

住するところなき世阿弥

三宅晶子

「世阿弥は幽玄の歌舞能確立のために何をなしたか」、私は従来この視点でばかり世阿弥を論じてきたが、最近少し違った角度から、世阿弥とその時代の能のあり方を考えるようになった。自作の能を上演する際、新作の場合は観客にとってそれだけで珍しいだろうが、再演・再々演などの時、どのように新鮮さを演出したのかということである。

『申楽談儀』を、世阿弥は次代に対して何を望んでいるかという視点で読み直してみると、それまで重視してこなかった一面が明るみに出てくる。新作を大切にすることで既存の秀作に比べると、演出を変えて演じることの重要性を、力説しているのである。和歌を引用して、幾通りにも解釈可能な意味の世界を、あえて限定せずに利用する手法が見られる。このことについては、以前〈融〉〈鶴〉〈檜垣〉などを例にして論じた二〇一三年能楽学会第二回大会企画「世阿弥をめぐる和歌・連歌の世界」における「動き出すことば」二〇一三年五月。本稿はその統編的な位置にある。世阿弥の作能意識

には、演出を固定し定型化を促すような形式を整備する傾向がある一方で、古典化されることよりもむしろ、時代にに応じて変化し続ける自由度の余地を残した作品を是とする傾向も見られる。以下、常に前を見て歩み続ける世阿弥の姿を点描したい。

第十四条「能書く様」は、作能論という立場での見出しの付け方だが、実は世阿弥が既存の個々の能をどう評価していたかを具体的に示した内容である。まず作能の際の模範曲という意味合いで、神能・女能・修羅能の良きを例示している。次いで、「西行・阿古屋の松」は「後の世、かかる能書く者や有まじきと覚へ」、書き置いたという。この二曲は古風すぎて、作能の規範とはならないのだろう。次に、元雅のための「石河の女郎の能」と「千方」に言及する。

石河の初めの出立、身をやつしたる体成べし。夏ならば、彩みて縫いたらんかたびら、側へつんがうてよかるべき歟。水衣をちと彩みたる体もよかるべき歟。近江ならば白帽子成べきや。こなたに

てもめづらしかるべし。後ちと弱き歟。女に物を言はせたきや。主(元雅)のまに問うべき也。「恨みは末も通らねば」より、新座向きに、なをさらりと謡ひ度歟。是にても苦しからず。節聞く時也。

「石河女郎の能」の演出について、装束を变えることで違った印象を醸し出せること、田楽の新座風にさらりと謡うことも、大和猿楽風に謡うことも可能であることが語られている。違う効果を生む様々な演出を考え、どれか一つに限定していかない点に注目したい。

続いて「西行の能」を「昔のかゝり」とした後、「砧の能、後の世には知る人有まじ。物憂き也」がある。「西行・阿古屋」が「後の世」後代」という使い方なので、ここも「後代」と解した方がよいであろう。これら今後の演能に適さない曲に対して、次は「かの十番、遺物の為書き給ふ能なれば、殊に本成べし。能・音曲、わが一流の本風たるべき由申さる。」である。「かの十番」(具体的には不明)は手本にすべき基本曲である。

その後が改作例である。(卒都婆小町)は長い能で、後には玉津島明神の御先が登場したのを、当世では省略すると語る。そして、

道盛、言葉多きを、切り除けくして能になす。丹後物狂、夫婦出でて物に狂ふ能也し也。幕屋にて、にはかに、ふと今のやうにはせしより、名有能となれり。然ば、能も当世くを心得て(笠間の能、今程不相応か)、昔はかく成とのみ心得べ

からず。

と、(通盛) (丹後物狂) という改作の成功例を挙げる。世阿弥は改作の重要性を説き、当世の好み、流行に対応して、常に変化していくのが本来であり、保守的になることを戒めているのである(傍線部)。

あまり小細工を勞せずきつちりと守っていきべき基本形もあれば、現代に対応しきれない古風な作品もあるが、多くは常に面白くする工夫が肝要なのである。

十四条は次の言葉で締め括られている。

「応永年中の所作、末代にもさのみ甲乙あらし」と、三道にも言へり。然ば、此新作の能共を、本意に失はずして、当世をちと色どり替うべし。

応永年間は、世阿弥による能の革新時代であったのだから、それを経た時期にどう対処するか。旧泰然として演じていては、それら秀作でもすぐに飽きられてしまう。では捨てるのか。どんどん新作が生み出されるのであればそれも可能であろうが、世阿弥は、秀作を大事にしつつ、常に時代にあった新しい工夫を施して対処するように説く。かつて前時代の能を大胆に改作していった自分を省み、次代に対しては自分の演出にこだわらずに、どんどん変えろと主張しているのである。

ここで想起されるのが、『花伝第七別紙口伝』冒頭部分である。

花と、面白きと、めづらしきと、これ三つは同じ心なり。……いづれの花なりと

も、人の望み、時によりて、取り出だすべし。物数を極めずば、時によりて花を失うことあるべし。……ただ、花は、見る人の心にめづらしきが花なり。

傍線部のように、花とは観客が珍しいと感じることであるとし、そのために広い芸域と、多くのレパートリーを持ち、臨機応変にそれを取り出して、新鮮な驚きを生じさせる努力の重要性を説いている。

ここでは、演じることのできる能の数を多く持ち、その時々に応じて適切な選曲をすることの重要性を説いていると解されるが、同じ別紙口伝の「能に十体を得べき事」では

まづ、五年・三年の内に一遍づつも、めづらしく替ふるやうならんずる宛がひを持つべし。また、日を重ねたる、申樂、一日の内は申すに及ばず、風体の品々を色どるべし。……

と、常に演出上の珍しさを追求する重要性が説かれている。同じ曲を同じように演じていたのでは、すぐに飽きられてしまうと考えていたのである。別紙口伝冒頭部分も、レパートリーを多く持つことのみならず、演じ替えも想定しての選曲を念頭に置いた考えなのである。

わかりやすい具体例としては、(高砂) (へ筒) がある。「能の現代⑧(高砂)後シテは老若何れの神？」(『花もよ』8号)ですでに指摘したので詳述はしないが、(高砂)の後シテを世阿弥は老若いずれか敢えて限定しておらず、わ

ざと演じ分けが可能なように作っているのでないだろうか。(老松)がいやに老体であることを強調しているのは異なり、どこにもどんな神かは言及されていない。同様のことは(井筒)にも言える。若い女だと思いつまませておいて、ある時魅力的な中年の女を登場させて驚かせる。変幻自在な演出の可能性を持たせた作能を、していなかったと断定することはできない。

(隅田川)に子供を出さず出さないか、(鵜飼)を演じる際小癡見と他の面で演じ方を替えるなど、『申樂談儀』には、大胆な演出上の違いのある例が散見される。

『花伝別紙口伝』や『申樂談儀』十四条などを考慮に入れると、演出上の幅がある方が、様々な局面での対応可能な便利な曲であるということになる。住することを嫌い、常に観客を面白がらせる努力を怠らないことが、最も重要であると考えていた世阿弥である。能そのものに、変幻自在な演出の仕掛けを施していてもおかしくはなからう。各流演出の幅がありながら、古典芸能として固定的に考えがちな現代の能のあり方とは、大きく違っていたはずである。

世阿弥の作能法を考察する際に、演出の幅をどのくらい持たせていたかという観点を、導入しても良いのではないだろうか、考えるようになった昨今である。

(横浜国立大学教授)