

問田語録から

主宰者 平戸 仁英

(以前に「謡い・仕舞覚書帳」に投稿されたもの再編してみました。)

～ 先輩の語録 ～

振り返ってみると、永い間の会社勤めのなかで、良い上司、即ち人格、識見に優れた先輩にはあまり恵まれなかったように思いますが、反面、謡・仕舞の世界では、多くの素晴らしい先輩に恵まれ、可愛がられると同時に、計り知れない有形（有言）、無形（無言）の指導を受けました。

思うに、自分の今日の謡いは大雑把に言って、師匠から受け継いだものと、先輩から頂戴したものがおよそ半々であるように思います。（勿論、自分自身の努力が比重としては最大で或ることは間違いありませんが、このことは捨象しての話です）

稽古とは、古きを学ぶと言う意味ですが、謡いについても然り。他人様の謡いを聞いて学ぶことが実に大切かを今更ながら痛感します。ついでながら言わせて貰えば、下手な謡いでも、反面教師になりますから、稽古場でおしゃべりに余念のない人に限って上達が遅いのは理の当然です。

現在も教えて頂いている先輩は数多いのですが、故人となられた方で特に有り難く思っているのは問田俊昭氏です。高輪の御自宅にしばしば招いて下さり、共に謡わせて頂く機会を与えられました。或る時、自分のしゃべったことを、友人がワープロで纏めて小冊子にしてくれたので貴方に差し上げますと仰って一冊の本を下さいました。題名は「味のある謡」です。

何年かの間、この冊子は私の蔵書の中に紛れ込んでいて行方不明になっていましたが、先般ふとしたきっかけで再発見しました。改めて読み直してみると、殆ど同感することばかりでした。今後何回かに分けて、これを紹介してみたいと思っております。

～ 問田語録(1) 味のある謡 ～

前回ご紹介した故・問田俊昭氏の語録集から適宜抜粋してご紹介します。

『素人が謡を楽しむのには二様あるように思う。一つは、何でもかんでも節さえ謡えればよいというのであって、節を覚えることと、それをどうかして上手く謡いたいものだと言うことのみ、楽しみを見出している人である。実は、それでは何時までたっても節は上達しないのであるが、当人には、恐らくそれが無情の快樂なのであろう。』

今一つは、謡いを通してその曲に描かれた情趣を楽しむタイプである。これにも二様ある。独りよがりな謡いを謡って、いかにも情趣を表現したかなんぞのように楽しんでいるタイプの人と、本当に真面目に謡の情趣を探求し、自分の感性を高めると共に技術もそれを表現できることを目標に練磨していくところに、謡いの醍醐味を見出すタイプの人とがある。

むろん、いくら目標が高遠であっても、自分の技量が一足飛びに曲趣の表現というところまで行くものではないが、節が相当に分かってきた暁には、そうした高いところに着眼して精進しなくては謡を始めた甲斐が無いと言うべきであろう。もう何十年も謡っていると言うのに、何番目物の謡を謡っても、みな同じように聞こえると言う人達を、謡い仲間にも少なからず見受ける。これはやはり、前述の心がけの違いではないだろうか。

また、節などは正確に謡っているのに、聞いていると面白味が無いとか、退屈だとか、少しも感動が伝わってこない謡にもおめにかかることがしばしばである。折角縁あってこの道を趣味とした以上、単に声が良くて正確な謡いであると言うだけでなく、聞く人に何らかの感動を与え得るような、味わい深い謡いを謡いたいものです。』

(平戸注：問田さんのお説は全くその通りですが、節も声も未熟なのに情趣を追い求めると謡に

品がなくなります。私が情趣のことを気にし出したのは謡歴 20 年を過ぎてからのことでした。)

～ 問田語録(2) 素謡について ～

『我々が、日頃、謡と称して謡っているのは、能から切り離された「素謡」であり、これには、謡の本来性を生かす面で、能の謡にはない独自の長所を持っているから、能とは別個な芸術性として、独立の観賞価値があると言ってよい。

即ち、素謡は能の「型」からも、「囃子」からも解放された、自由の天地（自由と言っても、勝手気ままと言う意味ではないが）、他との協調を考えなくてもよいから、謡の最大の魅力とも言えるべき音楽的滋味、文章の情感の表現と言ったことが、思う存分に謡える訳である。

このことは、声調とか、節扱いといったものについても言えるが、最も大きいのは、文章の音楽という特色を発揮するために、「間」の運用が囃子謡よりも遥かに自由なことである。

このように、素謡は能とは別個の存在だと考えてよいが、その表現の内容は能と全く同一物であって、能から離れた素謡独自の解釈とか演出とかはあり得ない。能そのものの内容がそっくりそっくりそのまま謡生一本で表現されるのである。つまり、謡を聞いただけで、能の舞台が眼前に髣髴と浮かんでくるような謡でなければ、芸術としての価値もないと言われても仕方が無い。これが出来たときに味のある謡となる。』

(平戸注：私も謡を初めた当時、師匠から言われたのは、素謡は能謡乃至は囃子謡とは別個のものであるから、能の謡を聞いて、その真似をしてはいけないと教えられました。能謡は、シテやワキの演技や、音楽を分担する囃子に助けられますが、一方の素謡には、これらの助けが無いだけに、間を始め、声調、声量などの面で能謡よりも表現に工夫を要するように思います。)

～ 問田語録(3) 味わい深い謡の要素 ～

『謡の表現の拠り所というか、着眼点は何であろうか。これには、タテとヨコの両方面に目安ともなるべきものがある。先ず、ヨコの目安とは、何の曲にも共通する次第・道行以下の各小段を言うのである。タテの目安とは、その曲に特有の曲趣を判定すべき、シテの面とか装束とか舞の種類をさすのである。このタテとヨコの両方面から考えて、その曲全体の謡い方が決まってくると思う。

その表現の手段としては、次の六つの要素が考えられる。

1. 調子、即ち謡う高さ。これは演者のカンによる。(色々な条件の総合)
2. 速度、即ちテンポ、運び(曲の位、役の位の取り方による)
3. 乗り、即ち音楽的リズム。動(躍動感)と静(平静感)
4. 声調、即ち声の色合い。望憶と祝言、音楽的滋味を湛えた声
5. 節扱い、即ち音の上げ下げ+微妙なあアヤ(美化作用)
6. 表情、即ち内面の心持だけで止める場合と、形の上で表す場合とある。

メリハリ、言葉には芝居心、詩心が伴わなくては。

以上の他に忘れてはならないものとして、演者の芸心そのものがある。どれほど巧みに技術を運用してみても、根本に芸心が欠けていては死物も同様であろう。』

(平戸注：少し理屈っぽいけど、仰る通りと感服します。但し、芝居心、芸心が先走って、ぎとぎとした謡になってはいけません。もっとも、実際の間田先輩の謡は全く「けれんみ」のない、品のある謡でした。)

～ 問田語録(4) 声 ～

『全て音楽は声の基本であって、声の如何がその音楽の特色を語ると言ってもよい。洋楽には

洋楽の声があり、長唄には長唄の声があり、謡には謡の声がある。

世間では謡の声と言え、ただ堂々と立派なものぐらいにしか思われていないが、決してそんな単純なものではない。堂々と聞こえるのは、声のケレン味を忌み、虚飾を去って人間自然の声を、率直・質朴に養い、育てたからである。

そうした純情素朴な中に、柔かな感触もあれば、得も言われぬ寂びもあるが雅致もある、というのが眞の謡の声である。従って徒に立派だけの声も良くなければ、流麗だが味もそっけもない声も面白くない。

玄人の謡でも素人聞きの良い美声よりは、声に深い含蓄があり得も言われぬ音曲的滋味を湛えた声の方が数段優れているという話をよく耳にする。美声必ずしも誇るに足らず、難声必ずしも悲観するに当らずというところか。』

(平戸注：いささかレトリック過多の感がありますが、要は、聞いて感動する謡いに良い声、悪い声はないと言 うことでしょう。その通りだと思います。ついでながら、私にとって謡の声の基本とは「気」であります。)

～ 問田語録(5) 調子と速度 ～

『「調子」でいうと、老人は低く、若い女などは調子を高く、などと一概に決めてかかっていると、三番目物の若い女のシテなどでは、調子を高く取ると位も確り取れないし、幽玄の情緒も出にくい。むしろ調子を抑えて謡わないと味のある謡にはならない。

「速度」でいうと、「井筒」などには「閑カニ」と注釈があるので、無闇にダラダラと謡う人がいる。この「閑カニ」は、心持を閑雅静寂にという意味であって、決してテンポを弛緩させることではない筈です。また、後場の初同等など、三番目物の情緒を失わない範囲においてスラリと動的に謡うべきであって、前場の初同のもの静かなのとは、まるで謡口が違わなくてはならない。

また、居グセと舞グセの違いも運びで差をつけるべきである。

「野宮」も「井筒」はどちらも。大小序の舞ものであり、また恋の曲であるが、どう謡い分けたらよいかという、野宮の方を井筒よりも一層テンポを静かに調子を抑える、つまり曲の位が重いと言うことである。』

(平戸注：私も井筒より野宮の方を高い位と心得て謡いますが、それは、シテが紀の有常の娘と六条の御息所という身分の差として判断しているからです。また、両曲とも居グセですが、筆者のいう「運びに差をつけて」と言うよりは、舞グセは舞の形に合わせて緩急・強弱を付けて謡うことから、舞の経験の有無がものを言うことになります。)

～ 問田語録(6) 乗り ～

三点目の「乗り」であるが、例えば戦闘とか狂乱とかいったところならば、リズムに乗って気分を表現しなくてはならない。幽玄枯淡といった情緒を味わってもらうには、拍子の形態に捉われずに、文章本位に文字を離合しなければならない。

拍子の有無という運用の相違、それが色々に織り交じって、微妙複雑な「間」の変化を生じるのが謡の難しさであり、また絶大な興味でもあって、味のある謡が生まれてくる所以でもありましょう。

(平戸注：感情表現は、拍子不合の謡は容易ですが、拍子合になると、リズムの制約があるために、一層難しくなります。問田さんは、「間」を微妙に変化させると言っていますが、～この意味するところは、平易に言えば、間を伸ばしたら、次は間を縮めて間尺に合わせることを意味しています～、この他に、声の強弱、気合とか、内に込めるなどの発声技法を駆使することによって単調な乗りの「間」を超越していくことになります。なお、拍子合の謡といっても、大ノリ、平ノリ、修羅ノリで謡は自ずから変えなくてはならないことは勿論です。)

～ 問田語録(7) 声調 ～

謡は他の音曲に比べると節の変化が賑やかなものではないので、一般の人には非常に物足りなく感ぜられるのである。しかし、良く聞くと、一音一音に極めて繊細な旋律の変化が宿っている。

これは鈍感な耳にはそのままパスされるが、日本人的な、感覚の鋭い耳には、何ともいえぬ音曲的滋味として受け入れられるのである。その一音一音の旋律こそは、雅致とか寂とかいった幽玄の味で会って、芸術的感覚を会得した声のみが奏で得る微妙繊細なアヤである。くどいようだが、どんな美声でもこの感覚を捉えない謡は、ただ綺麗に聞こえるだけである。

謡が綺麗だと言うだけでは、もっと旋律の豊富な長唄や、表現力の強い義太夫におよばないだろう。或いはセンチメンタルな歌謡曲よりも詰まらないかも知れない。

世阿弥は声に「望憶」と「祝言」の二種があると言うが、謡本来の声には変わりはないのだから、これは声調の変化、即ち声の色合いの違いを指していると思う。複雑な陰影を盛るか盛らないかの相違と解釈すればよいであろう。ともかく、「味のある謡」の要素として、この声の色合いは真に重要であると思う。

艶、色気は三番目物の若い女性だけではない。「卒塔婆小町」の百歳の姥にも、枯れたそれなりの色気というものが、その声調、謡い口から、聞く者にそれを感じさせるようであれば、「味のある謡」とは言い難い。逆に謡本に「抑へて」と或る場合、声の高さを抑えるという意味よりも。音吐朗々とやらずに、艶を抑えるという意味合いのものもある。

それから発声についてであるが、発声はその始めと終わりに特に注意したい。これを書道でいえば、筆が紙に触れる瞬間と離れる瞬間に当たる。一句の終わりの一、二字を力を抜くのではなく、力を内に込めたまま静かに細めるといった技巧で、艶とか色気を感じさせる謡がある筈だ。結局のところ、この息づかいというのが一番難しく、上手下手の分かれ目であり、即ち「味の有る無し」になるのではないかと。

(平戸注：問田氏のお説の通り、「声調」は極めて大切な謡の要素ですが、謡う時の節度が大切であって、謡い込んでいない人が声調に拘り過ぎると、芝居がかったり、弱々しくなったりするので要注意。「能は力なり」を信条とする私としては、謡の要諦は「声調」よりも「気迫」が優先すると考えています。)

～ 問田語録(8) 筋扱い・その1 ～

- ① イロ、二字グリ（二段グリ）、ハネバリなど時代の変化と共にだんだん謡わなくなったように思われる。二十四世左近師のレコードなどを聞いてみると、なるほど「イロキチガイ」と陰口を叩かれた通り、片っぱしからイロを謡っている。ハネバリも一名左近節と言われていたと聞くが、これは二字グリと共に、要所要所に出てくると、これはこれで中々味があるように思われ、今後とも是非残して謡い継ぎたい節ではないかと思う。
- ② ナビキについては、剛吟にはなく、柔吟の中や下にもなくて、柔吟の「上」と「崩シ」には必ずナビキが入る。いや、入らねばならないと厳しく教えられてきたものだが、最近プロ、アマを問わず、このナビキがない謡をよく耳にする。しかし、特に「崩シ」のナビキの入らぬ謡は如何なものか。例えば『砧』の「ほろほろはらはらといづれ砧の音やらん」の終わりの崩シにナビキが入らなかつたら、また『遊行柳』の「暮れに数ある・杳の音」に、或いは『熊野』の文の段の終り、「涙ながらに書き留む」などの崩シにナビキが明瞭に入ってきて、始めて味のある謡になるのではないのでしょうか。
- ③ 本ユリの謡い方について触れると、先ず、三番目物の「本ユリ」は静かにゆったりと謡う。特に、囃子が「打掛」で始まるクリの「本ユリ」は素謡でも特に確りと、やや大きめに謡う。『井筒』など。初番目ものでも『高砂』など、クリが打掛から始まるので確りと。『小鍛冶』

は五番目ものだが略初番に来ることもあり、その時は打掛のクリとなるので、本ユリは確りと。また、二番目もののクリは滝のごとくサラッと謡うが、「本ユリ」は始めの三つ引はその勢いそのままサラリと謡い、段々に緩める。

こうしたことを弁えて謡っているのと、そうでない謡を聞くのとでは、感心度が違ってくる。(平戸注：50年前の謡には、確かにイロが氾濫していましたが、今はその頃に比べると随分少なくなっています。しかし、イロは謡の情感を深めたり雰囲気醸し出すのに必要な場合がかなりあります。前者の例で言えば、柔吟のマワシ下げのとき、後者の例では、柔吟で謡う道行や待謡の最後から2行手前のイロは必須といえます。)

～ 問田語録(9) 筋扱い・その2 「一字クリ」 ～

- ④ これは大抵大ノリにあるが、よく間違えやすいので注意を要する。柔吟の場合、クルを「入り」のように突き上げ。次の「落ゴマ」で上音に復する。

例：「東北」九丁裏七行目「恋しき涙を遠近人に」

剛吟の場合、その一字だけで「クリ+入り」即ちクッタ後、音尾をハネ上げる如く謡う。

例：「賀茂」の終わりごろに3箇所あり。その他「松山鏡」、「春栄」、「春日龍神」、「白鬚」、「忠信」などにある。

これらは皆「大ノリ」のところにあるが、「安達原」の九丁裏四行目のところだけは「拍子不合」の場所である。

(平戸注：一字クリは、上記の如く、東北、賀茂、安達原などポピュラーな本で出てくるにもかかわらず、よく間違えて謡われています。改めて「一字クリ」と「クリ入り」の違いを聞き分けてみると良いでしょう。)

～ 問田語録(10) 筋扱い・その3 ～

- ⑤ 「入り」

柔吟の場合、上音の「入り」は二音階(クリまで)、中音での「入り」は三音階(クリ音まで)、下音での「入り」は一音階(中音まで)上げるのが基本。

なお、「クル」の次にある「入り」に限って上音に戻す記号です。

剛吟の「入り」は、上・中・下音とも一音階上昇。と言っても力をこめて音尾をハネ上げるのみですが。

また、上音「入り」を大きく謡う場合は、音頭(おとがしら)をクリ同様に突っ込んで謡う。

「船弁慶」の十三丁表六行目、「平の知盛・・」など。これもちょいちょい出てくるが見過ぎす人が多いので注意して下さい。

(平戸注：私の考えでは、「入り」は節として捕らえるよりも、「えいっ！」という意気込みとして理解して謡った方が、結果的には正しい謡いになるように思われます。もうひとつ大切なことは、せり上げるときに、生み字で上げることです。)

～ 問田語録(11) 筋扱い・その4 ～

- ⑥ 「クル・入り」

節の下にある下げゴマ(平戸注：クリのついた言葉の次にくる語)の突っ込みが足りない人が多い。「松風」キリ「閑路の鳥も声々に」など。

なお、「クル」の謡い方で敢えてわざと、クラない謡い方というものもある。

「内へトリ閑カニ」の注がある場合、「西行櫻」上歌「恥ずかしや老木の」のところ。それから、閑カニ、しかも重く謡うときで、「求塚」の「火の柱と抱くぞとよ」のところ。

他の流派では、これらとは逆にハッキリと二次グリに謡うこともある。

(平戸注：問田さんの言われる下げゴマ(ゴマ点が右下に傾いている)は、謡うときに、もっと注意して頂きたい。すべてに当てはまるわけではありませんが、下げゴマの語は生み字を出すことが多い。特に「入り」の次のゴマは、前にクリがあるとないとに拘わらず、必ず生み字を出さなくてはならない。逆に言えば、クリ入りの次であってもゴマが右下がりになっていないときは、生み字を出しません。謡曲では、音階の変化や、節の付いたところでは、必ず、大きく出すか、小さく出すかは別として、生み字を出すことになっているが、そのことに無神経な人が余りにも多い。プロに付いたことのある人までもが、生み字をないがしろにしている場合がありますが、残念なことです。)

～ 問田語録(12) 節扱い・その5 ～

⑦「クル・入り廻し」

「クル・入り廻し」の「入り廻し」のところに「小」が付いている場合の謡い方。山を低く、むしろ上げずに小さく突っ込みをハッキリと強く謡う。「善知鳥」のキリなどに多い。「罪人を」、「眼をつかんで」、「鴛鴦を殺しし」など。

(平戸注：「クル・入り廻し」の「入り廻し」だけでなく「廻し」のところにも「小」がつくときは要注意。修羅ノリのときに限って、問田先輩の言われるように小さく、強く謡います。剛吟、柔吟ともに。枚挙に暇ありませんが、剛吟の例で言えば、「清経」のキリ、「さて、修羅道に、おちこちの・・・」とか、「敦盛」のキリ、「二打ち、三打ちは・・・」など枚挙に暇がありません。)

～ 問田語録(13) 節扱い・その6 ～

⑧剛吟の「廻し」

剛吟の「廻し」についてであるが、前半をスリ浮いて後半で元の音に戻すわけだが、廻しの場合でもやはり気合で浮くべきものであって、突端まで声で上げようとするのは、幼稚であり、未熟であり、また、本当のスリ浮きになっていない。たまに見受ける誤りです。

⑨剛吟の二字落とし

剛吟の二字落としが続いている場合は、同じ節扱いをせず、どちらか一方の一字目を生字を消して、差をつけたいもの。

⑩柔吟サシ調から地渡し

柔吟サシ調から地渡しでの「中落シ」は特に確りと抑えて下げる。剛吟の「下げスエル」に相当。例として「羽衣」の「力及ばずせん方も 涙の露の玉鬢」。

(平戸注：⑧の「廻し」もそうですが、大きな節を謡う時は、声を均一の力でなく、真中を緩める(力を抜く)と良いのです。毛筆で太い「一」の字を書くつもりで・・・⑨も毛筆で「しんにゅう」を書く要領で、力に緩急をつけると良いのではないかと。)

～ 問田語録(14) 節扱い・その7 ～

⑪サシの本バリ

サシの本バリ(普通の上音)については、色々議論のあるところだが、私としては結論として次のように理解している。

先ず原則は、一度中音になった後に出てくる「ハル」は「サシ上」ではなく、「普通の上」即ち「本バリ」である。大抵、中に落ちた後に二字か三字目に「ハル」、又は一字の「入り」が来るから本バリであることは問題ないが、「中落シ」の後でも一句全体又は一句の大部分を、

上音で謡い出すような形は、再びサシ上音に戻る。

例えば「百萬」のクセ前「憂き年月を送りしに」、「松風」の物着後「あれは松にてこそ候へ」。「三井寺」後シテ「鳩照る比叡の」、「上見ぬ鷺の」、「今日の前に」「所からさえ」など。

ところが「中落シ」でなく「中ノウキ」に落ちた後の「ハル」は「サシ上」である。

例えば、「善知鳥」の「木曾の麻衣の袖を解きて」、「松虫」の「阿部の市人慣れ慣れて」、「楊貴妃」の「その初秋の七日の夜」など、これらは皆な「中ノウキ」の後である。

この他にも。ときには「サシ上」か「本バリ」か、疑わしいような形があったり、また当然「サシ上」と思われるものが「本バリ」だったりする。例として、「玉鬘」のクセ前の「心づくしの木の間の月」。これは一旦「中落トシ」になった後のハルだから「本バリ」即ち「上のウキ」まで上げて「下ゲ」は「本落トシ」。

もう一つ「女郎花」二枚表四行目「色を飾り露を含みて虫の音までも」の「て」の「入り廻シ」が「本バリ」、廻しの後が「中落シ」「中ノウキ」、次句の「虫の音」までは「本バリ」に。

こうしたややこしい節も正確に謡ってこそ、聞く耳のある人は納得するでしょう。

(平戸注：本稿の部分は、至極理に適っていることで、謡いの理屈を勉強した人はよく理解できる筈ですが、多くの玄人はそこまで教えないから、大抵の人は耳で覚えているところです。それも、いい加減に覚えている人も多い筈。特に「善知鳥」、「松虫」、「楊貴妃」、「玉鬘」、「女郎花」の節廻しは、難しくもあり、大切などころでもあるので、きちんと習得しておきたいところです。)

～ 問田語録(15) 鼻濁音、無声音、連声(れんじょう) ～

ついでに触れておくが、特に九州方面出身の人が苦手とする鼻濁音。それに、私のように関西出身者が東京へ来て面食らったのが無声音、これには全く泣かされました。

二十四世左近師も京都から上京して始めのうちは無声音は全然なかったが、晩年やかましくこの発音を強調されたと聞きます。杜若、生田、美しき・・・など、これは東京の山手コトバで、日本語の標準で一番美しく聞こえるからだと言うことらしい。ところが、一定の法則を覚えるまでが大変。

半分ノイローゼになりながら、やっとマスターしたかと思えば、今度は、君のは消し過ぎるとの師匠のご注意。ゆっくり、しっかり謡うところとか、消し過ぎると意味が分からなくなるような個所では、法則通り消しても駄目。法則外の法則か。

連声について。観音(かんのん)、御命(おんにのち)、御童(おんならわ)。「井筒」の「この寺の本願在原の業平」はナリワラ。これは続けた場合で、若し本願で息継ぎして切ったら、ナリワラでなくアリワラだろう。

(平戸注：私が、最初に鼻濁音を教えられたのは、「げにげに・・・」のところでした。つまり、最初の「げ」は濁音で、二度目の「げ」は鼻濁音です。両方とも濁音だと「げじげじ」を思い出させます。無声音については、必要ではあっても、あまり神経質になってもいけないように思います。ほどほどが良いのではないかと。これらのことは、まだまだ書きたいので、雑感として稿を別に起こします。

～ 問田語録(16) 表情・その一 ～

表情は一言一句ことごとくに無ければならないが、これを内面の心持ちにだけ止める場合と形の上に表す場合とがある。形に表すにしても、程度の差もあれば、表現の方法もいろいろと違う。表情の濃淡といったところか。

殊に、コトバは節がないのだから、表情一つで生きていってよい。平たく言えば芝居心といったものが必要である。

また、謡いのコトバは芝居とは違って、言うのではなくて、謡うのである。言葉のメリ・ハリや運びは芝居と同じ粋（いき）、つまり洗練された話術のコツが土台となっていないと行かない。

初心の頃は、コトバのところになるとやれやれ、それが段々稽古が進んでくると、コトバの方が余計難しいと分かってくる。

（平戸注：詞（問田さんは「コトバ」と表現したが・・・）は、目で見ると「謡」よりも単純ですが、高低、強弱のある他に、謡いならば音階が限られているが、詞の方は無数の音階があると言ってよく、それだけに技巧が必要になります。また、謡う人の性格をも表すようです。油断出来ません。）

～ 問田語録 (17) 表情・その二 ～

節どころでも表情は大切であるが、コトバと違って音楽的な節が付いているし、文句も情緒的なものが多く、韻文的であるから表情も出しやすい。技巧にも訴えやすい。

「井筒」の初回「草、茫々として露・深々と」、同キリの「業平の・面影」、「寺の鐘も・ほのぼのと」など。息を切らないで声だけをポット切る、いわゆる、「切り切ラズ」の扱いをする。

それは、一瞬「間」をおいて、次の文句を内に込めるとか、メラスとかして心持ちをしみじみと表情づけるのである。

その他、ある文句をズカリと気をかけて出るとか、反対に文句の頭の音を込めるとか、メラスとかいう手段もしばしば用いられる。

また、「半ユリ」などの扱い方の技巧として、例えば「俊寛」のクドキ前「しずみ果てなん事は如何に」など、節の構成があまりハッキリしない程度に、上げ下げも僅かにして「イーイーイー、イーイーイー」とやると、如何にも悲嘆のどん底に突き落とされて呻いているような感じが出るはず。「草子洗小町」のクドキ前「恨めしやな」の半ユリも同様。

（平戸注：私の考えでは、謡い上達の道筋の順序は、発声、音程、節廻し、声色（声調）、声の強弱、そして「間」などなどであって、「表情」はこれらが一通りの水準に達したものと自他共に認められる段階になってから、その工夫に取りかかればよいものです。苦勞をし、紆余曲折も経ないで「表情」に気を取られ過ぎると謡いが墮落します。）

～ 問田語録 (18) 表情・その三 ～

コントラスト（対象の妙）も表情の大切な要素。

絵画や写真は光と影がポイント。シテとワキについても、三番目物など、ワキまでが優しく謡ったのでは駄目。勿論荒々しさまで行ってしまったらダメ。少なくとも女のシテを女らしく見せるための対象的な力強さ、男らしさが肝要であろう。

一人の役の謡うところでも、コントラストは大事。強調すべき所と、サラリと謡う所、高く謡うべき所と低く謡う所、感情を込めて謡うべき所と淡々謡う所、早く謡うべき所とゆったり謡う所など、明らかに差をつけてこそ初めて謡いは生きてくるし、味も出る。

そしてコントラストのコツであるが、強調する直前は、やや弱くという具合に、光のそばには影をおくことではなからうか。

（平戸注：正確に、しかも良い声で謡っても、何となく平板で、印象の薄い謡いをよく聴くことがあります。これは問田さんの言う所の表情が無いからです。謡いは節も詞も正確に謡うことが基本ですが、それが出来るようになったら、次は、強弱、緩急、高低などの要素を加減しながら謡いに織り込むことが課題になります。）

～ 問田語録 (19) 表情・その四 ～

「安達原」の中入り前、ここは後場の伏線として、余り感情を入れ過ぎて露骨にならぬよう、一抹の妖気を漂わす程度を良しとする。ここの個所に「ご覧じ候な」というセリフが3カ所続けて出てくるが、これを三つとも大きく力を入れて謡う人をよく見かける。これなど、最初の「な」を一番確りと、次はやや前より軽めに、三つ目は一番軽くといった具合に、バランスを摂ってこそ、謡いに味が出てくるというもの。

また、執心物の謡い口は、よく「汚く謡う」などと言われているが、これはどういう謡い方を指すのか。これは決して粗雑で乱暴な謡い方をするとの意味ではなくて、声調とか節扱いの加減で、地味に陰気に且つ綺麗に聞こえぬように謡うことだそう。要するに三番目物とは対照的な謡い口と思えば良かろう。これも表情の一つ。

それから、クドキの謡い方。一句の初めの3音ほどを、込めてシットリと、中ほどはスラリと運び、末尾の3字ほどは再びシットリと扱い、あまり引かないで余韻でとめる。しかし、「葵上」などは恨みを含んでいるため、やや強めにとめる。

女武者の「巴」はコトバの「ヒラキ」を男の如くに強めに。男との区別は「調子を高めにハツテ謡うことにより女となる」と師伝あり。序に子方の謡い方は、高くサラリと、「ヒラキ」は必ず切り、「イロ」、「モチ」は謡わない。緩めたりしないで。どこまでもシンプルに、ハキハキ、キビキビと謡う。しかし、子供らしい声がらを作ったりしてはならない。

(平戸注：全て問田さんの解説通りで、是非、読者には心に留めておいて頂きたいと思いますが、敢えて、付言すればクドキの謡い方。クドキは、述懐であって、相手がいても、相手に向かって訴えかけるのではなくて、どちらかと言うと、独りごと、それも愚痴やぼやきが多い。だから、中音で始まる謡いですが、これが高めに出来てしまわないように、低めに、静かに、おもむろに謡い出し、途中で必ず出てくる、「入り」や「振り浮きとハリ浮き」のところでは、強引にならないように心がけ、綺麗に、時には悲痛に謡うことに努めては如何かと思います。)

～ 問田語録 (20) 表情・その五 ～

「手強ク・確カリ」と「ドッシリ」とは謡い方でどう違うか。「手強ク」はキビキビと力強く、「鶴飼」の後シテ閻魔大王、「野守」の後シテ鬼神、「熊坂」の後シテ熊坂長範など。「ドッシリ」は「鞍馬天狗」の後シテの如く、所謂大きく、どっしりと。

「上の句」と「下の句」の使い分けについて。今更言うまでもないが「上の句」には本来「モチ」があるのだから、それだけのユトリを全体に持たせる。「下の句」には「モチ」がないから仮名を詰めて運ぶのだが、その程度如何が難しい。例えば「クセ」など。上の句と下の句の対象を利かすと、謡いがダレない。

「カカル」の謡い方も、上の句シッカリ、下の句はサラサラと、しかし節はたつぷりと謡う。しかし、静かな「初同」とか、シテの出の「下歌・上歌」などは、下の句の運びを手控えた方が静寂な趣が出て良いように思う。

(平戸注：今回のようなコメントは、玄人は素人に絶対教えない。と言うよりはプロは修行を始めたときから、身体で覚えて、理屈で覚えるような指導を受けていないから、体得はしていても説明は出来ないものなのです。その意味で、今回は、とても貴重な一節です。)

～ 問田語録 (21) 表情・その六 ～

「運び」について。これは前の「速度」のところで取り上げることかも知れないが、ここで言う「運び」は表情に関係が深い事柄だと思うので。

例えば「熊野」のロングの一句「かーはらおーもてをーすぎゆけばー」と「モチ」合いがあつて八拍子になるのだが、それを実際は(注：素謡では)、「かはら、おもて、を、すぎ、ゆけば」

というふうに謡う。物の名や動詞などは分けずに詰めて謡い。助動詞「て・に・を・は」をゆるめて謡うことになっている。

だから、「河原、面、を、過ぎ行けば」となる。これを更に詳述すると、一語であっても、三字以上のものは、その間に軽微の「モチ」が入る。「かは、ら、おも、て、を、すぎ、ゆけ、ば」という形になる。

即ち、詰めるというのは、二字のことで、三字以上をひとまとめに詰めると大ノリの「走り」みたいになってしまう。この二字を詰めるのが単調を破る根本となる。

しかし、この法をわざとらしくゴツゴツやっては聞き辛いもので、その辺の注意が必要。これは、ある親しい謡い仲間から教わったもので、味のある謡を謡うためには、非常に大事な心得であると思う。

(平戸注：謡曲(素謡)の、面白いと言うか、奥深いところは、謡いの節、即ち、拍子不合なら、一声、サシ、クリ、カカルなど、拍子合なら、上・下歌、クセ、ロンギなどのそれぞれで、謡いぶりが異なることで、これは端的に言えば、問田さんの言う「運び」(私流に言えば「リズム」)の違いでもあります。特に、引き合いに出されている「ロンギ」については、運び(リズム)を意識することが大切で、私はロンギを謡うときは、必ず大小の鼓を意識しながら謡っています。)

～ 問田語録 (22) 表情・その七 ～

表情の最後に「隅田川」の語りについて、名人の宝生新がこんなことを言っている。

「大曲の位を忘れず、また一方、渡し守という身分を念頭において、その程を旨くつけることが難関、話の中身は悲しいもの、哀れなものだが、語り手の船頭にはそれ程の関心事ではない。

どちらかと言うと淡々とした気持ちだ。ワキは感傷に過ぎてはいけない。梅若丸が自分の子供でもあるかのように語るのは、行き過ぎも甚だしい」と。さすが名人。

以上、表現の手段としての七つの要素を考えてみたが、「味のある謡」を謡うのはなかなか大変です。

(平戸注：「語」は、どの曲でも難しいものですが、中でも、隅田川のワキは格別の技量を必要とします。問田さんは、一つのヒントを呈示されていますが、彼が「身分を念頭において」と言っていることの別の意味として、わきまえておくべきことは、船頭と言っても、地位のかなり高いことを意識して謡うことです。国境を渡す責任者でありますし、多分、警察権も合わせ持っていたことでしょう。)

～ 問田語録 (23) 味のある謡 ～

次にタテの目安として、その曲その曲の持っている特有の曲趣をどのように判定し、解釈して謡っていくかが「味のある謡」につながるもう一つの基本だと思うので、これについて考えてみたい。

曲趣解釈の着眼点としては、何をおいても先ずシテがいかなる人物かと言うことと、それが何事を演ぜんとするのか、ということを見極めてかからなければならない。

それにはシテが如何なる面をつけ、どんな装束で、如何なる舞を舞うかを知ることである。更には出の囃子の種別とか、太鼓の有無とか、造り物の如何とか、素謡は能の縮図のようなものだから、能に関するそうした諸々の事柄を曲ごとに見極めて、初めて曲趣の解釈が成り立つ。

そして、神男女狂鬼の類別、特に四番目物の中には、遊興物、劇能、執心物、怨霊物などがあるがその中のどれか。五番目物にしても、遊楽物(菊慈童、融、山姥など)と怪異物(土蜘蛛、安達原、野守、鞍馬天狗など)のどちらに入るかといったこと。

舞にも純然たる舞踊の舞事(序の舞、中の舞、神楽など)には二十種ほどもある。

この他、所作によって、何らかの劇的な内容を盛り込んだ、所謂、働事（舞働、翔、イロエなど）がある。こうした舞の種別は曲趣を考える上での重要な要素である。

（平戸注：初心の頃、師匠（私の大伯父）から、一通り稽古を受けたあとで、「お前の今日の謡いぶりでは、察するに、ちゃんと謡本の解説を読んできていないだろう。大成版ほど懇切丁寧に、シテやワキの性格を始めとして、詞章の解説から、どんな面を使って、どんな衣装を付けるのかまで、解説している本は他にない。これを読んで、曲全体のことを頭に入れておくのとそうでないのでは、謡いが全くと言っていいくらい違ってくるものだ」と言われたことを覚えています。）

～ 問田語録 (24) 面 (おもて) と謡 ～

面を大きく分ければ、尉面・男面・女面・姥面・亡霊の面・怪異の面というふうになる。

その中の尉面だけとってみても、小尉（小牛尉）、朝倉尉、笑尉、三光尉、阿古父尉、皴尉、石王尉、悪尉などがあり、各々が皆品位も違えば、表情も異なる。

例えば最も上品で端正なのが小尉で、「高砂」、「老松」などで用いられる。また、阿古父尉は、品位は小尉には及ばないが、朝倉尉に比べれば高雅で温和な面であり、「雲林院」、「遊行柳」、「天鼓」などの前シテにとった様に。

尤も、劇能の武人や山伏などは直面（ひためん）である。

（平戸注：まさに問田さんの言われる通りです。初めての本の場合は必ず解説欄の最後のページに紹介されている記事を一読して、面がどのようなものかを承知しておきたいもの。特に、直面のシテ謡は、情緒的に謡わないで、きっぱりと、素朴に謡うこと。また、面とは関係がありませんが、女性のシテのときの衣装が紅入りか否かで謡い方が変わるので要注意です。）