

風流能と大ノリ謡

高桑 いづみ

演出研究が盛んになり、今日では自明とされてゐる演出が実は江戸時代の考案だった、と判明して驚く例は少なくない。地謡もそのひとつで、一定のメンバーが舞台脇にすわつて同吟する現在の形は桃山時代以降定着したようだ。それ以前は地謡の存在自体があいまいで、シテやワキ、ツレも地謡に参加してゐたらしい。地謡部分を古くは「同」「同音」と称したのも登場人物みなで同吟する、という意味あいである。「同」と「地」の区別など詳細は表章氏や藤田隆則氏の論考にゆずるが、地謡がそのような存在だったとすると、舞台の様子や人の出入りが現在とはかなり異なつてゐたことは容易に想像がつく。

たたとえば「邯鄲」や「西行桜」では、役目を終えたワキツレが最後まで舞台上に残つてゐるよう指示した江戸初期のワキ伝書がある。残つたのはそのあとの地を謡うため、と藤田氏は指摘されたが、夢が展開するように目まぐるしく人物が出入りする「邯鄲」の舞台効果や、大勢のワキツレが退場して一変する閑雅な「西行桜」のイメージは、地謡の定着後でなければ誕生しえなかつたのである。ワキやツレが地謡に参加してゐたことで、音楽の構成にも影響があつたと考えられる。同音のそろふこと。脇はしてののどをまもるべし。惣のうたひてはわきのしを心にかけて、みゝにて聞て目にて見て、心と声にてうたふ也。

これは禪鳳のことばだが、シテやワキは単に地謡に参加するだけでなく、地頭的な役割も果たしてゐた。中心的な役割を担つたのはワキだが、そのワキが脇座に座つてゐるのは舞台後方に並ぶメンバーにワキの口元や喉がよく見えるため、と言われている。当時は地謡座などなく、地謡専門の役者が登場する場合は囃子方の後方にすわるのがならわしであつた。だが、ワキがおとなしく脇座に座つてゐるのは夢幻能に限られる。「羅生門」のようにワキが舞台中央でシテ並みに舞い、ハタラキを見せる風流能ではだれが地謡を統率してゐたのだろうか。だれかが統率しなくても、地を謡わなければ能は進行しない。そこで風流能時代、後場に多くなつたのが大ノリ謡ではないか、と私は考へてゐる。上ノ句四字、下ノ句四字を八拍に収めるのが大ノリの基本である。「そのとき・よしつね／すこしも・さわがず」という詞章が端的に示すように、一拍に一字づつ当てるリズムはわかりやすく、字余りの句では句末を寄せて謡う程度の技巧しかないの、よほどリズム感の悪い役者でない限り容易に謡えてしまふ。

もちろん、世阿弥の作品にも大ノリ謡はある。だが、舞後や後シテ登場後のほんの一部を彩るほかは、脇能の終曲部分に祝言を内容とする謡、「齡を・授くる／この君の」等置くだけである。句数はそれほど多くないし、シテの心情を謡いあげるような複雑な表現も要求されない。だが、平ノリや拍子不合の間にほんの少し、リズムカルで遊興性の強い大ノリを挿入するとそこだけが浮き立つて場面が華やかに盛り上がる。長すぎると単調だが、短ければ謡にメリハリがつく。世阿弥は、大ノリの効果をよく知つていたのである。

大ノリの多用を最初に思いついたのは、禅竹だつたのだろうか。後場の大半を拍子不合と長大な大ノリ謡で構成した早い例が、禅竹作の可能性が高い「賀茂」である。「賀茂」の大ノリは別雷神がとどろかす音を描写した祝

言的な内容だが、それ以降は、説明調の長々とした場面描写を大ノリで謡うようになる。

「雑茂・少しも／騒ぎ・給わず／南無や・八幡／大菩薩と／心に・念じ／剣を・抜いて／待ちかけ・給えば」と謡い続ける信光作の「紅葉狩」や「船弁慶」はその典型的な例と言えよう。異形の者が登場し、詞章に合わせた所作をするから大ノリ謡がふえたのか、と私はこれまで漠然と考えてきた。たしかにノリのよい大ノリと異形のイメージは結びつきやすく、世阿弥作でも「野守」の終曲は大ノリ謡である。「切拍子(大ノリ謡に相当)」は舞とはたらきを見せん為也」という世阿弥の言もある。だが、この言を鵜呑みにはできない。先述したように世阿弥作には長大な大ノリ謡はないし、大ノリ謡でなければ所作が行えないわけでもないからだ。世阿弥やその周辺では、平ノリ謡や中ノリ謡で具体的な所作を描写した例もある。大ノリ謡がふえたのは、なんといつても謡いやすさからであろう。舞台上でシテとワキ、ツレが入り交じって所作をする能では、演者の口元が確認しにくい。口元が確認できなくても、いったん謡い出したら誰でも半ば機械的に謡い続けられるのは大ノリ謡しかない。多用するうちに所作を示す謡は大ノリで謡うのが約束事のようになり、登場人物の異形性もあいまって定着してしまっただけではなからうか。

大ノリ謡に限らず、信光の作品では平ノリ

の地拍子も概して単純である。字余りや字足らずの句が少なく、上ノ句を二分してトリの句(四拍の地)プラス本地(八拍の地)に割り付ける「分離ノトリ」、という技巧的な処理を施す場合でも、その処理はパターン化できるほどヴァリエーションが少ない。これは信光の作曲能力の低さのように言われてきた。だが、実は統率者なしでも謡えるよう配慮した結果なのではなからうか。

禪鳳になるとこの傾向はさらに強くなる。「一角仙人」や「嵐山」の前場には「クセ」すらなく、若いシテのために創作したらしい「初雪」の「クセ」は、幼い子でも謡えるようこの上もなく単純な地拍子になっている。

こうした傾向は、ワキが脇座にすわったまま進行する能、つまりワキが地謡を統率できる脇能にも波及したのだろう。信光作「玉井」や禪鳳作「嵐山」の後場は大ノリ謡一色である。そして「絵馬」。前場こそ高砂型の構成に則って変則的ながら「クセ」も置くが、後場ではシテに加えてツレ二人が舞い、大ノリ謡にあわせて岩戸開きの神話を見せる。作者不明で演能記録も少ないが、まさに風流化の流れのなかで誕生した能だったのである。

(東京文化財研究所)