



Title	世阿弥と三郎元重（その三）：世阿弥の芸論における「芸道への危機感」をめぐって
Author(s)	天野，文雄
Citation	演劇学論叢. 2010, 11, p. 30-55
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97453
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

世阿弥と三郎元重（その二）

——世阿弥の芸論における「芸道への危機感」をめぐって——

天野 文雄

はじめに

さる平成十二年は応永七年（一四〇〇）にその第三「問答条々」までが執筆された『風姿花伝』六百年にあたっていて、『文学』や『観世』がそれにちなんで特集を組んでいる。そのとき、筆者は『観世』に「『風姿花伝』をめぐる二、三の覚書」（拙著『能苑逍遙（上）世阿弥を歩く』所収）という小論を寄せたが、その一項を「芸道への危機感をめぐって」として、そこで『風姿花伝』の増補部分や『至花道』の記述中に世阿弥の深刻な「芸道への危機感」が認められることを指摘している。しかし、同稿（以下、「旧稿」）では、その「危機感」の背景については、つぎのように述べるにとどまっていた。

問題はその背景ということになるが、世阿弥の危機感とは応永二十七年の『至花道』以前からのものであるから、それを甥の三郎元重との軋轢に求めることはできない。そうすると、このような深刻な世阿弥の危機感が何に由来するの

かについては、現在われわれが把握している世阿弥の事蹟——あるいは能楽史の知識——では説明がつかなくなるわけである。これは、自作《砧》の味わいが「末の世」に理解されないだろうとして「物憂く」思っていた晩年の世阿弥の心境（『申楽談儀』十四条）ともかわるものと思うが、いまはこうした事実を指摘して、その背景の解明は今後の世阿弥研究の進展をまちたいと思う。

つまり、ここでは、芸論に認められる世阿弥の「芸道への危機感」の背景としては、たとえば「甥の三郎元重との軋轢」などが想起されるが、二人の軋轢はこれらの文言が記された時期より後のことであり、結局はその「危機感」が何に由来するのかは不明だったのである。ここで、「甥の三郎元重との軋轢」がはじまった時期を、世阿弥が「芸道への危機感」を芸論に書きつけた時期（後述のように応永二十年代後半頃より後としているのは、両者の「軋轢」は、正長元年（一四二八）に足利將軍家の家督を義教が継承して、それ以前から後援していた三郎元重

の引き立てが急速に顕著になってからとみるのが当時の定説だったからである。それは現在もお定説であり続けているが、前稿（世阿弥と三郎元重（その二））でも言及したように、両者の軋轢を義教登場後とする理由はとくになく、その背景としては、世阿弥の後継者として養嗣子三郎元重と実子の元雅をかかえていた観世家内の微妙な事情を想定するのが自然かと思う。その立場からは、正長以後の義教の元重引き立ては、それ以前から生じていた世阿弥と元重の軋轢に拍車をかけたという理解になるわけであるが、そうした視点から、あらためて旧稿に紹介した世阿弥の「芸道への危機感」が表明された記述を見直すと、それらはいずれも、世阿弥の後継者的な位置にあり、かつ有力な役者として成長していて、世阿弥と元雅父子を脅かす存在になっていた三郎元重にたいする世阿弥の忌避表明と解することができるように思われるのである。そもそも、世阿弥の芸論は能という芸道の理念や習道の心得を説いた理論の書であって、そこに世阿弥がおかれていた状況や世阿弥の個人的な感情などをみようとすると、明治末年以後の研究史のうえではほとんどなかった。その例外が前稿でも紹介した『習道書』の「たとひ棟梁の不足なりとも、それにつきても、力なき為手として、一座を持つほどの主頭には、ことわけ、脇の為手従ふべし」の記事を、一般論ではなく世阿弥をめぐる状況の投影とみようとしたり表章氏の見解である（『観世流史参究』所収の「観世十郎元雅とその後裔」）。その表章氏には、もうひとつ、世阿弥の芸論の記述

を世阿弥をめぐる状況の投影とみよとした論がある。それは『風姿花伝』奥義の「たとひ、天下に許されを得たるほどの為手も、力なき因果にて、万一少し廢るる時分ありとも……」を、実際に世阿弥が「少し廢るる時分」にあつたことを背景にした記述だとしたものである（『世阿弥の生涯をめぐる諸問題』『文学』昭和三十八年一月（『能楽史新考（二）』所収）など）。もつとも、これにたいして、この「奥義」の記述はあくまでも一般論として読むべきだとする異見も提示されているが（落合博志氏『大王の時代』『能楽研究』六号など）、この箇所をどうみるかはさておき、ごく常識的な一般論としていえば、世阿弥も人の子である以上、現存する二十一編の世阿弥の芸論には執筆されたその時どきの状況の投影があつても不思議ではないであろう。筆者は前稿では、表章氏が世阿弥をめぐる状況の投影かとされた『習道書』の記事については、一座の「脇の為手の上手」が能一曲の上演において棟梁の為手に従わず、「別心の曲」をなすことがきびしく戒められていることに着目して、その「脇の為手の上手」は、当時なお観世座の座衆という地位にあつた、棟梁たる元雅より年長で、役者としても元雅以上の芸力の持主だった可能性が高い三郎元重のことであろうと考えたのであつたが、この推測が正しいければ、これなどは世阿弥の三郎元重にたいする忌避の感情が、はからずもその芸論に吐露された例と言えるであろう。もちろん、その記述が一般論なのか、当時の世阿弥をめぐる固有の状況の投影なのかの認定には当然慎重な検証が求められるわ

けであるが、この稿では、世阿弥の芸論には世阿弥をめぐる固有の状況の投影があるのではないかとの見通しのもと、世阿弥と三郎元重の関係——世阿弥と三郎元重との軌轢、あるいは世阿弥による元重忌避——をその芸論のうちにさぐり、それをうけて、あらためて世阿弥と三郎元重との軌轢の理由や始期などを考えてみることにする。

一 世阿弥の芸論における対三郎元重意識（その二）

旧稿で世阿弥の「芸道への危機感」が認められるとして紹介したのは、以下の四カ所の芸論の記事である。

- 1、『風姿花伝』第三問答条々の奥書。
- 2、『風姿花伝』奥義の冒頭の記事。
- 3、『風姿花伝』奥義の末尾の記事。
- 4、『至花道』の末尾の記事。

このうち、1～3は巻一「年来稽古条々」から巻五にあたる「奥義」までの、いわゆる五巻本『風姿花伝』にある記事である。この五編からなる『風姿花伝』のうち巻一から巻三までの原形（初期花伝）は応永七年（一四〇〇）の成立であり、巻五の「奥義」は観世本（宗節署名本）にのみ応永九年の奥書年記があるものの、ほぼ応永十年代の成立かと考えられているが、巻四にあたる「神儀」

の成立年次は「奥義」以前とされている）、この五編からなる『風姿花伝』については、世阿弥自身によって、応永二十年代の後半頃に大幅な増補を中心とした改訂が加えられたことが判明している（表章氏「花伝」から『風姿花伝』への本文改訂）『語文』三十八輯、昭和五十六年）。つまり、現在に伝わる巻一から巻五までの『風姿花伝』は世阿弥による増補改訂の手が入ったものであるが、右の1～3は旧稿にも言及したように、いずれもその増補箇所と考えられている部分なのである。また、4の『至花道』は応永二十七年（一四二〇）の奥書年記があるから、旧稿が指摘した世阿弥による「芸道への危機感」が認められる記事はいずれも応永二十年代の後半頃のものということになる。以下では、これらを含めた世阿弥の芸論における同趣の記事について、それらが三郎元重を意識したものであるかどうかについて検討してみることにするが、それにさきだつて、まずは、旧稿で指摘した右の四カ所の記事を順に紹介し、そこに表明されている「芸道への危機感」をあらためて見ておくことにする。

まず、1の「問答条々」の奥書はつぎのようなものである（以下、世阿弥の芸論の引用は『世阿弥禅竹』の校訂本文によるが、読みやすさを考慮して、少しく表記を改めている）。

およそ、家を守り、芸を重んずるによて、亡父の申し置きしことどもを、心底にさしはさみて、大概を録する所、世の誇りを忘れて、道の廃れんことを思ふによりて、ま

つたく他人の才学に及ぼさんとはあらず。ただ子孫の庭訓を残すのみなり。〔1〕

これは「問答条々」の奥書であり、このあとに、「風姿華伝条々以上」「于時応永七年庚辰卯月十三日」「従五位下左衛門大夫秦元清書」と、年記や世阿弥の署名が続いている。ここで注目されるのは、もちろん傍線部である。この奥書が後年の増補とされているのは、ここが確実に増補と考えられる後掲の『風姿花伝』『奥義』の冒頭部分と文辞が似ているためであるが、そうした観点からこの奥書を見ると、それは「家を守り、芸を重んずる」がゆえに「亡父の教えの要点」を記して、「子孫の庭訓」のために書き残すというものであって、たしかに三十五、六歳だった応永七年の世阿弥より、後継者のことが現実の問題となっていた応永二十年代後半頃の世阿弥にふさわしい内容と思われる。この奥書が後年の増補であろうことは、この点からも言えるように思うのだが、そうした内容の奥書のなかに、「道の廃れん事を思ふによりて」という「芸道への危機感」が記されているのである。もつとも、これを「芸道への危機感」ととらえるのは行き過ぎで、ここは「芸を重んずる」がための、芸道の発展を願う世阿弥の思いの表われとみておけば、それで十分との見方もあろう。しかし、このあと紹介する同趣の記述とあわせ考えるならば、これはやはり「芸道への危機感」とみるのが正しいと思われる。そうだとすれば、問題は、その「芸道

への危機感」が能という芸道全体にたいする危機感なのか、それとも、世阿弥父子を脅かす三郎元重の存在による危機感なのか、ということになろう。

ついで、2、3の「奥義」の冒頭部分と奥書に移ろう。それは以下のとおりである。

そもそも、風姿花伝の条々、大方、外見の憚り、子孫の庭訓のために注すといへども、たゞ望む所の本意とは、当世この道の輩を見るに、芸のたしなみはをろそかにて、非道のみ行じ、たまたま当芸に至る時も、ただ、一夕の戯笑、一旦の名利に染みて、源を忘れて流れを失ふこと、道すでに廃る時節かと、これを嘆くのみなり。然れば、道をたしなみ、芸を重んずる所私なくば、なかその徳を得ざらんことさら、この芸、その風を継ぐといへども、自力より出づる振る舞いあれば、語にも及びがたし。その風を得て、心より心に伝ふる花なれば、風姿花伝と名付く。〔2〕

一、この寿福増長のたしなみと申せばとて、ひたすら世間のことわりにかかりて、もし欲心に住せば、これ、第一、道の廃るべき因縁なり。道のためのたしなみには、寿福増長あるべし。寿福のためのたしなみには、道まさに廃るべし。道廃らば、寿福をのづから減すべし。正直円明にして世上万徳の妙花を開く因縁なりと、たしなむべし。〔3〕

この2の「奥義」の冒頭部分と3の末尾部分も応永二十年代後半頃の増補と考えられている部分である。このうち、2の冒頭部分は、「そもそも、風姿花伝の条々」という書き出しではじまって、以下、『風姿花伝』執筆の目的が記され、さいごに『風姿花伝』という書名の由来が記されている。ここはもともと『花伝』だった書名を世阿弥が応永二十年代後半に『風姿花伝』へと改称したことを示す箇所とされているが（『世阿弥禅竹』補注）、筆者が「芸道への危機感」と考える記述（傍線部）は、引用部分前半の『風姿花伝』の執筆目的を記した部分にみえている。そこを少し子細にみると、『風姿花伝』執筆の目的については、まず、「子孫の庭訓のため注す」と記したあと、「実は」という語調で、「望むところの本意（真意）」が記されている。その「本意（真意）」が傍線部のような「危機感」になっているわけで、換言すれば、そうした「危機感」を訴えて、わが家の芸がそうあつてはならぬことを「子孫への庭訓」としようとしたものと認められる。そうして訴えられている「あつてはならぬこと」とは、「芸のたしなみがおろそか」で「能に益なき非道に熱中し」、演能にさいしては、「一時の表面的な評価や名声」ばかりを求めて、「能芸のあるべき姿を忘れ」た状態にはかならない。ここは世阿弥の芸論に認められる「危機感」のうち、もつとも語気鋭いものがあり、その点についてはすでに、能勢朝次氏の『世阿弥十六部集評釈』に、

彼の時代の猿楽者流が、真に道を尊び守る精神に乏しく、一時的な世人の賞讃に安堵して、生涯を通して習ひ徹るといふ気魄の缺けてゐる事を慨歎して居る。これを、老人共通の繰言と笑ふ者が青年者流にはあるが、私は世阿弥の心を思ふと、芭蕉が晩年に「此道や行く人なしに秋の暮」と吐息と共に呻き出した、あの名人のみ感ずるといふ堪へ難い寂寥の感を、この数語の中にも聞くやうな感がする。

という評がある。また、この部分は、たんに語気鋭いだけでなく、そこでは「芸道への危機感」がかなり具体的に記されていて、当時の能楽界が現にそのような状況にあるかのように記されていることも注意される。

ついで、3の「奥義」末尾部分にみえる「危機感」であるが、ここは「奥義」のなかで唯一の一ツ書の部分であり、そうした形態や内容から応永二十年代後半頃の増補と考えられている箇所である。ここでは、能が「寿福増長（大きな利得）」のものになることを説いた本文（前文）にたいする但し書きのようなかたちで記されていて、能が「寿福増長」のものになるとはいっても、もし役者が世俗的な欲得にとらわれたならば、それこそ芸道が廃れる原因にはかならないとして、以下、「道のためのたしなみ（精進）」と「寿福のためのたしなみ（精進）」とを対比的に述べて、後者であれば「道まさに廃るべし」と道破している。

この3で注意されるのは、2の「奥義」冒頭部分の「危機感」

の背後にある状況との類似である。すなわち、この3では、役者が「世間のことはりにかかつて」「欲得にとらわれる」ことがきびしく戒められているが、それは2の「一夕の戯笑、一旦の名利」に安住している「この道の輩」への批判と重なっているからである。つまり、現在の増補された『風姿花伝』の「奥義」は、その冒頭と末尾に、一見、当時の慨嘆すべき能楽界への状況として、やや具体的な同趣の文言による「芸道への危機感」を配しているのである。これによれば、応永二十年代後半の能楽界は、多くの役者が、真摯に能芸に取り組まず、能の修行も欲得のためと心得、演能にさいしても一時的な功名にとらわれている、まさに末期的な状況に陥っていた、ということになるわけである。ここでも問題は、これらが当時の能楽界にたいする慨嘆なのか、それとも世阿弥父子を脅かしつつあった三郎元重を念頭においたものだったのか、ということになろう。

なお、以上に述べた「奥義」の構成については、『風姿花伝』の主要な伝本の一つである観世本（宗節署名本）が、その編名的な見出しを他本の「奥義云」（金春本）、「第五奥義云」（吉田本）とは異なっており、「奥儀・讃歎云・」としていることが注意される（・は同本で用いられている朱の句読点）。この「讃歎」は岩波講座『能・狂言Ⅱ（能楽の伝書と芸論）』が指摘するように「批判」の謂と思われるが（この語は伝本上の表記は仮名で「花鏡」「劫之入用心事」と『至花道』跋文（後掲）にみえる）、増補された現在の「奥義」はまさに憂うべき当時の能楽界への「批判」というかたちになっ

ているのである。これはいずれかといえば観世本（宗節署名本）の性格、あるいは増補された「奥義」の性格にかかわることであろうが、本稿で問題にしている世阿弥の対三郎元重意識にもかかわる可能性もあると思うので、とりあえず言及しておく。

つぎは4の『至花道』（応永二十七年奥書）の跋文だが、それはつぎのような内容の一文である。

一、かやうの稽古の条々、浅深、昔はさのみにはなかりしなり。古風のなかに、をのづからこの芸力を得たりし達人、少々見えしなり。そのころは、貴人、上方様の御批判にも是をのみ御覧じはやされて、非をば御讃歎もなかりしなり。当世は、御目もいや聞けて、少しきの非をも御讃歎に及ぶあひだ、玉を磨き、花を摘める幽曲ならずば、上方様の御意にかなふことあるべからず。さるほどに、芸の達人は少なし。当道いよいよ末風になるゆへに、かやうの習道おろそかならば、道も絶えぬべきかと、芸心の及ぶところを大方申すのみなり。なほなほ、このほかは、問人の気量の分力によりて、相對しての秘伝なるべし。（4）

ここは、「昔」の義満時代が役者の「是（美点）」が称賛されるだけのよき時代だったのにたいして、「当世」の義持時代は將軍の批評眼も精細になったため、わずかな「非（欠点）」も批判の対象となり、幽玄無上の芸でなければ御意にかなえない、

役者にはきびしくむずかしい時代であるという、義持時代後期の世阿弥の慨嘆が吐露されている、よく知られた箇所である。その慨嘆に続けて、そのような將軍の時代ゆえ、「芸の達人は少なし」として、傍線部のような「芸道への危機感」が記されているのだが、この「当道いよいよ末風になるゆへに…道も絶えぬべきか」は、2、3にも劣らぬ強い危機感の表明と言えよう。なお、旧稿では言及しなかったが、『至花道』にはもう一カ所、「芸道への危機感」の表明としてもよい記述がある。それは第一条「二曲三体の事」の末尾のつぎの一文である。

ここに、当世の中樂の稽古を見るに、みなみな、二曲三体の本道よりは入門せずして、あらゆる物まね、異相の風をのみ習へば、無主の風体になりて、能弱く、見劣りして、名を得る芸人、さらになし。返す返す、二曲三体の道よりは入門せずして、はしばしの物まねのみたしなむこと、無体枝葉の稽古なるべし。

ここでは、このように、能芸の習道はなによりもまず二曲三体（舞歌の二曲と老女軍の三体の物真似）から入るべきであるのに、当世の役者はみなそれに従わず、そのため名手と評される役者がいないとしている。ここには、これまでに紹介してきたような、「道の廃れんことを思ふ」「道すでに廃る時節」「道の廃るべき因縁」という文言はないものの、当時の能楽界にたいする

慨嘆であり（「みなみな」とある）、その点で、これまで紹介した「危機感」と同趣の記述とみてよいのではないかと思う。

また、もう一つ、旧稿では見落していた例が『申楽談儀』二十一条にもある。それは観阿弥とほぼ同世代の金春権守と金剛権守の芸風について述べたなかの、つぎの一文である。

田舎の風体。金春権守・金剛権守、つゝに出世なし。京中の勸進にも、將軍家御成なし。金春、京の勸進、二日して下る。金剛、南都にては、立合の時も、二番にてさてをかる。是も、その頃、道の盛んなる時の、上の手柄、一のことなり。今の世は道なくて、ひごろよく能せぬ者も、ことによりて押し出してする。出世には変るべし。

このように、ここにも、当代が「道なき時代」という慨嘆がみえるのである。

以上、旧稿で「芸道への危機感」を示すものとした世阿弥の芸論の記述を、本稿の論旨に即すかたちで紹介してみた。これらはいずれも応永二十年代後半以降のものであり、旧稿でも述べたように、この時期の世阿弥が深刻な「芸道への危機感」を抱いていたことは、まず確実といえよう。しかし、これまでの紹介に明らかなように、これら世阿弥の「芸道への危機感」は、一見したかぎりではいずれも当時の能楽界全体の状況にたいする慨嘆というかたちになっていた。もともと、旧稿でも述べた

ように、当時の能楽界が世阿弥が慨嘆しているような状況にあったことは、これまでの能楽史研究においては知られていず、それは世阿弥の芸論にしかみえないこともある。しかし、世阿弥の芸論において当時の能楽界がそのような状況にあるとされている以上、これらをただちに世阿弥の三郎元重忌避の表明とすることはできないであろう。はたして、これらは当時の能楽界にたいする慨嘆なのか、それとも三郎元重を念頭においたものなのか、次節では、その点の検討を試みよう。

二 世阿弥の芸論にみえる対三郎元重意識（その二）

前節で紹介した世阿弥の芸論にみえる「芸道への危機感」は、はたして三郎元重を意識したものだったのか、それとも、そのまま素直に、当時の能楽界の状況を慨嘆したものとするべきなのであろうか。そのことを考える場合のキーワードになると思われるのが、前節で世阿弥の「危機感」の表明として紹介した記事のほとんどにみえる「道の廃絶」という文言である（具体的には「道の廃れんこと」「道すでに廃る時節」「道の廃るべき因縁」「道も絶えぬべきか」など）。すでに述べたように、これらは一見、「芸道への危機感」を表明した記述が当時の能楽界の状況にたいする慨嘆であることを端的に示すもののように思われるのであるが、その一方、この「道の廃絶」という表現は、世阿弥の「危機感」の対象が、ほかでもない三郎元重を意識したものだった

ことを明確に示す徴証にもなると思うのである。というのは、この「道の廃絶」と同じ「道の破滅」という文言が、以下のように元雅の早世を嘆いた永享四年の『夢跡一紙』にみえていて、それはほぼ同じ文脈の翌永享五年の『却来華』によれば、「能の道の破滅」の謂ではなく、「観世座の破滅」の謂だからである。その『夢跡一紙』と『却来花』の記述は以下のとおりである。

…善春、また祖父にも越えたる堪能と見えしほどに、「ともに云ふくして云はざるは人を失う」と云ふ本文にまかせて、道の秘伝・奥義ごとごとく記し伝へつる数々、一吹の夢となりて、無主無益の塵煙となさんのみなり。今は、残しても誰がための益かあらむ。「君ならで誰にか見せん梅の花」と詠ぜし心、まことなるかな。しかれども、道の破滅の時節当来し、よしなき老命残つて、目前の境涯にかかる折節を見ること、悲しむに堪えず。（『夢跡一紙』抜粋）

当道の芸跡の条々、亡父の庭訓を承けしより以来、今老後におよんで、息男元雅に至るまで、道の奥義残りなく相伝終わりて、世阿は一身の一大事のみを待ちつるところに、思はざるほか、元雅早世するによて、当流の道絶えて、一座すでに破滅しぬ。さるほどに、嫡孫はいまだ幼少なり。やる方なき二跡の芸道、あまりにあまりに老心の妄執、一大事の障りともなるばかりなり。たとひ他人なりとも、そ

の人あらば、この一跡をも預け置くべけれども、しかるべき芸人もなし。(『却来華』冒頭)

いずれも晩年期の世阿弥が直面した悲痛な現実を伝える一文としてよく知られているものだが、これらでは、傍線部のように十郎元雅の早世を、「道の破滅の時節当来し」とし、また「当流の道絶えて一座すでに破滅しぬ」として、『夢跡一紙』の「道の破滅」は明らかに「一座の破滅」つまり「観世座の破滅」の意味で用いられている。つまり、『夢跡一紙』の「道」は「能の道」というような一般的な謂なではなく、「当流の道」の謂なのである。一方、既述のように、世阿弥の芸論に示された「芸道への危機感」は、いずれも「道」の「廃れ」にたいする危機感として表明されていた。そこで、従来はこれらの記述は当時の能楽界にたいする世阿弥の慨嘆と理解されてきたと思われるのだが(そのことはさきに掲げた『世阿弥十六部集評釈』の「評」にもうかがえよう)、しかし、『夢跡一紙』の「道」が「一座」すなわち「観世座」の謂であるとする、前節に紹介した芸論上の、一見、一般論のようにみえる「芸道への危機感」も、たんに當時の能楽界にたいする慨嘆なのではなく、「当流(観世座と観世家の廃絶)」にたいする危機感ととらえる余地が出てくることになる。

また、右の『夢跡一紙』と『却来華』の記事は、世阿弥が観世座と観世家の将来を託していた元雅の早世によって、「当流

の道絶えて、一座すでに破滅しぬ」という状況になったことを嘆いたものだが、世阿弥が元雅の死を「一座の破滅」と受けとめたのは、いうまでもなく三郎元重の存在と深くかわっている。世阿弥は『却来華』では、「たとひ他人なりとも、その人あらば、この一跡をも預け置くべけれども、しかるべき芸人もなし」と嘆いているが、客観的には、三郎元重という將軍義教の覚えもめでたい、「他人」ではない「しかるべき芸人」がいるのであるから、元雅の早世を「道の破滅」とし、「当流の道絶えて、一座すでに破滅しぬ」とするのは、三郎元重忌避という世阿弥の姿勢を明確にわれわれに告げるものであろう(そのことは前稿でも述べたように、すでに香西精氏が指摘していたことである)。また、『却来華』では、このあと観世座を継ぐべき役者として女婿の金春大夫(氏信、のちの禪竹)をあげ、その将来性は認めながらも、まだ若年の金春大夫が一人前の役者になるまでは自身は生きてはいないだろうとして、あらためて一座の破滅を慨嘆しているが、これも裏を返せば、世阿弥の三郎元重忌避を端的に示すものであろう。かくて、『夢跡一紙』の「道の破滅」は「観世座と観世家の破滅」の謂であり、世阿弥が元雅亡きあとの状況をそのように受けとめた背後には、世阿弥の三郎元重にたいする忌避の感情があることが確実なのだが、そうだとすれば、さきに紹介した『風姿花伝』の増補箇所や『至花道』の「道の廃絶」を嘆いた記事にも、同様の事情が想定できるのではないだろうか。

さて、ここであらためて、すでに紹介した世阿弥の「芸道への危機感」にもどると、ここでは、「道の廃れんことを思ふにより」「道すでに廃る時節か」「これ第一、道の廃るべき因縁なり」「道も絶えぬべきか」などとあつて、その時点では「道」は廃絶の危機に直面してはいるが、なおまったくの廃絶にまでははいっていないという書きぶりになっている。そこに流れているのは、まさしく「危機感」なのである。これにたいして、元雅

没後の『夢跡一紙』では、「道の破滅の時節当来し」とあつて、実際に「道の破滅」というべき状況になったと記されている。これを要するに、以前から抱いていた三郎元重の存在に由来する危機感が、ここにきて現実のものになった、ということであつて、『夢跡一紙』の「道の破滅の時節当来し」は、『風姿花伝』の増補部分などにみえる「危機感」と一体の関係にあるものとして理解しうるのである。その点で、「道の破滅の時節当来し」は、世阿弥が少なくとも応永二十七年以前から恐れていた事態——具体的にいえば、三郎元重の勢力拡大——が、元雅の早世という思いもかけなかった、いわば最悪のかたちで現実のものとなったことを述べたものと解されるのである。「当来（到来）」の語などは、とりわけそのような経緯を思わせよう。

以上の理由から、『風姿花伝』の増補部分などにみえる「芸道への危機感」の背景には、世阿弥父子を脅かす三郎元重の存在があつたとみてよいのではないかと思う。旧稿でも述べたように、三郎元重との軋轢を除くと、応永二十年代後半頃の世阿

弥の「危機感」については、これを説明する知識をわれわれは持ちあわせていないのであつて、その点を併せ考えるならば、以上はかなり確度の高い推定ではないかと思う。

なお、この節では世阿弥の「道の破滅」が「当流の破滅」を意味しているとしたが、それは世阿弥が芸論に用いている他の多くの「道」にはあてはまらない。世阿弥の芸論では、「道」という語は多くの場合、「この道」のかたちで所見があるが、これらの「道」は明らかに「能の道」の謂で用いられていると認められる。換言すれば、世阿弥は「道の破滅」というときにかぎって、その「道」を「当流の道」の意で用いていたことになる。それは三郎元重の名を持ち出すことがばかられたがためのカムフラージュかとも思われるが、それとともに、当時の世阿弥には、「観世座の道」が「能の道」だという自負があり、「観世座の破滅」は「道の破滅」でもあるという意識があつたためではないかと思う。応永末年以降の能楽界は、將軍義持の愛顧をえて世阿弥以上に時めいていた田楽増阿弥が表舞台から姿を消して（増阿弥の動向が知られるのは応永三十一年がさいごである）、將軍周辺の能は観世の独占状態にあつた。そのような状況下における自負が、世阿弥が「観世座と観世家の破滅」を「道の破滅」と記した背景でもあつたのではないかと思う。

三 世阿弥と三郎元重の軋轢の始期

世阿弥の芸論にみえる「芸道への危機感」の背景に三郎元重との軋轢があつたとすれば、そもそもそれはいつから始まつたのが問題となる。これまでに紹介した事例によれば、それは『至花道』執筆の応永二十七年以前となるが、以下ではこの問題を、観世家における世阿弥の芸論の伝存状況などから考え、あわせて、「芸道への危機感」の背景に三郎元重との軋轢があつたとするこれまでの推定の補強ともしたい。

現在の観世家はいうまでもなく観阿弥、世阿弥以来の系譜を有する家であるが、系統としては世阿弥の嫡流ではなく、世阿弥の甥の三郎元重の家系につらなる家である（嫡流の越智観世家は世阿弥の嫡孫の十郎が継承したが、文明十五年（一四八三）に十郎の逝去によって断絶し、のち観世大夫元忠（宗節、天正十一年没）の長兄十郎大夫によって弘治三年（一五五七）以前に再興されたが、十郎大夫の没後、ふたたび断絶したらしい）。「世阿弥と三郎元重」として今回で三回目になるこの稿は、換言すれば、観世座と観世家が傍系の三郎元重によって継承されるまでの事情を考えることをその目的としていると言ってもよいのであるが、現在の観世家には、世阿弥の自筆本をはじめとする数多くの世阿弥の芸論が伝存している。また、現在の観世家には伝わらないが、江戸初期以前に同家に存在していたと考えられる芸論も少なくない。そうしたケースも含めて、観世家における世阿弥の芸論の伝存状況をみ

ると、そこには世阿弥と三郎元重との軋轢の反映が認められ、またその軋轢がいつからはじまつたかについても貴重な示唆がえられるように思われる。その観世家における世阿弥の芸論をその伝存状況によって整理すると、

A、世阿弥の自筆本が伝わるもの。

B、七世元忠（宗節、天正十一年没）と八世元尚が越智観世家の名跡を継いだ十郎大夫（元忠の長兄）が家康に献上した越智観世家伝来本を書写して観世家の蔵架に加えたもの。

C、近世初期以前の古写本が伝わっているか、伝わっていたと推定されるもの。

D、近世中期ころの写本として伝わるもの。

となる。これにしたがつて、観世家に伝存もしくは伝存していた世阿弥の芸論の素性を、表章氏の執筆になる『観世宗家所蔵文書目録付解題』（『観世』所載）などを参考にしつつ整理し、さらに、A～Dに加えて、

E、観世家に伝わっていないもの。

も注記してみると、以下のようになる（芸論の配列は成立順で、岩波講座『能・狂言Ⅱ（能楽の伝書と芸論）』に示されたものに拠り、『風姿花伝』

は細分して六点とした。また、AとDには観世家蔵のものと財団法人観世文蔵のものがあるが、この一覧ではその区別はせず、以後の論述においてもすべて「観世家伝来」という形で記述してゆく。

- ①『花伝』第六『花修』（応永十年代後半頃）↓A
- ②『花伝』第七『別紙口伝』（四郎相伝本、応永二十年前後）↓A
- ③『花習内拔書』（花習）からの抜書。応永二十五年二月奥書）↓A
- ④『花伝』第七『別紙口伝』（元次相伝本、応永二十五年六月奥書）↓B
- ⑤『風姿花伝』（巻一～巻五の五巻本。⑦と合綴）↓C
- ⑥『風姿花伝』（巻一～巻四の四巻本）↓D
- ⑦『音曲口伝』（応永二十六年六月奥書。5と合綴）↓C
- ⑧『至花道』（応永二十七年六月奥書）↓D
- ⑨『二曲三体人形図』（応永二十八年七月奥書）↓B〔現存本はD〕
- ⑩『三道』（応永三十年二月奥書）↓B〔現在F〕
- ⑪『花鏡』（応永三十一年六月奥書）↓C〔現存本はD〕
- ⑫『曲付次第』↓B〔現在E〕
- ⑬『風曲集』↓B
- ⑭『遊楽習道風見』↓B
- ⑮『五位』↓E
- ⑯『九位』↓C〔現存本はD〕
- ⑰『六義』（応永三十五年三月奥書）↓E
- ⑱『拾玉得花』（正長元年六月奥書）↓E

- ⑲『五音』↓B
- ⑳『五音曲条々』↓B
- ㉑『習道書』（永享二年三月奥書）↓C〔現存本はD〕
- ㉒『申楽談儀』（永享二年十一月奥書）↓B
- ㉓『夢跡一紙』（永享四年九月奥書）↓E
- ㉔『却来華』（永享五年三月奥書）↓B
- ㉕『金鳥書』（永享八年二月奥書）↓E

あらためてこれを整理すると、観世家に伝わっていたか伝わっている世阿弥の芸論は、A世阿弥の自筆本が三点（①、②、③）、B宗節、元尚による越智観世家伝来本からの転写本が十点（④、⑨、⑩、⑫、⑬、⑭、⑯、⑰、⑱、㉔）、C近世初期以前の古写本が五点（⑤、⑦、⑪、⑫、㉒）、D江戸中期頃の写本が二点（⑥、⑧）となり、E観世家に伝わっていないものが五点（⑬、⑭、⑮、㉓、㉕）ということになる。

ところで、観世家は天文十一年（一五四二）に装束をほとんど失う大火にあつており（『多聞院日記』）、そのおりにそれまで所蔵していた伝来の伝書類もほとんどが焼失した可能性が指摘されている（表章氏『観世流史参究』⑭七世観世大夫元忠（宗節）の周辺『観世』平成十二年五月、『観世流史参究』所収）。世阿弥自筆のAの三点には、いずれも周囲に火災で焼けたあとがあるが、それはその火災のおりに同家伝来の貴重な伝書として一括されていたものがかりうじて持ち出されたことを物語るものと考えられている。した

がつて、右の整理はいずれかといえは天文十一年以降の観世家における世阿弥伝書の伝存状況であつて、三郎元重以来のそれとはいえないわけである。そうすると、天文十一年以前の観世家における世阿弥伝書の伝存状況があらためて問題となるが、少なくとも、世阿弥自筆の芸論については、天文十一年の火災以前から観世家に伝襲されていたのは①、②、③の三点だけだったと考えてよいように思われる（天文の火災のさいには、貴重書として一括保管されていた世阿弥の自筆本はすべて搬出されたりということ）。自筆本以外では、⑤と⑦が延徳三年（一四九一）以前に観世大夫家に存在していた可能性が指摘されているが（表章氏「太鼓観世本『風姿花伝』について——『風姿花伝』伝本考——」「能楽史新考」（一）、「観世本風姿花伝」解題）『花伝』四号、それ以外は、天文以前の観世家にどのような芸論が伝わっていたかは今となつては明らかではない。しかし、以上の整理はそれなりに世阿弥と三郎元重の関係を考える場合の貴重な材料を提供してくれるように思う。その場合、なんといつても注目されるのは、いうまでもなく世阿弥自筆の芸論三点（①、②、③）の存在である。

このうち、②の『別紙口伝』は④の奥書（後掲）から世阿弥の第四郎、つまり三郎元重の父に相伝されたものであることが知られ、①の『花修』はたぶんそれ以前にやはり四郎に相伝されたものと思われる（②は「花伝第七別紙口伝」、①は「花伝第六別紙口伝」と題されており、相伝の順序は第六たる①が先行するとみるのが自然である）。また、③の応永二十五年二月の奥書がある『花習内

抜書』は四郎が当時二十一歳の三郎元重のいづれかに与えられたものと思われる。いうまでもなく、それは世阿弥が三郎元重を後継者と考えていたためであり、換言すれば、これら現在の観世家における世阿弥自筆の芸論の存在は、その時期の世阿弥と三郎元重の関係が円満だったことを示すものにほかならない。とすれば、両者の関係は少なくとも応永二十五年二月までは円満だったことになる。世阿弥が出家して、観世家の家督を三郎元雅に譲つたのは応永二十九年のはじめころであるから、その四年前ころまでは、世阿弥は三郎元重を後継者と考えていたわけで、二人の関係はまだ円満だったことになる。このとき、三郎元重は二十一歳、十郎元雅はそれより何歳か年下だったはずである。

それでは、そのような関係がいつからギクシヤクしたものになったのか。これについては右に整理した世阿弥伝書の伝存状況からは確たる手がかりはえられないが、この点は、④の応永二十五年（一四一八）の年記がある元次相伝本『別紙口伝』の奥書に有力な手がかりがある。以下にその部分をかかげよう。

一、此別紙ノ口伝、当芸ニ於イテ、家ノ大事、一代一人ノ相伝ナリ。タトイ一子タリトイフトモ、無器量ノ者ニハ伝フベカラズ。「家、タニアラズ。継グヲ以テ家トス。人、タニアラズ、知ルヲ以テ人トス」ト言エリ。コレ、万徳了達ノ妙花ヲ極ムル所ナルベシ。〔甲〕

一、此別紙条々、先年弟四郎相伝スルト云ヘドモ、元次芸能感人タルニヨテ、是ヲ又伝所也。秘伝々々。

応永廿五年六月一日

世〔花押〕〔乙〕

これが元次相伝本『別紙口伝』の奥書部分であるが、乙が元次（元雅の前名と考えられている）への相伝の旨を記した奥書である。一方、その前におかれた甲も、内容、形態とも奥書ふうであり、奥書が二つならんでいるような形になっているが、これは②の四郎相伝本の奥書かと思われる（『岩波講座能・狂言Ⅱ（能楽の伝書と芸論）』では②には甲と同内容の跋文があったらうとする）。②の四郎相伝本は末尾が欠失していて、その点の確認はできないが、甲の「タトイ一子タリトイフトモ、無器量ノ者ニハ伝フベカラズ。「家、タニアラズ。継グヲ以テ家トス。人、タニアラズ。」には、「一代一人ノ相伝」である②を「一子」ではない第四郎に相伝した理由が述べられているとみてよく、これが②の奥書であったことを端的に裏付けている（②が四郎に相伝されたのは、三郎元重がまだ若年だったためと思われ、四郎への相伝はすなわち三郎元重への相伝とみてよいこと、いうまでもあるまい）。その②に改訂を施して元次（元雅）に与えるにさいして加えられたのが乙なのであろう。このように考えることで、奥書が二つあるような④の奥書部分の説明がつくのであるが、この甲、乙二種の奥書から、応永二十五年に世阿弥と三郎元重との関係に微妙な、しかし重大な変化のあったことががわれるのである。

すなわち、甲ではこの『別紙口伝』は「一代一人ノ相伝」であり、たとえ「一子」であつても「無器量ノ者」には伝えることはできない、とその秘伝としての重さと、芸の継承においては血統より芸を重視する姿勢を高らかに宣言しているのだが、乙では、「一代一人ノ相伝」という鉄則を破って、『別紙口伝』を元次（元雅）にも伝えるとされているからである。その乙の文言は、掲出のように、「先年弟四郎相伝スルト云ヘドモ、元次芸能感人タルニヨテ」と、元次（元雅）が役者として優秀だからだというのが、その直前にある甲と並べてみると、乙がきわめて弁解じみていることは否定しがたいものがある。この甲、乙二つの、矛盾ともいえる奥書は、家督継承をめぐる世阿弥の方針に微妙な、しかし重大な変化があったことをうかがわせる。要するに、甲の時点（応永十年代の後半ころと考えられている）では三郎元重を後継者と定めていた世阿弥だが、応永二十五年六月の乙の時点では、かならずしもそう考えてはいなかったらしい、ということである。これはきわめて重大な変化であるといつてよいであろう。そうした変化の背景にあるのは、いうまでもなく三郎元重を養子に迎えたあとに生まれたと考えられる実子の元雅が、「芸能感人」たる役者に成長してきていたという事情であろう（このときの元雅は十代後半と考えられる）。もつとも、すでに述べたように、世阿弥は乙のわずか四カ月前に、『花習内拔書』を四郎か三郎元重に相伝している。したがって、世阿弥が乙の奥書をもつ④の『別紙口伝』を元雅に相伝したことをもつ

て、自身の後継者を三郎元重から元雅へと転換させたとはまでは言えないと思うが、少なくとも、その転換の兆しが4の元雅への相伝にうかがえると思うのである。とすれば、世阿弥と三郎元重との軋轢の始期は応永二十五年六月ころ、ということになる。その後、世阿弥の三郎元重忌避はしだいに強いものとなり、前節で紹介したような「芸道への危機感」をその芸論に書きつけるようになって、そうした状況のなか、応永二十九年のはじめころの出家と同時に観世大夫を元雅に譲ることになったものと思われるのである。

また、世阿弥と三郎元重の関係がギクシャクしたものになった時期については、前稿でも述べたように、永享元年（二四二九）以降の將軍義教の後援以降とするのが従来の見解であった。その根拠としては、応永二十九年（四三二）と同三十一年（四三四）の醍醐寺清瀧宮の祭礼能において、世阿弥が三郎元重の後見役を勤めたり、三郎元重とともに活動していることがあげられているが、このような祭礼能への一座はかならずしも両者の関係が円満だったことを示すものとはいえない。そもそも、応永三十四年の新能でも元雅と元重は観世座の一員として参勤しているが（『応永三十四年能番組』）、これらは観世座としての公的な活動であって、これらをもつて、両者の関係が良好だったとは言えないのである。

このように考えてくると、世阿弥が元雅を後継者として考えるようになったと思われる応永二十五年（二四一八）六月以降は、

四郎と三郎元重は以後世阿弥が次々と執筆した芸論を相伝されることはなかったのではないかとと思われる。さきに整理した観世家における世阿弥の芸論の伝存状況は、あくまでも天文十一年の火災後のものであるが、そこからは①、②、③のほかに、世阿弥が四郎父子に芸論を相伝した形跡はほとんどないように思われる。その可能性が考えられるのは、わずかに延徳三年（二四九二）以前に観世家に存在していたらしい、合綴された⑤の五巻本『風姿花伝』と⑦の『音曲口伝』（応永二十六年六月奥書）くらいである。⑤と⑦は十六世紀初頭頃の古写本かとされ（表章氏「観世本『風姿花伝』解題」『花伝』4号）、その転写本である太鼓観世家本に「観世大夫元重代々相伝之秘書也」とあるから、そのかぎりでは、その祖本は世阿弥から直接相伝されたことも考えられるのであるが（かつては『観世宗家所藏文書目録』がそうした見解を提示していた）、⑤は応永二十年代後半頃に改訂増補された五巻本『風姿花伝』であり、⑦は応永二十六年六月の奥書があり、いずれも応永二十五年に一代一人の相伝という鉄則を破って『別紙口伝』を元次（元雅）に相伝した以後のものであるから、本節の推定が正しければ、⑤と⑦を世阿弥から直接相伝されたものとするのは無理かと思われる。なによりも、⑤には三郎元重を念頭においたと思われる「芸道への危機感」が三カ所に記されているのである。これらを総合すると、⑤と⑦の祖本は四郎父子が世阿弥から直接相伝されたものではなく、三郎元重が観世大夫だった時代に他所所蔵のものを写すなどして

観世家に入ったものと考えるのが妥当かと思う〔花伝〕の「解題」によれば、表章氏も現在は⑤と⑦は十六世紀初頭頃に観世家に入ったものと想定されているようである。なお、⑦は世阿弥の芸論のうちでもとりわけ伝本が多いことが知られているが、この点も合綴されていたと思われる⑤と⑦の祖本が世阿弥から相伝されたものではなく他所から観世家に入ったことの支証となろうか。

以上、観世家に伝存もしくは伝存していた芸論をもとに、世阿弥と三郎元重の関係を考えてみたが、世阿弥の芸論の伝存状況はまた、指摘されているように、世阿弥と禅竹の関係を伝える資料でもある。すなわち、⑪の『六義』と⑫の『拾玉得花』は世阿弥が禅竹に相伝したことが明らかな芸論だが、この両書は観世家には伝わっていない。一方、金春家には明治まで伝わっていた。世阿弥の署名と花押を有する本（『六義』と、近世初期の転写本（『拾玉得花』、親本は禅竹自筆の本）がそれである。これは世阿弥と禅竹の親密な師弟関係を示すものだが、同時に、この時期における世阿弥と三郎元重との疎遠な関係を間接的に示唆してもいよう。

四 観世家に伝わる世阿弥能本の伝来をめぐって

これまでは、世阿弥の芸論にみえる「芸道への危機感」が、じつは三郎元重にたいする忌避の表明であり、そのことを観世家における世阿弥の芸論の伝存状況や元次相伝本『別紙口伝』

の奥書などから検証してきたのであるが、以上のような私見が認められるためには、なお検討しなければならない問題が残されている。それは観世家に伝わる世阿弥自筆能本の存在である。

周知のように、現在、世阿弥の自筆の能本はその臨摸本一点もふくめて九点が生駒宝山寺と観世家に伝存している。すなわち、宝山寺には、《盛久》（応永三十年八月奥書）、《多度津左衛門》（応永三十一年正月奥書）、《江口》（応永三十一年九月奥書）、《雲林院》（応永三十三年十一月奥書）、《弱法師》（近世の臨摸本。正長二年奥書）、《柏崎》（年記なし）の五点が、観世家には、《難波梅》（応永二十年七月奥書。応永二十年は二十一年の誤りらしい）、《松浦》（応永三十四年十月奥書）、《阿古屋松》（応永三十四年十一月奥書）、《布留》（応永三十五年二月奥書）の四点がそれぞれである。

ここで、前節までに披瀝した私見との関係で問題になるのは、観世家に伝わる世阿弥自筆能本のうち、世阿弥と三郎元重の關係が良好だった時期の奥書年記をもつ《難波梅》は別として、《松浦》と《阿古屋松》に付された年記が応永三十四年（一四二七）で、《布留》に付された年記が応永三十五年（正長元年）であることである。そもそも、これら観世家に伝わる世阿弥の自筆能本は、観世家伝来ということから、従来は世阿弥が弟の四郎に与えたものと考えられており、そこからまた、世阿弥と四郎父子の關係は応永三十四、五年頃までは陰悪なものではなかったことを示す根拠とも漠然とだが考えられてきたのである。しかしながら、これまで述べてきたように、応永三十四、五年といえ

世阿弥が応永二十五年六月に一代一人の相伝という鉄則を破って元次（元雅）に『別紙口伝』を相伝して、元雅を後継者として考えるようになってから十年も後のことであり、また、世阿弥が三郎元重への忌避の感情を「芸道への危機感」としてその芸論上に表明したと思われる時期以後のことである。そのような時期に世阿弥が四郎もしくは三郎元重に自筆の能本を与えていたとすれば、それはこれまでの論に大きな影響を及ぼすことになる。この点はどう考えればよいのであろうか。

この点については、世阿弥の自筆になる『松浦』『阿古屋松』『布留』三曲の能本を四郎なり三郎元重なりが世阿弥から直接相伝されたものかがまず問題となろう。かりに、これらが世阿弥から相伝されたものであるとすると、前節までに披瀝した私見はもちろん見直しが必要となるが、その場合は、この三曲の能本は三郎元重ではなく、四郎に贈られたものとみる場合と、三郎元重に贈られたものとみる場合の二つのケースがあろう。前者であれば、当時の世阿弥は三郎元重とは険悪な関係にあったが、四郎とはそれなりに友好的な関係を維持しており、芸論はともかく、能本なら与えるくらいに関係であったということになり、後者であれば、これまでの私見には根本的な見直しが求められることになろう。

一方、これらが世阿弥から四郎父子に贈られたものではなく、世阿弥没後のある時期に観世家に入ったものである可能性も考えられる（これらの自筆能本は十五世元章の時代に観世家にあったこと

は確実だが、それ以前のことは不明なのである）。現に、この三曲に相伝者が記されていないことをもって、これが世阿弥から四郎父子に直接相伝されたことに一抹の危惧が表明されている（『観世宗家所蔵文書目録』）。かりに、この三曲の能本が世阿弥後のある時期に他所から観世家に入ったものであるならば、これまでの私見とのあいだに齟齬は生じないことになるわけであるが、世阿弥が金春禪竹に相伝した自筆能本をみると、現存五点のうち、被相伝者たる金春禪竹の名が記されているのは、『江口』と『柏崎』の二曲だけであるから、被相伝者名の有無はこの問題の決定的な根拠とはなるまい（なお、宝山寺の久次筆の『知章』にも「コンハル大夫殿」の宛名がある）。あるいはまた、問題の自筆能本三点には、世阿弥自筆の『花修』『別紙口伝』『花習内拔書』にある焼け焦げの跡がないから、天文十一年の火災以後に観世家に入ったとの推測も可能かもしれないが、室町時代の観世家において、世阿弥の自筆能本が世阿弥の自筆の芸論と同じように扱われていたかどうかは不明であり、これも有効な根拠とはならないであろう。そもそも、数は少ないが、現在の観世家には、天文以前の謡本や文書も伝存しているのである。

一方、現在の観世家には、『申楽談儀』二十二条「面の事」に見える白式の翁面や小癡見にあたるかとされている古面が伝存し、南北朝時代以前の猿楽がかかわっていた方堅という呪法に用いたと思われる黒鬼、赤鬼の一对の鬼面が伝存しているが、これらについては、あるいは越智観世家伝来品であることも考

えられるかもしれない。これは世阿弥自筆能本三点が、たとえば越智観世家再興後に観世家に入ったと考える場合の類例ともなると思う。しかし、そのあたりのことは現時点では、たんなる想像以外のものではあるまい。

ということで、この問題については、遺憾ながら決定的な結論を出したいのだが、そうであれば、現に観世家に伝えられている点を重くみて、三点の世阿弥自筆能本は世阿弥から贈られたものとみておくのが、無難なところかもしれない。しかし、それは三点の世阿弥自筆能本の伝来についてだけ考えた場合であって、前節までの検討のように、世阿弥が応永二十年代後半頃の芸論に記した「芸道への危機感」が三郎元重にたいする忌避表明であつた蓋然性が高いことをふまえるならば、問題の三点の能本は最初は四郎父子以外の人物に与えられたものが、世阿弥没後のある時期に観世家に入ったものとして、その経緯について考えておくことも必要であろう。そこで、あくまでも仮定ではあるが、以下、想定しうるその経緯を記しておくことにする。

まず、問題の三点の自筆能本の相伝対象であるが、四郎父子以外であれば、それは元雅以外には考えられまい。金春禅竹に相伝したものであれば、現在、生駒宝山寺に所蔵される金春家旧伝文書中の世阿弥自筆能本のうちにあるか、そうでなければ世阿弥が禅竹に相伝した能本の目録である『能本三十五番目録』に所見があるはずだからである。その場合、想起されるのが、

『申楽談儀』十四条にみえる「遺物の十番」である。これは、世阿弥がだれかへの遺物（贈り物）のために書いた十番の曲で、「能、音曲、わが一流の本風たるべき」ものだという（本風）は基本曲のような意であろう。また、同条では、この十番を一通りして、「中年寄りて」（四十歳ころになつて）から元雅が演じるべき能として、現在は散佚している《石河の女郎の能》をあけてもいる。この「遺物の十番」については、「特定の十曲らしいが、曲名不明。世阿弥が作り、観世大夫を嗣いだ元雅に贈つた能か」（世阿弥禅竹）とされているが、とすれば、観世家に伝わる応永三十四年（四二七）と同三十五年の年記がある世阿弥自筆能本三点がその「遺物の十番」のうちであつたことも十分考えられるかと思う。『申楽談儀』によれば、この十番は「中年寄り」前に演じるべき基本的な能だというのが、それはまさしく観世大夫を嗣いだ時期の元雅に贈られるにふさわしい能である。かくて、自筆能本三点が四郎父子に贈られたのであれば、元雅に相伝された蓋然性はきわめて高いことになる。ともあれ、こうして自筆本三点が元雅に贈られたとすれば、元雅没後は越智観世家に伝襲されたはずであるが、それが観世家に移される時期としては、越智観世家を再興した宗節の長兄十郎大夫の生前、その十郎大夫の没後、世阿弥の芸論が徳川家康に献上されたさ、あるいは家康に献上された越智観世家伝来本のうちの世阿弥の芸論を宗節が書写のため借覧したさい、などが考えられるであろう。筆者は、このうちでは、宗節の長兄が越智観世家を

再興した時期がもつともその可能性が高いと思うが、どうだろうか。

また、問題の世阿弥自筆能本三本は、わずかに四カ月という近接した時期に書かれていることもあつて節付が朱であるなど書式が同一であるが、三本とも曲名の下に、「広精風之曲」（《松浦》）、「浅文風之曲」（《阿古屋松》）、「正花風曲」（《希留》）の朱の注記があることでも共通している。ここに記された「広精風」「浅文風」「正花風」は、いうまでもなく世阿弥の著述になる「九位」に説かれている芸位であるが、それを曲の位に転用したものである。この注記については後人の書き入れとする説もあるが（《世阿弥自筆能本集》解題。その根拠は筆跡らしい）、筆者は、『世阿弥十六部集評釈』や『観世宗家所蔵文書目録』がいうように、九位のそうした用法は『申楽談儀』十四条にもみえており、注記の筆跡も世阿弥らしいところから、この注記は世阿弥自身のものと認めてよいかと思う（榊竹が『歌舞髓脳記』で九位を作品の等級として用いているのも、自筆能本三点などにかがえる世阿弥の発想の継承であろう）。

さて、この三点の自筆能本が元雅から越智観世家に伝わったものであるという仮定に立った場合に注意されるのは、これがいずれも中三位の位だという点である。「九位」の「九位習道の次第」によれば、中三位は「二曲より三体に至る位」であつて、上三花に到達できるかどうかが決まる境目だという。この中三位のレベルは『風姿花伝』「第一年来稽古条々」でいえば

「二十四、五」から「三十四、五」のあいだあたりにあたる位と思われるが、これは自筆能本の年記である応永三十四、五年当時、二十代後半だったと思われる元雅の年齢とも重なるし、また、先述の「わが一流の本風」である「遺物の十番」の位置づけにも重なるのではないだろうか（想像をたくましくするならば、「遺物の十番」はいずれも中三位の作品だったとも考えられよう）。世阿弥によれば、元雅はこの後、「道の奥義を極め尽くす」という芸位にまで到達しているが（《却来花》）、三点の自筆能本に記されている芸位がいずれも中三位の位である事実は、問題の自筆能本三点が元雅に相伝されたと考える立場からはおおいに注目されるのである。

以上、現在観世家に伝わっている世阿弥の自筆能本三点が世阿弥から四郎父子に直接相伝されたものではないとの仮定に立って、それが観世家の蔵架に加わるまでの経緯について、ありうるケースを考えてみた。論文としてはいささか想像に走りすぎたきらいはあるが、現在観世家にある自筆能本三点については、とりあえずこのようにも考えられることを述べてみたのである。なお、この問題については、能本の相伝は芸論の相伝と同じように考えてよいのかどうかという点にも留意する必要があることを言い添えておく。

五 世阿弥による元重忌避のもう一つの背景

世阿弥の三郎元重忌避について論じてきたこれまでは、その背景をもつば三郎元重が後継者たる嫡子元雅の地位を脅かす存在であることに求めてきた。かつては三郎元重を後継者と決めていた世阿弥であるが、応永二十五年六月に『別紙口伝』を元雅に相伝してからは、それまでは家を譲るつもりでいた——その約束をしていた——三郎元重の存在そのものをしだいに脅威と感ずるようになってきたろう、という点に三郎元重忌避の背景を求めてきたわけである。もともと、それだと、世阿弥の三郎元重忌避は、たんなる「わが子可愛さ」によるものとなって、世阿弥にとってはあまり名誉ではないことにもなる。世阿弥といえども人の親であるから、それはそれで不思議ではないのであるが、しかし、世阿弥による三郎元重忌避には、たんに「わが子可愛さ」という「心の闇」とは別の理由もあったのではないかと思う。この節ではそのことを論じてみたいのだが、その別の理由とは、世阿弥と三郎元重との芸風の違い、あるいは役者としての資質の違い、ということである。世阿弥と三郎元重の芸風の違いについては、すでに西一祥氏「音阿弥の芸風と將軍義教」(『観世』昭和五十二年八月)による論があり、そこでは、三郎元重の芸風を彼が演じた能や彼を後援した將軍義教の好みなどから、つぎのようにまとめている。

以上の資料から明らかなように、音阿弥は、観阿弥・宮増系の物真似主義的、現実的、劇的傾向を帯びた作品や、榎並作と思われるものを特に選んで演じていること、世阿弥作と思われる曲の中でも碎動風の典型、軍体の典型とされているものを特に取上げていること、鬼女や竜神の登場する曲を好んで演じていること等を指摘することができる。世阿弥のことを借りて言えば、音阿弥の好んで演じたものは「強き能」であつたといえよう。右に掲げた記録は、音阿弥晩年のものに当たるので、晩年に至つてもこれほど勇猛な武将や獅子を好んで演じたことからみると、壮年期は一層この傾向が強かつたであろうと推察できる。

このように考えてくると、榎並猿楽を賞翫していた義教が、その大夫兄弟の死後、音阿弥をそれに代るべきものとして見出した理由は、榎並と音阿弥との芸風の共通点にあつたのではなからうかと思われる。それは、「冷え」の境地を目ざしていた、晩年の世阿弥の芸風とは、かなり隔つたものであつたはずである。

三郎元重の芸風についてのこの把握は、まずは妥当なものであろう。この西氏の稿以後、三郎元重が南都で《虎送》《仏原》《自然居士》《通小町》《松山鏡》の五番を演じている(『応永三十四年能番組』が八寫幸子氏によって紹介されているが(国立公文書館報「北の丸」三十二号、平成十一年)、それを加えても、西氏稿が

指摘する三郎元重の芸風は変わらない。筆者の調査では、新出の五番もふくめた判明している三郎元重の所演曲は三十四番で、所演回数には四十五回、その四十五回のうち四、五番目物は二十七回で、それは全所演回数の七十一パーセントになる。参考までに、三郎元重の嗣子である観世家四世の又三郎正盛の場合を記すと、現在判明している又三郎の所演曲は三十三番で、所演回数は三十七回、うち四、五番目物の所演回数は十九回で、全所演回数の五十一パーセントとなる。以上はもちろんたまたま知られている演目をもとにしたものにすぎないが、最晩年の寛正五年に三日にわたって催された紀河原勸進能で、『邯鄲』『鶴飼』『山姥』『恋重荷』『実盛』『放下僧』『椿原』といった能を演じ、その直後に仙洞御所で演じた『舍利』が『蔭涼軒日録』において二度も「老而益健」などと評されていることから、右の数字はあるていど三郎元重の芸風を反映しているものとしてよいと思う。

また、西氏の稿では、三郎元重を後援した將軍義教が非世阿弥的な三郎元重の芸を好んだとしても、右の引用のあと、義教が和歌においても世阿弥的な冷泉派より平明な歌風の二条派を好んだことや、『新続古今集』の撰進にさいしても当時の和歌宗匠であつた冷泉為之を無視したことを例証としてあげているが、義教の好みと三郎元重の芸風が同じであつたということもそのとおりではないかと思われる。私見では、そのような義教の好みを象徴的に伝えているのが、永享元年（一二四九）五月に

將軍義教の三条坊門第の馬場で催された、三郎元重、元雅の「観世大夫両座」と宝生大夫、十二五郎らによる立合能において、三郎元重や元雅による《一谷先陣（二度掛）》（現在は廃曲）が「多武峰様」で演じられた事実である。

多武峰様とは、いうまでもなく実物の馬や甲冑を用いての野外能で、新作能競演の慣習などともに古い歴史を有する多武峰維摩八講猿楽における特異な演出による能のことである。現在、多武峰様の上演例としては、この永享元年の催しをはじめとしてつごう六例が知られているが、それはいずれも多武峰での上演ではなく、將軍周辺における上演例である。ということは、多武峰以外の場で多武峰様の演出で能が上演されたのは、この永享元年が最初ということになり、それ以降の五回の多武峰様での上演は、義教がはじめた先例にならつたものと思われる。その義教は永享六年にも来朝した明の使節を三郎元重の多武峰様の能をもつてもてなしているが、そもそも多武峰八講猿楽における古来の慣習だつたこの派手で分かりやすい演出をはじめて多武峰以外の場で上演させたとともに、義教の能にたいする好みが端的に表われていると筆者は思うのである。さらに、その多武峰様の能が上演された永享元年の演目にも、義教の好みが表示されているように思われる。

そのおり、多武峰様で上演された《一谷先陣》は、前半では難所一谷に陣取つた平家を背後の鶴越から攻略しようとする義経に、山中で老山人が息子（鷲尾三郎）を案内役として差し出す

こと、またその鷲尾親子の別れが描かれ、後半では、一谷東口の生田での梶原父子の勇戦が描かれている。『建内記』によれば、この《一谷先陣》では、前半の義経を十郎元雅が、後半の梶原景季を三郎元重が演じたことが知られる。前半と後半を親子の情で一貫させてはいるものの、全体としては、能らしい詩的な情緒にとぼしく、当時の世阿弥が理想としていた歌舞幽玄能の対極にある作品である。なお、後半の生田での梶原父子の勇戦の場面がきわめて短く、それについては現存テキストに脱落があるとの指摘もある（謡曲叢書）。《一谷先陣》には室町期にまでさかのぼるテキストがなく、その可能性もあると思うが、一方、多武峰様の場合は、むしろそのような作品のほうが向いてもいるわけで、その点、現存の詞章が原形であった可能性も高いように思う。あるいは、《一谷先陣》は現存テキストの私たちでこのおりに新作された能であったことも考えられるだろう。

また、このおりに《一谷先陣》とともに上演されたことが知られているのは、《綾織》（現在の《呉服》）と《秦始皇》（現在の《咸陽宮》）（『建内記』による。いずれも演者は不明）と、《鵜飼》（『申楽談儀』十一條によると演者は世阿弥だったらしい）であるが、このうちの《秦始皇》（《咸陽宮》）は、三人称の叙事文を多用した展開に特徴がある能で、これまた一人称のセリフで構成されている心理劇的な世阿弥の作品とはまったく異質の作品である。叙事文の多用はいうまでもなく世阿弥晩年期以降に制作された能の大きな特

色だが、この《秦始皇》はそうした能作における大きな時代的傾向の先駆的な位置にある作品でもある。また、このときの《鵜飼》は世阿弥の改訂版だったはずで、原作は義教がかつて後援していた榎並の作になる殺生を生業とする鵜飼の因果応報を描いた能である。榎並の芸風については明確なことは分らないものの、この世阿弥による改訂版《鵜飼》の上演も、義教の能にたいする好みをそれなりに反映しているように思われる。

義教周辺の能でその演目が判明しているのはこのくらいであるが（このほかには嘉吉元年に赤松満祐に弑殺されたときの能だったらしい《鵜羽》や三郎元重所演の《鐘の能》（『三井寺』）がある）、これに多武峰様での興行の導入を合わせると、あるていど義教の能にたいする好みがかがえるように思われる。それはさきにも三郎元重の芸風とも重なり、一方、世阿弥のそれとは大きく隔たりのあるもの、ということになろうか。

また、義教の能にたいする好みについては、義教が永享元年から將軍御所で催すようになった松囃子も参考になろう。松囃子とは仮装や作り物等の趣向をこらした華美な囃子物（風流）のことで、南北朝期頃から貴顕の邸宅などで催された正月の行事である。この將軍第での松囃子は、康安元年（一三六二）に南軍の攻勢をさけて播州赤松氏の白旗城にあった幼少の義満を慰めるためにはじまったもので、以後、赤松邸では正月十三日に松囃子を催すのが慣例となっていたのだが、その赤松邸での松囃子を將軍になったばかりの義教が御所に移して催すようになっ

たものである。義教は義満への敬慕篤く、幕府の諸儀式を義満時代の旧儀にもどすことが多かったが、これもその一例といえよう。その赤松邸で催されていた松囃子がはじめて將軍御所で行われた永享元年正月には、赤松氏による松囃子が十三日に行われたあと、一色氏の沙汰による松囃子が十九日に行われている（これはもとは十六日の予定だったが、降雨のため十九日に延期されたもの。これが定例となったのが後代の御所で行われている正月十六日の松囃子であろう）。以後、將軍御所での松囃子は赤松、一色の沙汰になるものを中心に、永享三年に三郎元重の沙汰による松囃子、永享四年には畠山の沙汰になる松囃子が加わっているが、義教が華美な松囃子のような風流を好んだことは確実であり、それは彼の能にたいする好みを考えるうえでも貴重な参考材料になるであろう。

以上を要するに、世阿弥の三郎元重忌避には、いちどは後継者と定めた三郎元重が有力な役者として成長しつつあったことにたいする脅威に加えて、能役者としての技量は卓越したものがあつたが、自身とは対極ともいえるその芸風にたいする拒絶反応が背景としてあり、その三郎元重の芸風を義教が好んだため、両者の対立がいつそう激しいものになった、ということである。そこで想起されるのが、すでに紹介した「芸道への危機感」を吐露した芸論のうちの、『至花道』の「二曲三体の事」の記述である。繰り返しになるが、あらためてその部分をかかげてみる。

ここに、当世の申樂の稽古を見るに、みなみな、二曲三体の本道よりは入門せずして、あらゆる物まね、異相の風をのみ習へば、無主の風体になりて、能弱く、見劣りして、名を得る芸人、さらになし。返す返す、二曲三体の道よりは入門せずして、はしばしの物まねをのみたしなむこと、無体枝葉の稽古なるべし。

ここでは、このように当世の役者がみな二曲三体の習道をおろそかにして、異相の風や枝葉末節的な演技ばかりをしていることが批判されている。ここでは二曲（舞と歌）三体（老体、女体、軍体）を習道の本道としているが、世阿弥はこのうちの二曲を幽玄な芸を生み出す「地体」だとしているのであつて（二曲三体人形図）、右の一文が三郎元重を念頭においたものであるとすれば、世阿弥がめざす幽玄美を発現させるために不可欠な二曲の習道をおこなっているのが三郎元重だということになるわけである。かくて、世阿弥による三郎元重忌避は、このような能芸にたいする姿勢が根本的に異なっていたこと——両者の芸風の決定的な違い——にも求められるのではないかと思う。

なお、そのような世阿弥と三郎元重の芸風の違いは、世阿弥後の能界を代表した金春禅竹と三郎元重との芸風の違いでもあつたように思われる。というのも、禅竹の芸論にそう思わせる記述があるからである。たとえば、康正二年（一四五六）奥書の『歌舞髓脳記』の序的記事中に、

…外見憚りあれども、筋もなく、道もなく、俗にのみなりゆくことを嘆く心にかせ、古の賢き跡を写しめて記し置く。

とあるのや、晩年期の著述たる『幽玄三輪』の冒頭部分に、

しかるといへども、近年、道の沙汰なく、雑々しくなりきて、貴人高位の御目も紛れある世の濁りにや、荒くこはこはしき風のみ興ある体になりゆくによりて、いよいよこの道の玉を磨き、花をかざすたしなみ廃れゆくこと、嘆かはしきこと、何事かこれにしかんや。

とあるのがそれである。これらは本稿で着目した世阿弥の芸論における「危機感」と同じような口吻であるが、筆者は、これらの慨嘆を記す禅竹の念頭には芸風を異にする同世代のライバル三郎元重の存在があるのではないかと思うのである。同じような例は芸論以外にも認められる。観世文庫所蔵の宗節の筆になる『拔書』と仮称されている書にある注記的な記事がそれである。同書は寛正五年に禅竹が書写した『五音』『九位』『五位』の抜き書きらしいが（『観世宗家所蔵文書目録』）、その『五位』の抜き書きのあとに、「観阿父子、元雅、犬王、亀阿弥トウノ外、コノ位ニ入ルベカラズ。口伝在之。已上。寛正五年四月廿二日」という記事がある。この一文は「観阿父子」という言い方からみて世

阿弥のものではなく、書写した禅竹のものと思われるが、ここに禅竹とともに当時の能界を代表していた三郎元重が入っていないのは、三郎元重の芸にたいする禅竹の評価をそれとなく示すものではないかと思う。

いうまでもなく、禅竹は世阿弥の能芸の実技と理論の両面における後継者である。右の言説は、禅竹が三郎元重の芸にたいする世阿弥の評価を忠実に受け継いでいたことを示すものでもあろう。

むすび

以上で世阿弥の芸論にみえる「芸道への危機感」をめぐっての、世阿弥と三郎元重の微妙な関係については、ほぼ説きおえたのであるが、これまでの論をふまえると、世阿弥の芸論には、なお世阿弥の三郎元重忌避の感情の反映ではないかと思われる記述がある。さいごに、これまでの論の補足として、それらを紹介しておくことにする。

まずは『申楽談儀』十八条のつぎの記事である。

近ごろ、將軍家御前にて、人の、鐘かねの能をせしに、南向きなるに、鐘を右の方に置く。左鐘に撞きしなり。いくたびも左に置きて右鐘に撞くべし。

これは三郎元重が將軍の御前で「鐘の能」を演じたときの鐘の撞き方についての世阿弥の批判である。「鐘の能」は《三井寺》と思われるが、三郎元重が能を演じた「將軍家御前」はもちろん義教で、この能は永享元年以降のはずである。この「左鐘」「右鐘」は難解で、これについては香西精氏に論があるが（『続世阿弥新考』所収の「左がね、右がね」、それはさておき、これが三郎元重が《三井寺》を演じたときの演技についての批判であることは確実である。ここで注目されるのは、このとき、世阿弥が聞き手の元能にたいして三郎元重の名を出さず、「人」とあいまいな言い方をしたことである。世阿弥の発言では、「三郎」ではなく「人」だったのを、聞き手の元能が忠実に記し留めて、「人」に「三郎也」の注記を付したものと思われる。

ここで問題になるのは、世阿弥がなぜ三郎元重のことを「人」と呼んだのかということであり、この「人」のもつ語感である。この「人」は現代風に言えば「アレ」とか「アイツ」にあたる言葉であると思われるが、それには親愛なるがゆえのケースと、その逆の忌避に由来するケースがある。これは將軍義教による三郎元重の引き立てがはじまってからのことであり、前者のケースはまず考えられまい。とすれば、後者のケースとなるが、その場合は、応永二十年代後半の「芸道への危機感」にうかがえる三郎元重にたいする忌避の感情からすれば、この「人」には、三郎の名を口にするのも嫌だという世阿弥の心境が示されているのではないかと思われる。この記事は、世阿弥が直接三郎元

重の芸について言及している唯一の事例であるだけに、世阿弥の対元重意識をうかがう重要な材料であるが、筆者にはこれこそ三郎元重忌避の端的な事例と思われるのである。

もう一つは旧稿でも少しふれた、『申楽談儀』序の著名な記事、
静かなりし夜、砧の能の節を聞きしに、かやうの能の味は
ひは、末の世に知る人あるまじければ、書き置くも物くさ
きよし、物語せられしなり。

の「末の世」である。この「末の世」は、『申楽談儀』十四条に、「砧の能、後の世には知る人あるまじ。物憂きなり」という同趣の発言があつて、そこでは「後の世」であることから、従来は「後世」「後代」と考えられていた。しかるに、この通説にたいしては、「末の世」を「末世」の謂で用いている《当麻》の用例や、世阿弥にたいする將軍義教の圧迫などをふまえて、この「末の世」は「末世」の謂で、同じときの発言と思われる十四条の「後の世」は聞き手元能の誤記かとする新説が提示されている（表章氏「砧」の能の中絶と再興『観世』昭和五十四年十月）。この新説にたいして、筆者は以前、『申楽談儀』が世阿弥六十歳以後の芸談であることから、当時の世阿弥が「後世」や「後代」を意識していたとして、「末の世」については従来の通説でよいのではないかと主張をしたことがあるが（拙稿「世阿弥と「砧」の「末の世」」「梅若」昭和六十三年一月）、応永二十年代の芸論にみえる「芸道への危機感」をふま

えると、表章氏が提示された説の蓋然性を支持すべきかといまは考えている。すなわち、この「末の世」も応永二十年代の芸論にみえる「芸道への危機感」と同じく、世阿弥による三郎元重忌避の一事例に加えてよいのではないか、ということである。

これ以外にも、「芸道への危機感」として記されている「非道のみ行じ」「一夕の戲笑、一旦の名利に染み」といった慨嘆についても、三郎元重の日常的な行実との関係が気になるところだが、これについては青蓮院義円時代の義教の後援などが想起される。もっとも、義教の三郎元重後援が知られるのは応永三十四年四月以降であり（稲荷辺での勸進能を義円が後援）、義教はそれ以前、応永二十七年頃には榎並を後援していたことが知られている（「看聞御記」）。その榎並が急死するのが応永三十年で、三郎元重が義教（義円）の後援を受けるようになったのは、その榎並の死後と（漠然とではあるが）考えられている。したがって、義教の三郎元重後援が応永三十年の榎並の没後にはじまったとすると、応永二十七年には吐露されていた「芸道への危機感」は榎並の生前のこととなつて、三郎元重が「一旦の名利」に染まっていたことについては、青蓮院時代の義教の後援とは無関係となる。しかし、義教の三郎元重後援が榎並の生前からであったことも十分に考えられるのであつて、世阿弥が「一旦の名利に染み」と慨嘆した背景に義教による三郎元重後援があつた可能性はかなり高いのではないだろうか。いずれにしても、三郎元重は応永二十年代後半頃には役者としてその頭角をあらわし

ており、彼を後援する有力者も出現していたことを、これら世阿弥の慨嘆は物語っているものと思う。（この稿、完）