

人は、自らの身近にあるものについて、関心を払わないままに過ごしてしまっていることが多い。故郷は遠くにありて思うもの。の一句ではないが、身近にあるものから離れた時、人はその身近にあつたものの大切さ、いとおしさに気がつく。日本人にとって、もっと大切にしなければならぬ偉大な日本の伝統文化についてもそのことがいえよう。海外に出た多くの日本人が、異郷の地において日本の美を再発

見し、日本の伝統文化の真髄を再認識することが多いからである。また、来訪した外国の人々の眼によって教えられることも多い。

それは、日本という国の地理的・自然的条件が作用しているからだとすることもいえるであろう。日本列島をアジアのネットワークと呼ぶ人もいるように、日本海をはさんでアジア大陸に近接した洋上に浮かぶ日本の諸島は、東に太平洋という大海を控え、かつてア

を温存しながら重層的に伝統文化を保持してきたというのも稀有の例であり、それがまた日本の伝統文化の特色ともなっている。

このような日本の伝統文化の中でも、芸能文化の分野は、そのひろがりにおいて、またその重層的構造においてきわめて多彩な輝きを示している。芸能分野においては、かつて成立し、いままなお受け伝えられているものを伝統芸能と呼んでいる。この伝統芸能は、およそ雅楽・能楽・文楽・歌舞伎・邦楽・邦舞・民俗芸能その他に分けられる。このうち、雅楽・能楽・文楽・歌舞伎を四大伝統芸能といい、雅楽を除いた三者を三大舞台芸能ということがある。

雅楽は、日本の数ある伝統芸能の中で、もっとも古く成立し、その伝統をいまに伝えている古代の楽舞であり、奈良時代から平安時代にかけて宮廷や貴族階級の間で盛行した。この雅楽は、中国・朝鮮から渡来した外来の楽舞を日本化したものと、日本古来の神楽や東遊、さらには平安時代の催馬楽や朗

メリカ大陸との交渉は全くできなかったという状況にあった。悠久の昔、この日本列島で生活を始めた日本人の祖先は、南方からの潮流に乗って渡来した南方系の人々と、中国大陸や朝鮮半島から日本海を渡ってきた北方系の人々であつたらうと考えられているが、これらの人々は長い年代を経る間に日本民族としての血脈を形成し、日本人としての独自の人種体系を作りあげることになった。大陸

にある諸国のように、地続きの国境線はなく、また、時代時代による国境での変化もなかった島国の日本では、人種の混濁という事態もほとんどなかったのである。

このような安定した状況の中にあつたため、日本人は内に目を向けるより外に刺戟を求めるといふ傾向をいつのまにか身につけることになってしまったように思われる。

日本列島に住みついた日本人の祖先

## ● 伝統芸能への招待 ● II

# 日本の伝統芸能のひろがり

高橋 秀雄

(文化庁文化財調査官)

伝説を含んでいる。中国・朝鮮からの楽舞といつても、そのままのものではなく、平安期にこれらの楽舞を整理統合し、左方・右方の両部に分けて伝承されてきている。

能楽は、世界の演劇史の中で、もっとも長い年代を生き続けてきている演劇である。能楽は、能と狂言に分けられる。能は、仮面劇であり、音楽劇である。能の源流は、中国から渡来した散楽と、農耕神事から発した田楽であるとみられている。猿楽の能を基本とし、田楽の能のよきを取り入れて、一つの完成された演劇様式を作りあげたのが能であつて、観阿弥・世阿弥の父子によって大成され、江戸時代にいたるまで武家の式楽として支持された。

狂言は、能と同根に発した兄弟関係の舞台芸能であり、能楽の公演では、能と狂言が交互に上演されて舞台効果を高めるように工夫されている。能が悲劇・歌舞劇・仮面劇・貴族性を主体とするのに対し、狂言は喜劇・対話劇・素面劇・庶民性を特徴としている。

文楽は、人形浄瑠璃と呼ばれる日本の人形劇の一派であつたが、他の系統のものが消滅したので人形浄瑠璃の代表名となつた。人形浄瑠璃とは、浄瑠璃という語り物音楽を伴奏にして人形を操ってみせる人形劇である。この人形



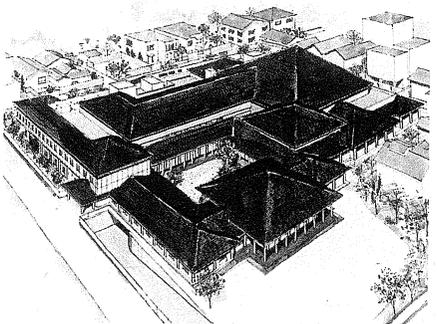
伝統芸能の殿堂 国立劇場

の生活の中から文化は興つたが、さらにまた、シルク・ロードを経て東漸した文化は、インド文化、中国文化、朝鮮文化などに結実し、これらの諸文化が日本海を渡つてこの島国にも伝えられた。しかし、その文化の伝播は海岸に寄せては返す波のように律動的ではなく、かつそれほど頻繁ではなかつた。舶来という言葉がいまでも生きているように、大陸からの文化は船に乗って日本にやってきた。大漁船を迎える漁港の人々のように、日本人はそれらの文化を受け入れ、自分たちの生活の中にそれらを取り込んだ。

これが東洋文化の中でも特色ある位置を占める日本の伝統文化の価値の秘密である。しかも、侵されることのない条件があるところから、完成された文化はそのままに受け継ぎ、また新たな文化を撰取して発酵させるという過程を繰り返して、過去の各時代の文化



歌舞伎劇場の雰囲気を残す京都南座



建設中の国立能楽堂(完成予想図)

いまだから十数年前のことになるが、宮内庁楽部の出演による雅楽公演を神戸で開催したことがある。その事前打合せのために神戸へ出かけ、公演に関する細目について地元関係者と話しあった。その時、その地元関係者が雅楽のことをガラクと発音して私を驚かせた。雅楽・能楽・文楽・歌舞伎を日本の四大伝統芸能というが、このうち三者には楽の字がついている。そして、雅楽・能楽はガラク・ノウガクと呼び、

## ● 伝統芸能への招待 ● 2 雅 楽

### 高橋 秀雄

(文化庁文化財調査員)

文楽はブランクと称している。文楽という人形芝居は、本来、上方の風土を母胎にし、大阪をその中心地として発展してきたものであるから、神戸の人にも馴染みがあることは自明の理である。文楽をブランクと呼ぶから、雅楽をガラクと発音して不思議ではないかも知れない。しかし、話しあっている人は、これから雅楽公演を担当しようとしている人である。芸能に関する知識についても、世の一般人よりは

詳しい人なのである。しかも、大阪にはいまの雅楽の根の一つとなった天王寺の聖霊会舞楽がある。京都は八百年という歳月を日本の首都として栄え、その京洛の地で雅楽の調べが奏でられていたという伝統を有している。そんなことを考え合わせると、むしろ関西の人々の方が雅楽に関して身近なのではないかと思っていたのであるが、現実はその逆ではないということが分り、やはり雅楽は日本人にとってもかなり

縁遠い伝統芸能なのだなと思ったことであつた。

このように、雅楽が日本人にとって縁遠い伝統芸能になってしまったことについては、雅楽の側にそうなる原因があつたと指摘することができ、その最大の原因は、雅楽を一般の人が習うことができるようになったのは、明治になってからのことであつたからである。一般に雅楽は宮廷音楽といわれ、貴族階級の芸能とされている。しかも、

歴史的には一般民衆の雅楽の修得が禁じられ、特定の楽人による世襲制と秘伝というかたちの伝承が長い時代にわたり続けられてきたのである。このことは雅楽の純粹な伝統を奇蹟的に伝え



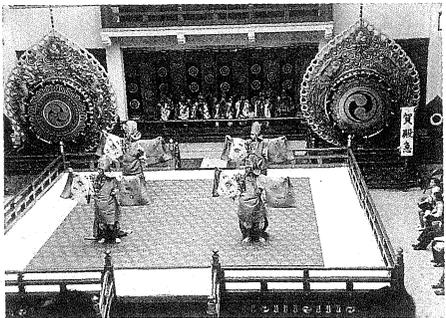
管絃演奏  
いまだに日本人にとつてもの珍しい芸能とみなされている原因がある。

得た要因にはなつたものの、雅楽の普及という面ではマイナスに働いた。一般の日本人にとって、雅楽はヨーロッパ音楽と同様に、明治維新後になってはじめてわが身のものとなつたわけ

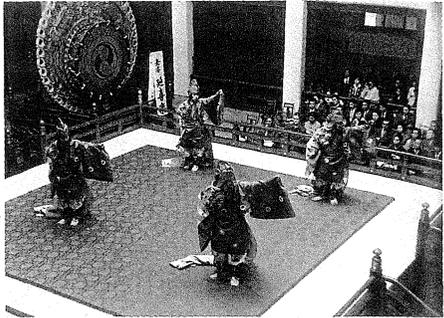
かつて小学校唱歌として歌われた歌の中にも雅楽調の旋律を生かしたものがかなりあつた。君が代も同様である。雅楽の源流はアジア大陸である。とくに中国・朝鮮から渡来した外来楽舞

を中心にして、これを日本化したものが雅楽となり、さらに日本古来の歌舞である御神楽や東遊、あるいは平安時代に行われた備馬楽や朗詠などの国風の歌舞をも包括して今日の雅楽は成立している。『日本書紀』によれば、允恭天皇が崩御されての大葬（四五三年）の時に、朝鮮の新羅王が新羅楽人八十人を派遣して歌舞を演じさせたのが、外来歌舞のはじめということになるが、その後次々と三韓の楽舞が伝えられ、さらに遣唐使や遣唐使の派遣とともに中国との文化の交流が盛んになり、雅楽の中心となつた唐楽も輸入されるようになった。このほか度羅樂・林邑樂・渤海樂などのアジア諸地域の楽舞も加えられた。

これらの多彩な外来歌舞は、雅楽寮を中心として統括され、やがてそれが日本化されて唐楽中心の左方の楽舞と高麗楽中心の右方の楽舞の左右両部制に整理統合されることになる。雅楽寮は太皇太后令によって制定された楽舞を管轄する機関であり、奈良時代から平安時代にかけて雅楽を管理し、最盛時には実に五百人近い雅楽関係者を擁していた。雅楽の最盛期の様子は、東大寺大仏開眼供養（七五二年）の多彩な奉納芸の競演にうかがわれ、また、正倉院に収蔵されている数多くの楽器もこのことをよく物語っている。



左舞 賀殿急



右舞 延喜楽

大陸渡来の楽舞は、平安期に整理統合されて左右の両部に分類された。左方を唐楽といひ、右方を高麗楽といふ。また、雅楽は、音楽だけを演奏することを管絃、舞の伴うものを舞楽という。ただし、右方の高麗楽には管絃の演奏法がなく舞楽だけである。

左方の唐楽にのみある管絃は、完全なる器楽演奏であり、一種のオーケストラである。笙・篳篥・篳篥の三管、羯鼓・大鼓・鉦鼓の三鼓、琵琶・箏の両絃の編成であるが、舞楽の演奏の時には絃楽器が省かれる。

舞楽は左方の舞楽と右方の舞楽に分けられる。左方の舞楽の楽器編成は三管・三鼓であるが、右方の舞楽は、高麗笛・篳篥の二管と三ノ鼓・大鼓・鉦の三鼓で編成されている。このため左右の舞楽の音色はかなり違った感じのものとなっている。また、左方の舞楽は、赤色系統の装束を着用し、管楽器の音楽に合わせて舞うが、右方の舞楽は、緑色系統の装束を着け、打楽器のリズムを基本にして舞う。このため、左右の舞楽は、目にも耳にも違った感触が与えられるように工夫されているとともに、左右の舞楽は番舞と称して対になっており、これが交互に演じられるので舞台も変化に富んでいる。

舞楽の種類は、その舞の内容によつて、文舞・武舞・走舞・童舞に分けら

れる。また、その舞は抽象的な技法によつて構成され、直線的な拳手挙動に特色がある。

左右両部制の雅楽は、大陸伝来の楽舞を中心としたものであつたが、両部制の確立とともに日本的に整理され、平安期には日本人の手になる雅楽曲も多く作られ、日本の伝統芸能としての色彩を強めてきた。雅楽寮以降の楽人は、その後、京都（宮廷）・奈良（興福寺）・大阪（天王寺）の三方楽所としてその伝統を伝え、明治以降は宮内庁式部職業部を中心として民間でも雅楽団体が活躍するようになった。一方全国各地の社寺の祭礼楽として流伝した雅楽は、一種の民俗芸能として定着している。このように雅楽は日本の伝統芸能として思つたより深く根を張っているのである。しかも、ヨーロッパ近代音楽から脱却しようとする現代の音楽家は、雅楽の現代性に着目して雅楽曲を活用したすぐれた楽曲を発表している。いまや雅楽は国際的な芸能として見直されているのである。縁の遠い芸能とばかり考えていないで、一度雅楽の演奏会に足を運んでみることも一興であらう。

はじめに

能が世界の演劇史の中でもっとも長い歴史を持ち、その芸術的味わいは幽玄美などと称されて大変すぐれたものであるといった言い方はだれもが耳にしているように思う。たとえ実際の演能場面に立ち合ったことのない人にさえもである。能の素晴らしさを絶讃した外国人がいた一方で、これほど退屈なものはないと評した外国人もいたと聞

## ● 伝統芸能への招待 ● 3

# 能

## 星野 紘

(文化庁文化調査官)

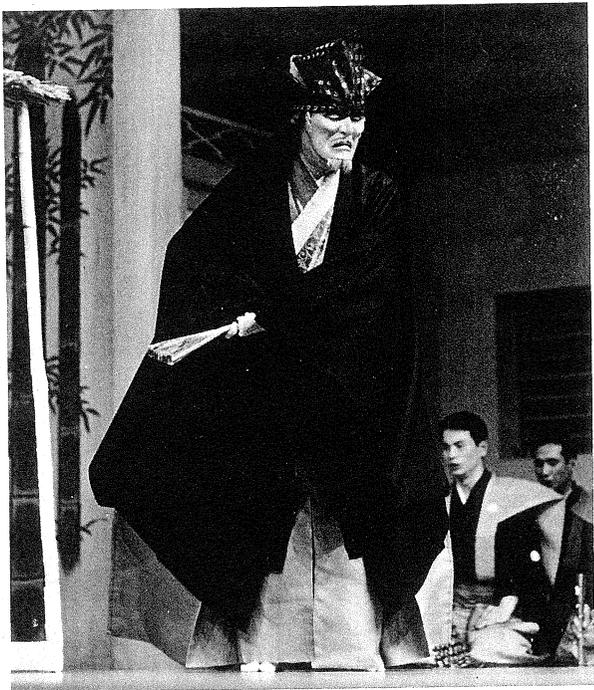
いているが、一般にいわれているような能のよさを理解するには困難な点もあるように思う。外国人ほどではないにしても我々現代人にとって中世のこの芸術は、丁度古典文学が辞典や注釈書の助けを借りたくなるように言葉や風俗慣習あるいは演劇形態の違いなどがすぐにはなじめないものとなっている。かつて能は、現代との関わりが薄いつつ、金持ち階級の楽しみものであ

現代芸能はもちろん、伝統芸能の中でも歌舞伎や日本舞踊などに紙面が大きく割かれているのに対して能の扱いは小さい。読者人口に差があるというこの点か創作されないが、こちらは新しい作品が創作されるとか演技演出様式に新味が盛り込まれるとかといった今日に話題を提供するようなことからは縁遠い存在だからであろう。このところは話題にならないくらいに能は我々日本人

を舞いや所作のうちに再現して見せる。ここが能の劇的どころ、見せ場である。これらの過去を背負っているがゆえに現在異界で悩まされているわけだから救って欲しいと旅僧に哀願する。僧の丁寧な問用いによって成仏して消え去る。これが能の大成者世阿弥によってもっとも望むべき姿の能として整えられた變物、修羅物の曲のドラマの時間構造である。ただ今のはドラマの登場者(シテ)がその本体が人間の場合であるが、これ以外に本体が神であったり、天狗や鬼であったり、あるいは草木の精、獅子、狸狸、山姥といった妖精等々の人間以外の何ものかである曲も多い。この何ものかの舞台への招来、その本体の見頭わしという時間構造が先行してあったればこそ前述のようなドラマ時間の推移形式が成立したものと思われる。

### 能の演技

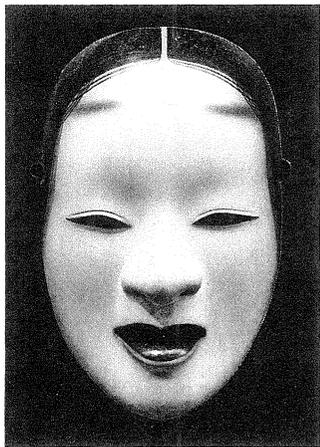
長年伝統芸能の舞台写真を手がけているA氏がいうには、能楽師は彼が演じている時、どんな瞬間を撮影しても絵になるが、他のジャンルの役者の場合には見得を切った瞬間はともかく、それ以外の時にはうまく絵にならない場合が多いそうである。かつて能の演技を動く彫刻なりと表現した人がいたように思うが、上達した能楽師の仕舞を見てみると、その微動だにしない構



の芸能文化の中に定着しきついているという風に理解すべきもののように思う。

### 能の劇構造

ところで今日の演劇概念は能にはあてはまらない。筋の展開が登場人物のセリフのやりとりで進められる演劇に對して、能は、歌といっているような謡が登場人物間の対話、登場人物の心理、場面の情況描写等言語的要素の大半を担当し、登場人物の身振り所作は



一見しては何をしているのか了解しかねるような型にはまった舞踊といっている手が大方である。このことから能は歌舞劇などと呼ばれたりしている。かつて坪内逍遙が近松門左衛門のことをシェイクスピアにも匹敵すると言えたことがあったように、近松作品が今でもかなり上演されている文楽や歌舞伎はいわゆる西歐風な演劇概念にむしろ近いものといえる。ところで近松

見えない自分の後姿にも心を配らなければならぬと言っている。能の演技は象徴的であるという風にもいわれる。例えば道行の謡につれて舞台を数歩歩めば例えば九州から京都に到着した事になったりする。また竹ひごで長細い楯の輪を作ればそれが即、舟となり、乗舟者が乗り切れなくて竹ひごの輪の外に座していても乗舟者とみなす。個々の具体的所作をとってみても見方によっては何か遠慮で

作品といえ、「菅根崎心中」や「天の網島」などの心中物が頭に浮かぶが、そこでは遊女と町人の死に至らざるを得ない悲しいことなりゆきと死して一層愛が深まるという情緒纏綿たる恋心が描写されている。ドラマの究極は死である。このような登場人物の死に至るまでの時間、これが歌舞伎、文楽をも含めたいわゆる演劇といわれるものの時間であるが、能の場合はこれと事情を異にしている。細

いことを端折っていえば、能のドラマは今では亡き登場人物の生前の恋であるとか戦陣であるとかといった忘れ得ぬ過去の時点へと遡って行く時間を表現していると言っているかと思う。すでに草葉の蔭の源氏物語などのたおやかな女性、平家物語

の源平の合戦に活躍した武将公達等が、諸国一見の僧の訪ずれた名所旧跡にその地の里人や里の男に化身して現われる。旅僧との問答のうちに生前の本体(その亡霊)が見頭わされると彼等は回向供養を頼んで一たんは消え去る。やがて彼等は旅僧の夢まぼろしのうちに再び現われ、彼等生前の愛の亡執や殺戮などをとまなかった後悔多い闘争など、今も臉に焼き付いて離れぬ決定的瞬間

もしているかのような動作にお目にかかる。例えば「砧」の砧を打つところとか、「黒塚」の女が糸車をまわすところ、あるいは「経政」の琵琶を掻きならすような振り等々、一瞬それらしいことをしてそれ切りである。ところがその前後の時間は動かぬ人形のようなシテであるからその僅かな動作でも印象に残る。あるいは、もっとも見せ場の所作であるだけに無駄ということをも削りに削った所作ということかもしれない。

### 能の語義

終りに能の語義に簡単に触れておきたい。今日、能のことを正確にいえば能楽の能ということになる。能楽の呼称は明治に入って、江戸時代まで使われていた猿楽という言い方が品位を欠くということと、伎楽、雅楽の言い方にならうということとで用いられるようになったという。猿楽の中には狂言も含まれていたわけである。なお能とは本来能力とか才能とかの意として達人のわざ一般に使われていたものが後に芸能のわざをさすものとなったらしい。ことに南北朝以後に猿楽の徒が演じていた劇形式の芸能をさすものとなって今日の「能」の使い方が行われるようになったといわれる。

# 能と狂言

前紹介した「能」と「狂言」とは対をなした芸能である。一日の能楽公演のプログラムには能と狂言の演目が交互に並べられている。ところで、近年まで狂言は能の添えものにもなされているような扱いを受けてきた。能会にはいわゆる演劇公演にあるような幕間の休憩時間がないのが最近まで普通

## ● 伝統芸能への招待 ● 4

# 狂言

# 星野 紘

(文化庁文化財調査官)

であって、一番の能と能の間に挟まされて上演される狂言の折に小用や喫煙のため席を外す人が多かった。こういう狂言軽視の態度を反省し、これをいましめる風潮が出て来て、昨今は狂言の舞台上に熱い視線を送り、生理的要求からやむをえず席を立たざるを得なくなつても遠慮しがちにロビーに向かうという風に観客の態度が変わりつつある。とはいふものの愛とか嫉妬心、怨

念等々人間の業の深さといったものを見て緊張した時間を過ぎさせる能に比べれば狂言の方は、上演時間も短く、内容の方も気軽に乗って済ませるといふのが誰れしものいつわらぬ印象であろうかと思う。つまり能の壮重さ、見せものとしての本格さ、悲劇性ということに対して狂言は、軽妙さ、見せものとしての肩の凝らぬ性格、喜劇性など強調されることである。といつて

もそれぞれが互いに別ジャンルの芸能というわけではなく、いずれもが中世芸能であり、それぞれ能楽の一分野を構成しているわけである。ところで狂言方(師)は、狂言独自の演目を上演する一方で(これを本狂言という)、能の演目の中にも手伝い程度の役割で登場する(こちらを問狂言という)前場、後場、二場構成の能において、シテが一端舞台を退いている間に、前場の梗

衍すると、ある狂言に対して特定の個人なり社会なりが批判されているから面白いと感じられたにしても、それはそれらしく思えなすぎないというのである。狂言の面白さは諷刺にありとする言ひ方も正確にいえばこのような意味においてである。

### 狂言の面白さ

能に比べれば狂言は平易であり、有名な曲は教科書に掲載され、時に学芸会の台本に活用されたりしている。「太郎冠者おるかやいノ」「はいノ御前」といったシテとアドとのりんとした声を張り上げてのやりとり、失敗をやらかした冠者が「やるまいぞ、やるまいぞ」と主人に追い込まれる一曲の止め(終了)の形式などになじみの人は結構い

るのではないかと思ふ。能と同様背景に鏡板の老松が見えるばかりで劇の行われている場面を説明する道具立ては、舞台には何も無いといつてよい。歩行、進行方向の転換、言葉、僅かな手道具などでそれは表現される。例えば「アラケアラケアラ」と言いながら見えない戸の引き手を押し開けるような所作をすればそこは家の女関か部屋の間であるということが理解される。多くは腰掛け用に使われる葛桶が、その蓋を手にとれば杯となり、同じく銚子に早替りした扇子か



狂言「寝音曲」茂山千作氏ほか

概を述べたり、今引つ込んでいるシテに由縁の事跡などを物語ったりして、着換え等のためにシテが空白の舞台を埋める。これとはまた別に能の劇中に端役的な役割をすることもある。今日このように能に對し奉仕者の様相を示す狂言も、謡、舞に力点を置いた能が出現する以前からその存在が確められる由緒の深いものである。

### 諷刺ということ

前項で触れたように能に比べて軽く見られがちであった狂言も、第二次大戦後には、能と能の演目の間に何か息抜きみたいにして上演される能会中の狂言上演に対して、狂言のみを数番集めて上演する狂言の会が開催されるなど狂言の地位の向上が叫ばれてきた。これは敗戦直後の反権威主義的な風潮の中で、為政者はじめ上層権威ある者への諷刺に満ちた狂言に意義を認め、庶民大衆こそが歴史の主人公であるといった歴史学者などの見方などが関与していたことかと思う。このように狂言を持ち上げようとする意見の一方では、現行の狂言に当初のものからの変質を指摘する意見もある。能とともに武家の式楽と化された狂言は、江戸期三百年の歴史の過程で、中世の狂言草創期に持っていた生き生きとした姿が影をひそめてしまったと、つまり卑俗、

に変質してしまったというくどりがあ

るが、狂言の笑いにはより以前の姿の笑いがとどめられているように思う。演じ手(狂言師)が大きな声でワツハツハツと放笑しているしぐさや声音が狂言というものの印象の一つになっている人が多くではないかと思ふ。北川忠彦氏は狂言の舞台的特徴の一つに「忘我性」ということを指摘しておられるが(同氏「狂言の性格」)このことを言ひ当てているものと思ふ。この忘我性とは登場人物が相手の動作や自分のやっていることについて夢中になつてしまつてついでに忘れてしまつてついでに忘れたらという状態のことである。例えば、末広がりや唐傘とを取り違えて買つて来た太郎冠者を怒つて追いついたはずの主人が、太郎冠者の囁きもそのについ浮かれてしまふ気嫌をとりなしておしまふ(末広がり)。

借金溜った酒屋へ今日も又酒をせびりに来た太郎冠者に、酒屋の主は今日こそ酒は飲ませまいと警戒する。しかし太郎冠者の話す、

卑猥な表現は上品なものに改められ、大名、僧侶といった権威ある者、座頭をはじめとした身体の不自由な者などを遠慮会釈もなく笑い飛ばしていたものが、人間性一般を諷刺するというような普遍的解釈のものに改変されたり、本来その種のものでなかったものまでが天下泰平の祝言の気分に移られたりしているという。換言すれば、洗練されて古典芸能としての持続力を獲得した一方で諷刺の力がたわめられたといふのである。以上の二つの見方はいずれも狂言の面白さは諷刺にありとする理解であるが、果たして上記のようにそこに庶民の利益を代弁させてみたり、それを為政者の意のままに簡単にねじまげられるものという風に理解したりしていいものであろうか。ところでこのところは古川久氏が説明しておられる言ひ方が参考となる(同氏「狂言の諷刺」)。狂言作者にとつてこの諷刺とは、何か善悪の感情などを抱いてなす態のものでなく、丁度小児が犬を追い廻して喜ぶがごとく、ただそれ自体が面白いからやるといつた無目的の性格のものである。このように創造者にとつて他意のない諷刺も受け取り手の方で、何か特定の個人や社会に対する攻撃なりと解釈することは可能であり、その意味での諷刺という理解も妥当ではあると。氏の言わんとすることを數

千鳥の話、尾張津島祭の話、流鏑馬の話について引き込まれてしまふ、油断している際に酒樽を奪われてしまふ(千鳥)。主人から謡を所望された太郎冠者が、酒を飲まねば出来ないと、主の膝枕を出さなければならぬとか色々注文を出す。仕方なしに主人は酒を振舞ひ、膝枕をさせて謡をうたわす。主人がそつと膝を外すと謡をやめるのでまた膝枕をさせる。膝枕をさせるとうたい、膝を外すと謡をやめる。それを繰り返しているうちに太郎冠者は取り違えをし、膝枕をしている時にうたわすに、膝を外している時にうたわす(「寝音曲」)。最初、してはなら

なく子供のような愛すべき現代ばなれた人物が、狂言では至る所にでてくる。そしてその登場人物の性格が、そのまま狂言劇の性格を形造っているのである。

狂言の面白さ、特性について色々な観点からの説明ができるかと思ふが、これなどは確かな捉え方の一つであると思ふ。

大阪はミナミの盛り場として古く知られている道頓堀。その道筋では、劇場や映画館が人を呼び込み、喰い道楽大阪らしい飲食店が軒を並べて、大阪の庶民の街といった情緒を味わわせてくれる。その道頓堀のもっとも界筋通りに近いところに朝日座という劇場がある。もとは文楽座と称し、いまでも浪花の芸術、人形浄瑠璃文楽の常打ち小屋となっている。その朝日座から

のである。文楽という名称は、幕末に人形芝居の一座を興した植村文楽軒の名前から出ている。

人形そのものは、人類とともにその長い歴史を歩んできている。神は自らに似せて人間を造り給うたといわれているが、人は自らに似せて人形を生み出したのである。その人形は、まず神の示現として、あるいは神の使者として、そしてやがては人間の分身として

## ● 伝統芸能への招待 ● 5

# 文楽

## 高橋秀雄

(文化庁文化財調査官)

生い育つてきている。それらの人形はいずれもきわめて単純素朴で、動かない「ヒトガタ」であった。

しかし、その「ヒトガタ」が次第に人間に近い姿を整えてくるにしたがい、人々はその人形に人間と同じように動くことを期待するようになった。その結果、古代エジプトやギリシャでは、幼稚なからくりを使って人形を動かし、人々の好奇心を集めるようになった。

日本においても、一千二百年前の都であつた平城宮跡から、手と足が動くように作られている人形が発掘されて、その頃すでに動く人形の存在していたことが明らかになっている。

古代の人形は、一種の信仰人形、呪術人形として動きはじめるのであるが、



一谷嫩軍記

この人形は、やがてこれを舞わすことを職業とする人々の集団によって動かされるようになる。これを傀儡くわいご子という。源順の『和名類聚鈔』や大江匡房の『傀儡子記』によると、この集団の活躍が目立つようになるのは、およそ奈良時代の末期から平安時代にかけて

のことであるらしい。この傀儡子は、漂泊生活の集団であつたが、鎌倉時代には次第に定着化して、繁華な宿駅に住んだり、寺社に属して寺社の信仰を流布する人形集団となつていった。彼等は、宗教的な人形を舞わすとともに、舞踊や能をも人形で演じてみせて人気呼んだ。こうして信仰的、呪術的な人形は、娯乐的、芸術的な人形へと変化していったのである。

そんな中から、室町末期になって、夷舞と呼ばれる一団が勢力を持つてくる。夷昇きともいわれるものである。彼等は西宮神社の夷神をかたどつた人形を舞わして諸国を巡回して歩いたが、やがてこれが浄瑠璃と結びついて、人形による人間的表現を拡大することになり、日本の代表的な人形芝居として発展することになるのである。

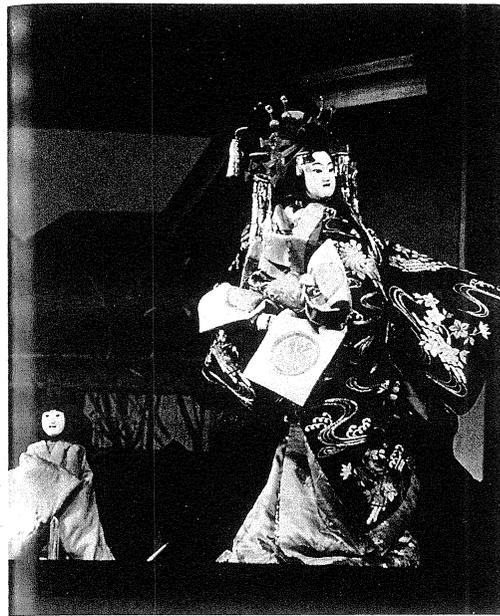
夷舞わしと結びついた浄瑠璃は、室町期にはじまった語り物音楽である。発生当初は琵琶や扇拍子を伴奏にして語られていたのであるが、これが永禄年間(一五五八―一六九)に日本に渡来した三味線を伴奏楽器とするにおよび、爆発的な人気を呼んで、ついには江戸時代の代表的音楽となつたものである。この浄瑠璃と提携したことにより、日本の人形芝居は大きく変貌する。神仏霊験譚や因果応報の物語を表現する人形芝居から、次第に人間生活の機微をうたいあげる人形劇として変化してゆ

くのである。

浄瑠璃の作者としては、日本のシェイクスピアともいわれる近松門左衛門が出て、町人の赤裸々な生活を題材にし、また男女の恋を描いてその文学性を高め、音楽の面では竹本義太夫が出て、その繊細巧緻な作曲で人々の耳を魅了した。この竹本義太夫の創始した義太夫節は、それまでの諸浄瑠璃を圧倒し、義太夫節以前の浄瑠璃は総称して古浄瑠璃と呼ばれるようになり、また義太夫節と同時代に流行した浄瑠璃も、義太夫節の人氣に押されてその勢

力を弱め、ついには浄瑠璃といえは義太夫節を指すかのような感じにさえなってしまう。

一方、人形を遣う操法にも工夫が重ねられ、一個の人形を三人で遣うという世界にも全く類例がない三人遣いが考案された。普通は一個の人形を一人の人形遣いが操るのであるが、文楽では主遣いが左手で首を遣うとともに、右手で人形の右手を遣い、左遣いは自分の右手で人形の左手を遣い、足遣いが人形の両足を遣う。つまり三人がかりで一個の人形を操るのである。この



松門寿

特殊な人形遣いも、もとは一人遣いであったものを、その表現能力を高めるために人形遣いの先人達がさまざまに苦心して完成したのである。三人遣いは、享保十九(一七三四)年、竹本座で上演された「蘆屋道満大内鑑」の奴の与勘平弥助平の人形にはじまるとされているが、これを完成させたのは人形遣いの名手吉田文三郎であるとされている。

人形浄瑠璃は、貞享元(一六八四)年に竹本義太夫が大阪道頓堀に「竹本座」を創設、元禄十六(一七〇三)年に豊竹若太夫が豊竹座を旗挙げし、以降この二座が競いあって人形浄瑠璃の黄金時代を築き上げた。とくに享保年間(一七二七―三五)から宝暦年間(一七五―六三)が黄金時代であり、義太夫節を語る太夫、その伴奏をする三味線、その音楽として語り弾かれる内容を視覚的に演じてみせる人形遣いにあまたの名手を輩出した。日本の三大名作として知られる「菅原伝授手習鑑」「義経千本桜」「仮名手本忠臣蔵」もこの時期に生み出されたものである。江戸時代を代表する芸能としては、歌舞伎と文楽が挙げられるのが常であるが、人形浄瑠璃が全盛を誇ったこの時期には、歌舞伎はあれどもなきがごとし、と評されるほどの違いがあった。いまでは歌舞伎の三大傑作といわれている



記軍兜浦壇

前記の三作品も、もとは人形浄瑠璃の作品であり、これ以外にもいわゆる院本物といつて浄瑠璃作品を歌舞伎に取り入れたものが多い。

三百年以上の伝統を承継ぎ、承継渡しながらいまに生き続けてきた文楽は、先人のたゆまぬ工夫と血のにじむような努力によって、絶えず洗いあげられ、全く隙のない舞台芸術として完成し、うつろいやすい現代にもなお世界最高の人形劇としてその存在を誇っている。それは、浄瑠璃の中に確かな日本人の心が描かれ、人形の動きのなかに日本人の美しさがうかがわれるからなのであろう。

いま、文楽は大阪、東京での本公演を中心にし、各地にも巡業をしている。この八月には中国へ行って公演したが、再々の海外公演でも多大の成果を挙げている。やはり日本の伝統に支えられた芸が外国の人々の共感を呼ぶのであろう。

歌舞伎は、前回に紹介した人形浄瑠璃・文楽とともに、江戸時代の代表的な舞台芸能であった。しかも、日本の伝統芸能の中では、もともとポピュラリティに富んでいて、いまでも日本演劇の王位の風格を示し、多くの観客を樂ませていた。

この日本の代表的な演劇に「歌舞伎」という字があてはめられたのは、明治期の歌舞伎は、当時の「かぶき者」を

くとか「傾斜する」とかいう意で、

当時は一種の新しい傾向を示す風俗に

対しても用いられ、異常で人目につく

奇抜な趣向をこらす者を「かぶき者」と呼んでいた。今日でいえば、原宿の

たけのこ族、新宿のローラー族などと

呼ばれているものが現代の「かぶき者」にあたるのであろうが、ともかく創生

期の歌舞伎は、当時の「かぶき者」を

## ● 伝統芸能への招待 ●

### 歌舞伎

——その成立と展開——

### 高橋 秀雄

(文化庁文化財調査官)

時代になってからのことであるが、この「かぶき」という言葉には、この演劇のそもそのスタートにおける性格がよく出ている。いまでは死語になっているけれども、歌舞伎が誕生した頃には、かぶきという言葉は動詞的にもよく用いられており、「かぶく」という言葉が生きていた。「かぶく」とは、「傾

舞台に登場させることによって人気を呼び、その後も時代の先端をゆくファッションブルな舞台を展開しながら発展していったので、この演劇に「かぶき」なる名称が与えられることになったのである。

今日、歌舞伎といえは、女方の芸を連想する人が多いように、男優が女性

の役にふんじて演じられる演技術が、歌舞伎という演劇の代表的な一つの特徴となつている。しかし、この女方の芸は、歌舞伎のそもその発祥から存在したわけではなかった。むしろ、歌舞伎の発生は、女性の踊り手を中心とする芸能集団であったのである。これらの芸能集団は、天正年間（一五七三—一五九二）から活躍するようになった

出雲の阿国であり、この女性が歌舞伎の始祖としての榮譽を担っている。

出雲の阿国は、この念仏踊りに工夫を加え、切髪に鉢巻、金欄の衣裳に大小を落し差しにし、腰に瓢箪を下げ、

胸には南蛮渡来の十字架をかけるというような異形の男装で舞台上に登場する

という、まさに「かぶき者」そのものの姿で人々を驚かせたり、当時の新職業として人気があつた茶屋と風呂屋を

舞台に取り入れて、男装の美女の風呂上りの風俗を演じてみせるという奇抜な趣向で一躍人気を呼んだのである。

この阿国歌舞伎の人氣に刺激されて、これを模倣する女歌舞伎の団体や、遊女たちによる歌舞伎踊りが盛んに行われるようになった。

こうして各地に流行をみせはじめた女歌舞伎は、たちまちのうちに人心をとらえて流行するようになったのであるが、慶長八（一六〇三）年に徳川家

康が江戸に幕府を開いてから、幕藩体制の整備、強化に勤めてきた徳川幕府が、その力を次第に町人社会の治安や

儉約に向けるようになり、この種の流行芸能に敵しい目を向けるようになっていった。その結果、寛永六（一六二九）年、徳川幕府は女歌舞伎をはじめ

女性の舞台芸能出演を一切禁止するに



義経千本桜 道行初音旅

たが、そのレパートリーは、念仏踊りとかややこ踊りと呼ばれた歌舞であつた。その歌舞は、風流の念仏踊りの系譜につらなる一種の民衆芸能であつた。その念仏踊りをもって諸国の芸能団が京の都へ上り、それが次第に洗練されて女歌舞伎となつていったのである。その女性芸能集団の代表とされたのが、

いたるのである。これに代って台頭するのが若衆歌舞伎である。前髪をつけた美少年が舞台上で踊る歌舞伎である。この若衆歌舞伎は女歌舞伎の全盛時代から行われていたものであったが、女歌舞伎が全面的に禁止されたため、いわかにクロース・アップされてきたのである。女歌舞伎と同じように若衆歌舞伎も好色性の強いものであったので、承応元（一六五二）年には風俗を乱すという理由で禁止される。再び歌舞伎の興行が許可されるのは、翌承応二（一六五三）年のことである。一旦、民衆の支持を受けた歌舞伎は、一片の禁止



京鹿子娘道成寺

令だけではもはや押しとどめられるものではなかったのである。ただし、この許可には条件があった。女性を舞台上に立たないこと、前髪姿の美少年も登場させないことの制約をつけたのである。女性の舞踊集団から出発した歌舞伎は、このような経過を経て、男性だけで演じられる演劇として再出発することになった。これを野良歌舞伎といい、「物真似狂言尽し」を演じることを忘とする演劇として発展するようになったのである。

制約の中から再出発した歌舞伎は、

女性の役を男優が演じることとなり、江戸時代を通じて独特の女方（形）の演技術を開花させるにいたった。世界の演劇史をひもといてみると、男が女にふんずけるという一見不自然にみえる芸態は、実は世界中にみられたことであった。ギリシャ劇はもちろぬのこと、シェイクスピアの時代でもハムレットの相手役、可憐なオフェリアは少年俳優が演じている。中国の京劇にも女方の系譜があり、一時期これを女優に切り替えたこともあったが、最近では再び女方が復活している。また、日本においても、先行芸能である能や狂言では男性が女の役を演じている。しかし、歌舞伎の女方ほどに洗練された演技術は世界の演劇史の中にはないとされている。これは、女優の登場が禁止されている間に、歌舞伎が女方独自の芸を完成させたからである。女性の舞台出演禁止という制約を逆に利用して女方の芸術を花咲かせたともいえるであろう。女方の表現技法だけでなく、各役柄の違いによる表現技術、さらには、荒事・和事の演技術、見得や隈取りなどの独自の表現をつけ加えながら、歌舞伎は巨大にして華麗な演劇として発展していったのである。

幕藩体制という封建制度の中に生き

ながらも、江戸時代の庶民はたくましく自分たちの愛好する芸能として歌舞伎を育てていったのである。「物真似狂言尽し」を標榜して演劇的に展開していった歌舞伎は、それぞれの時代に活躍した作者によって数多くの歌舞伎脚本を自らのものとし、また、競合して栄えた人形浄瑠璃の名作を歌舞伎の舞台に取りこんで、その世界をさらに豊かにした。

このように歌舞伎の成立と展開を端的に眺めてきても歌舞伎の内容はきわめて豊富であることがわかる。歌舞として発生しながら、これに「物真似狂言尽し」の演劇的要素を強く盛りこんでいるのが歌舞伎である。かつて坪内逍遙は、歌舞伎を頭と胴と尾が別々の怪物「カイミール」にたとえたが、歌舞伎には、歌（音楽）と舞（踊り）と伎（演技）が同居しているのである。今様というならば、日本のミュージカルなのである。「かぶき」に「歌舞伎」という字を宛てたのはまことに見事な発想であると感心する。

次回は、歌舞伎という伝統芸能の持つ特色と魅力について紹介することとしたい。

歌舞伎は、様式美の演劇とも、俳優中心の演劇ともいわれている。江戸時代を通じての代表的な演劇として育ってきた歌舞伎は、その長い歴史の中で、さまざまな表現技術を取りこむとともに、それを洗練させることによつて独自の様式的な表現法を確立させた。また、俳優の容色を見せることから出発した歌舞伎は、いろいろな制約を受け

にする。歌舞伎にとつては、女方(形)の演技術がまずなによりもその特色を示しているのであるが、この女方の芸の成立については、すでに前号で紹介したので、これについては前号を参照して頂くことにし、女方以外の歌舞伎の演技の様式を探ってみると、その演技様式は荒事と和事の大きな二つの流れに分けることができる。

## ● 伝統芸能への招待 ● 7

### 歌舞伎 — その特色と魅力 —

高橋 秀雄

(文化庁文化財調査官)

ながらも、俳優の演技を優先するといふ基本的な線を崩すことなく、俳優の技芸を中心としてその演劇を展開させてきた。こんなところから、歌舞伎の特色は様式美にあり、俳優の技芸が中心であるといわれるようになったのであるが、この特色こそ実は歌舞伎の魅力であるといえることができるのである。少し具体的に歌舞伎の様式と演技にみられる特色と魅力を探ってみること

荒事は、江戸で初代市川団十郎が創始したとされる演技様式であり、江戸を中心にして大成されている。字句の通り荒々しい演技を特徴とするもので、英雄豪傑の超人的な活躍を現すのに適した芸風である。歌舞伎十八番には、この荒事の芸の系譜を伝える作品が多いが、とくに「暫」の主人公は荒事の典型といつてもよい要素を有しているといえることができるであろう。「暫」の

主人公である鎌倉権五郎は、悪大臣に

いじめられている善人のところへ現れて、大太刀を一本振りすると、悪大臣の手下である大勢の仕丁たちの首が一度に斬り落される。実は仕丁たちは、あらかじめ作り物の首をかくし持っていて、大太刀が振りまわされるとともに、その作り物の首を放り出し、赤い布で自分の顔をかくして斬られたことを表

舞伎の特色の一つであり、切腹した人やひん死の重傷を負った人が、長々とおしゃべりをすることもある。これも強調すべきところは現実の時間的制約を超越しての表現ということになる。このほかにも、黒衣と称して登場人物以外に黒い着物をつけた人間が舞台に出ていて、必要などころで登場人物に小道具を渡したり、演技のキマるところでは袖を広げたりしてその美しさを際立たせる手伝いをする。これなども歌舞伎の約束事の一つで、常にその舞台の瞬間を絵にしようとする心掛けが働いているのである。これの強調されたものが、歌舞伎独特の演技である



— 荒事と和事 — 我対面 寿曾

現するのであるが、作り物の首がゴロゴロと舞台にころがるという一見漫画のような場面が演じられるのも、鎌倉権五郎という「暫」の主人公がいかにスーパー・マンであるかを示す表現として用いられているのである。非常に誇張された表現法であるが、これは映画やテレビのクローズ・アップの手法を舞台的に処理しているものである。このように極端に誇張された演技が歌

る見得で、感情の高揚された瞬間に見得をキッて一幅の活人面を作り出すのである。このような基本的原則があるので、斬り合いをする場面でもリアルに演じることはなく、立回り(殺陣)と称して様式的な演技までが工夫されているし、悪役や醜い役の場合でもその底には色気を失わないで演じるといふ演技が必要とされているのである。和事の芸は、荒事とは全く対照的な

もので、やさしくやわらか味をたたえた芸風をいう。この和事は上方で創始されたもので、とくに「傾城買狂言」といわれる作品の主人公がこれにあたる。傾城すなわち遊女を買いにゆく色男の芝居で、この和事の芸が発揮される。色男金と力はなかりけりといううなナヨナヨとした男の演技は、「つつころばし」と呼ばれ、お家騒動のために武士が一時身を町人の姿にやつし、遊廓に通って敵の動静を探るといような筋の時には、これを「やつし」とも言った。この和事の芸の場合も、視覚美に重点が置かれていることはもちろんのことである。

このように、荒事と和事の演技術は、女方の演技術と対応して歌舞伎の重要な芸風となっていたのである。荒事と和事の芸は、それぞれの特徴を持つ作品の中で生かされているが、「曾我の対面」のように、曾我五郎は荒事で演じ、曾我十郎は和事で演じるといったように、一つの作品の中で荒事と和事の芸が演じられるようなこともある。視覚的な要素を大切にできた歌舞伎は、単に演技の面だけではなく、扮装にもさまざまな工夫をこらしている。かつらはその役を現すためにつけるものであるが、ただ性別や階級を示すだけでなく、感情が高まってくると髪

が変化し、性格が変わったことを示したりする。女が狂乱すると女の髷が傾いたり、くずれたりするし、「鳴神」の鳴神上人のように、雲の絶間姫の誘惑に負けて墮落すると、いままでの髪が一変して百日鬘になってしまうような変化もある。つまり、心の中の変化を巧みに視覚的に表現してみせるのである。衣裳にしても、単に綺麗なものだけではなく、「引抜き」とか「ぶっかえり」などの衣裳の変化がある。「引抜き」とは、

上に着ている衣裳を引き抜いて一瞬のうちに違う衣裳に変ることであり、「ぶっかえり」は、衣裳の上の部分と前後に割れて変わった衣裳になることである。いずれも衣裳に仕組んである糸を抜いて変化させるのであるが、この衣裳の変化もそのことよって目先を変えるというだけではなく、人の心の変化をも表現するのである。

このように衣裳や扮装にさまざまな工夫をこらした歌舞伎の演技は、



勸進帳 一幕外の引っ込み

視覚に訴える絢爛な舞台を演出するが、これをさらに効果的にするのが歌舞伎の音楽で、とくにさまざまな効果を現す効果音が、一種の音楽として作られているのが一つの特色になっている。この種の音楽を黒御簾音楽というが、三味線と太鼓を主要楽器として演奏される黒御簾音楽は、歌舞伎の演技をさらに際立たせる役割を果たしている。ヒュードロードロという幽霊が出る時に使われる音は誰でも知っているが、水の音、雪の音をはじめとして、すべての効果音が巧みに音楽化されている。このほかにも、柏子木やツケ打ちの音が効果的に用いられて、歌舞伎の演技が盛り立てられる。歌舞伎十八番の「勸進帳」の弁慶の幕外の引っ込みなども、あの豪快な飛び六方がツケの音によつて一層素晴らしい効果を出すのである。

歌舞伎の特色と魅力の一端について、少し具体的な説明をしたが、このよつな歌舞伎の表現技術は、世界各国の演劇にもその例を見ない独特のものであることがよく分かる。

一度ゆっくりと歌舞伎の舞台を見て、この独自の表現を楽しんでみるのも一興であろう。

現代の日本人が愛好している音楽は、  
きわめて多い。世界のほとんどの音楽  
が日本にはあるといっても過言ではな  
い。いわゆるクラシック音楽といわれ  
る十九世紀までに完成されたヨーロッ  
パ音楽から、若者に人気のあるジャズ、  
ロックなどのアメリカ中心の音楽、さ  
らには、東南アジアの諸国の音楽まで  
もが日本人の楽しむ音楽として存在し

日本独自の伝統的な音楽が伝えられて  
いて、これらの伝統音楽も根強く日本  
人の中に生き続けている。最近諸外  
国でもこの日本の伝統音楽を身につけ  
ようとする傾向がみられるようになって  
きたが、それもまだまだほんの一部  
の人々に限られており、日本人が他国  
の音楽に示しているような積極性はな  
い。そんなことから考えると、日本は

の音楽の基盤としての役割を果たした  
が、いわゆる西洋音楽からの影響は明  
治時代に至るまで全くみられなかった  
といってもよい。わずかに室町時代の  
末期に、フランススコ・デ・ザヴィエ  
ルの来日による布教活動を契機とする  
キリシタン音楽の伝来が、西洋音楽と  
の接触ということになるが、その後の  
キリスト教の禁教政策によって、その

西洋化するとともに、音楽も洋風化し  
たのである。こうして日本では在来の  
日本の伝統音楽と西洋から輸入された  
音楽との二つの音楽が同居するようにな  
り、前者を邦楽と呼び後者を洋楽とい  
うようになった。両者の音楽は当初  
は相対立するような感じであったが、  
互いにその音楽的特色を理解するよう  
になり、いまでは並立する音楽として

## ● 伝統芸能への招待 ●

### 邦 楽 — そのひろがり —

#### 高橋 秀雄

(文化庁文化財調査官)

ている。これらの世界各国の音楽は、  
それぞれの国の演奏家による演奏を楽  
しむというだけでなく、日本人自身  
が演奏し、これを見ずからの音楽とし  
て楽しんでいるのである。いわばこれ  
らの音楽もいまでは日本の音楽とい  
うことができるのであるが、このような  
音楽環境に加えて、日本には日本人が  
その長い生活の中から生み出してきた

世界の音楽の集積地であるとともに、  
他国にはない日本だけの財産である特  
有の伝統音楽を有しているという点で、  
きわめて重要な音楽の国であるとい  
うことができるであろう。

日本では、古く伎楽、雅楽などの東  
洋音楽、声明（しょうめい）のような仏教音楽が渡来  
し、前者の雅楽は日本の伝統芸能の一  
つとして定着し、後者の声明は、日本



尺八の演奏

また、現代邦楽のよ  
うにお互いを融合さ  
せて新しい音楽を創  
り出そうというところ  
まできている。  
ところで、邦楽と  
いう言葉には広狭の  
二義がある。広い意  
味での邦楽は、日本  
のすべての音楽を指  
す。日本の原始音楽  
からはじまり、雅楽、

音楽は九州の一部にその痕跡を残した  
だけにとどまり、日本の音楽に対する  
影響はほとんどなかった。  
いわゆる西洋音楽の波に日本が洗わ  
れるようになるのは、明治時代になっ  
てからのことである。明治時代になっ  
たの日本は、むしろ積極的に西洋音楽  
を採り入れた。学校における音楽教育  
に西洋音楽を導入し、すべての文物が

能楽・文楽・歌舞伎などの舞踊、演劇  
に付随して展開した音楽、琵琶や箏、  
三味線などの楽器を中心として成立し  
ている演奏音楽、さらには民俗芸能に  
用いられる音楽までが邦楽の範囲の中  
に数えあげられる。こういう観点に立  
つと、邦楽のひろがりはきわめて大き  
いということが出来る。狭義の意味で  
の邦楽は、舞踊や演劇に付随した音楽



けになってしまったものもないではない。しかし、まだまだ数多くのものが伝えられてきている。それらを邦楽という観点から概観してみよう。

日本の原始時代の音楽は、祭祀音楽であったと考えられている。古代の音楽としては、「神楽歌」「久米歌」「東遊歌」などが雅楽の中の歌曲として伝えられているが、雅楽の影響を受けているので当時のものがそのまま伝えられてはいないようである。次に朝鮮半島や中国大陸を経て流入したアジア大陸の楽舞が、奈良時代から平安時代にかけて

はきわめて貴重である。邦楽はそれだけに楽器を用いるが、そのほとんどは歌詞を伴った声楽曲であるので声明の与えた影響は大きいといわなければならない。

鎌倉時代から室町時代にかけては、まず、「平家物語」を琵琶で弾きながら語って聞かせる平曲があった。琵琶は雅楽の楽器の一つとして用いられていたが、これが巷間に伝わり琵琶法師という僧体の演奏者によって平曲が演奏されるようになったのである。琵琶楽としては、このほかに九州一帯に盲僧琵琶があり、また、後代になって薩摩琵琶、筑前琵琶などが生まれた。この時代には、白拍子、早歌、曲舞、幸若舞などもあったが、これらのほとんどは衰退し、この時代のものとしては、かつて中国から渡来した散楽をもととする物真似芸を洗練させた能楽の音楽がある。能は笛・太鼓・小鼓・太鼓の四拍子の囃子で演じられるが、その詞章は謡曲という声楽曲であって、邦楽としての独立性も持っている。

邦楽が音楽的特色を発揮して大きく展開するのは、近世になってからの三味線音楽と箏曲であるが、前述したようにこれについては次回に述べる。

述することとする。

日本の伝統芸能の特色の一つは、過去の各時代に盛行した芸能を次の時代に引き継ぎ、それを温存させながら、また新たな芸能を生み出していったところにある。つまり各時代の芸能が重層的に存立しているのである。これらの各種の芸能はそれぞれに消長があり、すでに衰滅したものもあれば、ほんのわずかな人々に伝承されているだ

を除いて純粹の演奏音楽だけをその範囲とする。こうなると琵琶・三味線音楽・箏曲・尺八などはその対象になる。しかし、三味線音楽の中には、文楽における義太夫節のように演劇と深くかかわっているものがあり、たとえば、紫浄瑠璃という演奏形式があっても、それだけでは義太夫節の本来の姿を示しているとはいえない面もあり、また、三味線音楽の中で代表的なものとして長唄・常盤津・清元のように歌舞伎という演劇の中で演奏されるものを抜きにしては十分にその音楽的特色を語れない音楽もある。元来、日本の伝統芸能では演劇・舞踊・音楽の要素が密接に結びついているのが特色であるので、音楽だけが独立しているものだけをみてゆくと、邦楽の大きなひろがりを見落してしまふ危険性があるのである。

こんなところから、ここでは邦楽を全体的にとらえるために、広義の邦楽の観点からこれを見ることにする。ただし、近世邦楽の代表とされる三味線音楽は、江戸時代には劇場音楽として発展するとともに、純粹な演奏音楽としても完成し、また、箏曲ははじめから演奏音楽として歩んできており、この二種が現代でも邦楽の代表になっているので、これについては、次回に詳

連想ゲームではないけれども、邦楽といえども誰でもが琴(箏)・三味線を頭に思い浮かべるに違いない。それほどまでに、琴(箏)と三味線は、邦楽を代表する楽器として知られ、その音楽もまた日本人にとってもっとも身近なものとして存在している。

り、箏は十三絃の絃楽器であって、その演奏法も、琴が微という一種の音、箏では柱という駒を絃にほめこんで音程を調節して演奏するという違いがある。だから、いまお琴といっている楽器は正しくは箏であり、その音楽は箏曲と呼ばれるわけなのである。

## ● 伝統芸能への招待 ●

### 邦楽 — 箏曲と三味線音楽 —

してさまざまな展開を遂げている。その伝統は今日にまで継承され、この両者の音楽を除いて邦楽を考えることはできないまでの勢力を持統してきている。

琴(箏)の音楽を箏曲という。いま一般に箏という楽器をお琴といひならわしているが、本来、琴と箏は別種の楽器であった。琴は中国の七絃琴であ

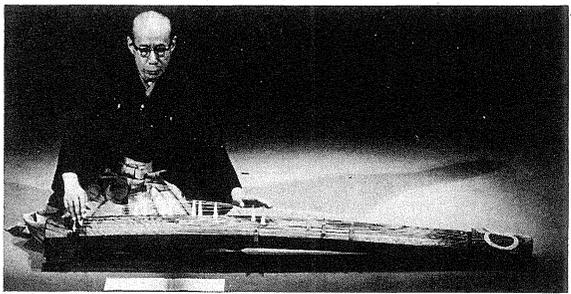
### 高橋秀雄

(文化庁文化財調査官)

には雅楽の演奏楽器の一つとして用いられていた。この箏を独立させて独自の箏曲を創始したのが、九州久留米の善導寺にいた賢順で、これを筑紫流箏曲と呼ぶ。江戸時代に入ると、賢順の弟子の法水からこの箏曲を習った八橋検校が新たな工夫を加えて八橋流箏曲を編み出し、広く庶民の間にも箏曲を普及させる機運を作った。このため、

これ以後の箏曲は俗箏と呼ばれるようになった。

この二者の箏曲は、現在では僅かな人によってしか伝承されていないが、その後、元禄期に至って、生田検校が興した生田流箏曲は関西を中心にしてい



箏曲の演奏

発展し、文化期には、山田検校が江戸で山田流箏曲をはじめ、いまではこの二流が箏曲界の二大流派として並存している。生田流は、三味線音楽の地唄(歌)に箏を合奏させたことから、その内容に器乐的発達がみられ、山田流

は、箏を主体とした歌を中心としたこと、それぞれの特徴が発揮されている。

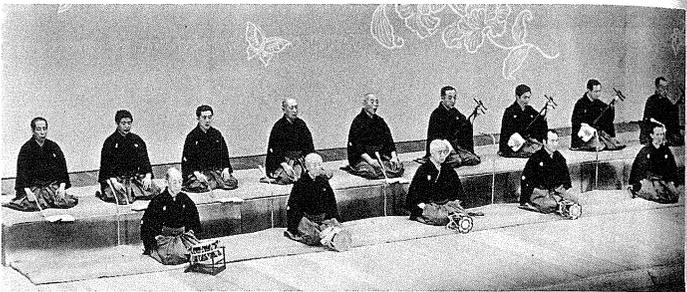
明治時代には、鈴木鼓村の創立した京極流箏曲もあったが、それよりも大正時代の宮城道雄による「新日本音楽」の方が箏曲界に影響を与え、伝統曲の伝承だけでなく、より新しい方向への開拓が進められ、現代日本音楽の旗手としての役割をも果たすようになってきている。

一方の三味線音楽は、箏曲よりもさらにはなやかな展開を遂げている。三味線音楽が劇場と結びついて発展したことにもその一因があるのであるが、とにかくその種類の多いことには驚かされる。

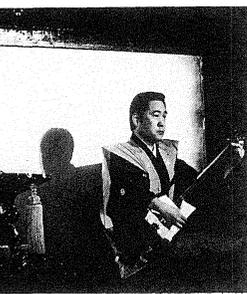
三味線という楽器は、永禄年間(一五五八—一七〇)に琉球から大阪の堺に入ったといわれている。伝来当初、この楽器は琵琶法師によって演奏されたが、やがて一般の人々もこれを手にするようになり、さまざまな音楽の伴奏に用いられて、江戸時代における三味線音楽の一大ジャンルを築きあげた。

日本の音楽は、大別して語り物音楽と歌物音楽に分けられるが、語り物音楽の中に三味線が取り入れられて一大発展をしたのは浄瑠璃であった。浄瑠璃は室町期に発生している音楽で、それぞれの語り口を生かした浄瑠璃音楽を生んだが、竹本義太夫が出現したことにより、それまでの浄瑠璃は古浄瑠

璃と呼ばれるようになり、竹本義太夫の創始した義太夫節が全盛を誇り、人形浄瑠璃の伴奏音楽として浄瑠璃音楽の王座を占めることになった。この義太夫節は、人形浄瑠璃の作品が歌舞伎に取り入れられたことによって歌舞伎の竹本として用いられるようになったが、それ以外の浄瑠璃は歌舞伎と結びついて発展するとともに座敷での演奏音楽としても流行した。歌舞伎の浄瑠璃として代表的なものは、いまは常磐津節、清元節があげられるが、この二流はいずれも豊後節を源流としている。豊後節の始祖は宮古路豊後掾であるが、この豊後節の語り口はきわめて煽情的であつたらしく、大変に人氣を



長唄の演奏



義太夫節の演奏

呼んだものの、風俗を乱すということに弾圧されてしまった。このため豊後節は分派して活動をはじめることになった。さきあげた常磐津節、清元節のほか、富本節、蘭八節(宮園節)、新内節、繁太夫節などがそれであるが、常磐津節、清元節を除いてはほとんど劇場から離れてしまい、繁太夫節のよ

うに地唄の一部にその曲調を残すだけになってしまったものもある。このほか、豊後掾の師であった都太夫一中はじめに一中節、江戸の浄瑠璃である河東節などが語り物音楽として伝承されてきている。

歌物音楽の代表的なものは地唄(歌)と江戸長唄である。地唄(歌)は、上方(京阪地方)の土地の唄という意味で名づけられたもので、上方唄ともいわれる。芸術的な意味での三味線音楽のもっとも古いものは三味線組唄であるが、この組唄は上方の盲人音楽家によって唄いはじめられ、これが地唄の起点となっている。この三味線組唄は本手組と破手組とから成るが、最初にできた本手組の作曲者としては、石村検校、虎沢検校の名が挙げられ、後の破手組は柳川検校の作曲といわれている。この後、地唄(歌)には長唄(歌)、端唄(歌)、あるいは手争物、芝居唄などが生まれ、地唄(歌)の世界を広げていった。箏曲のところで述べたように箏との合奏も行われ、音楽としても大成していったのである。

長唄は、江戸ではじまったが、元禄の頃に上方で盛んとなり、それが再び江戸に戻って大成されたものである。歌舞伎専属の伴奏音楽として発展したが、後には演奏だけの音楽としても流行するようになった。また、この長唄から独立したものに荻江節があり、浄瑠璃の一派であった大薩摩節もいまで

は長唄の中に取りこまれて演奏されている。大薩摩節の例にみられるように、本来は語り物音楽と歌物音楽に分れていたものが、時代を経るとともにその両者が接近し、語り物音楽の中に歌う要素が入りこんできたり、長唄の一部の曲のように語り物音楽のような感じのするものも生まれてきている。このほかにも、三味線音楽として数えあげられるものに、いわば小歌曲ともいってよいものがある。短篇の歌曲を三味線にのせて唄うもので、これにはまず端唄(江戸端唄)があり、これから分化したものにうた沢、小唄がある。さらに都々逸などの俗曲、民謡が都会化されて三味線唄になった俗謡もある。

このように三味線音楽の種類はきわめて多形であり、それぞれの三味線音楽は曲調に微妙で繊細な味わいを示すとともに、三味線も太棹・中棹・細棹など音色の異なるものを用いてその表現を独自のものにしていく特色がある。

近世邦楽として花開いた箏曲と三味線音楽は、いまもお日本の音楽の代表としての地位を占め、多くの人々に愛しまれている。紙数の関係で両者のジャンルに入る種類だけを紹介することになってしまったが、これらの音楽の絶妙な味わいを楽しむためには、是非ともこれらの音楽を聴き比べて頂きたいと願う。

西洋の写実的な近代劇を日本に移植しようとする活動がはじめられたのは明治四十二年のこととされている。この年に二世市川左団次と小山内薫とによる自由劇場が発足し、また、坪内逍遙の文芸協会が演劇研究所を設置して新しい演劇運動に手を染めているからである。のちに築地小劇場を創立して日本のいわゆる新劇を定着させるに至る小山内薫は、この草創期には歌舞伎

## ● 伝統芸能への招待 ● 10

### 邦舞 — その流れ —

#### 高橋秀雄

(文化庁文化財調査官)

俳優であった二世市川左団次と手を組んで新しい演劇運動をはじめたことになったわけであるが、彼は既成の歌舞伎俳優に対して、歌うな語れ、踊るな歩けと指導したといわれている。

このことは、当時の日本の俳優の演技術の実態をよく物語っているといえることができよう。つまり、その頃の俳優といえは歌舞伎俳優がほとんど唯一の専門職業人であり、その歌舞伎俳優

は、俗に「歌」と「舞」と「伎」があるから歌舞伎であるといわれるように、音楽的な台詞、まわしや舞踏的な身のこなしが欠くべからざるものとされているので、小山内薫の説く、ごく自然な日常的な動きや会話は逆に苦手であったのである。

歌舞伎に限らず、それまでの日本で育てあげられた芸能には、そのほとんどにわたって舞踏的要素が色濃く反映している。そのことは、新劇の表現技法術としては不当ではあつたけれども、日本の芸能にとつてはその舞踏的表現が最高の境地の芸として伝えられてきた伝統があつたのである。西洋の感覚でいえば、演劇・舞踏・音楽というジャンルが独立して存在するが、日本ではこの三者が混然と一体になる表現がもつとも大切にされたのである。したがって、日本の芸能史は演劇史とい

子舞・小懸田舞・風俗舞などの名が記録に残されているように、部族の舞踏や地方での舞踏があつたことが広く知られている。

このような日本古来の舞踏に加えて、外来の歌舞である伎楽、舞楽、散楽が流入し、とくに舞楽は平安朝時代の宮廷舞踏として貴族に愛好され、きわめて洗練された芸術性の高い歌舞として完成されるに至る。この舞楽は、宮内庁楽部に伝承されており、また、大寺大社の祭祀歌舞としてその伝統を伝えてきている。

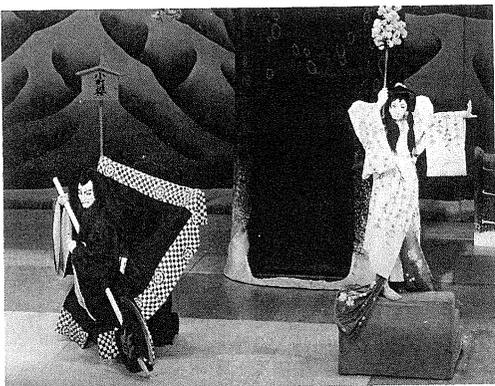
中世になると、大寺院で延年という行事が盛んになる。法会のあとで行わ



上方舞 ぐち

よりも舞踏史だといつてもよいほどに舞踏的表現が重んじられている。

明治になってから、いわゆる西洋の舞踏であるバレエやモダン・ダンス(現代舞)が盛んになってきたので、便宜上、これを洋舞と呼び、日本の伝統



歌舞伎舞踏 関の扉

を有する舞踏を邦舞と称して区別するようになった。それはちょうど西洋音楽を洋楽、日本の伝統音楽を邦楽と分けるのと同じことである。邦舞といえ、一般的に歌舞伎舞踏を基盤とした近世の舞踏を指し、これを日本舞踏とも称しているのが普通であるが、日本

れる一種の芸能大会であるが、延年の舞といわれるように、大衆舞といわれる遊僧の舞、稚児が舞う稚児舞などの舞踏が人気を呼んだ。これなども地方の寺院でいまでもその面影をみる事ができる。

一方、田の行事から生まれた田楽と呼ばれる芸能は、鎌倉時代から南北朝にかけて田楽踊りとして舞踏化され、さらに田楽能を生み出して猿楽能が能として大成するの力を貸した。その頃には曲舞(幸若舞)と呼ばれる舞踏も勢力を伸ばし、田楽能と競い合うようになり、これのうちに能の完成を促している。田楽系統の芸能は、民俗芸能化していまなお全国各地に伝えられている。

散楽を母胎として発展してきた猿楽能は、田楽能や曲舞を取りこんで能として大成するが、この能は一種の歌舞劇であり、舞踏的色彩に富んでいる。武家に愛好され、江戸時代には武家の式楽として重視され、いまも日本の伝統芸能を代表するものとして名が高い能とともに演じられる狂言は、せりふを中心とするので演劇的性格が強いとみられているが、その中には狂言小舞があり、これだけが独立して舞われることもあつて舞踏と全く無縁であるとはいえない。

このように、日本の芸能は舞踏をそ

の伝統舞踏という観点からすると、まだ他にもさまざまな舞踏や舞踏的表現が伝承されているので、邦舞あるいは日本舞踊イコール歌舞伎舞踊というわけにはゆかない面がある。その意味では、邦楽に広狭の二義があつたように、邦舞にも広い意味での用い方と狭い意味での用い方の二つがあつてよいことになる。広い用い方は日本の伝統舞踊全体を指し、狭い用い方は先に述べた歌舞伎舞踊を中心とした近世舞踊を対象とするのである。ただ、歌舞伎舞踊から展開した近世舞踊が、日本の代表的な舞踊になつており、その舞踊を邦舞あるいは日本舞踊と称することが定着しているのは事実である。

さて、日本の芸能史は、先述したようにある意味での舞踊史でもあるわけであるから、まずその流れを概観しておくたい。

そもそも舞踊の発生は、神への礼拝の形式としてはじまるといわれている。日本では巫女が神がかりする状態にその古い姿を求めることができよう。折口信夫は、巫女が神がかりの状態を正気に戻つても繰り返すところに舞踊が形成されると説いているが、いずれに核にすえながら、それぞれの時代の芸能を形成させてきているのであるが、その舞踊的表現はあくまで舞の要素が強かった。舞踊という言葉は、明治時代になつてから用いられるようになったものであり、それ以前の日本では、舞踊を「舞」あるいは「踊り」という言葉で表現していた。「舞(まい)」はまわるといふ言葉から出たもので、旋回運動を意味し、「踊り(おどり)」はおどりあがるというように跳躍運動を指している。この二つのものがからみあつて舞踊が構成されているのであるが、古代から中世に至る日本の舞踊では、そのほとんどが舞的要素を中心としており、踊りの要素はあまり表面に浮かび上つてはいなかった。この踊りの要素は古代から胎動しているのであるが、これが日本の芸能に大きな影響を与え、日本の舞踊を一変させるまでの力を持つに至るのは近世になつてからのことである。庶民の中で行われていた念仏踊りや風流踊りの数々の中に踊りの要素がたくわえられ、そのエネルギーが爆発して、出雲の阿国をその代表とする近世の舞踊が展開するのである。これが近世における歌舞伎舞踊の誕生となり、日本の舞踊の新しい世界が開かれるということになるのであるが、これについては次回に述べる。

前回に述べたように、日本には実にさまざまな舞踊が存在しているが、今日、もっとも広く行われているのは、歌舞伎舞踊とその流れを汲む新舞踊、それに京阪地方の座敷芸として展開してきた上方舞である。このため、日本舞踊という言葉は、一般にはこれらの舞踊を指すものとして用いられることが多い。つまり、日本の舞踊の主流は

## ● 伝統芸能への招待 ●

11

### 邦 舞

— 歌舞伎舞踊と上方舞 —

### 高橋 秀雄

(文化庁主任文化財調査官)

歌舞伎舞踊と上方舞ということになるのである。しかも、歌舞伎舞踊は歌舞伎俳優によって踊られているばかりでなく、舞踊を専門とする舞踊家によっても踊られており、その流派も百を優に越すという隆盛を誇っている。それぞれの流派によって、その振付に特色があるので、その表現は多種多様になっている。

れているが、それ以前の天正年間（一五七三—一五九一）から「ややく踊」とか「かか踊」とか呼ばれた舞踊のあったことが諸書に見られることからみて、出雲の阿国はこの種の舞踊を巧みにまとめあげて一躍脚光を浴び、ついには歌舞伎の始祖としての栄誉を冠せられるようになったのであろう。この「かぶき踊」が成立する底流には、民衆の

歌舞伎舞踊は、本来、歌舞伎の一部であるから、その出発点は歌舞伎と同じである。すでにこの連載6（昭和五十七年十月号）で紹介したように、日本の代表的な伝統演劇である歌舞伎の始祖は、出雲の阿国という女性であるとされている。『当代記』によると、出雲の巫女であった阿国が「かぶき踊」を踊ったのが慶長八（一六〇三）年と



歌舞伎舞踊 汐汲

女方の舞踊は、はじめ「道行物」を中心とし、玉川千之丞や右近源左衛門などが名を残しているが、この「道行物」は、のちの日本舞踊に「道行」という特色のある様式を残したものであるとして注目される。一方、立役の舞踊としては、江戸を中心

に女性俳優の舞台出演が禁止されて、女性の役を男性俳優が演じるようになり、「物真似狂言尽し」を中心とするようになるにつれ、歌舞伎は演劇としての展開を強めてゆくのであるが、その中であつて舞踊は歌舞伎の中の重要なレパートリーとして受け継がれ、女

方の俳優は舞踊を表芸としたので、すぐれた女舞踊の数々が上演されるこ

間で流行した念仏踊りや風流踊りがあり、これらの庶民の踊りを母胎にして「かぶき踊」が成立してゆくのである。このように、歌舞伎はその成立の当初は舞踊であつたのであるが、やがてその中に寸劇をはさむ演劇的要素が加えられるようになり、さらに幕府の統制もあつて、次第に演劇としての道を歩むようになってゆくのである。とく

とになった。女性の役を女性が踊るのではなく、男性が女性を表現してみせるところに女舞踊の工夫が必要になり、各時代の代表的な女舞踊の努力によって、数多くのすぐれた作品が生み出され、それが名作として今日まで伝えられてきた。女性を主人公とする歌舞伎舞踊が多いのはこのためでもある。

舞踊の高手として競いあい、「道成寺」「石橋」などを互いに踊って女舞踊を完成させ、天明期（一七八一—一七八九）に入ると、初代中村仲蔵が浄瑠璃を伴奏とする舞踊劇を大成し、さらには、文化文政期（一八〇四—一八三〇）に活躍した三代中村歌右衛門と三代坂東三津五郎によって「変化物」と呼ばれるパラエティに富んだ舞踊が創られた。このようにして歌舞伎舞踊の演目は質量ともに堆積され、洗いあげられて今日に至っているのである。

これら歌舞伎舞踊は、はじめの頃は俳優がみずから振付をして踊っていたものであるが、後代になるにつれ、舞台に出演することをせずに作舞を専業とする振付師が現われるようになった。振付師の名が番付にみられるのは、宝永七（一七一〇）年のことであるが、それ以前から振付の仕事をする者が存在したことは確かなことであり、次第に振付師の仕事が重要になって、番付にまでその名が載るようになったのである。これらの振付師は、劇場において歌舞伎俳優の振付を仕事とするとともに、一般の人々にも歌舞伎

舞踊を教えることをした。このため町の子女は競ってその門をたたいて教えを乞ひ、観る楽しみから踊る楽しみをも得ることになったのである。これらの振付師は、それぞれ一流を樹てて門弟を養成したが、一方、歌舞伎俳優の方も俳優以外の子弟を指導した。また、大名に出入りをして踊りを教えていた御狂言師と呼ばれる女中心の師匠があり、この御狂言師も町で弟子をとつたので、江戸時代末期から明治にかけて、一般の人々が踊りを習うことが盛になり、歌舞伎舞踊は歌舞伎俳優のためだけの舞踊ではなくなり、いわば日本の舞踊として広く親しまれるようになったのである。こうして歌舞伎俳優ではない歌舞伎舞踊の専門舞踊家が輩出し、それぞれに流派を樹ててお互いに競い合うことになった。したがって、現在の流派は、振付師系・俳優系・御狂言師系の三系統に大別することができ

られた上方舞もその優婉な舞い振りが人気を呼んで、いまでは東京でこれを習っている人々が多くなった。上方舞は、歌舞伎舞踊が劇場中心に発展してきたのに対し、座敷で舞うことを主体に展開してきたところに特色がある。上方舞は、また地唄呼とも呼ばれているように、地唄を伴奏とした舞踊である。地唄は、江戸唄に対して上方の土地の唄ということから名付けられたもので、京阪地方に伝えられている情緒豊かな音曲であり、もともとは座敷の芸として発達してきた。これを伴奏としているから、上方舞は座敷舞としての性格が強いわけである。上方舞はその表現をより内面的に押さえ、人の心の微妙な動きを繊細な技法によって表出しようとする特色がある。したがって、その動きは象徴的であり、舞的要素がきわめて強い。その舞台も、歌舞伎舞踊のように派手な大道具を飾り立てず、屏風を背景にして、両端に燭台を置くというのが普通の形式になっている。燭台の火のゆらめきの中で、静かな動きの中に、典雅な趣をただよわせる上方舞の世界は、日本の美の典型として貴重な存在であるといえよう。



上方舞 越後獅子

日本の舞踊の主流が歌舞伎舞踊であることは、以上に述べたこととおわかりになったと思うが、これ以外に独自の芸系と完成された様式を持つ舞踊として知られているのが上方舞である。テレビの普及でいわゆる関西弁がある意味での共通語になってきたような行

があるように、京都、大阪を中心に行