

Title	能楽ワキの種々
Sub Title	Some aspects of 'Waki' in Noh play
Author	長尾, 一雄(Nagao, Kazuo)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1969
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.27, (1969. 3) ,p.128- 145
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	国語国文学・中国語中国文学特集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00270001-0128

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

能楽ワキの種々

長尾一雄

シテとワキという役割が、能楽成立の初期に現代ほど厳然とは規定されていなかったとしても、ワキに当る観念が存在したことは明らかである。現在行なわれているシテ・ワキの対照ほど明らかではなくとも、シテに対するワキの意識が、すくなくとも類型を踏まえ、た曲などに明瞭に指摘され得るのは、世阿弥自筆本の世界に於いても事実である。その場合のワキの概念は、現在我々が主として現行曲に見るワキとおよそ一致するのである。かりに現在行なわれているワキの呼称を度外視して、別の観点から謡曲を観るとしても、次の事実が明らかである。即ち、一曲の中で、主たる演技者または演技者群から一歩離れて、独特な地位に立つ演技者（群）が、殆んどどの曲にも存在する。そのような演技者を、私はワキと呼ぶのだが、それはこの呼称の慣用と一致している。

—

我々の通念から言って、ワキの代表例とは何であろうか。今任意に、『高砂』や『羽衣』を例にとって見るならば、それは神や精霊を「見る」男である。

『高砂』では、阿蘇の宮の神主友成が、高砂と住吉の浜で松の精や住吉明神に逢う。『羽衣』では漁夫白竜が三保の松原で天女を見る。この場合、友成や白竜が、住吉の神や天女に、どのようなかわりかたをしたかを、細部を勘定の外に置いて言えば、彼等は偶然神や天女を「見た」のである。彼等はその「見た」者を素直に讃仰するなり、美しい天の羽衣をわがものとせんとして争うなり、それぞれその場に於ける人間自然の態度を示す。前者には加えて神官としての神に対する敬意があり、後者には非宗教人、非官人としての通常人の、素朴な好奇心がある。そして、この二人の人物に、一方には対象に讃仰同調するタイプ、一方には対立抗弁するタイプが見られるのだが、その差異を別にして言えば、友成も白竜も神や精霊のはたらきを傍観するという立場から出発しているということが出来る。もちろん彼等は「単なる」傍観者ではないが、まず彼等の目前にあらわれたことがらをとっくりと見て、その後それぞれのタイプにしたがった行動に移るのである。特に『高砂』の神主友成は、彼がその場に登場して神に出逢うという抽象的な意義以外に存在の意味を持たぬように思える。彼とその従者たちは、高砂の浦へ来て老人夫婦に逢い、高砂の松の在り所をたずね、「よくよく聞けば有難や」などと言い、更に老翁のあとを追って住吉へ行き、神の影向を見る。彼のすることはそれだけであり、その示す限りに於いては彼は一種の通行人にすぎない。『羽衣』の白竜はもう少し多くのことをして、天女の運命を支配し、演舞を強要しているが、これも本質的に言って、無責任な一個の通行人であるということが出来る。ワキのすべてが通行人であるわけではないが、ここに例として挙げたような素朴で単純な役割りを能は必要として居り、その要請に従って生まれたのが、ワキと称される役々なのである。

以上のような通行人の傍観者がワキであるならば、その通行人の性質を見ることはすなわち曲そのものの性格を見ることにつながるであろう。なぜならば、ワキは素朴な反応をシテに対して示すのが中心的な職能であり、その性格はシテの性格を反映しているのが劇構成上便利なはずだからである。神の示現を中心とする曲には神官または勅使が、シテの苦悩から成仏への道をあらわす曲には僧が、『羽衣』のような民話的な主題の曲にはその土地の者などが、シテに対するワキとして想定されるのは、当然すぎることを言わねばなるまい。

しかしここで私は、このような素朴なワキではなく、もうすこし複雑な内容を背負ったワキに目を移してみたいのである。素朴でな

いか、素朴ではあっても単純ではないワキの姿を、いくつか実例で探りたいのである。

二

シテが成仏を願う者でありワキが僧である場合、ワキ僧はシテのなかなか成仏出来ぬ悩みを聞いた挙句、念仏や法華の力でシテの悲願を達するたすけになってやる。その場合、ワキの最初の立場はやはり旅行者乃至通行人であって、それが、何者かわからぬシテに出逢い、やがてシテの雄弁な物語によってある真相を知らされ、回向をたのまれ、実はシテこそが当の回向をのぞむ本人であることを知る。次に僧の回向によってシテの本来の姿が示され、思ひ出多い過去を語ったり舞ったりしながら成仏得脱の身となつて行くシテの姿を我々は見るのである。成仏せず、成仏以前にとどまる場合もあるが、いずれにしてもシテははじめにワキのもとにあらわれ、やがて姿をあらためてワキのもとから去つてゆく。鬼に対する山伏というような、対立庄服の關係に立つシテとワキの場合も経過はこれとあまり変らない。だがここではこれらの定型に必ずしも即さぬ曲を見よう。

『葛城』のシテが、雪の降る山道にあらわれてワキを自家に伴い、役の小角に要請された岩橋を完成させなかつたために不動の索にいましめられている姿を見せる時、ワキの立場をつとめるのは、役の小角の法統を引くはずの山伏である。

葛城の神ははじめ雪の中の里女としてあらわれ、やがて山伏の前に「法の咎の呪咀を負ひ、この山の名にしおふ、葛かつらにて身を縛めて、なほ三熱の苦しみあり」と、その身の異常な経験、異常な身分を明らかにして「祈り加持」をたのむ。葛城の山の神であるこの女性は、その神の力よりも強い小角の呪力により、庄服されて不動明王の縛についたのだが、「これ見給へや明王の。索は、かゝる身をいましめて」という時、その身は千古のいにしえに受けた神の恥辱をそのまま見つめつづけて来ている。前シテの「露に責められ起きふしの。立居もおもき岩戸のうち」という謡に、そのおもむきはよくあらわれている。

ワキは、法祖役の小角の山神に対して行なつた呪咀を心によく知つて葛城山に来たのではあるまい。「神の昔の跡とめて、葛城山に

參らん」というワキ次第は、ワキ山伏にそうした心情が働いていたという証しには、すこし弱いようである。が、現に三熱の苦しみを受けている女神を目にすると共に、「その力で罪障解脱に導く」ところのワキの約束に従って、法祖が宣告し執行した刑罰からシテを解き放つという立場にワキは立つのである。曲の中にはこの女神の罪の許される場面はないけれども、少くともワキはその目的に向って力をつくし、シテの解放は情緒的には予告されたと言ってもよい。シテは篤葛に五体をまとわれながら、このワキのような山伏の到来を待ちつづけていたのであるから、みずからの罪と恥辱をみつめる心の動きと平行して、この「救う者」の到来を待ち、いつかはやって来る「救い」とそれをもたらす者を見つめつづけたのである。「これ見給へや」と、ひたすらわが身を見せるその時に、見せる我が身を誰よりもよく見つけている者はシテであり、そのシテは同時に法力あるワキを見つめる心を持っている。我が身と相手と、その双方の心の奥をシテは見つめるのだ。一方、ワキは本来「見る」者の常として、シテの姿を見つめることはもちろんだが、シテと同様に相手をも自己をもみつめるような、複雑な凝視を行なうことはないのだろうか。

少くとも『葛城』の場合には、こうした二重の凝視をワキが持ち得たと断定することはむずかしい。前述の通りワキは法祖役の小角が山神に対してとった処置についてはあまり切実には知らないのであって、解説を求める相手の心をしかと見据えているほどには、はつきりと山伏である自己の立場を反省する気分は持ち得ないだろう。「神の昔」というから、葛城の神の昔話はふまえられているのだが、このワキの本質は修験の道場めぐりの客僧であるにすぎない。しかし三熱の苦について聞き篤葛のまつわる神体を見てからあとは、明らかに法祖の神に対する行ないを自覚し、そのいましめを解くべき方向に心を動かしたにちがいない。そのことは謡曲の文面には決して明らかではないが、たとえば「かの葛城の神慮」という待謡の句は、シテの「神慮」と、その神慮の淵源となった法祖の行ないの結果とを共に見つけつつあるワキの心情を、表現していると思われる。『葛城』のシテは、現在の自己と過去の自己、および、この二者の時間的間隙を埋めるところの、長い時間を経過して来た自己とを、二重三重に省みる立場にあるが、同様にワキもまた、現在の自己と、自己の起源ともいふべき役の行者の時点とを二重に見る目を持ち、しかも曲全体の構成上は、シテ・ワキ相互の二重性、三重性が互いに投影しあって、やや複雑な関係がここには作られている。『葛城』は作者を世阿弥に擬せられているが、事實は作者不明

と言ふべき作であるから、作られた年代についても確実なことはわからないが、このような錯綜した関係はあなたがち完成発達した後の能にはじめてあらわれたものではあるまい。榎並左衛門作の古能『鶉飼』では、『葛城』の場合とはかなりちがうが、ワキツレがシテ鶉使の生前を知る人であったというあたりに錯綜のいとぐちが見え、金春権守が演じたという『海人』では、ワキとではないが子方とシテとの間にたいそう劇的な錯綜関係がある。

世阿弥作と考えられる『敦盛』では、シテ敦盛に対してワキは熊谷直実が出家して蓮生となった姿である。通例の僧ワキではあるが、その内面は他のたとえば『頼政』や『井筒』などと同日に談ずるわけには行かない。修羅物に欠くことの出来ない、戦場で非業の死をとげたシテに対して、ワキはその若者の首を討った当の相手なのである。世阿弥は、夢幻的な能のワキに、シテと何等かの関係を持った人物を登場させるのが好きであったらしく、ある程度までは、『敦盛』のような作劇法を世阿弥の発明であったとしてよいのであろう。『清経』や『忠度』など、夢幻的な能の中にもその例が数えられる。

蓮生は、ワキ名ノリにもある如くに、「敦盛のご菩提をも弔はばやと存じ」て一の谷に到着するのであって、単なる旅行者ではない。敦盛の方では、はじめから戦場の恨みをあらわに述べるような挙に出るのではなく、まず「上野に当たって笛の音」を聞かせ、多くの草刈り男にまぎれた躰で姿をあらわし、蓮生に念仏の心の深いことをたしかめてから「まことはわれは敦盛の、縁りの者にて候ふなり」と言つて、回向をたのみ中入する。その中入前に、ワキは「縁りと聞けば懐かしやと、たなごころ學を合はせて南無阿弥陀仏」と言い、シテと唱和して観無量寿經に近い偈を口ずさむ。シテのことばとして地がうたうように、「ひと声だにも足りぬべきに、毎日毎夜のお弔ひ、あら有難やわが名をば、申さずとも明け暮れに、向かひて回向し給へる、その名はわれと言ひ捨てて」前シテは消え去る。敦盛の名を聞いたときの蓮生の第一の感想は「縁りと聞けば懐かしや」であり、その蓮生の心の中で敦盛とは、「明け暮れに向かひて回向」する対象だったのである。

ここでは『葛城』の場合よりもっと深く、もっと切実にシテとワキとは見つめ合っている。『葛城』のワキよりも蓮生の方がもっと切実に我が過去を振りかえっている。シテの過去は、この曲が比較的単純な内容の修羅物であるだけに、葛城の山神がその身を振り

かえるほどには省りみられていないが、熊谷の手によって非業の死をとげた若者が、その熊谷の到来をこの一の谷で待ち続けた心情は、この曲の場合にも極めて明らかに読み取ることが出来る。キリで「因果は巡り逢ひたり、敵はこれぞと討たんとするに、仇をば恩にて、法事の念仏して弔はるれば、終には共に生まるべき、同じ蓮の蓮生法師」と心をやわらげ、あとの回向を重ねてのむに至るシテも、出発点ではまず怨みを抱いて待ち続けたのである。

しかし敦盛の心は、熊谷に対する怨みばかりで充たされていたろうか。平家物語を知る者にはそうは思い難い。敦盛の首を打つことを、熊谷はあれほどためらったではないか。むしろ敦盛の方が、敵のなすけにあずかるまいと、首打つことを熊谷にうながしたのであった。だが世阿弥は、その部分を『敦盛』の能に採っていない。間狂言はそのことについて言及するが、それすら「その熊谷がこの所へ来れかし、打ち殺して敦盛の孝養に致したくとの申し事にて候」と、土地の者の感情をあらわに、熊谷を憎んでいる。間狂言は世阿弥とは関係があるまいが、それにしても前シテが中入前に地の謡を通じて言う「明け暮れに向かひて回向し給へる」とは、意地悪く「あなたもあのことを苦に病んでいるでしょう」という底意があると受け取れなくもない。ともかくもこの曲のシテは、合戦の場面に於ける熊谷を、ひとすじに憎んでいたのだ。

「明け暮れ回向し給へる」がそうした怨みの表現の裏返しだとしても、またシテが蓮生を許すことの出来るいとぐちも、この「明け暮れ回向」していることをおいてはならない。間狂言が「熊谷は出家して敦盛の御菩提を弔ふと申すが、左様の者ならばその時助け申さうするに、助けぬ者ならばこれは偽りにて候べし」と言い、その怨みごとの相手が当の出家した直実と知ると、「叔善に強きは悪にも強しと申すが、方々の事にて候べし」と気嫌を直しているのは、敦盛の心情を忠実に土地の者の氣持に翻訳したものと言うことが出来る。この間の蓮生の感情は、ワキ名ノリに、「さても敦盛を手には掛け申ししこと、あまりに御痛はしく候ふほどに、かやうの身とはなり候」と、簡単に述べられているのだが、地の「明け暮れ回向」に、「敵にてはなかりけり」に至るシテの感謝の氣持が含まれているとすれば、その一句をワキの方から見た場合、そこには罪の感情と、それを洗い清めた解脱の氣持とが含まれているはずである。

この時ワキが間狂言の持ち場を奪って、一の谷の組打の謡を演じたならば、「明け暮れ回向し」、めぐり逢えば「なつかしや」という

感情の帰するところは、キリに同じく組打の演技を見せるシテの言わんと欲するところと深く手をにぎり合つて、『葛城』の相互関係をいっそうはっきりと具体化したような、シテ・ワキの気持の交流が行なわれることであろう。現にワキ方で、「脇之語」とか「組打之語」とか言われる小書が各流に存するのは、おそらく『藤戸』の構成からヒントを得たものであろうが、こうした予想を満足させてくれるものを持っている。しかし世阿弥の作劇意図はそこまで深くなかったかもしれず、『葛城』のワキに比して圧倒的に内省の機縁の深い『敦盛』のワキも、実際にはむしろ『葛城』よりも淡白な印象をささげ与えるのである。

蓮生に見られるような罪の意識が、ワキの持ち場にはっきりあらわれるのは、『藤戸』の場合である。『藤戸』は従来世阿弥作とされ、その創作動機を論じた小林静夫氏の魅力的な考察は有名だが、世阿弥作との確実な証拠はない。おそらくは世阿弥と同時代またはその後に出て、世阿弥作に擬せられている曲群の中の一つである。ともあれ、この曲の、少なくとも後シテとワキとの関係は『敦盛』に似かよつて居り、前シテの感情は『敦盛』の開演以前のシテの感情や間狂言の立場に近い。

所の漁夫を水先案内にたのみ、しかも口外をおそれて彼を斬り殺した佐々木盛綱は、その時の勝ち軍の恩賞に賜った備前の児島へと入部するのだが、その時、前シテとして漁夫の母が出て、しきりに否認する盛綱に向かって、車屋本によれば「なうさて藤戸の御道しるべ申して失はれ参らせしは、まさしく我子にて候物を」と迫る。ワキ盛綱はこれを「おゝ音高し何と何と」と突っぱねるようになさざるように言う。これが罪の意識を内包する人のことばであることは明らかである。その後、母の権幕について敗れた盛綱は、「扱も去年三月廿五日の夜にいりて」ではじまる語かたによつて、みづから漁夫を殺したことを告白し、死骸を海に沈めた場所をも告げ知らせる。母が嘆き悲しんで盛綱に更に迫るのはもちろんである。この時盛綱が亡者の跡を弔う決心をするのは、母への同情の心もあるが、一番の理由は漁夫とその母に対する罪の意識である。特に漁夫に対する罪悪感は強く、それに付随して母への感情がある。

前シテに対してワキの語つたことと、ほぼ同じ内容の演技が、後シテによつて、仕草でワキに向かって演じられる。このとき、シテとワキの関係は、『敦盛』の場合の関係に近く、特に「脇之語」をともなつた演出に、この曲の構成はよく似ている。ワキは語を、罪の告発にこたえて懺悔の心で語つたのであり、後シテは、非業の死の執行人となつたワキに対する怨みの気持をこの仕ぐさの部分にこ

めて、「藤戸のみなそこの、悪竜の水神となって、恨みをなさんとおもひしに」と述べ、しかもこの「おもひしに」からあとの、回向に感謝する部分で「敵にてはなかりけり」の感情に達する。片や罪を、片や怨みを見つめて来た二人の間に、その語る事実は全き合一を見、次いで心もつけ合うのである。ここでワキの罪とシテの怨みが消え去るのは、単に供養の故ではなく、懺悔の力が大きく働いて居よう。

懺悔とは、罪のありのままを告白することによって宗教上の救いを得ることである。この場合、ワキは告白懺悔によって罪を消し、シテは、その怨念のなかでくりかえし演じ続けて来た横死の場面を演じて見せることによって怨みを述べつくし、その結果、ワキは罪から、シテは怨みから救われるのである。ここには『葛城』のような、遠い淵源を持つが互いの間に確たる意識のない因縁関係とちがって、極めて意識的且つ劇的な相互関係が発掘されて居り、ワキの持つ内面とその救いとは、シテの持つ内面とその救いに対して殆んど等価の内容を主張し得るものになっている。その等価の証しはしかし主としてシテあるいはシテを代弁するところの地の句のなかにあるのであって、たとえばキリでは、前述のように「藤戸のみなそこの、悪竜の水神となって、恨みをなさんとおもひしに」と自己の怨みをのべたあと続いて「思はざるに、御弔ひの、御法の御舟に法をえて、すなはち弘誓の舟に浮べば、水馴竿」と、深刻な怨みを救うワキの好意、供養の深さを間接的に表現する。

このように見れば、ワキの意識はシテの意識の投影の範囲内にとどまっているとも言い得るであらう。一般の能のワキは、シテが供養されたい意向を持っているから供養するのである。そのような関係を基礎として、シテを供養したいという気持をはじめから積極的にかけている「敦盛」のワキのような人物が生まれたのだとすれば、『藤戸』のワキも、彼に懺悔させたいと思っているシテが居るからこそ懺悔するのであり、その上に、積極的に罪を告白したいという、罪の意識の像がかぶさるのである。このような角度からすればシテ即ち第一人物に対する、ワキ即ち第二人物の従属関係は、『藤戸』の場合も他の曲の場合も変りはない。だが、「おお音たかし何と何と」と言いつつもついに自からの罪を語らねばならぬ盛綱は、結局は漁夫の霊と同じ執念を反対側の角度から見つめ続けて来たことになり、その執念がワキの供養によって消滅したときに、二人の人物は同時に、共通した救いに達するのである。

このように、或るひとつのことがらを、第一人物と第二人物が別々の、往々にして正反對の立場から見つめ続け働きかけ続け、ついにそのことがらの消滅によって両人物の懸案が同時に解決するというのが、謡曲作者たちの採った殆んど共通のドラマトゥルギーであった。夢幻的な能の場合、問題の消滅を推進するのは宗教的な祈りや供養であり、その意味で夢幻的な能は最も単純な宗教劇である。現実的な能、たとえば『安宅』や『自然居士』では、問題の解決は和解というかたちでなされるが、それは一般に夢幻的な能の罪障消滅の論理に影響されて、言わば限られた時間に解決を急ぐようなかたちをとるために、現実的な「劇」としては不完全なものにとどまった場合が多い。が、ここでは、問題消滅の形式論ではなく、問題消滅に至るまでの、問題を見つめる者の姿を、今すこし見よう。

三

『敦盛』の「脇之語」と同じ様なワキ方の小書に、『朝長』の「大崩之語」がある。これは源義朝父子の非運を扱った曲で、義朝の次子大夫進朝長が後シテであるが、彼が都での軍（謡曲文はここを「都大崩おおくずれにて」と表現している）に膝口を射られて落馬した次第を、間狂言を引きついでワキが語る。

この前後の朝長の非運は、後シテが修羅の部分で身振り入りで演じるから、語かたじとシテの演技との関係は藤戸の場合と同じことになる。だが、この曲でのワキの立場は『藤戸』とも『敦盛』とも『葛城』とも異っている。ワキは、そのみずから名のとるところによれば「われ等も朝長の御ゆかりの者」である。彼はこれまでの三つの曲のように、シテに敵対した経歴を持たない。その意味ではそれらの曲のワキに於けるような罪の意識は持ちようがない。しかし彼は、朝長が美濃の青墓あおぼの宿で自害したことを聞くとただちに、「急ぎ彼の所に下り、御跡をも弔ひ申さんと思ひ立」つのである。

この「ゆかりの者」は嵯峨清涼寺の僧なのだが、おそらくは熊谷次郎直実と似たような、合戦の中に無常を感じる事情があつて出家したものであろう。だが、右のワキ名ノリにあるような旅急ぎは何ゆえであらうか（もっともこの旅急ぎは、車屋本にはない）。ゆか

りの者の心情としては当然だと言えよそれまでであろう。しかし彼は僧形をして居り、旅の目的は「御跡をも弔ひ申さん」という点にある。若くして死んだ非業の靈の、強い怨念を弔うために、至急の要請を彼が感じているのは明らかである。そして、「大崩之語」の考案者にとっては、「弔う」ということばの意義の一部として、「語る」ということがらを含めて考えるべき理由があったのちにちがいない。

「大崩之語」は原作者（世阿弥に擬せられているが）の計算にはなかつたことであろう。しかしここには第二人物たるワキと第一人物たる後シテとの他に、もう一人別の人物が登場する。この人物、前シテである青墓の宿の長は、『藤戸』の母親と同じく、後シテに強い共感を寄せて居り、朝長の死について語るべき熱意にみちている。「大崩之語」の考案者は、この中間的人物の行なつた語を、第二人物に引きつがせ、間狂言の語とも併せて、朝長に心を寄せるすべての人物が、朝長の死について語るように考案したのである。前シテもワキも、ここでは後シテの共感者なのである。

この前シテは、『藤戸』の場合のようにワキに敵対しはしないが、後シテの共感者であるという点では『藤戸』の構成に近い位置を保持している。この女性は、朝長が自害して果てた青墓の宿の長で、朝長と彼女との間には何等かの交情のあつたものであろう。「ふしぎやなこの御墓所へ我ならでは、七日七日に参り、御跡弔ふ者もなきに、旅人と見えさせ給ふ御僧の、涙を流し戀に弔ひ給ふは、如何なる人にてましますぞ」というのが、前シテとワキの出逢つた事情を示すシテの詞だが、この女性は義朝父子の死を悼み、七日毎にこの墓所に詣でていたのである。同じ人に何等かのゆかりをもつてつながる二人の人物が、ここにたまたま出逢つて昔を語るといふのが『朝長』前場の大体である。

ここで前シテが昔を語る手段として、語が採用されている。語は、クセ、ロンギなどちがって音楽的な要素に乏しい。それだけ、ものがたる対象を客観的にみつめながら、ありのままを相手に告げることが出来る。語とは、音楽的要素をもことばの紛飾をも最低限に抑えながら、ただ語り手が問題とする事実だけをものがたるのである。したがって、芸能としては語を以て能事としたりするわけには行かず、語だけによつて救いがただちに到来することを期待するわけには行かない。このことを最もよく示すものは、間狂言の語と

後場との関係である。一般に、間狂言は謡曲の台本の内容として扱われない場合が多いが、一個の能として見るとき、その語はやはり独自の意味を持っている。そして、『朝長』でも他の曲でも、ワキの要請によってその土地に伝わる伝説などを物語る時、間狂言は常に客観的且つ無感動にそれを語る。ここでは劇的・詩的なものが問題なのではなく、事実が問題なのである。彼は、シテとワキが共同してみつめるべき問題をワキに、そして観客に提示し、シテがワキに対して持っている要求を確実に判断してワキに伝え、供養の必要なことを納得させる。間狂言の役目はそれだけである。もちろんワキの語や、殊にシテの語ではこれほどとっけなく事実のみを述べるわけには行かないが、いずれにしても、間狂言の語のあとで後シテの演技が必要なように、シテの語もまた、その後の演技を必要とするのである。

さて青墓の長は、間狂言のように単純に事実を語るのではない。ことからの記憶や、それにまつわる哀れはいかにもなまなましいのである。しかしそれを抑えて語るにつれて、感情の紛飾は姿を消し、真に見るべき問題の在りかが明らかになって来るであろう。はじめに朝長の霊を登場させず、「見た」人としての長をして語らしめた作者の意図は、朝長の最期のありさまをいやがうえにもありありと描こうということだったのである。感情を殺したものがたりは、まず最も雄弁にその役割を果すのだが、これがこの曲の前シテの意義なのである。

ワキ、ゆかりの者は、はじめから朝長の霊を弔う目的を持ち、長もまた同様であった。そして長の語によって、二人が見つめるべき義朝朝長の悲惨さという問題点は明確に提示され、更に常の通りの間狂言が義朝一旅の運命を語っていつそう広い展望を与えたあとで、当の弔われる朝長の霊が出現して、最期の有様を演じる。こうして、前シテ、間狂言、後シテと、三段階にわたって義朝父子の悲劇が演じられ、各役がみつめるべきひとつの点は、三つの方向から明らかにされ、シテがなぜ弔われなければならないかという理由がはっきりし、事実シテは弔われる。こうした構成に、ワキの立場からの一言をつけ加えたのが「大崩之語」であった。これが加われれば、義朝父子の悲劇は、朝長を含めて四人の口や演技によって語られたことになる。

『朝長』では、こうして三つまたは四つの角度から非業の死の実態を究明することによって、その死が一般にどのような印象で受け

取られねばならないかを示している。それは「悲慘」ということばで言いあらわしてふさわしいような状態である。それがこの能のテーマである。そのテーマにしたがって、ワキは宗教的な供養を行ない、それに答えて後シテはなおお明らかに己の悲慘を述べ演ずる。ここに至って、悲慘というテーマは、宗教心はなぜ必要かという問いに答えるかたち提示されて曲を終るのだが、言わばこの曲は、朝長や義朝の悲慘を中心として、その悲慘の実態から宗教的な主題に至るまでを、一種の意見羅列の形で示すのであって、あえてディスカッション・ドラマとは言わぬまでも、それに近似した構成を持っているのである。この場合、供養の行ない手であるワキは、はじめから朝長の死に心を動かされ、シテの気持ちに同調しているのであるが、大切なのは彼が次第に朝長のことを知る人の話を聞く側にまわり、その聞きかつ見つめることによって、この悲慘な劇の世界を統轄しているというのである。聞きかつ見ることにによる統轄の次に、供養による世界の統轄が来る。こうして悲慘の世界はワキによって徹底的にみつめられ、そしていやされるのである。

『藤戸』や『敦盛』や『葛城』についてもこの『朝長』について述べたことは当てはまる点が多い。ここでは『藤戸』について述べた。前シテである母は、漁夫の死が己に与えた損失を論じ、後シテは己の死の深淵を述べ、ワキはその間に立って、漁夫の死が与えた良心の苛責を語り、またその苛責に従って、あるいは罪を祓し、あるいは供養を行なう。供養が必要な理由は、シテの面から見れば「怨み」、ワキの面から見れば「罪の意識」である。こうして主題は二つの面からみつめられ、それが結局は罪の意識を孕んだワキの凝視によって収束され、いやされるのである。そしてこの場合は、そうした結末に至るまでの、ワキの意識の変化が重要である。前シテはワキの罪の意識を発掘するために登場し、後シテはその罪の意識によって恩恵を受ける。やはりここでも、ワキによる主題の統轄、世界の収束が行なわれているのである。

以上論じ来たことは、例えば古い能『松風』などにも当てはまる。『松風』では、旅の僧であるワキが松風村雨の旧跡に立ち寄ることから機縁を発して、まず彼自身そうとは知らずにこの姉妹の亡霊と逢うことになり、自然に話がこの松風村雨の姉妹のことに至ったとき、二人の女の涙にワキがおどろくところから、シテ・ツレの告白がはじまっている。以下、この姉妹の霊は、まことによく語りよく演じて、ワキを傍観者の位置から動かすことがないが、しかし最終的には供養者の資格を彼にあずけたまま去ってゆくのである。

「松風ばかりや残るらん」と、この姉妹の霊は最後には跡かたもとどめずなるのだが、この曲の余韻のなかで、その世界を収束し統轄する力は、ワキに永く委ねられているのである。ただここでは、各人物が主題についてさまざまな観点から見るといふ要素は稀薄である。『松風』と同じく観阿弥作と思われる『江口』では、シテ遊女とワキ西行とが、菩薩行というテーマに関して含蓄のある問答をおこなうが、最後にシテが菩薩の行を現じる。この場合はワキの収束統轄にあずかった姿とは考えにくい、が、脇能や、それに近い内容の能には後世までしばしばある作例である。

『高砂』や『羽衣』は、実はこの『江口』の方に近い。しかし、例えば『羽衣』では、「仮りに東あづまの、駿河舞、世に伝へたる、曲とかや」とあるように、天女の舞はワキ白龍の住む人間世界に伝えられてはじめて、人間にとつての意味を得るのである。ワキによる世界の統轄は、舞台面にあらわれた演能のなかでは顕著ではないが、曲の終ったあとの、ワキによる天女の舞の整理伝承が、言わば約束されているのである。そうした位置をワキに与えるために、曲の中でワキの教育が行なわれるのであって、『羽衣』では「いや疑は人間にあり、天に偽なきものを」と、天人の属性を強調して、その舞にも清浄な意義を与える配慮が見られる。『高砂』でも、シテは懇切に神威のよって来たるところをワキに教示し、ワキは「よくよく聞けばありがたや」とか、「なほなほ高砂の松のめでたきいはれ、委しく御物語り候へ」と、質問を要所々々にさしはさみながら言わば学習を行なつてゆくのである。この場合、シテの神威は神職であるワキの心になすがすがしい見神の経験として残るのであって、『江口』のワキに見仏の経験が残ると、事情は同じである。これらの曲のワキは、神性を顕現するシテを明らかに「見て」、人間世界に伝える人間の代表なのであって、世界の収束統轄は、ワキの伝えを聞いて神の实在を信ずるに至る、その後の人間各人の心の中で成就される。『嵐山』のようにワキが勅使であれば、収束統轄は天皇の心の中で行なわれ、観客は舞台上に登場しない天皇という大きなワキを見ることになる。このようにしてワキは、何者かを「見る」人間世界の代表として、本来観念されていたものであろう。

『敦盛』や『藤戸』のワキが持っている、シテと反対の方向からひとつの主題を凝視する立場は、シテがキリで実際にその受難のさまを演じる場面になると、バランスをくずされ、シテの告白はワキの保持する世界を乗り越えて、より大きな発揚に向かってしまう。このことは、『高砂』のワキが、シテの招に応じて高砂から住吉へついでと、もはやあとはシテの自在な舞を見ることしか役目を持たなくなるとか、『羽衣』の天女に舞を舞わせるワキ白竜の手をのがれて、キリにはシテは空中に舞いのぼり、独自の境地を築しむのみになるとかという場面と似ている。ワキの教育は完了して、精霊は安心して人間界の代表の「見る」にまかせ、敵の「祈る」にまかせ、結局はワキの支配する世界を去ってゆくのである。

劇的な能の世界ではやや事情が複雑になるが、しかし事情は似かよった場合が多い。極めて劇的な小次郎信光の『安宅』は、シテ弁慶を中心とする義経主従が、キリでは強力なワキ富樫の支配をほぼ完全に脱して、ワキの世界からシテがのがれ出て行くのである。だが擬世阿弥作群中の『仲光』では、最後にはシテと子方の独自の世界が生まれることにかわりはないが、恵心僧都という後ワキが登場して、紛糾した事態を己が手のうちに収束する手腕を発揮している。『葵上』のような怨霊退治・鬼退治の系統の曲は、特にこの後ワキの支配力が強い。

後ワキについては『柏崎』が想起されよう。これは狂女物の古作で、前場と後場にそれぞれ固有のワキを持っている（後場のワキはワキツレと称されている）。前場のワキは花若の遁世をシテに知らせに来る柏崎の従者小二郎であり、後場のワキは遁世後の花若を庇護する善光寺の住職である。この後ワキは、母子再会の場になると劇の中心興味をシテ方にゆずって退いてしまふ、「見る」はたらしきだけを持つワキであり、その意味では『清経』のワキと同様に前半で登場してシテ一族の運命を告げ知らせる前ワキが、統轄者としての本ワキの資格を具えていると言わねばなるまい。しかし、この曲の後ワキのような立場をとる「見る」専門のワキも多数存在するの

であつて、それは狂女物を中心として種々の曲に於いて見られる。『柏崎』の場合は、このような、『高砂』の神を見ると同様な態度で人事をただ「見る」性質の後ワキと、シテの運命をことばひとつで変えてしまふ影響力の大きい前ワキとが、合してひとつのワキの役目をしていても見られる。もっとも、この後ワキに当るようなワキは、子方の庇護者というような形で、シテの境遇に間接的な力は及ぼしているのである。

ここでもやや特殊なワキについて見ることにしたい。それは『蟬丸』のワキである。このワキは延喜の帝の臣下で、第二皇子蟬丸を勅命によって逢坂山に捨てて行く。ワキは蟬丸の髪をおろし、衣服を次々に僧衣にかえて行く。そしてシテ逆髪の登場前に、ツレである蟬丸に杖を与えて去ってしまう。この後、博雅の三位という者が出て蟬丸の世話をするのが、間狂言の役目になっているのだが、これが『柏崎』のワキツレに当る、後ワキだったのであろう。

今『柏崎』に話を戻して考えれば、ワキ従者が柏崎の妻の許にもたらした知らせは、柏崎某の死と花若の出家である。愛する者二人ながらの不在を彼女が知る時、シテのみつめているのはみずからの不幸そのものである。その不幸を共にみつめてくれるはずの肉親は今すべて失せてしまった。ただ、冷たくありのままを伝える柏崎の従者が居るばかりである。こうして『柏崎』前半は、シテ母とワキ従者とが、柏崎一門の不幸を心ならずもわかち合ひみつめ合うことになる。このことは『蟬丸』の場合にも当てはまる。『蟬丸』の場合は、不幸が二重三重に決定的であつて、盲目の弟と狂った姉との再会は、何ひとつ幸福の保証をもたらさないという、この種の曲のなかでも際立つて不幸のかげの濃い曲なのだが、ツレ蟬丸に運命を告知し、冷たい態度ながらもその運命をわかち合うという役目を、ワキ勅使は果している。

ワキは、曲のはじめの連吟のなかで、「帝如何なる叡慮やらん」と言っているが、「綸言汗の如し」と言われる帝の叡慮そのものが、ここでは運命と等価のものとして扱われていると言つてもよい。だがその運命そのものであるところの帝にも、更に皇子たちの不運という、わけのわからないもつと大きな運命の手が覆いかぶさっている。蟬丸の運命の告知者は直接にはワキであるが、実際にはそのワキ自身が「如何なる叡慮やらん」といふかっている通り、帝その人が不可解な告知を行なつたのである。『嵐山』の勅使が帝の使者と

して舞台面のワキをつとめながら、実際の人間界の代表者としては帝が想定され得たように、ここでも皇子たちの運命を「如何なる故やらん」といふかりながら凝視するのは、実は帝である。『蟬丸』がすぐれている点はこの点にあるのであって、「如何なる」という、帝にすらも答えられない問いによって、全宇宙が充たされている有様を我々は見るのだが、その観点を常識の世界で代表するのがワキの「如何なる叡慮やらん」である。ここではワキは告知者であると同時に、『高砂』の場合のような、「見つつ問う」人になっている。その見るところは、常識的な態度によって規制されながらも、無限に深いのである。

さて『蟬丸』では博雅の三位の位置に後退している後ワキの機能だが、告知者から、深めては「見つつ問う」ワキに至る前ワキとちがって、これは「見つつ護る」ワキである。狂女物では、多くはワキは子方を庇護し、やがてその子方を母に引きわたす。彼の見つめる世界は『蟬丸』の場合に似ていることもあるかもしれないが、多くの曲では、「人は再会することもあり得る」という、暖い世界が彼の前には想定されている。不幸の時期を傍観する役でもある告知者前ワキとちがって、後ワキの世界は、幸福になって行く者たちを傍観するあたたかみを持っている。『隅田川』のように、悲運に終る筋書きは、この種の曲のなかでも特殊なもので、十郎元雅がこの曲を書くに当っては、シテの深化と共に、暖かるべき再会の世界が涙に終ることを予め知っているワキの、語を含めた深い人間的な含蓄を、特別に書きかつ演じたかったのではなからうか。

その十郎元雅の『弱法師』や、世阿弥の『班女』では、現行の台本の場合、シテがさがし求めついに再会する当の相手がワキの役目になっているが、古本では他の曲と同じくやはりツレで、別にその肉親再会を傍観する天王寺の施行僧とか野上の里人とかが、ワキとしての働きをわけ持っている。ただこれらの曲では、ワキに当るそれらの役の持ち場は極めてすくなく、『弱法師』では施行の触れから梅の花の問答あたりまででその役目はほとんど終ってしまつて、日想観の後は現行の如くに高安左衛門の持ち場になる。『班女』の里人は岩波日本古典文学大系の天理図書館蔵本（天文十二年二月日）にはすでに名ノリがなく、シテにクルイをすすめたり、吉田の少将が扇を見たがっている由をシテに告げるためにことばをはさんだりするのみである。言わばこれは曲の最も外縁に当る部分を辛うじて守っているワキであつて、時代の推移と共にこれが整理されてついに能の枠外にはみ出してしまい、傍観者ならぬ劇の当時者である

高安通俊や吉田の少将がワキの位置を得たのであったろう。『花月』もおそらくはそうした手順を踏んでワキの転移が行なわれた曲な
のではなからうか。この曲は世阿弥当時すでに存在した曲のようだが、岩波日本古典文学大系に底本とされている天文二十四年の小次
郎元頼識語本では、もはや現行通り花月の父がワキになった姿をしか見ることがない。しかしここに間狂言として清水寺門前の男が存
在することは興味をひく。この間狂言についても、『蟬丸』の博雅の三位と同じく、もとはこの役こそがワキだったのだからという想
像が持たれ得るのである。

『弱法師』の場合、変更の結果高安通俊の性格と施行僧の性格を併せ持つに至った現行のワキは、わが子をさがし求める悲しみを含
んだ人物像の上に、慈悲の眼を以ってすべてを見る者の性格を投影した、複雑で深みのある人物に統合されている。同時に、傍観
し、供養するワキとしての立場に見られた、シテを手中に収めたあとシテ独自の世界に向かって解放してやるという一種の節度は失な
われた。シテは再会の喜びと共に、ワキの愛情に完全につつま込まれてしまう。『班女』でも『花月』でも、その点の事情は共通して
いる。このような変更を蒙った曲はいずれも、求められる子や妻に当る人物がシテになって、『百万』や『柏崎』の子方がシテに進出
したかたちになって居り、その点で彼等を求め歩いて庇護者たらんとする人物がワキに坐るということは、当初からある程度予想され
たことだったかもしれない。『花月』の間狂言をもとからのワキと考えれば、シテ花月はもとからの庇護者の手をはなれて、新しい庇
護者の手の中に入ることになり、そこに庇護者同志の間でのドラマが現出する。現行の台本では消えてしまっているが、ワキが「これこ
そ父の左衛門の尉家次よ見忘れてあるか」というと、間狂言がそれに異を申し立てる演出が前述の元頼識語本にはあり、現行でもそれ
を下敷にした演出のとられることがあるはずである。

しかしこうした、言わばワキ群の中のドラマという形で発展する能は、『谷行』や『藍染川』の例に見るように、次第に能の範疇
を逸脱する傾向を見せはじめ、概して充分な発達をしなかったようである。むしろ『花月』そのものの現行のワキにも言えるように、
ワキの立場そのものを、一応ワキの規格を守った上で深化をはかる方向に、能の変更だけでなく作能そのものも向いて行ったのだら
う。傍観形ワキの傑作である『隅田川』や『盛久』の作者とされる十郎元雅は、世阿弥のあとを受けてそうしたワキを大成した。また

小次郎信光の『紅葉符』は、鬼退治型のワキが、退治の後までシテに容赦せず、武力によって完全にシテの命運を断ってしまうという構成で、作者不明の『土蜘蛛』などの場合と同じく、真にシテの自由を滅ぼしつくすワキの形を提出している。

すでに出来ていたワキの改変は、こうしたワキの創造のあとを受けて、長い間をへて行なわれて行ったのであろう。『班女』の吉田の少将がワキの位置を完全に握ったのは、前述の天文十二年二月日の無署名本以後だったのである。それは信光の子弥次郎長俊没後までもないころの写本なのである。

文中の本文は多く岩波日本古典文学大系に従い、車屋本は朝日日本古典全書に、また岩波の大系にない文は謡曲大観に従った。