

# 狂言「清水」「抜殻」考

稲田秀雄

はじめに

「清水」と「抜殻（ぬけから）<sup>(1)</sup>」は、その構想において表裏をなす狂言である。「清水」は、太郎冠者が鬼の面を着けて主を威す。「抜殻」は、太郎冠者が主によって鬼の面をかぶせられ、鬼になったと思ひ込む。いずれも、鬼の面（武悪を用いる）を道具として使用することを前提に作られた狂言である。ただし、前者は自覚的に鬼に扮して、相手を威嚇する手段とするのに対し、後者は無自覚のうちに鬼にさせられてしまうのであり、鬼になったがゆえの悲哀を観客に強く印象付ける。

両曲とも天正狂言本（以下、天正本とする）に収められており、室町期に成立していたことは明らかである。江戸初期以降も主たる諸流台本に存し、現在も大蔵・和泉両流の現行曲となつてゐる。なお、天正本では、それぞれの曲名を「野中の清水」「鬼の抜殻」とし、両曲を統いて記載する。虎明本・天理本といった大蔵・和泉両流の古台本もやはり両曲を統いて記す（天理本の曲名は、天正本と同じく「野中清水」）。これら二つの曲を対に扱う意識が早くからあつたことをうかがわせる。

この両曲については、従来、天正本の研究や狂言の鬼の研究の一環として触れられることがあり、「清水」に関しては、本文の評釈も行わ

れている<sup>(3)</sup>。また最近では、両曲の結末を問題にした考察もある<sup>(4)</sup>。しかし、概して「清水」「抜殻」を直接の対象とした作品研究は未だ乏しく、両曲の構想や形成については、まだ検討の余地があるといえよう。そこで本稿では、「清水」と「抜殻」の、主として構想（演出）に関わる諸問題をあらためて検討してみることにした。さらに、この両曲には、それぞれ太郎冠者の二つの典型的なタイプが認められるようであり、狂言の代表的人物といふべき太郎冠者の造型の問題についても見通しを述べることができればと考えている。

なお、筆者は近年天理本の注釈に携わる機会があり、そこで「清水」「抜殻」を担当した<sup>(5)</sup>。以下の考察には、その頭注に記したことで重複する箇所があることをお断りしておく。

## 一、「清水」

まず、天正本「野中の清水」の本文を以下に示す。細部については近世初期の諸流台本も参照しながら、その内容を検討しておくことにしたい。

①一、大名出、太郎冠者を呼び出す、珍客ある、茶の湯せん、野中の清水汲みにやる、

②行とてこゞとを言ふ、鬼かあるとて桶を捨てゝくる、主にかくと言ふ、主腹立て桶取りに行、へせれふ、

③ 太郎冠者鬼になりて主を威す、帰てかくと言ふ、又桶取りに行かんと言ふて行、

④ 又太郎冠者鬼になる、

⑤ 後面をはずして主かふる、太郎冠者逃ける、主追ひ入る、留め

野中の清水を汲んで来るようにという主の命令(①)に不満をもつ太郎冠者は、「清水に鬼が出た」と嘘を言つて、主を言いくるめようとす。ところが、主はそれを疑い、冠者が捨てて来た桶を取りに清水へ行く(②)。もとより本当に鬼が出るはずもない。そこで太郎冠者は、やむなく自ら鬼に扮して(武悪の面を着け、杖を持つ)主を威し、ついでに自分に都合のよい要求をしたりする。主は鬼に出会つたことを冠者に言うが、冠者の声と鬼の声の一致に気づき、再び清水に赴く(③)。冠者もまた鬼に扮して後を追う(④)が、今度は正体を見顯わされる(⑤)。

この曲の筋(プロット)には、私に言う「へとりなし」のパターンの(1)応用があると考えられる。太郎冠者にとつて何らかの不都合な事態が生じた場合、彼は様々な手段(語り・咄・歌舞等の「芸能」)をもつて、それを回避・解消しようとする。そうした構造の型が太郎冠者をシテとする主従狂言には多く見出されるのである。

本曲に「へとりなし」のパターンが認められることは、近世初期の諸流台本に見える次のようなせりふによつても明らかである。このようなせりふは、同様のパターンをもつ「柑子」「栗焼」「武悪」等にも存しており、冠者の「へとりなし」の行動を導く常套的なものと考えられる。

○ いや此たびはくるしうなひが、又こんどもゆけといはるればわるひ、何とぞしてもどらふ、おもひいだひた、たらしよひ人じや程に、たらしう

○ つかいよひ者じやおもふて、いつもそれがし斗つかふて、ほね

(虎明本)

をもらさるゝ、かさねてやられぬやうに、たばかり事をいたさうと存る (天理本)

○ 此茶ノ湯杯ト云フ物ガ一段ヤ二段テ落バヨイガ、厚ズル物シヤ所テ、長ズルニ随テ、夜昼ノサカイモノフ、ヤイ太郎冠者清水ヘイテ水ヲ汲デコイノト云ハレウナラハ、身モヨモタマリハ致スマイ、其上男ノ行トモナイ所ヘハ行ヌ物シヤト申、イヤ思付タ、頼フタ人ハアノ様テモ又ドコヤラガダマシヨフ御座ル、面白ラカシウ申ナシテ参ルマイ (享保保教本)

このようなせりふの後に、太郎冠者は「清水で鬼に襲われた」と嘘を言い、主を「たらしう」「面白ラカシウ申ナ」そうとする。水汲みの仕事をさぼるためである(不都合な事態の回避の試み)。しかし、前述のように主がそれを疑うので、今度はその嘘がばれないために、自ら鬼に扮して主の前に現れることになる(再び不都合な事態の回避の試み)。すなわち、本曲における冠者の「へとりなし」の手段は、「清水に鬼が出た」という作り咄と、その実証のための変装(鬼の物真似)であるといえよう。本曲もまた主従狂言の基本的なパターンに則つているのである。

とりわけ、このような作り咄(その破綻)↓変装という展開は、主従狂言の大作である「武悪」にも見出される。「武悪」では、下人・武悪を討つたという太郎冠者の嘘言が、主と武悪の鉢合わせによつて破綻しかけると、今度は武悪が幽霊に扮して主の前に現れ、主を散々に翻弄するのである。「清水」の劇構造は、このように「武悪」のそれとも相似形をなすことを指摘しておきたい。

ところで、本曲の構想上特に問題にしたいのは、清水と鬼との取り合わせである。太郎冠者の作り事とはいえ、なぜ清水のほとりに鬼が出るのか。しかもこの清水とは、天正本の本文(曲名)にもあるよう

に、歌枕として知られた「野中の清水」なのである。『奥義抄』下によれば、この野中の清水は「播磨の印南野」にあつたという。

鬼と清水との関連について、かつて戸井田道三氏は、水辺に鬼が出るという伝承があり得ることを指摘し、それが各地に残る「化粧清水」の伝説と関係することを説かれた。<sup>9)</sup> 橋本朝生氏もその見解を承けて、さらに「その所在地である播州印南野は、鬼狂言「首引」「鬼の継子」などで鬼の出る場所とされており、名水としてだけでなく、鬼が出るのにふさわしい所として選ばれたのであろう」と説明されている。<sup>10)</sup>

橋本氏が指摘されるように、野中の清水があるとされた播磨の印南野と鬼との関係は、虎明本・天理本「首引」や虎明本「鬼の継子」等には確かに認められる。しかし、印南野に鬼が出なければならぬ理由は今一つ不明であり、狂言において印南野と鬼の結び付きが必ずしも早くから定着していたわけではない。<sup>11)</sup> やはり「清水」に関しては、鬼の出現の場所が野中の清水という水辺に設定されていることをまず重視すべきであろう。

この野中の清水についての説話が、『古今和歌集』仮名序「野中の水をくみ」あるいは同書卷十七雑歌上「いにしへの野中の清水ぬるけれどもとの心を知る人ぞくむ」(八八七番)に施された注釈の中に認められる。ただし、『古今和歌集序聞書三流抄』、『昆沙門堂本古今集注』、『古今集註(為相註)』(京大蔵)、『頓阿序注』、『了誉序註』、『古今集耕雲聞書』、『古今和歌集見聞』(八戸市立図書館蔵)、『古今和歌集三條抄』等の、管見の範囲の古今注には、野中の清水と鬼とを特に結び付ける要素を見出すことはできない。清水と鬼の結びつきについては、『古今集』の注釈世界とは別の背景を考えてみる必要があるであろう。

「清水」の詞章に立ち戻ってみることにしたい。近世諸流台本では、主が清水から戻って、鬼がいたく冠者の鼻屑をしたことを言う。それに対して冠者は何かと弁明するが、その鼻屑の理由を説明する冠者の

せりふを主たる古台本によって見ると、次のようである。

○わたくしのおやのいとこがござあつたが、それが申さるゝは、いとこおにじやとやら申されて御さる程に、さやうの事もござらふ

(虎明本)

○某ノ先祖ニ鬼祖父トヤラ鬼祖母トヤラ云フテアツタゲニ御座ル

(享保教本)

虎明本・享保教本では、右のように太郎冠者の親類や先祖に鬼がいたとする。鬼が太郎冠者の鼻屑をした理由はそれでわかるが、なぜその鬼が清水に出たかについての説明はない。ところが、和泉流の最古本である天理本では、次のように言う。

わたくしのひおうちとやらが、あの清水へ身をなげてしなれたと申ほどこに、わたくしをふびんに思ふて、なんとぞ申された事も御ざらう

(天理本)

太郎冠者の曾祖父が清水に身を投げることがあり、それが鬼となつて出現したというのである。天理本に次ぐ和泉家古本でも、

私のひおうちが、あの清水へ身をなけたとやら申すか、いまたうかみもやりませいて、私か此体を不便に存て、あらわれて出まらした物て御ざらう

(和泉家古本)

と、より明確に鬼と化した先祖が出たことを述べている。このせりふは、和泉流では現行に至るまでほぼ同じ内容で引き継がれている。このように、天理本以下の和泉流台本は、鬼が冠者の鼻屑をした理由のみならず、清水に鬼が出る理由も合わせて冠者に説明させているのである。このせりふから、狂言「清水」の基底に存する発想をうかがうことができるのではなからうか。

清水に鬼が出現する理由としては、すでに指摘されている「化粧清水」伝説などとは別に、このような入水者が鬼に変ずるといふ発想があるのではないか。そして実は、そうした発想は、狂言に隣接する能

の世界、例えば「綾鼓」や「玉水」のような曲に見出すことができるのである。

「綾鼓」は、「三道」や最近発見された応永三十四年演能記録(『寺務方諸廻請』紙背)にも見える古曲であり、女御に恋心を弄ばれた老人が「桂の池」に身を投げ、「魔境の鬼」となつて出現する内容をもつ。また、「玉水」も『申楽談儀』『能本三十五番目録』に詞章の引用や曲名が見え、『看聞日記』永享四年三月十四日条にも矢田猿楽による上演記録が存する世阿弥時代の古曲であるが、現在は非上演曲(番外曲)となっている。

このうち特に「玉水」に注目したい。「玉水」の筋は、山城井手の里を訪れた旅僧が水汲みの女(老人とする本もある)に出会い、所にゆかりの古歌を教わるが、彼女は橘清友との恋に破れたと思ひ込んで入水した女の亡霊であり、後を追って同じく入水した清友の霊もやがて現れ、ともども僧に回向を願う、というものである。この曲は、山城の名所である「井手の玉水」を舞台としており、その意味で、同じく名水に鬼が出る「清水」の構想との類似が注目されよう。また、後シテ(橘清友の霊)の姿は、本文では「まことにけうとき鬼の姿」と描写され、室町後期の演出資料である『舞芸六輪次第』にも「後ハ鬼。つねのいてたち」とあつて、鬼の立出であつたことが知られる。さらに、前場に女が水桶を持つて出、水汲みの態を見せるらしいのも注目される。「清水」もまた、冠者が水汲みに行かされようとする発端をもつのである。

狂言「清水」の、野中の清水に鬼が出る構想は、天理本等の太郎冠者のせりふを参照すると、入水した者が鬼となつて出現するという伝承を基にしている可能性があるであろう。そうした伝承は、例えば右に述べた能「玉水」等に扱われているのであり、直接にはそのような能作品を踏まえて、「清水に鬼が出る」ことが発想されたのではなからうか。

前述のように、野中の清水に関する説話に基づいて、清水に鬼が出ることが構想された形跡は今のところ認め難い。それではなぜ、狂言では、野中の清水を鬼の出る場所に設定しているのか。もし右に推測したように、「清水」が「玉水」のような能を踏まえるとするれば、山城にある井手の玉水では場所があまりにも特定されてしまうので、それに比べてややありふれた名称である「野中の清水」を採つたことが考えられる。狂言では、よほど特別な理由がない限り場所を特定しないのが常なので、そのようにすれば、単に「野の中にある清水」というかなり一般的な意味にも取れるからである。

また、『奥義抄』下では、『古今集』八八七番歌「いにしへの野中の清水ぬるけれどもとの心をしる人ぞくむ」について、

昔はめでたき水にて有りけるがすゑにはわろく成りて、人なども  
すさめぬを昔を聞伝へたるものゝ、これにはめでたき水有りところ  
そきけとてたづねて見るに、あさましくきたなげに成りてありけ  
れども、これはめでたかりける水なり。いかでかのまですぎむと  
てのめりけることをよめるとぞ申すめる。それよりもとしれる  
事に言伝へたる也。(下略)<sup>(1)</sup>

と説く。「清水」の鬼は、結局太郎冠者の扮するにせ鬼なのであり、最後にまた清水のほとりで、主にその正体を知られることになる。ややこじつけめくが、そうした結末における正体の露顕(鬼が太郎冠者であつたのを知ること)に、『奥義抄』にいう「もとをしれる事」を響かせる意図があつたのかもしれない。

少なくともこの狂言においては、野中の清水の「播磨の印南野」所在というところに、それほど意味を認めなくてもよいようである。やはり野中の清水が、歌枕にもなつた名水であることが重要なのである。名水に鬼が出る発想は、「玉水」のような能を経由してもたらされたと推測されるのであり、そこに、にせ鬼の趣向(鬼の物真似の応用)を

取り合わせるかたちで、狂言「清水」の構想が成ったと考えておきたい。

## 二、「拔殻」

次に「拔殻」の構想・演出について考察する。天正本「鬼の拔殻」の本文を示し、近世諸流台本も参照しつつ、その内容をまず確認しておく。

- ①一、殿出て、人を呼び出し、花子の所へ酒をやる、
- ②道にて皆飲む、酔ふて樽枕にして寝る、
- ③主遅きとて迎ひに行、これ見て腹を立て、太郎冠者を鬼につくる、目覚めて、水飲むとて驚く、

④帰りに嘆く、主出合て様々へせれふ、何かの事、たひちやうとりさせて面をはす、

⑤抜け殻とて見て驚く、留め

主に使いを命じられた①にもかかわらず、太郎冠者は途中で酒に酔い伏す②。主は懲らしめのため冠者に鬼の面をかぶせ、冠者は水鏡を見て鬼になったと思ひ込む③。冠者は戻って嘆くが、主はわざと冠者を忌避する。しかし「たひちやうとり」をさせることで、面はずれ④、冠者ははずれた面を鬼の抜け殻と見て驚く⑤。

以上の筋を「清水」と比較してみると、太郎冠者の動きは徹底して受け身であることがわかる。「清水」では〈ととりなし〉のパターンに則つて、自ら鬼の面を着けて主を威すが、本曲では、主によつて鬼の面をかぶせられ、水鏡を見て鬼になったと思ひ込む。しかもこれは錯覚であつて、鬼の面をかぶせられたのに、冠者は、本当に「鬼になつた」と取り違えるわけである。これは状況の〈取り違え〉である。主（及び観客）は、もちろんそのことを知っている。ために、太郎冠者にとつての悲劇的状况（鬼になつてしまったこと）は、他者（主、そ

して観客）にとつては限りなく喜劇的となる。「清水」の太郎冠者が能動的に劇の展開を推進させるのに対して、「拔殻」の太郎冠者はこのように受動的であり、劇の展開はむしろ主の意図に沿つたかたちで進行するのである。

さて、右の天正本の記述には一つ難解な箇所がある。傍線を施した「たひちやうとり」がそれである。太郎冠者に「たひちやうとり」をさせることが鬼の面が脱げるきっかけになつてゐるようだが、その意味が問題である。この「たひちやうとり」についてすこぶる魅力的な解釈を示されたのは、堀口康生氏であつた<sup>15</sup>。氏は天正本の特殊な音韻表記を踏まえた上で、これを「大蛇踊り」と読まれたのである。

この「大蛇踊り」説については、異論も出されたが、金井清光氏は「すこぶる面白い解釈であり、十分傾聴に値する」と評価され、橋本朝生氏も基本的に堀口氏の見解を認められている<sup>18</sup>。筆者もこの堀口氏説に代わる案を今のところ持たないので、本稿では、以下堀口氏の見解を一応支持することを前提に考察を進めたい。

ところで、この「大蛇踊り」とは一体どのような芸能なのか。堀口氏は「蛇の脱皮を真似て予祝神事とするようなもの」と述べられている。金井清光氏は「出雲・石見神楽の八岐大蛇の踊り、長崎市の蛇踊りなどの民俗芸能<sup>19</sup>」が参考になるとされる。しかし、金井氏の言われるような芸能が中世にまで遡るものかどうかは疑問である。

竜蛇に関連した民俗芸能のうち、中世芸能の面影を留める例としては、岐阜・南宮大社神事芸能の「龍子舞」や、静岡・山名神社舞楽の「龍の舞<sup>20</sup>」等が挙げられよう。これらの芸能には、それぞれ柱をゆさぶつたり、柱に抱きついて首を起こし伏せするなどの所作があり、竜蛇の姿態の物真似を基本とするようである。天正本にいう「大蛇踊り」をイメージする際には、むしろこのような芸能が参考とならう。

なお、堀口氏も少し触れられていたが、全国各地に伝承される、いわゆる風流踊の中にも「大蛇踊」という演目がある。<sup>(21)</sup>しかし、一般的に風流踊は、物真似的な所作を伴わないのが普通なので、風流踊の「大蛇踊」と天正本に記す「大蛇踊り」とは、直接的には無関係ではなからうか(ただし歌謡の内容は本曲の構想と関連するようである。後述)。そもそも天正本「鬼の抜殻」には、踊りの詞章に当たるものが何ら記されていない。天正本の記述態度によれば、一曲の中で行われる語りや歌謡の詞章は、比較的克明に記すのが普通である。それが記されていない以上、この天正本「鬼の抜殻」に記された「大蛇踊り」は、やはり風流踊のような詞章を伴う芸能ではなかったと考えるべきであろう。

天正本の記述は「たひちやうとりさせて」となっている。ここで主が何かの所作を冠者に「させる」ことは疑いない。そう読むとすれば、ここに(大蛇の物真似を伴うような)何らかの演戯(劇以前の芸)が挿入されていたことはまず確かであろう。狂言台本の側から、その演戯のイメージをもう少しはっきりさせることは可能であろうか。近世初期以降の諸流の演出では、もはや「大蛇踊り」などというものは行われない(現行も同様)。しかし、江戸初期の虎明本・天理本・祝本によると、面がはずれるきっかけに、太郎冠者の腹立ち嘆く苦悶の所作があったことが注目される。

○…あつてもあらぬ、はらのたつ事じや、このやうにしてもあらぬ、なふく何とせうぞ、はらのたつ事や「ねつ、おきつして、みもだへして、めんぬぎ」  
(虎明本)

○シテ「かなしや」と云て、ないてころびまわつて、面をはずす、  
(略) きもをつぶひて、しうをよび出す  
(天理本)

○ぜひに不<sub>レ</sub>及いんで、なきさけんてなく所でめんがぬける所で、ミ  
てきもつづいて、しうをようできて…  
(祝本)

江戸中期以降は、各流とも悲観した太郎冠者が清水に身を投げようとしたとたん、面が脱げることになる。この現行にまで受け継がれる演出は、狂言記に最も早く見出され、鷲流・享保教本にも認められる。しかし、狂言記は「ねころびうつて」池に落ちようとするのであり、転ぶ所作を伴っていること、享保教本でも「飛狂イ転ビ面ハツシコロブ時面ニ両手ソヘ取ル」と注記され、やはり転ぶ所作が残存していることが注意される。なお、和泉流現行の演出では、「大小前から正面へ、跳び上がって左へ一回転し、そのあいだに面を脱いで下に置き」<sup>(22)</sup>とあって、跳び上がる所作を伴うようになっている(現行大蔵流もほぼ同じ)。

江戸初期の諸流台本に見える、苦悶し転び廻る太郎冠者の姿は、少なくとも現行演出と比べて、大蛇の姿態の物真似に近いともいえる。しかし、これは本当に「大蛇踊り」の名残なのであろうか。天正本に記載されていない演戯が江戸初期以降の台本に見出される例は珍しくないが(「靛猿」の猿歌、「枕物狂」の語り等)、天正本にあった演戯が近世の諸流台本で消滅してしまった例はあまりないようである。「抜殻」の「大蛇踊り」はその稀有な例であったのかもしれないが、この問題は、本曲全体の構想を検討した後でもう一度触れることにしたい。

橋本朝生氏は、この「大蛇踊り」を核として狂言「抜殻」が形成されたとされる。<sup>(23)</sup>しかし、一方で本曲の筋に注目すると、「はからずも鬼になつてしまった太郎冠者が悲嘆するうちに、あるきっかけでもとの姿に戻り、後に「鬼の抜け殻」が残った(と思ひ込む)」というのが本曲の中心的な構想なのであり、このような構想は、むしろ中世の説話世界に認められる蛇身からの解脱(抜け殻とは本来蛇に付随するイメージであることは当然)を扱った説話を背景とするのではなからうか。中でもただちに想起されるのは、甲賀三郎の説話である。古態とされ

る兼家系の物語と、『神道集』所収「諏訪縁起」に代表される諏方系の物語から、それぞれ地上に戻った三郎が蛇になったことを自覚する場面及びもとの姿に戻る場面を掲げてみる。

○さるほとに、十ヲ計、十二三のはらへ共来りて申けるは、あらいかめしのへひや。これは人へひにてあるそや、と申てそ、うちける。三良殿仰られけるは、我はをのれらかせんそのしうにてあるそや。いかに見知らぬ事ふしきなり、とのたまへは、はらへ共申ける。爰なるへひか、のほら<sup>（つ）</sup>をのろふそや。さらは、からキめをみせん、とて、うちさひなみしたてまつる。其時に、なにとしても我身はへひのすかたににたりけるよ、とおほしめして、なくく門よりそとへ出て、道のほとりにうつつふしてこそやすみ給へ（中略）

其時多んの下よりくゝり出て、きたまひたる白小袖をぬきて見たまへは、あけの色といふ、このへひになりてうせにけり。其時三郎殿、此ほとかゝるおそろしきものをきたりつらんふしきさよ、昨日をぢられし事はことほり也、とそおほしける。<sup>（24）</sup>

（黒木忍氏蔵明曆四年写繪巻「諏訪大明神御本地」）

○先二童部共ノ障子ノ内へ入ケルカ、甲賀殿を見付奉テ、啖ナ怖シヤ、此二大ナル蛇有リヤトテ、急逃出ニケリ、我ハ甲賀の三郎ト云者ナリト言ヘハ、此ナル蛇ハ舌ヲ出シテ、我等ヲ呪とて、手々ニ持タル杖共ニテ打ケレハ、甲賀殿、佐テハ我身ハ蛇ニ成ヌルニコソ、恥カシヤトテ仏壇ノ下タへ隠レ給ヌ、（中略）

急き池ノ中ニ下リ混リツ、此僧ノ教ノ如ク四方ヲ拝して後、水ノ底ヲ没テ岳へ上給ヘハ、赤裸にそ被成、立返跡ヲ見玉ヘハ、蛇裳ヲ脱ケハ震しき程ナリ、我身ナカラモ啖な怖シヤトテ左右ノ手ニテ恥ヲハ隠し、御堂ノ内へ入給ふ、<sup>（25）</sup>

（『神道集』巻十「諏方縁起」）

ここに見られる甲賀三郎の嘆き（傍線部）は、「抜殻」の鬼になった太郎冠者の次のような悲嘆に通じるものがある。

○なふく／＼かなしや、清水におにが有かと思ふたれば、身共がおに／＼なつた、さてく／＼めいわくな事かな、何とした事におに／＼はなつたぞ、私は今まで人はるかれと思ふた事もなひが、おやおうぢのむくひでなつたか、扱もく／＼かなしひ事や、爰にねまひ物を、つねく／＼たのふだ人の、酒をのむな／＼と仰られたものを、くやし  
い事や  
（虎明本）

○「やれおそろしや、それがしかつらが、おに／＼なつた」と云て、  
「かなしや」と云て、かへる、なく也  
（天理本）

○よくく／＼ミレバ清水ニハないが、おれがおに二なつたげな。よ、かなしやな。  
（祝本）

さらに、先に問題にした鬼の面がはずれる場面についても、そこには抜殻殻を残して脱皮する蛇のイメージが踏まえられていることは明らかであり、やはり右に引いた甲賀三郎譚の該当場面と相似形をなすといえよう。

中世の説話・物語世界において、蛇体に変身したのは甲賀三郎だけではない。類話の一つに『地藏堂草紙』（桜井慶二郎氏旧蔵。絵巻）がある。越後の国の僧が竜女と契り、竜宮に赴いて蛇身となる。僧はやがて地上に帰り、地藏に祈念してもとの姿に戻るといふ内容である。この蛇身からもとの姿に戻る場面には、あとに「ぬけから」を残すという表現がはっきりと認められ、狂言「抜殻」により近似していることに注意したい。

かゝりければ、この僧、こはいかなる、事やらん、ありし錦のやうなる物を、きせられしと、思ひしより、はや蛇に成にけりと、口惜く覚て、彼地藏に、むかひたてまつりて、心中に、発露涕泣して、罪障を、くひかなしみて、如法経を、如説に書奉るへき、

願をおこして、慙愧、懺悔しけるほとに、その夜ふくるほとに、

この大蛇のせなか、はたとわれて、その背より、此僧、はひ出て、ぬけからをみるに、まことに、おそろしき事、たとへていはんかたなし、ぬけからは、すなはち、死てふしたり<sup>26</sup>

この他、近年紹介された日光天海蔵『直談因縁集』巻五―七にも甲賀三郎譚の類話がある。『直談因縁集』は法華直談関係の説話の集成であり、談義・説法の世界でも、こうした蛇身解脱を扱った説話が利用されていたことは注目すべきであろう。蛇体変身・解脱のモチーフを含む説話は、甲賀三郎の物語に限らず、中世では広く流布していたのである。

ところで、先にも述べたように、各地に伝承される風流踊の中に「大蛇踊」があった。その詞章にも類似のモチーフが見出されるのである。兵庫県水上郡柏原町新井「新法師踊」中の詞章を次に一部引く。

(播磨の書写坂本の長者の娘が大蛇となつて鞍馬の奥の池に住む。二人の親が赴くと大蛇と化した娘は二人の親を呑もうとする)

二人の親は 二人の親は 悲しみ候て 一人の親は 千部の経を  
読む 一人の親は 万部の経を読む 其の読む御経が 功力となりて 十二の角が さりとおちて 大蛇はもとのまた姫となる  
姫となる 大蛇の踊りを一と踊り 一と踊り(下略)<sup>27</sup>

ここでは、経文の読誦により蛇身を解脱することになっており、同様のモチーフは『さよひめ』(「竹生島の本地」)、説経「まつら長者」等にも存する<sup>28</sup>。

狂言「抜殻」は、その基本的な構想において、このような、人間が何らかの理由で蛇体に変じ、さらにその蛇身から脱して元の身になるという説話の類型を下敷きにしている可能性がある。本曲の形成を考えるに際しては、そうした説話類型に立脚する筋を無視すべきではなからう。

ここで、あらためて本曲の形成と天正本に見える「大蛇踊り」との関連について考えておきたい。以上に見てきたような蛇体変身・解脱という説話モチーフと鬼の物真似を組み合わせれば、「抜殻」の劇としての骨格はほぼ出来上がる。つまり、「大蛇踊り」の存在を前提としなくても、「抜殻」という狂言が発想・形成され得る素地は十分にあったわけである。そのように考えると、天正本における「大蛇踊り」は必ずしも原型的な演出ではなく、むしろ後発的な「特殊演出」であったと見ることも可能ではなからうか。冠者の悲嘆と身悶えのうちに面が脱げるという近世初期諸流台本の演出は、これはこれでまことに自然な展開のうちにある。この冠者の転び廻り苦悶する所作が(「大蛇踊り」の痕跡ではなく)本来の演出であったとしても、別段おかしくはないのである。とすれば、その所作から逆に蛇体の物真似的な演劇―「大蛇踊り」が連想され、そのような演劇を挿入する演出が考案されたという考え方も十分成り立つのではなからうか。

### 三、まとめと今後の課題

「清水」と「抜殻」は、ともに鬼の物真似を主従狂言に取り込んだ曲である。しかし、両曲の(にせ)鬼の性格はきわめて対照的であるといえよう。

例えば、「清水」の鬼は杖を持つが、「抜殻」では杖は用いない。鬼狂言に登場する(本物の)鬼は必ず杖を突いて出、特に閻魔はその杖を使って亡者への責メを行う。「清水」のにせ鬼は、主を威すことからしても、そうした鬼の演技を踏まえるものと見てよからう。ちなみに和泉流では、天理本以来、杖で主の背を打つ所作がある(鷲流にも。大藏流はなし)。

一方、「抜殻」の鬼は人に「忌避される」鬼である。冒頭にも述べたように、無自覚のうちに鬼になった(させられた)冠者の悲哀が描か



れるのである。これは、鬼の物真似を直接取り込み、自覚的に鬼となつて人を威すという発想とは裏腹である。

「清水」「拔殻」には、鬼となることの、いわば正と負の側面がそれぞれ扱われているといえるが、以上のように、「清水」が鬼の物真似を比較的ストレートに取り込んだと考えられるのに対して、「拔殻」の構想にはひねりがあることは確かであろう。鬼の抜け殻、すなわち鬼の面と蛇の抜け殻とを結び付けたところにねらいがあるとすれば、鬼の面を道具として利用するという発想・演出が当然前提となるであろう。そうなると、「清水」のような曲がまず先行していた可能性が高いのである。橋本朝生氏も、「拔殻」の冠者に、主に対する「反抗の態度が稀薄」という観点から、「鬼の面をかぶるという趣向を（野中の清水）から取り込んで形成された、比較的成立の遅いものか」と指摘されていた。

「清水」は、へとりなしのパターンに拠りつつ、鬼の物真似を取り込んで形成された曲である。その際、能「玉水」のような曲を下敷きにして「清水に鬼が出る」という発想を加えたのであろう。それに対して、「拔殻」は、「清水」のような鬼に扮して人を欺き威すという構想の曲を前提としながら、それにひねりを加え、意図せずに鬼になつてしまうという負の状況を作り出した。その際に、甲賀三郎譚や『地藏堂草紙』に見られる蛇体変身・解脱のモチーフを踏まえて筋を構成し、同時に（鬼の面を抜け殻に見立てて）鬼の抜け殻<sup>29</sup>ということを発想したものと考えられる。

これら両曲に共通するのは、面の着脱という行為が劇の構想に生かされている点である。面を完全に道具の一種として用い、一曲の中で何度も着脱を行う。これは、能には全く存しない演出である。<sup>30</sup>なぜ、狂言にだけこうした演出が存するのか。

狂言役者が作り物の舞台への運搬等、舞台雑務の役割を江戸初期あ

たりまで担っていたことはすでに指摘されている<sup>31</sup>。狂言役者の職掌には、いわゆる道具方としての役割もあったのではなからうか。『八帖花伝書』五巻には、狂言大夫が作り物の中で替えるシテの面・装束を舞台に持つて出たことを記す。また、翁猿楽における役割分担に注目した場合、面を舞台に持ち出し「面さばき」を行う面箱の役は、必ず狂言役者（上掛り・下掛りともに）であることも想起される。狂言特有の面の使い方は、こうした狂言役者の職掌と関連していたのかもしれない。<sup>32</sup>

本稿で取り上げた「清水」と「拔殻」には、対照的な太郎冠者の二つの類型が認められる。それは、いわば能動的な太郎冠者と受動的な太郎冠者である。太郎冠者のタイプにはおおむねこの二つがあり、それぞれ何らかの（芸能）（演戯。物真似等も含む）を担う冠者と担わない冠者にほぼ対応するようである。天正本所収曲では、前者のタイプの方が圧倒的に多いのも示唆的である。今後はこうした観点からも、主従狂言の全体を通して、あらためて太郎冠者という人物像を検討してみる必要がある。本稿はそのための布石でもある。

#### 注

(1) 現在、大藏流では「拔殻」、和泉流では「ぬけから」と表記する。本稿では、便宜上、以下大藏流の表記に統一する。

(2) 前者には、橋本朝生氏「天正狂言本の大小名狂言」狂言の形成序説（二）、「国語と国文学」昭50・10、「天正狂言本の主従狂言」として「狂言の形成と展開」みづき書房、平8所収）、堀口康

生氏「天正狂言本」をめぐって 音韻表記の立場から（『藝能史研究』52、昭51・1）、金井清光氏「天正狂言本全釈」（風間書房、平1）等、後者には、戸井田道三氏「狂言 落魄した神々の変貌」

（平凡社、昭48）、金井清光氏「狂言の鬼とにせ鬼」（能と狂言）

明治書院、昭52所収)等の論考がある。

- (3) 『研究資料日本古典文学 第十巻 劇文学』(明治書院、昭58)所収「清水」(橋本朝生氏執筆)。
- (4) 田口和夫氏「元興寺と狂言〈清水〉〈抜殻〉」(『鏡仙』484、平12・6)。
- (5) 北川忠彦他校注『天理本狂言六義(上巻)』(三弥井書店、平6)。
- (6) 以下の狂言台本の引用に際しては、適宜漢字を当て、仮名を統一し、読点を施すなどして表記を改めた場合がある。
- (7) 拙稿「小名狂言におけるへとりなし」の方法」(『同志社国文学』28、昭61・12)。
- (8) 拙稿「滑稽な冠者たち―狂言」(西島孜哉氏編『日本文学の男性像』世界思想社、平6所収)においても指摘した。
- (9) 戸井田道三氏『狂言 落魄した神々の変貌』(平凡社、昭48)「I 狂言世界の群像」「鬼」。
- (10) 注(3)に同じ。
- (11) 天正本「首引」は罪人が登場するので、地獄を舞台とするらしく、天理本「鬼の継子」では越中芦倉の里に住む女が親里へ帰る途中に鬼と出合う。狂言の鬼は必ず印南野に出るわけではなかったようである。
- (12) いずれも、野中の清水がかつては冷たくよい水であったが、後には温くなってしまったことを軸にした説話であり、鬼と関わる要素はない。ちなみに、番外謡曲に「野中清水」がある(五百番本等)が、これは『頓阿序注』『了普序註』等に引く説話に拠っている。
- (13) 能「玉水」に関して、最近、石井倫子氏「番外曲〈玉水〉考―玉水説話との関わりから―」(『国語と国文学』平12・11)が、

その説話的背景を論じている。

- (14) 『日本歌学大系 第一巻』(風間書房、昭46)による。
- (15) 堀口康生氏「天正狂言本」をめぐって 音韻表記の立場から」(『藝能史研究』52、昭51・1)。
- (16) 田口和夫氏「研究史補遺」(『狂言論考』三弥井書店、昭52所収)。松田修氏と田口和夫氏が「たひちやうとり」を「怠状とり」と解釈されたことは、注(15)の堀口氏論考にも紹介されている。ただし、田口氏執筆の『日本古典文学大辞典』第四巻(岩波書店、昭59)所収「抜殻」の項には、「転げる所を『天正狂言本』では「大蛇踊り」をさせるか」と、「大蛇踊り」説を紹介されている。なお、近年の内山弘氏『天正狂言本 本文・総索引・研究』(笠間書院、平10)「索引編」も「だいじゃをどり」「大蛇踊り」の項を立てる。
- (17) 金井清光氏「狂言の鬼とにせ鬼」(『能と狂言』明治書院、昭52所収)。
- (18) 橋本朝生氏「天正狂言本の主従狂言」(『狂言の形成と展開』みづき書房、平8所収)。
- (19) 金井清光氏『天正狂言本全釈』(風間書房、平1)。
- (20) これらの芸能の概要については、『日本の神々 神社と聖地 第九巻 美濃・飛騨・信濃』(白水社、昭62)所収「南宮大社」(太田三郎氏執筆)、『本田安次著作集 日本の伝統芸能 第十六巻 舞楽・延年』(錦正社、平10)等参照。
- (21) 注(15)に同じ。なお、山路興造氏「全国風流踊り歌一覧」(『民俗芸能』43・44、昭46・4)によれば、「大蛇踊り」は、兵庫県水上郡水上町新郷と同柏原町大新屋新井にしか見出せない。
- (22) 安藤常次郎氏他『狂言総覧―内容・構想・演出―』(能楽書林、昭48)「ぬけから」(演出)の項。

- (23) 注(18)に同じ。
- (24) 『神道大系 文学編二 中世神道物語』(神道大系編纂会、平1)による。
- (25) 『神道大系 文学編 神道集』(神道大系編纂会、昭63)所収の赤木文庫旧蔵本により、読み下した。
- (26) 『室町時代物語大成』補遺二(角川書店、昭63)による。
- (27) 『本田安次著作集 日本の傳統藝能 第十三巻 風流IV』(錦正社、平9)による。
- (28) 「大しや、此よしきくよりも、さても、しゆしやうな、御きやうかなと、なみたをなかし、ちやうもん申、くりきによりて、十二のつの、はらりとおとし、さう身のこけも、おちも<sup>マユ</sup>ければ、さよひめにもをとらぬ、びぢんとなりにけり」(赤木文庫蔵『さよひめのさうし』、「まつら長者」にも)のような「大蛇踊」と類似の表現も見出せる。
- (29) 注(18)の橋本朝生氏論考の注(5)。
- (30) 能「大会」「現在七面」には曲の途中で面を変える演出があり、番外曲「降魔」にも面をすばやく変える場面があったようだが、これらはいずれも、A役からB役への早変わりを目的としたものであり、狂言での使い方とは基本的に異なる。
- (31) 小田幸子氏「能の舞台装置―作り物の歴史的考察―(下)」(『能楽研究』13、昭63・3)。
- (32) ちなみに「清水」では、葛桶を水桶として用いる。狂言には能よりは多彩な葛桶の使い方が認められるが、こうしたことにも注意すべきであろう。