

能舞台から読み解く能楽の世界への試論
Understanding the World of Noh Drama from
the Noh Stage Design

市岡 正朗

ICHIOKA Masao

Abstract: Noh is a stage art that expresses the spiritual world of Japanese. For this reason, the Noh stage is designed as a space which spirits can visit. A single old pine tree is depicted front and center on the Noh stage. This is a uniquely Japanese device that is referred to as “yorishiro,” which calls forth the spirits and is a symbol of ancient Japanese culture and tradition. Other key features of the design of the Noh stage are also discussed.

Keywords: Noh Stage Design, A single old pine tree, yorishiro,
世阿弥、能舞台、依代、春日神社、影向の松、鏡板

夢幻能と世阿弥の思想

昨秋、観世栄夫の「姨捨」を観能した。栄夫77歳の喜寿を記念しての公演¹である。私には今なお観世栄夫氏の演ずるシテの姿がただならない感覚で脳裏に焼きついている。月光の粒子に包まれたこの世の物とは思われない老女のたたずまいが、その身じろぎもしない、のではない。しかし、動いている、のでもない。そこに時を越えてただただ存在している白い老女の存在が不思議な感覚の映像としてしっかり頭の中に住み着いてしまったのである。

「姨捨」は信州姨捨山に残る古い伝説『檀山節考』をモチーフにした能で、あらずじは更科の有名な月を見ようと都人が姨捨山を訪ね夜を待っていると、里女が現れ、昔この山に老女が捨てられて「わが心なくさめかねつ更科や姨捨山に照る月を見て」と詠んだ所だと語り、自分がその老女であることをほのめかすようにして消え去る。夜が更けるとはたして白衣の老女が現れる。老女は月を愛で月についての伝説を語り、名月のもとにその美

しさをたたえつつ、懐旧の舞を舞う。やがて夜も明けようとするころ、都人は去り、老女はただひとり寂しく取り残される。

というストーリーである。この老女について観世栄夫の兄である観世寿夫は『観世寿夫世阿弥を読む』の「せぬひま」という一文で、

山上にただ一人捨ておかれた老女、それはもう人間世界の俗情から超越して、月と同化したごとく浄化された美しい存在なのです。それでもなお、華やかな古の人間世界への執着を捨てきれず、淋しさをひしひしと感じずにはいられない老女の悲哀を主題としています。²

と語っている。なんとという凄みのある世界を能は表現するものなのだろうか。まさに私の脳裏に焼きついたのはこの月の光のようにたたずむ老女の存在そのものである。

この「姨捨」は世阿弥作の可能性の高い能で、老女ものといわれる作品の中でも最高の秘曲とされる演目である。そしてこの世阿弥の作品の多くがこの「姨捨」と同じ、主役のシテが生きている存在ではなく、なんらか現世に心や想い、あるいは恨みなどを残した死者、その亡霊とすることで複雑な構成を実現したいいわゆる「夢幻能」である。したがって、能を演じるとは、この不可思議な世界を、此世でありながら彼世、現世でありながら他界、そんな世界とそこを自在に行き来する「登場人物」を表現することなのである。そして「そしてこうしたすぐれた夢幻能の完成および、それを演じるための演技法の確立こそが、能をして五百年以上も生きつづけさせた」³のであり、ユネスコの世界無形文化遺産に平成13年に登録された日本が世界に誇る伝統芸能のとしての能の、能たる世界なのである。

能という日本が誇る舞台芸術を創り上げたのは観阿弥清次と世阿弥元清という天才的な親子であるが、その能として二人の目指したものは、いわゆる物まねと呼ばれる表象的な演技的、劇的な要素と、「歌」という音楽的要素、「舞」という舞踊的要素、つまり舞台芸術で重要な三要素、劇的なものと音楽的なもの、舞踊的なもの、これらを融合させることにあった。特に世阿弥にとっては複式夢幻能、つまり「曲の進行につれて現実の世界から次第に夢の世界に導入していく作品」⁴を創造したことにより、物まねといういわば表象的な劇的世界から、より本質的な劇的世界を内包することに成功し、それがさらに高度な演技法の開発を促したのである。こうして二曲三体の稽古論も形成されていったのである。

しかし、この理論はとてつもなく深く、また一般の人間には難解といえるのではなから

うか。例えば観世寿夫がこの理論を易しく解説してもこんな感じである。

発声についての世阿弥の基本的な考え方を少し引用してみると、まず「一調、二機、三声」というのがあります。これはいちばんはじめに、まず自分の中でこれから発する声の音高や音程、テンポといったものをからだで捉え、二番目に、からだの諸器官を準備し、息を十分に引いて調え、声を出す間をつかんで、三番目にはじめて声を出す、ということです。どんな場合でもかならず、発声する前にこれだけの段階が自然に踏まえられなければならないというのです。これは喉だけの発声にならないための技術で、腹式呼吸を正しく使い、全身の共鳴を用いて発声するという事に外ならないと思います。⁵

わかるようで、実は理解するのに非常に難解である。のみならず、実際に謡で声を出そうとしてもこのようにはまるで声がでないことを知るのである。また、謡においても舞においても稽古で体得していかなければならない能ならではのリズムについては、

能の演技におけるリズムは、したがって、人間の呼吸である。呼吸という、生命のもとにつながるリズムの感覚。それは、現実から解き放された呪術的な時間の流れである。西欧的なリズム感覚とは異なって、コンダクターがタクトを振ることは不可能である。

舞の動きもまた、一拍一拍をからだで刻むことはしない。数句または数小節からなるひと流れをひとつのフレーズとして捉え、その流れに身をゆだねて動くのである。能のリズムは複雑で細かな法則を持っているが、謡うにしろ、舞うにしろ、これを演ずるということは、自意識を超越した無限の時間の中に身を置く、というか、そういうリズムをからだで感得することなのである。⁶

世阿弥はこれを「声を忘れて曲を知れ、曲を忘れて調子を知れ、調子を忘れて、拍子を知れ」と表現するが、拍子をとること自体、西洋音楽とは全く違った出発点にあることがわかるのである。しかし、この呼吸、間、というものは、実際それを自らが行うことはできなくとも、舞台を観ることで感得することはできる。あの「姨捨」で体験したただならないときの流れこそ、能のもつ呼吸なのだと感じたからである。

また、世阿弥は『九位』という書で、演者の芸の位を花にたとえてみせた。高位の三位を「上三花」といい、第一段階が「閑花風」、第二段階が「寵深花風」、第三段階の超越した境地を「妙花風」と呼び「無心の感、無位の位風の離見こそ、妙花にや有べき」というもはや善悪の美醜も超越してしまった至高の境地と表現する。夢幻能を演じるとはこうした境地が求められるのであるし、夢幻能こそこの「妙なる花」の咲く世界なのである。

カミの「訪れ」を待つ能舞台

さて、こうして能がこの世とあの世を行き来する「幽顕二者の夢幻世界」であり、その演技論がまさにそうした世界を表現・演技するために到達したひとつの「哲理」として存在するとするならば、能舞台とはそうした世界を顕現させるための「空間」ではなかろうか。しかし、能を語るときにはこうした視点から能舞台が語られることは少ないように思われる。そこで、私は能を演じさせる能舞台が、彼世、他界、仙界、幽界からくる霊、魂、カミをこの世に迎えるための「空間」としての仕掛け・装置を内包している「場」である、という仮説にたって能の世界に迫って見たい。

クローデルは「劇では何事かがやってくる。能では何ものかがやってくる」といった。わたしが空無な舞台をまえにして、わたしの内側に何かがはじまっているのを感じたのは、つまり何ものかがやってくるのを待つ心だったのだ。その待つ心は恋人がくるのを待ったり、友人のくるのを待ったりする心とはちがう。恋人や友人は特定の人物、自分がよく知っている人物だ。しかし、能で待つのは何ものかである。よくはわからぬもの、しかしたしかに存在し、存在するからやってくるものである。⁷

戸井田道三は「舞台について」というエッセイの中で、幕の無い能楽堂の舞台は、何も無い空無な世界だが、ただの空無と違う、何ものかを「待ちかまえている」のであるという。ではなにを待ちかまえるというのだろうか。わたしたちは「たしかに存在し、存在するからやってくるもの」つまり「何ものか」の「訪れ」を待つのである。

神の到来を日本では「おとづれ」とよびます。「おとづれ」は音連れです。

音がしたというより、音としかよびようのない名状しがたい動向がやってきたという

意味です。⁸

私たちが「待ちかまえている」のは、「神の到来」つまり「名状しがたい動向」といえるものかもしれない。松岡正剛はこの「神の到来」を「影向^{ようごう}」という言葉を使い解説する。

実際にも文献にはしばしばカミの到来を「影向^{ようごう}」という不思議な言葉で表現しています。「影向」なんて、まことにいいえて妙なる言葉で、ふとそこにやってきたもの、感じるか感じないか、なんとも微妙な到来というイメージです。⁹

影向とは「正体ははっきり見えない。まさに光や影の一瞬の動向」のようなものといい、神だけでなく、仏や神仙だかどうだかわからないような示現にも使われることをあきらかにする。つまり、それは霊、魂でも影向としておとずれるのである。ではその影向を人はどのように感じとるのであろうか。

こんな微かな気配の動向のような微かなカミを感じるには、なんらかの道具立てが必要です。道具立てとはいわば"おとづれ装置"ともいうべきものですが、その代表が前にのべた「依代」です。¹⁰

依代を広辞苑で引くと「心霊が招き寄せられて乗り移るもの。樹木・岩石・人形などの有体物で、これを心霊の代わりとして祭る」とある。樹木などでは常緑樹の総称としてのサカキなどがそうしたカミをよらす代表的な木々である。神道ではこれを常盤木ともよび、その常緑つまりエヴァグリーンであることの変不変性が尊ばれたのである。マツ・ヒノキ・ツバキ・榊などがその代表的なものである。

ここでわれわれは気がつくのである。能舞台の正面の鏡板に描かれた老松を、である。しかし、松はおめでたい長寿の象徴、といった側面ばかりが強調されていて、たぶんそのように私たちは了解してしまっているために、なかなか本質に迫れないのである。

老松の象徴する世界

鏡板に描かれている松は、春日神社の「影向」の松にその由来があるといわれ、そこに

実は秘密をとく鍵がある。

能舞台は、その原型が戸外にあるように、あの春日神社の風景を全部模したものといえるのではないのでしょうか。松の並木は、橋掛の松となり、春日明神が降りたという「影向の松」はその名も同じ「鏡板」の松と化し、橋掛は「道中」をしめすといったように、自然の背景は舞台の上にすべて再現されている。¹¹

すなわち、カミが影向し依代とした春日神社の影向の松そのものが能舞台の鏡板に仮託され、よって「何ものか」の「訪れ」を待つ場となり、彼世、他界、仙界、幽界からくる霊、魂、カミを迎える装置としての舞台となったのである。ではまたなぜ影向の松にいたる自然、つまり道中の松までが再現されるのだろうか。

自然の中にたたずむ春日神社、そして影向の松。そこではいつも松風の妙なる調べを聴くことができる。この老松の前で奏でられ舞われる奉納の歌舞はこうした松風と和し、いかにも風雅なおもむきである。もともと古代からの日本人はすばらしい感受性を持って風の起こす木々の軽やかな音を聞き、和歌や詩に歌う風文化ともいえる文化を形成してきた。たとえば奈良時代(751年)に成立した『懐風藻』には巨勢多益須の「春日」と題された、松風を聴いて詠んだ五言の詩が載っている。

玉管 陽気を吐き
 春色 禁園を啓く
 山を望んで智趣広く
 水に臨んで仁懐敦し
 松風 雅曲を催し
 鶯啼 談論を添ふ
 今日まことに徳に酔ふ
 たれかいはむ湛露の恩と

玉の笛は陽気に朗らかになり (注 管は管楽器のこと)
 春の気は御苑に満ちている
 山を望みみると智者の情緒で広々と

水を見下ろすと仁者の感懐ひとときわ
松吹く風は高雅な曲をかなで
囀るうぐいすは談論の興を添える
今日天子の高徳に酔うた深い感激を
なんで月並みなことばで湛ええよう^{1 2}

春のある日、御苑の宴会の情景をみやびに詠う漢詩である。春の宮人たちのようすが詩情豊かに詠われている。ここで聞こえる音は、玉管の旋律と松を吹くのびやかな風。玉管の吹奏楽器は、春のうららかな調べをゆったりと奏している。宴席の人々は、高揚としてしだいに高く大きな声で政治のこと、芸術のことを話しあっている。ウグイスが、そんな話し声に和すかのようにさえずり合いの手をいれる。庭の松の梢には、風がさわさわとわたってきて、風雅な、みやびやかな調べを奏して宴会をやさしく盛り上げている…。

こんな風の中に妙なる音を聴く文化は、また、風のささやかな音の中に神の啓示を感応する感性を培ってきたのである。風は、いつも春日神社の参道の松をそよがせて影向の松に吹いてくる。影向の松のたもとで歌舞を楽しむ人々は、その松風の流れを感じ、またカミのおとずれを知るのである。日本の奉納の祭りとは実はいつもそのようなものでなかったろうか。能の淵源とは実はそこにある。

やがて幕があき、シテやワキがあらわれると、先ず鏡板の松に向って、「次第」という謡をうたう。お能のなかでも、何か改めて始まる前には、いちいち後を向いてこの短い部分をうたうのも、あの行列の人々が、神木に向って敬意をあらわしたのと同じお祈りの意味を持つに違いありません。またそれを地謡が低音でくりかえすのは、山にひびく木霊ともとれるし、神様がこたえたという風に受取ってもいい。^{1 3}

能舞台では、老松が描かれたところを鏡板という。これもまた、日本古来からの神体をイメージさせる言葉でもある。

鏡板や鏡間に、ものを映す意味があるのはいままでもないことですが、楽屋で装束をつけ終った役者は、楽屋と橋掛の間にある鏡間で、最後に面をつける。そこで完全に扮装を終ったシテが長い橋掛を歩いて、一の松、二の松、三の松の鳥居をすぎ、舞

台へ入って、御神体(鏡)の前で舞う、という風に辿って行けば、能舞台の上にはいわばおんまつりの場所と次第が全部映されていると言っているのです。¹⁴

ここにおいてはじめて私たちは鏡板の松も橋掛かりの三本の松もその象徴性を理解することができるのだ。さらに私たちはそこに古代の世界をも透視することもできる。世阿弥は『風姿花伝』で申楽の始まりを、天照太神が天の岩戸にお隠れになったときに天のうずめの尊が、岩戸前で踊ったところからはじまったといい、申楽の名称は神の偏をとったもの、と言う。『古事記』をみると天の香具山の五百筒眞賢木を根こそぎとってきてたて、鏡などをつるし、天のうずめの尊が小竹葉を手にあやしげに踊ったと記されているが、五百筒眞賢木とは常緑樹のことで松と考えることもできる。してみれば天のうずめの尊が手にした竹とあわせて、ここに能舞台に描かれる松と竹がこの時点から、神のもとでの歌舞にかかせないシンボリックなものであったことがわかるのである。

こうしてみると能舞台とは、松が単にカミや霊や魂の依代として機能するばかりでなく、舞台そのものが日本の歴史と文化を驚くほど象徴する世界として意識的に作られてきたものがあることが了解できるのである。

能が今なお、はじめて見る人たちにおいても鮮烈かつ印象的な心象を与え、かつ、なお惹きつけてやまない魅力を持つのはこうした日本の文化の根源的な世界を見事に体現しているかに他ならない。しかもそれが、根源的であるがゆえに普遍的であり、西欧の人々においてさえ魂を揺さぶるものとして存在しようとするのである。

1 観世栄夫喜寿祝賀鏡仙会特別公演 二〇〇四年十月十七日 国立能楽堂

2 観世寿夫『観世寿夫 世阿弥を読む』平凡社、2001年、21ページ

3 同上 34ページ

4 同上 120ページ

5 同上 112ページ

6 同上 128ページ

7 観世栄夫編『日本の名随筆 87 能』作品社、1990年、153ページ

8 松岡正剛『花鳥風月の世界』中央文庫、2004年、92ページ

9 同上 93ページ

10 同上 94ページ

11 白洲正子『お能の見方』創元社、1957年、32ページ

12 江口孝夫全訳注『懐風藻』講談社学術文庫、2000年、95・96ページ

13 白洲正子『お能の見方』創元社、1957年、32ページ

14 同上 32・33ページ