

## 観世元雅の『弱法師』について

### 一 生駒山宝山寺

川瀬一馬が大和の地を訪れて古寺古社を歴訪するようになったのは、昭和十三年春のことであった。吉野に住んでいる年来の友人阪本猷から便宜の提供を申し出られたことが、このとき始まった大和巡遊の契機であった。

書誌学者であった川瀬一馬には、大和の古刹に眠る古文書類を広く踏査したいというかねてからの願望があったが、とりわけこのとき彼の念頭には一つの計画があった。金春宗家に古くから伝承されてきた古伝書類がまとまって大和の某寺に保管されているという噂を、かねて彼はわんや書店の佐藤芳彦から聞いていた。それは当時能界の一部で囁かれていた噂であったが、ただその「大和の某寺」なるものが何処の何という寺なのか、それについては正確な情報を

欠いたまま、憶測だけが流布していたのであった。川瀬は大和巡遊を始めるに当たって何よりもまず、その「噂の寺」を訪ねたのだが、そこには目指す古文書類はなかった。

金春宗家の古文書はこうして探索の手掛かりを失ったまま、「まぼろしの金春伝書」となった。その後も大和一円の巡礼を続けていた川瀬の念頭には、常にこの金春伝書のことがあったが、手掛かりらしきものはさらに得られぬまま、それから三箇年の歳月が流れた。

昭和十六年春のことであった。突然川瀬の許に大和の友人から一通の手紙が舞い込んだ。宝山寺の駒岡乗圓師から、先師以来三十余年にわたって宝山寺に伝存してきた金春家旧蔵の伝書類を調査して貰いたいという依頼が来たというのであった。

三年の間尋ねあぐんで、影も形も見出せなかった「まぼろしの金春伝書」が、突如向こうの方から名乗りをあげて川瀬の前に現れた

田代慶一郎

のであった。川瀬は大和の友人に伴われて、当時「天長節」と呼ばれていた昭和天皇の誕生日四月二十九日を特に選んで、生駒山宝山寺を訪れた。

「早朝から夜半十時頃までかゝつて、ひとまづ全部を一見し終つたのである。」「大きな索麴箱そうめんばこ五つにぎつしりと詰つた数千点の書類は、三十余年も其の儘に土蔵の中に保管せられてゐた為に虫損等を蒙つたものも若干あつたが、貴重なものは大半原姿を無事に存してゐたのは何より幸であつた。」

「其の夜は多年探索の主に巡り逢つた喜びと、予期の通りと言はうか、或は又、予期にも増してと言はうか、世阿弥・禅竹の自筆本をはじめ、幾多の貴重な資料を発見した嬉しさの余り、閑かな奈良ホテルの一室に夜更くるまで語り明して、私は遂にまどろむ事が出来ず、翌朝は、まづ其の第一報を（わんや書店の）佐藤（芳彦）氏に報じたのである。」<sup>①</sup>

このとき発見された「数千点の書類」の中には、『風姿花伝』『花鏡』『至花道』『六義』のような世阿弥伝書の古い写本があつた。また、世阿弥の禅竹宛書状が二通、及びのちに「能本三十五番目録」と呼ばれるようになる文書がこのとき新たに発見され、さらにそれとは別に七冊の能本が発見されたのであつた。

この新発見の成果は、同年末から翌十七年にかけて『宝生』や『文学』誌上に続々と発表され、昭和十八年七月には世阿弥関係の

ものだけを纏めた『世阿弥自筆伝書集』がわんや書店から刊行された。

その昭和十八年は、ちょうど世阿弥の五百回忌に当たっていたため、それを記念して水道橋能楽堂において、裏打ち補修された貴重文書が一般に展覧されるという催しも行われた。

川瀬が発見した金春家旧蔵の文書は分量が多かつただけに、内容も多岐にわたっていたが、中でも特に学界の注目を集めたのは、川瀬自らは世阿弥自筆と判定した『風姿花伝』『花鏡』『至花道』『六義』のような伝書であつた。

これらの伝書類に対して、同じく世阿弥文書とはいいながら、川瀬自身は「世阿弥自筆本」と考えた能本七冊の方は、あまり人々の関心を惹くことがなかった。

## 二 世阿弥自筆本臨模本『弱法師』

このとき発見された能本七冊のうち、『盛久』『多度津左衛門』『江口』『雲林院』『柏崎』には世阿弥の自署があつて、「世阿弥自筆本」であることが認められたが、『知章』と『弱法師』の二本は世阿弥の署名を欠いていた。

『知章』には応永三十四年の年記と久次という花押を伴った署名があつた。「久次」なる人物は他の能楽文書にその名の見えない謎の人物であり、伝書の筆跡や文字遣いも世阿弥のものとは違っていた

ため、他の学者によっては「世阿弥自筆本」の認定から外された。

『弱法師』も「世阿弥自筆本」ではなかったが、この方には伝承や転写の経緯が明記されており、嘗ては存在していた「世阿弥自筆本」を忠実に模写した転写本であることが明らかであった。

この「世阿弥自筆本」「弱法師」の転写は正徳元年（一七一）十一月に行われていた。筆写に当たったのは金春分家・竹田権兵衛家三代の当主広貞であった。彼は当時は金春八左衛門家に伝存していた世阿弥自筆本『弱法師』を借用し、それを傍らにおいて、全体の形態や文字配りなどにも配慮しつつ、節付けや演出注記に至るまで忠実に模写したのである。だから「世阿弥自筆本」ではないにしても、「世阿弥自筆本転写本」「世阿弥自筆本臨模本」であるには違いなく、自筆本に準ずる信認を以て世に扱われ、「世阿弥自筆本」の名称で呼ばれることもしばしばある。

昭和十八年七月に川瀬一馬がわんや書店から刊行した『世阿弥自筆伝書集』には、その『弱法師』も収録されていたが、さらに翌十九年八月にはその複製本までが刊行された。戦争末期のきわめて困難な出版事情の中にあつてこのような刊行が可能となったのは、「能楽が国民精神作興に役立つという理由からであった」と伝えられている。

### 三 二つの『弱法師』

『弱法師』は五流において現行の能であつて、上演も稀ではない。演者に人を得れば名品の舞台となつて輝くこともある。こうして現に生きている『弱法師』が存在しているところへ、さらに別の『弱法師』が出現したのである。「世阿弥自筆本転写本」とか「世阿弥自筆本臨模本」とかいう物々しい肩書きを背負つて現れたこの新しい『弱法師』は、一般に行われていた五流現行の『弱法師』とはかなりの違いがあつた。こうして、『弱法師』と同じ名前で呼ばれる能が二つ並んで存在するという事態が発生したのである。

このとき新しく現れた「世阿弥自筆本」「弱法師」は当時、能楽師の関心を惹くことはあまりなかった。能楽師にとっては、それぞれの流儀の『弱法師』の謡が謡え、型を修得して流儀の『弱法師』をきちんと舞うことが出来ればそれでよいのであつて、観世流の能楽師が宝生流や喜多流の『弱法師』に興味を持つことがないように、五百年以上も昔の「世阿弥自筆本」なるものが発見されたところで、それは彼らの演ずる『弱法師』とは何の関係もない以上、それはどうでもよいことであつた。

だが、それから十数年たち、敗戦をはさんで戦後のある時期から古本『弱法師』は俄然能楽師の注目を浴びるようになるのである。

#### 四 現行曲の演出再検討

戦中戦後の能楽界を次々と捉えた改革の情熱の一つに「復曲熱」なるものがあつた。現在上演が途絶えている廃曲を復活上演する仕事なのであるが、一時はこれが隆盛を極め、流行の観さえ呈した。

「復曲」とは上演の途絶えた台本を能として舞台に復活する作業なのだから、まずは謡曲本文を読み込んで、それを読解し一つの解釈をうち立てることが総ての作業の出発点になる。謡曲の本文を改めて「読む」ことは、それまで能役者たちはあまりやることのない作業であつた。能の文句をきちんと謡い、かつ「型」通りに舞うことが出来れば、能役者の仕事はそれで充分なのであつて、主題の探求とか語句の詮索は彼らのやるべき仕事ではなかつたからである。

復曲の流行に伴いそれと並んで一時盛行したものに、現行曲の演出見直しがあつた。頻繁に上演されている現行曲であつても、台本を丹念に読み直してみると、本文と現行演出の間に矛盾や不整合が見出されるケースは少なくない。その点を改めて、原文に忠実な演出を試みようとする現行曲の「新演出」も、「復曲」と並んで一時流行した。これもまた台本の緻密な「読み」から出て来る作業なので、復曲運動と同じく能役者が謡曲を「読む」習慣を持ったことによって生まれた改革の動きであつた。

廃曲の復曲にしても、現行曲の演出見直しにしても、事例は多い

けれど、成功したといえるものは少ない。長年にわたつて練り上げられて固定した演出があるところへ、部分的改訂を持ち込むのはもとと困難な作業であるが、能が多くの職分の協力によって成立する総合芸術であるという事情もこの困難を大きくした。しかし、数多く試みられた「新演出」の中には、ひとまず成功といえるような例もないではなかつた。

『葵上』は名曲の誉れ高い五流現行の曲であるが、現行演出には役柄の混乱や本文との不整合が見られる。このことは、既に戦前から野上豊一郎によって指摘されていたことであるが、この認識が能役者の間にまで普及し一般化していったのは、戦後かなり経ってから、つまり『申楽談儀』のような世阿弥伝書が能役者にも読まれるようになつてからである。

『申楽談儀』には、近江猿楽の名手犬王道阿弥が演じた『葵上』についての詳細な記述がある。それによると、現行の演出と顕著な違いが二つあつたことがわかる。(一)シテが車の作り物に乗つて現れたこと、(二)シテヅレとして「青女房」が登場し、車の轆なぐさに取りついて一声を謡つたこと、の二点である。『葵上』の原文を読んで見れば、この演出の方が文意に即していることは歴然としている。『葵上』を、初めて『申楽談儀』の記載に則つて上演したのは、昭和五十九年十月二十三日の法政大学能楽研究所の「古演出による『葵上』試演会」であつた。これが契機となつて、その後『葵上』



の新演出が続出するようになったのだが、それぞれの「新演出」が凝らした工夫は多岐にわたった。作り物の「車」だけ取っても、どんな車を舞台のどこに出すかで問題だし、原文にある「破れ車」の感じをどう舞台に表現するかも難しい。

ともかく、法政大学能楽研究所の「『葵上』試演会」が契機になって、その後しばらく新演出の試行錯誤が続いた。これらの数々の試みの中から自ずから一つの方向が浮かび上がってくる。平成二年四月には、当時観世流家元であった観世左近（元正）までが、それまでに「古式」と呼ばれるようになっていた小書をつけて古演出による上演を行った。<sup>(4)</sup>左近は『葵上』『古式』を演じた同年八月急逝するのだが、彼にはことによった観世流の小書としていずれはこれを公認してもよいという思いがあったのかもしれない。左近による「古式」の上演は総じて好評であり、戦後試みられた数々の新演出のなかでも、『葵上』『古式』だけはともかくも成功例に数えてよいと考える人は少なくない。

戦前よりもより、戦後のある時期まで、「流儀の型」といえば、神聖にして侵すべからざるものであって、これに手をつけることなど思いもよらぬことであったから、この観世流家元による『葵上』『古式』の上演は、演出の再検討に対して能界がいかにより自由でオープンになったかを示している。

## 五 観世元雅の原作『弱法師』

復曲や新演出が盛んになった時代の風潮の中にあって、「世阿弥自筆本による」『弱法師』の上演も当然話題に上るようになった。本来の「世阿弥自筆本」そのものは、いつの頃から散逸して現在もその存在は確認されていないが、竹田権兵衛広貞筆写の功により、「世阿弥自筆本臨模本」が現存している。

この原作の『弱法師』は、世阿弥の長男観世十郎元雅の作であることが、『五音』によって明白だが、さらにまたその『五音』によって、「クリ」「サシ」「クセ」の部分、いわゆる「天王寺の曲舞」だけは世阿弥が作ったことも分かるのである。世阿弥は自分とは多分に異質の才能を持つ長男元雅を内心敬重していたように思われる。彼らは親子であり、師弟であったが、またライバルでもあった。ライバルは時に相手の美質に対して敏感だ。

『弱法師』が初演されたのが何時のことか明らかでないが、「世阿弥自筆本」の年記が正長二年（一四二九）二月十六日となっているから、初演も恐らくその頃のことと考えられる。

その初演から現在に至るまで、五百年以上の間に『弱法師』という曲が辿った運命について、その詳細は未だ明確でないが、ただ、室町末期の頃に『弱法師』の上演は既に廃絶しており、その後江戸中期に及んで復活されたことが分かっている。われわれが今日見て

いる五流現行の『弱法師』は、この復活上演による『弱法師』を源流とするものである。

戦後、新作や復曲の気運は急速にたかまり、伝統的演出も積極的に見直されるようになってから、元雅原作による『弱法師』の復活上演も、当然論議の対象となるようになった。

昭和十六年「世阿弥自筆本」『弱法師』が発見されたとき、能楽師たちを最も驚かせたのは、弱法師の妻がツレ女として登場することであった。現行の『弱法師』ではシテが独りで登場し、「それ鴛鴦の衾の下には、立ち去る思ひを悲しみ」で始まる「サシ」を謡うが、妻も恋人もいない孤独な青年が、男女恋愛の絆について切々たる思いを謡うのはいかにも異様に響く。しかし、シテが女房を伴って登場するのであれば、この異和感は無くなるのである。少なくともその点だけでも、弱法師が夫婦連れ立って登場する「世阿弥自筆本」は能役者を新演出へといざなう魅力があった。

『弱法師』でツレ女を出す演出を最初に試みたのは、吉野天川<sup>てんがわ</sup>の弁財天社神事能における片山九郎右衛門であったという風説がある。どういふツレであったのか、何時のことであったのかも分からない、実をいうと真偽の程さえ分からない噂なのであるが、この伝聞は能界の一部に執拗に存在している。<sup>⑤</sup>天川のことなので、気軽に冒険をやって見る気になったのかも知れないし、それが一般に全く知られずにしまったのも、それが奥吉野の天川でのことであれば納得でき

る。

次いで行われた「ツレ女を出す演出」は、昭和六十一年（一九八六）十月十二日の「九州梅若会」であった。この時には白水衣着流という出立の女ツレが舞台に現れた。梅若六郎自身も「古くからあった女ツレを登場させます」と雑誌『梅若』ではっきり語っている。<sup>⑥</sup>このとき六郎の関心はもっぱら「女ツレを出す」点にあり、「世阿弥自筆本」への復帰というようなことまで彼の念頭にあったかどうかは分からない。

それから五年後の平成三年（一九九二）六月二十七日の浅見真州による「橋の会研究公演」は世阿弥本の復活を公然と標榜した公演であった。「世阿弥自筆本の日本最初の復活上演」とその時の宣伝文句には謳われた。（福岡における梅若会の試演のことは東京ではあまり知られていなかったのであろう。）

それに刺激されるように、翌平成四年（一九九二）七月十二日、今度は「世阿弥自筆本による」とはっきり銘打った上で、梅若六郎による「能劇の座第三回公演」があった。

そしてその三年後、平成七年（一九九五）一月十四日の「大槻文蔵の会」公演も、「世阿弥自筆本による演出で、現行曲にはないシテの妻がツレとして登場」することを宣伝のポイントとした。

これらの公演はいずれも「世阿弥自筆本による」と標榜していたにも拘わらず、文字通り原典を上演台本として採用した訳ではなか

った。ツレ女を登場させる点だけは確かに「世阿弥自筆本によ」っているのだが、その他の点では現行本との折衷台本であった。

「世阿弥自筆本」と現行本との違いは、何もツレ女のあるなしに限らないのだが、その頃の「世阿弥自筆本による」試演会の焦点はツレ女の導入にあつたから、演出の工夫ももっぱらこの点に集中した。

平成十五年一月三十日、「第三回観世文庫自主公演」として観世清和による「世阿弥本による」『弱法師』が上演された。この公演は「世阿弥自筆本」をそのまま採用し、それに世阿弥本には記されていないアイの詞章を数カ所追加しただけの台本による上演であったが、この公演によって「世阿弥自筆本」の持っているもう一つの問題が浮上した。

「世阿弥自筆本」を現行演出にとらわれることなく読んでみれば、登場人物の上でツレ女の他にも、実はもう一つ大きな問題があることが分かる。それが俊徳丸の父高安通俊という人物の扱いなのである。

## 六 現行『弱法師』における高安通俊

まず、観客にとっても、演者にとっても、馴染み深い現行『弱法師』における高安通俊から見てみよう。元雅原作には多彩な人物が登場するのだが、現行『弱法師』ではそれをシテ弱法師とワキ通俊の二人に集約した。(他にアイとして通俊の従者が出て来るが、これは

劇の進行には係わらない。)

原作に於いては、開幕の「名ノリ」は天王寺の僧侶がするのだが、この人物が削除された結果、現行では高安の通俊が冒頭の「名ノリ」を行う。

かやうに候ふ者は、河内の国高安の里に左衛門の尉じよう通俊と申す者にて候。さてもそれがし子いちにんを一人持ちて候ふを、さる人のさんげん讒言により暮に追ひ失ひて候。あまりに不便に候ふほどに、二世安楽のため天王寺にて一七日いつしちにちせきやう施行を引き候。<sup>(7)</sup>

これは何時だれが作ったのかも分からない後世の創作であつて、元雅原作には存在しない。これによれば、通俊には子供が一人あつたという。ところが、「さる人の讒言」によって、そのひとり子を勘当してしまつた。一人しかいない子供を勘当するというのはよくよくのことであつて、いかにも過激な措置だが、それは「さる人の讒言」を信じた結果であつた。このことから憶測すれば、人の「讒言」をやすやすと信じてしまつた高安通俊という人物が、軽率で思慮を欠く、いささか愚かな人物にも見える。讒言がいかに巧妙に仕組まれていたにもせよ、彼がそれに乗せられて勘当という措置まで取つたのは、恐らく激怒して我を忘れたからであらう。だから、彼はまた感情的な人物とも考えられる。それでもなお観客の同情を失

わずにいられるのは、彼がいま自らの過ちを改悔していることが彼の発する言葉から窺えるからである。

自分の過ちを悟ってからは、何の罪もないのに放逐してしまったわが子が、ひたすら不憫になり、八方手を尽くして捜したのだが、何の手掛かりも得られず、生死の程さえ定かでない。そこで「二世安楽のため天王寺にて一七日施行を引」くことを決断したのである。「二世安楽」と彼は言っているけれども、この世に生きる術とて無い良家の子弟が現世の苛酷な現実の中に抛り出されて、とても生き長らえているとは思えないから、「二世安楽」と口では言っているが、「後世安楽」の方に彼の思いはかかっているであろう。

俊徳丸の「讒言」をしたのは「さる人」とのみあってその名は明言されていないが、恐らく俊徳丸にとっては継母にあたる、高安通俊の後妻なのであろう。

天王寺における「施行」は、原作においては当然天王寺の僧侶が執り行いが、僧侶が出てこない現行の形式では施主通俊自らが施行に当たることになっている。その「施行の場」においては、通俊は俊徳丸に対しても施行を行い、そこで言葉を交わすのに、この間にも父親はわが子に気がつかないということになっているが、これはいかにも不自然である。

この「施行の場」のあと、弱法師が天王寺の曲舞を語るのだが、この曲舞を聞いている間に父親は初めてわが子に気付くという段取

りに、現行演出ではなっていて、曲舞が終わったところに、通俊の次の独白がある。

あら不思議や、これなる者をよくよく見候へば、それがしが追ひ失ひし子にて候ふはいかに。思ひのあまりに盲目となりて候。あら不便と衰へて候ふものかな。人目もさすがに候へば、夜に入りてそれがしと名のり、高安へ連れて帰らばやと存じ候。

こうして高安通俊はわが子に気付く、親子の再会が約束された。

人目が遠ざかった夜に入って、親子が名乗り合い、連れ立って高安の里へ帰ればそれで親子の問題は解決し、ドラマは終結する。現行『弱法師』のキリはそうように運んでいる。

かくて、子を捜している父親の「名ノリ」ではじまり、親子再会でおわる今の『弱法師』は、天王寺の利生による「親子再会の物語」の枠組の中にがっちり嵌めこまれてしまった。元雅の原作に出て来る妻や天王寺の僧侶を削除した上に、彼岸会に蜩集する群衆の雑踏や賑わいを遠ざけ、親子二人の孤独の中で再会劇が進行するように改作された結果、『弱法師』は、劇的には単純化され静謐化され、いわば「幽玄化」された形で、近代能楽のレパートリーの中に命脈を保つことになった。

親子再会の物語というのは能には数多い類型であるから、この枠

組の中に収められたことによって、役者にとっても演じやすく、観客の方でも理解しやすい演目となった。もっとも、親子再会の能とはいっても、子を探す親をシテとする場合が多く、捜される子供を主役にする能は少ないから、その点では特異な能である。〔弱法師〕の他には『花月』が思い浮かぶくらいである。〕

現在の『弱法師』にはシテとワキしか出てこないから、ワキの高安通俊は原作では天王寺の僧侶や妻の演じる役割を総て引き受けることになったため、実は不自然な点が多いのだが、子を探す父親という類型に収められたためにそういう欠点はあまり目立たず一応明快な人物となった。元雅の原作、つまり「世阿弥自筆本」と比べてみると、高安通俊の変貌は大きい。

## 七 元雅原作における高安通俊

高安通俊は元雅原作の『弱法師』にも登場するが、その登場の仕方が能の人物として極めて異例である。彼は能の最終局面に至って突如劇の進行の表面に出て来て、劇はそのまま一挙に結末へと持ち込まれる。彼が現れるキリの場面を以下に引用する。

〈通俊〉今ははや 夜も更け人も静まりぬ いかなる人の果てやらん その名を名乗り給へや

〈弱法師・女〉思ひよらずや誰なれば わがいにしへを問ひ給

ふ 高安の里なりし 俊徳丸が果てなり

〈通俊〉さては嬉しやこれこそは 父高安の通俊よ

〈弱法師〉そも通俊はわが父の その御声と聞くからに

〈通俊〉胸うち騒ぎ呆れつつ

〈弱法師〉こは夢かとして俊徳は

〈同音〉親ながら恥づかしくて あらぬ方に逃げければ 父は

追ひつき手を引きて 何をか包む難波寺の 鐘の声も夜紛れ

に 明けぬ先にと誘ひて 高安の里に帰りけり 高安の里に  
帰りけり。

この親子再会による結末は現行曲と全く同様であるが、ここで注目すべきは、引用文の冒頭の文句、「今ははや 夜も更け人も静まりぬ いかなる人の果てやらん その名を名乗り給へや」というこの言葉が、高安通俊がこの戯曲において発する最初の台詞であるという点だ。これまでも彼は舞台にいた筈であるが、いわば「正体不明の人物」のままであったのが、ここで初めて「父高安の通俊」としてその正体を明かすのである。親子再会によって終わる『弱法師』において、他ならぬ父親が何故このように最後の場面に至るまでその本性を隠していたのであろうか。

更に、高安通俊のこの突然の名乗りに呼応して、ここにもう一つの不思議が起こる。これまでただ「弱法師」とのみ呼ばれてきた盲

目の「乞<sup>こ</sup>丐<sup>がい</sup>人」が、実は「高安の里なりし俊徳丸が果て」であることがここに至って初めて明かされるのである。これまで、「弱法師」が「高安の俊徳丸」であることを示唆するような文言は一切存在していないのであるから、作者は高安通俊同様、この弱法師の方も、周到にその正体を隠蔽してきたのである。父親といひ子供まで、作者はこの隠蔽によって何を意図したのであろうか。

ところで、最後になって初めてそれとわかる高安の通俊は、元雅原作においては、何時どのようなようにして舞台に現れていたものであろうか。観客に分からぬようにこっそり途中で登場することは、今日の能舞台では不可能だが、恐らくそれは当時の舞台と同様であったろう。高安通俊は当然初めから舞台に登場していたはずである。

「世阿弥自筆本」を見ると、そこには次のような演出注記があつて、その点に関する作者の用意を読み取ることが出来る。「自筆本」の冒頭には「法師・男、二三人出づべし」という演出注記がある（引用は校訂された本文であるが、自筆本通りの本文では「法師ヲトコニ三人イツヘシ」とある）。ここに「法師」とあるのは元雅原作において最初の名乗りをする「津の国天王寺の住侶」であろう。それに続く「ヲトコ」は、僧侶に対して在俗の男の意だから、これが「高安通俊」であると考えられる。そのあとの「二三人」とあるのは、僧侶と通俊も含めて「二三人」の意と解されている。つまり、僧侶と通俊と二人だけでもよければ、他に從僧を加えて三人でもよいと

いう意味なのであろう。そこには僧侶と俗体の男とが混在している訳だから、装束に差を付けければ、「法師」と「ヲトコ」を区別することは容易である。

一般の観客にとっては、能が始まって当分の間この俗体の「ヲトコ」は正体不明の人物として舞台に出ている。「正体不明の人物」を正体不明のまま出しておくという演出は、現行の能でも『綾鼓』『恋重荷』の女御や『清経』の妻のような例があるから、異例のこととは言えない。『綾鼓』『恋重荷』の女御は現行の演出では豪華な装束を付けて随分と人目を引く登場の仕方をする。清経の妻は目立つ必要はなくとも、自分が誰であるか特に秘している訳でもない。『弱法師』の元雅原作では、「次第」に続いて、天王寺の僧侶による次の「名ノリ」になる。

これは津の国天王寺の住侶にて候。さる御方様より志すことありとて、この彼岸七日の間、天王寺の西門石の鳥居にて大施行だいせぎようを引かれ候ふが、この住持に仰せ付けられて候。

施行は僧侶に依頼して執り行つて貰うのが当時の慣行であつたから、通俊が自ら施行を行う現行の形よりこの原作の方がその慣例に適っている。それにしても、この「名ノリ」の中においては施主の名前を出す方が自然なのに、ここではことさらその名を秘し「さる

御方様」とのみしているのは、ここにも「高安の通俊」という名前を特に秘しておきたい作者の意図が感じられる。もっとも観客の方では、施主の「さる御方様」というのが、恐らく舞台にいる「正体不明の人物」であろうとは察しがつくであろうが、この人物が高安の通俊であるところまでは分からない筈である。

「さる御方様」が「高安の通俊」であると分かり、「弱法師」が「俊徳丸」であることが判明するのは、元雅原作の『弱法師』においては、一曲の最後であるが、劇の本筋を構成する二人の人物の本性を何故ここまで周到に隠蔽しなければならなかったのであろうか。ここには明らかに芸術的作為が感じられる。

元雅原作『弱法師』のこれは「謎」であるが、ここでは、その「謎」を「謎」として指摘するにとどめ、まずは、『弱法師』の原文読解を進め、それが終わったところで再びこの「謎」を取り上げることとしたい。

## 八 夫婦恩愛の絆

元雅原作の『弱法師』は、天王寺の住職や「ヲトコ」の登場によって始まるが、住職は彼岸七日の間にわたる「大施行」を宣言し、間狂言がそのことを広く公告する。（「世阿弥自筆本」には「をかし、しかしかし」<sup>8</sup>とある。）その「触レ」に応ずるかのようには、シテの弱法師が妻を伴って登場する。（これに関しては、「めくら・女、二人

出づべし」という、演出上の指定がある。）

妻とともに現れた弱法師の詠唱は、その境涯を嘆く言葉から始まる。

出で入りの 月を見ざれば明け暮れの 夜の境をえぞ知らぬ。  
難波の海の底ひなき 心のほどを人や知る。

盲目の弱法師の内界は月明の世界であり、そこでは「明け暮れの夜の境」を決めるのは月であることをこの「一セイ」は示している。いづれ後に分かるように、弱法師の内面世界は月の光に支配された夜の世界であり、これこそ彼の住む日常性の世界である。

続いて、盲人として生きてきた弱法師の「底ひなき心のほど」が一連の詞章の中で展開されるが、これは『弱法師』の主人公が自分の過去について語る唯一の箇所である。その詞章を以下に区切りを付けて掲出する。

- ①それ鴛鴦の衾の下には 立ち去る思ひを悲しみ 比目の枕の上には 波を隔つる愁ひあり。
- ②いはんや心あり顔なる 人間有為<sup>うゐ</sup>の身となりて 憂き年月の流れては 妹背の山の中に落つる 吉野の川のよしや世とも思ひも捨てぬ心かな。



③恨めしや前世に誰をか厭ひけん 今また人の讒言により 不孝の罪に沈むゆゑ 思ひの涙かき曇り 盲目ときへなり果てて生をも変へぬこの世より 中有の闇に迷ふなり。

①の「それ鴛鴦の衾の下には」以下は、謡曲『砧』にも全く同じ形で引用されているから、何かの典故に基づく文言かと思われるが、その原典は今に知られていない。「鴛鴦」は「おしどり」であり、古来仲のよい夫婦の譬えとされてきた。「比目」も、目が一つしかなくて常に雌雄が一对で泳いでいるという伝説上の魚であって、これも夫婦一体の象徴である。従って、「鴛鴦の衾」といい、「比目の枕」といい、いずれも仲睦まじい男女の共寝の比喻として使われる。しかし、その「鴛鴦の衾」にも「立ち去る思ひ」があり「比目の枕」にも「波を隔つる愁ひ」がある、とこの詞章はいう。いかに深い縁で結ばれた雌雄であっても、一時的な別れやささやかな別離は避けることができないのだ。

こうして魚鳥の比喻によって語り出された男女相愛の絆が、次の②となると、人間界の妹背仲のこととなり、弱法師夫婦の思ひが直接吐露されることになるが、①から②に移るに際し、「いはんや心あり顔なる」（「鳥や獣と違って、いかにも物の情理をわきまえているかに見える人間として」と、さらに「人間有為の身となりて」（「もうもろの因縁によって人間としてこの世に生まれてきて」という、二つ

の枷がかけられる。魚鳥の比喻から人間の世界へと話が移行するにあたって、鳥獣でさえその通りなのになして人間においては、そういう思いはひとしおなのだと、その違いを強調するためなのだろう。深い縁で結ばれ妹背の仲であっても、愁いや悲しみは絶えることなく、それ故にこそこれまでもつらい年月を送ってきたのだ、と自分の過去を振り返ったのが、次の「憂き年月の流れては」なのである。

「憂き年月」を経ってきた弱法師夫婦の過去を踏まえた上で、古今集の古歌が引かれる。

その「古今和歌集」八二八番の歌、

流れては 妹背の山のなかに落つる 吉野の河の よしや世の中

これは「古今集」巻第十五「恋歌五」の巻末に置かれた歌であって、「恋の部」全五巻に収められた三六〇首の恋歌全部を総括俯瞰する位置に置かれている。

そのせいか、この歌に下されてきたこれまでの解釈はまことに、多岐多様であって、注釈書の類をいろいろ繰ってみても、その解釈たるや、取り留めないくらいに混乱している。この事態は、片桐洋一「古今和歌集全評釈」の中で「古今集の中でも特に難解なうたで



あり、先行の諸注はかならずしも的確な解釈をなし得ているとは思えない<sup>9)</sup>と評されている通りである。

しかし、今のわれわれにとって必要なのは『弱法師』の作者がどのような理解のもとにこの歌を引用したのか、という問題であって、その点さえ推察できれば、古今集の歌そのものの解釈をめぐる修羅場には取り敢えず拘わる必要はない。

そこで、『弱法師』のコンテキストの流れにそって考えてみれば、元雅は恐らく次のような理解のもとにこの歌を自作の中に取り入れたのではなからうか。――「(妹山と背山の間を流れる吉野川は、その流れの下では妹山と背山は地つづきであって、本来この二つの山を結び付けている絆のような川なのに)、それはまた二つの山を疎隔させ離間させる障害ともなる。それと同じように、この世における男女の仲というものも所詮逃れることのできない深い絆なのに、それ故にこそまた疎隔や離間を生む原因となることも避けられない。しかし、それはまあ、仕方のないことなのだ。この世における男女の仲というものは所詮そういうものだから」と、元雅はこの歌をどのように読んでいたのではなからうか。「流れては 妹背の山のなかに落つる 吉野の河の」までが「よしや世の中」の有意の序であって、男女の仲の複雑で厄介な表裏に通じ、かつその機微の限々も充分に知り尽くした上で、それでもなお男女の仲の総体を広く見渡した上で、「よしや世の中」と明るく大らかに肯定した歌であるよ

うに思われる。

『弱法師』の中には、この歌はそういう諦観、達観の歌として取り入れられているのだが、若い弱法師にはそういう諦観を到底容認することができないのである。「吉野の川のよしや世の中」という男女の仲の微妙な有りように彼も理解を示しながら、しかし、「思ひも捨てぬ心かな」という詞章によって、「自分はとてもそんなに思ひ切りよく諦めてしまうことは出来ない」と、彼はこの歌の諦観を拒否しているのだ。それはまた裏を返せば、夫婦恩愛の絆に対する彼のひたむきで、一途な執着のあらわれと読める。

弱法師はここでは自分たち夫婦の過去にも触れ、もろもろの試練を経ていよいよ強固になった夫婦の絆について語っているのだ。親の勘当により家を追放されて諸国を流浪していたときにも、天王寺周辺の生活圏に定住して、参詣人相手に芸で身を立てるようになってからも、彼はつねに妻とともにあった。彼の妻は彼の傍らにあって彼を支える「杖柱<sup>つえはしら</sup>」なのであって、弱法師の信仰も風流も詩情も、また芸人としての活躍も、彼の人生の総てが今やこの女を伴侶として成り立っているのである。

一方、街頭詩人として、話芸家として、音楽家として、弱法師の資質が育まれ開花するためには、四天王寺というテーマパークが必要であった。そういう「芸能市場」があつてこそ、彼はそこで「芸人」として身を立てることが出来、「芸」で人を楽しませる喜びを

知り、また「芸術行為」の持つ精神的昂揚を知ったのだ。嘗て高安家の嫡男として何不自由なく暮らしていた頃には想像だに及ばなかった悲惨とも言える現在の境遇の中であって、そこで自在で闊達でいられる自分を発見したのだ。高安家の俊徳丸であることから解放され、彼は今や「弱法師」として自立し、再生した。盲目の「乞丐人」として、悲惨とも惨めともいえる環境の中にありながら弱法師には、自己憐憫の影がない。この能に現れる弱法師には不思議な明るさがある。

#### 九 「中有の闇」から「もとよりの心の闇」

親の家を勘当された弱法師夫婦がともに過ごしてきた「憂き年月」の中にあつて、弱法師の身の上に起こった最大の出来事といえ、それは彼が盲目になったことである。その盲目について「サシ」③は次のように語る。

③恨めしや前世に誰をか厭ひけん 今また人の讒言により 不孝の罪に沈むゆゑ 思ひの涙かき曇り 盲目とさへなり果てて 生をも変へぬこの世より 中有の闇に迷ふなり。

『弱法師』という曲の中で、この一節だけは珍しく愚痴っぽい。

「恨めしや」という言葉で始まるから、その愁嘆調が際立つ。

この一節は、現世で不幸に遭うのは前世でなした悪業の報いであるという因果応報思想によって綴られている。弱法師が、この世で「人の讒言により」勘当を受け、さらに盲目となったのは、「前世に誰をか厭」ったその報いであるとすれば、因果応報はそこで完結する訳で、総てがそうなるべくしてそうなった必然の輪の中に組み込まれてしまう。「恨めしや」と俊徳丸は言うけれど、彼が恨むことが出来るのはただ一つ、因果応報による自分の宿命しかないことになる。

こういう因果応報思想は現代人のわれわれには受け入れ難いものであるけれども、『弱法師』が書かれた当時の中世なら、こう説かれて人はそれをそのまま納得できたものであろうか。その点は実はよく分からないが、『弱法師』という作品の世界に限っていえば、この因果応報思想の導入によって、自分を不当に勘当した父親を恨む気持ちの全くない弱法師の不思議な心情を説明することにはなる。

弱法師の置かれた事態をもし現実的に直視するとすれば、弱法師の不幸の原因は「人の讒言」を軽々しく信じて息子を勘当した父親にこそある。弱法師が誰かを「恨む」とすれば、それは、無実の罪で自分を追放したその父親でなければならぬ。「讒言」をして父親を唆した「人」も恐らくそこには含まれるであろう。ところが、『弱法師』に描かれた主人公には父親を恨む気持ちが全く認められない。それは、因果応報思想を援用することによって、弱法師の不

幸の原因を、作者が総て彼自身の過去に回帰させてしまったからである。それどころか、弱法師は勘当によって父親を悲しませることになった自分の罪科をわが身を咎めてさえている。「前世に誰をか厭ひけん 今また人の讒言により 不孝の罪に沈むゆゑ」と彼は歎くのである。

なお、中世の言葉として「不孝」はそのまま「勘当」を意味していた。「勘当」は親を悲しませることになるから、「勘当」はまた「不孝」にも通ずるけれど、「不孝の罪に沈むゆゑ」という詞章における「不孝」は直接「勘当」を意味している。そう考えることによつて「今また人の讒言により」と「不孝の罪に沈むゆゑ」の二句はより円滑につながる。(『小袖曾我』における五郎時致の「この三年不孝蒙る」の「不孝」も同じく「勘当」を意味しているが、現代の謡本では「不孝」では意味が通じにくいと考え、多く「不興」の字を当てている。)

「不孝の罪に沈むゆゑ」「思ひの涙かき曇り 盲目とさへなり果てて」と作者は続けるが、悲しみのあまり目を泣きつぶして盲目になるというのも日本の芸能に見られるパターンの一つである。浄瑠璃で言えば『生写朝顔話』の深雪の如きがその顕著な例であつて、「親元を家出し、それより方々と流浪して、果てはとうとう目を泣き潰し」とその浄瑠璃本文にはある。盲目になった弱法師は、「生をも変へぬこの世より 中有の闇に迷ふなり」と自らについて語る

が、仏説によれば死んでから次の生存を得るまでのその間の期間が「中有」なのであつて、弱法師は光を奪われた盲目の世界を、まだ死んでもいないのに生きながら迷ひ込んだ「中有の闇」に譬えたのである。

「生をも変へぬこの世より 中有の闇に迷ふなり」とわが身の上を嘆いたあとに、

もとよりの 心の闇はありぬべし。

と思想の転機が語られる。盲目となつて迷ひ込んだ「中有の闇」を「もとよりの心の闇」と観じ直したところに弱法師の仏道信仰への契機があつたのである。煩惱によつて閉ざされた人間本来の心の迷妄を「もとよりの心の闇」と観ずれば、「闇」はそのまま総ての人間に共通する人間生存の条件そのものに転化する。

こうして、まったく光のささぬ「闇穴道」を、「九曜の曼荼羅」の「光明」だけを頼りに通つたという一行阿闍梨の説話が、暗黒の世界を生きて行く弱法師の人生行路を象徴する寓話として語り出されるのだ。

#### 十 「一行阿闍梨之沙汰」

当時一行阿闍梨説話が世に知られていたのは、『平家物語』を通

じてであったと思われる。『平家物語』が広く流布していた時代であったから、それによってこの説話も一般に知れ渡っており、『弱法師』で「かの一行の果羅の旅」と語い出されたとき、多くの人々が『平家物語』のあの話だと思って、聞いたのであろう。

一行阿闍梨は護持僧として玄宗皇帝に仕えた高僧であった。ところが寵姫楊貴妃との間に密通の噂が立ったため、怒った玄宗は一行を遠い果羅国に流罪することにした。果羅国に行くには三つの道があったが、そのうち「闇穴道」というのは重科の者だけが通る最も困難な道で、それは七日七夜の間月日の光の全くさぬ暗黒の道であった。観客の方にこれだけの予備知識があるものとして、『弱法師』の次の詞章は綴られている。

伝へ聞く かの一行の果羅の旅 かの一行の果羅の旅 闇穴道  
の巷にも 九曜の曼荼羅の光明 赫奕として行く末を 照らし  
給ひけるとかや。

無実の罪で「闇穴道」を通る一行を「天」が憐れみ、「九曜」のかたちを天空に現出して、一行の行く道を導いたというのが『平家物語』巻第二の伝える「一行阿闍梨之沙汰」である。

この説話が、弱法師が内面の想いを吐露した一節の最後に、まるですそれを総括するかのように出て来るのは、これがまさに弱法師の

生きる人生と信仰を象徴するからだ。一行阿闍梨が通って行く月日のささぬ「闇穴道」とは盲目の弱法師が置かれた暗黒世界そのものであり、暗黒世界の一行を導いた「九曜の曼荼羅」は同じく暗黒に閉じこめられた弱法師を導いてくれる仏道信仰の光である。かくて、一行阿闍梨の説話は、そのまま弱法師の信仰告白となる。

『弱法師』の場合には「信仰」と言っても、漠然と仏道信仰を意味するわけではなく、もっと直接に天王寺信仰を指している。その「難波の寺」への讃歎と、さらに「難波讃歌」とが『弱法師』という曲には遍満しているが、ここに「難波」というのは天王寺の仏威が光被するその領国の意に他ならない。

一行説話に続いて、弱法師自身による天王寺参詣が語られる。

今も末世と言ひながら さすが名に負ふこの寺の 仏法最初の  
天王寺の 石の鳥居こかなりや 立ち寄りて参らん いざ立ち  
寄りて参らん。

この「石の鳥居」こそ弱法師が天王寺に来るときの目標であった。その石の鳥居を手で触ってみて、彼は天王寺に来たことを確認していたのだ。もともと「西門石の鳥居」は天王寺の中でも歴史的由緒のある特別の場所である。彼岸の中日に日想観が行われるのも「西門石の鳥居」なら、高安通俊が「大施行を引く」のもまた「西門石

の鳥居」である。視界を奪われた弱法師にとっては、手で触知できるこの「西門石の鳥居」こそが、天王寺を象徴する。

「闇穴道の巷」に迷う弱法師にとって、天王寺の存在そのものが「九曜の曼荼羅」に等しかった。一行阿闍梨を照らした「九曜の曼荼羅」が「光明赫奕として」いたように、弱法師の暗黒世界の中にあっても、天王寺への讃仰はつねに燦然と輝いていたのである。

シテの登場とともに始まった弱法師の内的表白がここで終わると、場面は一転し、大施行が行われる「西門石の鳥居」の広大な外界へと転換する。ここで読者は、閉ざされた内面世界から豁然たる自然空間へと一挙に拉致される。この場面転換が鮮やかだ。

#### 十一 弱法師の秀句芸

高安通俊を施主とする天王寺の大施行は、この大きく開かれた天空のもと、遍満する春の日差しの中で行われる。

頃は如月時正の日 まことに時ものどかなる 日を得て普き貴  
賤の場に 施行をなして勸めけり。

今日は彼岸の中日。こののどかな季節の明るい光の中で、尊い人も賤しい人も、身分の高下を問わず、人々が集まって来て、僧侶たちは施行を始める。

そこに集まってきた貴賤群衆の様が、次のように語られる。

げにありがたき御利益 法界無縁の大悲ぞと 踵を継ぎて群集する。

「踵を継ぎて群集する」という最後の一句は集まってきた人々の賑わいを伝えるが、それに先立つ「げにありがたき御利益」と「法界無縁の大悲ぞと」とは、ともに施行をたたえる群衆が発する言葉と見られる。しかもその両者の間には飛躍があつて、「げにありがたき御利益」は今自分たちが受けている施行に関するものだが、次の「法界無縁の大悲」では讃歎の対象が、目前の現実的次元から「仏の大慈悲心」という超絶的次元へと飛躍して、同じく「施行の場」とは言いながら、高安通俊という一個人によるささやかな「施行」から、森羅万象を対象とした仏の「万物救済の大慈悲心」という宇宙的スケールの「施行」へと飛躍し、そこに降りそそぐ春の光までが、どこやら「慈悲万行の日の光」の光彩を帯びてくるのだ。

「施行の場」の冒頭を再び以下に引用する。

（法師たち）頃は如月時正の日 まことに時ものどかなる 日を得て普き貴賤の場に 施行をなして勸めけり。

（弱法師・女）げにありがたき御利益 法界無縁の大悲ぞと

踵を継ぎて群集する。

ここでは、施行で賑わう「西門石の鳥居」が鳥瞰的ロングショットで捉えられているが、ここで画面は一挙に、天王寺の僧侶と弱法師の二人をクローズアップして、以下のような二人の対話が続く。

住侶 これに出でたる乞丐人は、いかさま例の弱法師か。

弱法師 現なや この乞食に名を付けて、みな弱法師と承るぞや。げにもその身は乞食の、盲亀の心寄る辺もなき

足弱車の片輪ながら、よろめき歩けば弱法師と名付け給ふは理や。

住侶 げにかりそめの言葉までも、面白く聞こえ候ふぞや。

ここで取り交わされた会話を、かりに《対話1》としておこう。次いで僧侶は本来の任務に戻って弱法師にも施行を勧める。

住侶 とくどく施行を受け候へ

弱法師 受けまゐらせ候はん。

施行を受けるために、弱法師が住侶の方へ近寄ったところで、二人の会話は次のような展開を見せる。

弱法師 や あら面白や 花の香の匂ひ候ふは、いかさまこの花の散りかかり候ふなう。

住侶 これなる木蔭の梅の花が、弱法師が袂に散りかかるぞとよ。

弱法師 あらうたてのお言葉や。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。

弱法師・女 今は春べの半ばぞかし。梅花を折つて頭に挿まざれども、二月の雪は衣に落つ、あら面白の匂ひやな。

住侶 げにげに優しく申したり。

この会話を《対話2》としておきたい。

こうして《対話1》と《対話2》を文脈の流れから取り出してみると、これらの《対話》には普通の会話とはいささか異質のニュアンスがあることに気付く。《対話2》の最後で、僧侶は「げにげに優しく申したり」というのだが、これは僧侶の弱法師に対する誉め言葉であり、さらに言えば、僧侶は弱法師が言葉で座興を売る芸人と認めた上で、その芸を誉めたのである。この理解がないと、この「げにげに優しく申したり」は無用な言葉として文脈から浮き上がってしまう。だから、江戸時代の改作者は「げにげに優しく申したり」を削除してしまった。現代の五流の謡本にこの文句は存在しない。

《対話2》を締めくくる「げにげに優しく申したり」の意味合いが分かってみると、《対話1》の最後の「げにかりそめの言葉までも、面白く聞こえ候ふぞや」からも、同じような賞美のニュアンスを読み取ることができる。これも「弱法師」というあだ名で呼ばれたのに対して「盲亀の心寄る辺もなき 足弱車の片輪ながら よろめき歩けば弱法師と 名付け給ふは理や」と応じた即興的応対を僧侶が誉めた言葉である。

施行の場における弱法師は地口や秀句で聴衆を楽しませる「言葉の芸人」であることを、ここで認めなければならない。《対話1》《対話2》の応対は単なる対話というより遊興的応答なのであって、「話芸」という点で現在の掛け合い漫才に似ているが、ただここでは芸人は一人いるだけで、客の方が言葉を掛けて、芸人の秀句的応対を楽しむのである。広い意味での秀句芸にこれを数えてもよいであらう。「いかさま例の弱法師か」と僧侶が言っているくらいだから、「弱法師」は天王寺界限ではちょっと知られた有名人なのであるが、どうして有名人かと言えば、彼はここでは芸人なのだ。

弱法師の秀句芸なるものを《対話2》を通じて更によく見てみよう。「とくとく施行を受け候へ」と言われて、住侶に近寄ってきた弱法師に梅の香りが匂ってくる。

弱法師 や あら面白や 花の香の匂ひ候ふは いかさまこの

花の散りかかり候ふなう。

法師 これなる木蔭の梅の花が 弱法師が袂に散りかかるぞ

とよ。

弱法師 あらうたてのお言葉や。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。

弱法師・女 今は春べの半ばぞかし。梅花を折って頭に挿ま

ざれども 二月の雪は衣に落つ あら面白の匂ひやな。

僧侶の傍らには、満開の梅の立木があり、近寄ってきた弱法師の袂に梅の花びらが散りかかる。その情景を僧侶が「これなる木蔭の梅の花が 弱法師が袂に散りかかるぞとよ」と描写するのだが、これに對し弱法師は『古今和歌集』仮名序の古歌、

難波津に咲くやこの花冬ごもり今は春べと咲くやこの花

をふまえた梅の花の雅称「この花」を使わなかった相手の無風流を咎めて、「あらうたてのお言葉や。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」と応ずる。彼が最初に「あら面白や 花の香の匂ひ候ふ」と、花の香を感じ取ったとき、彼は直ちにそれが梅の花であることを感じ取っていた。だから、「いかさまこの花の散りかかり候ふなう」と彼が言うとき、「この花」には「ここに



咲いているこの花」という意味のほかさらに「梅の花」の意がこめられていたのに、僧侶の方ではそれに気付かなかったのである。

これは、同じ元雅の作たる『隅田川』に、「うたてやな、浦にては千鳥とも言へ、鷗とも言へ、などこの隅田川にて白き鳥をば、都鳥とは答へ給はぬ」とあるのに類似する、同工異曲の詩的な言葉遊びであるが、これがここでは弱法師第一の秀句となり、続いて次の第二の秀句が誘い出される。

『和漢朗詠集』に「梅花を折つて頭に挿めば、二月の雪衣に落つ」という朗詠がある。梅の枝を折って頭に挿すと、散る花びらはまるで春の盛りに降る雪のように衣に散りかかる、というものである。ところで、今梅の立木の下に立った弱法師は、梅の花びらが自分の衣に散り懸かっているを感じ、この朗詠をもじって、「私は（朗詠のように）梅の枝を折って頭にかざしている訳ではありませんが、こんなに『二月の雪』が衣にふりかかっていますよ」（「梅花を折つて頭に挿まざれども 二月の雪は衣に落つ」と言っただのである。天王寺の僧侶は、この秀句にますます感心して、「げにげに優しく申したり」と賞美の言葉を発した。そして、いささか弱法師の詩的感興に乗せられて、僧侶の方も「げにこの花を袖に受くるは花もさながら施行ぞとよ」と受けたのだ。

古典名句・諺・俗諺の類を多く覚えていて、タイムリーにそれをもじって洒落を発する——それが言葉の芸人弱法師の秀句芸である。

## 十二 難波讃歌

難波讃歌という『弱法師』の基本モチーフは、この曲の到るところに遍在しているが、難波という土地自体が天王寺の仏威の光被するその領国なのだから、それはそのまま天王寺讃歌となる。

彼岸の中日ののかな日差しの中で、梅の花が咲き、その匂いが辺りに漂い、花びらが散り交う「西門石の鳥居」では、いま大施行が行われている。その賑わいの中で、弱法師は天王寺の僧を相手に「言葉の芸人」として一つのパフォーマンスを演じて僧侶をいたく感心させた。「げにげに優しく申したり」と僧侶は弱法師の秀句芸を誉めた上で、

げにこの花を袖に受くるは 花もさながら施行ぞとよ。

と続けるのは、弱法師の秀句のノリに乗せられて、僧侶の方でもいささか言葉が飛躍したのである。彼の方でも弱法師の袖に散りかかる梅の花びらを、これもそのまま「施行なのだ」と洒落るのだ。

僧侶が口にしたこのささやかな発想の転換が、弱法師の脳裏にさらに大掛かりな世界の変容を誘発する。いま目前で行われている高安左衛門のささやかな「施行」から、「草木国土悉皆成仏」の功德をもつ、全世界の衆生を悉く救済する仏の大慈悲もまた「施行」に



他ならない、というところまで彼の言葉が飛躍する。「施行」のスケールのこの大胆な転換によって、そこに宗教的昂揚が誘発される。

なかなかかなりや草木国土は 悉皆<sup>シツカイ</sup>恵みを施行にて みな成仏の大慈悲に 洩れじと施行に連なりて 手を合はせ 袖を拡げて花をさえ 受くる施行の色々に 受くる施行の色々に 匂ひ来にけり梅衣の 春なれや 何はのことか法ならぬ(……)

「草木国土」がそのまま「仏の施行」を受けているというところまで想像が飛躍したことによって、自然全体が突如宗教的光彩に包まれて、「施行」は、そのまま春の祭典に変化する。その宗教的昂揚にここではさらに、春の陶酔感まで加わって、次の歌が誘発されるのだ。

津の国のなにはのことか法ならぬ遊び戯れまでとこそ聞け

この歌は『後拾遺和歌集』巻二十「釈教」の部に収められ、遊女宮木の詠んだ歌とされている。「この世の何事が仏法でないといえようか。遊女の遊び戯れる行為までが讃仏乗の因となると聞いています」と読めるであろう。遊女の詠んだ歌を、自らも同じく「芸能の徒」である弱法師が引用するとき、そこには遊女の職能に対する

共感と同化があるに違いない。本歌には「遊び」「戯れ」とだけあるところに、作者はさらに「舞ひ」「歌ふ」を加え、『弱法師』本文は次のように展開する。

春なれや 何はのことか法ならぬ 遊び戯れ舞ひ歌ふ 誓ひの網には洩るまじき 難波の海ぞ頼もしき。

「遊び戯れ舞ひ歌ふ」ことを生業<sup>なうわい</sup>とする弱法師のような芸能の徒は、そこに光被する廣大無辺の仏徳によって、単に受容されるというだけでなく、さらに抱擁され鼓舞されているのだ。だからこそ、「難波の海ぞ頼もしき」という讃歎<sup>さんたん</sup>の言葉も発せられる。

さらに、難波讃歌は、

げにや盲亀のわれらまで 見る心地する梅が枝の 花の春ののどけさも 難波の法によも洩れじ 難波の法によも洩れじ。

と続けられ、『弱法師』のモチーフの一つたる難波讃歌が、「施行の場」においてもとりわけ高らかに演奏された上で、次の「天王寺の曲舞」が始まる。

### 十三 「天王寺の曲舞」

難波讃歌の抒情的文体が、突如ここで「仏日西天ぶつにちの雲に隠れ」という硬質の叙事的文体に変化して「天王寺の曲舞」が始まる。この突然の転調によってここに文脈の上で断絶が生じるのはやむを得ない。転調にあたってはやはりそれなりの手順やタイミングが必要なのに、ここではそれが無視されているからだ。

同じ元雅作の『歌占』でも、先ずワキが曲舞を所望するという段取りがあって、その上で「地獄の曲舞」は始まる。ところが、『弱法師』では、そういう手順を全く無視して、突如「天王寺の曲舞」が始まっている。

『弱法師』という能は元雅の作であるが、「天王寺の曲舞」の部分だけは父世阿弥が作ったものとされている。本来「クセ」の無かった『弱法師』に、「天王寺の曲舞」を取り入れたのが、元雅自身の発意によるものか、それとも世阿弥の忠告を受け入れた結果なのか、その点は明らかではないが、世阿弥は作能の上で「クセ」を重要視したのに対し、元雅の方は必ずしもそうではなかったことを考え合わせると、「天王寺の曲舞」の導入は、或いは、世阿弥の意見によって後から追加されたものかも知れない。とりわけ「天王寺の曲舞」の冒頭に見られるこの顕著な断絶は、これが後から追加補入されたものであろうという推測を補強する。

そう思ってみ直すと、「世阿弥自筆本」のなかで、この「クリ」「サシ」「クセ」の文体だけが他の部分と異質であって、どうもここにだけ別の作者が蟠踞しているような印象を受ける。

「クリ」「サシ」「クセ」の内容は天王寺縁起なのだから、ほんらい天王寺讃歌を基本モチーフとする『弱法師』において、その核ともなるべき内容でありながら、詞章の流れから見ると必ずしもそうはなっていない。むしろ逆に、ここだけ全体の流れから浮き上がっていて、夾雑物のようにさえ感じられる。

能は歌舞の芸能であるから、作者は詞章を綴るに当たって当然作曲を考慮に入れながら言葉を選んだに違いない。ことに「クセ」のように律動的な作曲がなされる部分の詞章を書くにあたっては、言葉の響きやリズムへの配慮が先行し、そのために言葉の持つ文学的豊かさや、イメージ効果の方は犠牲にされる場合もあったであろう。

謡曲の詞章の流れの中で、「クセ」だけがいささか文体を異にするという例は他の謡曲においてもしばしば見受けられるところであるが、そうは言っても全体の流れから乖離しないだけの配慮はなされるのが常である。『百万』や『花筐』のように、既存の曲舞が取り入れられたような場合でも、文体の異質性はありながら、全体の流れから夾雑物のように浮き上がるという結果にはなっていない。

だから、『弱法師』のように、曲舞の冒頭にあのように顕著な断絶と乖離があるのは異例のことだが、ことよったら、元雅は父親

の勧告によって不本意ながら「クセ」を導入したのかも知れない。

「天王寺の曲舞」は世阿弥の作であるが、彼は『弱法師』のためにわざわざこの曲舞を作ったのか、それとも既に存在していた曲舞をここにあてがっただけなのか、そのいずれとも判然としないが、冒頭部のこのぶっきらぼうな唐突さとそこから生じた断絶感から考えると、既存のものが強引にここに挿入されたのではないかとの印象を受ける。

さらに勝手な憶測を推し進めるなら、「クセ」冒頭の断絶に対し、その終わりの部分は全体の流れに合わせるべく手が増えられた形跡が認められる。「上ゲ端」の前までは文体の異質性が顕著なのに、「クセ」の後半は『弱法師』そのものの文体と詩的基調に同化しているからだ。「クセ」の最後の、

難波の寺の鐘の声 異浦うらに響き来て 普き誓ひ満ち潮の  
押し照る海山 も、みな成仏の姿なり。

あたりになると、これはもう「クリ」「サシ」「クセ」に先立つ「難波讃歌」と完全に同化した詞章になっているから、「天王寺の曲舞」の導入に当たって、その終末部については全体との融和が図られたのに対し、冒頭部についてはその努力を怠ったのではなからうか。

『弱法師』に「クリ」「サシ」「クセ」が導入されることになった経

緯については明確なことは何も分らないが、「天王寺の曲舞」が全体の流れの中にこれだけ収まりが悪いと、読者としてはその理由についていろいろ想像を廻らざるを得ない。その際厄介なのは、『弱法師』は元雅の作であるにも拘わらず、われわれが目にするところができるのは世阿弥が書いた「世阿弥自筆本」なのであって、「元雅自筆本」ではない点である。「世阿弥自筆本」がはたして元雅が作ったテキストをそのまま伝えているのかどうか、疑いさえばきりがないが、ことよつたら「世阿弥自筆本」を書くときに世阿弥が自分の判断で勝手に「クセ」を付け加えた可能性だって無いわけではない。

#### 十四 内界と外界

元雅の作った『弱法師』には二つの世界が共存している。天王寺を舞台とした現実の世界の他に、それとはまた別に、盲目の弱法師の内観の世界がある。現実の客観世界にあっては、弱法師もそこに登場する人物の一人であって外から捉えられた存在に過ぎないが、弱法師内観の世界となると、詞章は彼の内面世界に立ち入って、ここに外界から独立した別乾坤を構築する。謡曲『弱法師』では、この二つの世界が重層的に併存しているが、ただ或る一つの局面で、この二つの世界の激しい衝突がある。

冒頭から見て行くと、天王寺の住侶が「名ノリ」をする場面は、

弱法師とは何の係わりもない現実の客観世界であるが、妻を伴って登場した弱法師が語る一連の詞章ともなると、ここはもっぱら弱法師内面の思いを述べた述懐であって、弱法師内界の詞章となる。

以下、この二つの世界が交錯しつつこの曲は展開するが、登場した弱法師内界の詞章に続く「施行の場」は次のように始まる。

〈法師たち〉頃は如月時正の日 まことに時ものどかなる 日  
を得て普き貴賤の場に 施行をなして勧めけり。

〈弱法師・女〉げにありがたき御利益 法界無縁の大悲ぞと  
踵を継ぎて群集する。

この「施行の場」は、天王寺の僧侶たちを中心におきながら、そのまわりに蟬集する老若男女を広角的に捉えた客観描写であり、これに続いて僧侶と弱法師とが応対する「秀句の場」も、画面はこの二人を接写で捉え、弱法師はいわばその場の主役になるけれど、客観的場面であることに変わりはない。

しかし、「施行の場」でも後半になると、そこに宗教的昂揚が起こり、春の陶醉感まで加わって、弱法師内面の昂奮は徐々に詞章を浸蝕してゆき、とても客観描写とはいえない、弱法師の精神的昂揚をそのまま反映したものに変質する。

春なれや 何はのことか法ならぬ 遊び戯れ舞ひ歌ふ 誓ひの  
網には洩るまじき 難波の海ぞ頼もしき。げにや盲亀のわれら  
まで 見る心地する梅が枝の 花の春ののどけさも 難波の法  
によも洩れじ 難波の法によも洩れじ。

こうなると、これはもう弱法師の心情に直結した内観の詞章である。

それに続く「クリ」「サシ」「クセ」は、弱法師の演じる「天王寺の曲舞」の詞章であるから、語っているのは弱法師に違いないけれど、語られているのは弱法師の内面世界とは関係のない語り物の詞章である。

「天王寺の曲舞」が終わったところで、「世阿弥自筆本」では「をかし言ひごとあり。しかしかしか」という演出注記があって、ここに「間狂言」の介入があったことがうかがえる。それは日想観の時刻になったことを告げる寺男の「触レ」であったと考えられている。

この「触レ」によって「日想観の場」が始まり、弱法師の妻が「なうなう、日想観なりとて皆人々の拝み候」とその場の様子を告げたのに対して、「げにもげにも日想観の時節よなう」と弱法師が応じる。ここまでは弱法師とその妻の応対を外から捉えた客観的場面だが、それに続く二人の対話において、弱法師の妻が代表する現実世界と弱法師内観の世界とが激しく衝突することになる。

弱法師が、

盲目なればそなたとばかり 心あてなる日に向かひて 東門を  
拝み南無阿弥陀仏。

と言ったのに対し、彼の妻は、

なう東門とは謂いはなや ここは西門石の鳥居。

と反論するからである。

妻が「ここは西門石の鳥居」と言うのは、まさしく現実世界の事実を言ったまでのことであるが、盲目の弱法師にはこの「西門石の鳥居」など見えていない。彼の観念世界にあつては、その想像力は「西門石の鳥居」を無視して飛翔し、「難波の海」を飛び越えその遙か彼方に輝く「極楽の東門」をいま眼前に見据えているのである。彼は心眼に燦然たる「東門」に向かつて「心あてなる日に向かひて東門を拝み南無阿弥陀仏」と言ったのだ。彼らは夫婦であり、同じ場所にいながら、実はこのとき全く別の世界を見ている。

弱法師とその妻の間に取り交わされるこの「東門―西門」問答は、弱法師内面の観念世界が現実世界といかに乖離した別次元の世界であるか、それを端的に象徴している。

## 十五 詩的飛翔

能の現行曲には、『弱法師』の他にも、『景清』『蟬丸』のような盲人を主人公にした大曲がある。こういう曲から察すると、どうやら中世には盲目というものに対する現代とはまた違った認識があったように思われる。現実世界が見えない盲人には、視界がないからこそ、却って常人の与り知らぬ別次元の世界があると考えられていたようだ。弱法師の次の言葉はそういう思想を表明している。（この詞章は元雅原作の「世阿弥自筆本」にある文句であるが、現行の『弱法師』には存在していない。つまり、何時の頃からか削除されたのだ。）

われ盲目の身にしあれば この致景をば拝むまじきと 人はさ  
こそは笑ふらめ  
古人の中にも眼癢まなこしひて 三明六通山河大地さんみやくうくわうせんがだいぢを 見たりし人も  
あるぞかし。

健常者が盲人に対して持つ蔑視と差別とを弱法師の方でも意識している、それが「われ盲目の身にしあれば この致景をば拝むまじきと 人はさこそは笑ふらめ」という詞章の根底にある心理であろう。弱法師はその蔑視と差別を認めた上で、「古人の中にも眼癢まなこしひて 三明六通山河大地さんみやくうくわうせんがだいぢを 見たりし人もあるぞかし」と反論する

のである。これは「盲人には盲人の世界があるのだ」という「思想」の表明である。

「盲人には盲人の世界がある」というようなことが現実により得るものかどうか、それはよく分からないが、そういう現実の事実とはまた別に、盲目というものにたいして人々が抱いた畏怖と差別の入り混じった感情が、古代日本においてはこういう「思想」を育んだのだ。それは前近代の日本では深くしぶとく潜在していた思想であったが、近代に入ってから、全く消滅したという訳ではなく、例えば、谷崎潤一郎が書いた『盲目物語』や『春琴抄』のような小説はまさしくそういう血脈の中で生まれている。

同じく盲目を主人公とした謡曲でも、蟬丸は琵琶の名手である。逢坂山の山中に捨てられた苦難のなかで、彼は音の世界に沈潜してゆき「撥音気高き琵琶の音」色を獲得するに至った。だからこそ、それを聞いた逆髪が「そもこれほどの賤が屋にも かかる調べのありけるよ」と感嘆の声を放つのである。

景清は平家語りを職業とする琵琶法師であり、また『平家物語』の作者の一人とも目された平家の武将であった。だから、「さすがにわれも平家なり 物語り始めて 御慰みを申さむ」という台詞における「平家」は「平家の武将」という含みもさることながら、とりわけ「平家語り」という意味で使われている。「物語り始めて 御慰みを申さむ」という次の言葉とのつながりからもそう考えなけ

ればならない。謡曲の景清は音楽家であり、かつ詩人でもある。

そういう蟬丸や景清に対して、盲目の弱法師に与えられているのは、想像力の詩的飛翔という超能力である。彼が日想観を拝むとき、その身は「西門石の鳥居」に居るにも拘わらず、その観念世界にあっては極楽の東門がただ赫奕と輝いて見える。

〈女〉げにげにここは難波の寺の

〈弱法師〉西門に出づる石の鳥居の

〈女〉阿字門に入つて

〈弱法師〉阿字門を出づる

〈女〉阿弥陀のみ国も

〈弱法師〉極楽の

〈同音〉東門に向かふ難波の西の海 入り日の影も舞ふとかや。

【舞ふ風情なるべし】

弱法師の観念の中ではいま、「極楽の東門」を遥かに望む「難波の西の海」で「入り日の影」が「舞ふ」という幻想が展開している。「入り日の影も舞ふ」というこの幻視には超現実的幻惑と詩的狂熱がある。確かにここは、この能の詩的頂点の一つであって、シテはその精神的昂揚を何らかの身体的所作に表現すべきところであろう。「世阿弥自筆本」はここに「舞ふ風情なるべし」という注記があっ

て、この詞章の詩的熱狂を何らかの身体表現に託すべきことを要請している。

現行演出では（宝生流と下掛り三流）、ここに「イロエ」が入るが、現行の「イロエ」のような穏やかな所作が相応しいかどうかは別として、とにかくここにクルイの舞事があり、それによっていささか精神の沈静を得た弱法師が、初めて自分を取り巻く他者の存在を意識したところで、次の釈明の詞章を口にするのであろう。

われ盲目の身にしあれば この致景をば拝むまじきと 人はさ  
こそは笑ふらめ。古人の中にも眼癢ひて 三明 六通山河大地  
を見たりし人もあるぞかし。

この詞章は現行『弱法師』には存在しないが、弱法師の冷静さを表すこの沈静化の詞章をはさんで、弱法師の観念は別の詩的昂揚へと向かう、という展開にした方が段取りとしては自然であろう。同じく詩的昂揚とは言っても、この釈明の詞章の前と後では、その昂揚の性質が違うからである。前者は日想観による極楽幻想であり、後者は「いまだ盲目とも ならざりし時」に「常に見慣れし境界」、すなわち現実世界における過去の体験の美化された追想だからである。現実の体験であっても、一旦回想の次元に移れば、詩的変容の対象となり、その美化された過去に向かって魂は飛翔する。

いまだ盲目とも ならざりし時は弱法師が 常に見慣れし境界なれば 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。

ここに引かれた永嘉大師の証道歌「江月照らし松風吹く 永夜の清宵なにのなす所ぞや」は、その宗教的深義はともかく、これを一篇の詩として読むとき、その感興は、「江月」「松風」というしばしば詩に読まれてきたイメージをぼんと投げ出しただけで、あとは一切空白のまま、「永夜の清宵」と続けた大胆な省略法に由来するだろう。「江月」にしても「松風」にしても、豊かな連想を喚起する力がある。だから、「永夜の清宵」との間に出来た空白は忽ちその連想の奔流によって埋め尽くされてしまい、その詩的奔出力は力余って、「永夜の清宵」をさらに無限の彼方にまで拡散させる。

「いまだ盲目ともならざりし時は（……）常に見慣れし」「難波の浦の致景の数かず」を心眼の世界に繰り広げつつ、弱法師の魂はまた改めて詩的昂揚の世界へと飛翔する。

## 十六 現実への転落

「淡路絵島須磨明石」から「紀の海までも見えたり見えたり」という詩的昂揚のなかにあって、弱法師は遂には異常興奮状態に陥ってしまう。「満目青山は心にあり」というのは彼の内界の真実でしか

ないのに、「おう 見るぞとよ 見るぞとよ」という昂奮の中で、彼は内界と外界との境界を見失ってしまうのだ。

内観の世界に映り行く「難波の浦の致景の数かず」に昂揚した弱法師は一種の狂乱状態に陥った結果、自分が盲目であることを忘れてしまい、「かなたこなたと歩」き廻っているうちに通行人にぶつかり、これにより急転直下、盲目という現実を引き戻される。

長柄の橋の徒らに かなたこなたと歩く程に 盲目の悲しさは  
貴賤の人に行き逢ひの 転び漂ひ難波江の 足もととはよろよろ  
と げにもまことに弱法師とて 人は笑ひ給ふぞや 思へば恥  
づかしやな 今は狂ひ候ふまじ 今よりさらに狂はじ。

己を恥じた弱法師が「思へば恥づかしやな 今は狂ひ候ふまじ」と言っている所へ、冒頭天王寺の僧侶とともに登場して、それまで何もしないで舞台にいた「ヲトコ」が弱法師に近づいて来て、こう言う。

今ははや 夜も更け人も静まりぬ いかなる人の果てやらん  
その名を名乗り給へや。

これが開幕とともに登場し、何も言わずに舞台にいた正体不明の

「ヲトコ」がこの能において発する最初の台詞であることは前に述べた。この問いに対して、弱法師は、

思ひよらずや誰なれば わがいにしへを問ひ給ふ 高安の里なりし 俊徳丸が果てなり。

と答えるのだが、この答えによって、この能ではずっと「弱法師」と呼ばれてきた盲目の乞食が、実は高安の俊徳丸であることが明らかになる。さらに、それに続く、

さては嬉しやこれこそは 父高安の通俊よ。

によって、この能でずっと正体不明であった「ヲトコ」の正体が明らかとなる。彼は高安の通俊であった。『弱法師』の能はこうして一挙に「俊徳丸説話」に引き渡され、さらに親子再会の物語として一曲が完結する。

## 十七 『弱法師』の謎

かくて、『弱法師』は高安通俊とその息子俊徳丸の親子再会の能となる。ところで、ここで再会する親と子が、ともに、この再会のこの段階にいたるまでその本性を明かさずにいたのは何故であろう



か。

高安の通俊は能の開幕とともに舞台に現れる。天王寺の僧侶に比べて、彼のいでたちは俗体であるから、彼の存在は一応目立つ筈である。「あれは一体何者だろう」という疑念を持ちながら、観客は舞台を見守ることになるのだが、この「ヲトコ」が一体何者なのか、詞章の上ではそのことに全く触れるところがなく、正体不明のまま彼は舞台に存在している。

天王寺の住侶が「さる御方様より志すことありとて、(……)石の鳥居にて大施行を引かれ候ふ」と言うとき、多分この俗体の「ヲトコ」がその施主なのであろうと観客は想像するであろう。この施主が何のために施行をするのかについても、住侶はただ「志すことありとて」と言うばかりである。観客の心に生じた謎はこの舞台が終わるまでその心の底で鳴り続けている。

続いて息子の俊徳丸が登場する。彼はこの能のシテとして、常に劇的展開の中心にあるけれど、終始一貫「弱法師」と呼ばれる盲目の芸人であって、高安の俊徳丸であることは終局に到るまで知らされることはない。親子再会という大団円で終わるこのドラマにおいて、作者は何故これほど慎重に父と子の本性を隠蔽していたのであろうか。これは明らかに意図的な隠蔽であって、そこに何らかの劇的趣向があつてのことだと見るほかはない。

もともと元雅は劇作法のテクニクの上で新機軸に挑戦すること

を好んだ人であった。世阿弥の劇作法に一種の古典的完成を認めるとすれば、彼にはそれに反逆するロマン派の志向があり、父の作った規範を無視する新機軸を次々と打ち出していった。

先ず『隅田川』であるが、親子再会というハッピーエンドで終わるのが慣例の狂女物の伝統に反し、彼は母親が再会したのはわが子の墓標であつたという悲劇的結末を考えた。この異例の結末を真似るものはその後誰一人として現れず、今日残る狂女物はすべて捜していたわが子に巡り会うというハッピーエンドで終わっている。だが、数多い親子再会の曲の中で、今日直接人の心に訴えかけてくる感動があるのは、ただこの『隅田川』だけなのである。

『隅田川』のもう一つの新機軸は、ワキの長大な「語り」である。『隅田川』の母親はこの船頭の「語り」によってわが子の死を知ることになる。ワキにあれだけ長い「語り」をさせ、それを劇的構造の転換点に置いたのは、元雅の独創である。このワキの「語り」による劇的展開という技法は、その後『藤戸』にも取り入れられ、さらに後には『摂待』や『道成寺』におけるワキの「語り」の原点ともなった。

『盛久』は、シテとワキが対話をしながら橋掛りを出て来るという異例の始まり方をする。大胆で斬新な技法だが、あまりに慣例を無視した手法であつたために、現行の宝生・金剛・喜多の演出では、この「変則的」幕開きを拒否し、冒頭にワキの「名ノリ」をおく伝

統的類型に改作した。元雅の奔放な構想力を後世が拒否した例とこれを見なすことができるだろう。

『朝長』を彼の作と見ることが出来るなら、複式能の前シテと後シテとを別人格とする能作法もまた元雅の創造によることになる。この新機軸も能に新しい表現の可能性を切り開いた。『藤戸』や『船弁慶』をはじめ多くの能がこのパターンによって生まれた。

このように、それまでの慣例にとらわれず自由奔放に構想を展開する創造性を持っていた元雅であってみれば、『弱法師』においても何かここで新しい趣向を試みた可能性を考えてもよいであろう。

『弱法師』における新機軸とは一体何だったのであろうか。

「この映画の結末は人に話さないでください」という断り書きが出て来る映画がある。最後に思いがけないどんでん返しが仕掛けられており、それが分かっている観客の興味が半減するからである。アンリ・ジョルジュ・クルーゾーの『悪魔のような女』（一九五五）やビリー・ワイルダーの『情婦』（一九五七）が公開されたとき、たしかにこの字幕が入っていたように記憶するのだが、今見ることの出来るビデオやDVDで見ても、この字幕はない。

『弱法師』を作った元雅もこれと似たようなサブライズ・ドラマトゥルギーを考えていたのではなからうか。弱法師が最後になって高安の俊徳丸であったと判明するのが、実は観客にとって意想外のサブライズだったのではなからうか。

この曲のシテ弱法師は、天王寺というテーマパークで、群衆相手に秀句芸や曲舞を演じて暮らしを立てている芸人である。この弱法師にはまた「詩的飛翔」という狂気があって、この「狂気」の発作をクルイとして舞台で演じる。彼は能のシテとして充分な働きをしたあとで、「高安の俊徳丸」としてその正体を明らかにする。観客の方では、これまで盲目の芸人として見てきた弱法師が、実は「俊徳丸伝説」の主人公であったことを知って、思いがけない展開にびっくりする。こういうサブライズもまた演劇的快楽の一つである。

『弱法師』ではこうして話が「俊徳丸伝説」へと引き渡されたところで幕を閉じるのだが、ここに元雅が狙ったどんでん返しのドラマトゥルギーがあったのではなからうか。

こういう想定が可能なのは、いくつかの前提条件が充たされなければならない。この曲が上演されたとき、その地域では「俊徳丸伝説」が一般に広く流布しており、それが観客周知の知識であったという前提がその一つである。それがなければ、舞台で見ていた劇が自分たちのよく知っている物語に合流するという驚きは成立しない。それは中世の畿内というふうに時間と空間を限定してみれば、あり得ない想定ではないであろう。

もう一つの前提条件は、この能の上演形態として、ある場所ですべて『弱法師』が上演されるのは一回限りで、次の上演はそこから情報の伝わらない遠く離れた場所で行われたという前提である。この条

件が充たされれば、能の結末が次の上演の観客に予め知られるということはあり得ない。情報の伝達が遅かった当時の社会にあってこれもあり得る想定であろう。そういう状況のもとであれば、わざわざ「この映画の結末は人に話さないでください」というような断り書きを出さずとも、その条件は充たされることになる訳だ。

サブライズは劇的快楽の一つであるから、それを軸に据えたドラマトゥルギーも当然存在するわけである。元雅はそれを考えて『弱法師』を作ったのではなからうか。『弱法師』の謎」を解くための一つの解決案として、ここでそういう仮説を提示してみたい。

## 十八 歴史の闇

元雅作の『弱法師』が初演されたのは、「世阿弥自筆本」が書かれた正長二年（一四二九）二月の頃と推定されるが、初演の地は何処であつたらうか。それは俊徳丸伝説のいわば「ご当地」、摂津・河内・大和あたりの何処か、この説話が広く伝承されて万人周知の話柄であつたような、そういう土地であつたであろう。そういう地盤があつたからこそ、元雅はサブライズのドラマトゥルギーによる彼の『弱法師』を構想し得たのである。

少なくとも初演において、元雅は思惑通りの成功を収めたのではなからうか。『弱法師』初演の事情については、何一つ記録らしいものが残っていないから確実なことは分からないが、世阿弥にして

もその成功を見たからこそ、「世阿弥自筆本」を書いておく氣になつたのかもしれない。

しかし、かりに初演が成功であつたとしても、『弱法師』は繰り返し上演できる性質のものではなかつたし、また何処でも上演できる能でもなかつた。俊徳丸伝説はもともとローカルな口承説話で、天王寺の信仰圏、すなはち摂津・河内・大和・和泉あたりを中心に伝承されてきたものと思われるけれども、ただそれは世阿弥や元雅の時代より遙か以前から存在していたものであり、江戸初期の説経『しんとく丸』や更に言えば『摂州合邦辻』（安永二年（一七七三）

初演）のころまで生き延びてきた、長く強靱な伝承であつた。元雅はこの伝承に素材をとり、この伝承が深く定着している地域の観客を相手に彼の『弱法師』を構想したのだから、その「ご当地」を離れての公演は考えられなかつた。

「世阿弥自筆本」が書かれて三年後の永享四年（一四三二）の『弱法師』の上演記録が残っていて、『看聞御記』三月十五日の項の伏見宮御所における矢田猿楽の『よろほし』上演がそれである。これが果たして「世阿弥自筆本」と同じ『よろほし』であつたかどうか疑問があるが、ともかくこれが今日歴史資料に残された唯一の上演記録であつて、こののち一世紀半ないし二世紀のあいだ『弱法師』は杳として消息を絶つ。

その歴史の闇の中から『弱法師』が再び姿を現すのは、世に「室

町末期筆無章句本」と呼ばれる写本によってである。専門家によって、「奥書は(……)無いが、書風などから見て、(……)天正・慶長頃の写本であろう」とされているが、「天正・慶長頃」といえば、西暦では一五七三年から一六一五年に当たるから、歴史の闇はやはり長かった。そしてこの「室町末期筆無章句本」において、われわれは「世阿弥自筆本」とは大きく変貌した『弱法師』を発見する。先ずここには、弱法師の妻がいない。それに代わって父通俊が重要な劇中人物になっている。舞台は、「次第」に続く高安通俊の「名ノリ」によって始まるのだ。しかも、この「名ノリ」のあとには天王寺までの道行があるから、通俊の「名ノリ」は高安の里においてなされたことになる。

天王寺に着くと、そこでまた住職による「名ノリ」がある。ここからは「世阿弥自筆本」を受け継ぐ形であり、以下住職の役割はほぼ同じだが、ここには弱法師の妻が出てこないから、日想観の掛け合における妻の詞章はすべてこの住僧が代行する。

一方、高安通俊は冒頭の「名ノリ」に続いて、「天王寺の曲舞」のあと弱法師をわが子と気付いた独白をするが、これは現行の『弱法師』と同じである。さらに、最後に親子が名乗り合って再会する場面も、「世阿弥自筆本」と現行曲は一致し、詞章もほぼそのままである。

こうして「室町末期筆無章句本」の高安通俊は、「名乗り」から

「認知」そして「再会」と、親子再会物語の骨格を備えることになり、現行『弱法師』の祖型がすでにここで成立している。

その頃、主として謡として謡われることが多かったらしい『弱法師』が、能としても公認されるようになるのは、江戸中期、綱吉のころとされるが、そのへんの歴史的経緯の詳細は、もともと元雅原作の『弱法師』の読解を志した本論文の埒外にある。「室町末期筆無章句本」によって現行『弱法師』への展望が拓けたところで擱筆することとしたい。

#### (付記)

本論の構想と執筆に当たっては、西野春雄氏、大山範子氏の多大なるご助力を賜った。また、ジェイ・ルービン氏は論文要旨を見事な英語に訳して下さい。記して感謝の意を表する。

#### 参考文献

- 能勢朝次『能楽源流考』（昭和十三年、岩波書店）  
川瀬一馬『世阿弥自筆伝書集』（昭和十八年、わんや書店）  
川瀬一馬『世阿弥自筆能本十一番集』（平成六年、わんや書店）  
表章監修・月曜会編『世阿弥自筆能本集』（一九九七、岩波書店）  
田中允編『未刊謡曲集 続十六』（平成七年、古典文庫）

表章『鴻山文庫本の研究』（昭和四十年、わんや書店）

在寺枚平「弱法師の異本」（『宝生』昭和三十八年三月号）

西野春雄「弱法師の新出異本」（『宝生』平成四年三月号）

樹下文隆「〈弱法師〉の変遷——現存テキストの問題から」（『鏡仙』三七〇、平成元年五月号）

注

（1）「巻後に」。「世阿弥自筆伝書集」（昭和十八年七月、わんや書店）。

（2）川瀬一馬編『世阿弥自筆能本十一番集』（平成六年、わんや書店）。解説一頁。

（3）「『葵上』の一声」（昭和十八年）。『大臣柱』（昭和二十二年、能楽書林）所収。

（4）平成二年四月三十日、白翔会、観世能楽堂。

（5）堂本正樹「現行曲演出見直し報告（二三）、『弱法師』（下）」、『能楽タイムズ』平成三年十一月号。「稀曲・復曲・新作・新演出（一七）」、世阿弥本『弱法師』（上）、『能楽タイムズ』平成七年七月号。

（6）『梅若』昭和六十一年九月号。『能楽タイムズ』平成三年十月号掲載の堂本論文よりの孫引き。

（7）引用は新編日本古典文学全集『謡曲集②』（小山弘志・佐藤健一郎校注、一九九八、小学館）による。

（8）「世阿弥自筆本」からの引用は表章監修・月曜会編『世阿弥自筆能本集』（一九九七、岩波書店）「校訂篇」の校訂本文に

よる。

（9）片桐洋一『古今和歌集全評釈（中）』（一九九八年、講談社）九八六頁。

（10）表章『鴻山文庫本の研究』（昭和四十年、わんや書店）一〇七頁。