

心理劇としての能

— 世阿弥の達成 —

三 宅 晶 子

榊竹時代になると、主人公の心の動きを主軸として進行する心理劇的な能が登場するが、世阿弥による歌舞能化の様々な試みのなかにも、その傾向を示す幾つかの曲が存在する。能における心理劇としての条件は、事件の展開を見せる中で付随的に感情が示されるのではなく、心理描写を見せ場に据えて構成されることであらう。心理描写の手段は言葉だけに限らないが、歌舞能である以上、言葉の占める役割は大きい。登場人物の心の内を言葉によって表す、しかもそれを詩的な歌として見せ場に用いるという方法は、どのように実現されたのであろうか。本稿では歌舞能化の軌跡をたどる一手段として、世阿弥の行った歌による心情表現の方法を検討し、世阿弥における心理劇的特質を解明してみたい。

一、思い故の物狂能

心を扱う能として代表的なものは、思い故の物狂能であらう。思いの表現という面から思い故の物狂能を再検討してみたい。

【班女】 まず思い故の物狂能における最高傑作と評価される

〈班女〉を取り上げ、世阿弥のこのジャンルにおける到達点を、明らかにしたい。なお〈花笠・桜川〉も言及すべき特質があるが、紙面の関係上同手法の作品ということで検討は省く。

〈班女〉の前場は、班女とあだ名された遊女が野上の宿を追い出される場面である。短い道行形式を用いて、「別れしよりの袖の露、そのまま消えぬ身ぞ辛き」(上ヶ哥)と、「露」になぞらえて恋人に捨てられた悲しさを訴えるなど、色々な思いをイメージ的にとらえて表現している点が特色であらう。

物狂能の後シテ登場の段は道行や狂乱の芸能の見せ場とされることが多い。〈班女〉は狂乱の様を見せる点で芸能的ではあるが、その色彩は薄く、人口に膾炙している恋の歌五首を中心に、神仏に恋の成就を祈願する様子を描いていく。

「一セイ」恋すてふ、わが名はまだき立ちにけり、人知れずこそ思ひ初めしが、あら恨めしの人心や。

「サシ」げにや祈りつつ御手洗川に恋せじと、たれか言ひけん虚言や、されば人心誠少なき濁り江の、澄まで頼まば神と

ても、受け給はぬは理や……

〔上ゲ哥〕……真如の月は曇らしを、知らで程経し人心、……
……なお同じ世と祈るなり、……

三度の「人心」の使用には、何らかの意図があると見てよからう。それは諸注釈書に指摘する自分・恋人・世間など具体的個性を持った心ではなく、人間の普遍的な心を指すと解釈すべきではなからうか。「一セイ」でまず、裏切った恋人や評判を立てる世間の人心を恨むのではなく、そもそも人間の心とは恨めしいものと規定しておき、以下に具体例を示しているということである。「サシ」は『古今集』の歌に基づきながら、歌で言われている神の拒絶は、「人心」に真実味がないからだと言いが、それは恋せずにはいられない状態が人間の本来の姿なのであって、「恋せじ」などという誓いは空しいことだからであるとす。〔上ゲ哥〕は仏性が備わりながらそれを知らないのが「人心」としたうえで、それがわかっていてもこの世での恋の成就を願ってしまうのだとする。つまり悟りを得ることと引き換えに恋の成就を願う程の気持ちの強さを示しているのである。このように「人心」という語は人間一般の愚かしさを示す語として使用され、恋にとらえられている心に人間としての普遍性を与える役割を課せられている。そんな人間の心が「恨めしい」のだと最初に総括しているのである。理屈に合わない人間の心を描き出し、狂乱が実はけつして特殊なものではなく、万人共通の普通のことであることを印象付けている。それによって狂乱の見せ場でありながら、普通人の心の表現の場面となりえているのである。和歌の多用は物狂いの秀

句芸的性格をのぞかせてはいるが、シテの心情吐露にふさわしいのは、「サシ」の如く、場面に適した歌を選択し、それを丁寧にしての心情表白の中に取り込んでいるためであろう。

〈班女〉の中心の見せ場は、「古言までも思ひぞ出づる」(問答)から始まる、「哥・クリ・サシ・クセ・(ワカ)・ワカ・ノリ地・哥」である。『朗詠』の扇に関する詩歌の引用を中心に展開する前半は、芸能的色彩が濃厚であるが、それでも「夏果つる、扇と秋の白露と、いづれか先に起き臥しの、床すさまじやひとり寝の」(哥)と、傍線引用の歌を独り寝の淋しさへと引き付けて行くなど、思いと芸能を一体化している。さらに「クセ」では、

徒し言葉の人心、……秋風、嵐山嵐野分も、あの松をこそは音づるれ、わが待つ人よりの、音づれをいつ聞かまし。

秋の夕暮れの景を取り入れ、風・嵐・山嵐などが松をならす音を音信に結んで行く。それによって松をならす風の淋しさが、一人待つ夕べの心淋しさを象徴し、しかも淋しい松風も松を訪れるだけましであるとして、自分の淋しさを強調している。続いて

せめてもの、形見の扇手に触れて、……団雪の扇も雪なれば、名を聞くもすさまじくて、秋風恨みあり。

この部分では、音信を待つ心を形見の扇へと転じているが、秋に捨てられる扇と捨てられた自分を重ねている。このように誓いの空しさを、来訪のないことへの恨み、秋という季節への恨み、独り寝の淋しさ、裏腹な人心、会えないからこそその恋心など、恋の思いを分析的にとらえて、徹底的に語らせているのである。

一連の美しい詩とも言うべきこの部分も、構成面から見れば、

扇と恋心だけで成り立たせるには長すぎるとも言える。内容は、班婕妤の故事・『朗詠』の歌・失恋のイメージに重なる秋の季節感など、当時の貴族社会では極めて常識的なものである。あたりまえなことをこれ程長く続けることは、普通ならば退屈に感じるのである。ところが実際には恋心の様々な側面が浮き彫りにされ、その丁寧な心理描写が〈班女〉を心理劇として成り立たせており、観客を退屈させないのである。それは芸能の見せ場という設定をとっているためではなからうか。扇にこれだけこだわっても奇異の念を抱かないのは、扇が物狂いの種であり、シテの芸は扇に関する様々な「古ごと」を巧みに歌うことにあるからである。次から次へと扇尽くし・恋尽くしで芸を展開して行くことが、まず面白い芸能として観客の目に映る。しかもその言葉の組み合わせの巧みさが、誰でも共感できる恋慕の情をイメージ的に訴えている。文章として読んで理屈の勝った見方をすれば、構成・内容共に欠陥があるようにも見えるが、視覚・聴覚を通じて感覚的に楽しむ舞台芸術としては、優れた心理劇となっているのである。

〈班女〉のそれぞれの見せ場すべてに共通して、世阿弥の描き出す心情は、和歌や古典の作品と比較すると非常に伝統的・典型的であり、比喩などにも新鮮味はない。それは〈花笠・桜川〉も同様である。世阿弥は「詩歌の言葉の耳近からんを、能の詰め所に寄すべし」(花伝第六花修云)、「吉野のことをば春の事に書き、立田の事をば秋の体に……」(申楽談儀)というが、実際そのように作詞されているのである。しかし常套表現を集めてイメージの核となる素材(たとえば〈班女〉では前場の露、後場の人心や

扇など)に集中させて行く方法には、独自性がある。言葉の選択から配列、表現に至るまで、齟齬を来たすことのないよう周到な計画の下に組み合わせを行って、誰でも知っていて理解出来る内容に作り上げる。その核となる素材への巧みな集約のさせ方が、面白い見せ場を作っている訳で、それはあきらかに読んで楽しむのではなく、聞いて楽しむことを狙った作詞であるといえる。

【柏崎】〈班女〉の表現が物狂能に於ける心情表現の完成であるとして、次にそれに至る道程を考えてみたい。

榎並左衛門五郎原作、世阿弥改作の〈柏崎〉では、前場で夫の死と子の出家の知らせに嘆く。子供の手紙を読んだ後「……などや生きている、母に姿を見えんと、思ふ心なかるらん……」(上ヶ哥)と、きわめて平明で直截的な詠嘆となる。それは平明であるものの、使用されている言葉の働きは限定的で、意味的な広がりを与えられていない。終曲部の「ロンギ」も同様で、劇的な出会いの場を、わかりやすいが散文的な表現で綴っている。

後シテ登場の段は道行も兼ねている。単なる歌枕の羅列に終わらせず、歌い手の感情を込めるのは物狂能の道行に特徴的であるが、〈柏崎〉は常盤の里(常盤御前)、木島の里(雉)などに子を想う我が身を重ね、地名から喚起される感情をその都度読み込んで行くだけの単純な形である。『申楽談儀』により、原作に既にこの部分が存在したことが知られ、成立時期から見ても形式的にも、物狂いの道行としては最も早い例ではなからうか。

曲舞は〈土車〉からの転用である。最後に亡夫とひとつ浄土へ導きたまえと祈願はするが、シテの思いが凡俗の身の嘆きと浄土

礼讃とかななる〔クセ〕の内容に密着してないので、唐突な感
を免れ得ず、亡夫または子供への思いの発現としての曲舞とはな
っていない。曲舞前の舞も、夫の舞の再現でありながら「あら
いとほしや」程の簡単な言葉しかないから、その思いの内容は具
体的に表現されない。したがって舞から曲舞にいたる中心的見せ場
が、物狂いの芸能の巡演という意味しか持たないのである。

〔柏崎〕は、単純な感情表現で思いを述べる部分と、曲舞・舞
など物狂いの芸能とが、別々に存在しているのが特色である。

〔丹後物狂〕 井阿弥作、世阿弥改作の〔丹後物狂〕は、人の讒
言によって子を追放してしまった(前場)父が、子の行方をたず
ねる。後シテ登場の段は、「物に狂ふは五臓ゆゑ……」(サシ)と、
狂乱の肉体的原因をあげ、春の季節に浮き立つ心を乱れ咲く花に
たとえていく。狂乱の外見の様子の描写としてはおもしろく、そ
れが物狂いの芸の見せ場となっているのであるが、精神面は触れ
られていない。続いて子供を求めて狂乱の物まねをした後それま
でのいきさつを物語り、「あらわが子恋しや」という単純な叫びで
くくっている。つまり切実な恋しさを身の上話によって示してい
るのであって、どのようにまたどのくらい恋しいかについて語っ
ているのではない。この身の上話は曲の中で六度も繰り返し語ら
れるが、その重複は未整理さの現れであると同時に、その告白が
親の子を思う心の深さを訴える手段として使われているせいでも
ある。それは曲舞においても同様で、身の上の悲惨さが、親の気
持を代弁しているのである。思いの表現そのものは、〔柏崎〕
同様単純で直接的であり、両曲はその意味では同レベルの曲と言

えよう。しかし曲舞で語られた親子別離の物語が子供の因縁説法
へと継承され、出合いの契機とされており、身の上話を見せ場に
利用することで、〔柏崎〕の如き芸能と思いの分離からは、免れて
いるのである。しかもその物語は思いの深さを想像させる役割を
果たしているので、単純な心情表現ではあっても、〔柏崎〕より
は進んだ形態の能となっていると言つてよからう。

〔百万〕 次に一場形式をとる〔百万〕を見てみたい。シテ登場
の段は、曲舞の名手百万が大念仏の音頭を取る車之段・笹の段で
ある。笹の段の末尾を「信心を致すも、わが子に逢はんためな
り」と結んで、車之段での念仏を自身の大願成就のためと位置付
けている。つまり芸能の見せ場であった車之段が、実は母の思い
の表現であったことが示されるのである。しかし思いの内容は語
られず、かわりに笹の段では「黒髪を、おどろのごとく乱して」
などの狂乱の姿を描くことで、思いの強さを訴えている。

曲舞の段は、我が子との再会を祈願する法楽の舞であることが
強調されている。曲舞の前に「身を碎き、法楽の舞を舞ふべきな
り」と述べ、「次第」には「わが子鶺鴒の袖なれや、百万が舞を
見給へ」とある。「鶺鴒の袖」は美しい舞衣の描写であると同
時に、子に「逢う」ための舞を意味する。次いで「一セイ」で「百
や万の舞の袖、わが子の行方祈るなり」と祈願の様を示す。〔ク
セ〕の末句は「次第」と同文で、祈りの舞であったことが再確認
されるのである。ところで〔百万〕は〔嵯峨物狂〕の改作だが、
当初は「地獄の曲舞」が演じられていた。それが後に新しい曲舞
に差し替えられた訳だが、「地獄の曲舞」はシテを百万と定めた

とき加えられ(香西精氏「女曲舞百万」『能謡新考』所収)、それは専ら名手百万の曲舞芸を見せる目的で置かれていたはずである。つまりは曲舞に物狂いの芸能としての意味しか見いだし得ない(柏崎)と同次元の作品と言える。敢えて曲舞の差し替えを行った意味は、単なる法楽芸としてではなく、その舞を母の思いの発現の場として用いたがためであろう。現在の「クリ・サン・クセ」は、身の上の物語、奈良から清涼寺までの道行、清涼寺礼讃といった、シテ自身の物語を中心に展開するのである。しかし曲舞自体で具体的に思いが語られている訳ではない。いきさつを語ることで思いを想像させるのは(丹後物狂)と同様の単純な手法なのである。ただし「クセ」で

花の浮き木の亀山や、雲に流るる大堰川、まことに憂き世の嵯峨なれや、盛り過ぎ行く山桜、風の風松の尾、小倉の里

「盲亀の浮き木」を思わせる「浮き木の亀山」や、「憂き世の性」の意味を込める「嵯峨」、盛りが過ぎた桜、それを散らす「嵐」、暗さを暗示する「小倉」など、花盛りの嵯峨野を描写しながら、何か不安で不吉なものを感じさせる言葉を集めている。ここにシテの心理状態を示す意図があるのである。(班女)のような明確な心理描写にまでは至っていないが、(百万)にはそのような作詞法の初期段階を示す表現が存在している点、重要であろう。

【三道】前後】 以上のように(柏崎)では、思いを扱ってはいないが、言葉による分析的な表現にはなっていないし、芸能と思いは分離している。『三道』例曲の(丹後物狂・百万)では思いを芸能と一致させるが、思いの告白とまではいっていない。し

かし(百万)では、言葉の暗示により思いを象徴しようという意識が見られ、また狂乱の姿を描写するなど、思いを言葉によって表そうという努力が看取される。(班女・花笠)になると恋慕の思いが具体的かつ分析的に語られ、それが物狂いの芸能として見せ場の歌をつくりあげている。思い故の物狂能においては、作品の成立時期によって表現のあり方に大きな相違があったわけである。そして最も完成された物狂能において心情表現を可能にしたのは、核となる素材の設定であった。それは長い心情表白を、芸能を見せるとする理由付けによって、見せ場として保証することでもある。つまり芸能の種である扇などに掲げた表現を用いることは、思い故の物狂能における思いの表現にとつての十分条件であったと言えよう。

それではこの作詞法は物狂能において開発されたものなのであるか。次に物狂能以外の曲を考えてみたい。

二、現在能

【恋重荷】(恋重荷)は、女御に身分違いの恋をした老人が、成功すれば望みをかなえろと言われて重荷担いに挑戦するが、失敗して自殺(中入り)、怨霊となって女御を責め、最後に怨念を捨てて守り神となる。前場の見せ場は「次第・一セイ・サン・下ゲ哥・ロンギ」による重荷担いである。「次第」の、

重荷なりとも逢ふまでの、恋の持ち夫にならうよ。

は「負」に「逢」を掛けて期待感を表現するが、ここでまず重荷＝思いであることが示されている点が重要であろう。以下「名も

理や恋の重荷」(一セイ)、「重くとも、思ひは捨てじ」(ロンギ)など、終曲までその方針が貫かれている。重荷を持つことに重なることでシテの思ひが表現される。重荷担いの仕事によって見せ場が成立しており、そこにシテの心の重さを重ねている。この方法は、一章で述べた「班女」と同様であろう。

ところで、「班女」の場合は、芸能に合わせながらも克明に内面世界が描出されていたが、「恋重荷」は仕事歌の性格が濃厚であるのが特色である。この場面には「それ及びがたきは高き山、……」(サシ)などの常套的比喻や、「虎と思へば石にだに、立つ矢のあるぞかし」(ロンギ)という故事など、耳近な文句がちりばめられている。これらは一応語り手の気持ちを代弁してはいるが、狙いは文飾の面白さで、それは仕事歌の特性の一つである。

「露の託言を夕顔の、たそかれ時もはや過ぎぬ」(ロンギ)の「源氏物語」の引用も、重荷を持ちかねての詠嘆(サシ・下ゲ哥)を受けて、時間の経過を表すために用いてはいるが、同時に「源氏物語」の優雅さも反映してしまい、この場の状況に合致するとは言えない。「ただ頼め、標茅が腹立ちや」の強引な文飾も同様である。このように華やかで分かり易い文飾を用いながら、演技を伴ったロンギ謡によって重荷担いを見せる芸能的場面で、視覚・聴覚両方の面白さを狙っているが、「ロンギ」の末尾はそれが一転する。

臥して見れども居らばこそ、苦しやひとり寝の、わが手枕の肩替へて、持てども持たれぬ、そも恋はなにの重きぞ。

それまで目前の「重荷」に「思い」を重ねて見ていたのが、ここ

では逆転して「思い」の方へ意識が集中して行き、「思い」を「重荷」としてとらえている。ここで重荷担いそのものが、そのまま思ひの表現であったことが確認されるのである。この「恋はなにの重きぞ」は、後場の「重荷といふも思ひなり」(□・ノリ地)に継承されて、重荷が思ひの象徴であることが再確認される。

後場は「巖の重荷持たるものか、あら恨めしや」(クドキ)と謀られたことへの恨みを述べ、言葉は単純である。これに続く「葛の葉の」(ワカ)、「玉禰畝傍の山の山守りも、さのみ重荷は持たねばこそ」(□)は、恨み↓葛の葉↓玉禰↓畝傍↓山守↓重荷と縁語で言葉を連鎖させていく見せ場であるが、これも重荷を引き出すために多くの言葉を使用しているだけで、これらの語群が心の状態を表している訳ではない。

以上、「恋重荷」は思いを重荷で象徴するという方法を取ったために、事件の推移に従って変化する老人の心をうまく表現し得ているが、実際には言葉による心の表現は単純で少ない。

【綾鼓】ここで「恋重荷」の原作と考えられる「綾の太鼓」(以下本曲に因っては現在の「綾鼓」を用いる)と比較してみたい。最大の違いは、祝言で終わる「恋重荷」に対して、「綾鼓」は地獄の鬼さながらに女御を責めたてる点にあるかのごとくである。しかしそれ以上に本質的な相違は、鼓を重荷に変えた点にある。鼓も重荷も題材の優雅さにおいては同じであるが、鼓を打つ仕事は、恋の思いと一致し難いのである。重荷担いの場面に相当するのは、「一セイ・サシ・クセ・ロンギ」である。

「クセ」……眠りをさます時守りの、打つや鼓の数しげく、

音に立たば待つ人の、面影もしや御衣ゆかりの、綾の鼓とは知らず、面影を「見る」に「御衣」、「衣の綾」に「綾の鼓」を掛けるなどの技巧を用い、時の鼓が眠りを覚ますことと、綾の鼓が鳴れば女御に会えることを結ぶが、時守りの鼓は単なる文飾にしかなりえていない。「時の鼓の移る日の、昨日今日とは思へども、頼めし人は夢にだに、見えぬ思ひに明け暮れの」(ロンギ)も、時の鼓を「打つ」に「移る」を掛けて時の経過を示すが、これも文飾以上の効果をあげていない。このように時の鼓を中心的素材として取り込もうという努力は見えるが、恋慕の情との関連が薄く、成功していない。鼓を鳴らすことは、あくまでも恋の成就への関門という設定以上のものではなく、打つことが思ひの表現になりえていないのである。〈綾鼓〉は小道具としての綾の鼓と、恋の亡者が鬼と化して女を責めるといふ〈四位少将・卒都婆小町〉以来の舞台効果など、趣向を見せるだけの能となっているのである。その点の改良による見せ物から演劇への飛躍こそ、世阿弥の意図であり、それが〈綾鼓・恋重荷〉両曲の本質的な違いであろう。

【砧】〈恋重荷〉をさらに心理劇的方向へ発展させたような曲が、〈砧〉であろう。在京したまま帰らない夫を待つ妻が死に(中入り)、邪淫の罪の苦を受ける亡者の姿でなお恋慕の情を訴える曲である。前半の見せ場は、夫を偲んで砧を打つ〔次第・一セイ・サン・上ノ詠・哥・上ゲ哥・(クセ)〕である。「砧」を核としているのは〈恋重荷〉と同様だが、違うのは砧を打つことを思ひの表現としているのではなく、砧を打つ仕事のなかで、それに掘めて沸き起こって来る様々な想念を主に描いている点である。

〔次第〕衣に落つる松の声、く、夜寒を風や知らずらん。
〔一セイ〕音づれの、稀なる中の秋風に、憂きを知らする夕べかな。……

砧↓衣↓松風↓秋↓夫婦の飽き↓憂きと関連させて、秋の季節感を利用して心の憂さを表現している。続く「サン」は古典的な秋の情景を描くが、「次第・一セイ」によって準備されているので、その風景はそのままシテの心象風景ともなっている。「上ゲ哥」は連歌的表現として有名な部分である。「今の砧の声添へて、君がそなたに吹けや風、あまりに吹きて松風よ、わが心、通ひて人に見ゆならば、その夢を破るな、破れては後はこの衣……」と、付け合ひのように前の言葉をとらえて展開していく方法によって、歌を聞かせ所として成立せしめている。しかしこの部分は、単に華麗な作詞技法が良いのではなく、そのなかに千々に乱れる女心が語られている点が、優れた詩たりえている所以である。このような巧みな表現を可能にしたのは、砧を打つという見せ場を統一できる演技があり、砧にふさわしい秋の季節を利用したことにある。「上ゲ哥」の前に「蘇武が旅寝は北の国、これは東の空なれば、西より来る秋の風の、吹き送れと、間遠の衣打たうよ。」(哥)と、蘇武の妻子の場合と比較して、秋風に砧の音を運ばせることが、理に適っていることを言う。これによって砧の音を秋風に乘せて夫に伝えようと始まる「上ゲ哥」を、単なる言葉遊びではなく、必死の思いを伝える場面として定着させているのである。「クセ」の末尾は「砧の音夜風、悲しみの声虫の音、交じりて落つる露涙、ほろほろはらはらと、いづれ砧の音やらん。」

で、風景と砧を打つ行為と心を渾然とした様々な音によって完全に一体化してしまつて、長い見せ場を終了する。このように前半の見せ場は、シテの心理描写によって成り立っているが、後半も地獄の苦しみのみならず蘇武の故事を利用して、砧の音に託した心を夢でなりとも察して欲しかったと訴える。

和歌の古典の世界から砧という好素材を得て、歌による心理描写を成功させている。砧を打つ仕事によって視覚的效果を上げ、その中で砧に掘めて思いを述べて聴覚的效果を上げるこの方法は、扇の故事をおもしろく語る物狂いの芸能を見せる中で、思いを述べるといふ〈班女〉の方法とまったく同様であると言える。

【まとめ】一・二章を通観すると、『三道』例曲である〈百万・恋重荷〉と、『三道』以後の成立と考えられる〈班女・砧〉は、それぞれに共通性がある。前者は芸能・仕事などの見せ場を、後の操作によって思いの表現として代用していく方法であり、後者はそのような見せ場を心情表白の場として使うという方法である。後者に至つてようやく言葉による心情表現の方法が獲得されたと言つてよからう。つまり成立の時期によって表現に共通性が看取されるが、物狂能との間には、差異がないのである。

ところで〈綾鼓〉は、仕事などの行為のよりどころとなり、思いの象徴であり、しかも作詞上核となる素材を取り込む作詞技術の開発の時期を考える場合、重要である。成功してはいないが、そのような作詞法を試みている現存曲中最古の例と考えられるからである。この曲の作者は不明であるが、後に〈砧〉に至るまでに完成される高度な作詞技法の初期段階の形を持っている点から

見ると、世阿弥である可能性は大きいのではなからうか。また鼓を打つ仕事を前場の曲舞において見せるが、このような曲舞の利用法はかなり特殊で、世阿弥より前には考えられないが、世阿弥は〈高砂〉で落ち葉掻きの仕事を「クセ」に用いているし、「(クセ)」としては〈砧〉で砧打ちに、〈鶺鴒羽〉で鶺鴒の羽葺きで使用しているのである。〈綾鼓〉は『三道』に名が見える〈柏崎・丹後物狂〉より明らかに後の形態を示し、〈百万〉の曲舞の改訂よりは統一性のレベルが低い作詞と言えよう。世阿弥は現在能における見せ場を、何か具体的な仕事をやる場と考えているようである。その仕事を詩的に表現するために一つの素材を核とする方法を獲得しようとして模索しているのが『三道』執筆期ではなからうか。

『三道』例曲には、その模索の跡が窺える曲が多いのである。核となる素材とそれに縁のある言葉を集めて、詩的な見せ場を作り上げ、そこに同時に思いを表現していく。そのためには核となる素材の選択が重要な要素とならう。それは珍しさ・意外性ではなく、万人が理解納得しやすいほどよかった。舞台芸術において、あまり複雑で個性的な比喻や象徴は伝えにくい。世阿弥は和歌を中心とした古典的教養を持った貴族社会において、最も常識的といえる線でそれを行っているのが特色であろう。

仕事と心を核となる素材で重なる方法は、仕事を行う所作によつて「見る」分野を、美しい詞章によつて「聞く」分野を、主人公の心によつて劇的感動という分野を、同時に満足させる頂点を作った。それは歌舞能の充実という点からの工夫なのであるが、結果的に非常に個性的で特殊な形態の心理劇を作り出したと

言えよう。しかしその反面、仕事の場であることに頼らずに、見せ場を心情表現の場として活用できなかったのが世阿弥であるとも言い得る。何かの仕事、つまり物まねという単位での見せ場の考え方から、自由になれなかったということである。

三、夢幻能

【松浦】〈松浦〉は夢幻能形式を用いて狂乱を表現しようとした曲である。佐用姫の亡霊が海人の姿を借りて登場する前場は、化身であるから本説の物語（曲舞）が第三者的に語られる。登場の段も叙景を中心に、「心なき心にも、眺めらるる景色にて、かかる思ひのあるぞとも、知らで慰む夕べかな」（上ヶ哥）と、風雅を解しない身でも感動し、何の物思いもないのに心慰むと、名所の美しさを印象づけている。曲趣を象徴的に示すことの多い前シテ登場の段は、佐用姫の個人的な思いが表現されてもよいのに、その意識は見られない。後場は本体を現している懺悔物語である。そこで見える恋慕や狂乱は生前の物まねの再現なので、現実の思いの表現とはなっていない。つまり領巾振りや、入水などを見せ場とする佐用姫の物語の紹介を、名所の風情に結ぶことが目的で、狂乱は物語再現の場の中心的演技ではあるが、狂乱にいたる恋慕そのものが主題として扱われてはいないのである。

【清経】夢幻能は前場は化身であるので、当事者としての感情は含み得ない。後場も幽霊である以上成仏を願っての登場であるから、懺悔によって過去を再現する形となる。心の描写がありそうなる妄執物（船橋・求塚など）も、その興味は地獄の有り様の描

写や懺悔話にある。修羅物の場合も軍語りに主眼がおかれ、亡霊が登場する理由は修羅道の苦を逃れ成仏することであり、主人公の内面性を描き出す余地がないのである。その中で〈忠度・清経〉などはその限界からの脱皮を図った曲であろう。〈忠度〉は歌道への執着を第一の妄執とするのである。しかしその執心は後場の見せ場に生かされておらず、専ら軍語りに終始するから、かえって設定が不統一になってしまい、試みは失敗している。

〈清経〉は夫の入水の知らせに嘆く妻の夢枕に立って、最後の有り様を語る夢幻能に準じた形式をとる。見せ場は軍語りででありながら、自ら命を断った夫を恨む妻の気持ちをもめ、他に方法がなかった自分の死を妻に理解させるために語るといふ設定によって、軍語りに妻への思いがこもる。妻と対立させることで現実的な人間関係を生み出し、そこに生まれる感情を軸に見せ場を構成する特殊な方法で、修羅物にリアルな人間性を与えたといえる。

軍語りという一種の仕事による見せ場を心情表現に転用する方法は、同じ『三道』例曲の〈百万・恋重荷〉と同方法であり、成立時期特有の個性として重要であろう。また複数の人間の対立・葛藤を描いて、波立つ人間の感情をうまくとらえる方法は、元雅・禅竹によってよく用いられるが、世阿弥は〈清経〉以外、この方向での試みを行っていないようである。

【松風】〈清経〉同様現在能的処理をして成功した例が、やはり『三道』例曲である〈松風〉である。亡霊が過去の物語をする点で夢幻能的であるが、シテの行平への恋慕は現実のものであることから言うと、現在能的性格の能である。シテの汐汲という人

体が、化身でもあり本体でもあるという便利な設定が、その辺の中間性を巧みに演出している。「クセ」前半で行平との恋を物語り、形見の装束を見て現実的に恋慕の情が高まって行く。以下物着を含む一連の長い見せ場で、高揚して行く思いを描き出している。この場は形見の装束と松が核となって、思いが表現されているが、〈松風〉の成立は応永十九年以前と早く、その時点ですでに一・二章で見たような、世阿弥に特徴的な心理描写の手法が用いられているのは注目に値する。ただし形見の歌を巡ってツレと言ひ合うとか、松を行平と見て寄り添う、などという演技を通じて恋慕の強さが表されており、〈砧〉等と比べると、言葉でその心情が分析・表現される段階までには行っていない。〈砧〉よりは〈恋重荷〉に近いレベルの作詞であるといえよう。

【融】 以上のように夢幻能における心情描写は、現在の能的処理によって行うのが、世阿弥のやり方の方である。物語の再現という設定を取る以上、夢幻能で個人的感情を扱うことは困難なのである。たとえば〈融〉の4段「上ヶ哥」は「恋しや恋しやと、慕へども嘆けども、かひも渚の浦千鳥、音をのみ泣くばかりなり」と激しい感情をあらわすが、他の部分とそぐわなかったために、ここに古作（融の大臣の能）の面影をみる考え方があつた（表章氏「作品研究 融」『観世』昭和五五年八月号など）。しかしそれを証明する根拠はない。むしろ世阿弥は懐旧の念を主題として取り込もうとして作り切れず、この部分だけ突出してしまつたのではなからうか。その点〈忠度〉での失敗と事情が似ている。前シテ登場の段にも老いを詠嘆する部分があり、後場は「月の都に入り

給ふよそほひ」と神格化されてはいても、昔遊んだ曲水の宴を思い出しての舞という設定であるから、一応懐旧の念はこの曲の基調とはなっているのである。名所教えなど各見せ場との関係付けに失敗しているために、懐旧性が遊離してしまつたのであろう。

【井筒】 主人公を支配する感情を基調として曲趣を統一するとに、『三道』例曲の〈融〉では失敗しているが、後には成功する。〈井筒〉は〈松浦〉同様恋を描いた曲であるが、後場は昔の再現ではあつても、懺悔語りの色彩が希薄で、業平を偲んでの舞がただの業平の舞の再現ではなく、業平への恋慕を表現する舞の意味合いを持たされている。ただしその情は狂乱に至るような激しさで表現されず、優美な舞が象徴するようなものとして位置付けられている。一曲全体がそのように統一されている。〈井筒〉は舞を懺悔と切り離したことによって、恋する故に女らしいという幽玄のイメージで統一することに徹し切れたのであろう。

世阿弥はこのように曲趣に心情を反映させた夢幻能を作り出したが、人間の心を主題とする試みはしなかつたようである。それがなされるのは禅竹時代であると考えが、世阿弥から禅竹の時代にかけての夢幻能に関しては、別稿で改めて論じたい。

以上、世阿弥の能作上の心の扱い方を見て来たが、『三道』期は見せ場に思いを反映させる方法を獲得する模索期であり、その後見せ場を統一する中心的素材を定め、それに仕事と心を掘める方法を完成させて、特有の心理劇を作り出したことがわかつた。それは専ら現在の能的処理による方法で、夢幻能の形式そのものを生かした試みは、なされていない。