

狂言《濯ぎ川》のもう一つの演出

——武智鉄二の狂言の原点を探る試み——

茂山(善竹) 忠亮(立命館大学先端総合学術研究科)

E-mail zenchiku3@gmail.com

要旨

上演様式が厳密に定められているとされる狂言にも、他の舞台芸術同様に演出に違いがある。それは流派によるものだけでなく、演者や演者が所属する家によっても異なる。本稿では、新作狂言《濯ぎ川》(1953年)を中心に大蔵流茂山派の演出の違いにどのような意図があるのかを論じる。《濯ぎ川》はファルスの《洗濯桶》(Le cuveier)を基に狂言に翻案された。その際に演出を担当したのは武智鉄二である。武智は実際に狂言を稽古しており《濯ぎ川》の演出にも師より受け継いだ狂言哲学を用いていた。

abstract

Like other performing arts, interpretations of Kyogen(Japan's traditional Hoh comedy) varies according to the kyogen philosophy of the actor and actor's family. The performance of modern kyogen *Susugi-gawa*(washing river) was adapted by TAKECHI Tetsuji from French farce *La farce du Cuvier* in 1953, and it has been performed by SHIGEYAMA Sengoro family till today. This paper compares one of current interpretations and Takechi's adaptation, to find the aims for their different interpretations and discuss the original kyogen philosophy that formed Takechi's interpretation.

はじめに

上演様式が厳密に定められているとされる狂言にも、他の舞台芸術同様、演出に違いがある。それは流派によるものだけでなく、演者や、演者が所属する家によっても異なる。狂言はもともと口承芸能であり、台本は備忘録であるとの建前を現在でも崩していない。それゆえ演出にある程度の自由があり、また相伝の過程で様々な差異が生じる。どの演出を選択するかは、上演毎の諸条件にも左右されるであろうが、主演する演者と演者が所属する家の狂言哲学も大きくかかわっていると思われる。本稿では、新作狂言《濯ぎ川》(1953年)¹⁾を中心に、演出の違いに表れる狂言哲学について考察を試みる。

古作の狂言は作者が不詳の曲が少なくなく、

時代を経るにつれて演出のバリエーションが増える機会が多い。その意図が時に不明であることがあるが、《濯ぎ川》は武智鉄二という昭和の奇才が演出したもので、その演出意図をうかがうことのできる資料も残っている。そして、茂山千五郎家によって継続的に上演されていることによって実際の演技法が失われずに伝えられていることに加え、上演を繰り返すうちに比較できる演出バリエーションが存在している。本稿では現在演じられている千五郎家の演出バリエーションのひとつと武智による翻案当時の演出の二つを比較検討し、それぞれがどのような意図を持って演出されたかを明らかにした上で、武智のオリジナルな演出の基軸となった狂言哲学、さらに武智に大きな影響を与えたと考えられる善竹彌五郎の狂言哲学に遡って推察する。

1 《濯ぎ川》とその二つの演出

1-1 《洗濯桶》から《濯ぎ川》へ

《濯ぎ川》には原作があり、それは中世ヨーロッパの笑劇であるファルス (farce) の一演目であった《洗濯桶》(Le cuveier)である。日本における翻案は、まず飯沢匡が新劇台本として書き下ろしたことに始まる。その初演は1952年2月、文学座アトリエ公演において飯沢の演出によりなされた²⁾。文学座はフランス近代演劇を比較的多く取り上げてきた。飯沢の《濯ぎ川》は、座の研究生が西洋演劇のメソッドとは異なる日本独自の演技、発声法を狂言に見出し、それを学ぶために書かれたものであった³⁾。

では、実際に狂言にされたのは、いつ、どのような経緯かという、この舞台に接した北岸祐吉の発案によって翻案された。武智鉄二が演出を担当し、翌1953年7月に京都祇園歌舞練場で、夫・茂山七五三(四世千作)、妻・茂山千之丞、姑・茂山千五郎(三世千作)という配役で上演された。翻案にあたっては、北岸、武智のほか、大蔵彌太郎(二十四世彌右衛門)及び出演者らによってより狂言の形に近いように改作された。

狂言《濯ぎ川》は、夫婦のエピソードや聾入りを主題とする聾女狂言という分類に属し、流儀の番外曲として扱われている。現在に至るまで主に茂山千五郎家で度々演じられ、現行曲⁴⁾と遜色ない水準まで練られた作品である。あらすじは次のようなものである。口うるさい姑と妻の用事に年中追い回されている聾がいる。今日も洗濯を命じられて着物を濯いでいる。そこへ妻と姑が現れては次々に仕事を言いつける。聾はあまりに用事が多いので忘れぬよう紙に書いてもらう。二人が立ち去ろうとした時、聾は洗っていた小袖を川に流してしまう。それを拾おうとした妻が川に落ちて溺れそうになる。姑は早く助けるように命じるが、夫はそんな用事は紙に書いていないという。姑は今までのことを詫びるが、助け上げられた妻は聾を罵って追い込んでいく⁵⁾。次項では実際の演出の記述を試みる。

1-2 狂言《濯ぎ川》、千五郎家の演出

ここでは《濯ぎ川》の二通りの演出を舞台の流れに沿って比較する。途中まで舞台の進行上の差はない。終盤に聾が小袖を川に流す場面に分岐点が現れる。まず分岐前も含めた千五郎家の演出は以下である⁶⁾。

夫が舞台に登場し名ノリをして道行⁷⁾をする。道行が済み、舞台中央へ出て、洗濯物を入れていた袋を開けて洗濯を始める。

その内に妻が登場し、夫が洗濯を終えていないことに苛立ち、さらに用事が控えていることを言い立て、夫の襟元を掴み立てて罵り突き放す。突き倒された夫は慌てて洗濯にかかり、妻は怒りながら退場する。

入れ替わりに姑が出て、妻同様に洗濯の遅さをなじり、妻とは別の用事を言いつけ、夫の不甲斐なさを妻の悪縁と当てこすりながら幕入りする。

再び妻が現れて、未だに洗濯が終わらないことに腹をたてる。夫は姑に別の用事を言いつけられ、どちらを優先すべきか混乱していると言い訳すると、妻はさらに腹を立てて夫に詰め寄る。

そこへ姑が登場し、嫁と共に家事を言い立てながら夫を追い詰めていく。夫は両人を押しとどめ、一度に言いつけられても覚えられぬので、用事を紙に書き付けてくれるよう依頼する。一同、その場に座り、妻は懐中から紙を取り出し、扇を矢立に見立てて家事を書きつけていく。夫は紙を見て「それならば、この紙に書いてあることは必ず致しますが、書いてないことは致すことでは御座らぬぞや、何とよう御座るか」と両人に念を押す。夫は紙を懐中にしまい、洗濯を再開する。



狂言《濯ぎ川》夫・善竹忠重 妻・善竹忠亮 撮影石川俊介

姑と妻は立ち去りながら「これで楽になりました」と言い、妻が「あのような男は藪を蹴ても五人や七人は蹴出しますが、心映えの正直なところが取り柄でござる」と答え、姑は「その通りじゃ」と応じて笑いあう。

この時、夫は洗濯を中断して舞台下手に移動し、橋掛りの欄干越しにこれを立ち聞きしている。そしておもむろに手にしていた小袖を川へ投げ込み「南無三宝」と声をあげる。「南無三宝」は狂言の登場人物が失態に気づいた時や驚いた時に発する言葉で、現代の言葉の「しまった」に近い。しかしこの場合はむしろわざと流した小袖に気づかせるために発した声で、流れていく小袖を見て「流るる、流るる」と挑発ともとれる描写をする。妻と姑は舞台に駆け戻る。夫に拾えという姑の言葉を待たず、妻は「妾が拾いましょう」と抜き足をして川の中を歩く様を示し、小袖の直前で転ぶ。そして水に流される体で舞台後方へ転がり行き、橋掛かりへ到達する。

妻は川岸にある石などに取り付く体で橋掛かりにある欄干につかまり、懸命に助けを求める。姑は夫に妻を助けるよう指示するが、夫は「そのような事は書いてあったかしらん」と懐中の紙を取り出して舞台中央で読み始める。姑は「このような時にそのような物を読んでいるということがあるものか」と夫をなじるが、夫はその度に「どこまで読んだかわからなくなった」と最初から読み直し、節をつけてわざとゆっくり読み始める。

姑は夫と妻の間で右往左往し、持っている杖で何度か妻の救助を試みるがごとく失敗し、ついに「その様なこと(妻を助けるということ)は書いてないやい」と認める。夫は書いてないことはしなくても良い、と文を投げ出す。ここで姑は「これは妾が悪しかった」と手をつく。夫は妻を助ける条件として、今後は自分を尊重すること、一家の主は自分であることと認めることを要求し、姑は承服する。

しかし助け上げられた妻は、自分を助けずに文を読んでいた夫を責め、杖で打ちかかり、止めに入った姑の足を払ってしまう。妻は夫を追いついでいく。ようやく起き上がった姑は、目の前にある紙を取り上げ、一読した後、破り捨てて幕入りする。

1-3 狂言《濯ぎ川》、もう一つの演出

次に《濯ぎ川》のもう一つの演出方法を紹介する。演出の違いが生じる分岐点とそれ以降の演出は以下である⁸⁾。

姑と妻が夫を軽んじながら立ち去る場面では、夫は夢中で洗濯をしている最中に小袖を流す。すなわち、故意に小袖を流したのではなく、誤って流してしまうのである。夫はやはり「南無三宝」と声をあげる。しかしこれは、真に驚きから発した声である。その後の「流るる、流るる」にも意図的なニュアンスはなく、狼狽して見たまを口に出している。拾いに入った女が流されて行く場面では、千五郎家の演出では女が流れて行く様を見て夫が笑うこともあるが、誤って流す場合はこれがない。そして、姑に妻を助ける様に言われて書き付けを読み直すが、これは故意ではなく真面目にその項目を見つけようとして読み直す。上のような演出の違いを端的に言うならば、夫が洗濯物の小袖を落とすのは、故意か過失かということであり、それは現在でも演者の中で議論となるところである⁹⁾。

武智は、この物語を狂言に翻案する際に台本を改訂しているのである。飯沢匡の原作では夫は用事を紙に書き付けてもらった後、わざと小袖を流し、妻を川へ突き落とすのに対して、武智は小袖を取ろうとした妻が誤って川へ落ちる、という設定にした¹⁰⁾。この演出の違いについては後で詳しく論じるが、武智は次のように述べている。

狂言の精神に則って、改定することを持ち出した。私の考えでは、あの男は大変素直で正直な働きものである。ただ養子であるために経済的従属を余儀なくされているもので、妻や姑からはその働きさえ認めてもらえず、過重な仕事をアランダムに言いつけられて、迷惑しているだけのことなのだ¹¹⁾。

武智の演出は、夫が故意に小袖を川に落とすことから、誤って落としたことへと変え、さらに妻を川へ突き落とすことから、妻が誤って落ちることへと、悪意が潜む故意から無辜へと二重に変更がなされている。武智はなぜ夫をこのように再解釈し、

狂言の演出を変更したのだろうか。それを明らかにするために次節で武智についての先行研究と彼自身の言説を検討する。

2 武智鉄二について

2-1 先行研究

演出家としてだけでなく、演劇評論家として、そして映画監督としても個性的な活動で知られる武智鉄二とはいかなる人物であったのであろうか。まずその略歴を紹介する。1912年大阪に生まれる。実家は土木技術の特許を持つ父が土木建築業を営んでおり、非常に裕福であった。1939年に雑誌『劇評』を創刊し、評論活動を始める。戦時中、伝統芸術保護のため「断絃会」を組織し、上演機会を提供する一方、伝統芸能者の生活を庇護する。1949年、二代中村扇雀、五代中村富十郎らを中心に歌舞伎の実験的演出を試み、「武智歌舞伎」として歌舞伎界に新風を吹き込む。53年狂言《濯ぎ川》を演出。以降、様々な芸術ジャンルを横断する活動を展開した。

近年、武智の再評価の動きがあり、2006年甲南大学でシンポジウム「武智歌舞伎とその時代」が開催された。また2010年には明治学院大学で開催されたシンポジウム「武智鉄二 伝統と前衛」の内容は岡本章・四方田犬彦らによって2012年に刊行されている。武智鉄二生誕100周年にあたる同年、芦屋ルナホールでは記念フォーラム「トークと狂言鑑賞の夕べ」が開催され《濯ぎ川》が上演された。そしてトークセッションでは権藤芳一より「武智が翻案した当初は、現在演じられているようにわざと小袖を流す演出ではなかった」という旨の言及があった。

武智についての研究の中で注目すべき論点の一つに、彼が独自に「イキ」や「ナンバ」という身体論を展開していたことがあり、岡本は「名人の至芸を神秘化するのではなく、その基盤にある身体技法のレヴェルにまで下降し、対象化したことは重要」と評している¹²⁾。

2-2 善竹彌五郎との出会い

身体技法を対象化する視点を武智はいかにして持ち得たであろうか。1958年に著した『私の演劇論争』で彼は「ナンバ」の原点について、次のように回想している。

1955年11月6日沼津駅の車窓から砂利をシャベルで貨車に放り込む作業をしている工夫達の「半身^{はんみ}」で「無駄のない」、「簡素な」動きを見て、芸に関するいくつかの挿話を思い起こした。そのひとつが

茂山弥五郎は私に、ひとえ身(単身)ということの、舞台芸術の上での大切さを、しばしば説いたが、この工夫たちの上半身を貨車に対して斜めに開いた形は、私は前に半身と書いたが、半身には違いないが、むしろ弥五郎のいうひとえ身に、腰の入れ方から、手足のつかい方まで、そっくりそのままだと思った。¹³⁾

このエピソードは晩年、富岡多恵子との対談においても、「ナンバというものを取り出して考えてみようと思ったのは、そのときがはじめてです。だから昭和30年以前のぼくの本にはナンバのことは出てこないです」¹⁴⁾と繰り返し回想されている。

武智の身体に内在していたナンバという茫漠とした概念は、「単身」を始めとする狂言の技法を学ぶことによって初めて明確な規格と基準を与えられ、熟練工の身体運用法を目撃したことがきっかけとなって理論化の道を歩みだしたのではないか。そして武智に狂言を手ほどきした人物が、先の引用中に登場した茂山弥五郎、後の善竹彌五郎¹⁵⁾である。

武智が実際に狂言を学んでいたこと、そしてその師匠が善竹彌五郎であったことはこれまであまり知られてこなかった。しかし、武智が彌五郎から狂言を学んだことは、後年、武智が歌舞伎や狂言を演出する際の基本となっただけではない。

「(八代坂東三津五郎が)武智さんが歌舞伎役者にもものを教えるってのはおかしいけど、武智さんに教わっているんじゃない、僕は茂山弥五郎さんに教わってるんだと思って、堪

忍して聞いてあげる」といったんです。(中略)
「武智さんには弥五郎さんの裏付けがあるし、山城小掾さんの裏付けがあるから」と。特に山城さんより弥五郎さんに比重を置いてね。身体行動と、せりふですからね。「弥五郎さんに教わってるということで、演出家として認める」ということを言ったことがありますけどね。それぐらい弥五郎さんというのは、信用があったのです、名人としてね¹⁶⁾。

と武智自身が証言するように、武智の古典芸能に対する見識の大きな説得力ともなっていた。

「武智歌舞伎」6巻における武智自身の論述によると、武智が初めて彌五郎の狂言を観たのは1931年～2年頃で武智は当時中学1年生であった。場所は大阪天王寺の能楽堂で、演目は《太刀奪》で、彌五郎が太郎冠者を演じていた。

彌五郎さんはね。中学1年の時初めて能を見に行ったんですけども、何の能があったのか覚えてないのに、狂言だけ覚えているんですよ。「太刀奪」の太郎冠者を、当時茂山久治って言うところですね。それをみて大変感動したんです。あれは泥棒を掴まえてから縄をなう話でしょ。で、縄をなっている時にね、縄をなうということに太郎冠者が専念するわけですね、一生懸命に。だから大変に真面目な生きざまというものは、大変な滑稽につながるんだということを、子供心に感じたんですね。再度それで久治っていう人の印象が、他の人は全部忘れちゃったけど、久治だけは覚えているわけですよ。天王寺の能楽堂でしたけど。だから古靱太夫、菊五郎、彌五郎、この三人がまず私の子供心に焼きついた人たちですね¹⁷⁾。

《太刀奪》は祭礼に行く道すがら、通行人の太刀を羨む主人のために太郎冠者が雑踏に紛れて太刀を掠め取ろうとするが露見し、逆に脅されて護身用に借り受けた主人の腰刀を奪われる。そこで今度は主人と二人がかりで奪いにかかるが、通行人を取り押さえている主人の前で太郎冠者

は縄をないはじめる、というストーリーである。この舞台の印象は、後の武智の心の大きな部分を占めるほど深いものであったという¹⁸⁾。

2-3 善竹彌五郎への支援と師事

武智と彌五郎との関係は、狂言役者とそのファンという関係から舞台プロデューサーと役者の関係を経て、師弟関係と変化していく。

1944年、武智は先述の断絃会を発会する。戦時下における劇場封鎖令のために活動の場を失った伝統芸術に活動の場を提供するために私費を投じた会である。彌五郎をはじめ、能の金春光太郎、文楽の古靱太夫の芸を世に問い、1952年の終会まで能楽以外の芸能も含めて約100回の公演回数を数えた。彌五郎は発会記念公演から複数回にわたって招かれているが、会の公式記録は残っていない。

武智は、戦後の混乱時に彌五郎を支援する目的で評論家仲間と稽古に通った。以後10年継続しその間に秘曲、難曲の教授も受けている。権藤は「武智がいつ、どのようなきっかけで狂言を習い始めたかは不明」と述べている¹⁹⁾。しかし、武智は自著『伝統芸術とは何なのか』の中で、「昭和20年から10年間、大阪に稽古に通った」と述べている。



狂言《悪太郎》出家・武智鉄二 大阪大学演劇学研究室所蔵

具体的に習った演目を拾ってみると、武智と八世・坂東三津五郎との対談集『芸十夜』に《太刀奪》《鱸包丁》《二千石》《右近左近》《那須》《茫々頭》《横座》《千鳥》について武智自身の言及がある²⁰⁾。また大阪大学演劇学研究室

所蔵の写真からは武智が演じる《悪太郎》の姿が確認できる。現時点で確認できる9曲を俯瞰してみると、客席を沸かせる曲よりも「語り」あるいは「仕方話」と言われる、長台詞を独りで演じる曲が半分以上を占めている。先に彌五郎の「単身」が武智のナンバ論に繋がったことを述べたが、身体技法だけでなく狂言の「語り」も重視した武智が高く評価したのは、彌五郎の「せりふ」とそこに表れる感情でもあった。

まあ彌五郎さんは自分の先生だし、尊敬すればこそ弟子になったんですけれども(中略)人間関係のつかみ方が、ぜんぜん他の狂言師と違いましたね。善意と善意の葛藤が破局におもむくという人間喜劇というか悲劇というか、そういう考え方でしたからね。だから言葉の調子のことを、とてもうるさくいわれて、憂の調子とか、喜びの調子とか…。人間の感情というのは、音の高さで決まるんだという考え方なのです(21)。

武智は彌五郎から稽古を受けた事で、「善意と善意の葛藤」が彌五郎独自の方法論と読み解き、それを表現するための「せりふ=声」の演技の重要性に気づいた。このことが後年、武智が文部省の文化財保護委員会に録音装置を用いて「彌五郎の声を残すべきだ」と進言した要因と考えられる(22)。

3 家による演出の違い

3-1 《萩大名》の太郎冠者の違い

演出の違いは一言の台詞によっても表出する。武智は《萩大名》²³⁾に登場する太郎冠者が、退場する直前に言い残す一言について、項を改めて言及している²⁴⁾。

長期の在京で退屈した遠国の大名が、気晴らしに出ようとして太郎冠者に相談する。太郎冠者は萩が盛りの庭園の見物を勧める。その際に和

歌を詠むのが慣例であるため、太郎冠者は「七重八重、九重とこそ思いしに、十重咲き出ずる萩の花かな」と下詠みを与える。その歌を覚えられない大名に「七重八重、九重、十重」という前四句は扇の骨数を、「萩の花かな」という結句には太郎冠者の脛と鼻(花)の先を指し示すサインを取り決めて出かけていく。庭園に着くと、大名は庭を褒めようとするも失言を重ね、歌を詠む場になっても頓珍漢なことを言い出すので太郎冠者は途中で退散してしまう。残された大名は歌の続きを催促され、苦し紛れに「太郎冠者の向こう脛」と口走ってしまう。というストーリーである。武智が問題としているのは、太郎冠者が立ち去る直前に言い残す一言である。「あのような人には構わぬがようござる」と言う場合と「あのような人にはちと恥を与えたがようござる」と言う時がある。武智はこの違いを大蔵虎明(13世宗家1597-1662)と虎寛(19世宗家1758-1805)という江戸時代の宗家による演出法の違いであるとして以下のように論じている。

太郎冠者も、大名に扶持されているのであるから、大名に親切に、親身に世話をやくという風でなければならない。虎寛流の演出では、「このような人には、恥をあたえたがようござる」ということになっているが、これは虎明流の「構わぬがよい」というのでないと、太郎冠者の身分関係を破ることになり、リアリズムの精神に反する。つまり太郎冠者としては、教養人の庭主の手前、はずかしくてしようがなく、ついにいたたまれなくなって、姿を消す。ところがそのため、大名はとんでもない失敗の上ぬりをするようになって終わるのである。それを、はじめから恥をあたえる心に太郎冠者になったのでは、落ちも笑いも、身分をわきまえぬ太郎冠者の意地悪のせいになり、真実から遠のいてしまう。太郎冠者が身分を飛躍した反抗をするような設定にしないで、登場人物がみな真実の生活をし、そのなかで生まれる笑こそ、真に喜劇的な笑であると、虎明系演出は教える²⁵⁾。

大蔵虎明と虎寛は、狂言が江戸式楽であった

頃の家元で、それぞれ『虎明本』(1642)『虎寛本』(1792)という流儀の公式台本を書き残した。しかし、武智は、何故「構わぬがよい」を虎明系、「恥を与えたがよう御座る」を虎寛系の演出というのかを明言していない。しかも、双方の台本の該当箇所にはいずれも台詞の記述がない²⁶⁾。台本にない台詞を挿入することを、狂言の術語で「イレコバ」という。台本の指定を受けない「イレコバ」は、演者や演者の所属する家の裁量によって変わる。ここで武智が本当に問題としているのは、両宗家の台本の違いではなく「イレコバ」の選択に表れた家の演出の違いである。現行の演出を見る限り、虎明系が善竹家、虎寛系が千五郎家であることは明白である²⁷⁾。現在までの研究では、創作された時代には愚かな大名で、それを小知恵の利く太郎冠者が立ち回るところに笑いがあったが、江戸初期から大名のキャラクターがおおらかで無骨な人柄へと洗練されていったものと考えられている²⁸⁾。このような学術的な論考について武智は「戯曲としてはそうなるんだから、学者の解説としては、それでいいんでしょうけれど、しかし、実際に演ずる側としては、演技や演出でその嘘を出来るだけ埋めて行くというところに、芸の掘り下げがあるのだらうと思いますね²⁹⁾。」と指摘している。

以上のことから、たった一言の台詞が、創成期の演出を採用するか、後世の洗練された演出を採るかという一曲の趣に関わる重要なものであることがわかる。武智は「構わぬがよい」という演出を採用する理由として、表面的な演技を排して質実な演技を目指すべきであると主張した大蔵虎明の狂言哲学を援用し³⁰⁾、彌五郎の「お互いの善意の中で両方が破局をきたす³¹⁾」という演技法を「虎明流演出」として主張したのではないか。

3-1 《鎌腹》の結末

次に、流儀同士の演出の違いも含めた比較に目を拡げてみたい。しかし《濯ぎ川》は大蔵流占有曲のため和泉流にはない。そこで両流が保持しており、《濯ぎ川》と同じ「恐妻物」である《鎌腹》の終曲部に注目する。

《鎌腹》は、家庭をかえりみない夫を、怒った妻

が鎌を結びつけた棒を振り上げて追い回すところから始まる。そこへ仲裁人が割って入り、妻をなだめながら共に退場する。残った太郎は、このまま妻に打ち殺されるならば、いっそ自分で死のうと、手に持った鎌で様々な自決を試みるが、どうしても死ぬことができず、諦めて山へ行くことにする、というストーリーである。

大蔵流では、最後に妻が駆けつけて自決を止めようとするが、和泉流では登場しない。道ゆく人に妻へ「洗足の湯を沸かしておけ」と伝言して静かに終わる。

大蔵流でも千五郎家と善竹家で異なる。千五郎家では、太郎が自分は臆病で死にきれなかったので名代に妻に腹を切ってくれ、と言って再び妻を怒らせて追い込まれる演出に対して、善竹家では、以後、自分を脅迫することのないことを条件に自決を取りやめ、天命を拾ったので寿命は長いであろうと寿ぎの言葉を述べ、妻と連れ立って幕入りする方を標準とする。「わわしい女」と「気弱な夫」は《濯ぎ川》と非常に似た構図である。しかし善竹家が演じる《鎌腹》の各演出に共通するのは、家を守り、夫を支えようとする健気な妻であり、これは《鎌腹》に限らず各曲に登場する妻の共通



狂言《鎌腹》善竹彌五郎 大阪大学演劇学研究所蔵

項である。しかし、千五郎家で演じられている《濯ぎ川》では、夫に対する愛情は描かれていない³²⁾。次項では武智と《濯ぎ川》の女達に、どのような心情をもたせたのかを見ていく。

3-2 《洗濯桶》における性悪説と 狂言《濯ぎ川》における性善説

ファルス《洗濯桶》では、中世ヨーロッパにおいて家庭における主権を持ち得なければ、夫は社会的制裁をも受けることがあるという背景の中で、夫は主権を取り戻す企みをした上で自ら家事のリストを書き留める。台本には妻を洗濯桶に突き落とすという明確な記述がないので、妻が洗濯桶に落ちるのは事故である可能性も否定できないが、夫はこれを奇貨として主権を取り戻すべく家事のリストを、妻を救助する取引に用いる³³⁾。一方、飯沢匡の新劇《濯ぎ川》では、主権の奪取は最初から意図されたものではないが、妻と姑の悪口を聞いて思い立ち、わざと洗濯物を流す。そして拾おうとした妻を明確な意図を持って川へ突き落とすことが台本に明記されている³⁴⁾。すなわち、狂言に翻案される前の二作は、登場人物による明確な意図を持って引き起こされたエピソードである。千五郎家の「わざと小袖を流す」演出は、武智によって狂言に翻案される前の、上記の演出に沿ったものと考えられる。

それに対して、武智の狂言《濯ぎ川》では、洗濯物は過失によって流され、拾おうとした妻は自ら足を滑らせて川にはまる。用事を書きつける場面では、彼女達自身のためや欲からではなく、家を守り、維持していくために必要なことを、夫の実行能力を考えずに思いつくまに並べ立てている、という心持ちに違いがある。それが姑と妻が連れ立って帰る場面での「これで楽になりました」というセリフにつながる。夫がすぐさま妻を救出しないのは、助けたくないのではなく、渡されたなすべき用事を列記したリストが、書かれた事のみ行動を許可する束縛へと意味が変化しているため、書かれていないことをして叱られぬように「妻を助ける」という項目を見つけ出そうとして真剣まきんに困惑しているからである。そして「今日後、この家の主は身共でござ

るぞや」と念をおすのは、主導権を得ることによって束縛から逃れることが目的である。このことを武智のように記している。

主人となれば誰に叱られることもない。自分のしたいことをして構わない。男は安心して自分の愛する妻を助けるという、自分のいちばんしたいことをする³⁵⁾。

つまり、助けたくないふりをして主導権を奪おうとしているのではなく、助けたい一心で主導権を奪取しようとしているのである。ファルス《洗濯桶》にも、「途中から姑は家の経営とは別に夫婦の円満な家庭を築いてほしい、というもうひとつの潜在的な希望に気づいている」という指摘もある³⁶⁾。

狂言《濯ぎ川》終幕では、事の成り行きを知らない妻が夫に打ちかかる場面で姑が妻をなだめようとする仕草が入ることもあるが、結局、勢い余った杖に姑は打ち倒されてしまう。「わわしい女」と「気弱な夫」の構図による夫の悲哀だけではなく、全ての登場人物が悪意なく行動しているにも関わらず、その結果が行き違ってしまうところに可笑しさがあるという武智の主張は性善説という一つの狂言哲学に沿ったものだったと言えよう。

まとめ

以上、文献資料とその考察から三つのことが明らかになった。まず、《濯ぎ川》の演出の違いは、原作であるファルス《洗濯桶》から新劇《濯ぎ川》そして狂言《濯ぎ川》への翻案に至る過程のどの部分に注目するかによると考えられる。千五郎家の夫が故意に小袖を川に流す演出は原作《洗濯桶》に忠実にそれを踏襲したものといえる。千五郎家の狂言は、中世という暗黒時代を生き抜く庶民のバイタリティ溢れる笑いを色濃く反映しており、同様の状況にあった中世ヨーロッパの舞台作品に文化の違いを超えた共感を見出したことは重要である。

ところが狂言《濯ぎ川》へと翻案した武智のオリ

ジナルの演出はその逆であったことが明らかになった。武智は登場人物の性悪さがときにリアリズムの精神に反することに注目していたことに加え、意識的にファルスとも、新劇とも違う狂言らしさを新しい演出で表現したと考えられる。

さらに三つ目として、その狂言らしさ、言わば武智の狂言哲学とは「善意と善意の葛藤による破局」による喜劇と悲劇が交錯するところのおかしみに基づいており、それは武智自身が言明しているように、武智の狂言の師であった彌五郎から受け継がれたものであったと考えられるのである。

最後に「彌五郎の狂言哲学」とはいかなるものであったのか。それは彌五郎自身の口からは語られていない。しかし《太刀奪》で盗人を捕えて縄を絞うことに専心するように、目の前の事象の最適化を目指すあまりに全体の目的を見失うような「善意の破綻による喜劇」を演技の常としていた。それは下剋上の時代というその成立時期を反映して、強い者が弱いものに足をすくわれる、あるいは登場人物の対立や悪意が笑いを誘う芸能であると解釈されがちである狂言とは一線を画すものであった。言い換えるならば、彌五郎は悪意ではなく善意に焦点をあて、その行違いによって生じる喜劇とした点でユニークであったといえる。

本稿では武智鉄二が演出を担当した新作狂言《濯ぎ川》を中心に、狂言の演出の比較を試みた。そして武智の演出に大きな影響を与えた善竹彌五郎の狂言哲学とは登場人物の「善意」がもたらす滑稽さにあったことを明らかにした。しかし、本稿で扱ったのは大蔵流茂山派の演出であり、同流の山本派や和泉流との演出の違い、そして古典として伝承されている類曲との比較も本稿では扱っていない。また武智が彌五郎から直接受けた教えがいかなるものであったかにも資料の不足から踏み込むことができていない。以上の点を今後の課題として本稿の結びとしたい。

〔注釈〕

- 1) 能楽界の慣例で明治以降に作曲されたものを新作として扱う。
- 2) 西野春雄・羽田稔編(1999)『能・狂言事典』平凡

- 社、p. 193.
- 3) 茂山千之丞(2000)『狂言じゃ、狂言じゃ!』晶文社、p. 213.
- 4) 流儀の常備曲。
- 5) 権藤芳一(1996)『狂言入門』淡交社、p. 65.
- 6) この演出は2007年 Theatre Project Si「喜劇の祭典」で筆者が《濯ぎ川》演ずるにあたって茂山あきら、童司に教示を受けたものである。
- 7) 名ノリとは開演冒頭に登場人物が客席に向かって自分の身分と登場してきた目的を宣言するものであり、道行とは舞台を一周することで場面が変わることを示すもので、いずれも狂言の常套手段である。
- 8) 現在の善竹忠重家の演出である。
- 9) 茂山千之丞(2000)『狂言じゃ、狂言じゃ!』晶文社、p. 213.
- 10) 岡本章・四方田犬彦(2012)『武智鉄二—伝統と前衛—』、pp. 39-40.
- 11) 武智鉄二(1979)『武智鉄二全集第4巻』三一書房、pp. 83-84.
- 12) 岡本章・四方田犬彦(2012)『武智鉄二—伝統と前衛—』、p. 29.
- 13) 武智鉄二(1958)『私の演劇論争』「新しい演劇—生産の線に沿って—」、pp. 7-10.
- 14) 武智鉄二・富岡多恵子(1988)『伝統芸術とは何なのか—批評と想像のための対話—』、p. 38.
- 15) 善竹彌五郎、弥五郎とも表記される。本名、茂山久治。1883年京都生まれ。2歳で母よしの連れ子として、2世茂山忠三郎・良豊の養子となった。幼少より良豊の教えを受け、6歳で初舞台。後に忠三郎家から独立し、1963年「善竹」と改姓。1964年には狂言界初の重要無形文化財の指定を受けた。筆者は彌五郎の玄孫である。
- 16) 武智鉄二・富岡多恵子(1988)『伝統芸術とは何なのか—批評と想像のための対話—』pp. 59-60. 括弧内筆者
- 17) 武智鉄二(1981)『武智鉄二全集第6巻』三一書房、pp. 265
- 18) 同上
- 19) 岡本章・四方田犬彦(2012)『武智鉄二—伝統と前衛—』、p. 240.
- 20) 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、225-253.
- 21) 八代目坂東三津五郎・武智鉄二『芸十夜』雄山閣、pp. 229-230.
- 22) 彌五郎の「声」の問題については次を参照されたい。茂山(善竹)忠亮(2015)「善竹彌五郎の肉声—NHKアーカイブスに残された音声資料について—」『民族芸術』31、pp. 77-83.
- 23) 作者不詳ながら、『証如上人日記』に1536年の記録として《大名萩花一見所》と狂言曲名があり、古作の狂言とみられる。
- 24) 武智鉄二(1981)『武智鉄二全集第4巻』三一書房、

- pp. 30-46, pp. 67-69
- 25) 同上、p. 69.
 - 26) 笹野堅(1947)『大蔵虎寛本能狂言上巻』岩波書店、及び、大塚光信(2006)『大蔵虎明能狂言集 翻刻注解上巻』清文堂出版
 - 27) 2016年10月「忠三郎狂言会」《萩大名》太郎冠者・茂山童司他
 - 28) 田口和夫(2014)『写真と古図で見る狂言七十番』勉誠出版、pp. 64-65.
 - 29) 八代目坂東三津五郎・武智鉄二、p. 227
 - 30) 武智鉄二(1981)『武智鉄二全集第4巻』三一書房、p. 69. 「リアリズムの演劇としての狂言の、正統的演出の精神は、ここにある。笑い声さえ状況に応じて変化せねばならぬと『わらんべ草』で説く虎明系にあっては、すべての狂言が、この精神によって表現されているのである」と結んでいる。
 - 31) 同上、p. 227
 - 32) 権藤芳一(1996)『狂言入門』淡交社、p. 65.
 - 33) 川那部和恵(1997)「フランス中世の「ファルス」研究：『洗濯桶のファルス』翻訳と注釈」『東京家政学院 筑波女子大紀要』第1集、p. 228.
 - 34) 飯沢匡(1964)『飯沢匡狂言集』未来社、pp. 17-18.
 - 35) 武智鉄二(1981)『武智鉄二全集第4巻』三一書房、p. 84.
 - 36) 川那部和恵(1997)p. 228.