

変身する舞——〈夕顔〉と〈卷絹〉——

三宅晶子

『伊勢物語』に取材した世阿弥の〈井筒〉以来、王朝物語の女主人公の亡霊は、「序ノ舞」に相応しい人物として定着している。ところが〈夕顔〉で「序ノ舞」が舞われることは、必ずしも評価されているとは言えない。岩波講座『能・狂言VI』能鑑賞案内(一九八九年三月刊)では、「序ノ舞」が舞われるのは、やや不自然である。」として、自分が物の怪にとり殺された夜の情景を示して成仏を願う「掛ケ合」と成仏を喜ぶ「ノリ地」のあいだでは、「むしろ「立回り」的な演技の方が相応しいと言えよう」と指摘している。

夕顔は、世阿弥の『三道』に、歌舞幽玄能に相応しい人体の例として挙げられているが、現存する〈夕顔〉は既存の曲ではなかったろうと推測されている。しかし『三道』執筆期には無くても、寛正六年(一四六五)二月二十八日將軍院参の際観世が演能しており(親元日記)、〈定家・芭蕉・野宮〉など多くの個性的な「序ノ舞」物が作られた禅竹時代には存在していたことになる。

〈夕顔〉の特色は、『能・狂言VI』で指摘す

るように、某の院で物の怪に取り殺された出来事を中心に据えられ、ひたすら成仏を願う、それがかなう女の姿が描かれていることにある。出来事の陰惨さが強調され、そのために成仏できないでいる女の姿が印象づけられると、いわゆる「序ノ舞」の雰囲気からは遠退いてしまう。それを定型に則った類型的処理による作者の失敗と見るか、積極的な意図を読み取るか、評価の分かれるところだ。

「序ノ舞」前後の詞章は、

〔ワカ〕(シテ・下掛りはワキ) 優婆塞が、  
行ふ道をしるべにて、(地) 来ん世も深き、  
契り絶えずな、契り絶えずな。

〔序ノ舞〕

「ノリ地」(シテ) お僧の今の、申らひを受けて、(地) お僧の今の、申らひを受けて、  
数々嬉しやと、(シテ) 夕顔の笑の眉、(地) 開くる法華の、(シテ) 花房も、(地) 変成男子の、願ひのままに……

で、「序ノ舞」直後に、成仏することができた喜びを伝えている。直前の「ワカ」は、『源氏物語』夕顔巻にある光源氏の歌である。

下掛りでは前半をワキが謡うから、歌全体が僧の手向けの意味を持っている。原歌は、「優婆塞(俗体の仏道修行者)の勤行の声に導かれて、来世までも深い契りを絶えさせないでくれ(河内本系の形。青表紙本系は末句が「違ふな」)だが、それを「仏のお導きによって、成仏しなさい」という、僧の供養の言葉として利用している。上掛りでは前半をシテが、後半を地謡が謡い分けていて、下掛りほど僧の手向けの意味合いが強調されないが、「契り絶えずな」とある以上、ワキの代弁と見なければならぬ。つまり「序ノ舞」前にはまだ「心の水は濁り江に、引かれてかかる身(ワカ)」直前の言葉」であったのに、「序ノ舞」後には成仏したと語るのであるから、その変化は「序ノ舞」の中で起こっているということになる。舞が変身の瞬間を表現するために用いられているのである。

恋人を偲んで舞う〈井筒〉、生前を懐かしむ〈采女〉〈姨捨〉、普賢菩薩の舞〈江口〉、歌舞の菩薩の舞〈東北〉など、世阿弥晩年に作られた曲は、いずれも優美な舞を見せるのに相応しい状況や雰囲気作りがなされて、舞の場面へ自然に移行する配慮が見られる。さらに、同じ言葉を繰り返す〈江口〉(世阿弥自筆能本)〈東北〉はもとより、「雪を廻らす花の袖」(序ノ舞)「ここに来て、昔ぞ帰す在原の」と続く〈井筒〉でも、舞前後で状況は連続的に続いている。

「先ツ」「シヅヨシヅ」ト云ヒステ、舞ニ懸リ、破・急ノ末ニテ身ヲ直シ、心ヲアラタメ、拍子ヲ忘テ、サキノ「賤」トイヒ捨ツル声ノ句ヨリ、ホノカニ上ル声サキノ心ネ、程ヨリ出ル妙所・感応、其日無上第一ノ大事ナルベシ。」と述べており、舞前後の言葉の連続性が重視されていることがわかる。

〔序ノ舞〕のみならず、数分以上のたつぷりした舞というものは、それ以前の言葉の積み重ねと、そこから受け取らなければならぬ意味の理解という作業の面からは静止状態であり、その作業から解放されて一種の陶酔感に浸れる言葉のない空間である。舞は、直前の言葉の意味に支配されており、その言葉は、数分間の静止状態を経た後、舞直後の言葉へと連続している。前後の言葉が同じであったり、連続した状況を作り出していれば、その間に挟まれた舞は、当然その固定された状況を、言葉を使わずに表現する機能を持つ。通常の舞はそのように作られている。

しかし〈夕顔〉の場合は、明らかに前後で、状況が変化しているのである。〔序ノ舞〕のなかで、その変化の有り様を見せなければならぬ。演者の肉体で表現する、成仏への変身の過程である。

〈夕顔〉だけの特別な個性であるなら、失敗の生んだ偶然の効果とも考えられるが、実は禅竹時代には、舞に特別な意味を持たせると

いう、言葉を使わない表現法が、他にも見受けられるのである。〈定家〉では「面無の舞の、有様やな」という言葉に前後を挟まれた〔序ノ舞〕が、どういう感情で舞われるのか、言葉による明確な説明が無い。定家との愛の喜びなのか、定家の執心である葛と一体化している状態を表現するのか、愛の妄執に取り込められている苦しみの舞なのか、演者は自分でその感情を探して、言葉のない空間を埋めなければならぬ。

〈野宮〉の場合、〔序ノ舞〕は懐旧の情と月光に照らされた晩秋の野宮の情景が浮かび上がってくるわかりやすい場面であるが、続いて舞われる〔破ノ舞〕が個性的である。

〔ノリ地〕ここはもとより、忝なくも、神風や伊勢の、内外の鳥居に、出で入る姿は、生死の道を、神は受けずや、思ふらんと、また車に、うち乗りて、火宅の門をや、出でぬらん、火宅の門。

続く「ノリ地」が、右のように火宅の門を出られるか否かという内容で、諸流「出で入る姿は」のところで左足を鳥居の前に出して引つ込める型がある（宗節仕舞付にすで見られる）。〔破ノ舞〕は懐旧の念から、生死の道に迷う様子への移行部分にある。どちらを強調的に表現しても自由だが、〔序ノ舞〕と別の意味を持たせる方が、舞が二つあることの意味が生きてくるであろう。演者の工夫で、〔破ノ舞〕が具体的意味を帯びることになる。

このように、白拍子とか女神の舞といった、物まねとしての舞ではなく、言葉を用いない表現法の一つとして舞を利用するという能が、禅竹時代に複数登場しているのである。〔序ノ舞〕の中で変成男子の瞬間を見せるような舞い方が要求される能があっても、不思議ではなからう。

たとえば〈巻絹〉なども、神上げの儀式として巫女の舞う神楽の最中に、神が突然現れる様子を、直る神楽で表現していると考えることが出来る。現在〔神楽〕は三段から〔神舞〕に変わる直る神楽で、〈三輪〉〈龍田〉もこの形だが、曲の設定から行けば、〈巻絹〉に最も相応しい舞方といえる。金剛・喜多の五段神楽（他流小書）は、通し神楽の後〔立回り〕で神憑りの様子が演じられる。変身の様子を一つの舞の中で表現するか、別の舞事を二つ使うか、いづれにしても、がらりと変わる人体の面白さを舞によって表現しようとした曲である点で、〈夕顔〉と共通している。

世阿弥時代、舞はようやく抽象性が獲得され、美的側面だけが純粹に追求されて、具體的意味を持たせないことに特色があった。しかし次代には、言葉に全権を与えないで、演者の身体表現による工夫が必要な、新しい能が登場する。舞はそれ際最も利用しがいのある長大な見せ場である。

（横浜国立大学助教）