

橋掛りの効用と〈大原御幸〉

二宅 晶子

『歌舞髓脳記』の禪竹自筆草稿本が、近年発見紹介された(国文学研究資料館影印叢書第二巻『金春禪竹自筆能楽伝書』、平成九年三月汲古書院刊)。その中に〈大原御幸〉が含まれていたことよって、この曲が禪竹時代には成立していたことが明らかとなった。

〈大原御幸〉は、舞や働きによる見せ場はもちろん、舞台上での動きがほとんどない一方、問答とサシ調の謡を多用した、特殊な節付けの謡に特徴があり、長く専ら素謡の曲として親しまれてきた。

ところがこの曲は、実は舞台の使い方に顕著な個性が見られるのである。大小前に据えられた藁屋の作物の引き回しが下ろされて、シテである女院(建礼門院)が姿を現すが、それは後ろの山へ櫓採りに出かけるために、中入りするために登場するようにな仕掛けとなっている。このような登退場の仕方は、他に例をみない。次に留守中に

後白河法皇の御幸があり、橋掛りが今度は、洛中から人里離れた露深い寂光院までの道行きに利用される。

庵室で留守を守る阿波の内侍を相手に待っている法皇。やがて女院が大納言の局とともに帰ってくる。しかし女院はすぐに庵室へ入らずに、遙か手前で常とは違う人音に気付く。

シテや、庵室のあたりに人音の聞こえ候
局しばらくこれに御休み候へ。
法皇側も、

内侍唯今こそあの岨伝ひを女院の御前にて候へ 法皇扱何れが女院、大納言の局はいづれぞ 内侍花篋臂にかけさせ給ふは、女院にてわたらせ給ふ、爪木に蕨折添へたるは、大納言の局なり。

このように、庵室から後ろの山に続く道を眺めて、女院の姿を確認するという場面が設けられている。女院の驚きの反応からは、

普段の生活の寂しさと、そんな笹び住まいの平穏でさえ乱されるかもしれないと恐れる不安定な境遇が看取される。一方法皇の様子からは、遠目では判別できないほどの変わりようをした女院の姿が印象づけられている。二人の間には、境遇・心境・合わなかつた時間の長さといった様々な距離が存在するが、それを実際の距離を置くことで、巧みに表現している場面である。法皇の位置を舞台に取り、女院に橋掛りを歩ませ、遠くから眺め合うという一段階を置くことよって、直接的な言葉は用いずに、多くのことが表現されている。

そして別れの場面では、「御輿を早め遙々と、寂光院を出給」う法皇を、「女院は柴の戸に、しばしが程は、見送」った後、「御庵室に入給ふ」のである。退場する法皇を女院が見送り、庵室に入る様子まで描写するのは、非日常性の終結と、日常性の再訪を、登場人物の行動を通じて明示するためであろう。ここでは橋掛りが、帰洛の道として利用されている。

このように、〈大原御幸〉では、橋掛りが様々な形で利用されている。都からの往来の道であり、寂光院の後ろの山へ続く道である。そこを出入りする人間達の出会いと別れのドラマとして、この曲は成り立つ

ている。橋掛りに立つ者と、舞台上に居る者との距離は、実際に二人の間に存在する様々な距離の象徴として、ストーリー展開に重要な役割を果たしているのである。

ところで、橋掛りが現在のように舞台上に向かって左横斜めに伸びている構造は、室町後期に定着したというのが、現在の定説である。

貴人邸での猿樂能賞翫の多くは座敷能で、庭での猿樂も仮設舞台程度で設備がなかったらしい。勸進能の舞台や橋掛りにしても、……橋掛りは舞台後方にまっすぐ掛けるのが普通だったことが『申楽談儀』の記事や寛正五年(一四六四)の糺河原勸進猿樂の舞台図から知られる。……將軍邸の庭に能舞台が作られるようになった室町後期には、それまで能のたびごとに仮設されていた舞台が常設の建造物として他所にも建てられるようになり、「常舞台」の語も生れた。……橋掛りが舞台の左端に斜めに付くことが多くなつた(岩波講座『能・狂言』I 能楽の歴史)

橋掛りは、舞台と楽屋をつなぐ通路として、日本の芸能の舞台には早くから存在するが、その位置は舞台に対してどの位置に楽屋が設けられるかによって決定された。故にそ

の位置は流動的で、専ら通路として利用されたのであり、そういう段階では、演出上何らかの効果が期待されていたわけではあるまい。

しかし世阿弥は、『花鏡』『三道』『申楽談儀』などにおいて、しばしば橋掛りでの演技に言及しており、橋掛りにおける演出上の効果を考えていたようである。傍線部のように、世阿弥の伝える勸進能の橋掛りは真後ろである。世阿弥時代の貴人邸での仮設舞台で、橋掛りがどうなっていたかは今のところはっきりしないが、たとえ真後ろであつたとしても、単なる通路ではなかつたことであろう。

禪竹時代には成立していた(大原御幸)は、先に述べたように、橋掛りを利用することを曲の進行上不可欠な要素として取り入れた能である。この曲の場合、橋掛りが真後ろであつたとしたら、斜め横に比べ、距離感が著しく殺がれるであろう。仮にそれは許容できたとしても、たとえば法皇は、山道を下つて来る女院を眺める場合、正客に背を向けることになる。寂光院を去る法皇を見送る女院然りである。これは演技者が客に対して礼儀上避けるべき第一の心得に反すると同時に、眺めている姿、見送る姿を、背中で見せられないという窮屈

な演技環境になつてしまふ。

この曲は、橋掛りは真後ろではあり得ない。少なくとも、作者の念頭には、斜めないし横(角度と左右は今とは問題にしない)の橋掛りがあつたであろう。もし後代に橋掛り無しで演じる必要が生じた場合、本舞台のみでの演出も不可能ではあるまい。しかしそれは特殊な事情による無理な演出なのであり、それが可能であるからといって、曲作りに橋掛りが利用されていないという根拠にはならないであろう。橋掛りが存在する状況下で作られたのであれば、当然この曲の作者は橋掛りの利用を考えていたであろうし、その場合位置は後ろではあり得ないのである。

さて、(大原御幸)同様、明らかに斜め横の橋掛りであればこそその曲作りが成されている作品に、(蟬丸)と(俊寛)がある。(蟬丸)では、やつと巡り会えた姉弟の別れを描く終曲部で、弟の姿を振り返つては見つつ、どんどん遠くなつていく逆髪と、藁屋の前に佇み、声だけをたよりに見送る蟬丸の姿を、丁寧に描いている。(俊寛)も同じく終曲部で、鬼界島に一人取り残される俊寛の姿を、船で去っていく成経・康頼との対比によって描くが、船頭が纜を切つて引き離す様子や、姿がだんだん遠く

なり、声も聞こえなくなつて、船影が消えてしまふまで描写している。

〈蟬丸〉は『申楽談儀』に言及される世阿弥晩年期に存在した曲であり、〈俊寛〉は、〈大原御幸〉同様『歌舞髓脳記』初出曲である。この三曲をはじめ、世阿弥晩年期から次代にかけて、現在能において、出會いと別れを描く曲が多く登場し、その大半が、一人が去つていき、一人が見送るといふ場面で終結する（小督・千手・熊野・楊貴妃など）。僧の夢が覚める夢幻能や、親子共に故郷に帰る物狂能と違つて、一人が残る別れが描かれる曲では、しみじみとした情感をみせて曲が終わる。そういう終曲部に、橋掛りの効用が利用されたのではなからうか。とすれば、橋掛り斜め横が一般化するの、室町後期よりは早い時期、世阿弥晩年期から禅竹時代あたりまで、遡るのではなからうか。

作品の内部徴証からのみの検証では一面的であるが、今は簡単に、思いつきのみ報告である。

（横浜国立大学助教授）