The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	《金札》の作意と成立の背景 : 原形の復元と作意の把握を通じて永徳元年の「花の御所」洛成との関連におよぶ
Author(s)	天野, 文雄
Citation	演劇学論叢. 2006, 8, p. 1-37
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97498
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

《金札》の作意と成立の背景

―原形の復元と作意の把握を通じて永徳元年の「花の御所」落成との関連におよぶ―

天野　文雄

はじめに

昭和三十五年と同三十七年に刊行された日本古典文学大系『謡曲集（上下）』（岩波書店）は、流儀と時代によるテキストの異同の整理、昭和初年の『謡曲大観』以来の注釈の水準を一気に引き上げた施注、いわゆる小段理論を中核にした曲節面の整理などで、謡曲（能の台本）研究に新機軸をうちだした注釈書であるが、同書はまた、所収曲を観阿弥、世阿弥、元雅、禅竹、小次郎信光、弥次郎長俊などの作者別に類別して時代順に配列した点でも、それまでの注釈書にはない工夫をしている。その結果、上巻は「観阿弥関係の能」という分類からはじまっているが、その「観阿弥関係の能」の冒頭におかれているのが、ここで検討の対象とする《金札》である。その《金札》は長いこと観阿弥の作と考えられてきた作品であるが、後述するように、現在はかならずしも観阿弥の作とはされていない。しかし、これも後述のように、《金札》が観阿弥関係の曲であることはたしかであり、多くの論者が認めるように現存曲中では最古の部類に属する作品という点でも能作史上に重要な位置をしめる作品としてよいであろう。しかし、そのような位置にある《金札》については、右の日本古典文学大系『謡曲集』のほかには注釈の対象にはなっていず、また作品論も、呪術的な神事芸能という視点から論じた金井清光氏「金札」（『国語と国文学』昭和45年6月。昭和52年刊『能と狂言』所収）や、典拠となった説話を中心に論じた浅見和彦氏「作品研究『金札』」（『観世』昭和61年1月）があるくらいである。注釈の対象にならなかった理由は、《金札》が江戸時代刊行の版本では「外組」に分類されていたことや、現在の観世流の《金札》が前場をほとんどカットした半能の形態で上演されていて、同流では昭和本から謡本も半能のかたちになっていることなどが影響しているように思われる。一

方、作品論があまり出なかったのは、右のような理由に加えて、たとえば、「桓武天皇が平安に都を奠め給うて、伏見に神殿を御造営遊ばされたのに就て、勅使が伏見へ行くと、天津太玉神が金札を降らして天降り、悪魔降伏国土守護を誓はれる」（『謡曲大観』「梗概」）などと説明されているその内容がやや荒唐無稽で、研究者になんとなく把握しにくい作品という印象をあたえてきたためではないかと思う。もっとも、この荒唐無稽にみえる《金札》の内容については、昭和四十五年にいたって、その典拠と認められる説話―天から金札が降ってくることなど―が鎌倉期成立の和歌秘伝書たる『玉伝深秘巻』の「金札伝」にみえることが指摘されるという貴重な指摘があったが（熊沢れい子氏「古今集と謡曲」『国語国文』同年10月）、それでも、その後、説話を中心とした浅見氏の論考以外に作品論が書かれていないのは、典拠は判明したものの、依然として作意が把握しにくい作品とうけとめられてきたためではないかと思われる。また、《金札》にたいするそのような印象は、現在の《金札》が原形からはかなり変化したかたちになっていて、後述のように、日本古典文学大系『謡曲集』が底本とした天理図書館蔵本などの古写本のなかにはそのままでは理解に苦しむような箇所があることにも影響されているのではないかと思われる。《金札》がこれまでなんとなく把握しにくいというような印象をあたえてきたとすれば、それはひとつには現在の《金札》が原形のままではないことに起因しているように思われる。

とすれば、《金札》については、いかなることを論じるにせよ、まず原形の復元という基礎的な作業が求められることになろう。そこで、以下では、観阿弥作の可能性も高く、能作史上に重要な位置をしめる《金札》について、まずは原形の復元につとめ、それをふまえて、《金札》がいかなる主題をもった作品なのかという、作品論にとってもっとも基本的なことがらを考えてみたい。ついで、それをふまえて、副題にかかげたような永徳元年（一三八一）の義満の「花の御所」落成が《金札》制作の背景と考えられるのではないかとの推測説を提示してみたい。それによって、能の大成期における能と能役者をめぐる環境を、《金札》という作品をとおして具体的に提示してみたいというのが、本稿の最終的な目標である。

一　《金札》の作者と制作時期再考

この節では、まず以下の論の前提となる《金札》の作者と制作時期について検討しておきたい。というのも、前述のように日本古典文学大系『謡曲集』が《金札》を「観阿

弥関係の能」に分類していて、その解題においても、世阿弥の『五音（上）』の記事（後述）を根拠に、少なくとも《金札》の作曲者は観阿弥としているのであるが、これも前述のように、現在はかならずしも《金札》は観阿弥作の能と認定されているわけではなく、かりに《金札》が観阿弥の作ではないとすると、それは《金札》の制作時期の認定にも小さからぬ影響を及ぼし、ひいては本稿が最終的にめざしている問題にも影響を及ぼすからである。

そもそも、《金札》の作者は観阿弥というのがかつての定説であった。それは昭和十三年に刊行された能勢朝次氏『能楽源流考』の「謡曲作者考」以来の説で、その根拠は世阿弥の『五音（上）』の「祝言」の項の冒頭におかれた「伏見」（後掲）が《金札》前半の一節（サシ、上ゲ歌）に一致し、その「伏見」に「亡父曲付」の注記が付されているためであった。しかるに、昭和四十九年の『世阿弥禅竹』（表章氏校注）において、『五音』の作者注記は基本的にはその謡い物だけに限定すべきであり、その謡い物をふくむ完曲全体の作者にまでおよぼすべきではないとの説が提示され、同時に、《金札》については、『五音』所載の「伏見」と一致する部分が「ワキの道行の部分に謡われていながら道行文の要素がほとんどない事」や、「全体が古風な構成を持つ『金札』の中で、この部分のみが整った行文と音数律を持つ事」を根拠に、《金札》は観阿弥作曲の独立の謡い物である「伏見」を取り入れて制作された能であるとの説が提示されたのである（同書補注）。そこでは《金札》は「全体が古風な構成を持つ」能だとされてはいるものの、これに従えば、《金札》はかつて観阿弥作と考えられていた時代とは一転して、作者も制作時期も不明の作品ということになってしまうわけである。この説を提起された表章氏は、その後、「観阿弥伝再検（下）」（『観世』昭和59年5月）において、『五音』の観阿弥関与の謡い物すべてに検討を加えられたさいに、《金札》の作者については、「私は、〈伏見〉と呼ばれる観阿弥作曲の独立の祝言謡があったもので、それを〈金札〉に転用したものと考えている」と『世阿弥禅竹』と同様の見解を披瀝されている。ただし、同稿ではそれに続けて、「とすると『五音』を根拠として〈金札〉の作曲者や作者を観阿弥とは言えないことになるが、同曲が古風な脇能であるのは確かであり、〈金札〉が観阿弥作であるか否かは作品分析等によって別途に考究せらるべきであろう」ともされて、《金札》が古風な能であることをあらためて述べたうえで、作者考定についての今後の指針を提示されている。これにたいして、「伏見」の前半部（後掲のサシ）は当時は半開口の演式（祝言性を増幅させる脇能冒頭の異式演出）で順序を入れ替えて冒頭に歌われていたと考えられるから、

これを道行と考える必要はなく、従って、《金札》はやはり旧説のごとく観阿弥の作とみてよいとの説も出てはいるが（岩波講座『能・狂言Ⅲ〔能の作者と作品〕』）、「伏見」のサシの部分を道行場面に置くのが能《金札》の本来のかたちであることは動かしようのない事実であり、また、半開口の場合にはサシが冒頭にくるとしている点も不審であり（あるいは「半開口」は「開口」の誤りか。詞章の順序が入れ替わるのは開口の場合であって、半開口の場合にはそうはならないし、半開口という演式が古くからあったかも疑問である）、これは「伏見」が《金札》の一部であったことの論拠にはなるまい。こうしてみると、現在は『世阿弥禅竹』の説が《金札》の作者や成立時期についての一般的かつ有力な見解になっているとしてよいかと思うのである。

さて、ここでは、現在はほぼ以上のように考えられている《金札》の作者と成立時期についてあらためて考えてみたいと思うのだが、それについてはやはり、『五音』の「伏見」が本来独立の謡い物であったのか、それとも能《金札》の一部であったのかについての検討がまずなされるべきであろう。そこでまず、『五音』に「伏見　亡父曲付」として掲載されている《金札》の一節（《金札》ではワキ勅使担当のサシ、上ゲ歌）をかかげてみる（『世阿弥禅竹』による。現在知られている『五音（上）』は完本ではなく、「楢の葉守の神心」までしか記されていないので、そのあとは《金札》で補われている）。

〔サシ〕　それ久方の神代より、天地開けし国の起こり、天の瓊矛の直なるや、名も二柱の神ここに、八洲の国を作りおき、皇代なれや大君の、御影のどけき時とかや

〔上ゲ歌〕　あをによし、楢の葉守の神心、楢の葉守の神心、末暗からぬ都路の、直なるべきか菅原や、伏見の里の宮作り、大内山の影高き、雲の上なる玉殿の、月も光や磨くらん、月も光や磨くらん

既述のように、『五音』の作者注記は基本的には当該詞章に限定されるべきで、それを『五音』所収の謡い物を含む能全体にまで及ぼすことができるかどうかは、個々の事例ごとに判断されるべきであるというのが、『五音』にかかわる能の作者考定についての現在の共通認識である。そうした認識のもと、《金札》については、「伏見」に一致する部分（上掲のサシ、上ゲ歌）がワキの京都から伏見への道行の場面であるのにそこに道行らしい要素のないことや、《金札》全体のなかでそこだけが文章が整っていることなどを根拠に、それがもとは独立の謡い物であったろうと考えられているわけである。右の論拠はそれなりの説得力を

持っているとは思うが、「伏見」ははたしてもとは独立の謡い物で、《金札》の一部ではなかったのかどうか、その点をあらためて考えてみたいのである。

筆者がこのような疑問を持ったのは、従来いわれているのとは反対に、「伏見」の内容が《金札》全体の流れによく即していて、《金札》の一部とみるのが自然ではないかと思われること、また、それゆえに「伏見」には独立の謡い物としては完結性がとぼしいように思われること、がその理由である。以下、その点について論じてゆこう。

「伏見」は前半のサシでは国土創成から説きおこしての当代の賛美が謡われ、後半の上ゲ歌では伏見の里における社殿の造営が歌われている。この後半の伏見の宮の造営のことは、話柄としてはめずらしいもので、《金札》の典拠と認められる『玉伝深秘巻』の「金札伝」にみえているのが管見では唯一のものである。類似の説話が近世後期の『山城名跡巡行志』や御香宮神社蔵『伏見覚書』などにもみえるが、それらは天皇の時代など「金札伝」とはちがいが少なくなく、《金札》の典拠が「金札伝」であることは疑いがない。その「金札伝」はこのあとの考察にもいろいろとかかわるので、以下にその全文をかかげてみる（片桐洋一氏の紹介になる『女子大国文』119所載の神宮文庫本による）。

金札伝

いざここに我が代は経なん菅原や伏見の里の荒れまくも惜し

この歌、古今一部の灌頂の歌なり。桓武天皇、山城の国菅原伏見の里に住みたまひしに、天より化人来り、常に住めり。あやしみて宣旨を下したまひしに、金札降りくだる。とりあげ君にたてまつる。御覧ありければ、この歌を書かれたり。裏に作者の名字あり。天照太神とぞありける。その故に託宣あり。伏見といふは日本の名なり。いかんとなれば、二神天の浮橋にして邂逅あり。この国に出生せしあひだ、伏見といへり。しかるに、我この国を守り荒らさじといへるなるべし。帝この内裏に社を造り、太神宮をいはひたてまつりたまへり。いま、伏見の御札宮といふはこれなり。この金札、この社にこめられたり。

このように、「金札伝」では、「いざここに我が代は経なん菅原や伏見の里の荒れまくも惜し」の『古今集』歌（雑、読人知らず）についての秘伝として、この歌は桓武天皇が伏見の内裏にいたときに天より降りくだった金札の裏に書かれていたもので、それは天照大神がこの国を守ろうという趣旨の託宣であったので、天皇は内裏に社を造営した、

ということが記されている。ここに記された秘伝は《金札》の内容とほぼ一致し、この「金札伝」あるいはそれと同種の和歌秘伝をもとに《金札》が制作されたことは確実と思われるが、「伏見」の後半もまたこの「金札伝」あるいはそれと同種の秘伝によっているとしてよいであろう。

さて、「伏見」の内容が《金札》全体の内容によく合致していると筆者が思う点は二つある。その一つは、後半の「伏見の里の宮作り」という文句である。この「宮作り」という言葉はかつて伏見に社殿が造営されたことをいっているのではなく、《花筐》の「いま宮作り新たなり」のように、現在社殿が造営中であるとうけとめられる言葉のように思われるからである（もっとも、《花筐》の「宮作り」は《金札》のように社殿ではなく継体天皇の内裏〔大和玉穂宮〕の造営を意味しているのだが）。さて、ここで典拠とみなしうる「金札伝」をみると、そこでは「宮作り」という言葉は使われていず、桓武天皇による社殿の造営は過去のこととして、ごく簡単に語られている。ところが、《金札》に目を転じると、同曲はそもそも社殿の造営を中心にした能であり、いままさしく社殿の造営中という設定なのであって、「伏見」の「宮作り」という言い方は、この点で《金札》の内容によく対応しているといえよう。また、社殿造営中を思わせる「伏見」の「宮作り」という言い方は、これが独立の謡い物だとした場合には、典拠と思われる「金札伝」ともニュアンスを異にしていて、なんとなく説明不足ですわりの悪い表現という印象をうける。これはあくまでも印象というレベルではあるが、それは謡い物としての完結性に欠けるということにもなるのではなかろうか。

また、もう一つは、「伏見」で描かれているその「宮作り」の豪華なさまである。それは、「大内山の影高き、雲も輝く玉殿の、月も光や磨くらん、月も光や磨くらん」と、さながら内裏のように壮大で、光輝くような「玉殿」だと描写されている。これなども現在造営中の社殿のようすをいったものという印象をうけるのだが、それはともかく、この社殿のようすを「金札伝」でみると、そこでは社殿のようすについては上記のように具体的にはまったく記されていない。ところが、《金札》をみると、「伏見」と同じ詞章（第2段）のあと、登場してきたシテ（老翁、実は天津太玉神）のセリフに、「あらたつとの御造りや、聞くも名高き雲の垣、霞の軒も玉簾、かかる時代に逢ふことよと、命うれしき長生の、あつぱれ老ひの思ひ出や」とあって、そこでは造営中の社殿は、「たつとの御造り」で「雲の垣」や「霞の軒」や「玉簾」（この「玉簾」は終曲部にもみえる）と、きわめて豪華なようすに描かれていて、それは「伏見」の「宮造り」のようすとよく照応している。同じことは、《金札》の冒

頭のワキの登場の場面（「伏見」と同じ詞章の直前の場面）のワキのセリフに、「当国伏見の里に、大宮造りあるべきとの勅諚を蒙り、ただいま伏見に下向仕り候」とあって、造営中の社殿を「大宮」と呼んでいることにもいえるのではないかと思う（この「大宮」という言葉についてはこのあと問題にしたい）。そして、このような豪壮な社殿についての描写も、「伏見」がもとは独立の謡い物として作られたものとしては、やはり説明不足の印象があり、謡い物としての完結性という点ではいささか不十分といわざるをえないように思われるのである。

このように、「伏見」に描かれた社殿は、《金札》のそれとよく照応しているのである。もちろん、そのような両者の照応関係は、《金札》がすでに作られていた謡い物の「伏見」を取り入れるにあたっての配慮―調整―の結果とみることもできるのであるが、一方、あらためて「伏見」の内容をみると、前述のように、それだけでは完結性に欠ける面があるのであって、以上のような視点からの考察によれば、「伏見」はもとは独立の謡い物として作られたのではなく、はじめから《金札》の一部であったと考えるのが妥当ではないかと思うのである。

それでは、『世阿弥禅竹』が「伏見」を独立の謡物とみる根拠はどう考えたらよいであろうか。その根拠の一つは、問題の部分は《金札》の道行の場面であるのに、そこには道行的な要素がないというものであった。たしかに、このような道行は管見では他に例がないのであるが、そもそも、「末暗からぬ都路の、直なるべきか菅原や、伏見の里の宮作り」という文句には、「都を出発して、都からまっすぐの位置にある伏見の里に到着した」との意がこめられているのではあるまいか。そして、到着してみると、そこでは社殿の造営が進んでおり、そのようすが、「大内山の影高き、雲の上なる玉殿の、月も光や磨くらん、月も光や磨くらん」と描写されていると解されるのである。また、「伏見」の前半の当代賛美の部分もそれだけではまったく道行的な要素はないが、ここをあらためていま述べた後半とひとまとまりの部分としてみるならば、そこには都を出発しようとしている勅使の感慨として泰平の御代への賛美が綴られているとみることが可能となろう。こうしてみると、他に類例は知られていないものの、「伏見」は《金札》の道行場面の文句として、少しも不自然ではないことになるのではなかろうか。あるいは、このような道行文は古作時代における類型化以前のものとみることもできよう。

また、『世阿弥禅竹』が「伏見」を謡い物と認定したもうひとつの根拠は、《金札》のなかでは問題の部分だけが整った行文と音数律をもっていることであったが、《金札》

には詞章も音曲も洗練された「木取り尽くし」の場面（第四段）もあるので（「木取り」は造営にさいしてふさわしい用材を選ぶさいの用語）、それはとくに論拠とはならないように思われる。

以上、《金札》の作者と制作時期を、「伏見」がもとは独立の謡い物だったのか、それとも《金札》の一部だったのかという点をめぐって考えてみた。もっとも、《金札》の作者と制作時期については、このような「伏見」を中心にした検討だけでは限界もあり、その点、論証としてはかならずしも十分なものとはいえないかもしれないが、「伏見」を中心にした検討のかぎりでは、以上のような理由で、「伏見」はもとは《金札》の一部だった可能性が高いのである。従って、《金札》の作者―厳密には作曲者―は旧説どおり観阿弥で、その制作時期も観阿弥没の至徳元年（一三八四）以前の可能性が高いと考えておきたい。なお、《金札》はこれまでも「古風な脇能」という点ではとくに異論がないのであるが、その制作時期については、このあと検討する《金札》の主題などからも補強できるものと筆者は考えている。

二　《金札》の原形を復元する

すでに述べたように、現在の《金札》は、制作当時の原形とはかなり大幅な改編をへていると思われる。現在の観世流の謡本が《金札》を半能としているのもその一例であるが（それは《金札》が室町時代末期ころから半能で演じられることが多かったことをうけての近代になってからの処置らしい）、それはあくまでも観世流だけの比較的近い時代における改編である（観世は同様に《岩船》の謡本も半能にしている）。《金札》は近世以降にはどの流儀でもほとんど脇能ではなく祝言能として催しのさいごに半能で演じられるようになっており、実際の上演では半能が常態だった。それはあくまでも一つの演式であって、改編ではないのであるが、謡本をも半能にしてそれを改編したのが比較的近い時代の観世流なのである。しかし、ここで問題にするのは、そのような近い時代の改編ではなく、古く室町時代には施されていた全流儀にかかわる改編で、それには数種の改編が想定される。そして、そのうちのもっとも大きな改編と考えられるのが、後場におけるツレ天女の削除である。すなわち、現在の《金札》では諸流とも後場にはシテの天津太玉神だけが登場するのであるが、本来はシテの天津太玉神とともにツレとし

て天女が登場していたと考えられるのである。また、このほかにも、《金札》にはテキスト間に大きな異同が少なくとも二箇所あり、これについても《金札》における改編の問題として、その原形を考える必要がある。そこで、以下ではまずその二箇所の異同についての検討を行い、ついで後場にツレ天女が登場したろうことについての検証を行うことにしたい。

【1、第一段の次第の異同について】

《金札》の詞章には、まず一曲冒頭の次第の有無というちがいがある。また、管見では次第があってもその文句が異文になっているテキストが一本ある。複数のテキストがもつ次第は、「風も静かに楢の葉の、風も静かに楢の葉の、鳴らさぬ枝ぞのどけき」というもので、じつはこれは世阿弥作の《養老》と同文なのであるが、この次第をもつテキストは、管見では以下のとおりである。

・現行の観世流、宝生流、金剛流
・明暦三年（一六五七）刊の野田版以降の江戸期上掛り版本
・安土桃山時代上掛り写本（能楽研究所蔵下村本）
・江戸後期の上掛り写本（能楽研究所蔵観世流五百番本）

これにたいして、右の次第をもたないテキストはつぎのとおりである。

・現行の金春流、喜多流
・江戸期刊行の下掛り版本（整版車屋本、擬車屋本、六徳本）
・安土桃山時代～近世初期上掛り写本（天理図書館蔵一七二冊本、永青文庫蔵妙庵本、同松井本、京都大学蔵十番綴本、能楽研究所蔵光悦流書体六十番綴本）
・安土桃山時代～近世初中期下掛り写本（野坂家蔵金春八郎元安本転写本、鴻山文庫蔵毛利家旧蔵本、龍谷大学蔵道晰節付本混綴三番綴本、鴻山文庫蔵東大寺旧蔵本、同蔵南都社家旧蔵本等、同動塵録、同阿部正福旧蔵中条祐山節付本、能楽研究所蔵上杉家旧蔵本）

また、これ以外に、「風も静かに…」とは異なる「君の齢は久方の、君の齢は久方の、尽きせぬ御代ぞ久しき」という文句の次第をもつものに、近世初期下掛り写本（京都大学蔵本）がある。

《金札》冒頭の次第の異同の様相は以上のとおりであるが、この場合は、上掛り下掛りの古写本のほとんどが次第をもっていないことに着目するならば（古写本中で次第をも

つのは下村本のみ)、次第がないのが《金札》の原形ということになろうか。このうち、慶長二年の奥書年記をもつ妙庵本の祖本は天文十九年(一五五〇)の年記をもつ本であり、金春八郎元安本転写本は元安(禅鳳)の没年と推定される天文元年(一五三二)以前にさかのぼる本である。また、「風も静かに…」が《養老》と同文であることや、京都大学蔵本のような異文の存在も、《金札》には本来次第がなかったことを思わせる現象であろう。なお、《養老》の次第と同文であることについては、これだけをみると、《養老》が先行する《金札》の次第を借用したとみることも可能だが(世阿弥の《忠度》の道行は古曲《藤栄》のそれの借用らしいという例もある)、上記の伝本の状況などを総合すると、そう考えるのはやはり無理のように思われる。おだやかな泰平の御代賛美のその内容もいずれかといえば、「よき御代なれや」と結ばれる《養老》のほうにふさわしいように思われる。以上のような理由で、《金札》には本来次第はなかったものとしてよいのではないかと思う。ただし、基本的に次第をもたない下掛りの近世の写本のなかには、次第を補入するものがあることなどは、《金札》の詞章の流動性を示すものとして、注意しておくべきことのように思われる。

【2、第七段の「楽に引かれて…」の有無について】

《金札》におけるもうひとつの詞章の異同は、アイの段が終わったあとの後場の冒頭における、「楽に引かれて古鳥蘇の、舞の袖こそゆるぐなれ」という文句(担当は諸伝本とも地謡)の有無である(「ゆるぐなれ」は「ゆるぐなれ」と清んでも歌われていたようだが、以下ではとりあえず「ゆるぐ」と表記してゆく)。さて、この文句をもつテキストは、以下のとおりである。

- 現行の宝生流、金春流、金剛流、喜多流
- 貞享三年(一六八六)刊の六徳本(外組)と同系の下掛り版本
- 明暦三年(一六五七)刊の野田版以降の江戸期刊行の上掛り版本
- 安土桃山時代〜近世中期上掛り写本(能楽研究所蔵下村本、能楽研究所蔵観世流五百番本)
- 近世初期以降の下掛り写本(鴻山文庫蔵南都社家旧蔵本、京都大学蔵近世初期写本、鴻山文庫蔵了随三百番本、同動塵録、同阿部正福旧蔵中条祐山節付本)

これにたいして、「楽に引かれて…」の文句をもたないテキストは以下のとおりである。

・現行の観世流
・江戸期刊行の下掛り版本（整版車屋本、擬車屋本）
・安土桃山時代～近世初期上掛り写本（天理図書館蔵一七二冊本、永青文庫蔵妙庵本、同松井本、京都大学蔵十冊本、能楽研究所蔵光悦流書体六十番綴本）
・安土桃山時代～近世初期下掛り写本（野坂家蔵金春八郎元安本転写本、鴻山文庫蔵毛利家旧蔵本、龍谷大学蔵道晰節付本混綴三番綴本、鴻山文庫蔵東大寺旧蔵本、能楽研究所蔵上杉家旧蔵下掛り番外謡本）

以上が管見に入った《金札》のテキストにおける「楽に引かれて…」の有無である。このうち、現行の観世流が「楽に引かれて…」をもたないのは半能に改編したためであり、改編以前の江戸時代の観世流の詞章は上記の上掛り版本の状況に照すならば、「楽に引かれて…」をもつかたちであったとみてよいであろう（実際の上演ではほとんどが半能だったようであるが）。

さて、さきの次第の場合と同様に、この場合も古写本の多くが上掛り下掛りとも「楽に引かれて…」の文句をもっていない。このような現象を前にすると、「楽に引かれて…」をもたないのが《金札》の原形とみるのがまずは自然かもしれない。しかし、あらためて右のテキストの様相をながめてみると、「楽に引かれて…」の有無は、上掛り下掛り両系統のなかでそれぞれに有無両様の系統のあることが知られる。そもそも、能のテキストの異同は一般的に上掛りと下掛りのあいだにおける異同がふつうであり、このように両系統それぞれにおいてあい対立する系統が存在するのは、きわめて珍しいのではあるまいか。じつは、それはさきにみた次第の有無にも認められる現象なのであるが、要するに、《金札》は上掛り下掛りそれぞれの系統においても簡単にはその古形を決しにくい作品なのであり、それだけにその原形を復元することが容易ではない作品ということになろう。なお、《金札》の伝存テキストがそのような様相を呈するにいたったのは、《金札》がはやく室町時代から祝言能として半能のかたちで上演されることが多かったことに求められるのではないかと思うが、それについてはこのあとあらためて言及することにする。

さらに、この「楽に引かれて…」は、次項で述べるように天女が登場していたらしい《金札》の原形とも密接にかかわる文句であって、たんに伝存テキストの状況だけでは判断できない側面ももっている。また、この「楽に引かれて…」は《金札》以外にも《氷室》《逆鉾》《道明寺》（ただし《道明寺》は下掛りの文句）などにもあり、この文句が本

来《金札》にあったかどうかについては、これらの曲との関係にも留意する必要がある。そこで、ここでは上記のような伝存テキストにおける「楽に引かれて…」の様相を報告するにとどめておき、その有無いずれが原形であるかについては、右に述べたような問題ともかかわらせて、次項以下であらためて考えてみたいと思う。

【3、《金札》の後場にはツレ天女が登場していた（その一）】

さて、ここでいよいよ、《金札》におけるもっとも大きな改編と筆者が考える問題に入ろう。すでに述べているように、それは現在はシテの天津太玉神だけが登場する《金札》の後場には、本来、天女が登場していたと考えられることである。

室町期以来の仕舞付をはじめとする諸資料には、《金札》の後場に天女が登場したことを伝えるものはほとんどないが、そうしたなかで唯一そのことを明記しているのが、十六世紀初頭ころの仕舞付とされている下掛り系の装束付たる『舞芸六輪次第』で、そこにはつぎのようにある。

一、金札。是ハあまつほとたまの神也。伊勢大神宮のつかはしめ。天女出てもよし。

このように、ここには、「天女出てもよし」とあって、室町時代の《金札》に天女が登場する演出のあったことが知られる。もっとも、この記事はこれだけでは、天女が登場するのが《金札》の原形であったことまでも伝えるものではない。いうまでもなく、それまでは天女が出ない形だったのが、その頃に天女を出す演出があらたに生まれたとも解しうるからである。従って、この『舞芸六輪次第』の記事をもっては、天女が登場するのが《金札》の原形であるとはかならずしもいえないのだが、この記事は以下に述べるような理由から、天女が出るのが《金札》の原形であったことを示す資料と解しうると思われるのである。

いったい、『舞芸六輪次第』には、この《金札》以外にも、同じような表現で異式演出を併記している例が二例ある。それは《呉服》と《老松》の項である。そのうちの《呉服》の記事は、「後ニハくれは。あやはとりいでてもよし」というもので、後場にシテの呉織とともにツレの綾織が登場する演出のあったことが記されている。《呉服》は応神天皇の御代に渡来した呉織と漢織の二人の織女の亡霊が摂津の呉服の里で、西宮参詣途中の臣下にたいして、めでたい御代を賛美して機を織って捧げるという内容の能であるが、現在の《呉服》は前場には呉織（シテ）と漢織（ツレ）の二人の化身が登場するのに、後場にはシテの呉織一人し

か登場しない。これは安土桃山時代以来の演出だが、この『舞芸六輪次第』によって、《呉服》には室町時代にツレの漢織が出る演出のあったことが知られるのだが、じつはこの《呉服》の場合は、「あやはとりいでてもよし」とあるのが原形と考えられるのである。そのことはすでに日本古典集成『謡曲集』（校注伊藤正義氏）の解題において指摘されているところで、同解題ではその論拠として、そもそも前場に二人の織女が登場して、後場でも機を織る場面が中心となるのに、その後場に呉織だけしか登場しないのははなはだ不自然であること、その終曲部の文句には、「夜もすがら夜もすがら、宝の綾を、織り立て織り立て、わが君に捧げ物、御代のためしの、二人の織姫、呉織漢織の、とりどりに、呉織漢織の、とりどりの御調物、供ふる御代こそ、めでたけれ」と呉織と漢織の二人が登場しているとしか解せない文句があること、また、後場の詞章の地謡担当の文句には登場していたはずのツレの文句と考えられる文句があること、などをあげているが、いずれも肯綮にあたる指摘というべきであろう。このうち、後場の詞章に認められるツレの文句として指摘されているのは、以下にかかげる詞章の傍線を付した箇所である。

〔（一セイ）〕　地へこの君の、かしこき代ぞと夕波に、声立て添ふる機の音　シテへ錦を織る機物の中に、相思の字をあらはし、衣擣つ砧の上に怨別の声

〔一セイ〕　シテへ松の風、または磯うつ波の音　地へしきりに隙なき機物の

〔ノリ地〕　シテへ取るや呉服の、手繰りの糸　地へわが取るは漢織　シテへ踏み木の足音　地へきりはたりちやう　シテへきりはたり、ちやうちやうと

このうち、「わが取るは漢織」などは、どう考えてもツレのセリフとみる以外にはなく、《呉服》の後場にツレが登場していたろうとする古典集成『謡曲集』の指摘は正鵠を射ているとしてよいであろう。なお、筆者はそれに加えて、前半の「地」の部分「この君の…」と「しきりに…」もツレの担当とみるべきであろうと思う。要するに、右にかかげた部分は、つれだって登場した二人が掛け合いのようなかたちで機を織る場面と解されるのであって、そのツレの文句が「地」の担当となっていると考えられるのである。現在の地謡はかつてはシテのセリフである「同」とワキ役のセリフである「地」の二種があったことが判明しているが（表章氏「能の同（音）と地（謡）」『国語と国文学』昭和60年4月）、右の「地」はこの場面のワキ役、つまりツレ漢織のセリフで、そこはかつてはツレに地謡役者が助音をして

いたはずなのである。

さて、このように、《金札》と同じように、『舞芸六輪次第』で「あやはとりいでてもよし」とされていた《呉服》の原形が後場にツレ漢織が登場するかたちであったことが確実であったとなると、同書に「天女出てもよし」とされる《金札》の場合にも、それが原形である蓋然性がかなり高くなるように思われる。

また、《老松》については、『舞芸六輪次第』には、「とひ梅出てハよし。色取有。すりたてゑほし」とある。《老松》は太宰府天満宮に参詣した社人の前に天満天神の末社たる老松の神が現われて、「君」の長寿を祈念する内容の能で、後場には老松神ひとりが登場するのが安土桃山時代以降、現在にいたるまでのかたちである。しかし、これは《老松》の原形ではなく、老松神とともにやはり天神の末社である紅梅殿が登場するのが原形であることが、その詞章や『童舞抄』の記事などから確実である。そのことは日本古典文学大系『謡曲集』や日本古典集成『謡曲集』などでも指摘されてきたし、それについては筆者も彦根城博物館蔵の『能覚書』の記事を紹介して言及したことがある（拙稿「《老松》の主題と成立の背景―応永二十七年秋冬の義持の大患をめぐって―」『演劇学論叢』6）。そして、この『舞芸六輪次第』の記事も、《老松》の後場は紅梅殿が出るのが原形だったことを示唆する貴重な資料ということになるのだが、こうしてみると、『舞芸六輪次第』で異式演出が併記されている《呉服》と《老松》は、ともにその異式演出が本来の演出ということになるわけである。要するに、『舞芸六輪次第』は当時は通常はあまり採用されなくなっていた本来の演出を、「あやはとりいでてもよし」とか「とひ梅出てハよし」とか記しているのであるが、そうだとすれば、《金札》の「天女出てもよし」も同様に考えてよいのではないかと思うのである。

【4、《金札》の後場にはツレ天女が登場していた（その二）】

ところで、《金札》の後場に天女が登場したことを思わせる徴証はこれだけではない。その徴証は《呉服》や《老松》と同じように、やはり《金札》の後場の詞章に求められると思う。そこで、以下には、造営なった社殿のうちからシテの天津太玉の神の声が聞こえ、やがて社殿から弓と矢を手にしたシテが現われて悪魔降伏の神威を示す後場の舞働までの詞章（第7段、第8段）を現行観世流の詞章によってかかげてみる。なお、この箇所は流儀や時代による異同はほとんどないところであるが、第8段の「さてまたつぎには」は「さてまた月には」が正しいようである。また、前項で問題にした「楽に引かれて…」の文句は、それをもつ

テキストでは一セイの「守るべし」の前におかれている。

7

〔一セイ〕 シテへ守るべし、わが国なればすべらぎの、万代いつと限らまし

〔ノリ地〕 地へかぎらじな、かぎらじな、栄ゆくみ代を、守りのしるし シテへただ重くせよ神と君

〔ノリ地〕 地へ重くすべしや、重くすべしや、扉も金の、み札の神体、光もあらたに、みえたまふ

8

〔ノリ地〕 地へ四海を治めしおん姿、四海を治めしおん姿 シテへあらたにみよや、君守る 地へ八百万代の、しるしなれや シテへ悪魔降伏の、真如の槻弓 地へさてまたつぎには、さばえなす シテへ荒ぶる神も、祓のひもろぎ 地へその神託は、数々に、左も右も、神力の、悪魔を射払ひ、清めをなすも、金胎両部の、かたちなり

【シテの舞働】

ここで筆者が検討してみたいのは、このうちの合唱部分であるa～eの「地」がだれの言葉かということである。そこで、この点について、先学がどう解釈しているかをみてみると、昭和初年の『謡曲大観』では、aはシテのセリフ、b、cは第三者的な説明のいわゆる「地の文」、d、eはシテのセリフとしている。一方、日本古典文学大系『謡曲集』では、aはワキのセリフ、bはワキのセリフと「地の文」を重ねた文句、c、d、eはシテのセリフとしている（この点についてはこの二書くらいしか参考とすべきものがない）。もっとも、cの「四海を治めしおん姿、四海を治めしおん姿」は『謡曲集』が底本とした天理図書館蔵一七二冊本などでは、最初の「四海を治めし、おん姿」がシテのセリフで、返シからが「地」の担当となっている（管見では天理本のほか妙庵本や松井本がこの形）。そして、シテ自身が自分のことを「おん姿」としていることについては、「自分自身のことに敬語を使う例は、謡曲には時々見られる」と説明されているが（頭注）、ここは能楽研究所蔵下村本が「同」としているように、合唱で謡われるべきところであろう（下村本の「同」は厳密には「地」とあるべきところ。上掛り謡本は昭和十四年の観世流大成版まで合唱部を「同」と「地」に区別していたが、実際の上演ではその区別が早くになくなっていたために、その区別には室町期から混乱が生じている）。また、『謡曲集』が「おん姿」を自称敬語と説明しているのは、おそらく《忠度》などが念頭におかれているのではないかと思われるが、《忠度》の場合は自分が忠度であると明かしていない後ジテが生前

の忠度の奮戦と最期を他人のこととして語る場面の表現なのであって（拙稿「《忠度》を読み解く―能における作意の把握をめざして―」『日本の芸術論』）、これは自称敬語の例とはいえない。右は能の合唱部についての理解が十分ではなかった時代の理解であって（その歴史的変遷を解明したのが前掲の表章氏の論考である）、いわゆる自称敬語というような現象は能には存在しないのではないかと筆者は考えている。

以上のように、a～eがだれのセリフであるかについては、論者によってかなり大きなちがいがあるのだが、これにたいして、a～eはツレ天女のセリフではないかというのが筆者の見解である。筆者がそのように考えるのは、いうまでもなく、前項で述べたように、《金札》には後場にツレとして天女が登場していた可能性が高いことを最大の根拠としている。前述のように、ツレ漢織が登場するのが原形である《呉服》では、後場は中ノ舞まではシテ呉織と「地」と指定されたツレ漢織のセリフで構成されていた（前掲の詞章を参照されたい）。また、ツレ紅梅殿が登場するのが原形の《老松》も、後場は、

〔掛ケ合〕　シテへいかに紅梅殿、今夜の客人をば、なにとか慰めたまふべき　地へげに珍らかに春も立ち
シテへ梅も色添ひ　地へ松とても
〔一セイ〕　シテへ名こそ老木の若緑　地へ空澄みわたる神神楽　シテへ歌を歌ひ舞を舞ひ　地へ舞楽をそなふる宮寺の、声も満ちたるありがたや

とあって真ノ序ノ舞に続くのだが、この「地」はすべてツレ紅梅殿のセリフとみなせるであろう。要するに、このようなかたちは、後場にツレが登場する作品の類型とみてよいのではないかと思うのだが、《金札》の場合も、まさしく《呉服》や《老松》と同じかたちになっているのである。

また、この《金札》で注意されるのは、b、cに敬語が用いられていることである（ゴシックの部分がそれ）。このb、cは、前述のように、『謡曲大観』では第三人称的な「地の文」とされ、『謡曲集』では、bはワキのセリフと「地の文」を重ねたた部分、cはシテのセリフとされていて、それぞれに口語訳も巧みになされているが、これらはいずれも《金札》の後場にはシテしか登場しないことを前提にした解釈であって、ここなどはこれをかつて登場していたツレ天女のセリフと考えれば、まことにすっきりと理解できるのではないだろうか。なお、清田弘氏の論考「〔特輯金札〕謡と舞台」（『観世』昭和61年1月）では、明和（一七六四～七一）ころの型付をもとに、《金札》には天女が登場していたと本稿と同じ指摘をされているが、同稿に引かれた型

付（乙女が二人登場）は明らかに観世元章の改訂になる演出であり、該資料は《金札》の原形に天女が登場したことを示す資料とはなしえないと思う。

かくて、《金札》は後場にツレの天女が登場するのが原形と考えられるのであるが、そうであるとすると、ここで前項で結論を保留しておいた「楽に引かれて古鳥蘇の、舞の袖こそゆるぐなれ」という文句の有無についても、ひとつの見通しが生まれてくる。その見通しとは、この「楽に引かれて…」はかつて《金札》に登場していたツレ天女のセリフではないか、というものである（この文句は「同」としたテキストもあるが、ワキやツレのセリフである「地」と考えたい）。また、「楽に引かれて古鳥蘇の、舞の袖こそゆるぐなれ」は、そのあとに舞が舞われることを思わせる文句であり、現にこの文句をもつ《氷室》《逆鉾》《道明寺》（下掛り）の後場では、この文句とともに天女が登場して、《道明寺》以外では天女の舞が舞われるのであるが（ただし、後述のように《逆鉾》はそれが原形ではない）、この点に留意すると、《金札》はまずツレの天女が「楽に引かれて…」の「地」の謡いとともに登場して舞を舞い、そのあと、シテの天津太玉の神が社壇の作り物のうちから、「守るべし、わが国なればすべらぎの、万代いつとかぎらまし」と謡うという展開になるのが原形だったという想定も十分に可能であろう。「楽に引かれて…」については、テキスト間でその有無に大きな揺れがあり、古写本ではこれをもたないものが多いこと前述のとおりであるが、《金札》の原形における「楽に引かれて…」の有無については、前項での考察結果のように天女が登場していたこととの関連を重くみて、いまはそれをもつのが《金札》の原形であったかと考えておきたい。

なお、「楽に引かれて…」の文句をもつ《金札》《氷室》《逆鉾》《道明寺》の原形―後場にツレ天女が登場していたかどうかという問題―については、これまでに小林静雄氏の「脇能後場の形式に関する一考察―ツレ天女を中心に―」（『観世』昭和14年1月）と前掲の清田氏の論稿が出ている。すなわち、前者では、《金札》に天女が登場しないことを根拠に、《氷室》以下の諸曲におけるツレ天女は後代の改変による付加とし、一方、後者では逆に、《金札》に天女が登場したことを示す明和ころの資料（それは前述のように観世元章による明和の改正の型付と思われる）をもとに、ツレ天女の登場はこの種の脇能の本来的な一様式とされているが、これまでに種々論じてきた《金札》の原形復元についても、これら《氷室》《逆鉾》《道明寺》の原形との関係に留意する必要があることはいうまでもない。というのも、「楽に引かれて…」の文句とともに天女が登場する《金札》のかたちも、これら《氷室》などの影響をうけている可能性もある

からである。そこで、現在、「楽に引かれて…」の文句とともに天女が登場する右三曲の原形についての筆者の理解を述べておくと、まず、《逆鉾》の天女登場は管見では維新以前のテキストには「楽に引かれて…」の文句が確認できず、天女登場はもとより天女舞も維新以降の改編の可能性が高いと思われる（この点についてはすでに竹本幹夫氏の「作品研究『龍田』」『観世』53年11月に指摘がある）。つぎに、《道明寺》は後場がシテ白太夫の神とツレ天女の掛ケ合いになっていて、ツレはそのあとの楽の前半を舞うから、天女が登場したことは確実だが、原形と思われる下掛りでは登場直後の「楽に引かれて…」（これは下掛りにある文句）のあとに天女の舞は舞われていないから、そこに舞がないのが原形だったのではないだろうか。また、《氷室》は管見に入ったテキストはいずれも「楽に引かれて…」をもち、安土桃山時代編の『能口伝之聞書』以降の演出資料にも天女の登場が確認でき、天女舞も舞われていたと思われるから、それが原形だったとみたいところだが、弘治三年（一五五七）奥書の笛伝書『笛秘書集』（鴻山文庫蔵）には、「天女ある事も有。『舞の袖こそゆるくなれ』、爰にて天女の舞。天女の和歌、『かハらぬやひむろの山の山かつら』頭一ツ地、『雪をめくらす舞の袖かな』頭一ツ打也」とあって、現在の観世流の演出が記されている（下掛りや宝生流には「かハらぬや…」の文句がない）。これだと天女が登場しないのがそれ以前のかたちだったように解される。あるいは、この「天女ある事も有」は天女の登場の有無についてではなく、天女の舞の有無についての記事と解すべきかとも考えたが、それはどうも無理のように思われる。すると、《氷室》の原形は天女も登場せず、「楽に引かれて…」の文句もないかたちだったことになるが、その蓋然性はかなり高いのではないかと思う。ちなみに、『舞芸六輪次第』の《氷室》の項でも天女については言及がない。この推定は管見に入ったテキストがいずれも「楽に引かれて…」を有している事実に抵触するようにも思われるが、《氷室》の原形については、とりあえず右のような可能性があるとしておきたい。かりにそうだとすると、もと天女が登場しなかった《氷室》に天女が出るようになったのは、成立が先行する《金札》の原形の影響を考えるのがもっとも自然であろう。

以上が《氷室》《逆鉾》《道明寺》の原形についての筆者の理解である。このうち、《氷室》や《道明寺》の原形についてはなお断定にはいたらない面もあるが、こうしてみると、「楽に引かれて…」の文句とともに天女が登場する脇能の第一号は《金札》で、その形式を模したのが後続の《氷室》《逆鉾》《道明寺》であり、その影響の時期については、制作時点の場合と制作後の改編の場合とがあったことにな

ろうか。

【5、《金札》はなぜかくも原形から変化したのか】

以上、長々と《金札》の原形をめぐって考えてきたが、ここにあらためてこれまでの考察を要約すると、《金札》には本来は後場にツレの天女が登場していたと考えられるが、十六世紀はじめころには天女が登場しないかたちがふつうになっていたろうこと、また、伝存テキスト間に大きな異同が二箇所あり、そのうち、「楽に引かれて…」という文句については、これをもつのが原形かどうかの判断がむつかしいが、それは天女の登場と密接にかかわる文句ゆえ、その文句があるのが原形と考えられる、といったことになるであろう。現在、われわれが接している《金札》はこのように種々の面で大きな変化を経てきているわけであるが、《金札》の原形復元について検討してきたこの節のさいごに、《金札》がそのように大きな変化をうけた理由について考えておきたい。

結論からいえば、このような《金札》の変化は、ひとえに《金札》が室町時代の早い時期から催しのさいごに祝言能として半能のかたちで演じられることが多かったことによるのではないかと思う。『能楽源流考』の室町時代の番組を集成した「演能曲目調査資料」によると、《金札》のような脇能が半能形態の祝言能として演じられる慣習は天文（一五三二～）ころから顕著になっていて、そこに集成された番組では、「切」「キリ」「入端」という言葉でその上演が半能であったことが示されている。このうち祝言能としての上演がもっとも多いのは《呉服》（17回）で、以下、《高砂》（13回）、《老松》《弓八幡》（各10回）、《岩舟》《鵜羽》（各4回）、《金札》《合甫》《猩々》（各3回）、《志賀》《黒主》《御裳濯》《吉野》（各2回）となる。また、下間少進の『炎蓮江問日記』には、

一、御服致頂戴之時、切之能、鵜羽、七夕、西王母、岩舟、佐保山、金札。大蔵道入、箱崎仕候。是も面白候。

とあって、貴人からの御服頂戴のおりに、それを身にまとって催しのさいごに舞う能が列挙されている（『少進聞書』にもほぼ同文の記事がある）。これは祝言能という上演形態が御服頂戴から生れたことを示唆しているが、《金札》はそうしたおりに上演される曲としてみえている。さきの「演能曲目調査資料」にあっては、《金札》が祝言能として上演されている回数は三回で、《呉服》《高砂》《老松》《弓八幡》などにくらべるとあまり多くないが、右の『炎蓮江問日記』の記事などをもあわせ考えると、室町時代には《金札》が

祝言能として上演される頻度はかなり高かったように思われる。

さて、脇能が祝言能として演じられる場合には、通常の脇能としての上演とはその形態に変更が加えられた。そのことは、なによりも現在半能で演じられている観世流の《金札》と他流の《金札》をくらべてみれば、あるていどのことが明らかになる。すなわち、現在の観世流の《金札》が他流の《金札》とちがうところは、社殿の作り物が出ないことと、シテの天津太玉の神が登場する直前に、「嬉しきかなや、いざさらば…」という《老松》や《呉服》と同文の待謡があることであるが、これは半能で上演するにあたって加えられた改変とみてよいであろう。同じような改変はやはり半能で上演されている《岩舟》にもほどこされているが、考えてみれば、催しのさいごを祝言で締めくくるべく半能で上演される場合には、作り物などは不要であろうし、このような処置はきわめて自然なものと理解される。つまり、能としての脈絡のようなものは無視しても、祝言という要素を前面に打ち出そうというのが祝言能というものの意図と考えられるのであるが、祝言能をそのように把握するならば、完曲では後場に登場していたツレを省略するのも当然の処置ということになろう。すなわち、これを《金札》に即していえば、原形（あるいは完曲）では出されていた社殿の作り物も、「楽に引かれて…」の文句とともに登場していたツレ天女も、さらに天女の登場と一体の「楽に引かれて…」の文句も、祝言能として演じられる場合には削除されたものと考えられるのである。そして、そのような形態の《金札》が祝言能として上演されることが多くなってくれば、その演式が完曲の《金札》の演式に影響を与えることは十分考えられるところであろう。もとはツレ天女が登場していた《金札》からツレが削除され、それに付随して「楽に引かれて…」の文句も削除されたこと、また、その「楽に引かれて…」が伝存テキスト間でその有無についての異同が著しいのも、そのような祝言能としての上演の影響を想定することで説明がつくのではないかと思うのである。なお、こまかいことであるが、前述のように、《金札》の「四海を治めしおん姿」の一句をシテのセリフとする天理本などの不可解なかたちのテキストが生まれたのも、天津太玉の神ひとりが登場する祝言能《金札》の影響―祝言能でその一句がシテの担当とされていたことの影響―ではないかと筆者は考えている。

また、以上のことは《金札》だけでなく、さきに検討した《呉服》《老松》の改編にもそのままあてはまるのではないだろうか。《呉服》や《老松》がどうしてあれほど大きく原形とは異なるかたちに改編されたのか、それについ

てはたんに長い能の歴史のなかの変化というていどにしか理解されていなかったと思われるが、この《呉服》《老松》も室町時代以来、祝言能として演じられてきた能であり、その点に鑑みるならば、《呉服》《老松》の改編にも祝言能としての上演の影響を考えてよいと思うのである（同様のことは《岩舟》にもいえる）。こうしてみると、祝言能という演式は脇能の改編にまことに大きな影響を及ぼしたことになるが、一方、同じく祝言能としても演じられた《高砂》《弓八幡》などがその原形をほぼ今日まで保持しているのは、これらがもともと後場にはシテしか登場せず、また作り物も出さないかたちであり、それは祝言能として演じられる場合でも変わりがなかったことによるのであろう。

三　《金札》の主題と趣向を考える

いささか基本的なことがらに筆を費やしすぎたが、《金札》の原形を以上のようなものとして、ここでは《金札》がいかなる主題をもった作品なのかを、その構成や趣向、あるいは典拠となった「金札伝」などをもとに考えてみたい。そこで、まず《金札》全体の構成を全九段の内容とともに示すことにする（ゴシックは演出関係の記事）。

〔第1段〕ワキの登場
桓武天皇の臣下が伏見に「大宮」を造営せよとの勅命をうけて伏見に下向する。**大小前には社殿の作り物が出されている。**

〔第2段〕ワキの道行
勅使が泰平の御代をたたえつつ伏見に到着し、内裏にも比すべき社殿を造営するよう命じる。

〔第3段〕シテの登場、シテとワキとの応対
伊勢の阿古根が浦に住む老宜禰が造営中の「大宮」に参詣して造営を祝福し、御代の泰平をたたえる。**シテは神職姿で、杖をついて登場する。**

〔第4段〕シテによる造営の見物と督励
老宜禰は「木取り」のようすを見物しながら造営を督励する。

〔第5段〕シテとワキとの応対、シテの退場
社殿の造営中に空から金札が降ってきて、みるとそこには「この国を守護するために伏見に住もう」という言葉が記されていた。老宜禰はその伏見とは日本の名であると勅使に伝えるや、**金札を手に虚空に消える。**その直後、空から、われは天津太玉の神であるという声があって、あらためて造営を急ぐよう呼びかける。

〔第6段〕アイのシャベリと触レ

伏見の里の者が現われて、前場で起きたことを語る。このあいだに社殿の造営がなる。

〔第7段〕ツレの登場

天女が現われ、社殿の落成を祝って舞を舞う。続いて、天津太玉の神が社殿のうちより当代守護を宣言する。天女もその神威を強調する言葉に同調するうち、社殿から天津太玉の神が現われる気配がただよう。

〔第8段〕シテの登場、シテとツレとの掛ケ合、シテのハタラキ

社殿のうちから金札を戴いた天津太玉の神が**弓と矢を手に**姿を現わす。天女は、天津太玉の神は四海を治めた神であるとたたえ、さらに天津太玉の神と天女は天津太玉の神が永遠に「君」を守護してゆくしるしである弓矢と榊を手にしたたのもしい姿をしていることを強調する。そして、それを明示すべく、**天津太玉の神は幕に向かって矢を射、さらにその神威をハタラキによって示す。**

〔第9段〕シテの社殿への鎮座、終曲

天津太玉の神は、この国はよく治まった国だからといって、**弓の弦をはずし**、造営なった社殿に鎮座する。その結果、いよいよ泰平の御代となったことが賛美されるうち、終曲。

以上が《金札》の構成と各段の内容である。もっとも、このような記述だけではかならずしも主題の把握には十分ではないと思うので、あらためてその展開を梗概ふうに述べてみよう。すなわち、時は桓武天皇の御代、伏見に大宮を造営せよとの勅命をうけて勅使が伏見に赴く。豪華な社殿の造営がはじまると、神職姿の老人が社殿の造営に感激しつつ現われる。老人は伊勢の阿古根が浦の者で、泰平の御代をもたらした朝恩に感謝し、用材選びの「木取り」のようすなどを見物しつつ、造営を督励する。そうしていると、そこに天より金札が降ってくる。取り上げてみると、この国を守るために伏見に住もうという誓いの言葉が記されていた。そこで老人が、「この金札に記されている伏見とはなんのことか知っていらっしゃいますか」と勅使に問う。勅使が、「それはこの御社のことでしょう」と答えると、老人は、「いやいや、伏見というのはこの秋津洲、日本のことですよ」といったかと思うと、勅使の手から金札を奪いとって、姿を消してしまった。やがて虚空から声がして、「われは伊勢大神宮のつかわしめの天津太玉の神である、われを拝もうと思うならば、さらに造営を急ぐがよい」との託宣を残して、神は雷光のなかに消えてしまう。そこに伏見の里に住む神職姿の老人が現われて、これまで

のできごとを述べ、これは天津太玉の神がいよいよ天下を守ってくださるということだとあたりに触れる。すると、そこに天女が現われ舞を舞うと、社殿のうちから弓矢を携えた天津太玉の神が姿を現わし、実際に矢を射て、四海を治めたその神威を誇示する。しかし、この国は君臣あい和し、外敵の脅威もない平和な状態であるからと、弓弦をはずし、天津太玉の神はまた造営なった社殿にもどって鎮座すると、その結果、まったくゆるがぬ御代が到来した――ということになろう。

このように整理してみると、《金札》において主張されているのは、一貫して泰平の御代の到来ということと把握してさしつかえあるまい。そして、その泰平の御代は勅命によって伏見に宮が造営され、そこに伊勢大神宮のつかわしめである天津太玉の神が鎮座することによって賛美・祝福される、というかたちになっていることも異論はあるまい。そのことは、とりわけ後場で明確に描かれている。シテが実際に弓を射たり、弓から弦をはずしたりする能には珍しいいかにも古作らしい演出もその端的な例だが、詞章もどこをとっても、すべて泰平の御代の到来という一点に収斂すべく綴られている。そのことはさきに紹介した第7段と第8段にも明らかであるが、以下には終曲部の第9段の詞章をかかげ、そのことを確認しておきたい。

〔ノリ地〕シテへとても治まる、国なれば　地へとても治まる、国なれば、なかなかなれや、君は舟、臣は瑞穂の、国もゆたかに、治まる代なれば、東夷西戎、南蛮北狄の、恐れなければ、弓をはずし、剣を納め、君もすなほに、民を守りの、み札は宮に、納まりたまへば、影さしおろす、玉簾、影さしおろす、玉簾の、揺るがぬみ代とぞ、なりにける

《金札》の主題は以上のように把握してよいと思うが、ここで参考までに数少ない《金札》の注釈書である日本古典文学大系『謡曲集』が《金札》の主題をどうとらえているかをみておこう。すなわち、その「主題」の項には、「国土安全の祝言である。神が悪魔を射払うという神事芸能の舞台化だが、この能では、悪魔退散の結果弓をはずすという点に焦点があるらしい。それと新都完成の喜びをあわせて描く点、戦乱の終結と平和の到来を喜ぶ（あるいは願う）気持があろうか」とあって、そこでも、「国家安全の祝言」と「戦乱の終結と平和の到来を喜ぶ（あるいは願う）気持」が指摘されている。これによっても、《金札》の主題は上記のように把握してさしつかえないことが理解されよう。もっとも、右『謡曲集』が《金札》を「神事芸能の舞台化」

としているのは、《金札》という能についての理解をその主題とはかけ離れた方向へ向かわせるのではないかという危惧をいだかせるが（たとえば、『能・狂言事典』などはその点をかなり強調している）、それがいささか見当ちがいな見方であることは、このあとの論によっておのずから明らかとなるであろう。

さて、《金札》の主題は以上のとおりであるとして、それでは、そのような主題をもった《金札》が伏見を舞台としているのは、なぜであろうか。これは《金札》の趣向にかかわる問題であるが、そのことは第5段の天から降ってきた金札をめぐるシテとワキのやりとりにおいて明快に示されている。すなわち、そこでは、天から降ってきた金札に、「そもそもわが国は真如法身の玉垣の、うちに住めるや御裳濯川の、流れ絶えせず守らんために、伏見に住まんと誓ひをなす」と記されていたことをめぐって、老宜禰と勅使のあいだでつぎのようなやりとりが交わされている。

シテ「さてこの伏見とはなにとか知ろしめされて候ふぞ

ワキ「こともおろかや伏見の宮居、このみ社のことなるべし

シテ「あらおろかや伏見とは総じて日本の名なり、伊奘諾伊奘册の尊、天の磐座の苔筵に臥して見いだしたりし国なれば、伏見とはこの秋津洲の名なるべし

つまり、ここでは伏見というのは造営中の社殿のことでも、伏見という一地域のことでもなく、この日本の名だと説かれているのである。なぜ日本の名なのかといえば、諾册二神が天の磐座から臥して見いだした国が日本だからだというのである。伏見が日本の名だということは、さきに《金札》の典拠としてかかげた『玉伝深秘巻』の「金札伝」が紹介されるまでは、その出所がわからない不可解な説とされていて、『謡曲大観』ではそこには施注がなく、日本古典文学大系『謡曲集』では、「以下の説は廃曲「伏見」にも見える。日本書紀に伏見を俯見と書いているのに基づく俗説か」とされるにとどまっていた。ところが、「金札伝」をみると、そこには、「ふしみといふは日本の名なり。いかんとなれば二神あまのうきはしにしてくはひかうあり。このくに、出生せしあひだ、ふしみといへり」とあって、それが和歌の秘説に由来していることが明らかになったのであるが、ともあれ、この第5段のシテとワキのやりとりによって、泰平の御代の到来あるいはその祝福を主題とする《金札》の舞台がなぜ伏見になっているのかが明らかになろう。つまり、伏見は日本の名であるとの当時の和歌秘

伝の説をふまえて、その日本を象徴する伏見の地に勅命で豪壮な社殿の造営があり、そこに天照大明神のつかわしめである天津太玉の神が鎮座して、泰平の御代の到来を祝福するというのが《金札》という能の論理構成なのである。《金札》の舞台になっている伏見は、《金札》においては、たんに洛南の伏見というだけでなく、日本の象徴とみなされているわけで、《金札》という能で描かれ主張されていることは、一貫して日本という国家レベルでの問題なのであり、けっして「神事芸能の舞台化」といったレベルのことではないのである。

ところで、この点について想起されるのが、「金札伝」で秘説が記されている「いざここにわが代は経なん菅原や伏見の里の荒れまくも惜し」の歌を本歌とする歌は、いずれも作者が後鳥羽院、実朝という為政者であったり、後白河院という為政者の事績であったり、あるいは「都」を題とする歌であるという指摘があることである(浅見和彦氏「作品研究『金札』『観世』昭和61年1月)。そこでは、「いざここに…」を本歌とした歌として、平安末期〜鎌倉期の『玄玉集』『後鳥羽院御集』『新撰和歌六帖』『金槐和歌集』『夫木抄』などの私家集や私撰集から五首があげられているが、これは「いざここに…」の歌やそれについての「金札伝」のような秘伝をもとに、「伏見」という地や地名が日本の別名であるという理解が鎌倉時代あたりから広まっていたことを示すものであろう。《金札》もそのような理解を基盤にしているとみてよいであろう。

以上を要するに、《金札》の主題は、あらためてその骨格だけをいえば、伏見という日本の別名である地を舞台に、泰平の御代の到来とそれにたいする祝福を描いた作品ということになろう。そして、このようにみてくると、その内容は「伏見」という曲名にもふさわしいことになるのであって、《金札》の一節を「伏見」の名でかかげている『五音』をも参照すると、《金札》はもとは「伏見」という曲名だったことも十分に考えられるように思う。《金札》の古名が「伏見」であり、それが《金札》に代わったのは、その後新たに《伏見》(現在は廃曲)が制作されたためであろうというのは、『世阿弥禅竹』刊行以前の通説であるが、その可能性があることをここに指摘しておきたい。

なお、《金札》の典拠とされる「金札伝」に類似の伝承が、つぎのように江戸時代後期のものらしい御香宮神社文書の『伏見覚書』の金札宮の項にみえている。

一、金札宮　祭礼九月十五日

当社ハ天の太子命也。皇孫始而此豊葦原中津国天降り給ふ御時、天天より金色の神筒天降り給ひ、天照太

神、神宣ハ奉此伏見の里ニ鎮座可有との神語厳重なりしかハ、神勅追尊也。今ニ伏見金札宮奉崇鎮座成給ふなり。二柱御神、天岩屋へ伏見給ふ故、伏見ト呼。即秋津洲の名也。人皇五十五代桓武天皇延喜年中帝都領護国家豊饒ノ霊神也。

金札宮の由来としては、天津太玉の神が白菊と称する翁として示現する『山城名跡巡行志』などの地誌類にみえるものが知られているが、それは「金札伝」とは別種の由来である。しかるに、この『伏見覚書』が伝える金札宮の由来は小異はあるものの―降ってきたのが金札ではなく金色の筒であることなど―、明らかに「金札伝」と同系統のものである。もっとも、『山城名跡巡行志』などの地誌や『日本歴史地名大系』が伝える社伝では清和天皇とする創建の時代を桓武天皇の時代としていたり(これは「金札伝」と一致)、その桓武天皇を五十五代としていたり、あまり信頼できる資料ではないようである。金札宮における伝承でもなく、資料の所見年代からも、《金札》あるいは「金札伝」のような和歌秘伝をもとにこのような伝承が生まれたとみるのが自然であろうが、とりあえず、このような伝承があることを報告しておく。

四　《金札》の設定を検証する
―天津太玉の造形と豪壮な社殿という設定をめぐって―

《金札》の主題は、以上のように「泰平の御代の到来とそれへの賛美」と把握することができるのだが、しかしながら、それで《金札》という作品が総合的に把握できたということにはならない。というのは、《金札》には、その設定のうえに、なお検討を要する問題が残されているからである。その設定とは、すでにその一端を紹介している、シテ天津太玉の神としての造形のされ方と、造営された社殿がきわめて豪壮なものとして描かれていることである。そこで、この節では、これらの点について検討することにするが、それは《金札》を総合的に―一曲全体を検討の対象として―、かつ統一的に―一曲にこめられた諸要素を相互に関連づけて―とらえようとする試みでもあり、それはまた、《金札》制作の背景を考えるための有力な手がかりを提供してくれるものと思う。

まず、《金札》における天津太玉の造形のされ方について考えてみよう。

《金札》の後場に登場する天津太玉は、まず、「君」を永遠に守護する神として描かれている。それは、「守るべし、わが国なればすべらぎの、万代いつとかぎらまし」(第7段)

という文句に集約されている。ついで、天津太玉は、荒ぶる神を鎮め、悪魔を降伏させて四海を治める威力を有する神として描かれている。それは、「四海を治めしおん姿…」「悪魔降伏の真如の月弓」「荒ぶる神も祓へのひもろぎ」「悪魔を射払ひ清めをなすも」（第8段）などという文句に集約されている。さらに、天津太玉の神は、以上のような神威によって泰平の御代を到来させた神として描かれている。それは、「とても治まる国なれば…」「弓を外し、剣を収め…」（第9段）などという文句に集約されている。

《金札》における天津太玉はこのように、「君」を守護し四海を治めて泰平の御代を招来する神として描かれている。このような天津太玉の属性は、典拠と目される「金札伝」の、「我この国をまもりあらさじ」という天津太玉の託宣と通じるものではあるが、一方、「金札伝」がいうような属性は神の属性としては一般的なものともいえ、《金札》のそれとは大きなへだたりのあることも明らかであろう。そこで、問題となるのは、天津太玉の神とはそもそもいかなる神なのかということである。

この天津太玉は、忌部氏の祖とされ、記紀の天の岩屋戸説話や天孫降臨説話に所見があるが、そこでは《金札》のような属性はまったく記されていない。事情は謡曲注釈書においても同様で、たとえば、『謡言粗志』では、「天太玉命天押穂耳尊、天降之時、高皇産霊尊勅三十二人供奉其一人也。高皇産霊神子、斉部氏祖也」とされ、『謡曲大観』では、「天照大神が天岩戸に籠り給うた時祝詞を奏して功を立てた神。忌部氏の祖神」とされており、日本古典文学大系『謡曲集』でもほぼ同じ説明がなされている。

以上が天津太玉についての一般的な理解なのである。ところが、《金札》では、その天津太玉の神は上掲のように「君」を守護し泰平の御代を到来させた武神として造形されているのである。天津太玉の神についての一般的な理解が『謡言粗志』や『謡曲大観』のようなものであるとすると、《金札》における天津太玉の武神としての設定は、「金札伝」の「我この国をまもりあらさじ」に拠りつつも、それを大きく逸脱するほどに増幅されているわけである。筆者はそこに作者のある意図が認められると思うのであるが、そもそも、《金札》においてはどうして天津太玉の神にこのような武神としての属性が付与されているのであろうか。

《金札》における天津太玉の神としての属性のうち、「君」を永遠に守護することや悪魔を払うことなどは、神の属性としてはそう不自然ではないが、四海を治めて、泰平の御代を到来させるというのは、どう考えても神の属性にはそぐわない。それではなににふさわしい属性かといえば、いうまでもなくそれは為政者以外のそれではあるまい。また、

《金札》の天津太玉の神は「君」を守護する神ともされている。そして、この「君」を字義どおり天皇と解してよいとすれば（そう解すべきものと思うが）、為政者的な属性をおわされている《金札》の天津太玉の神は天皇以外の為政者ということになろう。すると、「君」を永遠に守護するという《金札》の天津太玉の神は、観阿弥作と目される《金札》制作当時の状況に照らすならば、おのずとそれは将軍―具体的には義満―を神に擬した寓意ということになるのではないだろうか。天津太玉の神が弓矢を携えた武神の姿で登場し、弓を実際に射たり、弓弦を外して泰平の御代の到来を示すのも、その想定を支持するものと思う。《金札》が制作されたと思われる義満の初政期は、歴史的にも、義満が義詮のあとを襲って将軍になってからは、南朝勢力は退潮著しく、《金札》が強調するような泰平の御代の到来は当時の現実でもあったのである。また、この天津太玉は終曲部の第9段で、「とても治まる、国なれば、なかなかなれや、君は舟、臣は瑞穂の、国も豊かに、治まる代なれば」と述べて、弓弦を外すのであるが、ここに示された「君臣一体」の思想は南北朝期から室町初期の天皇と将軍の関係を象徴する言葉であり（拙稿「能における対権力者意識についての覚書―《養老》などの「君は船臣は水」をめぐって―」『演劇学論叢』四号）、これもまた、《金札》が義満を天津太玉に擬して「君」を守護する構想のもとに作られていることの支証となると思う。天津太玉が義満の寓意であるというのは、従来の能の見方からはあるいは奇想天外な指摘と映るかもしれないが、この点については、このあと問題にするもう一つの設定などとともに、あらためて論じる予定である。

ついで、《金札》の設定におけるもうひとつの問題にうつろう。《金札》では新たに造営された社殿が「玉殿」と呼ばれるような豪壮なものと設定されていた。その社殿の豪壮なさまはすでに紹介したところであるが、ここにあらためて、詞章に即してそのことを確認しておこう。

その社殿のようすは、まず、ワキ勅使の道行の場面―『五音』の「伏見」と同文の場面―の末尾に、「末暗からぬ都路の、直なるべきか菅原や、伏見の里の宮造り、大内山の影高き、雲の上なる玉殿の、月も光や磨くらん」と叙されている。ついで、そこに登場したシテ老宜禰の言葉に、「あら貴とのみ造りや、聞くも名高き雲の垣、霞の軒も玉簾」とある。この「玉簾」は終曲部にもある語であることは前述した。また、この造営は「大宮造り」とも呼ばれているが、これも社殿の豪壮なようすの例となろう。さらに、後ジテ天津太玉の神が社殿のうちから姿を現わす場面の、「重くすべしや、重くすべしや、扉も金の…」も、社殿の豪壮な描写の例に加えることができよう。

このように、《金札》における金札宮の社殿はきわめて豪壮なものとして描かれているのだが、このような社殿のようすも典拠と目される「金札伝」にはまったく記されていないことである。となると、《金札》においてはなぜこのように社殿を豪壮なものと設定する必要があったのかが問題となろう。

このことに関連してここで考えてみたいのは、社殿造営のことを「大宮造り」と呼んでいることである。というのは、この「大宮造り」なる言葉は、能においては、内裏の造営をさすのが一般的のように思われるからである。たとえば、《芦刈》には、「かたじけなくも仁徳天皇この難波の浦に大宮造りし給ふ」とあり、《俊成忠度》にも、「素盞嗚の尊の、女と住み給はんとて、出雲の国にいまして、大宮造りせしところに」とあって、これらはいずれも内裏の造営を意味している。前述した《花筐》の「いま宮造りあらたなり」もその例に加えてよいであろう。これに《芦刈》の「波濤海辺の大宮なれば」「大宮のうちまで聞こゆ網引すと」（この「大宮」はいずれも仁徳天皇の内裏のこと）も加えるならば、能においては、そもそも「大宮」「大宮造り」という言葉は内裏を意味するのが一般的とみてよいように思われる。

これにたいして、《金札》の「大宮造り」は、「当社伏見の大宮造り」（第3段のシテのセリフ）とあるから、明らかに社殿造営を意味している。すると、《金札》の「大宮造り」は能のなかではいささか特異な例ということになるが、要するに、《金札》においては、社殿を豪壮なものと描く一方、社殿の造営を内裏の造営を思わせる「大宮造り」と表現しているのであるが、後者は新造の社殿が内裏にも比すべき豪壮なものであることを強調せんがための設定で、この二つはほぼ同趣の意図に発する設定とみてよいかと思う。それでは、その意図とはなにか、すなわち、《金札》ではなぜ社殿を豪壮なものとして描いているのか、また、その造営をなぜ内裏の造営を思わせる「大宮造り」と表現しているのか、ということが問題となるが、それについては、天津太玉を一般的な所伝とは異なる武神と設定したことや、《金札》が「泰平の御代の到来とそれへの賛美」を主題としていることなどとあわせて、《金札》の作意（主題の奥にある作者のねらい）の問題として考えられるべきものと思う。そして、その作意は私見によれば「寓意」という視点によってしか把握できないように思われるのだが、いまは《金札》の社殿が内裏にも比すべき豪壮なものとして描かれていることに注意を喚起するにとどめて、それをふくめての《金札》全体の読解については節をあらためることにしたい。

なお、《金札》で社殿が豪壮に描かれ、その造営が「大宮造り」と呼ばれていることに関連して、《金札》のアイ

狂言詞章に社殿の造営を内裏の造営と理解（誤解）したと思われる例があるので、それを紹介しておく。

それは大蔵流のアイ狂言の文句で、そこでは、前ジテの老宜禰が虚空に消えたあと、伏見に住む者―大蔵虎清筆の『間風流伝書』（鴻山文庫蔵）によれば、彼は「昔の伏見の翁」の子孫で神職姿で登場するという―が登場して、前場でのできごとをあらためてシテに語ったあと、虚空に消えた天津太玉の、「なおなお我を崇めんと思はば、大宮作りのそばにならべて、御札の宮を作るならば、すなはち影向なり、いよいよ天下をおん守りあるべし」（『貞享松井本』）という託宣が紹介されているが、これは明らかに、大宮と御札の宮（金札宮）を別個のものと理解したもので、ここでは大宮は皇居と理解されているように思われる。大蔵流のアイ詞章がこのような誤解をしたのは、造営中の社殿が「大宮」と呼ばれていて、きわめて豪壮なものとして描かれていたことと、それに加えて、前ジテが中入する直前の文句に、「なほしも我を拝まんと思はば、かさねて宮居を作り崇むべし」とあることに影響されたものであろう。つまり、「かさねて」を「大宮とは別に」と解したと思われるのだが、この「かさねて」は《葵上》の「かさねて数珠をおし揉んで」と同じように、「ひき続いて」の意と解すべきものであろう。このような理解が生まれるほどに、《金札》に描かれた社殿のようすは社殿らしからぬ豪壮なものとして描かれているわけである。

五　《金札》の作意を考える
―永徳元年の「花の御所」落成との関連―

ここで考えてみたいのは、「泰平の御代の到来とそれへの賛美」という《金札》の主題の奥にある、いわば作者の真のねらいともいうべき作意である。主題とは別にそのような作意を考えようとするのは、前節でみたように、《金札》にはその設定のうえに、いささか腑におちない点があるからである。そのうち、《金札》における天津太玉の武神的な属性については、これを将軍義満に擬した寓意の可能性があることは前述のとおりであるが、《金札》という能を総合的に把握するためには、そのような寓意という視点をも導入して、主題とは別に―もちろん主題をもふくめてのことだが―その作意（制作のねらい）を考えることが必要かと思う。そこで、これまでに述べてきた《金札》の主題や設定をふまえて、《金札》という作品がどのように作られているかを、あらためて整理しておくことにする。それは以下のようになるであろう。

（1）《金札》は桓武天皇の御代における金札宮の造営を描いた能で、前場では社殿造営のさまが描かれ、後場では造営なった社殿に天津太玉の神が鎮座するという構成になっている。その社殿は「玉殿」と呼ばれていることが示すように、きわめて豪壮なものとして描かれている。

（2）シテの天津太玉の神は「君」を守護する武神として描かれ、一曲は一貫して天津太玉による四海の鎮撫と、その結果として到来した泰平の御代への賛美が描かれている。また、これが《金札》の主題でもある。

（3）金札宮が造営された伏見は、たんなる京都近郊の一地域ではなく、日本の別名が伏見であるところから、日本そのものとして描かれている。そのことによって、主題である泰平の御代の到来とそれへの賛美がいっそう明確に主張されるかたちになっている。

こうしてみると、《金札》という能は『玉伝深秘巻』の「金札伝」を主要な素材としてーその時代を桓武天皇の御代としていること、その時代に金札宮が造営されたこと、その造営にさいして、「いざここにわが代はへなん…」の天照大神の詠歌が記された金札が天から降ってきたこと、日本の別名が伏見であることなどは、いずれも「金札伝」に拠るものとみてよいであろうー、伏見という日本を象徴する地に新宮を造営し、そこに伊勢大神宮（天照大神）のつかわしめの天津太玉が鎮座して、この日本に泰平の御代がもたらされる、ということを描いていることがよく理解されるであろう。そこで、「泰平の御代の到来とそれへの賛美」が《金札》の主題ということになるのだが、《金札》にあっては、さらに、「金札伝」の記述にはない、そこに登場する天津太玉に従来の理解とは大きくへだたった「四海を治め」「悪魔降伏」の威力をもった武神としての属性を付与し、また、新造の社殿を内裏にみまがうような豪壮なものとして描いているのであって、《金札》については、これらを総合しての作意の統一的な把握が求められるのである。

さて、以上のような内容の《金札》を寓意という視点からとらえようとする場合には、天津太玉の神という登場人物とか伏見金札宮という造営の場所というような具体的な設定をいったん捨象して、《金札》をその骨格において把握することが必要であろう。すると、《金札》は、

ある為政者によって泰平の御代が到来し、その為政者は新たに豪壮な邸宅を造営することとなり、その為政

者が完成した邸宅に移り住んだ結果、いよいよ御代の安泰が確固たるものとなった。

というような内容になるかと思うが、このようなできごとを、作者と目される観阿弥生前の至徳元年以前における室町将軍のような為政者に求めてみると、それにもっともよくあてはまるできごととして、過去十年来南朝方の脅威もなくなっていた永徳元年（一三八一）という時期の義満の造営になる将軍御所「花の御所」の落成があげられる（というより、それ以外には該当するできごとがないのである）。

「花の御所」は永和三年（一三七七）に造営がはじまり、五年後の永徳元年（一三八一）に落成なった、義満の造営になる将軍御所である。その地は南北二町、東西一町で、内裏の二倍の広さがあり、西側が室町通りに面していたことから「室町殿」とも呼ばれた。敷地はもとは崇光上皇の御所と菊亭公直の屋敷地で、ともに永和三年二月の火災で焼失したのを機に義満がゆずりうけたものである。このうち、崇光上皇の御所のほうは義満の所有に帰す以前から「花御所」と呼ばれており（『後愚昧記』）、「花の御所」の名は義満以前にさかのぼるようであるが、義満はその地に近衛家の糸桜を移すなどして多くの樹木を移植して華麗かつ豪壮な将軍御所を新造したのである。義満はこの「花の御所」に造営がはじまってまもない永和三年（一三七七）三月に移っているが、その完成は四年後の永徳元年で、その年の四月に落慶供養が行われている。その落慶供養の直前の三月に、義満はこの「花の御所」に後円融天皇の行幸をあおいでいるが、それには「花の御所」の落慶を祝う意味があったことは疑いのないところであろう。

さて、《金札》を寓意の能という視点からみた場合、この永徳元年の「花の御所」落成が《金札》制作の有力な背景として浮かびあがってくるのは、「花の御所」落成をめぐる義満の政治的状況がさきに整理した《金札》の「骨格」とのあいだにきわめて緊密な相似関係が認められるからである。なによりも、《金札》は伏見という日本そのものの象徴である地に豪壮な社殿の「造営」を描いている作品なのである。その社殿の造営は内裏の造営を思わせる「大宮造り」と呼ばれていて、そこに四海を鎮撫した天津太玉の神が現われ、この国の守護を約束して、新造なった豪壮な社殿に鎮座するというのが《金札》の展開であるが、これは天下に平和をもたらした義満が、四年の歳月をかけて新たな将軍御所たる「花の御所」を造営して、ようやく落慶のときを迎えたこととよく符合しているように思われる。

つまり、《金札》の作者は、そのような状況にある義満を天津太玉の神に擬したと思われるのである。そして、前

述のように、その天津太玉は、《金札》においては、「新たに見よや君守る、八百万代のしるしなれや」と「君」を守護する神と設定されているが、《金札》が義満の「花の御所」落成をふまえて制作された能だとすると、この「君」には後円融が擬されているということになろう。

かくて、《金札》は永徳元年の「花の御所」落成にさいして、それを義満による泰平の御代の招来の象徴として描こうという作意に発して制作されたもの、というのが筆者の想定なのであるが、それはこれまで縷々述べてきた《金札》の主題、天津太玉の神の武神としての造形、豪壮な社殿という設定に照らして、蓋然性の高い想定といってよいのではないかと思う。

ところで、永徳元年四月の落慶供養直前の一大盛儀であった、後円融天皇の「花の御所」への行幸には、二条良基の著作である『さかゆく花』が詳細な記録として今日に残されている。現在知られている『さかゆく花』は残念ながら上巻だけで完本ではないが、その盛儀のおおよそは上巻だけからもほぼ知ることができる。その『さかゆく花』をみてゆくと、そこには、これまで述べてきた《金札》の作意を補強するような記述が少なくないのであって、さいごに本稿が提示した想定の補足として、その種の記事を紹介して、この節を閉じたいと思う。

まず、『さかゆく花』の冒頭はつぎのような文言からはじまっている（『群書類従』本によるが、漢字をあてるなど適宜整理の手を加えた）。

楽しむべきは春なり。もてあそぶべきは花なり。されば枝の上の鶯、水の底の蛙も、歌謡を発せずといふことなし。いはんや人倫にをきてをや。春遊ばざるは愚者なりととへる古賢の言葉、まことに恥づべし。ここに征夷大将軍一品ゆうばつが久しく四夷を鎮撫して、とこしなへに万民の安全をいたす。

この「征夷大将軍一品ゆうばつ」はもちろん義満のことであるが、ここにその義満が「四夷を鎮撫して、とこしなへに万民の安全をいたす」とされているのが注目される。ここに記された義満の功業は、「四海を治めしおん姿」という《金札》における天津太玉の神の属性とよくかさなっていよう。

ついで、『さかゆく花』には、造営なった「花の御所」の豪壮なさまがつぎのように描かれている。

洛城の北、一の勝地あり。近ごろこの所を新落せらる。万民力を費やさずして不日に成れること、かの霊沼に

ことならず。濶水池にたたへ、仮山庭をめぐれり。七しうの影、三たうの望みもこれにはすぎじとぞおぼゆる。水の面一町にもあまりて、まことの海川を見るがごとし。透渡殿の回廊、釣殿など御所の造り、目を驚かさずといふことなし。鴨川を堰入れられたれば、滝の岩根よりも透渡殿の下よりも落ち合ふ水音松風もひとつに聞こえていとおもしろし。寝殿の三葉四葉の棟ども新しく造られ、まことに富草の名も現われ、生ひさきこもりて、行く末の思ひなし、まことにめでたし。

ここなどは、すでにしばしば紹介した「雲の上なる玉殿」「聞くも名高き雲の垣、霞の軒も玉簾」と形容されている《金札》の豪壮な社殿のようすや、前場の「木取り」の場面とかさなるものであろう。

さらに注目されるのは、行幸二日目の三月十二日に催された舞御覧の儀で、右方楽として、「地久」「新鳥蘇」「長保楽」「納曽利」「散手」「狛桙」「貴徳」とともに「古鳥蘇」が上演されていることである。これが注目されるのは、いうまでもなく、《金札》の後場冒頭の詞章「楽に引かれて古鳥蘇の舞の袖こそゆるぐなれ」との関連ゆえである。考えてみると、この文句をもつ《金札》《氷室》《逆鉾》《道明寺》のうち、その少しあとに楽が舞われる《道明寺》は別として、《金札》《氷室》《逆鉾》には筋の展開のうえでこの文句がそこで歌われる必然性がほとんどない。つまり、これらの曲においてはこの「楽に引かれて…」という文句がなぜそこにふくまれているのかがよくわからないのであるが、ここに、《金札》制作の背景かと思われる「花の御所」落成時の後円融天皇の行幸のさいに「古鳥蘇」が演じられていたことが明らかになってみると、それが《金札》に「楽に引かれて…」の文句が用いられる背景であった―《金札》の「楽に引かれて…」は後円融天皇の「花の御所」行幸のおりに演じられた、あるいは演じられる予定であった「古鳥蘇」をふまえたものではないか―との想定が可能となるであろう。テキスト間における「楽に引かれて…」の有無の様相は前述のとおりであり、そこではそれがあるのが《金札》の原形かとしたのだが、その推定は「花の御所」行幸時に「古鳥蘇」が演じられていたことによって、いささか補強されることになるのではないだろうか。その推定が当たっていれば、「楽に引かれて…」の文句は、《金札》を源流として、それが前述のようなさまざまな経緯をへて《氷室》以下の諸曲に天女登場のさいの詞章に用いられたということになろう。

以上、《金札》制作の背景として、永徳元年の義満の花

の御所の造営を想定してみた。あらためて考えてみるに、《金札》はそもそも「造営」を主材にした作品なのであり、桓武天皇時代の金札宮に社殿造営の事実がないのであれば、そこに当代における実際の―現実の―「造営」を想定することは、作品研究のうえでは当然なされてよいことと思うのであるが、さいごに、以上の推定の傍証になるかと思われることがらについて付言しておきたい。それは二点あって、一つは二条良基の手になる後円融の花の御所への行幸記録は『さかゆく花』と題されているが、《金札》の後場にも、ツレの天女の担当と認められる部分に、「さかゆく御代を守りのしるし」という文句があることである。もちろん、「さかゆく（―御代、御影、春）」という語はごく一般的な言葉であり、能では《金札》のほかにも、《野守》《女郎花》《嵐山》などに所見があるが、この点は《金札》を寓意の能として、その制作の背景を考えようとする場合には、「花の御所」落成との関係で注意されてよい言葉ではないかと思う。もう一つは、義満が応永五年に伏見宮栄仁の御所で伏見にある伏見殿を別荘にするために接収している事実である（『椿葉記』）。もっとも、義満のこの計画は実行には移されず、翌応永六年の十二月には栄仁に返還されているのだが、義満が伏見に別荘を建てようと思い立ったその基底には、「金札伝」や《金札》にあるように、伏見という地名が日本の名であるという意識があったことによることも考えられよう。義満のそのような行動は、伏見を舞台にして当代の安泰を賛美するという《金札》のような内容の能が義満の周辺で制作される背景として注意されるのではないだろうか。

むすび―観阿弥の活動環境と「伏見の翁謡」のことなど

以上のごとく、本稿では《金札》の作意を、永徳元年の「花の御所」落成祝賀と、長年にわたる南北両朝の対立による戦乱を収拾して泰平の御代を到来させた将軍義満への称賛をあわせて描こうとしたものではないかと想定してみた。この想定にしたがうならば、このような内容の能が観阿弥によって制作されたのは、彼が義満の周辺で活動するいわば将軍の御用役者であったがためであり、その制作時期も当然観阿弥がそのような地位を獲得した応安七年（一三七四）か翌永和元年の今熊野猿楽以後ということになろう。観阿弥が義満の御用役者のような存在であったことは、観阿弥演じる《自然居士》を義満が少年時代の世阿弥と見物していたことを義満の利口（洒落）とともに伝える『申楽談儀』序の記事と観阿弥の逝去を伝えた『常楽記』の記事くらいでしか知られないが、本稿で想定した《金札》

の制作事情は、観阿弥の御用役者としての活動の一端をうかがわせるものであろう。これと同じようなことは観阿弥作の《自然居士》と《卒都婆小町》についてもいえるのであるが（拙稿「足利義満の禅的環境と観阿弥の能―観阿弥作の《自然居士》《卒都婆小町》をめぐって―」『演劇学論叢』三号）、《金札》の場合は、それが義満の治世をことほぐ脇能で、そこに義満が「君」を補佐するという「君臣一体」の思想が認められる点に小さからぬ意義があろう。いわゆる将軍の御用役者としての環境については、世阿弥についてはそれなりの資料があるが、観阿弥についてはその種の資料がはなはだ僅少だからである。しかし、縷々述べてきた《金札》の作意あるいはその制作の事情は、彼がまぎれもなく義満周辺を主たる活動の場とする御用役者といってもよい存在であり、世阿弥が制作した将軍の治世を賛美する内容の脇能が、すでに世阿弥以前から制作されていたことを強く示唆するものとして、大成期の能楽史や能作史における能役者と権力者との関係や、その後の脇能の展開を考えるうえでの貴重な事例となるのではないだろうか。

以上で《金札》制作の背景を考えることを最終的な目標とした考察を終えることにするが、さいごに、《金札》ともその素材がかさなる『五音』所収の世阿弥作の謡い物「伏見の翁歌」について、《金札》や謡い物「伏見」との関係についての私見を提示しておきたい。

「伏見の翁歌」の本文の引用は省略にしたがうが、その内容は、君道を永遠に護ると誓った伏見の翁なる人物を主材にした謡い物で、その伏見の翁が、桓武天皇が平安京に遷都されたさいに、伏見に居住されて社殿を造営しようとしたところに出現して、「いざここにわが代をへなん菅原や伏見の里の荒れまくも惜し」の『古今集』歌を詠み、さらに「巫（かんなぎ）に託し」て、我は伊勢の神であるが、この泰平の御代にこの伏見に居住して君辺にお仕えして、この伏見すなわちこの国を守護しようと誓うという故事を述べて、当代―世阿弥時代―の泰平の代を賛美するというものである。また、『申楽談儀』によれば、ある年の祇園会のおりに、臨席している将軍に呼ばれた場合を想定して、世阿弥と喜阿弥がこの「伏見の翁歌」を途中のクセの「仁王五十代」のところから謡おうと談合したことがみえている。

ここに出てくる伏見の翁なる人物は、天平八年（七三六）に東大寺のかたわらの岡に三年伏したまま東大寺の伽藍を見ていたと伝えられる翁で、聖武天皇建立の東大寺を守護する人物として『元亨釈書』にみえている（翁が伏していた岡はその後伏見の岡と呼ばれるようになったという）。この説話を淵源として、以後、伏見の翁は国家守護の霊人とみなされるようになったのであるが、観阿弥作曲の「伏見」も世阿

弥作の「伏見の翁歌」もこの伏見の翁を素材にして、御代の泰平を賛美した内容としているのである。

さて、この「伏見の翁歌」と《金札》との関係であるが、結論をさきにいえば、「伏見の翁歌」は基本的には「金札伝」に拠りつつ、それに《金札》の設定をも加えて作られた祝言の謡い物としてよいのではないかと思う。「伏見の翁歌」が「金札伝」をふまえているというのは、そこでは桓武天皇が伏見に居住されたとされているからで、これは「金札伝」だけの所伝である。また、《金札》の設定をふまえているというのは、

…伏見の翁は現はれて、いざここに、わが世はへなん菅原や、伏見の里の荒れまくも惜し、と詠めけるとかや、そののち巫に託しつつ、なほかさねてのみことのり、われは神風や、伊勢の阿古根の浦の波、治まる御代のためしならん、伏見にみそなはして、君辺に住むべしとのご神勅にまかせつ、大宮造りしたまへり

とあるうちの傍線部がその根拠である。この「そののち巫に託しつつ、なほかさねてのみことのり」というのは、明らかに、《金札》第5段の展開―天照大神のつかわしめである老宜禰姿の天津太玉の口から社殿の造営を急ぐよう言わせたことをさしていると思われるからである（「大宮作り」の語も「伏見の翁歌」が《金札》をふまえたものであることを示すものであろう）。

以上を要するに、まず、『五音』所収の「伏見」を一部にふくんだ泰平の御代到来を「花の御所」落成とかさねた、桓武天皇の時代設定になる《金札》が「金札伝」を核に観阿弥によって制作され、ついで、その《金札》をふまえて、やはり「金札伝」をも参考にして、桓武天皇の治世にも劣らぬ泰平の御代への賛美を叙したのが世阿弥作の謡い物「伏見の翁歌」ということになろう。周知のように、この「伏見の翁歌」は後に《伏見》のクリ・サシ・クセとして取りこまれて完曲の《伏見》が生まれているが、その《伏見》では、かつての桓武天皇時代の社殿の造営のように、いまま社殿の造営がなされているという設定のうちに、伏見の翁（《伏見》では「かざはえの神」とも呼ばれている）によって、かつての泰平の御代の再現が祈念されている。この《伏見》の作者は不明であるが、世阿弥作の「伏見の翁歌」をクリ・サシ・クセに用いている点、世阿弥周辺の作者の可能性が高いように思われる。