

元雅の物狂能

三宅晶子

世阿弥によって大成された能が、それ以後どのように推移していったかを考える時、世阿弥の息子十郎元雅は、その最初に位置する人物である。元雅は世阿弥七十才の時（永享四年八月）、三十代頃で没したらしく、いわば、その全生涯を世阿弥の影響下に過ごした訳である。しかも、元雅の手になる作品であることを明示する、信憑性のある資料は、世阿弥の『五音』のみであり、ここに載せられているいくつかの作品の中には、かなり世阿弥の手が加えられていた可能性もありうることを、考慮に入れねばならない。しかし、それらの作品からは、元雅の独自性だと考えられる特徴がうかがえるのである。元雅と世阿弥との作品の相違を考察することで、流動期の能のあり方の一面面を、何程か明らかにできるのではなからうか。

『五音』によって元雅作と確実視できる作品のうち、現存する完曲は五曲である。これらを詳細に検討することによって、元雅の能作の傾向や、めざした方向等をほぼつかむことができるであろう。五曲中三曲までが物狂能であり、これらの曲は一貫した特

徴を有していると考えられる。本稿では、世阿弥の物狂能と比較しながら、元雅の物狂能の作法に焦点をあてて考察したい。

一 物狂能の主要要素

元雅作の物狂能は、「隅田川」・「弱法師」・「歌占」の三曲であり、何れも親子の出会いを扱った曲である。

物狂能を世阿弥の言葉に従って分類すると「憑物による物狂」と「思い故の物狂」の二つである（『花伝第二物学条々』以下の世阿弥伝書の引用はすべて岩波日本思想大系『世阿弥・禅竹』によった）。ところで『三道』では、放下（遊狂物）の項に自然居士などの芸出しを見せることを眼目とした芸能者の人体と、物狂を一括して扱っている。これは、物狂の人体に芸能者の要素が大きいことを示している。『拾玉得花』に、

女などは、……物狂になぞらへて、舞を舞い、歌を謡いて狂言すれば、……是又なによりも面白き風姿也。

と述べられているが、物狂としての芸能を見せることが、物狂能

の眼目なのである。

放下と物狂能の近似性は、眼目が同じであるだけではない。『花伝第二物学条々』で、

親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後るゝ、かやうの思ひに狂乱する物狂、一大事なり。

と示される如く、思い故の物狂は、愛する者を失った悲しさから物狂となる。一方放下について『三道』で、

かやうの能、あるひは、親に逢ひ、夫婦兄弟などの尋ね逢ふ所を、結びて入はにして、入る事あり。……是体なる能の風

体、大かた、物狂と同じ見風の気色なるべし。(傍線筆者)

と出会いを扱った作品の、結末部の作法が詳細に記されている。

又傍線部のように、その風体は物狂と同様の風情である。思い故の物狂能の特徴である、別れた親子・夫婦・兄弟の出会いというテーマを、放下にも利用しているのである。

このことは、世阿弥にとって物狂や放下など、芸能を見せる事を目的とした能の構造をささえるのに、別れから出会いというテーマが、重要な意味を持っていた事を示している。

そして、元雅の物狂能においても、そのことは同様であると考えられる。別れから出会いというテーマは、世阿弥と元雅の物狂能に共通してみられる重要な要素であり、その扱い方の相違の中に、二人の物狂能の決定的な違いをみる事ができると考えられる。

二 物狂能の構造

物狂能は、愛する者との別れから諸国を流浪した後、に再会する」という「筋書」と「物狂の芸能を見せる」という「演技内容」とが結合して作られている。例えば、母物狂では、母親（シテ）が子供（子方）としかじかの理由で別れ、物狂となった。一方子供は誰それ（ワキ）に助けられて今はこうなっている。二人は某所で出会い、子供が母と気付くが少し様子を見、しばらくして名乗り、めでたく共に故郷に帰る。以上の「筋書」に立脚しながら、ワキと子方の目の前にシテが現われ、何らかのきっかけで数々の芸が披露され、その後出会いがある、という「演技内容」が舞台上に展開される。つまり「筋書」（ほぼ類型化されている）の流れと「演技内容」の展開が共存しているという二重構造をとっているのである。

これら、儀理性⁽¹⁾Ⅱ「筋書」と歌舞性Ⅱ「演技内容」という二つの異分子を、如何に処理して曲を作るかという工夫が、物狂能が誕生して以来なされてきたのではないだろうか。そして元雅においては、この二重構造を解消して、舞台上の主張・主題を統一しつつ、劇的効果をあげる方向への、働きかけが見受けられるのである。一つにはいわば「筋書」を「演技内容」に如何に織り込むかという工夫であり、もう一つには、曲舞の段の扱い方の工夫である。この二つの試みには、従来の物狂能にない新しさが認められる。そしてそれこそが、元雅の作品の大きな魅力となっているものである。

三 「筋書」の扱い方

A 世阿弥の場合

従来の物狂能での「筋書」の扱い方を、世阿弥が古作を改作した曲と、世阿弥新作曲のうちの代表曲と考えられる数曲を、例にあげて検討したい。

物狂能の構成をまとめると、次の様になる。

(一)、心が乱れる迄の描写 / (二)、(A)ワキ、子方の登場 / (B)シテの登場 / (C)シテの狂乱 / (D)子との対面。

世阿弥改作曲のうち「柏崎」「丹後物狂」は(一)の存在する二場物であり、「百万」は(二)だけの一場物である。(C)は、例えば「柏崎」で、女人差別への抗議・夫を忍んでの舞・弥陀浄土讃仰の曲舞と数々の所作が続く様に、これらが物狂の芸であり、(C)が一曲の中心である。この様な構成の中で「筋書」は如何に扱われているのであろうか。

「柏崎」の前場は、夫の死と息子の遁世の知らせに、悲嘆にくれるシテが心乱れる迄が、実際に展開するから、「筋書」と「演技内容」は一体化している。ところが後場は、最初に善光寺の住侶が少年僧を伴って登場し名乗る。

これは善光寺の住侶にて候、……いまだ年にも足らぬ人來りて、捨身の行世に越えて候ふ……この法師師弟子の契約をなす……。

遁世した少年の現在の状態が説明されている。そこへシテの狂女が現われ、善光寺の内陣へ入ろうとする所を住侶に止められ、抗

議の狂乱となる。それを目にした子供は、

不思議やなこれに候ふ物狂ひをよくよく見て候へば柏崎の母御にておんわたり候、……人目の隙を計らひて名のらばやと思ひ候。

と独白する。ここで狂女が少年の母である事が明らかになるが、すぐに名乗らず、シテは子供の独白とは無関係に舞を舞い始める。舞から曲舞に続き、それが終るとすぐに、

子方いまはなにをか包むべき、いまはなにをか包むべき、これこそおん子花若と、言ふにも進む涙かな、……

と名乗って終結するのである。子は母と気付きながらすぐには名乗らぬという不自然な構成は、二場物でもあり「筋書」がかなり具体的に示されているながら、曲の中心がシテの狂乱と歌舞にある為であらう。物狂の「筋書」の最も重要な要素である「出会い」が軽視されているようである。

一場物の「百万」も同様である。シテが舞を始める前に、子方がワキとの問答の中で

これなる物狂ひをよくよく見候へば、古里の母にておん入り候、恐れながらよそのやうにて、問うてたまはり候へ。

と、母であると気付いたことを説明するが、実際に名乗るのは曲舞の後になる。「丹後物狂」でも、シテが身の昔を聞かれ、そこで名乗ればすぐにも対面となる所をあえて名乗らず曲舞を舞う。そして今は導師となつてゐる子供の因縁説法によつて名乗り合うのである。

二場物・一場物ともにしばしば「筋書」の説明がなされ、見せ

場の展開を中断するにもかかわらず、その方法は登場の名乗りや独白・問答等によるものである為、便宜的な状況説明としての添え物にすぎない。その上このように、その都度観客に結末を予想させることは、最終の出会いの迫力を削ぐ結果になる。世阿弥が改作時に右のような方法を用いたのは、物狂の歌舞を中心にすることが第一義的な目的で、別れから出会いという「筋書」は、一応整ってさえいればよいと考えたことが原因すると推測される。しかし、これら世阿弥改作曲にみられる「筋書」の処理方法は、世阿弥新作曲にはほとんどみられなくなるものである。或いは、世阿弥以前の古作にあった特徴を、そのまま採用したとも考えられるのではなからうか。

「刈萱」という曲は、物狂能ではないが親子の出会いを扱った曲で、古作特有の筋の複雑さがみられる。父と子が出会って、父は我子と気付くが、覚悟の出家の為あえて名乗らず、子供を追いつめ、やはり独白形式によってその状況を観客に知らせている。その説明によって、後にある親子の名乗り合いの劇的効果は減るが、筋全体のつじつまを合わせることが出来る。複雑な筋に従って数々の見せ場が展開することの多い古作の能では、便宜的に状況を説明する必要の生じる場合が多かったのではなからうか。

物狂能においても、古作は登場人物が多く、複雑な筋であったと想像される。そこで「出会い」に関して、たびたび独白や問答によって状況説明し、「筋書」のつじつまを合せる方法が取られていたという推測も可能であろう。世阿弥は、登場人物を減らし、

筋を簡略化するとともに、一方自作の曲舞を加える等して、物狂の芸としての歌舞の充実化を図ったのではないだろうか。

世阿弥新作曲では、改作曲にみられた、「筋書」を便宜的に調節して、見せ場をつないで行くという方法はとられていない。

「逢坂物狂」の場合、シテが関の明神であり、その神によって親子が引き合わされる。一場物で、先にあげた基本型に準じた構成をとるが、親子が対面していながら結末部まではそれと気付かない。しかしこの出会いは、神力が直接介入しているのであるから不自然さが無い。又、神が本体を現わして親子を引き合わせる出会いの場面が印象的である。同じく一場物の基本型に基づいた「土車」は、彌念仏をしている我が子と家臣に出会い、父はそれと気付くが、世を捨てた身として、あえて名乗らない。ところが父に会えぬ嘆きのため死のうとしている我が子を見て、父が思い直して名乗るのである。「刈萱」と同種の手法を効果的に使用した例であろう。これらの曲は、登場人物やその役割、場面設定等の工夫によって、「筋書」と「演技内容」の調整をしており、改作曲にみられたような方法はとられていない。又、出会いの場がクロージアップされる傾向もみられ、一曲の中心は物狂の歌舞にあるが、「筋書」も今少し重視して扱っているようである。

そしてさらに、「班女」「花笠」等恋人との出会いを描いた曲になると、「筋書」と「演技内容」の間に、もっと綿密な関係を持たせている。「班女」は、前場が少将とシテ(花子)の恋の説明と花子の追放、後場が少将の花子探しとシテの物狂、対面という、二場形式をとる。これも眼目は少将恋慕の歌舞である。一方

前場と、後場の冒頭で、状況説明がまとめてなされており、シテの悲しい身の上が印象付けられ、後場での恋慕の狂いの効果をあげる働きをしている。又、出合いの場の伏線として、少将の様子もクローズアップされている。そして、シテの物狂の部分では、一切「筋書」に触れない。シテと応対するのも、物狂の芸を見物にきた都男である。対面のきつかけは、その場に居合わせた少将が、シテに呼びかける方法を取り、出合いの場面は、形見の扇を媒として、しつとりと情緒的に描かれている。「花筐」も二場物で、皇位をついだ恋人に逢う為、越前から物狂の風体で旅してきたシテが、大和で天皇と再会するまでを、物狂の様子を中心に描いている。後場を天皇御幸の場に設け、朝臣に「花筐」を打ち落とされたことに始まるシテの狂乱や、強い思慕の表現、天皇の宣旨による曲舞、形見の品である「花筐」を仲介とした出合いの場等、いかにも自然な経緯で、それぞれの歌舞の効果を上げる工夫がみられる。この二曲は、全体に「筋書」が丁寧に描かれ、特に出合いの場は力点が置かれているようである。しかし、別れから出合いまでの構成は、典型的な規格に従っており、「筋書」が一曲の興味の主要要素とは成りえないであろう。世阿弥にとって「筋書」はあくまでも「演技内容」の補助的役割でしかなく、物狂の歌舞を展開させやすいように、形を整える事が重要だったようである。短かい前場を置き、物狂となる迄を説明するのも、後場で別れた者を慕ってする歌舞の心情を、印象的に見せる為ではなからうか。見せ場の間に便宜的な状況説明を挿入させない工夫や、歌舞を見せやすい状況作り、出合いの場に力点を置くなど、全体とし

て少しの不合理さもない、完全な「筋書」が完成している。このような「筋書」を背景に置いて、場面場面の心情を生かした、物狂の芸としての歌舞二曲が「演技内容」として繰り広げられるという、整然とした二重構造を取っているのがある。「班女」・「花筐」は恋人との別れを扱った曲であり、親子のそれとは異なる為に、「筋書」や出合いの場が丁寧に書かれたとも考えられるが、むしろ、世阿弥は恋愛談で、独自の物狂能を完成させたというべきであろう。

ここに掲げなかった世阿弥新作曲には、「筋書」と「演技内容」の関係付けが、右の数曲ほど成功していない例もある。しかし、世阿弥の物狂能の典型的な作法は、右の何曲かによって代表されるべきものであり、そのうち「班女」・「花筐」は、世阿弥の物狂能の最高傑作といえる作品ではなからうか。

B 元雅の場合

これら世阿弥の物狂能の作法に対し、元雅は、それとは異なる方法を用いている。

天王寺の彼岸の中日の大施行を背景に、生き別れた父親と巡り逢う盲目の乞食を描いた「弱法師」は、「五音」に元雅曲として一セイ後のサンが引用され、又作者名無しでクリ・サン・クセが記されている所から、全体は元雅作で、曲舞の部分は世阿弥作と考えられている。

この作品は、現存する諸本間に著しい相違がみられ、それらと比較すると、大きく三つの系統に分類できる。正長二年世阿弥能本臨模本（宝山寺蔵）・室町末期筆無章句本（鴻山文庫蔵）・その

他の室町末期から現行諸流に至る諸本である。以下これらを臨模本・無章句本・現行型と呼ぶ。三本とも、シテの弱法師と父通俊の出会いの物語であるのは、同様であるが、登場人物やその扱いに相違がある。特にここで注目したいのは、臨模本の特徴として、父に最後まで名乗りをさせないことである。天王寺の住侶のワキと共に、父も登場することは、臨模本の注記「法師ヲトコニ三人イツヘシ」より推察できるが、名乗るのはワキだけで、父は最終段になるまで一言も発しない。シテがワキと難波の梅についての「この花」問答をし、施行を受け、天王寺縁起のクセを語り、やがて日観の時刻となって礼拝し、難波の浦の地景の数々を歌ううちに夜が更けて、初めて

イマワハヤ、ヨモフケ人モシツマリヌ、イカナルヒトノハ
テヤラン、ソノナヲナノリ 給ヘヤ

と口を開くのである。

無章句本では、ワキの名乗りと共に父にも名乗りをさせ、人の讒言により我が子を追放したが、後悔して天王寺で施行をひくこととを説明する。又日観礼拝の前に、弱法師が我が子であることに気付き、夜に入ったら故郷に連れ帰ろうという独自の説明が加わっている。最後の名乗りはほぼ臨模本と同型である。一方現行型では、無章句本で補足された部分も入り、且つ住侶は登場せず父がワキとなる。

このように、臨模本以外は、世阿弥改作曲と同型の「筋書」の扱い方に、改変されている。これは能が時代とともに類型化される傾向に影響されたもので、通俊が何者であるか最終段まで不明

であるという、臨模本の非定型的な形の為であらう。しかし、臨模本の構成は、改作が必要な程不備ではないように思われる。無章句本と現行型にはある父の名乗りや独自による説明は、臨模本では存在しない。しかしシテ登場の段のサシで

イマ、タヒトノザンゲンニヨリ、フケウノツミニシツムユ
ニ、ヲモイノナミタカキクモリ、マウモクトサエナリハテ、
……

と語りここで、弱法師となった原因が語られているし、最終段の父との名乗り合いで、父が高安の通俊であることもわかる。つまり、能の進行の表面に「筋書」の説明はほとんど現われないが、最小限度必要な説明は必ずなされている。しかもこの方法は、能の進行中に出会いを予想させないので、最後の出会いが劇的になり、非常に印象深いものとなるのである。

これは「弱法師」だけの特徴ではない。物狂能ではないが元雅作の「盛久」がある。あら筋は、平家譜代の侍主馬の判官盛久は、頼朝の家臣土屋某に京都で生け捕られ東海道を下り、由井が浜で処刑の運びとなるが、盛久の信仰厚きにより、清水観音の靈験で命が助かるというものである。この曲には世阿弥自筆本が現存し（元雅原作と認めうる）「イカニツチャ殿ニ申ヘキ事ノ候」と、いきなりシテとワキとの問答が始まり、シテの名前・身分・捕えられた経緯、ワキの素性等、一切説明がない。こうした大胆な構成の為、諸流の謡本は早期より改変が加えられ、現在は、観世・金春は自筆本と同形、宝生・金剛・喜多はワキの名乗りを冒頭に加え、一曲の状況について型通り説明をする形になっている。宝生

以下三流は、類型を借りて形式を整えたわけである。しかし、名乗りなどなく突然問答で始まる自筆本形の方が、劇的效果上成功しているといえよう。

このように、「筋書」の説明を大幅に省略する傾向が、元雅の作品には存在する。状況説明によって「筋書」を便宜的に整えた改作型の物狂能や、「演技内容」の効果をおげる為に「筋書」を丁寧に描いた世阿弥の新しい手法とは、まったく別の行き方と言えよう。

仮死の後に白髪となって甦った男が、歌占いをしながら諸国を歩くうちに、生き別れた子供に巡り逢う「歌占」は、占いの様子と地獄の曲舞（南阿弥作曲・山本作詞）を舞う所が眼目である。

この曲も「筋書」説明の省略が著しく、シテ自身は、二見の浦の神職で、諸国一見の為に国々を巡ると告げるのみで、子供の事には少しも触れない。一方子の親探しも、占いをしてもらう事では少しとわかる程度に止める。しかも占いで自分達が親子だとわかると、たちまち名乗ってしまう。観客の興味を占いの様子に集中させながら、結果的には親子の出会いに到るといふ劇的效果をねらった方法である。

「隅田川」では、都から人買商人に連れられて来た子供が、川岸で死んだという物語を、ワキの舟頭が武蔵の川岸から対岸へ渡る舟中の慰みに語る。それはワキの語りの聞かせ所として完結した部分でもあり、実はそれが我が子であったというシテの悲劇の発端でもある。この語り以後物語は急転して、悲劇の色が舞台全体を支配するのである。この様に「筋書」の説明としても、劇的

効果としても有効な方法がとられている。

元雅の場合、筋の進行を逐一観客に確認する方法はとらず、できる限り省略して劇の展開を迅速にする。そしてその曲に最も効果的な方法で、親子再会の物語全体を一度に呈示するという、簡潔で且つ劇的效果を上げる手法を取っている。それ故「弱法師」。「歌占」がそれぞれの芸の数々を舞台上に展開し、「隅田川」が子をなくした母の悲しさを描くことに終始徹しているが、三曲とも出会いの印象が強烈になるのである。二重構造の一方の「筋書」を、歌舞を見せる為の補助的役割として位置付けず、一つの演技要素として独立させ、再会話の面白味を印象付ける方法をとっている。つまり、物狂能の特徴であった二重構造を一体化し、劇としての統一を図ろうとしているのである。

四 曲舞の段の扱い方

元雅の物狂能の今一つの特徴に、曲舞の段の扱い方が挙げられる。

世阿弥が曲舞の充実化を試みていることは前述したが、世阿弥の物狂能では、曲舞は非常に重要な位置に置かれている。「百万」など専門の曲舞舞いを扱った曲を「五段の内、序急をさし寄せて、破を体にして曲舞を本所に置いて」書けと『三道』にあるが、それ以外の曲も概ねこれに準ずる構成である。つまり、物狂を曲舞の専門家として描いている場合が多く、曲舞舞いの風情を演じる事は物狂能の主要な面白味であったと考えられる。

曲舞は「百万」では、シテの法楽の舞の後に置かれ、構成上の

頂点に位置している。それに続いて子を探し回る様子をみせ、対面となるのである。「柏崎」では、善光寺までの物狂の道行から曲舞まで、連続した芸尽しの感が強く、中でも曲舞は最後に置かれた最大の見せ場であろう。そしてやはりその直後、出合いの場となる。「丹後物狂」、「桜川」、「土車」、「高野物狂」、「花籃」等々、すべて同形式であり、数々の狂いの最後に曲舞が舞われ、対面で終結する。

物狂能の曲舞には、漢王と李夫人の相愛の故事を語る、李夫人の曲舞（花籃）の例もあるが、多くは場面が寺社や仏事の場に設定され、その縁起・礼讃を語る。「百万」では前半が子供を尋ねての道行、後半が清涼寺の縁起と讃嘆である。「柏崎」は弥陀浄土の讃仰、「高野物狂」が高野山の仏徳讃嘆、「土車」が極楽浄土の讃仰等々である。

物狂能の「出合い」に到る契機として、例えば「百万」の中でワキが「まことに信心私なくは、かほと群集のその中に、なかなか巡り逢はざらん」と言い、又曲舞の後シテが「心ならずも、逆縁ながら、誓ひに逢はせて賜ひ給へ」と願ひ、「かのご本尊はもとよりも、衆生のための父なれば、母もろともに巡り逢ふ、法の力ぞ有難き……」で終る如く、仏の加護を求めて仏法を讃嘆する事で、仏の救済（子との出合い）を得るといふ類型が認められるようである。夫婦別離の能である「班女」でも「身を徒らになすことを、神や仏も憐みて、思ふことをかなへ給へ」と祈つてついに夫に再会する。とりわけ親子別離の能では、曲舞は出合いを導き出す法案の舞であったと考えられる。構成上の頂点でもある曲舞

に、このような意味を持たせるのは、作能上での出合いの理由付けとして、非常に合理的であり、自然に出会いへと導入することが可能となる。子が親と気付きながら名乗りを遅らせるという不自然さを採用した理由も、芸の中心として曲舞を舞わせる為であると同時に、観衆の信仰に訴える作意が看取せられるのである。ところで、「隅田川」には曲舞が存在しない。遊狂性の頗る強い物狂能に曲舞が無いのは、「隅田川」が「遊狂性を捨てていること」（表章氏『作品研究・隅田川』観世43・3）を意味するともみなしうる。しかし、前述の如きクセの性格を考え合わせると、クセに代る主要な見せ場として、念仏の段を想定できるのではなからうか。

「隅田川」は「武蔵国隅田川の渡し場」と「舟中」「対岸」の三つの場面から構成され、それぞれに見せ場がある。伊勢物語九段の都鳥の歌を踏まえた歌問答、舟中でのワキの語り、大念仏のうちの子供の亡霊の現われる所である。これらの見せ場は単に並列するのではなく、最終段に向かって劇が進行していく為の、状況の積み重ねとしての機能をも担っている。ワキの語りによって始まるシテの悲劇が、その後の我が子の死を確認するに至る問答、墓前で嘯きと、徐々に高まって、念仏の場面でも最高潮に達する。そこで子供亡霊に再会するのである。念仏の段が構成の頂点に位置するという事でまず、曲舞に代る見せ場としての、形式的な条件は満たされていよう。

しかもこの念仏の演技という趣向は、世阿弥時代から舞台上で非常に効果をあげるものとして、注目されていたようである。

『申楽談儀』の大王の芸風を伝える記述部分で

念仏の申楽に……人中より、常住に、一心不乱に、「南無阿弥陀仏」と申て、鉦鼓を叩き出でて、りやう／＼と、二三べん、拍子にもかゝらず打出して、左右の手を合はせ、古体に拝みし也。言葉の端に「南無阿弥陀仏」と、一心不乱に、誠に常のやうに申て、あなたへゆり、こなたへゆり、と、立歩きてし面影、今も見るやう也、と云々。

と「念仏の猿楽」(散佚曲)の描写がある。この記事より、念仏と鉦鼓の音が、舞台上で非常に印象強く、「演技内容」として重要な眼目たりえたことが推測できる。又室町後期以後の演出資料には、隅田川の念仏の段が重要視されていたことを示す記事が存在する。特に雛子方の伝書の多くは、鉦鼓の叩き方を詳しく記述したり、口伝としている。後世でも重く扱ったのは、念仏の段が大事な見せ場であったことを示すものと考えられる。一般の物狂能の中で、曲舞が遊狂的な芸を表現する有効な手段であった如く、遊狂性を捨てた「隅田川」では、信仰と直結している歌念仏という形が、舞台上の効果としても最適だったのであろう。

『申楽談儀』の「念仏の申楽」と、観阿弥の得意とした「蜷織の大念仏の女物狂の物まね」(「百万」の原作)とは、同質の趣向を眼目とした作品であったと考えられる。「百万」の中に残存する歌念仏の段は、原作では、その曲名からも推察できるように、もっと大きな位置が与えられていたのではあるまいか。毎年三月六日より十五日まで、洛中辺土の道俗男女が集まって行方清涼寺の融通念仏が、「蜷織の大念仏」である。これらの大念仏は『三十二番

職人歌合』に

息のをの苦しき時は鉦鼓こそ南無阿弥陀仏の声たすけなれとある。「かねたたき」と同種の宗教的芸能の類とされる。隅田川では、子供の一周忌を弔う大念仏の日という場面設定がなされている。この大念仏もやはり融通念仏につながる宗教的儀式の一つであり、悲しみの表現として使われているシテの念仏の段にも、芸能的色彩が投影していると考えられよう。つまり、遊狂性から掛け離れてはいるが、「かねたたき」等の芸能者やその芸能の影を感じさせる所に、曲舞が担っていた法楽的な性格と、同質のものをみることもできるのではあるまいか。

そしてさらに又、この段が一心に念仏を唱えることで、生きて子にはないが、兎に角子供との対面を可能にするという点で、曲舞に代わる役割を、十分果していると考えられるのである。仏法讚嘆の曲舞の後、子供と再会する場合と同様の方法で、現実には不可能な子供との再会を、念仏と鉦鼓の力で可能にするのである。

以上、「隅田川」では、形式、効果、芸能、救済の役割の各面からみて、本来は曲舞の果たす役割を、念仏の段が代行していると考えられるのである。

物狂能一曲の中で最も重要な位置を占める曲舞を、他の物で代行させることの裏には、曲舞観の変化が認められよう。ハッピーエンドでない破局型の物狂能であることが、遊狂性の勝った曲舞を省くのを促したのであるが、元雅の曲舞に対する考え方そのものの新しさが、それを省くことを可能にしたのではあるまい

か。

「歌占」の曲舞も、特殊な位置にある。歌占いによって劇的な出会いを果した後に、ワキの所望によって地獄の曲舞を舞ってみせる。ここに出会いと無関係に曲舞を置くことよって、占いの正しさを証明し、親子の出会いに劇的印象を与えたと共に、占いと曲舞を芸能者の芸能として演じるという「演技内容」を、忠実に表現することに徹しているのである。

このように元雅は、世阿弥の物狂能で曲舞のはたしていた役割構成の頂点に位置させて、出会いを導くから曲舞を解放して、「筋書」に拘束されずに自由に扱っている。曲舞を省いて、より適当な演技を加えたり、曲舞を純粹に芸能者の芸能としてのみ位置付けることは、曲舞の軽視のようにも見えろが、実際にはそれが、より大きな効果となって舞台上に生かされるのである。

「弱法師」では、シテが登場して、施行を受けた後に天王寺縁起の曲舞がある。ここでも出会いとは無関係に置かれ、むしろ自然居士や東岸居士等別離の「筋書」を持たない放下の、曲舞・さら・羯鼓と続く芸尽しの構成に近似する。この「弱法師」の曲舞は世阿弥作で、元雅が取り入れて一曲を作ったのか、曲舞のなかった元雅の作に、世阿弥が後日挿入したのかを決定する資料を、今は欠いている。しかし曲舞の位置付け方から考えると、元雅が取り入れた可能性が大きいのではなからうか。そうでないとしても、出会いと曲舞を分離させて扱った元雅の、曲舞に対する考え方の自由さを示すものである点を、注目したい。

物狂能の特徴であった「筋書」と「演技内容」との二重構造を

解消するために、出会いを劇的に扱い、さらに「筋書」と「演技内容」の両方を最大限に表現せんとして、「筋書」の説明の大胆な省略と、曲舞の、出会いの段からの分離という二つの試みがなされていると考えられる。

五 まとめ

以上のことから、元雅の独自性として、別れから出会いまでの物語とは無関係に、物狂の芸能を見せることで、芸能者としての物狂の性格設定を、世阿弥よりも徹底させる（「弱法師」・「歌占」）か、反対に思い故の物狂の思いを描くことに焦点をしぼる（「隅田川」）かのどちらかに徹していること、世阿弥の作品では「演技内容」の効果をあげる為の背景であった「筋書」を、舞台上の一つの演技要素として劇的に扱っていること。この二点が考えられる。

世阿弥は歌舞二曲を「演技内容」として、二重構造による芸能としての物狂能を作った。一方元雅の曲では、謡のない独立した舞は存在せず、地獄の曲舞も地獄の様を描写した謡に合わせて写實的に演じる舞であるし、「弱法師」の曲舞も現在は居グセで、謡の聞かせ所である。しかし感情の高揚する要所要所に魅力的な謡を配置し、見せ場は謡中心の構成である。そして適宜に達意的な散文を用いつつ（「隅田川」のワキの語り、「歌占」の占いの部分の語り、親子の出会いの部分の問答）場面場面の積み重ねによって、全体として一つの物語が完成するという一貫した劇的構造の方式を取っているのである。

元雅は、世阿弥の完成した「歌舞能としての物狂能」を踏み台として、「筋書」と「演技内容」とが劇的に統一された歌舞能としての物狂能¹⁰という、新しいジャンルを切り開いたのだと、いうことができるのではないだろうか。

(1) 儀理能を言葉・文句のおもしろさに重点をおく能とする説(表章氏著『世阿弥禅竹』補注等)もあるが、ここではストーリー性という意味に限定して用いる。

(2) 岩波日本古典文学大系『謡曲集』上所収の本文(世阿弥自筆本が底本)による。

(3) 同右(堀池謙語本)による。より古い物として金春禅鳳自筆本が現存するが、いづれにせよ諸本間に著しい異同はない。

(4) 「原柏崎」では、前場で主君の形見や子供の文をシテへ届けたワキの小二郎が、後場にも登場した甘能性がある(表章氏『作品研究・柏崎』観世51・11)。「原丹後物狂」は夫婦で出る能だったのを世阿弥が父親だけにした記事が『申楽談儀』にみえる。

(5) 「柏崎」の曲舞は土車にあった善光寺曲舞を世阿弥が挿入した物であり(表章氏)、「丹後物狂」、「百万」共に曲舞は世阿弥作。

(6) 大系本『謡曲集』上所収の班女の備考参照。

(7) 三本中、臨模本の形が最も元雅の原作に近く、次いで無章句本、現行型の順で、後人により改変された度合が甚だしいと考えられる。臨模本は、他本と異なり、弱法師が夫婦で登場する。ツレの役は重要ではないが、登場の段に「それ鴛鴦の衾の下には立去る思ひを悲しみ、比目の枕の上には、波を隔つるうれひあり……」(諸本共通)とあり、夫婦で謡う方が適している。又日想観礼拝の時、礼拝を促す役は、盲目の夫の世話として妻がするのが適当である。ところが現行型では、我が子であると感じいたばかりの父が盲目の子に、礼拝せよという残酷な要求をする。無章句本で僧がするとしても、不適當な点があろう。以上の諸点からは臨模本の形が最も合理的である。時代が下るに従い、舞台上の人数を少くする傾向と相俟って、まずツレを削り、次いで僧まで削ってしまったのであろう。

(8) 竹本幹夫氏『作品研究・盛久』観世48・5に詳細に論じられている。

(9) 香西精氏『能の盲』『弱法師について』(共に『能謡新考』所収)で弱法師のクルイヤクセは、弱法師の見せ物としての芸であると論じられているのに基づく。

(10) 「劇的な効果や印象を与える」という意味での「劇的」である。