

狂言のなかの歌と舞

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2019-02-26 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 石田, 幸雄, 三浦, 裕子 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/936

狂言のなかの歌と舞

石田 幸雄
三浦 裕子

はじめに

三浦 今日、お越し下さった石田幸雄先生は、野村万作の優れた演者として数多くの舞台にご出演されている方です。能楽界では、物心付かないような幼少時からお稽古をしている方が多いのですが、石田先生は高校生のときに万作先生に師事された、いわば物心付いてから狂言を始められた方です。このように、青年期になって狂言を志した役者のなかで先生は最も成功されたお一人だと思います。大胆かつ繊細な演技に定評のある素晴らしい狂言師であること、それに加えて、新しい試みにも意

欲的に参加されるなど、幅広い活躍をなさっていること、この二つの意味で成功なさっている役者さんです。

万作先生に教わった高校時代の思い出などを最初にお話し頂けますでしょうか。

石田 褒め殺しの紹介を受けた気分がしています。

高校生のときに、素人として狂言を習いたいと思いました。私の一歳下の従妹が宝生能楽堂の近くにある桜蔭高校に通っていたんです。それで、誰か紹介してほしいと頼んだら、彼女が宝生の事務の方に聞いてくれて、万作先生がよいだろうと言われました。そこで六世野村万藏先生（万作先生のお父様）の奥様にお電話して、稽古

場を尋ねたら、「目白の駅からバスに乗って、江原中野通のバス停で降りて、そこに小川産婦人科という医者があるから、そこから少し入った銀杏の木の下にいます」と教えて下さいました。従妹は習わないけれども、二人で行ったんです。でも小川産婦人科がわからなくて、私は詰襟の学生服で従妹はセーラー服。誤解されそうで、産婦人科がどこかと聞きわけにいきませんでした。

三浦 幼少時から狂言をお稽古している方は、謡や舞を小さい頃から叩き込まれていると思いますが、高校生になって狂言を始めたということは、理的にいろいろと考えながらお稽古を積まれたのではないのでしょうか。

石田 稽古では余計なことを考えないで、とにかく真似をする。与えられたものをただひたすら覚えて、あとで「そういうことなのか」と気付くことがかなり多うございました。今の我々のグループには成人後に入門した人も少なくありませんので、私だけでなく皆、そのような稽古をしてきたと思います。

三浦 狂言の演技について考えると、必ず能と比較することになりますね。日本舞踊も視野に入れて比較する

と、それぞれの特徴がより見えてくるように思います。

石田 能と狂言の基本は謡と舞ですので、そういう意味では完璧に同じです。表現するものやその方法が少し違うだけで、スリ足や構工などの基礎は同じです。能と大きく異なるところはありますが、狂言のほうがより具体的な型をします。例えば、泣くときに、能も狂言もシオルという型をしますが、狂言の場合は、より具体的な表現になります。

日舞の型になるとさらに具体的な動きになり、手首を動かします。我々はよつばとでない限り、手首を動かすことをしません。肘から指先までが一本の直線になつてなきやいけない。これは普通の人にはなかなかできないことのようなです。日舞との違いと申しますと、そんなところででしょうか。

狂言で謡われる歌謡の意味

三浦 狂言で謡われる歌謡については、『能楽大事典』（筑摩書房、二〇一二年）の「謡」の項目に簡潔にまとめられております。その一部を抜粋すると

音楽劇としての能では詞章のすべてが謡なので、謡には音楽であると同時に演劇的・文学的表現が要求されるのに対して、せりふ劇としての狂言では、謡はせりふとは別に抒情的・詠嘆的に謡い上げられる要素として位置づけられ、そのかぎりにおいては能の謡よりも端的に音楽そのものであるといえる。

これも能と狂言を比較するところから出てきた特徴ですが、狂言のなかで歌を謡うのには、それなりの演劇的な特別な意味があると言っているのだと思います。

同じく『能楽大事典』によると、狂言の現行曲二六三曲中、歌謡の入るものが一六五曲あり、割合として六二・七%になります。また、囃子の入るものが八五曲あり、ほとんどが歌を謡います。歌がなく囃子だけが入るものは〈鍋八撥〉一曲だと思えます。つまり、全体の三分の二に相当する一六六曲の狂言に歌や囃子などの音楽が入るということです。

狂言の歌謡には舞を伴うものが多く、そういう意味で狂言はミュージカルやオペラに近いもの、と言えます。

ミュージカル、あるいはオペラとしての狂言の魅力をどのように考えていらっしやいますか。

石田 怒られるかもしれないんですけど、オペラやミュージカルはあんまり好きじゃないんですよ。オペラでは瀕死の人が堂々と延々と歌って死んでいく、そういう雰囲気苦手なんです。

狂言は人間愛が多うございますから、いろいろな諷刺があっても和解して仲直りする。そのときに言葉では足りなくて謡になる、動きではなくて舞になっていく。狂言の場合、歌を通じてもう一つ大きな世界に昇華していくんです。だから歌の入る狂言があるんです。

逆にうかがいたいのは、最近、酒盛りの狂言が結構多く出ますね。そこでは舞を舞ったり、謡を謡ったり、お酒を注ぐときには酌謡を謡ったりしますが、何人もが舞い謡うのを、見ているお客さんは果たして面白いのでしょうか。演じているほうは、やや不安も感じるんです。お前ら勝手に喜んで騒いでやがるな、酒飲んでやがって、と感じているのではないかと。

三浦 私はお酒が一滴も飲めないのです、飲むとこうい

気分になるのかと冷静に観察してしまいます。それに、すごく意地悪な言い方をすれば、役者さんが日頃、謡や舞をどれだけ修練しているのか、それがわかりますね。

石田 そうですね。頼むからもうやめてくれっていう舞もあれば、いいなあっていう舞もある。ある意味じゃ怖いシーンですね、我々にとっては。

三浦 狂言はセリフ劇と一応、定義されますが、歌と舞の高い技術が求められているのですね。

狂言の修業過程における歌舞の役割

三浦 狂言のなかの歌舞の特徴を三つに纏めてみました。資料をご覧下さい「118頁参照」。一点目が「狂言歌謡の重要性」。つまり修業課程に歌や舞が組み込まれていることです。二点目が「狂言歌謡の多様性」。いろいろな芸能で謡われている歌詞が引用されていることと、どういう謡い方をするか、その技法がさまざまにあることが言えると思います。第三点が「狂言の歌謡の演劇性」。先ほどオペラで瀕死の女性が延々と歌って死んでいく、ときとしてリアリズムに反する場面を見ることが

あると言われていましたが、狂言という演劇のなかで、歌や舞にどういうリアリティを持たせているのか。あるいは、わざと虚構の世界を作る場合もあるのではないかと、そんなことを考えてみたいと思います。

まず狂言の歌舞が修業課程に組み込まれていることについて。稽古の基本は小舞と小舞謡であると聞いていますが、先生がお稽古を始められたときもそうでしたか。

石田 はい。それは玄人も素人も同じです。

三浦 演劇をしようと思って、狂言という演劇を習いに行ったら、歌や舞のお稽古から始まったということですね。戸惑うことはありませんでしたか。

石田 いや、別に、そういうものだと思います。

三浦 狂言では節目節目に披く（初演する）歌舞の曲目や役柄がありますね。幼い頃からお稽古している方の場合、初舞台は〈鞆猿〉の子猿でしょうか。

石田 〈鞆猿〉は猿曳の歌謡に合わせて大名が子猿と一緒に舞を舞うものです。息子の淡朗は三歳の初舞台で子猿をし、野村萬斎さんが大名をなさり、私が猿曳をやりました。

三浦 石田先生は一九七九年に〈翁〉に登場する「三番叟」という、非常に高い舞踊性を持つ役柄を披かれしました。三番叟は「揉ノ段」「鈴ノ段」という二つの舞を舞うものです。これを披いた後、九〇年に、小歌という中世歌謡などを沢山謡う大曲〈花子〉を披かれます。セリフ劇と定義される狂言ですが、このように、修業過程のなかに歌と舞がうまく組み込まれています。

〈花子〉の後は、三老曲の〈庵の梅〉〈比丘貞〉〈枕物狂〉になるのでしょうか。

石田 狂言師の過程としてはそうですね。

三浦 三老曲も歌謡を重要な要素としていますね。

石田 〈翁〉はいわゆる神事ですので、ストーリー性があつたものではありません。普段の能と違って小鼓方が三人出まして、それが一つの特徴になっています。

〈翁〉のなかで三番叟が舞う「揉ノ段」「鈴ノ段」は、合わせて三〇分ぐらいかかる技術的なもので、歌舞の集大成と位置付けられています。三番叟を勤めたら、一応、謡と舞はまあまあだろうと、プロとして認められるようになります。

「揉ノ段」で三番叟は面をつけず、小鼓方三人と他の囃子方とともに掛ケ声を掛け、呼吸を合わせながら舞っています。田畑を耕すような型を繰り返して演じて、最後のほうに三回大きく飛ぶ「カラス飛び」という、それまでとは違う型を演じます。続く「鈴ノ段」では、黒色尉という面をつけ神様の姿となって舞を舞います。

三浦 三番叟は〈翁〉という神事の演目のなかの一つの役柄であり、歌舞の集大成でもあるのですね。

石田 そうです。そして〈釣狐〉はセリフをはじめとするすべての集大成です。ですから〈釣狐〉を大学の卒業論文に例えることが多いです。これを披くとプロの狂言師として本当に認められるということです。

三浦 石田先生は何歳で〈釣狐〉を披かれたのですか。

石田 三七、八歳の頃です。

三浦 狂言の修業課程のなかに歌と舞を習得するシステムがあるので、それによって役者さん自身が成長していきますし、あの役者さんがあれを披いた、卒業論文を書いた、というようなことが音楽界で認知されますね。

石田 そうです。そのような修業過程を経ることによつ

て、役者の深みがどんどん増していくんです。少し語弊があるかもしれませんが、小さい頃から狂言をやっていたら、難しい技術を習うことによって自身が役者として成長していく。野村裕基君も萬斎さんも、高校生ぐらいに「三番叟」を披いて、そこで、お前は一人前だと言われるようになります。このように重要な曲にチャレンジしマスターすることによって芸がより深くなっていく。そういう方もいれば、普段は普通の狂言をやっていて、その状況のなかで、「三番叟」だったり「奈須与市語」だったりを、一つの自分の節目として披く者もいる。両方あると思うんですね、今は。

三浦 いろいろなシステムを前向きに捉えて精進なさっている先生らしいお言葉だと思います。

狂言歌謡の多様性

三浦 今回改めて狂言の歌について考えてみました。メロディ一つを例に取っても、古いメロディもあれば新しいメロディもある。能のメロディもあれば祭礼のメロディも借りてきたりする。このような多様性が狂言歌謡

の魅力の一つかと思いました。

狂言歌謡の代表曲が小舞謡の「七つ子」だと思えます。これは近世初期に歌舞伎舞踊の歌として成立したものと言われています。数曲を繋ぎ合わせたメドレーのようなものになっていますが、メドレーで謡うものは近世に特徴的であるとも言われています。

「七つ子」を代表曲と思った理由は、多くの狂言で謡われるからです。〈棒縛〉〈庵の梅〉〈簸屑〉〈二人袴〉〈不見聞〉〈樋の酒〉で謡われるわけですけれど、大体、酒宴の場で謡い舞われることが多いのでしょうか。

石田 そうですね。「七つ子」には、能にもある「左右」という型が出てきます。

♪「左右」の型の実演

普通の歩き方とあまり変わりませんが、スリ足であることと、日本舞踊のように手首を曲げることをしないのが特徴でしょうか。

左右という型は、左斜はすに行きまして、右斜に行きまして、元へ戻る。こういう三角形を描きます。そのときに向く方向と反対の足から出る。普通、左に行きたいとき

には左足を出しますけれど、左右の型では、まずは右足を左にねじって、両足が左へ向いてから行く。これが原則です。舞の基本はこのようにとても簡単です。こういうことから出発するのですが、稽古を重ねていくうちに何らかの意味が出てきます。

〈棒縛〉の狂言では太郎冠者と次郎冠者が盗み酒をします。さつき酒宴の場面の舞を見て何が面白いのかと尋ねましたが、「七つ子」も酒宴で舞われる舞で、ここでは後ろ手に縛られた次郎冠者が不自由な姿のまままで舞を舞います。ですから元の舞を知っていると、より楽しめるわけですね。

♪ 「七つ子」の舞の実演

三浦 「七つ子」を舞う次郎冠者が後ろ手に縛られていて体が曲線になっている。一方の太郎冠者は棒に縛られているので体が直線になっている。曲線と直線で舞を見せる。そこが一つの趣向になっていますね。

石田 そうですね。そういう趣向と面白さがあります。

♪ 〈棒縛〉後ろ手に縛られている次郎冠者の実演

♪ 〈棒縛〉棒に縛られている太郎冠者の実演

三浦 「吉野初瀬の花よりも」の「花」の「は」が、とても明るく綺麗に謡われます。この音の高さをクリ音と言います。能のクリ音は狂言より半音低く謡うので、少し暗い感じのメロディになるように思います。狂言にクリ音が出てくると、能と同じようなメロディでありながら、じつは狂言のほうが古いクリ音を謡っていて、とても明るく太い感じがいたします。それが丁度、この曲のカラツとした雰囲気合っているとと思います。

石田 この場面はあくまでも明るいものですからね。

酒宴の場では太郎冠者や立衆や坊主が舞うものもあります。また、小舞としてこれを舞うときもあり、我々の気持ちで申しますと、そのときにはだいたい気分が違います。

能には仕舞という略式の上演の形がございまして、よほど特殊なもの以外は、必ずその登場人物として舞います。狂言の小舞の場合は独立して舞いますので、誰かの役を演じるということではなく役者個人として舞うわけですね。紋付袴姿で舞いますし、そういうことと関係してくると思います。

三浦 〈棒縛〉のなかの「七つ子」は、太郎冠者が地謡

を謡い、次郎冠者が舞いますが、今日は、石田先生に謡いながら舞って頂きました。ありがとうございました。

「七つ子」は、近世歌謡から狂言に入ってきたものですし、日本舞踊でも、この「七つ子」をお稽古曲として舞っている流儀があると聞いております。

石田 少々脱線しますが、小舞謡の稽古は〈柳の下〉から始めます。その次に〈花の袖〉という、これも酒宴でよく舞う短い舞です。〈柳の下〉と〈花の袖〉に続いて何曲か稽古して〈七つ子〉になるんです。私に習っているお素人の方が飲み屋さんで「今、何習ってるの？」と聞かれて、〈袖の下〉って答えたんですね。〈柳の下〉と〈花の袖〉がごっちゃになったんでしょうね。で、思わず「俺はもらってねえ」って言ったんですけど。

本題に戻ると、我々のなかでは「セリフは歌え、謡は語れ」と言われています。例えば今の〈柳の下〉ですが、出だしの歌詞は「柳の下」です。これを少しゆっくり言うと「やーなーぎーのーしーたー」となり、これをもう少し伸ばすと「やーーーなーーぎーーのーー」〜」となって、ある意味ではもう謡なんです。謡の基礎

はこのようなもので、そこからいろいろな表現が生まれ、というふうに覚えて頂ければと思います。

他芸能のものを取り入れた狂言歌謡の例

三浦 狂言が他芸能から摂取した歌謡のなかで一番多いのが、能の謡だと思います。例えば、「玉ノ段」は能〈海人〉の一場面ですが、この「玉ノ段」を狂言〈寝音曲〉などで謡います。ここが狂言の素晴らしいところだと思っただすけれども、同じ演能会に〈寝音曲〉と〈海人〉が演じられる場合は、狂言のほうが能に遠慮して「玉ノ段」ではない別の謡を謡うと聞きました。同じようなものが重ならないようにする配慮ですね。

石田 選曲もそうですね。能のシテが女性であれば男性が出てくる狂言を選ぶとか、全部にお坊さんが登場するというような選曲は避ける、そんなことをします。

三浦 お能の会の主催者が狂言の方に出演をご依頼する場合、「お能はこういう曲を舞います」と言うこと…。

石田 それを聞いてこちらが決めます。でも、最近はあるて両方並べるといふ試みもあります。〈頼政〉のパロ

デイの狂言〈通円〉を、わざと並べたりします。

三浦 それも面白いですね。でも能に対して一歩引くのが狂言の美しいところかな、と思います。

能以外の芸能から摂取した歌謡の例に囃子物があげられます。囃子物は祭礼の風流の歌謡などを真似したものとやられていて、〈末広かり〉や〈蝸牛〉など、沢山の狂言に出てきます。狂言は能の謡の影響を受けていると言われていますが、〈蝸牛〉で語られる「あーめもかーぜも」に聞かれるリズムは「狂言ノリ」というもので、狂言独特のリズムになっています。

狂言はこのようにいろいろな芸能から歌謡を摂取しています。それを踏まえて、狂言独自の歌謡に何があるのかを考えてみたいと思います。一五一八年に成立した『閑吟集』は、当時、流行った中世歌謡の名作を収めたもので、そのなかに「狂」と注記された歌謡が二曲あります。これなどは狂言にオリジナルのものと考えていいのではないのでしょうか。

「狂」と注記があるものは、狂言の〈鳴子〉で語られる「引く引く引くとて鳴子は引かであの人の殿引く……」

という歌謡と、〈枕物狂〉の「逢ふ夜は君の手枕 来ぬ夜は己が袖枕……」があります（『閑吟集』では「人の手枕」）。『閑吟集』に収められた狂言歌謡が今でも狂言のなかで語られているのです。〈鳴子〉は和泉流だけにある狂言ですので、そういう意味では和泉流でご自慢の曲と言えるかと思いました。

狂言歌謡に見る技法のさまざま

三浦 狂言歌謡の技法は大体能の謡に準じているかと思えます。能の謡と共通する技法は、ツヨ吟・ヨワ吟という息扱い、拍がなく自由に謡う拍子不合と、拍のある拍子合というリズム。上音・中音・下音という旋律の核になる音高があることなどがあげられます。

狂言に独特の技法としては、セリフであるコトバとメロデイであるフシと、その中間的な存在となる「イロ詞」というものがあります。リズム法としては、先ほどの〈蝸牛〉の囃子物などに出てくる狂言ノリがあります。メロデイとしては「七つ子」で申し上げましたが、狂言には能よりも半音高いクリ音が残っています。能の

クリ音も昔は高く謡っていたと思われませんが、段々低くなってきたのですね。

小歌も狂言独特のもので、小歌という言葉には二つの意味があります。一つは、中世に流行した通俗的な歌詞を持つ短い歌謡という意味。『閑吟集』に収められた歌謡がそれです。もう一つが、ユリというビブラートを多用するヨワ吟の歌謡という意味で、これが狂言に独特のもので、この意味での小歌は、狂言歌謡の醍醐味とも言えますね。謡っていて楽しいのではないのでしょうか。

石田 気分はいいですね。小歌のことを狂言小謡とも言います。

三浦 ユリを謡うのはとても難しいのでしょね。

石田 わかりやすく言うと、
♪「ユリ」の実演（ゆっくりユリ始め、次第に細かく、音もゆるやかな山形を描くように上下する。）

フシの基本としてはこういう感じになります。それが、
♪「ユリ」の実演（今度は、強弱や緩急も交えて、豊かに。）

三浦 小歌はどのようにお稽古をなさるんでしょうか。

石田 師匠の真似をするだけです。でも本当は真似できていません。よくって二割くらいです、残念ながら。そのときの師匠の年齢にもよるだろうし、自分の表現もありますから、教えるほうも大変だと思いますね、変な言い方ですけど。教えるほうが持っている技術などすべてを使って教えたら、教わるほうはとても真似できないわけですね、我々は未熟ですから。ある程度かみ砕いて、少し下手に謡って頂く形で骨の部分だけを教えて頂き、教わるほうが年を重ねて肉付けして自分で作っていくようにしないとイケない。

歌として謡われる狂言歌謡

三浦 狂言はセリフ劇です。そのなかで歌が謡われる意味には何かあるのかを私なりに考えて、三つに分類してみました「119頁参照」。

第一が「歌として謡われるもの」。これは説明する必要もないと思います。第二が「セリフとして謡われるもの」。これは、ある情感を込めるため、歌としてセリフが謡われるものです。先ほど言われていましたが、最

後に和解する場面などは、セリフとして言っているけれど、それが歌に昇華されていると言えるでしょう。第三が「歌かセリフかが曖昧な形で謡われるもの」。台本を読む限りでは、どちらとも取れるような曖昧な感じのものです。少々理屈に走るような気がしますが、これには、セリフと謡とが高度な次元で融合する可能性があるのではないか、と思いました。

「歌として謡われるもの」の代表は「小謡」です。『能楽大事典』に

ごく短い謡で、酒宴の場で酌をしながら謡われるときには「酌謡」といわれる。(略)どの狂言にはどの小謡といちおう決まっているものもあるが、原則的には季節や情景を考慮してなにを謡ってもよいので多分に流動的である。(略)ただし能謡からとったものの場合は当日の番組にその能が出ているときは避けるのが心得。

とあります。さつき申し上げたことなのですけれど、「心得」というのが控えめで狂言らしいと思えました。

一二月の狂言鑑賞会で野村万作先生が〈法師ケ母〉を

演じて下さいます。シテの男性が謡いながら登場するのですが、酔った気分を歌で演出しているわけですから能〈小塩〉の一部「都なれや東山。これもまた東の。はてしな人の心や」を謡うと教えて頂きました。この謡は〈貫掣〉〈茶壺〉などでも謡われるそうですね。すべて酔って登場する場合ですね。

石田 そうです。酔っ払って幕から出てくる時のものです。普通の狂言だと黙って出てきて、本舞台に立つて「名ノリ」を言うところから始まりますけれど、〈法師ケ母〉などは、幕が開く少し前から謡を謡います。

♪「小謡」の実演

酌謡には「酒は元葉なり。世はまた人の情けなり。浮世を忘るるも偏に酒の徳とかや」などがあります。いい言葉ですね、三浦先生にはわからないでしょうけど。

♪「酌謡」の実演

この酌謡は少し長めのもので、何人かにお酌をするときに謡います。

三浦 一〇〇年前の一九一六年に出版された台本集『和泉流狂言大成』(山脇和泉、わんや江島伊兵衛刊)を見

ると、「シテ内より酒に酔て謡うたうて出る 但し又花の春か、運び重ね雪山か 謡吉」と書いてあります。「又花の春」は能〈熊野〉のクセの部分です。「運び重ね雪山」は小舞謡「雪山」で、世阿弥の頃の謡物に「雪山」があり、その頃から謡われていたことが指摘されています。このどちらかを謡うのがよい、と一〇〇年前の台本には書いてあるのです。

ですが、石田先生に「都なれや東山」を謡うと教えて頂いて、狂言は今も生きている演劇ですから、演出に幅があり、今は「都なれや東山」に落ち着いたのではないかと思いました。

石田 酔っ払ってますから、どういうふうに謡うかという基本は決まっていますが、急に詰めたり、わーっと声を大きく出すとか、そこには選択の自由があります。

三浦 酔っ払って何か楽しい気分、というものが謡で出せればよいということでしょうか。台本に書いてあることが現在、どう謡われているかということを、役者さんに尋ねたり、実際の舞台を見て確認しないといけないものなのですね。

大蔵流では〈法師ケ母〉〈茶壺〉で「ざざんざ」という小謡を謡うようです。小謡に関しては季節や情景を考慮し、それに合うような雰囲気であれば、どういふものを謡ってもよいと聞きました。

石田 我々のほうも「ざざんざ」を謡うことが一番多いですね。酌謡としてお酌するときにもよく謡いますし、〈法師ケ母〉のように、酔った勢いで奥さんを追い出しちゃって、いい気になつてもう一杯飲みに行こうってんで、外へ出るときにも謡います。

三浦 大蔵流の場合、「ざざんざ」を謡うと「そろそろ酒宴が終わる」という合図になっていると聞いたのですが、けれども、和泉流の場合はどうでしょうか？

石田 特にないですね。

三浦 酒宴の場で謡われる酌謡ですが、沢山の人にお酌をするときには長めの酌謡を謡うと、先ほど言われていましたね。酌謡は大体何曲ぐらいあるのでしょうか。

石田 よく謡うのは五、六曲ぐらいですかね。

三浦 お酌をしなければならぬ人数によって、今日はこれを謡おう、となるのでしょうか。

石田 大体決まっていますね。舞を一つ舞うとお酒を飲むから、また酌謡を謡わなきゃいけない。延々と続くわけです。

三浦 私は飲めないのです、説明して下さいだったので、わかりました。舞を舞ってお酒を飲んだら、お酒がなくなるから、また酌をしなきゃいけないですね。

石田 酌謡を謡って、舞を舞って、今度はお前舞えっていうことになります。

三浦 替えメロディを謡う狂言がありますね。代表的な曲は〈昆布売〉でしょうか。「昆布召せ昆布召せお昆布召せ。若狭の浦の召しの昆布」という歌詞を、謡節・浄瑠璃節・踊り節とメロディを替えて謡う。これは替えメロを楽しむものかと思えます。

それから念仏や呪文を謡う場合があります。念仏や呪文を唱えることで、背景となる信仰や呪力を狂言のなかに持ち込む。宗教的な雰囲気や歌謡によって作り出すものかと思えます。

セリフとして謡われる狂言歌謡

三浦 資料にある「セリフとして謡われるもの」とは、感情の高ぶりなどを歌で表現し抒情性を高めるものです。その場合、他芸能の歌謡を模倣する場合があります。一番特徴的なのは舞狂言です。舞狂言とは、夢幻能の様式を借りて、ほとんど謡と舞で狂言を組み立てているものです。

セリフ劇である狂言のなかに歌や舞を織り込むときに、そのモデルや背景となる芸能に対する憧憬や尊敬の念が表れているように思います。

逆に、背景を踏まえつつ歌謡をパロディとして用いて諧謔性を演出するときもあると思います。

一二月の狂言鑑賞会では〈朝比奈〉という狂言を野村萬斎さんが演じて下さいます。閻魔王が「次第」という能の謡の形式を利用して「地獄の主閻魔王。地獄の主閻魔王。邏斎ろさいにいざや出うよ」と謡います。「次第」では一句目と二句目が同じ詞章で、これも能の「次第」を真似ています。邏斎とは托鉢のことで、地獄が飢饉に陥っ

たため閻魔王までが托鉢する、六道の辻に罪人を求めてきたかと思うと、すぐユーモラスです。

石田 我々には托鉢という意識はあまりないですね。飢饉で、「禪宗じゃというては極楽へゾロリ、浄土宗じゃというては極楽へゾロリ、ゾロリゾロリとぞろめくによつて地獄の飢饉もつての他じゃ」と言うと、六道の辻に出て、罪人が来たら地獄へ責め落として、無理やりに食っちゃおう、とする。

三浦 そういう意味では地獄の主の恐ろしさもちゃんと描かれているんですね。

石田 大概、罪人に負けますけどね、朝比奈のほうが強いですし。(博奕十王)という狂言では博奕打が閻魔王とサイコロ博奕して、閻魔がすってんになります。

三浦 サイコロには何か仕掛けがあるのですか。

石田 ええ。企業秘密です。(会場爆笑)

三浦 あるいは、地藏菩薩はじつは閻魔王と同体であるという考え方もあるようですから、宗教者としての閻魔王という側面もあるかもしれません。演じられる方からすると、閻魔王に宗教的な雰囲気を感じられますか。

石田 ほとんどないですね。地藏菩薩と閻魔が同体という考えがあるのもわかっていますけれども、やっているほうとしては、閻魔はあくまでも地獄ですね。例外として(八尾)では、お地藏さまと閻魔王が男色関係で仲よかったという話になっています。

三浦 地獄に堕ちた男が、極楽へ送り届けてほしいという八尾地藏の手紙を持っていて、それを読んだ閻魔王が八尾の地藏の願いなら仕方がない、となりますね。

石田 あいつも昔はいい男だった、と閻魔が地藏を懐かしんだりする、楽しい曲です。

狂言の終結部に謡われる歌謡

三浦 狂言の終結部で歌謡が謡われる場合がありますが、これが最も効果的かもしれません。今回、調べてみたら、かなりの数に上りました。そのなかには、ちよつとした確執や葛藤のあとに和解を象徴するような謡が謡われるものがあります。

例えば(伊文字)や(舟渡聲)では、和解したあと、お別れするのが名残惜しい、でも「あの日を御覧うぜ」

と、夕日が山の端に掛かっている情景を言うと、「めいめいざらり。ざらりざらりと。梅はほろりと落つるとも。鞠は枝にとまった。とまったとまった。とまりとまりとまった。トットトット」と謡う。

この謡を最初に聞いたとき、ものすごく不思議な思いがしました。蹴鞠の陣地に梅の木があつて、その枝に鞠が引つ掛かり、梅の実はざらざらざらざらと落ちて、鞠は枝に留まつている。それを山の端に沈む夕日を見て連想した、という意味で、歌詞に不思議な抒情性が漂っているように思います。

石田 我々が説明するときは、丸いもの尽くしと言います。夕日も梅の実も丸いので、大団円となるわけです。

三浦 先ほど紹介した〈棒縛〉では、太郎冠者と次郎冠者が酒を飲み、それを主人が後ろからのぞき込むので、その顔が盃に映るという場面で、能の〈松風〉のパロディ「嬉しやここに酒あり。主は一人。影は二人。満つ汐の。夜の盃に主を載せて。主とも思はぬ。内の者かな」と謡いますが、これは、一、二、三、四、という数字を織り込んだ数え歌になっています。数え歌には祝言

性があるので、歌詞の内容は祝言的なのですが、そこで主人の怒りが頂点に達する。謡のあとに「さてもさても腹の立つことかな。がっきめがっきめ」と、私をからかう歌を謡いおつて、という結末になっています。

ですから、歌によつて和解を導くものもあれば、歌のあとにセリフがあつて、破綻するものもある。これが狂言らしいところではないかなと思ひました。

石田 盛り上がつているときにぱつと逃げていく、つてことですよ。

ト〈棒縛〉より最後の謡の実演

こういうふうには、主人を馬鹿にする感じで謡うんです。

〈花子〉に見る歌舞の表現

三浦 〈釣狐〉が卒業論文とすれば〈花子〉を披くのは修士論文を書くようなものでしょうか。

石田 博士論文ですね。簡単に申しますと、〈花子〉は能の〈班女〉と〈隅田川〉の中間にあるものです。花子という女性と知り合つた男が京都に帰つてくると、花子の手紙をくれたので、男は彼女に会いに行きたいんだけ

ど、奥さんが怖くて行かれない。それで「この世は無常だから、これから回国修行の旅に出ようと思う」と、奥さんを説得しようとしています。修行期間を聞かれて一〇年と答えると、駄目だって言われてしまう。それで、何だかんだ言って、一晚だけ、それも持仏堂に籠って座禅をするということでもOKをもらう。男は喜んで行こうとするものの少し危険を感じて、太郎冠者に座禅衾を被らせて自分の身代わりをさせる。それから男は出掛けていきますが、太郎冠者が身代わりになっていることを知った奥さんは、自分が座禅衾を被って待っている、これが前半でございます。

後半は、朝帰りした男が花子との逢瀬の話を延々とするんですね。花子とどうやって会って、お酒を飲んで、何をしたかということ話をします。あらずじとしては非常に生々しいのですが、我々がやっている感覚はちょっと違います。向こうのほうに奥さんが座禅衾を被っていきまして、この役は一切動きません。すると、男の演技がよほど下手でない限り、奥さんのほうはどうでもよくなってくるんです。それよりも男女の愛の美し

さ、哀しさ、儂さ、そういうものが段々と感じられてきます。いいなあ、つてなります。

最後には（棒縛）などと同様、どんでん返しのなもう一つの展開が待っています。後半はセリフが少なく、一人で三〇分ぐらい謡い舞います。だから、謡そのものが大切なのです。

花子との逢瀬では最後にうとうとまどろむと鳥が鳴くんです。もう帰らないといけないと思うと、花子が「いや、鳥は月に鳴いているんだからまだ大丈夫ですよ」と言う。それで、またうとうとすると、今度は障子に日の光が映ります。今度こそ帰らなきゃいけないとなって、花子のそばに行き「寝乱れ髪を押し撫でて 今帰り候の構えて心変わるな」と謡います。

♪（花子）より後場のシテの出、小歌の実演

そうすると花子さんはどうするか。がばつと起きまして、「あなたの気持ちが変わらないのに、どうして私の気持ちが変わるんでしょうか」と言います。そういう逢瀬を回想するシーンを三〇分ぐらいやる。奥さんのほうは、ずっと同じ場所に座ってそれを聞いているんです。

普通で考えれば、ここで怒った様子を見せるのでしようが、一切しません。〈花子〉を歌舞伎化した〈身代座禪〉では、もっと生な感じで演じられますけど。

繰り返すようですが、〈花子〉の素晴らしさは、男女の愛の美しさを大事にしているところですね。花子と別れた男は朝帰りする様子を、橋掛りを長い帰り道に見立てて歩みつつ、ふっと振り向いて、名残惜しさに戻ってきて、空を見ると月が光っている。この場面の謡はかなり高音が出てくるアリア的なもので、本当はトレーニングしないといけないんですが、少し謡ってみます。

♪ 〈花子〉より小歌の実演（遙々と…）

男は、太郎冠者にのろけ話をしたいけど、目の前ですると恥ずかしいから、衾を被ったまま聞いてくれと頼んでいる。最後になって「長々とこのろけ話をして悪かったな、もう衾を取ってくれ」と言うと、奥さんとご対面となる。

三浦 〈花子〉には男の身勝手さを感じることはありませんね。あれだけ花子に心変わりするな、と言っておきながら、太郎冠者、じつは奥様に向かって「さ、話はこれ

まで」とカラッと行って、のろけ話を終えてしまう。あとここで、昨日は昨日、今日は今日という感じがします。

石田 そりゃそうです。さんざつぱらのろけたあとに、さあ、話はこれまで、と、そこで元の無責任な楽天的なバカに戻るわけなんです。

三浦 そこでガラッと変わること、この男のキャラクターがはっきりするのです。

石田 シーンとしていた客席も急に狂言の現実の乾いた世界に戻ってきます。

三浦 そろそろお時間になりました。狂言の謡によって結末が導かれる、祝福もたらされる、そんな謡を石田先生に謡って頂いて、終わりにしたいと思います。

石田 先ほど申しましたように、狂言のなかには、諷いののちに大団円を迎えて謡と舞になる曲があります。二人で舞うときもありますし、一人でやるときもあります。〈伊文字〉や〈舟渡髯〉では、最初に掛け合いです。謡って、相手が「さらば暇申さん」と言うとき歌舞になります。この最後の場面を謡い舞いたいと思います。

♪ 〈伊文字〉〈舟渡髯〉の小謡と舞の実演

石田 止めの足拍子をいつもより軽く踏みましたけれども、こういう感じで一日が終わります。
三浦 いいお話をいろいろとお聞かせ下さり、本当にありがとうございます。

講師のプロフィール

◆石田幸雄（いしだ・ゆきお）

和泉流狂言師。一九四九年八月三日生。東京都出身。都立忍岡高校在学中より野村万作に師事。大胆かつ緻密な演技に定評を持つ野村万作家の重要な演者。数多くの優れた舞台歴を誇る。六六年〈茸〉で初舞台。七九年〈三番叟〉、八七年〈釣狐〉、九〇年〈花子〉を披く。二〇〇一年、シテ方宝生流能楽師の田崎隆三とともに「雙ノ会」を設立。〇六年、「雙ノ会」で芸術祭大賞を受賞。一一年、観世寿夫記念法政大学能楽賞を受賞。新しい試みの舞台にも意欲的に取り組み〈法螺侍〉〈まちがいの狂言〉〈敦 asusuri ―山月記・名人伝―〉〈国盗人〉〈高野聖〉〈海神別荘〉〈藪の中〉などに参加する。〈クラリモンド〉〈二人小町〉〈平家語り〉〈千尋の底〉などでは主演・構成・演出を手掛けた。「万作の会」海外公演にも多数参加。学習院大学非常勤講師。日本能楽会会員。

〔資料〕

狂言歌謡の重要性

□歌と舞が修業課程に組み込まれている

I 稽古の基本は小舞と小舞謡

和泉流の小舞謡は七一曲（大藏流は五九曲）

II 節目に披く（初演する）歌舞の狂言・役柄

〈靱猿〉の子猿Ⅱ猿曳の歌謡に合わせたの舞

〈翁〉のなかの「三番叟」「採ノ段」「鈴ノ段」Ⅱ

高い舞踊性

〈花子〉のシテ（小歌などの歌謡の集大成）

III 三老曲（庵の梅）（比丘貞）（枕物狂）に見る歌舞性

狂言歌謡の多様性

□出自・技法などに多様性がある

I 出自のさまざま

A 中世・近世初期の流行歌謡：多数

「七つ子」（大藏流は「七つになる子」）は近世

初期に歌舞伎舞踊謡として成立したものと思わ

れ、小歌数曲を集成したメドレー曲。（棒縛）

〈庵の梅〉、和泉流（簸屑）（二人袴）（不見不

聞）、大藏流（樋の酒）など多数の狂言で謡わ

れる点、狂言ノリが出てくる点など、狂言歌謡

の代表的歌謡と思われる。

B 他芸能から摂取した歌謡

ア 能の謡：「玉ノ段」（能（海人））など多数

イ 能以外の芸能から摂取した歌謡の例

：囃子物（末広かり）（蝸牛）など多数

猿歌（靱猿）

平家節（清水座頭）など）

浄瑠璃節（昆布売）

C 狂言独自の歌謡

…『閑吟集』（二五二八年成立の小歌の歌詞集）

に「狂」と注記のある歌謡などか

「引く引く引くとて鳴子は引かであの人の

殿引く…」（鳴子）

「逢ふ夜は君の手枕 来ぬ夜は己が袖枕

…」（枕物狂）。『閑吟集』では「人の手

枕

II 技法のさまざま

A 能の謡に共通するもの

息扱い … ツヨ吟 ヨワ吟

拍子不合 … 詠ノリ など

拍子合 … 平ノリ 中ノリ 大ノリ

旋律音 … 上音 中音 下音 など

B 狂言に独特のもの

コトバとフシの中間的な謡 … イロ詞

拍子合 … 狂言ノリ

旋律音 … クリ音（現在の能のクリ音より半音

高く謡う場合がある）

小歌（ユリというビブラートを多用

するヨワ吟の歌謡）

A 小謡

（例）〈法師ケ母〉〈貫髯〉〈茶壺〉などでシテが
登場の際に謡う小謡

「都なれや東山。これもまた東の。はてしなの
人の心や」（能〈小塩〉〈クセ〉）

B 替えメロディーを聞かせる

（例）〈昆布売〉

「昆布召せ昆布召せお昆布召せ。若狭の浦の召
しの昆布。若狭の浦の召しの昆布」を謡節・浄

瑠璃節・踊り節で謡う

C その他 … 念仏・呪文など

念仏や呪文を唱えることで、背景となる信仰心
や呪力を狂言のなかに摂取する

II セリフとして謡われるもの

… 感情の高ぶりなどを歌で表現し、抒情性を高める

A 他芸能の歌謡を模倣する場合

ア 背景となる芸能への憧憬

（例）夢幻能の形式を借りた舞狂言の作品群

イ 背景を踏まえつつパロディーとして用いる諧

狂言の歌謡の演劇性

□ セリフ劇である狂言で歌が謡われる意味を検討する

I 歌として謡われるもの

… 他芸能などの歌謡を模倣し、音楽性を高める

謹性

(例)〈朝比奈〉

B 終結部に謡われる場合

ア 和解を導くもの

(例)〈伊文字〉〈舟渡舞〉など

イロ 「あら名残惜しや。こなたも名残惜し

けれど。あの目を御覧うぜ」

謡 「山の端にかかった。めいめいざらり。

ざらりざらりと。梅はほろりと落つ

とも。鞠は枝にとまった。とまった

とまった。とまりとまりとまった。

トットトット」

イ 歌舞の後にセリフのあるもの(和解の強調、

または破綻)

(例)〈棒縛〉 太郎冠者は盃に映る主人の顔を

見て、その様子を謡に作る場面

III 歌かセリフかが曖昧な形で謡われるもの

…高度の形でセリフと歌が結び付いたもの

(例)〈花子〉 一晚、持仏堂に籠って座禅をすると

妻に嘘を付いて花子のもとを訪れた男が、夢
見心地で帰ってくる場面

狂言のなかの歌謡の特徴

I 音楽性・舞踊性を高めると同時にセリフ劇におけ
る歌舞であること

II 狂言らしい飄逸性や諧謔性を追求するもの

III 流動的存在(選択・省略・追加の可能性)

IV 模倣性(他ジャンルの歌謡への憧憬、他ジャンルの
歌謡を踏まえた諧謔性)