

論文

田楽として見た「竹の曲」

段上 達雄

はじめに

令和六年一〇月一二日に開催された太宰府天満宮秋思祭で、大宰府政庁跡において念願の竹の曲を拝見することができた。広々とした政庁跡の暗闇の中、照明で浮かび上がった仮設舞台上で竹の曲を見た。稚児が舞う田楽は神事芸能らしい厳かな雰囲気になり、中世芸能が再現されるのを目前で見る思いがした。なぜ、このような田楽が太宰府天満宮に伝えられているのか、それがとても気になった。浅学を顧みず、少し考えてみたいと思った。

(一) 田楽とその芸能の変遷

田植での楽

かつて田植えは単なる稲作の作業ではなかった。田の神を招いて豊穣を祈念する神事でもあった。この予祝の農耕儀礼において楽を奏して田植え唄を歌っていたのが、田楽の原初的姿だったと考えられる。『類聚国史』の貞観八(八六六)年閏三月一日の清和天皇の行幸の条に、天皇が太政大臣藤原良房の染殿第で桜花を見た後、東御門に向いて田を耕す様を見ている。「覧耕田、農夫田婦雑楽皆作」と記されており、この場合は水田耕起において雑楽という芸能が演じられて

いたが、その実態は不明である。

『栄華物語』の「田植御覧」の条に、治安三年(一〇二三)五月、藤原道長が土御門殿に住む中宮彰子を慰めるために、築地を崩して東対から共に清和院近くの「御厩の秣田」の田植えを見たことが記されている。白い衣を着て白い笠を被り、化粧をした若い綺麗な女たち五、六十人が田植えしたが、そこに破れた日傘をさして足駄を履き、異様な衣裳を着て帯紐を解いた田あるじという翁と、搔練(紅色の練絹)を着た異様な女たちが登場する。そして、「又でむがく(田楽)といひて、あやしき様なるつゞみ(鼓)こし(腰)にゆひ(結び)、佐々良といふ物つき、さまざまの舞、あやしの男ども歌うたひ、ゑひて(酔いてそが中に)心よくほこりて十人ばかりあり、そが中に、このたつゞみ(鼓)といふものは、れいのにもにぬ(似ぬ)心ちして、こぼこぼとぞならし(鳴らし)いくめり」と記され、稲作に伴う楽が芸能的に発展していたことがわかる。

洛陽田楽記

田楽といえは、まず最初に思い浮かぶのが、平安期の「永長の大田楽」である。

大江匡房(一〇四一―一一一一)が漢文で著した『洛陽田楽記』は、永長元年(一〇九六)年の夏に京都で大流行した田楽を記録したものである。この時の田楽(田楽躍り)の大流行を「永長の大田楽」と呼んでいる。大江匡房は『洛陽田楽記』の文頭に「永長元年の夏、洛陽に大いに田楽のこと有り」と記し、続いて「二城の人皆狂えるが如し。けだし靈狐の所為なり」と、その狂乱ぶりと共に、それが靈狐が憑いたためだと言いつつ切っている。「一城の人皆狂えるが如し」という

文言は、白居易の「牡丹芳」という漢詩の「花開花落二十日、一城之人皆若狂」の一部を引用しており、大学頭で儒学と和歌に秀でた知識人であり、権中納言、正二位まで達した公卿の大江匡房らしい文章である。そして「その起こりし所を知らず、閭里（村里）より初まり公卿にまで及ぶ」と記す。本来、田楽は農村で田植えなどで行われた農耕儀礼としての芸能であったが、「その始まった場所はわからないが、その踊りが村里から始まり、貴族階層にまで流行するに至った」というのである。

演目には「高足」「一足」「腰鼓」「振鼓」「銅鉞子」「編木」「殖女」「春女」などがあつた。「高足」は十字形の棒の横木に両足をのせて跳び歩く芸である。「一足」はよく分からない。高足は散楽系の曲技だと考えられる。「腰鼓」はヨウコともいい、紐で腰のあたりに下げた締太鼓を両手で打ち鳴らす。「振鼓」は現在のでんでん太鼓のことである。舞楽の「鳥向楽」で用いる振鼓は、長さ五五cmの柄に直径約八cmの小さな太鼓を二つ直角に組み合わせ、玉をつけた紐を太鼓の胴の両面の環に結んだもの。柄を振ると玉が太鼓を打って音が鳴る。「銅鉞子」はシンバル状の金属打楽器である。「編木」はビンザサラと読み、数十枚の短冊形の薄い木片を紐で連ねた楽器で、両端の把手を持って振り合わせ、板を打ち合わせて音を出す。編木は田楽特有の楽器であると言われている。「殖女」は植女とも書くが、田植えをする早乙女のこと、「春女」は白と豎杵で穀物（米）を搗く女のことである。女装した男ではなく、女が殖女や春女の衣裳を着て、田植えの真似や臼を豎杵で搗く所作をしたのだろうか。この殖女と春女は間違いなく農耕儀礼的な演目である。この頃の田楽は、風流としての田楽躍りに散楽の流れを汲む曲芸が伴っていたのである。

藤原宗忠（一〇六二年～一一四一年）の日記『中右記』によれば、永長元年七月一二日に、殿上人たちが田楽を演じたが、彼らが担当したものとして、「一足」「懸鼓」「高足」「銅拍子」「左々良」「小鼓」「笛」が記されている。

永長の大田楽は農耕儀礼的な要素は比較的少なく、華やかな装いで踊る風流踊の系譜を引くと考えられる。そして、『洛陽田楽記』には「その装束、善を盡し、美を盡す」とあるように、富者は財を傾け、華やかな錦繡を施した衣裳に金銀を飾り、貧者もこれにならうように装ったという。「権中納言の基忠公は九尺の高さの扇を捧げ、通俊卿は両脚に平蘭笠をつけ、参議宗通卿は藁尻切をつけ、いわんや侍臣の装束、推して知るべく、或いは裸形に紅衣を腰巻にし、或いは髻を放ち、頂きに田笠を載せ」というように、異様な格好で踊り狂ったのである。

#### 那智の田楽

永長の大田楽において、貴族たちまで魅了して熱狂させた田楽は静的な舞ではなく、躍動的な所作だったと思われる。それを彷彿させるのが、和歌山県的那智熊野大社に伝わる「那智の田楽」（国指定重要無形民俗文化財）である。

「那智の田楽」は毎年七月に催される熊野那智大社の例大祭「扇祭り」で奉納される。一日の宵宮祭の午後七時からと二日の祭礼の午前十一時から本社前で演じられる、躍動的な踊りで、当初の田楽の姿を彷彿させる。そのため、昭和五〇年（一九七五）の文化財保護法の改正によって新たに制定された重要無形民俗文化財の第一回の指定を受けている。

演者は笛一名、笛控一名、シテテン（鼓役）二名、ササラ四名、太

鼓四名の計一二名で演じられる。演目は「乱声」<sup>らんしやう</sup>「鋸刃」<sup>やびやうし</sup>「八拍子」<sup>はちぱし</sup>「繞道」<sup>りやうだう</sup>「二拍子」<sup>にぱし</sup>「三拍子」<sup>さんぱし</sup>「本座駒引」<sup>ほんざこまひき</sup>「新座駒引」<sup>しんざこまひき</sup>「偏木の役」<sup>へんきのやく</sup>「太鼓」<sup>たいこ</sup>「撥下げ」<sup>はくさげ</sup>「片組む」<sup>かいくむ</sup>「タラリ行道」<sup>たらりやうだう</sup>「入組」<sup>いりぐみ</sup>「本座水車」<sup>ほんざみづぐるま</sup>「新座水車」<sup>しんざみづぐるま</sup>「本座鹿子」<sup>ほんざかこ</sup>「表の現象」<sup>うらのげんさう</sup>「新座鹿子」<sup>しんざかこ</sup>「大足」<sup>おほあし</sup>「皆衆会」<sup>みなしゆかい</sup>の二三曲と番外の「シテテンの舞（一の舞・二の舞）」である。現在は熊野那智大社の本殿前の仮設舞台で演じられるが、かつては如意輪堂（青渡岸寺）の前で演じられており、明治初年の神仏分離までは社僧が本尊の如意輪観音に奉納していたという。

舞台上ではササラ四名と太鼓四名、それにシテテン二名とが踊る。二二番全てを演じるのに約四五分かかるが、その時間のうち半分は鋸刃を演じるのに費やす。横笛の演奏と共に、シテテンは小鼓、ササラはピンザサラ（編木）を持ち、太鼓は腹前に腰鼓（締太鼓）を吊り、これらの楽器を打ち鳴らしながら、列を組み替えたり、回転したりして踊る。ただし、歌謡の詠唱を伴わない。舞手の装束は、ササラ役と太鼓役は綾蘭笠を、シテテン役は烏帽子を被る。ササラ役は黄色い緞子の直垂を、太鼓役は赤い緞子の直垂を着用し、白二引の縹色（青色）<sup>はなだいりう</sup>の括り袴を穿いて足袋を履く。この那智の田楽以外に、例大祭では田植歌を歌いながら田を巡る「田植舞」を午前一二時から、鎌を持って田刈歌を歌いながら田を巡る「田刈舞」は午後二時五〇分から演じられる。こちらは農耕儀礼としての要素の強い芸能である。

### 田楽法師と田楽座

永長の大田楽の頃、既に田楽を職業とする者たちが登場していた。『日本紀略』の長保元年（九九九）四月一〇日条に、京都松尾社の祭礼に山崎の津人による田楽が恒例として演じられたが、この時、大

がかりな喧嘩があつたと記されている。淀川河原の山崎津は芸能者などが集まる散所で、松尾社の田楽は專業芸能者の所演であつたと考えられる。

それより少し後、一乗院僧正と呼ばれた増誉が芸能者たちを庇護していた。増誉（一〇三二年～一一一六年）は大納言藤原経輔の子で、園城寺の乗延に師事し、白河・堀河両天皇の護持僧としても活躍した。白河上皇の熊野参詣の先達となり、最初の熊野三山検校に任じられ、洛東に聖護院を建立した。天王寺別当や園城寺長吏を歴任し、長治二年（一一〇五年）に天台座主に任じられたが、延暦寺の反対によって翌日辞任に追い込まれた人物である。

『宇治拾遺物語』に「その坊は一二町ばかりよりひしめきて、田楽、猿楽などひしめき」と記され、彼の住んでいた白河坊には田楽や猿楽を演じる者が集住していたのである。

鎌倉時代に編纂されたと考えられている『寺門高僧記』は寺門である園城寺の高僧たちの伝記などをまとめた史料である。その中の増智の記事に「本座田楽者源出於此僧正之内。恪勤法師原之中。多有得骨者。撰八人為一列。始称田楽法師。世号白河田楽。其後好斯道者多矣。以白河為本座。或号新座。或呼弥座」と記されている。これは「本座田楽者はこの僧正の内に於いて源出す。恪勤（任務に忠実な）の法師原の中、骨者（作法を知り洗練されたこと）を多く得たる八人を選び一列となす。始め田楽法師と称し、世に白河田楽と号す。其後、この道を好む者多く、白河を以て本座となし、あるいは新座と号し、あるいは弥座と呼ぶ」と読むのだろうか。

増智（一〇七八年～一一三五年）は、太政大臣や摂政、関白を歴任した藤原師実の子で、師である増誉の開山した聖護院（当初は白河坊

といった）を継いだ。そのため、彼の通称は白河僧正という。この白河坊において下働きをしていた田楽を専門にする芸能者集団が「田楽法師」と呼ばれるようになり、「本座」という芸能組織を創り出したというのである。増誉以来の田楽の専従者たちは下級僧として所属するようになっていたのだろう。いずれにしても、田楽集団が寺社の庇護の許に活動するようになっていたのである。

白河田楽は本座、奈良田楽は新座を称したが、弥座については良くわからない。平安末期には代表的な田楽の座が京都や奈良において成立したわけだが、その他の小さな田楽集団も各地にあったと思われる。本座や新座は大社寺の祭祀や法会の時に田楽躍を中心とした芸能を奉仕する芸能者集団でもあった。

法師姿だったため、田楽法師と呼ばれるようになっていた。編木と腰鼓を打ち鳴らしながら踊る者を中心に、笛や銅鉦子などの奏者などで一座を構成するようになったのである。田楽法師は水干と括袴を着用し、飾り藺笠を被っていた。藺笠の上には蓬萊鶴亀等の風流の飾りを載せることもあったという。

『中右記』の長承二年（一一三三）五月八日の条に「今日宇治鎮守離宮祭なり。（中略）田楽法師原其の興極りなし。笛に定曲無く口に任せて吹き、鼓に定声無く手に任せて打つ。鼓笛喧嘩、人の耳目を驚かす」と記されている。この頃、宇治鎮守（現宇治上神社）の離宮祭で奉仕した田楽者たちは田楽法師と呼ばれるようになっており、その笛と鼓とは即妙な奏法で、競い合うようだったという。

#### 年中行事絵巻に描かれた田楽法師

平安末期に描かれた『年中行事絵巻』に田楽法師たちの姿が描かれ

ている。第九卷「祇園御霊会」の冒頭に、築地を巡らせた棟門の前で八名の田楽法師たちが半円を組んで田楽を演じている図がある。全員藺笠を被り、三名は編木、二名は大きな腰鼓、一名は横笛を奏し、一名は半円の中心で小鼓を頭上に投げ上げている。最後の一名はその外側で高足を持って跪いている。それを人々が取り囲んで見物しているのである。

山路興造氏によれば、「田楽躍の芸態は、まず演者の一人一人が担当楽器を持って中央に進み、独演してみせる《中門口》<sup>3</sup>にはじまり、続いて全員の惣田楽に移る」という。

「祇園御霊会」での田楽は惣田楽を始める前の中門口の様子を描いたものと思われる。また、卷十二の「稻荷祭」では神幸行列に随伴する騎乗した田楽法師を描いている。やはり全員が藺笠を被っており、編木三名、ただし一名は編木を肩に掛けている。それに腰鼓を抱えた者二名、小鼓一名、笛一名の計七名の構成であった。

#### 鎌倉期の田楽

鎌倉幕府一四代執権の北条高時（一二三〇三年～一三三三年）は、北条氏最上の得宗として権勢を振るったが、闘犬や田楽にふけて政務を顧みず、ついには鎌倉幕府を滅亡させたとされている。

『太平記』巻五の正慶元年（一九三二）の条に「またその頃洛中に田楽を弄ぶ事盛んにして、貴賤挙つてこれに着せり。<sup>ちやく</sup>相摸入道この事を聞き及び、新座・本座の田楽を呼び下して、日夜朝暮に弄ぶ事無他事」と記されている。

鎌倉時代になると、猿楽は呪師芸から引き継いだ「翁猿楽」を演じるようになったという。「翁は能にして能にあらざ」と言われるように、



現在でも能楽において神事性の強い最も根本的な演目である。『申楽談儀』の冒頭に「さるがくのまひとは、いづれとりたて、申べし。此道のこん本なるがゆへに、をきなの舞申すべきか。又、うたひのこんぼんを申さば、おきなのかぐらうた申すべきか。こころざしをのぶるをうたといふ、とふるくもいへり（猿楽の舞とは、いづれを取り立てて申すべきならば、この道の根本なるがゆえに、翁の舞を申すべきか。また、謡の根本を申さば、翁の神楽歌を申すべきか。志を述ぶるを歌という、と古くも言えり）」と記されている。

### 南北朝期の田楽

貞和五年（一三四九）二月に執行された春日若宮臨時祭において、田楽能と猿楽能が演じられた。その記録が『貞和五年春日若宮臨時祭記』で、南北朝期の猿楽能と田楽能の内容がうかがえる数少ない資料である。春日社の巫女たちが猿楽能を、禰宜たちが田楽能を演じたのである。禰宜や巫女たちは田楽法師や猿楽者から教わったのだと考えられている。

猿楽能の方では、巫女たちは翁猿楽をまず最初に演じて、「憲清が鳥羽殿ニテ十首ノ歌ヨミテアルトコロ」を演じた。これは、佐藤憲清（出家前の西行の俗名）が鳥羽殿で十種の歌を詠むという物語である。それと「和泉式部ノ病氣ヲ紫式部ノ訪イタルコト（見舞うこと）」という演目だった。田楽を担当した禰宜たちが演じたのは、ひとつめが田楽能「廉承武」だった。村上天皇の臣下藤原貞敏が琵琶の三曲を伝えるために唐の琵琶博士廉承武から学び、帰朝しようとした時に竜神が出てきて妨害するという物語である。それと、インドの伝説的な王である斑足太子が普明王を捕えるという劇の二本立てであった。

猿楽は流行歌謡を摂取しながら、翁猿楽の周辺に猿楽能という演劇性の強い芸能を発展させていった。南北朝期から室町期にかけて、田楽と猿楽、それに延年は互いに影響しあっていた。その中で、田楽は猿楽能の影響を受けて田楽能を成立させたと考えられている。

現在でも、春日若宮おん祭りは田楽から猿楽まで中世芸能のオンパレードであるといえる。

春日若宮臨時祭の四ヵ月後、貞和五年（一三四九）六月一日、四条大橋建設の資金を得るための勧進田楽が四条河原で催された。これには足利尊氏や二条良基、梶井宮尊院法親王などの貴顕が数多く臨席していた。その勧進田楽の様子は『太平記』の「田楽事付長講見物事」に次のように記されている。

「両方の楽屋より中門口の鼓を鳴し音取笛を吹立たれば、匂ひ薫蘭を凝し、粧ひ紅粉を尽したる美麗の童八人、一樣に金欄の水干を著して、東の楽屋より練出たれば、白く清らかなる法師八人、薄化粧の金黒にて、色々の花鳥を織尽し、染狂たる水干に、銀の乱紋打たる下濃の袴に下結して拍子を打、あやい笠を傾け、西の楽屋よりきらめき渡りて出たるは、誠に由々敷ぞ見へたりける。一の鯔は本座の阿古、乱拍子は新座の彦夜又、刀玉は道一、各神変の堪能なれば見物耳目を驚す」

田楽最初の演目「中門口」では、鼓を打ち鳴らして笛を吹く「音取（調子合わせ）」の後、東の楽屋から金欄の水干を来た美麗な童子八人が登場すると、西の楽屋からさまざまな花鳥を染めた金黒の水干に銀の乱紋をちりばめた下濃いの括袴を着て、綾蘭笠を被った法師八人が登場した。そして一の鯔は本座の阿古、乱拍子は新座の彦夜又、刀玉（曲技。ジャグリング）は道一がそれぞれ演じたが、あまりにも上手だったので、見物客の耳目を驚かせることになったというのである。『太

平記』には、この時の田楽がどのような芸態だったのかを具体的に記していない。法師たちは田楽躍りをしたのだろうが、八人の童子たちの役割については明らかではない。植木行宣氏によれば、この舞台で本座と新座が演じたのは、原初的な能<sup>4</sup>である「恋の立会」だったという。

この勧進田楽における一の簾とは、田楽の中心的演者のことだろう。また、乱拍子とは特殊な足ぶみで踏みまわる舞踊のことである。刀玉は曲技の一種で、数本の小刀や玉を投げ上げ、それを繰り返すジャグリングのことと思われる。この勧進田楽は本座と新座の共演だった。

この立ち会いが終わった後、大惨事が発生する。「斯<sup>か</sup>る処に新座の楽屋八九歳の小童に猿の面をさせ、御幣を差上て、赤地の金欄の打懸に虎皮の連貫を蹴開き、小拍子に懸て、紅緑のそり橋を斜に踏で出たりけるが高欄に飛上り、左へ回右へ曲り、抛返ては上りたる在様、誠に此世の者とは不見、忽<sup>たちまち</sup>に山王神託して、此奇瑞を被示かと、感興身にぞ余りける。されば百余間の棧敷共<sup>こらえかね</sup>忪<sup>こらえかね</sup>兼て座にも不蹈、「あら面白や難堪や」と、喚叫びける間（中略）棧敷傾立て、あれやあれやと云程こそあれ、上下二百四十九間、共に将碁倒をするが如く、一度に同とぞ倒ける」

新座の田楽の童子による山王権現の神猿に扮したアクロバチックな曲芸によって、熱狂の極みに達した観客たちは、棧敷で一斉に立ち上がったしまった。そのため棧敷が一挙に倒壊して多くの死傷者を生じてしまったのである。

### 世阿弥から見た田楽

『申楽談儀』によれば、「一忠デングク・清次法名観阿・犬王法名道

阿・亀阿、是、たう道（当道）の先祖といふべし」と、「能」の達人たちを取り上げている。清次は観阿弥のことで、犬王は観阿弥と同世代の近江猿楽日吉座の大夫だったし、世阿弥とその父である観阿弥は大和猿楽の結崎座の猿楽師だった。しかし、一忠と亀阿は田楽法師である。

この四人の内、本座の田楽法師である一忠について、『申楽談儀』では「観阿は、わが風躰の師也と申されける也」とあり、『風姿花伝』では「此道の聖」と記して高く評価している。新座の田楽法師の亀阿（喜阿とも書く）も「音曲の先祖也」と賞賛している。

猿楽能を取り入れた田楽は「田楽能」を發展させ、室町初期までは、猿楽を圧倒するほど流行していた。鎌倉末期の北条高時の田楽狂いなどは、武家社会に逸早く受け入れられた田楽の状況を示しているし、社寺における勧進興行でも田楽が頭抜けて多かった。また、この時期に一忠や亀阿などの名手を多く輩出したことも田楽の興隆を支えた要因といえる。

現在、能楽は「現代能」と「夢幻能」とに大別される。現代能は登場人物すべてが現実の人間である。それに対して夢幻能は、神・霊・精などの超自然的存在がシテ（主人公）となり、前場で名所旧跡を訪れた旅の僧侶（ワキ）などの前に人の姿で出現して、土地にまつわる伝説や身の上を語り、後場で本性を現したシテが登場する形式の能であり、世阿弥によって完成された作劇法である。南北朝から室町初期に隆盛を誇った田楽能は、当時の猿楽能と同様に「現代能」であった。

田楽能の演目を猿楽能として取り入れた演目に「船橋」「松風」がある。船橋は古くからある田楽能を世阿弥が改作したものという。また、「松風」は田楽の亀阿弥が作った「汐汲」という田楽能を、観阿

弥が「松風村雨」という題で改作し、それを世阿弥が更に手を加えた曲であるという。この頃の猿楽能と田楽能は、「(劇としての)ものまね」として演じる点では同じような芸能であった。

### 猿楽と田楽の浮沈

世阿弥(一三六三?年—一四四三年)は室町幕府の三代將軍足利義満(一三五八年—一四〇八年)に庇護され、二条良基から連歌や古今和歌集などの教養を学び、夢幻能という芸術性の高い芸能を確立した。義満の跡を継いだ四代將軍足利義持(一三八六年—一四二八年)は猿楽よりも田楽を好み、五代將軍足利義教(一二九四年—一四四一年)は世阿弥の甥である観世三郎元重(音阿弥)を重用して、世阿弥と観世元雅父子を弾圧するようになる。そして八代將軍足利義政(一四三六年—一四九〇年)にも音阿弥は厚遇され、観世流の猿楽を發展させた。

このような中で、専従の田楽座は次第に衰退の道を歩んでいった。しかし、村々の宮座などで田楽を習い覚えて伝えられ、現在でも無形民俗文化財として伝承されている田楽が全国各地に散在する。

江戸時代になると、徳川家康や徳川秀忠、徳川家光などの歴代將軍が猿楽を好んだため、武家における典礼用の式楽となり、大名家ではお抱えの猿楽師を雇うようになる。

明治維新以降の近代になると、廃藩置県によって庇護者を失った猿楽は衰微する。しかし、明治一四年(一八八一年)には能楽社が設立され、猿楽を能楽という名称に変え、能楽を一般市民に教えることによって能楽の復興が図られるようになった。

## (二) 美麗田楽

### 史料から見る竹の曲

室町末期に成立した『安楽寺天満宮年中行事記』には、旧暦八月二四日の天満宮の神幸祭の次第について、「別当官、公文其外宿々二戻候、もんにんハ右之着座居申候ニびれいもんんの前にて竹の林を舞申候歌は於神殿歌舞ス、其後別当官次伊勢加賀両人、公文へハ家々に参まひ(舞い)申候相勤候」と記している。これによって、室町末期には神幸祭の神輿還御の後に、神殿において「びれい」によって「竹の林」が演じられていたことがわかる。また、同史料には「御跡にびれい、これは石はし(石橋)より幸の橋迄なり」と記述され、「びれい」が天満宮境内の石橋から榎社の手前の橋まで神輿に供奉しており、神幸の往復で随行していたものと思われる。このように太宰府天満宮における「竹の曲」は、室町末期には既に成立していたのである。

江戸時代になると、さまざまな史料に「竹の曲」が散見されるようになる。

貝原益軒たちが編纂した『筑前国続風土記』は宝永九年(一七〇九)に完成したが、これに「竹の舞はいにしへ(古え)の田楽の余風(遺風)にやといふ。一人にてまふ(舞う)。猿楽のうたひ(謡)のこつく(如くなる、うたひ物也。凡此時の儀式、よ所(他所)の祭のよそほひ(装い)にすぐれ、いとしづかにして嚴重なれば、誰も見まほしき事におもへり」と記されている。田楽の遺風だと言われており、猿楽の謡のような歌を背景に一人で舞うという「歌い物」であったという。これは、現在の「竹の曲」の芸能と同じである。また、他の祭事と比べても、装束が良い上に静かで荘重な芸能なので、多くの人たちに見てほ



しいものだといふのである。

江戸後期になると、「竹の曲」一行が随伴する神幸行列を描いた絵画が残されるようになる。文政四年（一八二一）の『筑前名所図会』巻四の挿図「天満宮神幸の図」、『御神幸絵巻』の嘉永本（一八四八～一八五四）、同じく元治本（一八六四～六五）であるが、「竹の曲」の上演状況を描いたものはないようである。

### 美麗について

室町末期の太宰府天満宮御神幸祭において、「竹の林」を演じると共に神輿の神幸行列に随行していた「びれい」とは、どのような人物であつたのだろうか。

かつて、京都の梅津（京都市右京区梅津）を出身地と伝える芸能者集団があつた。そして、菅原道真に仕えていた彼らは、大宰府に左遷された道真を慕つて西国に下つたと伝えている。一乗法師を初代とする田楽集団で、「美麗」、後には「梅津」と名乗るようになったというのである。

一〇世紀末の松尾大社の祭祀に、京都南郊の淀川沿いの山崎から「山崎津人」が田楽を演じにやってきたことは既に述べたが、これによつて、当時、京都周辺には田楽集団の居住する地があつたことがわかる。

美麗一族が京都の梅津を出身の地と伝えていたというが、奥野高廣氏によれば、戦国時代、西梅津（現京都市右京区梅津地区西部）は、京都内の北畠や桜町、九条河原と共に声聞師たちが集団で居住していた地であつたという<sup>5)</sup>。声聞師は中世においてさまざまな呪術的な職掌や芸能に携わつた陰陽師系の芸能者のことである。梅津はいつ頃からかは不明であるが、田楽法師や声聞師などの芸能者たちが集住する地

であつたと思われる。

世阿弥の作品である「老松」は、大宰府天満宮にゆかりのある協能である。都に住む梅津某（ワキ）が大宰府の安楽寺名参詣すると、老人（シテ）と若い男（ツレ）が登場し、境内の飛び梅は「紅梅殿」といい、梅に続いて飛来した老松（追い松）も神木であることを教えて姿を消す。中入りの後、この所の男（間狂言）が現れ、この梅と松の謂れを語るのので、梅津某は先程の二人は神の化身だと確信して夜を待つ。そこに松の精（後シテ）と梅の精が現れて「真ノ序之舞」を舞い、松は長寿を言祝ぎ、梅は若い美しさを讃えて、御代の春を祝福する。

寛弘二三年（一〇五〇～五〇六）に成立した『拾遺和歌集』に菅原道真の歌「東風吹かば <sup>こち</sup>にほひをこせよ 梅の花 <sup>あるじ</sup>主なしとて春を忘るな」が掲載されている。この歌に由来する「飛び梅」にまつわる伝説は、承久元年（一二一九）の国宝『北野天神縁起』に既に記されている。この伝説をモチーフに世阿弥は祝言性の強い協能として作り上げたのである。

協能「老松」の影響を受けて美麗一族が梅津姓を名乗つたのか、世阿弥が太宰府天満宮と関わりのある美麗一族のことを知っていて、梅津某としたのか定かではないが、「老松」に登場する梅津某と美麗一族、あるいは京都の梅津とは何らかの関わりがあると考えられる。

久留米市大善寺町宮本に鎮座する玉垂宮は筑後国三潆莊鎮守と呼ばれており、美麗一族に関する「梅津文書」が残されている。永井氏によれば、「その活動は、田楽美麗法師の三潆莊師子勾当職を安堵した建保三年（一二二五）までさかのぼることができるといわれている」とのことである。

この師子勾当職とは、大善寺玉垂宮の神幸に際して、行列の先頭で



祓いを行う獅子舞の責任者を表していると考えられ、田楽以外の芸能も担当していたことがわかる。

また、永井氏は「永仁四年（一二九六）玉垂宮・大善寺の仏神事の次第を書き記した史料によれば、五月十五日の小五月会には、美麗一族の演じる政所田楽のほかに、三潋荘の東郷と西郷の農民たちによる村田楽が行われている。この村田楽がどのようなものかについて伝えられていない。田植えを囃す田楽なのか、あるいは美麗一族が農民たちに伝授した素人の田楽であった可能性も考えられよう」という。

平安末期か鎌倉初頭に美麗一族は西国に下向して、三潋（現福岡県久留米市三潋町）に居住して芸能活動を行うようになっていたのだらう。鎌倉期の美麗一族が演じていた田楽の芸態は、田楽躍から物真似（寸劇的な演劇）に重点を移した田楽能になっていたと考えられる。

なお、永井氏は「美麗一族は芸能を専業とする集団ではなかったようだ」という。美麗一族は薬師派と得王派に分かれて抗争を繰り返したといい、薬師派は荒木氏、得王派は藤吉氏という筑後の小豪族にそれぞれ下人として隷属し、屋敷を与えられて農耕に従事していたというのである。

これは近世以降の歌舞伎や人形芝居等の芸能集団が農村部に定着し、農繁期には農業に従事しながら農閑期に興行して廻る半農半芸の生活を送っていたことを想起させる。基本的に農繁期には大規模な祭事は少なく、観客を集められる農閑期に村々を巡って芸能を演じていたのである。

筑後国は高良玉垂信仰が強いが、天神信仰も広く浸透していた。そのため、美麗一族は筑後国の諸社を基盤に筑前国の太宰府天満宮にまで活動範囲を広げるようになっていった。

室町期になると、観阿弥と世阿弥親子によって夢幻能が確立し、舞と曲とに重点を置くようになり、南北朝から室町初期に一世を風靡していた田楽能に代わって、猿楽能が人気を集めるようになる。そのため田楽能は次第に衰微し、田楽の専従者は次第にいなくなっていくた。

一方、地方に伝わった田楽は、田楽（田楽躍り）や囃子田として民俗芸能となって各地で伝承されるようになる。さまざまな発展段階の田楽を、地方的特性を持ちながらも、民俗芸能として現在も見る事ができるのである。

永井氏は「応安八年（一三七五）、三潋荘田口村熊野権現の六月祭礼に関する史料では、年紀については疑問があるが、美麗一族が猿楽を演じていたことが記されている」という。

時代の趨勢の中で、人々の好みは田楽よりも猿楽に移っていたため、美麗一族は猿楽を演じるようになっていたのである。それが可能だったのは、鎌倉期から室町初頭にかけての田楽能と猿楽能とは、劇的物真似という点で共通していたため、互いに影響を与えつつ、ほぼ同様の芸態になっていたためだと思われる。

近世になると、美麗一族の一部は元和年間（一六一五～二四）に福岡藩黒田家に仕えるようになり、筑前国夜須郡甘木村を拠点とする筑前美麗家が成立する。筑前美麗家は寛永元年（一六二四）に筑前国楽頭に任じられて、諸役免除の特権が与えられた。ところが、寛保三年（二七四三）、六代目金左衛門は城代組の士分に取り立てられ、十八石五人扶持を与えられるようになる。そのため、楽頭職である本家を弟に譲り、筑前美麗家は本家別家の二家に分かれた。弟が継いだ甘木村の本家は、永代三人扶持を与えられるようになり、大宰府天満宮、筥崎宮（福岡市東区箱崎）、櫛田神社（同市博多区上川端町）、紅葉八幡

宮（同市早良区高取）、警固神社（同市中央区天神）、鳥飼八幡宮（同市中央区今川）などで神事を奉仕するようになり、翁を務める神事方となった。しかし、明治四年（一八七一）の廃藩置県によって、神事の奉納はなくなってしまった。

また、永井氏によれば、肥前佐賀藩にも美麗を称した梅崎姓の能役者の一族がいたという。

### 美麗田楽の研究史

美麗田楽の研究は既に戦前に始まっていた。昭和一六年（一九四一）に畝傍書房から刊行された、森末義彰著の『中世の社寺と藝術』（畝傍史学叢書）である。森末氏による『中世の社寺と藝術』『第三篇 美麗田楽』の考察には「梅津文書」（久留米市指定有形文化財）を用いている。この文書群は筑後の美麗大夫・梅津家に伝来したものであったが、将来の保存のため、戦前に玉垂宮に譲渡されたもので、筑後地域の中世芸能の状況を伝える貴重な資料である。また、昭和三八年（一九六三）には松田修氏の「美麗田楽小論」森末義彰博士の論に即しつつ<sup>⑥</sup>が発表されている。昭和五〇年（一九七五）に刊行された『菅原道真と太宰府天満宮』には筑紫豊氏の「神幸祭と「竹の曲」について」が掲載されている。これらの研究を受けて、植木行宣氏は『日本芸能史2』の中で、「建保頃（一一二一―一一二九）から活動の記録の跡をのこす美麗田楽は、地方に生まれた代表的な田楽座として知られる。この美麗田楽は筑後の大善寺（城島町）を本拠に、在地の鎮守玉垂宮や本宮の高良山神社（一宮）に参勤するなかで座を結成し、やがて筑後一円に及ぶ諸社寺の祭礼に広く活躍した」と紹介している<sup>⑦</sup>。

前述の永井彰子氏の「美麗一族 竹の曲と神事能」は、玉垂宮の梅

津文書と共に、近世の「筑前梅津文書」を用いて、しっかりした史料批判の上で、美麗一族の歴史を総合的に明示した論文であり、近世の筑前美麗家の動きも紹介している。その成果をこの拙文でも活用させて頂いている。

また、令和五年一月に刊行された報告書『竹の曲』では、山村信榮氏が報告文を執筆されており、「美麗役梅津家と竹のはやし」などで、美麗田楽について触れている<sup>⑧</sup>。

## （三）大宰府天満宮の竹の曲

### 竹の曲の名称と謡

室町末期の『安楽寺天満宮年中行事記』には「竹の林」と記され、江戸期になると「竹之囃子」「竹之ハヤシ」「竹ノ舞」と書かれるようになり、明治以降に「竹の曲」と表記するようになる。昭和二七年（一九五二）に国の無形文化財に選定された時の名称は「竹のはやし」であった。

「タケノハヤシ」という呼称は「扇の舞」で歌われる次のような「謡」に由来する。

- ・稚児「釈尊説法の古は<sup>いじえ</sup>」
- ・楽入一同「竹の林に寺を建て、晋の七賢といひし人、竹林セイシ、シスマンセイシ、竹を囃せし諸人の、尚世々はふれどいつもなく」
- ・稚児「申せども定めず眺めつつ」
- ・楽入一同「霰<sup>あられ</sup>たまらぬ玉笹に、小枝<sup>さへだ</sup>もれくる月影の、葉に置く露<sup>し</sup>に移ろいて、露をみがける光こそ、千秋<sup>せんしゅうばんざい</sup>万歳とおぼえたり、糸<sup>ちき</sup>竹（弦楽器と管楽器の総称）の調たえ（妙）<sup>しうべ</sup>にして、万<sup>よろず</sup>の声をと



神幸式 お上り 令和5年



神幸式 浮殿 令和4年



秋思祭 令和6年



神幸式 ささら舞奉納 令和4年

とのえる」

・稚児「<sup>め</sup>実にも芽出くおぼゆるは」

・楽入一同「何よりも、何よりも、あまねく諸人に、イチグ（一具か？。

一式、あるいは揃えること）南北に、呉竹を植え置きて、眺めばや、

眺めばや、ヘイヤの笛により、笛（しょう・笙のことか？。笛の

音はトウで、竹筒のこと）により、我も人もおしなめ、太平楽を

吹きならし、喜は是れをして思ふ人により、竹のいつも緑の色映

えて、千代を重ねて竹の曲」<sup>はやし</sup>

本来、この「謡」は口伝で伝えられていたために意味不明の部分（片仮名表記）がある。無形文化財選択の際に文字化されたものであるという。

## 現在の竹の曲

現在、「竹の曲」は定例的に毎年三回の祭事で演じられる。最も重要なのは太宰府天満宮神幸式大祭における奉納である。そして太宰府天満宮秋思祭と安行神社祭日の演舞である。

太宰府天満宮神幸式大祭が毎年九月二日から二三日（春分の日）にかけて執行される。二二日の夜に天満宮から榎社（菅原道真旧邸跡）へ「お下りの儀」が行われ、午後八時に御発輿となつて一〇時頃に榎社に御着輿となる。竹の曲の一同はお下りに供奉して、その道中に「道楽」を奏する。榎社は天満宮の南西約二・四キロメートルに位置する。二三日は午後二時から榎社拝殿で「倭舞」を奏上し、午後三時半に榎社から御発輿して、「お上りの儀」となり、その道中に竹の曲の一同は「道楽」を奏する。午後六時に浮殿に御着輿となり、浮殿献饌祭を



執行し、竹の曲の「お御供上げ」を奏する。六時半に浮殿を御発輿して七時半に本殿に御着輿して還御祭が執行され、竹の曲の一同は本殿前の石畳に敷いた莫塵の上で「扇の舞」と「ささらの舞」を奉納する。

太宰府天満宮秋思祭は、菅原道真が昌泰三年九月十日の宮中で行われた重陽の節供の後宴で「秋思」という勅題を受けて漢詩を詠じ、その出来映えに感嘆した醍醐天皇から御衣を賜ったという故事に由来し、昭和四二年（一九六七）から始まった新しい行事である。毎年旧暦九月一〇日の夜七時から大宰府政庁跡で行われる。巫女舞の後、仮設舞台上で竹の曲の「ささらの舞」と「扇の舞」が演じられる。

安行神社は太宰府市宰四丁目（三条）にあり、府太宰府天満宮の北方約二〇〇メートルに位置する。祭神は菅原道真の門人の味酒安行うまさけやすきで、道真の死後、安行が墓所に廟（現在の太宰府天満宮）を建てて墓守になったという。毎年一〇月一七日の祭の時、午前一一時から「ささらの舞」と「扇の舞」を演じる。

### 竹の曲の芸能

竹の曲において、舞を担当するのは稚児である。稚児は保存会会員の縁者の中から選ばれる。小学校高学年の男子児童が担当し、小学校を卒業すると、次の子と交代する。稚児は袍（水干）に白いゴザ袴（大口袴）を着用し、組紐の飾りをつけた侍烏帽子を被り、白足袋に雪駄履きである。平成二七年（二〇一五）には袍の色は淡黄だったが、平成六年（二〇二四）には赤藤色（薄紫色）であった。

楽人は壮年以上の保存会会員の七名から八名で構成される。締太鼓は1名、他の楽人たちは横笛を担当する。装束は柿色の麻製水干に同色の袴を穿き、烏帽子を被って白足袋履きである。なお、道楽の時に

は雪駄を履く。

①ささらの舞 ささらの舞は締太鼓と笛の伴奏で舞う。演奏のない時で区切って便宜的に一番から八番まで分けている。ささらの舞は畳二畳分ほどの空間内で稚児が舞う。一番は基点である正面正中から正方位（正面方向）に押し出して後ずさって基点に戻る。基点で太鼓に遅れて両手で持ったササラを一回鳴らし、次の拍で一步進み、四つ目と五つ目の拍は静止したまま鳴らして六つ目の拍から後ずさる。二番は正面正中の始点から左斜めに押し出して後ずさる。三番は右斜めに押し出して後ずさる。二番と三番のササラは壱番と同じである。四番は基点から四角の外周を反時計回りして正面右奥の隅まで進んで横を向く。五番は正面奥の一边を横切って正面左奥の隅まで進む。六番は正面左奥の角から正面手前左隅に進んで横を向く。七番は正面手前左隅から正面正中の基点まで進む。四番から七番までは太鼓に遅れて一回ずつササラを鳴らしてから足を踏み出す。八番は一番と同様に正面方向へ進んで基点に戻り、ささらの舞は終了となる。約三分間。

②扇の舞 扇の舞は笛と太鼓の演奏を伴わず、謡だけで稚児が舞う。三番で構成され、それぞれ、まず稚児の独唱があり、それを引き継いで楽人たちが合唱する。

一番は稚児がまず最初に正面正中の基点で正面を向いて両手を横に広げ、「釈尊説法の古はいにしへ」と独唱する。この時畳んだ扇を右手で握っている。楽人たちの「竹の林に」の合唱で反時計回りに畳一畳分の周縁部の周回を始める。「寺を建て」「晋の七賢」「竹林（セイシ）」「竹を」でそれぞれ左に曲がり、「囃せし」で始点に戻る。「諸人の」で正面左斜めに向いて右足を一步下げ、左手で弓を持つ所作をして扇を持つ右手で矢をつがえる所作をして、右足から三步前進して二歩後退して足



を揃える。「いつもなく」で、左手を水平に伸ばしたまま、前屈みとなつて右手の扇を柄杓に見立てて水を汲み取る所作をする。

二番では基点で正面を向き、左手は横に伸ばしたまま、広げた扇の右端を右手でつまんで直角に傾け、正面に対して顔を隠す所作をして「申せども定めず眺めつつ」と独唱する。「つつ」の時に右足を後ろに引き、扇で円を描くように後ろに引いて真後ろで扇を反転させ、左手の所に戻し、この時、左手は拳を握って横に伸ばし、右手は開いた扇の要を持つて胸前で水平に構え、左斜め前方に右足を大きく踏み出して続いて左足も踏み出す。「たまたらぬ」で左腕を広げて右腕も広げる。基点に戻って「玉笹」で腰を折って頭も下げ、扇で大きく煽ぐ。「小枝」で大きく足を広げ、両手を水平に広げたまま扇を右後ろに下げる。地面に落ちた扇の表裏を入れ替えて地を這わせるように正面方向に移動させ、腰を伸ばして正面を向き、左手を横に伸ばして右手の扇を胸前で水平に構える。「月影の」で扇を構えたまま二歩前進する。「葉に置く」で四歩正面に進み、四歩目で右に向いて直角に曲がり、「移ろいて」で四歩進み、右奥の隅に達して直角に右に曲がる。四歩進んで「光こそ」で右手前の隅に達し、四歩目で両手を横に広げて右手の扇を立て、つま先立ちになって右旋回して正面を向く。「千秋万歳」で奥に向かつて四歩進んで直角に左に向く。「おぼえたり」で正面奥の正中に達し、左に曲がつて正面に背を向ける。「糸竹の調」で四歩前に進んで基点に達すると最後に左に向き、「たえにして」では基点に留まり、「万の」で右足を一歩斜め後ろに下げて両手を広げ、扇を持つて右手で矢をつがえる所作をする。「声を」で扇を翻して胸元で縦に構える。構える。「ととのえる」で右足から三歩進んで二歩下がって両足を揃える。左・右の順で腕を横に広げ、腰を折って頭を下げる。後ろから

扇で大きく煽ぐ所作をして、上体を立てると同時に扇を翻して要を持ち、胸元で扇の親骨を持つて縦に構える。

三番は扇を構えた姿で始まる。稚児が「実にも芽出くおぼゆる」と謡い、「はー」で右足を後ろに一歩引き、卯木の親骨の横を持ったまま、前から弧を描くように頭上を通し、後ろから前に弓に矢をつがえるような所作をして、扇を抱え込むように胸元で構える。「何よりも」で左斜め前に右足から三歩進んで二歩下がって両足を揃える。「あまねく」で左・右の順で腕を横に広げて扇の要を持ち、腰を折って頭を下げ、後ろから弧を描くように煽ぐ。同時に右足を右後ろに一歩引き、扇に目線を合わせて両手を広げ、扇を右後ろに下ろし、腰を折ったまま地面近くで扇を翻して円弧を描くように水平に振って正面に戻す。「諸人に」で左腕を横に伸ばし、右手で扇の要を持つて水平に構え、右足から四歩進んで、右に曲がる。「南北に」で三歩進んで正面正中を通り、四歩目の右足で右奥隅を右に曲がり、正面に背を向ける。「植え置きて」で三歩進み、「眺めばや」の四歩目で手前右隅を右に曲がり、その場でつま先立ちして一八〇度右回りで旋回して正面を向く。三歩進んで四歩目の右足で右奥隅を左に曲がり、「ヘイヤの」から前進して一〇歩目の右足で左奥隅を左に曲がつて正面に背を向ける。「太平楽」から前進して六歩目の「喜は」で手前左隅を左に曲がり、四歩目で基点に達する。「笙により」で右足を斜め後ろに一歩下げ、扇の親骨を持つて後ろから弓に矢をつがえるような所作をする。そして、扇を抱え込むように胸元で構える。三歩進んで二歩下がって両足を揃え、左・右の順で腕を横に広げ、「いつも緑の」で正面を向いたまま、振りかぶるように扇で円弧を描くように地面近くまで下げ、扇を胸元に戻し、「竹の曲」で扇を胸元で構えて、正面方向に押し畳んで、腰

の前で両手で持ち、一礼して舞を終わらせる。

### 六座と竹の曲

伝承によれば、大宰権帥大江匡房が康和三年（一一〇一）に創始した天満宮安楽寺神幸式に、田楽の一座が奉仕するようになったのが始まりだというが、時期があまりにも古すぎる。そして、大宰府の五条に居を構えて商工業に従事していた、米屋座・鋳物屋座・鍛冶屋・染物屋座・小間物屋座・相物屋座などの六座の子孫とその関係者が代々伝えてきた芸能であるという。現在の竹の曲保存会の会員には六座の子孫や関係者が多い。残念なことに、明治一四、五年頃（一九八一～八二）の新町の火災で竹の曲の古記録の多くが焼失したという。

しかし、古文書がまったく無いわけではない。数少ない史料として、船越家所蔵の「六座目録」がある。それに「只今観世音寺に有之祇園、古は宰府の内にて六月十五日、市はんじょう（繁盛）のため能五番仕上、其所仕近引穂に天満宮に御能仕上、御両社相勤申候。其の後乱国の時分は止居候事数多有之、然ば右之六座の者共余力も有之に付、銘々の子供に能を致させ来候。びれい役には無之に付、敷さんば（式三番）無御座候。（中略）右六座の者共、能久敷中絶仕候へ共、市場立申候故、文禄元年より、又存立仕来候」と記されている。

この文書は何度も書き写され、最後が「明治元年（一八六八）改」のようである。同時代資料ではない分、情報信頼度はそれほど高くはない。しかし、六座の活動が中世まで遡るという主張は重要である。観世音寺にあった祇園社に市繁盛の祈願のために、その祭礼の時に能五番を奉納しており、大宰府天満宮にも御能を奉じるようになったというのである。その後、戦乱の頃は中止することが多かった。それで

も六座の者たちには余力があったので、それぞれの家では子供たちに能を演じさせていた。びれい役がなかったため、式三番は行われなかった。そして、六座の者たちは久しく中絶していたけれども、市場が成り立つようになったので、文禄元年（一五九二）より再開して続けられるようになったのである。

気になるのは「能」という言葉を文中で使用していることで、江戸時代までは猿楽と言っていたはずである。この資料が最終的に成立したのは明治元年より以降のもので、史料の裏付けのない言い伝えが含まれていると考えられる。

### 考察

ここからは推測が多くなってしまうが、少し竹の曲の歴史の変遷を考えてみたい。

室町中期のいつかは分からないが、田楽法師だった美麗一族は猿楽を取り入れて、田楽と共に猿楽も演じるようになっていただろう。そして、筑後のみならず、筑前にまで進出する中で、さまざまな寺社で田楽と猿楽（現在の能楽）を演じるようになっていったと思われる。その時、それぞれの地元の裕福な者たちに田楽と猿楽を教え、ワキや囃子方として活用するようになったのではないだろうか。三番叟は猿楽で最も重視され、座長でなければ演じられない翁を含む神事能であった。そのため三番叟は六座には伝えられなかったと考えられる。六座に残る能面六面（女面二、翁面一〔尉面か？〕・坊主面〔童子面か？〕一・熊坂面一）は田楽能用いられたものかも知れないが、猿楽を伝習した頃の遺品である可能性もある。田楽能と猿楽能の相互の影響を考えると、どちらかに特定するのは無意味かも知れない。

戦国時代の戦乱の中で、美麗一族が筑前まで来られなくなった。しかし、戦乱が落ち着いて、大宰府の市場も復興してきたので、美麗一族も大宰府まで来られるようになって、猿楽と田楽を復活させ、文禄元年（一五九二）六座も協力して社寺に奉納するようになったと思われる。それが六座が伝えた現在の「竹の曲」ではなかっただろうか。完成された猿楽の影響を受け、竹の曲は田楽として優雅な芸態を持つようになっていたのである。

ところが、猿楽が江戸幕府の式楽になっていく中で、美麗一族の一部は元和年間（一六一五～二四）に猿楽師として福岡藩黒田家に仕えるようになり、筑前美麗家が成立する。この家は筑前国で活動し、太宰府天満宮の猿楽奉納を担当するようになる。どうも、この時に六座に田楽である竹の曲を譲ったのではないかと推測しているのである。筑前美麗家は猿楽に専念するため、田楽を譲渡したと考えられるのである。そして、明治四年の廃藩置県によって基盤を失った美麗家は、太宰府天満宮の猿楽（能）奉納から退くことになった。そのため、猿楽の奉納は途絶してしまっただが、竹の曲は六座の人たちによって継承されていたので、現在まで伝承されてきたのである。

このような仮説が成り立つならば、竹の曲とは室町期の田楽の最終芸態だった可能性が高い。猿楽の影響を受け、田楽も幽玄で端正な芸態を持つに至っていたのである。他の民俗芸能の田楽と芸態が違うのは、田楽専従者による最後の田楽だったためだと思われる。そういう点で、日本芸能史の視点から見ても、竹の曲は貴重な芸能であるといえる。

## 【注記】

- 注1…『宇治拾遺物語』巻五ノ九「七八 御室戸僧正事・一乗寺僧正の事」
- 注2…『続群書類従 第28輯ノ上 釈家部』
- 注3…『能・狂言事典』西尾春雄編・平凡社・一九九九年刊。
- 注4…植木行宣「猿楽能の形成」『日本の古典芸能 第三巻 能』藝能史研究會編・平凡社・一九七〇年。
- 注5…奥野高廣「戦国時代の宮廷生活」続群書類従完成会・二〇〇四年。
- 注6…松田修「美麗田楽小論―森末義彰博士の論に即しつつ」『国語国文』三三巻七号・京都大学文学部国語学国文学研究室編・臨川書店・一九六三年。
- 注7…『日本芸能史・第2巻 古代―中世』藝能研究史會編・法政大学出版局・一九八二年。
- 注8…永井彰子「美麗一族 竹の曲と神事能」『天神さまと二十五人』太宰府天満宮文化研究所編刊行・二〇〇二年。
- 注9…『竹の曲』太宰府市無形民俗文化財調査報告書・太宰府市教育委員会・二〇二三年。

## 【参考文献】

- ・森末義彰『中世の社寺と藝術』（畝傍史学叢書）畝傍書房・一九四一年。
  - ・永井彰子「美麗一族 竹の曲と神事能」『天神さまと二十五人』太宰府天満宮文化研究所編刊行・二〇〇二年。
  - ・『竹の曲』太宰府市無形民俗文化財調査報告書・太宰府市教育委員会・二〇一三年。
  - ・『日本芸能史・第2巻 古代―中世』藝能研究史會編・法政大学出版局・一九八二年。
  - ・『日本の古典芸能 第三巻 能』藝能史研究會編・平凡社・一九七〇年。
  - ・北川忠彦『世阿弥』中公新書二九二・中央公論社・一九七二年。
  - ・世阿弥『申楽談儀』岩波文庫・表章校註・岩波書店・一九六〇年。
  - ・本田安次『田楽・風流―研究と資料』木耳社・一九六七年。
  - ・小山弘志他『謡曲集一 三道』完訳日本の古典四七・小学館・一九八七年。
  - ・小山弘志他『謡曲集二 風姿花伝』完訳日本の古典四八・小学館・一九八八年。
- （だんじょう・たつお 別府大学名誉教授）