

一三年前宝生の舞台で 『草枕』のなかの『高砂』

中村 健史

1

『草枕』第二回に次のような一節がある。

しばらくすると、奥の方から足音がして、煤けた障子がさらりと開く。なかから一人の婆さんが出る。

どうせ誰か出るだらうとは思つて居た。竈に火は燃えてゐる。菓子箱の上に銭が散らばつて居る。線香は吞気に燻つてゐる。どうせ出るには極つてゐる。しかし自分の見世を明け放しても苦にならないと見える所が、少し都とは違つてゐる。返事がないのに床几に腰をかけて、いつ迄も待つてゐるのも少し二十世紀とは受け取れない。ここらが非人情で面白い。其上出て来た婆さんの顔が気に入つた。

二三年前宝生の舞台で高砂を見た事がある。その時これはうつつくしい活人画だと思つた。箒を担いだ爺さ

んが橋懸りを五六歩来て、そろりと後向になつて、婆さんと向ひ合ふ。その向ひ合ふた姿勢が今でも眼につく。余の席からは婆さんの顔が殆んど真むきに見えたから、ああうつつくしいと思つた時に、其表情はびしやりと心のカメラへ焼き付いて仕舞つた。茶店の婆さんの顔は此写真に血を通はした程似て居る。(二)

この「二三年前宝生の舞台で」見た『高砂』についての記述が漱石の思ひがちによるものであることは、増田正造氏が『能と近代文学』（平凡社）第6章で詳しく論じておられる。以下かいつまんでその内容を紹介してみよう。

『高砂』の前シテ（爺さん）は、上懸り（観世流、宝生流）では竹杷、俗にいう熊手を持つて出る。「箒を担い」で出てくるのはツレのほうで、漱石の所謂「婆さん」ではなくてはならない。下懸り（金剛流、金春流、喜多流）では持物が逆になつて、『草枕』の本文どおり「箒を担いだ爺

さん」が出てくるが、先に「宝生の舞台」とあり、また後に「宝生の別会能」とある以上理屈に合わない。さらにはツレがシテより先に出てくるのが能の鉄則で、これは『高砂』でも踏襲されているのだから、そもそも「爺さんが橋懸りを五六歩来て、そろりと後向になつて、婆さんと向ひ合ふ」という描写からしておかしい。このくだりは漱石が「爺さん」と「婆さん」を誤つたものにほかならず、両者を入替えて読めばすべてが矛盾なく解釈できる――。

増田氏の考証は能の実際を踏まえた精確なもので、稿者としてもこれに異論はない。『高砂』の前シテとツレのような、あきらかに出立ちのちがう役どうしを見間違えるかという点が気にかからなくもないが、「二三年前」と記していることだから、あるいは細部の記憶が曖昧になつて書きあやまったとも考えられる。いずれにしろここは作者の誤解と見るべきであらう。

さて右の引用部分の後、『高砂』の「婆さん」について主人公はさらに下のごとく述べる。

余はまづ天狗巖を眺めて、次に婆さんを眺めて、三度目には、半々に両方を見比べた。画家として余が頭のなかに存在する婆さんの顔は高砂の唄と、蘆雪のかいた山姥のみである。蘆雪の図を見たとき、理想の婆さんは物凄いのだと感じた。紅葉のなかか、寒い月

の下に置くべきものと考へた。宝生の別会能を観るに及んで、成程老女にもこんな優しい表情があり得るものと驚ろいた。あの面は定めて名人の刻んだものだらう。惜しい事に作者の名は聞き落したが、老人もかうあらはせば、豊かに、穏やかに、あたたかに見える。金屏にも、春風にも、あるは桜にもあしらつて差し支ない道具である。余は天狗岩よりは、腰をのして、手を翳して、遠く向ふを指してゐる、袖無し姿の婆さんを、春の山路の景物として恰好なものだと考へた。余が写生帖を取り上げて、今暫くといふ途端に、婆さんの姿勢は崩れた。

先の部分と合わせて考えると、この『高砂』は「二三年前宝生の舞台で」「宝生の別会能」中の一番として演じられたものということになる。

だが、それではいったいこの「宝生の別会能」はいかなる催能だったのか。そもそも当時「宝生の別会能」において『高砂』が舞われたという事実はあるのか。また漱石がそれを見た可能性はあるのか。もし見てないとすれば『草枕』のこのくだりはまったく作者の空想によるものなのか。

この点に関する先行研究としては、管見のかぎり古川久氏『「草枕」と能』中に紹介された野村登美子氏の調査……が唯一である。ただしこれは宝生宗家所蔵の私的な記録を

利用したものであるため、部外者には確認が取りにくく、また調査結果の一覧も示されていない。さらにその結論とすると、これも稿者の考えとはやや異なる。それゆえ、別資料から野村氏の作業を裏づける意味も含め、本稿では雑誌「能楽」（能楽館）の記事に拠って当時の演能記録を調査してみることにしたい。

「能楽」は明治三十五年七月創刊。このころ発行されていたただひとつの専門誌で、雑報欄において同年六月以降の催能がほぼ網羅されている。むろん「宝生の別会能」についても例外ではない。折しも明治三十年代後半は、幕府瓦解以降衰微していた能が、天覧能（明治十一年）、能楽社の設立と芝能楽堂の建設（同十四年）などの復興期を経て、久しぶりの隆盛を味いはじめていた時期であった。東京では観世、梅若、宝生、喜多の四家がそれぞれ定期能を催すなど、能界全体が活気づいているさまは「能楽」の記事からも充分に察せられる。

『草枕』が『新小説』第十一年第九巻に発表されたのは明治三十九年のこと（同誌の発売は八月二十七日）。七月二十六日から八月九日にかけての二週間足らずで、漱石はこれを書きあげた。作品のなかにあるとおり、「二三年前宝生の舞台で」能を見たと思えば、三十六七ごろということになるが、漱石がロンドンから帰朝したのが三十六年一月

のことであるから、時期的には平仄が合う。

この当時、舞台の使用基準は現在よりはるかに厳格で、「能楽」の記事を閲するかぎり、他流の能会や素人の社中会に宗家所有の舞台を貸出した例は認められない。つまり宝生舞台で行われた演能は、すべて月並、別会といった宝生会の活動ということになる。

「能楽」（一巻～四巻）を参照して、明治三十六年一月から同三十九年六月までの「宝生の舞台」での演能をまとめると表1のようになる（ただし囃子会を除く）。

表1 宝生舞台における演能（宝生太月並・別会）

年	月日	会	曲	日
明治36	1/25	発会	翁、鶴亀、八島、東北、春日龍神、岩船	
	3/1	月並	葛城、朝長、弱法師、芦刈、鶴飼	
	3/22	月並	雲林院、田村、桜川、山姥、当摩	
	4/12	別会	氷室、巴、関寺小町、大仏供養、張良	
	4/26		嵐山、盛久、三山、阿漕、鞍馬犬狗	
	5/24		小塩、兼平、雲雀山、咸陽宮、来殿	
	6/28		右近、放卜僧、杜若、藤戸、野守	
	9/27	傍能	春日龍神、歌占、六浦、天鼓、飛雲	
	10/25	月並	草薙、清絲、百万、通小町、融	
	11/15	別会	鶯、鉢木、松風、安宅、土蜘蛛	

	11/29	月並	卷絹、小督、玉葛、綾鼓、鶴
	12/20	月並	春日龍神、生田敦盛、班女、藤栄、猩々
M37	1/24	月並	翁、 高砂 、田村、羽衣、大会、金札
	2/28		小鍛冶、通盛、梅枝、弱法師、須磨源氏
	3/27	月並	志賀、東居居士、千手、綾鼓、大江山
	4/24	月並	雲林院、朝長、桜川、船橋、絃上
	5/8	別会	山姥、錦戸、鸚鵡小町、道成寺、鶴飼
	5/29	月並	雨月、七騎落、加茂物狂、鉄輪、鍾膺
	6/26	月並	養老、春栄、藤、蟬丸、是界
	9/25	月並	錦木、項羽、源氏供養、自然居士、海士
	10/23	月並	松尾、橋弁慶、班女、女郎花、飛雲
	11/13	別会	咸陽宮、盛久、摂待、阿漕、望月
	11/27	月並	卷絹、松虫、半蔵、葵上、来麿
	12/18	納会	絵馬、俊成忠度、百万、蘆刈、乱
M38	1/22	月並	翁、 高砂 、箆、羽衣、黒塚、金札
	2/26	月並	葛城、通盛、弱法師、大仏供養、鶴飼
	3/26	月並	志賀、兼平、誓願寺、天鼓、国栖
	4/30	月並	船橋、八島、三山、西行桜、鞍馬天狗
	5/28	月並	加茂、実盛、野宮、歌占、草薙
	6/25	月並	錦木、花月、藤、藤戸、絃上
	9/24	月並	蟻通、東居居士、百万、通小町、融
	10/22	月並	鶴、小督、二輪、俊寛、飛雲

	11/28	月並	項羽、頼政、高野物狂、阿漕、土蜘蛛
	12/17	月並	和布刈、経政、竹雪、橋弁慶、猩々
M39	1/28	月並	翁、鶴亀、箆、東北、藤栄、岩船
	2/25	月並	小鍛冶、放下僧、楊貴妃、善知鳥、須磨源氏
	3/25		西王母、東居居士、籠太鼓、山姥、車僧
	4/29	月並	加茂、清経、杜若、歌占、絃上
	5/27	月並	鍾膺、芦刈、百万、蟬丸、鞍馬天狗
	6/24	月並	放生川、朝長、加茂物狂、夜討曾我、殺生石

(なお右表中「会」の項目は以下の原則にしたがって記した。一、「能楽」のなかに特に会の性質を示す記述が見られない場合には空白とする。二、月並もしくは別会の記述がある場合には、それを二よりも優先して掲げる。三、発会、袴能、納会など月並能の下位に属する分類は、二の記述がない場合にかぎって掲出する。)

このころ宝生会の定期能は、月並が年十一回(七月は舞囃子と素謡の会、八月は休会、九月は袴能)、別会が二回(春秋)の計十三回。毎回五番立の演能で、一月の初会だけ翁付となる。シテ方は十六世宗家宝生九郎知栄以下、松本金太郎、松本長、野口兼資らの直弟を中心する陣容であったらしい。

さて表1の内容を見るかぎり、右の期間内に別会能で『高

砂』が舞われた例ない。ちなみに明治三十八年以降は別会を靖国神社能舞台（旧芝能楽堂舞台）で行うようになったが、それを含めても三十九年までに『高砂』が出た記録はなく、野村氏が前掲論文において報告されたとおり、わずかに明治三十七年一月二十四日（シテは青雲前田利^{とし}啓）と三十八年一月二十二日（同松本長）の月並能で演じられているのがすべてである。つまり「二三年前宝生の舞台で」「宝生の別会能」の『高砂』を見るということは、現実にはありえない。『草枕』の記述は、時期、場所、流儀、曲日、月並別会の別のうち、すくなくともどれかひとつに虚構が含まれていることになろう。

2

漱石はいつたい何を見たのか。

むろん宝生の月並会で、あるいは他流の会で『高砂』を見たとも考えられる。洋行前、たとえば五高時代に熊本で観能する機会があつたのかもしれない。しかし稿者は「二三年前宝生の舞台で」「宝生の別会能」を、という『草枕』の記述に信を置き、これとは別の説を検討してみることにしたい。すなわち漱石が『高砂』以外の曲を見た可能性についてである。

表1のなかで、「二三年前宝生の舞台で」行われた「別会能」という条件にあてはまるものは以下の四回である。左にすべての曲日、シテ、ワキを掲げてみよう。

①明治三十六年四月十二日			
水 室	松本金太郎	東条 照映	
巴	野口 政吉	吉田 寛親	
関寺小町	宝生 九郎	宝生金五郎	
大仏供養	松本 長	宝生 常三	
張 良	波吉 宮門	宝生 新	
②同十一月十五日			
鷺	松本 長	宝生 新	
鉢 木	波吉 宮門	東条 照映	
松 風	松本金太郎	河東兼五郎	
安 宅	宝生 九郎	宝生 新	
土 蜘蛛	野口 政吉	宝生 常三	
③明治三十七年五月八日			
山 姥	波吉 宮門	加藤 景信	
錦 戸	野口 政吉	宝生金五郎	
鸚鵡小町	宝生 九郎	宝生 常三	
道成寺	松本 長	宝生 新	
鵜 飼	松本金太郎	高浜 清	
④同十一月十三日			

咸陽宮	波吉	宮門	宝生	新
盛久	松本金太郎	尾上始太郎		
撰待	宝生九郎	宝生金五郎		
阿漕	松本長	高浜清		
望月	野口政吉	宝生常三		

このうち「婆さん」が出てくる曲は『関寺小町』『鸚鵡小町』『撰待』の三番。②は除外してもさしつかえないと思われる。

①についてはどうか。

三十六年一月の帰朝以来、漱石に神経衰弱の徴候があらわれはじめたことは、すでに諸書の説くところである。三月十八日付渡辺和太郎宛書簡（二六四番）に「小生帰朝以来兎角不精にて芝居杯も見ると一向のりに相成る間敷」とあるように、漱石は春先からしきりと外出を億劫がり、休日にも家に籠りきりの生活を送っていたらしい。高浜虚子は次のように回想している（「漱石氏と私」）。

或時訪問して見ると漱石氏は留守であった。此時細君は玄関に出て来て私に斯ういふ意味のことを話した。

「どういふものか此頃機嫌が悪くつて困るのです。少し表てに出てお友達を訪問でもすれば慰むところもあらうと思ふのですけれどもさういふことはちつとも

しません。それで寺田さんにもお頼みしたのですが、あなたも間^{ひま}な時にはチトどこかに引張り出してくれませんか。」

と斯ういふ意味の話であつた。私はその意味を了承して帰つた。さうしてそれから間もなく本郷座の芝居を見に引つ張り出した。氏は頗る出渋つてゐたけれども終に私の言ふことを聞いて出かけた。それは高田、藤沢などの壮士芝居で外題は何であつたか忘れたが、兎に角下らないものであつた。（中略）

私は細君に約束した以上一度で止めてしまふわけに行かなくなつて更に明治座かどこかの歌舞伎芝居に一度と、能に二三度引つ張り出した。（中略）

中で最も氏をよろこばせたのは能楽であつた。

「能は退屈だけれども面白いものだ。」といつて氏は能を見ることは決して拒まなかつた。斯くして私は比較的多く能を見に誘ひ出した。

前後の文章から、右が三十六年の話であることははっきりしている。この年、壮士芝居すなわち新派が高田実、藤沢浅二郎の座組で本郷座に掛かつたのは、七月興行（菊池幽芳原作『己が罪』、十一日初日）のみ。夏日鏡子『漱石の思ひ出』によれば、病状は梅雨以降特に悪化したとあるから、時期的にも符合する。「漱石氏と私」の記述に誤りが

ないかぎり、『草枕』の作者が外出を再開し、好んで能を見るようになったのは七月以降のことと思しい。①を見物した可能性はきわめて低いだろう。

一方、③④の番組を見るとじつに興味深い発見がある。

『鶴飼』『阿漕』のワキが高浜清となっているのは、同名異人ではない。虚子その人のことである。

伊予松山藩は能の盛んな土地柄である。虚子も幼時から実父池内信夫に下懸宝生流を学び、東京に出てからは宝生新（後に十世宗家）らに師事して研鑽を積んだ。河東碧梧桐も同門で、二人の親交は俳句のみならず能にも及ぶものであったらしい。ちなみに②『松風』のワキに兼五郎の本名で出演しているのが碧梧桐である。

下懸宝生流すなわちワキ方宝生流のことで、シテ方の宝生流とは別な流儀である。現在では稀になったが、江戸時代まではワキ方が素謡教授を行うことがまま見られた。特に松山藩は十一代藩主松平定通が下懸宝生流を好んだところから、家中はシテ方の喜多流よりもワキ方の宝生流を嗜むことが多かったという（松山藩の抱役者はシテ方が喜多流、ワキ方が宝生流）。

明治三十七年ごろになると能界の復興は進み、抱役者の廃業が相次いだ明治初年に比べれば演者の層は格段に厚くなっていたが、シテ方の充実に対してワキ方、囃子方はい

まだ手不足の状態にあったらしい。特に東京のワキ方は、進藤流、春藤流、高安流などが衰微し、宝生流がほぼ一手で各会のワキを担うようになっていたために、役者不足の問題は深刻だった。¹¹¹⁾

そこで駆りだされたのが、松山藩の家中出身で、下懸宝生流の心得があり、かつ時間に余裕のある素人弟子、すなわち虚子や碧梧桐であったらしい。明治三十五年から三十七年にかけて虚子はしきりと舞台に立っている（表2）。

表2 虚子の舞台出演記録

年月日	流儀	会	舞台	曲名
M35/11/23	宝生	十一月並能	宝生舞台	百万
M36/4/26	宝生	四月月並能	宝生舞台	鞍馬天狗
M36/10/4	観世	十月月並能	観世舞台	絃上
M37/3/13	喜多	軍資義捐金能	喜多舞台	三輪
M37/5/8	宝生	別会能(③)	宝生舞台	鶴飼
M37/9/25	宝生	九月月並能(袴能)	宝生舞台	源氏供養
M37/11/13	宝生	別会能(④)	宝生舞台	阿漕

漱石と虚子との親交は今さら言うまでもないが、三十七年は、漱石がはじめて山会に参加し、そのときの作品が『吾輩は猫である』第一回の原稿となるなど、ことに往来が盛

んになった年である。前年来能に関心を深めた漱石が、そのきっかけを作ってくれた虚子の舞台を見物したとしても、さまで不自然なこととは言えない。

もつとも『漱石全集』を見るかぎり、漱石が③④の会を見物したという確証は見出しえない。しかし①から④のうちでは、まだしも③④の蓋然性が高いことはたしかである。そしてこれら二つのうちでは、③明治三十七年五月八日の演能に稿者の考えは傾く。

理由は二つある。ひとつは④で演じられたのが『摂待』であるという点で、これもたしかに「婆さん」をシテとする曲ではあるものの、装束が尼出立ちになり、『高砂』のツレとはあまりに印象が異なる。劇的な起伏に富む四番目物の作品で、登場人物の数がむやみと多いことも、『草枕』の描写にはいささか相応しないだろう。

二は、③の初番に『山姥』が出ていることで、これが『高砂』のツレと蘆雪の山姥図を対比する『草枕』の記述に影響を与えているのではないか。この曲でシテは山姥という専用の面を掛ける。眼に金泥が施され、鬼女の一種に分類されるその貌は、「紅葉のなかか、寒い月の下に置くべきもの」と考へた「物凄さにふさわしい」。

なお蘆雪の山姥図としてよく知られているものに敵島神社所蔵の作がある（絹本着色。国指定重要文化財）。漱石

が念頭に置いていたのも、おそらくはこれであろう。

画面右下に描かれた幼い金太郎が、長く垂れた襷の裾を引張り、それに気づいた山姥が振りかえる。白髪蓬頭、襷のごとき衣裳はこうした山姥図の常套であるが、蘆雪のそれは襷に「雪月花」の三字を記すのがめずらしい。この画は近松門左衛門の『嬬山姥』に取材したものと伝えられるゆえ、道行の

春は三吉野初瀬山高間の山の白妙に。まがふ霞もそれか
とて花を尋ねて山めぐり。秋はさやけき空の色。かはらぬ影も更科や。姥捨山の。名にめでて。ハルツノ月
見るかたにと。山めぐり冬は冴え行く比良が嶺。越の
白山しぐれ行く雲を起して雲に乗り。雪をさそひて山
めぐり

という詞章に基くものではないかと思われるが、もとより右は近松の独創ではない。能『山姥』のキリにある次のような文章を下敷きにしている。

シテカハル「暇申て、帰る山の。地「春は梢に、咲かと待し
シテ「花を尋て、山廻り。地「秋はさやけき、影を尋ね
シテ「月見るかたにと、山廻り。地「冬は冴え行、
時雨の雲の。シテ「雪を誘ひて、山廻り

すなわち蘆雪の図は、『嬬山姥』を介して能の『山姥』へとつながる。さほど浄瑠璃を好んだわけではない漱石のな

かで、媒介項たる『蠅山姥』が脱落し、蘆雪と能とが直に結びつけられた可能性は低くない。

理由の第二は、同じく③の三番目に置かれた別会最大の呼物『鸚鵡小町』である。この曲は三老女（関寺小町）『檜垣』『姨捨』に次ぐ斯道最奥の秘伝で、シテを勤める宝生九郎は明治の二名人と呼ばれた当代随一の名手。しかも二十九年の隠居を控えて脂の乗りきった時期である。すなわち右は、曲、役者ともに明治期における最高水準の演能であるといつてよく、「能楽」に掲載された記事からも、当時相当の評判となったことが察せられる。他方、④は遠い曲が多いうえに、舞台面も地味で、あまりに番組が渋すぎる。九郎の舞った『摂待』も、『鸚鵡』に比べるとかなり話題性に欠けよう。初心者漱石が見るには、④よりも③のほうがふさわしい。

以上三点より、稿者は漱石が③の別会を見物したのではないかと考える。そしてさらに、右の体験が——ことに宝生九郎の『鸚鵡小町』を見たことが——『草枕』第二回の描写に影を落しているのではないかと推測する。

もとより『草枕』に描かれるのは『高砂』である。その背後に『鸚鵡小町』の面影があるにせよ、たとえば「箒（竹把）を担いだ爺さん」という描写ひとつとっても、これにあてはまるシテは二百番中『高砂』くらいにしか出てこな

い。参考までに『鸚鵡小町』のあらすじを示すが、漱石の描写が直截この曲をうつしたものでないことは、あまりにあきらかである。

歌道に双びなき小野小町が、百歳の姥となつて近江国関寺あたりにさすらい居る由を憐んだ陽成院は、臣下の新大納言行家を遣わして、小町を憐む歌を送った。昔は芙蓉の花のように美しかった小町も、今はあかざの草のように憔悴と衰え果て、物乞いの境涯。日もさだかに見えぬというので行家は「雲の上は有し昔に替らねど見し玉簾のうちや床しき」と詠み上げる。つくづくと承っていた小町は、ただ一字で返歌せんと言ひ、狂気ゆえかといぶかる行家に、御製を「内ぞゆかしき」と変えただけの「鸚鵡返し」で返歌する。そして和歌の風体や鸚鵡返しの由来を語つて聞かせ、老残の身を嘆く。やがて行家の求めに応じて、業平の玉津島詣での折の法楽の舞をまねて舞ひ、時の流れの速さをかみしめ、日暮れとともに行家は都へ帰り、小町も杖にすがつて柴の庵に帰っていく。

（新大系『謡曲百番』同曲梗概）

しかし、そのことを踏まえたうえで『草枕』と『鸚鵡小町』とを比較してみると、両者のあいだにはいくつかの類似性を認めうることもまた事実である。以下、それらを列

挙しつつ、いささか考察を加えてみることにしよう。

一。あらずじを見てもわかるように『鸚鵡小町』は絶世の美女が百歳の老女になったさまを描く曲である。衰えた容色のうちに、しかしなお一抹の色香がただよという皮肉な趣向こそが、この曲の眼目とも言える。役の性格として『高砂』のツレならばただの婆さんでもかまわないのだが、『鸚鵡』のシテとなるとそうはゆかない。サシに

（サシシテ）「昔は芙蓉の花たりし身なれども、今は藜蘈の草となる、顔ばせは憔悴と衰へ、膚は凍梨の梨のごとし、杖突くならでは力もなし。

（下巻シテ）「人を恨み身を啣ち、泣ひつ笑ふつ安からねば、物狂と人はいふ。

と語られるがごとく、かりにもこれは「昔は芙蓉の花たりし」小野小町の成れのはてである。「顔ばせは憔悴と衰へ、膚は凍梨の梨のごとく」、「物狂と人はいふ」老女でありながらも、どこことなくよしありげで、ごくほのかな色気さえたたえていなければならぬ。

そして、『鸚鵡』のシテが持つかすかな色気こそは、「老女にもこんな優しい表情があり得るものかと驚ろいた。……老人もかうあらはせば、豊かに、穏やかに、あたたかに見える」という感想にふさわしいものではないか。松の落葉を掃除にくる『高砂』のツレはただの田夫野人に過ぎ

ない。優しく、豊かに、穏やかに、あたたかく見える必要は必ずしもないだろう。しかし『鸚鵡』のシテにあつては、演技のうえでこうしたものが不可欠の要素となる。「昔は芙蓉の花たりし」さまと「物狂と人はいふ」さまをとともに描ききつてこそ、はじめて『鸚鵡小町』という曲は成立するのであり、そこが『高砂』のツレとはやや異なる。

二。『草枕』のなかで漱石は、蘆雪の山姥図を「紅葉のなかか、寒い月の下に置くべきもの」、「『高砂』のツレを「金屏にも、春風にも、あるは桜にもあしらつて差し支ない」もの、として対照的に描いている。前者を秋、後者を春のイメージによってとらえるこの文章は、たとえば『鸚鵡小町』の

（上巻）「立出見れば深山辺の、立出見れば深山辺の、梢にかかる白雲は、花かと見えて面白や、松風も匂ひ、枕に花散りて、それかとばかりに白雲の、色香面白き色気かな、

といった語の影響によるものではないか。『高砂』も春の曲ではある。しかしその詞章は、あくまでも主題である松を描くところに重点を置き、爛漫たる春景色を描写することはない。

三。『高砂』が『古今集』の序にある相生の松に取材した曲であることはつとに名高いが、前場に里の「老人夫婦」

として登場するシテ（『爺さん』とツレ（『婆さん』）は、そのじつ住江高砂の松の化身である。一方『鸚鵡小町』のシテは、小野小町という歴史上の人物ではあるものの、精霊や神といった超越的な存在ではない。

また『高砂』のツレは前シテと夫婦ということになっている。多少とも能にあかるい読者ならば、茶店の婆さんをツレに見立てる文章を目にしたとき、当然前シテにあたる「爺さん」の登場を期待するだろう。しかし『草枕』のなかに婆さんの亭主は出てこず、亭主がいることを示唆するような描写もなく、その点でイメージはいささか混乱を来す。これに対し、『鸚鵡』のシテにはツレがつかない。はじめから一人居の老女として描かれていて、より『草枕』の婆さんに近い。

四。『草枕』のなかで婆さんが『高砂』のツレにたとえられるのは、第一回に示された「しばらく此旅中に起る出来事と、旅中に出逢ふ人間を能の仕組と能役者の所作に見立てたら」という趣向に拠るものである。とすれば、はっきりと述べられてはないものの、第二回における主人公「余」はワキの役回りを担っていると思しい。

ところが、『高砂』のワキは従者二人（ワキツレ）をしただがえて都に上る阿蘇宮の神主である。「余」が写生旅行兼湯治のために一人で山路をゆくのは大分趣が異なる。『鸚

鵡小町』のワキは、新大納言行家という公卿ではあるが、都を離れて近江国関寺に下る点、ワキツレを伴わない一人旅である点は『草枕』の主人公と共通する。

五。『草枕』には「成程老女にもこんな優しい表情があり得るものかと驚いた。あの面は定めて名人の刻んだものだらう。惜しい事に作者の名は聞き落したが……」という文章が見える。だが、ごく特殊な演目を別にすれば、ツレはかならずシテより軽い位につくるのが能の原則である。謡や型はもちろん、面についてもこの序列は徹底される。『高砂』でいえば、ツレの「婆さん」が掛けるのはシテの「爺さん」より作の落ちる面であって、どれほどの名作であろうとも、「定めて名人の刻んだ」面をツレが用いるのは不自然と言わざるをえない。

むしろ「定めて名人の刻んだ」「婆さん」の面にふさわしいのは、『関寺小町』『檜垣』『嫉捨』あるいは『鸚鵡小町』『卒都婆小町』といった老女物の大曲である。これらは役者にとっても一世一代となるような演能であるし、曲そのものの格も高いから、面は『高砂』のツレなどより格段の優品を用いる。

むしろ『草枕』の記述はあくまで「余」の主観をもととしたものであるから、こうした能の世界での常識から外れていたとしても、それはそれで成り立たないことはない。

まして明治三十六七年ごろの漱石は、特に能に詳しいわけではない。観能の際に面の良否を見誤ったということも充分にありえよう。しかし、そういうことを踏まえたとしても、なおこのくだりは、たかだかツレの面をつかまえてあまりに過褒というべきではないか。

3

すでに先学の指摘するとおり、『草枕』における主題のひとつは、東洋的芸術観と西洋的芸術観の対比を描くところにある。東洋的芸術観、すなわち漱石の所謂非人情の境地である。

たとえば西洋の文芸は人事をもととする。それゆえ「同情だとか、愛だとか、正義だとか、自由だとか浮世の勸工場にあるものだけで用を弁じ」、読者をしてつよい喜怒哀楽の情をもよおさしむる。芸術に遊んでも「世間を出る事が出来ぬ」気がして、心が安まらない。これに対して東洋の詩は、非人情であるがゆえに「俗念を放棄して、しばらくでも塵界を離れた心持ちになれる」(第一回)。

芸術における俗念の放棄とは、同時に、過剰な技巧、過剰な表現意欲の抑制でもあった。見せよう、表現しようという意図のもとで作られる作品は、技巧をつくしたおしつ

けがましいものになりやすい。『草枕』における漱石は、そのおしつけがましさを否定し、恬淡として表現の欲を持たぬがごとき芸術境に憧れる。フランスの裸体画をめぐる次のような批評(第七回)はその好例であろう。

古代希臘の彫刻はいざ知らず、今世仏国の画家が命と頼む裸体画を見る度に、あまりに露骨な肉の美を、極端迄描がき尽さうとする痕迹が、ありありと見えるので、どこことなく氣韻に乏しい心持が、今迄われを苦しめてならなかった。(中略)肉を蔽へば、うつくしきものが隠れる。かくさねば卑しくなる。今の世の裸体画と云ふは只かくさぬと云ふ卑しさに、技巧を留めて居らぬ。衣を奪ひたる姿を、其儘に写す丈にては、物足らぬと見えて、飽く迄も裸体を、衣冠の世に押し出さうとする。(中略)十分で事足るべきを、十二分にも、十五分にも、どこ迄も進んで、只管に、裸体であるぞと云ふ感じを強く描出しやうとする。技巧が此極端に達したる時、人は其観者を強ふるを陋とする。うつくしきものを、弥が上に、うつくしくせんと焦せるとき、うつくしきものは却つて其度を減ずるが例である。

西洋的芸術観の象徴として「技巧」が挙げられていること、そして主人公がその「技巧」に辟易しているらしいことに

注目してほしい。施線部から推せば、作者はここで暗に、無技巧の境地こそ非人情たる東洋芸術の特長、とすら言わんかのごとくである。

技巧を捨て、観客に見せようというはからいを捨てるとき、そこに高い芸境があらわれるという発想は、能のなかにもある。たとえば、老女物という概念について『能・狂言辞典』（平凡社）が以下のように説明しているのが参考になろう（該項は羽田昶氏の執筆）。

老体の女性をシテとする演目のうち、とくに《関寺小町》《檜垣》《姨捨》《鸚鵡小町》《卒都婆小町》の五番に対する呼称。能の美意識上、女を描くことと老いを表現することは重視される傾向があり、その両面を兼ねるところから高度な技量と共位、深い精神性を要し、相応の年齢に達しないと演じられないとされる。各流とも重い習物として扱っている。ほば、右に掲げた順に重いと考えてよく、五番のうち《卒都婆小町》は現在能で舞事もなく、物狂能ふうの変化と曲折に富むが、他の四番は《序ノ舞》のほかに際立つた見せ場はなく、静かな位と演者の自在な境地で演じられる。

『道成寺』『石橋』『乱』のごとく、能の習物は技術的な難度の高さによるものが多いが、老女物はこれとやや趣を異にする。技量以上の精神性が求められること。変化と曲

折を排し、あえて見せ場らしい見せ場をつくらないこと。ひたすらシテの共位によって自在の境地に遊ぶのを重んずること。いずれも「技巧」からはもつとも遠い世界と言えはしまいか。

③の『鸚鵡小町』に即して、もうすこし具体的に見てみよう。『能楽』第二巻六号に掲載された能評にはこうある。

○宝生九郎氏の鸚鵡小町、（中略）考練と鍛錬、呼吸をこめて打出す一声の位に連れて、顫れ出しは、笠を被り、杖にすがり、箔の着付けに茶色の水衣着たる老女、麗しき声柄を巧みに沈めて、静かにして撓みなく、低くして能く聞え、判明にして角立たず、身は独りと謡ひ出されたる趣きは、何とも言へぬ良き感じ、（中略）初同は此の一曲中最も趣きある所、技としての見所も先づ此所ならんが、梢にかゝる白雲はと上を見、枕に花ちりてにてヒラキシサリ、色香面白き景色かなと又見る辺り筆紙に尽せぬ妙味ありし、舞の中に休息あり、切りのワキと別れ行く所にも幾千の趣あれ共、概してこゝぞと言ふ程の技もなきに殆んど二時間の長さを忘れ片唾を呑んで此の能を見物せしは抑も何の爲めに然るか、全く演者其人の力の非凡なるが爲めにして、分らぬながらに終始老女たる体度備り、少しも呼吸の撓みなく、其れ々々の趣きを能く示されたるは感

欺措く能はざりし

この曲はまず、「こゝぞと言ふ程の技もな」い作品としてとらえられていた。技がないということは見せ場がないということでもある。しかしその見せ場のない曲を、名人九郎はみごとに演じきり、観客を陶酔させた。「殆んど二時間の長さを忘れ片唾を呑んで此の能を見物せし」と評者の述べるがごとくである。

見せ場のないものを見せたのは、九郎の「力の非凡なるが為め」である。しかしその「力」は区々として些末な技巧を指すものではない。「技としての見所も先づ此所ならん」と記された初回の型でさえ、「上を見」「ヒラキシサリ」「又見る」といったごく単純なものである。評者が感激したのはむしろ、かかる単純な型のなかに「筆紙に尽せぬ妙味」が含まれるという、その点にほかならなかった。つまりそれが芸位であり、芸境である。「老女たる体度」「呼吸の撓みなく」とあるのは、決してカマエ（舞の基本となる姿勢）や謡の発声法といったことではあるまい。老女物にふさわしい位の高さ、幽玄な趣があり、一番の能のなかにとぎれることのない緊張感が保たれていたという含意であろう。凝った技巧などには必要ない。ただ単純な型を「筆紙に尽せぬ妙味」によって舞い、そのなかに位や趣がおのずとにじみでてくるところに九郎の『鸚鵡小町』のす

ばらしさはあった。まさしく老女物の真面目である。

むろん凝った技巧を排し、位や趣を重視するという性格は、多かれ少なかれ能一般にあってはまる特色である。しかし、無技巧のなかに深い芸術境を見出すという意味では、老女物はその極北に位置する。『高砂』ごときの比ではない。『草枕』のなかに登場する能を、漱石が東洋的芸術観の象徴としてとらえていたとするならば、百歳の老女が神韻縹緲として舞う『鸚鵡』こそは、非人情の趣にもっともふさわしい題材と言えるのではないか。

『草枕』における記述と『鸚鵡小町』との類似は、第二章に述べたような表面的要素にのみとどまるものではない。『鸚鵡』が体現する芸術観は、漱石が描こうとした主題と密接に結びつくものであり、両者のあいだにはより本質的な部分において共通性を認めることができる。

そしてここで特に強調しておきたいのは、右に所謂『鸚鵡小町』が単に戯曲としてのそれを指すのではないという点である。換言すれば、稿者は、『鸚鵡』でありさえすれば誰が舞ったとしても『草枕』の材源になりえた、とは考えない。「能楽」の評を引いて論じたとおり、名人宝生九郎の演能であったからこそ、『鸚鵡小町』は非人情の芸術としての性格を深めた。読書体験としてではなく、「二三年前宝生の舞台で」見たものとして『鸚鵡』が描かれるこ

とは、『草枕』の主題意識をうかがううえで大きな意味を持つと言えよう。

4

稿者は『草枕』の「婆さん」が『鸚鵡小町』のシテにたとえられている、と言いたいわけではない。作者が「高砂」と書いている以上、あくまで『高砂』は『高砂』でなくてはならない。

ただ漱石が「二十三年前宝生の舞台で」行われた「別会能」において実際に何を見たかという問題になれば、それは宝生九郎の舞った『鸚鵡小町』である可能性が高い。さらにはそこから一步を進めて、『草枕』の描写には『鸚鵡』の面影があるとも考えることも、できなくはない。漱石の言に倣えば、『草枕』の描写は、実際に見た『鸚鵡小町』をそのままに写したところから出てきたのではない。そのまゝの上へ『高砂』という着物を何枚も着せて描きだしたものである、ということになるうか。

本稿では、作者漱石と主人公たる「余」の区別をあえて曖昧にしたまま、漱石の経験はすなわち主人公の経験であるという立場から論をすすめたが、この点についてはなお議論の余地があるものと思う。『草枕』における小説世界

と現実との相関は、これが一面において文明批評、芸術批評としての性格を持つ作品であるだけに、込みいった問題を孕んでいる。稿者としては、本稿で扱ったような細部の記述については、ある程度まで作者の実体験を反映した面を持つと考える。しかし一方で、すべてを虚構とする読みかたも決して不可能ではない。その際に、小説の材源として作者の実体験にどれほどの価値を認めるかについては、おのずからさまざまな立場があろう。

また明治三十年代における演能の状況についても、「能楽」以外の資料をさらに精査してゆく必要があると思われる。いまだ不完全な論考であることは承知しているが、漱石伝及び作品研究の欠を補う意味であえてここに拙稿を示し、博雅の士の示教を俟つこととしたい。

「補論」虚子の紹介によつて、漱石が明治四十年ごろから宝生新に師事したことはよく知られているが、実際にはそれ以前にも謡を稽古したことがあったらしい。たとえば談話「稽古の歴史」（明治四十四年十一月）に下のごとくある。

私が習ひ初めたのは熊本に居る時分の事でして、同僚の教授連が盛んにやるので私も半年程稽古をしました。その後間も無く外国へ行つて了つた

ので、勿論稽古も出来ず、忘れた様になつて居たのですがね、(下略)

「半年程」習つたという謡の流儀については、「漱石氏と私」が「漱石氏は熊本で加賀宝生を謡ふ人に何番か稽古したといふことであつた」と記すように、シテ方の宝生流であつたらしい。漱石は右の談話のなかで、謡を再開するにあつて最初宝生流を習う氣だつたと語っており、熊本を離れてからも下地のある流儀に親しみを感じていたものと思われる。帰朝後宝生会を見物した可能性は、この点からも高いといえるのではないだろうか。

〈註〉

(一) 以下本稿における引用は左の各書に収められた本文に拠る。

「漱石全集」(岩波書店、一九九三～二〇〇四年)、「定本高浜虚子全集」(毎日新聞社、一九七三～一九七五年)、日本古典文学大系『近松浄瑠璃集』(岩波書店)、新日本古典文学大系『謡曲百番』(同前)。ただし字体を現在通行のものに改め、振仮名及び記号等は一部を省略した。

(二) 『草枕』と能』は『植物と漱石』(八坂書房)所収。同論文中には以下のように記す。「野村登美子さんは、以前宝生会の番組整理に携つた経験上、わざわざ水道橋能楽堂へ出てきてカードに当ってくれた。その結果は意外にこの項「高

砂」上演の度数が少なく、三十七年一月二十四日に前田青雲が、翌八年一月二十二日に松本長が出しているだけで、ともに翁附の月並能であつた。野村さんの結論は本曲が別会で演ぜられる性質のものではないから、『草枕』での創作らしいというところへ落ちついた。なお『高砂』の上演数については、たしかに宝生会では右二回のみだが、他流の演能を含めるとかなりの回数になり、すべてが『草枕』での創作」とも言いきれない。念のため「能楽」の記事によつて、表1と同じ期間内の『高砂』上演記録を以下に示す。

三十六年(二回) 観世会一月月並能(観世舞台、一月十一日)、池田章政金婚式祝賀能(観世流、四月四日)。

三十七年(二回) 観世会一月月並能(観世舞台、一月十日)、宝生会一月月並能(宝生舞台、一月二十四日)。

三十八年(三回) 観世会一月月並能(観世舞台、一月八日)、宝生会一月月並能(宝生舞台、一月二十二日)、観阿弥五百年祭能(観世舞台、五月十三日)。

三十九年(二回) 観世会一月月並能(観世舞台、一月七日)。

(三) ただし近藤乾三『能——わが生涯』(日本図書センター)には、宝生金五郎(九世宗家)との確執から門下の職分が出演を拒否し、その結果手不足に陥つたとしてある。

(なかむら たけし・本学文学研究科博士後期課程)