

## 観世寿夫の仕舞

田 口 和 夫

近代能役者の旗手と謳われた観世寿夫（1925—1978）が能勢朝次氏の能楽論講義を聴講するために東京文理科大学に通ったのは、一九四九年のことであった。寿夫がその縁で教え始めた東京教育大学の大家能・狂言研究会に私が入会し、寿夫に謡曲と仕舞を、野村万之丞（現人間国宝の万蔵）に狂言を習い始めたのは一九五四年のことであった。寿夫には大学内での団体ならびに個人稽古を受けていたが、後には青山の舞台まで出かけて、素人弟子の仲間入りをしていた。そのいささかの体験を含めて、寿夫の習道論からその仕舞の印象に触れておきたい。

能楽の修行過程について、年齢で区分しながら体系的に説いた最初の論は、世阿弥の『風姿花伝』第一

「年来稽古条々」の項である。応永七年（1400）成立の奥書を持つこの書は、当然のことながら世阿弥周辺における秘伝とされ、一般の人の知るところではなかった。近世初期になって、古活字版として出版された『八帖花伝書』の一部として「年来稽古条々」が収められ、その影響があらわれるようになる。しかしながら近世の能役者たちにとっては、能とは直接に身体で伝えられるものであり、そこに口伝としての秘伝の類はあるものの、稽古の段階で世阿弥の能楽論が顧みられることはほとんどなかったと言っただけであろう。事情は近代に至ってもあまり変わりはしなかった。明治四十二年、吉田東伍氏によって『世阿弥十六部集』

が刊行され、世阿弥能楽論の全貌が一般に知られるよ

うになり、学問としての能楽論研究は急速に進展したのだが、役者がこれを読み、その舞台に生かすということとはほとんどなかったのである。幕府の式楽として固定してしまつた能楽界の意識は、明治の激動期を経験してもほとんど変わることはなかった。第二次世界大戦を経て、能楽界は従来のパトロンを失い、若い役者の中には民衆の中に生きる演劇としての能楽を模索する動きが現れた。その時に彼らの理論的拠り所となつたのが、世阿弥の能楽論である。今考えれば、あのころは学問と実践とが同じ土俵の上でがっぷり四つに組もうとしていた時代と言つてもよいだろう。ともあれ、若い役者たちは、自分の稽古の中で経験的にたたきこまれた演技の方法を、世阿弥の能楽論によつて裏付けたいと思ひ始めたのである。もともと世阿弥の論は、南北朝の動乱期の中で、またその後の安定に向かう社会の中で、他の有力芸能との競争に勝ち抜くために構築された実践的理論である。役者が本気になつてこれを読めば、自身の実践とあい照らして、その価値を実感するのは当然と言ふべきものであつた。

観世寿夫はその若い役者たちのリーダーであり、理

論的支柱と言ふべき存在であつた。寿夫はその著作の中で、しばしば世阿弥の論に触れているが、『観世寿夫著作集』2（平凡社、1981）に収められた「現代年来稽古論」が世阿弥論を意識しながら自己の体験を述べたものである。これは一九七二年十二月『能研究と評論』創刊号に載せられたアンケート「各年代における自己の稽古法について」に答えたものである。寿夫の答えは役者たちの答えの中でもっとも長文で、それだけで一つの論文と言つてもよいものである。年代を追つてその要点を引こう。

四、五歳ころが稽古はじめて（鶴亀）などの仕舞。

五、六歳ころ子方として舞台に慣れる。

八、九歳の稽古は基本中心（例、カマエ、ハコビ）。

十二、三歳ころまで仕舞中心（サシコミ、ヒラキ、

役柄・曲柄は教えてはいけない。半分遊びだが好きになること。

十五、六歳まで子方、基本（カマエ、ハコビ）、

からだで声。変声期は舞台に出さず、型の稽古を充分に。

十七、八歳は本格的な稽古。基礎技術主体で、役

作り重視。

二十代は役作りの技術を磨く。脇能から女能へ。

修羅・鬼能は難しい。

三十代から四十代は技術を超越した「心の演技」

を自覚して一曲一曲を練り上げる。

寿夫はこの稿以前に「演戯者からみた世阿弥の習道論」(『日本の名著10世阿弥』中央公論社、1969)という文章を書いているので、当然この論にも世阿弥の論が反映しているが、それでも自己の修行過程を踏まえてという限定がついているので、寿夫自身の体験によるものであることは確かなのである。一九七二年は寿夫四十七歳、世阿弥の「年来稽古条々」の最後「五十有余」にはまだ間のある年齢であった。この文章が四十代で終わっているのはその故である。

世阿弥のそれは、「七歳・十二三より・十七八より・二十四五・三十四五・四十四五・五十有余」という年代区分になっているが、寿夫の区分はそれよりも細かい。寿夫自身の稽古過程は現代の能役者の稽古過程に共通するものだが、役者としてのあり方は世阿弥時代とはるかに異なっている。世阿弥の時代、「四十四五・

五十有余」の年代は身体的衰えの現れてくるものであって、その中でいかに「花」を持つかが問われていた。

現代の役者は四十代でようやく中堅である。寿夫が五十三歳で早世しなければ、どのような習道論が展開することになったのか、世阿弥を超える論が見られたかも知れないのだが、それは還らぬ緑り言である。

さて、寿夫は八、九歳の段階から、稽古の基本として「カマエ」と「ハコビ」とを力説している。おそらくこれは世阿弥の思い及ばなかった要素である。言い換えれば、近世以降近代に至る能の変質の中で獲得された、もっとも能的なものと意識されるものがこれなのである。

寿夫はこれを「能の演技」(『伝統と現代3能と狂言学芸書林、1970)という論で次のように説明している。

能の舞台はご承知のように、三間四方の吹き抜きの舞台であるが、その上に立ったとき、その立つた人間の前後左右上下といったあらゆる方向から目に見えない力で無限に引っぱられていて、その力の均衡の中に立つ——。これがカマエである。

逆にいえば、前後左右上下に無限に気迫を発して立つ、ということでもある。これをことばだけで説明することは至難であるが、からだ全体の力を解放し、腰なら腰というただ一点に意識と緊張を集め、すべての動きや発声のもとになる呼吸を調整して、舞台上のあらゆる行動における存在感といったものを把握することである、とでもいえばよいだろうか。つまり目に見えない糸によって四方から引っぱられているその中心点にいるということであるから、一方の糸を切り離せばバランスが崩れて倒れてしまうことになる。このバランスをぐいと持ちこたえる強さが、立っているというだけの姿になければならないのである。からだの中でこの姿勢と筋肉の使い方と呼吸法とをまず最初に会得したなら、そうした初心者、真冬のさなかの寒い稽古場でも、カマエただけで寒さを忘れる力感が自分のからだに漲るのを感じるはずである。

私が仕舞の稽古のために、初めて青山の舞台に立つたとき、寿夫はまず私を舞台の真ん中（正中）に立た

せ、深く腰から前屈させて、後ろから両手で腰の蝶番を押さえ、出来るだけ上体を起こすように指示した。腰の所に反りがある状態である。そしてやや膝を曲げて、姿勢を安定させるようにした。目は前方の長押のあたりに付ける。これで胴作りが完成である。相当に窮屈だったことを覚えていた。このときは普通の洋服姿だったのだが、後に袴姿になったとき、この腰の反りが袴にしっくりと合うことに気付いた。このような胴作りがあつて、はじめてカマエが成立するのである。決して棒立ちにまっすぐ立っているのではなかった。このカマエから歩くことが始まる。ハコビである。

こうしたバランスを崩すことなく、舞台に一本の線を画くように歩く、すなわち人間の肉体が歩いているということを忘れさせるほど、歩く姿が一本の線になれるようからだを運ぶ、これがハコビの基本である。能の舞はよく歩行舞踊といわれるが、能の動作の基本はじつにこのハコビなのである。（中略田口）能の歩き方といえはすぐ、スリ足、という印象は一般的なようだが、これも、ただ単に足を摺って歩くということではなく、か

らだが上下左右にふれ動くことなく、持続する流れとなって舞台上に美しい線の組み合わせを画けるように歩くことが目的である。

このカマエ・ハコビの訓練が行き届いていない未熟な演者の場合、その舞台上の動きは上下動のあるひよこひよこしたものになる。私も間違ひなくそうであった。先代万蔵がこういう役者を見ると「金魚いー」と声を掛けたくなると言った動作である。さて、このカマエ・ハコビを用いての動作の稽古の段階となる。寿夫はサシコミ・ヒラキという基本動作を例として述べる。

動き方はしごく簡単である。サシコミは、ある一点から何歩か前進し、停止する。前進する間に右手はしだいにからだの前面に出て運歩の止まるのと同時に静止する。このとき左手もそれに伴って、いくらか前に出るか、もしくは形として前に出なくとも気分としては右手と同じく前へ伸びる。ヒラキは、原則として左足、右足、左足と三歩退る。その間に左右の手は平均した高さで側方へ広げる。——これだけである。

寿夫の説明は眼にはほとんど見えない動作まで解説しており、仕舞を稽古したことの無い人にとっても分かりやすいものとなっている。寿夫の論の神髄はこの簡単な動作に籠められる「息のつめ開きによる目に見えない気力の透徹（サシコミ）と解放（ヒラキ）」を説くところにある。寿夫は稽古中にこういうことを説明はしない。説明したからと言ってできるものではなく、舞台の上で自得するしかないものだからであろう。私はずいぶんこの境地を体得することはできなかった。

サシコミで前進し、右手をからだの中心前方に持っていくことによって、自分のからだの中央に気力を集中させるのである。このとき、手は動かさずとも左からも同じ働きをしているのであり、左右からからだの中心に精神を集中することによって、からだ全体から発散していたエネルギーを一点にしぼる結果になる。これは水道の水を細い蛇口から出すと噴射力が強くなるごとく、ただ立っている場合に比べると、そのエネルギーは点にしぼられることによってひじょうに強い力となって前方に透徹するわけである。そうした後に、ヒラキで

その集中させた力を大きく解放してもとの立ったカマエに戻る。つまりサシコミ・ヒラキといった一連の動作は、目に見えない力のつめ開きを創り出し、あたり一帯の空間を一瞬凝結させ、また広々と伸ばす作用を持つとするものなのである。

確かに、客席で観る寿夫の仕舞には舞台空間を支配するバランス感が存在していた。サシコミで前進するとき、扇をかざして舞台を回るとき、寿夫がわずかに移動するだけで新しいバランスを持った空間が生まれていた。一瞬の動作で生起しては変化してゆく空間、息をのむ瞬間であり、それはもともと能舞台の構造——柱と天井によって区画されている——にふさわしいものであった。それはまた、観客としての私にとつては寿夫の能の場合より、仕舞のときにストレートに感じ取れる印象でもあった。能の場合は、ワキ・地謡・囃子などさまざまな人物が舞台空間を占めており、シテ一人の占有する空間ではないことがおそろく問題なのであろう。仕舞は、時に表意的な動作を伴うことはあっても、基本的には物まねではない基本動作の連続である。しかも、地謡はいるものの、それは後座に座っ

ているのであって、舞い手の占有空間を侵すほどの存在感を持ち得てはいない。他の演者を顧慮する必要もなく、ただ一人の充実した気力で舞台を占有していたのが寿夫の仕舞であった。そのような仕舞に出会うことは難しい。どこかでそういう舞台に再会できるかもしれない。国立能楽堂の主催公演などでも、仕舞を演目に加えてもらえるよう運動したいと思っている。