

## ステージ・リポート'98 (下)

角田達朗

本稿は、「淑徳国文」第四十号所載の「ステージ・リポート'98(上)」の続篇に当たり、伝統演劇の公演を取り上げるものである。上下篇を通じて、私が平成十年(一九九八)に観た舞台を可能な限り網羅的に取り上げることを基本方針としているが、紙数の関係もあり、かなり割愛せざるを得なかった。締切等の関係から上篇で取り上げることができなかった公演も本稿に補遺として収録する予定であったが、これも断念せざるを得なかった。

## 名古屋能楽堂定例公演・一月公演

名古屋能楽堂

一月二十五日

【翁】 毘沙門風流」と半能「高砂」を上演。

【翁】は「能にして能に非ず」と言われる現存最古の演目で、能とも狂言とも異なる独特の様式を持つ。古くは「父尉」「翁」「三番猿楽」の三番構成であり、「式三番」と呼ばれた。室町初期あたりから「翁」

「三番猿楽」の上演が常となり、「翁」は能役者が、「三番猿楽」は狂言役者が演じるきまりも定着したらしい。「三番猿楽」は「サンバサウ」と略され、「三番叟」「三番三」の字が当てられて今日に至る。江戸時代には狂言よりも能を優位に置くことになり、「翁」「三番猿楽」を併せて上演する際にも「翁」と総称することとなった。江戸時代の演能は、式能と言つて、「翁」に続けていわゆる「神・男・女・狂・鬼」の順に五番演じるきまりだったが、現在は正式な五番立ての演能そのものが余り見られず、「翁」の上演も正月や特別な記念の時に限られている。

【翁】は本来、演劇というよりも一種の神事である。「翁」を舞うシテは七日間別火を用い、不浄を避けるならわしがある。また、上演当日は鏡の間に祭壇が設けられ、面箱や扇・烏帽子など、上演に用いる品々を飾る。これを「翁飾り」と称する。そして、上演の前には、「翁飾りの式」と言つて、各役が鏡の間に集まり、祭壇に備えた神酒を回し飲み、洗米を口に含め、清めの塩をする。神事であるがゆえに、

観客の目に見えると思えないとにかかわらず、事毎に清浄を期するわけだ。しかし、現在では、別火は当日の朝食からとか、楽屋の火鉢だけとか、あるいは一切別火をしないと、流派によってまちまちなり、「翁飾り」「翁飾りの式」も、省かれることが少くないという。観客の目に見える部分のみで上演は作品として完結するという近代演劇の思考が、宗教観念を侵食した結果だろうか。「翁」の習いで、この日も上演に先立って舞台上では火打ち石を打っていたが、舞台裏がどのようなであったか、私には知るよしもない。

小書に「毘沙門風流」とある、その「風流」はもともと、ひねりの利いた趣向や豪華な意匠をさす言葉である。中世後期以降は、華かに着飾り、山車や鉾を曳いたり、囃子を奏したりして練り歩く類いの祭事が盛行し、これを「風流」と呼んだが、これが「翁」の演出に應用されて、様々な狂言風流を産んだものと思われる。和泉流狂言師・佐藤友彦によれば、和泉流七代宗家・和泉元業の伝書に「風流ハ、其時々、狂言師ガ、自作スル物也」とあるので、和泉流に三十一番、大藏流に十二番と、たくさんの狂言風流が伝わっているのもうなづけよう。要するに、新奇な趣向で観客の目を驚かせ楽しませることを狙いとするものなのだ。ただし、この日上演された「毘沙門風流」は和泉流に伝わるものであり、現代の狂言師が自作したものではない。狂言風流は江戸時代に多く考案され上演されたが、明治以降は数えるほどしか上演されていない。もともと上演の場が宮中・江戸城中・有力寺社に限られていたことに加え、明治以降、能楽が伝統芸能とされるのに伴って、新奇なものを善しとしない雰囲気できたということもある

るかもしれない。名古屋では狂言風流の上演は何と二百七十年ぶりになるといふ。そのせいもあってか超満員の盛況だった。

「翁」は、①翁役が面箱を前にして神歌を謡う。②千歳が露払いの舞を舞う。③翁役が翁面（白色尉面とも白式尉面とも）を掛け、祝言を謡い、天地人の舞を舞った後、面を箱に納めて退場。④三番叟役が揉ノ段を舞う。⑤三番叟役が面（黒色尉面とも黒式尉面とも）を掛け、面箱持役と問答して祝言を述べ、鈴ノ段を舞う——という構成を取るが、狂言風流では揉ノ段の前か後に派手な扮装の神仏や精霊が登場し、自らの由緒を語って舞を舞うことになる。「毘沙門風流」では、揉ノ段の後、毘沙門天・アリの実の精・西王母が次々と登場し、毘沙門天が三番叟と鈴ノ段を相舞に舞う。その登場の仕方は、謡の中に「あり」という言葉があるのを聞き付けてアリの実の精がやって来る等、いかにも強引な所がかえって御愛嬌。（ちなみに、アリとは梨の言い換え。スルメがアタリメになるようなもの。）

舞台を埋め尽くす大人数の出演者といい、豪華な扮装といい、地口にかけての縁起物尽くしといい、どことなく歌舞伎に似た味わいがあって、なるほどいかにも江戸時代らしい趣向である。その反面、「翁」が本来持っていたはずの神事としての素朴さや厳肅さはほとんど感じられなかった。当地で狂言風流が二百七十年間上演されなかったのも、わかる気がした。

なお、翁を勤めた者がその後で「高砂」のシテを勤めるのも、江戸時代の慣例に倣ったのだそうである。全体に、江戸時代の演能の一斑を窺うには好適な公演だった。

## 第四十二期第一回青陽会定式能

名古屋能楽堂

一月三十一日

能「高砂」「草子洗小町」「鶴」、狂言「粟田口」及び仕舞四番を上演。

「高砂」は協能の代表作で、能の演目の中でも最も人口に膾炙した曲の一つ。曲の結びの「千秋楽には」は附祝言として用いられるし、「四海波静かにして」や「高砂や」は結婚式などでよく謡われる。

旅の神職一行（ワキ・ワキツレ）が播磨国の高砂の浦に立ち寄り、松の木陰を掃き清める老夫婦（前シテ・ツレ）に出会う。老人は、この高砂の松と摂津国の住吉の松こそ世に名高い相生の松であると語り、我らは相生の松の精であると明かし、住吉で待つと言いつつ残して去る。

神職が土地の者（アイ）に問うと、この者も相生の松のいわれを語って松の徳を説き、新造したばかりの船を一行に提供する。

一行が住吉に着くと、住吉明神が現れ、舞を舞って天下泰平をことほぐ。

有名で上演回数も多い演目だけあって、安定した形式を備えつつ見応えも十分だが、基本的設定にかかわる部分に釈然としない所もある。相生の松を中心のモチーフに採り、夫婦の情愛ということを主要なテーマとするはずなのに、そうした視点が表現の細部まで貫徹しているように見えないのである。例えば、前段における老夫婦の面。両者はともに神霊の化身であり、かつ、長年月を睦まじく過ごして来た間柄である。たとえ夫婦は本質的に対等でなければならぬという観念が現代人に特有の価値観に過ぎないとしても、この神霊の夫婦に、内

に秘めた神々しさや、長く連れ添った夫婦にふさわしい穏やかな充足感など、なにがしかの共通点が垣間見られることを期待するのは当然のことだろう。前シテの面は小尉面。一見、涼しげに笑う好々爺風の容貌だが、眉間の筋の盛り上がりや、切れ長の目の目頭とまなじりの鋭さが、秘められた神性を暗示する。この「高砂」のごとく、神の化身として高い品性を備えた老人に用いられる面である。一方、ツレの面は姥面。額に刻まれた山なりのしわや、うつむき加減の細い目が、良く言えば万事控えめな、悪く言えばしょぼくれた印象を与える。老婆一般に用いられる面で、神々しさは余り感じられない。面から受ける印象においては、この老夫婦、お世辞にも釣り合いが良いとは言い難い。

また、前段の高砂の浦には夫婦揃って登場するのに、後段の住吉の浦には夫しか登場しないというのは、往古の通い婚の反映なのだろうが、それにしても、一貫して「相生」ということを強調しておきながら、後段は夫だけになるのは物足りないものが残る。「高砂」と同じ協能では、「絵馬」のように男女の神がともに舞うものもある。「絵馬」の場合、観世流と金剛流は地直り神楽で、まず天細女命が神楽を舞ってから手力男命が神舞もしくは急之舞を舞う。宝生流と喜多流では神楽を相舞にする。また、「鶴亀」では鶴（男姿）と亀（女姿）が中の舞を相舞に舞う。「高砂」にも相生の二神がともに舞う演出があつても良さそうなものだ。

間狂言について言えば、土地の者が一行を船に乗せたなり退場してしまうのが不可解だ。相生の松の精が老夫婦に化身して現れたことや、

住吉に行けば奇瑞を拝せるであろうことなどを聞き、進んで船を提供しながら、自らは船に乗り込まないとは、いかにも不自然である。むしろ自ら船の舳先に立って一行を案内するくらいの勢いがあったるべきだろう。前シテの中入りを待ってアイとワキの問答となり、後シテの登場の前にアイが退くのが夢幻能における間狂言の定型ではあるが、さりとて、その定型は常に墨守されるわけではなく、劇進行によってアイの果たす役割にも様々なバリエーションがあることを考えれば、内容により即した形にアイの役割を改める余地もあるだろう。

【草子洗小町】(宝生・金春・金剛では「草紙洗」、喜多では「草紙洗小町」)は、若く美しい小野小町をシテとする現在能。美貌の人として知られる小野小町だが、能ではその老残の姿を描くのが普通で、才色華かなりし頃を取り上げるのは、現行曲ではこれが唯一。

大伴黒主(ワキ)は宮中の歌合わせで小野小町の相手と決まる。何としても勝ちたいと考えた黒主は、歌合わせの前日、小町の屋敷に忍び込み、小町の詠じる和歌を盗み聞きし、『万葉集』の草紙に書き込む。翌日、帝(子方)の前に紀貫之(ツレ)・小町・黒主、更には凡河内躬恒・壬生忠岑らも参集して、盛大に歌合わせが催される。小町の歌は御感にかなうが、すかさず黒主はくだんの草紙を取り出して、これは古歌であると抗議し、小町は窮地に立たされる。だが、この草紙をよく見ると、問題の歌のみ墨色も新たに、行間も詰まっている。そこで、勅許を得て草紙を濯ぐと、果たしてその歌は水に流れて消えてしまう。帝の前で面目を失った黒主は、自害しようと席を立つが、小町が「道をたしなむ者は誰もかうこそあるべけれ」ととりなし、帝も

黒主を許す。人々に勧められ、小町は和解を祝う舞を舞う。

シテの小町が前段には姿を見せず、後段になって滴を持して登場する点、また、歌合わせで帝に絶賛される才気煥発ぶり、濡衣を着せられた際の憂い顔、そして、面目を保つての晴れやかな顔と、次々異なる表情を見せる点など、才色兼備のスターとして強く意識した構成だ。思うに、老いた小町を描く曲の大半が成立した後に、せつかくだから若くて美しい小町をシテとする曲も、という発想で作られたのではないだろうか。小町・黒主の歌合わせに、時代の下る貫之・躬恒・忠岑らを列席させるのは、彼らが『古今集』の撰者であることを踏まえた遊びでもあるのかもしれないが、要はオールスター・キャストで小町に花を添えようということだろう。もちろんこの曲に描かれる事件そのものが史料にないし、草紙の行間に新たに書き込みをするというトリックといい、それを水で洗い流すトリック破りといい、いかにも荒唐無稽だが、それを幽玄を主眼とする演目と同様、静かに淡々と演じる所に味がある。それにしても気の毒なのは、大伴黒主である。彼がこの曲で悪役に配されるのは、おそらく「黒主」という名前が何となく腹黒そうな印象を与えるという、ただそれだけの理由らしい。

帝を子方が演じるのは能の常だが、これはおそらく帝を一種の神格と考え、かつ、童を無垢清浄の存在として神に近いと見る信仰観念に由来するのだろう。設定上は大人とは言え、やはり見た目は子供にしか見えないわけで、それが小町と黒主の「大人の争い」の裁定をする様は何とも珍妙である。この「草子洗小町」のように、シリアス風な表層の底に滑稽味が潜んでいる曲ならば、そうした珍妙さも一つの味

付けではあるのだが…。

「粟田口」は純朴でお人好しの大名の無教養ゆえの失態を描く、大人物狂言の典型。太郎冠者も大名に劣らずおちよこちよいいな辺り、太郎冠者物の特色も加味されている。ちなみに、中世の大名は大名田の主、つまり領主一般を言う。狂言では、家来は太郎冠者一人ということも珍しくない。

大名仲間で粟田口を競うことになり、大名(シテ)は太郎冠者(アド)に粟田口を都まで買いに行かせるが、大名も太郎冠者も肝心の粟田口が何なのかわからない。そこで、やむなく太郎冠者は「粟田口買おう」と呼び歩く。それを見たすっぱ(小アド)は自分が粟田口だと名乗り出る。太郎冠者はすっかり真に受け、金を払って連れ帰る。大名は粟田口が人間だということに驚くが、粟田口の説明書きとすっぱの自己紹介がぴったり符合するので、雇い入れて供をさせる。「粟田口」と呼ぶと素早く答えることに気を良くして、大名は繰り返し呼ぶが、ふとした隙にすっぱは大名の太刀と脇差を持ち逃げする。

粟田口は刀の産地で、転じて刀の意味に用いた。つまり、この大名は刀を新たに買うべきところ、反対に持っていた刀を持ち逃げされたという落ちである。刀を粟田口と呼ぶことは、この曲が作られた当時は常識だったのだろう。大名も太郎冠者も粟田口がわからないという所から始まって、太郎冠者が「粟田口買おう」と呼び歩くという展開は、それだけでも十分滑稽だったに違いない。現代人が予備知識なしに見ても、粟田口の説明書きを一条ずつ読み上げるのを注意深く聴いていれば、それが刀だとわかるだろう。それまでは、粟田口の何たる

かを知らないまま見ることになるが、それはそれで大名や太郎冠者に感情移入できて面白く見られよう。

刀と人、一見似ても似つかぬ二つの物が、言葉遊びによってぴったり一致してしまう。こうした趣向の狂言は多くあるが、この曲においてもここが大きな見せ場となる。こういう場合の言葉遊びは巧みであることよりも、むしろ強引に次々と繰り出すことが肝心。その点はまずまずだ。

大名がすっぱをつれての道中の場面は、出色の出来。大名がしだいに気を良くして、呼び方にいろいろと抑揚を付けて行き、思い切り調子すっぱな呼び方をして、「おお、これでも答えるわ」と一人悦に入る様といい、粟田口ならぬすっぱが逃げた後の、しょんぼりと肩を落とす様といい、井上祐一は実にいじらしく味わい深く演じていた。

「鶴」は源頼政の鶴退治を題材としながら、鶴の亡霊を主人公とする後日譚の形を取る。五番目物に分類されるが、敗者の霊が戦いの模様を追憶するという基本的構成は、むしろ二番目物の大半を占める負修羅物に一致する。もともと五番立による分類自体が江戸時代の成立であり、演目の内容に必ずしも即しているわけではないのだ。

旅の僧(ワキ)が摂津国の芦屋に至り、土地の者(アイ)に宿を乞うが「大法(この場合、厳しい掟というくらいの意味)」を理由に断られる。土地の者は僧が去ろうとするのを呼び止め、「光り物(幽霊もしくは妖怪の類)」が出る堂があるが、そこなら泊まることができると教える。僧が堂で休んでいると、髪をふり乱した怪しげな男(前シテ)がうつほ舟でやって来る。僧の問いに答えて、舟人は自分は鶴

の亡霊だと明かし、頼政に退治された時の有様を語ると、舟に棹さし、恐ろしげな鳴声を残して去る。

僧が土地の者にこのことを話すと、土地の者は頼政の鶴退治の顛末を語って聞かせる。

僧が鶴の霊を夜もすがら叩いていると、鶴（後シテ）がその正体のまま現れ、頼政が鶴退治の功によって剣を賜り歌を詠んだのに対し、鶴はうつほ舟に押し込められて淀川に流されたことを語りつつ舞い、僧の供養によって涅槃に至るであろうことを暗示する言葉を残して姿を消す。

見た目には、鶴の姿で舞う後段が面白いが、曲の要は前段の、語りつつ鶴退治の所作を見せる部分だろう。ここで、前シテは鶴の霊として語りながら、自分を退治した頼政の所作を再現して見せるのだ。その語りにおいて主客の別はいつしか溶解し、鶴のものとも頼朝のものともつかない、混然とした記憶そのものが語られているようでもある。このように主客の別を離れた所での語りを成立させるべく、シテはまず鶴であつて鶴でない、異形の者として現れるのだ。

この「鶴」についても、アイに関する疑義を一つ。前段冒頭、ワキが登場してシテと出会うまでの展開は、「鶴飼」とおおむね一致する。のみならず、ワキとアイの問答の字句も酷似している。ちなみに、「鶴」の作者は世阿弥、「鶴飼」は榎並左衛門五郎の作を世阿弥が改作したものと伝えられる。「鶴飼」はこの後、シテとワキの対話やアイの語りから、シテが殺されたのも、ワキに宿を貸さないのと同様、その里の掟のためであることがわかるといふ展開になっており、ワキとアイ

の問答は伏線として有効に機能している。しかし、「鶴」ではこれより後、里の掟に関係する内容は出て来ない。しかも、ワキがシテに語る中に「聞きしに変わらずして、舟の形はありながら、ただ埋木の如くなるに、乗る人影もさだかならず」、「この里人の、さも不思議なる舟人の夜々来ると言ひつるに」という詞章がある以上、アイがワキに告げるのは、ただ「光り物が出る」というだけの単純なものではなく、「毎夜、舟が来るが、舟人の姿はさだかに見えない」という程度には具体的でなければおかしい。おそらく、もともと「鶴」の冒頭には固有の問答があつたのがいつしか散逸し、後の人が、同じ世阿弥の手になるものであり、水辺で亡霊に出会うという展開も同じだからという理由で、「鶴飼」の問答を安易に流用したのであろう。

#### 名古屋能楽堂定例公演・二月公演

名古屋能楽堂

二月十三日

狂言「文山賊」と能「楊貴妃 台留・干之掛」及び仕舞二番を上演。  
「文山賊」（大蔵流では「文山立」）は山賊二人の掛け合いを主とする、今日の漫才にも似た曲。

二人の山賊が、狙った旅人に逃げられたことから仲間割れする。勢い余っていざ果たし合いとなるが、死ぬ前に書き置きを残そうと、一人が文を言い、もう一人が書き留めて行く。やがて妻子のことに言い及び、二人は感極まって泣き出し、仲直りして家路につく。

通常の狂言は、一人が逃げ、一人が「やるまいぞ」と呼ばわりなが

らこれを追って幕に入るといふ形で終わることがよくあるが、これとは反対に二人して「やるまいぞ」と呼ばわりながら登場するのが、意表を突く。獲物の旅人を逃がすまいと追いかけているわけだが、旅人は舞台上に現れないから、初めのうち何が起きているのかわからず、それがいつそう効果的だ。狂言の定型を逆手に取った、ユニークな趣向である。

中世の山賊ともなれば、文など書き記すのは勿論、読むことすらほとんどないだろう。常日頃殺伐とした暮しに明け暮れる無法者が、一生の大事とばかりまめまめしく文をしたためる。その事自体、甚だ滑稽に見えたに違いない。要するに、この曲はまず無骨で無教養者の山賊が文をしたためる描写で観客の心をくすぐり、更に妻子に言い及んで泣く所でワツと湧かせようという、二段構えの仕掛けになっているのだ。しかし、無教養を笑うという差別性は現代人の好ましく感ずる所ではないし、第一、誰しも手紙くらい書いて当然、パソコンを使つてメールのやり取りをしたり、ホームページを開いたりも珍しくない現在、山賊が遺書を書くということのおかしさはなかなか実感できない。加えて、狂言の登場人物の常として、この山賊たちも古い言葉で話すから、何やら山賊にしてはずいぶんと教養のある人に見えてしまう。実際には、狂言の登場人物が話すのは中世の口語であつて、必ずしも雅な言葉ではないのだが、現代人にとってはそれも古語であり、それが演技の様式性と相俟つて、かしまつた物言いと感じられるのだ。

したがって、この曲を現代人の感覚にも合うように演じようとする

ば、専ら妻子を偲んで泣く所に焦点を合わせるほかあるまい。今回の上演が、全体に和やかで、ほのぼのとした人情物風の雰囲気を見せていたのも、そうした事情と無関係ではあるまい。しかし、旅人を追つて登場してから果たし合いに至るまでの間は、むしろ山賊らしい殺氣立った気配が充溢している方が良いのではないか。その方がこの曲本来の持ち味もある程度保てるし、意外な涙もろさとのギャップもより鮮明になるだろう。

『楊貴妃』は金春禅竹が『長恨歌』に題材を取った異色作。楊貴妃が安史の乱で敵兵に殺されてからの後日譚になっており、死者をシテとする点は夢幻能に似るが、単式であり、また、夢幻能で死者が現世に現れるのとは反対に、死者の元を生者が訪ねる。シテが敵の手に掛かつて死んだ点は負修羅と共通するが、敗者の悲哀とは無縁である。

玄宗に仕える方士(ワキ)が登場し、勅命により楊貴妃の魂魄を尋ねて蓬萊国に至つたことを述べる。方士は蓬萊国の者(アイ)に問い、楊貴妃が蓬萊宮の太真殿にいることを知る。方士が太真殿の様子を伺っていると、中から楊貴妃の声がする。方士の呼びかけに応じて楊貴妃(シテ)が現れ、玄宗との思い出を語り、舞を舞つて、方士を見送る。

舞をたっぷり見せることを主眼とする曲で、舞そのものは全体に静かで優美なものだが、何せ長丁場なので演者の疲労度はかなり高いものと思われる。シテを務めた梅田邦久は安定感十分の舞で堪能させたが、さすがに息が上がったのか、「恋しき昔の物語」の謡がかすれたのは残念。

後見(八神孝充・泉嘉夫)の手際の良さも光った。楊貴妃が作り物から姿を現す場面では、初めからそこに隠れているとわかっているにもかかわらず、落ち着いた手さばきでしずしずと布を降ろされると、期待感も高まる。また、ワキから玄宗への形見を乞われ、シテが釵を渡す場面では、後見が恰好のタイミングでシテに釵を持たせ、シテがこれを「ありし昔の形見よとて」で眼前に掲げて「玉の釵取り出でて」と謡う。その流れが実になめらかだった。「釵取り出でて」で釵を差し出すのではなく、それよりほんの少し早く出して言葉が後から追いつく、その微妙なずれも印象深い。

ところで、冒頭のワキとアイの問答は蛇足かつ不自然の憾が否めない。問答の後のワキのサシに「ありし教へに従つて蓬萊宮に来て見れば」、「また教への如く宮中を見れば、太真殿と額の打たれたる宮あり」とあり、そこから、楊貴妃が蓬萊宮の太真殿に在ることを方士に教え、人物の存在することが知れるのだが、その人物が蓬萊宮の者であるとは考え難い。つい今し方聞いたばかりの事を「ありし教え」と言うのも不自然だし、アイを呼び出す前の着キゼリフにすでに「急ぎ候程に、蓬萊宮に着きて候」とある以上、方士が人から楊貴妃の所在を教えられたのは、それより以前の事と考えなければならぬからである。そもそも方士を勅使に立てるということ自体、楊貴妃が仙界に在ることを想定してのことに違いない。クセの中で楊貴妃がもと仙女であったが因縁によって人間界に転生したことを語るくだりがあり、楊貴妃が玄宗との今生の別れに際して、このことを打ち明けた可能性が考えられる。だとすれば、方士は予め玄宗から楊貴妃の所在を教えら

れていたと考えるのが自然であろう。言うまでもなく、蓬萊は仙界であり、現世とは文字通りの別天地であるから、蓬萊に至った方士が現世で皇帝から聞かされていたことを「ありし教え」と表現するのは、極めて自然なことである。

また、上述のように蓬萊が仙界である以上、そこに住む者はすべて仙人仙女であるはずだ。当然、アイも仙人でなければならぬ。仙人と言えば、不老不死の超人であり、天子すら敬して礼遇するほどの神秘的存在である。いわんやワキは方士にしてかつ勅使である。仙人に対するには最大限の尊崇を以てせねばならないはずだ。しかるに、ワキのアイに対するや、言辞といい物腰といい、さながら下位者に対するがごとくである。通常の演目ではアイは一介の庶民であったり召使であったりと、ワキより下位の存在であるのが普通だが、だからと言って、どんな設定だろうとおかまいなしに同じパターンを当てはめて良いということにはなるまい。

要するに、この曲にはワキとアイの問答は本来不必要であり、現行の問答は不自然である。おそらくは後の人が、ワキの謡に「ありし教え」等とあることや、着キゼリフに「この所にて委しく尋ねばやと存じ候」とあることから、問答が必要と誤解し、他の演目を参照して挿入したのであろう。「ありし教え」についてはすでに私見を述べた。「尋ねばや」については、「尋ぬ」の原義は「探し求める」であり、必ずしも「人に問う」の意味とは限らないとだけ言えば良からう。



## 名古屋観世九皇会二月定例会

名古屋能楽堂

二月二十二日

能「三輪」「鉢木」、狂言「鶯」及び仕舞六番を上演。

「三輪」はたいいていの概説書では三輪山の神婚説話に天岩戸説話を絡めた作品とされる。これでも誤りではないが、より正確には、両説話の関連づけも含め、全体が三輪神道の思想に基づいて作られたと考えられる。三輪神道は真言密教系の神道思想、いわゆる両部神道の一流派である。三輪山の大神神社にあった大御輪寺という神宮寺から起り、中世から江戸初期までは相当の勢力を有した。キリの詞章に「伊勢と三輪の神、一体分身の御事」とあるが、これなど天照大神と三輪明神がともに大日如來の垂迹であるとする三輪神道の所説そのままである。しかし、これについては野上豊一郎編『註解謡曲全集』（中央公論社 一九五〇／以下、野上本と略す）に「三輪神婚説話を垂迹説によって説述」、「元本宗源的説話を本地垂迹説もしくは両部習合説によつて解釈」というごく簡略な指摘があるばかりで、これより後に出版された横道萬里男・表章校注『日本古典文化大系41 謡曲集下』（岩波書店 一九六三／以下、岩波本と略す）や小山弘志・佐藤喜久雄・佐藤健一郎校注・訳『謡曲集一』（小学館 一九七三／以下、小学館本と略す）に何の言及もないのは奇妙と言うほかない。ようやく伊藤正義校注『新潮日本古典集成 謡曲集下』（新潮社 一九八八／以下、新潮本と略す）になって、詞章の注解に三輪神道の文献を引くが、本格的な解明には至っていない。

大和国の三輪山近くに住む玄資僧都（ワキ）の元を、毎日仏前に供する水と櫛を持って訪れる女人がある。玄資が今日こそ名を尋ねようと待ち受けている所に、くだんの女人（前シテ）が現れ、「秋も夜寒になり候へば」と衣を乞う。玄資が衣を与え住まいを問うと、女人は「杉立てる門をしるしにて尋ね給へ」と答えて姿を消す。

三輪の里人（アイ）が三輪明神に参詣し、一人語りに三輪明神の縁起を述べる。そして、杉の枝に玄資の衣がかかっているのを見つけ、玄資に知らせる。玄資は先刻の女人のことを語り、里人は三輪明神が衆生済度のため賤しい姿に化身して現れたのだろうと言ひ、神前に参るよう勧める。

玄資が尋ねて行くと、三輪明神の神木の杉に自分の与えた衣が掛けてあり、袂に和歌が書き付けてある。玄資がその歌を詠すると、三輪明神が巫女姿で現れ、三輪山の神人通婚神話を語り、更には神代に天の岩戸の前で舞われた神楽を再現すると見えたのは、玄資の夢の中の事であった。

シテが前段でいわくありげな里の者として現れ、後段でその正体を現すことといい、後シテが姿を消してワキが目覚める結末といい、基本的構成は夢幻能の典型である。神をシテとする夢幻能という点では、脇能（初番目物）に同じだが、シテがワキの僧に救いを求めたり、クセで恋物語を語つたりする所は鬘物（三番目物）に通じる。更に言えば、神が僧に救いを求める例は「葛城」にも、後シテが巫女姿で舞う例は「巻絹」にも見られる。「葛城」「巻絹」はいずれも雑物（四番目物）とされており、「三輪」が四番目物に分類されたのも、この二曲

との共通性によるものと思われる。このように、諸要素が複雑に絡み合っているため、内容には変則的な所がままあり、また、三輪神道の教説によらなければ解釈できない箇所も少くない。

第一に、三輪明神の性別。前場で里の女として現れ、後場でも巫女の姿であることから言えば、女性と考えられるのだが、三輪神婚説話では三輪明神は男神とされている。これについて、小学館本は「本曲では三輪明神の大物主命を女神としている」と断じ、「宝生・喜多の『絵馬』では天照大神を男神としている」「神の性別についてはかなりの混乱があったと考えられる」と解説する。野上本・岩波本・新潮本もこの曲の三輪明神を女神と見る点では一致する。果たしてそうだろうか。この曲のクセで語られる三輪説話が『俊頼髓脳』を直接の典拠とすることは諸家の一致した見解である。その『俊頼髓脳』に記された三輪説話でも三輪明神は男神である。しかし、その一方で『俊頼髓脳』は、この曲にも引く「我が庵は三輪の山もと恋しくは」の歌を、三輪明神が住吉明神に贈った歌としており、あたかも三輪明神が女神であるかのごとくである。これは単なる「混乱」では片付けられない。上述のように、三輪神道では三輪明神と天照大神とともに大日如来の垂迹とする。大日如来は真言密教の根本仏であり、宇宙に遍満し、かつ万物に内在するとされる。神そのものがそうした普遍的存在の仮の姿であるとされるのだから、神の性別も仮象に過ぎないことになる。要するに、神の本質を男にも女にもなり得る両性具有の存在と見る信仰観念が存在したのであり、それが『俊頼髓脳』の記述にも、この曲の筋立てにも影響していると考えられる。

第二に、後シテの巫女姿。小学館本は、この曲が『巻絹』や『内外詣』と同じ四番目物に分類されることを根拠に、三輪明神が巫女に憑依したとも考えられるとするが、これはおかしい。後シテはワキに「御姿をまみえおはしませ」と請われ、「恥ずかしながら我が姿、上人にまみえ申すべし」と言いつつ姿を現すのだから、憑依ではなく、ありのままの姿を示現したと考えるべきである。そこで問題となるのが、地謡の上歌の「女姿と三輪の神、禊・掛帯引きかへて、ただ祝子が著すなる烏帽子・狩衣、裳裾の上に掛け、御影あらたに見え給ふ」というくだりである。「祝子」とは、下級の男性神職であり、その装束が「烏帽子・狩衣」である。一方、「禊・掛帯」と「裳裾」は巫女の衣装である。つまり、この上歌は後シテが上半身は男装で下半身は女装という両性具有的装束をまもっていることを示しているのである。上述のように神そのものが本質的に両性具有であると見る観念があるからこそ、こうした男女両性を合わせた装束こそが「御影あらたに見え給ふ、かたじけなの御事や」という感激を生むのである。だとすれば、後シテが完全な巫女姿で現れる現行演出は、この曲の本旨から外れたものと言わなければならない。しかし、詞章と現行の巫女姿との明々白々な乖離にもかかわらず、諸注解がこれをほとんど一顧だにせず、ひたすら後シテを女神とする立場を固執している。「祝子」を野上本が「巫子」と注したり、佐成謙太郎著『謡曲大観』（明治書院 一九一七）が「巫」と注して「普通の巫女」と訳したりしているのは論外だが、岩波本や小学館本がこの上歌に示される装束の意味を正しく説明しておきながら、上歌の第一句を「女体と見受けられる三輪の神」等、後

シテの事として解釈しているのは混乱の極みである。上半身男装の姿がどうして「女体と見受けられる」だの、「女の姿であらわれた」だのということになるのか。これらはいずれも現行演出を前提にして説を立てているのだが、本当は詞章から乖離した現行演出をまず疑うべきなのだ。上歌の第一句は「前場で女の姿をして玄賓に会った」と、前シテの事と解釈するほかあるまい。新潮本はこの曲と三輪神道との関連を示唆しながら、後シテを女神とする先入見を固執するため、「祝子」云々については「女神男装のイメージ」とお茶を濁してしまう。

なお、『古事記』等の三輪山説話では三輪の神は蛇体であり、人間の女と夫婦となるが、妻に正体を知られまいとして夜にだけ通ったとされる。『俊頼髓脳』も三輪の神が蛇体であることを明示している。この曲のクセで語られる説話でも、蛇体と明言はしないものの、妻が夫の正体を見て「こはそも浅ましや」と驚いたと、異形であることを暗示している。新潮本が「神体を蛇体とすることは、『三輪』には取り入れられていない」と断ずるのは性急に過ぎる。

第三に、前段・後段で一度ずつシテがワキに「罪を済めて賜ひ給へ」と懇願するが、ワキは後シテに「いや、罪科は人間にあり」とし、シテの「罪」なるものは「衆生済度の方便」に過ぎないと受け流してしまふ。したがって、「罪」が何なのかは明示されず、シテは回向を受けられることもない。一見、展開が強引過ぎるように見えるのだが、ワキのこの返答を受けての地謡に「それ神代の昔物語は末代の衆生のため、済度方便の事業」とあって、三輪山の通婚説話が語られることから考

えれば、シテの「罪」についてもこの説話の内に見いだすことができるとはなからうか。

『俊頼髓脳』の記載には、正体を隠していることを妻に責められ、夫が「怨むる所道理なり。ただし、わが容姿見ては、さだめて怖じ恐れむがいか」と弁解するくだりがあり、この曲のいわゆる「罪」も蛇体を隠して人間の女と契ったことをさす可能性が考えられる。しかし、夫としての罪を救ってくれと言うのなら、女の姿で現れるのはどうも不可解である。また、『俊頼髓脳』には、妻が「たとい容姿みにくしといふとも、ただ見え給へ」と説得して正体を現わさせながら、正体を知って驚き恐れたことを記している。こうした行動を神への冒瀆と見て「罪」と称したのであろうか。もちろん妻と夫は別人格であるという前提を立てば、妻の罪は妻の罪であって三輪明神の罪ではないことになる。だが、上述のように三輪明神が天照大神と「一体分身」であるということを前提とすれば、三輪説話の妻も実は天照大神であり、この夫婦は文字通り「一体分身」なのだという解釈も成立するのではないか。三輪神道では三輪明神と天照大神を「一体分身」としつつ、三輪明神が本、天照大神が末であると説く。その論拠は、天照大神が最初に祭られたのが大神神社の近くであったということにある。すなわち、大神神社の御神体は三輪山であり太古より存するが、天照大神はそこから後から加わったというわけだ。神婚説話における妻も三輪山の近くに住んでいるから、この妻が天照大神と同一視されたとしても不思議はない。このように、この曲の根底に三輪明神と天照大神と三輪明神の妻の三者を根本において同一であるとする発想が存する

と考えれば、後シテの三輪明神が三輪説話を妻の視点で語って妻の所作を演じ、更に、その後で天岩戸説話を語って天照大神の所作を演じることが、ごく自然な流れであることが理解できるであろう。

第四に、前シテの登場直後のサシで、「為す事なくて徒らに憂き年月を三輪の里に住まいする女にて候」と自己紹介し、最前ワキがしたのと同じ内容の状況説明をする。こうした名ノリは通常ワキがするので、「土蜘蛛」や「熊野」のようにツレがすることもあるが、シテがするのは珍しい。「為す事なくて」という自己言及は後に出て来る「罪を濟けて」の伏線で、二つ併せて何かの罪によって孤独な暮らしを余儀なくされたことを示すものかと思われるが、それにしても、ワキと同じ状況説明までする必要は無さそうなものである。あるいは、もとはシテの名ノリのみだったのが、後に誤ってワキの名ノリを加えたとも考えられるが、憶測の域を出ない。

第五に、アイの役割。現行の上演では、アイは三輪明神の杉に玄資の衣がかかっているのを見つけ、玄資に知らせることになっているが、これだと、玄資自ら三輪明神に詣でた時の「不思議やな、これなる杉の二本を見れば、ありつる女人に与えつる衣の懸りたるぞや」の驚きの色あせてしまう。おそらくアイとワキとの問答は後人の手が加わっているであろう。アイの語る中に三輪明神を「女体」と明言する箇所があるが、これなど、この曲と三輪神道との関わりを知らぬ者が後から加えたとか考えられない。また、アイの語りに「神も五衰三熱の苦しみござあると申し候へば、さやうのおんことに御衣を御所望ありけると推量仕り候」とあるのに基づいて、諸注解はシテのいわゆる

「罪」を、人間界にあつて「五衰三熱の苦しみ」を受けることの意味に解するが、この問答そのものが曲の本旨から外れる所があるのを考えれば、こうした解釈にも疑問が残る。

このほか、作り物の用い方にも若干変更の余地があるのではないかと、屋根のない小屋状の囲いに、幣をめぐらせ、杉の葉を付けたもので、「杉小屋」と称しているが、全体の意匠は三輪山に結界を張った様を表すものだろう。大神神社は三輪山を神体とし、本殿を持たない。前段ではこの作り物に布が引き回してあり、三輪山をかたどったものと思われる。小屋状の作り物に木の枝を付けて引き回して覆った場合、例えば「大江山」や「隅田川」のように山や塚を表すのが普通である。この場合、引き回しの部分は土を表すと考えられる。後段では、初めに作り物の前面を杉の木に見立てて僧衣を掛けるのだが、この時点では作り物はシテが中に隠れているためにまだ引き回しが掛けたままになっており、一見、塚の上に僧衣が敷いてあるかのようにあつて、杉の梢とは見えづらいのが難点だ。また、幣もほとんど引き回しに隠れてしまうため、後シテが現れてからようやく神域が見えることになるが、これも展開上不自然な印象は否めない。ワキが三輪山に赴くのに伴って、結界を張った神域が見えて来るというのが自然な流れだろう。作り物に杉の葉を付け、引き回しを掛けたりも取りのけたりすることで、これを山にも木々にも見せる。こうした大胆な簡略化は能の得意とする所だが、現行の演出では後シテの登場までずっと引き回しをかけたままにしておくから、かえって不都合が生じるのだ。「恥ずかしながらまみえ申すべし」の謡までは後シテの姿はワキには見えない

という設定である。だから隠しておこうということのだが、そんな必要があるだろうか。能には、シテが中入りせず後見座で物着をする例がある。【葵上】ではこれが標準の形であり、【井筒】【胡蝶】では「物着」の小書きが付く。このような場合、シテの姿は観客には見えていないが、劇中では姿を消したことになる。シテが後ろ向きに坐すことで、その場にはいないことを表すのだ。だとすれば、【三輪】においても、作り物に僧衣を掛ける時点で引き回しを取ってしまったも、シテが後ろ向きに座すなりして、姿を隠しているとわかる体勢さえ保っていれば良いのではあるまいか。

【鶯】はいかにも春らしい狂言。

鳥の好きな男（アド）が鶯を入れた籠を野原に持ち出し、鳴き声を楽しんでる所に、主人に献上する鶯を探している男（シテ）が現れ、「鶯をゆずれ」「ゆずらぬ」で押し問答となる。あげく、シテが自分の刀を賭けて、籠の鶯を一度だけ刺すが、失敗。（「刺す」とは、鳥竿で捕らえること。）主人の刀を賭けて再び挑むが、また失敗。アドが去った後、一人残されたシテは稚児が鶯となった故事を語り、歌を詠む。

アドの持つ古びた鳥籠と、その中の鶯の像がまず目を引く。籠はおそらくそのまま実用に供せるものだろうし、鶯の像も写実的で羽色鮮やかである。春らしい情趣がこうした手道具からも伝わる。しかし、鶯が静止した作り物であるのは、これを刺そうとする場面では裏目に出る。鶯そのものは逃げないから、シテが故意に狙いをそらさなければならず、わざとらしく見えてしまう。こうした演技との兼ね合いから言えば、本物を用いるか、さもなければ、籠のみ用いて鶯は省略す

るといふ演出があってもよからう。

最後にシテがぼつんと取り残される様はいかにも物寂しく情趣があるが、故事を語ったり、歌を詠んだりするのは蛇足。様々な趣向を盛り込むことで情趣を更に高めることを狙ったものと思うが、冗漫で逆効果である。

【鉢木】は最明寺入道の諸国行脚説話に基づいた直面物の名作。

旅の僧（前ワキ）が上野国の佐野で大雪に降られ、土地の武士の妻（ツレ）に宿を乞う。妻は夫が留守だからと、僧を待たせて武士を呼びに行く。武士（シテ）は妻に連れられて戻り、一旦は「余りに見苦しく候程に、お宿は叶ひ候まじ」と断るが、妻の言葉に翻意して僧を泊める。武士の妻は僧に麦の飯を出し、また、武士は大切にしていた松・梅・桜の鉢の木を火にくべて暖を取らせる。懇ろなもてなしに感じ入った僧が名を問うと、武士は「佐野常世」と名のり、一族の横領に遭って落ちぶれたこと、鎌倉幕府の危機には真つ先に駆けつけるべく用意に怠りのないことを語る。翌朝、僧は名残を惜しみつつ佐野を去る。（シテ・ツレも遅れて退場する。）

最明寺入道の下人（アドアイ）が登場し、入道が諸国の武士を招集したことを告げて、武士たちの参集する様を語る。

最明寺入道（後ワキ）が従者（ワキツレ）・下人（オモアイ）を引き連れて座につく。そこに、佐野常世が馬を駆って馳せ参じる。最明寺入道は下人に常世を召し出させ、あの夜の旅僧は自分だと明かし、常世の所領を回復した上、梅田・松枝・桜井の三荘を新たに与える。ワキをつとめた飯富雅介は傘の扱い等、もどかしい所もあったが、

全体に折り目正しい演技でまずまず。一方、シテの観世喜正は豊かな声量に支えられた朗々たる謡といい、メリハリの利いた明確な所作といい、若々しく壮快な演技が心地良い。落ちぶれた身にしては元気が良すぎるように見えなくもないが、内に秘めた気骨の表現としては佳とすべきだろう。

シテとワキが劇構成上対等に近い比重を持つ曲で、ワキ方においては一子相伝の重い習いとされる。反面、同じワキ方でもワキツレはワキが貴人であることを示すための記号として付き従うだけで、劇展開上ほとんど機能しない。更に言えば、シテが直面でツレが仮面というのも妙な感じだ。この曲において、この夫婦は（ワキとの関係において）同質であるはずが、面の有無によって異質なもののように見える。現在の能では、女の役は面をかけるのが普通だが、女の面が整備充実するのは江戸時代になってからで、それ以前は女の役でも直面で演じることが多かったと聞く。狂言では、今でも直面の女役は珍しくない。あるいは、この曲ももともとは夫婦ともに直面で演じるのを前提に書かれたものかもしれない。

### 第十七回名古屋能楽鑑賞会

名古屋能楽堂

三月二十八日

演劇評論家堂本正樹の解説に続いて、復曲狂言「鷲」と世阿弥自筆本による「弱法師」を上演。

「鷲」は近代になって廃絶していたのを、一九八七年に野村万之丞

の演出で復曲上演されたもの。

太郎冠者（シテ）が暇も乞わずに遠出したのに腹を立てた主人（アド）は、太郎冠者の私宅に行き、叱責する。太郎冠者は都見物をして主人の伯父を見舞ったと言う。主人は太郎冠者を許し、都の有様を語らせる。太郎冠者は神泉苑の五位鷲について語り、鷲を模した舞を舞う。

冒頭から、太郎冠者が雀と鳥が親子であることを知ったと言って鳴き真似をする辺りまでは、「竹生鳥詣」をほぼ踏襲している。また、鷲舞はかつて京都の祇園会で舞われたものが、現在は津和野に伝わって残っている。京都でも戦後復活した。ただし、この「鷲」の舞を復元するに当たって、これらを参考にしたのか否かは詳らかにしない。

鷲舞に際して、太郎冠者は主人から白の小袖と黒骨の扇を借り、小袖をかぶり、扇をクチバシに見立てて鷲に扮する。趣向はユニークだが、正体不明の化物という印象。シテ・アドの謡に笛の演奏も加わって、賑々しく舞いとなるが、肝心の舞いがパツとしない。鷲が水遊びしたり、ドジョウを狙ったりする様を模しているというが、終始緩慢な動きで変化に乏しい。

「弱法師」は、観世元雅の作でクセの部分のみ世阿弥の手になるとされる。室町後期以降中絶し、元禄の頃に復曲されたが、その頃既に能本が伝わっておらず、素謡本から復元したため、正確を欠くものであった。それが、最近になって世阿弥自筆本が発見された。現行本の主要な相違は、俊徳丸の妻や天王寺の僧三名が登場すること。盲目となった俊徳丸が女芸人の夫となって養われているという所から、当

時の社会状況と主人公の生活がいかに関わっているかが具体的に現れて来る。また、現行本では俊徳丸とその父しか登場しないため、乞食となった俊徳丸に父が自ら施しをする形になり、別れてまだ二カ月しか経たないのになかなか我が子と気づかないという無理が生じているが、自筆本では天王寺の僧たちが施しをするため、自然な展開になる。そして、登場人物が多くなることにより、天王寺境内の賑わいもより生き生きと表現される。

この世阿弥自筆本による上演は、俊徳丸の父・高安通俊をワキとし、天王寺の僧をアイとする橋の会版と、通俊をアイとし、天王寺の僧をワキとする梅若六郎版とがあるが、今回の上演は梅若六郎版。六郎版の特色は、俊徳丸の妻(ツレ)が鞆鼓を持つことと、俊徳丸(シテ)が日想観において目が再び開いたと錯覚した時に、手にした杖を捨てること。妻が鞆鼓を持つのは言うまでもなく芸人としてのリアリティーを出すため。シテが蓬髪を思わせる黒頭でなく、黒垂になっていけるのも、髪を梳いてくれる妻の存在を考慮してのことだろう。また、俊徳丸は杖を捨てた直後、人におつかつてもろくも倒れ、自分が盲目であることを改めて思い知らされる。この希望が絶望へと瞬時に変わる表現は、生々しく胸を突く。その後、俊徳丸の捨てた杖を妻が拾ってやるのだが、この時の俊徳丸の胸中は察するに余りある。妻に感謝しつつも、再び目が開いたと錯覚した自分の愚かさややはり目は開かないのだという絶望とに、厳しく打ちのめされていることだろう。

結びは現行本と同じく、逃げる俊徳丸に父が追いつき、屋敷に連れ帰るのだが、世阿弥本の場合、妻のその後が気になる所だ。たとえ俊

徳丸とともに高安家に身を寄せるにしても、俊徳丸が通俊としての子の立場を回復すれば、妻とは身分が違い過ぎる。やはり「花月」のアイのように、主人公の幸せのために身を引くことになるのだろう。世阿弥本における悲劇は独り俊徳丸のものではないのだ。

## 中日能第二部

名古屋能楽堂

四月二十九日

舞囃子「天鼓」、一調「橋弁慶」、狂言「惣八」、能「葬上」を上演。「惣八」は、仏教の戒律を皮肉っぽく扱う曲。

ある人(アド)が僧と料理人を雇う旨、高札を出す。それを見て僧(小アド)と料理人(シテ)が一人ずつやって来て召し抱えられるが、僧は最近まで料理人だったのが、生類への哀れみの心を起こして出家したばかり、一方の料理人も元は僧だったのが出家生活に嫌気がさして転職したばかり。それとは知らぬ主は、僧に読経を、料理人に魚の調理を言い付けて出掛けてしまう。それぞれ命じられた仕事に取り掛かるが、まだ慣れないためにはかどらない。ついつい相手のすることに口を出し、手を出すようになり、それならと仕事を取り替たところに主人が帰って来て、二人はひどく叱られ、逃げ出す。

殺生を禁じられている僧が魚をさばき、殺生を生業とする料理人が経を読むという逆転に皮肉な味があるわけだが、そうした仏教の教え自体が身近でも現実的でもなく、僧が妻帯して子に寺を継がせるのさえ当たり前になっている今日、この曲の皮肉はもはや皮肉ではなく

なってしまうている。とりわけ、料理人として雇った者が経を読み、僧として雇った者が魚をさばいているのを見た主人が怒る所は、仏教の戒律を厳密なるべきものと感じるような心性を前提とするものであつて、今日的な感覚からすれば、それぞれの役割を改めれば済むこととしか感じられず、説得力を持ち得ない。

今回の上演は「乱れて栄えるなら滅びよ」のモットーで知られる山本東次郎家の面々によるもので、なるほど厳格に厳格を重ねたようないかめしい演じぶり。古典劇としての格式の高さは十二分に感じられたが、笑いを誘う所は一つもなかった。

【葵上】は世阿弥作とされる鬼女物の名作。

光源氏の正妻・葵上に物怪が取り付き、重態となる。左大臣（ワキツレ）に命じられた照日の巫女（ツレ）が梓弓を用いて呼び出すと、破れ車に乗った六条御息所の霊（前シテ）が現れる。御息所の霊は光源氏との思い出を述懐し、源氏を奪った葵上への恨みの言葉を吐き、葵上を鞭打つ。巫女が懸命に制止すると、霊は一旦姿を隠す。

左大臣は下人（アイ）に、比叡山まで横川の小型（ワキ）を呼びに行かせる。小型は修行中を理由に断るが、事情を聞いて参内を約束する。

小型が参内し、葵上の加持を始める。御息所の霊が鬼の姿（後シテ）で現れ、小型は数珠を押し揉んで応戦する。霊はついに祈り伏せられ、菩薩となって去る。

「梓之出」の小書がつくと、前シテは大小鼓の梓ノ手で登場し、次第・サシ・下歌・上歌が省かれ、クドキがツレとの連吟となる。巫女

の呼びかけに応える形ですぐさま「梓の弓の音は何処ぞ」の謡いになるので、展開はわかりやすい。その反面、前シテのやるせない心情が独り語りの内に吐露される場面がなくなってしまうのは、いかにも惜しい。また、通常の演出では前シテは後見座で物着するが、「空之祈」の小書がつくと、幕に中入りし、後シテは緋の長袴をはき、白練を被いてワキに忍び寄る。ワキの祈りを受けて後シテは橋掛りに逃れるが、ワキはこれを見失ったかのごとく、葵上に向かって祈る（通常の演出では、ワキは三の松まで追う）。橋掛りに逃れた後シテは勾欄に寄りかかって祈りに苦しむ様子を見せ、本舞台を見込んでから再び葵上に襲いかかる。また、イノリの囃子も一部変わる。後見座で物着する通常演出の方が、怨霊が姿を隠しつつ復讐の機会を伺う様がありありと表現されるのに対し、あっさり中入りしてしまうのは些か味気無い。しかも、わざわざ中入りして身につける長袴は、その緋の色が嫉妬の炎を象徴するということが、長袴をはくせいで足運びが不自由になるらしく、動きの切れが鈍くなったように見受けられた。後シテが橋掛りに逃れるのをワキが追わないといった変更点は、やはり動きに制約が加わるのを考慮したものでだろう。これによって、後シテとワキの激突といった類の迫力は完全に殺されるが、後シテが勾欄に寄りかかる所などを情感をこめて演じれば、鬼相の中にも一抹の哀れさ・かなさを漂わせることができ、通常演出とは一味違った上演になり得るだろう。シテをつめた観世清和は前場では抑制した所作の中から情念の高ぶりを感じさせたものの、後場は単調になり、見るべきものがなかった。



## 名古屋能楽堂定例公演・六月公演

名古屋能楽堂

六月十二日

狂言「鬼瓦」と能「殺生石 女体」及び仕舞二番を上演。

「鬼瓦」は田舎大名を主人公にした、人情味ある曲。

訴訟のため長く京にあった大名(シテ)が、訴訟もかなって帰郷するに当たり、信心している因幡堂に詣でる。堂を眺めるうち、大名は泣き出す。太郎冠者(アド)がわけを問うと、鬼瓦が国元に残した妻にそっくりだと答える。太郎冠者は帰郷すればまた会えると慰め、二人ははればれと笑う。

田舎大名が訴訟で長く京にあるという設定は、当時の世相の反映だろう。訴訟が済んで帰郷する所から始まる狂言は、このほかに「雁大名」「萩大名」「墨塗」「入間川」等がある。

鬼瓦が妻にただ似ているというだけでなく、妻の笑顔に似ているとか、口が耳まで裂けている所がそっくりだとか、微に入り細に入って語る所がこの曲の妙味。太郎冠者まで簡単に相槌を打つ所も、あけすけでおかしい。

「殺生石」は殺生石伝説に取材した切能の名作。

玄翁という僧(ワキ)が能力(アイ)とともに下野国の那須野を通りかかり、巨石の上を飛ぶ鳥が落ちるのを見て驚いていると、どこからか里女(前シテ)が現れ、その石は殺生石と言ひ、危険だから近寄ってはいけないと教える。玄翁がいわれを問うと、里女は昔帝の寵愛を受けた玉藻前という美女が実は妖怪変化であり、帝を病に苦しめたが

陰陽師に見破られて那須野に逃げ、殺生石となったと語る。玄翁は余りに詳しい説明を不審に思い、何者かと問うと、里女は殺生石の魂と言つて、石の中に消える。

能力が玄翁に答えて玉藻前の事を詳しく語る。

玄翁が殺生石を廻向すると、殺生石が二つに割れて中から妖狐(後シテ)が現れる。妖狐は天竺・唐と悪事をはたらいて日本に來たが、陰陽師に調伏され、ついに那須野で討たれたことを語り、その様を再現して見せる。そして、廻向を受けたから二度と悪事にはたらかないと誓つて姿を消す。

後シテは、通常の演出では男装し、敏捷な動物を表す小飛出の面をかける。今回のように「女体」の小書が付くと、女装となり、泥眼等、異様な印象を与える女面を用いる。言わば、通常の演出が妖狐の獣性に重点を置くのに対して、「女体」では魔性を強調するわけである。

ただし「女体」でも、狐戴を着けてその本性を明示し、かつ、鱗箔の装束によつて鬼女の属性を有することも表される。後シテの舞は玉藻前が正体を見破られて退治される様を描くものであり、これを玉藻前を直接イメージさせる姿で演じることにより、哀れさが増す。この曲の主題が、妖怪をただ悪と決めつけるのではなく、悪ゆえに罪と苦しみを受ける存在と見て救済しようとする所にあるとすれば、この「女体」の演出は主題に対するユニークなアプローチと言えるだろう。

アイの役割に関して、不可解な点がある。アイはワキの僧の従者の能力という設定であるが、劇進行上の役割は二つに大別できる。第一に、ワキとともに登場し、殺生石の上を飛ぶ鳥が次々落ちるのを見、

驚いてワキに知らせること。第二に、シテが中入りして面と装束を改めている間、ワキの問いに答える形で玉藻前のことを事細かに語る。この間語りが他の曲の間語りに比べてかなり長めなのは、シテが作り物の中で装束付けをするため通常の中入りよりも手間取るからだろう。狂言方にとってこの間語りは技量を発揮する「見せ場」であり、重い習物として流儀もある。しかしながら、アイがワキと同じく他所者であり、しかも、ワキよりも知識の乏しいはずの存在であることから言えば、ワキがアイに故事を問うこと自体不自然である。間語りの具体的な文言は流儀によってかなり異なるが、アイがワキに問われて「これは存知も奇らぬことを御意なさるる。左様のことは我ら如きの存ずることにては御座なく候されども。某忝にて寺に罷りありたる時。玉藻前の草紙とやらんを一目見申して候間。その草紙のあらましをかたはし御物語申し上げずるにて候」(『狂言集成』)とか、

「是は思ひもよらぬ事を御尋ねなされ候ものかな。左様の事は玄翁こそ御存じあるべきに。我等へのお尋ねも御慰みにてあろうずると存じ候間。承り及びたる通り御物語り申さうずるにて候」(『謡曲大観』)とか応じる例が見られるのは、間語りの成り立ちそのものの矛盾を何とか解消しようとしたことだろうが、いかにも苦しい。前シテも余り語らなかつた那須野での野干退治の有様まで間語りで語る。ことから言えば、アイはやはり土地の者である方が無理がないように思われる。とは言うものの、鳥が落ちることに驚く所は土地の者とは考えられない。『狂言集成』によると、やはりアイを能力としつつ、玉藻前の物語をしないやり方もあつたという。これだと、シテが装束を替

える時間がないから、おそらく通常の中入りで、しかも、前シテと後シテを別の役者が演じる場合があつたのだろう。いずれにせよ、玉藻前の物語をしないやり方があつたことから考えれば、アイはもともと石に鳥が落ちることをワキに知らせる役割だけを担っていたのが、演出の変化に伴って玉藻前の物語を詳しく語ることになったために、矛盾を生じたのだろう。シテが殺生石の作り物の中で面と装束を改めて再登場する所は現在のこの曲の最大の見せ場であり、また、玉藻前の物語が狂言方の技量を示すものとして重要視されている事実もないがしるにはできない。こうした現行演出の特質は活かしつつ、矛盾を解消するには、能力のほかに土地の者も登場させ、最初に鳥が落ちることに驚いて僧に知らせるのは能力、玉藻前の物語をするのは土地の者と役割を分ければ良からう。

#### 第四十二期第二回宝生会定式能・宝生流十九世宗家継承披露能

能及び舞囃子一番・仕舞四番・連吟一番を上演。  
名古屋能楽堂  
六月二十一日

『松風』は田楽能の『汐汲』を観阿弥が改作し、更に世阿弥が手を入れたとされる夢幻能の名作。シテが中入りせず舞台中央で装束を換える、いわゆる真ノ物着の形は、夢幻能の古形を伝えると見られる。

諸国行脚の僧(ワキ)が須磨の浦にさしかかり、札を打ち短冊を掛けた松を見つける。不思議に思った僧が、土地の者(アイ)に問うと、松風・村雨という海女の姉妹の旧跡であるとのこと。僧がこの姉妹を

申っていると、程なく日も暮れ、月影の下、二人の海女(シテ・ツレ)が汐汲車を曳いて現れ、塩屋に帰る。僧は塩屋に行き宿を乞う。主の海女(シテ)はもう一人の海女(ツレ)に断らせるが、宿を乞う人が僧であるのを見て宿を貸す。僧が在原行平が須磨で詠んだ歌に言及すると、二人の海女は涙を浮かべる。僧がわけを尋ねると、二人は私たちがこそ行平に愛された松風(シテ)村雨(ツレ)であると告げ、行平の思ひ出を語り、形見の烏帽子・狩衣を取り出す。松風は行平の烏帽子・狩衣を身にまとい、村雨の制止を振り切つて舞を舞い、申いを乞うと見えたのは、僧の夢の中の事であった。

女体のシテが男装して舞う趣向は『井筒』『杜若』等にも見られ、こうした両性具有的な表現は能の世界の一特徴をなすが、この『松風』では、シテが形見の装束を見つめ、かき抱くうちに、感極まつてこれを身につけるといふ高揚があり、また、形見の装束をまつて舞おうとするシテをツレが「執心の罪」と押し止めるという葛藤があり、更には、形見の装束をまつて行平と一体となったはずの松風がなお、思ひ出の松に行平の面影を求めてしまうという、一体と分裂の交錯があり、と劇的な展開が凝縮した形で見られる点で際立っている。シテをつとめた佐野萌は抑制した演技の中から情感の高まりを表出した。

いささか不思議に思えるのは、松風・村雨という、姉妹であり海女であり、行平に愛されたことまで同じである二人を、同じ装束で登場させながら、二人がともに舞う演出が存在しないことである。能は原則としていわゆる「一人主役主義」であるから、相舞は多くない。し

かし、『二人静』のように、強引とも言える形で相舞にする演目が存在することを考えれば、この『松風』の方がよほど相舞にふさわしく思われる。そもそも松風・村雨は姉妹であると同時に、恋の上ではライバルの関係でもある。松風が行平を思つて狂おしく舞うのを守る村雨の胸中は察するに余りある。全く同じ境涯の二人が忘我と自製の両極に別れて相対する。装束までそっくり揃いの二人ならではの緊張と葛藤のドラマが、なるほどそこにある。しかしながら、我を忘れて舞う松風を見つめるうち、ついに村雨もこみあげる想いを押さえ切れず舞い出すことになつても、不思議はない。そこにまた一つのドラマが生まれよう。

『鱧包丁』は、仕方が中心の洪めの狂言。

淀の辺りに住む甥(アド)は、伏見の伯父(シテ)から仕官かなつた祝に鯉を頼まれていたが忘れていたため、「淀川の杭につないでおいたが、川瀬に食べられた」とウソをつく。伯父はウソを見破るが、何食わぬ顔で「鱧を御馳走しよう」と言い、鱧を料理して酒を飲ませ、極上の酒を進める所まで所作を交えて語つた上で、「こうしてもてなしたいが、鯉が川瀬に食われたように、鱧は放情に食われた」と言つて、甥を追い返す。

曲の核となる仕方は模写を主とする写実的なもので、それ自体に特別な滑稽味があるわけではない。シテが仕方を始める次点で、それがホラであることを観客もわかつており、アド一人それを真に受けて聞く。そのギャップから自ずと滑稽味が醸し出されなければならぬ。それには伯父と甥の心理の対照性が暗黙のうちに浮かび上がるこ

とが必要であり、今回の上演はその難しさを改めて示したものと言えるだろう。

「石橋」は、伎楽・舞楽以来の伝統を持つ獅子舞を能に仕立てたものとされ、歌舞伎の演目にも取り入れられた有名な作品。記念能などでよく演じられる祝言的性格の曲で、今回は宝生英照が宝生流十九世宗家を継承した披露として上演された。

「連獅子」の小書は現在、宝生・金春・喜多の三流儀にある。この小書が付くと、シテの獅子が白頭・赤頭の二頭となり、白は重厚に、赤は俊敏にと、対照的な動きを見せる。同様の演出は観世・金剛にもあり、観世はこれを「大獅子」、金剛は「和合連獅子」と称する。宝生流の「連獅子」では、まず紅・白の牡丹を立てた一畳台が正先に並べられ、これに続けて桃色の牡丹を立てた台が脇正面に向けて斜めに置かれる。(台の置き方は流儀や演出によって様々である。また、中入りで台を出す例もある。)

寂昭法師(ワキ)が文殊菩薩の住むという清涼山に至り、石橋を渡るうとしてゐる所に、老樵(ツレ)が現れる。(ツレを童子とする演出もあり、そちらがより古い形と思われる。なお、宝生以外の流儀では童子または老樵を前シテとする。)老樵はこの橋は人が渡るには危険だから、しばらく奇瑞を待つが良いと教え、姿を消す。やがて、文殊菩薩に仕える獅子(シテ)が現れ、山一面の牡丹に戯れ、舞を舞う。今回、白頭の獅子は宝生英照、赤頭はその子・和英が勤めた。和英はまだ中学一年の若さと聞くが、ひたむきな頑張りが感じられた。また、藤田六郎兵衛が曲趣にかなった迫力ある笛で盛り上げた。

なお、この曲については、ツレが「影向の時節も今幾程によも過ぎじ」と文殊菩薩の来現を予告して去るにもかかわらず、文殊が登場しないまま終わることを不備と見る向きもある(佐成謙太郎著「謡曲大観」既出)が、獅子の地謡の結びの「獅子の座にこそ直りけれ」の「獅子の座」が元来、文殊が獅子に座すことを踏まえた表現であることを考えると、この曲は文殊の先触れとして獅子が舞い、いよいよ文殊来現という予感を漂わせて終わるのだと考えることもできるのではないか。あるいは、この曲が作られた当時、本地垂迹説のような発想から文殊と獅子とが一体視されていたのかもしれないが、定かでない。

### 第十一回久田勘鷗の会

名古屋能楽堂

七月四日

観世流シテ方・久田徹二改名後、初のリサイタル。一調一番・舞囃子一番・仕舞一番の後、武庫川女子大学教授・大森亮尚の講演をはさんで能「定家」を上演。

「定家」は恋の妄執の激しさを描く異色作。

北国の僧(ワキ)が二人の従僧(ワキツレ)とともに都に上る。千本の辺りで時雨に遭い、近くの建物で雨宿りしていると、若い女(シテ)が現れ、ここは藤原定家の建てた時雨の亭だと教え、僧たちを式子内親王の塚に伴う。そして、定家と内親王は人目をはばかる間柄であったが、定家の執心は死後もなお葛蔓となって内親王の塚にまどわりつき、内親王の魂も苦しみを離れることができないと語り、自分こ

そ式子内親王であると告げて、塚の中に姿を隠す。

所の者が登場し、僧に答えて時雨の亭のことや定家と内親王のことを語り、僧に供養を勧める。

僧が法華経を読誦していると、内親王の霊が塚から現れ、読経のおかげで苦しみを離れることができたこと、感謝の舞を舞うが、ほどなく葛葛が再びまとわりつき、内親王の霊は塚に没して見えなくなる。

「定家」と題しながら定家その人は登場しない点は、『葵上』に似ている。ただし、葵上が一方的に恨まれ打擲される受動的役割に止まるのに対して、定家は相手を無限に束縛する能動的な存在であり、作り物にからまる葛葛や内親王の苦悩する様から間接的に定家の執心が表現される。また、男女がともに死んだ後も男の執心が女の魂を苦しめる点では、『通小町』とも共通するものがある。しかし、それにしても、女の魂が仏法の力によって一度は解脱しかけながら、再び妄執の虜となるという結末は衝撃的であり、これをシテが舞いつつ作り物に入ることですべて具体的に表すのも面白い。

貴婦人がシテであることから、『大原御幸』『楊貴妃』とともに「三婦人」と併称されるが、気品の高さを保ちつつ恋の未練ゆえの葛藤や苦悩もまざまざと描き出さなければならぬ点で、高度な表現力を必要とする曲である。この点、今回の上演は少々不満が残った。

## 「野村万作の世界」

土岐市文化プラザ

七月九日

狂言「萩大名」「棒縛」を上演。

能・狂言はやはり能楽堂で見るのが本来だが、能楽堂はある程度大きな都市にしか無いから、地方での興行となると、薪能か、さもなければ文化会館・市民会館の類での上演になる。能楽堂は原則的には能楽に特化した施設だから、財政に余裕の無い自治体には荷が重かろうし、のみならず、目的が限定された施設を持つこと自体、地方では風当たりが強いらしく、中には、一応能楽堂があるにはあるが、本舞台の柱を取り外せるようになっていて、名目上は多目的ホールとされているという珍妙な例もあるとか。これは余談だが、この公演もやはり「文化」の名を冠したよくありがちな多目的ホールでの上演であり、そうした上演の常として、既存の舞台に能舞台のような形に平台を組んで、その上で演じた。能・狂言は摺り足が基本で、舞台には程良い滑らかさが要求されるから、既存の舞台でそのまま上演とは行かないのだ。この公演では、仮説の能舞台の背後、ちょうど鏡板に当たる位置に金屏風が立てられた。聞く所によると、かつて能がとある多目的ホールで上演された際、背景に電光掲示板の老松が立っていて、「チカチカして目障りだ」と演者からも観客からも散々な不評だったこともあるとか。それを考えると今回、老松に固執せず金屏風を選んだのは正解だろう。シンプルな舞台空間になり、演技に集中しやすかった。上演に先だって、出演者の一人・石田幸雄による解説があった。所

作をふんだんに交えた実演風の解説で、大変わかりやすく面白かった。

『萩大名』は上述の『鬼瓦』に同じく、田舎大名を主人公にした曲で、訴訟のため長く京にあった大名(シテ)が、訴訟もかかって帰郷しようという所から始まる。『鬼瓦』の大名は日頃信心する因幡堂に詣で、そこでの出来事が曲の言わば本編となるが、この『萩大名』は清水寺に詣でるついでに茶屋に立ち寄り、そこでの珍妙な言動がごまごまと描かれる。庭の白砂を見れば「干飯のようだ」と言い、奇石を見れば「打ち欠いて火打ち石に」と言い、白梅には「引き切つて茶臼の挽木にしよう」と、大名の発想が一貫して日用的であるのは面白い。もちろん、これは都人の目に田舎者がそのように映っていたということであり、要するに、都人の主観に即して田舎者をことさら滑稽に描いているわけだ。その意味で、元々はいささか差別的傾向を含む、アクの強い作品であったに違いない。しかし、そうした差別性の露な笑いは現代人の感覚では余り好ましいものではない。そのせいもあってか、この曲は現在、シテを無教養だが純朴な好々爺的キャラクターとして上演するのが常のようだ。今回もそうした人物造形がなされており、その憎めなさはいじらしいほどであった。しかしながら、こうした現代的解釈による上演では、太郎冠者(アド)が主人の粗忽さに耐え兼ねて立ち去ったり、茶屋の主人(小アド)が怒つて大名を引き倒したりするのが、残酷な仕打ちに見えてしまう。詞章そのものを改めずともシテのキャラクターは演じ方一つでいかようにも見せられるが、アド・小アドの対応まではそうはいかない。それで現在、シテのキャラクターとアド・小アドの対応とに齟齬を来しているのである。現在

の好々爺的造形が実は現代的感覚に基づく一種の「改作」であるということを感じ、より整合的な形に練り上げて行く努力が必要であろう。

『棒縛』は、外国人が最も喜ぶ狂言だと聞いた記憶がある。なるほど、太郎冠者(シテ)・次郎冠者(小アド)と二人して両手を棒に縛られながら、酒を酌み交わし、舞まで舞うに至るアクシヨンの展開は、視覚に訴える効果が絶大で、万人向けの演目と言えらるだろう。アクシヨンのおかしさで見せる狂言は、言葉遊びやシチュエーションの面白さを主とするものよりわかりやすく、また時代の変化にも余り左右されないようだ。しかも、この曲には、棒術を応用した爽快な舞いあり、不自由な格好で酒を酌もうとして四苦八苦する様ありと、アクシオンも大小取り揃えてあり、また、酒を飲まれまいと下人を縛り上げてしまう主人(アド)と、縛られてなお飲まずにいらぬ二人の冠者という明快な対立が全編を貫いており、密度の濃い笑劇に仕上がっている。折からの野村萬斎人気ではほ満員の盛況。そのこと自体は伝統文化の普及・振興のためには歓迎すべきことなのだが、萬斎が登場したとたん満場の拍手と「あれ、あれ、あれがエイスケさん」といったささやきが一齐に湧き起こったのはさすがに閉口した。

#### 名古屋能楽堂定例公演・十月公演

名古屋能楽堂

十月九日

狂言「狐塚」、能「三井寺」及び仕舞二番を上演。能・狂言とも秋

の名作を描いた。

『狐塚』は、「疑心暗鬼を生ず」をそのまま舞台化したような一種の心理喜劇。

狐塚という所に田を持つ者（アド）が、稲穂を鳥に食い荒らされま  
いと、太郎冠者（シテ）に鳥を追いに行くよう命じる。太郎冠者は狐  
が出て人を化かすという噂だからとしりごみするが、主人は強いて行  
かせる。太郎冠者は鳴子を稲木に掛けて鳥を追ううち、日が暮れる。  
次郎冠者（小アド）が見舞に来たのを狐が化けて出たと思ひ込み、捕  
らえて縛ってしまう。続いて主人もやって来るが、仲間の狐が来たも  
のと決めつけて縛り上げる。皮を裂こうと鎌を取りに戻った間に、主  
人と次郎冠者は縄を抜け、太郎冠者を待ち伏せて縛り上げる。

初めはしりごみしていた太郎冠者が、鳴子で鳥を追ううち興が乗っ  
て「かようによう出来た田をむざむざと鳥獣に荒らさるるは勿体ない  
事じゃ」などと、いつの間にか勤労意欲が湧いているのほほえまし  
い。にもかかわらず、やはり狐が出るのではないかという恐怖感根  
強く残っていて、次郎冠者や主人が来るのを、頭から狐と決めつけて  
疑わず、正体を明らかにしようとして松葉を焚いて二人を燻すのも、  
相手を狐と決め込んだことゆえ、「コンと云え」と強要して、相手  
が否応なく鳴真似をすると、してやったりと高らかに笑う。万事、太  
郎冠者の独り合点であり独り相撲。太郎冠者の想像力がどんどん先  
走って行く様はよく描かれている。特に、次郎冠者を捕らえた時点で「お  
のれ友狐があらう」と、仲間の存在を思い描いているのは、後に主人  
も来ることの伏線として効果的に機能している。また、鎌を持って戻

りつつ、毛皮は腰当に、肉は料理し、骨は黒焼きにして膏薬売りに売  
ろう等と文字通りの皮算用にふける辺り、何ともいじましい。このほ  
か、次郎冠者に化けた狐は「次郎冠者狐」、主人に化けた狐は「頼う  
だ人狐」という安直そのものの呼び方もおかしいし、鳴子を掛ける時、  
舞台の柱を稲木に見立てる趣向も面白い。

小知恵は回るが早合点でおちよこちよいな太郎冠者、如才ないが  
気配りも忘れぬ主人、仲間思いで朴実な次郎冠者と、三者三様の性格  
を、シテ・佐藤融、アド・佐藤友彦、小アド・井上靖彦がそれぞれの  
持味を活かして好演。見応えがあった。

『三井寺』は「隅田川」等と並び称される狂女物の名作。

我が子が行方不明になった母親（前シテ）が清水寺に参籠して霊夢  
を見る。宿の主（アドアイ）がこれを占い、三井寺で我が子に再会で  
きると教える。母親は喜んで近江国へと急ぐ。

三井寺では住職（ワキ）が従僧（ワキツレ）や稚児（子方）や能力  
（オモアイ）を引き連れて月見の最中である。そこに女物狂が来ると  
いうので、能力は呼び入れようと言う。従僧は女人禁制だからと制止  
するが、面白く狂うと聞いて能力は一存で通すよう指示する。

その翌日、能力が鐘を撞いている所に、くだんの母親（後シテ）が  
物狂いの体でやって来て、自分も鐘を撞きたいと言う。能力と住職は  
断るが、母親は古詩を引いて許しを得、鐘を撞く。やがて、稚児が狂  
女が我が母であることに気づき、親子の再会となる。子は人買いにさ  
らわれた後、この寺に引き取られていたのである。母親は我が子を伴っ  
て故郷に帰り、その家はしだいに富貴となった。

前シテ・後シテとも面は深井で変わらないが、装束は前シテの色無唐織から水衣に変わる。唐織は能の女性の最も標準的な装束であり、赤を用いないのは中年の女性であることを表す。これに対して、水衣は女性の作業着で身分の低い女性が着ることが多い。この『三井寺』をはじめ、『隅田川』『桜川』『柏崎』『富士太鼓』等の狂女物にも用いられるのは、水衣を以て装束としたものか、あるいは、物狂が一種の芸能であり、芸能者は賤民と見なされたからか。

複式の能では普通、シテが入りた後は狂言方による問語りとなるが、この曲では三井寺の住僧らの月見の場面となる等、構成上の工夫が見られる。また、ワキツレが従僧として登場する場合、往々にしてワキの僧が高位であることを表すための記号的存在に止まり、劇展開上何の役割も持たないことが多いが、この曲では、能力が女物狂を呼び入れようとするのを制止する等、それなりの役割を与えられている。

しかし、母親が鐘を撞く場面には、寂然としない点も多い。第一に、母親より前に能力が鐘を撞くのだが、この時すでに鐘楼の作り物が出ているにもかかわらず、これを用いないで、綱を持つふり、撞木で撞くふりをして、口で「ジャンモンモン」と鐘の音を真似る。これに対して、母親は作り物を用い、実際に綱をつかんで鐘を撞き、口真似はしない。同じ動作で、これほどまで表現が異なるのは奇妙と言うほかにない。勿論、動作は同じでも、その意味は全く異なる。それはわかる。しかし、だからと言って、その相違を強調し過ぎるのもいかなものか。とりわけシテは作り物を使い、アイは使わないなどは、シテは

シテ方、アイは狂言方と機械的分業が固定して以降の「縦割り」の弊害としか思われない。

第二に、その鐘楼の作り物だが実物よりも余りに小さい。鐘など人の頭ほどの大きさで、オモアイの科白で「天下に三つの鐘」と言われてもシラケてしまうし、肝心の見せ場である母の鐘撞き（鐘の段）もどこか滑稽に見えてしまう。能がリアリズム演劇でないからと言って、こうしたことが不問に付されるべきだとは私には思えない。鐘の作り物を出すからこそ、こうした問題も生じるわけであり、第一の問題点も考え合わせれば、作り物を用いない演出が有っても良さそうなるものである。

第三に、母親は能力や僧の制止にもかかわらず切々として鐘を撞きたいと訴えるのだが、そこまでこだわるだけの明確かつ強固な動機がない。本人の弁では「成仏の縁にまかせて」なのだが、子どもを思う余り物狂になってやって来た母親が、子どもと無関係なことにはいきなり固執するのは単に物狂という異常心理状態だからでは説明し切れまい。子どもを捜し求めることと鐘を撞くこととの間に何らかの脈絡があつてしかるべきだろうに、そうした言及はどこにも見られない。