

音の劇詩人観世元雅

著者	西野 春雄
出版者	法政大学国際日本学研究所
雑誌名	国際日本学
巻	2
ページ	31-59
発行年	2005-03-31
URL	http://doi.org/10.15002/00022572

音の劇詩人観世元雅

西野春雄

元雅が演じた《綾鼓》

「応永三十年（一四二三）二月に成った『三道』で、世阿弥が「恋の重荷、昔、綾の太鼓なり」と記しているように、《恋重荷》は、先行する《綾太鼓》（散佚曲）を基に作られた翻案作品と考えられる。^{〔注〕}その《綾の太鼓》の中心素材の「太鼓」を「鼓」に変えた程度の変形かと推測される現行曲の《綾鼓》が、近年、八寫幸子氏が紹介された『応永三十四年番組』によって、応永三十四年（一四二七）二月の薪猿楽で演じられていることが判明した。すなわち、観世座の上演曲十五番のなかで、世阿弥の嫡男十郎元雅（一四〇一—一四三二）が演じているのである。^{〔注〕}この記録は《綾鼓》の成立と作者を考える上で、はなはだ貴重な資料の発見であった。

というのも、これまで漠然とではあるが、『能本作者注文』（大永四年＝一五二四）などの後世の作者付による「《綾鼓》世阿弥作説」は別として、原作《綾太鼓》を改作したらしい現行《綾鼓》は、世阿弥以前の古作であろうと推測されていたからである。

《恋重荷》と《綾鼓》は、卑賤な老人が及ばぬ高貴な女性を遙かに恋するという素材も同じなら、愚弄され、叶わぬ恋のため入水自殺を遂げ、死後、一念無量の鬼となって復讐するという主題や内容も、両者共通するものの、結末がまったく違う。

《恋重荷》は、主人公の山科の莊司の霊が自分を弄んだ女御に対し、あなたが私の跡を吊ってくれるならば、葉守の神となってあなたを守護しようと告げて終わるのに対し、《綾鼓》の主人公である筑前国木の丸の皇居の庭掃きの老人は、怨霊となって祟り、最後まで女御を責め続け、救いもなく「恨めしの女御や」と叫んで、再び桂の池に沈んで行くのである。妄執を捨てて成仏する《恋重荷》より、《綾鼓》の、恨みを残したままの結末のほうが、何となく古作らしいと思われるのである。しかし、新出資料『応永三十四年番組』によって、応永三十四年の時点で《綾鼓》は成立していたことが明らかとなった。しかも、役者による自作自演が常態であった当時の状況に照らすとき、作者として、《綾鼓》を演じた観世十郎元雅が最有力候補として浮かんでくるのである。そして原作の《綾太鼓》から、世阿弥作の《恋重荷》と、元雅作の可能性が高い《綾鼓》の二曲が生まれたことが推測され、そこに父子二人の作風の明確な違いをも見ることもできると考える。

本稿では、《綾鼓》の作品分析を通して、「音の劇詩人」という観点から元雅作の可能性を指摘し、とくに元雅作であることを示唆すると考えるキーワード「人間」に着目しながら、《綾鼓》が元雅作である可能性がはなはだ強いことを明らかにし、あわせて観世元雅の作風を考察してみようと思う。

魔境の鬼

《綾鼓》の内容はこうだ。筑前木の丸の皇居の庭掃きの卑しい老人（シテ）が、高貴な女性（皇妃。ツレ）を遙か

に恋した。桂の池に御幸の折り、ふと垣間見たその瞬間から、老人は古い先短い身を恋の淵に沈めてしまった。下賤な老人の恋を知った皇妃は、その誠実を愚弄する。弄ぶ道具は綾の鼓。綾を張った鼓だから鳴るはずはないのだが、その鼓を桂木にかけ、打って音が聞こえたら、今一度姿を見せようと、臣下（ワキ）を通して伝えさせる。舞台はこの皇妃の言葉を伝える大臣の登場から始まる。

呼び出された老人は、鼓を打ち、その音がしたならば、それこそ恋に乱れたこの心を慰める「恋の束（つかね）」と喜び、勇む。「次第」「後の暮れぞと頼めをく、時の鼓を打たうよ」は、前ジテの仕事の段（一セイ・サシ・クセ）の前に置かれた序歌である。まず、この作品の一番の聞き所であり、見所であるこの仕事の段に注目してみよう。

現在《綾鼓》は宝生流と金剛流の現行曲で、喜多流は一九五二年の土岐善磨作詞・喜多実作曲になる改作新曲であるが、ここにあげたテキストは、伝存する約十四種の諸本のなかで最も古い観世元頼識本（「此御本以長俊丸本青表紙／被写書之元頼奉付章句／訖恐可為證本者也／天文廿四年七月廿日 観世小次郎元頼（花押）」。東京大学史料編纂所蔵。法政大学能楽研究所の紙焼資料に拠る）である。適宜、漢字をあてるなど字句を改め、私に小段に分け、役の指定も示した。

〔次第〕 地 後の暮れぞと頼め置く、

後の暮れぞと頼め置く、

時の鼓を打たうよ。

〔一セイ〕 シテ さなきだに、闇の夜鶴の老いの身に、

地 思ひを添ふる、はかなさよ。

シテ 時の移るも白波の、

地 鼓は何とて、鳴らざらん。

〔サシ〕 シテ後の世の近くなるをば驚かで、老いに添へたる恋慕の秋、

地 露も涙もそぼちつつ、心からなる花の雫の、草の袂に色添へて、何を忍ぶの乱れ恋、

シテ 忘れんと思ふ心こそ、

地 忘れぬよりは思ひなれ。

〔クセ〕 地 しかるに世の中は、人間万事、塞翁が馬なれや、隙行く日数移るなる、年去り時は来たれども、終

に行くべき道芝の、露の命の限りをば、誰たれに間はましあぢきなや、などさればこれほどに、知らば
さのみに迷ふらん。

シテ 驚けとてや東雲しののめの、

地 眠りを覚ます時守の、打つや鼓の数繁く、音ねに立たば待つ人の、面影もしや御衣みけしの、綾の鼓とは知
らずして、老いの衣手ころもて力添へて、打てども聞こえぬは、もしも老耳のゆゑやらんと、聞けども聞け
ども、池の波窓の雨、いづれも、打つ音はすれども、音おとせぬものはこの鼓の、あやしの太鼓や、何
とて音は出でぬぞ。

【大意】（鼓が鳴ったなら）その夕暮れこそお逢いできる時、さあ「時を刻む鼓」を打とう。ただでさえ物思いにく
れることの多い闇の夜の鶴のような老いの身に、さらに恋の悩みを添はかなえるとは、なんと儂い身の上か。時は刻々と
移るのも知らないで、（打ち続ける）鼓は、どうして鳴らないのだろう。後の世が近づいているのも気づかず、
老いの身に加え恋慕の思いの募る秋。露にも涙にも濡れながら、わが心ゆえの紅の涙が、草色の袂に色を添えてい
る、今さら何を忍ぼうぞ、千々に乱れたわが恋心よ。

そんな気持ち忘れようと思う心こそ、忘れないでいるよりもかえってつらい思いなのだ。

しかるに世の中は、『人間万事、塞翁が馬』なのか、月日は速やかに移り、年は去り行きまた来るのだけれど、最後には行かねばならぬ死出の道、そのはかない露の命の終わりをば、いったい誰に問うたらよいのだろう。(所詮これは) どうにもならぬこと、どうしてこれほどまでに、(世の無常を) 知っているのなら(迷うことなどない筈なのに) どうしてこんなに迷うのだろうか。そんな迷いを覚ませとでもいうのか曉の、眠りを覚ます時守の、打つ鼓は数繁く(鳴る)、(そのように) この鼓が鳴るならば私が待つあの方の、面影がもしかして見えるかもしれぬと、(この鼓が) 綾で張った鼓とは知らずに、老いの身ながら力をこめて、打つても音が聞こえないのは、もしや老人で耳が遠いためかと、(耳を澄まして) 聞くけれど聞くけれども、音するものは池の波や窓の雨、音を立てぬはこの鼓、(綾の鼓であるから当然なのだが) まこと怪しい鼓だよ、どうして音は出ないのか。

「何を忍ぶの乱れ恋、忘れんと思ふ心こそ、忘れぬよりは思ひなれ」、老人は心躍る思いで鼓を打ち始め、打ち続ける。だが、聞こえない。もしや「老耳の故やらん」と、耳をそばだててみるが、音するものは池の波、窓の雨。失望落胆し、はじめて弄ばれたことを知った老人は怒り、恨み、池に身を投げて死ぬ。

以上の前場をみても、『恋重荷』との類似点がいくつも指摘できる。卑賤な老人が高貴な女性に恋をし、女性からの難題に挑むも、力尽き、自裁するという主題も共通ならば、難題に立ち向かう場面の、恋する者の期待、不安、嘆き、怒り、恨み、といった心理を巧みに描く点も同じである。しかし、歌語「恋の重荷」に着目し、縁語・懸詞などの修辞を駆使して巧みに脚色した『恋重荷』と、同じく白頭に半被半切悪尉出立ながら、強烈な恋情、欺瞞をなじり、最後まで許さぬ怨霊の鬼と化した姿を、平明な言葉で劇的に綴る『綾鼓』と比べると、作者の違いが明確に見えてくる。

特に、老人の怨霊が魔境の鬼となつて皇妃を責める後場の描写は凄絶だ。

〔ノリ地〕地 一念嗔しん恚にの、邪淫の恨み、晴れまじや、晴れまじや、心の雲水の、魔境の鬼と、今ぞなる。

〔クドキ〕シテ 小山田の苗代水は絶えずとも、心の池の言ひは放さじとこそ思ひしに、などしもされば、情なく、鳴らぬ鼓の声立てよとは、心を尽くし果てよとや。

〔ノリ地〕シテ 心尽くしの、木の間の月の、

地 桂に掛けたる、綾の鼓、

シテ 鳴るものか、鳴るものか、打ちて見給へ、

地 打てや打てやと、攻め鼓寄せ拍子、とうとう打ち給へ、打ち給へとて、咎しとを振りあげ、責め奉れば、鼓は鳴らで、悲し悲しやと、叫びまします、女御の御声、あらさて懲りや、さて懲りや。

〔立廻り〕

(ここに、この囃子事が入る演出もある。女御を恨み、復讐する心の表現である)

〔上歌〕地 冥土の利鬼せうき阿防あぼう羅利らり、冥土の利鬼阿防羅利の、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 因果歴然はまのあたり、

地 歴然はまのあたり、知られたり白波の、池のほとりの桂木に、懸けし鼓の時も分かず、打ち弱り心尽きて、池水に身を投げて、波の藻屑と沈みし身の、程もなく死霊となりて、女御に憑よき崇つて、咎も波も打ち叩く、池の凍りの東頭は、風度わたり雨落ちて、紅蓮大紅蓮ぐれんだいぐれんとなつて、身の毛もよだつ波の上に、鯉魚が躍る悪蛇となつて、まことに冥土の鬼といふとも、かくやと思ふ白波の、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、恋の淵にぞ入りにける。

このように「ノリ地」「タドキ」「ノリ地」「上歌」「中ノリ地」を配して、長々と責め立て責め立て、結末も「恨めの女御やとて、恋の淵にぞ入りにける、恋の淵にぞ入りにける」（諸本及び現行本は繰り返しが無い）と結び、魔境の鬼となった老人の霊は成仏得脱しないままに終わるのだ。

一方、《恋重荷》は、「歌」「恋路の闇に迷ふとも、跡弔はばその恨みは、霜か雪か霰か、つひには跡も消えぬべしや、これまでぞ姫小松の、葉守りの神となりて、千代の影を守らん」と歌い、恨みを捨てて女御の守護神となって、千代までも栄えるようお守りしようと約束して終わる。同じテーマながらこの違いは大きい。おのずから作風の違いが感得されるのである。

音の劇詩人

そもそも《綾鼓》という曲名が暗示的であるが、この能は鼓の音が老人の運命を左右する。打てども打てども、音が出ない鼓。聞けども聞けども、音するものは池の波、窓の雨。この能のクライマックスが先に示した仕事の段である。そして、ここで注意したいのは、「音」や「声」が劇の展開に重要な役割を果たしていることである。「クセ」の後半は、特に「音」や「声」が効果的に用いられていることに気付く。年老いて耳が遠くなったかと、耳をそばだて、必死に聴く老人。だが、聞こえる音は池の波音や窓打つ雨の音。「音せぬものはこの鼓の、あやしの太鼓や、何とて音は出でぬぞ」と落胆し、弄ばれた恋に失望した老人は、池に身を投ずるのだ。

ここで注目すべきは、このように「音」や「声」が、あるいは「音や声」と深くかわる言葉や表現が、劇の導入となり、あるいは頂点へ導き、あるいは結末を迎える、という構想や方法が、観世元雅の作品に顕著なことである。劇の展開に「音」や「声」が重要なはたらきをなしているのである。それは次の作品群である。

《隅田川》

夜念仏の声のうちに我が子の姿を幻に見る《隅田川》は、全曲「音」や「声」がキーワードになっている。母親の登場の場面からして「聞くやいかに、うはの空なる風だにも、松に音する慣ひあり、…」と謡いあげ、音や風の声のみごとな導入となっていることを見逃してはならない。そして、我が子の死を知り、墓の前で悲嘆にくれる母の絶唱も「定めなき世の習ひ、人間愁ひの花盛り、無常の嵐音添ひ」と、この世の無常をかみしめる。やがて、夜念仏。鉦鼓を打ち一心不乱に唱える母親。その声のうちに我が子の声を聞き、母は「今一声こそ聞かまほしけれ」と告げる。都の母を恋しく思いつつ遠い東の果てで病死した梅若丸の亡霊は、人々の、そして何よりも母の唱える夜念仏の「声」の力で現れたのである。

《三井寺》

春の物狂い能《隅田川》に対する、秋の物狂い能《三井寺》も、音や風や声が重要なはたらきを果している作品である。「たぐひなき名を望月の今宵かな」、「月は山風ぞ時雨に鳩の海」など二条良基の連歌の発句二首をはじめ、月にちなむ和漢の詩歌や故事を引きつつ、琵琶湖をわたる鐘の音や月明の清い光に魅せられて打ち興ずる狂女の姿を描く《三井寺》には、全曲を通して「音」や「風」が効果的に使われている。

後ジテの登場の場面からクライマックスへかけての緩急起伏に富む自在な運びも心地よく、志賀の山越えと月下の湖、湖上に鳴り響く鐘の音、その鐘の音に端なくも故郷清見寺の鐘を連想する女、中国の詩狂の故事を引いて住僧の制止を説破して鐘を撞く場面、夜更けの鐘や暁の鐘を詠んだ和歌、そして突然呼びかける少年の声に、人商人に連れ去られた我が子と知る母。世阿弥の『申楽談儀』に見える「鐘の能」が本曲と思われるが、詩情豊かな月光曲に仕立てた作者の力量は非凡の一語に尽きる。その作者について筆者は「世阿弥周辺の作か」としたが（『謡曲百番』新日

本古典文学大系・一九九八・岩波書店)、今は「音の劇詩人」の視点から観世元雅を想定している。

ことに、鐘に誘発され興奮した狂女が面白く鐘と戯れる遊狂の段(「鐘ノ段」)はクライマックスを形成している。

〔歌〕

地 許し給へや人々よ、煩惱の夢を覚ますや、法の声も静かに、まづ初夜の鐘を撞く時は

女 諸行無常と響くなり

地 後夜の鐘を撞く時は

女 是生ぜしやう―滅法めつぽふと響くなり

地 晨朝じんぢやうの響きは

女 生滅しやうめつ々已つめい

地 入逢は

女 寂滅

地 為楽と響きて、菩提の道の鐘の声、月も数添ひて、百八―煩惱の眠りの、驚く―夢の夜の迷ひも、
早つきたりや後夜の鐘に、我も―五障の雲晴れて、真如の月の影を、眺めをりて明かさん。

「鐘の音は、人々の煩惱の夢(迷い)を覚まし、仏の法を静かに知らせるといふ」。以下、初夜・後夜・晨朝・入相の折々に撞く鐘の音に涅槃経の四句の偈を宛て、功德を説示し、「クリ・サシ・クセ」で和漢の鐘の故事を引く。そして結末は「この三井寺に廻り来て、親子に逢ふは何ゆゑぞ、この鐘の声立てて、物狂ひのあるぞとて、お咎めありし故なれば、常の契りには、別れの鐘と厭ひしに、親子の為の契りには、鐘ゆゑに逢ふ夜なり、嬉しき鐘の声かな」と綴り、鐘の音、鐘の声によって母子の再会が叶ったことを讃えているのである。

《朝長》

このように「声」や「音」が劇の展開に大きな力をなしている作例に、観音懺法の声のうちに大夫進源朝長の霊が現れる修羅能《朝長》がある。後場、僧侶（ワキ・ワキツレ）が歌う「上歌」「声満つや、法の山風月ふけて、法の山風月ふけて、光和らぐ春の夜の、眠りを覚ます鉦鼓、時も移るや後夜の鐘、音澄みわたる折からの、御法の夜声感涙も、浮かむばかりの気色かな、浮かむばかりの気色かな」のあと、法の声を力にこの世に現れた朝長の霊は「あら有難の懺法やな」と観音懺法を感謝し、「心耳を澄ませる、曲間の瑞風、感応肝に、銘ずる折から」と、心に泌み入る懺法の御声のすばらしさを讃えるのである。この「心耳を澄ませる」曲が元雅の作品を解く重要な鍵なのである。なお「曲間の瑞風」は、現在、諸流とも「玉文の瑞風」と謡うが、世阿弥の『五位』の「五、声風」に見える「声者、縦見風少疎、音感通、心耳、曲聞之瑞風、成、数人感（声といつば、縦ひ見風少し疎かなりとも、音感心耳に通じ、曲間の瑞風、数人の感を成す。数人は衆人の当て字）」に基づく表現であることにも注意したい。それは、元雅の能には、詞章にしばしば世阿弥の芸術論の言葉を引用する例が多いからである。

《維盛》

また「月の夜念仏」の称名の声のうちに主従が、そして親子が思わぬ再会を遂げるのが元雅作の可能性が高い廃絶曲《維盛》である。この能は、戦線を離脱し高野にて出家し、熊野の那智の沖で身を投じた三位の中将平維盛を主人公とする修羅能で、『平家物語』巻十「維盛入水の事」に取材した作品である。この能については三十数年前の拙稿「元雅の能」（『文学』一九七三年七月号）で、『隅田川』『弱法師』『朝長』などと一緒に論じたが（その時は「音の劇詩人」という観点は導入していない）、前述の《朝長》と同じくシテが前後別人格の曲で、前ジテが維盛（および与三兵衛重景と石動丸）の入水を目撃し、自らも跡を追おうとして滝口入道に制止された舎人の武里で（本によっては

ツレとして扱う例もある)、ワキが滝口入道、子方が維盛の遺児六代御前、後ジテが維盛の霊なのである。維盛の三回忌に那智の浦を訪ねた滝口と六代が、舟に乗り鉦鼓を打ち念仏を唱えつつ登場した武里に巡り逢う場面も、「声」や「音」が重要な役割を果たしている。すなわち次のような展開である。

〔掛合〕

滝口 海面も、はや暮れ過ぎて沖津波、月の出潮ほのかなる、その船人の夜念仏は、そもや如何なる人やらん

武里 この浦にては人もはや、あらあら知らしめしたるものを、これは沖にて沈み給ひし人々の、御跡歩ひ申さんため、かやうに夜念仏申すなり

滝口 さればこそ、それにつけても懐かしく、故ある身なれば尋ぬるなり、まづまづ舟をよせ給へ

武里 故ある身とはさてはもし、平家のゆかりの人やらん、かやうに訪ぬる舟人も、あやしきものをたそがれに

滝口 ほのぼの見えし月も曇り

武里 うしほも暗く

滝口 人も見えず

二人 紛るる中にも紛れなきは

〔歌〕

地 称名念仏の一声は、南無阿弥陀仏のたぐひなき、波も声も、打ち寄せ打ち寄せて、彼の岸に着きたるは、これぞ御法の舟人の、その名を誰と申すぞや、名乗り給へや名乗り給へ。

滝口入道と六代が武里と巡り逢う契機となったのは、月の夜念仏の称名の声だったのだ。そして、軍体の姿の維盛

の霊も、六代御前の打つ鉦鼓の音と称名の声のうちに登場するのである。その登場歌に《弱法師》と同じく、唐の永嘉大師の証道歌「江月照らし松風吹く、永夜の清宵なにのなす所ぞ」が巧みに引かれていること、修羅の戦いを描く結びの「中ノリ地」「正しかりける弥陀の利剣を、真つ向に横たへて、払えば噴雉の波浪も去り、さて鉄火と見えしは、紅爐一点の雪と消えて、跡も渚の千鳥も…」に引かれている「紅爐一点の雪と消えて」が、『碧巖録』第六十九則南泉一円相の条の「紅爐上一点の雪」をきわめて効果的に引いていることも、拙論「元雅の能」で指摘したが、こゝういった禅林古典からの有効な引用も、元雅の能の特色なのである。

《吉野琴》

さらに、花の吉野山に降り立った天女が、琴を奏で、袖を翻し遊舞する観世元雅作の《吉野琴》（別称《吉野山》。《魔絶曲》も「音の劇詩人」元雅の作風を雄弁に物語る作品である。本曲には、それこそ題名が象徴するように「琴の聲」が多用される。前場で、シテの天女が里女の姿で現れ、ワキ紀貫之と会話を交わし、次のように展開して行く。

〔掛合〕 ワキ昔清見原の天皇、この山に分け入り給ひ

シテ月の夜琴を弾き給ひし、曲に詠じて琴の音に、ひかれし事を忘れめや

ワキそもや昔の琴の音に、ひかれし事を忘れめやとは、さてさて御身はいかなる人ぞ

シテ我れこの山に天下り、花月に詠ずる遊樂は、今に絶えせぬ折々なり

ワキそもや花月の折々には、天下ります天少女の

シテ人の目にこそ見えねども、天のちうかん（「てうかん」の誤りで「調感」）地に通じて

ワキまさしくここに清見原の、その琴の音にひかれしも

シテ 昔は月の夜

シテ 今はまた

〔上歌〕

地 みよし野の、花にひかるる琴の音の、花にひかるる琴の音の、聞けば空にや通ふらし、青根が峰の

松風も、いづれの緒よりか、調べそめてうつるらん、面白や見渡せば、松の葉白き吉野山、幾重積
もりし雪の色、花の春に移り行く、時しも何れなるらん、時しも何れなるらん。

「天の調感地に通じて」（「天の調感」は『花鏡』「舞声為根」に見える言葉）、「琴の音」「松風」などが集中的に用いられ、このあとに続く「クセ」「ロンギ」および後場では「琴の秘曲」「音楽」「遊楽」など、「声」や「音」に関連する言葉が多用され、「目前の妙境」を実現させるのである。

《蟬丸》

そして「琴」の縁で楽器に注目するならば、逢坂山を舞台に、捨てられた盲目の弟宮蟬丸の弾ずる琵琶の音にひかれて、藁屋を尋ねた流浪の姉宮逆髪との、邂逅と別離を美しく描く《蟬丸》もまた「琵琶の音」や「声」が一曲の展開に重要なはたらきをなしていることに気が付く。この作品は世阿弥の晩年に《逆髪》の名で演じられていた作品で、近年の作品研究によって、元雅作であることが確実視されつつあるが、捨てられた二人の皇女・皇子に、再会の喜びをもたらしたのは琵琶の名手の蟬丸が弾く琵琶の音なのであった。ことに、つぎの場面は印象的である。

〔サシ〕

蟬丸 第一第二の絃は索々として秋の風、松を払って疎韻落つ、第三第四の宮は、われ蟬丸が調べも四つ

の、折柄なりける村雨かな、あら心凄の夜すがらやな。

〔上ノ詠〕 蟬丸世の中は、ともかくにもありぬべし、宮も藁屋も、果てしなれば。

〔掛合〕 逆髪 不思議やなこれなる藁屋の内よりも、撥音ばち気高き琵琶びわの音聞こゆ、そもこれ程の賤しじが屋にも、かか

る調べのありけるよと、思ふにつけてなどやらん、世に懐かしき心地して、藁屋の雨の足音もせで、ひそかに立ち寄り聞き居たり

蟬丸 誰たそやこの藁屋わらやの外そと面に音するは、この程折々訪はれつる、博雅はくがの三位さんみにてましますか

逆髪 近づき声をよくよく聞けば、弟の宮の声なるぞや、なふ逆髪こそ参りたれ、蟬丸は内にましますか
(略)

逆髪は「不思議やなこれなる藁屋の内よりも、撥音気高き琵琶の音聞こゆ、そもこれ程の賤が屋にも、かかる調べのありけるよと、思ふにつけてなどやらん、世に懐かしき心地して、藁屋の雨の足音もせで、ひそかに立ち寄り聞き居」る。蟬丸は「誰そやこの藁屋の外そと面に音するは、この程折々訪はれつる、博雅の三位にてましますか」と問いかけ、逆髪が「近づき声をよくよく聞けば、弟の宮の声なるぞや、なふ逆髪こそ参りたれ、蟬丸は内にましますか」と答える。世の中から疎外された皇女逆髪と皇子蟬丸の邂逅を美しく運んだのは、蟬丸が弾ずる琵琶の音と、蟬丸の声であつたのだ。

《経政（経正）》

さらに同じく琵琶の音が効果的に用いられている作品として、秋の夜、御室の仁和寺で行われた管絃講の場に、平経政の霊が琵琶の音を慕つて現れ、手向けの青山の琵琶を手に取つて奏で、夜遊の舞楽を舞う《経政（経正）》があげられる。詳細は別稿に譲るが、元雅作の可能性が高く、ここでも「音」が重要な役目を果たしている。ことに次の

〔掛合〕〔歌〕「クセ」にかけては、「音」や「声」が重要な働きをしており、実に効果的に運んで行く。

〔掛合〕
ワキ 時しも頃は夜半楽、眠りを覚ます折節に

シテ 不思議や晴れたる空かき曇り、俄に降りくる雨の音

ワキ 頻りに草木を払いつつ、時の調子もいかならん

シテ いや雨にてはなかりけり、あれ御覽ぜよ雲の端は

〔歌〕

地 月に双びの岡の松の、葉風は吹き落ちて、むらさめの、ごとくに音づれたり、面白や折柄なりけり、
大絃たいげんは嘈々さいさうとして、むらさめのごとしさて、小絃は切々として、ささめごとにことならず。

〔クセ〕

地 第一―第二の絃は、索々として秋の風、松を―払つて疎韻落つ、第三―第四の絃は、冷々として夜の鶴の、子を憶うて籠この中に鳴く、鶏も心して、夜遊の別れとどめよ。

シテ 一声の鳳管は

地 秋、秦嶺しんれいの雲を動かせば、鳳凰もこれに愛でて、梧竹きりふに飛び下りて、翼を―連ねて舞ひ遊べば、律呂の声々に、情声じやうしやうに発す、声文あやを成すことも、昔を返す舞の袖、衣笠山も近かりき、面白の夜遊

や、あら面白の夜遊やな。

「俄に降りくる雨の音」に「頻りに草木を払いつつ、時の調子もいかならん」と問う僧都行慶に對し、經政の靈は「いや雨にてはなかりけり、あれ御覽ぜよ雲の端の」と答える。「むらさめ」にもまがう琵琶の音に転ずる「いや雨にてはなかりけり」が、何とも絶妙である。それに続けて地謡が「月に双びの岡の松の、葉風は吹き落ちて、むらさめの、ごとくに音づれたり」と受けて「風」や「音」を導き出して行く。

この「掛合・歌・クセ」が、銘器「青山」を弹奏する「夜遊」へと運んで行く見事な転回点になっていることに注目したい。しかも「掛合」に使われている傍線部ア「時の調子」が『花鏡』の舞声為根の条に見える点も見逃してはならない。さらに「クセ」の後半「情声に発す、声文を成す」（傍線部イ）という成句もまた、世阿弥伝書の『音曲口伝』「一調二機三声」に「毛詩云、「情発於声、々成文、謂之音」（毛詩に云はく、「情声に発し、声文を成す。これを音と謂ふ）」とあることも注意したい。《朝長》で触れたように、作品の中に世阿弥伝書中の言葉を引くのは元雅の能に多く見られる傾向であり、おさえておきたい点なのである。

また、この言葉は世阿弥伝書の『五位』「五、声風」にも「毛詩云」として引いている毛詩大序の成句であるが、この言葉は「人の心情が声に現れ、その声が美しいあやとなったものを、音と称する」の意味であり、まさに、声の力、音の霊力によって劇の展開がより深められ進展して行く元雅の手法を象徴しているかのようである。

《景清》

そしてさらに、盲目の流人の悲劇を娘の訪問を通して描く、出会いと別れの能《景清》も、声や音が、劇の導入、展開、そして結びに重要なはたらきをもたらしていることに気づく。

八島の合戦に剛勇を馳せ、平家滅亡後も生き延びて頼朝をねらった平家の侍悪七兵衛景清も、今は日向の国宮崎に、見る影もなくやつれ果て、盲目の流人として乞食同然の境涯にある。「日向の勾当」と名乗る平家語りとなつて、暗い庵室に独り座している。その父を慕い、はるばる日向の宮崎を訪ねた娘人丸の耳に、庵室から「松門独り閉ちて年月を送り…」と、平家節の妙なる声が聞こえてくる。これが契機となつて劇は展開して行く。粗末な庵室から聞こえてきた平家節の妙音が、父と娘の再会の縁となつたのである。

父とは知らず声の主景清に向かつて所在を尋ねる娘の声に、景清は娘と気付くが、知らぬと答えて立ち去らせる。

娘の従者が里人に景清の行方を尋ねると、先程の草庵の乞食が景清であると教えられ、姫が景清の娘であると明かし、父に逢わせてくれるよう頼む。景清の心中を察した里人は、二人を庵へ案内し、景清の名を声高に呼ぶ。

〔問答〕

ワキ なふなふ景清のわたり候か、悪七兵衛景清のわたり候か

シテ 喧かしまし喧かしましなきだに、故郷の者として尋ねしを、この仕儀なれば身を恥ぢて、名乗らで帰す悲しき、

千行の悲涙袂をくたし、万事はみな夢のうちの徒あたし身なりとうち覚めて、今はこの世になきものと、

思ひきりたる乞食を、悪七兵衛景清などと、呼ばばこなたが答ふべきか、そのうえ我が名はこの
国の

〔段歌〕

地 日向とは日に向かふ、日向とは日に向かふ、向かひたる名をば呼び給はで、力なく捨てし梓弓、昔に返る己が名の、悪心は起こさじと、思へども又腹立ちや

シテ 所に住みながら

地 所に住みながら、御扶持ある方々に、憎まれ申すものならば、偏めくらに盲の、杖を失ふに似たるべし、

片輪なる身の癖として、腹悪しくよしなき言ひごと、ただ許しおはしませ

シテ 目こそ暗けれど

地 目こそ暗けれど、人の思はく、一言いちもんのうちに知るものを、山は松風、すは雪よ見ぬ花の、覚むる夢

の惜しさよ、さて又浦は荒磯に、寄する波も聞こゆるは、夕潮もさすやらん、さすがに我も平家なり、物語り始めて、御慰みを申さむ。

里人に短慮を詫び、「目こそ暗けれども、人の思はく、一言の内に知るものを、山は松風、すは雪よ見ぬ花の、覚

むる夢の惜しさよ、さてまた浦は荒磯に、寄する波も聞こゆるは、夕潮もさすやらん」と歌い、見えぬ目に松風や寄せる波の音を聞く場面への転換は圧巻だ。耳に手を当てて音を聞く型もいい。ここでも音の表現がみごとだ。そして「さすやらん」から連韻の「さすがに我れも平家なり、物語始めて、御慰み申さん」と歌い、景清は庵室を出て、平家を語りだすのである。この場面は、その絶妙な転回点になっている。^(注3)

私は《景清》の作者に観世元雅を想定しつつも「不明（世阿弥周辺の作か）」としてきたが（拙著『謡曲百番』新日本古典文学大系・岩波書店。一九九八年）、二〇〇三年五月の中世文学会春季大会で、岩崎雅彦氏が緻密な作品分析を基に《景清》の主題や構想や劇構造を明らかにし、作者として元雅説を提起された。^(注4)氏の論は能作史上における《景清》の位置を明確にするもので、必ずしも作者説が中心ではないが、元雅を想定していた筆者にとって、まさに我が意を得たりの感がある。そして、後でも触れるが、伊藤正義氏が『謡曲集』中（新潮日本古典集成・新潮社・一九八六）の《俊寛》の解題で指摘され、西野も「元雅の能」^(『謡曲集』注)能・狂言Ⅲ能の作者と作品』岩波書店・一九八七）で触れたように、極限状況にある人間の心理を描く点も元雅の作品に顕著なのである。

景清の言葉は娘や従者や里人だけでなく、我々観客の「心の耳」に届く。劇中の人物だけでなく、観客の「心の耳」に響く感動的な描写は、まさに「音の劇詩人」と呼ぶにふさわしい脚色であり、詞章である。《朝長》で指摘したように元雅の能には、心に沁みる言葉がある。「心耳を澄ませる、曲間の瑞風」が吹いている。

まだほかにも、こうした作品はあるが、さきに指摘したように、毛詩大序の成句「情発於声、々成文、謂之音」が語る「人の心情が声に現れ、その声が美しいあやとなったものを、音と称する」という「声」や「音」の機能をたてる表現こそ、そのまま元雅の作品の根底に流れる思想に通じるものがあるのではないか。そうした背景を勘案する時、《綾鼓》の作者として、観世元雅の姿が浮上してくるのである。

《弱法師》

継母のよしない讒言により、父高安の通俊から家を追われ、「思ひの涙かき曇り、盲目とさへなり果て」た青年俊徳丸。春の彼岸会、今は弱法師と呼ばれた天王寺に巣くう乞食の群れに身を投じているこの青年を主人公とし、逆境を超越して澄み切った諦観の中に生きる弱法師の、心の葛藤と父との再会を描く《弱法師》は、確実な元雅の作品であるが、この曲もまた「音の劇詩人」としての元雅の作劇力の卓拔さを感じさせる名作である。

《弱法師》には世阿弥の臨模本が残っているが（奥書を抄録すると「正長二年二月十六日・世書 右ヨロホシ令書 写進シ申候・正徳元辛卯年十一月廿二日・竹田権兵衛泰広貞・金春八左衛門様」）、この世阿弥本は、江戸中期に復曲された現在の《弱法師》と違って、冒頭に天王寺の住侶と随行の僧が数人登場するし、弱法師は妻を伴って出る。したがって、現在の演出よりもだいぶにぎやかな舞台が想像される。しかも、この設定には理由がある。それは、天王寺の西門の石の鳥居は、極楽の東門に直面していると信じられていて、如月時正の日は太陽が真西（極楽の方角）に沈む。この落日に心を澄ましてその莊嚴を臉に焼きつけ、極楽浄土を想い願う（日想観）ならば、必ず往生できるといふ。《弱法師》は、「日想観をも拜まんとて」貴賤が群集する天王寺の春の彼岸会のにぎわいから始まるのである。実は、ここに「音の劇詩人」としての元雅の作劇の鍵がひそんでいる。

本曲の詞章には、これまで見てきたような「音」の描写も「声」の響きもない。しかし、書かれざる音がある。それは「近里の貴賤、市をなし」「日想観をも拜まんとて」人々が踵を継いで群集する、天王寺の春の彼岸会のにぎわいであった。聞こえるのは人々の雑踏である。（桜間金記氏の御教示）《弱法師》は、この天王寺の雑踏から始まるのである。そして結末は、つぎの「ロンギ」で結ばれる。

通俊

今ははや、夜も更け人も静まりぬ、いかなる人の果てやらん、その名を名のり給へや

シテ・ツレ 思ひ寄らずやたれなれば、わがいにしへを問ひ給ふ、高安の里なりし、俊徳丸が果てなり

通俊 さては嬉しやこれこそは、父高安の通俊よ

シテ そもそも通俊はわが父の、そのおん声と聞くからに

通俊 胸うち騒ぎ呆れつつ

シテ こは夢かとして俊徳は

地 親ながら恥づかしくて、あらぬかたに逃げければ、父は―追ひ着き手を引きて、なにをか包む難波寺

の、鐘の声も夜紛れに、明けぬ先にと誘いざないて、高安の里に帰りけり、高安の里に帰りけり。

弱法師は思いがけない父通俊の声によって、再会を果たすことができたのである。そして、はなはだ興味深いことに、この《弱法師》といい、《景清》といい、さらに《蝉丸》といい、これら三曲は、いずれも盲目の男が主人公なにし副主人公であることだ。そして盲目なればこそ、人の声や風の音、波の音や雨音など物の音に敏感に反応することができる。さればこそ「心の耳に響く」音を感じ得るのである。狂言とちがって、能には、盲目者を主人公とする作品は少ないが、恐らく元雅は初めて能の世界に盲目者を登場させた人物であろう。

キーワード「人間」

ところで、先に示した《綾鼓》の「クセ」に「人間万事塞翁が馬なれや」という言葉があった。これは『淮南子』人間訓にみえる、塞翁の馬の故事に基づき、人生の禍福吉凶は転々として定めがたく、予測しがたいことの譬えて、『明德記』下にも「人間万事塞翁之馬に比して、暫薄命を全し給ふとも、三過門中老病死一彈指頃去来今と、いく程

有べき浮世なれば、加様に浮沈し給らん」などと見える（岩波文庫本・一四一頁）。

能でも、ほかに元雅作とみなしている《重衡》（笠卒都婆トモ。廃絶曲）に見える。前ジテの老人（重衡の霊の化身）は奈良坂に現れ、

「サシ」 花は雨の過ぐるによつて紅まさに老いたり、柳は風に欺かれて、緑やうやく低れり、寒林に骨を打つ、

霊鬼泣く泣く前生の業を恨み、りんや（「ぢんや」とも）に花を供ずる天人、返す返すも帰性の善を喜ぶ
なるは、ただ順逆の因果なるべし、人間萬事塞翁が馬何か法ならぬ、げに隔てなき世の慣らひ。

と歌う。傍線部の大意は、人間世界は万事が、かの塞翁の馬の故事のように定めなく、すべてのことは仏法に説かれた道理の通りなのだ、ということになる。ここでは「人間」を「人間界」や「世の中」といった意味に用いているが、こうした意味での用法が、実は元雅の作品に顕著なのである。

いったい「人間」には、どんな意味があるだろうか。例えば、中村元著『広説仏教語大辞典』下巻（東京書籍・二〇〇一年六月）の「にんげん【人間】」の項には、次の八つの意味をあげている。

- ①人びとの間。《四教儀註》中下二六「生^三此人間」《法華経》法師品⑨九卷三〇下（以下略）
- ②人びとの住んでいる所。聚落。人里の意。↓じんかん。（以下略）
- ③人びとのつき合い。《法顕伝》⑤五一卷八六四上
- ④衆生が輪廻する範囲である六道の一つ。仏教の世界観によると人間として生まれる機会をきわめてまれであるとされている。《灌頂経》一二卷④二二卷五三三下

⑤人間の世界。『往生要集』上④八四卷三三中』『正法眼蔵』山水経、仏性④八二卷六五下、九九上』

⑥世の中。『徒然草』二二七段』

⑦人びと。個々の人。「人間五十年（人がこの世に生まれて生きつづけるのは、ほぼ五十年の間であるということ）、下天一昼夜」（中略）『俱舍論』一一卷④二九卷六一中：AKbh. p.173）「人間五十年、下天のうちに比ぶれば夢まぼろしの如くなり」〈謡曲『敦盛』〉（*西野注これは謡曲にはなく幸若舞曲の《敦盛》にある）。

⑧現代では人類を意味する。『万民徳用』

右のうち、人間の世界と、世の中が特に注目されるのである。しかもそれは主に「禪語として用いられる人間」なのである。以下、そうした例の謡曲をいくつかあげてみよう（「人間」の語句を太字で示す）。

《隅田川》（元雅作）

〔上歌〕 地 残りても、かひあるべきは空しくて、かひあるべきは空しくて、あるはかひなき葎木の、見えつ隠れつ面影の、定めなき世の習ひ、人間―愁ひの花盛り、無常の嵐音添ひ、生死長夜の月の影、不定の雲覆へり、げに目の前の憂き世かな、げに目の前の憂き世かな。

《弱法師》（元雅作）

〔サシ〕 シテ それ鴛鴦の衾の下には、立ち去る思ひを悲しみ
シテ・ツレ 比目の枕の上には、波を隔つる愁ひあり、いはんや心あり顔なる、人間有為の身となりて、
憂き年月の流れては、妹背の山の中に落つる、吉野の川のよしや世とも、思ひも果てぬ心か

な。(以下略)

《蟬丸》(元雅作の可能性が高い)

「ノリコトバ」シテ いかにあれなる童どもは何を笑ふぞ、なに我が髪逆様なるがをかしいとや、げに逆様なる事はをかしいよな、さては我が髪よりも、汝らが身にて我を笑ふこそ逆様なれ、面白し面白し、これらはみな人間目前の境界なり、それ花の種は地に埋もつて千林の梢にのぼり、月の影は天にかかつて万水の底に沈む、これらをばみな何れをか順と見、逆なりといはん。

《籠》(元雅作の可能性が高い。前述の『応永三十四年番組』でも十郎元雅が演じている)

「サシ」シテ 飛花落葉の無常はまた、常住不滅の榮をなし、一色一香の縁生は、無非中道の眼に応ず、人間箇々円成の観念、猶以て至り難し、あら定めなの身命やな。

「下歌」シテ 人間有為の転変は、弾指の中にあらはれて。

「上歌」シテ 閻浮に帰る妄執の、閻浮に帰る妄執の、その生死の海なれや、生田の川の幾世まで、夢の巷に迷ふらん、よしとても身の行方、定めありとても終には、夢の直路に帰らん、夢の直路に帰らん。

* 「箇々円成」とは、仏としての本性(仏性)は、ひとそれぞれ(個々)に生まれながらにして完全に具わっている(円成)ということ(『碧巖録』六二則)。「東岸居士」にも「あらゆる所の仏法の趣、箇々円成の道直ぐに、今に絶えせぬ跡とかや」とある。個々の事物、すなわち山川草木から一つの塵に至るまでことごとく、真理の全体を尽くしていることを言う。「箇々円成」とは、自然の万物は、皆悉く、円満・常住の道を具備して、心理の全体を体现すること。華嚴・天台にて、仏法至極の妙理をいいあらわせる語。

* 「弾指」とは、「だんし」または「たんじ」とも読み、指ではじくほどの少時。指を弾いて、パチン

といわせる間。時の単位。二十念を一瞬とし、二十瞬を一彈指とする。

《天鼓》

(天上の楽器の名であり七夕二星の牽牛の異名でもある「天鼓」から紡ぎ出される、さまざまなイメージを合わせ、帝王の横暴に理不尽にも殺された少年天鼓の老父の悲嘆と、音楽を愛した少年の霊の夜遊の舞楽を描くこの能は、主題・構造・文辞などの点からみて元雅作の可能性がある)

〔クセ〕

地 地を走る獣、空を翔る翅まで、親子のあはれ知らざるや、況んや一仏性、同体の人間、この生にこの身を浮かべずは、いつの時か生死の、海を渡り山を越えて、彼岸に到るべき

シテ 親子は一三界の首枷と

地 聞けばまことに老い心、別れの涙の雨の袖、濡れぞまさる草衣、身を恨みてもそのかひの、なき

世に一沈む罪科は、ただ命なれや明け暮れの、時の一鼓のうつつとも、思はれぬ身とこそ恨みなれ。

〔中ノリ地〕

シテ 面白や時もげに

地 面白や時もげに、秋風一楽なれや松の声、柳葉を一払つて月も涼しく、星も相逢ふ空なれや、

烏鶺の橋のもとには、紅葉を敷き、二星の屋形の前に、風一冷ややかに夜も更けて、夜半楽に

もはやなりぬ、人間の水は南、星は北に拱くの、天の海面雲の波、立ち添ふや呂水の堤の、月

に嘯き水に戯れ、波を穿ち、袖を返すや、夜遊の舞楽も時去りて、五更の一点鐘も鳴り、鳥

は八声のほのほのと、夜も明け白む時の鼓、数は六つの巷の声に、またうち寄りてうつつか夢

か、またうちよりて現つか夢、幻とこそなりにけれ。

《鶴》(世阿弥作)

前ジテの登場歌(原型と思われるサシ・一セイ・サシ・下歌・上歌、のサシ)

〔サシ〕 地

それ人間の境涯は過去久遠の昔より、本来空の身なりしを、何を忘れて一念の、妄縁に引かれて生き死にの、海山川の底ひなき、有情無情となりぬらん、身にはよるべも波小舟の、憂き世のわざこ

そ物憂けれ。

《春栄》(クセは世阿弥作曲。作詞も同人と推測され、能全体の作者も世阿弥と考えられているが、元雅の可能性もある)

〔クセ〕地 それ生死に流転して、人間界に生まれるは、八つの苦しみ離れず、過去因果経を惟んみよ、殺の報殺の縁、譬へば車輪のごとし、われ人を失へば、かれましたを害す、世々生涯、苦しみの海に浮き沈みて、み法の舟橋を、渡りもせぬぞ悲しき。ことさらこの国は、神国といひながら、または仏法流布の時、教への法も盛んなり、ことに一所は東方あづまがた、仏法東漸にあり、有明の月の、わづかなる人界、急いで一來迎の夜念仏、声清光に弥陀の国の、涼しき道ならば、唯心の浄土なるべし

シテ 所を一思ふも頼もしや

地 ここは東路の、故郷を去つて伊豆の国府、南無や一三島の明神、本地大通智勝仏、過去塵點のごとくにて、黄泉一中有の旅の空、長闇冥の巷までも、われらを照らし給へと、深くぞ祈誓申しける、雪の古枝の枯れてだに、ふたたび花や咲きぬらん。

《葵上》(世阿弥改作)

〔サシ〕シテ およそ輪廻は車の輪のごとく、六趣四生を出でやらず、人間の不定芭蕉泡沫の世の習ひ、昨日の花は今日の夢と、驚かぬこそ愚かなれ、身の憂きに人の恨みのなほ添ひて、忘れもやらぬ我が思ひ、せめてや暫し慰むと、梓の弓の怨霊の、これまで頭はれ出でたるなり。

《黒塚》(作者不明)

〔片グセ〕地 ただこれ地水火風の、かりに暫くもまとはりて、生死に輪廻し、五道六道に廻る事、ただ一心の迷ひなり、およそ人間の、徒なる事を案ずるに、人さらに若き事なし、終には老いとなるものを、か

程―はかなき夢の世を、などや厭はざる我ながら、徒なる心こそ、恨みてもかひなかりけれ。

これらの作品例は、「人間」を「動物」に対する「人間」よりも、ほとんど「人間界」（「人界」）や「世間」の意に用いているといつてよいであろう。そして、この思想を最も深く表現している作品が《隅田川》の母の絶唱「人間愁ひの花盛り、無常の嵐音添ひ、生死長夜の月の影、不定の雲覆へり、げに目の前の憂き世かな」であろう。一般に物狂能は最後に愛する者と再会するが、《隅田川》のように悲劇の結末は他にない。「再会の喜びにひたるよりも、一周忌に死に場所にめぐりあわせ、念仏の声の中にわが子の幻と対面した母の悲しみに泣くほうが、どんなに感動的であろう」（拙著『謡曲百番』角田川）。これが中世の現実なのだ。近代的で緊密な構成と詩情を劇化させたこの能ほど、元雅の人間理解の深さと独創力の豊かさを示している作品もない。

翻って、敗者の祝福といおうか、守りの神となろうと告げてめでたく終わる《恋重荷》と、死後もなお恨みを捨てず激しく復讐し再び恋の淵に消える《綾鼓》とを比較するとき、私はこの《隅田川》にも似た一種の近代性を強く感じる。無常のこの世、理不尽な事の多いこの人間世界の現実をしつかりと見据えている観世元雅のまなざしを感じるのである。そして私同様に《綾鼓》の構想や結末に、近代性を指摘する意見もある。それは、野上弥生子の《綾鼓》の解説である（『下掛宝生会能解説』、『野上弥生子全集』第Ⅱ期第二十九巻補遺2・岩波書店・一九九一）。すなわち、

恋するものがかくも卑賤な老人で、相手が最上に高貴な女御である点でも、珍しくおもしろいが、一般の執念物のやうに成仏得脱にならず、最後まで妄執にとりつかれたままに残されるのも、能としても謡曲として一種近代性のある、強烈な熱情の充実した最上の傑作といへるであらう。観世流の「恋重荷」はこの曲の改作と称せられるが、遙かにこの曲に及ばない。世阿弥元清作。

とある。作者を元清作とする説は『能本作者注文』など後世の作者資料に拠ったものであり、現在では、作品の内部徴証から決定すべきではあるが、近代性を指摘している点は、はなはだ示唆に富む。この一種の近代性が、元雅の作品には感得されるのである。

さらに、元雅の作品には、『隅田川』の母親、『弱法師』の俊徳丸、『蟬丸』の逆髪と蟬丸、『盛久』の主馬判官の盛久、『景清』の悪七兵衛景清など（あるいは『俊寛』の俊寛僧都を加えてもよいかもしれない）、極限状況に置かれた人間を描くものが多い。極限状況にある人間の心理を描く作品が多いのである。

総じて平明で分かりやすい文体といい、禅林語句の効果的な引用といい、世阿弥伝書の言葉の利用といい、極限状況にある人間の心理を描くなど、これらは元雅作であることを立証する有力な鍵となっているが、初めに触れた『応永三十四年番組』での上演記録と併せ考える時、そして劇の展開に見られる「音」や「声」の顕著なはたらきに注目する時、『綾鼓』の作者として「音の劇詩人観世元雅」の可能性がきわめて強いと考えられるのである。ひとつの仮説として提出したい。

なお、Marie C. Stopes "Plays of Old Japan The Nō" William Heineman, London 1913 すなわち、マリイ・ストープス著『昔の日本の劇—能』は、謡曲の翻訳書として最初の単行本であるが、ここに収められている作品は、『求塚』『景清』『田村』『隅田川』で、これまで取り上げて来た元雅の作品が収められていることに注目したい。著者のマリイ・ストープス (1880—1958) は、イギリスの生物学者で婦人運動家であるが、日本滞在中、謡とくに能の音の響きと詩文の美しさに惹かれ、宝生流の能謡に嗜みが深かった東京帝国大学理科学長桜井錠二 (1858—1939) の協力を得て英訳に取り組み、イギリスへ帰国後、一九一三年(大正二年)に本書を出版した(同年、同じ装訂本がニューヨークでも出版されている。E.P. Dutton and Company. 再版。1927年 The Eclipse Press London)。

その所収曲が初めて外国語に翻訳された《隅田川》をはじめとして「音の劇詩人元雅」の作品に集中しているのは、たんに偶然とは思えないのである。能の美しさ、特に謡の音の響きに惹かれたマリー・ストープスは、劇中に占める「音」や「声」の効果を直感的に把握していたのではないかと思われるのである。後考に待ちたい。

注

(1) 同じく『三道』に「松風村雨、昔、汐汲なり」とあるのも同様の例で、田楽能《汐汲》(散佚曲)を翻案したのが《松風》である。

(2) 八馬幸子「応永卅四年演能記録」(『観世』平成9年8月号)。大乘院尋尊の日記紙背に、応永三十四年二月の薪猿楽に際して興福寺別当の経覚が大乘院に金春座と観世座を呼んで演能させた別当坊猿楽の記録で、九日の分は大蔵大夫が五番を舞ったことだけを記し、十日の観世座分についてのみ十五番の曲名と演者を記録している。観世十郎・観世三郎・十二次郎の三人が観世座分を分担。まとまった演能記録としては最古の資料である。

表章「《観世流史》参究(その二十)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』平成十二年十月号)。ちなみに曲名と演者名を記すと、次の通り。

1 佐保山：観世十郎 2 曾我席：同三郎 3 盛久：十郎 4 酒天童子：十二次郎 5 仏原：三郎 6 エビラノ梅：十郎
7 猩生：十二次郎 8 自然居子：三郎 9 業平：十郎 10 忠信：十二次郎 11 小町少将：三郎 12 歌占：十郎 13 逆
鉦：十二次郎 14 松山：三郎 15 綾鼓：十郎。

右のうち十郎元雅が演じた作品は、《佐保山》《盛久》《エビラノ梅》《業平》(不明)《歌占》《綾鼓》の六番であるが、《盛久》と《エビラノ梅》と《歌占》が元雅の作品であることは確実で、他の曲もその可能性が高い。

(3) 「さすがに我も平家なり…」について想起されるのが漱石の『行人』の一場面だ。行人(帰つてからの「十二」の中の次の場面)である。

(略) 自分がかねてから此「景清」といふ謡に興味を持つてゐた。何だか勇ましいやうな惨ましいやうな一種の気分が、盲目の景清の強い言葉遣から、又遙々父を尋ねに日向迄下る娘の態度から、涙に化して自分の眼の輝かせた場合が二度あつた。

然し夫は歴乎れっかとした謡手が本気に各自の役を引き受けた場合で、今聞かせられてゐるやうな胡麻節を辿つて漸く出来上る景清に対しては殆んど同情が起こらなかつた。

やがて景清の戦物語も済んで一番の謡も滞りなく結末迄来た。自分は其成蹟を何と評して好いか解らないので、少し不安になつた。嫂は平生の寡言にも似ず「勇ましいものですね」と云つた。自分も「左右ですな」と答へて置いた。すると多分一口も開くまいと思つた兄が、急に緒顔の客に向かつて、「さすがに我も平家なり物語り申してとか、始めてとかいふ句がありました、あのさすがに我も平家なりといふ言葉が大変面白う御座いました」と云つた。

兄は元来正直な男で、かつ己れの教育上嘘を吐かないのを、品性の一部分と心得てゐる位の男だから、此批評に疑ふ余地は少しもなかつた。けれども不幸にして彼の批評は謡の上手下手でなくつて、文章の巧拙に属する話だから、相手には殆んど手応がなかつた。(略)。(『漱石全集』第八卷、岩波書店、一九九四年)

兄の批評のとおり、まさにこのシーンにいたる景清の独白の場面が《景清》のクライマックスなのである。漱石は《景清》の要のシーンをしかと把握し、兄の言葉を通じて、《景清》の最も大切な場面を読者に伝えているのである。

(4) 岩崎雅彦氏「『景清』の位置―能作史上における―」(『中世文学』第四十九号、二〇〇〇年六月発行、中世文学会)。

〔付記〕

本稿は、ハーバード大学教授ジェイ・ルービン氏が法政大学能楽研究所紀要『能楽研究』第26号(二〇〇二年三月)に発表された『風姿花伝』の不思議な沈黙シムマにおいて示された『高砂』―音のボエム―に触発されたものである。国際日本学研究所のテーマの一つ「外国人の能楽研究」を進めている立場からも、同氏の論は興味深く、学恩に感謝する次第である。