

## △富士太鼓▽ 小考

山本 和加子

△富士太鼓▽は、太鼓役であった夫の形見の装束を身に着けた妻が、敵に見立てた太鼓を打って恨みを晴らす筋書の現在能である。△

富士太鼓▽のテーマは夫への思慕・哀傷であり、『童舞抄』『宗節仕舞付』等の室町後期の型付が言及するように、形見を渡されたシテが述懐するところ（第4段「クドキ・下ゲ哥・上ゲ哥」）は見せ場である。しかし△富士太鼓▽は類曲△梅枝▽に比べて、「シテ妻の心理には、恋慕の情と共に雄々しい復讐の念が交錯してゐて、女らしい雅馴を欠く恐れがある」とされる（佐成謙太郎氏『謡曲大観』）。

一方世阿弥の物狂能の型を踏襲しながら、芸尽くし物△望月▽との「中間座標に位置する物狂能姿奏曲」（大谷節子氏『作品研究・梅枝』）『観世』昭和63年9月）とされ、筋の流れと「太鼓役の楽人」の写実的物まねをする見せ場が一体化しているとの指摘もある（小田幸子氏『梅枝』演出の歴史・『観世』昭和63年11月）。そして△富士太鼓▽の特色が、楽人

の妻による太鼓に向かつての敵討ちの筋である点は、どちらも一致している。

現存最古の装束付とされる『舞芸六輪』に

一、ふしたいこ。仕手、まへハ小袖水衣。女二人、同出立也。ぬりかさを着る。わき、大臣也。長けん・とり

かふと、ふたいにて着る。作物、ふたいの右ノかたに、正面ニ置也。大臣居候に、あひ向置也。にハカ物狂也。

とあるごとく、シテが塗り笠・水衣の旅装の女出立から舞楽の衣装を模した男装の女出立に物着することは、「富士が幽霊来たると見えて、よしなの恨みや、もどかしと太鼓打ちたるや」（第5段「上ゲ哥」という憑き物の様子を視覚的に見せる効果がある。しかし妻に憑いた物まねが狂気だけを表現すれば、シテは「憑物の本意をせんとて、女装にて怒りぬれば、見所似合はず」（『物学条々』）の姿になつてしまふ。△卒都婆小町▽を例に考えると、

世阿弥の憑き物物狂は憑いている物の姿を物まねすることが重要とされ、専ら狂気を演じて見せる。そして、能の歌舞劇化が進むと、憑き物物狂は衰退して、狂乱と芸能を同化した思い故の物狂が物狂能の主流となる。にもかかわらず△富士太鼓▽が「にハカ物狂」と扱われているのは、この曲が既成の物狂能と違って、憑き物であっても、本格的な舞楽の芸を見せるためであったと思われる。△富士太鼓▽の場合は、ただ「敵の太鼓」を打つ型の物まねをするだけでなく、憑き物による具体的な舞楽の舞を舞っているからこそ、「伶人の舞なれば、太鼓の役はもとより聞こゆる、名の下空しからず、類ひなやなつかしや」（第6段「中ノり地」となつて、形見の装束を取り持つて夫への妻の感慨が、さらに深まつたといえよう。

また△富士太鼓▽では、今日、舞楽の物まねとして楽が舞われる。この楽と舞楽の物まねの舞との関係は、不明である。しかし、伝存世阿弥自筆能本の最古曲△難波▽（応永二十一年以前奥書「難波梅」）で、シテ王仁が太鼓を打つ動作を足拍子であらわすから、足拍子を多く踏む舞楽の物まねが楽の祖型になつた（三宅晶子氏『作品研究・西行桜』）『観世』平成6年5月）と推測され、それ以後の唐物△唐船・邯鄲・天鼓▽や△富士太鼓・梅枝▽等

では楽が舞われるようになったと考えられている。神や唐人の舞として舞楽的な物まねをしたのは、もともと舞楽が大陸からの伝来であり、大寺社の祭祀法要で演じられるものであったためであろう。△難波▽で、百済国渡來人の王仁が舞楽をまねた舞として楽を舞うのは、当然である。△難波▽は、御代の祝福を舞楽に託す舞がかりの神の祝言能に作られており、この点世阿弥時代の協能△高砂・放生川▽等も同じ趣向である。但し演出資料によれば、室町末には△難波▽の舞事が楽と神舞の両様（現在、観世流のみ神舞）あつて、△高砂▽は神舞、△放生川▽は真ノ序ノ舞を舞っている。神能に設定されている舞楽は、神遊びの神楽であつたり、老体の物まねでもあつた。すなわち、舞がかりの神のシテは、必ず楽を舞っていたわけでない。そうした神が舞う舞楽に対して、唐人が舞う舞楽は、当初から楽を舞っていた可能性が強い。とはいへ、唐人の物まねは

なにとしても、音曲もはたらきも、唐様といふ事は、まことに似せたりとも、面白くもあるまじき風体なれば、たゞ一模様心得んまでなり。『物学条々唐事』

と考えられていたためか、唐人をシテとする世阿弥の作品は神能の△難波▽以外にほとんど見当たらない。

唐物の代表曲△唐船・邯鄲・天鼓▽は、世阿弥晩年以降、世阿弥の周辺で作られた曲と考えられている。△唐船▽はシテの祖慶官人が「わきにいとまごいして舟にのり、がくの舞」（宗節仕舞付）と、帰国の舟中で「よろこびのがく」（幸正能口伝書）を舞う。そして、△邯鄲・天鼓▽では「月人男の舞」（邯鄲）や「天降ります気色にて、同じく打つなり天の鼓」（天鼓）と、シテを神格化して舞楽を舞わせている。また「童舞抄」では、この二曲の楽について

一、楽、三段は台のうへにて舞也。二段は台をおりて也。〔邯鄲〕りて舞也。その後お

と記されている。両曲の楽は、作り物の一畳台羯鼓台の上で舞うことに比重が置かれていたようである。そうすると、これら唐物の楽は、何れも祝言色濃厚で、舟や台といった作り物に乗ってリズムミカルな足拍子中心の舞い方をする点が共通する。唐人の楽には、まだ△難波▽と同じ発想があつて、かつちりとした能の歌舞として舞うよりも、舞楽を連想する動作を見せる方が重視されていたと思われる。

ところで、世阿弥の演技の基本は、如何に面白く写実的な物まねをするかであつた。その

役者の舞台姿は、一見して何に扮しているかが判らなければならない。そこで、伶人の演技や扮装は、白拍子や曲舞々より容易でなかつたと想像する。

大体、舞楽を舞っていた楽人本来の物まねを演じて見せるのは、本曲と△梅枝▽くらいである。特に△富士太鼓▽は、それまでの憑き物・思い故の男女の物狂、あるいは放下の能（三道）で演じられていた狂いや曲舞でなく、「伶人の姿鳥兜」（第8段「哥」）に扮装した舞楽の再現が眼目であつた。本懐を遂げた妻の喜びを舞楽の曲名で表現する第7段「ロンギ」は世阿弥の協能と同工だが、△富士太鼓▽のごときシテの風体と舞楽を舞うための場面設定は、前時代でない。

延徳三年奥書禪風能本「富士之能」には、ツレかぐや姫が「勅使に菓をあたへ其ま、がくにてまふべし」とあつて、菓が能の舞の類になつてゐたことがわかる。△富士太鼓▽の初出は、永正十三年二月十六日の春日社法楽能と同月新能での所演（『禪風雑談』）である。舞楽を舞うことが見せ場の重要な演技でた後に作られたのではなからうか。

なお、協能△源太夫・道明寺▽等の異相の神が鳥兜出立で楽を舞うのは、△富士太鼓▽の扮装が影響を与えたのかも知れない。

（実践女子大学非常勤講師）