

# 東海能楽研究会 年報

## 「宿神」考

保田 紹雲

宿神について現在の意義は明確になっていないようである。金春禪竹の『明宿集』4、には宿神について、

「一、翁ヲ宿神ト申シタテマツルコト、カノ住吉の御示現ニ符合セリ。日月星宿ノ光下テ、昼夜ヲ分カチ、物ヲ生ジ、人ニ宿ル。三光スナワチ式三番ニテマシマセバ、日月星宿ノ儀ヲ以テ宿神ト号シタテマツル。宿ノ字ノ心、星下テ人ニ対シ、ヨロヅノ業ヲナシ給フ心アリ。イヅレノ家ニモ呼バレ給フベキ星宿ノ御恵ミナレド、分キテ宿神ト号シタテマツル翁ノ威徳、仰ギテモナヲ余リアルベシ。」<sup>〔注1〕</sup>

とあるが、この文からは「日月星宿ノ儀ヲ以テ宿神ト号シタテマツル。」とあり、宿神は日月星宿とされている。

また、『享禄三年（一五三〇）二月奥書能伝書』（観世新九郎家文庫蔵）に、

「凡、宿神トイツバ、コレ、ブツポウノシユゴジンナリ。（中略）ナタラ神（摩多羅神）トハ此御事ナリ。六十六番ト

イウ事イマモタウノミネニワヲコナイタマウ。マイ年一日ノ法事ナリ。ソノホンゾンハヲキナのメンナリ、（中略）タダ、六十六バント申事、アリガタキ御事ナリ。コレヲツ、メテシキ三番ニナツク。」<sup>〔注2〕</sup>

とあり、宿神は仏法の守護神である摩多羅神とされているが、宿神を摩多羅神だけに限定してよいのであろうか。

さらに、ググってみると、執筆・服部幸雄氏による、宿神についての説明に、

「呪術的信仰対象の一つ。宿神（しゅくしん）は、守宮神、守久神、社宮司、守公神、守賢神、主空神、肅慎の神、守君神など、さまざまな表記があるが、元来はシヤクジ、シユグジなどと称された小祠の神の名だったと思われる。シヤクジ、シユグジは辺境の地主神であるが、呪術的性格の強かった密教や神道のほか荒神、道祖神など他の民間信仰と習合を果たし、非常に複雑なまつられ方をしている。おびただしい異表記があるのはそのためである。中世の猿楽芸能者および盲僧など、芸能・音曲にたずさわる人たちの共同体が信仰対象とし、尊

崇したとき、この神を宿神、守久神と表記した。その背後には、夙の神の意も寓されていたと思われる宿。金春禪竹の『明宿集』は、猿楽者集団が神聖視する翁および翁面につき、その由来を説く伝書であるが、その根底に宿神信仰がある。すなわち、猿楽の翁は宿神の具象と観じたのである。翁面は宿神の神体そのものであった。宿神の凶像は、立烏帽子、水干に紫の袈裟をまとい、履をはき、両手に数珠と檜扇を持つ老翁の姿で表され、神仏混淆を象徴する神像であったらしい。中世の

『享禄三年二月奥書能伝書』によると、宿神は台密系の大寺院に祭祀する仏法守護神たる摩多羅神であると明記してある。世阿弥の『風姿花伝』に載せる猿楽起源説話にいう（後戸の神）が、実態は摩多羅神であり、初期の呪師猿楽のわざはこの神に対する（神いさめ）であったことと関係がある。猿楽民の宿神信仰は、呪術宗教性を未分化なものとしていた中世以前の芸能の根源的な性格を象徴するもので、宿神はすなわち芸能神であったといってもよい。宿神

は現世利益の靈威だけではない一面、強烈にたたる神と考えられ、いやがうえにも神秘化され、おそれ敬われた。なお、盲僧集団の祭祀した守賢神、十宮神は同じ神であり、これを（宿神）と表記した文献もある。<sup>〔注3〕</sup>

とあって、宿神の意味はますます判らなくなつた。

一方、日本では仏教が伝来した当初から「仏、菩薩が仮に神の姿となつた」とした本地垂迹説によつて、日本国内で宗教戦争が起ることはなく、本地の考えが広く周知された。

これを翁についても適用して、翁の本地を考えると、越前の白山信仰系神社の祭の場においては、白山三所権現が翁系三面に示現したものとされ、越前池田町等の村落で翁系三面を「御三面」と呼んで祀られているのは、白山信仰を引くものである。

『花伝書』には金春流の家宝に、聖徳太子御作の鬼面、春日の御真影・仏舍利があり、『明宿集』に毎朔日に翁を、十五日に御舍利を、廿八日に鬼面を供養するとあって、春日の御真影とされているのが翁面と判明

する。

これは翁の本地が春日神であることを示している。

『明宿集』には日月星宿が宿神とされ、その他に翁の本地として相應しい神仏名や貴人を列挙している。

神仏名には、春日社、法華、住吉、天満天神、諸天・諸明王、釈尊・竜女、等を「翁と御一体」としている。

貴人では、秦河勝、聖徳太子、人丸、禪・教・律・真言等の祖師等が挙げられ、それぞれ、「翁の化来也」、「翁と一体」、「一体分身の御事」などとある。

『明宿集』21、には「翁は人の心に宿る」の条がある。

「上二言エルガゴトク、翁ハ是日月星宿、人ノ心ニ宿リ給エリ。(後略)」とある。

翁の本地は人の心に宿る神であり、宿神の定義はその文字通り、

「宿神はその地や、その場所、その人の心に宿っている(信仰されている)神仏(天体・貴人等)を云うもの」として良いのではなからうか。

本尊が祀つてある常行堂ではその本尊が宿神であろうが、その本尊の背後にある後戸においては摩多羅神が宿神である。

村落の鎮守社において式三番が行なわれるときは、鎮守社の祭神が翁の本地で、宿神なのである。

越前・越知山大谷寺<sup>(注4)</sup>には御

三面の入っていた面箱が遺されている。

この面箱正面には「(中央) 天照皇太神宮、(右) 八幡大明神(左) 春日大明神」とあって御三面のそれぞれの名を、天照皇太神宮・春日大明神・八幡大明神としている。

この面が越知山大谷寺に奉納されたのは面箱裏面に貞享四丁卯年(一六八七)三月十六日とあって、江戸時代である。

越前では戦国時代になると、蓮如による真宗本願寺派(一向宗)の拡大と、一向一揆の騒乱によって白山信仰はすっかり影を潜めてしまい、室町前期ごろから江戸末期にかけて吉田神道の発展とともに広く庶民信仰として普及した「三社託宣」によって、三柱の神(≡御三面)は天照皇太神宮・春日大明神・八幡大明神であるとされた。

越前では歴史の経過で、翁系三面の本地が白山三所権現から、天照皇太神宮・春日大明神・八幡大明神に替わっているのである。

もう一つ、注目すべき点は、翁が舞台上で自ら「名乗り」を行なわないことである。

猿楽師は、翁系三面を越前において一向一揆以前には白山三所権現、大和にあつては延命冠者を加えて春日四所大明神として祀っていたので

あるが、式三番で祝祷を受ける観衆の中には、別の神仏を信仰している人も居るであろう。

その人達が心から翁の祝祷を受けることが出来るのは、観衆のそれぞれ各人が自ら信仰している神が翁の形に示現して祝祷を授けてくれると感じるところにあるからである。

このことが、翁が宗派を問わず万民から受入れられ、親しまれる神となった源泉であろう。

禅竹が『明宿集』で、信仰対象とするに足る、日月星宿や、秦河勝や秦の始皇帝などの貴人名、春日、法華、阿弥陀、観音などの神仏名を列挙しているのは、これらを祀る所や、信じる人にとっては、それぞれが宿神なのであり、万物に神が宿るとする多神教の日本に於いて、「宿神」は「信仰」の言葉がまだ生まれていなかった当時用いられていた言葉であったが、現在は死語になっていて、これを無理やり特定の神に当て嵌めようとする考察によって、判らない言葉になっていると考えるが、いかがであろうか。

(完)

(注1) 『明宿集』『世阿弥 禅竹』

日本思想大系24 一九七四年 岩波書店刊四〇三頁

(注2) 天野文雄著「能の『翁』はどのようにして生まれ

たか」『能を読む① 翁と観阿弥 能の誕生』平成二十五年(二〇一三) 角川学芸出版刊三〇八頁)

(注3) 出典 株式会社平凡社「改訂新版 世界大百科事典」改訂新版 世界大百科事典について

(注4) 越知山大谷寺 福井県丹生郡越前町大谷寺四二一四一

### 女を演じる能と女曲舞—叙情を舞うこと

安田 徳子

能は男が演じることを原則とした芸能であるが、女をシテとする能は少なくない。男が女装して女を演じる芸能は、能以前には見当たらない。能は仮面劇であるから、女の衣装を着け、長髪の鬘を付け、女面を懸ければ、男が女を装うことは容易であるが、女を演じることとは異なる。

能勢朝次『能楽源流考』によれば、『新猿楽記』にも記され、平安後期には盛んに行われていた「猿楽」の雑芸の一つ「物真似」芸を、二人以上で役割分担して劇的に演じるものを「能」と称した。同書に紹介され

た、非常に早い時期の猿楽能の記録に、貞和五年(一三四九)二月一日に行われた春日若宮臨時祭での巫女猿楽がある。この時は、翁を舞った後、猿楽二番(憲清が鳥羽殿で十首の歌を詠じたところ、和泉式部の病床を紫式部が訪たこと)、二番の間は乙鶴御前が乱拍子を舞った、という。各曲の配役が記されているが、全て巫女で、まさに女が演じた猿楽の能であった。曲の詳細は分からないが、能勢氏に拠れば、專業の猿楽者(男)から既存の演目を習い、演じたものという。一番は憲清(西行)がシテで、もう一番は紫式部か和泉式部をシテとした能だった。この猿楽二番は、猿楽者が俳優として物真似で演じていたようであるから、この頃にはすでに男が女(逆に女が男)を演じることもあったことになる。

女をシテとする能の中で、例えば、『葵上』は『申楽談儀』に拠れば、近江猿楽の犬王(道阿弥)が演じた古曲は現行とは異なり、六条御息所が車の作り物に乗り、車副への女を従えて登場する車争いを強調し、辱めを受けて自尊心を傷つけられた御息所が、「悪霊」となって葵上に憑いたが、山伏に祈り伏せられて「成仏得脱」になったとある。現在はこの演出の復元も試みられているが、これは『源氏物語』葵巻の車争い譚の一理解を俳優の「物真似」芸によつ

て劇的に表現したものであった。また、『海土』は、海土の珠取り伝説と藤原北家の祖房前の出生譚を結び付けたもので、伊東正義氏(『新潮集成』各曲解題)に拠れば、この伝説を含む『志度寺縁起』を本説とする曲というが、『申楽談儀』に金春権守が演じたことと記され、「乳の下を掻い切り玉を押し込めなどのかかりは、黒頭にて軽々と出で立ちて、こばたらきの風体也。女などに似合はず。」とある。現行の本曲は後場を天女の舞で舞納めるが、右の記述に拠れば、珠取りの部分は異類の龍女を顕す「黒頭」で、軽々と敏捷に働いて、物真似芸で演じた。しかし、それは女らしくは見えなかったというのである。伊藤氏は、古曲では舞はなく、「物真似芸主体の能であった可能性が高い」とされる。

ところで、女芸についてみると、平安末期頃から男装をして舞う白拍子舞があった。女が舞を舞うことは、巫女舞と呼ばれ、神に奉納する舞が古代から行われていた。宮廷の舞楽は男舞が中心だったが、妓女舞と呼ばれた女舞もあった。平安時代には、内教坊に所属する妓女が女踏歌や正月の内宴の女楽に舞い、貴族の女子による五節舞も行われたが、これらは何れも女装の女舞であった。ところが、白拍子女は水干に立烏帽子、太刀を佩いた男装(烏帽子を付けな

い場合もあった)であったが、垂髪と長袴で直面のまま、女の声で白拍子(歌謡)や和歌を歌い、足を踏み数えて舞った。「男舞」と呼ばれたが、厳密に言えば、男性というより両性具有の姿で、歌謡や和歌に歌われた「情(心意)」を身体動作(舞)で表現した。変成男子を象徴したもので、男を演じたものではなかった。この白拍子舞を継承して、「道の曲舞」として舞い始めたのが、声聞師の集団だった。特に女曲舞は、祇園会の久世舞車が曳かれたのを始め、杜寺の祭礼や法会に奉納された。この頃の曲舞の曲は残っていないが、能に取り込まれた曲として「白髭・由良湊・地獄」などが『五音』に挙げられており、曲舞は「仏菩薩ノ因縁ヲ唄」(『旅宿問答』)い、女の往生を願うものであったことを裏付ける。一方、「曲舞は立て舞ふゆへに拍子が本也」(『申楽談義』)とあり、「舞曲」「舞」などとも呼ばれ、歌いながら立ち舞う芸であり、白拍子舞と同様に、拍子に乗りつつ、歌われた「情(心意)」を身体動作(舞)で表現したと思われる。

『百万』は、『三道』に依れば、『嗟哦物狂(嗟哦の大念仏の女物狂の物まね)』を改作した曲とされる。観阿弥はこの曲を演じて、「静が舞の能」と共に「殊々得たりし風体なれば、天下の褒美・名望を得し事、世

以て隠れなし。是、幽玄無上の風体なり。」(『風姿花伝』奥儀)と絶賛された。『五音』によれば、観阿弥は、加歌・百万の未裔である乙鶴から曲舞を学んで、多彩な曲節主体の小歌節と組み合わせる能の「クセ」を作ったとされるが、それ以前に、観阿弥は女曲舞に女を演じる芸、幽玄の風体を見出したから、乙鶴に女曲舞を習い、女体を演ずる時に取り込んだ能が、絶賛を得た二曲だったのでないか。それは即ち、物真似主体の叙事的表現ではなく、舞(身体動作)による叙情(心意)的表現を取り入れたことであつたと思う。この父の偉業を讃ずべく世阿弥が、女曲舞の名手をシテにして、その名を曲名とし、観阿弥が学んだ「女物狂」の芸を曲舞から取り込んだ「地獄の曲舞」によって演じるように改作したのである。

そうして、古曲の『葵上』『海土』も叙情を表現する舞を取り入れて改作することで、幽玄な女を演じる能の傑作となつたのである。

## 能「草薙」とヤマトタケ

三苦 佳子

## 熱田の神宮寺

熱田の明神(宮)を舞台にした能「草薙」は、現在では宝生流のみで上演されている曲である。前半は、比叡山の恵心の僧都が尾張の国の熱田に参詣して護国經典の最勝王経を講ずるところに、花売りの男女が現れ、最勝王経は自分達が望むお経であると感謝し、我々は草薙の神剣を守る神であると述べて消える。後半では男女の神霊が登場し、ツレである女神は「我は熱田の源太夫が娘、橋姫の神霊なり」と名のり、後シテの男神は「我はこれ景行天皇第三の皇子日本武(ヤマトタケ)の尊神剣を守る神となる。これ素戔嗚の神霊なり」と名のる。そして草薙の剣の由来が語られる、という内容になっている。

神霊の登場する能は、しばしば現代人には理解しづらいところがある。「草薙」の場合は、平安時代の恵心の僧都が熱田の神宮寺を参詣し、そこに古代の神霊が現れてお経に感謝する。この内容は、室町時代の創作劇としてみると興味深い、なぜ熱田の宮で国家安泰を願う経を講ずるのかといえ、明治の神仏分離以前の熱田には神宮寺があったの

である。「尾張名所図会」(天保12年)では、仁明天皇の勅願創建とし、伝教・弘法両師の開基と記述される。中世には、多宝塔・五重塔などもあった(田中善一「熱田神宮とその周辺」名古屋郷土文化会)。

熱田の宮に、宮簀媛でなく橋姫が現れることも驚きだが、その橋姫の父は源太夫ということになっている。現在の熱田の上知我麻神社は源太夫社とも呼ばれ、「源太夫」という能もある。前半では、源太夫は稲田姫の父となっており、後半では、橋姫の父となっている(安田徳子「謡曲「源太夫」と熱田源太夫社」『名古屋芸能文化』1号)。

能作者には創作の自由があるわけだが、筆者として特に不思議に思ったのは、日本武を「ヤマトタケ」とよむことである。そして、日本武の神霊は素戔嗚の神霊でもあるということも『古事記』や『日本書紀』からは知り得ないことであった。

## 日本武をヤマトタケとよむ

今日では常に日本武尊は「ヤマトタケルノミコト」と呼ばれている。しかし能「草薙」の本文には日本武尊という名が二箇所認められるものの、どちらも「タケル」の「ル」をとり「タ」に濁点を付けて「ヤマトタケノミコト」と謡われる。「草薙」以外の能では、「小鍛冶」には「景行天皇の詔の御名をば日本武と申し

しが」とあり、「源太夫」には「景行天皇の皇子日本武の尊」「景行天皇第三の皇子。御名は、日本武尊」と二箇所認められるが、すべて「ヤマトタケ」と謡う。

世阿弥の伝書『五音(下)』に引用されている「熱田 亀阿曲」の謡は、現在の「源太夫」とほぼ同文だが、ここにも同様に「ケイコウ第三ノ王子、御名ハヤマトタケノミコト」とある。ちなみに日本武尊を第三の皇子とするのは『古事記』と同じで、『日本書紀』では第二の皇子となっている。

謡曲で常に「ヤマトタケ」とあるのは、当時はその呼び方が一般的だったからだろうか。能は創作された作品であるから、七五調の謡に合うように作者が意図的に「ル」を取り「ヤマトタケ」と五文字にしてしまった可能性はないのだろうか。

日本武尊は『日本書紀』の表記で、『古事記』では倭建命と書かれるが、漢字の表記が違って「ヤマトタケルノミコト」とよむのが定説だと思っている者としては、「ヤマトタケ」という言葉は奇異に聞こえるだろう。しかし、「タケル」ではなく、「ル」をとって「タケ」とよむべきという主張もあった。

中村啓信氏(「ヤマトタケと訓むべき論」國學院雑誌第88ノ6、昭和六十二年六月)は次のように述べ

る。現代の出版物では多くが「タケル」となっているが、戦後では『定本日本書紀』(丸山林平編註、昭和四十一年)のみが「ヤマトタケ」であり、戦前には、岩波文庫『古事記』(幸田成友、昭和二年)・岩波文庫『訓読日本書紀』(黒板勝美編、昭和六年)・増補六国史日本書紀(昭和十五年)に「ヤマトタケ」がみられる。また、『日本書紀』は熱田本をはじめ写本のすべての振り仮名で、さらに『古事記』で振り仮名が付けられている諸本の幾つかにも「ヤマトタケ」が認められる。本居宣長の『古事記伝』も「ヤマトタケ」である。「ヤマトタケル」への交代がはじまったのは、明治四十四年頃から、ということが指摘されている。

もともと日本武尊の名は、記紀で漢字表記は異なるが、生まれた時は「ヲ(オ)ウスノミコト」「ヤマトオガナノミコ」であったが、西征の時にクマソタケルから倭建命(御子)・日本武尊という名を捧げられた。クマソの「タケル」には「梟師」「魁師」という漢字があてられるが、「官軍の、または権力側の敵としての、あらあらしくただけしい大将を指している漢語」であるから、「タケル」を「小確命にそのまま献りうる筈がない」と中村氏は述べる。

能では「ヤマトタケ」と濁るわけだが、音川安親の『万

物雛形画譜2』（江頭喜兵衛、一八八〇年、<https://dl.ndl.go.jp/di/851502/1/21>）の振り仮名も「ヤマトダケノミコト」で「ダ」と濁っている。意味の上では、「タ」が濁るか否かより「ル」の有無の方が重要となる。

以上のことから、謡曲作者が単に詞章や謡い方の都合で変更を加えた訳ではなく、元来「ヤマトダケ」というよみ方であった可能性を考えていく必要があるだろう。

神剣を守る神である日本武は素盞鳴の神霊

日本武尊が素盞鳴尊の神霊であるという点については、すでに石井倫子氏によって「室町前期頃の成立とされる『熱田太神宮秘密百録』に「大和武尊ト申ハ素盞雄尊ノ再生ニテ、彼尊ハ本地薬師也」という記述がみられるので、日本武尊を素盞鳴尊の再来と看做す説は比較的広く流布していたようである。」（『草薙』おほえがき）『説話の界域』二〇〇六年）と述べられている。

この点は、能「源太夫」にも日本武は「素盞鳴の御再来」とあり、「草薙」と「源太夫」は同じ説に拠っていると言えらるだろう。

今日の我々が知る古代史の知識は、主に『古事記』と『日本書紀』に基づいているが、それらとは異なる内容が、謡曲には認められる。能

が歴史の真実そのものを伝えてい、という言い方はできないけれど、断絶されてしまった日本の歴史の足跡が作品の中に残されている、という見方はできるだろう。

## 附子と砂糖

藤岡 道子

### 1. はじめに

狂言「附子」が『沙石集』の説話にルーツをもつことは早くに大蔵虎明（1597-1662）の言及がある（『わらんべ草』二19段）。すなわち「沙石集にても、磁石と附子と、作り申候」とある。

さて『沙石集』では当話の題名は「児の飴くひたること」。山寺の慳貪の坊主が飴を作ってひとりでなめていた。一人いる児が坊主が他行のおり、これは「死る物」だから触るなと言いつ残していたものを、棚からおろして全部舐めてしまい、坊主秘蔵の水瓶を割って、これでお詫びに死のうとしたのだと言いつ訳する、話である。

鎌倉時代に成立し（1283）、補筆流布されていったこの説話をもとに狂言を作ったという筋道は虎明の記す通りだろう。『沙石集』伝承

の過程でこの話型が変容することはなかったが、狂言に撰取されたとき、狂言の定まりつつあった話型に沿って主人一人、下人二人の登場者に変容していった。それが今日の「附子」につながる。

ところで、初期の狂言台本『天正狂言本』（天正6・1578以前成立）の「ふすさとう」の登場人物は坊主ひとり、小僧と思われる二人である。ここで他の主従狂言の類型に近く変容しているが、まだ坊主と小僧である。次いで成立の古い大蔵虎明本になると題名は「附子」となり、登場人物は主人と下人二人となる。

この変容の筋道は、他の狂言が類型化していくのと同じで特記すべきことでもない。しかしここに附子という固有名と、それを砂糖と呼んだことを少し問題にしてみたのである。『沙石集』から「天正狂言本」までのおおよそ300年のあいだに、坊主の飴は砂糖と呼ばれ、「死る物」には附子の固有名が導入された。

### 2. 砂糖

そもそも砂糖は江戸時代になって一般民衆の手に届くようになるまでは貴重な食品であり薬種であった。砂糖は鑑真によつて将来され東大寺献物帳に記載される古来よりの舶載品で、貴人の用のものであり、その状況はサトウキビから国内生産され

るようになって一般化する江戸時代までは庶民に手の届くものではなかったのである。ところが『天正狂言本』では『沙石集』の飴ではなく砂糖とよばれている。二人の小僧は砂糖の語を知っていた。さて砂糖の語は誰によつて狂言にもちこまれたのか。

『七十一番職人歌合』（1500ころ成立）57番に砂糖饅頭が登場する。手前には飴を入れた器が描かれる。販売人は僧服なので、寺で蒸し調理して市場に出たらしい。岩崎佳枝の解説によれば、「点心の中でも饅頭や麵類は僧侶たちの常食で」とある①。ちなみに『酒飯論絵巻』（16世紀半ば成立）においても『七十一番歌合』挿絵に類似の饅頭、おそらく砂糖饅頭が飯好の僧側のたべものとして描かれている。『沙石集』にあったの僧と小僧は、『天正狂言本』でもまだ僧と小僧である。『沙石集』で飴とよばれていた食品が砂糖となったのはこの狭い史料の範囲で見れば、およそ1500年のころで、それは僧と小僧の世界において、といえないだろうか。『沙石集』の飴でなく砂糖という16世紀ころのきわめて当代的な語を狂言に導入したのは、いささか早急だが、僧と小僧の世界の人間だった。すなわちこの狂言の成立圏はそこに想定されると考えてみたいのである。

## 3. 附子

『沙石集』での「死る物」は『天正狂言本』では附子とよばれている。田口和夫によって狂言「附子」の主たる趣向はブスとルスの狂言的取り違えにあると論じられているが、「附子」の成立の初発のモチーフがこの取り違えで、この趣向によってできた狂言であったというわけではない。取り違えはこの「死る物」をブスと呼んだときに思いつかれた趣向である。

「死る物」に附子の固有名を導入したのはだれか。その時代はいつか。附子はこれも通行の医薬史事典類によれば、中国由来で、附子という薬草薬品名の初出は延喜式(927)にさかのぼる。その後の文献・辞書に現れる多くは武器に塗って殺傷力を高めるための使用例である②。狂言の成立以前から武士にとって附子は戦闘用毒薬として知られていた、と確認できる。

また附子は強心、鎮痛等の効能のある医薬品でもあった。中世において中国伝来の医薬書・医療をもとに医療を担ったのは主として僧侶であった、と医薬史書にはある。ここで、附子という語を通して、当時の医薬品製造管理の現場と狂言とのつながりを考えれば、附子もまた僧と小僧の世界から狂言にやって来た語だったと考えることはできよう。

狂言に制作圏という固定的なものがあったのかは不明で、それが具体的にどこなのかは文献的には「わらんべ草」までくだらねばならないが、狂言上演の場が多く寺社であったことから、狂言制作圏の一つをそこに考えることは無謀ではないだろう。

## 4. 「附子」という曲名に固定されるまで

『天正狂言本』での曲名は「ふすさとう」すなわち「附子砂糖」である。おそらく狂言曲名としての初出と考えていいだろう。ちなみに慶長7(1602)の禁中能での上演記録での曲名は「毒」であった(一字でブスとよませたのかもしれない)。曲名の揺れが近世初期以降も続くことは諸例に見る通りだが、「附子」の曲名が固定していなかったことがうかがえる。曲名の揺れは内容の揺れを示すかもしれない。附子をまだ「毒」(どく)と呼んでいた前期「附子」がありえたかもしれない。『沙石集』から『天正狂言本』へ。そして慶長期の前期「附子」へ。その変容を確定的に跡付ける史料は今のところ無い。

以上、附子と砂糖という語から「附子」の変容を追い、成立圏と成立の時代をさぐってみた小論である。

①新日本古典文学大系『七十一番職人歌合 新撰狂歌集 古今夷曲

## 集] P.24

②「袖中抄」1190頃、「名語記」1268、「伊京集」室町末、「日葡辞書」1603

## 参考

『お菓子の歴史』守安正 1952、『館と館売りの文 化史』牛嶋英俊2009、『薬の歴史』宇治昭(榎屋製 薬HP) 2024、『国史大 辞典』

## 豊橋魚町の町衆が伝えた《六地蔵》

米田 真理

持仏堂を建立した田舎者が六体の地蔵を求めに都に上る。すっぱが仏師と偽り、仲間とともに地蔵になりすまして田舎者を騙そうとし、三人しかないなので、三体ずつ二箇所仮置きしてあるでござます。だが、田舎者が二箇所を歩き来して仏像の出来を確認するのに着いていけず、ついに見破られてしまい……

《六地蔵》はすっぱが仏像になりすます《仏師》の類曲で、三人が右往左往することによりにぎやかな印象になる。ただし演出は幾通りもあり、近世から近代の和泉流の台本で

ある『雲形本』系、『波形本』系、三宅派(『狂言集成』)を比較するだけでも異同が複雑に入り組んでいる。このうち本稿では以下の四点に着目し、台本の性格について考えてみたい。すなわち、①六体の地蔵の子細(名称や持ち物)をすっぱから田舎者に教えるか、あるいは逆か ②騙す側がすっぱと仲間二人の計三人か、あるいはすっぱの他に仲間三人の計四人か ③仏像を三体ずつ仮置きする因幡堂内の二箇所について、「本堂の後堂」の他をどう言うか ④結末でどのようにすっぱの悪事が露見するか、である。

これらについて、文政年間(1818~30)に七代山脇和泉元業が書写した『雲形本・別編(原題「狂言六議」)\*1では、①すっぱから田舎者に ②計三人 ③むかひ ④仏像が二箇所を移動していることに田舎者が気付くうちに仲間の一人(二ノアド)が逃亡、もう一人(一ノアド)が錫杖を田舎者に突き当ててしまい逃亡、最後に残ったすっぱを田舎者が追い込む、といった展開になる。

また、天明六年(1786)ごろ二代早川幸八が書写した『波形本』では、①すっぱから田舎者に ②計三人 ③具体的に言わず「あれ」とする ④仏像が動くことに田舎者が気付いて追い込む。その際、

両方へ三人行テ三度目アタリニ  
壱人ハこちじやと言、ヒトリハ  
コチジャト言、ウロタエテアト  
二行アタリ、サマ／＼ウロツク  
事專一ナリ

と、すっぱたちの行動の乱れが強調される。

《六地藏》は《仏師》の類曲とい  
うよりは応用形とみなされていたら  
しく、『波形本』では「万事《仏師》  
の通ナリ」と省略される部分が多い。

『雲形本』系の台本である愛知県立  
大学附属図書館蔵『和泉流秘書』\*<sub>2</sub>  
も、結末部のせりふは

ア(田舎者) ……是ハ何とした事ぢや  
エイ仏師ぢや 三人／＼仏ぢや ア  
／＼仏師ぢや 三人／＼仏ぢや ア  
扱／＼己ハ悪ひやつの 三人／＼  
ゆるしてくれい

のように《仏師》と同様である。こ  
れらの台本では《六地藏》の眼目は  
《仏師》と同様に、シテすっぱが仏  
師と仏像に成り代わりながら田舎者  
を騙そうとするところにあり、騙す  
側を二人増やすことで賑やかさを増  
幅した作品といえる。

すっぱの仲間たちの行動範囲とい  
う点では、『雲形本・別編』は舞台  
の脇座と脇正を仏像の仮置き所に見  
立て、田舎人がそれぞれの場所に視  
線を移しながら「や、是は一鉢もな  
い」と不審がる。つまり、前掲の③  
で言う「むかひ」とは、目視できる

範囲内ということになる。

これに比べ、三宅派の台本である  
『狂言集成』では、③について「鐘  
楼堂の脇」という具体的な場所の名  
を与えている。二箇所が建物と建物  
なので距離感が生じ、すっぱたちが  
走って移動するバタバタ感が強調さ  
れる。他の異同についても、①田舎  
者からすっぱに ②計四人、のよう  
に前掲の『雲形本・別編』『波形本』  
とは異なったものになっている。④  
については明確でなく、

アド／＼合点の行かぬ。何やら物  
がちら／＼とする様な。ワア是  
は仏師ぢや。シテ／＼仏ぢや。アド  
／＼おのれ身共をだましをつた。  
只おかうと思ふか。 各／＼ゆる  
してくれい。アド／＼あの横着者。  
やるまいぞ／＼。

のように、「仏師ぢや」「仏ぢや」と  
いう《仏師》の名残りと思しきセリ  
フが見られる。すっぱの他に三人が  
加わり、すっぱ自身は仏像に成りす  
ます必要がないにもかかわらず、で  
ある。

そうした意味でさらに「進化」し  
た台本が、江戸時代から戦前まで町  
衆による演能が盛んだった豊橋の魚  
町に残されている。「明治十九年之  
写 満喜能方叔(花押)」の奥書を  
持つ、東海能楽研究会が付した整理  
番号No.57の十五番綴狂言・問狂言伝  
書(以下『牧野本』と称す)である。

書写者の牧野新作は魚町の隣町であ  
る呉服町に住んでいたが、もとは新  
城の人で、町衆の狂言における指導  
者の立場にあった。『牧野本』では  
前掲の点について、①田舎者がすっ  
ぱに ②計四人 ③鐘楼堂となつて  
おり、『狂言集成』と共通している  
ことが注目される。また④について  
は、

ワキ座へ行く三人ト田舎人ト大  
小前ニテ衝突シテコケル 三人  
ニゲル

と記され、すっぱの仲間の移動に田  
舎者が巻き込まれて転倒する演出に  
なっている。このような混乱ぶりは  
結末だけでなく、仏像になりすます  
最初の段階から、

シ／＼身こしらへがよくバあれへ  
出させられい 三人／＼心得た  
／＼おぬしハ是れをこうしてこれ  
をこう持ツ事じや 二、三共同  
し様ニスル 色々直しスル内三  
人体ヲクズス シテ／＼ア、是レ  
／＼其様な事があるものか 是  
れをこうして アこれ／＼ お  
ぬしハ物覚へが悪るい 必ず  
／＼田舎者ニさとりれぬ様にさ  
しませ ア、是レ／＼是レハ如  
何な事

のように、すっぱが慌てふためく事  
態が生じている。仏像の修正を依頼  
する田舎者とすっぱとのやりとりも、  
Ⅲ／＼アレテハ気二入りませぬ

直して被下 シテ／＼成程心得ま  
したヤアどれへお行きやる  
Ⅲ／＼最一度あちらを見て参りま  
せう シテ／＼ア、もうよしニさ  
せられい

のような応答をテンポ良く繰り返  
す。すっぱ役の演者がふがいない声  
を出したならば、きつと観客の爆笑  
が起きるに違いない。

『牧野本』所収の台本は、本年報  
の前号や前々号でも取り上げたよう  
に、『波形本』を下敷きにしたがら  
町衆が上演するにふさわしい演出が  
盛り込まれている。《六地藏》につ  
いても、三宅派の演出を参考にす  
る何らかの機会があつてこれを取り入  
れ、バタバタ感を強調した笑いを企  
図したのではないだろうか。

『牧野本』の年記から二十年後、  
明治三十九年十月四日の新城富永神  
社祭礼能番組に、書写者その人であ  
る「牧野真三九」がシテをつとめた  
《六地藏》が上演されている\*<sub>3</sub>。  
このとき、すっぱの仲間たちである  
次アドは三名が記されている。大正  
十年十月十六日に魚町の安海熊野神  
社能舞台で催された「豊橋市宝生会  
故小久保彦十郎先生始メ故人諸氏追  
善能楽会」で上演された《六地藏》  
も、次アドは三名である。このとき  
すでに牧野新作はこの世の人ではな  
かったが\*<sub>4</sub>、彼が書写した台本は  
引き続き、魚町の標準的な演出とし

て使われ続けていたと考えられる。

ちなみに、大正十五年五月九日、名古屋呉服町能楽倶楽部で催された「河村鍵三郎主催能楽」で上演された《六地藏》は、シテ河村丘造、アト井上菊次郎、次アトは佐藤卯三郎と桜山壮次の二名であった。大正期、東海地域の和泉流では二種類の台本が共存し、舞台上でそれぞれの個性を発揮していたのである。

\*1 雲形本研究会『武蔵野女子大学 能楽資料センター紀要 No.9』（平成9年）所収の翻刻本文による

\*2 引用は小谷成子・野崎典子『愛知県立大学日本文化学部論集 国語国文学科編 第3号』（平成23年）所収の翻刻本文による

\*3 以下、番組は寛敏一・飯塚恵理人『近代名古屋の能楽を支えた人々』（平成5年）による

\*4 大正三年十月四日、富永神社で「故牧野真三九氏三周年追善能」が催されている。本稿を成すにあたり、魚町能楽保存会のご協力を賜りました。なお、本研究はJSPS科研費P17K02431の助成を受けたものです。記して深謝申し上げます。

## 豊橋市中央図書館橋良文庫所蔵植田貞作宛佐々木寿六書状の紹介

佐藤 和道

豊橋市中央図書館橋良文庫は、東三河地方の郷土史家近藤恒次の旧蔵資料を収蔵する。その中には吉田藩の御用商人であった植田家伝来と思われる史料の写真が多数含まれ、能楽に関するものも少なくない。このうち、宝生大夫、川合彦兵衛（金春流太鼓）、速水猪左衛門（金春流太鼓）、小沢三郎兵衛（宝生流シテ）の書状については、『演劇研究』44・46号（早稲田大学演劇博物館、2020・2022年）において紹介した。本稿では、同史料より佐々木寿六の書状を紹介したい。

佐々木寿六について『岩波日本人名大辞典』（岩波書店、2013年）は以下のように記す<sup>1</sup>。

佐々木真足 1761（

1838 江戸時代中期、後期の国学者。宝暦11年生まれ。京都の人。寛政6年本居宣長入門のち小沢蘆庵、香川景樹の門でまなぶ。鼓をよくした。金沢藩の能役者といわれる。天保9年8月28日死去。78歳。通称は寿六。号は青峯、隻岳、鼓聖堂。著作に「東さとし」。

また、文化十年版の『平安人物志』は、「好事」の項目に「源真足/号青峯又号鼓聖堂/片岡町/佐々木寿六」とある<sup>2</sup>。さらに、文化八年の加賀藩主前田齋広入国祝能に出勤した役者を記録した『御規式能一件』（金沢市立図書館蔵）には、

太コ 判金三枚 五十四

京 △佐々木寿六 金春

と記載される。以上のことから、佐々木は京都に居住した好事家で、国学や和歌に長ずる一方、金春流太鼓役者として加賀藩のお抱えであったことが分かる。

橋良文庫に所蔵される佐々木の書状は、包紙表に「參州吉田/植田貞作様 佐々木寿六/奉復」、裏に「乙丑四月朔日調之/同月廿七日和泉屋ヨリ參/従平安」とあり、文化二年（乙丑=1805年）に、佐々木が吉田の植田貞作に宛てたものである。植田貞作は、吉田植田家三代目当主の義方（享保一九年〔1734〕〜文化三年〔1806〕）の隠居名である。義方は文化人として知られ、遠戚に当たる賀茂貞淵に国学・和歌を学んだほか、詩文は京都の大江玄圃に、俳諧はやはり京都の五升庵蝶夢に師事した。紀行家として知られる菅江真澄は義方の門人である<sup>3</sup>。また、寛延二年六月に川合彦兵衛の仲介を得て金春惣右衛門国憲に師事し、『東海道人物志』にも「漢学

国学 大鼓（太鼓の誤記か） 名義方 字子植 号一蓬舎 古帆 植田栄作」と記載されている<sup>4</sup>。先掲拙稿で紹介したが、橋良文庫には、植田義方に宛てた宝生大夫や川合彦兵衛の書状の写真も所蔵されている。

本書状は、無沙汰を詫げる挨拶文から始まり、一つ書きで異なった内容を列記していく。以下に能に関連する記事を掲出する。

第三条は、植田が依頼した（兼実）〈大般若〉という稀曲の手付に対する回答である。

一 兼実・大般若二番頭付上候様被為申候。これはいつ方二在之候能にて候哉。ついに打申たる事無御座候。其余江戸・大坂・京又は国許あたりにても它人のつとめ申候を聞申たることも無御座候。大般若のうたひは京師うたひやと申にて折ふし承申候こと御座候へとも、右之訳ゆゑ一向手付も無御座、よりに謡本返上仕候。

田中允『未刊謡曲集』四（古典文庫、1965年）によれば、〈兼実〉は別名を〈一枚起請〉といい、源空法師（前シテ）のもとを訪れた九条兼実（ワキ）の前に大勢至菩薩（後シテ）が来迎し、楽を舞うというものである。本曲は、番外謡本のほか〈一枚起請〉の名で部分謡本にも載るが、能として演じられた記録は確

認できない。一方、〈大般若〉は、三蔵法師（ワキ）が深沙大王（後シテ）より大般若経を授けられるというもので、近世初期から元禄期の上演記録が見られる。1983年に梅若紀彰（現四世実）によって復曲されたが、植田の周辺で演じられた記録を見出すことはできない。恐らく何らかの経緯で謡本を入手した植田が佐々木に手付を依頼したのである。佐々木は上演した例を聞いたこともないと返答し、謡本も返送したようである。

第五条は、同じく「手」の書付についての記述である。

一 近日又々備中国まで罷下申候。六日頃までもかゝり可申御座候。罷帰候は、これまで覚罷在候手など少々書付上申可候。され共今伴野生義手は打不申、さらひ候方にて御座候故、多くは覚え不申候。覚罷在候こと書付上可申候。春中よりも右こそ、ろかけ罷在候得共とりまきれ得した、め不申候。

本条のいう「手」が能に関連するものかどうかわからないが、「打不申」と記すことから、鼓の「手」のことを述べているように思われる。

「野生義、手は打不申、さらひ候方にて御座候故、多くは覚え不申候」とあることから、特別な手組のことを指しているのかもしれない。

第六条は、歌人の香川景樹、国学者橋本経亮らの和歌を記したのち、太鼓の師である金春惣右衛門について言及する。

誠二去年は珍らしく師匠も石橋ヲ表ニテ相勤申候由、貴殿様迄上被申候書状委ク御写被下忝奉存候。誠ニ珍敷打分にて諸人さぞめヲおとろかし申候事と奉存候。去年おしつめに奥にて遊行柳師匠つとめ被申候由、寒中稽古にて荒皮打こなし候御故、少々あらけ申候心ニ候得共、益早舞などは※□入申候由□被申越候。氣丈なる老人にて御座候。甲子ノ大黒ノスリ物定而貴所様へも参可申と奉存候。

※この一行写真欠損の為難読。

『触流し御能組』によれば、文化元年三月二日に江戸城本丸の公家衆御馳走御能に観世大夫の〈石橋〉が、同年三月十八日の西丸御能で、観世三十郎の〈石橋〉が演じられ、前者を金春惣右衛門、後者を金春惣次郎が勤めている。書状中の「師匠」は前者を指すと思われる、『能楽大事典』付載の金春惣右衛門家系図によれば十四世国惟が該当する。同系図には、文化四年六十四歳没とあるが、これは、書状に「氣丈ナル老人」とある点とも一致する。また同様に、「去年おしつめに奥にて遊行柳師匠つとめ被申候」という記述は、文化

元年十二月十八日の本丸御能において、宝生大夫の〈遊行柳〉を勤めた記録と合致する。

以上、佐々木六書状より能楽関係の記述を抜粋して紹介した。本書状は、このほかにも和歌や有職故実に関する記述が多く見えるが、これについては稿を改めて論じることにしたい。

- 1 ジャパンナレッジスクール  
<https://schooljapanknowledge.com/jks/> 2023/12/12閲覧。
- 2 国際日本文化研究センター  
<https://ajps.nichibun.ac.jp/heian/index.html> 2023/12/12閲覧。
- 3 『近世近代東三河文化人名事典』未刊国文資料刊行会、2015年。
- 4 大須賀鬼卯『東海道人物志』1803年。復刻版塚本五郎、1954年。
- 5 小林貢・西哲生・羽田昶『能楽大事典』筑摩書房、2012年。

〈資料紹介〉 徳川慶勝筆『宝生流謡曲』について

飯塚 恵理人

徳川慶勝が書いた『宝生流謡曲』

（徳川黎明会徳川林政史研究所所蔵番号は徳川11202）という資料の翻刻を掲載する。資料の詳細、考察については別稿を期す。曲名の前の（ ）番号は曲順として私に付けた。曲の後の「内・外」+番号は、この曲が「宝生流寛政版本」のどこに載っているかを示す。「内」は内組、「外」は外組、番号は本の番号である。「1オ」は本の一丁表の終わりを示す。末尾にある「源」慶恕（よしくみ）」は、徳川慶勝の前名である。

〔表紙〕 宝生流謡曲

〔本文〕

（一）《高砂》内1 四海波 高砂尾上の鐘 然れども此松 しかるに長能の詞 （二）《田村》内1 白たへの あらあら面白 さそなニしおほ 普天の下 （三）《七人狸々》御子孫も繁昌」（1オ）（四）《養老》内5 長生の家 老をたに養なハハまして さかりの人のミに葉と なれハいつまでも御寿命も尽ましき いつミそめてたかりける 君は船 （五）《清経》内5 このほとハ さてハ仏神 かかりける處に（六）《三輪》内18」（1ウ） されとも此人（七）《安宅》内18 心なくれそ（八）《東北》内18 ところハ（九）《錦木》内18 夫ハ錦木おほこへハ（一〇）《雲林院》内18 先ハかうき殿のほそとのに人めをふかくしのひ心の下すたれのつれ

つれと人ハたたすめハ我もはなに心を染てどもにあくかれ」(2才) 出たるなり二月や (一一)《湯谷》内1 花前に蝶も紛々たる雪 四條 寺ハかつら (一二)《鵜飼》内1 しめるたいまつふりたててふしの (一三)《蟻通》内8 されハ和歌のことわざハ 凡おもつてみれハ」(2ウ) (一四)《忠度》内8 そもそも後白河院の御宇二千載集を撰る 五條の三位俊成卿承て としハ寿永の秋の頃 さもいそがわかりしみの (二五)《藤戸》内8 扱ハ人の申ししにも少しもたかわさりけり 此しまを御恩にたまハるほどの御よろこひも我故なれハいかなる恩を」(3才) もたふへきに おりふし引しほに (二六)《紅葉狩》内7 さなきたに人ころ (二七)《竹生嶋》内6 處ハ海の上 弁財天ノ女躰 (二八)《三井寺》内6 人々いかにと咎しに 月落鳥啼 (一九)《阿漕》内6 物の名も はつかしや古しへを」(3ウ) ふしきやさてハ 一樹のやとりをも 丑ミつすくる (二〇)《難波》内2 いはうなる あら面白のおむかくや ときの調子ニかたとりて 春鶯囀の楽をは (二一)《兼平》内2 是ハ又浮世を渡る (二二)《船弁慶》内2 浪風も しかるにかうせむ」(4才) (二三)《老松》内3 さて松を太夫と (二四)《實盛》内4 御前を

たつてあたりなる (二五)《とほる》内4 詠やる ゆきとのみ (二六)《昔刈》内16 あれ御覽せよ 難波つに (二七)《是界》内16 妙」(4ウ) (二八)《杜若》内9 植置し匂ひ移る (二九)《加茂》内10 御たらしの 汲や心 抑王城 (三〇)《松風》内10 恋草の これはなつかし (三一)《西行桜》内10 みわたせハ (三二)《八嶋》内11 (5才) さて慰 義経源平 (三三)《桜川》内11 岸花紅 実やとしをへし さるにてもなにのみききて はるはると (三四)《海人》内12 ひきあけたまへと (三五)《鞍馬天狗》内12 はなさかは (三六)《蟬丸》内12 花都」(5ウ) (三七)《狸々》内12 よをもをつきし (三八)《龍田》内13 としことに 神のみまへに (三九)《敦盛》内13 しかるに一門 しかるに平家 (四〇)《烏頭》内13 ところハ陸奥の 鹿を逐獵師 疑も夏たつけふの 是をしるしにと」(6才) (四一)《春日龍神》内14 我をしれ 新宅(筆者注・待謡の「神託」か) (四二)《はなかたみ》内14 我よりも猶物くるひ (四三)《源氏供養》内14 (筆者注・場所指定なし) (四四)《山姥》内15 抑山姥は 一樹影一河流 (四五)《小しほ》内15 春日野の花も忘れし」(6ウ) (四六)《女郎花》内17 頼風其時に つつひて

(四七)《盛久》内19 有難し有難し (四八)《唐船》内19 陸にハふかくに (四九)《邯鄲》内20 酌とも 酌とも 唱よもすから (五〇)《百萬》内20 牛羊 実や世世こと」(7才) (五一)《自然居士》内20 かうていの臣下に (五二)《花月》外3 抑此寺ハ (五三)《絃上》外12 そよや陸奥のちかのしほかまハ 里はなれ されハこそはしめより (五四)《嵐山》内9 しゃうの岩や 神楽の鼓 (五五)《雲雀山》外16」(7ウ) 款冬あやまつて おもへさくら色 やまふところの (五六)《須磨源氏》外4 須摩の浦 あら面白の海原 (五七)《熊坂》外2 十六七 (五八)《小鍛冶》外2 (筆者注・場所指定なし) (五九)《鶴亀》内4 庭のいさこ 月宮殿の」(8才) (六〇)《春栄》外3 けふハ殊更最上吉日なれハ (六一)《俊成忠度》外6 あれ御覽せよ修羅王の (六二)《六浦》外5 月日経て まつ青陽のはるの 八声の鳥 (六三)《弓八幡》外9 松高き 桑の弓 然るに神后」(8ウ) うつすや (六四)《経政》外9 いや雨 (六五)《胡蝶》外9 人とハいはて夕暮に 四季 春夏秋冬の (六六)《三山》外8 春ハとしとし (六七)《かつらき》外7 としふるゆきや ふる雪の高間の原」(9才) (六八)《車僧》

外3 面白の (六九)《七騎落》外12 かくて時日を (七〇)《藤》外1 おきつかせ (七一)《ゑひら》外1 山も (七二)《枕慈童》外14 即此文菊の葉に (七三)《巻絹》外14 しゃうしやう殿の (七四)《巴》外11 (9ウ) あハつのみぎハにて 偕もよし仲の信濃を出 (七五)《小督》外11 さいさいさらハ琴の せめてや 小鹿なく さか野 ところをしるも 唐帝の古も 木枯に (七六)《鉄輪》外11 ことさらうらめしや」(10才) (七七)《鍾馗》外10 きうたひの (七八)《岩船》外10 我ハ又下界ニすんて神をうやまひ あるひハ神よのかれいをうつし 守護し奉り おすやからろのおすやからろのうしをのミちくるなみにのつて八大龍王ハ海上ニ 塩ニひかれ 宝生流謡曲」(10ウ) 源慶恕書 (花押)」(11才)

研究ノート  
「高砂」の熊手(クマデ)

延広 由美子

「高砂」という曲は不思議な曲である。能を見たことのない人でも曲名くらいは知っているという事も多い。それは、多くの絵面に描かれ、

関西などでは結納品のなかに「高砂人形」が含まれるからであろう。しかも、そのほとんどの作品は前場の「尉」と「姥」である。後場の住吉明神の絵画や工芸品を見たという人は稀であろう。

白木屋結納店ホームページには高砂人形は、長寿と夫婦円満の縁起物です。

また、尉が持つ熊手には「福をかき集める(財運)」「姥が持つ箒には「邪気を払う(魔除け)」の意味があり、これは「夫婦ともに助け合い、夫が福(財)を集め、妻が家庭を守り整える」の意味につながります。

と、尉の熊手・姥の箒に意味を持たせている。しかし、能の舞台で用いられているのは、尉はサラエもしくは箒であり、姥は箒である。箒は掃除道具であるとともに煤払いの際などの祭祀にも用いられる神の依り代でもあるから松の精が持つのにふさわしいといえる。

しかし、能の尉はサラエを持っていても熊手をもってはいない。これがなぜ「高砂人形」では熊手に変化しのだろうか。

まず、熊手とサラエとの差異について考えてみたい。形態として熊手は大きく、サラエは小さい。だが、決定的な違いはサラエが農具であるのに対し、熊手は武器でもあるとい

う点であろう。

『平治物語』には下人が頼盛を熊手で引つ掛けて馬上から落とさせようとした話がある。これは「抜丸」という太刀のエピソードとして記されているものであるが、熊手を使用しているのが「下人」であるというのは注目できる点である。

『保元物語』『平家物語』『義経記』などでは海戦においても熊手が用いられている。ここでは敵の船を引き付けるだけでなく、建礼門院の例のように熊手により救命される場合もある。

更に絵画においては『蒙古来襲絵詞』(下)には武士の横に鉄製らしき熊手を持った者・舩に掛け引き寄せている者が描かれている。

また、狂言では「髭櫓」の女共が長刀と一緒に使用しているなど、「熊手」は身近な道具であるとともに、武器でもあった。しかも、高名な武士の持ち物ではなく、下人などの持ち物である。武器という血なまぐさい道具が祝言能の「松の精」の持ち物にできるようなものではないだろう。

次に、「高砂人形」に熊手が採用された理由を考えてみたい。

縁起物としての「熊手」として思いつくのは大阪の「十日戎」、東京では「西の市」であろう。ここでの熊手は高砂人形同様「福をかき集め

る」というアイテムであり、武器や武具といった面影は見当たらない。これらの起源はなんであろうか。

大阪の「十日戎」の由来について、「恵比寿様が出稼ぎに行くお見送りの祝」であるとともに「恵比寿様の誕生日一月十日もお祝い」「徳川家康の時代に、秀吉御神像の代わりとして恵比寿様を祀った」とする説がある。そして、「今宮戎神社」の「十日戎」の祭事の始まりは元禄年間であるらしい。

東京浅草の西の市は元々「根菜類や農家で作る竹熊手、箒、策、箕、籠などを販売していたが、時代が進み、最後は熊手だけ売られるようになり、それにおかめの面を付けるようになった。神社でもお守りとして「はっこめ」として守護札の代わりにだすようになった。」と口伝や『江戸名所図会』を通して『西の市と熊手』(松沢光男)で紹介している。

ちなみに十日戎の熊手と浅草の熊手は飾り物をつける方向が逆である。十日戎は熊手の背に、浅草は掻き込まれる方に付ける。これは恵比寿神のおかげで富を得るというのに対し、直接的に富を得ることを願ったものといえるのかもしれない。また、メインの面も十日戎は当然「恵比寿」、浅草は「おかめ」で、天照大神ということだという。

なお、広島胡神神社では胡子神

社では「こまざらえ」として、扇状に広がった青竹の本体を「さらひ」とよぶようで、熊手とはよばない。ある種の原点回帰といえる。

これらの共通点として熊手が「竹」であることがあげられる。竹は「古代から祭祀用の呪術的なものとして用いられ、(『日本国語大辞典』)これは「マダケの中が中穴であり、火に焼くとはじけることから威力のある霊的なものが籠ると考えられ、成長の早いのも生命力の象徴とされた。」(『古事記事典』)からである。

そして、熊手が縁起物になったのは江戸時代以降のことであるようだ。武器としての熊手の意識が薄れ、松の精が竹を用いる縁起物になっていく。結納が一般化していく中で「高砂人形」が選ばれていく。

尉に熊手を持たせるに至ったのは「女性は家庭に、男性は外から稼ぐ」という思想がうかがえるが、この考え方は近世以降の考え方である。とはいえ、尉に熊手を持たせたのはどこかに武器としての熊手の面影があり、そこに男性性を求めたのかもしれない。

しかし、現代人の感覚に合わない結納の市場は縮小していつている。高砂人形は今後どのように残っていくのだろうか。

狂言「庵の梅」のもどぎ意識

林 和利

狂言「庵の梅」(大藏流では「庵梅」は能「西行桜」に似たところがあると、『狂言総覧』(能楽書林・一九七三)が指摘している。確かに、人々が連れ立って、老人一人住まいの庵に花見に出掛けるという状況設定は両者に共通である。それをもどぎ意識(パロディー意識)によるものと見てよいかどうか、両者を比較分析して判定してみたい。

なお、比較に用いる台本は、「庵の梅」(以下「庵」)は流儀内の定着が他流より早いかと推測しうる和泉流の『狂言集成』とし、「西行桜」(以下「西」)の方は一般的流布度の高い観世流の『謡曲大観』による。

まず、両者の共通項であるが、前述の状況設定以外に、次の諸点を指摘できる。

花見の許可を得る交渉にあたり、「西」は能力が「御機嫌を以て申し上げようするに候」と言うのに対し、「庵」は里人の一人が「暫く機嫌を見合わせたらばよう御座らう」と言う。似たせりふである。

同様に、近似したせりふは、「西」の能力が「まづ柴垣の戸を明けやう、サラくく」と言うのに対し、「庵」の尼が「どりやくく戸をあけませう

(中略)サラくく」と言うところにも見られる。(この二箇所のみ)また、後半に和歌や舞が用いられるのも共通である。

では、もどぎ(パロディー)の常套手段として、両者対応する事柄における置き換えが行われているかどうか。これに適合する事項を列挙してみる。(各項、矢印の上が「西」、下が「庵」)

- ①見物目的の花が桜↓梅
- ②登場人物がすべて男性↓すべて女性
- ③花見客が下京辺の者↓住吉の里の者(大藏流は不特定、鷺流は洛中)
- ④庵の主が西行(僧)↓おりやう(尼)
- ⑤庵の中から西行のサシ謡が聞こえる↓おりやうの小歌が聞こえる
- ⑥西行が和歌を詠む↓花見客が自分の詠んだ和歌を見せる(鷺流は和歌のことなし)
- ⑦老桜の精が舞クセ・序ノ舞を舞う↓おりやうが小舞を舞う

共通項を前提として、これだけ対応する事項があり、それぞれ置き換えが指摘できるということは、もどぎ意識があると見てよいであろう。ただし、それにしても、パロディー的な滑稽味がほとんど感じられない。しかし、登場人物を女性だけにしたり、場所を都から離れた住吉にするという状況設定や、酒宴の場に

脚色したところに、世俗化の企図を読み取ることはできる。それをもどぎ的発想による工夫と見ておきた

令和五年度 例会報告

令和五年四月三十日

於 伝承文化研究センター

東海能楽研究会年報 第二十七号 合評会

六月十一日

新作能「裁断橋」の制作にあたって

佐藤 友彦氏  
勘鷗氏  
ゲスト…久田

九月二十四日

近世式楽としての能・狂言上演の場における食膳

十二月一日

能「葛城」一言主の本地

令和六年二月十八日

謡曲《笠寺》について

青山 京子氏  
西瀬 英紀氏  
米田 真理氏

訃報

会員の對馬正道(たいまさみち)様が、令和五年二月に逝去されました。心よりご冥福をお祈り申し上げます。

東海能楽研究会年報 第二十八号

二〇二四年(令和六)三月三十一日発行

発行者 東海能楽研究会  
代表者 林 和利

伝承文化研究センター

〒460-0007 名古屋市中区新栄二一六一三

https://sites.google.com/site/tokainohkengka/

印刷者 共生印刷(株)