

能の物狂いについての研究

A Study of "Monogurui Noh"

杉澤 陽子

SUGISAWA Haruko

Abstract: This is a study of "Monogurui Noh (Madness Noh)". Zeami aimed to establish an art which would give everyone peace of mind. In order to achieve this, he created the "Monogurui" genre of Noh by fusing 'Monomane (artistic imitation)' and 'Yugen (quiet elegance and grace)'. On the stage he presented human sorrow and suffering in the form of 'madness', and people were deeply moved by this. We can see the same effect in Shakespeare's *Hamlet*. By tracing the historical process of the formation of Noh, this study pursues the characteristics and essence of "Monogurui Noh" which captured so many people's hearts. Also, it examines the artistic nature of "Noh" which has gained high acclaim world-wide.

Keywords: Zeami, artistic imitation, quiet elegance and grace, mad woman,
世阿弥、物まね、幽玄、狂女

はじめに

ユネスコは世界の無形文化遺産保護の一環として、平成13年5月18日「人類の口承及び無形遺産の宣言」を行い、日本の能楽がこの第一回傑作として宣言された。¹ 能楽が、世界的レベルの芸能として認められたのである。国境・時空を越えて、われわれの心に響くのは何故か。そこには能を大成させた観阿弥・世阿弥の工夫が隠され、その演技は演者の肉体や精神を通して、万人共通の精神の浄化と心の解放をもたらす。世阿弥は自作の能を自ら演じ自己の理想とした美を舞台上に実現し、しかもその体験に基づく芸術論をも残した。室町時代に完成したといわれる能が、世阿弥によってその芸術性を高められ、今日までその生命を持続せしめたのは彼の天性とも言うべき受容性と、「初心忘れべからず」²の金言のままに、生涯を稽古・工夫で貫いた彼の努力によるものである。「命には限りあり、能には果てはなし」³という世阿弥の言葉はまさに核心をついている。

世阿弥の工夫の一つに「物狂いの能」⁴がある。能の「物狂い」とはどのような能なのだろうか。舞台上で狂気を表現する演劇的・芸術的理由はどこにあるのであろうか。この「物狂いの能」は、作者・演者によってどの様に工夫され、演ぜられ、人々の心を捉えたのか。更になぜ「人類共通の宝」と言わしめる程、世界的に認められるようになったのか。どこに東西文化の融合と受容の可能性が秘められているのであろうか。これらの点について先行研究をたどりながら考察を試みる。

1 「申楽の能」が確立されるまで

平安時代の終わりから鎌倉時代には、猿楽、田楽、延年、風流、曲舞など多種多様な芸能があった。「田楽はもともと稲作にかかわる予祝行事など、神事に端を発しているが、平安時代には田楽法師と呼ばれる職業芸能者もあらわれ、田楽踊りを表芸として世を渡った。」⁵ 歌や音楽が中心で人気を得ており、これを「田楽の能」⁶といていた。

一方、「猿楽は唐代の中国から伝来したという『散楽』に語源があり、庶民の雑技で、軽業や奇術、滑稽な物まねなど、どちらかと言うと、娯楽性の強い芸能だった。」⁷ それを「申楽の能」⁸といった。奈良時代は朝廷の儀式用芸能として伝習されていたものが、様々な雑技を総称し、散楽芸を元として日本古来の芸能などと融合して発達し、申楽と言う用語が使われるようになった。⁹ 諸種の芸能を摂取しつつ成長発達して能楽が大成したといえる。

『申楽談儀』¹⁰によると、観阿弥は、鎌倉時代終わりの頃正慶2年(1333年)大和の申楽の役者であった山田の美濃大夫の三男として生まれ、後に伊賀小波多で座を創立した。¹¹ 当時、申楽より歌舞に優れた田楽の方が人気を得ており、京都では田楽が大流行していた。このような時代にあって、観阿弥清次は一座を支え、申楽を演じていた。

足利義満は、延文2年(1358年)8月22日京都の春日東洞院で生まれた。当時は南北朝の真只中であり、『太平記』にもあるように、社会全体が時代の激浪に翻弄され、飢餓と病苦の不安に苦しんでいた時代¹²に人々は生きていた。貞治6年(1367年)義満10歳のとき、父義詮の死によって将軍となる。当時は徐々に南北朝の動乱が鎮まりつつある時代であった。¹³ 義満は武力政権である幕府の長ではあったが、公家としての素養が尊氏や義詮に比べ多く、それぞれの部門について優れた師のもとで学んでいた。

このような時代にあって、観阿弥は田楽の名人といわれた一忠を「わが風体の師なり」¹⁴と推奨し、曲舞の名人といわれた乙鶴にも芸を学び、修練を重ねていた。ついに応永5年(1372年)、京の醍醐寺で7日間の申楽を催し、京の人たちにその名を認めさせたのである。その時、10歳の藤若(世阿弥の幼名)も出演した。¹⁵

その後、応永7年(1374年)義満は、17歳の時に東山の今熊野で催された勸進能に臨席した。『申楽談儀』に「観阿今熊野の能の時、さるがくをば、将軍家ろくおんみん(鹿苑院)

御覧はじめらるゝなり」¹⁶と明記されているように義満にとっては申楽を見るのはこれが最初であった。「以後義満は観阿弥親子をひいきする事になった。」¹⁷

勸進能は『翁』で始まる。『翁』は能の曲の中で神聖なもので、「芸と言うより全ては祈りに尽きるといわれ、能にして能にあらざる曲とも呼ばれ、能の原点として現在も格別に神聖視され、古い芸態を伝えている曲である。」¹⁸従って『翁』はその座第一の長老が舞うことになる。この今熊野の興行で、観阿弥が翁役として選ばれる。これは観阿弥、世阿弥親子の運命を決定する重要なことであり、わが国の芸能史の本流を変更した出来事であった。

2 物真似と幽玄の統合

1) 洗練された芸能「田楽」

この今熊野の興行以前、即ち鎌倉時代後期から室町時代初期においては、田楽の役者は武家権力者に取り立てられていた。『太平記』『増鏡』などには、鎌倉幕府後期の執権北条高時は田楽を愛好し、保護をしていたと記されている。¹⁹

また、その頃、洛中に田楽を弄ぶこと盛んにして、貴賤こぞってこれに著せり。相模入道、このことを聞きおよび、新座本座²⁰の田楽を呼び下して、日夜朝暮に弄ぶこと他事なし。入興のあまりに、宗との大名たちに田楽法師を1人ずつ預けて、装束を飾らせけるあいだ、これは誰がし殿の田楽、かれは何がし殿の田楽何度と云いて、金銀珠玉をたくましくし、綾羅錦繡を飾れり。²¹

また足利尊氏も田楽を愛好していたという記録がある。

貞和5年(1349年)6月11日尊氏、京の四条河原に於いて、摂政二条良基や梶井宮門跡らと田楽の本座と新座による勸進田楽を見物する。(太平記)

尊氏、足利直義に田楽耽溺を諫められるも聞かず、毎月3日を田楽見物の日とする。

『続本朝通鑑』²²

これらの資料によっても執権高時および將軍尊氏の時代における田楽優位は明らかである。これに対して、「高時、尊氏の申楽の能愛好を伝える資料は今のところ知られていない。」²³当時の武将の愛好する芸能は申楽ではなく田楽であった事は明白である。

その時期の田楽は相当洗練されていたと思われる。観阿弥は田楽の名手一忠を「わが風体の師」と仰ぎ自分の芸の模範としていたと、世阿弥は『風姿花伝』に記している。

又、田楽の風体、ことに各別の事にて、見所も、申楽の風体には批判にも及ばぬと、みなみな思い慣れたれども、近代にこの道の聖とも聞こえし本座の一忠、ことにことに物数を尽くしける中にも、鬼神の物真似、怒れるよそほひ、洩れたる風体なかりけるとこそ、承りしか。然れば、亡父は、常々、一忠が事を、「わが風体の師なり」と、まさしく申し也。²⁴

更に、当時の田楽の能が芸術的にいかに高度なものであったかは、世阿弥が同時代の田楽の役者である増阿弥について、「尺八の能」があったこと、「その音色が出色で無双の上手」であったと伝えている。『申楽談儀』に次のような記述がある。

増阿が立会いは、余のにもかわりたる」など申物有。尺八の能に、尺八一手吹きならいて、かくかくと謡い、様もなくさと入り、冷えに冷えたり。²⁵

能勢朝次による同書の[評]には「この『冷え』という芸術の境地は、『さび』の一層深まったものであって、淡々として水の如き味わいのものをいふ。」²⁶とある。この田楽の役者による能は、その質においても申楽の役者による能を凌駕していた。能楽と言う演劇の洗練と発展に、田楽の能がいかに大きな役割を果たしたかが、理解できる。

2) 近江申楽の「幽玄」の受容

申楽はその芸風によって近江申楽と大和申楽に分けられる。近江申楽の特色は「幽玄の興を取り立てて、物真似を次にして、かかりを本とする」²⁷ものであったのに反して、観阿弥の属する大和申楽は先ず「物まね」を得意の芸とするものであった。「物真似条々」の鬼の項では「これ、殊更、大和の物なり。一大事なり。」とっており、また『風姿花伝』の冒頭にあるように「何事をも、残さず、良く似せんが本意なり」が観阿弥の考えであった。近江申楽と大和申楽の芸風の差は容易には統一し難い物であるが、ここで観阿弥は能を完全なものにするために、近江申楽の「幽玄」を大和申楽の芸にとりいれ、能の表現に変化を与えた。

この「幽玄」と言う概念を観阿弥・世阿弥はどの様に解釈し、能に取り入れていったのであろうか。野上豊一郎は「幽玄とは、もと歌道の用語であり、歌道における最高の様式概念として採り上げたのは藤原俊成に始まる」²⁸と述べている。平安時代において、俊成が歌道における最高表現として確立したときは、「『幽玄』即余情の理念から出発し」更に「自然の幽邃を通して人生の寂寞を聯想させるやうな餘情を特に最も深遠な表現であるとし、それを『幽玄』と規定し」²⁹更に「彼にとっては『幽玄』は殆んど閑寂の同義語であった。」³⁰とある。室町時代初期からは、正徹・心敬などが主導者となり「実感的な『艶美』を『幽玄』と名づけた。」³¹「正徹は『幽玄』というものは心にありて言葉にはれぬものな

り』として」³²いる。「つまり『艶美』とか『優雅』といふことが『幽玄』の本質になっているとも考へられる。」³³と野上豊一郎は述べている。

さらに野上は同書に於いて、観阿弥は「物真似」と「幽玄」を対立するものと考えていたと述べている。一方、世阿弥の「幽玄」についての考え方については次のように論じている。

世阿弥は、能を一般大衆の芸術として生かしていこうとする観阿弥的な考えも捨てなかったが、同時に常に義満の一種の御用係としての任務を忘れず、観阿弥の大成した能の技法と理論を忠実に受け継ぎながらも、その努力は、更にそれをいっそう美化し、上品化するように向けられていった。金春禅竹が『歌舞髓脳記』の中で、「花をかざし玉を磨く風流にいたりては、鹿苑院殿（義満）の御世より事にさかりにして」といっているのも、主として世阿弥の「幽玄化」の工夫を必要とした傾向についていったのである。世阿弥は「幽玄」は能の全ての表現をすべきであり、「物真似」をも支配すると考えた。³⁴

「物真似」と「幽玄」は対立する。その対立を融合して、強くて同時に「幽玄」、やわらかくやさしい美があって同時に「写実」に徹するのは世阿弥の芸の極致である。「怒れる風体にせん時は、柔らかなる心を忘るべからず。」³⁵「幽玄の物真似に、強き理^{ことわり}を忘るべからず。」³⁶と言う言葉は、能の演技者の目指すところである。世阿弥の能楽論では、しばしば対立概念の統合、物事の二面を説いているが、これが能役者としての彼の経験の集約だったに違いない。

3 物狂い能の目指すもの

私たちが伝統文化と呼び習している多くのものがこの室町時代に始まった。「元、明との交流で禅文化が栄え、茶も庶民の生活に溶け込んでいった。」³⁷ 武家の文化が貴族趣味的になり優雅になるにつれて、申楽の好みも変わって行き、能は着実に完成に向かっていく。そこには世阿弥のたゆまぬ工夫と努力があった。『風姿花伝』における観客に対する世阿弥の姿勢は、一貫して観客中心の態度である。芸能者は、観客の喝采を得ることが出来たとき、初めてその目的が達せられる。世阿弥は常に観衆の心を捉えることに心を砕き工夫を凝らした。時代の要求に合うよう、また大衆を目標にして工夫を重ね、ますます自己の芸を磨いていった。観阿弥や世阿弥は武家や貴族たちに、ある時は「乞食の所行」³⁸と卑しめられながらも、能を作り演じた。権力者によって運命が決定される立場にあって、貴人から田舎の農夫に至る全ての階級の人にまで愛される芸能たるべく工夫をしたのである。戸井田道三はいう。

天下の名望を得た観阿弥は、決して田舎の人々を軽んじていなかった。運がなくて一座がもてはやされなくなっても田舎で受け入れられるなら、ふたたび盛り返す事が出来る、と知っているほどで、どんな辺鄙なところへ行っても、その地の好みを大事にして能を上演したのであった。そのためにも自分のレパートリーを多数にもって、そのところに合わせていたのである。そして人々の心をとらえた能のジャンルとして物狂いの能が作られたのである。³⁹

また、東京学芸大学名誉教授の中村格は著書『室町能楽論考』に於いて、次のように述べている。「狂乱の面白さとともに、決まりきった結末であろうとも、母子・恋人の再会と言う救済が保証されているところに、人々に安心感を与えた。」⁴⁰ 権力者に遠ざけられても地方の寺社などで喜ばれる能として、「物狂いの能」を世阿弥は確立した。

この様に、世阿弥は「物真似」中心の芸風であった申楽に、田楽の能の「洗練された芸」と近江申楽の「幽玄」を取り入れ、現在の伝統の能を完成させたのである。世阿弥の生涯は有為転変に満ちていた。申楽の役者の身分は高くなかったが、観阿弥・世阿弥は武士権力の中心に接近する事が出来た。しかし、権力者の気まぐれによって、いつでも華やかになり得、いつでも没落するといえよう。競争者に打ち勝ち、権力者の気に入る芸をみせることが能役者たちの死活問題であった。世阿弥にとっての能の課題は、まず何が美しいかではなく、何が観客を捉えるかであったろう。世阿弥はいう。

この芸とは衆人愛敬しゅうじんあいぎょうをもて、一座建立の寿福とせり。故に、あまり及ばぬ風体のみなれば、また諸人の褒美欠けたり。このために、能に初心を忘れずして、時に応じ、所によりて、愚かなる眼にも、「げにも」と思ふやうに、能をせんこと、これ寿福也。よくよくこの風俗をきわめ見るに、貴所・官寺・田舎・遠国諸社の祭礼にいたるまで、をしなべてそしりをゑざらんを、寿福の達人の為手とは申すべき哉。されば、いかなる上手なりとも、衆人愛敬かけたる所あらんば、寿福増長の為手とは申難し。然るに亡父はいかなる田舎・山里の片辺にても、その心をうけて、所の風儀を一大事にかけて、芸をせしなり。⁴¹

世阿弥は「衆人愛嬌しゅうじんあいぎょう」⁴²を尊び、常に観客の目を意識していた。観世座申楽一座が職業として成り立つためにはまず観客が存在するのである。その観客の第一が足利義満である。義満との出会いによって、世阿弥は生かされ、能楽が完成された。

4 能のジャンルとしての「物狂い」

能の公演は、五つのジャンルの能を定められた順序に従って行う。

初番目（神能）、二番目（修羅能）、三番目（鬘物）、四番目（現在物）、五番目（鬼畜物）と、シテの人物設定によって分類され、現在もこの順番にて番組が組まれている。「物狂いの能」は四番目（現在物）の能に含まれる。四番目物に属する曲は、細かく言えばそれぞれ相当の違いがあるが、「多くの人はこちらに、いってみれば劇的頂点へ向かって筋が急上昇していることを指摘する。だからこの種の能が西洋人をことにひきつけるのかもしれない。しかし西洋人だけでなく、日本の評者も、この四番目能に、現代演劇に近いものを感じとっている。」⁴³とインモースは分析している。この四番目能に属する「物狂いの能」が現代の日本人のみならず、西洋の人々にも受容される可能性を含んでいると言える。

世阿弥が工夫し確立した「物狂いの能」は、具体的にはどのようなものであろうか。「物狂いの品々多ければ」⁴⁴ということは世阿弥時代からそうであったらしいが、現行曲も多く、二十数曲を数えることが出来る。中に『班女』『百萬』『隅田川』といった狂女をシテとした「狂女物」といわれる作品がある。これはわが子や恋人を慕って「狂い」「舞う」という趣の作品である。世阿弥は、「物狂い」の中でも特に狂女というものを、「もともと女という幽玄な人体であるから、どういう見せ場を作っても面白いはずである。物狂いはそういうものだからこそ面白い題材である」⁴⁵と、考えて「狂女の能」を考案したのである。この「狂女の能」は世阿弥の「物狂いの能」の到達点であるといえよう。

狂女物の戯曲としての主題は、行方不明になった子供や自分を捨てた恋人に対する純粋な愛情である。そうした自分の感情に忠実に生き抜いている姿、それが他人には「物狂い」と写るのである。「狂いの場をいかに上手くやっつてのけるかという事よりも、なぜ物狂いになったのかということと、この女の一貫した感情と行動のほうをまず大切にすべきで、その中からおのずと狂いの場がクライマックスになるはずである」⁴⁶と能役者の立場から、観世寿夫は述べている。極めて具体的な「物狂いの能」の演技論である。

構成の特色としては、狂乱ものは一幕物であることが原則である。例外的に前場のあるものもあるが、極めて短いものが多い。『三井寺』『桜川』『雲雀山』『班女』『花筐』『柏崎』『玉鬘』『浮舟』は二幕物である。『浮舟』の謡曲本の曲趣説明に「四番目物の中で、いとも哀れな女の物の怪に憑かれた狂気を示す曲で、主材が源氏物語から取られているだけに、詞章も雅やかで、狂女物のなかで最も著しく鬘物に接近して、幽玄の情趣に満ちているのが特色である。」⁴⁷とあるように、正式には四番目（現在物）ではあるが略三番目として扱われる事が多い。その他の曲も、謡本の曲柄の欄には四番目（略三番目）と記されている。いずれの曲も哀しさ、恋しさから心乱れ狂乱するものの、幽玄を主調とする三番目（鬘物）に近く、情緒豊かな曲である。

この点から考察すると世阿弥が述べたように「幽玄」と「物真似」は対立する物ではな

く、「幽玄」は「物真似」をも包括しているといえる。故に「物狂いの能」、特に「狂女の能」は四番目に部類されながらも非常に幽玄の情緒に満ちた三番目物に近いといえ、多くの人に「面白し」と感じさせるのである。

物狂い能の特色は、主人公は現存の人物として登場する事である。夢幻能における主人公のように、昔物語から抜け出してきた幻影とか、草木の精ではなく、また、ワキは諸国一見の僧などではなく、主人公と何か関係をもつ同時代の人物であるのが原則である。これが「物狂い能」を劇的にする一つの要因となっている。

例外としては『玉鬘』『浮舟』があり、ワキはともに夢幻能のように諸国一見の旅僧である。若い女性の思春期の漠然たる物思いを狂いの原因とする『玉鬘』『浮舟』は、より夢幻能に近づき幽玄の雰囲気強い。夢幻能に近づきながらも、現実的な出来事を素材とし劇的展開を持ち、更に「物真似」をも包括する「幽玄」の雰囲気を持ち、能の本質に迫るものが、「物狂いの能」のであり、特に「狂女の能」であるといえる。

5 物狂いの演技について

これほど幅広く、狂気が主題化されているところに、能独特の心の解放の仕方がある。ここで世阿弥が強調しているのは、物狂いの演技についてである。これが「物狂いの一大事」⁴⁸なのである。「思いゆえに心乱れた者は、いかにもそれと知られる懊悩の気分を中心におき、しかも狂いの演技を面白味として加え、入念に工夫して演ずるならば、感動も、面白味も、二つながら持つことが出来るであろう。」⁴⁹と述べている。「面白い」とは「花」があるということであり、新鮮な「珍しさ」があるということである、と世阿弥はしばしば伝書の中で説いている。⁵⁰そうした「面白尽く」⁵¹を工夫することになる。

先に述べたように、世阿弥の能楽論は対立概念の統合、物事の二面性を説いている。物狂いの能は、略三番目物として夢幻能に近づきながらも、別れた恋人、夫、わが子を探し求める女性の狂乱の四番目物の能らしい劇的演技が、観客の共感を得るのである。全て能の狂乱は満たされない情熱で心の均衡が失われた時の表現で、満たされれば平常に還る。ここに芸能者の姿が垣間見られる。

6 物狂いの扮装について

観客に「面白し」⁵²と感じさせる要素の一つに扮装がある。狂女の代表的な扮装は、唐織の右袖を片肌脱いで後ろに着垂れた風に着ける。この様な姿を「脱^{ぬぎさ}下げ」と称する。物狂おしい動作(カケリなど)を見せるのにふさわしい扮装である。『雲雀山』『班女』『玉鬘』『花筐』『浮舟』『蟬丸』『柏崎(前シテ)』などがある。また、長絹をはおり、頭に烏帽子をつけ、縫箔を腰巻に着るのは「女物狂い」であり、同時に遊芸人の扮装である。『百萬』『柏

崎（後シテ）』などがある。水衣をはおるのは旅をしている女性の扮装であり、『隅田川』『桜川』『三井寺』などがある。

およそ、物狂いの出立、似合ひたるやふに出立べき事、是非なし。さりながら、とても、物狂いにことよせて、時によりて、何とも花やかに、出で立つべし。時の花を挿頭に挿すべし。⁵³

という工夫が生まれる。「物狂い」は初めからその異常性を表わして、華やかな飾りをして登場する。一目で「物狂い」であることがわかる方法がとられるのである。その一つが「時の花を挿頭に挿すべし」という工夫である。今日ではもはや行われてはいない方法だが、様式としては「狂女の能」の場合に「笹」を持って登場するのが「物狂い」の定型として残されている。旅をする物狂いは、当時存在した一種の民族的巫女芸人であって、現在言う「精神障害者」ではなかった。狂女が持つ笹は、もともとその印だったと云われる。

世阿弥のいう「物狂いの能」は、それぞれ「狂乱」の原因を克明に描き、目的を明確にしている。人間の死に別れ、生き別れの悲しみが、同情を客席に喚起させ、しかも狂乱の面白さに「花」が咲く芸が演ぜられると、観客が「面白し」と感動するのである。現実的な悲しみをテーマとしながらも「時の花」をかざしに挿し、舞台に花やかさが覆われたとき、「物狂いの能」は、幽玄の能へと統合していく。そこには劇的展開というより、むしろその興味は「シテが狂女として登場して、特に感慨を催させられる自然の風物一花とか月とか鳥とか一を見て興奮する姿」⁵⁴となり、その舞の面白さに集中している。

7 曲目研究

1) 『百萬』について

作能の根本を長男元雅に相伝するために世阿弥が著した『三道』⁵⁵に「昔の嵯峨物狂の狂女、今の百萬」とあるので、作者は世阿弥元清とあるが、古典の改作である事は明らかで、その原作である『嵯峨物狂』の作者は、観阿弥であるといわれている。また、『風姿花伝』には

亡父の名を得し盛り、静が能の舞、嵯峨の大念仏の女物狂の物まね、^{ことにことに}殊々得たりし風体なれば、天下の褒美・名望を得し事、世以て隠れなし。幽玄無上の風体なり。

56

とあるように現行曲『百萬』の原型である古作『嵯峨物狂』は、当時「嵯峨の大念仏の女物狂」という名で演ぜられ、観阿弥の得意とする芸でもあったようだ。その優れた芸は世

阿弥にも強い印象を与え、広く「天下の褒美と名望を得」た事はこの記述から伺う事が出来る。「これかや春の物狂ひ 乱れ心か恋草の・・・」と華やかな春の狂気のうたを謳いあげると、囃子に太鼓も加わり、よりいっそう華やかに盛り上がり、物真似や舞の面白さを味あわせてくれる。この能は、当時流行していた古い大道芸能のイメージを残して、観阿弥の得意とした物真似の芸尽くしの面白さとともに、美しい語句を綴り、「幽玄無上」の能に世阿弥は仕上げたのである。

物見なり物見なり。げに百萬が姿は、
もとより長き黒髪を おどろの如く乱して、
古たる烏帽子引き被き、また眉根黒き乱れ墨。⁵⁷

ここに物狂いの芸能によって生計を立てていたしがたい女芸人のさすらいの姿が浮かんでくる。しかし、能装束の長絹と烏帽子を身につけ、笹を手に持つと、堂々とした格調の高い風格を持った「物狂いの能」に変身するのである。車の段から笹の段へかけての、のりの良い音曲の楽しさと、舞踊的な所作の楽しさ、文意に沿った物真似の珍しさなど、いかにも民族芸能が能へと大成していった時代のエネルギーが感じられる。

2) 『隅田川』について

芸として人々に請われ狂い舞う趣の「物狂いの能」に『隅田川』がある。さらわれた少年が隅田川のほとりで息を引き取り、大念仏による亡魂供養を扱い、狂女物の中で、唯一親子再会がなされない悲劇である。シテは狂女笹を持って橋掛かりに登場すると、サシ・一セイにて

げにや人の親の心は闇にあらねども。子を思う道に迷うとは。
今こそ思う白雪の。道行人に言伝てて。行方を何と尋ぬらん。
聞くやいかに。上の空なる風だにも 松に音する。習いあり⁵⁸

と謡い、カケリを舞う。隅田川のほとりに着き、シテが「我をも舟に乗せて賜り候へ」とワキである渡守に乗船を請うと「都の人と云い狂人と云い。面白う狂うて見せ候へ。狂はずはこの舟には乗せまじいぞとよ。」と答える場面がある。明らかに遊興の芸としての狂いを請うている。はるばると東の国の果てまでさすらい歩いた『隅田川』のシテは、旅芸人の面影が強く現われている。船中のワキとの問答の部分に見られる古典への回想が、いわば一つの狂いといえるであろう。「思へば限りなく遠くも来ぬるものかな」という哀切な旅情が、『伊勢物語』業平の東くだりにおける望郷の思いと重なり合い、現実と古典の境界を失っていく。それは人間の感傷や悲哀をこえた一つの美的な陶醉であり、狂いといえるで

あろう。やや華やかなこの前般の狂乱が、後半尋ねるわが子の死を知ってからの悲劇的情緒を強調する事になる。

子供や恋人を失って狂乱する能では、原則として最後に捜し求める子供と巡り会うのであるが、この曲に限って、子供に巡り会えないという悲劇のうちに終わるのである。しかし、渡し舟の中で、船頭からわが子の哀れな死を聞かされ、悲しみの中に必死に念仏を唱えようと、その声に呼応するかのように塚の中からわが子の亡霊が現れる。念仏の中に子供と母親の魂が完全に一体化したのである。その瞬間に救いが実現したといえると思う。

筆者は 2004 年緑泉会例会公演において、この曲のシテを舞った。旅姿を表す肩をあげた水衣を着、笠をかぶり、手には狂女を表す笹を持ち、「一声」の囃子でシテは登場する。「一の松」で立ち止り、常の型は「謡いかけ」にて「人の親の心は、闇にあらねども、子を思う道に迷ふとは・・・」と謡い始める。「謡いかけ」というのは、囃子が演奏を続けている高揚感のある間に、謡い始めるのである。私は敢えてこの常の型を取らず、「コイ合」にて謡い始めるという型を採用した。これは女流能の草分けといわれ、かつての師匠でもある津村紀三子⁵⁹が採用した型である。大鼓・小鼓が「コイ合」という手を打って、囃子の演奏が鎮まった時に謡い始める。これによってやや華やかさは薄まるが、母親の悲しみをより強調し、幽玄の雰囲気強調することを意図したのである。このように「物狂いの能」は演技者にとっても工夫の余地があり、大変やりがいのある曲である。

8 結末に見る救済

先に述べたように、世阿弥の能楽論は対立概念の統合、物事の二面性を説いている。「物狂いの能」は、略三番目物として幽玄の雰囲気を持った「夢幻能」に近づきながらも、別れた恋人、夫、わが子を探し求める女性の狂乱の四番目物の能らしい劇的演技が観客の共感を得るのである。中村格は前述の著書『室町能楽論考』において、当時の人々の信仰の問題を取り上げ、次のように述べる。

親子再会型の物狂い能は、狂乱の面白さもさることながら、室町時代の見所にとっては、たとえそれが単純素朴な筋書きであったにせよ、結末にみられる宗教的救済の保証が、いかに安心感を与え、喜ばれるものであったか、そこには今日の吾々の想像を超えるものがあつたに違いない。親子再会の物狂い能が、いずれも狂乱の舞と不思議の再会の組み合わせと言うワン・パターンの構成でありながら、くり返し作られ、飽きもせず鑑賞されてきた所以であろう。⁶⁰

離別、病苦、貧困など悲しみを描きながらも、救いと生を描くのが能である。『変わらざる民族』に於いてインモースは、「能の場合は、解決不可能なときに、何らかの神仏の出現に

よって解決され、時には死者をも再生される」⁶¹更に「救いが突然、まるでつけたりのようにやってくる」⁶²とも述べている。「面白う狂い候へ」と言う求めに応じて、狂いの状態に入っていける狂気とは、たとえ悲劇的条件の下であっても悲劇性を表立てず、しかも見る人の人情に訴える自然な方法としての自己救済があった。従って、これらの狂人は、いつでも問題が解決されれば、直ぐ平常心に戻る事が可能な狂気なので、その「結末に見られる救済」が見る人に安心を与えるのである。

筑土鈴寛⁶³は著書『宗教文学・復古と叙事詩』において、「物狂いとは信仰的な意味と芸術的な意味を持った芸能であり、それを能に取り入れたのは能作者の浪漫主義的芸術に対する態度からきたものである」⁶⁴と述べている。「物狂いの能」が、現代に至る能楽の世界で、演者にも観客にとっても魅力をもった能のジャンルであるのは、築土の述べるように、能作者の浪漫主義的態度にあるといえるであろう。人間の心の機微の濃やかな表現など普遍性を備えた能が、ヨーロッパをはじめ世界中の人々に理解され、受け入れられる可能性はこの点にあると考える。

9 『ハムレット』と能の融合について

1) 夢幻能『ハムレット』

シェイクスピアの悲劇における狂気は「劇展開が矛盾、不確実、非合理の局面を迎えたときに生じる。喜劇に於いては、狂気は解決され矛盾は正されるが、悲劇では狂気は死に至るまで危機を引きずっていく。」⁶⁵とダンカン・サルケルドは述べている。『ハムレット』の場合は、主な登場人物の死によって終末を迎え、残ったホレーショの「私はまだ知らぬ世間に、事の顛末を語って聞かせましょう」（第五幕第二場）⁶⁶ というセリフで、全て安息へと向かい、死後の救済を暗示している。

シェイクスピアの悲劇における「死と悲しみによって迎える安息」と世阿弥の能における「神仏の突然の利益による救済」を融合させたのが、2004年カザルスホールで上演された『能・ハムレット』といえよう。シェイクスピア作『ハムレット』を上田邦義教授が能に翻案したものである。前場において里人と称する男（前シテ・・・実は死後のハムレットが現世に姿を変えて現れたという設定）がハムレットのセリフを口ずさみながら現れ、一面に咲く堇の花やオフィーリアのことをホレーショと問答する。後場はシェイクスピア原作にはない場面であるが、作者・上田教授によって創意された重要な場面であり、死後のハムレットとオフィーリアが再会を果たし、まことの愛について語り、万人の「寿福」を祈って共に舞い、やがて光の国へ去っていく。ここに観客は救済を得るのである。これは古典能における夢幻能の形式を継承したものである。

2) 物狂い能『ハムレット』

私見ではあるが、「狂い」の表現を能に採用するならば、原作『ハムレット』第四幕第3場を、オフィーリアをシテとした「物狂い能」の形式を継承した作能の可能性も考えられる。オフィーリアの扮装は狂女を表す水衣とし、狂女筐（または花束）を手にして登場、ハムレットとの恋に破れ、父親クロードィアスを失った悲しみから狂乱となり、狂いの舞（カケリ）を舞い、花に寄せた想いを謡う。花や自然の風物に気持ちの高揚を託するのは、世阿弥の伝書にも述べられている「狂い」の美しい表現方法である。悲しい水死によって終末を迎えながらも、世阿弥の主張である死後の世界でのハムレットとの愛の成就を地謡によって暗示し、一曲を終える。このような翻案によって、「物狂い能」とシェイクスピア劇の融合の可能性が示唆されるであろう。

肉体は死後朽ち果てるほかはないかもしれない。だが魂は、死の瞬間をむかえるにふさわしい成熟に達してはなくてはならぬ。それこそ全てであるというのがシェイクスピアの人生観であろうか。世阿弥は更に死後の世界を描き、人々に安心を与えたのである。

むすび

本論文は、世阿弥研究の初心者として諸先学の論考をなぞったに過ぎないものであり、能の一演者としてのいささかの経験をもとに纏めたものであるが、中世社会の実像の中に能を据えて見るとき、世阿弥が能によって訴えるものが見えてくると思われる。

世阿弥の芸術観の根本は世阿弥の言う物真似という写実主義であり、幽玄という情緒主義といえる。

秘儀に云はく、「そもそも芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさんこと、寿福増長の基、遐齡（かれい）延年の法なるべし。きはめきはめては、諸道ことごとく寿福延長ならん」となり。ことさらこの芸、位を極めて佳名を残すこと、これ天下の許されなり。これ寿福増長なり。⁶⁷

世阿弥が芸能に望んでいた信念は、ここに述べられているように一種の幸福論であるといえよう。世阿弥が言う「諸人の心を和らげる」ということを、それは大衆に楽しみを供給する事である。昭和の名人、世阿弥の再来とまで言われた能役者観世寿夫は「観阿弥、世阿弥は乞食の所行と武家貴族に卑しめられながら、必死になって能を演じ、創った。（中略）社会の常識や日常的倫理観から解放された純粋な生き方をひたすら求める狂女の姿となって、彼らの創作の中に生きている。」⁶⁸と述べる。

家族、親子、男女の愛憎など人間関係のしがらみの複雑な事態に対応しての狂気という振る舞いが、『ハムレット』と「物狂いの能」において共通のテーマとして見られる。これは東西の演劇で、共通な人間性の分析であり、表現であり、文化の融合性を示唆している

といえるであろう。

世阿弥は「夢幻能」にて最も美しいファンタジーの世界を描き、「物狂いの能」で最も現実的な悲しみと喜びを描いた。「物狂い」という人間を描くことで、世阿弥は見物人と共有する世界を作ることを目指し、大衆も貴族も識者をも含めた生きた見物人を感動させなければと考えたのである。見物人は、演技者とともにその悲しみ・悦びを共有するのが能と言う芸能である。登場人物の心の波は直接描かれていなくとも、観客の一人ひとりが読み取り、共感し、実感し、その時代を蘇らせ未来へとつなげるのである。「人類共通の宝」であり、「世界にとっての貴重な遺産」であるとユネスコの宣言にあるように、能は歴史の中でいっそう発展し、民族的なものでありながら、それ故にこそ国際的になってゆくと考えられるし、またそれを願うものである。

【 註 】

- ¹ 「文化遺産オンライン」文化庁ホームページより、http://bunka.nii.ac.jp/jp/world/u_index.html、2005/07/16
- ² 表章・加藤周一校註「花鏡」『世阿弥禅竹』岩波書店、1974年、p107
- ³ 同上、p108
- ⁴ 能勢朝次著「風姿花傳第二、物學條々物ぐるい」『世阿弥十六部集評解上』岩波書店、1940年 p48
- ⁵ 児玉信・樹下文隆著「第二章能・狂言の歴史」小林保治・森田拾史郎編『能・狂言図典』小学館、1999年、p82
- ⁶ 同上、p82
- ⁷ 同上、p82
- ⁸ 古くは「猿楽」といったが、猿と言う文字が品のない感じがして世阿弥は嫌って、「申楽」とも書いた。拙文においては、以後「申楽」と記す。
- ⁹ 前掲書『能・狂言図典』小学館、1999年、p80
- ¹⁰ 正式書名『世子六十以後申楽談儀』秦元能聞書
世阿弥が語ったものを、その子元能が筆録した芸談。世子は世阿弥に対する尊称。世阿弥の60歳は応永29年で、出家の直後。談義は説法や法話を意味する語の転用で芸談の意味。秦元能は世阿弥の次男。通称七郎、『申楽談儀』の筆録者。
- ¹¹ 戸井田道三著『観阿弥と世阿弥』岩波書店、1969年、p11
- ¹² 高野敏夫著『世阿弥「まなざし」の超克』河出書房、1986年、p22
- ¹³ 吉村貞司著『黄金の塔一足利義満一』思索社、1973年、
- ¹⁴ 前掲書「風姿花傳奥義云」『世阿弥禅竹』岩波書店、1974年、p43
- ¹⁵ 前掲書「黄金の塔一足利義満一」p113
- ¹⁶ 能勢朝次著「世子六十以後申楽談儀」『世阿弥十六部集評解下』岩波書店、1944年、p55
- ¹⁷ 前掲書『観阿弥と世阿弥』p117
- ¹⁸ 前掲書『能・狂言図典』p145
- ¹⁹ 天野文雄論文「鎌倉末期の田楽と相模国入道高時」『芸能史研究』No168、芸能史研究会、2005年、p9
- ²⁰ 当時の代表的な田楽座の名前、本座は京白河を、新座は奈良を本拠とする。『申楽談儀』p272
- ²¹ 前掲書『芸能史研究』p9
- ²² 同上、p12
- ²³ 前掲書「鎌倉末期の田楽と相模国入道高時」『芸能史研究』No168、p12
- ²⁴ 前掲書「風姿花傳奥義云」『世阿弥禅竹』p43
- ²⁵ 同上、p308

- 26 同上、p310「この芸術美を示す「ひえ」という用語は、恐らく世阿弥に始まったものではあるまいか。花鏡の「見聞心」を説いた條にも、「ひえたる曲」という語が見える。」とある。
- 27 前掲書『観阿弥と世阿弥』p128
- 28 野上豊一郎著『能の幽玄と花』岩波書店、1943年、p2
- 29 同上、p2
- 30 同上、p2
- 31 同上、p4
- 32 同上、p4
- 33 同上、p5
- 34 同上、p13
- 35 前掲書「風姿花伝書第七別紙口伝」『世阿弥禅竹』p60
- 36 同上 p60
- 37 桑田忠親著『世阿弥と利休—能楽と茶道—』至文堂、1956年、p9
- 38 前掲書『観阿弥と世阿弥』p24
「後押小路内大臣公忠の『後愚昧記』によってよく知られている。公忠は『このような猿楽は乞食のやる事だ、将軍がこれを寵愛して席を同じくし盃をやっているのはけしからん』と憤慨している。」とある。
- 39 同上、p122
- 40 中村格著『室町能楽論考』わんや書店、1994年、p146
- 41 前掲書「風姿花伝奥義云」『世阿弥禅竹』p45
- 42 同上、p45
- 43 T・インモース著・尾崎賢治編訳『変わらざる民族』南窓社、1972年、p129
- 44 前掲書「風姿花伝第二物学条々」『世阿弥禅竹』p23
- 45 前掲書「三道」『世阿弥禅竹』p138
- 46 観世寿夫著『世阿弥の世界』『観世寿夫著作集』平凡社、1980年、p25
- 47 観世左近訂正著作『浮舟』檜書店、昭和38年、1枚目裏
- 48 前掲書「風姿花伝第二物学条々」『世阿弥禅竹』p23
- 49 前掲書『世阿弥能楽論集』p45
- 50 前掲書「風姿花伝第二物学条々」『世阿弥禅竹』p23
- 51 同上、p23
- 52 前掲書「三道」『世阿弥禅竹』p139
- 53 前掲書「風姿花伝第二物学条々」『世阿弥禅竹』p23
- 54 前掲書『能の幽玄と花』pp159-160
- 55 前掲書「三道」『世阿弥禅竹』p143
- 56 前掲書「風姿花伝奥義云」『世阿弥禅竹』pp42-43
- 57 観世左近編・註『百萬』檜書店、1988年、3枚目表
- 58 前掲書『隅田川』檜書店、1981年、3枚目表
- 59 1902年—1974年、享年72歳、「女流能が許されない時代より、緑泉会を組んで、演能活動を続け、1943年、女性も能楽協会員としてみとめられ、プロの能楽師として活動した。」(金森敦子著『女流誕生』法政大学出版局)、1994年
- 60 前掲書『室町能楽論考』p146
- 61 前掲書『変わらざる民族』p129
- 62 同上、p185
- 63 筑土鈴寛(1902—1947)国文学者、民俗学者、45歳没
「日本文化の底に流れる伝統的思想、つまり日本人の精神の古層、深層の精神史を明らかにした」(小松和彦)「筑土鈴寛と超世の霊童」p328
著書『宗教文学』河出書房、1938年 『慈円・国家と歴史及文学』三省堂、1942年

『復古と叙事詩』青磁社、1942年

- ⁶⁴ 筑土鈴寛著『筑土鈴寛著作集第一巻—宗教文学・復古と叙事詩—』(信仰・風流・物狂)せりか書房、1976年、p432
- ⁶⁵ ダンカン・サルケルド著西山正容・山口和世訳『シェイクスピア時代の狂気と演劇』大阪教育図書、1996年『シェイクスピア時代の狂気と演劇』p5
- ⁶⁶ シェイクスピア作 野島秀勝訳『ハムレット』岩波文庫、2002年、p323
- ⁶⁷ 前掲書「風姿花伝奥義云」『世阿弥禅竹』p45
- ⁶⁸ 前掲書「世阿弥の世界」『観世寿夫著作集』平凡社、1980年、p70

【参考文献】

- 青山誠子著『シェイクスピアの女たち』研究社選書、1981年
- 金城盛紀著『シェイクスピアと花』東方出版、1996年
- 観世寿夫著『心より心に伝ふる花』白水社、1991年
- 小林貢・増田正造著『能と狂言の世界』講談社、1978年
- 小松和彦著『神々の精神史』講談社、1997年
- 野上豊一郎著『能の話』岩波書店、1982年
- 野上豊一郎著『能楽全書』第二巻 東京創元社、1971年
- 藤本徳明編『中世説話 I』—筑土鈴寛と超世の靈童—(小松和彦)国書刊行会、1992年
- 柳田国男著『柳田国男集第8巻』筑摩書房、1965年
- 柳田国男著『女性と民間伝承』角川文庫、1966年
- 柳田国男著『柳田國男』<ちくま日本文学全集>筑摩書房、1992年
- 脇田晴子著『女性芸能の源流』角川書店、2001年
- 脇田晴子著『中世に生きた女たち』岩波新書、1995年
- 脇田晴子著『能楽のなかの女たち—女舞の風姿—』岩波書店、2005年