

『隅田川』子方のことなど

小田 幸子

〔隅田川〕の子どもの亡霊をめぐる、元雅と世阿弥の間で議論が交わされたエピソード『申楽談義』第三条は、よく知られている。

子はいない方が面白いだろうとの世阿弥の主張を受ける形で、子方が作物の中にいて声だけ出す演出(1)や、子方を用いず、子方の謡は地謡が謡う演出(2)が、1920年代以来、諸流で時々行なわれるようになった。『坂元雪鳥能評全集』によると、(1)の初演は1922年4月喜多六平太、(2)は1923年2月桜間金太郎である。資料を精査してないので断言はできないが、おそらく、近代以前に子方が登場しない演出はなかったと思われる。もっとも、〔隅田川〕最古の演出史料である『舞芸六輪之次第』など、江戸初期の型付類には子方の記載を欠く本もあるが、古型付は必ずしも登場人物を網羅しているわけではないから、これらは記述を省略したものとみてよいだろう。『角田川』は、身を籠かごし、国々を廻り候へ共、終に逢はずして、空しくなりたる跡を見、幽霊に逢ふたるなり。かるが故によつて、哀傷の中の哀傷と名付」〔八帖花伝書』巻七)の如く、最後に子供と再会してめでたく終わる一般の母親物狂能に対して、「子供

の亡霊に会う」のが〔隅田川〕の眼目とされていたと考えられ、邂逅場面はクライマックスの型所として諸書に記述される。次に、慶長期の『少進能伝書』を引用しよう。

「このうちよりまぼろしに」ト、子作物ヨリ出ル。柱の方ニぬル。「あれハわが子カ」ト子ヲミル。「たがひに手に手ヲ」ト云時、子ト入カハル時右之手いだし、又左ヲ出シ、子ヲトラユル心也。子ハ大夫の左ヲトラル。「いよ／＼思ひハ」ト云時、正面ヘソト向、「面影もまぼろし」ト子ノ方ヲミル。「見えつかくれツ」トいふ時、子又柱ノ方ヘクルヲミハツス也。子作物ヘ入。：「わが子トみえしハ」ト云時、作物ヲミル。：

子を見つけたシテが両手で抱こうとすると、姿が消えた体で子はシテの左をすりぬけ、「見えつ隠れつ」でもう一度姿を見つけるが、見失ってしまった(見外す)、子は塚に入るといふ展開で、大筋では現行演出と大差ない。塚を子どもそのものとして扱う演技にも注目される。「角田河、塚の上に柳有。子作物に入、はじめより出シ置」(江戸前期『作物次第』)など、子が現れることを前提として墓標の作り

物を出すわけだが、はじめに塚の内から声らし、次に姿を現わし、塚の内に消えたあと、もう一度塚をクローズアップさせて終わる。『童舞抄』は「草ぼう／＼として」と云時、作物を見あげて、左右の手にて作物をなづるやうにする仕舞もあり」と、替えの仕方を記しているが、これに近い演技は現行でも行われることがある。夢が破れ現実世界に立ち戻る夢幻能の終曲部を思わせる叙述であり、出会いはかなさと容赦ない現実を印象づける。

〔隅田川〕の「幽冥界を隔てた親子の出会い」のモチーフは、元雅・禅竹時代およびその後の作品に影響を与えたいらしい。直接関係が指摘されている作品に番外曲(反魂香)（不逢森）と(維盛)（1989年「能の会」で復曲）がある。

父を尋ねる旅の途中で急死した娘の霊を、反魂香を焚いて呼び出し、父娘が再会するものの、やがて姿は煙の中に消えてしまうという(反魂香)は、「見えつ隠れつ蜻蛉の」・「又きえ／＼と成うせて」など、モチーフだけでなく本文も〔隅田川〕と共通性を持ち、金春禅竹と関わり深い能である(樹下好美氏「禅竹自筆」歌舞髓脳記「草稿の新出記事をめぐる」)。1998年『中世文学』43号。井上愛氏「番外曲『反魂香』をめぐる一考察」2008年『超域』13)。平維盛の三回忌に滝口聖と那智の浦を訪れた息子六代(子方)が、維盛の家臣だった武里と巡り会い、ともども鉦鼓を打ち夜念仏を唱えて甲うところに、維盛の亡霊が波間から浮かびで、「今魂魄にかへり来て、詞をまじへすがたを見せ、袂をかはし手をふ

れ」て夢中に「おや子あひ見る」(維盛も、モチーフの共通性と「月の夜念仏声澄みて、西へと急ぐ心かな。此身も覺鐘の声のうちに」)など類似表現があり、「(隅田川)の念仏の段を取り入れて作られた、出会いを描く能」とされている(三宅晶子氏「修羅能の応用風」2001年『歌舞能の確立と展開』所収)。(隅田川)との先後関係や作者に関しては諸説あり(西野春雄氏は「維盛」を元雅作と推定する。「元雅の能」、『文学』1973年7月号)、詳しくは各論考を参照されたいが、元雅・禅竹時代にその周辺で作られたとおぼしい二曲と(隅田川)との類似は、現実の世界に束の間靈魂が現れる形式の親子恩愛のテーマが当時好まれ、既成のジャンルを横断して製作されたことを物語っている。

やや時代は下るが、金春禪鳳作(生田敦盛も、遺児が父・敦盛の亡霊と出会う構想が「維盛」と共通し、骨格は修羅能ながら、対面場面で子が「身にも覺えず走り寄り、袂に縋り絶え焦がれ」泣くなど、親子の情愛に相当力点を置いた作品である。この文句が「(反魂香)の「身にも覺えず歩み寄りて…袖にまさしく縋りつけば」に類似する点も注意を引く。(生田敦盛)の設定・展開は、室町末期から江戸初期にかけて製作された「小敦盛絵巻」や御伽草子「小敦盛」と近似しており、この種の室町物語をまるごと用いた可能性が高い。が、そうであったとしても、親子恩愛と修羅能の結合という先行曲(維盛)に学んだことをうかがわせ、「(反魂香)の影響も看取される。もう一例、寛正六年(1465)の演能記録を持つ(善

知鳥)の漁師の亡霊と妻子との対面シーンをあげよう。

「あれはとも、いはゞかたちや消えなん」と云時、子も母も立。「泣ばかりなる」と云時、女啼々つくばふ。子はなきて其まゝ立てる。「千世童が髪をかきなで」と云時、そろ／＼と子のかたへゆく。「あらなつかしやといはんとすれば」と云時、子のそばへより、取はずしたるやうにする。其時子はつくばふ。『童舞抄』。

シテはわが子の髪をなでようと近づくが、姿を見失った体で、子はすわってしまい、さわることでできない(「取り外す」)。文禄五年三月に春日大夫が演じた時は、『チヨドウガ、ミヨカキナデ』、子ノ所ヨリコナタニテ、二三ナヅル。『イワントスレバ』、女・子ノソバヘユク時、女・子ツクバウ」と、やや離れたところから子の髪をなでる所作をして妻子に近づくと、妻子は座するという演技だった(『元亀慶長能見聞』)。この箇所「あれはとも、言はば形や消えなんと、親子手に手を取り組みて」の文句は、「(反魂香)の「あれはとも言はば形や消えなまし」や、「(隅田川)の「互いに手に手をとりかわせば」の影響がある。「姿は見えているのに触れ合うことができない」演技は(維盛)や(生田敦盛)の型付には伝えられていないが(「反魂香」の型付はみつけれなかった)、実はどの作品においても、生者と死者は手を取り交わしたり、袂や袖にすがりつくなど、身体を触れ合う文句がある。幻にもかかわらず、あるいは幻として消えてしまうからこそ、身体感覚を伴ったなまなま

しい出会いが大きな意味を持つのだろう。原作当時は、本文通り親子が触れ合う演技が行われていたかもしれない。

以前、本誌481号で述べたが(研究十二月往来(198))「死者との再会―昭君」の構想をめぐって、「(昭君)や(海人)など、幽冥界を隔てた親子が対面する能は夢幻能成立以前から存在した。ここで取り上げた諸曲は、その系列に連なる。古作との相違は、出会うことで逆説的に生者と死者との決定的な隔たりを浮かび上がらせる方法の共通性である。本文上の類似表現も見逃せない。(隅田川)が最初の作品だったとは限らないが、自然な流れを持つ最も感銘深い作品であるとはいえよう。そのモチーフは、親子の情愛を描く新しい手法として広がっていったのではなからうか。

現在能の枠に夢幻的世界が取り込まれているようなこれらの作品にあつては、亡き人に会えた喜びと、現実には会えない悲しみが共存している。(隅田川)は親子物狂能の出会いを完全にやめてしまったわけではない。だからこそ、元雅は、子を登場させる必要があるのだらう。会ったともいえるし、会わなかったともいえる不安定な状況のなかで、揺れ動く複雑な感情を描いたのである。その背景に、生き別れの親子が再会を果たしたり、死んだ子が生き返ったりするわかりやすい結末よりも、愛する者の死の事実に向き合つて悲嘆する人間の姿にリアリティや共感を覚える観客が育ってきていることを感じる。

(能・狂言研究家)