

狂言における禁忌の領域とその表現

坂場 順子

一般科

Taboo Areas and Their Staging in Kyogen Comedic Theatre

Junko SAKABA

Abstract

Of two hundred fifty some plays of Kyogen comedic theatre in the current repertory, more than half deal with some negative aspects of the humans. Among them a considerable number touches on the areas of taboo, such as power, sex, and violence. While Theatre's main function is to entertain, Kyogen has chosen what is dangerous and yet most entertaining, that is, taboo areas. This treatise analyzes the kinds of taboo areas Kyogen depicts, and how they are transformed into not only acceptable presentation but highly theatricalized art. Given consideration are such approaches as stereotypification including characters, structure and stylization, unexpected development of scenes, sublimation through words, line delivery and physical activities. While Kyogen has become an established traditional art, it draws its primary energy from the daily life of the average people with all their triumphs and humiliations. Kyogen's future survival must lie in the enactment of dangerous zones, and in its characters' very lack of grace and virtue ever ready to trespass the threshold of taboo areas.

Keywords: Kyogen, taboo areas, stereotypification, unexpected development, sublimation

1. 序

狂言の『宗論』。法華僧と阿弥陀僧が京都に向かって
いる。それぞれが宗派の総本山である身延山、善光寺に
参詣して、その帰りである。一人旅のつれづれ、連れが
ほしくなった法華僧は通りかかった阿弥陀僧に声をかけ
る。もともと法華と阿弥陀は犬猿の仲。しかし法体の出
で立ちだけでは、宗派までわからない。阿弥陀僧は法華
僧の申し出を喜んで受け、二人の道行が始まる。

さて、兩人とも京都に向かうと知って、京都のどこな
のか聞かうちに、相手の宗派がわかる。阿弥陀僧は「道
すがらなぶって（いじめて）参ろう」と考える。まず、
相手の宗派のくだらなさを指摘することに始まり、次は、

宗論（宗教の教義論争）、さらにそれぞれのお経を唱え
る勤行合戦、最後には、軽やかに浮く身振りがついた踊
り念仏。

兩人とも自宗の教義を取り違えて解釈しているので、
とんちんかんな宗論になる。最後の踊り念仏では兩人と
も夢中になって、ついに法華僧は「なもうだ!」、阿弥
陀僧は「れんげきよう!」と、相手の念仏を唱えてしま
う。

狂言の現行曲は二百数十曲ある。そのうち、何らかの
程度で人間の否定的な面に触れる曲は半数以上に渡る。
その中で、自分の宗派の教義を理解もせず争う出家を扱
った『宗論』のように、日本の社会で禁忌（タブー）視
されている事柄を趣向とする曲も数多い。それは宗教で

あったり、盗み、争い、騙り、主従関係を含む権威に対する風刺・諧謔、身体障害、さらには老いや男女（特に妻乞い、夫婦）の関係、また人間の性格や性癖の単なる愚かさ、弱さなど、実に多岐に渡る。これらの中には上記の『宗論』をはじめ、人気曲が数多くある。

狂言は能と共に、能楽（明治以前は猿楽の能および狂言）という母体を共有し、知られているだけでも、14世紀の南北朝時代から数世紀に渡って綿々と受け継がれてきた演劇である。狂言は武家社会の権威主義のただ中にありながら、持ち前の滑稽、風刺、諧謔でもって、さまざまな危険な趣向を扱ってきた。観客がいて初めて成立する演劇では、曲の趣向の禁忌の度合いは、その芸態を危うい立場に置く可能性を含むと同時に、芸態を特徴づける力点ともなりうる。

現代の諸芸では、ほぼ「何でもあり（何をやっても許される）」の感があり、狂言の禁忌領域に触れる趣向は、かなり新鮮味を失ったといえるかもしれない。しかし現代の視点で見ても、驚きを禁じ得ない曲（戯曲作品）は少なくない。数百年に渡る伝承を通じて、禁忌の趣向を持つ、どのような曲が、どのような形で定着してきたかを探ることによって、狂言の本質が顕れてくると信じる。

この論考では、まず狂言の現行曲で扱われている禁忌の趣向にはどのようなものがあり、どのように展開していくか、例曲をひきながら分析していく。次に、こうした曲が舞台上で演じられたとき、これらの危険領域がどのように昇華されて、権威社会に受け入れられた芸能として伝承されえたか、プロの芸人たちが探り当てた身体芸の秘密を考察していく。

引用した例曲、用語、演技の内容は狂言和泉流による。

2. 狂言に表れる禁忌の趣向と舞台上の展開

禁忌（タブー）とは、忌みはばかって、してはならないとして、禁止されている事柄を指す（三省堂『大辞林』、1989）。忌みはばかれる事柄は、時代、社会によって常に揺れ動いている。しかし、どの人間社会においても禁忌の対象となるいくつかの項目がある。権力、宗教、性、暴力などがその代表であろう。

権力を持つ者は権力を奪われること、批判されることに敏感である。財産を持つ者もしかり。宗教も権力・財産が付随してくることが多いが、何よりも、その教義に対する批判に敏感である。性に対する禁忌は、社会が受け入れる規範を超えた場合に起こる。一般的には婚外交渉や、同性愛が挙げられる。ただし舞台表現とは公に何かを見せることであるから、社会的には黙認される内容であっても、人の目に曝すとき、禁忌の対象となりかねない危険性を含む内容が増えてくる。

狂言には、これら代表的な禁忌事項がすべて含まれている。大きく二つに分類すると、一つには、先天性の条件によって引き起こされる事柄、つまり男である、女で

ある、若い、年老いている、または身体的障害を持っていることなどで引き起こされる可能性のある事柄がある。もう一つは、社会的身分や、たまたま置かれた状況によって引き起こされる、後天的な条件によって引き起こされる禁忌の事柄がある。

先天的条件で引き起こされる禁忌の事柄として、狂言の現行曲から挙げることのできるものは、身体障害に関わるもの、老い、そして性がある。性に関しては、夫婦の関係、妻乞い、駕入り、親子関係、男色、不倫、官能を扱う曲が挙げられる。

後天的条件で引き起こされる禁忌の事柄は、社会的身分、置かれた状況により様々な様相を呈するが、禁忌の現象面から見た場合は、盗み、争い・暴力、飲酒、騙りなどが挙げられる。これに加えて、宗教を含めた権力一般に関する事柄、さらに人間の性格・資質に関する事柄がある。

権力に対して狂言は独特の風刺・諧謔の様式を獲得してきた。一方、人間の性格・資質に関しては、嘘をついてその場を逃れようとする状況を扱う曲が30曲ほどあり、最も多い。この他、人物が臆病であったり、愚鈍だったり、人間の愚かさを扱う曲も多い。

ここでは、狂言における禁忌の趣向について、先天性のものから具体例を例証していく（騙しを趣向とした曲に関しては、神奈川工科大学研究報告 A 人文社会科学編 第22号、Pp. 69～77「狂言の騙しの芸」、平成10年参照）。

2. 1. 先天的条件

2. 1. 1. 身体障害

狂言には太郎冠者とか、主人、山伏とかいった類型的な人物が登場する。それらは室町時代を中心とする中世の庶民層である。その中に目が見えなかったり、耳がきこえなかったり、あるいは足が不自由だったり、身体障害者を扱った曲が少なからずある。しかし現代日本では、差別、および差別用語に対して敏感になっており、例にもし狂言でもいくつかの曲がほとんど演じられなくなった。

例えば、癲病で生薑手になった男とびっこの男が争う『芥川』、障害者と偽って職を得る『三人片輪』、座頭と月見をして最後に相手が見えないのを幸いに座頭をけ飛ばす『月見座頭』、猿引きが座頭の妻を奪っていく『猿座頭』、盲目の二人が川の瀬を渡ろうとして、一人の背に目明きが乗る『井 碓』など、障害者を揶揄する内容の曲は、まず能・狂言の番組に乘らない。要するに、現代日本社会がこれらの作品を禁忌化したのである。

しかし、身体障害を扱った曲で人気曲であり続ける作品もある。盲目の夫が吉野の山奥にある地藏に願を掛けると、妻を離縁するという条件で目が見えるようになるが、見えなくても夫婦添い続ける方を選ぶ『川上』、盲目の男女が生涯連れ添う相手を求めて清水の観世音に願

掛けに来て、おたがい触れあう杖の先で相手に出会う『清水座頭』などである。

先天的条件の中で身体障害を扱う曲の中では、直接に障害者が困るのを見て笑う曲は、前述のように現在ほとんど上演されない。身体障害の種類によって、健常者とは違う振る舞いや、不自由さを見ることが興味になる場合は、特に禁忌の対象になる。しかしすでに挙げた『井礮』など、捨てがたい展開を含む曲もある。

『井礮』では、目の不自由な二人が川を渡るために礮を投げる。初めは「ドンブリ」という音がするので深いと知り、次の「カッチリ」で渡ることにするのである。ただ狂言はここでは終わらない。健常者の通行人が二人の様子を見ていて、からかいたくなる。浅瀬を見つけていざ渡るときになって、その通行人が代わりに背負われて川を渡ってしまう。また盲目の二人が酒を飲もうとすると、最前の通行人が杯を奪って飲んでしまう。

一方、『川上』や『清水座頭』では、身体の不自由さを見せるのではなく、人間の縁に主点を置いている。『川上』の霊験あらたかな地藏によると、男が盲目になったのは連れ添っている妻が悪縁だからで、離縁すれば元のように目が見えるようになるという。夫が妻に開眼のお告げを伝えると妻も大喜びする。だが夫は言いづらそうに、ひとつ条件がある、と妻に伝える。悪縁の件を聞くと妻は怒り出す。ついに盲目のまま連れ添うことになり、「のう、いとしい人、こちへござれ」と妻がさし伸ばす手に引かれて帰路に就くのである。単に健常者同志の夫婦を描くより、さらに人間の縁がしみじみと感じられる名曲である。

『清水座頭』では、男女とも盲目である。お告げの場所に着くと、二人とも両手で持った杖を前の方に伸ばして、将来伴侶となる人を探り当てようとする。これは、障害者の不自由な姿を見せることになる。しかし、お互いの杖の先が触れて、そこにもう一人盲目の人間がいることを知る瞬間、男女の縁の不思議が起こる。観客にはすでにお互いが定められた相手であることがわかっている。盲目の二人が、相手が何者かを察する過程が心を打つのである。

身体障害者を扱った曲では、このように概して障害そのものが中心眼目点になっている場合、現代社会の禁忌意識を刺激してしまう。一方、障害を持っている人物を登場させることによって、かえって人間らしさが強調される演出を持つ曲は、人間味が純粋化され、さらに舞台効果が上がると言えよう。

2. 1. 2. 老い

狂言では老人が男女とも登場するが、女性の場合は老尼に限られている。満開の梅の下、老尼が近所の主婦連と花見をする『庵 梅』と、烏帽子親（男子が元服する際、成人の印の烏帽子を被せる役）を頼まれる『比丘貞』である。いずれも曲の内容は穏やかだが、『庵の梅』は

明るくにぎやかであるし、『比丘貞』では、老尼は勧められるまま「鎌倉の女 郎」という小歌を恥ずかしそうに舞い、色を添える。

以上老尼の二曲に『枕物狂』を加えて、狂言では三老曲とし、重く扱っている。『枕物狂』では、祖父が若い娘に恋をする。孫二人がその旨を祖父に尋ねると、初めはしらを切るが、そのうち心の内が露見してしまう。孫がその娘を連れてくると、祖父は嬉しそうに二人連れだって退出する。これら三老曲には、老いの否定的な面ではなく、老人が持つ残り香のような色っぽさが品よく描かれている。老いの観点では、狂言が成熟した、大人の演劇であることを示す。

老いの苦労を真つ正面から取り上げた曲もある。曲がった腰をまっすぐにしようと山伏に祈禱を頼む『腰 祈』（権威の風刺の項で後述）、祖父が孫の髻入りにうさく口を挟む『孫髻』である。

『腰祈』では、祖父は年老いて腰がくの字に曲がっている。孫の山伏が久しぶりに祖父を訪ね、腰が曲がっているのは不便だろう、とまっすぐに祈禱をする。「ポオロン、ポオロン」と数珠をこすりながら祈禱するにつれ、腰は仰向くほどに反り返り、これも不便と祈禱すると、前にかがみすぎてしまう。祖父は祈禱のたびに反り返ったり、かがみこんだりと忙しい。ついに腰が伸びすぎて祖父が怒り出し、山伏を追い込む。山伏の祈禱をからかう趣向もあるが、祖父は、最後に腹を立て主体性を見せる老人であるし、山伏が孫であるから、観客は老人の運命にともに一喜一憂するのである。

『孫髻』では、祖父は少々ぼけている。髻入りの祝儀の場に自分がはずされているらしいことを聞き知って、怒って出てくる。祖父は舅そっちのけで髻の相手をしようとしたり、髻どのは酒を召し上がるか、と何度も何度も尋ねたり、老人の短気さとくどさが描かれる。髻がめでたい席で一差し舞い、祖父も舞うが、みんなが退出した後も気づかず舞い続け、一人取り残されてしまう。だが祖父は、若い者は手を焼かせる、と文句を言う。頑固ながら、一家の長老としての誇りを持ち続ける老人である。他に、老僧が酒の徳を謡で誉め称えているうちにすっかり酔いしれてしまう『酒 講式』などがある。

相対的に老人を扱った曲は、ほのぼのとした興味があり、男性の場合は滑稽味が強いが、嫌味はない。老人の曲はやはり若年の役者には演じ切れないだろう。また、曲数も少ないことから、狂言はあまり多面に渡って老人の姿を描かない方を選んだと言えるかもしれない。

2. 1. 3. 性

2. 1. 3. 1. 男色

中世の日本では、衆道と呼ばれる男色習慣が仏教寺院や武家社会にあった。ヨーロッパなどと違い、男色行為は罪悪と見なされなかったが、公に受認された行為でもなかったことは、狂言の風刺に見てとれる。

『八尾』では亡者が地獄に墮ちるが、八尾地蔵からの手紙を閻魔大王に差し出す。八尾地蔵は閻魔大王の稚児（男色関係にある子供）だったことがある。つまり閻魔大王は、幼い少年と男色関係があったのだ。そういう「縁」があるので、仕方なく閻魔大王は亡者を浄土に送る。

『文荷』では主人が太郎冠者、次郎冠者の二人の従僕に手紙の配達を仰せつける。宛先は稚児。道すがら冠者たちは手紙を竹の棒に結んで、肩に担ぐ。文があまりに重いので不思議に思った二人は、文を開いてみる（老人の分不相応の恋を描いた能の『恋の重荷』をもじっている）。その内容をあれやこれやと批判しながら節をつけて詠んでいるうちに引っ張り合いになり、文を破ってしまう。いっそのこと小歌節（室町時代の流行歌の総称）に乗せて捨てていこうと、文を破って、小片を扇で吹き、風に飛ばしながら行く。主人の少年狂いを揶揄した曲である。一通の手紙を大げさに棒で担いだり、小歌を歌いながら捨てて行くなど、思いきり戯画化している。演出が男色批判そのものを凌駕して成功した作品である。

その他、鎌倉見物に来ている三位（公家）の稚児をめぐる若衆たちと祖父たちが派手に争う『老武者』がある。

男色は、特に『文荷』のように、からかいの対象になっているが、閻魔大王と八尾地蔵の組み合わせとか、文を担って運ぶなど換骨奪胎を施したり、稚児をふたつのグループが派手に取り合うなど、禁忌のテーマを趣向および演出の突飛さですり替え、演劇的に昇華させている。

2. 1. 3. 2. 不倫

狂言には不倫関係も出てくる。『内沙汰』では右近という農夫の田の作物が左近の牛に食べられ、右近は地頭に訴えることにする。地頭に扮した妻を相手に裁判の練習をするが、夫は恐怖のあまり目を回してしまう。夫は妻が妙に左近の肩を持つとがめるが、怒った妻にうち倒される。夫は腹いせに、「おのれと左近は夫婦じゃいやい」と叫んで、二人が不倫を働いていることをほめかす。

前述の『猿座頭』では、勾当（盲目の事務官）が妻と花見に出かける。通りかかった猿引きが勾当の妻に懸想し、言い寄る。勾当は妻に逃げられないように妻にひもをくくりつけ、もう一方を自分の腰に結ぶ。猿引きは、自分の猿を妻の代わりにひもで結び、勾当の妻と逃げてしまうのである。この曲では身体障害と不倫のふたつの禁忌事項に触れている。さらには、勾当という比較的高い身分の障害者と、猿引きという当時は低い身分の男の争いでもある。現代ではまず演じられることはないが、人間の世界で起こり得る醜さを言い得て、描いていることには変わりない。

『雪打』では雪の始末のことで百姓と争う息子を、息子の母親と、実は息子の父である（子を持つはずのない）

老僧が応援する。母親は、若者が老僧の息子であることは誰でも知っている、と老僧を味方にして百姓をうち倒す。中世の農村社会にはこうした破戒僧もいたであろうから、民俗学的な意義もあろう。しかし生々しすぎて、舞台の展開に面白みを欠く。禁忌領域に触れ、舞台上での展開でも昇華していない曲である。

『花子』では、夫が妻に内緒で、美濃の野上の宿でなじみになった女に会いに行く。太郎冠者に座禅のおこりの代わりをさせるが、それに気づいた妻が太郎冠者に取り替わって代わる。そうと知らず、朝帰りの夫は衣をかぶった妻を相手に女との逢瀬を自慢げに語って聞かせる。観客には気づいた夫が驚愕する様子が予見できるスリルと、小歌掛かりの仕方話で逢瀬の色物語を聞かせる芸がこの曲を引き立てている。狂言の重い曲のひとつである。

不倫には至っていないが、恋の切なさやエロスを描いた曲もある。『金岡』では金岡という有名な絵師が宮中に絵を描きに行ったとき、若く美しい女中に恋してしまう。金岡は物狂いになり、洛外をさまよい歩いている。清水で待ち受けていた妻が問いただすと、夫は恋心を語り上げる。妻は自分を美しく描けば夫の恋狂いも治るだろうと、夫に絵筆で自分の顔に直接描かせる。だがもともとと美しくない顔は、さらにちんちくりんになるばかり。

金岡の登場は、男性の恋の物狂いを謡で聞かせ、さらに舞台では珍しく、金岡が実際に赤と白の絵筆を持って、妻の顔を塗る。こうした演技と超現実の趣向によって、恋の病の生々しさが、見るおもしろさへと昇華される。

『水汲』では、いちやという名の門前の娘が野中の清水で濯ぎ物をしている。そこにかねてからいちやに思いを寄せている新発意（寺の見習僧）がお茶の水を汲みにやってくる。二人は小歌でお互いの思いをやりとりする。新発意が思いあまっていちやの袖を引くと、いちやは新発意の頭から桶の水をかぶせる。いちやが行ってしまったあと、新発意は「くっさめ！」とくしゃみをして退場する。狂言では、若い者同志の恋を描いた曲はこの一曲のみであるが、新発意に頼まれて、いちやが小歌を歌いながら水を汲んでやる場面など、水を媒体にして表現した若さのエロスが美しい一曲である。

『首引き』では鎮西八郎為朝が播磨にさしかかったところで、鬼の父娘とその郎党に出くわす。鬼の父親は娘に人間の食い初めをさせてやろうと為朝に向かわせるが、姫鬼は恥ずかしがる。腕押し、すね押し、最後に首に綱をかけ、綱引きを始める。結局鬼たちは将棋倒しになって負けてしまう。若い娘の鬼と若い武将のちよっぴり官能的な出会いであった。

このように狂言では不倫はセリフの端に少し匂わせるだけであり、人気曲ではない。狂言では男女間の想いは、妻帯者の恋や、若者の恋に設定すると、舞台の展開が柔軟になり、興味も増すようである。

2. 1. 3. 3. 夫婦

夫婦の関係では、身体障害の項ですでに取り上げた『川上』もそうだったが、離縁を扱った曲が多い。いずれも結局は、離縁をあきらめる展開になっているのが特徴である。離縁を扱った曲それぞれが、曲の展開に工夫を凝らしており、夫婦がいかにして離縁をあきらめるかを眼目点にしている。

『箕被』では、連歌狂いの夫に愛想をつかした妻が離縁を決意する。彼女は離縁の印にと箕（穀物をあおってふるい、殻・ゴミを除く農具）を被（^{かぶ}）いて去ろうとする。その後ろ姿に夫は興味を覚え、「三日月の出づるも惜しき名残かな」と発句を詠むと、妻は「秋の形見に暮れて行く空」と見事な脇句を返す。箕が半円形で、口のところが三日月にへこんでいることを掛け、妻がそれを持って出ていってしまうのが惜しいというわけだ。また、月は秋と結びつき、秋は（相手に）飽く、に通じる。歌はいにしえから人の心を和らげる力を持つと言われてきた。能では多くの曲に溢れている歌が、狂言でも狂言らしく使われている。つまり、庶民の夫婦の葛藤をとらえつつ、歌の力に借りて男女の心をなごませ、禁忌を昇華した例である。

『引括』では夫がやかましい妻を実家に返そうと、妻にしばらく休んでこいと言う。ところが、五年でも十年でも休んでこい、とそのまま離縁する下心が暴露されてしまう。妻は暇（^{いとま}）の印をもらおうと大きな袋を持ってくる。そして「妾（^{わらわ}）がほしいのはこれぢやいやい」と、すっぱり、その袋を夫にかぶせて引括（^{ひっくくり}）り、それを引っ張って退場する。妻は、夫が何と言おうと別れるつもりはないのだ。そしてそれをしっかり表現する女性でもある。大袋を持ち出して夫に被せる展開は、実に突拍子もなく、こうした舞台上のアイディアは、日本の演劇では狂言の独壇場である。

『因幡堂』では、大酒飲みの妻を離縁する。夫は新しい妻を祈願しようと因幡堂に詣でる。妻はこれを知り、先回りする。夫の霊夢に、西門に立つ女を妻にせよ、とのお告げがある。これは実は、離縁した妻が因幡堂の薬師如来のふりをして夫に伝えたのだった。喜んで新しい妻を家に連れ帰り、祝儀の盃事が始まる。すると女は何杯も飲んで、盃を夫の方に返さない。被っていた衣を取ると、新妻は実は離縁したはずの妻だった。

この曲でも女は、理由は定かにされていないが、夫と別れたくない。そのために夫を騙す賭にでる。殊勝である。だが、何と行っても曲の見所は、新妻が祝言の盃を離さないで、酒を飲み続ける場面だ。もちろん観客は新妻が大酒飲みの元の妻であることを知っている。伴侶が酒飲みとは悲しいことなのだろうが、観客は妻が憎めないものである。

『石神』では、夫の方が大酒飲みで、乱暴を働く。妻は、こんな夫を離縁してよいものかどうか迷い、出雲路の夜叉神の石神にお伺いを立てに行く。夫は先回りをして石神に扮して待ち受ける。妻は石神に向かって、お

立ちにならないければ今のまま夫に添いましょう、と言い、石神を立たせようとするが、夫はじっと座っている。今度は、お立ちになるのなら夫に添い続けましょう、と言うと、妻が押さえつけても夫は立とうとする。『因幡堂』同様、相手のいじらしい努力が見所になっている。

『水掛簀』は簀物であるが、若夫婦の夫が田に引く水をめぐって妻の父親と争いになり、結局妻の方が夫の味方をして、二人して父親を押し倒す。

『髭櫓』では、珍しく夫婦喧嘩が全面対決になる。夫は、大髭が故に官中の大嘗会の犀の鉾の役を仰せつかった。しかし装束は自分持ちである。妻は余分な出費を嫌がり、日頃から夫の髭が嫌でしようがない、切つてしまえと迫る。夫は怒り、妻をなぐる。妻は近所の奥さん連中と語らい、大毛抜きを手にもってくる。夫は髭を守るために髭のまわりに櫓をぶらさげ、女の軍団と戦う。

離婚は、『川上』、『引括』、『因幡堂』のように一方がどうしても別れたくない場合を描くことが多い。また、『箕被』のように、上手に下の句を返して相手を見直すなど、夫婦の危機を脱するパターンもある。このようにほとんどの曲で、離婚の気まずさが回避される展開を見る。そしてどう回避されるかが曲の見所となるのだ。

『髭櫓』では、夫も妻も譲らない深刻な対決である。しかし対決そのものは、髭を守る小さな櫓、大毛抜きを振り回して夫の髭を抜いてしまうといった、荒唐無稽で突拍子な演出ですり替え、昇華される。

2. 1. 3. 4. 妻乞い、簀入り

妻乞いも簀入りも、基本的にはめでたいことなので、普通、禁忌領域に入るとは考えにくい。もちろん、めでたい事柄をそのまま描写するのでは、演劇にならない。狂言では、類型的な趣向として妻乞いに醜女（^{しこめ}）を、また簀に極端に無知蒙昧な若者を登場させる。しかし重要な通過儀礼である結婚は、めでたくないものには到底演出できない。醜女と無知な青年を、類型的に、かつ繰り返し登場させることによって、狂言は縁結びのめでたさを逆に強調しているのではないかと思える。テレビのコマーシャルで使えそうな逆手法である。

妻乞いでは、神仏に願を掛けて、お告げに従って定まる相手を探す。狂言ではお告げを聞いたのち、何らかの努力をして妻を勝ち取る趣向を持つ曲が多い。そしてその努力は、意外な行動であり、その場面が曲の眼目点となる。

『吹取』では、男が清水の観世音に参詣する。その夜の霊夢に、月夜、五条橋で笛を吹いて、出てきた女を妻にせよ、とのお告げがある。『釣針』では、このあたりの者が太郎冠者を連れて西宮の夷（^{えびす}）さまに妻乞いに出かける。その霊夢に、西の門に置いてある釣針で妻を釣れとのお告げがある。また『伊文字』は清水の観世音、西門に立つ女、という条件。歌で問いかけると、女は歌で居場所を返答する。しかし下の句がうろ覚えだったので、

道の途中で臨時関所を作り、通りがかりの人をつかまえて下の句を類推させる趣向である。これほどまでにして得た妻だが、被^か物を取ってみると醜女^{しこめ}なのでびっくり仰天する(『釣針』では主人は喜んで先に退出するが、お前もついでに嫁をもらえ、と太郎冠者もそろそろ釣られて出てきた女の一人を嫁にすることに決めるが、この女が醜女であった)。

一方賀入りでは、賀入りの作法を知らない賀がいたずらな知人に突拍子もない作法を教えられて、それをそのまま鵜呑みにして義理の父親の所に出向く、という趣向が多い。

『鶏^{にわとり}賀^{むかひ}』では知人に鶏のまねをすればよいと教えられて、鶏冠に似た前折烏帽子をかぶり、舅の門前で「カウカウカウ、コキヤツ、カウカウカウ!」と派手に到着を知らせる。『音曲賀^{おんきょくむかひ}』も似たような趣向で、賀は拍子を取ったり、節をつけて話す。いずれの場合も舅は、賀が誰かにだまされたのだらうと考え、賀に合わせる。

賀入りは、無知である賀が、一生懸命、言われたとおりに祝儀の儀式を勤める。これを見て舅は賀が誰かに騙されたのだらうと察し、若者の無知を許す。愚かな行為とそれを許す、つまり身内の者として受容するという展開が、さらにめでたさを引き立てると言えよう。賀入りの曲はこの点で禁忌に触れない。一方妻乞いも、男性側が一生懸命であるし、努力の末得た妻が醜いとなれば、人生そううまく行かないか、という庶民レベルのあきらめと、共感がある。

概して禁忌事項が先天的条件に関わる場合、現代の禁忌意識に触れることが多いようだ。それは、これらの曲の上演回数が比較的少ないという事実を示されている。先天的条件の場合、それら変更できない条件そのものが曲の趣向になってしまい、どちらかという演出で昇華されにくいといえる。

2. 2. 後天的条件

2. 2. 1. 盗み

狂言には多くの盗人が登場する。曲数にすると十数曲にものぼる。牛を盗んだ父親を告発する『牛盗人^{うしぬすびと}』や、桜の枝を盗む『花盗人^{はなぬすびと}』など、盗みの内容は、深刻なものから風流なものまでさまざまである。しかし、盗みそのものが中心趣向になっている曲は少ない。狂言の盗人は、山賊や一部の曲を除いて、悪質な盗みをもくろんでいるのではない。彼らはことごとく見つけられてしまうか、逆にひどい目に遭う。全般に曲の中心趣向は、盗みそのものではなく、ほとんどが盗人が家主や持ち主はどうやって見つけられたか、そして見つかったあと曲がどう展開するかが眼目点になっている。ここでも禁忌事項が、状況の展開の興味にすり替わっている。

まず盗人が見つかって嘲弄される類。『柿山伏^{かきやまふし}』では、山伏が喉が乾いたので近くにあった柿の木に登って柿を盗み食べる。そこに畑主が見回りにやってきて、すぐ柿木に山

伏が登っていることに気づく。畑主は、あれは犬だ、猿だと言って、山伏に真似をさせる。山伏は逃げおおせるかも知れないと希望をつないでいるのだ。最後に畑主は、あれは鷹だ、鷹なら「飛ぼうぞよ、飛びそうな」と拍子に乗って囃し始める。山伏は一瞬、飛べるかも知れない、と錯覚し、柿木から飛び降りてしたか腰を打つ(権威の風刺の項で後述)。

『盆山^{ぼんざん}』では、近頃流行している盆山(盆栽)を所望して断られた男が、どうしてもほしくて夜盗みに来る。しかし『柿山伏』同様、持ち主に見つかってしまう。持ち主は盆山の影に隠れた男が顔見知りとわかり、なぶってやることにする。『盆山』では、あれは犬だ、猿だと言い、次にあれは鯛^{ひれ}だと言う。鯛なら鰭を立てるはずだ、と言われ、扇を立て鰭の真似をしたまではよかったが、鰭を立てたら必ず鳴くものだ、と言われ、はたと迷う。鯛はどう鳴くのだろうか。結局、「たい、たい。たい、たい」と言いながら、盗人は逃げていく。

次に、盗みとは関係のないことに夢中になってしまう類。

『瓜盗人^{うりぬすびと}』では、某^{なにがし}が一度瓜畑に盗みに入って、その瓜をある方に差し上げたところ大変喜ばれ、再度盗まなければならないはめになる。前夜瓜を盗まれた畑主は、案山子^{かかし}に化けて盗人を待っている。初め、案山子に驚く某。だが、思えば今年の祇園会の山車に地獄の責め苦の場面を出す予定だ。彼は、案山子を相手にリハーサルとしゃれこむ。

『瓜盗人』では、真つ暗闇の中、瓜畑をごろごろ転がって瓜を探すさまが見物である。また、後ろめたいことをしているせいか、びくびくして、案山子に大仰天したかと思うと、一転して祇園会の練習に夢中になる変化がある。この曲ではテーマの昇華はないが、盗人の心理をうがった名曲である。

『連歌盗人^{れんがぬすびと}』では、泥棒に入った二人の男が部屋に連歌の書きつけを見つける。男たちはもともと連歌好きで、盗みに入ったのも、連歌初心講の当番になって出費がかさむからだ。見ると、付句は途中になっている。彼らは、発句に脇句を付け、付合(連歌作り)に夢中になっているところを見つかってしまう。しかし家の主人は三句目を詠み、上手に四句を付けたら許してやろうという。

『蜘蛛盗人^{くもぬすびと}』では、盗人が逃げ際に蜘蛛の巣にかかって動けなくなる。当家の主人と、太郎・次郎冠者がその様子を見て大笑いする。すると盗人は、蜘蛛の巣には馬もかかるものを、人間がかかってもおかしくないのだ、と古歌を引いてみせる。感心した主人は、盗人が連歌講の当番に当たり、その費用を賄うために泥棒に入ったことを知る。主人は、自分が投げかけた句に、よい付け句をすれば許すと提案する。もちろん盗人は家に帰ることができた、というわけだ。

『子盗人^{こぬすびと}』では、母親がちょうど赤子を寝かしつけたところへ盗人が入る。子どもを寝かしてあるのに気づき(子どもは人形を使う)、かわいらしさについ、あやしはじめる。子どもにいろいろ芸をさせ、肩車して浮き回っているところを見つかってしまう。罪悪なことをする男が、赤ん坊をあやすという、全く両極端の行為をする意外性が、この曲の眼目点である。

盗人としては凶暴な山賊は、狂言では、収穫なしに終

わる。『文山立』では二人の山賊が旅人を追い逃がしてしまい、商売に嫌気がさす。『瘦松』では、山賊が長刀を振り回して里帰りする女の荷物を奪う。しかし逆に長刀を振るわれて、身ぐるみはがれてしまう。これら山賊の曲は、現実とは逆の、ありえない状況を描く。非日常に展開して、禁忌領域を回避するのである。山賊物のこの趣向は現代では、好まれているようだ。

盗みを扱う曲全般を見ると、盗みの恐ろしさは表面に際立たない。かといって、全く別な趣向で興味のテーマをすり替えるのでもない。盗人を人間として見て、内在するもの(趣味や性格)を状況に絡めていく手法が目立つ。より戯曲性が高いと言えるかも知れない。それだけに、連歌や歌、なぶる方法など、頭を使う趣向が多い。

2. 2. 2. 飲酒

狂言に登場する人物は、実に酒好きが多い。多くは従僕の太郎冠者だが、妻が市に出した店に酒を飲みに来る『河原太郎』や、前述の『因幡堂』の大酒飲みの妻、『酒講式』の老僧などがある。

酒好きの冠者は、手段を尽くして酒を飲もうとするが、その努力の様子が曲の見所になる。『棒縛』では酒好きの太郎冠者、次郎冠者に手を焼いた主人が、外出するに当たって太郎冠者の両手を水平に棒に縛りつけ、次郎冠者は両手を後ろ手に縛りつける。二人の冠者は不自由になっても酒蔵に忍び込み、工夫を凝らして酒盛りを始める。

『樋の酒』では太郎・次郎冠者が留守を仰せつかるが、酒蔵の次郎冠者が、竹の樋を米倉の太郎冠者の方に渡して酒を注ぎ、二人とも酒を盗み飲むことに成功する。

酒を振る舞われて失敗する太郎冠者も多い。『素袍落』では、太郎冠者が主人の伯父に酒を振る舞われた上に素袍(初めは庶民の平服であったが、江戸時代に下級武士の礼服になった)までちょうだいする。太郎冠者は、途中まで迎えに来た主人に素袍を取り上げられまいと四苦八苦する。

『抜殻』では、太郎冠者はいつものように使いに出る前に主人に酒を飲ませてもらう。しかし、したたかに飲んで、道ばたで居眠りをしてしまう。主人はこらしめに鬼の面をかぶせておく。目が覚めた太郎冠者は、頭が重いので近くの清水に行き、顔を洗うことにする。すると水面に鬼が映る。後ろに鬼が迫ったかと、くると後ろを見るが誰もいない。いろいろ仕草をして水面に映すと、鬼は同じことをする。ああ、鬼になってしまった、と太郎冠者は泣きながら家に帰る。しかし主人には、鬼は要らないと追い出されてしまう。もう死ぬほかないと、元の清水に戻り、飛び込もうとした瞬間に鬼の面が落ちる。主人には「これに鬼の抜け殻がござる」、とまじめに報告する。

『木六駄』では、太郎冠者が大雪の中、12頭の牛に木六駄、炭六駄を載せて山道に行く。途中立ち寄った茶屋に酒がないので、お使いものの酒一樽を茶屋の主人と

一緒に飲み干してしまう。そしてさらに酔いの勢いで、太郎冠者は茶屋の主人に木を六駄やってしまう。届け先の主人の伯父宅に着くと、伯父は甥の手紙に書いてある品物のうち、木六駄がないので太郎冠者にただと、それは筆者の誤りで、木六駄は自分の新しい名前だとうそぶく。

酒好きが乱暴を働いたり、人を脅したりする曲もある。『悪坊』と『悪太郎』とは類曲である。共に乱暴者の主人公が酒に酔って眠りこけている間に僧形にされ、目が覚めたとき悔い改める。『伯母ケ酒』では、鬼の面を被った甥が伯母を脅して酒にありつく。『船渡聲』では、無類の酒好きで船頭である舅が客の酒樽に目を付ける。その客が自分の舅とは知らず、船を揺らしたり、流れるままにしたりと脅かし、酒を全部飲んでしまう。

狂言の中では、禁忌の領域に触れる、真にアルコール中毒の人間はいなのではなかろうか。酒好きの太郎冠者は多いし、『伯母ケ酒』の甥は鬼の面を被って伯母を脅してまで酒が飲みたい。酒を手に入れるためにいろいろな工夫を凝らし、涙ぐましいまでの努力をする。『因幡堂』の大酒飲みの妻や、妻の商う酒まで飲みたい『河原太郎』の太郎も、伴侶と別れなくなかったり、妻にねだったり、あくまで夫婦の関係の中での悪癖に留まり、深刻な破綻は伺えない。中世の日本では、毎日飲んで真に中毒になるほどの酒は、容易に手に入らなかったのではないか。

飲酒を扱う曲の展開は、ほとんどの場合、酒を実に楽しそうに、うまそうに飲む場面が見せ場にもなる。酒宴の場面は型が決まっていて、注ぐ方は扇を開いて、葛桶のふたを盃に見立てててみなみと注ぐ。注がれた方は「おお、あるある」と喜ぶ。

酒癖が悪い場合はどうか。『抜殻』の太郎冠者は使いに出る前に主人に酒を飲ませてもらい、道の途中で眠り込んでしまう。『悪坊』、『悪太郎』も道ばたで眠ってしまう。眠ってしまうくらいだから、彼らは基本的にそれほど酒が強くないのだろう。それに彼らは十分に懲らしめを受けるのである。

2. 2. 3. 争い・脅し・暴力・いじめ・残虐

『伯母ケ酒』や『悪坊』のように、飲酒には暴力がついてまわることがある。また『水掛聲』のように、飲酒とは関係なく、争いが暴力に発展する状況を描いた曲も少なくない。狂言では暴力、争いばかりでなく、脅しやいじめ、さらに残虐とさえいえる対決を描いている。

まず禁忌度の低い争いの例として、『土筆』がある。この曲では、野遊びに出た知人同志がつくしが出ているのを見て風情を覚え、古歌を引用するが、お互いの引用が間違っていると争いになり、ついに相撲で決着をつけることになる。野遊び、古歌の引用、と風雅な趣向のあとに争いが起こる意外な展開がおかし味を誘う。

脅した相手に逆に脅される曲もある。弱い者が強い者

に勝つ、現実にはありそうにない状況だが、空想的な状況展開でおかし味を強調する。後述の、権力を揶揄する趣向とも重なる。

『二人大名』では、二人の大名が野遊びに来ている。彼らは通りがかりの男を脅して自分たちの太刀を持たせる。男は隙を狙って、逆に太刀で大名たちに向かい、えらぶる二人をなぶり始める。犬の噛み合い、鶏の蹴合いの真似をさせ、ついには起き上がり小法師の流行歌を歌わせる。そして男は、大名たちが両手をクロスして胸の上に置き、膝をついて、「京に、京にはやる、おきやがり小法師、殿だに見れば、つい転ぶ、つい転ぶ」と転げ回っている間に逃げていく。『昆布売』では、外出したこのあたりの者が通りがかった昆布売りをつかまえて自分の太刀を持たせる。昆布売りは隙を見て大名を脅し返し、昆布売りの真似をさせる。

狂言は、中心趣向ではないが、いじめも扱う。だがそのいじめは陰湿ではなく、いじめられた方も負けてはいない。

『千切木』の太郎冠者は嫌われ者で、連歌初心講の集まりで彼だけはずされる。皆が集まったところに乗り込んだ太郎冠者は悪態をつくので、皆で太郎冠者を踏み倒す。太郎冠者の妻は皆の仕打ちを怒り、夫に棒を持たせてお礼参りに出かける。『弓矢太郎』では、いつも弓矢を持っている太郎は実は臆病者だろうと、天神講(菅原道真の命日2月25日、または毎月25日に行う天満天神の祭礼)の連中が太郎を怖がらせたり、肝試しをさせる。太郎も鬼の面をつけて対抗する。

狂言は真の暴力は扱わない。しかしきわどいところまで描いた曲もある。『武悪』では、主人が近頃仕事に出てこない武悪という家来に不満感を募らせ、ついに太郎冠者に武悪を成敗してこいと命じる。太郎冠者は悲壮な思いで武悪の家に行くが、兄弟のようにして育った武悪をどうしても殺すことができず、遠い国へ行けと逃がしてやる。『磁石』では人買いに騙されたと思った男が宿を逃げ出す。人買いに追いつかれて、とっさの思いつきで自分は磁石の精だと言う。人買いが抜いた太刀を鞘に戻すと自分は死んでしまう、と叫び、半信半疑の人買いが太刀を鞘に納めると、男は死んだ振りをする。

狂言は動物に仮託して、人間の残虐性を取り上げている。ひとつは『釣狐』、もうひとつは『狸腹鼓』で、動物はおのれの眷属の存続をかけた戦いを見せる。双方とも狸師に狩りをやめさせようと、狐は狸師の伯父の白蔵主、狸は尼に化けて殺生の罪を説く。『釣狐』では、伯父の様子を不審に思った狸師が鼠の油揚げを餌に罠を掛けておくが、取り逃がしてしまう。『狸腹鼓』では、狸は身重で夫を狸師に殺されている。犬の遠吠えにおびえているところを見つかってしまう。狸の腹鼓をやれば助けてやるとの約束で腹鼓を見せるが、狸師は逃がすのが惜しくなり、狸を追いかける。

殺生はしてはならないという仏の教えが一方にあっ

て、さとされても殺生の面白みに執着する人間がおり、また危険を知りつつ、仕掛けられた餌に引き寄せられる獣がいる。禁忌を超えた命題である。

狂言はさまざまな争い、暴力全般を取り上げる。曲の見所は、こうした争い、暴力の結末にある。

相撲に終わる『土筆子』は相撲で決着をつけることになるが、相撲自体、狂言では楽しさを醸し出す芸の一種である。争いなどの力の葛藤ではなくとも、相撲は『蚊相撲』や『文相撲』、そして『唐人相撲』など好んで取り上げられる。

『昆布売り』や『二人大名』は、脅した相手に逆に脅し返されるが、その後いろいろな芸をさせられて、なぶられるところが見所である。『千切木』では、暴力を受けた太郎が今度は妻にけしかけられて、一軒一軒お礼参りに行くが、相手が「留守」と答えるととたんに元気が出て、棒を振り回し、「おのれ留守ならでてみをれ」と大声で叫ぶ。妻も大満足である。

下剋上の不穏なムードを運ぶ『武悪』でさえも、曲の後半は意外な展開を見せる。東山辺に遊山にやってきた主人と、命が助かったお礼に清水の観世音に來た武悪がかち合ってしまう。太郎冠者のとんちで、武悪の幽霊が現れたことにする。すっかり信じ切った主人は、あの世の父親にやるために武悪の言う通りに太刀や扇を与える。いたずら心を出した武悪は、主人の父親が早くあの世にお連れせよ、と申されていると主人を引っ張っていこうとする。主人はついに逃げ出す。

このように曲の前半は否定的な内容を含んでも、転じて後半は、狂言ならではの見せ場を作る。それは芸の要素であったり、人間の意外な面を描き出すことによって達成される。かくして禁忌領域を侵す危険性は、意表をついた昇華を見せるのである。

曲の後半に至っても、禁忌の危険性が継続する曲もある。『釣狐』と『狸腹鼓』の二曲である。『釣狐』では、前半と後半をつなぐ重要な場面がある。百年の齢を経た古狐は、狸師に殺生を辞めさせるのに成功したと信じ、緊張から解放されたからか、酔っぱらったように小歌を歌いながら帰路に就く。そこで狸師の仕掛けた、鼠の油揚げを見つける。畜生の悲しさは、やはり餌を食べたいのである。後半は狸師と古狐の、釣る、釣られまいの駆け引きになるが、古狐は危うい所を逃れる。

『釣狐』は狂言のレパートリーの中では最重要の曲のひとつに数えられている。舞台の『釣狐』を見ていつも感じるのだが、この曲は古狐が狐の姿に戻ってから鼠の油揚げを食べに来るぞ、と能舞台の揚げ幕に駆け込むところで完結しているのではない。後半の場面は何ら新しい展開ももたらしていないからだ。ただ、シテ(主人公)が、陳腐な狐のぬいぐるみで再登場するので、観客は前半の息苦しさから解放される。

2. 2. 4. 権威の風刺

権威の風刺には危険が伴う。特に狂言は能と共に武士という支配層を後盾に成熟していった演劇である。権威の風刺が受け入れられるには、諧謔のさじ加減が必要であろう。諧謔の度合いが低いと批判が全面に立ちすぎる。逆に、諧謔の度合いが高すぎると、荒唐無稽になりかねない。狂言は長きに渡って諧謔の綱渡りをしてきた演劇ともいえる。

狂言では、特に山伏をおおびらに風刺する。山伏は修験道で、中世、民間に流行した山岳信仰である。すでに盗みの項で『柿山伏』に見たように、力を持つはずの山伏が、のどが渇くというきわめて人間的な欲求がために、柿の木に登った状態のまま、畑主になぶられる。

山伏はまたその祈禱力を買われて、ここぞとばかり祈禱を始めるが、狂言ではとんだ惨めな状況が展開する。『茸』^{くさびら}では、屋敷内にきのこが生えて困ったこのあたりの者が山伏にきのこ退治の祈禱を頼む。ところが祈禱は逆効果で、家の中にどんどんきのこが増えてくる。ついには鬼きのこが出てきて、山伏は逃げ出してしまふ。老いの項で取り上げた『腰祈』の山伏も、祖父の曲がった腰をちょうどいい具合にまっすぐにできず、前につんのめったり、後ろに反りすぎたりと、大汗をかく。『梟山伏』^{ふくろうやまふし}はやや不気味な曲で、兄が梟の霊に憑りつかれた弟のために山伏に加持を頼む。山伏は「ボオロン、ボオロン」と必死に祈るが、梟の霊は兄にも憑りつき、最後には山伏自身にも憑りついてしまふ。

狂言では仏教を風刺することも多い。不倫の項で見た『雪打』の老僧もひとつの例だが、論頭で述べた『宗論』のような旅の途中の出家が多い。『呂蓮』^{ろれん}では諸国修行の僧が一夜の宿を乞う。家の主人は教化の話を聞いて自分も出家したくなり、頭を剃り、名前ももらう。この次第に驚いた妻は旅僧を追ひ払ってしまう。仏の教えより、妻のひと声が強かったのである。

『名取川』^{なとりがわ}では、遠国の僧が比叡山で受戒した。物覚えが悪いので、「希代坊」と、予備の「不祥坊」という名前を両袖に書いてもらい、帰路、いろいろな節をつけて僧名を唱えていく。ところが名取川（宮城県中南部）を渡ろうとして、袖の名前が水に溶けてしまふ。坊主は川が自分の名前を取ってしまった、と懸命に名前を探す。実に愚鈍な田舎僧である。しかし川の水が名前を盗むという突拍子もない勘違いに、彼を笑うことを忘れてしまふ。仏教は中世でも儲かる商売だったのか、物欲を描く曲もある。『無布施経』ではこのあたりの寺の住持が檀家で読経を終える。しかし毎月きまってもらおうお布施が出ないので、手を変え品を変え、檀家にお布施のことを思い出させようと涙ぐましい努力をする。

この他、出家と偽り、信者たちが踊り念仏に夢中になっている間に盗みを働く『小傘』^{こがさ}、仁王が天から降ったと偽り、信心深い人たちから供え物を巻き上げる『仁王』など、信心するがゆえに騙される庶民の姿が浮き彫りにされる。どちらも一緒に笑える趣向である。

狂言に神道が登場するのは『禰宣山伏』^{ねのやまふし}一曲だけであ

る。この曲では、伊勢の禰宣に羽黒山の山伏が難癖をつける。茶屋の亭主の提案で、守り神の大黒天を影向させた方を勝ちとすることになるが、結局、大黒天は山伏の祈禱には振り向きもしない。

修験道、仏教の曲が多いのは、それだけ中世の庶民生活に近しかったのであろう。恵比寿、大黒などの大陸系の神様は現世利益があるとして盛んに信仰されたが、こうした神たちは祝言に関わる曲に登場し、禁忌領域には近づかない。

2. 2. 5. 人間の資質

2. 2. 5. 1. 嘘

狂言は、嘘つきで溢れている。ただ悪質な嘘はなく、多くがその場逃れの窮策である。狂言に見る嘘は、ひとつに嘘をついた者の資質を表す。もう一つ大切なことは、ついた嘘のつじつま合わせが大変な状況を生むことである。舞台表現としては、嘘が持つ否定性より、嘘が破綻していく状況と、その舞台表現の面白さだ。

嘘つきの筆頭は太郎冠者である。

まず怠け者の太郎冠者がいる。『痺』^{しびり}では、太郎冠者は堺まで使いに行けと、主人の命令を受ける。怠け者の太郎冠者は、自分は親から足が痺れる病を受け継いだので使いに行けない、と嘘をつく。主人は太郎冠者の嘘をすぐ見抜いて、伯父に招待されているがそんな状態では連れて行けまい、と言う。そのとたんに太郎冠者の痺れが治ってしまう。『餅』^{もち}では、茶の湯に出かける主従が川にさしかかり、主人が太郎冠者に背負って渡れと命令する。太郎冠者は、あかぎれを口実に背負えませんと言う。『清水』^{しみず}では、太郎冠者が嫌々ながらに近くの清水に水を汲みに行く。途中で水桶を投げ捨て、鬼が出ましたと主人に報告する。

食べてはならないものを全部平らげて、見事な嘘でつじつまを合わせる太郎冠者もいる。

『栗焼』では、太郎冠者が客に出す栗を40個焼いておくようにと仰せつかる。太郎冠者は、ひとつ、またひとつと栗を全部食べてしまふ。主人に問いただされて、40という数字に合うように理屈をこねる。『柑子』^{かんじ}では、前の晩の宴会で主人が三つ成りの蜜柑をみやげにもらった。太郎冠者は預かった蜜柑を全部食べてしまったのだが、故事にかこつけて、なぜ三つの蜜柑がなくなったのか理由をこじつける。『附子』では、留守にする主人が太郎・次郎冠者に秘蔵の砂糖を食べられてなると、これは附子という大毒だと言い残して家を出る。好奇心を抑えきれない冠者は入れ物の中身が砂糖であることを発見し、全部平らげる。さらに主人の大事にしている掛け軸を破り、天目茶碗を割る。主人が帰宅すると、死のうと附子を食べたがまだ死にません、と「エー、エッエッエッ、エーッ」と大泣きしてみせる。

太郎冠者は、一面臆病者で、そのくせプライドが高い。

『空腕』^{そらうで}では、こうした太郎冠者をこらしめようと主

人が太郎冠者を暮れ方、自分の太刀を持たせて淀に使いに出す。主人が物陰におびえる太郎冠者の背中を叩くと、太郎冠者は気絶してしまう。気がついた太郎冠者はまっすぐ家に戻り、7～80人の悪人と戦ったと、主人に自分の武勇談を語って聞かせる。『成上り』では主人と太郎冠者が鞍馬に参籠する。太郎冠者が寝入っているところに都のすっぱ(人を騙って偽物をつかませたり、騙し取ったりする者)がやってきて、太郎冠者が持っていた主人の太刀と青竹とをすりかえる。目が覚めた太郎冠者は、帰路主人に言い訳を始める。世間では山芋が鰻に、嫁が姑に、などと成り上がるたとえを引いて、太刀も竹に成り上がったと苦しい言い訳をする。

狂言は庶民の生々しい人間模様を描く。『墨塗』では、領地の訴訟で在京していた大名が、無事訴訟が片付き、太郎冠者を連れてなじみの女の所に暇乞いに出かける。女はさも悲しそうに泣くが、実は目の下に水をつけている。そこで太郎冠者は水と墨を取り替えてしまう。『塗師平六』では、師匠の塗師が越前の国に住む弟子の平六の所へ訪ねていく。師匠に來られたのでは夫の仕事がなくなると心配した妻が、平六は死にましたと嘘をつく。そこへ平六自身がふいと出てきてしまう。そこで急遽、平六は数日前死んで、その亡霊が出たことにする。後半はがらりと変わり、妻と師匠の初夜の勤行につれて平六の(嘘の)亡霊が現れる。平六は塗り物の手順にそって、餓鬼道を謡い、舞う。意外な展開と、滑稽な謡・舞で、嘘の気まずさがすり替えられ、状況が昇華される例だ。

2. 2. 5. 2. 無知・愚鈍

母体を同じくする能には決してみられない人間像に、無知・愚鈍な人物がある。庶民の世界を扱う狂言では、まさにこうした普通の人間がいきいきと描かれる。

すでにいくつかの習物を見てきたが、ほとんどの曲が無知な若者を描いていた。権威の風刺の項で見た『名取川』でも自分の僧名が覚えられないばかりか、川が名前を取ったと大まじめで名前を探す愚鈍さがある。だが何と言っても狂言は主人(または大名)、そしてその下僕の太郎冠者の無知・愚鈍さを心おきなく描いている。

『萩大名』では、訴訟で在京していた遠国の大名が訴訟も決着を見、遊山に出かけることにする。太郎冠者の知り合いの茶屋でちょうど萩が盛りだという。ただしそこでは歌を詠まなければならない。歌の何かも知らない大名は、太郎冠者に一句教えてもらおう。茶屋と向き合った大名は、太郎冠者が懸命にヒントを出しても歌の最後が思い出せない。

『粟田口』では、大名も太郎冠者も無知である。道具くらべがはやっていて、大名が粟田口の刀を求めに太郎冠者を京へやる。粟田口が何なのかかわからない太郎冠者は、すっぱを連れ帰る。大名自身も粟田口が何かかわからないのだが、神妙に説明書と照らし合わせる。すっぱが

上手に答えると、大名はすっかりすっぱが粟田口だと納得してしまう。すっぱは人を騙すのが商売。ただ騙される方がいかにも愚かであるのが狂言風である。

この他にもすっかり丸め込まれてしまう人物が多くの人気曲に現れる。『末広がり』の太郎冠者も、末広がりが扇のことだと知らずに京に買い物に出て古傘をつかまされてしまうし、『鐘の音』の太郎冠者は金の取引値とお寺の鐘の音を取り違えて、鎌倉で一生懸命鐘の音を聞いてくる。『蝸牛』の太郎冠者は蝸牛がかたつむりのことだと知らず、藪で昼寝をしていた山伏にすっかり騙されてしまう。こうして狂言は、人物の愚鈍さを表現することに徹して、展開の意外性にゆだねる。

3. 禁忌の表現

以上、狂言に現れる禁忌事項の種類を整理、俯瞰してきた。内容からすると、禁忌の度合いは、たわいのないものから危険性を帯びたものまでさまざまである。狂言では、これらの禁忌事項はどう処理されているのだろうか。構成・演出上の工夫と、狂言師の舞台表現に見られる特徴を総覧していく。それは主に、類型化、状況展開の意外性、歌やセリフを含むことばの術、そして身体表現全般による禁忌の昇華である。

3. 1. 類型化

類型化とは、内容的に観客に受け入れられる表現で、かつ舞台効果がある流れをパターン化し、それを蓄積した中から必要に応じて取り出し、組み合わせて何度も使うという方法である。

狂言において、類型化された表現内容は、演出全体に渡っている。登場人物、人物が置かれる状況、曲の開始から終結までの構成、曲の間に差しはさまれる芸、そして演技全体の様式化等である。

類型化された表現は、観客に安心感を与える。例えば、ある人物が禁忌領域に触れる行動をとっても、また別の曲で同じ類型人物が違った状況に登場する。その複層的な人物像の厚みの中に、吸収・受容されやすいのである。

3. 1. 1. 類型人物

狂言に登場する人物のほとんど全部が個人名を使わない。誰であるかがきわめて重要な能とは、大きく違う点だ。狂言では、社会的身分、職業、家族のメンバー、または単に男、女で分けた類型人物が登場する。

最も多いのが、主人または大名、そして太郎・次郎冠者の主従である。職業的には山伏、出家や老尼、神官、すっぱ、山賊、ばくち打ち、さまざまな物売り、渡し守、百姓など。家族構成では祖父、舅、嫁、婿(祖母は登場せず、姑は『船渡婿』のみ)、夫婦(子どもは『牛盗人』、『子盗人』で人形が使われる場合など限られる)。他に若い女性が登場する場合もある。

この他に、狐や狸、猿、蛸、蟬、蚊、馬、牛、野老（山芋の類）など動植物も登場する。異界の存在として、福の神や大黒天など、御利益のある民間信仰の神様や、地獄の閻魔大王と鬼たち、雷、幽玄能の形式を取る舞狂言の亡霊たちがいる。中国人も何曲かに登場する。

概して狂言の登場人物は庶民の代表であって、ぬきんでて権力を持つ者はいない。主人や大名は、日常生活ではかなり太郎冠者の采配に頼っている風があるし、夫婦も妻の方の主張がはっきりとしている場合が多い。宗教に携わる者も、自分は大了たことがないのに、宗教や宗派の力に頼んで偉ぶっている者が多い。騙しや盗みも失敗することが多いし、騙されたり、盗みにあった者も悲しみにうちひしがれることもない（類型的展開の項で後述）。

太郎冠者はどの曲に出てきても太郎冠者である。酒好きで怠け者、臆病で空威張り、愚鈍でこざかしい、など複層の人格が混成している。鬼の類は、能と違って恐ろしさはなく、かえって愛嬌を感じさせる（法政大学教養学部紀要通巻第86号人文科学編 Pp. 117～131「狂言の『武悪面』一見える『面』と見えない『面』、1993年2月参照）。神様も中世、七福神など現世利益の民間信仰が流行したのを受けて、財産・幸福を与えてくれる庶民の身近にいる神様である。

人物類型として成熟していない類に、中世の行商人がある。『鍋八撥』、『膏葉練』、『茶壺』、そして前述の『昆布売』などに、商売用の芸を持つ旅あきんどの姿が見える。ただ、表だった形で現れないのが中世の旅芸人である。能には放下僧（品玉、輪鼓などの曲芸を演じ、小切子を打ちながら歌う芸人）や白拍子（直垂、立烏帽子に白鞘巻の刀をさした男装で今様などを歌い舞った女芸人）が登場する。また、例えば古代から存在したと考えられる傀儡師は、近世の歌舞伎には登場するが、能にも狂言にも登場しない。当然登場して良いはずの彼らが狂言ではなぜ禁忌視されたのか、理由はわからない。

3. 1. 2. 類型的状況

既に数多くの例曲で見てきたように、狂言の提示する状況にはいくつかの類型がある。先天性の条件で禁忌が引き起こされる場合、この傾向は特に強いことも見てきた。妻乞い、聾入りなどは、類型のパターンがかなり単純である。夫婦者も離婚などの危機状況にある曲が多い。こうした中で、類型を超える作品も存在する。『清水座頭』や『枕物狂』、『文荷』、『花子』等々、数は決して多くないが、類型的状況の中で人間の核に触れる作品である。

後天性の条件の場合、類型的状況もさまざまな様相を見せる。ただしこの場合、類型的人物の観点から見ると状況のパターンは単純化できよう。例えば、宗教だと山伏や僧の権威の風刺が行われるし、太郎冠者が登場する曲を見れば、その人間的資質で状況も推測できるとい

うものだ。ただ、後天的条件によって引き起こされる禁忌事項は、さまざまな状況の展開を見て、観客が退屈しない工夫が凝らされている（状況展開の意外性で後述）。

3. 1. 3. 曲の構成

ほとんどの狂言の曲は、名乗りから始まり、追い込んだり、叱つたりする「留め」で終わる。その間に、舞台上を旅する様子を表す道行きがあつたり、舞台の定位置でセリフを述べたり、橋掛かりと本舞台を別空間と見立てたり、定則に従って空間的に曲を構成していく。

こうした時空間の類型的処理は、曲の進行を簡潔にし、見た目にもすっきりさせる効果を持たせる。それは、曲の見所をより強く印象づけることにもつながる。全般的に、狂言は非常に効率の良い演劇なのである。

3. 1. 4. 芸の内容

多くの曲に見られる要素のひとつに、人物が演じる定型の芸を挙げることができる。よく使われるのが、酒宴の場の小舞の類である。これには能をもじったり、流行歌の小歌に舞をつけたものがある。さらに、手で閉じた扇を打ち、膝を代わる代わる上げて浮き踊る念仏踊りや、囃子物の類などがある。曲の最後に能掛かりの謡で決まりをつけたり、長い語り、または仕方話を入れることもある。これらは、繰り返し使われる芸である。それらはいわば狂言のテーマ音楽のようなもので、一応曲の展開の中に組み込まれているが、同時にそれを独自に楽しむことが期待されている、舞台と観客の間の暗黙了解事項でもある。

3. 1. 5. 様式的演技

狂言を一度見ただけで印象に残るのが、狂言師の演技が様式化されていることだろう。まず類型人物によって、体の構えと運び（歩き方）が決まってい、またセリフの言葉使い、声や調子にもそれぞれ特徴がある。前述の謡や舞も当然、ある様式で演じられるし、その他、物真似的演技でも、酒をついだり、垣を破つたり、祈禱をしたりする決まった様式がある。さらに、曲独自の物真似的演技でも、舞を基本とした様式が守られている。前述の曲の構成同様、演技全体が洗練され、効率よく見どころの場面へ集中を促すのである。

3. 2. 状況展開の意外性

類型から来る安心感と舞台効果は、上記の通りである。これだけで、狂言が禁忌事項を扱っても、観客が内容に危険性を感じる度合いがずいぶんと少なくなるというものである。

しかし、安心感や効率だけでは狂言がつまらない演劇になってしまうだろう。狂言の帳骨子は、これらの基盤の上に立って、意外な状況展開を施すところにある。これらの根底にも類型の要素があるが、意外性が個々の魅

力を引き出している。

狂言のレパートリーの中で、こうした意外性を持つ曲は非常に多い。この観点で優れた曲が、長い年月を生き延びてきたのだ。特に、後天的条件が禁忌領域に触れる曲の中にこの例が多い。

例えば、瓜を盗みに畑に入った二晩目、案山子を見て祇園祭りの稽古に夢中になる『瓜盗人』、泥棒に入ったのも忘れて、連歌の付合に夢中になる『連歌盗人』など、好きが高じて当初の目的から反れる類。どうしても酒が飲みたい太郎・次郎冠者は、『棒縛』では縛られたままどう酒を飲むか苦心の策を練り、『樋の酒』では、ふたつの蔵の間に竹の樋を差し渡すなど、突飛なアイディアが功を奏す類。アイディアの点から言えば、命が危ない瀬戸際で、自分は磁石の精であると宣言する『磁石』などは、滑稽劇を超えたすごみを持つ。

他にも、鬼になった自分を発見して、真に悲しむ『拔殻』や、川に名前を盗まれてあわてふためく『名取川』、泣いている振りをしてたのが、水を墨と換えられて顔が真っ黒になってしまう『墨塗』など、枚挙に暇がない。

3. 3. 禁忌事項の昇華

狂言の演出上の類型化は数百年の年月を経ている。特に狂言のレパートリーは室町末期に大いに増え、江戸初期には曲が台本化、固定化され始めた。これは、ほぼ全ての狂言の曲について内容の予想がつくことを意味する。

では狂言の面白みはどこに行ってしまうのだろうか。それは演劇ならではの不確定さにある。つまり、全体が類型化された演劇であり、しかも現代では伝統演劇としてその存続が公的にも社会的にも半ば保証されている(演劇としてはあまり歓迎できない)状況をもってしても、狂言は徹頭徹尾、舞台上演じられる生の芸であるのだ。

舞台上でそのつど再生されるのは、狂言師の声の響きと舞台空間における肉体の運びである。狂言師は、禁忌の危険性と面白みを渡り歩く触媒である。

3. 3. 1. ことばによる昇華

狂言の演技の中で、ことばが集中的に使われる曲がある。前述の芸の項目で、語り・仕方話は既に取り上げたが、他にも、ことばが特に重要な役割を果たす曲がある。それは連歌や歌の類や、嘘をついた後のつじつまあわせなどで、特に後者の場合はことばが集中することで曲自体が盛り上がる。禁忌の内容を含む場合は、ことば中心の場面の生み出すエネルギーが禁忌の危険性を昇華する効果を上げる。

連歌、歌の類は、『箕被』『連歌盗人』『萩大名』などで既に見てきた。ことばが集中する曲では、『栗焼き』や『柑子』などが上げられる。ことばは、仕草が伴わないことが普通で、役者は立ったままセリフを言う。それ

でも退屈にならない演技がある。狂言の声は、能のように音曲がかった節ではないが、素のしゃべりでもない。きわめて力強い声と、抑揚、引用、間の取り方がある。このため、観客はことばの内容をたどるだけではなく、芸としての声の持つ広がりを楽しむのである。

3. 3. 2. 身体表現による昇華

狂言の身体の動きの基本は、舞の稽古にあるといわれる。狂言は日常的な状況、または親しみやすい状況を扱うのだが、能のような抽象動作でもなく、といって日常の具象的な動作ともいえない間隙を縫った表現を達成している。舞が身について初めて可能になる表現である。

禁忌領域に触れる事項を扱う曲の場合、上記の声の表現と同様、身体を持つ納得性が危険を乗り越える武器となる。さもなくば、いかにも陳腐な、危ない演技になってしまうのである。

身体表現が効果を現すのは、おうおうにして前述の意外な状況展開を見せる曲に多い。意外性は脚本に前もって植えつけられているものだが、それが舞台上で死ぬか生きるかは、「実技(enactment)」次第である。

4. 結語

演劇に要請される基本事項のひとつは、観客を飽きさせないことである。狂言が禁忌事項を扱う背後には、禁忌事項だからこそ面白い、という人間の普遍的な心理が働いているといえよう。歴史的には、狂言が猿楽の一部として確立していく室町以前から、滑稽・諧謔の演技が行われていた。しばしば引用される藤原明衡の『新猿楽記』(1028)は、当時流行した新しい猿楽の見聞記であるが、その中には、子を持つはずのない尼が赤ん坊のおしめを求めて歩いたり、東国の者が初めて京に上るなど、後の狂言につながる滑稽、諧謔の萌芽が伺える。

中世の猿楽の一部は、歌舞を中心とする能へと熟成していく。一方、狂言は滑稽・諧謔の路線を踏襲する。室町期に武家社会の支持を得た猿楽は、能、狂言ともに熟成、洗練の過程をたどっていく。

禁忌の舞台表現がある「閾(threshold)」を超えては、その演劇形態にとって危険である。しかし禁忌の事項は面白い。狂言は、扱う趣向が禁忌領域に入っても、観客との「共犯関係(accomplice)」を崩さない種々の方法を開拓、確立していったといえよう。

参考文献

- 野々村戒三、安藤常次郎共編『狂言集成』東京春陽堂、1931。
古川久、小林責、荻原達子編『狂言辞典 事項篇』東京堂出版、1976。
小林責『狂言をたのしむ(平凡社カラー新書 33)』平凡社、1976。