

The Present Research Level in the Noh Play  
Aya-no-Tsuzumi : Did New Work by Motomasa  
Exceed the Noh Play Koi-no-omoni by Zeami?

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2017-10-02 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: メールアドレス: 所属:
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2297/9722">http://hdl.handle.net/2297/9722</a>

## 〈綾鼓〉研究の現在

### ―「元雅新作」は〈恋重荷〉を超えたか―

西村 聡

#### 一 「34年能組」発見以後の〈綾鼓〉研究

世阿弥は応永三十年（一四二三）奥書の『三道』において、近来好評の能を種別に列举し、それらを新作の本体とすべきことを説いて、好評の能のうち七例が、古風体を少しうつし取った新風（再反の作風）であるとしている。その中に、砕動風の〈恋の重荷〉（以下、〈恋重荷〉と表記）が例示され、〈恋重荷〉は「昔、綾の大鼓（以下、〈綾太鼓〉と表記）」であったとする。つまり〈恋重荷〉は〈綾太鼓〉を少しうつし取った新風ということになる。

〈綾太鼓〉は〈恋重荷〉へと新生した後、すっかり過去の遺物になり果てたわけではなく、室町後期の作者付には世阿弥作の能の中に〈綾の鼓〉（以下、〈綾鼓〉と表記）を含めているし、『自家伝抄』は「但異作」と注記する）、現存最古の伝本、観世元頼節付本の〈綾鼓〉と宝生・金剛の現行詞章を比べると、小異が多く、重要な改訂もなされているが、作品の骨格に変わりはなく、〈綾鼓〉の呼称と内

容で定着していた。

〈綾太鼓〉と〈綾鼓〉の関係については、前者が後者の原曲（日本思想大系『世阿弥禅竹』）と考えられている。「綾の鼓」が「綾の太鼓」の言い換えに過ぎず、〈綾鼓〉4段「クセ」の末尾に「あや（怪・綾）しの太鼓や何とて音は出でぬぞ」（以下、元頼本（東京大学史料編纂所蔵。法政大学能楽研究所蔵の写真に拠る）を用い、適宜私に漢字を当てる）とあることから、綾を張った太鼓を打たせる趣向が〈綾太鼓〉の段階から備わっていた、したがって両者はほぼ同じ内容、古称と略称の関係にある、というのが大方の理解である。（注1）

〈綾太鼓〉なり〈綾鼓〉なりが、室町時代に演じられた形跡はこれまで確認されていなかった。しかし最近、『三道』奥書から四年後の応永三十四年、興福寺の別当坊で催された猿楽の記録（いわゆる「34年能組」）が発見され（注2）、そこに観世十郎元雅の所演曲として〈綾鼓〉の記載のあることが判明した。四年前には世阿弥が〈綾太鼓〉を昔の演目としたことと、その後継者である嫡男元雅が〈綾

鼓を演じた事実は、どのように関係づけて説明すべきであろうか。

「34年能組」発見後の〈綾鼓〉研究には次のようなものがある。

重田みち「綾鼓」の新しさ―元雅作の可能性―『鍊仙』四九

三、二〇〇一年五月。以下、重田論文と略称。

竹本幹夫「世阿弥晩年期の能と能作者」『能と狂言』創刊号、二

〇〇三年四月。以下、竹本論文と略称。

西野春雄「音の劇詩人観世元雅」『国際日本学』2、二〇〇五年

三月。以下、西野論文と略称。

山中玲子「綾鼓」の古風と新風―綾の大鼓の面影を探る―

『文学』8・5、二〇〇七年九・十月。以下、山中論文と略称。

本稿ではこれら最新の研究成果を踏まえ、各論文の所説を検討しながら、右の問題に関する自分の立場を明確にしたいと考えている。

山中論文の発表と相前後して、私も本年（二〇〇七年）十月七日開催の廣田鑑賞会能（金剛能楽堂）のパンフレットに拙稿「綾の鼓」の両義性―鳴らない鼓である前に―を寄稿し、金剛流や宝生流の演能を見る機会にも恵まれた。旧稿「恋重荷」新風論（『能の主題と役造型』三弥井書店、一九九九年四月）所収の不足を補えれば幸いである。

## 二 〈綾鼓〉元雅新作説の課題

発表順に、まず重田論文の要点を整理すると、次のような表現に集約できる。

…このことから〈綾鼓〉は、〈恋重荷〉の原曲であった〈綾太鼓〉と異なり、〈恋重荷〉成立後〈綾太鼓〉や〈恋重荷〉に改変を加えた新しい曲であった可能性が考えられよう。…実際、〈綾鼓〉には、内容的に〈恋重荷〉を超えた新作と判断すべき点が見出されるように思われる。

古作（古風・本風）を改作（再反）した新作（新風）が好評を博した場合、古作は時と共に忘れ去られるのが自然の成り行きである。しかし古作という本体があつての新作、またその成功とも言えるから、好評の能の昔の名前を列記して、既存の能に改良を加え、再生・新生し続ける意義を、世阿弥は『三道』を書いて、後継者たち（『三道』は元能への秘伝）に分からせたのだと思われる。

昔、たとえば「今の百万」に対する「昔の嵯峨物狂」のように、たとえば全盛期の観阿弥が〈綾太鼓〉を演じていたとして、それを本体として世阿弥が改作し、新作〈恋重荷〉を成功させた後は、昔の〈綾太鼓〉はしだいに遠い曲となりかけるか、なり果てるかしたことであろう。ところが世阿弥が〈綾太鼓〉を昔の能と呼んだ四年後に元雅が〈綾鼓〉を演じた事実は、何を意味するのであろうか。

竹本論文では、次のように説明されている。

…世阿弥時代には〈綾鼓〉〈綾大鼓〉の両様の呼び名のあったこととなる。作者不明とされていたが、観世座所演曲であるからには、『三道』例曲の傾向と考え合わせ、観阿弥作か井阿弥作の可能性を想定せねばなるまい。世阿弥作も否定できないが、世阿弥作の新風〈恋重荷〉の原曲たる「古風体」と言う以上は、

別人の作であろう。

観世座の所演曲とはいえ、〈綾太鼓〉は昔の能、〈恋重荷〉の新作後は、古風体より新風を選択して当然である。ただ、まれに古作を取り混ぜて番組に変化を持たせ、かえって新鮮な印象を与えることは、行われたかも知れない。「34年能組」の元雅所演〈綾鼓〉はその一例と見ることもできる。

元雅は当時二十七歳前後、「34年能組」の別当坊猿楽が彼の最初の活動記録とされる。(注3)そこでは観世十郎元雅(所演六番)のほか観世三郎(音阿弥。所演五番)と十二次郎(所演四番)も顔を揃え、それぞれの特徴をうかがわせる能を演じている。(注4)その中で元雅が〈綾鼓〉を選び、演じたこと自体が、彼の意志による古作の再評価と言い得るであろう。演ずるに当たり、元雅は元雅なりに、古作に手を入れ、改修した可能性はありそうである。

問題は、古作〈綾太鼓〉からの改修が、かつての〈恋重荷〉への新生と同じ程度に、実質的な新作と言えるほどに大幅であったのか、そして元雅の〈綾鼓〉は世阿弥の〈恋重荷〉を「内容的に超えた」のか、の二点で逆の見方も成り立つことにある。

仮に改修は大幅であり、〈綾鼓〉が〈恋重荷〉を凌駕したとするなら、「34年能組」以後の世阿弥の沈黙は、敗北を認めたくないからであろうか。『五音』には元雅曲の〈松ガ崎〉〈吉野山〉〈盛久〉〈弱法師〉〈隅田川〉〈歌占〉〈高野節曲舞〉(そして世阿弥曲の〈恋重荷〉も)を記載しながら、また『申楽談儀』に元雅作らしい〈常盛〉〈隅田川〉〈石河の女郎〉などに(そして世阿弥作の〈恋重荷〉にも)し

ばしば言及しながら、元雅の意欲作、代表作であるはずの〈綾鼓〉にいつさい触れないことを、どう説明すればよいであろうか。「34年能組」以後、室町時代に演能記録が見当たらないことは(〈恋重荷〉は『能楽源流考』の調査の範囲で三例)、当時の評価が高くないことの現れと思われるが、資料の偏りが偶然なのであるか。これらの素朴な疑問に、私はまだ答えが用意できず、〈綾鼓〉元雅新作説への賛同を表明しにくいと感じている。

### 三 〈綾鼓〉優位論の新しい根拠は何か

旧稿以前の通説では、〈綾鼓〉と〈恋重荷〉を比較したとき、前者の優位は圧倒的であるかに見えた。旧稿の書き出しを「恋重荷」ははたして愚作であろうか。」としたのも、その常識を疑うべきと考えたからである。しかし最近の〈綾鼓〉元雅新作説は、〈恋重荷〉以後の成立との見方からであろうが、重田論文では「内容的に〈恋重荷〉を超えた」という表現に踏み込み、西野論文における野上弥生子説、山中論文における市村宏説の援用などにも、〈綾鼓〉優位論の復権が目立つようになってきた。いったい〈綾鼓〉のどこが〈恋重荷〉を超えているとされるのか、各論文の根拠を確認しておきたい。

まず重田論文では、

ア、〈綾鼓〉後場の「酷い内容」は、古風を遺す妄執物の陰惨さとは質を異にする。仏法の入る余地のない〈綾鼓〉に比べ、仏法に則った作り方がなされている点で、〈恋重荷〉は古風を

遺す妄執物の側に位置する。《綾鼓》における陰惨な場面の描写の徹底、救いのないストーリー性は、それ以前の作品を超えている。

イ、元雅作品は特異な境地に陥った人間や悲劇的な人間を取り上げ、その人間心理を描くことに特徴があるが、《綾鼓》にも同様の特徴がうかがわれ、それ以前の作品を超えている。という二点に、主張をまとめることができそうである。

続いて西野論文では、優劣よりは作風の違いというところえ方をした上で、

ウ、《綾鼓》では「音」や「声」が劇の展開に重要な役割を果たしている。それは元雅作品に顕著な傾向である。

エ、《綾鼓》に使用される「人間」の語の用法（人間界・世の中の意）が、元雅作品に顕著な傾向である。

オ、《綾鼓》の悲劇の結末は元雅作の《隅田川》に通じ、人間世界の現実をしっかりと見据えた一種の近代性を感じさせる。

極限状況にある人間の心理を描く点も元雅作品の特徴である。などを根拠として、元雅作《綾鼓》を「近代性」という言葉で高く評価している。このように重田論文と西野論文では、とくに後場の悲劇性を元雅作《綾鼓》の新しさ、他にないすぐれた特徴と見る点で共通している。

さらに山中論文では、重田論文・西野論文を紹介しつつ、「《綾鼓》全体を「元雅作」というにはよほどの根拠が必要だろう。」と述べ、元雅の改作は「クセ」の増補とそれに先立つ「一セイ・サシ」の変

更を内容とする（根拠については後述する）、つまり「彼の手が入った箇所は一部」であるが、「そこが、作品全体の性格を《綾の大鼓》とも《恋重荷》とも決定的に違うものになっている」以上、《綾鼓》を元雅作と呼ぶことも可能かとしている。そして作品の評価に関して、《恋重荷》に対する《綾鼓》の優位が多数意見である（前述のとおり事実）と述べ、元雅の改作を《恋重荷》とは「決定的に違う」と言うのであるから、通説に傾斜していると見られる。ただ山中論文の主張は優劣の比較よりも、副題のとおり《綾太鼓》の面影を探ることにあり、《綾太鼓》の出来があまりよくないからこそ、世阿弥の《恋重荷》、元雅の《綾鼓》と、異なる方向への改作が二度にわたって行われたとも述べていて、《綾太鼓》と《綾鼓》を同一視することへの異議に重点を置くと云える。

#### 四 陰惨さ、救いのなさは新作・優位論の根拠たり得ないこと

さて、右に整理した各論文の根拠について、それが元雅新作の、あるいは《綾鼓》優位論の根拠たり得るか、私なりの検討を加えてみたい。重田論文のAに言う《綾鼓》の陰惨さ、救いのなさは、だれの目にもそう映り、異論はない。それを古風と見る通説（旧稿も含まれる）に対して、重田論文では次の諸点から批判して、《綾鼓》の新鮮さを認めようとしている。

- ①古風を遺す妄執物、《通小町》や《船橋》の後シテは成仏する。
- ②古風を遺す妄執物、《求塚》や《修羅物》（八島）の後シテは成仏

しないが、それは生前の業の結果であり、仏法に則った作り方がされている。

③ 寺社の法楽に演ずる能本来の在り方としては、後シテを救済しない能は適さない。〈綾太鼓〉以来の救済の結末を、〈恋重荷〉も踏襲する。〈藤戸〉〈天鼓〉にも結末に救いがある。

①の〈通小町〉や〈船橋〉は現行の形で古作であるのではない。

世阿弥が古作を改作した際に救済の結末を付加した可能性があると私は考えている。③にも関連するが、かつて〈船橋〉論の中で、

… 唱導劇は、必ず亡者救済を用意して、供養の成果を印象付けるのか、それとも亡者の苦患を以て、教化の材料とするのか、両様ありうるところを、前者に限って古態の一般と見なすのは説得的でないし、後者から前者への改作の方が挙例が容易でもある。(注5)

と書いたことがあり、世阿弥による《鬼の人間化》という妄執物改作の大きな流れから見ても、〈綾鼓〉の結末は古風に属するとの考えは今も変わらない。成仏しない結末が観客に罪を恐れさせるなら、十分に教訓的であり、しかしその恐怖の効果に安住した大和猿楽の鬼能が飽きられたからこそ、世阿弥による改革が必然とされたのではなかったか。

その流れから②の〈求塚〉はやや外れると私は見ているが、作者説は観阿弥・世阿弥の両説に分かれ、確定していない。(注6)②は①と逆に〈綾鼓〉との共通点であり、それなら〈綾鼓〉の成仏しない結末は古風の特徴を示すことになるところを、古風の〈求塚〉で

は「因果」の語を用いずに、地獄の苦しみは生前の業に由来するとし、新風の〈綾鼓〉では「因果」の語を用いて、「仏法の入る余地はない」、また地獄そのものを絵解きする〈求塚〉に対して、〈綾鼓〉では霊鬼の復讐を地獄の苦しみにたとえるに過ぎない、という複雑な説明で結局、相違点が指摘されている。

この説明は、〈求塚〉の場合は「因果」の意で、また〈綾鼓〉の場合は救済（それが有る〈恋重荷〉の方が古い、と書かれている）の意で、異なる意味で「仏法」の有無が論じられているようにも読めるが、〈綾鼓〉における「因果」とは、入水に追い詰められた執心の恨み、一念瞋恚の邪淫の恨みを原因として、魔境の鬼となつて女御を責める現在を結果とする（女御に即して言えば、「鳴らぬ鼓の声立てよ」と命じた罪が原因、鬼に責められる現在が結果）。それはワキの臣下にも容易に予想されたから、老人の死骸に女御の姿を見せてやり、怨霊出現という恨みの膨張を未然に阻止しようとしたのである。後シテが繰り返す「因果」の論理も、ワキの発想も、私には「仏法に則った作り」に見える。地獄そのものが現出しなないと、あるいはシテ自身の地獄の苦しみが訴えられないと、そうは言えないのであろうか。

重田論文では、〈求塚〉の特徴に続けて、「修羅の苦しみを受け続けねばならない死後の義経を描いた《八島》もそれに近い。」とされる。なぜ〈八島〉を例示するかについての説明はないが、私もかつて修羅物史における〈八島〉の位置を考察したことがあり、修羅の現実（つまり「因果」の「果」）を重く描くところが、それ以前の世

阿弥の軍体能から方向転換していると書いた。(注7)ただし、生前の「因」を語ることに重点のある世阿弥の軍体能にしても、シテの幽霊が修羅道にいるかぎり、その現実を逃れられない宿命に変わりはなく、また世阿弥の軍体能を含む大方の修羅物が救済の結末を持たない。修羅の苦しみや結末の救済は、その有無だけでは新旧を判別できないのが、むしろ修羅物の特徴であり、《綾鼓》新作説にとつて有効な例示とは思えない。

③に關しての私見は前述のとおりである。苦しみ続ける者にはそれだけの理由がある。救いのなさに罪を恐れる結末であっても、仏法の側に不都合はない。《古くは猿樂を後援する寺社に配慮して、神仏の力を否定せず、常に救済の結末を用意する》という制約の大きい、硬直した能作りから、大成期の傑作が次々誕生したとは想像しにくいし、興福寺別当坊で《綾鼓》を演じたこと自体、その結末が寺社にとって忌避すべき形でなかったことの証しとなる。「暗黙の了解事項」を外すのが元雅であったと言われるが、観世座のまだ若い継承者が、支持を失う無謀な選択をすることはあり得ない。古作《綾太鼓》以来、寺社にもすでに受け入れられてきた結末と見るのが穏当であろう。救済の結末を古風と決めつけると、世阿弥の仕事は古風に属することになるし、例示される《藤戸》や《天鼓》までも古作になる。これには異論が多いはずである。

## 五 《隅田川》は救いのない孤高の悲劇か

重田論文の根拠アは根拠イや西野論文の根拠オとも関連する。それらの検討に入る前に、西野論文の根拠ウ・エについて、略述しておきたい。《綾鼓》において「音」や「声」が劇の展開に重要な役割を果たしている「ことには、だれもが気づくであろう。しかし、それは《綾太鼓》にも認められたことも知れない。「鳴らぬ鼓の声立て」る難題を構想の核とするからには、《綾太鼓》であろうが、《綾鼓》が別人の作であろうが、「音」や「声」の役割が重要でなかったとは思えない。一方《恋重荷》においては、その役割は《綾鼓》ほどには重要でない。つまり作風の違い以前に、「音」や「声」の役割の軽重は話材に左右されるであろう。

話材の選択も作風の内とはいえ、例示される《隅田川》《三井寺》《朝長》《維盛》《吉野琴》《蟬丸》《経政》《景清》《弱法師》のすべてが元雅作である確証はない。それらの作品では、確かに「音」や「声」が重要な役割を果たし、効果的に使用されている。しかし、中には《三井寺》のように、その特徴を以て元雅作と推定した例も含まれている。それが別人の作であれば、また世阿弥作の《砧》の達成を思い起こすと(注8)、「音の劇詩」という視点を元雅作品に限って適用するにはためらいが残る。同様に、エの「人間」の語の使用も、元雅作品に例が多いからといって、《綾鼓》元雅新作説の決め手にはならないであろう。

さて、重田論文の根拠ア・イ、西野論文の根拠オでは、《綾鼓》の

悲劇性（心理描写や結末）を評価し、元雅作の〈隅田川〉などに通ずるところがあるとする。重田論文では、特異な境地に陥った人間や悲劇的な人間を描く元雅作品（もしくははその可能性のある作品）として、〈歌占〉〈弱法師〉〈隅田川〉〈盛久〉〈蟬丸〉〈俊寛〉を、また西野論文では極限状況に置かれた人間を描く元雅作品として、〈隅田川〉〈弱法師〉〈蟬丸〉〈盛久〉〈景清〉〈俊寛〉を例示している。

これらの作品の主人公たちが特異な境地や極限状況に置かれているのは、言われるとおりである。しかし、そういう人間であるから能の主人公たり得るとも言える。地獄や修羅道にいる幽霊、流離・狂気の旅人などは、元雅作品に限らずだれの作品でも、いずれも特異な境地や極限状況に置かれている。そして〈綾鼓〉だけでなく、〈恋重荷〉にも当てはまることである。

両者の違いは主人公の心情表現の量の多寡に見て取れる。その量が多い〈綾鼓〉では、後場の責めの場面も長く、〈恋重荷〉では両者共に少なく、短い。旧稿「〈恋重荷〉新風論」は〈恋重荷〉における「後場縮小の論理」をたどり、〈綾鼓〉前場の心情表現については、山中論文がその部分こそ元雅の手が入った可能性があると述べている。人間の心理を描くのに、〈綾鼓〉のように当人の心情表現を主とするか、〈恋重荷〉のように当人の行動から観客に想像させるか、前者は元雅作品にのみ常に現れる傾向であり、かつ後者よりすぐれた方法であるとは、簡単には言い切れない。判断材料がまだ不足していると感じられる。

根拠アにいう〈綾鼓〉の「救いのないストーリー性」、根拠オにい

う同じく「悲劇の結末」は、両論文とも元雅作の〈隅田川〉に通ずるとして、傑作〈隅田川〉と同様に〈綾鼓〉も「それ以前の作品を超え」（重田論文）、「二種の近代性を強く感じる」（西野論文）とされる。しかし、〈隅田川〉の傑作たるゆえんが「救いのないストーリー性」や「悲劇の結末」にあるとしたら、元雅はなぜ〈歌占〉や〈弱法師〉や〈盛久〉でもそういう選択をせず、物狂の父子を再会させたり、刑場の奇跡を描いたりするのか。それらの作品は「中世の現実」を直視せず、傑作の水準に達していないのか。また、地獄や修羅道という死後の現実を直視して救済を与えない、たとえば〈求塚〉や〈八島〉も元雅作としてよいのか（それでは修羅物の大半が「元雅作の傑作」になる）。そう問い返してみると、怨霊が恨みを残すからといって、〈綾鼓〉もまた「元雅作の傑作」であると単純化するのは無理なように思われる。

〈隅田川〉の「悲劇の結末」にしても、命日の大念仏に来合わせ、母が亡者と幻に再会するところは、他の物狂能同様、「近代」人の目には奇跡と映るであろうし、わが子の行方も生死も確かめられない「中世の現実」に照らして、むしろ救いを認めてよいかも知れない。逆に、「めでたく終わる」（西野論文）と読まれることの多い〈恋重荷〉の結末の恐ろしさは、旧稿に詳述している。（注9）〈綾鼓〉優位論からの批判を待ちたい。さて、〈綾鼓〉の場合はどういう「悲劇の結末」と見るべきであろうか。



## 六 「元雅による「クセ」増補」は成功しているか

ここで山中論文の提起した問題の検討を行うことにする。同論文の概要は前述のとおりであり、優劣の比較から切り離して論ずべき、いくつかの重要な指摘がなされている。とくに、〈綾鼓〉と〈恋重荷〉の段・小段の構成を比較して、両作品の4段・5段が、

〈綾鼓〉 Ⅱ4 「サシ」「クセ」↓5 「ロンギ」

〈恋重荷〉 Ⅱ4 「サシ」「下ゲ哥」「ロンギ」↓5 「□」「哥」

と「微妙に異なり、〈綾鼓〉には〈恋重荷〉やその前の〈綾太鼓〉にはなかった「クセ」が足されている（「クセ」に合わせて「サシ」も変更された可能性がある）、〈綾太鼓〉にあった「クセ」を〈恋重荷〉で削除したのではない、と論じて新しい視点を導入した点が注目される。〈綾鼓〉の「クセ」は「前半の山場を構成する重要な場面」であり、それが〈綾太鼓〉段階で存在したなら、「本風を以て再反」〔三道〕した〈恋重荷〉にも継承されたはず、つまり〈恋重荷〉に「クセ」がないのは、〈綾太鼓〉にもなかったことになる、という考え方である。

「本風を以て再反」するとは「重要な場面」の継承が必ず前提になるのか、むしろ『三道』に例示される、

昔の嵯峨物狂の狂女、今の百万、是也。静、本風有。丹後物狂、昔、笛物狂也。松風村雨、昔、汐汲也。恋の重荷、昔、綾の大鼓也。自然居士、古今有。佐野の船橋、古風有。

の改作諸例は、例ごとに改作の幅は一定でないと見られる。（注10）

古風体を少しうつし取った、しかし新風を強調したい、大胆な改作ゆえの成功例も含まれている、と読むのが自然であろう。重要な「クセ」が〈綾太鼓〉に存在しながら、それを〈恋重荷〉が継承しなかったとしても、「不審」なことではない。〈恋重荷〉には必要ないと世阿弥が判断して、削ったまでのことかも知れない。

山中論文ではまた、3段末の「一セイ」から「サシ・クセ」へと続く部分が、「老いた身で自分は何をしているのだ」という嘆きを内容とし、〈綾鼓〉全体を通してのシテの印象——「女御の姿を一目見ようと一途に鼓を打ち、それが叶わねば池に身を投げ怨霊の鬼となつて祟る」——とは違う雰囲気があるとす。その部分の詞章に元雅（が活躍する時期の）作品の〈木賊〉〈藤戸〉〈天鼓〉と共通する表現が見いだされることもあり、元雅が新たに付加したと考える根拠にしている。確かに表現の素材は共通するが、素材の和歌や元雅作品では「親が子を、生き残った者が死者を」思うのに対して、〈綾鼓〉では老いたわが身なり、わが老いらくの恋なりを思うという飛躍がある。その差異はともかく、〈綾太鼓〉が元雅作品に先行して、それらの素材を用いていけない理由はないであろう。

もちろん、そうした自省の言葉、老人の述懐の量が多いのは事実である。述懐を経て5段「ロンギ」の「一途に鼓を打ち、…池に身を投げ」る展開への接続に、山中論文の指摘する違和感があるとしたら、「クセ」の中に、

…音に立たば待つ人の、面影もしやみけし（見・御衣）の、  
綾の鼓とは知らずして、老いの衣手力添へて、打てども聞こえ

ぬは、もしも老耳のゆへやらんと、聞けども聞けども、…とある傍線部が、「老人は綾の鼓とは知らなかった」と明言している唯一の箇所であること」に原因があると思われる。

老人が打つ太鼓が「綾の鼓」であることは、〈綾鼓〉の中で次のように言及される。

a. 3段「次第」《地（老人）》後の暮れぞと頼め置く、後の暮れぞと頼め置く、綾の鼓を打たふよ。

b. 4段「クセ」《地》：待つ人の、面影もしやみけしの、綾の鼓とは知らずして、…

c. 4段「クセ」《地（老人）》：音せぬ物はこの鼓の、あやしみの太鼓や、何とて音は出でぬぞ。

d. 5段「ロンギ」《地（老人・女御両説あり）》思ひや打ちも忘るると、綾の鼓の音にわれも、出でぬを人や待つらん。

e. 8段「掛ケ合」《ツレ（女御）》現なきこそ理なれ、綾の鼓は鳴るものか、鳴らぬを打てと言ひしこそ、わが現なき初めなれと、…

f. 10段「ノリ地」《シテ・地（老人）》心尽くしの木の間の月の、桂に掛けたる綾の鼓、鳴るものか鳴るものか、打ちてみたまへ、…

元頼本〈恋重荷〉（日本古典文学大系『謡曲集上』に拠る）では、老人に持たせる荷の実体が綾羅錦紗で包んだ重い巖であることや、それを「恋の重荷」と名付けたことが、観客には1段「名ノリ」でワキ（臣下）の口から早々に説明される。ワキからシテ（老人）へ

の説明（2段「問答」）では「恋する者の持つ荷」と呼び、シテが持ちかねて「名も理や恋の重荷」と嘆く時（3段「一セイ」）には、ワキの説明を受けた形で、「恋する者の持つ荷」の重さから恋の不可能性を実感する。その表明を待つて、シテを遠巻きにするワキたちも、「恋の重荷は持つやらん」と述べ（4段「ロンギ」）、「恋の重荷」という眼目の言葉を周囲も共有するに至る。

一方、〈綾鼓〉の場合は、1段「名ノリ」の観客への説明でも、2段「問答」の老人への説明でも、ワキは単に桂の木の枝に掛けた鼓と言うだけで、鼓の秘密は説明されなまま、老人自身が唐突に3段「次第」で「綾の鼓を打たふよ」（a）と眼目の言葉を使用する。しかし、続く4段「クセ」に「綾の鼓とは知らずして」（b）、「あやしの太鼓や、何とて音は出でぬぞ」（c）とあり、鼓の秘密を4段に至ってもまだ知らないのであれば、3段で早くも「綾の鼓」の語を使用するのは矛盾と見て、現行宝生流や金剛流ではbを「時の鼓を打たうよ」と言い換えている。（注11）山中論文の調査によれば、古写本も「綾の鼓」系と「時の鼓」系に二分され、その先後は区別しがたいが、女御が期待させた鼓は前者であり、山中論文はその形が本来であると認めて、老人が覚悟の上で難題に挑戦していると論じてゆく。そして「次第」直前の「問答」において、鼓を見せられた老人が、

げにや承り及びたる月宮の桂こそ、名に立てる桂木なれ、これはまさしく池辺の枝にかかる鼓の声出では、それこそ恋の束ね緒なれと、夕べの鐘の声添へてまた打ち添ふる日並の数

と反応する中の「かかる鼓」には、鼓が池辺の枝に掛かる意に加え、**「このような鼓」**の意も含まれていて、**「このような綾で張った鼓」**が音を立てるわけがない、と老人が実見して直感したとの読みは、直後のaへの流れが納得されて魅力的である。

実は私も、前稿「綾の鼓」の両義性―鳴らない鼓である前に―において、aやdの地謡が「仮に老人の言葉であるとしたら、老人は桂木に掛かる鼓を見た印象で、美しい鼓を「綾の鼓」と呼び続けたのかも知れない。」と書いている。女御の提供した「綾の鼓」が、ありふれた胴にありふれた綾を張っただけの鼓とは思えず、女御の存在を象徴するような、高貴な装いを凝らしてあつて当然と想像したからである。宝生・金剛両流の現行謡本解説にも、女御の御衣の綾絹を張った鼓と記されていて、それはbの「みけし(御衣)の、綾の鼓」に基づく理解と推測される。

山中論文では、老人が鼓を実見して、「このような綾で張った鼓」の秘密を見抜いたとする。太鼓を撥で打って音を出すことが、恋をかなえる条件として簡単すぎるから、何か細工があるはずと疑い、凝視して「かかる鼓」の秘密を察知したことになる。初めから不可能を承知で、「ロンギ」によれば幾日も、老人は「かかる鼓」を鳴らすことに挑んだ。それは愚かな行為であり、女御を恨み、祟るのは筋違い、挑んだあげくにfのように女御を責めるのも矛盾している。**〈綾太鼓〉**におけるこうした難題への挑戦を、「あまり良い出来ではない」と見た元雅が、「クセ」を付加し、bの文句(綾の鼓とは知らずして)によって弱めた、つまり「本当の鼓だと思って打ち続け

た」からこそ、「老人の哀れさが強く印象づけられる」、そこが**〈綾太鼓〉**や**〈恋重荷〉**と決定的に違うところであり、元雅新作とその優位を認めるゆえんとされる。

山中論文はこのとおり前場の詞章を精細に分析して、「二セイ」から「クセ」に至る部分の、「一曲全体とは違う雰囲気」を読み解いた。精察に敬意を表しつつ、以下のような感想も書き留めておきたい。

一つには、老人は「本当の鼓だと思って打ち続けた」としたい元雅が、b・cの文句を持つ「クセ」を付加しながら、なぜ、aをたとえば「時の鼓」に改めるなり、「かかる鼓」を削るなりして、全体を自分の主張に統一することをしなかったのか、という疑問が残る。むしろ「違う雰囲気」(すなわち「クセ」)は**〈綾太鼓〉**から併存していて、不統一への不満が世阿弥に**〈恋重荷〉**への改作を思い立たせたのかも知れない。3段で「綾の鼓を打たふよ」と覚悟を決めた老人が、4段では「綾の鼓とは知らず」に打ち、「あやしの太鼓や、何とて音は出でぬぞ」と不審に思うのは、**〈綾太鼓〉**であれ、元雅新作であれ、その脈絡を今なお説明しがたく、「雰囲気」二分の指摘は**〈綾鼓〉**優位論をかえって不利に導きはしないか。

二つには、鼓の秘密を知らずに打ち続ける(元雅新作部分)のと、覚悟の上で難題に挑戦する(**〈綾太鼓〉**)のと、どちらが「老人の哀れさ」を強く印象づけるか、山中論文では前者とされるが、後者の愚かさ、筋違い、矛盾も、いかにも老いの哀しさを感じさせる。旧稿「**〈恋重荷〉**新風論」ではaのあることに注意を怠り、難題と受け止めない(**〈綾鼓〉**)の老人の期待と、難題と受け止めた(**〈恋重荷〉**)の

老人の不安を対比するとなえ方を示したが、前稿「綾の鼓」の両義性」では、

…恋する者の持つ荷を持ち、庭を千度も往復する、という〈恋重荷〉における条件の提示に比べれば、〈綾鼓〉の難題は課された時点で難題とは直感しにくい、月の桂の池といい、桂木に掛けられた美しい鼓といい、難題に挑む舞台の象徴性は、老人を追い詰めて覚悟を強いたはずである。

と書いている。重荷の実物を見せられた〈恋重荷〉の老人が、3段「問答」で「たとひかなわぬ業なりとも」と受け止め、覚悟が定まつたことを、続く「次第」で、

「次第」《地（老人）》重荷なりとも逢ふまでの、重荷なりとも逢ふまでの、恋の持ち夫にならうよ。

と表明する流れは、〈綾鼓〉3段「問答」の「かかる鼓」から「次第」aへの流れと同じである。旧稿で〈恋重荷〉から読み取った流れを、山中論文及び前稿では〈綾鼓〉においても確認したことになる。（注12）その上で山中論文は、aを否定するbやcの存在を、aを古形〈綾太鼓〉以来のもの、bやcを元雅新作〈綾鼓〉で付加されたものと区分したが、その併存に無理があるとしたら、ことさら無理な、中途半端な改作を元雅が試みたとは思えず、「あまり良い出来ではない」（〈綾太鼓〉の矛盾は、そのまま〈綾鼓〉に露出している）と見るべきではないか、と現在の私は考えている。

## 七 新しい〈綾鼓〉擁護の可能性を探る

3段「次第」で老人は「綾の鼓を打たふよ」と言いながら、続く「一セイ」では、「鼓は何とて鳴らざるらん」（鼓はどうして鳴らないのだろう）と打つても音の出ないことを不審に思っている。その続き自体に矛盾があり、「綾の鼓」を「時の鼓」に改めた諸本では、ここも「鼓はなにとて、鳴らざるらん」（宝生流現行本）、「鼓はなか、鳴らざるらん」（金剛流現行本）と改訂して、これから鼓を打つことにするが、「鳴らない筈はあるまい」〔解註謡曲全集巻四〕、の意で期待を述べた形にしている。（注13）実際にシテの老人が撥を持ち、鼓を打つ所作をするのは、「クセ」後半のbに続く「老いの衣手力添へて、打つても聞こえぬは」のあたりであり、詞章も演技もこれらの諸本では、「本当の鼓だと思つて打ち続けた」という設定が、元頼本（元雅新作〈綾鼓〉）より明確に打ち出されている。

現行本の合理性はともかくとして、元頼本の形では、3段から4段への流れをどう理解すべきであろうか。元頼本〈恋重荷〉では、前述のとおり、3段「一セイ」で重荷を持つとして、持てずに「名も理や恋の重荷」と慨嘆する。その流れと同じと見れば、〈綾鼓〉の「一セイ」で鼓を打つて、鳴らないのを不審に思うのでよく、また〈恋重荷〉では「ロンギ」の終わりで（持てども持たれぬ、そも恋はなにの重きぞ）、〈綾鼓〉では「クセ」の終わりで（c）、もう一度挑戦して不可能を知るのも同じである。違いは山中論文も指摘するように、〈恋重荷〉が「ある一日の一回限りの出来事」、そして周

困の視線も含めた状況を描くのに対して、〈綾鼓〉は「辛い昼夜を繰り返」す老人の心情を主に描く点に認められる。しかしその〈綾鼓〉における時間（日数）の経過は、これも山中論文の指摘のとおり、cで失敗した後の5段「ロンギ」で描かれるのであり、3段から4段にかけては同じ日の連続する時間の内と考えられる。

3段から4段へのこうした流れを整理すると、

「問答」「かかる鼓」を見する。↓「次第」 a 「綾の鼓」を

打とうとする。↓「セイ」打っても鳴らないのを不審に思う。

↓「サシ」「クセ」 b 「綾の鼓」とは知らずに打つ。↓c打つて

も鳴らないのを不審に思う。

となる。山中論文では「問答・次第」と「セイ・サシ・クセ」の対立から後者を増補した改作を想定しているが、前稿「綾の鼓」の両義性」では〈綾太鼓〉本来の対立と見て、老人の言う a の「綾の鼓」（美しい鼓）と天の声（新編日本古典文学全集『謡曲集②』は「第三者の立場」とする）に言う b の「綾の鼓」（鳴らない鼓）とで意味をずらせてあるのかも知れない、矛盾と決めつける前に、a の外観が b の正体を包み隠し、老人の混乱を大きくしたという読み方はできないか、と考えてみた。その可能性がないとしたら、〈綾鼓〉の矛盾なり、表現不足として片付けてよいであろうが、前稿は、〈綾鼓〉評価のマイナス材料をむしろ減らせないか、と可能性を探ったのであり、山中論文読後の本稿でも、その成果を踏まえて探り直しておきたい。

「かかる鼓」が「このような鼓」の意である時、鼓の秘密は「ク

セ」に至っても察知できていないのだから、「クセ」で「老耳」のせいかと疑う老人が、目ざとく「綾の鼓」（鳴らない鼓）と見抜いて、婉曲に言い換えたとは思えず、ひと目で感じ取ったのは、女御の分身のような鼓の存在感であろう、それを a で「綾の鼓」（美しい鼓）と呼んだとすれば、b で「綾の鼓」（鳴らない鼓）とは知らずに打つ」と天の声が挿入されても、そのずれで老人の混乱とそれゆえの悲哀を表現している、と説明することはできないであろうか。a と b の分裂（すなわち〈綾鼓〉を擁護するために、私の考えつくのはそれぐらいのことであるが、〈綾鼓〉優位論からも何らかの説明を期待したい。

「かかる鼓」はまた、その秘密が見抜かれる前に、だれの目にも「池辺の枝に掛かる鼓」であることが明白である。そのことを指して、掛詞で「かかる鼓」と表現していることを思い出す必要がある。普通の太鼓は台に据え置かれる。老人が見せられた太鼓は桂の木に掛けてある。鼓は「心尽くしの木の間の月」（f. 10段「ノリ地」）のように美しい。前稿に引いた、

目には見て手には取らぬ月内の桂のごとき妹をいかにせむの歌を連想させる女御の演出の意図は、「月宮の桂」の伝説を知る老人にも、何かしら伝わったことであろう。綾で張った鼓と見抜けぬまでも、綾で張ったように美しい鼓が、しかも桂の木の枝に掛けているのを見たことで、老人は身の程を思い知り、事の重大さに気づいた。難題と直感しにくいだが、覚悟は強いられはらず、と前稿に書いたのは、そういう意味である。

- (1) 竹本幹夫「能綾鼓の〈女御〉美女悩乱」『国文学』27-13、一九八二年九月）は、〈綾鼓〉の「長大な呵責の場面の設定はそれ自体が古態の能の構想上の特色をなす」ことも、両者同一の根拠とする。大谷節子「和歌と能―綾の大鼓―から〈恋の重荷〉へ―」『解釈と鑑賞』59-11、一九九四年十一月）は、〈綾鼓〉が〈綾太鼓〉の改作である可能性（それを世阿弥が行った可能性）に言及しつつ、両者の曲名から同じ骨子を持っていたと推測されるとする。ただ、同論文を『世阿弥の二世』（岩波書店、二〇〇七年三月）に収録する際には、「申楽の本木―和歌と能―と改題）、改作への世阿弥の関与の部分の削り、さらに〈綾太鼓〉が「死霊に憑かれた女御が狂乱の体で鼓を打つ〈憑き物故の物狂能〉である可能性を示唆している。そうであれば、〈綾太鼓〉は女御をシテとする女体物狂能となり、鬼をシテとする悪尉妄執物の〈恋重荷〉（綾鼓）への飛躍は大きい。その分、〈綾鼓〉は〈綾太鼓〉に対して新作であると認めやすくなる一方、〈恋重荷〉に対しては依存度が高くなる。同氏の関連論文には「恋の奴の系譜―説話と能―」（同書所収。初出は「作品研究〈恋重荷〉」『観世』67-7、二〇〇〇年七月）もある。なお表章「恋重荷」の歴史的研究」『能楽史新考（二）』わんや書店、一九八六年三月）には、「太鼓を鼓に改めた程度の変更か」とする。八寫幸子「応永卅四年演能記録」について」『観世』67-8、

二〇〇〇年八月）。その資料的価値は表章「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』67-10、二〇〇〇年十月）に詳しい考察がある。

(3) 注(2)の表論文による。

(4) ただ、常に演者即作者であるわけではない。西野論文には、「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」とされるが、自作自演は理想であっても、常態とまでは言えないであろう。「34年能組」の中でも、元雅所演の〈盛久〉〈歌占〉等は演者即作者の例に該当しようが、世阿弥作説のある〈仏原〉を三郎が、同じく〈業平〉を元雅が、また〈自然居士〉〈小町少将〉といった古作（もしくは世阿弥による改作）を三郎が、それぞれ演じている。

(5) 拙稿「船橋」に自責の鬼が物語ること」『能の主題と役造型』所収。

(6) 拙稿「求塚」8段上ゲ歌考」『北陸古典研究』8、一九九三年十月）。また山中玲子「能〈求塚〉の虚構」『文学』8-1、二〇〇七年一・二月）参照。

(7) 拙稿「妄執の瞋恚―修羅物における〈八島〉の位置―」『能の主題と役造型』所収。

(8) 世阿弥作品に「音」や「声」が効果的に使用されている例の指摘として、世阿弥自筆本〈松浦〉の別離の場面の再現を取り上げた大谷節子「ひたぶる心と反俗―物狂能の意味―」『世阿弥の

〔中世〕所収〕がある。そこでは、「吹き降ろす山風、波のさざめき、千鳥、鷗の飛び立つ羽音、これら名詞を羅列した点描によって、佐用姫の心理は描かれる。これらの「立体音響」は、狂気の心象、佐用姫の心の高ぶりを表す「内的言語」である。」と分析されている。

- (9) 最近、次のような文章に接した。「『恋重荷』の終わり方は『綾鼓』に比べてあっさりしすぎではないですか」という私の質問に、片山清司の師であった八世観世鍔之丞はこう答えた。「守護神になるということは、お前の身体の中にいてずっと見ているぞということだから、怨み続けるよりもっと怖いんですよ」……もう二十年も前のことだ。……後シテが最後まで怨みを残したまま消える結末の『綾鼓』のほうが納得できる、あるいは優れていると言う人は多い。けれど、私にとつては八世鍔之丞の答えのほうが説得力があった。」(石淵文栄「恋重荷」『片山清司後援会会報』9、二〇〇六年五月)。

- (10) 竹本幹夫『『三道』の改作例曲をめぐる諸問題』(『実践国文学』19、一九八二年三月。『観阿弥・世阿弥時代の能楽』明治書院、一九九九年二月)に、「ひと口に「改作」といっても、原曲を土台にしてそれを全面的に書き改めた改作もあれば、原曲の構想の大筋を借りつつもまったくの別作品を新作する翻案もあり、さらに原曲の部分的改訂に止まる場合もある。」との見通しが述べられている。

- (11) 堂本正樹改作(『綾の鼓』)(『古典文庫』『未刊謡曲集続一』所収)で

は「恋の鼓を打とおよ」としている。

- (12) 金剛流の舞台では、シテの老人が桂の木の枝に掛かる鼓を見た瞬間に手にしていた萩箒を落とす。この所作を歓喜の現れと見ることが、事の重大さを察知した見ること、二通りの解釈が可能であろうが、(恋重荷)と同じ流れを(綾鼓)にも読むならば後者になる。旧稿では前者の「期待」しか読めていなかった。

- (13) 宝生本による『謡曲大観』第一巻が「どうして鼓は鳴らないのだらう。」、また同じく新編日本古典文学全集『謡曲集②』が「鼓はどうして、鳴らないのだらう。」と訳しているのは、前文の「時の移るもしら波の」が鼓を打ち続けて時間が経過していると読めるからであろうが、文法的には現在推量ではなく、反語に期待を込めた表現と解すべきところである。前稿参照。