

■研究十二月往来〈208〉

《綾鼓》の新しい

—元雅作の可能性—

重田みち

応永三十年の奥書を持つ世阿弥の作能伝書『三道』中に、「恋の重荷、昔、綾の太鼓也」という一文がある。昔演じられていた能も、それぞれの時代に合うよう「少々言葉を変へ、曲を改めて」演ずることの大切さを説いた部分の一節である。

ここに「綾の太鼓」(以下《綾太鼓》と表記)という曲名が記されているが、この曲名での台本や謡本は残されていない。それにもかかわらず《綾太鼓》は従来、《綾鼓》とほぼ同曲であり、《綾鼓》の後シテ、老人の霊鬼が女御を責める陰惨さが「古作」の特徴であるとする説が有力であった。そして「古作」《綾鼓》に対し、世阿弥作《恋重荷》の後場は迫力不足であり、老人の霊鬼が女御への恨みを捨てて結末も不自然であると評されることが多かった。またそれとは別に、《綾鼓》とは異なる《恋重荷》の作品としての眼目や価値を見直す論も試みられている。

ところが最近、貴重な演能記録が発見された。観世十郎(元雅)・三郎(音阿弥元重)・十

二次郎の三人を大夫とした、観世座による「応永三十四年演能記録」である(注)。またまった四座の演能記録としては最古のものであるうえに、十五番もの演目が記されている。ここで注目したいのは、その演能の最後、十五番目に、元雅が《綾鼓》を演じていることである。「恋の重荷、昔、綾の太鼓也」という先の応永三十年以前の世阿弥による文言の後に、《綾鼓》が世阿弥の子である元雅によって演じられているのである。このことから《綾鼓》は、《恋重荷》の原曲であった《綾太鼓》と異なり、《恋重荷》成立後《綾太鼓》や《恋重荷》に改変を加えた新しい曲であった可能性が考えられよう。

もちろん、一般に改作以前の旧作が復活して演じられる可能性がないわけではない。また、《綾太鼓》と《綾鼓》という微妙な曲の呼称の差を過大視することは、この場合避けねばなるまい。しかし実際、《綾鼓》には、内容的に《恋重荷》を超えた新作と判断すべき点が見出されるように思われる。ここではその問題に焦点を当てたい。

《綾鼓》と関わりの深い《恋重荷》が、その結末に弔いを要請し、それに応じれば恨みは消え、「葉守の神」となることを約束するのは対照的に、《綾鼓》の後場は凄惨を極めている。その詞章の一部を次に引用する。

「ノリ地」(地) 打てや打てやと責め鼓よ  
せ拍子、とうとう打ち給へ打ち給へとて、  
答を振り上げ奉れば、鼓は鳴らで悲しや  
悲しやと、叫びまします女御の御声、あ  
らさて懲りやさて懲りや

「中ノリ地」(地) 冥途の刹鬼阿防羅刹、冥  
途の刹鬼阿防羅刹の、呵責もかくやらん  
と、身を責め骨を砕く火車の責めといふ  
とも、これにはまさらじ恐ろしやさて何  
と、なるべき因果ぞや

「中ノリ地」(シテ) 因果歴然は目のあたり、  
(地) 歴然は目のあたり、「中略」女  
御に憑き崇つて、答も波も打ちたたく池  
の凍の東頭は、風渡り雨落ちて、紅蓮大  
紅蓮となつて、身の毛もよだつ波の上に、  
鯉魚が踊る悪蛇となつて、まことは冥途  
の鬼といふともかくやと思ひ白波の、あ  
ら恨めしや、恨めしやあら恨めしや、恨  
めしの女御やとて恋の淵にぞ入りにける  
右のように、答を振り上げた後シテはこれ  
もかと言うほど女御を責め、恨みを残したま  
ま曲は終わる。先述したとおり、先行研究に  
おいては、このような酷い内容が本曲の古作

たる所以であるかに解されることもあった。確かに、古風を遺す（後に改作されているが古作の面影を留める）作品には、《通小町》《船橋》《求塚》など、妄執物と言われ陰惨な印象を与えるものが存するが、これらの曲の陰惨さと《綾鼓》のそれとは、質を異にするものである点に注意すべきであろう。

《通小町》や《船橋》の場合、後シテは確かに苦しみを訴えてはいるが、最後には成仏を遂げる。また《求塚》の場合は、後シテの地獄の苦患が具体的に描かれ、救いもなく、悲劇に徹しているが、それは生前の業の結果であり、その点で仏法に則った作りとなっている。作品の眼目は因果応報でなくとも、建前としては地獄の絵説きなどと共通する面を持つのが、《求塚》の特徴であると言えよう。修羅の苦しみを受け続けねばならない死後の義経を描いた《八島》もそれに近い。

これらに対し、《綾鼓》の陰惨さは、後シテの霊鬼が女御に崇ることに由るものであり、ここには仏法の入る余地はない。確かに同曲の詞章には「何となるべき因果ぞや」「因果歴然は目のあたり」（前掲傍点部）とあるが、これは仏法に由るといふよりも霊鬼の復讐を指すものであり、地獄の苦しみに譬えて（前掲傍線部）霊鬼の責めの凄まじさを描写してはいるが、実際の地獄が描かれているわけではない。將軍と縁の深かった観阿弥・世阿弥の大夫時代を含め、それ以前の能が寺社の法楽

としての性格を有するものであったことを勘案すれば、その当時このような曲が作られた蓋然性は極めて低いのではなからうか。仏法はこの霊鬼が持つような執心を晴らし、地獄を免れしめることが目的であり、それに従った内容でなければ、寺院の法要などの際に演じるには不適當だからである。そのような視点に立てば、死してなお女御への恨みを抱いていた霊鬼が、最後には弔いを請い、守り神になろうと言う《恋重荷》の方が、能の古い形式に近からう。同曲は、その悲劇としてのインパクトの強さを犠牲にしても、仏法や神の恵みの偉大な力を否定しないように配慮して作られたに違いない。そして《恋重荷》の原曲である《綾太鼓》も、その点については《恋重荷》と同様であったらう。他に《藤戸》《天鼓》などの作品も、恨みが弔いによって成仏や喜びへと導かれる内容を持っている。

しかしそのような、おそらくは能作者の間で暗黙の了解事項となっていたストーリーの枠組みや建前をも外してしまう人物が現れた。それが、元雅だったのではあるまいか。周知のごとく、元雅作品の特徴として人間の心理を中心に描く点が挙げられる。中でも特異な境地に陥った人間や悲劇的な人間を描くものが多い。《歌占》《弱法師》《隅田川》《盛久》に、また元雅作の可能性が指摘される《蟬丸》《俊寛》にもそれが当てはまる。特に、世阿弥作の親子物狂能においては当然であった親子の

生きての再会が、元雅作の《隅田川》では果たされないままに終曲を迎える。このように一部の元雅作品は、悲運な人間や陰惨な場面の描写の徹底、救いのないストーリー性という点において、それ以前の作品を超えるものであった。そして《綾鼓》もそのような特徴を有する作品の一つに数えることができるのではあるまいか。すなわち同曲は、古作《綾太鼓》や世阿弥作《恋重荷》を改作した、元雅の作品である可能性が高いものと考える。

しかし《綾鼓》は、仏法や神の恵みを思慮の外に置いた、しかも女御という高い身分の人物を徹底的に責めつつ終わるその内容のためか、以後あまり演じられなくなってしまう。現在の同曲の上演も、室町期から演じ継がれてきたものではなく、江戸中期の宝生大夫の復曲に端を発している。一部の元雅作品は、その鋭さ、大胆さゆえに、いつの世にも受け入れられるものではなかったのかもしれない。

（立命館大学非常勤講師）

（注）八嶋幸子氏「応永卅四年演能記録」について（『観世』平12・8）・表章氏「世阿弥出家直後の観世座——応永三十四年演能記録をめぐって——」（『観世』平12・10）を参看。