

老体の能の「複式夢幻能」化

重田みち

世阿弥が作能における「種」(素材)・「作」(構造化)・「書」(作詞)の三点について説いた伝書『三道』の「三体作書第一条は、「老体」の時間構造についての文である。これが祝言的脇能を中心とした曲についての説であることは、同条冒頭に「一、老体。是、大方脇能の

かかり也。先づ、祝言の風体」云々とあることから明らかであり、また先学に指摘されているとおり、同条に示された時間構造(段・句の構成)は世阿弥作の「老体」の能の代表である『高砂』にほぼ当てはまる。また、同条の現行の能の前シテに当たる人体の登場部分について「さて、為手の出て、老人夫婦などにて、五七五・七五の一声より」云々と記されるのは、「老体」の能と呼ばれるにふさわしい演出である。

右に言う「老体」の能の典型とは、前場・後場の二場から成り、両者のシテが同一である(たとえば『弓八幡』の石清水八幡宮の高良神、『高砂』の住吉の神松の精、『融』の源融)けれども、前場と後場とはその現れる姿(出立)

が異なる——概して前場では庶民姿の老翁であり、後場では冠を被った神体や優美な貴族姿である——曲を指す。これを、修羅能や女能の同様の能とともに、今日では「複式夢幻能」と呼んでいる。

しかし、従来指摘されているとおり、『三道』の右の条において「出物の人体、天女・男体いづれにてもあれ」云々と説かれる「天女・男体」は老体とは考えられず、また、世阿弥が『三道』に「大よそ、三体の能かかり、近来押し出して見えつる世上の風体の数々」として挙げる「老体」の例曲には、後シテが老体ではない『融』『養老』が含まれており、「老体」の能といえども必ずしも中入後にまで老齡らしい人体が出るとは限らない。このことは、「複式夢幻能」形式の成立と深くかかわっているものと思われる。

いったい、「老体」の能の後場の出物は、一曲においていかに位置付けられるのであろうか。それに関しては、『三道』の右の条における現行の後シテに当たる出物について、「出

物の舞樂開眼在所不定の人体によりて切拍子などにて入る事もあるべし」とあり、その出物が「開眼」とかわるものであることが留意される。その「開眼」については、『三道』の後の条に見える次の文が参看されよう。

開聞・開眼とて、能一番の内、破・急の間に是あり。(中略)開眼とは、其能一番の内に、見風感応の成就の眼をあらはすに在るべし。舞ひはたらく風体の間に、即座一同の感をなす所なり。(中略)一番の眼を開く妙所なれば、開眼と名付く。

右の説によれば、「老体」の能における「天女・男体」などの出物は、視覚による「感」を期したものであり、そのとき出物の登場がありながら、かかる能が「老体」であると説かれるからには、その中心は現行の前場にあり、後場はそれに視覚的な花やかさを添える役割を持つものと解される。つまり、後場に老いた姿ではない天女や男神体が登場したとしても、全体として老体の曲であることに変わりはないのであろう。

右について注意すべきは、「老体」の能における「天女・男体」は、世阿弥が説いた序一段、破三段、急一段のうち、急一段にのみ登場することである。現行では「後シテ」とされているけれども、世阿弥は、「老体」の曲のシテはあくまでも現行の前場における老人姿の人体であり、「天女・男体」は「脇の為手」、すなわち今日に言うツレに近い概念として捉えていたのではなからうか。

ここにおいて想起されるのは、世阿弥以前の古い能の一形式と推測されているいわゆる「護法」型の能、すなわち、シテは現実の人間であり、それが中入をせず最後まで舞台上に残る一方、曲の終わり近くに超人的な出物が現在のツレに近い位置付けとして別に登場し、靈験を顕す構成をとる能である。《弓八幡》《高砂》《融》等のいわゆる「複式夢幻能」における後場の出物が老いた姿でなく、世阿弥において今日のツレに近いものと認識される点は、それらの出物の作能における起源が「護法」型の能の終曲部に登場する超人的な出物にあることを示すのではなからうか。

もちろん、老人姿のシテが現実の人間そのものであるか神の化身や霊であるかという点、及び、神格を持つ出物が登場した後にもシテが舞台上に残るか否かという点について、両者には相違がある。しかし、両者の中間的な構造を持つ能として、天野文雄氏が応永初年頃の世阿弥作の曲であると推定された《養老》が挙げられる⁽¹⁾ことには注目すべきであろう。《養老》は元来「護法」型の能、すなわちシテの老人の眼前に山神が現れるという筋を持つていたが、後年、世阿弥の「老体」の能の形式の確立後に、現行のごとく山神登場の前にシテの老人が退場する、いわゆる「複式夢幻能」に改変され、《弓八幡》《高砂》《融》等の構造に近づけられたものと筆者は考える。

しかし、いわゆる「複式夢幻能」としての「老体」の能の構造が、「護法」型の能から直接

発案されたものと見るのはやや不自然であろう。両者の間には、それをつなぐ「複式夢幻能」としての修羅能、たとえば《通盛》等が存在していたのではなからうか。《通盛》の作者については、世阿弥より年長であったと見られる井阿弥原作説が有力であり⁽²⁾、それを世阿弥が短く切り詰めたことが『申楽談儀』に記されている。現在の《通盛》は前シテが庶民の老人姿をとった通盛の幽霊であり、後シテは生前の武者としての甲冑姿をとった通盛の幽霊であって、両者は同人格である。それは世阿弥改作以前の井阿弥原作の形を伝えたものであると推測される。すなわち、修羅能には比較的早くから前シテ・後シテが同人格であるいわゆる「複式夢幻能」(「入り替りて出る」能)が存在していたようであるが、「老体」の能においては、応永十五年頃の世阿弥の作であると思われる《弓八幡》以前に成立したことが明らかなる作品を見出すことができない。このことは、《弓八幡》《高砂》《融》等の「老体」の能の構想が、いわゆる「複式夢幻能」としての修羅能に基づくことを示唆するのではなからうか。つまり、祝言性については「護法」型の能を踏襲し、老体のシテと後の出物とを同一の神や霊とする点については、修羅能に倣ったことが推測されるのである。

しかし、先述したごとく、『三道』の文言によれば、世阿弥は脇能の出物に現在のシテではなくツレに近い位置付けを行っていた可能性が高い。世阿弥は、そのごとき脇能を、前

シテ・後シテを同格と見る修羅能と同一の構造であるとは認識していなかったに違いはない。したがって、具体的には、「護法」型と同じく、老人姿をとる役者と「天女・男体」の類を演ずる役者が異なっていた可能性、たとえば世阿弥が今日の前シテを演じ、その子息元雅が今日の後シテを演じたなどの可能性もあろう。それに關して「風姿花伝」年来稽古篇「四十四五」の記述が留意される。同篇は、「老体」の概念が形成されたはるか以前に執筆されたと推測されるが、そこには、四十代半ばの役者(為手)は身体が衰え始める頃であるから、「脇の為手に花を持たせて」演ずべしとある。「老体」の能の、現在の前シテと後シテの役の分担は、その具体例として挙げられるのではなからうか。

以上のごとく、世阿弥は「老体」の能と修羅能との時間構造や配役に、一括りにできないそれぞれの位置付けを行っていたものと考えられる。それらを一括して「複式夢幻能」と呼ぶことには、作品を歴史的に見るならば、一考を要するのではあるまいか。

(早稲田大学演劇博物館客員研究員)

(一) 天野氏《養老》の典拠と成立の背景」『演劇学論叢』第四号、二〇〇一年三月、後に『世阿弥がいた場所』、ベリかん社、二〇〇七年、に収録)を参照。

(二) 同曲の改作の推測については、徐禎完氏『通盛』論(『筑波大学平家部会編集』第一集、一九八九年三月)、三宅晶子氏「井阿弥の作風」を参照。