

に応じて音曲の調子を工夫するべきことが説かれている。

又、たとひ秋暮・三冬陰気なりとも、若、当時の日頭もうら、に、見物衆も群集したる当座にて、人氣・人音なんどのみにて、しみかねたる当座にも、相音の高声を以て、数人の心耳に通ぜしめて、為手一人へ諸人の目・心を引き入て、其連声より風姿に移る遠見をなして、万人一同の感応となる褒美あらば、一座成就の遊楽なるべし。

表現は漢語を多用し難解になったが、演能の場をとりまく状況は世阿弥が芸論を展開し始めた頃と変わらない。傍線部には相変わらず「人氣・人音」にあふれ、「しみかねたる」すなわち能を見る雰囲気になっていない観客がいる。そして、その観客たちの目と心を「為手一人」にひきつけて「万人一同」の感動を生もうとする世阿弥がいる。ざわめく観客との対峙は、世阿弥にとって芸を続ける限り直視しなければならぬ問題だったのである。

おわりに

以上、世阿弥の伝書から、世阿弥による「大所」重視の方針と、ざわめきがちな観客への対応策を読み取ってきた。伝書の執筆を始めた当初である応永七年ごろには、上演が始まってからの当座の工夫を考えていたのが、時代が下がると上演する作品そのもののあり方を模索するようになっていた。

54 だが、世阿弥の周辺では能の演じ方が変化し、世阿弥が追求し

たのとは異なる方法でざわめく観客への対応策が行われるようになっていった。世阿弥最晩年の伝書『習道書』は能の役ごとの心得を説いたものだが、「脇の為手」への注意の中で「昔」と「近年」の違いを挙げている。すなわち「昔」は、シテと二人で十分できるような能は、ワキは一、二人で演じていたが、「近年」では作中人物とは無関係な烏帽子・素襖姿で多数登場し、シテやワキの謡を補佐しているという。つまり、本来は独吟すべき謡を他の役者が助けて音量拡大を図っているのである。世阿弥はこの「近年」の芸態について「心得られぬ」等の強い反発を示すが、裏返せば、実際にはこうした芸態がしばしば見られたことを示唆していると思われる。じつさい、この後、室町時代後期から江戸時代を通して同音や地謡による合唱箇所は増加し、謡の音量は確実に拡大していった。

このように、どうしたら観客に声を届けられるかという問題は役者にとって普遍的な問題であったが、能を自作することを「此道の命」(「花伝第三問答条々」と認識していた世阿弥は、やはり作能の段階で解決法を見出そうとしていたのではないだろうか。世阿弥やその影響下にある作者(長男である元雅等)による新作や改作の方法を探る上で、「大所」をはじめとする演能の場への意識は、いま一度考え直してよい問題であると思われる。

【14】 藤田隆則『能の多人数合唱』二〇〇〇年二月。ひつじ書房。

の充実化を図ったのではないかと述べている。⁹⁾世阿弥の能には歌舞的な演技への強い指向があり、詞章も、筋書きをたどるのではなく美文調の修辞によつて情趣を重視したものになっていったことが従来から指摘されている。美しい文章はそのまま美しい音曲を生み、音曲を伴う「歌」は観客にとつて耳に心地よく、舞台への関心を呼ぶ。「舞」も同様に、細かい所作で構成される物まね芸に比べ、遠くから見て魅力的な芸だといえる。ごく大ざっぱな言い方ではあるが、こうした傾向もまた、世阿弥の「大所」に対応しようとする姿勢の現れととらえることはできないだろうか。

世阿弥の応永十年頃以降の所説の集積である『花鏡』の第七条「時節当感事」には、ざわめく観客を描いた前掲『花伝第三問答条々』とほぼ同意ながら、興味深い差異を含む記事がある。

米田真理
申楽の当座に出て、さし事・一声を出すに、其時分の際あるべし。(…略…)先、楽屋より出て、橋がかりに歩み止まりて、諸方をうかゞひて、「すは声を出だすよ」と、諸人一同に待ち受くるすなはちに、声を出だすべし。是、諸人の心を受けて声を出だす、時節感当也。

この記事では、ざわめく観客は描かれない。シテはすでに登場しているが発声せず、観客は「すは声を出だすよ」と耳を澄ませて待ちかまえており、『花伝第三問答条々』の観客がシテの登場じたいを待っているのとは異なる。さらに、同条の末には、

【9】 注8 前掲論文

【10】 注5 前掲書

又、内にての音曲なども、(…略…)「すは声を出だすよ」と、人の心に待ち受けて、心耳を静むる際より、声を出だすべし。のように、「内にての音曲」すなわち屋内での謡についても前掲記事と同じ表現で述べられる。言い換えれば、同条では、能の観客の中に謡を聴く姿勢が現れているのである。

『花鏡』の執筆開始は『花伝第三問答条々』からさほど離れていないが、いったんの成立は応永二十五年まで下る。¹¹⁾この間に世阿弥は観客に対して謡をかせようとする意識を強くしたらしく、同書には音曲や作詞に関する記事が多く見られるし、同二十六年には『音曲口伝』も成立している。¹²⁾

では、この間に能の観客のほうはざわめくことをやめ、上演前から舞台を注視し、セリフや音曲を聴こうとするようになっていたのだろうか。正長元年(一四二八)成立で世阿弥晩年の代表的著述とされる『拾玉得花』第一問答には、当日の演能の雰囲気すなわち「四気折々、日夜・朝暮、貴賤群集の他少¹³⁾、広座・少座」

【11】 『花鏡』の奥書は応永三十二年だが、同二十八年の奥書を持つ『二曲三体人形図』には「花鏡」の名が見え、さらに同二十五年「花習内拔書」の奥書から「花鏡」の前身たる「花習」なる伝書がすでに成立していたことが知られる。表章「世阿弥・禅竹」補注ほか。

【12】 ただし、『花鏡』音曲口伝』ともに奥書の年次である応永三十一年および同二十六年以後の増補記事があるとされる。表章「世阿弥・禅竹」補注ほか。

【13】 「多少」に同じ。

演技で始まるという世阿弥以後の定型（序破急五段の形式）にあてはまらないことから、当時はシテの登場段がそのまま一曲の中心であり、そのまま終わるような小ぶりの能が演じられていた可能性を述べた。^{【7】}

また、物狂能の場合、古作の能は登場人物が多く、独白や問答での状況説明によって展開されていたことが三宅晶子氏によって指摘されている。^{【8】} こうした観阿弥時代の作風である小ぶりの能、せりふによって展開する能が、従来の活動拠点であった地方の寺社など「小所」で演じられていたことを意識しつつ、「大所」にはふさわしくないことを世阿弥は実感していたのだろう。「大所」向けの能のあり方への模索が、世阿弥による改作や新風の創造へとつながっていったのではないだろうか。

四、「大所」での演能のゆくえ

実は、「大様なる能」の特徴はそのまま、伝書の他の記事で述べられた「脇の申楽」すなわちその日の最初に上演される能の特徴にあてはまる。同じく『花伝第六花修』の第一条「能の本を書く事」には、次のように記されている。

【7】 「初期花伝時代のシテ登場段」〔文学〕隔月巻第一卷第六号。二〇〇〇年十二月

【8】 「元雅の物狂能」〔歌舞能の確立と展開〕。二〇〇一年二月。ペリカン社

ことさら、脇の申楽、本説正しくて、開口より、その謂れとやがて人の知るごとくならんずる来歴を書くべし。さのみに細かなる風体を尽くさずとも、大かたのか、り直に下りたらんが、指寄り花々とあるやうに、脇の申楽をば書くべし。又、番数に至りぬれば、いかにもく、言葉・風体を尽くして、細かに書くべし。

ここに記された「本説正しくて」さのみに細かなる風体を尽くさずは、本稿「三」の冒頭に挙げた「大所」にふさわしい能の特徴と一致している。これは、まずはその日の最初の演目を成功させることが肝要であるという意味で共通しているからであろう。いかなる場であっても、最初の演目は雰囲気はまだ整わないものである。一方、「番数に至りぬれば、いかにもく、言葉・風体を尽くして、細かに書くべし」は、その日のプログラムが進んできてからの能のあり方についてであるが、前掲の古作の能あるいは「小所」の能に通じる内容である。つまり、細部の詞章や所作に凝らないような曲を一日の最初に置き、観客の中に能を見る雰囲気が行き渡ってから、細かい聞かせ所・見せ所を盛り込んだ曲、具体的には観阿弥時代以来の伝統的な芸である物狂能や芸づくしの能を配するわけである。

もつとも、こうした伝統的な芸風の能も全体として「大所」の能に似た傾向を帯びてきたと考えられる。三宅晶子氏は世阿弥が新作した物狂能について、登場人物を減らし、筋を簡略化するとともに、一方自作の曲舞を加える等して、物狂の芸としての歌舞

これ、よかるべし」、すなわち、謡の趣きさえ適合していればよいともいう。要するに「大様なる能」とは、能の詞章を構成する言葉の細部にはこだわらずに、全体の流れを重視したものであることがわかる。

つまり、『花伝第六花修』で述べられるところの「目利・大所」を条件とする能は、本説を最重要視する一方で詞章や所作には凝らないような曲であったことがわかる。言い換えれば、素材となる文学作品に精通した観客が、演能の断片から「ああ、あの話か」と作品世界を想像しつつも、広い場所なので細部を見たり聞いたりはしないということだろう。

一方、これと対極的に述べられるのが、演能の場が「片辺りの神事」のような「田舎」や、「夜などの庭」のような「小所」の場合で、前掲引用文の続きの記事である。

又、小さき能の、さしたる本説にてはなけれ共、幽玄なるが、細々としたる能あり。これは、初心の為手にも似合ふ物也。

在所も、自然、片辺りの神事、夜などの庭に相応すべし。よきほどの見手も、能の為手も、これに迷ひて、自然、田舎・小所の庭にて面白ければ、その心慣らひにて、押し出だしたる大所、貴人の御前などにて、あるいはひいき興行して、思ひの外に能悪ければ、為手にも名を折らせ、我も面目なき事ある物なり。

こぢんまりとしたいした本説を持たないけれども、幽玄で細々とした能がある。これは初心の演者にも似合うし、場所も片

田舎の祭礼や、夜間の演能にふさわしい。ただ、こうした場合に成功したからといって、同じような能を「大所・貴人の御前」や「ひいき興行」(特定の役者を引き立てるための催し)で演じて期待はずれになると、面目を失うことになるという。こうした能は「大様にすべき能」の対極であるから、逆に「言葉・義理にか、」る能だともいえる。

実は、こうした「小所」にふさわしい能こそ、もともと観世座が得意としてきた芸風であった。松岡心平氏は、観阿弥や世阿弥によって新作あるいは改作された数々の曲、たとえば「通小町」(四位の少将)のような懺悔劇や、「融の大臣の能」のような地獄の呵責劇、「自然居士」のような勸進聖の活躍を描くもの、「百万」のような靈験を強調する物狂能、近江猿楽の役者犬王の天女の能といった宗教性の強い演目(歌舞の菩薩が経巻を持って登場し仏法讃嘆の舞を舞う)は、もともと観世座が活動の拠点としてきた寺院での演能から生じたものと述べている。¹⁴⁾

観阿弥以来の大和猿楽の「伝統芸は、物まねを主体とし」「義理」(文句のおもしろさ)を重視するものであった。しかも、こうした能のほとんどは世阿弥によって改作されたが、それ以前の姿はシテの芸のみで構成されていた可能性すら指摘されている。山中玲子氏は前掲『花伝第三物学条々』第一条の記事について、シテが楽屋から登場するとすぐに謡を聞かせており、一曲の最初がワキの

【6】 「夢幻能の発生」(『宴の身体』一九九一年九月 岩波書店)

について分析を始めたようである。

『花伝第六花修』は奥書・年次は記されていないが、応永十年代の世阿弥の能楽観が多角的に投影された伝書で、前掲の『花伝第三問答条々』や『花伝第七別紙口伝』に引き続く芸論である。

同書は能作論を軸としつつも、作品論・演技論・演者論など世阿弥の一座の統率者としての経験から導き出された様々な論を含んでおり、演能の成功を導くための戦略を窺うことができる。

同書第四条では、演者が相当に達者でも「目利・大所」すなわち観客が目利きで場が大庭という条件下でなければ成功しない能の例が挙げられている。

一、能のよき・悪しきにつけて、為手の位によりて、相應の所を知るべき也。

文字・風体を求めずして、大様なる能の、本説ことに正しくて、大きに位の上れる能あるべし。かやうなる能は、見所さほど細かになき事あり。これには、よきほどの上手も似合はぬ事あり。たとひ、これに相應するほどの無上の上手なりとも、又、目利・大所にてなくば、よく出で来る事あるべからず。これ、能の位、為手の位、目利・在所・時分、ことごとく相應せずば、出で来る事は左右なくあるまじき也。

この条の表題（一ツ書）は、演能の成功・失敗について、演者の芸力や芸歴による相應のところを知らなければならぬ、とい

【5】 竹本幹夫「世阿弥能作論の形成」（『観阿弥・世阿弥時代の能楽』）

一九九九年二月。明治書院

う意味である。この条の内容がそもそもは演者の品位論であることが知られる。

本文ではまず、文辞や演技の個々の面白さを追求しない大様な能で、しかも本説（素材）が正統で品位の高い能の存在を挙げる。こうした能は見た目の面白さはさほどでないことがある。また、こうした能は上手な役者に似合わないこともある。たとえこうした能に相應するようなこの上ない上手であっても、演ずる場が目利きのいる「大所」でなければ、成功することはない。結局、「能の位、為手の位、目利・在所・時分」が「ことごとく相應」していなければ成功しないというのだから、かなり厳しい条件である。

ここでの説明は、はじめに「大様な能」が存在し、その曲にふさわしいシテの力量と演能の場を考えるといるものである。しかし、これは新たに能を作る際には「大所」にふさわしい「能の位」の問題、具体的には「文字・風体を求めずして、大様な能の、本説ことに正しくて、大きに位の上れる能」をどのように実現するかという能作論にも直結する。

「大様な能」とは、この記事の前の条に「さして細かに言葉・義理（文句の意味）にかゝらで、大様にすべき能」とあることから、作品としては細かい言葉の用法にこだわらないもので、また、「直に舞い謡い、振りをもする／＼とこだわらかにすべし」とあることから、演技の上でもこだわらないものであるといえる。また、こういった能では、幽玄の姿である登場人物に似合わぬ「硬き言葉」を謡ったとしても、「音曲のか、りだに確やかならば、

曲なれども、なを故実をめぐらして、曲を色どり、声色をたしなみて、我が心にも「今ほどに執することなし」と、大事にしてこの態をすれば、見聞く人、「常よりもなを面白き」など、批判に合ふことあり。これは、見聞く人のため、めづらしき心にあらずや。⁴

いつも同じように演じる動作や音曲なので、観客が「こういうふうにするだろう」と慣れてしまっている。そこで定まった方法にこだわらず、同じ振りであつても軽々と動き、いつもの音曲でもフシや声色に工夫を凝らして慎重にすれば、観客は「いつもよりもいっそう面白い」との批評をすることがある。これは、観客にとつて「めづらしき心」ではないだろうか、と世阿弥は述べている。

この記事は、「花と、面白きと、めづらしきと、これ三つは同じ心なり」という趣旨を述べた段に続くものである。すなわち、身振りや謡い方、演出などについてただ一つの方法にこだわられるのではなく、観客が「めづらし」と感じるような芸の魅力を持ち得なければならぬのだという。これはざわめく観客への対応策として記されたものではないが、演じ方に工夫をこらして注意を引くという点で共通する考え方である。

ただし京都の観客は鑑賞眼が高く、たとえば近江猿楽の役者岩童が小道具に過剰な装飾を施したことから、「棧敷の見物衆の有

しが、其ま、帰られし也」(『申楽談儀』)という具合に、気に入らないものには簡単に背を向けた。せっかくの工夫も方法を間違えれば、たちまち失脚につながるのであつた。

それに、「めづらし」い演出で観客を引きつける方法は、かえって逆効果のこともある。「棧敷崩れの田楽」に関して記した『太平記』巻第二十七「田楽事付長講見物事」は、崩壊の直前に観客が少年役者の軽業に感動してどよめく様子を次のように記している。

サレバ百余間ノ棧敷共怵兼テ座ニモ不蹈、「アラ面白ヤ難堪ヤ。」ト、喚叫ビケル間、感声席ニ余リツ、且ハ閑リモヤラズ。

面白い演技に対して観客たちが興奮し、口々に感想を述べ、なかなか静まらない様子が窺われる。もし棧敷が崩壊せず少年役者の芸が一段落したとしても、続いて行われる芸に対してすぐに注目する観客がどれほどいるだろうか。

大きな棧敷での上演では、多数のざわめく観客の注意を喚起することじたい難しく、いったん集中させたとしても、演技の内容によってはいっそうの喧噪を生み出してしまふ。演能の本番で行う場当たり的な工夫は、リスクと表裏一体なのである。

三、「大所」にふさわしい能の模索

世阿弥は次第に、「大所」という場所や観客層そのものの特徴

【4】 「世阿弥・禅竹」は底本に従い片仮名書きだが平仮名に改めた。

るが、同時に相当な声量が必要であった。役者たちはまず、その場の広さと対峙しなければならなかったのである。

二、ざわめく観客への対応策

そして「大所」での演能においてもつと対応策を要するのは、大勢集まった観客をいかに舞台に引きつけるかという問題であった。

世阿弥のごく初期の芸論で応永七年（一四〇〇）に成立した『花伝第三問答条々』の第一問答には次のように記されている。

神事、貴人の御前などの申楽に、人群集して、座敷いまだ静まらず。さる程に、いかにもく静めて、見物衆、申楽を待かねて、数万人の心一同に、遅しと楽屋を見る所に、時を得て出でて、一声をも上ぐれば、やがて座敷も時の調子に移りて、万人の心、為手の振舞に和合して、しみくとなれば、なにとするも、その日の申楽ははや良し。

神事や貴人の来臨するような大規模な演能において、観客席が静まらないときは、ひたすら静かになるのを待つ。観客が能の始まりを待ちわびて楽屋を見たところへ登場し最初の謡を謡えば、観客の心をとらえて演能が成功するというのである。

しかし、実際にはいくらタイミングを計ろうとも都合よく場が静まるわけではなく、喧噪の中で演能を始めなければならない場合があった。続く記事では次のように記されている。

さりながら、申楽は、貴人の御出でを本とすれば、もし早く御出である時は、やがて始めずしては不叶。さる程に、見物衆の座敷いまだ定まらず、或は後れ馳せなどにて、人の立居しどろにして、万人の心、いまだ能にならず。されば、左右なくしみくとなる事なし。さやうならむ時の脇の能には、物になりて出づるとも、日頃より色々と振りをもつくるひ、声をも強々とつかひ、足踏みをも少し高く踏み、立ち振舞ふ風情をも、人の目に立つやうに生きくすとすべし。これ、座敷を静めんためなり。

その日来臨する貴人が早く来場すれば、すぐに演能を始めなければならぬが、観客席はまだざわついている。遅れて来場する人もいて、観客の心は能に集中できない状態である。そうした時の「脇の能」すなわちその日の最初の出し物では、日頃よりも「振り」や声、足踏みなどを全体に派手にして目立つようにし、観客席を静めるよう努めるのである。

このような観客の注意を喚起するための方法は、世阿弥の初期の芸論においては、上演が始まってから行う、いわば場当たりの工夫として記されている。応永十年代半ばの成立ながら前掲の『花伝第三問答条々』と内容的に直結しているとされる『花伝第七別紙口伝』には、次のように記されている。

いつもの風情・音曲なれば、「さやうにぞあらんずらん」と、人の思い慣れたる所を、さのみに住せずして、心根に、同じ振りながら、もとよりは軽々と風体をたしなみ、いつもの音

この「をよそ六十二三間」というのは勧進芸能における棧敷の標準的な大きさであった。²⁾ 応永二十八年(一四二二)の祇園御旅所における田楽新座の勧進では六十三間、永享五年(一四三三)の糺河原勧進猿楽は六十二間、寛正五年(一四六四)の同猿楽では六十三間の棧敷が設けられた。「棧敷崩れの田楽」として有名な貞和五年(一三四九)六月十一日の勧進田楽の場合も、『太平記』巻第二十七「田楽事付長講見物事」に描かれるところでは「わたり八十三間」という巨大なものだが、『師守記』同日条では「かの棧敷六十余間」と記され『申楽談儀』の内容と一致する。

いま一尺を三三・三センチとし「間の広き事、五尺」で計算すると、周囲は一〇三ないし一〇五メートルである。寛正五年糺河原勧進猿楽の舞台図では橋懸り(楽屋と舞台をつなぐ通路)が舞台の後方へ延びており、観客席は舞台の周囲三方を取り囲むように造られていた。これをおよそ円周の四分の三と考えると、直径四四ないし四五メートルということになる。

『申楽談儀』は続けて次のように記す。

然れ共、近代、七十間余に是を打つ。是は、見聞の人数をあまねく寄せんため也。田楽喜阿は、五十四間より外は打たせざりし也。是は、声かなはぬ者なれば、音曲をよく聞せんがため也。

ここでは二種類の棧敷の大きさに触れている。まず、「近代」

【2】 以下、能勢朝次『能楽源流考』(一九三八年。岩波書店)を参照した。

すなわち同書が記された世阿弥六十歳の応永二十九年以後では、大勢の観客を集めるために「七十間余」もの大きさを造られるようになったという。『太平記』の記述ほどではないにせよ、巨大化した棧敷の出現したことが知られる。反対に「五十四間」という小ぶりの棧敷を造ったのは世阿弥の父観阿弥とほぼ同世代である田楽役者の喜阿弥(正しくは亀阿弥)で、「声かなはぬ者」すなわち声量の少ない役者であったからだという。

『申楽談儀』によれば、喜阿弥は「音曲の先祖」「音曲能斗せし也」と称されるように謡を得意としていた。世阿弥は自らが能の芸風を五つに分類した「五位」にあてはめ、「彼喜阿、五位の声風真中の位」と評している。「声風」とは「声」といっば、縦ひ見風少し疎かなりとも、音感心耳に通じ、曲聞の瑞風、数人の感成す³⁾といい、視覚的な演技が少々劣っていたとしても音曲で観客を感動させるような芸風である。その喜阿弥が世阿弥十二歳の頃から「声損じ初むると申也。一謡と謡い届くること無かし也。声かなはずして、しづやに言はせて、そとく付けし也」という状態であった。すなわち、能の中でシテの独吟部分である「一謡」(一セイ・上歌など一まとまりの謡)を謡い通せず、声量がないので助演者である「しづや」に謡わせ、自分はそれに合わせているだけになってしまったのだ。

大きな棧敷を造営して行う演能は役者にとって晴れの場ではあ

【3】 原文は漢文体。引用は『世阿弥・禅竹』の読み下し文を用いた。

一、世阿弥と「大所」

世阿弥は伝書の中で、演能の場を「大所」とその他に分類している。

「大所」とは文字通り大きな場所の意であるが、それは主として貴人の来臨する「貴所」であり、「目利き」が多く集う「大事の能」(重大な演能)となる。こうした場で成功を収める者が「上手」であり「天下の名望」を得ることができる。

一方、「大所」でない場には、小さな場所である「小所」のほか、「山里の片辺」や「遠国」といった「田舎」や「諸社の祭礼」があり、観客層は「目利かず」もしくは「(いなか)ぬ中目利き」である。

世阿弥が志向していたのは言うまでもなく「大所」での成功であった。上演に対する姿勢も、「大事の能」ではここぞとばかり自分の得意芸を見せることに努める一方、「小所・片辺りの能」では苦手な芸を稽古する機会と考える(『花伝第六花修』)など全く異なっていた。

その背景には、世阿弥と父親阿弥が「天下の許され」を得た役者であったとの自負がある。永和元年(一三七五)もしくは前年の応安七年、観阿弥が京都今熊野で行った演能に、十八歳であった室町三代將軍義満が初めて来臨した。これを機に義満は観世座を後援し、当時藤若と称した少年世阿弥を寵愛するようになる。

大和の地にて他の猿楽座とともにしのぎを削っていた観阿弥の一
座は、京都で成功を収めたのである。

観阿弥の没後、いったん世阿弥の活動記録は見られなくなるが、三十七歳の応永六年(一三九九)、京都一条竹鼻にて義満の後援による三日間の勧進猿楽を興行して以来、京都での活躍がめざましくなる。父子二代で表舞台での活躍を果たし、観世座は名実ともに大和の猿楽から天下の猿楽へと華麗なる転身をとげた。そのことに対する世阿弥の自負は、大和猿楽の他の役者を「田舎の風体」「つゝに出世なし。京中の勧進にも、將軍家御成なし」(『申楽談儀』)と卑下していることに如実に表れている。

將軍の後援を得るということは、単なる名誉の問題ではなく、將軍家および大名家における演能や座敷芸に対する報酬、將軍の機嫌を取る意味での諸大名からの進物、さらに將軍の後援による大規模な勧進能の興行など、収入面で莫大な利益を得ることにつながった。世阿弥にとって、いったん京都での地位を手に入れたからには、貴人の来臨する「大所」での演能を成功させ続けることこそ至上課題なのであった。

さて、「大所」での演能は、將軍をはじめとする貴人に対する配慮はもちろんだが、大きな場所ゆえに生じる様々な問題と向き合わねばならなかった。その一つが、演能の場が大きくなったことで観客に役者の声が届きにくくなったという点である。「大所」での演能である大規模な勧進能の棧敷について、『申楽談儀』は次のように記す。

一、勧進の棧敷數、をよそ六十二三間也。間の広き事、五尺也。

世阿弥の能楽論における「ざわめく観客との対峙」

— 当座の工夫から新たな能作へ —

Zeami's Prospects on Confronting Noisy Audiences
— An Immediate Devising Extends to a New Play —

米田真理 (朝日大学 日本語研究室)

Mari YONEDA

Department of Japanese, Asahi University

はじめに

現代の能舞台は、能楽堂、すなわち音響に配慮された大きな建物の中に収まっている。野外で上演される場合も、拡声器等の設備を用いて観客に声が届くよう配慮されている。しかし、近世以前は能や狂言は常に屋外で演じられ、役者の声は風や湿度といった自然の影響をまともに受けて拡散し、観客まで届くことが困難であった。そのうえ観客もまた、素直に謡に耳を傾ける者ばかりではなかったのである。

能の大成者である世阿弥(一三六三?～一四四三?)の少年期、

父観阿弥の演能を三代將軍義満が鑑賞し、貴人來臨の嚆矢となった。場所の規模も心構えも大きな演能が行われるようになり、同事に大きくなった観客のざわめきと対峙して、世阿弥はいかなる対応策を練ったか。伝書の記述をたどりつつ考察したい。

なお、引用は表章校訂『世阿弥・禅竹』(日本思想大系、岩波書店、一九九五年)に拠り、^[1] 語句の解釈等も同書の頭注等を参照した。

[1] 引用にあたり底本と校合本を区別する「」等の記号を外した。