

野田秀樹『TABOO』論

出口逸平

劇団「夢の遊眠社」の解散、イギリスでの研修をはさんで1993年に「NODA・MAP」を設立して以来、野田秀樹の演劇には明らかな変化がうかがえる。煎じ詰めれば、それを歴史や社会的テーマへの傾斜と要約することができるだろう。

今回とりあげる『TABOO』全二十七場（初演1996年4月）もまた広義の歴史劇といえる。「広義の」というのは、一休宗純（1394-1481）の伝記という枠組を保ちつつ、そこに自由奔放な改変を施しているからである。

それゆえ本稿ではまず史実との関係、さらに水上勉『一休』（1975年刊）との関係を丹念にさぐってみる。そのうえで、こうした史実や典拠との関係を踏まえながら、作品としてのオリジナリティー、その達成と限界について考えてみたい。

1

北朝の後小松天皇と南朝方の梢との間に生まれた一休は、密かに家庭教師楠のもとで6才まで育てられる。ところが事が露見し、一休は旅芸人の群に身を隠し、そこで萌という女性に出会う。一休は「芸能人」になるために上京して、寺に入る。一方萌もピアニストになろうと、世阿弥陀さらには將軍の愛人となる。

俗化した寺を嫌って一休は逃げ、ダルマという芸人の弟子になるが、ダルマはその「せぬ芸」ゆえに將軍に斬られる。自暴自棄となった一休はロシアン・ルーレットで評判をとるが、世阿弥陀との天覧試合に負けて生死の境をさまよう。記憶を失った彼の前に、楠の

子熊楠が現れて「天皇芸能人論」を説き、一休の弟自天王を巻き込んだ南朝再興の反乱を画策する。

帝のお抱えピアニストになった萌が若草山でコンサートを開こうとした時、自天王は宮中から三種の小面を奪い取るが、その彼はほかならぬ熊楠に殺されてしまう。反乱の噂が広まり、一休たちは吉野山で軍勢に取り囲まれる。一休は「てんのう」の舞いで人々を幻惑するが、萌たちは処刑される。一休はかろうじて萌を救いだし、二人で放浪の旅を続ける一。

『TABOO』の概略をたどってみれば、およそ以上のようになるだろう。室町時代の設定にいきなり南方熊楠が現れたり、ピアノコンサートが開催されたりと、いかにも荒唐無稽な展開に見えるのだが、実際はどうか。一休の伝記資料の根本となる『一休和尚年譜』（以下『年譜』と略す）や一休の語録『狂雲集』などを参考に、史実と作品との関連を確かめていくことにしよう。

まず一休の出生は『年譜』ではこう述べられる。

後小松皇帝応永元年（1394）甲戌
師は利利（王族）の種、その母は藤氏南朝^{しんせい}簪纓（南朝方の臣）の胤なり、後小松帝に事え、能く箕箒を奉じ（側室となる）、帝寵渥^{おつ}し、后宮譜^{きせう}りて日く、彼に南志あり、毎に劍を袖にして帝を伺うと、因りて宮闈^{きゅうい}（宮中）を出でて民家に人編（戸籍を入れる）す、以て師を産む^①

一休が「天皇の子」で、しかも南朝の血を引くことは

現在でもおおむね認められており、『TABOO』では後小松帝自ら「俺は北朝の天皇、梢ちゃんちゃんは南朝の出、その二人の間に生まれた子は、ロミオとジュリエットの子だよ、また争いの火種になるんだ」^②（第二場）と話すように、本作にとってきわめて重要な意味を持っている。なお一休の母が「梢」と命名された由来は、第二場の「天の沢 東の海を渡りきて、のちの小松の梢とぞなりける」に明らかだが、実はこれは一休作と伝えられているものの転用である^③。

明德六（1399）年6才で一休は京都安国寺長老ぞうがいしゅうかん像外集鑑の侍童となるが、寺の墮落にあきたらず応永十七（1410）年に謙翁宗為けんおうそうゐの室に入る。このあたりは『TABOO』では第八場の入門、第十・十一場の寺からの逃走の場面、続く第十三場のダルマとの出会いとして描かれている。その謙翁が応永二十一（1414）年病死した直後に一休が入水自殺をはかったこと、またついで師事した華叟宗曇かそうそうどんが正長元（1428）年に亡くなったあと、以下のように街上木剣をたずさえ、当時の僧徒を諷刺したことが知られている。

『年譜』永享七年（1435）条

師四十二歳、曾て泉南に在り、遊街市に出る毎に、一木剣を持ちて弾だん鋏きょう（刀の柄をたたく）す、市人争って師に問う、剣は殺すを以て功と為す、師のこの剣を持つはなんの用ぞ、答えて曰く、汝ら未だ知らずや、今諸方の贗知識はこの木剣に似たり、収めて室に在れば則ち殆んど真剣に似るも、抜きて室を出れば則ち只の木片なるのみ、殺すも猶能わず、況んや人を活かすをや、人皆咲う

明らかにダルマは、謙翁と華叟という二人の師匠をモデルに創作されているが^④、一休のこうした「破戒」的行動は、「ダルマを何故殺した。何もせぬ芸を何故殺した。せぬ芸に殉じてやる。死ぬ芸で殉じてやる」とダルマの処刑に憤り、あれこれ自殺を試みたあげく、ロシアン・ルーレットの「死ぬ芸」で人々の拍手喝采を浴びるという『TABOO』第十六場・第十七場Aに付合する。

そののちも一休は反俗と風狂を貫いたといわれるが、なかでも「破戒」の最たるものは『狂雲集』に「文明

二年仲冬十四日、薬師堂に遊んで盲女の艶歌を聴く」^⑤とあるように、晩年の文明二（1470）年に出会った盲目の旅芸人森待者（森女）との交情であろう。この森待者は、『TABOO』では萌なる旅芸人のピアニストに相当する。彼女は最終第二十七場で『年譜』の通り盲目となり、一休の傍らに身を寄せることとなる^⑥。

出生の秘密、6才で出家、僧侶への痛烈な批判、あらたな禅の模索、（事実かどうか疑問は残るが）晩年の森女への愛情など、伝記的事項の骨格はほとんど作品のなかに取り込まれ、その他一休の著作、もしくは一休作とつたえられる歌なども巧みに作中に織り込まれている^⑦。特に後小松天皇と梢、ダルマ、そして萌の4名は、史実と合致する点が少なくない。

ただし彼らが歴史上のそれとびったり重なる訳でないということも同時に指摘しておかねばならないだろう。父の後小松天皇は本作では將軍の機嫌をつねにかがう気弱な天皇という描かれ方をされているが、現実の後小松天皇はよりしたたかな人物であった^⑧。梢にしても第十九場では我が子の暗殺さえ辞さない剛毅な女性として描かれるが、もちろんこうした事件が実際にあったはずもない。ふたりの師匠がダルマのように「何もせぬ」芸人でなかったこと、また森待者が萌のように世阿弥や將軍の愛人となるなどということも事実と反する。その他の登場人物たちに至っては、おおむね一休と同時代人ではあるものの、一休との直接の関わりは見い出せない。

となると作品と史実との関係を、我々はどのように受け取ればいいのか。じつは歴史上の一休とこの作品とは、もうひとつ別の作品を補助線に緩やかにつながっているのである。その触媒の役割を果たしたのが、水上勉の『一休』という伝記小説である。

2

水上勉の『一休』は雑誌「海」1974年4月、6月、8月、10月、11月号に連載ののち、1975年4月に中央公論社より単行本として刊行され、この年の谷崎潤一郎賞を受賞している。

その冒頭、水上は自分が一休に関心を寄せる理由を

「時代と生涯のかかわり」⁹⁾と説明する。すなわち一人の人間の宗教的生活だけをクローズアップするのではなく、「室町末期の乱世を生きた禅僧」の全体像を描きたいというのである。では『一休』のなかで、「時代と生涯のかかわり」はどう具体的に語られているか。

それはまず「教団に住むことをきらい、八十八歳の生涯をほとんど市中または地方で過ごし、百姓町人に接してくらしした」（『一休』一）、民衆のなかの一休の姿として描かれる。

そしてもうひとつが「破戒」「風狂」の一休像である。水上はその姿を「教団のよごれをいいつつ、『今』ということ重視していた。その『今』は、すなわち地獄の世相である。『今』を生きるためには、今の教団からとび出て、他人からみれば禅僧らしくないとも思える破戒をなさねばならぬ、僧とて女犯、肉食、酒肆淫坊の出入りは思うままだと、己が意のままに、風狂三昧だったといわれる」（同上）と説明している。

一休を民衆と破戒の2点から描くというこの水上の姿勢は、野田の『TABOO』に少なからぬ示唆を与えている。

一休が生誕した応永元年（明徳五年）は、官寺五山の権力は頑固に保持せられ、幕府がきめた僧録司の命ずる住職が、一派の総統となり、僧は大伽藍というべき山内（市井にあっても山とよんだ）に安居し、あるいは文芸にいそしみ、あるいは茶道にあそび、あるいは豪商、武家に公案禅の早わかりを説いて道場禅を守り、すなわち教団禅を「正宗」としていた（『一休』一）

たとえば水上はこうして教団禅を批判するが、この「禅僧の名利心」「叢林の俗化」（『一休』四）のさまを野田は次のように作品に取り込んでいる。

僧上寿司 釈迦を役者と呼ぶあのバカっぷりは、客を呼べます。寺に人を集めりゃ金が入る。くそおもしろくもない坊主より、人気役者を寺に集める方が得策でございましょう、特上寿司様。（第八場）
僧特上寿司 必ず世阿弥陀を越えてくれよ。芸ではない。人気だ。寺に人を呼べれば、それで栄える。私は死顔など好かん。栄華に酔い痴れる顔が好きなのだ。（第十場）

『TABOO』には「僧上寿司」「僧特上寿司」というふざけた名前の人物が登場するが、それらは明らかに水上の指摘した「僧録司」のもじりである。

水上のもうひとつの関心事である「破戒」一休への思いが、彼をとりまく「女性」の強調となって、『TABOO』の「萌」や「梢」に関わることは先にみた通りだが、さらに『一休』では森待者が盲目の旅芸人であったことをふまえ、次のような「河原者」への言及もみられる。

河原者とよばれて村での居住を拒まれた人びとの群れが、放浪遊芸のくらしをたてる。このけしきは、厭世浄土希求のころから、東山に豪華な別荘を建てる将軍や上層階級の精神飢餓とはくらべものにならぬ悲惨である。『応仁記』は仏法も王法も亡びたといったが、つまり仏者も帝王も、混乱の最中では、地獄を這う民を救いえなかった。（『一休』二十七）

この人々が『TABOO』で萌をとりまく旅芸人の一座に転じていることは明白である。

以上のように『一休』は水上のユニークな視点に支えられた魅力的な伝記小説なのだが、しかしそこにひとつの難題を抱えていた。それは、いかに周辺資料をかき集めてみても、根本資料たる『年譜』が簡略に過ぎて、一休を歴史的事実だけで究明するのは困難だという点である。そこで水上勉が『一休』に導入したのが、磯上清太夫という人物の手になる『一休和尚行実譜』¹⁰⁾と作者が幼年にみた村芝居のふたつである。水上勉は『一休和尚行実譜』について「師匠を神格化して事実のみを披露したかみせる瘦せた伝より、肥ってみえる一休像を現前させている」「独自の空想力で、一休像の肉感をただよわせて迫る」（『一休』一）と評価しているが、実際のところこれらは「作者の制作に係わるもの」¹¹⁾（中野孝次）とみるのが妥当だろう。つまり民衆と破戒が『一休』の主題上の特徴だとするならば、水上自身「独自の空想力」でふたつの「物語」を「創作」することによって「一休像の肉感」に迫ろうとしたのである。ここに伝記小説『一休』の方法上の大きな特徴がある。そして野田の『TABOO』との関連で注目されるのも、とくにこの「創作」部分なのである。

女がいう、「あなたさまは尊い帝のお子でございます。わらわごとき賤が女の心中はおわかりになりませぬ」。一休がいう、「わかっておると申すに、しつこいやつじゃのう。いくらいうたらわかるのじゃ。わしは何も、そこもとを捨てて塚へゆくのではない。あとのことは乳母によく頼んでおいた。玉江はわしが幼い頃から世話をしてくれた、赤子を大きゅうするには手馴れておるわ。それに、月々の仕送りも欠かしはせぬ、安心いたせ。わしは、楠氏の旗あげに加わるのじゃ。世間が何といおうが、一休は南朝の裔。何が何でも、幕府をうち倒し、正成公の遺志を継いで、南朝再興に力を貸さねばならぬ、ゆるせ、それではゆくぞ」(略)この舞台はつまり、村芝居脚本作者の、絵空事である。一休は、南朝再興の同志ということになっていて、山麓で一休の子を産んだ女の名は「もよ」といい、賤が女であったらしい。おそらく後南朝旗上げは、のちの嘉吉三(出口注一1443)年の神璽、宝剣奪還事件を材料にしたもので、三十四歳では少し早すぎるが、一休の実母の南朝後裔説を強調しようとの意図だろう。軍国主義下の演し物なので、筋書きも当をえていたかもしれない。だが、心に残るのは、一休の子をうんだ女が、一休の門出を泣きなじったけしきである。なるほどと思われる。一休も帝の子とはいうものの、父の顔をしらずに生育していて、また同じように父の顔をしらぬ子をこの世にうみはなした、と女は玉江の局に泣きくどいたのである。ここは圧巻だ。(『一休』八)これは水上自ら断っている通りまったくの「絵空事」なのだが、野田作品にいくつものヒントを提供していることは明らかである。

まず第一はここにいう「嘉吉三年の神璽、宝剣奪還事件を材料にした」「後南朝旗上げ」事件が、『TABOO』では一休の弟自天王による第十八場での若草山放火、第二十一場での三種の小面の強奪事件として生かされている点である。たしかに「嘉吉三年の神璽、宝剣奪還事件」も「一休の実母の南朝後裔説」も根拠のない浮説ではないが、この二つのエピソードを結びつけ一休をそこに絡ませるとする発想は、水上作品以外には見当たらない⁽¹²⁾。しかも彼は同じ発想を、もうひとりの分身たる磯上清太夫にも語らせているのである⁽¹³⁾。

第二にあげられるのが、一休の乳母玉江の局の存在である。こうした乳母はもちろん史実には存在しない⁽¹⁴⁾のだが、野田作品では家庭教師楠、その子熊楠として登場する。玉江の局は一休の「幼い頃から世話」をただけでなく、南朝再興の蜂起にあたってまた一休の身を助ける役割を果たす。その役割はまったく「南朝の再興を思う一心」(第四場)の楠、熊楠と同じである。名前が「楠」となっているのもおそらく引用の「楠氏の旗あげ」「正成公の遺志」という言葉がヒントになったにちがいない⁽¹⁵⁾。実際南北朝の統一後も、楠氏は一貫して南朝支持の態度を堅持してたびたび挙兵している。野田が「楠」と命名した背景には、そうした史実も踏まえられていたのだらう⁽¹⁶⁾。

さらに忘れていけないのが、「山麓で一休の子を産んだ女」の存在である。「もよ」という名前、「賤が女」の設定からは、当然『TABOO』で一休の恋人となる

「萌」が浮かんでくる。一般に岐翁紹偵^{きおうじょうてい}が実子との説が有力だが、その一休の子を産んだ母、さらに一休が関係を持ったはずの女性たちも伝記資料にはまったく登場しない。それゆえ水上はこうした場面を「創作」してまで、女性たちの「必死な生」を浮き彫りにしようとした。それに野田はヒントを得たはずである。すなわち『TABOO』の「萌」は、一休晩年の愛人だったといわれる森侍者のみならず、一休に係わったすべての女性のシンボルなのである。

このほかにも水上の「創作」が『TABOO』に反映している個所がいくつかある。

「道は修行を要せぬものなり。ただ自己を汚さぬことなり。何が汚れかと問えば、生死の心を起し、何かをなし何かのためになすなら、すべてそれ汚れなり。あたりまえの心なるが道なり」とは、馬祖道一の「平常心是道」だと清太夫もあとで述べる。おそらく、宗純も謙翁から教えられたところであろう。あたりまえの心のよしあしを考えるとこころではむろんなく、凡夫とか聖者とかをいうものでもなく、いま現に行住坐臥して、相手に応じて行動することが真人の道である。(『一休』五)

たとえばこの文章を読んで、私は『TABOO』第十五場Aのやり取りを想起する。

一休 なんでもこんな真似をしなくちゃいけないのか、わかりません。

ダルマ わしにもわからん。何故そんなことさせようと思ったのか。

一休 でもいつか、ああそうか、それでダルマは俺にロシアン・ルーレットなんて危ない真似をさせつづけたんだ、そうわかる日がくるんですよ。

ダルマ こない。

一休 こない？ でも少しは『何もせぬ芸』に近づいているんでしょう。

ダルマ 『何もせぬ芸』は突然やってくる。近づいたり、遠ざかったりしない。

一休 じゃあ、毎日毎日、頭に弾丸かすめてるこのイタミは、何の役にも立っていないんですね。

ダルマ 何の役にも立っていないければ座ってもいい。

ここにいう「何もせぬ芸」は、「何かをなし何かのためになすなら、すべてそれ汚れなり。あたりまえの心なるが道なり」と解説された「平常心」を野田流に翻案したものといえないだろうか。

また「ならひし歌、うたひものなどかどづけいたしとなりはふうちに、あるはけものをとこにもてあそばれ、あるはやさしき野良びとに手ひかれて旅ゆく」（『一休』二十）という『行実譜』の森待者の台詞は、「当時の盲目旅芸人のすべてが辿ったろう地を這う思いの生きざま」（『一休』二十五）であると同時に、男たちを次々に手玉にとりながらしぶとく生き抜く『TABOO』の萌の姿を思い起こさせる。

こうして『一休』という小説が『TABOO』にどれほどの影響を与えたかを見てきた訳だが、さらにいまひとつ指摘しておく必要がある。それは水上の一休批判の部分である。水上は一休を決して偶像視せず、その限界についても触れている。ひとつはその民衆観について、二つ目はその女性観についてである。

『一休』の「二十七」において、水上は「一休こそ、底辺の農民、河原者と茶をくみ談じあえる禅者であったはず」だが、晩年の一休が民衆を離れ大徳寺再興騒ぎなどに熱中している点に疑問を呈している。また俗化僧を「癩者」と呼んで罵ったことに関して「人間差

別の根が、庶民禅実践で地べたを這うかみえる人にもあった証をみる」（『一休』十五）と厳しく指摘している。

また煩を厭って引用はしないが「一休は、弱い立場の女心の深部まで降りてこれをおもんばかる文章は書かなかつた」（『一休』一）と、繰り返して彼の女性差別を指摘している。

こうした一休批判が直接『TABOO』に持ち込まれたわけではないが、これらは確実に作品に反映している。すなわち差別意識を払拭するかのように一休は「あの人たち」という旅芸人への憧れをたびたび口にするし、一方萌は耐える女性ではなく、男を次々と翻弄する積極果敢な女性として造型されるのである⁽¹⁷⁾。

以上見てきたように『TABOO』は水上勉の『一休』に多くのヒントを得ている。とはいえ、作品の展開・主題に大きな相違点があるのも、また確かである。たとえば『一休』では南朝と一休との関連については否定的だし⁽¹⁸⁾、当時の芸能への言及もほとんど見られない。次に水上作品には現れない要素を探りながら、野田独自の主題について考えていくことにしよう。

4

野田があらたに導入したものを、登場人物でいうなら自天王⁽¹⁹⁾（？-1457）と世阿弥⁽²⁰⁾（1363-1443）のふたりということになる。両人とも実在人物ではあるが、一休との直接的交渉は見出せない。

嘉吉三年の騒擾を基に創作された『一休』の「村芝居」の一場面、野田がそれにヒントを得て自天王の神器強奪事件を描いたことは先に述べた通りである。

追手ササイ 新將軍様、若草山の大火に乗じ、盜賊の一群が御所、清涼殿を襲い、北朝天皇家所蔵の雪の小面、月の小面、花の小面、三種の小面を盗み出したとのことです。

新將軍 三種の小面を？

追手ノダ 天皇となる者のみが手にできる面、天皇の小面にございます。もしそれが、南朝の生き残りの手にでも渡ろうものなら、今の天皇家はひっくりかえってしまいます。（第二十一場）

三種の神器に代わり「三種の小面」となっているが、後南朝によって神器が奪われたことは史実に合致する。相違点はその指揮をとったのが自天王という点である。

なるほど自天王なる人物は実在したが、一休の弟などという設定はもちろん虚構である。ではなぜ野田が自天王に注目したのか。長祿元（1457）年赤松の遺臣がこの自天王を害し、神璽を奪うという形で、この事件が決着したからである。第二十二場Bに、それまで自天王に決起をそそのかしていた熊楠が態度を豹変させ、逆に自天王を殺害して天皇の小面を奪い取る場面がある。これはひとたび後南朝に降っていた赤松の遺臣が、一転して自天王に反旗を翻した史実と対応している。では野田は何のために「自天王の乱」を案出したのか。「天皇の子」として「政治」に関与しようとした者の悲劇的運命を、自天王の末路に象徴させたいがためである。

ではもうひとりの世阿弥は、いったい何のために本作に登場するのか。

世阿弥陀 かつてこの小面は、私に摺足を命じました。地より、その足を決して離すなよと。しかし近頃は、もうよい舞うな、何もするなと命じるのです。

將軍 しかし、何も舞わなくなったら、われらは、何を見ればよいのだ。

世阿弥陀 何もせぬわたしのその後ろで、もうひとり私が舞っております。それを御覧下さい。

將軍 そんなものを見ることができるのか。

世阿弥陀 それが見えました時、私の芸は完成するのです。

將軍 それが『せぬ芸』か。 (第十四場)

この「せぬ芸」は、野田の創作ではない。次の世阿弥の言葉がそれを証している。

見所の批判に云はく、「せぬ所が面白き」など言ふ事あり。これは、為手の秘する所の安心なり。まづ、二曲を初めとして、立ちはたらき・物まねの色々、ことごとくみな身になす態なり。せぬ所と申すは、その隙なり。このせぬ隙は何とて面白きぞと見る所、

これは、油断なく心を縮ぐ性根なり。舞を舞いひやむ隙、音曲を謡ひやむ所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして用心を持つ内心なり。この内心の感、外に匂ひて面白きなり。

かやうなれども、この内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見れば、それは態になるべし。せぬにてはあるべからず。無心の位にて、我が心を我にも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。これすなわち、万能を一心にて縮ぐ感力なり⁽²⁾。

（『花鏡』「万能縮一心事」）

この世阿弥陀の「せぬ芸」そのものが、精密に『TABOO』の中で検討・展開された痕跡のないのは残念だが、ライバル犬阿弥陀を蹴落とし⁽²⁾、また同じ「せぬ芸」の持ち主ダルマを殺してまで「この世の花を独り占め」しようとした世阿弥陀が、自らもまた將軍の寵愛を失うやいなや史実通り佐渡に流されてしまう。

この変転は、いったい何を意味するのか。

第二十場には次のようなト書きが挟まっている。

以後、世阿弥陀と小面は、舞台を漂泊しはじめる。舞っては休み、休んでは舞う。その姿は一休が会った「あの人たち」にさも似て。

「大道芸なんて下卑た芸人のやることよ」（第九場B）と罵っていた世阿弥陀が、最高の「せぬ芸」を身につけてながら「あの人たち」、漂泊芸能民の姿に似通っていくという顛末は、「芸能」というもうひとつのテーマを自ずからクローズ・アップさせるものといえよう。

5

「TABOO」という題名は、元来「破戒」坊主としての一休の生涯を指すものはずだが、本作ではより直接的に「天皇」というタブーに挑戦する作者野田の姿勢を現している。では彼はどのような形で「天皇」問題にアプローチしようとしたのか。野田は、一休の伝記には登場しない自天王と世阿弥を特に配すること

で、「政治」と「芸能」の2つのテーマを浮き彫りにする。そしてこの2つの対立の図式のなかで、「てんのう」の意味を探ろうとするのである。

バカ 答えられないのかい、アリストテレスが。僕にとっててんのうとはどういう人だい？

楠 はっきりと答えられる人は、滅多におりません。万一答えられる人は皆、死んでしまいます。

(第四場)

作品冒頭のこの問いから、さまざまな有為転変の果てに、一休は自らこの問いに答えを出そうとする。

あの時、六つに五つが弾丸と、それを知りながら、俺は引き金をひいた。そして俺は死んだ。俺はあの時死んだのだ。じっと横たわっていると、雪の小面が生者と死者の中間に俺を連れて行った、そこは何の音もせぬしじまの賽の河原だった。死んでそこでめざめた。俺の本来の姿に。俺は……父と……母に葬られるはずの子供だったんだ。生まれてすぐに殺されるはずの子供だったんだ。天皇の子は、あの時死んだ。めざめた俺は芸人一休宗純だ。芸人の頭を撃ちぬいたのは、六つに五つ入っていた、天皇の弾丸ではない。六つにひとつの空の弾丸、幻の弾丸だった。それは、世阿弥の舞いが放った弾丸だ。俺は知った、ゴロンと横になり、俺にとってのてんのうがわかった。(第二十六場)

弟自天王の死、さらには自らの命を懸けた「死ぬ芸」の実践のなかで、一休は「天皇の子」としての自分の存在を否定し、「芸人」としての再生を決意する。ではそのとき「天皇」ならぬ「てんのう」とは何なのか。第二十六場の父後小松天皇との問答は、まさに本作のクライマックスというべき場面である。

一休 恐れながら、天皇は、日本一の役者の尊称だったとかがいました。

天皇 それで？

一休 天皇様は、どんな芸をもった役者なのでございますか。

天皇 わしは何もできぬ。

一休 何もせぬのですか。

天皇 わしはできぬ。

一休 わたしがうかがいたいことはひとつだけです。あなたは、日本一のスターですか、それとも詐欺師ですか。

天皇 わしか？ わしは天皇だ。

一休 俺のてんのうは、目の前の何もできない俺の親爺ではない。俺のてんのうは、人ではない。舞いなのだ。目の前のあの人達が舞う空の能、この能がてんのうなのだ。幕をあげる熊楠、俺は、てんのうを舞う。

「天皇」ならぬ「天能」。それが最終的に彼が選んだ「てんのう」だった、というのが野田の結論である。たしかに「何もできない」、無為の中心たる天皇への批判的姿勢はわかる。しかし「天皇の子」たることを拒み、「天能」を舞う芸能民に寄り添うという一休は、はたして「天皇芸能人論」⁽²⁴⁾からどれほど自由になったといえるのだろうか。

たとえば文化人類学者山口昌男は長年「天皇制の神話的美的次元」の解明に鋭いメスをふるっているが、その先駆的な論文「天皇制の深層構造」⁽²⁵⁾のなかで、記紀神話に現れる王権と王子を次のように対比している。

- (A) 天皇(王権=中心)に対する皇子(=周辺)
- (B) 正常に対する異常
- (C) 定着に対する放浪
- (D) 法に対する芸(=武芸、策略、芸能、詭弁)
- (E) 都に対する辺境

その上で「王権が日常生活の秩序の基礎であるとすれば、王子は非日常的諸力の化現である」といい、この「王権と王子の神話的次元における相互補完的關係」を「天皇制の両義的性格」とみなしている。

とすれば最後の場面の一休こそまさに「天皇の子」として、「芸」をもって「辺境」を「放浪」する、「トリックスターの性格」の王子そのものであり、その姿はじつは「天皇制」を補完する役割をになっていることになるのではないか。

さらに同じ論文の中で山口は「周期的に村落を訪れ

る芸能の民も、祝福の後に悲運に見舞われて放浪する皇子をはじめとする貴人の物語（貴種流離譚）を携えて来た。不運の皇子についての語りは、それを語る芸能の民の身の上に重ね合わされた」と述べて、「王権と王子」という構図をさらに「定着的農民と漂泊芸能民」のそれに類比させている。その指摘を踏まえるなら、最後の一休と萌のカップルは、放浪する貴人と「賤しき」遊芸民の結びつきということになる。それは「天皇」の拒絶を意味するのではなく、逆に遊芸民までも「天皇制」の深層構造にからめとられた姿ということになりはしないだろうか。舞台上に何度も登場する「芸能神」（「芸神」とは、じつはもうひとりの「天皇」ではなかったのか。この問いに野田はどう答えるだろう。

くわえて作品の中で何度か語られる「あの人たち」は典型的で存在感が希薄なため、一休が憧れるほど魅力的には思えない⁽²⁵⁾。結局「天皇」から「天能」へという切り替えが言葉遊び以上の意味をもちえていない。野田の「天皇制」に対する切り込みはどれも曖昧さをぬぐいきれていないように思われる。

また作品の構成の面からいえば、むしろ伝記や小説『一休』に引きずられた面が強く、それゆえに主題の焦点がぼけてしまった点も見逃せない。

おそらく野田自身にも未消化の感があったのだろう、「天皇制」の問題は『パンドラの鐘』⁽²⁶⁾（1999年11月初演）で再び取り上げられることになる。そこでは問題を昭和天皇の戦争責任に限定することで、より鮮明に「天皇」への問いかけがなされている。その成果については、稿を改めて論ずることにしたい。

注

- (1) 『一休和尚年譜』からの引用は、今泉淑夫校注の東洋文庫 641・642（平凡社、1998年9月・10月）による。以下同じ。
- (2) 『TABOO』からの引用は、『解散後全劇作』（新潮社、1998年3月）による。以下同じ。
- (3) じつは一休作といわれるこの歌で「梢」に相当するのは一休自身のはずだが、本作ではそれを母親の名前に読み替えている。これもまた野田の洒落気ととってさしつかえあるまい。

- (4) 『年譜』応永二十八（1421）年に「師二十八歳、先師腰疾に起てず、一榻に塊坐す」とある。この「腰疾に起て」ぬ華叟の姿が、9年に及ぶ面壁坐禅の達磨のイメージを野田に連想させたのかもしれない。一休自身も『骸骨』の冒頭に「九年までさせんすこそ地獄なれ かくうのつちとなれるその身を」の一首を掲げ、また『狂雲集』にも「達磨大師を賛す」として「東土西天、徒らに神を弄す、半身の形像、全身を現ず。少林冷坐して、何事をか戒す、香至王宮、蕙帳の茵」の詩がある。
- (5) 『狂雲集』からの引用と訳文は、同題名の中公クラシック J1（柳田聖山訳、中央公論新社、2001年4月）による。以下同じ。
- (6) さらに萌がピアニストとして「若草山でのコンサート」を夢見ているのも、『狂雲集』のなかの「森公、輿に乗る」の一節「鸞輿の盲女、屢春遊す、鬱々たる胸襟、好し愁を慰するに」を踏まえたものだろう。
- (7) 「しばしげに身の一筋通うほど 野辺のかげねもよそに見えける」（第二十六場）、「焼けば灰 埋めれば土となるものを なんぞこの身が 罪となるらん」（第二十六場）、「はじめなくをはりもなきに わがこころ 生まれ死するも空の空なり」（第二十七場）はいずれも一休の著作『骸骨』（1457年成立）から引用したもの。また「柳は緑 花は紅 行脚 争畢る今日時節 杖を折り 六月の雪に焼く」（第二十七場）は一休末期の詩句である。『TABOO』ではほかにも「一休」という号の由来とされる「有露路より無露路への一休み、雨降らば降れ、風吹かば吹け」（第五場）、「世の中は食うて糞して、寝ておきて、さてその後は死ぬるばかり」（第二十二場A）、「本来も無きいにしへの我ならば、死にゆく方も何もかも無し」（第二十二場A）など一休作と伝えられる作品を引き、「生まれ来て、その前生を知らざれば、死にゆく先は、なお知らぬなり」（第二十二場A）は噺本『一休咄』（作者未詳、1668年）から引用している。
- (8) 將軍義満と後小松天皇との関係は、たとえば今谷明『室町の王権』（中公新書 978、1990年7月）に詳しい。
- (9) 『一休』からの引用は、『水上勉全集』第十八巻（中央公論社、昭和52年4月）による。以下同じ。
- (10) 『一休』の「一」では「洛内書肆で求め得た『一休和尚行実譜』なる珍重本」として、『一休和尚行実譜』がいかにも実在するかのようにこう説明している。

大正二年癸丑の刊行で和綴じ和紙刷りの仮名まじり文である。著者は、風狂子と磯上清太夫とあり、明治中期に生れ、序文によると、これには原本があ

って、京都竹屋町の儒家に出入りしたらしい某の著で、元禄二年（出口注-1689年）の刊行物だったらしい。原本の序文には、「われ相国寺塔頭玉龍庵にあり」とあるところから想像して、原著者はかつては僧籍に身をおいた人か、何かで五山塔頭にこうした経験の主であろう。いずれにしても、江戸中期の本を読みくだし本とした清太夫なる戯作者のいたことは寡聞にして知らぬし、文学史にも登場してこない。だが一休行実については、この書ほど詳記している本をまた他に知らないのである。

- (11) 中公文庫版『一休』（1978年3月）の解説による。
- (12) 市川白弦は『一休 乱世に生きた禅者』（NHK ブックス 132、昭和45年12月）のなかで一休の母の出自に関して、嘉吉三（1443）年の事件を注してはいるが、特段一休本人に結びつけてはいない。
- (13) 「清太夫の場合は、『母は日野家の出身ならんか』というようないまわしで、『嘉吉のとし、有光が禁裡にひそみ、後南朝再興のため神器をぬすみ、延暦寺にたてこもりたることより、和尚が母も宮中に、剣をふくんで帝の御命をねらひし行実と符合するゆゑ、かく後年の史家は想像したりしか』となっている。物語作者らしいこじつけともいえようが、嘉吉三年に前南朝皇族尊秀王が前大納言日野有光と通じて内裏に放火、神璽、宝剣をうばって延暦寺にこもり、僧徒にあえなく殺された事件と、一休実母の南朝出身説とを結びつけたものである。」（『一休』二）
- (14) ただし玉江の局その人は、一休伝説にその名を見ることができ。たとえば西田正好『一休 風狂の精神』（講談社現代新書 477、昭和52年5月）には「高橋三位満実卿の妹にあたる玉江という女が、乳母の役をつとめたといわれる」とある。
- (15) また『一休』の「二」では『年譜』にいう藤氏は、じつは楠氏系統の一族のことで、当時、楠氏は足利氏に征服されて雌伏の時期である。足利政権下では楠氏の出身とは明記できず、『藤氏』とした。楠氏は大内義弘の乱（出口注-1399年の応永の乱）に乗じて旗をあげたが惨敗している」と一休と楠氏との直接的な関連にも触れている。
- (16) 一休六才の時に「南朝の再興を思う一心」の楠が斬られるという第四場の趣向は、注(13)でふれた1399年の応永の乱と時期が合致する。この後も楠氏の挙兵は続き、たとえば安井久善『後南朝史話』（笠間書院、昭和50年12月）付載の「御南朝史年表」に以下のような記事をみることができる。

- 1429年 楠木光正捕らえられ、六条河原にて斬られる。
- 1437年 楠木兄弟河内に挙兵、討死。
- 1447年 紀州湯浅城京勢によって落城。南皇、楠二郎討死。
- 1448年 楠木の首七条河原に 梟せられる。
- 1460年 幕府南朝の遺臣楠木某を捕らえ、斬る。
- (17) 「帰ってきてよ……なんてあんたの話みたいで、あたしは待たないよ。現実にはそんなにヤワじゃないよ」（第七場）など、萌の積極性は繰り返し強調されている。
- (18) 水上は「一休南朝忠臣説、皇室絶対奉持説、反動家説」などは「その人の偏見によって創られた説とみるべきかもしれない」（『一休』十）と述べている。
- (19) 自天王に関しては注（16）にあげた後南朝関係の歴史書などにも載るが、別に谷崎潤一郎『吉野葛』（「中央公論」、昭和6年1月・2月）、さらには後南朝に関係する歴史小説ばかりを集めた花田清輝『室町小説集』（講談社、昭和48年11月）にも取り上げられている。
- (20) 「中年以降の擬法号的芸名が世阿弥陀仏で、世阿・世阿弥はその略称」（『日本古典文学大辞典』岩波書店）。本作の「世阿弥陀」の名は、ここに由来する。
- (21) 『花鏡』からの引用は日本古典文学全集『連歌論集 能楽論集 俳論集』（小学館、昭和48年7月）による。
- (22) 犬阿弥陀、音阿弥陀はそれぞれ実在の犬阿弥（?-1413、犬王・道阿弥）、音阿弥（1398-1467）を指す。犬阿弥は観阿弥没後の猿楽界第一の実力者。世阿弥に大きな影響を与えた。また音阿弥は六代將軍足利義教の寵愛を受け、それにつれて世阿弥は迫害され、ついに1434年世阿弥は佐渡に流される。
- (23) 初出は「中央公論」1976年11月号。のち『天皇制の文化人類学』（岩波現代文庫、2000年1月）等に収録。
- (24) 「天皇芸能人論」は熊楠の口を借りて、次のように語られる。

熊楠 芸人ならば、よくおききなさい。日本最大のスターは釈迦でもない、まして外タレのキリストでもない。一休 誰です。
熊楠 天皇です。
一休 天皇？
熊楠 あんたの親爺が、その家元をついでる天皇です。將軍なんかスターとして、まだ歴史が浅い、たかだか三代目か四代目だ。あんたの家は違うぞ、あんたの親爺で百代目だ。そして、あんたが、よっ！百一代目！

一休 天皇は役者じゃない。

熊楠 役者じゃない!? 何を不遜なことをおっしゃるんです。役者じゃないなんて申し上げては天皇家に失礼でございます。何故仁徳天皇の古墳をいまだ開けずにいると思います? あの古墳からは、役者の小道具が見つかってしまうからです。鏡や化粧道具がボロボロでてるんです。ハムレット役で使った剣もでできます。なにより、ごらん下さい。天皇であることを示すあの三種の神器は剣に鏡にマガタマ、役者の小道具じゃありませんか。

一休 笑えませんよ、こういう冗談。

熊楠 冗談じゃない。天皇の子だと名のりです、デビューをなさいませ。

一休 デビュー?

熊楠 はい。

一休 そのデビューとは、戦争をしるということかい?

熊楠 さすが百一代目。天皇とは元々、平和のためにつくられたスターではありません。今は吉野の山に弟君、自天王が潜んでおります。時来たりなば、共に。

(第十七場B)

- (25) 「その夢の裾野のはてしもなく、遠く臍ろで遙かに淡い見知らぬ丘を越えてあの人たちはやってきた」(第五場)、「僕を拾ってくれた、あの人たちの瞳の奥にすみついていた遠い昔。僕は、どこから流れてきたのか知らないが、あの瞳を思うと、遠い昔が喉につまるんだ」(第十七場)。
- (26) 初出は「文学界」2000年1月号。のち『20世紀最後の戯曲集』(新潮社、2000年9月)に収録。

なお本稿は塚本学院教育研究補助費によるものである。