

狂言を教育に生かす —古典演劇教育の実践を通して—

金 久 寛 章*

大阪市立咲くやこの花高等学校演劇科（狂言）

Educational benefits of Kyogen in classical theater courses

Hiroaki KANEHISA

Sakuya Konohana High School

Summary The present treatise, based on my class experiences of a Kyogen practice course in a high school, intends to explore educational values of Kyogen, which is one of Japanese traditional performing arts, and discuss teaching materials and methods useful for general education.

The basic object of Kyogen lessons in our Department of Theater is not only to teach the students how to appreciate Kyogen but also to make them understand how the traditional Japanese culture seen in Kyogen was built up by our people in a long span of history. Kyogen will bring them to realize their personal growth through their experiencing the traditional culture of Kyogen in a modern day-to-day setting.

Kyogen as a classical theater is a comedy full of laughter induced by human foolishness and robust spirits of ordinary people. Kyogen beautifully depicts subtleness of human spirits that all Japanese actually come across today and feel sympathy with. To understand Kyogen is to deepen your understanding of humanity. Participation in a class or presentation of Kyogen will help you understand yourself better. We will learn self-reliance and self expression through Kyogen lessons, come to know our presence in relation to others, and see our future figures in a new light through participation in a presentation. These things should all add up to give useful clues for a better life to the students on their way to ego development.

Thus, the present treatise first describes the objects and class materials of Kyogen lessons and reports responses heard from the participating students. Secondly, the meaning of learning Kyogen is considered. Thirdly, some proposals to put those educational theories into practice are made.

Keywords: Kyogen, education of classical theater, Japanese traditional performing arts, a lesson, gain of the profound meaning of Japanese language, melody of Japanese language, interactive spirit, stage is daily life

狂言、古典演劇教育、日本の伝統芸能、稽古、ことばの獲得、日本語のメロディ、あどう心、舞台は日常

はじめに

本稿は、筆者がこれまで7年間にわたって携わってきた、大阪市立咲くやこの花高等学校演劇科⁽¹⁾における授業（「狂言指導」）の実際を分析・考察することを通して、日本の伝統芸能の一つである狂言の「教育に生かすための内容と方法」を明らかにすることを目的としている。

咲くやこの花高校の演劇科で行われている「演劇教育」⁽²⁾は、演劇の有する精神やメソッドを通して、生徒

の様々な人間形成を促すことを企図している。具体的に言えば、それは演劇の稽古や上演を通して、生徒の豊かな情感、創造力、表現力、および確かなコミュニケーション能力を引き出し育てることによって、彼らの人格形成の根幹を培うことが目指されている。つまり、ここでは「劇を上手に演じるための技術」の育成よりも、「演劇を学ぶことを通しての、生徒の自己確立」が重視されている。その点でそれは、演劇人を養成する俳優養成所の教育とは一線を画するものである。

*Email: glaucoma@xj9.so-net.ne.jp

〒661-0979 尼崎市上坂部3-35-1 クレメント102

1997年から2010年まで、大蔵流狂言方能楽師・安藤伸元（重要無形文化財総合認定）に師事。その後独立し、現在に至る。

狂言の授業は、こうした理念と目的のもとで設けられた専門科目の一つとして、「伝統芸能」という科目名で設けられている。その目的は、日本の伝統芸能を日常的に経験し体感させることによって、単なる鑑賞の域を超えた日本文化の理解と人間的成長を生徒にもたせようとする点にある。

そこで本稿は、まず授業の目的と内容、生徒の反応について述べ、次に狂言を学ぶことの意味について考察し、そのうえで将来的にこのような教育がいかに展開されるべきかについて若干の提案を試みる。

1. 授業の導入的展開

(1) 学びの主体化を目指す二つの問いかけ

授業は、講義と実技指導を織り交ぜた形式で展開される。2年生を対象として、毎週1回、生徒40名を2班に分け、それぞれ50分×2コマ＝100分ずつの連続授業として通年行われ、年度の最後には能舞台での上演をもって締め括られる。

演劇科に入学してくる生徒は、将来的な進路はさておき、少なからず演劇的なものに興味と憧れを抱き、舞台に立って自己表現をしてみたいと考える若者たちである。そんな彼らに毎年度初めに問いかける言葉は、「あなたはなぜ舞台に立つのですか」、というものである。これまでただ漠然と感じていた演劇的なものに対する思いを改めて問われた彼らは、皆一様に困惑する。舞台に立つということは、自らの存在を懸けて自分を表現することである。上記の問いかけを言い換えれば、「あなたは誰ですか」ということである。

演劇教育は、普通三つの内容⁽³⁾から成る。一つは劇を作ること、二つは劇を観たり学んだりすること、三つは演劇の手法を用いて「人の生き方を知る」ことである。人の生き方を知り、より良い人生を送るには、自分を知り、相手を知り、人間を知らねばならない。彼らが学び始める古典（狂言）には、時代を経ても変わることのない日本人の普遍的な規範性が備わっている。そのため彼らは、それを稽古する段階において、将来経験するであろう人と人との関係性⁽⁴⁾を疑似体験することになる。その都度、彼らは自分を振り返り、「あなたはなぜ舞台に立つのですか」といった上記の質問を自問自答しながら、自分とは何かを探ることになる。

次に、「センスとは何か」と問いかけてみる。センスとは一般的に、物事の微妙な感じや機微を感じとる能力・判断力、感覚、感性などを指しているが、その力は一体どのようにして養われるかということまで

は、彼らの思いは巡らない。

一般的に広く社会全般を覆っている「古典伝統的なもの」⁽⁵⁾への認識は、堅苦しくて難しい、素人には近寄れないもの、選ばれた人間のみが取り扱う特殊なもの、マニアックな趣味や道楽の匂いを漂わせるもの、わざわざ勉強しなければ分からないもの、日常生活に関係のないものなどといった、およそ好ましいとは言えないものである。また昨今マスメディアやインターネットから提供される情報⁽⁶⁾も、そのほとんどが上記の印象を払拭させるものにはなり得ていない。そればかりか、「古典伝統的なもの」の格を無用に押し上げ、それを敬遠するように仕立て上げているようにすら思われる。なまじ「古典伝統芸能」という言葉を作ってしまったばかりに、その言葉の枠に押し込められ、まるで美術館に展示された骨董品のように、観客は拝観料を払い、ガイドブックを片手に、わざわざ足を運んで有難く見させていただくというような印象を醸し出している。

これに対して、海外を訪れると、その国その地域に根差した古典伝統的な風習や建築物が、人々の生活の周りにごく自然に在りのままに存在している様子が窺える。自然に在るということは、自然に影響を受けるということである。そこで生活する人々は日常的に古典から影響を受け、それが土台となって思想や価値観、情感が育まれるのである。つまり、「古典が人間を育成する」のであり、その確固たる土台を持った人間の物事を見極める力が「センス」というわけである。これらの説明を加えた上で、この授業を通して「自分が何者であるか」を探り、「センスのある人間」を目指しましょうと生徒に呼びかけると、明らかに興味関心を抱いて授業に取り組む様子が窺える。

(2) 謡と舞の稽古

① 芸能の原点は「祈り」

狂言の授業はまず謡を習得することから始まる。謡を稽古することによって、母国語である日本語のリズム（運び）と言葉のキレの好きを手に入れることができ、また強く安定した「声」を養うことができる。そのため授業の始めには、毎回必ず狂言小謡「雪山」⁽⁷⁾を一緒に歌うことにしている。この謡は、平安時代に「小倉百人一首」に採られた、光孝天皇⁽⁸⁾の「君がため 春の野にいでて若菜つむ わが衣手に雪はふりつつ」を本歌とした世阿弥の詞とされており、廃曲となった能「雪山」のうち、上記部分が狂言小謡として残ったものである。その内容は次の通りである。

春が来る度に 私の大切な人の無事を願って若菜を摘んでいると 空から雪が降ってくる 最初は払っていたがふと思い直して 大切な人を想って雪の山を作ることにした 大きな雪山をたくさん作りたいから 雪よどんどん降ってください

この謡を説明する際、歌詞の中の「君」と「祝う」という二つの言葉が重要になってくる。生徒に「あなたにとって大事な人は誰か」と質問すると、そのほとんどが「お父さん」「お母さん」「お爺ちゃん」「お婆ちゃん」「兄弟」「友人」と続き、「親戚」「先生」「ペット」にまで範囲が及ぶこともある。そうした自分にとってかけがえのない人たちの事を「君」と呼ぶのである。また、「祝う」という言葉は「入学を祝う」「出産を祝う」「新年を祝う」など、何かめでたい事があった際にそれを喜ぶ気持ちを表しているが、この謡では自分にとって大事な人が「事故に遭わないように」「怪我をしないように」「病気になるないように」といった無事を願う気持ちを表している。日本語は言葉ひとつにたくさんの意味や感情が込められており、その思いをきちんと理解し「声」に乗せることが何よりも大切である。言葉は単なる記号の連続ではなく、一文字一文字、一言一言に歌い手の思いが込められているのだと気付くと、生徒は情景を想い描きながら、大切な人に思いを巡らせながら、情感豊かに「雪山」を歌い上げるのである。

謡には「雨垂れ拍子（ハツ拍子）」⁹⁾という特有のテンポが存在する。雨垂れ拍子は読んで字の如く「雨」が「垂れる」拍子である。建物の屋根に降った雨は軒先へ集まり、やがて雫となって地面へ落下する。雫の落下は一定の速度ではなく、落ちるに従って次第に速度を増す。そして勢いを増しながら落下した雫は、まるで溶け込むようにジワッと大地へ浸透する。雫を歌い手の「声」とするなら、大地は聴く者の「心と体」である。一滴一滴がいかに大地に浸透していくかというところまで想像しながら歌ってみると、言葉と拍子がピッタリと納まるのが実感できる。また、雨垂れ拍子は、西洋の楽譜記号のように絶対的に速度が決められているわけではないが、大まかに例えると「子守唄」のテンポであると言える。母親が赤ん坊を寝かしつけるために背中を叩く際の、愛情のこもった優しい手つきが奏でる、あのテンポである。どこか懐かしく、心が沈静化するようなこの拍子と共に、言葉の一つ一つを大切に声に乗せることで、聴く者の心と体に、歌い

手の「祈り」が見事に沁み込んでいくのである。

② 声をつくる

声は大きく2種類に分けられる。「天に昇る声」と「地を這う声」である。前者の代表的な例は西洋キリスト教の「讃美歌」や「聖歌」である。これらは言うまでもなく、天におられる神をたたえる歌であり、その歌声は天高く放たれ、やがて神が呼応するかのように頭上に降り注ぎ、人々を包み込む。これがオペラやクラシック音楽の原点であり、近代以降の日本の唱歌も、これに倣って音楽教育が展開されているものと思われる。それに対して、後者の代表的な例は「声明」である。声明は、6世紀の仏教伝来とともにインドから中国を経て日本にもたらされ、平安時代に発達した。それは、天台宗や真言宗をはじめ各宗派で作られ、後の謡曲、浄瑠璃、民謡など、日本の伝統音楽の原点になったものである。その歌声は、低く裾野が広がるように地面を這い、やがて聴く者の体の中心（腹）を共鳴させる。どちらも神仏に祈りを捧げ、人々の声を届けるために歌われるものであるが、後者の声が大地を揺るがすように発声されるのは、日本の神々は主に大地（自然）に宿るとされるからである¹⁰⁾。室町時代に成立した狂言も、この影響を多分に受けており、音楽である謡だけでなく、演劇的なセリフにまで及んでいる点が、狂言の確かな演技を支えているのである。日本人の声は元来地を這う声であり、こうした発声においてこそ、日本の言葉は生き生きと表現される。その点から見ると、生徒たちがこれまでの音楽教育において西洋的発声しか教えられなかったことは実に勿体ないことである。西洋的発声と日本的発声のどちらが正しいということではなく、宗教観や自然観の違いによって発声法が異なるということをまず意識させることが大切なのである。

狂言小謡「雪山」の歌詞の横には「上」「ウ」「ハル」「シオル」など様々な文字が添えられているが、これらは西洋音楽理論で言うところの演奏記号にあたるものである。こうした指示は他の謡にも多く見られるが、ここでは「雪山」に見られる代表的な4つを紹介しておく。

ア.「上」は「上の調子」で歌いなさいという指示であり、主に歌い始めの音の高さやそれに伴った音階を表す。「上」があるということは「中」「下」もあり、文字の印象の通り「中」「下」よりも高らかに、華やかに、勢いよく歌い始めなさいということである。とはいえ西洋音楽のように絶対的に音高が

決められているわけではなく、その時の歌い手の心情や表現の具合によって様々な「上」で歌い出され、あとは相対的に音が変化するのである。

- イ.「ウ」は「浮かす」である。音を浮かすとはあまり聞き慣れないが、次の音に向かって瞬間的に上げるのではなく、水底の泡が水面に浮かんでくるように、徐々に音を迫り上げなさいという指示である。
- ウ.「ハル」は「張る」「晴る」であり、気持ちを張り、声を張って、晴れやかに歌いなさいという指示である。
- エ.「シオル」は現在の言葉ではあまり馴染みがないが、漢字にすると「撓る」と書き、「しなわせる」「たわめる」という意味になる。竹藪に強風が吹きつけると、強くしなやかな竹は折れることなく弓形状に放物線を描いて湾曲する。ここは曲の中で最も歌い上げる部分であり、上記のようにイメージして歌うことが大切である。能・狂言の演技で泣く所作のことをシオルと言ったり、「萎る」「霑る」と書いてしみじみとした感じを出す、表現をしっとりさせるという意味としたりすることもあるが、ここでは最初の「撓る」が正しい。

これらの指示は西洋音楽理論からすると、非常に曖昧で解り辛く、これから稽古をしようとする生徒たちを迷わせることになり兼ねない。しかし、この曖昧さこそが古典を古典たらしめている所以であり、懐の深さであると言える。もちろん基本となるテンポや調子は存在する。しかし、歌い方に厳密な正解はなく、いかに歌うかという部分は歌い手ひとりひとりの表現の具合にすべて任されている。どれだけイメージできるか、どれだけ思いを巡らせられるか、そしてそれをどう伝えるかが重要なのである。自分の思いに忠実に歌えるのであるから、歌い手にしてみればこれほどの確かな指示はなく、10人いれば10通りの雪山の謡が生まれる。言い換えれば「歌いたい者が歌いたいように歌える自由さが古典の命」ということである。そのことに気づくと、生徒の声は確かな輪郭と明らかな志向性を持って、情感豊かに大地を揺らし始めるのである。

③ 体をつくる

「小舞」は謡に舞がついたものである。謡の最初の一節だけを舞い手が歌い、残りは後ろに並んだ数名の地謡が歌う。舞い手はその謡に合わせてたった一人で舞を舞うのである。能の一部分を舞う「仕舞」ほどの

重厚感はないものの、祝う心・遊び心・恋心・弔う心・洛中洛外の風景などが、中世室町の時代に流行った小謡や、能から抜粋した謡などで情感豊かに多種多様に表現される。また小舞は、文字通り舞の小作品という意味で、短いもので1分、長いものでも3分程度のものが大半である。狂言は能と比較すると写実的なセリフ劇と言われるが、その演技には、能と共通の舞踏的・音楽的技法が多く見られ、それを体得することで豊かな表現が可能になる。前述の小謡「雪山」にもこの小舞が付随し、謡がひとしきり歌えるようになると、次にこの舞を稽古することになる。稽古するにあたって重視すべき点を挙げると、以下のようになる。

ア.「構エ」とは立ち姿勢のことである。一切の無駄を削ぎ落した立ち方であり、すべての所作の出発点になるものである。具体的には、足裏でしっかりと床を掴み、重心を下げ、胸をひらき、目線を真っ直ぐに保つ。手は指先まで意識して揃え、肘を外に張り体側に添わせる。あらゆる震動を吸収するように膝を柔らかく曲げ、からだ全体を前傾させる。そうすることで、体軸を感じながら臍下丹田にすべての意識が集められ、余計な緊張が取れて、体の歪みが軽減されるのである。また骨盤が真っ直ぐになるので内臓が正しい位置に収まり、鼻呼吸によって深く自然な呼吸になる。明瞭な声と明快な所作を生み出すには、体はいつでもすぐに反応できる状態を保っていなければならない。

イ.「運足」とは足の運び、歩行のことである。運足は能舞台における舞の基礎になるもので、簡素な能舞台ではその一足の動静が表現を大きく左右する。副次的に手を動かしたり、扇をいろいろ扱ったりもするが、基本的に運足の遅速、緩急、強弱が織りなす舞踏的リズムが舞の主体となる。それが謡のリズムとつかず離れずの形で絡み合うことで、複雑な面白さを生み出すことになる。

ウ.「型」の体得について。ここで言う「型」とは手や扇、運足を伴う「振り」のことで、「巻指シ」「角取り」「指シ開キ」「雲ノ扇」「回り返シ」「左右」など、舞い手の心情や体の美しさを過不足なく表現するための基本形のことである。

エ. 舞は謡それぞれに独自の振りが存在するものの、そのほとんどは上記の単元的な「型」の連続で構成される。簡単に言えば、ひとつひとつの小さなブロックの集まりで成立っているわけである。そ

れぞれの型を的確に表現することが求められるが、単にそれらが点々と並んでいるのではなく、一曲全体の流れを意識しながら繋げていくことが大切なのである。

小舞を稽古する目的は、生徒の心と体を自律させることにある。舞の型は、直接的に何かを表現するものではなく、その一連の流れの中に、舞い手の心情なり人柄を投影し、謡の趣と相まって、人間そのものをさらけ出すものである。それは、上手く見せようと自分を飾っても、後ろめたいことを隠そうと誤魔化しても、知らぬ間にその心の内が滲み出て逡巡させるものでもある。そのため生徒は、自分の内面を探ることになり、思春期の多感な心の内を省みて、改めて自分の存在を知ることになる。それにつれて彼らは、自分と周囲の関係を考え始め、空間を捉え、物事との距離感をつかもうとするようになる。一連の流れを読み、全体像を把握しようとするようになるわけである。つまり、自分自身を客観視し、管理し始めるのである。小舞を稽古するということは、自分の「有り様」を見つめ直し、「在り方」を模索する手掛かりになるわけである。

演劇科の授業にはダンス（踊り）が採り入れられている。主にクラシックバレエやモダンダンスを基礎訓練として、舞台発表では創作舞踊として上演されている。その目的は、豊かな感情表現と肉体の解放にあり、その結果、10代の溢れんばかりの情熱と、ほとぼしるエネルギーに満ち満ちた、実に清々しく見事な表現が生み出される。そこで生徒に、『踊り』と『舞』の違いは何ですか」と質問する。同じダンスの部類とは言え改まってこう問われると、なかなか答えられないものである。その違いについて古典芸能評論家の小山観翁⁽¹⁾は、『古典芸能の基礎知識』の中で次のように述べている。

「踊り」は、人間が心の存在に拘束され、統轄されてはいるけれども、ギリギリ一杯、その管理下から肉体を解放してやった姿と、われわれは理解する。このゆえに、踊りの第一条件は、肉体の優先であり、心の拘束からの解放である。そこになんの理窟もない。ただその動きをたのしむだけでよいのである。

これに対して「舞」は、心が肉体を、完全に支配しないと成り立たない。舞の本質は、心が肉体を厳しい管理下に置いて、一つずつの動きを整理し、検討し、洗い上げて、はじめて完成するものである。ここに「踊り」と「舞」の、本質的な相違があるのである。（小

山観翁、1983、101）

上記の説明から、肉体躍動の快感を追及することのみに集中するのが「踊り」であるとするなら、その対極にあるのが能楽（能と狂言）の「舞」ということになる。同じダンスでも心と体の関係によって性格が異なるというのは、実に興味深いことである。

次にこの説明をしたうえで、さらに生徒に、『練習』と『稽古』の違いは何ですか」と質問してみる。どちらも芸の上達に欠かせない訓練であるということは、感覚的には何となく分かっているが、その違いについては不明瞭である。その答えは、「心が肉体を支配しているかどうか」の違いである。「練習」は、その対象となるものの仕組みを知ったり、段取りや順番を覚えたりすることを目的として、同じ動作を繰り返すことである。そこに心の介入はなく、ただ反復して体に入れるだけで良い。対して「稽古」は、その練習で培った体を駆使して、心の赴くままに表現し、試し、それを磨いていくことである。あくまで心が優先され、心が主体となって芸が上達していくのである。これまで漠然と捉えていたことがこのようにきちんと整理され、理解されると、生徒の目的意識がはっきりして、集中して稽古に臨めるようになる。最初は訳も分からず、おっかなびっくりで舞い始めた生徒も、ある程度稽古を重ねると、上記の作用が働いて、次第に凛とした立ち姿（構工）を見せてくれるようになるのである。このことから、小舞の稽古は、心と体の関係を探る最適な方法であると言える。狂言における「構工」とは「心構工」のことであり、「体をつくる」とは「心をつくる」ことに他ならない。

2. 狂言の稽古

(1) ことばの獲得

狂言のセリフには、独特の言葉の運び、リズムが存在する。それが「二字上り三段起シ」である。これは狂言セリフを言う際に、その文章のアクセントとイントネーションを表した法則のようなものである。例えば『これは／この辺りにすまい／いたす者でござる』というセリフの場合、言葉の二字目である下線部においては、微妙な抑揚をつけて、前の音よりも高く発音することを指示している。文章の三段目である『いたす者でござる』においては、一・二段目よりも明らかに引き起して発音することを指示している。言葉の二字目を上げるのは、セリフが進むに従って音声の調子が下降するのを防ぎ、セリフに感情を乗せやすくするためである。また文章の三段目を引き起すのは、セリ

フの目的を明確にするためである。日本語は文章の最後の述語によって意思が決定されるため、それがきちんと聞き取れないと意味が伝わらないからである。

「ことば」を相手に届けたいと思うとき、それがどのような軌跡を描いて相手のもとへ届くのかということを想像してみるのには、明確な演技をするうえで有効な手段である。例えば上記の「二字上り三段起シ」を生徒にイメージしてもらうのに、陸上競技の三段跳び「ホップ・ステップ・ジャンプ」を持ち出してみる。これは言うまでもなく、連続した三つの跳躍による飛距離を競う種目であるが、まずホップでそのセリフの色⁽¹²⁾と勢いを決め、次のステップで呼吸とテンポの調子を調べ、最後のジャンプで感情の解放と共に大きな跳躍を見せ、緩やかな弧を描きながら美しい着地を決める、という具合である。三段跳びは最後の着地が決まってこそ、良い記録が望めるというものである。セリフとしての日本語のメッセージも、演者の狙った着地点（観客）に確実に着地することで有効になる。そのため演者は、自ら発したセリフを狙った着地点へ誘導できるよう、語尾には細心の注意を払わなければならない。また、たとえ狙った着地点に誘導できたとしても、勢い余って語尾が不明瞭になったり、失速して着地前に消えてしまったりでは、せっかくのセリフが台無しである。しっかりと着地点を見極め、語尾が流れないように、両足で踏ん張って、確実に着地させることが大切である。この「二字上り三段起シ」は、演出意図や演者の感情の変化に伴い、微妙に変化をしながらも、狂言一番の口開きから幕入りまで繰り返され、狂言セリフ全体のリズムを構成している。つまりこの「二字上り三段起シ」のリズムに裏付けされたセリフ回しであれば、多少の変化を加えたとしても、演目の大きな流れは乱れることはない。また、聞く者の耳に心地よく、音楽的な日本語のメロディーとなって働きかけるということにもなる。

「狂言師は風景をつくる」と言われる。演者は三間四方の簡素な能舞台で、明るい⇔暗い、温かい⇔寒い、屋内⇔屋外、雑踏⇔静寂、恐怖⇔平穏などの状況変化を、また、権力者⇔庶民、男⇔女、老人⇔若者、善人⇔悪人など、さまざまな人物像を演じ分ける表現力が求められるのである。それには謡と舞で培った確かな声と身体性が求められるが、まずそれ以上に、演劇的に整理され、しっかりと感情移入された「ことば」が必要である。たとえば狂言に登場する人物達は、実にさまざまな対象に向かってセリフを投げかけるが、その例を次に挙げる。

ア.「名乗り」とは、舞台に登場して、まず観客に向かって、自分が何者で、これから何をするのかを自己紹介することである。役の人物を印象づけ、演目の色を決める重要なセリフである。

イ. 相手役との「対話」。相手役との関係性や心理的駆け引き、感情の変化などを表現する。狂言は基本的に相手役との対話によって物語が進行する。そのことばのやり取りが狂言の笑いを支えている。

ウ.「独白」または「傍白」。独り言である。独白とは自分自身の考えや感情を吐露し、自らに問いかけること。傍白とは対話中に相手には聞こえないという約束で横を向き、独り言のように言うこと。狂言には独演で物語の大半を進行する演目も多く、演者の力量が特に試される。

エ.「呼びかけ」。見える見えざるに関わらず、特定の相手に向かって声をかける。物理的にも心理的にも、相手との距離や方向の感覚が重要になる。例えば、道行く相手呼び止めて、目の前の相手に向かって、大河の対岸に向かって、闇の向こうの不審物へ、などを演じ分けることが重要である。

オ.「語り」。物事の起源や人物の歴史、身分の謂れなどを説明した一連の言葉を、抑揚、緩急、間などを意識しながら連ねていく。セリフとは異なる、より強く訴えかける言葉の明瞭さが重要になる。一つ一つの言葉を、まるで漢詩や和歌でも吟ずるように高らかに朗唱することによって、説得力のある豊かな表現が可能になるのである。

狂言のセリフは、長年月にわたって洗練され、音楽的な心地好さと相まって無駄がなく、明朗にテンポ良く発声される言葉として表現される。それは、日本語の美しさ、メリハリ、キレの良さを与えてくれるものである。そのようにして得られたセリフ術に感情がうまく乗ることで、その人にしか語ることのできない「ことば」が生まれる。狂言師のセリフを聞いてみると、その中に温度⁽¹³⁾があり、味わい⁽¹⁴⁾があり、色合い⁽¹⁵⁾を見、香り⁽¹⁶⁾を纏っているように感じられることがある。観客は、演者のことばに五感を刺激され、つつい耳を傾けてしまうのである。前述の「狂言師は風景をつくる」とは、演者の心と体を伴ったことばによって、聞く者の心の中にそれぞれの風景を想像させるということである。狂言を稽古することで得られることのひとつは、上記のようなさまざまな状況の変化に対応し、自分というものを的確に表現するための、自分

にしか語ることのできない「ことば」を体得することにある⁽¹⁷⁾。ことばは相手に耳を傾けてもらい、受け取ってもらってはじめて有効になる。狂言にはそれを可能にするヒントがたくさん詰まっている。

(2) 型の獲得

一般的に演劇の世界では、「他人と同じことをしてはならない」という暗黙のルールがある。それは集団の中で、自分の存在を観客に印象づけねばならないし、また常に新しい表現を創り出さねばならないからである。そしてこれは演劇に限らず、音楽、美術をはじめ、芸術行為全般に言えることである。昨今では、「個性の尊重」「オンリーワン」という言葉が独り歩きを始めている。「自分は特別な存在でなければならない」「他人と違うことこそが正しい」という風潮が幅を利かせ、一種の強迫観念を植え付けかねない様相が見受けられる。そのため、自分のやり方に固執し、周囲を察せず協調性のない人間が増えているように感じられる。

狂言にはさまざまな「型」が存在する。泣く・笑う・考える・寝る・飛び越える・酒を飲む・食べる・祈る・お辞儀をするなどの型が、過去の名人上手たちによって長年月に亘って試行錯誤され磨かれたことで、一切の無駄な動作が削られて、誰がやっても的確に表現できるものへと結実している。「構え」「運足」「二字上り三段起シ」なども、大きく捉えれば型ということになる。演劇の世界から見れば、こうした型は「抑制」と捉えられ、自由な表現の邪魔になるものと思われ兼ねない。しかし実際は、同じ演目を違う演者が演じたとしても、決して同じ演技にはならず、むしろ抑制が効いていることで、表現が明確になり、役の感情も見事に解放されるのである。抑制（型）が演技の骨格を作り、演者はその中で、感情をぎりぎり一杯解放することで個性が光るのである。狂言という古典演劇においても、演者は自分という「個」を役に投影して観客に印象づけねばならないし、常に新しい表現を模索し続けねばならない。上記の言葉を狂言に置き換えるとしたら「他人と同じことをできなければならないが、その上で他人と同じことをしてはならない」ということになる。「他人と同じことをする」とは周囲と和して足並みを揃えることである。「和」があるからこそ「個」が生まれるし、「個」が生きているからこそ「和」が広がる。個性を伸ばそうと思うのなら、思い切って一旦抑制をかけてみるのが重要である。

(3) 役を演じるということ

演劇は生き方を再創造する。それは、人の在り方を再確認しようとする活動であり、人（間）再（生）の営みである。「演技とは自分から出発して他人の皮を被ること」とは、劇作家・久保栄⁽¹⁸⁾の言葉であるが、劇作家・秋浜悟史⁽¹⁹⁾はこの言葉を「他人（役）の中に自分を探す仕事は演技である」と言い換えた。自己表現（演技）とは、自分とは何かを、自分の体を使って表すことであるが、「自分とは何か」ということは結局自分で見つけるしかない。教えられてできることではないのである。それならいっそ、とにかくにも他人の皮を被ってみて、そこから自分を見返すことで本当の自分らしさを発見してみてもどうかと言うのが、秋浜悟史の教えである。

狂言の稽古は、師を真似ることに尽きる。それは、構えや運足、発声の仕方など、身体的なことに止まらず、普段の発言や人との接し方、物事の捉え方や価値観、美意識など、師という人間そのものを盗む作業である。一旦自我を抑え、人格を養う土台を作る作業と言っても良い。そこに疑問や感情を挟む余地はなく、あるのは互いの信頼と師への憧れだけである。狂言という古典を土台として人生を歩んできた師という存在は、正しく日本人の普遍性や美しさ、潔さを体現し、それを真摯に吸収しようと近づく者には、限りない知恵を授けてくれる。このように、狂言は、師という人間そのものが深く関わる演劇である。稽古をする者に求められることは、狂言という芸能の性格や役の登場人物について深く洞察することはもちろんのこと、とにかくにも師の皮を被ってみることである。一旦自分から離れてみることで、これまで気付かなかったこと、感じ得なかったこと、考えもしなかったことに触れることができ、改めて自分自身を見返すことが可能になるのである。果たして自分はどうか、どう在りたいのか、その葛藤や試行錯誤の経験が自分という人間の土台をつくる。そうやって築いた土台が自我を支え、物事を見極める基準となり、新たな思考の出発点になるのである。狂言において「役を演じる」とことは「師を演じる」とことであり、最終的には「自分自身を演じる」ことに他ならない。演劇科において狂言を稽古するということは、未だ自我の確立途上にある高校生を相手に、土台作りの作業をしているということである⁽²⁰⁾。

3. 上演という稽古

(1) 相手と向き合うということ

狂言は、主に相手役との対話によって物語が進行するセリフ劇である。当然のことながら、演者は相手役のセリフを聞き、それに応対することで物語が進行し、その繰り返しによって劇が成り立っている。その劇の善し悪しを決めるのは、演者がいかに相手役との距離感を図れるかにかかっている。距離感には、目に見える物理的なものと、主従関係や男女関係などの、目に見えない心理的なものがあるが、それらを微妙に変化させることによって適切な「間合い」が生まれ、程好い緊張感を保った演技が可能になるのである。「間が合う」ということは、そこに共感が生まれ、一体感が生まれ、相手役の意図や感情も自ずと感じ取れるということである。このようにセリフは、相手役との適切な間合いを図ることで、新たな反応として生まれ、それが互いに繰り返されることで、心地好い対話となり、生きたセリフ劇が創り出される。

狂言では主役のことを「シテ」、脇役のことを「アド」と言う。「シテ」は漢字にすると「為手」「仕手」などと書き、演目全体のテンポや色、展開をリードする役割を担う。一方「アド」の語源は、人を率いる意の「あどもふ」、または応答する・相槌を打つ意の「あどうつ」ともいわれる。また、鎌倉時代から江戸時代初期に使われていた「挨拶（あど）う」という言葉がもとになったとも言われている。「挨拶う」には、相手の態度や言葉に調子をあわせる、もてなすという意味がある。つまり、「アド」は「シテ」の演技を受けてそれを支え、演目が面白くなるように調整する役割を担うのである。たとえば、「シテ」のある演技に対して、セリフをどのような口調で返すべきか、どのように動けば相手が演じやすいか、どの位置に立てば構図が美しくなるかなど、「シテ」の演技意図や全体の流れに常に気を配ることで、観客の耳目に心地好い、面白い狂言が演じられるのである。もちろん「シテ」も同様であり、相手役への最大限の配慮が求められる。狂言を演じるには、互いに相手役を支え、慮ることが何より大切なのである。

一般的な演劇では、演者が相手役と対話する際、直接相手役と向き合うことは比較的少ないと思われる。それは劇場の構造上、観客が一方向にしかいないため、相手役と直接向き合ってしまうと、観客に顔が見えなくなってしまうたり、声が届かなくなったりしてしまうからである。一方、能舞台で演じられる狂言は、舞台横にも観客がいることや、舞台の反響効果のおかげ

もあって、上記のような心配がない。そのため目も顔も体も心も、全身全霊で相手役に向き合って演じられる。相手役と真っ直ぐ向き合うことで、役を通り越して、自分と相手という人と人との対話が生まれ、心が通い合うのである。それが生きた「ことば」になり、セリフになって観客に届けられる。狂言という古典がいつも新鮮なのはそのおかげなのである。

日常生活において、上記のように全身全霊で相手と真っ直ぐ向き合うということは、あまり経験しないことである。相手と向き合っているつもりでも、気恥ずかしさや自信のなさから、つい他所へ気が散ってしまうものである。生徒の中には、はじめのうち相手を真正面から見据えることのできない者も少なくない。相手と向き合った途端落ち着きをなくし、目が泳ぎ、体は硬直し、手の指はもぞもぞと遊びだす。それでも稽古を重ねる中で、相手役を思い、相手役を慮ることで、少しずつ相手そのものを受け入れて、また自分を相手に委ねることができるようになるのである。相手の反応に合わせて言葉や行動を選ぶことは、廻り回って自分の存在価値を高めてくれる。狂言の相手を思い遣る「あどう心」が、生徒の自立と他者との良好な間合いを教えてくれる。

(2) 観客と向き合うということ

数年前のこと、ある生徒（仮に K とする）が上演3か月前に腰を痛め、上演直前までまともに稽古ができないことがあった。相手役もいることなので、筆者が代役をし、K はその稽古を見学しながら、毎回それを自分に重ね合わせるという日々であった。稽古できないことへの苛立ち、周囲から遅れをとる焦り、相手への申し訳なさに押し潰されそうになりながらも、K は必死に食い付いていた。上演数日前になってようやく稽古に参加できるようになったものの、セリフと動きを型通り演じるのが精一杯であった。K の悔しさと不安はその演技が物語っていた。

上演当日、K は震えながら舞台上に立った。案の定、その演技には冴えがなく、淡々と台本通り進むだけであった。しかし、K のあるセリフと動きで観客に反応があり、笑いが起こったのである。それは狂言台本に込められた、無駄のない、巧妙な仕掛けによる必然の笑い、言わば狂言台本に助けられた笑いであったが、その瞬間、K の演技が明らかに変わったのが感じられた。観客が笑ったことで K の中の不安が一気に払拭され、堰を切ったように思いが溢れ出し、演技が冴え渡ったのである。K のセリフと動きは間違いなく K

の「ことば」であったし、Kの自発的な心の投影であった。それからの観客の反応は、もはや狂言台本に助けられたものではなく、明らかにK自身によって生み出されたものであった。その影響は相手役にも伝染し、結局その日一番の笑いを観客からさらったのである。

狂言のセリフと型を伴った一連の所作は、長年月にわたって洗練され、一切の無駄がなく、演者の明確な演技を支えてくれるものであることは前述の通りである。また狂言台本も、その構成は、中世室町の既得権を持った者たちを徹底的に揶揄し、人間の愚かさ、それ故に人生を謳歌しようとする庶民の逞しさを笑いで包む喜劇仕立てであり、日本人なら誰もが共感する、もしくは遭遇するであろう人間の機微を描いている。そのため、多少言葉の意味が理解できない部分があったとしても、観客は自然と狂言の世界に引き込まれ、その滑稽な可笑しみに思わず笑みが零れるのである。つまり狂言は、セリフと動きさえ間違えなければ、誰がどのように演じて、観客からは一定の評価を得られるということであり、それが狂言という古典の懐の深さである。生徒が目指すのは、その効果を存分に活かした上での自己表現ということになる。このことから、狂言は生徒を成功体験に導きやすいと言える。舞台は、自分の人間的資質が果たしてどうであるかを試す場所であり、その善し悪しの判断は観客の反応に託されている。観客という存在は、演者にとっていわば社会のようなものである。Kは狂言の力を借りて観客に受け入れられた。社会に認められ、居場所を得たのである。そのことがKを奮起させ、良い方向に導いてくれたことは間違いない。芸の上達と人間的成長は、同時にそして突然訪れるものである⁽²¹⁾。

(3) 自分と向き合うということ

数年前のこと、ある生徒（仮にYとする）が稽古期間中、自らの上達を放棄してしまったことがあった。放棄といっても稽古自体を怠けるわけではない。前述の通り、狂言は誰がどのように演じて、観客からは一定の評価を得られるという面を持つ。しかし一方で、その評価が自分の力によるものであると勘違いしやすいという側面もある。Yは稽古を重ねる内に、他の生徒よりもわりと早い段階でセリフも動きも見事にこなすようになった。周囲で観ている仲間たちも、その出来に一定の評価を与え、Yもそのことに若干得意気になっていた。Yの演技が面白味をなくしていったのはその頃からである。日が経つにつれて他の生徒の演技が少しずつ上達する中、Yの演技は上達するどころか、

慣れからくる気の緩みで精度すら不安定になっていった。稽古では常々「セリフと動きが入ってからが本当の稽古である」と生徒全員に伝えていたが、それでもYの慢心は治まることはなかった。上演当日も、Yは堂々と舞台へ出て行った。しかし演技を終えて帰ってきたYの表情は、これまでに見たことのないほど暗く沈んでいたのである。観客の反応は決して悪かったわけではない。観客にしてみれば、普段馴染みもなく、正誤の判断もつき兼ねる狂言を、若い高校生が演じるというだけで賛辞を送りたくなるものである。しかし、感性豊かな観客の目には、Yの演技はただ段取り通り、それこそ狂言台本に助けられただけのものに映ったのである。予想していたような反応を得られなかったYは、そこでようやく自分の驕りに気付いたのである。Yは決して真面目に取り組まなかったわけではない。むしろ自分の理想通り、狂言の基本通り取り組んでいた。それがあつた段階で慢心が起こってしまったばかりに、最終的に上記の観客の評価に繋がったのである。このことでYは明らかに失敗し、自分自身に恥をかいたのである。

「恥をかく」ということは、人間を強くしてくれるものである。「恥」には周囲からの判断基準によって被るものと、自分の行為基準と照らし合わせることによって沸き起こるもの、またその2つが同時に起こるものがあるが、いずれにしても人は恥をかくことで自分自身を省みて、周囲との「間合い」や自分の「心構え」を再確認するのである。人間の成長はこうした自浄作用と、それを寛容する社会によって促される。小学校の運動会における、全員一等賞に見られる昨今の「失敗させない教育」や、インターネットやマスメディアによる「失敗をとことん追求する」社会風潮は、それとは正反対のものである。

Yは上演において、演目自体が崩壊することはなかった。表面上は失敗しなかったわけである。それはやはり狂言の力であり、古典の懐の深さに依るところが大である。しかし、観客の反応や自分自身の理想に鑑みて、Yは自分の失敗に気が付き、改めて自分自身と向き合うことができたのである。これはYにとって、この先現実で起こり得る失敗を先取りした疑似体験とも言える。このことから狂言は、生徒を意義ある失敗体験に導きやすく、彼らに「安心して恥をかかせてくれるもの」と言える。未だ自我の確立途上にある高校生にとって、成功するにしても失敗するにしても、自分の「在るがまま」を安心してさらけ出し、その善し悪しを試す機会を得られるということは、真に有意義

なことである。狂言という自国の古典と向き合うということは、自分自身と向き合うことに他ならない。

4. 授業後の生徒の反応

稽古と上演を終えての生徒たちの感想レポートには様々な思いが綴られる。「声が出やすくなった」「人前でも堂々と立っていられるようになった」「人の目を見て話せるようになった」「人との距離感を知るきっかけになった」「この時期に自分を見つめ直せて良かった」「狂言を学ぶことは人間を知ることなのだと思った」「自分のことばを見つけた気がした」「落ち着いて考えられるようになった」「狂言は古臭いものだと思っていたけど、現代にこそ通じるものだと分かった」「相手に届く声を出せるようになった」「相手の求めていることが何となく分かるようになった」「舞台上では心も体も丸裸にされた気分だった」「舞台には自分の日常がそのまま出ると感じた」「日常が稽古なのだと思った」など、身体的な変化とともに、心の変化や物事の捉え方の変化を挙げる生徒も少なくない。実際に授業を終えた彼らの凛とした佇まいや、心に響く声、真っ直ぐにこちらを見据える眼差しが、その変化を如実に示してくれる。1年前と比べて明らかに洗練された生徒たちの姿がそこにあるのである。

卒業生たちについても触れておきたい。彼らの進路は様々である。気持ちも新たに演劇を志す者、舞台芸術系の大学や研修機関へ進む者、海外へ飛び出す者、美術や映画などへ自己表現の可能性を拡げる者なども少なからずいるが、そのほとんどは一般的な大学や専門学校に進学したり、就職したりする。

あるとき幼児教育を学ぶ大学へ進学した卒業生が、「子どもたちと接するとき、他の実習生が大声を張り上げて呼び掛けても聞いてくれないのに、私がことばと声を選んで呼び掛けると見事に反応してくれるんです」「絵本の読み聞かせやゼミでの発表でも、自分のことばが相手に届いているのが実感できるんです」などといったことを報告してくれた。子どもは曖昧な声や借り物のことばではそっぽをむいてしまうものである。子どもと真正面向き合い、明確な声と生きたことばで語り掛けなければ、指導者の意思はきちんと伝わらない。思いの詰まったことばが届けば、心に響いて、子どもは指導者の真似をするようになる。そうして覚えたことばを頼りにして物事を考えるようになる。子どもは知らず知らずのうちに指導者のことばを盗み、価値観を盗み、生き方を盗むものである。この卒業生は、狂言の稽古から学んだことが、実際の現場

で生かされていることを実感して、驚いているのである。また、就職したり海外へ飛び出したりした卒業生は、「会社で理不尽なことがあっても、狂言に似たような話があったなと思うと笑って済ませられた」「自分というものが分かるので、海外で困っても周りに惑わされずに過ごせる」「雪山を歌ったら友達ができた」などと報じてくれた。これらの言葉からも、狂言で人間を知り、自分の在り方を認識したことが、確実に彼らを生かしていることが窺える。「狂言を」稽古し「狂言で」学んだことが、卒業してなお彼らを支え続けているのである。

さて、ここまで「稽古」によって自立と自己表現を学び、「上演」によって社会や他者との間合いを図り、それに伴って自我が育まれ、「日常」が彩られるということについて述べてきた。「舞台は非日常」と言われるように、一般的に舞台に立つということは、日常からかけ離れた特別なことであり、ある種のゴールであると捉えられる。舞台が終われば夢から覚めるように日常へ帰るだけである。狂言においても、舞台はもちろん特別なものであり、日頃とは異なる緊張感の上に成り立っている。しかし、日常からかけ離れているとは言い切れない面も多い。それは狂言を演じているのは「役の人物」ではなく、間違いなく自分自身であると実感できるからである。「舞台には自分の日常がそのまま出ると感じた」という生徒の言葉は、彼らがこれまで生きてきた日常が、役を通して表出されるということの表れであり、日常の延長線上に上演があるということである。また「日常が稽古なのだと思った」というのは、稽古を重ねることで彼らの日常に変化が起こり、その積み重ねによって上演の善し悪しが決まり、その成果がまた日常に生かされるのだから、日常をいかに生きるかということ自体が、稽古につながるということである。つまり、「舞台は非日常」であるが、狂言においてはそれと同じか、むしろそれ以上に「舞台は日常」と言える。この授業における最終的な目的は、生徒にこの「上演＝日常＝稽古」という構図を気付かせることにある。そのことに気付けば、物事はすべて自分次第であると分かるはずである。狂言の稽古は、人生をより良く生きるための稽古なのである。

おわりに

演劇教育が三つの機能を有することについては既に述べた。これを本稿に当てはめるとするならば、一つは、謡や舞によって演じるための基礎をつくり、こと

ばと型を得てそれぞれの狂言をつくり上げたことである。二つは、稽古によって狂言の意味を知り、人間を学んだことにある。三つは、稽古を重ね、上演を経験することで「舞台は日常」という概念を得たことである。こうして、これまでの考察から、狂言を稽古するという経験には、生徒の人格形成に資するところが大きく、教育的側面が多分に内包されていることが明らかになった。

本稿は、演劇に少なからず興味関心を抱き、多少なりとも素養のある生徒を対象とした授業について言及してきた。しかし、その目的や反応を見ると、演劇科に限らず、あらゆる教育分野に応用できると言える。特に自我が芽生え始める幼児期や、小中学校の学齢期、高校・大学の思春期などに、そうした狂言をある程度まとまって経験することで、それぞれの時期に応じた人間的成長が期待されるはずである⁽²²⁾。同時にそれは、前述の卒業生のように、教員や指導者になろうとする者を教育する現場にこそ必要であると思われる。狂言は、将来善き指導者として教壇に立つための、ことばや態度を身につけるには最適である。そのうえ、きちんと稽古を重ねれば、生徒に雪山を歌って聴かせることもできるし、狂言を、実演を通して提供することもできる。そうなれば、そのことが未来の生徒が古典に触れるきっかけになるはずである。また、狂言の「あどう心」は、看護や介護、その他支援をする人材を育成する現場などにも、十分生かされるものと思われる。それは、人の心に寄り添い、身をもって働きかけることの意味を教えてくれるはずだからである。

古典は本来、敬遠するものでも懐古趣味的に珍重するものでもなく、人々のごく身近なところに存在し、成長とともに生きる指針を与えてくれるはずのものである。しかし、いい加減に触れさせて遊ばせるだけの一過性のものでは、意味を成さないばかりか、かえってそれ以上の接近を阻むことにもなり兼ねない。自国の古典をきちんと作用させるためには、教える側にも教えられる側にも、正しい理解と純粋な吸収・発酵が必要不可欠である。古典演劇教育とは、それを可能にし、人々がより良く生きるための人間教育なのである。

注

- (1) 大阪市立咲くやこの花高等学校演劇科／大阪で唯一の公立の併設型中高一貫教育校として、2008年4月に開校された。6つの系列からなる「総合学科」に加え、「演劇科」「食物文化科」という全

国的にも数少ない専門学科が設置されている。演劇科は一般科目に加え、「劇表現」「舞踊」「歌唱」「伝統芸能」「演劇論」「舞台技術」の専門科目を有し、演劇教育によって生徒の人間形成に資することを理念にしている。

- (2) 「演劇教育」という言葉の定義は非常に曖昧である。演劇は常に人間を扱うものであり、人間の数だけ思想や表現が存在するのだから、教え手が変われば考え方も変わって当然と言える。西欧の音楽理論のように、共通認識的に確立された合理的な教育方法の素晴らしさには感服せざるを得ないが、理論だけに納まらない人間の非合理性を扱う演劇には、その曖昧さを愉しめる大らかさこそが大切と思われる。とは言え、教育として展開する場合には、きちんとした理念と方法が必要である。その点で言えば、自国の古典である狂言には、長年月に亘って洗練された共通認識的な「型」が存在し、また人間なら誰もが共感する普遍性を内包していることから、それらを基準とした教育方法を模索しやすく、一定の効果を得られるものと思われる。
- (3) 演劇教育の一つ目の役目は、劇を作ることである。劇作家、演出家、裏方、役者など、それぞれの役割を認識しながら試行錯誤を繰り返し、全体で一つの作品を創造し、上演することである。二つ目は、劇を学び、観賞することである。戯曲を読んだり、作品を観賞したりすることで、人間の心の機微や作り手の思いを汲み取り、共感したり考えを巡らせたりすることで、現実社会の自分自身と向き合うことである。三つ目は、そこから得た知識や経験、自分の思いなどを、演劇から抽出した方法や思想を基に、実生活に生かすことである。つまり、演劇という疑似的人生体験を通して、主観的にも客観的にも現実を見つめ、より良い人生を送ろうと積極的に働きかけることである。
- (4) 狂言にはあらゆる人間関係が描かれている。主従関係、師弟関係、男女関係、親子関係、友人関係など、立場の違う者たちの織り成す対人関係を見事に網羅している。
- (5) ここで言う「古典伝統的なもの」とは、雅楽・能・狂言・歌舞伎・文楽・日本舞踊・邦楽・落語・講談など、日本で近世以前に創始され、現在も伝承・実演されている芸能のことである。
- (6) ある古典芸能を紹介する場合、まずその流派や家の由緒来歴が語られ、それを演じる者も特別な存

在である事が殊更強調される。またその稽古風景も、辛く厳しいという印象ばかりを視聴者に植え付けようとするものが多く見られ、それを美德とするわれわれ日本人の価値観を巧みについた画一的な演出のものばかりである。視聴者は、純粋にその人物の芸の善し悪しではなく、そうやってある意味でブランド化された芸能の一側面を垣間見ることで、いたずらに憧れを抱きこそすれ、結局、自分とは直接関わりのないものとして認識してしまうのである。古典芸能の従事者として生き残るには、そうしたイメージ戦略も時には必要であるが、教育として広く純粋にその芸能を採ろうとする場合には、少なからず逆効果と言わざるを得ない。

(7) 狂言小謡「雪山」／



- (8) 光孝天皇／第 58 代天皇 (884 年～ 887 年在位)。仁明天皇の第 3 皇子。名は時康。別称・小松帝。藤原基経の意向により 55 歳で即位。政治は基経を通して奏上させる形を取り、これが実質的な関白の初めとなる。
- (9) 雨垂れのように等間隔で刻まれるのでこう呼ばれる。謡曲では地拍子とも言われる。強弱の変化もなく平板で刻まれるが、実際には詞章によって拍の伸縮が変化するので、基本的な拍の想定概念としていわれる。地拍子謡は、基本的には八つ割の拍子で作られる。これは謡の文章の節が七五調で構成されることによるが、これについてはまた別の研究としたい。
- (10) 能「翁」は、天下泰平、国土安穩、子孫繁栄、五穀豊穡を祈る儀式的な曲である。若々しい「千歳ノ舞」、「翁ノ舞」で翁が踏みしめる「天地人の拍子」、足拍子を多用する「三番三 (和泉流では三番叟) ノ舞」は、いずれも長い冬の眠りから大地を目覚めさせ、生命を奮い立たせ、豊穡を願う、

農耕民族の祈りの芸能であることを示す。なかでも狂言方が勤める三番三の舞「揉ノ段」では、「揉み出し」という大鼓の打ち出しに合わせて躍動的に力強く足拍子を踏みしめ、また「鈴ノ段」では、大地に向かって鈴を振り続けることから、われわれ日本人の自然観を色濃く反映していることが分かる。

- (11) 小山観翁／昭和 4 年東京生まれ。古典芸能評論家。戦後の混乱のさなか、学習院大学在学中に学生歌舞伎を創始。株式会社電通勤務 (昭和 27 年～ 50 年) を経て、昭和 50 年より歌舞伎同時解説イヤホンガイド・レギュラー創始解説者。江戸勘亭流書道家元。伝統歌舞伎懇話会会長、日本演劇興行協会理事、国立劇場講師、松竹顧問。平成 27 年、85 歳で没。

- (12) ここで言う「セリフの色」は「グレード (位)」または「気」と言い換えても良い。そのセリフを言う人物や状況、感情によって色はさまざまに変化するが、セリフ全体の印象を決める重要なものであるから、細心の注意を払わなければならない。ただしそのセリフを構成する言葉それぞれにも色は存在するが、こちらの場合はその言葉自体が持つ雰囲気や気分のことであり、役の感情には左右されず、むしろ感情を生むきっかけになるものである。

- (13) (14) (15) (16) 映画やテレビ、CG の世界では、観客は目に映ったリアルな映像を画一的にただ認識するだけである。そこに想像の余地はなく、それ以上の感覚が刺激されることはない。それに対して、狂言師は、三間四方の何もない舞台空間にしながら、その想像の中では中世室町の世界を生きている。その中世室町の力強い息吹が、演者のことばと体を通して観客に伝染するのである。観客はそれに共感し、あたかも自分がそこにいるかのように感じられ、五感が刺激されるのである。

- (17) 明瞭でよく通る声を養うことは重要であるが、そればかりに気を取られて、肝心の「ことば」の獲得を疎かにしては本末転倒である。たとえ生まれつきの悪声であっても、その人の心の内を的確に表現できれば、その声はきちんと相手の心に届くはずである。むしろその悪声を逆手にとった、その人だけの「ことば」の獲得を目指すべきである。

- (18) 久保栄／1900 年、札幌生まれ。劇作家・演出家。リアリズム演劇の理論家にして実践家。戯曲「火山灰地」は、戦前新劇の巨大な記念碑として仰が

れてきた。1958 年没。

(19) 秋浜悟史／1934 年、岩手県岩手郡洪民村大字洪民字駅生まれ。現・玉山村。劇作家・演出家。早稲田大学卒業。岩波映画製作所を経て、62 年に劇団三十人会を結成。67 年、『ほらんばか』の作・演出で第 1 回紀伊國屋演劇賞を受賞。69 年、『幼児たちの後の祭り』で第 14 回岸田國士戯曲賞を受賞。2002 年、文部科学省地域文化功労者表彰を受ける。94 年から 2003 年まで、兵庫県立ピッコロ劇団の代表を務める。大阪芸術大学、兵庫県立宝塚北高校にて演劇教育に従事。狂言への造詣が深く、その作品にも狂言の手法が色濃く見られる。2005 年、71 歳で没。

(20) 本来、狂言の伝承や稽古は師弟関係のなかで行われるものである。正直なところ、先生と生徒という時間も距離も限られた間柄では成立し得ないのではないか、という思いが開講当初にはあった。しかし、授業を進めていく中で、狂言と真摯に向き合い、純粋に古典を吸収していく生徒を目の当たりにして、その不安は一気に払拭されたばかりか、狂言の新しい展開方法に気付かせてくれたように思う。かく言う筆者も、学生時分に狂言に出会って以来、師について長年稽古を重ねてきた。それだけに生徒の戸惑いや葛藤は身に染みて理解しているつもりである。師弟関係ではなくとも、先生と生徒を超えた信頼関係を互いに築くことで、狂言の授業は十分に成立する。それに気付かせてくれた生徒に心から感謝したい。

(21) 狂言には演出家がない。演技をどのように組み立て、どのように見せるかという判断は、すべて演者の力量に任されている。K は、実際に相手役と向き合っただけの稽古は限られていたが、他人の稽古を見ながらあらゆることを自分に置き換えて、自分の演技を練ったはずである。それが観客の反応をきっかけに溢れ出し、好演に繋がったのである。決して洗練された演技ではなかったが、当時の K の心境を見事に体現した明快な演技であった。

(22) 「こどもに狂言を」と提案すると、周りの大人から「こどもには理解できない」「まだ早い」などと言われることがある。こどもは未知なる物への好奇心で生きているものである。理解云々ではなく、何を感じ、どう思うかが重要である。先入観を持たず、感受性も豊かなこどもの時期にこそ、有りのままの古典に触れさせるべきである。大人

の勝手な思い込みで、こどもの可能性を妨げてはならない。

文献

- 1) 小山観翁, 1983, 『古典芸能の基礎知識』三省堂選書 95.
- 2) 秋浜悟史, 2002, 「演劇科通信 ～宝塚北高校 演劇科の記録～」兵庫県立宝塚北高等学校.
- 3) 山崎正和, 1993, 『高校演劇科. 神戸新聞総合出版センター』.
- 4) 住岡英毅, 2013, 「落語文化教育の可能性—大阪落語の人間観、倫理観、および対話によるコミュニケーションを中心に—」『大阪青山大学紀要』6 巻.
- 5) 桂蝶六, 2009, 「落語の台詞術」『大阪青山大学紀要』2 巻.
- 6) 古川久, 1948, 『狂言の研究』福村書店.
- 7) 横道萬里雄・小山弘志, 1987-92, 『岩波講座 能・狂言 全 7 巻・別巻 1』岩波書店.
- 8) 世阿弥, 1958, 『風姿花伝』岩波書店.
- 9) 新渡戸稲造. 矢内原忠雄訳, 1938, 『武士道』岩波書店.
- 10) 吉野源三郎, 1982, 『君たちはどう生きるか』岩波書店.
- 11) 野口三千三, 2003, 『原初生命体としての人間 野口体操の理論』岩波書店.
- 12) 柴眞理子, 1993, 『身体表現～からだ・感じて・生きる～』東京書籍.
- 13) 竹内敏晴, 1988, 『ことばが劈かれるとき』筑摩書房.

訂正 —Rectification—

P.39 脚注 3 行目

(誤) 安藤 伸元 (正) 安東 伸元

P.43 下から 9 行目 (右段)

(誤) 『これは／この辺りにすまい／いたす者でござる』 (正) 『これは／この辺りにすまい／いたす者でござる』