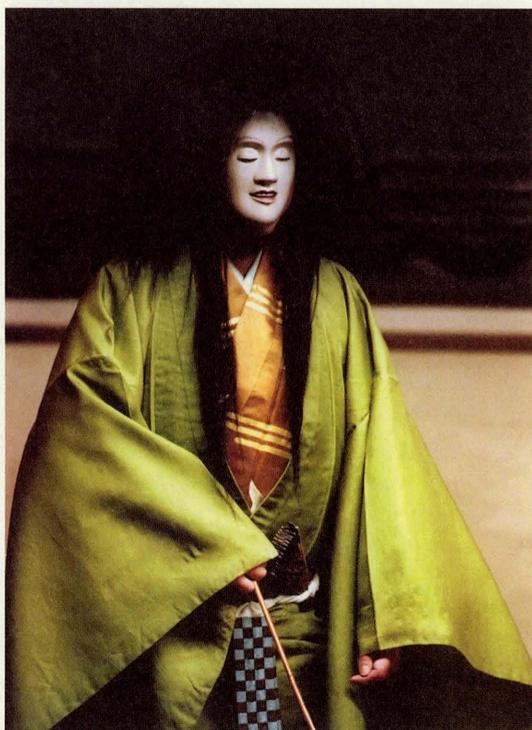


共同討議 《弱法師》



《弱法師》 河村晴久

天野文雄 (大阪大学大学院教授)

稲賀繁美 (国際日本文化研究センター助教)

大倉源次郎 (大倉流宗家小鼓方)

大山範子 (広島大学大学院博士後期課程)

河村晴久 (観世流シテ方)

M・J・スメサースト (ピッツバーグ大学教授)

ロイヤル・タイラー (オーストラリア国立大学名誉教授)

田代慶一郎 (筑波大学名誉教授)

西野春雄 (法政大学教授・能楽研究所所長)

モニカ・ベーター (大谷大学教授)

兵藤裕己 (学習院大学教授)

ケネス・L・リチャード (県立長崎シーボルト大学教授)

ジェイ・ルービン (ハーバード大学教授)

*参加者の姓名および肩書は共同討議当時のものである。

〔日時〕 二〇〇一年三月二十六日

〔場所〕 国際日本文化研究センター

弱法師

場 景

摂津の国天王寺の境内。ある年の二月。彼岸の中日。日中から日の暮れ方。そして夜。

登場人物 (現行演出)

シテ 俊徳丸

ワキ 高安通俊

アイ 寺近くの男

[水衣男出立(面弱法師・黒頭)]

[素袍上下出立]

[長上下(または肩衣半袴)出立]

梗 概

河内の高安に住む高安通俊(ワキ)は、人の讒言によってわが子の俊徳丸を追い出したことを悔いて、ある年の二月、功德のため天王寺で七日間の施しを行う。彼岸の中日、その施行の場に、弱法師と呼ばれている盲目の乞食(シテ)が来て施しを受ける。弱法師は梅香に戯れ、天王寺の縁起を説く曲舞を語る。日暮れになると、弱法師は心眼で日想観をなし、難波の浦の美しい景色の数々を楽しむが、時に物狂おしい態も見せる。その様子に、通俊は弱法師が俊徳丸のなれの果てと気づき、父と名乗って故郷へ連れ帰る。

なお、本曲には世阿弥本の臨写本が伝存。冒頭に天王寺の僧たちが登場し、弱法師も妻(ツレ)を伴って出るなど、現行台本とは異なり、彼岸会のにぎやかさが強調されている。(巻末、謡曲詞章を参照)

中扉の写真

《弱法師》(シテ) 河村晴久

平成12年1月22日 林定期能楽会

撮影 金の星渡辺写真場

弱法師のキャラクター

ルービン 私は今度《弱法師》を読んでみて、ちょっと意外な読後感を持ちました。というのは、俊徳丸という人物が好きになったのです。こういうことはめったにない経験です。能を読んで、或いは能を見て、登場人物に個性があつて、人格的に面白くて、人物として好きになるというのは本当に珍しいことです。

私は、アメリカで能を教えるときには、学生たちに「能を評価するときには、人物描写が物足りないと言つては駄目だ。そういう批評は能と全く関係ないものだ。能は人物ではない、人格ではない、性格や個性を創り出すようなものではない」、というようなことをしよつちゅう言うんですけれども。《弱法師》は、私に言わせるとそういう点で例外ですね。その意味で独特な能だと思えます。

《弱法師》には俊徳丸のかける専用面があるでしょう。《弱法師》の時だけに使う面があるということも、この人物の人格が独特であるという証ではないでしょうか。

みなさんどう思いますか。私が最初に言つた、そういう個性とか人格のこと、どう思いますか。本当にこの曲はその点で違

うと思いませんか。

大倉 どうでしょうか。こう、いろんな人の思いが入りやすい曲だとは思うんですけど。

河村 うん、それぞれの演者がそれぞれに考えてできる曲ですよ。

田代 俊徳丸というのは非常に魅力的な人物だ、俊徳丸が好きになったとルービンさんは仰いましたね。

ルービン 俊徳丸は盲目だから、当然自分に対して、self-pity…日本語で何と言うんですか。

田代 自己憐憫。

ルービン その自己憐憫の表現があるんじゃないかと思つていたら、そういう言い方もちよつと出てきますけど、全体としてはその反対で、非常に肯定的で明るくて…。不思議な個性です。田代 演じるほうでもいろんな思い入れて演じられる曲だと、演者の方々は仰つたけれど、読むほうでも非常に勝手な思い入れてそれぞれに読んで、あんまりこういう議論の場に持ち出してバトルはしたくないような…。(笑) 自分の持つてる俊徳丸のイメージを、そつと温存しておきたいような…。何となくそう思わせる曲ですね。

西野 そうですね。

ルービン あの、他の曲の人物にそういう個性があまりない、

と私が言ったのは間違いだと思えますか。

田代 それは、おそらく他の曲にも、ある程度性格造型のある曲はあるとは思いますが、ただルービンさんがそれを好きになられるかどうかとなると、話が別ですからね。例えば《卒都婆小町》でも独特の個性がありますでしょ。でもあの小町を好きかといわれるとね…、ちよつとね。好きというのとは違いますよね。

でも、俊徳丸はいとおしいところのある青年で、つい思い入れをしてしまう。だから、ルービンさんが好きになったって仰るのは分かります。

ルービン 《卒都婆小町》は確かに何か強い小町像が出てきましたね。

ベート でも《自然居士》だってすごく個性が強烈でしょ。

ルービン 《自然居士》もそうでしょね。

河村 結局、現在物なんですよね、そういう曲というのは。

ベート そうですね。

河村 夢幻能形式になってくると、すごく抽象化された、情緒とか情感だけでいけるけれども、こういった現在物だと、特に四番目物には、ある程度性格描写のできてる能がありますね。

《俊寛》《景清》とか《鉢木》などもそうですね。こういうものだと、いろんなやり方ができるし、演じる人によって皆違

うてくるという…。それが面白いところやと思えますけど。

見付けられる側の悲劇（一）

大倉 《弱法師》で面白いのは「探される側」が主役だったことですね。大体お能では、探すほうが主役になっていることが多いんですけども、探される側が主役のお能というのは非常に少なく、まあ《弱法師》や《花月》くらいで、まずその点が面白いと思います。

でもこれ、鍔之丞先生「*八世観世鍔之丞」なんかがね、《花月》とこの《弱法師》のことでよく仰ったんですけれども、一回、親を嫌だと思つて離れた、家出した子供がね、また親に見つけられてしまう時つてのはね、すごく嫌なことなんじゃないか、と。しかも弱法師の場合は、自分はもう目が見えなくなつてるんですよ。そういうふうに考えると、見つけられる側の悲劇つてのはあるんだ、つてことをね、ずいぶん力説なさつてました。

西野 なるほどね。

大倉 それとね。こりやすごいなと思つたんですけど、梅若恭行先生がね、こんなこと仰つたんです。家を出て女の子と歩いているような年頃の男はね、女の子ができると親よりそちのほ

うがいいんだよと、小指を立てながらおっしやっただんです。

(笑) どう考えてもね、女の子と出てきたら、そっちのほうが幸せ状態なんだっていうんですよ。それで親に見つけられて連れて帰られたら、乞食女なんかそれこそ引き離されちゃうんじゃないかとかね。そういう話にまでなってくるでしょ、つてね、恭行先生ニコニコしながら仰ったんです。そういうのつて、やっぱり演技者の実感から出て来る言葉というか…。だから《弱法師》という曲は、すごくいろんな人のいろんな思い入れが入りやすいんだと思うんですよ。

田代 父親が現れたところで、俊徳丸は「親ながら恥づかしとて」とあるでしょ。でもほんとは恥づかしいだけじゃなくて実は迷惑なんじゃないですかね。若い者同士でハッピーにやっているとところに、ノコノコ親が出てきて。(笑) この親も、なんか…、継母の、後妻かなんかの讒言をやすやすと信じ込んだりして、本当は子供に対して面目ないわけじゃないですか。それに子供の方だって、天王寺に居て、今とつてもハッピーな状態。ガールフレンドがいて、芸人として暮らして成り立っているし、それから「日想観」みたいな詩的な法悦まで知るようになって。だから一様にハッピーな状態にいるところに親がノコノコやってきて、「お前は息子だ、連れて帰る」と言うのは、一向にハッピーだという感じがしない。

大倉 非常に悲劇的な。(笑)

田代 ええ、俊徳丸にとつてはね。

「盲目之舞」と「双調之舞」

大倉 それと、「盲目之舞」というのが観世流の小書にあるんですが、もう一つ宝生流には「双調之舞」という独特の舞がありまして、常の演出の時と「盲目之舞」という小書がついた時の《弱法師》との違いっていうのは…、これは晴久さんに話して頂くほうがわかりやすいと思いますので…。よろしく。

河村 あの、普通《弱法師》の場合には、「立回り」あるいは「イロエ」といわれるもの、ぐるーっと舞台を一周廻る所作と、いうものがあります。が、「盲目之舞」になりますと、「イロエ」の代わりに「中之舞」のようなものが入るわけですが、何分にも弱法師は杖をついているわけですから、そうさつさと舞えるわけではございませんで、ゆつくりした舞を舞うことになりまして。それを、私どもの言葉で申しますとカ、リと初段まで舞います。初段のオロシというところで終わる、ということになります。で、技術的に言えば杖持って舞おうというのはこれは難しいものです。

で、「双調之舞」は…観世にありましたっけ。

大倉 あります。

河村 宝生さんだけだと思っておりましたが…。

大倉 今やつてるの宝生流だけです。でも梅若さんには小書として「双調」がありますから…。宝生流の「双調之舞」は、ま、単に、笛のほうの指の扱い方を変えるんですよ。て言いますのは、普段笛の調子というのは、《弱法師》なんかで舞われる「中之舞」の場合は「黄鐘」^{わうしき}っていう調子が基本調子になっているんですが、「双調之舞」の場合は「双調」という指の扱いで演奏するというので、特に舞自体の構成がガラツと変わるということではないのです。

ベート それでどう雰囲気が変わるのですか。

大倉 双調だと低いです。調子が低くなって…。

河村 音が低うなって、静かーになって、沈んだ感じになります。

「イロエ」の位置と観世元章

大倉 それと、舞の入る位置の話ですが、観世流では「永夜の清宵なにのなす所ぞや」という文句のあとに「立回り」っていうのが入っているんですけども、他の流儀では「入日の影も舞ふとかや」というところで舞が入るんです。で、より文句に

ついた演出になるわけです。で、今は観世流だけが、「永夜の清宵なにのなす所ぞや」でやっています。

河村 だから、演出の上からいえば、源次郎さん仰ったように「入日の影も舞うとかや」で舞に入るほうが、いい…というか…。大倉 確かに、言葉には付いている…。それで、観世流がなぜ「永夜の清宵なにのなす所ぞや」に移したのかってのは、やっぱり観世流の大夫さんが演出家として、どういうふうと考えてそうしたか、ということですね。あの「入日の影も舞うとかや」で舞に入ったほうが、言葉にはつながっていて非常に素直なんですけれども、そのあとで弱法師がいろいろまた理屈を言うわけですよ。ですから、観世流のほうは、理屈とかを全部先に言ってしまうから舞を舞いはじめます。だからそういうところは観世流の面白さでもあり、また難しさでもあると思います。

で、観世流の「盲目之舞」の場合ですね、今の「永夜の清宵なにのなす所ぞや」の後に大倉流の大小ーっていうのは大鼓と小鼓なんですけれどもーの組み合わせに限りですね、そこに「日想観の手」というのを入れる場合があるんです。それは一クサリ習いの手で、笛のアシライも、本来、舞が始まると演奏も始まるんですが、あえてそこを吹かない。その一クサリだけ、「チョン、ポ、チョン、ポ」って大鼓と鼓だけで、まあ手を聞かせる場面です。その間シテはじっとしています。要するに文

字どおり「日想観の手」ですね。

ですから、それを考えますと「なに疑ひも難波津の 江月照らし松風吹く、永夜の清宵なにのなす所ぞや」という哲学的な場面につなげて、そういう日想観の手を入れる。それでおもむるに舞を舞いだして、早々に初段で切り上げて、すぐ「住吉の松の木間より眺むれば」につなげていくわけです。まあ、そういう演出を皆で考えて、ああ、ここにこの舞を入れたほうが効果があるんじゃないか、と発想した人々がいて、そちらに変わってしまったんじゃないかと思っております。それ、もともとはやはり「入日の影も舞ふとかや」で舞が入ったほうが素直なんで、「世阿弥自筆本」のテキストはもちろんそうなっております。

天野 いま話題になっていることは、だいたい元章もとあきの創作だと思えます。ですから、いま仰ったことはそのとおりなんですけどね。そのように観世流だけが変えたということは、観世元章の工夫だと思います。それ以前には《弱法師》はあまり上演されていませんよ。元章の少し前、綱吉の時に復活して……だからもとも《弱法師》は確たる伝承が無かった曲ではあるんですね。だから変えやすかったということもあつたんでしょうね。

他の流儀は「イロエ」の位置が観世流と違います。他の流儀

の方が古い。それから、観世流にだけ「盲目之舞」というのがある。これも元章です。つまり、元章が「イロエ」の場所を移して、それと同時に「盲目之舞」という小書を作ったんですね。ですから、本来舞を舞う風情ではない曲なのに、あえて舞を舞わせようとした、そこには当然元章の《弱法師》に対する解釈があるわけですね。単にその舞を舞わせるためだけに変えたのではなく、全体の解釈と関係してくるわけです。私などは弱法師を芸能者と考えたその結果、舞を舞わせるということになつたという風に、漠然とですが考えておりますけれど。観世流だけにしかない小書というのは、だいたい元章が作ったものと考えていいように思うんですが、これもまあその一例です。

「世阿弥自筆本」による《弱法師》

大倉 「世阿弥自筆本」の《弱法師》を最近やれたお陰で、あの非常に村芝居的な《弱法師》の世界があつたんだというのが、実際に舞台でやってみてよく分かりました。それで、つくづく思うんですけれども、今の三間四方の能舞台で橋掛がついている形よりも、いわゆる額縁舞台で出入りが自由な形で《弱法師》の「古式」をやったほうが、やりやすいんですね。舞台上の転換からなから、いわゆる出入りでも上手・下手両方から出

入りができて、キャラクターもあつちこつちから必要な時だけ出てきて、用がなくなったらちよつと控えてる、みたいなね。

だから、多武峰猿楽で皆がまわりを囲んでいるような状態で、役者が用のない場合控えてて用があつたらバツと出て来る、みたいなオープンステージのアリーナ形式の劇場なんかでやる方が断然やりやすい。これは《自然居士》なんかでも言えることなんですけれども。舟をポツと出してみたり、ひっこめてみたりとかね。

《弱法師》についても、長いこと上演が途絶えていたのを、元章なんかもういつペン組み直そうとしたとき、さらに面白くしよう、特色を出そうと考えた結果、今の《弱法師》にこう移つてきて、テキストや演出が徐々に整理されていくつていうように思いたいですよね、僕ら、やつてる側の人間としては。ですから、今の「盲目之舞」の演出になつて舞がそこに入ると、弱法師に関する『撰州合邦辻』なんかの話がどこまで伝播してたか分かりませんが、その、俊徳丸の話を観客がみな知つてゐることを前提に、彼一人の心理描写に集中さしていつた結果が、「もうツレはやめとこう」であり「坊主もやめとこう」じゃないかと思うんですけれど。

それと、「盲目之舞」の小書のときは、「クリ」「サシ」「クセ」という、いわゆる天王寺の曲舞のところ、シテの自演芸みたい

なところをガサツと省略してしまうところがあるんですよ。これは、僕、元章の省略の仕方のすごい大胆なところであり、かつこれによつてテーマを絞り込む、素晴らしい演出だと思つてます

《采女》なんかでも、元章の作つたいわゆる「美奈保之伝」みなほのでんという小書で、詞章がガサツと抜けてしまうのがあるんですけども、よりテーマを絞り込むために本当に必要な部分だけを抜き出していくというやり方ですね。こういう所は元章なんか非常に優れてるな、と僕ら演者側から見つて思ひます。

観世元章論

天野 実は最近ね、現代の観客は元章を通して能を見てゐるという印象が、私には非常に強いんですよ。それはいろんなことに関して言えると思うんですけれど、今のお話も、全くその通りだと思ひます。しかし一方では、それ以前の、元章が改革する前の能の姿というのも見つてみたいという気持ちもまたあるわけ、やつぱり両方見てみたい。

大倉 ええ、ほんと。その両方を知ることによつて分かることはすごく多いもんですからね。

天野 ですから、さつきから話題になつてゐる「盲目之舞」と

いう演出の場合、「クリ」「サシ」「クセ」、つまり四天王寺の縁起の部分がスッポリ抜けるわけです。そうすると、やっぱり曲全体に対する解釈が違ってくるだろうと思うんですね。結局それは、シテの俊徳丸を元雅がどのように造型していたのか、元章はどのように解釈していたのか、という問題に帰着すると思います。

天王寺の曲舞

大倉 ところで、シテの方は「クリ」「サシ」「クセ」のじつとしてる部分は、どう考えていらつしやるのでしょうか。あれは…親の前で息子が説教してるといふ場面になるわけですよね。

河村 ええ、でも息子さんの方では父親に気付いていない訳でしょう。だから今天王寺にいて「ありがたいお寺やなあ」と思ってる。座ってる。もちろん、「天王寺の曲舞」は自分が語ってはるんですけれども、それをその、「ああ、ありがたいことやなあ」という感じでそこにいる…。

天野 今ちょうど「クセ」の話が出ましたけれども、その天王寺の縁起が語られる場面なんです、以前古いかたちの世阿弥本で上演された時見た舞台では、「クセ」のところを舞を舞わせるような演出が取られたんです。それはやはり、俊徳丸とい

うのは弱法師という芸能者であって、それが天王寺の縁起を語るといふ芸能をしてるんだという解釈があつて、それで「クセ」のところまで舞が舞われるという演出になったと思うのです。確かツレがここで鼓を打つようなしぐさをしている舞台を私は見たことがあるのですけれど、それは明らかにそういう意図のもとに演じられた舞台だったと思うんです。

ですから、問題提起というのは、あの「クセ」をこの一曲の中でどのように考えたらいのかということなんです。私自身の考えを申しますと、あれは弱法師のつぶやき、芸能ではなくて弱法師のつぶやきなんじやなろうかと思うんです。語られているのは、誰がどう読んでもあれは天王寺の縁起というより、天王寺の賛嘆・賛美ですよね。

で、もう一つ簡単に見通しだけ言っておきますと、あの後に、弱法師には心眼が開けるといふ奇跡的な出来事が起きて、その後で更に、親子の再会が起きるといふわけですね。そういう展開をつなげてみると、ここに置かれている天王寺の縁起というのは、その天王寺のありがたさによって、後で弱法師に奇跡が起り、親子の再会がかなったという、そういう展開に向けてのひとつの伏線になっているんじゃないか、そういう作られ方がされているんじゃないのかというのが、今のところ私の見方なんです。

大倉 今のお話聞いて思い出したのですが、以前、六郎さんとね、この「クセ」はツレが舞ったんじゃないかなという話をしたことがあるんです。

天野 ああ、なるほど…。

大倉 要するに盲瞽女めくらこせですからね、いわゆる、男が舞うんじゃないかと、男は鼓を打って謡い、一方でツレの女が舞を舞ってるんじゃないかと。その方がより自然ではなかるうかという話をね、したことがあるんです。

西野 そうですか…。

天野 私、今が始めてうかがいました。あり得るかたちですね。

大倉 あり得る演出でしょう。そのほうが素直かな、と。

天野 なるほどねえ。で、そういう形で六郎さんはやってるんですか。

大倉 いや、まだやった訳ではないんです。「あり得ますよね」って話をしたことがあるだけなんです。

天野 ああ、そりゃ、あり得ると思いますね。

大倉 それで、あとで今度は弱法師がいわゆる「イロエ」を舞うわけですよ。つまりクルイになる。そうするとまた面白い。天野 ぜひその形で上演してもらいたいと思いますね。

西野 そうすると、つぶやきじゃないんじゃないかな。(笑)

天野 それは撤回してもいいです。(笑)ただ、あその「ク

セ」が、その後の展開の伏線になっているっていうことは確かだと思えますが。

西野 そうですね。

「天王寺ノヤ、ヨウレボシヲ見バヤ」

天野 《弱法師》の主人公というのは、どうやら実在人物らしいんですよ。四天王寺の芸能者に「ヨロボウシ」と名乗る者がいた、とこれはもう今や定説になっていると言えるんじゃないでしょうか。鎌倉時代の『太平記』という作品に「ここにお出での兵藤裕己さんはそのほうの専門家でいらっしやいますけど」、北条高時が田楽に夢中になっていて、その時に演じていた囃子ものの文句に「天王寺ノヤ、ヨウレボシヲ見バヤ」というのがあるんです。天王寺の「ヨウレボシ」を見たい、と言っている。「ヨウレボシ」というのは、『太平記』のテキストによって「ヨロボシ」とか、「ヨロボウシ」とか、「ヨウレイボシ」とかいろいろになってるんですけど、それが一つの根拠で、鎌倉時代の末頃に天王寺に「ヨウレボシ」と呼ばれる芸人みたいな人がいた、と考えていいんじゃないかと思うんですね。この能の中でも弱法師というのは有名な存在だ、というように言い方をしていられるでしょう。「いかさま例の弱法師か」みたいな。

つまり、実在の人物で、しかも平安王朝や源平合戦のような遠い昔ではなくて、その能が作られた時代に近い時代の実在人物だということなんです。

兵藤 「ヨウレボシ」、弱法師というのは、天野さんのお考えでは琵琶法師ですか。

天野 いや、そこまでわかりません。(笑)

能と説経のあいだ

兵藤 例えば、一遍上人の弟子の真教上人って人がいて、その真教上人の伝記を記した『遊行上人縁起絵』という絵巻物があるんです。その人が、尾張の国の甚目寺というお寺に行ったときに大規模な施行をするんです。施行、要するに非人や乞食に施しをするわけです。その時の施行の場面が『遊行上人縁起絵』に描かれていて、それは大変有名な場面なんですけど、そこによく見ると『遊行上人縁起絵』っていうのは大変いろんな種類の本があるんですが、特に金光寺本こんこうじほんというテキストがあって、そこに盲目が出てくるんですよ。盲目がやっぱりその施行の場面で、施行を受けているんです。

ただ、『遊行上人縁起絵』の施行の場面に盲目が出てくる、盲目が施行を受けるんですけども、そこにははっきりと身分

差別が描かれています。施行を受けるのはだいたい乞食とか非人とかそういう人たちですね。ところが、乞食・非人がこっちで施行を受けて、お米を貰っている、食べている。ところも一方、別の所では別のグループができて、ここでは癩病患者たちが輪を作って、そこでごはんを貰っている。つまり、同じ被差別民といっても、癩病患者と盲人ってのは格が違うんですね。そういう乞食・非人や、盲人などの身体障害者というのは、実は最底辺の階層ではなくて、ちょっと格が上なんです。こういう施行を受けるような階層の人たちで、最底辺にあるのは癩病患者、つまりハンセン氏病の患者なんです。ですから、そのことが、こういう施行を受ける人たち、つまり社会の最底辺を生きる人たちの間にあっても、またそれなりの階層構造があったということが『遊行上人縁起絵』の施行の場面でわかるんです。

で、この能の《弱法師》では、盲目の芸能者ということで施行を受けるわけですけども、一方で説経節の俊徳丸になると、あれは癩病患者なんです。でも、この《弱法師》の能では、癩病患者を主人公にしちゃったなら能が成り立たないと思います。なぜなら、親子の再会なんてのはあり得ないことですからね。ルービン リアリストイックなドラマだったら、そんな問題が結構出てきますよね。医学的には、彼はどういうふうに盲目に

なったのでしょうか。

兵藤 例えば説経節ですと、継母の呪いによって俊徳丸が癩病にかかるわけです。癩病にかかって、同時に目も見えなくなる。癩病患者というのは家に置いておけませんから追放される。単に讒言によって追放されるんじゃないかって、癩病になったから追放されるっていうのが説経節なんですね。だから、癩病患者だったら、たとえ親子が再会しても、親が俊徳丸を連れて帰るなんてことは、癩病患者のままだったらあり得ないことなんです。ルーピン そうですよ…。

兵藤 ですから、本来この物語は、癩病患者の物語だったと私は思うんですけども、能の親子再会のパターンに改めるために、主人公を癩病患者じゃなくて単なる盲目にしたんですね。つまり、さっきも言ったように、施行を受ける階層の中で、癩病患者というのは最底辺です。絶対、社会の一般の人と触れ合うことができないんです。それより格上なのが非人・乞食、盲人などの身体障害者で…、だから俊徳丸というのも最底辺の階層なんですね。本来の俊徳丸伝説というのは癩病患者の物語だったと思うんですけども、それを能の形式に改めるために、一段格を上げたんじゃないでしょうか。なんかそう思うんですね。

俊徳丸伝説の流れの中で

兵藤 説経節と能の伝承の前後関係っていうのはどうなんですか。

天野 時代的には当然、能が古いです。

兵藤 まあ作られたのは確かに古いですね。でも俊徳丸伝説とこのはもつと古くからあつた訳でしょ。

天野 ええ。もちろん能のものになったものがあつて、それが説経節に正しく継承されている可能性はありますが、今のお話のポイントには、説経節の俊徳丸が癩病だということが、俊徳丸伝説に本来的な要素なのか、それとも説経節という時点で付加されたものなのか、そういうことにもなるかと思うんですが…。

兵藤 やつぱりあの『遊行上人縁起絵』とか『一遍聖人絵伝』とか、中世のああいう絵巻物を見てるとですね、白い服を着て顔を隠した癩病患者がものすごくたくさん出てくるんですよ。むしろ、あの目の見えない琵琶法師の絵なんか、ほんの少しなんです。それに比べたら、癩病患者は圧倒的にたくさん居る。岩崎武夫さんに拠ると、小栗街道の出発点は天王寺だという。癩病患者は天王寺から小栗街道を通って熊野へ行つてそこで救済される、と言うことですね。まあ天王寺というのには、

やっぱりそういう癩病患者が多く居て、そういう人たちが救済を求めて集まっていた所じゃないかという気がするんですね。

天野 それはそうだと思います。ただ、説経節にはまた説経節独特の傾向というものがありませんよ。小栗判官にしてもそうですが、癩というものをかなり強調している面が、説経節全体にありますでしょ。

大倉 能の《弱法師》にはいろんな話が流れ込んでいるということですね。四天王寺にはいろんな人が集まって、いろんな施行を受けてて、いろんな物語ができて、事実伝承も行われてて……。僕は、そういう色んなものを劇作家がどういうふうにアレンジしていったかということのほうが重要だと思っんですけどね。

天野 それはそうですね。まあ、ともかく弱法師というのは、そういう時代の存在であったということと、能の《弱法師》がどういふ劇に仕立てられていったかということとは別の問題で、両方とも大事な問題ですが、私もどちらかという後者、どういふふうにして作られていくかという方に興味があるんですね。

田代 私も全く同感ですが、やっぱり俊徳丸伝説というのは古くからあって、その流れの中に時代はずっと下るけれども、さつき源次郎さんのおっしやった『撰州合邦辻』やなんかもある訳

ですよね。あれもやはり癩病ですよ。あれはまあ、人工的な癩病だけ。

ベータ 人工的な癩病というのは……

田代 うん、俊徳丸の継母が毒薬を飲ませて癩病になったの。だから寅の年、寅の月、寅の日、寅の刻に生まれた女の生き血を飲ませるとその血の奇跡によって癩病が治るといふ、そういう筋立てになってるのです。生まれつきの癩病じゃなくて、毒薬によって癩病にされたという、そういう意味で人工的なんです。だから最後は、癩病もおろし眼もあいてハッピーエンドになりますけど。恐らく俊徳丸伝説の流れの上では、はつきり癩者だったと思っんですけど。それじゃやっぱり能にはなりにくいから単なる盲目にしたというのも、さっきの兵藤さんのお説のとおりなんですよ。

それよりは、天野さんが仰った、こういう能を作った元雅の意図は何であったのか。こういうふうにして作られた俊徳丸の世界の面白さってのはどこにあるのか。なぜルービンさんそれほどひきつけたかっていうような、《弱法師》の世界そのものにもっと肉薄したらどうでしょうか。《江口》みたいなバトルにはならないと思うけど。(笑)

ギリシヤ悲劇の視点から

スメサースト あ、ちよつと、違った方向から説明してみた
いですけれども、それはアリストテレスの方法です。この
《弱法師》の筋は、とつてもよく使われたものではないかと思
います。というのは、アリストテレスの考えの中でいちばん良
いものを使っているからです。つまり登場人物は親族で…、こ
の場合はお父さんと子供ですが、その二人は、何か都合の悪い
ことがあつて、お互い離ればなれになつていて、今はどこにい
るかかわらないという状況ですね。こうした悲劇の中でいちば
ん大事なことは、離ればなれになつていた親子や兄弟の「認知」
ですね。この劇にはその「認知」があるんですね。弱法師とお
父さんの間に。

田代 いま「認知」とおっしゃつたのは、ギリシヤ悲劇の「ア
ナグノリシス」のことですか。

スメサースト はい、そうです。離ればなれになつていた親族
が出会つて、お互いに相手を認め合うことです。《弱法師》で
は、「認知」は最後の段で起こりますよ。だから「認知」に
至るまでのサスペンスはずいぶん強いんですね。

稲賀 うん、だからアリストテレスの悲劇の枠組みに合わせて

言えば、アリストテレスの場合だったら親子であることが分か
る、それが悲劇であることの理由です。でもこの《弱法師》
の場合、親子の「認知」でハッピーエンドで終わるんですけど…。
ただ、ギリシヤ悲劇の場合だったら、むしろ高安の里に帰つた
後で何かが起こる、つまり「認知」のあとでどんなドラマが起
こるかということの方が問題ですね。

リチャード 構造的には、アリストテレスの言っている悲劇の
順序でいっているんですけども、ただ結末がちよつと違う。

ギリシヤ悲劇だったら最後が解決にはならないで、そこからま
た別のドラマが始まるんですけども、まあ粗筋として、そこ
までの話の運びということでは…それはアリストテレスの
理論通りで、その点を認めたい…ということこそスメサーストさ
んは仰つてるんですね。

スメサースト うん、どうもありがとう。(笑) あとはそれまで
のサスペンスですね。

大山 そのサスペンスというのは…。

ベエテ だからあの…、すぐポーンと一緒になるんじゃないかと、
出会いを遅らせるから、私たち観客のほうは観ててハラハラす
るし、ドラマも生き生きしてくる。それでサスペンスというよ
うな気持ちを起こさせる、ということこそスメサーストさんは言っ
てるんですね。

河村 でも、形が先に出来上がっているというのが、能のいきかた方じゃないでしょうか。物狂能という能の運び方には一定のパターンがございますよね。別れ別れになった人物が出てきて、そして、探し求めている相手が出てくる。で、二人はそこでもう出逢っているのに、それを黙っていて、黙っている前で物狂いの芸を見せる。

つまり、ほとんどの物狂能ではパターンが決まっています、それにはめこんで作られているのですね。ですから、会うということは、ただ、会えてありがたい、めでたいというだけのことであって、出会いの場面なんて最後のほんの二分か三分ぐらいです。むしろ能ではそこまでが面白いので、出会いの後はただ「神仏ありがたい」をくつつけただけの構造ですね。物狂能は、そういう類型化の中でできあがったものという感じがします。ベート でも、その類型化がいかにアリストテレスの理論通りのものだったということですね。

俊徳丸の妻

兵藤 世阿弥の自筆本によると、俊徳丸の妻というのはどういう役割をしてるんですか。

天野 それが復曲する場合の大きなポイントなんですけどね。

まだ、十分に考えないといけないと思いますが。

兵藤 ともあれ、今の《弱法師》は一種の物狂能のパターンですよ。そこにその俊徳丸の妻が出て来るといのは：ちよつと困っちゃうんですよ。

天野 現在の《弱法師》からみると、そうなんですよね。

西野 妻を出すとしても、その妻の舞台上の扱いが非常に難しい。

河村 《望月》が一つのヒントになるんじゃないでしょうか。

《望月》のツレは、あれは偽盲で盲瞽女ゴゼになって出て来ますが、子方に手を取られて出て来ますよね。ああいうイメージで、妻が俊徳丸の手を取って出て来るといようなやり方ができますね。

西野 ああ、なるほどね。

田代 「世阿弥自筆本」だと私はもう一つ、本質的な違いがあるように思うんですが。俊徳丸はここで夫婦生活営んでいて、幸せなんです。妻が杖柱となって盲目の夫を支えて、二人はいわば一心同体です。それだけに夫婦の絆は一段と強いわけで、「それ鴛鴦の衾の下には」で始まる述懐にはそういう思いもこめられているように感じるんですけどね。それに、彼は芸能人としてもちゃんと暮らしを立てて、自立している。現行曲の孤独で汚れない隠者のような青年とは違って、世阿弥本にはそ

ういう現実的な背景が充分書き込まれているような気がするんですけど。

詩的飛翔

田代 それから、俊徳丸はここで一種の悟りとして「江月照らし松風吹く、永夜の清宵なにのなす所ぞや」というような詩的境界にいます。つまり詩人として…、(西野氏に向かつて)私はさつき詩的何て言ったんだっけ…。

西野 詩的飛翔。

田代 そう、その、それがこの曲の素晴らしいところで、その詩的飛翔が最高潮に達するのが「夕日の影も舞ふとかや」のあたりですね。その後がなんか、舞か何かあるでしょ。

西野 今は「イロエ」を舞う。

田代 夕日の影が舞うっていうイメージなんて、僕はすごいと思うんですけど。その後でも彼は盲目なんだから現実世界は見えないわけで、それで盲目のイマジネーションで非常に美化された世界、それがここに出てくる「難波の浦の致景の数々」なんだし、天王寺の西門は見えないけれど極楽の東門が見えるわけであって、そういう盲目の特権みたいなものをフルに使った詩的飛翔というのが、この《弱法師》という曲の魅力であるよ

うに感じます。

見付けられる側の悲劇 (二)

田代 そういう詩的高揚境…、一種の至福の状態にあったところに、ノコノコ親がやってきて。(笑) その人工楽園が一気に崩壊しちゃう。まあそれは、高安の里に帰ったほうが、普通の常識的な意味では安定した生活が送られるのかもしれないけど。今は、非人・乞食の暮らしだから不幸に見えるかもしれないけど、そういう中に彼は彼なりに至福の状態を作り上げています。それには奥さんの存在は不可欠ですね。

あの…恭行さんでしたっけ、「それは若い女のほうがいいよ」って仰ったのはまさにその通りなんで、四天王寺という一種のテリトリーの中では芸能人としても認められ、「いかさま例の弱法師よな」と言われるように、一種の有名人ですよ。だから今は完全に自立した幸福な生活を送っている。それは、家から追放された時は不幸だったのかもしれないけど、それからいろんな苦難を乗り越えて、今こういう至福の状態をやっと発見したのに、親がノコノコやってきて(笑)…というのが僕の印象なんだけど。

大倉 あの、さつきから、俊徳の親がすごい悪者になってます

けど、この作者つてのがすごい人だと思うのはね、この父親を中心に考えると、人の讒言を信じて子供をなくしてしまった、非常に不幸な親として登場するわけです。ところが、施行を施す、そうすると、子供に会える、と非常にハッピーエンドに作つてあるわけです。ね、ですから、四天王寺の面目躍如というかね、仏教に帰依して善い施しを金持ちはしなさいと言つてるわけですね。(笑) これ非常に、スポンサーに対しては理を通しているわけで、けっこう四天王寺PR能にもなっている。(笑)

ところが、俊徳丸に対しては、今のお話じゃないですけど『ローマの休日』よろしく、高安に居てれば大変に安定した生活ができてるのが、四天王寺というそういう乞食の社会の中で、目が見えないことによって、どんな女の子かわからないけれどもその子と居ると、「遊び戯れ舞い謡う」てる中で施行は貰えるし、毎日楽しく暮らせる。(笑) で、もともと自分が目明きだったものだから、「われ盲目とならざりし前はまぶさ つねに見慣れし境界なれば」とあるように、いつも見てた光景です。その中の、自分にとって良かったイメージの記憶しか残ってないわけですよ。ですから、そういうものが自分の心眼には見えてるし、これで充分なんだ。汚いものは見る必要はない。それに、いい奥さんらしき人とも生活してるしハッピーだと。ところが、自分は目が見えてるようなつもりで舞を舞つてたら、人

にあたってひっくり返つて、現実引き戻された。しかも、そこで助けてくれたのが、女の子じゃなくて親父さんだった。(笑) こういふところが非常にね、その落差の面白さを、この作者は書き込んで、僕はほんとすごい作品だなと思ってるんですけど。今のお話を補足させていただくと。

田代 だから、作者元雅の構想の中では、奥さんの存在というのは必須の条件なんです。それを、弱法師の清澄な悟りの境地を強調するために、どんどん余計なものを省いていっちゃつて現在の形になった訳でしょう。奥さんも、それから僧侶も今はいらないわけですよ。

現行演出の不自然さ(一)

天野 結局、今の舞台と、世阿弥本の形を比べてみるといろいろ違うわけですが、今の《弱法師》というのは二人しか出ないんです。ワキの高安と俊徳丸と。

河村 狂言もです。

天野 ああ、狂言も出ますね。でも狂言は劇の進行にはあまり関わりませんよね。だから、今の《弱法師》というのは、最初から親子が向き合っているにずうっとわからない、という非常に不自然な設定なんです。ですから、結局、ある一点を強

調するために、そういう不自然さが生まれてきているんですね。現代の観客はそうは感じないと思いますが。

しかもその間に、子供の俊徳丸に父親が二回ほどたしなめられてるんですよ。これもおかしい。

田代 そう。

天野 うん。だから、その点では原作の方がはるかに自然なですね。

田代 現行の演出でやっていると、やっぱりこれ「鴛鴦の衾の下には」っていうのはおかしいでしょ。

河村 そうですね。「鴛鴦の衾の下には」という謡は、現行演出では俊徳丸一人で、穢れない悟りの世界に居る青年として演りたいなと思うとやりにくい。

西野 そうですね。

河村 だからこの謡は謡にくい謡ということになります。

天野 意味を考えればね。でも、見てる人の多くは、意味は考えていないと思いますよ。「鴛鴦の衾の下には」なんて、聞いただけではわからない。

兵藤 やつぱり、能のこういうふう整理される以前に、俊徳丸のもっと別の物語があったとしか思えないですね。

天野 ええ、それはそうです。

西野 そうそう。そうだと思いますよ。ただ、そこで何を取り

何を捨てるかということが問題になってきますけどね。

兵藤 聴衆がある程度は俊徳丸の物語を知っちゃっている以上、「鴛鴦の衾の下には」つて入れざるを得なかったんでしょね。

西野 ええ。そうでしょうね。

元雅原作と現行曲は別の曲

河村 友枝喜久夫先生のビデオがございまして、ちょっとこれをお見せしましょうか。昭和五十四年か五年くらいのNHKの放送です。

(ビデオを見終わって)

河村 演者の立場からすると、あの「おお見るぞとよ見るぞとよ」というような、ああいうところが結局、原作から現行の形に向かって進み続けた《弱法師》の一番大事なところ、という感じがいたします。今の私どもはその世界を表現したいと考えてるんです。

田代 現行の《弱法師》を演じられる方としては、それは当然のお考えですけど、元雅を考える上では、やはり原作の形に戻して考えるべきでしょうね。しかし、原作で読む《弱法師》と現在舞台で拝見する《弱法師》とは全く別の曲と考えたほうがいいくらい異質ですよ。

河村 実はあの、原作、いや、ツレの出てきはるほうを、私はまだ拝見したことが無いので、比較して言うことはできないんですが、想像して思うに、やはり今のほうがスッキリしていますね。並べてみればその違いがよく分かることだろうと思うんですが。

天野 つまりね、その舞台効果をとるのか、それとも論理をとるか、で別れると思うんですね。両方があったらいいと思うんですがね、今のと元雅の原作とその両方がね。古い形のほうも、何度も上演を重ねて行けばそれはそれなりの洗練が生まれてくるでしょうから。その段階で比べてみたらいいと思うんです。

今の舞台効果で比べたら、絶対、今の形のほうがいいに決まっていますよ。五百年も六百年もずっとやってきたものですから。

田代 そこまで洗練されたものを、原作の枠の中に戻すというのにはちよつと、至難のわざ、というより不可能ですよ。

天野 もちろん、今の形は今の形で上演しておいて、ということですよ。

田代 ええ。

天野 それとは別にもう一つ「古式」というのを併演してあげば…。

田代 いやあ、それはもう非常に難しいだろうと思う。つまりない「古式」になるだろうと予想ができる。

天野 そういう批判もすでに出ています。

田代 でしょうね。読んで想像するだけにしておいたほうがいいかも知れない。

西野 だから《葵上》の場合でも、そう言われておりますしね。青女房出したり、車出したり…、一応古い形をやってみただけ、結局、今の方がよかったな、みたいなことを再認識するような結果になってます。

田代 何百年の洗練だからね。

西野 ええ。

大倉 でもねえ、逆にいうと、《自然居士》なんてのは古式でやったほうが断然面白い。舟出したり、大勢でやったりしていくと、これはこれでより面白くなっていくという、これまた面白い現象もあるんですよ。だから、「古式」による演出を一概には否定できないと思うのですよ。

西野 そうですね。そういう場合もありますよね。

大倉 現在の《弱法師》の場合は、テーマを絞り込んで抽象化したことよって作品が深まると言える。能的表現の完成度が高まったっていう意味ですが、僕らのような現行の形しか知らない者からすると、今のやり方は親子再会の物語でやっぱりよくてきていると思うんですね。その一方で、元雅の原作を、再演会とか試演会とかで見ますとね、「ああなるほど、これはもう

全然違うお話だな」っていうふうにつくづく思いますね。

天野 だいたい演者の方は、復曲される方は別として、それ以外の方はやっぱり今のほうがいいというご意見のようですね。

それから、能を見慣れた人はやっぱりそうですね。

大倉 そうですね。でもね、能をはじめて見るような人なら、いわゆるあの自筆本の、元雅原作の方が分かりやすくしてはつきりすると思うんです。

西野 そうだと思いますね。それは《葵上》の場合も同じですね。

大倉 《葵上》もそうですね。

西野 あれも元の形のほうが分かりやすい。

難波の浦の致景の数々

田代 でも、天王寺っていうのは、昔あのあたりまで海があったということ、今とは随分地形が違っていると思うけど、その昔を考えても、あそこから「紀の海」までは見えないでしょ。長柄の橋だってどうか。でもそれは、「われ盲目とならざりし前」に見た致景の数々を、頭の中でこう「満目青山は心にあり」と言ってみてるんだから、実際に見えなくなっただけで構わない訳だけど…。

河村 見えるんじゃないかな…。

田代 実際見えたの、長柄の橋って。四天王寺から見えるかしら。

河村 角度的にはですね…。

田代 見えますか。

河村 いや…ちよつと無理かな。(笑)

大倉 淡路、絵島はね。

田代 ええ淡路、絵島はね、それは西の方は見えますよ。西や東はまあ見えますよ。でも南と北が見えるかどうか…。だからあれは完全に盲目の内的世界ですね。

河村 あの、以前梅田の高層ホテルへ泊まった時に、西の方が開けて、夜だったんですけどね、満月ができてね。淡路島の上に満月がかかって、もちろん明石も見えてるんですけど。

淡路島があつて、大阪湾に月がきらきら光るんですね。それを見ながら、ああ俊徳丸はこれをお日さんで見はったんやなあと思いました。しかし今では、大阪からはもうみんな見えんようになりましたけど。

クセの遊離性

田代 それから、もう一つ別の議論を持ち出しますと…：だいた

い「クリ」「サシ」「クセ」あるいは曲舞と言われるものは、全曲のストーリーの流れからいっても、情念の流れからいっても、浮き上がっている場合に多いんじゃないでしょうか。それで、これは私の素人考えなんですけど、あれはやっぱり、世阿弥が「舞歌二曲」と言っているように、音楽劇としての能にはどこかやっぱり、謡いどころ・聞かせどころというのが必要なわけであって、「クセ」がしばしばそれになるわけですね。「クリ」「サシ」「クセ」は、ここは音曲として聞かせどころにするために、聴覚的効果を狙った詞章を作ったんだと思うんですよ。独立した謡物としても面白いものになるようにね。だから差し替え可能であって、例えば、「李夫人の曲舞」なんかでもさほど《花筐》という能についてとは思えないんですけどね。

だから「クリ」「サシ」「クセ」は勝手に削除したり、挿入したりできるものが多くて、今の《歌占》の、あれ、何ていいましたっけ…。

西野 「地獄の曲舞」。

田代 ええ、その「地獄の曲舞」、あれももとは《百万》かなんかにあったんでしょう。そういうことがあるので、私としては能の詩的分析とか文学的解釈を試みているとき、そこで躓いてしまうのですけどね。

能の翻訳をなさっているタイラーさん、そんなことお感じに

なったことありませんか。「クリ」「サシ」「クセ」だけ、なんか全体の流れからちよつと乖離しているような、別物がそこに挿入されているような、そういう印象をお持ちになったことはありませんか。

タイラー そう、ですね…。考えてみたらそのとおりだと思います。私がキーン先生の指導を受けて翻訳をはじめたころには、小段のことをあまり考えなかったわけです。ですから、私どもの *Twenty Plays of the No Theatre* の中にも、小段のことは書いてなかったでしょう。

田代 そうですね。キーンさんはあまり小段のことはおっしゃいませんね。

タイラー そうですよ。ええ。しかしやっぱり、「クリ」「サシ」「クセ」については田代さんのおっしゃることはそのとおりだと思います。

天野 《弱法師》の場合は特に「クセ」がね、もともと「天王寺の曲舞」として独立したものだっただけです。それを元雅が《弱法師》に利用した。だから心臓移植みたいなところがあつて、拒絶反応みたいなものが感じられるのかもしれないね。さっきの《花筐》の「李夫人の曲舞」もそうですしね。ただ、最初から作品の一部として「クセ」を創作している場合は別でしょうけれども。

田代 《井筒》やなんかのような。

天野 ええ。そうですね。

大倉 あの、何かに書いてあったと思うんですけども、昔の曲舞芸能というのは、女性一人、歌い手の男性一人でペアを組んで、男性が鼓を持って責め鼓を打ってね、自分で謡う。「次第」から始まって、「クリ」「サシ」「クセ」になって、女性が舞を舞うという、そういう芸能があったというのが、どこかに書いてあったと思うんですけども。まあ、それをそのままあてはめるとすると、先ほどの初同で施行受けますでしょ。で、いわばその施行に対して曲舞を舞いましょう、というような形で…。

田代 お礼みたいな。

大倉 お礼という形で曲舞を舞う。だから、言葉が欠落しているんじゃないかな。えっと、自筆本にはありましたっけ。この初同の後の、「クリ」になるところには何か言葉がありましたっけ。

天野 無いと思いますよ。無いんじゃないでしょうか、そういう言葉は。

大倉 無かったんですたっけ。…というのは、もしそれがあれば、いわゆる芸能者としての夫婦もんが、片つぽは鼓を打って謡うたって、女が舞を舞うという形は成り立ちますよね。そう

いう話を、この討議の初めにしてたんですよ。

田代 そうでしたね、六郎さんとなさったっていうお話でしたね。

大倉 そうすると、またストーリーの変化がついて、自筆本の《弱法師》も面白くなる。

《弱法師》の「クセ」

田代 今の演じ方では、これ完全な居グセですか。

河村 立ちます。いちばん最後立ちます。

天野 あつ、立ちますか。

河村 ええ、いちばん最後だけ。

大倉 いわゆる天王寺の話になってから。

河村 天王寺の最後の「五濁の人間を導きて」のところ。

天野 ああ、そうですね。

河村 最後の舟のとき、舟の竿を持つ格好して、右左と受けて、舟に乗ってあつちへ行きます。

天野 ああほんとに最後ですね。

河村 いちばん最後なんです。だからまあ、ほとんど居グセで、物語をしていくという形です。でも、先ほどの「盲目之舞」で「クリ」「サシ」「クセ」をスポツと抜くこともあります。けれ

ども、流れとしては、施行を受けて、ありがたい天王寺のことを曲舞で語って、そういう宗教的な雰囲気があった上で、穢れない悟りの境地を語って…というように、順番に積み重ねていくほうが曲としていいと思うんです。

再び元章をめくって

天野 ただね、元章という人はね、現代人の感覚を先取りしているようなところがあつて、現代人は、なんでこんなところ「クセ」が入っているんだと思う人が少なくないと思うんです。元章もおそらく似たようなことを感じたんだと思うんですね。

河村 元章演出は近代的合理主義といわれますけれど、結局、破綻をきたすことが多い。《采女》の「美奈保之伝」なんか一番それやと思うんですけど。あれなんか、確かに春日さんのとこ全部抜いてしまうほうが采女の悲恋という主題に集約されてすっきりしますが、もともと土台が『万葉集』の世界なものですから、それやろうと思うても無理がございませぬ。だから、《弱法師》の場合も、天王寺さんのことを言う「クリ」「サシ」「クセ」がものすごく重要な感じがいたします。

天野 でも今は、舞台で見ると、ずーっと居グセですし、何だろうこれだと思うんですよ。

西野 ほんとは抜いちやうよりも「クリ」「サシ」「クセ」を面白くすることを考えればいいんですよ。リズムを変えるとか。

(笑)

大倉 そら、「クリ」「サシ」「クセ」抜いちやうというのはね。

やはり実技者でやってるとね…。

河村 そりや、抜くと楽ですけどね。(笑)

大倉 そう、楽は楽ですよ。(笑) 施行を受けて、その後にも同の「受くる施行の色々に」でしょ。「遊び戯れ舞ひ歌ふ誓いの網には洩るまじき 難波の海ぞ頼もしき」というところでひと段落あります。それから「クリ」前の「げにや盲亀のわれらまで、見るこちする 梅が枝の」から「難波の法によも洩れじ」までの文句は、いま俊徳丸が天王寺にいる喜びと感謝の気持ちを表した言葉でしょう。それは「クセ」の後半とかぶるわけですよ。「難波の寺の鐘の聲 異浦うらに響き来て 普き誓ひ満ち潮の」というようなところとね。

ですから、この曲のテーマへ早く入りたい、要するに弱法師のクルイに早く持っていきたい時、じゃもうこの理屈の部分「クリ」「サシ」「クセ」を飛ばしちゃいませよ、みたいなかたちでこういうつなぎ方をするのが「盲目之舞」ですね。まあやりやすい省略法なんですけどね。

田代 でも確かに《弱法師》の「クセ」は退屈する。一般的な

観客の印象としては。

河村 結局、謡うほうが魅力的な舞台を謡えばいいということですよ。

西野 そうでしょうね。

大倉 「盲目之舞」と同じような省略演出では、僕ら囃子方で言うと、たとえば《清経》の「恋之音取」なんかですね。この音取の部分というのが何にあたるかという、あの、結局いろんな解釈出てくると思うんですけど、あそこの「サシ」の理屈の部分でガバツとカットしてしまいます。そうするとその謡に変わる部分としての音取みたいな意味が出てくるわけですよ。

つまり、さまざまな源平の合戦の歴史的な時間の積み重ねみないなものが、音取の笛の鳴ってる部分、鳴らない部分、鳴ってる部分、鳴らない部分、で表現される。するとそういうのがこゝろ、時間が重層的にかぶっていつて、そういう理屈とかすべてすっ飛ばして、いきなり「うたた寝に」という奥さんに対する言葉に飛ばしてしまえる、みたいな、そういう省略の発想をしてしまいやすいんですよ、我々。

そういう「クリ」「サシ」「クセ」の抜き方は他にもあって、たとえば、《杜若》で「恋之舞」という小書がある時は、音楽的处理にしてしまう。つまり「クリ」「サシ」「クセ」の『伊勢物語』についていう理屈の部分ですつとばしてしまつて、それ

を音楽的に表現しようと。そういう方向へ持つて行きがちなんです。そのほうが見ているものも楽という、非常に、一挙両得というか。(笑)

現行演出の不自然さ(二)

田代 ちよつと、話は変わりますが、天野さんが、たしなめるところが二箇所あると仰つたのは、俊徳丸が父親をたしなめるのですか。

天野 そうです。

田代 一つは梅の花。

天野 ええ、そうですね。「所は難波津の梅ならば ただこの花とこそ仰せあるべけれ」。もう一つは日想観のところ、西門か東門かでもめるところです。その二箇所です。

田代 「この花」って言わないのをとがめるつていうのは、これ癖でしょ、元雅の。

西野 ええ。

田代 《隅田川》の「沖のかもめ」のところもそうですね。

「都鳥とは答へ申さで 沖の鷗と夕波の」。

西野 そうです、そうですね。

田代 たしなめるのは元雅の原作だと、一つは天王寺の住僧が

相手だし、もう一方は俊徳丸の妻ですね。

世阿弥の「クセ」 元雅の「クセ」

天野 今、「クセ」の話題が出ましたけど、私は「クセ」の扱い方がね、元雅と世阿弥とで違うと思うんです。世阿弥の能にはだいたい「クセ」があつて、もう明らかに「クセ」が中心なんです。ところが、この《弱法師》にしてもね、山場が「クセ」の後に来てますでしょ。

田代 そうですね。

天野 《隅田川》にいたっては「クセ」がない。《歌占》にはありますけど。《盛久》にも無い。たしか無いですね？…《盛久》に「クセ」はありますか。

西野 ありますね。

天野 元雅の場合には、「クセ」はなかったり、あつてもあまり目立たなかったり…。その用い方が世阿弥とはかなり違うように私は思うんですが。

田代 《盛久》の場合は原作者が構想の時から考えて自分で書いた「クセ」ですね。外から取り入れた「クセ」じゃないでしょう。だから、こういうのは全体の流れに乗っているのではありません。元雅が既存のものを取り入れてるのは、この「天

王寺の曲舞」と、《歌占》の「地獄の曲舞」ですか。

天野 そうですね。

田代 だから、「クセ」はその成立事情によつて二つの場合があつて、それを区別した方がいいのかもしれない。しかし、能はあくまで音楽劇で、音楽劇としてはどうしても「クセ」は必要なのかもしれないと思つて、私は自分で自分を説得しようとするんですけどね…。どうも巧いかななくて。(笑)

西野 おつしやるとおり、世阿弥は「開聞」、「開眼」といってますもんね。その「開聞」の部分に当たるんでしょうね。

田代 うん。そうでしょうね。

天野 ところがこの元雅の《弱法師》に関していうと、「クセ」は曲の中心、「開聞」と言うよりも、その前の伏線みたいな位置にある。世阿弥ならそうはしないとします。

西野 ところで、これは既存のものを元雅が利用したのか、世阿弥の忠告に従つて入れたのか。どっちなんでしょうね。もととあつたものを元雅が利用するほうが普通でしょうね。

天野 ええ、まあそうですね。そう思いますが。

ルービン 私はお腹がすきました。(笑)

西野 ではそろそろ施行を。(笑)

(終)