

## 能における「舞」の空間

富田信一

### (一) 是かや春の物狂

三如来の一つ、釈迦如来を祀る嵯峨清涼寺釈迦堂の大念仏は、毎年三月六日から十五日まで行われ、洛中辺土の道俗男女がここに群集クワシユしたという。この大念仏にあやかつて、群衆の中に行方知れずの我子を尋ね、念仏歌の音頭をとる女物狂い、「嵯峨大念仏の女物狂の物まね」<sup>(1)</sup>或いは「嵯峨物狂いの狂女」<sup>(2)</sup>を演じて、観阿弥は「天下の褒美・名望を得」たとある。女物狂いの物まねとあるから現実に物狂いが存在してそれを巧みに物まねする芸であったのだろう。しかしこの能も時代が変つて「当世の好み」に合わぬところが出て来たためなのだろう、世阿弥はこの物狂いの女に、かつて実在した南都の「名譽ある女曲舞舞ひ」<sup>(3)</sup>百万をあてることとなり、現行の能「百万」ができたのだという。又、百万の末流である曲舞加賀の家は、京都の町衆を沸かした祇園会の久世舞車

の音頭をとるならわしだったから、<sup>(4)</sup>念仏歌の音頭をとつて狂つてゐる百万に、今度は久世舞車の音頭をとる「車の段」が重なることになったのだとか。とにかく「嵯峨物狂」といわれる曲が現存しない上は、世阿弥が「百万、山姥などと申したるは、曲舞舞ひの芸風なれば」<sup>(5)</sup>という百万の能と、そのもとなつたという「嵯峨物狂」とどこがどのように変つたのか、すべては類推の域を出ない。しかし「是かや春の物ぐるひ、亂れごころか恋草の」<sup>(6)</sup>と諷う百万は、その言葉通りに素朴に狂う物狂いそのものを感じさせ、「物思ふ気色を本意にあてて、狂ふ所を花にあて、」<sup>(7)</sup>と理屈めいていうよりも、実在する物狂を身近に感じさせる「是かや春の物狂」そのもののように思われる。

「勝百萬がすがたは、本より永きくろかみを、おどろの、ごとく乱して、ふりたる烏帽子引きかづき、又まゆねぐろきみだれ墨

の、うつし、ごころか村鳥、うかれど人は問ひもこで、おもはぬ人を尋ねれば、親子の契りあさごころも、肩を結んですそにさげ、すそを、結びてかたにかくる、薙ぎれすが薦の、亂れごころながら、南無釋迦彌陀佛と、信心を致すも、わが子にあはむ為なり。」

物狂いたちは髪をおどろに乱して、顔には墨を塗り、裸形の上に「こも」「むしろ」をまとったという。正しく異形の姿である。手には笹と杖をもち、漂泊、流浪の旅を続ける男女の神子、僧、聖、乞食たち。彼らが演ずる「憑かれた」「神がかった」物狂いの舞が能の舞のもどったわけである。世阿弥が三十代の末の頃書いたという「風姿花伝」では物狂いについて「此道の第一の面白づくの芸能なり。」と言い、それから二十余年を経て、六十歳を越えた頃書かれた「三道」以後になると、物狂いについての見方もさらに整理されて、能の登場人物を老体・女体・軍体の三体に分け、女物狂は女体に、男物狂は軍体に分類し、「拾玉得花」では「又、物狂などの事は、恥をさらし、人目を知らぬ事なれば、是を当道の賦物（7）に入べき事はなけれ共、申樂事とは是なり。」<sup>(8)</sup>と、たとい物狂に人目を憚るようなところがあつたにしても「物狂になぞらへて、舞を舞ひ、歌を謡ひて狂言す」るのが猿樂なのである。貴人、上方様が観客に加わつたとしても、物狂の芸をもとにして、物狂から上臈までどのようにして面白くして美しくみやびな女体の能を演ずるか、これが猿樂の芸の本来なのだと自信にあ

ふれて言う。ところが「物狂になぞらえる」といっても、時代が変われれば実在する物狂たち自身も変る。「いかにも面白うくるうて舞遊び候へ。」と狂い、やがて事情が変ればたちまち「狂気をとどめよ。」と狂うを止める時代になれば、百万のように素朴に「是かや春の物狂」といきなり舞台に上つて念仏の音頭をとり、「のう我子たべのう」と狂言する物狂の演出法では不十分となり、やがては「人の親の心は闇にあらねども子を思ふ道に迷ふとは」と覚めよう狂うまいと意識しつつ、覚めた心の中に自ら狂乱の世界を作りあげる演出法に変化する。舞は物狂の、無我無心の境の舞しかないにしても、その舞の空間と現実とをどう関わらせて、観客に大喜悦を体得させる演出をするのか、この舞の空間と現実世界との関わり合いが時代とともにどう変化するかについて考えてみようとするのがこの小論の目的である。

再び話を元に戻そう。現行の能「百万」ではシテ百万は面曲見、洞烏帽子、笹、長絹に笹の小枝を手にする。その昔流浪の旅をする道具として携えたという杖は今はない。「肩を結んですそに下げ、すそを、結びてかたにかくる、薙ぎれ、すが薦の」のところの現行の仕舞付は金春流では「笹ヲ左下ニヤリ、二足引キナガラ右肩ニカケル」薙ぎれ、すが薦の「ト拍子フミ、左ヘノリコム。」である。このような型付を能役者たちは「どの曲でもみな古人の残した型通りを私は演じているのです」<sup>(9)</sup>とか「私などは唯教はつた通りに、舞ひ通したいとの一念の外ありません。」<sup>(10)</sup>という風に自

分が創造工夫して舞うことは徹底して戒め、ひたすら伝えられた型の通りに舞うことを心がける。己が出ることをどんなに戒めても戒めすぎるということはない。が「笹の段」のたったこれだけの型が見事に人の心を動かす美しさを表現し、観客に大喜悅を体得させるものは何なのか、今、考えられるいくつかの事情を列挙してみることにする。

先ずは文章の表現である。「肩を結んですそにさげ、すそを、結びて肩にかくる。」という物狂たちの異形を表わす文章については徳江元正氏ほか先賢諸氏の指摘にあるように、観阿弥或いは世阿弥というような個人が創作したのではなく、漂泊流浪の日々を送る物狂いたちが、口から口へなじみ伝えて出来上った表現である。この「笹の段」の前の「車の段」にある「彌陀憑む、人は雨よの月なれや、雲はれねども西へ行く。」の歌が玉葉集の歌というよりは、念仏聖や巫女たちになじまれた歌であったのと同じで、物狂たちの心が言葉の奥にまで滲みこんでしまっている表現といえる。こうした表現を本歌にとって舞い歌えば、物狂たちの芸がこんなにも見事に能の芸の中に取り入れられたという感動は当時の観客たちに対しては今の私どもよりはるかに強烈な印象を与えたとに違いない。というのは現今では「肩を結んで」の表現について先賢諸氏の指摘による上述のような知識を頼りにして辛うじて実在した物狂たちの心が伝えられるだけで、その知識なしに、いきなりこの表現を耳にしても、物狂が身近に存在しない今では当

時と同じ感動を得ることは難しい。

こうした変化だけをとりあげても、世阿弥当時の舞と現在の舞の演出法の差は当然出て来る。又、本歌どりの本歌となるものも、その主題や時代が狭く限定されたものよりもやがてはもっと普遍性をもったものが多く使われることになる。例えば「角田川」では「人の親の心は闇にあらねども」とシテが諷うと、子を思ふシテ自身の感情の高まりに和歌の客観的な覚めた世界が重なって、子を思いながらも覚めよう狂うまいとするシテの心を巧みに表現することとなる。さらに「善知鳥」の後ジテの一声は「みちのくの外の濱なるよぶこ鳥、鳴くなる聲はうとう安かた。」で後ジテ獵師がみずからこれを諷うことで子を思ふ呼子鳥とその鳥を捕えて生業とする獵師自身とが重なり合い、心の地獄を表現する一声となる。丁度、能面自体のもつ表現の世界と、その面をつける人の世界が重なり合うのと同じ働きをするわけである。又、こういう本歌どりの表現を拍子に合わせて諷うことになることさらに生の人の声から生まれる自己を消す効果が重なり、大小と笛の囀りが作る天地の空間を伝える響きも人の声を霧散させてしまう働きがある。

次に舞う役者の身体に目を向けると、面は顔の表情を消す。「得たる所なくて顔気色を変ゆれば見られぬ所あり。」である。身体を被いつくす装束も身体の動きの生々しい表現を消し去る働きをする。こうして言葉も顔も身体もすべて自己を表わさぬ工夫がつく

される。そこで、こうした条件の下で演ずる役者の方はどうかという、先代桜間金太郎氏は次のように語る。

「御承知の様に、能は極度に象徴化されて、人間の精神並びに動作が完全に様式化されてをります。その様式化も、魂の抜けたものではありません。寸分の隙もない。緊張したものであります。従って能の演者は、精神的には勿論、肉體的にも瞬時の休息すら出来ません。演者の持つてゐる最高の力を始終持ちつづけなければなりません。<sup>(13)</sup>」

自己を表わさぬための苛酷とも思える様々の条件のもとで、その条件と矛盾するように自己の生命力の限りを燃焼させて舞い続けるというこの方法はもちろん桜間金太郎からさらに半世紀以上経た上掛りの観世寺夫氏の場合でも変わらない。井筒の後ジテの舞を最も高揚した緊張感の中に終えて「芭蕉葉の夢も破れて覚めにけり、」で最高の緊張の後の空白感が襲うように演じようと考えるが

「……考えるというような意識がはつきり出ている時はたいがいだめになっちゃう時ですから考えないような仕掛けのために呼吸を詰めたり、スリ足で歩いたりするわけです。ことに面をかけた歩いているから、自分の体調がちよつと悪くなっちゃった時と

いうのは一步も歩けないみたいな感じになりますよね。具合のいい時っていうのはわりと楽に歩ける。歩けるけれども、歩くことだけに集中して歩いているということですよ。<sup>(14)</sup>」

考えないのでなく、ひたすら無心に心と身体の限りをつくして緊張させながら演じていると、「つまり自分のほうから井筒の女にいかにかうまく化けるかではなく、自分のほうから役を引きつけ<sup>(15)</sup>」る状態になる。能舞台の上には自己表現に満ちた現実とは全く別の、自己は一切表現しようとはせずに心身の限りをつくして生きるという精神力の力、身体の高く張りつめた空間が作り出される。これが現在の表現法による神が舞う能の空間である。無我無心の境から舞われる舞は観客に大喜悦を体得させる。ここでは無心であるから、ごく僅かな動作、かすかな心の動きで、怖れ、悲しみ、喜び、憧れが表現される。現実の世界では雑多な自己表現が混入して複雑そうに見えるが、その些末な自己を取り去ることができればごく単純素朴な型に還元され、そこに込められた全身全霊の生命力が感動を惹き起こす。

一方、このような無我無心の境地で心身ともに張りつめた力は、シテだけに限らず、ワキにも囃子方にも、地謡、狂言、後見までにも、すべて行きわたって、それを諸役は自分の演技を通じて中心であるシテが最高の演技のできるために捧げる。そしてシテはそれらの諸役から来る力を、全部自分一身に受けとめて演技

する。通常の演劇のように諸役が責任を分け合って舞台を構成するのではなく、諸役の力はすべてシテ一人に集められて表現される。ここに現代における能の表現法の一つの特質がある。

話を「百万」へ戻して、「すそを結んで」といふ時の型について、十六世紀末の「少進能伝書」は「足踏トサ、ノ葉ト仕舞アリ。」と記すだけである。現在の型で「裾を結びて肩にかけて、長絹の袖を捲いて肩にかけたり、むしろぎれ、菅ごもので、笹で下をサシ廻してヒラキの型をしたり」<sup>(9)</sup>することもあるという。高揚された舞の空間で型が文言の説明に墮してしまふのを嫌うのは、緊張した空間に余計な動作が加わることで弛みができるのを怖れるからである。又、「イロへ」の後の「是ほどおほき人の中に、などや我子のなきやらん。」のときの型で一旦舞台から下りて見所の人々を見渡して又舞台へ帰り、これ程多き人の中に……と謡ったというような話も伝わっているが、緊張し高揚した舞の空間から、現実の覚めた人がいる見所に下り、又、神の舞台に戻るといふ、現実と舞の空間とを短時間の中に往復することが可能かどうか現在の演出では考えにくいところである。

物狂が身近に実在した観阿弥の時代から、世阿弥の時代を経て、さらに、自己表現を極度に抑えながらも生命力を漲らせて神の舞う空間を作る現在の演出法への変化のあとを辿ることは、仲々難かしい作業である。しかし、ここでは、現在残されている幾つかの作品を取上げて、その作品構成の上から、現実の空間から神の

舞う高揚した空間へどのように導入するのか、その演出の変化を考えてみることにする。

「是かや春の物狂、これより狂心。」と少進能伝書には記されているが、「百万」の場合は観客の身近にあった先行芸能の方法が利用される。まず、現実界に近いところにいる狂言が登場して「爰に百萬と申して女物狂の候が。一段と面白う狂ひ候間。之を呼出し御目に懸け申さうするにて候。と言ひ、「おこつり」に念仏を唱えてみせ、「ツヅミ打ノ前ニテヲドリテゐるヲ、」百万が「サ、ノ葉ニテ頭ヲイロフ。」<sup>(10)</sup>狂言が「立向トキ、」百万は「あらわるの大念佛のふしや。」と謡ひ、太鼓が打出して車の段となり、「是かや春の物狂」と云所より狂気の心あるべしとなる。こうして狂乱の状態に入ってしまったら、その狂いがたとえ行方知れずになった子を尋ねての「思ひ故の物狂」であることが説明されても、その「思ひ故」の方は強調されず、もっぱら狂った心の舞の面白さをたのしむ能となってしまう。

しかし、物狂が百万の場合のように素材で生き／＼とし、先行芸能の息吹も感じられる程であれば、「是かや春の物狂」といきなり狂って登場しても不自然さは少ない。が、時代も下って「花形見」のように「其様人にかはりたる、狂女と見えて見ぐるしや」とその姿を見苦しいと客観化してながめ、「いかにも面白うくるうて舞遊び候へ。」と言われて狂ってみせたかと思うと、事情が変わって今度は「狂気をとどめよ」と言われれば狂うことをやめる程に、

狂うことが或程度形式化してしまつた時代となると、物狂の舞も現実界からいきなり、無我の境地で狂う高揚した神の舞う空間に移ることが困難となる。世阿弥作といわれる「花形見」も「班女」も中入をはさんで、前ジテは狂う前の「思ひ故」を説明し、後ジテで狂うわけであるが、その狂いには分別が入つて忘我の高揚した舞の空間を形成することができにくくなる。十分に分別し、覚めた心の中で忘我の狂いの境地を形成しようとするのは元雅になつてからの能である。世阿弥の代表作は頼政、実盛、忠度、井筒、融といったような、過去の物語の英雄を現実と関連をもたせながら、その霊を生きて舞台の上に登場させようと工夫をこらすいわゆる夢幻能とよばれる作品であろう。

前後二場構成のこれらの能では舞の空間は後ジテで形成され、夢の中で時間が溯つて古えの物語の主人公があらわれ昔語りの歌舞を展開する。前ジテはこの舞の空間を現実とつながらせつつ高揚した舞の空間にするための準備に使われる。演能の時間は前ジテの方が圧倒的に長く、夢の中で展開される高揚した舞の空間は短い。しかし文章で説明される時間だけを追つてみると、例えば「融」の場合、前ジテ汲汲老人の登場が中秋の名月の出汐の頃、前ジテが最後に汐を汲んで退場するのが望汐の頃、融の大臣が登場して舞の空間を展開し姿を消すのが、月も傾く明け方である。

以下、時間をおつて、夢幻能における現実から舞の空間への移行を考えてみよう。

(一) まず、諸国一見の僧（現実界と霊界との仲介をする能力をもつ）が日暮れ近くなつてから、古えの物語の主人公にゆかりの深い場所にやつて来る。

「頼政」は自害した平等院の扇の芝、「実盛」は討死した加賀篠原の池のほとり、「忠度」はその木下かげを宿とした須磨の浦の桜の木の下である。それぞれが主人公たちが在りし日の執心を残している場所であつて、実盛ならば「魂は冥途に有りながら、魄は此よにとどまりて」執心去りやらず篠原の池のあたりをさまよつて二百余年、いまだにその地を離れようとはしない。融の大臣の執念は塩釜の景をうつしたという六条河原の院の廃墟にのこり、ここはその昔も融の亡霊が出ると度々噂の立つた所である。嵯峨源氏源融が陸奥出羽按察使の任にあつたのが貞観六年（八六四年）から十一年までで、世阿弥の時代から計算すると五百年以上も前の人である。いかに執心去りやらずとは言つてもこのような昔の人物を舞台に上らせるにはそれなりの工夫をこらさなければ現実とのつながりを持たせることはできない。

(二) 主人公の執心去りやらぬ此の地に、その土地の者と覺しき身分の賤しい老人があらわれる。

頼政は「賤しき宇治の里人」、忠度は須磨の浦で塩を焼く海士で、杖をつき手には塩を焼く木を持つている。融は腰蓑をつけ

汐汲の田子をかついだ老人で、出て来るなりに「あまりに苦しう候ほどにしばらく休まばやと思ひ候」と田子と桶を置いて下に居る。これらの前ジテはみな身分の賤しい老人であつて、このことが現実の能の観客と身近な深いつながりを持ち得たのだと思われる。前ジテは普通後ジテの化身などとも書かれるが、

実在する現実界の老人であつて、あたりにさまよう古えの主人公の霊が、この老人に憑いて、霊界と現実界の仲介役である僧と問答をするのだと考える方がわかりやすい。身なり賤しい現実界の老人が、その人物風体とはおよそ懸け離れた高貴な人の世界に立ち入り、昔語りに観客を引き込んで行く。現在ではこの現実界の老人も私たちの生きている現実とは遠く隔つてしまつて、假空の人物のように見えるが確かに実在する賤しい老人に高貴の人の霊が憑くことに、その当時は現在では考えられない、つきせぬ興味があつた訳である。

融の汐汲老人はいきなり「みちのくはいづくはあれど塩竈の浦漕ぐ船の綱手かなしも」と「水の面に照る月なみを数ふれば今宵ぞ秋の最中なりける」の歌をふまえた一声で出る。本歌の世界がシテの語りに空間のひろがりや心の高さを作る。やがて融の大臣が千賀の塩竈の景を六条河原の院にうつした語りを終えた時点では、汐汲老人と僧との問答は貫之の「君まさでけふり絶えにし塩がまのうら寂しくも見えわたるかな」の歌を今度は本歌どりでではなく、そのまま諷つてもよい程に語りの世界は

高まっている。汐汲老人に融の霊がのりうつつて「あら昔恋しや、恋しや、恋しや」と古き昔をなつかしみ、六条河原の院ばかりでなく今度は、あたりの京の景色までも昔語りの世界に変えてしまおうと「夕されば野辺の秋風身にしみて鶉なくなり深草の里」等の歌枕にのせて名所づくしを始める。もう十分に下準備は出来たかに見える。融の大臣が塩竈の景をうつした月の照る庭に現われて遊舞の袖をひるがえしてももう不自然なことはない。しかし老人は我身が現実の賤しい汐汲老人であることを決して忘れてはいない。「興に乗じて身をばげに、忘れたり秋のよの、長物がたりよしなや。」と再び田子を抱い汐を汲む。

「桶をになふ事、つくばひて取。「まづいざや塩をくまむとて」と云時、正面へゆき、桶をさきへなげやり、跡へ引いて両を一度に汲仕舞本也。かた／＼づつ汲は不<sub>二</sub>庶幾<sub>一</sub>。「跡もみえず成にけり」と云返しの時、おけ置て入。」(童舞抄<sup>20</sup>)

「この曲で苦心致しますのは、中入の型であります。何でもなないように見えて難しく、父も黒塚の絲の段と松風の汐汲みと融の中入は演りずらいものだと申しております。」(桜間芸話<sup>21</sup>)  
語りの世界の心は名月に舟を浮める程になつてゐるのに、急に現実に立戻つて生業の汐を汲む演技のむずかしさを言うのだろう。舞の空間から急に現実に近い世界に戻る。汐汲みという底辺の生業から、塩竈の景をうつす池に竜頭鶴首をうかべ月の光に遊舞の袖をひるがえす融の大臣までを一身に担つて演技を

し終すことが能役者世阿弥の得意とする所であったのである。

賤しい生業のことから詩歌管絃に心をつくす世界を包攝できてこそ貴人の舞の高揚した空間が現実とのつながりをもつ忘我の舞の空間となり得たのである。汐汲というのも演技であるから「持つや田子の浦と云時、衿を後へつきのけ、桶を荷はれしを名人」八郎殿見て、あのやうなる事は似すべからず。上々の人の合點の参らぬ賤しき事なり」との配慮は言うまでもないことである。

(三) 一旦汐汲みの現実に戻った舞台には、間狂言が出て、現実界に生きる第三者の立場から、融の大臣が貞観十四年八月左大臣に任ぜられてから河原の院に塩竈の景をうつし、汐汲千人、運ぶ者千人、塩焼く者千人の話をし、寛平七年八月二十五日に死んで其の跡は廢墟となった事を長々と話す。前ジテ汐汲老人は時々自分が融の大臣になったような抒情的な語りであったが、間狂言の語りは第三者の歴史物語りである。この「間」が徳川時代に入るにつれて短かく縮められて行ったのは、能が作られた当時の現実であったものも、はるかに時がたてば、観客にとつては、後ジテの華やおな舞の空間だけに興味を寄せられるのは当然のことであろう。しかし申樂に携わっていた者は五百年以上も前の亡者がそなたやすく舞台上に登場できると考えるほど現実を軽視できる境遇にはいかなかった。苛酷な身分の現実を覚めて生き、七十二歳で佐渡に配流されても淡々と書きつづ

る「金鳥書」を残した逞しい精神力の持主である。亡者をあつかうに当って、「実盛」のワキ遊行上人に実盛の亡者と問答をさせるが、亡者の姿は上人の目にだけ見えて現実の他の者たちの目には見えないのだという配慮をつくす。亡者は手向けや弔いがあつてはじめて舞台上に招じ入れられるのである。そのよすがもないとすると、あとはワキ僧の奇特に期待して、その夢の中に現われるのを待つしかない。夢の中に現われる人物ならば、今この世にいる貴人、もののふ達よりも更に高気く、稟々しい姿を、当の貴人たちの目の前に登場させて、その高揚した歌舞の空間の展開で観客に大喜悦を与えることもできる。

「いそまくら、苔の衣をかたしきて、く、岩ねのここによもすがら、猶もきどくを見るべしと、夢待ちがほの旅ねかな。」

主人公の歌舞の空間はワキ僧の夢の中で展開する。夢だから明け方までのことで、明ければ「あら名残惜しの面影や。」といとおしんでみても、「芭蕉葉の夢もやぶれ」て覚めてしまう。思えば、前ジテで十分に現実と関わりを持たせながらこの夢の中で展開される高揚した舞の空間を作るために、一步一步語りの世界を構築し、精神の高揚と緊張の準備をして来たのである。

その歌舞の空間の高揚と緊張が高まっていけばいるほど、夢が破れた後の空白感は大い。所詮夢は覚めるものである。覚め



ることを知って展開されるが故に実在感を持ち得るのである。

こうして、夢幻能は過去の物語の貴人やものものふどもを、現実と関わらせて舞台の上に登場させ、高揚した歌舞の空間を形成するための工夫であった。しかし貴人や上流武士たちだけが能の観客ではない。世阿弥の子元雅は伊勢の津で永亨四年天逝した。旅先のことであつたろうといわれる。そして永亨六年に世阿弥は佐渡に配流されているから、貴人ばかりでなく地方の観客をも配慮した芸でなければならぬ。が、「是かや春の物狂」と素朴に狂つて出る物狂の時代は過ぎ去り、物狂いも形式化してそのまゝの物まねでは高揚し緊張した舞の空間を形成することはできない。現実には覚めた心かどのようにして狂い舞う空間を形成できるか、これを試みたのが元雅関係の作品と言われる能で角田川、歌占、弱法師である。

「角田川」の能をシテが船中の人となるのを中心に、前半と後半とに分けて考えてみると、前半が前述の夢幻能の前ジテの部分に相当し、ワキ船頭の語りを間狂言の変形と考えれば、後半の舟を下りてからの住田河原の夜念仏を後ジテの舞の部分に当ててみる事ができよう。もちろんこの能に中入はなく、シテは現実の人であつて、京都北白河に住む吉田某の妻、人商人に連れ去られた子の梅若丸のあとを追つて別れた人にめぐり逢うと言伝えられた逢阪山の関を越え、はるばる東に下つて来た

母である。狂女であるから笹の葉を手にし、住田河の渡し舟に乘るまで笠をつけているのは、「其様人にかわりたる狂女」の姿を隠すためなのだろう。しかし「面白うくるはずは舟にはのせまじいにてあるぞ。」と言われても「百万」や「花形見」の狂女のように狂つてみせることはない。そもそもシテの一声が「人の親の心は闇にあらねども子を思ふ道にまどいぬるかな」の歌を殆んどそのまゝ、本歌にとつて覚めよう狂うまいと心に決めた思いを諷うのである。そして一声が終るとすぐ「カケリ」を舞うがこれは形式的に狂女であることを示すだけのことでこの母は十分に覚めている。百万のように「是かや春の物狂」と狂つてしまつていれば笹の段でも、クセでも次々に花やかな舞の世界を展開してみせることもできよう、又、夢幻能の前ジテであればその地にさまよう亡者の霊に時々乗りうつつてもらつて語りの世界への花を添えつつ入つて行くこともできよう。現実には覚めた心で、子の行方を追いもとめ、笠で面をかくす暗い母の様子には花やいだものは何もない。余りに暗すぎたのだから、「隅田河の能、あまりに初めは色なき能なれば、此旅人などには、大口を着てもよろしかるべし。」と世阿弥が提言する。旅人はワキツレ商人である。しかし語りの世界に入つて精神を高揚させねば舞の空間は形成されない。

そこで、ワキ船頭の「面白うくるはずは舟にはのせまじいにてあるぞ。」を受けて母が「うたてやな住田河の渡し守ならば、

日もくるる舟にのれと仰有るべきに、」と答えるのを発端に、伊勢物語の九段をそっくり本歌にとり入れて、住田河にひとり寂しく佇む狂女母の心境を作りあげてしまおうとする。その徹底した本歌どりを確認してみる。先ず伊勢物語の本文は、

「猶行き／＼て、武藏の國と下つ總の國との中に、いと大きな河あり。それをすみだ河といふ。その河のほとりにむれるて思ひやれば、限りなくとくも来にけるかなとわびあへるに、渡守、「はや舟にの乗れ、日も暮れぬ」といふに、乗りて渡らんとするに、皆人物わびしくて、京に思ふ人なきにしもあらず。さるおりしも、白き鳥の嘴と脚と赤き、鳴の大ききなる、水のうへに遊びつつ魚をくふ。京には見えぬ鳥なれば、皆人見知らず。渡守に問ひければ、「これなん宮こどり」といふをききて、名にし負はばいざ事とはむ宮こ鳥わが思ふ人はありやなしやと」と

とよめりければ、舟こぞりて泣きにけり。<sup>33</sup>

この中で本歌どりをしたところを順に拾いあげてみると、

「武藏の國と下つ總の國との中に……すみだ河……限りなくとくも来にけるかな……渡守、「はや舟に乘れ、日も暮れぬ」といふに……京に思ふ人……白き鳥……京には見えぬ鳥なれば……宮こどり……名にし負はばいざ事とはむ宮こ鳥わが思ふ人はありやなしやと……舟こぞりて……」

と殆んどすべてと言えるほどの本歌どりで、「名にし負はば」

の歌は二度借りる。つまり角田川を描写する伊勢物語の心の高さまで狂女の心境を高めてしまおうという意図である。元雅作といわれる作品では「歌占」の和歌の奇特、「弱法師」の梅花の施行も同趣向と考えられるが、この「角田川」が殊のほか鮮やかな手際である。

さて、精神の高揚がはかられた後は、船頭の語りがあり、我子の死を知らされ、次に夜念仏の舞の空間が続くこととなる。

「歌占」ではシテ渡会家次は和歌の奇特で心境を高めた後、地獄の曲舞を所望されて「……此一曲一かなでを仕り候へば、何とやらん神気が候ひてうつつなう候。」と予告し、地獄の曲舞を舞つつしていると、シテに神気が添って来て、「ふしぎやな此人の、又神気とて面色かはり、さもうつなき其有様」と一時的な幻覚状態におちいる。盲目の乞食「弱法師」は「梅花の施行」を受けて心境を高めたあと、天王寺の西門、石の鳥居、極楽の東門に当たるところで、三月時正の日、日想観の時節に、心に恍惚の境が開けて「満目青山は心にあり、おう見るぞとよ見るぞとよ」とその恍惚の境に入る。これと同じく「角田川」の幻覚現象は夜念仏である。申樂談義にも大王の念仏の申樂の記述があつて「一心不乱に「南無阿弥陀仏」申て、鉦鼓を叩きて出でて、<sup>34</sup>とある。時衆の踊り念仏が能にとり入れられたものという。先行の芸をふまえて「角田川」もこの夜念仏をかりて忘我の高揚した舞の空間を形成しようとする。夜念仏の会衆が狂女

に「母御の吊ひ給はんのこそ亡者も喜ぶべけれ。」と鉦鼓をつけさせ大念仏に加わらせる。すると念仏の間に子を思う母親の幻聴が我子の声の子が葬られている塚の方から聞えて来る。母はワキに「今なをさなごゑはいづくの程にて候ぞ。」と確かめると、ワキは「まさしく此塚のほとりと覚え候。」と答える。母一人の幻聴ではないことを知って母親は亡霊を求めて狂う。ここがこの能の忘我の高揚した舞の空間である。しかしこの高揚した空間も明け方とともに終る。夢幻能のワキ僧の夢に現われた亡者と同じように、梅若丸の亡者も「篠の目の空もほのぼのと明けゆけば跡たえて、我子とみえしは塚のうへの、草ばうばうとして、」消えてなくなる。この場面の演出をめぐってよく引用される申楽談義の一節「隅田河の能に「内にて子もなくて殊更面白かるべし。此能はあらはれたる子にてはなし。亡者也。ことさら其本意を便りにてすべし」と世子申されけるに、元雅は、えすまじき由を申さる。かやうのことは、して見てよきにつくべし。せずは善悪定めがたし」<sup>(88)</sup>がある。「かやうのことは」以下は筆者元能ではなく世阿弥の言とすることとして、塚の中から子を舞台に出すかどうかの是非について考えてみよう。

先ずこの所の型付を「少進能伝書」でみてみると、

「こゑのうえよりまぼろしに」ト、子作物ヨリ出ル。柱の方ニルル。「あれハわが子か」ト子ヲミル。「たがひに手に手ヲ」ト云時、子ト入カハル時右え手いだし、又左ヲ出シ、子ヲトラ

ユル心也。子ハ大夫の左ヲトアル。「いよいよ思ひハ」ト云時、正面へソト向、「面影もまぼろし」ト子ノ方ヲミル。「見えつかくれツ」といふ時、子又柱ノ方へクルヲミハツス也。子作物へ入。「しののめの空もほのぼのト」正面ノ方ヲ高クミル。「わが子トみえしハ」ト云時、作物ヲミル。「草ばうばうとして、しるしばかりハ浅ぢが原トなるこそ哀なりけれ」ト正面へムキ、両手ニテ泣テ仕留ル。」<sup>(89)</sup>

この型に従う限り子方とシテとの型はかなりこみ入っている。子方を塚から出せば、香西精氏の言われるように、余程上手な子方に恵まれぬ限り母と子の鬼ごっこになりかねない。ここでの眼目は舞の空間を高揚させ緊張感を漲らせて忘我の境地を作り出すことにある。そのために梅若丸の亡者を舞台に出すのが得策かどうか、正しく「して見てよきにつく」より外はなさそうである。あとは演者の裁量である。

しかし「この子方をなくしてふと、シテとしてはまことに舞ひ難いものになります。……子方の謡丈きかせて姿を出さぬのが一番いいのではないかと考へてをります。」<sup>(90)</sup>と先代の桜間金太郎氏は語る。その理由を類推してみると、この能の母は舞台上に登場して、舟に乗り、船頭の語りを聞いて我子の死を知らされ、舟から河原に上つて葬られた塚を見るまでは次第に哀しみに押しつぶされそうになりながらも覚めた状態にいる。そして夜念仏に加わって幻聴幻覚にとりつかれる。といっても、「こ

ゑの内より、まぼろしに見えければ」と現実にながらの幻覚状態で見られる。現実に見えていながら「うつつなき」幻覚状態に入ってしまう。この点では「歌占」の地獄の曲舞も、「弱法師」の日想観も同じで、現実には生きている自身の中に地獄を見、極楽を見る。ただ「角田川」が一番無理なく幻覚状態に移行しているわけだが現実に見えていながら「うつつなき」状態を演ずることに難かしさがある。

このように覚めて現実をみる人々がこの世で殺生を生業とし、地獄に墮ちるのを題材とした能が次に述べる「善知鳥」である。

## (一)、これより北には越の國、

夏冬とも無き雪ぞ降る<sup>(1)</sup>

「日本國ノ人罪ヲ造テ多ク此ノ立山ノ地獄ニ墮ツ」と書く今昔物語では、まだ越中タチ山であったが、永享六年（一四三四年）

七十二才になった世阿弥が佐渡に配流されたとき、五月四日京都を発ち、翌五日には若狭の小浜に着いて、そこからは舟で佐渡へ渡るが、途中海上から「雪の白山シロヤマほの見えて、」さらに日を変えては「たなびく雲の立山や。」とタテ山を眺めている。その時からさらに三、四十年の月日が経ち、連歌関係の人たちの手が最終的に

加わって、能の「善知鳥」ができたのだといわれている。従ってこの曲に出て来る「雲や煙の立山」はもちろんタテ山である。この能では、中入をはさんで立山からみちのくの外の浜へと舞台が変る。この外の浜の方は現在では青森市あたりが指定されている。「外の浜」は「率土の浜」に通じているためか、歌舞伎十八番「鳴神」になっても「東は奥州外ヶ浜、西は鎮西鬼界ヶ島」と「外の浜」は「外ヶ浜」に変っているもの、なお僻遠さい果ての地の印象である。この外の浜で殺生をするほか生きて行くすべを知らなかった獵師が「ウトウ」という鳥を殺した報いで地獄に墮ち、その鳥に苦しめられる舞を見せるのが能「善知鳥」である。

諸国一見の僧は立山禪定してその地獄を見た感懐を述べて、「まのあたりなる地獄の有様を、みても恐れぬ人のころは、鬼神より猶おそろしや。」というが、この表現はこれから展開されるウトウヤスカタに描かれる心の中の地獄の物語と、目の前の立山の地獄谷の景色を重ね合せて「まのあたりなる地獄の有様を」と言っているのである。人の心の中にある地獄を知らぬ者は、地獄谷の光景を目前にしても恐れはしない。盲目の乞食「弱法師」は三月時正の日に、天王寺の西門で日想観の時節に満目青山を心に描いて「おう見るぞとよ見るぞとよ」と心の中に「淡路絵島、須磨明石紀の海までも見えたり見えたり。」と現世の楽土を描いたが、立山禪定の僧が心の中に描いた地獄とはどんなものなのか。その地獄の話はこの能では立山から遠く離れた辺土、みちのくの「外の

浜」で展開される。

中入を使って立山から外の浜へ場所を移し、前ジテと後ジテに分けるわけだが、立山地獄は後ジテが外の浜で舞う地獄の舞の空間と現実との仲介をする中世の観客にもよく知られた場所として扱われたわけである。では、立山と外の浜はどの位離れていると考えられたのか。ワキ僧が立山を発つのが「立ちわかれゆく其跡は、雲やけむりのたて山の、木のめももゆるはるばると、客僧は奥へくだれば、」と木の芽の萌える春で、外の浜に着くのが「夏たつけふの薄衣」である。夏たつを立夏とすると春と近すぎて無理のようである。雪国の春は遅く、参詣人が多かったといっても、地獄谷に上るのは五月前では早すぎる。都近く住む人にとつて外の浜はどの辺と考えたのだろう。船に乗って行くことも考えられる。因みに、將軍吉宗が所望して津軽の今別でアイヌが捕えた「ウトウ」という鳥を生きながら引前から江戸まで運ばせたとき、春で約一月の時間がかかったといふ<sup>(5)</sup>

能の「善知鳥」に話を戻して、前ジテは去年の春死んだ獵師の亡者であつて、老翁の姿をしている。亡者だから橋掛に留まつてそれから先には進まない。「二人静」の静の亡者も同じく橋掛に留まる。亡者が現実界と霊界とが共存できる舞台の中に入るためには亡者を迎えるための手向けや吊いが必要なのである。「善知鳥」では「蓑笠」を手向けて貰うことにするが、亡者はそのことを先述の立山禪定をして陸奥「外の浜」に下る山伏を呼びとめて、

外の浜の妻子に言伝てを頼む。そして、確かに亡者の伝言であるという証しの品に今はの際まで着ていた麻衣の左の袖を渡す。このところの前ジテの演出は先代桜間金太郎の語るところによると、「前ジテの老翁は呼かけて出ます。一の松で、水衣の片袖を僧に渡しますが、袖を引き切るところは、能としては珍らしい型で御座います。流儀によると、松葉とどちであるところもあるさうですが、金春流では、糸で假りに縫つてをきます。僧は袖を受取つて舞臺へ入ります。シテは一吋位置をかへますが、一の松でこれを見送ります。これは中々いい情景であります。前シテは舞臺へ一步も入らずに中入します。皮肉なものであります。」<sup>(6)</sup>

伝言を頼まれた山伏は片袖をもつて獵師の妻子の家を尋ねて、この袖を納つておいた獵師の衣と合せるとぴたりと合う。「いざや形見をみのしろごろも。間遠に織れる藤ごろも。比も久しき形見ながら、今取り出し、よくみれば、疑ひも、夏たつけふの薄衣、薄衣、ひとへなれどもあはすれば、そで有りけるぞ、あらなつかしのかたみや。」という表現で、この所の型付は童舞抄によると、「大夫のきたる水衣を、人のみぬやうに女のかたへやる。女のうたひ過て、僧「いかに此内へ案内申候はん」と云。「袖を解て給りて候程に」と云時、袖を取出し、女にみする。「是は夢かやあさましや」と云て、女泣。「今取出しよくみれば」と云時、女、水衣を出す。「ひとへなれどもあはすれば」と云時、僧は袖を持って水衣にあはする。やがて女とる。」<sup>(7)</sup> (傍点筆者) 亡者の着ていた衣服と、

亡者自身との間には特別に深い関係が存在するという信仰があったのであろう。「二人静」でも静の霊が勝手明神の宝藏に納めてある自分の舞衣を「袴は精好、水子は秋の世の花づくし」と言い当てる場面がある。「善知鳥」でも立山で獵師の亡者が着ていた麻衣は妻子の家に納ってあった麻衣そのものである。手向けの「蓑笠」も形見の「片袖」も土俗的な信仰世界を中に秘めて、現実の場所である立山と、これから地獄の舞の空間が展がる外の浜の獵師の家をしっかりと繋ぎ合わせる役目を果す。外の浜の地獄の舞はしっかりとした現実の支えをもったのである。獵師の家では亡者を迎える吊いも済まし、手向けの「蓑笠」も置かれた。後ジテ獵師の亡霊が出る番である。その装束は「黒頭。鉢巻(白)。白衣。水衣(襷)又蛙。杖。扇指。」(童舞抄)<sup>(9)</sup> 腰蓑は神のしるしともいわれるが、この曲だけに「羽蓑」を使うことがあるのは、シテと鳥との特別に深い関わりを示している。ワキ僧は「南無幽霊出離生死頓證菩提」と唱え、シテ一声は「みちのくの、外の濱なるよぶこ鳥、鳴くなる聲はうとう安かた、」で、シテ獵師の霊は子を呼び求める呼び鳥でもあり、また同時に、その子鳥を捕える獵師自身でもある。鳥と獵師が重なり合って心の地獄を示す一声であるが、これは「本歌どり」の表現が作り出す「自己と本歌の世界の重合」という効果を巧みに利用したものである。が、先ずは「ウトウ」或いは「ウトウヤスカタ」という鳥の話から入ろう。

能の「ウトウ」或いは「ウトウヤスカタ」の標記法は善知鳥、

鳥頭、鳥頭八濁、洞八形と種々あって夫々に註がつくことはもちろんである。この鳥が鳥類図鑑や百科辞典のウミスズメ科のウトウ(青森図書館と青森市安方町の善知鳥神社にその剝製標本があるとのことである。)とどういにかかわりをもつかは後述することとして、ウトウの語源はアイヌ語の *etu* (突起) 説と、日本語のウトウ(空) 説、両者が相互に交ったという説等がある。(例えば、松浦武四郎は「エトピリカにてはなきや」と記述したが、エトピリカとウミスズメ科のウトウとは又別のようである。一方ウトウは日本全国に「空」「空洞」の意の方言として流布する。「外ヶ浜」の所在地の津軽の方言では「ウド」で空洞の意。(コノキ(木)メツタネ、カロ(軽)エドモタ(思)ケヤ、ナガ(中)ウドタンデサネ。の如く使う。)<sup>(10)</sup>

ともかく、ウトウ又はウトウヤスカタの鳥について、この能に出て来る記述だけに限って言えば、名前については「みちのくの、外の濱なるよぶこ鳥、鳴くなる聲はうとう安かた。」という作者、出典不明の歌と、「抑うとう、安方のとりどりに、しなかはりたる殺生の、」という「うとう、安方」を複数の鳥とも考えられる記述があり、他は「あら心うとうやすかた、安きひまなき、」等の「疏し」「憂し」「安き」の掛詞として使われる。この鳥の生態については、「クセ」の部分の「無慙やな此鳥の、愚かなるかなつくばねの、木木の、こずゑにもはをしき、浪の浮すをも懸けよかし。平砂に、子をうみて落鷹の、はかなや親はかくすと、すれどうとう

と呼ばれて、子はやす方と答へけり。扱ぞとられ安かた。」の記述がある。平砂に子を産んで、親はウトウと鳴き、子はヤスカタと答えるという。そこでこの鳥の呼名は「ウトウ」又は「ウトウヤスカタ」ということになる。もちろん「一條兼良「鴉鷲物語」の「子を思ふ泪の雨の霏のうへに、うとうとなけはやすかたの鳥」<sup>(10)</sup>を始めとして、この鳥についての歌、註釈は数多いが、能のウトウの製作年代との前後関係もあって、どれがこの能のもとになっているかは仲々決め難いものが多い。しかし、この能が現行のような形にでき上った段階では、「ウトウ」又は「ウトウヤスカタ」という鳥について、おそらくその説話だけは伝わっていたものの、ウトウという実物の鳥については知られていなかったものと思われる。因みに、この曲に出て来る鳥に関する語は、死出の田長、よぶこ鳥、濱千鳥、落鷹、鷹、鶴、雉、をしどり、化鳥、羽ぬけ鳥である。

さて、この鳥のどの点に注意が向けられているかというと、外の浜という異郷の地の話であるとか、ウトウが「歌う」に通じる文人的興味とかも言われるが、やはり第一には「呼子鳥」であって親子が呼びあう情愛深い鳥という点であろう。先代の山本東次郎氏が「間狂言の研究」でこの能の古い間を紹介しておられる。

「……去りながら、其の獵師は、余の獵師にかはり、一段と罪も深からうずるとの申事にて候、其の仔細は、外の濱に、うたう

と申す鳥のありたるが、其の鳥は濱を堀って巢をかけ子を生子候に、濱風荒く吹く度毎に、彼の巢を吹き埋め候程に、いづくに子があるをも知らで、親鳥が空をうとうと鳴いて通れば、子が安方と答へ候、其れを聞いて巢を改め、子を育て候を、彼の獵師は夫れをよく知って、親鳥の真似をして通り候へば、子が安方と答へ申候をとり候程に、一しほ餘の獵師よりは、罪も深からうずるとの申事にて候、即ちあれに見えたるが其の獵師の家にて候、あれへ御出あらうずると候。」<sup>(11)</sup>

一段と罪も深からうというのは、親子の情の濃い鳥を欺して捕った罪が、他の殺生より罪深いということ、この鳥に対する視点は親子の情の深さに注がれている。しかし「一しほ餘の獵師よりは罪も深からう」と二度も繰返している所が注目される。この子鳥を捕える殺生をシテ獵師の心だけに限っていえば、自分もウトウヤスカタの呼子鳥も同じく子をいつくしむ心に変りがないのに、どうしてその子鳥を殺生しなければならぬのかという人の心の地獄を訴えることに留まるが、この能ではさらに、この殺生を土農工商の枠外にある職業として差別して見る所に現実との強いつながりを持つこととなる。つまり、間狂言が里人という第三者の立場でこの殺生を一段と罪深いと言ふと職業による身分の差別を強めつつある時代の流れを強く表わすこととなる。殺生を犯す心の地獄と、「土農工商の家にも生れず」「あけても暮れても殺

生をいとなむ」者の地獄と二つの軸を並行させて現実との強いつながりを保ちながら、心の高揚した舞の空間を形成して行くこの能の展開を次に辿ってみることにする。

先ず最初に、獵師が鳥の心と重なり、親子の情愛が一しお深いウトウヤスカタの子を殺した心の苦しみを表現するところから見てみよう。外の浜にいる獵師の妻子は僧を通じて頼んでおいた通り、自分が生前使っていた「蓑笠」を手向け、吊いも済ませてくれた。亡者は妻子の前に表われ出ることが出来る。しかしシテ一声は橋掛に留まり未だ鳥の心である。「みちのくの、外の濱なるよぶこ鳥、鳴くなる聲はうとう安かた。」の歌をシテの心とれば、我もなつかしい我子と呼子鳥ウトウヤスカタとなって呼んでみよう。先述のように本歌どりは、自分と本歌の世界が重なり合うことでシテの自己は霧散してそこに本歌の鳥の世界がひろがり、一方本歌の鳥の世界にもシテ獵師が立入ることである。シテは鳥でもあり人でもある。親がウトウと鳴けば子はヤスカタと答える鳥となって子を呼び、答える我子の声が聞きたい。ところが隙間だらけで、どこからでも月の光がさし込むような囲いまばらな海辺の苫屋の中をのぞくと、妻と子は手を取り合って泣いているばかりで、亡者に声をかければその姿は消えてしまうのだとかたく信じているのか、「あれは父か」と声も出さずにいる。哀しいことである。獵師はウトウヤスカタの親鳥となって空に在り、手向けの蓑笠、囲いまばらな浜辺の我家、泣くばかりの妻子の姿を見てい

る感じである。「哀やげにいにしへは、さしも契りし妻も子も、今うとうの音に鳴きて、やすかたの鳥の安からずや。」ここでも今我と我が妻や子との関係をウトウヤスカタの鳥と重ねて言う。親がウトウとなれば子はヤスカタと答えるはずなのに、疏ましくも子は安らかな心もなく、しのび泣くばかりである。これも我が殺生をした報いなのだろう。「何しにころしけん。わが子のいとほしいごとくにこそ、鳥けだものも思ふらめと」獵師は思い余つて我子千代童に近ずき髪をなでようとする。が、子の姿が突然見えなくなる。

ここが獵師の心の地獄を表現する高揚した舞の空間となっているので、歌の文と型の表現を並置する。

「わうしやうの、雲の隔かかなしやな、雲の隔かかなしやな。今迄見えし姫小松の、はかなやいづくに、こがくれ笠ぞつの國の、和田の、かさ松やみのおの、瀧津なみも我袖に、たつやそとばのそとはたれ。みの笠ぞ隔てなりけるや。松鳴や、をしまの蓬屋うちゆかし。我はその濱千鳥、ねにたてて、なくより外のことぞなき。」

「我が子の千代童の傍にゆかうとして、雲に隔てられ、愛児を見ることも出来ない地獄道を表現するところがあります。型としては、脇座にゐる子方へよってゆき、今まで愛児の姿が見えてゐたのに、雲に隔てられる心で、雲をキツと正先へ見ます。簡単な中に、恩愛と地獄の責苦を表現するあたり、中々演者の苦心を要



するところでありませう。<sup>104</sup>

ここで問題になるのは「蓑笠」である。亡者がどういう目的でこの「蓑笠」を手向けてくれるよう頼んだかの詮索も様々になされている。古くは、異郷から訪れるまればとのしるしから、亡者が冥界を往来する具等々、その背後にひそむ土俗的な信仰の世界が問題にされる。「通小町」の亡者は、かちはだしに笠に蓑をつけ、竹の杖をもつ。一つ、つけ加えて考えておきたいのは、亡者がこの蓑笠を手向けてくれとの伝言を僧に頼むとき、必ず「それに候蓑笠を手向けてたべ」と「それに候」をつけて言っていることである。つまりこの蓑笠は妻子の家にあるもので、生前は亡者が蓑をするときに身につけて使っていたものなのである。先述のように亡者は立山で現実界の僧の前にあらわれた時にも、生前着ていた麻衣を着て出て手向けの伝言を頼み、亡者の伝言の確かな証しとしてその片袖を与え、僧はその片袖を妻子の家に納っていた形見の麻衣に当ててみたのである。亡者と亡者が生前着ていたものの中には特別深い関係が存在する。「二人静」の静の霊も、勝手明神の宝藏に納ってある生前の静の舞衣を着て、はじめて静御前となって現実界によみがえる。いわゆる「物着」である。獵師の亡者も「蓑笠」の手向けがあつてはじめて妻子の前に亡者として現われることができたのだと考えられる。しかしこの「蓑笠」はただの冥途の往来の具ではなく生前獵師が殺生をするときに使ったものなのでその「障り」がある。その障りが雲となって我子

千代童の姿を隠してしまう。この「木(子)隠れ笠」めがと、「隠笠」「隠蓑」の話をもち出す。

「此笠をきれば人の目に見えぬがてうほうじや。」<sup>105</sup>「それれれれどもはこの隠れ笠・隠れ蓑を着ているによって、それゆえ見えぬものであろう。」<sup>106</sup>と、どちらも自分が身につけて人目に自分の姿が見えぬようにする宝物である。獵師は生前の獵師となって子の前に現われ出ようと思つて手向けて貰つた蓑笠が殺生の障りで子を隔て隠す隠笠となり、子の姿が見えない。我は子の居る家の中を外からいとおしみ鳴くよりすべのない外の浜千鳥である。(このあとで、「親は空にて血の涙」を流すとき獵師はこの蓑笠を着て身を隠そうとするが、今度は身を隠す隠れ笠とはならない。獵師はこの役立たずの笠を投げ捨てる。捨ててしまうと獵師は冥界往来の具を失ない、元の地獄の鳥に戻ってしまう。)

話を前に戻す。この「蓑笠」を手向けて貰つてはじめて亡者は現実界の妻子の前に獵師として現われ出ることができたのである。今までは鳥でもあり、人でもある心の地獄を描いたが、殺生のさわりがあるにしても手向けてくれたこの「蓑笠」を前にして獵師は下に居、杖を右に置いて、過去を振り返る。ここで時間が溯つてシテが生前殺生に明け暮れた頃に戻つて行く。「往時渺茫としてすべて夢にいたり。」である。獵師は鳥であることを忘れ、人そのものに返る。獵師にとつて目の前の蓑笠は天女が羽衣を返して貰つたのと同じである。ただ明けても暮れても殺生をいとなみ、九

夏の天も暑を忘れ、玄冬の朝も寒からず、身の苦しきも悲しきも忘れて鳥を追ったその昔の世界に戻って行く。特に「ウトウ」と呼ばれて「ヤスカタ」と答える愚かな子鳥を捕らえるあのたのしさ。気分は高揚し「うとう」とシテが諷つて「カケリ」となる。

殺生物は「鶉飼」でも「おもしろの有様や。底にもみゆるかがり火に、驚くうを追いまわし、かづきあげすくひ上げ、隙なくうをく時は、罪も、報も後の世も忘れはてておもしろや。」と、前後を忘れて殺生に興ずるところが花である。ウトウの「カケリ」も手向けてくれた蓑笠を鳥に見立て杖を使って打ち落す最高潮の舞の空間を形成する。が、この蓑笠が天の羽衣と異なるのはこの笠にはいつも殺生の具として使つたための「障り」がつきまといつてゐることである。我子の姿を隠してしまうかと思うと、親鳥の流す血の涙をよけようと身につければ、今度は隠れ笠とならない。獵師が蓑笠を杖で打つのは鳥を打ち落すことと、この「障り」のある笠を打つ執念もこめられているのであろう。

しかし「障り」に焦立つて獵師が蓑笠を打つてみても甲斐なきことではある。さわりはどこから来たのか。思いを在世に馳せてみる。「土農工商の家にも生まれず、その枠の外で殺生を営むよりほか生きるすべはなかつたのである。又、土農工商の人々の好みには「琴碁書畫をたしなむ身」となつて生きる道もあつたのではないかと言われもする。しかしそれは振返つてみて言えることである。夢中になつて殺生に明け暮れているときは「鹿を追う獵師は、

山を見ず」のたとえの通り殺生の酬いなど考えても見なかつたのである。ウトウの獵師は阿漕の獵師のように、殺生の家に生まれたことを「あさましき前生かな」とも考えないし、「鶉飼」の漁師のように「奈落に沈む悪人を、佛所に送る」法華の利益も期待しない。人の心の中に地獄を見たが、そこから出ることのできない袋小路に入った焦立ちのあまり、獵師は手向の蓑笠を放り捨てる。獵師は地獄へ戻る。殺生をする心の地獄とその殺生を生業としたための酬いという緊迫した現実に支えられて、ウトウの舞の空間は凄惨なまでに高揚する。

「キリ」である。場所は冥途。「しやばにては、うとう安かたと見えしも、烏頭安方と見えしも、冥途にしては化鳥となり、」という対句表現から見ると、このウトウには「善千鳥ヨシチドリ」という今は失なわれてしまった観念がひそんでいても考えられる。愚かともいえる程に人のよい安らかな心は、それをもうすつかり失くしてしまつた今から思うと得もいわれずなつかしい。それは河内の交野カヅノの狩場で遠く離れたみちのく外の浜を懐かしむにも似ている。今は本当に「やすかたの鳥の安からず。」「犬鷹にせめられて、あら心うとうやすかた、安きひまなき身のるしみを」である。(現在の青森市安方町の善知鳥神社は能のウトウより後の名前である。)この善知鳥から変身した化鳥が冥途で罪人を追いたてている。煙にむせんで声が出ぬのは「をし(啞)どりを殺しし科やらん、遁げようとしても腰が立たぬのは「はぬけ鳥」を殺した酬いか、こ

こまでは暗い心の地獄。次はこの殺生を生業とすることへの糾弾である。

「うとうは、かへって鷹となり、我は雉とぞ成りたりける。のがれがた野のかりばのふぶきに、空もおそろし地をはしる、犬鷹にせめられて、あら心うとうやすかた、安きひまなき身のくるしみを、」

鷹狩の名所河内の交野で犬や鷹に追い廻される。犬と鷹は人が飼いなしたものだから追い廻すのは人である。みちのく外の浜の「善知鳥」という愚かなまでに人のよい鳥が化鳥となったのは全く別の苦しみである。この苦しみを「助けてたべや御僧」と呼んでみても、所詮むなし頼みである。

これを場所の遠近で言うと、犬や鷹のいる河内の狩場交野、摂津の輪田の笠松、箕面の滝を含む地域が現実界に一番近い。そこから少し離れて越中立山が現実界と語り、舞いの空間とを仲介する地点となる。舞の空間はさらに遠くみちのく外の浜へと遠去するが、そこには手向けの蓑笠、形見の麻衣という土俗的な信仰を秘めた物によって現実界にしっかりと結びつけられていた事は今まで述べた通りである。地獄で犬や鷹に追い廻される現実を覚めた目で見る事ができた底辺に生きる者のしたたかな力強さが殺生に心はずませるこの舞の空間に緊迫感と現実感を与え、長い年月に亘って見る者の心に大喜悦を与えつつづけて来たのであろう。

さて、能の「外の浜」が現在の青森県「外ヶ浜」かどうか、又、

能の「ウトウ」が現今の凶鑑に載るウミスズメ科のウトウと同一のものかどうか、蛇足を加えて置く。下北半島から津軽半島にかけての沿岸は当時アイヌと倭人の混住地域で、十三湊の安藤氏をはじめ北方との交流も多かったと言われている。弘前藩の記録によれば享保六年將軍吉宗の所望でウトウなる鳥を江戸へ送ったが、この時以前にすでにこの地域にウトウは生息せず、人々はその鳥の名も形も知らなかったという。藩の指示で江戸へ送ったウトウは今別のアイヌ四郎三郎が蝦夷地で捕えたものであった。

菅江真澄は天明五年（一七八五）八月、三十二歳で蝦夷地へ渡ろうとして秋田から海岸伝いに深浦、鱒ヶ沢、五所川原、板柳、藤崎を経て弘前に至り、ここから黒石、浪岡を経て青森の油川に入る。丁度天明の飢饉で、この外ヶ浜のあたりは飢えた人々の往来ですぎまじい。「烏頭の宮」に詣でて蝦夷渡海の日を占って貰うと「ただ三とせをまつべし。」<sup>(9)</sup>と出る。「いにしへは善千鳥ヨシナトリ、悪衛アシナ鳥トリなりとか。うとうやすかたといふは、よしちとり、あし千鳥ならん、又雌雄にや。むかし此鳥をとりて、むさしの君に奉りたるためしありけるなど、浦の翁の語る。」<sup>(10)</sup>むさしの君は言うまでもなく吉宗である。

翌八月十九日に真澄は「有多宇末井の梯」<sup>(11)</sup>を訪れる。

吾妻鏡に出て来る浅虫と青森の間の岬状に「突出」している地点でウトウのアイヌ語源と関係ありといわれるところである。そこ

で「鍋かまおひ、あらゆるうつはをたづさへ、をさなき子をかへて、男女みちもさりあへず来るは、じにげ(地逃)すとて、うへ(飢)人とならんことをおそれて、ことくに、行けるとなん。此ものらのいふをきけば、過しけかち(飢渴)には松前に渡りて人にたすけられたり。こたびはいづこの情にあひてか命いきん。」冷害の年はヤマセ(北東風)が吹く、松前に渡るのにはこのヤマセに乗って渡海するのが習いである。「こたびは、かてのうまうしもあらじかしと、いまよりわらび、葛のねもほりつきて侍れば、あざみの葉、をみなへしをつみ、これをむして、かてにはみぬと松な(泣)いつつかたる。むべ、いろ／＼の草をまな板の上にしててうち叩音は、きぬた(砧)の音にまさりて、いとど袖をぬらして明ぬ。」飢渴の年ともなれば犬も馬も牛も食わねばならぬ。ここで殺生を忌避しては生きて行けない。能に出て来る「外の浜」は大和で考えた「外の浜」である色が濃厚だが、この能の素材になったと思われるウトウについての説話はどのあたりの地点にその源を求めたらよいのだろうか。

註

- (一) 日本思想大系 世阿弥禅竹、風姿花伝 42頁
- (2) 同上 三道 143頁
- (3) 同上 申楽談義 277頁
- (4) 香西精「世阿弥新考」所収「女曲舞」『加賀』

金井清光「能の研究」所収「白拍子曲舞研究」  
徳江元正「室町藝能史論故」所収「百万考」

(5) 日本思想史大系世阿弥禅竹 三道 138頁

(6) 謡曲本文については「日本古典全書」謡曲集により、これに含まれない曲目については「日本古典文学大系」謡曲集によるのを原則とした。

(7) 日本思想大系 世阿弥禅竹 風姿花伝 23頁

(8) 同上 拾玉得花 194頁

(9) 金剛右京「能楽芸話」

(10) 桜間金太郎「桜間芸話」

(11) 徳江元正「室町藝能史論故」所収「百万考」

(12) 日本思想史大系 世阿弥 禅竹 風姿花伝 24頁

(13) 桜間金太郎「桜間芸話」

(14) 渡辺守章「仮面と身体」 115頁

(15) 同上 109頁

(16) 金剛右京「能楽芸話」 18頁

(17) 同上。観世宗節のこの話は「舞正語磨」上巻にある。

(18) 野々村戒三、安藤常次郎共編「狂言集成」 722頁

(19) 能楽資料集成「下間少進集」II、少進能伝書 116頁

(20) 能楽資料集成「下間少進集」I 童舞抄 45頁

(21) 桜間金太郎「桜間芸話」 117頁

(22) 「わらんへ草」(三) 四十九段

- (23) 山本東次郎「間狂言の研究」
- (24) 日本思想史大系 世阿彌禪竹、申楽談義 294頁
- (25) 日本古典文学大系 伊勢物語
- (26) 日本思想史大系 世阿彌禪竹 申楽談義 263頁
- (27) 金井清光「能の研究」作品研究(隅田川)
- (28) 日本思想史大系 世阿彌禪竹 申楽談義 270頁
- (29) 香西精「世子参究」所収、隅田川子方論
- (30) 能楽資料集成「下間少進集」II 少進能伝書 169頁
- (31) 桜間金太郎「桜間芸話」 104頁
- (二) (1) 日本古典文学大系「梁塵秘抄」巻二
- (2) 日本古典文学大系「今昔物語」巻第十四
- (4) 日本古典文学大系「歌舞伎十八番集」
- (5) 弘前藩御國日記
- (6) 桜間金太郎「桜間芸話」 111頁
- (7) 能楽資料集成「下間少進集」I 童舞抄 127頁
- (8) 徳江元正「善知鳥」論」上 国学院雑誌
- (9) 能楽資料集成「下間少進集」I 童舞抄 127頁
- (10) 松浦武四郎「東奥沿海日誌・軽」
- (11) 松木明「弘前語彙」49頁
- (12) 鴉鷺物語 第九両方師手分 九月六日合戦鴉鷺追善雀懸梓事
- (13) 山本東次郎「間狂言の研究」 87頁
- (14) 桜間金太郎「桜間芸話」 112頁
- (15) 折口信夫「古代研究」国文学篇「蓑笠の信仰」
- (16) 徳江元正「善知鳥」論」下、国学院雑誌
- (17) 杉山和世大藏狂言古本「虎明本」(一)
- (18) 日本古典文学大系「狂言集」下「節分」
- (19) 菅江真澄全集第一巻、そとがはまかせ
- (20) 吾妻鏡第十、

## L'espace-temps du 《Mai》 du Nô

Shin'ichi Tomita

Le 《Mai》 du Nô est, aujourd'hui, une sorte de danse dégaçée de tout élément accessoire, idéalisée en quelque sorte et réduite à sa ligne essentielle. Mais ses origines remontent aux jeux que jouaient, au moyen âge, un bon nombre de prêtresses et de prêtres, vagabondant d'un village à l'autre. Il a, donc, son propre espace-temps d'esprit possédé et ravissant les spectateurs. Au point culminant de la pièce, il amène l'esprit du spectateur jusqu'à une sorte d'état second. Construire cet espace-temps du 《Mai》, c'est, donc, un des éléments indispensables à la représentation du Nô. Depuis que l'acteur secondaire (le waki, moine qui agit dans un espace-temps qui est le nôtre) apparaît le premier sur la scène, avec le prélude instrumental, la pièce du Nô prépare son 《Mai》 à parvenir à la plus simple expression d'une passion à l'état pur. Elle nous amène à cet espace ravissant, remontant du présent au passé (les Nô chimériques, Mugen-Nô), ou bien suivant un ordre chronologique normal (les Nô du monde réel, genzai-Nô). Expliquer quels rapports se trouvent entre notre espace-temps et celui du 《Mai》 ravissant, tel est le sujet de cet article.