

「三番三の舞の構造」

中 村 美 也

1) 序

本研究では、能楽「式三番」（通称「翁」）に登場する「三番三（大蔵流呼称。和泉流では三番叟と書く）の舞」を対象とする。「式三番」は能楽成立以前より存在し、他曲とは別の特異なもので、儀式として神聖視されている。「三番三の舞」をと取り上げたのは、舞全体から発せられるエネルギー、気合い、躍動が小手先の技巧や優美さとは無縁のものであり、生きる、祈る、踊るが同義語として存在していた時代の表現を潜在させている点、実践面でアプローチした狂言の世界に於て、唯一舞中心の演目であり、狂言師にとっては修業上の登龍門とされている注目すべき曲である点等からである。

2) 研究の目的

「構造」という概念を「諸要素の組立及びその相互関係」とし、対象の特質を把握する。

3) 研究の方法

- 1.対象は「舞」という実践的活動である。そのため実践的な観察を重視し、演者側の著述、芸談、インタビューでの発言を集め、実証的にその性格や特徴をまとめる。
- 2.稽古場にて稽古過程を取材し、現場の理論や方法を探る。：1990年5月－8月取材/ VTR録等

4) 結果及び考察

（三番三の舞は、前半の「揉みの段」と後半の「鈴の段」の二部に分かれている。ここでは主に「揉みの段」中心に論じたいと思う。）

『三番三は能でもなければ狂言でもない。一つの儀式である。』（①）、『大きな特徴は、演者の掛け声、足拍子と大小鼓・笛の囃子によるリズムとメロディーの引っ張り合い、ぶつかり合いによって舞が成立している点であり、決して囃子に乗って舞うのではない。能の舞にもこのような要素があるだろうが、三番三には、いわゆる外へ発散するエネルギーな狂言の芸の特質が顕著に現れている。』（②）等。これら諸芸談より三番三の舞の特色をまとめると、神聖な儀式、エネルギー、リズムカル、足拍子を中心とする、掛け声を発する、囃しが密接に関係している等が挙げられる。全体的にみると様々な要素を含んだ総合的なものと言える。以下にこれらの特色に含まれる諸要素とその構造について考察してみたいと思う。

1.足拍子－三番三は能楽における舞踊動作と比べ

て、非常に特殊な動きをする。狂言師は三番三を舞うとは言わずに「踏む」と言う。これはこの舞踊が足踏みを中心としているからである。足拍子は二つの要素を含む。足の動作と拍子である。前者は舞い手自身の空間処理、後者は時間処理により生まれる。前者について観ると、舞い手は踏むと言う動作をするが、これも踏み方（踏む方向と方法）と踏み分け（踏む時の音の変化）に分けることができ、前者は舞い手の視覚的動作、後者は聴覚的動作とすることが出来る。ここで舞い手の動きには音、もしくは音楽的要素がついて回ると言うことになる。

〈足の動作〉主な踏み方の種類…a.踏みながら前や後に進む、b.体を後に傾け、左右左と三足ずつ抜き足で大きく踏み進む（抜き足拍子）、c.観客席と平行に横に進む（横拍子）、d.両足を揃えて大きく三回飛び進む。（鳥飛び）

主な音の踏み分け…大小、強弱、陰陽に分けられる。踏み音の質に変化をもたせ、膝の上下動の大小や速さ、足の裏と床面の接触具合などにより音の微妙な変化をつくる。

〈拍子〉舞の動きは音楽に合わせて振付けられているのではない。単に拍子をとって動いて行くのである。囃子も単なる伴奏ではない。舞い手がとる拍子は囃子と共有のものである。この拍子が舞い手と囃子手の、つまり動きと音の交流点となっている。共有される拍子は「八割（やつわり）」（③－1,2）と言う表記法で示され、視覚的に理解し易い。この八割は笛や鼓のためのものだが、三番三では舞手の足拍子や掛け声をここに書き入れ（③－2）暗誦する。能楽は八拍子を基本とするが、『「能にして能に在らず」とされる式三番の囃子事は、能大成以前のリズムを伝え、八拍子とは別個の特殊性を持つ。これには拍子における「ま」の動きが関係していると思われる。』（④）2.体得過程－狂言師にとって三番三の舞いの稽古は特殊である。それは上記した様に囃子とその方法や手順を観てみると、『まず始めに座って鼓の「ま」を覚えさせる。』（⑤）、『囃子で舞う舞はまず笛の唱歌（③－1）を覚える』（⑥）、又今回の取材で得た稽古の手順を以下に記すと、

1)正座にて先生と向い合い、笛の唱歌を暗誦する。

唱歌に掛け声を挿入しながら、両手を足踏みに例えて膝を叩く。その時の手の上げ下げの具合が足踏み時の膝の動きとなり、叩き具合は足と床面の関係となる。

2)立ち稽古に入る。唱歌のフレーズごとに舞を区切りその部分を繰り返し練習する。主に腰の位置、膝の上げ方、大幹や足先の方向、進み方、袖の使い方、掛け声のタイミング等の注意が払われる。

以上のように拍子の体得が舞に先行するのである。つまり他役籍の技法を先に学ぶと言うわけ

ある。これは能楽における演者間の歴史的なシステムで、『役籍別の稽古では他の役籍者を交えないので、その部分を師匠や同輩が補わなくてはならない。それには他の技法も一通り学んでおく必要がある。』(⑦),『このような稽古の積み重ねがあるため公演前の申し合わせがわずか一日でも演出意図を全員に行きわたらせることが可能となる。』(⑧)

3. 演者間の相互作用—揉みの段の「揉み止め」(前奏曲が終わり、三番三が舞い始める場面)は演者双方の「ま」の難所とされている。この箇所についての演者の芸談により相手の呼吸の読みや演技の計らいを相互作用の具体例として以下に示す。小鼓方より、『揉み止め「外へはやらじとぞ」で突然ぱたりと止めてしまう。そして「おもふ」とたっぷり言わせるようにする。これもちょっと聞くと打ち切りのようにであるが、その実は打ち切りとはまるで違っている。こんな手は他に決してない』(⑨), 狂言方より、『「外へはやらじとぞ」と達拝し、両袖を打ちかけると鼓は皆止める。「おもふ」は囃子なしで謡う。大鼓のチョンチョン、チョチョと打ち、これに合わせて足を引き拍子を踏んで舞となる。』(⑩)

4) まとめ(構造から見いだされるもの)

- 演出者不在の芸の中に暗黙の演出を内包している。
- 演者間の相互関係は、上下関係でも並列関係でもなく、円環の関係を成している。この円環は正円にはとどまらず演者相互の力関係により流動的に変形する。
- 「ま」の動きが全ての要素に作用している。
- 演者の円環構造、「ま」の動き、足拍子やかけ声の仕組みは視覚的聴覚的な動きのダイナミクスを生じさせる。
- 演者の稽古過程は大きな比重を占め構造そのものの核ともなっている。
- 各演者の個別的修業の上に確保された「勘」と「気合い」が一つの空間に凝縮され、ある種のエネルギーを生み出す。

5) 今後の課題—上記した各要素の成り立ちのみならず、考察各項目の内容自体も連関し、全ては部分と全体の有機的構造の中に組み込まれている。換言すれば、一つの要素は他の要素の存在の上に成り立っており、切り離すことはできない。即ち、各要素は単独では存在し得ないのである。

今回得たいろいろな疑問点を今後の課題としながら、考察を深められればと思っている。

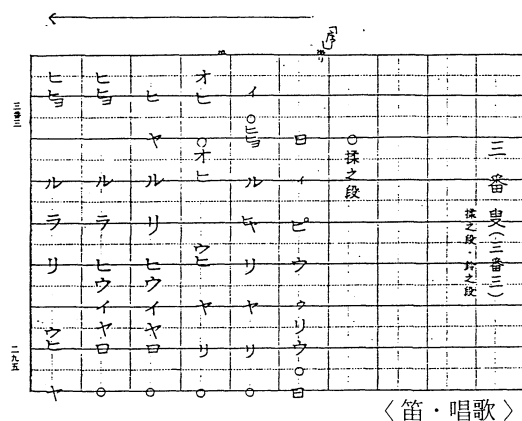
〈註〉

- 野村万蔵; 「陰陽の足拍子」『能楽画報』わんや書店 1908年1月号
- 野村万作; 「狂言への道」『狂言の世界』岩

波講座V 『能狂言』岩波書店 1987年 p. 343

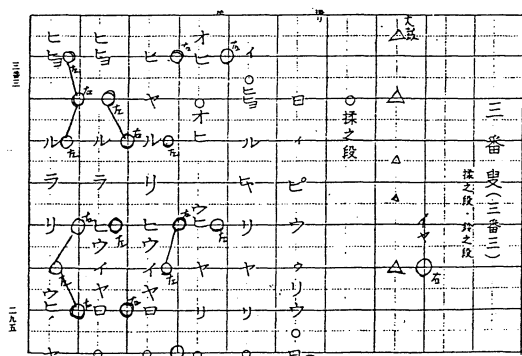
- ③ 下図参照
- ④ 『能音楽は本来打楽器によるリズム音楽である。そのため打音と打音の間に休止符を伴わない無音時間が生じる。子のいわば生きた空間が「ま」で…』(金春國雄『能への誘い』淡交社1980年 p. 176-177) この引用だけでは不十分だが、「ま」の動きは本研究の柱となるものである。「ま」の操作により序破急、乗、位と言うものが生じ、それらが音楽のみならずパフォーマンス全体の性格や質(躍動感、静寂感、重さ軽さ等)を表現する決定的要素となっている。
- ⑤ 前掲書①
- ⑥ 茂山千之丞氏(大蔵流狂言方)へのインタビューより 1990年7月取材
- ⑦⑧ 横道万里雄; 「能の構造と技法」『岩波講座能狂言IV』岩波書店 1987年 p. 36
- ⑨ 幸 清次郎; 「応用しえぬ手配り」『能楽画報』わんや書店 1911年1月号
- ⑩ 江藤又喜; 「三番叟」『大観世』能楽書林 1928年3月号

図③-1



〈笛・唱歌〉

図③-2



〈唱歌と足拍子〉