

[研究論文]

## 日本芸能における「足拍子」考

坂場 順子

基礎・教養教育センター

The Study of *Ashibyoshi* Stamping in Japanese Traditional Performing Arts

Junko SAKABA

## Abstract

Stamping is a significant act in traditional Japanese performing arts, as well as in religious practices. It is an act to ward off evil spirits, to mark the threshold between this world and another out-of-the-ordinary world, or simply to accentuate the flow of dancing movement. In this paper, I will first examine various cases of stamping in traditional Japanese performing arts and religious practices. Second, I will point out some significant characteristics that run through various forms of performance. Third, I will discuss how the act of stamping came to be elevated into and refined as a highly sophisticated and artistic expression. In traditional performing arts of the medieval and pre-modern periods, structural innovations were made to amplify the acoustic effect of stamping. Thus, stamping grew into a special form of expression that is not only effective with power of sorcery but also with refined beauty.

**Keywords:** stamping, traditional Japanese performing arts, religious practices, power of sorcery, refined beauty

## 1. 序

狂言『昆布売(こぶうり)』で、昆布売りが若狭の小浜(おばま)から都へ昆布を売りに道中を急ぐ。そこへ武士階級とおぼしき、横柄な男が自身の重い太刀を無理やり昆布売りに持たせる。昆布売りは持たせられた太刀を振りかざし、逆に男をおどす。さらには男に昆布を売らせ、なぶることにする。売り口上は謡節に始まって、浄瑠璃節、踊り節とつづく。これは中世から近世に流行った歌のスタイルをたどる体(てい)である。まず昆布売りが見本を示し、そのあと男が見よう見真似で昆布を売ってみる。最後の踊り節では、「浮き足」という、狂言独特の振りをつけながら歌い、終わりのところで「シャッキシャ、シャッキシャ、シャッキ、シャッキ、シャッキシャア!」と合いの手を入れて囃す。このとき同時に、足拍子を踏む。足拍子を音声にすると、「トーン、トーン、トントントン」となる。

足拍子とは、足をひざから垂直に上げ、ストンと地面や床に落とす行為のことを言い、また結果とし

て生じる音や、それによって生まれるリズムのことを指す。

「足拍子」という用語は能・狂言や文楽、歌舞伎などでも用いられ、能の場合は左足から、狂言の場合は右足から踏む。能と狂言は能楽という共通の母体を持つので、両者の違いを表すためとも、また両者の陰陽の関係を表すためとも推測できる。呼称はいろいろだが、足拍子のように足を使って拍子を踏む動作は日本における、さまざまな宗教行事や芸能で用いられている。

狂言『昆布売』における足拍子には、まず、祝言(しゅうげん)の効果がある。昆布売りが都で売ろうとしている昆布は、神饌の一つであり、めでたい食物であるからである。また昆布売りがさんざん男をなぶった最後に踊り節の足拍子がくる。これは曲のこれまでの流れを昇華させ、舞台芸としての『昆布売』が大団円を迎えるのに役立っている。こうした装飾・修飾的な足拍子には、演劇的な効果もあると言える。

この小論考においては、芸能のみならず、さまざま

まな宗教において足拍子がどのように使われ、どのような効果を上げているのかを考察する。

## 2. 原初的足拍子の諸様相

### 2. 1. アメノウズメノミコト

『古事記』の「神代記」に描かれた天岩戸の神話の中で、岩戸の中に隠れてしまった天照大神をどうか外の世界に引き戻そうと神々はいろいろ工夫をこらす。その中で、アメノウズメノミコト（天宇受売命）は「天の眞柢（まさき）を鬘として、天の香山の小笹葉（ささば）を手草（たぐさ）に結び、天の石屋戸にうけ（桶）伏せ、踏みとどろこし神懸りして、胸乳（むなち）かき出で裳緒（もひも）をほとおし垂れき」（下線筆者）とある。

アメノウズメノミコトは巫女神であり、鎮魂祭に奉仕した猿女君（さるめのきみ）祖神である。ストリップショウマがいの卑猥な踊りで、集まった神々は喝采する。天照大神は、このさわぎは何事かと岩戸を少し開いて外をうかがう。

アメノウズメノミコトは初の俳優（わぎをぎ）とも言われる。桶の上に乗って足を踏み、音をとどろかしたというのは、まさに足拍子そのものである。桶を音響板として、太鼓を鳴らすような音響効果を上げている。アメノウズメノミコトの足拍子は多分に即興の、バタバタとうるさいものであったろう。まずは回りの者たちの関心を引き、一緒にさわいでもらう効果があり、ひいてはそれが天照大神の関心を引くという流れである。こうした足拍子は、乱れ踏みのようなものと言えよう。足拍子ばかりではなく、かしましい音をたてて注意を喚起したり、異界との境を開門する効果をあげる音を「乱声（らんじょう）」と言い、後述するように、宗教儀式や一部の芸能に見られる。

天岩戸の故事は、太陽神である天照大神が岩屋に隠れてしまうことによって世界がまっ暗闇になってしまい、天照大神が岩戸から姿を現すと世界に光が戻って平常を取り戻すという世界再生神話である。世界が失われ、再生するパターンは、インドの踊るシバ神（Dancing Shiva）と同型であるのが興味深い。踊るシバ神には四本の手があり、前の二本は踊りのポーズを取っているが、後ろ二本の左手には火をかかけ、右手には鼓を持つ。火は世界の破壊を意味し、鼓は世界の再生を意味している。鼓と足拍子という違いはあるが、足拍子は基本的には鼓を鳴らすことと同義と考えられ、アメノウズメノミコトは桶を太鼓のように踏み鳴らし、世界が再生するきっかけを作った。

### 2. 2. 東大寺二月堂のお水取り

奈良東大寺で3月1日から14日までの陰暦二月の

2週間行われる修二会（しゅにえ）では、最終的には「お水取り」の儀式が行われるが、儀式の中心をなすのは、火と音の2要素である。火は特に浄めの効果があり、音は鎮めの効果がある。

修二会を行うのは練行衆（れんぎょうしゅう）と呼ばれる東大寺の僧たちで、たくさんの籠松明（かごたいまつ）を振り回したり、廊下をひきづったりするので、火除け仕様の紙子と、つっかけ風の下駄ばきを着ける。

2月28日、練行衆は参籠所入りする。入口には灯りが透けてみえる幕が垂らしてある。幕の内は儀式が執り行われる聖域である。徳火と呼ばれる儀式では、三角帽をかぶった呪師（しゅし・じゅし）がガタガタと下駄をかしましく鳴らしながら幕の内に入る。聖域に突入することを可能にする「乱声」と考えられる。呪師は、「法会に際して、加持祈祷など密教的行為をする僧」のことで、この呪師がのちには芸能化して、「のろんじ・ずし」などと呼ばれる寺院に属する芸能集団となり、能楽の先行芸能である呪師猿楽に発展していくことになる。

3月1日の初夜上堂では、練行衆が松明の火に先導され上堂する。徳火のときと同様に、下駄を鳴らして幕の内に入る。中に入ってから、ひとりづつ五体投地（ごたいとうち）をするのだが、通常の五体投地とは異なり、右ひざを板に打ち付け、大きな音を出す。板は左ひざは平らな板の上に置くだけだが、右ひざの部分は板が若干浮き上がっていて、右ひざを打ち付けると床と接触して、大きなボタンという音を出す仕組みになっている。通常の五体投地では、両ひざ・両ひじ・頭を地に着け、手と頭で相手の足を頂くようにするかたちになり、音は出さない。

この他、呪師（呪師）と呼ばれる者が、鈴を鳴らしながら、下駄でバタバタ歩きまわったり、複数の練行衆が回廊を下駄でバタバタと音を立てて進んだり、下駄がかしましい音を立てる。

このように修二会では、足で拍子を踏むのではなく、下駄ばきで歩く・走るといった行為で騒音をかもしだす。こうした「大音声を立てて異界を表現する発想」（高桑いづみ『能の囃子と演出』音楽之友社、p. 266）は、「乱声（らんじょう）」と呼称されることがあり、旧暦二月の修二会や、旧暦正月の修正会（しゅしよえ）といった宗教行事ばかりではなく、雅楽やさまざまな民俗芸能、能・狂言、歌舞伎など中世・近世の芸能にも形や呼称を変えて用いられている。「足拍子」の洗練はないが、足で音を出す、という基本表現には、日常の空間と非日常の空間を区分けし、また行き来する効力が根底に流れていると考えられる。

### 2. 3. 四股

四股（しこ）は相撲の基本動作である。四股の動

作では、両足を開いて腰を入れ、足を左右交互に高く上げる。この時、手はひざの辺りに当て、力を入れて地面を踏む。横綱の土俵入りにも取り入れられて、横綱が地面を踏むとき、観衆が「よいしょ！」と声を添えるのは見慣れた風景である。

相撲は古くは武術・農耕儀礼・神事で行われていた。平安時代には宮中の年中行事として相撲節会(すまいのせちえ)が行われた。相撲は日本の国技となっているが、相撲が古代からの聖なる技(わざ)であったことは、神事で行われる一人角力(ひとりずもう)に見てとれる。愛媛県大山祇神社(おおやまづみじんじゃ)で旧暦5月5日に行われる一人角力は有名である。稲の精霊と一人の相撲取りが対戦するが、必ず2対1で稲の精霊が勝つことになっている。五穀豊穡の予祝を祈る儀礼相撲であるが、この際、人間の相撲取りが人々には見えない相手と相撲を取るさまざまなしぐさが滑稽で、のちに大道芸の独り相撲に展開していく。

相撲における四股は邪気を払う動作とされ、民俗芸能によく見られる地踏み・地鎮・四方固め・反閤(へんばい)などと共通すると考えられる。

## 2. 4. 追儼

日本の宗教行事や芸能では、音を出す出さないにかかわらず、足を使ったさまざまな表現がみられる。こうした所作がいつ、どこで始まったのかは明らかではないが、日本への影響が考えられるのは中国における仮面劇である。中国のいくつかの地域で行われている仮面劇の概要を『アジアの仮面一神と人間のあいだ一』(廣田律子編。大修館)から見てみる。

「中国の仮面劇は多くの場合、災いを祓い福を招くことを目的として行われる追儼(ついな)の祭りにおいて上演される。…演者の舞い踊りには、辟邪を意味する動きとして、手印や時計と逆に回る旋回動作や、星形に足を運ぶ反閤や片足跳びの動作の他、積極的に目に見えない悪霊と戦う武術的な動きがある…」(同上、p. 81)(下線筆者)。

「…時計と逆に回る旋回動作や、星形に足を運ぶ反閤…」は、特に能の『道成寺』に見られる「乱拍子」との共通性を感じさせる(後述)。

また、乱声に似通った効果を想起させる騒音効果もある。それは、東大寺二月堂で聖域を区切る幕の内に下駄でバタバタと駆け込む所作を想起させる。以下に引用する。

「搜儼は…鬼やらいの儀式である。…まず廟の鬼やらいを行う。打ち上げ花火が物凄い音をたてる。止めどなく爆竹が轟く。廟の門口に鐘馗が現れ、三回飛び跳ねたかと思うと、物凄い勢いで廟内に駆けん

でくる」(同上 pp. 96-97.)

中国の追儼は、邪気を払う・鬼を追い払う、その結果、福を招きいれる点で、日本各地で行われる鬼が登場する芸能の基本形ではないかと思われる。

## 2. 5. 地方の宗教儀式・芸能に見る反閤

反閤(へんばい)は天皇や貴人が外出するときに陰陽師がまじないを唱えながら舞踏する作法のことをいい、元は中国で行われた足の所作であり、夏(か)王朝の禹が全国を行脚したことから禹歩(うほ)とも呼称される。前述した中国における追儼の行事と同様のものである。東大寺修二会でも呪師が四方結(しばうけつ)という儀式で両手に刀を持ち、交差させた状態でドタドタと走る呪師走りがあり、奈良の興福寺の薪能の際にも呪師走りが行われる。これらも乱声の効果を兼ねそろえた反閤の一形態である。

反閤は形を変えて、さまざまな日本の宗教儀式・芸能に浸透している。足の所作であるから、反閤のエネルギーは下方、つまり地に向けられている。こうして、反閤の目的が邪気を払うことであり、邪気はときに形を与えられて鬼となり、邪鬼払いとなる。さらに、邪気が具象化していくと、反閤の行為そのものが、見る者を楽しませる芸能として展開していくことになる。

反閤は足の所作であり、地を踏む行為である。地面に直に、または地面にむしろを敷いたところに足ををおろしたり、ステップを踏んだり、つま先を上げたりする。地面やむしろでは足の所作は通常、音を立てない。芸能化に伴って地面は木の床に代わり、舞台となっていく。

### 2. 5. 1. 王祇祭

山形県鶴岡市黒川では毎年旧暦正月の2月1日から2日にかけて、村の共同体が上座・下座に分かれて氏神の信仰行事を行う。同所春日神社で行われる王祇祭(おうぎさい)では村落につたわる能が演じられて、黒川能として知られている。王祇祭では神格化された長さ3メートルほどの麻布を着せた扇が登場する。小学校前の稚児が呪師のような扮装をし、「大地踏み」と呼ばれる、大地を踏み、悪霊を封じ込める舞が舞われる。当家の広い座敷に設けられた空間の四方を何度も行ったり来たりして、四方をほめたたえ、四方の大地の霊を呼び起こすといわれる。いわゆる邪気を払う反閤とは異なるが、大地との交信という点で共通すると言える。

### 2. 5. 2. 奥三河の花祭り

愛知県北設楽郡東栄町足込の山あいの村落に、二日一夜の修験神楽が催されている。ここ天竜川流域



には旧暦霜月（十一月）の冬至を中心に多くの地区で鎮魂神楽が催される。それぞれの地区のあいだで交流もあり、ほぼ共通した、目的・内容を有している。それは「土地の精霊を祀り、年ごとの生命の更新を祈願して、精霊から譲られた土地を祓い浄める祭り」であり、「…時代ごとに有効だと思われた修験道・陰陽道・宿曜道（すくようどう）の呪法や芸能が加わり、特に修験の影響で密教色の濃い独自の個性を持つ祭となった」（『音と映像と文字による日本歴史と芸能』第八巻、p. 201）というものである。

足込では湯立神楽が昭和までは1月2日に、平成元年には10月25日・26日の二日一夜に渡って実施された。祭りは「滝祓い」に始まる。祭場に入ると、中央には土のかまどに大釜を据え、湯が煮立っている。祭りは、花太夫と呼ばれる進行役が手印を結んだり、九字を切ったり、または祝詞で精霊と交信したりして展開していく。

足の所作として注目されるのはまず「市の舞」で、舞手が左右の足を交互に上げながら、かまどの前を回る。さらに、お辞儀をしながら足を踏み、かかとを上げ、また回る。そして手に持った鈴を鳴らしながら、跳ぶ・回りを繰り返す。これらの足の所作は、反問の一種と言える。

次の「地固めの舞」では、左手に剣を持った男二人が、胸には鈴をあて、回転しながらかまどの回りを回る。さらに後半は榊鬼という赤鬼が斧を手に登場する。鬼は数を増やし、赤鬼二匹、黒鬼二匹が登場する。いずれも斧を持つ。鬼たちは足を上げては下ろす所作を繰り返す。

この修験神楽は夜通し行われ、夜が明けたところで「湯ばやし」を行う。複数の男性が、かまどの回りを右回り・左回りと交互に回る。最後は「しずめ」の儀式で、長い鼻をした、赤い面を着けた花太夫がかまど前で半畳ほどのスペース内で独り舞う。

足込の修験神楽では、さまざまな足の所作が繰り返して行われている。多分に呪術的な効果を目的とした反問の一種と言える。これは後述する能『道成寺』の「乱拍子（らんびょうし）」にも繋がるものと考えられる。

### 3. 歌舞伎に見る足拍子とその変形

#### 3. 1. 荒事（あらごと）の誕生

出雲阿国（いずものおくに）という女性が西暦1600年前後に創始したといわれる歌舞伎は、最初はお出雲からきた女巫女（おんなみこ）という触れ込みで、阿国が京都で念仏踊りをしたのが始まりだった。阿国はのちに、当時豊臣秀吉が制定した公定遊郭での女遊びをモチーフに、男に扮して茶屋通いのスキットを演じ、「天下一」という評判をとるほどに熱狂的な指示を得た。

念仏踊りの段階でこそ、少しは宗教と関連を持っていたが、性風俗を乱すとして女性中心の歌舞伎から男性演者のみの歌舞伎になっていく。それでも歌舞伎の内容は遊郭の風俗をドラマ仕立てにしたものが中心であり、もっぱら上方で上演されていた。一方、東国の新興都市である江戸では、上方の「和事（わごと）」に対して「荒事（あらごと）」と呼ばれるようになる形式が評判を呼ぶ。

延宝元年（1673）、初世市川団十郎が14歳で江戸中村座で初舞台を踏んだ。このとき団十郎は、「四天王稚立（してんのうおさなだち）」の坂田金時を演じた。「…紅と墨で顔を隈取り、大形の「童子格子の着付に丸ぐけの帯をしめ、斧をさげて大江山の場に出、獵人を相手に立回りを演じた」（『演劇百科事典』平凡社、1971）のが大評判になり、これが荒事の初めとされている。七世市川団十郎家が市川家のお家芸として定めた「歌舞伎十八番」は大半が荒事芸で占められている。

荒事の代表的演目である『暫（しばらく）』（1697年初演）では、神社の社頭で悪い公卿が善良な男女を殺そうとしている。家来が刀を抜いて男女の首を切ろうとした瞬間、花道の揚幕の背後から「しばらくーく！」という声が響き、主人公である鎌倉権三郎が現れる。権三郎は、少年を表す「つの前髪」に、五本車びんの鬘、継足（つぎあし）と呼ばれる大下駄をはいている。花道の七三（しちさん）と呼ばれる舞台寄りの位置に止まり、下駄の音をとどろかせてジャンプする。主人公が見得を切ると同時に舞台上手のツケ打ちが「バツリ」と効果音を打つ。

『暫』の最後は、本舞台の幕を引いたあと幕外で「六法（ろっぽう）」と呼ばれる特殊演出で花道を引っ込む（退場）する。六法とは、東西南北天地の六つの方向を表し、先行芸能・祭礼行事などの歩き方を誇張したものである。まず両手で大げさな所作があり、左右の足で交互に何歩か跳ぶ。ここでもツケがアクセントを添える。

六法の引っ込みは、同じ歌舞伎十八番の内、『勸進帳』で究極の高みを達成する。安宅の関を無事超えることができた弁慶は、主君・義経と同朋の偽山伏たちを先に行かせ、幕外に出て、六法を踏みながら退場する。『勸進帳』は、能『安宅』をもとに1840年に長唄を地として歌舞伎化したものである。主人公の武蔵坊弁慶はもとは延暦寺西塔の僧であり、延年では芸を披露する稚児でもあった。弁慶は、兄源頼朝との不和で陸奥に逃避行する義経につき従っている。初期の荒事の大時代的で現実離れした様式と比べ、『勸進帳』は、より人間味のある内容を強調している。江戸末期、1840年の初演時に歌舞伎はすでに200年以上の年月を積み重ねている。山伏に扮した元僧侶、強力に身をやつた源平合戦の立役者—これら歴史に実在した悲劇の人物が運命の分岐点

を超えるようとする瞬間を捉えると同時に、何百年もあとの庶民の願いを背景に、彼ら悲劇のヒーローたちの運命をも超えるかのようで。多分に呪術的でもある。

このように歌舞伎の荒事は、若さ・力・勧善懲悪などを表現する歌舞伎の様式として定着した。髪や衣装、隈取など視覚的な効果が特徴的であるが、足音とツケの効果音が重要な聴覚的效果をかもしだしている。特に足音は、単に人物の力強さを表すだけでなく、反問などに見られた地鎮めの効果を内包している。

### 3. 2. 御霊(ごりょう)信仰と『助六』

『助六由縁江戸桜(すけろくゆかりのえどざくら)』(通称『助六』)は1839年の初演である。歌舞伎には「助六物」といって男達(おとこだて)万屋助六と島原の遊女揚巻(あげまき)との心中事件を題材とする一連の浄瑠璃・歌舞伎脚本があり、荒事に和事を加味した演出が定着した。

『助六由縁江戸桜』は歌舞伎十八番の一つで、花川戸助六という男達が元吉原に通うという基本設定にもとづいている。始めは単純な荒事だったものが、1716年の上演の際に、「助六実は曾我五郎」となり、歌舞伎演出の特徴の一つである「見顕し(みあらわし)」の構造を備え、以後『助六』は「曾我の世界」のものと定まった。

曾我五郎は曾我十郎の弟で歴史上、実在した人物である。1193年5月28日に富士の裾野の狩場で、父の仇である工藤祐経(くどうすけつね)を討った。その日は雨だったので、助六も傘をさして花道に登場する。親の仇を討つために艱難辛苦を乗り越えた曾我兄弟は特に、五郎という弟の名前が「御霊(ごりょう)」と音が似ていることから、御霊信仰につながっていく。

『助六由縁江戸桜』では助六、実は五郎は、吉原の遊客に喧嘩を売っては刀を抜かせ、源家の宝刀・友切丸を探している。こうした積年の恨みを背景に持つ助六＝五郎＝御霊の登場には特別な演出が施されている。

助六は、尺八を後ろに差し、紫縮緬の鉢巻を額左に結び、蛇の目の傘をさしている。履物は下駄である。登場の際、歌舞伎では唯一この場のみに河東節(かとうぶし)という浄瑠璃音楽が演奏される。シャリンという、揚幕を引く音とともに傘をすばめて顔を隠した助六がバタバタと下駄の音をさせ、急ぎ足に出てくる。花道の七三の位置に行くまでも一足ごとにバタッと音を鳴らす。七三で止まり、しばらく音曲に合わせてさまざまな所作をしたのち、またバタバタと下駄を鳴らして本舞台に入り、大きく見得を切る。この時ツケが「パツタリ」と効果音を打つ。

主人公の助六は家の没落の原因となった家宝の刀を探し、悪者を懲らしめる。歌舞伎によく用いられる勧善懲悪がテーマである。ただし御霊としての五郎、すなわち助六は単なる悪を正すヒーローではない。怨念を幾層にも重ねた、鎮魂すべき魂である。このため、東大寺二月堂の修二会の項でも考察したように、聖域(勧善懲悪の場)への登場が儀式的・呪術的效果を担う。修二会の徳火では、三角帽をかぶった呪師(しゅし・じゅし)がガタガタと下駄をかしましく鳴らしながら幕の内に入っていった。歌舞伎では、揚幕が娑婆と聖域の境界線となり、助六の下駄の音はまさに、呪師の下駄の騒音と重なる。

### 3. 3. ツケ(付け)の発明

すでに何度か言及している歌舞伎のツケは、二本の拍子木のような柄(き)と呼ばれる棒を左右一本ずつ持って、ツケ打ちは、舞台上手、客席寄りの床に置いた四角い板の前に正座し、役者の動きに合わせて打ち付けるものである。駆け足には「バタバタバタ…」と次第に早く打ち、見得は「パツタリ」と右、左・右と討つ。また擬音効果として、ものが落ちたときの音や人や動物を打撃するなど、演技を引き立たせる効果を演出する。ツケ打ちの板の下は空間がうがっており、ツケの音がよりよく響く工夫がなされている。

歌舞伎におけるツケの効果は、文楽の三人遣いのうちの主遣い(おもづかい)が高下駄をはいて、人形の代わりに下駄の音を効果音として使うのに似ている。文楽では主遣いによる「足拍子」に相当するが、歌舞伎ではさらに効果音として音を増幅する。

ツケは、さまざまな効果音として使われるが、歌舞伎では特に見得と六法においてその特徴が際立つ。見得では役者は通常、上体・首・目の動きを伴い、足拍子を踏むわけではないが、ツケの音とともに所作全体が二拍子の大きな足拍子を踏むかのようである。舞台の進行に、要石をどすんと落としたような区切りを決める。さながら舞台全体が震えるようである。

歌舞伎十八番の内、『勧進帳』の一場面でツケの究極の効果を見ることが出来る。1840年初演の『勧進帳』は能の『安宅』を長唄を地に歌舞伎化した作品である。源義経と武蔵坊弁慶ら一行が山伏に身をやつして陸奥の国に向けて逃避行をつづけている。途中、安宅の関所(現在の石川県)が設けられており、義経一行は弁慶の機知により、関守の富樫左衛門の厳しい詮索を免れる。義経は山伏の荷物かつぎである強力(ごうりき)に化けていたが、義経に似ていると指摘され、弁慶はとっさに義経を金剛杖で打撃することで自分の主君ではないことを示したのだ。後に、弁慶は義経にこの非を泣いて詫げる。そしてこれまで源平の合戦に明け暮れた苦労を懐旧す



る。

長唄「鎧にそいし袖枕  
かたしく暇も波の上。  
ある時は船に浮かび  
風波に身をまかせ。  
またある時は山背（さんせき）の  
馬蹄も見えぬ雪の中に。  
海すこしあり夕波の  
立ちくる音や須磨明石。」

弁慶は主君の御前にいるので、立ちひざで所作をする。このあと、三味線と大鼓・小鼓の合手（あいのて）がつづく。弁慶は、左ひざを立てて弓を引く型をし、弓を放った次の瞬間、三味線が「チリチーン、シテン」という手を弾く。大・小鼓は三味線の「チリチー」に「チリカラ」と合わせる。松本幸四郎家の型では、始めの「チリ」で右足をどーんと強く踏み出す。「ンシテン」の「ン」でひと間、込みを入れ、弁慶が大見得を切るのに合わせてツケが「バァッカリ」とたっぷり打つ。弁慶が右足を踏み出す足拍子の変形とツケの「バァッカリ」が掛け合いになり、この瞬間は、弁慶の生き様と義経主従の運命が、舞台上ながら、永遠の命を持つ瞬間である。

#### 4. 能・狂言における足拍子

歌舞伎におけるツケが、叩く板の下が空間になっていて、音がより響く工夫がなされていることは前述した。このような仕掛けは、歌舞伎の舞台そのものにもなされている。歌舞伎の演目が舞踊のとき、舞台に所作舞台というプラットフォームが敷かれる。これはプラットフォームと舞台の床の間に遊びの空間を設けることにより、踊り手の足拍子がより響くようにする工夫である。

さて歌舞伎の先行芸能である能楽ではどのような工夫がなされているだろうか。能は三間四方の本舞台の、客席から見て左後方に橋掛かりという廊下のような道がつづいている。能と狂言の演者は、本舞台と橋掛かり両方を演技空間として使う。能舞台の床下は空間になっており、いくつかの能舞台では床下に、ふたをしていない複数の甕がいろいろな角度で埋められている。これはまさに足拍子の響きを増幅するための工夫であり、これにより能・狂言において足拍子が重要な要素であることがわかる。

能の囃子である小鼓・大鼓・太鼓の打楽器で、皮のどの部分を、どういう角度で、どのように打つかによって音色が決まるように、能・狂言の演者が床面に対してどのように足拍子を踏むかによって、効果の意味合いに違いが出てくる。まずは床面との接触が濁らない響きになることが基本である。能・狂

言両方とも足は力を抜き、ひざを垂直に上げ、かかとからストンと落とす。見た目には足の底が同時に床に接触したように見えるが、床板と接触して音を出すのはかかとである。上げるひざは最大 90 度までで、足拍子のリズムによって強弱がある。演者は足拍子を踏む姿が美しくなくてはいけない。上肢は力をいれず、すっとして、下肢は重心がぶれてはいけない。また不必要な部分に力が入ったり、身体の一部の部分にもねじれが入ってはいけない。足拍子で舞台床で音を出すだけの所作ではなく、足拍子が地下空間深く突き抜けて響く必要があるのだ。明暗流の尺八で「一音成仏」というが、プロの舞台芸能である能・狂言では一切の無駄を省いた拍子の純粹音こそが効果をもたらし、意味を持つのだ。

能の足拍子は左足一回のみの拍子に始まって、二つ拍子（曲の終わりに踏む留拍子）、四つ拍子、六つ拍子、踏返し七つ拍子、乗込拍子、踏切七つ拍子などがある。いずれも左足から踏む。能の足拍子は多くの場合、特別な意味を持たず舞の中でアクセントをつけたりする修飾的な効果を持つ。能の最後にシテもしくはワキが舞台常座（じょうざ）で左・右と踏む足拍子は「留拍子（とめびょうし）」といって演技の終了を伝える。この後、橋掛かりから入っていく（退場）ときは、もう演じた曲とは関係ない日常の時空間に戻っているという約束事である。

能の舞では修飾的にアクセントをつける一つ拍子が各所にちりばめられてある。しかし主人公であるシテがどういう人物であるかによって踏む足拍子はその人物の魂のありようと協和するものでなければならない。たとえば修羅物の武将であれば強く、勝ち修羅であれば明るく、負け修羅であれば暗く足拍子が響かなければならないし、女性が主人公であれば優雅であるのは当然であるが、女が主人公でも高貴な女性だったり、恨みを持っていたり、また花の精であったり、老女か若い女性かでもまた違ってくる。

狂言はセリフとしぐさが中心の芸なので、足拍子は能ほど多く使われない。能と大きく異なるのは、狂言の足拍子は必ず右足から踏むということであ。この理由は明らかではないが、能と狂言という対照的な芸が能楽の中でともに演じられてきた歴史のなかで両者の陰陽バランス関係から左始め・右始めの区別が生まれてきたのではないかと考えられる。

狂言は登場人物によって足の所作が特徴的になる。それは山伏や鬼の場合に顕著にみられる。両者とも一歩ずつ膝を上げて、のっしのっしと歩いていく。ただし、このとき足音はさせない。山伏は修験者として異界との交信能力があるとされるし、鬼は異界の存在そのものである。彼らの登場・退場は、ことなる世界をつなぐ歩きと考えられ、狂言として芸能化されない段階では足音が伴ったとしても不自然で

はないだろう。狂言では他に、蚊の精や狐など人間以外の者たちが登場する。蚊の精はピョンピョンと右・左でスキップするように飛び跳ねる所作があり、足はつま先からおろす。狐の場合はつま先をちぢめた獣足を使う。

#### 4. 1. 三番叟の揉之段（もみのだん）

能狂言には別格に扱われる『翁（おきな）』がある。多分に能楽に先行する呪師猿楽の流れを組む、古くからの呪術的な儀式が芸能化したものと思われる。『翁』では、翁・千歳（せんざい）・三番叟（さんばそう）という、神格化された三人が歌舞を演じる。特に翁と三番叟は日本全国の民俗芸能の中に登場するし、さらに三番叟は文楽・歌舞伎などでは祝言の役割を持ち、欠かせない。

翁は能のシテ方が演じ、三番叟は狂言師が演じる。千歳は演出によってシテ方か狂言方かいずれかが演じる。千歳は翁の露払いとして謡い舞う。翁は天下泰平（てんが）たいへい）国土安穩（こくどあん）のん）、鶴亀の長生をことほぎ、舞台をおおむね三角形に回る。最後に登場するのが三番叟である。『三番叟』は「揉之段」と「鈴之段（すずのだん）」の二つの部分に分かれている。「揉之段」では、足拍子を中心に大地を浄め、活性化する動きをする。「鈴之段」では、右手に鈴を持って、種まきの所作をする。ここでは足の所作が重要な「揉之段」をより詳しく見て行く。

翁・千歳では囃子は能管と小鼓三丁の特殊編成であったが、三番叟から大鼓も入る。まず小鼓が「タッポポンポン」という独特なリズムで打ち出す。橋掛かりの本舞台寄りの位置に控えていた三番叟役の狂言師が「おさえおさえ、よろこびありや…」とことほぎながら本舞台に小走りに入ってくる。大鼓前に立ち、両手を肩と水平にまっすぐ前に差し出す。この時、手の先は近づけ、鋭いVの字の形になる。大鼓の「△（チョン）、△（チョン）」の二つ目のチョンで左足を引き、腰を入れる。次の「ツッチョン」のツで右足を引いて揃え、左足に体重を乗せたまま、やや沈ませ、込みを取り、次の大鼓のイヤア△（チョン）に合わせて右足で拍子を踏む。これら一連の所作は、これから大地を揉み、活性化させる呪術の始まりであり、狂言師が呪師に変貌する瞬間でもある。民間芸能でも見た大地踏みにも似て、「揉之段」は足拍子の始原的効力を実現させる呪術である。

「揉之段」では、本舞台を大きな三角形に回る。ただし、前に進んだり、後ずさりしたり、時計回りもあれば逆時計回りもある。能管と大小の鼓に合わせて狂言方も「ホンホー」とか「イヤア」とか「ハァイヤア」とか動作をつづけながら声を添える。足拍子は右足から始まり、「トーン、トコトン」の四拍子、「トン、トコトン、トントン」の五拍子、「ト

ントン、トン」の三拍子、「トトン、トントントン」の六拍子などさまざまな種類がある。右足で左足をまたいで横に進んだり、また逆にまたいで進んだりする。さらに、身体を沈めると同時に身体の向きを変えたり、複雑な反問型の所作がつづく。

#### 4. 2. 能『道成寺』の乱拍子

『翁』における「三番叟」の足拍子には、大地を活性化して、五穀豊穡を祈念するという、原初的・呪術的な効果が期待されている。能楽には「三番叟」の他にも強い呪術性を持った曲がある。中でも『道成寺（どうじょうじ）』は、その筆頭である。

道成寺は、和歌山日高郡日高川町にある天台宗の寺院で、一連の道成寺をめぐる芸能の舞台となった。道成寺は安珍・清姫の伝説として、その起源は平安時代の『大日本国法華験記』や『今昔物語集』に現れるが、古くは『古事記』に出雲の肥川における蛇女との婚礼の話がある（フリー百科事典『ウィキペディア（Wikipedia）』）。民間芸能でも道成寺または鐘巻と題して全国各地で演じられている。それらの道成寺物の基本形は、安珍・清姫の説話に求めることができる。「紀伊牟婁（むろ）の清姫が、自宅に泊まった僧安珍に恋慕し、大蛇に化身して後を追ひ、道成寺の鐘の中に隠れた安珍を焼き殺す物語」である（三省堂『大辞泉』）。

能『道成寺』は、古能『鐘巻（かねまき）』を土台にし、「乱拍子」を中心に置いて、新たに能作したものである。「乱拍子」は一般に、「中世芸能の舞の形式で、特殊な足踏みで踏み回る部分があるもの」（三省堂『大辞泉』）で、民俗芸能では、愛知県北設楽郡東栄町足込の修験神楽にその例を見てきた。多分に呪術的な効果をもたらすものとして行われてきた。能『道成寺』では「乱拍子」は小鼓方とシテ方のみで演じられる場面で、シテ方および小鼓方の秘事とされる。

能『道成寺』では、紀州道成寺の鐘が再建され、女禁制の触れが出る。そこへ一人の白拍子（しらびょうし）が現れ、能力に参詣させてくれと頼む。白拍子は平安末期から鎌倉時代にかけて流行した歌舞で、それを演じる遊女を白拍子と呼ぶ。能力は一旦は断るが、白拍子のたつての願いを聞いて、舞を舞う代わりにと、参詣を許してしまう。白拍子の舞は「乱拍子」に始まり、突如「急之舞」になり、その勢いで鐘の内に飛び込み、鐘を落としてしまう。白拍子を演じるシテ方は落ちた鐘の中で面と装束を変え、鐘が上げられたとき、大蛇の姿で現れる。

橋掛かりにいたシテは参詣を許されると、大鼓につれて本舞台に急ぎ入ってくる。シテは「嬉しやさらば舞わんとて…すでに拍子を進めけり。花の外（ほか）には松ばかり」と拍子に合わない謡を謡う。次に「次第」と呼ばれる拍子に合う謡になり、「花の



外には松ばかり。暮れ初めて。鐘や。響くらん」と謡うと、この「次第」を受けて地謡が詞章の一部を低く静かに繰り返す「地取（じとり）」が続く。次の瞬間から「乱拍子」が始まる。

小鼓は、「ヤ・（チの音）ハッ」と打ち、しばし間があり、○（ポンの音）でシテは同時に左足のつま先を上げる。やや間があつて次の小鼓の・（チ）で左足つま先を下す。この後、小鼓は「ヤッ○、ハッ○、イヤア△（タの音）」などを長い間を置きながら打ち、シテは小鼓の掛け声と打音につれて、左右のつま先を上げたり、足をねじり同時に身体をひねり向きをかえたり、左足の足拍子、右足の足拍子を踏んだりする。

途中、次のような連続の足拍子が入る。

左（大）、右（大）

一間一

左（大）、右（大）

左（音なし）・右（音なし）・左（音なし）

そして小鼓の「エーイヤア△」の△（タ）の打音に合わせて右足を強く踏む。この間、能管は「葡萄（ノタレ）」という拍子に合わないアシライ笛を吹く。「葡萄」は『高砂』の「夜の鼓の拍子を揃えて…」の所や、『猩々乱（しょうじょうみだれ）』の「蘆の葉の笛を吹き…」の所でも吹かれる笛で、詞章が神遊びに言及したり、異界の存在がその正体を現するときなど、異次元に移行する際に用いられる。『道成寺』でも、ここから時空のワープが起こる。道成寺の鐘の再建で始まった話が、過去に鐘が落ちた事件と繋がっていく。

シテが小鼓に合わせて、長い間を置きながら、つま先を上げたり、身体をひねって向きを変えたり、強く足拍子を踏んだりする所作をつづける一方、シテの謡が入る。ただし、この謡は詞章をつづけて謡うのではなく、ひとまとまりの詞章を分割し、あいだに長い間を置いて謡いつがれる。その詞章は、「道成（みちなり）の卿」、「うけたまわり」とまず二回、間を置いて謡われ、その後きわめて長い間があり、「始めて伽藍」、「たちばなの」、「道成興行の寺なればとて」、「道成寺とはなづけたり」と分割して謡われる。最後の「道成寺とは」の「と」に当てて能管の甲高い「日吉（ヒシギ）」が吹かれ、「急之舞」に移行する。

一つの流れを持つ詞章を分断して謡うこと、その間も小鼓とシテの所作の、リズムを殺したような間延びした掛け合いがつづくこと、これは人間の通常の意識の流れや、人間が通常感じる時の流れから逸脱した異次元の時空間に、見る者を誘い込む。

「乱拍子」で、シテの足の向きがどのようなパターンを形成するかを見てみる。前述の中国における

追儼で「手印や時計と逆に回る旋回動作や、星型に足を運ぶ反閤や片足跳びの動作の他、積極的に目に見えない悪霊と戦う武術的な動き」（下線筆者）に注目した。能「道成寺」の「乱拍子」では、シテが小鼓に合わせて足のつま先を上げる所作の他に、左斜め・右斜めに足を置く所作がある。またシテは、本舞台でまっすぐ立っている時と、後ろ斜め向きになる時（橋掛かりの方角）、後ろ斜め向き（囃子方の方向）になる時がある。それぞれの向きに立って足のつま先を上げ、両斜めに置く所作を繰り返す。これは正に中国の追儼における「星型に足を運ぶ反閤」である。これら足の所作は全体では星型を形成するが、シテの身体の向きによって右斜め・左斜めに置かれる足は、身体のそれぞれの向きで三角形になっている。三角形は蛇のうろこを象徴する。能『道成寺』の反閤の所作は、蛇へ変身する過程をも表している。

能『道成寺』では、人間の女が一方的な恋慕の果てに蛇に変化する。元になった話では、女は日高川を泳ぎ渡ろうとし、水中で徐々に蛇体になっていく。能『道成寺』では川を渡る場面もないし、詞章で言及されてもいない。人から蛇への変身は、能『道成寺』ではまさに、「乱拍子」で達成されるのである。

#### 4. 3. 能におけるさまざまな足拍子—能『野守』の足拍子を中心に—

能の足拍子は、留拍子を別にする、主に舞の中で踏まれる。舞の場合は、ほとんどが左足を一回踏む形である。最も多い舞の形式は、能管の呂中干（りょちゅうかん）という決まったメロディが繰り返される「中之舞」、「序之舞」、「男舞」、「神舞」などがあり、この他にも曲に特有の笛のメロディがある「楽（がく）」や「早舞（はやまい）」、「神楽」などがある。

これら舞事（まいごと）の他にも拍子には合っているが、動きは舞の要素と、しぐさを舞的にした要素が混合している「舞働（まいばたらき）」や、囃子と人物の動きが異なるリズムを取るものもある。邪悪な霊を祈り鎮める「祈り」や、主人公の乱れる心を表す「翔（カケリ）」・「イロエ」・「立廻り」などである。

『船弁慶（ふなべんけい）』の後場（のちば）で、義経と弁慶の一行が船で出航したところ、急に嵐になり、壇ノ浦の合戦で海に沈んだはずの平知盛（たいらのとももり）の亡霊が長刀を手にも浪間から現れる。この時の登場楽は『早笛（はやふえ）』である。義経に恨みを晴らそうと挑みかかる時「舞働」が演奏される。「舞働」の始めに、後シテの知盛は常座で特徴的な足拍子を踏む。左足から「トーン、トントン」、そして踏返しと呼ばれる後半部分の「トントン、トン、トン」とつづく。足拍子には強弱が



あり、また右・右や左・左とつづくことがある。左・右足の区別と強さの大小を示すと、

左(大)、右(小)・左(大)  
右(小)・右(小)、左(大)、右(大)

と、このようになる。「、」は一つの間、「・」は半分の間である。平家を滅ぼした敵を討つ武将の覚悟を表す豪快な足拍子である。他の曲における舞働でも始めに同様の足拍子が踏まれる。同じく、力を誇示する効果がある。

能における足拍子は、古来からの呪術性を保ちつつ、舞のアクセントやシテの力の誇示に効果を上げている。最後に能『野守(のもり)』において、足拍子の呪術性・修飾的效果がどのように、最大限に生かされているかを見してみる。

『野守』では、大和の野守であると名乗る老人(前シテ)が、通りかかった羽黒山の山伏の尋ねに応じて「野守の鏡」なるものについて説明する。いわゆる野守の鏡というのは、「鷹狩の途中で逃げた鷹を、野守がたまり水に映る影を見て発見したという故事から、野中の水を鏡にたとえていう語」(『大辞泉』)であるが、『野守』のシテは、本当の野守の鏡というのは、鬼神が持つ鏡であると説明する。山伏は本当の鏡を見たい、と所望する。老人は、水鏡を見よ、と言って舞台上、大小前の塚の中に消える。後場で、老人は鬼神(後シテ)となって塚の中から円鏡を持って現れる。鏡の裏面には取っ手があり、後シテはこれを左手に持つ。円鏡は『野守』独自のもので、能の他の曲では用いられない。仕舞や舞囃子の際は、鏡は両手に持つ扇で表される。

後シテが登場し、山伏に豪快な所作で鏡に天地四方八面、天界から地獄までも映して見せる。時は寅の刻、午前四時前後である。山伏は数珠を揉み、「法味(ほうみ)にうつり給えとて」と誂経する。足拍子の所作は、「台嶺(たいれい)の雲を凌ぎ。台嶺の雲を凌ぎ。年行(ねんぎょう)の劫(こう)を積むこと一千余箇日(よかにち)」の辺りで、左拍子・跡拍子四つ・跡拍子五つ、と踏み、スケールの大きさを力強く表す。この後、『船弁慶』でも見た「舞働」が入る。後シテの鬼神は、能の完成者である世阿弥(1363?~1443?)によれば、能の鬼の中でも力動風(りきどうふう)といって、力を体として動き働く鬼で、形・心とも鬼とされる。他方、破動風(はどうふう)の鬼は形だけは鬼であるが、心は人間だとされる。

「舞働」の後、「キリ」と呼ばれる能の最後の部分になる。「キリ」では謡のリズムは「大乘(おおのり)」といって、一拍にひと文字の分配になり、おおらかなスウィング感が生まれる。鬼神は、東方(とうぼう)・南西北方(なんさいほっぽう)と四

方そして八面を映していく。この間、舞の所作の他に足拍子はない。さらに「大地(だいち)をかがみ見」て、「まず地獄の有様を現す一面八丈の。浄玻璃(じょうはり)の鏡となって」から罪人の罪の軽重を測り、舞の所作で責める。最後に鬼神は地獄に戻る。ここの部分の謡と足拍子を能の八拍子で表す(太字筆者)。

1	2	3	4	5	6	7	8
		す—	わ	や	じ	ご	く
		左	右	左	左		

1	2	3	4	5	6	7	8
に	か	え	る	ぞ—	と—	て	
右							

1	2	3	4	5	6	7	8
—	だ	い	ち	を—	か—	っぱ	
							左

1	2	3	4	5	6	7	8
と	ふ—	み	な—	ら—	し		
右							

1	2	3	4	5	6	7	8
—	だ	い	ち	を—	か—	っぱ	

1	2	3	4	5	6	7	8
と	ふ—	み—	や—	ぶって	—		
	右	左	右				

この後の最後の謡は、「奈落のそこにぞ。入(い)りにける」とつづく。

『野守』の鬼神は、地下の世界の住人であった。すべての世界を映す鏡を持ち、足拍子で四方八踏み鎮める。最後は、奈落つまり地獄を「かっぱ」と開き、跳び下りる。「かっぱと」に合わせて踏む、左・右の二拍子は、大地を割る音であり、所作である。力動風の鬼の恐ろしいまでの剛力と、地獄界への穴が開く一瞬の驚き、能のリズム進行の極みともいえる二拍子の音楽的快感などが相まって、能舞台の中でも屈指の瞬間である。鬼神の足拍子は、あたかも能舞台全体が巨大な太鼓になって、宇宙空間に鳴り響くかのようなものである。

## 5. まとめ

白川静の『常用字解』(平凡社)によれば、「足」という漢字は膝の関節から下の足の形を表し、足全体を表すのではないと考えられている。これまで考察してきた足の所作や足拍子においても、動きとして肝心なのは、足先の動きや、膝から下の上下動で

あった。大地との接点が薄れてきた今日でも、人間が地上に住み、足の下には大地があることには変わらない。ましてや地震や洪水、干ばつといった天災事象は太古から変わらず人間を悩ましつづけており、自然界を意識せざるを得ない。地球温暖化・異常気象が日常茶飯事の現実となりつつある今、古代から人々が畏れ敬ってきた大地への祈りが足の所作や足拍子といった鎮魂の技によって表現されてきたことに今、思いを致すのは、さしてむずかしいことではない。

古代において、すくなくとも中国・日本においては、足の所作は邪気を祓い、大地を活性化し、五穀豊穡を願う点で共通していた。こうした足の所作は、その根源的な呪術性を保ちながら、時とともに芸能化されるのは必至であった。現世と異界を行き来するとき、大きな音を立てたり、大きな声を上げたりする「乱声」に始まって、東大寺二月堂での儀式のうち、五体投地の変形である、膝を板に打ち付け、けたたましい音を立てるといった音響効果の工夫が生まれ、また民俗的宗教儀式や芸能が直に地面で行われるのではなく、ある個所にごぎを敷いたり、板を敷き詰めたりするようになると、その上で行う足の所作や足拍子は洗練され、様式化されるようになる。また原初的な呪術性が芸能の中で高められ、能『道成寺』や能『野守』で見たような、きわめて大きな演劇的な効果を上げるに至る。歌舞伎のように、庶民を中心とした大勢の観客を喜ばせるためにツケが工夫され、生身の人間だけでは表現しきれない音の増幅効果を上げるようになった。

能『芭蕉』のシテは芭蕉の精である。芭蕉の葉は、雷鳴に感応して葉が破れるという、仏教的な悟りを表している。謡の詞章の中でしか表されていないが、雷鳴と芭蕉葉が破れる瞬間は、あたかも一拍のみの足拍子の効果に似ている。能の足拍子でも、足の所作のみは拍子を踏んでいるが、音を立てない足拍子がある。高周波が人の耳に聞こえないように、芭蕉の葉が破れる音は聞こえないし、音を立てない足拍子も当然聞こえない。しかし効果としては見る者にはズシンと響いてくる。足拍子の究極の効果は、見えない世界とつながること、過ぎてしまった時とつながることではないかとすら思われる。

#### 参考文献

- 網野義彦ほか編『音と映像と文字による日本歴史と芸能』第八巻。平凡社、1992。  
 『古事記』講談社、2007。  
 白川静『常用字解』平凡社、2004。  
 『大辞泉』三省堂、1989。  
 高桑いづみ『能の囃子と演出』音楽之友社、2003。

廣田律子編『アジアの仮面一神と人間のあいだー』大修館、2000。

吉川英史、監修『邦楽百科辞典』音楽之友社、1984。  
 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『演劇大事典』平凡社、1971。