

[研究論文]

「恐怖」にどう対処するか ——狂言の処方箋——

坂場 順子

基礎・教養教育センター

How to Cope with 'Fear': Kyogen Prescriptions

Junko SAKABA

Abstract

Kyôgen, a traditional Japanese comedic theatre, has more than 650 years of history, whose archetypal roots going much further back. It has maintained a delicate balance with its more serene and ethereal brother theatre art form, Noh. Kyôgen has achieved to express the Japanese sense of humor, reflecting the deep subconscious landscape of the Japanese. Kyôgen's historical sustainability and popularity, then, must derive from its unique comedic way of deviating from the ordinary, of surprising the audience with the unexpected, and of attaining a Kyôgen-style catharsis. The treatise will focus on one major manner of deviation — fear. Of the Kyôgen repertory, close to 300 plays, nearly one fourth of them deal with fear in some form. The negativity of fear, contradictorily, functions as a powerful theatrical means that makes Kyôgen successful. Theatrical climaxes are brought about by how such negativity is surmounted, by Kyôgen's clever prescriptions

Keywords: Kyôgen, Noh, humor, deviating from the ordinary, fear, theatrical climaxes, prescriptions

1. 序

日本の芸能の中で、おかしみ（をかし）・滑稽・諧謔・風刺といった、体制側に必ずしも迎合しない精神は全体的に抑制気味である。滑稽さという点では例えば里神楽の感応・感染芸能にみられる、おかめ・ひっこや翁媼の疑似性交のしぐさが笑いを誘うし、歌舞伎では狂言回しという三枚目の役柄が存在する。歌舞伎の場合は狂言回しという名称が示すように、能狂言における狂言が持つドラマ性をに影響を受けて展開した役どころであるし、一方、里神楽のような郷土芸能では疑似性交は五穀豊穡を祈る儀礼の脈絡の中で神聖な意味合いを持つ。

日本の古典演劇である狂言は芸能態として 600 ～ 700 年の歴史を持ち、その水脈をさらにたどれば 1 千年は下るまい。紆余曲折はありながら日本社会で表街道を歩みつづける狂言においては意外にも、おかしみ・滑稽・諧謔・風刺こそがその芸能表現の根本にある。こうして世界の規範を逸脱した観点をことさらに取り上げて舞台に表現することを飯の種にしてきた狂言がいかにして芸能の表街道を歩みつづ

てこられたのだろうか。また職人集団としての狂言がいかにして経済的にも支持者を確保しつづけてこられたのだろうか。

今回の小論文では騙しなどの狂言の逸脱性のなかでもさらに危険性をともなう「恐怖」の表現について狂言がどのような処方箋を用いて舞台上で転結させていくかを考察する。

狂言は能楽の番組の中で能の曲にはさまれて上演されるのが定例である。能は、上演時間が平均して 90 分から 2 時間におよぶが、狂言は一曲が、短い曲で 15 分程度、長い曲でもせいぜい 50 分程度であり、平均すると 30 分前後になる。能舞台は本舞台・橋掛かりから成るが、特に狂言では舞台装置らしきものは通常何も置かず、一貫して「何もない空間」で演じられるのである。能の荘厳・幽玄な表現にはさまれて、滑稽芸を基本とし、狂言師の身体と声を主たる道具とする狂言においては逸脱の、とくに今回取り上げる恐怖の表現でどのようにして観客の心をつかむか、そしてどのようにして何百年もの間、魅力を維持しつづけてこられたのか。狂言という演劇の表現上の効果 (efficacy) の秘密を探っていきたい。

この小論文では狂言の二流のうち（大蔵流と和泉流）和泉流の上演慣行に基づいて記述する。

2. 狂言にあらわれる恐怖とは

狂言は能と能との間で上演される「本曲」と呼ばれるレパートリーが 300 曲近くある。狂言は本曲の他にも、能の中で里人や船頭など庶民の役割で登場する。これを間狂言（アイキョウゲン）といい、その役割を間（アイ）という。

また能も 300 曲近くのレパートリーを持ち、『翁』を特別な神事とし、それ以外の曲は「神男女狂鬼（しんなんによきょうき）」の五番立（ごぼんだて）に分類され、能の番組もこの順番で構成される。例えば脇能（神が登場する能）の前に修羅能（武人を主人公とする男の能）が来ることは絶対にない。能の番組構成は原則として、めでたさで始まり、めでたさで終えなければならない。番組の最後が鬼の曲や暗い内容の曲であった場合はコーラス（地謡）はその曲が終わったあと『高砂』や『猩々』のキリ（最後の部分）などを謡ってめでたさで納める。

狂言の番組立てにおいても能におけるめでたさからめでたさへ移行するサイクル意識は存在するが能ほど厳密ではない。その理由はひとつに、狂言のレパートリーがきわめて多岐にわたり、能のように五番立で分類しきれないことがある。狂言にも「神男女狂鬼」に相当する曲がそれぞれ存在するが、能におけるこれら 5 種類ほどの独立性はなく、むしろ人物類型であったり、類型化された曲の内容が曲の分類のパラメーターとして機能する。一口で言えば狂言は、人物や状況が日常から逸脱する点を興趣とする芸である。

そこで問題は狂言の人物や状況がどのように日常の規範から逸脱するかだ。過去の論考では騙しや禁忌、さらには飛躍という観点で分析を試みた。その中には勘違いや立場の逆転、意外性などさまざまな形で逸脱が起こる。観客の視点からすれば、狂言に登場する人物が陥る万事休すの状況が社会常識の予想を裏切る展開で大団（denouement）するところがおもしろいのである。理屈では到底納得できないが、この不条理で飛躍する状況に観客は、これもありかもしれない、参ったな、とあきらめのカタルシスを味わうのである。今回取り上げる狂言における「恐怖」は、これら予想を裏切る展開のとっかかり（inciting incident）になっていることが多い。

狂言においては、まず文字通りの恐怖がある。誰かが誰かに対して恐怖を感じる。または誰かが何かに対して恐怖を感じる場合である。この中には、おどしであったり、勘違いから起こる恐怖であったり、にせの亡霊・幽霊や鬼のたぐいが引き起こす恐怖だったりする。

さらに恐怖が必ずしも登場人物の間にかもしだされるものではなく、むしろ状況そのものが恐怖の素になっている場合がある。これらの場合、登場人物が陥った状況がその人物にとって恐怖であったり、また舞台に繰り広げられる状況そのものが観客に得たいのしれない恐怖を与える場合がある。

狂言の 300 曲近いレパートリーの中で何らかの形で恐怖が曲の興趣の素（触媒）になっているものは 4 分の 1 近くある。日本人が 600 有余年も狂言をはぐくみ、時代の浮き沈みを生き抜いてきた中で、いかに「恐怖」に対して過敏でありつづけ、それが何らかの形で解消されるカタルシスを求めてきたかがうかがわれる。

この項では狂言における恐怖とはどういうものか、大きく 2 種類に分けて考察していく。まず誰かが誰かに対して、または誰かが何かに対して感じる恐怖、もう一つは人物が置かれた状況から醸し出される恐怖である。

3. 誰かが誰かに対して、または誰かが何かに対して感じる恐怖

恐怖は原則的に人が人をおどしたときに生まれる。人間界では昔も今も大小のおどしが絶えない。現代に横行する子ども間のいじめや、さまざまなハラスメントは往々にして目に見えないか、はっきりとした形を取らないことも多い。しかし狂言は舞台芸能である。狂言におけるヒト対ヒトのおどしによる恐怖は具体的な目に見える形をとり、その舞台上の解決法（処方箋）もまた見えるがゆえに観客はすっきりとした開放感を享受できるのである。

一方、登場人物が錯覚や勘違いによって恐怖に陥る場合がある。人物が見えないものを見たと思い込んだり、いたずらで鬼の面をかぶせられて恐怖にかられる場合などである。狂言に登場する人物は往々にして臆病だったり、早とちりしたり、さらには己れが置かれた状況を最後まで理解せずに我が道を突き進む。こうした情けない登場人物の失敗とその結末を観客が楽しむのも、微妙にサディスティックではあるのだが、狂言の趣向のひとつである。

最後に考察する恐怖は狂言独自の世界を表現する。ここでいう恐怖は必ずしもおどしや勘違いによって登場人物が感じる恐怖ではなく、曲の進行に沿って曲そのものから浮かび上がる恐怖である。このとき恐怖を感じるのは登場人物ではなく観客である。

3. 1. おどし

まず、おどしによってヒトがヒトに恐怖を与える場合を見てみよう。このおどしによる単純な恐怖は 30 曲近くあり、最も多くみられる。

狂言においてヒト対ヒトのおどしによる恐怖はた

いていの場合、主従関係や、盗賊とその被害者など、強者・弱者の間に発生する。狂言においては多くの場合で立場が逆転する展開になり、それが曲の見せ所を作り上げる。

3. 1. 1. おどし奪う

狂言では盗人（ぬすびと）が登場したり、金策に困って盗みに入る者など、さまざまな盗みの形が表現されている。盗みを取り上げた曲があまりに多いのには驚かされる。盗むという行為が観客の平常心を揺さぶり、舞台の展開に釘付けにさせるのに効果を上げている。

人をおどして物を奪うのがモチーフになった曲にまず山賊（やまだち）が通りすがりの者（女）をおどし荷物を奪う『瘦松（やせまつ）』、そして同趣向の『金藤左衛門（きんとうざえもん）』がある。盗みの単純形である。

他にもおどされた方が逆に相手をおどし、奪う側に転換する曲がある。二人の大名をおどし返し逆に太刀や小袖袴を奪う『二人大名（ふたりだいみょう）』、重い太刀を昆布売りに持たせた大名が逆に太刀でおどされる『昆布売（こぶうり）』などである。

奪う物が物品ではなく、生きた猿の皮である『鞆猿（うつぼざる）』（次項で考察する）、自分の聲とも知らず力尽くで酒をおどし取る『船渡聲（ふなわたしむこ）』などでは曲独自の趣向があり人気曲になっている。

おどし奪う内容を基線とするこれらの曲では人物の立場の逆転が曲の興趣となっている。

まず『瘦松』だが「瘦松」とは山賊が実入りのわるいときのことをいい、逆の場合は「肥松（こえまつ）」という。『瘦松』ではたまたま場所の名称が瘦松という。さびしい山中を里帰りの若妻がやってくる。女から荷物一式取り上げた山賊が、これは妻に、これは娘にと夢中になって勝利品を品定めしているすきに女に長刀を奪われ、逆におどされて長刀ばかりでなく、着ていた羽織もはがれてしまう。さらには「顔を見知るため」と頭巾を脱がされ、「…盗みをせいで叶わぬ奴じゃ」と馬鹿にされる。恐ろしいはずの山賊が実は妻や娘のご機嫌取りをする男であり、自慢の髻も頭巾をはがされて晒されれば情けないだけである。こうしておどしの恐怖が逆転すると同時に、男と女の立場も逆転していく。

おどす側とおどされる側の立場が逆転した時、人物が演じる「芸」がストーリーの展開の見せ場となる場合がある。『二人大名』や『昆布売』では立場が逆転した時点で弱者が強者にむりやり芸をさせてなぶる場面が見せ所になる。

『二人大名』では野遊びに出た大名二人が通りすがりの土地の者にむりやり太刀をもたせる。大名とは中世において財力、特に土地を所有する者のこと

である。立場の逆転が起こるのは『瘦松』同様に強者が油断するときである。『二人大名』では土地の者が自分を召し使いのようにお呼びください、などと大名たちを喜ばしているすきに太刀を抜いて迫るのである。土地の者は大名たちの小（ちい）さな刀と衣服を奪い、大名たちが下着だけのみじめな格好になったところで、犬がかみ合う様子と鶏の蹴り合いの真似をさせ、最後には「京に、京に流行る、おきやがり小法師…」の唄を覚えさせられ、立て膝で唄いながら両手を胸に組んで転がって見せ、おきやがり小法師の真似をする。土地の者はすきを見て全て持ち逃げする。

ここで大名たちは全くみじめたらしいだけでもなさそうで、おきやがり小法師の真似をする辺りになるとみずから楽しそうに転がりつづける。敵味方の区別が次第に消え、登場人物・演じる者・観客が皆狂言ユーモアの共犯者になってしまうのである。

こうして犬から鶏さらには、おきやがり小法師とホップ・ステップ・ジャンプの展開のなかで登場人物が演じる「芸」が曲を飛躍させる。おどし、おどされる危険な状況にもかかわらず、ストーリーが換骨奪胎されていくのである。曲の展開を飛躍・ナンセンス化してしまう手法は、狂言にはひんぱんに見られ、危険な内容がいつのまにかエンターテインメントと変貌(metamorphosis)していく。

盗みに関わる曲の中に、本来霊力があるはずの山伏が柿を盗み食う『柿山伏（かきやまぶし）』や流行の盆栽を夜盗みに入る『盆山（ぼんさん）』などがある。これらの曲では盗みの現場を見とがめられ、畑や盆山の所有者になぶられる。これらの曲でも『二人大名』や『昆布売』同様、いろいろ物まねをさせられる。ただ『柿山伏』や『盆山』では盗人は自分は姿は見えてない、と思い込んでいるところが異なる。例えば『盆山』では猿、犬、そして鯛の真似をさせられるが、鯛の鳴き声がわからず「タイタイ」と鳴いて逃げる。これらの曲もホップ・ステップ・ジャンプのリズムを活かし、これも曲を飛躍・ナンセンス化していく例である。

3. 1. 2. 強者のおどし

権力を盾にして弱い者をおどす『鞆猿（うつぼざる）』や『武悪（ぶあく）』前半（後半は偽幽霊になって立場が逆転する）、『止動方角（しどうほうかく）』（5. でも言及）では、おどし・おどされる関係が必ずしも逆転しないが、個々の曲ごとに独自の展開を見せる。

『鞆猿』では弓矢の腕自慢の大名と従者の太郎冠者が野遊びに来る。途中、猿引きに出会い連れている猿が毛並みがよいことに目をつけた大名は鞆の皮にするから猿を貸せと迫る。貸せと言われても、皮をはぐには猿を殺さなければならない。大名は強者

のぐり押しでこの理屈を無視し、矢をつがえて猿引きをおどす。やむなく猿引きは毛皮に傷がつかないようにと「猿の一打ち」で殺そうと杖を振り上げる。すると猿は芸を始める合図と思い、杖を取って櫓をこぐ真似をし始める。この様子に猿引きは猿が哀れだと泣き始める。すると大名ももらい泣きしてしまう。ここで状況の逆転が起こる。大名は変心するのだ。大名は猿の命を助けることにし、猿引きはお礼に猿唄を謡いながら猿に芸をさせる。大名は楽しくなって自分の扇や刀、小袖袴まで与え、あげくは猿のする芸を自分も真似て大いに楽しむのである。

命を奪おうとする強者のおどしが恐ろしいほど、強者のこころに起こる大転換と、その後の悦楽は宗教的な深みさえ感じさせる。これは狂言の骨頂と言えよう。

狂言には三主（さんしゅ）と呼ばれる、こわい主人の代表が登場する曲が3つある。『武悪（ぶあく）』、『止動方角（しどうほうかく）』そして『闇罪人（くじざいにん）』だ。封建社会の中でやむなく「官仕え」をする太郎冠者や次郎冠者にとって生殺与奪権を持つ主人の命令は絶対である。しかし狂言の冠者たちは斬新なアイディアで、その場限りながら主人をへこますことに成功するのである。

『武悪』は下剋上のにおいがする。武悪というのはあだ名で、腕力があり日頃からつとめをさばり、主人の言うことを聞かないが影響力のある男だ。密かに武悪を恐れ、業を煮やした主人は太郎冠者に武悪を成敗してこいと命令する。太郎冠者は主人から借り受けた太刀を携え道々考えこむ。武悪は幼なじみで同じ子飼いの従者仲間なのだ。太郎冠者には武悪が殺せない。殺したことにするから、どこか遠い「見えない国」に行け、と幼なじみを逃がす。後半は意外な展開を見せるが、3. 1. 4. で改めて考察する。

武悪殺害をこころに決め長袴・大太刀の出で立ちで登場する主人にはただならぬ殺気がある。下剋上の時代には、そのようなこともあったかと思わせられる。狂言にはめずらしく恐ろしい権力者のリアリズムがにじみ出ている演出である。

『止動方角』の主人はわがままで、太郎冠者を意のままに扱い、口を開ければ叱ってばかりいる。主人は流行の茶くらべに参加したいが道具立てが一つとして揃わない。主人は太郎冠者に伯父のところから茶一袋、太刀、馬を借りてこさせる。すべて借りてきた太郎冠者に対して途中まで迎えに来た主人は開口一番、遅いと叱る。主人は馬にまたがる。

こわい主人たちは太郎冠者たちに命令し、叱る。太郎冠者たちはこうした主人の有無を言わせない頑固一徹さを逆手に取るのである。主人たちは権力を唯一の武器としているがゆえに心にゆとりがない。状況の変化に対して融通が利かない。われら庶民の

代表である太郎冠者は命令に従っている風を装って臨機応変に主人の足元を掬うのだ。

3. 1. 3. 弱者の居直り

これまで見てきた『武悪』や『止動方角』には主人という強者がいた。彼らは一方的に弱者に恐怖を与える。一方『磁石（じしゃく）』では主人は登場しないが、同じくらいにこわい人買いが登場する。人買いは中世ではめずらしくなかったかもしれない。狂言に登場する弱者たちは我が身に危険が迫ったとき突拍子もない行動を起こす。身体を張った居直りである。

『磁石』では郷（ごう）の者が上方見物の途中、言葉巧みに近づいてきた男に誘われ茶屋に入る。郷の者は茶屋の主人と男の話を盗み聞きし、自分が人買いに売られようとしていることを知る。郷の者は逃げ出すが、人買いに追いつかれてしまう。人買いは太刀を振り上げておどす。絶体絶命に追い込まれた郷の者は、とっさの思いつきで自分は磁石の精で金属を見ると呑みたくなるのだと宣言し大口を開ける。男が太刀を鞘に納めると郷の者は倒れて死んだ振りをする。郷の者が死んでしまったと思い、男は蘇生を試みる。そのすきに郷の者は太刀を取り上げ、男をおどしながら追いかける。

『磁石』に登場するような庶民はこうして突拍子もないことを思いつき、結果命を助かる。現実には起こり得ない、一種マンガチックな飛躍の展開を見せるのだ。万事休すなのだが、どうにか助かってほしいと願う庶民の気持ちを舞台上で実現させている。『磁石』の郷の者がひらめいた瞬間、ストーリーは飛躍し舞台上に「磁石の精」の奇妙なしぐさが展開する。人買いも郷の者の鬼気迫る演技を本当のことと、つい信じてしまうのである。緊張感あふれる奇曲である。

『千切木（ちぎりき）』の居直りは臆病者の太郎冠者が妻の応援を得て千切木を武器に自分をいじめる者たちに仕返しをしたつもりになることである。千切木は両端が太く、中央がやや細い護身用の棒のことである。太郎冠者は嫌われ者で、連歌初心講で仲間はずれにされた上、講の者たちから乱暴される。妻は気弱な夫を引き立てて千切木棒で講連中の家を一軒一軒「お礼参り」に行く。どこも居留守を使うが、留守と聞くと太郎冠者は俄然元気が出てしまう。妻はそれを喜び、さらに応援する。太郎冠者は千切木棒を振り回して思い切り悪態をつき、二人仲良く引き上げて行く。かくして太郎冠者は妻に勇気づけられて居直り、講連中をおどし返したつもりになるのである。何ともほほえましい夫婦愛である。

居直りの例として他にも、気弱な者が居直って空威張りする『内沙汰（うちざた）』（大蔵流では『右近左近』（おこさこ））や『太刀奪（たちばい）』、そ

して『成上（なりあが）り』などがある。

一方『附子（ぶす）』では、主人が外出する際、日頃から信用のおけない太郎冠者と次郎冠者に附子が毒であると言いつけておく。冠者たちは附子の毒気に当たらないように扇であおぎながらおそろおそろ附子に近づく。なめてみると附子が実は砂糖であることを発見し、附子を全部舐めてしまう。このあとが冠者たちの大居直りが展開する。附子を食べつくした言い訳を作るために冠者たちは主人が大切にしている掛け軸を破り、天目茶碗を打ち割る。主人が帰ってきたところで二人は大泣きしている。二人は相撲を取っていてご主人様の大切な品々を壊してしまい、死んでお詫びをしようとする毒の附子を食べたが、このように死にきれずにおります、とさらに大声で泣くのである。日頃からいばる主人は冠者たちに大事なものを壊されてもぐうの音も出ない。冠者たちの悪意のこもった究極の仕返しが見事成功してしまうのだ。

男の暴力に対して弱者である女が他の女どもとたたかって力抵抗する『髭櫓（ひげやぐら）』と『若市（にゃくいち）』は3. 1. 5. の「男と女の戦い」の項で考察する。

3. 1. 4. にせの幽霊・亡霊、鬼の面でおどす

人に恐怖を与えたいと考えたとき、狂言では確実な手法がある。登場人物が幽霊・亡霊、鬼のたぐいになりすますことである。鬼であれば鬼の面を着け、幽霊・亡霊の場合は幽霊・亡霊が当時こうであるはずだと考えられていた出で立ちで現れる。こうした道具立てで相手はころりとだまされてしまう。暗い闇があった時代では十分あり得たことであろう。

通常の本狂言においては本物の亡霊・幽霊は現れない。狂言における亡霊は能の形式のひとつである夢玄能（むげんのう）を模倣した7曲の舞狂言のみに現れる。舞狂言には生前、尺八吹きだった男や茶を点て死にした男など、人間の亡霊もあるが、蛸や蛸、あげくは野老（ところ；山芋）など他の生き物の亡霊まで現れる。これら舞狂言は能のように地獄の責めや生前の苦しみを見せる亡霊の出現とは異なり、必ずしも「恐怖」を感じさせるものではない。狂言は深刻な能をパロディ化して、狂言ならではの滑稽味のある処置を施しているのである。特に人間でない亡霊の場合、それぞれの死の瞬間を語り舞うさまは不思議と人間の思い入れを誘い、狂言独自の悲哀感を醸し出す。ある意味、狂言は「草木国土悉皆成仏（そうもくこくどしっかいじょうぶつ）」を具現しているとも言えるかもしれない。ただし同じ亡霊・幽霊ではなく、人物が相手をこわがらせようと亡霊や幽霊の振りをする場合はおどしによる恐怖として考察の対象となる。

『塗師平六（ぬしへいろく）』では都の師匠が平

六を訪ねてくる。妻は上手の師匠に逗留されては夫の仕事がなくなると心配し、妻は夫が昨年の秋に亡くなったと言う。妻の嘘を聞いた平六はそれでも師匠に会いたいと、死んで幽霊となって現れたことにする。妻と師匠はともに鉦を打ち供養を始める。幽霊に扮した平六は餓鬼道のありさまを塗り物の手順によそえて謡い舞い終える。

『塗師平六』では恐怖といっても妻が生活の不安を心配する位である。師匠は幽霊が出現しても特に驚きもせず、殊勝に供養をつづける。むしろこの曲の眼目点は塗り物の手順を餓鬼道によそえて舞うところにあるのである。塗りの世界は現代人にはやや遠いところにあり、恐怖の度合いも少ない『塗師平六』は人気曲とはいえない。

一方、殺されたはずの男が元主人とばったりでくわし、幽霊の振りをする『武悪』後半では、主人は度を超えて恐れおののく。三主の一人である主人が前半では残忍冷酷な命令を下したことを考えると、幽霊の出現に驚愕する主人の打って変わった臆病な態度は落差が激しいだけに滑稽味が倍増する。

鬼は狂言における代表的類型人物の一つであり、数多くの曲に登場する。本物の鬼が出てくるのは、鬼の父が娘に人間の初喰いをさせようとする『首引（くびひき）』や六道の辻で地獄に引っ張っていく罪人を待ち構える『政頼』などである。いずれも鬼をこわがらない人物が設定されていて、鬼たちは人間に負けてしまう。

鬼は通常「武悪（ぶあく）」という狂言の面をつけるが、この武悪面を単なるおどしの道具として用いる場合が少なからずある。知らないうちに鬼の面を着けられて恐れ悲しむ曲もあるが、これは3. 2. 勘違いから起こる恐怖で別個に考察する。

鬼の面がおどしの道具として使われる曲に『伯母ヶ酒（おばがさけ）』、『清水（しみず）』、『柑子俵（こうじだわら）』、『弓矢太郎（ゆみやたろう）』などがある。これらはいずれも鬼の面を着けて意図的に相手をおどそうとするものである。暗い闇が存在した中世の時代では鬼の面を着けただけで人は恐れおののいたのであろう。狂言はものごとを闇（能で言えば幽玄！）の中に留めておかない。狂言は戸井田道造がいみじくも表現したように'idee'（見えるもの）としての芸能なのである（『狂言 落魄した神々の変貌』。平凡社、1973）。狂言は恐れを白日の下に曝す芸能であり、鬼に化けても最後は必ず嘘がばれてしまう。

地獄の鬼でもなく、鬼の面をおどす道具として使うでもなく、それなのに多分狂言の中で最も愛されている本物の鬼がいる。『節分（せつぶん）』に登場する、蓬萊からやってきた鬼である。ちょうど節分の夜、夫が出雲大社に年取りに行った留守を若妻が一人守っている。そこに蓬萊の鬼が節分の豆を食べ

にはるばるやってくる。鬼に他意はないのだが、なにしろ鬼は鬼である。女が戸を開けると始めは隠れ蓑を着ているために見えなかったが鬼が隠れ蓑を取り、改めて案内を請うとすごい形相の者が立っているではないか。蓬萊の鬼はその女に一目惚れしてしまう。Don Kenny は *A Guide to Kyogen* (檜書店、1968) で『節分』を "A Demon in Love" と絶妙な訳をほどこしている。『節分』では鬼はこわい、という既成概念が人間側にあるので女は当然気も狂わんばかりにこわがる。自分の姿が見えない鬼は何がそんなにこわいの途方に暮れるばかりである。狂言の「武悪面」がそもそも困ったような表情を浮かべ、かすかににんまりとしているのだから『節分』の鬼には最適である。後半では女は鬼の求愛を受けた振りをし、隠れ蓑と宝の小槌を奪いとり、「鬼は外、福は内」と豆を投げ、鬼を退散させる。

3. 1. 5. たたかう男と女

狂言には男女の性の問題がさまざまな形で提示されている。夫婦愛もあれば、夫婦喧嘩もある。鬼が人間に恋する曲もある。さらには狂言が発展した中世という時代を反映して男と男の間の衆道関係も描かれている。

中には本論のテーマである恐怖の原因として血縁関係や性的関係がからんでいる曲がある。嫁に行った娘が夫とともに娘の父親と田の水をめぐる喧嘩を扱った『水掛罨 (みずかけむこ)』、『八尾 (やお)』では亡者 (もうじゃ) が閻魔大王の稚児だった八尾地蔵の文を持っていき、極楽へ送れとおどす。女が坊主とともに坊主との間にできた息子に加勢する『雪打 (ゆきうち)』、出家する決心をした夫に怒る『呂蓮 (ろれん)』、10 年来の盲目から解放された男が妻を離縁しようとして妻の怒りを買ひ、結局あきらめる『川上 (かわかみ)』などである。

これらのおどしには禁忌の領域に属する性がからんでいるあやうさのユーモアがあり、社会規範内で予想される立場が逆転して滑稽味を醸し出している。中でも庄巻は弱者である女が男の暴言・暴力に耐えかねて他の女どもを語らい武器を手に攻め寄せる『髭櫓 (ひげやぐら)』や『若市 (にやくいち)』である。

『髭櫓』は髭自慢の男がその大髭を認められ宮中の大嘗会 (だいじょうえ) の犀の鉾役を仰せつかったことに発端する。しかし装束は自腹である。妻はそんな余裕はないとつぶねる。そればかりか日頃からうとましい、うとましいと思っている髭など剃ってしまえと夫に迫る。夫は妻を打ち据える。妻は近所の女房たちを語らい、それぞれ長刀・熊手・槍などの武器を手に押し寄せる。これを聞いた夫は自慢の大髭を守るべく首からミニアチュアの櫓をぶらさげて守戦の構えで迎え打つ。妻は大毛抜きを手に最後の決戦に向かい、ついに夫の大髭を引き抜くこ

とに成功する。

『髭櫓』では、強者と弱者の確執が前項 3. 1. 2. 強者のおどし、3. 1. 3. 弱者の居直りの双方を立体的に組み立てたような形でダイナミックに展開する。大髭を大毛抜きで抜くという突拍子もないマンガチックな飛躍と、弱者の女たちがスーパーマン的に身を挺した実行使は、現実には中世でも現代でもあり得ぬからこそ空想上のカタルシスをもたらす。

3. 2. 勘違いからおこる恐怖

狂言における勘違いは登場人物の無知や早とちり、人のいたずらなどが原因で起こる。中には夜の闇に見えないものを見たとき錯覚する曲がある。

一世代前までは生活空間にまだ闇があった。道具としての鬼の面を着けているだけで本物の鬼だと恐れおののいたように、闇の中に何かしらうごめくものを想像したり、見知らぬ形状の存在がぼんやり浮かんでくるような錯覚をすることがあった。もちろん中世には現代よりもっともっと暗い闇があったろう。

『杭か人か』では太郎冠者が主人の留守中に勝手に外出すると聞いた主人が留守を装い、太郎冠者の様子を見ている。退屈した太郎冠者は、棒を持って屋敷の外を廻っていると闇の中の物影に気づきおびえる。杭のあった辺りかと思い、「杭か人か」と問うと主人は「杭々」と答えるので太郎冠者は安心して、「杭ならば打っておこう」と言い出す。

まるで落語のような落ちであるが、いったん恐ろしいと思ってしまったら、杭ならば声を出して答えるはずがないという理性は働かないものである。太郎冠者の勘違いは実は、見えないもの・闇が人間のこころを惑わす真実をうがっているのだ。

『空腕 (そらうで)』では臆病者の太郎冠者が夜、使いに出される。太郎冠者は洛中に出ると物影におびえ、ひれ伏して、主人に借りた太刀を差し出す。冠者が心配で様子をうかがっていた主人は太刀を取り上げ、扇で太郎冠者の背中を叩くと冠者は気絶してしまう。気がついて家に戻った太郎冠者は使いの途中 70 ~ 80 人の悪人と戦い、太刀が折れてしまったので逃げ帰ってきました、と大武勇談を語るのがある。見えないものへの恐怖は曲の後半で大嘘となつて化ける。太郎冠者の内心では居直りを正当化するほどの巨大な恐怖だったのであろう。

この他に『瓜盗人 (うりぬすびと)』では夜、瓜を盗みに入った男が畑においてある案山子を地獄の鬼に見立て、中に人間が隠れているとも知らず地獄の責めの場面を練習する。時間の感覚もない闇の中、自分を待ち構えている恐怖にも気づかず地獄の責めの稽古に興じてしまうのだ。

一方『鍛屑 (ひくず)』では、太郎冠者が退屈な

簾屑挽きをして居眠りしているうちに鬼の面をかぶせられ、鬼になってしまったと悲しむ。同様の趣向だがよりドラマチックな展開を見せるのが『抜殻(ぬけがら)』である。酒に酔って道ばたに寝込んでいた太郎冠者に様子を見に来た主人が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妙に頭が重いので近くの清水に行き顔を洗い、水を飲もうとすると水面に鬼が映っている。鬼になってしまったと悲嘆に暮れ家に帰るが主人には鬼にはもう用がないと言われ、泣く泣く清水に戻って身を投げて死のうとする。飛び込もうとする瞬間に鬼の面が脱げる。急いで主人を連れて清水に戻り、「ここに鬼の抜殻がござる」と報告する。鬼になってしまったと悲しい勘違いをする太郎冠者だが、本当に死のうと決心するのである。滑稽味の中に人間の、浅はかではあるが嘘のない真実味を感じさせる。

他にも鳥追い中、見舞いの主人を狐と思い込む『狐塚』や、「長刀応答」が適当にあしらうこととは知らない太郎冠者が、文字通り長刀を振り回『長刀応答(なぎなたあしらい)』などがある。

4. 状況から醸し出される恐怖

この項ではこれまでのように恐怖がヒト対ヒト、ヒト対モノの関係において起こるのではなく、狂言の舞台に展開する状況そのものが恐怖である場合を考察していく。

状況の恐怖を誰が感じるかによって2つのグループに分けることができる。1つは状況がある特定の登場人物に与える恐怖で、もう1つは状況が舞台を見ている観客に与える「恐怖」である。擬人化された恐怖の表現は多分に演劇的(theatrical)である。能舞台という演劇の時空間で不条理(absurdity)という怪物が暴れ回るのである。

4. 1. 状況が登場人物に与える恐怖

最初に例を見よう。『蜘蛛盗人(くもぬすびと)』では貧乏で連歌の会に出られない連歌好きが会の様子を盗み聞こうと庭に忍び込む。ところが会の連中に物音を聞きつけられて、ついに追い詰められて森の茂みの蜘蛛の巣にかかってしまう。男が逃れようと暴れれば暴れるほど蜘蛛の糸にからまってしまふ。

狂言にはめずらしく舞台上には人間の背丈を越えた蜘蛛の巣の作り物(舞台セット)が置かれている(図1. ○印)。男は作り物の背後から蜘蛛の巣に駆け込む形になる(図1. 矢印)。

客席からは男の正面が見え、大手を広げて暴れ、蜘蛛の巣にからむみじめな姿が丸々さらけ出される。狂言も残酷なことをするものである。

ここで男の恐怖の原因になっているのは男が庭に忍び込んで見つかり、逃げ出した揚げ句、蜘蛛の巣

にからまるという状況である。

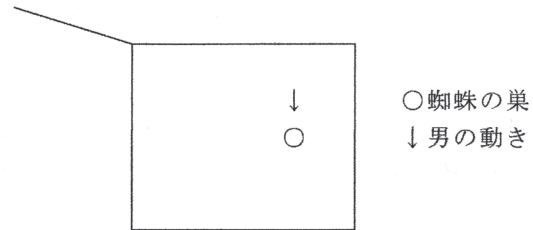


図1. 蜘蛛の巣と連歌好きの男の動き

『花盗人(はなぬすびと)』にも『蜘蛛盗人』に似通った状況がある。『花盗人』では桜の枝を切り盗んだ男が桜の所有者の何某(なにがし)に見つかり、桜の木に縛り付けられてしまう。

『太鼓負(たいこおい)』では夫が祇園会にいつもの警護役を仰せつかったが、妻はもっと良い役目をもってこいと夫を送り出す。祭りの御渡りが始まり、妻が群衆の後ろで見ていると夫は張り太鼓を背負って行列の先頭を歩いてくる。夫は太鼓打ちの撥の音が鳴るとそのつど、つんのめりそうになるほど驚く。しかし荘厳な祇園会の行列の最前列に立ち、びくびくしながらもがんばりつづける。

以上の例は中世の庶民の生活の一コマを扱っているが、狂言の中には日常から非日常に移行しようとする、不気味な状況を扱う曲もある。

『梟山伏(ふくろうやまぶし)』(大蔵流では『梟』)では山から戻ってから様子がおかしい弟を心配して兄は山伏に加持祈祷を頼む。狂言に出てくる山伏はもったいぶって自信過剰である。弟は手をだらりとさせ、大小前の合引(あいびき)に腰をかけている(図2. ○印)。山伏が祈祷を始めると弟は突如顔をあげ「ほおう」と叫び声を上げる。山で梟の巣をおろしたと聞いて、山伏は梟が取り憑いたに違いないと判断し、さらに祈祷を進める(図2. 山伏の立ち位置: 斜線、山伏の動き: 矢印)。山伏は必死に祈るが弟は「ほおう」という叫び声を繰り返すだけである。そのうちに兄にも梟が取り憑き兄弟して「ほおう」と叫び出す。山伏は狂ったように祈りつづけるが、突如「ほおう」と叫び、舞台上の全員が梟に取り憑かれてしまう。

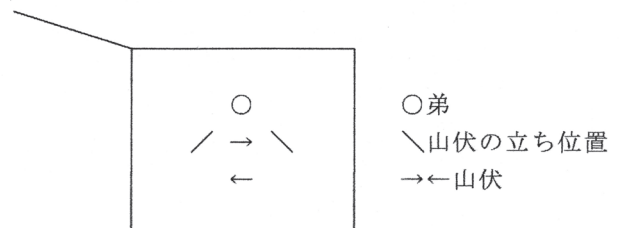


図2. 大小前の弟と祈る山伏

自信ありげな山伏が徐々に必死になっていく落差と、全員が鼻に取り憑かれてしまうという気味悪さがいまって『鼻山伏』は異様な「恐怖」で覆われる。恐怖を感じるのは自失状態の弟以外の全員である。もしかすると観客もその中に含まれるかもしれない。

『茸（くさびら）』（大蔵流では『菌（くさびら）』も『鼻山伏』と同様、気味の悪い状況が展開する。狂言には珍しく、家中にキノコが生え、増え続けるまま終結するのである。ここでも自信過剰の山伏が加持祈祷を頼まれるが必死の祈りの効果がないまま逃げ出す。

『狸腹鼓（たぬきのはらつづみ）』では夫が行方不明になっている女狸が狸師に追われている。女狸は子のみごもっている。人間の尻に化けて殺生をしないようにと狸師をさとす。狸師が改心するというので安心してるところを狸師に見つけられてしまうが、狸師が狸の腹鼓を見せれば許してやると言うので狸は必死になって狸の腹鼓を打つ。しかし狸師は変心し、矢をつがえて女狸を射貫こうと追いかける。

女狸は一貫して恐怖にとりつかれている。狸師が狸の腹鼓を強要するところはおどしによる恐怖だが、人間と動物の対決という非日常を扱うこの曲の眼目は、狸師に命乞いをし、その取引として本来楽しいはずの腹鼓を打たねばならない状況の落差が醸し出す恐怖である。

『重喜（じゅうき）』では法要に導師を頼まれている寺の住持が新発意（しんぼち）の重喜に外出の準備を命じる。さて住持の頭を剃る段になって重喜は住持の言う「弟子七尺を去って師の影を踏まず」を文字通りに取り、長い竹竿の先に剃刀を結ぶ。しかし工夫むなしく重喜は住持の鼻を剃り落としてしまう。

住持としての威厳を保ちつつ、剃り腕が信用できない弟子の危なっかしい動きに住持は生きた心地がしなかったであろう。弟子には住持をおどすつもりは毛頭ない。しかし狂言は弟子に長い竹竿にくくりつけた剃刀で住持の頭をそらせる飛躍した選択をさせた。状況から生まれる住持の恐怖は鼻をそり落とされるという悲劇が生々しい現実になった。逸脱すれすれの危険をはらんだ曲である。

『止動方角』は3. 1. 2. でもこわい主人の例として考察したが、こわい主人が陥った状況は本物の「恐怖」を主人に与えることになるのである。主人は太郎冠者が借りてきた馬にまたがる。実はこの馬は咳払いをすると暴れ、「寂蓮童児六万菩薩静まり給え止動方角」と呪文を唱えると鎮まることを太郎冠者は主人の伯父から教えてもらっている。さっそく咳払いをして主人を落馬させ、呪文で鎮める。これが繰り返される。懲りた主人はやむなく代わりに太郎冠者を馬に乗せる。

この項の、状況が登場人物に与える恐怖では曲数は多くないがひとつひとつの曲が舞台空間でダイナミックが展開を見せ、人気曲が多い。その内容はきわどく危険性を含む。逸脱・不条理へと飛躍しようとしている。

4. 2. 状況が観客に与える恐怖

狂言には恐怖が人やものの関係で起こるのでもなく、さらには状況から沸き上がる恐怖が登場人物を驚かすのでもない場合がある。登場人物にはその恐怖は見えないし、感じることもない。しかし状況全体に恐怖は確かに存在する。ただそれを感じるのを見所（けんしょ）の観客なのである。

まず、この特異な展開を持つ曲の例として『蝸牛（かぎゅう）』を見てみよう。「蝸牛」とはカタツムリのことである。

『蝸牛』では太郎冠者が薬に使う「かぎゅう」を取ってこいと主人に命じられる。「かぎゅう」がどういうものか知らない太郎冠者は主人に頼んで説明してもらおう。その説明によると「かぎゅう」は「時に藪におり頭が黒く腰に貝をつけ、ときには角を出すもので大きいのは人ほどもある」というものだ。道中太郎冠者はたまたま竹藪で寝ていた山伏が「かぎゅう」の説明にびたりと当てはまることに気がつく。山伏の方も相手が愚かであることを見破り、太郎冠者の勘違いにつきあう。ついに囃子物に乗って浮かれて行こうと太郎冠者に囃させる。心配して迎えに来た主人が様子に驚いて、あれは山伏だ、と注意しても太郎冠者は山伏に誘われると身体が自然に動き出して囃しだしてしまうのである。

『蝸牛』では主人には苛立ちがあり、太郎冠者と山伏はそれぞれ内容は異なるがともに楽しんでいる。登場人物は誰も特に恐怖を感じているのではないのだ。太郎冠者の無知に乗じて悪乗りする山伏と取り憑かれたように囃しつづける太郎冠者が展開する道行きは観客のにとっては気味の悪いものである。こうして舞台上で展開する状況が登場人物ではなく、観客に恐怖を感じさせることになる。

『小傘（こがらかさ）』では元博奕打の俄坊主が新発意に仕立てた従者とともに在所の寄り合い草堂の堂守になる。純朴な在所の人々が集まり法事が始まると俄坊主が小歌（こうた）という中世の流行歌を経に見立てて「昨日通る小傘が、今日も通り候。あれ見さいたいよ、これ見さいたいよ」と謡う。在所の人々は練り歩きながら小袖や小さき刀などを布施として捧げるが最後に俄坊主は施物を従者に奪わせて逃げていく。

『小傘』において、俄坊主に見事にだまされた在所の者たちが「経」をありがたそうに聞いて無心に練り歩く状況が観客にとっての恐怖を生み出している。在所の者たちの静かな熱狂と元博奕打たちの覚めた

マインドコントロール術は一種、気味が悪い。これは『蝸牛』の太郎冠者における熱狂にも通じるものがある。

『金津地蔵(かなづじぞう)』(大蔵流では『金津(かなづ)』でも在所の者たちの素朴な信仰心が悪用される。『金津地蔵』ではこれから仏像を作る計画があり、都に仏師を探しにくる。「心の直ぐになり者」と自己紹介して登場するすっぱ(ぬすっと、かたりのたぐい)が自分こそ真の仏師だと名乗り、自分の子に乙(おと)の面を着けて地蔵だといって売り渡す。地蔵は饅頭が食いたい、古酒を飲みたいと所望するので在所の者はこれは生仏だと囁し始める。地蔵は立ち上がって踊り出す。

『金津地蔵』においても、純朴な庶民たちの熱狂的に祈る一方、これを操作する悪いやつが冷静にことを進め、成功する。在所の者たちは舞台いっぱいに喜びを表し、それをまるごと見ている観客にとっては彼らが喜ばば喜ぶほど、それを操る悪の存在が恐怖となって浮き立ってくるのである。

これまで見てきた、庶民の宗教心を背景にした曲とは異なり『花子(はなご)』では妻に隠れて愛人のもとで一夜を過ごしてきた男の歓喜と悲哀が描かれている。この洛外の男には美濃国・野上の宿でなじみになった花子という遊女の愛人がいる。花子が北白川に来ているので、嫉妬深い妻には一晚持仏堂に籠もるといって家を抜け出す。そのとき太郎冠者に自分の代わりに持仏堂に籠もっていると命じ、座禅衾を被せておく。しかしお籠もりの見舞いに来た妻は事情を知ってしまう。妻は今度は太郎冠者に代わり座禅衾を被り夫の帰りを待つ。

『花子』の見所・聞き所はここからである。観客にとっては男の直近未来の悲劇が予想できる一方、その対極に愛人との逢瀬の様子を事細かに謡い上げる男の歓喜が繰り広げられる。この落差にさらに恐怖を感じざるを得ない。夢見心地で帰宅する男は能舞台の橋がかりでひとしきり逢瀬がいかによばらしかったかを謡う。つづいて座禅衾を被った妻にはずかしいからそのまま自分の逢瀬の報告を語り謡で聞けという。男は愛人との逢瀬をことこまかに謡い上げ語り尽くす。

『花子』は狂言では大曲である。狂言は多くの場合、庶民の愚かさや意外な知恵などを扱うものとおもわれがちであるが男女の愛に関してもたぐいまれな機微を見せる。そうした曲の中でも『花子』は随一の作品といえる。野上の宿の花子、という設定は能『班女(はんじょ)』という遊女を主人公にした名曲と同一であり、多分狂言の方は能『班女』のパロディと思われる。しかし能・狂言バージョンそれぞれがパロディ関係が想起できないほど独立した表現の豊かさを感じさせる。特に狂言の『花子』は性愛賛歌のとてもないおおらかさが観客の心の中の

真っ黒な恐怖を包み込んでしまう。

5. まとめ——恐怖の狂言的処方箋——

これまで狂言における恐怖に関して、誰かが誰かに対して感じる恐怖と誰かが何かに対して感じる恐怖を見てきた。そのなかでさらに、人をおどして何かを奪う例や強者のおどしの代表例、さらにはおどされた弱者側が居直りを通じて厳しい状況を脱する例、亡霊・幽霊また鬼に扮して人に恐怖を与える狂言独特の世界も探訪してきた。強者・弱者の関係は男対女の戦いという形で圧倒的な展開を見せた。

最後の項目として注目したのは、勘違いから起こる恐怖である。登場人物が夜の闇におびえたり、人のいたずらで鬼の面を着けられたのを本当に鬼になったと信じたりと、恐れが臆病な人物の心の中で起こっている例をみてきた。

こうしたヒト対ヒト、ヒト対モノの間に起こる恐怖は狂言ではほとんどの場合、舞台上の人物のアクションで具体的に見える形を取ることが多い。演技の展開の中で立場が逆転したり、ストーリーが戯画的な芸返しを見せたり、また追い込まれた人物があるきっかけで突拍子もない行動に切り替えたりする。時には人物の心のスイッチが突如切り替えられたように行動の転換が起こるのである。

恐怖が何らかの形で狂言の興趣になっている曲が全体の4分の1近くあることは文頭で述べた。しかし、なぜ恐怖をそれほど多くの曲で扱うのであろうか。それは狂言という芸態が持つ基本姿勢に関わる問題である。危険な内容を含むからこそ、逸脱すれすれの内容を潜めているからこそ、それらが舞台上で換骨奪胎されるときに倍返しの大いなる効果が期待できるのである。

狂言には和楽がある、祝言性を持つ、と言われていた。能ほどではないにしても、めでたさに始まり、めでたさで終わるという意識はいつも背後に働いている。逆転、意外性、転換などを盛り込んで、どうにか生き延びる庶民たちの姿を描く芸なのである。狂言は一見して危険な内容を含有し、逸脱すれすれのところで人心をゆさぶる。しかし舞台表現の時間経過にしたがって、内包された危険性がポジティブな方向に振れて行くのを観客は感知する。毒が毒を制すると言う。狂言は人間の心の裏側に隠れているネガティブな面を公の場に引きずり出し、登場人物や状況を思いきり揶揄しながら実は舞台表現としては別の次元に飛躍させる。ここに狂言式解毒法の処方箋がある。

ここで言う飛躍の効果については"Rapture in Kyogen"(狂言における三昧。ハワイ大学博士論文。1982年)で展開した。また狂言における逸脱性については過去の小論文においていくつかの観点から取

り上げてきた。「狂言における騙しの芸」(神奈川工科大学研究報告第 22 号、1998.3) や「狂言における禁忌の領域とその表現」(神奈川工科大学研究報告第 23 号、1999.3) などである。

参考文献

- Kenny, Don. *A Guide to Kyogen*. 檜書店, 1968.
- 小林貢『狂言をたのしむ(平凡社カラー新書 33)』
平凡社、1976.
- 戸井田道三『狂言 落魄した神々の変貌』平凡社、
1973.
- 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、小林貢、荻原達子編『狂言事典 事項篇』
東京堂出版、1976.