

『歌占』の「作意」に挑む

天野文雄

元雅の作になる『歌占』は、きわめて難解な曲である。筆者は平成二十五年刊行の『能を讀む③元雅と禪竹』（角川学芸出版）の『歌占』の「小誌」で、「現行曲中でも、その作意の把握に困難をおぼえる点では、その筆頭に位置する曲」としつつも、とりあえず、元雅による『歌占』の制作は、南北朝期制作の謡い物で、のちに『百万』のクセに取りこまれ、やがて『百万』のクセから外されていた「地獄の曲舞」に触発されたことがきっかけだったろうとし、「その「地獄の曲舞」は世の無常と後世における墮地獄の苦しみを説いたものだが、そうした宿命から逃れるには神慮に忠実であることが重要だというのが、作者元雅の主張であろうか」としたのだが、『歌占』がその作意を把握したい曲であるという認識は現在も変わっていない。

その『歌占』が四月例会に出るという。そこでこれを機に、あらためてその作意―ねらいあるいは主題―の把握に挑んでみたい。

『歌占』のシテの神子は伊勢外宮げぐうの神職わたらひ度会某で、彼は弓弦に付した短冊の歌で吉凶をみる歌占を業として諸国をめぐっていたが、あ

る時頓死して三日で蘇生したという体験の持ち主でもある（その体験で神子は若いのに白髪となっている）。その神子が加賀白山の麓の里で離れ離れになっていたわが子幸菊丸と再会するという展開のなか、神子は前半では幸菊丸とその保護者の里人（現在の観世流ではツレだが、ワキが本来）が引いた歌を占い―その結果、親子は再会し―、後半では再会を喜ぶ里人の求めで、頓死して体験した「地獄のありさま」をもとに作った曲舞（「地獄の曲舞」を謡うが、謡い終わると伊勢の神が憑依して、神子を激しく責める。やがて憑依から醒めた神子は幸菊丸とともに故郷二見の浦に帰ってゆく）。

以上が元雅作『歌占』の概要である。歌占という風俗、地獄からの蘇生、神の怒り、いずれも現代人には疎遠な素材であり、かえってその点に興味をおぼえる向きもあるが、それはそれとして、この能の作意、ねらいは何かとなると、ハタと言葉に窮するのではないだろうか。元雅の作ではあるが、室町時代の上演記録は手猿楽による一例のみ、江戸時代前期はどの流儀も所演曲としていず、観世が

正式に所演曲としたのは大正正本からということもあって、注釈が少ないこともその一因かもしれないが、『歌占』が難解なのはやはり作品そのものが難解なことによるう。その結果、本曲については、親子の恩愛の情が希薄で、舞台上の興味が歌占と「地獄の曲舞」に分散して、そのため、「遂に失敗に終わったものと思える」（『謡曲大観』とされてもいるのだが、これも筆者と同様に作意の把握に困難をおぼえた結果の評価であろう。しからば、『歌占』の作意はどうとらえればよいのであるうか。

そこで、ここでとりあえず注目してみたいのが、シテの神子の素性である。彼は伊勢の外宮の神職で、現行諸流では「度会某」とされているが、古謡本は「度会家次」で、それが原形であろう。『甲子夜話続編』には、『歌占』で引かれる二首の歌を含む七十一首の歌占用の歌をあげ、度会家次の末裔が歌占用の弓を所持していることがみえるが（同種のしかしかならずしも同じものばかりではない歌占用の歌が龍門文庫にも伝わる）、家次が実在人物かどうかは不明である。『歌占』ではその神子（家次）が頓死して三日後に蘇生したとする。観世と宝生ではその理由を記さないが、下掛り三流では、「神におん暇をも申さで諸国をめぐり候ひし、その神罰にや頓死し、三日と申すに蘇る」としており、これが原形と思われる。さらに注意されるのが、里人が「地獄の曲舞」を所望すると、神子は「この一曲を狂言すれば、神気が添うて現まなくなり候」と言

っていることで、現に「地獄の曲舞」を謡い終えたところで、神子に神が憑依して激しく責めるのだが、このように『歌占』では「神の罰」が一曲の展開軸となっている。とりわけ、「地獄の曲舞」を謡うと、「神気が添うて現なくなる」のはなぜなのかが気になる。それはまず神の意志に逆らったからと考えてよいと思うのだが、とすれば、そこに当時の伊勢神道の思想としてのあり方がかかわっている可能性を考えてみる必要があるであろう。

もとより筆者はその方面の研究に疎いが、いま久保田収氏の名著『中世神道の研究』（昭和三十四年、神道史学会）によって、その展開の相を略記すれば、伊勢神道は鎌倉中期、建治（二二七五）から弘安にかけての十年ばかりのあいだに、内宮の祠官荒木田氏の著になった『造伊勢二所太神宮宝基本記』を先駆的著述とし、それをうけて外宮の祠官度会行忠による『倭姫命世記』『伊勢二所皇太神宮御鎮座伝記』『豊受皇太神宮御鎮座本紀』『伊勢二所皇太神宮御鎮座次第記』などの著述が生まれて体系化され、さらに行忠より二十年ほど後の世代である度会家行の『神道簡要』『類聚神祇本源』『神祇秘抄』等の著述によって集大成されたが、その思想は天台の学僧慈遍、北畠親房、忌部正通などの神道に影響し、やがて吉田神道の成立をみるにいたるといえる。

また、こうして成立した伊勢神道の特色は、神を仏の垂迹とする神仏習合の両部神道にたいして、神本仏従の立場に立つ反本地垂迹思想であり、その本義は度会家行の著述でい

ば、「凡神者以正直為先、正直者以清淨為本」（『神道簡要』）、「或以正直為清淨、或以一心不乱為清淨」（『類聚神祇本源』）というように、「清淨」と「正直」におく思想だといえる。

はなはだ雑駁な要約ではあるが、このような特色をもつ伊勢神道のなかに、伊勢外宮の神職をシテとする『歌占』をおいてみると、なぜ「地獄の曲舞」を謡うと神の罰を受けることになるかが理解されるかと思う。前述のように、「地獄の曲舞」は前半では「貞慶消息」に拠って現世の無常なることを説き、後半では『目蓮経』に拠って死後に墮ちる地獄での苦患が説かれているが、要するに仏教的な教戒なのである。当時の伊勢神道が神本仏従を本義とし、鎌倉時代の『沙石集』や通海の『大神宮参詣記』が伝えるように、僧尼を忌む傾向があったことを思えば、伊勢の神にとっては度会氏のシテが「地獄の曲舞」を謡うことはとんでもないことだったはずである。

また、『歌占』における伊勢神道の反映は、「地獄の曲舞」のあとの（立廻り）の前の、「後の世の月は何か照らすらん、胸の鏡よ心濁すな」という文句にも認められる。この文句については、「謳ノ作者のよめる歌歎」（『謡抄』）、「胸中ノ明カナル事ヲ云歎。和歌等ニモ未タ聞馴ス」（『謡言粗志』）などとされているが、これなどはたとえは大神宮の本体である鏡について説いた『類聚神祇本源』の、

此鏡者天地靈明之智性、諸神本源之妙体

也。日月未現、心鏡照物。

という言説と重なるのではないだろうか。これは「鏡は世界の知恵であり諸神の源であって、いまだ日も月も現われない天地未分の時代には、心という鏡が事物の真偽を照らしてくれる」というほどの意味かと思うが、『歌占』とは「月／日月」「照らす」「胸の鏡／心鏡」と文辞も重なっている。また、「後の世の…」は、「我々はどうぞすれば後世の苦を免れることが出来よう。どうかこの胸の鏡よ、この心を濁してくるな」（『謡曲大観』）などと訳されているが、これは伊勢神道の本義である「正直」「清淨」ともつながるのではあるまいか。ちなみに、伊勢神道の本義である「正直」「清淨」は伊勢を舞台にした『御裳灌』や『内外詣』でも強調されており、禅竹の能楽論にも顕著な投影が認められる。

かくて、元雅の『歌占』は、『百万』から外されていた「地獄の曲舞」を軸に、父子再会という物狂能の類型に従いつつ、伊勢の神職が携わっていたらしい歌占を取り入れて、そこに伊勢神道が唱道していた神本仏従の反本地垂迹思想を盛りこんだ作品と解されるのだが、こう考えてよいならば、作意の把握が困難だったのはもともとという感を禁じえない。また、本曲は父世阿弥が早くに見切りをつけていた「憑き物の物狂」であるが、そこには作者元雅の強烈な対世阿弥意識もうかがえるであろう。

（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター所長）