

# 国立能楽堂の二十年

——創立二十周年に寄せて——

田村良平\*

はじめに

当初は国立劇場の付属施設という形で、国立能楽堂（発足時正式名称は「国立劇場能楽堂」）が東京・千駄ヶ谷の地に創設されて以来、平成十五年をもって二十周年の節目を迎えた。

昭和五十八年九月十六日の開場公開公演初日、当時能楽界の耆宿であった喜多流宗家・喜多実の勤める流儀の大習「翁・白式」の舞台を実見し、檜の香も高い清冽の場内に響き渡る浄めの剪火の石音を聴いたこの身にとり、爾来ここに歩みを運ばぬ月とてなく今に到るまで、陰に陽に関わりを持ち続けた二十年の星霜は、やはりただの他人事とは思えない。いわゆる箱物Ⅱハードとしての機能（ともすると閑却視されがちのこれも、劇場空間である以上実は大切なことである）だけではなく、それ

国立能楽堂の二十年 田村良平 \* 助教授

まで、例えば東京藝術大学音楽学部邦楽科ほか諸機関が果たしてきた能役者養成など、ソフトの役割をも継承した国立能楽堂は、わが国の能・狂言の活動の文字通り中心となって今日に及んでいる。この二十年を振り返ることは、新世紀を迎え、ユネスコ認定の世界文化遺産となった能・狂言の今後を展望することに直結しよう。

ここで限られた紙数ではあるが、能・狂言の評論に頃年携わってきたわたくしの立場から今発言指摘すべしと思われる二つの問題点について、思い付く幾つかを論うことにしたい。

## 公演企画

舞台藝能のプロデュースというのは難しい営為で、ただ真摯な熱意があったり研究的知識を備えているというだけでは、どうにもしようがないものである。古典であるなしに関わらず、演劇・藝能とは常に生きて動くものであり、言葉は悪いが役者その他の要員を操ってある公演を打つ、しかも恒常的にこれを続けるには、担当者内部によほどの見識と、同時に対外的な押し強さ・老獪な側面がなくてはならない。歌舞伎の世界では、時にこうした隠微な肚芸で役者に関わる者を奥役というが、能楽界にはこうした職種はない。というよりも、歌舞伎と違ってわずか一日一回限りの舞台であるから、能・狂言の興行はそれを興行として自立したものと捉えることすら難しい一面がある。

現在もそうであるが、能・狂言の公演形態の主流は、流儀や演能集団、狂言の場合は基本的上演単位である各家々の、毎月あるいは年数回の定例公演である。月並能などとよく称されるこれらは、正岡子規の非難した月並俳諧ではないが、まさに「月並」である。すなわち、演技の優劣

ではなく役者の年功序列によって出番や演目が決められることが原則で、観客も年間固定した会員（能では多くの場合、その流儀・団体の役者に師事する謡や仕舞の稽古人）、追善や春秋の別会などの特別公演以外は客席も空いている、というのが常である。こうした公演では、雇われる役者（シテ方の会であれば後述する三役）以外には役料（出演料）は支払われないことすらある。あくまで普段の修業の結果を問うのがこうした公演の本義であるから、興行的工夫は二の次ということになる。ここには、経費や収益がある程度無視できる良さもあるのだが、やはり限界もある。能の公演がしばしば閉鎖的で、誰がいつ何を舞うのか定かでない、切符をどこで売っているのかすら分からないと言われる所以である。こうした状況下で、ことに能楽界外部の人間が主導権を持って関わる能・狂言の興行プロデューサーが、国立能楽堂によって二十年に亘って毎月欠かさず行なわれ続けていること自体、今では当たり前のように見えるもの、六百年の能・狂言の歴史上実は驚くべきことなのである。

国立能楽堂には一応形式的に諮問顧問が置かれ、年間の番組はこれら識者の内意を訊ねつつ、理事会（日本藝術文化振興会）等の承認を経て、前年度一月頃に決定告知される。特別公演を除き、一ヶ月につき四回程度、普通は狂言一番に能一番という組み合わせである。従って、役者数の相対的に少ない狂言では一人の役者が複数回のシテを取ることはあるが、能の場合は原則として一人の役者が年一回、それもある程度の年功を積んだ熟練者でも毎年必ず番が回ってくるわけではない。殊に地方在住の役者にとって国立主催の舞台を踏むことは、記録映像にも残ることもあって、文字通りの晴れ舞台なのだ、知名度と実力と人気とは比例するものではないし、見る者によっても認識は異なる。

例えば、現在京都に宗家のある金剛流は、唯一東京に本拠を持たぬ流

儀で、切れ味のよい技（にも関わらず同流の役者の技芸は近年拙劣を極めていくが）と京風のおっとりした優美さとで魅力ある流儀だが、国立能楽堂開設当初は番組上冷遇されているという噂が高かった。先代家元・二代目金剛殿は、早老の嫌いもあったものの、一種独特の風情を備えた役者で、演ずる曲目にもよるとはいえ（「姨捨」「山姥」などは傑作であった）ある傾向の分野において高く評価する声もあったのだが、国立能楽堂主催公演では、創立記念の「鷺」や家元占有の「翁」など祝典曲を除いては、「内外詣」（神宮の宮人が獅子を舞う金剛の独自曲）、「雪」（これも金剛特有の小品鬘物）、「道明寺」（天神の摂社・白大夫の神が楽を舞う稀曲）など、「松風」や「野宮」といったポピュラー名曲とは程遠い、いわば敬して遠ざけた形に見れば見られぬこともない演目を宛がわれていた事実もある。

その反面、世間的には知名度の低い、だが実力のある隠れた名手に光を当てた実績もある。宝生流の松本忠宏は、国立能楽堂の養成講師を勤めたキャリアはあるとはいえず、一般には知られない役者であった。が、その整って品格高雅な舞台を見た心ある者は生涯忘れぬであろう、隠れもない名手だった。「松風」や「隅田川」など、年間の番組の中でもこれぞという一番、いわゆる人気役者に振られることが常の曲を舞っているのは、能楽堂講師という公的立場によるだけではない。観世流の奥善助は、松本忠宏以上に地味な役者であったが、大曲中の大曲「定家」を舞っている。いわゆる老女物など、流儀の奥秘に属する習物は上演しないのが国立能楽堂当初の方針だったのだが（近年これは撤廃されている）、そうした状況下で「定家」は最高の曲である。その出来映えも、名人・先代橋岡久太郎を師に持ち、故観世寿夫に共演者として極めて重んじられていた奥善助の面目躍如、曲趣を反映した陰鬱さに燦銀の底光

りを湛える名演であった。

ことほどさように、プロデュースということは難しい。誰からも歓迎され円満に収まることなど土台ありえないのだから、自身の嗜好を舞台化できるとはいえ損な仕事というべきかもしれない。発足当初中心となりこの仕事に当たっていたのは、観世寿夫記念法政大学能楽賞に付随する催花賞を没後授与された、故油谷光雄だったが、幸流小鼓方・穂高光晴の遺した『近代能楽諸家列傳』に、文字通り怨嗟の言葉を浴びせられているとおり、自己の処遇に不満な役者たちからは怨敵とまで見なされることすらあった。かてて加えて、国立という看板から、公的に不公平にならぬように、という行政指導もなされよう。こうした中でも、何を採り何を捨てるかは、最終的には有能な個人の才覚を以ってしなければならぬ。西欧のオペラハウスはしばしば伏魔殿と称されるとおり、やはり強烈な才能をもつ人材あってこそなので、万人平等の合議制など劇場運営に於いては机上の空論に過ぎない。シテ一人が基本的に年に一番のみ、というのは、機会均等の愚案にも見えるが、どうしてどうして、一年間を通すとこれが現今能楽界の藝の現状を大局的に反映していることがわかる。一番一番の出来不出来があるのは致し方ないが、流儀や派閥を超えてこうした形で芸界全体を俯瞰できる興行形態は、国立能楽堂創設前も創設後もほかに存在しないのである（横浜能楽堂や豊田市能楽堂など地方施設には全国区を見通す企画力と言う点では自ずから限界がある）。総体に見て、この二十年間の国立能楽堂の公演企画は、質としてはまずまず成功の部類に入るものと言ってよからう。

ただ今後クローズアップされる問題は、集客力との兼ね合いである。いくら質の高い技藝を見せる役者でも、人気は別物である。平成十五年十月をもって独立行政法人に移行、独立採算（藝術文化に自助努力ばか

りを求めるのは国家無策の骨頂であるのだが）ということが声高に叫ばれる中、収益を度外視した企画は立てにくくなっている。とはいえ、能楽堂の集客率は国立劇場の歌舞伎などと比べれば比較的よいほうであり、むしろ切符が取り難いという声もしばしば聞かれるほどののだが、それだけに多少なりとも不入り（とはいっても七割を切ることは絶えて聞かない）であれば際立つということもある。テレヴィジョンの視聴率同様、こうした集客率ばかりを指針に仰ぐばかりでは、古典藝能の府としては本末転倒の結果となりかねない。数字でのみ判断し藝能の秘奥に理解の足りない官僚レベルの運営者が文部科学省なり文化庁なりから天下り式に経営参画することになっては、国立能楽堂の将来は暗い。

仄聞するところによると、能楽堂を含む日本藝術文化振興会では、個々のジャンルに精通した劇場運営の専門家を養成することを嫌っている一部役員がある由。歌舞伎・邦楽・人形浄瑠璃文楽・能・狂言、果てはオペラ・バレエまで、まったく関わりのない部署を転々と配置換えされる有能な職員は少なくない。公演企画はこうした劇場人事も含めて考えざるを得ない問題であるが、財政面の不安定要素も含め、内部の心ある者が志を貫徹するには難しい時代を迎えている印象は拭えない。

### 養成事業

能楽堂設立以前、シテ方の後進養成は個々の流儀または家々が主導権を握り、東京藝術大学音楽学部邦楽科に観世・宝生二流の講座があるのが独自の機関であったが、これにさして不足のない現状の下、国立能楽堂のシテ方養成にはあまり目立った結果業績は見られない。反面、三役と称されるワキ方・狂言方・囃子方は、地味な分野のため個々の役者や

家のレベルでは後継を育てにくい傾向がある。能楽堂創立までは能楽協会が囃子方育成の一翼を担っていたが、発展解消という形でこれを吸収、現在まで七期に亘って三役の養成成果をあげているのは国立能楽堂の大きな側面である。

昭和四十一年に設立された国立劇場が歌舞伎役者や竹本（歌舞伎義太夫）の養成で大きな役割を果たしたことは周知の事実である。続いて発足した文楽の三業（大夫・三味線・人形）養成も含めて、今や若手のほとんどが国立の研修所出身という事実がこれを証明している。では能・狂言でも同様かという点、実はそうではない。

現在舞台上で活躍する（またはしはじめている）、能楽研修出身者は、存外多くはない。これにはいくつかの理由が考えられる。

一つには、歌舞伎役者と違って能・狂言は役者自身の自立性が高い。すなわち、脇役・端役だけで一生を通ず歌舞伎役者はある程度の人員数が必要だが、それらは有体に言うとならば生涯主役を演ずる必要はない。が能・狂言は違う。一人一役の囃子方はもちろん、役者は自らの職掌において必ず自立し、相互に藝の主張ができる。生涯ワキツレしか演じないワキ方、アドしか勤めない狂言役者というのは、少数存在しないこともないが、やはり本当ではない。すなわち、能役者として立つ以上、「その他大勢」に甘んずることができないから、資質の点で大きな制約がある。

二つには歌舞伎・文楽に比して、能・狂言は小人数で上演される。有能なワキ方や囃子方は常に必要だが、反面そう多数必要なわけではない。その意味ではある種飽和状態に近い分野もあり、養成事業が恒常的に必要かどうか、再検討する時期にさしかかっている。

三つには、研修終了後に能楽界に居残る率が極めて低い。いわばズブ

の素人から一人前の役者に育て上げるには、教え手の根気もさることながら、一人につき数千円もの経費を要する。しかも、幼少時の環境に能・狂言が存在せず、興味すらないまま研修に入り、ただ熱心に稽古するだけでは、いくら技芸に熟達しても本当の意味で役者たり得るか否かも定かでないうえ、第一級の師匠による指導は連日相当程度厳しいから、途中落伍者も極めて多く、ことに三役は家柄よりも腕前によるため、修了後も舞台上に恵まれるとは限らない。事実、研修生出身者で卓越した芸やスター的要素をもって傑出して持て囃される者は、今のところ見当たらないのが現状でもある。

こうした諸問題を抱えつつ、早急な見直しが迫られているのが、国立能楽堂の研修制度の実態である。今後はある種の融通を利かせて研修制度を立て直す必要がある。ジャンル均等ではなく、殊に必要とされる分野に随時研修生を募集することが一案。例えば、ワキ方の中で東京に本拠を置く下懸宝生流は、きわめて上質の後進を育て続けてきた。ただし、これは国立能楽堂の研修制度発足以前からのことで、当代家元の宝生閑、その父・弥一などが、学生の弟子を玄人に仕立てるなど地道に後継者を育て続けた、いわば流儀の家風によるものである。ワキ方で言えば、すでに下懸宝生流は手が揃っているのである。それに対して、大阪に本拠を置く福王流、名古屋に家元のある高安流、ことに後者の後進についてはまことに寥々たるありさまであるから、今後はこうした部分に目を注いでゆく必要がある。囃子方も同様で、現在は小鼓に人を得ない。しかも、そこそこの打ち手ではなく、ここぞという一番に安心して大曲を任せられる小鼓方が少ないのが困る。小鼓の場合、「翁」では一つの舞台上に三人の打ち手が必要であることを理由に、養成研修にも当初から力を入れていたが、今後は多数の脇鼓よりぜひとも少数の「名手」

を生み出さなければならぬ。そうなるのであれば、公的機関の容喙できぬ藝の蘊奥に関わることともなる。

国立能楽堂の研修・養成事業は、広く江湖から人材を募り、潜在的要員の裾野を広げるまでにはできない。が、役者は、殊に能・狂言のように精密克明な技藝を要する分野においては、最後は質が問われるばかりである。その質の面までどれほど寄与することが出来るか、難しい問題である。

### おわりに

その他、国立能楽堂の現状については述べるべき点は多々あるのだが、ここでは最も大切な以上の二点について触れるに留めた。和泉元弥の虚名は消え、野村萬斎の人氣は留まるどころを知らぬなど、表面的話題には事欠かぬ現在も、能・狂言についてはこれほどのことすら語られることは少ない。マスの共有物としてどれほど生き延びて行けるか否かも含め、今後の十年間に国立能楽堂が能楽界全体に寄与するところは極めて大きいと言わざるを得ない。

わたくしたちはその行方を静観するのではなく、さまざまに言挙げしつつ、多角的に見直してゆくことが是非とも必要なのである。