

〈唐船〉の作風と趣向

竹本幹夫

〈唐船〉は、金春家に伝えられた世阿弥時代を中心とする能本目録の控えである、『能本三十五番目録』に、「ウシヒキ(牛曳き)ノ能」とあるのがその古名であるとされる(味方健氏「作品研究『唐船』」、「観世」昭和五三年三月号)。西野春雄氏にも『鍊仙』二〇八号(昭和四八年二月)に味方氏の示教を紹介して〈唐船〉観世元雅作者説を主張した「ウシヒキノ能」の一文があり、「ウシヒキノ能」唐船説は、現在では定説化している。なお、有名な天川弁財天社蔵永享二年(一四三〇)十一月観世十郎(元雅であろう)寄進銘入り尉面に、銘文とは別筆で「唐船」とあるのは、後人筆の偶合で、もちろん元雅がこの面を着用して〈唐船〉を舞ったなどという事はない。「ウシヒキノ能」は他資料に所見のない孤立的な呼称で、この古名は早くに廃れたらしく、室町後期の金春系衣裳付の『舞芸六輪』にはすでに「唐船」と見え、『自家伝抄作者付』にはシテの名を冠した「祖慶官人」の異名が載る。〈横山〉を「草刈の能」と呼び、「棹の歌の能」が〈室君〉であろう

とされる例があるように、その特徴的な趣向を捉えて作品の呼称とするのは、世阿弥時代に例が多く見られるが、こうした呼称は当該作が現在でも原態のままかどうかに疑念を抱かせる契機ともなる。〈唐船〉の場合も、祖慶は牛馬の野飼いを命じられて牧場と箱崎邸を往復するのだが、実際には「牛曳き」の労働歌を歌うわけではない。これを「ウシヒキノ能」と呼ぶのには若干の抵抗感がある。しかし同じような趣向を持つ能は他に管見に入らず、また「牛曳き」の場面に相当する「サシ」「下ゲ歌」「上ゲ歌」「ロンギ」は十分な質量があるから、元々長大な「牛曳き歌」があったのが省略されたのが現在の〈唐船〉だと考える根拠もない。

応永二六年(一四一九)夏に起こった応永の外寇は、対馬領主・宗氏の倭寇対策の弱体化を恐れた李氏朝鮮が同島に侵攻したもので、室町幕府を震撼させた事件として、しばしば〈唐船〉との関連に言及される。本曲のワキの名乗りに、日本と中国とで互いに船舶を抑留

した事が述べられるが、室町前期に知られるのは朝鮮における倭寇(と言っても実は日本人倭寇は少数派だったらしい)の害で、中国で倭寇の害が激化するのは一六世紀になってからとされ、十四五世紀の朝鮮において人民を略取して転売する事を目的の一つとしていた(『国史大辞典』倭寇)。恐らくは身代金で買戻させるような行爲も行ったのであろう。これは海外での略奪のみに限った事ではなく、わが国では戦国時代になると占領した土地の領民を捕らえて奴隷化し、または人質として市場で買戻させる事があった。祖慶官人の国許の子息が財物を携えて身柄引き取りに訪れる設定も、そのような習慣が古くからあり、それが作品の構想に反映しているのであらう。祖慶官人を中国人としているのは、当時日明間の往来が非常に盛んであった事の反映であるが、中国では彼我の距離が大きく、捕虜の交換が常態化していたかどうかはわからない。従って本曲で描かれる事件の背景として、応永の外寇に目を付けるのは距離感という点では無理のない発想ながら、相手国が異なるのであり、そもそも〈唐船〉が応永二十年代後半の成立かどうか、事実確認は困難である。これが能の典拠にふさわしい事件とも思えない。

シテを「官人」の名で呼ぶのは、身分のある捕虜という設定なのであろう。その出身地の明州は、唐宋時代の呼称で、同時代の情報に基づく設定ではない。伝阿倍仲麻呂作の「天

の原ふりさけ見れば春日なる三笠の山に出でし月かも」の原拠である『古今和歌集』羈旅巻頭の四〇六番歌の左注に明州での送別の宴の事が見え、「それは明州の月なれや」と、世阿弥作の〈野守〉にも引用されるところだから、祖慶出身地を明州とするのは、直接には〈野守〉の影響かも知れない。遣唐使船の発着地でもあった中国のかつての主要貿易港なのでこの名を使ったのだろうが、明代以後は明州ではなく寧波と呼ばれた。明州というのは、日本的な呼称なのである。

〈唐船〉は楽物の能である。帰国の叶う嬉しさに船中で舞うという設定で、もしも世阿弥時代(元雅作)の能であるとしたら、楽物としては比較的早い例であり、しかも作り物の中で舞い始めるというアクロバティックな演出である点でも注目される。世阿弥時代に楽を舞う能の例はあまりないが、世阿弥自筆能本もある神能(難波)は、下掛系は楽を舞う設定で、上掛りでは神舞を定型とし、舞の形が流儀により分かれる。異国人である王仁の神霊の舞として、楽か神舞かで後世に解釈が分かれる可能性を元々内包していたのであろう。要するに〈難波〉は「楽」という定型な舞事が確立する以前の作品である印象が強い。

これに対して〈唐船〉の場合は、「喜びの余りにや、楽を奏し舟子ども、棹のさす手も舞の袖、折から波の鼓の、舞楽に連れて面白や」で船中の舞楽となる。唐人が親子共々の帰国を許された大団円という舞台で、船の作り物

という狭い空間で舞い始めるという意図的な演出が認められる。狭い場所での楽と言えば玉座で舞い始める〈邯鄲〉が著名だが、〈唐船〉の場合は船出しつつある船中でわざわざ「楽を奏し」舞を舞う筋立て上の必然性に乏しく、いかにも類型的なのである。恐らくは〈邯鄲〉などの演出を模したものではなからうか。もちろん舞の段の演出は、作品本来のものかどうか断言は出来ないとするのが通例なのではあるが、〈唐船〉では舞アトにも「陸には舞楽に興じつつ」の文句があり、明らかに楽を舞うのが本来演出と認められる。

ワキの箱崎某は祖慶が日本でもうけた子供たちを留めようとするが、祖慶父子三人の悲嘆に全員の帰国を許すという急転直下の結末も、例えば〈籠太鼓〉のような狂乱物のみならず、現在物には類例が少なくない。しかも〈唐船〉のこの場面の愁嘆場には、日本子の母親の存在がまったく欠落しているので、切迫感や深刻さがどことなく希薄である。

親しい者同士の間と再会を描く能は少くないが、〈唐船〉の場合は、シテ祖慶官人が物狂ではない点に特色がある。その点では蘆刈(や俊寛)に似るが、この両曲はいずれも筋立てには本説となる古典的な物語が存在しており、それを脚色する面白さに作品制作の眼目がある。〈蘆刈〉のシテは物売りの芸能が遊狂の物狂という趣向であるが、妻との別離の体験がシテの狂乱を導くという設定には恥

の概念である。〈俊寛〉も鬼界島という魔界に流された罪人の境涯ながら、心理的には平常であるのに、特赦の対象に洩れた驚きと憤慨が、シテを悲嘆の底に突き落とす。いずれもシテの造型には必然性に裏付けられた性格付けが認められる。〈唐船〉の場合には、筋立て自体には本説が存在しないようであり、脚色上の工夫は、様式化された類型性をいかに駆使するかという点に主眼を置いていっているように思われる。

従って〈唐船〉は心理劇というよりは遊舞能である。筋立てを追いながらシテの心理を描くのではなく、箱崎での苦役と明州での船出という明暗両様の展開が始まり、抑留の境涯の中にも親子の恩愛の情に支えられた日本での祖慶の生活感、そんし・そういう兄弟との再会の喜びと日本子との生別の悲嘆、船中の舞楽と、それぞれの場面展開の必然性はさておき、各場面をそれぞれに面白く演じる事が、この曲の眼目となる。そのように見る時に初めてこの能は面白くなる。元雅作とすれば、類例のない作風で、世阿弥語や漢語の意図的使用などの積極的な内部徴証もないながら、あり得ぬ事ではあるまい。『能本三十五番目録』に曲名がある以上は、世阿弥時代とそれほど遠くない時期の成立なのであろう。むしろ世阿弥時代にこういう作風の能がすでにあったとすれば、これはこれで驚くべき事であらう。

(早稲田大学文学学術院教授)