

〈天鼓〉の演出をめぐる

小田 幸子

五流現行曲で作者不明の能〈天鼓〉の初出記録は、寛正六年(1465)三月九日將軍院参の際の觀世による演能で、式三番および十六番の上演曲目中、音阿弥が演じた九番の能のひとつである『親元日記』。当時音阿弥は六十八歳。亡くなる二年前のことだった。

〈天鼓〉の上演記録は安土・桃山期以降も多い方で、「寛文書上」以来五流の演目として伝えられてきた。室町後期頃の演出記事も二例ある。まず、金春禪鳳の『反古裏の書(一)』に、大口袴について「じねんこじ・果月などかつこうつ事、てんこなどのやうなる事には、少ちいさきよし」と記す。「羯鼓台」と称する作り物に設置した羯鼓を打つ〈天鼓〉を、腰の羯鼓を打つ(自然居士・〈花月〉の類として捉えていることがわかる。少し小さい袴にする理由は、シテが少年役だからだろうか。

次に、『舞芸六輪之次第』には「してハ、前、尉。常のことし。後ハ黒頭・大口・法被。袖なしにても、小袖をかさぬる。わき、大臣也。女、つれ。まへハあり。つねのごとし。作物

のてひ有」(適宜漢字を宛てた)とある。前シテが「着流シ尉」、後シテは黒頭・大口に法被か袖ナシという扮装と解せる。

最も注意をひくのは、前場にツレ女(着流シ)が登場するという傍線部の記述である。

この女は、現行各流のワキの「名ノリ」に「王伯王母とて夫婦の者」などと紹介する天鼓の母親・王母役に相当しよう。下掛りの「車屋本」(朝日新聞社刊、日本古典全書『謡曲集』所収本文)によると、「彼者の父母をめして打たせらるべきとの勅定にまかせ」と、両親が宮中に呼ばれる設定となっており、ワキは「いかに此屋のうちに王伯王母の渡り候か」と呼び出す。シテは「重科の者の父母なれば、かやうにたばかりめしよせられて、重ねてうしなはれん為にてぞ有るらん」と、夫婦ともに死罪を蒙るの दौरानと推測する。そして、鼓が鳴った結果「老人夫婦には数々の宝をあたへらるべき也」と夫婦に褒美が与えられる。現行觀世流には無い母親を含む上記テキストの本文のいくつかは、現行下掛り台本にも受け

継がれている。

「天から降った鼓が胎内に宿る夢を見て出生した」というのだから、物語上の母親の役割は軽くないし、帝に召された娘が胡国に送られてしまったことを嘆く「はくどう・王母」夫婦が前シテ・前ツレとして登場する先行曲〈昭君〉を〈天鼓〉の作者が参照した可能性もある。これらテキスト上の設定と、前ツレが登場する演出記事をつき合わせると、「天鼓の死を嘆き、帝の威勢に恐れ、鼓の音に安堵と悦びを覚え、息子の弔いを約束されたうえで宝を給わる」という起伏に富んだ展開を「両親がともに経験する」点こそが作者の意図だったことがうかがわれる。一曲の主題に関わる構想といえよう。ただ、母親のものと想定される台詞は全く無いうえ、鼓を打つのは父親一人であつて、他の演出資料には前ツレが登場した痕跡は皆無である。作者の書き込み不足であり、当初の演出も早くに失われたのではなからうか。なお、原作当初は「姥」だったかもしれない(竹本幹夫『観阿弥・世阿弥時代の能楽』所収「天鼓」参照)。

次に取りあげたいのは、作り物と関わる演出である。羯鼓台だけを正先に置く觀世流と、脇正面の一畳台の上に羯鼓台を置く金春流の二つが、室町末期から江戸初期には共存していた。両方の演出について詳しい寛永期の『岡家本江戸初期能型付』(藤岡道子編)の記事を抄出する。

かつこの臺、初二出し、ぶたひ先つめて

真中に置。又、金春にハ、臺を出し、其上にかつこの臺をく也。ばち、腰繩にはさみて置。又下にも置もする。但、金春の臺ノ置所、ぶたひ真中より右の方、ぶたひ先つめてハおかぬ也。ぶたひ先二尺程あけて置也。皇帝の王のやたい置所同前。

この記事から、観世では羯鼓台を正先に置くのに対して、金春は脇正に、舞台先から二尺ほど後ろに台を置いた上に羯鼓台を設置したことが確認できる。これに伴って前後のシテともに羯鼓を打つ演技に差が生じ、たとえば観世の前シテは羯鼓を打った後、その場で「バちを捨て、両手にて、下へたりとみて泣」のに対して、金春では、台が上がって羯鼓を一度打った後、「バちを下にをき、臺よりおり、本ノ座へ行、下にゐてなく也」という動きになる(「本ノ座」は脇座付近らしい)。

後場の「楽」は、金春にはバリエーションがあったようで、台上で座って、合掌後①「臺よりおりてまふ」、②「臺ノ上にて一二段まひて後おるゝ事も有」、③「臺ノ上にてたつばいしてからおりもする」と三様を記している。①は台から降りた後に舞い始める。②は台で舞い始め、一々二段台上で舞った後に台から降りて舞い続ける。③は①か②の替の型で、達拝をした後に台を降りるという意味だろう。

「楽」の演技を慶長元年の『童舞抄』についてみると、「楽、二段ほど、台にて舞。其後お

りて舞也。急のなき楽也」とあり、②の形である。台上で「楽」を舞い始め、途中で降りて舞う演出は(「邯鄲」に類似しており、(「天鼓」が(「邯鄲」の影響を受けていることを思わせる。観世と金春の対立がどこまで遡るのか、どちらが原作に近いのか、決め手となる資料はない。ただ、寛永期には①が主流となり②は替の扱いであることや、(「邯鄲」ほどには台を使用する効果がなく、眼目の羯鼓を打つ演技が中央を離れた舞台の左手(客席から見ても)になってしまふなどを勘案すると、原作では台があり、やがて台を置かない演出が生まれたと想定しておきたい。

『岡家本江戸初期能型付』には、興味深い記事が他にもある。たとえば、後シテは観世が「扇」を持つのに対して金春は「唐団扇」を持つこと(「童舞抄」では扇、「金ニハ出ハニ太可有。観にハ太こなし」と後シテ登場樂が相違することなどである。

演出の問題としては、前後のシテの扮装や間狂言の形式も重要だが、小稿の最後に観世流の替演出「弄鼓之舞」について、先行研究を参照しつつ、常の演出と変わる箇所をまとめておく。

イ、大小樂が太鼓入の盤渉樂になる。型も変わり三段過ぎてから橋掛リ一ノ松へ行き、羯鼓を見込み、舞台へ戻って羯鼓を打ち、台を廻る。

ロ、前シテの登場の段を省略し、ワキが王伯を呼び出すところから開始する。

ハ、前シテが常の「着流尉出立」から「白垂・唐帽子」に変わる。

「弄鼓舞」は、山中玲子氏の一連の小書研究によると、十五世観世元章の考案になる演出で、「楽ノ三段下ニ又太鼓打」(観世文庫蔵『小書型付』)以外の詳細は不明なものの、「楽」だけに開ける替だった可能性があり、その後、テキストの省略や扮装の替を伴う複合的替演出になったようである。

類似の替演出として、「楽」を盤渉樂にする「盤渉」(梅若・宝生・金剛)や、シテの呼び出しから開始する宝生の「呼出」があり、全体として、前場のテキストを短縮して後場の舞をふくらませる方向へと、力点移動してきたことを示唆する。

確かに(「天鼓」の魅力は、後場に集約されている。少年天鼓は、妙なる音を奏する鼓の精霊であり、もともと天界に所属する存在であるろう。いったんは、人間界で苦しみを経たものの、帝に何の恨みもなく、「はやはや鼓を仕れ」と言われると「嬉しやさては勅誥ぞ」と嬉々として鼓を打つ。(「藤戸」)との類似が指摘されているが、(「天鼓」の設定は民話や童話のような趣を持ち、現実的な出来事からは遠い。七夕の宵、空には天の川がかかり、地上には川波が打ちよせるなか、遊び戯れる天鼓の姿は、天と地をつなぐ音楽の化身のごとくである。