

鞆鼓舞の系譜——自然居士に鞆鼓舞はあつたか——

宮本圭造

自然居士の脅迫まがいの要求についてに根負けして、女子を引き渡すことになった人商人、「ただ返せば損なり」ということで、自然居士をいろいろ罵り、次々に芸を見せよと要求する。かくして、(自然居士)の見せ場となる「芸尽くし」の場面が展開することになるのだが、そこで尽くされる芸能のトリを飾るのが、これから話題にする「鞆鼓舞」である。

「鞆鼓舞」は、腰に付けた鞆鼓を撥で打ちながら舞うもので、「序の舞」や「楽」といった優美・荘重な舞とは全く趣が異なり、いかにも巷間の芸能といった雰囲気である。それは自然居士につきまとう、俗聖としての説教者のイメージにも合致し、また、その浮きやかな囃子は、女子の救出成功を描写するこの場面にもなるほど似つかわしい。しかしながら、この鞆鼓の段が(自然居士)にもと存在したかどうかについては、研究者の間でも大いに疑問を持たれており、本来の形をめぐって様々な想定がなされている。

現行の演出では、中の舞・船の曲舞・簾の段・鞆鼓の段と芸尽くしが展開されるが、(自然居士)を見ていて一番不自然に感じられるのは、簾の段の後、人商人がいかに唐突に鞆鼓舞を所望する点である。「芸尽くし」とはそもそもそういうもの、と言ってしまえばそ

れまでだが、「船の曲舞」は自然居士の高座での舞からの連想であるとともに、船中のこの場面に相応しいし、「簾の段」は、簾が自然居士のシンボリック的持物であったことを踏まえるならば、なるほど演劇的必然が感じられる。だが、鞆鼓舞については、ここで舞われるべき必然性がきわめて希薄なのである。そもそも、簾の芸を所望された自然居士が、「船中に簾はないから」と言って、数珠を簾に見立てて、その真似を演じて見せたのに、鞆鼓の芸を所望されるや、後見座で「本物の鞆鼓」を腰につけて舞い始めるのは、明らかな演劇的矛盾であろう。この場面、詞章にも「もとより鼓は波の音」とあることから、「鼓は無し」の掛詞と解して、「今は鞆鼓をつけて舞うが、昔は真似だけしたものだと思われる」(古典大系「謡曲集」頭注)とする説もある。その場合、鞆鼓も付けずに物まねのみで鞆鼓舞を舞うのはいかにも間が抜けているから、かつてはここに現行のような「鞆鼓」の段はなく、本来は、詞章に合わせて鞆鼓を打つような簡単な所作を見せる形ではなかったかと推測されているが、本当にそう考えてよいのだろうか。

自然居士は鎌倉後期の実在の説教僧であった。簾を摺りつつ、小歌を歌い、舞を舞ったことは、鎌倉後期の『天狗草紙』の絵が示す通りであり、その詞書にも「放下の禪師と号して髪をそらずして烏帽子をき、坐禪の床を忘れて南北のちまたに佐々良すり、工夫の窓をいでて東西の路に狂言す」とある。「ささら太郎」の異名を持ち『溪嵐拾葉抄』、自然居士と言えは簾を摺る姿を連想するのが、中世の人々の共通イメージであった。室町前期の『桂川地蔵記』が、桂地蔵堂で繰り広げられる風流囃子物の一つとして「或学自然居士之摺編木説観経」を挙げているのも、そのようなイメージに則ったものであるし、能の自然居士像もその延長線上にあつたろう。だとすれば、能(自然居士)の芸尽くしは、本来「簾の段」を焦点として構成されていたと考えるべきではなかろうか。そこに後から「鞆鼓の段」を付加したのが現行の形であり、芸尽くしの側面をより強調するため、そのような改変が加えられた、と考えたい。

そうした視点からあらためて(自然居士)のキリの詞章を見直すと、この場面は、自然居士が摺る簾を、鼓の合の手のごとく、浪の音や雷鳴が囃す様を描写したものと解することが出来る。すなわち、自然居士は曲の最後まで簾(実際には数珠)を手にしていたのである、「本物の鞆鼓」がここに登場することもなければ、自然居士が鼓を打つ「真似事」を見せることもなかったと考えるのが自然である。

もとより鼓は浪の音 もとより鼓は浪の音 寄せては岸をどうとは打ち 雨雲迷ふ鳴る神の とどろとどろと鳴る時は 降り来る雨ははらはらはらと 小笹の竹の簾を摺り ※ 狂言ながらも法の道 今 は菩提の岸に寄せ来る 舟のうちよりていとうとうつれて とともに都に

上りけり ともに都に上りけり

右は下掛り古写本の金春元安(禪鳳)本によって本文を掲げたのであるが、観世・宝生では、※の箇所「池の凍のとうとうと 鼓をまた打ち 簾をなほ摺り」という一節が加わった本文になっている。これはもちろん下掛りの方が古型と見るべきで、「鞆鼓の段」が加えられた後、「鼓をまた打ち」という詞章を加えて、演出との整合を図ったものと見られる。

このように、「自然居士」の「鞆鼓の段」の劇中における位置づけはすこぶる曖昧で、それはこの部分が後に改変された(加えられた)ものであることに起因すると考えられるのだが、同じ問題は、類似した素材を扱う「花月」や「東岸居士」にも指摘できる。例えば、「花月」のキリの詞章でも、「心乱るるこの簾 さらさらさら」と 摺つてはうたひ舞ふては数へ」「今よりこの簾 さつと捨て左候はば」など、やはり鞆鼓には一切言及せず、一貫して簾を摺ることを前提とした詞章になっており、「自然居士」と同じく、本来は「鞆鼓」の段がなく、簾を摺りながらの歌舞が主体の演出であったと想像される。

一方、「東岸居士」はこれらとはやや異なる形をとる。すなわち、その詞章に「簾八撥うち連れて」(掛ケ合、「橋を隔てて 向ひは 東岸 こなたは 西岸 ささ波は 簾 うつ浪は 鼓」(ノリ地)とあり、これらの詞章からは、簾と八撥(鞆鼓のこと)の演者がそれぞれ出るという設定であったように読み取れる。現行では「東岸居士」のシテは東岸居士一人のみであるが、古くはツレとして西岸居士が出ていた可能性が指摘されており(表章「世阿弥作能考」補説)、その説に従うなら、「自

然居士」の簾と鼓の關係に同じく、東岸居士の摺る簾を、西岸居士が鞆鼓で囃すという形を、本来の演出として想定できよう。それを後にシテ一人主義に見合う形に改作し、ツレの西岸居士を排除して、シテの東岸居士に「鞆鼓」という新たな見せ場を設けたのが、現行「東岸居士」なのではあるまいか。

これらの仮説をより確かなものにするには、芸能史における鞆鼓舞の位置づけを確認しておく必要がある。鞆鼓はもともと雅楽に用いられた楽器であるが、雅楽では鞆鼓台に置いて演奏するだけで、腰につけて舞うようなことはしない。つまり、「鞆鼓舞」という芸能は雅楽にはなく、歴史的に見れば比較的新しい芸能なのである。それでは、「鞆鼓舞」はいつどのようにして成立したのだろうか。能の中では、「簾八撥」というように、鞆鼓はしばしば簾とセットで取り上げられ、それはまた、中世の芸能伝承においても同様である。嘉吉二年(一四四二)、撰津箕面の勝尾寺での雨乞いの風流囃子物に、「ツツミ、ヤツハチ、フエ、ササラニテキヤウ無尽ノクルイ在之」とあるほか、中世の囃子物の芸能では簾と八撥がセットで用いられる例がすこぶる多い。祇園祭の傘鉾に付随する囃子物や、山口県津和野の鷲舞などに現在も見えるのがそれで、鞆鼓は当初、こうした囃子物を構成する合奏楽器の一つに過ぎなかったと考えられる。放下の宗教者が見せた遊狂の芸能も、基本的にはこれら囃子物に見られる「異形の狂い」を継承しており(『天狗草紙』にも、鞆鼓を打つ「朝露」と簾を摺る「叢虫」が並んで描かれる)、能「自然居士」や「東岸居士」も、こうした簾八撥の競演を念頭に詞章が作られている。

ところが、囃子物の中で用いられていたこの鞆鼓が、室町前期、単独の器楽舞として新たに独立化の動きを見せる。永享・嘉吉年間の記録に、「遊物」の藤寿が「烏帽子風折水干大口、八撥付腰」という出で立ちで芸を披露したという記事(『看聞日記』)や、声聞師の一団が、能を演じた後に「八撥」を打ったとの記事が見え、鞆鼓をソロ楽器として用いた新たな芸能の流行が窺われる。しかも、後者では能に続いて鞆鼓が演じられ、また前者の記録では、藤寿の鞆鼓の芸を「猿楽観世両二人」が「笛鼓」で囃しており、鞆鼓舞の成立に能役者が関わっていた可能性を示唆するのである。

こうして室町前期に誕生した「鞆鼓舞」という芸能は、新たな流行芸能として瞬く間に広がることになる。祇園祭の長刀鉾に見られる鞆鼓稚児はその代表で、現在では簡略な形に変質しているが、今なお鉾車の上で鞆鼓舞を披露するし、地方の山車の祭礼にも、岐阜南宮大社や徳島穴喰の八坂神社など、同様の舞を伝承しているところが少なくない。その多くは、稚児の鞆鼓舞を能の四拍子で囃すという形であり、藤寿の鞆鼓舞と形態を同じくする点が注目される。そして、能「自然居士」(「花月」)「東岸居士」に「鞆鼓」が取り入れられたのも、おそらくこうした「鞆鼓舞」の流行を受けたもので、それは作品成立より後の、改作の際の処置であったと考えられる。その改訂の時期については全く想像の域を出ないが、世阿弥以後、音阿弥の頃かとの見通しを示しておきたい。

(法政大学能楽研究所准教授)