



Title	復曲能《鼓の瀧》の試演とその演出
Author(s)	朝原, 広基
Citation	演劇学論叢. 2026, 25, p. 85-112
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104171
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

復曲能《鼓の瀧》の試演とその演出

—歴史資料と実上演上の課題—

朝原 広基

はじめに

有馬温泉の名所・鼓ヶ滝を舞台とした協能（祝言を主体とする能）の番外曲（現在上演されていない演目）に《鼓の瀧》¹がある。物語の梗概を以下に示す。

当今に仕える臣下（ワキ）が西宮参詣の帰り道、花に見入る内に山中に迷い込む（次第・名ノリ・上歌（道行）・着キゼリフ）。そこに老樵（前シテ）と若い樵（前ツレ）が現れる（ニセイ・サシ・下歌・上歌）。臣下は、彼らからここは摂津国鼓の山（有馬山）だと教えられ、ゆかりの和歌を教わる。さらに近くの瀧へと話題が移り、臣下が「音に聞く鼓の瀧を来て見れば」と口にすると、老人は鼓の縁語で詠まれた古歌を引いて咎める（問答・掛合・上歌）。臣下と老人たちは夜桜を堪能する

（クリ・サシ・クセ）。そのうち、老人は瀧祭ノ神だと正体を明かし、舞楽でもてなすと言い、瀧壺に姿を消す（ロンギ）（中人）。

臣下が待つている（上歌（待謡））と、月光と夜桜の下、瀧祭ノ神（後シテ）が姿を現し（サシ）、様々な舞楽を奏して、君の治世を寿ぐ（ニセイ・ノリ地・舞・口ンギ）。

『金葉和歌集』賀・三一五・藤原行盛「音高き鼓の山のうちはへて楽しき御代となるぞうれしき」²、『拾遺和歌集』雑下・五五六「音に聞くつゞみの滝をうち見ればたゞ山河の鳴るぞ有ける」³に関する問答を展開の核としながらも、様々な和歌や漢詩を用いて、夜桜の美しさを描くサシ・クセが印象深い作品である。

筆者は、二〇二二年十一月二十二日、兵庫県三田市・郷の音ホール（三田市総合文化センター）大ホールの「第三回

能楽と郷土を知る会公演」(主催・能楽と郷土を知る会)にて、この能《鼓の瀧》の復曲試演を企画、実行した。

復曲とは「上演が途絶えていた作品を立体化して、現代に蘇らせること」^④である。本論文は、この《鼓の瀧》復曲試演において、江戸時代以前の能楽資料の記述から実演時の演出をどのように定めたかを述べ、復曲能の課題について考察するものである。

なお本論文内で、現行曲の詞章を引用する場合は、現行観世流の詞章に拠った。

一、《鼓の瀧》の歴史

この《鼓の瀧》について、世阿弥の問書『申楽談儀』十二条に、以下の通り、クセの謡の注意が記される。

「天、花に酔ゑりや、」り」ときりて「や」と謡ふべし。^⑤

「天、花に酔ゑりや」は『和漢朗詠集』春(三月三日付桃)・三九・菅原道真の漢詩「天酔于花」を元にした詞である。この部分はおつて「天も花に」と読まれ、同じ言葉を持つ現行曲《田村》《小塩》《大江山》のいずれを指すか定め難いとされていたが、表章氏が『申楽談儀』諸本調査

の結果、「天、花に」が正しい本文であることを明らかにし、観世寿夫氏が《鼓の瀧》の詞章であることを指摘して以来、《鼓の瀧》として理解するのが定説となった。^⑥

また世阿弥の女婿・金春禪竹の伝書『五音三曲集』にもクセ留メの謡の注意が記される。先の『申楽談儀』と合わせて、《鼓の瀧》は世阿弥や禪竹の時代に謡われていたことは確実である。

室町後期の作者付『能本作者註文』・『自家伝抄』^⑧は共に世阿弥作として記しており、存在は意識されていた。しかし、能としての上演記録は乏しく、室町時代では永禄十一年(一五六八年)、洛西・松尾社の日吉一右衛門による神事猿楽(山科言繼「言繼卿記」永禄十一年八月十八日条)が唯一の記録である。

江戸時代にも上演は極めて稀である。西野春雄氏が「作品研究『吉野天人』」^⑩において、観世宗家蔵『清宣筆型付』の《吉野天人》の部分に書き付けられた元禄十年(二六九七年)の番組を紹介している。以下に示す。

元禄十丁丑年二月三日 柳沢出羽守殿江被為成候二付初
而勤ル

鼓滝 宝生主馬 吉野天人 観世大夫 橋立竜神 金剛大夫

西野氏はこの番組について

この観世大夫（重記）の演能が〈吉野天人〉の初演である可能性は高かろう。だいたい綱吉および家宣の元禄・宝永期は珍曲・稀曲の復曲上演がしばしば行われており、金剛大夫所演の〈橋立竜神〉と同様、〈吉野天人〉もその一端と考えられるのである。

と述べている。西野氏は《鼓の瀧》には触れていないが、他曲同様、將軍綱吉の好みによる復曲初演披露であった可能性は高い。なお、この日《鼓の瀧》のシテをつとめた宝生主馬は、九世宝生大夫友春の子だが、翌々年の元禄十二年に二十三歳で没した¹²⁾。

また、享保六年（一七二二年）、各流の大夫が幕府に提出した『享保六年書上』¹³⁾で、宝生大夫は稀曲二十三曲の中に《鼓の瀧》を記し、以下のように説明する（傍線は筆者による。以下同じ）。

右之能、私家ニ而ハ曾レ而覺不レ申候得共、常憲院様、文照院様御代被ニ仰付一相勤申候儀ニ御座候。尤御能五六日前ニ被ニ仰出一、相勤申候様ニとの義ニ付、其節謡・能共覺申候而相勤申候。右之内、私相勤申候能

も有レ之、又ハ倅共江被ニ仰付一候能も有レ之候。右之能茂、最早久ミ相勤不レ申候義ニ候得ば、急ニハ難レ調候。尤此能之内早キ能も御座候。私年寄、唯今ハ難レ勤能も在レ之候。

このように、徳川綱吉（常憲院）・家宣（文照院）の時代に將軍の好みで演じたものの、今後演じないとする演目の中に《鼓の瀧》が含まれている。先に紹介した元禄十年の番組と合わせ、綱吉・家宣の時代には宝生流は《鼓の瀧》を能として上演していたようだ。

なお、同じく『享保六年書上』では、宝生大夫以外に観世大夫や金春八左衛門も《鼓の瀧》を非上演曲として書き上げており、《鼓の瀧》の能としての上演は、流儀を越えて、綱吉・家宣時代のみ例外とされたことが分かる。

このほかの例としては、鳥取藩演能記録の正徳三年・四年（一七一三年・四年）に能《鼓の瀧》の上演が計四回確認できる¹⁴⁾。この時代の鳥取藩の演能は、二代続いた將軍の稀曲好みの影響を受けて、「他の資料に見られない特異な曲目が並んでいる」と評される状態であった¹⁵⁾。しかし鳥取において、この時代を除いて能《鼓の瀧》上演は確認できず、この時代の例外であった。その後、現行曲とする流派がないままに現在に至っている。

能としての上演が確認できない一方で、『鼓の瀧』謡本は少なからず存在している。『国書データベース』¹⁷⁾には、松井文庫蔵「淵田虎頼等節付一番綴謡本」、同蔵「妙庵玄又手沢五番綴本」、天理図書館蔵「室町末期筆観世流本」など室町期写本を含めて、上掛写本四件、下掛写本四件、番外写本七件が掲載される。また、版本としては貞享三年（二六八六年）九月林和泉掾版の通称「三百番本」や、元禄三年（一六九〇年）六月および天保十一年（一八四〇年）孟春刊行の山本長兵衛版、通称「外三十番本」に『鼓の瀧』が含まれる。

特にサシ・クセの謡は「乱曲（蘭曲、曲舞とも）」と呼ばれる奥伝の謡物の一つとして伝承されてきた。観世文庫蔵・観世宗節（二五〇九一―一五八三、七世観世大夫元忠）筆『大和音曲之抄（下）』¹⁸⁾、法政大学鴻山文庫蔵『曲海』（浅井家旧蔵本、一37¹⁹⁾、同蔵『曲舞』（文禄四年宗断節付本、二20²⁰⁾など江戸初期以前の写本曲舞集に含まれている。また能楽諸流の家元が幕府に提出した所演曲リストである法政大学鴻山文庫蔵『天保九年諸流書上』（五七七11）では、シテ方の観世流・金春流・金剛流およびワキ方の春藤流・進藤流が『鼓の瀧』を「乱曲」「独吟」として載せており、天保九年（二八三八年）時点では公定の所演曲であったことが分かる。²¹⁾

国文学研究資料館「連歌・演能・雅楽データベース」で

確認する限り、天保九年六月二十二日、江戸城本丸奥離等で進藤権右衛門（ワキ方進藤流九世か）²²⁾が独吟で『鼓の瀧』をつとめた以外の記録が見出せないが、これは原資料である『触流し御能組』が「將軍や嗣子の私的な催し―内証能の類―を記載しない方針だった」²⁴⁾ことが原因であろう。他の例では、和歌山藩お抱えワキ方春藤流・藤田豊高の『豊高日記』には、私的な機会に『鼓の瀧』を謡った記述が複数存在する。²⁵⁾独吟が一人で披露が可能な形式であり、公式な場より私的な場に向いたのであろう。

近代に入っても『鼓の瀧』の扱いは大きく変わらないが、現行の観世流謡本において「乱曲上」に収録される²⁶⁾ように、乱曲の中では比較的披露される機会が多い。また、能『嵐山』の替間（猿智）²⁷⁾にても、猿の縁からクセ後半の「猿子を抱いて」以下が謡われる（善竹忠亮氏の教示による）。さらにクセとは別にシテ・ツレの下歌「松は君子の徳ありて」から上歌までを、小謡『松君子』として掲載する喜多流の小謡本がある。²⁸⁾これらの扱いは『鼓の瀧』の謡が評価され、謡として親しまれていたことを示しているよう。二〇二二年の『鼓の瀧』復曲試演は正徳四年（一七一四年）以来、三百年越しの再演であった。

二、《鼓の瀧》の先行研究

《鼓の瀧》に関する主要な先行研究としては、石井倫子氏の「《鼓滝》と中世有馬²⁹⁾」が挙げられる。石井氏は詞章の分析の上で、足利義詮以来、義満・義持・義教と歴代の室町将軍が有馬に関心を寄せていたことを確認した。とりわけ永享四年（一四三三年）八月、義教が勘合貿易再開の確認のため兵庫へ下向した際、西宮で接待を受けた史実に注目する。この史実と《鼓の瀧》ワキの設定との近似性から、既存の謡い物を利用して、義教の勘合貿易再開を賛美する能に仕立てた可能性を指摘する。また「和歌をテーマに据え、連歌的な発想によつて緊密に構成されたこの能の作者としてはやはり世阿弥を想定したくなる」と詞章から世阿弥作の可能性を挙げた³⁰⁾。

また小林幸夫氏が「鼓の秀句―西行の歌修行譚―」「室町の笑い―謡文化のかたち―」で、現在も講談・落語などに《西行鼓ヶ滝》として残る狂歌噺の背景に、能《鼓の瀧》の存在を指摘する。堂本正樹氏は「番外曲水脈（九十三）鼓滝（上）³³⁾」「番外曲水脈（九十四）鼓滝（下）³⁴⁾」で演出の検討を行った。田中允氏は『未刊謡曲集 続九』で、A系統（後述）の本文を翻刻紹介し、詳細な解題を示した³⁵⁾。

他に、竹本幹夫氏は「現行非所演演目と室町期地方猿楽の独自演目―丹波猿楽の例をめぐって―」³⁶⁾にて、《鼓の瀧》を「（引用者注―世阿弥時代）当時に能として存在した可能性がとくに低い」六曲の一つに入れてゐる。最古の上演記録の年である永禄十一年以前に、曲舞謡に前後を付けて能として成立したと推定され、成立期について石井氏とは異なる見解を示された。

こうして先行研究を概観すると、《鼓の瀧》には、作品研究上の問題がまだ残ることが分かる。特に後場のロンギ（キリ）前半は現行曲《代主》とほぼ同文である。これについては、大谷節子氏が「祝言の位相―『脇の能』の変遷―」で《代主》キリを《鼓の瀧》からの「同文流用」とされているが、その根拠は示されていない³⁷⁾。

また、《鼓の瀧》と《代主》の詞章の共通性はキリだけではない。《鼓の瀧》前場に「龍田初瀬の紅葉葉は。見ねども歌人の知るなれば」と、シテからワキの無知を責める言葉が、かなり近い形で《代主》にも存在する。どちらが先行するかは明らかではないが、両曲が影響関係を持つことは間違いない。この点は今後、別に検討を行いたい。

三、復曲試演の背景と本文の検討

今回の復曲試演は「能楽と郷土を知る会」（二〇一六年三月設立、代表は筆者）の主催によって行われた。この団体は、兵庫県三田市を拠点として、能楽を切り口に、地域の歴史を見つめ直すことを目的とする団体である。地域の能楽の記録・記憶の調査とその成果の発信、能・狂言の子供教室の開催、そして能・狂言公演の主催などを行っている。

二〇二〇年十一月、三田市桑原・欣勝寺の民話を元にした新作狂言《くわばら》の初演を行った（監修：善竹忠重氏、シテ：善竹忠亮氏）。その後、玄人による数回の再演のほか、初演翌年からは子供教室での指導演目に追加され、子どもたち参加の形で毎年上演が続いている。

このように、地域ゆかりの新作狂言が一定の成果を出していることを受け、続いて地域ゆかりの能《鼓の瀧》の復曲試演を企画した。

既に大阪府八尾市高安地区ゆかりの能《高安》の復曲などで実績のあるシテ方観世流能楽師・山中雅志氏に参加を依頼、試演におけるシテの担当、および節付・型付へ参加いただいた。さらに能楽研究者・西野春雄氏とシテ方観世流能楽師・山階彌右衛門氏に特別監修していただいた。

筆者は主催団体の代表として全体を企画、関与したが、特に上演能本の作成を担当した。そのために確認した《鼓の瀧》諸本は以下の通りである。

- (1) 松井文庫蔵「淵田虎頼等節付一番綴謡本」大永二年（一五三二年）〜天正（一五九二年）頃写。ワキ次第・道行とクセにのみ上掛の節付あり。他は無章句。
- (2) 松井文庫蔵「妙庵玄又手沢五番綴謡本」慶長二〜五年（一五九八年〜一六〇〇年）頃写。ワキ次第・道行とクセにのみ上掛の節付あり。他は無章句。
- (3) 京都大学文学研究科図書館蔵「江戸初期節付十三冊本」寛永〜寛文（一六四〜七三年）頃写。下掛節付。
- (4) 法政大学鴻山文庫蔵「了随三百番本」（二二35）延宝（一六七三年〜八一年）頃写。下掛節付。
- (5) 法政大学能楽研究所蔵「上杉家旧蔵下掛り番外謡本」江戸中期写。下掛節付。
- (6) 早稲田大学演劇博物館蔵「春藤流十番綴升型本」江戸中期写。下掛節付。
- (7) 天理大学図書館蔵「室町末期筆観世流本」室町末期写。上掛節付。
- (8) 龍谷大学図書館蔵「整版車屋本混綴三番綴本」元和（一六一五〜二五年）頃写。下掛節付。

(9) 京都大学文学研究科図書館蔵「江戸初期筆十番綴本」江戸初期写。無章句本。

(10) 法政大学能楽研究所蔵「福王系番外謡本」江戸中期写。上掛節付。

(11) 八戸市立図書館蔵「八戸南部家旧蔵番外謡本二十番綴本」江戸時代写。上掛節付。

(12) 早稲田大学演劇博物館蔵「江戸時代後期筆下掛宝生流番外本」。江戸時代後期写。下掛節付。

(13) 貞享三年林和泉掾刊番外謡本（彦根城博物館蔵琴堂文庫蔵「謡本外三百番」三二・一六／七九）。貞享三年（一六八六年）。上掛節付。

あわせて以下の活字翻刻も確認した。

(14) 大和田建樹『謡曲評釈 四輯』（博文館、一九〇七年）八七～九二頁。底本は「観世流の古本」。

(15) 古谷知新『国民文庫 謡曲全集 下』（国民文庫刊行会、一九一二年）二七〇～三頁。底本は「貞享三年九月林和泉掾本」（一六八六年）。

(16) 芳賀矢一・佐佐木信綱『校註 謡曲叢書 二』（博文館、一九一四年）六二二～五頁。底本は示されない。

(17) 野々村戒三『謡曲三百五十番集』（日本名著全集刊行会、一

九二八年）六五八～六〇頁。底本は「観世流番外謡本」。

(18) 田中允編『未刊謡曲集 続九』（古典文庫、一九九二年）二八〇～八頁。底本は田中氏蔵の寛文（一六六一～七三年）写本。

これらの諸本を校合すると、既に堂本氏・田中氏・石井氏が指摘している通り、『鼓の漧』の詞章は大きく二系統に分かれる。先学と重なる点が多いが、重要な点であるため、以下に再度確認する。二系統を仮にA系統・B系統とすると、(1)～(6)・(18)がA系統、(7)～(17)がB系統である。両系統の違いを以下に示す。

A系統では冒頭、ワキは西宮参詣の帰り道、花見に向かう中で鼓の山（有馬山）に迷い込むが、B系統ではワキは帝の宣旨によって目的を持って摂津の山桜を見に行く。また、A系統には前ツレが登場するが、B系統には前ツレが登場しない。

また、シテとツレの問答・掛合が、A系統に比べてB系統はかなり短い。具体的には、シテが鼓の山が名所たる証歌として『金葉集』歌をワキに教えた後、B系統に大きな省略がある。該当部分を、表記が詳しいA系統の(4)『了随三百番本』で示す（傍線・ゴシック等は筆者による）。

して「さん候名所は元より天さがる。ひなの都より古歌にも読まれ。由緒ある所は皆めでたかるべし。その上歌に、へ津の国の鼓の山をうち見れば「楽しき御代になるぞ嬉しきとあり。御姿を見申せば都人とこそ見奉れ。龍田初瀬の紅葉葉は。見ねども歌人の知るなれば。都人こそ我等より。名所は知ろし召さるべけれ。つれへしかも頃しも桜狩り。雨は降るとも同じくは。花の木陰に宿り給はで。二人へ時移るとも鼓の山に。旅寝はせさせ給へかし。わきへあら恥づかしの言ひ事や。さては名に負ふ名所なるべし。又これに見えたる瀧の名は。いかさま鼓の瀧かとよ。してへ遅くも御覧じ咎めたり。峰は名に負ふ鼓の山。瀧は鼓の瀧浪の。立ち寄り委しく御覧ぜよ。わきへ扱ハ嬉しや音に聞く。鼓の山をうち見れば。げに面白き瀧なりけり。

B系統では「御姿を見申せば」から「立ち寄り委しく御覧ぜよ」まで（右引用のゴシック体部分）が省略され、鼓の山の会話が突然、鼓の瀧と入れ替わる不自然な形である。

引用部で二重線を引いた「龍田初瀬の」以下は本来、風雅を解すべき都人たるワキの野暮な発言に対して、身分卑しい山賤であるシテが、逆に風雅を解した内容でやり返す場面である。このような身分逆転の指摘の趣向は、『高砂』

ツレの「うたての仰せ候や」など他曲にも存在し、『鼓の瀧』に本来存在したと考えても問題ない。

また、続く波線部「しかも頃しも桜狩り」以下は、鎌倉期の仏教説話集『撰集抄』第八の藤原実方の説話を踏まえる。この説話は、殿上人たちが東山を花見に訪れた際、にわか雨が降ったため、人々は大騒ぎして屋根の下に逃げ込んだが、実方は雨を避けず、桜の木のもとに佇んで「桜狩り雨は降りきぬ同じくは濡るとも花の陰に宿らん」と歌を詠み、見事な状況と和歌に人々が感動した、というものだ。

この説話は桜にまつわる鮮烈な物語であると同時に、『鼓の瀧』曲中に繰り返し登場する「桜狩り」の語を含んでいる。また、『撰集抄』は長らく西行の作と信じられ、能（謡曲）を含む「西行もの」に影響を及ぼしてきた。さらに、室町期の五山僧・景徐周麟（二四四〇―一五一八）の詩文集『翰林葫蘆集』に有馬で詠んだ詩として「観瀑詠西行和歌」が収められており、当時、有馬鼓ヶ滝が西行ゆかりの地として認識されていたことが確認できる。そのことは『鼓の瀧』にも反映されて、冒頭のワキ次第「頃待ち得たる桜狩り。く。山路の花を訪ねん」は、『西行桜』冒頭のワキツレ次第と、末尾が「詠めん」である点を除けば、ほぼ同文である。こうした『撰集抄』の引用も、前節で触れた小林氏の先行研究の指摘とも符合し、『鼓の瀧』

に西行自身は登場しないものの、西行説話と関連していることを示す要素と考えたい。⁴¹したがって、この『撰集抄』を踏まえた部分を省略しないA系統の本文こそが、『鼓の瀧』本来の姿を伝えるものと考えられる。

先に触れた通り、冒頭ワキの設定がA系統・B系統で異なるが、A系統では曲の展開には直接関係しない西宮参詣に触れることは、むしろ古い形の名残とも考えられる。B系統では西宮の設定を削除し、改訂したのでだろう。続くワキの道行も、A系統では「津の国」「武庫の山」「猪名野」と具体的な地名を謡い込むが、B系統では地名が全く謡われない。これらから、B系統の詞章は、A系統を元に類型的な整理がされたものと見るべきだろう。

以上よりA系統が古態を留め、『鼓の瀧』の魅力を伝えるしていると判断し、試演能本の底本にはA系統の最古本(1)松井文庫蔵「淵田虎頼等節付一番綴謡本」を用い、そこに他本(主に(4)法政大学鴻山文庫蔵「了随三百番本」・(5)法政大学能楽研究所蔵「上杉家旧蔵下掛り番外謡本」)にて校訂したものを元とした。

四、能《鼓の瀧》の復曲の目的と方針

復曲全体の方針を定めるにあたり、特別監修の西野氏よ

り教示賜った、横道萬里雄氏「『三山』の復活上演⁴²」の方針を参考とした。様式の選択と実態の決定において横道氏が示した三つの立場について、以下に引用して示す。

- ア 原上演時の様式・実態の再現
- イ 現行演目に準じた様式・実態の設定
- ウ 現代能としての様式・実態の工夫

《鼓の瀧》の復曲に際して、この「ア」を徹底すれば、室町時代の能復元となり、学術的・実験的な意義は大きい。しかしながら、現代の能楽上演とは音階・地拍子などが異なり、演者に過度な負担をかけかねない。また観客の期待とも乖離する可能性が高い。今回の復曲においては「ア」は最初に除外した。

「イ」は対象演目の謡・囃子・所作・装束などは現行の能楽の様式で整える形である。以前、山中氏・西野氏が関わった《高安》を始め、近年の能の復曲において、この「イ」は基本的な方針になっている。⁴³横道氏が「現行演目のなかで上演がまれな能と同程度の準備で、舞台にかけることができる」と記す通り、実上演上の安定性・受容性に優れているためであろう。

一方、「ウ」は、新作能の制作と同様の考え方に基づき、

現行の能様式を基盤としながらも、それに縛られず、新しい形式を創出するものである。横道氏は、狂言の節を旋律系に取り込むことや、新様式の囃子の手組や新作面などの利用を例として挙げる。

今回の復曲試演の目的は、主催団体の活動より、第一に地域での普及にあり、今後も継続的な上演の機会を設けることを目指すものである。たとえば、出演者の交代が生じた場合にも、比較的容易に習得できるよう配慮する必要がある。そのため、基本的には「イ」の立場をとった。

しかし、先行研究において、たとえば

満開の桜と尽きせぬ瀧音の目出度さを主題とした、贅肉のない、実に見事な脇能がこの『鼓の瀧』である。

だが、要するにそれだけの祝言専一の作とて、現代人には特にアツピールしにくい作品たることも事実。その文章の連歌的・朗詠的発想による美しさ、構成の緊密さは、我々をして世阿弥の作としたい誘惑を強く感じさせるが、これは世阿弥ごのみの徒の片笑窪か。

と、『鼓の瀧』は詞章の美しさや構成の緻密さが評価されながらも、祝言性に偏り現代の観客への訴求力が乏しいとの見方が存在する。それは、過去における能としての上演

廃絶の理由であった可能性もある。今回、『鼓の瀧』を能として上演する以上は、単に上演すること自体を目的とするのではなく、過去の評価に対して、何かしら新たな視点を提示し、作品としての魅力を探ることを目指した。

そのため、復曲の基本方針としては現行様式に準じる「イ」を採用しつつも、詞章の読み直しや演出の追加などの工夫で、「ウ」を一部取り入れることとした。具体的には次節で述べる。

五、能『鼓の瀧』サシ・クセの読み直し

『鼓の瀧』の読み直しの中心となったのはサシ・クセである。これは能一般にクセが一曲の中心をなす部分であること、また本論文の「二、『鼓の瀧』の歴史」でも述べたように、乱曲として歴史的に高く評価されているためである。以下に上演用に校訂した本文を示す。

「サシ」シテへそもそも春の夜の一刻。花に清香月に
陰 地へ惜しまるべしや時もげに。及ぶ方なき陽春の
空。色ものどけき春の水の シテへ流に引かれて。盃
の 地へ手まづ遮ぎる。心かな

「クセ」地へ花前に酒を酌んで。紅色を飲むとかや。

げに面白や盃の。光も廻る春の夜の。有明桜照りまさり。天花に酔へりや。流水も雪なり。げにあくがる、春なれや。我と心に誘はれて。都は遙々と後に霞の薄衣。ひも夕暮れは過ぐれども。そのまゝに長居して花に名残は有馬山。鼓の瀧に時移り宿を花にかるもかく。猪名野も近かりき。床は露の笹枕 シテへ深山隠れの暁に 地へ遠寺の鐘も幽かにて。深洞に風窄く。老檜悲しむ声も袂を湿すや。猿子を抱いて青嶂の陰に帰りぬ。鳥花を啣んで碧巖の前に落つなるも。今さら思ひ知られたり。花見ずはいかでか。この山に一夜明かさん

サシは中国北宋の詩人・蘇軾の『春夜詩』を引用した「そもそも春の夜の一刻。花に清香月に影」に始まる。サシ最後も『和漢朗詠集』春（三月三日付桃）・四二・菅原雅規の下句を引いて「流に引かれて。盃の。手まづ遮ぎる心かな」と締め括られる。これは伝統的に、曲水の宴で詩作する文人の心情を詠んだものとして理解されてきた。⁽⁴⁶⁾これらから、サシ全体が春の名残を惜しみ、花見の宴を楽しむ情趣に満ちていることが知れる。

この酒宴の描写はクセにも引き継がれる。クセは「花前に酒を汲んで。紅色を飲むとかや」と始まる。「とかや」

は伝聞を示す言葉であり、「花前に酒を汲んで紅色を飲む」は、作詞当時には広く知られた語句かと考えられるが、出典は明らかではない。しかし、サシ末尾から連続して、酒宴の情景が続いていることは明白である。この情景は「天、花に酔へりや」まで続く。

しかし、「げにあくがる、春なれや」以降、酒宴描写から離れ、情景描写へと移行する。特に猪名野は『続古今和歌集』羈旅・八八八・藤原隆祐「かるもかく猪名野の原のかり枕」⁽⁴⁷⁾の引用であり、さらに『万葉集』以来、有馬山と猪名野を並んで詠む和歌の伝統に基づく。ここに、漢詩文から和歌の世界への移行が見える。

アゲハのシテ謡以降、描写は再び変化する。「遠寺の鐘も幽かにて」は、現行曲《蟻通》の「瀟湘の夜の雨頻りに降って。遠寺の鐘の声も聞こえず」と類似する。《蟻通》前半は瀟湘八景の「瀟湘夜雨」に基づくことから、後半の「遠寺」とは、同じく瀟湘八景の「煙寺晚鐘」を元にし、曲趣や情景などから、同音の「遠寺」へと置き換えたものである。《鼓の瀧》でも瀟湘八景からの利用であり、山水図を意識した遠景表現と考えるべきであろう。

「続く「深洞に風窄く。老檜悲しむ」は、『和漢朗詠集』故宮・五三五の下句の引用だが、原詩は「故宮」に分類される通り、元は宇多法皇の仙洞であった仁和寺の荒廢を嘆

く作品である。しかし、ここでは文字通りの深山の洞穴として、有馬山の情景描写に利用されている。さらに「猿子を抱ひて」以下は『景德伝灯録』巻十五・夾山善会の禅語から採られている。山中の穏やかな生命の営みから、静寂な悟りの境地を説くことが本来であるが、これも文字通りの景観描写としての転用と考えると良いだろう。

このようにアゲハ以降は再び漢詩文、特に禅の色彩が濃くなる。しかし、最後は「花見ずはいかでか。この山に一夜明かさん」と、俯瞰した景観から、再び目の前の花盛りと宴に視点が引き戻されて、クセは締め括られる。

以上から、『鼓の瀧』のサシ・クセには、御代を寿ぐ祝言の要素はほぼ見られず、むしろ遊興の描写が顕著であるといえる。脇能においては通常、神仏や寺社の縁起、故事来歴などが語られる。『鼓の瀧』では、有馬の温泉寺や湯泉神社の縁起を語ることも可能であっただろうが、そのような要素が全く見られない点特徴といえよう。

もっとも、現行曲『狸々』で示される通り、酒や宴そのものが祝言性を持ち得る。また能としての『鼓の瀧』全体を見れば、酒を飲み交わしているのは神と人であり、ここに神人交歓の祝言を見出すことも可能である。さらに李白の漢詩「山中答俗人」「山中对酌」等に描かれる俗人と幽人の交歓、山中の酒宴の詩情を重ねることもできよう。

今回の復曲にあたり、このサシ・クセにおける神人交歓を主題とするため、クリ前に「いかに面々。今日より花前の友にて候。近う参り候へ」というワキ詞を補綴した。これは『高砂』のクリ前のワキ詞「なほなほ高砂の松のめでたき謂れ委しく御物語候へ」などに倣ったものである。これらの詞は続くクリ・サシ・クセの内容を導く意味がある。

合わせて、番外曲『吉野』がサシ・クセの役謡をすべてワキとすることで、全体がワキの語りとして構成される例を参考に、サシの役謡一句目やクセのアゲハなどの謡い手をワキに変更した。この変更によって、サシ・クセの謡を、ワキの感慨として描く効果があると考えた。一方でサシの二つ目の役謡「流に引かれて。盃の」は元通りシテ謡として残り、ワキとシテの交流を際立たせた。

謡だけではなく、ここにツレがワキとシテに酌をして回る型を加え、その後、そこでシテ・ツレ・ワキは通常の下居ではなく、より寛いだ安座とした。これらは、常の脇能の様式から逸脱しても、酒宴の描写に重きを置いた結果である。

観世流現行の乱曲『鼓の瀧』の節付は全て弱吟だが、今回サシからクセ前半はワキの心情述懐の場として強吟にしたのも、役謡に伴う変更部分である。ワキの心情から情景描写に移る「有馬山」からは弱吟に移行することとした。

六、能《鼓の瀧》の演出資料とその検討

以下、能《鼓の瀧》についての演出を記す代表的な資料を提示し、復曲の際に検討された事項を述べる。

六一一、『舞芸六輪次第』—装束付の検討

永正期ごろの実態を伝える下掛系の装束付『舞芸六輪次第』⁽⁵²⁾金春本に《鼓の瀧》の記述が確認できる。

一、養老。是ハ山神也。わきハ大臣なり。勅使、すりたてゑほし。いづれも舞てわかをあぐるにハ、すりたてゑほし吉。但、すりたてゑほし、すきかふりに、仕舞のかはりハなし。

一、みもすそ・つ、みのたき・吉野・かつらき賀茂・難波の梅・涿（浦）嶋・嵐山・松の尾、此たくひの能ハ、いづれも同事。但、吉野ハ、西行にてのときハ別也。紀貫之の時ハ、仕手の心得別なるへし。口伝有。⁽⁵³⁾

この記述は「いづれも同事」が何と同じなのか不明瞭である。前項の《養老》を踏まえたものであるが、具体的

な内容は判然としない。

そこで比較的系統・年代が近しい『金春安照装束付（百二十二番本）』⁽⁵⁴⁾で《養老》の装束付を確認すると「後、高砂・弓八幡に同前」とある。そのため、さらに同書から《高砂（相生）》《弓八幡》のシテの装束の部分を以下に書き出す。

《高砂》

一、前。面、小尉。尉髪。大口。水衣。はうき。扇腰にさす。腰帯。

一、後。面、平太、ますかミ・邯鄲男。黒たれ。白き鉢巻。透冠。大口。狩衣。扇。

《弓八幡》

一、前。面、小尉。尉髪。大口。水衣。腰帯。扇指。弓を袋に入、右にかたぐ。

一、後。面、邯鄲男・ますかミ。若無レ之バ、あやかしにても。（黒）たれ。透冠。鉢巻（白き）。大口。狩衣。腰帯。扇。

両曲のシテ装束は、前シテの持ち物を除き、ほぼ同じである。現行諸流とも近い。特に、後シテに「透冠」を使用

する点に注目すると、『舞芸六輪次第』《養老》の「但、すりたてゑほし」以降の記述は「後シテが透冠に代えて摺立烏帽子を着用する場合があるが、演技に変化はない」部分と、次項の《みもすそ（御裳濯）》以下八曲は「皆同じである」という意味ではないだろうか。

念のため『金春安照装束付』を確認すると、『御裳濯』は「弓八幡に同」、《吉野》は「後、高砂に同前」と透冠が使用されていたらしい。一方、『嵐山』では「後、太夫。面、つりまなこ・大飛出。赤頭。絆切。狩衣。腰帶。白鉢巻」と透冠や摺立烏帽子は記されていない。《嵐山》を現行諸流の装束付で確認しても、観世流のみは「唐冠又ハ輪冠」と記すが透冠ではなく、さらに他流派では被り物の記載自体がない。³⁵⁾

『金春安照装束付』で確認できない曲についても、『新版能・狂言事典』を参考にとすると、『葛城賀茂（代主）』《松尾》は《高砂》《弓八幡》同様の透冠狩衣大口出立だが、『難波の梅（難波）』《浦島》は鳥兜狩衣悪尉出立であり、『嵐山』同様に透冠や摺立烏帽子は用いられていない。

摺立烏帽子については、『舞芸六輪次第』では《養老》部分にて、ワキである勅使に続いて記されるため、ワキが着用すると考えることも可能であろう。しかし、その場合、「いつれも舞てわかをあぐるにハ、すりたてゑほし吉」

の記述が不審である。現在の能の演技演出から推測すると、囃子による舞および直後の五七七型の謡小段「ワカ」を謡い上げることを示すと考えられるが、ここから当時ワキが即興的に舞う場合があったと考えるのは、根拠となる別資料が確認できない限り、難しい。

『舞芸六輪次第』の該当箇所前後では、たとえは《老松》に「すりたてゑほし」の記述があるが、「とひ梅出てハよし。色取有」と現在、小書「紅梅殿」として知られる梅の精の後ツレを出す演出を示した後、続いて「すりたてゑほし」記されており、これまた関連が見えない。

このように『舞芸六輪次第』の該当部分は依然として解積が難しい。古い資料であり、必ずしも現在の能楽の姿に縛られる必要がないのかもしれない。しかしながら、今回は現代の能楽の形式内に復曲を行うことから、仮に「後シテが透冠に代えて、摺立烏帽子を着用する場合があるが、演技に変化はない」と理解することにした。

六一二、『幸正能口伝書』①―乱拍子の検討

続いて、安土桃山時代から江戸初期に活動した小鼓方・幸五郎次郎正能の伝書『幸正能口伝書』にも《鼓の瀧》の記述が存在する。

ウ一、鼓の滝。蘭拍子。後ハ破の舞也。何も同前也。

ウ一、ひがき。蘭拍子。舞ハ破也。蘭拍子なくてハ序也。

ウ一、住吉まふで。蘭拍子、ちごの舞也。是は金剛がたニあり。

ウ一、道成寺。蘭拍子。是、本也。是ヨリも始まる也。金春の家にありと云ゾ。(後略)⁽⁵⁷⁾

《鼓の瀧》に続く部分に並ぶ《檜垣》《住吉詣》《道成寺》の三曲は、『隣忠秘抄』などで乱拍子の存在が知られる演目である。⁽⁵⁸⁾そのため、この記載は《鼓の瀧》でも乱拍子が打たれていた可能性を示す記事と考えるべきであろう。しかし、『幸正能口伝書』の別の箇所では

一、大かた蘭拍子ある能ハ、道成寺・檜垣・さうしあ
らひ。住吉まふで、是ハちご舞申候⁽⁵⁹⁾

と、乱拍子曲から《鼓の瀧》が消え、代わりに《草紙洗》が入って『隣忠秘抄』と曲が完全に一致する。このように『幸正能口伝書』の内部であつても、一箇所では乱拍子に言及されながら、他所では触れられないことは、何らかの誤伝もしくは誤写の疑いが抱かれる。

何よりも《道成寺》《草紙洗》《住吉詣》《檜垣》、そして喜多流で乱拍子の伝承がある《横笛》⁽⁶⁰⁾における乱拍子は、白拍子やそれに類する役が踏むもので、白拍子芸の能楽における再現としての性格を持つ。一方で、『鼓の瀧』には白拍子芸を披露する芸態の役は登場せず、乱拍子を踏む必然性が存在しない。そのため、今回の復曲試演では乱拍子を採用しないこととした。

六一三、『幸正能口伝書』②―後シテの出立と舞

『幸正能口伝書』には、乱拍子とは別に《鼓の瀧》に関する記述がみられる。以下に引用する。

一、序破急の能、大方書付申也。
一、高砂、急の急也。五段ノ舞と申事ハ、高砂より外に不レ可レ有候。
一、弓八幡、破。吉野、破。難波、破。又、がくにする也。

一、志賀、破。宇ノ羽、破(の)舞二度あり。後(の)舞に習アリ。又、動^(はなま)二もする也。

一、浦嶋、破。くれは、破。鼓の滝、破。はうじやう川・白楽^(ま)く、此二番にハ真の序アリ。金春にハ、老松を真の序に不レ仕候て、鳥かぶとにて舞がくあり。

観世方にハ真の序也。⁶¹

この段は「能の序破急」とあるが、舞の種別について記述したものである。整理すると《高砂》のみが「急の急」であり、《弓八幡》《吉野》《難波》《志賀》《宇ノ羽》《鵜羽》《浦島》《呉服》《鼓の瀧》が「破」、《はうじやう川》《放生川》《白楽天》《老松》が「真の序」である。

このうち、「真の序」とある《放生川》《白楽天》《老松》は、いずれも現在も「真ノ序ノ舞」が舞われている（金春流で鳥兜を着して舞楽を舞う演出は、退転したか現在は見えない）。残りの内《高砂》《弓八幡》《難波》《志賀》は「神舞」である。但し、《難波》を「神舞」とするのは観世流のみで、他流は全て「楽」だが、この二種ある形は「幸正能口伝書」と一致する。残りで現行曲なのは《呉服》のみだが、これは現在では「太鼓中ノ舞」が舞われている。

非現行曲についても検討を行う。《吉野》は先に述べた通り、『金春安照装束付』では透冠狩衣大口出立であり、若い男神として「神舞」を舞ったと考えるべきであろう。《鵜羽》は、後シテが女神・豊玉姫であり、芸態が近い《右近》などを参照すると、現在の演出では「太鼓中ノ舞」が相応しい。⁶²《浦島》は先に触れた通り、後シテは鳥兜狩衣恵尉出立だが、詞章を見る限り、後シテは舞を舞わない

可能性がある（舞う場合は「舞働」か）。ここでは、前シテの本体である後ツレ蓬菜ノ仙女が舞う「天女ノ舞」とみなす。

以上、検討した通り、『幸正能口伝書』における「破の舞」とは、現在の短い「破ノ舞」のことではない。この「破の舞」は、挙げられている演目が全て協能であることから、現代でいえば「神舞」「太鼓中ノ舞」「天女ノ舞」も「太鼓中ノ舞」の一種とみなす）の違いはあるが、神体の舞を意味している。それは室町末期成立の『八帖花伝書』五巻八二条に「神舞の事。破の舞、色は替共」として舞台上での動きを図で示し、その下に《高砂》《呉服》《難波》《弓八幡》《鵜羽》と挙げることも共通する。むしろ、『八帖花伝書』では《高砂》を特別扱いせず、他の神体の舞と同様に扱っている例として重要である。⁶⁴そして、協能における「太鼓中ノ舞」は本来、女体の「神舞」であったことは、味方健氏によって明らかにされている。⁶⁵味方氏の説を踏まえると、『幸正能口伝書』や『八帖花伝書』など、江戸初期以前の伝書が「破」「破の舞」と記すのは、男体と女体の「神舞」をとにも含む記述であることが分かる。

この「幸正能口伝書」の記述を踏まえると、『鼓の瀧』の後シテは男体であるため、その舞は、現代の能楽における「神舞」と考えるべきであろう。能において舞と出立は一体であり、舞の選択はそのまま、後シテの出立の選択と

なる。「神舞」を舞うのは若い男神である。

さらに、時代は下るが、江戸中期以降の森田流笛頭付に《鼓の瀧》について記すものが複数存在する。その舞の記述を確認すると、京都観世会浅野文庫蔵『能笛集』(二三三七、江戸中期写)に「神舞／弓八幡同」、同蔵『能頭付』(二三八、江戸中期写)に「神舞」、早稲田大学演劇博物館蔵『森田流笛ノ伝』(付けの部85、1100001、江戸後期写)や同蔵『森田流笛頭付』(付けの部91、1100338、近代写)に「草神舞」とある。これらの資料にはB系統の詞章が記され、綱吉・家宣時代の一時的な復曲の後であり、古い演出を伝えるとは考え難いが、結果として『幸正能口伝書』と同様の形を伝えていることが分かる。

囃子方伝書以外に、《鼓の瀧》後シテの人体や舞などに言及した先行研究も確認する。中小路駿逸氏は、『鼓の瀧』前場、中入前のロンギにて、前シテが「鼓の。瀧祭りの老人とは。この翁なり」と明かすことを根拠に、後シテを老体の男神とする⁽⁶⁶⁾。

また、増田正造氏は脇能のシテの風体・舞ごとに分類する中で、『鼓の瀧』を《阿古屋松》《吉野》とともに「老体の神」に分類し、「真ノ序ノ舞」を舞うとする⁽⁷⁰⁾。《阿古屋松》は後場の詞章に「いと年老いたる御姿」とあり、後シテは明確に老体の男神であるが、『吉野』は既に触れた通

り、若い男神の「神舞」であって、この三曲をひとまとめに扱うのは問題があらう。

一方、堂本氏は《鼓の瀧》を基本的には《高砂》型の脇能(つまり若い男神による「神舞」)としつつも、「老体の神の可能性も捨てきれない」と述べる⁽⁷²⁾。これも「瀧祭の老人」の言葉の影響であろうが、堂本氏は舞の具体的な種別を示さない。しかし、別稿の《伏見》同様と記し、その《伏見》では「真ノ序ノ舞」にする替の演出を紹介することから、『鼓の瀧』でも同様の舞を想定していると思われる。

以上のように老体の男神による「真ノ序ノ舞」とする言及も存在するが、今回の復曲試演では、若い男神による「神舞」とすることにした。その理由は、今まで検討してきた通り、第一に『幸正能口伝書』など江戸初期以前の伝書が示す舞は現代における「神舞」を示すと考えられること、第二に『舞芸六輪次第』は「透冠」を着用する若い神の姿を示唆すると読むこと、第三に「鼓の。瀧祭りの老人とは。この翁なり」の詞章は、前シテの出立のみに関係すると判断するためである。

なお、後シテ瀧祭ノ神について、現時点では有馬周辺に瀧祭ノ神を祀る神社・祠などは確認できないが、伊勢神宮内宮に同じ名の神が祀られている点は注目される。中世神道書『倭姫命世記』に「瀧祭神。(無二宝殿)。在二下津一

底水神也。一名沢女神。亦名美都波神⁽⁷⁴⁾。」と水神として記されており、《鼓の瀧》における性格も同様であろう。

また、南北朝時代の史論書『神皇正統記』では「瀧祭ノ神ト申ハ龍神ナリ、ソノ神（引用者注―国生みの天ノ瓊矛ノ天ノ逆矛を）アツカリテ地中ニヲサメタリトモ云⁽⁷⁵⁾。」とあり、関連する現行曲《逆矛》では、後シテとして瀧祭ノ神が登場する。《逆矛》の後シテは、小瘧見の面をかけ、「舞働」を舞う力神の出立である。もし《逆矛》と《鼓の瀧》の後シテが同体の瀧祭ノ神であつても、出立が異なることはそれぞれの変態に基づくもので、問題とはならない。むしろ瀧祭ノ神が、老体の男神以外の姿に造形される例としての意義がある。

《鼓の瀧》復曲試演の後シテにおいては、『神皇正統記』の「龍神」や、《逆矛》の力神のイメージを踏まえ、その霊威を舞台上でどう生かすか考えた。また待謡前のワキ詞で「山神護法」と呼ばれる点にも着目し、自然神としての荒々しさを前面に出す方向性とした。こうした意図から、面は透冠狩衣大口出立で標準的な、憂いを帯びる邯鄲男の面ではなく、能《淡路》の伊弉諾命にみられるような、神としての根源的な力を象徴する天神の面を選択した。さらに黒頭を用いることで、より一層力強さを強調した。

なお、試演の際には舞を常の〔神舞〕から、笛を一調子

高い盤渉調で奏する〔盤渉神舞〕とした。現代の能における盤渉調は、陰陽五行説で水行にあたるものが重視されている⁽⁷⁶⁾。そこから後シテが水神であることを結び付けたのである。同じく瀧が主要なモチーフである《養老》の小書「水波之伝」の舞において、笛が盤渉調になることも参考にした。

七、間狂言の新作

《鼓の瀧》の間狂言詞章は、二種類の伝本が管見に入った。一つは『狂言集成』所収本⁽⁷⁷⁾、もう一つは法政大学能楽研究所蔵『大蔵八右衛門流能間』である⁽⁷⁸⁾。

しかし、両本ともに問題を持つ。鼓の瀧から有明桜へと語りを展開するため、結果として鼓ヶ滝以上に有明桜の印象が強い。「有明桜」はクセ中に謡われる語句で、本来「有明の月に照らされた桜」の意味の普通名詞であろう。石井氏が指摘する通り、乱曲《鼓の瀧》が広く親しまれた結果として、有明桜が鼓ヶ滝付近の桜の固有名詞として定着したとみるべきである。実際、江戸期の地誌には鼓ヶ滝と並んで有明桜の記述が見られ⁽⁷⁹⁾、現在も鼓ヶ滝周辺には桜が多く植えられ、また「有明桜」の石碑も存在する。この結果は《鼓の瀧》が有馬地域に根ざす謡として親しまれて

きた証拠であり、復曲の目的からも重視すべきである。しかし、有明桜が鼓ヶ滝以上に目立つのは問題である。

また、両本ともに間語りの中で、有馬について一切触れない点も試演の目的からは問題であった。そこで両本の内容を踏まえた上で、有馬開湯などを加筆した詞章を新作した。また両本は居語りの形式だが、末社間などを参考に、来序で出て、立チシャベリの後、「三段ノ舞」に続けてノリ地を謡いながら舞う音楽的な形に改めた。遊興の曲として華やかさを重視したためである。立チシャベリの最後、古歌と誤って狂歌を披露し、その祝い直しに舞う形とした。その狂歌とノリ地の詞章は、寛永年間刊行の『新撰狂歌集』三「音にきく鼓の滝をうちみれば沢辺にちゝとたんば、の花」を参考にした。この狂歌は『拾遺集』和歌のパロディであるが、詞書を「撰津国鼓の滝にてよめる」とするのとは、『鼓の瀧』謡享受の影響を示すと考える点も重視した。

なお、この末社間に準ずる形式を用いたため、シテの中入は〔来序〕の囃子を伴い、アイはそのまま〔狂言来序〕で出る。またアイの舞が終わり次第、ワキの待謡は省略され、そのまま〔出端〕へ繋がる形へと変更された。

八、復曲試演《鼓の瀧》舞台上演の様子

《鼓の瀧》は、基本的には《高砂》式の脇能であり、構成や演出の基本形式は《高砂》に準じるものの、一部その定形から外れる部分を持つ上演となった。

ワキ臣下・ワキツレ従臣はいわゆる三大臣の出立で〔真ノ次第〕で登場し、次第を三遍返シで謡った。

そこに、紅無段鬘斗目着流シ・縷水衣を着て扇を腰に指し、桜花付きの柴を背負った直面の前ツレ樵夫が先導し、小格子厚板着流シ・紐水衣を着た前シテ老樵が〔真ノ一声〕で杖を突きながら登場する。サシ・下歌・上歌の打切まで橋掛で謡い、その後、上歌の残りを謡いながら舞台へ入る。

そこにワキが声をかけ、問答が始まる。ここまでは基本的に脇能の定形の型だが、「鼓の瀧」という言葉が出る部分では、登場人物たちが正面を向く。これは正面の先に鼓ヶ滝が存在する表現である。ワキの「音に聞く鼓の瀧に来てみれば」との発言をシテが聞き咎め、『拾遺集』の古歌を口ずさむのが初同（最初の地謡）となる。そこでワキは感じ入り、「今日より花前の友にて候」と身分を超えた友情を言い出すが、実はシテこそが神の化身であり、逆の

「身分違い」になっているのは一つの趣向である。

クリに入ると、シテは正中、ツレは笛座前、ワキは脇座にて各々下居し、花見の宴の体となる。サシ冒頭の「そもそも春の一刻」とワキが謡うことで、ワキの積極性を表現。それをシテが「流に引かれて。盃の」と受ける形となる。

クセは基本的に居グセである。まずツレがワキ・シテに酌をし、各々が安座して、前に盃に見立てた扇が置かれる。続いて地名を謡う場面に入ると、地謡は弱吟に変わり、シテの主導へと移行する。「有馬山」「鼓の瀧」「猪名野」とシテはそれぞれの方向を向いて示す。さらに「袂を湿すや」にて左手でシオるなど、型は少なくない。「碧巖の前に落つなるも」の謡での招キ扇は、眼前に広がる風景を示す効果を生んだ。加えて「今更思ひ知られたり」でワキがユウケンを行い、シテだけでなく、ワキも楽しんでいく様子が表された。

ロングでも酒宴の空気は続くが、シテが正体を明かす「我は山河を守るなる」で謡が締まり、ただ者ではないことが示される。「瀧祭の老人とはこの翁なりと言ひ捨てて」からは逆に位が進み、シテは謡の中に幕へ入る。来序はツレが踏み、幕入りすると来序の位が緩んで、段熨斗目・半袴・掛素襖のアイ里人が登場する。

アイは第七節で示した新作の間狂言である。特に謡で舞

う部分は狂言らしい当振りの型が付いた。謡出しの「奇特有馬の湯に入れば」は二足踏み込み、入湯する体。「盃浮かめて舌鼓。鳴るは鼓の瀧の水」では、要を重心として扇を目付柱側に滑らせた後、拾い上げて盃を干す型となったが、能《安宅》などの曲水の宴の型を狂言風に直したものである。謡の最後「たんぼぼちちと打ち鳴らして」では、扇を小鼓のように構えて打つ型となった。

アイが舞台から引くと〔出端〕が奏され、面咄天神・袷狩衣（衣紋）・半切・黒頭の上に桜花を挿頭した透冠を着けた後シテ瀧祭ノ神が登場する。サシ・一セイを橋掛で舞い、ノリ地で舞台に入る。ノリ地の謡出シは確りとした位だが、舞前の「滔々と打つなり打つなり鼓の瀧」の謡で、その言葉通りに小鼓と太鼓が流シを打つ。シテが足拍子一つ踏むことで、段落を取ってから〔盤渉神舞〕へとなだれ込んだ。

舞後のキリでは、舞楽名が随所に織り込まれ、あわせて足拍子が多用される。これは《鼓の瀧》という曲名にちなんで、舞楽の「鼓」の表現する趣向であった。

九、試演を終えての今後の課題と問題点

《鼓の瀧》復曲試演の上演時間は一時間一五分であった。

当日アンケートやSNS上の感想を見る限り、全体に、後半のアップテンポな「盤渉神舞」に対する好意的な反応が目立った。この公演の舞台評はないが、観能後、X(旧・Twitter)上でまとまった考察を披露された奥原佳津夫氏の投稿は本人の許可を得て、サイト上にまとめた。⁸³⁾

一方で、能本作成担当としての最大の反省点は、間狂言の段が長くなり、全体のバランスを損ねたことである。詞章に要素を入れ込み過ぎたことが原因で、再演の機会があれば言葉を切り詰め、形式の見直しも必要であろう。

また後シテ瀧祭ノ神の出立と舞について、根拠を持って若い男神と「神舞」を選択したことは本論文の「六、能《鼓の瀧》の演出資料とその検討」で述べたが、複数の能楽師や能楽研究者から、老男神が舞う「楽」ではないのかとの意見を賜った。

そこで参考になる論考が、山中玲子氏の「『天女舞』応用の一形態―神と遊女が舞った菩薩の舞―」⁸⁴⁾である。この論考では《老松》《放生川》《難波》などの検討を通じて

世阿弥時代に記録の残る老体の神(または神に準ずる人体)はみな、劇世界内の誰かに見せるために舞っているという趣向であり、「真ノ序ノ舞」の祖にしても

「楽」の祖にしても、現実にある芸能(多くは法会での舞楽)の物まね的な要素を持っていたということになる。

と述べている。

これを踏まえて、《鼓の瀧》の詞章を読み直すと、後場キリ(ロンギ)の舞楽尽くしは、後シテ瀧祭ノ神がワキ臣下をもてなすために奏す舞楽の数々であり、山中玲子氏が検討された諸曲と同様の構造を持っていることが分かる。すると、室町期の《鼓の瀧》においても、現在「真ノ序ノ舞」もしくは「楽」の祖となった舞を演じていた可能性もあり得よう。また構造の共通性から、《鼓の瀧》の能が世阿弥時代に成立した可能性を示唆するものではなからうか。さらに尾本頼彦氏の「世阿弥の老体脇能における後ジテの老若再檢」⁸⁵⁾では、世阿弥の能作伝書《三道》に老体の例として記されている《弓八幡》《高砂》《養老》などを検討し、本来老体の神として演じられた可能性を示した上で

さいごに、以上の推定が当たっているならば、《高砂》《弓八幡》《養老》の後ジテがいつのころか、五流ともに老体から若い男体の神へ転換したと考えられると、老体舞から「神舞」へと演出が変更された可能性を指

摘する。

《鼓の瀧》もまた世阿弥作の可能性が指摘される能である。そこから後シテの老若の問題は、世阿弥時代の脇能全体に及ぶ問題であることが分かる。

山中玲子氏の指摘に従えば、《鼓の瀧》の本来の舞が老体の舞であった可能性は否定できない。一方で、廃絶されることなく今日まで演じ続けられて来た場合を想定する「イ 現行演目に準じた様式・実態の設定」の立場から尾本氏の説を参照すると、その老体の舞が現在の「神舞」へと変化したとみなすことにも一定の妥当性を認められよう。

おわりに

《鼓の瀧》試演において、現行脇能の定形から逸脱するかどうかが全体的な問題となった。新たな詞を加え、サシ・クセの詞章の解釈から謡手や吟の変更を行い、遊興を強調した演出とした。これは、能《鼓の瀧》の成立を、江戸時代の式楽以前と想定し、「脇能」という定形が成立する以前だと考えたことにも基づいている。

その結果、全体的には現行の脇能の定形から、少し逸脱した形となった。しかし、特に音楽面では現行の脇能に近い形となり、試演に参加した囃子方から「奇を銜わな

い」ことを評価する意見を頂戴した。しかし、それは復曲・新作において、現行曲では通常行わない演技・演出を行うことが常であることと表裏一体の発言であろう。これは現行演目が充実する現在の能楽において、敢えて復曲・新作を行う以上、何かしら現行演目にはない工夫を行い、能楽の可能性を問うことが必要なことを示すものである。能は様式性の強い芸能であるため、新作や復曲であっても、その様式に従えば、現行曲と詞章・題材は異なっても、独自性に乏しい作品となり得る。部分的であっても「ウ 現代能としての様式・実態の工夫」を入れ込み、その作品ならではの価値を示すことが重要であろう。

一方で「奇を銜わない」ことを評価する言葉は、先ほど述べた、復曲・新作における「現行曲では通常行わない演技・演出」という新奇性への、実演家としての違和感の表明でもある。それは能を見慣れた観客層とも共有する意識であろう。筆者もまた、その意識を共有する一人である。能の上演を見る際の魅力の大きな部分は、歴史の中で練り上げられて来た演技の型、謡の節、囃子や装束の付といった様々な演出が、時に微に入り細を穿つが如く規定され、それが磨き上げられた芸で表現される部分にあると考える。しかし復曲上演は、かつて存在した能の演目とはいえ、非上演の歴史の中で、その演出が失伝したために、創作で

補うことが必要な部分が少なくない。それは現代の能の体制が規定する枠組みから外れた部分であり、そこに葛藤が生まれる。枠組みに嵌りきった作品となれば面白さも意義も乏しい。だが新奇性ばかりに走れば、表現手段として能にこだわる意味すら揺らぎかねない。現代における復曲能は、その葛藤の中に最適解を見つけることが求められよう。

なお、能《鼓の瀧》は復曲試演の翌月（二〇二二年十二月）二十日に、鳥取県鳥取市・とりぎん文化会館小ホールでの「ECCOろうそく能 鳥取特別公演」（主催・特定非営利活動法人なにわ文化芸術芸能推進協議会）にて「祝言之式」の上演が行われた。これは、鳥取藩演能記録の中に一日の番組最後祝言能（半能）として《鼓の瀧》上演が確認できることに基づいて企画されたものである。当日は、前場の内容を踏まえて新作したワキ名ノリの後、初演では謡われなかつた待謡へと繋がる形で上演された。舞は常の「神舞」が舞われた。

〔付記〕

能《鼓の瀧》復曲試演に際し、特別監修および多方面に渡る助言を賜った西野春雄氏・山階彌右衛門氏に深く感謝申し上げる。また、節付・型付の参与および当日のシテを演じていただいた山中雅志氏には、本稿執筆のため、改め

てインタビューを行い、その結果が反映されている。重ねて感謝申し上げる。さらに、復曲試演に出演いただいたツレ・林本大、ワキ・江崎欽次朗、ワキツレ・松本義昭・江崎正左衛門、アイ・善竹忠亮、笛・野口亮、小鼓・成田達志、大鼓・森山泰幸、太鼓・上田慎也、後見・山階彌右衛門（特別監修と兼任）・長山耕三・今村哲朗、地謡・藤井完治（地頭）・上田拓司・生一知哉・井戸良祐・山田薫・上野雄介・藤井丈雄・笠田祐樹の能楽師各氏、資料収集等にご協力いただき、貴重なご教示を賜った大谷節子氏・高橋菓子氏・中尾薫氏にも深く御礼申し上げます。資料の閲覧にあたっては各所蔵元、特に国文学研究資料館、法政大学能楽研究所、京都観世会にお世話になった。

注

（1）本曲の曲名は諸本により「鼓滝」「鼓ヶ滝」等の表記ゆれが存在する。能の曲名では《葵上》《野宮》など「の」の発音を表記しないのが通例だが、本論文では引用を除き、観世流の現行乱曲の表記に従って《鼓の瀧》とした。

（2）川村晃生・柏木由夫・工藤重矩『新日本古典文学大系 金葉和歌集 詞花和歌集』岩波書店、一九八九年、八八頁。なお、資料引用の際、漢字の旧字体を新字体に改めたほか、漢字かななど表記を調整した場合がある。また適宜句読点を加えた。

以下同じ。

- (3) 小町合照彦校注『新日本古典文学大系 拾遺和歌集』岩波書店
一九九〇年、一五九頁。
- (4) 西野春雄「復曲をめぐって」(第三回能楽と郷土を知る会公演)
パンフレット、能楽と郷土を知る会、二〇二二年)。
- (5) 表章・加藤周一校注『日本思想大系 世阿弥 禅竹』岩波書店、
一九七四年、二八三頁。
- (6) 表章「観世寿夫の研究的なる著述の背景」(観世寿夫『観世寿夫
夫著作集 一世阿弥の世界』平凡社、一九八〇年、四〇六頁)。
表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』わんや書店、一九六
九年、一七七頁。
- (8) 『増補 国語国文学研究史大成 謡曲 狂言』三省堂、一九七七年、
一一七頁。
- (9) 『増補 国語国文学研究史大成 謡曲 狂言』三省堂、一九七七年、
一四五頁。
- (10) 『観世』昭和五十二年三月号、檜書店、一九七七年、三〇〜三
五頁。
- (11) 現在の観世宗家／観世文庫所蔵資料のどれにあたるかは不明。
袋綴一冊の観世宗家蔵「型付書人洩表紙謡本「吉野天人」(西
丸献上本控)」(80/17)末尾に西野氏が紹介した番組と同じ
元禄十年二月三日番組が朱書される(観世清和監修・松岡心
平編集代表『観世文庫所蔵能楽資料解題目録』檜書店、二〇
二一年、七八頁)。しかし、西野氏は「清宣筆型付」を仮綴半
紙本・一冊で《吉野天人》ほか計七番の型付と記しており、
形態が異なる。原本と書写本の関係か。
- (12) 宮本圭造「宝生宗家系図」(『令和六年度国立能楽堂特別展 宝
生宗家展』図録、独立行政法人日本芸術文化振興会、二〇二
四年、二二頁)による。
- (13) 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成 能』三二書房、一九
七八年、二一一〜二五六頁。
- (14) 田中貢・永井猛「鳥取池田藩演能記録―正徳三年(一七一三)
分―」(『藝能史研究』一三三、藝能史研究会、一九九六年四月、
五四〜五六頁)。田中貢・永井猛「鳥取池田藩演能記録―正徳
四・五(一七一四・五)分―」(『藝能史研究』一三五、藝能史
研究会、一九九六年一〇月、三五頁)。
- (15) 田中貢・永井猛「鳥取池田藩演能記録―正徳二年(一七一一)
分―」(『藝能史研究』一三二、藝能史研究会、一九九五年一〇
月、五四〜七六頁)。
- (16) 表章「能の変貌―演目の変遷を通して―」(『中世文学』三三、
中世文学会、一九九〇年、三三〜五〇頁)。
- (17) <https://kokushonijia.jp/work/1087485?in=ia> 二〇二五年十
一月三十日閲覧。
- (18) 表章編『観世文庫蔵 室町時代謡本集 影印篇』財団法人観世
文庫、一九九七年、一一二頁。同編『観世文庫蔵 室町時代謡
本集 翻印篇』一〇九・一一〇頁。
- (19) 『鴻山文庫能楽資料解題(上)』法政大学能楽研究所、一九九
〇年、二九・三〇頁。
- (20) 前掲書四三頁。
- (21) 「野上記念法政大学能楽研究所 能楽資料総合デジタルアーカ
イブ」『天保九年諸流書上』(<https://nohken.digitalarchives>)

- hoselac.jp/documents/2739 二〇一五年十一月三十日閲覧)。
 (22) <https://kokubunken.repo.nii.ac.jp/records/4732> 二〇一五年十一月一日閲覧。
- (23) 『能楽大事典』筑摩書房、二〇一二年、「能楽諸家系図 ワキ方進藤家」一〇六七頁より。
- (24) 表章・天野文雄『岩波講座能・狂言Ⅰ能楽の歴史』岩波書店、一九八七年、一二七・一二八頁。
- (25) 坂元三郎(雪鳥)編校訂『能楽史料 豊高日記』わんや書店、一九三五年、五六頁・七八頁。
- (26) 二十四世観世左近編『観世流謡曲続百番集』檜書店、一九五二年、一二三三頁ほか。
- (27) 堂本正樹『番外曲水脈(九十四) 鼓滝(下)』(『能楽タイムズ』四二一、能楽書林、一九八七年四月、六面)に『蘭曲』のこ
 とだが、これはその中でも有名な方で、舞台で謡はれる機会も比較的多く、私も何度か聞かされた」とある。山中雅志氏も、父・山中義滋(雷三)氏から最初に習った乱曲が『鼓の瀧』であったと発言している(二〇二五年七月十八日、山中能舞台でのインタビューによる)。
- (28) 松村知之編『喜多流小謡集』江島伊兵衛、一八九七年、五十五丁裏など。
- (29) 『国文目白』四九、日本女子大学国語国文学会、二〇一〇年、二七〜三五頁。
- (30) 西野春雄『世阿弥能の本を書く事、この道の命なり』(ミネルヴァ書房、二〇二四年)二三八頁は世阿弥関係曲として『鼓の瀧』に触れるが、石井氏の説を踏襲する。
- (31) 小林幸夫『しげる言の葉 遊びごころの近世説話』三弥井書店、二〇〇一年、一〇〇〜一二六頁。
- (32) 『中世文学』五〇、中世文学会、二〇〇五年、七〜一四頁。
- (33) 『能楽タイムズ』四二〇、能楽書林、一九八七年三月、三面。
- (34) 『能楽タイムズ』四二二、能楽書林、一九八七年四月、六面。
- (35) 古典文庫、一九九二年、四七〜五〇頁・二八〇〜二八八頁。
- (36) 『国文学研究』一八二、早稲田大学国文学会、二〇一七年、三一〜四五頁。
- (37) 大谷節子『世阿弥の中世』岩波書店、二〇〇七年、二六九頁。
- (38) 塙保己一・太田藤四郎『続群書類従 三十二輯下 雑部』続群書類従完成会、一九二四年、四五三頁。
- (39) 西尾光一『解説』(『撰集抄』岩波書店、一九七〇年、三三三〜三七六頁)。
- (40) 上村観光編『五山文学全集 第四卷』(復刻版) 思文閣、一九七三年、二五六頁。
- (41) 『鼓の瀧』A系統のワキ待謡は、番外能『吉野』のワキ待謡と同文である。本論文「六一一、『舞芸六輪次第』―装束付の検討」で引いた通り、『舞芸六輪次第』に「吉野ハ、西行にてのときハ別也」と『吉野』にはワキを西行として演じる場合があった。『鼓の瀧』待謡も西行説話を踏まえた点の一つか。表章「世阿弥作の〈敷島〉と〈吉野西行〉の行方―廃曲〈吉野〉の研究―」(『能楽史新考(一)』わんや書店、一九七九年、四五〜七三頁) 参照。
- (42) 横道萬里雄『能劇そぞろ歩き』能楽書林、一九九六年、二〇八〜二一一頁。

- 本古典集成謡曲集上』新潮社、一九八三年、一七九頁も同様。
 なお、「二度あり。後（の）舞」とは、「太鼓中ノ舞」の後の短い現代の「太鼓破ノ舞」を指すと考える。「幸正能口伝書」当時は「前の舞」「後の舞」として上演上の順番は述べても「太鼓中ノ舞」と「太鼓破ノ舞」の区別の語はなかったか。
- (63) 林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』岩波書店、一九七三年、五九三頁。
- (64) 一方で、『高砂』と『弓八幡』の舞を、特に早い舞として特別視するのは金春禪鳳の『毛端私珍抄』（表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』わんや書店、一九六九年、三四七頁）や『禪風雑談』（同書、四三六頁）にも見え、十六世紀初頭まで遡る。味方健「『神楽』より『遊楽』へーいわゆる〈中之舞〉の位相についてー」（『能の理念と作品』和泉書院、一九九九年、五七～八二頁）。
- (65) 大谷節子編『謡の家の軌跡 浅野太左衛門家基礎資料集成』和泉書院、二〇二二年、三八九～三九一頁。
- (66) 大谷節子編『謡の家の軌跡 浅野太左衛門家基礎資料集成』和泉書院、二〇二二年、三九一～三九三頁。
- (67) 大谷節子編『謡の家の軌跡 浅野太左衛門家基礎資料集成』和泉書院、二〇二二年、三九一～三九三頁。
- (68) 早稲田大学演劇博物館編『マイクロフィルム版 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵 能・狂言文献資料集成 収録書目録』雄松堂フィルム出版、二〇〇五年、一六三～一六五頁。
- (69) 中小路駿逸「神と老体」（『国語国文』三五―四、京都大学国文学会、一九六六年四月）二四頁。
- (70) 「能への招待」（山崎正和編『日本の名著 世阿弥』中央公論社、一九八三年、四六〇頁）。
- (71) 野々村戒三校訂『謡曲三百五十番集』日本名著全集刊行会、一九二八年、六六二頁。
- (72) 堂本正樹「番外曲水脈（九十三） 鼓滝（上）」（『能楽タイムズ』四二〇、能楽書林、一九八七年三月、三面）。
- (73) 堂本正樹「番外曲水脈（九十二） 伏見」（『能楽タイムズ』四一九、能楽書林、一九八七年二月、四面）。
- (74) 『新訂増補国史大系 古事記 先代旧事本紀 神道五部書』吉川弘文館、一九九八年、五七頁。
- (75) 『日本古典文学大系 神皇正統記 増鏡』岩波書店、一九六五年、五〇頁。
- (76) 二十四世観世左近編『観世流謡曲続百番集』檜書店、一九五二年、一九二～二〇一頁。
- (77) 山中玲子「『盤渉』の習いと小書の成立」（『能楽研究』二五、法政大学能楽研究所、二〇〇一年、六九～一〇二頁）。
- (78) 野々村戒三・安藤常次郎『狂言集成』春陽社、一九三二年、八一～八六頁。
- (79) 復曲作業中には未確認であったが、法政大学能楽研究所鷺流水野文庫蔵『鷺流間の本』にも『鼓の瀧』間狂言が収録されている（間狂言共同研究会校訂『能楽資料叢書 間狂言資料集成』法政大学能楽研究所発行、二〇二四年、二〇八頁）。形式は他本同様居語りだが、内容は大きく異なる。特に鼓の山から鼓の瀧への流れは能詞章の流れと同じであり、有明桜に触れない点も注目される。
- (80) 『撰津名所図会』（森修編『日本名所風俗図会 一〇』角川書店、一九八〇年、三四七頁）など参照。

- (81) 岩崎佳枝・網野善彦・高橋喜一・塩村耕校注『新日本古典文学大系 七十一 番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲集』岩波書店、一九九三年、一五〇頁。
- (82) 小林幸夫「鼓の秀句―西行の歌修行譚―」（『しげる言の葉―遊びごころの近世説話―』三弥井書店、二〇〇一年）一〇五頁。
同「室町の笑い―謡文化の形―」（『中世文学』五〇、中世文学会、二〇〇五年）九頁。
- (83) 「奥原佳津夫さんによる復曲能《鼓の瀧》考察ツイート」
<https://nohgaku-kyodo.com/report/report-on-the-revived-noh-tsuzumi-no-taki> 二〇二五年十一月四日閲覧。
- (84) 小林健二編『中世文学と隣接諸学 七 中世の芸能と文芸』竹林社、二〇一二年、一七二～一九四頁。
- (85) 尾本頼彦『世阿弥の能楽論―「花の論」の展開―』和泉書院、二〇一〇年、二〇一～二一九頁。