

[地拍子]

(一) 地拍子

謡には、拍子に合うところと合わないところがあります。

(イ) 拍子に合うところは、次第、道行、上歌、下歌、

クセ、ロンギ、待謡、キリ 等であります。

(ロ) 拍子に合わぬところは、詞、文、語、一声、ワカ、

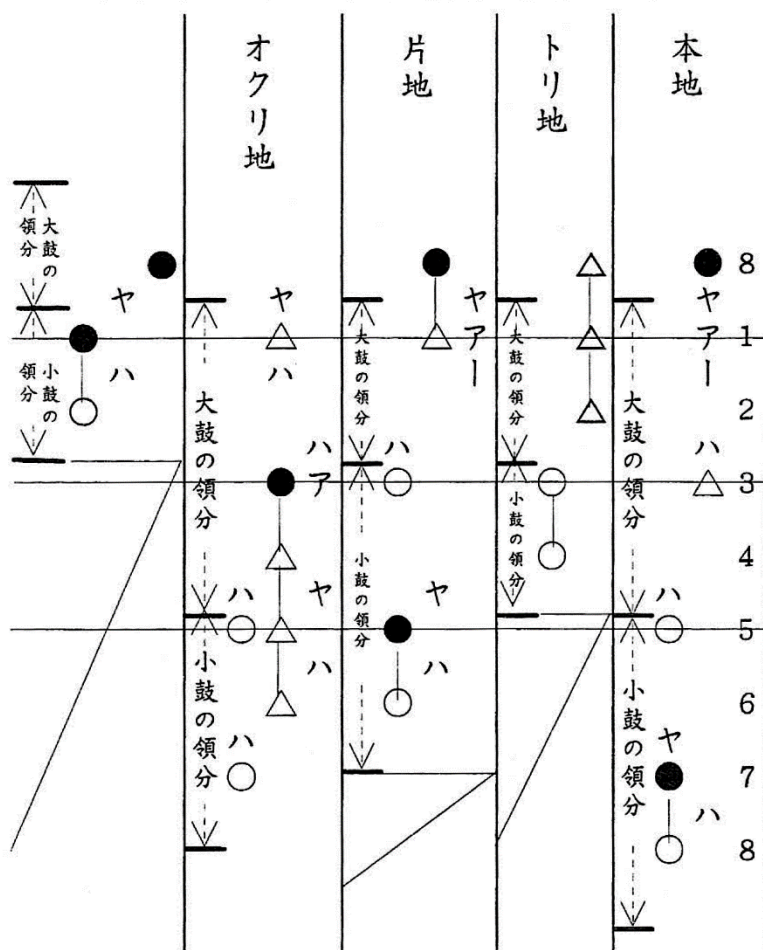
サシ、カカル、クリ、クドキ 等であります。

拍子に合うところは、全て八拍子を基礎とします。

謡は大体七五調で出来ておりますが、この一句十二文字を八拍子に割りつけたものを本地といいます。

この外に、文字数の少ない句を割りつけるために、本地の半分の四個拍子のもの（トリ地といいます）、六拍子のもの（片地といいます）及び二個拍子のもの（オクリ地といいます）があります。

オクリ地は本地八拍子の後について一体となりますので、あたかも十個拍子の様になります。本地の間に、トリ地、オクリ地などが所々に交じって謡を構成しております。



## (二) ノリの種類

謡の文意に沿うため、或は、能楽演奏上の効果をあげるため、色々な割りつけ方、謡のリズムというものが工夫されております。

この拍子のとり方は、平ノリ、中ノリ、大ノリと三種類があります。

### (イ) 平ノリ

拍子に合う部分の大方を占めております。

比較的文意に応じて伸縮自在なキメ細かなリズムであります。

完全な形式は、八拍子の中に十二文字（上句七文字、下句五文字）で一  
拍、三拍、五拍に、「モチ」を入れます。七拍も入れる場合があります。

### (ロ) 中ノリ

修羅ノリともいわれます。富士太鼓の楽アト、鉄輪キリなども中ノリで  
す。

二字を一組としてそれぞれ一個拍子に割り当て、ビシビシと活発なリズム  
で謡います。

一般に、一句の文字数が多く、完全な形式は、八拍子の中に上下句とも  
に八文字ずつ十六文字です。

### (ハ) 大ノリ

太鼓地ともいわれます。文字の一字一字を一拍子にあてて、豊かにノ  
リよく謡います。

完全な形式は、一句十二文字を八拍子ニクサリにあてるため、『引き』をつけて拍子に合わせま  
す。

又、ハシリ（又はヨセ）があり、この部分だけ文字をよせて、中ノリや平ノリに似た当りで謡  
いますが、これも主に文字数などによって生ずる形です。

又、その他に、猩々、嵐山、西王母、国栖など、下り端の後に太鼓が入りますが、平ノリと同  
じ当りの「渉り拍子地」、又、百万の車之段、放下僧、花月の小唄など、大ノりに似て、しかも  
純粹の大ノリでない特殊の地拍子をもっているものがあります。

大 ノ リ	中 ノ リ	平 ノ リ	
い	い	い	1
ろ	ろ	ろ	2
は	は	は	3
に	へ	ほ	4
ほ	と	へ	5
へ	ち	ち	6
と	り	り	7
〇	ぬ	ぬ	8
	る	る	
	を	を	
	わ	を	
	か	〇	
	よ		
	た		

(参考) 涉り拍子

平ノリ謡で、時に太鼓の入ったところがあります。

そこを『涉り拍子』といいます。

下り端と記したところは、皆この拍子であります。

元来、太鼓は、ノリの性質を最も多く有していますので、大ノリでなく平ノリでも、太鼓の入ったところはノリが極めて豊かになります。

狸々の「おいせぬや」から「波の鼓・どうと打ち」まで、嵐山の「三吉野の」から「神遊ぞめでたき」まで、西王母の「面白や」等があります。

この一連句は、下り端以外のところにもあります。

桜川網の段（三吉野の）、雲雀山（色々の）（麻もよい）、芦刈笠の段（雨に著る）、百万車の段（なみあぶだぶ）等があります。

平ノリ、中ノリ、大ノリの三種の外に、『涉り拍子』というものがある事を明記する必要があります。

(例) 狸々（名もことわりや秋風の） この句の拍子当りは次の通りです。

				—————8—
			(注)	..... .....
				ア—————1—
				.....あ..な.....
			第一	.....き..も.....2—
			第二	.....か.. .....
			第三	.....ぜ..オ.....3—
				.....の..こ.....
				..... ..と.....4—
			は	..... .....
			拍	.....オ.....5—
			不	.....わ.....
			合	..... .....6—
				..... .....
			の	..... .....7—
			気	.....り.....
			持	.....や.....8—
			ち	
			で	
			謡	
			い	
			ま	
			す。	

### (三) 間の種類

以上の拍子に各々文字を割り当てますと、文字の過不足のあることが多いので、ことごとく右の形式に当てはめることは出来ません。

字あまりの場合・・・前句又は後句の拍子に繰り越して適当に割りつけます。

字不足の場合・・・前句の最終音を、その不足分だけを引きのばし、又は、種々の節付けなどで、これを補っています。

その他、十二文字のときにも、わざわざこれをトリの間などにとることもあります。この前後二句の間の隔たりを間（マ）といいます。本間、半声の間、当るヤの間、ヤの間、ヤアの間、ヤヲの間、当るヤヲハの間、ヤヲハの間があります。

<del>8拍</del>	<del>半声</del>
<del>8拍半</del>	<del>本間</del>
<del>1拍</del>	<del>当るヤの間</del>
<del>1拍半</del>	<del>ヤの間</del>
<del>2拍</del>	<del>ヤアの間</del>
<del>2拍半</del>	<del>ヤヲの間</del>
<del>3拍</del>	<del>当るヤヲハの間</del>
<del>3拍半</del>	<del>ヤヲハの間</del>
4	
5	
6	
7	
8	

(イ) 本間・・・最も原則的なものです。  
中ノリ地には稀で、大ノリ地にはありません。

一拍の前の裏拍子（一拍と前行八拍との中間）から出るもの。  
平ノリ本地の十二文字からなる場合等があります。

(ロ) 半声の間・・・前行の最終拍から出るもの。

前行が本地なら八拍から、片地なら六拍、トリ地なら四拍、オクリ地なら二拍から出ます。

上句の文字が八字であるとか、七字でも、大のマワシが冒頭にあるとかいう場合にしばしば見られます。

平ノリ、中ノリにありますが、大ノリにはありません。

(ハ) 当るヤの間・・・一拍に当って出るもの。

中ノリに多く見られます。

(ニ) ヤの間・・・一拍と二拍の中間（裏拍子）から出るもの。

(ホ) ヤアの間・・・二拍に当って出るもの。

(ヘ) ヤヲの間・・・二拍と三拍の中間（裏拍子）から出るもの。

(ト) 当るヤヲハの間・・・三拍に当って出るもの。

中ノリ、大ノリにはありません。

(チ) ヤヲハの間・・・三拍と四拍の中間（裏拍子）から出るもの。

間のあるところは、いうまでもなく前句末字を引いて補います。

(要注意)

同じ「ヤアの間」「ヤヲの間」であっても、前句尾の長さが一様でない場合がしばしばあります。

前表は、謡い出しの間を示しているものであって、前句の引きの長さを示しているものではありません。

何でも、かまわず「ヤの間」は一拍分引けばよい、「ヤヲハの間」は三拍分引けばよいなどと、誤った理解をしない様に注意しなくてはなりません。

例えば、同じ「当るヤヲハの間」でも、前句の語尾の長さが異なる実例は、「羽衣」のクセの部分にも容易に見出せます。

とにかく、間は一句の頭についています。

そして、その間を埋めるために前句の終りの文字を述べますので、一寸考えると、間は前句の下句についているかの様に受けとられます。

しかし、これは大変な思い違いです。

よく謡会などで見受けられます。(地謡の責任です) 要注意です。

△  
ヲ ヤ ヲ  
ハ ハ

羽  
衣  
ク  
セ

.....	き	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	8
.....	イ	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	1
.....	.....	.....	は	.....	.....	.....	.....	.....	.....
.....	き	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	2
.....	よ	.....	の	.....	.....	.....	.....	.....	.....
.....	.....	.....	い	.....	.....	.....	.....	.....	3
.....	み	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....	.....
.....	が	.....	ウ	.....	オ	.....	オ	.....	4
.....	た	.....	.....	.....	を	.....	の	.....	.....
.....	.....	.....	ト	.....	オ	.....	.....	.....	5
.....	ふ	.....	ル	.....	.....	.....	み	.....	.....
.....	じ	.....	.....	.....	ほ	.....	つ	.....	6
.....	の	.....	.....	.....	が	.....	ば	.....	.....
.....	ゆ	.....	.....	.....	さ	.....	ら	.....	7
.....	ウ	.....	.....	.....	ア	.....	の	.....	.....
.....	き	.....	.....	.....	き	.....	オ	.....	8

(註) 生み字、引き、廻し、振り、呑み節、当り

生み字というのは、名の示す通り、ある音を引いたあとに生まれてくる文字の意味です。

例えば、「か」の字を引けば、「あ」の字が生まれてきます。

「き」の字を引けば、「い」の字が生まれてきます。

この生み字を出すべき、引き・廻し・振り・呑み節(増節) について心得を述べてみます。

引き . . . その生み字が、特に出るものでなく子音をのべたままの音で、例えば「き」の字に引き節があれば「キー」と引いた「一」が直ちに生み字です。

廻し節 . . 「き」と別に、そのあと殊更立って「イ」と出します。ここが主な相違点です。

振り . . . 今、「き」を三字方に謡うものとすれば、引きは「キー」、廻し節は「キーイ」、振り節は「キイー」となります。故に三字引きと、大きい廻しと、振りとのこの区別を考えることが最も大切です。

- 呑み節 ・ ・ 「ン」の音の出し方の工夫が大切です。  
「のシー」と「の」と「ン」とがすぐつくものは、「上句の終字についた呑み節」及び「中ノリの句の呑み節」です。  
その他では、「のーン・・・」というように「の」と「ン」との間に多少のゆとりを置きます。  
そして、「ン」が発音の表面に積極的に出ないように、「の」を表に出して、「ン」は内へ取るという扱にします。  
ですから、拍子にかかるところは、「ン」の音を拍子に当てる事は大抵さけることになっております。
- 当り ・ ・ ・ 時と場合によっては適当に取捨してもよいものですが、当りは、その仮名に音を強く当てて、そこに何らかのアヤを生ぜしめるものです。  
(節を文彩づける)

(イ) ♪ ・ ・ ・ ・ ・ サシ型ならば、上音、中音、下ノ中といたるところに存在しますが、謡い方は、簡単、繁雑にいずれにも謡います。

(ロ) ♪ (落ゴマ) ・ ・ ・ カカルの掛合などで、句末から二字目又は三字目にある落ゴマをアタリに謡うことが多いのです。  
(この落ゴマは、あとが必ず直ゴマに戻る場合に限りませ)

ニ、ニ ニー

(例) 羽衣の「雨に潤う花の袖。一曲を奏で」の花の袖。奏で。です。

(ハ) ♪ ・ ・ ・ ・ ・ 現在の謡ではほとんど無視されています。

しかし、現在でも拍子型のある種の形では、句頭の文字を扱うことがあります。一寸つきあたる様に謡います。

(例) 葵上 シテ謡の「月をば眺め」「我人の為」「人乃恨みの」

●

松風 初同の「影恥かしき」等です。

ツヨ吟もヨワ吟と同様ですが、ツヨ吟では ♪ であたるような形はありません。

小プシに謡うことがありますが、不台型ならばいくら大きく謡ってもよいのですが、拍子型の場合は、ゴマーつの間に謡わねばなりませんから、極めて迅速に扱わねばなりません。

ニ

又、落ゴマをあたる例としては、屋島の「今宵の空」の 空 のところです。

(要注意)

その他アヤでなくて、

(二) 下 (アタリ下ゲ)・・・音を変化させるものです。

下の中に転ずる直前で中が浮きます。

(例) 杜若「あら美しいの杜若やな」の の の ところです。

(ツヨ吟) 前の中音をスリ浮き、 下で 下の中 に下げる場合。

下 - - - - ●

(例) 屋島「ほの見えそむる、」の見です。

(下の中が三字以上続く場合)

(要注意) 二つ引きと三つ引き (二つ引きと三つ引き) について

この両者は、節の上でも拍子の寸法においても変わりありません。(どちらも二つ引きです) これは、非常に間違い易いので要注意。

(例) 杜若クセ 九丁目「三河の国に」の「に」は、「にイ」です。

善知鳥 五丁目「中に亡者の」の「の」は、「のオ」です。

善 杜  
知 若  
鳥 島  
上 ク  
歌 セ

いずれも、観世本には、二つ引きといっていますが、ゴマ二つしか引きませ

ん。(右図参照)

数多き例があります。引きすぎない様に心得るべきです。(地頭の責任です)

.....	8
..... な.....	.....
..... み.....	.....
.....  .....	.....
.....  .....	1
..... か.....	.....
..... か.....	.....
..... に.....	2
..... わ.....	.....
..... も.....	.....
..... の.....	.....
.....  .....	.....
.....  .....	3
..... う.....	.....
..... ふ.....	.....
..... じ.....	4
..... に.....	.....
..... の.....	.....
..... の.....	.....
..... オ.....	5
..... イ.....	.....
..... の.....	.....
..... つ.....	.....
..... ぞ.....	6
..... き.....	.....
..... む.....	.....
..... 十.....	.....
..... な.....	7
..... る.....	.....
..... 下.....	8

## (四)大小鼓の領分

囃子の大略は以上の様なものでありますが、大小鼓が各々その領分を受け持っているわけです。一応原則は決めてありますが、実際は、謡の文字数と作曲上の都合により以上の拍子地に大小鼓の種々の手配りで綾をなし、互いに相手の領分に侵入し錯奏して、音楽の好趣を作りなす事になります。

## (五)地拍子と謡

謡に鼓が入ったときは、地拍子の原則を心得て持つべきところを持って謡います。しかし、鼓が入ったときでもこの「持ち」を全部謡うわけではありません。即ち、地拍子の謡い方にも大小鼓の手によって二通りあります。

- 三ツ地謡 ・ ・ 「持ち」を必要としない謡い方
- ツツケ謡 ・ ・ 原則に従って持つべきところを持って謡う謡いかた

### (イ) 三ツ地謡

大鼓が「コイ合」を打ち、小鼓が「三地」を打つときに謡われます。  
この場合「持ち」を謡わないため、大鼓三拍の△が五字目に当り、小鼓五拍の○が八字目に当ります。  
尚、大鼓が「コイ合」、小鼓が「三地」であっても、シテの足拍子のあるときは、ツツケ謡に謡ってこれに合わせます。  
その他増節のある時など異例はいろいろあります。

### (ロ) ツツケ謡

大鼓、小鼓のうちいずれか一つ、又は両方が、ツツケ謡又はこれに準ずるチを打つときに謡うもので、地拍子の原則に従って、「持ツ」べきところを持つ謡い方です。

その持ち方については、大体あまり露骨にならない様にし、流儀によっては「マワシ」その他の節を大きく謡い、その節の内に「持ち」を消化してしまうこともあり、また、上句七文字が、三字、四字と分かれるときは、一拍・三拍の「持ち」をよせ気味に謡って、文意を生かす工夫も用いております。

又、剛吟（ツヨギン）、柔吟（ヨワギン）の別がありますが、「表向きの弱いものには、腹で強く」といわれております。

謡の妙を得た大事な事であります。



又、素謡の場合は、大ノリ、中ノリ、平ノリというものがあります。

大ノリ、中ノリのところは、猛練習すれば地拍子謡がそのまま生きて迫力のある謡となりますが、平ノリのところは、素謡に地拍子謡をそのまま適用しますとおかしな謡となります。

注意を要するところです。

特に、モチのところが問題となります。

しかし、残念なことに拍と拍との間隔は皆同じであって、謡のムードはなかなか作れません。所謂、雨だれ拍子になってしまうのです。

しかし、拍子の難しさはここから始まると思います。

すなわち、謡の地拍子は、八個の拍子と特定の字句に配当して、これを繰り返していく事であり  
ます。

(参考) 仕舞足拍子 (ツヅケ謡)

刻 拍子	左 拍子 踏切 七ツ 拍子	踏 切 七 ツ 拍子 正 へ ノ リ 込 開	融 よ り					
ヤ ア		ヤ ア						
8								
オ	ア	ま	か	ほ	た	い	い	8
ー	げ				ー	ー	ー	1
く	エ	た	げ	し	と	り		2
も	か	す	を	の	へ	そ	ひ	2
と	た	い	ふ	う	ば	の	の	3
な	む	か	ち	ね	す	つ	か	3
り	き	ー	う	に	き	き	げ	4
あ	て	の	の	も	が	の	に	5
め	あ	い	た	と	ご	あ	か	5
と	け	う	と	え	と	る	く	6
な	が	ぎ	え	た	く	よ	さ	6
る	た	は	は	た	な	は	る	7
の	の	ん	り	り	り	ん	ん	7
								8

## (六)序破急

謡の運びには、序破急というのがあります。一曲全体からみても、  
初めが序で静かに  
中頃は破でやや進み  
終りに急となってはよくなる

のですが、謡一曲の中の各部分から短い一句に至るまで、皆、序破急にのっております。八拍子一鎖の上句は大鼓、下句は小鼓が受け持つため、大鼓はゆるやかに打ち出し、これを受けける小鼓はやや運び、又、軽い心持ちで打つことを原則としています。このように、拍子の序破急、大小鼓の手と、謡の曲節と相まって、音楽の妙趣を益々深くしているのです。

### (参考) 序破急の留意点

拍子に合わない句においては、旋律の豊富な謡い物的性格の強い部分は、節の美しさや面白さによって人々をひきつけることが出来ますが、語り物的色彩の濃い節の少ない部分は、序破急の技法を用いないと聴衆を退屈させてしまいます。一方、拍子に合う句においては、拍子の面白さが人々をひきつけることが出来ますから、テンポの早い謡では、序破急はそれ程重要でない場合もあります。しかし、テンポの遅い謡では、たとえ拍子に合う部分であっても序破急の技法を使わないと人々を退屈させてしまいます。

人間の人生も一生を通じて、一日においても日の出から日の入りまで、全て序破急であるといわれております。

能の場合でも、ワキ柱、シテ柱、目付柱の三本の中に、序破急が渦巻き吸い込まれるような雰囲気に人々がならないといけないとまでいわれております。(木月師談)

### その他

はこび・・・文字の伸び縮みの意味、文字を活かします字と字との関連です。

(例) 熊野のロンギ

緩急・・・一章の間的一句と一句との関係です。

十二字は数句から成り立っておりますから、その場合には十二字中にはこびがあると同時に緩急の生じます。

(例) 藤戸の「さるにても云々」句を謡い活かします。

抑揚・・・声の高低です。

音階も豊富で節も三十種からありますので、千変万化の妙をなすのですが、更にその上に抑揚という技法を用います。

内面に張る声と外面に張る声との別です。

句と句、節と節との問題です。

位・・・役と役、一曲と一曲との問題です。

緩急や抑揚より一段と高級なる技巧になります。

(要注意)

心・・・これは文句の中間に記されていますが、やはり心持ちをいかす技巧の一つと  
てよいと思います。

「心」が行の真中にある場合は、「切って切らず」

「心」が右側にある場合は、単に軽く息を切って、次句を一寸気を変えて出る。

内にとる・音を納め、弱める心もちで決してやってはいけない事で、内による程内在の音力  
を却って強くする位に意識してやります。

内へ引く息で出す声

(声を外に出さぬようにして、しかも調子を一杯に張っている状態)、

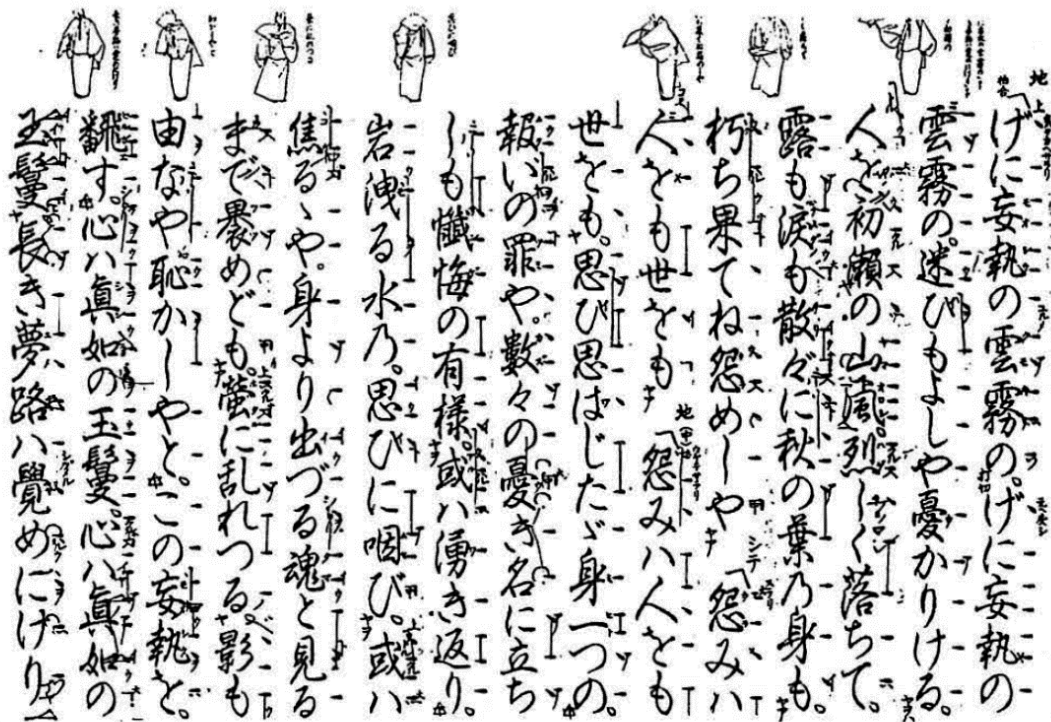
三番目物の幽情を出します。

(参考) 玉鬢のハツ割

『玉鬢』を一例としてご紹介いたします。

いづれも「素謡」のときに重要になります。

地拍子ハツ割を参照願います。



玉鬘

九一十丁目

㊦ ㊦ ㊦ ㊦ 心 申 ㊦ ㊦ 申 ㊦

イ	こ	こ	こ	こ	こ	こ	こ	こ	こ	こ	8
ナ	オ	コ	ノ	カ	ホ	タ	マ	コ	ワ	ヤ	1
ガ	ロ	モ	ゲ	ホ	マ	コ	モ	ワ	ヤ	2	
キ	ハ	ウ	モ	エ	ト	ガ	ア	ル	ア	3	
ユ	シ	シ	シ	ヨ	タ	ミ	ル	トル	ミ	4	
メ	ン	ン	ウ	シ	フ	ル	ウ	ル	ズ	5	
ジ	ニ	ニ	を	な	る	ま	る	い	の	6	
ハ	の	の	ト	ヤ	に	で	ヤ	ハ	ハ	7	
サ	オ	タ	ヒ	ハ	ミ	ツ	ミ	オ	ハ	8	
メ	タ	マ	る	づ	だ	つ	よ	い	き	9	
ニ	ま	か	が	か	れ	ぬ	り	ほ	か	10	
ケ	か	づ	え	し	つ	ト	チ	む	え	11	
ユ	づ	ら	す	や	る	ど	く	い	せ	12	
リ	ら	ウ	と	ウ	も	づ	び	イ	イ	13	

㊦ → 二通りの謡い方  
 恥ずかしやと ㊦と ㊦と すぐ切る  
 翻す ㊦ すウ のばせる

㊦ ㊦ ㊦ →  $\overbrace{3}$  けアー・ $\overbrace{2}$  けエ・ $\overbrace{2}$  りイ の割合にうたいます

㊦ →  $\overbrace{2}$  ろウ  
 ㊦ →  $\overbrace{3}$  のーオ  
 ㊦ → もオー  
 ㊦ → びイー  
 心 →  
 モチ →

大小では謡い方がちがいます  
 息つぐ間しかありません  
 引きの間があります  
 五拍目に入っております  
 七拍目に入っております

尚、謡曲の中に X三とあるは三ツ字謡  
 Y とあるはツヅケ謡  
 です (幸流小鼓)

## (七)位

宗家 観世元正師によると (謡曲の稽古法 参照)

謡は、① 自然な発声

② 正確な音階

③ 正確な筋扱

④ 正確な拍子

⑤ 正確な曲位 の、諸条件を具備せねばならない。

これを完全に備えたものが、正しい謡である。 と申されております。

最後が曲の位です。

テンポ、調子がほぼ決まり、文学的内容でなく能を見ることが大切であるといわれております。節にしても、ハリ節は誇張的、クリ節は激情的、ユリ節は詠歌的といった色彩をもち、しばしばそのような文章と結び付いていることは事実のようです。

節は、位や心持とも深い関係をもっております。

さて、位というのは、役と役、一曲と一曲の問題であります。(前述の通り)

ある曲は位が重い、この曲は位が軽いということは、その能なり謡なりを演じとげるのに必要な条件が、前者は複雑で後者は簡単であるという意味です。

そこで、高砂ならばその一番のいずれの部分にも、十分に高砂の位を備えていなければなりません。田村にも、羽衣にも同じです。

即ち、高砂らしい、田村らしい、羽衣らしいという、その「らしさ」が位であるといえます。だから、その一曲の位、或は一役の位を熟知しなければ謡曲は謡えないことになります。

位というのが一番複雑なものです。

### (イ) シテの位

シテは、常に一曲中のすべての役より重く、どこまでも全曲を統率する標準となっております。ワキ、地謡につりこまれたりすることはありません。

### (ロ) ワキの位

ワキは、如何に重い役でもシテを凌ぐことはありません。

ワキには、僧、大臣、男、武将などいろいろありますが、位というものが少しも社会的な意味を含んでいないことがわかると思います。

例えば、藤戸、千手、盛久、七騎落、敦盛など何れも名のある武将ですが、隅田川の賤しい渡守には位的には劣っております。

ワキの位は、シテが重くなれば、それに付随して重くなることを考えねばなりません。

しかし、シテと同じところまで上りつめることは絶対ありません。

#### (ハ) ツレの位

ここにいうツレとは、殆ど両シテというべきものを指します。

蟬丸の蟬丸、千手の重衡など沢山の例もあります。

こういう役は、無論ワキに比して重いのは当然であります、しかしシテを凌駕する様な事は  
いけません。

ツレは、どこまでもシテを凌がずに、その全曲と人柄とにかんがみ、位を工夫しなくてはなり  
ません。

#### (ニ) 端役の位

前シテのツレ男、立衆、太刀持などが多くあります。

それより少し勝れたものは、小督、清経、芦刈、通小町などのツレ、熊野の朝顔、土蜘蛛の胡  
蝶など。又、少しそれよりも勝れたものは、松風、放下僧、望月。

シテと同等のものは、二人静など。

端役は、軽いといっても、口先だけでカも何も入れないで謡ってはいけません。

気取らない様にしっかり謡うべきであります。

#### (ホ) 脇能の位

脇能物は、荒くならぬ程度に強く、且つどこまでも上品なものとするべきです。

高砂、弓八幡などは、強く、神々しくというのが、全曲を通ずる精神であります。

颯爽たる味に充ち満ちていると同時に、一寸も膝を寛がせぬという様な謹厳な、清浄で重い感  
じのするところが脇能の位です。

#### (ヘ) 修羅物の位

怖ろしさの無い、勇壯を現す強さでやるべきです。

どこまでもキビキビとして、又、脇能の様に重くなっても駄目、又、鬼の様に荒々しくなっ  
てもいけません。

しかし、屋島、田村、簾などの所謂勝修羅と、頼政、実盛などの老武者、又、平家の公達物な  
どは、単に勇壯なもの、或は悲壯なもの、哀れなもの、詩的なものになっておりますから、そ  
の辺を一々わきまえねばなりません。

#### (ト) 物狂物の位

物狂といっても、子を慕う母、夫を尋ねる妻、主君を探す臣下など、男女様々であります、その代表はやはり狂女であります。

狂女物というのは、あらゆる能の中で一番面白いものといわれております。

悲痛なところ、幽婉なところがあると同時に、飄逸な酒脱なところもあるという風に複雑なものです。しかし、狂女物を、今現世で見る気狂と思うのは大変な間違いです。

#### (チ) 直面物

直面物は、小督、安宅、盛久、七騎落などがあります。

能の時は面をかけないので、顔色で色々な芸をしやすい、謡も従って表情が豊富になる、それらが人間そのまま出てくるからいけないのです。

能や謡の表情が人間そのものであっては、芝居の幼稚なものになってしまいます。

どうすれば芝居にならず、能らしくなるかは直面物の大問題です。

#### (リ) 怨霊物の位

怨霊物といえば、色々の形式があります。

船弁慶、通小町、藤戸など執念深い女の怨鬼もあります。

鉢木、船橋なども、この類に入ると思いますが、阿漕には恨みがましいことはいわないけれども、少なくとも藤戸に匹敵するものと思います。

こういう物は湿っぽい中に骨がある、弱そうで執念強いということが怨霊の通則であります。

#### (ヌ) 天狗物の位

天狗は、一面、愛すべき性質をもっています。

静まる場所は絶大の沈勇を思わせ、急になるところは無比の豪快を感じさせるのは、天狗物の特徴です。

天狗物の強く静かなところ、大飛躍を試みるところが謡いこなせれば、いかなるものでも自由自在に謡い得る域に達した証拠となります。

#### (ル) 鬼物の位

修羅物にならず、天狗物にならぬところに、鬼の位はあります。

紅葉狩、安達原、大江山、羅生門などです。

野守も鬼物に相違ありませんが、少しも害意を臆していないところは全く異をことにしております。退治される方からいえば、土蜘蛛もその類です。

殺生石、鶴は、退治された怨霊が成仏してくるのですから、これはちがいます。

強いといっても位が重いのではなく、恐ろしいといっても圧迫される感じはもちません。

#### (ヲ) 老人の位

老人という難しさがあります。

老体相応の花もあり、老い枯れても風情があるという難しい注文がつけられます。

静かであるべきは勿論ですが、女の優にしとやかさとは違わねばなりません。

強みもありますが、それは粘り強いのではなく、硬（コワ）いものであります。

硬いというところに、老人の特質は発揮されます。その心得で、強く静かに謡います。

#### (ワ) 姥の位

姥と老女のちがいが問題です。

老人であること、女であること、この二つを合わせ、それにシテ、ツレというような役を考えて姥の位は工夫されます。

摂侍、当麻のシテ、高砂、国栖などのツレとは甚だしい差別があります。

ツレは、如何にするもシテより位は軽いものです。

シテでは、姥は老女よりもはるかに軽いものなのです。

#### (カ) 武者の位

どこまでも凛々しいものでありますが、そこに又花々しいところがなくてはなりません。

といって、艶めかしくなってはいけません。実盛、頼政には、老人の位が加わります。

敦盛、知章などは、花やかな一面があります。その辺のわきまえが肝要であります。

#### (ヨ) 女の位

女の社会的階級は、能の位とは平行しません。

例えば、東北の和泉式部より、松風の汐汲女の方が重いのです。

同じく、若女とか、小面を掛けるものでも、その役柄で位はいろいろ違ってきます。

一括していえば、優美を旨とするものという外はありません。

その辺を一つ一つ噛み分ける事が大切な事です。

#### (タ) 神体の位

神は、鬼に近いといわれておりますが、これは強いものだという意味です。

両者の間にはっきりした区別があるのは、神は舞を舞います、鬼は舞いません。

それだけ神には強い内に優しさ上品さがあるのです。



(レ) 鬼女の位

鬼女といえば、紅葉狩、安達原など、単に女の鬼というもので、鬼の位に幾分の女気を加味したものです。しかし、山姥は全く違ったおもむきです。

人間でなく、鬼でなく、中間に工夫された性格が面白いのです。

鬼は舞は舞いませんが、山姥には舞があります。

害を加えない点でも、野守にも似ています。 恐ろしいというのでなく物凄いのです。

その中に花もあれば面白さも極めて豊富です。 山姥の位はそこにあるわけです。

