

博士論文

子どもの能の系譜——世阿弥から長俊まで

鵜澤 瑞希

# 目次

序論	1
第一章 寵童の室町時代	7
はじめに	7
第一節 田楽の子ども	7
第二節 稚児武者饗庭命鶴丸	10
第三節 義満の寵童	14
第四節 義満よりあとの時代	19
第五節 武家家族の能と子ども役者	23
おわりに	28
第二章 世阿弥の子ども役者論	32
はじめに	32
第一節 研究史	32
第二節 『風姿花伝』「年来稽古条々」から『二曲三体人形図』まで	34
第三節 童と児	39
第四節 時分の花	42
第五節 世阿弥の実践	46
おわりに	48
第三章 世阿弥の稚児舞	51
はじめに	51
第一節 世阿弥自筆本〈難波梅〉	51
第二節 稚児の舞の構想	55
第三節 〈春栄〉の作者は世阿弥か	60
第四節 稚児としての春栄	63
おわりに	67
第四章 父と子の物狂能	70
はじめに	70
第一節 〈丹後物狂〉と〈逢坂物狂〉	70

第二節	父子とめのとの能〈土車〉	75
第三節	〈柏崎〉の父	79
第四節	父子の表現の背後にあるもの	82
おわりに	……	85
第五章	合戦と少年武士の能	88
はじめに	……	88
第一節	合戦と少年武士の能	88
第二節	〈安犬〉	93
第三節	多武峰様具足能〈鶴次郎〉	96
第四節	〈鶴次郎〉の典拠について	99
第五節	〈鶴次郎〉とおん祭の稚児流鏝馬	104
第六節	武装の稚児の登場	108
おわりに	……	109
第六章	観世信光の少年武士の能	114
はじめに	……	114
第一節	〈光季〉	114
第二節	〈光季〉後場にみえる信光の意図	119
第三節	〈鶴次郎〉と〈光季〉	123
第四節	〈村山〉	125
第五節	〈村山〉の構想と先行作品の影響	129
第六節	〈二人神子〉	134
第七節	信光の作品の特徴	139
おわりに	……	142
第七章	観世長俊の稚児武者の能	145
はじめに	……	145
第一節	〈親任〉	145
第二節	〈岡崎〉	153
第三節	〈岡崎〉の戦闘描写と終曲部	159
第四節	長俊の作品の特徴	162
第五節	稚児武者の造形	165

参考文献	204
楯尾(菊池)	201
岡崎	198
親任	195
二人神子	192
村山	188
光季	186
鶴次郎	183
安犬	180
【資料編】番外曲本文翻刻	180
結論	175
おわりに	172
第六節 世阿弥の稚児から長俊の稚児へ	170

## 序論

本論は能の「子方」の研究である。

現代の能楽では子どもの役者を「子役」とは呼ばず、子方と呼ぶ。おもに変声期以前の小中学生の少年が担う役種である。子方の役割は、基本的には歌舞伎やテレビドラマなどの子役同様、劇中の少年・少女の役に扮することが多いが、能にはほかの芸能にはみられない子方を用いた特殊な演出の作品がある。〈船弁慶〉や〈花筐〉などの、成人の登場人物を子方の役にあてている能である。

この種の子方には、〈船弁慶〉の判官、〈花筐〉の天皇のほか、〈安宅〉の判官、〈正尊〉の静、〈国栖〉〈草紙洗（小町）〉の天皇、〈海人〉の房前がある。明らかに成人である人物を子どもが演じていることに、違和感を覚える鑑賞者も少なくない。この問題に最初に切り込んだ論考が、野上豊一郎の「子方の舞台的効果」であった<sup>二</sup>。野上はこれらの成人の登場人物が子方の役割にされた理由について、中世の男色文化の影響と、主役であるシテ一人を際立たせるための演出上の工夫によるものと考えている。

前者でいう中世の男色文化は、幼い少年を性愛の対象とする、寺院発祥の男色文化のことを意味している。女犯が禁じられていた日本の寺院では、女性のかわりに化粧をした稚児と呼ばれる少年たちが僧の恋の相手をつとめる風習があった<sup>三</sup>。特に、「一児二山王」という言葉が生まれた天台系寺院では稚児を聖なるものの化身として尊ぶ信仰があり、この信仰を物語化した『秋夜長物語』という御伽草子も作られている<sup>三</sup>。また中世初期には、稚児を賞翫するため芸能として舞楽の童舞が隆盛した時期もあった<sup>四</sup>。このような歴史の流れを受けて、南北朝時代から室町時代にかけては、猿楽の役者のなかに寺院の稚児をつとめる子どもが登場してくる。その代表的な存在が、能の大成者世阿弥（観世元清）であった。

野上は明言していないが、おそらく念頭にあったのは室町幕府の三代將軍足利義満と世阿弥の、男色によって結ばれた関係だろう。少年時代の世阿弥は、藤若という名で活動した寺院の稚児であったが、義満の愛玩物として取り立てられ、のちの猿楽の出世の道を切り開いた。義満のほかにも、美童や若者を男色の対象として愛好した権力者が室町時代にいたことは、『太平記』の稚児武者饗庭命鶴丸や、『満濟准后日記』に見える後小松院寵愛の召次幸末佐の例から知られている<sup>五</sup>。野上は、そういう鑑賞者の少年役者に対する「美的連想」を利用し、「高貴な人をも美化する意識が働いて出来た」のが子方の判官・天皇であったと述べている<sup>六</sup>。

また後者の、シテ一人を際立たせるための演出上の工夫について、野上は能の「主役一人主義」の原則がこの演出の根底にあると述べている<sup>七</sup>。登場人物のうち比較的重要ではない役柄に子どもの役者を用いることで、その役の舞台上における存在感が薄くなり、鑑賞者の視線がシテに集中する。この効果を狙い、判官や天皇の役が子方になったというのがこの論考の主旨である。

野上の説は、成人の役を演じる特殊な子方が、各作品の成立当初から作者の意図によって設定されていた本来の演出という前提のもとに考察されているが、近年発表された子方に関する二つの論文により、現在この説は前提から見直されている。

その一つ目の論考が、表きよしの「〈正尊〉の子方について」である<sup>八</sup>。これは特殊な子方が作品成立当初からの演出ではない可能性を示した、画期的な論文である。表は江戸時代初期の演出資料にみえる〈正尊〉の型付に、子方の役がなく、すべて大人の役者によって演じられていた事実を発見した。〈正尊〉に特殊な子方の演出が採用されるようになったのは江戸中期頃のことと、まずは喜多からはじまり、観世がこれを取り入れ、しばらくはツレと子方のどちらかを選択する時代が続いて、江戸末期には子方を用いる様式が定着したのではないか、というのが表の説である。

これに続く形で、天野文雄が「《安宅》《船弁慶》の判官と《海人》の房前などは本来は子方の役にあらず」を発表している<sup>九</sup>。この論考は題名の通り、〈安宅〉〈船弁慶〉〈海人〉の子方を考察したものである。天野は室町末期から江戸初期の番組を取り上げ、この頃の〈安宅〉〈船弁慶〉の判官義経は、若い成人のツレ役者によって演じられていたと指摘している。〈海人〉については具体的な資料をあげていないが、子方が扮する房前が十三歳という大人と子どものはざまの年齢設定であることを強調し、これももとは成人の役者がツレとして担っていたのだらうと推測している。また、「子方」という能独自の呼称が発生したのは近世のことと、中世には「子方」という語は存在しなかったという重要な指摘をしている<sup>一〇</sup>。

表・天野の論文はどちらも短く簡潔なものではあるが、明確な資料を示していることから説得力があり、現在はこれらの説が徐々に広まってきている。だが、これらの研究によって野上の説を完全に否定できるかというと、そうではない。確かに野上説の前提を覆すものはあったが、表・天野の論考はあくまで、近世に確立した子方の演出の変遷を論じた演出史の研究であり、その変化のなかに、少年の役者に対する「美的連想」がなかったのかという、舞台上の美の問題には触れられていない。野上はこの「美的連想」について、次のように述べている。

思うに、秀麗な少年の幼弱さと、高貴な人の優雅さとの間に、何等かの共通点が見出されてきたものではなからうか。当時の少年愛好の一般的気風は、能にもその痕迹が散見している如く、それは女性的なるものを男性に見出そうとする一種の倒錯的愛欲から出発したもので、これが常に能の舞台上で求められていた幽玄の情趣を助けるのに相当効力があつたことは、想像するに困難ではない。(六四頁)

稚児のような男色の対象として愛された少年の美が、「能の舞台上で求められていた幽玄の情趣」と結びつくという考えは、世阿弥の能楽論に見られる稚児役者の演技理論と全く重なっている。おそらく野上は世阿弥伝書を参考にしていただろう。

世阿弥は最初の能楽論『風姿花伝』のなかで、寺院の稚児をつとめる猿楽の子どもの身体

が、能の舞台上で優れた美的効果を發揮することを説いている。稚児に対する世阿弥の理解は、のちに『至花道』のなかで深められ、稚児姿の幽玄な美しさを表す児姿幽風という世阿弥独自の言葉が生まれる。この『至花道』以降、世阿弥はこの児姿幽風を重視した習道論・風体論を展開する<sup>二〇</sup>。特に児姿幽風を寺院の稚児の姿で絵図化し説明した『二曲三体人形図』では、児姿を能の基本となる三体（老体・女体・軍体）に並ぶひとつの風体として大きく取り上げている<sup>二一</sup>。さらに、世阿弥は自分の理論を〈難波梅〉という稚児の能のなかで実践している<sup>二二</sup>。世阿弥にとって、稚児は能の重要な要素だった。

また世阿弥の孫世代の能作者にも、「少年愛好の一般的気風」を利用した趣向の能を作る人物はいた。〈船弁慶〉の作者観世信光と、その息子で〈正尊〉の作者の長俊父子である。この父子は、同時代の文芸作品や流行の芸能の影響を受けながら、世阿弥とは少し違った趣向で稚児の美がもつ面白さを追求した花やかな能を作っている。

このように、能は大成期以来、少年美を演技の美的要素として取り入れて発展してきた歴史がある。江戸時代の子方は、この歴史の末流に位置づけられるものだ。判官や天皇が子方化した原因の本質を明らかにする上で、中世の能における子ども役者や稚児が果たした役割は、考慮されなければならない重要な問題なのである。この問題意識なくして、子方の判官が現代の鑑賞者に与える違和感の正体をつきとめることは不可能だろう。

本論が着目したのはこの点である。近世・近現代の子方を論じるためには、基盤となる中世の能の子どもの実態を明らかにする必要がある。その具体的な方法は、能楽論の分析と、子どもが登場する能の作品研究の二種類になる。そこで本論では、子どもの役者の実態を詳細に書き残した世阿弥の伝書の分析と、世阿弥や信光・長俊などが手掛けた作品の考察を行い、子どもを用いた能が、世阿弥の時代から中世の終わりにかけて、どのような変遷をたどったのか明らかにする。

まず第一章「寵童の室町時代」では、本論の研究対象となる中世の子ども能の時代背景について論じる。南北朝時代から室町時代には、猿楽の稚児や田楽の稚児、寺院儀礼で芸能をつとめる稚児などの芸能稚児のほか、美麗な武装で戦場に現れる稚児武者、政治的な意味を担う権力者の寵童など、あらゆる場面に稚児が登場する。世阿弥をはじめとする中世の能作者・役者が、中世社会のなかでもてはやされた稚児という存在をどのように捉え、能の作品に反映させたのか、時代順に沿って全体の流れを考察する。

第二章から第四章では、自身の稚児体験に基づく能楽論を確立させた世阿弥について、能楽論と作品研究のふたつの視点から考える。第二章「世阿弥の子ども役者論」では、世阿弥の能楽論『風姿花伝』『至花道』『二曲三体人形図』などに見える稚児の役者に関する言説を取り上げ、世阿弥の思考を読み解く。続く第三章「世阿弥の稚児舞」は、世阿弥が自分の能楽論を実践するため制作した稚児舞の能の作品研究である。能〈難波梅〉や、〈難波梅〉と共通する要素を持つ子どもの能について、能楽論と結びつけながら作品を検討する。第四章「父と子の物狂能」では稚児や能楽論から離れ、世阿弥が作った物狂能の特徴について考察する。世阿弥は物狂能の新しい構想として、父と子という題材を試行錯誤して用いている。

世阿弥がこの構想をどのように工夫したのか、その背景に何があるのか考える。

第五章以降は世阿弥から離れて、少年武士の武勇を題材にした、切合能と呼ばれる活劇風の能について考える<sup>一四</sup>。能に登場する子どもは、稚児や親とはぐれた幼子ばかりではなかった。(烏帽子折)や(鞍馬天狗)の牛若のように、武勇を誇る少年武士も能のなかにはいた。現在は牛若の能や、『曾我物語』に取材した(調伏曾我)など、軍記物語を源流にもつ少年武士の能しか残されていないが、中世にはもつと多くの少年武士の能があった。そのなかに、武士の子に扮した子どもの役者が、武器を使って大人との戦闘を演じる作品群がある。

この種類の能は世阿弥の時代から存在していた。(初若の能)や(笠間の能)という『申楽談儀』のなかに存在を確認できる能である。前者は散逸して内容の詳細を知ることができない。後者は(安犬)と名前を変えて後世に伝わるが、廃曲化して現在は上演されない。これらの能は、稚児姿の美を重視する世阿弥の発想にはない、幽玄美から程遠い構想である。世阿弥はこのような能を作っていないが、少年武士という題材は中世に好まれたのか、世阿弥の子・孫世代になると、武家家族の恩愛と少年武士の戦闘の演技を眼目とする能が次々作られる。

その先駆けとして、能の子どもの新しい潮流を作った画期的な作品が、(鶴次郎)という能であった。(鶴次郎)は少年の役者が稚児流鎗馬の扮装をし、生きた馬に乗って、実物の弓を射る演技をする、多武峰様具足能と呼ばれる特殊演出の能だった<sup>一五</sup>。第五章「合戦と少年武士の能」ではこの(鶴次郎)を中心に、少年武士の武勇と家族愛を主題にした作品を考察する。

第六章は、(鶴次郎)の影響を受けて成立した、観世信光の(光季)(村山)(二人神子)について論じる。この三作品はそれぞれ、本説のある軍記物、女武者と少年武士の武勇能、敵討物と、すべて違った構想をもつ作品である。信光は(鶴次郎)という一つの作品を参考にして、趣向を変えた三作品を生み出しているのである。この章では、信光の作品の個性に注意しながら、(鶴次郎)の構想が信光の手でどのように発展していったのか見ていく。

そして第七章は、中世の終わりの時代を生きた観世弥次郎長俊の作品(親任)と(岡崎)を論じる。長俊は前述の通り信光の息子である。そのため長俊の作品には信光の影響がみられるが、子どもの役者の扱い方には風流能を好んだ長俊らしい個性がある。また長俊と同じ時代には、(菊池)という少年武士の武勇を描いた合戦能が作られている。(鶴次郎)の構想が、信光の作品を経てどこへたどり着いたのか、これらの作品を通して考察する。

以上のような観点から、本論では中世の能の子どもの役者について論じていく。なお、本論に入る前に凡例をここで示しておく。

・ 本論の世阿弥伝書は、すべて日本思想大系『世阿弥・禅竹』<sup>一六</sup>から引用し、小見出しもこれに従って第何条と呼ぶ。

・ (安犬)(鶴次郎)(光季)(村山)(二人神子)(親任)(岡崎)(菊池)の詞章は、本論資料編の翻刻を用いる。小段構成・番号もこれに基づいている。



・謡本の本文の記号は、語りの始まる箇所を「シテ」と記し、節が付く部分は「シテ」  
／ という記号で表記を分ける。また、語りの途中で節が始まる箇所は\*と・を付す。  
・本論では天野の説に従い、中世には存在しなかった「子方」という呼称は用いない。

一 野上豊一郎『能——研究と発見』（一九三〇年、岩波書店）。のちに、『野上豊一郎批評集成——能とは何か【上】入門篇』（書肆心水、二〇〇九年）に収録。なお、引用文中の旧漢字は通行字体に改めた。

二 中世の稚児に関する研究は、細川涼一『逸脱の日本中世』（JICC出版局、一九九三年）、平松隆円『日本仏教における僧と稚児の男色』、『日本研究』三四（二〇〇七年三月）八九〜一三〇頁、松尾剛次『破戒と男色の仏教史』（平凡社、二〇〇八年）、阿部泰郎『中世日本の世界像』（名古屋大学出版会、二〇一八年）参照。

三 天台の稚児信仰については阿部泰郎『神秘の靈童——児物語と靈山の縁起をめぐりて』、『湯屋の皇后——中世の性と聖なるもの』（名古屋大学出版会、一九九八年）、松岡心平『宴の身体——バサラから世阿弥へ』第五章「稚児と天皇制」（岩波書店、二〇〇四年）参照。

四 土谷恵『中世寺院の社会と芸能』第二部「中世寺院の童と芸能」（吉川弘文館、二〇〇一年）

五 後藤丹治・釜田喜三郎校注、日本古典文学大系『太平記』三（岩波書店、一九六二年）卷三十一、一八〇〜一八一頁。『満濟准后日記』、『続羣書類従』補遺第一下（続群書類従完成会、一九五八年）、一二四頁。

六 野上『能とは何か』、六三頁。

七 野上『能とは何か』、六九頁。

八 表きよし「〈正尊〉の子方について」、『鍔仙』三七一号（三〜四頁、一九八九年六月）。

九 天野文雄「《安宅》《船弁慶》の判官と《海人》の房前などは本来は子方の役にあらざる」、『おもて』七七号（八〜九頁、二〇〇三年）。のちに、『能苑逍遙（中） 能という芸術を歩く』（大阪大学出版会、二〇〇九年）収録。子方の研究は、このほかに子方の種類

を分類した、清田弘「能の子方」、『観世』（一九八五年五月）がある。

一〇 「子方」は、近世に能の役割別分業制が確立してから使われるようになった能の用語と考えられている。この分業制とは、シテ方・ワキ方・狂言方といった役種を分業する現在の能楽の様式のことである（表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言1』（岩波書店、一九八七年）。能の役種は室町末期に分業化がはじまり、現在の形に定まったのは江戸時代末期のことと考えられる。これらの専門業の一つとして、子どもに割り振られた役を専門にする、子ども役者の集団を、「子方」と呼ぶようになった。

一一 松岡「世阿弥の身体」「宴の身体」、二一七〜二二四頁。

一二 松岡『宴の身体』、二二七〜二二四頁、香西精「児姿幽風」、香西『世子参究』（わん

や書店、一九七九年）所収。

一三 大場滋「世阿弥稚児習道論」、『かながわ高校国語の研究』十五号（一九七九年五月）三九～四六頁、大場「能本「難波梅」雑考」、『能——研究と評論』六号（一九七六年七月）五～一二頁参照。

一四 伊海孝充『切合能の研究』（檜書店、二〇一〇年）

一五 表章『大和猿楽史参究』第一章「多武峰の猿楽」（岩波書店、二〇〇五年）

一六 横道萬里雄・表章校注、日本思想大系『世阿弥・禅竹』（岩波書店、一九七四年）。

## 第一章 寵童の室町時代

はじめに

『後愚昧記』永和四（一三七八）年六月七日の記事は、世阿弥の人生を語る上で欠かすことのできない資料である<sup>一七</sup>。

今日祇園御興迎也、而神（山門）興造替未事終之間、彼社（祇園）、御興同不出来、仍此間年々無御興迎、今年又同前也、然而於銚者結構之、大樹構棧敷（四条東洞院）、見物之、件棧敷賀州守護富樫介経営、依大樹命也云々、大和猿樂兒童（称觀世之猿樂法師也）、被召加大樹棧敷、見物之、件兒童、自去比大樹寵愛之、同席伝器、如此散樂者乞食所行也、而賞翫近仕之条、世以傾奇之、連々賜財産与物於此兒之人、叶大樹所存、仍大名等競而賞賜之、費及巨万云々、比興事也、依為次記之（二六七頁）

「大和猿樂兒童」が、当時十五歳頃の世阿弥である。この頃は童名「藤若」を名乗っていた。当時二十一歳くらいであった時の將軍足利義満が、男色の対象として寵愛する藤若を伴って棧敷で祇園祭見物をしていたことが書かれている。「散樂者乞食所行也」とあるように藤若の出自は賤しく、本来であれば征夷大將軍と同席することなど許されない身分だが、それが許されたのは、藤若が義満に寵愛された美童、つまり寵童であったからだ。寵童は特別な存在だった。それは世阿弥に限ったことではなく、中世の権力者の周辺では、下層階級出身の寵童が身の丈に合わない厚遇を受けた例がみられる。田楽新座の増阿弥は義満の御前で、芸能を許された稚児であったし、『満濟准后日記』には後小松院の寵愛を受けた猿樂の小童が正月の松拍子でもてなされたことが記されている<sup>一八</sup>。下層階級の芸能者にとって、有力なパトロンを獲得するための手段のひとつが、子どもを貴人に仕えさせることだったと考えられる。そのため猿樂も競って子どもを表に出し、貴人の目に留まるよう努力した。子どもを魅力的に見せるため、新しい趣向を凝らした子ども能も、中世を通していくつも作られている。美童愛好は権力者の単なる趣味のレベルではなく、中世の流行の発信源として機能していた側面がある。

本章では、権力者と寵童の関係が能に与えた影響について考察する。

### 1 田楽の子ども

中世は、芸能で子どもが活躍する場面が多い時代である。たとえば『太平記』巻第二十七（一九）には、子どもの芸に熱狂する人々の様子が描かれている。貞和五（一三四八）年（正しくは四年）の田楽棧敷崩れの記事である。

同年六月十一日抖敷の沙門有りけるが、四條橋を渡さんとして、新座本座の田楽を合せ老

若に分て能くらべをぞせさせける。四條川原に棧敷を打つ。希代の見物なるべしとて貴賤の男女挙る事不斜、公家には摂祿大臣家、門跡は当座主梶井二品法親王、武家は大樹是を被興しかば、其以下の人々は不及申、卿相雲客諸家の侍、神社寺堂の神官僧侶に至る迄、我不劣棧敷を打。五六寸八九寸の安の郡などを鑄貫て、圍八十三間に三重四重に組上、物も夥しく要へたり。已時刻に成しかば、輕軒香車地を争ひ、輕裘肥馬繫に所なし。幔幕風に飛揚して、薰香天に散漫す。新本の老若、東西に幄を打て、両方に橋懸りを懸たりける。楽屋の幕には纈纈を張、天蓋の幕は金欄なれば、片々と風に散漫して、炎を揚るに不異。舞台に曲泉繩床を立双べ、紅緑の氈を展布て、豹虎の皮を懸たれば、見に眼を照れて、心も空に成ぬるに、律雅調冷く、颯声耳を清処に、両方の楽屋より中門口を鼓を鳴し音取笛を吹立たれば、匂ひ薰蘭を凝し、粧ひ紅粉を尽したる美麗の童八人、一様に金欄の水干を着して、東の楽屋より練出たれば、白く清らかなる法師八人、薄化粧の金黒にて、色々の花鳥を織尽し、染狂たる水干に、銀の乱紋打たる下濃の袴に下結して拍子を打、あやい笠を傾け、西の楽屋よりきらめき渡り出たるは、誠に由々敷ぞ見へたりける。一の觔は本座の阿古、乱拍子は新座の彦夜叉、刀玉は一道、各神變の堪能なれば見物耳目を驚す。角て立合終りしかば、日吉山王の示現利生の新たなる猿樂を、肝に染てぞし出したる。斯る処に新座の楽屋八九歳の小童に猿の面きせ、御幣を差上て、赤地の金欄の打懸に虎川の連貫を蹴開き、小拍子に懸て、紅緑のそり橋を斜に踏で出たりけるが高欄に飛上り、左へ回右へ曲り、跳返ては上りたる在様、誠に此世の者とは不見、忽ち山王神託して、此奇瑞を被示かと、感興身にぞ余りける。されば百余間の棧敷共泳兼て座にも不蹈、「あら面白や難堪や。」と、喚叫びける間、感声席に余りつゝ、且は閑りもやらず。浩処に、將軍の御棧敷の辺より、厳しき女房の練貫の妻高く取けるが、扇を以て幕を揚るとぞ見へし。大物の五六にて打付たるさじき傾立て、あれや／＼と云程こそあれ、上下二百四十九間、共に將碁倒をするが如く、一度に同とぞ倒ける。

(五六頁)

京都四条橋の勧進のため、当時大流行していた田楽を催した。これはその時の様子を語っている記事である。出演したのは新座と本座という二つの田楽で、「希代の見物なるべし」とまでいわれたこの立合を見物するため、身分の上下、僧俗を問わず観客が押し寄せ、競つて棧敷を打った。その中には門跡や「大樹」、つまり時の將軍足利尊氏の姿もあったという。田楽の側は見物人たちの期待にこたえるように、東西両方向に楽屋につながる橋掛りをつけた、纈纈・金欄の幕がなびく舞台を作り、役者たちにも金欄などの高価な布を用いたバサラな扮装<sup>(一)</sup>をさせて、豪華絢爛で躍動感あふれるパフォーマンスを披露した。だが人々がこれに興奮するあまり、棧敷の柱が倒れて崩れ、将棋倒しになったということだ。また引用文のあとに続く後日談に、この棧敷崩れは天狗の怪異であると噂されたが、実は田楽を見物に来た山伏の仕業であったことが語られている。

注目したいのはこの時の出演者である。ここには、若く美しい身体で舞台を裝飾する美童

と、軽業芸によって観客を沸かせた猿面の小童の、二種類の子どもが登場している。まず上演がはじまってすぐ東の楽屋から出てきたのは、「一様に金欄の水干を着し」た「粧ひ紅粉を尽したる美麗の童八人」だった（波線部）。豪華な着物を着て化粧をした八人の少年が、西の幕から登場した「清らかなる」八人の田楽法師と立合の能を演じたというのである。化粧をした少年といえば、寺院の稚児が想起される。女人禁制の中世寺院では、女性のように白粉・眉墨・鉄漿で化粧をして僧侶の男色の相手をつとめた、稚児と呼ばれる美少年が多く抱えられていた。「粧ひ紅粉を尽したる」とあることから、この八人の童も稚児だったと考えられる。世阿弥の『申楽談儀』第三条<sup>二</sup>では、この立合について次のように語られている。

又、河原の勸進棧敷崩れの時、本座の一忠、新座の花夜叉、かれこれ四人づつ、八人にて恋の立合をせしに、「恨みは末も通らねば」と、上げて言ひ納むる声詰まりければ、一忠、咳をして、扇のかなめ取直し、汗を拭ひけるに、花夜叉、「末も通らねば」と、ぶときりに言ひ納めて、笑はれけり。「一忠、花夜叉に恥を与へけり」と、当座申き。（二七二頁）

「かれこれ四人づつ、八人にて」とあるのは、八人の童と八人の田楽法師が登場した『太平記』の記述と一致しておらず、また演者の名前も当てはまらない。食い違いはあるが、両座の役者が対になるよう四人ないしは八人で出演していたことは間違いないようだ。

『申楽談儀』の記事から、このときの演目が〈恋の立合〉という能であったことがわかる。題名から推測すると、「恨みは末も通らねば」という歌を歌って法師と童が恋のやりとりを演じる内容だったのだろう。中世には延年という寺院芸能の中に、「糸綸舞」と呼ばれる僧と稚児の男色を題材にした舞があり、〈恋の立合〉もそれと似たものではなかったかと考えられる。糸綸とは、夜に糸を紡ぎながら男の訪れを待つ女の恋の歌で、延年では稚児が糸綸を歌いながら道化役の僧・舞催と組んで舞っていた。おそらく〈恋の立合〉も「糸綸舞」のような、法師と童の男色の恋を題材にした美童賞翫の能だったのだろう。

〈恋の立合〉に続いて、二、三の芸が披露された後、新座の「八九歳の小童」による日吉山王の猿楽がはじまる（傍線部）。年は九歳程度と幼いながら、猿面を着けた小童の軽快で躍動感がある演技は、観客に「誠に此世の者とは不見、忽ち山王神託して、此奇瑞を被示か」と思わせたという。もとより幼童や垂髪の童子は、神や異界に近い聖なる存在とみなされ、女性・老人とともに社会の周縁部に位置づけられていた<sup>三</sup>。日吉山王の使いに扮した子どもの登場は、それだけでも十分神聖な存在感があったが、その子どもが人間離れた技を披露したことで、人々は聖なるものの来現を幻視し、過剰に高揚したのではないだろうか。

このように「奇瑞」と見なされた田楽のパフォーマンスであったが、一方では魔物の力と捉えられることもあった。『太平記』のもう一つの田楽の場面、巻第五では、田楽法師の正体が鳥に似た化け物・天狗として描かれている。「奇瑞」でも天狗でも、演技をする田楽役

者が人ならぬものとして表現されている点は共通している。松岡心平はこのような魔物じみた田楽法師の身体について、「翅による飛行も可能なほど軽くスピーディで、鵒の嘴の鋭角のようにピクピクと切断的に動く鳥の如き身体」と形容し、田楽の場に必ず現れる天狗の力は、「田楽者の強度の身体の観客への強烈な感応力をいいかえたもの」であると指摘している<sup>1130</sup>。

興味深いのは、これらの田楽童がいずれも新座の役者であったことである。はじめに「新本の老若、東西に幄を打て」とあり、東の幕が新座の楽屋だと考えられるから、東から出てきた八人の美童は新座の田楽童だったのである。その後の猿面の小童も新座の楽屋から出てきているので、子どもの演者を前面に押し出すのが新座の戦略だったことが想像される。実際、世阿弥の同世代の田楽役者で「児ニテ、鹿苑院ノ御前ニテ」獅子舞を舞った増阿弥も、新座の者だった（『申楽談儀』）。新座は美童や身体能力の高い子どもを揃え、それを売りにした田楽座だったのかもしれない。その中でも特に優れた増阿弥のような者が、稚児として鹿苑院（義満）の御前に出ることができたのである。これもまた稚児や寵童の特権であったと考えられる。

ちなみにこの勧進田楽では、梶井門跡や足利尊氏といった貴人・権力者がこぞって鑑賞に来ていた。新座にとっては、座衆の子どもをパトロンに売り込む絶好の機会だったと考えられる。だからこそ〈恋の立合〉のような、美童賞翫の能を上演したのである。松岡は前述の論文の中で猿面の小童の能について、「観客の熱狂は決して田楽のストーリー的な全体に向けられたものではなく、「田楽童子のアクロバチックな身体演技そのものに向けられたもの」だと指摘している（三六頁）が、〈恋の立合〉も同様だったのではないだろうか。こちらも演目の内容ではなく、バサラな装束に身を包んだ美童を鑑賞することに、観客の目的があったのだろう。童子の美しさは、躍動感のある演技と並ぶ田楽の人気商品だったのである。それほどまでに、中世社会における美童の存在価値は高かった。

芸能者に限らず、子どもそのものへの中世人の関心の高さは『太平記』全体にも表れている。『太平記』には父親への孝行と忠義のために命をかける少年武士や、艶やかな装いで戦場の花として散った稚児武者など、精神と身体の美しい様々な少年の姿が描かれている<sup>114</sup>。

## 2 稚児武者饗庭命鶴丸

『太平記』の代表的な美童の一人が、足利尊氏の寵童饗庭命鶴丸である。命鶴丸は流布本『太平記』巻第三十一「武蔵野合戦事」に「容貌当代無雙の兒」とされた稚児武者であった。尊氏とは男色の関係があったのだろう。その美童ぶりを愛されてか、命鶴丸は二十歳くらいまで元服しなかったらしい。ただし生没年を含め経歴がはっきりしない人物で、本当に寺院に所属した「兒」（稚児）だったのかどうかは詳らかではない。命鶴丸に関する記録は多くないが、小林輝久彦が「室町幕府奉公衆饗庭氏の基礎的研究」のなかで紹介している「今川古文章写」や、後述する『園太暦』などの数少ない史料からは、尊氏に対する篤い忠誠心が

うかがえる<sup>二五</sup>。

小林の研究によると、命鶴丸は三河国饗庭御厨を名字の地とする武士で、史料上の初見は貞和四（一三四八）年四月五日の諏訪神社法楽笠懸の記事である<sup>二六</sup>。命鶴丸は十番の笠懸のうち、尊氏に次ぐ二番手の射手をつとめた。当時十四歳くらいの命鶴丸は、この段階で尊氏の寵童になっていたと考えられる。

史料や『太平記』にたびたび登場するようになるのは、それから少し後の観応元（一三五〇）年から二年頃、観応の擾乱と呼ばれる動乱期である。尊氏の弟の足利直義が、対立していた高師直を攻撃したことから始まる、尊氏・師直と直義のこの戦いで、尊氏の意味を伝える使者として命鶴丸は忙しく立ち回っている。特に重要なのは、和議の交渉の使者として直義のもとへ参じた、観応二年二月二十日の出来事だろう。『太平記』には巻第二十九にその場面がある。

漸る処に、東の木戸を荒らかに敲く人あり。諸人驚て、「誰ぞ。」と問へば、夜部落たりと沙汰せし饗庭命鶴丸が声にて、「御合体に成て、合戦は有まじきにて候ぞ。楚忽に御自害候な。」とぞ呼はりける。こはそも何とある事ぞやとて急ぎ木戸を開きたれば、命鶴將軍の御前に参て、「夜部事の由をも申さで、罷出候しが、早落たりとぞ思召候つらん。御方の軍勢の氣を失、色を損じたる体見候しに、角ては戦ふ共難勝、落共延させ給はじと覚へ候たる間、畠山阿波將監が陣へ罷向候て、御合体の由を申て候へば、錦小路殿も、只暮々其事をのみこそ仰候へ。執事兄弟の不義も、只一往思知するまでにて候へば、執事深く被誅伐までの義も候まじ。親にも超てむつまじきは、同氣兄弟の愛也。子にも不劣なつかしきは、多年主従の好也。禽獸も皆其心あり。況人倫に於てをや。縦合戦に及ぶ共、無情沙汰を致すなど、八幡より給て候御文数通候とて、取出して見せられ候つる。」と、命鶴委細に申ければ、將軍も執事兄弟も、さては子細非じとて、其夜の自害は留りてげり。（一二五〜一二六頁）

前年の十一月に南朝と手を組んだ直義（錦小路殿）は正月七日に石清水八幡宮に陣を布き、京都を制圧した。尊氏に従っていた武将たちは直義優勢とみて次々寝返り、尊氏と師直は追い込まれる。引用しているのは、四面楚歌の尊氏と師直らが播磨の松岡城に籠城した場面の一部である。命鶴丸ほか家臣たちが散り散りになり、自害するしかないと覚悟を決めた尊氏だったが、そこへ行方不明になっていたはずの命鶴丸が帰ってくる。命鶴丸は、戦に勝ち目がないと考え、直義方の畠山国清（畠山阿波將監）がいる敵地へ乗り込んで、和議を申し入れてきたと、尊氏に語る。尊氏は命鶴丸の機転と勇気のおかげで自害を免れたのである。この出来事は当時の日記『園太暦』にもみられる<sup>二七</sup>。

二十一日、天陰、或云、去夜將軍伴命鶴丸入来八幡云々、太難信受事歟、楽人龍秋来、八幡山上僧有示送旨、仍若為実歟之旨申当、鬱念難存之处、権別当永清法眼送使云、此

事八幡辺今朝有其説、而無其実、昨日命鶴丸為降人參八幡、加之長井治部少輔及海老名、為將軍使、即畠山安房(阿波)將監等件參之由其聞、然而命鶴丸外不見云々、此條実歟、然而入夜又將軍種々籌策、洛中上下可心得云々(四二二頁)

命鶴丸のほかにも、長井治部少輔や海老名某(六郎)などの人名が見えている。『観応二年日次記』はこの三名が降参したという説と、尊氏が使者として三名を八幡へ送ったという二つの説を載せているが、『園太暦』では命鶴丸が降参のため八幡に参ったことになっている。尊氏の命令ではなく自分の意思で畠山に会いに行った『太平記』の命鶴丸の行動は、『園太暦』にあるような降参説をもとに脚色されたものであったのかもしれない。『太平記』ではこの和議を、命鶴丸一人の手柄として描いているのである。

こうして主人尊氏の窮地を救った命鶴丸は、正平六(観応二)(一三五二)年に尊氏から直筆の感状を賜る。これは二月の和議に対するものではなく、それよりあとの薩埵山合戦(直義との最後の戦い)での活躍をたたえたものだと考えられている<sup>二六</sup>。実弟との骨肉の争いに疲弊した尊氏のそばに常に寄り添い、頼もしく支えてくれた命鶴丸への心からの感謝だったのでろう。

だがこれほどの忠臣でありながら、『太平記』のなかには命鶴丸の忠義を強調した表現はない。巻第二十九の和議のことでは、「落共延させ給はじと覚へ候たる間、畠山阿波將監が陣へ罷向候て」とあり、尊氏を死なせないために畠山の陣へ向かったと言っているが、その忠義に対する称讃は見えず、場面は高師直と高一族の最期へ焦点を当てていく。そして命鶴丸といえどもつばら、以下にあげる巻第三十一の武蔵野合戦における活躍が注目されているのである。

三陣には花一揆、命鶴を大将として六千余騎、萌黄・火威・紫絲・卯の花の妻取たる鎧に薄紅の笠符をつけ、梅花一枝折て甲の真甲に差たれば、四方の嵐の吹度に鎧の袖や匂ふらん。

(一八〇頁)

命鶴丸は六千余騎の若武者集団「花一揆」の大将となり、戦の指揮にあたった。六千という数字は誇張だろうが、尊氏が信頼を置く寵童に若武者たちの大将を任せたことは事実だろう。この時、若武者たちは萌黄の花やかな鎧に、梅の枝を刺した兜をつけて出陣した。「花一揆」は、兜の梅を意味すると同時に、花やかな装いで戦場を彩る少年たちを戦場の「花」と見なして名づけられた呼称だろう<sup>二九</sup>。

この後の場面でも、同じような花一揆の描写が繰り返されている。

三番に饗庭の命鶴生年十八歳、容貌当代無雙の兒なるが、今日花一揆の大將なれば、殊更花を折て出立花一揆六千余騎が真前に懸出たり。新田武蔵守是を見て、「花一揆を散



さん為に児玉党を向はせ、打輪の旗は風を含める物也。」とて、児玉党七千余騎を差向らる。花一揆皆若武者なれば思慮もなく敵に懸りて、一戦々とぞ見へし。児玉党七千余騎に被揉立、一返も返さずはつと引。(一八一頁)

ここで、命鶴丸が「生年十八歳、容貌当代無雙の兒」であったことが加えて語られている。『太平記』以外に命鶴丸の年齢を明らかにした史料が見えず、また同じ『太平記』でも神田本や西源院本などない記述のため、この時本当に「十八歳」だったのかはっきりしない<sup>三〇</sup>。だが仁和寺守覚法親王の『右記』には稚児の落飾について「落飾之事。十七若しくは十九を以て其年限と定む可き也(六七四頁)」と、十七歳から十九歳の間には稚児の年限が終わるとあることから、流布本の命鶴丸の稚児武者姿は元服直前の名残の童形としてイメージされていたと考えられる<sup>三一</sup>。

その稚児武者姿に梅の枝を添えたのは、この場面に限った演出ではなかった。花は、稚児になくはならない戦装束のアイテムであった。『太平記』巻第十四にも、花枝を差した稚児武者が登場している<sup>三二</sup>。

中にも道場坊助注記祐寛は、兒十人同宿三十余人、紅下濃の鎧を一樣に著て、兒は紅梅の作り花を一枝づゝ甲の真額に挿たりけるが、楯に外れて一陣に進みけるを、武蔵・相模の荒夷共、「兒とも云はず只射よ。」とて、散々に指攻て射ける間、面に進みたる兒八人矢庭に倒れてお小篠の上にぞ臥たりける。(五九頁)

ここでは叡山の稚児が造花の梅を差している。稚児としては臺が立っている命鶴丸は萌黄の鎧だったが、叡山の稚児の戦装束はより花やかな、紅と紅梅の組み合わせである。季節はまだ十二月だったため、生花が手に入らず造花を使ったのだろうか。本物がなければ造花を作っても花を挿すという考え方が面白い。この部分については岩崎雅彦が「稚児の画像学」の中で、稚児と花の問題として触れている<sup>三三</sup>。岩崎は、桜や梅といった枝ものの花を稚児に与えることは求愛を意味しているという、岡見正雄の説<sup>三四</sup>を受けて、『太平記』の他に、『秋夜長物語』や『義経記』、能(岡崎)、延年といった中世の文芸・芸能に表れた花を持つ稚児を紹介し、『太平記』巻第十四の梅は「稚児武者の集団のシンボル」であると指摘している。

稚児武者たちを象徴する花は、少年たちの命の儂さを表してもいるのだろう。命鶴丸の花一揆と叡山の稚児たちは、末路がよく似ている。花一揆は「花一揆を散さん為に児玉党を向はせ、打輪の旗は風を含める物也(一一八一頁)」という新田武蔵守義宗の思惑により、七千騎の児玉党と戦うことになる。しかし「若武者なれば思慮もなく敵に懸り(一一八一頁)」と、あつけなく蹴散らされて引いてしまふ。一方叡山の稚児も、「兒とも云はず只射よ」という情け容赦ない武蔵・相模の荒夷たちの攻撃により、八人もの仲間を殺される。花一揆の描写のなかに「四方の嵐の吹度に鎧の袖や匂ふらん(一一八一頁)」とあるのは、残酷な大人たち

を嵐に、可憐で薄命な稚児武者たちを匂いたつ梅花に重ねた描写なのかもしれない。

命鶴丸はそのような花の稚児武者たちの頂点に立つ人物として『太平記』に描かれている。実際の命鶴丸は美貌以上に、賢さや勇氣、忠誠心などの内面を尊氏に寵愛されたのだろうが、『太平記』の命鶴丸は内面性よりも花に象徴される美しい稚児武者姿を重視されたと考えられる。「当代無雙の兒」という表現は西源院本<sup>三五</sup>には見えず、花の稚児のイメージは時代が下るにつれて強調される傾向があったのかもしれない。少なくともこの表現は花一揆の大將としての命鶴丸像が固定したことによる、後世の脚色なのだろう。

前述のとおり、尊氏の寵愛が深すぎたためか命鶴丸は二十歳くらいまで元服できなかつた。『小島のすさみ』に「年たけたるあげまきの姿」とあり、具体的な年齢はわからないが童形の年限を越えても垂髪のままだったようだ。そして文和三(一三五四)年に元服すると、尊氏から偏諱を受ける。通説では『園太暦』に見える「氏直」が諱であるとされるが、小林は「尊宣」が正しいと指摘する<sup>三六</sup>。たしかに足利家の通字である「氏」を賜るとは考えにくいので、「尊宣」の方が有力だろう<sup>三七</sup>。ただし『太平記』には命鶴丸とは別人の「饗庭尊宣」の名が見えるので、もう少し検討が必要である<sup>三八</sup>。

### 3 義満の寵童

寵童や稚児愛を語る上で忘れてはならない人物が、尊氏の孫の三代將軍義満である。少年時代の世阿弥を寵愛した義満が、晩年まで何人もの稚児を抱えていたことはよく知られている。義満のもとに集められた稚児たちは、美しいばかりでなく才能のある者が多かった。最初期の寵童であった世阿弥を筆頭に、歌人の堯孝と正徹<sup>三九</sup>、六代將軍足利義教の参謀として辣腕を振るう三宝院満済も義満の稚児であった可能性がある<sup>四〇</sup>。将来有望な人材であった才能ある稚児たちは、権力者の義満を取り巻く最高の環境で美と知性を身につけ、成長したのである。

義満はそういう美しく優秀な稚児たちを連れ歩き、行事や儀礼で役割を与えることで、世間に寵愛ぶりをアピールしている。その最初の例が、本論の冒頭に掲げた『後愚昧記』永和四(一三七八)年の祇園会の記事である。もう一度必要な部分だけ引いておく。

大和猿樂兒童(称觀世之猿樂法師也)、被召加大樹棧敷、見物之、件兒童、自去比大樹寵愛之、同席伝器、如此散樂者乞食所行也、而賞翫近仕之条、世以傾奇之、連々賜財産与物於此兒之人、叶大樹所存、仍大名等競而賞賜之、費及巨万云々、比興事也、依為次記之(二六七頁)

小川剛生は、義満が祇園会の棧敷に猿樂稚児を同席させたこの出来事について、「義満が自分にふさわしい愛玩物として、美麗の寵童を世間にみせつけ」たと指摘する(三九頁)。藤若はこのような義満のアピールによって、誰もが一目置く寵童とみなされた。傍線部には、

大名たちが賤しい猿楽稚児の機嫌をとるため、競って贈り物をしていたことが批判的に記されているが、この出来事にも、義満のアピール力が絶大であったことが表れている。義満の権力は、「愛玩物」が世間から持て囃されることでいよいよ誇示されたのだろう。

義満の「愛玩物」は、その後も次々と現れ、世間の注目を集める。義満の出家後に寵愛された稚児に、慶御丸という青蓮院の稚児がいた。『迎陽記』応永六（一三九九）年六月九日条には、日野資教邸にて慶御丸が「賞翫」されたことが記録されている。ここでいう「賞翫」は寵童の世間へのお披露目という意味だと考えられるが、これは来たる九月の相国寺七重大塔供養の布石でもあったのだろう。義満はこの儀礼の行列で、自分の寵童や門跡の稚児ら大勢の童を参加させており、なかでも最も目立つ自分の後ろに、陵王の舞楽装束を着た慶御丸を歩かせている。また同八年の七夕では、北山殿の慶御丸宿所で花合を催している。花が稚児の嗜みの一つであり、また稚児そのものが義満の「花」の分身」として世間にインパクトを与えていたことを、松岡が指摘している<sup>四</sup>。慶御丸は義満寵愛の「花」の分身」として、行列や花合の場の象徴的役割を果たしていたのである。

慶御丸のこの役割を受け継いだ奥御賀丸は、応永十二年の後円融院十三回忌宸筆法華八講や同十五年の北山第行幸で上童をつとめた、義満最後の寵童である。義満の権威を笠に着て、南都の有力寺院と所領問題を度々起こしたことで知られている稚児である。義満は死の直前まで御賀丸を寵愛し、その横暴を許していたようだが、御賀丸の権力はあくまで義満との個人的関係に依存するものであった。そのため義満の死後、御賀丸はすぐに失脚してしまう。それほど脆い権力ではあったが、義満の寵愛する者に歯向かうということは義満の意志を非難することにも繋がるため、一時のことでも世間は従わざるを得なかった。寵愛の威力がどれほどのものだったのか、御賀丸の例からわかるだろう。

この背景には、義満の法体の問題もあったと考えられる。義満は応永二（一三九五）年に出家したあと、僧になった自分の衣装である法体装束に凝るようになる。それと同時に、自分の法体の一部である侍童の装束もこだわりを持ち、プロデュースしていた。稚児は義満の分身であり、その装束は義満の法体の「対極」にあって義満を「支える」ものであったと、松岡は指摘している<sup>四</sup>。出家後の義満は大規模な儀礼を度々取り仕切っているが、その中で法体の自分と華麗な装束の稚児を華々しく登場させることで、自分の分身として稚児の存在感を人々に印象付けている。この効果も、御賀丸の権威の裏にあったのだろう。

世阿弥はこのような義満の寵童の経験者として、また後輩の稚児たちを見守る大人として、『申楽談儀』のなかで次のように語っている。

又、児などをばはに出だすべからず。ことに鹿苑院御嫌ひ有し也。然共、声につき、出でずしてかなはずは、大口を着せて、役人連れて出づべし。（二九六頁）

稚児役者を能に出演させる場合の心得を語った部分である。世阿弥は、中途半端な形で稚児を舞台に出してはいけないと注意している。「はに出だす」というのは、ちよつとした端

役のために出演させることをいつているのだろう。またどうしても子どもたちの声が必要ななどという場合は、稚児に大口袴を着せ、供をする役者と連れ立って出演させるといつているから、衣装や演出が整わない状態での出演も問題の一つだったと考えられる。そしてそのような稚児の出し方を義満（鹿苑院）が特に嫌ったという。世阿弥がここまで稚児に気を使ったのは、義満を取り巻く分身の稚児たちへの配慮があったためだろう。松岡は「稚児に政治的な意味があるのが鹿苑院足利義満の時代であった」ため、「いい加減な形で自分の分身であるお稚児さんを舞台に出されたのではかなわない」という義満の思いが、「児などをばはに出だすべからず」という世阿弥の言葉の背景にあると述べている<sup>四三〇</sup>。

このほかにも世阿弥伝書のなかには、義満の稚児の記憶と関わりと考えられる記述が見られる。応永二十七年成立の『至花道』には、童舞について次のような記事がある。

先、音曲と舞とを、師に付て、よく／＼習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし。楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて、童舞は直面の児姿なるがごとし。是則、後々までの芸態に幽玄を残すべき風根なり。（一一二頁）

ここでは、能の稚児役者と舞樂の稚児が比較されている。「陵王・納蘇利」という具体的な舞樂の曲名が例としてあげられているのは、この二つの曲が本来、仮面を用いて舞うものであったためである。だが舞樂では、稚児が舞う時だけ特別に、化粧をした美しい容貌を生かすため仮面をつけず舞う演出があった。世阿弥が「童舞は直面の児姿なるがごとし」といつているのはこのことをさしている。舞樂という芸能には少年の美を重視する傾向があったのか、このほかにも童舞のために新しい演出が作られた例がある。還城樂という、もとは本物の蛇を小道具に用いていた舞樂は、藤原頼通が童舞で舞って以来、紙や花で作った輪を蛇に見立てて使うようになったといわれている<sup>四四〇</sup>。生きた蛇が美しくないという配慮から、童舞にふさわしい優しいげな小道具が新しく生み出されたのである。

このような演出が生まれたのは、十二世紀以降、宮廷の御賀や大寺院の法会で童舞が頻繁に催され、愛好された歴史があったためだろう<sup>四五</sup>。美童賞翫の目的で鑑賞されてきた童舞は、稚児の美を生かした演出をすることで、目の肥えた鑑賞者の期待にこたえてきたのである。世阿弥は能における稚児の美を考える時、そういう歴史のなかで洗練された童舞の美を意識しながら『至花道』のこの部分を書いたと考えられる。またそれだけでなく、『至花道』の「陵王・納蘇利」には、義満の童舞愛好も深く関わっていたのだろう。

義満は若いころから童舞を好んだようだ。康応元（一二八九）年には南都一乗院・大乘院の童舞の稚児を室町第に呼んで鑑賞し<sup>四六</sup>、明德二（一二九〇）年にも延暦寺の童舞を見た記録がある<sup>四七</sup>。鑑賞の目的は舞が堪能な美童を賞翫することにあつたのだろうが、義満の関心が舞樂という芸能そのものにも向いていたということが、相国寺七重大塔供養の慶御

丸の舞楽装束からわかる。『相国寺塔供養記』はこの時の行列のなかに、

次上童。慶御殿。陵王装束。童六人。左二人青海波。右四人狛鯨。僮僕二十四人。左六人蘇耆。六人太平樂。右六人地  
文樂。六人長保樂。舍人二人。左右太鼓持ノ。装束ヲ着。(三六六頁)

と、慶御丸（「慶御殿」）のあとに三十人の舞楽装束の童がいたことを記している<sup>四八</sup>。

また二十日間にわたり催された応永十五年の北山第行幸では、稚児による舞御覧が催されている。この行幸では、主賓の後小松天皇のために猿樂や蹴鞠など様々な趣向が用意されたが、義満が最も力を入れた催しが童舞だった。出演者には、南都興福寺の一乗院・大乘院から選りすぐりの童舞の名手を呼び、童舞を囲む垣代には、御賀丸をはじめとした義満の寵童たちや、諸門跡からかき集めた二十人もの稚児を配置している<sup>四九</sup>。

垣代上童廿人之内。公方御兒拾人。狩衣。諸門跡兒十人。被<sub>レ</sub>成<sub>二</sub>公方兒<sub>一</sub>被<sub>レ</sub>召之。  
御賀。岩壽。梅賀。藤壽。春祇。以上五人金銅。長壽。都々壽。八代賀。杉若。春愛。

どちらの場合も義満は、自分を象徴する稚児たちの童舞の美によって空間を作り上げている。そして美しい稚児たちの主人として振る舞う自分の姿を人々に印象付けようとした。『至花道』の「陵王」と「納蘇利」の源流には、そういう義満の記憶があったと考えられる。

ちなみに、世阿弥は義満の寵童であった時代のことをよく覚えていたようで、『申楽談儀』第八条には当時のことを語った記事がいくつかある。そのなかに、世阿弥の作品や能楽論に関わる印象的な二つのエピソードがある。一つ目は、世阿弥が〈逢坂物狂〉という作品を生み出すきっかけになった、「海道下」という曲舞に関する話である。

東国下りの曲舞、「蓬萊宮は名のみして、刑戮に近き」、此段名譽の所也。「南無や三島の明神」より、面白き所也。節は那阿弥陀仏付く。西国下りは、観阿節を付く。皆作者は玉林也。鹿苑院の御意に違して、東国に下りて、程経て、此曲舞を書きて、世子藤若と申ける時、謡はせられけるに、將軍家、作者を御尋ね有て、召し出だされける也。西国下りは、後書かれける也。由良の湊の曲舞、山姥・百万、是らはみな名譽の曲舞共也。  
(二七七頁)

ここでは「海道下」という、『五音』に収録された曲舞の誕生のエピソードが語られている。この曲舞は、義満の勘気に触れて東国へ流された玉林（琳阿弥とも）という人物が作詞したものであった。それに義満の寵臣であった海老名南阿弥が節をつけ、寵童藤若に謡わせただことで、玉林は義満から許され、京都に帰ってくることができたという話である。世阿弥には、寵童の自分が謡ったからこそ玉林が救われたという自負があったのかもしれない。のちにこの思い出深い曲舞は〈逢坂物狂〉や〈春栄〉の「クセ」に移入され、新しくよみがえ

ることになる。世阿弥がこの出来事をいかに誇りに思っていたかがわかるだろう。

反対に、世阿弥は不名誉なことももしかり覚えていて。二つ目のエピソードは、『申楽談儀』のなかの観阿弥の芸風について語っている条の次のような話である。

大男にていられしが、女能などには細々となり、自然居士などの、黒髪着、高座に直られし、十二三斗に見ゆ。「それ一代の教法」より、移り／＼申されしを、鹿苑院、世子に御向かい有て、「児は小股を掬かうと思ふ共、こゝはかなふまじき」など、御感のあまり御利口有し也。何にもなれ、音曲をし替へられしこと、神変也。(二六五頁)

観阿弥の〈自然居士〉の名演を見た義満が藤若に向かつて、お前にはあんな名演は真似できないだろうとからかったという有名なエピソードである。「小股を掬かう」というのは俊敏な足さばきのこと、世阿弥は運動神経が良く、少年時代はその身体能力を生かした芸を得意としていたことがここから想像される。敏捷性は藤若にとっては長所であったはずだが、義満の評価はあまり高くなかったようだ。類似する内容としてこのほかにも、

世子の位、観阿に劣りたる所有、たれも知らず、と世子申されしを、尋ねければ、「われは、足利きたるによつて、劣りたる也」と云々。(二二四頁)

という『申楽談儀』の記事がある。これは世阿弥が息子の元能に、自分の芸の位が亡父観阿弥に及ばない理由について語って聞かせた言葉である。ここでは世阿弥の身体能力を「足利き」と表現している。年齢の割に健脚だったことは、桃源瑞仙が『史記抄』の中で五十代の頃の世阿弥のことを、「座を立ち歩く動作がきびきびとしてリズムが(二〇一頁)「あったと語っていることからわかっている。『花鏡』以降、能の「動かない」身体形成」を追求していた世阿弥は、五十を過ぎてても衰えることのない自分の「足利き」に劣等感を持っていた(二〇二頁)<sup>五〇</sup>。五十という年齢は観阿弥が死去した年代であり、世阿弥は「足利き」の自分を名人であった亡くなる直前の父と比較して、劣ることを強く意識していたようだ。このことが原因で、世阿弥は義満の「児は小股を掬かうと思ふ共、こゝはかなふまじき」という言葉を根に持ち続けたのである。

のちに世阿弥は、『至花道』の理論を作品に応用し、〈難波梅〉という稚児の能を作っている。これは、義満が愛した伝統的な稚児の美を能のなかで活用するため、また観世座の将来を担う少年の役者のよりよい育成のため、徹底的に構想を考え抜いた作品だった。だが世阿弥よりあとの世代になると、このような稚児の能は世間から必要とされなくなる。その背景には、新時代の將軍たちの好みの問題も関係していた。義満の後継者たちは、義満の好みを反映した古典的な稚児の美に見向きもしなかったのである。その代わり、より新しい趣向の稚児の芸能に興味を向けるようになる。

#### 4 義満よりあとの時代

義満が好んだ稚児の美は、法体の一部としての侍童の美や、洗練された童舞の美だった。義満が企画した重要な催しには分身である稚児が必ず現れ、その存在感を世間に印象づけた。だが童舞は、義満の強烈なイメージが定着してしまったせいか、応永十五（一四〇八）年五月に義満が没すると、それ以後権力者から顧みられることがなくなる。

将軍を継いだ義満の息子たちは、童舞や雅楽といった古典的な芸能にはあまり関心を示さなかった。その良い例が笙の所作である<sup>五二</sup>。笙は尊氏以来足利將軍のたしなみの一つとして相伝されており、四代義持・六代義教・八代義政らも代替わりのあとに笙始を行っていた。だが義満が習った笙を北山第行幸などのハレの場で披露しているのに対し、義持・義教は儀式的に笙始を行っただけで披露の場を設けたことはなかった。彼らが舞楽や童舞を進んで鑑賞した記録も見当たらない。その代わりというわけではないが、義持は主に田楽を愛好し、特に新座の増阿弥を鼻肩にしていた。また義持の弟の義教は若い頃から猿楽を好んで、榎並猿楽や観世元重（のちの音阿弥）を鼻肩にしていたが<sup>五三</sup>、次第に特殊な趣向の珍しい猿楽や派手な寺院芸能にも目を向けるようになる。世阿弥はそういう新世代の権力者たちの好みにも柔軟に対応していくが、時代は世阿弥の幽玄能よりも、もっと奇抜で新鮮な作風を求めはじめた。

猿楽に新しい時代の風を吹かせたのは、義満の次の義持ではなく、義教だと考えられる。桜井英治は義教と同時代の猿楽について次のように述べている<sup>五四</sup>。

高踏的な能の世界を目指し、いつしか誰もついてゆくことのできない高みへと迷いこんでいった世阿弥にかわり、義教の心をとりにしたしたのは世阿弥の甥である音阿弥元重であった。当時、本物の馬・刀剣・甲冑を使って『一の谷先陣』『秦始皇』などの活撃を演じる多武峰様猿楽が室町亭でもひんばんに催されていたことを考えれば、世阿弥の能はあまりにも時代を先取りしすぎていたのかもしれない。（二二九頁）

世阿弥が「誰もついてゆくことのできない高みへと迷いこんでいった」というのはやや言い過ぎだが、世阿弥の意識と同時代の感性の間に隔たりがあったことは、桜井の指摘するとおりだろう。後述するが、義満の時代からその傾向があったことが『申楽談儀』からわかっている。それでも義持の時代までは、世阿弥の評価も低くはなかった。問題は義教だった。

義教の芸能に関する趣味は、「高踏的」というよりは大衆的であった。世阿弥が目指した、熟練した役者の高度な身体表現よりも、装束や仕掛けに凝った視覚性重視の能を好み、稚児の芸能においても、童舞のような洗練された美より、延年風流という当時一世を風靡した寺院芸能の珍しさに注目した。

延年とは、院政期に寺院で発生した芸能の催しの一つである。室町時代にはおもに南都などで隆盛し、能にも影響を与えたといわれている。大衆・衆徒などと呼ばれた僧侶たちが主導して、法会の賀宴や貴賓のもてなしなどの祝い事のために催されたものであった<sup>五四</sup>。そ

の構成は、童舞や白拍子などの稚児の舞を中心に、童と僧侶による複数の芸能で成り立っている。「糸綸舞」のような男色の恋をにおわせる芸能があることからわかるように、寺院の僧たちが美童の魅力を堪能することに重きを置かれた芸能だったと考えられる。

義教が延年を初めて見たと考えられるのが、永享元（一四二九）年九月の南都下向である。この延年は春日若宮祭参列のために下向した義教の饗応として催されたものだった。次に引用するのは、義教とともに延年を鑑賞した満済の日記『満済准后日記』である<sup>五五</sup>。

今夜延年道遊僧沙汰云々。崑崙山造者在之。自彼山中児兩人出。各水干着之。乱拍子舞之。驚目了。（九月二十二日条、八六頁）

今夜学侶延年也。以外結構云々。如昨夜撰政。聖護院准后。予。宝池院僧正等参会申了。諸大名并禅僧長老達。中門ヲ棧敷二室禮見物如去夜也。舞童在之。太平楽。狗拍。馬頭。納蘇利等也。其外白拍子。乱拍子。造物花枝。児廿人。仕丁児十人等也。惣臨延年砌児及四五十人歟。驚目了。（二十三日条、八七頁）

義教は二十二日に遊僧の延年、二十三日に学侶の延年（延引され、実際に行われたのは二十四日）、二十六日も学侶の延年と、連日延年を見ている。そのほか四座猿楽や田楽も催され、將軍歓待のために芸能が尽くされた。義教とともに下向しもてなしを受けた満済は、はじめは物珍しさや稚児の人数の多さもあって「驚目了」と感嘆しているが、立て続けに見せられてさすがに飽きたのか、二十六日のことは具体的な内容や感想を書いていない。『満済准后日記』からすべての出し物を把握することはできないが、幸いこのときの延年には『永享元年室町殿御翫延年等日記』という記録が残されている。それによると二十二日の「崑崙山造者在之。自彼山中児兩人出。」という演出の演目は、満済も書いている通り崑崙山を題材にした小風流であった。これは山の作り物から稚児が二人出てきて乱拍子を舞うというものだった。次の二十四日に延引された延年は「戒賢宗論」という大風流で、童舞「太平楽。狗拍（狗杵）。馬頭（抜頭）。納蘇利」はその最後に大風流の一部として舞われたものである。また二十六日の延年は、『永享元年室町殿御翫延年等日記』によると義教の所望により行われたもので、大風流「宝塔涌出」という演目が上演されている。満済は「学侶中沙汰云々」と書いているが、主催者の大乘院側は「道遊僧致沙汰畢」と記録しているので実際は遊僧が沙汰していたのだろう<sup>五六</sup>。

義教はこの時の延年を気に入ったのか、翌年の正月の松拍子では、崑山満家が延年風の風流を用意して義教を楽しませている。

未初歟崑山風流驚目了。持花枝童形廿人。水干立烏帽子。最前赤仕丁六人。児。次延年衆數十人在之。大衆舞并児乱拍子在之。移南都延年歟。其興殊不少。（正月二十五日、

一二七頁）



花枝を持つ稚児二十人と仕丁の稚児六人の風流、それから延年衆十人による大衆舞・児乱拍子の、二種類の芸能が、満家によって披露されている。「移南都延年歟。」とあり、前年九月に見た延年を真似した風流だったということなのだろう。

注目したいのは、「持花枝童形廿人」である。延年の眼目は童舞・乱拍子・白拍子といった稚児の舞であり、ここでもそれを踏まえて児乱拍子が舞われている。本来は児乱拍子が中心となる出し物だったはずだが、この松拍子でまっさきに登場したのは、水干・烏帽子姿で花枝を持つ二十人の稚児の風流であった。この稚児の演出は、延年の中に登場する「葉杖児」「花杖児」と呼ばれる稚児がもたっていると考えられる。

「葉杖児」は、武装をして杖を持つ稚児であつたらしい。『永享元年室町殿御翫延年等日記』によると、義満が見た延年では大風流「宝塔涌出」以外の風流に、十二人の「葉杖児」が出演していたことが記録されている。なぜ葉杖児というのかこれだけではわからないので、永享十二（一四四〇）年の東大寺の延年史料を参考にすると、東大寺の延年では「花杖児」という、鎧直垂・風折烏帽子姿の稚児がいた<sup>五七</sup>。この稚児は、菊などの花をつけた、五尺ほどの紙製の杖を持っており、この出立で大小の風流に参加している。義教が南都で見た葉杖児もこれと似た姿の、何かの葉をつけた杖を持つ稚児であつたと推測される。満家はこの葉杖児・花杖児を、延年の象徴的な役割を担う稚児の一種として捉えたのだろう。満家だけでなく、これを義教とともに鑑賞した満済が「移南都延年歟。」という感想を持ったことから考えても、この稚児が南都の延年の中で特に印象的な演出であつたということがうかがえる。

それからしばらく義教の前で延年が披露されることはなく、次に『満済准后日記』に登場するのは永享六年三月十五日条である。この時は南都の学侶六方衆が上洛して、室町殿で延年風流を披露したという。満済は見ることでできず悔しがっており、そのため残念ながら具体的な演目はわかっていない。

その後、義教の延年に対する関心はもうなくなってしまったのか、室町第での上演記録は見あたらない。だが將軍の愛顧をなくしても、延年が世間に与えた影響は大きく、十五、六世紀頃には延年風流の演出を取り入れた能がいくつも作られている。凝った仕掛けの作り物を使い神仙の世界を描く、スペクタクル能と呼ばれるジャンルの誕生である。現行曲の〈一角仙人〉や〈西王母〉などがそれにあたる。江戸期に入るまでこの種の能はいくつも作られており、市井に人気がある演出であつたことがうかがえる。義教は、このような後の時代の流行に先駆けて延年を鑑賞していたのである。

また義教の好んだもう一つの芸能として、注目すべき猿楽がある。桜井が注目している、多武峰様具足能という活劇の猿楽である。多武峰様具足能は、名前のとおり多武峰妙楽寺（談山神社）で上演されていた独自様式の能で、生きた馬や甲冑など実物の武具を身につけて戦争の物語を演じる、いかにも武家好みな特殊演出が特徴である<sup>五八</sup>。義教は將軍宣下の直後の正長二（一四二九）年、室町御所の笠懸馬場で初めてこれを鑑賞している。

於室町殿御所笠懸馬場。観世大夫両座一手。宝生大夫十二五々一手ニテ出合申樂在之。  
如多武峰芸能致沙汰了。乗馬甲冑等悉用実馬実甲冑了。驚耳目了。(五一頁)

『満濟准后日記』正長二年五月三日条を引いた<sup>五九</sup>。出演者の「観世大夫両座」というのは、次の『建内記』同日条に見える「十郎」(観世元雅)と「三郎」(観世元重)の二つの観世座のことである<sup>六〇</sup>。

今日於御棧敷有一献。面々棧敷能々可張行之由、有下知。有数献、次大館入道参候、被撰政御杓了。

芸能事 毎年於多武峰神事猿楽之体也。或着甲冑持刀劍或乗馬出舞台

左 観世

綾織 一谷先陣(義経)、十郎也、乗馬出舞台 梶原、三郎也) 秦始皇

京都では馴染みがなく、あまり鑑賞された例がない猿楽だったからだろう、どちらの記事も多武峰の神事でこの様式の能が披露されていることや、武装の演出のことなど、詳細が書き留められている。神事というのは維摩八講会のこと、多武峰に参勤の義務があった大和猿楽は八講会の際に新作能を披露する慣例があった。

『建内記』に記された曲名三曲のうち、傍線を引いた(一谷先陣)が多武峰様具足能である。これは別名(二度の掛)という『平家物語』を題材にした能で、「乗馬出舞台」とあるように、義経役の十郎元雅と梶原役の三郎元重が生きた馬に乗って馬場を駆け回り、合戦の演技をしたと考えられる。欠落か、もしくは省略されたためか、宝生と十二五郎(十二五々)の座が披露した曲が記されていないが、おそらくこの日最も注目を集めたのは、ここに詳細に記録された(一谷先陣)だったのではないだろうか。なぜなら(一谷先陣)の主演をつとめたのは、義教鼻肩の元重であった。義教は応永三十四(一四二七)年以前から元重の後援をはじめており、その寵愛ぶりは世に知れ渡っていた。実際、笠懸馬場の演能の四か月前、正月十一日に行われた義教のはじめの院参では、後小松院が義教のために元重の猿楽を用意している<sup>六一</sup>。將軍宣下直後の祝いの席で多武峰様具足能が催されたのも、元重の具足能が見たいという義教の強い要望があったからなのかもしれない。

そうだとすれば、なぜ義教はあえて多武峰様具足能という特殊な猿楽を用意させたのだろうか。元重の猿楽が見たいだけであれば、わざわざ多武峰様などという地域限定の演出にこだわる必要はなかったはずだ。この理由を考える上で手掛かりとなるのが、延年風流である。

延年風流と多武峰様具足能には、武装という共通点がある。延年風流のなかで特に目を引いたのが葉杖児・花杖児と呼ばれた武装の稚児であったことからわかるように、花やかな武装には芸能としての魅力があった。延年風流や多武峰様具足能といった南都の芸能は、都では珍しく、刺激的な面白さがあっただろう。だが義教を魅了したのはそういう新鮮さではな

く、美童やお気に入り元の元重が纏う武装の美であったと考えられる。

これは饗庭命鶴丸の花一揆にも通じる性質である。花一揆も、葉杖児・花杖児と同じく鎧を着た美童であった。また花一揆だけでなく、中世には美しい武装が戦場を彩る芸術的な要素として機能していたことが、『太平記』巻第十の次の場面からわかる。

承久より以来東風閑にして、人皆弓箭をも忘たるが如なるに、今始めて干戈を動す珍しさに、兵共ことく敷此を晴と出立たりしかば、馬・物具・太刀・刀、皆照耀許なれば、由々敷見物にてぞ有ける。(三二四頁)

新田軍を迎え撃つ北条方の軍の様子を描いた、武蔵国入間川での戦いの一場面である。傍線部には「晴と出立たりしかば」とあるが、西源院本の古い本文では「花を折て出て立ちければ」となっており、武士たちが武装に花を飾る異文も存在していた。この武士団は「承久より以来東風閑にして、人皆弓箭をも忘たるが如なるに」とあり、長い平和の時期を過ごしていたため久しぶりの出陣で、張り切って美々しく武装を整えてきたのだった。つまり戦に慣れない弱い武士団なのである。弱いが、「照耀」くばかりの立派な武装が人目を引いている点は、花一揆と似ている。戦場において、花一揆やこの武士団のような美しい武装は実質的な戦力ではなく、「由々敷見物」といわれる、鑑賞のための芸術的なものとしてみなされていたのだろう。

義教が心惹かれたのはこのような武装の美であり、それをまとう稚児だったのである。もしかししたらその背景には、幼くして僧になるため青蓮院に入り武家の教育を受けることのできなかった、にわか武士義教の憧憬が関わっていたのかもしれない。

義教はその後、永享六(一四三四)年七月に一度だけ多武峰様具足能を鑑賞している。ただしこれは義教の娯楽のための演能ではなく、明国国使の饗応として用意されたものだった。多武峰様具足能の派手な演出と、視覚的に理解できる単純な活劇であれば、言葉が通じない異国の人にも楽しんでもらえると考えたのだろう。だがそれ以外の義教の鑑賞記録は見当たらない。多武峰様具足能に再び注目が集まるようになるのは、義教の子の義政の時代である。

## 5 武家家族の能と子ども役者

義政が多武峰様具足能をはじめて見たのは、宝徳四(一四五二)年六月だった。これは義政が、義教の笠懸馬場の演能を意識して催した演能であると、松岡が指摘している<sup>六二</sup>。笠懸馬場の演能は観世・宝生・十二五郎の上掛系猿楽の立合だったが、この時には大和猿楽四座が集められ、大名らの沙汰によって行われた(『師郷記』宝徳四年六月九日条)。この頃から父義教の先例を採用するようになった義政は、寛正六(一四六五)年九月、永享元年の義教の先例を踏襲する形で南都下向を行い、ここでも多武峰様具足能を鑑賞している。

義教の先例とは、言うまでもなく義教が初めて延年風流を鑑賞した、永享元年九月の南都下向のことである。義政の南都下向は、義教の行ったことを再現する意図で用意されていたようで、大乘院の尋尊は永享元年の記録を借りて『永享元年室町殿御翫延年等日記』を書写し、義政のための延年を準備している。また永享元年の時にはなかった多武峰様具足能は、笠懸馬場の演能を意識して追加された催しだったと考えられる。

このときの多武峰様具足能に、〈鶴次郎〉という子どもがもった能があった。演者は〈二谷先陣〉で義経役をつとめた元雅の子孫の、観世十郎である。

四座申楽次第。一番観世出雲トツカ。二番金剛二見ノウラ。三番寶掌浦島。四番竹田大  
夫小原野花見。五番観世十郎鶴次郎。六番金剛クマンキリ。七番寶掌打入ソカ。八番今  
春梶原二度ノカケ。九番観世<sup>音阿</sup>サネモリ。十番金剛ナカラノ橋。十一番 寶掌 星ノ  
宮。十二番今春誓願時。十三番<sup>音阿</sup>ウカイ<sup>六三</sup>（五六三頁）

〈鶴次郎〉は、十三番あつた演目の中で唯一の子どもが登場する能で、実馬実甲冑という多武峰様具足能ならではの演出を生かし、稚児流鏑馬の要素を取り入れている点に特徴があつた<sup>六四</sup>。内容は鎌倉時代の和田合戦に取材した家族の物語で、討死を覚悟した父と子の親子愛の問答と、馬と武器を使つたりアルな斬り合いの演技を眼目になっている。

〈鶴次郎〉のような武家家族の愛と戦いを描く子ども能は、世阿弥の時代から存在していた。『申楽談儀』に見える、〈初若の能〉と〈笠間の能〉がそれである。〈初若の能〉は散逸曲だが、『申楽談儀』の記事からおおよそのあらすじを知ることができる。

又、狂言には、大槌、新座の菊、上果に入し物也。<sup>〔菊〕</sup>初若の能に、此能は、子を勘当しけるが、親の合戦すと聞て、由比の浜にて合戦して、重手追ひたる能也。「あの囚人はいかなる者ぞ」と言はれて、「恐ろしく候」と云、寄りて見れば初若也。それよりしめり返りて、親に此由を告げしを、思ひ入、其比褒美有し也。狂言も、かやうの所を心得べし。（二九七頁）

新座の狂言役者菊の名演について世阿弥が語った記事である。そのためアシライアイの所作の部分だけしか記されていないが、この断片的な記事から〈初若の能〉が、〈檀風〉や〈春栄〉のような囚人の悲劇を描いた能だったということはわかるだろう。

この能の本説については、畠山六郎重保の由比ガ浜合戦を題材にした説話だろうと徳田和夫が指摘している<sup>六五</sup>。徳田は畠山六郎を題材にした奈良絵本『いしもち』と〈初若の能〉に共通する構想として、子（畠山六郎・初若）が父（畠山重忠）から勘当されている点や、子が由比ガ浜の合戦に参戦している点をあげている。この説をもとに内容を推測すると、初若という少年武士が、父が由比ガ浜で合戦をしていると聞いて後を追う戦場に出るが、重傷を負って敵に捕らえられてしまう、というあらすじになるだろうか。新座の菊の役どころは

父重忠の従者で、囚人が初若であることを重忠に伝える重要な役を演じていたのだろう。結末は、初若が処刑され重忠が仇を討つか、奇跡が起きて刑を免れるかのどちらかだと考えられる。

もうひとつの〈笠間の能〉は、謡本が現存する番外曲〈安犬〉の旧名と考えられている。〈安犬〉は、義満時代に実際に起きた小山氏の乱という関東の兵乱に取材した、時事的な能である。梗概を示しておく。

小山安犬丸は父若犬の戦死により、秘かに故郷の母を訪ねる。しかし鎌倉公方の家来笠間十郎に屋敷を包囲され、逃れぬところと覚悟した安犬は母とともに討つて出で笠間を斬るが、ついに捕らえられる。(一一三頁<sup>六六</sup>)

〈笠間の能〉は、『申楽談儀』の「笠間の能、今程不相応か」という意味のはっきりしない傍記で注目を浴びた、謎の多い能である。先行研究では、この能が成立した義満時代の室町幕府と鎌倉府の緊張関係を追って、時事的な問題で上演が憚られたのではないかと推測している<sup>六七</sup>。ただし、先行研究が参照している現存最古の〈安犬〉のテキストが近世以降の番外謡本で、それより古い本文が存在しない点には注意が必要だろう。能のテキストは流動的で、近世までに古態を維持できた作品はあまり多くない。現存する謡本本文から「今程不相応」といわれた時代の形を復元することは難しいのである。詳述しないが他にも問題点の色々あるので、ここではとりあえず、〈笠間の能〉は「戦死した小山氏の妻子が敵に捕縛されるまでの戦いを描いた能」と考えることにする。

世阿弥は『申楽談儀』の中で〈初若の能〉と〈笠間の能〉のことを語っているが、みずからこの種類の能を作ることにはしていない。これは世阿弥の稚児(子ども)役者に対する考え方と、深い関係がある。義満の影響を受け、稚児の役者に幽玄美を求めた世阿弥は、その美しさが損なわれるような所作は徹底的に排除すべきである、複数の能楽論のなかで繰り返し述べている。特にその意識を強く持つて書いているのは、応永二十七(一四二〇)年成立の『至花道』第一条である。

先、音曲と舞とを、師に付て、よく／＼習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし。楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて、童舞は直面の児姿なるがごとし。是則、後々までの芸態に幽玄を残すべき風根なり。(一一二頁)

ここでは、稚児の役者には歌(音曲)と舞だけを習わせること、そして稚児の美を損なうため物まね(三体)をさせてはならないと述べている。〈鶴次郎〉のような、子どもが馬に乗り矢を射る演技は、あきらかに歌・舞の外の領域である。そういう演技や趣向をあか

らさまに批判した世阿弥の言葉は残されていないが、子どもによる暴力的な演技を必要とする（鶴次郎）のような構想の能は、世阿弥の理想とは真逆のものであったことは間違いないだろう。（初若の能）の類曲で、世阿弥の作と考えられる少年武士の能に（春栄）があるが、これには子どもの戦闘はもちろん、子どもが血なまぐさい戦争について語る場面などはない。そのかわり、子どもの処刑をめぐる大人たちの悲嘆を抒情的な詞章で描き、子どもが舞う場面を設けて優美な歌舞能に仕上げている。似たような題材であっても、歌と舞を軸に構成された世阿弥の能と、親子愛と武勇をテーマにした活劇風の能とは、子どもの役者に対する考え方がまったく違っているのである。

武家政権が支配した室町時代の気風には、優美な稚児が舞う世阿弥の能よりも、子どもが気丈に戦う少年武士の武勇能の方が好まれていたのではないだろうか。実際、（鶴次郎）が義政の御前で上演されると、これを皮切りに（光季）（村山）（親任）（岡崎）といった子どもの武勇を主題にした能が、室町末期まで作られ続ける。だが（春栄）のような稚児舞を舞う少年武士の能は、他に作られていない。時代の感性と世阿弥の作風の間には、隔たりがあったと考えられる。

子どもの武勇を描いた能が好まれた背景には、軍記物語の存在も関係していたのだろう。『保元物語』や『平治物語』、『承久記』などには、武家家族の悲劇に焦点をあてた場面が必ず設けられているが、南北朝期成立の『太平記』は特にその種のエピソードが豊富である。

たとえば『太平記』で最初に登場する少年武士として、〈檀風〉の素材になった日野邦光（能では梅若丸）の話があげられる。鎌倉の北条氏に捕らえられた父資朝が佐渡で処刑されることを聞きつけ、まだ十三歳の阿新（邦光の幼名）が母の制止を振り払って単身佐渡へ渡る。だが父との再会が叶わなかったため、処刑を執行した仇の本間三郎を討ち、山伏の協力を得て都へ帰る、という話である。阿新の母の心配は十三歳の少年が供の武士も連れず敵地へ乗り込むことであったが、十三歳という年齢は親にとっては幼く、本人は大人の自意識が芽生え始める微妙な年齢だったらしい。

巻第二十九には、同じ十三歳の赤松直頼の大人びた覚悟が語られている。直頼の父範資が足利尊氏とともに自害する覚悟を決めた時、息子は幼いから生き延びても恥にはならないだろうと言うのを聞いて、直頼は「十歳を過ぎればもう幼くはない」と反論する。直頼のこの考え方は中世の武家家族にはごく一般的な認識だったようで、似たような表現は『太平記』に限らず軍記物語や中世文芸のなかによく見られる。そこに描かれる少年たちは、大人として自分で意思決定し、父とともに討死する、もしくは自害することを選ぶ。『太平記』ではこの意識が、十一歳から十八歳くらいの稚児武者・若武者と呼ばれる青少年の武勇譚として表れてくる。

そして『太平記』で最も有名な少年武士が、楠木正行である。正行といえれば最も有名なのは、巻第十六の桜井の別れと呼ばれる場面である。建武三（一二三六）年五月、足利尊氏・直義との戦いで死を覚悟した楠正成は、兵庫に向かう前に正行に遺訓をする。この時正行は十一歳だった。自分の命を惜しんで忠節を忘れるようなことがあってはならないという父

の教えを受けた正行だったが、討たれた父の首級を見たとき、悲しみのあまり自害しようとする。正行の母はそれを止めて、「父の分まで生きて主君に忠節を尽くすべきところを、一時の情に流されて自害するなど亡き父への不孝である」と叱る。子どもの自害未遂を目撃した母親の対応としては不自然な台詞ではあるが、楠木家は忠義のためなら自分や家族を犠牲にすることをいとわない、武家家族の理想像としてここに描かれているのだろう。

日野邦光から〈檀風〉が生まれたように、能はここにあげたような少年武士の武勇の物語を積極的に取り込んで進化する。〈初若の能〉や〈笠間の能〉はそういう能の起源であり、その流れを受け継いだ多武峰様具足能〈鶴次郎〉は、少年武士の武勇能が台頭してくる次の時代の先駆けとなった。反対に、義満の稚児の美を受け継いだ世阿弥の子どもの能は、時代の感性に合わず人気をなくしていったと考えられる。

最後に、義満の後の時代の寵童について触れておきたい。尊氏や義満にはそれぞれ寵童がいたが、義持や義教は彼らのように少年を特別寵愛し常に側に置くことはしなかったらしい。その代わり、義満と関係の深かった後小松院が寵童を抱えていた様子が、『満済准后日記』や『看聞日記』に見えている。

後小松院の寵愛した者で最も有名なのが、幸末佐という召次である。幸末佐は出自のよくわからない人物だが、『看聞日記』応永三十年六月十七日条に「件召次院御愛物」とあり、この段階で後小松院の寵童として世間に存在を知られていたことがわかる。稚児時代の世阿弥が義満への御機嫌取りのために大名たちからちやほやされていたように、幸末佐も周囲から特別扱いを受けていた。『満済准后日記』永享二年正月十九日条に次のような記事がある。

今日又松はやし也。一色左京大夫沙汰之。五鼻歟在之。風流手ヲ尽ス。如先度撰政以下見物。南都一乘院僧正見物。内々伺時宜也。見物祝着之由三千疋折紙進之了。四辻宰相中将季保卿依仰見物。召次幸末佐并御所持掃部猿楽兒兩人同見物。此者共ハ仙洞被懸御目。不断被召置御前之間。定被見物度叡慮歟之由令推量申給。内々被申入仙洞間。御入興千萬々々也。松はやし終テ季保卿。幸末佐。掃部。猿楽兒等被召室町殿御前。御小袖太刀等被下之<sup>六八</sup>。(一一四頁)

正月恒例の室町御所の松拍子に関する記事である。この日は一色左京大夫が沙汰していた。撰政や南都一条院僧正が見物していたところへ、院の寵愛を受ける幸末佐と御所持掃部猿楽稚児二名がやってきた。松拍子が終わった後、四人は義教に召されて小袖と太刀を賜る。後小松院の「叡慮」による見物と見なされたため、幸末佐たちは丁重にもてなされているのである。ちなみにこの猿楽稚児二人は、永享二年正月十一日条に「非観世三郎手者也。一兩年被召置仙洞。丹波日吉歟手者云々。」とあり、後小松院が最厚していた丹波日吉猿楽の者であったことがわかる。

幸末佐ら四人は、おそらく後小松院と男色の関係があったのだろう。後小松院は義満の美意識や価値観から、少なからず影響を受けていたのだろうか。それは義満の子息たちには受け継がれなかったものだが、後小松院の中には、義満の美しい分身たちの面影が少しだけ残されていたのかもしれない。

おわりに

南北朝の動乱期から足利義教の時代までの、芸能・文芸のなかの美童賞翫について、時系列に沿ってみてきた。本章の要点は二つある。

一つは、義満の寵童が世阿弥の能楽論に影響を与えたということである。義満は日ごろから美童を連れ歩き、自分の分身としての稚児を世間にアピールした。稚児の文化の中でも舞楽の稚児美を重視した義満は、自分が主宰する儀礼で寵童たちに舞楽装束を着せてその姿を印象付けたり、行幸の中で童舞の舞御覧を大々的に催したりしている。このような義満の稚児の記憶が世阿弥のなかに残り、それが伝書に表れているのだ。

だが義満と世阿弥が共有していたこのような稚児の美は、徐々に時代の価値観とあわなくなっていく。二つ目の要点がこの問題である。義満の死後、義教・義政の時代になると、武装の子どもが登場する延年風流や、戦う少年武士の多武峰様具足能がもてはやされた。これは世阿弥の美意識に反する種類の能であったが、武家社会の気風にはこちらの能の方が受け入れられやすかったと考えられる。武装の美やそれを纏う稚児の美しさは、義教よりもっと古く、尊氏の寵童饗庭命鶴丸が花一揆を組んで戦っていた頃から、武家の間で愛されてきた美だった。義満の時代には、義満好みの童舞などの伝統的な稚児美が重視され、武装の稚児の美は一旦隅に追いやられていたのだろうが、義満の影響が薄れた時代になると、今度は武勇を題材にした芸能が中心となる時代がくる。そういう流れの中で、世阿弥の稚児の能はほとんど顧みられることがなくなっていくたのだろう。

一七 東京大学史料編纂所編、大日本古記録『後愚昧記』二（岩波書店、一九八四年）

一八 『申楽談儀』三一頁。『満濟准后日記』、『続羣書類従』補遺第一下（続群書類従完成会、一九五八年）永享二年正月十九日条、一二四頁。

一九 後藤丹治・釜田喜三郎校注、日本古典文学大系『太平記』全三卷（岩波書店、一九六〇年～一九六二年）。読みやすさを考慮し片仮名表記を改めた。また適宜、兵藤裕己校注『太平記』全六卷（岩波書店、二〇一四年～二〇一六年）を参照した。

二〇 松岡心平『宴の身体——バサラから世阿弥へ』、第二章「バサラの時代」（岩波書店、二〇〇四年）三五頁参照。

二一 凡例に示した通り、世阿弥伝書はすべて日本思想大系『世阿弥・禅竹』（岩波書店、一



- 九七四年) から引用する。
- 三 黒田日出男「童」と「翁」、黒田『境界の中世 象徴の中世』、(東京大学出版会、一九八六年) 所収。
- 三三 松岡『宴の身体』三二一、三六頁。
- 三四 本論第四章第四節参照。
- 三五 小林輝久彦「室町幕府奉公衆饗庭氏の基礎的研究」、『大倉山論集』第六十三輯(二〇一七年三月)、一五三〜一八三頁。
- 三六 「笠掛記」、東京大学史料編纂所編『大日本史料』第六編十一冊(東京大学出版会、一九七一年)、四七〇頁。内容の確認には、東京大学史料編纂所大日本史料総合データベース(<https://www.hi.u-tokyo.ac.jp/index-j.html>) を利用した。
- 三七 岩橋小弥太・斎木一馬校訂『園太暦』三(続群書類従完成会、一九七一年)
- 三八 小林、一五九〜一六〇頁。
- 三九 兵藤裕己校注『太平記』第五卷九九頁「花一揆」の注一四〇には「桜の花をあしらった笠印」とある。
- 三〇 小林、一五八〜一五九頁。
- 三一 『右記』、『群書類従』第二四輯、釈家部(八木書店古書出版部、二〇一三年)
- 三二 後藤『太平記』二卷
- 三三 岩崎雅彦「稚児の凶像学」、『国文学——解釈と教材の研究』(学燈社、一九九六年三月)、七三〜七九頁
- 三四 岡見正雄校注、日本古典文学大系『義経記』(岩波書店、一九五九年)、三〇八頁頭注。
- 三五 兵藤校注『太平記』第五卷、九八〜九九頁。
- 三六 小林、一六〇頁。
- 三七 尊氏の父は「貞氏」、祖父が「頼氏」、曾祖父が「泰氏」である。
- 三八 兵藤裕己『太平記』第四卷、卷第二十七(岩波書店、二〇一五年) 参照。
- 三九 小川剛生『足利義満』(中央公論新社、二〇一二年)、一五〇〜一五一頁。
- 四〇 小川、一四一〜一四三頁。小川説を支持し世阿弥と満済の関係について考察した、松岡心平「世阿弥と満済」、『鍬仙』六三〇号、(二〇一三年十一月号) 参照。
- 四一 松岡『宴の身体』、第七章「花・幽玄・しほれ——稚児の美学」、松岡心平「花の時代の演出家たち」、『ZEAMI 中世の芸術と文化』第四卷、(森話社、二〇〇七年) 三五〜三七頁。
- 四二 松岡心平「足利義満の僧体のファッション」、『文学』、(二〇〇〇年十一月)、一四八頁。
- 四三 渡邊守章・松岡心平「世阿弥の言説と身体——中世芸能空間の転回」、『ZEAMI——中世の芸術と文化』第一卷、(森話社、二〇〇二年)、五四頁。
- 四四 『教訓抄』巻第四「還城楽」、林屋辰三郎校注、日本思想大系『古代中世芸術論』(岩

波書店、一九九五年)。

四五 土谷恵『中世寺院の社会と芸能』、第七章「舞楽の中世」(吉川弘文館、二〇〇一年)参照。

四六 東京大学史料編纂所『大日本史料』六編九〇七冊(東京大学史料編纂所大日本史料総合データベース)、一八六頁。

四七 東京大学史料編纂所『大日本史料』六編(大日本史料総合データベース)二〇〇頁。

四八 『群書類従』第二四輯

四九 『北山殿行幸記』『羣書類従』第三輯帝王部(続群書類従完成会、一九六〇年)五五五頁。

五〇 松岡『宴の身体』第九章「世阿弥の身体」、二〇二頁。

五一 室町將軍の筈については、石原比伊呂「足利家における筈と筈始儀」(『日本歴史』二〇一二年三月)、「足利義満と筈との関係についての再検討」(『国史学』二〇一六年四月)に詳しい。

五二 松岡心平「音阿弥の生涯(一)——足利義教と音阿弥」(『観世』、二〇一七年八月)

五三 桜井英治『室町人の精神』(講談社、二〇〇九年七月)

五四 松尾恒一「儀礼から芸能へ——狂騒・憑依・道化」(角川学芸出版、二〇一一年)、同

『延年の芸能史的研究』(岩田書院、一九九七年)

五五 『続羣書類従』補遺第一下

五六 植木行宣ほか編『日本庶民文化史料集成』「田楽・猿楽」(三一書房、一九七四年)、二二八頁。

五七 『永享十二年管絃講并延年日記』、植木『日本庶民文化史料集成』、二五七頁。

五八 表章『大和猿楽史参究』第一章「多武峰の猿楽」(岩波書店、二〇〇五年)

五九 『続羣書類従』補遺第一下

六〇 東京大学史料編纂所編、大日本古記録『建内記』第十四第二(岩波書店、一九六六年)、三三三頁。

六一 松岡「音阿弥の生涯(一)」

六二 松岡「音阿弥の生涯(二)——足利義教から義政へ」、『観世』(二〇一七年九月)、三二〜三四頁。

六三 『蔭涼軒日録』二(史籍刊行会、一九五四年)、五六三頁、寛正六年九月二十七日条。

六四 本論第五章参照。

六五 徳田和夫「畠山六郎重保の伝承と語り物」(『学習院女子短期大学国語国文論集』十号、一九八一年三月)一八〜四九頁。

六六 竹本幹夫・橋本朝生編、別冊国文学『能・狂言必携』(学燈社、二〇一一年三月)

六七 天野文雄『世阿弥がいた場所——能大成期の能と能役者をめぐる環境』第二章第五節

「『笠間の能』をめぐる諸問題——大成期における將軍周辺の能という視点から」(ペリカソ社、二〇〇七年)、松見正一「能の本説としての室町軍記——『鎌倉大草紙』を中心に

みた小山市の乱と能『安犬』の成立をめぐる、梶原正昭・梶原正昭先生古稀記念論文  
集刊行会編『軍記文学の系譜と展開——梶原正昭先生古稀記念論文集』（汲古書院、一九  
九八年三月）

六八 『続羣書類従』補遺第一下

## 第二章 世阿弥の子ども役者論

はじめに

能の子どもを論じるにあたって、まずは世阿弥の能楽論を読み解く必要があるだろう。

世阿弥は、最初の能楽論『風姿花伝』『年来稽古条々』の冒頭で子どもの稽古について論じて以来、繰り返し子どもの問題に触れている。はじめは、役者育成のための習道論を構築する目的で、役者人生のスタート地点である子ども時代をみつめていた世阿弥だが、のちに稚児の美について考察を深めるようになる。そしてその理論を実践するための稚児の能も作っている。子どもの問題は、世阿弥が生涯考え続けたテーマの一つであったといえるだろう。

だが、そこまでして心血を注いだ習道論と作品が、後の世代にまともに受け継がれた形跡はない。世阿弥の子世代、孫世代が生み出した子どもの能は、どちらかというと世阿弥の教えに反するものが少なくないのである。この問題は時代の流行とも密接に関係していると考えられ、時代が求めるものを世阿弥がどのように受け止め、能の中で形にしていたのかという問題とも関わっている。つまり世阿弥の能楽論や作品を繙くことは、それとは対照的な非世阿弥系の能の子どもの実態を知ることにも繋がるのである。

まずは、中世の能の子どもの知るための足掛かりとして、世阿弥の能楽論の中から子どもに関する言説を分析し、子どもの役者論を明らかにしてみる。

### 1 研究史

世阿弥の身体論において「七歳」「十二三より」(『風姿花伝』)といった少年期の身体が、能役者のはじまりの身体であるにもかかわらず、子ども(稚児)のことを扱った先行研究は意外にも少ない。子方と呼ばれる能の子ども役者を考察した研究がそもそも多くない中で、世阿弥伝書に見える子どもの問題を取り上げたものとなると、数えるほどしか存在しない。能楽研究において子どもの問題がこれまでにいかに関心を払われていなかったか、わかるだろう。

その数少ない研究の嚆矢となったのが、香西精の「児姿幽風」である<sup>六九</sup>。これは世阿弥の『至花道』と『二曲三体人形図』に見える児姿幽風というキーワードに着目した論考である。『至花道』は『風姿花伝』『花鏡』に続き、世阿弥が五十八歳の時に編んだ習道論である。ここで論じられているのは、能の演技体系を基本の技芸である二曲(歌・舞)と、基本的な演劇的身体の三体(女体・老体・軍体)に分け、それをどのように習得するのか、学習の方法を体系的に説明した二曲三体論である。『至花道』の冒頭では、まず次のように説明されている。

当芸の稽古の条々。其風体多しといへども、習道の入門は、二曲・三体を過ぐべからず。

二曲と申は舞歌なり。三体と申は物まねの人体也（一一二頁）

「習道の入門」として、基本となる二曲と三体をまず稽古せよ、と述べられている。そしてこの文に続けて説明されているのが、「習道の入門」の入門である、幼年期の稽古である。

先、音曲と舞とを、師に付て、よく／＼習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし。（一一二頁）

十歳くらいまでの少年時代は歌（音曲）と舞の二曲だけを修練し、三体の物まねは習ってはいけない。「児姿」のままであらゆる風体を演じると、世阿弥は説く。香西が着目したのは、この「児姿」という世阿弥独自の術語である。「児姿」はその前に出てくる「童形」と同じ意味の言葉だが、元服前の未成年者をさす単純な意味ではない。

香西はこの「児姿」が、二曲三体論を絵図化した伝書『二曲三体人形図』の「二曲之人形」図に対応していると指摘する。『二曲三体人形図』は『至花道』の二曲三体論を人型の絵で図解した伝書で、その冒頭に「二曲之人形」と題をつけられた垂髪・水干姿の少年の図が置かれている。はこの少年像が、中世寺院において男色の対象として愛された、稚児と呼ばれる美少年の特徴と似ていることを明らかにし、特に作り眉（化粧）や元結といった、稚児の美的特徴がよく表れていると述べる。この指摘により、『至花道』や『二曲三体人形図』で「童形」「児姿」と呼ばれていた子どもの人体が、子ども全般のことではなくもつと限定的な、寺院の稚児の姿や身体を意味していたことがはっきりした。

香西に続いて、味方健も「幽玄補説―「児姿幽風」の一側面」で「児姿幽風」に関する見解を発表している<sup>七〇</sup>。味方の「幽玄補説」は、題名のとおり幽玄に関する一連の考察の補説だが、児姿幽風や伝書内の子どもに関する言説の背景に、世阿弥の稚児時代の実体験を想定する論である。また、稚児の問題が世阿弥伝書だけでなく能全体に潜在する問題であると味方は指摘している。

香西や味方が男色の対象としての稚児から児姿幽風を読み解こうとしている一方で、大場は教育的な見地から二曲三体論を論じている。大場の「世阿弥稚児習道論」<sup>七二</sup>は、伝書の記事から子どもの習道の経緯を丁寧に読み、その理論を世阿弥自筆能本（難波梅）の構想と結びつけて考えた論文である。

大場と同様、教育の立場から世阿弥伝書の稽古論を分析した研究が、西平直の『世阿弥の稽古哲学』<sup>七三</sup>である。これは稽古論全体のことを論じた著書だが、二曲三体論の児姿に関する部分だけかいつまんで要約すると、西平は技芸習得以前の段階の「子どもの身体」が「無心」の境地に似ているという世阿弥の言葉に着目し、技芸を知らない「子どもの身体」が意

図的・意識的・作為的な身体操作を身につけ、やがてその意識的操作を「手放す」ことを覚えていくという、技芸習得の経緯を分析している。

そして、「児姿幽風」という形で表現された稚児の美しい身体性に着目し、二曲三体論の身体の問題を論じたのが、松岡心平の「世阿弥の身体」などの世阿弥の研究である<sup>七三</sup>。この論考の大きなポイントは、世阿弥の子どもに関する考え方が、最初の伝書『風姿花伝』と『至花道』との間で微妙な変化を見せていることを指摘した点にある。世阿弥の思考には転換点があり、そこに子どもの役者の身体が関わっていたという、重要な指摘である。本論はこの松岡の研究に抛りつつ、世阿弥の稚児役者の理論を考察していく。

## 2 『風姿花伝』『年来稽古条々』から『二曲三体人形図』まで

世阿弥の子どもに関する言説は、応永七年頃に成立した最初の稽古論「年来稽古条々」から始まる。ここでは七歳からの稽古、十二、三歳からの稽古といった具合に、子どもの成長に合わせた具体的な稽古の方法が論じられている。まずは「七歳」を引く。

一、芸に於ひて、大方七歳を以て初とす。此比の能の稽古、かならず、その物自然とし出だす事に、得たる風体あるべし。舞・はたらきの間、音曲、若は怒れる事などにもあれ、風度し出ださんかゝりを、うちまかせて、心のまゝにせさすべし。さのみに「よき」「悪しき」とは教ふべからず。あまりにいたく諫むれば、童は氣を失ひて、能物くさく成たちぬれば、やがて能は止まる也。

たゞ、音曲・はたらき・舞などならではせさすべからず。さのみの物まねは、たとひすべくとも、教ふまじきなり。大場などの脇の申樂には立つべからず。三番・四番の、時分のよからむずるに、得たらむ風体をせさすべし。(一五頁)

この記事から、中世の能の稽古はだいたい七歳頃から始められていたことがわかる。現代の子方が三歳くらいで初舞台を踏むことを考えると、やや遅いようにも感じられるが、まだまだ幼い年代であるため、世阿弥は「その物自然とし出だす事に、得たる風体あるべし」と、子どもの自主性を尊重した稽古法を提唱している。出来のいい、悪いを厳しく教えると「童は氣を失」うことがあるので、そのやる気を損なうことがないよう心を砕いてやるのが、将来能を継続させられるコツであると世阿弥は述べている。また、複雑な物まねや大舞台の出演などは控えるべきだという注意も加えている。

ちなみに冒頭の「大方七歳を以て」稽古を始めるといふのは、七歳から子どもを労働に参加させる前近代の風習<sup>七四</sup>を基準にしていると考えられる。『円満井座壁書』にも「七歳迄、得分の配分に当るべし。八歳よりは、不参は配分に当るべからず<sup>七五</sup>」とあるように、猿樂の世界でも「七歳」という年齢が基準になっていたようだ。

続いて十二、三歳以降の項では、「童形」の美を生かした稽古法を論じ、またこの年代の

抱える問題などにも触れている。

此比よりは、はや、やうく声も調子にかゝり、能も心づく比なれば、次第く物数をも教ふべし。

先、童形なれば、なにとしたるも幽玄なり。声も立つ頃也。二の便りあれば、悪き事は隠れ、よき事はいよく花めけり。大かた、児の申樂に、さのみに細かなる物まねなどはせさすべからず。当座も似合はず、能も上らぬ相なり。但、堪能に成ぬれば、なにとしたるもよかるべし。児といひ、しかも上手ならば、なにかは悪かるべき。さりながら、此花はまことの花にはあらず、たゞ時分の花なり。されば、此時分の稽古、すべてく易き也。さる程に、一期の能の定めには成るまじきなり。

易き所を花にあて、態をば大事にすべし。はたらきをも確やかに、音曲をも文字にさはくあたり、舞をも手を定めて、大事にして稽古すべし。(一五〜一六頁)

「此比」とは、十二、三歳から十五、六歳の声変りをするまでの数年間をさしている。この年齢というのは、子どもの役者にとつて最も具合の良い、稚児盛りとも呼べる時期であった。変声期を迎える前の美しいボーイソプラノが「やうく声も調子にかゝり」、七歳以来の稽古も身についてきて、「能も心づく比なれば、次第く物数をも教ふべし」と、何事も順調な年ごろである。

そして何より、この時期の最大の武器が「童形」である。童形は、香西が指摘している「児姿」と同じ、化粧をした寺院の稚児、稚児物語に登場する美童のような妖艶な姿を意味している。たとえば稚児物語の代表作『秋夜長物語』<sup>七六</sup>では、主人公の稚児梅若の形容に、美人を表現する常套語としてよく用いられた白居易の詩の「嬋娟兩鬢秋蟬翼、宛轉雙蛾遠山色」(『和漢朗詠集』)を引用している。

さしも間遠なりし所の袖のうつり香も、身に触るる計よりそいて打傾きたれば、嬋娟たる秋の蟬の初元結、宛轉たる蛾眉の黛の匂、花にもねたまれ、月にもそねまらぬべき百のかほばせ千くちの媚、絵にかくとも筆も及び難く、語に云ふともことの葉なかるべし。(四六九頁)

これは稚児梅若とその恋人である僧の律師桂海の逢瀬の場面で、艶めいた稚児の様子を女性的な表現によって描いている。また仁和寺の稚児の規則をまとめた『右記』<sup>七七</sup>では、稚児の落飾に関する部分で女性の容貌の表現が引用されている。

落飾之事。以二十七若十九可レ定其年限也。然翠黛之貌。紅粉之粧。僅四五年之間也。(六七四頁)

これによると、稚児の落飾は十七歳から十九歳頃に行われる決まりであった。稚児が「然翠黛之貌。紅粉之粧」という化粧をした美しい容貌でいられる期間は、わずか四、五年の短い時間である、とある。ここで引用されているのは、美女王昭君の化粧を形容した大江朝綱の詩「翠黛紅顔錦繡粧」(『和漢朗詠集』)である。稚児の女性的な美の基本に化粧をすること、愛されるために姿を整えるという行為があったということが、『右記』の記事に表れている。

猿楽の子どもが稚児となって寺院に仕えるのは、このような文学世界の美女に匹敵する媚態を身につけることも目的にあったのだろう。もちろん、世阿弥が義満の寵愛によって座を大きくしたように、有力寺社や貴人を味方につけてパトロンを獲得するという目的もあったのだろうが、観客から愛される役者の身体を作るための素地として、寺院の稚児文化は猿楽に有効活用されていたのである。

ちなみに「先、童形なれば、なにとしたるも幽玄」というのは、世阿弥の個人的な意見ではない。化粧をした稚児の容貌を「幽玄」と表現する例は、これより約一世紀前の弘安六(一二八三)年『春日臨時祭祀記』に「青蛾行黛之容顔幽玄也」という用例があり、古くから共有されてきた美的な感想であるようだ<sup>七八</sup>。また、藤若と呼ばれていた稚児時代の世阿弥を褒めたたえた二条良基の書状は、言葉を尽くして藤若の美しさを賛美しているが、その表現は良基の幽玄の美意識に通じるものであったと松岡が指摘している<sup>七九</sup>。そういう感性の目が、世阿弥が生きた中世にはあり、稚児の姿を「なにとしたるも幽玄」という風に評価したのである。

何をしてても幽玄に見えるこの時期は、とにかく長所を伸ばすことを優先して、「細かなる物まね」はさせてはいけなく世阿弥という。これは『至花道』にも、「十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず」と子どもの物まねを抑止する言葉があり、世阿弥の意見は終始一貫しているように思える。先行研究でも大場が、『風姿花伝』「七歳」「十二三より」の教育法は『至花道』の二曲三体論まで続いていく教訓であると述べている<sup>八〇</sup>。だが松岡は、子どもの物まねに対する世阿弥の考え方は、『風姿花伝』と二曲三体論の間で変化していると指摘している<sup>八一</sup>。

松岡の論に拠りながら、『風姿花伝』『至花道』『二曲三体人形図』を見てみよう。まず先ほど引用した『至花道』の第一条を、もう少し後の部分まで詳しく引用する。

先、音曲と舞とを、師に付て、よく／＼習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面も着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし。楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて、童舞は直面の児姿なるがごとし。是則、後々までの芸態に幽玄を残すべき風根なり。(一一二頁)

十歳までの稚児姿の時期は、舞と歌の二曲だけを稽古して三体の物まねを習ってはいけ



ない。稚児の姿のまま、あらゆる風体を演じるべきである（たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし）。「面をも着ず」というのは、役柄になりきるための具体的な扮装をしてはいけないという意味で、稚児は化粧をした直面で登場し、役の名を名乗るだけにして、稚児姿のままその役を演じるべきである（「面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によろしき仕立なるべし」というのがこの内容である。さらに、世阿弥は直面の稚児役者の姿を、舞楽の舞童の面をつけない姿に重ねている。ここで世阿弥が目指している能の稚児の美が、童舞の美童であったことがわかるだろう。

『至花道』ではこの後、元服後の三体の稽古について述べられている。そして第一条の最後を、「最初ノ児姿ノ幽風者三体ニ残り、三体ノ用風者万曲ノ生景ト成ヲ知ベシ」という言葉で締めくくっている。これは、能の基本は「児姿」にあり、「幽風」が残る、という意味であろう。大人になってから身につける三体の物まねにも「幽風」が残る、という意味であろう。

問題となるのは「十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず」という部分である。これを、『風姿花伝』「十二三より」の対応する部分と比べてみる。

大かた、児の申樂に、さのみに細かなる物まねなどはせさすべからず。当座も似合はず、能も上らぬ相なり。但、堪能に成ぬれば、なにとしたるもよかるべし。児といひ、しかも上手ならば、なにかは悪かるべき」と、堪能な子どもであればなにをしてもよいし、稚児で上手な子であれば、悪いということもないだろうともいっている。この段階では、物まねはさせるべきではないが、多少の例外もあり、完全に否定しているわけではなかった。

それが『至花道』になると、「十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず」という風に、童形の時期は三体の物まねを習ってはいけないと断言している。物まねは、子どもと稚児の稽古から完全に除外された形になっている。また「年来稽古条々」という題からわかるように、『風姿花伝』では子どもの年齢と発達に合わせた段階的な稽古論を展開していたのに対して、『至花道』では年齢の問題が表面的には消えて、「たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし」「姿は童形によろしき仕立なるべし」「直面の児姿なるがごとし」と、ひたすら「児姿（童形）」を強調する文脈になっている。松岡はこの違いについて、「年来稽古条々」という年齢階梯論から、「二曲三体事」という一種の風体論へと転換したがゆえの言表の差異」ではあるが、それだけでなく稚児姿という風体が世阿弥の中で確立したことが、『風姿花伝』と『至花道』の差を生んでいると述べている<sup>八二</sup>。

「童形」「児姿」が、扮装や容姿といった外見を意味するだけでなく、女体・老体・軍体と並ぶ能の演劇的身体、「風体」の一つとして用いられた世阿弥の用語であったということ、『二曲三体人形図』を見るとわかりやすい。『二曲三体人形図』は『至花道』の翌年に書

かれた、二曲三体論の風体を絵で説明した伝書である。この『二曲三体人形図』では、基本となる女体・老体・軍体の三体、鬼や天女など具体的な能の風体を表した人形の絵が並び、各々の説明が加えられている。その冒頭に「二曲之人形」と名付けられた、垂髪・水干の稚児像があることはすでに述べた。『二曲三体人形図』では、三体の風体を女性像や老人像として表しているのと同じ並びに、風体の類型の一つとして、二曲の風体が稚児の形で描かれているのである。

その「二曲之人形」の図には、次のような説明が加えられている。

至花道ニ云、「最初児姿幽風者三体ニ残り、三体之用風者万曲之成生景」云。児姿者幽玄之本風也。其態者舞歌也。此二曲ヲ能々学得しぬれば、舞歌一心一風ニなりて、安久長曲之達人ト成ベシ。其後、児姿ヲ三体ニうつして二曲をなせば、をのづから、幽玄之見風、三体ニあらはるべし。三体ヲ児姿ノ間しばらくなさずして、児姿を三体に残す事、深手立也。たゞ、最初ノ児姿二曲を習得して、長久之有主風ニ安得するゆへニ、三体にも残り、万曲之生景ニも成也。 (一二四頁)

『至花道』でも記していた「最初児姿幽風者三体ニ残り、三体之用風者万曲之成生景」がここでも繰り返されており、それに加えて、児姿の風体は「幽玄美（優雅な美しさ）の根源<sup>八三</sup>」である（「児姿者幽玄之本風也」と述べている。ここで重要になるのは傍線部である。「幽玄之本風」である「児姿」を「三体ニうつして」「三体に残す事」とあるのは、『至花道』の次の部分に対応しているのだろう。

さて、元服して、男体になりたらんよりは、既面をかけ、姿を品々になし変へて、その似せ事多かるべけれども、なをも、まことの上果の芸風に至るべき入門は、三体のみ也。老体・女体・軍体、是三也。助になるべき人体の学び、女になるべき人体の学び、勢へる人体の学び、此三をよく／＼習ひ極めて、さて、童形より習ひ覚えつる舞歌の二曲を、品々にわたして事をなすならでは、別の曲道の習い事あるべからず。(一一二〜一一三頁)

『至花道』第一条の続きの部分である。成人し、物まねの稽古を開始した時期に関する記事だが、傍線部には稚児姿の時代に習い覚えた二曲を、三体に「わたして」演技をしると書かれている。『二曲三体人形図』の「児姿を三体に残す」は、この「童形より習ひ覚えつる舞歌の二曲を、品々にわたして事をなす」の言い換えである。つまり「児姿」とは二曲を「習ひ覚え」た稚児姿から立ち現れる幽玄な風体であり、子ども時代に「児姿」の風体を確かなものにするのが、のちの幽玄な三体の演技へと繋がっていく、ということなのだろう。

### 3 童と児

西平の『世阿弥の稽古哲学』第四章「稽古開始以前の子ども―七歳をもて初めとす」が前提にした子どもの身体」では、『風姿花伝』「七歳」から二曲三体論に至る世阿弥の子どもに関する言説を次のように解釈している。

子ども（この場合は七歳以前から十三歳の童形までを含む）の姿には幽玄な趣が備わっている。その幽玄は歌舞の二曲によって表現される。ただし、歌と舞が幽玄なのではない。児姿の幽風に至るためには、まず「七歳」以前、つまり稽古開始以前の幼年期に、生活環境のなかで大人を真似し、自覚されざるまなびを通して芸を身につけた身体が必要となる。そういう身体の猿楽の子どもが、「七歳」の稽古開始段階で自発的・無意識的に演技をはじめ。この時期には大人もうるさく言わず、好きなようにさせているが、十二・三歳頃には師匠をつけて二曲を学ばせ、それまでの自由な演技を禁じて、二曲の器の中に子どもの自然な身のこなしを落とし込まなければならぬ。こうした経緯で作りに上げられた子どもの身体が二曲を演じることで、幽玄な趣になるのである。また、役柄の外形を模倣するだけでは弱い能になってしまったため、童形の間は物まねを習うべきではない。物まねを学ぶ前に二曲によって身体の器を広げ、児姿の幽風を器の中に保存しておく。その土台の上に、のちのち物まね芸を習い始める。児姿の幽風は物まねのなかに「内側から移植」される。

以上が西平の説の簡単な要約である。この論の重要な点は、「年来稽古条々」「七歳」以前の、まだ稽古を始めていない猿楽の子どもの身体に着目したところにある。『風姿花伝』で「かならず、その物自然とし出だす事に、得たる風体あるべし」と世阿弥がいう背景に、芸能の座で生まれ育った子どもたちの「自覚されざるまなび」があったことが、これによって浮き彫りにされた。だがこの論にも問題がある。「子ども」の範囲を、稽古開始前の七歳以前から稚児姿の十二・三歳までひとくくりにして、稚児と稚児ではない子どもを同じ枠の中で考えてしまっている点である。

実際の猿楽の座では、「七歳」で話題にされている稚児ではない子ども・稚児になる前の子どもと、「十二三より」で「童形」と呼ばれた稚児とは明確に区別されていた。世阿弥も「年来稽古条々」のなかで、子どもを意味する表現に微妙な違いをつけていると考えられる。煩雑になるが、「七歳」と「十二三より」をもう一度引用してそれぞれを見てみよう。

#### 「七歳」

一、芸に於ひて、大方七歳を以て初とす。此比の能の稽古、かならず、その物自然とし出だす事に、得たる風体あるべし。舞・はたらきの間、音曲、若は怒れる事などにもあれ、風度し出ださんかゝりを、うちまかせて、心のまゝにせさすべし。さのみに「よき」「悪しき」とは教ふべからず。あまりにいたく諫むれば、童は氣を失ひて、能物くさく成たちぬれば、やがて能は止まる也。

たゞ、音曲・はたらき・舞などならではせさすべからず。さのみの物まねは、たとひすべくとも、教ふまじきなり。大場などの脇の申樂には立つべからず。三番・四番の、

時分のよからむずるに、得たらむ風体をせさすべし。(一五頁)

「十二三より」

此比よりは、はや、やう／＼声も調子にかゝり、能も心づく比なれば、次第／＼に物数をも教ふべし。

先、**童形**なれば、なにとしたるも幽玄なり。声も立つ頃也。二の便りあれば、悪き事は隠れ、よき事はいよ／＼花めけり。大方、**児**の申樂に、さのみに細かなる物まねなどはせさすべからず。当座も似合はず、能も上らぬ相なり。但、堪能に成ぬれば、なにとしたるもよかるべし。**児**といひ、しかも上手ならば、なにかは悪かるべき。さりながら、此花はまことの花にはあらず、たゞ時分の花なり。されば、此時分の稽古、すべて／＼易き也。さる程に、一期の能の定めには成るまじきなり。

易き所を花にあてゝ、態をば大事にすべし。はたらきをも確やかに、音曲をも文字にさは／＼とあたり、舞をも手を定めて、大事にして稽古すべし。(一五／＼一六頁)

「七歳」では子どもを意味する語は「童」が一回、「十二三より」では、「童形」が一回、「児」が二回使われている。「童形」は、『至花道』『二曲三体人形図』の「童形」「児姿」と同じ、寺院の稚児の姿や身体を想定しているのだろう。「児」も寺院の稚児である。天台に「一児二山王」という言葉があるように、寺院の稚児を「児」と表記する例が中世には多い。問題は七歳の「童」である。『至花道』に「十歳ばかりより童形の間は」とあり、化粧をする「童形」の期間は十歳頃からはじまったものと思われるから、それ以前の七歳の「童」は、まだ稚児のような特殊性を持たない子どものことをさしていると考えられる。

猿樂の座に、寺院の稚児と稚児ではない「童」がそれぞれ役割を与えられて存在していたことは、『円満井座壁書』からわかっている。

一、長殿の御得分三分。二座、三座、六位までは二ぶ半づゝ。其次より、推並て二ぶづゝ。子座は一つづゝ。十四才迄は子座、十五歳より大座。

一、多武峰・南都の御約に不参なりとも、七歳迄、得分の配分に当るべし。八歳よりは、不参は配分に当るべからず、親もし不参ば、子座の面々も配当に当べからず。また、子座の内なりとも、児ならば大座の順なるべし。又、並々の與力の人数、得分配分、座衆の如なるべし。(二二二頁)

これは世阿弥がいた座ではなく、円満井座の得分を定めた座規だが、その中に子どもの役者に関する細かな規定が記載されている。まず「七歳迄、得分の配分に当るべし。八歳よりは、不参は配分に当るべからず」とあり、子どもは八歳から半分自立した状態になり、多武峰・南都に親と共に参勤する義務と、それによる得分が与えられた。八歳という年齢は、稽古を始めた「七歳」の次の年で、その頃から子どもの座衆としての義務が発生したというこ

とを意味しているのだろう。そして「十四歳迄は子座」とあるように、十四歳以下の少年は子どもに座に所属していた。十五歳からは大人の役者として「大座」に配属されるが、これには例外があった。傍線部の「児ならば大座の順なるべし」である。円満井座には、寺院につとめる稚児であれば、十四歳以下であっても大人の「大座」と同じ得分を与えられる、という決まりがあったのだ。つまり、座が抱える子どもには稚児の役者とそうではない役者がおり、寺院や貴人から取り立てられることでパトロンの獲得に役立つ稚児は、立場と収入の面で優遇されていたということなのである。

『風姿花伝』で世阿弥が想定している十二、三歳の「童形」「児」は、そういう特別な子どもである。なぜ、座衆の十二、三歳の子どものうち稚児だけに焦点が当てられたのかという、一番大きな理由は世阿弥自身の経験によるものだと考えられる。世阿弥はもともと、東大寺に所属する尊勝院経弁の稚児だった。

猿楽が寺院に自分の子どもを稚児として入れている例は、院政期頃にはすでに見えている。丹生谷哲一が紹介している嘉祿二（一一二六）年九月三十日の石清水八幡宮の事件で、宮檢非違使を殺害した垂髪石王丸は、興福寺に所属する大和国出身の猿楽稚児だった<sup>八四</sup>。石王丸の本業は、法成寺に参勤していた後戸の猿楽だったが、そのほかに舞楽の童舞も得意とした稚児であったようだ。そのため、法会における童舞を重視する興福寺の僧たちから一目置かれていたらしい。本業以外で芸能を習得していたとなると、どれほど有能な稚児だったのだろうかと思ってしまうが、芸能の身体をもともと持っている猿楽の稚児たちは、寺院では童舞の舞手として教育され、重宝されていたのかもしれない。少なくとも世阿弥が童舞と無関係ではなかったことは、『至花道』の

楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて、童舞は直面の児姿なるがごとし。（一一二頁）

という記事からうかがえる。童舞のことといい、猿楽稚児としての世阿弥の起源を院政期の石王丸に求めることはできないのではないだろうか。また所属寺院は明らかではないが、世阿弥の娘婿である金春禅竹も「児」であったことが、興福寺維摩会の記録からわかっている<sup>八五</sup>。おそらく世阿弥同様、活動拠点である南都のどこかの寺院に所属していたのだろう。石王丸や世阿弥や禅竹のような稚児が、経済的にも、芸能の美の面でも猿楽の活動を支えていたのである。

寺院の稚児をつとめる猿楽の子どもが舞台に立つ事態を、松岡は「寺院の稚児という社会的身体まるごとの引用<sup>八六</sup>」と述べている。その身体とは、男色の対象であり信仰の対象にもなる、寺院の生活の中で磨かれた優美な身体である。少年期を稚児として過ごした世阿弥にもそういう身体の記憶があり、稚児だった頃の感覚的な記憶が、能楽論に生かされているのである。

#### 4 時分の花

子どもの習道論は『二曲三体人形図』以降、特に変化することはない。世阿弥はその後も一貫して、二曲の習得を大事とする姿勢を維持し続けている。『遊楽習道風見』は、『毛詩』や『論語』を引用して二曲三体論を説明した習道論である<sup>八七</sup>。本文全体の約三分の一を使って子どもの習道論を展開している点が注目される。内容は「年来稽古条々」と二曲三体論を融合させたようなところがあるが、これまでの伝書とは違い、「年来稽古条々」で「此花はまことの花にはあらず、たゞ時分の花なり」といつていた時分の花の問題を大きく取り上げている。

『遊楽習道風見』では、冒頭から、鼻の雛の比喻を用いてこの問題に切り込んでいく。

鼻は、雛にて美しくて、次第に後にはおかしき様の鳥なり、と云り。しかれば人芸の次  
第も、幼くて満風なるは、年盛りなりゆく所、悪かるべき相なりと見えたり。(一六二  
頁)

第一条のはじめでは、幼くして芸達者になってしまうと後の成長が止まるというこ  
とを、成長すると美しくなくなる鼻の雛にたとえて、「成人する順路の相応」について説く。  
子どもは本来、年齢に従って「満風」に近づいていくのが「相応」の成長だが、幼くして「満  
風」に至るのは「順路に行かず」、子どもの振る舞いとしては「不相応」である。そうなら  
ないために、子どもには「次第次第に物数」に添うよう芸を教えていかなければならない。  
このように述べてから、二曲三体論を具体化した習道論を論じる。

まず稚児が修練しなければならぬ歌と舞の二曲について、次のように述べる。

さる程に、幼き芸には物まねの品々をばさのみには訓べからず。只、舞歌二曲の風ばか  
りをたしなむべし。是器たるべし。其ゆへは、舞歌は遊芸の諸曲也。当芸に限りたる態  
物にはあらず。是遊楽の惣物風也。此二曲をよく〜習得ぬれば、次第〜に大人しく  
なるにしたがひて、物数そろひて、既に三体に至る時分、何になりても、歌へば感あり  
て、舞ば面白は、かねて舞歌の器を蓄して持たる徳にあらずや。返々、二曲を惣物の器  
になして、物まね態にする所、よく〜安得すべし。(一六二〜一六三頁)

ここでは「器」の比喻で二曲が説明されている。あらゆる遊芸に共通する芸である二曲は、  
修練によって磨き抜かれることで種々のわざを盛り込む「器」となって、のちの三体の芸を  
支えてくれる。だから物まねの稽古を始める前に二曲をひたむきに修練しろと、世阿弥はい  
う。「遊楽の惣物風」は、『世阿弥・禅竹』では「遊楽を目的とする猿楽能の全体に行きわた  
らせる基本芸」と解釈されており、これは『至花道』の「舞歌の二曲を、品々にわたして事  
をなす」や、『二曲三体人形図』の「児姿ヲ三体ニうつして二曲をなせば、をのづから、幽  
玄之見風、三体ニあらはるべし」に対応していると考えられる。特に新しい要素は見られな

いが、稚児時代の二曲の稽古を「二曲を惣物の器になして」と新しい言葉に置き換えているあたりは、世阿弥なりに練った表現といえるだろうか。

これに続いて、世阿弥は時分の花を分析する。

抑、幼くて面白と見る所の、年行きて不足になる事を、猶々不審を尽くして見るに、少年の時の当芸の態に、物まね・物数を得ぬれば、即座の見風目を驚かして、「早、くせ物」と見る所に、やがて上手と見る也。是は、其時分斗の花姿の見風にて、後には断絶すべき理多し。先、「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と見る所、一。童形の幽姿の花風、一。若声の音感、一なり。是等は時風なり。後々はあるべからず。其ゆへは、「幼くて物数を得る、くせ物哉」と見る見風、大人しくならば、あるべからず。童形の幽姿、男体までは残るべからず。若声変りて音感なし。さて、細にしつけつる物まねは、幼人体の形木の得手に入ふして、成人の内内には、手詰まり、芸足らで、体変り、用失するなり。去程に、其時の花風の器、多くなくなりて、花葉色々なりつる木立の、冬枯になりたる気色を見むが如し。是等を以て思ふに、大人しく成て、遊風変りて、見ざめのする事、理と覚えたり。(一六三頁)

時分の花を、「幼くて面白と見る所」と平易に言い換えて、それが「年行きて不足になる事」について、二つの原因を考えている。まず一つ目の原因として、成長と共に失われる、「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と見る所、一。童形の幽姿の花風、一。若声の音感、一なり」という二つの要素があげられる。「童形の幽姿の花風」と「若声の音感」が、変声期を迎えるまでの少年の身体的な特徴をさしていることは、すぐにわかるだろう。問題は「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と見る所」だが、これは少年の役者に対する観客の感想である。直前のところで、子どもが「物まね・物数を得」て器用な芸をして見せると、観客たちは「即座の見風目を驚か」すとあるように、子どもの幼さや小さな体にそぐわない大人びた芸に対して、観客である大人は意外性や新鮮さから「目を驚かして」という感想を抱く。『太平記』巻第二十七の田楽童の芸などは、そのいい例だろう。

斯る処に新座の楽屋八九歳の小童に猿の面きせ、御幣を差上て、赤地の金欄の打懸に虎川の連貫を蹴開き、小拍子に懸て、紅緑のそり橋を斜に踏で出たりけるが高欄に飛上り、左へ回右へ曲り、跳返ては上りたる在様、誠に此世の者とは不見、忽ち山王神託して、此奇瑞を被示かと、感興身にぞ余りける。(五六頁)

田楽座の八、九歳の小童が、猿の面をつけてアクロバットな演技をした様子を描いた部分である。子どもの超人的な身体能力に魅了された人々は、「誠に此世の者とは不見、忽ち山王神託して、此奇瑞を被示かと、感興身にぞ余りける。」という感想を抱く。これなどまさに「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と見る所」だろう。こういう演出は、大人より

も小さい子どもがやる方がより効果的である。つまり「幼くて物数を得たる達風、くせ者哉」と見る所」とは、幼い身体が成長し身体能力が向上してしまうと失われる、観客の側の心理なのである。

子どもの「面白」さが後々失われるもう一つの原因として、世阿弥は子どもの内面に形作られる演技のセルフイメージの問題をあげている。子どもの三体の稽古を禁止する理由は、おもにここにあると考えられる。「細にしつけつる物まねは、幼人体の形木の得手に入ふして、成人の内内には、手詰まり、芸足らで、体変り、用失する」とは、子どもの身体で物まねを一度完成させてしまうと、成長して体の大きさや形が変わった時、幼いままの演技身体が大人の体に合わなくなってしまう、という意味である。「形木」は現代の能における所作の「型」とはまったく違うもので、役者の内面に確立された自己のイメージが、小さく未熟な体（幼人体）の形に固定されてしまった状態をさしているのだろう。これよりあとの部分で、子どもには「物まね・似せ事をば知らせずして、物足らぬまゝ」の状態で大人の体になるまで待ち、成長後「次第連続に物数を添へば、成長の相応の風体」となるとまとめている。変化が著しい未完成の肉体には、「物足らぬ」くらいの芸がちょうどよく、変化が止まった成長後によりやく、自分自身のイメージを育てる環境が整うのである。

このような考えが世阿弥の中に生まれた背景には、青少年時代の経験が関係しているのだろう。『風姿花伝』『年来稽古条々・十七八より』には、十七歳頃の挫折について次のように書かれている。

この比は又、あまりの大事にて、稽古多からず。先、声変りぬれば、第一の花失せたり。体も腰高になれば、かゝり失せて、過ぎし比の、声も盛りに、花やかに、易かりし時分の移りに、手立はたと変りぬれば、気を失う。結句、見物衆もをかしげなる気色見えぬれば、はづかしさと申、彼是、こゝにて退屈するなり。（一六頁）

時分の花が失われた年ごろのことである。成長期の肉体の急激な変化により、役者は「手立はたと変りぬれば、気を失う」。しかもその様子が観客の目に「をかしげなる気色」に映るため「はづかし」く、舞台上に立つことに耐えられなくなるという。ただ実際には、十六歳から十八歳くらいの稚児役者が人目にさらされる機会は少なくなくて、金春禅竹などは十七歳から二十歳頃に人気の猿楽稚児として観客を熱狂させた様子が記録に見えている。人気がある稚児の場合、本人が「気を失」ったところで世間は放っておいてくれず、やがて潰されてしまうというのが実情だったのではないだろうか。禅竹は挫折をうまく回避した成功例だったのである。

『遊楽習道風見』で習道論として具体的問題を論じられた時分の花は、『拾玉得花』第二問答では役者の芸の位を論じる性花・用花論に形を変え、次のように問題提起される。

二曲の位いまだ眼前初心にて、正児姿遊風の時分にも、「面白や」と見る事あり。是は、



成功の達人の面白きと、同じ心なる位やらん。是、不審なり。(一八六頁)

ここでは長年修行を積んだ名人の芸の面白さと、まだ歌舞も習得しきれていない(二二曲の位いまだ眼前初心)未熟な稚児の芸の面白さは、同じ性質のものなのだろうかというところが問われている。当然のことだが、両者の性質は同じではない。世阿弥は名人の面白さを「性花」、児姿幽風の面白さを「用花」とそれぞれ名付け、区別して論じていく。

「性花」の「性」は不変の本質という意味を持っている。一方「用花」の「用」は『至花道』の体用論の条に、「体は花、用は匂のごとし。又は月と影のごとし。」とある。これは演技をする身体から発せられる雰囲気のことを指していると考えられ、子どもの「用花」の場合「成人の内には、手詰まり、芸足らで、体変り、用失する」と、いずれ失われるものであることが『遊楽習道風見』に説明されている。この「性」と「用」という概念に「花」を結び付けて応用したものが、「性花」と「用花」である。

「花」は、『拾玉得花』の中では「飛花落葉」という言葉でたとえられている。

答。此段は別紙にあり。面白心を花にたとへたり。是、めづらしき心也。この心を極むるを、花を知ると云り。花伝に見えたり。

抑、花とは、咲くによりて面白く、散るによりてめづらしき也。有人問云、「如何無常心」。答、「飛花落葉」。又問、「如何常住不滅」。答、「飛花落葉」云々。面白と見る即心に定意なし。(一八六頁)

ここでは「花」を、能を見る観客の感想に依るもの(面白心を花にたとへたり。是、めづらしき心也)として論を展開する。「花」は美しく咲いて散るからこそ「面白く」「めづらしき」ものである。「花」の無常な風情を「飛花落葉」と表現し、これに続く部分で、名人には「飛花落葉」の風情が常住化されていること、名人の「花」を見極めることができるのは上の位の鑑賞眼を持つ観客であることを述べている。

「性花」と「用花」の区別は、この「花」の位の説明のあとに論じられている。

爰に、私の宛てがいあり。性花・用花の両条を立たり。性花と者、上三花、桜木なるべし。是、上土の見風にかなふ位也。中三位の上花を既に正花とあらはす上は、桜木なれ共、此位の花は、桜木にも限るべからず。桜・梅・桃・梨などの、色々の花木にもわたるべし。ことに梅花の紅白の気色、是又みやびたる見風也。然者、天神も御やうかんあり。又云、当道の感用は、諸人見風の哀見を以て道とす。さるほどに、此面白しと見る事、上土の証見なり。然共、見所にも甲乙あり。縦ば、児姿遊風などの、初花桜の一重にて、めづらしく見えたるは、是、用花也。これのみ面白しと哀見するは、中子・下子等の目位也。上土も、一旦めづらしき心立て、是に愛づれ共、誠の性花とは見ず。

(一八七頁)

まず「性花」について、「性花と者、上三花、桜木なるべし」と述べる。「上三花」とは、役者の芸位を九段階に分類した伝書『九位』から引いてきた世阿弥の術語である。九段階のうちの上位の三つ、妙花風・寵深花風・閑花風を「上三花」と呼んでいるが、名人の「花」である「性花」はその「上三花」に位置づけられている。「上三花」は桜をはじめ、梅・桃・梨などあらゆる花になることができる万能の「花」である。

それに対して児姿幽風の「用花」は、「初花桜の一重」と表されている。この「花」は一見すると名人の芸のように「めづらしく見え」ることもあるが、誠の花の「性花」ではなく、いずれ失われる「用花」である。これだけを「面白し」といつて称賛する観客を、世阿弥は中・下の位の鑑賞眼の観客として批判する。役者の芸位だけでなく観客の鑑賞眼にも位を設けているのは、観客の「面白心を花にたとへたり」といつているように、役者の「花」と、芸に「花」を見出す観客の心が、お互いに共鳴し合う関係にあるためなのだろう。

このように、「性花」と「用花」は決定的な違いがあるのだが、名人の「性花」を「桜木」に、児姿幽風の「用花」を「初花桜の一重」に例えている点には注意が必要だろう。誠の花ではなくとも、児姿幽風の「花」は名人の「桜木」に続いていく「初花」の「桜」であることに違いはない。『一曲三体人形図』でも「児姿遊風之初花成」といわれているように、役者人生の最初に児姿幽風の「初花」があつてこそ、のちの名人の「花」が開くのである。

## 5 世阿弥の実践

作能論の伝書『三道』にも、子どもに関する注意喚起がある。

一、童の能を作書するに、心得べき事あり。童体などの、脇の為手にて、あるひは人の子になり、息女などにならん事は、もとより人体に似合ふ上は、是非あるべからず。独り能ならば、似合はぬ風体をせさすべからず。似合はぬ事とは、児の能に、親か母などに成て、子を尋ね悲しむ風体に、なを幼き物を子か息女などになして、親子巡り逢ふ由にて、取り付き、継り付きて、泣き嘆く風体は、返々、よそ目俗也。「幼き者の能は、よくすれども、酷き所の見風ある」などと、見所より嫌ふ事のあるは、是体なる能によて也。只、幼き時の独り能ならば、人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふなどにてあるべし。是、其人体に似合風体也。たとひ、親子の物まねになしとも、老体の物まね、児の態に似合べからず。(一四一〜一四二頁)

第十一条「童の能」である。子どもは主役（脇の為手）ではなく、誰かの子どもの役に脇役に登場させるのが「もとより人体に似合ふ」と述べている。つまり物狂能などの親子の能に子どもを使えば間違いはない（「是非あるべからず」ということだが、もし子どもが主役として舞台に立つ「独り能」を出す場合には、子どもの「人体」に「似合はぬ風体」をさ

せてはならない。というのも、『至花道』に「たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし」、「何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし」とあったように、稚児の場合は「児姿」のまま役になりきるので、その資格好で演じられる範囲を超えるような役柄はさせられないのである。

しかし実際には、子どもにふさわしくない配役の「児の能」が上演される場面があったようだ。ここにあげられているのは、子ども二人で親子の役に扮し、親子再会の場面で「取り付き、継り付きて、泣き嘆く」演技をした例である。こういう能は意外にも珍しくなかったのだろう。観客（「見所」）から「幼き者の能は、よくすれども、酷き所の見風ある」という意見が出る能はこの類の能であるといっているから、当時の観客にとっては見慣れたものだったのかもしれない。

ここで世阿弥が理想としている「幼き時の独り能」は、親子・兄弟の家族愛を題材にした能であった。「親に尋ね逢」う能といえれば親子物狂である。親子物狂能は古くから作られている能の代表的な類型の一つだが、世阿弥の作、もしくは世阿弥が制作・改作に関わったと考えられる作品には、〈柏崎〉〈百万〉〈逢坂（物狂）〉〈高野（物狂）〉〈多度津左衛門〉〈丹後物狂〉などがある。このうち〈百万〉〈丹後物狂〉〈高野〉〈逢坂〉は、『三道』執筆当時好評を博していた曲として（「近来押し出だして見えつる世上の風体の数々」）、また模範曲として（「新作の本体とすべし」）『三道』のなかで世阿弥自身があげている自信作である。童の能に「似合風体」に、この四曲が想定されていたことは間違いない。反対に、唯一あげられていなかった〈多度津左衛門〉は、世阿弥自筆能本にしか存在を確認できない能である。おそらく世阿弥の実験的な新作で、世に出なかつた物狂能なのだろう<sup>118</sup>。娘が物狂の乳母とともに父を探す、少し変わった構想ではあるが、物狂能の類型から際立ってはみ出る要素はない。世阿弥は「幼き時の独り能ならば、人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふなどにてあるべし。是、其人体に似合風体也」という自分の教訓の範囲内で能を作っていたようである。

また「人の子か弟などに成て」、「兄の別を慕ふ」とあるのは、〈春栄〉が念頭にあると考えられる。〈春栄〉は合戦で囚われた少年武士とその兄を主人公にした、濃厚な兄弟愛の能である。作者は世阿弥の子の観世元雅とする説があるが、作風に世阿弥らしい部分も見られ、検討が必要だろう。〈春栄〉のほかに「兄の別を慕ふ」能は世阿弥の周囲には存在せず、また曾我兄弟を題材にした一連の曾我物が童の能として想定されているとも考えにくいので、「兄の別を慕ふ」能はまさしく〈春栄〉のことをさしているのではないだろうか。後場の最後に少年による舞があることや、稚児姿を思わせる少年の柔和な美しさを強調する表現が見られることから考えても、世阿弥が〈春栄〉を「児の能」の模範に近い曲としてとらえていた可能性は、十分に考えられる。

ところでこの少年の舞についてだが、『三道』の中には児姿幽風や児姿の二曲といった『至花道』などに見られた言葉は一切見当たらず、児姿を生かした作能の方法は童の能の項でも触れられていない点が気にかかる。世阿弥は〈難波梅〉という、今の〈難波〉の前身となつ

た稚児舞の能を作り自筆本に残している。〈難波梅〉は大場が「世阿弥の稚児習道の実践の姿をかいまみさせてくれる」作品と述べているように、稚児姿をそのまま舞台にのせて歌と舞だけを演じさせる、世阿弥の習道論・風体論に則った構想を持つ能である。こういう能が世阿弥の理想の一つであったはずだが、なぜか『三道』では児姿の風体は扱わず、〈難波梅〉にも触れていない。他の三体についての項が詳しいだけに不審である。

考えられるのは相伝者の問題である。『三道』を与えられたのは、世阿弥の子で太鼓の役者の観世元能である。元能は世阿弥の芸談『申楽談儀』をまとめた人物でもある。『三道』を与えられてはいるが、どういふわけか元能が父の教えを活用して作った作品は一つも伝わっていない。もしかしたら世阿弥は、元能に児姿の風体を生かした能を作ることには難しいと判断したのかもしれない。童の能に親子物狂能を推奨したのは、それが比較的作りやすい構想だったということなのではないだろうか。

おわりに

世阿弥伝書から子どもに関する言説を取りあげ、分析をした。習道論や風体論など、世阿弥はテーマを変えて様々な角度から子どもの問題に切り込んでいたが、『至花道』以降はほぼ一貫して、子どもは歌と舞の二曲だけを徹底的に修練すること、子どもに物まねの三体を習わせてはいけないことの二点を大事とし、貫いていた。

本章を終えるにあたり、稚児に対する世阿弥の考え方の変遷を簡潔にまとめておく。まず『風姿花伝』『年来稽古条々』の段階では、年齢に沿った習道論を展開し、稽古をはじめたばかりの子どもの成長を見守ることや、十二、三歳の一番いい時期の子どもの成長を促進することを論じていた。その中で「童形なれば、なにとしたるも幽玄なり」と、稚児姿の美しさが能の幽玄に有効であることを述べていた。物まねについては、基本的には習わせてはいけないといいながらも、その点は徹底していなかった。だが二曲三体論を考えるようになると、稚児姿の幽玄を重要視するようになる一方で、物まねを完全に禁止する。その背景には、世阿弥の風体論の確立があった。『至花道』以降、稚児姿の美しさは物まねの三体と並ぶ能の演劇的身体と見なされるようになる。世阿弥はこの考え方を得てから、大人になると肉体に沿わなくなってしまう子どもの内面の演技のイメージや『遊楽習道風見』、名人と似ているが本質的に異なる児姿の「花」『拾玉得花』など、一段深まった「時分の花」の考察をするようになる。

習道論や風体論では二曲三体論を繰り返し説明していたが、作能の面では、二曲三体論を強調した形跡はない。『三道』には、歌と舞に重点を置いた子ども能の作り方を指南していないのである。世阿弥自身は二曲三体論に基づいた稚児の能〈難波梅〉を作っているのだが、そのときの経験を『三道』に反映させようという意思は、世阿弥にはなかったのだろう。

次章ではその世阿弥作の稚児の能について、稚児の二曲の問題から考察する。

- 六九 香西精「児姿幽風」、香西『世子参究』（わんや書店、一九七九年）所収。
- 七〇 味方健「幽玄補説——「児姿幽風」の一側面」、国崎望久太郎博士古稀記念論集刊行会編『日本文学の重層性』（桜楓社、一九八〇年）所収。
- 七一 大場滋「世阿弥稚児習道論」、『かながわ高校国語の研究』十五号（一九七九年五月）三九〜四六頁、大場「能本「難波梅」雑考」、『能——研究と評論』六号（一九七六年七月）五〜一二頁参照。
- 七二 西平直『世阿弥の稽古哲学』（東京大学出版会、二〇〇九年）。
- 七三 渡邊守章・松岡心平「世阿弥の言説と身体——中世芸能空間の転回」、松岡編『ZEAMI——中世の芸術と文化』第一卷（森話社、二〇〇二年）所収、松岡心平「花の時代の演出家たち」、松岡・小川剛生編『ZEAMI——中世の芸術と文化』第四卷（森話社、二〇〇七年）所収、松岡心平『宴の身体——バサラから世阿弥へ』（岩波書店、二〇〇四年）。
- 七四 黒田日出男「童」と「翁」、黒田『境界の中世 象徴の中世』（東京大学出版会、一九八六年）所収。
- 七五 表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』（わんや書店、一九六九年）所収。三一二頁。
- 七六 市古貞次校注、日本古典文学大系『御伽草子』（岩波書店、一九五八年）。なお読みやすさを考慮して片仮名書きを平仮名に、旧漢字を通行字体に改めた。
- 七七 『群書類従』第二四輯「釈家部」。
- 七八 『春日臨時祭芸能記録』、芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成』第二卷「田楽・猿楽」（三一書房、一九七四年）所収、一三頁。
- 七九 松岡、『宴の身体』、一七五〜一七八頁。
- 八〇 大場「世阿弥稚児習道論」三九〜四六頁。
- 八一 松岡、『宴の身体』、二一九頁。
- 八二 松岡、『宴の身体』、二一九〜二二〇頁。
- 八三 松岡、『宴の身体』、二一八頁。
- 八四 丹生谷哲一「修正会と検非違使」、丹生谷『検非違使』（平凡社、二〇〇八年）、二四七〜二五〇頁。
- 八五 江口文恵「応永三十一年八条坊門勸進猿楽——児役者金春の評判」『鍔仙』二二三二号（二〇〇四年九月）、「児猿楽金春追考 付正徹の東院入来記録——応永二十八年十月の記録から」『鍔仙』二六九号（二〇〇八年九月）参照。
- 八六 松岡「世阿弥の身体」、『宴の身体』、二二二頁。
- 八七 日本思想大系『世阿弥・禅竹』（岩波書店、一九七四年）、五六二頁。
- 八八 天野文雄「世阿弥の芸術的革新」、梅原猛・観世清和監修『能を読む』第二卷（角川学芸出版、二〇一三年）、五六五頁のように、世阿弥の作ではないという意見もある。

### 第三章 世阿弥の稚児舞

はじめに

『風姿花伝』「年来稽古条々」の成立が応永七（一四〇〇）年、それから二十年ほど経た同二十七年に、最初の二曲三体論である『至花道』がまとめられる。この二十年の間に、世阿弥の子どもの役者に対する見方は変化する。稚児の特殊な身体性を能の美的要素として重視するようになり、同時に、子ども役者の成長を促す教育法を伝書の中で繰り返し論じている。世阿弥はその教育法を、自分の周囲にいる子ども役者実践していたのではないだろうか。そう考える根拠となるのが、「難波梅」という世阿弥自筆能本が残る作品である。

世阿弥自筆能本〈難波梅〉の成立は、『至花道』が書かれる少し前の応永二十一（一四一四）年のことである。時期としては、「年来稽古条々」と『至花道』の間に作られた能である。〈難波梅〉には、世阿弥の実験的な演出として稚児の舞が組み込まれており、また世阿弥伝書との密接な関係をうかがわせる部分がある<sup>八九</sup>。この能を通して二曲三体論をもう一度読み直すと、世阿弥が思い描いた稚児役者の理想像がより具体的になる。

また、「難波梅」と類似した舞の構成を持つ能に、「関寺小町」と「春栄」がある。これらは現在、作者未詳として扱われている作品だが、舞や子どももの演出には世阿弥特有の特徴が表れている。本章では、「難波梅」の稚児の舞や、その他世阿弥の作と考えられる〈関寺小町〉と〈春栄〉の稚児の舞について考察し、世阿弥が理想とした子ども役者の風体を明らかにする。

5 1

#### 1 世阿弥自筆本〈難波梅〉

現行曲〈難波〉の最古のテキストである世阿弥自筆能本〈難波梅〉（以下自筆本<sup>九〇</sup>）は、世阿弥が著した能本の中で最も古い奥書を持つ貴重な資料である。現行〈難波〉とは詞章の異同のほか、ツレの配役に大きな違いがある<sup>九一</sup>。『世阿弥自筆能本集』校訂篇の解説をもとに、以下に〈難波梅〉の梗概を示す<sup>九二</sup>。

紀伊国から戻る途中に難波を訪れた某（ワキ）は、そこで梅の木陰を清める老人（前シテ）と児（子）に出会う。老人は某に「難波津に咲くやこの花冬ごもり今を春べと咲くやこの花」の歌が詠まれた由来や、三年間貢納を免除した仁徳天皇の仁政を語り、帝に即位をすすめた王仁と名乗り、また児は梅の精であると素性を明かして消える。やがて、王仁と梅の精は老神（後シテ）と木華開耶姫（子、もしくは後ツレ）の姿で現れ、舞を舞い、舞楽の秘曲を尽くして、御代の泰平・長久を祝福する。

前シテの老人が語る難波津の歌の由来とは、『古今和歌集』仮名序の古注などに見える、仁徳天皇即位にまつわる和歌説話のことである。古代、応神天皇の二人の皇子がお互いを尊

重して天皇の位を譲り合い、いつまでも即位しなかった。そこへ百濟国から相人の王仁がや  
つてきて、難波津の歌を詠んで仁徳天皇の即位を促した、というのが説話の内容である。〈難  
波梅〉はこの説話を本説にして、立太子を祝う舞楽である春鶯囀を絡め、御代を言祝ぐ能に  
仕上っている。本説となった仮名序の古注について考察した大谷節子は、〈難波梅〉は「和  
歌と舞楽の繁栄は御代の繁栄と一体であるという当時の和歌観、舞楽観を反映させる」こと  
で、「祝言性を表現した」能であると説明する<sup>九三</sup>。中世の和歌・舞楽に対する理解を素材に  
して世阿弥が描こうとしたこの能の祝言性は、主題歌の難波津の歌に詠われているような、  
初春のめでたさだった。

この能には初春の花である梅、御代はじめ、春鶯囀、春宮（東宮）など、始まりの春の明  
るいイメージが散りばめられている。そういった春を連想させるモチーフのひとつとして  
世阿弥が登場させたのが、前シテの供の稚児である。自筆本では、前シテ登場場面の「一セ  
イ」に「セウ チコ 二人」という注記あり、前シテの「セウ（尉）」と「チコ（稚児）」が  
二人連れ立って舞台に現れ「一セイ」を謡う形になっている。これはどの諸本にもない自筆  
本独自の演出である。〈難波〉の前ツレは、現在は若い男という設定になっていて、それが  
後場で木華開耶姫として再登場する。後ツレが天女になることを考えると、その化身である  
はずの前ツレが男体というのは不自然なように思えるが、この前ツレが成立当初からの構  
想ではなかったとすればかみ合わない点も理解できるだろう。〈難波梅〉の本来の前ツレは、  
児姿の風体にふさわしい人体として世阿弥が考え出した「ムメノセイ（梅の精）」の化身「チ  
コ」であった。

稚児と梅花と難波津の歌が世阿弥の中で密接に結びついていたということは、自筆本成  
立の七年後にまとめられた風体論『二曲三体人形図』から確認できる。『二曲三体人形図』  
には、〈難波梅〉の児姿の風体を思いながら書かれたと考えられている一文がある。

「一華開天下春也」云々。亦、「難波津に咲くや木の花冬ごもり今は春べと咲くや木の  
花」云り。以「梅花」式年之為「初花」。然者、二曲者児姿遊風之初花成故、梅花幽曲之  
風見為。（一二三頁）

これは『二曲三体人形図』第一の風体「二曲之人形」の説明である。一年のはじめの春に  
咲く梅の花（「以梅花式年之為初花」）を、役者人生のはじまりである稚児時代の美しさにた  
とえ、歌舞の二曲を習得した児姿は最初の幽玄な風体である（「二曲者児姿遊風之初花成故」）  
と述べている。この説明を絵図化した「二曲之人形」の稚児姿にも、蕾をつけた梅の枝が添  
えられており、能の幽玄美のイメージが梅花であったことが視覚的に理解できるようにな  
っている。注目したいのは、その梅花のイメージの典拠として、〈難波梅〉の本説となった  
難波津の歌が引用されている点である。

世阿弥が稚児美の比喻に「梅花」を用いているのは、歌の中の「木の花」を梅花とする仮  
名序古注の説が背景にあるためだ。また難波津の歌は、仮名序のなかで歌の父母と呼ばれて

おり、和歌の起源の歌としてとらえられてきた歴史がある<sup>九四</sup>。はじまりの和歌である難波津の歌と、「幽玄之本風」(『二曲三体人形図』)である児姿幽風とが、歌や美の原点という意味で世阿弥のなかで結びつき、〈難波梅〉の構想が生まれたことがここから推測できよう。世阿弥はこの構想を舞台上に立体化させる方法として、稚児の歌舞二曲や児姿による「諸体の曲風」(『至花道』)の演技を、〈難波梅〉に盛り込んだ。のちのち二曲三体論に論じられることになる児姿幽風の在り方を、世阿弥はまずこの能の中で実践してみせているのである。〈難波梅〉の中で実践されている二曲三体論とは、自筆本の六年後に成立した『至花道』第一条に記された、以下のようなことである。

先、音曲と舞とを、師に付て、よくく習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によろしき仕立なるべし。楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて、童舞は直面の児姿なるがごとし。是則、後々までの芸能に幽玄を残すべき風根なり。(一一二頁)

二曲三体論の児姿幽風については前章で詳しく述べているので、ここでは簡潔にまとめると、十歳頃の稚児姿でいる期間は、歌(音曲)と舞の二曲の訓練だけに集中して、三体(老体・女性・軍体)の物まねを稽古してはならない。どのような風体の演技も、すべて稚児姿のまま演じるべきである、という内容である。このうち自筆本〈難波梅〉ではまず、「児姿を以て、諸体の曲風をなす」が実現されている。

自筆本では、前場の稚児に関する注記はすべて「チコ」と記されている。この「チコ」には特別な役名など与えられていない。内容上、稚児が登場しなければならぬ理由も特にない。名前のないこの稚児は、意味や役割を持たない稚児として、化粧・垂髪の子姿で登場していたのだろう。稚児に役割を与えなかったのは、「面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によろしき仕立なるべし。」を実現するためであったと考えられる。むやみに役柄や特徴を与えてしまつては、その役になりきるための物まねをする役者が当然現れる。世阿弥はそういう事態を未然に防ぎ、寺院の稚児の身体性を丸ごと舞台上に乗せるという意味を込めて、自筆本に「チコ」という注記を残したのでろう。『至花道』には「何の物まねも、たゞその名のみにて」とあるが、前場の「チコ」の場合は「名」も与えず、稚児が物まねを演じる可能性を徹底的に排除している。

この「チコ」の見せ場は、後場の舞である。『至花道』にあるように、「チコ」の演技は歌と舞を中心に構成されていたと考えられる。「チコ」の舞があったと考えられる部分の翻刻と校訂本文を、前後の詞章と合わせて次に引用する。

#### 翻刻

上梅／ワレワコレ ナニワノウラニトシヲヘテ ヒラクルヨ、ノ エイクワヲマフル



コノハナサクヤヒメノ シンレイナリ  
 ワウ\ワレワハクサイコクヨリ アキツスニ ワタテ キミヲマフリ コクトヲカ\ミ  
 ハンネンヲマモル ワウニントイエル サウニンナリ 梅\ムカシニントクセイタイ  
 ニワ ミヨノカ\ミノカケヲイサメ 王\サカウルミヨノ エイクワヲナシ\モ  
 \コノハナノニヲイ 王\マタワヒラクル コトノハノミトリ 同\ナニワノ事カノ  
 リナラヌ。 アソヒタワフレ イロ\ノフカク ヲモシロ  
 ヤ \、\、\、\、\、\、①  
 ワカ\ムメカエニ キイルウクイス春カケテ 王下\ナケトモ ユキワ フルキツ\ミワ  
 コケヲイタリ \、\、②  
 下キリ 王\ウチナラス \、\、 人モナケレハ キミカヨニ 同\カケシツ\ミモ  
 同\サムルワナニワノ 王\カネモヒ\キ 同\ウラワウシヲノ 王\ナミノコエ \、\、  
 同\イリエノ松風 王下\ムラアシノ □\葉ヲト 同上イツレヲキクモ ヨロコヒノ  
 カンコ コケムシテナニワノトリモ。 下ヲトロカヌ ミヨナリ アリカタ  
 ヤ \、\、③ (二六・二八頁)

校訂本文

「名乗グリ」〔梅ノ精〕昔 仁徳の御宇には 御代の鏡の 影を諫め 〔王仁〕榮ふる  
 御代の 榮華をなししも 〔梅ノ精〕この花の匂ひ  
 「〔クリ〕」〔王仁〕また開くる言の葉の緑  
 「〔ノリ地〕」〔同音〕なにの事か 法ならぬ 遊び戯れ 色々の舞楽 面白や  
 (所作を伴う囃子事あるか)  
 「ワカ」〔梅ノ精〕梅が枝に 来居る 鶯 春かけて 〔王仁〕鳴けども雪は 古き鼓  
 は 苔生ひたり  
 (所作を伴う囃子事あるか)  
 「〔ノリ地〕」〔王仁〕打ち鳴らす 打ち鳴らす 人もなければ 君が代に 〔同音〕懸け  
 し鼓も 〔王仁〕時守の眠り 〔同音〕覚むるは難波の 〔王仁〕鐘も響き 〔同音〕  
 浦は潮の 〔王仁〕波の声こゑ 〔同音〕入江の松風 〔王仁〕叢芦の葉音 〔同音〕  
 いづれを聞くも 喜びの 諫鼓苔むして 難波の鳥も 驚かぬ御代なり ありがた  
 や  
 (所作を伴う囃子事あるか) (二七、二九頁)

『世阿弥自筆能本集』の校訂本文を、第八段「名乗グリ」の後ツレの謡から第十段の終わ  
 りまで引用している。校訂本文に「王仁」とある役名は、対応する翻刻では「ワウ」「王」  
 と記されている。また後ツレの「梅ノ精」は、翻刻では「梅」と表記されている。前場の最  
 後に自分の正体が「ムメノセイ」であることを明かした「チコ」が、後ツレ「梅」としてこ  
 こで再登場しているのである。「梅」は「コノハナサクヤヒメ(木華開耶姫)」と名乗ってお

り、役柄としては女体の神だが、世阿弥の理論に従えば、「たゞその名のみにて」、「姿は童形」〔至花道〕のまま、水干など稚児の日常的な装束を着て、直面で舞を舞っていたということになる。中世の絵画で、稚児の容姿が女性と似た造形で描かれていることを考えると、「姿は童形」のまま女神を演じることに違和感はない<sup>九五</sup>。少なくとも前ツレを若い男、後ツレを天女にする現行の形よりずっといい演出である。

注目したいのは傍線部①の六つの「、」である。これは、所作を伴う囃子事の演奏を示す記号で<sup>九六</sup>、自筆本では第九段「フルキツ、ミワコケフイタリ」の後に一か所（傍線部②）、引用文最後にあたる第十段「アリカタヤ」の後にもう一か所（傍線部③）、計三か所に同様の記号がある。それぞれ何らかの所作があったと考えられるが、このうち傍線部①と③の所作の指定箇所は、現行〈難波〉の舞がある場所と重なる。この舞の構成は、自筆本の時代から現代まで変わらず受け継がれた演出のようだ。今は傍線部①のところで後ツレ（現行では「木華開耶姫」）の【天女ノ舞】があり、傍線部③には後シテの【楽】（観世流のみ）【神舞】が舞われているから、自筆本の場合も①が梅の精（稚児）の舞を指示する表記で、③は後シテ王仁の舞を指示するものと考えてよいだろう。自筆本よりあとの〈難波〉からは、稚児の役とともにこの梅の精（稚児）の舞も消えてしまうが、本来の〈難波梅〉の舞は、シテの老神と梅の精が老若対になる形だったのである。

## 2 稚児の舞の構想

〈難波梅〉に類似する子どもの舞を持つ能が他にもある。〈関寺小町〉と〈春栄〉である。どちらも舞の前後の構成や取り入れている素材に、〈難波梅〉と共通するところがある。特に〈関寺小町〉は、『至花道』の前年に成立した世阿弥伝書『音曲口伝』が初出の、二曲三体論以前に作られた稚児舞の能である。詞章の特徴から作者は世阿弥と考えられているが、断定はされていない<sup>九七</sup>。ここでは、稚児を使った構想の検討を通して世阿弥の作であることを裏付けつつ、世阿弥の稚児舞について考えてみる。

〈関寺小町〉の内容は、以下の通りである<sup>九八</sup>。

七夕の祭の日、近江国関寺の僧（ワキ）は歌の道について質問するため、稚児（子）を伴い老女（シテ）を訪ねる。僧は老女と語り合ううち、老女が小野小町であることを知る。夜になり七夕の祭が始まると、小町も祭に加わり稚児の童舞を楽しみ、興に乗ってみずから舞を舞う。やがて夜が明け、小町はもとの藁谷に帰っていく。

老いた小野小町の美しい追憶を主題に、小町が語る『古今和歌集』仮名序や、七夕の童舞といった王朝的な美を盛り込んだ能である。シテの老を浮き彫りにするために若の象徴である稚児を対比的に登場させていることや、構想に和歌と舞楽を用いている点は〈難波梅〉とよく似ている。

まず和歌についてだが、〈関寺小町〉では、〈難波梅〉の主題であった難波津の歌が稚児と関わる形で引用されている点が共通している。

ワキ／これは関寺に住む者にて候ふが、この寺の児たち歌を稽古にて候ふが、老女のおんことを聞き給ひて、歌を詠むべき様をも問ひ申し、またおん物語りをも承らんために、児たちもこれへおん出で候

シテ／これは思ひも寄らぬことを承り候ふものかな、埋れ木の人知れぬこととなり、花薄穂に出だすべきにしもあらず、心を種として言葉の花色香に染まば、などその風を得ざらん、優しくも幼き人びとのおん心に好き給ふものかな

ワキ／まづまづ普く人のもてあそび候ふは、難波津の歌をもつて、手習ふ人の始めにもすべきよし聞こえ候ふよのう

シテ／なかなかのこと、それ歌は神代より生まれども、文字の数定まらずして、事の心分き難かりけらし、今人の代となりて、めでたかりし世継ぎを詠み収めし詠歌なればとて、難波津の歌をもてあそび候（二九〇頁）

引用したのは、〈関寺小町〉第三段のワキとシテの問答である。ここでは関寺の稚児を連れて小町に会いに来た僧が、和歌について質問をしている。その質問というのが、難波津の歌に関することであった。僧は小町に「難波津の歌をもつて、手習ふ人の始めにもすべきよし聞こえ候ふよのう」と、歌の初心者である稚児たちにはまず難波津の歌を学ばせるべきなのでしようと訊ねている。ここでの難波津の歌は、「手習ふ人の始め」の歌、つまり歌道の最初の教材として稚児と結びついているわけだが、これは『二曲三体人形図』の、

「一華開天下春也」云々。亦、「難波津に咲くや木の花冬ごもり今は春べと咲くや木の花」云り。以梅花式年之為初花。然者、二曲者兒姿遊風之初花成故、梅花幽曲之風見為。

（一一三頁）

という記述を想起させる。難波津の歌は歌学の入門の歌であり、二曲は幽玄な風体の素地となる能の基本的な技能である。和歌と二曲は、どちらも習道のはじめに必ず通らなければならない重要な基礎なのである。このような難波津の歌を稚児の教育と結びつける考え方は、『二曲三体人形図』を著した世阿弥ならではの発想である。

もうひとつの舞楽という題材にも、世阿弥の特徴が見えている。舞楽は世阿弥の能に用いられることのある題材のひとつである<sup>九九</sup>。『至花道』に「楽人の舞にも、陵王・納蘇利など、みなその舞名までにて」とあることから、舞楽に対する世阿弥の関心の高さがうかがえるだろう。〈難波梅〉の場合は、春鶯囀という舞楽が難波津の歌と並ぶ主題として扱われている。春鶯囀の名が〈難波梅〉のなかで最初に出てくるのは前場最後の第五段で、そこで前シテと稚児が「げに名にし負ふ難波津の鳥の一声折しにも鳴く鶯の春の曲春鶯囀を奏でん」と

謡い、中入する。実際に後場で舞われているのは舞楽ではなく猿楽の舞だが、作中では舞楽の春鶯囀を王仁と梅の精が舞っていることになっているのである。

春鶯囀については次のような説話が『教訓抄』一〇〇にある。

或書云、合管青云人造之。大国之法ニテ、春宮ノ立給日ハ、春宮殿大楽官ニ、此曲奏スレバ、必ズ鶯ト云鳥来アツマリテ、百囀ヲス。(三七頁)

春の鶯の囀りという名前の由来がここで明らかにされている。東宮（春宮）の立太子の日に春宮殿でこの曲を演奏すると、鶯が集まってきて「百囀」をするという伝説が春鶯囀にはあった。舞楽のなかでも立太子にまつわる説話を持つこの曲が選ばれたのは、春鶯囀が、応神天皇の二人の皇子を祝福したありし日の王仁にふさわしい楽であったためだろう。また、春宮という新しい時代の象徴を、稚児の若さによって表現する意図もあったのかもしれない。

このような意味を持つ春鶯囀は、今の〈難波〉ではツレの【天女ノ舞】とシテの【楽】の二つの舞によって構成されている。

「ノリ地」〈同音〉なにはの事か 法ならぬ 遊び戯れ 色々の舞楽 面白や。

#### 【天女ノ舞】

「ワカ」(梅ノ精) 梅が枝に 来居る鶯春かけて、 〈王仁〉 鳴けども雪は 古き鼓は 苔生ひたり、

(所作を伴う囃子事あるか)

「ノリ地」〈王仁〉 打ち鳴らす 打ち鳴らす 人もなければ 君が代に 〈同音〉 懸けし鼓も 〈王仁〉 時守の眠り 〈同音〉 覚むるは難波の 〈王仁〉 鐘も響き 〈同音〉 浦は潮の 〈王仁〉 並みの声こゑ 〈同音〉 入江の松風 〈王仁〉 叢芦の葉音 〈同音〉 いづれを聞くも 喜びの 諫鼓苔むして 難波の鳥も 驚かぬ御代なり ありがたや、

#### 【楽】

『世阿弥自筆能本集』二七、二九頁。校訂本文中の「(所作を伴う囃子事あるか)」という表記の一部を現在の舞(太字部分)に置き換えた)

【楽】に続いているのは終曲部の「ロンギ」である。繰り返しになるが、自筆本の稚児の舞は、現在【天女ノ舞】が舞われているところにあつたと考えられる。自筆本では「苔生ひたり」(傍線部)の後にも所作を指示する記号があるが、そこに舞があつた可能性は低い。梅の精が謡っている「ワカ」という小段は舞事の後にすることが多いから、舞はもとから現行と同じこの構成であつたと考える方が良さだろう。ここでは【天女ノ舞】(稚児の舞)と【楽】(シテの舞)の間に、「ワカ」と「ノリ地」という二種類の小段が入っている。二つの舞の間に二つの小段が入るこの構成は、〈関寺小町〉に近い形である。

「詠」地／星祭るなり呉竹の。 シテ／代々を経て住む行く末の。 地／いく久しきぞ  
萬歳楽。

【中ノ舞】

「ワカ」子方／年待ちて、逢ふとはすれど七夕の。 地／寝る夜の数ぞ、すくなかりけ  
る。

「□」シテ／あら面白の只今の童舞の袖やな、昔豊の明の五節の舞ひ姫の袖こそ、五た  
び返ししが、七夕の手向けの袖ならば、節七返しにてやあるべき。 詞狂人走れば不  
狂人も走るとかや、今の童舞の袖にひかれて、節狂人こそ走り候へ

「ワカ」シテ／百年は。

【序ノ舞】

「ワカ」シテ／百年は、花に宿りし胡蝶の舞（二九四～二九五頁）

古態に近いと考えられる、現行下掛の構成を引いている<sup>二〇</sup>。〈関寺小町〉では一つ目の舞の【中ノ舞】が稚児の舞で、二つ目の【序ノ舞】がシテの舞である。稚児の【中ノ舞】の後に「ワカ」があり、小段が一つ入ってシテの【序ノ舞】に続いていく構成は、おおよそ〈難波梅〉と同じ形である。違いは、【序ノ舞】の後に「ワカ」「百年は」という短い小段が入っていることだが、これは内容的にシテの舞の後の「ワカ」「百年は、花に宿りし胡蝶の舞」の歌い出しであるから、その一部と考えてよいだろう。ちなみに後述する〈春栄〉は、この〈関寺小町〉の舞と同じ構成になっている。関係性がうかがえる部分である。

また「詠」の詞章から、童舞の内容が舞楽の万歳楽であることがわかる。万歳楽は、賢王の御代を祝して鳳凰が飛来するという説話を持つ曲である。ここでは舞楽説話は無関係で、「いく久しきぞ万歳（万々歳）」と曲名が掛詞として引かれているだけだが、万歳楽は〈関寺小町〉のほかにも〈春栄〉のなかで祝福の雰囲気盛り上げるため取り入れられており、比較的能と関わりが深い舞楽であったことが考えられる。

その〈春栄〉の万歳楽の舞の構成も、〈関寺小町〉と共通点が多い。現行〈関寺小町〉の万歳楽は稚児の童舞だが、現行〈春栄〉では俗人の男体が万歳楽を舞っている。

「上ゲ哥」地／なほ喜びの杯の、影も巡るや朝日影、伊豆の三島の神風も、吹き治むべき代のはじめ、いく久しきとも限らじや、嘉辰令月とは、この時を言ふぞめでたき。

「哥」地／なほなほ巡る盃の、度重なれば春栄も、お酌に立ちて親と子の、定めを祝ふ祝言の、千秋萬歳の舞の袖、翻し舞ふとかや

「一セイ」シテ／千代に八千代を細石の、地／祝ふ心は萬歳楽。

「□」ワキ／いかに種直、これほどめでたき折なれば、そと一さしおん舞ひ候へ

「一セイ」地／祝ふ心は萬歳楽。

【男舞】

「ワカ」シテ、東路の、秩父の山の松の葉の 地、千代の影添ふ、若緑かな、若緑かな、  
若緑かな。(三八〇～三八一頁)

引用したのは、〈春栄〉終曲部のシテの舞の前後の部分である<sup>101</sup>。「春栄も、お酌に立ちて」とあり、ここでは少年主人公の春栄を囲んだ酒宴が開かれており、宴席の芸能として男体のシテによる男舞が舞われている。これは現行〈春栄〉と近い構成だが、日本古典文学大系の〈春栄〉では傍線部の「千代に八千代を細石の」に注を付し「もとは春栄の舞（今は舞わない）を囃す詞であろうか」と、現存しない子どもが舞う演出があった可能性を指摘している。

これについて、『岡家本江戸初期能型付』<sup>103</sup>や『妙佐本仕舞付』<sup>104</sup>などの室町末期から江戸初期の型付から所作を確認すると、「上ゲ哥」「伊豆の三島の神風も」のあたりからワキが立って舞台を一周し、「嘉辰令月とは」で二つ足拍子を踏む。その後詞章に合わせて春栄が立ってシテとワキに酌をし、二度目の「一セイ」の「祝ふ心は萬歳楽」でシテが舞う、という流れであったらしい。ここからわかる春栄の所作は酌をすることくらいだが、舞の前後の構成を〈難波梅〉〈関寺小町〉と比較すると、「千代に八千代を細石の」の前に子どもの舞があった可能性がみえてくる。

〈難波梅〉〈関寺小町〉では、稚児の舞のあとに「ワカ」があり、小段が一つないしは二つ入ってシテの舞に続いてく形になっていた。〈春栄〉の場合「ワカ」は男舞のあとに「ワカ」に置き換えると、〈関寺小町〉と近い構成になることに気付く。もともと「千代に八千代を細石の」の部分は春栄の舞に付随する謡で、現行のようにシテが謡うものではなく、春栄が謡っていたのではないだろうか。「舞の袖、翻し舞ふとかや」と謡ってしばらく舞わず、「いかに種直」で始まるワキの語りを挟んで、二度目の「一セイ」からようやくシテが舞い始める点や、舞を囃す「祝ふ心は萬歳楽」という詞が二度出てくるにも関わらず舞が一つしかないことなど、現存する詞章を細かく見ると重複や無駄な部分が多い。だが「千代に八千代を細石の」の前に春栄の舞を入れてみると、その無駄な部分が二つの舞を展開させる構成要素として生きてくる。このことからかつての〈春栄〉は、子どもの舞と男体の舞の二つの舞があり、酒宴の場を盛り上げる祝福の万歳楽としてそれを舞っていたと考えられるのである。

〈難波梅〉〈関寺小町〉〈春栄〉のなかで、舞楽は子どもを舞わせるための契機として機能している。『至花道』で「童舞は直面の児姿なるがごとし」と述べて猿楽の稚児と童舞の稚児を比較したように、猿楽の子どもの舞と童舞は通じるところがあると、世阿弥は考えていたのだろう。子どもの舞を舞わせるための口実として舞楽を用いるのは、『至花道』を書いた世阿弥ならではの発想とあってよいのではないだろうか。

### 3 〈春栄〉の作者は世阿弥か

〈春栄〉は〈関寺小町〉〈難波梅〉と類似する舞の構成と、子どもの舞や舞楽といった世阿弥らしい特徴を持つ能だが、三宅晶子は従来の世阿弥作者説を『歌舞能の確立と展開』<sup>一〇五</sup>の中で否定している。三宅は、「クセ」に世阿弥らしさがあるものの、それ以外の詞章に世阿弥的ではない修辞が多いことを指摘し、〈春栄〉は世阿弥作の謡い物を「クセ」に取り入れて別人が作った能である可能性があると述べている。だが「クセ」に取り入れたという、世阿弥と関わりの深い「海道下」の曲舞の問題や、子どもの扱い方などを考えると、世阿弥以外の作者を想定する方が難しいように思える。ここではまず、子どもの能としての〈春栄〉を考えることで、世阿弥の作である可能性を検討する。

〈春栄〉の内容は以下の通りである。

宇治橋の合戦で高橋家次(ワキ)の捕虜となり伊豆の国三島の里に囚われた春栄(子)を、兄の増尾種直(シテ)が訪ねる。種直を助けるため兄ではないと偽る春栄と、弟の真意に気付かず絶望して自害を申し出る種直の兄弟愛に感じ入った高橋は、春栄を救おうと考えるが、鎌倉からの命令が届き、春栄の処刑が決まる。兄弟が母への形見を残して死を覚悟した時、今度は春栄の赦免状が鎌倉から届く。三人は喜んで酒宴を開き、種直は万歳楽を舞う。本説は不明。

囚人とその家族の恩愛を主題にした能である。同様の主題を持つ子どもの能に、〈こは子〉にてなきと云申楽や〈初若の能〉などが世阿弥の時代には既に存在していたことが、世阿弥伝書からわかっている。俗に囚人物と呼ばれるこの種の題材は中世を通して好まれたようであり、〈春栄〉のあとにも〈籠祇王〉などが作られている。

〈春栄〉は世阿弥の『五音』上に、作曲者名のない状態で「クセ」の詞章の一部が載せられている。このことから、少なくとも「クセ」の部分は世阿弥の作であることが明らかにされている<sup>一〇六</sup>。能全体の作者については、世阿弥の作という説<sup>一〇七</sup>、世阿弥が古作の能を改作したという説<sup>一〇八</sup>、世阿弥の子元雅の作という説<sup>一〇九</sup>、世阿弥もしくは世阿弥の影響下にある能作者という説があるが<sup>一一〇</sup>、世阿弥の関与は間違いないという点では、すべての先行研究の意見が一致している。

世阿弥は『五音』のほかにも、〈春栄〉を念頭に置いて書いたと思われる次の記事を残している。

一、童の能を作書するに、心得べき事あり。童体などの、脇の為手にて、あるひは人の子になり、息女などにならん事は、もとより人体に似合ふ上は、是非あるべからず。独り能ならば、似合はぬ風体をせさすべからず。似合はぬ事とは、児の能に、親か母などに成て、子を尋ね悲しむ風体に、なを幼き物を子か息女などになして、親子巡り逢ふ由にて、取り付き、継り付きて、泣き嘆く風体は、返々、よそ目俗也。「幼き者の能は、

よくすれども、酷き所の見風ある」などと、見所より嫌ふ事のあるは、是体なる能によて也。只、幼き時の独り能ならば、人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふなどにてあるべし。是、其人体に似合風体也。たとひ、親子の物まねになしとも、老体の物まね、児の態に似合べからず。(一四一〜一四二頁)

子どもの能(「童の能」)の作り方に関する心得を説いた『三道』の記事である。その傍線を引いた部分で、子ども役者が一人で演技をしなければならない「独り能」について、世阿弥の理想とする形を説明している。子どもの「独り能」ならば、子どもの役者には登場人物の子女や弟など、幼い役者にふさわしい役を与えて、生き別れの家族を探す演技をさせるのがよいと世阿弥は述べている。この「人の子か弟」になって「兄の別を慕ふ」能というのが、〈春栄〉ではないかと考えられるのである。世阿弥は兄弟愛を題材にしたこの能を子どもの「独り能」の模範のひとつとして捉えていたのである。

もちろんこの能のシテは、あくまで兄の種直だ。だが春栄が兄の姿を見て家人と偽る演技や、頑なに兄を拒む兄弟のやりとりなど、春栄役の子どもの細やかな表現力が演能の質を左右する。実質、子どもが主役の「独り能」なのである。大人の役者のような演技力が求められる春栄の役は、二曲三体論でいうところの二曲以外に該当しないのかという疑問はあるが、それも問題にはならなかったのだろう。世阿弥は春栄の役を、「児姿を以て」演じることのできる役柄、つまり児姿幽風の範囲に収まる人体とみなしていたということが、『三道』からわかるのである。〈難波梅〉のような二曲だけを演じさせる能ばかりでなく、〈春栄〉のような「独り能」も世阿弥の視野に入っていたのである。

『五音』『三道』のほかにも、〈春栄〉の成立事情がわかる記事が世阿弥伝書に散見される。世阿弥作の「クセ」の部分に取り入れられた「海道下」という曲舞に関する、一連の記事である。この曲舞は『五音』下に全文があり、作者について「南阿曲付」、「作書玉林」と記されている。玉林が作詞して南阿が節をつけたということだが、「海道下」の成立背景について『申楽談儀』で次のように語られている。

東国下りの曲舞、「蓬萊宮は名のみして、刑戮に近き」、此段名譽の所也。「南無や三島の明神」より、面白き所也。節は那阿弥陀仏付く。西国下りは、観阿節を付く。皆作者は玉林也。鹿苑院の御意に違して、東国に下りて、程経て、此曲舞を書きて、世子藤若と申ける時、謡はせられるに、將軍家、作者を御尋ね有て、召し出だされける也。西国下りは、後書かれける也。由良の湊の曲舞、山姥・百万、是らはみな名譽の曲舞共也。

(二七七頁)

「海道下」は、ここでは別名の「東国下り」の名で呼ばれている。時代は、世阿弥がまだ藤若の名で義満(「鹿苑院」)に仕えていた稚児時代のことだった。玉林(琳阿弥とも)という義満に仕える連歌師が、義満の勘気に触れて東国に流されたことがあった。玉林は東国に



下る自分自身の境遇を源平合戦の平家の武将盛久に重ね、囚人となった盛久の鎌倉までの旅路を題材に「海道下」を作り、義満の御前で藤若に謡わせた。藤若の謡に心を動かされた義満が謡の作者を尋ねると、作詞は玉林であるという。これにより玉林は許され、都へ呼び戻されたのだった。『申楽談儀』のこの記事は、表向きは「名譽の曲舞」の作詞者玉林の文才を讃えているが、実は寵童藤若のことも暗に称讃している。「海道下」は作詞の良さはもちろんのこと、それを謡ったのが義満のお気に入り藤若であったからこそ、玉林は救われたのである。「名譽の曲舞」の「名譽」は、曲舞そのものの「名譽」だけでなく、作詞者玉林と演者藤若の「名譽」でもあったのだ。つまりこの曲は、世阿弥の身体美が最も輝き將軍の寵愛を受けていた稚児時代の、「名譽」の記憶の一つなのである。

世阿弥はその「海道下」から一部を切り抜いて、〈春栄〉の「クセ」に移入している。

シテ／所を思ふも頼もしや、 地／ここは東路の、故郷を去つて伊豆の国府、南無や三島の明神、本地大通智勝仏、過去塵點のごとくにて、黄泉中有の旅の空、長闇冥の巷までも、われらを照らし給へと、深くぞ祈誓申しける、雪の古枝の枯れてだに、ふたたび花や咲きぬらん。(三七九頁)

「クセ」のシテ謡のあとの部分である。「海道下」から取り入れた詞には傍線を付した。これより前は世阿弥の作詞で、人間界の苦しみと浄土への思いが描かれている。〈春栄〉に使われたのは、『申楽談儀』で「南無や三島の明神」より、面白き所也」と絶賛されていた、「海道下」の最後の部分である。世阿弥は「海道下」のなかで最もよいところを切り取って使っている。相違点は、「海道下」では「伊豆の国府に着きしかば」となっていた所が、〈春栄〉では「故郷を去つて伊豆の国府」に変わっているくらいで、それよりあとは『五音』と違いが無い。内容の面では、本来は刑場に送られる盛久の心情であったのを、処刑を覚悟した種直・春栄兄弟の心情に置き換えている。

またこの詞章からは、〈春栄〉が作られた過程をうかがい知ることができる。「南無や三島の明神」と、種直が伊豆国一宮三島大社の神に祈っている部分があるが、本来これは盛久の祈りの詞だったものだ。それをそのまま、詞を変えることなく取り入れているのである。〈春栄〉の舞台は三島の里なので、この詞章でも問題はない。言い換えれば、「クセ」で問題がおきないよう、〈春栄〉の舞台は三島の里に設定されているのである。おそらく「面白き所」と絶賛されていた部分を、できる限り詞を変えることなく使いたいという意図があったのだろう。つまり〈春栄〉は、世阿弥の「名譽」の記憶である「海道下」を取り入れることを前提に作られた子どもの能と考えられるのである。

「海道下」と世阿弥の関係に関しては、もう一つ触れなければならない子どもの能がある。〈逢坂物狂〉という、世阿弥が作った物狂能である。この能は『三道』に、当時人気があった「遊狂」の能としてあげられた、世阿弥が定める模範曲のひとつである。内容は、人商人に攫われた息子(子)を探して訪ね歩く父(ワキ)が、逢坂の関の明神(シテ)の導きで親

子の再会を果たすという物語である。親が物狂になるのではなく、親子とは無関係の盲目の乞食（明神の化身）が物狂になるという、物狂能としては異色の構想を持つ能だが、重要なのは、この子どもの能に「海道下」の詞章が使われている点にある。〈逢坂物狂〉は囚人の能ではないので、本来の「海道下」の世界観をそのまま取り入れることはできない。そのためここでは、都を落ちていく盛久の悲しみを、逢坂の関の向こう側の、東国という辺境の地で流浪する父親の悲しみになぞらえることで、物狂能の内容に沿う形に作っている。囚人という題材を、親子の別離という全く違う物語に換骨奪胎するほど、世阿弥は「海道下」を能に作品化することにこだわっていたのである。

そうまでして世阿弥を駆り立てたものは、何だったのだろうか。松岡心平は〈逢坂物狂〉について、世阿弥が「名譽」の記憶の共有者である義満との「パーソナルな関係にあてこん」で作られた、義満あてのメッセージ性の強い能であるとしている<sup>二〇</sup>。そうであればここに登場する子どもの役は、世阿弥が藤若時代の自分の面影を重ねるための、記憶を映す鏡のような存在ということになるだろうか。また作品の内部においては、「前世、蟬丸として、盲目の身で親に棄てられ」た関の明神が、この子どもに「自分の昔の姿を見、親に引きあわせてやりたい」と思う対象であり、シテの内面と深く関わる存在として登場している。追憶はこの能の隠れたテーマなのだろう。それも、義満と世阿弥の思い出を内に秘めた追憶である。世阿弥は「海道下」と子どもを結び付けることで、自分の中の「名譽」の子どもと向き合おうとしていたのではないだろうか。

〈春栄〉もまた、同じような世阿弥の意図によって作られた子どもの能だったと考えられる。もし〈春栄〉が世阿弥の作ではないとすれば、世阿弥にとって特別な曲舞である「海道下」を、なぜよりによって子どもの能に取り込もうとしたのか、作者の意図がわからない。しかも後場には、子どもの舞という世阿弥特有の演出が用意されている。「海道下」と稚児の舞は、〈春栄〉が世阿弥の作品であることを裏付ける有力な内部徴証なのである。

#### 4 稚児としての春栄

「海道下」をもとに、〈逢坂物狂〉と〈春栄〉という二種類の能が作られた。〈逢坂物狂〉はその名の通り家族愛を描いた物狂能である。〈春栄〉も、『三道』でいうところの「一人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふ」能、つまり家族愛の能の一種であるが、同時にこの能は武家の生きざまを題材にした少年武士の能でもあった。

〈春栄〉と類似する構想をもつ古作の子どもの能に、現行曲〈檀風〉のもとになった〈こは子にてなきと云申楽〉と、〈初若の能〉という囚人の能がある。

〈こは子にてなきと云申楽〉（檀風）

日野資朝は元弘の変で流罪となる。子息梅若は帥の阿闍梨とともに佐渡に渡り、刑吏本間の配慮で父と対面する。父が処刑されるや梅若は本間を討つ。追手が掛かるが、阿闍

梨の行力で熊野権現が出船を呼び戻し、脱出する。本説は『太平記』巻二。

〈初若の能〉

散逸曲。親に勘当された初若という少年が、父親が由比ガ浜の合戦に行くことを聞き、自らも参戦して敵に捕らえられる。本説は畠山六郎重保の伝承か。

前者は囚われた親を子が訪ねる能で、後者はその逆の子どもが囚人になる能である。どちらも、愛する父のために奮闘する勇敢な息子を主人公にしている点が共通している。合戦や処刑と言った武家家族の直面する悲劇、少年武士の健気さと勇氣、親子兄弟の恩愛といった題材は、囚人の能に限らず、あらゆる形で繰り返し作品化されている。新しい作品になるにつれて演出にも多様性が表れるようになり、なかには殺陣のような荒々しい演技を交え家族の愛と少年の武勇を描いている子どもの能も作られる。

〈春栄〉はこれらの先行作品と共通した題材を持つ、武家家族の悲劇を描いた能である。三宅が指摘している通り、〈春栄〉が〈こは子にてなきと云申樂〉などの古作を参考にしてゐることは間違いないだろう<sup>二二</sup>。世阿弥はそういう古くからある素材に、子どもの舞という世阿弥ならではの演出を加え、二つの舞を持つ歌舞能として〈春栄〉を作った。〈春栄〉は歌舞能に仕上げられる一方で、先行作品の眼目であった少年の武勇的な要素は削ぎ落されてしまう。その理由はもちろん、春栄に子どもの風体に似合わない演技をさせないためだろう。〈檀風〉の子どもが大人の武士を殺害するような、そういう暴力的な演技などは、世阿弥からすれば論外だったのでないだろうか。少年武士であっても、子どもの幽玄美を損なわない演出にすることが、世阿弥の譲れない部分だったと考えられる。

このことは、春栄の人物像の描かれ方にも表れている。〈こは子にてなきと云申樂〉や〈初若の能〉では、少年武士の健気さや親への愛情とともに、死を恐れない強い性格が強調されていたと考えられる。一方春栄は、兄種直が「弟にて候ふ春栄深入りし、やみやみ生け捕られて候」と語るような無謀な戦い方をする勇敢な少年武士でありながら、そういう側面が特に強調されるということはない。むしろ世阿弥は春栄を、優しい美少年として描いているようである。

たとえば春栄の髪に関して、第六段に次のような描写がある。

子方、これなる文は春栄が、最期の文にて候ふなり、また形見にはうば玉の、わが黒髪の裾を切り、さばかり明け暮れひと筋を、千筋と撫でさせ給ひし髪を、春栄が形見に参らす(三七七〜三七八頁)

処刑を覚悟した兄弟が、故郷の母へ形見を送ろうとする場面である。種直は母からもらった守り仏の観音を、春栄は文と髪をそれぞれ形見に差し出す。元服前の春栄の髪は、稚児のような長い垂髪である。その髪を切るとき、「さばかり明け暮れひと筋を、千筋と撫でさせ給ひし髪」と、母との思い出を回想する。いつも母は、春栄の髪が美しく伸びるよう「千筋」

と祈りながら撫でてくれたというのである。この部分は『後撰集』の遍照の歌「たらちめはかかれとてしもうば玉のわが黒髪を撫ですやありけん」が踏まえられているが、『源氏物語』の描写も参考になる。『源氏物語』葵巻では、若紫の髪が長く美しく伸びるよう「千尋」と唱えながら、光源氏が手ずから髪を削ぐ場面がある。髪に関するこのような描写は、子どもの健やかな成長を祈る愛情の表現であるとともに、若々しい少年少女の黒髪の美しさを印象付ける、美的な表現でもある。

そして何より、黒髪の美しさは稚児に欠かせない美の一つでもある。たとえば『秋夜長物語』では、稚児の登場する場面で「海松態の如くに、いふくとかかりたる髪すそ、柳の糸に打縛れて引留めたる二三」とある。稚児物語のなかでは稚児の媚態を表現するため、しつとりと濡れた稚児の髪を艶やかに描写している。反対に稚児に屈辱を与える象徴的な描写として、稚児の髪を無残に切り落とす話が『あしびき』にある。『あしびき』では、稚児の若君と恋人の僧の侍従の君を悲しい別離に追いやる出来事として、継母によって髪を切り落とされる事件が起きる。これは、美しさこそが存在意義である稚児にとっては屈辱的なことであり、稚児である資格を奪われることであった。

春栄の髪描写には、このような稚児を思わせる側面があると考えられる。春栄は作中で稚児として描かれているわけではなく、あくまで武家の子どもとして登場している。だがこの能には全体的に、稚児愛の雰囲気漂っている。そのことは、日本古典文学大系『謡曲集』の曲目解説のなかでも「同性愛的な匂い」、「むしろ春栄丸の美少年ぶりが主題」といわれているほどである<sup>二三</sup>。弟のために命を投げ出す兄や、春栄の健気さに心を動かされて養子にしたいと申し出るワキなど、春栄に対する大人たちの強すぎる愛情がそう思わせているのだろう。また、春栄に対して種直が行う所作に、稚児愛を感じさせる仕草がある。第四段の、種直が春栄に追いつがり袖を引く描写である。

シテ／＼暫く、まづおん心を静めて聞しめされ候へ、家人の身として兄に名のり、一所に誅せらるることの候ふべきか、いかやうにもご沙汰候ひて、引き合はせられ候へ、それがし対面して家人か兄かの勝劣を見せ申し候ふべし

ワキ／＼げにげにこれは仰せもつともにて候、さらばそれがし面白く申し呼び出だし申し候ふべし、その時おん袖にすがられて詳しく仰せ候へ

シテ／＼畏つて候、さらばこれにて待ち申し候ふべし

ワキ／＼いかに春栄殿に申し候、只今の者をば荒々と申して追つ帰して候ふさりながら、かの者の心中あまりに不便に候ふ間、うしろ姿をご覧候へ、こなたへわたり候へ（三七四頁）

種直がワキに追い払われそうになっている場面のやりとりである。春栄が兄を助けるため、種直のことを家人と偽り、ワキに追い返すよう頼む。ワキが春栄の言葉を種直に伝えると、種直は「いかやうにもご沙汰候ひて、引き合はせられ候へ、それがし対面して家人か兄

かの勝劣を見せ申し候ふべし」と、春栄に会わせてくれれば自分が兄かどうかかわかると言う。種直の言い分はもつともである。と判断したワキは、春栄を呼び出して兄に会わせる。ワキは種直に、春栄と話がしたければ「おん袖にすがられて詳しく仰せ候へ」（傍線部）と言っている。この場面は現行でも、種直が春栄に縋る所作があるのだが、能において袖を引くことや、去ろうとする相手に追いつがる所作は、恋の仕草としてしばしば表れることがある。たとえば〈紅葉狩〉では、酒宴を邪魔しないため黙って通り過ぎようとするワキを、上臈風のシテの女が「恥づかしながらも、袂に縋り留むれば」と引き留める<sup>二四</sup>。また〈鞍馬天狗〉では、天狗との別れを惜しんだ稚児牛若が天狗の袂に縋る描写がある。どちらの例も、恋心を示す所作として、立ち去る相手の袖を引いている。〈春栄〉ではそのような所作が、弟に対する兄の演技として行われているのである。この場合は、兄弟の間に恋愛感情があるわけではなく、あくまで家族の親密さを表現しているだけだが、兄弟愛の濃さはこのようなところにも表れているのである。

ここにあげた髪の写真や、兄に袖を引かれる行為は、どちらも春栄が家族から愛されていることの証である。春栄という少年武士は、本来は敵を深追いして囚われるほどの猛々しい武家の子どもであったが、世阿弥はそういう果敢な春栄像は表に出さず、人々から愛される春栄の可憐な側面だけを強調している。その理由を考える時、やはり思い出すのは『至花道』の「たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし」であろう。春栄という役は、児姿の風体によって演じることが出来る役として作られているのである。〈春栄〉の主題は武家家族だが、従来の古作のように子ども役を作ってしまったのは弊害があると懸念したのである。その人体が勇猛果敢な武士であったとしても、できる限り稚児に近づけることで、稚児役者の児姿幽風が損なわれることがないよう工夫したと考えられる。世阿弥は子ども役者にふさわしい風体を模索しながら、慎重に役を作っていたようである。

では世阿弥が考える子ども役者にふさわしい風体というのは、具体的にどのようなものだったのだろうか。まず最も理想的な子ども役として寺院の稚児があげられる。寺院の稚児は「経論聖教は申すに及ばず、歌道の冊子八代集、習ひ覚えて候」と〈丹後物狂〉<sup>二五</sup>にあるように、寺院のなかで経典や和歌を学んでいた。また「児の能には歌連歌のことは申すに及ばず、鞠小弓までは子細なし」と、連歌や蹴鞠・小弓といった文芸・芸能を身につけるほか、儀礼に必要な雅楽・舞楽も習得した。僧から歌道を学び、行事の際には童舞を舞う〈関寺小町〉の稚児は、そういった寺院で生活する稚児そのままの役柄である。しかも、稚児の若さがシテに舞を舞わせるきつかけとして機能しており、童舞が単なる趣向にとどまらない重要な意味を持っている。この稚児などはまさに「たゞ児姿を以て」演じることができる、世阿弥の理想の子ども風体である。

〈難波梅〉の稚児も、そういう寺院の稚児を想定していたのだろう。ただしこの稚児の場合、〈関寺小町〉とは違い能の内容上登場する必然性がない。世阿弥の中で難波津の歌と児姿と梅花が結びついたことでこの稚児の役が生まれたわけだが、そのことは二曲三体論を理解した一部の世阿弥伝書の相伝者にしか伝わらない、本当の演出の意図である。そのため

この稚児の意味は早くに忘れ去られ、ツレの役に交代してしまったのである。

寺院の稚児の次に世阿弥が理想としたのは、「一人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふ」子どもの役であった。世阿弥は『三道』で、子どもの能を作るなら家族の恩愛を主題にするのがよいと主張する。世阿弥の時代には親子物狂能をはじめ、「春栄」が参考にした四人の能など、さまざまなバリエーションの家族恩愛の能が存在した。世阿弥にとつて一番の理想の風体は〈関寺小町〉のような寺院の稚児の役だが、一般的に考えれば子どもの役者に最も似合う役柄は、家庭の中の子どもの役である。そこで〈春栄〉では、「一人の子か弟」の役に稚児の要素を加えて、勇ましい少年武士でありながら可憐さも持ち合わせる、春栄という子どもを作り上げたのである。

世阿弥の作る子どもの役は、すべて根本に稚児があり、そこから寺院の稚児や少年武士といったさまざまな子どもの風体を生み出していったということなのだろう。

おわりに

世阿弥の作と考えられる稚児の舞の能三曲について考察した。どの作品も、二曲三体論の児姿幽風から大きく外れることのない能であることが確認できたと思う。ただしこれらは、『至花道』や『二曲三体人形図』などの伝書に基づいて作られているわけではない。成立の前後関係では、作品の方が伝書より古いのである。

自筆本〈難波梅〉の成立が応永二十一（一四一四）年であることはすでに述べた。〈関寺小町〉と〈春栄〉の成立ははっきりしないが、世阿弥伝書との関連から、〈関寺小町〉は応永二十六年以前、〈春栄〉は永享六（一四三四）年までには存在していたと考えられている。それに対して伝書の方は、『風姿花伝』『年来稽古条々』が応永七年の成立で圧倒的に古く、『至花道』は応永二十七年、『二曲三体人形図』は翌二十八年の成立である。〈難波梅〉と〈関寺小町〉の二曲は、二曲三体論が伝書として形になる少し前にはすでに存在したことになる。これらの能は、世阿弥が児姿の幽風を追求していく過渡期に作られた稚児の舞の能であることがわかるだろう。世阿弥はこれらの稚児の舞の実演を通して、教育法や風体論を試行錯誤し、二曲三体論の参考にしていたのである。

ちなみに〈難波梅〉が書かれた年には、世阿弥の後継者の観世元重（世阿弥の養子。弟四郎の子。のちの音阿弥）は十七歳だった。実子の元雅と元能たちもおそらく十歳前後であったろう。「年来稽古条々」でいう、稽古を始めたばかりの七歳頃から、何をしても幽玄な十二、三歳頃の年代である。大場滋は〈難波梅〉が十代の元重のために作られた能である可能性を考えているが<sup>二六</sup>、元重の元服の時期がわからないのでこの説は推測の域を出ない。だが『右記』に、稚児の落飾は十七から十九の頃とあることを考えると、十七の元重が稚児姿であった可能性は捨てきれない。あるいは、十代の元重を育てていくなかで発見した様々のことを生かして、〈難波梅〉が作られたということも考えられるだろう。いずれにせよ元重は、世阿弥が二曲三体論の児姿幽風を確立させる過程で重要な役割を果たしていたと考え

らえる。

八九 世阿弥伝書と〈難波梅〉の関係を世阿弥の教育法から考察した先行研究は、大場滋「世阿弥稚児習道論」、『かながわ高校国語の研究』十五号（一九七九年五月）三九〜四六頁、大場「能本「難波梅」雑考」、『能——研究と評論』六号（一九七六年七月）五〜一二頁参照。

九〇 世阿弥自筆本の本文と小段は、表章監修・月曜会編『世阿弥自筆能本集 校訂篇』（岩波書店、一九九七年）を参照。

九一 現行〈難波梅〉の梗概は以下の通りである。「当今の臣下に難波の浦で難波津の歌の本説を語った老人と若者は、歌の作者王仁と花の精と名乗り、やがて王仁と木華開耶姫と示現し、舞楽を奏して御代を寿ぐ」、竹本幹夫・橋本朝生編 別冊国文学『能・狂言必携』（学燈社、二〇一一年三月）。

九二 表『世阿弥自筆能本集』十二頁「梗概」に役名等を加えた。

九三 大谷節子「治世の象徴——〈難波梅〉考」、『世阿弥の中世』、（岩波書店、二〇〇七年）、二九七頁。

九四 伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』下「各曲解題」（新潮社、一九八八年）、四四一〜四四四頁。

九五 黒田日出男「女か稚児か」、黒田『姿としぐさの中世史』（平凡社、一九八六年）所収。

九六 表『世阿弥自筆能本集』、二七頁。

九七 伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』中「各曲解題・関寺小町」（新潮社、一九八六年）三六三〜三六四頁。

九八 〈関寺小町〉の本文は、横道萬里雄・表章校注 日本古典文学大系『謡曲集』下（岩波書店、一九六三年）を参照。

九九 大谷「脇の能」、『世阿弥の中世』、三〇五〜三〇七頁。

一〇〇 林屋辰三郎校注、日本思想大系『古代中世芸術論』（岩波書店、一九九五年）

一〇一 下掛では、子方が【中ノ舞】を舞った後に、上掛にはない傍線部の「ワカ」が入る。『岡家本江戸初期能型付』によると、「逆も今よひは七夕の」より、兎立て廻る。「星まつる也呉たけの」と云て、ちご、少色へのやうにて、そと一ツ二ツ廻る。金には三段ノはの舞まふ」とあり、舞がない場合は【イロエ】、ある場合には【中ノ舞】の省略型（「三段ノはの舞」）で舞を舞ったようだ。舞台を一周する【イロエ】の型は、現行では宝生流に残っている。「金には」とあるがこれは金春のことで、『童舞抄』には「兎の舞、金春方にある、三段也」とあるから、中世末期から近世初期には下掛だけにみられる演出だったものと思われる。

一〇二 横道萬里雄・表章校注 日本古典文学大系『謡曲集』上（岩波書店、一九六〇年）

一〇三 藤岡道子編『岡家本江戸初期能型付』（和泉書院、二〇〇七年）参照。

- 一〇四 西野春雄校訂『観世流古型付集』（わんや書店、一九八二年）参照。
- 一〇五 三宅晶子「元雅の業績」、『歌舞能の確立と展開』（ぺりかん社、二〇〇一年）、三三四～三四八頁。
- 一〇六 横道・表『謡曲集』上、三六九頁。
- 一〇七 横道・表『謡曲集』上、三六九頁。
- 一〇八 表章「世阿弥作能考」、『能楽史新考』（一）（わんや書店、一九七九年）、四八九～四九〇頁。
- 一〇九 伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』上「各曲解題・春栄」（新潮社、一九八六年）四五～四五二頁。
- 一一〇 松岡心平「逢坂物狂―苦勞人の神はやさしかった」、松岡『能―中世からの響き』所収（角川学芸出版、一九九八年）、一〇六～一〇八頁。
- 一一一 三宅「元雅の業績」、三三八頁。
- 一一二 市古貞次校注『御伽草子』（岩波書店、一九五八年）、四六三頁。
- 一一三 横道・表、『謡曲集』上、三六九頁。
- 一一四 横道・表『謡曲集』下、一四七頁。
- 一一五 〈丹後物狂〉の詞章は、日本古典文学大系『謡曲集』上の二〇二～二〇三頁より引用した。
- 一二六 大場「能本「難波梅」雑考」、十二頁。



## 第四章 父と子の物狂能

はじめに

前章までは世阿弥の能楽論と、それに基づいて作られた子ども歌舞の能について考えてきた。これは子ども役者の育成や、子どもを用いた演出について世阿弥が何を考え、工夫していたのかということ明らかにする考察であったが、本章では視点を変えて、〈柏崎〉をはじめとする、子どもが登場する物狂能から、世阿弥の作風の側面を考えてみたい。

世阿弥は〈百万〉や〈花筐〉など、家族・男女の別離を題材にした物狂能をいくつも手掛けていたが、そのなかに父と子の愛情を主題にした一群がある。攫われた子を父が探す〈逢坂物狂〉、失踪した父を子が探す〈土車〉〈多度津左衛門〉、子を失って物狂になる父親の〈丹後物狂〉の四曲である。これらの能は母子の物狂能とは違い、必ずしも子に対する親の強い愛が主題になっているわけではない。〈土車〉や〈多度津左衛門〉では、恩愛の情を断つため我が子を捨てる父親と、そういう父を慕う子の悲しい関係が描かれている。これは母子の物狂能にはない新しい筋立てである。世阿弥は中世の父子という素材に着目し、新しい物狂能を試行錯誤していたのではないだろうか。

また母子の物狂能である〈柏崎〉にも、父と子の関係に対する世阿弥の意識が見え隠れしている。〈柏崎〉のなかに父親は登場していないが、世阿弥はこの能でも、父子という素材を利用して型にはまらない物狂能を模索していた様子がある。

本章では、世阿弥が手掛けた物狂能の題材になった中世の父と子に着目し、世阿弥が目指した新しい物狂能の構想について考察する。

### 1 〈丹後物狂〉と〈逢坂物狂〉

家族の別離は、時代を問わずあらゆる文芸・芸能で好まれた普遍的な主題である。能も例外ではなく、室町時代には家族の別離を素材にした能が多く作られている。誘拐や身売り、殺人、戦争、処刑など、家族を引き裂く出来事が日常にあふれていた中世において、これは身近な題材のひとつだった。古い作品では〈檀風〉のもとになった処刑の能〈こは子にてなきと云申楽〉や、父に勘当された少年武士の能〈初若の能〉などがあつたが、この題材の能で最も多いのは物狂能と呼ばれる種類の能である。これは、家族の喪失を真正面から扱った作品群である。

物狂能は、身内との離別が原因で狂乱した主人公が、何かのきっかけで失踪した身内と再会するという、共通する話型を持っているのが特徴である。その歴史は古く、観阿弥の時代にはこの種の能がすでに存在したことが、『三道』や『申楽談儀』から確認できる。そのような物狂能について、世阿弥は『風姿花伝』『第二物学条々』に「物狂」の条を設け、次のように述べている。

此道の第一の面白づくの芸能なり。物狂の品々多ければ、この一道に得たらん達者は、十方へわたるべし。くり返し／＼公案の入べきたしなみなり。

仮令、憑物の品々、神・仏、生霊・死霊の咎めなどは、その憑物の体を学べば、易く、便りあるべし。親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後るゝ、かやうの思ひに狂乱する物狂、一大事なり。よき程の為手も、こゝを心に分けずして、たゞ一遍に狂ひはたらくほどに、見る人の感もなし。思ひゆへの物狂をば、いかにも物思ふ気色を本意にあてゝ、狂ふ所を花にあてゝ、心を入れて狂へば、感も、面白き見所も、定めてあるべし。かやうなる手柄にて人を泣かす所あらば、無上の上手と知るべし。これを心底によく／＼思分くべし。(二三頁)

世阿弥は物狂能を、見どころが多い「此道の第一の面白づく」の能と語っており、能のなかでも特に面白いジャンルと捉えていたようだ。またここでは物狂の原因別に、「憑物」による物狂と、「思ひゆへの物狂」の二種類に分けられている。そのうち世阿弥が「一大事」として特に重視したのは、後者の「親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後るゝ、かやうの思ひに狂乱する」「思ひゆへの物狂」、つまり親子・夫婦の別離を題材にした物狂能であった。実際世阿弥は、男女の恋と再会を描いた〈班女〉〈花筐〉をはじめ、別離を題材にした物狂能をいくつも手掛けている。〈桜川〉のように世阿弥のオリジナルの作品だけでなく、〈嵯峨物狂〉を翻案した〈百万〉や、他の座で作られた能を大幅に改作した〈柏崎〉〈丹後物狂〉のように、先行する作品がより良くなるよう世阿弥が工夫し、作り変えた場合もあった。

世阿弥が手を加えた作品のうち、注目したいのは〈丹後物狂〉の改作の過程である。この能の改作については、『申楽談儀』第十六条に、

静 通盛 丹後物狂 以上、井阿作。(二九一頁)

とあり、もとは井阿弥という人物の作であった。この曲の梗概を示す。

丹後国の岩井某(シテ)は一子花松(子)を勘当する。花松は天橋立に入水するが、筑紫の男(ワキ)に救われて学問を究め、故郷を訪ねて父母孝養の説法を行うと、物狂となつて出奔していた父が来合わせ、親子再会をする。一一七

これは世阿弥による改作後のあらすじである。世阿弥が手を加える前の〈丹後物狂〉を知る手がかりが、『三道』と『申楽談儀』にある。次の引用は『三道』第十二条である。

凡、近代作書する所の数々も、古風体を少うつし取りたる新風也。昔の嵯峨物狂の狂女、

今の百万、是也。静、本風有。丹後物狂、昔、笛物狂也。松風村雨、昔、汐汲也。恋の重荷、昔、綾の大鼓也。自然居士、古今有。佐野の船橋、古風有。如<sup>レ</sup>此、いづれも<sup>レ</sup>、本風を以て再反の作風也。其当世<sup>レ</sup>によりて、少々言葉を変へ、曲を改めて、年々去来の花種をなせり。後々年以て同反たるべき定、如<sup>レ</sup>此。(一四三頁)

古作の能を翻案して新しい曲にした例として、〈百万〉や〈松風〉とともに〈丹後物狂〉があげられている。「丹後物狂、昔、笛物狂也」とあり、〈丹後物狂〉が古作の〈笛物狂〉の翻案であったことがわかる。当時の〈笛物狂〉は、親に勘当されて家を出た少年が、物狂になった父母と舟の上で再会するという内容であった<sup>二一八</sup>。それを翻案した井阿弥の〈丹後物狂〉にも、花松の両親が夫婦で物狂になり二人連れで登場する構想がそのまま受け継がれていたらしい。『申楽談儀』第十四条には、

丹後物狂、夫婦出でて物に狂ふ能也し也。幕屋にて、にはかに、ふと今のやうにはせしより、名有能となれり。(二一八七頁)

とあり、もとの〈丹後物狂〉は花松の両親が物狂になる「夫婦出でて物に狂ふ能」であった。それを世阿弥が、幕屋で新しい演出を思いついて、それまで登場していた母親の役をなくし、「今のやう」な父一人の物狂が登場する形に変えたのである。

世阿弥が〈丹後物狂〉から母を排除した理由について、松岡心平は、

子を思う父親の心情が丁寧にたどられ描かれる「丹後物狂」において、これを生かすべく父親の心情表現の演技に世阿弥は精根を傾け、そこに面白味を見出ししていた。

と指摘する<sup>二一九</sup>。「クルイ」や「クリ」「サシ」「クセ」を世阿弥の増補とする竹本幹夫の説<sup>二二〇</sup>もあるため、世阿弥の改作以前の形を推測するには注意が必要だが、井阿弥の〈丹後物狂〉の段階から、この能は父と子の心理的距離の近さを感じられる作品だったといえるのではないだろうか。世阿弥はそういう原型を踏まえて、それまで以上に父子の関係を濃くし、「今の」〈丹後物狂〉に仕立てたと考えられる。これが「名有能」と呼ばれるに至った経緯なのだろう。

興味深いのは、なぜ世阿弥が父子の関係を濃くする演出を「ふと」思いついたのかということである。世阿弥は〈丹後物狂〉のほかに、父が誘拐された子を探す〈逢坂物狂〉や、反対に子が失踪した父を探す〈土車〉〈多度津左衛門〉<sup>二二二</sup>といった、母のいない、父と子の物狂能を手掛けている。〈丹後物狂〉の改作案は、そういう父子物狂能制作と地続きの発想から生まれたものではないだろうか。この能の改作の過程からは、父と子という素材を深く追求し、それまででない家族の心情を描いた、新しい物狂能を模索していた世阿弥の姿が浮かび上がってくるのである。

世阿弥が試行錯誤を繰り返していた様子は、作品の内部徴証からもうかがい知ることができる。右の父子物狂能のうち、〈丹後物狂〉とともに『三道』のなかで人氣曲の「遊狂」の能としてあげられていた〈逢坂物狂〉は、特に個性的な異色の作品である。まず、世阿弥の物狂能のなかで唯一「憑物」を扱っている点が変わっている。関の明神の「神託」という形でシテが狂乱する物狂能ではあるが、〈逢坂物狂〉は「思ひゆへの物狂」のような繊細な人情が描かれた能であったと考えられる<sup>二三</sup>。〈逢坂物狂〉の内容は次の通りである。

商人にさらわれた一子を訪ねて男が近江松本の宿に着く。所の者から子連れの盲人の物狂の存在を教えられ、身に行くと、物狂は我が身を語り狂乱し、子を引き合わせ、自らは関の明神だと明かして消える<sup>二四</sup>。

この能も〈丹後物狂〉と同じ、行方の分からなくなった我が子を探す父親の話である。独特なのは、物狂になる役が父親ではなく、子どもを保護した逢坂の関の盲人である点だ。親子物狂能のシテはほとんどの場合、子どもに対する愛情が原因で物狂になる。そのため両親以外の人物が子どものために物狂になる例は、乳母や従者（男のめりなど）など、子ども自身にいて世話をする人間である場合が多い。見ず知らずの赤の他人が物狂になるのはこの〈逢坂物狂〉くらいではないだろうか。〈逢坂物狂〉の後半では、その赤の他人のシテが子どもの心に寄り添って、子どもの父に思いを馳せながら一緒に〈海道下〉を謡う場面がある（傍線部）。少し長いが直前の場面から引用する<sup>二四</sup>。

ワキ「あら面白や心もなき人かと思ひて候へば。近頃面白き人にて候よ。シテ「盲目なる者のくせにて耳が早く候ぞ。只今仰ありつる御詞に。心なきと仰候ひつるな。此逢坂に盲目なる者の藁屋作て。逢坂に住が心の有との謂は候。シテ「先此あたりに四の宮川原と申は。延喜第四の宮。蟬丸此所にて果給ひしによつて。四の宮川原と申さずや。子「其蟬丸と申しも。盲目の御身にて乞食をしたまふ。シテ「忝じけなけれど蟬丸も。我ごとくなる盲目の御身。子「親に離れて乞食し給ふ。御身も我に等しき思ひ

シテ「それは上代。子「是は末代。シテ「高き賤しき。子「品こそ変れ。二人「思ひは同じ浮世の中を。思し召よる御製のながめ。シテ「世中は。兎にも角にも有ぬべし。上「世中は。兎にも角にも有ぬべし。宮も藁屋も。果しなければ。下「四の緒の上。第一第二の絃は。索々たり。同「第三第四の絃は。冷々として。秋の風の。音は村雨。今うつは鼓。何れも「歌舞の遊樂。菩薩聖衆。遊びをなす事。心なしとは。旅人よ「。あら愚や。南無三宝

ヲカシ「なふ「例の海道下りの曲舞謡御舞候へ。子「我父も海道とかやへ下り給ふと承り。此謡をきけば父の御行衛のなつかしさに。謡習ひて口号ひ（すさみ）候。シテ「殊更人の御所望なり。いざや謡はん諸友に

地「雪の降枝の枯てだに。雪の降枝の枯てだに。二度花や咲ぬらん（九四〜九五頁）

〈海道下〉の前に語られているのは、醍醐天皇第四皇子蝉丸（「延喜第四の宮」）の遺棄説話である。その前提となっているのは、父帝に棄てられた盲目の皇子蝉丸が逢坂の関に住みつき関の明神として神格化されたという、中世に流布した解釈である。シテにとり憑いて神託を下すのがこの関の明神であり、明神はシテの口を借りて過去世である蝉丸の人生を語っている。この部分に、無関係の他人であるシテが親子に力を貸すことになった理由が隠れている二五。

蝉丸の説話を語るなかで、シテは「忝じけなけれど蝉丸も。我ごとくなる盲目の御身」と盲目である我が身と蝉丸の生涯を重ねている。同じように子どもも、「親に離れて乞食し給ふ。御身も我に等しき思ひ」と、父と生き別れ乞食の身になった自分を蝉丸と重ねている。悲惨な境遇にある二人は、関の明神蝉丸の中に自分自身を見出し、その悲しみを共有することで心を寄せあい、絆を結んでいるのである。これは一種の恋愛とも受け止められるだろう。身寄りのない孤独な少年に対する男色の恋は、能の〈鞍馬天狗〉のなかでも描かれており、中世社会では好まれた題材であったと考えられる。〈逢坂物狂〉のシテと子どもの関係を、似た境遇の者同士が惹かれあつた男色の恋と考えれば、赤の他人である盲人が父母や乳母・従者に代わり物狂の役になり、親子を助けることも納得できる。盲人は子どもに対して、親の愛のような恋慕の情を抱いているのである。そのため、子どもが父を思い出しながら〈海道下〉を謡おうとしたとき、シテはその心細さを思いやり「いざや謡はん諸友に」と言い一緒に謡うのである。シテのこの行為には、子どもに対する気遣いや思いやりがこめられているのだ。

またこの場面は、世阿弥が模索していた父と子という主題が、最も強く表されている部分でもある。シテが語るのは関の明神の過去だが、同時に我が子を棄てる父親と、父帝に見捨てられた不幸な子蝉丸の父子の物語でもあつた。〈逢坂物狂〉が父子の能になった理由はここにある。世阿弥は蝉丸説話がもつ、逢坂の関の土地の神話という性質以上に、父子の物語としての側面に関心を持ったのだろう。単に親子の別離を描くだけなら母子の物狂能でもよかつたが、舞台を逢坂の関に設定し、土地の神である蝉丸を関わらせる以上、主人公は蝉丸が同情するような親子でなければならなかつた。母を待つ子ではなく、父を待つ子であつたからこそ関の明神は子どもに恋心を抱き、力を貸すのである。

もちろん、皇族への配慮があるのだろう、この能のなかで父が子を棄てたことを明言している部分はない。だが鑑賞者たちは、蝉丸の父である醍醐天皇を、我が子を探して旅をするワキとは対照的な、子どもを棄てる父親としてすぐに連想できたのではないだろうか。この能には、奪われた子どもを探し歩く父親と、子どもを棄てる父親の、二種類の父親像があるのである。世阿弥はどちらの父親像も物狂能の素材にしており、子どもを探す父は〈丹後物狂〉と〈逢坂物狂〉に、反対に子どもを棄てる父親は〈土車〉と〈多度津左衛門〉に登場させている。この二種類の父親像を基本的構想として世阿弥の父子物狂能は作られているようだが、〈逢坂物狂〉にはその両方の要素が詰め込まれている。父帝と蝉丸の関係をはつき

り語ることを避けつつも、〈逢坂物狂〉の父子の能としてのテーマ性を強調し補強するための素材として、蟬丸説話が使われているのである。

〈丹後物狂〉では、登場人物を減らして父と子の心情に表現を一点特化させた世阿弥だが、その一方で〈逢坂物狂〉では、父と子に加え、もう一人全く無関係の第三者である盲人を登場させ、心理描写を複雑にした。〈逢坂物狂〉は第一の主題である父子の愛情に加え、男色というこれまでの物狂能では扱われなかった題材を上乗せし、三人の思いが絡まる人情劇に仕上げているのである。この二つの作品の成り立ちが対照的であるのが面白い。〈逢坂物狂〉の内容の複雑化は、新しい物狂能を追求し、あらゆる趣向を試した世阿弥の試行錯誤の痕跡なのだろう。類型的な従来の親子物狂能とは違い、かなり異色な作風にはなったが、複雑な作りが成功して、『三道』に人気曲としてあげるほどの世阿弥の自信作になったのである。

## 2 父子とめのとの能〈土車〉

〈丹後物狂〉〈逢坂物狂〉で愛する我が子を探して放浪する父親を描いた世阿弥は、それとは反対の、わが子を棄てて旅に出る父親を〈土車〉で描いている。〈土車〉の内容は次のおりである。

妻に先立たれた深草の少将は、悲しみのあまり一子を捨てて出家し、善光寺へと参詣する。一方、傳の小次郎も、少将の子を土車に乗せ、物狂となって諸国を流浪した末、善光寺へとたどり着き、父子再会を果たす。二二六

この能については、『申楽談儀』第十六条に「今の柏崎には、土車の能世子作の曲舞を入れらる。」とあり、世阿弥の作であることと、曲舞が切り取られ〈柏崎〉に移入されたことがわかっている。この曲舞は『五音』下に、

此外、近年、善光寺・百万の節曲舞、是等は、当世の曲舞にはいえ共、曲舞の性位の本曲をば正して、声懸を和らぐる斗也。私の作書也。為云不及。(二二〇頁)

とある、世阿弥が作った「善光寺」の「節曲舞」と同じものであると考えられている二二七。曲舞の移入先である〈柏崎〉は、〈土車〉と同じ善光寺を舞台にした母子物狂能で、榎並左衛門五郎の原作であったのを世阿弥が改作したことで知られている。改作前の〈柏崎〉を世阿弥が翻案したのが〈土車〉であるというのが現在の定説である二二八。

これまで見てきた〈丹後物狂〉や〈逢坂物狂〉とは違い、〈土車〉は子どもへの愛情が薄い父親の話である。この父親は、出家の志のために我が子を棄てる。残された子どもはまだ幼く、自力で父を探す旅をすることは困難であるため、「めのと(傳)」の力を借りる。こ

の場合の「めのと」は子どもにも母乳を与え育児をする乳母ではなく、男性の世話役・教育係のことを意味する。「土車」の特徴は、実の親が子どもへの愛情のために物狂になるのではなく、血は繋がらないが子どもにも愛情を持つ「めのと」という人物が、物狂になって子どもを助けるところにある。

ただし、この特徴は「土車」独自のものではない。中将姫説話を素材にした「雲雀山」に、父親に放逐された幼い中将姫を匿い、花を売りながらひそかに守り育てる物狂の乳母が登場している。「雲雀山」は観阿弥と近い世代の田楽新座の役者、喜阿弥の所演曲である『申楽談儀』第十条)。竹本と大谷節子は物狂能の構想類型の分析を通して、現在の形の「雲雀山」が世阿弥より後の比較的新しい成立であると考えている<sup>二九</sup>。だが竹本が「蘆刈」の芦売りを例にあげて指摘しているように、喜阿弥の田楽能には、物売りのような卑賤の身分の職人をシテの人体に選ぶ傾向がある。同じ喜阿弥の所演曲に「炭焼の能」という曲があり、これも「雲雀山」や「蘆刈」と同種の、炭焼職人を題材にした田楽能と考えられる。花売りをする女物狂(乳母)というシテの人物造形は、田楽能に共通する特徴を備えており、「雲雀山」の核となる主題である。詞章や全体の構成はともかくとして、「雲雀山」の骨格である姫を守る乳母の物狂という構想は、この能本来のものだったはずだ。「雲雀山」の乳母は「土車」のめのとに先行し、影響を与えた構想と考えてよいだろう。

実際、シテの小次郎の台詞の中に影響をうかがわせる詞章がある<sup>三〇</sup>。

シテ\かなしやなかなしや生死の無常の世のならひ。一人にかぎりたる事はなければ  
かなしみの母はむなしく也。頼る父さへいく程なく。思ひの家を出給へば。其行方をも  
しら雪の。跡を尋て。迷ふなり。あはれやけにいにしへは。花鳥酒宴にまとはされ。春  
秋を送りむかへし御身のかく浅ましく成ぬれば。はつ□□なる露命をのこさんと。念仏  
申つゝみをうち袖をひろげ物をこふ

シテと子どもが登場し状況を説明している部分だが、小次郎は「みをうち袖をひろげ物をこふ」と、物乞いをしながら信濃の善光寺まで旅してきたことを語っている。シテが卑賤の生業をしながら一人で養育を育てる筋立ては、「雲雀山」と共通している。「土車」のシテは「雲雀山」のシテを男女逆転させる形で取り入れたものなのだろう。それだけでなく、このシテには喜阿弥に対する世阿弥の意識も関わっていたと考えられる。

世阿弥が作った能に、前述の「炭焼の能」の詞章を前シテの謡に転用した「阿古屋松」という曲がある。世阿弥は『申楽談儀』のなかで、少年時代に見た「炭焼の能」を謡う喜阿弥の芸を「胡銅の物を見るやうなりしなり」と高く評価し、のちに自分にはない「胡銅」の渋い美をもにすするため、「蟻通」や「松風」に喜阿弥風の謡を取り入れた。さらに「阿古屋松」の前シテの人体を作るにあたって、喜阿弥の「炭焼の能」の詞章を転用することで、「喜阿弥の風体や謡の全面移入をはかった」<sup>三一</sup>。世阿弥は作品を工夫することで、自分には真似できない喜阿弥の風体を、自分の身体で再現しようと試みていたのではないだろうか。

〈土車〉のシテにも似た背景があったのではないかと思う。喜阿弥が謡った〈雲雀山〉の謡について、世阿弥は『申楽談儀』第十条で次のように述べている。

「款冬あやまつて」、訛らかすこと有まじ。喜阿、音曲の上手にて時々申、まねをばすべからず。(二七九頁)

謡の訛りに関する条で、ここでも喜阿弥の巧みさが話題にあがっている。喜阿弥が謡ったのは〈雲雀山〉第八段のシテの謡「款冬あやまつて暮春の風に綻び」である。喜阿弥の謡には独特の癖があり、「款冬あやまつて」の所で訛って謡っていた。喜阿弥は音曲の上手なのでそういう所も面白く聞くことができたが、他の役者はあれを真似してはいけないと、世阿弥は注意している。世阿弥のなかの〈雲雀山〉は、このような喜阿弥の歌声の記憶と結びついていたのだろう。〈雲雀山〉のシテを念頭に〈土車〉のシテを作る時、世阿弥の頭の中では喜阿弥の花売りの風体がイメージされていたと考えられる。

また〈土車〉のシテと子どもの姿は、〈逢坂物狂〉と重なる部分がある。どちらも、親ではない人物が子どもを養っている点や、子どもを養うために乞食をしている点が共通している。ただし〈逢坂物狂〉の盲人はもとから乞食で、少将に仕えるそれなりの身分から零落した〈土車〉の小次郎とは少し違いかもしれないが、男物狂が哀れな子どもを連れて乞食をする筋立ては類似している。世阿弥が物狂能の新鮮さとして、親以外の人物による物狂という構想にこだわりをもっていったことがうかがえる。

大きく異なるのはシテと子どもの関係性である。〈逢坂物狂〉の二人は男色をにおわせる親密な関係だった。〈土車〉の場合、親密さは実の親子のようなやりとりによって表現されている。

ワキ「あら笑止や又むつかり候よ。いや／＼さやうにむつかりて今日よりして御供申まじく候　子「いかにめのと。今より後は泣くまじひぞとよ　シテ「あらいとをしや捨まいらせうずると申て候は偽にて候。いづくまでも御供申父にあはせまいらせ候べし

ここでは、子どもをあやすめのとの姿が描かれている。父を探す旅のつらさに泣き出してしまった養君を、小次郎が「泣いているなら捨てていきますよ」と叱っている。小次郎は養君が憎くて叱ったわけではないのだろう。土車に乗せられ旅をする子どもの辛さを理解した上で、強い男子に育てようと厳しくしつけているのである。そんなめのとの気持ちに応えるように、子どもはもう泣かないと言って涙をこらえる。すると今度は小次郎の方が、「あらいとをしや」とたまらなくなる。これは親子物狂能ではあまり見られない子どもらしいリアルな描写であり、また、男一人で幼子を抱えるめのとの必死さと、苦勞にめげず養君を守り主人（子の父）を見つけ出そうとするシテの強さが伝わってくる表現である。

別の場面では、善光寺に辿り着いても父を見つけ出すことができず絶望した小次郎と子



どもが、手を取り合って川に身を投げようとする描写がある。

子「いかに乳母 シテ「御前に候 子「今は命も惜しからず。前なる河に身を投げ空しくならばやと思ひ候 シテ「御意尤もにて候。今夜は此如来堂の仏前に御通夜候ひて。後世菩提を御祈有。あけあば御身を投げ空しく御成候へ。我等も御供申さうずるにて候

このあと「クセ」を挟んで、二人で「おもひきりたる事なれば。前なる河に身を投げむと。手に手を取組て」と謡い、心中しようとする。小次郎の養君に対する愛情の深さは、ともに命を捨てるほどなのであった。このような小次郎の強い忠誠心は、どこか武家的である。子どもの父親は「深草の少将」と名乗っているのが公家の設定だが、世阿弥が小次郎のモデルにしたのは武家のめのだと考えられる。

武家のめのととは、古いものでは半井本『保元物語』に見えている<sup>二三</sup>。登場するのは、源為義の四人の若い若君たちが処刑された場面である。処刑が行われた後、若君たちに仕える男のめとの一人が、養君の亡骸を懐に入れ肌に肌を合せて泣き、切腹して養君の後を追う描写がある。肌を合せるという表現は、めのととの愛情が母乳を与える母乳の愛と同じものであることを意味しているのだろう。そしてこのめのととも、養君のために命を捨てる。殉死は男のめのととの美徳であった。世阿弥と同時代の軍記物語『明德記』には、戦場で養君を守って討死するめのととの姿がある<sup>二四</sup>。武家の場合、男のめのとに期待されたのは若君の養育と、殉死するほどの忠誠心であったのだろう。〈土車〉の小次郎には、そういう武家のめのととの性質が見られるのである。

この男のめのとという、それまでの物狂能にはなかった素材は、世阿弥に新しい家族の描き方を示したと考えられる。先行する物狂能は、〈笛物狂〉や井阿弥作〈丹後物狂〉のような子どもを探す夫婦、〈百万〉の原曲〈嵯峨物狂〉や世阿弥改作以前の〈柏崎〉のような、家族を失った女物狂、姫を養う母乳の能〈雲雀山〉など、女の家族（母・母乳）を登場させる能が主流だった。世阿弥も自筆本に〈多度津左衛門〉という、養君の姫のために物狂になる母乳の能の本を残しており、女の家族に着目したこともあったようだが、世阿弥が特に重視したのは父子を中心にした男同士の家族の絆だった。〈丹後物狂〉では母を排除して父子の結びつきを強調し、〈逢坂物狂〉では父子の家族愛に男色の愛を加え、〈土車〉では父に代わって子を愛するめのとを登場させる。ほかにもこれらと似た作品で、〈高野物狂〉という、男のめのとが出家した若君を追って高野山に登る曲を作っている。中心は父子の関係だが、それが何らかの理由で破綻したとき、子どもを支える人物としてめのとを登場させる。男のめのととは父子の派生であり、そこに母や母乳などの女の家族を介入させないのが世阿弥の物狂能の特徴の一つといえるだろう。

ここにあげた家族の物狂能のうち、〈逢坂物狂〉、〈丹後物狂〉、〈高野物狂〉は、世阿弥が「遊狂」の能の成功作を自負した作品である。この三曲はシテの風体の成功例として『二道』にあげられているのだが、世阿弥は男同士の家族愛を描いたあらすじや表現にも、自信を持

っていたと考えられる。残念ながらこれらの作品は不朽の名作とはならず、時代が下ると人氣をなくし廃曲になる。だがこの現象は、それだけ世阿弥の父子の能が、当時の世相を反映した時代性の濃い作品だったということの意味している。

### 3 〈柏崎〉の父

父と子の関係に対する世阿弥の意識が表れているのは、父子の物狂能ばかりではない。母子の物狂能である〈柏崎〉にも、その片鱗が見えている。現行の〈柏崎〉の梗概を以下に示しておく。

越後柏崎殿の北の方は家臣小太郎より夫の死と子息花若の出家を聞き、故郷を狂い出る。善光寺に修行する花若と住僧は、内陣へ入ろうとする狂女を見る。侵入を咎める僧に対し物狂は理を述べて狂乱し、夫の形見である烏帽子と直垂を着て舞う。花若は母と気づき、再会する。<sup>二三四</sup>

〈柏崎〉は、父（夫）を亡くしたことで母と子二人だけの家族がばらばらになる、一家離散の物語である。もとは榎並左衛門五郎の原作だったものを、世阿弥が改作した形が今日まで伝わっているといわれている。

又、鶺鴒・柏崎などは、榎並の左衛門五郎作也。さりながら、いづれも、悪き所をば除き、よきことを入られければ、皆世子の作成べし。今の柏崎には、土車の能<sup>世子作</sup>の曲舞を入れらる。(二九一頁)

これは〈土車〉のところでも引いた、『申楽談儀』第十六条の記事である。〈柏崎〉と〈鶺鴒〉は榎並の作だった。そのどちらにも、世阿弥が「悪き所をば除き、よきことを入」れるなどして改良したという。この記事から、榎並の〈柏崎〉にはもともと「クセ」の前後が存在しなかったのを、世阿弥が自作の〈土車〉から「サシ」「クセ」を切り取って移入し、「クリ」などの小段を新たに書き加えて今の形に整えたと、表章が考察している<sup>二三五</sup>。また、「クセ」以外にも繰り返し手を加えていたと表は推測しているが、その論拠となっているのが、年記のない成立年代不明の世阿弥自筆能本〈柏崎〉（以下自筆本）である<sup>二三六</sup>。

自筆本の〈柏崎〉は、現行の〈柏崎〉や、他の室町期の写本には見られない独自の詞章を持つ本である。自筆本と諸本との異なる差が、現行諸流間の差よりも大きいことから、世阿弥は自筆本以外にも現行により近い〈柏崎〉の本文を書き残していたのではないか、それが世阿弥の娘婿金春禅竹の『能本三十五番目録』に記された「マタカシワザキ」というもう一つの〈柏崎〉の能本ではないか、と表が指摘している<sup>二三七</sup>。表の論考以来、先行研究ではどの本の形が改作以前の本文に近いのかという問題が注目を集めているが、意外にも自筆本

そのものを読み込んでその特徴を分析した研究は少ない<sup>一三八</sup>。だが家族の心理劇として自筆本の独自の詞章を読んでもみると、親子の間ですれ違う複雑な心情を描こうとした、世阿弥の姿勢を読み取ることができる。

独自の詞章というのは、例えば次のワキツレの台詞である<sup>一三九</sup>。

ワキ連「これは善光寺の住侶にて候、この寺には諸国より身を捨て人多く集まり候、今に始めぬことにて候へども、このほど不思議なる道心者の候、いまだ年も足らぬ人來りて、捨身の行世に越えて候ふほどに人みなあり難きことに申し候、この法師師弟子の契約をなし、共に念仏三昧の行を致し候（一八六頁）

後場の冒頭にあたる第四段、善光寺の僧が登場して、子方の花若が出家後どうなったのかを説明している場面である。他本の当該箇所は似た内容の詞章ではあるが、これとは少し違った形で僧が名乗る。

ワキ連「これは信濃の国善光寺の住僧にて候、またこれにわたり候ふ幼き人は、いづくとも知らず愚僧を頼むよし仰せ候ふほどに、師弟の契約をなし申して候、さる間毎日如来堂へ伴ひ申し候、けふもまた参らばやと思ひ候（一八六頁）

これは現行上掛の詞章である<sup>一四〇</sup>。一見すると、自筆本と現行の詞章の間の異同はさほど大きくはない。しかしここには、父を亡くした少年花若の内面が、他では見られない形で描かれている。

これより前の第三段には、父の急死を嘆いた花若が、母に手紙を残して無断で出家し、行方をくらましてしまう場面がある。花若の手紙には次のように書かれている。

恐れながら申し候ふさても沙汰のこと、喜びにもなり候はば、急ぎ帰らんとこそ思ひ候ひしに、父御前勞はりつき給ひ、いかかと騒ぎ申せども、無常の慣らひ力なく、終に空しくなり給ふ、心のうちの悲しさは、ただ思しめしやらせ給へ、われも帰りておん姿、見参らせたくは候へども、思ひ立ちぬる修行の道、もしや留められ申さんと、思ふ心に障へられて、心強くも出づるなり、命つれなく候はば、三年のうちに参るべし、さまざまの形見をご覧じて、心を慰みおはしませと、書きたる文の怨めしさよ（一八五頁）

花若は手紙の中で修行の旅に出ることを告げている。母への愛がないわけではなかったが、出家の妨げになるという理由で、花若は母に会うことなく旅に出たのだった。彼の思いは、生きている母よりも死んだ父の供養に向いている。「命つれなく」以下は、「惜しくもない命が長らえてしまったのなら、三回忌までには会いに行きましょう」という意味で、花若は父の死に絶望して死んでしまいたいとすら思っている。その思いが、ワキツレの台詞のな

かで「捨身の行世に越えて候ふ」という形で表れているのである。花若は父に殉じて死ぬ代わりに、「世に越えて」とあるような、大人でも耐えがたい厳しい修行に出る。そういう花若の姿を見た人々は、「みなあり難きことに申し候」と称讃する。この場合の人々とは、「諸国より」善光寺に集まつてきた「身を捨て人」たちである。仏の救いを求めて善光寺に集まつてきた彼らは、捨身修行に励む花若の姿に、雪山童子のような捨身をする聖なる童子<sup>一四一</sup>のイメージを重ねたのかもしれない。

花若の修行に対する強すぎる覚悟は、のちのち、次のような形でも表れている。

子方「不思議やなこれに候ふ物狂ひをよくよく見て候へば柏崎の母御にておんわたり候、あさましやなにとて狂乱にはなり給ひけるぞや、人目の隙を計らひて名のらばやと思ひ候。(一八九頁)

内陣に侵入してきた女物狂が母であることを察したときの、花若の反応である(第八段)。ここで花若は、「あさましやなにとて狂乱にはなり給ひけるぞや、人目の隙を計らひて名のらばやと思ひ候」と言つて、人前で親子であることを名乗り出て、母と再会することをためらっている。親子の再会を妨げるこのような台詞は、物狂能ではよく見られる常套句である。本来は、家族を置き去りにした遁世者が、自分を追いかけてきた家族への愛情と道心の間で葛藤する心情を描くもので、(土車)でも子どもを棄てた父親の台詞として使われている<sup>一四二</sup>。三宅晶子は、台詞のあとにシテの芸能の場面が続いている点に着目し、家族の再会を遅らせることでその間に芸能を配置させる、演出上の工夫であると分析している<sup>一四三</sup>。また竹本幹夫は三宅説を踏まえ、他の物狂能の表現と比べ、花若が恩愛と道心の間で葛藤している様子がないことから、親子の「再会を引きのばすだけの機能しかない」、形骸化した台詞であると低く評価している<sup>一四四</sup>。

だが自筆本の流れから考えると、この言葉は父を愛する花若の心情として確かな意味を読み取ることができる。花若はここでも父の供養を優先し、修行の妨げとなる母を捨てようとしているのである。葛藤が見られないのは、花若に一切迷いがいからである。そうであれば、父のために「捨身の行世に越え」るような覚悟はできない。しかも「なにとて狂乱にはなり給ひけるぞや」と言つて、母の悲しみを理解していない。そもそも花若は母に対してどこか無理解なところがあつて、そのため迷いなく修行に出られたのであろう。

一方で、父だけを深く愛する心情は、母の側にもみえている。母は花若のことを夫の形見と考へており(第三段)、また後場の物狂の場面では夫への恋慕がずっと語られていくが、子どもへの思いはあまり表されていない。母にとつても一番大事なのは父なのである。その亡き人への思いの強さが、母と子の心のすれ違いを生むこととなる。

世阿弥はそういう、すれ違い、離散していく家族の姿を、自筆本で描こうとしていたのではないだろうか。

自筆本が目指した家族像は、母子の物狂能の中では類型から外れた変わった構想である。

そのためか、世阿弥の周囲からは受け入れられなかったようだ。自筆本に描かれた家族像はのちの時代の〈柏崎〉の謡本にはまったく踏襲されていない。表が指摘しているように、各流儀には別の本文を持つ〈柏崎〉が伝えられていく。そしてその本文も、母子物狂能の型にはめようという後人の意図によって手が加えられる。なかには観世元頼の本や、大谷節子が紹介している柿衛文庫『宗牧独吟連歌注』紙背の新出謡本のように、類型通りの母子物狂能にするため、シテが着る夫の形見の烏帽子直垂のことを「わかれし我子のかたみ」と書き換える本も登場してくる<sup>一四五</sup>。大谷はこの形がより古い詞章であり、本来形見は花若の所持品であったと推測しているが、逆だろう。先行研究でもよくいわれるように、シテの物狂の原因は夫への恋慕なのか、子どもへの恋慕なのか、はっきりしないところがある。この能を母子物狂能として見るためには、シテが夫の形見を着て狂い舞う場面は邪魔なのである。この問題を解決するため一部の本で、形見が夫の物から子どもの物へ書き換えられた、と考えた方がよいだろう。

このような過程を経て、自筆本に描かれた父と子の親密な関係は〈柏崎〉の中から忘れ去られてしまう。だがこれまで見てきたように、世阿弥は物狂能のなかで父子の愛を表現する方法を模索し、繰り返し題材にしていた。世阿弥は父と子の関係性を細やかに描くことに長けていたのであり、そういう世阿弥が演出すれば、自筆本の本文も十分生かされたのではないだろうか。自筆本はそれだけ難しい脚本であるということなのかもしれない。

もちろん、父と子の関係は〈柏崎〉の主題ではない。だがシテの物狂の契機となった家族の喪失の裏に、母を置き去りにしてしまうほどの父と子の強い絆があったこと、それが世阿弥の得意な表現であったということが考えられるのである。

#### 4 父子の表現の背後にあるもの

ではなぜ、世阿弥は父と子という題材にこだわりを持つようになったのだろうか。

理由のひとつは、これまでも述べているように新しい物狂能の追求にあった。世阿弥は同じ父と子という題材でも、それぞれに違う家族のあり方を描き出すことでバリエーションを作りだしている。ひとつとして重複する作品がないのは、世阿弥が各作品に対して明確なコンセプトを持って作品作りに取り組んでいたことの表れなのだろう。

そしてもうひとつの理由は、中世の家族を描いた文芸作品に要因があったと考えられる。中世の唱導資料や軍記物語等のなかには、世阿弥の能と類似する構想が確認できる。

唱導と物狂能の関係については、大谷節子の論考がある<sup>一四六</sup>。大谷は、物狂能の構想の源流に、親子の別離と再会を題材にした唱導の説話があると指摘している。例にあがっている『三国伝記』や『直談因縁集』などの唱導資料には、〈丹後物狂〉や〈敷地物狂〉、〈桜川〉と同じ構想の説話があり、典拠とはならなくとも、物狂能の題材や話型の淵源を唱導の説話に求めることができる、大谷は述べる。大谷の言及は説話と物狂能の関係にとどまっているが、『直談因縁集』の説話と〈丹後物狂〉の共通点のうち、父による息子の勘当というあ

らすじは、中世の文芸世界では広く応用されていたと考えられる。『申楽談儀』には、父に勘当された少年武士の能に関する次のような記事がある。

又、狂言には、大槌、新座の菊、上果に入し物也。〔麴〕初若の能に、此能は、子を勘当しけるが、親の合戦すと聞て、由比の浜にて合戦して、重手追ひたる能也。「あの囚人はいかなる者ぞ」と言はれて、「恐ろしく候」と云、寄りて見れば初若也。それよりしめり返りて、親に此由を告げしを、思ひ入、其比褒美有し也。狂言も、かやうの所を心得べし。(二九七頁)

『申楽談儀』第二十条の、「初若の能」という少年武士の能に関する記事である。この能については前章で触れているので詳しいことは述べないが、傍線部に「此能は、子を勘当しける」とあるように、「初若の能」も「丹後物狂」と同じく父親に勘当された子どもの能であった。「初若の能」に描かれる父子の関係は、本説である畠山六郎重保の説話に基づいていると考えられている<sup>一四七</sup>。勘当という題材そのものは、説話や能に限らずあらゆる文芸に見られるものだったようである。

また、「丹後物狂」や「柏崎」、「土車」に見られる、子が父との別離を嘆いて命を捨てようとする構想は、軍記物語のなかによく見られる。たとえば『太平記』巻第六、赤坂合戦における十八歳の若武者本間資忠の自害の話がある。資忠は鎌倉幕府方の武将本間資頼の子で、親子で幕府軍に参陣していたが、父は名誉のため人見四郎と先陣を争って討死した。普通ならそこで息子も腹を切り自害するところだが、資忠は「父にて候者の討死仕候し戦場の同じ苦の下に埋れ」ることを望み、父が死んだ場所で討死するため単身敵のいる赤坂城へ向かう。次の引用は、資忠が敵の城の木戸を叩いて討死の望みを訴える場面である<sup>一四八</sup>。

「是は今朝此城に向て打死して候つる、本間九郎資貞が嫡子、源内兵衛資忠と申者にて候也。人の親の子を憶ふ哀み、心の闇に迷ふ習にて候間、共に打死せん事を悲て、我に不知して、只一人打死しけるにて候。相伴ふ者無て、中有の途に迷ふ覧。さこそと被思遣候へば、同く打死仕て、無跡まで父に孝道を尽し候ばやと存じて、只一騎相向て候也。城の大将に此由を被申候て、木戸を被開候へ。父が打死の所にて、同く命を止めて、其望を達し候はん。」と、慇懃に事を請ひ泪に咽でぞ立たりける。一の木戸を堅めたる兵五十餘人、其志孝行にして、相向ふ処やさしく哀なるを感じて、則木戸を開き、逆茂木を引のけしかば、資忠馬に打乗り、城中へ懸入て、五十餘人の敵と火を散てぞ切合ける。遂に父が被討し其跡にて、太刀を口に啞て覆しに倒て、貫かれてこそ失にけれ。(二〇三頁)

資忠の思いを聞いた敵の兵は、「其志孝行にして、相向ふ処やさしく哀なるを感じ」、木戸を開けて資忠を中に入れ、迎え撃つ。たった一人の若武者のためにわざわざ木戸を開けたの

は、父を強く慕う資忠の行いに心を打たれたためであった。彼の切ない望みを叶えてやろうと、敵は情けをかけたのである。

またこの話の後日談に、四天王寺の石の鳥居に書かれた資忠の辞世の句と、それに添えられた「父が死骸を枕にして、同戦場に命を止め畢ぬ」という言葉が発見される。資忠が望んだ死は単に父の後を追うことではなく、「同じ苔の下に埋れ」や、「父が死骸を枕にして」という表現に表れているような、父親と一体になる死に方だった。ただ自害するよりもはるかに強い、父に対する恋慕の情が、資忠の言葉と行動からうかがえる。

もちろん、若い命を無駄に散らすことに反対する人物もいた。父親の死の知らせに泣き崩れる資忠に、資頼の首を持ち帰った聖が、

父子共に打死し給ひなば、誰か其跡を継ぎ誰か其恩賞を可蒙。子孫無窮に榮るを以て、父祖の孝行を呈す道とは申也。(二〇二頁)

と言って慰める場面がある。父のために生きることこそ孝行であるという聖の正論を無視して、資忠はあえて苛烈な死に方を選ぶ。ここにも、父とともにありたいという資忠の強い思いが表れているだろう。

このほか、軍記物語には父の身代わりに犠牲になる子、父と戦場を共にしようと馳せ参じて命を投げ出す子など、資忠のように父を慕う健気で勇敢な若武者の例が見られる。『平家物語』『知章最期』には、父の平知盛を守って討死する、十六歳の息子知章の最期が語られる。これと似たもので『太平記』巻第九に、養父河野通治の身代わりになって討死する、十六歳の猶子通遠の話もある。巻第二には能(檀風)の本説になった十三歳の阿新丸(日野邦光)の敵討の話がある。また『平家物語』と『太平記』の間に成立した『承久記』には、承久の乱に先駆けて親子で討死した伊賀光季・寿王の最期が語られている。世阿弥が生きた時代の軍記『明德記』には、山名氏清の十七歳の猶子小二郎が氏清と最期を共にするため、故郷の母を残して戦場に出る話がある。

いずれも十代の若武者の勇氣と、父への忠義や愛を描いた例である。すべてに共通するのは、父が死ぬときには自分も死ななければならないという、息子たちの強すぎる覚悟がある点である。戦争を生業とする武家家族の息子にとって、父は愛する家族であるのと同時に、従うべき組織の長でもあった。この場合の父親への愛には、家族愛だけでなく帰属集団の長への忠誠心も含まれていると考えられる。武家の父子には、肉親の愛情を越えた、命を預け合う武士同士の強い絆があったのだ。

能にもこのような家族の形が表れた作品がある。前述の(初若の能)は、自分を勘当した父のために戦場へ駆けつけた初若という少年が、敵に捕らえられるという内容である。また同じ『申楽談儀』に名前が見える(笠間の能)には、父に死なれた敗軍の子安犬丸の武勇と悲しみが描かれる。時代が下って、寛正六(一四六五)年に成立する(鶴次郎)は、負け戦を前にした父と子の、家族愛と武勇が眼目となる能である。この能の前場には、「息子を死

なせてくれるな、必ず生きて帰してくれ」と妻に懇願された父親（シテ）が、故郷へ逃げるよう息子を説得する問答がある。父の説得は失敗し、息子は自分の勇気を示して父と一緒に討死することを望む。この問答はのちに定型化して、世阿弥の孫世代の能作者観世信光の〈光季〉（村山）や、信光の子長俊の〈親任〉（岡崎）、田楽能の〈菊池（長尾とも）〉などの、後世の作品に受け継がれていく。

このように中世の文芸には、父と子の濃厚な家族愛を描いた説話が多く存在していたのである。それが直接の典拠となったわけではないが、世阿弥の発想の源流に父と子を描いた文芸の世界があったということは言えるのではないだろうか。おそらく世阿弥の能の鑑賞者は、唱導説話や軍記物語の享受層と重なっていたはずだ。ここにあげたような父と子の物語を世間が求めていることを世阿弥は鋭く察知し、需要に応じるために父子の能の構想を練り上げたのだろう。それがのちのち、〈丹後物狂〉や〈逢坂物狂〉の評判へ繋がっていったのである。

おわりに

父と子というキーワードを手掛かりに、世阿弥の物狂能の構想の特徴を考察した。世阿弥が生きた中世という時代には、父親と息子の深い親子愛を描いた文芸があり、世阿弥はその流れを汲む父子の愛情を新しい構想として取り入れ、物狂能を模索していたのである。

ここで扱った作品で詳しい成立年代が明らかかなものはほとんどない。間違うことを恐るずに、父子という観点から恣意的に成立の順番を推測するならば、次のようになるだろうか。

まず改作以前の榎並左衛門五郎の〈柏崎〉（「クセ」がないもの）が存在し、それを参考に世阿弥の〈土車〉が作られる。〈土車〉には、〈雲雀山〉からも乳母という要素を取り入れ、男のめのとというそれまでの物狂能にはなかった新しい登場人物が生み出される。これは、〈逢坂物狂〉のシテの盲人を生み出すきっかけにもなったものである。〈土車〉のめのとがなければ、生き別れになった親子の縁もゆかりもない第三者を介入させる〈逢坂物狂〉の構想など、思いつかなかっただろう。しかもその第三者を登場させることで、父と子、盲人と少年の三人の心が絡まり合う複雑な心理描写を目指した。〈逢坂物狂〉のちに廃曲化し世の中から忘れられてしまったのは、世阿弥にしか表現できない心理劇の複雑さが原因にあったのかもしれない。物狂能の類型化が進んだのちの時代には、〈逢坂物狂〉や〈土車〉のような心理描写に凝った能は好まれなくなっていたと考えられる。似た構想を持つ〈多度津左衛門〉と〈高野物狂〉は、これらの副産物として生まれたのかもしれない。

〈丹後物狂〉や〈柏崎〉の改作は、この過程のどこかで行われたのだろうか。〈丹後物狂〉はもともと、失踪する子どもの両親が夫婦で物狂になり放浪するあらずじだったが、父と子という題材を模索していた世阿弥は、大胆にも母の役を削り、父と子の能に作り変える。その一方で、母子の物狂能である〈柏崎〉の自筆本では、父親の家庭内の存在感を強め、父への強すぎる愛のために心がすれ違う母と子の悲劇を描く。そして自作の〈土車〉から「クセ」



を切り取って移入し、構成全体を現行に近い形に作り変える。父親という素材を生かすことにこだわる世阿弥の姿勢が、この二曲の改作から見えてくるのである。

残念ながら、〈丹後物狂〉と自筆本〈柏崎〉も他の父子物狂能と同じく、のちの時代にそのまま受け継がれることがなかった。やはり世阿弥の考える複雑な心理描写は、後人に伝わりにくかったということなのだろう。もしくは世阿弥がこだわる父と子という題材に普遍性がなく、時代とともに自然淘汰される運命にあったということも考えられる。

二七 竹本幹夫・橋本朝生編 別冊国文学『能・狂言必携』「曲目解説」(学燈社、二〇一一年三月)、九三頁。

二八 竹本幹夫〈丹後物狂〉の形成』、『国文学 解釈と教材の研究』(二〇〇五年七月)、同「親子物狂能」考』、『能楽研究』第六号(一九八〇年三月) 参照。

二九 松岡心平「天橋立の「丹後物狂」』、『観世』(二〇〇九年九月) 四三頁。

三〇 竹本「丹後物狂」の形成』一二〇～一二八頁。

三一 〈多度津左衛門〉の作者は世阿弥ではないとする説もある。天野文雄「世阿弥の芸術的革新」、梅原猛・観世清和監修『能を読む』第二卷(角川学芸出版、二〇一三年)、五六五頁。

三二 大谷節子『世阿弥の中世』第三章「物狂能」(岩波書店、二〇〇七年)、一八九頁。大谷は、〈逢坂物狂〉が「思ひゆへの物狂」の構想に近いことを指摘している。

三三 竹本・橋本『能・狂言必携』「曲目解説」六四頁。

三四 〈逢坂物狂〉の本文は、観世流五百番謡本を底本にした田中允編『未刊謡曲集』続第二十卷(古典文庫、一九九七年)を参照。

三五 シテの盲人が親子に力を貸した理由について松岡は、「関の明神は、一般的な神の慈悲によって、子どもを親に引きあわせたのではない。関の明神は、前世、蟬丸として、盲目の身で親に棄てられ乞食をしてかつがつの生活をする、という苦勞をしたのである。

“いま蟬丸”といってもよい「逢坂物狂」のシテ盲目の乞食は、自分といっしょに乞食をして共同生活をしている子どもに、親に離れて乞食をするというかつての自分の苦勞を味わわせたくないのである。(一一〇頁)」と述べる。『能中世からの響き』(角川学芸出版、一九九八年)。

三六 竹本・橋本『能・狂言必携』「曲目解説」、九五頁。

三七 表章「作品研究『柏崎』』『観世』(一九七六年十一月)、三〇九頁。

三八 表「作品研究『柏崎』」、三〇九頁。竹本「親子物狂能」考」、八八〇九八頁。

三九 竹本「親子物狂能」考」、八三〇八四頁。

四〇 〈土車〉の本文は淵田虎頼一番綴謡本(一番綴松井本)を参照。適宜、田中允編『未刊謡曲集』続第十九卷(古典文庫、一九九六年)も参考になっている。

- 一三三 松岡心平「実方に舞を捧げる塩竈明神―能「阿古屋松」の一断面」、『観世』（二〇一二年三月）三二頁。
- 一三三 日下力『保元物語』（角川文庫、二〇一五年）参照。
- 一三三 『明德記』、『羣書類従』第二十輯合戦部（続群書類従完成会、一九九六年）、二七二頁。
- 一三四 竹本・橋本『能・狂言必携』「曲目解説」（六七頁）に手を加えた。
- 一三五 表「作品研究『柏崎』」、四〜五頁。
- 一三六 表「作品研究『柏崎』」、八〜九頁。竹本「親子物狂能」考（八八〜九八頁）もこの説に従う。
- 一三七 表「作品研究『柏崎』」、八〜九頁。
- 一三八 自筆本を分析した先行研究に、松岡心平「浄土教のエロス」（二〇〇六年、能楽観世座第十一回公演パンフレット『柏崎』）などがある。
- 一三九 〈柏崎〉の詞章は、世阿弥自筆本を底本にした日本古典文学大系『謡曲集』上（横道萬里雄・表章校注、岩波書店、一九六〇年）を引用した。
- 一四〇 日本古典文学大系『謡曲集』上、一八六頁。
- 一四一 阿部泰郎『中世日本の世界像』第二章「中世の童子と芸能―〈聖なるもの〉と童子」（名古屋大学出版会、二〇一八年）一二四〜一二八頁。
- 一四二 竹本「親子物狂能」考、九三〜九五頁。
- 一四三 三宅晶子『歌舞能の確立と展開』第一章「元雅の業績」（ぺりかん社、二〇〇一年）二八三〜三〇二頁。
- 一四四 竹本「親子物狂能」考、九四頁。
- 一四五 大谷節子「世阿弥自筆本「カシワザキ」以前―宗牧独吟連歌注紙背「柏崎」をめぐる」、『国語国文』（二〇一四年十二月）一〜二三頁。
- 一四六 大谷『世阿弥の中世』第三章「物狂能」
- 一四七 徳田和夫「畠山六郎重保の伝承と語り物」、『学習院女子短期大学国語国文論集』十号（一九八一年三月）
- 一四八 後藤丹治・釜田喜三郎校注、日本古典文学大系『太平記』第一卷（岩波書店、一九六〇年）

## 第五章 合戦と少年武士の能

はじめに

能に描かれた家族愛の形は、作品によって個性がある。生き別れた家族への愛を主題にした物狂能の数々をはじめ、敵討をめぐる親子の葛藤を描いた〈小袖曾我〉、処刑を待つ親子兄弟の心情を描いた〈檀風〉〈春栄〉などである。

中世にはこのほかにも、武家家族の愛と武勇を主題にした一群があった。あらずじはおおよそ共通しており、敵の軍に包囲された親子が不利な状況で奮戦する、というものである。悲劇に直面した家族の心理描写と、武器を用いた激しいアクションが眼目となる活劇で、世阿弥の歌舞能・夢幻能とは程遠い性質を持つ作品群であった。武家の武勇が賞賛された室町時代の後半から江戸時代の最初期まではこのような能も好まれ、上演されていた形跡があるが、平和な時代が訪れると、やがて忘れ去られる。価値観や家族の形の変化とともに自然淘汰されたのである。それだけに、この種の能には中世の時代の感性が反映されていると考えられる。

本章からは子どもの武勇を主題にした能の分析を通して、能作者が武家社会の気風をどのように読み取り、舞台上に表現しようとしたのか明らかにしていく。

### 1 合戦と少年武士の能

武家の長である室町将軍の後ろ盾を得て成長した猿楽にとって、武勇は重要なテーマであった。たとえば世阿弥は、足利将軍家の守護神八幡大菩薩と、武勇の象徴である弓矢を題材にした治世賛美の脇能〈弓八幡〉を制作している。この能では、「袋に包まれた弓矢」というモチーフを象徴的に用いることで武器を必要としない平和な御代を表現し、武力の王である将軍が天下泰平を実現したことを讃えている<sup>一四九</sup>。

このような形で世阿弥が将軍の武勇を賛美していた同じ時代に、世阿弥とは全く違った趣向で武勇を表現した能があった。伊海孝充が「切合能」と呼んでいる、武勇を主題にした能である<sup>一五〇</sup>。伊海が定義する「切合能」は、戦闘の場面を持つ能、今でいう殺陣のような、武具を用いた現実に近い戦いの演技をする活劇風の能を意味している。伊海は『切合能の研究』のなかで、室町時代に成立した能のうち六十番ほどの作品を切合能として数えているが、そのうち十番ほどの人気曲が現在まで残った以外、ほとんどの作品が番外曲になっている。切合能というジャンル自体の人気は早くに廃れてしまったのだろう。

その廃絶した切合能のなかに、子どもを主人公にした作品群がある。内容はおもに、合戦、私闘、乱闘などの暴力事件に巻き込まれた少年武士が、家族と助け合いながら敵に立ち向かうというものである。「稚児合戦物<sup>一五一</sup>」と呼ばれることもある子どもの武勇を描いたこの一群の能は、世阿弥の時代にはすでに存在していた。永享二(一四三〇)年成立の『申楽談

儀』には、その最も古い曲の名前が見えている。第一章でも触れた〈初若の能〉と〈笠間の能〉である。

〈初若の能〉は、囚人になった少年武士とその父親の物語であった。曲そのものは散逸していて細かい内容はわからないが、『申楽談儀』第二十条の記事から推測した構想を改めて整理すると、以下のようなになる。

- ①父畠山重忠に勘当された初若（畠山六郎重保）は、父が由比ガ浜で合戦することを聞いて駆けつける。
- ②初若は捕虜になる。
- ③重忠の従者（アイ）が捕虜の顔を見に行くと、勘当した初若だった。

伊海はこの能に合戦の場面があったと推測している。『申楽談儀』の短い記事だけでは具体的な構想ははっきりしないが、この能はおそらく、戦場に颯爽と現れる少年武士の雄姿と、その少年が生け捕りにされる悲哀が眼目だったのではないかと思う。

この〈初若の能〉以後、室町中期から末期にかけて、〈鶴次郎〉や〈光季〉〈村山〉〈親任〉〈岡崎〉〈菊池〉といった戦う少年武士の能がいくつも作られている。〈初若の能〉は、そういう戦場における武家家族の恩愛を扱ったさきがけの作品と考えられる。

そしてもうひとつ、〈初若の能〉と並ぶ最古の能が〈笠間の能〉である。〈笠間の能〉は、〈安犬〉という番外曲の古名と考えられている<sup>一五二</sup>。〈安犬〉は康暦二年（一三八〇）から応永四年（一三九七）にかけて実際に起きた関東の兵乱、小山氏の乱に取材した能である。この能には江戸時代に成立した謡本が現存しており、内容はおよそ以下の通りである。

鎌倉府との戦いに敗北し討死した小山若丸の子安犬丸（子）は、故郷の母（シテ）を訪ねる。母は安犬を隠そうとするが、そこへ鎌倉公方の追手笠間十郎（ワキ）が攻め寄せる。笠間に屋敷を包囲され、逃れぬところと覚悟した安犬は討って出る。母も安犬を守るため長刀で応戦するが、安犬は捕らえられてしまう。

モデルになった小山氏は、下野国に実在した関東の有力武士であった。藤原秀郷を祖先に持つ一族で、源頼朝の乳母寒川尼はこの一族の小山政光の妻である<sup>一五三</sup>。小山氏の乱は呼称のとおり、この小山一族の小山義政・若丸父子が鎌倉公方に謀反を起こした事件であった。主人公の安犬丸は、その首謀者の一人である若丸の息子という設定になっているが、安犬自身の実在は確認できない。おそらく架空の人物なのだろう。これについては後述する。またワキの笠間十郎は、常陸国の武士笠間氏がモデルだと考えられるが、小山氏の乱にこの一族が関与していたという歴史資料が確認できないから、これも架空の人物と考えられる。

〈笠間の能〉は、先行研究では『申楽談儀』第十四条の次の記事でよく知られている。

然ば、能も当世くを心得て〔笠間の能〕今程不相応か、昔はかく成とのみ心得べからず（二八七頁）

能も時代に合わせて変わらなければならないという、世阿弥の心得が語られている部分である。括弧でくくった「笠間の能、今程不相応か」はこの文の傍記で、そこに問題となる〔笠間の能〕のことが記されている。〔笠間の能〕が〔安犬〕に比定された根拠は、〔安犬〕のなかに「笠間」を名乗る人物がいたことによる。また「今程不相応か」は、〔笠間の能〕の内容が時代に合わず不適切だ、という意味に解釈されている。

この「今程不相応か」の解釈が先行研究のなかで議論的になっている。岩波文庫の『申楽談儀』では、これについて補注で次のように説明している<sup>一五四</sup>。

「廢曲安犬は、康暦元年<sup>二五五</sup>に鎌倉管領足利氏満に叛いた小山義政の孫の安犬丸（シテ）が、寄手の大将笠間十郎（ワキ）を相手に奮戦する内容で、応永四年の事件らしい。足利氏に謀反した人物の活躍する筋が、『今程不相応』と考えられた原因であろう。（一三六頁）

世阿弥の「今程不相応か」という言葉は、「足利氏」に対する政治的な配慮や遠慮であったという指摘である。「足利氏に謀反した人物の活躍する筋」というのは大枠な捉え方だが、この場合の「足利氏」には京都の將軍の足利氏と、鎌倉公方の足利氏の二種類がいる。南北朝時代から室町初期の將軍家と鎌倉公方は、親族同士でありながら対立することが度々あった。先行研究<sup>二五六</sup>ではこの点に注目して、政治史の観点から「今程不相応か」の「今」の時期を特定することに関心が集中している<sup>二五七</sup>。だが現在は、鎌倉府や小山氏の乱に関する地方史の研究がかなり進んでおり、これまでの研究も史学的視点から考え直される必要がある<sup>二五八</sup>。だが本論で論じたいのは歴史の問題ではなく、〔安犬〕という作品の主題と構想なので、「今程不相応か」の意味についてはひとまず置いておくことにする。

〔安犬〕の構成を以下に示す。

- 1 「次第」「名ノリ」「上ゲ哥」安犬丸（子）登場。父を合戦で失い、故郷の母を訪ねる。
- 2 「□」「□」「問答」「上ゲ哥」母（シテ）の登場。親子の再会に涙する。
- 3 「名ノリ」「問答」安犬丸の追手の笠間十郎（ワキ）登場。屋敷内の安犬を呼ぶ。
- 4 「問答」「ロンギ」シテと子の問答。覚悟を決めて敵の前に出ようとする安犬を引き留める母。
- 5 「□」「上ゲ哥」ワキの挑発。安犬は挑発に乗る。
- 6 「名ノリグリ」「ノリ地」「ノリ地」「中ノリ地」「中ノリ地」子・シテとワキの闘争。安犬を止めることができなかった母は、長刀を持って一緒に戦う。安犬はワキに捕えられる。

〈安犬〉は江戸時代成立の新しい謡本しか現存しないため、〈笠間の能〉と呼ばれていた頃の古態はわからない。この構成は参考までに示したが、現存最古の天理大学図書館蔵江戸初期節付一番綴本をもとにしたものである。構成に無駄な部分がほとんどなく、古い能としてはいささか整いすぎているように思える。それというのも、〈笠間の能〉より約一世紀あとに成立する少年武士の能（鶴次郎）は、右に示した構成より冗長で、話の展開が整理されていない部分がある。少なくとも現存する〈安犬〉の構成は、少年武士の能の類型化が進んだ時代に書き改められたものではないかと考えられる。また詞章には他の能と共通する詞や慣用句が散見される。天野文雄は現存の〈安犬〉の詞章が〈笠間の能〉時代の内容をそのまま継承しているという前提のもと、他の作品との影響関係を論じているが、〈笠間の能〉は後世に手を加えられる過程で他の能の詞を取り込み、その結果現在の〈安犬〉になったと考えるべきではないだろうか<sup>一五九</sup>。

この問題に留意しながら現存の〈安犬〉の内容を見てみよう。〈安犬〉は、少年主人公小安犬丸が父親を合戦で失い、母のいる実家に逃げていくところからはじまる。父は小山判官義政の子、若犬丸である。安犬は第一段の冒頭で、父の討死を次のように語っている。

子「是は小山の判官よしまさが子。若犬どのゝ忘れかたみ。安犬丸にて候也。扱も我父よしなくも、家をおこさんはかりこと。つゝむに色の頭れて。うたれ給ふと聞ゆれば。あまりの心元なさに、忍びて里にくだり行。

傍線部の「はかりこと（謀）」とは、もちろん小山氏の乱のことである。「家をおこさん」とあるように、若犬丸は乱により滅びかけた小山家の再興のために反乱を起こしたのだった。ここには語られていないが、小山氏の乱は若犬丸の父義政と、近隣する関東在地の武士宇都宮基綱との間で起きた、私的な紛争からはじまった戦いだった。康暦二年にはじまるこの事件は、鎌倉公方や京都の將軍足利義満を巻き込んで大規模化する。義政は鎌倉公方との間で和解と裏切りを繰り返しながらたたかいたかに戦い、永徳二（一三八二）年に自害するまで抵抗し続けた。さらに義政の死後、遺児若犬丸が「家をおこ」すため再び反旗を翻し、応永四年に若犬丸が滅ぼされるまで十年以上も戦乱が続いた。後世に編纂された『鎌倉九代後記』と『鎌倉大草紙』によると、若犬丸の死後、幼い二人の息子が生け捕りにされて鎌倉の六浦に沈められたとある<sup>一六〇</sup>。

#### 『鎌倉九代後記』

同（応永）四年正月十五日、小山若犬丸奥州会津ニテ自害ス、同廿四日、男子二人、七歳・五歳、葦名某（直盛）コレヲ生捕テ、鎌倉へ召具ス、則六面ノ湊へ沈ラル、

#### 『鎌倉大草紙』

同四年正月廿四日、小山若犬丸子とも二人、若年にてありしを、会津の三浦左京大夫、

是をめしとり、鎌倉へ進上しけるを、実検の後、六浦の海に沈めらる

若犬丸の二人の子どもの名前はここからはわからないが、『本土寺過去帳』に、

六浦海(三) 沈ム

小山若犬子息宮犬七歳

(久) 犬三歳

とあり、「宮犬」と「久犬」という名前であったことが伝えられている<sup>一六二</sup>。ここに「安犬」の名前はない。「安犬」は能作者の完全な創作か、あるいは生き残りの子どもがいたという噂が当時あったのかもしれないが、「安犬」の典拠は不明と考えておくのが無難だろう。

このような悲劇的な末路を辿った小山一族を題材にして、「笠間の能」と「安犬」は作られている。乱の収束後、この顛末を主題にした軍記物語などの文芸が作られた様子はなく、どういふ経緯で猿楽(もしくは田楽)に伝わったのか明らかではないが、小山氏の悲劇を語り伝える人々がいた事実は一応確認できる。遊行上人の業績を記録した『遊行縁起』応永二十四年に、遊行上人尊恵が小山義政を供養し、宇都宮の応願寺に逗留した記事がある<sup>一六三</sup>。

さて閏五月十四日に立給、俄に紫雲走しり音楽奏し、結縁の諸人耳目を驚す。又其より六本卒塔婆とて、故小山義政殿所あり。とりわけ此遊行意好の子細有に由て、十念阿弥陀経等懇の御弔あり。是にても紫雲たちて奇瑞あり。こゝにて御詠

いにしへの里のあたりにめぐり来てみやこのなかの月をみるかな

いとひつるむかしの文ももらさしとおなしうてなになすそうれしき

さて宇都宮応願寺逗留の間も、紫雲たち、奇瑞あり、いかなる伏怨世界の衆生なりとも、疑をなすへからさるものをや

またこれとは別に松見正一が、藤沢清浄光寺の『往古(時衆)過去帳』下野武士一覽のうち、十五代遊行上人尊恵在位期間に「其阿弥陀仏(小山殿四月十三日)」「眼阿弥陀仏(同若大殿正月廿三日)」とあること、小山と敵対した宇都宮氏の名前も同過去帳に見られることから、小山・宇都宮と時衆の関わりを指摘している<sup>一六三</sup>。時衆による戦没者供養が、この戦乱の情報伝播にひと役買っていった可能性はあるだろう。「笠間の能」は時衆などの伝播者から得た同時代の情報に基づき、事実を脚色して作られた能だったと考えられる。少なくとも題名になっているワキ「笠間」は、「笠間の能」にもともとあった脚色で、「安犬」にも受け継がれたものだと考えられるが、常陸国に実在した「笠間」という地方武士を敵役に採用しているあたり、作者は小山氏の乱の状況を見聞きできる環境にいた関東の事情に明るい人物だったのかもしれない。

## 2 〈安犬〉

不思議なのは、このように小山氏の乱の内容を把握していながら、なぜ作者は義政や若犬丸を主人公にしなかったのかという点である。親子を題材にするなら、義政・若犬丸父子という最適な素材があったはずだ。それをあえて、実在しない少年武士安犬とそれを匿う母、という独自の物語に仕立てているのである。これにはおそらく〈笠間の能〉の主題が関係していた。〈笠間の能〉の主題は、家長に先立たれた無力な母子の悲劇だったと考えられる。

〈安犬〉のシテの母親は、現存の謡本では我が子を守るため長刀を持って戦う女武者として造形されている。無力なばかりの女ではないのが〈安犬〉の母なのだが、このシテについて伊海が、本来は長刀を持っていないかとは指摘している<sup>一六四</sup>。伊海は〈巴〉などに見られる長刀を使う女武者の造形を考察した上で、〈笠間の能〉は他の女武者の能に比べると成立が早すぎると述べ、長刀を持つ安犬の母は〈笠間の能〉本来のものではなく、後世に改変されたものであると推測している。確かに、時代がくだと〈村山〉という〈安犬〉に類似する能が作られ、そのなかに女武者の母が登場するが、〈村山〉は世阿弥の孫時代の能作者観世信光の作品である。これが〈笠間の能〉よりはるかに遅れた成立であること是一目瞭然だ。伊海の述べる通り、原案の安犬の母は長刀を使わなかったのだろう。もつとというと、安犬を守るために戦うこともしなかったのかもしれない。〈笠間の能〉は、敵の「笠間」に捕らえられる無力な少年武士とその母を描いた、恩愛中心の能だったという可能性も考えられる。

それがのちに、詞章や構成に手を加えられ、今の〈安犬〉に変わったのだろう。子どもを守るには非力であった安犬の母は、長刀を持つ典型的な逞しい女武者に姿を変え、内容もそれまでより武勇が強調されたものになったと考えられる。改変後の〈安犬〉は後の時代に現れる観世信光の〈村山〉や日吉猿楽の能〈菊池〉とよく似ており、この三者は影響関係が想定される。〈安犬〉がほか二つに影響を与えたとは限らないが、〈安犬〉改変の背景にこれらの作品との関係を考慮することはできるだろう。

このうち〈菊池〉については、構想以外にも詞章のなかに共通する部分がある。〈安犬〉第四段の母子の問答に見られる、「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打」という詞である。

### 「問答」

子「さればこそかさまとやらん申候は御覧候へ、かさま討手に向いて候。爰はのがれぬ所にて候。御暇を給候  
シテ「申所は去事なれ共。おことはいまだいとけなき身なれば。先側へ忍ばせうずるにて候。

子「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打と申。いはんや安犬十歳に餘。ぶようを申さば稚身にはよるまじく候。」



シテ「たとひぶよの身成共。只今御身出給ひて。とにもかくにも成給はゞ。母が思ひをいかにせん。先側へ忍ひ候へ

子「いやそれは恩愛の悲しみ。弓矢の法はさもあらず。某ふかくの名もたゞば、我のみならず父や祖父の、なき跡迄の名をくだすべし。かくて残ると安犬が、やすかりまじき浮世成。たゞ御暇申へし

シテ「扱誠に出んと思ふが

子「さん候

「ロンギ」

地「実やさうめいよりふかきは母の恩、胎内十月の昔より、せいしやうの今に至るまで。片時はなるゝ事はなし

シテ「それに母を捨をきて。死したる父の為にとて。命をすてば先我を。手にかけて空しくなし給へ

これは、敵の笠間十郎の襲来を知った安犬と母親の会話である。逃げきれないと判断して敵のもとに向かおうとする安犬に、逃げて生き延びるよう母親が説得している。安犬は、一度は母の言葉に従い屋敷の中に身を隠すが、

ワキ「何とちんする共のがすまじ。いはんや親の其子として。忍ぶはみれんの振舞也、はや出給へと請すれば

と、笠間十郎から親子そろって「みれんの振舞」であると侮辱され、腹を立てて表に出る。

問題の「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打」(傍線部)という台詞は、父の敵討を望む安犬が、自分を引き留める母親を説得するために引いた故事だが、その故事の正確な典拠はわからない。類似する表現が真名本『曾我物語』<sup>一六五</sup>にあるので、参考のため引用する。

己ら諦かに聴け。腹の内なる子だにも、母の云ふ事を聞き悟りて、親の敵をば討つぞよ。その故は、周の幽好王は殷の中好町に亡ぼされける時、母の摩弓夫人の腹に子を宿して七月にぞなりにける。A母の夫人は王に後れて後、悲しみの余りに腹の内の子に向て、  
『汝、諦かに聴け。縦ひ九月を待たずとも、それより内に生れて急ぎ生れて父の敵を討つべし』と云ひ含めたりければ、未だ八月に足らざるに早く生れたりける。母大きに喜びてこれを養ひ成長てつる程に、B生年七歳と申しける十一月に、敵中好町を討ち、その首を切りつつ、父の墓の上に懸けたりければ、立てて六年になりける墓の五輪が三度まで踊りけるこそ哀れなれ。(七四頁)

真名本『曾我物語』巻第二、幼い曾我兄弟に対し母親が敵討の説話を語って聞かせる場面

である。ここで引かれている古代中国の敵討の故事は、真名本以外の『曾我物語』には見られない典拠不明の説話である。〈安犬〉の「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞」以下の言葉と共通しているのは、子どもが母の胎内にいた時から父の敵を討つよう「ねぎ事(願ぎ事)」を聞かされていたこと(傍線部A)、七歳で敵討を果たしたこと(B)である。これを要約し慣用句的な表現にすると、「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打」になる。

この慣用句的な台詞が、〈菊池〉にほぼそのまま使われているのである。〈菊池〉は、肥後国の少年武士千若が父に代わって合戦に出る話で、その前場に、出陣しようとする千若を従者と母が引き留める場面がある。そこで母に対して千若が「弓取の子は胎内にてねぎ事を聞七歳にて敵をうつと申たとへの候へは出ては叶候まし<sup>一六六</sup>」と言って説得している。〈菊池〉のほかにも〈鳥追舟〉や観世信光の〈光季〉に同じような台詞が見えており、この詞に多少の影響力があつたことがうかがえる。〈光季〉〈菊池〉〈鳥追舟〉が〈笠間の能〉からこの詞を取り入れたのか、〈安犬〉が他から取り入れたのかはわからないが、構想の類似性からみて〈安犬〉(〈笠間の能〉)と〈菊池〉の間に影響関係があつたことは明らかであろう。このように〈笠間の能〉は、後行の作品との影響関係の中で詞章や構成、演出を変えながら、今の〈安犬〉になっていったと考えられるのである。

では現存〈安犬〉の本文の成立時期は、どのあたりまで遡ることができるのだろうか。残念ながら〈笠間の能〉〈安犬〉には、『申楽談儀』の記事以外に演能を確認できる中世の資料が存在しない<sup>一六七</sup>。内部徴証から成立時期を推測するしかないが、〈安犬〉の本文にはひとつだけ、手がかりになると考えられる詞がある。第三段のワキ笠間十郎登場場面の台詞である。

ワキ「是は鎌倉殿の御内にかさまの十郎にて候。爰に小山の判官よしまさが子に。若犬と申者、朝敵たるが故に。昨日をしよせて候。彼若犬が子に、安犬丸と申て稚者の候をも。急からめ取て参せよとの御事にて候。彼安犬が父のうたれたるよしを聞、里にくだらぬ事は候まじ。目付をつれからめとらばやと存候。

傍線部にある通り、笠間は小山義政・若犬丸を「朝敵」とみなしている。この「朝敵」という捉え方は、室町期の関東の歴史をまとめた作者未詳の軍記物語『鎌倉大草紙』と共通した認識である<sup>一六八</sup>。

康暦二年庚申五月五日下午野住人小山左馬助義政。吉野官方と号し逆心しければ。宇都宮基綱大将にて為退治発向ありて。裳原といふ所にて及合戦。(六六〇頁)

傍線部の「吉野官方」は南朝を意味している。『鎌倉大草紙』では義政が南朝と手を組んで北朝に「逆心」した、つまり「朝敵」になったと語っているのである。実際、義政は関東

に残存する南朝方勢力の新田氏と通じた事実があったといわれているが、これがすなわち義政を南朝の忠臣・北朝の「朝敵」と捉える根拠にはならない。そのため現在の研究では、『鎌倉大草紙』の義政南朝忠臣説は事実に基づく物語作者の脚色と捉えられている<sup>一六九</sup>。

つまり、〈安犬〉の「若犬と申者朝敵たるか故に」という表現は、同時代の一般的な評価ではなく、『鎌倉大草紙』やその周辺における小山氏に対する見方を参考にしたものと考えられるのである。『鎌倉大草紙』の成立時期については諸説あるが、早いものでは享徳四年（一四五五）から永正九年（一五一一）の間を成立時期と考える説がある<sup>一七〇</sup>。最も遅い説では、天文二十一年（一五五二）までには原態が出来上がっていたとする意見もある<sup>一七一</sup>。中世史研究では後者の方が有力なようだが、〈安犬〉と他の曲の影響関係を考えると、前者の説は無視できない。なぜなら現存の〈安犬〉と共通点を持つ〈村山〉〈光季〉の作者観世信光が、永正十三年に没しているからである。信光が〈安犬〉を参考にして〈村山〉〈光季〉を制作したのであれば、「若犬と申者朝敵たるか故に」という詞を持つ〈安犬〉本文の成立は、永正十三年以前でなければならなくなる。

反対に、もし永正年間以前に『鎌倉大草紙』が成っていないかたすれば、影響関係が逆転する。今の〈安犬〉の本文は、〈村山〉から女武者を含む構想を、〈光季〉からは詞章を取り入れて、現在の内容に改変したということになる。この可能性も否定できない。

### 3 多武峰様具足能〈鶴次郎〉

〈初若の能〉と〈笠間の能〉のあと約一世紀の間において、寛正六年（一四六五）に誕生した〈鶴次郎〉という能は、〈笠間の能〉以降に成立した少年武士の能のなかでも特に重要な作品である。〈鶴次郎〉は猿楽の役者が武装をして馬に乗り、斬り合いを演じる特殊演出の能だった。このような趣向を「多武峰様」という。その名のとおり、多武峰で演じられていた独自の演出で、甲冑と馬を用いた勇壮な演技が眼目となる能だったと考えられている。

特に〈鶴次郎〉の場合に注目したいのは、武装をする役者たちの中に稚児がいたことがある。〈鶴次郎〉の稚児は化粧をして馬に乗り、美々しい姿で合戦の場面を演じていたということ、詞章から読み取ることができる。しかもその装束の詳細からは、武装の稚児がこの能特有の演出ではなく、中世稚児文化のひとつであったということがうかがえる。中世の稚児文化は女性的な身体性をもつ少年が主体となる、優美な世界として知られているが、実は武装という時代性を反映した男性的風俗も、稚児文化のひとつだったのである。このもうひとつの稚児の存在をはじめに指摘したのは、岩崎雅彦である。これまでの能楽研究で能と稚児の問題を考察した代表的な研究は、松岡心平の『宴の身体―バサラから世阿弥へ』だが、岩崎は同書の書評<sup>一七二</sup>において、松岡の論で語られた優美で無力な稚児だけでなく、暴力性を孕んだ武家の稚児を論じる必要性を説いている。また岩崎自身も「稚児の凶像字」<sup>一七三</sup>の中で武装の稚児を紹介している。多武峰様具足能〈鶴次郎〉という作品も、従来イメージされる優美な稚児ではなく、岩崎が示したような勇ましく戦う稚児武者の能である。

〈鶴次郎〉の梗概は、以下の通りである。

古郡兼忠（シテ）は、一門の敗北を知って討死の覚悟をする。兼忠の三男鶴次郎（子）はまだ幼いため、故郷の妻のもとに帰そうと鶴次郎を呼び出すが、鶴次郎は父と共に討死にすると行って聞かない。兼忠はやむなく出陣を許す。鶴次郎は狩装束を着て出陣し、敵の花園又太郎家綱（ワキ）に挑む。健気に戦った鶴次郎だったが、花園に討たれてしまう。兼忠は悲しみのうちに奮戦し、ついには子の敵を討つ。

底本は江戸中期写の鴻山文庫蔵大阪本番外謡本（大阪本）を用いる。大阪本は確認できたうちの最古の写本で、その他には江戸時代中期から末期写の番外謡本が現存している<sup>二七四</sup>。このうち樋口本番外曲（樋口本）が大阪本と同系統の本である。京都大学図書館蔵上掛り番外謡五番綴本（京大本）は大阪本・樋口本とは異同が多いため、ここでは大阪本を底本とし、足りないところを樋口本で補い、京大本を〈鶴次郎〉異本として異同は必要に応じて注で指摘する。

大阪本〈鶴次郎〉の構成は以下の通りである。

- 1 「名ノリ」「問答」シテの登場。兼忠が敗戦の由を語る。
- 2 「問答」鶴次郎の登場。出陣の意思を固める鶴次郎に、兼忠は故郷に帰るよう説得する。
- 3 「問答」「ロンギ」合戦の支度。兼忠はアイに命じ、鶴次郎の戦装束を支度させる。ここで中入か。
- 4 「□」「名ノリグリ」ワキの登場。追手の花園家綱が登場する。
- 5 「□」「掛ケ合」「上ゲ哥」シテ・鶴次郎登場。鶴次郎は狩装束で現れ、敵の注目を浴びる。
- 6 「掛ケ合」「中ノリ地」「ワキ・ワキツレと鶴次郎の闘争。鶴次郎は射殺される。
- 7 「問答」「中ノリ地」「中ノリ地」「中ノリ地」シテとワキの闘争。シテは鶴次郎の埋葬を命じ、花園家綱との一騎打ちに勝利する。

前半部第一段から第四段では詞章の省略が目立つが、それはおもにアイの台詞である。本来は前場からワキ登場までの前半部にシテ・子方・アイの問答が多くあり、右の構成よりも前場が長かったと考えられる。全体を通してみても、省略のほとんどはシテの従者役であるアイの台詞のようだが、大阪本のみアイの一部の台詞が確認できる。特に重要な箇所だけ残したものと思われる。

場面構成をおおまかに分けると、最期を覚悟した親子が語り合う第一段から第三段、ワキが登場してから鶴次郎を殺害するまでの第四段から第六段、シテがワキを討つ第七段の、三部になる。特にこの曲の中心となるのは、中盤から終幕にかけて繰り広げられる戦闘の場面

で、〈鶴次郎〉の最大の特徴はこの場面の「多武峰様」という特殊演出にあった。

特殊演出「多武峰様」については、表章が「多武峰の猿楽」で明らかにしている<sup>一七五</sup>。表によると、多武峰様の猿楽が資料上はじめて登場するのは、正長二年（一四二九）、足利義教の御代始めに室町御所笠懸馬場で上演された際の記録である。義教時代の多武峰様具足能の上演記録は正長二年と永享六年（一四三四）の二度あるが、より大規模で、演目などの詳細を知ることができるのは、前者の正長二年の演能である。

『満濟准后日記』<sup>一七六</sup> 正長二年（一四二九）五月三日条は、その様子を次のように伝えている。

於室町殿御所笠懸馬場。觀世大夫兩座一手。宝生大夫十二五々一手ニテ出合申樂在之。  
如多武峰芸能致其沙汰了。乘馬甲冑等悉用実馬実甲冑了。驚耳目了。（五一頁）

日記の筆者満濟は、この日の猿楽が多武峰の芸能のように沙汰したということ、出演者には「觀世大夫兩座」、つまり三郎元重（のちの音阿弥）と十郎元雅、その他宝生大夫、十二五郎などがおり、演目は全部で十五番あったこと、「実馬実甲冑」の演出が耳目を驚かしたことを記している。

『満濟准后日記』からは詳細な上演曲名はわからないが、『建内記』の同日条に、觀世の演目が三曲記載されている<sup>一七七</sup>。

今日於御棧敷有一献。面々棧敷能々可張行之由、有下知。有数献、次大館入道参候、被撰政御杓了。

芸能事 毎年於多武峰神事猿楽之体也、云々。或着甲冑持刀劍或乘馬出舞台

左 觀世

綾織 一谷先陣 義経、十郎也  
梶原、三郎也 秦始皇

（三三頁）

実馬実甲冑という出立がよほど印象的だったのでろう。ここでも、馬・武器・甲冑などが用いられていたということが書かれているが、表も指摘しているように、右の三曲中、多武峰様で上演されたのは、「乗馬出舞台」とある（一谷先陣）だけだと考えられる。他の二番は実馬実甲冑を用いる必要のない演目だったようだ。表はこの日の演目を補足する資料として『申樂談儀』十一条の、

鶺鴒の能に、「真如に月や出ぬらん、く、今の御所、馬場の能の時、下に早く言ひて、真中の坪に入ざりし也。（中略）かやうの所、下の拍子也。其能、入組の座並にてせしゆへ也。（二八一頁）

という記事を取り上げ、右の三曲に加え甲冑や馬を必要としない〈鶺鴒〉も上演されていた

と指摘している。多武峰様として上演されたのは、十五番のうちのごく一部だったのだろう。永享六年の次に「多武峰様」が大規模に催されたのは、寛正六年（一四六五）九月の、足利義政南都下向だった。この日の「多武峰様」は、南都に下向した義政の饗応のため、義教の先例をもとに興福寺によって計画された演能だった。

そのため、正長二年と重複する曲が見られる。（一谷先陣）である。『蔭涼軒日録』寛正六年九月二十七日条には、

四座申楽次第。一番観世出雲トツカ。二番金剛二見ノウラ。三番寶掌浦島。四番竹田大  
夫小原野花見。五番観世十郎鶴次郎。六番金剛クマンキリ。七番寶掌打入ソカ。八番今  
春梶原二度ノカケ。九番観世<sup>音阿</sup>サネモリ。十番金剛ナカラノ橋。十一番 寶掌 星ノ  
宮。十二番今春誓願寺。十三番<sup>音阿</sup>ウカイ（五六三頁）

と上演曲の詳細が記されている<sup>一七八</sup>。この時の演目を座ごとに記すと、次のようになる。

《観世座》出雲トツカ・鶴次郎（観世十郎）・サネモリ（音阿）・ウカイ（音阿）

《金剛座》二見ノウラ・クマンキリ・ナカラノ橋

《宝生座》浦島・打入ソカ・星ノ宮

《金春座》小原野花見（竹田大夫）・梶原二度ノカケ・誓願寺

傍線を引いたのは各座が披露した多武峰様具足能である。四座はそれぞれ一番ずつ多武峰様具足能を披露している。このうち金春座の出した（梶原二度ノカケ）が正長二年の（一谷先陣）の別名、もしくは原曲だと考えられる。また（鶴飼）も観世座によって上演されている。正長二年と重なる二つの演目は、義教の先例に倣って上演されたものだったのだろう。

また、先例に基づいた曲だけでなく、この日のために用意された新作能も披露されている。（鶴次郎）は、義政のために制作された新作能のひとつであった。右の一覧にあるように、観世座がこの日のハイライトとして披露した多武峰様具足能が（鶴次郎）だった。シテを演じたのは「観世十郎」、つまり観世元雅の子である。（鶴次郎）の作者はおそらく十郎の周辺の人物だと考えられるが、作者付などでは作者未詳の扱いになっており、詳細はわからない。

#### 4 〈鶴次郎〉の典拠について

〈鶴次郎〉の素材は、建保元年（一一二二）に鎌倉で起きた和田義盛の合戦である<sup>一七九</sup>。それは、作中で少年武士「鶴次郎」が和田氏の孫を名乗ることからわかる。シテのモデルは敗者である和田氏に与した横山党の古郡氏であるようだが、『吾妻鏡』には、能に登場する「古郡兼忠」やその子「鶴次郎」、「花園家綱」といった人物は見当たらない。おそらくこれらの登場人物は架空の武士であり、その「鶴次郎」が主人公となる軍記物語がこの能の典拠

だと考えられる。

和田合戦の「古郡」といえば狂言〈朝比奈〉の、朝比奈の戦語りに登場する古郡左衛門尉保忠が有名だろう<sup>一八〇</sup>。

されば古郡が筒抜き・さえ切り数を知らず、かう申す朝比奈が人礫、目を驚かすところに、親にて候義盛、使者を立て、「何とて朝比奈には門破らぬぞ、急ぎ破れ」とありしかば、「畏まって候」とてやがて馬より飛んで降り、ゆらりゆらりと立ち越ゆる。(三四二頁)

地獄の閻魔に和田合戦の戦語りを求められた朝比奈が、合戦の様子を語る場面である。古郡保忠は、敵の首を筒を引き抜くようにもぎ取り、斬り落としてしまうほどの怪力として描かれている。人を礫のように投げ飛ばす怪力の朝比奈と並ぶ、伝説の武将として語り継がれていたのだろう。

実際の保忠は甲斐国の御家人で、和田氏と姻戚関係にあった横山時兼の縁で合戦に参戦している。『吾妻鏡』によると、建保元年五月二日、保忠は義盛や朝比奈義秀らと共に鎌倉で奮戦するが、三日に義盛らが戦死すると甲斐国へ逃亡、その翌日、横山時兼とともに甲斐にて自害する。

おそらく、和田氏の敗戦を知って死を覚悟する〈鶴次郎〉の兼忠は、この保忠をモデルにしている。歴史では語られない保忠の甲斐への逃亡劇を、架空の人物に置き換えて物語化した鶴次郎の説話が能の典拠だった考えられる。ただし、残念なことに典拠となった物語そのものは現存しておらず、詳細を確認することができない。代わりに、『大塔物語』という別の合戦を題材にした軍記物語の中に語られた、兼忠・鶴次郎父子の説話からその大筋を知ることが出来る。

『大塔物語』は、和田合戦から約二百年後の応永七年(一四〇〇)に起きた、信濃国守護小笠原長秀と国人の合戦を描いた物語である。その『大塔物語』の中に、鶴次郎の武勇が語られている。この物語は文正元年(一四六六)に書写されたことが奥書に記されているから、十五世紀中期ごろにはすでに成立していたと考えられている。

『大塔物語』の梗概を記しておく。

応永七年、足利義満の寵臣であった小笠原長秀は、信濃守護職を安堵されるが、その横暴な振る舞いが国人層の反感を買い、国一揆が勃発する。長秀は坂西長国の協力を得るも、敵の数に押されて敗北する。長秀は塩崎城へ、長国らは大塔の古要害に籠城し、敵軍に包囲される。大塔は落城するが、塩崎城に籠った長秀は京へ逃れ、合戦は終わる。

物語は、大塔の城中での飢餓の様子、死を覚悟する坂西長国や常葉入道・八郎父子の人間模様、そして彼らの死後、出家する母や妻女らの叙述が中心になっている。少年武士鶴次郎

の話が現れるのは、物語中盤の常葉父子の場面である。

『大塔物語』引用1<sup>一八一</sup>

又去る建保年中、和田の義盛謀叛之其の闘ひに、古郡の兼忠が三男に鶴次郎、十三にして花園の又四郎を射落したり。水に馴るる魚は小水をも嫌はず、洪水をも痛まず。花に昵小蝶は大木をも厭はず、小草をも撰はず。敵御方に誉められて、由井汀に體を曝す。於雲井に名を揚げけるとこそ伝ひ承はれ。(三六八頁)

これは、坂西長国とともに大塔城に籠った常葉入道の子八郎が、父に少年武士の武勇を語って聞かせる場面の一部である。常葉入道は落城を目前に控え、息子たちの行末を嘆いている。長男はすでに討死にしており、残るのは次男と、十三歳の末子八郎であった。常葉入道は出陣の際に妻から、幼い八郎だけは死なせてくれるなど懇願されていたことを思い出す。幼い子を生きて返せないことを嘆く父に対し、子の八郎は和田合戦の鶴次郎や、十三歳にして弁慶を討った長崎竹童丸の説話を語り、自分も父や兄とともに戦に出たいと訴える。長崎竹童丸の説話は典拠不明だが、鶴次郎と並び、このような少年武士の物語が存在したこともここからわかる。

注目したいのは、『大塔物語』のこの記事の内容がそのまま能(鶴次郎)の戦闘場面にあてはまる点である<sup>一八二</sup>。波線部の「和田の義盛謀叛之其の闘ひに、古郡の兼忠が三男に鶴次郎、十三にして花園の又四郎を射落したり」は、(鶴次郎)第六段における鶴次郎の戦闘場面と共通点が多い。

能(鶴次郎) 引用1

子\鶴次郎は駒の手綱かいとつて、つつ立あがり名乗けり、只今名乗初冠をば、誰とか思ふ和田が孫、古郡が三男鶴次郎、生年十三なり

ワキ\只今名乗たるは和田が孫、古郡が三男鶴次郎と名乗て候、げにや梅檀は双葉より芳し、麻の中の蓬はためね共、すぐなるとはかさまの事とや申らん、剛なる者の子といひて、く、幼けれど由々しきは、いかに親の嬉しかるらん、敵ながらもいとおしや子\鶴次郎はよき隙ぞと、表刺取て打つがひ、よつぴきしめてねらひよる

ワキ\家忠は猶感ぜんと、振あをぬくるうちかぶとを

子\後へつと射通しけり

ワキ\何かは少もたまるべき、馬より下にどうど落

シテ\兼忠は駒掛寄り、射たりや鶴次郎、射たりや鶴次郎と、後をたゝいて誉めたりける

鶴次郎が古郡兼忠の三男で、年は十三歳、健気で勇敢な少年武士の姿が敵方に感銘を与えているという内容は『大塔物語』の記述と一致する。能では、敵が見惚れている隙を狙って、鶴次郎が敵の「家忠<sup>一八三</sup>」を射殺するとあるが、二重傍線部の「家忠」は、おそらく『大塔



物語』波線部の「花園の又四郎」にあたる人物だろう。(鶴次郎)のワキの名は「花園又太郎家綱」だから、「家忠」が「又四郎家忠」であれば、ワキと「家忠」は親子なのかもしれない。少なくともこの場面が『大塔物語』の記述と酷似しているということは確認できる。常葉八郎の語りからわかる鶴次郎伝承の内容は、このような合戦場面の様子だけだが、この物語には能の典拠となった説話の全貌を推測させる、もう一つの手がかりが見られる。『大塔物語』の引用文の直前で、常葉入道・八郎父子が語り合う場面に、次のような描写がある。

『大塔物語』引用2 一八四

汝去る三月半のころ、伊賀良の庄を出る時、母頻りに名残を惜む。兄二人が事は既に成長なれば兎角申に及ばず、八郎が事は未だ人と成るにあらず。出て再び帰らざるは戦場の慣ひ也。彼をば留め置き、自然の時の御用に立つべきの由、長秀に申給へと、涙ながら打つ。(二六七頁)

常葉入道が子の八郎に向かい、故郷を発つ際、兄二人は仕方がないが、八郎はまだ幼いだから、戦に出さず帰してくれと八郎の母が泣いて頼んだと語るところだ。右の引用文は鶴次郎説話に関して直接的に語られた箇所ではないが、このくだりが次に引いた、(鶴次郎)第二段の出陣を前にした兼忠と鶴次郎の問答<sup>一八五</sup>によく似ている。

能(鶴次郎) 引用2

シテ「いかに鶴次郎、誠や汝はこの度の戦場に出うずると申すと

子「さん候戦場に出ずるにて候

シテ「ござかしき事な申しそ、父に任せ故郷に帰り候へ

子「これは仰に覚ぬ物かな、時々父御の仰せには、多き子中に鶴次郎程いとをしき子はあらじと仰せ候ひしが、いとをしく討死し、名を揚るとこそ仰せ有るべけれ 落ちて名をくだせとは、御憎み有るにてこそ候へ、あら情なや候

シテ「実々それは去る事なれ共、故郷を出し時、汝が母某が袖をひかへ申すよう、御身こそ弓矢の習ひいかにもならせ給ふ共、鶴次郎が事をば、おどしてもすかしても故郷へ帰せと申しに、この度の戦場に出るならば、討死せんでも叶ふまじ、さあらば母が嘆きをば、いかばかりとか思ふ かなしむ親心げにや殊更思ひ子の、哀れ命を助けて、今一度母にみせばや

兼忠が鶴次郎の母とのやりとりを語る箇所に傍線を引いている。『大塔物語』と(鶴次郎)の共通点は一目瞭然であろう。ただしこのことは、『大塔物語』内の鶴次郎説話が能の直接の典拠であることを意味するものではない。物語中の鶴次郎説話と能には、異なる点がある。能(鶴次郎)引用1波線部で、鶴次郎は自らの出自を「和田が孫、古郡が三男鶴次郎」と

名乗る。つまり能では、兼忠は和田義盛の孫ということになっているのである。事実とは考えにくい、そのような伝承は確かに存在したようで、『大日本史料』所収の『佐野本系図』<sup>一八六</sup>には、古郡保忠が実は義盛の実子義氏で、古郡忠重の養子になり名を「保忠」に改めた旨が記されている。史実の保忠と物語の兼忠を混同した形だが、義盛のために非業の死を吐けた保忠に対する、後世の人々の思い入れがあったのかもしれない。

一方、『大塔物語』引用1にはそのようなことは一切触れられていない。和田一族の悲劇性を語る上では必要な要素なので、あえて省略したとは考え難い。他にも、『大塔物語』において戦場は「由井汀」、つまり由比ヶ浜ということになっているが、〈鶴次郎〉では鎌倉の政所周辺にあった「筋違橋」に戦場を設定している。これらの相違点から、『大塔物語』に引かれた鶴次郎説話は、能の典拠のそれとは微妙に異なる内容の物語だった、ということが推測できる。

つまり『大塔物語』と能〈鶴次郎〉は直接的な影響関係にはなく、別々の説話を典拠として成立しているのである。しかし、両者に類似した父子の問答があるのはなぜだろうか。これこそ、鶴次郎説話の原型を知るもう一つの手がかりである。おそらく『大塔物語』の引用2は『大塔物語』引用1の典拠の鶴次郎説話にあった、父子の場面を参考にした描写であると考えられる。

これらのことから、〈鶴次郎〉の典拠となった鶴次郎説話には、兼忠と鶴次郎の父子の問答(能前半)と、少年武士鶴次郎が敵の花園と戦う合戦の場面(能後半)があり、それは能の構成とほとんど違いない内容だったということが推測される。おそらく、〈鶴次郎〉は典拠に忠実に作られた能だったのではないだろうか。

その大本となった鶴次郎説話の管理者が、『大塔物語』にも〈鶴次郎〉にも顔をのぞかせている。〈鶴次郎〉第七段には次のような、討死した鶴次郎の亡骸を、兼忠が埋葬させる場面がある。

シテ「いかに誰か有る

間「御前に候

シテ「鶴次郎はかなしみの子にて候程に、葎の道場へかゝせ、よく孝養してくれ候へ

一八七

間「畏つて候

堂本正樹は傍線部の「道場」という詞から、〈鶴次郎〉の物語に時衆が関与していた可能性を指摘している<sup>一八八</sup>。

『大塔物語』も、女性たちの出家に時衆が関わるなど、時衆の存在が目立っていることから、物語の管理者は時衆だったと考えられている<sup>一八九</sup>。鶴次郎の説話も『大塔物語』も、時衆によって伝播した物語なのだろう。常葉八郎が鶴次郎の故事を語るのは、時衆を通して二つの合戦物語が結びついた結果なのである。

5 〈鶴次郎〉とおん祭の稚児流鏑馬

〈鶴次郎〉のあらずじは典拠に忠実に作られたものようだが、一か所だけ能の上演形態に合わせて独自に付け加えたと考えられる表現が、合戦場面の詞章に見られる。

〈鶴次郎〉の合戦場面には、馬や具足で演じるための工夫が凝らされており、それが詞章にも表れている。第五段で鶴次郎が登場する場面である。次の詞章は、引用1の直前にあたる箇所である。

子／鶴次郎が出立には、青好の大口に、秋の野捨る直垂の衣紋気高く着なしつゝ

シテ／月星組たる竹笠に、廿四さいたる染羽の矢負

子／重藤の弓真中握り

シテ／芦毛成馬に打乗て

子／名にたぐへたる

シテ／鶴か丘の

同／山風に竹笠吹かせて、そろり／とかけたる粧ひ、子ながらも勇なりけり、見ては敵もめでぬべし、親子くつばみをならべつゝ、南の門に駆け向ひ、敵を待て控へたる／

ワキ／多く寄たる軍勢の中に、小武者の一騎駆け出る、姿をみれば狩装束なり、さもめづらしき出立かなと、皆面々に是をみる

父と討死する覚悟を決めた鶴次郎が、敵陣の前に姿を現した時の堂々とした様子を描写している。注目したいのは、鶴次郎の戦装束に関する描写である。鶴次郎の出立は大口・直垂を着て、弓矢を持ち、「竹笠」をかぶり、葦毛の馬に乗っていた。この具体的な出立の描写について伊海孝充は、この詞章が多武峰様の様子を伝えていることを指摘している<sup>一九〇</sup>。ただし、実馬実甲冑と言われる多武峰様の演出ではあるが、引用文の鶴次郎は甲冑をつけていない。波線部にあるように、少年武士の出立は「狩装束」なのである。

鶴次郎の出立が「狩装束」になった経緯は、第三段でアイによって説明されている。次の引用は鶴次郎の戦装束の支度をする際、シテとアイの間で交わされる問答である。

シテ 「鶴次郎が着長は是に有るか

アイ 「内々鶴次郎殿御返しなされふずる由仰せ候程に、御着長帰し申て候

シテ 「あら笑止や、何も仕り候べきぞ、いか様にも汝たくみ候へ

アイ 「畏つて候、鶴次郎殿は幼く御座候程に、花々しく狩装束にて御出あらば、珍しく御座候はんと存候

兼忠が戦装束の支度を命じたのに対し、従者のアイは鶴次郎のための具足がないことを

述べている。従者の言い分では、鶴次郎は戦に出ない約束だったため、具足を故郷に返してしまつたということだ。困つた主人に「いか様にも汝たくみ候へ」と命じられた従者の提案は、鶴次郎に狩装束を着せることだつた。

幼い少年には狩装束が華々しくてふさわしい、という従者の目論みは成功する。鶴次郎が戦場に現れ、華やかながら無防備な姿を敵軍にさらすと、「さもめづらしき出立かなと、皆面々に是をみる」という具合に注目を集めている。これは『大塔物語』には語られていない部分である。物語では「鶴次郎、十三にして花園の又四郎を射落したり」と、十三歳の子どもが弓で敵を討つたことに敵が感心したという描写だつたが、能（鶴次郎）では少年武士の勇ましさだけでなく、身なりの美しさも敵から称賛を浴びる要因として描かれているのだ。

それは、敵のまなざしを意識した従者の「たくみ」であると同時に、観客の目を楽しませるために猿楽が用意した演出でもあつた。この弓を持つ騎馬の稚児の姿は、当時芸能として鑑賞されていた、稚児流流鏑馬をもとにしていると考えられる。あえて鶴次郎に具足を着せない理由を説明しているのは、稚児流流鏑馬を舞台上に再現することが、具足能（鶴次郎）の趣向の一つだつたからだなのだろう。

稚児流流鏑馬そのものは、番外曲（延年那須与一）や狂言（児流流鏑馬）のように能・狂言に扱われることのあるテーマだつた。そういった意味では、（鶴次郎）の演出は決して珍しい例ではない。（鶴次郎）の稚児流流鏑馬が他と比べて際立っているのは、流鏑馬を劇中劇として演じない点と、詞章の中で具体的な「狩装束」の説明がされ、それが少年武士の心意気をも表現する手段として巧みに用いられている点にある。

しかもこの「狩装束」は、室町時代の春日若宮おん祭で実際に勤仕されていた稚児流流鏑馬を参考にしていたということが、詞章からうかがえる。

流鏑馬の笠といえば普通は綾藺笠を想像するが、鶴次郎の被る笠は「竹笠」だつた。おん祭の稚児流鏑馬も、鶴次郎と同様、「竹笠」を被っていたようである。至徳元年（一三八四）に成立した『長川流流鏑馬日記』には、射手の稚児の出立として、水干を着せ、「竹笠」をかぶせていたということが記されている<sup>一九一</sup>。

白粉 粉 タトウカミニツイ 眉作 眉スミ

解梳 鬢梳 コマカ梳 水入 水引 カミヨリ大小  
チコノモトトリ取ラン用ナリ

次ニ児ノ出立ノコト

水干 竹笠 弓矢 逆顔 矢走 ユゴテ 帯ニスチ 扇 行騰 ハリニ糸ヲ付ケテ用意スヘシ

「長川流」の「長川」とは、おん祭に流鏑馬を勤仕した大和国の武士団長川（中川）党のことで、ここに記されているのは、実際に長川党が稚児流流鏑馬に勤仕した際、稚児が着用した装束を細かに記録したものである。直垂と水干という違いはあるが、鶴次郎の出立は、おん祭で実演されていた稚児流流鏑馬の装束を模したと考えられる。ここにあるように、鶴次郎役の役者も白粉や黛で化粧をしていたのだろう。おそらく（鶴次郎）を見た人々には、一目

でその出立が稚児流鎗馬であることがわかるような工夫をしていたはずである。

このおん祭の稚児流鎗馬については、安田次郎が興福寺の大和一国支配に関する一連の研究で論じており、その背景に興福寺と大和の在地武士の関係があったことがわかっている<sup>一九二</sup>。十五世紀頃のおん祭の流鎗馬勤仕は、大和国の六党の武士団が決まった順番で勤めていたが、このローテーションの形式は、興福寺が大和国内の武士団を編成・支配する過程で段階的に成立していったと安田は述べている。特に長川党は、最も早い段階で、興福寺の莊園領主権によっておん祭の流鎗馬に動員された武士団だったようだ。〈鶴次郎〉の「竹笠」は、歴史の古い長川党の稚児流鎗馬も着用していた「竹笠」に由来しているのである。

つまり少年武士鶴次郎の「狩装束」は、劇中では敵を驚かせる健気な子どもの覚悟の表れであり、合戦劇を彩る虚構の美的要素だが、劇の外に出れば、室町殿（足利義政）のデモンストラーションの舞台である南都の、伝統的芸能の模倣として、室町殿を中心とする鑑賞者の目に二重写しになるのだ。それと同時に鶴次郎に扮する稚児役者は、物語の中の敵役から、そして能の外の鑑賞者たちから、二重のまなざしを受け止める。稚児の「狩装束」を通して、〈鶴次郎〉の物語世界と鑑賞の場が交差するのである。

そんな「狩装束」の稚児役者がどのような演技をしていたのか、見てみよう。〈鶴次郎〉の戦闘場面は、鶴次郎対花園と兼忠対花園の二場に分けられる。鶴次郎の狩装束は前者の第五段から第六段に見られ、それに続く次の引用では、狩装束にふさわしく、弓を用いた鶴次郎の奮戦が描かれている。次の場面は能〈鶴次郎〉引用1の続きである。

ワキ／＼家綱たうの矢を射んと

地／＼、十三束の中差を、追つがひ鶴次郎、射て落さんとねらひ寄る、また家綱を目にかけて、二の矢つがひてひかんとする、弓手の脇より馬手の脇に、かけずつとぞ通しける、何かは少もたまるべき、馬より下に落たれば、兼忠は駆けよせ飛んでおり、ふかくなりとよ今一度、兼忠をみよや鶴次郎と、呼共息絶て、空しくなり無惨なり、／＼

鶴次郎が名乗をあげて矢をつがえ、敵方の家忠の兜を射抜き、父の兼忠はそれを称賛する、というのが、引用1の内容だった。続く右の場面では、次の標的に定めた家綱の矢に鶴次郎は脇腹を射抜かれ、落馬して息絶えている。「十三束の中指差」は、標準の十二束より少し長いもので、その威力を「弓手の脇より馬手の脇に、かけずつとぞ通しける」と表現している。少年の細い胴体ならばたやすく貫通する程の弓の腕前を持つ武士として、家綱は描かれているのである。その家綱に対し、ひるむことなく「二の矢」をつがえる鶴次郎の豪胆さは、まさに親の兼忠に「嬉しかるらん」と思わせ、敵もいとおしむものだった。

弓の表現と合わせて目立つのが、「駒の手綱かいとつて」や、「馬より下にどうど落」といった馬に関する描写である。生きた馬を用いた所作の具体像がここから想像できる。鶴次郎の台詞には「表刺取て打つがひ、よつびきしめてねらひよる」とあり、鶴次郎が馬を走らせて騎射したことがうかがえる。また敵家綱も、鶴次郎を射落とすべく「ねらひ寄る」とある

ので、互いに馬を動かしながらの睨み合いだったのではないだろうか。

馬の演技は鶴次郎殺害後、最後の場面まで続く。我が子を討たれた兼忠が家綱に報復する第七段である。ただし、そこには弓は登場しない。武器は刀、もしくは素手での戦いが描かれている。

シテ「口惜しや、この程は子持武者となつて思ひの俣の合戦はせず、いとをしき子をば射させつる、何の命の惜しかるべき、大剛の者古郡射とつて、高名せよや人々として地、高名せよや人々として、おまいてかゝれば敵の兵、すは古郡がかゝるは人々、あますなもらすな討取るとて、大勢ばつとぞかゝりける

シテ「あら物々しやおのれらよ、千騎に一騎の手並をみせんと、大勢にわつて入り、むかへば拌み打ち、廻れば車切、近き武者をばつかんで引きあげ、さげ切にしてこそ捨てんげれ

①

シテ「去る程に、く、我が子の敵に逢んとて、かなたこなたをかけ廻る所に、花園あいたり

②

シテ「おのれは何者ぞ

ワキ「花園の又太郎家綱よ

地「嬉しや恋しき敵にあひたりと、かけあはせむずと組み、ゑいやくと組あひたるが、兼忠力まさるなれば、家綱を押し付け首かき切て、押し上げつゝ、我が子の敵はかうこそとれと、喜びの陣にぞ帰りける

古郡方の大将を討つべく、花園の兵が兼忠を取り囲む。「近き武者をばつかんで引きあげ」とあるので、敵の歩兵に対して兼忠は馬上から応戦しているのだろう。その猛々しい姿は『朝比奈』の「古郡が筒抜き・さえ切り」を彷彿とさせる。

シテの台詞が連続する箇所①、②と番号を振ったが、これは前後の台詞が内容的に途切れていることから、行間に兼忠の所作を挟んでいたものと思われる。直前の詞章からそれを想像すると、①では敵を斬る演技を続け、「去る程に」から馬を繰り、②では戦場を駆け回り、子の仇である花園家綱を探してまわる、といった具合ではないだろうか。稚児流鏑馬のことといい、〈鶴次郎〉の演出は馬の演技に特化していたようだ。

一方弓は、ここでは一切現れない。「打つ」「切る」などの描写から武器が弓ではなく刀であることがわかる。おそらく弓は、稚児流鏑馬姿の鶴次郎のための演出だったのであろう。鶴次郎の死によって弓の場面をいったん区切り、次の場面を刀の描写に切り替えることで、あらゆる武器での戦闘を見せる工夫をしているものと思われる。

そして最後は、兼忠と家綱が掴み合い、力が勝った兼忠が家綱の首を取る。弓、馬、刀と続いて、最後は腕力が武器になる。〈鶴次郎〉は持てる限りの戦道具をそろえた具足能だつ

たようだ。

## 6 武装の稚児の登場

このような、猿楽の役者が馬に乗り武器を操る趣向は多武峰様独自の演出である。しかし、稚児が武器を携える姿は、この能だけに見られるものではなかった。稚児流鏑馬はもちろんのこと、中世には鎧を纏い武器を手に持つ稚児がパフォーマンズとして確立していたように、文学・芸能に様々な武装の稚児が現れている。

例えば『太平記』には、実際の合戦に参戦した武装の稚児武者の姿が描かれている。

### 巻第十四（比叡山の稚児武者）

中ニモ道場坊注記祐寛ハ、児十人同宿三十餘人、紅下濃ノ鎧ヲ一様ニ著テ、児ハ紅梅ノ作り花ヲ一枝ヅ、甲ノ真額ニ挿タリケルガ、楯ニ外レテ一陣進ミケルヲ、武蔵・相模ノ荒夷共、「児トモ云ハズ只射ヨ。」トテ、散々ニ指攻テ射ケル間、面ニ進ミタル児八人矢庭ニ倒レテ小篠ノ上ニゾ臥タリケル。(第二巻五九頁)

### 巻第三十一（「花一揆」饗庭命鶴丸）

三陣ニハ花一揆、命鶴ヲ大将トシテ六千餘騎、萌黄・火威・紫絲・卯ノ花の妻取タル鎧ニ薄紅ノ笠符ヲツケ、梅花一枝折テ甲ノ眞甲ニ差タレバ(第三巻一八〇頁)

前者は比叡山の稚児、後者は足利尊氏の寵童饗庭命鶴丸が率いる稚児軍団「花一揆」である。いずれも腹巻のような軽装ではなく、色鮮やかな緘の鎧を纏い、兜に梅花の枝を差している。特に六千人の武装の稚児が各々花を持つ花一揆は、圧巻だったことだろう。この人数は誇張だろうが、花一揆は（鶴次郎）の稚児流鏑馬のような敵方に対する美的武力示威として存在したと考えられる。

花を持つ武装の稚児は、中世寺院の芸能にも見られる<sup>一九三</sup>。延年風流の「花杖児」である。『管弦講并延年日記』<sup>一九四</sup>は、永享十二年（一四四〇）に東大寺で行われた延年の記録である。ここに、「花杖児」という武装の稚児が登場している。

・一、花杖児之装束者、大口ノ上<sup>三</sup>鎧直垂括<sup>リ</sup>上テ鎧<sup>ヲ</sup>着<sup>ス</sup>。(中略) 右手ハ鎧直垂之袖<sup>ニ</sup>テ括<sup>リ</sup>テ扇<sup>ヲ</sup>持<sup>ツ</sup>。左ニハ花杖<sup>ヲ</sup>持<sup>ツ</sup>。

・花杖ノ長ハ金ノ五尺紙<sup>ニ</sup>テハギシテ帯<sup>ニ</sup>筋<sup>ニ</sup>テ卷<sup>ク</sup>之。菊ノ花<sup>ナド</sup>色々<sup>在</sup>之。(二五七頁)

これは延年風流という、延年の中で上演された劇の一種に関して記した箇所である。「花杖児」は、鎧直垂姿で花の付いた杖を持ち、延年風流の舞台を大勢で取り囲むように立つ役割を担っていた。『太平記』にあるように、比叡山では実際に戦う武装の稚児がいたことを考えれば、このような稚児が寺院の祭礼に現れても不思議はない。

この稚児は延年風流の花形だったようで、『満濟准后日記』永享二年（一四三〇）正月二十五日条の室町殿における、義教の為に催された風流では、花杖を持つ童形二十人がいたと

ということが記録されている<sup>一九五</sup>。

未初歟畠山風流驚目了。持花枝童形廿人。水干立烏帽子。最前赤仕丁六人。児。次延年衆數十人在之。大衆舞并児乱拍子在之。移南都延年歟。其興殊不少。(一二七頁)

他にも、永享元年(一四二九)の義教南都下向の際催された延年風流の記録、『室町殿御翫延年等日記』<sup>一九六</sup>の「葉杖十二人<sup>毛烈黒皮腹巻・大口</sup>」、寛正六年の『室町殿南都御下向事』<sup>一九七</sup>の「柴杖十二人」など、「杖」を持つ役者が散見するが、これらは「花杖児」と同種のもの、つまり杖を持つ武装の稚児だと考えられる。

その出立を見ると、大口に直垂、鎧、もしくは腹巻を身に着け、菊の花などをつけた杖を持つている。この姿とよく似た稚児が、能の現行曲にも登場している。〈鞍馬天狗〉の牛若丸である。鞍馬寺の稚児牛若丸は、次のような武装をしている。

牛若／さても沙那王が出立には、肌には薄花桜の単に、頭紋紗の直垂の、露を結んで肩に掛け、白糸の腹巻白柄の薙刀(七五頁) <sup>一九八</sup>

〈鞍馬天狗〉第十段の、牛若丸が再登場する場面である。牛若丸は直垂に腹巻を着て、長刀を手持っている。この長刀を花のついた杖に置き換えれば、ほぼそのまま延年の「花杖児」の出立になる。伊海はこの牛若の出立から、〈鞍馬天狗〉も〈鶴次郎〉同様、多武峰様の演出だったのではないかと推測している<sup>一九九</sup>。この説の当否はともかく、牛若の装いの源流に延年の武装の稚児があったことは、想像できるのではないだろうか。

このように中世には、従来知られている優雅で非力な稚児とは対極にある、パフォーマンスとして武を装う稚児も確かに存在していたのである。後者の大部分がここで見たような鎧や腹巻を纏う稚児だと考えられる。〈鶴次郎〉の流鏑馬を模倣した狩装束の稚児は、鎧こそ着ないが、この時代に花開いた武装の稚児の文化の一端を担う存在として位置づけられるだろう。

おわりに

鶴次郎の説話は、近世に南都で上演された田楽能〈古郡〉の素材にもなっている。〈古郡〉は〈鶴次郎〉と同じ「鶴次郎」という人物を主人公にした田楽能で、近世に上演されていたらしい詞章が、『春日若宮出勤田楽座使用能本』に残されている。ただし〈古郡〉は、同じ和田合戦を題材にしていながら、内容が大きく異なっている。

〈鶴次郎〉が、少年武士の親子の情を描いた現在能であるのに対し、〈古郡〉は戦死した鶴次郎の亡霊が現れる修羅能風の作品である。また、敵役の名前も異なっており、共通しているのは「古郡」、「鶴次郎」という一部の人名と、鶴次郎が具足をつけていなかったという



点だけである。(古郡)でも、流鏑馬風の「狩装束」ではないが、シテの鶴次郎が具足をつけずに戦ったということが語られているのである。

これは推測の域を出ないが、田楽が多武峰具足能を素材にしたのではなく、『大塔物語』同様、いくつかある鶴次郎伝承の、能とは別の系統の物語を典拠として成り立ったのが、(古郡)だったと考えられる。いずれにせよ、無防備な姿で戦に臨む鶴次郎の存在感が、鑑賞者に強いインパクトを与える斬新な発想だったということのほうがえる。能ではそれが、「狩装束」として表現されたのである。

一四九 大谷節子「代始めの神事——「弓八幡」考」、『世阿弥の中世』(岩波書店、二〇〇七年)、天野文雄『《弓八幡》成立の時と場——「申楽談儀」の「当御代」と応永初年の義満をとりまく状況をめぐって』、『世阿弥がいた場所 能大成期の能と能役者をめぐる環境』(ペリカン社、二〇〇七年)。

一五〇 伊海孝充『切合能の研究』(檜書店、二〇一〇年)。

一五一 竹本幹夫・橋本朝生編 別冊国文学『能・狂言必携』『能作品全覧』(学燈社、二〇一一年三月)、五四〜一二〇頁。

一五二 香西精『世阿弥新考』「談儀愚注(五)」(わんや書店、一九六二年)、三一三頁。

一五三 田端泰子『乳母の力 歴史を支えた女たち』(吉川弘文館、二〇〇五年) 七七〜八〇頁。

一五四 表章校注『申楽談儀』(岩波書店、一九六〇年) 補注四七。

一五五 実際は康暦二年で、これは表の誤り。

一五六 (安犬)の先行研究には、堂本正樹「番外曲水脈(五十八) 斬り組ミの能(一)」「安犬』『能楽タイムズ』(一九八四年三月号〜四月号)、五・五頁、田中充校訂『未刊謡曲集』続十五(安犬)解説(古典文庫、一九九五年) 四六〜五二頁、村田勇司「能「安犬」成立の歴史的背景について」、『学芸大学付属高等学校大泉校舎研究紀要』十号(一九八六年、三月) 一二〇〜一二八頁、松見正一「能の本説としての室町軍記——『鎌倉大草紙』を中心にみた小山氏の乱と能『安犬』の成立をめぐって」、梶原正昭編『軍記文学の系譜と展開』(汲古書院、一九九八年)、天野『世阿弥がいた場所』第二章第五節「笠間の能」をめぐる諸問題——大成期における將軍周辺の能という視点から」がある。

一五七 室町幕府のプロバガンダとして作られ、時代が変わって宣伝の意味をなくしてしまっただからという説(村田)、幕府と鎌倉府の微妙な関係に対する配慮とする説(天野、松見)、室町幕府への反逆者を主人公にすることが不適切と考えたという説(田中)、時事性が失われてピンと来なくなったという説(堂本)など。成立は、二十年近く続いた小山氏の乱がようやく鎮圧された、応永四年(一三九七)より後、世阿弥と同時代に作られたと考えられているが、近世より前の演能記録には見られない。作者は、永正十三年(一五一

六) 奥書の『自家伝抄』に佐阿弥作とあるがこれも不審。

一五八 近年の小山市の乱研究のおもなものは、江田郁夫『室町幕府東国支配の研究』(高志書院、二〇〇八年)、杉山一弥「小山義政の乱にみる室町幕府と鎌倉府」、『栃木県立文書館研究紀要』一四号(二〇一〇年三月) 一〇一―一〇六頁、松本一夫編『下野小山市』(戎光祥出版、二〇一二年)、黒田基樹編『関東足利氏の歴史』第二卷「足利氏満とその時代」(戎光祥出版、二〇一四年)、呉座勇一『鎌倉大草紙』と小山義政の乱、義堂の会編『空華日用工夫略集の周辺』(義堂の会、二〇一七年) 三三―三五頁を参照。

一五九 天野『笠間の能』をめぐる諸問題、三四三―三五四頁。

一六〇 東京大学史料編纂所編『大日本史料』七編二冊(東京大学出版会、一九八四年) 七七頁。

一六一 小山市史編さん委員会編『小山市史』通史編Ⅰ「史料補遺編」古文書・古記録編(小山市、一九八四年)、五一頁、史料番号一〇三。

一六二 大橋俊雄「遊行縁起——本文と解題」、『日本仏教』(一九六九年一月) 四八―五九頁。『遊行縁起』はこの論文に翻刻されたものを参照。

一六三 松見「能の本説としての室町軍記——『鎌倉大草紙』を中心にみた小山氏の乱と能『安犬』の成立をめぐって」六八九―六九一頁。

一六四 伊海、「長刀を持つ《女武者》」、『切合能の研究』、三四三―三四六頁。

一六五 青木晃ほか編『真名本曾我物語』(平凡社、一九八七年)。

一六六 松井文庫蔵妙庵玄又手沢五番綴本(楯尾)(菊池)の別名) 参照。

一六七 江戸時代になると稀曲ブームで復曲され、江戸城で上演された記録がある。(伊海『切合能の研究』第一部第八章「徳川綱吉・家宣時代と切合能——「斬り組」の成立をめぐって」参照)。

一六八 『群書類従』第二十輯、合戦部(群書類従完成会、一九五九年)。

一六九 呉座『鎌倉大草紙』と小山義政の乱、三六―三八頁。

一七〇 菅原正子「上杉憲実の実像と室町軍記——『鎌倉大草紙』『永享記』をめぐって」、黒田基樹編著『関東管領上杉氏』(戎光祥出版、二〇一三年)、一七二頁。

一七一 古藤田純一「『鎌倉大草紙』とは何か」、黒田日出男監修 古藤田純一・大山由美子編『鎌倉大草紙』索引(日本史料研究会、二〇一三年)、一三―一六頁。

一七二 岩崎雅彦「書評 松岡心平著『宴の身体』」、『芸能文化史』一二号(一九九三年五月)、九二―九七頁。

一七三 岩崎雅彦「稚児の凶像学」、『国文学——解釈と教材の研究』(一九九六年三月)。

一七四 『国書総目録』で確認できるものは京都大学図書館蔵上掛り番外謡五番綴本、福王流番外謡八百五番本、樋口本番外曲(田中允『未刊謡曲集』二、古典文庫、一九六四年)など。

一七五 表章「多武峰の猿楽」、『大和猿楽史参究』(岩波書店、二〇〇五年)。

一七六 『続群書類従』補遺第一下(続群書類従完成会、一九五八年)。

一七七 東京大学史料編纂所編、大日本古記録『建内記』第十四第二(岩波書店、一九六六年)

一七八 『蔭涼軒日録』二(史籍刊行会、一九五四年)。

一七九 竹本幹夫「能・狂言と軍記および戦語り」、山下宏明編『軍記語りと芸能』(汲古書院、二〇〇〇年)、一八九頁。

一八〇 北川忠彦・安田章校注、新編日本古典文学全集『狂言集』(小学館、二〇〇一年)。

一八一 『続羣書類従』第二一輯、合戦部(続羣書類従完成会、一九五八年)。本文は読み下した。

一八二 引用文と能(鶴次郎)のあらすじが共通するということは、石井由紀夫他「大塔物語注釈稿(四)」「鐘音」一八号(一九七八年五月)、佐倉由泰「『大塔物語』試論」『中世文学』五二号(二〇〇七年六月)九四〜一〇三頁にすでに指摘されている。

一八三 田中允『未刊謡曲集』二の翻刻は「家忠」が「時忠」になっているが、これは誤りであろう。

一八四 『続羣書類従』第二一輯

一八五 京大本は冒頭から父子の問答の場面にかけて異同が多い。「胎内にはねぎ事を聞、七歳にて敵を打と申」の慣用句が加えられており、このあたりは江戸時代中期以降の改訂だと考えられる。

一八六 『大日本史料』四編十二冊五百六頁。東京大学史料編纂所編大日本史料総合データベースを参照。

一八七 傍線部の「葎の道場」は、京大本では「六浦の道場」となっており、こちらが正しいと考えられる。

一八八 堂本正樹「番外曲水脈(七十八)斬り組ミの能(七)その他の主な斬り組ミ能七」『能楽タイムズ』(一九八五年十一月)、七頁。

一八九 加美宏『大塔物語』小論―室町軍記研究の手がかり―『文学』(一九七〇年八月)六五〜七七頁。

一九〇 伊海「能における長刀の「風流性」―長刀と多武峰様具足能との関係を基点に」、『切合能の研究』、二三〇〜二三五頁。

一九一 福原敏男『若宮会目録』・『長川流鏑馬日記』の紹介と解題」(『国立歴史民俗博物館研究報告』一九九〇年三月)、七一〜一二七頁。

一九二 安田次郎「春日の流鏑馬」、五味文彦編『芸能の中世』(吉川弘文館、二〇〇〇年)所収。

一九三 花を持つ稚児については、岩崎「稚児の凶像学」が、延年の稚児については松尾恒一『延年の芸能史的研究』(岩田書院、一九九七年)が詳しい。

一九四 植木行宣ほか編『日本庶民文化史料集成』「田楽・猿楽」(三二書房、一九七四年)所収。

一九五 『続羣書類従』補遺第二下。

一九六 植木『日本庶民文化史料集成』。

一九七 植木『日本庶民文化史料集成』。

一九八 横道萬里雄・表章校注、日本古典文学大系『謡曲集』下（岩波書店、一九六三年）。

一九九 伊海『切合能の研究』、一三五～二四一頁。

## 第六章 観世信光の少年武士の能

はじめに

子どもの能の歴史を考える上で世阿弥と並ぶ重要な能作者が、観世小次郎信光である。信光は世阿弥の養子音阿弥元重の子である。大鼓の役者であり能作者でもあった信光は、世阿弥に負けない数多くの作品を生み出し、現在も人気のある曲を残している。その本領は〈紅葉狩〉や〈船弁慶〉にみられる華やかで斬新な演出の能に発揮されていたが、一方で〈遊行柳〉のような夢幻能も作っており、先行曲を参考にしながらあらゆる作風を使いこなす器用な能作者だったことがうかがえる。

宝徳二(一四五〇)年生まれの信光は、十代後半から二十代の青春時代に応仁の乱を経験した、激動の時代の能作者でもあった<sup>二〇〇</sup>。そういう時代性の反映なのか、信光の作品には「戦う男たち」の姿が目立つという指摘がある<sup>二〇一</sup>。戦乱の影響で有力な後援者であった幕府や寺院が衰微するなか、新しい観客層を獲得する必要に迫られた信光は、戦略的に武勇という題材を取り入れたのだろう。また「子方の重用<sup>二〇二</sup>」という信光の個性もよく指摘されているが、信光は「戦う男」ばかりでなく、「戦う少年」もよく題材にした。むしろ武勇という点においては少年を用いる能の方が多いように思える。

本章では前の時代の〈鶴次郎〉から影響を受けて作られた、少年武士が活躍する信光の作品〈光季〉〈村山〉〈二人神子〉の分析を通して、信光がこの構想をどのように試行錯誤し、発展させていたのか考察する<sup>二〇三</sup>。

1 1 4

### 1 〈光季〉

〈光季〉は、十三世紀に起きた承久の乱の犠牲者伊賀判官光季と、その子寿王の運命を描いた能である。本説は軍記物語『承久記』だが、典拠との差異が目立つ部分があり、そこに作者の意図と工夫が窺える。信光の作風の一つである「子方の重用」という特徴の背景を考える上で、この〈光季〉は重要な作品だといえる。

龍谷大学図書館蔵整版車屋本混綴三番綴本(元和頃写の無章句本<sup>二〇四</sup>)をもとに、梗概と構成を以下に示す。

#### 〈光季〉梗概

承久の乱を舞台にした作品。後鳥羽院の招聘に応じなかった伊賀判官光季(シテ)は、熱田三郎(ツレ)に逃亡をすすめられるが、これを拒み、朝敵として討たれることを覚悟する。鎌倉から連れてきた我が子寿王(子)だけは死なせたくない光季は、寿王には故郷に帰るよう説得を試みるが、寿王は父との討死を望む。父子が嘆く所へ後鳥羽院の討手三浦胤義(ワキ)が押し寄せる。二人は果敢に応戦して、炎の中で共に自害する。

## 構成

- 1 「名ノリ」伊賀判官光季（シテ）の登場。承久の乱の説明。
- 2 「問答」「上ゲ歌」熱田三郎（ツレ）の登場。光季と三郎の問答。鎌倉へ逃げるよう説得する三郎と、拒む光季。
- 3 「問答」「上ゲ歌」寿王（子）の登場。親子の問答。鎌倉へ逃げるよう説得する光季と、拒む寿王。
- 4 「クセ」非運を嘆く光季父子の問答。
- 5 「□」「サシ」「□」三浦胤義（ワキ）の登場。光季と胤義の応対。
- 6 「中ノリ地」佐々木高重（ワキツレ）と寿王の戦い。
- 7 「ノリ地」光季と胤義の闘争。光季・寿王の自害。

構成は細かく分かれるが、各小段は文が短く、全体的に簡潔な作りである。素材は『承久記』の伊賀光季合戦譚である。伊賀光季は、承久の乱（一二二一年）で後鳥羽院に攻め滅ぼされた関東武士である。鎌倉幕府から京都守護を命じられ在京していた光季は、梗概にあるとおり後鳥羽院に呼ばれるが応じず、危険を察知して鎌倉に飛脚を送る。承久の乱は光季の死後、知らせを受けた幕府によってすぐに鎮圧される。能では合戦の前後のことはほとんど語られず、光季の館で起きた出来事だけに焦点をあてている。光季合戦譚が広く知られていることを前提にした構想である。

本説となった『承久記』には、慈光寺本・前田家本・流布本・『承久軍物語』の四系統が伝わっている<sup>二〇五</sup>。〈光季〉は全体的に見れば流布本からの影響が大きいと言えるが、一部に慈光寺本と共通する箇所もあり、どれが直接の典拠か決め難いところがある。

また、能の展開上重要な役割を果たすツレの「熱田三郎」の活躍は、いずれの『承久記』にも見られない。この「熱田三郎」という人物は、「贄田三郎」（慈光寺本「仁江田」、前田家本「新枝」）の誤写だと考えられる。ただし群書類従『承久軍物語』でも「あつた」となっていることを考慮すると、典拠となる『承久記』の中にも同様の誤りが存在していたのかもしれない。〈光季〉では本来別の人物の役割であったことを、この「熱田（贄田）」が担っている点が、特徴の一つである。

本論では、流布本をもとにしている『承久軍物語』を除いた三種の『承久記』と、能〈光季〉を比較する。〈光季〉の先行研究には、伊海孝充「観世信光の切合能」があり、ここで一部の詞章が本説と比較されている<sup>二〇六</sup>。ここでは伊海の考察を参考にしつつ、『承久記』諸本との対応をより詳しく検証する。

〈光季〉は、承久の乱の兆しを察した光季が、従者の「熱田三郎」に情報収集を命じるところから始まる。熱田は、後鳥羽院が鎌倉幕府討幕のため光季を攻め滅ぼそうとしている、という噂が都に広まっていることを報告する。この場面は流布本・前田家本には見られず、慈光寺本だけに類似した描写があるから、第二段の「問答」は慈光寺本を参考にしたものだ

と思われる。ただし、先述のとおり『承久記』の中に「贄田（熱田）三郎」は登場しない。代わりに慈光寺本では、光季の乳母子の「治部次郎光高」という人物が、光季に京中の偵察を命じられている。

続いて〈光季〉では、偵察の報告を済ませた熱田三郎が、光季に鎌倉へ逃げ延びるよう次のように進言する。

能〈光季〉引用1

熱田「さん候、鎌倉殿を背き申されん其為に、まづ是へ押よせて、御生害あらば程なく鎌倉迄従ふべきとの御事、雑説ながら申せしが、扱は誠にて候ひけるぞや。小賢き申事にて候へ共、御身に誤なふして、暗々とうたれ給はむより、夜に紛れ都を忍ひ出、美濃尾張まで馳下り、夫より鎌倉へは四五日につかせ給ふべし。さあらずは又北陸道にかゝり、若狭の浦より舟に召れ、越後の府へ御付有て、鎌倉へ御参あり、時氏に此由御申候て、鎌倉勢を卒し、二度都へ責上り、御本望をとげあれかしと存候

熱田は光季に、一度鎌倉へ帰って体制を整えてから再び上京し、後鳥羽院の軍と戦うようすすめている。この部分は慈光寺本には見えない表現だが、一方で流布本には似たような文がある。

『承久記』流布本引用1

深行程に、判官の郎従等一所に寄合て、軍の僉議評定申しけるは、「御身に誤り無くして、大勢に取り籠められて、討たれさせ給ひ候はんは、無念の事にて候はずや。夜の中に都を出させ給ひて、美濃・尾張迄馳著候はゞ、鎌倉へは三四日には著せ給ふべし。さなくば北陸道へ懸り、御舟に召れて、越後の府中に著き、信濃へ打越させ給て、其より鎌倉へ御座候か、是等の儀を御計ひあるべし」とぞ申しける。（六〇〜六一頁）

道順が本説と共通していることは、既に伊海が指摘している。逃亡ルートは二種類あり、一つ目は東海道から鎌倉へ行く方法で、夜の内に都を出て美濃・尾張を通り鎌倉へ向かう道、もう一つは北陸道から海へ出て船で北上し、越後の国府から信濃を抜けて鎌倉に行く道である。

前田家本にも同じ内容の本文はあるが、流布本の方が能の表現に近いので、ここは流布本をもとにしているのだろう。第二段の「問答」は、慈光寺本と流布本が混合した形になっているのである。

『承久記』の場合、傍線部に「判官の郎従等一所に寄合て、軍の僉議評定申しける」とあるように、特定の何者かが光季に進言したわけではなく、「評定」の意見であった点が能とは異なっている。当然のことだが、光季は多くの郎党を従えて在京していたのだから、「評定」とする方が本説どおりで、なおかつ合戦を控える緊迫した場を表すのにふさわしいよう

に思える。しかし信光には、あえて熱田（贄田）以外の郎党を排除することで、四面楚歌になつた光季の孤立性を強調しようという意図があつたのかもしれない。

能では、光季はこの進言に対し次のように反論する。

能〈光季〉引用2

光季「実々申所は去事なれ共、さすが一天の君の、か程の大事を思食事は（A）、閃（あからさま）にはよもあらず。今は近国の道々関々に、討手をかくし（B）をかれなば同音「迎も遁れぬ物故に、都の内を忍出て、かたきに後を見すべきことが口惜や。殊に数ならぬ光季か、朝敵と成て今ははや、屍をさらしてなき跡に、時氏の御名をあげばやと、かたり給へば諸共に、命を捨てても猶余ある心かな

やはり流布本に、同様の光季の台詞がある。

『承久記』流布本引用2

判官、「其こそ心得ね。鎌倉殿も思召様有て社、都の守護にも差置せ給つらめ。一天の君の日本一の御大事を（a）思召立せ給程にては、白地の御計ひにや可有。今は定て、道々も関々も支てぞ（b）有覧に、一までも遁れぬ物故に、敵に背を見せたり何ど、鎌倉へ聞へん事こそ可口惜しけれ。能こそあれ、一天の君を敵に受進らせて、我身に誤り無て、王城に戸を曝し、名を萬代の雲に揚ん事、願ふ所の幸なり。一足も引間敷物を」（六一頁）

117

対応する詞や表現に傍線を引いている。「一天の君」（A・a）、つまり最高権力者である後鳥羽院に背いたため、道や関を封じられ逃げる事ができない。逃げて敵に背を見せるなら、生き恥をさらすことになる。それならいつそ都で討死し、鎌倉武士として名を揚げようという光季の意気込みである。上掛りでは「道々関々」（B・b）の後「浦々」という詞が加わり、より徹底的な追討の様子に変えられている。能の詞章は、流布本から必要な言葉を拾って同じ文意になるようつなぎ合わせたかのような文になっており、ほぼ本説どおりに描いていることがわかる。

こうして、戦に臨むことになつた光季だったが、都に連れてきた次男寿王のことは気がかりだった。寿王は元服し、「光綱」という名を与えられたばかりの十四歳の少年である。第三段では光季が寿王を呼び出し、鎌倉へ逃げるよう命じる。しかし、寿王は従わない。

能〈光季〉引用3

「問答」

寿王「仰承候去ながら、弓取の子とならば、胎内にてねぎ事を聞、七歳にて敵を討との本文あれば、何方へも落間敷候



光季「小賢き事を申者哉。逆も千葉の介、汝が為にはしたしければ、一先頼み落行て、おさなき程は出仕せで、時氏に此由申上、鎌倉勢を卒し、二度都に責上り、一番に父がかたきを討候へ

寿王「是は仰共おほえぬ物哉。さすが千葉の介も弓取にて候へば、親を捨たる不覺人をば、争か助け候べき。其上寿王鎌倉を出し時、母上みすのきはへ召て、扱も寿王は又いつと、尋給し御返事に、父の御供申つゝ、やがて参らんと申せしが、思へば最期の詞とは、今こそ思ひしられたれと

「上ゲ歌」

同音／＼かきくどきたる其け色、／＼、幼き身のかくばかり思ひ切たる言の葉の、実恥かしや此上は、ともに都の土となり、名を末代にとゞめんと、思ひ定むる親と子の、契ぞ哀なりける

弓取の子ならば七歳でも親の敵を討つものだ、という故事を引いて父に反論する寿王に、光季は千葉介を頼つて鎌倉の北条時氏のもとへ逃げるよう諭す。ここは、流布本・前田家本ともに、類似する父子のやりとりが見える。能の詞章だけでは、点線部の「千葉の介、汝が為にはしたしければ」の意味を理解できないが、千葉介は慈光寺本以外の『承久記』の、対応する場面に見える人名である。『系図纂要』によると寿王の母が千葉常胤の娘とあることから、母方の親戚であつたらしい。ただし、同じく『系図纂要』の千葉家の系図によると常胤の子にそのような女性はおらず、時期も合わない。古活字本『承久記』の頭注では、千葉介を胤綱に比定しており、胤綱の周辺の千葉家出身の女性と光季が姻戚関係にあつたのではないだろうか。

その千葉介も、いくら親しいとはいえ親を捨てた子を助けてくれるはずはなからうと寿王は言う。前田家本はそこで父子の会話が途切れ、合戦の支度へと場面が移るが、流布本では引用文「光季3」の詞章と同じく、寿王が故郷の母を懐かしみ、別れ際のやりとりを思い返す。

『承久記』流布本引用3

但、今度鎌倉を罷立候しに、母にて候者、簾の際まで立出て、寿王に『又何比か』と申候し時に、『御供にて急ぎ罷下候はんずるぞ』と申て出しは、今思候へば、其が最後にて候けるぞや（六二頁）

これは、引用文「光季3」の傍線部に対応する流布本の本文である。寿王が鎌倉を出るとき、母と交わした会話である。寿王の母が御簾の際まで出てきて、次会えるのはいつか、と問うたが、寿王は「父の供として鎌倉へ下る時に」とだけ答える。今思い返せばそれが母との最後だったというが、彼は後悔までは語らない。一目瞭然だが、能は流布本のこの部分をほぼ丸ごと引用している。引用文「光季2」では本説から部分的に語句を引いているのに対

し、こちらは流布本の表現をそのまま踏襲している。

その後、能では息子の健気さに光季が恥じ入り、ともに都で死ぬことを覚悟すると、父子の詠嘆が語られる。この場面の「クセ」は、〈光季〉の中では唯一、和歌的修辞が用いられている箇所である。

#### 能〈光季〉 4

同音／殊更弓取の、家に生れきぬる身の、かゝる思ひに沈まんと、思はざりけるはかなさよ。もとより一世に限りたる、親子の契槿の、日影待間の露の身も、中々諸共に、きえんこそ嬉しかりけれ

シテ／角て思へどさすがまた

同音／行末遠きみどり子に、今少だにそひもせて、かゝる憂目を水鳥の、おしみても猶かひぞなきと、語給へば郎等も、実ことはりと夕付の、取々に皆武具を、篠目の空も明ゆけば、討死せんと思ひきる、心ぞ哀なりける、心ぞ哀なりける

「槿（朝顔）の日影待間」は『葵上』にも引かれている、「しこのめにおきつつぞ見む朝顔は日影まつ間の程しなれば」（堀川百首、紀伊）の引用である。流布本ではこの場面を「漸暁近く成ば、敵も近付とて（中略）思切たる主従七人残ける、心中社無慙なれ」と語っており、夜明けとともに近づく敵軍を待つ光季たちの心境を、朝日が昇るとともに萎れる朝顔の傍さに重ねているのである。また、掛詞や縁語もふんだんに使う。「親子の契槿の」に契りの「浅」と「槿」を掛け、「かゝる憂目を水鳥の、おしみても猶かひぞなき」では「憂き（浮き）」と「水鳥」が縁語に、「惜しむ」と「鴛」が掛詞になっている。「実ことはりと夕付」も「言う」と「夕つげ」の掛詞である。

ここでは、『承久記』からくみ取った内容は朝顔の表現に集約され、それ以上の描写はない。流布本で語られるいくつかのエピソードは、能では省略されているようだ。流布本では寿王の覚悟を聞いた光季が、「能云たり、汝幼ければ、落て命をも扶かり、光季が跡をも紹、世にも値とてこそ、落よとは云共、とも専と云ふ上は、其こそ願ふ所にて有」と我が子を称えて、治部次郎に寿王の戦の準備を命じる。その後、光季父子の戦装束や、朝廷軍の襲来までの白拍子を呼んでの遊興、郎党たちとの作戦会議といった話を挟んでいる。本説どおりであれば、引用文「光季4」にこれらの内容が謡われていたはずだが、右の通り父子の嘆きを強調するだけで、光季と寿王以外の人物のことや、夜に起きた出来事には一切触れられない。この第四段あたりから、能は『承久記』から徐々に離れていく。特に後場は本説と異なる部分が目立っており、信光の意図が明確に見えてくるところである。

#### 2 〈光季〉 後場にみえる信光の意図

後場の冒頭では、鬨の声をあげる八百余騎の敵軍が光季父子を滅ぼすためにやってくる。

そこで〈光季〉では、敵の大將三浦胤義の言葉を地謡が、

能〈光季〉 5

同音「其時討手の大將、大音あげてよばりけり。是は院の御使三浦の平九郎判官胤義  
二〇七なり。光季はなきか罷出て、院宣のおもむきうけ給はれ

と謡う。能の胤義は、討伐の院宣を光季に伝えているわけだが、それはつまりこれから朝敵として光季を討つ、ということを婉曲的に宣言しているのである。一方流布本では、同じ内容でもニュアンスが少し違っている。

『承久記』流布本 4

三浦平九郎判官胤義とて推寄て、「如何に伊賀判官、面には見へぬぞ。朝敵と成進らするは面目にて社有に、何迄籠らんぞ。出て宣旨の趣を承はれかし、鑓(きたな)き者哉」  
(六五頁)

流布本の光季は敵の胤義から、「朝敵と認められるほどの存在でありながら、いつまで中に籠るつもりか」と呼び掛けられ、卑怯者扱いされる。この前には敵軍と光季軍のやりとりがあるが、〈光季〉では省略されている。後場では、前場のように典拠となる本文を『承久記』から直接引いてくるのではなく、筋が通る程度に簡略化し、要約する方法をとっている。後半の展開を軽快に運べるよう、配慮したのだろう。

さらに戦いの場面では、慈光寺本の表現を採用して、光季の武勇を際立たせるよう工夫している。

能〈光季〉引用 6

光季「伊賀の判官是にあり。過て待したる事なれば、急三浦に對面せん

同音「門をひらけや熱田三郎同き四郎、門の関貫引放し、くはらりと開き扉につゐて、  
左右の脇にぞ待かけたる

胤義の声を聞いた光季は熱田三郎たちに命じて、自ら門を開けさせる。これは流布本や前田家本にはない描写である。合戦の場面は、慈光寺本とその他の間に異同が大きい。慈光寺本の光季は恥を重んじてすすんで敵を招き入れ、自分で館に火をつけるが、他の本では敵の進軍におされ、やむなく門を開ける、消極的な戦い方をする。この合戦描写の差について小此木敏明は、慈光寺本と他の本の間で光季の名誉意識が後退したことが原因であると、光季の人物造形の面から考察している<sup>二〇八</sup>。小此木の説をふまえれば、信光は光季の雄姿を強調するため、より名誉意識が強い慈光寺本の描写をあえて選んだということになるのだろう。

また伊海は、この詞章のあとに斬り合いを見せる働事が挿入されていたと指摘している

が、働事の導入として、開けた門や扉の傍らで敵の襲来を待つ描写が入ることは、切合能の合戦の場面によく見られる傾向である。先行作品では〈夜討曾我〉に、御所五郎丸が「上には薄衣、引き被き、唐戸の脇にぞ、待ちかけたる」と、曾我五郎時致の襲撃を待つ。他にも後世の作では〈正尊〉で、正尊との戦いを控えた義経の「中門の廊に出で給ひ、門を開かせもるとともに、寄せ来る勢を待ち居給ふ」という様子が描かれる<sup>二〇九</sup>。信光の作品の中では、〈知忠〉<sup>二一〇</sup>という合戦物で、敵が攻めてくるところに、「いで実基に見参せんと。木戸を開ひて待懸たり三二」とある。門や扉を隔てて敵味方が対峙するという構図は、切合能では比較的よく用いられるものだった。〈光季〉では、実際に門の作り物を置いたかどうかかわからないが、熱田三郎・四郎父子の門を開ける所作が合図となって敵が押し寄せ、働事が続く、といった動きだったということが推測される。

この熱田父子が務める重要な働きだが、本説の慈光寺本では治部次郎の役割であった。やはりここでも、第二段同様、治部次郎の立場が熱田(贄田)父子に置き換えられている。

#### 『承久記』慈光寺本引用 1

判官云ハレケルハ、「何程ノ命ヲ生ントテ、門ヲバサシタルゾ、余所ノ誹謗ノ恥カシキニ。其門アケヨとて開カセタリ。治部次郎・熊王丸、門ヲアケタレバ、打入人々、一陣ニ平判官胤義、二陣草田右馬允、三陣六郎左衛門、四陣刑部左衛門、五陣山城守広綱ヲ始トシテ、上下卅余騎コソ打入タレ。(三一七〜三一八頁)

『承久記』で門を開けたのは、贄田(熱田)父子ではなく、治部次郎と熊王丸の二人だった。〈光季〉ではその二人の名前は一切出てこない。光季の乳兄弟でもっとも近い治部次郎の存在は、完全に消されてしまっているのである。そしてその治部次郎の役割を、贄田(熱田)三郎父子が受け継いでいる。

なぜこれほど贄田(熱田)の存在を強調するのか、事情はわからないが、『承久記』の中でも慈光寺本より前田家本や流布本の方が贄田の描写が多く、代わりに治部次郎の立場が後退している。例えば光季のそばに残った郎党が列挙された際、慈光寺本で筆頭に来る名前は治部次郎だが、前田家本・流布本では贄田である。また前田家本・流布本の合戦の部分では贄田の活躍が特に目立ち、自害の場面まで個別に設けられている。このような変化によって、一郎党にすぎなかった贄田は、存在感の強い英雄的な忠臣へイメージを変える。後述するが、このような『承久記』の贄田のイメージは〈光季〉の寿王の人物造形と関係していることから、信光が前田家本・流布本の贄田の造形を参考にしていった可能性が高い。

合戦の描写へ話を戻す。ここで問題となるのは、門のことだけではない。門の開放に続く、子ども役者の見せ場である寿王の戦いの場面も、本説との違いが際立っている。ここでは寿王が獅子奮迅の活躍を見せ、敵の一人をみごとくに討ち取る。これは『承久記』にはない出来事である。

能〈光季〉引用7

同音\爰に佐々木の高重とて、黒革おどしの腹巻に、白柄の長刀かいこんで、門より内にさし入れれば、寿王は面のえんに出て、いかに高重聞給へ、日比は子にせん親にせんと、さしも契しかひもなく、今かくかたきにならんとは、いさしらま弓幼なけれど、よつ引てはなつ矢に、高重が内甲をのぶかにいさせて、まつさかさまにどうところば、光季はいたりや寿王、子なりけりとてよるこば、かたきもみかたも一度にどつとぞほめたりける

熱田が開けた門から真先に入ってきたのは、黒い腹巻に長刀を持つ佐々木高重という男だった。縁側に立つて対面した寿王が放った矢は、高重の兜を貫通する。高重がまつさかさまに転んだとあるから、馬に乗っている想定だったのだろう。寿王が使う武器は弓なので、斬り組ミのような役者同士が直接ぶつかりあう演技をしたわけではなく、敵とある程度の距離をとった所作だったと考えられる。

寿王と戦う佐々木(弥太郎判官)高重は、「日比は子にせん親にせん」と言っているが、寿王の烏帽子親であった。ちなみに慈光寺本のみ、佐々木山城守広綱という別の人物が、寿王の烏帽子親で舅、つまり義理の親子ということになっており、『承久記』諸本間でも異同の大きい部分である。

『承久記』諸本の共通点は、烏帽子親の持つ武器が長刀ではなく弓であることと、寿王に殺されないということだが、前田家本と慈光寺本では寿王の矢を袖に受けた高重(もしくは広綱)があつさり引き返してしまうのに対し、流布本の寿王の矢はさらに頼りなく、敵の鎧をかする程度で、それを見た高重は準備していた矢を弓からはずしてしまう。後ろに退いた高重は、自ら烏帽子を着せ、婿にとる約束までした子どもが立派であることを誉めながら、敵味方に引き裂かれる武家の運命の悲しさに涙を流す。このように『承久記』は能と全く異なる展開であり、中でも流布本の寿王はか弱さが目立つのである。

『承久記』特に流布本では、烏帽子親・子間の愛情が豊かで、寿王の行動にも人間味がある。しかし、寿王の弱さ・優しさは能の人物造形に反映されなかった。この問題について伊海は、寿王の幼さに焦点をあて父子の死を悲傷なものにする方法をとらず、反対にこの少年を「武勇化することにより、感動を喚起しようとした」と述べているが、もう少し違うとらえ方をしたい。信光は寿王に、健気な等身大の少年像ではなく、強烈な暴力性を備えた少年英雄の姿を求めていたのではないだろうか。それは人としての次元での武勇化を越えた、〈烏帽子折〉や〈橋弁慶〉の牛若丸のような、異端の力を持つ英雄のイメージだと考えられる。

このことは、終曲部の詞章からもうかがえる。最後は敵が一気に乱れ入り、光季が若武者を一太刀に二人斬りにして、寿王と共に自害するが、光季が若武者を斬る描写は『承久記』には見られず、寿王の自害も本説とは大きく異なる。

能〈光季〉引用 8

同音\いかにや寿王、同じみちにと、いざなひければ、心得たりとて、刀を拵持、口にくはへ、えんより下に、落ければ、寿王の上に、飛かさなつて、腹切死ぬる、光季の振舞、ほめぬ人こそなかりけれ

『承久記』はどの本でも、怖気づいて自害できない寿王を光季が手に懸け、遺体を炎に投げ入れ、自らもその上に重なって死ぬが、能の寿王は刀を口にくわえて縁から飛び降り自害し、その上に光季が重なって死ぬ。引用文「光季7」の戦い方といい、能の寿王は比較的苛烈である。

この寿王の自害については、寿王が自力で自害する『神明鏡』の影響とする説<sup>三三</sup>もあるが、西島三千代の考察が興味深い<sup>三三</sup>。西島は〈光季〉の本説が流布本であることを指摘した上で、終曲部の寿王の描写は流布本の贄田三郎の最期を、寿王の自害に転用したものであると考えている。確かに流布本の贄田は、最期を覚悟し光季のもとへ参じて、刀をくわえて飛び降り、自害している<sup>三四</sup>。能の寿王の結末が、流布本の贄田の最期を転用したものであることは明らかだが、そこにはどんな意図があったのだろうか。

おそらく信光は、贄田の英雄性を寿王の人物造形に取り入れようと考えたのだろう。ただし、寿王は合戦の経験が豊富な武士である贄田とは違い、経験が浅い（もしくは未経験の）未熟な少年だ。小さな少年の身体には、このような武勇は不釣り合いである。信光は、あえて不釣り合いな武勇性を与えることで、生身の子どもの器を越えた超越的な寿王像を作ろうという目論みがあったのではないだろうか。信光が作ろうとした能は、『承久記』をもとにした人間的な武家父子の物語ではなく、悲劇の英雄の物語だったと考えられるのである。

1 2 3

### 3 〈鶴次郎〉と〈光季〉

信光は、寿王の人物造形に手を加えるなかで、構成の面からも工夫を試みている。

〈光季〉の後場は非常に簡潔で、ワキの登場、シテとワキのやりとり（光季5）、合戦の描写（光季6・7）光季の戦闘と父子の自害（光季8）の、五つの小段で構成されている。説明的な表現を極力抑え、戦闘場面の無駄を省いた、効率のよい構成である。

このような構成は、先行作品から多くを学んだ結果生まれたものだと考えられる。特に、先行する少年武士の能として強く影響を受けた曲が〈鶴次郎〉である。

〈鶴次郎〉は〈光季〉同様、子どもの役者が少年武士に扮して合戦の様子を演じる能である<sup>三五</sup>。合戦に敗北した武家の父子が攻め来る敵を迎え撃とうと奮闘する構想は、〈光季〉と共通している。〈鶴次郎〉が上演された寛正六（一四六五）年、当時十六歳だった信光は、この前年の寛正五年には仙洞で催された後花園院の猿楽鑑賞で、父音阿弥と兄の観世大夫又四郎とともに出演し、太鼓役者としての活動をすではじめていた<sup>三六</sup>。〈鶴次郎〉が上演された立合猿楽に、信光が出演していたとしてもおかしくない。信光は父や兄とともに出

演者として参加し、〈鶴次郎〉を実際に見ていたのだろう。〈鶴次郎〉は信光の座が演じた能ではなく、別の座の観世十郎の所演曲だったが、稚児流鏑馬の扮装で矢を射る子どもの姿が強く印象に残ったはずである。〈光季〉の着想の原点には、このような若い頃の体験があったと考えられる。

〈光季〉と〈鶴次郎〉は、構想だけでなく全体の構成もよく似ている。〈鶴次郎〉の構成は以下の通りである。

- 1 小野兼忠（シテ）が敗戦の由を語る。
- 2 鶴次郎（子）の登場。出陣の意思を固める鶴次郎に兼忠は故郷に帰るよう説得する。
- 3 兼忠は従者（アイ）に命じ鶴次郎の戦装束を支度させる。
- 4 追手の花園家綱（ワキ）が登場。
- 5 兼忠・鶴次郎登場。鶴次郎は狩装束で現れ、敵の注目を浴びる。
- 6 鶴次郎、花園と戦い討死する。
- 7 兼忠は鶴次郎の埋葬を命じると、花園との一騎打ちに臨み、勝利する。

全体的に、子どもの存在感が強い能であることがわかるだろう。〈鶴次郎〉の場合、実馬実甲冑の演技を眼目とするため、登場人物の戦装束に焦点を当てた第二段や第五段が独特である。それを除くと、

- ① 敗軍に身を置くシテが合戦の状況を語る（第一段）。
- ② 父子の問答。シテが子を逃がそうとするが、子の覚悟にシテも決意を固める（第二段）。
- ③ 子の戦いとシテの戦いが一場ずつ設けられている（第四〜第七段）。

という〈光季〉との三つの共通点が見えてくる。前場で合戦を控えた登場人物たちの惜別の描写を設け、後場に合戦の場面へと展開するこのような流れは、〈鶴次郎〉と〈光季〉に限らず、〈夜討曾我〉や〈錦戸〉〈清重〉といったほかの切合能にも見られる趣向でもある<sup>二七</sup>。

〈鶴次郎〉と〈光季〉の構成は、切合能としてはさほど珍しくないものだったようだ。

また、〈鶴次郎〉の②にあたる、前場の聞かせどころである第二段には、〈光季〉第三段とよく似た父子の問答がある。〈鶴次郎〉でも、武家の子としての父への孝行と、故郷の母への思慕を少年武士が語っているのである。〈鶴次郎〉に倣ったかのように見えるが、このような描写は〈光季〉、〈鶴次郎〉ともに、本説にもともとあったもので、武家父子の恩愛を語る際に欠かせない慣用的表現として、軍記物語でよく使われていたと考えられる。

つまり、一見共通している①と②は、〈鶴次郎〉からの直接の影響ではなく、切合能や軍記物語によくある類型化した構想・表現なのである。ではどこに〈鶴次郎〉の影響が見えるのかというと、③の合戦の場面で、少年武士が単独で活躍を見せるところにそれがあると考えられる。

〈鶴次郎〉の③にあたる合戦の描写では、ワキが登場し（第四段）、その謡に誘われシテと狩装束の少年武士が登場（第五段）、敵の一人を殺害、続いて鶴次郎が殺され（第六段）、シテの戦闘（第七段）となる。子どもとシテの両方に焦点が当たるよう配慮されているのだが、後場の詞章がひどく冗長なのが難点である。〈光季〉では戦いの描写を途中で止める要素がなく、さらに働事の挿入によって戦闘描写を簡略化したため、この難点が解決され、〈鶴次郎〉より単純な構成になっている。このような違いはあるが、ワキに誘われシテと子が戦場（この場合館の表）に現れ、子が一人で戦って賞賛を浴び、続いてシテが戦うという展開は二曲に共通している。〈光季〉はこの〈鶴次郎〉の構成を借りたものと思われる。

つまり〈光季〉では、寿王の武勇を際立たせるため〈鶴次郎〉第六段を参考にして、本説にはない、子どもが敵を一人で倒す場面（引用文「光季7」）が作られたのである。その結果、敵の袖に矢が刺さる程度の弓の腕だった『承久記』の寿王が、〈光季〉では烏帽子親の兜を射抜く剛の者へと変貌を遂げる。信光は鶴次郎のような少年武士を想定して、題材として『承久記』の光季合戦譚を選んだのだろう。そして〈鶴次郎〉に倣って、少年武士の独立した場面を構成に組み込み、子どもの役者に注目が集まるよう工夫したのである。

#### 4 〈村山〉

〈光季〉で父子の悲劇を描いた信光は、〈村山〉では父が起こした争いに巻き込まれる母子の戦いを描いている。〈村山〉の内容と構成は以下の通りである。

##### 〈村山〉梗概

讃州の上野守吉原殿に仕える村山（シテ）は、主人が訴訟のため京に滞在している間、吉原殿の子の松若（子）と北の方（ツレ）ともに出釈迦寺に参籠していた。北の方は参籠中に夢見が悪かったことを気に掛け、もしや都にいる夫に何かあったのではないかとうろたえる。そこへ、吉原殿とともに在京している真木の次郎の文を持った使者（アイ）がくる。文には、上意として吉原殿が討たれたことが記されていた。悲嘆にくれる母子と村山だが、追い打ちをかけるように、敵方である西方の代官長尾（ワキ）が攻め寄せ、寺の籠り所を包囲する。たった三人ながら、村山と松若は奮闘し、北の方も長刀で応戦して勝利する。

##### 構成

- 1 「名ノリ」シテの登場。出釈迦寺に参籠の由を村山が説明する。
- 2 「問答」「下ゲ哥」「上ゲ哥」ツレと子の登場。北の方が夢見が悪いことを訴える。
- 3 「問答」「問答」アイの登場。都からの文で吉原殿が討たれたことを聞く。
- 4 「クドキグリ」「クドキ」「クドキ」□□「下ゲ哥」「上ゲ哥」吉原殿の死を悲しむ村山と母子。
- 5 「クセ」三人の嘆き。



6 「問答」〔□〕「問答」〔上ゲ哥〕西方の代官長尾が攻めてくることを知らされる。

7 「一セイ」〔問答〕ワキの登場。村山を生け捕りにするため長尾が謀る。

8 「問答」〔□〕村山と長尾の問答。

9 「中ノリ地」〔ノリ地〕村山・松若・北の方の戦い。長尾は降参する。

梗概と構成は観世元頼節付本（元頼本）をもとにしている。元頼本（村山）は文末の識語に、元頼の父長俊の本を写したことが記されている。長俊は信光の子なので、この本には作者信光から子の長俊へ直接伝わった、原態に最も近い本文が写されていると考えられる。

この本文が信光由来の詞章だとすると、信光は（村山）を作ったきり、上演のために試行錯誤することはほとんどなかったのかもしれない。構成を見てわかる通り、この能は全体的に整えられておらずバランスがよくないのである。小段が細かく分かれるため全部で九段ある形になるが、各小段の詞が多いわけではない。また前後で分けると前場が第六段までと前半が長く、ところどころに中途半端な「問答」を挟み、無駄が多い。このあたりは（光季）と対照的である。詞章も稚拙であることから信光の若書きとみる説もあるが<sup>二八</sup>、成立年代がわからないので何ともいえない。本説については、これと類似する実際の事件や軍記物語が見つかっておらず、シテ村山やその主人の吉原殿は実在の確認できない人物であるから、信光の創作であったと考えるのが妥当だろう。

成立の背景に不明な点が多い（村山）だが、ひとつだけ興味深い特徴がある。この能には讃岐国に実在する地名がかなり詳細に語られており、当地の地勢や政治的な事情を理解した上で作られた様子が見受けられるのである。具体的に讃岐国のどのあたりを舞台にしているのかは、冒頭第一段のシテの台詞から知ることができる。

シテ「か様に候者は讃岐の国多度の津、山しなの里。吉原殿の御内に仕へ申村山と申者にて候。さても頼み奉りて候上野守殿は。さる訴訟の事あるにより。過にし春より御在京にて候。又御子息松若殿をば。御母ごにそへ申され、御在国にて候。我らは松若殿めのとにて候間、在国仕候。此間は出釈迦寺と申寺に、御母ごにそひ申され、松若殿も御参籠にて候。今日も御籠り所へ参らはやと存候。

シテの村山は讃岐国の吉原という人物に仕える武士であった。吉原氏には松若という名の息子がおり、村山はその少年の世話役（「めのと」）をつとめている。村山の主人である吉原氏は、訴訟のため京都に上洛しておりこの場にはいない。国に残された吉原氏の北の方は夫の無事の帰国を祈るためか、松若を伴って出釈迦寺に参籠している。

ここで説明されている地名「多度の津」（傍線部）は、今の香川県仲多度郡多度津町にあたる。世阿弥自筆本（多度津左衛門）の舞台となった多度津と同じ土地である。多度津は古代から海運の要地として栄えた港町で、弘法大師空海ゆかりの地としても知られていた。

「多度の津」に続く「山しなの里」は、現在も多度津町の弘田川流域にある「山階」と呼

ばれる地域のことだろう。弘田川を遡って西に向かえば、「吉原殿」(二重傍線部)の苗字の地と考えられる吉原町にたどり着く。そして、村山・松若・北の方の三人が参籠している「出釈迦寺」(点線部)は、現在の吉原町の中にある。出釈迦寺は我拝師山の北西麓に位置する真言宗御室派の寺院で、同じく吉原町にある曼荼羅寺の奥の院といわれている。多度津の港から見ると、曼荼羅寺の奥に出釈迦寺、その背後に捨身修行の山である我拝師山がそびえる形になる。

このように、村山は「名ノリ」の中で土地の実態に即した詳細な説明をしている。土地勘がなければ書けない詞章だが、作者の信光はどうやって多度津のことを知ったのだろうか。その手掛かりが、〈村山〉第五段のシテの台詞にある。

シテ「何と申ぞ西方の御代官長尾が討手にむかひたると申か。如何に申上候。西方の御代官長尾が松若殿の討手にむかひたると申候が、雁野へ出るていにもてなしばや、御前まであがりて候。

ワキの長尾が登場してくる直前の村山の台詞である。松若を追捕するため、狩りに出る風を装って出釈迦寺にやってきたのが「西方の御代官長尾」であった。敵役にされたこの長尾氏は、讃岐国に実在した、細川家の被官の一族がモデルであると考えられる。

中世の讃岐国は、南北朝の動乱期以来細川氏が支配していた。細川讃州家の初代である細川頼有とその兄頼之は、四国全域の統治を進めていくなかで讃岐国人を配下に取り入れ被官化していく<sup>二九</sup>。それと同時に讃岐国を東西に二分割し、細川家の三河時代からの被官、安富氏と香川氏を守護代として派遣し統治に当たらせた。この東西に分担された守護代を、それぞれ「東方守護代」と「西方守護代」と呼んだ<sup>三〇</sup>。〈村山〉の「西方の御代官」の「西方」は、香川氏が任じられたこの「西方守護代」に由来していると考えられる。

一方、細川氏が四国に入る以前から讃岐国の住人であった長尾氏は、細川氏の四国支配の過程で傘下に取り込まれ被官になった一族であった。明徳三年(一三九二)八月の相国寺供養を記録した『相国寺供養記』には、管領細川頼元(頼基。頼之の弟で養子)に騎馬で従う「長尾六郎高之」の名が他の讃岐国衆とともに列ねられており、被官として務めを果たす様子が確認できる。だが長尾氏に関してはこれ以上の目立った記録はなく、その後の動向は明らかではない。細川家被官の讃岐国衆としては、長尾氏は存在感が薄かったのではないだろうか。

ではなぜその長尾氏が〈村山〉のワキのモデルになったのか。実は信光には、細川家の人々との交流があり、細川家に入出入りするなかで西方守護代の香川氏一族の人物と接触する機会があった。

『蔭涼軒日録』延徳四(一四九二)年六月二十八日条には、細川家内の宴会に信光が相伴したと記されている<sup>三一</sup>。

今午右京兆来降香河備中守宅。相伴衆十三員。冷泉殿。葉師寺與市。物部豊前守。同神六。香川備中守。同五郎次郎。寺町石見守。宗益。金井。觀世大夫。同小次郎。金剛四郎次郎。小春。此外三百膳調之云々。(一四四頁)

宴会の中心にいたのは、「右京兆」細川政元であった。そしてこのとき会場として場所を提供し「右京兆」をもてなした「香河備中守」が、西方守護代の一族の香川元景であった。このほかの参加者は公家の冷泉殿、細川家被官の葉師寺、寺町、物部である。このうち香川備中守と「物部豊前守」(上原賢家)、「神六」(上原元秀)、「寺町石見守」通隆は、細川家中で実権を握った評定衆のメンバーであった<sup>三三三</sup>。そこに当時の觀世大夫之重と信光(小次郎)、「金剛四郎次郎」が相伴している。細川家、特に右京兆家は代々觀世座を鼻貞にしていたよう<sup>三三三</sup>、この他にもプライベートな演能を命じられた例が『蔭涼軒日録』に三例ある<sup>三三四</sup>。

#### A 延徳二年六月政元邸での觀世大夫演能

五日 於細川右京兆屋形觀世大夫有能。八鼓刻始之。蓋縁藏主為京兆企之云々。

六日 或人謂曰。昨日京兆屋形觀世大夫能自午前始之。十三番有之。京兆為御母企之。

非縁上司企云々。

十二日 京兆第觀世有能。能最中有大風雨。見物衆尽湿却。十三番有之。(一〇一・一

〇四頁)

#### B 延徳三年八月岩栖院での觀世大夫演能

四日 此日於岩栖院觀世大夫有能。及夜半畢。蓋右京兆興行之。云々。十一番有之。(四

三五頁)

#### C 延徳三年九月三井寺御陣での觀世大夫演能

二十三日 去廿日於三井之御陳赤松公御一献之時宜懇々話之。

二十七日 榮阿語云。以前赤松御一献之時。觀世大夫緩怠之子細有之。以故被命伊勢備

中守。可被誅之由被仰出。細川讚州白請有御免。讚州乃進上御太刀云々。(四六九・四

七二頁)

A については『大乘院寺社雜事記』に「母儀方へ今度撰州下向之ミヤケ也云々、円藏主五百貫出之云々」とあり、撰州へ下るための餞別の演能であった事情がわかる<sup>三五</sup>。Bの岩栖院は細川満元の旧宅で、やはり細川家中の内輪の演能だったのでないだろうか。延徳四年に香川邸に之重と信光が呼ばれたのは、このような政元との関係があったためだと考えられる。

またCの記事は、六角氏討伐の三井寺御陣における出来事である。この前年に將軍足利義材の不興を買い、もとより覚えの悪かった之重は、三井寺御陣でも緩怠を咎められ叱責を受けた。危うく処刑されるどころであったが、幸い細川讚岐守成之のとりなしにより許される<sup>三三六</sup>。これも細川家の長年の觀世鼻貞のおかげなのだろう。

信光はこのような環境のなかで細川家の被官と交流する機会を得て、〈村山〉の素材を見出したと考えられる。多度津周辺の地理に詳しくしたのは、そのあたりを治める香川氏から土地のことを聞かされていたからだろう。あるいは、この本文に香川氏自身が関わっていた可能性も考えられる。細川家は〈浮舟〉の作者横尾元久<sup>三七</sup>や、〈夕見ノ上〉〈木霊浮舟〉の作者内藤河内守<sup>三八</sup>のような素人の能作者を被官のなかから輩出している家である。そういう環境にいた香川氏が能に興味を持ち、身近な題材を作品化しようと考えたとしてもおかしくはない。香川氏に求められて制作した能と考えれば、地方武士の武勇を題材にしていることも頷けるのではないだろうか。

ワキの実際のモデルは香川氏だったのだろうが、その名前をあからさまに用いることはさすがに憚られたはずだ。敵役の「西方の御代官長尾」という人物像は、香川氏に対する信光の配慮の表れだったのかもしれない。

## 5 〈村山〉の構想と先行作品の影響

〈村山〉は〈光季〉と同じく少年武士の武勇を主題にしているが、構想には特徴的な違いがある。主人公の家族が戦いに追い込まれる原因が、〈光季〉やそれに先行する〈鶴次郎〉などとは異なっているのである。〈村山〉の母子は〈鶴次郎〉や〈光季〉のような、負け戦に挑む敗軍の将の家族ではない。冒頭の村山の説明に「さても頼み奉りて候上野守殿は。さる訴訟の事あるにより。過にし春より御在京にて候」とあるように、松若の父吉原殿は合戦で殺されたわけではなく、訴訟のため京都に単身赴任していたところを殺害されたのである。その殺害を知らされるまでの経緯にも特徴がある。

第二段から第三段までの、吉原殿の死が知らされるまでの経緯を見てみよう。まず第二段では村山が、吉原殿の妻子が参籠している出釈迦寺を訪ねていく。

### 「問答」

シテ「いかに誰かわたり候。村山がまいりて候

女「なに村山と申か。人までも候まじ、こなたへ参り候へ

シカ〜

女「いかに村山。さても此ほどうち続き夢見あしく候程に、都の御事何とやらん御心もとなくこそ候へ

シテ「是は仰にて候へ共、そうじて夢はむかしより筋なき事と申つたへて候。其上風の前の塵のごとく心に払へば跡なき事と申候。御心やすくおぼしめされ候へ

女「げに〜汝が申ごとく。まことに夢は風の前の塵と \*払う嵐の月をのみ

「下ゲ哥」

地〳見るまゝに、山風あらくしぐるめり

「上ゲ哥」

地／＼都も今は夜さむぞと、／＼、思ひやる身は夢にても、見ゆらん物をなけきつゝ、うちぬる宵の袖の色、ふかき心のゆき通ふ、夢のたゞちやいかならむ／＼

これは第二段の村山と北の方の問答である。北の方は不吉な夢を見たと言ひ、都にいる夫に何かあったのではないかと不安に駆られている。これには、参籠中に見る夢を神仏のお告げとして受け止める、中世の信仰が関係していた。中世には神仏から霊夢を得るため、参籠通夜することが一般に広く行われていた<sup>三五</sup>。能〈三井寺〉や狂言〈伊文字〉にも霊夢を得る構想がありこれ自体が珍しいわけではないが、〈三井寺〉〈伊文字〉などの場合、霊夢は人との再会・出会いを予言する良いものとして現れてくる。それが〈村山〉の場合、霊夢が夫との死別を知らせる不吉な予言として機能している点が独特である。出釈迦寺の仏は、〈三井寺〉のシテを救った清水観音のように夢で北の方を救うことはしない。これは先行する〈三井寺〉などの吉夢の構想を逆転させた発想と考えられる。

北の方から不吉な夢を聞かされた村山は、賜った霊夢を「筋なき事」と言つて否定し、北の方を慰める。夢違えをしているつもりなのかもしれないが、村山の願いもむなしく、都から吉原殿殺害の知らせがやってくる。

女「都よりとは何事にてあるぞ

シテ「さん候まきの次郎かたよりきと注進仕て候。御前にて比文読まうずるにて候

女「いそぎよみ候へ

シテ「きと注進申候。去廿一日に上野守殿政所の御沙汰に御出候処に。上意とて生害させ申されて候

吉原殿に従い都に滞在していた「まきの次郎」から、文が届いた。文の内容は、上野守吉原殿が政所の沙汰によつて処刑されたというものだった。しかもただ殺害されたわけではなく、「政所の御沙汰」、「上意」とあるから、幕府に背くなどの重罪を咎められて処刑されたのだろう。罪の詳細は明らかにされていないが、作者の信光としては、遺児の松若が追捕されるほどの理由を考えなければならなかった。先行作品の例をみると、〈安犬〉（笠間の能）では鎌倉府に謀反を起こした小山氏の子ども安犬が、敵に追われて捕らえられる。また〈光季〉も、主人公伊賀光季は後鳥羽院に背いたことで追討されている。「追討される武家家族」という構想の場合、主人公（もしくはその家族）は権力に対して重大な罪を犯していないければならない。信光は松若の追討にもそのような理由が必要と考え、「政所の御沙汰」、「上意」といった表現を使い、吉原殿の妻子を重罪人の家族に仕立てたのではないだろうか。この部分は、先行する少年武士の能の影響は薄いが、その代わり別の能の趣向が取り入れられている。ここに描かれているような、家の主人が訴訟のため留守にしているうちに夫婦が死別してしまう構想は、先行する〈砦〉や〈柏崎〉にも見られる。〈村山〉はこれらの先行作品を参考にしたと考えられる。

〈砧〉 三三〇

ワキ「これは九州芦屋の某にて候、われ自訴のことあるにより在京仕り候、仮そめに在京と存じ候ひつれども、当年三年になり候、あまりに古里のことも心もとなく候ふほどに、召し使ひ候夕霧と申す女を下さばやと思ひ候 (三三二頁)

〈柏崎〉

ワキ「さて頼みて候ふ人、訴訟のために在鎌倉にて御わたり候ひつるが、かりそめの風の御心地のまま空しくならせ給ひて候。(一八二頁)

〈砧〉の引用は冒頭のワキの台詞で、帰郷できないまま京都で三年過ごしていたことが語られている。故郷の妻(シテ)を心配する夫は家に使者を送るが、妻は帰らない夫を恨みながら、前場の最後で病死する。次の〈柏崎〉の引用も冒頭の場面である。ワキはシテの夫柏崎殿に仕える男で、主人の死と若君の出家という二つの悲しい知らせをシテに伝えるため帰郷する。どちらも夫の長期の不在という状況設定により、故郷に残された妻の孤独を描き出す構想である。〈村山〉の場合、北の方は一人で残されたわけではなく息子松若とそのためとが一緒に暮らしており、決して孤独なわけではない。訴訟は父(夫)との死別のためだけに先行作品から借りた構想なのだろう。

また〈柏崎〉では、若君が母に宛てて書いた手紙をワキが持ち帰り、それを受け取った母が文を手にとって読み上げる場面がある。この演出も〈柏崎〉と〈村山〉は共通している。〈村山〉では「まきの次郎」からの文を受け取った村山が、「さん候まきの次郎かたよりき」と注進仕て候。御前にて比文読まうずるにて候」と言つて北の方と松若に内容を読み聞かせている。この文を使う構想も〈柏崎〉を参考にしたのだろう。

さらにもう一か所、〈柏崎〉と共通する部分が第四段にある。

「クドキグリ」

女「さればこそ心にかゝる夢の告、櫛のはうらのまさしくも、あふ鶯の音にたてゝ。なぐよりほかの事ぞなき

「クドキ」

女「言はざりき、今こんまでの空の雲、月日へだてゝ思ひしに、さて今日よりはたれをかも、知る人にせん高砂の、松若ひとり残しをきて、なにしにのぼらせ給ふらん

「クドキ」

子「これは夢かやうつゝかと、母やめのとにすがりつき、声も惜しまず泣く涙、雨と降らなんわたり川、水増さりなば我が父も、もしやかへらせ給ふべき

「□」

シテ「村山心乱れつゝ、いかに読みつる文ぞとして、またひきひらき見る文の、まきの二郎もこの文を、書き置き修行にいづるなりと

「下ゲ哥」

地／筆もしどろに書く文字の、せきとめがたき涙かな

「上ゲ哥」

地／さてあるべきにあらざれば、く、松若殿をいつかたへも、しのび車の我が心、やるかたなきをいかにせん、く

「クセ」

地／げに定めなやかりそめに、引わかれにし梓弓、やがて帰らん其ほども、さびしささぞとゆうつけの、とりくさまくになぐさめの、言の葉そへし松若が、生い先いかにと思ひ乱るゝばかりなり。

シテ／今はかひなきはゞきを、

地／たのむ木かげも枝朽ちて、雨もたまらぬ木の本に、露も涙もをちこちの、たづきも知らぬ山中に、なく音もおぼつかぬ、人や聞くらんつゝましや

「まきの次郎」からの文を聞いた母子の嘆きを描いた場面である。母は父を亡くした我が子の行く末を思い嘆き、松若は父を慕って泣きわめく。そんな二人を前に途方に暮れた村山は、もう一度文を開いて見ると「まきの二郎もこの文を、書き置き修行にいつるなり」（傍線部）とあり、「まきの次郎」が出家して帰ってこないことを知る。この、文を書いた本人が失踪してしまう構想も、〈柏崎〉冒頭部分の応用だと考えられる。

もちろん、〈柏崎〉と変えているところもある。〈柏崎〉の父は息子を伴い鎌倉に長期滞在していたが、〈村山〉の父は「松若ひとり残しをきて」（二重傍線部）とあるように、松若を故郷に置いて在京している。〈柏崎〉のように単身赴任に子どもを伴う例は〈光季〉にもある。関東の御家人の光季は幕府の任務で在京しており、息子の寿王はそれに従っていたのである。〈村山〉の北の方の「松若ひとり残しをきて、なにしにのぼらせ給ふらん」という詞は、幼くして父と死に別れ残されてしまった一人息子の行く末を案じる詞であるとともに、松若も父とともに上京していた可能性があったことを表しているのだろう。

このように〈村山〉には先行作品の影響が見えているのだが、〈村山〉が取り入れたのは〈砧〉や〈柏崎〉の構想だけではなかった。〈鶴次郎〉や〈光季〉にも見られる、類型化した戦闘の表現も〈村山〉の中に取り入れられている。

前の引用に続く第六段では、松若を捕らえるため長尾の軍が出釈迦寺に押し寄せてくる。

「問答」

子「いかに村山。門前に人音のあまたきこえ候、尋て来り候へ

シテ「畏て候。やあ／＼門前に人音のあまたきこゆるは何事にてあるぞ。何と申ぞ西方の御代官長尾が討手にむかひたると申か。如何に申上候。西方の御代官長尾が松若殿の討手にむかひたると申候が、雁野へ出ていにもてなしばや、御前まであがりて候。松若殿をつれ申され、うしろの山へ御しのび候へ。某はこれに残り長尾に一ことは物を申、

やがて追いつき申べく候

女「村山はなさけなき事を申物かな。此身になりていづくへ忍ぶべき。思ひもよらぬ事ぞとよ

シテ「げに／＼これは御ことほりにて御ざ候。さりながら、松若殿をば某が御供仕候べし。まづ／＼上には御忍びあるべく候

女「まさしき妻や子にわかれ \*すこしの程もあるべきかと

「上ゲ哥」

地／＼ひとつはちすの露と消えば、中／＼物はおもはじと、松若が小太刀長刀、取出し持たせ、よせくるを、親のかたきを待居たり、／＼

ここにまだ長尾は登場していないが、村山は追手が迫っていることを知らされる。村山は、自分がおとりになるので裏山へ逃げるよう、母子に訴える。この裏山というのは、出釈迦寺の後ろにそびえる我拝師山を想定しているのだろう。はじめは松若を連れて逃げると北の方に言った村山だったが、北の方から「此身になりていづくへ忍ぶべき。」と返され、それならば松若は自分が守るので北の方一人で逃げろと言う。押し問答の末、北の方も村山や松若とともに残り長尾を待つことになる。

このような問答は、伊海が切合能と呼んでいる武士の能によくみられる構想である。武家家族の危機を描いた能では、敵が攻めてくる場面で親子・夫婦が互いを思いやり、逃げるよう説得する場面があることが多い。〈光季〉第三段や、先行作品の〈鶴次郎〉の前場にも類似する表現があったことは確認した。信光は、類型化が進みつつあったこの構想も〈村山〉に取り入れたのである。

類型どおりに作られているのは、親子の問答だけではない。終曲部の、長尾と村山・母子が戦う場面も〈光季〉と重なる部分が多い。

第七段で登場した長尾は、「村山はたいかうの者にて候間。そこつに御入もし御ふかくの候へし。まづ／＼某村山をよひ出たしたはかりいけとり候へ。」と言って、村山たちがいる寺の中にすぐに攻め入ることはしない。村山は「たいかう（大剛）の者」なので、真正面から立ち向かったのでは勝てないからである。そこで長尾は、まずは危険因子である村山を御堂の外へおびき出して捕らえ、それから松若を捕まえる計画を立てる。だがその企みはすぐに村山に見抜かれる。第八段の長尾と村山の問答から引用する。

「問答」

ワキ「いかにこの本堂のこもり所に、むら山殿の御座候か。長尾が参て候、御目にかゝり申度事の候

シテ「あら思ひよらずや。長尾殿は何のために御出候ぞ

ワキ「御目にかゝりひそかに申談度子細ありて参じて候。急て御出候へとよ

シテ「其時村山、本堂のおもてにすゝみ。いかにめん／＼聞たまへ。松若殿をば早朝よ



り。隣国に落とし申たり。村山見参申さんと

〔中ノリ地〕

地ノ御堂の唐戸を手だてにとり、ノて、よせくる勢を、待つ所に、屈強のつわ物、我もノと、おもての縁に、あがりければ、松若すゝんて出給ふを、をしいれノ、前後をあらそう、そのひまに、こむ長刀を、打ちはらひ、打ち流し、すきまをあらせず、しのぎを削つて、たノかひけるに、松若わきより、走り出で、おもてにすノむ、若武者の、真向ふたつに、うち割りて、縁より下に、斬りふせたまへば、御母長刀取りなをし、松若殿と、一所になつて、かたきをまねき、立ちたまふ

〔ノリ地〕

ワキノ寄せ手の勢はこれのみて 地ノ寄せ手の勢はこれのみて、さりとては弓とりの、婦妻はかくこそ、あるべけれ、此上は氏の神、八幡(三)所降参ぞと、うち物すて、かしこまり、松若殿に、したがひ申、御母も、薄絹めされ、村山御とも、申つ、うちつれ帰る、長尾がふるまひ、ほめぬ人こそ、なかりけれ、ノ

長尾は外から御堂の中の村山へ、話したいことがあるので出てきてほしいと呼びかけるが、敵の目的がわかっている村山は、松若を逃がしたと嘘をついて一人で敵に立ち向かう。戦いはここからはじまる。

まず村山対「屈強のつわ物」、松若対「若武者」の二組の戦いが描かれている。戦いの場面を描くこのような構想も類似する作品ではよくみられるもので、〈鶴次郎〉と〈光季〉でも、父と敵の大将、息子と敵の若武者という二組の戦いを描いている。ただし〈鶴次郎〉の場合、息子の戦いと父の戦いの場面を別々に設け、両者の間にアイとシテの問答を挿入している点が他と異なる。〈光季〉と〈村山〉は、〈鶴次郎〉の構想を参考にしつつも、二つの戦闘描写を一つの場面に集約させているのである。また松若が村山の影から飛び出したり、村山がそれを御堂へ押し込めたりするため、複雑な演技であったことが想像できる。このような押し問答は他には見られず〈村山〉独自の工夫だと考えられる。

終曲部に見られる他の作品の影響は、これだけではない。松若が若武者を斬った後に続く松若の母の活躍は、〈安犬〉と類似する構想である。〈安犬〉でも、追い詰められた我が子安犬を守るため、母が長刀を持って戦う場面が終曲部にある。ただし、長刀を持つ安犬の母は、この能の古態にはない構想だったと考えられている<sup>三三三</sup>。そのため〈安犬〉の母と〈村山〉の母のどちらが先行するのか、断定することが難しい。ここでは一応、信光が〈安犬〉の母を参考にして〈村山〉の母を造形したと考えておきたいが、この点についてはなお検討が必要である。

## 6 〈二人神子〉

信光の「子方の重用」という特徴は、敵討物にも表れている。信光唯一の敵討物〈二人神

子) (別名〈内海〉) は、少年が母と乳母と三人で父親の仇を討つ能である。(二人神子) には中世の写本が現存していないが、諸本の異同が少ないことから、後人の改変を経ることなく詞章が伝わったものと考えられる。次の梗概と構成は、江戸中期成立の鴻山文庫蔵大阪本番外謡本に基づき作成した。

#### 梗概

尾張国野間の内海某(ワキ)に殺害された鳴海源三の妻(前シテ)は、夫の三回忌に敵討を計画する。はじめは一人で向かうつもりだったが、子の松若(子)の健気さに心を動かされ、松若の乳母(前ツレ)と二人で内海を討つ決意をする。乳母の発案で白拍子に変装した三人は、内海の館に向かう。その頃、夢見の悪さのため熱田社に参籠していた内海は、満参の後下向するところであった。そこへ三人の白拍子(後シテ・後ツレ・子)が近づいてくる。内海が白拍子の謂れを問うと、白拍子(後シテ)はその歴史を語り、さらに荊軻の始皇帝暗殺の物語を語りながら舞う。やがて郎党が酔い伏し内海が油断を見せると、三人は正体を明かして内海を討つ。慌てふためく郎党たちを打ち据えた三人は、薄衣を被いて内海の館へ逃げ込んだ。

#### 構成

- 1 「□」「上ゲ哥」前シテの登場。待ち焦がれる気持ちを読む。
- 2 「問答」「上ゲ哥」子・前ツレ登場。敵討の決意を話す母。松若と乳母もそれに従う。
- 3 「次第」「名ノリ」「問答」ワキの登場。熱田社に参籠していた内海がこれから下向する。
- 4 「一セイ」「上ゲ哥」白拍子に扮した後シテ・後ツレ・子の登場。
- 5 「問答」「ワカ」ワキとシテの問答。内海は白拍子に謂れを訊ねる。
- 6 「クリ」「サシ」「クセ」シテの舞。燕太子・荊軻・秦武陽の始皇帝暗殺の物語。
- 7 「□」「問答」「□」内海を取り押さえ仇を討つ三人。
- 8 「ノリ地」郎党とシテ・ツレ・子の戦い。

この能も典故は不明である。作者が信光であるということが『能本作者註文』からわかるのみで、成立時期や背景などはわからない。だが「尾張国野間の内海」といえば、当地で家臣の裏切りに遭い討たれた源義朝が思い出されるだろう。織田信長の子信孝の辞世の句「昔より主を内海(討つ身)の野間なればむくいを待てや羽柴ちくぜん」(『勢州軍記』二三三)のように、「内海」という地名と義朝の最期から「討つ」という言葉を連想することもある。のかもしれない。いずれにせよ『平治物語』の義朝の最期から着想を得たものと思われる。梗概を一読してわかる通り、この能は〈放下僧〉の翻案のような作品である。少年が母や父の旧臣とともに仇を討つ〈望月〉も参考にしていただけとは思いますが、(二人神子)の主な構想である、親の仇であるワキが夢見の悪さのために神社に参詣すること、芸能者に扮して敵を油断させることは、ほとんどそのまま〈放下僧〉の構想である。

〈放下僧〉は寛正五（一四六四）年足利義政主催の糺河原勸進猿楽が初演で、この時信光の父音阿弥が主演であった。当時の信光は十五歳で、先述の通りすでに大鼓役者としての活動を始めていたことが確認できる時期であった。信光も勸進猿楽に出演して、父の演能を見ているのだらう。信光にはその時の〈放下僧〉が強く印象に残っていたのではないだろうか。寛正五年頃の音阿弥の演技が信光の作風に影響を与えていたことは、小田幸子がすでに指摘している<sup>二三三</sup>。小田は信光の作風の一つである「異類抗争物」の能が、寛正五年に音阿弥が演じた〈舍利〉<sup>二三四</sup>から影響を受けていると考える。「異類抗争物」とは、鬼・動物・精霊などの異類が激しいアクションを繰り広げる躍動的な能の一群のことで、〈舍利〉の場合、泉涌寺の宝物・仏舍利をめぐる足疾鬼と帝釈天が争い、舞台上を駆け回る演技や、舍利塔をかたどった作り物を鬼が足で踏み砕く「荒技的演技<sup>二三五</sup>」が眼目となっている。信光がこれと似た題材・構想の能に〈韋駄天〉〈太施太子〉を作っていることから、音阿弥の〈舍利〉から影響を受けたことは確実であると小田は述べる。

この時期の音阿弥は六十代後半、「年来稽古条々」でいう「老骨に残りし花」の年代である。音阿弥が五十歳を過ぎてから誕生した子どもである信光は、晩年の父の「老骨に残りし花」を見て成長した。音阿弥自身は長禄二（一四五八）年に子の又三郎に大夫を譲っていたが、寛正五年の勸進猿楽に又三郎とともに出演し、翌年には〈鶴次郎〉が上演された義政南都下向の演能の場で〈実盛〉と〈鶉飼〉の二番を舞うなど、華々しい活躍を続けていた時期であった。どちらの演能も鑑賞者は足利義政である。義政は、嘉吉の乱で強力な後ろ盾を失い困窮していた音阿弥の観世座を享徳元（一四五二）年頃から支援しはじめ、その復活を支えた音阿弥の第二の大パトロンだった。信光が見ていたのは、義政の庇護下で再び輝きを取り戻した、円熟期の音阿弥の芸だったのである<sup>二三六</sup>。その頃の音阿弥の〈放下僧〉や〈舍利〉が、信光のその後の能作者人生に大きな影響を与えたということは十分考えられる。

このような背景がある〈放下僧〉をもとに作られたのが、〈二人神子〉だった。〈二人神子〉は〈放下僧〉の瀬戸の三島を熱田社に、放下僧を白拍子に、二人兄弟を二人の女に置き換えて作られている。そこに信光は独自の構想を少しずつ加えている。まず、故人鳴海源三の親類ではない松若の乳母が、母子とともに敵討をする点が新しい。この乳母は冒頭から登場している。

シテ「いかに松若が乳母の有

ツレ「御前に候

シテ「扱も此程有増の末の待とふさよ。角ても終に消ん身の。妻の敵を討、来世は同じ蓮の縁と生ん事は疑ひ有まじ。先松若を此方へ召し候へ

ツレ「心得申候。いかに松若殿母御の御召候。此方へ御出候へ

シテ「いかに松若。扱も汝か父野間の内海にて討れ給ひ。程なふ三年に成て候。されはいかにもして敵を討へきなり。御身は幼なければ。此屋に残り。父母が跡をとひ。上品蓮台に栖家をしめんと願ひ候へ

子「是は仰にて候へ共。幼なき身成共。かひく敷若党の一人も候はゞ。内海が館に行。よき隙あらばねらひより。思ふ本望とぐべき身なれとも。父に離れしより此かた。母御只たゞ独りを月共日共頼申。既十歳に餘れり。さあらば松若にも御暇を給り候へ。内海が館に行敵を討ふずるにて候  
シテ「いとふしの者の云事や。実も此屋に捨置たり共。たれやの人が憐て。父がなき身の形見共見ん。\*返すくもやるかたなふ。」

第二段の、母と乳母、松若の会話である。普通であれば登場人物の「名ノリ」の形で物語の前提となる状況の説明をするところだが、ここではシテが会話の中で、夫が内海に殺されたこと、その夫の死後から三年が経ったので敵討を実行することが語られている。死後三年とは、三回忌を意味しているのだろう。中世には故人の命日に敵討を行う慣例があったから、鳴海の妻子も三年目の命日に合わせて内海を討とうと考えているようである<sup>三七</sup>。この詞章には当時の実態が反映されているのだろう。これは現行の〈望月〉や〈放下僧〉には見られない表現である。

ここでの乳母の立場は、松若の台詞から知ることができる。松若の「かひく敷若党の一人も候はゞ。内海が館に行。よき隙あらばねらひより。思ふ本望とぐべき身なれとも」や、「父に離れしより此かた。母御只たゞ独りを月共日共頼申」という言葉から、父を失った母子には男の味方が一人もないことがうかがえる。そのため松若は、敵討の本懐を遂げられていないことを悔しがっている。そういう頼む人のいない母子に、唯一乳母だけが寄り添っているのだった。母子にとってこの乳母は、血の繋がらない大切な家族なのである。

そしてその乳母の発案で、三人は白拍子に変装することになる。

ツレ「いかに申上候。我ら女の身としてたに。後世を思ふ心成に。まして是は父御の御為。命を捨給はんと。御心さしの。おとなしやかさよ。さあらば松若殿をも女姿になし参らせられて。内海が館に行。思ふ本望を遂たまへかし

ただし乳母は「松若殿をも女姿になし参らせられて」(傍線部)と言っているのであって、三人で白拍子に変装するとは言っていない。松若を「女姿になし」とツレに言わせていることから、この能の趣向で重要なのは白拍子姿というよりも、少年の「女姿」にあったと考えられる。三人で白拍子に変装するのは、松若を「女姿」にするための口実だろう。女装の少年が標的を油断させて殺害するような構想は、『曾我物語』の御所五郎丸あたりを参考にしている可能性がある。ただし御所五郎丸は、被衣を被ることで曾我五郎時致に女と誤解させただけである。おそらく〈二人神子〉の場合は、松若が白拍子装束を纏い化粧をする、寺院の稚児のような装いであったと考えられる。白拍子風の稚児が敵討ちをすることに、この能の面白さと新しさがあったのだろう。実際、三人の白拍子の中でも松若が特に目立っていたであろうことは、第五段のシテとワキのやりとりに表れている。

ワキ「近比見苦敷所を御目に掛けて候。いかに申候。白拍子と申す事は何の代より始て候  
そ

シテ「此者は幼き者にて候程にしり候まじ。白拍子と申す事は。唐土にてはさいわうか  
娘より舞初めたと申候。亦我朝にてはしまのせむざい和歌の前とや覽舞始たと申  
候

白拍子に扮して内海に接近した三人に、内海は白拍子の謂れを訊ねる。それに対してシテ  
が「此者は幼き者にて候程にしり候まじ」（傍線部）と答えていることから、三人のなかで  
真つ先に内海の目に留まった人物が「幼き者」、つまり松若だったのである。少年美を有効  
活用し観客の視線が白拍子姿の松若に集まる工夫がされていたことが、この詞から推測さ  
れる。

もう一つの信光の工夫は、終曲部第七段・第八段の内海が討たれる場面にある。

〔□〕

地「三人目と目を見合せて。内海が左右にすがりつき、十念せよとぞ進めける〜

〔問答〕

ワキ「不思議や何国の誰人なれば。我をばたばかり手ごむらん

子「御身の討し鳴海の源蔵。其子に松若我ぞかし

ワキ「あふ去事あり道理なり。女性の御身は扱いか

シテ「鳴海が妻よ

ワキ「扱汝は

ツレ「松若殿の御乳母と

〔□〕

地「名乗もあへず太刀振揚、立んとするをのがさじ物をと、敵をぞ討たりける

〔ノリ地〕

地「角て内海が郎等。〜。度々の盃に酔伏たれ共、石流心の有けるが。太刀取合せの  
がさじと懸るを。松若立より面にすゝむ。敵のまつかう二つに打破ば、母も乳母も打物  
取のべ。打合〜当りを拂へば、手にたつ敵も無隙を見合せ、是まで成やとて、主従三  
人薄衣かつぎ。〜。内海が館へぞしのひける

先行作品の〈放下僧〉や〈望月〉の最後の小段は後日談を語る「キリ」になっており、そ  
こでは本懐を遂げた親子兄弟の名が末代まで語り継がれたことが語られている。だが〈二人  
神子〉は、内海を討った白拍子たちを郎党が追いかけて乱闘する。そこで松若は大人相手に「ま  
つかう二つに打破ば」と、大活躍を見せている。信光は、本来なら仇を討って終わるはずの  
構想に、〈光季〉や〈村山〉と同じ少年武士の戦闘描写を加えている。〈二人神子〉の本筋は

敵討物だが、切合能の構想も取り入れているのである。

切合能の影響は、第二段からすでに表れている。重複するが第二段の母と松若の間答をもう一度引く。

シテ「いかに松若。扱も汝か父野間の内海にて討れ給ひ。程なふ三年に成て候。されはいかにもして敵を討へきなり。御身は幼なれば。此屋に残り。父母が跡をとひ。上品蓮台に栖家をしめんと願ひ候へ

子「是は仰にて候へ共。幼なき身成共。かひく敷若党の一人も候はゞ。内海が館に行。よき隙あらばねらひより。思ふ本望とぐべき身なれとも。父に離れしより此かた。母御只たゞ独りを月共日共頼申。既十歳に餘れり。さあらば松若にも御暇を給り候へ。内海が館に行敵を討ふずるにて候

この母子の間答には〈鶴次郎〉の影響が見えている。「御身は幼なれば。此屋に残り。父母が跡をとひ。上品蓮台に栖家をしめんと願ひ候へ」と言つて松若を敵討に加わらせないつもり之母に、松若は「さあらば松若にも御暇を給り候へ。内海が館に行敵を討ふずるにて候」と言つて、むしろ自分一人で敵討に向くと訴えている。これは〈鶴次郎〉や〈光季〉、〈村山〉にもあつた、我が子を死なせたくない親心と、親について行きたい子の心がぶつかり合う、親子恩愛の表現の応用である。

以上のように〈村山〉と〈二人神子〉を検討してみると、信光があらゆるジャンルの先行作品から構想を取り入れて少年武士の能を制作していたことがわかる。これらの作品に個性が皆無というわけではないが、信光は自ら全く新しい構想を作り出すわけではなく、先行作品の面白いところを切り貼りして、それらにはない新しい生み出そうとしていたと考えられる。それは、歌舞と戦鬪を融合させることで〈紅葉狩〉や〈船弁慶〉を生み出した信光の能作の在り方に通じる側面である。

## 7 信光の作品の特徴

少年武士の武勇を題材にした信光の三つの作品を考えてきた。信光があらゆる構想を模索して、戦う少年にこだわった能作をしていたことが、これらの作品からわかるだろう。なぜ少年という素材にここまでこだわったのかというと、そこにはやはり先行作品の〈鶴次郎〉が関わっているのだと考えられる。どの作品にも、〈鶴次郎〉の軸である恩愛と武勇という要素が共通している。すべてが〈鶴次郎〉から構想を取り入れて作られているわけではないが、信光が少年の武勇という題材を好んだ背景に、〈鶴次郎〉の強い影響があつたことは間違いない。

また、戦う少年という構想以外にも、この三作には興味深い共通点がある。

これらの作品のうち、典拠がない〈村山〉と〈二人神子〉の二曲には共通点が多い。第一

に、どちらも讃岐や尾張などの地方武士の衝突を題材にした能である。これはそれぞれの作品の成立背景に、地方に取材する理由があったことによる。〈村山〉の場合は信光と交流のあった実在の地方武士が関係していた。また〈二人神子〉の場合は、参考にした〈放下僧〉が地方武士の私闘を題材にしていたこと、『平治物語』の義朝の最期から着想を得たことが背景にあった。地方色・在地性は信光に顕著な特徴とは言えないが、このほかに信濃国を舞台にした典拠未詳の〈紅葉狩〉も作っているから、信光のなかに地方に対する関心があったという推測は成り立つのではないだろうか。地方色・在地性は信光の子の長俊の特徴として指摘されているが、長俊のそういう性質は父親譲りのものだったという可能性がここからうかがえるだろう<sup>二三八</sup>。

第二に、先行作品の構想を複数組み合わせる特徴も共通している。これについては小田幸子が、

世阿弥生誕から百年近く後に生まれた信光の前には、形式・主題ともに定型化していた夢幻能をはじめとする作品の蓄積があった。それら先行作品を利用しながら、枠組みをズラシたり、脇能・鬼能を横断するなど、アレンジを施して個性的作品を作っていたと推測される<sup>二三九</sup>。

と述べており、そういう信光の特徴が〈村山〉〈二人神子〉にも当てはまっているのだと考えられる。

第三に、乳母や男のめのとが母子を助ける点も共通している。乳母やめのとを家族の一員として登場させる作品は、世阿弥の〈土車〉〈多度津左衛門〉などがすでにあり、それらの影響もあるだろうが、〈村山〉〈二人神子〉では世阿弥の物狂能のように乳母・めのとと子どもとの深い絆を描くことはしていない。信光の場合、母と子二人だけの心細い状況に乳母・めのとを加える傾向があることから、家族の一員として登場させているというよりは、戦闘場面の助っ人となり得る人物が必要であったと考えるべきなのだろう。

〈村山〉と〈二人神子〉にこのような共通点がある一方で、この二曲と〈光季〉は、追い詰められた武家親子の抵抗を描いていること以外は、ほとんど重なる部分がない。これは、〈光季〉に本説があることが関係している。典拠がない〈村山〉〈二人神子〉は、先行作品から構想を借り、それを繋ぎ合わせることでオリジナルの物語を作っていた。だが〈光季〉の場合ほとんどになる物語があるためその必要がない。『承久記』のあらずじに沿って能の構成を組み立てればいいだけである。舞台になる場所や脇役の人物たちも、多少の脚色はしても基本は本説に則って設定されている。〈光季〉にはそもそも信光の独自性が入り込む隙がほとんどなかったのである。

しかしここで論じた三曲のうち、完成度が一番高いのはその〈光季〉である。あらずじだけでなく詞章の重要な部分も本説からそのまま取り入れているため、意味の通じない詞が少ない。また〈光季〉の構成には無駄がない。伊海は詞章から〈光季〉の後場の演出を考察

しているが、役者の動きの再現を可能にするくらいこの能の詞章は明確である<sup>三四〇</sup>。この点が〈村山〉〈二人神子〉とは大きく異なっている。

このように三作品を比較してみると、信光の得手不得手が見えてくる。信光は独自の構想をゼロから生み出し物語を作るとは苦手だったようだ。その一方で、既存の構想を再構築して新しさを発見することや、本説を効率よく能に立体化することは得意だった。この才能は各曲の終曲部に表れている。

どの曲も終曲部では、二人以上の人物の戦闘描写がいか所に集約され、途切れることなく連続して描かれている。

#### 〈光季〉

地／＼愛に佐々木の高重とて、黒革おどしの腹巻に、白柄の長刀かいこんで、門より内にさし入れば、寿王は面のえんに出て、いかに高重聞給へ、日比は子にせん親にせんとな、さしも契しかひもなく、今かくかたきにならんとは、いさしらま弓幼なけれど、よつ引てはなつ矢に、高重が内甲をのぶかにいさせて、まつさかさまにどうところべば、光季はいたりや寿王、子なりけりとてよろこべば、かたきもみかたも一度にどつとぞほめたりける

#### 〈村山〉

ワキ／＼寄せ手の勢はこれを見て  
地／＼寄せ手の勢はこれを見て、さりとては弓とりの、婦妻はかくこそ、あるべけれ、此上は氏の神、八幡(三)所降参ぞと、うち物すてゝ、かしこまり、松若殿に、したがひ申、御母も、薄絹めされ、村山御とも、申つゝ、うちつれ帰る、長尾がふるまひ、ほめぬ人こそ、なかりけれ、く

#### 〈二人神子〉

地／＼角て内海が郎等。く。度々の盃に酔伏たれ共、石流心の有けるが。太刀取合せのがさじと懸るを。松若立より面にすゝむ。敵のまつかう二つに打破ば、母も乳母も打物取のべ。打合く／＼当りを拂へば、手にたつ敵も無隙を見合せ、是まで成やとて、主従三人薄衣かづき。く／＼て。内海が館へぞしのひける

これらの戦闘描写の参考になったのは、先行作品〈鶴次郎〉である。だが〈鶴次郎〉の場合、子どもの戦いと父の戦いの間にアイの場面を挟むことで戦闘の演技が中断され、迫力が損なわれるという、構成上の問題があった。信光はこの問題を解消するため、親子別々に設けられていた戦闘の場面をいか所に集約させ、戦闘の流れが途絶えることなくクライマックスまで続いていく方法を編み出したのである。〈光季〉〈村山〉〈二人神子〉における信光最大の成果は、先行作品の戦闘描写を簡潔にし、迫力を損なわない形に再構築したことにある。あった。



おわりに

信光は〈鶴次郎〉から、親子恩愛の問答と戦いの場面を取り入れ、自分の作品のなかで簡略化し、再構築した。この構想は〈鶴次郎〉と同じ主題・構成の〈光季〉〈村山〉だけでなく、〈放下僧〉を翻案した敵討物〈二人神子〉でも取り入れられている。信光は〈鶴次郎〉を基礎に、あらゆる先行作品から取り入れた構想を用いて脚色し、能を作っている。信光の目的は、少年武士という素材が持つ可能性を模索することにあっただろう。

ちなみに〈鶴次郎〉が上演された義政の南都下向は、義政の父義教の永享元（一四二九）年の南都下向を再現した行事であった。また音阿弥が〈放下僧〉を演じた勧進猿楽も、永享五年の義教の糺河原勧進猿楽を先例にしている。当時の義政には、嘉吉の乱で殺害された父義教の治世へ回帰しようとする強い意識があり、その意思を表明するため父が行ったものと同じ勧進猿楽や南都下向を決行したといわれている。そんな義政の音阿弥支援は「父親の強烈な観世元重びいきを息子なりに引きつこう」とした行動だった、という松岡心平の指摘がある<sup>二四一</sup>。さらに松岡は、音阿弥の子又三郎の勧進猿楽出演時（寛正五年）の年齢三十六歳が、音阿弥がはじめて勧進猿楽に出演した時（永享五年）の年齢と同じであることに着目し、音阿弥が「自分と同年齢で、息子の観世大夫に一世一代の勧進猿楽をやらせたい」という野望を抱いて勧進猿楽の企画に参加したと推測している。寛正五年の勧進猿楽は、義教・義政、音阿弥・又三郎の二組の父子が、それぞれの家族の歴史を意識して企画した一大イベントだったのである。

ここからは想像だが、そのような大舞台に立つ家族の姿を見ていた信光のなかにも、音阿弥のこの意識は伝染していたのではないだろうか。音阿弥の頭には跡継ぎの又三郎のことしかなかったのかもしれないが、信光も偉大な音阿弥の息子としての強い自意識を持ち、それを作品という形で表していたのかもしれない。

二〇〇 表章『観世流史参究』「観世小次郎信光の生年再検——通説は十五年ずれている」（檜書店、二〇〇八年）。

二〇一 小田幸子「フィクションの追求——信光の能の魅力」、『観世』（二〇一六年六月）、二四〇～二四七頁。

二〇二 西野春雄「信光の能（上）」、『芸能史研究』四十八号（一九七五年一月）、三三〇～四七三頁。

二〇三 すべて『能本作者註文』に信光の作とある作品である。

二〇四 〈光季〉の写本は、下掛りは龍大本と上杉家旧蔵番外謡本（江戸中期写）があり、残りには版本をもとにした『謡曲叢書』も含め、すべて上掛りのものになる。上掛りの最古の本は京都大学図書館蔵江戸初期筆十番綴本である。下掛りと上掛りでは前場の詞章に異同

が多く、上掛りの間では異同がほとんどない。そのため下掛りを古態と判断し、その最古本を底本とした。

二〇五 今回使用した『承久記』のテキストは以下の通りである。流布本は新撰日本古典文庫『承久記』（現代思潮社、一九七四年）、慈光寺本は新日本古典文学大系『保元物語 平治物語 承久記』（岩波書店、一九九二年）、前田家本は日下力・田中尚子・羽原彩編『前田家本承久記』（汲古書院、二〇〇四年）を参照。

二〇六 伊海孝充「観世信光の切合能」、伊海『切合能の研究』（檜書店、二〇一一年）。

二〇七 底本は一貫して胤義を「頼吉」と誤る。

二〇八 小此木敏明「慈光寺本『承久記』——伊賀光季合戦譚についての一考察」、『立正大学大学院日本語・日本文学研究』第九号（二〇〇六年三月）、三二〜四二頁。

二〇九 〈夜討曾我〉と〈正尊〉の詞章は、横道萬里雄・表章 校注、日本古典文学大系『謡曲集』下（岩波書店、一九六三年）参照。

二一〇 〈知忠〉の内容は以下のとおり。『平家物語』に取材。壇ノ浦の合戦後、平家の残党である紀次郎兵衛為則（シテ）は、平知盛の遺児知忠（ツレ）とともに謀叛を企てるが、そのことが露見し、頼朝の命を受けた後藤兵衛実基（ワキ）が攻めてくる。知忠は奮闘の末自害し、為則も討手に捕えられる。

二一一 〈知忠〉の詞章は田中允編『未刊謡曲集 六』（古典文庫、一九六六年）を参照。

二一二 堂本正樹「番外曲水脈（八十二）斬り組ミの能（七）」、『能楽タイムズ』（一九八六年三月）、七頁。

二一三 西島三千代「『承久記』研究における発見のいくつか」（日下『前田家本承久記』所収）、三二二〜三二四頁。

二一四 西島は贄田の最期について、『平家物語』の兼平の自書を真似したものと指摘している。

二一五 〈鶴次郎〉については本稿第五章参照。

二一六 表章「観世小次郎信光の生年再検——通説は十五年ずれている」、九五頁。

二一七 伊海「能大成期における切合能の表現——〈錦戸〉と〈清重〉」、伊海『切合能の研究』。

二一八 田中允編『未刊謡曲集』続十四、〈村山〉解題参照。（古典文庫、一九九四年）。

二一九 小川信『細川頼之』第三章「四国・中国の経略」（吉川弘文館、一九七二年）。

二二〇 香川県編『香川県史』第二巻「通史編・中世」（香川県、一九八九年）、二八七〜二九〇頁。

二二一 竹内理三編、続史料大成第二五巻増補『陰涼軒日録』（臨川書店、一九七八年）。

二二二 横尾國和「細川氏内衆安富氏の動向と性格」（『国史学』、一九八二年）、二〇〜三九頁。

二二三 表『観世流史参究』「七世観世大夫元忠（宗節）の周辺」、一六四頁。

二二四 竹内理三編、続史料大成第二四巻増補『陰涼軒日録』（臨川書店、一九七八年）。

- 三五 増補続史料大成刊行会編、『大乘院寺社雑事記』九（臨川書店、二〇〇一年）、四三六頁。
- 三六 能勢朝次『能楽源流考』「観世猿楽考」（岩波書店、一九四一年）、八〇四〜八一二頁。
- 三七 横尾元久の能作については、小川剛生「室町期の武士と源氏物語」、『能と狂言』十五、（二〇一七年七月）、三〜一六頁、倉持長子「〈浮舟〉と『源氏物語』——初瀬信仰をめぐる浮舟の変貌」、『能と狂言』一一（二〇一三年五月）、七二〜八六頁などの研究がある。
- 三八 天野文雄「能作者内藤河内守をめぐって」、『鍬仙』三四七号（一九八七年三月）、三〜四頁。
- 三九 酒井紀美『夢語り・夢解きの中世』第一章「夢を乞う」（朝日新聞社、二〇〇一年）。
- 四〇 〈砧〉〈柏崎〉の引用は横道萬里雄・表章校注、日本古典文学大系『謡曲集』上（岩波書店、一九六〇年）参照。
- 四一 伊海「長刀を持つ《女武者》」、伊海『切合能の研究』。
- 四二 『続羣書類聚』第二十一輯、合戦部（続群書類従完成会、一九五八年）、五八頁。
- 四三 小田「フィクションの追求」、二八頁。
- 四四 〈舍利〉の内容は以下の通り。出雲美保の関の僧が都東山の泉涌寺へ参詣すると、ともに仏舍利を拝んでいた男が足疾鬼となり、舍利を奪って逃げ去る。そこで寺を守護する韋駄天に祈誓をかけると直ちに現れ、足疾鬼を追い詰めて舍利を奪い返す。
- 四五 小田「フィクションの追求」、二八頁。
- 四六 松岡心平「音阿弥の生涯（二）——足利義教から義政へ」『観世』（二〇一七年九月）。
- 四七 呉座勇一「命日の仇討ち」、日本史史料研究会編『日本史のまめまめしい知識』第一卷（岩田書院、二〇一六年）。
- 四八 横道萬里雄ほか編 岩波講座『能・狂言』第三卷、西野春雄「長俊の能」（岩波書店、一九八七年）。
- 四九 小田「フィクションの追求」、二四〜二五頁。
- 五〇 伊海『切合能の研究』、一二〇〜一二四頁。
- 五一 松岡「音阿弥の生涯（二）」、三三〜三四頁。

## 第七章 観世長俊の稚児武者の能

はじめに

観世信光の子弥次郎長俊は、エンターテイメント性の高い華やかな作風で知られる個人的な能作者である。作品数は世阿弥や信光に比べるとやや少ないが、二十曲以上の作品を残しており、そのうち現在も人気のある〈正尊〉のほか、〈輪蔵〉〈江野島〉〈大社〉が現行曲である。長俊の能は、登場人物の多さや凝った作り物など、それまでの能にはない規格外の構想に特徴がある。そのため先行研究では、風流的、シヨ一的、スペクタクル的などと評されることが多い。また能の類型化した役種が長俊の作品には当てはまらず、登場人物のどれがシテでどれがワキか明確にならないことから、いわゆるシテ一焦点主義とは異なる「多焦点主義」と呼ばれることもある<sup>二四三</sup>。

長俊のこの特徴は、父である信光の影響を受けたものだといわれているが、長俊の作風は信光以上にシヨ一的で大衆的である。少年武士の能だけを比較しても、長俊には登場人物の圧倒的多さやシチュエーションの華やかさ、物語性の薄さといった特徴が目立つ。視覚性をとにかく重視するのが長俊の個性だったのだろう。

本章では、〈鶴次郎〉から信光を経て長俊に引き継がれた少年武士の能の構想が、長俊のなかでどのように変化していったのか論じる。

### 1 〈親任〉

〈親任〉(別名〈大聖寺〉)は、上野国の大聖寺に仕える稚児の兄弟が、師匠の僧、めのと、衆徒に助けられて宿敵を討つ、稚児物語風の少年武士の能である。

#### 梗概

上野国那波荘の大聖寺蔵立院に、花菊丸・千満丸という稚児の兄弟がいた。兄弟の宿敵那波将監成澄は花菊殺害を目論み大聖寺の本堂に忍び入り、花菊の命を差し出さなければ本堂の中で腹を切ると迫って立てこもる。花菊は自ら進んで命を差し出そうとするが、それを弟の千満、兄弟の師匠尊堯、めのと親任が思いとどまるよう説得する。しかし花菊の決意は固く、四人は成澄を討つ覚悟を決めて本堂へ向かう。その頃敵の成澄は酒を飲んで酔いつぶれ、本尊を奪い返されていた。尊堯は衆徒たちとともに本堂に攻め入り、花菊・千満・親任も協力して成澄を討ち取る。

#### 構成

1 (アイの語りがあるか) 場面は上野国大聖寺、那波将監成澄が本堂に立てこもり、稚児花菊の命を差し出すよう僧たちに迫っている。

2 「問答」「哥」「上ゲ哥」尊堯・花菊・千満の登場。花菊は命を差し出そうとする。

- 3 「問答」 「哥」 千満が兄に代わって命を差し出そうとする。
- 4 「問答」 「哥」 親任の登場。親任は成澄と刺し違えて花菊を逃がそうと言う。
- 5 「クリ」 「サシ」 「クセ」 花菊の不運を悲しむ四人。
- 6 「ロンギ」 花菊・千満・尊堯・親任は本堂へ向かう。
- 7 (アイの問答があるか) 寺の能力が成澄に酒を飲ませて本尊を奪い返す。
- 8 「問答」 ツレ (衆徒) の登場。四人は衆徒とともに本堂に攻め入る。
- 9 「問答」 「□」 「掛ケ合」 「中ノリ地」 「中ノリ地」 本堂の中での戦い。成澄は討ち取られる。

梗概と構成は最古写本の松井文庫蔵妙庵玄又手沢五番綴本(松井本)に基づいているが、松井本にはこの能の重要な役割であるアイの台詞がないため、日本古典文学大系『謡曲集』<sup>二四三</sup>に翻刻された版本の本文も参考にした。また役種については、実質的な主人公が少年の花菊であること、ワキは尊堯か成澄か判断しかねることから、あえて省略している。

〈親任〉の素材や背景については、『伊勢崎市史』に簡単に考察されている<sup>二四四</sup>。登場人物の那波氏は、上野国那波郡(現群馬県伊勢崎市)に実在した武士の一族である。また稚児たちが暮らす大聖寺は、同地にあった那波氏ゆかりの寺、臨済宗大聖寺(大正寺とも)に比定されている。大聖寺は明治に焼亡し現在は跡が残っているだけだが、鎌倉時代には成立していたといわれる古い寺であった<sup>二四五</sup>。この那波氏や大聖寺と長俊の関係はわからない。大聖寺のほかにな波郡にまつわる具体的地名が出てくるわけでもない。長俊に土地勘があったとは考えられない。どこかで大聖寺の話聞いて素材にしたのだろうか。ちなみに「那波将監成澄」という名前は、実際の那波氏をモデルにしたわけではなく、『平家物語』巻九の那波太郎広澄(広純)、もしくは『太平記』巻三の那波左近将監など軍記物語のなかの那波氏が参考になっているものと思われる。

具体的な素材ははっきりしないが、寺院の稚児をめぐる紛争を描いていることから、稚児物語を参考にしていることは明らかである。特に、男色の恋と合戦と観音靈験譚が融合した『秋夜長物語』は、数ある稚児物語の中でも〈親任〉に一番近い構想を持っている<sup>二四六</sup>。この恋物語の舞台は、比叡山・三井寺という対立の歴史を持つ二つの寺院である。主人公は比叡山の律師桂海と三井寺の稚児梅若で、二人の許されない男色の恋が火種となり、三井寺側の積年の恨みが爆発して比叡山との合戦に発展する。

稚児梅若は『秋夜長物語』第四に、

此御所の御様、餘りにゆるす方なく御渡り候程に、管絃数寄の席ならでは御出でも候はず。いつとなく深窓の内に向ひて、詩を作り、歌を読み、等閑に月日を渡らせ玉ふなり(四六四頁)

と語られた「深窓」の美童であった。梅若を預かる三井寺の僧(御所)は、彼を愛するあ

まり「管絃数寄の席」以外滅多に外出を許さず、房の内に閉じ込めて秘宝のように扱っていた。両寺院の戦争の原因は、この秘蔵の稚児が宿敵比叡山の僧に攫われたと三井寺の衆徒が誤解し、怒り狂ったことによる。

園城寺の衆徒是にも鬱当不散して、一山一同に僉儀しけるは、「寺門の恥辱是に過ぎたる事あるべからず。所詮此次を以て当寺に三摩耶戒壇を立てば、山門定めて寄せんずらん。是則ち地の利に次ぎて敵を亡す媒、亦是邪執を退けて戒法をひろむる道たるべし。天茲に時を与ふたり、暫くも遅擬すべからず」とて、一味同心の衆徒二千余人、如意越の道、所を堀切りて、寺中を城郭に構へて、三摩耶戒壇をぞ立てける。(四七三頁)

これは『秋夜長物語』第十四の、三井寺側の怒りを描いた場面である。三井寺と比叡山は、長年三摩耶戒壇をめぐる激しい衝突を繰り返していた。このことは『秋夜長物語』のなかにも描かれている作品世界の前提だが、紛争の原因として何よりも重大であったのは、秘蔵の稚児を宿敵に奪われたという「寺門の恥辱」(傍線部)の意識であった。

〈親任〉の根底にもこれと同じ意識があると考えられる。〈親任〉の稚児花菊・千満は大聖寺の人々から深く愛され、本尊の仏像と同等の価値を持つ宝と見なされていた。このことは第二段で、稚児の師匠尊堯の口から語られている。

尊堯「いかに花菊殿。心をしづめて御きゝ候へ。御身のかたき那波の将監成澄、今夜本堂のうちに忍び入りかの者申候。花菊殿を害申し出申さずは。腹切り失せんと申。当寺老若詮議あつて、さて何と有べき事ぞとて。胸をいだし手を握りたる談合にて候。所詮愚僧御命に替申へし。兄弟ともにいづくへも御忍び候ひて。愚僧が後世を弔うて給候へ

尊堯が花菊に状況を説明している台詞である。ここでは那波将監成澄の要求に対する寺院内の反応が語られている。大聖寺の命である本尊・本堂を奪われた寺の老若は、対策を講じるため詮議を開いた。傍線部の「胸をいだし手を握り」という表現は、僧・衆徒たちが「悲しみに心を痛ませ、怒りに身を震わせている状態」と解釈されている<sup>三四七</sup>。この僧侶たちの悲しみと怒りは、本尊の無事と引き換えに稚児の命を差し出せという成澄の要求に向けられているものであった。男色の対象として稚児を愛した中世寺院の僧たちにとって、稚児は本尊に匹敵する大切な存在であるため、本尊を奪われたからといってすぐに差し出せるものではない。これこそ大聖寺にとっては「恥辱」である。そのため老いも若きも(「老若」)人々皆が集まって、本尊と稚児のどちらを優先させるのか詮議しているのだろう。この松井本の本文は言葉足らずだが、後世に改良された成立の新しい本文では、

おん身を助け申せば本尊伽藍も一大事なり、またおん身をおめおめと敵に渡し申すこととは痛はし、さてなにあるべきことぞと、胸を抱き手を握りたる談合にてこそ候へ(二二

と詞を補い、「胸を抱き手を握り」と僧たちが葛藤する理由が説明されている<sup>二四八</sup>。

そういう状況のなか、尊堯はひそかに詮議を抜け出してきたのだらうか。師匠として兄弟を育て、誰よりも深く愛してきた尊堯は、「愚僧御命に替申へし」と言い、成澄の要求を拒否して命がけで戦う覚悟を語る。すると花菊は、

花菊「仰はさる事なれどもさりながら。師匠の御命を捨て給ふとも。身がらにあらずは。かたきも承引申すまじ。たとひ我かいなき命長らふるとも。師匠同宿たちを失い。殊に本堂伽藍迄。我ゆへ退転有べき事。後生の程もあさましければ \*たゝひたすらの御忍びに。後の世をたすけおはしまし。今の命をとり給へ」と

と涙ながらに言う。尊堯や「同宿」の僧たち、そして寺の命である本堂伽藍を犠牲にするわけにはいかない。どうか自分の「(今の)命をとり給へ」と訴えている。

この花菊のように、安全な場所へ逃げるよう親や大人から説得されて、反対に討死の覚悟を見せる健気な少年武士は、先行する〈鶴次郎〉などにもみられ、花菊もその系譜に連なる少年武士だと考えられる。

〈鶴次郎〉

シテ「いかに鶴次郎、誠や汝はこの度の戦場に出うずると申すと

子「さん候戦場に出ずるにて候

シテ「ござかしき事な申しそ、父に任せ故郷に帰り候へ

子「これは仰に覚ぬ物かな、時々父御の仰せには、多き子中に鶴次郎程いとをしき子はあらじと仰せ候ひしが、いとをしく討死し、名を揚るとこそ仰せ有るべけれ \*落ちて名をくだせとは、御憎み有るにてこそ候へ、あら情なや候

〈光季〉

光季「いかに寿王存する子細の候間何方へも落行候へ

寿王「仰承候去ながら、弓取の子とならば、胎内にてねぎ事を聞、七歳にて敵を討との本文あれば、何方へも落間敷候

〈二人神子〉

シテ「いかに松若。扱も汝か父野間の内海にて討れ給ひ。程なふ三年に成て候。されはいかにもして敵を討へきなり。御身は幼なれば。此屋に残り。父母が跡をとひ。上品蓮台に栖家をしめんと願ひ候へ

子「是は仰にて候へ共。幼なき身成共。かひ／＼敷若党の一人も候はゞ。内海が館に行。よき隙あらばねらひより。思ふ本望とぐべき身なれとも。父に離れしより此かた。母御只たゞ独りを月共日共頼申。既十歳に餘れり。さあらば松若にも御暇を給り候へ。内海

が館に行敵を討ふずるにて候

〈安犬〉

シテ「申所は去事なれ共。おことはいまだいとけなき身なれば。先側へ忍ばせうずるにて候。

子「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打と申。いはんや安犬十歳に餘。ぶよう（武勇か）を申さば稚身にはよるまじく候。」

ここに引用したのは、先行作品のなかの親子の恩愛の問答のうち、類似する表現のあるものである。信光の〈村山〉だけは、この類型にあてはまる描写がなかったためあげていない。すべてに共通しているのは、親の説得に子どもが反論し、一緒に討死する、もしくは敵討を遂げるといふ強い功名心を示している点である。それぞれ比較してみると、信光の〈光季〉〈二人神子〉と〈安犬〉の表現は典型的である。後述する〈菊池〉にもこの類型化した表現があることから、信光が能作者として活動していた頃には、この表現がある程度定まっていたのではないかと考えられる。

これらと〈親任〉の尊堯・花菊の会話を比べると、〈親任〉が類型からはずれた表現であることがわかる。先行作品の類型化した少年武士は、家族への愛とともに名譽を重んじており、特に「名を揚る」「弓取の子ならば」「十歳に餘」といった言葉に、幼くとも武功を立てられるという少年武士の自負心が表れている。だが〈親任〉にはこのような表現がない。花菊の言葉には師匠や同宿の衆徒たちへの愛情だけが表れており、武士らしい名譽意識は見られない。そのため、可憐な稚児の自己犠牲という印象が残る。花菊は、最後には那波成澄を討つ稚児武者のだが、この段階ではそのような武勇は欠片も見せていない。

〈親任〉ではこのような恩愛のやりとりが、あと二回ある。第三段では、尊堯と兄のやりとりを聞いていた弟の千満が、兄に代わって自分を成澄に差し出せと尊堯に懇願する。

千満「いかに師匠に申べき事の候

尊堯「何事にて候ぞ。

千満「花菊殿の御ことは。名をこそかたきも知べけれ。姿を見ること有まじければ。成人給ふ花菊をたすけ参らせて。花菊と名乗りみづからをかたきの手に渡りして給はり候へ

花菊「御心さしはうれしけれ共。御身はいづかたへも忍び給ひ。時刻をうかゝり家をおこし。\*兄のかたきを取給ひ。後の世を弔ひ給ふならば。それこそふかき情なれ尊堯、此人々の御心のうち。さこそと思へば露の身も。おき所なき思ひをのみ

当然花菊はこれを許さない。花菊は、家を再興し自分の仇を討つて弔ってくれと千満をなだめる。ここの「家をおこし」という言葉から推測するに、二人の父はすでに他界し家は無いのだろう。大聖寺が那波氏ゆかりの寺であることを考えると、兄弟も那波氏の一族で、同



族同士の争いによって父が成澄に討たれた、というあらすじなのかもしれない。

これに続く第四段では、花菊・千満のめのと親任が登場してくる。恩愛の問答は花菊・親任の間でも交わされている。

親任「いかに御坊へ申上候

尊堯「何事にて候ぞ

親任「最前よりまかり出かくと申度候ひつれども、御事にて御座ありげに候ほどに。待申て候。只今御両三人仰らるゝ御言葉とも。委物ごしに承て候。それがし御めのとにて御坊に、ありあひ申こそ冥加にて候へ。御命にかはり申さむと存ずれば。花菊殿にて候はずは。敵も承引申まじければ、力に及ばず。又何ともく落とし申べきと存ずれば。御坊をはじめ奉当寺の御大事也。所詮某御とも申かたきにあひ。成澄と刺し違へ。花菊殿御存生のうちに。本望をとげさせ申べし。此上は花菊殿を出し申され候へ

花菊「いかにめのとの親任。心をしづめて聞候へ、申処は理りなれとも。汝は命をまつたうちもちて。身づからが菩提を弔はん事。それこそふかき情けともなるべけれ \* 又ふかきに頼むべきは。千満丸をもみづからがごとくにいたはりて。一跡をもとりたて申ならば。中有黄泉にまよふ共。此世に思ひをく事あるまじ

「それがし御めのとにて御坊に、ありあひ申こそ冥加にて候へ」(傍線部)と言っていることから、親任は兄弟のめのとではあるが普段は寺の外で生活しており、この時たまたま居合わせたという設定のようである。親任は、花菊を連れて成澄のもとへ行き、その場で成澄を討つて花菊を助ける案を立てるが、花菊はこれも反対している。あくまでも犠牲は自分一人だけ、他の誰にも迷惑はかけないと決めて、絶対に考えを変えない。

《親任》の独自性のひとつがこの、三回繰り返される恩愛の場面である。表現としてはくどいが、師匠・弟・めのめのとという、恩愛の強い絆に結ばれた人々の説得にも応じない花菊の態度を描くことで、決意の固さを強調する狙いがあるのだろう。そしてそういう花菊の精神的強さを、第四段の末尾で次のように讃えている。

親任「この御言葉を聞からに。いとゝ心は乱れ髪。長き命もなにならん。君に離れ参らせて。一日片時も長らふべきかと。泣くく申上ければ

尊堯「師匠も前後を忘じつゝ。何とかせましとやあらんと思ひ乱るゝばかりなり

千満「たゝひたすらに身づからを。かたきに渡し花菊を。たすけ給へと手をあはせ。師

匠泣くく申ければ

地「げにあはれなりいとけなき。御身にだにも一命を。かるんずるかうていも、弓馬の家人の心かな

「ここ」でようやく、武家の子としての花菊の性質が顔を出す。自己犠牲をいとわない花菊の

心の強さは、「弓馬の家人の心」（傍線部）によるものなのであった。だが花菊が「一命をかるんずる」のは、「討死し名を揚る」（鶴次郎）や「武勇を申さば稚身にはよるまじく候」（安犬）のような武家ならではの名誉意識によるものではなかった。傍線部の前後には、先行作品に見られるような名譽のために命を投げ出す花菊の姿は描かれていない。花菊はたしかに命を捨てる勇氣を持つ稚児武者ではあるが、彼のなかで勇氣が名譽に結びつくこととはない。花菊の自己犠牲は愛する身内のために払われるのである。この点が、先行作品の少年武士の人物造形と異なっている。

では花菊は、どのような人物として造形されているのか。彼の特徴は、精神的強さと身内を思いやる優しさのほかに、可憐さがあげられる。花菊の可憐さは次の第五段「クセ」で、桜花に例えて強調されている。

地／群類の中にわきて、世にひとり物思ふ、身と生来てなかくに。あるはかひなき春霞、かすみし空の名残さへ。けふをかぎりのわかれと、なりぬる事ぞ悲しき。

花菊／わか宿のものなりながら桜花。

地／散るをばえこそ。とめざりけれど、詠みしも今は身の上に。思はぬなげき。かるべきとはしら露や、たかまのやまず。思ひを袖に猶。涙の雨ぞひまなき

傍線部の「わか宿のものなりながら桜花」は『新古今和歌集』の紀貫之の歌の引用である。死に急ぐ花菊を、散ることを止められない儂い桜に譬えている。稚児の可憐な姿を桜に譬える修辞は『秋夜長物語』第二の、梅若と桂海が出会う場面にも見られる。

齡二八計の児の、水魚紗の水干に薄紅の相かさねて、腰圍ほそやかにけまはし深くみやびやかなるが、見る人ありとも知らざりけるにや、御簾の内より庭に立ち出でて、雪重げに咲きたる下枝の花を一態手に折りて、

降る雨に濡るとも折らん山桜雲のかへしの風もこそ吹け

とうちすさみて花の雫に濡れたる体、是も花かと迷われて、誘ふ風もやあらんとしづ心なければ

頁)

(四六三

ここでは雨に濡れて佇む妖艶な梅若の姿を、「是も花かと迷われて」と表現している。また能にも、稚児の花見を題材にした〈鞍馬天狗〉のなかで稚児と桜が重ねられている。〈鞍馬天狗〉第七段には栄華を誇る平家の稚児と孤独な牛若を、桜に譬えて比較する描写がある。

地／見る人もなき山里の桜花、よその散りなん後にこそ、咲かば咲くべきに、あら痛はしのおんことや。

鞍馬山の稚児たちを桜に譬え、そのなかで誰からも顧みられない牛若を「見る人もなき山里の桜花」と表現する。また後場の牛若の装束には、

牛若／さても遮那王が出立には、肌には薄花桜の単に、頭紋紗の直垂の、露を結んで肩に掛け、白糸の腹巻白柄の薙刀（七五頁）

と桜を思わせる薄紅色の単を纏っていた様子が描かれている<sup>二四九</sup>。

このほか、世阿弥も『拾玉得花』第二問答で、稚児役者の芸位を「初花桜の一重」と譬えている。

爰に、私の宛てがいあり。性花・用花の両条を立たり。性花と者、上三花、桜木なるべし。是、上士の見風にかなふ位也。中三位の上花を既に正花とあらはず上は、桜木なれ共、此位の花は、桜木にも限るべからず。桜・梅・桃・梨などの、色々の花木にもわたるべし。ことに梅花の紅白の気色、是又みやびたる見風也。然者、天神も御やうかんあり。又云、当道の感用は、諸人見風の哀見を以て道とす。さるほどに、此面白しと見る事、上士の証見なり。然共、見所にも甲乙あり。縦ば、児姿遊風などの、初花桜の一重にて、めづらしく見えたるは、是、用花也。これのみ面白しと哀見するは、中子・下子等の目位也。上士も、一旦めづらしき心立て、是に愛づれ共、誠の性花とは見ず。（一八七頁）

この場合は、達人の最高位の芸と稚児の「めづらし」さの芸を比較する例えとして、桜のたとえが用いられているのであり、稚児物語や〈鞍馬天狗〉の桜の描写と同列に扱ってはいけないが、稚児姿の幽玄美に桜花の美が重ねられている点では通じるものがあるだろう。

長俊はこのような桜と稚児のイメージも取り入れて、花菊という人物を作っていると考えられる。花菊は父を討たれた子どもであり「一命をかるんずる」少年武士としての顔も持ち合わせているが、長俊が重きを置いているのは稚児物語の主人公のような優美で可憐な稚児としての花菊の性質なのである。

そのため長俊は、花菊の戦闘描写には力を入れていない。長くなるが、第九段の戦闘の場面を全文引用する。

#### 「問答」

尊堯「其時衆徒の中よりも、黒糸緘の鎧着、白柄の長刀を杖につき、すゝみ出て申やう、いかに成澄たしかにきけ。花菊殿を御とも申、師弟の契約浅からぬ。蔵立院の尊堯法師。から戸のおもてにすゝむたり。とくく／＼出よ見参せん

成澄「其時成澄ちつともさはがず。高声に申けるは。無明の酒に心をとられ。酔ひふし

たりしそのひまに。本尊をうばはれてんにあきれ。頼む木のもとにまもりて。やみく  
とうたれん無念さよ

尊堯「今更何をかくやむらん。仏敵となれる悪逆に。 \*あはれみも何か仏神

〔□〕

上同、三宝の冥力つきはて。く、那波の将監成澄は。花菊殿の御手に。かゝらん事  
は後生の、訴へと今はおもはめや

〔掛ケ合〕

成澄、とても消ゆべき露の身を。少人の御手に。かゝらん事は本望なりと。菴唐戸をは  
らりとひらき、かたきを招ひて待かけたり

尊堯、其時寺中の勢は。

〔中ノリ地〕

地、く。われ先さきにうつとらんと。打物そろへ。かりければ。若武者一騎唐戸のわ  
きよりすゝみけるを、かの尊堯は長刀取りのべ、つめつひらいたゝかいけるが。太刀  
うちそむけ、むんずと組んで、多いやと投げふせ、かんづかおさへ。首かきゝつてさし  
あげつゝ、尊堯今日の。一番太刀と、大声あげてぞのゝしりける。二番にすゝむかたき  
のつわ物、めのと親任わたりあひ、たゝみかさねて打つ太刀に、まつかう割られてう  
せにけり。

〔中ノリ地〕

地、今は成澄これまでなりと。く、太刀ひきそばめあらはれ出るを、兄弟うち物取り  
なをし。たゝかひ給へば尊堯親任助太刀をきりつけ。無残や成澄はそくぎに討たれぬ。

心のまゝに本望をとげつゝ、めのと二人を介錯申しつゝ、やうをともし喜びいさみ、  
く、本坊さしてぞかへりける

花菊と千満の戦闘描写には傍線を引いた。これだけ長い場面を設けているが、内容のほと  
んどは成澄を攻め落とす衆徒たちと尊堯の活躍である。この場面における主役は花菊・千満  
の稚児兄弟ではなく、衆徒たちと尊堯なのだ。稚児たちの活躍は最後の一部分だけで、それ  
も尊堯によって追い詰められた成澄に追い打ちをかけて、兄弟二人がかりで大人の男一人  
を討ち取っている。このような頼りない稚児武者の戦い方は他には見られない。先行作品の  
少年武士たちは一人で若武者を討つが、この兄弟にはそれもできない。花菊・千満はあくま  
で寺院に仕える可憐な稚児であり、合戦に出られる能力は持ち合わせていないのである。

## 2

〔岡崎〕

長俊は桜の修辞によって稚児花菊の美を表していたが、〈親任〉のほかにも桜と稚児とい  
う題材を大きく取り上げた能を作っている。〈岡崎〉(別名〈花小汐〉)という、京都の神域  
を舞台にした桜と稚児と私闘の能である。

〈岡崎〉の梗概と構成は以下の通りである。

#### 梗概

岡崎の子息(子)が大原野の社に花見に出かけ、桜の枝を所望する。しかしその花は神木であるため、神主(ワキ)に拒まれてしまう。神主と口論になった村松弾正忠広(ツレ)ら稚児の従者たちは、翌日報復のため再来し、稚児も武装してこれに加勢する。稚児たちと宮人(ワキツレ)との間に合戦が起ると社殿が揺れ、中から大原野の大明神(シテ)が現れる。大明神が稚児に花枝をさし出したことで、一件落着する。

#### 構成

- 1 「名ノリ」 神主の登場。アイに桜の番を申しつける。
- 2 「一セイ」「サシ」「上ゲ歌」 稚児・村松弾正忠広らの登場。
- 3 「問答」「問答」「上ゲ歌」 稚児が花の枝を所望し、忠広と神主が言い争いになる。
- 4 「一セイ」「問答」「□」 神主と忠広たちの衝突。
- 5 「□」「中ノリ地」 神主と忠広たちの衝突。
- 6 「□」「中ノリ地」 稚児武者の登場。稚児、若武者を討つ。斬り組ミがあるか。
- 7 「ノリ地」「ノリ地」 シテの登場。大原野大明神が稚児の花を贈る。

梗概と構成は観世文庫蔵室町期仮綴半紙本に基づいている。〈岡崎〉は江戸初期まで観世座で上演された記録があり、演出資料が比較的豊富に残されている。大蔵流貞享鞍貫本をはじめとする間狂言の資料や、ワキ方福王流の盛勝本衣裳付などである<sup>三五〇</sup>。特に盛勝本衣裳付は観世座での上演形態を伝える資料として重要である。

中心となる登場人物は、ワキの神主、花見にやって来る岡崎の子息とツレの村松弾正忠広、終曲部で社殿から登場するシテの大原野大明神の四人で、神主と忠広にはそれぞれツレの武士たちを引き連れていた。大勢の役者が必要とする能である点は〈親任〉と共通する。これらの登場人物はすべて架空の人物で、実在のモデルはいないと考えられる。典拠もないようだから、長俊の完全な創作とみてよいだろう。

〈岡崎〉は稚児を中心とした武士たちが、満開の桜の杜で入り乱れて戦う華やかな能であった。能の冒頭の第一段では大原野社の詳しい来歴とともに、この社の桜がいかに大切であるかが、ワキ神主の口から語られる。

ワキ「かやうに候者は。みやこのにし大原野の明神につかへ申神主にて候。忝も当社と申奉るは南都春日の明神にて御座候。彼御神と申は。藤原氏の神にて御座候間。とう氏の人々。殊にきさきのみやのきやうけいも。南都までは程とをく候とて。ふゆつぐこう当山へ御くわんしやうにて候。さるあひた御ゆきをはしめ奉り。都よりの御参詣。常にたえせぬ所にて候。又むかしより神前に桜の候か。いふことなる名木なれば。一たひもみる人はこんしやうこしやうの名木と申伝て候。当年はいつの春よりも花さかりに

て候程に。きせんくんしゆ申はかりなく候。此花にかきり一枝もおる事かたき禁制にて候程に。番をかたく申付。花をもらせ候。今日もはんの事を申付はやと存候

大原野社は南都春日社の春日明神を勧請した藤原氏ゆかりの尊い社で、古くから桜の名所として知られていたと、神主が説明している。実際、足利義満・義教・義政の三人の室町将軍が大原野の花見を催しており、この地は花の名所として世間から認識されていた<sup>二五一</sup>。また『太平記』卷第三十九の、大原野勝持寺における佐々木道誉の花会は有名な逸話である。このような中世の大原野の桜のイメージを、『伊勢物語』七六段と結びつけた金春禅竹の〈小塩〉<sup>二五二</sup>は、〈岡崎〉と同じく桜の季節の大原野を舞台にした能である。長俊はこれらの先行する文芸や歴史的背景を意識しながら、大原野を〈岡崎〉の舞台に設定したと考えられる。ワキの「名ノリ」にもそういう作者の意識は表れており、神主はこの社について「都よりの御参詣。常にたえせぬ所にて候」と、昔から貴人に愛された、歴史のある花の名所であることを誇らしげに語っている。

その大原野社の境内には、「一たひもみる人はこんしやうこしやうの名木と申伝」（傍線部）ほどの珍しい色をした桜が咲いていた。これは社にとって特別に大切な木であるため、花見の客に折らせるわけにはいかない。神主はアイを呼び出して花の見張り番をかたく申しつける。

そこへ、武士を従えた稚児が現れ、この珍しい桜の木にさっそく目をつけた。

「問答」

稚児「誰か有

忠広「御前に候

稚児「はや帰るさに成けり。あの花一枝手折候へ

忠広「畏て候。

「問答」

忠広「宮つこの候間あんないを申て手折て参らせうするにて候。いかにみやつこに申へきことの候

神主「こなたの事にて候か何事にて候ぞ

忠広「都より花見のために御出の少人の御所望にて候。此花一枝参らせられ候へかし

神主「都よりはるく御出と申。ことに少人の御所望にて候程に。一枝参らせたくは候

へとも。昔方折事かたききんせいにて候程に。此花はかなひ候まし。あの山桜をめされ候へ

稚児は、まだここでは名乗っていないが、岡崎という家の若君である。珍しい色の桜があることに気付いた稚児は、帰り際に従者の松村弾正忠広に一枝貰ってくるよう命じた。だが最前の通りその桜は大事なものであるため、神主は稚児の頼みを断る。忠広はこれに激怒し

て神主との口論がはじまる。

このときの神主の、「ことに少人の御所望にて候程に。一枝参らせたくは候へとも」という言葉が重要である。「少人」はもちろん稚児を意味しており、神主の言葉には花を所望した「少人」に対する配慮が表れている。ただし神主は、幼い子どもへの親切心からこのように丁寧に断っているわけではない。桜を所望してきた人物が稚児という特別な少年であったため、無下にできなかったのである。

〈岡崎〉のこの場面の意味については、岩崎雅彦の考察がある。岩崎は、中世文芸に描かれた稚児と花の関係を論じるなかで〈岡崎〉をとりあげ、稚児が花を求めた場合はそれに応じて贈るのが当然という考え方が中世にあったことを指摘している<sup>二五三</sup>。忠広の狼藉や、終曲部で大原野大明神が稚児に花を差し出す展開は、そういう中世人の意識を反映させた構想であった。この考え方の背景には、稚児への求愛に僧が手折った花の枝を贈るといふ、男色の風習があったが、『秋夜長物語』第二の梅若の描写のように、稚児の美しさを際立たせるための演出的小道具として桜などの花が機能する場面も多くあった。

稚児の小道具としての花は、物語の世界ではもちろんのこと、現実の中世芸能の世界でも使われている。寺院の芸能である延年風流には、花をつけた杖を持つ花杖児という稚児の役割があった<sup>二五四</sup>。

花杖児之装束者、大口ノ上ニ鎧直垂括リテ上テ鎧ヲ着ス。左ノ手ハ鉄蓋差之。鉄蓋之様ハ熨斗目ニ裏ラ付テ、薄ニテ筋ヲ三所ニ押シ、筋ノ間ニ薄ニテ菊ノ枝ヲ書ク。右手ハ鎧直垂之袖ニテ括リテ扇ヲ持ツ。左ニハ花杖ヲ持ツ。両ノ手ニ白キ皮ノ指懸ヲ差ス。髪ハ鬢ヲ攪テ風折ヲ花ヲ付テ着之。(中略)花杖ノ長ハ金ノ五尺紙ニテハキシテ帯ニ筋ニテ巻ク之。菊ノ花ノ色々在之。(二二五七頁)

花杖児は鎧直垂を着て、菊などの花をつけた金の杖を持ち(傍線部)、花を飾った風折烏帽子を被っている(点線部)。彼らは延年風流の場を華やかに彩る装飾的な役割を担う稚児たちだった。またこの延年風流を模倣した室町御所での催しでは、花杖ではなく花の枝を持つ稚児の風流が登場している<sup>二五五</sup>。

未初歟畠山風流驚目了。持花枝童形廿人。水干立烏帽子。最前赤仕丁六人。児。次延年衆數十人在之。大衆舞并児乱拍子在之。移南都延年歟。其興殊不少。(二二七頁)

畠山の風流ではどのような花が用いられたのかはわからないが、これは正月の催しだから、梅の花を持たせたのかもしれない。『太平記』巻第十四や巻第三十一には、兜に梅の枝を差した稚児武者集団が登場しており、梅の枝も桜同様、稚児が持つ花として好まれていた。長俊は、このような背景を持つ花と稚児という題材を使って〈岡崎〉を作っているのである。また桜の枝をめぐって口論が起きる構想は、先行作品の〈雲林院〉から取り入れていると堂本正樹が指摘している<sup>二五六</sup>。〈雲林院〉は、〈小塩〉と同じく『伊勢物語』を素材にして

いる能である。その〈雲林院〉の前場では、物語の名所である雲林院を訪ねた男が「帰らん道の家苞に」といって桜の枝を手折ろうとしたところ、花守に咎められて口論になる<sup>二五七</sup>。

シテ「さればこそこれに人のありけるぞや、花守りの候ふぞ、花を散らしつるはみ内でわたり候ふか、あら落花狼藉の人やそこ退き給へ」A

ワキ「それ花は乞ふも盗むも情ありB、とても散るべき花な惜しみ給ひそ

シテ「とても散るべき花なれども花に憂きは風、さりながら風も花をこそ誘へ枝を手折り給へば、おことは花のためには風よりも辛き人やあらなにともの人や

ワキ「なにとて素性法師は、見てのみや人に語らん桜花、手ごとに折りて家苞にせんとは詠みけるぞ」C

シテ「さやうに詠むもありまたある歌には、春風は花のあたりを避ぎて吹け、心づからや移ろふと見ん、春の夜のひと時をば千金にも替へじとは、花に清香月に影、然れば千顆萬顆の玉よりも、宝と思ふこの花を、折らせ申すこと候ふまじ

ワキ「されば花物言はずとこそ見えたれ、人にてはなを恋ひ心のあるは理ならずや

シテ「軽漾激して影唇を動かせば、われは申さずとも花は惜しきと言つべし（一四九）（一五〇頁）

ここでは、花を欲しがるワキと大事な木を折らせたくないシテ花守が口論をしている。ワキの言い分は「それ花は乞ふも盗むも情あり」（B）というものであった。この場合の「情」は花を愛で風情を理解する心のことで、ワキは素性法師の歌を引きながら「情」のある自分の正しさを主張している。このワキの態度は、そのまま〈岡崎〉第三段「問答」の忠広に受け継がれている。

忠広「実々花にせいきん尤なれとも。\*心してゆるし給へかしD

神主〈詞〉心なしとはのたまへとも。神にたにおらて手向よとこそみえたれ

忠広「あら面白のへんたうやな〈詞〉何とてせせい法師は。見てのみや人にかたらん桜花。手ことにおりて家つとにせんとはよみけるぞ」E

神主「実々さやうによむ哥もあり \*おりとらはおしけにも有か桜花・ いざ宿かりて数まではみむ。せんくわ萬くわの玉よりも。だからとおもふ花そかし。其上当社の御誓ひにも。人の参詣はうれしけれども。木の葉の一葉もすそに付てやさりぬべきと。おしませ給ふ神心。まして花をはゆるすましと。\*さもあらけなく申けり

忠広「おしむもこうも情ありF。さりながら花をはおらて宮古人の。名をおる事はあるましと。\*皆一とうにおらんとす

神主「あゝしばらく。\*落花らうせき人はのかすましG

この詞章は、〈雲林院〉と対応する詞が目立つ。たとえば終わりの方の、「おしむもこう



も情あり」(E)は、〈雲林院〉の「乞ふも盗むも情あり」(B)の言い換えだろう。この「情け」に通じる表現として、忠広の「心してゆるし給へかし」(D)という言葉もある。忠広のいう「情け」や「心」は〈雲林院〉のワキの「情」と同じ、風雅を解する「心」であるが、同時に稚児の美を愛でる「心」、可憐な稚児に対する「情」という意味もあると考えられる。忠広は、折ろうとした花が禁制であることを一応は理解しつつ、それでも稚児に対する「情け」と「心」を神主に求め、花を渡すよう迫っているのである。また、素性法師の「見てのみや」の歌を引き(C・E)、花を折ることの根拠を示している部分も〈雲林院〉から引用している。そういう忠広に対して神主が「落花らうせき人はのかすまし」(G)と怒っているのは、〈雲林院〉の花守の「あら落花狼藉の人やそこ退き給へ」(A)という態度そのままである。

さらに点線部には〈采女〉から引用した、「しかれば当社のおん誓ひにも、人の参詣は嬉しけれども、木の葉の一葉も裳裾に付きてや去りぬべきと、惜しみ給ふ<sup>三五八</sup>」という詞も見られる。大原野社の祭神は、〈采女〉の舞台である南都春日社から勧進された春日明神である。そのため長俊は、大明神の性格を表す表現として「木の葉の一葉も裳裾に付きてや去りぬべきと、惜しみ給ふ」という部分を〈采女〉から取り入れているのだろう。

〈雲林院〉の場合は、花争いの口論のあとシテとワキが和解して『伊勢物語』の話題へ移るが、武勇を主題の一つにしている〈岡崎〉では神主と忠広が真っ向から衝突する。忠広は求めた花が貰えないことを、「名をおる」と受け止めている。つまり主人の稚児が侮辱されたと考えているのである。忠広らはそれが我慢ならず、寄つてたかつて桜の枝を折ろうとする。神社の境内で神の木を傷つける彼らの行動は理不尽極まりない狼藉だが、中世の武士の行動としてはありえないことではなかった。堂本は、枝を折ったことが暴動に発展するこの構想について、『太平記』巻第二十一の佐々木道誉の妙法院焼き討ち事件との類似も指摘している<sup>三五九</sup>。

此比殊に時を得て、栄耀人の目を驚しける佐々木佐渡判官入道道誉が一族若党共、例のバサラに風流を尽して、西郊東山の小鷹狩して帰りけるが、妙法院の御前に打過るとて、跡にさがりたる下部共に、南底の紅葉の枝をぞ折せける。時節門主御簾の内よりも、暮なんとする秋の気色を御覧せられて、「霜葉紅於二月花なり」と、風詠閑吟して興ぜさせ給ひけるが、色殊なる紅葉の下枝を不心得なる下部共が引折りけるを御覧せられて、「人やある、あれ制せよ。」と仰られける間、坊官一人庭に立出て、「誰なれば御所中の紅葉をばさやうに折ぞ。」と制しけれ共、敢て不承引(A)。「結句御所とは何ぞ。かたはらいたの言や。」などと嘲笑して、弥尚大なる枝をぞ引折りける(B)。折節御門徒の山法師、あまた宿直して候けるが、「悪ひ奴原が狼藉哉。」とて、持たる紅葉の枝を奪取、散々に打擲して門より外へ追出す。道誉聞之、「何なる門主にてもをわせよ、此比道誉が内の者に向て、左様の事翔ん者は覚ぬ物を。」と怒て、自ら三百余騎の勢を率し、妙法院の御所へ押寄て、則火をぞ懸たりける(C)。(三三七〜三三八頁)

バサラ大名佐々木道誉の有名な逸話のひとつである。道誉の一族の若党が延暦寺の門跡妙法院で紅葉の枝を折り、山法師ともめた。騒動を聞いた道誉は怒り、相手が門跡であろうと容赦なく攻撃し、寺を焼き討ちにしたという話だ。この話と〈岡崎〉は、枝を折つてもめた点(傍線部A)、行動を咎められた武士が逆上し、さらに枝を折ろうとした点(B)、後日報復している点(C)が共通しており、長俊がこの場面の構想を〈岡崎〉に取り入れていたことは明らかだろう。この他にも長俊は第二段で、道誉の大原野花会の場面を参考にしたと考えられる、

地／＼さかりしられて都人。／＼。きせんくんしゆも色々の袖ひきつるゝ雲かすみ。絶まもみえぬこし車。駒もかすある大原や。小塩の山に付にけり。／＼

という「上ゲ哥」を書いている。これは小塩の山に押し掛ける花見客の車・馬がひしめく様子を描いた部分だが、『太平記』巻第三十九では、道誉の花会から帰る人々を「鈿車軸轟き、細馬鑣を鳴して、馳散り喚き叫びたる有様」と表現しており、車や馬によって群衆を描く方法がこの「上ゲ哥」と共通している。長俊が『太平記』のなかの道誉を意識し、〈岡崎〉の構想の材料としていたことが推測される。

### 3 〈岡崎〉の戦闘描写と終曲部

道誉や〈岡崎〉の忠広に限らず、中世の武士が自分の行いを咎められたとき、武力によって相手を屈服させることは普通に行われた行為であった。中世人は些細なことを侮辱と捉えずすぐに暴力に訴える、報復感情の強い人々だったという指摘もある<sup>二六〇</sup>。〈岡崎〉の花争いの構想は先行する〈雲林院〉や『太平記』の影響を受けたものではあるが、長俊は日常風景のなかにあった喧嘩や復讐を身近な素材として参考にしたのかもしれない。

〈岡崎〉の最大の眼目は、この報復を描いた第四段から第六段と、合戦を収束させる第七段の終曲部にある。花争いの翌日、忠広たち岡崎の郎党は「物の具して」社に再びやってくる、待ち構えていた神主たちと衝突する。桜の杜のなか、「花の木陰を手たてにとつて」花やかな白兵戦がはじまった。そこへ、忠広を追いかけて稚児武者が登場する。(第六段)

〔□〕

子／＼いかにたゝひろなさけなくも。いとけなしとてすておく物かな。命をすてんはおとるましと。駒をはやめて来りたり

地／＼ちこむしや一騎かけ出つゝ。

〔中ノリ地〕

地／＼。たゝひろ一所に打じにせんと。情もふかき契りの色は。かたきもみかたもか

んしけり

忠広\たゝひろしう十宮人にかゝれば

地\く。小人の御手にかゝらん物をと。若武者すゝむを小太刀とりなをし。二うち三うちうつかとみえしかてうとりのことくに飛ちかひ。たゝみかさねてうつ太刀に。やにわにうたれて失にけり

大人たちがすでに戦いをはじめている場へ稚児武者が一人で切り込んでいく、稚児の活躍にクローズアップした演出である。稚児は「いとけなし」という理由で忠広に置いていかれたらしい。忠広はこの直前第五段で「さても昨日は少人の。御供なれば力なく。言葉をのこして帰しなり。」と言っており、また第四段の口論の場面でも、

同\神も小塩の山桜花ゆへ身をは捨るとも。おらるゝ事は有ましと。宮人面々に太刀とりなをし立むかふ。都の人はみや人の。ゆるさぬ花のあらそひに。少人の御為。あしかりなむとたかひに。味方をせひし花守に。おそると思ふなけふこすはあすは雪ともちらさん花とのゝしりつれてそ帰りけるく

とあり、「少人の御為。あしかりなむ」と考えて一旦神主との争いを避けていた。稚児はこれを捨て置かれたと受け止めているが、忠広としては稚児を大事に思うからこそその配慮であった。そういう二人の親密な関係は、「情もふかき契りの色は」(波線部)と表現され、「かたきもみかたもかんしけり」と、敵味方関係なく感動を呼んでいる。

この戦闘描写の順番には注意が必要だろう。これは先行する〈鶴次郎〉(光季)〈村山〉には見られない〈岡崎〉独自の構想である。先行作品はどの曲も、親と子どもが一緒に戦場に出て戦っている。このうち〈鶴次郎〉は父と子それぞれの戦闘を二場面に分け、子どもの戦闘を先に、父の戦闘を後に配置する構成だが、〈岡崎〉はそれを反対にして、忠広と神主の戦闘を先に、稚児武者の登場と戦闘を後に配置し、あとから現れる稚児武者の存在感を際立たせる工夫をしている。この点は、先行作品を逆転させた長俊の工夫なのだろう。

長俊の工夫は、稚児武者が登場したあとの終曲部にも見られる。前の引用の直後の第七段では、突如社殿が鳴動して中からシテの大原野大明神が来現し、忠広・稚児と神主の間に割って入る。先行作品の戦闘では、人間同士勝敗がつくまで戦うが、〈岡崎〉ではこの神の登場によってその場にいた全員が手を止め、事態が一気に収束する。神の力を借りて争いを解決させてしまうのである。これはいわゆるデウス・エクス・マキナと呼ばれる演劇の手法だが、このような構想の能は長俊や、その父信光の時代によく作られており、〈岡崎〉もその影響を受けていると考えられる。石井倫子はこの構想を「斬り組ミ靈験能」と名付けて類型を分析し、以下の二種類があることを指摘している<sup>二六一</sup>。

A 神霊の来現が契機で合戦が収拾する

B 神霊が来現し、敵との合戦の末に事態を收拾する

終曲部に明神が登場し、稚児に花を渡すことで合戦を収束させる〈岡崎〉は、Aの分類に入る。その他、Aには〈切合放下僧〉〈園田〉があり、Bには〈黒川〉〈高祖〉〈木曾願書〉〈人形〉がある。このうち後者に分類された〈高祖〉は長俊の父信光が作った能である。〈高祖〉と〈岡崎〉の構想はあまり似ていないが、長俊が参考にしていた可能性の高い。

〈岡崎〉の場合、神の登場は次のように劇的なものだった。

地／＼其時御殿はめいとうして。／＼。しやたんの戸ひら。ひらくとみえしか。大明神の御姿あらたにあらはれ給ふそふしきなる。

シテ／＼じんつうはうへんのいくわうにおそれ

地／＼て。をの／＼ひれふし押し申せは。花一枝はゆるすそとて。神躰身つから枝を手折。少人にあたへこれまてなりと。神はいくわうも大原山の。花の木すゑにとひかけり。あらしも雲もおさまる花の。あらしも雲もおさまる花の。ゆるがぬ梢と成にけり

神の突然の来現に、神主はもちろん岡崎の郎党も畏れてひれ伏して、戦いをやめる。すると神は「花一枝はゆるすそ」と言つて桜の枝を折り稚児に手渡す。神がみずから神木の枝を与えることで万事解決するのである。これは前述の通り男色の恋の作法を参考にした演出だが、あるいは神も稚児の可憐さや健気さを感じ入り、恋心を示したのかもしれない。稚児武者が人々にもたらず感動は、敵味方の垣根を超えるだけでなく、神の心をも動かすというのがこの能の結論なのではないだろうか。ちなみにこの場面について、盛勝本衣装付には社殿や桜の作り物に関する記事があるので、シテは作り物に入った状態で舞台上に運ばれ、社殿から出ると作り物の枝を折り、稚児に手渡したのだろう。作り物を用いた視覚的効果の高い演出である。

なお長俊は、この〈岡崎〉の終曲部と似た構想を持つ作品に、〈花軍〉という花を擬人化させた合戦の能を作っている。〈花軍〉は、翁草（白菊）の人氣に嫉妬した女郎花が反乱を起こし、花たちが入り乱れて戦うという御伽草子風の異類物の能である。これは戦いのさなかに花の長老の翁草が登場して混乱を鎮める、典型的なデウス・エクス・マキナの終わり方をする。次の引用は観世元頼節付本〈花軍〉の、翁草が戦いを止める場面である。

シテ／＼いかにさう花の大将。かたきもみかたもあつさ弓。矢をとゝめつゝきゝ給へ。これふしみのおきな草とて。さすか名をえししらきくなり。けにもこゝは若草の。くらひあらそふはないくさ。さることなれともさりとは。おきなにゆるしてこの上は \*  
たかひのいくさをやめ給へと

地／＼いふ月かけも久かたの。／＼。雲間のほかのひかりそう。きくかな物もたぐいなき。たひはくはつのおきな草。ところから色ふかきなさけのすゑもたぐひなや。けにこの上

はもろともに。くらひあらそふうゑ下草。くわぼくなれはおきな草も

シテしつかに馬よりおり立て。

省略した引用の前の部分で、攻めてきた女郎花の軍を仙翁花が迎え撃つ場面が描かれている。そして花が敵味方入り乱れて戦っているところへ、右の詞章のように名乗りをあげてシテの翁草が現れ、戦いをやめるよう花たちに呼びかける。ここまでは〈岡崎〉とおおよそ似ているが、〈花軍〉の独自性は、事態の収束後に和解した花たちが宴を開き、翁草が舞つて終わるところにあった。異類の合戦という題材に、翁草の登場による急展開の問題解決、そして翁の舞と、趣向が盛りだくさんの内容である。

〈花軍〉の場合神霊が登場せず、その代わりに翁草が戦いを鎮める能であるため、石井はこれを斬り組ミ霊験能の分類に入れていない。だが戦闘場面の構想としては、〈花軍〉も〈岡崎〉も戦いの描写に花が描き込まれた花の戦いであり、それを上から押さえつけて解決する超越的存在が登場している点において、両者は同じ類型である。主題には大きな違いがあるが、長俊のなかで〈岡崎〉と〈花軍〉は近い関係の作品だったのかもしれない。

#### 4 長俊の作品の特徴

同じ少年武士を題材にした能でも、〈親任〉と〈岡崎〉は構想と構成がまったく異なっている。この二曲からは、長俊が少年武士という類型化しつつあった題材にバリエーションを生み出そうと工夫を凝らしていた様子がうかがえる。

〈親任〉は、基本的には〈鶴次郎〉などの先行作品と同じ恩愛と戦闘を眼目とする能である。だが前場の恩愛の場面が、後場の戦闘に比べて圧倒的に長い点が独特だ。これは稚児花菊をめぐる恩愛の場面が三段も設けられていることに要因がある。

- 2 「問答」 「哥」 「上ゲ哥」 尊堯・花菊・千満の登場。花菊は命を差し出そうとする。
- 3 「問答」 「哥」 千満が兄に代わって命を差し出そうとする。
- 4 「問答」 「哥」 親任の登場。親任は成澄と刺し違えて花菊を逃がそうと言う。
- 5 「クリ」 「サシ」 「クセ」 花菊の不運を悲しむ四人。
- 6 「ロンギ」 花菊・千満・尊堯・親任は本堂へ向かう。

間狂言の段をのぞく前場の構成をあげている。全体で第九段まであるなかで、第二段から第五段までが花菊に対する身内の愛情を謡う段である。このうち第二段から第四段は、花菊・尊堯、花菊・千満、花菊・親任という形でそれぞれに焦点をあてて恩愛の問答を描いている。構成としては無駄が多いが、長俊は意図的に恩愛の場面を多くしているのではないかと考えられる。

〈鶴次郎〉などの先行作品の少年武士は、恩愛と武勇という二つの主題を一人で担ってい

た。花菊はこの人物造形を一応受け継いではいるが、すでに述べているように、その人物像は稚児らしさを強調される一方で、武士の性質はほとんど描かれていない。本来なら花菊が成し遂げるべきであった成澄討伐も、尊堯が代わりに果たしている。

先行作品と〈親任〉の大きな差はここにある。この能では少年武士が担うはずの武勇を大人に担わせることで、稚児を武勇から遠ざけているのである。そのため後場の戦いの場面になると、それまで主役だったはずの花菊が急に存在感を失い、主人公が尊堯に交代したような形になる。花菊の「弓馬の家人の心」が生かされない結末だが、それでも長俊がこのような構想にしたのは、花菊の優美な稚児のイメージを壊したくなかったからなのだろう。花菊はあくまでも稚児物語の主人公のような可憐な稚児なのである。長俊はこの花菊の役を、鑑賞者の稚児賞翫のための登場人物として作ったのではないだろうか。長い恩愛の場面は、花菊の健気さ・精神的な強さを強調するための工夫であったが、同時に、花菊がいかに周囲から愛され、大事にされる稚児であったか、花菊の優れた稚児ぶりを表す工夫でもあったと考えられる。

長俊は〈岡崎〉にも稚児を登場させているが、同じ稚児でもこちらの稚児は花菊と真逆の作られ方をしている。まず、〈岡崎〉の前場には恩愛の場面がない。この能では稚児をとりまく人間関係を描かず、稚児の名前も、稚児と忠広の関係も、稚児の親である岡崎氏がどういふ人物なのかも説明されていないため、恩愛の描きようがないのである。長俊は、それまでの作品に必ずあった恩愛という要素を大胆にも切り捨てている。また後場も独特である。先行作品では、親子がともに戦いの場に進み出て、まず子どもが敵の若武者を斬りつけ、次に親（もしくははめのと）が敵の大将と戦う。〈岡崎〉では戦う順番が逆になり、まず忠広と神主が対峙して立衆たちが入り乱れて戦い、そこへ稚児が一人で斬り込んでいく形になっている。前述のとおり、これは稚児武者の登場を際立って印象付けるための工夫であった。この稚児は優美な稚児ではなく、武勇の誉れ高い稚児武者として作られているのである。これは〈親任〉の花菊が後場の戦闘で存在感を失ったのとは対照的な構想といえるだろう。

このような違いのある〈親任〉と〈岡崎〉だが、主人公の子どもが稚児という特殊な身体性の少年であることを明確に描いている点は、共通している。先行作品の〈光季〉〈村山〉の少年武士は、はつきりとは描かれていないが化粧をした稚児ではなかった。だが寺院を舞台にしている〈親任〉はもちろんのこと、〈岡崎〉にも「稚児武者」という言葉が出てきており、この二曲の少年主人公たちが化粧をした稚児であることがはつきり示されているのである。長俊は意図的に稚児を用いていたのだろう。

また、稚児に付き添う大人が血の繋がりのある実の親ではない点も共通している。〈親任〉には親が登場せず、稚児たちの親代わりの僧尊堯と世話役のめのとがいる。〈岡崎〉の場合も親は登場しない。稚児に付き添う忠広がどういふ人物なのか明らかではないが、内容から稚児の従者であることが読み取れる。彼らは稚児の肉親ではないが、稚児との間に血の繋がりを越えた固い絆を結んでいる。この絆は、〈親任〉では尊堯の

尊堯「いかに花菊殿。心をしづめて御きゝ候へ。御身のかたき那波の将監成澄、今夜本堂のうちに忍び入りかの者申候。花菊殿を害申し出申さずは。腹切り失せんと申。当寺老若詮議あつて、さて何と有べき事ぞとて。胸をいだし手を握りたる談合にて候。所詮愚僧御命に替申へし。兄弟ともにいづくへも御忍び候ひて。愚僧が後世を弔うて給候へ  
「所詮愚僧御命に替申へし」という自己犠牲や、親任の

親任「最前よりまかり出かくと申度候ひつれども、御事にて御座ありげに候ほどに。待申て候。只今御両三人仰らるゝ御言葉とも。委物ごしに承て候。それがし御めのとにて御坊に、ありあひ申こそ冥加にて候へ。御命にかはり申さむと存ずれば。花菊殿にて候はずは。敵も承引申まじければ、力に及ばず。又何ともく落とし申べきと存ずれば。御坊をはじめ奉当寺の御大事也。所詮某御とも申かたきにあひ。成澄と刺し違へ。花菊殿御存生のうちに。本望をとげさせ申べし。此上は花菊殿を出し申され候へ

「花菊殿御存生のうちに。本望をとげさせ申べし」という、花菊に代わつて命がけで本望を遂げようという意思に表れている。また〈岡崎〉では、

### 第三段 「上ゲ哥」

地／＼神も小塩の山桜花ゆへ身をは捨るとも。おらるゝ事は有ましと。宮人面々に太刀とりなをし立むかふ。都の人はみや人の。ゆるさぬ花のあらそひに。少人の御為。あしかりなむとたかひに。味方をせひし花守に。おそると思ふなけふこすはあすは雪ともちらさん花とのゝしりつれてそ帰りけるく

### 第四段 「□」

忠広「いかに宮つこたしかにきけ。さても昨日は少人の。御供なれば力なく。言葉のこして帰しなり。\*今そよせくる浦波の。花もいのちのかきりそかし。おもひ定めよ。みやつことも

「少人の御為」「少人の御供なれば力なく」など、稚児のために喧嘩を思い留まる忠広の思いやりや、傷つけられた稚児の名誉のために報復する忠誠心が描かれている。この思いに對して稚児も、

子／＼いかにたゝひろなさけなくも。いとけなしとてすておく物かな。命をすてんはおとるましと。駒をはやめて来りたり

と命を捨てる覚悟で忠広を追いかけている。そういう二人の関係は「情もふかき契りの色は」と表現されており、固い絆で結ばれていることが強調されているのである。

長俊が尊堯や親任、忠広のような人物を親に代わり稚児の伴として登場させた背景には、信光の影響があると考えられる。信光の〈村山〉や敵討物（二人神子）には、主人公の母子と生死を共にするめのと・乳母が登場する。長俊は、信光の能に登場する子どもに対して親のような愛情を注ぐめのと・乳母という存在に着目し、親の役を出さずに子どもをめぐる恩愛を表現する新しい構想を模索したのだろう。少なくとも〈村山〉については、長俊の子の元頼が編纂した東京大学史料編纂所蔵観世元頼節付本の識語に、「此御本以長俊丸本之青表紙被書写之、元頼奉付章句、訖恐可為證本者也」とあり、長俊は〈村山〉の本文を書写していたようだから、信光のめとの構想を参考にしていたことは間違いないと考えられる。

## 5 稚児武者の造形

〈親任〉と〈岡崎〉の二つの作品で性質の異なる稚児が登場させていることから、長俊が稚児を重視したかのように思えるが、必ずしもそうとはいえない部分がある。戦場の稚児という構想そのものは長俊独自のものではなく、当時の鑑賞者の好みが反映されていると考えられる。長俊の活動期と近い時代に成立した軍記物語『応仁記』には、あっけなく敵に討たれてしまいか弱くも勇敢な稚児武者の姿が描かれている<sup>二六二</sup>。

中にも哀覚えしは。十三四計の小児のうすげせうにかね黒なるが。花やかなる具足に袴のそば高くあげ。金作の小太刀抜て軍兵どもの先に進み。政長の御方に志あらん人出合玉へ。打物してみせ申さんと名乗かけ出る所を。藪のなかより射る矢に胸板を射通され伏たりければ。郎等と覚えきも空き死骸を楯にのせて帰ける。(二七一〜二七二頁)

十三、四歳ほどの、薄化粧に鉄漿（うすげせうにかね黒）をした稚児武者が華やかな具足を着て勇ましく進み出た。稚児武者は「政長の御方に志あらん人出合玉へ。打物してみせ申さん」と正々堂々の勝負を持ちかけているが、敵は姿を現すことなく藪の中から矢を射て稚児を殺害する。類似する叙述として、『太平記』巻十四箱根竹下合戦事にも比叡山の稚児武者たちが東国武士によって射殺される場面がある。

中にも道場坊助注記祐覚は、兒十人同宿三十余人、紅下濃の鎧を一様に著て、兒は紅梅の作り花を一枝づゝ甲の真額に挿たりけるが、楯に外れて一陣に進みけるを、武蔵・相模の荒夷共、「兒とも云はず只射よ。」とて、散々に指攻て射ける間、面に進みたる兒八人矢庭に倒れて小篠の上にご臥たりける。(五九頁)

実際の戦場では、〈岡崎〉のように「かたきもみかたもかんしけり」というわけにはいかず、稚児であろうと容赦なく討たれてしまうのだった。

〈親任〉〈岡崎〉の勇敢な武家の稚児は、このような軍記物語の稚児武者から着想を得て



いると考えられる。もしくは『応仁記』に描かれたように、現実にもこのような戦力になりそうもない稚児武者がいて、応仁の乱以後の混乱した世の中で世間の憐憫の眼差しを集めていたのかもしれない。実際〈親任〉〈岡崎〉以外にも、稚児武者を題材にした合戦の能が同時代に作られている。〈菊池〉(別名〈立尾〉)という日吉猿楽の能である。梗概と構成を下に示す。

#### 梗概

菊池(ツレ)と島津(嶋津・ワキ)の間に諍いがあり、合戦が起きた。菊池の舎弟藤左衛門を父に持つ千若(子)は、父が物詣に出かけ不在のため、名代として合戦に出ようとする。千若の母(ツレ)とめのとの立尾(楯尾・シテ)はこれに反対し引き留めるが、千若の意思は固い。やむなく母は戦場に送り出し、立尾は千若に付き添う。合戦がはじまり菊池と島津が衝突したところへ、千若は勇ましく突入する。これに感じ入った島津は千若を生け捕りにし、立尾に無事引き渡すと、稚児武者の勇氣に免じて停戦させた。

#### 構成

- 1 「名ノリ」立尾の登場。肥後国で菊池と島津が争っていること、千若が合戦に出ることを立尾が語る。
- 2 「問答」 「上ゲ哥」 松若とその母の登場。父に代わって合戦に出ようとする千若を母が説得する。千若は従わない。
- 3 「クセ」 「上ゲ哥」 母の嘆き。母は千若に太刀を与えて戦場へ送り出す。
- 4 「一セイ」 「□」 「中ノリ地」 島津の登場。島津は菊池を討つため城へ攻めていく。
- 5 「問答」 「中ノリ地」 「□」 「中ノリ地」 島津と菊池の衝突。菊池の城から稚児武者が飛び出す。島津は稚児武者の相手をして生け捕りにし、敵陣に連れて行って立尾に引き渡す。

〈菊池〉には天文元(一五三二)年五月二日一乗西洞院勧進猿楽の初演の記録がある。菊池・島津という人名からわかる通り、これは九州の武家社会を舞台にした内容だが、素材となった事件等は不明である。衝突の原因については立尾が冒頭の「名ノリ」で、大規模な合戦ではなく、口論が原因の小規模な私闘であることを語っている。

立尾「抑是は肥後の国。きくち殿御舎弟藤左衛門殿につかへ申。立尾のなにがしにて候。藤左衛門の尉殿は此程御物詣にて候、御子息に千若殿と申ていとけなき御ことの御座候を、かみさまにそへをき申されて候。又此度嶋津方我らが方と口論仕り出し。敵をばあまたうちとつて候。すなはち彼方より勢つかひあるべき由申間。内々申合一合戦仕べき心中にて候。こゝに迷惑なる事の候。此度の合戦に千若殿御出有べき由仰候を。色々とめ申ともさらに御承引なく候。此上は上様に申とゞめさせ申さばやと存候。

このシテの説明には〈菊池〉の独自性が表れている。構成自体は先行作品同様、前場に母と子の恩愛、後場に合戦を描いており類型通りなのだが、〈菊池〉の場合子どもは親の合戦に巻き込まれたわけではなく、敵に追い詰められているわけでもない。千若母子は父の舎兄の菊池氏の城中において、島津が攻めてくる状況ではあるが、千若の家族が危機に瀕しているわけではない。この少年武士には戦う理由がないのである。この点が先行する作品と異なっている。それでも押して出ようとする千若を、立尾と母は必死に止める。

女「誠や汝はこの度の合戦に出べきよし申すとな

千若「さん候父御の御留守にて候程に。郎党をめし具して出てうずるにて候

女「申すはことほりなれども。おことはいまだいとけなき身の此合戦に出すともくるしう候まじ。たゝ思ひとゝまり候へ

千若「仰はおもく候へども。それ弓とりの子は。胎内にてねぎことをき。七歳にて敵をうつと申たとへの候へば。出てはかなひ候まじ

女「こざかしきことをな申ぞ。母がことをきかずして合戦にいづるならば。ながき世までの不孝たるべし

千若「いかに不孝との給ふも、討死せんと思ふこの身を。言葉つくしなのたまひそと地いとけなければと千若は。く。おとなしやかにいさむれば。母もめのともせひの言葉を出だしえず。げにや梅檀は二葉よりぞ匂ふなれ。まことに弓とりの子なりけりと。余所のみるまでみな涙をぞながしける

第二段の親子恩愛の問答である。母に出陣を引き留められた千若の、「それ弓とりの子は。胎内にてねぎことをき。七歳にて敵をうつと申たとへの候へば」(点線部)という台詞は、〈安犬〉や〈光季〉の表現をほぼそのまま踏襲している。この部分も基本的には類型通りだが、〈菊池〉の独自な点は千若が述べる出陣の理由にある。千若は「父御の御留守にて候程に。郎党をめし具して出てうずるにて候」(傍線部)と言っており、不在の父親の代わりをつとめようとしているらしい。おそらく父の名誉のために合戦に出て、父と自分の名をあげるつもりなのだろう。立尾の冒頭の「名ノリ」に言う「迷惑なる事」は慣用句的な言葉ではあるが、合戦に出る必要のない千若が無理に出陣しようとしていることに、立尾は本当に困り、「迷惑」しているのかもしれない。千若という少年武士は、名誉のためだけに命を捨てる、際立つて功名心の強い子どもなのだろう。そういう我が子の心を理解している母は、千若に太刀を与えて戦場に送り出してやる。

地かくて時刻もうつるとて。母は太刀取出しつゝ。高名せよや千若が、まへにさしわけば。太刀をたまはり千若は、いとま申てさらばよと御まへをたてば楯尾も。ちから及ばずたちあがり、御供申しうく。門外さして行給を。母はすくくと見送りて啼より外のことなしく

母の「高名せよや千若」(傍線部)という言葉からも、千若の戦いが名誉のための戦いであることがわかるだろう。

千若の功名心の強さは、終曲部の合戦の場面にも表れている。命知らずの千若は、合戦が始まってすぐに駆け出て、敵の大将である島津と直接対決をする。普通であれば生きて帰れるはずのない状況だが、千若は決してひるまない。

〔問答〕

ワキ「いかに此城の内に菊池殿やまします。嶋津こそ参りて候へ。見しりがはしの仲なれば。ひくなよひかしの、しれば

菊池「きくちはこれを聞よりも。嶋津殿がめづらしや。いで／＼出て見参せむと。大木戸ひらかせ斬つていづる

〔中ノリ地〕

同「不思議や今まで見えざりつる。稚児武者一騎。郎党を召し具しかけ出けり。あれ／＼見よや愛らしや、いたいけや、さこそ親の危なく思ふらん、まづまづ矢な射そと、大将下知し。かの稚児武者の心を感じてかたきも味方もどめきけり。かゝりける所に。／＼、嶋津馬よりとんでおり、少人のあひ手さうよと。高声によばれば

〔□〕

立尾／＼立尾はこれを見て。我まつさきにとすゝみけるを

〔中ノリ地〕

(同)「大将すがりつき。いかに立尾不覚なる。一騎すゝんで千若が。あひ手にならんとかゝる武者の。稚児をみつことよもあらじ。それに汝がかゝるならば。末代の弓矢の恥辱と。大将にとゝめられ心の外に楯尾はとまれば、千若は打物さしかざし。ひるまづかゝれば嶋津の三郎走かゝつてちやうとうつを。そむけてむかふを取りなをし。かさねて打つをはつたとあはせ。たとえ蝶鳥の花にたはぶれあそぶがごとくに。とびめぐりとびちがひ。しばしが程はたゝかひしが。打物捨て少人に。ひしとすがりつき。さもあれけなげさよ、たが子なるらんとをしや。このたびの無念をば御身にめんじ申す也。はや是まで少人に。打物もたせたまつり。敵陣にさしむかひて。只うたん武者とよばれば。楯尾はうち物すてゝ。おさなき人のむかひにまいれば、嶋津は稚児を渡しつゝ。ためしなきふるまひかなと。たがひに目と目をみあはせて、とつて感じてかたきも味方もあひ引にこそはひきにけれ

場面は菊池の城である。攻めてきた島津と城の主の菊池が対峙し、「いで／＼出て見参せむと。大木戸ひらかせ斬つていづる」と城の木戸が開かれ、戦いが始まる。そこへどこからともなく郎党を連れた「稚児武者」千若が現れる(点線部)。このあたりは(岡崎)との類似点が目立つ。まず立衆が舞台に出たあと子どもが遅れて登場する構想が、(岡崎)と共通

している。ほかにも稚児武者の姿を見つけた敵が、稚児に対して好意的な反応を示す点も似ている。〈岡崎〉第六段では、稚児武者が登場した時「情もふかき契りの色は。かたきもみかたもかんしけり」と敵味方関係なく稚児の勇氣に感じ入る。〈菊池〉では、

あれ／＼見よや愛らしや、いたいけや、さこそ親の危なく思ふらん、まづまづ矢な射そと、大将下知し。かの稚児武者の心を感じてかたきも味方もどめきけり。

と稚児の勇氣に感心するだけでなく、大将の菊池が稚児に怪我をさせてはなるまいと矢を射ることをやめさせてしまう。これは、稚児であっても容赦なく射殺す『太平記』や『応仁記』の軍記物語の武士たちとは大きく異なる。〈岡崎〉と〈菊池〉のこのような構想はまったく現実味のないファンタジーだが、長俊や〈菊池〉の作者が目指したのは武士の現実に迫る軍記ではなく、可憐な稚児武者が大人を相手に激しい立ち回りを演じる、明るくて痛快で視覚性に富んだ劇だったと考えられる。そのため〈鶴次郎〉〈光季〉に描かれたような戦争に付きものの家族の悲劇は、これらの能では回避され、稚児を傷つけることなく紛争は平和的に解決される。

〈岡崎〉の場合、その平和的解決を可能にしたのは大原野大明神の仲裁であったが、実は〈菊池〉もこれに近い方法で合戦を収束させている。この能では健気な稚児武者の存在が神の役割を果たし、敵の心をやわらげてしまうのである。稚児武者の姿を見た島津は馬を降り、「少人のあひ手さうよ」と千若に声をかけて対決する。千若は「蝶鳥の花にたはぶれあそぶがごとく」、島津に太刀で応戦する。島津はそんな千若の武勇に感心し、

さもあれけなげさよ、たが子なるらんいとをしや。このたびの無念をば御身にめんじ申す也。

と、千若に免じて菊池への怒りをおさめてしまう。そして捕らえた千若を菊池の陣で待つ立尾のもとへ連れて行き、無事に引き渡す。

はや是までぞ少人に。打物もたせたまつり。敵陣にさしむかひて。只うたん武者とよばれば。楯尾はうち物すてゝ。おさなき人のむかひにまいれば、鳴津は稚児を渡しつゝ。ためしなきふるまひかなと。たがひに目と目をみあはせて、とつて感じてかたきも味方もあひ引にこそはひきにけれ

このときの島津の対応は非常に丁寧で、「打物もたせたまつり」と千若に太刀を持たせてやった上に、立尾を呼び出して渡している。稚児に対する島津の敬意を表しているのだから。〈菊池〉の稚児武者は、敵からも味方からも大切にされる特別な存在として描かれている。

このように〈菊池〉には〈岡崎〉と共通する部分が多い。長俊は〈菊池〉初演の天文元年には存命中であるため<sup>二六三</sup>、〈岡崎〉と〈菊池〉の成立の前後を明らかにすることは難しいが、成立年代の近いこの二曲に影響関係があったことは間違いないだろう。

#### 6 世阿弥の稚児から長俊の稚児へ

本章で見てきた武勇の稚児は、世阿弥が能楽論のなかで「児姿」「童形」と表していた稚児と基本的には同じ種類の人体である。だが世阿弥と長俊の稚児に対する意識には、大きな差があった。長俊が思い描く稚児は、〈親任〉の花菊のような稚児物語のなかのフィクションの稚児や、〈岡崎〉のような武勇の稚児である。一方世阿弥が想定していた稚児は、彼自身が経験した寺院の稚児であり、舞楽の舞童や白拍子の稚児など、中世芸能の一翼を担った芸能者の稚児であった。世阿弥の『至花道』をもう一度引用する。

先、音曲と舞とを、師に付て、よく／＼習ひ極めて、十歳ばかりより童形の間は、しばらく三体をば習ふべからず。たゞ児姿を以て、諸体の曲風をなすべし。これは、面をも着ず、何の物まねも、たゞその名のみにて、姿は童形によるしき仕立なるべし。(一一二頁)

この『至花道』の記事で論じられている「童形」は、寺院生活のなかで和歌・連歌・今様・白拍子・舞楽などの教養・芸事を身につけた稚児をさしている。そういう「童形」が能の舞台に立つ際、「児姿」の美的効果を壊すことなく実力を発揮できる芸が、歌（音曲）と舞であった。世阿弥は、稚児が歌舞以外の芸、特に「物まね」を大人と同じように演じてしまうと、稚児の良さが損なわれてしまうと考えている。

『至花道』のこの理論に従うと、〈岡崎〉〈親任〉〈菊池〉は稚児の役者に最もふさわしくない作風と捉えることができる。これらの能には舞がないし、何より暴力の表現は児姿の優美を損なう。世阿弥の見解に従えば、〈岡崎〉〈親任〉〈菊池〉は稚児役者の美を台無しにする欠点を持つていたことになるが、実態としては、長俊の時代にはこのような武勇の稚児の能がすすんで作られ、上演された。観客がそれを求めていたからだろう。室町後期に流布した御伽草子には、恋愛物語の優しい稚児のほかに、『弁慶物語』のような怪力の稚児の物語も存在しているから、弱い稚児ばかりではなく強い稚児の構想も需要があったと考えられる。このような時代背景のなかで、御伽草子の享受層の好みを反映して生み出されたものが〈岡崎〉の稚児だったのではないだろうか。〈岡崎〉や〈菊池〉のほかにも、能の稚児には〈橋弁慶〉〈鞍馬天狗〉の牛若、〈調伏曾我〉の箱王など、武勇の稚児がよく見られる。世阿弥の価値観では稚児美を損なう構想であっても、武勇の稚児は中世人に好まれていたのである。

もちろん、長俊の周辺にあったのは武勇の稚児ばかりではなかった。長俊の父信光の時代には、寺院の芸能である延年風流の演出を取り入れた、稚児の歌舞を眼目とする能が次々に作られ、流行した時期があった。延年風流には、走り物と呼ばれる異類役の稚児や、作り物の中から出てくる二人組の乱拍子の稚児などがあり、能はこれを新しい趣向として積極的に吸収した<sup>二六四</sup>。信光も〈巴園〉という、大きな実の中から二人の童子が出てきて舞う演出の能を作っている。この場合の舞は、世阿弥がいう「音曲と舞」とは質の違う舞だったかもしれないが、寺院の稚児の身体性をそのまま作品に取り込んでいる点では世阿弥の考え方と共通している<sup>二六五</sup>。稚児の舞は、世阿弥の時代から形を変えても能の重要な演出として残り続けたと考えられる。

ちなみに〈岡崎〉の演出にも、延年の影響を受けたと考えられる要素がある。盛勝本衣裳付には、〈岡崎〉の後場の稚児武者姿の装束が次のように記されている<sup>二六六</sup>。

ちご、大口、そばつき、なしうちに、太刀はき、いづる。(四九三頁)

稚児武者は大口袴に側次を着て梨打烏帽子を被り、太刀を持って登場した。忠広はこれと揃いの装いに長刀を持っている。この装束は現行の能でも、武装した武士の出立としてよく用いられている。つまり稚児武者は武装した体であったということだが、注目したいのは、稚児が梨打烏帽子を被っている点である。烏帽子は成人男性の証であるため、元服前の少年である稚児が被る必要はない。実際、〈岡崎〉の稚児は前場では烏帽子を被っていないし、同じ盛勝本衣裳付の〈鞍馬天狗〉では、武装した鞍馬寺の稚児牛若の装いを、

ちごハ、かみさげて、大口、ちやうけん、玉だすきあげて、長刀持也。(四七二頁)

と記しており、烏帽子は見当たらない。梨打烏帽子を被る〈岡崎〉後場の稚児が特殊であったことがわかる。

この稚児の烏帽子は、前述した延年の花杖児から影響を受けたものであったのではないかと考えられる。

A 『永享十二年管絃講并延年日記』(一四四〇)

一、花杖児之装束者、大口ノ上ニ鎧直垂括リヲ上テ鎧ヲ着ス。(中略) 髪ハ鬢ヲ攬テ風折ヲ花ヲ付テ着之。(中略) 花杖ノ長ハ金ノ五尺紙ニテハキシテ帯ニ筋ニテ卷ク之。菊ノ花ナド色々在之。(二五七頁)

B 元文四年『維摩会御遂講仁付延年日記』(一七三九) <sup>二六七</sup>

一 花杖児 大口 金風折烏帽子 唐織 或ハ小袖ツホヲリ  
サケ帯 床木 花杖紅梅 (二五〇頁)

時代の差はあるが、どちらも南都の延年風流の記録である。これらの記事によると花杖児の烏帽子は一貫して風折烏帽子であったらしい。梨打と風折で烏帽子の種類に違いはあるが、〈岡崎〉の稚児も花杖児も、どちらも稚児に必要な烏帽子を芸の装束として身につけている点に変わりはない。〈岡崎〉の稚児の烏帽子は、この花杖児を参考にしたと考えてよいだろう。

男色の対象であった稚児は女性的な存在として社会的に位置づけられていたから、この装いは女性芸能者の烏帽子姿に近い、一種の異性装であったと考えられる。稚児の烏帽子姿という倒錯的な装いは、男色を好む中近世の人々にはかなり魅力的に見えていたようで、近世になると若衆歌舞伎にも取り入れられ、美しい若衆が烏帽子を着けて舞う「男舞」という芸が誕生する<sup>二六八</sup>。延年の稚児の装いが男色文化のなかで発揮した影響力の強さがうかがえる。〈岡崎〉の場合も、稚児の烏帽子姿が醸し出す倒錯的な美の効果を求めて梨打烏帽子を採用したのでろう。さらにいうとこの烏帽子姿は、「情もふかき契り」で結ばれた忠広と揃いの装束である。烏帽子という道具ひとつで、稚児と忠広の間にある深い情を鑑賞者に読み取らせることも可能であったのかもしれない。

おわりに

長俊の〈親任〉と〈岡崎〉は、先行作品から少年の武勇という題材を受け継ぎつつも、まったく独自の構成・構想を展開させた能であった。この点は、恩愛と合戦という二つの要素を類型通りに踏襲している〈菊池〉の方が、先行作品の影響が色濃く残っていたようである。先行作品と〈親任〉〈岡崎〉を比較すると、長俊の独自性が十分に目がいってしまいが、だからといって長俊がオリジナリティにあふれる能作者だったとはいえないようだ。〈親任〉は少年の武勇と稚児物語の世界が合わさった構想であったし、〈岡崎〉は〈雲林院〉の花争いと少年の武勇、それに斬り組ミ靈験能の結末を融合させた構想だった。基本的には、先行する文芸にすでにある構想の切り貼りによって作られている能なのである。この点は、父信光と似ている。

また、これは特徴というより欠点なのかもしれないが、〈親任〉と〈岡崎〉には物語性が薄い。〈親任〉では花菊が置かれた状況に対する説明が一切なく、稚児兄弟がどの誰なのか、敵の成澄とはどういう因縁なのかわからず、物語の全体像が見えてこない。この能にあるのは、花菊の危機に立ち上がる人々の感情表現と、後場の活劇だけである。もう一方の〈岡崎〉は、物語の骨組み自体は花をめぐる喧嘩を描いただけの単純な内容で、人間関係や場の細かな設定がなくとも話が成り立つように作られている。長俊はあらずじの面白さを追求することもなかったようだ。

長俊はなぜ、このような作品を制作したのでろうか。考えられるのは、作品の全体性よりも、ひとつひとつの場面の面白さを重視する傾向が長俊にあったのではないかという仮説である。〈親任〉では花菊の健気さを描いた場面を何度も見せ、〈岡崎〉では神主と忠広の喧

嘩が繰り返されている。恩愛なら恩愛、喧嘩なら喧嘩と、これと決めた題材を描くことに全精力を注ぐ長俊の態度が、「親任」と「岡崎」から見えてくるのではないだろうか。

二四二 横道萬里雄ほか編 岩波講座『能・狂言』第三卷、西野春雄「長俊の能」(岩波書店、一九八七年)、二五七〜二五八・二八五・二八六頁。

二四三 横道萬里雄・表章校注 日本古典文学大系『謡曲集』下(岩波書店、一九六三年)なお『謡曲集』の底本三百番之外百番板本の間狂言では、親任の姓が「那須」になっているが、これは松井本にみられないもので、ここでは採用しない。

二四四 伊勢崎市編『伊勢崎市史』通史編1「原始古代中世」(伊勢崎市、一九八七年)七〇七〜七〇九頁。

二四五 『日本歴史地名大系 群馬県の地名』(平凡社、一九八二年)、六四八〜六四九頁。

二四六 『秋夜長物語』の概要は以下の通り。夢の中で出会った三井寺の稚児梅若に恋をした比叡山の律師桂海は、障害を越えて恋を成就させる。だがあるとき、梅若は天狗に攫われた行方不明になってしまう。これを桂海のもとへ行つたと誤解した三井寺の僧たちは怒り狂い、比叡山との戦争に発展する。その頃、龍神の助けを借りて天狗のもとから逃げ出した梅若は、自分のために合戦が起きたことを知り川に身を投げる。桂海が駆けつけると、変わり果てた梅若の亡骸が水に浮かんでいた。二人の物語は悲劇で終わるがこの話には後日談があり、梅若の正体が桂海のために人に変化した石山寺観音であったことが語られる。桂海は発心し、瞻西上人と名を変える。市古貞次校注、日本古典文学大系『御伽草子』(岩波書店、一九五八年)参照。

二四七 横道、日本古典文学大系『謡曲集』下、二一七頁頭注。

二四八 横道、日本古典文学大系『謡曲集』下、二一七。

二四九 横道、日本古典文学大系『謡曲集』下、七五頁。

二五〇 田口和夫校訂『貞享年間大蔵流間狂言本二種』所収(わんや書店、一九八六年、一九八八年)。この他『岡崎』の間狂言を収めた資料に、大蔵虎清『間・風流伝書』、田中允蔵『間狂言本』、和泉流の間狂言(野々村戒三、安藤常次郎 編『狂言集成』(春陽堂、一九三二年)がある。盛勝本衣裳付は伊藤正義編『福王流古伝書集』(和泉書院、一九九三年)、四〇四・四九三頁。

二五一 義満の花見は『迎陽記』『吉田家日次記』応永八年二月二十五日、義教の花見は『看聞日記』『満濟准后日記』永享四年三月四日、義政の花見は『親元日記』『蔭涼軒日録』寛正六年三月六日(大日本史料総合データベースを参照)。

二五二 伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』上「各曲解題 小塩」(新潮社、一九八三年)、四一七〜四一八頁。



- 二五三 岩崎雅彦「稚児の図像学」、『国文学 解釈と教材の研究』（一九九六年三月）。
- 二五四 『管弦講并延年日記』、芸能史研究会編『日本庶民文化史料集成』「田楽・猿楽」（三）書房、一九七四年）所収。
- 二五五 『満濟准后日記』正月二十五日条、『続羣書類従』補遺第一下（続群書類従完成会、一九五八年）。
- 二五六 堂本正樹「番外曲水脈」（二十九）、（三〇）『能楽タイムズ』（一九八一年十月〜十一月）、七・七頁。
- 二五七 〈雲林院〉の本文は横道萬里雄・表章校注、日本古典文学大系『謡曲集』上（岩波書店、一九六〇年）から引用した。
- 二五八 伊藤『謡曲集』上、一六一頁。
- 二五九 後藤丹治・釜田喜三郎校注、日本古典文学大系『太平記』二（岩波書店、一九六一年）。
- 二六〇 清水克行『喧嘩両成敗の誕生』（講談社、二〇〇六年）参照。
- 二六一 石井倫子『風流能の時代』（東京大学出版会、一九九八年）、二九〜三〇頁。
- 二六二 『群書類従』第二〇輯、合戦部（続群書類聚完成会、一九五九年）。読みやすさを考慮し片仮名表記を平仮名に改めた。
- 二六三 長俊の没年は天文十年。
- 二六四 小田幸子「能の舞台装置——作り物の歴史的考察（上）」、『能楽研究』一一号（一九八五年）一〇七〜一四二頁。
- 二六五 本稿第二章・第三章参照。
- 二六六 伊藤『福王流古伝書集』。
- 二六七 芸能史研究会『日本庶民文化史料集成』。
- 二六八 服部幸雄『歌舞伎成立の研究』IV「歌舞伎『狂言』の形成過程」第四「大小の舞考」（風間書房、一九六八年）参照。また松尾恒一はこの問題を延年風流の立場から考察している。松尾『延年の芸能史的研究』第四章「延年芸能の考察」（岩田書院、一九九七年）、三五一〜三三六頁。

## 結論

本論では、中世の子どもの能役者の実態を明らかにするため、世阿弥の能楽論や、世阿弥が制作した能の作品、〈鶴次郎〉以降の武家家族の恩愛と武勇を題材にした一連の作品を分析し、子どもを用いる能にどのような趣向があったのか、作者のどのような意図を担う子どもだったのかということを考察した。第二章から第四章までの前半部では、世阿弥の能楽論と作品を分析し、世阿弥が自分の能楽論に基づく稚児の舞の能を作っていたことや、父子の関係を題材にした新しい物狂能の構想を試行錯誤していたことを明らかにした。後半部の第五章から第七章では、非世阿弥系の能として、戦争や暴力に巻き込まれる子どもを描いた能に焦点をあて、世阿弥よりあとの時代の能作者たちによって、世阿弥の理想とは対立する荒々しい子どもの能が作られていたことを明らかにした。

各章の内容を改めて確認する。

まず第一章「寵童の室町時代」では、南北朝時代から室町末期までの、子どもの能の時代背景について考察した。特に注目したのは、稚児と呼ばれる寺院に仕える少年たちである。彼らは僧や貴人から男色の対象として愛された、化粧をした美童であった。中世には、猿楽の稚児や田楽の稚児、寺院儀礼で芸能をつとめる稚児などの芸能稚児のほか、美麗な武装で戦場に現れる稚児武者、政治的な意味を担う権力者の寵童など、あらゆる場面に稚児が登場する。この章では、足利尊氏の寵愛を受けた稚児武者饗庭命鶴丸の活躍や、世阿弥に影響を与えた足利義満の寵童、足利義教・義政が鑑賞した武装と稚児の芸能について詳述し、これらの稚児の芸能や風俗が、能に影響を与えたことを考察した。

第二章「世阿弥の子ども役者論」では、世阿弥の能楽論のなかから子どもに関する言説を取り上げ、世阿弥の思考の変遷を分析した。世阿弥の子どもに関する理論は、最初の伝書『風姿花伝』「年来稽古条々」と『至花道』の間で大きく変化している。はじめは子どもの年齢に沿った段階的な教育法を説いていたが、のちに『至花道』のなかで二曲三体論という風体の理論を確立させると、寺院の稚児の姿を特別に重視するようになる。稚児の役者については「年来稽古条々」の段階から、姿の美しさが能の演技に効果的であることに着目していた世阿弥だが、『至花道』になるとますます稚児姿を重視するようになり、稚児姿の美を損なわないため、稚児時代の教育を歌と舞の稽古に限定し、物まねの習得を禁止するようになる。この章では、『風姿花伝』と『至花道』のほか、『二曲三体人形図』、『拾玉得花』、『遊楽習道風見』などの記事を分析して、世阿弥の理論が『至花道』以降ほとんど変化せず、生涯この教育法を重視し続けていたことを明らかにした。

第三章「世阿弥の稚児舞」では、『至花道』以降の理論に基づく世阿弥の作品〈難波梅〉と、世阿弥の作と考えられる〈関寺小町〉〈春栄〉について、子どもの演出の観点から考察した。現行の〈難波〉と〈春栄〉には子どもが舞う演出はないが、世阿弥の時代のこの二曲には、〈関寺小町〉と類似する構成の稚児の舞があったと考えられる。この章では、これら

の稚児の舞の能が、世阿弥の教育法を実践するために作られた能であることを明らかにした。また、稚児の舞の特徴を比較し、分析することで、〈関寺小町〉と〈春栄〉の作者が世阿弥であることを検証した。

このような稚児の舞の能を作る一方で、世阿弥は『至花道』の理論とはあまり繋がりの深くない、親子の恩愛を主題にした物狂能も制作していた。第四章「父と子の物狂能」では、世阿弥が新しい物狂能を目指して試行錯誤した、父子の物狂能について考察した。世阿弥が手掛けた父子の物狂能には、〈丹後物狂〉〈逢坂物狂〉〈土車〉などがある。世阿弥はこれらの曲を改作・制作するのにあたって、父と子の親子関係を丁寧に描くことを心がけている。また、〈柏崎〉は母子物狂能だが、世阿弥は父の存在感を際立たせることで、母と子の間にある微妙な感情を浮き彫りにする工夫をしていた。この章では、父子という題材に対する世阿弥のこだわりの背景に、これらの物狂能を家族の心理劇として作り上げようとしていた世阿弥の意図と、武家社会の家族観の影響がみられることを論じた。

第五章から第七章では、世阿弥と同時代から存在し、観世長俊の時代まで脈々と作られ続けた、武家家族の恩愛と少年武士の武勇を描く能の系譜を考察した。世阿弥の周囲には、世阿弥の理想にかなう子ども能だけが存在していたわけではなかった。世阿弥と同時代には、子どもが戦争捕虜になる〈初若の能〉や、落人の少年武士の悲劇を描いた〈笠間の能〉など、世阿弥の価値観では考えられないような筋立ての子どもの能が上演されていたことが、『申楽談儀』の記事からわかっている<sup>二六九</sup>。世阿弥よりあとの世代になると、これらの作品の系譜に連なる、武家社会を生きる子どもの姿を描いた能が次々と作られる時代がくる。

第五章「合戦と少年武士の能」では、その初期の作品である〈笠間の能〉と、これに続く多武峰様具足能〈鶴次郎〉を取り上げ、内容を分析した。まず〈笠間の能（安犬）〉については、本来の内容の復元を試みた。この能には謡本が現存するが、本文は後世の改変を経た、比較的新しい成立の詞章だと考えられる。ここでは現存する本文から、後世に加えられたと思われる要素を取り除くことで、本来の〈笠間の能〉の形を推測した。また、もうひとつの能〈鶴次郎〉は、稚児流鎗馬の扮装をした子どもの役者が、実物の馬・鎧・武器を用いて戦闘の演技をする、特殊演出の能だった。この章では、〈鶴次郎〉が上演された背景や本説、特殊演出の武装の問題を分析し、この能の眼目が親子の恩愛の表現と戦闘場面の演技にあったことを明らかにした。また、延年風流や稚児流鎗馬など、中世に存在した稚児の芸能の装いを、趣向として能のなかに取り込んだ、見所の多い作品であったことも指摘した。

武家家族の恩愛と少年武士の戦闘を眼目にした〈鶴次郎〉の構想は、後世の能作者に大きな影響を与えていた。第六章では、この〈鶴次郎〉の影響を最も強く受けた観世小次郎信光の作品について考察した。信光は〈鶴次郎〉の構成や演出を参考にして、〈光季〉〈村山〉という、少年武士の戦闘の能を作っている。また〈鶴次郎〉と、敵討物の〈放下僧〉〈望月〉の構想を融合させた〈二人神子〉という能もある。いずれも、親子の恩愛と戦闘の演技を眼目にした能だが、これらの能は〈鶴次郎〉に比べると構成に無駄が少ないというのが特徴的

である。信光は〈鶴次郎〉から多くを学びつつ、〈鶴次郎〉の構成を効率よく整理して、〈光季〉〈村山〉に取り入れていたのである。また〈二人神子〉でも、〈鶴次郎〉の恩愛と武勇の表現を取り入れている。信光の三作品はすべて〈鶴次郎〉から派生した作品であることを、ここで明らかにした。

最後の第七章は、信光の子で、父の特徴を受け継いだ観世弥次郎長俊の稚児武者の能〈親任〉〈岡崎〉と、長俊と同時代に上演された記録がある、〈岡崎〉と類似する構想の日吉猿楽の能〈菊池〉について分析した。長俊には信光の影響がみられるが、その一方で子どもの扱い方には独自性があった。〈親任〉と〈岡崎〉に登場する子どもは、どちらも化粧をした稚児として設定されている点に特徴がある。また、長俊は先行作品の主題である恩愛と武勇を、そのまま自分の作品に反映させることはしなかった。寺院の稚児の戦い描いた〈親任〉では恩愛に、稚児武者の武勇を描いた〈岡崎〉では戦闘描写に重点を置き、それぞれ主題をひとつに絞って描いている。この背景には、主題・構想の類型化の問題があった。信光の〈光季〉〈村山〉は、〈鶴次郎〉の構想を典型的に受け継いでいる部分がある。この点では、〈菊池〉も類型化した先行作品の構想を取り入れた作品であった。長俊は、〈鶴次郎〉以降に定着してしまっただけの類型の殻を破るため、恩愛と武勇を別々の作品に分けることを考えついたのである。

以上が、各章の内容である。これらの考察を通して明らかになったことが、二つある。

ひとつ目は、視覚性を重視した演出に、稚児の役者が適していたということである。〈鶴次郎〉と長俊の稚児武者の能には、この傾向が見られる。〈鶴次郎〉の眼目のひとつは、南都春日社で実演されていたような華麗な稚児流鏑馬を、能の趣向として見せることにある。男色の対象となり得る、魅力的な美少年の流鏑馬の演技が鑑賞者に与えたインパクトは、大きかったと考えられる。信光が〈鶴次郎〉から強く影響を受けたのは、稚児を用いたこの能の演出が刺激的で、効果が絶大であったことに理由があるのだろう。信光は〈鶴次郎〉の視覚的効果を模倣し、自分の作品に稚児の美を取り入れることはしなかったが、その子の長俊は稚児の美を活用した能を作っていた。〈親任〉は『秋夜長物語』を参考にして、物語世界の稚児のイメージを視覚化し、立体化した能であった。また〈岡崎〉は、『応仁記』などに見られる戦場の稚児武者をモデルにしたと考えられる、稚児の能だった。武装や武勇の視覚的な面白さを稚児の演出に取り入れている点は、〈鶴次郎〉に通じる点がある。稚児がもつ美的効果を活用したという意味では、世阿弥の能楽論や稚児の舞の能もこの特徴を持っているといえるのかもしれないが、世阿弥の場合は単純に視覚性を重視していたわけではない。〈難波梅〉〈関寺小町〉〈春栄〉の稚児の舞の背後には、役者育成のための教育体系がある。この点において、世阿弥の能は〈鶴次郎〉や長俊の能とは一線を画している。そしてもうひとつの要点は、恩愛という題材の重要性である。古作の子どもの能には、恩愛の要素を持つ作品が多い。〈笛物狂〉〈嵯峨物狂〉〈柏崎〉などの親子の別離を描いた物狂能はもちろんだが、〈荻萱〉〈こは子にてなきと云申楽〉〈檀風〉〈海人〉なども、主題はそれぞれだが親子愛を描き込んだ作品だった。また〈初若の能〉〈笠間の能〉も、筋立ての基軸

に家族愛がある。恩愛は子どもの能の起源的な主題であり、基本的な題材であった。

このことは世阿弥の『三道』をみてもわかる。世阿弥は、童の能の題材は「人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふなどにてあるべし」（一四二頁）と述べている。子どもと家族の恩愛を描いた能が、子どもの役者に最もふさわしい内容である、という意味だ。世阿弥はこの考え方を実現した能として、父子の物狂能を作っている。また第二章、第三章でも述べたとおり、稚児の舞を取り入れた〈春栄〉は、『三道』にいう「兄の別を慕ふ」であった。世阿弥は、恩愛が子どもの能の基本であり、子どもを扱う場合は恩愛の物語に仕立てるのがよいと、『三道』のなかで説いているのである。

だがその一方で、世阿弥は恩愛の要素を持たない〈難波梅〉〈関寺小町〉を作っている。これらに登場する稚児は、親兄弟の存在をにおわせない、恩愛から切り離された子どもだった。当時の鑑賞者がこの二曲をどのように受け止めたのかはわからないが、後世、〈難波梅〉から稚児の役が消えたことや、〈春栄〉から稚児の舞がなくなったことを考えると、世阿弥の理解者が少なかったことが想像される。やはり世阿弥自身がいうように、子どもの能は「人の子か弟などに成て、親に尋ね逢ひ、兄の別を慕ふ」ものが理想であり、恩愛の要素を持たない子どもの能は需要がなかったということなのだろう。恩愛の要素を持つ少年武士の能が、長俊の時代まで脈々と受け継がれた理由も、この恩愛にあったと考えられる。〈難波梅〉に比べると、恩愛の要素を持つ〈笠間の能〉や〈鶴次郎〉の方が、当時としては主流に近い作品群だったのだ。

では、その最も重要視された題材である恩愛は、その後の子どもの能のなかでどのような変遷をたどったのだろうか。まず恩愛の能の代表的な作品群である物狂能は、世阿弥の死後も新しい作品が作られ続ける。世阿弥の子観世元雅も、〈隅田川〉という母子物狂能の名作を残しており、この系譜は脈々と受け継がれていく。このほかでは、平敦盛の子どもが亡父の霊に会う〈生田敦盛〉、子どもへの処刑を題材にした〈正儀世守〉、愛情深い親子のために神仏が力を貸す恩愛霊験能〈家持〉〈松山鏡〉〈婆相天〉などが作られる。構想は様々だが、恩愛を主軸にした子どもの能は新しい趣向を求めて発展する。

一方で、恩愛に重きをおかない子どもの能も作られている。『曾我物語』や『義経記』などの軍記物語にみえる少年の英雄を素材にした、〈調伏曾我〉〈烏帽子折〉〈鞍馬天狗〉〈橋弁慶〉である。これらの能は恩愛の要素がまったくないわけではないが、〈鶴次郎〉などと比べると、恩愛の要素がかなり薄い作品だといえる。英雄的な少年を主人公にしたこの能の主眼は、怪力の少年の武勇を描くことにあったのであり、恩愛はそれほど大事な題材ではなかったのだろう。

また、恩愛から切り離された子どもの能も登場する。延年風流の稚児の演出を取り入れた、〈巴園〉などの能である。〈巴園〉は信光の作だが、この能に登場する子どもは作り物から出てきて舞を舞う、恩愛とは無関係な子ども役である。延年風流の影響を受けた子どもの能には、このほかに〈西王母〉〈一角仙人〉、長俊が作った〈葛城天狗〉などがある。これらの能では、子どもは動物に扮して登場する場合もあれば〈西王母〉、異類に扮して戦闘す

ることでもあった（一角仙人）（葛城天狗）<sup>二七〇</sup>。いずれも子どもが扮するのは人間の役ではないので、恩愛を表現する必要が一切ない。世阿弥の時代には評判がよくなかった、恩愛から切り離された子どもの能も、後世には現れてくるのだった。

---

<sup>二六九</sup> 『申楽談儀』、二八七、二九七頁。

<sup>二七〇</sup> 小田幸子「能の舞台装置——作り物の歴史的考察（上）」、『能楽研究』一一号、（一九八五年三月）。

## 資料編 番外曲本文翻刻

凡例

- ・底本の名称は『国書総目録』の表記に従う。
- ・詞で始まる小段は「」、節がついている小段は「／」で区別する。詞の途中に節が混在する小段においては、節の始まる箇所「\*」を、終わる箇所に「・」を打つ。
- ・各小段のはじめに小段名を「」に入れて示す。小段名は日本古典文学大系『謡曲集』下に従う。
- ・文字注記は、小段名またはそれに準ずる注記、役名を翻刻する・
- ・役名がない場合は他本を参考に補う。参考にした諸本については、論文中で説明している。
- ・平仮名表記が多い本の場合、読みやすさを考慮して漢字に改めた。

### 1 〈安犬〉（鴻山文庫蔵慶安承応随本転写本底本）

1

〔次第〕

子／花の跡とふ松風に。／＼残るこのみぞあやうき。

〔名ノリ〕

子「是は小山の判官よしまさが子。若犬どの、忘れかたみ。安犬丸にて候也。扱も我父よしなくも、家をおこさんはかりこと。つゝむに色の頭れて。うたれ給ふと聞ゆれば。あまりの心元なさに、忍びて里にくだり行。

〔上ゲ哥〕

子／行末の我を頼ぬ迷ひ子の、／＼、のがるゝ道の草葉にも、露の命のをき所。母の住家を尋ねんと、古郷に早く付にけり、／＼

2

〔□〕

太刀持「いかに此屋の内に案内申候。安犬殿の御下にて候。急門をひらき候へ

〔□〕

シテ／君なくてしほりたれぬるまきの戸を。たゝくはたそやおぼつかな。

〔問答〕

シテ「あら怖ろしや、あひかまひて内よりとがむる声なたてそ、まださよ更ぬ宵のまに。扉をたゝく音せぬは。うきになれたる心故。やしんの者と思召すか。

子「是は御子の安犬丸、是迄参て候也

シテ／たとひ我子と名乗共。門ばしあくるなどが有身の、所縁の草のねを取て。はをからさんと思ひ子の。名もかりことかおぼつかな。さうなう門なひらかせそ

子／ことはりなれや花の跡。雲を形見と水鳥の。母を尋て安犬丸。是迄来て候

シテ／うたがひもなき我子なりと。あはてさわぎてみづから出

子／急て門を 二人／をしひらき

「上ダ哥哥」

地／とかくいひやる言葉も、なくや涙にかきくれて。忍びねも音たかし。人やきくらんおそろしや。此比はかべに耳。岩の物いふ世中に。有としらすな思ひ子の。ゆかりの草葉なり、露の命もあやうき

3

「名ノリ」

ワキ「是は鎌倉殿の御内にかさまの十郎にて候。爰に小山の判官よしまさが子に。若犬と申者、朝敵たるが故に。昨日をしよせて候。彼若犬が子に、安犬丸と申て稚者の候をも。急からめ取て参せよとの御事にて候。彼安犬が父のうたれたるよしを聞、里にくだらぬ事は候まじ。目付をつれからめとらばやと存候。

「問答」

ワキ「いかに此内へ案内申さふなふ。安犬殿の御くだりを承及。かさまの十郎か御迎に参りて候、急門をひらき候へ

4

「問答」

子「さればこそかさまとやらん申候は御覽候へ、かさま討手に向いて候。爰はのがれぬ所にて候。御暇を給候

シテ「申所は去事なれ共。おことはいまだいとけなき身なれば。先側へ忍ばせうずるにて候。子「夫弓取の子は。胎内にてねぎ事を聞。七歳にてかたきを打と申。いはんや安犬十歳に餘ぶようを申さば稚身にはよるまじく候。

シテ「たとひぶようの身成共。只今御身出給ひて。ともかくにも成給は。母が思ひをいかにせん。先側へ忍ひ候へ

子「いやそれは恩愛の悲しみ。弓矢の法はさもあらず。某ふかくの名もた。ば、我のみならず父や祖父の、なき跡迄の名をくだすべし。かくて残ると安犬が、やすかりまじき浮世成。

た。御暇申へし

シテ「扨誠に出んと思ふが

子「さん候

「ロンギ」

地／実やさうめいよりふかきは母の恩、胎内十月の昔より、せいしやうの今に至るまで。片時はなる。事はなし

シテ／それに母を捨をきて。死したる父の為にとて。命をすてば先我を。手にかけて空しくなし給へ

地／其後御身ともかくも、／、ならせ給へと宣へば。理りなれやもろともに、涙にむせぶ



斗也、たとひ父ははなる共。御身にそひてうき事の、慰むべきに恨めしや。かく情なくいでんとは、母は親にてなきかとも。逆更行夜嵐に。花のうす衣引かづき。いつれあやめのお前人に。立かくれおち水の、武士にふかくかくさんと。かきくとき宣へは。裏にといひて安犬は。ちやうだいふかく入給ふ。乳人使に出あひて、是にはなしとちんしけり、く

5

〔□〕

ワキ／何とちんする共のがすまじ。いはんや親の其子として。忍ぶはみれんの振舞也、はや出給へと請すれば

シテ／母はいかにもかくさんと。是にはなしとちんする処に

子／安犬丸は是にあり。只今いひつる詞こそ。耳に残て恥しけれ、爰はのかれぬ所にて候、御暇を給候へ

〔上ゲ哥〕

地／実々みれば四方をかこみ。籠内の鳥あじろのひを。もれ出へきやうもなし。余波をしけれ共、さらば出候へ

6

〔名ノリグリ〕

子方／抑是は。小山の判官良政が子。若犬殿の嫡子安犬とは我事也

〔ノリ地〕

地／手なみ見せんや兵と、く、木戸をひらかせ切て出る。弥生の初め月入て。花くもり成闇の夜に。かたきみえねば立帰り。たいまつぼつとなげちらし。めと目と見合せうふせんと。切てかゝりし有様は、小武者なれ共其いきほひ、おびたゝしうこそみたりけれ

シテ／母は我子をとめかねて。長刀追取出けるが、さすか武士の。みるめもはづ(かし)さに、門の扉に立かくる

〔ノリ地〕

地／よせては是をかんじつゝ、く、小山は数代の名将也。女なれ共やさしやと、ほめぬ人こそなかりけれ。いつ迄かくて有明の、つれなや命を捨てんとて。太刀まつかうにさしかざし。敵の中に切て入ば

シテ／母も長刀取なをし。五十騎の兵者の、中をわつて通しが。又立帰り十文字に。かなたこなたにかけちらし。桜にまじる柳の糸の、乱れあひたる風情哉

子／時の大将かさま殿。く、出あひ給へせうぶせん。

〔中ノリ地〕

地／力なくしてかさまの十郎、面にすゝんで出たりけり。かさまは生年廿七、安犬丸は十四歳と。なのりもあへずちやうとうてば、まつかうわられてひるむ所を、長刀取のへはらりとされば。もろひぎながれてかつばとふす。面白の風情やな、く、龍田初瀬の紅葉ばの。風

にまけぬとよろこびて。くひをとらんとせし所を

〔中ノリ地〕

地、あまたの兵落重て。安丸をからめ取、門前はるかに出ければ、母は長刀なげ捨て、あきれはてゝぞとゝまりけり。哀成けるわかれかな、く

### 1 〔鶴次郎〕（鴻山文庫蔵大阪本番外謡）

1

〔名ノリ〕

シテ「これは小野の兼忠にて候、さてもこの度千載御前の御謀叛によらせ給ひ、大御所の岩井の門に押し寄せ、一門腹切べきもの事定つて候、ここに某が子に三男鶴次郎、この度の戦場に出べき由申し候間、この所へ呼び出し申し留めばやと存じ候

〔問答〕

シテ「いかに誰か有る

シカく

シテ「鶴次郎にこなたへ来れと申し候へ

シカく

2

〔問答〕

シテ「いかに鶴次郎、誠や汝はこの度の戦場に出うずると申すと

子「さん候戦場に出ずるにて候

シテ「ござかしき事な申しそ、父に任せ故郷に帰り候へ

子「これは仰に覚ぬ物かな、時々父御の仰せには、多き子中に鶴次郎程いとをしき子はあらじと仰せ候ひしが、いとをししく討死し、名を揚るところそ仰せ有るべけれ \*落ちて名をくだせとは、御憎み有るにてこそ候へ、あら情なや候・

シテ「実々それは去る事なれ共、故郷を出し時、汝が母某が袖をひかへ申すよう、御身こそ弓矢の習ひいかにもならせ給ふ共、鶴次郎が事をば、おどしてもすかしても故郷へ帰せと申しに、この度の戦場に出るならば、討死せんでも叶ふまじ、さあらば母が嘆きをば、いかばかりと思ふ \*かなしむ親心げにや殊更思ひ子の、哀れ命を助けて、今一度母にみせばや・

シカく

3

〔問答〕

アイ「これは御門出にて御座候に、勿体なく候、一つ聞し召れずるにて候

シテ「心得て有る

シカ／＼シテ「鶴次郎が着長はこれに有るか

シカ／＼

アイ「内々鶴次郎殿御返しなされふずる由仰せ候程に、御着長帰し申して候

シテ「あら笑止や、何も仕り候べきぞ、いか様にも汝がたくみ候へ

アイ「畏て候、鶴次郎殿は幼稚御座候程に、花々しく狩装束にて御出あらば、珍しく御座候はんと存じ候

シテ「これにはつくい匠にて候、則申し付け候へ

アイ「畏て候

「ロンギ」

シテ「既にこの夜も更け行けば、早用意せる人々よ、兼忠下知を蒙れば

地／＼下知に従い兵は、／＼、馬に鞍置き物の具の、楯しめさせて人々は、勇みあひたる気色かな

4

(ワキの「名ノリ」など省略があるか)

「□」

ワキ／＼兵野に伏す時は、帰雁列をや乱るらん

「名ノリグリ」

シテ／＼さても小野の兼忠は、筋逢橋を打ち渡り、矢倉表を見渡せ共、味方勢の一騎もみへぬは、兼ての相図は違いぬるところぞ覚へけれ

5

「□」

シテ／＼それこそ本望な人々、先をかけぬ先に、とて御討死し給ひてこそ御名譽の名はあぐべけれ

「掛ケ合」

シテ／＼げにいはれたる鶴次郎、さらば先をかえんとて

子／＼鶴次郎が出立には、青好の大口に、秋の野捨る直垂の衣紋気高く着なしつゝ、

シテ／＼月星組たる竹笠に、廿四さいたる染羽の矢負

子／＼重藤の弓真中握り

シテ／＼芦毛成馬に打乗て

子／＼名にたぐへたる

シテ／＼鶴か丘の

「上ゲ哥」

地／＼山風に竹笠吹かせて、そろり／＼とかけたる粧ひ、子ながらも勇なりけり、見ては敵も

めでぬべし、親子くつばみをならべつゝ、南の門に駆け向ひ、敵を待て控へたる、く

6

〔□〕

ワキ「多く寄たる軍勢の中に、小武者の一騎駆け出る、姿をみれば狩装束なり、さもめづらしき出立かなと、皆面々にこれを見る

〔掛ケ合〕

子「鶴次郎は駒の手綱かいとつて、つつ立あがり名乗けり、只今名乗初冠をば、誰とか思ふ和田が孫、古郡が三男鶴次郎、生年十三なり

ワキ「只今名乗たるは和田が孫、古郡が三男鶴次郎と名乗て候、げにや梅檀は双葉より芳し、麻の中の蓬はためね共、すぐなるとはかさまの事とや申らん、剛なる者の子といひて、く、幼けれど由々しきは、いかに親の嬉しかるらん、敵ながらもいとおしや

子「鶴次郎はよき隙ぞと、表刺取て打つがひ、よつびきしめてねらひよる

ワキ「家忠は猶感ぜんと、振あをぬくるうちかぶとを

子「後へつと射通しけり

ワキ「何かは少もたまるべき、馬より下にどうぞ落

シテ「兼忠は駒掛寄り、射たりや鶴次郎、射たりや鶴次郎と、後をたゝいて誉めたりけるワキ「家綱たうの矢を射んと

〔中ノリ地〕

地「く、十三束の中差を、追つがひ鶴次郎、射て落さんとねらひ寄る、また家綱を目にかけて、二の矢つがひてひかんとする、弓手の脇より馬手の脇に、かけずつとぞ通しける、何かは少もたまるべき、馬より下に落たれば、兼忠は駆けよせ飛んでおり、ふかくなりとよ今一度、兼忠をみよや鶴次郎と、呼共息絶て、空しくなり無惨なり、く

7

〔問答〕

シテ「いかに誰か有る

アイ「御前に候

シテ「鶴次郎はかなしみの子にて候程に、葎の道場へかゝせ、よく教養してくれ候へ

アイ「畏つて候

シテ「口惜しや、この程は子持武者となつて思ひの俣の合戦はせず、いとをしき子をば射させつる、何の命の惜しかるべき、大剛の者古郡射とつて \*高名せよや人々として

〔中ノリ地〕

地「高名せよや人々として、おまいてかゝれば敵の兵、すは古郡がかゝるは人々、あますなもらすな討取るとて、大勢ばつとぞかゝりける

シテ「あら物々しやおのれらよ、千騎に一騎の手並をみせんと、大勢にわつて入り、むかへ

ば拝み打ち、廻れば車切、近き武者をばつかんで引きあげ、さげ切にしてこそ捨てんげれ

〔中ノリ地〕

シテ去る程に、く、我が子の敵に逢んとて、かなたこなたをかけ廻る所に、花園あいたり

〔中ノリ地〕

シテおのれは何者ぞ

ワキ花園の又太郎家綱よ

地嬉しや恋しき敵にあひたりと、かけあはせむずと組み、ゑいやくと組あひたるが、兼忠力まさるなれば、家綱を押し付け首かき切て、押し上げつゝ、我が子の敵はかうこそとれと、喜びの陣にぞ帰りける

### 〔光季〕（龍谷大学図書館蔵整版車屋本混綴三番綴本）

1

〔名ノリ〕

シテ抑是は、鎌倉殿の伊賀の判官光季にて候。扱も此度おこる平家をたいらげ。天下統一の御代と成候。去程に今朝院の御所よりめされ候へ共。存する子細の候間。もし何事も都に一大事御座候はゞ。一方へ指向られ候へと申て参ず候。此由家子若党に申聞せばやと存候、シカく、熱田三郎同四郎に來れと申せ

2

〔問答〕

シテ「いかに熱田三郎

熱田「御前に候

シテ「扱もけさ院の御所より召れ候へども。存子細候間。もし何事も都に一大事御座候はゞ、一かたへ指向られ候へと申て参ず候。去程に、此間都に雑説の事何とか申す

熱田「さん候、鎌倉殿を背き申されん其為に、まづ是へ押よせて、御生害あらば程なく鎌倉迄従ふべきとの御事、雑説ながら申せしが、扱は誠にて候ひけるぞや。小賢き申事にて候へ共、御身に誤なふして、暗々とうたれ給はむより、夜に紛れ都を忍ひ出、美濃尾張まで馳下り、夫より鎌倉へは四五日につかせ給ふべし。さあらずは又北陸道にかゝり、若狭の浦より舟に召れ、越後の府へ御付有て、鎌倉へ御参あり、時氏に此由御申候て、鎌倉勢を卒し、二度都へ責上り、御本望をとげあれかしと存候

シテ「実々申所は去事なれ共、さすが一天の君の、か程の大事を思食事は、閃（あからさま）にはよもあらじ。今は近国の道々関々に、討手をかくしをかれなば

〔上ゲ哥〕

地「逆も遁れぬ物故に、都の内を忍出て、かたきに後を見すべきことが口惜や。殊に数なら

ぬ光季か、朝敵と成て今ははや、屍をさらしてなき跡に、時氏の御名をあげばやと、かたり給へば諸共に、命を捨てても猶余ある心かな

3

〔問答〕

シテ「いかに熱田三郎、寿王に此方へ来れと申候へ

シカ〜

シテ「いかに寿王、存する子細の候間、何方へも落行候へ

子「仰承候去ながら、弓取の子とならば、胎内にてねぎ事を聞、七歳にて敵を討との本文あれば、何方へも落間敷候

シテ「小賢き事を申者哉。逆も千葉の介、汝が為にはしたしければ、一先頼み落行て、おさなき程は出仕せで、時氏に此由申上、鎌倉勢を卒し、二度都に責上り、一番に父がかたきを討候へ

子「是は仰共おほえぬ物哉。さすが千葉の介も弓取にて候へば、親を捨たる不覚人をば、争か助け候べき。其上寿王鎌倉を出し時、母上みすのきはへ召て、扱も寿王は又いつと、尋給し御返事に、父の御供申つゝ、やがて参らんと申せしが、思へば最期の詞とは、今こそ思ひしられたれと

〔上ゲ哥〕

地／かきくどきたる其け色、く、幼き身のかくばかり思ひ切たる言の葉の、実恥かしや此上は、ともに都の土となり、名を末代にとゞめんと、思ひ定むる親と子の、契ぞ哀なりける

4

〔クセ〕

地／殊更弓取の、家に生れきぬる身の、かゝる思ひに沈まんと、思はざりけるはかなさよ。

もとより一世に限りたる、親子の契権の、日影待間の露の身も、中々諸共に、きえんこそ嬉しかりけれ

シテ／角て思へどさすがまた

地／行末遠きみどり子に、今少だにそひもせで、かゝる憂目を水鳥の、おしみても猶かひぞなきと、語給へば郎等も、実ことほりと夕付の、取々に皆武具を、篠目の空も明ゆけば、討死せんと思ひきる、心ぞ哀なりける、心ぞ哀なりけるシカ〜

5

〔□〕

ワキ「承久三年此は皐月の五日の曙に。三浦判官（胤義）は院の仰を承り。都合其勢八百余騎光季が宿所に押よせて。時をどつとぞ作りける

〔サシ〕

一せい「有明の影もかたぶく雲間より。もれくる声は郭公、名乗し給へ誰やらん

〔□〕

地「其時討手の大将、大音あげてよばりけり。是は院の御使三浦の平九郎判官胤義なり。光季はなきか罷出て、院宣のおもむきうけ給はれ

6

〔中ノリ地〕

光季「伊賀の判官是にあり。過て待したる事なれば、急三浦に对面せん

同音ノ門をひらけや熱田三郎同き四郎、門の関貫引放し、くはらりと開き扉につゐて、左右の脇にぞ待かけたる

〔中ノリ地〕

地ノ爰に佐々木の高重とて、黒革おどしの腹巻に、白柄の長刀かいこんで、門より内にさし入ければ、寿王は面のえんに出て、いかに高重聞給へ、日比は子にせん親にせんと、さしも契しかひもなく、今かくかたきにならんとは、いさしらま弓幼なけれど、よつ引てはなつ矢に、高重が内甲をのぶかにいさせて、まつさかさまにどうとこるべば、光季はいたりや寿王、子なりけりとてよろこべば、かたきもみかたも一度にどつとぞほめたりける

7

〔ノリ地〕

地ノ角て時刻もうつるとて、く、大勢一度に乱れ入を、光季件の太刀ふりあげ、面にすゝむ若武者を、一太刀に二人切ふせ給ひ、又たちかへり、いかにや寿王、同じみちにと、いざなひければ、心得たりとて、刀を抜持、口にくはへ、えんより下に、落ければ、寿王の上に、飛かさなつて、腹切死ぬる、光季の振舞、ほめぬ人こそなかりけれ

### 〔村山〕（東京大学史料編纂所蔵観世元頼節付本）

1

〔名ノリ〕

シテ「か様に候者は、讃岐の国多度の津、山しなの里、吉原殿の御内に仕へ申村山と申者にて候、さても頼み奉りて候上野守殿は、さる訴訟の事あるにより、過にし春より御在京にて候、又御子息松若殿をば、御母にそへ申され、御在国にて候、我らは松若殿めのとにて候間、在国仕候、此間は出釈迦寺と申寺に、御母にそひ申され、松若殿も御参籠にて候、今日も御籠り所へ参らばやと存候

2

〔問答〕

シテ「いかに誰かわたり候、村山がまいりて候

女「なに村山と申か、人までも候まじ、こなたへ参り候へ シカく

女「いかに村山、さても此ほどうち続き夢見あしく候程に、都の御事何とやらん御心もとな  
くこそ候へ

シテ「是は仰にて候へ共、そうじて夢はむかしより、筋なき事と申つたへて候、其上風の  
の塵のごとく、心に払へば跡なき事と申候、御心やすくおぼしめされ候へ

女「げにく汝が申ごとく、まことに夢は風の前の塵と \*払う嵐の月をのみ

〔下ゲ哥〕

地「見るまゝに、山風あらくしぐるめり。

〔上ゲ哥〕

地「都も今は夜さむぞと、く、思ひやる身は夢にても、見ゆらん物をなけきつゝ、うちぬ  
る宵の袖の色、ふかき心のゆき通ふ、夢のたゞぢやいかならむ、く。

3

〔問答〕

アイ「いかに村山殿に申候、都よりまきの二郎殿より注進の御状にて候

シテ「都よりの注進とは何事にて候ぞ シカく

〔問答〕

女「都よりとは何事にてあるぞ

シテ「さん候まきの次郎かたより、きと注進仕て候、御前にて此文読まうずるにて候

女「いそぎよみ候へ

シテ「きと注進申候、去廿一日に上野守殿政所の御沙汰に御出候処に、上意とて生害させ申  
されて候

4

〔クドキグリ〕

女「さればこそ、心にかゝる夢の告、櫛のはうらのまさしくも、あふ鶯の音にたてゝ、なく  
よりほかの事ぞなき。

〔クドキ〕

女「言はざりき、今こんまでの空の雲、月日へだてゝ思ひしに、さて今日よりはたれをかも、  
知る人にせん高砂の、松若ひとり残しをきて、なにしにのぼらせ給ふらん。

〔クドキ〕

子「これは夢かやうつゝかと、母やめのとにすがりつき、声も惜しまず泣く涙、雨と降らな  
んわたり川、水増さりなば我が父も、もしやかへらせ給ふべき。



〔□〕

シテ／＼村山心乱れつゝ、いかに読みつる文ぞ（とて）、またひきひらき見る文の、まきの二郎もこの文を、書き置き修行にいづるなりと。

〔下ゲ哥〕

地／＼筆もしどろに書く文字の、せきとめがたき涙かな。

〔上ゲ哥〕

地／＼さてあるべきにあらざれば、／＼、松若殿をいづかたへも、しのび車の我が心、やるかたなきをいかにせん、／＼。

5

〔クセ〕

地／＼に定めなやかにそめに、引わかれにし梓弓、やがて帰らん其ほども、さびしさぞとゆうつけの、とり／＼、さま／＼になぐさめの、言の葉そへし松若が、生い先いかにと、思ひ乱るゝばかりなり。

シテ／＼今はかひなきはゝきゞを

地／＼たのむ木かげも枝朽ちて、雨もたまらぬ木の本に、露も涙もをちこちの、たづきも知らぬ山中に、なく音もおぼつかな、人や聞くらんつゝまじや。

6

〔問答〕

子「いかに村山、門前に人音のあまたきこえ候、尋て来り候へ

シテ「畏て候

〔□〕

シテ「やあ十門前に人音のあまたきこゆるは何事にてあるぞ、何と申ぞ西方の御代官長尾が討手にむかひたると申か

〔問答〕

シテ「如何に申上候、西方の御代官長尾が松若殿の討手にむかひたると申候が、雁野へ出ていにもてなし、はや御前まであがりて候、松若殿をつれ申され、うしろの山へ御しのび候へ、某はこれに残り長尾に「ことは物を申、やがて追いつき申べく候

女「村山はなさけなき事を申物かな、此身になりていづくへ忍ぶべき、思ひもよらぬ事ぞとよ

シテ「げに／＼これは御ことほりにて御ざ候、さりながら、松若殿をば某が御供仕候べし、まづ／＼上には御忍びあるべく候

女「まさしき妻や子にわかれ \*すこしの程もあるべきかと

〔上ゲ哥〕

地「ひとつはちすの露と消えば、中／＼物はおもはじと、松若か小太刀長刀、取出し持たせ

よせくるを、親のかたきを待居たり、く。

7

「一セイ」

ワキ・ワキツレ、冬枯れの、草にいたるともかくれがは、あらじ鷹場のとりこめよ。

「問答」

ワキ「いかにめんく、村山は大剛の者にて候間、粗忽に御入もし御不覚の候べし、まづ、  
某村山を呼び出だしたばかり生けどり候へし、しばらく御待候へシカく

8

「問答」

ワキ「いかにこの本堂のこもり所に、むら山殿の御座候か、長尾が参て候御目にかゝり申度  
事の候

シテ「あら思ひよらずや、長尾殿は何のために御出候ぞ

ワキ「御目にかゝりひそかに申談度子細ありて参じて候、急て御出候へとよ

「□」

シテ「其時村山、本堂のおもてにすゝみ、いかにめんく聞たまへ、松若殿をば早朝より、  
隣国に落とし申たり、村山見参申さんと

9

「中ノリ地」

地「御堂の唐戸を手だてにとり、く、よせくる勢を待つ所に、屈強のつわ物、我もく  
とおもての縁に、あがりければ松若すゝんで、出給ふををしいれく、前後をあらそうその  
ひまに、こむ長刀を打ちはらひ、打ち流しすきまをあらせず、しのぎを削つてたゝかひける  
に、松若わきより走り出で、おもてにすゝむ若武者の、真向ふたつにうち割りて、縁より下  
に斬りふせたまへば、御母長刀取りなをし、松若殿と一所になつて、かたきをまねき立ちた  
まふ。

「ノリ地」

ワキ、寄せ手の勢は、これを見て、

地、寄せ手の勢は、これを見て、さりとては弓とりの、婦妻はかくこそ、あるべけれ、此上  
は氏の神、八幡（三）所、降参ぞと、うち物すてゝ、かしこまり、松若殿に、したがひ申、  
御母も、薄絹めされ、村山御とも、申つゝ、うちつれ帰る、長尾がふるまひ、ほめぬ人こそ、  
なかりけれ、く。

〔二人神子〕（江戸中期成立鴻山文庫蔵大阪本番外謡本）

1

〔□〕

シテ／＼閨中の儿女は秋風の涙、願ず麒麟第一の。閑い至らん身にしもあらず。ましてや是は妻の為。身を失ひし月日の数。昨日やけふと思ひしに。三年の過しは一日の夢。如夢幻泡影如露亦如電。実目前の理なり

〔上ゲ哥〕

地／＼行く末を越方ほどに思ふとも。／＼。程はあらしな。程はなかりきと読みし昔の心まで。しられ来にける身の程はけふの夕部も如何ならん／＼

2

〔問答〕

シテ詞「いかに松若が乳母の有

ツレ「御前に候

シテ「扱も此程有増の末の待とふさよ。角ても終に消ん身の。妻の敵を討、来世は同じ蓮の縁と生ん事は疑ひ有まじ。先松若を此方へ召し候へ

ツレ「心得申候。いかに松若殿母御の御召候。此方へ御出候へ

シテ「いかに松若。扱も汝か父野間の内海にて討れ給ひ。程なふ三年に成て候。されはいかにもして敵を討へきなり。御身は幼なければ。此屋に残り。父母が跡をとひ。上品蓮台に栖家をしめんと願ひ候へ

1 9

2

子「是は仰にて候へ共。幼なき身成共。かひ／＼敷若党の一人も候はゞ。内海が館に行。よき隙あらばねらひより。思ふ本望とぐべき身なれとも。父に離れしより此かた。母御只たゞ独りを月共日共頼申。既十歳に餘れり。さあらば松若にも御暇を給り候へ。内海が館に行敵を討ふずるにて候

シテ「いとふしの者の云事や。実も此屋に捨置たり共。たれやの人が憐て。父がなき身の形見共見ん。＊返す／＼もやるかたなふ。

ツレ「いかに申上候。我ら女の身としてたに。後世を思ふ心成に。まして是は父御の御為。命を捨捨ほんとの。御心さしの。おとなしやかさよ。さあらば松若殿をも女姿になし参らせられて。内海が館に行。思ふ本望を遂たまへかし

シテ「此上はとかくの問答時移り。日数もつもらば壁に耳

ツレ「岩の物いふ

シテ「世の中に

〔上ゲ哥〕

地／＼隠れ所や夏引の。／＼。いとはかなくも過行ば何となる身のはてしぞと。松若立あがりはやとく／＼とすゝむれば。母も啼々先立し。妻の敵をやす／＼と。内海が館に急ぎけり／

3

〔次第〕

ワキ次第〳〵此神垣にゆふかけて。〳〵。かへさの道を急がん

〔名ノリ〕

ワキ「是は尾張の国野間の内海の何某にて候。此程打続夢見あしく候程に。熱田の明神に一七日参籠申し諸願成就し只今下向仕候。

〔問答〕

ワキ「誰か有

シカ〳〵

ワキ「二七日の満参もこと終わり。只今下向するはなんぼう目出度事にてはなきか　シカノ

〳〵

4

〔一セイ〕

シテ・ツレ・子〳〵唐衣。重し契くちしより。幾世の露を拂ふらん

〔上ゲ哥〕

地〳〵誰となく寄せては帰る波枕。〳〵。浮立舟の。跡も留めえぬ袖は涙と成はて〳〵。独り心を廻せる。河嶋景に澄水の。人知れず流行身の哀とや余所に見ん

5

〔問答〕

シテ「承及び遙々と是迄参て候

ワキ「近比見苦敷所を御目に掛て候。いかに申候。白拍子と申す事は何の代より始て候そ

シテ「此者は幼き者にて候程にしり候まじ。白拍子と申す事は。唐土にてはさいわうか娘より舞初めたと申候。亦我朝にてはしまのせむざい和歌の前とや覽舞始たと申候

ワキ「実々是は承及て候。更は臆て舞を申候へ

シテ〳〵余所目には心の色を顕さじと。恥かしながら立あがり。時の調子を窺ひけり。

〔ワカ〕

シテ〳〵世の中の。人に随ふ習ひとて

地〳〵思はぬ袖や。返すらん

6

〔以下クリ・サシ・クセは五百番本より補う〕

〔クリ〕

地〳〵扱も燕丹太子秦の始皇にこめられ。老たる母にまみへん為。帰国の赦しを。嘆きしかば

〔サシ〕

シテ、汝をゆるし返さん事。烏の頭白くなり。同、馬に角おひたらん時。必ず帰国を赦すべしと。綸言有しを承はり

〔クセ〕

地、燕丹天にあふぎ地に伏て祈れば。実孝行の至りにや。祈る願ひのかひありて。烏の頭白くなり。馬に角おひたりしかば。綸言汗のごとくにて。燕丹国に帰りて後。荊軻秦武陽をかたらひ感陽宮に参内す

シテ、荊軻は劍をぬき持て。

地、御衣の袂をひかへて玉躰に社は近づけ。かゝりける所に。後の調べ給ひける。玉事に聞とれて。荊軻秦武陽は眠るがごとくなり。七尺の屏風は。おどらばなどか越ざらん。御衣の袂もひかば忽切ぬべしと。押返し、三返しらへ給へば

シテ、始皇帝は聞召。

(地)、御衣の袂を引切て。屏風を飛去あかゝねの柱にかくれたまへばせんかたなくて。劍をなげたてまつれ共。帝はつゝがましまさで。荊軻秦武陽はついにうたれけるとかや

7

〔ノリ地〕

地、三人目と目を見合せて。内海が左右にすがりつき十念せよとぞ進めける、

〔問答〕

ワキ、「不思議や何国の誰人なれば。我をばたばかり手ごむらん

子、「御身の討し鳴海の源蔵。其子に松若我ぞかし

ワキ、「あふ去事あり道理なり。女性の御身は扱いかし

シテ、「鳴海が妻よ

ワキ、「扱汝は

ツレ、「松若殿の御乳母と

〔□〕

地、名乗もあへず太刀振揚立んとするをのがさじ物をと敵をぞ討たりける

8

〔ノリ地〕

地、角て内海が郎等。く。度々の盃に酔伏たれ共石流心の有けるが。太刀取合せのがさじと懸るを。松若立より面にすゝむ。敵のまつかう二つに打破ば母も乳母も打物取のべ。打合、当りを拂へば手にたつ敵も無隙を見合せ是まで成やとて主従三人薄衣かづき。く。内海が館へぞしのびける

〈親任〉（松井文庫蔵妙庵玄又手沢五番綴本）

1

（アイの語りがあるか）

2

〔問答〕

尊堯「いかに花菊殿。心をしづめて御きゝ候へ。御身のかたき那波の将監成澄、今夜本堂のうち忍び入りかの者申候。花菊殿を害申し出申さずは。腹切り失せんと申。当寺老若詮議あつて、さて何と有べき事ぞとて。胸をいただき手を握りたる談合にて候。所詮愚僧御命に替申へし。兄弟ともにいづくへも御忍び候ひて。愚僧が後世を弔うて給候へ

花菊「仰はさる事なれどもさりながら。師匠の御命を捨て給ふとも。身がらにあらずは。かたきも承引申すまじ。たとひ我かいなき命長らふるとも。師匠同宿たちを失い。殊に本堂伽藍迄。我ゆへ退転有べき事。後生の程もあさましければ \*たゝひたすらの御忍びに。後の世をたすけおはしまし。今の命をとり給へと

〔哥〕

地／涙を流し申せば、げにことほりや露の身は。電光朝露石の火の。ひかりのうちに長らへても。罪業を思へば、長き闇路もいたはしや

〔上ゲ哥〕

地／せきかへし猶もる袖の涙かな。く。忍ぶも余の。心ならぬにと、忍せし事もいまさら、我が身のうへにいられたり。きのふは色かにめでし花の。けふは又引かへて。嵐ぞさそふ筑波峰の、このも彼面にわかれては。残らん松とても何なぐさめと成べき

3

〔問答〕

千満「いかに師匠に申べき事の候

尊堯「何事にて候ぞ。

千満「花菊殿の御ことは。名をこそかたきも知べけれ。姿を見ること有まじければ。成人給ふ花菊をたすけ参らせて。花菊と名乗りみづからをかたきの手に渡りして給はり候へ

花菊「御心さしはうれしけれ共。御身はいづかたへも忍び給ひ。時刻をうかゝひ家をおこし。

\*兄のかたきを取給ひ。後の世を弔ひ給ふならば。それこそふかき情なれ

尊堯「此人々の御心のうち。さこそと思へば露の身も。おき所なき思ひをのみ

〔哥〕

地／忍の山の忍ばじき。思ひぞふかき咲く花も、つらなる枝をなど、隔つる露なるらん

〔問答〕

親任「いかに御坊へ申上候

尊堯「何事にて候ぞ

親任「最前よりまかり出かくと申度候ひつれども、御事にて御座ありげに候ほどに。待申てありあひ申こそ冥加にて候へ。御言葉とも。委物ごしに承て候。それがし御めのとにて御坊に、承引申まじければ、力に及ばず。又何ともく落とし申べきと存ずれば。御坊をはじめ奉当寺の御大事也。所詮某御とも申かたきにあひ。成澄と刺し違へ。花菊殿御存生のうちに。本望をとげさせ申べし。此上は花菊殿を出し申され候へ

花菊「いかにめのとの親任。心をしづめて聞候へ、申処は理りなれども。汝は命をまつたうもちて。身づからが菩提を弔はん事。それこそふかき情けともなるべけれ \*又ふかきに頼むべきは。千満丸をもみづからがごとくにいたはりて。一跡をもとりたて申ならば。中有黄泉にまよふ共。此世に思ひをく事あるまじ

親任「この御言葉を聞からに。いと心は乱れ髪。長き命もなにならん。君に離れ参らせて。一日片時も長らふべきかと。泣くく申上ければ

尊堯「師匠も前後を忘じつゝ。何とかせましとやあらんと思ひ乱るゝばかりなり

千満「たゝひたすらに身づからを。かたきに渡し花菊を。たすけ給へと手をあはせ。師匠泣くく申ければ

〔哥〕

地／＼げにあはれなりいとけなき。御身にだにも一命を。かるんずるかうていも、弓馬の家人の心かな

〔クリ〕

地／＼げにや情のしな／＼も。世もんで同じならいな。子弟兄弟君臣恩愛。みな浅からぬ。

契とかや

〔サシ〕

地／＼されば我等兄弟程。果報つたなきものよもあらじと。うらみの涙せきあへず

〔クセ〕

地／＼群類の中にわきて、世にひとり物思ふ、身と生来てなか／＼に。あるはかひなき春霞、かすみし空の名残さへ。けふをかぎりのわかれと、なりぬる事ぞ悲しき。

花菊／＼わか宿のものなりながら桜花。

地／＼散るをばえこそ。とゝめざりけれと、詠みしも今は身の上に。思はぬなげき。かるべきとはしら露や、たかまのやまず。思ひを袖に猶。涙の雨ぞひまなき

6

「ロンギ」

花菊「いつまでとてか有明の。尽きぬ名残をふりすてゝ、はや門前に出行は  
千満「ゆくかたも、涙にたどる袖の露。おくれ先立つあはれよに。たゞみづからが命を、御  
身にかへてたび給へ」

花菊「情もよしやさりとては、長き闇路をとひたまへ」

千満「問はんもたれかながらへて」

地「うき世に有べきかと。師匠もめのとも涙とともに、行道のそこはかとなく、たどりく、  
さそふ風に散る花を、慕ふもつきぬ名残かな、く」

7

(アイの問答があるか)

8

「問答」

親任「いかにかたくへ申候。成澄は大剛の者にて候程に。きりぬくることも候べし。其分  
御心得候へ」

ツレ「いかに蔵立院へ申候」

尊堯「何事にて候ぞ」

ツレ「何とて御兄弟のかたくをば。御とも候ぞ。急ひで御坊へ御帰し候へ」

尊堯「我等もさ様に存候。色々とめ申候へ共。押て今出候程に、力に及ばず御とも申て候  
ツレ「げにくそれもことほりなり、あらけなげなり。かたくかな、御心安おぼしめせ、  
愚僧一番にきつて出、御目の前にてかたきをことくく、討つてまいらせう、御心安思しめ  
され候へ、近比ゆゝしう候、先々詞をかけ候べし」

9

「問答」

尊堯「其時衆徒の中よりも、黒糸緘の鎧着、白柄の長刀を杖につき、すゝみ出て申やう、い  
かに成澄たしかにきけ。花菊殿を御とも申、師弟の契約浅からぬ。蔵立院の尊堯法師。から  
戸のおもてにすゝむたり。とくく出よ見参せん」

成澄「其時成澄ちつともさはがず。高声に申けるは。無明の酒に心をとられ。酔ひふしたり  
しそのひまに。本尊をうばはれてんにあきれ。頼む木のもとにまもりて。やみくとうたれ  
ん無念さよ」

尊堯「今更何をかくやむらん。仏敵となれる悪逆に。 \*あはれみも何か仏神

「□」

上同「三宝の眞力つきはてゝ。く、那波の将監成澄は。花菊殿の御手に。かゝらん事は後



生の、訴へと今はおもはめや

〔掛ヶ合〕

成澄／＼とても消ゆべき露の身を。少人の御手に。かゝらん事は本望なりと。部唐戸をはらりとひらき、かたきを招ひて待かけたり  
尊堯／＼其時寺中の勢は。

〔中ノリ地〕

地／＼。われ先さきにうつとらんと。打物そろへ。かりければ。若武者一騎唐戸のわきよりすゝみけるを、かの尊堯は長刀取りのべ、つめつひらいたゝかいけるが。太刀うちそむけ、むんずと組んで、ゑいやと投げふせ、かんづかおさへ。首かきゝつてさしあげつゝ、尊堯今日の。一番太刀と、大声あげてぞのゝしりける。二番にすゝむかたきのつわ物、めもの親任わたりあひ、たゝみかさねて打つ太刀に、まつかう割られてうせにけり。

〔中ノリ地〕

地／＼今は成澄これまでなりと。／＼、太刀ひきそばめあらはれ出るを、兄弟うち物取りなをし。たゝかひ給へば尊堯親任助太刀をきりつけ。無残や成澄はそくぎに討たれぬ。心のまゝに本望をとげつゝ、めものとは二人を介錯申しつゝ、やうをともし喜びいさみ、／＼て、本坊さしてぞかへりける

### 〔岡崎〕（観世文庫蔵室町期仮綴半紙本）

1

〔名ノリ〕

ワキ「かやうに候者は。みやこのにし大原野の明神につかへ申、神主にて候。忝も当社と申奉るは、南都春日の明神にて御座候。彼御神と申は。藤原氏の神にて御座候間。とう氏の人々。殊に後の宮の行啓も。南都までは程とをく候とて。ふゆつぐこう当山へ御勸請にて候。さるあひだ御ゆきをはじめ奉り。都よりの御参詣。常にたえせぬ所にて候。又むかしより神前に桜の候が。いふことなる名木なれば。一たびもみる人はこんしやうこしやうの名木と申伝て候。当年はいつの春よりも花ざかりにて候程に。きせんくんしゆ申ばかりなく候。此花にかぎり一枝もおる事かたき禁制にて候程に。番をかたく申付。花をもらせ候。今日もぼんの事を申付はやと存候

2

〔一セイ〕

忠広・ツレ／＼春たちし、ひよりかぞへてまつ花の。ひらくるけふの。あしたかな

〔サシ〕

忠広／＼名にしほふ、はなの都の春ながら。ことにながめも大原や。をしほの山のやまざくら

「上ゲ歌」

地／さかりしられて都人。く。きせんぐんじゆも色々の、袖ひきつるゝ雲かすみ。絶まも  
みえぬこし車。駒もかずある大原や。小塩の山に付にけり。く

3

「問答」

稚児「誰か有

忠広「御前に候

稚児「はや帰るさに成けり。あの花一枝手折候へ

忠広「畏て候。

「問答」

忠広「宮つこの候間、あんないを申て手折て参らせうずるにて候。いかにみやつこに申へき  
ことの候

ワキ「こなたの事にて候か、何事にて候ぞ

忠広「都より花見のために御出の少人の御所望にて候。此花一枝参らせられ候へかし

ワキ「都よりはるく御出と申。ことに少人の御所望にて候程に。一枝参らせたくは候へど  
も。昔方折事かたききんせいにて候程に。此花はかなひ候まじ。あの山桜をめされ候へ

忠広「実々花にせいきん尤なれども。\*心してゆるし給へかし・

ワキ「心なしとはのたまへども。神にだにおらで手向よとこそみえたれ

忠広「\*あら面白のへんたうやな・何とて素性法師は。見てのみや人にかたらん桜花。手  
ごとにおりて家づとにせんとはよみけるぞ

ワキ「実々さやうによむ哥もあり \*おりとらばおしげにも有か桜花・いざ宿かりて数ま  
ではみむ。せんくわ萬くわの玉よりも。たからとおもふ花ぞかし。其上当社の御誓ひにも。

人の参詣はうれしけれども。木の葉の一葉もすそに付てやさりぬべきと。おしませ給ふ神心。  
まして花をはゆるすまじと。\*さもあらけなく申けり・

忠広「おしむもこうも情あり。さりながら花をばおらで宮古人の。名をおる事はあるまじと。

\*皆一どうにおらんとす

ワキ「あゝしばらく。\*落花らうぜき人はのがすまじ

「上ゲ歌」

地／神も小塩の山桜、花ゆへ身をば捨るとも。おらるゝ事は有まじと。宮人面々に太刀とり  
なをし立むかふ。都の人はみや人の。ゆるさぬ花のあらそひに。少人の御為。あしかりなむ  
とたがひに。味方をせひし花守に。おそると思ふなけふこずば、あすは雪ともちらさん花と、  
のゝしりつれてぞ帰りける、く

4

「一セイ」

忠広／ものゝふの。桜がりするあづさ弓。又引返す山桜かな

「問答」

忠広「いかに人びと御覽候へ。宮つこどもは物の具して。待かけたるとみえて候。まづそれがし名のつてきかせうずるにて候

ツレ／尤しかるべく候

「名ノリグリ」

忠広／抑是は。岡崎殿の御内に。むら松の弾たゞひろとは我事也。

「□」

忠広「いかに宮つこたしかにきけ。さても昨日は少人の。御供なれば力なく。言葉をのこして帰しなり。\*今ぞよせくる浦波の。花もいのちのかぎりぞかし。おもひ定めよ。みやつことも

5

「□」

ワキ「其時神主立あがり。さすがやさしき都人の。きのふの喧嘩をけふはたすとや。\*是ぞまことにえにあはぬ花の。御ゑんとおぼえて。待かけたり

「中ノリ地」

地／花のゑんとはいにしへの。く。源氏平家のたゝかひならねど、岡崎殿の御内の者、きつさきをそろへてかゝりけり

ワキ／神主も太刀ぬき持。

地／神主もたちぬきもつて。官人其数十余人。花の木陰を手だてにとつて。しばしはさゝへてこらえしが。かたきの中に入。弓手にあひつけきりたをし。め手にむかふを太刀とりなをし。はらひ切にきりふせらるれば、のこりはばつとぞ引立ける

6

「□」

子／いかにたゞひろなさけなくも。いとけなしとてすておく物かな。命をすてんはおとるまじと。駒をはやめて来りたり

地／ちこむしや一騎かけ出つゝ。

「中ノリ地」

地／く。たゞひろ一所に打じにせんと。情もふかき契りの色は。かたきもみかたもかんじけり

忠広／たゞひろ主従宮人にかゝれば

地／く。小人の御手にかゝらん物をと。若武者すゝむを小太刀とりなをし。二うち三うち

うつかとみえしが、蝶鳥のごとくに飛ちがひ。たゞみかさねてうつ太刀に。やにわにうたれて失にけり

7

〔ノリ地〕

地\其時御殿はめいどうして。く。しやだんの戸びら。ひらくとみえしが。大明神の御姿、あらたにあらはれ給ふぞ、ふしぎなる。

〔ノリ地〕

シテ\神通方便の威光におそれ

同\く。て。をのくひれふし押し申せば。花一枝はゆるすぞとて。神躰身づから枝を手折。少人にあたへ、これまでなりと。神はいくわうも大原山の。花の木ず多にとびかけり。あらしも雲もおさまる花の。あらしも雲もおさまる花の。ゆるがぬ梢と成にけり

〔楯尾（菊池）〕（松井文庫蔵妙庵玄又手沢五番綴本）

1

〔名ノリ〕

立尾「抑是は肥後の国。きくち殿御舎弟藤左衛門殿につかへ申。立尾のなにがしにて候。藤左衛門の尉殿は此程御物詣にて候、御子息に千若殿と申ていとけなき御ことの御座候を、かみさまにそへをき申されて候。又此度嶋津方我らが方と口論仕り出し。敵をばあまたうちとつて候。すなはち彼方より勢つかひあるべき由申間。内々申合一合戦仕べき心中にて候。こゝに迷惑なる事の候。此度の合戦に千若殿御出有べき由仰候を。色々とめ申ともさらに御承引なく候。此上は上様に申とゞめさせ申さばやと存候。

2

〔問答〕

立尾「いかに申上候。立尾が参て候

女「唯今は何の為に来りてあるぞ

立尾「たゞいま参事よの義にあらざ。此度の合戦に千若殿御出あるべき由仰候間。とゞめさせ申さばやと存。只今参て候

女「そのものはなにとて左様の事をば申すぞ。こなたへ呼出し候へ、教訓してとゞめ申するにてあるぞ

立尾「いかに千若殿。かみさまへ御参りあれとの御事にて候

女「やあいかに千若

千若「御前に候

女「誠や汝はこの度の合戦に出べきよし申すとな

千若「さん候父御の御留守にて候程に。郎党をめし具して出てうずるにて候女「申すことはりなれども。おことはいまだいとけなき身の此合戦に出すともくるしう候まじ。たゞ思ひとゞまり候へ

千若「仰はおもく候へども。それ弓とりの子は。胎内にてねぎことをきゞ。七歳にて敵をうつと申たとへの候へば。出てはかなひ候まじ

女「ござかしきことをな申ぞ。母がことをきかずして合戦にいづるならば。ながき世までの不孝たるべし

千若「いかに不孝との給ふも、討死せんと思ふこの身を。言葉つくしなのたまひそと

「上ゲ哥」

地「いとけなけれと千若は。く。おとなしやかにいさむれば。母もめのとも(せ)ひの言葉を出だしえず。げにや梅檀は二葉よりぞ匂ふなれ。まことに弓とりの子なりけりと。余所のみるまでみな涙をぞながしける

3

「クセ」

地「母はその時。立尾にむかひいひけるは。あはれ千若をば。しうとうが手をいだし。はんらうが涙にてもとゞめたくにておもへども、このうへなればちかうなし。運は天にあり、あへてしりぞくことなかれと。周の武王に太公望がいさめしもかくやと思ひしら雲の、かゝるべしとは思ひきや

「上ゲ哥」

くかくて時刻もうつるとて。母は太刀取出しつゞ。高名せよや千若が、まへにさしをけば。太刀をたまはり千若は、いとま申てさらばよと御まへをたてば楯尾も。ちから及ばずたちあがり、御供申しうく。門外さして行給を。母はすぐく〜と見送りて啼より外のこととはなしく〜シカく〜

4

「一セイ」

ワキ「よせかけて打しら波の音たかく。時をつくつて。をしよする

「□」

ワキ「さても嶋津は郎党を。あへなく菊池にうたせつる。そのほか本望をとげんとて。そのせい一萬八千余騎。二手にわけてをしよする

「中ノリ地」

同「そのよそほひは雲かすみ。く〜の。たなびくがごとくにて。たとへは修羅王のたゞかひに日月をとれるいきほひの。大地をくだくといふともいかでこれにまいるべき。かくて櫓もちかつげば、轡を揃へしのゝめの。あくる空をぞ待ぬたる、く〜

## 〔問答〕

ワキ「いかに此城の内に菊池殿やまします。嶋津こそ参りて候へ。見しりがはしの仲なれば。ひくなよひかしのゝしれば

菊池「きくちはこれを聞よりも。嶋津殿がめづらしや。いで／＼出て見参せむと。大木戸ひらかせ斬つていづる

## 〔中ノリ地〕

同／＼不思議や今まで見えざりつる。稚児武者一騎。郎党を召し具しかけ出けり。あれ／＼見よや愛らしや、いたいけや、さこそ親の危なく思ふらん、まづまづ矢な射そと、大将下知し。かの稚児武者の心を感じてかたきも味方もどめきけり。かゝりける所に。／＼、嶋津馬よりとんでおり、少人のあひ手さうよと。高声によばゝれば

## 〔□〕

立尾／＼立尾はこれを見て。我まつさきにとすゝみけるを

## 〔中ノリ地〕

(同)／＼大将すがりつき。いかに立尾不覚なる。一騎すゝんで千若が。あひ手にならんとかゝる武者の。稚児をみつことよもあらじ。それに汝がかゝるならば。末代の弓矢の恥辱と。大将にとゝめられ心の外に楯尾はとまれば、千若は打物さしかざし。ひるまずかゝれば嶋津の三郎走かゝつてちやうとうつを。そむけてむかふを取りなをし。かさねて打つをはつたとあはせ。たとえば蝶鳥の花にたはぶれあそぶがごとくに。とびめぐりとびちがひ。しばしが程はたゝかひしが。打物捨て少人に。ひしとすがりつき。さもあれけなげさよ、たが子なるらんいとをしや。このたびの無念をば御身にめんじ申す也。はや是までぞ少人に。打物もたせたてまつり。敵陣にさしむかひて。只うたん武者とよばゝれば。楯尾はうち物すてゝ。おさなき人のむかひにまいれば、嶋津は稚児を渡しつゝ。ためしなきふるまひかなと。たがひに目と目をみあはせて、とつて感じてかたきも味方もあひ引にこそはひきにけれ

## 参考文献

【一次資料】(書名の五十音順とする)

あ

- 『蔭涼軒日録』二(史籍刊行会、一九五四年)  
竹内理三編、続史料大成第二五巻増補『蔭涼軒日録』(臨川書店、一九七八年)  
竹内理三編、続史料大成第二四巻増補『蔭涼軒日録』(臨川書店、一九七八年)  
市古貞次校注、日本古典文学大系『御伽草子』(岩波書店、一九五八年)  
『右記』、『群書類従』第二四輯、釈家部(八木書店古書出版部、二〇一三年)  
岩橋小弥太・斎木一馬校訂『園太暦』三(続群書類従完成会、一九七一年)  
『応仁記』、『群書類従』第二〇輯、合戦部(続群書類聚完成会、一九五九年)  
『大塔物語』、『続羣書類従』第二一輯、合戦部(続群書類従完成会、一九五八年)  
藤岡道子編『岡家本江戸初期能型付』(和泉書院、二〇〇七年)

か

- 西野春雄校訂『観世流古型付集』(わんや書店、一九八二年)  
岡見正雄校注、日本古典文学大系『義経記』(岩波書店、一九五九年)  
『北山殿行幸記』、『羣書類従』第三輯、帝王部(続群書類従完成会、一九六〇年)  
北川忠彦・安田章校注、新編日本古典文学全集『狂言集』(小学館、二〇〇一年)  
野々村戒三、安藤常次郎編『狂言集成』(春陽堂、一九三二年)  
東京大学史料編纂所編、大日本古記録『建内記』第十四第二(岩波書店、一九六六年)  
東京大学史料編纂所編、大日本古記録『後愚昧記』二(岩波書店、一九八四年)  
林屋辰三郎校注、日本思想大系『古代中世芸術論』(岩波書店、一九九五年)  
表章・伊藤正義校注『金春古伝書集成』(わんや書店、一九六九年)

さ

- 表章校注『申楽談儀』(岩波書店、一九六〇年)  
松林靖明校注、新撰日本古典文庫『承久記』(現代思潮社、一九七四年)  
栃木孝惟・日下力・益田宗・久保田淳校注、新日本古典文学大系『保元物語・平治物語・承久記』(岩波書店、一九九二年)  
日下力・田中尚子・羽原彩編『前田家本承久記』(汲古書院、二〇〇四年)  
表章・加藤周一校注、日本思想大系『世阿弥・禅竹』(岩波書店、一九九五年)

た

東京大学史料編纂所編『大日本史料』四編十二冊五百六頁(東京大学史料編纂所大日本史料

総合データベース)

東京大学史料編纂所編『大日本史料』六編九〇七冊（東京大学史料編纂所大日本史料総合データベース）

東京大学史料編纂所編『大日本史料』七編二冊（東京大学出版会、一九八四年）

東京大学史料編纂所編、大日本古記録『建内記』第十四第二（岩波書店、一九六六年）

後藤丹治・釜田喜三郎校注、日本古典文学大系『太平記』全三卷（岩波書店、一九六〇年～一九六二年）

兵藤裕己校注『太平記』全六卷（岩波書店、二〇一四年～二〇一六年）

に

植木行宣ほか編『日本庶民文化史料集成』「田楽・猿楽」（三一書房、一九七四年）

は

伊藤正義編『福王流古伝書集』（和泉書院、一九九三年）

ま

青木晃ほか編『真名本曾我物語』（平凡社、一九八七年）

『満濟准后日記』、『続羣書類従』補遺第一下（続群書類従完成会、一九五八年）

田中允編『未刊謡曲集』六（古典文庫、一九六六年）

田中允編『未刊謡曲集』続十四（古典文庫、一九九四年）

田中允校訂『未刊謡曲集』続十五（古典文庫、一九九五年）

田中允編『未刊謡曲集』続十九（古典文庫、一九九六年）

田中允編『未刊謡曲集』続二十（古典文庫、一九九七年）

横山重・松本隆信編『室町時代物語集成』第四卷（角川書店、一九七六年）

『明德記』、『羣書類従』第二十輯合戦部（続群書類従完成会、一九九六年）

よ

横道萬里雄・表章校注、日本古典文学大系『謡曲集』上（岩波書店、一九六〇年）

横道萬里雄・表章校注、日本古典文学大系『謡曲集』下（岩波書店、一九六三年）

伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』上（新潮社、一九八六年）

伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』中（新潮社、一九八六年）

伊藤正義校注、新潮日本古典集成『謡曲集』下（新潮社、一九八八年）



【二次資料】

あ

- 秋山喜代子「乳父について」『史学雑誌』、一九九〇年七月)
- 秋山喜代子「養君にみる子どもの養育と後見」、『史学雑誌』(一九九三年一月)
- 秋池洋美「武家の「めのと」に関する覚書」、『総合女性史研究』(二〇〇一年三月)
- 阿部泰郎『中世日本の世界像』(名古屋大学出版会、二〇一八年)
- 阿部泰郎『湯屋の皇后——中世の性と聖なるもの』(名古屋大学出版会、一九九八年)
- 天野文雄「泣キ申樂」考——源流と史的位位置づけ、『國學院雑誌』(一九八一年三月)
- 天野文雄「能作者内藤河内守をめぐる」『鍔仙』三四七(一九八七年三月)
- 天野文雄「《安宅》《船弁慶》の判官と《海人》の房前などは本来は子方の役にあらず、『おもて』七七号(二〇〇三年)
- 天野文雄『世阿弥がいた場所——能大成期の能と能役者をめぐる環境』(ペリかん社、二〇〇七年)
- 天野文雄『能苑逍遙(中)——能という芸術を歩く』(大阪大学出版会、二〇〇九年)
- 天野文雄「世阿弥の芸術的革新」、梅原猛・観世清和監修『能を読む』第二卷(角川学芸出版、二〇一三年)所収
- 伊海孝充『切合能の研究』(檜書店、二〇一〇年)
- 石井倫子『風流能の時代』(東京大学出版会、一九九八年)
- 石井倫子「逢坂物狂」についての一考察『能——研究と評論』(一九九一年五月)
- 石井倫子「能の中の新古今——名歌・名句の言葉をとること——」《逢坂物狂》の作能法、『国文学——解釈と教材の研究』(一九九七年十一月)
- 石井由紀夫他「大塔物語注釈稿(四)」、『鐘音』一八号(一九七八年五月)
- 石原比伊呂「足利家における笙と笙始儀」『日本歴史』七六六号(二〇一二年三月)
- 石原比伊呂「足利義満と笙との関係についての再検討」『国史学』二二八号(二〇一六年四月)
- 伊勢崎市編『伊勢崎市史』通史編1「原始古代中世」(伊勢崎市、一九八七年)
- 岩崎雅彦「書評 松岡心平著『宴の身体』」『芸能文化史』一二(一九九三年五月)
- 岩崎雅彦「稚児の凶像学」、『国文学——解釈と教材の研究』(一九九六年三月)
- 岩崎雅彦「世阿弥自筆本の能」《難波梅(難波)》梅の花と鐘の声『観世』(二〇一一年十月)
- 江口文恵「応永三十一年八条坊門勸進猿樂——児役者金春の評判」『鍔仙』二二二二号(二〇〇四年九月)
- 江口文恵「児猿樂金春追考 付正徹の東院入来記録——応永二十八年十月の記録から」、『鍔仙』二六九号(二〇〇八年九月)
- 江田郁夫『室町幕府東国支配の研究』(高志書院、二〇〇八年)
- 大谷節子『世阿弥の中世』(岩波書店、二〇〇七年)
- 大橋俊雄「遊行縁起——本文と解題」、『日本仏教』二九号(一九六九年一月)

- 大場滋「能本「難波梅」雑考」、『能——研究と評論』六号（一九七六年七月）
- 大場滋「世阿弥稚児習道論」『かながわ高校国語の研究』十五号（一九七九年五月）
- 岡見正雄校注 日本古典文学大系『義経記』（岩波書店、一九五九年）
- 小川剛生「室町期の武士と源氏物語」、『能と狂言』十五（二〇一七年七月）
- 小川剛生『足利義満』（中央公論新社、二〇一二年）
- 小川信『細川頼之』（吉川弘文館、一九七二年）
- 小此木敏明「慈光寺本『承久記』——伊賀光季合戦譚についての一考察」、『立正大学大学院  
日本語・日本文学研究』第九号（二〇〇六年三月）
- 小田幸子「フィクションの追求——信光の能の魅力」『観世』（二〇一六年六月）
- 小田幸子「能の舞台装置——作り物の歴史的考察（上）」『能楽研究』一一号（一九八五年三月）
- 表章・天野文雄『岩波講座 能・狂言Ⅰ』（岩波書店、一九八七年）
- 表章『大和猿楽史参究』第一章「多武峰の猿楽」（岩波書店、二〇〇五年）
- 表章『能楽史新考』（一）（わんや書店、一九七九年）
- 表章監修・月曜会編『世阿弥自筆能本集 校訂篇』（岩波書店、一九九七年）
- 表章校注『申楽談儀』（岩波書店、一九六〇年）
- 表章「作品研究『柏崎』、『観世』（一九七六年十一月）
- 表章『観世流史参究』（檜書店、二〇〇八年）
- 表きよし「（正尊）の子方について」、『鍊仙』三七一号（一九八九年六月）
- 小山市史編さん委員会編『小山市史』通史編Ⅰ「史料補遺編」（小山市、一九八四年）

## か

- 香川県編『香川県史』第二卷「通史編・中世」（香川県、一九八九年）
- 笠間市史編さん委員会編『笠間市史 上』（笠間市、一九九三年）
- 鎌田東二編『翁童信仰』（雄山閣出版、一九九三年五月）
- 加美宏『大塔物語』小論——室町軍記研究の手がかり、『文学』（一九七〇年八月）
- 樹下文隆「信光の能「巴園」について」『文学史研究』二七号（一九八六年十二月）
- 樹下文隆「新世代の確信性——観世信光」、小林健二編『中世の芸能と文芸』（竹林舎、二〇  
一二年五月）所収
- 清田弘「能の子方」、『観世』（一九八五年五月）
- 日下力『保元物語』（角川文庫、二〇一五年）
- 倉持長子「浮舟」と『源氏物語』——初瀬信仰をめぐる浮舟の変貌（『能と狂言』一一号、  
二〇一三年五月）
- 黒田日出男「二童」と「翁」、黒田『境界の中世 象徴の中世』（東京大学出版会、一九八六  
年）所収
- 黒田日出男「女か稚児か」、黒田『姿としぐさの中世史』（平凡社、一九八六年）所収

- 黒田基樹編『関東足利氏の歴史』第二巻「足利氏満とその時代」(戎光祥出版、二〇一四年)  
郡司正勝『童子考』(白水社、一九八四年)  
郡司正勝著・鳥越文蔵編『かぶき発生史論集』(岩波書店、二〇〇二年)  
香西精『世阿弥新考』(わんや書店、一九六二年)  
香西精「児姿幽風」、香西『世子参究』(わんや書店、一九七九年) 所収  
古藤田純一『鎌倉大草紙』とは何か、黒田日出男監修、古藤田純一・大山由美子編『鎌倉大草紙』索引(日本史史料研究会、二〇一三年) 所収  
小林輝久彦「室町幕府奉公衆饗庭氏の基礎的研究」、『大倉山論集』第六十三輯(二〇一七年三月)  
小林健二「謡曲「小林」考」、『国文学研究資料館紀要』一〇号(一九八四年三月)  
小林健二「檀風」雑考、『観世』(一九八六年二月)  
小林健二「復曲(多度津の左衛門)覚書」、『観世』(一九八八年八月)  
小林健二「芸能圈のお伽草子——観世長俊作《江野島》と『江島縁起絵巻』、『国文学』(一九九四年一月)  
小林健二「能《満仲》における舞事の変遷」、『芸能史研究』一五二号(二〇〇一年一月)  
小松茂美編、続日本絵巻大成『芦引絵』(中央公論社、一九九三年)  
呉座勇一『鎌倉大草紙』と小山義政の乱、義堂の会編『空華日用工夫略集の周辺』(義堂の会、二〇一七年) 所収  
呉座勇一「命日の仇討ち」、日本史史料研究会編『日本史のまめまめしい知識』第一巻(岩田書院、二〇一六年) 所収

## さ

- 佐伯順子『男の絆の比較文化史 桜と少年』(岩波書店、二〇一五年)  
酒井紀美『夢語り・夢解きの中世』(朝日新聞社、二〇〇一年)  
佐倉由泰『大塔物語』試論、『中世文学』五二号(二〇〇七年六月)  
佐倉由泰『大塔物語をめぐる知の系脈』(科学研究費補助金研究成果報告書、二〇一三年三月)  
桜井英治『室町人の精神』(講談社、二〇〇九年)  
清水克行『喧嘩両成敗の誕生』(講談社、二〇〇六年)  
菅原正子「上杉憲実の実像と室町軍記——『鎌倉大草紙』『永享記』をめぐる」、黒田基樹編著『関東管領上杉氏』(戎光祥出版、二〇一三年) 所収  
杉山一弥「小山義政の乱にみる室町幕府と鎌倉府」、『栃木県立文書館研究紀要』一四号(二〇一〇年)

## た

- 高橋秀樹『日本中世の家と親族』(吉川弘文館、一九九六年)

- 高橋秀樹『中世の家と性』（山川出版、二〇〇四年）
- 田口和夫校訂『貞享年間大蔵流間狂言本二種』（わんや書店、一九八六年〜一九八八年）
- 田口和夫「世阿弥自筆能本「難波梅」・「松浦」の補筆訂正——付「松浦」と明和改正本「佐用姫」〔『能楽研究』二十二号、一九九七年五月〕
- 竹本幹夫・橋本朝生編 別冊国文学『能・狂言必携』（二〇一一年三月）
- 竹本幹夫「〈丹後物狂〉の形成」、『国文学 解釈と教材の研究』（二〇〇五年七月）
- 竹本幹夫「親子物狂能」考、『能楽研究』第六号（一九八〇年三月）
- 竹本幹夫「能・狂言と軍記および戦語り」、山下宏明編『軍記語りと芸能』（汲古書院、二〇〇〇年）所収
- 竹本幹夫「作品研究〈関寺小町〉」、『観世』（一九八六年十一月）
- 田端泰子『乳母の力——歴史を支えた女たち』（吉川弘文館、二〇〇五年）
- 土谷恵『中世寺院の社会と芸能』（吉川弘文館、二〇〇一年）
- 田弘「能の子方」、『観世』（一九八五年五月）
- 徳田和夫「畠山六郎重保の伝承と語り物」、『学習院女子短期大学国語国文論集』十号（一九八一年三月）
- 堂本正樹「番外曲水脈（五十八） 斬り組ミの能（一）『安犬』、『能楽タイムズ』（一九八四年三月号〜四月号）
- 堂本正樹「番外曲水脈（七十八）『能楽タイムズ』（一九八五年十一月）
- 堂本正樹「番外曲水脈（八十二） 斬り組ミの能（七）『能楽タイムズ』（一九八六年三月号）
- 堂本正樹「番外曲水脈」（二十九）、（三〇）『能楽タイムズ』（一九八一年十月〜十一月）

## な

- 丹生谷哲一「修正会と検非違使」、丹生谷『検非違使』（平凡社、二〇〇八年）所収
- 西島三千代『承久記』研究における発見のいくつか、日下『前田家本承久記』所収
- 西野春雄「信光の能（上）」『芸能史研究』四十八号（一九七五年一月）
- 西野春雄「信光の能（下）」、『芸能史研究』五十一号（一九七五年十月）
- 西野春雄「作品研究「雲雀山」」、『観世』（一九七六年五月）
- 西平直『世阿弥の稽古哲学』（東京大学出版会、二〇〇九年）
- 野上豊一郎『能——研究と発見』（岩波書店、一九三〇年）
- 野上豊一郎「子方の舞台的效果」、野上『野上豊一郎批評集成——能とは何か【上】入門篇』（書肆心水、二〇〇九年）所収
- 能勢朝次『能楽源流考』（岩波書店、一九四一年）

## は

- 服部幸雄『歌舞伎成立の研究』（風間書房、一九六八年）
- 平松隆円「日本仏教における僧と稚児の男色」、『日本研究』三四（二〇〇七年三月）

フィリップ・アリエス著、杉山光信・杉山恵美子訳『子供』の誕生 アンシアン・レジーム期の子供と家族生活』（みすず書房、一九八〇年十二月）  
福原敏夫「祭礼を飾るもの——一つ物の成立と伝播」、『国立歴史民俗博物館研究報告』四五号（一九九二年十二月）  
福原敏男『若宮会目録』・『長川流鏑馬日記』の紹介と解題、『国立歴史民俗博物館研究報告』（一九九〇年二月）  
細川涼一『逸脱の日本中世』（JICC出版局、一九九三年）  
本田和子『異文化としての子ども』（筑摩書房、一九九二年）  
本田安次『延年』（木耳社、一九六九年）

## ま

松尾恒一『延年の芸能史的研究』（岩田書院、一九九七年）  
松尾恒一『儀礼から芸能へ——狂騒・憑依・道化』（角川学芸出版、二〇一一年）  
松尾恒一『延年の芸能史的研究』（岩田書院、一九九七年）  
松尾剛次『破戒と男色の仏教史』（平凡社、二〇〇八年）  
松岡心平「足利義満の僧体のファッション」『文学』（二〇〇〇年十一月）  
松岡心平『宴の身体——バサラから世阿弥へ』（岩波書店、二〇〇四年）  
松岡心平「花の時代の演出家たち」、松岡・小川剛生編『ZEAMI——中世の芸術と文化』第四卷（森話社、二〇〇七年）所収  
松岡心平「世阿弥と満濟」、『鍬仙』六三〇号（二〇一三年十一月号）  
松岡心平「音阿弥の生涯（一）——足利義教と音阿弥」『観世』（二〇一七年八月）  
松岡心平「音阿弥の生涯（二）——足利義教から義政へ」『観世』（二〇一七年九月）  
松岡心平「逢坂物狂——苦労人の神はやさしかった」、松岡『能——中世からの響き』（角川学芸出版、一九九八年）所収  
松岡心平「浄土教のエロス」（二〇〇六年、能楽観世座第十一回公演パンフレット『柏崎』）  
松岡心平「天橋立の「丹後物狂」」『観世』（二〇〇九年九月）  
松岡心平「実方に舞を捧げる塩竈明神——能「阿古屋松」の一断面」『観世』（二〇一二年三月）  
松岡心平「世阿弥と東大寺経弁」、松岡編『ZEAMI——中世の芸術と文化』第一卷（森話社、二〇〇二年）所収  
松岡心平「呉服の誕生——世阿弥最期の祝典曲」『観世』（二〇一〇年十一月）  
松岡心平「遊行柳」をめぐる断章——生命の循環と復興と」『観世』（二〇一六年九月）  
松見正一「能の本説としての室町軍記——『鎌倉大草紙』を中心にみた小山市の乱と能『大』の成立をめぐる」、梶原正昭先生古稀記念論文集刊行会編『軍記文学の系譜と展開——梶原正昭先生古稀記念論文集』（汲古書院、一九九八年三月）所収  
松本一夫編『下野小山市』（戎光祥出版、二〇一二年）

味方健「幽玄補説——「児姿幽風」の一側面」、国崎望久太郎博士古稀記念論集刊行会編『日本文学の重層性』（桜楓社、一九八〇年）所収

三宅晶子『歌舞能の確立と展開』（ぺりかん社、二〇〇一年）

村田勇司「能「安犬」成立の歴史的背景について」、『学芸大学付属高等学校大泉校舎研究紀要』一〇号（一九八六年三月）

森田恭二「稚児愛満丸二十八年の生涯」『帝塚山学院短期大学研究年報』（一九九八年十二月）

や

安田次郎「春日の流鏑馬」、五味文彦編『芸能の中世』（吉川弘文館、二〇〇〇年）所収

横尾國和「細川氏内衆安富氏の動向と性格」、『国史学』一一八号（一九八二年）

横道萬里雄ほか編、岩波講座『能・狂言』第三卷、西野春雄「長俊の能」（岩波書店、一九八七年）

わ

渡邊守章・松岡心平「世阿弥の言説と身体——中世芸能空間の転回」、松岡編『ZEAMI——中世の芸術と文化』第一卷（森話社、二〇〇二年）所収