

「敦盛」のワキについて

永田康昭

謡曲「敦盛」の、恐らく最も目立つ特徴は、そのワキの設定の仕方にあると言ってよいであろう。

「敦盛」は、シテが既にこの世にない者であり、その亡霊が後場に至ってワキの夢に現れ、そこで自らの過去を物語り或は演ずるというその構成の面においては、一つの典型的な複式夢幻能だと言える。しかしながら一方、人物の設定という面から見ると、必ずしもそうとは言えない。複式夢幻能が、ワキには例えば諸国一見の旅僧等、シテとはもともと何の関係もなかった、しかも無性格、無特徴の人物を配するのが通例で、そうすることによって、シテとの間におよそ劇らしい劇の生ずるのを避け、あとは出来るだけシテ一人に舞台を任せてしまおうとするものであるのに対して、この「敦盛」においては、シテ敦盛に対するに、ワキは熊谷次郎直実、改め蓮生法師ということになっている。この二者は、一の谷で互いに刀を交え、取っ組み合った末に、遂には前者の首を後者が刎ねたという間柄であって、もともと敦盛を憐み、逃してやろうとしたのであるが、周圀の状況から止むなくその首を刎ねねばならなかった直実が、その後出家し、蓮生と名告って、因縁の一の谷まで、これからその敦盛の菩提を弔いに出掛けよう、という所から、この曲は始まっている。そして二人は、一方はシテに、一方はワキとなって、再び舞台でめぐり合うという訳なのであるが、このような人物設定の仕方は、複式夢幻能と言うよりは、寧ろ劇能、現在能のそれと言わねばならない。この二人の関係は、最初からそこに何らかの劇が生ずることを予想させるものであるし、事実、二人の間には、二人の間だけに生じ得る劇が、現に生じている。つまり、「敦盛」という作品は、構成面では複式夢幻能、人物設定の面では劇能或は現在能と、その双方いずれもの性格を一作で兼ね備えているのであって、このようなことは数ある謡曲作品を見渡してみても、他に例を見ないことである¹⁾。

このように、ワキに直実を据えたということが、「敦盛」の極めて著しい特

徴をなしており、恐らく作者世阿弥の苦心、工夫もこの点に集中していたであろうと想像されるのであるが、ところが、正にその一点に関して、彼は後世、というのつまり現代の研究者から手厳しく批判されることとなった。例えば、佐成謙太郎（『謡曲大観第一巻』「敦盛」概評）は、最も苛烈な異見の表明者であって、彼はこのワキ=直実という設定の功を一方では認めつつも、その罪を次のように難じた。

しかしながら、次の第九節に、自分を討取つた者に對して最期の様を語つてゐるなどは、普通の旅僧ワキの複式能と全く同一の手法を履んだもので、このやうな特殊な曲に採入るべきものでない、甚しい失敗であらうと思ふ。これに比べると、同じく敦盛がシテである〔生田敦盛〕の方は、わが子に物語る態に作りなしてゐるから、無理がなくてよい。

また、最近のものでは、小山弘志他校注訳の『謡曲集（一）』（昭和48年）「敦盛」の〈備考〉に次のような所見が述べられている。

ワキがシテを殺した熊谷次郎直実でありながら、その者に向かって自らの最期を語るといふ構想は、十分に熟したものとはいえない。

これは、表現が幾分和らげられているとは言え、實質的には、戦前の佐成の考えをそのまま踏襲したものと言える。現代の能の研究者のすべてが、このような否定的な評価に落ちついているという訳でもないのかもしれないが、佐成、小山両氏は、いずれも、新旧の世代を代表する研究者の一人と言うべきであり、且つまた、それに対して何ら目立った反論も見られぬ以上、大勢は、以上のような考え方に傾いていると見て間違いないであろう。

その論点を、私なりにもう一度整理し直すとすると、こういうことになる。つまり、複式夢幻能においては、一曲の主眼はシテの自らの過去に関する物語り、或は語りながらの演技、或は語りなしの舞というところにあるのであるが、この場合、シテは、すべてこれらの所作を、ワキの夢に現れて、ワキに語って聞かせ、或は舞って見せるという体裁をとる。そして通常の複式夢幻能においては、先に述べた如く、シテとワキとの間には、もともと何の関係もなかったのであるから、シテが自らの過去をワキに向つて語り、演じるということについては、何ら無理不合理は感ぜられない。しかしながら、同

じ複式夢幻能とは言っても、「敦盛」のワキは、通常の旅僧ワキではない。敦盛を討ち取った当の熊谷次郎直実なのであって、シテ敦盛は、その直実自身との最期の戦いの有様を、その直実自身に向かって語り、また演じて見せるのである。それは無理だ、十分に熟したものとは言えない、甚しい失敗だ、云々云々、と。

本稿の目的は、この世阿弥失敗論、或は未熟論に対して、私なりの世阿弥弁護を試みるというところにある。私は、こと能に限らず、国文学一般についての素人であり、そのような者がそのような大家の説に反対を唱えるということは、或はまことに愚かなことなのかもしれないが、どうもこの問題に関しては、「失敗」はむしろその世阿弥失敗論の方にこそあるというように思われてならない。その理由と、私の失敗論とは別のテキストの読み方を以下に述べてみたい。

まず第一に気になって仕方がないのは、先程からも述べている通り、失敗論が論難しているのが、正に「敦盛」という作品の最も目立つ特徴、それ故作者世阿弥が最も意を用いたであろうと想像される部分についてであるということである。彼等の議論は、今見た通り、まことに明解な、筋の通ったものではあるが、しかしながらそれでは少し話が単純過ぎることになりはしないであろうか。

これは繰り返しになるが、通常の複式夢幻能においては、後場のシテからワキへ向ってなされる仕方話が一曲の中心をなす最重要の部分であって、その下地として、あらかじめワキには、シテとは一切無関係の、或は何がしかの関係があったとしても、少なくともそのシテが語る事件については全く第三者の位置に立つ人物が選ばれている。だからこそ、シテがワキに向って自らの過去を物語るという体裁が、曲りなりにも意味を持つのである。そういう言わば元来は一方通行的、非劇的な空間の中に、シテ敦盛に対するにワキ直実という、極めて密接、かつ劇的な人間関係を持ち込んだのは、他ならぬ世阿弥自身であった。彼は何故そういう特殊な、異例の工夫を敢えてする気になったのか。世阿弥という能、とりわけ複式夢幻能の完成者が、ただ漫然と、特にこれという意図もなく、そのような異例の挙に出たとは、どうも考えにくいのではないか。何かを狙い、それによって確実に何かが実現できると踏んだからこそそうしたのであり、その特異なワキの処理に当っては最大限の注意を払ったと考えるのが、少なくとも筋ではないのか。勿論、例えば「天才」世阿弥に失敗などあり得ないという類いの議論には何の意味もなかろうが、

さりとしてその失敗論が説くように、そう簡単に、あっさりと世阿弥が切って切れるものなのかどうか。どうもその失敗論は、私には逆に話が割り切れ過ぎていて、その辺りの世阿弥の意図を追求する熱意が欠けているように思われてならない。

第二に、彼等の議論は、テキスト自体と照らし合せて見ると、いささか奇妙なものに思われて来る。彼等は、世阿弥自身は全くしてもいないことを、勝手にしたと言って非難しているのではないか、と思わせる節がないでもないのである。

テキストの問題の箇所、つまり、敦盛が自らの最期の模様を直実に向かって語っていると彼等が言っている部分には、例えば次のような条りがある。敦盛は一人逃げ遅れてしまい、汀で茫然と沖合の味方の船を見やっている。すると、

かかりけるところに、うしろより、熊谷の次郎直実、逃がさじと追つ掛けたり、敦盛も、馬引つ返し、波の打ち物抜いて、ふた打ち三打ちは打つとぞ見えしが、馬の上にて引つ組んで、波打ち際に、落ち重なつて、終に討たれて失せし身の……

ということになっている。確かに、ここでは敦盛の最期の模様が語られている。しかし、その聞き手は、果して直実であろうか。また、語り手も敦盛であると本当に言えるのであろうか。

まず直実についてであるが、語り手は、ただ単に、「そうすると、うしろから、熊谷の次郎直実が逃すものかと追いかけた」と言っているのであって、厳密には、「そうすると、うしろから、あなたが逃すものかと追いかけて来た」と言っているのではない。直実は、ここでは明らかに第二人称ではなく、第三人称の人物として取り扱われており、語り手が語りかけている相手は、どうも直実その人ではなさそうに思われる。また、必ずしも「追いかけて来た」とのみ解釈しなければならないということもない筈である。この部分だけを読めば、「追いかけて行った」と取った方が、むしろ素直なのではなからうか。

このことは敦盛についても同様に言えて、同じ先の引用文中、彼が自分のことを、「敦盛も」と言っているのは一向に構わない。しかし、最後の「見えしが」というのは、明らかにこの箇所の語り手が敦盛でないことの証拠であ

ろう。もう一箇所、その直実が追い掛ける前に、次のような条りがある。敦盛は馬を少し海に乗り入れるのであるが、味方の船は既に皆、遙か沖合まで逃げ延びてしまっていた。で、敦盛は、

せん方波に駒を控へ、呆れ果てたる有様なり

と描写されている。この「有様なり」も、ここの語り手が敦盛でないことの一つの有力な根拠となし得るのであろう。つまり、この前後においては、直実ばかりでなく、敦盛もまた、第三人称の扱いを受けているのである。そして逆に、この問題の敦盛の最期を叙する部分において、語り手が敦盛自身であり、また、聞き手が直実であるということ、はっきりとそうとしか考えられないという形で示す語句は全く見出すことが出来ない。

つまり、失敗論は敦盛が直実との最期の戦いの有様をその直実自身に向けて語るのがいけないと言うのであるが、実際にテキストの該当の部分を読んでもみると、語っているのも敦盛でなければ、それを聞くのも直実でないという、奇妙な事実にぶつかるのである。このことは、一体どのように考えればよいのであろうか。彼等は今私が挙げた二三の語句を、ただ単に読み落しているのであろうか。それとも、何かそれ相当の、私には考え及ばない理由が他にあるのであろうか。

私の見方では、問題の敦盛の最期を叙する部分、すなわち、キリの中の〔中ノ舞〕以後、「つひに討たれて失せし身の」の辺り迄は、明らかに、所謂地の文であって、敦盛が直実にではなく、地謡が我々観客に向けて語りかけていると取るのが、少くとも、敦盛、直実兩人共に、第三人称で言い表されているのである以上、最も自然だと思われる。地謡は、無論ここでは、シテ敦盛の代理としてではなく、地謡そのものとして独立して、言わば客観的に敦盛の最期を物語っているものであり、敦盛は敦盛で、単に舞台上でその内容を默劇として演じているに過ぎない。

確かに敦盛自身が語る部分にはあり、例えば、先程の「せん方波に駒を控へ、呆れ果てたる有様なり」は地謡でなく、シテの科白となっている。しかし、その時の舞台の上での実際の発声者と、その詞章の言わば真の語り手とは、能においては大きく食い違っていることが始終のことであって、最後に「有様なり」という言葉がある以上、この詞章は、たといシテ敦盛が喋舌っていようとも、本来は地謡の詞章と見做さねばならない。そしてこの場

合、地謡から敦盛への語り手、というよりもむしろ発声者の移動は、そのまま平家の沖合の船から敦盛自身への我々の視点の移動を意味している。このように、所謂地の文の中で、特に自らにかかわりの深い部分などを、シテなりワキなりが地謡に代わって謡うという例は、他にもしばしば見られることであって、特に目立った現象という訳でもない²⁾。

「敦盛」には、こことは別にもう一箇所、語りに相当する部分があり、そこと比較してみると、この地の文という性格がより一層明らかになるのではないかと思う。この問題の箇所よりも以前、後場に入って間もなくの所から、クリ、サシ、クセという、同じようにシテと地謡だけによる、叙事的な長い語りの部分があるが、ここでは、同じ語りの詞章とは言っても、詞章の語り手はシテ、聞き手はワキということが、かなりはっきりしている。まず、直実の念仏回向の功德によって成仏できると知った敦盛が、半ばその礼にという形で、「とても懺悔の物語り、夜すがらいざや申さん、夜すがらいざや申さん」と、改めて舞台の床几に腰を降ろして、その語りの部分を語り始めているということが一つ。そして、とりわけそのクセの部分において、シテ敦盛は、平家一門の転落衰退の有様を、言わばその一門を代表するという形で物語るのであるが、その敦盛が語り手となっていることは、例えば、「立ち帰る春の頃、この一の谷に籠りて暫しはここに須磨の浦、或はまた、「夜となく昼となき、千鳥の声もわが袖も、波にしおる磯枕」等の文句から明らかである。つまり、このクリ、サシ、クセにおいては、シテ敦盛は第一人称で現れており、十分語り手たる資格を失なっていない。また、その「この一の谷」とか、「ここに須磨の浦」或は「わが袖も」と言っているのは地謡であり、ここでは地謡が、本来は語り手敦盛の言うべき科白を、その代理として謡っているのである。

この箇所と比較すると、先程からの問題の部分がいかに性格を異にするものであるかは、もはや明らかではなからうか。こちらでは、敦盛も直実も、共に第三人称で現れており、それぞれに語り手、聞き手たる資格のないこと、また、語りの主は地謡の方であって、逆にシテの敦盛自身が自らのことを「あきれ果てたる有様なり」など第三人称で表現し、そうすることによって地謡の役を一時分担しているのであるということ、これらのことについては既に述べた通りである。

このように見て来ると、問題の箇所は、所謂地の文と取るのが最も素直な取り方であるし、またそうすることによって、別に何の不都合も生じないと

私には思われるのであるが、ここでもう一度失敗論の考え方に立ち戻ってそれを検討し直すとする、彼等は、語り手はシテ敦盛、聞き手はワキ直実という立場であった。しかしそう取るためには、まず第一に、どちらも第三人称で表わされている敦盛と直実とを、前者は第一人称に、後者は第二人称に読み替えなくてはならない。(テキストはそれが無理であることを示してはいても、その根拠となし得るような語句を少しも提供していない。)そして、第二に、今見たように敦盛が語り手となっていることが明白な、別のもう一箇所語りの部分との厳然たる区別に目をつむらねばならない。そして第三に、もし彼等の説に従うとすれば、まず以上の二つの無理を犯した上で、その上でそれを今度は逆に、無理だ、十分熟したものとは言えない、或は甚しい失敗だと非難しなければならぬのである。つまり、少くとも私の見方では、敦盛が語り手でもなければ、直実が聞き手でもない、言わばただの何でもない文章を取って来て、まず語り手を敦盛に、聞き手を直実に仕立て、しかる後に、今度はその文章を、敦盛が直実に向って語っているからという理由で、無理だ、未熟だ、失敗だと責めなければならぬのである。彼等はひょっとすると自分でも気のつかないうちに、大変奇妙な矛盾に陥っているのではないだろうか。

では、この問題の箇所を、我々はどう読めばよいのであろうか。何故ここに来て、敦盛は語り手であることをやめてしまうのであろうか。彼の「黙劇」は、一体何を意味しているのか。

この問題を解く鍵を、私は、この曲の最後の部分に見出すことが出来ると思う。先程のものとの多少の重複を避けず、終曲の部分をここに引用してみる。

……ふた打ち三打ちは打つとぞ見えしが、馬の上にて引つ組んで、波打ち際に、落ち重なつて、終に討たれて失せし身の、因果は巡り逢ひたり、敵はこれぞと討たんとするに、仇をば恩にて、法事の念仏して弔はるれば、終には共に生まるべき、同じ蓮の蓮生法師、敵にてはなかりけり、跡弔ひて賜ひ給へ、跡弔ひて賜ひ給へ。

となっている。つまり、敦盛は、自らの最期の有様をちくいち黙劇で演じた後、まず第一に、敵はこいつだと、ワキに向って斬りかかって行き、そして

そのワキが、今度は、自分のために念仏してくれているのを目にして、敵ではない、敵ではなかった、ということに気づき、刀を捨て、「跡弔ひて賜ひ給へ、跡弔ひて賜ひ給へ」と、最後にワキに頼んでいるのである。

この敦盛の所作は、妙だと言わなければならない。もともと敦盛は、ワキが自分のために法事を絶やさず弔ってくれていること、そのお蔭で成仏できるということを知っており、「有難し、有難し」と、はっきり謝意を表わしている。そして、「日頃は敵、今はまた、まことに法の友なりけり」と二人で語り合っているように、二人の言わば友誼的關係は、とうの以前に確立していた筈である。それを、ここに至って、まずそのワキを敵と見做し、斬りかかって行って、相手が自分のために念仏してくれているのを目にすると、今度は、いや敵ではなかったと思返している。このことからすると、つまり、敦盛は、どこかで一旦、ワキがもはや自分の敵ではなく「法の友」であるということをおぼえていたということになる。そしてその間彼は、どうやらそれとは逆の考え、つまり、ワキは自分の敵なのだという考えをつのらせていたらしいのである。これは一体どういうことなのであろうか。

私はこれ迄、ワキを殆んど直実とのみ言い換えて来たが、実は、厳密には、この曲のワキは、直実の出家後の身、蓮生法師なのであって、昔日の熊谷次郎直実その人なのではない。この直実と蓮生とを、今仮にはっきりと区別して考えてみると、先程の敦盛の行動の意味がよくつかめるのではないかと思う。

まず、敦盛の菩提を弔いに須磨一の谷まで出掛けて行くのは、勿論、蓮生の方である。そしてそこで草刈男と出会い、笛を巡って対話を交すのも、その草刈男が実は敦盛の化身と知って熱心に念仏を唱えるのも、更に、敦盛がその夢に現れ、弔いの礼を述べ、(互いに「法の友」と認識し合って)平家一門の都落ちから須磨住いに至るまでを物語る、その相手も蓮生である。更にまた、話が一の谷の合戦の前夜まで及び、「さては二月六日の夜にもなりしかば、親にて候経盛われらを集め、今様を歌ひ舞ひ遊びしに」と敦盛が語るのを受けて、「さてはその夜の御遊びなりけり、城の内にさも面白き笛の音の、寄手の陣まで聞えしは」と返しているのも、これも蓮生の方である。しかし、その後、問題の、[中ノ舞]以後、敦盛が自らの最期を黙劇で演じる段となると、俄然話は違って来る。

敦盛が逃げ遅れて、「せん方波に駒を控へ、呆れ果て」といると、そのうしろから、「逃さじと追つ掛け」て行き、斬り合い取っ組み合って、遂にはその

首を刎ねてしまうのは、蓮生ではない、直実の方である。敦盛は、その直実との二人の戦いを、ただ一人で演ずるのである。(勿論、舞台の上の生身の蓮生と取っ組み合いを演ずるのではない。蓮生はその間、ただ脇座にじっとしているのみである³⁾。)

この時の敦盛の目にワキ蓮生の姿が少しも映っていないこと、彼が全く蓮生の存在を忘れ果ててしまっていることは、ほぼ確実である。何故なら、敦盛は、直実に討ち取られた所まで黙劇が進むと、どうやらそこで始めて脇座にいるワキの存在に気付くのであるらしいからである。そしてそのワキを、すぐには蓮生と認め得ず、たった今、自分と取っ組み合い、自分の首を刎ねた、直実と見誤っているからである。そして、「因果は巡り逢ひたり、敵はこれぞ」と、太刀を振りかざして斬りかかって行く。すると、そこにいたのは、実は、直実ではなく、自分のために念仏を唱えてくれている蓮生なのであった。(もし、敦盛が、世阿弥失敗、或は未熟論者の説く通り、直実との戦いの有様を脇座のワキに向かって語り、演じて見せているのだとすれば、この敦盛の、蓮生から直実への誤認、直実から蓮生への再認は、起りようがない筈である⁴⁾。)

この敦盛における蓮生と直実との区別は、そのまま彼の現在と過去との区別と言い換えてもよい。つまり、敦盛は、それ迄ずっと蓮生と交渉を続けていた間は、現在の世界にいたと言うことが出来る。それが、問題の自分の死を叙する段になると、いつの間にかその現在を離れ(目の前の蓮生の存在など全く忘れ去ってしまって)、一人自らの過去の世界に没入して行くのである。そしてそこで直実と戦い、直実に討ち取られる。そしてその後また、もとの現在に引き返して来るのであるが、その途中で錯誤が起った。彼は再び舞台脇座の蓮生の姿を目にした時、それを直実と誤認する。それは、彼はまだその段階では、完全には現在にまで立ち戻って来ておらず、その時の彼の目には、言わば過去と現在とが二重映しになっていたからだ、と説明することが出来る。

では、何故敦盛は、ここに来て、現在を離れ、一人過去の世界に没入して行かねばならないのか、何故彼は蓮生の存在をも忘れ果て、昔日の直実との戦いに夢中にならなければならないのか、そしてその敦盛の、蓮生から直実への錯誤、現在と過去との混同は、一体何を意味しているのであろうか等、要するにこの場全体の持つ意義を今度は問わねばならない。

結論から先に言えば、私は矢張り敦盛は、ここで一種の、非常に広い意味

での狂気に陥っているのだと考えるのが最も分りやすいと思う。そしてその狂気とは、言わば闘争の狂気、戦闘の狂気とも称すべきものであった。或は遮二無二相手を打ち倒し、殺してしまおうとする衝動と言い換えてもよいかもしれない。主として戦場を支配する一種の狂気である。そして敦盛にここでそのような衝動、或は狂気に陥らせる目的は、シテとワキとの間にかつて現実に存在した、互いを斬り、殺し合おうという敵対関係を再び舞台に引き出して来ること、そしてそのように一旦引き出して来た敵対関係を、今度は逆に、我々の見ている目の前で、きれいに解消して見せるということであったと思う。

かつての敵対関係を舞台に復活させるためには、少くとも敦盛の目から、「法の友」蓮生の姿は消えてなくならなければならなかった。そしてそれに代って直実その人が登場して来なければならなかった。

シテが舞台上のワキの存在を忘れ、一人自らの過去の世界に没入して行くということ、そのこと自体は、能、特に夢幻能においては、しばしば見られる現象であって、特に異とするに当たらない。もともと、とりわけ夢幻能は、シテの一人芝居、一人演技という意味合が濃厚であって、ワキは極端に言えば、シテを舞台に連れ出し、一人演技させるための方便に過ぎないとも取れる。シテがワキの夢に現れ、ワキに向かって自らの過去を物語り、また演じて見せるという体裁を、一応は取るが、実質的には、そのシテの仕方話が始まってしまえば、ワキは次第にその影を薄くして行き、そのうち舞台全体が、言わばシテ一人の過去の世界に帰ってしまうのだと言った方が、むしろ我々の実感に即しているように思われる。シテは一応、ワキに向かってという形で仕方話を始める訳であるが、そのうちそのシテ自身が現在を離れ、どんどん自らの過去の世界へ引き入れられ、没頭して行く。そして、シテの目からも、我々の目からも、完全にワキは消えてなくなり、遂に舞台がシテ一人の過去の世界になりきってしまった時に、一曲は頂点に達している。そういう構造の曲が多いように思う。そのようにシテが脇座のワキの存在を忘れ、完全に自らの追想に没入してしまう時、言わばシテが「忘我」、「夢中」の状態に陥った時、恋慕なら恋慕、闘争心なら闘争心といった人間の様々の情念が、最も色濃く舞台に立ち罨める。そういうシテが目の前のすべてをうち忘れ、全く自らの情念に身をゆだねきってしまう時、逆に言えば、そういう情念が完全にシテを領しきってしまう時、そういう時、状況の持つ表現力を、夢幻能は特に大事にした。

その時、ワキはどうしても消えてしまわなければならないのである。例えば、「松風」にしても、松を行平と見誤る狂乱の場は、シテ松風の恋慕心を最も切実鮮明に舞台化している場面と言えようが、その際、シテ松風は、何も態々ワキに向って狂乱して見せているのではないであろう。また、有常の娘が、業平の形見の衣裳を身につけ、その姿を井の面に映し、「見れば懐しや、われながら懐しや」と思い余って言葉をもらすのも、自分がそれ程までに男を恋い慕っているのだというところを、態々ワキに向って実演して見せているのではない筈である。

それ故、この「敦盛」において、シテ敦盛がワキ蓮生の存在を忘れ、一人自らの過去に没入して行くということ、そのこと自体は、別に奇異でも何でもない、むしろ、能、特に夢幻能が意図的に活用した手なのである。そして、ここで敦盛が、ワキの存在を忘れ、我をも忘れて、一人、無我夢中で斬り合い取っ組み合う様は、やはり彼の闘争心、闘争の狂気、或はもっと具体的に言って、その時の直実への激しい敵対心を、むしろ生々しいと言ってよい程強烈に表現し得ていると言えるのではなかろうか⁵⁾。

兎も角、そのようにして、世阿弥は敦盛の闘争心を、或は直実に対する激しい敵対心をここで再び舞台に引き出して来たのである。そしてそれは、それ自体の描写が目的であったと同時に、前述の如く、その一旦持ち出して来たものを、今度は我々の見ている目の前で、きれいに解消して見せるためでもあった。

「敦盛」の主題は、比較的是っきりしていると言えよう。それは、劇中二人が交す、「日頃は敵、今はまた、まことに法の友なりけり」という言葉に象徴されるような、両者の、敦盛の死後における、そして直実の出家後における、友としての関係の確立とその描写ということにでもなるだろう。

まず蓮生は、冒頭、「さても敦盛を手には掛け申ししこと、あまりにおん痛はしく候ふほどに、かやうの身となりて候、またこれより一の谷に下り、敦盛のご菩提を弔はばやと思ひ候」と述べて、京を後にする。そして一の谷で、「敦盛の縁りの者」という草刈男に出会い、「縁りと聞けば懐しやと、掌を合はせて」念仏し始めると、その草刈男は、「あら有難や」と礼を述べ、実は自分がその敦盛なのだと言明して姿を消す。後場に至って、蓮生が、「敦盛の菩提をなおも弔」っていると、そこに敦盛が現れ、「現の因果を晴さんために」やって来たのだと言うと、蓮生は、自分が敦盛のために、「法事を絶えせず弔う功力に」、最早や、「なにの因果」が残っていようかと答える。そし

て二人で、「日頃は敵、今はまた、まことに法の友なりけり」と謡い合い、敦盛の、「有難や、有難し、有難し」という言葉に続いて、例の平家の衰運の物語りが始まり、それがまた、最後の問題の箇所につながって行くという、そういう運びである。

つまり、この曲のそれ迄の大部分における二人の交渉は、つまりは、蓮生が只管敦盛のために念仏回向し、敦盛がそれに感謝で答えるということに尽きていると言ってよい。そしてその二人の友好的関係の、そのような形での成立と描写ということがこの曲の主題をなしており、その本筋にからまるように、他の平家の運命についての語りや笛に関する問答等がつけ加えられているのだと見ることができよう。

この二人の友好的関係という主題に対して、問題の最後のキリはいかなる意味を持っているのであろうか。

野上豊一郎（『能の話』114-5頁）は、能の序破急ということをも、次のように解説している。

能の演出を根本的に裏づけるものは序・破・急の原則である。序は初めの部分で、それをば遅滞しないやうに大まかに進め、見物人の興味を早く主要部の方へ導く方針で運ばせねばならぬ。次の主要部に於いては、見物人を十分に娯ませるやうに、表現を細かに砕き（それを碎破もしくは破といふ）、それが為の進行の遅滞は止むを得ない。しかし、最後の部分になると、もはや見せるべき重なる物は見せてしまつたし、聞かせるべき重なる物は聞かせてしまつたのだから、終局に向つて急ぐだけの仕事が残つてゐる。だから急といふ。

この序破急という分け方からすると、問題のキリの部分は、三つ目の急に当たっている。主題である二人の友好関係はそれ迄に既にしかと成立しており、その成立の経緯等についても、既に「見せるべき重なる物は見せ」られているし、「聞かせるべき重なる物は聞か」されている。そしてその主題ということからすると、このキリの部分は、本質的な変更と言えるようなものは何もつけ加えていないのであって、ただ「終局に向つて急ぐ」、言わば仕上げの仕事を果しているのだと見る事が出来るからである。

そして、その仕上げの仕事の果し方は、既にこれ迄繰り返し述べて来た通りであった。

まず、敦盛に、目の前の蓮生の存在を忘れさせ、無我夢中で直実と戦わせる。そういう形で、実際に、言わば敦盛の闘争心、直実への敵対心の現物を、世阿弥は舞台に戻して来る。そしてその敵対心に言わば狂ったままの敦盛の目に、今度は舞台の蓮生の姿を映し出し、直実とそれを誤認させる。そして、「敵はこれぞ」と斬りかかって行かせ、斬ろうとすると、直実と見ていた相手は、実は「法の友」蓮生だった。それに気付かせ、そしてそこで斬るのを思い止まらせる。彼の狂気はそこでもとの正気に返り、彼の蓮生との友好的な関係は、一旦かつての敵対関係に戻った後、ここで再びもとの姿を取り戻す(或はそこで始めてその真の姿をかちとる)、とほぼ以上のようなことであった。それ故、その敦盛が、直実ではなくこれは蓮生だと気づき、斬るのをやめる時に、或は、斬りかかって行った彼が突然失速し、やがてその刀の落ちる音が舞台にひびく時に、この曲は完成し、仕上るのだと言える。

註

- 1) 「忠度」「清経」「経正」等、同じく夢幻能でありながら、ワキに生前のシテと何がしかの関係にあった者を配する曲が、他にもいくつか散見されるが、これらの曲においては、ワキはどう見てもやはりシテの単なる脇役というに過ぎず、仮にもシテと舞台を二分し得る程の重みのある存在とは言えない。また、シテとワキとの間の交渉に作者が多分の関心を寄せているとも考えられない。また更に、「俊成忠度」のワキもシテ忠度を討ち取った岡部六弥太忠澄であるが、このワキは忠度の短冊を俊成に届けた後、舞台から姿を消してしまい、実際にシテ忠度と舞台上で交渉を持つのは、そのツレ俊成の方である。同じく「劇的夢幻能」と呼び得る曲は他にいくらもあるにしても、真に「劇的」と言い得るのは、恐らくこの「敦盛」のみであろう。
- 2) 先に挙げた小山弘志他校注訳の『謡曲集(一)』の解説(30頁)は、「シテ自身の口から」、「いわば地の文の内容のことが述べられるのは能の通例である」として、その例に、「高砂」の「あらはれ出でし神松の」と、「八島」の「その時何とかしたりけん、判官弓を取り落し、波にゆられて流れしに」というせりふを挙げている。また、岩波古典文学大系本、横道萬里雄、表章校注『謡曲集上』の解説(9頁)には、「いわゆる地の文、ト書き的な文章」の例として、「小袖曾我」の一節を挙げている。その一節を次に引用してみる。曾我兄弟が、親の敵討ちに出る前に、弟の方の勘当の許しを得、且つ暇乞いをしようと、母の許を訪れると、母はどうしても勘当を解こうとしないので、二人は泣く泣く立ち去ろうとする。すると、

母「母は声をあげ、あれ留め給へ人々よ、
地「不興をも勘当をも許すぞ許すぞ時致とて、泣く泣く出でさせ給へば、
シテ／五郎「兄弟は嬉し泣きに伏しまろべばや、
地「見る人も思ひやりて泣きゐたりや

となっている。ここでは、「あれ留め給へ人々よ、不興をも勘当をも許すぞ許すぞ時致」というのは、実際に母の口から出た言葉なのであろうが、全体は、いわゆる地の文となっている。母、息子兄弟、いずれも第三人称で表わされており、母も兄弟も、それぞれ地の文の中の自分に関係する箇所を自分で語るというせりふの割振りになっている。(佐成はこの部分を地の文として訳している。)

- 3) 岩波古典文学大系本では、この箇所のシテの仕料をかなり詳しく紹介している。それによれば、敦盛は、「せん方波に駒を控へ、呆れ果てたる有様なり」で、(常座へ後退し、ユウケンという扇づかいで胸の波立ちを示す)とある。そして、「かかりけるところに」で、(脇座先に)、(うしろより、熊谷の次郎直実、逃がさじと)で、(振り返って幕の方を見、敵を迎えるように常座の方へ出一下線筆者一)、「追つ掛けたり」で、(半身になって見こみ)、更に、「敦盛も、馬引つ返し、波の打物抜いて、ふた打ち三打ちは打つとぞ見えしが」で、(両手で手綱を握る形で左回りに常座へ行き)、(太刀を抜いて正面先へ出、向うを斬りつけ)云々となっている。つまり、この時の敦盛の相手は、脇座に座っているのではなく、「幕の方」から追い掛けて来るのである。このような演出法が、必ずしも、世阿弥の意図をそのまま伝えているとは言えないのかもしれないが、世阿弥の詞章と何ら抵触する点は見出せないように思われる。
- 4) もっとも、敦盛は、それを蓮生に見せる積りで、この直実との戦いを演じていたのであり、その直実との戦いを演じているうちに、昔日の憎悪が甦って来、蓮生はやはり自分の敵だと思ひ直して斬りかかって行ったのだという解釈も考えられないこともない。しかしまず第一に、我々は先に、この箇所においては、そしてこの箇所においてのみ、敦盛が語り手でなくなっていることを確認している。第二に、蓮生にかつての直実との戦いを演じて見せているうちに憎悪が甦って来、復讐心からかれて斬りかかって行ったのだとしても、そのあとまた、蓮生が自分のために念仏してくれているのを目にすると、そこでその復讐心が消えてなくなり、斬るのをやめるのだ、ということになると、勿論決してあり得ないことではなかろうが、それでは話が少しややこしくなり過ぎるし、主人公の心理をそのように目まぐるしく変化させて考える解釈法が、能の場合うまく当て嵌るかどうかが疑問である。第三に、彼等の説に従えば、そのように考えた上で、その結果として、この箇所を失敗、或は未熟と断じなければ

ならない。それで世阿弥の意図がうまく汲み取れているのかどうか、これも疑問としなければならない。第四に、本文の後に述べるように、能においては、シテがワキの存在を忘れ、一人自らの追想に没頭するということは、むしろよく見られる現象である。

- 5) ただし、この敦盛の「忘我」「夢中」の演技、或はそこに現れている彼の闘争の狂気には、ある普通の武将の場合とは違った、敦盛独特のニュアンスを読み込むことも可能かもしれない。それは、彼がただの並の兵士でさえなかったということにかかっている。

『平家物語』巻第九「敦盛最期」(岩波の大系本)によれば、彼は、まず第一に、直実に取り取られた時には、まだ十六七の少年に過ぎなかった。また、「容顏まことに美麗」で、薄化粧し、齒は齒黒に染めており、更に、笛の名人であって、取り取られた時も、錦の袋に入れた愛用の笛を腰にさしていたという。およそこの敦盛程、戦場という場にふさわしからぬ人物も少ないのではなからうか。そういう、笛に関しては堪能ではあっても、どれだけ武芸に身を入れていたかは甚だ怪しい美少年が、ただ一人逃げ遅れ、須磨の浜辺にとり残される。勿論背後からは源氏方が迫って来ている。どうしようもなく、呆然としているところへ、うしろから、熊谷次郎直実という、年は敦盛の父にもなろうという練達の荒武者が、勲功に心はやらせ、追い掛けて行ったのである。敦盛は、逃げもせず、うろたえもせず、自分から、「馬引つ返し、波の打物抜いて、ふた打ち三打ちは打」ったということになっている。だがそれが直実に対して、果してどれ程の抵抗となり得たであろうか。兎も角、そのような、源氏方の人々の涙をも誘わずにおこなった敦盛の痛ましき、あわれさを、この敦盛の「忘我」「夢中」の戦いの演技の中に、彼の闘争の狂気の中に読み取ることは、或は許されることかもしれない。そしてもしそれが許されるとすれば、彼の場合は、「狂気」の度合いが、例えば一人前の武者の場合等よりも、更に強いものであったと見ることもできるかもしれない。

また、野上豊一郎『能—研究と発見』の「物狂考」は、中の舞と物狂との間にかなり密接の関係があることを示唆しているが、中には、「狂ひものに必然的な中の舞」という表現も見出せる(104頁、他に92、99、100、102頁参照)。野上は、主として序の舞との対比においてそういう観察を述べているのであるから、その理屈を直ちにこの「敦盛」に適用することは避けた方がよいかもしれない。が、特にその中の舞ということに拘らずとも、この問題の場面の直前に敦盛が舞を舞うということの意味は大きいであろう。彼は一人舞を舞っているうちに、それ迄ずっと続いて来ていた敦盛=蓮生という「劇的」シチュエーションから次第に離れて行った、彼の舞は、彼に目の前の蓮生の存在を忘れさせ、一人その自らの過去へ没入して行かせる助けとなった、とも考えられ

るからである。長い敦盛一人の舞が終ると、敦盛の目からも、我々観客の目からも、いつの間にかワキ蓮生は姿を消し、舞台は完全に合戦当日の一の谷に帰っていた、とも解釈できるからである。