

人はなぜ謡の稽古に熱中するのか —夏目漱石と能 再考～稽古の現象学Ⅳ—

玉 村 恭*

(令和2年8月31日受付；令和2年11月24日受理)

要 旨

文豪・夏目漱石はひところ、能の謡に熱中していた。創作活動の合間をぬって謡を習い、稽古に没頭した。明治・大正時代には、漱石と同じように謡に熱中する素人演奏家が多く現われた。彼ら謡曲家たちの能に対するスタンスは、しかし、やや特異なものである。彼らは熱心ではあったが、技能的には拙劣であり、そもそも技芸の上達を志向していない。また、有機的な鑑賞につなげようという意図もない。好んで謡会を催し、それに出演するが、稽古の成果を発表することが目的なのではない。謡曲家たちにとって〈稽古〉とは、知識や技能を身につけるためのものではなく、それ自体が喜びをもたらすものである。能楽堂で能を見ることさえも、稽古の一環である。そうした意味で、明治・大正期の謡曲家たちにとって能は、〈生活や社会〉に深く根差す営みだったのである。

KEY WORDS

能楽 *Noh Drama / Noh Theatre*, 伝統音楽 *Japanese Traditional Music*, 伝統芸能 / 古典芸能 *Japanese Traditional Performing Arts*, 謡 *Noh Chant*, 稽古 *Keiko / Training*, 夏目漱石 *Natsume Soseki*

はじめに

文豪・夏目漱石（1867-1916）が能と深い関わりを持っていたというのは、有名な話である。歴史上、数々の著名人が能と関わってきた。どんな関わりを持ったか、その関わりの深さはどのくらいであったかは人によって異なるが、中でも漱石は、相当に深く能と関わったうちの一人である。

まず、周囲がみな能に染まっていた。漱石の同時代の文学者たちは、能と関わった人物が多い。有名なのは、親友であり、俳句の先達でもあった正岡子規（1867-1902）である。子規の故郷・松山は、旧幕時代から能が盛んな土地であった。子規も幼少の頃から能の上演に親しみ、能に関する句を詠んでいるほか、新作能の創作も手がけている。同じく松山の出身で子規の弟子であった高浜虚子（1874-1959）も能に通じており、謡や囃子を習い、舞台にもたびたび出演した。後で取り上げる近代能楽史の功労者・池内信嘉は、虚子の兄である。また、漱石の門下生たちも能に入れ込んだ。特に英文学者の野上豊一郎（1883-1950）は、専門はイギリス演劇の研究であったが、自身も謡を習うなど能に親しみ、そこで得た知見を生かして能に関する比較文学的研究を行った。彼が遺した数々の著作が今日の能楽研究の基礎をなしているのは、研究者の間ではよく知られた事実である。

漱石自身も積極的に能と関わった。詳細は後で見るが、ある時期から能に関心を持ち始めた漱石は、友人らに誘われ、また自ら知人を誘い、能楽堂に足を運んだ。また、外国人に日本文化を紹介するため、彼らを能の公演に案内することもあった。さらに、見るだけではなく、自ら謡本を手にして声を出し、師匠（ワキ方宝生流・宝生新1870-1944）について謡の稽古に励んだ。上に書いた門下生たちの能とのつながりは、むしろ漱石の影響によるところも大きい。

漱石は、能の何に惹かれたのだろうか。漱石にとっての能のよさとはどのようなものであり、それは彼の人生においてどんな意味を持っていたのだろうか。

漱石にとって、能は生活の一部であった。これも後で詳しく見るが、彼は日常生活の中で能と接する時間を多く持った。諸事・雑事の合間を縫って、また時にはそれらを脇に措いて、日々の営みの中で能を実践した。彼にとって能は、まさに「音響そのものとして存在するとともに、〈自己のイメージや感情、生活や社会、伝統や文化など〉との関わりの中で、〔…〕意味あるものとして存在」（文部科学省2018b：11）していたのである。

能が生活において〈意味あるものとして存在〉するとは、どういうことだろうか。より具体的に、漱石が能に見出した〈意味〉とはどのようなものか。それを考えるのにヒントになるのが、漱石が自ら稽古に励んだという事実であ

る。彼にとって能は、観照の対象なのではない¹⁾。自らの体をもって働きかけ、そのことを通じて何らかの〈意味〉を受け取る、生きた対象である。また、漱石が実際に経験した稽古のありよう、彼が稽古を通じて〈学ぶ〉もの及び〈学ぶ〉仕方は、現代の我々から見てたいへん特徴的で、示唆に富むものである。西洋的・近代的なレッスンやトレーニングとは違うのはもちろん、伝統的な芸芸伝承ということで私たちが安直にイメージするものとも性格を異にする。

漱石と能というテーマは、これまでそれほど注目を集めてきたものではない。能楽の歴史を扱う本には漱石の名は登場せず、ウェブ上のコラムや読み物の類で、歴史の中の一コマとしてエピソード的に紹介されるとというのが標準的な形である²⁾。演奏家としてはプロではない、ということが大きいだろう。能楽界に大きな足跡を遺したわけでもない。しょせんは余技に過ぎないと言えばそれまでであるが、そうしたある種の〈常識的〉な見方が、〈稽古〉の持つ意味と可能性を汲み取る邪魔になっていないかどうか。

これまでに漱石と能との関わりに着目してなされた研究は、多くはないがいくつかある(栗林1951, 田代1982, 飯塚2009, 羽田2020)。それらの研究によって、漱石と能との具体的な接点——いつ・どういう経緯で謡を習い始めたか、いつ・誰と能を見に行ったか、いつ・どの曲を稽古したか等——は、かなりの程度明らかになっている。そうした成果を踏まえつつ、我々はさらに細部に分け入り、事象の肌理に目を向けよう。漱石が能にどのように取り組んでいたか、彼が行っていた謡の稽古とはどのようなものであったのか、一歩踏み込んで検討してみたい。そうすることで、能の芸能としての特質、能が〈伝統芸能〉たるゆえんが、新たな角度から明らかになってくるはずである。

まずは、漱石がその生涯の中で能との間に具体的にどんな接点を持ったのか、上記先行研究に拠りつつ、概観することから議論を始めよう。

1. 漱石の生涯と能の接点

漱石の能との関わりは、大きく四期に分けられる。熊本で高校教師をしながら謡をかじった時期(明治29~33年)、英国留学から帰国し宝生新に習い始めるまでの時期(明治36~40年)、宝生新の指導のもと謡の稽古に熱心に取り組んだ時期(明治40~43年)、いわゆる〈修善寺の大患〉を境にやや能との距離が隔たった時期(明治43~大正5年)、である。

漱石は東京帝大英文科を卒業し、松山で中学校教師をした後、明治29(1896)年から4年間、熊本の第五高等学校で英語教師として働いた。漱石が能と出会ったのはこの時である。職場の同僚に神谷豊太郎という人物がいた。彼が謡をよくする人で、専業の能楽師ではなくアマチュアであったが、漱石は彼から簡単な曲の手ほどきを受けたものらしい。神谷は漱石から頼まれたと言っているが³⁾、漱石自身の回想には「同僚の教授連が盛んにやるので私も半年程稽古をしました⁴⁾とある。周囲で謡を気楽に楽しむ空気があり、それに感化されて自然に始まったということのようである⁵⁾。

明治33(1900)年に漱石はイギリスに留学し、36年に帰国して帝大ほかいくつかの大学の講師に就任する。漱石が宝生新に師事し始めるのは明治40年だが、それまでにも能との関わりはあった。まず、この時期に何度か能を見に行っていることが書簡などからわかる。帰国後しばらく神経症に悩まされた漱石を、気分転換にと高浜虚子や寺田寅彦(1878-1935)が演奏会などに連れ出した。芝居(壮士芝居や歌舞伎)にはあまりいい顔をしなかった漱石も、能には興味を示したという⁶⁾。ある書簡では、むしろ漱石の側から「御能拝見の事 […] 今度行く折があったら誘って上げませう⁷⁾と声をかけている。また、ある時期から、本格的に謡の稽古を受けたいという意向を示すようになる。友人との会合などの席で謡を謡うということが何度かあり、それがきっかけになったものらしい。「昨夜藤戸を謡った。中々うまい。謡を再興しやうかと思ふ⁸⁾。別の書簡では、いい先生を紹介してほしいと周囲に依頼している⁹⁾。

明治40(1907)年11月、漱石はワキ方宝生流の名人、宝生新のもとに入門する。紹介したのは高浜虚子であった。新の方から漱石の自宅へ通ういわゆる出稽古の形で、週に一度ないし二度、稽古が行われた。月謝は5円であった¹⁰⁾。新は行動が独特で、多忙もあって何度か稽古を何度かすっぽかされるなど、漱石は意思の疎通にやや苦労したが、稽古それ自体には熱心に取り組んだようである。大学講師を辞め、朝日新聞に入社したのが明治40年4月であるから、小説の執筆で暇はなかったはずだが、日記には新から多くの曲の教えを受けたこと、友人たちとの集まりなどで積極的に謡に取り組んだことが記されている。門弟の一人、哲学者の安倍能成(1883-1966)によれば、「先生や私が高浜さんの勧めによって謡を習い始めた頃には、初心者の謡ひたい盛りといふこともあり、謡の為に会ふことも多く、又会へば必ず謡ふといふ有様であった」(安倍1937: 1)¹¹⁾。

明治43(1910)年、漱石は胃潰瘍を患い、転地療養先の修善寺で一時的に危篤状態に陥る。しばらく入院生活を余儀な

くされ、謡の稽古は中断する。その後も病状は完全には回復せず、また大正2年からは神経衰弱も加わった。大正5年に没するまで断続的に入退院を繰り返す、苦しい生活を送った。そんな中でも謡の稽古は続け、時には能を見に行くこともあった。医者から禁じられても、病院に謡本を取り寄せようとまでしたこともあった¹²⁾。ただ、能と距離を取ろうとする様子も次第にうかがえるようになる。大正3年のある書簡では「近頃は滅多に舞台も見ず謡も廃止同様の有様」¹³⁾と言い、あれほど熱中していた謡会への誘いを断ったりもしている¹⁴⁾。ついに大正5年4月には、謡をやめると宣言する¹⁵⁾。宝生新との不仲などが原因かと推測されるが、はっきりしたことはわからない。

以上、漱石と能との関わりを大雑把に見てきたが、細部に目を向ける前に、ここで三つのことを指摘しておきたい。第一に、漱石と能との関わりは、確かに一定以上の深さを持つものであったが、しかし時間的なスパンで見れば限定的なものであった。上で見たように、漱石が謡の手ほどきを受けたのは、大学を卒業して就職したさらに後のこと、第二の任地である熊本に赴いてからである。この時、既に漱石は30歳。序論で述べたように、正岡子規や高浜虚子は、出身地松山の土地柄もあって幼少期から能に親しんでいた。他にも、能と関わりを持った著名人の回想録などを読むと、子どもではなくとも学生時代に能に出会い、感銘を受けたというようなことが書かれているのを多く目にする（いわゆる知識人層にはこのパターンが多い）。漱石の能との出会いは、決して早くはない。

その後、漱石は謡の稽古を始め、能に熱中するが、この熱中も一時期のことであった。宝生新に入門したのが明治40（1907）年、漱石41歳の時である。彼は、大正5（1916）年に亡くなるから、単純計算で〈熱中〉期は10年に満たない。また、上にも述べたように、明治43年の大患以後は、体の不調もあって能との関わりがやや薄くなる。それも勘案すれば、漱石が能と深く関わったのは、多く見積もっても7～8年程度というのが穏当なところではなかろうか。漱石は晩年にはっきりと能と縁を切っているから、仮に彼がもう少し長く生きたとしても、年数が劇的に増えることはなかつたろう。

第二に、ここまで何度も〈漱石と能との関わり〉という言い方をしてきたが、彼が熱を入れたのはあくまで謡であり、しかも自身が行うそれであった。上で、漱石が周囲に能を見ることを勧めていたということに触れたが、そうかといって漱石が舞台に足しげく通ったかという、そういうわけではない。日記や書簡の記述からうかがえる観能頻度は、最も〈熱中〉していた時期でも年に数回という程度である。日記などに記さなかったこともあったかも知れないが、多いとは言えないだろう。その上、せっかくの観能機会もあまり楽しんだ様子がない。例えば、明治41年7月のある書簡には、「今日の能楽堂例により不参に候」¹⁶⁾とある。演能の催しがあつたにもかかわらず、「例により」行かなかつたらしい。また同年11月の書簡では「先日御能を久し振りにて拝見」¹⁷⁾したが、感想はただ一言、「中々退屈のものにて候」¹⁸⁾。さらに、明治45年には梅若六郎（二世実）の《隅田川》を見る機会があつたが、所感は「モガモガ何を云ってゐるか分らず。斯んなirritatingなものなしを含蓄と心得るのは沙汰の限りなり」¹⁹⁾と、はなはだ芳しくない。

漱石は、人が演奏するのを見るよりも、とにかく自分が謡いたかつたようである。彼の稽古への取り組みは、確かに熱のこもつたものであつた。飯塚は諸種の資料を突き合わせて、漱石が謡つた可能性のある曲をリストアップしているが（飯塚2009：180）、合計は100曲を超えている。中にはいわゆる習い物も入っており、漱石の方から所望して教えてもらうこともあつたらしい²⁰⁾。家での練習もほぼ毎日欠かさなかつた²¹⁾。師匠から厳しくされることを嫌と思わず、むしろそれを望んでいたという²²⁾。稽古以外でも、愛好者同士で集まって謡を合唱する謡会に顔を出し、また自ら謡会を催して、互いの鍛錬の成果を競つた。謡の稽古を再開した目的の一つが謡会の開催にあつたらしく、機会を捉えては、友人・知人あるいは弟子たちと一緒に謡おうと声をかけている²³⁾。そして実際、「機会さへあればよく謡つた。一時は木曜会が謡会になりさうな時期もあつた」（野上1929：4）²⁴⁾。

そうした取り組みが、プロのわざを〈鑑賞〉するのに生きたのかということ、どうもそうでもなさそうである。漱石はある年、宝生九郎の《鸚鵡小町》を素謡で聴く機会を得たが、この時のことを日記には次のように記している。「九郎の鸚鵡小町を聞く。どこがうまいか一寸分らず。少なくとも面白味がなかつた」²⁵⁾。宝生九郎（十六世知栄）はいわゆる〈明治の三名人〉（初世梅若実、桜間伴馬〔左陣〕、九郎）の一人で、この時は既に引退していたが、特に謡の美しさで知られていた。「九郎翁は生来美声家であつて、如何に工夫するも其嚙曉たる声の艶に打勝たれて、所謂語り物として謡曲を取扱ふ点に於て、寧ろ一種の不便が伴つてゐる。此九郎翁の美声といふことは一方から言ふと翁の天賦の恵沢であるが、又一方から言ふとそれは翁の謡をわざはひしてゐる所も少くない」（高浜1942：234）とは、高浜虚子の言である。

第三に、確かに漱石は謡を楽しみ、謡に熱中したが、その〈熱中〉の仕方は、現代の我々の目から見ると、何と云うか、いささかピントがずれているように感じられるものであつた。

そもそも、漱石の謡は巧かつたのか。『永日小品』に収められたエッセイ「元旦」では、ある年の正月の集まり

で、高浜虚子の鼓に合わせて《羽衣》クセを謡おうとしたがまったく合わず、同席した人の失笑を買ったという話がコミカルに描かれている²⁶⁾。エッセイゆえの誇張もあるだろうし、この時の漱石は謡の稽古を再開してまだ日も浅い²⁷⁾。それでなくても、囃子と合わせるのには素人には難しい。ただ、それを割り引いても、総じて漱石の謡は評判が悪かった。「先生の謡は、正直なところ、まあ、下手です」(野上弥生子)(野上1982:274)、「先生の謡は〔…〕大変拙ひ」(寺田寅彦)(高浜2002:149)、「先生の表現の中で謡は一番劣って居るとさへも思っている」(安倍能成)(安倍1937:1)と、誰も彼も容赦ない。何がそれほどまずかったのか。「めえーッと山羊の鳴くやうな、甘っぱい、いかにも素人らしい、間延びのした謡」(野上1981:13)²⁸⁾、「声量は随分豊富であったが〔…〕少し濁って居り、又鼻にかかって居た」(安倍1937:1)、「先生の謡は巻き舌だ」(寺田1963:291)と、こちらも手厳しい。以下は、野上豊一郎の総括である。「先生の謡の調子は、先生の画の如く箇性的であった。上手かといふと、上手であったとは云へないが、下手かといふと、決して下手でもなかった。声量は十分にあり、つやのある、密度の多い声柄であるが、それだけ節まわしがねばりがちなので、重ぐれて聞こえることがあった」(野上1929:7)。漱石は次のように反論する。「私は芸術のつもりでやって居るのではなく、半分運動のつもりで唸るまでの事である」²⁹⁾。巧くなくてよいのだ、巧くなろうとしていないのだから…。多少の自嘲も交じってはいようが、羽田も言うように、このコメントは「おそらく冗談や謙遜ではなく本音であろう」(羽田2020:44)。漱石自身、「強ひて上達を期するといふやうな緊張はなかった」(安倍1937:1)。

上で、漱石が謡会などの集まりに頻りに顔を出していたと書いたが、そうした集まりもまた、何と言うか、おおらかな雰囲気の中で行われていた。例えば明治42年の日記には、友人たちと共に謡った時の様子を記した、次のような記述がある。「野上白川〔豊一郎〕、山崎楽堂、〔松根〕東洋城及び余四人にて《桜川》、《舟弁慶》、《清経》を謡ふ。東洋城は観世、楽堂は喜多、白川と余はワキ宝生也。従って滅茶苦茶也。白川五位鶯の如き声を出す。楽堂の声はふるへたり」³⁰⁾。四人それぞれ流派が違うので合いようがないのだが、強引に一緒に謡ってしまったらしい。「滅茶苦茶」になるのも当然である。『永日小品』に語られたような事態は、日常的に起こっていたようだ。

今の例は、顔見知り同士のささやかな集まりであるが、もう少し規模の大きな、〈謡会〉とはっきり銘打った催しであっても、雰囲気は似たようなものであった。漱石らは明治42年の春頃から、西神田倶楽部で謡会を催すようになった。宝生新も参加していた(毎回かどうかは不明)セミ・パブリックな場であったが、そこでの様子を漱石は、次のように日記に記している。

午後より神田の倶楽部へ謡の会に出席。《舟弁慶》、《望月》、《清経》、《七騎落》、《三山》、《紅葉狩》なり。皆々初心。高野さんは御経を上げる様な声を出す。菅能さんは応接をする様な言葉を使ふ。天下斯の如く幼稚なる謡会なし。其代り誰も通をいふものなく至極上品也。あとで〔宝生〕新、〔河東〕碧梧桐、〔高浜〕虚子、かやの、の四人《蟬丸》を謡ふ。碧梧桐うまし。³¹⁾

一時頃西神田倶楽部へ謡を謡に行く。《桜川》の仕手也。其他《紅葉狩》、《関原与市》、《狸々》、《融》、也。諸君皆上手になる。高野さん丈が相変らず念仏の様な節を出す。³²⁾

謡会は演奏会的一种ではあるが、プロの開催するリサイタルやコンサートなどといったものではないし、いわゆるアマチュアの発表会とも違う。「幼稚」さが許容される空間であった。彼らはそれを恥じるのではなく、むしろ誇っていた。「謡会といふものは何処へ行っても厭味な空気のがちなものだが、その点われわれの会は実にさっぱりしてゐた。これは自慢してよいと思ふ。つまりお互ひ下手をまる出しにして、下手で鎗を削らうといふ意気込みであったからだ」(野上1929:126)。

さらに、謡に対する漱石のスタンスがまた、独特なものであった。真面目でないというのではない。上に記したように、漱石は勤勉に稽古に打ち込んだ。だが、その勤勉さは必ずしも禁欲的なものではないし、〈修行〉と呼ば替えられるような求道的な性格も帯びていない。宝生新の回想によれば、漱石は確かに熱心だが、やや表現欲の勝ったところがあったらしい。生来のものか、あるいは学校で講義を行ったことによるものか、声量は豊かであった³³⁾。また、単に声が大きだけでなく、肉感的な魅力を伴っていた。「声は能く出ましたよ。〔…〕声が出て、それに艶があった」(宝生1936:9)。漱石自身、そのことを自覚してか、それを生かすような謡い方をしていた。「ああいふ方ですから、巧く謡はうなぞといふ所謂当気味のない、ただ素直に声を出しさえすればいいといふお考へだらうと思つてましたが、先生はどうもさうではありませんでしたね」(同)。「あの謹厳な人格者の漱石先生のウタヒが、非常に色気のある謡ひ方で、シッカリしたウタヒではありましたが、その点はどうにもなりません」(宝生1949:203)。芸に対する姿勢としては、既にややきわどいところであるが、興に乗るとさらに羽目を外すこともあった。

「謡ってる間に、御自身で節を拵へたいといふ意志が働く。そこがどうも夏目先生らしくないと思ひましたよ」(宝生1936:9)。謡の稽古というものが「いささかも我流があつてはならない」、「あくまで己を去って師たる人の規範に就かなければならない」(田代1982:193)ものだとする立場からすれば、そうしたことは「先づ許されぬ事」(同)だということになるだろう。謡は漱石にとって、「個人的創意」(同)の発露の場であった。

2. 明治維新以降の能楽界の動向

漱石と能との関係が前節で見たような形をとったのには、時代的な必然性があった。すなわち、彼が能と関わるその関わり方には、当時の能楽界の状況、前時代的な式楽的・遊芸的芸能から近代的芸術へと脱皮しようとする移行期の、過渡期的状況がよく表れている。

漱石が宝生新について稽古を始め、謡に凝り出したのが明治40年。その前の期間が、漱石の能への関心が高まった時期にあたるだろう。その頃の能楽界は、〈移行期的混乱〉の真ただ中であった。明治維新で大打撃を受けた能楽界が、なんとか態勢を立て直したのが明治の中頃であった。しかし役者たちの境遇は依然として苦しいままで、安定とは程遠い。当時の彼らは自分のところの家や流儀の勢力を保つことで精いっぱい、能楽界全体の課題と向き合おうとする者は少なかった。能楽がいつ廃絶の憂き目にあうか、予断を許さない状況が続いていた。

そうした状況を打開すべく、地方議会議員の職をなげうって四国松山から池内信嘉が上京したのが明治35年3月、漱石が英国留学から帰国し、東京での生活を始める一年ほど前のことである。池内は能楽維持を目的とした超党派の組織〈能楽館〉を設立するとともに、雑誌『能楽』を創刊し、能楽保護に関する請願書を議会に提出するなど、数々の事業を行った。雑誌『能楽』第1号巻頭には、創刊当時の能楽界の状況が次のように記されている。

明治維新旧物破壊の期に遭遇して。忽ち一大頓挫を来し。この国粹的舞楽も殆ど廃絶の不幸を見んとしたりしが。故岩倉公を始め心ある貴顕数多の尽力により。[……]窮途に彷徨せし多くの能楽師は。忽ち来集して五座連合の盛況を呈し。[……]舞台は各座の内に建設せられ。競うて之が催をなすの流行を来すに至りぬ。[……]隆盛といはば即ち隆盛。好況といはば即ち好況なり。然れども。翻つて静に其内容を考ふる時は。吾人は未だ俄にこれを慶すること能はざるを如何せん。見よ。謂はゆる隆盛好況と見ゆる所のもの。ただ謡曲の一部に止まれるにあらざるか。真正の能楽と称すべき各種の技芸は。却つて次第に衰退せるにはあらざるか。中にも囃方の如きは。此ままに推し移らば。吾人は遠からずして其跡をも尋ぬる能はざるに至らん事を恐る。³⁴⁾

維新以来の能楽界の課題は、大きく分けて二つあった。第一の課題は、まず何より、能楽の社会的位置を確保すること、近代社会の中で能・狂言を維持させることである。雇い主であった江戸幕府が崩壊し、能楽師たちはいわば野に放り出された。経済的な保護がなくなるのはもちろんのこと、誰も能楽の価値を保証してはくれない。能や狂言の本質的価値を改めて探り当て、それを自らの口で語らねばならない。そうすることで初めて、公的なものであれ私的なものであれ、芸を維持し継承していく基盤となる支援を得ることができるであろう。第二は、能楽師の生活を保護すること、そして後継者を育成することである。維新の打撃で、少なからぬ能役者が廃業に追い込まれた。途絶えてしまった流儀も一つ二つでない。踏みとどまった楽師たちの手で何とか演能は続けられているが、彼等も生活が維持できなければいつやめてしまうかわからない。また、そのように将来の展望が開かれぬ中では、新しい人材の供給が期待できない。上演を継続するために、担い手の育成が急務である。

一つ目の課題については、いくつかの幸運が重なったこともあり、比較的スムーズに事が運んだ。芝居や音曲が〈国家に益なき遊芸〉の烙印を押され、風俗を乱すもの、前近代的な「淫風醜態」³⁵⁾を助長するものとして取り締まりの対象になる中、能楽は〈高尚優美〉を謳って他芸能との差別化をはかった。能・狂言はいわゆる遊芸とは違う、高等芸術なのだ、というわけである。それが、欧米でオペラが盛んに行われているのを見て、国家的な演劇が必要だと感じていた華族や支配層の思惑と合致した。明治12年、元アメリカ大統領グラントが来日した。応接にあたり、「貴国ニハ固有ノ音楽アリヤ」(岩倉1927:626)と尋ねられた岩倉具視は、「専ラ歌謡舞態ヲ以テ曲ヲ成シ、高尚優美ノ技芸」(同:627)として能・狂言を紹介し、自邸で演能を見せる。これに感銘を受けたグラントが能楽の保存を勧めたことから、明治政府は芸能とりわけ能楽の保護に転じる。ただちに状況が改善したわけではないが、能に対する世間の見方は変わっていった。明治20年に宮内大臣に提出された「能楽保護の請願」には、能楽は〈本邦固有〉のものであり、かつ〈高尚優美〉の趣を持つものであることが、国家がこれを保護すべきことの根拠として書かれている。少なくともこの時には、能の価値は〈高尚優美〉さにあるという言い方は、実効性のあるものとして認知されて

いたのである。

大凡人民相聚リテ一國ヲ成スニハ、其風俗ヨリ生ズル音楽歌舞、必ず有之。是レ世界ノ通態ニシテ、国民文明ノ進度ニ従ヒ益高尚優美ニ赴ヲ以テ、舞樂ノ優劣ニテモ其國ノ文明ヲ徴スル由承候。本邦ニ種々ノ舞樂アレドモ、長唄歌舞伎ノ類ハ鄙俚淫蕩ニシテ、文明ヲ表スルニ足ラズ。雅樂ハ支那不伝ノ秘ヲ伝ヘテ珍重スベキモ、其源ニ遡レバ今ノ陸海軍樂ト同ジク外国ノ樂ニシテ、本邦固有ノモノニアラズ。サレバ純粹ナル本邦固有ノ舞樂ハ、唯此能樂ト存候。³⁶⁾

しかし二つ目の課題は、解決が遠かった。確かに能に関わる人の数は増え、能楽界はある種の〈盛況〉を迎えた。だがそれは、所期されていたのとは違う〈盛況〉であった。上で池内は、「隆盛好況」を呈しているのは「ただ謡曲の一部」であり、「各種の技芸」は「次第に衰退」している、と指摘していた。能楽界として欲していたのは、技芸を正しく継いでくれる後継者であり、その技芸をこれも正しく受容する観客であった。だが、実際に出てきたのはそのどちらでもない、謡の稽古（だけ）に熱中する謡曲家たちだった、というのである。

謡曲家が増えることの何が問題か。第一に、絶対数が不足しており、本来第一に対処がなされるべき囃子方・ワキ方の状況が改善されず、能楽界全体のバランスが悪くなる。池内は上京早々、囃子方養成のための寄付を募る組織〈能楽倶楽部〉を設立したが、彼の言を信じれば、その時点で囃子方は「多くは五十歳以上にして四十歳以下なるは唯四名あるのみ」（池内1925：219）という有様であった。囃子方が増えない理由の一つが、待遇の悪さである。一日に何番も続けて出演し、複数の会場を掛け持ちすることもあったが、一回一回の出演料が安く、舞台上で演奏するだけでは暮らしていけない³⁷⁾。一方で、謡は習う人が多いので、その気になれば謡を教えて暮らしていくことも不可能ではない（中には、ろくに謡えないのに教える側に回ってしまう不屈き者もいた）。あわよくば自分も、と思った人がまた謡を習い始めるという（悪）循環が起きる。池内はその後、囃子方の待遇改善と後継者養成の事業に奔走するようになるが、その背景にはこのような動きがあった。

より大きな問題は、彼ら謡曲家の行状（の悪さ）である。彼らの振る舞いは、せっかく築き上げてきた〈高尚優美〉なイメージを壊しかねない。池内は別のところで、「謡曲狂とでも称すべき野生的謡曲者」³⁸⁾と、穏やかでない言い方をしている。念頭にあったのは、例えば次のような事態ではないだろうか。『能楽』第3号（明治35年）に記された、梅若家舞台で行われたある謡の催しについての報告である（句読点を補う）。

地謡に出づる人々、僅かの時間を惜しみ、舞台の後より廻ることを為さず（中には廻られし人もあり）、正面より階段を攀ぢて舞台上に上り、今や仕手、脇は一生懸命汗水たらして朗吟しつつある前を、憚りもなく騒々しく歩み廻り、甚だしきに至ては謡本ブラブラ走り上るものあり。僅かに二三分の時間と、十四五間歩まるる丈の事を儉約ありて、此の不体裁を演せらる。藤戸の初同の如き、仕手の謡は既に切れしに、地謡方は一人も座に在らず、其の内に駈け付けし二三の人々に依りて発声せられ、ドヤドヤガサガサと共に地謡の成立を告ぐるなどは、随分驚き入りたる御事なり。中にも一際目立ちしは、藤戸の脇連の何某氏は随分時には免許ものの能をも舞はる程の御方なるに拘はらず、次第道行の間は出でもせず、脇連の詞の迫りて後俄に舞台上に走り上り、其の詞の終るや否や扇子を掲げて忽卒正面より下りて傍聴席に帰り、扇子を真中に投げ出して、エライ役を遣って来たとつぶやき給へり。〔…〕³⁹⁾

どこまで本当に取っていいのか、戸惑いを禁じ得ない記事であるが、他にも例えば、このところ「団爐の中のお稽古や、胡座をかいて囃子を演ずる、途中で笑ひ出す、出直し勝手次第といふ様な不沙法千万の戯」⁴⁰⁾が横行している、という報告もある。技能の面でも、「素人謡」は「三人三様五人五節甲は高く乙は低く丙は急に丁は緩く唯我独行主義の乱調謡」であり、「天狗連中」は「自我を忘れて放謡」⁴¹⁾しているとか、「今日の謡曲社会の実際を見ると、素人連の謡会では、十中の八九と言たいが先づ十中の十調子が揃はず、黒人が交り地頭となって漸々にして之れを纏めるといふ位のことと〔…〕何故に今日では調子といふことが斯の如く軽視せらるるであらうか、実に不審千万のことである」⁴²⁾といったように、素人謡曲家の態度の悪さ、技能の拙劣さを嘆く論は枚挙にいとまがない。

態度が悪いのは、舞台の上だけではなかった。ある雑誌の記事では、能の公演を見に来る観客の様子が、次のように語られている。「某会の下足番」が言うには、能の観客は「中流以上の人」で、身なりもきちんとしているが、「扱てお能が終いになってヒーと笛が鳴るや否や、ガアツとなだれを打ち、紳士も淑女もあったものぢゃねえ、我れ先と先を争ってごった返す有様は、浪花節の寄席とちっとも変りやしねえ」⁴³⁾。演奏中も静粛にはしない。「何所の謡会に行き見ても、謡ふ人は一生懸命で謡って居るに、聴者の不熱心なるは詮方なしとして、無頓着に私語するに至っては

驚かざるを得ぬ、十分に聴きもせずに居て、終ると拍手したり、齒の浮く様なお世辞を言ふ人もある」⁴⁴⁾。果ては、一緒に謡ってしまう者までいた。「観能中に隣席の人などが地謡にくっついて、低音に謡ってゐるのは非常に耳障りで観能の気分を打ち毀はす、ということを謡の友の初号で見たが、アレは私も同感だ。是非廢して貰い度いものですね」⁴⁵⁾。

このように、謡曲家たちの振る舞いは、「謡の高尚なる趣味を賞する」⁴⁶⁾ことからどどんかけ離れていく。無視して済むのであればまだよいが、数的にもあなどれない存在感を示し始めている⁴⁷⁾。芸そのものを変質させないとも限らない。ある年ある月の雑誌『能楽』には、次のような記事が巻頭言として掲載された。

黒人は素人の接近を煩はしく思ひ、甚しきはそれが流儀の平和を乱し根底を危くするとさへ考へてゐる人がある。素人は又黒人の狭量にして達眼のなきを憤り、是に対して反感を持つ者が少くない。而も両者共しかく不快に考へながら爆発もせず融和もせずに、表面だけで極めて曖昧な接触を持続してゐるのが斯界の奥底に深く根を置いた厭ふべき情弊である。⁴⁸⁾

玄人と素人の向いている方向があまりに違い過ぎて、それぞれの内に互いに対する不信感を生じさせている、それは能楽界全体にとって不幸なことなのではないか…。このような言説が専門誌の巻頭に載ったこと自体、素人謡曲家の問題が無視できないものになっていたことを示すだろう⁴⁹⁾。

技能の低さ、行状の悪さと並んで、謡曲家の問題としてしばしば指弾されたのが、舞台上演との結びつきがないことである。上で例に引いたような人たちは、確かに素行の点でかなり困り者ではあるのだが、能楽堂へ足を運んで、舞台の上で展開されることに反応を示しているだけまだましであった。中には、観客席にしながら舞台上の出来事に注意を払わない者、さらには、そもそも能楽堂へ足を運ばない者も多くいた。

能楽堂で能を見ない、いわゆる〈首本党〉と呼ばれる人たちは、漱石が能を見始めた頃に既に多くいたらしい。森田草平の回顧にある次の会話は、おそらく漱石が謡を習い始める前の時点で交わされたものである。

「ですが、聴衆は皆神妙にしてゐますね」と云ふと、「いや、神妙ならいいが、皆謡本をひろげて、謡ひを聴いてゐるのです。能を見物に来ながら、能を見てゐないのだから困る。」これは確か高浜さんの言葉であつたと思ふ。そして、能の見物が芝居の見物に比して、決して上品でない。芝居の見物の方が未だしも芝居に興味を有って見てゐるから静肅だといふやうなことも話された。(森田1947: 284)

同様の指摘は雑誌類でも頻繁になされ⁵⁰⁾、時に、日本を訪れた外国の知識人をも驚かせている⁵¹⁾。ひどい場合になると、観能はおろか、稽古にすら通わない。声を出すだけなら一人でもできるからである。一つ、極端な例を示そう。劇作家・小説家の佐藤紅緑(1874-1949)は、ひところ謡に熱中した。一年ほどの間ではあるが、「紅葉狩を一日に二十回三十回位謡ふのは普通の事」⁵²⁾というくらい、熱心に取り組んだ。朝起き抜けに一番謡い、通勤の車中、さらには執務中も暇ができては謡う。帰り道もわざと車を遠回りさせ、時に路傍に車を止めさせて、夜空に向かって謡った。師匠はなんと池内信嘉。丁寧に教えてくれたという。池内の都合がつかないと、高浜虚子に教わりに行く。流派が違うからと断られても、それでも構わないと強引に教えてもらう。すさまじい熱意である。だいたい上達したところで、能楽堂へ行って本物を鑑賞…することはせず、「今度は人に教へて見たくて堪らな」⁵³⁾くなり、門下生(真山青果)をつかまえて、「御馳走するから私から謡を教はって呉れ、貴様も男なら謡の一番位は知って居てもよからう」⁵⁴⁾と、無茶苦茶な理屈で〈稽古〉を開始する。ほどなく真山は逃げ出し、佐藤も地方に転勤になって、謡との縁は切れてしまう。結局、佐藤が能楽堂に行ったかどうかは定かではない。

このように見てくると、漱石の能に対する関わりにある種の偏りがあったのも、自然な趨勢であつたことが理解できよう。漱石と同じように、同時代の人々の多くは、ひょんなことから能と出会い、謡を稽古した。彼らはプロを目指したわけではない。また、能楽界の中樞が望むような、〈高尚優美〉な芸術を志向したのでもない。本来教える資格のない人からも教わり、頼まれもせずに人に蘊蓄を垂れる。能楽堂に足を運ぶ者もいれば、運ばない者もいる。足を運んでも、必ずしも〈鑑賞〉を行わない。真面目でなかつたのではない。むしろ彼らは、ある意味では常人以上に熱心であつた(それがほんのひと時のものであつたとしても)。そうした振る舞いを〈殿様稽古〉と呼ぶならば、漱石の取り組みもしょせん〈殿様稽古〉であつたのだろう。だが見てきたように、それを漱石ひとりの個人的資質に帰するのは間違いである。また、〈殿様稽古〉は歴史的に見て些事であつたとするのも適當ではない。これも見たように、素人謡曲家の増加という現象をどう受け止めるか、彼らを含めた形で能楽界全体をどう再編していくかは、能楽

界が取り組むべき最重要課題の一つと受け止められていた。漱石と能との関わりは、決して歴史の一コマに過ぎないのではない。

3. 謡曲家の行動様式とその背景

ここまで、漱石の能との関わり全般について、指摘できる特徴をいくつか見てきた。ここからは、彼の取り組みの細部に目を向け、彼の〈稽古〉の具体的なありように迫ってみよう。

漱石の能の稽古の足取りをたどる時、とりわけ印象的なのは、彼の取り組みが〈体系性〉を欠いていることである。何であれ、芸事のレッスンには、ある種のシステムが存在する。音楽の場合であれば、いわゆる手ほどき曲から出発して、しだいに技術的な難度が上がり、やがて難曲に挑戦する、といった具合である。能にももちろんそれがある。しかし漱石は、そうしたいわば出来合いの、既定の路線に従おうという気配があまり見えない。

たとえば、彼の稽古はもっぱら謡を対象とするものであるが、一曲一曲を丹念に、曲の頭から終わりまでを丁寧にたどり、仕上げていくという形をとらない。先述のとおり、飯塚の調査によれば、漱石が実際に謡ったと推察される曲はおよそ120ある。漱石が宝生新に師事したのは7～8年であるから、単純計算すれば一年に15曲ほど。少なくともないだろう。曲は長いものから短いものまで様々あるし、必ずしも曲の全部を稽古するとは限らない。だがいずれにしても、それらをすべて逐一丁寧にやっていたとは考えられまい。日記の記録をたどると、例えば《班女》一曲の稽古にはひと月と少しかかっている⁵⁵⁾。しかしこれはむしろ例外だったのだろう。このペースでやっていたら、到底120曲は仕上がらない。新は通例、「あんまり厳しいことも言わず〔…〕手かげん」（同上：215）しながらの稽古をしていたというから、曲にもよるが、ある程度は数を優先して、どんどん飛ばしてやっていたのではないだろうか⁵⁶⁾。

また、能の謡は曲によって難易度が異なり、それによって稽古の等級が細かく分けられている。この時代にはそこまでしっかりとした等級のシステムが固まっていたとはいなかったかも知れないが、それにしても、だいたいこういう順序で稽古を進めていくという、大枠のようなものはあっただろう。ところが漱石の謡の稽古順は、単純に平易なものから始めて難しいものへという順番になっていない。一貫した方針があったのかさえ疑わしい。

そもそも、選曲はどのように行っていたのだろうか。ある書簡で漱石は、次のように述べている。「小生万事不案内につき御仰の通り宝生先生と相談の上御指定のうちの願ひ可申候」⁵⁷⁾。基本的に師匠と相談し、師匠の指定したものを謡うという形だったようだ。しかし、いつもそうだったわけではないらしい。ある時の稽古で、宝生新が稽古に現われ、開口一番「ところで今日は何をお謡ひませうか」（宝生1949：201）と聞いてきたという⁵⁸⁾。何を稽古するか、必ずしも毎回決めてはいなかったようだ。時には漱石の方から習いたいものを申告する、ということもあった。上でも少し触れた例だが、ある時の稽古会で漱石が《砧》をやりたいと申し出た。まだ稽古歴が浅かった漱石の分不相応な申し出に、新はやや戸惑ったものの、稽古をつけることを承知したという⁵⁹⁾。また、漱石はある特定の曲を特に好んで、ことあるごとにその稽古を願ひ出た。新は次のように述懐している。「数は随分沢山上げましたよ。その中でも《通盛》がお好きで、明けても暮れてもあれを謡っていらっしやいましたよ。節どりその他一寸六かしい所があるのと、それに小宰相局の入水といったやうな、文学的に面白い所もあるので、それがお気に入りでせう。大変に身を入れたお稽古で、先生又《通盛》ですかと云ひ出した位ですよ」（宝生1936：10）。ある程度仕上がったらあとはプライベートで楽しみ、稽古では別の曲へ進めばよさそうなものだが、そうはしない。同じ曲を繰り返し稽古の場に持ってくるのだ。

謡会の準備として稽古を行う、ということもあっただろう。実際、漱石は何度か謡会で役を当てられている。例えばある日の日記に、「明日神田にて謡会あり。《清経》のシテを仰付けらる」⁶⁰⁾とあり、次の日の日記には実際に謡会に出て《清経》を謡ったと記されている。そうした〈晴れの場〉に備えて稽古をつけてもらった、ということは大いに考えられる。ただ、必ずしも謡会での発表と稽古が結びついていたわけではない。いま引いた日記では、「《清経》のシテを仰付ら」れたのは、謡会の前日のことである。これでは準備する暇はなかっただろう。既に稽古していたものの中から役を選んだという可能性もあるが、そうではない場合もあったのではないか。飯塚は、漱石が何らかの形で謡った形跡がある曲は120曲近くにのぼるが、そのすべてを「稽古したかどうか微妙」（飯塚2009：181）であると指摘している。〈稽古〉の範囲をどこまでとるかによっても話は変わってくるが、きちんとした教えを受けていなくとも、一人で、あるいは私的な会合などの折に友人と、試みに謡ってみるというようなことはしていたであろう。謡会で、当日その場で役を当てられるといったこともあったに違いない⁶¹⁾。

以上に述べたこともまた、漱石個人の資質に還元されるものではない。雑誌をひもとけば、これに類するエピソードはいくらでも出てくる。例えば喜多六平太（十四世能心）はある記事で、自分のところに入門してくる弟子はたい

ていどこかで既に稽古をしてきている、きちんとした師匠についていたというのではなく、同好の士で集まっては勝手に声を出していたんだらう、という趣旨のことを述べている⁶²⁾。それも声の鍛錬のためには悪くないが、あまり熱心過ぎるのも困る、「教へられる処を真面目に守って野心を出さずに研究するのが一番⁶³⁾だ、と六平太は続ける。逆に言えば、「教へられる処を真面目に守」らず、「野心を出」してのぞむ者が多くいたということだろう。

また、明治初期の回顧として、平岡熙一という人物について振り返る記事も興味深い⁶⁴⁾。平岡は長く大蔵省に勤め、安田銀行顧問にもなった人物で、宝生新朔（宝生新の伯父）に謡を習っていたことから、危機に瀕した明治前期の能楽界に何かと助力した、能楽界にとっての恩人の一人である。同門であった藤野漸（正岡子規の叔父）の回想によると、確かに彼は謡の稽古に熱心ではあったが、「其の習ひ方は綿密ではなく、寧ろ淡泊な方であった」。ある時、平岡が新朔から《道成寺》の稽古をつけてもらっていた。その日に某所で謡会があり、そこで謡わなければならないとのことだったが、「我々の耳にすらあれでどうかと危ぶまれ」る仕上がりであったのに、稽古を受けたからもう安心とばかり、意気揚々と出かけていった。藤野が大丈夫かと聞くと、新朔はいつもあの人をああですと答えたという。

「甚だしきに至りては、未だ一度も習ひしことなき謡を謡本を見て謡ふ⁶⁵⁾者もいた。さすがにそれは「大胆」「乱暴」と批判されても仕方がないだろうが、そこまででなくとも、稽古をろくに受けずに本番にのぞむというのは、よくある話だった。漱石ばかりが「別格」（田代1982：193）だったとは、必ずしも言えないだろう。

こうした事例を見てくると、人はなぜ〈稽古〉にのぞむのか、と改めて問うてみたくなる。上に登場した人物たちとその振る舞いは、どこか籠が外れてしまっているように我々には感じられる。いったい何が、人々をそのような行動に駆り立てるのだろうか。

人はなぜ何かを〈習う〉のか。そもそも〈習う〉とはどのような事態か。これ自体、慎重かつ周到な議論を要する大きな問いだが、さしあたり思いつく理由を列挙することは可能だろう。だがそのどれによっても、漱石（たち）の謡への熱中を十分には説明できない。

例えば、人が何かを習うのは技芸を習得するためである、と答えることはできる。芸で身を立っていかうと思えば、そのために必要なわざをどこかで、誰かから教わる必要がある。うまくいけば、その技芸で食べていく、つまりプロになることができるだろう。実際、上でも述べたように、この時代には演奏家（囃子方、ワキ方）を志望する人材が求められていたし、本気で修練を積みばプロになることも不可能ではなかった（実際、何人もの人材が輩出した）。ただ、漱石ら謡を習う人たちは、プロを目指してはいない。明治初期の華族たちは、プロと同じように面・装束をつけて舞台上に立ち、プロと同じ場で演奏も行ったが（いわゆる紳士能）、そうした欲望も漱石たちにはない。技芸の習得は、二義的な意味しか持たない。

あるいは、習い事を行うのは人格を陶冶するため、人間力を鍛え、人間として成長するためだ、と答える立場もあり得る。たとえプロにならなくとも、技芸の習得に力を尽くすことで人間性が鍛えられる、というのは今でも言われることである。この時代の能に関しても、「謡曲は衛生上のみか、精神修養上にも有益であるし、一家を斉へる上にも亦有益であると断言して憚らない⁶⁶⁾とといった言い方がよくされたし、漱石自身、「謡をうたったり、書や画をかいたりすると、その間は俗世間の苦痛が忘られるといふやうなことをよく云ひ云ひして居られた」（野上1929：5）。「先生は謡を一つの遊び若しくは養生の一つと考へて居られた」（安倍1937：1）との証言もある⁶⁷⁾。しかし、〈精神修養〉を誇るには、謡曲家たちの態度は悪すぎる。ある論者は「可及的公平平等な娯楽を共にしようが為に開かれた謡会で、或私心に駆られて、一人若は数人相謀って、其会の一部又は全部を占領せんとする⁶⁸⁾」ような輩を、当時の刑法の用語を使って「兇徒嘯聚」と呼んでいる。そこまでではないにしても、野上は「謡会といふものは何処へ行っても厭味な空気のありがちなものだ」と認めていたし、漱石の言動（人の謡を「相変らず念仏の様な節を出す⁶⁹⁾と面罵したり、家でも「細君に俊寛を謡ってきかす。謡ってから難有うと云へと請求⁷⁰⁾したり）も、あまり褒められたものではない。長年打ち込んでいるうちに、そのつもりがなくとも次第に人間性が磨かれていった、という人も中にはいただろう。だが、大部分はそんなこととは無関係に、気分の赴くまま放歌高吟していた。

社交の道具ないし嗜みとして〈習い事〉をする、という答えもあろう。特に明治後期から大正にかけて、良家の子女たちは教養として芸事を習うことを強く求められた⁷¹⁾。1910～1920年代には、〈家庭音楽〉がある種の流行語になった⁷²⁾。外で働く父親を家で慰労するため、あるいは家を訪れる客人をもてなすために、とりわけ女性がピアノや箏、三味線などを嗜むことが求められた。能楽雑誌の中にも、〈家庭〉という言葉織り込んだ記事が散見する。タイトルだけ列挙すれば、「家庭と謡曲との関係」⁷³⁾、「家庭に普及せしめよ」⁷⁴⁾、「仕舞と婦人の作法」⁷⁵⁾などの記事が目に入る。内容は大同小異で、家庭において家族ぐるみでたしなむのに能楽ほどよいものはない、父が謡い、母が囃し、娘が舞い…といった感じのことが書き連ねられている。しかし、〈家庭音楽〉という概念自体が日本においては音楽実

践としてはあまり実体化しなかったのに加えて、能、特に謡は、良家の令嬢のたしなみとしてあまりふさわしいものではなかった。その理由の一つを、ある記事では次のように説明している。「何処かの立派な婦人が、謡を盛んに稽古してゐるのを見るとする。〔男性がするように〕顔を赤め、青すちを立て、眉をうごかし、鼻をうごめかし、口をねじらかし、出ない調子を無理に難儀をして出そうとして、額は汗みどろになって、それで夢中になって唸っていると云ふ格好は、何う鼻眞目に見ても可い図ではない⁷⁶⁾。男性の謡が社交の具になることもなかったわけではないようだが⁷⁷⁾、漱石が積極的にそのようにした形跡はない⁷⁸⁾。

なぜ漱石は謡の稽古に熱中したのか。答えは、おそらくこうである。彼が稽古に身を投じたのは、何かを目指していたのではなく、稽古それ自体が楽しかったからだ。言い換えれば、彼が行った稽古は、何かのための稽古ではなく、強いて言えば、稽古のための稽古である。

〈稽古〉を辞書で引けば、「芸能・武術・技術などを習うこと。また、練習」(『大辞泉』)などとある。一方〈練習〉は、「技能・学問などが上達するように繰り返して習うこと」(同)。つまり、通常、〈練習〉や〈稽古〉などは、「芸能・武術・技術」などの習得すべき対象、あるいはそれらの「上達」という目的が想定されている。漱石の稽古にももちろんそれは見出される。しかし見てきたように、技能やその上達は、謡曲家たちの稽古の主目的ではない。

また、中原は〈練習〉について、「精神的または身体的作業の望ましい方向への変容(作業時間の短縮、質の向上など)を目的として、その作業を反復すること⁷⁹⁾と定義した上で、「練習には、作業を反復して行う側面と、その結果として作業が望ましい方向へ変容していく側面とがある」とし、前者を「練習活動」、後者を「練習結果」と呼んでいる。通常、〈練習〉を行う意義は「練習結果」にあり、「練習活動」はあくまでそれを導くための手段、と解されるだろう。〈練習〉から何らかの喜びが得られるとすれば、それは「練習結果」がもたらされたことによるものであり、それがなければ「練習活動」はただの苦役でしかない。

謡曲家の場合は、そうではない。彼らは〈結果〉を志向しない。何らかの成果が得られればそれは喜ばしいことだが、仮に得られないとしても、それで彼らの快や満足が減退するわけではない(むしろ昂進する)。彼らは、純粋に個々の〈活動〉それ自体を楽しむ。声を出すこと、人と合わせること、感想を言い合うこと、謡本に書き込みをすること、一人の時間に熟考すること、トイレでブツブツ唸りながら試すこと…⁸⁰⁾。これら個々の〈活動〉のそれぞれが、それ自体として謡曲家の歓心を掻き立てる。何か・どこかを目指しているわけではないので、正しい道筋なるものは不要である。そもそも〈どこかへ向かう〉という観念がないのだから、稽古は体系性を持ち得ない(歓心を掻き立てる仕方の違い、あるいは度合いといった形で曲を分類することはあるかも知れない)。

謡会があるではないか、と人は問うかも知れない。謡会はある種の発表会であり、発表会とは「日頃の練習成果を披露するために、おもにアマチュアの出演者自らが出資して出演する、興行として成立しない公演」(宮入2015: 11-12)である。謡会で「日頃の練習成果を披露」することこそ、謡曲家たちが稽古に励む〈目的〉なのではないか。彼らにも目指すものがあつたのではないか。

そうも言えなくはない。だが、謡会が稽古の目的だというのは、不正確な言い方である。というのも、謡会で彼らは必ずしも〈成果〉を発表しない。〈成果〉が出る／出ないに関わらず謡会は開催され、彼らはそこに出かけていく。どの曲をやるかは、稽古を積んできたかどうかと関係なく(くじ引きなどで)決まってしまう。場合によっては、謡会ではじめて曲に触れるということもある。これが〈成果発表〉と呼べるだろうか⁸¹⁾。

謡会は、稽古なのだ。音楽には、集団で行うことによってこそ味わえる美質があるだろう。一人ではできないことは、複数人でやるしかない。それをするのが謡会という場なのだ。声を合わせる、複数の役で掛け合う、あるいは、客観的に聞いてもらう、批評してもらう、それに対して反論する…。もちろん、それらを家庭で行うこともできるわけだが(実際、上でも触れたように、家族を相手に、あるいは客を家に呼んで謡を謡うことがしばしばあつた)、それでは物足りない時、もう少し緊迫感を出したい時に、人は謡会を催したのではないか。〈謡会〉を銘打つことで、場は少しだけパブリックな雰囲気帯びる。だが、それで一気に〈演奏会〉になってしまうわけではない。

観能の場でさえ、謡曲家にとっては稽古なのではないか。上手な謡い手(師匠)の謡を聞いてその謡いぶりをチェックする、参考にできそうなことは即座に謡本に書き込む、感じるころがあればその場で批評を始める…。舞台全体を〈鑑賞〉しようとしていないのだから、おのずと注意を向ける場所、取るべき行動が違ってくる。多くの人は、ひたすら声の肌理を聞き取ろうと、視覚を遮断して耳をそばだてる。メモを取る⁸²⁾。書くだけでは心もとない。ならば一緒に謡ってしまおう。宅稽古の時に師匠も真似をして謡えと言っていた…。

そんなのは伝統芸能の楽しみ方として正統なものではない、そう言われるかも知れない。実際、本論で謡曲家たちの〈生態〉を知る資料として用いた雑誌記事などの言説も、多くは彼らを批判する文脈で書かれたものである。だが、それでも彼らは〈殿様稽古〉をやめなかった。ただ静座して〈お能拝見〉するだけが、能の楽しみではない。そうはっきりと思っていたかどうかはわからないが⁸³⁾、ともあれ彼らは今日も謡本を開き、謡会に出かけるのである。

4. 〈生活や社会〉の中の能

見てきたような〈稽古〉のありようは、江戸時代の遊芸の文化の中で、庶民の間で培われてきたものであったろう⁸⁴⁾。それが、漱石の時代までは生きていた。いや、ひょっとすると今日まで生きているかも知れない⁸⁵⁾。ピアノリサイタルの観客が楽譜を持ち込んでメモを取りながら聞くというのはあまり想像しづらいが、能楽堂では今も売店で謡本が売られている。チラシにあらずじくらは書いてあるし、パンフレットを購入すれば（有償だが謡本よりずっと安い）詞章まで書いてあるのに、謡本を求める人が引きも切らないのは、能の観客が〈上演〉に何を求めているのかを物語っているだろう。

特異と言えば特異である。〈野性的謡曲者〉〈天狗〉などの言葉で形容されると、芸術としての未熟さを指摘されているように⁶⁾怯んでしまうかも知れないが、恥ずかしく思う必要はまったくないと私は思う。あらゆる文化的営為・芸術ジャンルが〈天狗〉を持てたわけではない。高踏的であり過ぎたがために、一般大衆に面白さが伝わらず、味わいが理解されずに消えてしまったものもあるだろう。〈謡曲狂〉と呼ばれるほどに熱意を持った愛好家を輩出できたことは一つの功績だし、彼らによって支えられることで能は今日まで生き永らえてきたのだ。歌舞伎やオペラのようなスターシステムを持たないにもかかわらず、時代を超えて支持を得ることができたものは、大なり小なり、そうした人たちの関心を惹きつけるものを何かしら持っているのだろう。箏曲しかり、長唄しかり、伝統芸能・古典音楽と呼ばれるものは、多くがそうではないか（ことによると、クラシック音楽もそうかも知れない）。そうした観点から、それぞれの伝統芸能諸ジャンルがどのような形で近代化を進めていったか、演者たちの思惑を超えて様々な形でかかわってくる人たちとどのように向き合い、表現のシステムを再編していったのかを解明していくことは、今後追究していくべき課題であろう。

翻って、これからの学校音楽教育で求められるのは、「生活や社会の中の音や音楽と豊かに関わる資質・能力を育成する」（文部科学省2018a：11）ことである。「児童が、思いや意図をもって表現したり、音楽を味わって聴いたりする過程において、理解したり考えたりしたこと、音楽を豊かに表現したこと〔…〕などが、自分の生活や自分たちを取り巻く社会とどのように関わり、また、どのような意味があるのかについて意識」（同）すること、「音や音楽と音や音楽によって喚起される自己のイメージや感情との関わり、音や音楽と生活や社会との関わり、音や音楽と伝統や文化などの音楽の背景との関わりなどについて考えること」（文部科学省2018b：11）が、「音楽表現を創意工夫したり音楽を解釈し評価したりするなどの学習〔が〕一層深まっていく」（同）ことにつながる。上で見てきたように、能はある時代に、ある形で、しっかりと〈生活や社会〉の中に根を下ろしていた。伝統文化がそれぞれの時代に、様々な文脈の中で、どのような〈生活や社会との関わり〉を持っていたのかを知ることが、今後の伝統文化とその伝承を考えていく上でまずは必要なことであり、また有益なことなのではないだろうか。

付記：本論はJSPS科学研究費（JP17K17745）による研究成果の一部である。

注

- 1) もちろん学校音楽教育での〈鑑賞〉が念頭にあるが、ここでは敢えて別字を使う。
- 2) 例えば、「the能.com」というサイトの「能楽トリビア：Question123夏目漱石は能の愛好家だった？」などが典型である（<https://www.the-noh.com/jp/trivia/123.html>, 2020年8月24日閲覧）。他に、漱石の作品をもとにした新作能なども作られている。Cf. 馬場他2005
- 3) 「夏目が或時私に〈謡ひを教へろ〉と云ひ出したのです。これには一寸驚きましたよ。〔…〕夏目からさう云はれた時、〈他の人に習ったら何うだ？僕は下手だよ〉と申しますと、〈君でいいから是非教へろ〉と云々ふのです。一つは家が近くもあったからですがね。〔…〕強ひて云ふものですから、とうとう私が宗盛の素読を教へることになりました。〔…〕そんな訳で、夏目君に謡ひの手ほどきをしたのは私だといふことになるのです」（神谷1936：9-10）。
- 4) 「稽古の歴史」（『能楽』9巻11号）、22頁。なお、「教授連」の間で謡が流行していたことは、神谷も認めている。「その当時熊本の教授仲間では大分謡が流行ってゐました」（神谷1936：9）。
- 5) 飯塚は「熊本での稽古は本格的なものではなかったと考えられる」（飯塚2009：149）としている。
- 6) 「〈能は退屈だけれども面白いものだ〉といって氏は能を見ることは決して拒まなかった。かくして私は比較的多く能を見に誘い出した」（高浜2002：160）。
- 7) 明治39年9月30日森田草平宛書簡。森田には「謡ひも嫌ひなら好きになれとは云はない。しかし、お能は一遍は見ておくべきものだ」（森田1947：282）とも言ったという。
- 8) 明治40年7月8日小宮豊隆宛書簡。

- 9) 「一昨日東洋城が来た時は減茶々に四五番謡ひました。ことによったら謡を再興しやうと思ひます。いい先生はいないでせうか」(明治40年7月16日高浜虚子宛書簡)。
- 10) 森田草平の回顧によれば、漱石は後年、「月に四回も来て、五円の謝礼は安過ぎる。それで稽古が済んでからも、気が向けば半日以上も話し込んで行く。その間ずっと人力車を待たせて置くんだから、車代だって相当に取られるだらう。それで五円貰ってたんぢゃ、間尺に合はないね」(森田1947:342)と述べたというが、妻鏡子の回想では「なんでもそのころ一週二度ずつきてくださって、一と月八円かのお礼だったとおぼえております」(夏目1994:212)となっている。また森田は、「新氏は〔…〕土曜日毎に早稲田まで出張しては、先生一人に教へて行かれた。その頃私どもは木曜日にしか成るべく伺はないやうにしてゐたが、それでも時々新氏の人力車が門前に待ってゐるのを見懸けたことがある」(森田1947:341-342)とも記している。稽古の頻度、月謝の額ともに、どの証言も一致していないので判断に迷うが、日記を見ると、ある年(明治42年)の3月17日(水)に「宝生新例によって来らず」とあり、その翌々日の3月19日(金)に「新今日も来らず」とある。連続する水曜日・金曜日とともに稽古が予定されていたかのような書きぶりである。同様の事例は、同じ年の4月14日(水)と16日(金)にも見られる。確と定まてはいないが原則週に二回、のような形だった可能性が考えられる。
- 11) 「いったい芸事でも何でも、へたじょうずはともかくとして、やりかけるとなかなか熱心にやるほうなので、謡も一時は相当熱心にやったようです。やり出せば自分でおもしろいのも一つでしょうが、またせっかく先生が気を入れてくださるのだから、その手前少しはじょうずにもならなければという気持ちもあつたでありましょう、一週二度の出稽古だけでは足りず、後では神田にあつた新さんの出張所へ散歩へ出たついでなどにお邪魔に上がつて稽古もしていたようでありました」(夏目1994:213)。
- 12) 「外出歩行を禁ぜらる。謡も病症のきまる迄やめろといふ。帰つて長椅子に倚つて書見してみたら眠くなつたから《富士太鼓》をうたつた。夫から晩食後には《花月》をうたつた。是で悪くなれば自業自得也」(明治43年6月13日日記)。「うたひの本は病院で大声を出して謡はれもせんから寄こしても大丈夫である。夫からはからさき一年やめろなら已めてもいいが、やめる必要もないならやる方がいい。医者に聞いて見る」(明治44年2月2日夏目鏡子宛書簡)。
- 13) 大正3年9月16日坂元雪鳥宛書簡。
- 14) 「今日は宅で畔柳と笹川とを呼んで夕飯を食ふ約束があるので謡には出られません」(大正3年1月24日野上豊一郎宛書簡)。
- 15) 「小生近日稽古を廃し此種の会合には当分出ない積〔…〕考へて見るに謡は一人前になるには時間足らず今許す時間内にては碌な事は出来ず已めた方が得策と存候」(大正5年4月19日野上豊一郎宛書簡)。
- 16) 明治41年7月1日高浜虚子宛書簡。どの公演のことか特定はできないが、雑誌『能楽』には、この日九段能楽堂で能三番、狂言二番の催しがあつたことが記録されている。能は観世清久《小鍛冶》、桜間伴馬《富士太鼓》、喜多六平太《船弁慶》(ワキは宝生新)、狂言は高井則士《金津》、山本東次郎《縄綱》である。
- 17) 明治41年11月22日鈴木三重吉宛書簡。
- 18) この「御能」を飯塚は能楽会主催の九段能楽堂での演能である可能性が高いとしている(飯塚2009:158)。そうだとすると、この日の番組は観世織雄による《花月》、梅若万三郎・観世鍔之丞・宝生新の《大原御幸》、桜間伴馬の《乱》という、なかなかの豪華な顔ぶれである。
- 19) 明治45年5月23日日記。
- 20) 明治42年4月14日の日記に「今日は新に《砧》をならはうと思ふ」とあり、その2日後日記に「清嘯会へ行く。《砧》を出す。これをやるんですかといいて笑つてゐた」とある。この時、漱石は新に入門してまだ一年半ほどであつた。「或る日宝生さんの前に坐つて《砧》を出すと、これをお始めになりますか、と宝生さんがにやにや笑つた。むづかしけりやよませうか。なに、やませう、どれも同じことです。と云つたやうな調子で始めた」(野上1929:6)。
- 21) 「胃がたいへん悪くなるまでは、とにかくにも續いて謡の稽古をやつておりました。そこで毎晩夕食を喰べると謡い始めます。自分では運動のつもりなのでしょうが、それが毎晩たいがい時刻がきまつておりますので、それまた夏目さんの旦那さんの謡が始まつたと近所では言つたものだそうです」(夏目1994:213)。「私は先生が屢々一人で謡をうたつてゐたのを知つてゐる。日に依つては、午前に謡ひ、午後に謡ひ、更にまた晩にも謡ふといったやうなことさへあつた」(野上1929:5)。
- 22) 宝生新の稽古はあまり厳しくなかつたが、たまに代稽古で来る古鍛冶剛(宝生新の高弟)は「御熱心で几帳面」で「少しでも悪いとなると、同じところを何べんでも謡わせ」るような稽古をしていたという。「実に遠慮会釈なくぴしぴしとやられるので〔…〕謡つてはなおされ謡つてはなおされ、汗だくで叩かれてゐる様子です。〔…〕後で私が、〈たいへんなお稽古なんですね〉と同情して申しますと、〈新は世間ずれがしているが、あれがいいんだよ〉とつくづく古鍛冶さんの熱心な稽古ぶりには感心している様子でございました」(夏目1994:214)。
- 23) 「君謡を稽古してゐるか。僕は近々再興する積だ。一所に謡はう」(明治40年8月6日小宮豊隆宛書簡)。
- 24) 〈木曜会〉は、毎週木曜に漱石の家で開催されていた懇親・懇談のための私的な集まりである。
- 25) 明治44年12月9日日記。
- 26) 「羽衣の曲を謡ひ出した。春霞たなびきにけりと半行程来るうちに、どうも出が好くなかつたと後悔し始めた。甚だ無勢力である。〔…〕虚子が矢庭に大きな掛声をかけて、鼓をかんと一つ打つた。自分は虚子が斯う猛烈に来やうとは夢にも予期してゐなかつた。〔…〕自分の声は威嚇されるたひによろよろする。さうして小さくなる。しばらくすると、聞いてゐる

- ものがくすくす笑ひ出した。自分も内心から馬鹿馬鹿しくなった」(全集第12巻, 133頁)。
- 27) このエッセイで語られる出来事がいつかははっきりとは書かれておらず、田代は明治40年の正月のこととするが、本稿は明治41年であるとする飯塚の説をとる。
- 28) よほど印象に残っていたのか、野上弥生子は他のところでも繰り返しのエピソードに言及している。
- 29) 「文士の生活」(『大阪毎日新聞』大正3年3月22日), 全集第25巻, 429頁。
- 30) 明治42年3月14日日記。
- 31) 明治42年3月26日日記。
- 32) 明治42年5月28日日記。
- 33) 上で引いたように、漱石の謡に厳しい評価を下した人々も、この点は認めていた。
- 34) 無署名「『能楽』発刊の辞」(『能楽』1(1), 明治35年), 1頁。
- 35) 明治5年8月教部省布達第十五号。「一、演劇ノ類, 専ラ勸善懲悪ヲ主トスベシ。淫風醜態ノ甚シキニ流レ, 風俗ヲ敗リ候様ニテハ不相濟候間, 弊習ヲ洗除シ, 漸々風化ノ一助ニ相成候様, 可心掛事」(倉田喜弘『明治の能楽(一)』, 38頁)。
- 36) 倉田喜弘(編)『芸能』(日本近代思想大系18), 294頁。
- 37) 「其の当時の勤料は実に軽少のもので、川崎[利吉]氏の如き、梅若で六番を打通して其の報酬が全部で五円といふことであつた」(池内1925: 217)。なお、囃子方の中で小鼓だけはやや事情が違ったようである。「今日に於て囃子方中小鼓が第一繁昌し、此の分に限り漸く後継者も出来かかつて居る」(無署名「演説 囃子方現状の続き」: 『能楽』1(16), 明治36年, 1頁)。その理由は、小鼓は女性に人気があつたので、彼女らへの教授で報酬を得ることができるからだという。「小鼓と申せば見た所で可愛らしく、打つて見て手も痛くなく、手軽く楽み芸にもなし易いと云ふ様なことから、此の芸に思ひ付く人も多く、又婦人の技として適当しますから婦女子に習ふ人もあり、其の門弟子が出来、之より得る所の報酬にて生計の資を得ることが出来、一家の職業としてやうて行ける見込みがある」(同, 2頁)。
- 38) 観世元規宛書簡(池内1925: 211)。
- 39) 無署名「東京能楽界」: 『能楽』1(3), 明治35年, 61頁。なお、この日(明治35年8月3日)の催しについては、『梅若実日記』にも簡略ながら記載がある。「宅好謡会十八番数謡。朝六時より始メ七時迄。[…] 来客六十人以上。集金百四捨円余」(『梅若実日記 第六巻』, 413頁)。
- 40) 如翠生「唱曲弁疑を読む(一)」(『能楽』9(8), 明治44年), 78頁。
- 41) 伊藤金鈴「大西氏の地吟不調の理由を読み」(『能楽』4(12), 明治39年), 35頁。
- 42) 池内信嘉「謡の栞」(『能楽』5(7), 明治40年), 42頁。
- 43) 深井孫次郎「随聞手抄」(『能楽画報』7(9), 大正3年), 34頁。
- 44) 如翠生「唱曲弁疑を読む(一)」(『能楽』9(8), 明治44年), 78頁。ただ、こうした振る舞いをするのは素人謡曲家に限らなかつたようである。漱石は明治45年6月に行われた皇室主催の行啓能に列席しているが、そこでの様子を次のように日記に記している。「陛下殿下の態度謹慎にして最も敬愛に値す。之に反して陪覧の臣民共はまことに無識無礼なり。[…] 演能中若くは演能後^{みだり}妄に席を離れて雑踏を醸す。[…] 陛下殿下皆静肅に見能あるに臣民共しかも殿下陛下の席を去る^{しせき}咫尺の所にて高声に談笑す」(明治45年6月10日日記)。
- 45) 美術家・中村不折(1866-1943)の言。猿楽町人「名士と名家」(『能楽画報』10(3), 大正6年), 13頁。なお不折は漱石とも親しく、『吾輩は猫である』の挿絵を描いている。
- 46) 如翠生「唱曲弁疑を読む(一)」(前掲), 78頁。
- 47) 池内は別のところで「幾万人の謡曲家を生ずるとも一朝囃子方の廃滅に至らば何を以てか能楽の趣味を世人に伝ふるを得んや」(池内1925: 219)と述べている。〈幾万人〉は大げさかも知れないが、それほどのインパクトを感じていたということだろう。
- 48) 無署名「斯界の情弊」(『能楽』12(6), 大正3年), 1頁。
- 49) 中尾は池内信嘉の〈能楽改良〉に関する活動を追う論稿(中尾2012)の中で、池内は能楽の〈改良〉に意欲を持ちながらも、具体的な案となると、演能時間を短縮する程度の消極的なものしか示していないと指摘している。池内の消極性の原因を中尾は、大衆の嗜好を勘案してわかりやすくしていく方途を考えたが(舞台セットを作るなど)、経済上の問題があり、また能楽師ではないという立場上、積極的に〈改良〉を推し進められなかつたことにあるとしている。それもあるだろうが、そもそも大衆化と〈能楽改良〉が同じ土俵にあつたのかという問題があるのではないか。本論でこれから見るように、当時の能の享受者たちのうち、ある種類の人々は(鑑賞)を志向していなかつた(ただし中尾も、「能楽は江戸時代以前から謡文化のごとく大衆に愛好されたという側面がある点はどう考えるかが問題である」と問題提起している)。
- 50) 安田善之助「観能と謡本」(『能楽画報』1(9), 明治42年)など。
- 51) モルトン・プリンス「能楽の芸術的価値」(『能楽画報』10(2), 大正6年)など。
- 52) 佐藤紅緑「粗雑な稽古の末路」(『能楽画報』10(6), 明治45年), 37頁。
- 53) 同上, 38頁。
- 54) 同上。
- 55) 明治41年1月上旬から2月初旬。これは相当苦勞した部類らしい。「『斑女』には大弱りに弱り候」(明治41年1月10日高浜虚子宛書簡)。

- 56) 次のような証言がある。「今のお若い方々杯の中には謡をやり出してから、今年で三年になったが、内外二百番を悉く稽古して、今度は再び元に戻して一番々と稽古して居るなどと云って、鼻をうごめかして居る速成先生たちが其処にも此処にも、ウチャウチャする程沢山ある。[…] 実際、二年の間で、二百番も稽古してしまった人があると云ふから驚きます。まあどんなにして稽古するか、其稽古をする処を見たい様な好奇心も起れば起るのです」(桜間伴馬「謡曲の墮落」〔『能楽』5(13), 明治40年], 36頁)。
- 57) 明治41年2月7日高浜虚子宛書簡。
- 58) あまり稽古をすっぱかすのに嫌気のさした漱石が、宝生新から習うのをやめたいと絶縁状を送った時の、有名なエピソード。
- 59) 飯塚の調査によれば、宝生新につき始めてから修善寺の大患までの3年弱の間に、漱石が謡った記録があるものが34曲、そのうち7曲がいわゆる習い物、さらに1曲は重い習い物であるという。どちらがやりたいと言いついたのかははっきりしないし、34曲のすべてを〈習った〉わけではない可能性もあるが(この点については後述)、曲数も、習い物の割合も、決して少なくはない。「他の人にくらべるとかなりむずかしいいわゆるゆるゆるしものを謡ったりしていましたが、どうも新先生小遣いが欲しくなると、ゆるしもの押し売りをやって行くようだなどと笑っていたことがありました」(夏目1928:215, 傍点原文)。「どっちかといふと、先生は少しいかものぐひの傾向があつて、《角田川》《大原御幸》《花筐》《安宅》なども割合に早く片づけてしまった。おれは趣味でやるのだから、月並な順序などに拘泥しなくともよいといふ腹であつたかも知れない」(野上1929:5)。
- 60) 明治42年3月25日日記。
- 61) 謡会の例ではないが、前田利邨(旧加賀大聖寺藩主)はかつてさかんに〈紳士能〉を演じた時の思い出として、次のように語っている。「時には籤抽で自分の知らぬ能を即席に勤めなけりゃならん様な事にも出逢ひ、又は何を勤めるのか解りもせぬのに装束を着けさせられて、さて出る段になって、三井寺だとか桜川とか言はれて無理に出された様な事もあります」(『失策雑談』〔『能楽』11(6), 大正2年], 40頁)。
- 62) 喜多六平太「稽古の順序」(『能楽画報』2(3), 明治43年), 3-4頁。
- 63) 同上, 5頁。
- 64) 藤野漸「能楽維持に就ての功労者」, 『能楽』10(11), 大正元年, 23-25頁(池内1925にも再録)。
- 65) 観世清之「謡の諷方一班」(『能楽』1(16), 明治36年), 36頁。
- 66) 佐藤進「謡曲と衛生」(『能楽』8(2), 明治43年), 29頁。
- 67) 近年、アマチュアの芸術実践、とりわけ日本の伝統芸能におけるそれについてのフィールド研究が進んでいるが(Hahn2007, Keister2008, Moore2014, Matsunobu2018など)、それらが着目するのも多くの場合この側面である。
- 68) 武元立「謡曲会に於ける兇徒嘯聚」(『能楽』17(6), 大正8年), 85頁。
- 69) 明治42年5月28日日記(前掲)。
- 70) 明治42年4月6日日記。なお、そう言われた細君が「あなたこそ難有うと仰やいと云った」というのも有名な話。
- 71) 明治・大正期の婦女子の趣味としての音楽実践について、歌川2019を参照。
- 72) 〈家庭音楽〉については、細川2003, 周東2008, 玉川2017など。
- 73) 江木栄子「家庭と謡曲との関係」, 『能楽画報』1(9), 明治42年, 21-23頁。
- 74) 麓廻舎「家庭に普及せしめよ」, 『能楽画報』2(3), 明治43年, 28-29頁。
- 75) 山階明子「仕舞と婦人の作法」, 『能楽画報』19(5), 大正14年, 10-11頁。
- 76) 陽東生「婦人に適する芸か」(『能楽画報』8(12), 大正4年), 16-17頁。
- 77) 音楽史家の田辺尚雄(1883-1984)が、家族の思い出を次のように語っている。「私の養父は余り音楽は好きではなかった。そればかりではなく、いわゆる可なりの音痴でもあった。[…] それだけれども実業仲間の交際からでもあるか、謡曲をやっていた」(田辺1965:128)。習い始めたのは50歳と遅かったものの、非常に熱中した(師は大西閑雪)。ただ、かなり下手だったようである。「父が今日から稽古を始めるという日に、まず《夜討曾我》をやったのであるが、家族一同笑いを堪えるのに苦しんだのを覚えている。その後大阪に移っても、ますます謡のけいこに熱中していた。当時の新聞に父の謡を評して〈大阪中最も熱心で最も下手だ〉と書いてあった」(同)。
- 78) 『行人』に、主人公の父が家に招いた客と食事をともにしながら謡を謡い、それを家族が聞かされるという場面がある。妹は鼓の嗜みがあり、主人公もそうした場で父の謡を聞くのは慣れていないという設定である(ただし、主人公以外の家族はあまり父の謡を快く思っていない)。「夫から二三日して、父の所へ二人程客が来た。父は生来交際好きの上に、職業上の必要から、大分手広く諸方へ出入してゐた。[…] 父は此二人と謡の方の仲善と見えて、彼等が来る度に謡をうたつて楽んだ。お重は父の命令で少しの間鼓の稽古をした覚があるので、さう云ふ時には能く客の前へ呼び出されて鼓を打った」(全集第8巻, 235頁)。漱石の家でも同じようなことがあったのだろうか。
- 79) 『日本大百科全書』「練習」の項目(<https://kotobank.jp/word/%E7%B7%B4%E7%BF%92-152131#E6.97.A5.E6.9C.AC.E5.A4.A7.E7.99.BE.E7.A7.91.E5.85.A8.E6.9B.B8.28.E3.83.8B.E3.83.83.E3.83.9D.E3.83.8B.E3.82.AB.29>, 2020年8月30日閲覧)。以下、この段落の引用はすべてここから。
- 80) 「元来此主人〔苦沙弥先生〕は何といつて人に勝れて出来る事もないが、何にでもよく手を出したがる。[…] 後架〔トイレ〕の中で謡をうたつて、近所で後架先生と渾名をつけられて居るにも関せず一向平気なもので、矢張是は平の宗盛にて候

- を繰返して居る。皆んながそら宗盛だと吹き出す位である」(『吾輩は猫である』:全集第1巻, 10-11頁)。
- 81) 宮入(2015)も、先に引いた定義から漏れるものが様々な発表会にはあると認めている。むしろその振れ幅の大きさにこそ、日本の〈発表会文化〉の豊かさがあるのではないか。そうした観点から、謡会をはじめ伝統音楽における〈発表〉の場を捉え直していくことは、魅力ある今後の課題である。
- 82) 彼らの注意力は半端ではない。ある日・ある人はこの節をこのように謡った、別の日・別の人はこのように謡ったということを、克明に書き留める。どこで唾を溜め、どこで声をかすらせたかといったことまで聞き漏らさない。「心持を一句一句に書き入れるといふ凝り性の人も沢山ありますが、それは先づ好いとして、甚だしいのは政吉はかう謡った、長はかう謡った、万三郎はかう、片山はかうと一々いろいろな人の謡ひ振りまで書き込んで置く人がある。心懸けは結構な事だが〔…〕その人の一寸立った間に開いて見ると、此処少し唾を溜めて、とか、此処少し声をカスらすとか、宛るで人のアラを拾った様な事計りが書いてある。悪口かと思ってその人の謡ふのを聞くと、悪口どころか、至極真面目で、骨を折って唾を溜めたり、声を囁かしたりして謡ってゐるのには驚きました」(石秋生「能楽一口噺(十一)」〔『能楽』11(11), 大正2年, 57頁)。彼らには、今・ここで演じられているものが全てである。
- 83) 雑誌『能楽』の名物企画の一つ「謡曲放談会」は、主として謡曲の文学面に焦点を当てた分析を行う記事だが、ある素人演者はこれに対して、次のような批判的な見解を示している。「時に〈能楽〉に出てゐる放談会の記事といふのは、ありや一体何ういふ主義綱領でやって居るのか解りませんが、私は真に詮らん事だと思ひます。文章が辻褄が合ふのはぬのと謡曲の悪口を言ひ合つてゐたつて仕方がないだや〔…〕ありませんか、第一謡曲は文章のみのものとして論ずべきものでもなし、却つて古来の名文章に傷を作らへる様なもので無益な事ぢやありませんか」(前田利邨「失策雑談」〔前掲〕, 43頁)。
- 84) 宮本によれば、江戸時代、特に上方では素人の能役者たちが活躍した。素人である以上、技能としては怪しい部分があったが、上方の能楽界は彼らによって支えられていたし、その系譜は近代にまで引き継がれた(宮本2005a, 同2005b及びそれに続く一連の論稿を参照)。また、演能と切り離して謡だけを独立に楽しむ文化は、能楽史のかなり早い段階からあったことが知られている(〈謡講〉など。表1979他を参照)。江戸期の素人役者と本論で着目した明治・大正期の素人謡曲家との関連の有無、〈謡講〉など“うたい”の文化と近代以後の謡曲との連続性の如何については、今後の課題とする。
- 85) 「舞台を見ないで、見るに事欠いて自分の膝の上に置いた謡本を見ているなんて、演者に対しても失礼きわまる。舞台芸術に対する冒瀆ではないか」(香西1965:238), 「どうしてこんなことになっているのだろうかなどと問うまでもない。能の観衆は、謡好きばかりだからだ。謡好きというものは、自分で謡をたしなむ。人の謡を鑑賞するよりも、自分の謡を聞かせたがる。聞いて感心させるために、上手のまねをしたがる。能に来るのは、能の上手の謡を聴き取ろうためなのだ」(同:240)。昭和40年の証言である。

引用・参考文献

夏目漱石の文言は、日記・書簡については『漱石全集』(岩波書店, 1993-2004年)第19-20巻, 第22-24巻を参照した。煩を避けるため、逐一引用頁は記していない。他も同全集を参照し、必要に応じて該当巻及び頁数をその都度記す。なお、引用に際して、句読点や曲名の括弧(《 》)を適宜補ったほか、読み易さを考慮して表記を改めた箇所がある。引用文中の〔 〕は引用者による補足である。

- 安倍能成 [1937]「漱石先生二題」, 『漱石全集月報』第18号, 漱石全集刊行会, 1-3頁(『漱石全集月報:昭和三年版・昭和十年版』〔漱石全集附録, 岩波書店, 1975年〕所収)
- 馬場あき子・日置俊次・西野春雄 [2005]「鼎談 漱石と能:新作能〈草枕〉をめぐる」, 『能楽研究』30, 107-124頁
- Hahn, Tomie [2007] *Sensational Knowledge: Embodying Culture through Japanese Dance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- 羽田昶 [2017]『昭和の能楽名人列伝』, 淡交社
- [2020]「資料紹介 漱石の書簡と日記に表われた謡, 能」, 『武蔵野大学能楽資料センター紀要』31, 30-45頁
- 宝生新 [1936]「謡曲の稽古」, 『漱石全集月報』第13号, 漱石全集刊行会, 9-12頁(『漱石全集月報:昭和三年版・昭和十年版』〔漱石全集附録, 岩波書店, 1975年〕所収)
- [1949]『宝生新自伝』, 能楽書林
- 細川周平 [2003]「家庭音楽:団欒にピアノが聞こえ」, 『近代日本における西洋音楽文化の衝撃と大衆音楽の形成:黒船から終戦まで』, 平成11-14年度科学研究費補助金研究成果報告書, 33-43頁
- 飯塚恵理人 [2009]「夏目漱石と謡曲」, 『近代能楽史の研究:東海地域を中心に』, 大河書房, 147-181頁(初出:『稿本近代文学』第11集, 1988年, 8-30頁)
- 池内信嘉 [1925]『能楽盛衰記・下巻:東京の能』, 東京創元社(復刻・増補版, 1992年)
- 岩倉具視 [1927]『岩倉公実記 下巻』, 岩倉公旧蹟保存会(初出:1906年)
- 神谷豊太郎 [1936]「宗盛の素読と獅子狗(下)」, 『漱石全集月報』第11号, 漱石全集刊行会, 9-12頁(『漱石全集月報:昭和三年版・昭和十年版』〔漱石全集附録, 岩波書店, 1975年〕所収)

- Keister, Jay [2008] "Okeikoba: Lesson Places as Sites for Negotiating Tradition in Japanese Music", *Ethnomusicology* 52(2), pp.239-269
- 香西精 [1965] 『能のたのしみ』, 朝日新聞社
- 栗林貞一 [1951] 『漱石と謡曲』(能楽選書1), 檜書店
- Matsunobu, Koji [2018] "Music for Life: a Japanese Experience of Spirituality, Ageing and Musical Growth", *Ageing & Society* 38, pp.1100-1120
- 宮入恭平(編) [2015] 『発表会文化論：アマチュアの表現活動を問う』, 青弓社
- 宮本圭造 [2005a] 『上方能楽史の研究』, 和泉書院
- [2005b] 「江戸時代能楽繁盛記(一)：貧乏神を祭る男の能狂い」, 『観世』72(8), 58-64頁
- 森田草平 [1947] 『漱石先生と私(上)』, 東西出版社
- 文部科学省 [2018a] 『小学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編』, 東洋館出版社
- [2018b] 『中学校学習指導要領(平成29年告示)解説 音楽編』, 教育芸術社
- Moore, Katrina J. [2012] "Singing in the Workplace: Salarymen and Amateur *Nō* Performance", *Asian Theatre Journal* 29(1), pp.164-182
- [2014] *The Joy of Noh: Embodied Learning and Discipline in Urban Japan*, Albany, New York: State University of New York Press
- 中尾薫 [2012] 「能楽の近代化と池内信嘉：能楽の改良し得らるゝや否や」, 『演劇学論叢』12, 7-23頁
- 夏目鏡子 [1994] 『漱石の思い出』, 松岡譲筆録, 文春文庫(原題『漱石の思ひ出』, 改造社, 1928年)
- 野上豊一郎 [1929] 「漱石先生と謡」, 『漱石全集月報』第15号, 漱石全集刊行会, 4-8頁(『漱石全集月報：昭和三年版・昭和十年版』[漱石全集附録, 岩波書店, 1975年]所収)
- 野上弥生子 [1981] 「夏目先生の思ひ出：修善寺にて」, 『野上弥生子全集 第十九巻』, 岩波書店, 8-17頁(初出：「夏目先生のこと：修善寺にて」, 『文芸』第3巻第5号, 1935年)
- [1982] 「夏目漱石」, 『野上弥生子全集 第二十三巻』, 岩波書店, 270-282頁(初出：「素顔の文人〈インタビュー〉第一回：夏目漱石」, 『海』第9巻第1号, 1977年)
- 表章 [1979] 「“うたい”(謡)考：その発達史を中心に」, 『能楽史新考(一)』, わんや書店, 278-303頁(初出：『文学』第25巻9号, 1957年)
- Pellecchia, Diego [2017] "Noh Creativity? The Role of Amateurs in Japanese Noh Theatre", *Contemporary Theatre Review* 27(1), pp.34-45
- 周東美材 [2008] 「鳴り響く家庭空間：1910-20年代日本における家庭音楽の言説」, 『年報社会学論集』21, 95-106頁
- 高浜虚子 [1942] 「語るといふこと」：『能楽遊歩』, 丸岡出版社, 107-258頁
- [2002] 「漱石氏と私」, 『回想 子規・漱石』, 岩波文庫, 107-258頁(初出：『漱石氏と私』, アルス, 1918年)
- 田代慶一郎 [1982] 「漱石と謡」, 三好行雄他(編)『漱石の知的空間』(講座夏目漱石第5巻), 有斐閣, 161-201頁
- 田辺尚雄 [1965] 『明治音楽物語』, 青蛙房
- 玉川裕子 [2017] 「近代日本における家庭音楽論：〈一家団欒〉という未完の夢」, 『桐朋学園大学研究紀要』43, 57-76頁
- 寺田寅彦 [1963] 「夏目漱石先生の追憶」, 『寺田寅彦隨筆集 第3巻』, 岩波文庫(第20冊改版)(初出：吉村冬彦「夏目漱石先生の追憶」, 『俳句講座』第8巻, 1932年)
- 歌川光一 [2019] 『女子のたしなみと日本近代：音楽文化にみる〈趣味〉の受容』, 勁草書房
- 山崎有一郎・三浦裕子 [2006] 『昭和能楽黄金期：山崎有一郎が語る名人たち』, 檜書店

Why do amateurs rehearse *Utai* so enthusiastically? —Rethinking Natsume Soseki and *Noh*: Phenomenology of *keiko* IV—

Kyo TAMAMURA *

ABSTRACT

Natsume Soseki, a famous Japanese novelist in the Meiji and Taisho period, was an enthusiastic devotee of *Noh*. He was absorbed in practicing *Utai*, the vocal music of *Noh*. Singing *Utai* as a kind of hobby was becoming popular at his age. Amateurs including him rehearsed *Utai* every night and day, practiced and trained so enthusiastically and exhaustively that they were sometimes said to have gone insane. They were not technically good, not willing to be. They acquired knowledges and skills through the training (*keiko*), yet had no intention to make use of them for appreciating *Noh* performances. They often held gatherings of singing, which were called *Utaiikai*. They liked to take part in them, but not because they wanted to present their achievements. Just getting together and chanting harmoniously (though not in harmony) was their joy. In other words, for *Noh* amateurs pleasure did not come from acquiring something worthy (skills and knowledges) through *keiko*. Rather, *keiko* itself—uttering voices, practicing repeatedly, taking notes, appreciating somebody's chanting, criticizing each other and so on— was their joy. Even watching stage performances was also a part of *keiko*. In this sense, at least for *Utai* singers in the Meiji and Taisho period *Noh* was not a high-grade, intellectually oriented art but took root in worldly life.

* Music, Fine Arts and Physical Education