

特別講演

狂言と現代との接点

The Contemporary Relevance of Kyōgen

リチャード・マッキノン*

Abstract

It is essential for the critic to comprehend Kyōgen through performance as well as the texts.

The essence of Kyōgen cannot be grasped merely by examining the texts nor by understanding the traditions of each school, since the texts of Kyōgen are transformed by the players' actions which metamorphose the world. For example, the player of "Tsuru Gitsune" must communicate a feeling of crises which modern men also share, crises too complex to express only by words.

※ Richard N. McKinnon [現職] ワシントン大学教授

狂言の普遍性を語る場合、とかく抽象的な事柄で終わってしまうことがある。よってここでは狂言と現代との接点を語ることによって狂言の内側にあるもの、あるいは具体性というものを大曲「釣狐」を材にとり、野村万蔵一家の舞台狂言を底辺におくことによって、一駒一駒取り上げて考えてみたいと思う。

狂言と一概にいても、そこには様々な問題が秘められている。狂言という芸術様式をどういう接点で捉えるか、つまり、文章のみで捉えるか、あるいは舞台芸術として総括的に取りあげるか、ということが一つ、さらに狂言を見た場合、和泉流、大蔵流とそれぞれの流儀を形式的に見ているだけではおさまらない問題が能以上にありうということが一つある。

1968年、私はかつてアメリカで野村又三郎の演ずる「釣狐」をみたことがある。「釣狐」が大曲といわれる一半は、そこに肉体の複雑微妙な動き、ハードともいえる動きがついてまわっているからである。パントマイムの世界であると同時に一人舞台であるという面が多分にあり、それ故、シテの肉動のいかに全てがかかっているからである。野村又三郎の「釣狐」を見たその時私はある感動にとらわれた。和泉流といわれる同じ流儀のものでも演者によってこれ程違うものかと感じたのである。基本的な動きはほとんど変わらないにもかかわらず、その動きの裏側にある一つの演者の姿勢、つまり舞台上の演者の身体からかもし出されて観客にうつるイメージが全く他と違って感じられたのである。この違いは表現を語る場合にじっくりと考える必要があると思う。安直に文章を読んでいるだけではかたづけられない問題がここには含まれている。しかも能よりむしろ狂言の方が、その問題が多いといわなければならない。

日本では戦前、狂言を見、語る場合、能の原点にある謡本を扱うのと同じ形式によって論じていた。しかし、この批評の形は全く的はずれたものであったことはいうまでもない。狂言における〈詩〉というものは、文章にあるよりはむしろ舞台にあるのであって、それをじっくり見極める必要がある。

少なくとも、狂言を演劇として捉える私達としては、くり返すが狂言の真髄は文章よりも舞台にあるという基本的見方をくずしてはならないと思うのである。それ故、狂言と現代との接点を考える上でも、文章の問題と舞台上の動きとのかね合せというものを時間をかけてじっくり見極める努力と、安易な発表は安易な発表にしかならないという当然の理を認識しなければならないと思うのである。

とかく伝統芸術というものをみる場合、私達はある時代の、ある様式というものの枠の中で考えがちである。特に日本の伝統芸術とといわれるものの場合、そのように見てしまいがちである。その点、むしろ外国において白紙の状態に狂言にぶつかった方が、その枠を度外視して、狂言を一つの芸術素材とし、純粹にその価値を見出しうる可能性が強いといえよう。もっともその時でも、〈遠い日本の芸術〉というわずかな枠の枷は残るであろうけれど……。

さて、ここで「釣狐」という作品そのものの中にはいっていくことにしよう。この主人公の狐は百歳に余る古狐である。この狐の一族郎党は獵師に皆捕われてしまっている。しかしこの古狐は未だ生への執着が強く、しかもかねがね獵師が自分を狙っているのを識っているの、どうにかその危険を取り除きたいと思っている。そこで古狐は獵師の叔父が白藏主という住僧であり、彼の言う事を獵師がよく聞くことを聞き知って、白藏主に化け、狐を捕えないよう意見をしに行くことにする。で、ここで一つの問題が抽出される。演者の人間が狐になりかわり、またその狐が人間に化けるとい、言葉ではいとも簡単な事柄が、演技の中では非常に高度なテクニクを必要とするのである。例えば、狐が白藏主として人間になり代った場合もやはり、狐のそういうたたずまいや、狐の精悍さというものを多少表現していなければならない。しかも条件は百歳に余る古狐である。そういう背景をその化けた人間に持たせねばならないのである。それらは全て演者の技力にまかされている。

さて、狐はそこで獵師のもとへ行く訳であるが、「釣狐」の本文をみた場合、能の形式としての（その裏側には様々な問題があるが）次第や名告り、道行の線がみえている。その道行の形で古狐が獵師のもとへ行くのであるが古狐が最初足がかりに出てくる時、その場面では幕が非常に演劇的に使われているのは印象的である。つまり幕が一瞬に開き、一瞬裡に閉るという、まるで幕の影がふっと浮いたようになり、そこに飄然と現れる狐の状態を見事に演出しているのである。狐が命を賭けて獵師に対面しに行くという、瞬間の危機感が最初の時点で幕の使い方により先ず提出されるのである。しかも同時に白蔵主に化けた狐が鋭角的な動きをすることによってその危機感を倍増させ打ち出してくる。そこで古狐は「名残りの後の古狐、こんくわいの涙なるらん」というが、「こんくわい」というのは後悔と狐のなき声を下敷にしているのである。ここでも文章を読んだだけでは能の謡と同似のものを感ずるかもしれないが、表現するときは能の謡であってはいけないのである。また、次に名告りがあり、道行があるが、これも能の線を踏襲したのだと単に考えるのは安易であろう。もちろん、名を告げ、旅に出るという条件があれば、多少とも能の次第、名告り、道行の線は拒めないかもしれない。が、狂言の作家の一つの大胆さというものは、能の形式を特殊な時限で演劇に引用しているところにあるのである。つまり能の形式をさらに敷衍しているのである。飄然として出てくる狐が、シテの次第のところ、音曲的に自分の内側にある、前記したような心理的な条件、危機感というものを、その次第ですでに非常に強く、また情けないような心情で打ち出してくるポイントというものは、やはり狂言作家の偉大な発見であるといわねばならない。

さて狐の名告りで、自分は「かの白蔵主に化けて参り、意見をしてつりを止まらそうと思うて先づこれ程までに化けてござる」というのが文章の続け方であるが、舞台ではここは動きになる。そしてこの動きが一瞬止まって、「まずこれ程までに化けてござる」というが、この時の動きの発想はまさに映画的である。つまりフィルムとしてのとり方は、内側にある自分の言葉、

発想を映像として打ち出してくるものであるが、考え方によってはこれは映画のスローモーションの発想と同似のものと考えられよう。映像化することによって先ず「これ程までに化けてござる」といい、そしてそのことによつて次第の名残りののちの古狐という発想、危機感というものをさらに次の段階に延ばしていく効果を狙っているのである。

さらに道行があり、「住みなれし、わがふる塚をたちいでてわがふる塚をたちいでてあしにまかせて行く程に、あしにまかせて行く程に、獵師のもとへつきにけり」という謡らしい、しかし狂言的な節まわしがあり、これで狐が獵師のもとに着いたことになるが、ここにも単に道行という言葉だけではおさえられない問題があるのである。つまり狂言における音曲性、音楽、節まわしというものが重要な位置をしめており、これが文章では表現しきれない複雑微妙な狐の心情を見事に表現しているのである。この音曲を演技の間に見事に混入させたところにも狂言作家の一種の大胆さがみえるのである。

やがて白蔵主に化けた狐が獵師の家に着くと、狐は犬がいないかどうか気になる。そして犬は居ないと安心した瞬間、「犬のこえがする、犬のこえがする」という狐の動きが急に現れる。しかしここにおいても、見る方では舞台上での演者の動き、リズム、その間と、文章というものとのかね合せを考慮しない限り、狂言の本当のおもしろさというものはわからないのである。それだけに狂言には、もどかしさ、難しさが常につきまとうているが、そのかね合いを見極めるところに狂言を観る妙があるのである。

ところで、犬の声がしたとして気が狂ったように狐は走りまわりますが、しかし、そこでも決してその動きはバラバラではなくリズムを確かに捉えた野村万蔵一家の基本的な動きが守られていることはいうまでもない。その動きはやがて止るが、動きが止る間のとり方も言葉では表せない程のうまさをもつて複雑さを表現しているのである。思うに、犬のなき声がするという狐の発想の中には、客観的に声があったかどうかは疑問なのである。あるいは犬の声などなかったかもしれない。しかしながら犬の声がしたとして走り回るそ

の狐、狐ならざる白蔵主、白蔵主ならざる人間の、そこに生きとし生けるもの全てに通じる危機感というものが内在化されていることは確かである。いわばそこに、現在に存し、人間に化けた狐に象徴される人間の悲しさ、さもしさ、危機感が普遍化されているといえよう。

ところで、狐と猟師との対面を盛りたてるためには、犬がいないと安心の体をみせ、そして一瞬裡にして「犬がいる」とさせているのは演劇的に抜群の効果があり、それと共にそのことによって人間の条件としての心理のありようというものに巧みに触れていっているといわなければならない。また、「釣狐」の中では「犬の音がする、犬の音がする」というのは言葉の意味の問題だけではなく、これも一つの音曲的な捉え方がされており、「釣狐」のライトモチーフのようなものになっているのである。狐はやがて、やはり（犬）が「ありそうもない」といって案内を乞うのであるが、その乞い方、表現は様々な狂言に出てくる〈ものもう〉〈案内もう〉という表現である。しかしここでも文章ではみられない野村一家の舞台上で示される動きの基調にあるリズムによってその表現の密度が全く違ってくるのである。つまり、〈ものもう〉〈案内もう〉は文章の上では全く形式的に記されているにすぎないが、「釣狐」のように、猟師と対面したらあるいは殺されてしまうかもしれないといった緊迫した時点ではいかなる者でもそう形式的に対応できるものではないのである。舞台では、そういう絶対絶命の危機感が文章からさらに飛躍した形として特殊な表現が提示されるのである。文章上の形式的表現を舞台においてはいかに密度を濃くさせ、飛躍させていくかということを考えるならば、戦前になされていたような狂言に対する批評の姿勢は止め、もっと厳密に狂言の舞台上の表現をもふまえた検討が必要になってくると思う。もっとも舞台上での表現をも統合した狂言、それを批評するにはやはり一曲一曲じっくり見る眼と、度々の観賞の経験が必要となってくると思う。

さて、猟師と対面した狐は、狐師に狐とりの罌を捨てよう意見し、猟師も白蔵主の言う事だと思ふ故、その意見を聞くが、しかし狐にすれば猟師が

罾を捨てる現場を見ないと安心できない。狐はそれをしつこくせまるので猟師にはやがて、これが白蔵主かと疑惑が湧いてくるが、しょうがなく言う事を聞く事にする。狐は万事万般うまくいき、猟師のもとから脱出する。が、その帰り道に罾をみつける。狐はその罾に興味をもつうち、その罾にしかけられた、あぶらあげらしきものを食べたくなる。しかしその葛藤から脱するため彼は何度も「いらぬものじゃ、いらぬものじゃ」と呪文のような形でくり返す。もちろんそこには動作も入っており、その呪文のような言葉の表現と身体の動きとでその葛藤が見事に表現されるのであるが、狐はこの葛藤をくり返すうち、彼は一つの高度の Rationalization を発見するのである。そして、それを発見することにより、自分の心の中では食べたいものを正統化するという、そういう人間の心理の過程というものを言葉ではなく動きによって表現するのである。

とまれ、狂言では、狂言の中に散在する普遍的な人間の条件というものが巧みに大胆に時には誇張というものをふまえた発想というものを通して私達に訴えかけてくる。いわゆる狂言に彷彿する喜劇精神というものは非常に幅が広く、笑いそのものが一つの宗儀であると同時に、その反対の、極限をいく悲劇と喜劇の接点で人生の機微というものを取り上げているといえよう。この狂言の複雑でおもしろく、また難しいものであるというところに、現代の人間の複雑な社会に顕現する様々な問題が集約されているといえるのではあるまいか。

(この文章は講演の要旨にそって事務局が要約したものです)