

『恋重荷』論—『綾鼓』との比較を中心に—

中村 綾

(序)

今日、能といえど誰もが世阿弥を想像するほど能の世界に世阿弥は君臨している。またその芸術的才能や類い希な美意識は賞賛を浴び、世阿弥の名声は揺るぎないものである。しかし中世の時代においての彼の評価はまた別である。それは本来観客として持つべき大衆を遠ざけ、あまりに能を芸術として高めすぎたからであった。

私は世阿弥は詩人であったと思う。夢幻能という形式や能の題材の取り方、「つづれの錦」と言われる優美な詞章、それらのバランスは一篇の詩のようである。そういう世阿弥の能の性格に誘われて、これから世阿弥の作品「恋重荷」を見てゆこうと思う。

「恋重荷」の作者については「申楽談義」に「世子作」とあり、「五音」に作曲者名なしで挙げられている(世阿弥作曲を意味する)ので、世阿弥作であることは間違いないであろう。また、「三道」の「恋重荷、昔、綾の太鼓也」という記述によって、「恋重荷」は「綾の太鼓」の改作で

あることがわかる。「綾の太鼓」は現存していないが、この作品は現在ある「綾鼓」の原作で内容もほぼ同一であるとされているので、「恋重荷」の比較の対象として「綾鼓」を用いても支障はないであろう。

「恋重荷」と「綾鼓」を比較することによって、世阿弥が「綾の太鼓」(「綾鼓」)を改作した理由や、改めて作られた「恋重荷」がどのような作品であるかが見えてくるだろう。そこから世阿弥の能に対する考えやその特徴を分析し、「恋重荷」という作品の中に「世阿弥らしさ」を探ってゆきたいと思う。

(第一章) 「恋重荷」と「綾鼓」の主題

(第一節) 「恋重荷」—そも恋はなにの重きぞ—

序で述べたようにこの曲は世阿弥の作品である。能の種類は雑能(四番目物)にあたり、「現在」夢幻能」または、

「準夢幻能」と呼ばれている。この作品の素材は「宝物集」や「今昔物語」などに見られる「下賤な者の高貴な女性に對する恋」の話である。

場面は京都の白河院の御所、菊の咲く庭先、登場人物は、前ジテ山科の莊司という菊の下葉を取る老人、後ジテ同人の怨靈、ワキ白河院に仕える臣下の者、ツレ白河院の女御、アイ従者、大筋は次の通りである。

白河院の御所で菊の下葉を取る老人が女御の姿を垣間見て恋に落ちた。そのことを知った女御や臣下の者たちは謀り、恋重荷と名付けられた綾羅錦紗で包んだ巖を老人が持ち上げ庭を往復するならば女御の姿をもう一度拝ませようという。老人は必死に持とうとするが当然巖を持てるはずがなく、恋の苦しみ悲しみを抱えたまま死んでしまう。

(中入り)

鬼と化して女御の前に現れた老人は恋の恨みつらみを述べ女御を責め立てるが、自分を吊ってしてくれるならば恨みは消え、終には女御の守り神になろうとさえ言い、老人は地獄の苦しみから解放される。

従来「恋重荷」の評価が分れるのは中入り後の後の場に置いてである。女御への叶わぬ恋の執念で鬼と化した老人だが、突然簡単に恨みを捨ててしまい、あっけない結末である。本来後の場の鬼と化した老人が女御を責める場面は

この作品のクライマックスであるはずだが、その頂点を含む部分は分量的に少なく、鬼の意気地なさど突然の怨念の浄化により物足りない。

結末に對するこのような批判は多いのだが、これは後の場だけの評価であって、「恋重荷」作品全体の評価とは別でなければならぬ。では、世阿弥はこの作品で何を表現しようとしたのか、主題は何であったのかを探ってみよう。

後の場に置いて先のような批判が生まれるのは、詞章の量的な問題が考えられる。後の場の詞章の量の少なさは前の場に比べて明らかである。前の場が、恋というものがどんなに苦しく辛く叶いたいものであるか、老人がしみじみと語り観せる場面で、その量も詞章も「恋情」というものを十分に現すだけの繊細さをもって充実しているのに對し、後の場は「鬼」を表現するにも、結末の大転回に對応するにも、量と詞が足りていない。ただ、この後の場の物足りなさは、表章氏が述べているような演出の問題も関わっているだろう。しかしそれ以前の問題として、詞章の量の偏りには、この作品自体の意図があったのではないだろうか。量が前の場に偏っているのは、前の場こそ表現の中心であるからだと思う。

その前の場を簡単に見てゆくと、そこには、老人の深く

諦めのつかない恋の思い、それに伴う悲哀が十分に綴られている。老人は初めから、女御に恋することが身分違いであり、荷を持つことが「かなはぬ業」であることは気づいていた。それでも思いの深き故「重荷なりとも逢ふ（負ふ）までの、恋の持夫にならうよ」「重くとも思ひは捨てじ」「重くとも心添えて、持てや持てや下人」と、この恋に諦めがつかない。しかし老人にとって「巖」以上に自分の「恋」こそが重荷になってゆく。そしてその重さに耐えられなくなった時、老人は恋に狂ってしまうのである。

標芽が腹立ちや、由なき恋を管筵、臥して見れども居らればこそ、 苦しやひとり寝の、わが手枕の肩替へて、持てども持たれぬ、

そも恋は何の重きぞ

ここには、老人の切実な恋情を突き破って吹き出した憤怒が現れている。しかしどんなに怒り狂おうとしても、それ以上に恋情が勝っているのだ。だから老人はふっと呟く。

「そも恋は何の重きぞ」

私はこの詞こそこの作品が表現しようとしたものであると思う。この詞がどんな詞よりも老人の心を表しており、老人の感情は全てこの一語に尽きると思うのだ。それは自問しながら訴えている。恋の何が重いのか、それはこの前の場で綴られる老人の恋情全てが結局老人の「恋の思い」

が「恋の重荷」なのである。老人の控えめであるが強い、しかし切羽詰まった恋による言動全てが「重い」のだ。即ち「そも恋は何の重きぞ」の答えはこの作品自身が表していることになる。恋の重荷、その「重荷」こそこの作品の表現しようとしたもの、主題であったと思う。「恋重荷」の作品は一旦ここで終わっているとさえ私は思うのだ。

これ以降の詞章は付け足しというと極端だが、心の中のある要素を強調して表現したにすぎないものだと思う。ある要素とは人間の心の奥深くに潜む鬼的なもの（狂気、非情さ残酷さ）のことである。それは極限的な感情の高まりでふと表出するのだ。ただ鬼的なものも人間の感情の一つであるから、この鬼的な心情の対極には必ず人的な心情がある。

後の場は言ってみればこの二極の心の葛藤ではないだろうか。例えば、「さて懲り給へや懲り給へ」と女御を責めながらも、「重荷といふも思ひなり」と切ない心情を漏らし、女御を恨みながらも結局許してしまう。

後の場で老人は鬼の姿はしているが、その心には鬼的な怨念と人的な恋情がせめぎあっている。この鬼は本物の鬼ではないのだ。

このように、前の場に付け加えられたような形が後の場であり、その簡素さはこの作品の表現方法だったと言えるよ

う。なぜなら、後の場を切り詰め、また鬼が鬼らしい働きをしなかったことで、この作品の主題は強調され、恋情という不確かなものを表すことが出来たと思うのだ。

(第二節) 「綾鼓」―鼓は何とて鳴らざらん―

この曲の作者は不明である。世阿弥作であるという説もあるが確証はない。能の種類も、素材も、「恋重荷」と同じである。

場面は筑前の国木の丸の皇居、桂の木のある池の辺り、登場人物は、前ジテ―庭掃きの老人、後ジテ―同人の悪鬼、ワキ―木の丸の皇居に仕える臣下の者、ツレ―木の丸の皇居の女御、アイ―従者、大筋は次の通りである。

筑前の国木の丸の皇居で庭掃きをする老人が、女御の姿を見て恋に落ちた。それを知った女御や三下の者たちは謀り、綾で張った鼓を老人に打たせ、その音が皇居に届いたならば女御は老人に会うと言う。老人は勇んで打つが綾で張られた鼓から音が出るはずもなく、老人は絶望から自殺してしまふ。(中入り)悪鬼となって現れた老人は自分を騙した女御を容赦なく責め立てる。その憎悪と執念は消えることなく、恨めしいと繰り返しながら蛇に変化し消えてゆく。

「綾鼓」の作品でまず驚くのは、後の場の悪鬼となった老人の劇的で激しい詞や立回りである。老人の女御への憎悪や怨念は半端ではなく、大変執念深い。しかし女御たちは老人を騙し弄んだのだから、その報復として「恋重荷」の結末よりもこの結末の方が観客も納得し、迫力もあって見ごたえがあるだろう。類曲とはいえ「恋重荷」とは全く違う作品であるのだ。では、この作品が表現しようとしたものは何であるのか、考えてゆきたい。

この作品を通してまず気づくのが、老人の「恋」が見えないことである。この作品のモチーフは「下賤な者の高貴な女性に対する恋」であり、これはイコール「叶わぬ恋」であるのだが、「叶わぬ恋」をしている老人にしてはその姿や態度に切実な思いが感じられない。確かに此の作品の見所は後の場の鬼であろう。しかしその分前の場で、老人の切ない恋を表現してもよかったはずだ。この前の場には淡々としたストーリーが、芝居があるだけであり、老人の「恋」を感じさせる程の詞は尽くされていないのである。ただ、老人が向かっているのは「綾の鼓」であるから「鳴らぬ鼓」に対する老人の苛立ちや苦悩は見えてくる。

さなきだに闇の夜鶴の老いの身に、思ひを添ふるはかなきよ、時の移るも白波の、鼓は何とて鳴らざらん

このような部分が恋心について表しているとも言えなくはないが、それだけの詞から切羽詰まった程の恋の思いは感じられず、それよりも老人が切羽詰まっているのは「鳴らぬ鼓」に対してである。

老ひの衣手力添へて、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（略）あやしの太鼓や、何とて音は出でぬぞ

このような、鼓を「打つ」「聞く」だけの老人の姿に「恋」による感情の動きは見えない。ただ偽物の鼓を打たされ騙されている姿が強調されるばかりである。しかしこのように、老人が「騙された」ことだけが強調されたことによつて、老人の恨みを残した自殺も、後の場の鬼も、劇的なものになつたのかもしれない。恋情などの余計な要素を一切省き、「綾の鼓」＝「鳴らぬ鼓」だけを強調するように様々な話を運んだことで、クライマックスへの助走となりえたのだろう。

後の場には先にも触れた通り、悪鬼と化した老人の凄まじい復讐の場面であり、一番の見所である。

鳴るものか鳴るものか、打ちて見給へ打てや打てやと
攻め鼓、寄せ拍子とうとう、打ち給へ打ち給へとて、
答を振り上げ責め奉れば。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

その詞の激しさもさる事ながら、この鬼は女御の胸を取つたり杖を振り上げたりと、その立回りも荒く激しい。観客は鬼の迫力と恐ろしさに引き付けられるはずである。当然この後の場では「恋情」など微塵も感じさせない。つまり「恋の思い」などの人間感情のやさしい部分の詞が省かれたことで、女御を執拗に責める鬼らしい鬼の姿が印象づけられ、ストーリーは盛り上がり、クライマックスは成功したのだろう。この鬼は本物の鬼であり、人間らしい感情や脆さは必要なかったのだ。

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

鬼は消えてゆくが、この台詞からわかるように鬼の怨念は消えてはおらず、「鬼」を強く印象づけたままこの作品は終わるのである。

些細なことで人間は足を滑らせてしまう。「鼓は何とて鳴らざらん」、そう思った瞬間老人は妄執に囚われ地獄へと足を滑らせた。この詞は老人の人間としての最後の感情だったかもしれない。この作品の表現したものは、妄執や怨念だけに縛られた人間の究極の姿、「鬼」にあったと思う。そしてその「鬼」を表すだけの詞章も演出も「綾鼓」には十分尽くされていたと言えるだろう。

(第二章) 「恋重荷」の特色

(第一節) 碎動風鬼

第一章で「恋重荷」「綾鼓」の主題を探った。それによりこの両作品が共通の素材とモチーフをもとに創作されているにもかかわらず、それぞれ別の主題をもって全く独立した作品であることがわかった。

第二章では、両作品の主題の相違を決定づけた特色の一つである「鬼」の問題を考えてゆきたいと思う。第一章で「恋重荷」「綾鼓」を比較したときそこには明らかな「鬼」の相違があった。例えば結末において、「恋重荷」の鬼は女御を心底から恨み通すことはできず結局成仏してしまう「鬼らしくない鬼」である。それに対し「綾鼓」の鬼は地獄へ女御も落とそうとするかの如く恨み貫め抜き、それでも成仏しない「鬼らしい鬼」である。このように両作品の鬼の性格付けが異なっていた。

そこでこの鬼の相違は偶然のものではなく、その鬼こそ世阿弥が「綾鼓」を改作した意図があるのではないかと考えた。この節ではその意図が何であるのか、世阿弥の考える鬼はどのようなものであるか、世阿弥の能楽論から探ってゆきたいと思う。

世阿弥の最初の能楽論書は「風姿花伝」(通称「花伝書

以後通称で呼ぶ)である。まずこの中の第二(物真似条々)という章を見るが、これは物真似についての心得を示した物で、物真似を女・老人・直面・物狂・法師・修羅・神・鬼・唐事の九体に分けて説明している。これは後に世阿弥によって老体・女体・軍体の三体に統制されるので、九体にまで細かく物まねが指示されていたのを見ると、この時代、能が写実的な傾向をもち物真似を重視していたことがわかる。

勿論注目すべきは鬼の項である。能の中でも鬼能はその舞台の迫力や華やかさで、観客の関心と人気を呼ぶものであった。鬼の面白さを「巖も花の咲かんが如し」(『花伝書』)と言った世阿弥の言葉からもそのことは窺える。しかしこの鬼の項を見ると、鬼は「怨霊・憑き物の鬼」と「誠の冥途の鬼」に区別され、その両者の面白さの程度が異なっている。前者の鬼には「面白き便り」があるが、後者の鬼は「恐ろしきあいだに面白き所更になし」と評されているのである。具体的に「怨霊・憑き物の鬼」については「細かに足手を使ひて物頭を本にして働けば面白き便りあり」とあり、つまり繊細な動作で趣向をこらす余裕があり、面白くなると言う。それに対し「誠の冥途の鬼」は所謂「本物の鬼」であるから、「鬼らしく」激しいおおげさな動作をする以外工夫も限られ、つまりこれが「面白き便

り」がないことだろう。

ただしこの「花伝書」の世阿弥は「誠の冥途の鬼」も含めた「鬼」を認めていたと言える。とにかく鬼能には伝統があり人気があり、また大和猿楽の得意芸であった。しかも世阿弥自身「鬼」が心得次第で華やかな面白い舞台になることは「花伝書」に言及していることなのである。しかし世阿弥の能楽論が熟してゆくに連れ「誠の冥途の鬼」なる「本物の鬼」は世阿弥の考える能の範疇に入らなくなつてゆく。世阿弥の考える能とは、二曲三体による夢幻能である。二曲三体とは、九体を三体の老体・女性・軍体にし、その三体に歌舞二曲をあわせたもので、世阿弥はそれを能の基本とした。この考えが現れるのは二番目の能楽論書「能序破急事」からである。二曲三体については「至花道」に詳しく、二曲三体を稽古の基本とし、この二曲三体を習得すればこれ以外の形は応用が効くのだという。これは物真似の九体からの脱却と言えるだろうが、「花伝書」にはこの「物真似」の一章が設けられていたのだから、ここで世阿弥の能に対する考えが大きく変化したことが窺えるだろう。

世阿弥の変化は勿論「鬼」にも及び、九体のうちの一つであった鬼は三体の一つ「軍体」の応用で演じるものになった。しかし、当時の物真似的能が、特にその色彩の強い

鬼能が、突然九体から三体へと世阿弥の能へ移行できるはずなかった。そこで結局世阿弥は三体とは別にその応用編として「鬼」を付け加えるのだが、ここで鬼は、強く恐ろしいだけの「誠の冥途の鬼」なる「鬼」と、世阿弥が考え認める「鬼」の二種にはっきり区別されることになった。それは「二曲三体人形図」（通称「人形図」以後通称で呼ぶ）に明らかである。

この書では鬼が「碎動風」と「力動風」とに区別され、また前者は「形鬼心人」、後者は「勢形心鬼」と添え書かれる。その説明は、

【碎動風】此碎動風、形は鬼なれ共、心は人なるが故に、身に力を頼み持たずして立振舞へば、働き細やかに碎くる也。心身に力を入れずして、身の軽くなる所、則ち碎動風の人体也

【力動風】是は力を体にして動く風になれば、品あるべからず。心も鬼なれば、いづれもいかつの見風にて、面白きよそをい少し

比べて見て大きな違いは、「碎動風」の鬼は「形は鬼であるが心は人」であるのに対し「力動風」の鬼は「形も心も鬼」であることだ。またその動作も、「碎動風」であれば「心身に心を入れず軽やかに、動作は繊細に」と謂うのに対し、「力動風」は「力が頼りで、品（風情など）がある

はずがなく面白くない」と言う。世阿弥はこの「力動風」に対し否定的であるが、即ちこの鬼は「花伝書」で見た「誠の冥途の鬼」を指すのだろう。面白さがないと評されているのが同じである。では「碎動風」はどのような鬼であろうか。それこそ世阿弥が認めた鬼であり、「花伝書」において「冥途の鬼」と区別されていた「怨霊・憑き物の鬼」であると思う。この鬼は「冥途の鬼」と比較して面白く演じる手段があると述べられていた。その手段は「細かに足手使ひて」という動作であるが、この動作は「碎動風」の「働き細やかに」と同じことである。

つまり「花伝書」で「怨霊・憑き物の鬼」と「誠の冥途の鬼」をまとめて「鬼」と呼んでいたのを、「人形図」では前者を「碎動風鬼」後者を「力動風鬼」とはっきり区別するようになったといえる。この区別によって当然両者の鬼の評価の差異も明確になるが、力動風鬼の場合、「三道」において「異風也」「当流に心得ず」とされ、「拾玉得花」にも「当流には然かるべからず」と突き放されるので、評価以前にこの鬼が世阿弥に全く否定されていることがわかる。世阿弥のこの考えはかなり強固で、それは最晩年まで変わらない。七十二歳で佐渡へ流されるという大変な不幸に見舞われた世阿弥であるが、その佐渡配流中に娘婿の禪竹からの手紙の返事として出した手紙に次のような文面が

ある。

状に鬼の能事承り候。これはこなたの流には知らぬ事
とにて候。仮令、三本の外は碎動までの分にて候。力
動などは他流のことにて候

禪竹が「鬼」についてわざわざ佐渡まで尋ねてきたのに、世阿弥はこのように取り付く島もない。かなりの高齢で世にも見放された世阿弥であるのに、一体この信念を支えているものは何であろうか。このことは後に第二節で考えたいと思う。とにかく世阿弥は徹底して「力動風鬼」を認めない。世阿弥が認める鬼は「碎動風鬼」だけなのである。即ち、世阿弥のこの頑なな鬼に対する姿勢こそ、「綾鼓」を改作して「恋重荷」を作った理由ではないだろうか。この両作品の鬼については先にも指摘したとおり、「恋重荷」の鬼は「鬼らしくない鬼」、「綾鼓」の鬼は「鬼らしい鬼」であった。それがどういう鬼であるか、つまりは「恋重荷」の鬼は「碎動風鬼」、「綾鼓」の鬼は「力動風鬼」なのである。第一章で述べた通り、「恋重荷」の鬼はいわば「姿は鬼だが心は人」であった。これは「碎動風」の鬼の定義である。逆に「綾鼓」の鬼は「姿も心も鬼」である「力動風」の鬼であった。世阿弥が「力動風鬼」を好んでいないのは見てきた通りであるから、「綾鼓」を改作して「恋重荷」を作った理由の一つは「鬼」にあったと言えるだろう。

「力動風鬼」を「碎動風鬼」に作り替えたのである。「恋重荷」は『三道』の中で「碎動風鬼」の作品の代表として挙げられているので、世阿弥自身「恋重荷」の鬼を「碎動風鬼」と認めていたことは確かである。

「綾鼓」の鬼は鬼のイメージ通りの迫力と劇的な様で見たえがありこの鬼なりの本文は尽くしていると思う。ただ世阿弥は、彼の芸術的向上心から鬼さえも芸術として高めようとしたものではないだろうか。鬼にさえ深い味わいと趣を与え、鬼以上の「鬼」を世阿弥は作りだそうとしたのだろう。それが「恋重荷」の鬼、「碎動風鬼」であったと思う。

（第二節） 鬼の幽玄

第一節で世阿弥の「鬼」に対する考えを探り、世阿弥の認める鬼が「碎動風鬼」であることがわかった。この節ではこの鬼に世阿弥がこだわった理由を、世阿弥の理想美の変化という観点から少し考えてみたいと思う。

「花伝書」はその名の通り「花」を伝えるために記されたものである。至る所で花の重要性を説く箇所が見られ、鬼の面白さが「巖も花の咲かんが如し」（『花伝書』）と

譬えられていたのは第一節で見た通りである。「花と面白きと珍しきと、これ三つは同じ心なり」（『花伝書』別紙口伝）とあるように花とは、観客の意表をつくような魅力（美しさ華やかさ面白さなど）を表す言葉である。この花の追求は世阿弥の生涯通してなされたことであろう。『至花道』『花鏡』、かなり後期に書かれた『拾玉得花』にも書名に花が掲げられているからだ。しかし花が大きく取り上げられ論ぜられるのは「花伝書」だけにおいてであり、以後の伝書では花は息を潜めている。その代わりに頻繁に現れる語が「幽玄」である。

北川忠彦氏が「世阿弥」という著作の中で、世阿弥の能楽論を①へ『風姿花伝』時代と②へ『花習』以後の時代とに二区分して、①から②への移行は「花」から「幽玄」への移行であったと述べている。花が能の外装美を表し、幽玄の内装美を表すというのは、花と幽玄の単純且つ一般的な捉え方であるのだが、「花から幽玄へ」は「鬼」についても言えるのではないかと考えた。「花から幽玄へ」というと語弊がありそうだが、花をもっと奥深い高尚なものへと昇華させたものが幽玄だと考えるのである。

①の時代、世阿弥も物真似は大事なことだと認識していた。「花伝書」の〈物真似条々〉は九体の真似方について論じた物だし、その重要さも述べられている。しかし②の

時代、三体論を説いて後、世阿弥の物真似は三体からの応用となり、ただ姿形を似せるだけのものではなくなつた。

①から②への変化は、九体をそのまま真似するという「具体的な物真似」から、三体を基本に様々な体を真似ようとする「象徴的な物真似」への変化だと言えるだろう。即ちこれが「花から幽玄へ」の、世阿弥の内面の変化を表しているのではないだろうか。

「花」というのは先にも触れたが、簡単にいえば外見上の目で見ることのできる美のことである。では「幽玄」とはどのようなものであろうか。それは「花鏡」の「幽玄の入塚事」に明確に現れている。

あらゆる事において幽玄は究極の境地であるが、特に能楽の道ではそれが第一であると言ひ、具体的な幽玄の姿としては「公家の御たたまひの位高く人貌世にははれる御有様」であり、「唯美しく柔和なる体」が世阿弥の考える幽玄美なのである。次いで人体の幽玄・詞の幽玄・音曲の幽玄・舞の幽玄・物真似の幽玄が述べられてゆくが、順に「のどかなるよそをい」「言葉優しくて貴人・上人の御ならはしの言葉遣ひ」「節かかり美しく(略)なびなびと聞こえたらん」「人ないのかかり美しくて閑かなるよそをい」「姿かかり美しく」と説明され、これらの言葉からも世阿弥の考える幽玄美が窺えるだろう。しかしここで最も注目

すべきは、「鬼」の幽玄についてさえ言及されていることである。

怒れるよそをい鬼人などに成りて、身なりをば少し力動に待つとも、又美しきかかりを忘れずして、動十分心、又、強身動有足踏を心に掛けて、人なひ美しくば是鬼の幽玄にてあるべし

少々豪壮に振舞つても美しい趣を出すことを念頭に置き、動十分心(心を十分に働かせること)強身動有足踏(体を強豪に動かす時は足踏をゆるくすること)に注意して、人体が優美で有ればこれが鬼の幽玄であるという。これは勿論「碎動風鬼」のことである。心のない「力動風鬼」には「心を働かせる」ことはできない。即ち、世阿弥が力動風の鬼を捨てたのは幽玄尊重という能楽理念を抱いたからではないだろうか。このことは「人形図」をみて明らかになる。

女性 体身捨力

心を体にして、力を捨つるあてがひ、能々心得すべし。物真似の第一大事是にあり。幽玄の根本風とも可申也。これは三体の一つ女性の規定であるが、同時に幽玄の根本の姿を表したものである。この風体と比較するために「人形図」における碎動風の規定を抜き出してみると、身に力を頼み持たずして立振舞は、働き細やかに碎く

る也。心身に力入れずして身の軽くなる所、則ち砕動の人体也。

ここで気づくのが、砕動風の規定が女体に近いことである。女体の「力を捨つる」と砕動風の「身に力を頼み持たず」は同じことであり、先に述べた「鬼の幽玄」での「動十分心」は「心を体にする」という女体の姿と重なる。つまり世阿弥は鬼さえも幽玄化しようとしたのである。第一節で見た禅竹の手紙の返事で、世阿弥が鬼を強く拒絶したのは、幽玄を追求しようとする固い信念があったからだ。

「三体の外は幽玄まで」と言ったのは、幽玄性を失わない境界線が「砕動まで」なのである。

世阿弥の芸術的意識が高まるにつれ、世阿弥の美はただの物真似では表現できなくなっていた。そこで九体の「具体的な物真似」から三体の「象徴的な物真似」へ移行することになる。これが即ち「花」から「幽玄」への理想美の変化であったと思う。また別な言い方をすれば、「花を見せる美」から「幽玄を演じる美」へと主体が観客から演じる側へと移ったとも言える。例えば鬼は「花伝書」で「巖に花」と言われ、花は外見の美であるから、その美は観客の目を意識したものであった。それらが砕動風鬼では前出の通り、精神的な面の演じられ方が述べられ、内面から醸し出す美が説かれている。

確かに幽玄を能楽の理想美にした者は世阿弥だけではない。観阿弥もそうであったし、それ以前の役者たちにも幽玄を掲げる者は多かった。しかし「幽玄の価値を最も高く評価して、能楽物真似統一の美的理想として、扮態・舞・謡曲・動作等、あらゆる方面に、強い力を以て幽玄化をはかったのは、世阿弥であると断じてよいと思う」という能勢朝次氏の言葉に私も賛成である世阿弥以外にここまで一途に鬼を幽玄化しようとした者はいなかったのではないか。そしてその信念は極めて強固なものであった。

一般大衆にとって、また他の能役者にとっても、鬼は彼らの信仰上の鬼、つまりは地獄の鬼や異国の鬼、強さ猛々しさを持った力動風鬼であっただろう。彼らが砕動風鬼を理解しようとしたとは思えない。

故に、女体や老体ならともかく、「鬼の幽玄」を唱えた世阿弥は孤高の境地に立つ者であったと言える。そしてこの鬼の幽玄にこそ、世阿弥の理想美追求の揺るぎない様子はつきり見て取れるのである。

(結 び)

「鬼」には民族的信仰上の長い伝統がある。例えば鬼退治というテーマが多く物語になるように、又地獄の鬼を誰

もが信じるように、人々は鬼を信じ、恐れながらも興味をもっていた。こういう要素もあり人々は鬼能を好んだのであろう。「綾鼓」がややもすれば「恋重荷」よりも評価が上がるのはこのような鬼に対する人々の関心度も関わっているのではないだろうか。しかし「恋重荷」と「綾鼓」の主題の相違は明らかなので、この両作品の優劣をつけるなど実際はできないことである。

世阿弥は能を、体で演じるものから心で演じるものへと変化させ、「鬼」にさえ幽玄化をはかった。「恋重荷」の鬼はそのような幽玄化された鬼であった。これは世阿弥にしかできなかったことであろう。故にこの「恋重荷」は、世阿弥の能の特色を顕著に表す作品の一つであると言えるだろう。

(注)

(1) 表章氏は「恋重荷」の歴史的研究」(「法政大学文学部紀要」昭和三十八年第八号)の中で、「恋重荷」が一度中断されたこと、その復活後大きく演出が変わってしまったことなどを述べている。

(2) 『世阿弥』 北川忠彦 (中公新書)
(3) 『世阿弥一六部集評釈』上 能勢朝次著 (岩波書店)