

博士論文

狂言師善竹彌五郎の芸と生

―近代狂言におけるアドの太夫として―

二〇一九年三月

立命館大学大学院先端総合学術研究科

先端総合学術専攻一貫制博士課程

茂山 忠亮

立命館大学審査博士論文

狂言師善竹彌五郎の芸と生
—近代狂言におけるアドの太夫として—
(The Art and Life of the Kyogen-actor
Yagoro Zenchiku)

2019 年 3 月

March 2019

立命館大学大学院先端総合学術研究科

先端総合学術専攻一貫制博士課程

Doctoral Program in Core Ethics and Frontier Sciences

Graduate School of Core Ethics and Frontier Sciences

Ritsumeikan University

茂山 忠亮

SHIGEYAMA Tadaaki

研究指導教員：竹中 悠美教授

Supervisor : Professor TAKENAKA Yumi

博士論文要旨

狂言師善竹彌五郎の芸と生

—近代狂言におけるアドの太夫として—

立命館大学大学院先端総合学術研究科

先端総合学術専攻一貫制博士課程

シゲヤマ タダアキ

茂山 忠亮

本論の目的は、昭和期の狂言発展に貢献した善竹彌五郎の足跡を追いながら、その芸と狂言観への接近を試みるとともに、彼の舞台の外での活動にも注目することで、阪神間を中心とした近代狂言史についての新たな叙述を行うことである。その方法として、文献や録画・録音による資料に加えて、彌五郎本人やその芸を知る人物への聴き取り調査から得た情報を、筆者が善竹家の大蔵流狂言の稽古と舞台経験で得た知見に基づく解釈を交えて考察を試みる。

序では、本論の目的と各章の構成を示した後、善竹彌五郎の経歴をまとめた。

1章では、近代を中心に狂言の歴史を概観して彌五郎の活動した時代背景を把握し、主要な先行研究を整理して、近代狂言史研究における本論の位置付けを確認した。

2章では、戦前・戦中期の軍国主義下における阪神間の斯界の状況を「阪神能楽組合」という組織とそれを率いた彌五郎の活動に追った。その中で能楽を能楽堂から劇場へと開放する変革や、後援者層の変化への対応が明らかになった。加えて、時局能《忠霊》の間狂言を台本から分析することで、楽師たちがいかに「報国能」を演じ、いかに戦時体制をくぐり抜けていったかを考察した。

3章では、武智鉄二演出の新作狂言《濯ぎ川》を中心に、善竹家の出自である千五郎家と善竹家による演出の違いを比較分析し、その根底に彌五郎の狂言哲学を読み取ろうと試みた。そして、武智の演出は、登場人物の善意に基づく行動が引き起こす喜劇という彌五郎の師伝に沿ったものであったことを明らかにした。

4章では、NHKに残されていた彌五郎の謡の録音と肉声資料2点を分析した。1点目の資料から、文化財保存委員会に彌五郎の謡の録音を推挙した武智は彌五郎の「にじった音^{おん}」に注目していたことが、2点目の資料からは彌五郎自身は実は身体表現を最重視していたことが明らかになった。

5章では、彌五郎の役柄の複雑な内面表現を批判的意見から分析し、代名詞と呼ばれる狂

言《右近左近》の演技を、武智が実演しながら解説した記録映像を考察することで、彌五郎評価の一つの指標を明らかにした。

6章では、彌五郎の後継者である善竹家に受け継がれている彌五郎の芸と狂言観を考察した。彌五郎の五人の息子たちは関西と関東に拡がりながら、それぞれの立場で、彌五郎の教えと芸を受け継いだと考えられる。そこで、主に阪神間の芸系を中心に、稽古方法や演技の比較検討し、そこに受け継がれている彌五郎の芸の本質的なものを抽出することを試みた。

最後に結びとして以上を総括したうえで、今後の課題を示した。

Abstract of Doctoral Thesis

The Art and Life of the Kyogen-actor Yagoro Zenchiku

Doctoral Program in Core Ethics and Frontier Sciences
Graduate School of Core Ethics and Frontier Sciences
Ritsumeikan University

シゲヤマ タダアキ
SHIGEYAMA Tadaaki

This paper studies the art and life of Yagoro Zenchiku, the first Kyogen-actor to be designated a Living National Treasure. It aims to understand his philosophy on art and Kyogen. It also aims to reveal a new aspect of the modern history of Kyogen around Hanshin (Osaka-Kobe) area by studying his contribution to the development of Kyogen, as well as his activities outside the stage. The paper studied literature and audio-visual recordings, conducted interviews to people who are related to Yagoro and the Okura-Ryu of Zenchiku family. The introduction outlines the biography of Yagoro Zenchiku. Chapter 1 outlines the history of Kyogen as the background of Yagoro's activities. It reviews the prior research, and positions this paper in the study of modern Kyogen history. Chapter 2 studies the modernization of Noh-gaku and their situation during WW2. It finds Yagoro's contribution to reform Noh-world and to organize "Hanshin Noh Union". They modernized Kyogen performance by shifting from small traditional Kyogen theater to modern theater with huge audience. The chapter analyzed the unpublished script of Okura-Ryu and find that the Union members played the "patriotic Noh" to survive the wartime regime in WW2. Chapter 3 compares two varieties of interpretation on the new Kyogen *Susugi-gawa*, the traditional interpretation by the Sengorou family and the new interpretation directed by Tetsuji Takechi, who are influenced from Yagoro. Takechi expressed Yagoro's interpretation by performing the program as the comedy based on the good intentions of the characters. Chapter 4

analyzes the recordings of Yagoro's performance and 2 pieces of his talks that were left in NHK. It finds although Takechi praised Yagoro's "squeezed out voice" was his appeal, Yagoro himself emphasized physical expression. Chapter 5 studies various criticisms of the major performance of Yagoro, including the recording of Takechi's comments as he demonstrated it. Some said that Yagoro performed Kyogen more like a modern play rather than traditional ritual, but the chapter find that Yagoro was not necessarily trying to modernize the Kyogen performance. Chapter 6 examines the successors to Yagoro in the Zenchiku family. The five sons of Yagoro developed their variety as they perform in East and West part of Japan, while they also have inherited Yagoro's teachings and his philosophy on art and Kyogen.

目次

序・・・・・・・・・・・・・・・・	三
第一章 狂言の歴史と研究・・・・・・・・	八
第一節 狂言の歴史・・・・・・・・	八
第二節 狂言研究史・・・・・・・・	一一
第三節 善竹彌五郎の研究・・・・・・・・	一七
第二章 阪神能楽界の変革と戦時体制・・・・・・・・	一九
第一節 大阪の能楽界と経済界・・・・・・・・	一九
第二節 朝日会館能と阪神能楽組合・・・・・・・・	二一
第三節 戦時下の能楽界・・・・・・・・	二四
第四節 時局能《忠霊》の間狂言・・・・・・・・	二六
第五節 第二次世界大戦と阪神能楽組合の幕引き・・・・・・・・	三一
小括・・・・・・・・	三二
第三章 狂言《濯ぎ川》の演出における彌五郎の狂言哲学・・・・・・・・	三四
第一節 《濯ぎ川》とその二つの演出・・・・・・・・	三四
第二節 武智鉄二について・・・・・・・・	三八
第三節 家による演出の違い・・・・・・・・	四二
小括・・・・・・・・	四七
第四章 彌五郎の肉声―NHKアーカイブスに残された音声資料について―	
第一節 NHKアーカイブスの二つの録音資料について・・・・・・・・	四八
第二節 NHK資料の内容・・・・・・・・	四八
第三節 家の特色・・・・・・・・	五〇
第四節 彌五郎の声と文化行政・・・・・・・・	五〇
第五節 彌五郎の声の「にじった音」・・・・・・・・	五二
第六節 インタビューの分析・・・・・・・・	五四
小括・・・・・・・・	五七
第五章 晩年の舞台評と武智鉄二の口伝に見る彌五郎の芸・・・・・・・・	五七
第一節 狂言《右近左近について》・・・・・・・・	五八
第二節 彌五郎の《右近左近》の舞台評・・・・・・・・	六〇

第三節	北川忠彦の彌五郎論	六二
第四節	武智鉄二の記録映像資料について	六九
第五節	武智が伝える《横座》の口伝	七〇
第六節	武智が伝える《右近左近》の口伝	七一
第七節	狂言役者による彌五郎の《右近左近》の評価	七三
第八節	「近代的演技」の裏側	七七
小括		七九

第六章	後継者に伝わる彌五郎の芸	八一
第一節	彌五郎の五人の息子達	八一
第二節	彌五郎の稽古	八三
第三節	アドの稽古	八四
第四節	後継者たちの稽古	八六
第五節	忠一郎と狂言座	八七
第六節	伝承の公案―《横座》のイロと《右近左近》の調子	八九
第七節	声なのか身体なのか	九〇
小括		九二

結		九三
---	--	----

善竹家系図		九八
-------	--	----

参考文献表		九九
-------	--	----

善竹彌五郎の表記は、「彌五郎」「弥五郎」両用あるが、本文中では「彌五郎」とし、引用文中に「弥五郎」と用いられている場合には引用元を優先した。曲名の表記も、本文中は《》を用いたが、引用文中に他の表記が用いられている場合は、引用元の表記を優先した。

序

狂言は、能とともに中世に「猿楽」として成立し、今日では能と狂言と併せて「能楽」と総称している。能が歴史的人物や文学を題材にシリアスな内容を音楽劇として演じるのに対して、狂言は名もなき市井の人々の日常を素材に、台詞劇としてコミカルに演じる。狂言は能の助演者として、また舞台を共有する並演者として、能とともに六百年以上の長きにわたって変化を遂げながら今日に伝えられてきた。

能楽を取り巻く環境の歴史的な大変革は、明治維新によって武家政権が崩壊し、成立以来の支援者を失ったことである。そのため、役者たちは、新たな支援者や、稽古をつける素人弟子の層、そして舞台の観客者層の拡大に努めなければならなくなった。

狂言はその芸質上、能に準じた立場にあり、狂言役者はしばしば冷遇されてきた。しかし、さらなる歴史的な大変革である第二次世界大戦の後、民主主義のイデオロギーが普及し、庶民の文化が評価される中で狂言への関心が高まっていった。役者たちも異流共演や新作公演など新たな道を模索する。中でも武智鉄二（一九一二～一九八八）を中心に、当時若手であった四世茂山千作（一九一九～二〇一三、当時、七五三）、二世千之丞（一九二三～二〇一〇）兄弟と野村萬（一九三〇～、当時、万之丞）、万作（一九三一～）兄弟の能楽内外の垣根を超えた一連の活動は、一九五四年に「能・狂言様式による創作劇の夕べ」という試みでマスメディアの注目を集めたることに成功した。その結果、それまで狂言になじみのなかった人々に狂言の存在を知らしめただけでなく、新劇界にも影響を与え、狂言の稽古人口の増加にもつながった。この現象は当時の「ブーム」という流行語になぞらえて「狂言ブーム」と呼ばれた。そして、長く能の陰にいた狂言は初めて単独の演劇として注目を得るとともに、伝統文化として、そして演劇として社会の強い関心を集めることとなった。

その礎となったのは戦前の狂言の冷遇期を越えて芸系を伝えたベテラン達の着実な活動である。そのうち、長老であった茂山彌五郎（一八八三～一九六五）が狂言師として初めて人間国宝となったことは狂言の隆盛を象徴する出来事であった。

ところが茂山彌五郎は、国宝指定の前年、出自である茂山忠三郎家から独立して善竹家を興し、善竹彌五郎と改名していたのである。それに先立って、狂言活動の本拠地も京都から阪神間に移していた。京都の名門である茂山家からなゆえ彼は離れたのか。独立して新たな狂言の家を創出することは、家と伝統を重んじる狂言の社会において反逆的とはみなされなかったのだろうか。いずれにせよ、人間国宝に指定されたことは、彼の芸の質の高さと狂言界への貢献が認められていたことの裏付けとなることは確かであろう。事実、彌五郎が至った芸境に対して、批判的な批評家もいたが、幅広く高い評価を得ていた。その芸はいかなるものだったのか。また、残された資料や伝聞によれば、彌五郎は伝承された芸と規律に頑なに厳しいという保守的な面がある一方で、狂言の諸制度を大胆に改革するなど急進的

な面もあったことがうかがえる。ならば、善竹家としての独立はどちらの面として考えるべきなのだろうか。一見、後者のように見えるが、前者の面からも解釈することができるのである。

本論の第一の目的は、善竹彌五郎の芸と狂言観の一端を明らかにすることにある。庶民の日常を表現する狂言師として生きた彌五郎にとって、狂言についての彼の哲学は舞台や稽古以外の生き方と一体化していたはずである。それゆえ、彼の生涯や生き方、すなわち「生」にも迫る必要がある。そのために文献やメディア資料、彌五郎自身を知る人物と彌五郎やその芸についての情報を持つ善竹家を含めた人物への聞き取り調査、そして筆者の、善竹家の狂言の稽古と舞台経験による知見をもとに考察を試みる。

彌五郎本人という中心を欠いたまま、そこに近づくためには狂言の歴史や社会状況を検討するとともに、より具体的に狂言界の制度や興業状況や経済状態などの外堀を埋めていく必要がある。よって彌五郎の芸と狂言観を探究することは、同時に大正・昭和という激動期に生きた一人の狂言師をとおして、近代狂言の一側面を明らかにすることでもある。阪神間を中心とした関西の狂言界の歴史も明らかにすること、それが本論の第二の目的である。

本論は六章で構成されている。

第一章では、狂言の歴史を概観し、先学の研究を整理する。その上で、彌五郎が今日の狂言評価の端緒となった一九五五年代前後の「狂言ブーム」の基底となった一人であること、そして、これまでに彌五郎研究がなされてこなかったことを示す。さらに本研究がこれまでの文献研究ではなく、大蔵流狂言の舞台経験をういた実践的研究から新たな近代狂言の叙述を行うことを示す。

第二章では明治維新とともに近代の能楽界に大きな変化を与えた太平洋戦争を念頭に、戦時体制下の能楽界、特に関西の狂言界の状況を確認し、明治維新による「式楽」から現代への「能楽」へと移り変わる過渡期に、「阪神能楽組合」や「大阪能楽会(朝日会館能)」などの組合を組織して、小規模な能楽堂から大人数の収容できる一般劇場に能楽を解放し観客層の変化と増大に対応し、また、時局能《忠霊》の間狂言テキストの分析を通して、当時の楽師たちが芸系存続のために大政翼賛活動に協力していたことを明らかにする。

第三章では、演劇評論家・演出家・映画監督であり、狂言ブームを生み出した中心人物であった武智鉄二(一九一二～一九八八)と彌五郎の関係、そして武智が演出を手がけた新作狂言《灌ぎ川》(一九五三)を取り上げ、同じ大蔵流でありながらも茂山千五郎家と善竹家という家によるその演出の違いを比較分析し、その違いの根底に彌五郎の狂言哲学を読み取ることを試みる。そして、武智の演出は、狂言研究者や、そして演者自身にありがちな「下剋上の演劇」として狂言を解釈するのではなく、登場人物の善意に基づく行動の結果が舞台上で喜劇を引き起こすものだという彌五郎の師伝に沿ったものであることを明らかにする。

第四章では、NHKアーカイブスに残されていた戦後の彌五郎の音声資料を分析する。NHKアーカイブスには、彌五郎が戦後、文部省無形文化財保存委員会の依頼で録音した謡の録音、及び本人の肉声資料二点が残されていた。この謡の録音は、戦前より彌五郎を見出し

ていた武智鉄二の推挙によって実現したものである。武智は彌五郎の芸の特長は彌五郎の声にある「にじった音」に依る部分が大きいと見ており、一つ目の音声資料では彌五郎本人の口からその経緯を明らかにする。一方、二つ目の最晩年の音声資料で、劇評家・沼艸雨との談話から、彌五郎自身は身体を非常に重視していたことを明らかにする。

第五章では、近代的と評された晩年の彌五郎の演技をより具体的に分析する。彌五郎は戦後、彼の代名詞と言われる演目《右近左近（おこさこ）》で、近代演劇にも通じる演技との評価を得た。彌五郎の舞台に接した批評家の記した文献をもとに、その批判を考察する。その上で具体的な型を把握する手段として武智は最晩年に《横座（よこざ）》、《右近左近》を題材に、彌五郎から受けた師伝を実演し、解説をする機会を設けた。その時の映像資料をもとに、武智という弟子を介した彌五郎の演技の実際と工夫を分析し、役の内面を表現する彌五郎の演技を後世の狂言師の評価と批判を考察して、その影響を明らかにする。

第六章では、彌五郎の後継者たる善竹家に受け継がれている芸を考察する。彌五郎の五人の息子たちは、直接の稽古と生活を通してそれぞれの立場で、彌五郎の教えと芸を受け継いだと考えられる。このうち、主に阪神間の彌五郎の芸系を中心に稽古方法や演技の比較検討し、彌五郎の芸が、いかに現代に受け継がれているかを明らかにすると共に、継承の中に現れている芸を考察することで、彌五郎の芸の本質的なものに近づくことを試みる。

最後に、本研究の総括を行った上で、改めて、彌五郎の芸と生について明らかにできたことと、できなかったこと述べる。今後の課題を確認して結びとする。

次に、本論文のテーマである、善竹彌五郎の略歴を述べる。善竹彌五郎、本名、茂山久治は一八八三年に京都で生を受けた。実父は淀藩士、鋤持氏であった。鋤持家に嫁いでいた母、芳の生家は、同じ淀藩の稲葉氏に弓術指南役として仕える竹林家であった。しかし、両親は彌五郎の出生前に離別。その後、芳が二世茂山忠三郎良豊と再婚したことにより、明治維新の、能楽を取り巻く状況が困難な中、母の連れ子として二歳で茂山家に入ることになった。

忠三郎良豊より稽古を受け、五歳で初舞台を踏んだ翌年、良豊の副業である皮革の商用も兼ねて、一家で東京に転居する。その地で大蔵流、山本東次郎や和泉流、初世野村萬斎宅にも出入りして稽古を受ける。このあたりの状況は第四章で述べる。三人の異兄妹が生まれたのち、一八九五年に異父弟、良一が出生した。忠三郎良豊の実子が生まれたことにより、彌五郎は嗣子の立場から外れた。

一八九八年、忠三郎良豊一家は京都に戻り、彌五郎は十五歳でその年に開催された「豊太閣能」で初の公式舞台を踏むことになった。その後、父や義弟のアド（相手役）に回って下積みを重ねる傍ら、生活のために商店や一般企業に勤めに出ている。忠三郎良豊は本拠である京都の他、大阪、神戸、播州にも公演に出向いており、彌五郎はそれに帯同し、後にはそれを受け継ぐ形で活動をしていた。一般企業へは、「逸見銀行」に就職するも、一九〇一年に倒産。その後「直木米店」に住込みで働いており、神戸に居住していたとみられる。一九〇〇年代に入って狂言修行の卒業曲である《釣狐》11を初演。修行の区切りがついたと考えられるが、彌五郎は三〇歳代まで弟子を取らず、忠三郎良豊の稽古は続いていたとみ

られる^二。

一九一〇年頃結婚。妻、初音との間に長男、忠一郎（初名、忠一）が生まれ、続いて、一九二二年に次男、吉次郎、一九一三年に三男、玄三郎（初名、喜三）、一九一六年に、四男、幸四郎、一九一八年、五男圭吾郎（初名、圭吾）が誕生した。

一九二三年、忠三郎良豊が一家で京都より大阪に移住。彌五郎は同年、玄三郎が神戸で出生した記録があることから、依然、神戸に所帯を置いていたと考えられる。

一九二三年「阪神能楽組合」の設立幹部となり、大阪に移転する。忠三郎良豊が副組合長となるも、発病し、一九二八年、死去。旧帝国法により家督を相続するが、忠三郎名は義弟、良一に継承させた^三。

一九二七年、発起した大阪朝日会館能を間催させる^四。一九三一年に阪神能楽組合副組合長、一九三一年に同、組合長に就任、以降、一〇年在職。（これらは主に第三章で取り扱う）一九三六年、大蔵流の芸事預かりとなり、一九四一年、次男、吉次郎が大蔵宗家に入る。翌年、二十四世大蔵宗家、彌太郎を名乗る。以後、芸事指導、後見役になる。そして、自身もシテ方金春流七十八世宗家、金春八条から「彌五郎」の名を贈られ、茂山彌五郎と名乗る。一九四五年、三月一日、大阪高槻市へ移転。その二日後に大阪大空襲。一九四八年、再び神戸に転居。

一九五〇年大阪市復興文化祭特賞。一九五四年、日本芸術院賞、一九五九年、雑誌『文藝春秋』六月号特集「舞台俳優ベストテン」第一位、一九六四年、朝日賞。一九六三年、金春流七九世金春信高から善竹姓を贈られ、一家で改姓する。

一九六四年、重要無形文化財の個人指定を受ける。

一九六五年、一〇月一九日「大蔵会」東京・観世会館《祐善・古式》東京での最後の舞台となる。一〇月三十一日金沢の「北陸中日能」で最後の狂言《棒縛》を演じる。一月二一日大阪能楽界館の「大西閑雪追善能」小舞《通園（通円・つうえん）》が、最後の舞台となる。二月一七日、享年八二歳で死去。勲四等旭日小綬章を追贈される。

能楽は二〇〇一年にユネスコの世界文化遺産の指定されたように、伝統芸能としての価値が国外でも認められている。しかしながら、近代以後を対象とした能楽研究は端を開いたばかりであり、狂言研究ではさらにその数が限定される。先に述べたように、今日の狂言評価は「狂言ブーム」によって、から独立した狂言の魅力が広く受け入れられたことが大きい。それにともなう狂言研究も本格的に進められてきたが、その研究対象は「狂言ブーム」の中心的存在であった大蔵流・茂山千五郎家、和泉流・野村万蔵家、そして大蔵流、山本東次郎家を加えた三家が中心であった。しかし、近代の狂言には、和泉流には野村又三郎家、狂言共同社があり、大蔵流には茂山忠三郎家があり、そこから善竹家、大蔵宗家が興された。

^二 権藤芳一『戦後関西能楽誌』和泉書院、二〇〇九、一九三頁

^三 羽田昶『昭和の能楽名人列伝』淡交社、二〇一七、二二一頁にその経緯が記されている。

^四 この催しは一九六一年、歳末能まで継続した。

それぞれの家に独自の台本、演出が伝わっており、研究対象を拡げる必要がある。また「狂言ブーム」当時、若手の能楽の垣根を超えた活躍と、能楽の本分を守る充実した長老達の芸を併せて「狂言の黄金時代」と評される^五が、その評価は芸に集まり、かつてその長老達が能楽衰亡の危機に瀕して制度を改革し、あるいは軍国主義の日本にあつて巧みに芸を伝え、狂言ブームの土台を創り上げてきたことについての研究は十分とは言えない当時、狂言界の最高峰にいた彌五郎について、舞台評や狂言史研究で数多く言及されている。しかし、彌五郎の研究は筆者の論文がその嚆矢となつていようである^六。明治・大正・昭和という能楽が近代化する時代を生きた彌五郎は、狂言師としての知名度とその芸や人柄に対する評価の高さに比して謎が多い。人間国宝の指定理由は非公開であり、また最晩年に「善竹」と改姓して茂山家から独立した理由も本人が明らかにしなかったため謎のままである。これらの謎は彌五郎の芸と狂言観を反映した個人的問題ではあるが、それだけでなく、近代狂言の制度と密接に関わっていると考えられる。本論はこれらの疑問点を下敷きとして、彌五郎の足跡をたどることで、彌五郎という狂言師の中に具体化した狂言についての伝統的な思想と新たな思想、そして幾重にも狂言を包む制度の特質を明らかにしながら、近代狂言史研究に幾ばくかの付与を試みる、その方法として、研究対象の芸事の表現者である筆者が、その知見を用いることは、一般的な研究の方法論としては異例であるかも知れない。しかし、三〇余年の舞台生活の中で得た知見はすでに体化して分かち難い。加えて彌五郎の芸と狂言観に迫るといふ研究目的に到達するには、実践者としての知見が不可欠であり、また第三者による客観的な資料を併用する事で尚、有効に研究目的に迫ることができ、それが本論文のオリジナリティであると考ええる。

五 小林責「狂言明治百年」『狂言史研究』わんや書店、一九七四、一二三頁

六 茂山（善竹）忠亮「善竹彌五郎の肉声」NHKアーカイブスに残された録音を中心に
「『民族藝術』三二、二〇一五、七七〜八三頁

第一章 狂言の歴史と狂言研究史

本章では狂言の歴史、とりわけ近代狂言史を整理しておく。その後、狂言研究史を記述して本論の立ち位置を確認する。中でも近代狂言史は、戦前は笹野堅、野々村戒三、戦後は小山弘志、北川忠彦、小林責、各氏によってまとめられた研究が確立されている。ここでは小林責の編集による『狂言ハンドブック 第三版^七』に沿って記述していく。

第一節 狂言の歴史

狂言の原始の姿も現時点での研究では詳細なことは判明していない。狂言は、元は能と別個の芸能であったという説と、能と狂言は同源の芸能から枝分かれたものであるという説があり、現在は後者の説が有力である。同源の芸能とは、飛鳥時代から奈良時代に遣唐使によって大陸から伝わった「散楽」という芸能がそれであるとされている。散楽は宮廷で行われる「雅楽」に対して、曲芸や奇術、歌舞を主体とする庶民芸能の総称であり、人を笑わせる滑稽な要素も含まれていたと見られる。

平安時代に入ると、散楽は猿楽と呼ばれるようになる。藤原明衡による『新猿楽記』に記載された「妙高尼のむつき乞い」や「東人の初京上り」に代表されるような滑稽味がみえる一方、社寺で呪師や僧侶が行なっていた宗教的儀式を代行するようになり、呪師猿楽と呼ばれた。小林によれば「滑稽な芸が主体だった猿楽が、まじめな芸を持つようになる契機」であり、能と狂言が分離される萌芽の時期でもあった^八。

鎌倉中期には猿楽の上演組織である座が形成され、有力な寺社に所属するようになった。劇としての狂言の記録は、一三三四年、丹後国分寺で演じられた、寺僧による「をかし」が初である。「をかし」は狂言の古名の一つである。能と狂言の分化は更に進んでいたと見られ、能の合間に演じられる形式もこの頃には始まっていたとみられる。

室町幕府三代將軍足利義満が、大和猿楽の観阿弥、世阿弥親子を後援したことで、猿楽は人気を確固としたものにしていく。初期の狂言には統一された台本もなく、寺社の拝殿や庭上などに仮設の舞台を設え、かなり流動的で、アドリブ的要素の強い演技をしていたと思われる。世阿弥は、自身の著作『習道書』の中で、むやみに観客の笑いを狙わない上品な演技を目指すべきだと説き、これを「幽玄の上類のをかし」と表現している。

応仁の乱が起こり、室町幕府が倒れ、同じく大きな後援者であった寺社が衰微すると能楽は最初の危機を迎える。戦国末期に豊臣秀吉に庇護され、徳川時代には藩や幕府の「式楽」すなわち儀礼用の芸能として安定した地位に落ち着くことになる。幕府は楽師統制の都合上、狂言にも流儀の組織を要求した。大蔵流、和泉流、鷺流の三流派を公式の流派として、

^七 小林責・油谷光雄、前掲書

^八 小林責・油谷光雄、同書、八頁

流儀周辺の役者はいずれかの流儀へ所属する事とした。能は観世流が順列の筆頭を占め、その座付（専属）の狂言に鷺流を指名したことから、新興の鷺流と最古の大蔵流との間に対抗意識が生まれ、流儀間の交流が減少して、独自の演出が工夫されていく。

公儀に指定された三流派の流れを簡単に説明する。大蔵流は南北朝時代時代の天台僧、玄恵法印を流祖とし、六代後に世阿弥の女婿、金春禪竹の末子、金春四郎次郎が流祖代々に連なっているが伝説の域を出ない。実在が確認されているのは十世・大蔵弥右衛門からであり、その後、代々弥右衛門を通称する。十三世・虎明（一五九七～一六六二）は一六四二年に狂言台本『虎明本』、一六六〇年に伝書『わらんべ草』を書き、鷺流の俗受けする芸風を批判し「能の中の狂言」という式楽としての狂言を標榜した。鷺流は室町初期の路阿弥を流祖としているが、十世仁右衛門宗玄が実質的な家系、芸系の創始者と考えられる。先に虎明が批判したように、自由闊達で即興性に富んだ芸風で人気を博したとみられるが、後には式楽の格式を求められるようになる。和泉流は室町前期、江州坂本の佐々木丘楽軒を流祖とし、六世・鳥飼和泉守元光の頃には京都、禁裏に出入りする狂言師で会ったとみられる。七世・山脇和泉守本宣が尾張徳川家に抱えられ、野村又三郎・三宅藤九郎と合流して流儀を立てた。寛永年間に『狂言六義』が書かれている。大蔵流、鷺流は幕府に、和泉流は京都の禁裏や公家、尾張徳川藩、加賀前田藩の庇護を受けて安定した経済基盤の上に芸が伝承された。大蔵流十九世・虎寛（一七五八～一八〇五）は一七九二年、一六五曲所収した狂言台本『虎寛本』を書いた。『虎明本』に比べて内容が詳細である。小林によれば「これは江戸中期には狂言が固定化され、伝承期にはいったことを示すものである^九」とあるように、時代が下るに従って台本、舞台などが固定され現在に伝えられている形式はほぼこの時代に確立されたと考えられている。

能楽史には三つの大きな危機があった。一つ目は前述した室町末期から戦国期、二つ目が明治維新、三つ目が第二次世界大戦である。中でも明治維新は最大のものであった。それまで芸道に身を捧げる引き換えに生活を保証されていたものが、維新と共に禄を離れ、突如として生活全てを自分で賄わなければならず、多くの楽師が路頭に迷うことになった。江戸在住の能楽最大流派の観世宗家は徳川家に従って駿府へ下り、最古流の金春宗家は故国の奈良へ戻った。生活のために能楽の他に糊口をしのぐ道を求めざるを得ず、宝生宗家の転職（後に復帰）をはじめとして、ワキ方春藤流、笛方春日流、大鼓方威徳流など諸役の宗家の廃絶、廃業他が相次いだ。狂言方も例外ではなく、それまで江戸において体制側にあった宗家系の諸派はほぼ廃絶し、大蔵流、和泉流では京都に出自を持つ弟子家によって芸系が存続されたが、鷺流は大正期に中央においては廃絶し、現在では佐渡と山口にわずかに伝えられている。

やがて東京では岩倉具視を中心とした華族の後援を得て、呼称もそれまでの「猿楽」から「能楽」と改め、復興が始まる。明治中期には財界人から後援を受けて演能に必要な環境が

整えられてゆく。明治末期には、その頃登場した印刷や録音などの複製技術の発展と新聞やラジオに代表されるマスメディアの普及によつて、大正期からは一般大衆層まで受容者が拡大し、入門するアマチュア弟子も増加したことで収入も増加し生活が安定した。狂言方の中には復興を始めた東京の能楽への参画を目的に、上京する者もあった。

関西においては、禁裏が東京に移動した京都の衰微は大きかったが、観世流の片山晋三（一八四六～一八九〇）、金剛流の野村三次郎（一七九九～一八七一）が中心となつて活動が続けられ、金剛流の金剛謹之輔（一八五四～一九二三）が一八七七年に帰洛し、精力的な活動を開始する。晋三は一八八三年に新たに舞台を開いて定期的に演能を続け、一八八七年には天覧能が京都で催されるなど、京都能楽界に復興の気運が高まる。狂言では、一八六一年に京都在住の狂言方が互いの協力と斯道の存続を約して「式目」を定める。署名した一三名のうち、二世茂山千五郎正虎が筆頭、二世茂山忠三郎良豊は六番目に署名している。この他にも和泉流、鷺流の役者が京都にあつたが、地方へ移動、あるいは芸を廃したため、残つた茂山両家が京都で芸系を伝えていく。忠三郎良豊は、当時の宗家、二十二世大藏虎年と協議の上で大藏流の現行曲のうち、十八番を廃し^{一〇}、新たに三十二番を加えて、合計一八一番とするなど、流儀の改革にも関与した。大阪においては西南戦争のあと徐々に能楽に復活の兆しが現れた。観世流の橋岡忠三郎（一八三一～一九一〇）、大西閑雪（一八四一～一九一六）を中心に、小西酒造の小西新右衛門、両替千草屋の平瀬露香亀之助を初めとした実業家や商家の旦那衆など、大衆の助力を得て比較的安定した経済的基盤を獲得することとなり、大阪博物場に一八九七年舞台が建設されたことで復興に一層拍車がかつた^{一一}。

このように、能楽の諸制度や能楽を取り巻く環境に現在に通じるものが生まれた契機であり、先学の研究でも明治以降を近代と扱つてあることから、本論文でも明治維新以後を近代として扱う。

時代が移り変わる中でも、前時代的な封建的な道徳が継承されており、笑いのある狂言は辛酸を嘗める事にもなつた。狂言への冷遇は戦後まで続く事となる。こうした中、実演者、特に中央にいる指導者が中々時代に即応できなかった。例えば多数の入場者を収容できる大衆劇場での公演を早くから望まれながらも「能舞台以外では演能不可」という規則を作つて閉じこもつてしまつた^{一二}。これに対して機運を見る楽師達は組合を組織し、収容力のある一般劇場で公式の能楽公演を実現させた。一九二七年「大阪朝日会館能」においてであった。やがて軍国主義に進む時勢におされ、狂言も流儀の統制のために大藏、和泉両流で宗家の再興が行われ、大政翼賛活動に協力する。これらは二章で取り扱う。

第二次世界大戦は能楽界にとつて大きな打撃であつた。主要な能楽堂が焼失、強制撤去に遭

一〇 改革に関与しなかつた茂山千五郎家、山本東次郎家では上演演目に加えられている。

一二 宮本又次、「大阪の能舞台と経済人」、『大阪経済人と文化』、実教出版、一九八三、七三～七五頁

一三 横山太郎「民衆化の行方」「伝統芸能」以前の「大正能楽」「近代日本と能楽」野上記念法政大学能楽研究所二〇一七、一九九～二二一

つたために演能の場が不足し、多くの道具、伝書も失われた。徴兵による人手不足、また落命などによる人的被害も少なくなかった。しかし、戦後の価値観の変化と、それまで抑圧されていた笑いが解禁されたことで、それまで能の従属的立場であった狂言が評価を受けるようになる。戦中より「断絃会」を組織して伝統芸能を保護してきた武智鉄二（一九一二～一九八八）は、狂言界に新しい波を立て始める。武智主宰の「花友会」は一九四八年、東京で催された「東西合同狂言会」を主催し、東西両流のベテランを一堂に集めた会として注目を集めた。同年、雑誌『文学』が松本新八郎、林屋辰三郎の論文を掲載し、歴史学者が狂言に注目したことで、それまで狂言と関わりのなかった他分野の学者や一般の人々が狂言に関心を持つきっかけとなった。第三章で取り扱う新作狂言『濯ぎ川』が武智の演出で一九五三年に上演されたように、新作、異流共演など、これまでの式楽の名残としての狂言の枠を超えた試みがなされ、中でも当時若手であった茂山七五三（四世千作）・千之丞兄弟、野村万之丞・万作兄弟らによる新作・新様式の創作劇がジャーナリズムの注目を集めた。一九五四年「能・狂言の様式による創作劇の夕」は木下順二・作「夕鶴」岩田豊雄・作「東は東」を上演。「能・狂言の新しい波がニュースになることをジャーナリズムに確認させたところに、一時代を画する意義が認められる^{二三}」と評価された。

武智によつて狂言が世間の耳目を集めた時、善竹彌五郎を最年長として三世・茂山忠三郎（一八九五～一九五九）、三世・茂山千作（一八九六～一九八六）、三世・山本東次郎（一八九八～一九六四）、六世野村万蔵（一八九八～一九七八）、九世・三宅藤九郎（一九〇一～一九九〇）ら長老格の芸もまた注目を集め「狂言ブーム」という言葉も生まれた^{二四}。明治維新以後、能の合間の休息時間と捉えられていた狂言は、高度経済成長と歩調を合わせるように注目を集め、漸く能に匹敵する評価と立場を獲得することとなった。そして東京オリンピック翌年の一九六五年、重要無形文化財として認定を受けることになった。

長老格は順に重要無形文化財個人指定、いわゆる人間国宝の指定を受け、狂言の継承に尽力した。茂山兄弟は、時に能楽の体制側と対立しながらも狂言の自治権を勝ち取り、野村兄弟と共に活動の場を能楽界以外にも拡げて狂言の普及に尽力し、後年、狂言の第一人者の評価を受けることとなった。

第二節 狂言研究史

狂言の研究が本格的に開始された時期については細密には定めにくい。「能楽の歴史研究が本格的に始まったのは近代になってからで、真に研究と呼び得る成果がまとめられたのは昭和以降のことである^{二五}」とあるように、能楽研究自体が比較的新しい研究分野である。

^{二三} 小山弘志・田口和夫・橋本朝生『岩波講座 能・狂言』（五 狂言の世界） 岩波書店、一九八八、二三二頁

^{二四} 小山弘志・田口和夫・橋本朝生、同書、二三五～二三四頁

^{二五} 表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言』（一 能楽の歴史） 岩波書店、一九八七、一頁

狂言は歴史的にも長らく能の従属的立場であったため、狂言が独立した研究対象と認識されておらず、能と併せて研究されてきた。大学などの教育現場においても能楽として、あるいは他の古典芸能と併せて講じられていたとみられる。そのため能と比べて狂言専門の研究者は少ない。従って、狂言の研究はまだ未知の分野が多い。能では一九〇九年に吉田東伍によって『世阿弥一六部集』^{一六}が校注、刊行されたことで、いち早く大成者の研究が開始されたが、狂言研究の公式化はさらに遅く、田口和夫によれば、研究史として取り扱う蓄積が存在するようになったのも戦後のことである^{一七}。戦前までの研究は野上豊一郎の編集による『能楽全書』^{一八}がひとつの集大成である。当初は全五巻で、うち狂言の研究は第五巻を充てられており、戦前の狂言研究の第一人者の論考が収録されている。笹野堅の広範な資料を用いた「狂言の発生と展開」では、明治期に廃絶した大藏分家の八右衛門家、茂山家と並んで有力な弟子家であった松井家についての言及があるが、池田廣司が指摘するように^{一九}、この当時は各家の伝書が殆ど公開されていなかったため、演出や台本まで踏み込んだ研究まで到達していない。明治以後の近代狂言史の基礎は、野々村戒三の「狂言の展開」にほぼ形作られている。一九四三年・四四年に大藏虎明本が『古本能狂言集』^{二〇}、一九四二年から一九五四年にかけて大藏虎寛本が『能狂言』^{二一}の中に、いずれも笹野堅の校注で刊行され、次代の研究に大きく寄与することになった。

一九四八年四月、雑誌『文学』にて発表された松本新八郎「狂言の面影」は、狂言と能は別個のルーツを持つだけでなく、平安・鎌倉より続く猿楽の系譜を継ぐものではないとし、それまで被支配階級であった農民によって創造されたと主張する。この論は引き続き、同年十二月に同じく『文学』に掲載された「狂言における都市と農村」に継承され、林屋辰三郎「中世芸能の社会的基盤」で農民ではなく下層武士によって持ち出されたと修正される。今日ではこの論をそのまま採用する人は少ないが、それまで能の陰に隠れ、ごく限られた研究者の他にかえりみられることのなかった狂言に他の分野である歴史学者が目を向け、新しい視点を提供したことは狂言研究史に置いて重要な出来事であり、一九五五年、昭和三十年代に起こる「狂言ブーム」の強力な基底となった。

「狂言ブーム」では、それまで能に傾きがちであった舞台評が狂言にも目が向くようになった。『能楽タイムズ』（一九五二年創刊）などに複数の著者による舞台評や演者へのインタビューが掲載された。一九五八年に能楽雑誌『能楽思潮』が創刊される（一九七三年終刊）。

^{一六} 吉田東伍・校注『世阿弥十六部集』能楽会、一九〇九

^{一七} 田口和夫「研究の手引き―狂言研究史として―」芸能史研究会『日本の古典芸能 狂言』（四）をかしの系譜）平凡社、一九七〇、三三六頁

^{一八} 野上豊一郎・編『能楽全書』創元社、一九四二―一九四四、一九七九―一九八一再刊

^{一九} 池田広司『古狂言台本の発達に關しての書誌的研究』風間書房、一九六七、三六九―三七〇頁

^{二〇} 笹野堅・編『古本能狂言集』岩波書店、一九四三、一九四四

^{二一} 笹野堅・校訂「大藏虎寛本」『能狂言』上、中、下、岩波文庫、一九四二―一九四五

主な筆者による批評は『沼艸雨能評集』^三、『いのて柏』^三、『欣三郎能小文集』^四などに収められている。

一九五六年に雑誌『文学』が狂言を特集する。小山弘志は「狂言の変遷」で狂言の歴史研究区分を、創成期、固定期、伝承期とした。この時代区分は今日の研究でも踏襲されおり、本論の歴史的記述も基本的にこれを参照した。松本新八郎、林屋辰三郎、小山弘志、他によるシンポジウム「狂言をめぐる」では、松本新八郎が前述の「狂言の面影」説を系譜説の批判、能と狂言の形式の違いは伝説と民話の表現の違いであること、狂言の節付け（発声）、演技の型の四つの点から補足。「能より狂言の方が優れている」という点については「どちらも優れている」と訂正。林屋は松本論を受けて「天鋳女の神話説にさかのぼりがちな系譜説だけでは不十分であり、その芸能が生み出されてきた社会的な歴史的意義が主点であろう」として支持する一方、系譜を否定するあまり、先行芸能との関連性を否定する部分は修正を提言。また、小山の『「おかし」の伝統』説について、セリフのもじりや所作の誇張のような表層的なところが狂言の本質ではなく、目頭が熱くする泣き笑いのような、人間的な奥の深い笑いが狂言の本式であろうと批判する。小山はこれに対して、狂言の変化の過程で表層的なものが淘汰されていたとしても全てを振り捨てていたのではなく、「前代の要素も多分に含んだ物として存在していた」と一部反論する。武智鉄二は、狂言《楽阿弥》が狂言の原始の姿であるという説を、和泉流の狂言師、九世三宅藤九郎に質問の形で述べ、説の出所として茂山彌五郎の名前を出している。武智は「狂言異説」で狂言と、伝統芸術における口伝の評価の向上を、狂言《楽阿弥》を例に論じ、狂言作者による区分を「玄恵法印」「金春四郎二郎もしくは宇治弥太郎」「それ以後」という「口伝」を述べる。また狂言《鬨罪人》を例に「狂言は滑稽や風刺を表す演劇」ではなく、「社会的真実や人間性の機微をあらわすために作られたものである」とし、「そのような真実」を「追い詰めていったところに生ずる破綻が、第三者の笑いを招きはするが、劇中の人物にとつては、社会と個人の相克にあえぐ人間の、生き方の中で追い詰められたギリギリの悲劇であるところに、その高度のリアリズムの演劇としての芸術性を把持していることが、初めて理解される」とする主張には、第三章、第四章で扱う彌五郎の狂言観が見え隠れする。滝井孝作『狂言の面白味』は、狂言《茫々頭》（別名《菊の花》）を、時代の異なるテキストで比較した上で、時代が下るにしたがって文が弱くなるのは、幕末の文学の衰えと同様と指摘する。また、狂言観劇記として、二世茂山千作、二世茂山忠三郎と並んで彌五郎の狂言《右近左近》の感想が述べられ、最後に野村万作の《菊の花》とその期待で結ばれている。野村万作《狂言の演技》は「狂言の写実性は型を通じて表現される以上、型の習得、習熟」が前提であるとした上で「現在のあわただしい世相の中に生きている私達のうちの多くの者はそれだけでは完成した自分の狂言を創り得ないのではないだろうか」と現代に生きる実践者としての視点を述べ、自身が参

二三 沼艸雨「沼艸雨能評集」檜書店、一九六七年

二三 坂井欣司『このて柏』能楽書林、一九八一

二四 今井欣三郎『欣三郎能小文集』私家本、一九七五

加した武智作品への言及がある。

一九七〇年、芸能史研究会より『狂言 をかしの系譜^{二五}』が出る。この中で北川忠彦は、「狂言の性格」において、祝言性、風刺性、滑稽性、狂言の舞台的特性に分けて解説し、舞台的特性を更に類型性、演戯性、場面性、忘我性に分けて説明する。小林責の「狂言明治百年」は、本論の中心となる明治から昭和にかけての狂言界の概況を述べる。小林は「明治百年」を含む単著『狂言史研究^{二六}』で狂言方三流の成立から維新时期における廃絶の事情、維新期の狂言役者の個人史まで、近代狂言史の時代背景を著し、「近代から戦後にかけての狂言界の顕著な特色」として「四座猿楽系狂言の衰退と京風諸派の狂言界席卷である」と集約している^{二七}。京都の茂山派出身である彌五郎も当然、これに含まれる。また、諸派の当主の芸風を、写実、非写実で分類し、四座猿楽の流れをくむ大藏流・山本東次郎を非写実の側に、対極の写実に茂山千五郎を配し、非写実の側から写実の側へ順に茂山忠三郎、和泉流・野村万蔵、三宅藤九郎兄弟と続き、茂山彌五郎は千五郎に次ぐ写実派であるとした。田口和夫の「研究の手引」は、一九七〇年時点の詳細な狂言研究史の記述となっており、必読の先行研究史記述として、池田廣司の「研究史通観^{二八}」および「狂言研究の課題と方法^{二九}」を挙げる。他に研究史としては橋本朝生の「狂言研究の現在^{三〇}」がある。

一九八六年に、岩波講座『能・狂言』シリーズが編まれ、『能楽全書』に続く、近年の研究の集大成となっている。その冒頭の文によれば、『能楽全書』が当時、素人弟子として能楽に関わる以外の人々に広がりつつある愛好者の層を対象に、当時の能楽研究の第一人者から、必ずしも能楽を専門としない他分野の研究者までが「能楽とは何か」を描いた研究である^{三一}のに対して、本講座は戦後、急速に本格化した能楽研究の到達点を示すものである。全八巻のうち、狂言研究は第一巻『能楽の歴史^{三二}』の能楽としての狂言史記述があり、第二巻『能楽の伝書^{三三}』では大藏虎明の『わらんべ草』が紹介されている。第五巻『狂言の世界^{三四}』と第七巻『狂言鑑賞案内^{三五}』は全体が狂言研究になっている。『能楽の歴史』では全六巻のうちの一巻を狂言史の記述に割き、『狂言の世界』では全七巻のうち三巻、分量として三分の一が狂言の歴史的記述に割かれている。「序論」は実質的に形成期の狂言の詳述で

^{二五} 芸能史研究会『日本の古典芸能』（四 狂言 をかしの系譜）平凡社、一九七〇

^{二六} 小林責、前掲書

^{二七} 芸能史研究会、前掲書、三〇七頁

^{二八} 池田廣司「研究史通観」『国語文学研究史大成』八、三省堂、一九六一

^{二九} 池田廣司「狂言研究の課題と方法 総説」『古狂言台本の発達に關しての書誌的研究』

風間書房、一九六七

^{三〇} 橋本朝生「狂言研究の現在」表章・編『中世文学研究の三十年』一九八五

^{三一} 表章・天野文雄、前掲書、一九八七

^{三二} 表章・天野文雄、同書

^{三三} 表章・竹本幹夫『岩波講座 能・狂言』（一 能楽の伝書と芸論）岩波書店、一九八八

^{三四} 小山弘志・田口和夫・橋本朝生、前掲書

^{三五} 小山弘志・編『岩波講座 能・狂言』（七 狂言鑑賞案内）岩波書店、一九九〇

あり二章「狂言の台本と分類」が続き三章「狂言の形成と展開」では近世を江戸前期と後期から明治初期、戦後と細分して詳述し、

狂言ブームによって、人々の関心が狂言に向いたとき、新進の狂言役者の背後にこの高み、層の厚さを持ち得たことは狂言にとって幸せなことであった。観客はそれぞれに彌五郎の狂言を、忠三郎の狂言を、万蔵の狂言を賞讃し、そういう好意がまた若き狂言役者を支えることともなっていたのである^{三六}。

と記述し、当時、若手であった茂山兄弟、野村兄弟の活動だけでなく、彌五郎を最年長とした狂言界の長老たちが、狂言の当時の狂言人気と、次代を担う演者の背後を支えたことを評価する。

狂言伝書として最古のであり豊かな内容を持つ、大蔵虎明の『わらんべ草』研究は、一九六二年に笹野堅の校訂による本文が岩波書店より出ている^{三七}が、一九七三年の米倉利昭による『わらんべ草（狂言昔語抄）研究^{三八}』が現時点の集大成といえよう。

能楽研究は当初、資料を用いた実証的な文献研究や歴史研究が出发点として進展してきた^{三九}。狂言研究では宗家伝書をはじめ、山本家、茂山千五郎家、野村万蔵家、三宅派の各家の伝書が公開されたことで、作品や演出に関する研究が行われるようになった。その他、政治史、経済史、社会史などと関連して家元制度など能楽界のシステムに関わる研究も成されるようになった。

民俗学的なアプローチとしては佐竹昭広の一九六七年の『下克上の文学^{四〇}』が挙げられる。多数の説話から中世の様相を描き、狂言のストーリーが持つ背景の看取を試みる。今日も頻繁に演じられる『柿山伏』をはじめとした山伏による祈禱に、今は台本より削除された呪文がある事を明らかにするなど、かつての狂言の姿を垣間見ることができる。続いて一九七三年の戸井田道三『落魄した神々の変貌^{四一}』では、前半を太郎冠者、山伏などの狂言に登場するキャラクターごとに中世の人物像として分析があり、後半は狂言という芸能自体に対する考察が収められている。

能楽の制度を扱ったものでは、二〇〇九年に飯塚恵里人による『近代能楽史の研究——東海地方を中心に^{四二}』がある。この中で飯塚は明治維新前後から近代に至る東海地方の能楽界の足取りと大衆化の道筋を示した上で、朝日会館能にも言及し、受容者層の変化とその背景にあったメディアの存在について指摘しているが、副題が示す通り東海地方の研究が主

三六 小山弘志・田口和夫・橋本朝生、前掲書、二三四頁

三七 大蔵虎明・笹野堅・編『わらんべ草』岩波書店、一九六二

三八 米倉利昭『わらんべ草（狂言昔語抄）研究』風間書房、一九七三

三九 林和利・編『能・狂言を学ぶ人のために』世界思想社、二〇一二、六六～六七頁

四〇 佐竹昭広『下克上の文学』筑摩書房、一九六七

四一 戸井田道三『狂言 落魄した神々の変貌』平凡社、一九七三

四二 飯塚恵里人『近代能楽史——東海地域を中心に』大川書房、二〇〇九

となっているため、本論が注目する関西とは地域を異にする。メディア技術と能楽の関連に関する研究は、二〇一一年の佐藤和道「ラジオ放送と能楽―地方における能楽享受への影響を中心に―^{四三}」でさらに深化されている。

政治史と関連づけられるものでは、二〇〇四年、中村雅之「戦時体制下における天皇制の変容 『蟬丸・大原御幸事件』と謡本改訂」が、戦時体制下において能《逆髪》《大原御幸》をはじめとした皇族が関係する演目に対して当局の介入を受け、上演自粛や演出、詞章の改変に至った事件を整理している^{四四}。戦時体制下の能楽についても研究が開始され、二〇一七年に法政大学能楽研究所から、明治維新より終戦までの研究論文を所収した叢書『近代日本と能楽^{四五}』が刊行された。このうち横山太郎は「民衆化の行方——伝統芸能以前の大正能楽」において、朝日会館能楽開催の伏線となった「劇場公演禁止」という当時の宗家会の決議とそれによる能楽界の動向について考察している^{四六}。宮本圭造は「能と軍国主義——戦時統制下の能楽」において日清戦争から太平洋戦争終戦に至るまで、戦時体制下における能楽界の動向を時系に沿って整理し、阪神能楽組合、時局能《忠霊》、技芸者証問題についても言及するなど、徐々に進展が見られている^{四七}。関西を対象とした近代史では、宮本又次が一九八三年に『大阪経済人と文化^{四八}』において「大阪の能舞台と経済人」という一項の中で、維新より終戦に至るまでの大阪財界人と能楽界の結びつきを示している。しかし、これらは能を中心とした記述であり、狂言については、二〇一〇年、原田香織による四世・山本東次郎への聞き書き『狂言を継ぐ^{四九}』、関西においては、二〇一三年に宮辻政夫が四世千作・千之丞兄弟への聞き書きをまとめた『狂言兄弟 千作・千之丞の八十七年^{五〇}』が数少ない戦中における能楽関係者による証言となっている。

二〇〇九年出版の原田香織『能狂言の文化史^{五一}』は全五章のうちの第四章を狂言に割いている。山本東次郎家の様式美に焦点を当てた記述となっており、京風写真と笑いに焦点が当たる傾向のある狂言評価に対して、江戸式楽としての価値観を紹介している。

基礎的研究では、関屋俊彦は一九九四年の『狂言史の基礎的研究^{五二}』、二〇一五年の『続

四三 佐藤和道「戦時下の能 複製技術の浸透と軍国主義」『演劇映像学』四、二〇一一、一〇二頁

四四 中村雅之「戦時体制下における天皇制の変容『蟬丸・大原御幸事件』と謡本改訂」『能と狂言』二、二〇〇四、一〇三～一一七頁

四五 宮本圭造・編『近代日本と能楽』法政大学能楽研究所、二〇一七

四六 横山太郎「民衆化の行方——『伝統芸能以前の大正能楽』」宮本圭造編『近代日本と能楽』法政大学能楽研究所、二〇一七、一九～一二頁

四七 宮本圭造「能と軍国主義」前掲書、三〇七～三四三頁

四八 宮本又次「大阪の能舞台と経済人」『大阪経済人と文化』、実教出版、一九八三、五十一～八十一頁

四九 原田香織『狂言を継ぐ』三省堂、二〇一〇

五〇 宮辻政夫編『狂言兄弟 千作・千之丞の八七年』、毎日新聞社、二〇一三

五一 原田香織『能狂言の文化史—室町の夢—』世界思想社、二〇〇九

五二 関屋俊彦『狂言史の基礎的研究』和泉書院、一九九四

狂言史の基礎的研究^{五三}』において、豊富な資料を紹介している。特に続巻では幕末から近代における大藏流、また茂山派についての研究も多い。また、二四世大藏彌右衛門となった吉次郎の晩年に取材した資料研究も紹介されており、本研究に関係する部分も多い。中でも彌右衛門の覚書をもとに、茂山派の系図について、茂山家初代より四代までは彌五郎が霊媒師を頼んで記述したものであることを弥右衛門の資料によって明らかにしている。

第三節 善竹彌五郎の研究

本論のテーマである善竹彌五郎についての研究は、武智鉄二の論述が挙げられる。武智は戦後に素人弟子として彌五郎に直接師事している。彼の著作集『定本武智歌舞伎』にその教えが度々登場する。特に坂東三津五郎との対談「芸十夜^{五四}」では、複数回に渡って話題に上っている。最晩年には、東京で彌五郎の師伝を開陳するワークショップを開催しており、その模様を収録した映像・音声は武智遺族の厚意により、二〇一六年に雑誌『花もよ』（二〇一二年創刊）二十八号に特別付録として公開された。権藤芳一はその時のチラシのデータを雑誌『上方芸能』（一九六八年創刊、二〇一六年終刊）において「武智鉄二資料集成^{五五}」五十一に発表するなど、武智と狂言に関係する未発表の貴重な資料を紹介している。

本論文の四章の音声録音について、戸井田道造の『落魄した神々の変貌』では彌五郎が録音に対して否定的な態度をとったことに対する逸話も述べられている。

能評家の彌五郎に関する記述は決して少なくないが、坂井欣司は自著『このて柏』の「我が友、太郎冠者」の項の中で、彌五郎の円熟期の相手役として舞台を支えた吉田清三の評伝を著しており、稽古の様子など、彌五郎の側面が描かれているだけでなく、吉田が彌五郎の弟子になった経緯を通して大正期の大阪能楽界とそれを取り巻く経済界の様子を読み取ることのできる貴重な資料である。北岸祐吉は「能舞台の在り方^{五六}」、「能舞台の実験^{五七}」双方の文中にて彌五郎の発起した朝日会館能について言及し、その経緯やその後について記述している。北川忠彦は「茂山弥五郎」（『能楽思潮二五 一九六三』）において、彌五郎の狂言を「身分の低い登場人物」と「技術で処理できる狂言」にのみ真価を発揮するとし、風格に欠けると批判する^{五八}。これは当時としては珍しく、貴重な彌五郎批判である。北川の彌五郎批判は小林責にも引き継がれており、『岩波セミナーブック 能狂言』の中で、雑誌『文藝春秋』（一九五九年六月号）が特集した「舞台俳優ベストテン」で彌五郎が第一位になったことを紹介した上で、彌五郎の芸風を「阪神の風土に合った、庶民的な、細部の技法

- 五三 関屋俊彦『続狂言史の基礎的研究』関西大学出版部、二〇一五
- 五四 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、二〇一〇
- 五五 権藤芳一「武智鉄二資料集成」『上方芸能』五一、二〇〇八、一二〇～一二四頁
- 五六 北岸祐吉「能舞台の在り方」『能楽思潮』一〇 一九五九、四～九頁
- 五七 北岸祐吉「能舞台の実験」『能楽思潮』二五 一九六三、一四～一七頁
- 五八 北川忠彦「茂山彌五郎論」『能楽思潮』二五 一九六三、一八～二二頁

に冴えを見せる近代写実を完成したのだと思います」と評した上で次のように発言している。

私は、前に挙げた『茂山弥五郎論』と同じ考え方ですので、彌五郎を名手とは思いますが、最高の芸位に達した狂言師だったとは考えません。しかし、武智鉄二の後援があったとはいえ、狂言師として初めて芸術院賞を受け、人間国宝に指定されるなど、いわゆる榮譽を得て、狂言の立場を能に近いところまで引き上げた最初の狂言師として高く評価しなければならぬと思います^{五九}。

と、彌五郎の功績と批判を分けて評価し、話を結んでいる。

演者の側からの論述としては、三世茂山千作の『狂言八十年』^{六〇}、『狂言八五年茂山千作』^{六二}は彌五郎の生きた時代と重なっており、当時の関西能楽界を知る貴重な資料である。一九五一年の『狂言八十年』は三世・茂山千作による、二世茂山千作の回顧談であり、彌五郎自身の二世・千作への追悼文も収録されている。一九八四年出版の『狂言八五年茂山千作』は三世・千作自身の芸談である。彌五郎の次男、吉次郎による宗家継承のために奔走した三世千作自身の口述によって、その経緯の一端が明らかにされている。一九八〇年、金春信高の『動かぬゆえに能という』^{六三}は、吉次郎の大蔵宗家継承や彌五郎の最大の謎である善竹改姓の過程が、金春宗家という立場から記述されているが、改姓については、いくつかの可能性を提示しているものの、その真意は全て明らかになっていない。近年では二〇〇三年、土屋恵一郎と二世野村萬斎による『狂言三者三様 茂山千作の巻』^{六四}において、野村万作、萬斎親子がそれぞれ彌五郎の代名詞であった狂言《右近左近》について言及している。

彌五郎本人の資料としては、再刊された『能楽全書』は、第七巻が芸談集となっており、彌五郎は「小謡と小舞」の項で寄稿している。他に芸談として、「私は狂言の頑固もの^{六四}」がある。映像資料としては、NHKの番組『山川静夫の華麗なる招待席』に特集された、狂言《木六駄》の一部と《福ノ神》の上演映像がある。

右の通り、彌五郎は戦後を代表する狂言方として、評論、記録が残っており、近代狂言の中で必ず言及がある人物である。しかし、本人を対象とした学術的研究はこれまでなされてこなかった。本論文はその端緒として、次章より「阪神能楽組合」組合長として軍国主義下の活動から武智鉄二との関わり、そして武智を通した彌五郎の芸と狂言観を明らかにしていく。

五九 横道萬里雄・小林責『岩波セミナーブックス五九 能・狂言』岩波書店、一九九五、二〇六頁

六〇 茂山千作翁記念刊行會『狂言八十年』都出版社、一九五一

六一 三世茂山千作『狂言八十五年茂山千作』淡交社、一九八四

六二 金春信高『動かぬゆえに能という』講談社、一九八〇

六三 土屋恵一郎編『狂言三者三様 茂山千作の巻』岩波書店、二〇〇三

六四 茂山彌五郎・談「私は狂言の頑固もの」『能楽思潮』二〇 一九六二、二一―一四頁

第二章 阪神能楽界の変革と戦時体制

前章において述べたように、明治維新で衰亡の危機にあった能楽界は、華族を中心とした支援を受けて復興を開始し、マスメディアの普及によって華族に代わって財界人、さらには一般大衆層まで受容者が拡大し、特に関西では大阪経済界の振興に支えられて復興が進んだ。その一方で、周辺環境が著しく変化する中、能楽界内部もまた、伝統と革新の間で揺れ動いていた。このような状況の下で関西の狂言界に大きな変化をもたらした組織として本章では一九三三年に設立された「阪神能楽組合」に注目する。彌五郎は設立幹部として初期から関わり、後には組合長として、軍国主義の台頭と戦時体制下という社会情勢の中で難しい舵を取るようになった。この時期は、彌五郎が不惑から還暦前後であり、楽師として成熟した年代であった。また設立時に副会長であった養父、良豊が一九二八年に死去し、家督を相続した世代交代があった。さらに一九三四年以後、大藏流芸時預かりとなつて、当時、空白であった宗家業務を一部代行し、一九四一年には次男、吉次郎に宗家を継承させた。そして、その後見役となつたことで、芸事名「彌五郎」をシテ方金春流宗家、金春八条から贈られたのもこの時期であり、流儀だけでなく能楽界の信頼を得て次第に重責を負つていく過程であつたともいえる。

本章では、阪神能楽組合を中心として、大阪経済界に支えられた関西能楽界の状況を確認し、その上で朝日会館という近代的な劇場に能楽を解放することで、観客層の変化と増加に対応することを可能とした大阪「朝日会館能」開催に至る組合の活動の中で、彌五郎が果たした役割を明らかにする。加えて再び能楽界に打撃を与えた戦時体制下で行つた特殊な活動として時局能《忠霊》を取り上げ、その間狂言の台本を分析し、組合がいかに大政翼賛活動に参画し、そうすることで、いかに斯界の存続に寄与したかを考察する。

第一節 大阪の能楽界と経済界

第一次大戦後の阪神経済界は好況であり、商家の旦那衆は教養として文化活動に積極的に関与し、古典文化を学んだ。能楽もその一つで、旦那衆は出資するだけでなく、名家に入門して実際に能を舞い、謡を謡った。

当時の主な楽師である大西（手塚）亮太郎（一八六六―一九三二）は、一章で述べた大西閑雪の甥に当たり、大阪能楽殿を建てた大阪の能楽界の中心人物であつた。伯父に引き続き大正期の阪神能楽界をけん引し、当時、大阪経済界の後援を受けて大阪・堂ヶ芝に当時全国一と言われた大阪能楽殿を建設した。阪神能楽組合の本拠地となつたのもこの大阪能楽殿である。亮太郎の後援者には、能楽殿建設の為に千坪の土地を無償提供した住友吉左衛門を筆頭に久原房之助、伊藤忠兵衛、野村徳七、外村平左衛門、弘世助太郎、なだ万の楠本善吉

などがいた^{六五}。亮太郎は大阪能楽殿と前後して、神戸の湊川能楽堂も建設し、両施設は共に阪神間の能楽界の拠点となった^{六六}。

他に、十世中村彌三郎（一八四九～一九一九）は当時廃絶していた福王宗家に代わって流儀を守り、大阪の地で多数の後援者を擁していた。十一世彌三郎も名手であっただけでなく、漢学を藤沢南岳に学んで教養高く、和歌や絵画にも通じており、当時の弟子である旦那衆の尊崇を集めていた。二世茂山忠三郎良豊（一八四八～一九二八）は明治維新期の関西能楽界を支えた一人である。西南戦争に従軍した他、能楽の混乱期にあつて、狂言のかたわら皮革商などを営み、その用向きも兼ねて上京し、東京の舞台に立った。その後、約一〇年定住して東京の舞台に出勤するが、一八九八年に再び京都に戻つてからは関西能楽界の興隆に尽力した。彼は狂言のみならず関西能楽界の古老として重きをなしていたが、当時すでに高齢であつたことを考慮すると、ともに阪神能楽組合の創設に参画した彌五郎が陰から支援していたと推測できる。というのも一九二八年に副組合長の忠三郎が、そし一九三一年に組合長の大西亮太郎が没した後、彌五郎は一九三一年より副組合長に就任し、一九三四年からは阪神能楽組合が無くなる一九四四年まで組合長をつとめることになるからである。先にも述べたように武家式楽時代には最下層の立場にあつた狂言方の人間が、能楽組織のトップに立つことは当時としては異例のことである。

大阪の町衆に能楽が浸透した土台には、もともと京阪地方には謡曲が広まっております、近世には「謡講」という謡曲の同好者が寄り合いつて謡を楽しみ、稽古する社交文化があつたことに加えて、メディア技術の発達によつてテキストやプロの録音教材が比較的容易に入手できるようになったこと^{六七}もあり、弟子として、そして後援者として能楽を支える層が中流層に形成されたのである。

^{六五} 宮本又次、前掲書、七三～七五頁

^{六六} 大山範子「神戸湊川能楽堂略史 大正～昭和初期の神戸」『神戸女子大学古典芸能研究センター紀要』一〇、二〇一六、九一頁

^{六七} 佐藤和道、前掲書、一～二二頁



大阪能楽殿（神戸女子大学古典芸能研究センター所蔵・手塚良太郎・貞三関係能楽資料）

第二節 朝日会館能と阪神能楽組合

阪神能楽組合の活動の中で、能楽界の近代化に関わる最も重要なものが朝日会館能であった。この事業の最も注目すべき点は、明治に入ってから自ら能楽堂に閉じこもってしまったような動きを見せていた能楽を、再び能楽堂の外の世界に引き出したことにある。朝日会館能について述べる前に、まず能楽が能楽堂の中に閉じこもってしまった経緯を説明しなければならない。

一九二二年に日本初の西洋式劇場として帝国劇場が東京に落成した。帝国劇場は能楽公演を企画し、楽師に出演を打診したが、能楽の中心的存在であるシテ方五流の宗家はこれを拒否した。続いて東京の各流の宗家からなる宗家会が、能楽堂外での上演を禁じる決定を下した。その後、一九二二年に観世宗家・観世元滋が東北・山形での上演に際して、予定されていた寺院の堂内に観客を収容しきれず、主催者側が急遽、活動写真館の千歳座に会場を移したところ、元滋は上記の宗家会決定を理由にこれを拒否し、公演は中止されるという事件が起きていた^{六八}。理由としては、千歳座が元々、歌舞伎を上演する小屋であったことが挙げられる。当時、能を上位として、下位に歌舞伎、文楽といった近世発祥の芸能を置くという伝統芸能を取り巻く意識があった。能楽最大流派を率いる宗家としては、歌舞伎小屋で上

演の前例を作ることが憚られるという判断があったことが考えられる。

この事件について横山太郎は次のように指摘する。

その「家元」は、自ら決定した「能らしい能」に縛られる、近代的家元である。(それ以前の世代の家元は、喜多流家元が遊楽座に出演したように)ゆるやかな慣習の規制のもとでアドホックに物事に決定を下す。これに対して新しい時代の家元は、能とはどのようなにあるべきか、という理念を定め、その理念が再帰的に自己の振る舞いを定める。

大正期にあつてその理念は、民衆化への反動として形成された「能楽堂で男がおこなう能」であつた^{六九}。

アドホックを言い換えると「その場限り」と言い得るであろう。能楽の術語に「今回限り」という言い方がある。伝承の想定にない上演機会に接した時に「これを慣例とはしない」ことを条件に特別に対応をする、ということである。元来、能楽は屋外で演じられており、変則舞台での上演にもある程度は柔軟に対応可能であり、実際にこれまで対応してきたのである。しかし、横山が指摘するように能楽の大衆化が進む時流に抗おうとする動きとして、宗家達が出した決定が「能舞台以外での演能はまかりならぬ」というものであった。伝統を守ろうとして起こった動きが逆にある意味で伝統に反していたことは皮肉なことであるだけでなく、演能は能舞台に限定してしまうことは能楽を能舞台に閉じ込める結果となつてしまったのである。この事態を動かしたのはメディアの力であった。この一件から約四年後、一九二六年に大阪に朝日新聞社会館が完成し、その完成式典に彌五郎は、義弟の茂山良一と共に出演し《靉猿》を演じた。この出演について、事前に阪神能楽協会からクレームがついたが、久治は出演を強行した。後の協会による査問を受けたが、そこでの判断は「舞台装置が簡素にして品格があり、調和の点でも問題なし」とされ、除名を免れるという結果に終わった^{七〇}。彌五郎は査問に臆することなく、五名の発起人と共に朝日会館にて本格的な能楽公演を実現することを目的に大阪能楽会を組織した。そして大阪能楽会を主体として抛金し、本式の組立舞台を制作し、朝日新聞社に寄託することで、朝日新聞社会館で能楽が継続的に公演できる環境を整えたのである。このことは収容人数の多い近代建築の劇場での公演を強く推進するものであった。しかも朝日新聞という当時最大のメディアの一つと提携することになったのだが、それはいかにして可能となったのだろうか。演劇評論家で朝日新聞での能の運営に関わっていた北岸祐吉によると、

ここの組立舞台は昭和二年九月に作られ、その後十年毎に改修を加えて来たものだ

^{六九} 横山 同書

^{七〇} 田村耕介、「昭和の激動期を支えた朝日会館」、『懐かし的大阪朝日会館』、二〇〇四、レベル、一四―一五頁。文中の「阪神能楽協会」という表記は阪神能楽組合の誤りと考えられる。

が、最初は在阪の能楽師の伴眞三郎（金剛流）手塚亮太郎（観世流）生一左兵衛（同）中村弥三郎（福王流）森田光次（森田流）茂山久治（大蔵流、現 彌五郎）の諸氏が新たに大阪能楽会を組織し、抛金して、組立舞台の新調費のほか、若干の維持費を添えて朝日新聞社に寄託されたものであった。むろん朝日ではこれを素手で貰ったのではなかったが、当時は能楽堂以外での演能は能の神聖を冒すとされ、孤立していた梅若流が大阪の中央公会堂でやらねばならなかったのを例外として、朝日会館の舞台にも一般能楽界からひどく反対され、中心となっていた茂山彌五郎氏はたいへん苦境に陥られたこともあったそうだ。しかし能の普及にはどうしてもこうした会場に進出せねばならぬという信念を堅持し、観世左近氏に訴えて大賛成を得たので敢行されたのであった^{七二}。

彌五郎の回想も右と重なる。それによると、彌五郎は当時の朝日新聞主筆・岡野養之助と知己であり、そこから能楽公演の話が持ち上がった。そこで彼は中村彌三郎、森田光次との三人で発起人となって、完成したばかりの朝日会館での公演を計画した。そして彌五郎が朝日側の他、観世左近宗家をはじめとした各能楽師に交渉し、賛成を取り付けた。前述の観世元滋は二四世左近を襲名していた。近世芸能を演じる舞台への出演を拒否した元滋であったが、当初の会場であった寺院舞台への出演は予定しており、今回の様に「簡素にして品格」がある舞台装置を備えた舞台に本式の能舞台を組んだ会場への出演には問題がなかったと思われる。彌五郎と大阪能楽会同人はその後、当初、大阪能楽会であった会名を、全国に通じるようにと「朝日会館能」と命名した。この公演は、以来三〇年継続されることになった。

彌五郎はこの功績によって彌五郎という名を金春宗家より贈られたと述べている^{七三}。

朝日会館能の革新性は、能舞台以外の場所へと能楽の上演を解放しただけでなかった。飯塚は「能楽に直接関係のない一般の観客」が、一般の公演チケット窓口などからチケットを購入して観るという点にもあり、「従来の観客が裕福な商家など『家族』単位で見る人を対象にしていたのに対し、新聞社主催能は『個人』で切符を購入する、会社員・公務員などの『知識人階級』を対象としていた」と指摘している^{七三}。これは、従来の観客は、おおよそ特定の能楽師に師事しており、師匠の舞台は稽古場で師匠からチケットを買って来場するのが慣例であり、その買い方も、友人や家族を伴って一緒に観賞する升席を、年間を通して予約するものであった。このシステムは現在でも残っているが、この慣例に対して朝日会館能は、一般のチケットの販売経路を開拓したことで、能楽界に全く付き合っていない個人でも、一席だけでも前売り予約や、あるいは当日にでも購入して見ることを可能にしたのである。現代とほぼ同じチケットの取り扱いシステムを始めたことで、能楽の新たな受容層を生み

^{七二} 北岸祐吉、「能舞台の在り方」、『能楽思潮』一〇、一九五九、七頁

^{七三} 茂山弥五郎、「私は狂言の頑固者」、『能楽思潮』二〇、一九六二、一二～一三頁

^{七三} 飯塚 同上、二二二頁

出した。つまり、大衆層に個人レベルの新たなタイプの能楽ファンを出現させたのである。

このように、急進的な近代的システムへの変革を恐れて伝統へと回帰しようとした中央、すなわち東京や京都の宗家会の意向に反しながらも、事を荒立てることなくその懐柔に成功した阪神能楽組合は、能楽鑑賞の大衆化によって関西のみならず全国の能楽界の発展に寄与したと言えよう。

だが、このよう能楽の大衆化が大都市を中心に広がったことは、別の役割を引き受けることにもなっていた。戦時体制が進むなかで「宣伝能」などと銘打ってより多くの観客に向けた上演を行なうようになっていった。軍国主義と国粹主義の台頭と共に、そうした大衆能は国家総動員、大政翼賛体制のもとで天皇や軍国主義を称揚して大衆へ宣伝するプロパガンダの役割を担うことになっていくのである。

第三節 戦時下の能楽界

戦時下において、能楽界は「宣伝能」、「戦力能」と銘打つことで戦時体制と協調していた。日本の伝統文化が称揚される風潮にあったが、その一方で能楽界は種々の制約を受けることとなった。満州事変より日中戦争に突入すると、国内はいよいよ戦時色を強め、能楽界にも介入するようになったのである。例えば、一九三四年、盲目に生まれついた皇子の悲運と、生まれつき髪が逆立ってしまふ皇女の狂気を描いた能《蟬丸》が上演自粛に追い込まれる。障害のある皇族が登場することが不敬とみなされたためである。一九三九年には、安徳天皇の母である建礼門院が平家滅亡後に大原へ閑居、そこへ後白河法皇が訪ねて行くという筋の能《大原御幸》が警視庁の勧告によって能として上演できなくなる。この時点では、皇族が登場することですら不敬に当たるとみなされるようになっていたのである。

一九四〇年には皇族が関係する演目の詞章や演出に改変を加えることになった^{七四}。一九四〇年は皇紀二六〇〇年にあたり、全国で様々な記念行事が行われた。一九三八年の国家総動員法に続いて当年は大政翼賛会が設立され、国民をすべからず戦争に協力させる体制が整えられていた。この年、廃絶していた狂言の和泉流宗家が三宅保之（和泉元秀）を継承者として再興された。翌年、彌五郎は次男である吉次郎を家元として大蔵宗家を再興継承させる。久しく途絶えていた宗家がこの時期に相次いで再興されたことに関して小林責は「狂言師たちも流儀のヒエラルキーの頂点に立つ家元がいた方がいいという考えになったのだと思います」と述べた上で、三世・山本東次郎の「家元が定まって肩身が広い」という題の文章を紹介し「家元がいけないということは肩身が狭い、寂しい。人々をそういう気持ちに追い込むような特異な国内体制のもとで、狂言両流の宗家は再興されたといっている」と指摘している^{七五}。このことから戦時下の能楽界の上演の自粛や家元の再興という動きは自発的

^{七四} 中村 前掲書

^{七五} 横道萬里雄・小林責、『岩波セミナーブックス五九 能・狂言』、岩波書店、一九九五、

な報国のデモンストレーションであったのではないかという推測が浮上する。宮本圭造が指摘するように、能楽は戦の集結を象徴する「櫛武の芸能」としての色合いが強いが、戦中においては士気を鼓舞する「尚武の芸」としての性格も持ち合わせている^{七六}。それは笑劇である狂言においても言える。例えば、狂言《二千石》においては、陣中の士気を鼓舞するために謡が謡われたことよって、その戦で挙げられた武勲への寄与を認められ、以後、家宝の謡となったエピソードを語るのだが、それがこの曲の重要な要素となっている。これは永く職業武士に庇護されてきた能楽が、戦場をも言祝ぎの場としたように、庇護者に応じて都度、柔軟に対応してきた足跡を示すものであると言えるだろう。

また庇護者に対する忖度は「尚武」や「武運長久」以外にも例も挙げることができる。例えばシテ方宝生流の庇護者であった金沢前田家は菅原道真を祖神としていた。そのため同流では道真が鬼神となつて政敵に復讐するという筋立ての《雷電》という曲を、復讐の場を省略して天神の神号を下賜された喜びの舞を舞う場を強調し《来殿》という別の曲に改作した。より身近な例を挙げると、婚礼の場における《高砂》の謡替がある。婚礼の場の「返る」「出る」「遠い」などの忌み言葉の慣習に従い、返シ（同じ句を二度謡うこと）を謡わず、「出汐」を「入汐」、「遠く鳴尾の」を「近く鳴尾」等と一部詞章を変えて謡う。これをカザシ詞といい、言祝ぎの場に相応しい言葉を適宜改変して用いる心得は、落語の噺にもパロディーとして演じられている。つまり、能楽は古来、その本質とは別に言祝ぎ場と対象によって柔軟に対応する便法を持ち合わせているのである。よって、一九三四年に起こった《蟬丸》上演差し止めとその後の皇族関係演目の上演を控えたことも、大局からみた能楽の歴史を顧みれば、時局に合わせた能楽界の対応の一事例であつたと言えよう^{七七}。戦時下における能楽界の戦争協力、国家総動員法、対戦翼賛体制の下での集団心理として「国家に報いたい」という気持ちや、あるいは「国家に協力せざるを得ない」と感じていたことは当然想像しうるものであるが、一方で能楽師たちに備わる「巧みに時局を捉える対応力」を看過すれば、それは能楽という芸能の重要な特質を見逃してしまうことになるだろう。

ところが、このような能楽の歴史的特質を知ってか知らずか、一九四一年十二月真珠湾攻撃によつて日米開戦となつた数日後、組合に能楽公演自粛を求める電話がかかつてきた。後にその電話はデマと判明するが、一九三四年より組合長に就任していた彌五郎は組合員に向けて注意喚起の通達を送付する。注意点は以下の三点であつた。

- 一、決戦下に相応しき曲目の選定に其宜敷を得ること
- 二、催会に対する会場は、能楽殿の如き能楽道場としての完備セル施設道場に集中開

一三八〜一三九頁

^{七六} 宮本圭造、前掲書、三〇七〜三〇八頁

^{七七} カザシ詞と時局への順応についてはすでに、表章・天野文雄「能楽史概説」、『岩波講座能・狂言』、岩波書店、一九八七、一七二〜一七三頁にて指摘されている

催をされんこと。

三、萬不止得一般会合場に於いて開催の場合は、入場料の有無及能、囃子、素謡等の別なく一応所轄警察へ届出を願うこと^{七八}。

最初の文言は、決戦期に相応しい曲を選定せよということであり、結果、曲目が自肅的に限定されることになった。二と三の文言は催会に当たっては専用の能舞台を使用せよということであり、他の会場で開催する場合は警察への届出を推奨しており、実質的に会場の限定であった。これは一般劇場での上演による能楽の大衆化に漂う商業性に配慮したものであると考えられる。

戦時下における「歌舞音曲の類は時宜を得ない」といった世間の声は、日米開戦時に始まったことではない。一九四〇年にも能楽会長宛てに同様の投書が届いた。こうした風潮に対して能楽は「能楽の舞台は興行場ではなく道場である」という立場をとることで、世間の理解を得ることに勤めてきたのである^{七九}。文中で能舞台を「道場」と呼んでいるのはそのためである。一般会場においての上演に際して警察に届けを出す旨には、暴徒を警戒していたことが読み取られる。

このような太平洋戦争の開戦に前後して再び巻き起こった能楽界への逆風のなかで、阪神能楽組合の舵取りを任されていた彌五郎は積極的な対応策に出た。世間や右翼、軍部などの理解を得て、能楽の活動存続をはかるために阪神能楽組合は国体の発揚を担わんとする「大阪報国会」を組織したのである。その対応は非常に素早く、一九四二年一月二四日には大阪能楽殿で「大阪報国会」の発会能を催したのであった。

第四節 時局能《忠霊》の間狂言

ここでは具体的な演能の例として、能楽における大政翼賛活動の象徴とも言うべき《忠霊》の間狂言を取り上げ、能よりも人間を写实的に描くことが多い狂言において、時局能が具体的にどのようなように演じられていたかを考察する。能《忠霊》は一九四一年、皇紀二六〇〇年を記念して大日本忠霊顕彰会の依頼により観世流によって新作され、各地の観世流演能団体において上演された。

愛国の篤志家が、非常時に全国へ護国教化の旅に出て忠霊塔の前で二人の親子に出会う。二人は尽忠報国の精神を述べ、実は靖国神社に祀られている忠霊であることを仄めかして消える。篤志家が通夜をしているところへ忠霊が現れ、皇国のために奮戦した後に命を落としたことを物語たり、四海治る御代を讃えるというストーリーで、「古い伝統に生きる能楽に聖戦の息吹を込め、能楽と現代を結びつけて、一つの翼賛をしようというのが、作者の意

^{七八} 宮本圭造、「能と軍国主義」、宮本圭造編、『近代日本と能楽』、法政大学能楽研究所、二〇一七、三三二～三三三頁

^{七九} 宮本圭造、前掲書、三三〇～三三一頁

図である^{ハ〇}」とされる。

この能は、時代が現代であり、特定の人物や神仏を主人公に設定せず、忠霊の集合体であるという能の作曲の定石を外しているところにも特徴がある。しかし、神仏を主人公とする既存の能楽を上演形態の上でも倣っていると思われる節がある。後述するように当時、全国的に忠霊塔の建立が進められていた状況を踏まえれば、例えば、住吉明神を主人公とする古典曲《高砂》が全国にある住吉神社で上演できるように制作されていたのを倣って、《忠霊》も各地の忠霊碑のあるところで上演できるように意図されたものであると推察する。

この能の間狂言は、和泉流では九世三宅藤九郎の作であり、台本も公刊されているのに対して、大蔵流の作者は未詳であり、台本も公刊されていない。だが、筆者は本論のための調査中に善竹玄三郎家所蔵のものを発見することができた。その台本には上演についての情報に記載されていないが、一九四二年一〇月発行の雑誌『観世』によれば、玄三郎は同年七月一三日から一七日にかけて大阪能楽殿で開催された、大日本傷痍軍人会大阪支部・大阪師団司令部主催、大阪能楽報国会後援の『傷痍軍人慰問忠霊能』第四日目に出演しているのでその舞台のための台本である可能性がある。

大蔵流では末社間となる。末社間とは、能の主人公である神体に対して、間狂言の主人公はその従属神（末社の神）として登場し、演目の主題である神社、あるいは神事に関わる靈験や縁起を語る形式である。よって、能《忠霊》の主人公は靖国神社の神であり、《忠霊》の間狂言の主人公は靖国神社の末社として登場する。曲によって役の性格や役割にいくつかバリエーションがあるが、語りの後に「三段ノ舞」を舞うものと舞わないものに大別できる。「三段の舞」を舞う場合は手に扇を持って登場するが、舞わない場合は杖を突いて登場する。台本には杖を突いて登場すると明記してあるので、当初より「三段ノ舞」は省略されて作られたと見られる。

能の中盤、シテが仮の姿から本体を表すために幕入することを入という。その中入の演出法（演奏法）のひとつである中入来序に乗ってシテが幕入りすると、囃子が狂言用の来序に変奏され、入れ替わりに末社の神が登場する。そして名乗座という、舞台左奥の柱側にある定位置に立ったところで囃子が打ち止め、狂言一人の語りとなる。これを立チシヤベリと言う。語りの全文は次の通りである。

加様に候者は、靖国の神に仕へ申す末社の神にて候。誠に申す迄も無き事なれども、我朝は神国にて、皇居目出度き御国なれば、民百姓に到るまで繁昌致し、此の御代を有難く存る事にて候

是と申すも国々在々所々に靈神数多地を占めて御座ある故也。中にも當社の御事は、護国の鎮守にて、異国の夷を平らげ、皇恩を四海にひろめ、天下安全に守り給う。抑々も當社の古へを尋ね奉るに、畏くも人皇百二十二代明治天皇詔して國難に殉ぜし者を

ハ〇 観世元正、「忠霊」、『観世流大成版謡本』檜書店、一九四一

神に祝い、勲を萬古に垂れ給はんと、皇居間近く御鎮座なされ、靖国の神と崇め御申候。去あるに依つて、臨時の御神事には行幸あり、春・秋の御神事には、幣帛を賜ひ、勅使を立てられ、取り分け仔細目出度き御神拜にて候。されば魂は靖國の宮居に治り、遺髪遺骨は故郷へ帰り、祖先墳墓の地に止まると雖も、盛者必衰の理にて、年月を過ぐれば石塔、卒都婆、草露に朽ち、さしも義烈の武士の御墓も、松風ならで問う人も無き有様を見奉り、誠に痛わしく勿躰なき御事哉とて、志の人々寄り集まり、靖国の神の御姿を、永久にいつき祀り度とて、里に村に地を捜し忠霊塔を建て、西に夕陽、東に朗月、和光の光絶ゆる時無き奇しき霊場となし、所の者は申すに及ばず、子々孫々に至るまで、其の忠信を偲べとの御誓願なり。されば此の塔を禮拜せば御墓所に至るも同然と承る、南方有難き御事にて候。

夫に就き何某殿、國々の忠霊塔に御参り有り度きとて、此の所へ御着きにて候を、忠霊の神嬉しく思召し、仮に現れ給ひ、御詞を交され候が、夜もすがら神樂を奏し、重ねて奇特を見せ御申し有ろうずるとの御事にて候。イヤ、独り言を申す内に、漸々、夜神樂の御時節と見へたり。去あるに於いては、我等如きの末社の神は此のあたりに居り難し。いざさらば

宮居の陰に隠れ居て 尚も奇特を拜まん 尚も奇特を拜まん

(漢字や送り仮名の用法は原文に即して記載し、適宜、句読点を入れた)

定石の演出である。語りの内容は古典曲であり、上演頻度の高い能である《賀茂》などに用いられている形式を土台にしたと思われる。すなわち、ナノリといって「かように候者は、〇〇に使え申す末社の神にて候」などと、シテ、あるいはシテに所縁のある神に従属する末社の神であることを宣言する。《忠霊》では〇〇の部分には「靖国の神」が入る。ここでは靖国神社に祀られている神格化された忠霊のことであると思われるが、靖国神社の神格についての議論はここでは行わない。続いて、日本は神国であり為政者から民百姓に到るまで繁盛するのも国々の神々が守護しているからだという言祝ぎを行う。《賀茂》などでは「王位めでたき御国なれば」とあるところ《忠霊》では「皇居めでたき」と変えてある。その後、能の主題に準じた内容を語る。古典曲の場合、前場にシテの「語り」がある場合や、クセという物語を叙述する場合には、末社の語りもそれを踏襲した内容になることが非常に多い。しかし《忠霊》の場合は忠霊そのものよりも靖国神社と忠霊塔の謂れを語ることに比重が置かれているところが特殊である。それよりワキの役である篤志家の来訪をシテの忠霊が嬉しく思い、先ほどは仮の姿で現れて言葉を交わしたが、これより本体を現すであろうと予告するところまでは定石に則った作りである。しかし《賀茂》であればその間の慰みにと、「三段ノ舞」を舞ってストーリー上でも舞台進行の上でも間を持たせるのであるが、先にも述べたようにテキストに杖を持って出ると指定されている以上、これは最初から想定されていないと判断できる。代わりに「宮居の陰に隠れ居て、尚も奇特を拜まん、尚も奇特を拜まん」と一人で謡いながら所作をして、拍子を踏んで留める(演技を終了して幕入

する)。これに似た演出は、古典曲《石橋》の間狂言で「せがれ仙人」という役で登場する例がある。末社の神と仙人という役柄の違いはあるが、狂言来序で登場し、立ったまま語るところまでは同じ演出である。語りが終わると石橋を渡ろうと試みて恐怖のあまり中止する演技をした後「またこそ此処に来らんと、勇みをなして帰りける、勇みをなして帰りける」と謡いながら所作をして、やはり拍子を踏んで留める。つまり、この間狂言は《賀茂(末社)》型と《石橋(せがれ仙人)》型の混合で作られたものであろう。但し、《石橋》の場合はアシライと言って謡の部分に囃子が入るが《忠霊》の場合は「囃子ナシ」と注書きしてある。おそらく《石橋》の間狂言は、式楽時代には宗家一子相伝で扱われるほどの秘曲であったため、それと同格の演出をつけることは憚られたのであろうと推測する。

一方、軍馬の精として登場する和泉流の演出はどのようなもので有ろうか。『藤九郎新作狂言集』より引用する。

(名乗座で) かように候ふ者は、乗鞍が獄に住む馬の精にて候。ただ今罷出づること余の儀にあらず。それ鳥類畜類多き中に、馬ほど貴き者はござあるまじい。天上には馬を、竜とし、人中(じんちゅう)には竜を馬となすと申すが。我が朝の馬の起りも神代にはじまり、人間の世になりては、忝くも・大鷗鷯(おおささぎ)の帝の御時、西海より、竜馬(りょうめ)を奉りしより此方(このかた)四方(よも)に広まり、人に交つては、力を尽してこれを助け、さて、すは合戦といへば、つはものたちを背に乗せて、ムラがる敵を追散らし、人に劣らぬ功名あるによって、古へより、十二神将の封体の中とまとへられ、つはものの数を数ふるにも、一騎二騎とは呼ばるることにて候。畜類とは申しながら、かかる手柄あるものなれば、諸人(もろびと)いよいよこれを愛し、我が子の如く飼育するによつて、今は馬なき里もなく、名馬しきりに出づること、なんぼう目出度きことにて候。さるほどに古へ今の名馬達、御国の護りし武士の、その名も高き忠霊塔のほとりに集り、駒比べせうずるとのことにて候ふ間、かかる勇ましき有様を、我等もよそながら見うと存じて罷出た。まづ急いで参ろう。

誠に、(道行)人の六歩は馬の一(ひと)あゆみと申すが、千里の途も刹那がうちぢや。(正中で)ははあ。はや此のあたりから夥しう名馬が行くは、黒毛(くろげ)月毛(つきげ)に鵠毛(ときげ)鹿毛(かげ)、槽毛に栗毛白栗毛、葦毛の駒は連銭尾花。さてもさても、きらびやかに出立つことかな。(名乗座で)いや、何かといふうちに忠霊塔ぢや。いしい。今日の一日の駆(かけ)は誰でござる。なんぢや。佐々木の四郎が生唆(いけずき)ぢや。さすがは八寸(はちき)の逸物(いちもつ)。またしても磨墨(するすみ)を抜いたか。(少し左へ向き)判官殿のめされたる、薄磨(うすずみ)なれど太夫黒(たいうぐろ)、五位の位も備わつて、木曾の葦毛をかき分けて、権太小黒に諸口ひかせ、木の下鹿毛に鞍を置き、息(いき)を休めておはす気色、天晴源氏の大将ぢや。

(正面を向き)何んといふぞ。平家の方にも負けぬ名馬があるといふか。それは誰ぢや。

(すこし右を向き)やあ。忝くも院の御所より賜りたる、南鐐童子が元の主。八島の大
臣(おとど)が自慢の駒、信濃の国の井上黒ちゃといふか。逞しや逞しや。弟の知盛預
(あずか)って、泰山府君(たいざんぶく)を祭ったといふが誠(じょう)か。いづれ
名誉なことぢや。続くは誰ぢや。霞月(かすみつき)の輪夜目なしの、東八ヶ国の第一
は、平相国が望月か。三河の寺の虎鴛家。四百九十の年を経る。老馬は道をぞ知るとい
へば、老いたりとも悔(あなず)るまいぞ。やあ。源平両家(りょうか)の名馬どもが、
にはかに腰を折り、口の白泡をぬぐひ、一同に首を垂れたはどうしたことじゃ。なんと
いふ。わが大君に一命捧げ、御盾と散りし軍馬の衆を、迎へ渴仰する状(さま)ぢやと
いふか。あら有難や有難や。梅にもかかる徳のあるものを、なんの駒比べ。競(きお)
いの駒もいらぬことぢや。かように申すうち、はや軍馬の衆もこの塔に慕い寄った。さ
あらば我等も、徳を讃えて罷り帰ろう。

(謡)やらやら尊(とおと)や尊やな。やらやら尊や尊やな。神にたてたり幣の駒。
軍馬の霊を伏しをがみ。我等も手柄をたてがみと。我等も手柄をたてがみと。勇み嘯き
帰りけり。(この謡のうち、扇開き、前へサシて出、扇を下に置き、合掌で拝み、サシ
て廻しながら角へ行つて扇をカザシ、左廻りして大小の前へ行き、左右の型あつて正先
へ行く)ひーん(といなきながら飛び跳ねる)

観世宗家の依頼により作る

(漢字、仮名遣いなどはそのまま引用し、原文にあるルビは括弧内に表記した。)

立ちシャベリの後、自ら謡い、囃して退場すると言う大枠の構造は大蔵流と同じである
が、大蔵流はほとんど動きがないのに対して、和泉流は道行が入る。道行は、舞台の左半分
を所定の順番に移動することによって移動することを表現する狂言の技法であるが、途中
で競馬に参集する馬を表現する演技が入るのは、能《鉢木》の中で、鎌倉から召集のかかつ
た全国の軍勢を道行の途中で表現する間狂言の技法を応用したものと考えられる。また、馬
の遺訓を語り、伝説上の名馬を数え上げる表現は、狂言《牛馬》における語りに着想を得た
ものとみられる。

和泉流の演出に比較して、大蔵流の演出は、現行曲の定型に沿って無難に作成された、と
いう印象を受ける。確かに、戦死者の慰霊塔に奉納する曲中に奇抜な演出を取ることは曲趣
に沿わず、戦時下である当時の情勢を鑑みれば不謹慎の誹りを免れないことは容易に想像
し得る。また、戦地にて落命した同胞に対して奉納する前提である以上、舞台に身を賭す
る能楽師としては笑いを誘う演技が憚られたことも考えられる。しかし、その一方で、特に
語りの部分の、当たり障りの無い作文に軍部当局の意向と、それを柳に風と受け流す狂言方
のしなやかな身の処し方を汲み取ることとはできないだろうか。制作の段階において、依頼者
である大日本忠霊顕彰会から間狂言の内容について指定が持ち込まれたかどうかは不明で
あるが、いずれにしても作者は曲の構想に沿って誠実に作文している。しかし、それ以上に
観る者に感銘を与えようという意図が文中からは感じられず、与えられた役割を穩当に全

うすることに注力したように感じられる。つまり、報国思想や忠霊の顕彰に共鳴して作成した体裁を取りつつも、実は時の権力者の理解と後援を取り付けることによって、芸系の存続をはかることに重きを置いたのではないかと推測する。

《忠霊》は阪神間においても度々演じられ、様々な立場の演者が交代で演じている。間狂言ではわかっているだけでも彌五郎の子息である忠一郎、玄三郎、幸四郎、そして弟子である吉田清三が演じているが、阪神能楽組合長である彌五郎自身が演じた記録はない。理由は定かではないが、還暦を目前にして、新たな演目を覚えるだけの余裕がなかったか、あるいは後に明言されるようになる新作は演じないという彌五郎の信念がこの時すでに固まっていたのではないかという推察が挙げられる。尚、《忠霊》の制作を依頼した大日本忠霊顕彰会は関東軍の退役軍人が中心となって一九三九年に結成された財団法人で日本各地での忠霊等建設運動を担っていた。つまり《忠霊》は、報国そのものよりも、より直接的には明らかに忠霊塔建設運動のプロパガンダとしての新作能である。前節で能楽師の「時局を捉える対応力」について言及したが、彌五郎は「大阪報国能」を率いる役割と伝統を重んじる楽師としての間で軋轢を感じていたのではないだろうか。

第五節 第二次世界大戦と阪神能楽組合の幕引き

戦争末期には、公演活動そのものにも制限を受けることとなり、楽師の応召や戦死、空襲、原爆などによる人的、物的被害、能楽堂の焼失あるいは強制疎開による取り壊しなど、直接影響が及ぶところとなった。「高級享楽の停止」により公演の時間が二時間以内と制限された。東京の観世会予定番組が三番立から二番立に変更された。関西でも同様のことがあったであろう。一九四〇年より懸案であった技芸者証が再紛糾し、諸芸能者には技芸者証の受給を迫られた。楽師は、能楽は他の芸能とは一線を画していると拒否するが、警察当局によって受給していない楽師の公演が一切禁止となり、結局受給を受け入れざるを得なくなる^{八一}。

この問題に対して阪神能楽組合は、一九四一年に大阪府に「能楽の特性事情を具申し、特殊扱いとして黙認」を請願し、検討資料として「能楽ノ特異性理由書」を提出していた^{八二}が、経過を見る限りにおいては、阪神間の楽師も東京と同様に受給されたと思われる。メディアへの影響は、戦時体制の一環として、一九四四年には各流儀の発行していた雑誌が中止され、各雑誌の合同出資による『能楽』に統合された。しかし、これもやがて中止となる。終戦間近でも続行された私的な会として、武智鉄二による「断絃会」がある。断絃会は武智が戦火から古典芸能とそれに携わる者を保護する目的で開始した会である。サイパン島が

^{八一} 宮本圭造、前掲書、三三九頁

^{八二} 棚町知彌、「一九四〇年代文学研究の基底 ―『迷路』を座標軸としてたどる能楽界の戦中期」、『国際日本文学研究会集会議録』三二、二〇〇八、一五九～二〇二頁

陥落した一九四四年第一回が開催され、能楽界からは金春宗家や彌五郎らが出演した。技芸者証や当局の規制を避けるために全て招待制の無料公演行われ、前述の禁曲となった能《蟬丸》を《逆髪》と改名して上演するなど、芸の廃絶を食い止めるため、武智が所蔵する絵画などを売却し、私財を投げ打って費用を工面したが、戦時中の最後の公演は、大阪大空襲により中止になった。大阪大空襲は戦前、大阪にあった、堂ヶ島「大阪能楽殿」天満神社境内「天満宮舞台」住吉聖天坂「生一舞台」中之島「朝日会館舞台」船越町「淡交社舞台」上本町「大槻能楽堂」徳井町「山本舞台」と七箇所舞台のうち、大阪能楽殿を含む四箇所を焼いた。戦火を免れたのは大槻能楽堂と天満宮舞台、そして朝日会館舞台の三箇所であった。彌五郎は終戦の前年である一九四四年に阪神能楽組合長職を辞している。後任に誰が当たって終戦に至ったかはまだ調べが至っていないが、組織そのものは現在の公益社団法人・能楽協会大阪支部へと引き継がれたと言われている。

小括

本章では阪神能楽組合の動向を軸として、阪神間の能楽界の近代における変革を見てきた。江戸幕府の崩壊により、楽師たちは「式楽」の従事者として芸事に専念できる身分と生活の後ろ盾を失った。新しい時流に取り残された楽師や流儀は退転を余儀なくされ、時流に即した対応を取ることができたものが芸系を存続することができたわけであるが、時流は一方向に流れるだけでなく、時に逆流し、時に渦巻いて、楽師たちを翻弄した。

関西における能楽は、大阪の経済界の後援によって立て直したことは容易に予想ができたが、本稿の二節は個々の能楽師たちと大阪の旦那衆との師弟関係を含む個人的な信頼関係がいくつもの「会」を形成していた事実、そして楽師たちは芸の指導だけでなく、時には自らの後援者を譲ることで楽師同志の支援を行っていた事実を確認し、そのような結びつきが阪神能楽組合という団体の結成に繋がったことを明らかにした。三節では、阪神能楽組合の戦前の革新性を「朝日会館能」という事業に集約できることを示した。東京と京都の宗家会が能楽堂以外での上演を禁じるという時流への逆行を見せていたなかで、阪神能楽組合はそれに抗して朝日会館という近代的な劇場での上演の道を開き、かつ朝日新聞というメディアとの連携に加えて、チケット窓口を通して能楽界と直接のつながりを持たない一般客という販路を開拓した。このことは能楽の大衆化を推し進めた点で能楽の受容システムを大きく近代化させたと言って良い。

四節から六節では、そのようなデモクラティックとも言える能楽界の近代化が戦時下においてどのように妨げられたかを具体的な事例に則して明らかにした。右翼団体からの強迫や警察からの勧告によって皇族に関わる演目の上演が自粛させられただけでなく、戦況の悪化に伴って「高級享楽の停止」によって舞台の存続が危ぶまれた。「大阪報国会」を組織し、報国会や時局能を上演することで戦時体制のプロパガンダに寄与した阪神能楽組合には、時局へのしなやかな対応力という能楽が長い歴史の中で獲得してきた特質が見出せ

る。だが、「技芸者証の受給」を迫られた際に阪神能楽組合が提出した「能楽ノ特異性理由書」には、「式楽」という支配階級のための典礼芸能から、徐々に一般大衆に対象とした演劇芸能に変化させ、他の芸能と同様の商業的興行に甘んじながら、急激に変化する社会に対応してきた楽師たちの内に秘した矜持が垣間見られるように思う。

阪神能楽組合の、経済界やメディアや一般の観客という支援者に対する配慮、東京や京都の宗家会といった能楽界の中央と国家的権力に示した柔軟でありながらも時に強い意思表明を取りまとめ、その組合の方向性を導いていたのは、長く組合長を務めた狂言方の彌五郎であった。制度的な面で能楽の近代化を推進したことで、伝統を破壊したとも言えるが、他方で伝統的な厳しい稽古を固持したり、新作への出演を拒んだりしていたことなど、彼が抱いていた能楽観は複雑で現時点では計りかねる。彼の芸に関して、批評家からも楽師仲間からも高く評価されていたが、組合長として関西の能楽の発展に大きく寄与の彼の足跡を顧みること、組織運営の手腕の点でも人望を集めていたと思われる。後年の重要無形文化財に認定された理由は公表されていないが、芸の力量だけでなく、戦前・戦中・戦後の関西の能楽界の存続と発展への貢献も認められていたからではないだろうか。

彌五郎は戦後、武智鉄二の入門と後援を得て、円熟期の芸を中央でも発揮する機会を得て、その知名度を東京でも上げていく。次章では、当の武智の手がけた新作狂言《濯ぎ川》を通して、そこに現れた彌五郎の狂言観を見ていく。

第三章 狂言《濯ぎ川》の演出における彌五郎の狂言哲学

上演様式が厳密に定められているとされる狂言にも、他の舞台芸術同様、演出に違いがある。それは流派によるものだけでなく、演者や、演者が所属する家によっても異なる。狂言はもともと口承芸能であり、台本は備忘録であるとの建前を現在でも崩していない。それゆえ演出にある程度の自由があり、また相伝の過程で様々な差異が生じる。どの演出を選択するかは、上演毎の諸条件にも左右されるであろうが、主演する演者と演者が所属する家の狂言哲学も大きくかわっていると思われる。

大正末期から太平洋戦争戦時下までの彌五郎の活動を阪神能楽組合における活動を中心に追った第二章で、公演活動が困難になった終戦間近に私財を投じて支援した人物として武智鉄二を挙げた。本章では、演劇評論家・演出家であり、戦後の狂言ブームの立役者であった武智自身が演出した新作狂言《濯ぎ川（すすぎがわ）》（一九五三年）^{八三}を中心に、同じ大蔵流であっても、茂山千五郎家と善竹家の演出の違いに表れる狂言哲学について考察を試みる。

古作の狂言は作者不詳の曲が少なからずあり、また時代を経るにつれて演出のバリエーションが増える機会も多く、作者の意図は往々にして不明であることがある。しかし、武智が演出した《濯ぎ川》には演出意図をうかがうことのできる資料が残っている。そして、茂山千五郎家で継続的に上演されていることによって、実際の演技法が失われずに伝えられていることに加え、上演を繰り返すうちに比較できる演出バリエーションが存在している。武智は戦中から自身の主宰する「断弦会」に客演を依頼するなど、彌五郎に注目してきた。そして戦後、彌五郎に入門し、その教えを直接受けていた。《濯ぎ川》の演出に当たっても彌五郎の教えと狂言観が反映されていると思われる。それを明らかにするために、現在演じられている千五郎家の演出バリエーションの一つと、武智による翻案当時の演出の二つを比較検討し、それぞれがどのような意図を持って演出されたかを明らかにした上で、武智のオリジナルな演出の基軸となった狂言哲学、さらに武智に大きな影響を与えたと考えられる善竹彌五郎の狂言哲学に遡って推察する。

第一節 《濯ぎ川》とその二つの演出

第一項 《選択桶》から《濯ぎ川》へ

《濯ぎ川》には原作があり、それは中世ヨーロッパの笑劇であるファルス（farce）の一演目であった《洗濯桶》（Le curvier）である。日本における翻案は、まず飯沢匡が新劇台本として書き下ろしたことに始まる。その初演は一九五二年二月、文学座アトリエ公演において

八三 能楽界の慣例で明治以降に作曲されたものを新作として扱う。

飯沢の演出によりなされた^{八四}。文学座はフランス近代演劇を比較的多く取り上げてきた。飯沢の《濯ぎ川》は、座の研究生が西洋演劇のメソッドとは異なる日本独自の演技、発声法を狂言に見出し、それを学ぶために書かれたものであった^{八五}。

では、実際に狂言にされたのは、いつ、どのような経緯かというところ、この舞台に接した北岸祐吉の発案によって翻案された。武智鉄二が演出を担当し、翌一九五三年七月に京都祇園歌舞練場で、夫・茂山七五三（四世千作）、妻・茂山千之丞、姑・茂山千五郎（三世千作）という配役で上演された。翻案にあたっては、北岸、武智のほか、大藏彌太郎（二十四世彌右衛門）及び出演者らによってより狂言の形に近いように改作された。

狂言《濯ぎ川》は、夫婦のエピソードや聾入りを主題とする聾女狂言という分類に属し、流儀の番外曲として扱われている。現在に至るまで主に茂山千五郎家で度々演じられ、現行曲^{八六}と遜色ない水準まで練られた作品である。あらずじは次のようなものである。口うるさい姑と妻の用事に年中追い回されている聾がいる。今日も洗濯を命じられて着物を濯いでいる。そこへ妻と姑が現れては次々に仕事を言いつける。聾はあまりに用事が多いので忘れぬよう紙に書いてもらう。二人が立ち去ろうとした時、聾は洗っていた小袖を川に流してしまう。それを拾おうとした妻が川に落ちて溺れそうになる。姑は早く助けるように命じるが、夫はそんな用事は紙に書いていないという。姑は今までのことを詫言るが、助け上げられた妻は聾を罵って追い込んでいく^{八七}。次項では実際の演出の記述を試みる。

第一節

第二項 狂言《濯ぎ川》、千五郎家の演出

ここでは《濯ぎ川》の二通りの演出を舞台の流れに沿って比較する。途中まで舞台の進行上の差はない。終盤に聾が小袖を川に流す場面に分岐点が現れる。まず分岐前も含めた千五郎家の演出は以下である^{八八}。

夫が舞台に登場し名ノリをして道行^{八九}をする。道行が済み、舞台中央へ出て、洗濯物を入れていた袋を開けて洗濯を始める。

^{八四} 西野春雄・羽田昶編『能・狂言事典』平凡社、一九九九、一九三頁

^{八五} 茂山千之丞『狂言じゃ、狂言じゃ！』晶文社、二〇〇〇、二二三頁

^{八六} 流儀の常備曲。

^{八七} 権藤芳一『狂言入門』淡交社、一九九六、六五頁

^{八八} この演出は二〇〇七年にシアター・プロジェクト・シー「喜劇の祭典」で筆者が《濯ぎ川》演ずるにあたって茂山あきら、童司（現・三世千之丞）に教示を受けたものである。

^{八九} 名ノリとは開演冒頭に登場人物が客席に向かって自分の身分と登場してきた目的を宣言するものであり、道行とは舞台を一周することで場面が変わることを示すもので、いずれも狂言の常套手段である。

その内に妻が登場し、夫が洗濯を終えていないことに苛立ち、さらに用事が控えていることを言い立て、夫の襟元を掴み立てて罵り突き放す。突き倒された夫は慌てて洗濯にかかり、妻は怒りながら退場する。

入れ替わりに姑が出て、妻同様に洗濯の遅さをなじり、妻とは別の用事を言いつけ、夫の不甲斐なさを妻の悪縁と当てこすりながら幕入りする。

再び妻が現れて、未だに洗濯が終わらないことに腹をたてる。夫は姑に別の用事を言いつけられ、どちらを優先すべきか混乱していると言い訳すると、妻はさらに腹を立てて夫に詰め寄る。

そこへ姑が登場し、嫁と共に家事を言い立てながら夫を追い詰めていく。夫は兩人を押しとどめ、一度に言いつけられても覚えられぬので、用事を紙に書き付けてくれるよう依頼する。一同、その場に座り、妻は懷中から紙を取り出し、扇を矢立に見立てて家事を書きつけていく。夫は紙を見て「それならば、この紙に書いてあることは必ず致しまするが、書いてないことは致すことでは御座らぬぞや、何とよう御座るか」と兩人に念を押す。夫は紙を懷中にしまい、洗濯を再開する。



（狂言《濯ぎ川》 夫・善竹忠重 妻・善竹忠亮 撮影石川俊介）

姑と妻は立ち去りながら「これで楽になりました」と言い、妻が「あのような男は藪を蹴ても五人や七人は蹴出しまするが、心映えの正直なところが取り柄でござる」と答え、姑は「その通りじゃ」と応じて笑いあう。

この時、夫は洗濯を中断して舞台下手に移動し、橋掛りの欄干越しにこれを立ち聞きして

いる。そしておもむろに手にしていた小袖を川へ投げ込み「南無三宝（なむさんぼう）」と声をあげる。「南無三宝」は狂言の登場人物が失態に気づいた時や驚いた時に発する言葉で、現代の言葉の「しまった」に近い。しかしこの場合はむしろわざと流した小袖に気づかせるために発した声で、流れていく小袖を見て「流るる、流るる」と挑発ともとれる描写をする。妻と姑は舞台に駆け戻る。夫に拾えという姑の言葉を待たず、妻は「妾が拾いましょう」と抜き足をして川の中を歩く様を示し、小袖の直前で転ぶ。そして水に流される体で舞台後方へ転がり行き、橋掛かりへ到達する。

妻は川岸にある石などに取り付く体で橋掛かりにある欄干につかまり、懸命に助けを求める。姑は夫に妻を助けるよう指示するが、夫は「そのような事は書いてあったかしらん」と懐中の紙を取り出して舞台中央で読み始める。姑は「このような時にそのような物を読んでいるということがあるものか」と夫をなじるが、夫はその度に「どこまで読んだかわからなくなった」と最初から読み直し、節をつけてわざとゆっくり読み始める。

姑は夫と妻の間で右往左往し、持っている杖で何度か妻の救助を試みるがことごとく失敗し、ついに「その様なこと（妻を助けるということ）は書いてないやい」と認める。夫は書いてないことはしなくても良い、と文を投げ出す。ここで姑は「これは妾が悪かった」と手をつく。夫は妻を助ける条件として、今後は自分を尊重すること、一家の主は自分であることと認めることを要求し、姑は承服する。

しかし助け上げられた妻は、自分を助けずに文を読んでいた夫を責め、杖で打ちかかり、止めに入った姑の足を払ってしまう。妻は夫を追い込んでいく。ようやく起き上がった姑は、目の前にある紙を取り上げ、一読した後、破り捨てて幕入りする。

第一節

第三項 狂言《濯ぎ川》、もう一つの演出

次に《濯ぎ川》のもう一つの演出方法を紹介する。演出の違いが生じる分岐点とそれ以降の演出は以下である^{九〇}。

姑と妻が夫を軽んじながら立ち去る場面では、夫は夢中で洗濯をしている最中に小袖を流す。すなわち、故意に小袖を流したのではなく、誤って流してしまうのである。夫はやはり「南無三宝」と声をあげる。しかしこれは、真に驚きから発した声である。その後の「流るる、流るる」にも意図的なニュアンスはなく、狼狽して見たままを口に出している。拾いに入った女が流されて行く場面では、千五郎家の演出では女が流れて行く様を見て夫が笑うこともあるが、誤って流す場合はこれがない。そして、姑に妻を助ける様に言われて書き付けを読み直す、これは故意ではなく真面目にその項目を見つけようとして読み直す。

九〇 現在の善竹忠重家の演出である

このような演出の違いを端的に言うならば、夫が洗濯物の小袖を落とすのは、故意か過失かということであり、それは現在でも演者の間で議論となるところである^{九一}。

武智は、この物語を狂言に翻案する際に台本を改訂しているのである。飯沢匡の原作では夫は用事を紙に書き付けてもらった後、わざと小袖を流し、妻を川へ突き落とすのに対して、武智は小袖を取ろうとした妻が誤って川へ落ちる、という設定にした。^{九二}この演出の違いについては後で詳しく論じるが、武智は次のように述べている。

狂言の精神に則って、改定することを持ち出した。私の考えでは、あの男は大変素直で正直な働きものである。ただ養子であるために経済的従属を余儀なくされているもので、妻や姑からはその働きさえ認めてもらえず、過重な仕事をアトランダムに言いつけられて、迷惑しているだけのことなのだ^{九三}。

武智の演出は、夫が故意に小袖を川に落とすことから、誤って落としたことへと変え、さらに妻を川へ突き落とすことから、妻が誤って落ちることへと、悪意が潜む故意から無辜へと二重に変更がなされている^{九四}。武智はなぜ夫をこのように再解釈し、狂言の演出を変更したのだろうか。それを明らかにするために次節で武智についての先行研究と彼自身の言説を検討する。

第二節 武智鉄二について

第一項 武智鉄二研究

演出家としてだけでなく、演劇評論家として、そして映画監督としても個性的な活動で知られる武智鉄二とはいかなる人物であったのであろうか。まずその略歴を紹介する。一九一二年大阪に生まれる。実家は土木技術の特許を持つ父が土木建築業を営んでおり、非常に裕福であった。一九三九年に雑誌『劇評』を創刊し、評論活動を始める。戦時中、伝統芸術保護のため「断絃会」を組織し、上演機会を提供する一方、伝統芸能者の生活を庇護する。一九四九年、二代目中村扇雀、五代目中村富十郎らを中心に歌舞伎の実験的演出を試み、「武智歌舞伎」として歌舞伎界に新風を吹き込む。一九五三年狂言《濯ぎ川》を演出。以降、様々な芸術ジャンルを横断する活動を展開した。

^{九一} 茂山千之丞、前掲書、二二三頁

^{九二} 岡本章・四方田犬彦『武智鉄二―伝統と前衛―』作品社、二〇一二、三九〇四〇頁

^{九三} 武智鉄二『武智鉄二全集』（第四卷）三二書房、一九七九、八三〇八四頁

^{九四} 初演時のテキストは武智の主張する演出によって書かれていると考えられ、関係者によつて保持されていると思われるが、今回は参照することができず、従つて千五郎家の現行演出とのテキスト比較は行っていない。

近年、武智の再評価の動きがあり、二〇〇六年甲南大学でシンポジウム「武智歌舞伎とその時代」が開催された。また二〇一〇年には明治学院大学で開催されたシンポジウム「武智鉄二 伝統と前衛」の内容は岡本章・四方田犬彦らによって二〇一二年に刊行されている。

武智鉄二生誕一〇〇周年にあたる同年、芦屋ルナホールでは記念フォーラム「トークと狂言鑑賞の夕べ」が開催され『濯ぎ川』が上演された。そしてトークセッションでは権藤芳一より「武智が翻案した当初は、現在演じられているようにわざと小袖を流す演出ではなかった」という旨の言及があった。

武智についての研究の中で注目すべき論点の一つに、彼が独自に「イキ」や「ナンバ」という身体論を展開していたことがあり、岡本は「名人の至芸を神秘化するのではなく、その基盤にある身体技法のレヴェルにまで下降し、対象化したことは重要」と評している^{九五}。次に、武智の視点から彌五郎との出会いがどのような意味を持っていたかを検討していく。

第二節

第二項 善竹彌五郎との出会い

身体技法を対象化する視点を武智はいかにして持ち得たであろうか。一九五八年に著した『私の演劇論争』で彼は「ナンバ」の原点について、次のように回想している。

一九五五年一月六日沼津駅の車窓から砂利をシャベルで貨車に放り込む作業をしている工夫達の「半身」で「無駄のない」、「簡素な」動きを見て、芸に関するいくつかの挿話を思い起こした。そのひとつが

茂山弥五郎は私に、ひとえ身（単身）ということの、舞台芸術の上での大切さを、しばしば説いたが、この工夫たちの上半身を貨車に対して斜めに開いた形は、私は前に半身と書いたが、半身には違いないが、むしろ弥五郎のいうひとえ身に、腰の入れ方から、手足のつかい方まで、そっくりそのままだと思った。^{九六}

このエピソードは晩年、富岡多恵子との対談においても、「ナンバというものを取り出して考えてみようと思ったのは、そのときがはじめてです。だから昭和三〇年以前のぼくの本にはナンバのことは出てこないです」^{九七}と繰り返し回想されている。

武智の身体に内在していたナンバという茫漠とした概念は、「単身」を始めとする狂言の技法を学ぶことによって初めて明確な規格と基準を与えられ、熟練工の身体運用法を目撃

^{九五} 岡本章・四方田犬彦、前掲書、二九頁

^{九六} 武智鉄二「新しい演劇―生産の線に沿って―」『私の演劇論争』一九五八、七―一〇頁

^{九七} 武智鉄二・富岡多恵子『伝統芸術とは何なのか―批評と想像のための対話―』一九八八、三八頁

したことがきつかけとなって理論化の道を歩みだしたのではないか。そして武智に狂言を手ほどきした人物が、先の引用中に登場した「茂山弥五郎」、後の善竹彌五郎である。武智が実際に狂言を学んでいたこと、そして師匠が彌五郎であつたことはこれまであまり知られてこなかった。しかし、武智が彌五郎から狂言を学んだことは、後年、武智が歌舞伎や狂言を演出する際の基本となつただけではないようである。

（八代目坂東三津五郎が・引用者注）武智さんが歌舞伎役者にものを教えるつてのはおかしいけど、武智さんに教わっているんじゃないかと、僕は茂山弥五郎さんに教わっているだと思つて、堪忍して聞いてあげる」といったんです。（中略）「武智さんには弥五郎さんの裏付けがあるし、山城小掾さんの裏付けがあるから」と。特に山城さんより弥五郎さんに比重を置いてね。身体行動と、せりふですからね。「弥五郎さんに教わつて」ということで、演出家として認める」ということを言つたことがありますけどね。それぐらい弥五郎さんというのは、信用があつたのです、名人としてね^{九八}。

この武智の言葉から、彼にとつて彌五郎に師事したことは、古典芸能についての見識の自負となつていたことがわかる。「武智歌舞伎」六巻での記述によると、武智が初めて彌五郎の狂言を観たのは一九三一年か、その翌年の頃で、彼は当時中学一年生であつたそうだ。場所は大阪天王寺の能楽堂で、演目は《太刀奪》で、彌五郎が太郎冠者を演じていた。

弥五郎さんはね。中学一年の時初めて能を見に行つたんですけれども、何の能があつたのか覚えてないのに、狂言だけ覚えてるんですよ。「太刀奪」の太郎冠者を、当時茂山久治つて言つてたところですね。それをみて大変感動したんです。あれは泥棒を掴まえてから縄をなう話でしょ。で、縄をなっている時にね、縄をなうということに太郎冠者が専念するわけですね、一生懸命に。だから大変に真面目な生きざまというものは、大変な滑稽につながるんだということを、子供心に感じたんですね。再度それで久治つていう人の印象が、他の人は全部忘れちゃつたけど、久治だけは覚えてるわけですよ。天王寺の能楽堂でしたけど。だから古靱太夫、菊五郎、弥五郎、この三人がまず私の子供心に焼きついた人たちですね^{九九}。

《太刀奪》は祭礼に行く道すがら、通行人の太刀を羨む主人のために太郎冠者が雑踏に紛れて太刀を掠め取ろうとするが露見し、逆に脅されて護身用に借り受けた主人の腰刀を奪われる。そこで今度は主人と二人がかりで奪いにかかるが、通行人を取り押さえている主人の前で太郎冠者は縄をないはじめる、というストーリーである。この舞台の印象は、後の武

智の心の大きな部分を占めるほど深いものであったという¹⁰⁰。

第二節

第三項 善竹彌五郎への支援と師事

武智と彌五郎との関係は、狂言役者とそのファンという関係から舞台プロデューサーと役者の関係を経て、師弟関係と変化していく。

一九四四年、武智は先述の断絃会を発会する。戦時下における劇場封鎖令のために活動の場を失った伝統芸術に活動の場を提供するために私費を投じた会である。彌五郎をはじめ、能の金春光太郎、文楽の古朝太夫の芸を世に問い、一九五二年の終会まで能楽以外の芸能も含めて約一〇〇回の公演回数を数えた。彌五郎は発会記念公演から複数回にわたって招かれていたが、会の公式記録は残っていない。

武智は、戦後の混乱時に彌五郎を支援する目的で評論家仲間と稽古に通った。以後一〇年継続しその間に秘曲、難曲の教授も受けている。権藤は「武智がいつ、どのようなきっかけで狂言を習い始めたかは不明」と述べている¹⁰¹。しかし、武智は富岡多恵子との共著『伝統芸術とは何なのか』の中で、「昭和二〇年から一〇年間、大阪に稽古に通った」と書き記している^{101a}。



（狂言《悪太郎》左の出家・武智鉄二 大阪大学演劇学研究室所蔵）

具体的に習った演目として、武智と八世・坂東三津五郎との対談集『芸十夜』に『太刀

¹⁰⁰ 武智鉄二、同書

¹⁰¹ 岡本章・四方田犬彦、前掲書、二四〇頁

^{101a} 武智鉄二・富岡多恵子『伝統芸術とは何なのか』学芸書林、一九八八、五七～五九頁

奪》、《鱸包丁》、《二千石》、《右近左近》、《那須》、《茫々頭》、《横座》、《千鳥》という武智自身の言及があり^{一〇三}、また大阪大学演劇学研究室所蔵の写真からは武智が演じる《悪太郎》の姿が確認できる。現時点で確認できる九曲を俯瞰してみると、客席を沸かせる曲よりも「語り」或は「仕方話」と言われる、長台詞を独りで演じる曲が半分以上を占めている。先に彌五郎の「単身」が武智のナンバ論に繋がったことを述べたが、身体技法だけでなく狂言の「語り」も重視した武智が高く評価したのは、彌五郎の「言葉」とそこに表れる感情でもあった。

まあ弥五郎さんは自分の先生だし、尊敬すればこそ弟子になったんですけれども（中略）人間関係のつかみ方が、ぜんぜん他の狂言師と違いましたね。善意と善意の葛藤が破局におもむくという人間喜劇というか悲劇というか、そういう考え方でしたからね。だから言葉の調子のことを、とてもうるさくいわれて、憂の調子とか、喜びの調子とか…。人間の感情というのは、音の高さで決まるんだという考え方なのですね^{一〇四}。

武智がこう語る彌五郎の狂言観は武智だけに伝えられたものではない。彌五郎の二男で大蔵宗家を継承した二四世大蔵彌右衛門は「狂言創始の作者玄恵法印（一二六九～一三五〇）」は、狂言は人間成長を助けるものなれば、盗人も生まれるときは真人間で、或る環境で盗みに落ちる人間の弱点を表す。又争いも仕掛けた方が負けることになっています^{一〇五}。」と述べており、武智の主観ではなく、彌五郎の後継者に伝承されている教えであると言うことができよう。武智は彌五郎から稽古を受けた事で、「善意と善意の葛藤」が彌五郎独自の方法論と読み解き、それを表現するための「台詞」声の演技の重要性に気づいた。このことが後年、武智が文部省の文化財保護委員会に録音装置を用いて「彌五郎の声を残すべきだ」と進言した要因と考えられ、それについては第四章で論じることにする。

第三節 家による演出の違い

第一項 狂言《萩大名》の太郎冠者の違い

演出の違いは一言の台詞によっても表出する。武智は《萩大名》^{一〇六}に登場する太郎冠者が、退場する直前に言い残す一言について、項を改めて言及している^{一〇七}。

長期の在京で退屈した遠国の大名が、気晴らしに出ようとして太郎冠者に相談する。太郎

^{一〇三} 八代目坂東三津五郎・武智鉄二・『芸十夜』雄山閣、二〇一〇、一二五～一二五三頁

^{一〇四} 八代目坂東三津五郎・武智鉄二、同書二二九～二三〇頁。

^{一〇五} 二四世大蔵彌右衛門虎智「狂言の演出」演技」諏訪春雄・菅井幸雄編『講座日本の演劇3 中世の演劇』勉誠社、一九九八、二六一頁

^{一〇六} 作者不詳ながら、『証如上人日記』に一五三六年の記録として《大名萩花一見所》と狂言曲名があり、古作の狂言とみられる。

^{一〇七} 武智鉄二、前掲書（第四卷）、三〇～四六頁、六七～六九頁

冠者は萩が盛りの庭園の見物を勧める。その際に和歌を詠むのが慣例であるため、太郎冠者は「七重八重、九重とこそ思いしに、十重咲き出ずる萩の花かな」と下詠みを与える。その歌を覚えられない大名に「七重八重、九重、十重」という前四句は扇の骨数を、「萩の花かな」という結句には太郎冠者の向こう脛（すねはぎ）と鼻（花）の先を指し示すサインを取り決めて出かけていく。庭園に着くと、大名は庭を褒めようとするも失言を重ね、歌を詠む場になっても頓珍漢なことを言い出すので太郎冠者は途中で退散してしまう。残された大名は歌の続きを催促され、苦し紛れに「太郎冠者の向こう脛」と口走ってしまう。というストーリーである。武智が問題としているのは、太郎冠者が立ち去る直前に言い残す一言である。「あのような人には構わぬがようござる」と言う場合と「あのような人にはちと恥を与えたがようござる」と言う時がある。武智はこの違いを大藏虎明（一三世宗家一五九七〜一六六二）と虎寛（一九世宗家一七五八〜一八〇五）という江戸時代の宗家による演出法の違いであるとして以下のように論じている。

太郎冠者も、大名に扶持されているのであるから、大名に親切に、親身に世話をやくという風でなければならない。虎寛流の演出では、「このような人には、恥をあたえたがようござる」ということになっているが、これは虎明流の「構わぬがよい」というのではないと、太郎冠者の身分関係を破ることになり、リアリズムの精神に反する。つまり太郎冠者としては、教養人の庭主の手前、はずかしくてしようがなく、ついにいたたまれなくなって、姿を消す。ところがそのため、大名はとんでもない失敗の上ぬりをするることになって終わるのである。それを、はじめから恥をあたえる心に太郎冠者になったのでは、落ちも笑いも、身分をわきまえぬ太郎冠者の意地悪のせいになり、真実から遠のいてしまう。太郎冠者が身分を飛躍した反抗をするような設定にしないで、登場人物がみな真実の生活をし、そのなかで生まれる笑こそ、真に喜劇的な笑であると、虎明系演出は教える^{一〇八}。

大藏虎明と虎寛は、狂言が江戸式楽であった頃の家元で、それぞれ『虎明本』（一六四二）『虎寛本』（一七九二）という流儀の公式台本を書き残した。しかし、武智は、何故「構わぬがよい」を虎明系、「恥を与えたがよう御座る」を虎寛系の演出というのかを明言していない。しかも、双方の台本の該当箇所にはいずれも台詞の記述がない^{一〇九}。台本にない台詞を挿入することを、狂言の術語で「イレコトバ」という。台本の指定を受けない「イレコトバ」は、演者や演者の所属する家の裁量によって変わる。ここで武智が本当に問題としているのは、両宗家の台本の違いではなく「イレコトバ」の選択に表れた家の演出の違いである。

^{一〇八} 武智鉄二、同書、六九頁。

^{一〇九} 笹野堅『大藏虎寛本能狂言上巻』岩波書店一九四七、及び、大塚光信『大藏虎明能狂言集 翻刻注解上巻』清文堂出版、二〇〇六。

現行の演出を見る限り、虎明系が善竹家、虎寛系が千五郎家であることは明白である^{二〇}。現在までの研究では、創作された時代には愚かな大名で、それを小知恵の利く太郎冠者が立ち回るところに笑いがあつたが、江戸初期から大名のキャラクターがおおらかで無骨な人柄へと洗練されていったものと考えられている^{二二}。このような学術的な論考について武智は「戯曲としてはそうなるんだから、学者の解説としては、それでいいんでしょうけれど、しかし、実際に演ずる側としては、演技や演出でその嘘を出来るだけ埋めて行く」ところに、芸の掘り下げがあるのだらうと思いますね^{二三}。」という自論を示している。

以上のことから、たつた一言の台詞が、創成期の演出を採用するか、後世の洗練された演出を採るかという一曲の趣に関わる重要なものであることがわかる。武智は「構わぬがよい」という演出を採用する理由として、表面的な演技を排して質実な演技を目指すべきであると主張した大藏虎明の狂言哲学を援用し^{二三}、彌五郎の「お互いの善意の中で両方が破局をきたす^{二四}」という演技法を「虎明流演出」として主張したのではないだろうか。

このような武智の主張に対して、池田廣司は「太郎冠者物以外の曲柄との有機的理解を欠くうらみがある」と指摘している^{二五}。池田の指摘は、善意の葛藤ではなく、武智の「社会的リアリズムを基盤とするヒューマニズム演劇こそが狂言の本質」という主張に対するものである。では主従以外が登場する曲では、武智のいう演出は成立しないのであろうか。その点について、次項以降で検討する。

第三節

第二項 狂言《鎌腹》の結末

ここで流儀同士の演出の違いも含めた比較を行うべきであるが、『濯ぎ川』は大藏流占有曲であり、和泉流にはない。そこで両流が保持しており、『濯ぎ川』と同じ「恐妻物」である『鎌腹』の終曲部に注目する。

『鎌腹』は、家庭をかえりみない夫を、怒った妻が鎌を結びつけた棒を振り上げて追いつき回すところから始まる。そこへ仲裁人が割って入り、妻をなだめながら共に退場する。残った太郎は、このまま妻に打ち殺されるならば、いつそ自分で死のうと、手に持った鎌で様々な自決を試みるが、どうしても死ぬことができず、諦めて山へ行くことにする、というスト

二〇 二〇一六年一〇月「忠三郎狂言会」《萩大名》太郎冠者・茂山童司他

二二 田口和夫『写真と古図で見る狂言七十番』勉誠出版、二〇一四、六四～六五頁

二三 八代目坂東三津五郎・武智鉄二、前掲書、二二七頁

二四 武智鉄二（第四巻）六九頁、「リアリズムの演劇としての狂言の、正統的演出の精神は、ここにある。笑い声さえ状況に応じて変化せねばならぬと『わらんべ草』で説く虎明系にあつては、すべての狂言が、この精神によって表現されているのである」と結んでいる。

二五 武智鉄二、同書、一二七頁

二六 池田廣司、前掲書、二六～二七頁

ーリーである。

大藏流では、最後に妻が駆けつけて自決を止めようとするが、和泉流では登場しない。道ゆく人に妻へ「洗足の湯を沸かしておけ」と伝言して静かに終わる。

大藏流でも千五郎家と善竹家で異なる。千五郎家では、太郎が自分は臆病で死にきれなかったので名代に妻に腹を切ってくれ、と言って再び妻を怒らせて追い込まれる演出に対して、善竹家では、以後、自分を脅迫することのないことを条件に自決を取りやめ、天命を拾ったので寿命は長いであろうと寿ぎの言葉を述べ、妻と連れ立って幕入りする方を標準とする。「わわしい女」と「気弱な夫」は《濯ぎ川》と非常に似た構図である。しかし善竹家が演じる《鎌腹》の各演出に共通するのは、家を守り、夫を支えようとする健気な妻であり、これは《鎌腹》に限らず各曲に登場する妻の共通項なのである。ただし、千五郎家で演じられている《濯ぎ川》では、夫に対する愛情は描かれていない^{二六}。よって、次項で武智が《濯ぎ川》の登場人物に持たせた心情について探っていこう。



（狂言《鎌腹》 夫・善竹彌五郎 大阪大学演劇学研究室所蔵）

第三節

第三項 《洗濯桶》における性悪説と狂言《濯ぎ川》における性善説

ファルス《洗濯桶》では、中世ヨーロッパにおいて家庭における主権を持ち得なければ、夫は社会的制裁を受けることがあるという背景の中で、夫は主権を取り戻す企みをした上で自ら家事のリストを書き留める。台本には妻を洗濯桶に突き落とすという明確な記述がないので、妻が洗濯桶に落ちるのは事故である可能性も否定できないが、夫はこれを奇貨

として主権を取り戻すべく家事のリストを、妻を救助する取引に用いる^{二七}。一方、飯沢匡の新劇《濯ぎ川》では、主権の奪取は最初から意図されたものではないが、妻と姑の悪口を聞いて思い立ち、わざと洗濯物を流す。そして拾おうとした妻を明確な意図を持って川へ突き落とすことが台本に明記されている^{二八}。すなわち、狂言に翻案される前の二作は、登場人物による明確な意図を持って引き起こされたエピソードである。千五郎家の「わざと小袖を流す」演出は、武智によって狂言に翻案される前の、上記の演出に沿ったものと考えられる。

それに対して、武智の狂言《濯ぎ川》では、洗濯物は過失によって流され、拾おうとした妻は自ら足を滑らせて川にはまる。用事を書きつける場面では、彼女達自身のためや欲からではなく、家を守り、維持していくために必要なことを、夫の実行能力を考えずに思いつくままに並べ立てている、という心持ちに違いがある。それが姑と妻が連れ立って帰る場面での「これで楽になりました」というセリフにつながる。夫がすぐさま妻を救出しないのは、助けたくないのではなく、渡されたなすべき用事を列記したリストが、書かれた事をのみ行動を許可する束縛へと意味が変化しているため、書かれていないことをして叱られぬように「妻を助ける」という項目を見つけ出そうとして真剣に困惑しているからである。そして「今日後（きょうこう）、この家の主は身共でござるぞや」と念をおすのは、主権を得ることによって束縛から逃れることが目的である。このことを武智のように記している。

主人となれば誰に叱られることもない。自分のしたいことをして構わない。男は安心して自分の愛する妻を助けるという、自分のいちばんしたいことをする^{二九}。

つまり、助けたくないふりをして主権を奪おうとしているのではなく、助けたい一心で主権を奪取しようとしているのである。ファルス《洗濯桶》にも、「途中から姑は家の経営とは別に夫婦の円満な家庭を築いてほしい、というもうひとつの潜在的な希望に気づいている」という指摘もある^{三〇}。この指摘に、前述の《萩大名》の主従関係とは異なる、夫婦、親子、家族という普遍的な人間関係の維持に不可欠と考えられるヒューマニズムが表現されていると考えられるのではないだろうか。

狂言《濯ぎ川》終幕では、事の成り行きを知らない妻が夫に打ちかかる場面で、姑が妻をなだめようとする仕草が入ることもあるが、結局、勢い余った杖に夫は打ち倒されてしまう。「わわしい女」と「気弱な夫」の構図による夫の悲哀だけではなく、全ての登場人物が悪意なく行動しているにも関わらず、その結果が行き違ってしまう。そこに可笑しさがある

二七 川那部和恵「フランス中世の『ファルス』研究『洗濯桶のファルス』翻訳と注釈」

『東京家政学院筑波女子大紀要』第一集、一九九七、二二八頁

二八 飯沢匡『飯沢匡狂言集』未来社、一九六四、一七〇一八頁

二九 武智鉄二、（第四卷）前掲書、八四頁

三〇 川那部和恵、前掲書、二二八頁。

という武智の主張は、性善説という一つの狂言哲学に沿ったものであったと言える。そして、それは太郎冠者物という主従関係だけでなく、家族関係にも適用できると考えるのが自然であろう。

小括

以上、文献資料とその考察から三つのことが明らかになった。まず、《濯ぎ川》の演出の違いは、原作であるファルス《洗濯桶》から新劇《濯ぎ川》、そして狂言《濯ぎ川》への翻案に至る過程のどの部分に注目するかによると考えられる。千五郎家の夫が故意に小袖を川に流す演出は原作《洗濯桶》に忠実にそれを踏襲したものといえる。千五郎家の狂言は、中世という暗黒時代を生き抜く庶民のバイタリティ溢れる笑いを色濃く反映しており、同様の状況にあった中世ヨーロッパの舞台作品に文化の違いを超えた共感を見出したことは重要である。

ところが、狂言《濯ぎ川》へと翻案した武智のオリジナルの演出は、その逆であったことが明らかにになった。武智は登場人物の性悪さがときにリアリズムの精神に反することに注目していたことに加え、意識的にファルスとも、新劇とも違う狂言らしさを新しい演出で表現したと考えられる。さらに三つ目として、その狂言らしさ、言わば武智の狂言哲学とは「善意と善意の葛藤による破局」による喜劇と悲劇が交錯するところのおかしみに基づいており、それは武智自身が言明しているように、武智の狂言の師であった彌五郎から受け継がれたものであったと考えられるのである。

最後に「彌五郎の狂言哲学」とはいかなるものであったのか。それは彌五郎自身の口からは語られていない。しかし《太刀奪》で盗人を捕えて縄を縛うことに専心するように、目の前の事象の最適化を目指すあまりに全体の目的を見失うような「善意の破綻による喜劇」を演技の常としていた。それは下廻上の時代というその成立時期を反映して、強い者が弱いものに足をすくわれる、あるいは登場人物の対立や悪意が笑いを誘う芸能であると解釈されがちである狂言とは一線を画すものであった。言い換えるならば、彌五郎は悪意ではなく善意に焦点をあて、その行違いによって生じる喜劇とした点でユニークであったといえる。

本章では武智鉄二が演出を担当した新作狂言《濯ぎ川》を中心に、狂言の演出の比較を試みた。そして武智の演出に大きな影響を与えた善竹彌五郎の狂言哲学とは登場人物の「善意」がもたらす滑稽さにあったことを明らかにした。

第四章 彌五郎の肉声―NHKアーカイブスに残された音声資料について―

前章では武智鉄二が演出を担当した新作狂言《濯ぎ川》の演出を比較検討することで、彼が師事していた彌五郎の狂言哲学は「善意の破綻による喜劇」であったことを明らかにした。そして「善意と善意の葛藤」を表現するための台詞における「言葉の調子」すなわち「声」による演技の重要性に気づいていたことを指摘した。彌五郎の「声」は、後年、文部省無形文化財保護委員会に推挙された際の資料からも重要視されていたことが判明する。さらに筆者がNHKアーカイブスを調査したところ^{二三}、この時の推挙によって一九五〇年に行なわれた謡の録音と同じものと思われる資料に加えて、①一九六四年に放送されたインタビュー資料、②一九五四年に録音された談話資料の二点が残っていることを確認した。本章では、①と②の音声資料を中心に、資料の内容から、初舞台、稽古、について語られている部分を取りあげ、そして武智が彌五郎の芸の特長とみなす「にじった音」を考察する。

第一節 NHKアーカイブスの二つの録音資料について

今回、発見した音声資料は、NHKアーカイブスの拠点である埼玉の川口放送局にDATと呼ばれる音声メディア形式で保管されていた。資料によっては大阪局に保管されているものもあり、①のインタビュー資料は大阪局に保存されていた。冒頭のアナウンスによると一九六四年一月三日に「芸界夜話^{二三}」という番組で放送されたもので、録音場所は神戸の彌五郎の自宅。約二十四分の会話で聞き手は演劇評論家の沼艸雨である。録音の日時から推測して、重要無形文化財の指定を受けて善竹と姓を改めた際に取材を受けたものと思われる。②の談話資料は「松の落葉」という番組の為に録音されたとみられる未放送の資料で^{二三}彌五郎本人による一四分の一人語りである。一九五四年の録音と記録されており、同年に芸術院賞を受賞していることからこの折に録音されたものと推測される。なお、この録音は連番の三番目を示すアナウンスが録音されており、シリーズとして前後に他の録音があるように思われるが、今回は発見することができなかった。謡の録音資料は、狂言謡が二八

^{二三} 筆者は二〇一三年にNHKアーカイブス学術利用トライアル、関西トライアル第二期に研究課題「映像で辿る戦後狂言復興の系譜―善竹彌五郎の遺産―」で研究員として採用され、調査を行った。

^{二三} 沼艸雨・善竹彌五郎、「芸界夜話」、NHK、一九六四年十一月三日放送、資料ID 200200604130067

^{二三} 善竹彌五郎、「松の落葉」、NHK、一九五四年、未放送、資料ID 200200604180024

番収録されており、二時間弱の内容であった。

第二節 NHK資料の内容

第一項 初舞台について

資料①の「芸界夜話」の冒頭において、沼の「初舞台は？」という質問に対して、彌五郎は、五く六歳で狂言《靉猿》小猿役であった旨を答えた上で、公式の能楽公演においては、一六歳当時（数え年）、東山で開催された「豊太閤能」において、能《田村》の間狂言を演じたのが最初であると答えている。

茂山千作翁記念刊行會『狂言八十年』によると「豊太閤能」とは「東本願寺遠忌能」と並んで明治で最大の催しで、一九〇八年四月一九日より、京都阿弥陀峯で四二番の演目が四日に渡って演じられ、東西から二二八名の名だたる役者が参加した^{二四}。彌五郎が勤めた《田村》は初日の二番目に演じられた。シテは後に彌五郎と同じく重要無形文化財となる名人、喜多六平太。彌五郎は公式デビューとしては非常に大きな舞台を踏んだことになる。インタビュの中で沼が述べているように、間狂言の語りは一人でまとまった内容を語らなければならず、また、技量の及ばない者が勤めれば他の役にも迷惑が及ぶことから、最初はプライベートな会で本狂言を経験し、ある程度修行の過程が進んでから初めて間狂言を勤めることができるようになる。従って、彌五郎は一六歳の時点で大きな演能会において間狂言を勤めうる技量に達していたと認められていたようである。

また、五種類に大別される能の演目のテーマのうち、二番目の修羅能の語りは、言葉の抑揚を大きくとり、力強く語るので、語りの基本として、他のテーマに先んじて稽古する。彌五郎の演じた能《田村》は敗残の武将をテーマにした能が多い修羅能の中において、能《屋島》、《簞》と並んで、戦勝側の武将が主人公の「勝修羅」と呼ばれる演目のひとつである。この演目の特殊なところは修羅能の大きなテーマである修羅道の苦しみを一切出さず、観音札賛に終始する。そのため稽古においては苦患の表現に留意する必要がなく、語りの骨格を造る事に専念できるため、しばしば間語の入門として用いられる。とはいえ、正坐したまま動かずに語る「居語」というスタイルで演じることが「芸界夜話」でも、「間狂言の語りは普通の狂言より難しく、それを一六歳で勤めるのはなかなか……。」と沼を驚かせている。

第二節

第二項 稽古について

続いて資料①の「芸界夜話」で、彌五郎は「豊太閤能」に参加する直前まで住んでいた東

京時代のことを述懐しており、一六歳で難しい役を演じるまでの稽古の様子を垣間見ることが出来る。東京在住当時、彌五郎は大蔵流山本家へ所用で使いに出された。その折に、数日逗留して山本東次郎（初世。後の山本東）より稽古をつけてもらったと述べている。稽古を受けた内容は、狂言《末広かり》の太郎冠者役と《三段ノ舞》であったという。

「（本）狂言」にも能と同様にジャンル分けがなされているが、《末広かり》は脇狂言の典型であり、《三段ノ舞》は、脇能の間狂言や脇狂言の中で余興として舞われる部分である。脇狂言は「竹を割るように」と表現されるように、余計な技巧を凝らさずに、高い調子で型に忠実に演じる事が要求される。従って、最低限の型、演技法を身につけた者が以後の演目を演じる際の土台をつくるために課題として取り組む演目である。

彌五郎の述懐によると、山本家で体が膏藥だらけになるほど稽古をつけられた。養父・良豊からも洗面器で受けなければならないほど鼻血が出るぐらいしごかれ、ひっぱたかれるどころではなかった、と述べており、随分激しい稽古であったことが窺える。しかし、彌五郎が後に最大規模の演能会でのデビューできたのは、養父である良豊の他に、山本東次郎によるきびしい基礎訓練を受けることができたからだと言える。

第三節 家の特色

現在の狂言大蔵流は、関西の茂山派と東京の山本派に大きく芸系を分けることができる。現在の山本派は笑いよりも型の美しさや様式を重視する芸風とされている。しかし「芸界夜話」において彌五郎は、出稽古に赴いた当時は茂山派とそう大差はなく、次代の山本泰太郎から現在のような芸風に変わったと述べている。

一方、茂山派は関西におけるエンターテイメントとして出発している。系図から言えば、現在の千五郎家が本家、忠三郎家が分家という立場である。二世忠三郎、即ち、彌五郎の養父が修業時代に千五郎家に出稽古に行った事がきっかけで台本の改訂が始まった。二世茂山千作は「『どい』でもやる茂山の狂言は豆腐や」と陰口を言う人がいるが、京都の豆腐は高級料亭にも出されるし、湯豆腐として大衆の食卓にも上る。場所や時を選ばずに好まれる豆腐のような狂言を目指す^{二五}と、更に改訂を進め、今のお豆腐狂言のもとになったと言われている。一方の忠三郎家は古格を守り、善竹家は忠三郎家の芸を独立させたとされる。

第四節

第一項 彌五郎の声と文化行政

資料②の一九五四年に録音された「松の落葉」の後半において、彌五郎は一九五〇年に内

^{二五} 四世茂山千作「能狂言インタビュー」『KENSYO』URL

<http://www.nohkyogen.jp/kensyo/int/38/38i.html> 最終アクセス日二〇一四年八月二九日

務省の依頼で行った謡の録音について次のように述べている。

昭和二四年に、内務省から御用命を戴きまして、小唄を謡ってくれと、いう御内命を蒙りました。それは私は、老齢でも御座りまするし、息は切れまするし、齒は義齒で御座りまするしで、到底、謡いは謡えませんので、どなたか、若いお方に御用命を下さるようをお願いしたので御座います。ところがまた、二五年に、また御沙汰を戴きまして、私へ仰せつかるつちゅうことは、誠に僭越なことでございまして、ようようと致しましては、日本の民謡の出所、ということで御座いました。これは容易ならんこととでございます。その民謡の節の出所。どこにあるだろう、ということ、これは長年、文部省で御調べになつてゐるような塩梅で御座います。その、御調べになつておりますところ、狂言そのものが、六〇〇年から経過してゐる、そのうちに、節があると。小唄節という事である、と。御能の方にも小唄節というのは御座りますんです。それは放下僧、花月の小唄節の小唄節というように御座りますんですが、とにかく、狂言として、特殊な節があるから、それを国歌の保存にしようというふうに、なりまして、とうとう、私へ御用命をいただいたのでございます。私共は、全然わかりませんが、ございますが、ま、その時に仰せつかった小唄の節、ま、たくさん御座りますが、花子というのが、ま、典型的な節となつております。

彌五郎は「内務省」と言つてゐるが、内務省は一九四七年に廃止されてゐるため、実際の管轄は文部省であつたと思われる。前年の打診があつた時期と内務省の廃止の時期がほぼ重なつてゐること、彌五郎が当時、古希を越えた老人のことを考え合わせると、実際の打診は内務省からあつたが、その後文部省に管轄が移動したこと、そして彌五郎がそれに気づいていなかった事が推測できる。

この企画は、「芸十夜」において武智鉄二が吉田幸三郎^{二六}に彌五郎の謡を推薦したことがきっかけであつたことが明らかにされてゐた。

ともかくも日本の伝統芸術というものは、このまま放つとけば滅びちゃう。(中略)さて残すべきものは何かと聞かれたので、(中略)山城さんの義太夫と弥五郎(ママ)さんの狂言小謡だといつたんですよ^{二七}

^{二六} 吉田幸三郎(一八八七・一九八〇)。坪内逍遙門下で舞台協会を結成・運営に当たつた一方で、「白金長者」といわれた地主の三男である経済力を背景に国宝級の美術品や邦楽古曲を保護したことで知られる。速水御舟の義兄でもあつた。

(<http://www.nhk-book.co.jp/rensai/matsui/book/shiftu07/HTML/index18.html>) 最終アクセス日二〇一四年八月二八日)より引用

^{二七} 坂東三津三郎・武智鉄二、前掲書、一九七二、六四頁

資料②によって新たに明らかになったことは、彌五郎への依頼内容が具体的にどのようなものであったか、ということである。彌五郎は舞台や稽古中の録音を認めていなかった。「舞台の芸はやっていいるそのときかぎりのもので、あとからはどうにもならぬものだ。それを録音してどうなりますか。あとかたもなく消えるから、そこが見てもらう値うちなのだ三八」といった主張であった。ここで彌五郎が述べている「日本の民謡の出所としての小歌節」を国家事業として録音するという依頼は、彌五郎を納得させるに足る内容であったと考えられる。

彌五郎が述べているように、小歌節は能、狂言双方にある。『狂言大事典』によると能においては《花月》《放下僧》《藤永》にある古い型の謡で、一拍、一文字を原則として謡われる。狂言においては、広義には独立した狂言謡のうち室町時代から江戸初期にかけての民間歌謡を取り入れたものをいい、狭義には、ヨワ吟で拍子不合、中音で始まり、中音で終わり、ユリと称する装飾的で優美な旋律を含む狂言謡を呼ぶ^{二九}。実際の録音資料には広狭両義の謡が録音されているが、彌五郎が「《花子》」というのが、典型例である」といつて、番組中に狂言《花子》の一節の実演を加えているところから、特に、狭義の謡がより重視されていたことが明らかになった。

数ある狂言方の中で、なぜ武智は吉田に彌五郎を推薦したのか。それは、武智が彌五郎の下で稽古を受けるうちに、彌五郎の謡の中に「にじった音」をみとめ、それを後世に残すべきだと考えたからである。

僕にどうして弥五郎さんの謡の価値がわかったかといいますとね、お稽古してもらいましたでしよ。口移しの稽古ですから《海道下り》でもなんでも、むこうが謡ってくれと、すぐ鸚鵡返しに僕が謡うわけですよ。

それで謡ながら、自分の耳で聞き分けると、どうしても節が違うのですよ。何べんも丁寧にやってくれるんですが、何べんやっても違うんです。それからほかの人が小謡の稽古を弥五郎さんにしてもらってるのを傍で聞いていると、やはり音程が違うんですね。やはり今の音づかいですよ。にじった音のね。^{三〇}

武智の言う「にじった音」とはどのようなものであったのだろうか。次節でその考察を試みる。

第五節 彌五郎の声の「にじった音」

二八 戸井田道三『狂言 落魄した神々の変貌』平凡社、一九九七、二八九頁

二九 小林責・西哲生・羽田昶、『能楽大事典』、筑摩書房、二〇一二

三〇 坂東三津五郎・武智鉄二、前掲書、七二・七三頁

彌五郎の声における「にじった音」とはどのような音なのかは、現在の善竹家後継者たちにとっても定かではない。「にじった音」という言葉は、彌五郎自身から出た言葉ではなく、武智鉄二が『芸十夜』において、坂東三津五郎との対談の中で表現したと思われる。武智が述べるところでも、彌五郎の長男である初世・忠一郎や次男である宗家にも伝わっていないかだったという^{一三二}。

従って、武智が具体例として挙げた小歌節と『海道下り』の謡、そして、彌五郎が別のインタビューで「声のねり」の説明としてあげた能『三井寺』における鐘の擬音の表現などをヒントにして考えてみたい。

先ず小歌節は、声の抑揚によって大きな山を造り、その麓に波を造るという視覚的な喩えを用いて教えられる。そしてこの波をユリという。初めて習う時は大きな声で旋律の骨格の部分と単純な山型をなぞるように謡う事を教わり、習熟してくると、今度は声を「絞る」とことが要求される。これは声量を絞るのではなく、ホースの口を絞るように、声に一種の圧力を加えることである。こうすることによって、旋律を複雑にし、また詞（歌詞）に抑揚が増す。音の表情を増すと、山並みは複雑さを増し、豊かな麓との連なりもイメージできるようになる。さらに段階が進めば詞を運ぶ緩急や、息継ぎのタイミングも間として利用することによって、節を立体的にしていけることを要求される。

次に武智が例として挙げた『海道下り』であるが、音階が変わる際に、最初の文字のアタマ、つまり子音から変化する基本に忠実な謡い方を教えられることが一般的である。それに對して、資料に残された彌五郎の謡い方は、生ミ字（母音）に引つ掛けるように音を変化させる技法を多用しており、結果として全体的にねっとりとした印象を受ける。共通するのは、微妙に音階が推移する部分である。これは謡う側にとっても違和感を覚える音であり、自分が音痴になったのではないかと錯覚する。事実、これらの音について、謡い手は稽古が進むにつれてかなり細かく指導を受ける。しかし、武智は当時からこのような感覚を持つ演者について「今の人は、能楽師や邦楽家でさえも、これは音程が外れてるんじゃないかと、うたい間違いないかというふうに考えてしまう^{一三三}」と述べている。つまり、音が間違っている音に違和感を覚えるようになっていたのである。

NHKアーカイブスの資料以外では、一九六一年一月一日付『能楽タイムズ』で、彌五郎が丸岡明との対談において、能『三井寺』の間狂言における鐘の擬音を例に挙げて声の「ねり」と表現したことを考える。

狂言がなんと云われても問題でない。アイがうまくいかんといういきません。〈中略〉

^{一三二} 坂東三津五郎・武智鉄二、同書、七三頁

^{一三三} 坂東三津五郎・武智鉄二、前掲書、二二三頁

つまらん姿をしていますが、ジャン、モンモンモン（と謡って）もねりがなければで
きんですよ目にみえない修行がいります。「ねり」が舞台にあらわれて、鐘の音も湖に
わたるんでございましょう。狂言せんためには、その研究をしなければ・もうこれで
いいという所はないですから。〈中略〉狂言方は第一に声が悪いといかん。声がえらく
なくてはいかん。江戸修行してきた身として、第一番に声でした。狂言はいいけど、ア
イとなると他流試合ですからなあ^{二三〇}。

彌五郎の孫（長男忠一郎の次男）である善竹忠重によると、単に大きな声を張り上げるだ
けでは「破れ鐘」で、三井寺の鐘を表現する上では適当ではなく、絞った声でなおかつ客席
の後方まで通る声でなければならぬという。また最初の「ジャン」という擬音の部分に、
微妙な抑揚をつけることで、鐘の音をリアルに表現し、「もーんもーんもーん」と繰り返し
て音の反響と減衰を表現し、二回鐘を撞く型を繰り返す。身体全体を使った大きなアクショ
ンを交えながら擬音を発し続けるのは心肺にかなり負担がかかる。それに加えて口伝とし
て、二度目の音が切れる最後に、ハミングのようにして余韻を表現する。この余韻を客席に
向かって表現できるのは当然のことだが、更に、舞台上の役目として、橋掛りに控えている
シテに明確に聞こえるように声を届けなくてはならない。シテは面に髪を付けている上
に、舞台に背を向けているので、聴覚はかなり制限されている。これにハッキリと声を届か
せるのは、かなりの声の修練が必要である。

これらの事例を勘案すると、声の「ねり」とは、訓練された息遣い（ブレスコントロール）
によって、単に声量の豊かさや音階の上下だけでなく、声に色を付ける、換言すれば、場面
や主題に沿った彫琢を加えることで、より立体的な効果を目指すものではないかと考えら
れる。

第六節 インタビューの分析

ここで資料①の「芸界夜話」において聞き手をつとめた沼艸雨という人物と、彼の狂言の
見方について確認しておこう。沼は一八九〇年岡山出身。本名は博一。大阪市内で印刷所を
営む傍ら一九三一年頃から能評や劇評を発表。主な著書には『能楽名人のおもかげ』『観世
華雪芸談』『沼艸雨能評集』などがある。さらに、謡を観世流の観世華雪、観世鍔之丞に師
事。大倉流小鼓を大倉長右衛門、長十郎親子に師事。そして、大藏流狂言を善竹彌五郎に習
った^{二三四}。『沼艸雨能評集』には、彌五郎についての舞台評が、一九三一年より合計六七項
あるが、師事している師匠であるためか、批判的な評は見当たらず、やや最良目であるよう
にも思われる。

^{二三三} 茂山彌五郎・丸岡明、「〈能楽対談〉芸に生きる」、『能楽タイムズ』最終頁。へへ内
の補足は、は引用者によるものである。

^{二三四} 沼艸雨、『沼艸雨能評集』、檜書店、一九六七、巻末プロフィール参照

「芸界夜話」のインタビューで、沼は彌五郎からどのような答えをひきだしたかったのだろうか。そして、彌五郎はどのように答えたのだろうか。沼は、冒頭から彌五郎の修行過程について形を変えた質問を繰り返している。そして、インタビュー中盤に「猿から出て狐に終わる」という、狂言方の修行についての一般論を援用して質問している。

私はよく聞いていますのに、狂言は、猿から出て狐に終わると、言われてますわね。で、そういうことにつきまして、その先生も勿論、猿からおやりになったと思うんですけども

どういうようにやってきて、どうなった、という、順番ですね。一遍言うていただけですと、何も知らない人にでも狂言のまた、拝見するのにも楽しみになるかと思うのですが、あれ、勒猿ですね。まず初めにやるのは

沼としては「《勒猿》の小猿役から始まって、子役を経験すると同時に短い狂言から順に一般的な役を稽古し、ある程度の経験を積んだところで《末広かり》などの免状が必要な役を許される。そして『三番三』や、間語りの集大成としての語《那須》を経て、秘曲《釣狐》を初演することで、一応の狂言方としての修行は完成を見る」といったことを語った上で、「《釣狐》の後も《花子》や老女物など、秘曲、難曲が控えているので修行は一生のものである」といった内容の答えを期待していたものと思われる。しかし彌五郎は

私共、職分のは、成人するのでは何分、お能と違って面がないんで御座いますな。

それで太郎冠者とかなんとかいうものが、よういかんといかんのすな。

それで、その・・・そう、昔は、そう沢山お能があつたわけやございませんからね。まあ稽古するんでも、三月から半期くらい同じような物をやるのやそうです。

と、話の筋を変えてしまう。「猿に始まり、狐に終わる」という言葉はすべての家に当てはまる言葉ではない。彌五郎の長男、忠一郎は「ウチ（の主張としては）は入門ないし初舞台においては、本人がシテに立つ曲を選ぶのだ」と述べている。具体的には狂言「以呂波」で初舞台に立つのが善竹の家の主張である。推測の域を出ないが、彌五郎はこの時、沼に「猿に出て」と一般論で水を向けられ、ハッキリと否定できず、一方で話をうまく修正することも叶わず、言葉を選んでる内に要点のずれた返答になったのではないか。すなわち、彌五郎の返答にはなにかが潜んでいると考えられよう。

彌五郎があえて述べなかった内容を推察してみるなら、それは一般論を当てはめられて当惑しながらも腹の中には善竹家の独自性についての主張があつたのではないだろうか。インタビューの最後に彌五郎は、それまで沼が話していた実子達への伝承の話題を断ち切って、当時開催された東京オリピックについて話題を変えている。それまで受け身であつ

た彌五郎が、わざわざ自分から話の口火を切っているところに、言い遺しておきたいという意志が感じられる。

陸上のお方の洗練された姿ね。というものが、実に・・・（咳き込んで聞き取れず）た
らええのでしょけれど、その気持ちはちょっとも見えしませんね。それが、美となり、
芸術となっておりやすわ。能と少しも変わらせん。無言の行で御座います、向こうは。
でね、こっちの能の方は、美文を謡い、それを節をば面白く楽しく謡い、して、そいで
その、型というたら、五行をしております。それでその、実にもう、なんと申したらい
いのでしょうか。あの通り能楽がいったら、もうひとつ素晴らしい能が出来ると思いま
す。それで、言えば能とは違くて、運動着ですな。着ていらつしゃる、男性も女性も、
それは、アナウンサーの方が米国ではどこへ出しても恥ずかしくない、という教えをし
ているという、というて、米国を大変褒めていらつしゃいましたな。大変、お仕合わせ
なこつてございましてね。大変立派なこつちやな、と感心致しました。

「芸界夜話」のこの放送を聞いた能評家の坂本欣司は、次のように書き残している。

一 昨年のオリンピックのテレビは翁には大変な感激であつたらしい。翁はその事をラ
ジオ対談で語っていた。八十翁が自身とは全く畑の違うスポーツの世界で感激する。翁
は、自分の畑とオリンピックとは対比していない。しかし、近頃感激した事としてオリ
ンピックを掲げた翁の心の裏に、現在の能楽の世界が如何に映っていた事だろうか。謙
讓な翁は何も言わない。外形ばかり盛んで内容の無い現在の能楽界に言うべくして言
い得ない言葉を、翁のオリンピック賞賛の影に感ずるのは私の思い過ぎだろうか^{一三五}。

翁とは言うまでもなく彌五郎のことである。坂本が「外形ばかり盛んで内容の無い現在の
能楽界」とほのめかしている事の解釈をあえて試みるならば、「狂言は神に捧げるものであ
るから、無私であり、謙虚でなくてはならない」と彌五郎はたびたび語っていたという。そ
れは、大衆におもねり、観客を喜ばせることだけに腐心するのは厳に慎まねばならないとい
う教えでもある。しかし、彌五郎は「芸界夜話」でこう続けている。

それで、言えば能とは違くて、（オリンピック選手は）運動着ですな。着ていらつしゃ
る、男性も女性も、それは、アナウンサーの方が米国ではどこへ出しても恥ずかしくな
い、という教えをしているという、というて、米国を大変褒めていらつしゃいましたな。
大変、お仕合わせなこつてございましてね。大変立派なこつちやな、と感心致し
ました。それで、その、あの裸というてもええ位の姿ですな。みな、宅では、あの、足

袋に裸で稽古したもんで御座います。

足袋に裸で稽古とは、夏期、下着だけの姿で行う基礎練習で「禪稽古」などと呼ばれている。沼が「(身体の)線がハッキリするわけですね」と聞き、彌五郎が「さいです、さいです、身体に隙がないのが良いんですよ」と応じている。つまり、彌五郎は、坂本が「外形ばかり盛んで内容の無い現在の能楽界に言うべくして言い得ない言葉」という能楽界批判ではなく、能楽の本質たる身体について、その重要性について語っているのである。彌五郎は「松の落葉」でも次のように述べている。

鏡に己の姿を写して直すようなこっちゃ、駄目でございます。何かと言ってもらわなきゃ、向上はしないもんで御座います。この身体の構えということは、つまり剣道の方とすこしも変わりません。へ中略へいつもその、油断なくしておかなきゃならんのでございます。

彌五郎はオリンピック米代表が「裸ともいえる」の姿で、「どこへ出しても恥ずかしくない」教えを受けていることについて感銘を受けている一方で、能楽師の稽古にも裸に近い格好で身体 of 訓練をする事について言及している。つまり彌五郎は、装束や面に隠れがちな身体そのものを鍛錬し、仮に「裸一貫」で舞台上が上がっても恥ずかしくない芸力を磨き上げたならば、能楽はさらに魅力あるものになると言いたかったのではないか。そのためには、日頃から油断無く修行する必要がある、それこそが「無言の行」であると言い遺したかったのではないだろうか。

小括

NHKアーカイブスに残されていた彌五郎の音声資料は、内務省が彌五郎の芸として特に注目したのが彼の声であったことを明らかにした。彌五郎の声に習得しがたい特別な魅力があったことは武智の言葉からも裏付けられた。一方、インタビューに遺された彌五郎の語りは、声だけでなく、むしろ能楽における身体 of 重要性とそのための肉体 of 鍛錬への彼の信念を明らかにしたのだった。

次章では彌五郎の舞台での芸をより具体的に考察するために、彼の代表的演目であった《右近左近》とそれについての批評的言説を中心に検討していく。

第五章 晩年の舞台評と武智鉄二の口伝に見る彌五郎の芸

善竹彌五郎は一九六五年十二月に享年八十二歳で他界する一月前まで舞台に立っていたが、写真は何点か残されているものの、舞台上の動画や録音は残されていない。彌五郎の舞台での芸とはいかなるものであったのだろうか。彼の代表曲とされた曲には《素襖落》、《木六駄》、《武悪》、《通園》、《福ノ神》、《右近左近》などがある。中でも彌五郎の代名詞と言われたのが《右近左近》で、その演技は近代演劇にも通じるものとして語り継がれている。

彌五郎は、彼の芸と狂言観に魅せられた武智鉄二の後援を戦後も受け続け、七十路に入った一九五〇年代にしばしば東京でも公演の場を持った。狂言ブームの中で一九五八年に創刊された雑誌『能楽思潮』の舞台評で彌五郎の芸についての議論が交わされている。

本章では、彼の舞台に接した批評家達の言説を追うことで、円熟期の彌五郎の舞台上での芸の考察を試みる。次に、晩年に至った武智鉄二が彌五郎の教えを開陳した実演映像を用いて、彌五郎がどのように狂言の型を応用していたのかを分析する。そして、彌五郎の次世代の狂言師たちの目を通した彌五郎の評価と批判を参照しながら、後年の彌五郎評価を考察する。

第一節 狂言《右近左近》について

武智は八代目・坂東三津五郎との対談『芸十夜』の中で、彌五郎から受けた稽古のなかでもとりわけ難しかったものとして《横座》と《右近左近》とを挙げている^{一三六}。それによると《横座》の「語り」に出てくる「イロ」という特殊な発声法が大変難しく、ついに体得できなかったこと、《右近左近》のセリフの音の下げ方が大変特殊であったという。また、終曲部の笑いも当時「お腹で泣いている」ところが抜けていたので体得できなかったことを述懐している。

名高い彌五郎の《右近左近》とはいかなる狂言で、彼はそれをいかに演じていたのだろうか。そのあらすじは次のようなものである。

^{一三六} 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、二〇一〇、一三〇～一三二頁

自分の畑を近隣に住む左近の牛に食い荒らされた右近（シテ）は、腹を立てて、このことを公事に訴えようと、妻（アド）を呼び出して相談をする。しかし妻は、左近は弁が立ち、地頭へも抜け目なく近づきになっているのに対して、右近は口下手で、地頭への挨拶も年頭にしか行っていないので勝ち目はあるまいと返事をするが、右近は聞き入れない。ならば自宅で稽古をしてから出かけようという妻の提案に喜んで稽古を始めるが、だんだんと本当に白洲にいるような気分になり、地頭に扮した妻に怒鳴り上げられて前後不覚となり、自宅を地頭の屋敷と、妻を地頭本人と錯覚して気を失ってしまう。妻に助け起こされて正気に戻った右近は、左近と妻の仲を暴露してなじる。だが、腹を立てた妻に言い返され、棒で打ちかかるが逆に打ち倒されてしまうのだった。

鍵となるのは、地頭とのやり取りの稽古を始める直前の妻の「ちと訳有って、左近殿の最辰をせねばなりません」と暗示めいた独白である。その後の稽古は劇中劇のような形になり、地頭の屋敷の門番への応答から門を抜け、玄関に控えている侍衆へ挨拶して白洲へ通るまでは総て右近の一人舞台である。白洲へ通ったところで妻が扮する地頭に怒鳴りつけられて失神し、目覚めた後に妻と左近の不貞をなじるが、反撃されて倒される。その後に起き上がって、見所を近隣の野次馬衆に見立てて「皆笑え」という言葉をぶつけ、自らも笑う。だが、この部分の笑い方については台本に「口伝」とあり、通常の笑いの型ではない。また何通りかの演じ方があって、和泉流では《内沙汰》という題名で、筋書きも少々異なる。公事の稽古の場面で、右近が左近のつもりで地頭の前に出る場面がある。右近自身の時は言葉がうまく出てこないものが、左近になると流暢に言葉が出てくるという皮肉な演出になっている。

さらに彌五郎による《右近左近》の大きな特徴は、終曲の場面で橋掛りを笑って入るところにある。狂言の終曲部は、登場人物の片側がもう片側を追いかけて幕入する「追込み」で終了するものが非常に多いが、中には舞台上で演技を終了するものもある。これを「留メ」といい、演技を終了した演者は橋掛りを通して幕入してその演目は終了する。この《右近左近》には追込む演出と、舞台上で大きく笑って留める「笑い留メ」の演出がある^{一三七}が、実際には「笑い笑え、皆笑え」と客席を衆目に見立てて笑いを煽り、自らも自嘲の笑いを笑って入る「笑い留メ」が用いられることがほとんどである。舞台上で留メの演技を済ませた演者は、幕入するまでの間に積極的な演技をすることは基本的にはない。ところが、彌五郎は舞台から橋掛りを通して幕入りする間も演技を継続し、橋掛りを演技空間として用いたところが特異な点である。但し、次の三世・千作の言が示すように彌五郎が新たに創り出した型ではない。

私の家では最後に一回だけ笑って留めるのです。父はそうにやっております。ところが、前々の忠三郎さんが、橋掛りで二、三遍泣き笑いもって入っていかれたのを、けっこうだなと思って、私の家にはない型なんです、その型を頂戴していつもいたしております^{二三八}。

前々の忠三郎とは、彌五郎の養父である忠三郎良豊のことで、彌五郎がこれを継承したと考えることができる。善竹の台本には当該の部分には、笑の指示の側に「口伝」とあるが、動作としては三世千作が語るように、善竹家の型でも正面に向かつて一回だけ笑うのが標準であり、笑いながら入るのは「替ノ型」と言われる演技のバリエーションの一つである。次節では、このような終曲を持った彌五郎の《右近左近》が、当時どのように見られていたのかを探っていく。

第二節 彌五郎の《右近左近》の舞台評

彌五郎の舞台を間近に見ていた批評家の批判はどのようなものがあつたのであろうか。『能楽思潮』二号と四号（共に一九五八年）に複数の評者による彌五郎評が掲載されている。この背景には、後述する丸岡大^二の記述にもあるように、彌五郎がこの時期に度々上京して公演を行っていたことがある。背後には武智鉄^二の称揚と招聘があつたのかもしれないが、現代ほど東西の行来が盛んでなかつた当時、普段接する機会の少ない「関西の狂言」としての彌五郎の舞台に接した東京の評論家がそれに触発されて寄稿したものと考えられる。

彌五郎は《右近左近》も東京で何度かを演じているようであるが、丸岡によるとこの時の上演は五月三十日「彌五郎翁を囲む会」であつた。『能楽思潮』三号での多田富雄の「茂山弥五郎の世界」^{二三九}の記述と併せて考えると、場所は染井能楽堂であつたと推測できる。

多田の観た「弥五郎の世界は型の必然性をぎりぎりのところまで執拗に追及し、演技し、表現して行つた限らない世界」であり、「弥五郎にあつては、あの中世の郷村の人間くさい人間ども、すなわち機構の圧迫の中でもくすぶりつづけた人間の生命を、あざやかに現出してみせたのだ」とその芸に式楽以前の狂言の姿を見出した点を評価して、式楽が狂言にもたらした洗練の側面を批判している。その一方で「その日の「右近左近」に洒脱なコキユの物語や、老骨な名人の芸風を期待して行つたものは、そのあまりのなまなましい人間表現に途惑いを感じたかもしれない」と述べて、見所の観客も上方に比べて武家的価値観が濃いため、彌五郎の狂言が観客にも当惑を与えた可能性を懸念している。

^{二三八} 三世・茂山千作『狂言八十五年』淡交社、一九八四、一六〇頁

^{二三九} 多田富雄「茂山彌五郎の世界」『能楽思潮』三、一九五八、一四〇―一五頁

丸岡は同号の「茂山彌五郎翁を観る」^{一四〇}において、『右近左近』だけでなく、この頃何度も上京した彌五郎の舞台を残らず見たという。一九五七年に演じた狂言《三人片輪》は、障害を持つ人を抱えようとする有徳人の元へ、無一文になった三人の博打打ちたちがそれぞれ障害者のふりをして抱えられ、有徳人が留守の間に博打打ち同士で酒宴になり、その最中に主人が帰宅して嘘が露見するという筋立てだが、酒宴の肴として舞を舞う場面がある。丸岡は彌五郎この舞を評価している。しかしそれは狂言一曲の全体ではなく、曲中の一部分である小舞^{一四一}に限定して評価を加えている点と、その小舞が「殆ど楽しんで居る余裕のないもので、どんどん先へ行ってしまう演者に追いつくことが出来なかった」と述べている。また一九五五年に演じた狂言《業平餅》は、その題名の通り、在原業平がシテとして登場する曲で、風雅な公家の代名詞のような業平が空腹に耐えかねて茶屋で餅を頬張ると言う風刺の効いた筋書きであるが、餅の返礼として茶屋の娘を引き取って京上臈に仕立てる約束をしたものの、娘が醜女であつたために、一行にいた傘持役に押し付けようとする場面がある。彌五郎は業平ではなく、傘持役を演じたが、丸岡は「誰がやっても感じのよくない良くない役柄ではあるが、写実すぎて愉快ではなかった。ネットリとした臭みが耐えられぬ程の嫌悪感を感じさせる」とも述べている。そして、彌五郎が役の上で他の登場人物に「ヤイ！」と呼びかけるところが「現代の、どこにでも居るチンピラの喧嘩のような、現実的な薄っぺらなものになる」とした上で『右近左近』にも言及している。

右近左近で不貞な妻に呼びかけるのも同様である。のみならず妻の不貞をのしり乍ら去ってゆく幕切れの泣き笑いの表現は、成程上手には違いないが、曲柄が曲柄だけに、ササクレだった嫌なものが残る。狂言があそこまで芝居になることを私はとらない^{一四二}。

と評して、式楽としての形式を重んじる東京の評価者としては、笑いながら幕入りする彌五郎の「替ノ型」の演じ方は必ずしも受け入れられないとしている。その上で「如何に物真似的要素が多かろうと、他の人には到底及びもつかない高度の技術で表現されるから、それが少しも気づかずにしてしまうのだ」と彌五郎の演技力の高さを前提としながらも、ときに観る者を置き去りにするとハッキリと述べている。そして同時代の名手であつた六世野村万蔵と比較して、万蔵の芸がどこまでも「演じてみせる」ものにあるのに対して、彌五郎の芸は「その者になりきる」と明確に違いを示している。ここで丸岡のいう「演じてみせる」とは、「己れの眼を見所の一隅に光らせ、如何なる方法が最もその役にふさわしくあるかを究明しながら演じる」という。演じている自己を冷静に、また客観的に判断しながら演じるのは、世阿弥が言うところ「離見の見」である。丸岡はまた、「云わば観客をだます方法」とも言った。それに対して、彌五郎の「なりきる」とは、先ず

一四〇 丸岡大二「茂山彌五郎翁を観る」『能楽思潮』三、一九五八、一二〜一四頁

一四一 狂言方の舞う舞を、小舞という。

一四二 丸岡、前掲書、一三〜一四頁

己自身をだまし、その役と己との区別を捨てて「自身その役の人物になりきった所から生ずる外形を見所に投げ出すことを云」う。丸岡のいう万蔵と彌五郎の違いは「騙す」のが観客であるか、演者自身であるかの違いであると共に、万蔵が出来るだけ客観を貫こうとするのとは逆に、彌五郎は演じる自らの主観に没入する方法と言い換えることができる。

これに対して山崎有一郎は、続く第四号に掲載された「丸岡大二君の彌弥五郎論に思う」で《業平餅》で丸岡が感じたような嫌悪感を受けなかったと述べる。その理由として、誰がやっても嫌味になる役を丸岡のいう「その者になりきる」彌五郎の演技が、観られる者にしたのではないかと言う。丸岡のいう現実にいるチンピラのような「ヤイ」のくだりは、実力のない者が虚勢を張っている役なのであるから、その印象はむしろ彌五郎にとっては本意であろう擁護する。だが、「弥五郎は舞台を楽しんで演じているのに加えて「舞台効果の計算が立てられている」と指摘する。だが、「時として熱する余り、効果の計算にしばしば誤算がある」とし、「忘我の演技と、演出効果計算の不徹底から来る、当たり外れ」があると主張した^{二四三}。舞台効果や演出の計算とは、舞台の準備段階、つまり舞台の演目が決定してから、舞台の構想を工夫して稽古をし、そして当日近くに装束や道具の準備する時には冷静で緻密な計算をしていると思われる。ところが舞台に出ると、これが冷静に離見の見を用いる万蔵と違って、主観を用いる彌五郎は観る者が予期しないような演技を見せ、それが計算を外れた演技として観る者に受け取られていたということであろう。

山崎はまた、彌五郎の芸風は基礎的な鍛錬の結果「ネバリのある小舞の型」であり「強靱な発声」となっているとした上でこう述べる。

しかし、彼には強い個性がある。体臭がある。あるいは、上方風の臭みもある。これが彼の基本型の上に添加剤となって、いろいろの匂いや味や色合を出している―それが彼の芸風なのだ。観る者の好みは、これで左右される。だが、それは、彼の芸に重大な支障になるであろうか^{二四四}。

山崎は、個性を示す際に敢えて「体臭」や「上方風の臭み」という言葉を使うことで、彌五郎の演技だけでなく、関東という文化圏で関西の文化を受容する際の一種のステレオタイプな相対化の存在を明言している。そのうえで、そのような趣味の問題は、彌五郎の芸において問うべき問題ではないと述べているのではないだろうか。

第三節 北川忠彦の彌五郎論

第一項 彌五郎の「忘我」と「忘我性」について

^{二四三} 山崎有一郎「丸岡大二君の彌五郎論に思う」『能楽思潮』四、一九五八、二〇～二十一頁

^{二四四} 同書、二〇頁

多田富雄、丸岡大二、山崎有一郎という関東の批評家に加えて、京都を中心にして能楽を研究していた北川忠彦も彌五郎についての評論をたびたび行っている。なかでも一九六三年に『能楽思潮』に発表された北川の「茂山弥五郎論」^{一四五}は、「狂言界の巨星、一世の名人としての名声を恣にしている」彌五郎礼賛に終始しているのは従来の彌五郎論^{一四六}に一石投じようとした当時三十代半ばの氣鋭の研究者による重要な論考である。

冒頭から「弥五郎の限界」を論じると明言するこの論考で、まず注目すべき点は丸岡や山崎と全く逆の見解を北川が主張しているように見える点である。先に取り上げたように丸岡は万蔵の芸が役を「演じてみせる」のに対して、彌五郎の芸は「役の人物になりきった所から生ずる外形を見所に投げ出す」とし、山崎も「忘我の演技と、演出効果計算の不徹底から来る、当たり外れ」があると評した。対して北川は「弥五郎の演技が驚嘆すべき緻密な計算の上になりたっているだけに、彼の技芸を以てしても今一つの盛り上がるものに欠けるようで（中略）氣分に『酔えない』」^{一四七}という。そして『右近左近』を例にとつて

この右近は、「稽古」のために、地頭殿の門番・侍たちに挨拶をする真似からはじめて独芝居を演ずる中に、次第々々に錯覚を起こしてもう地頭の邸にいるような氣分になり、更に地頭に扮した女房の叩（ママ）みかけるような問いかけでその錯覚が度を進めてすっかり我を失ってしまうのである。ところが彼の所演では門番・侍を演じ分けていて、我を忘れる「氣分」は全然出していない。^{一四八}

彌五郎の演技では不器用なはずの右近が門番と侍を演じ分けている点を北川は見逃さず、「我を忘れる『氣分』」が出ていないという。これは彌五郎は役になりきるために自分を捨てていないと主張しているように見える。ただし、ここで北川が言う「我を忘れる」を山崎の言う「忘我の演技」と同じものだと考えるには注意が必要である。なぜなら一九六三年の「茂山弥五郎論」の中では「忘我」という言葉は使われていないが、北川はのちに「忘我性」を狂言における重要な概念として繰り返し論じているからである。

一九七〇年に公刊された『日本の古典芸能 4 狂言をかしの系譜』の「狂言の性格」という項で、北川は「忘我性」を「我を忘れる、つまり一つのものに熱中してしまつて完全に相手の動作や自分の動作に酔ってしまうことをいう」と定義しており、その代表例として『右近左近』を挙げている。^{一四九}そして一九七六年の論文「狂言の忘我性」では、近代演劇とは異なる狂言固有の特性として「忘我性」を「自分がなぶられていることも忘れ、自分の行為

^{一四五} 北川忠彦「茂山弥五郎論」『能楽思潮』二五、一九六三、一八〇―二二頁

^{一四六} 同書、一八頁

^{一四七} 同書、一九頁

^{一四八} 同書、二〇頁

^{一四九} 芸能史研究會『日本の古典芸能 4 狂言をかしの系譜』平凡社、一九七〇、一二二頁

の中にすべてをうちこんで楽しむという現代ばなれした人物が存在し、またその場面を挿入することによって劇全体のバランスが崩れることも辞さない」特性だとする^{一五〇}。この考えは一九六三年の時点で北川の中にすでにあったことが、「茂山弥五郎論」の中の次のような箇所に見れている。

右近は単に小心だから我を失うのではない。果報者が囃子物を聞いて、太郎冠者が酒に酔って我を忘れてうかれるのと同様に、自らの動作に酔って行くのであり、此れは狂言の人物に通じる基本的特性なのである。私が狂言の人物についてこう考えている以上、「酔えない」弥五郎の芸に不満を感じるのは当然であろう。^{一五一}

「此れは狂言の人物に通じる基本的特性なのである」と言っていることから、北川が重視する「忘我」は狂言の中の登場人物の特性であり、丸岡や山崎が指摘している狂言師の演技の特性ではないことがわかる。つまり、弥五郎が「酔えない」ということは登場人物の「忘我性」を演じられていないということである。

では、登場人物に没入して演技しながらも、登場人物の忘我性は演じられないことはありえるのだろうか。この問題に関して、北川は「茂山弥五郎論」の中で、弥五郎の舞台を何度も見ており、例えば《素襖落》の中で声をかけられ「ヤア!」と答えるだけでも絶妙な間を持つが、《素襖落》を三度観て三度とも全く同じ間であり、これがいかに鍛えに鍛えられた緻密な計算に基づく演技であるかがわかったと述べている^{一五二}。北川は関東の丸岡や山崎よりも彌五郎の舞台を観る機会が格段に多く、同じ曲を複数回観察した結果、丸岡や山崎が役になりきっていると感じた演技こそ、彌五郎の計算によるものであること、そして繰り返し舞台を観ることとその計算に気付いたとき、そこに壁のような「弥五郎の限界」を感じたとしても無理はない。そして北川の「弥五郎論」は、彌五郎が登場人物を客観的に計算して演じることで登場人物自身の忘我性も捉え損なっている」と批判するものであると同時に、彌五郎の緻密な計算に基づく演技を見抜けなかった関東の評者たちへの反論でもあったと言えよう。

登場人物の忘我性を演じ損なった場合、その狂言はどうなるのか。その一つの結果を北川は《右近左近》をめぐって論じる。

独芝居のうちにはやくも地頭の邸にいるような錯覚に陥るようなおめでたい男が実在するとは思えない。だが、そんな到底実在しないような、しかし愛すべき人物が登場するのが狂言の舞台であり、またそれを実現するのが狂言師であらねばならぬ。従って彌五郎の表現する狂言の「人物」ならば、私は特に能楽堂に足を運ばずともよい。それは

^{一五〇} 北川忠彦「狂言の忘我性」『山邊道』三、天理大学国文学研究室、一九七六、六四頁

^{一五一} 北川忠彦、同書、二二頁

^{一五二} 同書、二〇頁

現実にくらも存在するからだ。(中略) 弥五郎の表現する世界はあまりに現実的である。狂言の世界ではない。一五三

あまりにも現実的な世界は狂言の世界ではないという北川の主張は、十三世大藏宗家である大藏虎明の虚実論を思わせる。虎明による伝書『わらんべ草』の四七段抄文に「能は虚を實にし、狂言は実を虚にする也」と、能と狂言の区別を虚実論で説明している部分がある。能が虚構の素材をリアリティを持って演じるのに対して、狂言は現実の素材に虚構性を持たせて演じる^{一五四}と解釈できる。つまり、彌五郎の芸風は虎明の説く「実を虚」とするのではなく、「実を実」としているところが「弥五郎の表現する世界はあまりに現実的である。狂言の世界ではない^{一五五}」という批判につながったと推察できよう。

ところが一九七六年の「狂言の忘我性」で忘我性を軸にして狂言と演劇を論じる中で、北川の彌五郎批判は一転する。

しかし原稿の狂言にまで降って来ると、そこには長年の演技経験の集積によって、自然と忘我性が利用され、演戯性が劇の中に合理的に解消している例もある。語りのある狂言としてまず代表的なものとされている「文蔵」がそれで、これなど明らかに語り性(演戯性)が劇的構成に優先するものであるが、この場合、シテ(主)は終始同じ態度で語るのではなく、次第々々に高潮して来るので、(中略)段々と語りに熱中して自ら面白さに酔いながら語り続けるという形をとるようになったので^④、そう考えると全体の半分以上を語りが占めるといふこの狂言の筋の不自然さも、観劇している限りでは大して抵抗なく受け入れられるように思う。演戯性を無理なく劇的進行に取り入れるに忘我性が役立った一例と言えそうである。一五六

「語りに熱中して自ら面白さに酔いながら語り続けるかたちをとるようになった」の注釈④として北川が引いているのが一九六二年の『能楽思潮』に掲載された彌五郎の言葉なのである。

④善竹弥五郎もさる座談会で、この「文蔵」について「私共の教えというものは空でそらんじている合戦物語をネ、それを温臓がゆがどつから出てくるかと思うて、いつているうちに段々おもしろくなつてきて自然に型をやるといふことになっております」と語っている(能楽思潮・20、昭37・2) 一五七

一五三 同書、二二頁

一五四 米倉利昭『わらんべ草(狂言昔語抄) 研究』風間書房、一九七三、四六三頁

一五五 北川忠彦、前掲書、二二頁

一五六 北川忠彦「狂言の忘我性」六五〜六六頁、

一五七 同書、六八頁

《文蔵》の語りとは、都で食べた料理の名前を思い出せない太郎冠者に主人が苛立ち、太郎冠者とその手がかりとして石橋山の合戦物語を太郎冠者が持ち出した為に、主人がそれを語るものである。当初は料理名を思い出させようと四苦八苦し、時折、語りを中断して太郎冠者に確認を入れる。ところが、次第に語ること自体が面白くなり、仕方を交えて夢中になつて語るうち、太郎冠者が物語に登場する「文蔵」という人名と、温臓（粥）とを語呂合わせで覚えていたことに気づいた時には、既に目的と手段が入れ替わっている、と言うものである。この段々と語りに熱中して自ら面白さに酔いながら徐々に自然に入っていく忘我を彌五郎は「長年の演技経験の集積によつて」のように演じていたことに北川は忘我性の研究を深めていく中で気付いたのではないだろうか。彼が厳しく批判していた彌五郎の言葉の後年引用した理由はそこにあると考えるのが自然であろう。だとすれば、彌五郎の忘我性とは、緻密な計算に基づいた演技から徐々に登場人物の忘我を表現するものであったと考えられ、そしてその変化はあまりにも自然であったため、一九六二年の時点では北川も気付いてなかったと考えることができるだろう。

本論の第三章で彌五郎は目の前の事象の最適化を目指すあまりに全体の目的を見失うような「善意の破綻による喜劇」を演技の常としていたと述べた。それは北川の重視する狂言の「忘我性」と重なる。よつていかに技巧的でいかに緻密な計算がなされていたために見えづらくとも「彌五郎の狂言哲学」は忘我性を含むものであったと考える。

第三節 北川忠彦の彌五郎論

第二項 彌五郎の風格について

北川が「茂山弥五郎論」にはもう一つ重要な「彌五郎の限界」が論じられている。それは彌五郎には風格が欠如している。彌五郎には「おおらかでおめでたい風格」が欠けているとする^{一五八}彌五郎の演技は現実的すぎて、狂言特有の愛すべき人物が描けていないのが一つの理由とされるが、同時に北川は、それまでの舞台評において明に暗に示されてきたように彌五郎の芸を「太郎冠者よりも下の階層」と「技芸でのみ処理出来る狂言」に真価を発揮すると言う。

北川は、彌五郎の代表曲の一つである《素襖落》の太郎冠者役について、彌五郎には素襖を着るには相応しくないと批判した上で、次のように述べている。

成程、太郎冠者とは中世の下人層であろう。従つて、狂言を中世劇と見た場合、それに私のように一種の品格を求めようとするのは誤りかもしれない、だが、狂言が本来どのようなものであったにせよ、現在能舞台に展開される狂言は、近世武家の式楽としての

性格に加うるに現代市民の鑑賞に耐えるだけの洗練が加味されている独自の古典芸能なのであり、中世そのままの再現をば私は要求したくない。従つて、その太郎冠者にも、時と場合によつては素襦を着てもおかしくないだけの風格を求めたい^{一五九}。

これは例えば前述の多田が持っていた狂言観とは逆に、武家式楽を経た洗練を狂言とそれを演ずる者に要求している。そして、彌五郎の芸風について、次のように批判する。

彌五郎に欠けているのは此のおおらかなめでたい風格である。一応室町的な味の人ではあるが、それは余りにも室町庶民の匂いが強すぎる。尤も、そこに彼の価値を見出す人もあるが、私としては、右の理由でとりたくない。要するに狂言の太郎冠者よりももう一段下の階層に向いているように思われる^{一六〇}。

これまで紹介してきた、彌五郎を評価する人々とは反対の、式楽としての洗練と風格を狂言と狂言役者に求め、狂言《連歌盗人》の演技を当時の茂山千五郎（二世千作）と比較して、「連歌を嗜んでいたであろう町の人、有徳なる町衆としての味」は千五郎に数歩譲つており、「彌五郎の表現できる世界は室町期農民のそれ」であるとす。そして「芸以前のもので両者の違いは大きく、率直な云い方を許されるならば。育ちの違いが自然と二人の持味に現れているように思われる」という。^{一六一}

そして彌五郎に適している狂言のひとつが《右近左近》の農民であると指摘するが、その役では先述の「演技の計算」において彌五郎の義弟である忠三郎良一との比較がなされる。

《右近左近》と云えば彌五郎のものということになっているが、私は以前に観た故忠三郎のその、トメの笑いの凄まじいばかりの迫力を未だに忘れることが出来ない。あの茫とした感じの忠三郎の右近が次第々々に我を失い、最後に現実に戻つた途端女房につき放され（此の時女房を演じた千五郎門下の故田中庸皓の好演も忘れ難い）遣りようのない気持ちを正面脇正面の観客に笑いとして投げつけて入っていく。その黙つて入る橋掛りの間、一種異様な、本当に恐ろしいような感じが見所にただよっていた。そこには緻密な演技の計算によつてなされる彌五郎の現実的な「右近左近」よりもはるかに「人間」が表現されていたと感じる。（因みに彌五郎は「替ノ型」をとつて橋掛りをも笑いながら入るのが常である。「故実」によることを好む彼のことであるから何か考えはあるのであろうが、あれでは右近が突如発狂したようで、演者としても損なやり方ではないか）私が評判の高い彌五郎の「右近左近」をさして買えない

のは、此の時の忠三郎の印象が余りに強過ぎたからかもしれない^{一六二}。

北川は自らの言動になんの計算もなく、無邪気で、演技の間を巧まず取れる人を評価する。そして「狂言芸風由来記^{一六三}」において、関西における近代狂言の系譜を叙述しているが、彼によれば、忠三郎家が茂山の本文を守っているとしており、良一に対しても「ごくおらかな芸風と、それから自然と醸し出されたあの茫漠としたユーモア」と評価を加えている。それに対して、同根である彌五郎の芸が変遷した理由として、インテリが少なく、一般庶民から遊離していた大阪の地域性を挙げる。それゆえ、一部知識階級向きにする要素となつたと分析する^{一六四}。米倉利明によれば『わらんべ草』の虚実論には「身分の高低即ち鑑賞意識の高低と結びつけて、物まねの限界を設定し、虚実の論を組み立てる能・狂言の考え」があると言う^{一六五}。つまり、演者だけでなく、観客の質も演者の芸風に関わってくると言うことである。

北川は「茂山弥五郎論」の結論として彌五郎の芸は「“味わい”の介入の少ない、技芸のみで処理出来る狂言の場合には、彼の實力は遺憾なく発揮されるのである」とし「数々の仕舞狂言の好評」をその根拠とする^{一六六}。ここで北川の言う、仕舞狂言とは、舞狂言ともいい、謡と舞掛りで演じるものである。そして「脇狂言の中で「福ノ神」は、彼の土俗的な持味が此の民間信仰的な神にマッチしていることとともに、此れがハタラキ、笑いと言う彼の技芸の範囲内で演じおおせるところに好評の因がある」と丸岡、山崎の推した『福ノ神』を北川も評価している。

関東での彌五郎の舞台評を紹介した前節で関東から見た関西の文化に対する受容のステレオタイプな相対化の存在を指摘した。京都を拠点とする北川もそのことを自覚し、「京都の狂言を見慣れた私に万蔵の芸が淡泊に感じられる」^{一六七}と認めている。加えて北川は狂言師を比較分類するとき、地方の差に加えて、役柄の階層と文化的世界によつて類別する。すなわち万蔵は「江戸的俳諧」、東次郎は「鎌倉武士」、千五郎は「京で連歌を嗜んだ町衆」、そして彌五郎は「室町期農民の犬筑波的俳諧」とする。そして彌五郎が談話の中で述べた「名門とかなんとかいうことは何の価値もございませんので。芸がなにより大切なことで。」^{一六八}の「名門の・・・」の前文のみを引用し、芸以前に彌五郎と千五郎の間にある大きな違いを育ちの違いというものに回収してしまう。また、彌五郎が談話の中で、稽古をしないから言葉がしまらないで声ばかり大きいと嘆いた^{一六九}弟の忠三郎良一に対し

^{一六二} 同書、二二頁

^{一六三} 小林貢・北川忠彦「狂言芸風由来記」『能楽思潮』一二・一三、一九六〇、一三三頁

^{一六四} 同所

^{一六五} 米倉利、昭前掲書、四六六頁

^{一六六} 北川忠彦「茂山弥五郎論」二二頁

^{一六七} 同書、一九頁

^{一六八} 茂山彌五郎「私は狂言の頑固者」『能楽思潮』二〇、一九六二、一〇頁

^{一六九} 同書、五頁

て北川が「ごくおらかな芸風と、それから自然と醸し出されたあの茫漠としたユーモア」と寛容であることは、彌五郎と忠三郎良一という異父兄弟に関しても、芸以前の育ちの違いを感じ取って、それを重視していると言えるだろう。

北川の「弥五郎論」は、母の連れ子として忠三郎良豊の息子となった彌五郎の生い立ちが、彌五郎の芸の評価に大きな影響を与えていたことを例示するものでもある。それは決して北川だけに見られる見解ではなかった。最晩年の彌五郎に「名門とかなんとかいうことは何の価値もございませんので。芸がなにより大切なことで」と言わしめていた一つの要因はここにもあると考えるとよいだろう。

第四節 武智鉄二の記録映像資料について

前節で見たように彌五郎の舞台についての評論は一九五〇年代後半から彌五郎の他界直後に活発に交わされていた。それからしばらく経った一九八七年に武智鉄二が彌五郎の師伝を開陳した講座の映像が存在していて、二〇一六年に一月に公開された、雑誌『花もよ』二八号の特別付録として、DVDとして公開され、武智を通して彌五郎の芸の一端を映像で見ることが可能となった。舞台評ではなく、彌五郎に師事していた武智が伝えておきたい彌五郎の芸を自ら示し、残っていた映像として極めて貴重な資料であると言える。

この講座が開催された経緯は、東京を地盤とする観世流橋岡家の関係者が、二世・茂山千之丞の稽古場を訪れ、当時、千之丞に師事していた武智と親しくなったことがきっかけで「学生能楽鑑賞会主催、武智鉄二・狂言教室」として開催されたという^{一七〇}。この講座の意義は次のように述べられている。「本講座は、彌五郎師から伝えられた口伝、工夫を中心に、武智氏に作品を徹底的に解剖して頂き、もって今日における意義を再検討せんとするものです^{一七一}」。

第一回は、狂言《横座》を題材に「自由人・牛博勞」と副題が設定されている。開催日時は一九八七年三月二八日、場所は東京・青山にある鉄仙会能楽研修所舞台であった。DVDの収録時間はいずれも約一二〇分。

出演は、

シテ・牛博勞と解説 武智鉄二

アド・耕作人 前田有行

牛と司会進行 星野マロン

全体の流れとしては、星野の導入、解説から武智、前田の袴狂言^{一七二}での実演があり、随所に武智による解説が入る。終演後、星野の進行で見所より質問を募って武智が回答する質

^{一七〇} 「久習會」ウェブサイト <http://kyushukai.cafe-coccan.jp/news.html>

^{一七二} 権藤芳一「武智鉄二資料集成」五一『上方芸能』一八六号、二〇一二、一二二頁

^{一七二} 装束を着けずに袴姿で演じる略式の上演方式

疑応答があった。

第二回は狂言《右近左近》、副題は「農奴」で開催日時は一九八七年九月九日、場所は同じく鉄仙会能楽堂であった。
出演は

シテ右近と解説 武智鉄二

アト女 前田有行

進行 星野マロン

全体の流れは第一回と同様であった。

本講座はシリーズとして続く予定であったが、武智の死去により二回のみで開催であった。

第一回の狂言《横座》は、武智が『芸十夜』の中で《右近左近》と共に彌五郎の声の演技を語る上で前段として引き合いに出しており、特にイロという特殊な発声法を話題にしている^{一七三}。また、講座で実演されているセリフの口誦術が《右近左近》のものと比較できること、また、後述するように《横座》《右近左近》が野村万作に影響を与えたことから、《右近左近》より先に紹介しておきたい。

《横座》のあらすじは、耕作人が先ごろ手に入れた牛を引いて牛博勞に目利きを頼みに行く。牛博勞は秘蔵の牛を失い、探しにいく途中で耕作人と出会う。牛博勞は、頼まれた目利きをする最中、その牛が自分の牛であることに気づき、耕作人に変換を求める。耕作人は拒否するが、牛博勞は自分が「横座」と呼べば鳴いて応えることが証拠だと嘆願する。耕作人は三度呼んで鳴けば返すが、鳴かない時は自分の家来にすることを条件に牛博勞に牛を呼ぶことを許す。牛博勞は二度まで呼ぶが、耕作人の妨害もあって牛は鳴かない。追い込まれた牛博勞は、惟仁王の古事を牛に語って聞かせ、再度呼ぶとようやく牛が応え、牛博勞は喜んで牛を引いて帰っていく。

牛博勞の語りは、「宣命を含める」といって何かに物を言い聞かせることで、通常の語りとは多少異なり、説得をする意味がある。

第五節 武智鉄二による《横座》の口伝

シテを演ずる武智が名乗ってのち、武智は演技を中断してこの狂言のシテは「憂いの調子」で出ると解説した。牛への愛情のため、失った牛を思って調子を変えて演ずる。通常のセリフとは言葉の起こしの文字アタリが違う。耕作人と問答になつてから普通の狂言の調子になるという。ここで言う、普通の狂言の調子とは「二字目びらきの三段起こし」のことである。

「二字目びらきの三段起こし」は、セリフの一句を三つの文節に分けて、それぞれの文節の二字目の音を上げる。文節の末尾に行くほど（上がった音に準じて）音は下降するが、次の文節の二字目でさらに、音を上げる。これを三回繰り返して一句に小、中、大の順番で三つの山を作る。次の句はまた下の音から出てこれを繰り返す。こうすることで、語尾まではつきりと発音することができ、長い語りでも調子を落とさずに語り続けることができる。

「二字目上げの三段起こし」「二字目起こしの三段びらき」など、個人によって呼び名は様々であるが、大藏流茂山派の口誦術はこれを原則とする^{一七四}。ところが、武智の説明では、牛博勞が登場した直後、客席に向かつてのナノリ、その後の道行きの独白の場面で、この音を上げる文字を意図的に変えることによって、言葉の調子を変え、愛牛を失って悲嘆に沈む牛博勞の心情を表現するのだと言う。その後、耕作人との会話が始まるところで通常の狂言の調子に戻すと言うことは、悲嘆の心情を胸の内に押し込めて、平静を取り繕って他人と応対する心理的な演技と解釈することができよう。

その後、ところどころ演技を中断して牛の目利きをするとき、牛の大きさを、舞台上の実物よりも大きく表現すること、「さてさてこれは良い牛で御座る」と言うところの半分独白、半分他人に聞かせる箇所が難しい、と解説が続き、眼目である語りの終盤、「三声まで吠え」とイロになるところが大変難しく体得できなかった、子息たちも体得していない」と、『芸十夜』と同様のことを語った。イロとは、言葉と節（歌唱）の中間の謡い方、と説明されるが、単語や言葉の末尾を殊更大仰に言うことで、一種のアクセントのように用いられる技法である。武智の言う《横座》のイロは、語りの内容から嶺にこだまする牛の吠え声を密かに表現している彌五郎の《横座》独特のものであると推察する。注目されるのは、途中、武智が語った「習い物は易しい。習えばできる。平物は自分で考えなければならぬ」という彌五郎の言葉である。自分で考える、ということは伝承された演技に新たな演技を入れ込む余地はない^{一七五}と言いながらも実際はこのイロのように、独自の工夫が織り込まれていた可能性がある。

第六節 武智鉄二による《右近左近》の口伝

前回の《横座》と同様、シテの右近を演じる武智は名乗りの演技を済ませた後、演技を中断して解説を開始した。彌五郎は《右近左近》を「桁外れの狂言」と表現するほど特殊であると考えており、その口伝では《右近左近》に限っては、セリフの語尾を故意に下げるのだと言う。すなわち、前述した「二字目びらきの三段起こし」で、上がった音はなだらかに下がってくるのが基本であるところを、敢えて極端に下げるのであると言う。また、「桁外れ

^{一七四} 三世茂山忠三郎「狂言のことば」『能楽全書』七、東京創元社、一九七九、一六二頁
^{一七五} 茂山彌五郎・丸岡明「能楽対談」芸に生きる」『能楽タイムズ』最終頁

の狂言」とは、武智の解釈によれば、姦通を扱った唯一の曲目であること、曲のランクとしては初心者が習うことのできる「平物」という部類に入るが、内容は大変に難しいものを含んでいること。本来ならば「習物」という、家元からの免許が必要な演目に入るべき難度だが、式楽時代からの倫理観によって平物に落とされたものであろうというものである。その後、演技を続行し、アドの女との問答を実演し、再度説明を加えた。かつての姦通に対する価値観では、姦通をされた方にも何かしら問題があり、常人ではないとみなされていた。彌五郎は常人であれば絶対を外すことのない言葉（セリフ）の調子を、敢えて外すことによって右近が常人でないことを表すのだと言う。《横座》では、上げる文字を変化させることで、普通の人間が憂いによって通常でない状態を表すのに対して、《右近左近》では下げる音を変化させることで、通常の人間でないことを表していることが違いということができよう。先に述べたように、冒頭の名乗りはその曲目の雰囲気や演じる役柄を規定する。重要な演技である。武智は名乗りだけで繰り返して稽古をさせられ、中々先へ進めなかったと『芸十夜』で述懐している^{一七六}が、筆者が師伝を受ける中でも、台詞の語尾が消える、音が下がりがらない、逆に下がりがすぎる、或いは、不自然に強くなるなど、極端な変化する時は何度も修正が入ったことから、語尾の扱いは重要であることがわかる。そして、その原則を敢えて崩すことによって、妻に貫通を許してしまう特殊な人物であることを強調する効果があり、名乗りでそれを適切に表現する必要があったことが推察できる。また、例えば、音響の再生装置を操作して速度を上げると、元の音声より音が高くなり、速度を下げると低くなつて粘りつくような音になるように、舞台上の言葉の調子を下げるとセリフのテンポが下がり、舞台の進行が緩やかになる。これを「重くなる」というが、このように意図的に音を下げて、要所の調子を重くすることが、彌五郎の演技やセリフに「粘り」をもたらす要因になったのではないだろうか。

次に北川が批判した、妻の扮する地頭の前に出る前の一人芝居については、「男（右近・筆者注）が段々と幻想の世界へ引き込まれていくようにやらなきゃいけませんので、そのところの息遣い、それから間の取り方というものが、大変やつてみて難しい」と言及しており、徐々に右近が内面に入り込んでいくように演技することが示唆されている。そして、屋敷に詰めている侍が「通れ」と声をかける場面で、前回の《横座》と関連して、イロで発声すると述べている。

さて、問題の終曲部であるが、武智の実演では、正面に向かって笑うのに引き続いて常座へ行き、シテ柱際から脇正面に向かって「笑え笑え」と言つて笑う。次に振り返って橋掛へ行き、一ノ松（舞台に一番近い松）で正面に向かって「笑え笑え」と言つて再び笑う。笑いながら幕へ向き、幕へ移動しながら再び「笑え笑え」と笑いながら幕入りした。

武智の解釈によれば「笑われる」ということは、左近を村八分にして共同体から締め出すという復讐の行為であるという。通常の型のように一回だけではなく、場所を変えて何ども

笑うということは、姦通の事実を敢えて触れて周り、自らのプライドと引き換えに左近に復讐を果たそうとしている行為と思われる。

脇正面へ向かって演技すること、一ノ松で演技すること自体は珍しい型ではない。脇正面へ向かって演技することによって、正面のみに演技するよりも舞台空間に拡がりが生まれる効果がある。また、見所（客席）を舞台空間として巻き込み、見所が登場人物を取り巻く共同体の一部とする、狂言を含めた、能楽に元々ある手法である。

彌五郎の採用した型は、独自のものと思われるが、実は元々ある型で、養父、良豊が伝えていたものである。演技自体も、突飛なことをするのではなく、元々狂言の手法にあるものの組み合わせであったことがわかった。

次項では、彌五郎の演技が、その後、後世の役者達にどのように評価をされているのかを見ていく。

第七節 狂言役者による彌五郎の《右近左近》の評価

二世・野村萬斎・土屋啓一郎の編集による『狂言三者三様』^{一七七}には、大藏流の四世茂山千作、和泉流の野村万作という、武智鉄二とともに狂言ブームを牽引した両流の演者に加えて、万作の嫡男である二世野村萬斎が《右近左近》を語る項がある。それによると、二世野村萬斎は、当時《内沙汰》のシテは一回しか経験していないと前置きした上で『右近左近』を大藏流で初めて観たのは、（善竹）弥五郎直伝と称する武智さんが演じるものでした。それがなぜか気持ち悪かった。すごくどろどろしく感じました^{一七八}。」と述べていることから、前述した武智の講座の場にいたと考えられる。そして、彌五郎の舞台に接したことのない世代からの率直な批判点を明示している。

二世萬斎の父、野村万作は次のように彌五郎と武智に影響を受けたことを述べている。

「私どもは戦後、武智鉄二さんに非常に影響を受けた時期があつて、その武智さんが主張する狂言のリアリズムの一つの模範演技が、善竹弥五郎さんの《右近左近》でした。

（中略）彌五郎さんの「笑え、笑え」を観たときに、狂言は演劇なんだと言いたい武智さんの姿がそこにあると思いました。しかも弥五郎さんの芸が非常に評価されていた時期で、狂言として最高のリアリズムでした。（中略）（雑誌『文藝春秋』に弥五郎が紹介されたことについて・筆者注）そういうところに狂言の演者が出てきたのは、若い私どもにとつてはとても喜びだった。そういう点で、彌五郎さんに代表させて演劇界にしろしめたのは武智さんの功績でしょう。（中略）いま思い返すと、《内沙汰》と《横座》の二つの曲は、弥五郎、武智ラインの刺激で私が興味を持った演目です。和泉流では私

^{一七七} 野村萬斎・土屋恵一郎編『狂言三者三様 茂山千作の巻』岩波書店

^{一七八} 野村萬斎・土屋恵一郎編、同書、一四六～一四七頁

が一番やってます。それは弥五郎さんへの憧れがあつたんですね^{一七九}。

小山弘志が指摘した、狂言ブーム当時、若手狂言役者を支えた「好意^{一八〇}」の一つの具体例と言えるだろう。万作は、筆者によるインタビューに対しても次のように述べている。

ある時、東京の武智さんが泊まつてる日本旅館にお訪ねしてですね。《横座》の話などを聞いた事があります。こつちから求めてそういう、話を聞きたいって。そんな時、彌五郎さんから習った演技について、とうとうとお喋りになったわけですよ。武智さんは、どういう風に言われたか、もう覚えていませんけども、ませんけれどもね。今でも、その影響を受けてて、自分も、《横座》っていう狂言がやりたかった。それで、一所懸命、《横座》つてものを、和泉流ではあんまり出ない曲だったんですけど、やりました。その頃から。いまだにずーつとやって来てますけれど、その、やっぱりポイントは、博労が牛が生まれた、牛の声の愛着とか愛情とかね。それがとっても細かい写真から、描かれているんですね。描いてたんですね、武智さんは。それは勿論、彌五郎先生に習った演技だと思います。そういうものが、大変深く印象にのこしているので、自分も和泉流の中で、《横座》っていうものを、自分なりに一所懸命やってきたいと思って、その頃からやりだしましたから、二十歳代から、ずーつと何度もなんどもやってますけども、牛に、子供の牛に対する愛着つてものを、あの長い語りつてものをですね^{一八一}。

万作がポイントとして示す、牛への愛情は、《木六駄》においても同様であると語る。そして、《横座》において、彌五郎がシテの牛博労ではなく、アドである耕作人にまわった舞台に接した印象として次のように述べている。

万作 相手の牛だつてわかつてても、横座つて名前を呼ぶと、牛は二度も返事しないですよ。それを、(耕作人が・筆者注)返事しないように、おっと一声、とか、おっと二声とかね。

筆者 邪魔をする

万作 やりますでしょ、その・・間合いというか、それが実に意地悪でね。

筆者 笑

^{一七九} 野村萬斎・土屋恵一郎編『狂言三者三様 茂山千作の巻』岩波書店、一四四～一四五頁

^{一八〇} 小山弘志・田口和夫・橋下朝生、前掲書、二三四頁

^{一八一} 野村万作談、二〇一四年九月一九日、野村万作宅稽古場

万作 誠に意地悪に、映りましてね、それも、だから、あの、そういう、意地悪とか、人間のもっている、その、底にある気持ちっていうんではどうか、上澄みじゃなくて、下に沈殿している気持ちっていうのをね、とつても鋭く表現なさったのが彌五郎さんじゃないでしょうかね^{一八二}。

牛博労が「横座よ」と牛の名前を呼びかけた時に、耕作人は牛を取られまいと大声を出して妨害する。耕作人を演じる彌五郎の、その間や呼吸に、万作は人間の「底辺にある感情」を感じ取っていた。万作は『右近左近』についても同様に述べる。

万作 まあ、『右近左近』の、有名だったのは、自分が、女房を寝取られてしまった。それは、本当は替なんだそうですが、笑え笑えといって橋掛を入っていく。あの演出。

筆者 留めの、はい。

万作 僕はびっくりしたんです。東京の観客も含めて、初めてそれを見てびっくりしました。つまり、幕まで演技が続いていくわけですもんね。で、その、茂山千五郎家でもやるんですね。だから、彌五郎さんの創作ではない

筆者 そのようです。

万作 替の型としてあるんだ、ということのように思います。でも、その表現の、なんというか、さっき僕は言った、底辺ですね^{一八三}。

万作の言う、「底辺にある、上澄みでなく、下に沈殿している気持ち」とは、敷衍して言えば人間が普遍的に持つ負の感情であり、狂言役者である万作から見た彌五郎の芸の、一つの本質論と言えるだろう。しかし、特長には表裏があるものである。舞台上から人間の暗部を突きつけられた観衆には、拒否反応を示す者もあったのではないか。万作は『狂言三者三様』で次のようにも述べている。

「右近左近」はコキユにされた百姓の話だから、下品で当たり前です。でも能や狂言はある程度のところで品を保つでしょう。弥五郎さんのはそれをもう一つ超えた芸でしたが、舞台の姿形を大事にする東京の狂言としては考えさせられる点がありました。

(中略)

私が弥五郎さんや武智さんに憧れていた頃は、狂言というのは非常に演劇的である、演劇的とは何かというと、役の心理をリアルに表現する、というように単純に考えていたと思います。その単純さゆえに、和泉流では「笑え、笑え」はやりませんが、「左近とおのれは夫婦じゃわいやーい」と、言葉でスカッと終えて、心持ちを体に持ち込みながらとぼとぼ入っていく、その心持ちを精一杯強調したいと思って当時はやっていました一八四。

言葉は選んでいるが、流儀の違い、また地盤とする関東、関西によって重視する表現するリアリズムの限度の違い、そして、過去との価値観の違いが暗に示されている。筆者のインタビューでは「本当に、率直に言わしていただくと、あの、『花子』のような曲はあんまり向いてはいらっしゃらなかった」と前置きした上で

それは僕だけじゃなくて、東京人の好みでもあるのですね。東京人にどうしてもその、写実芸の凄さっていうか、描写力の凄さ、っていうのが、彌五郎先生の中にあるとすると、今度は花子になると、舞歌、舞と謡いっていうと、あの、テクニクというか、美しさって言ったらいいか、そういうものが必要になってきますが、東京はそういう芸風が、やはり東京風っていうのがなかにありますので、あまり、素晴らしくと、他の狂言が素晴らしくと、いうところには、東京の人は思わなかったようです。それは、でもね、彌五郎先生だけじゃなくて、亡くなった(四世茂山・筆者注)千作さんにおいてすらそうです。千作さんの場合は本人が言ってますよね、自分は花子に向いてない、とかね一八五。

万作の言わんとするところは、舞台上のリアルな表現力よりも、式楽としての様式美が重視されるのが東京の狂言であり、それを表現するのが舞歌、つまり謡と舞の技術である。これを様式に則って規矩正しく演じることが重視される東京に対して、彌五郎に限らず、関西の、特に茂山派の役者は年齢を重ねるごとにこの部分を崩して演じることが多いため、必ずしも全ての演目が東京での評価に結びつかなかったのではないかと推察する。また、万作は、当時の彌五郎の評価の高さの反動から『業平餅』の業平役を演じた良一の、巧まず茫洋とした、嫌味のない演技を評価すべきだ、と反発を感じたと若き日の心情を吐露したが、これも先に見てきた評論家による批判と同様、彌五郎を代表とした関西の狂言に接した東京の狂言界の反応を代表したもので言えるのではないかと。

万作に引き合いに出された、彌五郎と同じ流儀である、四世・茂山千作は、『狂言三者

一八四 野村萬斎・土屋恵一郎編『狂言三者三様 茂山千作の巻』岩波書店、一四四～一四五頁

一八五 野村万作、同談

三様』においては、実弟との演技の差を述べるまでで、彌五郎については言及していない。同書は千作の子息の談話はこの項では取材していないが、別の文献には千作の三男、茂山千三郎（一九六四年）が《右近左近》について稿を寄せており、《右近左近》を演じるにあたって「ドラマでは悲劇になるものを、どう喜劇にするか」とした上で

父だけでなく、他の方もよく言う善竹彌五郎師の《右近左近》。人間的な泥臭さ、そこに男というものを賞する笑いがあつたんだろうと思います。豪快さで説き伏せてしまふ彌五郎師の泣き笑いのイメージが僕の中にあります。自虐的な笑いをドカーッと見せた後に泣きが出来ない限り、あの伝説的な終わり方は出来ない。泣きはあくまで付け足して自分が最後に笑うことで、大笑いだな、と。お客様の笑いを誘う、そこで終わらせることが喜劇たらしめるところでしょうか^{一八六}。

と評しており、千作は『狂言三者三様』では口にしなかったものの、彌五郎の《右近左近》には言及していることが推察できる。

このように、彌五郎以後の狂言役者のうち、特に、狂言ブームの時期を新星として牽引した野村万作の評価と批判を中心にして彌五郎の影響を見てきた。次項では彌五郎死去後、後年に彌五郎に向けられた評価をもとに、リアルタイムでは語られなかった彌五郎評価の裏側や演技の形成について検討する。

第八節 「近代的演技」の裏側

北川と共に「狂言芸風由来記」の東京・名古屋を担当した小林責は、彌五郎の《右近左近》について「笑いながら退場して行く演出で、はじめは笑っていたのがだんだん泣きになり、橋掛りを引いて行くという心理描写に裏付けられた写実的演技で、そこはよく覚えているのですが、右近の人間像や一曲全体の印象は残っていないのです^{一八七}。」と批判を加えている。そして小林も彌五郎と忠三郎良一の芸の違いについて次のように述べている。

実子の忠三郎良一は良豊の芸をその愛情とともに十分伝えられ、写実に傾かない無雑作な茫洋としたふうのうちにスケールの大きさを感じさせ、狂言の醍醐味を示した。これに対し、夫人の連れ子であつた弥五郎は、狂言師にとつて経済的にも苦しい時代に生長したため、物心両面で苦勞した。芸の遺産も豊かに受けることができなかったので、忠三郎のようにおっとり構えてはいられなかった。ともかく見物に見てもらふ、というよりは是非でも見せてしまふ芸を形づくってゆこうとする。しぜんだれに

^{一八六} 小林責 監『あらすじで読む名作狂言五〇選』世界文化社、二〇一五、七〇頁

^{一八七} 横道萬里雄・小林責『岩波セミナーブックス 能・狂言』五九 岩波書店、一九九五、二〇六頁

でもわかる芸、つまり写実の芸に進んでいったのである。もちろん天賦の才能は豊かだった。良豊から受けた小さな種を、自分なりの栽培法で花咲かせたのが弥五郎の芸だったといえる^{一八八}。

丸岡や北川が批判した「急な展開」とはこのあたりにあるのではないか。《右近左近》で段々と緩やかに酔っていく過程は、鑑賞の意思を持つてゆつくりと観てくれる観客には伝わるであろう。しかし、観る意思のない客に是が非でも観せるためには強い印象や効果のある演じ方をしなければ客は振り向かない。そこで、女房の怒声で急展開をする、インパクトの強い演じ方になったと考察する。そして、小林はその芸の「計算」が時代の文化人の趣向に合ったのだとして次のように論ずる。

ただ、弥五郎は現代人にアッピールしようとする芸の計算を、千五郎家のように虚心にさらけ出すことはしなかった。どのように芸をつくり上げてきたかと尋ねられれば「父から習った通りです」と答え、晩年には「御前がかり」とか「古式」とかいった小書を好んでつけた。現代風のわかりやすい芸を故実でたくみに鎧ったことが、戦後の文化人の趣味と一致したのであろう^{一八九}。

彌五郎の直接の出自である忠三郎家の家訓として「含み笑いの狂言」と言うものがある。世阿弥が「幽玄の上類のをかし」と表現したように、安易な笑いを避け、観能の帰りにそつと思ひ出して笑うような、息の長い笑いを目指せと言うことである。しかし小林的指摘するように、彌五郎は「含み笑い」を目指している状況ではなかった。与えられたチャンスで最大限の印象を見所に与えるためにインパクトのある舞台を作る必要があった、北川が彌五郎と忠三郎良一の《右近左近》を比較したとき、忠三郎良一は常の型を演じていたことがわかる。筆者の考察では、忠三郎良一は先代、忠三郎良豊の血を直接引いているので体格が良く、声も響く。一回の笑いで十分な迫力が出たであろう、彌五郎は良豊の血筋を引かず、小柄であったために一回の笑いで十分な迫力ではなく、回数を重ねる替の演出を選んだのではないか。このように、彌五郎は義弟と同じ演目を演じるにしても、出自の家風とは異なる演出を選択していかねばならなかった。それは彌五郎自身の意図した狂言の近代化ではなく、結果的に観る人によってそう評価されたのである。このことは、次の大河内俊輝による彌五郎の追悼文でも裏付けられよう。彼は彌五郎の《右近左近》について、次のように追想している。

彼の演技は、その一つ一つに、屈折がある。「右近左近」のあのゆがんだ笑いは、彼

^{一八八} 小林貢「狂言明治百年」『狂言史研究』わんや書店、一九七四、一二八～一二九頁
^{一八九} 小林貢 同書、一二八～一二九頁

が生きながら体得した、笑いでもある。悲しみの裏打のある人生喜劇は、狂言の道にも通じていた。又これが弥五郎の心理描写といわれ、西欧的教育で生育した近代人を、うれしがらせもした。だがそれを、西洋演劇的な心理描写と考えるのは、考える方の勝手で、弥五郎のあずかり知るところではない。義理人情のヒダを、弥五郎ほどかみしめかみしめ生きてきた人は、そう多くはあるまい。そのかみしめ方と近代人の出会いが、心理描写といわれるものの正体であるか（中略）

特に弥五郎は、生活では忠三郎良豊の継子、芸の上では能の継子、の運命をになつていた。能がかりの曲「楽阿弥」「通園」「祐善」で示した名演技は「能なんてやさしいよ」とちゃかした狂言の腕達者が、能役者の鼻をあかした演技、とてもいべきか。継子の怨は十二分に果たされたのである。

だが、こういつたからといって、弥五郎がすべての曲に、万能だったわけではない。弥五郎は「業平餅」の業平役者ではなく、傘持役者であつた。「靉猿」の大名役者ではなく、猿曳役者であつた。たまたま「萩大名」などやると、歌を読むところにしても、へんに瑣末なところでネチネチ小細工を弄するのが目立ち、コセついた芸に堕していたのである。

兄が虐げられた階級の共感者であつたのに対し、弟の忠三郎は、実子の強みを野放図に伸ばしたとでもいおうか。業平、大名、といった柄の大きい底抜けに明るい役、「唐相撲」の日本人、「仁王」の仁王（バクチ打）といった、とほうもなく強い役で、無類のスケールを示した^{一九〇}。

彌五郎の弟子であり、彌五郎のアド役であつた吉田清三が坂本欣司に語つたところによれば、吉田は彌五郎から「自分は父（前々代茂山忠三郎）在世の時は、父のアドばかりやらされていた。父の亡が亡くなると弟（先代忠三郎）のアド役をやらされた。しかし、今度はあなたを得、私がシテをやらせていただきます^{一九一}」と聞いたと言う。彌五郎自身も忠三郎良一のアドに一四年まわつたと発言している^{一九二}。

狂言は、主役と、それを勤める者を能と同じくシテと呼ぶが、それを相手する助演の役はアドと呼ぶ。本来はシテが一曲の責任を持ち、アドに目配りして演じるものであり、アドは基本的にシテが演じやすいようにシテを立てて演じるのが基本であるが、シテが未熟な場合、アド役が代わりに舞台の進行を差配してシテを引き立てることもある。また、演目や家々の演出によつては中にはシテと対等の役もあり、双方をシテと見なす「両シテ」という扱いもある。また、役によつては短い出番のものもあれば、シテより負担の大きい役もある。狂言の家制度では、当主や嫡男からシテが決まっていく。養父や義弟がシテを勤めれ

^{一九〇} 大河内俊輝、前掲書、六頁

^{一九一} 坂本欣司「我が友、太郎冠者」『このて柏』能楽書林、一九八一、一六六頁、文中の先々代忠三郎は忠三郎良豊、先代忠三郎は忠三郎良一のこと。

^{一九二} 善竹弥五郎・談「私は狂言の頑固もの」『能楽思潮』一九六二、一二頁

ば、継子である彌五郎はそのアドにまわる、また間狂言にまわるが多かったと推察される。彌五郎が吉田を得たのは戦前の一九三二年、彌五郎が阪神能楽組合長になる前年のことである。知命の年までアド役を中心に出演していた彌五郎にとつて、やり慣れないシテ役、殊更、意識的に演技で表現できる埒外の風格などの部分は、幼少よりシテをやり慣れてきた忠三郎良一と比べて譲る部分が大きかったのではないだろうか。そしてたまさか大名役を演じることがあるとそのブランクを演技で埋めようとして「小細工」を弄するようになったのではあるまいか。

小括

本章では彌五郎の《右近左近》を中心に円熟期の彼の芸風を検討してきた。その手段として、彌五郎の《右近左近》を中心に、まず当時の能評家たちによる舞台評を検討した。その結果、彌五郎の舞台を観る機会が比較的少なかった関東の能評家たちは、彌五郎の芸は高度な技術を持っているものの、彌五郎自身が役に没入するため、時にその技術が陽の目を見ないことや、演技の設計が狂うこともあるとされていたが、彌五郎の舞台を何度も観ることができた関西の能評家は、役に没入している見られる演技も実は彌五郎の緻密な計算によるものであったことを看破していた。一方、身分の低い人々の役が評価される際に嗣子ではない彌五郎の「育ち」が影響を与えていることも明らかにした。

次に、具体的な彌五郎の型を把握するため、武智鉄二が実演した《横座》と《右近左近》の実演とワークショップ講座の映像を用いた。その結果、武智が『芸十夜』で語っていたことと、実演の内容が一致していることが確認できたほか、彌五郎の口伝として、大藏流茂山派の基本口誦術である、「二字目びらきの三段起こし」を基本にしつつも、その調子を敢えて崩すことによって、登場人物の心情や性格を表現することがわかった。そして《右近左近》の終曲部にある替の型は、彌五郎が新たに創り出したものではなく、忠三郎家に伝わっていたものを彌五郎が継承したもので、内容も伝統的な型を組み合わせたものであったことがわかった。そして、彌五郎の《右近左近》について、後世の狂言師の評価を検討した結果、特に野村万作によって言語化された評価が大きく、また批判も当時の東京能楽界の彌五郎批判を代弁したものであると推測された。そして、後年の彌五郎評価を用いて演技の形成に踏み込んで検討した。その結果、長く芸嗣子から外れた立場にいたため、当主とは異なった芸風を確立する必要があり、それが屈折のある芸を生むことになり、茂山派の伝統から一部逸脱しているという批判を招いたが、他方で近代的演技と評価を受けることにもつながった。

このように、一方で緻密な計算の元に演じ、他方でその計算ごと自律性を放棄する彌五郎の芸とその教えは、周囲に同時に複雑な反応を誘い、時に矛盾を孕んでいるようにも見えた。次章ではこのような矛盾を含んだ複雑な芸を、後継者たちはどのように受け継いできたのかを見ていく。



第六章 後継者に伝わる彌五郎の芸

これまでは彌五郎の狂言観と演技の骨格である身体観を武智を通して明らかにし、その演技の実際を考察してきた。その結果、基礎に支えられた、高度な応用技術で役の内面や性格を表現し、また緻密な演技設計の上で役に没入して演じることがわかった。その一方でその演技はいくつか矛盾を含んでいるようにも見える。このような彌五郎の芸を後継者達ほどのように継承したのであるうか。彌五郎の五人の息子は、東京と関西に拡がり、それぞれの立場で芸を継承したと考えられる。本章では、彌五郎の五人の息子のうち、関西在住の系譜を中心に後継者に伝わる彼の芸を考察する。

第一節 彌五郎の五人の息子達

大河内俊輝が彌五郎の追悼文で、彌五郎と義弟、忠三郎良一とを比較をしたところは前章で述べた。大河内は続く文でこう評している。

兄弟は本来似たもの、その似たもの兄弟が、異なった役柄を演じること多き中にあつて、彌五郎、忠三郎はなんと異質の才をのびしたことか。この二人が、舞台に出てくるだけで画になった。それは「狂言はかくあるべし」を画に描いたもの、とても言おうか。忠三郎良豊の遺品である^{一九三}。

同じ芸を同じ人物が伝授しても、伝授する側、伝授を受ける側の年代や状況によって内容に

^{一九三} 大河内俊輝「茂山彌五郎」『能楽思潮』三五、一九六六、六〇七頁

小異があるのは当然のことであるが、例えば、近代囃子方の名手である川崎九淵^{一九四}の高弟のうち、師の重厚な面が吉見嘉樹に伝わり、軽快な面が亀井俊雄に伝わったと評される^{一九五}ように、師匠の複数の側面を後継者が分担して引き継ぐことがある。彌五郎の後継者には五人の息子があつた。(巻末の家系図参照) 彌五郎は特に伝授する相手の個性を重視して異なる芸を伝えた。そのため彌五郎に師事した兄弟でも、違った芸風を伝えた。長男、忠一郎(一九一〇～一九八七)は、善竹家を継承した。家伝によれば幼少時は忠三郎良豊に養育されて教えを受けたため、忠三郎家の芸風を色濃く残しているとされる。技の冴えで知られ、特に「三番三」に定評があつた。吉次郎(一九二二～二〇〇四)は大藏宗家を継承し、大藏彌太郎のち、大藏彌右衛門虎智となつた。吉次郎が宗家を継承したことで、結果的に善竹家は茂山千五郎家の分家である忠三郎家のさらに分家という外様から宗家直系と立場を変えていく。彌五郎は吉次郎の宗家継承以後、宗家としての芸風を伝え、後見役としてその定着を図つた。大藏彌太郎となつた吉次郎は、一九六四年の茂山兄弟による日生劇場出演問題に、宗家として調整役に徹し、結果的に狂言の自治権を獲得することに寄与した^{一九六}。五男・圭五郎(一九一八～一九九七)は吉次郎とともに上京し、宗家の補佐役として活動した。このように、忠一郎は家を継ぐ、吉次郎は大藏宗家を継ぐ、圭五郎は宗家を助ける、など、それぞれの立場で彌五郎の芸系を支え、継承した。中でも舞台上の彌五郎の芸風を継承したとされるのは三男・玄三郎と四男・幸四郎であつた。玄三郎は戦後、高槻に善竹能舞台を設立し、装束、道具などの維持、管理する他、自身も狂言面を作成し、妻も彌五郎の依頼を受けて装束や道具を縫製するなど、一家によるハード面での貢献が目を引くが、舞台面でも新たな型を考案して彌五郎に進言するなど進取の気風も見える。幸四郎(一九一六～一九九九)は、「言葉で表現できるときは動かない」という流儀の原則を外す、善竹家でも異端の芸風であつた。玄三郎と同じく他に職を持っていたが後嗣がなく、後進に手本となる基本の芸を示す必要がなかった。また、晩年は単身で他家の助演という出演が多かつたため、他家の演出に柔軟に対応する必要があつた。そのため、玄三郎家とは逆に独自の芸風を作り上げたが、阪神間の能楽界では特に間狂言に定評があつた。彌五郎が立てた善竹家を継承しはじめた頃の様子を、山崎有一郎は『昭和能楽黄金期』の中で次のように述べている。

弥五郎の五人の息子たち(中略)のうち、四男の幸四郎が一番弥五郎に似ていて、弥五郎のミニチュアみたいだつた。かつての善竹狂言会は弥五郎を中心として子供五人が協力した、華やかな狂言会だつた。それぞれが持ち味を持っていて、あれだけ立派な狂言会はない、まさに善竹狂言の黄金時代だつたのではないかな。

今考えると、圭五郎もセリフ回しなどをややついだかな、と思う。圭五郎は弥五郎の稽古を一番受けていないはずなのだけれども、兄貴たちの稽古を見て勉強したから独

^{一九四} 川崎九淵 大鼓方葛野流、一八七四～一九六一

^{一九五} 横道萬理雄「亀井俊雄」『週刊 人間国宝』五六、二〇〇七、二六頁

^{一九六} 横道萬理雄・小林貢、前掲書、二二五～二二二頁

自の芸ができたんだ^{一九七}。

晩年の彌五郎を五人の息子達が支え、分担して芸を継承していた様子が垣間見える。本論文執筆時点で、善竹狂言会は、忠一郎の系譜が会主となつて行う秋の会と、圭五郎の系譜が会主となつて、初夏に催す東京善竹会があり、血縁である大藏宗家を招いて年二回、東京と関西で継続されている。

彌五郎は後継者達にどのような稽古観を持つて稽古を施したのであろうか。次節でそれを考察する。

第二節 彌五郎の稽古

彌五郎が忠三郎良豊や山本東次郎から受けた稽古は、四章でその一端を示した。ここでは、彌五郎が子供達へつけた稽古観を考察する。

「ただ案じるのはねネ、せがれ達の芸事を、こいつが寝てもさめても忘れられません。」と彌五郎が述べたのは、座談会によつて彌五郎の芸談を取材した「私は狂言の頑固もの^{一九八}」の最中である。記者から「先生の芸事のしこみ方はいかがですか」と聞かれた彌五郎の身内は「聞いております範囲では、芸事の上では大へん厳しうございます」と答えている。その後、それを引き取るように稽古論を語っている。

やはり理解させにやあいけません。怒るだけではいけません。まあ、松の枝つていう時には、(中略)やはり本人にネ、「お前が松の枝の絵を描くようにずうっとするんだよ」^{一九九}って教えますと、本人は興味を持ちますです^{一九九}。

この稽古論が、どの年代の稽古を対象にしているかは不明であるが、話の内容から若年であると推察できる。対象が若年であるほど、興味を持たせて教える方法は重要と思われる。それは、例えば世阿弥が「年来稽古条々」で主張するように、若年の者を稽古に向かわせるのは、興味に支えられたモチベーションであるからである。

このまま彌五郎の話は自身が受けた稽古の話に続いていく。その一部は四章で紹介したが、要領や正解が伝えられないまま何度もやり直しが行われ、時には鉄拳の飛んでくるものであったと言う。彌五郎としてはこの時の記憶をもとに、自身が受けた理屈抜きで身体訓練が先行する稽古をそのまま息子達に施すのではなく、言葉を用いて具体的なイメージを伝えて興味を持たせ、理解させてから稽古をするように工夫をしていることがわかる。

^{一九七} 山崎有一郎・三浦裕子「善竹弥五郎と息子たち」『昭和能楽黄金期』檜書店、二二〇〇六、二二〇～二二二頁

^{一九八} 茂山彌五郎「私は狂言の頑固者」『能楽思潮』二〇、一九六二、二～一四頁

^{一九九} 同書、一一頁

他方、身内の言葉通り、大変に激しい一面もあり、時には人前で叱りとばすこともあった。シテ方金春流七十八世宗家、金春信高の手記には、舞台を済ませた吉次郎（当時、大藏彌太郎）を、楽屋で怒鳴りつけた逸話がある。吉次郎がその舞台で明確な失敗をしたのではなく、「声の調子が気に入らないだけの理由で、雷を落としたのである」^{二〇〇}。彌五郎が演技としての「声」を重視していることがこの逸話からもうかがえる。大藏宗家として、それが表現できていないことを、皆の前で怒鳴りつけることによって本人に強い印象を持たせるとともに、師匠である自分が皆の前で叱ることによって、実は吉次郎を衆目から庇っているのである。今日の一般社会では用いられない古い価値観の叱責方法ではあるが、実子への期待と愛情も見て取れる。

次に、血縁後の後継者への伝承を見ていく。

第三節 アドの稽古

狂言の舞台は一人では成立しない。シテにはアドが必要である。アドは、シテを勤める当主の子弟や弟子達が勤める。当主の子弟もアドにまわるが、多くの場合、その芸はシテが本領になる。五人の兄弟が彌五郎を支え、一族が拡がっていく中で一家を支えていたのが同門と言われる弟子達である。弟子達の多くは世襲外から入門し、師家を支える立場に回るが、師匠を同じくする後継者の一員とも考えられる。彌五郎が長くアドの芸で芸を磨いてきたことは前章で述べた。ここでは長く彌五郎のアドを勤めた弟子、吉田清三を中心に彌五郎によるアドの伝承の様子を見ていく。

坂本欣司の『我が友、太郎冠者』^{二〇一}によれば、吉田清三は一八九九年大阪船場出身。米穀商の豊かな育ちであった。嗜みとして能楽に触れ、最初、一世中村弥三郎に師事したのち、一九三二年、彌五郎に入門する。同年初舞台。セリフは全て口移しで伝授され、セリフを大事にした稽古であった。また、曲の解釈についても時間を掛けて教えた。善竹家伝にも、彌五郎は実技の後に曲の解釈を、実技の時間の倍ほど掛けて話し、正座して聞く弟子の足を痺れさせたところから、曲の解釈を入念にする稽古でもあったことがわかる。初舞台より約三年後、彌五郎の《素襖落》の相手を連続で勤め、本格的な活動を開始する。一九三五年ごろは、彌五郎が阪神能楽組合の組合長となり、関西能楽界の中心として活動を開始した頃で、吉田は以降、彌五郎のアドとして師匠の伸長を支えた。

『我が友、太郎冠者』には《右近左近》と並んで彌五郎の代表曲とされた《木六駄》の稽古の描写がある。主命によって雪山を独り、一二頭の牛を追ひ、使いに行く太郎冠者がシテの彌五郎で、それを迎え入れる茶屋が吉田の役である。彌五郎が『そんなに矢継ぎ早に台詞を言っつては、シテのワシが休まれへん』と注意するのは、《木六駄》の見せ場の一つ

二〇〇 金春信高「善竹弥五郎」『動かぬゆえに能という』講談社、一九八〇、七一頁

二〇一 坂井欣司「我が友、太郎冠者」『このて柏』能楽書林、一九八一、一六四～一七三頁

である、幕の出から舞台を往復しつつ、雪山で難儀しながら牛を追う様を見せ、ようやく茶屋にたどり着いた場面であるので、太郎冠者も、演じている役者も疲れている。茶屋としても、アドとしても労らないといけないという意味である。「今度は清三が加減する」と、今度は『重い』と言われる。老体の弥五郎に息を継ぐ間を与え、アド役として運ばねばならない^{二〇二}。演者と舞台の空気、双方に目と気を配りながら、舞台の進行をさせる。アド役として大変に難しい場面であるが、単に彌五郎は主役として無理を言っているのではなく、長年のアド役の経験からその微妙な加減を伝えようとしている。

次の「うづら舞」になると更に難しい。清三の茶屋の『うづら舞をみまいな』と扇子を打つ拍子に乗って、弥五郎は酔眼朦朧と舞う。『拍子を外すんじゃない、外れるのだ』と弥五郎はいう。清三の茶屋が正しい拍子をとらなくては弥五郎はハメが外れない。清三は、弥五郎の芸の力におされてともすれば外れがちになる^{二〇三}。

うづら舞はもう一つの見せ場で、酒に酔った太郎冠者が茶屋の囃し言葉に乗って舞う。ハメ(を外す)とは、正規の間を敢えて外して打ち込むことで、インパクトを与える拍子の取り方のことである。ここでは茶屋が扇で一定のリズムを刻み、シテが敢えてその間を外すことで両者の刻む拍子に対比を出し、シテの酔いを表現すると同時に、伸縮する自由なリズム感を表現して酒宴の雰囲気を出す場面である。この舞ではシテは自ら歌い舞うが、完全な謡ではなく、大きな抑揚のついたコトバであり、アドとしては一定の拍子を維持しにくい。しかも彌五郎は、この間を敢えて外すのではなく「外れる」という感覚を持つことによって、より高度な間の外し方を要求している。

アドはしばしば能の助演者にも回る。間狂言でも大役がある。坂井が紹介しているのは一九五六年、橋岡久太郎の《嫉捨》の間狂言である。《嫉捨》は老女物といって能の深奥の曲である。彌五郎はこの曲を敢えて教えなかった。

彼は考えた。最高の能であっても、物語の内容は庶民の家庭の話である。彼は口調をスラリと、間は充分にとって位を保った。これは間語りの台本のリズムが無言のうちに教えてくれた。練り上げると清三は弥五郎に言った。『先生、聞いておくれやす』と。聞いた弥五郎は簡単に答えた『それでよい』と^{二〇四}。

能楽のテンポを「位」といい、上等になるほど位が「重く」なってテンポがゆつくりとなる。吉田はセリフの息継ぎや文節の空白を確保することで間を確保したということと考察する。具体的な教授を受けず、台本からこれらのことを読み取ることができるほど、吉

^{二〇二} 同書、一六七頁

^{二〇三} 同所

^{二〇四} 同書、一六八頁

田の芸は深くなっていたことがうかがえる。こうして彌五郎から間狂言の卒業試験の合格を受けた吉田であったが、眼病の悪化で翌年、引退を余儀なくされた。

後年、忠一郎や玄三郎らの尽力でプライベートステージながら盲目のまま舞台に復帰した。この時の上演曲は《不聞座頭（きかずさとう）》という、登場人物が盲人である役で、過去に失明した役者が勤めた演技法を踏襲したという。坂本によれば、この舞台はコクのある「ウツキリ」とした舞台であったという^{二〇五}。「ウツキリ」とは彌五郎がよく使った言葉で、際立たず、はんなり浮き立つことであるという。ケレンや奇をてらわず、基礎的な型と伝承された教えを深化することで、役者の個性が無意識の内に発露されることを志向した彌五郎の言葉であると推察する。

次節より弥五郎の息子達による芸の伝承と、その活動を述べていく。

第四節 後継者達の稽古

善竹家の稽古は、原則として座して言葉を先に習得してから立つて型（所作）の稽古に入る。これは狂言に先んじて稽古する小舞でも変わらず、謡を覚えてから型を稽古する。前項で述べたように、セリフは台本を見ずに師匠の口調をそのまま真似る口移しが本来で、文字でなく音で覚えるのが基本である。「二字目びらきの三段起こし」も師匠の模倣で覚える。幼少の者であれば、初舞台は《靱猿》ではなく《以呂波》が用いられることが多いのは四章でも取り扱ったが、後半、模倣に終始する本曲が用いられるのは稽古の延長で舞台が成立するという利点もあるからであろう。伝承者によつて芸風が違ふように、稽古の仕方方法論は同じでも個性が出てくる。

長男、忠一郎は自身が舞の名手であったにも関わらず小舞の稽古をつけることは、さほど重視しなかった。また、幼少時に老年の忠三郎良豊に稽古されたため、飛び上がって横になって落ちる、空中で安座したまま落下する、などのケレン味のある型は怪我の少ない安全な型に置き換えられ、型数の多い場面は主要な型だけに編集された芸であるため、他の兄弟からは「老人の芸」と評されることもあった。

次男、吉次郎（のちの大藏彌右衛門虎智）は反対に小舞を重視した。式楽時代、門人達が宗家の前で《土車》という小舞を舞い、宗家はこれを見て門人達の資質を見定めたという伝統がある^{二〇六}ことから、大藏宗家継承者として特にこの小舞を重視した。柔く曲線を描く忠一郎の舞に對して、直線的な動きであり、舞を支える謡も重厚で、それらを稽古で伝える理論、方法論も具体的であった。彌五郎から継承した内容をもとに芸の内容を整理した手記は『講座日本の演劇、三 中世の演劇』に掲載されている^{二〇七}。

^{二〇五} 同書、一六九頁

^{二〇六} 茂山彌五郎「小謡と小舞」三宅襄『能楽全書』東京創元社、一九七九、一七三―一七七頁

^{二〇七} 二十四世大藏彌右衛門「演技」『講座日本の演劇三 中世の演劇』勉誠社、一九九

三男、玄三郎の稽古に筆者は接したことはないが、後嗣の語るところによると晩年でも盤上に駒を置き、舞台に見立ててそれを動かし、舞台上の動きを再現することで伝承の工夫をした。また一部、兄弟家と演出の順番が完全に入れ替わっている演目もあり、彌五郎の芸の変化がうかがえる。特筆すべきは、玄三郎本人をはじめ、長男の長徳、孫の徳一郎と、代々狂言の他に定職を持つ家柄であり、生活のために芸を変質させる必要がない。従って、現在でも純度の高い彌五郎の芸が継承されていると考えることができる。戦後、善竹能舞台を設立し、彌五郎の装束の管理、狂言面をはじめとした道具の制作、芸事の記録保存や整理につとめるなど、善竹家のアーカイブであつたとも言える。

四男、幸四郎の稽古は反対に当時性を重視する。自身の稽古場は壮年時代を過ぎて閉じていたが、養成機関の要請^{二〇八}により、彌五郎の後継者にのみ稽古をつけた。機関の注文である間狂言の語りの稽古では、抑揚と緩急の付け方を特に重視しており、稽古における指示はシンプルだが、その場の流れによつては稽古中に正反対のことを指示し、臨機応変に対応できるように複数の演技パターンを作することを促す。養成機関の助演で自分自身にシテの役がつくと「滅多に勤めない」という発言があつたことから、四男という立場上、父や兄の助演にまわるアドの芸を多く継承していたことが推察できる。従つて、幸四郎が彌五郎に似ているという評価は、ある程度自由に演技が工夫できる環境下にあつたことに加えて、彌五郎と同様、アドの芸を色濃く継承していたのが一つの理由と思われる。

五男、圭五郎の稽古も筆者は接したことがないため、具体的な稽古については明らかではないが、戦後、東上した彌五郎が圭五郎宅に逗留し、その際に圭五郎は彌五郎から稽古を受けている。そのため、彌五郎の晩年の芸を継承し、それが嗣子を通じて現在に至っている。

このように、兄弟の中でも異なる芸風や稽古の方法論に分かれたのは、師であり父である彌五郎に稽古を受けた年代や個人の個性、個々の立場によるところが大きいが、さらに考察を付け加えるならば、一見、矛盾に見える彌五郎の多面的な芸を、兄弟が分担して受け継いだ結果であることが指摘できよう。

次節では、子孫達の活動の一例として、長男、忠一郎家の活動を見ていく。

第五節 忠一郎と狂言座

ここでは、彌五郎の長男である善竹忠一郎家の活動を例に、後継者の活動の一端を示して行く。尚、この節は狂言座が発行した機関紙、月刊『太郎冠者』（一九七九年七月創刊、一九八一年三月終刊）と、狂言座の中心メンバーであつた善竹忠重・さえ子夫妻への聞き取りをもとに述べる。

八、二五七～二六一頁

二〇八 一九九七年～一九九九年まで大阪能楽養成会講師を勤める。

狂言座は狂言の普及を目指して一九七九年に結成された。中心となったのは、彌五郎長男の忠一郎の門人で当時、善竹忠重に師事していた澤良雄（一九四五～二〇一二）であった。澤の本業は建築家であり、狂言は教養の一つとして嗜んでいた純粋な素人弟子であった。澤は周囲の素人弟子に加えて馬場博治、田結莊哲治らジャーナリスト、伊藤茂をはじめとした研究者とともに忠一郎を説得し、忠一郎の息子達である孝夫と忠重兄弟を中心とした活動グループを結成した。狂言の支持層の高齢化による先細りを憂いて一般の、特に若年層の支持獲得がその趣旨であった。主なメンバーは、澤の同業である建築家の他、会社員、造園家、グラフィックデザイナー、製造業、新劇女優の他、写真家、サークル活動などで狂言に関わっている学生達であった。

活動内容は月例公演の他、会報の発行、研修制度の導入など。活動場所は大阪・扇町にあった大阪市立北会館。能楽堂を出た公演をすることが前提であった。毎月の定例公演は兄弟の他に、忠一郎の弟子達が担当したが、彼らも出演だけではなく敷板を自ら運搬して仮説舞台を設営し、終演後の片付けまでをこなした。特別公演として明石文化会館や神戸の湊川神社の能舞台、ピッコロシアターで開催した時もあった。

月例公演は、狂言二番で、それに先立つ解説やゲストスピーカーによる講演、幕間にはワークショップなどがあった。狂言の上演には善竹忠一郎、善竹幸四郎、四世茂山忠三郎、善竹十郎といった彌五郎の芸系に関わりのあるベテランや若手を招くことによって演目の拡大や演目の質の確保に努めた。そして、公演の記録が写真入りで掲載され、テーマ論考やアンケートの紹介、次回公演のあらすじなどが掲載された会報の発行は、ジャーナリストの影響であろうが、同人に広報の必要性を認識させるに至った。活動開始から間もなく研修制度を導入。後継者育成を目指した内容ではなく、あくまで狂言支持層の拡大を目指したものであった。大阪・国分寺の稽古場で週一回の稽古で、三ヶ月で狂言一曲と小舞一番を習得することを目指し、活動中期ごろから月例公演中に発表の場を持った。

活動終了は一九八一年で、約二年間の活動期間であった。理由は「経済的、距離的、時間的限界^{二〇九}」であった。月例公演は準備の負担が大きい。同門出演者にとつては、本業と能楽界への出演の上に、能楽座のために毎月稽古をすることは、芸の向上に繋がるものの、実際問題としては多大な負担であったことが推察できる。

現在においても、狂言や能楽の普及公演は頻繁に行われているが、能楽の普及と芸の深化を両立させるのは難しい。能楽堂以外の場合で演ずる場合、能楽堂を前提に作られている型をその会場に合わせて変化させる必要が出てくる。また現代の時間感覚に合わせて省略して上演する必要がある。初めて狂言を見る人に強い印象を残そうとして演技が雑になることもある。これを「芸が荒れる」と表現するが、彌五郎がまだ若手であった大正期から戦前にかけての出演は、能舞台以外への出勤がかなりの割合を占める。観客へのインパクトの強い演出の選択は、一部批判があったが、止むを得ない成り行きであったのかもしれない。

ない。そして、朝日新聞の大きな後援があったとはいえ、最大規模の演能である朝日会館が戦前より三〇年にわたって開催されたことは大きな成果と言える。

次節では彌五郎の伝承における、いくつかの矛盾点の検討をして、本章の結びとしたい。

第六節 伝承の公案―《横座》のイロと《右近左近》の調子―

武智は『芸十夜』の中で、子息に伝わっていない彌五郎の芸があると云った。一つは《横座》のイロであり、もう一つは《右近左近》の言葉の調子である。《横座》のイロについては、「武智鉄二・狂言教室」の解説でも「息子にも伝わっていない」と発言している。《右近左近》についても『芸十夜』で「平物として教える《右近左近》と、いろいろやってきた人がやる《右近左近》とは違うといことで、音の下げ方が大変特殊なんです。だから、僕がやっている《右近左近》をやる人は誰もいません。」と述べており、さらに彌五郎が武智に「うちの息子も誰も習いに来ませんわ」と漏らしていたとも述懐している三〇。武智と嫡孫の間に、こうした違いが生まれるのはどういう理由であろうか。

そこで、関西の彌五郎の孫世代に当たる演者に「《右近左近》の言葉（セリフ）の調子に武智がいう、特別な習いがあるか」聞き取りを試みた。長男、忠一郎の系譜である善竹忠重は、二〇一八年十二月二十三日上田定式能で《右近左近》を所演した。筆者は上演後に聞き取りを行った。結果、通常の狂言と違って言葉の調子は違う三二が故意に語尾を下げることはなかった。同じく忠一郎の系譜で、忠重の実兄である二世彌五郎に二〇一九年一月に楽屋で聞き取りを試みると「その時、その場に合わせた調子を出す」との返答を得た。やはり、故意に調子を下げるといふ口伝はなかった。玄三郎の系譜である、善竹長徳には二〇一八年、年末に善竹能舞台にて聞き取りを行った。その結果、「（口伝は）特にない。最後の笑いに習いがある」と回答した。このように、関西在住の孫世代には語尾を敢えて下げる口伝があることはうかがえなかった。一方、全員共通の回答に「特別な習いではないが、（公事の稽古をしている）一人芝居の最中に仮想の門番と侍が発する「通れ」という言葉の発声が難しい」と口伝があることが示唆された。これは武智が言及していたイロを応用した特殊な発声のことと思われる。武智は《横座》のイロも、子息にも伝わっていないと評した。確かに牛の咆哮と思われる《横座》専用のイロではないのかもしれない。しかし、後継者達は、《右近左近》に別のイロの用法を伝えていたと言える。

その他の口伝として、忠重の所演の際には、忠重の指導により、同門が勤めた女房役の言葉の途中、右近の言葉に同調しつつも左近をかばう言葉に明確に調子を変えるところがあった。

三〇 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、二〇一〇、一三〇～一三二頁

三二 本稿執筆時点で筆者は《右近左近》を所演していなかったため、具体的な調子を聞くことはできなかった。

東京の圭五郎の系譜である、善竹十郎は彌五郎が東京の舞台で『右近左近』を演じた際、その舞台に実際に接しており、また圭五郎宅へ前泊した彌五郎の口から終曲部の演技の一端を直接聞いている。二〇一九年三月に聞き取りをしたところによると。終曲部が武智の実演した演出とは異なり、正面へ出て笑い、一ノ松へ移動して笑う。その後幕へ走り込まず、笑う途中で段々と素にもどってそのまま幕入りをする演じ方であったという。しかし、セリフの調子に関する口伝はないと言う。

では、武智がほめかすように、彌五郎の『右近左近』の口伝は失伝してしまったのであろうか。ここで武智の言葉に再度注目してみたい。武智は「教える」『右近左近』と「やる」『右近左近』は異なると言っている。そして、十郎がさらに証言するところでは、彌五郎は独自に工夫した演技を、実験的に武智に伝えるところがあつたという。つまり、忠三郎良豊から教わり、実子たちに伝えるべき芸とは別に、彌五郎が工夫した芸を武智に伝授し、その効果を稽古場で確認して自分の芸としていたと思われる。その結果、武智にしてみれば、子息達は工夫された芸を踏襲しておらず、芸が伝わっていないと思えるであろうし、子息からすれば、武智の芸はあくまで彌五郎独自の芸であつて、継承されるべき芸とは異なると判断されることがこの差異を産むことがわかった。

第七節 声なのか身体なのか

彌五郎は大藏流の流是として「声」が重要性を説く一方、最晩年、身体を重要視していたことを四章で明らかにした。この矛盾はどのように考えればいいのかであろうか。

序でも述べたように、能楽では一つの役籍を専門に演じ、公式の舞台で他の役と兼任することはない。しかし、心得（知識）として非公式に他の役を稽古してその要領を体得しておくという習慣がある。しかし、これには能楽界の中でも賛否両論ある。例えば狂言方が能のシテ方に学んで身体表現の美しさを習得することについて彌五郎は否定的な意見を述べている。

狂言というのは、人間のありのままのぶざまなことです。だからきれいに転がる
ことが本意ではなくて、みつともなく転がって、亀の子が起き上がるようにモコモコ
と起き上がるようじゃないといけません（中略）うちの息子どもも、型をきれいに
見せようと思って、お能のシテ方にわざわざ習いに行ったりいたしますがね。しかし、
それは狂言の本意に外れております^{二二}。

これは武智鉄二が狂言『太刀奪』の中で、太刀の鞘で突き転ばされるところがうまくいかずに悩んでいたところに、忠一郎が見かねて助言した演技を見て彌五郎が言った言葉であ

る。では、彌五郎の言う通り、ぶざまなさまをそのまま舞台にあげればよいのか。決してそのようなことではない。狂言の基礎訓練も、小舞という狂言の舞から始まり、身体の扱い方をおぼえ、足が板に付いてからでないと狂言の稽古に入ることができない。彌五郎の小舞や三番三は定評のあるところであり、忠一郎だけでなく、彌五郎本人も金剛右京について舞を稽古している^{二三}。ここにも小さな矛盾があるように思われるが、どう考えればよいのであろうか。大河内俊輝は彌五郎の舞を次のように分析している。

能のパロディである狂言（或いは小舞）がパロディを超えたのは、能は表現を内にとる。名人になればなる程少な少な演じるのが理想とされている。その少なな醸成が内での発酵、芸の大きさとなるのだが、彌五郎はそれをいきなり外形の大きさにむしゃぶりつき、芸の大きさになるの（ママ）方法をとった。能ではなし得ぬ狂言独自の方法論であるし、狂言人でもこの種のものでは今に彌五郎に比す人を知らぬのである。それは又、当時狂言を下風に見た能に対する彌五郎の意地であつたし、パロディをパロディでお返しする狂言役者の意地でもあるのだ^{二四}。

能が内向的に向かうのに対して、狂言は外へ向かう。彌五郎からすれば、表現の方向性が正反対であるものを習う必要がないことになる。そして、当否は別にして、彌五郎には能に対する狂言師としての自負があつたことも考えられる。

さらに考察を加えるならば、シテ方の型を表層だけ狂言に導入するだけでは不十分であるということである。シテと狂言の舞は似ているようであるが、基本姿勢である構工や運歩といった重要な要素から、拍子を踏み出す足や、進退の際の足の作法が左右逆であるなど、身体運用上、大きく異なる部分も多い。本質を見極めずに型の手順を追いつめるならば狂言とは異なったものになるだろう。「また狂言が得てして能になりやすいものです^{二五}」という彌五郎の警句はこのようなどころから来ていると思われる。また、異質な型を一つの身体で無理に融合させようとすると、無理な負担が掛かって身体を傷めやすい。

流儀が異なるということはこのような意味もあるのではないだろうか。では、この場合の本質とはなんだろうか。シテ方、狂言方が舞と、舞に立脚した型で表現するのは、演じている演者の身体を通じて、その曲が主題とする風景である。異なるのは、シテ方の典雅な内容を抽象的に表現するのに対して、狂言の場合はその内容、より写実的で日常生活に密着している必要がある^{二六}。シテ方の舞を稽古することで、能舞台の使い方、その中で

二三 茂山弥五郎・談「私は狂言の頑固もの」『能楽思潮』一九六二、一三頁に、本来はかつて座付であつた金春流に習うべきところ、当時、金春家のある奈良まで交通手段がなかったために京都で金剛宗家に師事した経緯が述べられている。

二四 大河内俊輝「善竹彌五郎の思い出」吉越建雄『直線的美』求龍道、一九九八、一七頁

二五 茂山彌五郎「小謡と小舞」前掲書、一七五頁

二六 同書、一七四～一七五頁

身体と場所の捉え方、身体の利かせ方といった、小舞だけでは習得しきれない内容を深く理解し、その本質を捉えた上で、それをどのように狂言の舞台に活かすかが重要であると筆者は考察する。この話を武智から聞いた坂東三津五郎が「息子の入れ知恵だったことも、ちゃんと知っているんですね」とコメントしているように、安易にシテ方の技法を導入することについて、武智を通して息子たちへの戒めであると言えよう。

最後に、彌五郎の、声と身体観への矛盾に対して考察を述べたい。鍵となるのは、金剛右京の教えと、彌五郎の宿痾であった喘息である。彌五郎がいつ喘息に罹患したのかは不明であるが、秘曲である、『花子』の初演直前に肺病に罹患した^{三二七}という彌五郎自身の発言があり、早ければこの時から彌五郎を悩ませていたと思われる。症状が進行すると大きく呼吸することができなくなり、日常生活にも大きな影響を及ぼす。楽屋で咳き込んで弱っている彌五郎が、舞台に出ると別人のように元気に演じたことは、晩年の彌五郎を知る能評家や関係者には知られた話であった。彌五郎はその理由を聞かれて、金剛右京より「自分がわるい所があるというようなことで舞台に出てはならん」、舞台に出る以上は無私であれ、と薫陶を受けたからだと答えた^{三二八}。この段階まで進行すると、アド役や間狂言で咳をこらえて舞台上に静坐していることすら大きな負担となっていた。第四章で言及したように、最晩年に観た、東京オリピックにおける陸上アスリートの鍛えられた身体と出走前の肉体を離れた精神に「無私の自分」を重ね合わせた結果「あの肉体で舞台を勤められたら」という憧憬を抱いたのではないだろうか。第四章で明らかにしたように、彌五郎の「にじった音」による声の芸は心肺機能に大きな負担をかける。声を支え、稽古を支え、声の芸を発揮させる身体もまた重要だと、後世に遺言しておきたかったと推察する。

小括

本章では、彌五郎の後継者への継承と後継者の活動を中心に、彌五郎の芸の本質を推察した。

前章で見た通り、彌五郎の芸は複雑で時に矛盾を孕んだものであった。五人の息子達は、東京と関西に拡がり、彌五郎の芸を分担して継承した。彌五郎は自身が受けた稽古を改革し、高水準の内容を五人の息子達に加えて、血縁外の入門者にも教え、手塩にかけた後継者に支えられたことが戦後の活躍につながったことがわかった。

五人の息子達はそれぞれの立場と個性で芸を受け継いだ。芸とは舞台上の技術のみでなく、舞台環境や、装束や道具などの有形物、記録の整理など、アーカイブを担当する後継者を得たことも彌五郎の活躍に有利であった。

孫世代も彌五郎の衣鉢を継いで、能楽堂を出て支持者の拡大を目指した。この活動は舞

^{三二七} 茂山千作・茂山彌五郎 他「千作翁を囲んで」『能』一九四八、七〜一二頁

^{三二八} 茂山彌五郎・談「私は狂言の頑固もの」、一四頁

台活動を行っていない、純粋な素人弟子が軸になって活動を行なったことが特徴であったが、構成メンバーの余力の限界により、短期間で活動を終了することになった。このことから、活動を長期間継続させるには、支援者の確保や広報の充実などに加え、活動メンバーの無理のない活動余力の確保が必要であることがわかった。そして、かつて能舞台外に支援者の裾野を広げようとした彌五郎が、初見の客を相手にその芸を工夫するにあたって、インパクトのある芸を自然に作っていったことが推察できた。

最後に前章までに出てきた彌五郎の芸や教えの矛盾点を検討した。その結果、武智が後継者に伝わっていないと語った《横座》のイロや《右近左近》の言葉の調子は、彌五郎が独自に工夫したものを武智に実験的に伝授したもので、素人弟子と後継者の間に伝承の差があることが明らかになった。最後に第四章で明らかになった彌五郎の身体観と流是としての声の重要性を検討した結果、声の芸と稽古を支えるための強靱な身体を確保することの重要性を後世に言い遺したものであろうと推察をした。

結

本論文は、大蔵流狂言方、善竹彌五郎の芸と狂言観の一端の解明を試みるとともに、彼の舞台外の活動も調査に含めることによって、彼の活動した阪神間を中心とした関西の狂言史にも新たな記述を加えることを試みたものである。そのために、各種文献に加えて、録画、録音によるメディア資料を調査した他、彌五郎本人や、その芸を知る人々に聞き取り調査を行い、そこから得た情報を大蔵流善竹家の稽古と舞台経験で得た知見に基づいて解釈を加えた結果、次の内容を明らかにした。

第一章では本論に関わる先行研究を整理するために狂言の歴史を概観し、その上で研究史を整理した。狂言史では特に近代史に注目してその経過を追った。既に先学により近代狂言史は確立されており、明治維新以後の「四座猿楽系狂言の廃絶と、京風諸派の狂言界席巻」と指摘した、小林責の『狂言史研究』をもとに彌五郎も京風諸派の一員であることを示した。そして、宮本又次の『大阪人と文化』の記述に注目して阪神間の近代能楽史の概略を記述して彌五郎の活動した時代背景を確認した。次に狂言研究史を整理し、戦後、歴史学者から始まる狂言への再評価が、やがて「狂言ブーム」周辺より発展し、文献研究を出発点としながらも、周辺研究分野と連携しながら深化されて今日に至ることを明らかにした。とりわけ、

「狂言ブーム」周辺の研究を見返すことによって、戦後から現代に至る狂言の潮流と、その流れを作り出した武智鉄二の活動と善竹彌五郎との歴史的立ち位置を確認した。そして、彌五郎とその系譜が近代狂言史の記述に頻出するにも関わらず、彌五郎自身の学術的研究がまとめられていないことを示した。

第二章では、明治維新とともに近代能楽界に大きな影響を与えた太平洋戦争を念頭に、戦時体制下の関西能楽界の状況を踏まえて、彌五郎がどのような活動を行なっていたかを明らかにした。彌五郎は阪神間に初めて創設された「阪神能楽組合」の創立幹部であり、封建的価値観の残る能楽界の中で最下層と目されていた狂言方でありながら組合長となり、戦前から戦中までの関西能楽界を指導的立場から活動を行なっていた。その代表的な例として「朝日会館能」に注目して、推進者であった彌五郎の活動と開催の経緯を明らかにした。

彌五郎は「朝日会館能」実現のために、関西楽師に同志を募り「大阪能楽会」を結成し、狂言方でありながらシテ方最大流派の観世宗家を説得して開催にこぎつけた。そして「朝日会館能」の実現によって、近代に入って能楽堂に閉じこもってしまった能楽が、大観衆を収容できる一般劇場にされ、明治以後、華族から一般大衆層に移行し、また人数の増加した観客層を受け入れることを可能にした点を明らかにした。そして、戦時下において、体制翼賛活動に参画することで芸系の存続に尽力した事例として、時局能《忠霊》の間狂言台本を分析した。和泉流の台本と比較検討した結果、大蔵流の間狂言は協能の間狂言に準じて作成されており、客席に感銘を与えるよりも、慇懃に職責を全うできるように作成されており、当局の意向に最低限沿ったものであることを明らかにした。本曲には彌五郎自身は制作にも出演にも関わっていないが、息子や弟子を出演させ、また自身は当局に対して能楽上演の規制が及ばないよう、請願書を提出するなど能楽の存続に尽力したことを明らかにしたが、終戦前、組合長辞任前後の経緯は不明であり、組合長職が誰に継承されたのかも不明である点が今後の課題である。《忠霊》間狂言テキストは、大蔵流では未刊行であり、本章における分析は本論の成果の一つと言えるだろう。

第三章では武智鉄二が演出した新作狂言《濯ぎ川》を取り上げ、茂山千五郎家と善竹家の演出の違い比較することで、武智の演出が彌五郎の狂言哲学を反映したものであることを明らかにした。武智鉄二は演劇評論家、映画監督、演出家など、多方面で活躍した文化人であるが、戦後、彌五郎に師事していた。現在、茂山千五郎家で演じられている《濯ぎ川》の演出と善竹家で演じられているものとを比較し、千五郎家で演じられている演出は原作である《洗濯桶》に沿ったものであり、善竹家のものは、武智がフランス古典喜劇《洗濯桶》から狂言《濯ぎ川》に翻案する際に、彌五郎の「善意の葛藤による喜劇」という狂言哲学に沿ったものであることを明らかにした。武智と彌五郎の師弟関係を指摘し、武智が彌五郎に師事する中で師から受け継いだ狂言哲学を明らかにした。その上で両家の《鎌腹》と《萩大名》を取り上げてその演出を比較して武智のいう、彌五郎の狂言哲学の存在を確認した。

第四章ではNHKアーカイブスの内部に残されていた、三つの肉声音源を分析した。一つは一九五〇年に文部省・重要無形文化財保存委員会の依頼で行なった狂言小謡の録音であ

った。この録音は彌五郎の声に「にじった音」があることに気づいた武智が委員会に保存を
進言して行われたものであることを『芸十夜』の本人の談話で確認した。二つ目の録音は未
開界の内部資料であったが、上記資料の依頼経緯が彌五郎本人の口から述べられており「日
本の民謡の原点を探るため、小唄節の録音」が主たる依頼であったことが明らかになった。
そこで、「にじった音」を分析するために、彌五郎が『能楽タイムズ』のインタビューで語
った「声のねり」と、その例として挙げた、能《三井寺》の間狂言における鐘の音の表現を
参考にした。その結果、訓練されたプレスコントロールによって、場面に即した表現を声に
加味することではないかと言う考察を加えた。三つ目の録音は、最晩年の録音であった。イ
ンタビューの終盤で、その年に開催された東京オリピックを見た彌五郎が、舞台における
身体の重要性を語ったことが明らかになった。彌五郎は流儀の主張としてこれまで舞台に
おける「声」の重要性を繰り返して説いており、身体の重要性を語るのは新たな事実であっ
た。二点目の録音は未公開であり、今回、本論によって外部へもたらされ、考察を加えたこ
とが成果に挙げられるだろう。

第五章では彌五郎の代表的な演目である《右近左近》を中心に、その近代的と評価された
演技を分析した。戦後、東上して舞台に立った彌五郎の舞台に接した能評家の批判を分析し
た。その結果、彌五郎の関西風の「体臭」のする舞台には賛否があり、役に没入して演じる
芸は、時に客席に看過されてしまうことがあったが、彼の地盤である関西の能評家には、緻
密な計算の上に成り立っている芸であることが伝わっていた。他方、彌五郎の「育ち」が役
柄に影響を与えていることも明らかになった。次に、彌五郎の具体的な型を把握するため、
武智鉄二が晩年に解説と実演を行なった《横座》と《右近左近》の映像を用いて分析を行
なった。その結果、彌五郎の口伝として、茂山派の基本口誦術の基本を敢えて崩すことによ
って、登場人物の内面にある心情や性格を表現することがわかった。そして、終曲部の替の
型は、彌五郎が創出したものではなく、忠三郎家に伝承されているものであり、伝統的な型
を組み合わせたものであることがわかった。そして、後世の狂言師の評価を検討した結果、
特に野村万作による評価が大きく、また、彼の批判も様式を重んずる東京の客席の声を代弁
したものであると考えられた。そして、後年の評価を考察した結果、「アド」というサイド
プレーヤーとしての立場において、効果的な演出の選択肢を選んでいた結果であることが
わかった。

第六章では、後継者である五人の息子を中心に、彌五郎の芸の伝承を辿った。彌五郎の稽
古論を検証し、彌五郎の稽古は、教えられる当人の興味と得心を重視する一方、成長し、責
任ある立場に立った者には高い水準で厳しく接する指導であることが、明らかになった。次
に彌五郎の指導を受けた五人の受けた息子たちのうち、関西在住の息子たちを中心にどの
ような芸風を作り上げ、どのような稽古を通して伝承したかを筆者が実際に接した稽古と
家伝をもとに考察を加えた。その結果、後継者はそれぞれの個性と立場で彌五郎の芸を継い
でいたことを考察した。また、彌五郎の長男家の活動を事例にして、長男と孫世代の試みた
能楽堂外の公演活動を分析し、広報や支援者に加え、メンバーの活動余力の確保の必要性な

ど、問題点を明らかにした。最後に、前章までに出てきた彌五郎の芸を継承する上での矛盾点を二点取り上げて考察を加えた。

一点目は、五章で武智が示した《横座》や《右近左近》において、声や言葉で登場人物の心情を表現する技術について、子孫はその技術は伝承がないといった件について、後継者に聞き取りを行なった。その結果、彌五郎は武智に、自身の工夫した演技を実験的に伝えてその効果を確かめていた。そのため、子孫が伝承すべき芸と、武智が伝承された芸には隔たりが生じていたことが明らかになった。

二点目は、四章で明らかになった声と身体的重要性に矛盾が出たことについて、『芸十夜』彌五郎が「シテ方に型を習うのは狂言の本意に外れる」と語ったと言う武智の述懐をもとに考察を進めた。その結果、内向するシテ方の演技に対して、外へと向かう狂言の演技は正反對であり、安易に導入することについて息子へ警句を発していたことが明らかになった。そして、特に晩年彌五郎を苦しめた喘息を軸に考察を加えた結果、声は流儀の主張として重要であるが、それを舞台や稽古で支える身体を鍛錬し、声の芸を磨くことでよりよい芸となるであろうと遺言したものであることを明らかにした。

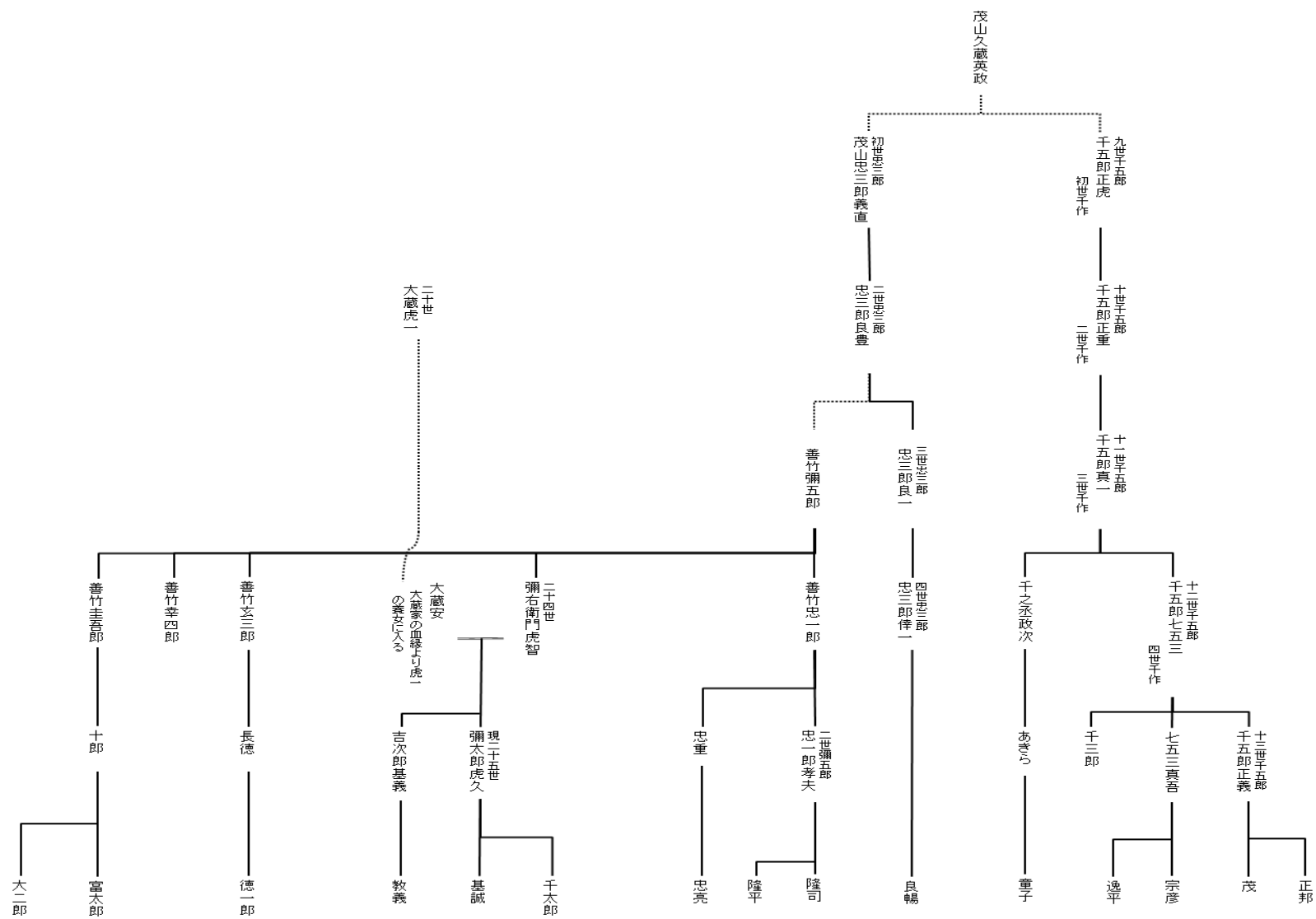
本論の副題である「アドの太夫」とは、能《翁》において狂言方が担当する三番三（大藏流表記）と千歳との問答で出てくる言葉で、三番三が「物に心得たるアドの、アドの太夫殿に見参（げんぞう）申そう」と言って千歳を呼び出す。「アド」とは狂言の主役である「シテ」の相手役のことをさし、「太夫」とは一座のうち、最も技芸に優れたものを指す言葉で、座長を表す言葉でもある。またこのような立場の者がシテを勤めることから「シテ」の代名詞でもある。直訳すれば「アドのシテ」であり、本来は矛盾した言葉である。本論文は、善竹彌五郎の芸の本質に迫ることとともに近代の狂言改革の推進者であり、狂言ブームの基底となった一人として考察を進めてきた。そして、式楽時代の封建的価値観が残る近代能楽界で、指導的立場から能楽の近代化を推進し、舞台上でも近代的と評価される芸風を作り上げたことを示し、その特色を示した。そして彌五郎の評価者である武智鉄二が評価したのは彌五郎の声の「にじった音」であることと「善意の葛藤による喜劇」と言う彌五郎独自の狂言哲学にあることを明らかにした。豊かな技量と見識を持ちながらも、他者を立てる立場に回っていた彌五郎は「物に心得たるアド」であり、実際に、多くの時間を「アド」として舞台を見通し、時に、リーダーとして能楽界の土台を支える役目を負った彌五郎の芸と人生は「アドの太夫」であったと言えるだろう。

本論文の問題点の一端を挙げると、狂言ブームの中心であった二組の兄弟、四名のうち、野村万作しか彌五郎の影響を明確にできていない。そのため、彌五郎が狂言ブームの基底であったことが十分に解明できなかった。また、彌五郎の近代的演技として、大きな評価点である《右近左近》の終曲部について、武智が語った解釈を十分に解釈し切れていない。演技、演出の比較の点からも、対象が関西の演者に偏っており、結果的に和泉流や山本東次郎家、そして東京善竹家である圭五郎家を比較対象として十分に検討することができなかった。

重要無形文化財・各個指定、いわゆる人間国宝は、個人を称揚するものではなく、その芸

が正しい姿で後世に継承されるように国家より保護されるものである。彌五郎が斯界で最初に認定を受けたと言うことは、彌五郎の芸に国家として継承を期待すべき点があったと考えられるが、全ての答えが出たとは言い難い。さらに認定前後に「善竹」と改姓した理由も依然として明確でない。今後は右の二点を課題として、狂言界全体に目を配りながら研究を深めていきたい。

善竹彌五郎系図



参考文献

- 天野文雄『現代能楽講義』大阪大学出版会、二〇〇四
- 飯沢匡『飯沢匡狂言集』未来社、一九六四
- 飯塚恵里人『近代能楽史——東海地域を中心に』大川書房、二〇〇九
- 池田廣司「研究史通観」『国語文学研究史大成』八、三省堂、一九六二、三六七～四〇四頁
- 池田廣司『古狂言台本の発達に關しての書誌的研究』風間書房、一九六七
- 今井欣三郎『今井欣三郎小文集』私家版、一九七五
- 井上禮之助『祖父・父を憶ふ』私家版、一九九五
- 大河内俊輝『現代能楽論』能楽書林、一九五七
- 大河内俊輝『昭和の能』わんや書店、一九六五
- 大河内俊輝「善竹彌五郎の思い出」吉越建雄『直線的美』求龍道、一九九八、一五～一八頁
- 大塚光信『大藏虎明能狂言集 翻刻注解』上、清文堂出版、二〇〇六
- 岡本章・四方田犬彦『伝統と前衛』作品社、二〇一二
- 奥富利幸『近代国家と能楽堂』大阪教育出版、二〇〇九
- 芸能史研究會『日本の古典芸能3 能』平凡社、一九七〇
- 芸能史研究會『日本の古典芸能4 狂言をかしの系譜』平凡社、一九七〇
- 小島元雄『狂言の美学』創元社、一九八六
- 小林責『狂言ハンドブック』三省堂、一九九五
- 小林責『名作狂言五〇』世界文化社、二〇〇五
- 小林責・西哲生・羽田昶『能楽大事典』筑摩書房、二〇一二
- 小林責『狂言史研究』わんや書店、一九七四
- 小林美和『語りの中世文芸』和泉書院、一九九四
- 北川忠彦・小林責「狂言芸風由来記」『能楽思潮』七、一九六〇、一〇～二四頁
- 北川忠彦『狂言百番』淡交社、一九六三
- 北川忠彦「狂言の忘我性」『山邊道』、一九七六、六三～七五頁
- 北川忠彦「茂山弥五郎論」『能楽思潮』一五、一九六三、一八～二二頁
- 北岸祐吉「能舞台のあり方」『能楽思潮』一〇、一九五九、四～九頁
- 大藏虎明著・笹野堅『わらんべ草』岩波書店、一九六二
- 表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言Ⅰ 能楽の歴史』岩波書店、一九八七
- 小山弘志・田口和夫・橋本朝生『岩波講座 能・狂言Ⅴ 狂言の世界』岩波書店、一九八七
- 小山弘志『岩波講座 能・狂言Ⅶ 狂言鑑賞案内』岩波書店、一九八九
- 小山弘志『狂言集』上・下、岩波書店、一九六〇・一九六一
- 権藤芳一『戦後関西能楽誌』和泉書院、二〇〇九
- 権藤芳一編『狂言入門』淡交社、一九九六
- 権藤芳一「武智鉄二資料集成」『上方芸能』五一、二〇〇八、一八六号、二〇一二、一二頁
- 金春信高『動かぬゆえに能という』講談社、一九八〇
- 坂井欣司『このて柏』能楽書林、一九九一
- 笹野堅『大藏虎寛本能狂言』上、岩波書店、一九四七
- 佐竹昭広『下克上の文学』筑摩書房、一九六七
- 佐藤和道「戦時下の能 複製技術の浸透と軍国主義」『演劇映像学』四、二〇一一、一～二二頁
- 佐藤和彦・高橋豊『「能」の心理学』河出書房新社、一九九七

- 茂山千作翁記念刊行會「狂言八十年」都出版社、一九五一
- 三世茂山千作『狂言八五年』淡交社、一九八四
- 茂山千之丞『狂言役者一ひねくれ半世紀』岩波書店、一九六七
- 茂山千之丞『狂言じゃ、狂言じゃ!』晶文社、二〇〇〇
- 茂山彌五郎・丸岡明「芸に生きる」『能楽タイムズ』一九六一年、最終頁
- 茂山彌五郎「小謡と小舞」三宅襄『能楽全書』東京創元社、一九七九、一七三〜一七七頁
- 茂山彌五郎「私は狂言の頑固者」『能楽思潮』二〇、一九六二、二〜一四頁
- 諏訪春雄・菅井幸雄『3・中世の演劇』『講座日本の演劇』勉誠社、一九九八
- 関屋俊彦『狂言史の基礎的研究』和泉書院、一九九四
- 関屋俊彦『続狂言史の基礎的研究』関西大学出版部、二〇一五
- 関根勝『狂言とコンメディア・デラルテ』能楽書林、二〇〇八
- 武智鉄二『武智鉄二全集 定本武智歌舞伎』第六卷、三一書房、一九八〇
- 武智鉄二・富岡多恵子『伝統とは何なのか―批評と想像のための対話―』学芸書林、一九八八
- 辰巳美也子『七宝会の誕生とそのあゆみ』辰巳美也子、二〇二二
- 田中裕注『世阿弥芸術論集』新潮社、一九七六
- 田村耕介「昭和の激動期を支えた朝日会館」『懐かしの大阪朝日会館』、二〇〇四、レベ
ル、一四〜一五頁
- 淡交ムック『狂言入門』淡水社 一九九六
- 土屋恵一郎編『狂言三者三様 茂山千作の巻』岩波書店、二〇〇三
- 土屋恵一郎編『狂言三者三様 野村万作の巻』岩波書店、二〇〇三
- 土屋恵一郎編『狂言三者三様 野村萬斎の巻』岩波書店、二〇〇三
- 戸井田道三『狂言 落魄した神々の変貌』平凡社、一九九七
- 堂本正樹・訳『世阿弥アクティング・メソッド』劇書房、一九八七
- ドナルド・キーン『能・狂言・文楽』講談社学術文庫、二〇〇一
- 中村雅之「戦時体制下における天皇制の変容『蟬丸・大原御幸事件』と謡本改訂」『能と
狂言』二、二〇〇四、一〇三〜一一七頁
- 西野春雄・羽田 昶『能・狂言事典』平凡社、一九八七
- 二十四世大藏彌右衛門「演技」『講座日本の演劇三 中世の演劇』勉誠社、一九九八、二
五七〜二六一頁
- 沼艸雨『沼艸雨能評集』檜書店、一九六七
- 沼艸雨『能楽百話』駸々堂、一九七八
- 能楽思潮同人「能楽戦後二〇年史」『能楽思潮』一九六五、二〜六五頁
- 野上豊一郎・編『能楽全書 能と狂言』第五卷、東京創元社、一九八〇
- 野上豊一郎・編『能楽全書 能楽の実技』第七卷、東京創元社、一九七〇
- 野村萬斎・監修『野村萬斎と狂言を見よう』岩崎書店、二〇一五
- 野村万作『太郎冠者を生きる』白水社、一九八四
- 羽田昶『昭和の能楽名人列伝』淡交社、二〇一七
- 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、二〇一〇
- 林和利『能・狂言を学ぶ人のために』世界思想社、二〇二二
- 林家辰三郎「中世芸能の社会的基盤」『文学』一九四八、一二月号、
- 原田香織『狂言を継ぐ』三省堂、二〇一〇
- 原田香織『能狂言の文化史―室町の夢―』世界思想社、二〇〇九
- 古川久編『野村万蔵著作集』五月書房、一九七二
- 古川久編『狂言辞典 事項編』東京堂、一九八五
- ホイジンガ（高橋和夫訳）『ホモ・ルーデンス』中公文庫、一九七三

松本新八郎「狂言の面影」『文学』一九四八、一～一四頁

松本新八郎「狂言における都市と農村」『文学』一九四八・一一、一七～二六頁

三浦裕子『能・狂言の音楽入門』音楽之友社、一九九八・四、一～一四頁

三宅藤九郎『藤九郎新作狂言集』能楽書林、一九七五

宮辻政夫編『狂言兄弟 千作・千

之丞の八七年』毎日新聞社、二〇一三

宮本圭造『近代日本と能楽』野上記念法政大学能楽研究所、二〇一七

宮本又次『大阪経済人と文化』実教出版、一九八三

森彰英『武智鉄二という芸術』水曜社、二〇一一

山崎有一郎・三浦裕子「善竹弥五郎と息子たち」『昭和能楽黄金期』檜書店、二〇〇六、二一〇～二二一頁

山本東次郎『間狂言の研究』わんや書店、一九五三

横道萬理雄「亀井俊雄」『週刊 人間国宝』五六、二〇〇七、二六頁

横道萬里雄・小林責『岩波セミナーブックス五九 能・狂言』岩波書店、一九九五

吉野裕子『陰陽五行と日本の文化』大和書房、二〇〇三

米倉利昭『わらんべ草（狂言昔語抄）研究』風間書房、一九七三

ロジェ・カイヨワ（清水幾太郎・霧生和夫訳）『遊びと人間』岩波書店、一九七〇

雑誌

『能楽』第一書房、一卷～十八卷（一九〇二～一九二二）

『神戸謡曲界』神戸謡曲界社、一号、四～一一、二〇、二七、二八、三〇、三一、三四、四〇、四七、五七号（一九二二～一九三九）

『能楽思潮』能楽思潮、一号～六一・六二号、（一九五八～一九七三）

『幽玄』積善館、一号～六号、一九四六、六月～十二月

『文学』岩波書店、二四号、一九五六、七月号

雑誌映像資料

武智鉄二「武智鉄二狂言講座・自由人《横座》」『花もよ』二八、花もよ編集室、二〇一六、特別付録DVD、約一二〇分

武智鉄二「武智鉄二狂言講座・農奴《右近左近》」同右、約一二〇分

関係者取材

牛窓正勝（能楽写真家）京都市内 約四〇分

四世茂山忠三郎（狂言方大藏流）二〇〇五年頃、豊津能舞台 約六〇分

谷田宗二郎（脇方高安流）二〇〇五年頃、京都市内谷田自宅、約二〇〇分

野村万作（狂言方和泉流）二〇一四年九月一九日、野村万作宅稽古場 約五十九分

茂山恵美子（二世善竹彌五郎夫人）二〇〇五年頃、神戸市内

竹林俊彦（彌五郎実母の生家）二〇〇五年頃 京都市内竹林家

善竹長徳・孝子（狂言方大藏流・夫人）二〇一五年～二〇一七年にかけて六回、善竹能舞台

善竹忠重・さえ子（狂言方大藏流・夫人）二〇一九年三月、電話取材 約六十分

善竹十郎（狂言方大藏流）二〇一九年三月 電話取材 約二十分

内部資料

善竹玄三郎・筆 能《忠霊》間狂言台本、善竹玄三郎家提供

善竹玄三郎・談、善竹孝子・聞き書き、文字起こし文書、善竹玄三郎家提供

善竹彌五郎「我が家の事」善竹玄三郎家提供

善竹彌五郎 他「出勤記録」善竹源三郎家提供
竹林俊彦「家系図」竹林家提供
『太郎冠者 狂言座通信』狂言座事務局、安東伸元提供

NHK資料

NHK第二放送『松の落葉』十五分
NHK放送『芸界夜話』約二十四分