

漂泊する太郎冠者 ——伝統と創造のはざままで——

志 村 岳 彦

1. 序

ややこしや、ややこしや。

ややこしや、ややこしや。

ややこしや、ややこしや。

わたしがそなたで、そなたがわたし。

そも、わたしとは、なんぢゃいな。

ややこしや、ややこしや。

ややこしや、ややこしや。¹⁾

高橋康也の『まちがいの狂言』（2001年初演）は、シェイクスピアの『間違いの喜劇』の翻案として、名作の呼び声高い新作狂言である。この作品は、「取り違え」を題材としたクスクス笑いはもちろんのこと、伝統と創造のはざまで揺れながら、極めて「ややこしい」状況の中に身を置いている太郎冠者の姿をもわれわれに提示しているように思われる。

日本文化の中の道化²⁾としての太郎冠者を取り巻く状況は、時代の推移とともに変化しており、現代では、多様な解釈を用いて新作狂言が制作されるようになった。それゆえ、それらの試みが、必ずしも狂言本来の笑いを発信しているとは限らない。そこで、本稿では、現代の狂言を取り巻く状況に焦点を当て、そこにどのような課題が残されているのかを考察する。

本稿の構成は、次の通りである。前半では、狂言の歴史を概観し、道化としての太郎冠者の役割を整理する。さらに、こうした伝統を受け継いだ現代狂言に焦点を当て、議論を進める。後半では、新作狂言の台本分析を通して、成立当時のおおらかな笑いを現代に蘇らせることの意義について考える。具体的には、高橋康也『まちがいの狂言』、京極夏彦『豆腐小僧』、梅原猛『王様と恐竜』の三作品を扱う。ここでは、道化としての太郎冠者の視点を手掛かりとして、「伝統と創造」の問題をも視野に入れたい。

2. 狂言のあゆみ——道化としての太郎冠者

中世——成立当時の狂言

よく知られるように、狂言は、南北朝時代から室町時代にかけて成立した、当時の口語による現代劇である³⁾。一般的に言われているように、能が「歌と音楽と舞踊による真面目な楽劇」⁴⁾であるのに対し、狂言は、「写実的なセリフとシグサによる滑稽な物真似芝居」⁵⁾として親しまれた。林屋辰三郎によれば、狂言は、猿楽の中の対話的要素を主とした演劇として成立し、「社会にたいする諷刺をふくんだ科白劇として、ひろく民衆の間に共感をまき起こしていった」⁶⁾。

科白の面白さと滑稽な身振り。確かに、これらの演劇的要素は、狂言が今日に至るまで人気を博してきた一因として挙げられるだろう。しかしながら、このパフォーマンスが、中世社会に笑いを振りまき、現代劇として今日まで継承されてきた、決定的な要因が、もう一つ存在する。すなわち、即興性である。狂言役者の茂山千之丞は、狂言の誕生に関して、興味深い見解を述べ、その即興的な性格に着目している。

即興の物真似が母体となって、後世狂言と呼ばれる演劇（中略）が生まれたのではないのでしょうか。初めは単純な言葉とシグサによる『俄か芝居』程度のものだったでしょうが、達者な演者によって次第に劇的な要素が加わっていき、一人きりで演じる一人芝居らしいものに発展します。そこへもう一人、時として数人の飛び入りが参加して、演劇の原型が形作られていく。当初は単純な滑稽物真似芝居、たとえば独り相撲とか男女の交合のシーンなどであったものが、徐々に高度なものに成長していく。⁷⁾

加藤周一も、能の脚本については、既に同時代の写本があり、かなり固定していたが、狂言の場合、口承のあらすじが与えられるだけで、役者の即興に任されていた⁸⁾と指摘する。要するに、当時の狂言は、アドリブやコール・アンド・レスポンス等が活発に飛び交う、生々しい「現代喜劇」として機能していたと考えられる。役者同士の掛け合いはもちろんのこと、ときには、観客が芝居に参加することによって、同時代のグルーブを強く帯びた作品が形成されていく。狂言は、そのような開かれた笑いの芸術として、光彩を放っていたのである。

例えば、古典狂言のひとつ、『^{ふみにない}文荷』のあらすじ⁹⁾は次の通りである。①太郎冠者と次郎冠者は、主人から預かった恋文を届けに出かける。②二人は道中、恋文を持つ仕事を相手に押し付けあう。③やむを得ず文に竹を通して二人で担うことにしたが、なぜか文が重い。④二人は能『^{こいのおもに}恋重荷』のことを思い出し、その謡の一節を謡いながら運んでいく。⑤文はますます重くなり、ついに二人は何が書いてあるかが気になり、中身を読んでしまう。⑥文には「恋しく恋しく」などと恋の言葉が綿綿と綴ってある。⑦太郎冠者たちは、こう小石たくさんでは重いはずなどと笑い、奪い合って読むうちに、文を引き裂いてしまう。⑧困った二人

は、「風の便り」ということにして、扇で文をあおぎだす。⑨心配になった主人がその現場にやって来て、文で戯れる二人を発見し、追いかける。

このように、狂言では、物事に失敗して主人に追い回される太郎冠者の姿が一つの型となっており、その微笑まじさが観る者のクスクス笑いを誘う。また、上記の⑥⑦に見られるように、「恋し」と「小石」を掛ける言葉遊びの要素も、狂言の普遍的な笑いの要因となっている。掛詞には、そもそも、「松」と「待つ」のように、意味を重ねる面白さがあるのだが、ここでは、「恋しい気持ち」から「たかが小石」へと意味をずらすことによって生じたおかしみにも、着目すべきである。狂言の台本には、このような知的遊戯がさりりと忍ばせてあることが多い。例えば、④のやりとりは次の通りである。

太郎冠者：恋の重荷、ということがあるが知っているか。

次郎冠者：なかなか聞き及うだ。

太郎冠者：それで重いと思わるる。

次郎冠者：そうであろう。

太郎冠者：いざ謡おう。

次郎冠者：それがよかろう。

太郎冠者：へよしなき恋をするがなる、

太郎・次郎：へ伏してみれどもおらればこそ。苦しやひとり寝の、我が手枕の肩代えて、

太郎・次郎：へヤットナ。(肩を右から左に荷い代え)

太郎・次郎：へ持てども持たれず、そも恋は何の重荷ぞ。¹⁰⁾

ここでは、能『恋重荷』の謡の一節を、狂言のテキストの中に織り交ぜ、パロディ化を試みている点が秀逸である。謡を用いて主人の恋心を風流にからかう太郎冠者・次郎冠者の姿は、観客に笑いの共犯関係を抱かせる。中世の人々は、同時代的な出来事として、この謡のパロディ的使用を楽しんだと考えられるが、現代の観客は、このような謡の引用の効果を、一種の清涼剤というレベルでしか味わえていない可能性があることに注意したい¹¹⁾。

以上のように、狂言の笑いは、本来、庶民性と即興性を有していた。その笑いは現代にも継承され、時代を超えた普遍性が認められる。知的遊戯を織り込んだ、開かれた作品。これが、成立当時の狂言の醍醐味であった。この時期の狂言には、特定の作者が存在せず、作者・演者・観客の区別のないダイナミズムが発生していた。観客は、道化・太郎冠者の振る舞いに自らの立場を重ね合わせたり、ときには、舞台上に直接踊り出ることによって、インプロヴィゼーションの空間を盛り上げていたと考えられる。

江戸時代から明治時代にかけての狂言

中世には能に従属しているとはいえ活気のあった狂言だが、江戸時代に入ると、その庶民性は徐々に失われていく。この時期、笑いの文化が発展していくのに対して、狂言はどうして不調に陥ったのだろうか。その原因として、狂言から観客参加の機会が著しく奪われたことが挙げられる。江戸時代、狂言は能とともに式楽として幕府に採用され、武家の専有芸能に規制された¹²⁾。そのため、役者のほとんどが幕府および大名のお抱え¹³⁾となり、彼らの管理下に置かれた。こうした特殊な状況の中で、狂言が、成立当時のような風通しの良さを持っていたとは考えがたい。飯沢匡は、徳川家が將軍家の格式を誇示するために、能と狂言を式楽として採用し、狂言の笑いの本質を圧殺したという見解を示している¹⁴⁾。つまり、江戸幕府は、中世の將軍のように狂言を愛好していたわけではなく、一種のステイタス・シンボルとして利用していた側面もあったと言える¹⁵⁾。

この時代の特色として、当時の町人や農民が、特別に拝見を許されない限り、狂言に触れる機会がなかったことも挙げられる¹⁶⁾。茂山千之丞によれば、「観客は極端に言えば殿様一家および来賓だけ」¹⁷⁾であり、町人や農民たちは、例外的に「町入り能」の際に拝見を許される以外は、能も狂言も観る機会がなかったという¹⁸⁾。こんな環境の中では、従来のような思い切った即興が試みられる機会は、減少したことだろう。この時代には、台本・科白・しぐさ・演出が流儀や流派などの規制によって、固定化・類型化されるようになる。成立当時の狂言が持っていた、作品形成に観客が参加できるような隙は、どこかへ忘れ去られてしまったのである。江戸時代、笑いの文化が成熟する一方で、狂言は幕府に飼い慣らされ、閉じた作風へと傾斜するようになった。

明治時代の能・狂言は、パトロンが幕府から官財界に移動したに過ぎず、新興貴族・新興財閥を中心とする特権社会の中でのみ、観劇されていた¹⁹⁾。能がいわゆる「お稽古事」として彼らの関心を集める一方で、狂言の笑いは、いよいよ冷遇され始めたのである。この時期の狂言は、成立当時の躍動感を徐々に失い、本来持っていた笑いを見失ってしまった²⁰⁾。制度に縛られ、作り笑いを浮かべた狂言には、もはや観客参加型パフォーマンスの面影はなかったと推察される。こうした狂言の笑いに対する不当な評価は、以後もしばらく続き、狂言が再び本来の活気を取り戻したのは、太平洋戦争の終結を迎えてからであった。ここでようやく、狂言の笑いは庶民の手に戻った。例えば、狂言役者自身がプロデュースする狂言のみの会や、能舞台以外での上演が広く認知され、狂言本来の開かれた笑いが蘇る契機となった。

狂言の現在

戦後の「狂言ブーム」により、開かれた笑いの芸能としての地位を得た狂言は、現在も人々に親しまれている。全国各地のホールや能楽堂では、古典狂言が盛んに演じられ、新た

なファンを獲得し続けている。また、海外公演も頻繁に行なわれ、日本文化の紹介に貢献している。

しかし、現在の狂言の状況が、成立当時の庶民性や躍動感をわれわれに想起させるものであるかどうかは疑わしい。例えば、能楽堂の中を見渡せば、着物を身に付け、すました表情で観劇に励むご婦人の方の姿がしばしば見受けられる。彼女たちの中には、狂言を観て笑うことをためらう者もいる。このような状況から懸念されるのは、本来は肩肘を張らずに楽しめる演劇であったはずの狂言が、奇しくも現代のハイ・カルチャーの中に組み込まれていく可能性があるということだ。これは現在の狂言が抱える課題の一つである。

こうした状況の中で、成立当時の狂言の庶民性を積極的に取り戻す動きもある。例えば、野村萬斎は、伝統芸能としての狂言の笑いを現代の文脈に生かし、活躍の場を広げている。特に、彼の発案による「電光掲示狂言」は、伝統と創造という問題について考える際に、大きな示唆をわれわれに与えてくれる。これは、舞台上に縦長の電光掲示板をいくつか設置し、現代の観客には理解しづらくなった科白の意味や謡の詞章をそこに流すという試みであり、1997年から始まり、2002年までに六作品が上演されている。能楽堂ではなく、2,000-3,000人規模の会場で、全国ツアーで上演されるという、通常の狂言では考えられない大規模な公演は、大変な人気を博した。この公演は、奇抜な仕掛けに満ちた舞台でありながら、そこで上演されるのは、あくまでも、和泉流で昔から演じられてきた古典作品であった点が特徴である。

萬斎は、演者としての立場から、狂言の笑いを、次のように位置づけている。野村家では、「笑いを取る」という言葉を変えており、観客をおのずと笑わせることを目指している。観客に素直に見てもらって、素直に発散できる健康的な笑いが、狂言の笑いの特徴である²¹⁾。クスクス笑いの自然発生。狂言の原風景とでも呼べるような、この光景は、果たして現存するのだろうか。網本尚子は、萬斎の「電光掲示狂言」の試みを分析し、そこに成立当時の狂言の楽しみ方を見出している²²⁾。網本によれば、萬斎の「電光掲示狂言」は、狂言に馴染みのない観客への入門講座という枠組みに収まりきらない性格を持つ。例えば、電光掲示板には観客の理解を助ける役目はもちろんのこと、演者と観客の交流を促す機能も設けられており、従来、演者からの一方通行になることの多かった狂言に新たな命を与えている。「ケイジ君」と名づけられたその掲示板は、観客に拍手を促したり、「イエーイ」と叫ばせて上演前の客席を沸かせたりするという。この手法は、アリーナ規模の会場で行なわれるロックコンサートの光景と通じるものがあり、興味深い。「伝統」や「権威」のカウンターカルチャーとしてのロックの手法が、伝統芸能である狂言にぶつけられている点。これが、馬鹿馬鹿しいと同時に心地よいのである。

また、舞台奥のスクリーンには、演技中の萬斎の顔がリアルタイムでクローズアップされるといった視覚的工夫も凝らされ、地獄に堕ちた博打打ちと閻魔大王をはじめとする鬼たちが、巨大なサイコロを使ってサイコロ賭博に興じるという内容を利用して、観客にあらか

じめサイコロの目を予想させる試みもなされた。網本によれば、サイコロを振る場面は異様に盛り上がり、能楽堂での上演では経験できないような独特の雰囲気が会場全体を包んだという²³⁾。この試みについて、萬斎は、「曲が表わそうとしている本質的なところを壊そうとしているつもりはない（中略）現代の技術を利用して、現代の観客にアピールするように曲を生かそうとすると、そういう風になる」²⁴⁾と述べている。また、彼は次のような見解を示している。

多少ばかだと思いつつも、いろいろなことを確かめてみないと気が済まないというところがありまして。芸能の猥雑な部分と、600年継承してきた伝統としての洗練みたいな部分の両方を知っておきたい。（中略）結局、伝統芸を学ぶというときには、みんなが試行錯誤してきたことを改めて反芻し直しながら、伝統を継承していかないとけないのではないかなと思うんです。²⁵⁾

このように、萬斎は、伝統を批判的に継承して、大胆な文化創造を行なうパフォーマーとして、注目を浴びているのである。

ところで、彼の極端なやり方に対して、思わず眉をひそめてしまうオールド・ファンもいるかもしれない。しかし、古典の枠組みに収まりきって、借りてきた猫のようにおとなしい狂言は、ある意味で不健康である。観客参加を促す自由闊達な雰囲気こそが、狂言の本分ではなかったか。網本は、狂言成立当時の受容状況を現在と対比させ、次のように分析している。

現代の狂言鑑賞のしかた、すなわち、能楽堂の椅子席に姿勢よく座り、上演中は一言も私語を交わすことなく、飲食などもせず、終われば礼儀正しく拍手をする。こうした鑑賞方法が、本当に正統と言えるのかどうかは、疑念の残るところである。何をもって正統と呼ぶかにもよろうが、少なくとも狂言の生まれた室町時代においては、狂言は今とはまったく違う享受のされ方をしていたに違いない。その当時、狂言は現代劇であったはずである。諷刺の要素も入っていれば、時事的要素も入っていた。また流行歌や流行の風俗なども取り入れられていた。観客たちにとって、狂言は自分たちの芸能であり、登場人物と一体化し、巻き込まれながら楽しむものだったのではないだろうか。²⁶⁾

彼女は、「電光掲示狂言」が観客を舞台に巻き込んだという点で、狂言の初期上演形態を想像させる試みとして位置づけられると述べている²⁷⁾。つまり、現代の「格調高い古典芸能」と「お上品に鑑賞する観客」という構図から解き放たれた、演者と観客の一体感やライブ感覚に、成立当時の狂言の受容形態が垣間見えると考えられる。

芸術作品における演者と観客の関係について、劇作家の平田オリザはこう述べている。

優れた芸術作品は、創り手の知覚の束が具現化した形だと言ってもいい。その知覚の束に触れたとき、鑑賞者の側にも、当然コンテキストの組み換えが起こるだろう。「このような世界の見え方があったのか」「たしかに私は、このように世界を見た瞬間があった」という覚醒は、受け取り手の側の知覚を刺激し、新しい世界の見方の模索を促すからだ。そのとき生まれる新しいコンテキストは、決して表現者である私のものでもなければ、鑑賞者だけのものでもない。そこに、コンテキストの共有、新しいコンテキストの生成が起こるはずなのだ。²⁸⁾

「電光掲示狂言」において、萬斎と観客は、平田の言う「コンテキストの共有」を確実にこなっている。また、伝統芸能を現代的手法で照らし出したことにより、「新しい世界の見方」が可能になった。「電光掲示狂言」の試みは、演者と観客が笑いの空間を共有することによって、狂言成立当時の庶民的な躍動感を現在に伝えている。このような例からもわかるように、江戸時代から明治時代にかけて不当な評価を得ていた狂言の笑いは、新たな価値観を伴ってわれわれの前に再び姿を現わしたと言える。

以上で見られたように、狂言の笑いには普遍性があり、劇空間に居合わせた誰もが、その笑いの生成に貢献することができる。同時代の空気に敏感な、観客参加型のパフォーマンス。ここに、狂言の魅力があるのだ。伝統芸能としての狂言に対して、現代の文脈から創造的な試みをすることは決して無益ではない。「電光掲示狂言」の例に見られたように、演者と観客が境界線を取り払って狂言成立時のグルーヴに浸ることは可能である。

3. 新作狂言の笑い——伝統と創造

高橋康也『まちがいの狂言』

前章では、狂言の歴史の大まかな流れを把握した。成立当時の狂言の笑いには、庶民性と即興性があり、太郎冠者の道化的視点により、現在に至るまで普遍的な笑いが継承されている。ここでは、新作狂言の台本分析を通して、現代の狂言にとっての課題を提示する。まずは、狂言と西洋喜劇とのコラボレーションに注目したい。

英文学者の高橋康也は、シェイクスピアの『間違いの喜劇』を翻案して、『まちがいの狂言』を創り出した。河合祥一郎によれば、この作品はシェイクスピアの世界に大きく歩み寄っており、「スピーディーな展開で、狂言を通してシェイクスピアを楽しむ形」²⁹⁾になっている。舞台は室町時代の瀬戸内海にある小国、黒草の国。幼い頃に生き別れた双子の息子たちを再会させたいと、白草の国の商人、直介が黒草に上陸するところから物語が展開する。

この作品では、二組の双子が出会い、取り違えが生じたために、周囲の人々をも巻き込んだのドタバタ騒動となる点が笑いを誘う。主人公の商人・石之介とその従者・太郎冠者をはじめとする登場人物の混乱は、観客にも波及していき、やがて劇場全体が「ややこしや」の心情を共有する。登場人物たちのドタバタぶりにばかり目が行きがちになるが、作品中、随

所に現われる「言葉遊び」の要素も見逃せない。例えば、次の「ややこしや」の用法³⁰⁾に注目したい。

領主：ややこしや。

直介：ややこ、恋しや。³¹⁾

「ややこ」は「赤子」を意味する。ここで高橋は、古典狂言に類出する言葉の戯れを用いて、自分の子供に会いたいという直介の哀願を脱臼させることに成功している。この技術により、ともすれば陰気なムードに陥る場面が、一気にクスクス笑いへと転化される。この言葉遊びは、ロンドンのグローブ座で上演されたときも、好評を博した。河合祥一郎によれば、「Yayakoshiya (How complicated!) と Yayako koishiya (How I long to see my boy!) (中略) はイギリス人にも通じた (中略)。芝居が終わると、イギリスの観客は Yayakoshiya と口ずさみながら劇場を後にした」³²⁾ という。

また、この作品には、狂言特有の擬態語・擬音語の面白さを伝えるサービス精神がある。例えば、次のやりとりに注目しよう。

黒草の太郎冠者：あつあつ、かんかん、ないない、ひやひや……。

白草の石之介：やや、太郎冠者、はや戻りをったか。

黒草の太郎冠者：やや、何とおしやる。はや戻り^{マダ}おったかですと？ 旦那さまこそ何をぐずぐずしていらっしゃる。ご・は・ん。(身振りで「あつつ、あつつ」)……旦那さま……(身振りで「いない、いない」)……奥様(身振りで「かんかんに怒っている」)……我ら召使……(身振りで「ひやひや」)

白草の石之介：なにをぬかしおる。とんと分からぬぞ。

黒草の太郎冠者：でございますから、おうちではもうごはんがあつあつに出来上がってをります。さり乍らだんなさまはいないいなーい。すると奥様はかんかん、我ら召使はひやひや。あつあつの、かんかんで熱燗もいいけれど、ひやひやで冷や酒も良し、というわけで。

白草の石之介：よくもそう訳の分からぬことを、べらべらとしゃべりを。³³⁾

ここでは、太郎冠者のとぼけた身振りが笑いを誘う。さらには、「あつつ」「かんかん」「ひやひや」などの擬態語を類出させることで、観客は複雑な物語に耳を傾ける余裕が生まれる。また、取り違えにより生じた騒動のせいで、各方面からお叱りを受ける太郎冠者は、「あっちでがつん、こっちでぴっしやり。がつんぴっしやり、がつぴしやり。私ゃ蹴鞠の鞠かいな。がつぴしやり、がつぴしやり。」³⁴⁾と自分の立場を嘆く。どこに行っても損な役回

りばかり引き受ける太郎冠者は、「がつん」、「びっしり」などと古典狂言由来の擬態語を徹底的に用いて、観客との距離感を縮めている。つまり、太郎冠者は、擬態語を通して、「ご覧の通り、こんな状況はややこしくて手に負えないですね」と観客に語りかけているのである。

この作品に登場する太郎冠者は、古典狂言と比べて極めて口数が多く、どこかシェイクスピア作品の道化に引き寄せられている傾向がある。しかし、狂言の型がシェイクスピア作品にしっかりと活かされている点は、高く評価されてよい。太郎冠者の活躍ぶりから判断すれば、今後も『まちがいの狂言』は息の長い古典として受け継がれていくと考えられる。

京極夏彦『豆腐小僧』

人気作家、京極夏彦³⁵⁾の手による新作狂言『豆腐小僧』（2003年初演）は、現代では忘れられた江戸の人気者を、われわれの眼前に蘇らせることに成功した。主人公の豆腐小僧は、破れ笠を着て盆に載せた豆腐を持った妖怪である。彼は、人を怖がらせることも驚かせることもせず、何の目的もなく出現する。従来、一部のマニアにしか受容のなかった妖怪が、なぜ再び市民権を得たのか。その答えは、京極の古典狂言との付き合い方にある。彼は、既に妖怪ミステリーというジャンルで他の追従を許さない活躍を見せているが、入念に古典狂言を分析し、狂言成立当時の笑いをも視野に入れて『豆腐小僧』の制作に臨んだ。狂言師の茂山千之丞は、彼の仕事ぶりを次のように解説する。

京極さんによると、古典は長持ちするもの、作られたのは昔なんだけれども、今でも通用するもの。だから新作は「新しい古典」を作る気持ちで書かなければいけない。そんな意味のことを言ってらっしゃいます。そしてこうも言っておられます。「狂言という形式自体が古典としての枠組となっている。だから何を入れてやっても狂言になる。そこがかえって作り手としてはむづかしいところなのかも…」³⁶⁾

現在、古典として定着している作品も、元をたどればすべて新作であった。この視点に立つて創作を試みる者が現われれば、新作狂言の試みは、より活性化すると考えられる。

この作品のあらすじは、次の通りである。①豆腐小僧登場。彼は、他の妖怪と違って、現代では知名度が低く、人に怖がられたためしがないと哀しんでいる。②豆腐小僧、太郎冠者と出会う。人間であるにもかかわらず恐ろしい主人の存在を聞き、羨ましく思う。③「自分も人を驚かすことができたなら」と考えているところへ、主人と次郎冠者がやって来る。④豆腐小僧と太郎冠者は、主人を驚かそうと共謀する。⑤主人は、豆腐小僧の姿を見ても、まったく動じない。そればかりか、彼の持つ豆腐を食べようとする。⑥雨が降り出したため、主人は、豆腐小僧の笠と豆腐を盆ごと奪い取る。⑦太郎冠者と次郎冠者は、主人の姿を見て、まさしく豆腐小僧そのものだと言う。主人は豆腐をかざして、ぴょんぴょん跳ねながら退場

する。⑧太郎冠者と次郎冠者は、その場に残された元・豆腐小僧に烏帽子を被せ、太刀を持たせる。⑨太郎冠者は、前の主人と違って、脅しもしなければ怒りもしない新たな主人の誕生を喜ぶ。元・豆腐小僧も上機嫌で主人の代行を務める³⁷⁾。

新作狂言『豆腐小僧』が秀逸なのは、古典狂言由来の太郎冠者の道化的性質と、妖怪「豆腐小僧」の持つ憎めないキャラクターとが、違和感なく融合している点にある。例えば、下に②のやりとりを引用する。

小僧：これまでに人に怖がられたためしがございません。

太郎：人に怖がられたためしのない化け物とは珍しや。それがしの頼うだ者は、人間であるにもかかわらず、それはそれは怖いお方じゃ。

小僧：それほど怖い人がおられますか。

太郎：それはそれは怖いお方にて、怒鳴られたならば魂消えて腰まで抜けてしまうわ。今朝も今朝とて山ひとつあなたに用事があって出かけるによって晩飯の用意をしておけということじゃ。さりながら何が喰いたくなるかは出先で考えるによって、それを用意しておけ。それがしには頼うだお方が何を食いたくなるかは、いっこうにわからぬ。されどそれをきっちりと用意しておかずば怒鳴られ、イヤ、殴られる。

小僧：殴りましょうか。

太郎：殴るわ、蹴るわ。雷の如き怒りようじゃによって、そうなられては困るのである。途方にくれておるところじゃ。

小僧：それほど怖い方がござりまするのか。

太郎：怖い怖い、化け物よりずっと怖いわ。

小僧：(感心して) あれ羨ましや。

太郎：何故そのように羨ましい。

小僧：はい、そなたのおおせらるる通り、化け物と申すものは人を驚かすのが本分やもしれませぬ。さすれば私も、化け物と生まれたからには、せめて一度は人を驚かしてみとうござる。さりながら今では誰一人知る者もなく、やがてはこのまま消え去ってしまうやも知れませぬ。せめては消え去るまでに一度でも人を威してみとうござる。³⁸⁾

ここでは、豆腐小僧が、「誰も自分のことを怖がってくれない」と太郎冠者に自らの悩みを打ち明ける様子が微笑ましい。さらに、太郎冠者が憎めない性格の妖怪と同盟を結び、主人を驚かそうと企む点も観客の笑いを誘う。このように、妖怪が狂言のクスクス笑いの世界に巻き込まれるという珍現象が起きたことが、この作品の成功の一因である。

また、京極は、狂言の笑いの本質である主従関係の転倒に着目し、⑧⑨のような結末を用

意した。

次郎：いやこれは福々しいお姿じゃ。

太郎：前の主と違うて脅しもせねば怒りもせぬ。

小僧：それはまことでござるか。

二人：まことじゃ。

小僧：まことのまことでござるか。

二人：まことにまことじゃ。

小僧：嘘ではござりませぬか。

二人：嘘から出たまこと。

小僧：(その気になる) ヤイヤイ誰ぞ居るかやい。

二人：ハア (畏まる)。

小僧：いたか。

二人：御前に (いっそう畏まる)。

太郎：サアお祝いじゃ。

二人：今宵は豆腐に致しましょうか。

小僧：イヤイヤ。豆腐は見飽きた、見飽きた。³⁹⁾

ここでは、主人の地位を得てまんざらでもない豆腐小僧の姿が、おかしみを醸し出している。また、従来の狂言では、太郎冠者が既存の秩序を壊していたが、この作品では、特別ゲストの豆腐小僧にその道化的性格が譲られている点が興味深い。

この作品は、京極の狙い通り、他の古典狂言と比べてみても遜色のない出来映えとなった。この要因として、次の二点が考えられる。第一に、京極が古典としての狂言の枠組みを強く意識した点。従来見られなかったような素材を扱いながらも、シンプルな笑いに徹し、観客のガス抜きに成功したことは、評価されるべきだろう。第二に、太郎冠者と主人の主従関係の中に、道化的妖怪・豆腐小僧を巧みに組み込んだ点。豆腐小僧は、狂言の中に紛れ込んで愛嬌を振りまくとともに、従来の狂言を批評する装置としても機能したと言える。

新作狂言『豆腐小僧』は、茂山家が毎年夏に開催する「納涼茂山狂言祭」の人気投票で、ここ数年上位に位置している。この根強い人気の理由としては、もちろん、「京極夏彦」というブランドの影響力も考えられるだろうが、京極が本質的な狂言の笑いに敬意を表して創作を試みたことを忘れてはならない。

以上、高橋康也『まちがいの狂言』と京極夏彦『豆腐小僧』のテキスト分析を試みた。これら二つの新作狂言に共通するのは、道化としての太郎冠者の役割に自覚的な点である。つまり、彼らの新作狂言は、太郎冠者という装置を利用して、作品形成に観客を巻き込むこと

に成功している。その結果、将来「古典」となりうる潜在能力の高いテキストが生まれたと考えられる。この二つの作品は、狂言成立当時の笑いを現代の文脈の中で昇華している好例と言える。

梅原猛『王様と恐竜』

最後に分析を試みる、梅原猛のスーパー狂言『王様と恐竜』（2003年初演）は、もはや「狂言」の名を掲げることすら抵抗を覚える新種狂言である。梅原のスーパー狂言⁴⁰⁾シリーズ三作目にあたるこの作品の登場人物は、「太陽の国」の王トットラー、カネ、軍隊、武器、軍艦、飛行機、水爆、正義、ノーヘル賞委員会事務局長（声のみ）などである。例えば、主人公であるトットラー王の名前は、「東条首相とヒトラー総統からとったもの」⁴¹⁾だと梅原は断言している。

この作品のあらすじは、次の通りである。①いよいよ、明日、トットラー王が水爆のボタンを押し、戦争が開始されるというその夜、トットラーザウルスという、トットラーの先祖と称する恐竜が出てきて、恐竜がどのようにして滅びたかを語る。②恐竜は自然を破壊し、互いに血を血で洗う殺し合いをして滅びた。彼らは、人間もこのように自然破壊と相互殺戮によって滅びるにちがいないと警告する。③この警告に我を失った王様を恐竜は操り人形のように動かし、糞尿のボタンを押させる。④世界が糞尿だらけになり、戦争ができなくなって、王様にノーヘル平和賞が授与され、平和主義者の王妃も改めて夫を惚れ直し、めでたしめでたし⁴²⁾。

もしも、この作品が狂言の笑いを目指していたならば、構成にも科白のやりとりにも、より一層のシンプルさが求められるはずである。ここには、古典狂言の知的な言葉遊びや、洗練された身体性がまったく見られない。簡単に言えば、この作品では、痛々しさが残る「おやじギャグ」の世界が展開されているのである。太郎冠者の軽やかな道化的視点は、どこへ行ってしまったのだろうか。どうやら、「カネ」が太郎冠者の役割を果たすと思われるが、そこに狂言の洗練された笑いは存在しない。例えば、トットラー王が、カネを呼んだときのやりとりは次の通りである。

トットラー王：カネ君か。わしはお前が大好きだ。妻より恋人よりお前が好きだ。

カ ネ：私も王様が大好きです。私は王様の永遠に忠実な部下です。現に私の仲間は七割も王様の国にいるではありませんか。

トットラー王：たしかに今、お前の仲間はたくさんわが国にいるが、いつお前たちがわしの国を去るか心配じゃ。

カ ネ：ご心配には及びません。カネには、仲間が仲間を招くという習性があります。この習性によりまして、やがて世界のカネのほとんどすべてが王様の国に集まります。⁴³⁾

太郎冠者は「カネ」のように、自分の主人に対して媚を売るような人物ではない。王の側近の性格をこのように設定するのは、決定的な間違いだと言える。果たして、梅原に、古典狂言の笑いのエッセンスを積極的に応用する意図はあったのだろうか。したがって、この作品は、「狂言」の名を冠しているとはいえ、狂言と完全に切り離れた喜劇⁴⁴⁾と考えるべきであろう。

よほど特殊な曲を除けば、古典狂言の上演時間は20-30分である。約90分という上演時間の長さも「スーパー」なこの作品は、次のような糞まみれの結末を迎える。

王 妃：きょうは、臭いけれどもいい日でした。王様の偉業を讃えて、王様を胴上げしましょう。

王女たち：それがいい、それがいい。やりましょう。

王 妃：私が号令をかけますよ。いいですか。

世界平和の王、トットラー王。ノーヘル平和賞受賞の王、トットラー王。バンザーイ、バンザーイ。それッ！

(王女たち、一斉にトットラー王を胴上げする)

王女たち：偉大なるトットラー王、バンザーイ！ 平和の王、バンザーイ、バンザーイ。糞尿、バンザーイ！ 糞尿、バンザーイ！ 糞尿の王、バンザーイ！

(王妃を先頭に王女たちはトットラー王を胴上げしたまま、退場)⁴⁵⁾

梅原はおそらく、ラブレー的な哄笑を狙ってこのラスト・シーンを考案したのだろうが、どこか観客を置いてけぼりにしているように感じられる。この作品が国立能楽堂委嘱作品となっているのだから、驚きを禁じえない。

高橋の『まちがいの狂言』と京極の『豆腐小僧』に比べて、梅原のスーパー狂言の試みは、「新作」としての機能を果たしていない。これは、太郎冠者のような道化的人物の不在が一因だと考えられる。高橋と京極のテキスト分析で示したように、太郎冠者には、軽やかな笑いを振りまいて、作品形成に観客を参加させる特徴があった。この認識を欠き、やりたい放題に社会に警告を発した「スーパー狂言」は、観客からあまりよい反応を得られなかったと推察される。

梅原の試みによって、われわれは皮肉にも、狂言の「伝統と創造」について考える機会を得た。既存の枠組みをぶち壊すためには、彼のような「何でもあり」の試みがまかり通ってよいのであろうか。2002年より世田谷パブリックシアターの芸術監督を務めている野村萬斎は、次のように述べている。

狂言の登場人物たちが、舞台上自らを名乗るときの第一声に「この辺りの者でござる」

という言葉があります。私はそれを世田谷パブリックシアターの芸術方針のキーワードとして掲げていますが、この「私がこれから演じる役は、あなたと同じここら辺りに住んでいる人物なのですよ」という言葉の内容は、今日のこの舞台が、いまここにいる観客と同じ目線で創られていること、そして、そう語ることによって、この舞台がいつの時代のどこに暮らす人にも共有できるものになることを示しているのです。このどこにでも生きていける雑草のような強さと、これから演じることを観客の側に立って客観視してみせるドライさが狂言の特長なのではないかと思います。⁴⁶⁾

太郎冠者のような媒介者を通して、演者と観客が舞台を作り上げる。これである。あまりにも乱暴な新作の試みは慎むべきだが、古典のエッセンス、特に太郎冠者の道化的視点を導入すれば、狂言の創作は実り豊かなものとなるだろう。

5. 結び

本稿の主要な論点を要約したい。前半では、狂言の歴史を概観し、道化としての太郎冠者の機能について、見直しを図った。ここでは、狂言が本来、庶民性と即興性を持っていたこと、さらにその笑いには、時代を超えた普遍性があることを確認した。観客参加の機会を妨げず、ときには、知的な戯れをも内包する芸能。狂言には、このような特質が備わっており、作品が常に意外な方向へと開かれていく楽しさがあったと考えられる。道化・太郎冠者は、軽やかな笑いを振りまいて、この作品形成に観客を巻き込むことに成功していたのである。

後半では、実際に狂言台本の分析を試み、新作狂言の可能性について考察した。ここでは、高橋康也『まちがいの狂言』と京極夏彦『豆腐小僧』が、古典狂言のエッセンスを巧みに取り入れ、既に古典としての地位を確立しつつあることを論じた。両者に共通するのは、太郎冠者の道化的性格を生かして、従来のシンプルな笑いに徹したテキストを提出した点である。その一方で、梅原猛『王様と恐竜』のように、決して成功例とはいえない新作狂言があることも確認できた。ここでは、観客が作品形成に入り込む余地などなく、ただただ眼前に広がる光景に唖然とするしかないのである。要するに、「狂言」とは名ばかりの、笑えない現実が、この作品には展開されていたのであった。

笑いに満ちた狂言を創造するためには、太郎冠者のような道化を設置するのはもちろんのこと、演者と観客で作品を作り上げる「ライブ感覚」をも重視する必要がある。この視点を欠いた作者からは、傑作の誕生を期待できないだろう。演者と観客とが劇場で化学反応を起こす隙を与えるテキスト。これを提示することが、今後の狂言作家の課題となる。「伝統と創造」の問題については、現段階で結論を導き出せないが、どのような新作を志そうとも、古典と仲良く付き合っていく必要があるのは確かである。伝統に忠実な継承を採るか、それとも、伝統からの徹底的な逸脱を採るか。ややこしや。

注

- 1) 「ややしや」は、仮面に黒装束という装いの「ややし隊」が開演時に唱える、呪文のような科白。これを繰り返し聴くことにより、観客は取り違え劇という「ややしさ」の中にすんなりと溶け込むことができる。高橋康也『まちがいの狂言』白水社、2003年、6-7頁。
- 2) 筆者の道化理解は、山口昌男『道化の民俗学』（新潮社、1975年）に負うところが大きい。山口は、コンメーディア・デラルテのアルレッキーノや、アフリカ神話の中のトリックスターの分析を通して、「道化」を文化創造のためのひとつの概念として捉え直した。西洋の道化の系譜については、稿を改めて論じたい。
- 3) 織田正吉『日本人の笑い』日本放送出版協会、1989年、127頁。
- 4) 茂山千之丞『狂言じゃ、狂言じゃ！』文藝春秋、2004年、14頁。
- 5) 同上。
- 6) 林屋辰三郎『歌舞伎以前』岩波書店、1954年、89頁。
- 7) 茂山、前掲書、15頁、下線部筆者。
- 8) 加藤周一『日本文学史序説 上』筑摩書房、1999年、394頁。
- 9) 小林貢監修、油谷光雄編『狂言ハンドブック改訂版』三省堂、2000年、218頁。
- 10) 小山弘志『狂言集 上』岩波書店、1960年、378頁。
- 11) 狂言は、パロディ的な笑いを通して、謡曲等の教養を観客に伝えるという、教育的側面をも有していたと考えられる。これについては、機会を改めて検討したい。
- 12) 茂山、前掲書、19頁。
- 13) 同上。
- 14) 飯沢匡『武器としての笑い』岩波書店、1977年、20頁。
- 15) 同上。
- 16) 茂山、前掲書、19頁。
- 17) 同上。
- 18) 同上。
- 19) 同上、21頁。
- 20) 同上、26頁。
- 21) 野村萬斎『萬斎でござる』朝日新聞社、2001年、178頁。
- 22) 野村萬斎・土屋恵一郎編『狂言 三人三様 野村萬斎の巻』岩波書店、2003年、260-264頁。
- 23) 同上。
- 24) 野村萬斎「インタビュー 狂言とシェイクスピア」『月刊言語』30巻11号、大修館書店、2001年、24頁。
- 25) 同上、24-25頁。
- 26) 野村・土屋、前掲書、262頁、下線部筆者。
- 27) 同上、264頁。
- 28) 平田オリザ『演劇入門』講談社現代新書、1998年、203頁、下線部筆者。
- 29) 高橋、前掲書、155頁。
- 30) 「ややしや」はNHK教育テレビ『にほんごであそぼ』（2003年-）の中で取り上げられ、その語感の面白さと、萬斎が愉快地に歌い踊る様子から、子供たちに大変な人気があるという。
- 31) 高橋、前掲書、12頁。

- 32) 同上、147 頁。
- 33) 同上、16-17 頁。
- 34) 同上、25 頁。
- 35) 代表作に、『姑獲鳥の夏』、『嗤^{うぶ}う伊右衛門』など。『後巷説百物語^{のちのこうせつひやくものがたり}』で、第 130 回直木賞受賞。
- 36) 茂山千之丞「特別寄稿 京極作品と狂言との“歴史的出会い”」京極夏彦『京極断六儀集』ぴあ、2005 年、212 頁、下線部筆者。
- 37) 茂山あきら演出「上演台本 狂言 豆腐小僧」同上、155-179 頁。
- 38) 同上、164-165 頁、下線部筆者。
- 39) 同上、178-179 頁、下線部筆者。
- 40) スーパー狂言第一作は、『ムツゴロウ』（2000 年初演）という諫早湾の干拓事業に題材を得た、環境破壊に苦言を呈する作品。第二作は、『クローン人間ナマシマ』（2002 年初演）というクローン人間製造を風刺した作品である。いずれにせよ、梅原が現代社会に対する警告を発したいという意気込みに満ちていることは確かである。
- 41) 帆足正規・上田敦史『スーパー狂言 王様と恐竜』日本伝統文化振興財団、2004 年、4 頁（DVD のパンフレット）。
- 42) 同上。
- 43) 梅原猛『王様と恐竜—スーパー狂言の誕生』集英社、2003 年、12 頁。
- 44) 「喜劇」と呼べるほど笑いに満ちた作品であるかどうかは疑わしい。古典狂言に慣れ親しんだ観客は、思わず眉をひそめてしまうのではないか。
- 45) 梅原、前掲書、67 頁。
- 46) 野村萬斎「現代に呼吸する狂言師が挑む新たなトータル・シアターの現在」国際交流基金監修、文化科学研究所編『パフォーミングアーツにみる日本人の文化力』水曜社、2007 年、18 頁、下線部筆者。