

狂言「繩綯」考

稲田秀雄
Hideo INADA

はじめに

「繩綯」は、太郎冠者をシテとする狂言の中でも比較的よく知られた曲である。寛永七年五月、金剛大夫浅草勸進能(四日目)での長命弥二兵衛による上演記録があり(『古之御能組』)、それ以前に形成されていたことがわかる。中世狂言の面影を残す天正狂言本には記載されていないが、江戸初期以降の諸流台本に収められており、大藏・和泉両流の現行曲である。鷺流でも江戸中期の名寄から見え、仁右衛門派・伝右衛門派ともにレパートリーとしていたことが知られる。なお、群小流派の台本とおぼしき狂言記(万治三年刊)にも「さし繩」という曲名で収められている。

現行「繩綯」の粗筋は以下の通りである。主人は何某と博奕の勝負をして負け、召使いの太郎冠者を取られることになった。冠者にはただ、何某の許へ使いに行け、と言って手紙を持たせる。何の不審もなく何某の所へ行き、はじめて事情を知らされた冠者は、何某にことごとく反抗し、命じられたことは一つもできないと拒否する。困り果てた何某は、やはり金銭で算用してもらおうと主人の許を訪ね、そのことを掛け合う。主人は一計を案じ、「今ここで一勝負したら、今度は自

分が勝って冠者を取り戻した」と偽って、冠者を戻らせ、目の前でうまく使つて見せようと言う。その提案に従い、何某は戻つて冠者に右の通り言う。冠者は大喜びで元の主人のところへ帰る。本当のことを言わなかった主人に一言文句を言った後、博奕で勝つた銭がたくさんあるので銭さしの繩を縛つてほしいという主人の命を受け、冠者はいそいそと繩を縛い始める。繩を縛いながら、先程の何某とのやりとりやその家の様子、子どもや奥方の悪口などを面白おかしくしゃべりうち、ふと後ろを見ると、いつのまにか主人と入れ替わつた何某がいた。驚き逃げる冠者を何某が追つて入る。

「繩綯」に関する先行研究には、藤井省三氏「繩綯」研究手帳(『狂言研究』2、昭50・3)があり、解説・鑑賞等を別にすると、これが「繩綯」に関しては、現在までに発表された唯一の専論といつてよい。太郎冠者の繩の生産技術に注目し、特に天理本の冠者に手工業従事者としての性格を読みとるといふ内容である。この他に、「繩綯」という曲を単独で扱った作品研究はいまだなく、本曲の形成や構想に関する考察はその後全くなされていないのが現状である。そこで本稿では、以下、「繩綯」の形成と構想及び演出に関わる基本的な問題をまず考え、試みることにしたい。

なお、寛正五年四月十日の糺河原勸進猿楽の記録に「ワラウチ」と

いう狂言の曲目が見える（『糺河原勸進猿楽日記』）。内容は不明ながら、藁を打つ演技を含む曲であったことがうかがえる。藁を打つところを見せる狂言は現行曲にはないが、「繩綯」には、かつてそのような演出があったことが確認される（後述）。しかしまた一方、「太刀奪」や「真奪」にも、古くは繩を綯う前に藁を打つ所作があり（後述）、「ワラウチ」という曲名のみから、ただちに「繩綯」のような曲と断定することはできない。従って、これを「繩綯」の室町期の上演記録と見ることについては、さしあたり判断を保留しておきたい（補記参照）。

一、仕方話の長さ

現行「繩綯」の主眼は、太郎冠者が繩を綯いながら行なう、長大な（悪態を豊富に交えた）仕方話にあるといつてよい。この仕方話は、現在では上演時間のおよそ半分近くを占めるに至っており、その内容は、冠者と何某との対話の繰り返し、何某の息子たちとのやりとり及び幼子の子守りの様子の再現から成る。

現行の舞台を見ると、こうした冠者の長い仕方話に、構想・演技上の重心があることは疑いない。³そして、このような冠者の「芸能」が核となつて狂言作品が形成されるという例は多く、本曲もその一つではないかという予測が立つことになる。

しかし、この曲が形成された当初から、現行のような長大な仕方話が曲中で行なわれていたわけではない。江戸初期の諸流台本を見ると、この仕方話は、少なくとも現行ほどの長さはなかったことがうかがえるのである。

まず、大蔵流の最古本・虎明本では、冠者の話の内容について、「其内さんくゝにいふ」とあるのみで、詳しい内容を記さない。ただ、末尾には、

あのはなたれた子のもりをせいと云て、させた程に、おもふさまつめつつ、たゞいついたいてござる⁴

と追記しており、冠者が何某の幼子を腹いせにいじめること（現行にもある）が、すでに含まれていたようであるが、いずれにしても、専ら何某への悪口を並べる程度のものであったことが推測される。

和泉流最古本の天理本では、「そこにて七くせを云」とあつて、

「あのやうなわるひ人はおりなひが、又女房衆が尚にくい人で、せわしなさ、みめこそわるからうずれ、口はわに口て、はちびたいで、あしなどはおにのあしのやうで、くわびらあしで」と云、いろくゝの事を云て、：

とあり、何某だけでなく、その妻への悪口が加わつたものとなつてい

る。

天理本に次ぐ和泉家古本（元禄六年前写）は少し長くなり、さりとはこなたはお人て御さるぞ、アトノ名ヲ云テ、つらくせのわるい人て、只今参つたそれかしに、かへ下地をかけたの、なわをなへのと申された、よふ私のないませうよ、其上あの女房衆かお目にかけてう御さる、かうりやう鼻て、くちのひろさと云事か、わにくちをみるやうて、くひすちはこけのはへたやうによこれまわつて、くわびらあしてナト、色々ナンヲ云也

とあつて、冠者と何某とのやりとりの繰り返しに加わっている。しかし、現行の仕方話にあるような、何某の息子への悪口や子守りの話柄はなく、現行に比べると短いものであったことがわかる（なお、天理本・和泉家古本の何某の妻の容貌に関する悪口のうち、「わに口」「はちびたい」「かうりやう鼻」は、「今参」に同じ表現があるので、それを参照した可能性があらう）。

以上のように、江戸初期の大蔵・和泉両流においては、冠者の仕方話は現行よりはるかに短く、その内容は、おおむね何某及びその妻へ

の悪態を中心とするものであった。

これら大蔵・和泉の台本だけではなく、群小流派の台本と目される万治三年刊の狂言記(曲名は「さし繩」)でも、冠者の話は極めて簡略である。すなわち、

扱もく、あの形部三郎といふやつは、憎いやつで御ざる、先酒づきなどはしほらいで、「繩をなへ」と言ひましたによつて、何が「手中風ぢや」と言ふて、ないませなんだ、「鳥を追へ」と言ひました程に、何が口をば未申へゆがめて、かうして見せたと思はしやれませい

と言うだけのことであり、これは、冠者と何某(狂言記では形部三郎という名)とのやりとりの繰り返しのみである。大蔵・和泉にあった妻(子)への悪口さえも、全く含まれていないのである。

かつて杉森美代子氏は、冠者が仕方話をしつつ、本来短くてよいはずの錢さしの繩を長々と縛っていくことに不審を持たれていた。しかし、右に見たように、少なくとも江戸初期の時点では、諸流ともに、冠者の話は現在よりもはるかに短かかったのであり、従つて、繩も現在のような長さまで達しなかつたのではなからうか。話の長さと繩の長さは比例する。冠者の話の増幅に伴つて、自ずから繩も長く縛い続けることになつたのであろう。

冠者の繩綯いの場面が、もともと本曲の眼目であつたことは確かであろう。繩を綯うことは、冠者の得意のワザとして設定されており、(日常的な作業であるとはいへ)それ自体が冠者にとつての「芸能」(技能)であるともいえる。しかし、それに伴う話については、江戸中期以降にかなり内容の増幅があつたようである。本曲形成の核となるような(何某とのやりとりの再現に始まり、子守りの様子にまで及ぶような)長大な仕方話が、当初から存在していたわけではなかつたのである。

ここであらためて、この曲の形成について考えてみる必要がある。雑談とともに繩を綯うという冠者の「芸能」を生かすかたちで、どのように本曲の筋が形成されたのであろうか。

二、「瘰癧」との関連

ここで、狂言記の「さし繩」には、同じく太郎冠者をシテとする狂言「瘰癧(瘰癧・瘰)」と共通する箇所があることに注目したい。狂言記では、新しい主人に繩を綯えと言われて、冠者は「手中風」が起つたと言う。

中く、身共が親が、子を三人持れて御ざるが、兄二人には跡式をやられます、身共は血の余りにかわいが、取らせう物が無い程に、せめて、中風なりと取らせうとあつて、くられて御ざる親から中風を譲られたというのである。ここには親に痺りを譲られたとする「瘰癧」と同じ発想が認められる。すなわち、「瘰癧」の冠者は、

○御存のことく、某がおやは子をあまたもたれてござる、あにくには、色々のものをゆづられてござる、某はおと子でござるによつて、とらせう物がなひ、持病にしびりをもつた程に、これをゆづると申されて、くられてござる程に、せうくではなをりまらすまひ、… (天明本)

○わたくしのおやが、あにくにはいろく物の物をゆづられたれ共、身どもにはなにもくるゝ物が無いとあつて、此しびりをくられた、代々ゆづりのしびりなれば、五日や十日ではなおりませぬ (天理本)

などと言うのであり、狂言記「さし繩」のせりふとの近似は明らかであろう。

実は、この冠者が何某から命じられた仕事をことごとく拒否する場面については、右以外にも「痿痢」との類似点が見出される。それは、冠者が仕事ができないとする理由である。大蔵・和泉両流の「繩綯」についても、その点を確認しておきたい。

○さてなはなへ、とりおへ、みつをくめ、つかひに行と云、すじけ、かつけ、のどけなど云てきかぬ (虎明本)

○ていしゆたつて、「うらのへいのかべ下地をかゝせう」と云て、「太郎くわじや、こちへきて、かべしたちをかけ」と云、シテはらをたてゝ、「手のこうがはれてならぬ」と云、シカく、「なわをなへ」と云、シテ「手のうちに、あかかりがきれてならぬ」と云、シカく、「なにもかもしやと云」と云て、ていしゆはらをたてゝ、「ちやをひけ」と云、シテ「けんべきがいたうてならぬ」と云、「さらば花だんの草をひかせう」と云、シテ「つまばらみがいたうて尚ならぬ」と云て、すねはたばる也 (天理本)

特に天理本の冠者は、「手の甲が腫れる」「あかがり(あかぎれ)」「けんべき(肩の病気)」「つまばらみ(爪の化膿)」等、さまざまな病を挙げて「すねはたばる」のである。さながら病尽くしであるが、この場面は、「痺りが切れた」と偽る「痿痢」の当該場面と相似形をなすといえよう(ただし、「繩綯」の方がはるかに冠者の反抗心が強い)。

「痿痢」では、冠者が和泉の堺への使いを命じられると、

○いやく思案をいたすに、只今まいつたらは、あれは何時によらず、物を云付てもとゝのへてくるほどにと申て、重而も申付られうならば、めいわく致す、此度はくるしからね共、後のためじや、何ぞさくびやういたひて参るまひ、又たのふだ人はたらしよひ、しびりがおこつたと申てまいるまひ「あゝいたやなふく」「あらふしぎや、太郎くわじやがこゑじやが、いや汝は何としたぞ

「其事でいひぬる、さかいへまいらふとぞんじて、道までまいつたれ

は、しびりがおこつて、立居さへなりませぬ、あひたやなふ (虎明本)

○やれくむつかしい事を申つけられた、さりながら、いかいではなるまい、まいらう、され共、今いたらば、いつもいけくんと申されうほどに、作病をしてまいるまひ」と云て、もどつて、「あ、いたいのく」と云、「太郎くわじやが声じや」と云て、「さかいへはいかぬか」と云、シテ「しびりがおこりまらして、たちあがな(らぬ)」と云 (天理本)

というように、「作病」をして使いに行くまいとするのである。このあたりは、命じられた水汲みに行くまいとする「清水」の発端とも共通性があり、私にいうへとりなし」のパターンの応用があると考えられる。

すなわち、「繩綯」と「痿痢」には、いずれも「主人から命じられた仕事を太郎冠者が作病によつて拒否する」という要素(モチーフ)が認められるのである(同様のモチーフは、あかぎれが切れているので、主人を背負つて川を渡ることができないと言ふ「鞞(痺・胼)」にも存する)。

さらに、「痿痢」では、この後主人は策略を用いて、伯父のところから振舞(または遊山)の誘いがあるが、あの様子では冠者は行けそうにないと返事したと言ふ。それを聞いた冠者は、とたんに態度が変わり、宣命を含めて痺りを治すことができると言い出す。一方、「繩綯」の冠者も、何某の前では拒否した繩綯の仕事をもとの主人の前ではいそいそと行なつてみせる。つまり、「条件が変わると、冠者はそれまで出来ないと言つた仕事をしようとする」という筋立てもまた、両曲に共有されているのではなからうか。

以上のことをふまえて、「痿痢」の筋を整理してみよう。

①主人は、和泉の堺へ使いに行けと命じる(A)。↓冠者は、痺りが

起こつて歩けないと言う (B)。

②主人は、伯父が振舞をするから来いと言っている、と伝える (冠者の嘘を知つての計略) (A)。↓冠者は、宣命をふくめ、痺りが治つたと言う (B)。

③主人は、また和泉の堺へ使いに行けと命じる (A)。↓冠者は、また痺りが起こつたと言う (B)。

これに対応する「繩綯」の筋 (冒頭の、冠者が何某の許へ使いに行く部分を除く) は、以下のように整理することができる。

① **新し主人何某** は、様々なことを命じる (A)。↓冠者は、理由をつけてことごとく出来ないと言う (繩が縛えないと言う (B))。

②もとの主人が、繩を縛うよう命じる (冠者を使って見せる計略) (A)。↓冠者は、いそいそと繩を縛う (同時に仕方話) (B)。

③ **繩** が背後にいる (もとの主人と入れ替わる) (C)。↓冠者は氣付き、逃げる (D)。

両曲ともに、①と②の冠者の態度は対照的である (B に対する B)。条件が異なる (A に対する A) と、冠者の行動もがらりと変わるのである。「痠痢」では主人の計略で命令の内容が変えられる。「繩綯」では、網掛けを施したように、①と②では、仕事を命じる主体が異なる。冠者は、元の主人の命令なら喜んで聞くのである。③では、「痠痢」の場合、最初の命令 (A) に戻るので、再び「痺りが起こつた」という対応 (B) となる。つまり、①の反復である。この③に関しては、「繩綯」は「痠痢」とかなり内容が異なる。何某が冠者の知らないうちに来て、B と B' の落差を知ってしまうばかりか、冠者の悪態を聞き、怒ることになる (C・D) のである。

このように、「繩綯」と「痠痢」の筋には、部分的に共通性 (①〜②の構造的相似) が認められる。そうであれば、本曲は、「痠痢」のよう

な曲の筋を参照しつつ形成されたのではないかという推測も可能ならう。

「痠痢」は、慶長十年七月八日伏見城西丸觀世能の上演記録 (『古之御能組』) が最古のものであり、それ以前に形成されていた曲である。江戸初期以降の諸流台本に存し、大蔵・和泉ともに現行曲である。太郎冠者物の基本的な曲の一つと見てよからう。しかも、「痠痢」の構成はかなり単純であり、右にも指摘したように、太郎冠者物によく見られる (へとりなし) のパターンを応用した曲であることは明らかである。

それに対して「繩綯」は、主人が二人 (旧主と新主である何某) 登場すること、しかも主人が博奕好きで、冠者は博奕のかたにされること、繩綯いの場面で聞き手が入れ替わることなど、他の太郎冠者物にはない特異な設定が目立ち、構想も複雑化している。こうした特異な設定は、「痠痢」のような曲を踏まえ、あるいはそこに含まれるモチーフを取り込んだ上で、あらたに加えられた変形と考えられるのではなからうか。

以上、狂言記 (『さし繩』) のせりふを手掛かりとして、「痠痢」との関連を考えてみたが、狂言記には、他本に比べて筋の上でも独自の部分がある。それは、太郎冠者が働かないので、何某がそのまま冠者を同道して旧主のもとへ連れ帰ることである。つまり、冠者は何某と会ってからずつと行動をともにしている。狂言記では、後で冠者が話すことの内容は、何某との対話の再現だけであるので、このかたちでも特に問題はない。

ところで、鷲仁右衛門派の安永森本・寛政有江本・安政賢通本・賢茂五番綴本も狂言記と同じく、何某が冠者を連れて旧主のもとへ談判に行くことになっている (伝右衛門派は、他流と同じく冠者は何某方に残り、何某一人が掛け合いに行く)。にもかかわらず、後の冠者の話には、何某の妻から子守りを命じられること等が含まれているのであ

る。そうすると、冠者が子守りを言いつけられたのは、一体いつのことなのか、という疑問が当然出てくる。右に述べたように、冠者は何方へ来て再び旧主の許に帰るまで、ずっと何某と一緒にいたからである。

鷲仁右衛門派では、狂言記と同じ筋立てを用いながら、大蔵・和泉と同様に冠者の話の増幅を行ったため、右のようなつじつまの合わないところが出てきたのであろう。同派は、こうした齟齬にはあまり頓着しなかったらしい。

三、縄緬いの場面とその演技

先述したように、「縄緬」には、他の太郎冠者物にはない独自の構想が認められる。その一つは、もとの主人とあらたな主人（何某）という二人の主人が登場することである。そして、この二人の主人の間で、冠者の態度が大きく相違する。何某の前ではことごとく命令に応じないが、もとの主人の前では嬉々として縄を緬うのである。

一般に、太郎冠者物では、主人は一人であることが常であるが、本曲では、その主人像が、冠者にとって愛着ある主人と反抗すべき主人とに分裂しているともいえよう。そして、冠者はその愛着ある主人にも欺かれる（計略に嵌められる）ことになる。

そもそも本曲において、冠者は博奕のかたにとられるばかりか、都合三度にわたって、主人に欺かれるのである。

A、主人は、博奕に負けて冠者を何某にとられたことを隠す（ただ使に行けという）。

B、冠者が働かないので、何某は旧主のもとへ掛け合いに行く。主人は、何某の目の前で冠者を使って見せるため、「博奕に勝って冠者を取り戻した」と偽って冠者を再び戻すことを提案する。何某

はその通りにする（この博奕をして冠者を再び取り返したという嘘は、鷲仁右衛門派にはない）。

C、縄を緬う冠者の背後にいた主人は、いつのまにか何某と入れ替わる。

このように徹頭徹尾、冠者が主人に欺かれる構想は、他にあまり例がない（これに匹敵するのは、冠者が主人によって鬼にさせられる「抜殻」であろう）。しかし、それほど悲惨さを感じさせないのは、後で冠者の悪態による鬱憤晴らしがあるためであろう。

ここで、本曲の眼目である縄緬いの場面も、右のような、主人が冠者を欺く策略の一環であることにあらためて注目したい。もともとこの場面は、狂言全体の筋の上では、冠者が縄を緬うのを何某に見せる（そして冠者の偽りをあばく）ための策略として設定されていたのである。それは、先のBに相当する場面での、

身どもがしやうがある、だまひてつれてきて、なわをなわせうほどに、そのなわのさきを身がもつていてなわせて、後に、そなたと身どもとそつとかわらうほどに、そこで「それ、なわをのふわ」と云て、つれておかいりやれ（天理本）

という主人（旧主）のせりふによっても明らかである。終曲部もそれに対応して、何某が「そりやなわをなふは」と、自分の前では出来ないと口にしたはずの縄緬いをしていることを咎めて、冠者を追い入るかたちであった（天理本は明記されていないので、和泉家古本による。現行では、冠者の悪口に怒っての追い込み）。

かくて、冠者は主人たちの計略とも知らず、上機嫌で縄を緬い出すわけであるが、以下、この縄緬いの演技についても、少しばかり検討しておくことにしたい。

現在、冠者が縄を緬う場面では、大蔵流は麻紐（ボウジ）を使う。それに対して、和泉流は本物の藁を使うのが特色である。こうしたり

アルな演出は、古態を示している可能性があらう。果たして、天理本を見ると、

わらをとりいだし太郎くわじやにやる、シカく、シテ太郎くわじや、わらをうつまねをして、なわなふ、シカく

とある。(おそらく)本物の藁を用い、しかも藁を打つところから始めていたことがわかる。天理本に次ぐ和泉家古本でも、

太コノ居座ヨリワラヲ持テ出テ、舞台ノマン中ニテこれ爰を持テ御されト云テ、ナワノ末ヲ、主ニモタセテ、ナフ也

とあって、引き続き藁を使っていたことが明らかである。ただし、藁を打つことは記されず、同本の後記にも、「イカニモ能打タルワラ少入ナリ」とあるので、この頃には、舞台上で藁を打つ演技はなくなっていたようである。

大蔵流では先述のように、現在麻布を用いるが、そうしたやり方は、江戸後期の虎寛本の道具付に明記されている(虎明本は「なはなはせ」とあるので、藁か布かは不明)。ところが、江戸中期の大蔵八右衛門派においては、本物の藁を用いたこともあつたらしい。同派の伊藤源之丞本によると、

シテ「：先、わらを取て参りませう。」太鼓座ニ行、ハラ持出

とあり、その後記にも「はら・ふみ入」と記すのである。ただし、江戸末期のものと考えられる彦根市立図書館琴堂文庫蔵大蔵八右衛門派本には、「作物 麻一反」とあり、この頃には、八右衛門派でも(宗家である弥右衛門派と同じく)麻布を用いる演出が採用されていた。

鷺流では、仁右衛門派の寛政有江本に「繩ヲナイカケヲ出ス ワラ少ソヘテ」と注記があり、藁を使う演出があつたことがわかる。ただし、江戸末期の賢茂五番綴本では布を用いることになっている。また、伝右衛門派では、江戸中期の宝曆名女川本に「ひなんにてよし、ないかけておく」と記されており、この時期には、びなん帽子(狂言の女

性の扮装)の素材である白布が使われていた。

以上のように、縄を絢う演技に関しては、本物の藁を用い、しかも藁を打つ所作を伴うのが古態(狂言記も挿絵では藁縄のように見える)と考えられるが、大蔵・鷺はともに布を使うという様式化の方向をたどり、和泉流のみが、(藁を打つ所作はなくなつたが)現在まで藁を用いる写実的な演出を保持しているのである。

ところで、太郎冠者が縄を絢うところを見せる狂言は、他にもある。「太刀奪」「真奪」がそれである(現行和泉流では「腥物」「成上り」でもこの場面がある)。このうち、「太刀奪」は、天正狂言本(以下、天正本)に「繩綯盗人」としてすでに記載があるが、そこでは、

大らくわしやわらを打てなはをなふ

とあるように、縄を絢う前に藁を打っていた。これは、先に引いた天理本「繩綯」と同じ手順である。また、江戸初期のものと同される祝本(流儀不明)には、「太刀奪」の類曲である「真奪」が収められているが、そこにも、

又なわ取出して、大コノばちにてうツて、さてなふて：

とあり、太鼓の撥を槌に見立てて打つ所作があつたことがわかる(藁か布かは不明)。

このように「繩綯」をはじめとして、「太刀奪」「真奪」にも見られる、舞台上で縄を絢う演技においては、古くは藁を打つところがあり、繩綯いの過程を忠実に反映したりアルな所作が行なわれていたことが確認される。

ただし、江戸初期以降の諸流「太刀奪」「真奪」では、「繩綯」と同じく、藁を打つ所作は省略される傾向にあり、縄も専ら布を用いるようになった。「繩綯」では藁を使う和泉流でも、「扱ぬのをなわにのうを：」(天理本「太刀奪」)、「マキヌノヲナワニノウ仕舞アリ」(和泉家古本「太刀奪」)などがある。ただ一方で、江戸中期の大蔵八右衛門派

では、「ハラ少し入るなり」(伊藤源之丞本「太刀奪」)と記すように、依然として藁を用いていた例もある。しかし、同本「真奪」では、「ほうじ衣打て縄なふ也」とあって、こちらでは、布を用いているのである(ただし藁を打つ所作はあり)。

「太刀奪」「真奪」では、出来上がった縄で冠者が盗人を縛ろうとして失敗する演技が後に続くのであり、そのために縄はとにかく舞台上で完成されなければならない。縄を縋いつつ仕方話をする「縄縋」とは異なり、縄を縋う場面だけで最後までもたせるわけにはいかなかったのである。そこで、「太刀奪」「真奪」においては、藁を打つところは次第に省略され、諸流ともに、藁よりも作りやすい布がいち早く用いられたものと考えられる。

「太刀奪」「真奪」における縄縋いの演技は、江戸初期以降、「縄縋」とは多少異なる方向をたどったが、本来は藁打ちから始めるところなど、共通性があった。この演技に関しては、古くから相互に影響関係があったことも想定されよう。

四、仕方話の性格とへ入れ替わりへの趣向

すでに述べたように、もともと短いものであった太郎冠者の話も、江戸期を通じて長大化した。そのため、本曲における縄縋いの場合は、(主人の計略により)縄を縋う作業そのものを(何某に)見せる場面から、悪態をふんだんに盛り込んだ仕方話に重点を置く場面に変貌したといえよう。

このような冠者の長い仕方話の例は、他に見出されるのであろうか。現行の本曲の仕方話(江戸後期の時点で、ほぼ現行と同様の内容・分量に達していた)については、冠者自身の体験談というかたちをとること、所作を伴うこと、聞き手の相づちが入ること(特に大蔵流に顕

著。ただし、聞き手が何某に替わってからは、相づちはなくなる)等の特色が挙げられる。

狂言役者の芸域には、間狂言における語りがある。特に居語りの形態は長い語りを行なうものであるが、それらは伝え聞いた過去の物語を語るものであり、普通所作は伴わない(所作を伴うアイの語りは「八島」の替アイである「那須(奈須与市語)」のみ)。また、聞き手の受け答えを挿入例としては、「山姥」の語りが挙げられる。これは、山姥の正体をさまざま推量してゆく内容であり、合間にワキが言葉を挿む。しかし、これも所作を伴うものではない。

「縄縋」の仕方話に近い例は、いわゆる無奉公物のそれであろう。例えば「茫々頭」や「竹生嶋参(詣)」の仕方話である。これらは、いずれも冠者の近い過去の体験談を話すかたちで、所作も伴う。特に「茫々頭」の場合は、都の上臈やおはした、そして冠者自身の演じ分けがあり、話芸としては、「縄縋」の仕方話に最も近い位相にあるといえよう。「縄縋」の話が増幅の方向をたどったのは、こうした仕方話の技法が参照され、取り込まれたためではなからうか。その結果、ただ悪態を並べる程度であった冠者の話は、話芸としてかなりしどころのある劇中芸へと変貌を遂げたものと考えられる。

しかしまた、「縄縋」の仕方話が、無奉公物のそれと演出上異なる点があるのも事実である。それは、話の聞き手が、途中で(しかも冠者の知らないうちに)別人に替わるということである。

仕方話を伴う縄縋いの場面は、先に述べたように、冠者を欺く仕掛の一環の中にある。聞き手が、もとの主人から何某に入れ替わると、背後に話を聞かれてはならない相手が存在することになる。それでも、冠者はそれを知らずに話し続ける。この場面は、そうした趣向においても、一つの見せ場たり得ているのである。そして、それは形成当初からのものであることは疑いない。

このような入れ替わりの趣向は、他の曲にも見出される。例えば、天正本にある「犬引座頭」では、鷹狩りに行く殿によって、座頭の妻と犬とが入れ替えられる。また、天正本の目録に曲名がある「猿座頭」でも、猿引きの策略により、勾当の妻と猿とが入れ替えられる。いずれも盲目であるために、相手が入れ替わっても気付かないという設定である。この人と動物の「入れ替わり」という発想は、室町物語『ささやき竹』や昔話「牛の嫁入り」にも見られ、この種の趣向には、そうした背景を考えてよいようである¹⁹⁾。

他に、天正本に記載のある曲としては、「瓜盗人」にも案山子と畑主の入れ替わりがある。これは人と物の入れ替わりであるが、〈変装〉を伴うものである。

「花子」も「十夜帰り」の曲名で天正本に記載されている。太郎冠者とその主人の妻とが入れ替わるだけでなく、小袖（座禅衾）を被った人物の前で、そうとは知らず相手の悪口を言ったりする状況は「繩綯」と類似する。ただし、この場合も、小袖で顔を隠すという、一種の〈変装〉を伴うのである。

以上のように、人と人（または動物・物）の「入れ替わり」の趣向²⁰⁾は、天正本に記載のある、中世に形成されていた曲にもすでに見出されるものであった。

この「入れ替わり」という趣向を一般化していえば、以下のようなだろう。ある人物がAと認識していた人物（物）が、いつのまにか他の人物の策略によって、全く異なるBに変化する（入れ替わる）。しかし、ある人物はそれに全く気付かず、依然としてAという認識のままであり、その「A」であるという認識と「B」という実体のずれから生じたふるまいが観客の笑いを引き起こすが、やがてそれがBであることを発見して、ある人物は大いに驚くのである。

従って、この趣向においては、「入れ替わり」に気付かせない手だて

が肝要となる。「猿座頭」「犬引座頭」では、盲目という条件が前提になっていて、「瓜盗人」では、変装することで気付かせない。「花子」でも小袖を被ることで「入れ替わり」にすぐに気付かせない設定である。

「繩綯」の場合、何某は冠者が縄を絢う間、その背後に座っている。それはもともと主人であるはずであった。そもそも、主人が冠者の背後で縄の端を控えるという行為自体が、「入れ替わり」を冠者に気付かれないで行なうための手だてであるといえよう。主人が縄の端を持つのは、縄の緩りが戻らないためと説明されているが、縄を絢うのに必ずしも不可欠な行為ではなからう。これで何某は冠者には見えない位置を確保することができる。ここには、人と人との「入れ替わり」であるにもかかわらず、「瓜盗人」や「花子」のような〈変装〉を伴わない「入れ替わり」という、あらたな工夫が認められるのである。

おわりに

「繩綯」には、「瘻痢」に含まれる「主人から命じられた仕事を太郎冠者が作病によって拒否する」というモチーフが、いささか変形を加えたかたちで認められる。また、「条件が変わると、冠者はそれまで出来ないと言った仕事をしようとする」という筋立てにおいても共通するところがある。こうした現象は、「繩綯」が「瘻痢」のような曲の影響下に形成されたことを示唆するようである。「繩綯」と「瘻痢」の先後関係については、なお臆断の域を出ないかもしれないが、一つの可能性として提出しておきたい。

本曲の眼目である冠者の繩綯いは、主人の計略に沿うかたちで劇中に設定される。出来ないと言ったはずの仕事は冠者にさせて、それを何某に見せるのである。この縄を絢う演技は、もともと本物の藁を使

う写実的なものであったが、江戸中期以降、(和泉流を除き)次第に布を用いることによって様式化していったと推測される。一方、冠者が縄を縛う所作は「太刀奪」「真奪」にもあり、こうした演技については相互に影響関係があったかもしれない。

縄緬いに伴う話は、当初は冠者の雑談というかたちで、何某やその妻への悪口を中心とする、比較的短いものであった。しかし、江戸期を通して次第に内容が増幅され、話芸としての充実を果たすことになる。その際、例えば「茫々頭」のような曲に存する、仕方話の技法が参照され、取り込まれたものである。しかもこの場面には、聞き手が途中で主人から何某に替るといふ仕掛けがあり、他のへ入れ替わりへの趣向を具える諸曲と比べてもあらたな工夫が認められる。

「縄緬」の冠者は、感情の変化が著しい。まず何某方で真実を知って驚き、主人への不満を胸に何某への反抗を始める。しかし一転して、元の主人のところへ戻れる喜びとなり、嬉々として縄を縛いつつ、何某への鬱憤晴らしとしての悪口が思う存分繰り出される。ところが、最後には、その何某が背後にいてすべてを聞いていたという、とてつもない驚愕が待っていた。まさに本曲には、太郎冠者の喜怒哀楽が凝縮されている。

このような感情の底には、一貫して冠者の主人への愛着がある。にもかかわらず、本曲の冠者は、最初から最後まで、その主人の計略に翻弄されるのである。その意味では、彼は(「抜殻」などとともに)、私にいう受動的な太郎冠者の極端なタイプであるといえよう。しかし、たとえ博奕のかたにされようとも変わらない主人への愛着ぶりは、けなげであり、微笑ましくもある。もちろん一方で、何某への露骨な反抗や悪態の数々など、ふてぶてしさも失ってはいない。本曲によって、狂言は、あらたな太郎冠者の造型をまた一つ獲得したことは疑いないであろう。

注

(1) 茂山千五郎家では「太郎殿」と呼ばれる。通常は役者の実名で呼ぶが、後で散々にそしられるために、この役に限ってこうした名を与えたいらしい。日本古典文学全集『狂言集』(北川忠彦氏・安田章氏校注、小学館、昭和47)「縄緬」頭注参照。なお狂言記ではこの役に刑部三郎という名が与えられている。

(2) 杉森美代子氏『狂言研究―考察と鑑賞―』(桜楓社、昭44) II―二「狂言鑑賞の菜」「縄緬」。『研究資料日本古典文学 第十巻 劇文学』(明治書院、昭58)所収「縄緬」(松岡心平氏執筆)等が参考になる。

(3) 安藤常次郎氏他『狂言総覧―内容・構想・演出―』(能楽書林、昭48)「縄緬」(構想)の項(安藤常次郎氏執筆)に、「太郎冠者が新しい主人の家族を嫌って、その悪口を言う長い仕方話に構想の中心が置かれている」という指摘がある。

(4) 以下の狂言台本の引用に際しては、読解の便宜上、表記を改めた場合がある。

(5) 「今参」に関する諸問題は、拙稿「狂言「今参」考」(山口県立大学国際文化学部紀要 5、平11・3)で考察した。

(6) 古川久氏・小林貴氏・荻原達子氏編『狂言辞典 事項編』(東京堂出版、昭51)「縄緬」の項及び『日本古典文学大辞典』第四卷(岩波書店、昭59)「縄緬」の項(小林貴氏執筆)に、狂言記は、太郎冠者の悪態よりも、前半の何某方で働くまいと抵抗する部分に中心がある旨の指摘がある。

(7) 鷲仁右衛門派では、主人が博奕に勝って冠者を取り戻したという嘘がない。従って、主人は「急に要ることがある程に、なうてくれまいか」(安政賢通本)などと言うのであり、銭さしの縄を縛うという設定ではない。

(8) 杉森美代子氏「狂言研究―考察と鑑賞―」(桜楓社、昭44) II―
二「狂言鑑賞の葉」「繩綯」。

(9) 現在、大蔵流では「痿痢」または「痿痺」、和泉流では「痺」と
表記する。本稿では、便宜上「痿痢」の表記に統一する。

(10) 新日本古典文学大系「狂言記」(橋本朝生氏・土井洋一氏校注、
岩波書店、平8)「さし繩」脚注に指摘がある。

(11) 「清水」については、拙稿「狂言「清水」「抜殻」考」(『山口県
立大学国際文化学紀要』7、平13)で考察を加えた。

(12) 拙稿「小名狂言におけるへとりなし」の方法」(『同志社国文学』
28、昭61・12)。

(13) 条件が異なると冠者が対照的な態度を示す例は、「寝音曲」にも
認められる。謡を謡えと命じられた冠者は、「酒を飲み、寝ないと」
謡えないと言うが、主人が酒を飲ませ膝枕を貸すと謡うのである。

(14) 「太刀奪」(「真奪」)と「腥物」「成上り」の関係については、拙
稿「狂言「空腕」考」(『山口県立大学国際文化学紀要』11、平
17・3)でも触れた。

(15) 驚流では、最古本の延宝忠政本に「真奪」があるが、「ナワ」と
あるのみで、藁か布かは不明。

(16) 京都・壬生大念仏狂言「花盗人」及び千本閻魔堂狂言「花折り」
は、「真奪」に相当する曲であるが、現在でも繩を絢う前に藁を打
つ所作がある(筆者の実見による)。多田學氏「壬生狂言」(清文
社、昭54)、森康尚氏編『千本えんま堂資料(1) 千本えんま堂
大念仏狂言台本集』(私家版、昭49) 参照。

(17) 「鱸庖丁」にも、江戸初期の時点で現行のような長い仕方話があ
ったことが確認される。しかしこれは、伯父が甥を口だけでもて
なすという設定のもとに料理の様などを見せるのであり、無奉公
物のように、直近の過去の体験談のかたちではない。

(18) 同じ太郎冠者物の「空腕」にも、これと近い状況が見られる。

「空腕」では、冠者の失態を知っている主人の前で、冠者が得々
と手柄話を聞かせる。これも聞かれてはならない相手の前で、知
らずに冠者が話をするわけである。注(14)の拙稿参照。

(19) 日本の文学・古典編『能 能楽論 狂言』(ほるぷ出版、昭62)
「猿座頭」解説(橋本朝生氏執筆) 参照。

(20) この他、物と物の入れ替えは「墨塗」に例がある。女が泣いて
いる(泣く真似をしている)うちに、太郎冠者が水と墨を入れ替
えておくのである。

(21) 太郎冠者は「総じてあとを控えて貫ゆれば、ひとしほ早う絢ゆ
ることござる」(茂山真一本)などと言う。日本古典文学全集「狂
言集」(北川忠彦氏・安田章氏校注、小学館、昭47)「繩綯」頭注
に、「後ろを引つ張つてもらうとそれだけ繕りの戻りが少ないから
である」とある。

(22) 注(11)の拙稿で、能動的な冠者と受動的な冠者という、太郎
冠者の二つの類型について触れた。

〔補記〕入稿後、永井猛氏「糺河原勸進猿楽の狂言」(『武蔵野文学』
53、平17・11)によって、般若窟文庫蔵『江戸初期能組控』に、慶安
四年時点での糺河原勸進猿楽の狂言に関する注記があり、「ワラウチ」
については、「もし太刀ばいの事にて候や」と記すことを知った。永井
氏も「太刀奪」を指すのか、それとも「繩綯」を指すのか、確定でき
ない」と述べられている。

(日本芸能論)