

[研究論文]

## 能における「月」の諸相

坂場 順子

基礎・教養教育センター

## Phases of the Moon in Noh Plays

Junko SAKABA

## Abstract

Through its history of over 600 years, Noh has built up a repertory of about 250 plays. At the base of these plays are elemental Japanese aesthetic sentiments toward nature: the four seasons, floras and faunas, wind and water, and in particular, the moon. The moon is referred to in more than 80% of Noh plays in one way or another. The moon in its changing phases sets time, actual or reminiscent. It may symbolize Buddhistic salvation. It may also serve to project various human sentiments. In this paper, I will examine how the Japanese have appreciated the moon as well as how it is delineated in Noh plays through the analysis of play examples where the moon serves as a catalyst for creative expression. While several representative plays are analyzed in depth, the main focus will be placed on *Tôru* (*Tôru the Nobleman*) throughout which the moon runs as a key motif. Through the analyses, I hope to illuminate how the creative expressions of the moon in Noh manifest theatrically the hidden yearning of the Japanese for what may be called 'rapture' or a kind of spiritual salvation.

Keywords: phases of the moon, Noh plays, aesthetic sentiments, *Tôru* (*Tôru the Nobleman*), rapture, spiritual salvation

## 1. 序—日本人と月

2016年10月9日(日曜日)、夕方6時ごろのこと、東京行きの地下鉄丸ノ内線を新大塚で下車し、地上に出た。目の前に横断歩道があって、それを渡り始めたとき、すぐ前に2歳半ぐらいの女の子と母親が歩いていた。突然女の子が頭上斜め右上を見上げ、「あっ、おつきさま！」と高らかに叫んだ。母親が「きれいね」と言うと、すかさず「きれいね」と答える。「お月様は今が一番きれいに見えるのよ」と母親が言う。女の子はしばらく考え、少しして「お月さまと一緒に遊びたいな。」そしてまた、「お月様と一緒に遊びたいなあ」と繰り返した。

この夕方の月は、南西の空にかかった上弦の月で、澄んだ秋空高く、煌々と輝いて美しかった。「おつきさま」に気がついた女の子は驚き、そして次の瞬間、「一緒に遊びたい」と見事に飛躍した。彼女は月の力を確かに感じ取り、「一緒に遊びたい」と言い切ることによって、月の持つ魔力と同一化したか

に見えた。

古来、人は月と密接な関係を結んできた。月は新月から満月へと日々その様相を変え、その周期で潮の満ち引きが起こり、生物の生命循環に影響を与える。また四季の移ろいに伴い、月の諸相も趣を変えて、人のこころをゆさぶる。夜釣りや、月夜の外出等、月との実用的な関係ばかりでなく、人生に思いをいたすときに、月は欠かせないものとなったのである。

『時代別 国語大辞典 上代編』(三省堂)によると、古代では日本語の「つき」は交替形として「ツク」とも言ったという。「ツク」はまた、憑依の「憑く」や鐘を「撞く」などにもつながっていった。横断歩道の女の子が月を発見したときの喜びと、次の瞬間、「一緒に遊びたい」と叫んだときの月との同一化は、いわば「月に憑かれた物狂い」状態と言えるのではないか。これこそ、日本人が芸能で追求してきた、月の表現につながる心情であるといえる。

この論考は、日本人が月に対する心情をどのよう

に表現してきたかを探り、そして伝統芸能に見る芸術表現の中で、月への思い入れがきわめて顕著である能に注目し、分析する。引用した能の詞章は、観世流にもとづく。

## 2. 月の諸相と日本人

月の最大の魅力は、満ち欠けの諸相を見せることである。これは月と地球と太陽の三者の動きの、複雑な運動関係から生じる。まず、地球は自転しながら、太陽の周りを公転する。月もまた自転しながら地球の周りを公転する。さらに、地球の公転の軌道は太陽に近づいたり、離れたりする。また月の公転の軌道も地球に近づいたり離れたりする。

これらに加えて地球の地軸（地球の自転軸）は公転面に対して約 66.6 度傾いていて、地軸の独楽のような首振り運動（歳差運動）を起こす。この地軸の傾きは、温帯地域には四季をもたらす。つまり地球は 1 年の内、太陽側に傾いたり、太陽とは反対側に背いたりするのである。温帯地帯とは緯度でいうと、23.27 度（回帰線）と 66.33 度（極圏）の間である。日本は北端の緯度が 45 度 33 分（北海道択捉島）、南端の緯度 20 度 25 分（東京都・沖ノ鳥島）であるが、日本列島のほとんどはすっぽり温帯地域に収まっている。

月の満ち欠けは、月が太陽と地球の間に入る新月から、逆に地球が月と太陽の間に入る満月へと移行する。月が地球の周りを公転するのに約 27.3 日かかるが、その間、地球は太陽の周りを公転しているので（約 27 度進む）、新月から満月になる周期はさらに伸びて約 29.5 日ほどである。ちなみに地球に対する月の公転面は、地球の太陽に対する公転面（黄道面）に対して最大 5.14 度ほど上がったり下がったりするので、新月になるたびに月・地球・太陽が同じ水平面に重なるとは限らない。つまり、毎回、新月になる度に日食は起こらないし、また満月になる度に毎回、月食も起こらない。

日本人の月に対する思いは、特に月の満ち欠けに色濃く表されている。奈良時代末期に数回にわたって編纂された『万葉集』では、「世の中は空しきものとぞこの照る月は満ちかけしける」（442）と詠われ、月の満ち欠けそのものに世の無常を嘆いている。奈良時代の文人で、遣唐留学生だった阿倍仲麻呂（698-770）は、唐の玄宗皇帝の側近になり、李白や王維といった当代最高の詩人たちと肩を並べて詩作したという。仲麻呂が故郷を懐かしんで詠った、「あまの原ふりさけみれば かすがなるみかさの山にいでし月かも」という有名な和歌がある（『古今和歌集』巻第九 406）。仲麻呂はついに帰国を果たすことなく没した。この和歌の月は、仲麻呂の「心の月」であった。

このように、日本人が月に何らかの感傷を覚えるのは、その移ろう姿であったり、こころに映った月であったと言える。

## 3. 月を愛でる

### 3. 1. 月の満ち欠け

陰暦 15 日の満月を愛でる風習は平安時代初期、中国からやってきて、日本でも古くから十五夜の月見の習慣があった。十五夜といえば特に、陰暦 8 月 15 日の月のことをいい、単に名月といえばこの日の満月のことをいうほどである。十五夜の月は、日の入りとほぼ同じ時刻に東から昇ってくる。陰暦 8 月 15 日であるから、太陽歴だと 9 月半ばで、愛でるには時間帯も良く、空気も澄んで、月見には絶好の条件が揃っている。

日本では満月以外にも、いやそれ以上に人々が愛でてきた月がある。それは一つには十三夜であるが、十三夜を愛でるのは中国伝来の慣習ではない。特に陰暦 9 月 13 日は、後（のち）の月と呼ばれ、十五夜のあとの十三夜を愛でて初めて、秋の明月を楽しんだことになるという。

日本人が愛でてきたのは、月の移ろう様相であった。満月は、「隈（くま）もなき」と表現されるように、光と陰が接する、暗いところがない。満月では、心を投影するための、陰の部分がないのである。日本人は、月の移ろう姿に己の心を投影して、季節ごとの月の出、月の入りの時刻の変化、満ち欠けの具合、そのときの気象状況などを繊細に感じてきた。

中でも満月の前後である十三夜と十六夜（いざよい）の微妙な不完全さは、日本人にとってはたまらない魅力がある。十三夜は、あと少しで満ちる予感にあふれている。一方、十六夜は、満月に似て美しいが、これから欠けていく寂しさを秘めている。十六夜は、満月より約 50 分ほど月の出が遅く、何を躊躇して、中々昇って来ないのかと気をもませるところが愛くるしいのである。

また他にも、上弦の月は、月の入りのときに半月形の弦の部分がちょうど上になるので「上弦」と呼ばれるが、南中したときは弦は半月の左側になる。上弦の月の光の具合は、明るすぎず暗すぎず、輝く半月形の美形が人気である。「序」に紹介した幼い少女の興奮は、まさにこの上弦の月が引き起こしたものであった。

月の光が初めて見える三日月は、原則的には陰暦 2 日目の月を指すが、広義には新月と上弦の月の間のすべての月相をいう。月を描きなさいと言われれば、ほとんどの人が三日月を描くほど、決定的な印象を持つ月である。三日月は日没直後、水平線近くに出て、北半球では弧が右下になる。その形から眉月（まゆづき・びげつ）とか銀鉤（ぎんこう）などの異称

も多い。

イスラム教を信奉する人々は、ヒジュラ歴の9月（太陽暦では毎年11日ほど前にずれていく）にラマダンと呼ばれる断食月がある。2017年は、5月27日（土）から一か月間行われた。ラマダンの開始を決定するために、毎回、初めて見える月、つまり初月（はつづき）の出を計測し、見えたときにやっと、ラマダンの開始が告げられる。イスラム教が国の宗教である国々では、ラマダンに見られるように、ヒジュラ歴の9月の初月を重要視する。

三日月はまた、世界が復活するシンボルともなる。ヒンズー教の三大神の一人であるシバ神は、破壊と復活の神であるが、三日月はシバ月（Shiva's moon）とも呼ばれる。三日月は世界が再生する意匠なのである。

三日月は、日本では信仰の対象として、あまり目立った存在ではない。栃木県鹿沼市に、月読命（つくよみのみこと）を祭神とする三日月神社があり、他にも千葉県や茨城県に同様の神社がある。天照大神（姉神）の弟神である月読命は、姉神とともに日月を分かった重要な神であるにも関わらず、姉神の天照大神や、もう一人の弟神である須佐之男命（素戔鳴命）たちと比べると存在感が薄い。私見であるが、月は人々の日々の生活や生命現象とあまりにも密接な関係があり、日々の生活の中に浸透しているので、月読命という神として、あらためて祀るまでもなかったのではないかとと思われる。

月の満ち欠けで、現在ではそれほどでもないが、古くから大切にされていたものに陰暦23日目の二十三夜と、陰暦26日目の二十六夜がある。どちらも仏教信仰と結びついていて、月光に勢至菩薩や観音菩薩が現れ、衆生に無上の力を与えてくれるという言い伝えがある（林完次、p. 114）。故郷の水戸市松本町に、二十三夜尊（桂岸寺）があるが、小さいころ、その寺の入り口付近に置いてある小さい石塔を見て、意味もわからず、単に「さんやさん」と呼んでいた。全国各地にこうした石塔が残っている。

後半（4. 能に見る月の出現の諸相）で詳しく述べるが、日本人に特に思い入れの深い月に有明月（ありあけのつき）がある。有明月とは、夜明けのあと月がみえていることをいい、またそうした月のことも有明月と言ひ、十六夜より後の月はすべて有明月になる（林完次、p. 117）。月の出がどんどん遅くなり、特に真夜中から夜明けにかけて月の出を待つ人々の思いや、明け方の異性との別れの哀しみを投影する月である。

### 3. 2. 月の影

日本人は、移ろう月の様相に思いを投影してきた。では日本人は、月の何を、どのように「見る」のだろうか。月の形は、月が太陽光を反射したときの光

と陰の具合で決まる。月の表面で、太陽光を反射した部分、つまり月の影の輪郭が日々異なり、新月から満月へ変化していくかたちに見えるのである。ただし、日本語では「月」は、「影」と密接に結びついていて、「影」は月が太陽の光を反射して薄明るく見える部分のことをいい、逆に、隕石衝突などでできた凹面が暗く、「陰」になるといった、自然科学的な脈絡で使う以外は、「月の陰」という表現は使わない。

ザ・ビートルズに *Mr. Moonlight* という歌がある（曲: R. Johnson, 歌: The Beatles）。冒頭の歌詞はつぎの通りである（上の行は著者による日本語訳）：

ミスター・ムーンライト！

(Mr. Moonlight!)

ある夏の夜、君は僕のところにやってきて、

(You came to me one summer night)

君の光線で、僕の夢を作ってくれた。

(And from your beam, you made my dream.)

そして風に乗って、君は僕に彼女を運んでくれた。

(And from the wind, you sent my girl.)

そして頭上から、君は僕たちに愛を送ってくれた。

(And from above, you sent us love.)

ここで月は擬人化され、神格化されている。月が地球上の生物の生命現象に大きな影響を持つことを考えれば *Mr. Moonlight* が単なる愛、恋の歌以上に深い意味合いを含んでいて、この歌に見かけ以上の力を与えているといえるだろう。

しかし日本人がこの歌を味わうには、何か物足りなさを感じざるを得ない。英語の *moonlight* は「月の光、月光、月明かり」のことである。日本語では、言葉としては単に月光ということもあるが、それでは「月光仮面」の仮面のよう、照らった表面の輝きを思い起こしてしまう。それよりも月が輝く様子は、月影（つきかげ）と表現することの方が味わい深い。

「光」は、物体そのものが光を発することを感じさせる。一方「影」には実にさまざまな意味合いがある。物体そのものは光を発しないが、何か他の物体が発する光を反射 (*reflection*) したときに光って見える部分のことを指す影、光の影響でできる影 (*shadow*)、水面や鏡に映る影 (*reflection*)、さらには、ものそのものの、はっきりしない形 (*appearance*) も影といい、また、ところの中に浮かぶ姿 (*image*) も影であり、人や物の存在を暗示するもの (*apparition*) も人影、物影といい、身代わり (*double*) を影武者といい、また心そのものや魂も影である（『大辞林』 p. 436。英語部分は著者）。

つまり「月影」の影は、単に月の光のことばかり



ではなく、shadow も reflection も、心象に浮かぶ、目に見えない「心の月」も影である。日本人にとって月は、心の投影が重なって、目にも心にも見えてくるものともいえる。

月の見方も、単に天空に浮かぶ、月と呼ばれる天球を視覚で捉えるばかりでない。叢雲に見え隠れる月や、春の湿った大気にぼんやり見える朧月、山の端にかかる月、月白（つきしろ）とって、月が出ようとしているときに空が白んで明るくなる時の、まだ見えぬ月、などなど、「隠された月」をさまざまなかたちで愛でるのである。

さらに日本人は、月そのものを直接見るよりも、海面や湖・池、さらには盃の酒の面（おも）に「映った月」を愛でる。その究極の例を足利義政（1435-1490）の建てた国宝、銀閣寺（慈照寺）に見ることができる。銀閣寺は、足利義政の美意識の結晶であるといわれ、後世の日本人の美意識の基本ともなった東山文化の最たるものである。

銀閣寺内には東側に面して、錦鏡池（きんきょうち）という池がある。京都嵯峨芸術大学の森正夫教授は、1489年旧暦9月13日の明月（後の月）がどのように見えたかをCGで再現した（『京都新聞』2001.9.29）。この夜、午後6時ごろ、池の向い側、東方にある月待山に月が出、午後6時20分ごろから、錦鏡池の水面に月が映りはじめる。6時40分には、池におかれた浮石にかかり、さらに7時過ぎ、月はひさしにかかる。この間、約1時間ほど、月の影が水面に映っていることになる。

足利義政は、銀閣寺が完成する前に没したが、錦鏡池と浮石、月待山の配置は彼にとって最上と思われる月見を計算して造ったに違いない。空の月を見、池の水面（みずも）に映った月を見、最高潮の瞬間に浮石にかかる月を楽しむ、にくい演出である。

また能『松風』の月は、汐を汲んだ水桶に映る。曲の前半部分、つまり前場（まえば）は、田楽能の流れを汲んだ曲に観阿弥（1333-1384）が手を加え、能にしたといわれている。前場の最後、汐汲み乙女の姉妹の姉・松風が汐を汲みながら、都に帰って行った恋人である在原行平を想う。舞台では地謡とシテの掛け合いとなる。「(地謡) 見れば月こそ桶にあれ。」「(シテ) これにも月の入りたるや。」「(地謡) 嬉しやこれも月あり。」「(シテ) 月ハ一つ。」「(地謡) 影ハ二つ満つ汐の夜の車に月を載せて。憂しとも思はぬ。汐路かなや。」ここでは、一つ、二つ、三つ、四つと数えうた風のことば遊びがあつて、またその中に月と満ち潮の自然現象を込め、夜に汐汲みする汐汲み車は因果が巡る車であることも懸けている。さらに、それにかからむように、天上の月と桶の水面の月の影が二つ映っていると詠う。これら二つの月の影は、ほかならぬ行平と松風の二つの魂のことを指している。天空の月の影は行平、そして桶に汲ん

だ汐に映った影（reflection, double）が松風である。

『松風』には、後半部分である後場（のちば）が続く。本来なかった後半部分は、観阿弥の息子である世阿弥（1336頃-1443頃）が新たに書き加えたものといわれる。前半の透明で澄み切った情景とは一変して、後半では姉の松風と妹の村雨（むらさめ）、そして都から罪を得て流されてきた在原行平との激しい愛の物語が描かれる。この後半は姉の松風の狂乱へと展開する。許されて都へ戻っていった行平を思うあまり、磯辺の松を行平と思い、狂うのである。前半と後半で作者が異なる珍しい曲であるが、前半の「月」の場面が後半の松風の狂乱の伏線となっているといえる。能の他の曲にも見られるように「月」は、登場人物の精神状態をさらに不安定にさせるからである。（この観点は、5. 能に見る「月」と曲の高揚、の項で後述する。）

上述したように、日本人が愛でる月は、移ろう月であり、雲や湿気に半ば隠された月であり、水面に映った月であり、ときには目には見えない心の月である。

#### 4. 能に見る「月」の出現の様相

能には現行約240曲200番（「番」は、劇的な展開を持つ戯曲のこと）があるが、『観世流百番集』および『観世流続百番集』（檜書店、1970）をもとに、その中の167番に関して、謡の詞章に「月」が言及される頻度を調べてみた。曲中で「月」が一度も言及されていない曲は167番中28番で、全体の16.8%であった。逆に言えば、「月」が言及されている曲は全体の83.2%と大多数を占めていることになる。

月が言及されていない曲は、多くが恨み・復讐や戦いの修羅といった、感情が張りつめていて、ものの興趣や情趣が入る余地のない内容を扱った作品や、唐物（からもの）や鬼神を扱う類の曲の一部である。後に分析する能『融』などは、五番目物であり、鬼の能として分類されているが、曲全体が月に包み込まれているような、「月の能」であることを見ても、「鬼」の解釈には深く、幅広いものがある（6. 能『融』に見る月、の項参照）。

日本の文化で、月は詩歌にも数多く詠われている。一方、舞台芸術では、単にことばで月に言及するだけでは済まない。それは、舞台の立体空間があり、演じる者の身体があり、演じる時間の流れが加わるからである。そこでは視覚・聴覚・運動の三巴の世界が展開する。つまり舞台芸術では「月」の表現は、必然的に多層構造になる。そして日本の舞台芸術の中で、能ほど「月」が言及され、そればかりか「月」が数多くの曲で重要な表現モチーフになっている芸能は他に例を見ない。

月が言及されている8割強の能で、月はどのよう

に扱われているのだろうか。その代表的な現れ方を見てみたい。

#### 4. 1. 時の設定

能の曲の中で、「月」の使われ方としてもっとも一般的なものは、「時の設定」である。日が沈んで夕暮れになったとき昇る月、夜が更けてから昇る月、明け方前後に残る有明の月、などがある。

能『鶺鴒(うかい)』では生前、鶺鴒だった男の亡霊が、死してもなお、鶺鴒を使う面白さを追体験しようとする。仏教では殺生は罪であり、死後、地獄に落ちるとされる。しかし鶺鴒にとって殺生は職業、つまり業(ぎょう)であり、同時に宿命として悟りを得られぬ業(ごう)である。

鶺鴒は、月のない闇の中で篝火を使い、魚を集中的におびきよせる。しかし月が出ると篝火の明かりが薄れ、魚が集まらない。主人公が嘆く：「(地謡) 不思議やな篝火の。燃えても影の暗くなるハ。思ひ出でたり月になりぬる悲しさよ。」こうして月が昇って時が設定されると同時に、業(ごう)の闇が照らされて、殺生する人間のところを映すのである。

能『井筒(いづつ)』では、旅僧(ワキ)は、井筒の陰に隠れてしまった不思議な女が再び現れるのではないかと、仮り寝しながら待つ。その待謡(まちうたい)で月が時を設定する：「(ワキ) 更け行くや。在原寺の夜の月。在原寺の夜の月。昔を返す衣手に夢待ち添えて仮枕。」夜ふけの月が在原寺の天空にかかっている。そればかりでなく、この月はまた、昔、同じ場所でも輝いていたことを想起させる。月は、過去へ回帰する時間のマジック効果もあげるのである。

月の出は、単に時を設定するだけではなく、辺りが暗くなり、月が見えるような時間帯になったことを知らせる。辺りが明るい間は、目に見えるものに注意を奪われているが、暗くなると人のところは必然的に内側に向かうことになる。月の出の時間、月の形、その日の天候、登場人物がいる場所、人物の心理状態など、すべてが時の設定に複雑に関わっている。

#### 4. 2. 修辭としての月

能では、月はいたるところで言及されているが、月を、きらびやかに散りばめて修飾として使ったり、月がかもしだすイメージを効果的に使ったりと、修辭としての月もきわめて多い。そこには、月にちなんだ決まり文句や、掛詞などの修辭表現があり、能の曲が設定する場所と時、登場人物の境涯などと、二重三重に重なりあって、豊潤な情趣を生み出す。

月にちなむ決まり文句をいくつか挙げてみる。

「月の都」は、平安時代から室町時代の都である京都を指す常套句である。能『安宅(あたか)』で

は、上歌で「(地謡) 如月の十日の夜(よ)月の都を立ち出でて」と謡われるが、源義経一行が、義経の兄である頼朝の追討から逃げるように京都を出たのがいつだったのかがわかると同時に、ほんの短い間であっても榮華を味わった京都に対する追慕の気持ちが込められている。「月の都」は別に「月宮殿(げつきゅうでん)」、つまり月にあるとされた宮殿を指すこともある。

「雲居の月」は、宮中の天空にかかる月のことで、「月の都」同様、貴族文化を表す宮中を懐かしく思うときに使われることが多い。能『船弁慶(ふなべんけい)』では、源義経と武蔵坊弁慶等の一行が、京都から西へ逃げる時の思いを謡う。「まだ夜深くも雲居の月。出づるも惜しき都の名残」。『船弁慶』と『安宅』は、義経たちの逃避行の初段階と途中段階の話であるから、都への追慕の気持ちは同じである。

「月の桂」は、中国の伝説にある、月に生えている背の高い桂の木のことである。能『羽衣』では、「(地謡) 月の桂の身を分けて…」とか、クセで「(地謡) 春霞たなびきにけり久方の。月の桂の花や咲く」などと、月世界の春の美しさを詠う。

「月人男(つきひとおとこ)」は、月の異称であり、能『邯鄲(かんたん)』では、主人公を月宮の佳人に見立てて月人男と呼んでいる。

「月の盃」は、月を盃に見立てている。能『紅葉狩』では、舞事に入る直前に、「月の盃さす袖も。雪を廻らす袂かな」と謡う。陰暦9月、山中深く入った平維茂一行は、紅葉の中、酒宴を催している女たちに出会う。彼女たちは実は鬼女なのだが、夜中、酒宴の盃に月を映して、衣の白い袖を翻して妖艶な舞を舞い、維茂を眠りに誘う。

月にちなんだ決まり文句であり、同時に掛詞としても機能する表現も能の中では数多く見受けられる。

「有明の月」は、能では頻りに言及されるが、多くの場合、実際の有明の月を意味する以上に、「何々がある(有る)」と掛けことばとして使われることが多い。能『蘆刈(あしかり)』では、「(シテ) かささぎも有明の。(地謡) 月の笠に袖さすハ」とつながっていく。鳥のかささぎが有る(=いる)、有明の月、とかかっている。

「夕月(いづぎ)」は、「夕」を「いう」と発音するのでものを「言う」にかける。能『忠度(ただのり)』では、「夢の告げ、夕月ハ」などとかかっていく。

「月の出汐(いでしお)」は、月の出とともに満ちてくる汐のことをいう(4. 5. 水と連携する月、の項で後述する)。

#### 4. 3. 比喩としての月

修辭としての月は、能の詞章のいたるところに散

りばめられている。決まり文句であれば、そのひと  
言で月のイメージが広がり、また掛詞は耳に心地よ  
く、能の詞章の特徴の一つである、イメージの連な  
りを生み出す。「月」はこの他にも、こころを投影  
する対象として使われることが非常に多い。月を擬  
人化して、人物が己の内面を映しだすときである。

月は過去、現在を問わず、必ず天空に現れる自然  
界の存在である。能の登場人物は、往々にして月を  
見ることによって、同じ月が昇っていた昔をなつか  
しむ。そして昔も今も変わらぬ月に語りかける。

能『江口（えぐち）』では、曲の初頭の「次第」  
で、ワキ（旅僧）とワキツレ（旅僧の従者）が、「月  
八昔の友ならば（もし月が以前俗世にいたころの心  
の友であったとしたら）」と謡う。さらに「世の外  
（ほか）いづくならまし（出家した今、濁世（じょ  
くせ）を離れた場所とは一体どこなのだろうか）」  
とつづける。月がこころの友であった昔に比べ、今  
は友もなく、自分がどこにいるのかを確かめるすべ  
がない、と嘆いているのである。能の一番始めに、  
ワキがこのような深い思いを吐露するのはめずらし  
い。

比喩としての月で最も頻繁に出てくるのは、月が  
澄んでいるのを、悟りに似た境地として捉えるとき  
である。能『花月（かげつ）』では、「三十三身の秋  
の月。五濁（ごじょく）の水に影清し」とあり、濁  
世に清い光を放つ月をうらやむ。他にも、能『葛城  
（かづらき）』の、「肩上の笠にハ。無影の月を傾け」  
や、能『通小町（かよいこまち）』の「我は曇らじ  
心の月」など、月を清いこころの比喩として引用す  
る例は数多い。

清い月が、さらには仏教でいう真理そのものを表  
すとき、「真如（しんにょ）の月」という表現がよく  
使われるが、全体的に仏教色の強い能では頻繁に  
現れる表現である。真如は仏教用語で、「存在の究  
極的な姿としての真理そのもの」の事であり（『大  
辞林』p. 1249）、「真如の月」と言うときは、「真如が  
一切の迷いを破ることを月が闇を照らすのにたとえ  
ている（『大辞林』p. 1249）。

能『誓願寺（せいがんじ）』では、「十悪八邪の迷  
ひの雲も空晴れ。真如の月の西方も。此（ここ）を  
去る事遠からず」とある。この曲では、和泉式部が  
歌舞の菩薩として現れ、誓願寺の弥陀を称えるのが  
モチーフであり、真如の月は、弥陀世界の真理を表  
している。

月はまた、不安や、人のこころの陰の部分を表す  
ときにも使われる。能『隅田川』では、人商人（ひ  
とあきんど）に息子をさらわれ、探しまわった挙句、  
息子が死んでいたことを知った母親が嘆く。「生死  
長夜（しょうじじょうや）の。月の影不定（ふじょう  
）の。雲覆（くも）へりげに目の前の浮世かな。人の生  
き死にも、月の影も定かでない」と喩えるのである。

また能『富士太鼓』では、天王寺の楽人である夫  
が都に上ったが、妻はなぜか不安がこころをよぎる。  
その夜の「夢。心に懸る月の雨」は、夢の中で、月  
夜に雨が降ったのが気になっているのである。実は  
夫は、楽人同士の喧嘩で殺されていた。

能『砧（きぬた）』は、作者である世阿弥自身に  
とって自信作であったらしく、「静なりし夜、砧の  
能の節を聞きしに、かやうの能の味はひは、末の世  
に知る人あるまじければ…」と述べている（『申樂  
談義』）。遠国に住む妻がいつまでも帰ってこない在  
京の夫を思いつつ、ついに死んでしまう。月夜、眠  
れず砧で衣を打つ女の底知れぬさびしさが、月に込  
められている。「（地謡）君が命ハ長き夜の。月にハ  
とても寝られぬにいざいざ衣打たうよ。」真夜中に  
夫を想いつつ砧を打つ女の寂寥感はますますつのる。  
「（地謡）月の色風の気色。影に置く霜までも心凄  
き折節に。砧の音夜嵐悲しみの声虫の音交りて落つ  
る露涙。ぼろぼろはらはらはらと。いづれ砧の音や  
らん」。このあと、夫から、まだしばらく帰郷でき  
ないと伝言がある。妻は病の床に就き、死んでしま  
う。ここまでが『砧』の前半であるが、女の寂しさが、  
ここかしこに月に託して述べられている。

この他、こころの投影として月が比喩的に使われ  
ている曲は実に数多くある。能において月は、人の  
こころの陰影を表現する重要な触媒なのである。

#### 4. 4. 水と連携する月

前述の『松風』では、須磨の浦で汐を汲むあま乙  
女たちが登場していた。この曲以外にも、曲中で月  
と潮の満干が組み合わせさって言及されたり、海上の  
旅の場面に月が現れる曲が数多くある。潮の満干と  
いう自然現象のうねりの中に、月が昇り、人物たち  
の運命がより大きな、宇宙観のなかに包み込まれる。  
また海の潮ばかりではなく、川や湖など、水との連  
携もある。

月と潮の満干は、壮大な光景を見せてくれる。能  
『高砂（たかさご）』の「待謡」がまさにそれであ  
る。「高砂や。この浦舟に帆をあげて。この浦舟に  
帆をあげて。月もろともに出汐（いでしお）の。」  
月が出、と掛けて、同時に出汐であるから、満月こ  
ろのことである。

能『海士（あま）』では「次第」で、「天（あま）  
満つ月も満潮（みちしお）の。天満つ月も満潮の。  
海松藻（みるめ）をいざや刈ろうよ」と謡われ、満  
潮時に満月が昇っている景観を表す。藻を刈るのは、  
海面に映る月を鑑賞するのに邪魔だからである。

川や湖に昇った月もある。能『江口（えぐち）』  
では「待謡」（または「上歌」にも）でワキ僧たち  
が、「月澄み渡る川水に。遊女の謡う舟遊び。月に見  
えたる不思議さよ。月に見えたる不思議さよ」と  
謡う。遊女たちの舟遊びの様子が月光の下に見えて



いる様子である。澄んだ月と川水とは対照的に、遊女たちは、舟中で客と枕を共にする人生を送るさだめなのである。その対比が不思議であると感慨を述べているのだ。

能『竹生島(ちくぶしま)』では琵琶湖の月が登場する。「(シテ) 緑樹影沈んで(地) 魚(うお) 木に上る気色(けしき) あり。月海上に浮かんで八兎も波を奔(はし)るか面白の島の景色や」は、水に映った樹木を水中の魚が上るようであり、月に住むといわれる兎は、月が湖面に映り、舟が竹生島に向けて波をかき進むにつれ、波を走るかのように見えるのである。

## 5. 能に見る「月」と曲の高揚

前述の『松風』の前半は、場面全体が月の光に包まれていた。また『砧』の前半では、ここかしこで月に言及することで、主人公の寂寥感がつづいていった。

能は、多くが前場と後場の2場構成になっている。それぞれの場には、さらに小段(しょうだん)と呼ばれる区切りがあり、それらの積み重ねで曲が構築されていく。基本的には、小段は謡事の種類の区別される。また謡事は囃子とも連動していることがあり、例えば「次第」という登場楽につづいて「次第」という謡事があったり、「一声(いっせい)」という別の登場楽に「一セイ」という謡事がつづくといった風である。

能の曲は、こうした小段を通して次第に盛り上がったたり、一旦沈潜して、登場人物の心情を映し、また再度盛り上がったたりと、序破急の流れで大きなうねりとなっていく。

一曲の中で、曲想が一段と高揚するきっかけを作るのは、劇中の小分岐点となる小段であったり、後場の最初に多い、「待謡」から後シテが登場する部分であったりする。小段の「下歌」から「上歌」へと、謡のピッチが上がる部分、小段の「クリ」・「サシ」・「クセ」の連なりで感情が高まりきったところで静かなシテの回想に入り、時間軸が過去に引き戻されるところなどである。また舞事に入る準備として、小段の「サシ」から、昂揚感のある「一セイ」で舞が始まるパターンも多い。

一方、曲の高揚感を引き出す、謡を伴わない小段がある。それは多くの場合、シテの精神状態が変化したり、押し殺していたところの緊張がほどけたことを示す舞台表現に表れる。それはシテが我を忘れて、今いる状況とは関係のない行動に出ることである。そうした場面は、シテは舞台を反時計回りに回る「イロエ」とか、「カケリ(翔)」とか、「立廻(たちまわり)」とか呼ばれる小段であり、シテの興奮状態や一時的な狂気を表す。

月は、こうした曲の高揚をかもしだす大きな要因になることが多い。特に謡のある小段で、しばしば高揚のきっかけを作る。5. 1. では、上歌に表れた、月と曲の高揚の関係と、舞事に移行するときに使われる月の例を見て行く。さらに5. 2. では、曲中に散りばめられた月が、曲全体を支配し、シテと同一化していく様子を能『姥捨』と能『三井寺』を中心に見ていく。

### 5. 1. 曲の構造の中での分岐点

能の曲の多くは、似通った構造を持ち、あるパターンで進行する。最初の登場人物は、「名乗・名宣(なのり)」・「次第」・「一声(いっせい)」などの登場楽で登場する。そのあと多くの場合「道行(みちゆき)」があり、旅をする様子を表す。謡は下音(げおん)を中心とする「下歌(さげうた)」と呼ばれる部分から、上音(じょうおん)を中心とする「上歌(あげうた)」と呼ばれる部分へと高揚していく。「下歌」から「上歌」のつながりは1曲の中で何回か繰り返されることもあり、畳みかけるように曲が佳境に入っていく。能はこの後、「待謡(まちうたい)」から「サシ」・「クセ」と進行したり、「クリ」・「サシ」・「クセ」と移行し、「クセ」で興趣・情趣が最高潮に達したところで、「一セイ(いっせい)」という高揚した謡から舞事(まいごと)になることが多い。

「上歌」で月が詠われる能の例は、『源氏供養(げんじくよう)』の中で、「(地謡) 寝もせで明すこの夜半の。月も心せよ。」と、擬人化された心の友の月に呼びかける場面や、『半部(はんぶ)』の中で、「(地謡) 窓東(そうとう)に向ふろうげつハ(ろうげつ)。窓東に向ふろうげつハ」と、東に昇った、澄み渡った朗月(ろうげつ)が、物思いに沈む主人公を照らす美しい場面、そして『雲雀山(ひばりやま)』の中で、「(地謡) 月ハ見ん。月にハ見えじ存(ながらえ)て。月にハ見えじ存えて」と、雲雀山に捨てられた、中将姫(藤原豊成の娘と伝えられる)が、身の不運を月にかこつ場面などがある。

これらの他にも、能『胡蝶(こちょう)』には「梅が香に。昔を問へば春の月。昔を問へば春の月。答へぬ影も我が袖に…」と美しい「上歌」があり、また能『芭蕉』では、5回出てくる「上歌」の3回までもに月が言及される。まず「夕(いう)への空もほのぼのと。夕への空もほのぼのと。月になり行く山陰の」と時を設定し、さらに「惜しまじな。月も仮寝の露の宿。月も仮寝の露の宿」と、主人公の境遇を月に仮託することで表し、「燈火(ともしび)を背けて向ふ月の下(もと)。燈火を背けて向ふ月の下。共に憐む深き夜の。心を知るも法(のり)の人の」と、主人公の、仏教的な深い境地を示唆する。

ほとんどの「上歌」では、同じ詞章が繰り返され

る。1回目と、「返し」と呼ばれる2回目の詞章の間に「打切（うちきり）」という囃子の手が入る。大小の鼓がイヤァと頭（かしら）を打ち、「ハホンヤ一、ハ・ハ〇」（・小鼓の手、〇小鼓のポン）で納める。この間、能管はアシライの手を吹く。この打切で上歌がさらに際立ち、つづく小段への期待感が生まれる。

舞事に入る直前に月に言及する能の例は、能『雲林院（うんりんいん）』で、「（シテ）思ひ出でたり夜遊の曲。（地謡）返す真袖を。月や知る」で序之舞に入ったり、能『小督（こごう）』で、「（シテ）酒宴をなし糸竹の。（地謡）声澄み渡る。月夜かな。（シテ）月夜よし」で男舞に入る例、能『野宮（のみや）』で、一セイ「（シテ）昔を思ふ。花の袖。（地謡）月にと返す。気色かな」で序之舞に入る例などがある。いずれも舞の準備にかかるシテを月の光が照らし、舞台全体が一瞬で別次元に移行する。

## 5. 2. 月がもたらす狂気と三昧の表現

能の舞台表現が、上歌や、一セイ・舞事とつながる箇所、月に言及した詞章を媒体に、高揚していく例をいくつか挙げた。月が運ぶイメージ、曲中の時空間・季節・天候、そして月に投影されたところの重なり合いが凝縮して、一気に上昇気流に乗っていく。

月は、こうして節目、節目に能の舞台表現を盛り上げるばかりではない。曲中の月への言及は、主人公であるシテの心理状態が変化していくのを示す指標にもなっている。前述したように、月が出て、月に気がつくということは、辺りが暗くなったことを意味し、人は視覚で注意を払うことができなくなる。そして自然と、音や気配でもの・ことを感じざるを得なくなる。つまり、己のこころに向かうのである。

月は、辺りが暗くなり、月が昇っていることに気がつく知覚作用だけではなく、主人公の心理状態を比喩的に月に仮託することによっても、主人公のこころの変化を示唆する。シテは、次第に興奮状態に入り、ついにはこころが乱れ、狂乱に陥ることもある。

能『花筐』では、夫が突如、天皇（継体天皇）に選ばれ、捨てられた妻（シテ）が狂乱し、夫を探して越前から都へさまよい歩く。「文（ふみ）」を読む小段で、「巡り逢ふべき月影を。秋の頼みに残すなり。頼めただ袖ふれ馴れし月影の。暫し雲居の隔てありとも」と、夫婦を月影に例え、つづく上歌では、「君と住む。程だにありし山里に。程だにありし山里に。独り残りて有明の。つれなき春も杉間吹く…」と、ともに過ごした時間を有明（の月）に託してなつかしむ。そしてシテは次第に狂乱状態になっていく。途中「カケリ」も入り、ついに「誰（たれ）故ぞ乱れ心ハ君の為。此処に来てだに隔てある月の都

ハのみして。袖にもうつされず。また手にも取られず。ただ徒に水の月を望む猿の如くにて。叫び伏して泣き居たり。叫び伏して泣き居たり」と崩れ落ちて、泣き叫ぶ。月はシテの狂乱を見守るがごとく、シテの苦しみを引き受けるがごとく、能『花筐』に寄り添っている。

能『班女』のシテは、野上の宿の花子（はなご）という遊女であるが、客（吉田少将）と扇を交わして再会の約束をする。しかし男はなかなか現れない。他の客を取ろうとしなくなった花子（はなご）は追い出され、男を探して京都糺（ただす）の下賀茂神社でついに再会を果たす。後シテは「サシ」で、「よしなき人に✓馴衣（なれごろも）の。日を重ね✓月八行けども」と、時の移ろいを嘆き、さまよい歩く間、「神や守らん我等まで。真如の月八曇らじを」と、神に頼む他はないと、切羽詰まった状態に追い込まれる（✓は、節のないことばを言う際の区切りを示す）。二人愛し合った時を懐かしむ一方、別れの後、「すさまじや独寝の。淋（さみ）しき枕して聞（ねや）の月を眺めん」と究極の孤独を月に託す。二人が交わした扇には夕顔の絵が描かれているが、それを懐に入れて持ち歩いているシテは、それをモチーフに「絵に描ける」と拍子に合わない謡で舞事（中之舞または序之舞）に入る。舞が終わると「ワカ」で「月を蔵（かく）して懐に。持ちたるあふぎ」と受ける。こうしてシテの感情の高まる節目ごとに月が言及されており、シテの狂乱への道しるべとなっている。

一方、月の光が曲全体を覆い、主人公が月光を浴びて恍惚状態に陥る曲がある。それが顕著に表れるのが、一つは能『姥捨（うばすて）』・『伯母捨（おばすて）』であり、もう一つは能『三井寺（みいでら）』である。

『姥捨』では、明月近くなったので更科の月を愛でようとやってきた都の男が、一人の女に出会う。女は実は、信濃国姥捨山に捨てられた老女の霊であった。老女は、山に捨てられて桂（月に生えているとされる木）の木蔭でこと切れたのだったが、老女の霊は、秋の月が明るいうちに毎年現れるという。老女は、「執心（しゅうしん）の闇を晴らさん」と、都人に再び現れることを約束して消える。

後シテは、「…覚えぬほどに隈もなき姥捨山の秋の月。餘りに堪えぬころとや。昔とだにも思はぬぞや」と、昔を懐かしむ。ここで月は、時間軸を過去に戻すと同時に、シテに激しい懐旧の念を起させる。しかし老女の霊は、自分に起こった過去の悲劇に思っていたよりも、「花に愛でて月に染みて遊ばん」境地に移行していくのである。序之舞に入る前に、シテが最後に到った悟りの境地が謡われる。「然れども雲月（うんげつ）の。ある時ハ影満ち又ある時ハ影缺（か）くる。有為転変の世の中の定め



きを示すなり」と、あるがままを享受する心境である。能『姥捨』は、『関寺小町』・『檜垣』と共に三「老女物」に挙げられ、能の中で最も位が重い曲とされる。とくに『姥捨』で月は、シテが到達する崇高な境地を表している。

一方、能『三井寺』では、行方不明の息子を探して、シテ(母親)が駿河国から都に上り、三井寺で親子の再会を果たす。この曲のモチーフとして、霊夢、月、鐘の3つを挙げることができる。この曲では、狂言方が演じるアイ(間)が主(おも)アイと、アドアイの二人登場する。非常にめずらしいことである。

まずシテは、清水寺で参籠して睡眠の内に霊夢を得る。清水観音のお告げである。門前の者(主アイ)が、夢合わせ(夢占い)が得意なので占ってみると、逢いたい人は三井寺にいる、という。

三井寺に着くと、おりしも陰暦8月15日の満月の夜であった。「水の面(おも)に照る月なみ(月齢のこと)を数ふれば。秋も最中(もなか)夜も半ば。所からさへ面白や」と、シテの気持ちは満月に興を覚える。つづく「上歌」で、「月八山。風ぞ時雨に鳩(にお)の海。風ぞ時雨に鳩の海」ところの高まりを見せ、さらに「…月の誘わば自づから。舟もこがれて出づらん舟人もこがれ出づらん」と、月に吸引されたように、身も心も三井寺に向けて動き出す。その姿は、まわりの者には狂人と映る。こうして月を媒体にして、シテは我を忘れていく。そして息子に逢う当初の目的も忘れて、物狂う。

ここから舞台の焦点は、有名な三井寺の鐘に移行する。三井寺に着くと、寺の能力(アドアイ)が鐘を撞く時刻だと、ひとしきり寺の鐘を撞く。シテは鐘の音が面白いと、自分も鐘を撞こうと、鐘楼に登る。アドアイに、狂人のくせに何をするか、と咎められるが、シテは中国の故事を引いたり、いろいろ理屈をこねてアイを言い負かして、ついに鐘を撞く。能の中で有名な「鐘之段」である。曲の最後は親子の再会であり、めでたく終わるが、舞台上の興趣としては鐘之段で完結している。

『三井寺』では、満月の光は徐々に舞台表現の表面から遠のいていく。「月」は結局、シテに狂気をもたらす触媒であり、曲を面白くするために便宜的に利用されたに過ぎない。

能『姥捨』や能『三井寺』で見たシテの恍惚状態・忘我状態を英語で表現すると *ecstasy* とか *rapture* と言うことができる。*ecstasy* は忘我の境地を指し、*rapture* は有頂天の状態を指す。能の脈絡では、『姥捨』のシテの状態は、より *rapture* に近いのではないかと思われる。一方『三井寺』のシテは、より *ecstasy* に近いといえよう。*ecstasy* は、ある人の個人的な心理状態を感じさせるが、*rapture* は、その個人ばかりでなく、まわりの人間たちも取り込んだ状態と感じ

させるからである。能『三井寺』は、作者である世阿弥によって巧みに描かれた曲であるが、「鐘之段」へと導かれる優美な詞章の連なりの見事さは、舞台表現の面白味につながりこそすれ、曲想の深みに欠けるように思われる。一方、老女物の『姥捨』は、月と死を宇宙的に展開させた秀曲である。

以前、狂言をテーマに"*Rapture in Kyogen*"と題した博士論文を記したが(University of Hawaii, 1982)、その内容を日本語でまとめたとき、*rapture* の日本語訳を探した。結局、最後に行きついたのは、仏教用語の「三昧(さんまい)」であった。三昧とは、「心一つのものに集中させて、安定した精神状態に入る宗教的な瞑想。また、その境地」の意味である(『大辞林』p. 1018)。

こうして月は、人のところの中の狂気をあぶり出し、「物狂い」という、見て面白い舞台表現に錬金(*alchemy*)し、ひいては「三昧」の中に、理解不能の摂理に苦しむ人間に、しばしの安らぎを与えてくれる。そして、それは時に宗教的救済の境地につながる。

## 6. 能『融(とおる)』に見る月

能『融』という曲がある。神男女狂鬼(しんなんによきょうき)と呼ばれる、能の五番立(ごばんだて)構成の中で、五番目に分類される曲である。『融』は、曲の始めから終わりまで、一貫して月が重要な役割を果たしている。最後には、月と主人公が同一化する、究極の「月の能」である。

シテは、源融(みなもとのとおる)(822-895)という実在した平安初期の貴族で、嵯峨天皇(786-842)の皇子(十二男)である。嵯峨天皇は、平安遷都を成し遂げた桓武天皇(737-806)の皇子である。

源融は、華美な趣向を好み、鴨川のほとりに六条河原院という大邸宅を造営したので、河原左大臣とも呼ばれた。彼が嵯峨野に設けた山荘、棲霞観(せいかかん)は、のちに清涼寺(能『百万(ひやくまん)』の舞台)となり、また彼の宇治の別荘は、のちに宇治の平等院(能『頼政(よりまさ)』の舞台)になったといわれる。

能『融』が五番目(鬼物)に分類されていることに注目したい。神男女狂鬼の分類中で、『融』を分類することができるのは「狂」か「鬼」しか残らない。源融は、臣下に降された天皇の皇子であるので、恨みや狂気に憑りつかれた者や、身分がそれほど高くない者をシテとする「狂」に分類するには畏れ多い。五番目物になったのは、「鬼」とは言っても、人間の在り様を超えた存在としての「鬼」として、五番目に分類されたのではないか。小書で、面を「三日月」(通常は「中将」の面)に変え、黒頭(くろがしら)を著けることもあり、こうした小書は『融』

がもともとは鬼の能であったことを思い起こさせられる。

歴史上の源融は、左大臣にまで登りつめた。しかし、陽成天皇の退位に際して皇位を望んだが、藤原基経の反対があり、果たさなかった。後世、鬱屈を抱えたまま、数寄三昧の生活を送った。なかでも六条河原院は、庭の池に鴨川の水を引き入れ、陸奥の国の塩竈を模して、毎月、難波から 30 石の海水を運ばせて、塩を焼く風情を楽しんだという。能『融』は、この六条河原院が舞台となっている。

### 6. 1. 能『融』前半に見る月

能『融』は 2 場（前場・後場）からなる、夢幻的な構成になっている。東国の僧（ワキ）が、陰暦 8 月、今は荒廃してしまった六条の河原院に来て休んでいると、田子（たご）という、天秤棒で桶を担った老人（前シテ）が現れる。ワキと前シテの問答の中に、源融のことや、月の興趣、近辺の名所などを語るうちに、老人は汀に立ち寄って汐を汲むかと思えるうちに姿が消える（中入；舞台から退場する）。

能『融』後半の後場では、後シテの融の亡霊が「出端（では）」という登場楽で、ワキ僧の夢の中に現れる。その姿は、在りし日の優雅な貴公子である。後シテは、橋掛かり一の松で「サシ」という自由律の謡を謡う。そこで実は自分が融の大臣（おとど）であり、塩竈の浦に執着して、このような庭園を造ったのだ、と明かす。

このあとシテは、高揚感のある「一セイ」で本舞台に入り、舞事である「早舞（はやまい）」を舞う。この早舞は、遊楽（ゆうがく）のかたちで舞う。つまり、実際の宴の場で音楽を演奏し、舞い遊ぶ状況を想定している。能の場合、舞を囃すのは、笛・大鼓・小鼓・太鼓と、すべての能の楽器が揃った四拍子（しびょうし）である。

『融』は、数多くの演出の変形（「小書（こがき）」があることでも知られている。小書になると、早舞の形態も変わる。「クツロギ舞返」や「十三段之舞」などである。『融』の「小書」では、舞がより長くなり、緩急の変化に富む型で展開していく。シテは橋掛かり、本舞台を縦横に舞い遊ぶ。

早舞のあとは、「ロンギ」があって、曲が終了する。「ロンギ」は、シテと地謡の問答形式の謡で、能の曲の一番最後に来ることは珍しく、また『融』では、シテが遊楽の舞の余韻を謡い舞う美しい場面となっている。

能『融』の中では、前場・後場ともに一貫して「月」が言及されている。前シテは「一声（いっせい）」という登場楽で登場する。つづくシテの謡「一セイ」で、「月もはや。出汐になりて塩竈の。」と謡う。季節は、陰暦 8 月に設定されているので、この月は満潮とともに昇る満月である。

つづく「サシ」で、「心も澄める水の面（おも）に。照る月なみを数ふれば。今宵ぞ秋の最中（もなか）なる。」と、十五夜であることが確認される。「月なみ」は月波で、月齢を指し、月と海の波に掛けている。さらに「サシ」はつづき、「げにや移せば塩竈の。月も都の。最中かな」と謡い、場所が都の中心であること、塩竈を都に移したと述べ、六条の河原院を想起させる。

ワキ僧と前シテの問答があって、源融の故事が述べられる中、「御酒宴の遊舞（いうぶ）さまざまなりし✓所ぞかし。や。月こそ✓出でて候へ」と、月の出に気づく。この場所がかつて、どういうところだったのか、この老人は何者なのか、と想像をかきたてられているところに、ぽっかりと空に浮かんだ月に気づき、ある種の心理的飛躍が起こる。演じられる人物たちも、鑑賞する観客、つまり見所（けんじょ・けんしょ）も一瞬、月に気を取られる。

月に気づいたあと、唐の詩人、賈島（かとう）の詩が引用される。有名な「鳥は宿す池中（ちちう）の樹（き）。僧ハ敲く月下の門」である。多くの能で、ある程度、状況設定が済むと、中国の故事や詩が引用される小段が設けられることがあるが、これは、曲の興趣を異なる次元に移行させると同時に、時間軸をいったん過去に設定し、曲の中心となる物語に焦点を絞る準備をする効果がある。

こうして曲の視点が月に移行して、ついに「上歌」になる。月に気づく・唐土の詩・「上歌」と、ポップ・ステップ・ジャンプで高揚していく。舞台芸能の用語で言えば、序破急（じょはきゅう）である。

「上歌」にも月が言及される。「げにや古（いにしえ）も月に八千賀（近い、の掛詞）の塩竈の」の部分である。ここで月に引かれて、ついに塩竈が前面に立つ。汐汲みの老人の存在が一時薄れ、融の大臣が影のように現れようとする。

能は、上演時間が現在では 1 時間半から 2 時間ほどと、かなり長い。ポップ・ステップ・ジャンプの序破急も一気呵成には完了しない。ワンセットの序破急があると、いったんギアを落として、そしてまた次の序破急のセットに進む。

前述の序破急のあとに、ワキとシテの詞（ことば）で交わす「問答」が入り、感情が高まってくると、拍子に合わない自由律の謡になり、ついで拍子に合う、下音中心の「下歌」から、上音中心の「上歌」へと移行する。「下歌」では、「げにや眺むれば。月の満てる塩竈の」と謡い、満月の塩竈なのに寂しさを訴える。次の「上歌」では、この寂寥が頂点に達し、「恋しや恋しやと。慕えども嘆けども」とつづく。「下歌」から「上歌」はすでに、融の大臣その人のこころであり、月を媒体として紡いできた曲は、「上歌」に入った瞬間、シテが狂気の状態に入ったことを知らせる。

「上歌」で感極まったシテだが、このあと、長い「山尽し(やまづくし)」が、ワキとの問答の形で進行する。能は、人物間の葛藤や、何らかの事件をめぐる劇的展開だけを中心に展開しない。あたかもドイツの劇作家・詩人であるブレヒト(Bertolt Brecht; 1898-1956)の主張した「疎外効果(alienation effet)」のごとく、曲の視点は急激に方向転換して、上昇しようとする劇的エネルギーに水を差すようなかたちで、曲の劇性に対する一点集中をはばむのである。

「山尽し」では「月」は言及されない。その代わり、音羽山から名所を語りたどりながら、嵐山に行くまでに、場所が変わり、まだ浅い秋から秋の深まりまで季節が移ろうていく。最後は「嵐ふけ行く秋の夜の。空澄み昇る月影に。」とふたたび月に視点が戻り、さらに「さす汐時もはや過ぎて」と、秋の夜・月影・汐時と、能『融』で重要なキーワードに立ち返るのである。

キーワードが揃ったところで、「暇(いとま)もおし照る月にめで」、シテは「興に乗じて。身をばげに。忘れたり」と、汐を汲もうとしたところで、その姿が立ち消えてしまうのである。舞台上では、シテは橋掛かりから揚幕へ行き、入っていく。老人はこの時点で、我を忘れた状態に陥っているかのごとくである。それは前シテである老人が忘我状態にあるというより、曲想として、前場の中心人物の存在そのものが「汐曇りにかき紛れて」、曲から忘れさられた(oblivion)ことを示唆している。

ここまでが能『融』の前半であり、長いプロセスである。それはあたかも、深夜過ぎに現れる月を、長い時間待つがごとくであり、期待感をつのらせる充実した待ち時間である。

## 6. 2. 能『融』後半に見る月

後半は、ワキ僧の待謡に始まり、「サシ」・「一セイ」・「早舞」・「ロンギ」と、一気に高まりを見せ、最後に融の大臣の霊は、月夜から暁に変わるころ、「月の都に入りたまふ」のである。

ワキ僧は「待謡」で、夢の中で先刻の不思議な人物に逢えるのではないかと期待しつつ、磯近くで休む旨、謡う。後シテは、在りし日の融の亡霊が、「サシ」で登場する。寄せては返す波は、昔に返してくれる。ここ塩竈では、潮が満ちて、今宵の月が昇っている。満月である。

後シテは、自分は融の大臣であり、塩竈の浦に魅了されて、塩竈に似せた庭園を造り、明月の夜、池に舟を浮かべて楽しんだと謡う。「月宮殿(月の都)の白衣(はくえ)の袖も。三五夜中の新月の色」と月の美しさを愛でる。つまり、月の都で天人が舞を舞うときの白い衣の袖というの、十五夜の月が出たばかりの白い月の光のことなのだ。

こうして時と場所が設定され、融の過去の優雅な

舟遊びが再現される。そこで融の亡霊が舞うのが、「早舞」形式の遊舞である。融は、塩竈に模した庭園で、満月の光に包みこまれて袖をひるがえす。

前述したように、『融』には数多くの小書があり、結果、「早舞」も変形する。能の舞事は、中之舞・男舞・神舞・序之舞などでは、黄渉(十二律の8番目の音; 洋楽のAに近い)をキー(出発音)としている。一方、早舞は黄渉で始まるが、初段に入り、テンポが緩む「ヲロシ」から盤渉(十二律の7番目の音; 洋楽のBに近い)をキーとする。黄渉より一音高く、高揚した調子である。いずれのキーでも、呂・中・干(りょちゅうかん)というパターンが繰り返される。変形型では、この呂・中・干のセットが通常よりも多く繰り返される。こうした囃子で、後シテは長々と舞うのであるが、鑑賞する側は、次第に催眠にかけられたようになり、また舞台空間が月の光で満たされ、かきまぜられ、舞手の姿が消えていくような心地になる。

素人ではあるが、能管の名手である櫻井貴氏は、『融』の早舞のさまざまなバージョンを吹いた実感として、「月の光に包み込まれるようだ」と評している。さらに、同じく「早舞」が舞われる能『海士(あま)』の小書である「七段之舞」では、「水中にいるようだ」とも評している。シテの海女は、龍宮から玉を取り戻すために海中に飛び込んだのであった。このように「早舞」は異なる曲においても、小書が特に多い。そこでは、異空間(月光、水中)にいなわれ、単調な繰り返しをもたらす忘却の状態にひたり、ひたすら舞うという三昧(rapture)を達成する。さらには、能『当麻(たえま)』の「早舞」などでは宗教的救済さえ感じさせる。

興味深いことに、上に挙げた『融』・『海士』・『当麻』はすべて五番目物であり、作者未詳の『海士』以外は、世阿弥作である。

舞のあとは特徴的な「ロンギ」がつづき、そのまま曲が終了する。この「ロンギ」では、月のさまざまな様相が謡われ、『融』という曲が雄大な自然の中に溶け込んでいく。下に観世流の「ロンギ」の全詞章を挙げる。シテと地の掛け合いの形式をとっている。

シテ「それ八西岫(さいしう)に。

入日の末(いま)だ近ければ。

その影に隠さるる。

喩えば月のある夜ハ

星の淡きが如くなり

地「青陽の春の始めにハ

シテ「霞む夕(いう)への遠山

地「黛(まゆずみ)の色に三日月乃

シテ「影を舟にも喩えたり

地「また水中の遊漁(いうぎよ)ハ



シテ「釣針と疑う  
 地「雲上（うんしょう）の飛鳥（ひちょう）ハ  
 シテ「弓の影とも驚く  
 地「一輪も降らず  
 シテ「萬水（まんすい）も昇らず  
 地「鳥ハ池辺（ちへん）の樹（き）に宿し  
 シテ「魚（うお）ハ月下の波に伏す  
 地「聞くともあかじ秋の夜の  
 シテ「鳥も鳴き  
 地「鐘も聞こえて  
 シテ「月もはや  
 地「影かたむきて明方の。雲となり雨となる。  
 この光陰に誘われて。  
 月の都に入りたまふよそほひ  
 あら名残惜しの。面影や名残惜しの面影

「ロンギ」における月は季節も時間も移ろう。日が沈む前の明るさに隠された月を、月の光で見えにくい星に例え、春の遠山の黛色に、同じ黛のかたちをした三日月が舟のかたちに天空にかかり、それは水中の魚たちにとっては釣り針のように映っており、空を飛ぶ鳥たちにとっては弓のかたちに見える。一輪（月）は降ることはなく、また水は昇ることはない。鳥は池のまわりの木々に隠れ、魚は月の光の下、水面の波間に隠れる。

秋の夜が更けていくと月が傾き始め、明け方には雲や雨に姿を変える。こうした光と陰の戯れに興を催し、融の亡霊は月の都に入っていく。残ったのは、懐かしい面影だけである。

こうして能『融』は、全曲を通じて月が言及され、曲中の小段の積み重ねと、序破急のうねりの波間に、主人公の融の大臣のこのころの揺れ動きが見え隠れする。源融が京都六条に河原院を増築し、後半生を数寄に過ごすにいたったのには、政治的落伍者という屈託が背景にあると思われるが、塩竈に模した庭園で、池に舟を浮かべ、遊樂に興じる能『融』の後シテは、その屈託から解放され、忘却・三昧の中で自然と融合して、ついには月の光と同一化する救済を得る。これはつまり、作者である世阿弥が自らが達成したかった境地であろう。

## 7. 結語

月は春夏秋冬、さまざまな姿を見せる。能で月に言及して、一瞬で季節や時間帯ごとの興味を表すことができる。ここで月は能の中で、触媒の役割を果たしている。

日本人が愛でた月は、隠れた月であり、変化する月であり、直接より間接的に見る影の月であり、また目には見えない心の月である。能の登場人物が置かれた状況の中で、さまざまな思いにたゆとう時、

月はこころを仮託することができる友であり、人物のこころは、月に奪われ、代替され、一時的でありとも静かな三昧、さらにはこころの救済を得る重要な表象である。

能では、月が言及されている曲が全体の 80 % 以上に及ぶ。その中には、曲が高揚しようとする節目に月が謡われることも多く、また一曲の前半が月のモチーフで包み込まれている曲もある。一方で、月は登場人物の心理状態に影響を与え、物狂いや三昧の状態に陥らせる。中でも能『融』は、月の能と言っても過言でないほど、全曲が月と密接な関係を持ちつづける。能は、月を重要なパワー源としていると言ってよい。

最後に、月に関して、いろいろご教示くださった、神奈川工科大学の三井和博教授に御礼を申し上げます。

## 参考文献

- [1] 家永三郎他編：日本思想体系 24 世阿彌 禪竹，岩波書店，p. 265, (1985).
- [2] 表章，竹本幹夫：岩波講座 能・狂言 II 能楽の伝書と芸論，岩波書店，p. 152. (1988).
- [3] 観世流百番集，檜書店，(1970).
- [4] 観世流統百番集，檜書店，(1976).
- [5] 小林責，西哲生，羽田昶編：能楽大辞典．筑摩書房，第 1 版，p. 18, p. 534, pp. 624-625, (2012).
- [6] 坂場順子："Rapture in Kyogen," University of Hawaii, (1982).
- [7] 上代語辞典編修委員会編：時代別 国語大辞典 上代編，三省堂，第 6 版，pp. 464-465, (2005).
- [8] 世阿弥：姥捨，檜書店，(2007).
- [9] 世阿弥：融，檜書店，(2009).
- [10] 世阿弥，三井寺，檜書店，(1985).
- [11] 高木市之助他監修：日本古典文学大系 古今和歌集 卷第九 406，岩波書店，p. 184, (1976).
- [12] 高木市之助他監修：日本古典文学大系 4 萬葉集 1，岩波書店，p.209, (1976).
- [13] 中野和道，高島慶史編：永遠のポップス 1，全音楽譜出版社，p. 356, (1990).
- [15] 林完次：月光，角川書店，p. 114, 117, (2010).
- [16] 松村明編：大辞林，三省堂，p.436, 1018, 1249, (1989).