

『通盛』論

—その変容に関する一試論—

徐 禎 完

はじめに

『通盛』は「男女の愛を中心に描いた異色の修羅能」¹⁾、「修羅能ながら幽玄な味わいの濃い曲」²⁾などと評価されている。しかし、修羅能生成に関する研究史を辿ると、『通盛』に関する具体的な言及がない。

この『通盛』という曲名は『三道』を初めとする世阿弥関係の能楽論書の中に六回見出せるが、何れの場合も興味深い内容を含んでいる。

通盛 薩摩守 実盛 頼政 清経 敦盛 如_レ此軍体。

(『三道』³⁾)

祝言の外には、井筒・道盛など、直成能也。…神の御前、晴れの申業に、道盛したき也と存れ共、上の下知にて、実盛・山姥を当御前にてせられし也。…道盛・忠度・よし常、三番、修羅がかりにはよき能也。(『世子六十以後申業談儀』資料ア)

小町、昔は長き能也。「『漕ぎゆく』人はたれやらん」と云て、なをく謡ひし也。…当世、是を略す。道盛言葉多きを、切り除けくして能になす。丹後物狂、夫婦出でて物に狂ふ能也し也。幕屋にて、にはかに、ふと今のやうにはせしより、名有能となれり。(『世子六十以後申業談儀』資料イ)

静 通盛 丹後物狂 以上、井阿作。

(『世子六十以後申業談儀』)

井阿弥作の原「通盛」を世阿弥が縮小する方向に改作したのが『通盛』であるというのである。そして、『三道』で軍体の能として挙げていることから、応永三十年(1423)には既に改作が完了しており、修羅がかりの軍体としての体裁を備えていたようである。その改作は『世子六十以後申業談儀』に「切り除けく」と強調されていることから、大幅なものであったことが推測でき、その結果に対しては世阿弥自ら「直成能也」と評価している。

この世阿弥の原「通盛」改作は、『通盛』変容の第一段階として捉えることができるが、ここで当然のことながら、原「通盛」は修羅能だったのか、或は今日伝わる『通盛』を世阿弥作の『通盛』としてよいのかという素朴な疑問が生じる。『謡曲集上』(横道萬里雄・表章校注、岩波書店)では、これについて、

世阿弥が今の形に改作する前のことは知る手がかりがない。

と述べている。確かに井阿弥筆の原「通盛」を初めとする世阿弥時代の資料が全く伝わらない今日、どこまで井阿弥作の面影を伝えており、どこからが世阿弥の手によるのかを推定するのは困難である。では手がかりは全くないのであろうか。

現在伝わる『通盛』の演能記録の中で最も古いものは『看聞御記』の永享四年(1422)三月十五日条に見えるもので、伏見宮御所にて行われた演能である。

…晝猿樂初。見物衆又群參。猿樂目六。

一番さかほこ 二、通盛卿小宰相事

三、佐野船橋 四、鷹物狂 五、繪櫻事

六、よろほし

因みに、永享四年は世阿弥七十歳の時であり、『三道』が次男元能

に相伝された九年後である。『満濟准后日記』の同年正月二十四日の条に次のような記事がある。

細河奥州若黨共。於將軍御所申樂仕之。藝能五番驚目了。於同舞臺觀世大夫藝能一番沙汰之。次觀世入道。號是阿。藝能一番依仰仕之。予見物之。

「號是阿」の「是阿」は「世阿」であろう。即ち、室町御所での「申樂」に世阿弥父子が一番ずつ出演していることから、伏見宮御所での「猿樂」も世阿弥の活躍期のものであることが分かる。

ここで注目されるのは、「通盛卿小宰相事」という曲名である。三番の「佐野船橋」が今日の『船橋』の古曲名であることから、この記事は能の曲名が未だ固定化していない時期のものであると見てよく、二番の「通盛卿小宰相事」は、「通盛」という曲名に比べ小宰相局が通盛と同等に認識されている点で興味深い。しかし、曲名だけで伏見宮御所での『通盛』が如何なる形態であったのかを推定することは困難である。『通盛』の変容は基本的には内部微証に頼るべきであろう。

しかしながら、井阿弥筆の原「通盛」を初めとする世阿弥時代の文献は伝わらず、また室町末期以降では複数の伝本が伝わるので、特定の本文だけに頼って『通盛』の変容を推定するのは危険である。そこで本稿では、諸伝本の本文を比較することによって、室町期の謡本から現行曲に至るまでの『通盛』本文変遷の一端を明らかにすることにしよう。更には、『通盛』を修羅能の定型及び世阿弥が彼の能楽論書の中で論ずる能作時の理論に照らし合せることによって、その構成上の矛盾を指摘し、その矛盾が『通盛』の変容を考える上で何を意味するのかを考えてみたい。

一、阿波の鳴門と舞台設定

『三道』の「種」の記述に沿って『通盛』の構成を整理すると次のような序破急五段構成になる。

- (a) 阿波の鳴門の説明と叙景。平家一門を弔う。
 - (b) 憂き身の嘆きと薄暮の浦景色。
 - (c) 僧の読経と老人と姥が共に成仏できる喜び。
 - (d) 小宰相局の入水の様の再現。
 - (e) 合戦前夜の離別の悲しみの追懐と通盛戦死の様など。
- まず最初に指摘できるのは、「名ノリ」「上ゲ哥」の序(a)の特殊性である。一般的にワキの名ノリが謡曲一曲において果たす役割としては、

①自分が誰なのかを明かす自己紹介。

②これから展開される話の舞台設定。

などを挙げることができる。例えば『敦盛』では、「自分」は蓮生法師であり、舞台は一の谷である。『井筒』や『船橋』などもそれぞれ、諸国一見の僧と在原寺、三熊野の客僧と上野の国佐野となっている。

このように、謡曲ではワキの名ノリまたは後続の道行文で一曲の舞台を設定するが、その舞台は主人公シテの所縁の地であり、以後に展開される一曲の主題と密接な関係にある土地である。特に『平家物語』などからその素材を得ている修羅能では殆どの曲がそうである。しかるに、『通盛』のワキは一夏を送る僧で、その舞台は阿波の鳴門である。つまり『通盛』では、局が入水したツレ所縁の地を舞台とする特異な設定になっているのであるが、

越前の三位通盛の卿の侍に、くんだたきぐち時員といふものあり。北のかたのお舟にまい(まゐ)て申けるは君はみなと河のしもにて、かたき七騎が中にとりこめられて、うたれさせ給ひ候ひぬ。

(『平家物語』3)

越前三位到(いた)漢河(わんが)辺(へ)、為(な)源三俊綱被(ま)誅戮(しゆりく)す

(『吾妻鏡』)

の如く、シテ通盛の討死の舞台が漢河であることは周知の通りである。通盛をシテとする能の舞台がツレ所縁の地に設定されているのは、『通盛』が創作当初よりシテの合戦の再現を見せ場とする曲でなかったことを意味する。これに関して、室町末期の謡本の本文を比較してみると、

扱も此浦は平家の一門或は討たれ又は海にも沈み給ひたる所に候。餘に御痛ハしう候程に。

(資料ウ)

という上掛り系諸本の型と

扱も此浦は平家の一門少々(数多)果て給ひたる所にて候。

(資料エ)

という下掛り系諸本の型に二分されるが、舞台の地の阿波の鳴門には異なるところはない。

『通盛』と類似した舞台設定の曲に『清経』がある。清経が入水したのは柳が浦であるが、『清経』の舞台は清経の留守宅になっている。しかし『清経』では、ツレ清経の妻が夢を見ることによってシテ登場の切っかけを作り、その夢の中に清経の霊が現れている。従って、清経の留守宅という舞台はツレ清経の妻がどこで夢を見るのかということ以上の意味は持たない。これは夢という媒体を通じて時空を超越する夢幻能の常套的手法の一つであり、清経の妻の夢

の中で柳が浦での清経入水譚が展開されるのである。

しかし当面の『通盛』では、前ジテ・前ヅレは共に阿波の鳴門に登場し、局の入水の再現によって前場が終わり中入となる。そして後場で再度阿波の鳴門に現れてワキに妄執を述べ、ここで後ジテ・後ヅレは夢の中でなく現実界に登場し、ワキと直接問答を交わしている。このように阿波の鳴門を場に曲が展開されていることから、『通盛』の「阿波の鳴門」は『清経』の「清経の留守宅」とは異なり、一曲が展開される舞台としての機能を果たしていることが分かる。このような設定は、例えば『船橋』などにも見られる。『船橋』でも後ジテはワキの夢の中でなく舟橋のあった川岸に登場するが、これは『船橋』が「佐野の舟橋とりはなし」という万葉歌を素材とし、また男が死んだのも舟橋であるので、懺悔の物語をもと舟橋のあった川岸で行うことによって一曲の構成を引き締まったものに仕上げているのである。即ち、『船橋』では懺悔の物語を行う場が一曲の主題と密接な関係にあることが分かるが、『通盛』でも同じ手法が取られているのである。しかし『通盛』においては、このような場と主題との関係は後ジテ登場以降では適用されない。後場におけるシテの本説再現に至ると、『清経』の場合と同様に、阿波の鳴門はシテが何処で昔語りをするのかということ以上の意味は持たなくなるからである。このように、『通盛』における阿波の鳴門は後ジテ登場を境にその機能が変わることになるが、それは後ジテ登場を境に主題の担い手がツレからシテへと推移するからである。

以上の諸点に照らして、『通盛』は、その創作に際して当初より通盛討死の説話を素材とし、合戦の様を見せ場とする修羅能として創作されたとは考え難い。阿波の鳴門という舞台設定はツレの本説

再現のためと考えるのが穏当である。即ち、湊河での通盛の討死よりも阿波の鳴門を舞台とする局の入水という悲話の方により重点が置かれていたと理解すべきである。『通盛』が他の修羅能におけるようにシテの本説再現を眼目とする曲なら、シテ通盛が討死した湊河を舞台に設定したはずである。『平家物語』では阿波の鳴門で死んだのは局だけであるが、前掲資料ウ・エの「平家の一門或は討たれ又は海にも：」「平家の一門少々果て給ひたる：」などは局の入水を指していることが判然とする。つまり、『通盛』においては小宰相局が主題の担い手として設定されていることが分かるのである。ワキの名ノリが観客に一曲の舞台を教え、主題を暗示するという機能を持つことを想起する時、阿波の鳴門という舞台設定は、阿波の鳴門における小宰相局の入水譚が繰り広げられることを見所にすると理解すべきである。

二、ツレの成仏願望とその行方

破の二段のクライマックスは、法華経を聴聞することによって竜女でさえ成仏できたのだからこの姥も成仏できるという喜び、即ち、女人往生論である竜女説話を導入し法華経の礼賛が行われる「上ゲ哥」の部分である。この段の主題はツレである姥の成仏であるが、ツレの成仏願望が後場にまで及ぶ一貫した流れに沿っていることに着目したい。その後場は、

ツレの八軸の誓ひにて：一人も洩らさじの方便品：

という「上ゲ哥」から始まるが、「ノリ地」までは「化一切衆生皆令人仏道の方便品」をワキが誦読し、その誦経に引かれて通盛夫婦の霊が成仏を願って娑婆に立ち帰るといふ展開である。そして「サ

シ」では局の幽霊が成仏できないことに對する妄執を訴えながら自分の素性を明かす。即ち、破の二段から「サシ」までは通盛夫婦の成仏に焦点が当てられ、その前提条件としてツレの成仏が要求されているのである。

このように、通盛夫婦の成仏が一曲のモチーフとして後場前半まで一貫されているのは、『通盛』が『平家物語』の「あかで別しいもせのなからへ、必ひとつはちすにむかへたまへ」に代弁される小宰相局説話からその素材を求めているからであろう。従って、後場後半でも局の成仏が語られ、一曲の最終部は通盛夫婦の成仏で終わるのが順当と思われる。『謡曲集上』は『通盛』の素材を「通盛と小宰相の局の愛」とするが、『通盛』が通盛夫婦の夫婦愛を素材とした曲ならば、局の妄執は通盛夫婦の成仏へと昇華されるべきであろう。またそれが妄執を語った者が最後にその妄執を晴らして成仏するという夢幻能の定型でもある。

ところが、『通盛』において最終部の「哥」「キリ」で成仏するのは、通盛と木村源五重章の二人であり、小宰相局の成仏に関しては全く語られていない。つまり、『通盛』には、

・後場前半まで一貫した流れに沿って語られる小宰相局の成仏。

・後場後半部のシテ通盛の戦死の様と木村源五重章との成仏。

という二つの成仏と、この二つが融合した結果としての通盛夫婦の成仏が取り上げられているわけであるが、現行形態では局の成仏願望が成就されておらず、ツレの後場登場の必然性も見出せない結末になっている。その結果、前場での竜女説話や後場での法華経の方便品を取り入れて訴えられている通盛夫婦の成仏も成就されない。その反面、後ジテは前場で素性の告白や妄執語りなどの準備が全く

されないまま、「越前の三位通盛、昔を語らんそのために……」と登場している。勿論、「ノリ地」に「通盛夫婦、お経に引かれて」とあり、「掛ヶ合」でワキが後ジテ登場の切っかけを作っているが、前場の展開や後場初頭から「ノリ地」までを見ると、これらはあくまでも通盛夫婦の成仏を願うものであり、通盛に戦死の様を再現させるためではない。

ただ、通盛戦死の様は、その部分だけを限定すれば、

・シテの戦死前の追懐などが語られる。

・シテは戦死の様を再現の後に成仏する。

という修羅能の定型に収まる。シテ通盛が武将として勇敢に戦い終に戦死するという如何にも修羅能らしい展開である。しかしながら、一曲全体の構成面からこのシテの本説再現を捉えると、ツレの成仏によって通盛夫婦が共に成仏できるという後場前半までの展開と相反することになり、前後に統一性が欠けるという矛盾が生じる。即ち、夢幻能がシテ中心主義で一貫されることを勘案する時、『通盛』はシテ中心主義が最も顕著であるシテの木村源五重章との成仏が逆に一曲の矛盾として指摘できるという特異な構成になっているのである。

このような矛盾は他の修羅能には見あたらない。『通盛』と同じくツレを実質的な主人公とする『通小町』でも、小町と少將は共に成仏している。この『通盛』における前後不統一は、阿波の鳴門という舞台設定をはじめ、童女説話によるツレの成仏願望、そしてツレの妄執語りへと続く一連のツレ主役的展開と、後ツレ登場以降のシテ主役的展開とが、それぞれ独立した形で別個の物語を形成しているからであろう。これに関しては第四節でも触れるが、『平家物

語』では局の入水の切っかけとしてしか言及されない通盛討死譚を、通盛像を誇張することによって、通盛を主人公とする説話に仕立てており、その結果、先に指摘したような矛盾が生じたのである。

後場の「掛ヶ合」でワキはツレとシテの両者に「いかなる人にてましますぞ」と質疑するが、それに対してシテだけが「昔を語らんそのために」とその目的まで述べる点に、『通盛』改作の一端が窺えるのである。

三、ツレとシテの関係とその役割

ツレの本説再現が行われる破の三段（d）で興味深いのは、シテの役割である。「問答」でワキがシテに「とりわきいかなる人この浦にて果て給ひて候ぞ」と尋ね、シテはこれに対して「中にも小宰相の局こそ……」と述べる。そして「クドキ」から局の入水の様が再現されて前場が終わる。このように破の三段はツレの本説再現を頂点とするツレの物語で一貫されているが、ここにおけるシテの役割は、次の二点に要約できる。

① ワキへのツレに関する情報伝達。

② ツレの本説再現を導く切っかけ形成。

ワキがシテの昔物語を導く切っかけを作り、（シテの昔物語↓シテの素性を明かす）と展開されるのが夢幻能における破の三段の定型である。この破の三段でワキはシテの昔物語を導く脇役としての本来的な機能を忠実に果たし、またそこで述べられたシテの妄執を如何なる形で解消するかということが後場の最も重要な眼目でもある。つまり、破の二段までの序的な展開から一曲の主題へと接近するわけであるが、これは破の二段まで全く語られないシテの素性が

破の三段で初めて言及される点からも窺える。この定型に沿うならば、『通盛』においてもシテはワキに自分の素性に関する暗示乃至告白をしてよいはずである。しかし、①にはシテ自身の素性に関する言及は全く為されていない。これはシテが一曲の主題を担うというシテ本来の機能を失っていることを意味する。②も、一曲の主題を担う主人公はシテであるという式は成立しない。即ち『通盛』の破の三段では、ツレを主役、シテを脇役とし、シテとツレの位置関係が逆転しているのである。このことは下間少進の『童舞抄』（慶長元年・1596）に示された演出からも窺える。

一、脇。二人僧。本脇、経懐中。扇指。数珠持。

(中略)

一、此一声、不乗様橋が、りをあよみて船にのる。扇をさし、棹をとる。一声・小謡、如文言余情あるべし。…ふなばたに望み」と云時、大夫も、つれも立。「めのとなく々とりつきて」といふ時、つれの袖にとりつく。

傍線部は、乳母が局に取り付いて入水を阻止しようとする場面の演出であるが、「つれの袖にとりつく」とあることから、シテがツレの袖に取り付いて乳母役を代行していることが分かる。このような演出は『金春安照仕舞付』（慶長十五年・1610）の

一、「めのとなく々とりつきて」、つれのかたにとり付。
一、「御きぬの袖に取つくを」、ひだりの手にてたもとにとりつく。

や、『中村正辰仕舞付』（正保三年・1648）などからも確認でき、現行曲まで継承されている。即ち、『通盛』は詞の上だけではなく演出の点でも、ツレが主役を勤め、シテがツレの脇役を勤めている

のである。

このように、『通盛』におけるシテはシテ中心主義とは距離があり、そのような性格の通盛に一曲の主題を担うシテ本来の面影を見出すのは無理である。『童舞抄』や『金春安照仕舞付』などに局入水場面の演出をかなり詳細に記していること自体が、当時、『通盛』の「つれの袖にとりつく」が重要な演出で、能役者にとって肝要な心得であったことを示唆している。それでは何故シテが乳母役を代行しなければならぬのだろうか。

「上ヶ哥」地西はと問へば月の入る…めのと泣く泣く取り付きて、この時の物思ひ、君一人に限らず、思しめし留まり給へと、おん衣の袖に取り付くを振り切り海に入ると見て、老人も同じ

傍線部によれば、この場面は三人の人物で形成されていることが分かる。「おん衣の袖」とは局の袖である。また「振り切り海に入る」のは局であり、振り切られるのは乳母である。「…と見て、老人も同じ満ち潮の、底の水層となりにけり」は、三人称で語られているが、その主体は浦の老人、即ちシテである。このように、詞章の上では小宰相局・乳母・浦の老人の三人の人物が確認できる。しかし乳母が実際に舞台上に登場し、台詞を担当していたのかというと、これだけの詞章では何とも判断し難い。ただ、シテが乳母役を代行することが不可解である点からも、その可能性が全くないとは否定できない。この乳母が舞台上に登場する可能性を示唆する資料に、『遊音抄』(『菊屋家二番綴本』)、『伝東大寺本』2の「掛ヶ合」における役表記がある。

またそや此鳴門の沖に音するは えて泊り定めぬあまの釣舟候

よ ばさもあらばおもふ子細有。此磯近く寄給へ びえ仰せに
随ひこきよせミれば ば二人の僧ハ巖のうへに びえいさりの
舟ハ岸の陰 ば葦火の影を假初に。お経をひらき讀誦する び
え有難やいさりする。業ハあし火とおもひしに ばよき灯にな
るとのうみの ま下弘誓深如海歴劫ふし儀のきえんによりて。

五十展轉の随喜功德品

(菊屋家二番綴本)

「びえ」の場合、一般的にシテとワキとワキツレの三人が考えられるが、この場合は、その詞章の内容から「え」を僧二人とは解せない。即ち、傍線部の「えび」「びえ」は一体誰を指すのかが問題になるわけであるが、それには次のような可能性が考えられる。

① シテと二人

② シテを含む二人

a シテとツレ
b シテとワキ

この「掛ケ合」は、ワキとの問答形式であり、「たそや此鳴門の…」のワキの問いに対する台詞であるから、bではなからう。一方のaのシテ・ツレの同吟を「びえ」と表記したとも考え難い。現にこの「掛ケ合」直前の「サシ」を初めとするシテ・ツレの同吟は、

え 苦よりくゞる夜の雨乃。葦間に通ふ風ならでハ。音するものも波枕に…

の如く全て「え」となっており、「びえ」と「え」は区別されている。従って「びえ」を②と解すのは困難である。では①の「シテと二人」の計三人の内、局と浦の老人を除くもう一人は一体誰なのか。ワキでないことは間違いない。「掛ケ合」の内容から、シテ・ツレの成仏と一緒に喜べる人物でなければならぬが、ここで浮上するのがツレである局の乳母である。大胆な推測であるが、元来は舞台に登場して局の入水を引き止める役を担っていた乳母が、室町末期

の能の整理に際して省略され、その結果、シテが乳母役を代行するようになったのではなからうか。「名ノリ」に「この浦は平家の一門あるひは討たれ」とある「平家一門」を、乳母をも含める「平家一門」と取って、船上の「びえ」は浦の老人・局・乳母の三人と取るのが穩当ではなからうか。「平家物語」の乳母が局を説得し入水を諦めさせようとする場面が、「通盛」では乳母が局の入水を自ら引き止めるというふうに関色され、入水する局とその相手役の乳母という組役が設定されていることから、乳母が登場しない方が不自然である。また、和泉流問語りBでは、

乳母申され候は。御心の安からぬ事。御一人に限らず。たが身の上にもある御事にて候と。色々とゞめ申されけれども。思ひ切り給ふ御事なれば…

と、乳母が局の入水を終りに引き止めることができなかつたことに対する言及がある。問語りが前場での展開を繰り返して観客に説明するものであることを勘案する時、この和泉流問語りは乳母が前場で登場していたことを暗示する一つの手がかりと解せる。

更に推測を交えるならば、「掛ケ合」末尾の「え」はシテ・ツレ・ワキではなく、局・乳母・浦の老人と取るべきかも知れない。「五十展轉の随喜功德品を讀誦することよ」という成仏できる喜びを表していることから、通盛夫婦が成仏できることに對する船上の三人の喜びと解したのである。「遊音抄」ではこの部分の役表記が「ばえ」となっている。

以上、乏しい資料に推測を加えて『通盛』における乳母登場問題を検討してみたが、乳母役の省略が世阿弥によって為されたのか、或は前場末尾の「上ゲ哥」と「掛ケ合」の乳母役省略が同時に行わ

れたのかという問題を含めて、前掲資料だけで直接世阿弥時代の『通盛』の在り様まで遡るのは困難である。ただ、これらの資料が室町末期の様式の整理以前の『通盛』の一端を伝える微証と見てよいのなら、それ以前の『通盛』の一形態を示すものとして興味深い。局の組役である乳母が登場するということは、現行の『通盛』に比べて、より一層ツレ小宰相局の役が重い曲であったことを意味するからである。

『通盛』の現行形態はシテ中心主義の定型から外れるということに既に指摘した通りであるが、室町末期の様式の整理以前の『通盛』は、乳母登場問題を含め、より複雑な様相を呈する曲であったようである。これを端的に現しているのが室町末期の謡本における役表記である。前掲の（菊屋家二番綴本）以外にも次のような役表記の異同が確認できる。

- | | |
|--------------------------------|--------|
| ① シテ明日また斯くこそあるべけれ | ↓ル |
| ② シテ身の行末の日数なり | ↓ス |
| ③ シテ命の為に | ↓ス |
| ④ シテ泊り定めぬ | ↓シテス／ス |
| ⑤ シテ仰せに従ひさし寄せ見れば | ↓ス |
| ⑥ シテ漁りの舟は岸の陰 | ↓ス |
| ⑦ シテありがたや漁りする | ↓ス |
| ⑧ シテ弘誓深如海歴劫 | ↓ス |
| ⑨ シテ皆令入仏道の | ↓地／ス |
| ⑩ 地通盛夫婦。お経に引かれて：シテあらありがたの御法やな↓ | |
- 地通盛夫婦：あらありがたの御法やな（資料オ）
伝本によって保持する異同の組合せは異なるが、それは能の様式の

整理が未だ定着していない故の不統一であろう。資料オから、様式の整理以前の『通盛』は現行曲よりツレの比重が重い曲であったことが分かるが、特に①②③のシテのはかない身の上を語る台詞が、ツレ単独或はシテとツレ二人の同吟になっている点は見逃せない。ツレ単独、シテ・ツレ二人の身の嘆きが語られているわけであるから、その嘆きの解消、即ちツレの成仏及び通盛夫婦の成仏が嘆きの伏線として敷かれていることは疑いなからう。それは、これらの異同が全てはかない境遇や成仏願望を現す読経部分に集中している点からも窺える。このように、当時の『通盛』は夫婦共にはかない境遇を語り、成仏願望を訴える形態のものであった形跡が窺えるのである。

これに関しては、慶長三年（1598）写の（妙庵玄又手沢五番綴本）の後場初頭の「上げ哥」が

みさてハミちもりこさいしやうのつほねあらハれたまふかやい
さや御あととふらハんと此八軸のちかひにて。／＼一人も洩ら
さじ乃。方便品を讀誦する。

となっており、ワキが通盛夫婦の菩提を弔うことを明言している。また、前掲の和泉流問語りが

通盛小宰相の幽霊これ迄まみえ給ひたると存じ候間：妙軸の勘
向を御讀誦あらば、通盛夫婦の御事は申すに及ばず。平家の御
一門いづれも。成佛は疑ひあるまじくと存候。

の如く通盛夫婦の成仏とし、『松井兵右衛門筆間之本』『大藏流八右衛門派能間』がそれぞれ、

道盛ふうふの御ゆうれひにて御座あらふすると存候：彼ふうふ
の御ほたひを御とむらヒ成候へかしと存候

通盛夫婦の御亡心願れ御経聴聞有たると存候間、ちもり夫婦の御跡を御吊あれかしと存候

となつてゐることも傍証とならう。

現行曲では資料オの該当部の役表記が全てシテ中心になつてゐるが、これは能の様式の整理を経た結果、江戸期以降に徐々に統一されていったものであることが、伝本の時代が下るにつれて現行形態に近似して行くことから分かる。第二節で述べたツレの成仏の行方が不明なのは、一次的には世阿弥の改作による理由が大と思われるが、室町末期の能の整理における通盛夫婦から通盛への変容も一つの要因として働いてゐると考えられる。

以上の如く、『通盛』は世阿弥の改作以後も漸進的にその変容の道を進んだのであり、そしてその変容とは、「通盛夫婦」からシテ通盛中心主義への整理であつたことが分かる。『通盛』はこの整理を経ることによつて、より修羅能的な洗練されたものへと変貌していったのである。『通盛』は前場に男女が現われて古能の面影があり、それは世阿弥の改作によつて典型的な形となつたであろうと指摘されているが、室町末期の能の様式の整理以前の『通盛』には、その面影がより顕著に残つてゐたようである。

四、『通盛』の本説受容態度

『通盛』の戦闘場面は他の修羅能に比べると短く簡略であり、「クセ」も合戦の様ではなく通盛夫婦の離別の描写である。『通盛』には、このように世阿弥作の他の修羅能との相違点が多々指摘できるが、これは本説受容の面でも指摘できる。

例えば『忠度』は、須磨の浦で討死した忠度の説話を踏まえては

いるが、前場では「桜の木」を中心とする能独自の「風情に成体」が展開されている。『平家物語』からその素材を求める修羅能が、その垂流に留まらず、独立した芸能として建立するために「風情に成体を書く」工夫が要求されたことは、世阿弥の能楽論書で確認できる。『敦盛』『頼政』の「笛」「扇」もこの工夫が具体的に作品に現れた例と解せる。従つて『通盛』の場合も、創作当初より修羅能であつたならば、『風姿花伝』や『三道』にあるように、「源平の名将の人体の本説」を「花鳥風月に作り寄せ」ることによつて「花やかなる所ある面白き能」にしたてられてゐるべきであらう。しかしながら、『通盛』の前場には「桜の木」に相応する「風情」がなく、局の入水が再現されており、そこで感得される後場への期待は局の成仏であり、通盛の戦闘場面ではない。乳母が局を説得して入水を諦めさせようとするのを、『通盛』では、乳母自ら手を取つて引き止める場面に脚色することによつて、局の入水に劇的效果を与え、緊迫した場面を得ていることから分かる。

・たれを頼みてながらふべき…主従泣く泣く手を取り組み舟端に臨む↓該当本文ナシ。

・めのと泣く泣く取り付きて、思しめし留まり給へと↓めのとこのねうばう涙をはらくとながして…御身をなげてもよしなき事也。…さめくとかきくどきければ…(巻九・「小宰相身投」)
即ち前場では、阿波の鳴門やツレの成仏願望なども相俟つて、主人公を小宰相局とする物語の展開が窺えるが、これは『通盛』の前場が当時流布した局の入水譚を再現することに眼目があるからであらう。

更には、「源平の名将」であるべきシテを、『平家物語』に戦闘

場面を語られず、また忠度のような独立した説話としても語られない通盛とすることからも、『通盛』が創作当初より通盛討死譚を本説とした修羅能であったとは考え難い。通盛討死の源拠は特定し難く「老馬」「落足」「小宰相身投」などからその素材を蒐集していると思われるが、何れも大幅な創作が加えられている。例えば「名ノリグリ」の「名を天下に上げ」や、『平家物語』での自害するために東に向かう通盛が「掛ヶ合」では敵を待つという勇猛な通盛へと転換されているといった例である。

このように、『通盛』の前場と後場ではその本説受容態度が異なる。前場が「小宰相身投」を踏まえているのに対し、後場では勇猛な武将通盛を創り上げており、更に「クセ」では、「老馬」での「通盛卿は：北の方むかへたてま^りて、最後のなごりおしまれけり」の記事を背景に、「名残惜しみのお杯通盛酌を取り：」という通盛夫婦の惜別場面を創出することによって、通盛の悲恋物語へと展開しているのである。この後場での勇猛な武将通盛と局との悲恋物語を持つ風情ある通盛は、創作であり、「平家の物語のまゝに書べし」に符合しない。

以上の諸点から、『通盛』は修羅能の定型が完成される以前に改作されたものであり、井阿弥作の原「通盛」は当時流布していた小宰相局説話を本説とした通盛夫婦の物語であったと思われる。そしてその本説である『平家物語』の本文の中でも、その本説の中心を成すのは、入水する直前に西方の空に向かって述べた

あかで別しもせのなからへ、必ひとつはちすにむかへたまへ
という局の悲願の言葉だったと見てよい。

五、むすび

『通盛』は世阿弥が改作して今日の形にしたとされている。しかし、世阿弥の改作以降も漸進的な変遷の道を歩んでおり、現行形態に固定化したのは室町末期の能の整理を経た江戸期に入ってからである。勿論、世阿弥の改作が『通盛』という一曲を対象にするものであるのに反して、室町末期の能の整理は能全般に渡る一つの改革であったという相違は認められる。

世阿弥によって「修羅がかりの軍体能」となった『通盛』は、室町末期のシテ中心主義へと向かう能の整理を経た結果、修羅能としてより洗練されたものへと発展し、今日いう「修羅能ながら幽玄な味わいの濃い曲」になったのであろう。

『看聞御記』で『通盛』の呼称を「通盛卿小宰相事」とするのは、後崇光院が観能したのは現在いう『通盛』ではなく、シテ中心主義へと改訂される以前のツレ及び通盛夫婦の比重が重い曲であったからであろう。

本稿の結びにあたり、井阿弥の原「通盛」とは如何なる形態のもので、世阿弥がそれに手を加えたのは如何なる理由によるのであるうかという問題に関して、『世子六十以後申楽談儀』を手がかりに一つの可能性を提示しておきたい。

本稿冒頭で挙げた資料ア・イでは、「直成能」の代表的なものを挙げた後、改作を経た曲を挙げている。「直成能」として『通盛』が『井筒』と共に挙げられている点も興味深いが、ここで注目したのは後続の記事である。

一、能を書くに、序破急を書くとして、筆斗に書くは悪き也。風情の序破急を書くべし。(中略)

書きて行くに、言葉に花を咲かせんと思ふ心に繫縛せられて、句長に成也。さやうの心を思ひきりて書くべし。…順路／＼を迫るて書かば、句長に成て「悪かる」べし。此分目を心得べし。資料イの『小町』『通盛』『丹後物狂』『丹後物狂』の改作は役の省略された曲であり、また『小町』の『丹後物狂』の改作は役の省略を伴っている。『通盛』が世阿弥の改作段階で乳母役を省略した曲として挙げられているのか否かは定かでないが、この記事は資料イの敷衍的性格を持っている。この記事によると、本説のままの序破急では句数が多く全体が長くなるので、話の順序を入れ替えて「風情の序破急を書くべし」というのである。この記述に沿って原「通盛」を想定すると、事件を歴史的に語る『平家物語』のままの展開であったことになる。それを世阿弥が「風情の序破急」に改作したのであろうか。

〔付記〕

本稿は、昭和六二年度に筑波大学文芸言語研究科に提出した修士論文の一部である。執筆にあたり、政法大学能楽研究所、鴻山文庫、天理図書館、京都大学図書館、東京大学図書館、松蔭女子大学図書館蔵の貴重書を閲覧・複写させて頂いた。厚くお礼申し上げます。

〔注〕

- (1) 『能・狂言事典』西野春雄・羽田昶編、平凡社、昭和六二年。
 (2) 日本古典文学大系『謡曲集上』横道萬里雄・表章校注、岩波書店、昭和五九年。以後、特に注がない限り謡曲本文は大系本による。

- (3) 日本思想大系『世阿弥・禅竹』表章・加藤周一校注、岩波書店、昭和五九年。以後、能楽論本文は思想大系本による。また特に注がない限り傍線は筆者による。

- (4) 日本古典文学大系『平家物語下』高木市之助他三名校注、岩波書店、昭和五九年。以後、特に注がない限り『平家物語』本文は大系本による。謡曲と『平家物語』の関係を論じる際、『平家物語』諸本の吟味が必要であるが、本稿では便宜上、特に論旨に関わる異同がない限り省略し、その呼称も『平家物語』に統一した。

- (5) 下掛り写本、天文元年清水弥左衛門奥書遊音抄、五冊、天理(「遊音抄」大永頃写)五十番。『國書總目録』による。

- (6) 下掛り写本、法大能楽(「菊屋家旧蔵車屋本系謡本」慶長・元和頃写)百番。政法大学能楽研究所『蔵書目録附解題』による。

- (7) 下掛り写本、鴻山(「慶長頃筆東大寺本」慶長・元和頃写)九五番。『鴻山文庫本の研究—謡本の部—』(表章)による。

- (8) 『狂言集成』野々村戒三・安藤常次郎編、春陽堂、昭和六年。

- (9) 「世阿弥における修羅の系譜—その演劇的性格に触れて—」、八眞正治、『芸能史研究』No.四三。

- (10) 「作品研究卒都婆小町」、伊藤正義、『観世』昭和五七年九月。

- (11) 『丹後物狂』には、「父母」「今は夫婦ながら」「夫婦共に」などのような井阿弥段階の「夫婦共に物狂する能」の痕跡が多々確認できる。

(筑波大学文芸・言語研究科学生)