようなことがいえるのではないだろうか。シテツレについての演出資料が残されていない時代、つまり世阿弥のころから室町期をつうじて、脇能の前場の老人（シテ）につれしたがって出てきている男（シテツレ）は、後場まで舞台に残っていたかもしれない。舞台のすみに座って扇の先を舞台に打ちつけながら、後場の多人数合唱に加勢していたかもしれない。もちろんそれを可能にしているのは、見えるものを見ないという鑑賞のしかたである。

いうまでもないことかもしれないが、鑑賞のしかたには個人差がある。見えないものを見る鑑賞も、見えるものを見ない鑑賞も、ルールとして固定化あるいは制度化しているものではないので、すべての観客に徹底されているものではない。そのような個人差のある見かたをたよりにして、過去の演技を推測するというやりかたは、あまりにも非科学的にうつり、乱暴な論のように思われるかもしれない。だが、右に述べたような鑑賞のしかたが、けっしてありえないことではないのも事実である。ならばそれを無視するよりも積極的に利用したほうが道はひらけるだろう。過去の演技のありかたを想像するためには、享受のしかたという点から道をひらいていく以外に、やりかたはないのである。

さらにもう一点。謡をうたう一般の享受者のなかには、謡の旋律を声にすることに集中的に関心をしめしており、ことばの内容にはほとんど理解をしめしていなかった者もいたと考えられるだろう。じっさいかつては、そのような享受者が、おおくをしめていたかもしれないのである。さて、そういった享受者を前提にしたとしても、シテツレの演技にかんする右の推測は、やはり同じように可能であろう。謡のことばの意味をいちいち詮索しないような享受者は、舞台でおこなわれていることにたいしても、劇的イリュージョンの整合性をもとめたりしないだろう。扮装したシテツレが曲の最後まで残っていたとしても、まったく疑問を感じたりはしないはずだ。

五、結び―ツレのはたらき

本稿でいちばん強調したかったことは、ツレが多人数合唱の担い手であったということである。前節ではそのために、シテツレが舞台にしまいまで残っていることを論じようとし、観客の鑑賞のしかたにまで話がひろがってしまった。最後に、ツレの登場ということをとおして何がいえるのか、かんたんに整理して結ぶことにしよう。

すでにみてきたように、江戸初期ごろまでは、場面の展開で必要なくなった人物（ツレ）が、舞台にそのまま残ることがおおかった（第二節）。さらに現代の演出であっても、とくに脇能の曲においては、もとより必要不可欠ではない人物が舞台に登場させられることになっている。こういった現象は、能を演劇としてみようとするとき、

つまり現代の観客が舞台から場面展開を読みとろうとするさい、明らかにノイズになるような現象である。

もちろん現代においては、演劇の概念もおおきくひろがってきたので、そういったものをノイズとして否定的に理解しようとする考えかたじたいが、逆に批判にさらされるといった状況でもある。だが、一般の見物人の感覚としては、わかりにくさを増大させるノイズであることに変わりはないだろう。だからこそ、ツレを消去したり、よりおおくの動きをあたえたりして人物としての存在意義をもたせようとするあたらしい演出が、江戸期以来そして現代でも、つぎつぎと誕生するようになっているのである。

しかしながら能の世界においては、それが徹底的に改革・整理されてしまうことはけっしてなかったのである。室町期に世阿弥が何といおうとも、能のながい上演の歴史においては、結局「謂れなき人」がひとりも登場しなくなるということにはならなかった。いくつかの曲で、いく人かの「謂れなき人」が登場しつづけることになった。その方向で固定化がすすめられたのである。それはいったいなぜだろうか。世阿弥より後の担い手たちは、劇的イリュージョンの整合性ということを真剣に考えてこなかったから、と理解してもよいのだろうか。

もちろん私はそのような面をまったく認めないわけではない。長い上演の歴史のなかで、曲ごとの個性がだんだん失われて、類型化がすすんだという面はたしかにあるだろう。しかし、その面だけ考えてよしとはしたくないのである。くりかえしになるがもういちど強調しておこう。能の上演においては、劇的表象の一貫性（ものまね）あるいは場面展開を視覚的に明示するということ以上に、旋律形式にのせられたことば、つまり歌の表出ということが、より重視されてきたのである。舞台に座りつづけているツレは、われわれにそのようなことを教えてくれているのである。

第九章　シテは多人数合唱にどのようにかかわってきたか？

一、はじめに

くりかえし述べているとおり、能という演劇に特徴的なのは、部分部分の歌が多人数の合唱によって演じられているという点である。多人数合唱箇所は、上演の場や機会によっては、おおくの宗教的な歌唱と同じように、またはカラオケ的熱中という上演状況のなかにおいて、歌詞ひとつひとつの内容的な理解はいっさいそっちのけにしてうたわれる場合もありえたと思われる。だからこそおおくの批評家たちは、見物席において謡をうたう観客を非難してきたのである。じっさい、私にも謡や仕舞の経験があるが、最初に習ったときには、謡の文言の内容、そしてその謡が能のなかのどのような場面の謡であるのか、などといったことにはいっさい頓着することなく、声をだし、体を動かしていた。それでも十分におもしろい活動として成り立つのである。同じような経験は、過去においてもありえたと思われる。室町期において、みずから謡をうたい、舞をまった武士や公家たちは、謡の文言をきちんと理解したうえで、謡をうたっていただろうか。そうだったかもしれないが、私の経験を参照するなら、そうでなかった可能性も否定することができない。

かりにそのような享受のありかたを過去の歴史上に認めることにしよう。だとしても、そのいっぽうにおいて、そのような享受（謡のうたわれかた）のいわば反動として、歌詞の部分部分が、演劇的に強調されるようなうたいかたがなされる場合もあったと思われる。能は演劇として構想されていることはたしかである。したがって、部分部分のうたわれることばにおいて、劇的イリュージョンを高めるための工夫が施されることもあったにちがいない。ここでは、そういった工夫のひとつとして、多人数合唱箇所においてシテがその部分をいっしょにうたうかどうか、ということをめぐる工夫をとりあげてみたい。

二、多人数合唱（〈同音〉）からのシテの撤退過程の再検討

工夫の内容についてみていくまえに、主役であるシテが多人数合唱においてはたしていた役割の変化について語っておかなければなるまい。その変化が、工夫がなされるための前提条件となっているからである。

これまでに描かれている歴史的変化の過程を、まず復習しておこう。能の大成期である世阿弥の時代には、シテが一座の他の歌い手たちといっしょに多人数合唱箇所（後世の上掛り謡本にみられる〈同音〉の箇所）をうたっていたが、所作がだんだんと緻密になっていそがしくなってきたためいっしょにうたうことを徐々にやめてしまい、現代と同じようにいっさいうたわなくなった。このみかたは、唯一の先行研究である、表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」（『国語と国文学』昭和六〇（一九八五）年四月号）および、表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言　I』（岩波書店、一九八七年、二一九―二二〇頁）のなかでしめされている。シテは多人数合唱（〈同音〉）から撤退していったのだ。

このみかたは、現代の能の上演形式を歴史的に相対化するためにも興味深いものであるが、しかし問題は残る。現代（というか江戸初期より後）のシテは、所作がまったくなく舞台中央に座ったままの〈同音〉箇所（〔クリ〕〔サシ〕〔クセ〕）においてさえ、うたわなくなってしまっている。所作の緻密化という理由では、そのような箇所でも、動いている箇所と同じようにうたわなくなってしまったことがうまく説明されないのである。

そこで考えなければならないのは、室町の初期には〈同音〉の全体をうたっていたが、やがて〈同音〉の全体をうたわなくなってしまったという、撤退のストーリーじたいに検討の余地はないかということである。世阿弥や禅鳳までの室町期、シテは、〈同音〉を完全にうたいとおしていたのだろうか。

それを直接解いてくれる資料は、今のところ存在しないので、関連しそうな後世の資料をみてみよう。次に引くのは、室町末期の謡についての伝書である。数人で歌をうたうときのうたいかたについて述べた一節である。合唱

でうたうことを、そこに参与するひとりひとりの立場からさす場合には「助音する」というのである。

> 助音の事。れき／＼うたい候に、人の詠聲つまらず候て、よくうたわれ候時は、我聲をやすめて、人より下に成し聲を入、よ人又聲つまりて、高調子にして聲きれ候時を、さて助上て、切間を一人してすくい上詠候をこそ、助音の習とは申也。（『宗竹均袖下』表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）

（試訳）助音について。みんながうたっているとき、他の人のうたい声がつまらずにつづいているあいだは、自分の声を休めて、人よりちいさな声を出す。他の人の声がつまって、高い音を出すさいに声が途切れてしまうようなときには、音が切れそうになるのを自分ですくい上げてうたう。これが助音で大切なことである。

この一節から、複数の人数による合唱においては、参加者が適当な所で声をちいさくしたり、また張りあげたりしながら全体のバランスを保っていた様子をうかがうことができる。われわれは、合唱ということばによって、全員がいっせいに声を出し、いっせいに息継ぎの間をとるような秩序だった参加を想像するが、ここではそうではない。むしろ、仏教儀礼の誦経などの様子に似ているといえるだろう。そこでは、歌い手がたがいに息つぎのポイントをずらして、朗唱の切れ目が隠されて唱えられることになっている。

右の文言は、数人の合唱のときだけではなく、多人数合唱においても共通する参加のしかたであると考えてもよいのではないだろうか。一応それでよいということにしたら、次のような想像ができる。それは、助音する人ひとりひとりは、全体をうたいとおさなくてもよいのではないかということだ。たしかに、数人の合唱の場合には、息つぎのポイント以外の部分で大幅に休むと目立つだろうが、多人数合唱の場合には、それよりももっとおおきな休みをとることが可能なのではないか。合唱と規定される箇所は、もちろん全員がうたうべき箇所である。しかしだからといってじっさいの上演で、全員がいつもいつも全力でうたいとおしている必要はまったくない。規範は規範であって、じっさいの合唱においては、じっさいの慣習が存在しているのではないだろうか。

この想像がもし正しいなら、シテは〈同音〉箇所において、ほとんどうたっていないのではないかという想像がなりたつだろう。シテは、一曲のなかでおおくの独唱箇所を担当することになっている。そういった独唱箇所のあとに〈同音〉箇所が配置されている場合がおおい。シテは、〈同音〉にはいる直前の独唱箇所の最後において、音頭取りとしての役割を果たすことになる。次につづく〈同音〉のテンポ、音の高さなどがシテのひとりうたいのなかで決定されるのである。そして、みながうたい出す〈同音〉においては、シテは声を休めているかもしれないのだ。

能の大成期においてすでに、シテは、〈同音〉にそのようなかたちで参加していたと思われる。そう考える根拠のひとつは、すでに第四章で述べておいた。『習道書』にみられるとおり、〈同音〉において、シテは上演のじっさい的な統制よりも、もっと抽象的な次元での統制をすべき存在だったのである。ということは、もしまわりの役者がちゃんとうたってくれるのであれば、シテはあたかも地頭のごとくに、〈同音〉の一句一句をいちいちうたっていく必要もなかったはずなのである。

〈同音〉においてシテがほとんどうたっていなかったであろうということの証拠は、ほかにもある。世阿弥は、自分の尊敬する芸人のひとりである道阿（犬王）を評価することばを述べているが、そのなかで「道阿、謡ひ届けし者也」（『申楽談儀』表章・加藤周一（校注）『世阿弥　禅竹　（日本思想大系二四）』岩波書店、一九七四年、二七八頁）といっている。このことばは「道阿は、ひとりでうたうべき独唱箇所はちゃんとひとりでうたいと

おしていた」という意味である。『習道書』などによると、いっぱんに当時のシテは、独唱と規定されているはずの箇所であっても、実演においては複数人数でうたう場合がおおかったようである。ひとりでは息がつづかなかったのであろう。そして世阿弥はそれをあるべき上演の姿ではないと考えていた（第三章、参照）。こうしたことが背景になって、右の評価が生まれた。道阿がシテをつとめるさいには、独唱箇所はかならずひとりでうたいとおしたのであり、それが世阿弥の目には評価すべきこととみえたのである。

世阿弥の時代にはどうやら、シテが独唱するべき箇所であっても、複数の合唱になりかねなかったのだ。もしそうであれば、よりおおくの人数がいっしょにうたうことが習慣化している多人数合唱箇所（〈同音〉）では、シテが全体をうたいとおしていた可能性などは、ほとんどないといっていいだろう。

所作をおこなうことが期待されているような箇所では、なおさらうたいとおすことがなかったように思われる。能の一曲の終結部分には、八拍子の一拍ごとに一文字をあててうたう「切拍子」というリズム形式（現代でいう「大ノリ」）が用いられている場合がある。もちろん多人数合唱でうたわれる箇所である。そのリズム形式について世阿弥は、やはり『申楽談儀』で「切拍子は、舞とはたらきを見せん為也」（表・加藤、同書、二八九頁）と述べている。一曲の後半部（後場）に位置する「切拍子」の箇所では、舞やものまね的所作の提示がシテにあたえられた第一の任であることを述べただけの文言であるが、謡よりも舞とはたらきのほうが重要であるというニュアンスがこめられているのではないだろうか。

じっさいいくつかの曲（たとえば「難波」「江口」など）の切拍子は、単一の視点から書かれた文言であるにもかかわらず、シテと〈地〉との掛けあいで演じられるようになっていることがある。こういった切拍子の掛けあいは、シテの謡のうえでの負担をできるだけ減らすための処置であるとも考えられる。だとするならば、掛けあいになっていない〈同音〉の切拍子の場合において、シテは全体をうたいとおしていたであろうか。もちろん原則としては、〈同音〉の全体はシテもうたいとおすべきであろうが、じっさいには原則があってもそれを実現することができなかったかもしれない。したがって慣習としては、原則を破ってほとんどうたっていなかったと考えられるのである。

整理しておこう。シテは他の立ち役とともに、〈同音〉をうたうべき役ということになっていたが、じっさいにはその箇所において手抜きをしている。独唱箇所をうたいとおすほどには、〈同音〉をきちんとうたいとおしてはいなかったのである。

三、〈同音〉統率の責任の変化

右のように述べると、シテには〈同音〉をじっさい上統率するケースが最初からいっさいなかったかのように思われるかもしれない。世阿弥当時のシテは、現代のシテと同じように、どのような場合でも、〈同音〉箇所をいっさいうたわないで済ますことができたかのように思われるかもしれない。だが、そうであろうか。

もちろんそうではない。一座の状況によっては、いっさいうたわないということが、まったく不可能だったはずだ。ここで、世阿弥より約百年後の時代の資料をみてみよう。当時、金春座の統率者（大夫＝シテ）であった金春禅鳳は、〈同音〉の演じかたについて次の注意をしている（第七章にも掲載）。

> 同音のそろふこと。脇はしてののどをまもるべし。惣のうたひてはわきのしてをまもるべし。脇は又そうのうたひを心にかけて、みゝにて聞て目にて見て、心と聲にてうたふ也。めをふさぐことをきらふと云は、是也。（『毛端私珍抄』表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年）

一般に〈同音〉直前の音頭を取るのはシテである。そしてそのまま多人数合唱がうまくそろって進行すればそれで

よいだろう。しかし、途中で足並みが乱れることもしばしば起こりうるのだ。そのような危機的な状況にさいしての瞬間的な危機回避法について、右の文言は述べていると考えられる。理想的な状態にあっては、シテは介入する必要もなかったにちがいない。しかし、危機的状況に対面すれば、シテは上演全体の統率者であるがゆえに、上演の構成部分である多人数合唱箇所の統率にものりだしていたのである。シテは時によっては〈同音〉の統率の責任者たらんとしたのであり、場合によっては現代の地頭のような役割をはたそうとしていた。〈同音〉の統率者はシテではないといいきった表説は、おおすじとしては正しい。だが、シテが地頭たらんとするような状況もありえたことに注意を向けるなら、表説はあまりにも単純化がすぎるということになる。

禅鳳が〈同音〉の統制をとるという役割を貫こうとしていた証拠はほかにもある。もともと全体が〈同音〉であると規定されている〔クセ〕の部分において、禅鳳はその冒頭で統率のために音頭取りとして介入しようとしていたようである。

> くせまいうたい出候時は、其うたい、ほつとう一人にうたわせ申候てよく候。二のくよりつけ候てよし。
> （『禅鳳雑談』表・伊藤、同書、四三九頁）

> 下くせ舞をいはんとて、さしごゑよりいひくだし、そのまゝかゝるに、そばなる者につけさせぬ事。
> （『反古裏の書』同書、三八五頁）

冒頭から〈同音〉と規定されているその冒頭箇所を、「ほっとう一人」すなわち音頭取り（シテ）ひとりにうたわせるよう仕向けているのだ。これは明らかに、〈同音〉の箇所全体を統率しようとする意識から生まれたやりかたである。現代、〔クセ〕の冒頭は、かならず多人数合唱（地謡）によるうたいだしになっている。しかし、下掛りの「源氏供養」の〔クセ〕の冒頭箇所だけは、最初の一句をシテがひとりでうたうように規定されている。禅鳳は、あらゆる〔クセ〕において、現行下掛りの「源氏供養」のようなかたちで、シテが音頭取りをすることを求めたのであろう。

クセマイ（＝クセ）以外の多人数合唱箇所においても、禅鳳はしばしば途中の一句をひとりでうたうというかたちにしてしまい、音頭を取ろうとしていたようだ。たとえば禅鳳は、「芭蕉」の「二の同」の箇所を例にして次のようにいう。

> 一番のうたい、「されば柳はみどり、花はくれない」とあり。「ただそのまゝのいろかの」と申より、我らは付申候。（『禅鳳雑談』同書、四三九頁）

解説すると、素謡などのときに、「されば」以下の一句は、ひとりでうたわせ、その次の「ただそのまま」という句から同吟にするということを述べたものである。「されば」という一句は、能においては「二の同」（能における二つめの多人数合唱の箇所）のなかにある。しかもその冒頭ではなく、なかほどに位置する一句であり、本来ならば、多人数合唱でうたわれる文言（〈同音〉）のひとつであるにすぎないのである。素謡の話であるとはいえ、本来〈同音〉で演じられている句のうちの一句をひとりうたいでするということならば、能においても禅鳳が、同じ箇所にひとりうたいのかたちで介入（音頭取り）した可能性が考えられるであろう。

「されば」以下は、リズム的にも余裕（間）があってうたいだしが難しく、音のたかさも上音にあがるうたいかたをしなければならないところである。そういった箇所は、たとえ能の上演のさいであっても、ちょうど〔クセ〕における途中の独唱箇所（アゲハ）のように、シテがひとりで音頭取りした可能性があるのである。このような介

入癖が、禅鳳の個人的性癖であるのか、一座の歌い手たちが下手であるという事情を反映しているのか、また当時の一般的なシテの態度であるのかは定かではないが、室町中期のひとりのシテは、とにかく、〈同音〉箇所で歌の統率者として介入をしようとしていたのだ。

〈同音〉の途中でまわりを黙らせるといった介入のしかたは、〈同音〉箇所の統制をよりやりやすくするための処置といえるであろう。禅鳳は、ワキにもまさるリーダーとして、〈同音〉の統制をおこなおうとしていたのである。同じ時代には、たんなる助音の一員として〈同音〉箇所をうたうことにたいして消極的なシテもいたかもしれない。だが、残念ながら同時代の他のシテのことばは残されていない。

同じ金春座において、禅鳳からさらに百年くだる時代の資料をみると、〈同音〉の統制への意欲がかなり変化しているようである。金春座の統率者（大夫＝シテ）であった金春安照（一五四九―一六二一）は、シテが〈同音〉箇所にどうかかわるかについて、やはり興味深い発言をいくつもしている。

> さし声の後、仕手うたひ申候所、是ハ、仕手のうたひ候ハでかなわざる事にてもなし。仕手うたひ候ハねば、同音うたひ申候。大夫次第なり。大夫謡候ハんと存候へば、同音の内から謡出し不申候。『金春安照秘伝書』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年、所収。三六頁）

（試訳）サシコエ（〔サシ〕）という音楽形式につづく〔クセ〕という形式の冒頭の一句は、習慣的にシテがうたうことになっているようだが、かならずうたわなければならないものでもない。もし、シテがそこをうたわなければ、多人数合唱のグループ（居座の歌い手）がそこをうたいはじめる。どちらにするかはシテ次第である。シテにうたうつもりがあれば、多人数合唱グループ（居座の歌い手）のほうではうたわずに待っていなければならない。

ここからは、禅鳳の口吻とのおおきなちがいを読みとらなければならないだろう。禅鳳は〈同音〉の統率者として、〔クセ〕の冒頭に積極的に介入をしたはずだが、安照においては右のとおり、〔クセ〕の冒頭部分で、シテのうたううたわないは任意である、とはっきり述べている。このような任意参加が、室町後期から江戸初期頃には、おおくの多人数合唱箇所において認められるようになっていたと思われるのだ。

整理しておこう。もともとシテは助音の一員にすぎず、場合によっては〈同音〉をほとんどうたわなかった。しかし禅鳳において、シテは〈同音〉の統率者であると意識されるようにもなった。そののち、室町の後期から江戸の初期にいたってすこしずつ、シテの〈同音〉箇所へのかかわりかたが変化してゆく。統率者としての参加がまったくなくなり、任意参加となっていったのだ。

その変化はいったい何によっているのだろうか。すでに第七章で述べたとおり、一座の第二の歌い手であるワキが、〈同音〉箇所の唯一の統率者としてはっきりと名のりをあげているのである。ワキのそういった変化によって、シテは〈同音〉統率がだんだんできなくなってしまった。あるいは、する必要がなくなっていった。〈同音〉の統率といった責任を貫こうとする過程において、禅鳳にみられたように〈同音〉の部分部分をひとりうたいにするような処置が誕生した。しかし、それでも〈同音〉の統率はだんだん困難になってきたのである。そしてついに江戸初期には、シテは〈同音〉の統率から完全に身をひくことになってしまった。そうして、シテの発声には、別の役割がこめられていくことになる。

四、シテの発声と演出上の効果

安照は、〈同音〉と規定されている居グセへのかかわりかたについて、次のように述べている。

> 居曲舞の内、声なくとも時々同音につけて謡たるがよし。無言にして八、真とゞこをつて心気上性へ上り、上る気を発せざれば、瞋無真にして、面躰うつかとみえ木仁をたてたるがごとし。『金春安照能伝書（乙本）』（表・小田、同書、一一六頁）

（試訳）シテが舞台に座ったままの〈クセ〉（居グセ）で、シテは小声でもよいからときどき、多人数合唱につけてうたったほうがよい。まったく無言で座ったままにしていると、意図したいことも客のほうに伝わっていかず、シテの姿かたちが空虚、つまり木偶のようにみえてしまう。

「同音に付けて謡たるがよし」といういいかたから、まったくうたわないで済ます場合もあったということが、まずわかる。多人数合唱への参加は、この時代のこの一座では、明らかにシテの任意となっている。

しかも統率するつもりで参加しているのではない。ここで興味深いのは、うたうこと、声を出すことが、シテの姿をよりよくみせるという演出上の効果と関係づけられていることだ。しかし、姿をよりよくみせるため、というそれだけのことだろうか。じつは、そのこと以上の効果が狙われているのではないだろうか。

役者はしばしば観客に強い印象を与えることがある。舞台ではシテが座ったままで動いていない。にもかかわらず、舞台の時間経過にともなって、何かが変わっていくとでもいいたくなるような印象である。そういった印象について、たとえば現代の観世寿夫といった役者は、居グセの箇所を例にして次のように述べている。

> シテはじっと動かずに舞台中央に坐し、地謡がシテに替わって、あるいはシテに関して、音楽的に語るのであるが、この語っている時間のあいだに、舞台、いや会場全体が現実世界を超越した夢幻的世界へと翔んでしまうのである。〔傍点、原著者〕（観世寿夫『心より心に伝ふる花』白水社、一九七九年、一〇〇頁）

安照の、声を出すという工夫は、こういった舞台効果を作りだすための手法のひとつとみるわけにはいかないだろうか。それとも、安照の手法の理解として、これはあまりにも現代的すぎる理解ということになるだろうか。

次にあげるのは、安照の右の一つ書きにつづく一つ書きであり、おそらくは、同じ居グセをイメージして書かれた文言であると思われる。居グセとはいっても、動きがいっさいないわけではない。類型的旋律（いわば連形）の切れ目切れ目で、正面を向いているシテが体の向きを変えてワキと向きあうことになっている。その所作は江戸初期には、シテの人物がワキの人物を見る演技であるというふうに意味づけられていたようだ。ワキを見る所作にあわせて、シテの声が問題になってくるのである。

> わきの方をみてあひしらふとき八、無言にして同音につけざるがよし。うたへばふくむ真をうしなひ、念のつふずるところおろかなる故也。〔中略〕。形見あるひハ何にても、念をつよくみる時は、猶以同音につけてうたハぬがよし。されども我独りうたひてみたるハよし。念と言語同意成によつて、真・所作和合して、本心おちつき、念の通る所つよし。同音につけてうたへバ、大勢に真をとられ、そらくになり、本心きハまりがたきにより、みる所の念おろかに成と云儀也。（表・小田、前掲書、一一七頁）

（試訳）ワキのほうを向き、ワキと向きあうときには、声を出して居座の歌い手などの合唱に付けたりし

ないほうがよい。うたってしまうと、文言が生きてこない。ことばの意図がはっきりと伝わらないのである。〔中略〕。ワキを見るとき以外にも、人の形見やその他の物を、強い感情をこめて見るようなときにはやはり、合唱に付けてうたわないほうがよい。ただし、自分で心の中でうたってみるのはよい。声を出さないでいるほうが、ことばに意図がこもり、所作といっしょになって、表現したいことが定まってよりよく伝わるということになる。合唱に付けてうたってしまうと、ことばにこめられた意図が大勢の人による合唱の声のなかに紛れこんでしまい、表現したいこともよく定まらなくなる。せっかくの「見る」という所作が、生かされないことになってしまうのだ。

用語が難しいので、かなりの意訳になってしまった。安照がいいたいのは、見る所作にあわせて、声を出さないという選択をすることによって、歌のことばをその文字どおりの意味だけでなく、何らかの意図や感情がこもるようなことばに演出するということなのではないだろうか。

安照は、ワキを見る演技にくわえて、形見などを見る演技もいっぺんに論じている。それぞれをじっさいの曲のなかで確認することにしてみよう。例として「松風」という曲の一部分をとりあげたい。この曲に含まれる〔クセ〕の箇所の直前の〈同音〉箇所のなかに、ワキと向きあう所作がある。そして〔クセ〕のなかには、シテが手にもった形見を見る所作がある。（所作は安照の『金春安照仕舞付』（小田幸子（校訂）『金春安照型付集（能楽資料集成14）』わんや書店、一九八四年、に所収）によった）。

シテ・ツレ　またいつの世の音づれを、
合唱　松風も村雨も、袖のみ濡れてよしなやな。身にも及ばぬ恋をさへ、須磨のあまりに罪深し、後弔ひてたび給へ。（傍点部分で「僧（ワキ）を見る」）

シテ　宵宵にぬぎてわが寝る狩衣、
合唱　かけてぞ頼む同じ世に、住むかひあらばこそ、忘れ形見もよしなしと、捨てても置かれず取れば面影に立ち増さり、起臥わかで枕より、あとより恋の責め来れば、せん方涙に、伏し沈む事ぞ悲しき。（傍点部分で、手にもっている形見の「長絹を見る」）

声を出さないことによって、歌詞の一部分を印づけする。その印づけによって、ワキを見る所作のほうでは、あたかもうたわれる歌詞がシテからワキにいわれるせりふであるかのように解釈され、また形見を見る所作のほうでは、形見をジッと見つめている主人公の内なることばであるかのように解釈される可能性が生じるだろう（後述する「せりふ的印づけ」）。だが、安照が狙った効果はそれだけのことではないようだ。

勝手な読みになることを承知のうえであえていおう。安照には、合唱の歌詞を、せりふといった役の能動的な声のかたちに還元させてしまわないという狙いがあった。歌詞のことばが、せりふ的でありながら同時に、役を外からとりまいていることばとしても立ち現れるようにしようとしたのである。そのために、声を出すという手法ではなく、あえて声を出さないという手法を選んだ。こうして、「見る」という所作と「後弔ひてたび給へ」「捨てても置かれず」という〈同音〉の歌詞との組みあわせのうえに、役の能動的な声（せりふ）では表現できない何かが、一気に呼び起こされることになる。歌詞の一部を、あたかもせりふのように演出しておきながら、それをもう一度否定しているのだ。〈同音〉の声による、語り（あるいは歌）のことばのレベルにあえて押しとどまることによって、人物の内面にも深くくいこむような状況描写を意図したといえるのではなかろうか。

安照は、見る所作をするときならば、その対象が何であっても無言がよいといっているわけではない。右につづ

く一つ書きでは、次のように述べている。

月よ、花・紅葉よと、幽玄のたぐひを見て所作をなすに八、自然つけてうたひてもよし。たとへば、田村「実千金にもかへじと八、今此時かや、やら／＼面白の地主の花や候やな」、瞋に念有。かやうのたぐひ八同音にうたひつゞけてもよきと云儀八、無言なればしまる真有りて幽玄にあらず。（表・小田、前掲書、一一七頁）

（試訳）月、花、紅葉などといった、きれいで目を奪われるようなものを見る所作のときには、合唱に付けてうたってもよい。たとえば「田村」という曲で「実千金にもかへじと八、今此時かや、やら／＼面白の地主の花や候やな」という文句の箇所がある。（ここはシテがひとりでうたう部分から、多人数合唱へと連続してゆく箇所である。）シテは「やら／＼」以下の多人数合唱箇所に入ってもそのままうたいつづけてもよい。なぜかというと、もし無言になってしまったら、ことばに深い意味がこめられることになり、パッと目をひくきれいなものを見ているということにはならないからだ。

劇として表象された世界内で、みなに共有されている目を奪われるようにきれいな対象、そういったものを見る場合には声を出す。それは、ワキや形見を見るときのように、人物の内面に深く沈降する必要がないという理由からであろう。

五、歌詞がせりふ的に印づけられる

前節ですこしふれておいた、「せりふ的印づけ」に話をもどそう。多人数合唱箇所は、うたわれることを目的として書かれているから、舞台上の役どうしがひとりずつでいうせりふ（いわゆる「コトバ」）の箇所とは、言語の構成法がまったくことなる。韻律的な処置がもちろん施されている。しかも、「コトバ」と決定的にことなるのは、歌詞の部分部分がそれぞれどの登場人物に所属することばであるのか、かならずしも明確には書かれていないという点である。能に含まれる歌詞のことばは、よりおおきな観点からみれば、個々の登場人物の視点ではなく、ちょうど語り物のことばのように第三者的な視点に貫かれていることがおおいといえるだろう。あるいはもっというなら、視点などという近代小説を対象にした分析用語がほとんど無効であるような、主体のあいまいなことばなのである。

次に引く伝書の一節は、声を出すことによって、その多人数合唱の歌詞をあたかも自分のせりふであるかのように演出せよと述べる例である。シテではなくワキにたいしての注意であるが、もちろんこの伝書の書き手は、ワキがシテと同じように、多人数合唱に任意参加できる立場にある（つまり地頭などではない）という前提で記している。

此能にわきの見ところ有。「村雨ときゝしを、けさみれは、松風斗や残らん」と、こゑ出すとも、うたひて、してをは見すして、松を見る躰よし。是八脇のいふたる事なり。（『舞芸六輪』西尾実ほか（編）『謡曲・狂言（国語国文学研究史大成八）』三省堂、一九六一年、所収。二〇二頁）

（試訳）この能のワキの演技には「見る」所作をしなければならない大切な部分がある。ワキは「村雨ときゝしを、今朝見れば、松風ばかりや残るらん」という歌詞で、声がたとえおおきく出せなくても、多人数合唱に付けてうたう。そしてこのときには、シテを見ずに、作り物の松を見る演技をするのである。こ

の歌詞はワキがいうべきことばなのだ。

「松風」という曲の最後の多人数合唱箇所における注意である。松風、村雨という幽霊の女二人（シテとツレ）が帰ってゆき、旅の僧（ワキ）がそれを見送る場面である。

合唱　松に吹き来る風も狂じて、須磨の高波烈しき夜すがら、妄執の夢に見みゆるなり。わが跡弔ひて、たび給へ。暇申して、帰る波の音の、須磨の浦かけて吹くや後ろの山風、関路の鳥も声々に、夢も跡なく夜も明けて、村雨と聞きしを今朝見れば、松風ばかりや、残るらん。

一番最後の歌詞が「今朝見れば、松風ばかりや、残るらん」である。その部分でワキが、多人数合唱の歌詞をあたかも自分が扮装する役（僧）のせりふであるかのように演出しようとする。そういった演出のために、多人数合唱にあわせて声を出すことになる。これが、せりふ的な印づけの典型例である。

おそらくおおくの曲において、シテのほうも同じような意図のもと、多人数合唱にあわせて声を出していたであろうと思われる。前節に引いた安照の伝書の一節は、いずれをとってもせりふ的印づけの例と解釈することができよう。前節最後に引いた例、月、花、紅葉を見る箇所で声を出すという例は、いかにもその典型である。さらに、前節最初の例「居曲舞の内、声なくとも時々同音につけて謡たるがよし」も、やはりそう理解できる。居グセの歌詞全体は、シテの視点から記された文言（つまりシテのせりふ、あるいは人物のことばであるかのように読める文言）の場合がおおいので、「時々同音につけて」うたうことは単純にせりふ的印づけと結びつくであろう。しかしながらすでに前節で述べておいたとおり、安照は、せりふ的印づけという演出にとどまろうとしてはいない。それ以上の演出をおこなおうとしていた。

六、合唱中心の構造と登場人物中心の演出

安照の伝書やその他の資料を用い、室町末期から江戸初期、扮装しているシテ（およびワキ）が、声を統率するための声としてではなく、演技の手段として用いるようになったことを論じてきた。なぜこのような変化がこの時代に生じたのであろうか。あるいは、この時代の問題に限らなくてもよい。能の上演のなかになぜこのような演出が誕生するのか。

演劇研究者の渡辺守章は、「松風」という曲のシテとツレの役者について次のように述べている。

> シテとツレは、舞台上に再現されるある虚構の枠組みの中で行動するという意味あいにおいては、一種の〈登場人物〉に他ならないが、しかしそのような行為者の担う〈情念〉を〈再現＝代行＝表象〉する役割と同時に、というかそれ以前にまずは、そのような行為の行われる外界の風景を喚起する、いわば合唱的な役割を担わされている。その意味では共に〈語り物〉の主体として、〈地謡〉と〈シテ〉とは言語的に同じ地平にいるのだ。（渡辺守章『劇場の思考』岩波書店、一九八四年、七九―八〇頁）

渡辺の論は、「松風」という曲に限定した論であるが、それを、夢幻能という類型的形式にまで広げるために、私なりに変奏してみよう。シテ（主役）は登場人物であるよりもさきに、登場人物もそのなかの一部であるところの状況（あるいは風景）全体の語り手である。もちろんじっさいの舞台に焦点をあてるならば、そのおおくの箇所が多人数合唱であり、そこにおいてシテは声をはっしていないので、語り手といういいかたは不適切であるかもしれない。むしろその代わりに、状況全体や登場人物といった個々の劇的イリュージョンを指示する役割を担っている

いったほうがよい。

渡辺の指摘にあるとおり、シテの独唱箇所の歌詞は、シテの役者が単独ではっしたとしても、あたかも合唱によってはっせられたかのごとき印象を与えるように書かれている。ひとりでうたわれる箇所の歌詞は、風景描写の連続であることもおおい。描写内容から判断すれば、その歌詞は、特定の登場人物からの視点に立脚して書かれただけの文言ではおよそない。多人数合唱箇所の歌詞にしても、同じような性格をもっていることがおおい。

ということになると、上演において多人数合唱という形態が要所要所で選ばれていることには、それなりの必然性があるということになりはしないだろうか。能において、コトバのやり取りの部分や登場人物をより鮮明な個として表象するといった工夫は、いわば付けたしの部分だ。能はまず第一に、合唱によって語られる語り物であり、合唱中心の構造をもっているのである。

しかしながらそのいっぽうにおいて、登場人物の行動とその情念の「再現＝代行＝表象」という面を強調する演出の方向が、合唱中心の構造のうえにあぶくのように生じてくる。能の多人数合唱の上演においてはそういった演出の方向が、観客をより強くひきつけるために、しばしば強調されることになる。

安照は、そういった演出の方向をとりあえずはとりこんで、一回一回の上演にのぞんだはずである。観客のほうは、登場人物中心の演出の方向を即座に理解し、喜んだことであろう。しかし安照は、けっしてそのレベルにとどまっていたのではない。合唱中心の構造へともう一度たちもどり、強調するという運動を起こした。そうして、合唱による登場人物の内面描写といった、独自のリアリティの表現へと展開していったのである。

七、まとめ

安照の伝書にたいし、かなり現代的な読みをほどこしてしまったかもしれない。しかしこの章でいいたかったことの中心は、安照の演出意図がいかなるものであったかということでは、じつはない。いいたかったのはむしろ、江戸初期のシテには、多人数合唱の統率をする必要がまったくなくなっていたということ、そしてその結果として、さまざまな演技上の工夫が可能になったということのほうである。多人数合唱を統率する必要がなくなったシテは、すでに述べたとおり声を演技の一環として利用したのだが、あたらしい工夫はもちろんそれだけではあるまい。多人数合唱のひとつひとつの文言にふさわしい、これまでには存在しなかった所作が、どんどんつけられていくようになったはずなのである。どのような所作の工夫があらたにおこなわれたのだろうか。これについては将来、形付の変遷研究という別の機会をつくって、まとめて論じていきたいと思っている。

最後に本稿のテーマにもういちど帰って、結ぶとしよう。

江戸初期のシテに、さまざまな演技上の工夫が可能になった背景は、いったい何であろうか。私の考えは次のとおりである。江戸初期には、多人数合唱の担い手として、現代とほぼ同様の地謡の衆が成立することになった。それまでの居座の歌い手とはちがって、舞台に必要不可欠な役割として、しだいに拡充していく過程にあったのである（第五章、第六章、参照）。序章で述べたように、多人数合唱の変遷は、ひろい意味での「演出」の変化であるにすぎない。しかし、シテの演技が変わっていった背景には、こういった広義の演出変化を考えておかなければならない。多人数合唱の演じかたが変わったからこそ、シテなどの立ち役も、演技を変化させてゆくことが可能だったのである。もちろん前章で述べたツレの演技変化も、多人数合唱の変遷を背景にしていることはいうまでもあるまい。

結び

能の多人数合唱について、さまざまな問題をあつかってきた。第一部では、まず第一章において、私なりの能のみかたを提示してみた。「歌」を中心にして能をみてみることによって、シテやワキなどの独唱のいくつかは、そのうえにとりつけられた「戯曲的修飾」としての位置づけが可能であるというみかたである。このみかたを提示するために私は、自分に都合のよい資料をいくつかならべて、かつ強引な読みをそれらに施しているかもしれない。しかしながら、そのみかたは、能の数あるみかたのなかの、あるひとつの伝統を徹底させたものであるにはちがいない。たとえば野上豊一郎は「能の形式の根底には音楽（囃子）と合唱部（地謡）があって、それが能の進展を制限した」（『解註謡曲全集』巻一、中央公論社、昭和一〇（一九三五）年、「序説」）と述べている。おおくの人々にとって、能は演劇であるよりもまず、舞台に鳴り響く音としての、うたわれる歌なのである。

第二章以下ではすこし方向がかわり、多人数合唱をさしている「同音」や「地」ということばについてのこれまでの研究を批評することからはじめ、それらのことばの用いられかたに焦点をあて、あたらしい仮説をいくつか提示してみた。まず第二章では、表説にかかわる〈同音〉と〈地〉の説明を提示した。私の考えでは、上掛り謡本にみられる〈同音〉は、「その場の音頭取り（シテ、主役）を含む複数の立ち役（および地謡）がうたう」という指示であり、〈地〉とは「その場の音頭取りを除いた複数の立ち役（および地謡）がうたう」という指示である。表説とのおおきなちがいは、〈同音〉をシテに、〈地〉をワキにそれぞれ結びつけることをしていない点である。それはすなわち「同音」と「地」ということばそのものがもっている一般的な意味により忠実になり、その意味に踏みとどまって説明をおこなおうとしている点である。

第三章では、世阿弥の「同音」の用法を検討した。「世阿弥は『同音』という指示をだれにむけているか」という表題の問いにたいして私は、世阿弥は「同音」という指示を「まず複数の立ち役に向けている」と答えた。第四章では、ながい上演の歴史において謡の部分部分が同音化・多人数合唱化しているという事実に目を向けた。ながい歴史上の変化は同時に、一度一度の上演におけるバリエーションでもありうる。そういった観点から、世阿弥の時代の多人数合唱箇所の上演の実態を探った。

第五章では、「地」ということばを検討した。能以外の伝統音楽の世界においては、古くから「同音」と呼ばれてきたものは、いつまでたっても「同音」と呼ばれるのがふつうであるが、能においてはそれが「地」「地謡」にとってかわったのである。その根本的な原因は、野上豊一郎のいう「主役一人主義」にあるはずである。つまり、シテとそれ以外の歌い手たちを区別することが、能においてははやくから役者の分類法として中心的な位置を占めていた。「シテ以外」という対象をさししめすことばとして「地」ということばがはやくから用いられてきた。そしてやがて、「シテ以外」の歌い手たちが関与する〈同音〉が、「地」ということばでさししめされることになる。このように考えれば、〈同音〉が、「地」ということばで指示されることの必然的な流れが十分に説明できるだろう。なお、ここでも私は、能におけることばの用法に加えて、「地」ということばの一般的な意味に十分に踏みとどまるようにつとめたつもりである。

第二部では、多人数合唱の担い手である役割のひとつひとつに焦点をあてて、多人数合唱への関与のしかたの変遷について論じてきた。変遷の事実をおうだけではなく、変遷をうながすことになった原因についても、おおくを仮説として語ったつもりである。第六章ではまず「地謡」をあつかった。現代の能において、地謡は、必要不可欠な歌い手として、上演においてしめる地位はますますおおきくなりつつある。だが時代をさかのぼるにつれて、その役割の重要度は、だんだんちいさくなるといわなければならない。

そのかわりにシテやワキやツレなどの立ち役が、多人数合唱の重要な担い手として上演に参加していた。第七章では、ワキが、多人数合唱の主要な歌い手であったことを検証した。これまでの説は、ワキはかつて地頭であった

という説であった（表説）が、ここでは、その説を否定してみた。地頭という概念じたいが後世の創作なのであり、もともとワキは、多人数合唱の主要なボリュームを構成する、歌い手のひとりであったにすぎない。なお、野上はかつて、ワキを見物人の代表と定式化したが、私はそれに代えて、ワキを囃し手のひとりとしてみてみることを提唱している。

第八章では、ツレが多人数合唱の主要な担い手であることを考えてみた。ツレにかんしては、その演出をしめしてくれるような古い資料がほとんどない。したがって、ここでは特殊な方法をとってみた。見物人の享受のありかたを前提にしてみるというやりかたである。

謡だけを享受する伝統というものがあることからもわかるとおり、能をみる見物人は謡をきくだけで、演劇的な場面や人物のおかれている状況の展開をほとんど理解している。そういった享受のありかたを前提にしてみるならば、じっさいの舞台のうえに不整合があったとしてもほとんど問題にされない可能性がある。たとえばその場面には登場しているはずのない人物が、舞台に出ていたとしても、見物人はそのような人物を勝手にみないようにしていたと、考えられるだろう。もしそのような舞台にたいする寛容さが観客の側にあるのなら、場面展開のうえで必要がなくなったような人物が、舞台に最後まで残っていたということも、十分に考えられることなのである。現代では、場面の展開にしたがって必要でなくなったツレは、舞台から即座に姿を消すが、かつてはそうではなかったはずだ。〈同音〉および〈地〉の歌い手として、舞台に座りつづけていた可能性がある。つまり、多人数合唱の担い手の中心が、地謡の衆へと移行してゆくにしたがって、ツレは歌い手から、扮装した人物・役柄としての側面をしだいにおおきくしていったのである。

第九章では、シテに焦点をあてた。シテは原則として〈同音〉をうたいとおすべきであるが、じっさいには「助音」として多人数合唱の部分部分でしか声をだしていなかったという仮説を述べている。そしてその部分的な参加のしかたじたいが、のちに多人数合唱から完全撤退する導因になっているのである。多人数合唱を統率する責任の度合いも、室町期のあいだに変化している。江戸初期には、多人数合唱へのシテの参加はすでに、任意となっていたようである。したがって金春安照などのシテは、自分の声を多人数合唱統括の手段として利用するのではなく、むしろ演技の一環として利用するようになっていたのである。

だいたい以上のように、多人数合唱の問題をみてきたわけであるが、大胆にストーリーを語るということを目的にしているため、仮説の根拠がいかにも弱いという点が目立ったかもしれない。また、いかにも難点であると思われるのは、仮説を述べるのに、別の仮説が根拠になっていて、仮説どうしがたがいに支えあっていることになっているという点であろう。世阿弥の「同音」の用法を論じた章（第三章）での仮説は、第七章における、居座の歌い手の重要度の認識がちいさかったという、これまた別の仮説を根拠にしているのであり、また逆に、第七章の仮説は、第三章に支えられてもいる。また、第八章で、ツレが多人数合唱の重要な担い手として、曲の最後まで舞台に居るという仮説にしても、第三章と第七章の仮説が下敷きになった仮説なのである。

そういった欠点をうめるためにも必要な、積み残しの課題が、じつはまだいくつかある。ひとつは、〈同音〉と〈地〉の規定にかかわることであって、表の論文（「能の『同（音）』と『地（謡）』」）においては割愛されていた、室町期の謡本の用例の検討である。上掛り謡本の〈同音〉と〈地〉という区別は、室町期においては、江戸期の謡本にみられるほど安定していない。それはたんなる混乱なのだろうか。それとも別の一貫性にもとづいたゆれとみなしうるのだろうか。私なりの見通しについては、すでに第五章でふれているが、現在、網羅的に資料集めをおこなっている段階である。具体的な検討は将来の課題として残されている。

二つめは、江戸期において、地謡の衆のなかに地頭という役割が誕生し、定着するにいたった、そのじっさいの過程の検証である。第五章において、地謡という役（および役名）の定着という出来事に、座の統合という政策が関係しているのではないかという想像を述べておいたが、地頭の誕生ということも、そのことに関係しているのか

もしれない。いったい「地頭」（あるいは「同頭」）ということばが用いられるようになったのはいつからであろうか。また、その役が上演に必要不可欠なものとして一般に認識されるようになるのは、いつごろからであろうか。そしてそもそも、なぜ地頭などという役が必要とされるようになったのだろうか。最後の問いについては、すでに第七章において、私なりの回答をしているのであるが、いまのところは室町期の、ワキやシテなどの立ち役が地頭的な地位を宣言している資料しかフォローしていない。地頭の誕生・定着の論は、「同音」の変遷を語るためには、かかすことのできない論であるはずなのに、そこまで手を広げることができなかった。今後は、江戸期の番組や、上演資料を見てゆくことによって、論をすすめてゆきたいと思っている。

三つめ。第七章のすえに、立ち役と地謡の衆を、次元のちがう役者としてきりはなす動き、そしてきりはなすみかたの誕生ということにふれておいたが、これについても論はまだ十分ではない。たとえば、江戸中期の能舞台における地謡座の増設といった問題、地謡の衆の衣装の変遷といった問題、地謡の衆の登場・退場の作法の変化といった問題など、関連するテーマは、いま思いつくだけでもいくつかある。これらをひとつにまとめ、われわれが地謡の衆と立ち役を切り放してみるみかたを、より相対化できるような論を展開してみたいと考えている。

もうひとつは、積み残しというよりも将来の課題というべきかもしれないが、ついでに述べておくことにしよう。結局本研究は、もっとも単純化すると、江戸期までにシテ、ワキ。ツレなどといった立ち役が多人数合唱を担当することから完全に解放されるようになったという変遷を述べたものであるにすぎない。担当者の変遷という事実じたいは、つまらない事実であるにすぎない。しかし多人数合唱をうたう義務から解放された立ち役は、これまではおこなっていなかったはずの演技を、次々とつけくわえていくようになるはずだ。江戸期においてどのようにシテやワキなどの所作が変化していったのかという研究は、まだまだ十分なかたちでは展開されていない研究であるが、本研究は、シテなどの所作が増えていったというおおきな変化の傾向を根拠づける、ひとつの基盤となるはずである。副題に「演出史序説」と付けたのは、そうした将来の展望があってのことである。

最後に、演劇としての能に多人数合唱が組みこまれていることによる、能の享受のありかたにみられる特徴のひとつについて述べ、論を結ぶことにしたい。以下の論は、私がなぜ多人数合唱に関心をもったかということについての、いささか個人的な語りであるが、能の研究の世界では、これまで積極的にあつかわれてこなかったテーマを含んでいると思われるので、論にはならないかもしれないが、あえてここに記して、結びとしたい。ここで「多人数合唱」ということなれないことばを使うのをやめて、ふつうの日本語である「同音」という語を使いながら、議論をすすめてゆくことにしたい。

そもそも「同音」ということばは、合唱を意味することばである。このことばが専門用語として用いられるのは、能のほかに声明があるが、声明においてもたんに「声をそろえる」ことを意味するだけのことばであって、人数的に限定されたニュアンスは、まったくない。

ふつう、声明においては、導師による独唱の箇所と、導師を含む式衆（大衆）による「同音」の箇所が交替にあらわれて、ひとつの法要が構成されることになっている。いくつかある「同音」のうち、限られた箇所ではあるが、法要の担い手（演じ手）である式衆だけがうたうように限定されているのではなく、式衆のさらに外側にいる聞き手（一般信者）も同じ声で合唱することが、なんら制限されていないような箇所が存在している。それは「同音」のなかでも、聞き手にたいして開かれた箇所なのである。

次にあげるのは天台宗の六道講式のテキストの一部分であるが、式文の最後の箇所には、参加している人々（一般信者）を「同音」に導くような文言（弥陀の宝号を唱へたまふべし）がある。そしてそのあとには「三句念仏」と呼ばれる節の付いた念仏がおかれている。この念仏は式衆の「同音」で演じられるが、一般信者にもおなじみの文言であり、その人たちの「同音」を拒むものではけっしてないのである。

（導師が唱える式文）・・・・然りといへども万徳一心に備へたり。欣求せば得つべし。三字に諸法を納む。十念成就しなむ。諸衆猛利の心を発して、弥陀の宝号を唱へたまふべし。

南無阿弥陀仏　（以下「同音」）南無阿弥陀仏　南無阿弥陀仏

お式文の箇所においては、一般信者（聞き手）は導師（発し手）のことばを聞かなければならない。導師と一般信者は、声を「発する―聞く」といった関係におかれるのである。しかし、式文がすんで「念仏」の箇所になれば、互いの関係には変化が生じている。両者は「はっする―聞く」といった落差の大きい関係から、「互いにはっし、互いに聞きあう」ような平等な関係により近づくことになるのである。

つい最近までの能楽堂においても、同じような関係の変化が、能の独唱箇所と「同音」箇所の交替にさいしてみられたのである。見所（見物席）には、謡本を手にした観客がおおくいた。そしてそれらの観客のいくにんかは、「同音」になると、口のなかでぶつぶつとうなりはじめたのであった。あまりにもポピュラーな、「羽衣」などの曲の「同音」においては、そういった人たちも謡を完全に暗記していて、声もよりおおきいが、それほどポピュラーではないような曲の場合には、謡本をちらちらと見ながら、声になるかならないような音量で、ぼそぼそいっているのだ。注意しなければならないことは、かれらが独唱の箇所ではほとんどうなることはなく、謡としてよりポピュラーな「同音」の箇所においてうなっているという点である。その点においてかれらは、舞台の左に座っている地謡の衆と同じ気分でいるにちがいない。

もちろん地謡の衆とはことなり、正当な歌い手ではないわけだから、声を張り上げてうたうことはないのであるが、さきほど六道講式を例にして述べたように、「はっする―聞く」という関係のありかたから、「互いにはっし、互いに聞きあう」という関係のありかたに、より接近しているのは確かであろう。

またかれらは、たいていの場合みずから謡の稽古をしている人たちであり、やがて舞台にあがり、地謡の衆としてうたうことになる予備軍であるかもしれないのである。見所でぼそぼそとうなっているかぎり、かれらは舞台のうえの地謡の衆と擬似的に「互いにはっし、聞きあう」関係をむすんでいるにすぎないが、将来じっさいに舞台に座ることになれば、その関係は擬似的なものではなく、現実のものとなるであろう。

そういった可能性までも考慮に入れて、見所でうなる人たちをみるとするならば、かれらは舞台でおこなわれていることを黙って聞くという鑑賞態度からは、直接的にはえられないような関係を、舞台の地謡の衆とむすんでいることになるだろう。「互いにはっし、聞きあう」というその関係は、同調的な関係といいかえてよいだろう。うなる観客は、能の部分部分におかれている「同音」という場所において、地謡の衆と同調するのである。そういった意味で、能の「同音」は、けっして舞台のうえだけの現象なのではない。見所全体を巻きこむ可能性をひめており、観客の同調するエネルギーを回収する装置だといえるだろう。

ただし、見所でうなる観客が、どのていど「伝統的」な存在であるのか、あるいは歴史をこえる普遍性をもった存在であるのかについては、疑問がある。謡がおおきなブームになって、これまでの式楽あるいは公家の遊びから、より開かれた階層の人々のあいだに広がっていったのは、明治時代の後半においてである。おそらくその時代に、見所で謡本を広げて、あたりかまわず声をだすという無作法（？）が誕生したのではないだろうか。江戸の式楽においては、見所で謡をうなることなどなかったかもしれないのだ。江戸期には、式楽としてもっと静粛に、鑑賞がおこなわれていたのかもしれない。したがって歴史的な連続性は疑わしい。

しかしながら、別の次元のみかたもできる。たとえば江戸初期のある時期、やはり謡はおおきなブームになって人々のあいだに広がっている。さらにさかのぼれば、室町期には、武家や公家のあいだで謡をうたうことがおおはやりしているのである。そういったブームのなかに生きている人々が能をみるとき、たしかに明治以降のようにじ

っさいにうなることはなかったかもしれない。しかし過去においても、うなる観客の予備軍、潜在的にうなっている観客は存在したのではないかと思われる。

見所でうなる観客は、これまでは、いったいどのようにみられてきたのだろうか。残念ながら、かれらを直接とりあげた文章をみつけることができなかったので、ここではかわりに、謡の稽古場において人にあわせてうたいはじめる人の様子を記した文章をあげておきたい。

> 人が稽古を受けて居る、それを黙つて聞いてる分には差支えありますまい、それが重い習ひ物などでさへなければ不都合ではあるまいと思ひます。
>
> 所が傍聴者が黙つて居ない。最初はさすがに低い声ですが、一緒になりてうたひ出す、どうかすると師匠と連吟をして人に稽古を付けてやるやうな酷いのもあります。それが漸次声が高くなつて来るからたまりません、稽古してる人もうるさいが師匠もうるさいだらうと思ひます。然も版で刷つたやうにカラツペタのお天狗だから弱ります。
>
> 稽古してる人に対して、君は無器用だよ、ソラ又そんなことをうたふ、違ふ／＼、ト暗に言つてるやうな態度で、傍から謡はれるのは癪なものです。非常に掛はなれた上手の人が一緒に本気に謡つて呉れるのなら有難いのですが、解つても居ない癖に声を出したがる人が随分あるのだからやり切れませぬ。
>
> 坂元雪鳥「謡曲無くて七癖（二）」（『能楽』一六巻一一号、大正七（一九一八）年）

無作法であるという点にかんしては、見所でうなる観客と同類であろう。批評家はこれまで、礼儀作法という枠組み、あるいは芸術鑑賞のあるべき態度という枠組みのなかで、人にあわせてうたいはじめる行為を、ずっと批判的にとらえてきた。批評家ばかりではない。おそらく、能の研究者のほうもそういった批判の空気を共有していたのだろう。その存在は、ひとえに冷たくあつかわれてきた。私とて、同じ空気のなかにいたのであって、基本的にはかれらにたいして冷たかった。

しかし、もっと距離をおいて客観的にならなくてはなるまい。ひとつのパフォーミング・アーツを、発し手と受け手とのあいだにあるものとしてとらえようとするとき、どうしてそういった観客が存在するのかということを、まったく考えずにすますわけにはいかないだろう。さらに、うなる観客がほとんど存在しなくなりつつある今、かれらは明治以降の能の享受史のなかに書きこまれるべき、興味深い対象である。これはまぎれもなく、能楽史のテーマとしていかなければならない対象である。

本来、能はたんなる見せ物であるはずだった。一般に、演劇や見せ物といったものは、見物人側のするどい、ある意味では無茶な批評のことばにさらされる。あるいは、演じ手の演技とはことなる見物人独自の反応形式にさらされ、批評されることになる。こうして演劇や見せ物は、ドラスティックに変貌してゆくのである。しかし、能においては、そのようにして変貌していくことが、かならずしも主流の歴史的展開ではない。批評がかりに存在したとしても、ほとんど無視されてしまい、芸はすなおに変化してゆかない。見せ物として出発したはずの能は、いったいどこでどうまちがえて、素人がまねをして上演することを許すような芸になってしまったのだろうか。さらに、後世、謡や仕舞はお稽古ごとのひとつにもなってしまったが、いったい何によって、そのような方向に向かってしまったのだろうか。

こういった問題をとく鍵は、見物人の参加形態のなかにあるはずである。もっと具体的にしめすなら、一曲の能にかならず組みこまれている「同音」という上演形態の存在が、ひとつのポイントとなるのではないだろうか。

「同音」は上演形態の問題にとどまらず、能の享受の歴史を考えてゆくさいのキーワードともなるのである。

参考文献一覧・引用資料一覧

参考文献一覧

天野文雄「石山本願寺の能と狂言」『懐徳』第五九号、一九九〇年

池内信嘉「行啓御能の番組」『能楽』五巻六号、明治四〇（一九〇七）年

大阪市立博物館（編）『社寺参詣曼荼羅』平凡社、一九八七年

岡田正美「素人の能見物」『能楽』六巻八号、明治四一（一九〇八）年

表章「うたい（謡）考」表章『能楽史新考（一）』わんや書店、一九七九年、所収

表章「〈安宅〉寸考」中日五流能パンフレット、昭和五九（一九八四）年三月二五日

表章「京観世浅野家所蔵文書について」『法政大学文学部紀要』第三〇号、一九八四年

表章「能の『同（音）』と『地（謡）』」『国語と国文学』六二巻四号、昭和六〇（一九八五）年

表章「〈恋重荷〉の歴史的研究」表章『能楽史新考（二）』わんや書店、一九八六年、所収

表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言　I』岩波書店、一九八七年

表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年

表章・加藤周一（校注）『世阿弥　禅竹（日本思想大系　二四）』岩波書店、一九七四年

片山慶次郎・天野文雄（対談）「西行桜をめぐって」『観世』六一巻六号、一九九四年

金田蘆城「能の芸は直線的なり」『能楽』七巻五号、明治四二（一九〇九）年

観世寿夫『心より心に伝ふる花』白水社、一九七九年

京都国立博物館（編）『洛中洛外図』角川書店、一九六六年

黒田蘭舟「能舞台の改良」『能楽』七巻三号、明治四二（一九〇九）年

小山哲也「能舞台の変遷に関する一考察―居座・脇座の形成をめぐって」大阪大学文学部美学科卒業論文、一九九〇年

小山弘志『翁・能・狂言』『図説　日本の古典　十二　能・狂言』集英社、一九八〇年

川瀬一馬（編著）『世阿弥自筆能本十一番集』わんや書店、一九九四年

久米邦武「能楽は劇歟」『能楽』五巻六号、明治四〇（一九〇七）年

久米邦武「一声、サシ、クリ、論義、ワカの原義」『能楽』五巻一三号、明治四〇（一九〇七）年

香西精「地の物」香西精『続世阿弥新考』檜書店、一九七〇年、所収

香西精「下座」香西精『世子参究』わんや書店、一九七九年、所収

坂元雪鳥「読書の後（十）藤田豊高の随筆より（一）」『能楽』一四巻九号、大正五（一九一六）年

坂元雪鳥「謡曲無くて七癖（二）」『能楽』一六巻一一号、大正七（一九一八）年

佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房、一九八二年

土屋恵一郎「能、メタ・レベル感覚の誕生」『国文学』三一巻一〇号、昭和六一（一九八六）年

西野春雄・羽田昶（編）『能・狂言事典』平凡社、一九八七年

野上豊一郎「能の主役一人主義」野上豊一郎『能　研究と発見』岩波書店、昭和五（一九三〇）年、所収

野上豊一郎「能の遊狂精神」野上豊一郎『能　研究と発見』岩波書店、昭和五（一九三〇）年、所収

野上豊一郎「能の位、殊に藺位について」野上豊一郎『能　研究と発見』岩波書店、昭和五（一九三〇）年、所収

野上豊一郎「合唱歌の非戯曲的性質」野上豊一郎『能の再生』岩波書店、昭和一〇（一九三五）年、所収

野上豊一郎『解註謡曲全集』中央公論社、昭和一〇（一九三五）年

野上豊一郎「能の場面展開法」野上豊一郎（編）『能楽全書』第四巻、東京創元社、昭和一七（一九四二）年、所収

野上豊一郎「ワキの舞台的存在理由」野上豊一郎『能の幽玄と花』岩波書店、昭和一八（一九四三）年、所収

能勢朝次『能楽源流考』岩波書店、昭和一三（一九三八）年
能勢朝次『能楽研究』能楽書林、昭和二七（一九五二）年
畠中青々「同と地との別」『大観世』七七巻、昭和四（一九二九）年
廣瀬翠雫「成程と肯かせるまで」『能楽』一五巻一一号、大正六（一九一七）年
藤田隆則「能舞台の切戸口と演出の変化」『能』（京都観世会館パンフレット）四三九号、一九九四年十二月
藤田隆則「能の古式地拍子再考―歌い手の心のなかのリズム・パターン」『楽劇学』二号、一九九五年
本田安次「一人称の語りと象徴的技法と」本田安次『能及狂言考』丸岡出版社、昭和一八（一九四三）年、所収
森末義彰「能の保護者」野上豊一郎（編）『能楽全書』第二巻、東京創元社、昭和一七（一九四二）年、所収
横道萬里雄「序に代えて」横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、一九八六年、所収
横道萬里雄「夢幻能について」横道萬里雄『能劇の研究』岩波書店、一九八六年、所収
横道萬里雄・片岡義道（監修）『声明辞典』法蔵館、一九八四年
横道萬里雄・表章（校注）『謡曲集（日本古典文学大系）』岩波書店、一九六〇年
渡辺守章『劇場の思考』岩波書店、一九八四年

引用資料一覧

『謡に付き謹むべき個条』（『能楽』四巻一〇号、一一号、明治三九（一九〇六）年）
『諷之定規』　国立能楽堂所蔵
『花伝髄脳記』（西尾実（編）『国語国文学研究史大成　八　謡曲・狂言』三省堂、昭和三六（一九六一）年、所収）
『観世流舞付』　宮内庁書陵部所蔵
『観世流謡曲大成』（観世流謡本）大正十三年刊
『看聞御記』（『続群書類従』補遺二）
『喜多流仕舞囃子型付』第一巻、昭和四六（一九七一）年
『喜多流能楽次第』（天野文雄『近世の伊勢猿楽―新出資料にみるその動向』（『大阪大学文学部紀要』第三三巻、第二分冊）一九九三年、所収）
『経覚私要抄』（『史料纂集』所収）
『近世風俗図巻』第二巻　諸国風俗、毎日新聞社、一九七四年
『近代四座役者目録』（田中允（編）『校本　四座役者目録』わんや書店、一九七五年、所収）
『近来風体抄』（『続群書類従』巻四五九）
『車屋本』（『日本古典全書　謡曲集』朝日新聞社、一九五七年）
『五音』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）
『五音曲条々』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）
『五音　下』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）
『五音之次第』（表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）
『金春安照仕舞付』（小田幸子（校訂）『金春安照型付集（能楽資料集成14）』わんや書店、一九八四年、所収）
『金春安照装束付（百二十二番本）』（小田幸子（校訂）『金春安照型付集（能楽資料集成14）』わんや書店、一九八四年、所収）
『金春安照能伝書（乙本）』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年、所収）
『金春安照能伝書（丙本）』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店　一九七八年、所

収）

『金春安照秘伝書』（表章・小田幸子（校訂）『金春安照伝書集（能楽資料集成9）』わんや書店、一九七八年、所収）

『申楽談儀』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）

『三道』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）

『習道書』（表章・加藤周一（校注）『世阿弥・禅竹』（日本思想大系二四）岩波書店、一九七四年、所収）

『少進能伝書』（古川久（校訂）『下間少進集Ⅲ（能楽資料集成3）』わんや書店、一九七四年、所収）

『証如上人日記（天文日記）』（上松寅三（編纂校訂）『石山本願寺日記（上）』、大阪府立図書館長今井貫一君在職二十五年記念会（発行）、昭和五（一九三〇）年）

『心要深浅集』（『能楽』第四巻三号、明治三九（一九〇六）年）

『素謡要略』　法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵

『素謡世々之蹟』（芸能史研究会（編）『日本庶民文化資料集成』第三巻、三一書房、一九七八年、所収）

『禅鳳雑談』（表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）

『宗竹均袖下』（表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）

『宗節仕舞付』（西野春雄（校訂）『観世流古型付集（能楽資料集成12）』わんや書店、一九八二年、所収）

『地謡心得』（『能楽』三巻九号、明治三八（一九〇五）年）

「東京能楽社会の真象」（『能楽』二巻一号、明治三七（一九〇四）年）

『東岳院様能楽余香』中巻、米沢金剛会発行、一九七四年

『童舞抄』（西野春雄（校訂）『下間少進集Ⅰ（能楽資料集成1）』わんや書店、一九七三年、所収）

『言経卿記』（東京大学史料編纂所（編）『大日本古記録　言経卿記』岩波書店、一九五九年）

『豊高日記』（坂本雪鳥（編）『豊高日記』（能楽史料第三編）、わんや書店、昭和一〇（一九三五）年）

『日葡辞書』（土井忠生・森田武・長南実（編訳）『邦訳日葡辞書』岩波書店、一九八〇年）

『能口伝之聞書』（表章（校訂）『細川五部伝書（能楽資料集成2）』わんや書店、一九七三年、所収）

『笛秘書集（遊舞集）』　法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵

『舞楽大全』（貞享四（一六八七）年刊）

『舞芸六輪』（西尾実ほか（編）『謡曲・狂言（国語国文学研究史大成　八）』三省堂、昭和三六（一九六一）年、所収）

『舞正語麿』（表章（校注）『舞正語麿』（能楽史料第七編）、わんや書店、昭和三三（一九五八）年）

『舞容奥儀集』　岡次郎右衛門氏所蔵

『節章句秘伝抄』（表章（校訂）『細川五部伝書（能楽資料集成2）』わんや書店、一九七三年、所収）

『宝生流能秘集』　法政大学能楽研究所鴻山文庫所蔵

『反古裏の書』（表章・伊藤正義（校注）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）

『妙庵玄又手沢五番綴本』　松井家蔵

『妙佐本仕舞付』（西野春雄（校訂）『観世流古型付集（能楽資料集成12）』わんや書店、一九八二年、所収）

『明暦三年能役者付』（表章・天野文雄『岩波講座　能・狂言　Ⅰ』岩波書店、一九八七年、所収）

『毛端私珍抄』（表章・伊藤正義（校訂）『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、所収）

『元頼識語本』　東大史料編纂所蔵

『盛吉本型付』（伊藤正義（編）『福王流古伝書集』和泉書院、一九九三年、所収）

『謳曲英華抄』（二松庵（著）江口惣吉（校訂）『謳曲英華抄』博進堂出版部、大正元（一九一二）年）

『四座役者目録』（田中允（編・校訂）『校本四座役者目録』（能楽史料第六編）わんや書店、一九七五年、所収）

『腋応答長俊授息書』　観世新九郎家文庫（法政大学能楽研究所寄託）所蔵

『脇所作附』　浅野家所蔵
『脇ノ所作付　並世流布』浅野家所蔵

あとがき

本稿の成り立ちについて述べておきたい。

私は最初、同時代の音楽や音楽の担い手を研究する学問（民族音楽学）のトレーニングをうけ、そのまま研究生活にはいった。しかし、能の音楽を対象としてえらんでいたために、いくつかの脱線を余儀なくされてしまった。ひとつは、対象の性格上、どうしても演劇のなかでの音楽のはたらきということを考えなければならなくなってしまったことである。

現代の能の担い手たちの基本的な稽古は、もちろん歌と踊りあるいは楽器の演奏である。舞台に立つときには、それをいかにおもしろく聞かせるかということをめぐって、現代的な工夫がさまざまにおこなわれている。そういった活動じたいはまちがいなく、音楽学の記述・分析の対象であった。しかしながら、担い手たちの関心はそれだけではなかったのである。そういった基礎にたって、担い手たちは舞台で、歌・舞・演奏以上のなにかをしていたのである。ことばを私なりにかえていうなら、担い手たちは、能の上演をつうじて「演劇」をしているのである。あたりまえといえばまったくあたりまえのことであるが、そのあたりまえにおくればせながら気づいたとき、私は音楽学の研究をどのようにそれと結びつけてゆくか迷わなければならなくなった。

もうひとつは、研究をはじめたころにはまったく予想していなかったのだが、現代のパフォーマーとしての担い手とのつきあいがだんだんおおきくなるにしたがって、担い手たちがさまざまな歴史的な資料に目をとおして、勉強しているということをはじめて知った。つまり、担い手じしんが、能の歴史におおきな関心をいだいているということを知ったのである。とおくから見ているときには、能楽師というものは、芸が昔から変化していないという面を強調するだけの存在であると思っていたが、じっさいはそれだけではない。芸が、時代時代におうじて、さまざまに変化していることについて、じつは学者の側以上に詳しかったのである。これもまた考えてみればあたりまえのことであるが、同時代の担い手へと関心を向ける立場の者として、私はやはり、歴史的な資料をみなければならないことを痛感するにいたった。

当初は予想もしていなかった世界への案内役をはたしてくださったのは、京都の観世流シテ方の味方健先生である。シテ方としての能の一曲一曲の解釈をうかがい、また、集められたさまざまな資料を見せていただくなかで、能の世界の豊かさをしめしていただいた。このことに、まずお礼のことばを述べなくてはならない。ひんぱんにお会いし、さまざまな話をうかがうなかで、本稿のテーマも何となく浮上してきたように思う。

その後、本稿のなかでも再々言及している表章氏の論文「能の『同（音）』と『地（謡）』」に出会ったのが、「同音」についてしばらく考えてみようかと決心する直接のきっかけとなった。ちょうど八九年頃のことである。「同音」をテーマにして報告をした最初は、京都大学人文科学研究所の谷泰先生の私的な研究会であった（八九年一〇月二三日）。公的な場での最初は、関西で毎月おこなわれていた中世文学研究会（九一年一月一七日）であったが、そのときにはまだ、本稿のように論がひろがることになるとは予想さえしてしなかった。発表の内容は、本稿の第二章から第五章までがカオスになったような発表でまとまりがなく、聞いてくださったかたがたにはたいへん迷惑をかけてしまったことを記憶している。そのころであったか、大阪大学の天野文雄氏には、ゆっくり時間をかけてみたらどうか、とのことばをいただいた。そのことばをきっかけにして、「同音」の歴史的な研究が、私のなかでゆっくりした速度ではじまったのである。研究の直接のきっかけとなった表氏の論文、そして触媒となった天野氏のことばに、おおいに感謝したい。

その後、文部省科学研究費補助金、奨励研究Ａ（平成三年度、課題番号〇三八五一〇〇八）（平成五年度、課題番号〇五七一〇〇二六）の交付を受け、資料蒐集をおこなった。その過程で、法政大学能楽研究所、国文学研究資料館には、さまざまな資料の閲覧、複写などでお世話になった。絵画資料の掲載については、東京国立博物館、永青文庫、高知県立図書館、出光美術館、国立能楽堂、国立歴史民俗博物館などにお世話になった。感謝申し上げる。

本稿はもちろん、完全な書き下ろしというわけではない。まとめるまでに部分部分を発表し、発表したものをさらに書きかえてここにのせている。本稿のなかで最初に世に出ているのは、第七章のもとになった論文「**歌い手としての脇之為手**」『**音と言葉―谷村晃先生退官記念論文集**』**音楽之友社**、**一九九二年**である。旧稿においては、枚数制限もあったので、資料もおおくあげなかったが、ここでは関連する資料を、管見にはいったかぎり、ほぼ全部あげている。かえって読みづらくなってしまったかもしれないが、旧稿においてはほとんど展開できていなかった、ワキ＝地頭説の批判を付け加えることができた。それによって、旧稿の倍以上の長さになってしまっている。京都の高安流ワキ方、岡次郎右衛門氏には、旧稿に目をとおしていただき、架蔵の形付などをみせていただいた。お礼申し上げたい。

次に世に出ているのは、第五章のもととなった論文「**能の多人数合唱（同音）の特質**」『**芸能史研究**』一二四**号**、**一九九四年**である。この稿のもとになっているのは、民族芸術学会大会（九三年四月二四―二五日、福岡市美術館）でおこなった「能の同音について」という口頭報告である。「地」ということばが禅鳳の伝書のなかでどのように使われており、能の「同音」が「地」ということばで呼ばれるようになるかについてだけの発表であったが、形付にみられる用例の検討、「地謡」ということばの用例の検討なども加えて、旧稿としたのである。その後読み返してみると、文章表現の冗長さがあまりにもめだったので、必要のない資料を省いたりして整理し、ここにのせた。

『芸能史研究』の論文と同じころに出版されたのが、「**居座の歌い手は上演に必要不可欠な一役であったか？**」『**民族芸術**』**一〇号**、**一九九四年**であり、これが第六章のもとになっている。絵画資料については旧稿のときからまったく調査がすすんでおらず、旧稿でしめしたものと同じであるが、その他の言語資料をいくつかおぎなって、全面的に書きかえて第六章とした。

比較的最近になって世に出たのは、「**能の写実的な解釈について**」『**人文学報**』（**京都大学人文科学研究所**）**七四号**、**一九九五年**である。ここにのせるにあたって旧稿をふたつに分解し、第一章、第二章にそれぞれあてた。自分で気にいらなくなったところなどを、すこしけずったりしている。旧稿は、京都大学人文科学研究所共同研究「文学から何がみえてくるか」（代表・飛鳥井雅道氏）における報告がもとになっている。研究班の参加者のみなさんから貴重なコメントをいただき、それによって勇気をえて大胆な論文にしてしまった。

さらに最近出たのは、「**謂れなき人のはたらき**」『**月刊百科**』**一九九五年五月号**、**七月号**である。論文ともエッセイともつかぬこの原稿は、昨年（九四年）の秋に書き、京都大学人文科学研究所共同研究「東アジアの日常における両界媒介事象の比較研究」（代表・三浦国雄氏）において、「能のツレと多人数合唱―媒介のひとつとして」という題で報告している。本稿の第八章としてのせるにあたり、旧稿ではまったくあげていなかった形付をしめしたりして補足しているが、本文にはほとんど手を加えていない。

以上がすでに発表されている部分である。したがってのこりの、序章、第三章、第四章、第九章は、書き下ろしということになる。発表されていない部分のうち、第三章については、関西の能の研究会である六麓会において口頭報告している（九五年七月二三日）。また第九章については、それだけを独立させずに第四章や第六章といっしょにして、京都大学人文科学研究所夏期講座「絵とうた」（九三年七月九日―一〇日）において「歌い手たちの変貌」というタイトルで報告している。また、ほぼ同じの内容で、東京外国語大学アジア・アフリカ言語文化研究所共同研究プロジェクト「音・図像・身体による表象の通文化的研究」（代表・川田順造氏）でも報告した（九三年一〇月五日）。また、京都大学人文科学研究所の共同研究「人文学のアナトミー」（代表・山田慶児氏）、共同研究「象徴主義の研究」（代表・宇佐美齊氏）、共同研究「コミュニケーションの自然誌」（代表・谷泰氏）では、第四章および第九章を中心として、「コロスの拡充」をテーマとして報告している。それぞれの研究会でいただいた意見は、できるだけ本稿に反映させたつもりである。名前をひとりひとりあげることはできないが、コメントをくださった参加者のかたがたに、お礼を申し上げたい。

本稿は、能についての論であり、それ以外のことにはまったく言及していないのであるが、論をなす過程では、

能からはとおい世界からの知的刺激もおおくあった。そういったなかでまず最初に、私が研究生活のスタートをきった大阪大学文学部美学科音楽学講座の、山口修先生に感謝したい。山口先生は、私の新しい領域へのチャレンジの場をなんどもつくってくださり、つねにつまずく私をあたたかく見守ってくださった。

また、本稿の完成を、まだかまだかと気にかけてくださったのは、国立民族学博物館の野村雅一先生と京都大学人文科学研究所の谷泰先生である。いつもいつも、はげましのことばをいただいたのに、なかなかたちにしてこたえることができなかった。両先生はどちらも人類学・民族学の研究者であるが、コミュニケーションのありかたについてさまざまな知的な冒険をしておられる研究者である。私も「同音」という世界のなかで、芸術のなかのコミュニケーションのひとつの特色ある姿を描くことを目標にはしていたが、両先生のしめされるハードルはまだまだ私には高い。知的な刺激の場をつねにあたえてくださることに、感謝を申し上げたい。

最後に感謝のことばを述べたいのは、私をはじめて能の世界に導いてくださった喜多流の粟谷菊生先生と、そのお弟子のみなさんである。伝統芸能というしばりのなかで、いかにさまざまな工夫がなしうるかということを、身をもってしめしていただいたことに、お礼申し上げたい。いつも、その芸や話にふれていながら、そういった経験を本稿のなかで十分に生かすことができなかったのは、なさけないかぎりである。

そして最後の最後に、能楽堂で私を怒らせた、うなる見物人のみなさんに感謝しておきたい。となりで舞台にあわせてうなっていたり、雑談をしていたりする人たちに、私はなんどもどなったことがあるが、その人たちに感謝したいと思う。うなる人たちがもしおらず、能楽堂の見物席がただ静寂なものであったとしたなら、本稿は生まれなかったにちがいない。「同音」の世界のひろがりを私に感じさせてくれたのはまちがいなく、見物席でうなる人たちだったのである。

平成七（一九九五）年八月

藤田隆則

付録

能の多人数合唱とその担い手―演出史序説（要旨）

日本の伝統芸能である能においては古くから、文言の部分部分が、役者ひとりひとりによる独唱ではなく、多人数による合唱で演じられることになっている。現代の上演においては、多人数合唱の箇所は舞台の横に整列して座っている地謡の衆によって担当されることになっている。地謡の衆のなかには、地頭と呼ばれる統率者がおり、地謡の衆は、人物に扮装したシテやワキなどの立ち役からはまったく独立した一役とみなされる。しかしながら、そのかたちに落ちつくまでにはさまざまな歴史的変遷があった。

室町期には、多人数合唱箇所は、主役であるシテや脇役であるワキやツレなどといった立ち役が中心的な歌い手として関与すべき箇所であった。もちろん現代の地謡の衆にあたるような、扮装していない歌い手が舞台にまったく登場していなかったわけではないが、人数的にも現代ほどの規模ではなく、また現代のように、能の上演に必要不可欠な役割とみなされてはいなかったようである。

能は演劇のひとつではありながら、独特な享受の歴史をもっている。つまり、音楽的な側面のひとつである謡だけを独立させ鑑賞し、また素人がみずからうたって楽しむという伝統が、はやくから存在していた。そういった享受の伝統が背景となって、多人数合唱箇所専門の担当者である地謡の衆がしだいに拡充されていったと思われる。

そしてさらに、その拡充を背景にして、もともと多人数合唱の重要な担い手であった扮装した立ち役（シテ、ワキなど）はしだいにその箇所をうたわなくなった。多人数合唱を統率する必要もなくなり、代わりに演劇としての演技の側面に力をいれるようになっていった。シテが多人数合唱のあいだにおこなう所作などといった、曲の解釈にかかわる重要な表現は、多人数合唱の拡充という流れのなかで、つぎつぎと工夫され、とりつけられていったものであると考えられる。

能の多人数合唱とその担い手―演出史序説（大要）

日本の伝統芸能である能においては古くから、文言の部分部分が役者ひとりひとりによる独唱ではなく、多人数による合唱で演じられることになっている。近代的な演劇観に照らしてみるならば、演劇においてなんの説明もなしに、文言の部分部分が多人数合唱で演じられることは、理解しやすいことではない。その意味で能は、標準的な演劇とはことなってみえるのである。したがって古くから、能が演劇であるかどうかということがしばしば問題にされてきた。

能の研究者、野上豊一郎は、この問題に明確な解答をあたえた。野上によると、能は本質的に演劇（戯曲）ではなく、その本質は、仕方話、歌、舞にある。この考えかたにしたがって私は、能の上演を演劇という枠組みでみるのではなく、歌の上演としてみる枠組みを提示したい（第一章）。そのみかたの根拠となっているのは、おおくの多人数合唱箇所において、音頭をとる役割がもっぱら、主役であるシテにふりあてられているという事実である。シテは、演劇のなかの人物とみられていただけではなく、むしろ一座のなかの第一の歌い手としてみられてきたのである。能の上演においては、歌の芸ということがもっとも重要な要素のひとつだったのである。

音頭取りとしてのシテが独唱するはずの箇所が、ワキなどといった一座のなかの二番目の歌い手に配分されるよ

うな演出がしばしば存在する。このやりかたによって、多人数合唱箇所の直前の独唱箇所とあとにつづく多人数合唱箇所が、あたかもその独唱箇所をうたう役のせりふであるかのように、みえることになるのである。私は、こういった工夫を、もともとあったやりかたとしてみるのではなく、歌の上演のうえにとりつけられた「演劇的な修飾」であるとみなしたいのである。そうするとこのやりかたは、歴史的にはあたらしいやりかたであるとみなすことができると考える。

第二章では、多人数合唱の文言がシテやワキなどといった登場人物のことばであるものとしてみようとするみかたが、かならずしもうまくいかないことを論じる。能楽史家の表章は、多人数合唱の部分部分の指示が謡本のなかで〈同音〉と〈地〉とに区別されていることに注目し、それぞれをシテがいうべき文言、ワキがいうべき文言であるというふうに規定しようとしている。文言の全体をせりふとしてみようとするならば、そのみかたが成り立たないわけではない。

しかし、そのような観点で多人数合唱の文言を分類することは無理である。見物人は、多人数合唱の文言の部分部分を人物のことばであるかのようにきくかもしれない。しかし、すべての〈同音〉の文言がシテが扮する人物のことばであり、すべての〈地〉の文言がワキが扮する人物のことばであるとみなすことはできないだろう。〈同音〉や〈地〉といった指示は、かならずしも、演劇的な表現（だれがなにをいうかということなど）とは関係していないのである。

〈同音〉ということばは、合唱を意味する一般的な用語である。そして〈地〉は、第五章で論じるように、主役のシテを除いた歌い手たちを意味する。したがってこれらの指示は、文言を人物のことばとして聞くことを指示しているわけではない。ただ、多人数合唱にどのような歌い手がかかわるべきかを指示しているものであるにすぎない。したがって〈同音〉という指示は「その場の音頭取り（シテ、主役）を含む複数の立ち役（および地謡）がうたう」べきであることをしめし、〈地〉という指示は「その場の音頭取り（シテ、主役）を除いた複数の立ち役（および地謡）がうたう」べきであることをしめす指示であるにすぎない。文言内容、つまりどの人物がいうべき文句であるかということを規範として、両者を区別することはできないのである。

第三章以降は、歴史的な研究である。第三章では、能の大成期に活躍した役者である世阿弥が書き残している、能の台本を検討することにしたい。多人数合唱をしめすのに、世阿弥は「同音」という指示だけを用いている。「同音」はさきにも述べたように、合唱を意味する一般的な用語であるが、能のなかでは多人数合唱の指示に用いられているのである。問題は、世阿弥は能の上演監督として、「同音」という指示をだれに向けているかということである。世阿弥が記した伝書などから明らかなのは、世阿弥の時代には、多人数合唱の担い手として現代の地謡の衆にあたるような歌い手が舞台に登場している、ということである。しかしながら、当時はまだ、そういった歌い手の統一的な名称もなく、人数もはっきりさだまっていない。したがって世阿弥は「同音」という指示を、舞台に扮装して登場しているシテやワキなどといった複数の立ち役にまず向けていると考えられる。

第四章では、世阿弥時代に能のどのような箇所が多人数合唱で演じられていたかを論じる。世阿弥が「同音」という指示をほどこしていた箇所以外の箇所でも、謡が複数の立ち役による合唱、あるいはもっとおおい人数による合唱によって演じられていた可能性がある。後世の謡本と世阿弥の書いたものを比較してみると、世阿弥が独唱であると規定したような箇所であっても、後世には多人数合唱で演じられるようになっていることが見出されるのである。これは、もともとは独唱で演じられるように意図された箇所がのちには多人数合唱になったという歴史的な変化であるにすぎないのだが、世阿弥がしばしば独唱の箇所は独唱で演じるようにといった注意をおこなっていることなどを参照するなら、世阿弥の時代においても独唱箇所が多人数合唱で演じられることがあったと想像することもできるだろう。

世阿弥が「同音」と指示している箇所は、二つに分類できる。ひとつは、シテを含む複数の立ち役がうたうこと

になっている箇所であり、もうひとつは、シテを除く複数の立ち役がうたうことになっている箇所である。世阿弥じしんは、後世にみられるような〈同音〉と〈地〉との区別をおこなっていないが、その表記の区別ににつながるような多人数合唱の演じかたの区別は、すでに存在していたと考えられる。

能の多人数合唱は、もともとは「同音」と呼ばれてきたが、それにもかかわらず、室町期の後半以降には、その呼称と並行して「地」という呼称もしばしば用いられるようになった。われわれは、謡本に〈地〉という指示がほどこされた箇所を口頭で「地」と呼ぶことにたいしてならば、納得できる。しかしながら、謡本において〈同音〉という指示がある箇所にたいしてまで、それを口頭でさししめすさいに「地」ということばを用いるということにたいしては、なかなか納得できないであろう。なぜ、謡本の〈同音〉を指示するさいに、「地」ということばが用いられるようになったのだろうか。

第五章では、その問題を解決するために、「地」ということばの比較的はやい時期の用例を検討して、シテ以外の歌い手をひとまとめにして呼ぶ呼びかたが「地」であったという仮説をたてている。多人数合唱の箇所は、謡本上で〈同音〉と指示される箇所であっても〈地〉と指示される箇所であっても、シテ以外の歌い手が主要なボリュームを構成する箇所である。シテ以外の歌い手の観点からすれば、〈地〉にしても〈同音〉にしても、自分たちがうたわなければならないことに変わりはなく、あえて区別する必要はない。こういった点を背景にして、〈同音〉の箇所であっても、その箇所を「地」と呼ぶ習慣が生まれてきたのである。

室町時代のすえには、「地謡」ということばも資料のなかにみられるようになる。最初、そのことばは、合唱の歌い手を意味することばとして用いられていた。しかしのちには、そういった歌い手たちがうたうことになっている箇所をあらわすことばとしても用いられるように変わっていったのである。指示対象が拡大したのは、「地謡」ということばだけではない。「地」ということばのほうでも、同じように指示対象の拡大がおこっているのである。

第六章以下、「シテ」「ワキ」「ツレ」「地謡」などのそれぞれの役に焦点をあて、多人数合唱の担い手としてのそれぞれの役の歴史的な変遷を論じる。第六章は次のような問いから出発する。現代では、舞台に必要不可欠の役割として登場している地謡の衆であるが、かつては同じように認識されていたのであろうか。この問いに答えるために、地謡の人数、服装、舞台上での位置などをしめしている絵図やさまざまな資料を利用する。絵図からじっさいの上演のありかたを知ることはまったく困難である、しかしすくなくとも、地謡について人々が共通にいだいているイメージならば、あるていど明らかになるであろう。

江戸時代の初期まで絵図をさかのぼってみると、地謡が現代のような統制のとれた一役であるというイメージはなくなっていく。人数も上演によってばらつきがある。室町期の絵図になると、地謡は人数的にも非常にちいさい。

すでに述べたように、室町期には「地謡」というきまった名称さえなかったのである。かれらはたとえば、「惣のうたひて」などと呼ばれているが、このことばはワキやツレなどといった立ち役をも含んだものである。指示対象が「地謡」とはことなってよりひろい。またこれは、現代の「地謡」という役名のように、だれもが共通に使うきまった役名というわけでもないのである。したがって私は、現代の地謡にあたるような歌い手たち（居座の歌い手）は、現代の地謡のように必要不可欠の歌い手であるとは考えられていなかったのではないかという仮説を提出しておきたい。

第七章では、多人数合唱に深く関与していたとされているワキが、さまざまな歴史的段階において、どの程度関与していたかを具体的に検証する。もちろん江戸の中期ごろには、ワキは現代と同じように多人数合唱箇所をいっさいうたっておらず、ワキの担当とされる独唱箇所やワキツレとの合唱箇所をうたっているだけなのであるが、それよりすこしさかのぼると、多人数合唱のうち〈地〉をうたっていたことが確認できる。室町の末期までさかのぼ

ると、〈地〉にくわえて〈同音〉の箇所でもうたっていたことがわかる。

こういった事実から、表章は、ワキはもともとは多人数合唱の統率者である地頭として、上演にたずさわっていたと論じている。しかしさらにさかのぼることができるのではないだろうか。ワキが多人数合唱の統率者であったことをしめす資料は、ワキをつとめる役者側の資料から確認できる事実である。もし、シテの側によって記された資料をみるならば、シテのほうが多人数合唱の統率をしようとしている資料をみつけることができるのである。こういった資料のすべてを公平に評価するならば、ワキがもともと多人数合唱の統率者であったとする考えかたは、かならずしも成り立たなくなる。

もともとは、多人数合唱の冒頭で音頭を取る役（主にシテ）がおおまかに〈同音〉の統率者として認識されていただけなのであり、その音頭取り以外に、多人数合唱の担い手のなかに統率者が必要であるという考えかたは、そもそも存在しなかったのではないだろうか。音頭取りのほかに、地頭に相当する統率者が必要であると考える右の考えかたじたいが、室町後期にはじめて生まれたものなのである。

第八章では、シテやワキとともに出てくるシテツレやワキツレなどといった立ち役の、かつての舞台での演じかたについて考えている。ツレは、しばしば劇の人物としての必然性に導かれて舞台に登場しているのであるが、場面が変わって登場している必然性がなくなると、舞台から退場することになっている。しかし、しばしば認められることであるが、場面が変わっても、ツレが舞台のうえにいたままであるようなことも、現代の上演にはある。

歴史的な資料をさかのぼっていくと、おおくの能の曲において、ツレが場面が変わって必要がなくなってもそのまま舞台のうえに座ったまま残っていたことが確認できる。また、人物として動作をすることが可能なような場面であっても、現代のように立ち上がって演技をするのではなく、そのまま動かずに座っていることがおおかったことが確認できるのである。

すでに述べたように、室町期には、地謡の人数は後世のようにかならずしも一定人数確保されているわけではなかった。したがって、地謡の人数がちいさいときは、ツレが多人数合唱の重要な担い手であり、舞台に最後まで座っていたということが、十分に考えられるのである。このような仮説は、それを実証するような資料もないため大胆すぎる仮説であるかもしれない。たよることができるのは状況証拠だけなのである。

状況証拠をもうひとつあげよう。室町時代の能の観客にとってもっとも重要な要素は聴覚的な側面すなわち歌であったと考えられる。観客は、謡をきいて楽しむだけでなく、みずからうたってたのしむようなこともあった。したがって、能を見るときに、歌い手の声と、それにのせられた歌の文言に集中することが鑑賞の中心にあったということが、十分に考えられる。舞台の動きを見ていなくても、歌の文言をきくだけで、場面の展開が理解されていたにちがいないのである。もしそうであるとするならば、場面の展開につれて不必要になってしまった人物を、観客じしんが心のなかで消してしまうということが習慣としてありえたはずである。たとえある場面には不必要なツレが舞台に座ったままであっても、観客たちは、劇の最後まで、かれらの存在を無視していたのである。現代の観客においても、そのような鑑賞態度がみられるのである。室町期の観客も同じようなみかたをしていたと考えることができるならば、ツレが劇の最後まで舞台にすわっていて、多人数合唱箇所をうたっていたことは、考えられないことではない。

第九章では、シテが多人数合唱の〈同音〉にどのようにかかわってきたかを論じる。シテは、〈地〉はうたわないが、〈同音〉ではうたいとおしているものであると、これまで考えられてきた。そこで私は、シテははたして〈同音〉をうたいとおしていたのかどうか、あらためて考えてみたい。たしかにシテは、〈同音〉を原則としてうたいとおすことになってはいたはずである。しかしながらそれは原則にすぎないのであって、シテは〈同音〉に参加しているが、うたいとおしてはいない。このことは、〈同音〉の箇所がのちに「地」と呼ばれるようになった、もうひとつの理由となっている。つまり、シテが〈同音〉においてうたわない場合、〈同音〉箇所のじっさいの担

い手は、〈地〉の箇所の担い手とまったく同じになってしまうからである（第五章、参照）。

シテは、舞台全体の統率者であった。したがって場合によっては、上演全体の一部分である〈同音〉箇所において、統率者としてふるまわなければならないこともあった。しかし、室町後期から江戸のはじめにかけて、ワキが〈同音〉の統率者として名のりをあげており、それよりあとではワキが〈同音〉の統率者を演じたのである。したがって江戸のはじめには、シテは統率者としての役割をいっさいはたすことがなくなる。シテはその役割を完全にワキに渡してしまうのである。そしてシテにつづくのようにして、ワキのほうもまた、その役割から撤退することになる。そして現代のように、地謡の衆のなかに〈同音〉の統率者（地頭）がうまれた。

江戸初期のシテは、多人数合唱箇所の統率をする役割がなくなるかわりに、じぶんの声を統率のためにではなく、演技の手段として用いるようになった。たとえば、多人数合唱にあわせて声を出すことによって、シテはしばしば、主役としての自分の姿によりリアリティをもたせることをねらった。また、多人数合唱の箇所があたかもシテが扮する主役の人物のことばであるかのように演じる手段としても、じぶんの声を利用したのである。

強調しておきたいのは、シテが〈同音〉の箇所から撤退していったのは、ワキが統率者として名のりをあげたということに由来するだけではないということだ。地謡と呼ばれるようになる多人数合唱の歌い手（居座の歌い手）がしだいに拡充されることになったということも、撤退のおおきな原因であると考えられる。

Nō Choruses and Choral Singers: Toward a Study of Performance History

Abstract

In traditional Nō dramas, some passages of the play are chanted by a chorus instead of by the soloists such as the *shite* (principal) and the *waki* (assistant). In modern performances, this chorus (*ji-utai*) sits at the side of the stage in parallel lines. Unlike the primary actors, the members of the chorus do not wear an elaborate costume. The *ji-gashira*, a choral member responsible for leading the chorus is thought in modern times to be as central to the play as the *shite* and *waki* actors, although, as we shall see, this was not invariably the case.

During the Muromachi era, which spanned from the fourteenth through the sixteenth centuries, choral parts were sung by both the principal *shite* and by assistant actors such as the *waki* or the *tsure*. Of course, it goes without saying that a simply-garbed chorus existed at this time, but it was of small scale and peripheral to the performance.

Nō has always been considered a drama, and yet it has historically been appreciated for its music. Indeed, some have prized Nō solely for its songs. Furthermore, the tradition of lay-men singing Nō songs for their own pleasure is an old one. In all probability, the popularity of singing contributed to the gradual expansion in choral size. And thus, it is in this backdrop of an expanding chorus that the costumed *shite* and *waki*, who previously were the dominant choral singers, gradually ceased to chant such sections. Free from the need to lead the chorus, the major actors began to devote themselves to improving their dramatic performance. Many of the *shite*'s dramatic gestures, crucial to deciphering the plot, represent embellishments which arose after the chorus assumed an expanded role in Nō performances.

— 158 —

Summary

In traditional Nō dramas, some passages of the play are chanted by a chorus instead of singly by the primary actors, the *shite* (principal) and the *waki* (assistant). Modern performances of Nō drama are opaque and difficult to understand because, in addition to the absence of explanatory action by the dramatic characters, the dialogue alternates between the actors and the chorus. Because Nō differs so profoundly from typical dramatic forms, it has long been debated as to whether it can or cannot be classified as a drama.

The Nō scholar Nokami Toyoichiro claims that Nō is fundamentally not a drama; instead its essence is that of narrative, dance and song. Following Nokami's lead, I believe that Nō should be viewed not as the presentation of a drama, but the presentation of song. The mere fact that the *shite* almost invariably sang the opening passages to choral parts supports Nokami's assertion. Indeed, the *shite* was not merely a character in a drama; instead he was the most skilled singer in a Nō troupe. In Nō performances, it was this virtuoso singing which was most valued by aficionados.

Certain productions exist in which the *shite*'s nominal role, namely singing the opening choral passage, was instead sung by the *waki*, who was, after all, the second best singer in a Nō troupe. Although some have assumed that the latter type of production typifies original Nō performances, the existence of certain innovations, namely dramatically embellished songs, suggests that they are of a more recent origin.

In the second chapter, I attempted to show the problems inherent in viewing choral parts simply as dialogue of the *shite* and *waki*. Because the soloist was followed in quick succession by the chorus, the latter began to appear as if it were continuing the soloists's dialogue. According to Omote Akira, a noted historian of Nō, the choral parts are designated in Nō texts by the terms *dō-on* and *ji*. According to Omote, the former term indicates phrases of the *shite*, while the latter designates those of the *waki*. This view holds only if one invests

the plays with a dramatic coherence which they simply did not possess. Although the audience may perceive the words chanted by the chorus to be those of a particular character, in fact not all *dō-on* are the words of the *shite*, nor are all of the *ji* the dialogue of the *waki*. Instead, neither term has a manifest relationship to the dramatic content of Nō.

Dō-on is simply a general term for chorus, while *ji* indicates, as I shall explain more fully in chapter five, singers other than the *shite*. The point of reference for these terms is not the dialogue of a particular character, but rather the particular composition of the chorus for a certain passage. The *dō-on* simply indicates that the *ji-utai* and all of the primary and secondary characters (including the *shite* in) should sing, while *ji* indicates that the *shite* should not sing with secondary actors and the chorus. In other words, one can not determine which character should be stating a particular passage through a textual analysis of the drama.

Chapters three through nine constitute a survey of the historic evolution of Nō performances. Chapter three consists of an analysis of the texts which were written by Zeami, one of the founding figures of Nō. Zeami indicates choral sections simply through the term *dō-on*. As I had previously stated, *dō-on* denotes a general term for singing in unison, but in Nō refers to the aforementioned chorus in particular. The salient issue concerns the object of the *dō-on* indications in Zeami's Nō productions.

From his surviving testaments, it is apparent that a number of choral singers were on the stage, just like the *ji-utai* of modern times. Nevertheless, this group had no common name, and its composition was not standardized. Thus it seems likely that Zeami designated the choral singing of all costumed actors, including the *shite* and *waki* , as *dō-on*.

Chapter four concerns the use of the chorus in Zeami's age. Even in passages which were not indicated by the term *dō-on*, a number of individuals, including major characters, chanted in unison. When comparing Zeami's manuscript with subsequently produced texts, one can also find passages in which his designations for a solo voice later came to be sung by the chorus. Of course, although this reflects nothing more than the historical process in which solo passages were usurped by the choir, one can also surmise that Zeami's admonition against

—160—

the choral singing of such parts indicates that even in his age the temptation to expand the chorus's role was strong.

One can separate Zeami's usage of the term *dō-on* into two categories. The former consists of passages which included the *shite* and other singers in unison while in the latter, the *shite* was excluded. Although Zeami only used the term *dō-on*, one can infer that, even in his age, there already existed a precursor to the later division between *dō-on* and *ji*.

Nō choruses had been designated in texts by the term *dō-on*. However, from the latter Muromachi era onward, the term *ji* also began to frequently appear, often in conjunction with the term of *dō-on*. If the colloquial *ji* would have been used to refer to the choral sections 4 designated as *ji*, then there should be no cause for confusion. However, some commentaries on Nō plays text defy ready comprehension because textual passages designated as *dō-on* are casually referred to as *ji*.

In order to solve this problem, I devoted chapter five to a philological study of the term *ji*, and concluded that colloquial *ji* refers to all singers save for the *shite*. Initially, *ji* sections indicated those passages where the *shite* should not sing, while in *dō-on* parts, the *shite* was merely a minor singer. Because the chorus chanted both passages, from their point of view, it mattered little whether the label *dō-on* or *ji* applied. Little imagination is required to perceive the how the term *ji* supplanted *dō-on* in colloquial parlance.

Chapter six through nine elucidate the historical change in the individual roles of the *shite*, *waki*, *tsure*, and *ji-utai* as choral singers. In chapter six, I focus on the question of whether the *ji-utai* was historically as significant as it is today. In order to answer this, I relied upon various drawings in order to illuminate the numbers, clothing, and position on the stage of the *ji-utai*. Of course, although it remains impossible to reconstruct the dynamic nature of a Nō performance through static images, one can nevertheless comprehend the historical evolution in the perception of role of the *ji-utai*.

When analyzing picture scrolls dating prior to the early Edo period, it becomes self-evident that there existed no unified image regarding the *ji-utai*. Indeed, the number of choral

members appears to vary according to performance. Furthermore, it is evident from picture scrolls dating from the Muromachi era that the number of *ji-utai* was exceedingly small. As I previously mentioned, in the Muromachi era, the phrase *ji-utai* did not exist. Instead, they were called *so no utaite*, or "the singers", but this included roles such as the *waki* and the *tsure*. Not only did the *so no utaite* differ in scope from the *ji-utai*, but it was not a clearly defined entity. Thus, it seems likely that those singers who corresponded to the *ji-utai* were not thought to be indispensable to the performance during this era.

Chapter seven deals with the shifting role of the *waki*. From the the mid-Edo era onward, *waki* did not sing at all with the chorus, but instead either sang solo or with the *tsure* in unison. In other words, they were virtually indistinguishable from those of the present. Nevertheless, prior to the mid-Edo era, one can confirm that the *waki* sang *ji* choral passages. In fact, during the late Muromachi era, *waki* sang the *dō-on* sections as well. Professor Omote concluded from such evidence that the *waki*'s role in the performances was originally as the conductor (*ji-gashira*) who directed the chorus in a manner similar to how a first violinist leads a quartet today.

The sources which illuminate the *waki*'s role as the conductor of the chorus were written by men who performed as *waki*. And yet it would be a gross oversimplification to assume that the *waki* alone directed the chorus. Documents written by *shite* illuminate an earlier stage in performance history when the *shite* attempted to lead the chorus. It was widely recognized that one had to cue in the chorus by singing the opening phrase of a song; otherwise no other conductor of the chorus was believed to be necessary. Indeed, the very notion that a *ji-gashira* was needed did not develop until the late Muromachi period.

Chapter eight is concerned with the *tsure*—performers who played minor roles as an attendant to the *shite* or *waki*. Dramatic necessity causes *tsure* to appear on stage, but once the scene shifts, they generally exit the stage. On occasions, however, the *tsure* remains sitting near the back of the stage. From extant sources, one can surmise that historically it was most common for the *tsure* to remain on stage even after his role had ended. Furthermore, even in

cases where it would have been possible for the *tsure* character to participate in the drama, he remains seated and immobile. Because the members of the *ji-utai* were not standardized during the Muromachi period, it seems likely that, as should be evident by his sitting on the stage, the *tsure* was in fact an important member of the chorus.

Some may fault this hypothesis for being based on nothing but circumstantial evidence, and not concrete proof of any sort. And yet, another source one can rely upon is the following piece of contextual evidence. As is well known, Nō aficionados enjoyed listening to the music, and desired to perform themselves. This is as true today as it undoubtedly was in the Muromachi age. Thus, it should be easy to imagine that when observing Nō, such people devoted their attention to the voice of the singer and the lyrics of the song. Even if one were to ignore the dancing, and instead merely concentrate on the lyrics, one could still understand the development of the play. If few closely observed the play's action, then those actors who became irrelevant as the play progressed would generally be forgotten. Thus, a *tsure* immobile to the rear of the stage would be practically invisible to the audience. One logical explanation for the *tsure*'s continued presence on stage was because he sang with the chorus.

Chapter nine consists of an examination of the nature in which the *shite* participated in choral sections denoted by the phrase *dō-on*. The standard interpretation is that the *shite* sang *dō-on* parts in their entirety. I believe, however, that they did not. Of course, it was well established in principle that the *shite* should sing the *dō-on* from beginning to end, but this was merely a general guideline.

As the *shite* came to partially sing *dō-on* passages, they began to be referred to as *ji*. One further reason for the amalgamation of these terms is that, in cases where the *shite* would not sing *dō-on* passages, the actual singers of *dō-on* passages corresponded exactly to those of the *ji* (for more on this, refer to chapter five).

Because the *shite* conducted the general performance, there inevitably arose circumstances in which he had the occasion to lead the *dō-on* passages, but during the late Muromachi and early Edo period, the *waki* became the director of *dō-on* passages in both name

and reality. It follows that during the Edo period, the *shite* abandoned his earlier role as a provisional choral director and passed this responsibility to the *waki*. Furthermore, the *waki* delegated his position to the choral leader (*ji-gashira*). With the *shite*'s abandonment of his role of cuing the other singers, he was able to devote his energy to enhancing the dramatic effect of the play. Instead of harmonizing his voice with the chorus, the *shite* became able to express his character in a realistic manner. Concurrent with the *shite*'s realistic performance, choral singing assumed the role of a continuation of the *shite*'s dialogue. Ultimately, this withdrawal of the *shite* from *dō-on* sections arose not only in response to the *waki* assuming the position of the *de jure* conductor of the play, but also because of the expansion of the chorus into a well-defined entity known as the *ji-utai*.

「能の多人数合唱とその担い手」正誤表

頁	行	誤	正
ii	六	「に」の一字が右に飛び出ている	「に」の一文字を行内にいれる
	七	うたい	謡
iii	一五	本書	本稿
	一八	本書	本稿
	二六	本書	本稿
三	一六	「像」の一字が右に飛び出ている	「像」の一文字を行内にいれる
九	一三	「砂」の一字が右に飛び出ている	「砂」の一文字を行内にいれる
一三	二五	「レ」の一字が右に飛び出ている	「レ」の一文字を行内にいれる
一六	三八	その先	そのさき
二〇	二八	かこうとしていた	書こうとしていた
二二	一〇	「た」の一字が右に飛び出ている	「た」の一文字を行内にいれる
二三	一一	前から知っていて	以前から知っていて
	二五	「い」の一字が右に飛び出ている	「い」の一文字を行内にいれる
二六	二五	昭和の末	昭和のすえ
二八	三六	「。」の一字が右に飛び出ている	「。」の一文字を行内にいれる
三〇	二四	ワキの見られかた	ワキのみられかた
三四	三	文言自体の	文言じたいの
	三一	歌ってはいるが、全体が	歌ってはいるが全体が
	三二	初同の上ゲ歌	初同の上ゲ哥
	三四	「の」の一字が右に飛び出ている	「の」の一文字を行内にいれる
三六	二三	先に引用した	さきに引用した
三八	二一	本書	本稿
四一	三四	ひとりでは芸が	それでは芸が
四二	八	事態の悪化	・・・・・事態の悪化
四五	一三	「候」の一字が右に飛び出ている	「候」の一文字を行内にいれる
四六	一六	表記をつかっている	表記を使っている
四七	八	「過」の一字が右に飛び出ている	「過」の一文字を行内にいれる

五〇	二一	慣習を前にして	慣習をまえにして
五一	三	前章では。	前章では、
五三	一四	「ぞ」の一字が右に飛び出ている	「ぞ」の一文字を行内にいれる
六〇	二二	「・」の一字が右に飛び出ている	「・」の一文字を行内にいれる
	三七	つかう	使う
六二	八	ならべてみたい。	並べてみたい。
	二四	一声	〔一セイ〕
六九	二三	かる〳〵	かる〳〵
七〇	一六	付けくわえて	つけくわえて
	三五	多人数合唱形態	多人数合唱箇所
七一	三	多人数合唱形態	多人数合唱箇所
	五	多人数合唱形態	多人数合唱箇所
七三	六	同音の歌	同音の哥
	八	同音の歌	同音の哥
	九	同音の歌	同音の哥
七四	二三	二十貫	廿貫
	二四	ヅヽ	ヅヽ
七六	六	謡	謳
八四	一	示してくれる	しめしてくれる
	三四	ならんで	並んで
八五	二九	「人」の一字が右に飛び出ている	「人」の一文字を行内にいれる
	三四	申し出候。	申出し候。
一〇五	一九	見る	みる
	二三	見る	みる
一〇六	三五	現在	現代
一〇七	三三	現在	現代
一〇八	一	現在	現代
一一一	九	先に引いた	さきに引いた
一一二	一二	「こ」の一字が右に飛び出ている	「こ」の一文字を行内にいれる
一一四	一〇	二十三日	廿三日

一一八	一	誰か	だれか
一一九	二六	次第に	しだいに
	三二	見る	みる
一二〇	二六	それぞれ	それ〳〵
	二八	それぞれ	それ〳〵
一二三	七	平成六（一九九五）年	平成六（一九九四）年
	二六	古くは	ふるくは
一二五	一五	ならんで	並んで
	一八	ならんで	並んで
	一九	ならんで	並んで
	三五	ならんで	並んで
一二六	三	面をつけて	面を着けて
	五	面をつけて	面を着けて
	二九	むけられている	向けられている
一二七	三五	むかって	向かって
一二八	二	加持祈祷	加持祈禱
一二九	一六	舞台のすみ	舞台の角
一三一	二〇	「に」の一字が右に飛び出ている	「に」の一文字を行内にいれる
一三三	一	『習道書』などによると	『習道書』によると
一三四	二五	「二」の一字が右に飛び出ている	「二」の一文字を行内にいれる
一三六	一	「の」の一字が右に飛び出ている	「の」の一文字を行内にいれる
一三七	二	（中略）	（中略）
	三	心の中で	心のなかで
	三五	「け」の一字が右に飛び出ている	「け」の一文字を行内にいれる
一四二	一八	「助」の一字が右に飛び出ている	「助」の一文字を行内にいれる
一四三	一四	シテ、ワキ。ツレ	シテ、ワキ、ツレ
一四四	四	「お」の一字が右に飛び出ている	「お」の一文字を行内にいれる
	五	「発する－聞く」	「はっする－聞く」
	六	落差の大きい	落差のおおきい
一四五	二六	「や」の一字が右に飛び出ている	「や」の一文字を行内にいれる
一四八	六	『下間少進集Ⅲ』	『下間少進集Ⅱ』

一五〇	七	踊り	
一五一	三〇	「分」の一字が右に飛び出ている	「分」の一文字を行内にいれる
一五五	三六	「キ」の一字が右に飛び出ている	「キ」の一文字を行内にいれる
一五七	六	つづくのようにして	つづくようにして