The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	狂言の空間構造と記号 ： 「茶壺」と「靭猿」をめぐって
Author(s)	カーン, テモテ
Citation	待兼山論叢. 日本学篇. 1985, 18, p. 3-16
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/56491
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

狂言の空間構造と記号

——「茶壺」と「鞦猿」をめぐって——

カーン・テモテ

室町時代から狂言は能楽とならんで散楽の一つの流れをつづけてきた。「幽玄」といった美意識を持った能楽と異なり、このジャンルの演劇は「をかし」の理念を中心にした芸として楽しまれてきた。喜劇として構成された狂言は観客の笑いを誘い、またユーモラスな状態を伝達することを主としてきた。もちろん、300番に近い(現在全部が演じられてはいないが) 曲の内には様々な形態を持ったものがあり、それぞれの曲は作られた時代、動機、演じた人々が異なっており、江戸時代の初期にまとまった集成が行なわれた。流派、また藩御抱えの各家によってこの大きな集成にも変化が加えられた。この専門化のプロセスは能楽史、演劇史上明白にされて来たので、本稿では直接ふれないが、テキストや演技法の相違にも留意しなければならない。

ここで私が問題にしたいことは二つの狂言曲「茶壺」「鞦猿」における物語の筋とともに活動する動作である。もっと精密に言うと能舞台の上で演じられるこれらの狂言は演者の立つ位置また動きを意識的に規定し、それによって曲全体の進行を統一している。このあり方は「茶壺」「鞦猿」だけでなく、「をかし」を強調する演劇としての狂言のすべてに及んでいる。能楽また演劇全体にも言えるが各ジャンルの芸能はそれぞれが伝えようとしている要素、メッセージと共通する舞台上の空間構造を持っている。

狂言の表現法はそれなりに独自のものがあり、たがいに共存しあっている能楽と比較しても容易にこれが分かる。「幽玄」の場合、舞と文語体の表現によってその伝達が可能であるのに対し、「をかし」は口語的せりふのやりとり、そして非抽象的な身振り、言い直せばリアルな情景を象徴する動作で表わすのである。能の場合、扱う内容は歴史あるいは伝説に登場する英雄や神々を元にしたものが多く、彼らの活躍また悲劇を描く。これに対して狂言は庶民的な視点から日常の生活に現われる人間の弱点、失敗、こっけいさを題材にしている。このように精神的境界に大きな相違がありながら、同じ能舞台で演じられているこの二つの芸能は、それぞれに独特の空間観念を持っている。ここでは両者を詳しく比較する作業はできないし、また狂言全体の舞台空間について語るわけでもない。小稿で試みようとしているのは「茶壺」と「鞦猿」に現われている狂言の舞台空間の一側面を考え、それがどのように喜劇的な要素と関連しているのかという問題の追求である。

この両曲が共通に持っているものは逆転の要素である。逆転の要素は狂言のみならず喜劇全般によく使用されるもので珍しいことではない。だが「茶壺」と「鞦猿」に注目する理由は大きく分けて二つある。まず舞台の上にいる演者および小道具は、曲全体を通じて位置を変えることがない。多少変えるとしても、またもと通りになる。第二にこの舞台上の空間的区分には、観客が最後まで気づかない隠された構造がある。この隠された構造がストーリーに逆転を加えさせるのである。特に「茶壺」の場合、この切り変えが素早い。それではこの曲からみてゆくことにしよう。

この狂言に登場するのはシテ役のすっぱ（今風に言えばサギ師）、そしてアドとして中国地方から来た男と昆陽野の目代という三人の人物である。場所は現在の伊丹市昆陽で、昔は西国街道の宿場町であった。

まず腰桶を背負った男が「ざゝんざ、浜松の音は、ざゝんざ」と謡いな

がら、千鳥足で舞台の中央へ出る。言うまでもなく彼は酒に酔っているのである。そのおかげで道が「二筋にも三筋にも」見えるのでそこで寝ることにする。そこへすっぱ登場、一ノ松で「まかり出でたる者は、昆陽野の宿を走り廻る、心もすぐにない者でござる」と名のり、その日は市の日なので、何か良いものを盗もうとたくらんでいる。すっぱは歩きだすが寝ている男を見て背負っている物に目を付ける。男の肩連着を取ろうとするがはずれないので、すでにはずれている片方に自分の肩を入れて横に寝る。目を覚ました男がすっぱを起こし、二人でその肩連着の取りあいを始める。

その場面に目代が現われる。彼はけんかをやめさせ、肩連着を預かり、舞台の前正面の中央に置く。すっぱは舞台の左側、常座に立ち、男は右側の脇座に立つ。目代は男に「ヤイヤイ、まづあれは何で、汝は何国の者じや。」と質問する。すっぱは目代の後へ下がり男の言うことを聞く。自分は中国の者で栂の尾へ茶をもとめにつかわされ、昆陽野の宿で酒に酔い道で寝ていたところ、「あの者」(ここですっぱは常座にもどっている)が来て肩連着に手を入れ取ろうとした、と答える。目代が同じ質問をするとすっぱは横で聞いていたことをくりかえして言う。

「ハテ合点のゆかぬ」と困った目代はまた男に「誠汝の物ならば、茶の入日記を知っているであろう程に言ふて聞かせ」と言いつけるが、「私の目の前で」詰めた事だからよく知っているが「あの者は存じまするまい」と答え、彼から先に聞けと言う。すっぱも知っていると言い、男の方が知るはずがないため男から聞けとやりかえす。男はつぎのように謡いながら舞う。例によってすっぱは隠れて見ている。

我物故に骨を折る、我物故に骨を折る心の内ぞおかしき(目代:おかしき)さそうらへばこそ、さそうらへばこそおれが主殿は、中国一の法師にて、日(非)の茶を點てぬ事なし、一族の寄り合ひに、ほんの茶を點てんとて、五十貫のくりを持ち、多くの足をつかうて、兵庫の津にも着いたり、兵庫を立って二日に、栂ノ尾にも着きしかば、峰の坊、

谷の坊、殊に名誉しけるは、赤井の坊の穂風を、十斥斗り買入れ、背なに、屹度せおうて、兵庫を指して下るを、昆陽野の宿の遊女が、袖をじっとひかえて、今様、朗詠、しおりはぎを歌ふて、押へて酒をしいたり、酒に酔いて寝たるを、日本一の、大府のあの、古博奕打が来って、我物と申を、判断なしてたび給え、所の見断殿。

すっぱもこの謡を同じようにくり返すので、目代としてはますます判断しにくい。最後に目代は今のをもう一度相舞にすることを命じる。少しでも間違ったものがうそをついていると見ると彼は条件をつけた。

二人とも同時に謡いだすが、すっぱはいつも遅れ言葉をつめるように男の方を見ながら舞い、また男も相手を困らせるように動作を止めたり、ところどころ声をハルとか下げるとかする。例えば、「點て――、ぬ(ハル)――、ぬ（下げる)――、」、「兵庫の津に――、も――も――、」と言った調子ですっぱの正体をあかそうとするのである。

相舞が終ると目代は判断をするため、両者にもとの位置へ帰るように命じる。そしてつぎのように言う、「昔から、『論ずる物は中から取れ』というによって、これはみどもが持って退くぞ。」。そして彼が茶壺を取り、逃げて行くのが結末となる。「茶壺」の逆転は曲の最後にあり、観客にショックをあたえ、笑いを引き出すのである。

すっぱが登場し、ある男の持ち物を取ろうとする粗筋の狂言は、「長光」などにもあるが、そこでは予想通り彼の正体がばれるのである。その点、舞台と人物の位置を十分に活用し、予想もしなかった逆転に成功しているのが「茶壺」である。これがどのようにして成り立っているのか、幾つかのポイントを取りあげて考えてみようと思う。

まずこの狂言の話が始まる接点はすっぱが男の横に寝る時からである。二人が寝ている舞台の中央は、ニュートラルな空間になることをまず指摘したい。すなわち、すっぱがそこへ入ることによって、自分の身分を「すっぱ」から「茶壺の持ち主」へと変化させることに成功するのである。観

客はこれを見て真実を知るのだが、このニュートラルな状態が生む問題を解くことを許されない。

だが、この状態はニュートラルとは言え決して価値のないもの、また関係のない所というわけではない。逆にこの作品になくてはならない対立を構成する重要な役割を果しているのである。すなわち、問題は、「この茶壺は誰のものであるか」であって、茶壺に対しての関係がこのニュートラルの状態によって混乱におちいるのである。記号的に考えるとすっぱは茶壺の持主と見せかけることによって、相手の男と平等の立場になることができる。同じ意味を持つのである。だが二人の間には茶壺は一つしかないため、それと関係づけられるのは一人で、もう一方の人物の記号的価値が否定されてしまう。

すっぱ一茶壺一男の関係の変化だけでなく、記号として活躍する小道具の茶壺も変身し、この曲の舞台空間に意味を吹き込むのである。まず目代が質問するまでは、それが茶壺であることが分からない。酔った姿で登場する男はそれについて何も言わない。また壺の存在の意義が明示されるのは、すっぱが欲しいがために男の横に寝る時からである。だがそれが茶であることはすっぱにも観客にもまだ分からない。ただ手に入れようとすることによってそれが価値あるものへと変化する過程が起こる。話が進むとともに、この「もの」に内容が付け加えられて、記号として段々と意味を持つようになる。

茶壺の変身は舞台の構造を形成する最も重要な現象になる。目代が登場し、茶壺を前正面の中央に置き、後座の方へ下がると全部の動作、せりふはこれに向けられる。目代と壺の間に線を引けば、舞台が幾何学的に分けられ左右にいる人物を関連させる。すなわち、舞台の上で秩序を作りあげる。

この秩序は「人」と「物」を相称的（symmetric）な立場に置くものであるが、実は非秩序的でもある。それはすっぱにとって相手と一対一の関

係を得、茶壺への権威を訴えることを可能にする秩序である。だが男と観客の立場から考えると真実から遠く離れた秩序、要するに仮のもの、非秩序的なものである。茶壺が自分のものであることを男は自覚していても、舞台が表わす関係をどのように乗り越えられるかが大きな問題となる。すっぱが構成した仮の秩序は、外見と異って実際不安定なバランスを取ったものである。つまり、目の前にある構造は、いずれ崩壊すると観客は予想するのだが、新たにできる構造によってすっぱが勝つか、男が茶を取り返すことになるか疑問として残る。

舞台の上に実現している外面的な構成は、すっぱ・男・観客が承知している事実をより明白に前面におしだしていると考えても間違いない。二人の男を平等に置く左右の相称はこの場面の非秩序的なリアリティーを疎遠する役割を果している。曲が進むにつれて、すっぱがいつ尾を出すか期待されるが、これを可能とするのは、中央に置かれた茶壺によって形成された、矛盾した相称的構造の機能によってである。

ニュートラルな状態が形成した相称的秩序はすっぱの正体を保護するものと成るが、仮のものであるため少しずつ崩れる。だがこの時点ではまだ正体がばれる程ではない。なぜなら、彼はわざと崩して男の言葉と動作を真似ていて、まだ場面はすっぱがコントロールする範囲の内にあるからである。喜劇的場面は、対称的な秩序が非対称的な動作の繰り返しによって保たれることで成立する。前記したように、すっぱは茶壺の持主という仮の姿によって、そこにある相称的舞台構成を形成したが、後から聞くことによって非相称的秩序が現われすっぱの本当の姿が見えてくる。

すっぱがコントロールしているこの状態に無理が出るのは相舞を命じられた時である。すっぱの正体をばらすためには相舞の途中相称―非相称―相称の動きが速くならなければならない。これを行っている内に、男の方が明らかに自分が茶壺の持主であることを正確な舞を通して証明したかにみえる。

茶主は相称的構造の中で自分の茶を失いそうになっていた。彼の身分が外見的にニュートラルな釣り合わせによって危機におとしいれられている。

この状態から逃れるために、男はすっぱが人工的に作りあげた相称的秩序をたびたび崩し、非相称的な状態ーそれは元の秩序ーへともどしておかなくてはならない。彼はすっぱの裏を読み相舞の時、変化を入れることによってそれに成功する。そしてすっぱは、自分が作り上げた秩序を崩すまいと努力するが、思わずこの変化に釣られ正体を現わしてしまう。

相称と非相称の機能はこの狂言にとって最も重要な役割を果している。相称的舞台を形成することによって、すっぱと茶壺の関係を作り、それを保つには非相称的動作を使う。男は自分が茶主であることを明かにするためその相称を崩すのであり、釣り合わない要素がこの曲の現実を明白にしている。「茶壺」はすっぱと男の相称と非相称の争いによって形成されていると言えるだろう。だが、この構造ではなく、今まで明示されてないまま静かに潜んでいた新たな構造が結末を創作するのである。

その時点まで、観客はすっぱと男の左右の対称に目を向けさせられていたが、目代が茶壺を持って退場する思いがけない展開にショックを受けるのである。このような逆転が成立するのはその時点まではせりふ、動作にこの可能性は一切ないからである。

「茶壺」の結末として現われる逆転は、それまですっぱ一茶壺一男が形成していた左右の構造が突如として、茶壺一目代という舞台の前と後に位置されていたものの結びつきによってひき起こされるのである。その時点まで左右の構造を持っていた舞台空間が消え、前後の関係を持ったものに変化することは、目代を追って行くすっぱと男のせりふによく表現されている。

> すっぱ「そなたの物にもならなんだ」男「わごりょの物にもならなんだ」すっぱ「いざ追っかきょう」男「それがよかろう」すっぱ「あの横着者」男「たそ捕らへてくれい」すっぱ「やるまいぞ」両人「やる

まいぞ、やるまいぞ」退場

以上のところでは狂言における逆転の要素を、「茶壺」を事例として具体的に考えて来た。次は「靱猿」を分析したいと思うが、その前に、メリー・ダグラス氏（Mary Douglas）がジョークについて述べるところに拠りながら、「逆転」の意味について少し考えておきたい。

ダグラス氏はジョークを形成するのはある形態が別の形態によって挑戦されることである、という。そして重要なのはこの新たな形態が元の形態の内に隠されていることである。フロイド（Freud）の定義によると、ある現象を了解する段階において、意識的にコントロールする状態から意識下へ切り換え、これによって生じる心理的ゆるみがユーモアとして発散する。(1) またダグラス氏は別の個所で、冗談を明らかにするため儀礼と対比を試みている。“A joke has it in common with a rite that both connect widely differing concepts, But the kind of connection of pattern A with pattern B in a joke is that B disparages or supplants A, while the connection made in a rite is such that A and B support each other in a unified system.”(2) すなわち、冗談の場合は、Aという形態をBという形態がそしる、または取って代わるのに対し、儀礼の場合はAとBが統一した体制の内で支えあうというのである。

このように考えれば、「茶壺」の舞台構造に共存していた二つの秩序の逆転は、後者が前者を否定した、ダグラス氏の言葉を使用するなら取って代わったわけである。「靱猿」の場合も二つの秩序が問題になると考えられる。だがこの狂言にはニュートラルな状態が接点になって逆転を形成するのでなく、二つの秩序を結びつける動的（ダイナミック）流れの方向が逆転するのである。

「靱猿」は二組の人物が登場する。一方は大名と太郎冠者、もう一方が猿引と猿。大名は弓矢を持ち、太郎冠者を連れて狩りに出る。途中で猿引

とその猿に出会う。舞台の位置は大名が脇座、猿が常座、猿引が仕手柱のそば、太郎冠者が大名の後、四人は四角形を描く。猿の皮が気にいった大名は「皮を貸せ、鞦にかけたい」と命じる。猿引は猿を殺す訳にはいかないから、太郎冠者を通して大名に断る。侍が「礼を言ったあとでその願を断る程無礼なことはない」と大名は怒り、弓に矢をつがえ猿引と猿を射殺そうとする。太郎冠者はその間に入り、猿引とともに大名の行為を止めることができ、猿引は命令に応じるとあきらめた。猿引は殿の持っている大雁股で殺すと毛皮に大きな穴が出来るので、是非自分が猿の一打と言う急所を打ってさしあげると言う。

だが猿をむちで打とうとした時、猿はむちを手から取り舟を漕ぐ真似をする。これを見た猿引は泣き出し、太郎冠者に「畜生の悲しさは」自分が殺される時さえ知らず、最近教えた舟漕ぎの芸を今している。小猿の時から育てたからには殺すことが出来ない、という。

大名はこれを聞き哀れに思い猿を打つことを止めさせる。猿引は太郎冠者にこの目出度い機会に猿を「舞わせましょうか」と聞くと、大名は「早う舞わせい」と答える。猿の喜びの舞があって終る。

あらかじめ断っておくが、猿が日本の文化の中で持つ意味を、ここでは深く追求しない。これは大きな問題であり本稿では手にあまるテーマである。しかし、猿の宗教的役割、猿引の社会的地位、またこの狂言の中でもなぜ大名が始めに礼をしてからこのような要求をするか、そして太郎冠者が間に入り猿引が殺されるのを止めることなどは、やはり気になる点である。これらの点をとりこみながらこの狂言の舞台空間を考えるために、二組の概念を用いたい。一つは山口昌男氏が使う「文化」と「自然」であり[(3)]、もう一つは「死」と「生命」である。

せりふのやりとりは三人の間で行なわれるが、対立は舞台正面にいる大名と猿である。大名は社会の中心に位置されている人物であるがゆえ「文化」の秩序を代表する。それに対して、人間とは別の秩序の内に入る猿は

「自然」を象徴する。この二つの秩序を媒介するのが太郎冠者と猿引である。この系列を通じて大名の要求と猿の運命が決まる。

この狂言の始まりは、弓矢を持って狩りを楽しむ大名と縄でしめられ人間のために芸をする猿が象徴するように、文化が自然を支配する立場にある。すなわち文化の秩序が舞台を構成すると、大名が絶対的位置から猿の毛皮の要求が行なわれる。この権力は一方的に流れ、自然の媒介者である猿引がどのように頼んでも、大名が猿皮を鞠にかけたい欲望を避けることは不可能である。

自然の秩序が文化の秩序によって支配される舞台空間の内に置かれると、それは自然の秩序にとっては死を意味するのである。大名の一方的権力は死のサイクルを形成し、猿の生命また猿引の生命を取ろうとする。死のサイクルが存在している限り、自然の破壊を意味し悲劇の結末へと追いこむ。

だが自然が一番弱い状態からこの狂言の逆転が始まる。「畜生の悲しさは」と言うせりふが表わすように、猿は自分の死を意識しないのである。上げられたむちが死を意味するとも知らず、それが逆に芸をする合図と思うのである。すなわち、むちを使って舟を漕ぐ真似をすることは死の場面を生命のサイクルに切り変えることになる。ここで自然は小さな目覚めを見せ、それからの進行をたびたび支配することになる。

まず大名は太郎冠者からこのことを聞いて情けを感じ、猿を打つなと命じる。猿引は猿を大名に直接「キャア、キャア」と礼を言わせ、また舞をさせる。このようにして文化に自然が接近する。文化の持っていた序列的秩序が、非序列的な要素を持つ自然に逆転されて行くのである。

猿の舞の途中、大名も舞いだし、猿には扇をあげ、猿引には小袖と裃をあげる。これによって大名の外見的身分がなくなる。そして調子をとりながら猿の動きを真似、猿が「キャア」と鳴くと驚いたり、笑ったり、「さてさて利口なものじゃ」とほめて面白がる。寝たり、月を見たり、田を植えたりして、猿の芸を自分でして喜ぶ。そして舞台が完全に生命のサイクル

に変り、自然が空間を支配する、――猿が御幣を持って踊ると大名は鞠を仮に使う。文化の秩序が舞台構造を形成している状態で鞠は猿の死を意味していたが、自然がその秩序を逆転させると鞠はたちまち御幣の仮の記号に成り得る。

以上、「茶壺」と「鞠猿」の舞台空間について述べてきた。そしてそこにある逆転の要素を指摘したが最後に図1～4を通して図式的に表わしてみたい。

図1は「茶壺」が演じられる時、舞台上にあるすっぱ―茶壺―男の位置と関係と目代―茶壺の位置によって構成される相称的な空間を表わしている。ニュートラルと記してある所は、すっぱが男と平等の記号的意味を作り、そこに描かれた左右の空間を形成しうる場として考えられる。

図2は目代によって作り上げられる逆転を表わしている。後から前へ進むとともに、彼はその時点まで注目されていたニュートラルの場を否定し、すっぱと男の相称的空間を切断する。これによって残されたのは、すっぱ―男と目代―茶壺の新たな組合せと潜んでいた構造の出現である。

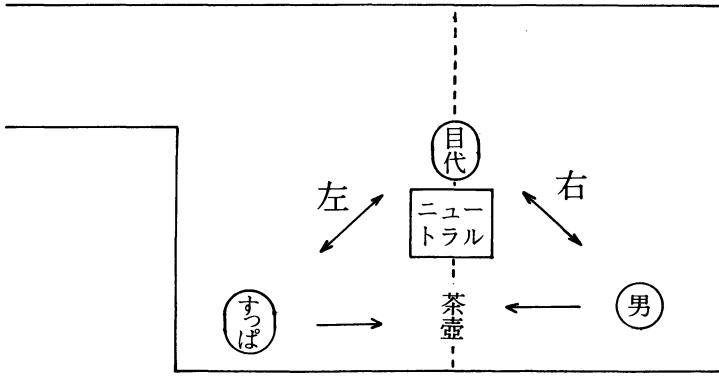

図1　「茶壺」の舞台空間Ⅰ　始めにすっぱが構成する相称的空間

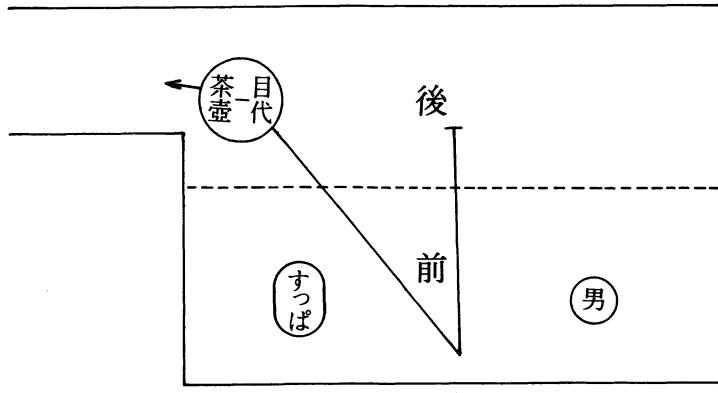

図 2　「茶壺」の舞台空間Ⅱ　最後に逆転する前後の構造

図3は大名が代表する文化の秩序と、そこにある死のサイクルである。大名は直接猿と関係しないが、一方的伝達は太郎冠者と猿引を通して伝わる。この伝達にふくまれている死の命令は悲劇的な空間を構成する。

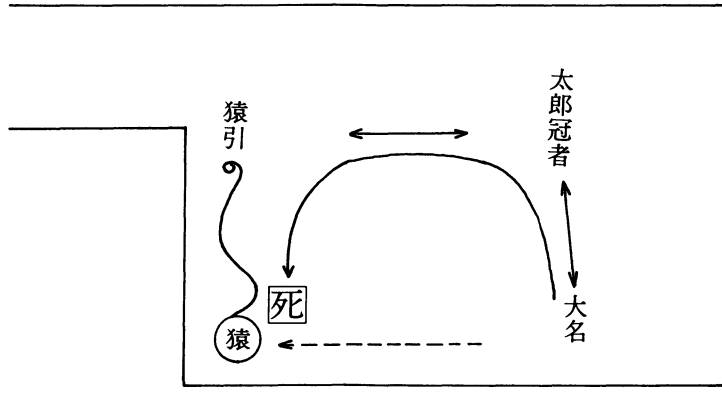

図 3　「靱猿」の舞台空間Ⅰ　文化の秩序に支配されている自然の秩序、大名の一方的権力と死のサイクル

そして図4は猿による自然の目覚が文化の秩序を逆転させ自由に大名に接近し、死のサイクルを生命のサイクルで否定し、喜劇的要素が悲劇と取って代わるのである。

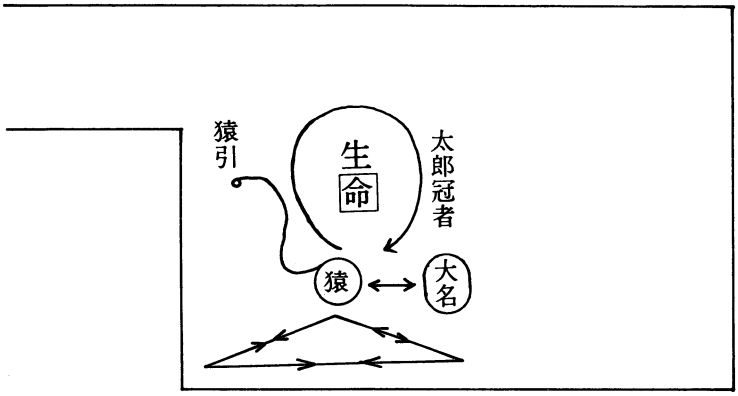

図4　「靱猿」の舞台空間Ⅱ　自然の秩序が逆転し、死のサイクルを命のサイクルで置き変えられた状態

このように喜劇であるこの二つの曲が、狂言の本質である「をかし」を舞台上の位置と動作で表現し得ていると考える。

注

(1) Douglas, Mary : *Implicit Meanings,* 1975, p. 96.

(2) Ibid., p. 102.

(3) 山口昌男「文化と両義性」, 1975, p. 4.

〔テキスト〕

日本古典文学大系42　狂言集(上)

43　狂言集(下)

〔参考文献〕

Corrigan, Robert W, *Comedy: Meaning and Form,* 1981, Harper & Row Publishers.

Elam, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama,* 1980, Methven, London and New York.

Esslin, Martin *An Anatomy of Drama,* 1976, Hill and Wang, New York.

Ohnuki-Tierney, Emiko, "Monkey Performances: A Mulfiple Structure of Meaning and Reflexivity in Japanese Culture", in, *Text, Play, and Story: The Construction and Reconstruction of Self and Society,* 1984, American Ethnology Society.

Olsor, Elder, *The Theory of Comedy* 1968, Indiana University Press, Bloomington.

Willford, William, *The Fool and His Sceptre,* 1969, Edward Arnold (Publishers) Ltd., London.