

日本の芸能における「子ども」の存在

土田 牧子

一 はじめに

このテーマを念頭に改めて日本の芸能史を概観してみると、日本の芸能史は意外にも「子ども」の存在に支えられてきたものであることに気づかされる。誤解を恐れずに言い換えれば、「子ども」の存在なくしては、日本の芸能を代表する舞楽や能や歌舞伎がこれほどに繁栄することはなかったのではないか、その在り方はずいぶんと違ったものであったかもしれない、と思えてくるのである。芸能に携わる「子ども」、とりわけ少年たちの身体は、いずれの時代にも大人たちの心を惹き、芸能を牽引する原動力ともなってきた。本稿では、中世以降の芸能における「子ども」の存在について、いくつかの例を挙げながら時代を追って概観してみたい。

二 中世の芸能における「子ども」

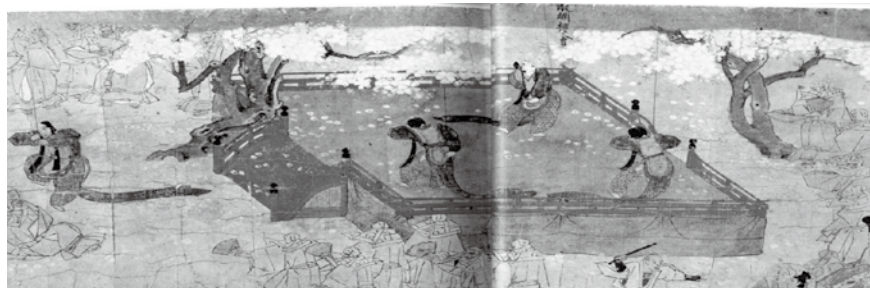
く寺院の童舞く

日本の芸能における「子ども」と言われてまず頭に浮かぶのは、舞楽における童舞（どうぶ・とうぶ・わらわまい）である。古代に朝鮮半島や唐から渡来した舞楽は、奈良時代、国の権威を誇示するための媒体として利用され

た。東大寺大仏開眼供養（天平勝宝四（七五二）年）などの大規模な法会で盛大に舞樂が奏されたことが知られる。しかし、律令制の崩壊とともに国家的事業としての舞樂法会は姿を消し、舞樂はもう少しプライベートなものとして宮廷行事や寺院行事の中に取り込まれていった。法会に組み込まれた舞樂のレパートリーの中では、初めから「童舞」として作られた《迦陵頻》と《胡蝶》がよく知られる。また、本来は成人のためのレパートリーであっても、子どもが舞う場合があり、それも併せて「童舞」と称している。後者の場合、子どもの装束は成人のものとは異なり、また面を付けずに舞う。

さて、平安末期から寺院は権力を増大させ、たびたび貴族や武士とぶつかることになるのだが、その寺院の力を表すひとつの指標となるのが、豪華絢爛たる舞樂法会や僧たちの遊宴である延年であった。土谷恵による中世芸能研究には、美しい稚児に舞を舞わせることが僧侶たちの権力を裏付けるステイタスとなっていた様子が生き生きと描き出される（一）。

たとえば、天台宗の僧侶慈円が催した吉水大饗法院供養会（承元二（一一〇八）年）においては、供養舞としての《迦陵頻》と《胡蝶》に加え、入調（法会に附属した余興）として《安摩》・《二舞》・《万歳楽》・《地久》・《胡飲酒》・《林歌》・《青海波》・《崑崙八仙》・《陵王》・《納曾利》の計十二曲が奏されたが、このうち《安摩》・《二舞》・《胡飲酒》の三曲を除く九曲が童舞によるものであったという（二）。先に述べたように、供養の次第の中で行われる《迦陵頻》・《胡蝶》は元来が童による舞であるが、入調のレパートリーはもともと成人男性による「男舞」を中心としていた。「男舞」のレパートリーが童によって舞われること自体はそれほど珍しいこととは言えないが、十二曲のうち九曲という数を童に舞わせることは例外的である。この供養会は入調のほとんどを童に舞わせたところに特徴があり、またそれによって主催者の力の強さを示したものだと言える（三）。これを主催した慈円という僧侶は、摂政関白を務めた藤原忠通の息子で、天台宗の座主を何度も務めるような身分の高い僧侶であった。そうした特権階級の僧侶のみが



【図一】『天狗草紙』「醍醐の桜会」（『新修日本絵巻物全集』より）

童舞の担い手となる稚児を大勢抱えることができ、このような大規模な童舞を率いることができたのである（四）。

また、建暦二（一二二二）年に行われた東大寺の華厳会では、東大寺別当（長官）として華厳会を主催していた成宝と、東大寺東南院の院主だった定範という二人の僧侶が、観衆（僧侶）からの所望に応えて、抱えの稚児に入調の童舞《陵王》・《落蹲》・《散手》を舞わせた記録が残っているという（五）。成宝と定範の二人は童舞の名手と言われる美しい稚児を連れており、それを知る観衆たちから童舞のリクエストが起こったというわけだ。いずれも華やかな一人舞である三曲を（六）、面をかけない稚児たちが舞うさまは、多くの観衆を惹きつけただろう。入調の舞だけでは飽き足らない観衆たちによって、その後、延年（遊宴）が催され、それは翌日にまで及んだという。この東大寺華厳会のエピソードに出てくる成宝と定範の二人も、藤原氏にも繋がる名門の出で、美しい稚児を抱えることのできる特権階級であった。

僧侶に抱えられた稚児たちは普段は僧侶のそば近く仕え、身の回りの世話をし、僧侶の性愛の対象ともなる。稚児たちはそうした日常を強いられながら、一方では特別な地位を与えられた。朝廷へ赴く行列では美しく着飾って馬上の稚児として花を添え、法要や延年では舞樂を舞って観衆（稚児を抱えることのできない多くの僧侶たち）の羨望をほしきままにした。【図一】に掲げた「醍醐の桜会」には、童舞を舞う稚児と、周りで熱心にそれを見つめる多くの僧侶た

ちが描かれている(七)。「古今著聞集」や『十訓抄』には、僧侶が醍醐の桜会で見初めた童に和歌を送る説話が見られるという(八)。

今日でも寺社の奉納芸能などで子どもに「童舞」を舞わせる事例は少なくない(九)。今日では、「童舞」に限らず、種々の祭礼や民俗芸能において、「子ども」は穢れのない聖なる存在として扱われる。祇園祭の稚児のように、子供が地面を歩かないよう大人が抱きかかえて移動する風習も各地に見られる。もちろん、「子ども」に穢れのない「聖性」を見出す風潮は古くからあった。中世の童舞もまた、子どもの持つ聖性と無関係ではなからう。むしろその「聖性」による死者の供養に中世の童舞の意義を見出す主張もある(一〇)。しかし土谷は、先述の例に見るように、童舞がもてはやされた場のほとんどが、法会における供養舞ではなく余興としての入調や延年であることを挙げて、童舞への動機付けが子どもの聖性にはないことを指摘している(一一)。観衆(僧侶)の熱い眼差しが注がれる童舞や行列は、稚児に「聖」なるものを見出す場ではなく、稚児をとりまく僧侶たちの「俗」なる欲が表に出る場であった、と土谷はとらえる。とはいえ、橋立垂矢子が指摘するように(一二)、稚児という限られた年齢の少年たちが持つ身体が、当時の僧侶たちにとって「聖性」にも似た輝きを放っていたことは否定できない。

舞楽というと、芸能史上では平安時代のイメージが強く、中世前期には衰退を迎えるとされてきたのだが、寺院における舞楽はむしろ中世前期に隆盛し、次の時代へと繋がっていったことが分かっている(一三)。そしてその中世舞楽の熱狂を支えたのは、聖と俗の狭間にある稚児の存在であったと見ることでできよう。

少年世阿弥

室町時代に入って、童舞に代わり寺院芸能の表舞台に躍り出てくるのが、猿楽や田楽である。中でも「猿楽(能)」は観阿弥・世阿弥父子により、寺院という宗教性から脱して大成していく。この父子が応安七(一三七四)年(翌

年説も）、今熊野における観能の催しで足利義満の目に留まったことにより、成功者の階段を登っていったことは、よく知られている。義満に見出されたとき、世阿弥は十二歳、義満は十七歳であったという。この観能以降、義満はこの父子を臍肩にして、多くの機会を与えていく。永和四（一三七八）年の祇園会見物の際に幼い世阿弥が義満の傍近くに控えたことが、三条公忠の批判を浴びた（『後愚昧記』）のも、義満の寵愛ぶりを示すエピソードとして有名である。世阿弥と義満という二人の少年の出会いが、能という芸能の大成の大きな契機となったといっても過言ではなからう。

少年世阿弥は、義満だけでなく、二条良基など他のパトロンたちにも愛された。二条良基は、世阿弥について次のように述べている（二四）（適宜、句読点、漢字等を補った―筆者）。

藤若（良基が与えた世阿弥の幼名―筆者注）ひま候はば、いま一度同道せられ候べく候。一日はうるはしく、心そらなるようになりて候し、わか芸能は中々申すにおよばず、鞠連歌などさえ堪能には、ただ者にあらず候。なによりも又、顔だち、ふり風情ほけほけとして、しかもけなりげに候。かかる名童候べしとおぼえず候。（中略）此児の舞の手づかい、足ぶみ袖かへしとさま、まことに二月ばかりの柳の風になびきたるよりも、なをたおやかに、秋の七草の花ばかり、夕露にしほれたるにもまさりてこそくしめと見えて候（後略）
候カ

これは、世阿弥を紹介した尊勝院（東大寺院主力（二五））に二条良基が宛てた手紙であるが、「時間があつたら、もう一度連れて来てほしい」と願った後、世阿弥の容姿と舞姿を絶賛している。少年世阿弥の舞姿に例えられるのは、二月の柳が風に靡く様子、そして秋の七草の花が夕方の露にしおれる様子。それよりもさらにたおやかだというのだから、類まれなる優雅な舞であつたのだろう。

世阿弥がどれほど美しい少年であったか。その問いは、世阿弥の肖像がひとつも残されていないこともあって、いっそう私たちの想像を掻き立てる（一六）。松岡心平は、世阿弥が教わり始めて間もないはずの蹴鞠や連歌の芸を良基に絶賛されていることから、世阿弥がこれより以前に稚児として諸々の芸の修練を積んでいたはずだと推定する（一七）。幼少時代の世阿弥については資料に乏しく、松岡の論も想像の域を出るものではない。しかし、良基の手記から読み取れる世阿弥へのまなざしは、先に見た僧侶の稚児に対するそれと遠いものではないように思える。義満や良基の寵愛を受けたことにより、世阿弥は大きく飛躍していくのである。

しかし、世阿弥が能を大成し、後世に多大な影響を残したのは、彼の端麗な容姿のみによるものではないことは言うまでもない。父観阿弥が没し、世阿弥が青年期・壮年期を迎えると、義満の寵愛は他へと移る。義満以降の將軍たちも、世阿弥を特別に庇護することはなかった。むしろ、六代將軍の義教には疎んじられ、晩年に佐渡に流されることになるのは周知のとおりである。しかし、將軍たちの関心が自身に注がれなくなったとき、世阿弥は他の芸能者（とりわけ晩年の義満に好まれた近江猿楽の犬王や、四代將軍義持に重用された田楽の増阿弥など）から多くを学び、彼らの芸を取り入れることで芸にいつそう磨きをかけていく。他人もうらやむような寵愛を受けた過去におぼれることなく、ひたすらに芸の高みを目指したのである。才能に恵まれた長男の元雅を先立たせ、佐渡に流されてなお、世阿弥の芸の道の追求が尽きることはなかった。

三 近世の歌舞伎における「子ども」

く歌舞伎の若衆く

さて、近世へと目を移していこう。近世芸能の中心は歌舞伎である。歌舞伎は江戸時代をつうじて芸能の中心だったのみならず、出版文化、錦絵などの絵画などにも深く寄与し、文化全体の中心だったと言っても過言ではない。

その歌舞伎の繁栄にも「子ども」は少なからず関わっている。

江戸時代の幕開けとほぼ時を同じくして、出雲の阿国に代表される女性芸能者たちの「かぶきをどり」が人気を博し（二八）、それは遊女や若衆による歌舞伎へと浸透した。ちなみに当時の若衆役者は、十二、三歳から十七、八歳までの五年間くらいを舞台生命としたという（二九）。若衆歌舞伎は、狂言や能に題材を借りた「劇」形式のものを中心とし、「猥雑な好色味のまさった」笑いを交えながら、「その中で小舞や小歌を演じて若衆の美しさを誇示しようとするもの」であつたと考えられている（三〇）。少年の身体を活かした軽業も得意として、これに採り入れた。先に遊女歌舞伎が禁止されたことで、元服前の少年たちによる若衆歌舞伎が隆盛を見るが、やがてそれも禁止（最も厳しい禁令が承応元（一六五二）年）。若衆たちは前髪を刺つた「野郎頭」となつて興行を続け（野郎歌舞伎）、今日に繋がる歌舞伎の歴史が幕を開ける。当時の興行主たちは、野郎歌舞伎として興行を続けるために幕府からの様々な条件を呑み、そのことで歌舞伎興行の在り方も変化した。ここに歌舞伎が今日まで存続することになる要因のいくつかがあるわけだが、今はそれを措く。ここでは武井協三の研究を道標に、歌舞伎役者の年齢や彼らを取り巻く環境に着目してみたい。すなわち、若衆歌舞伎の禁令によつて若衆による歌舞伎やその特徴が姿を消したわけではなかつた、という点である。

若衆歌舞伎が禁じられたのは、それが遊女と同様に性愛の対象であつたからである。若衆の歌舞伎を見ることは、言わば遊女屋の客がその日の相手を選ぶような行為であつたという（三一）。そうした風潮が幕府の目に留まり、禁令という運びになるのだが、実際は禁令によつて若衆＝性愛の対象という風潮がびたりと止まつたわけではない。野郎歌舞伎の時代になつても、若衆たちに注がれる関心の方向性があまり変わらなかつたことは、当時の役者評判記（野郎評判記）に如実に表れている。役者評判記とは、遊女評判記を模して役者個人の評判を記したもので、江戸時代を通じて出版されるものとなるのだが、野郎歌舞伎の時代には性愛の対象としての歌舞伎役者の特徴が色濃く残さ

れている（この時代の役者評判記をとくに野郎評判記と呼ぶ）。現存最古の野郎評判記として知られる『野郎虫』（万治三（一六六〇）年）には、次のような記載が見られる。

久兵衛内 伊藤古今

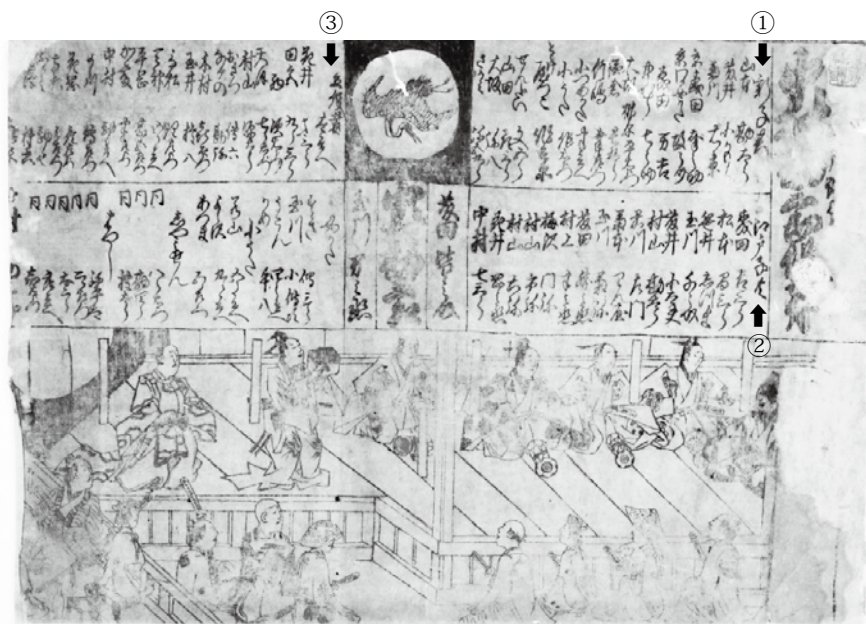
こじよくにて。くるいたがる事。べか犬のことし。床にいりての後は。

あぢものじやといふ。右のかたの口びるに。ちいさきしはありてみぐるし。初対面の人にも。何やら連々所望めさるゝといふ^{三三}

佐左衛門内 坂田市之丞

こうた。舞よし。りはつ者也。りはつを面に出すにより。人のにくむ事もあり。（中略）床に入てのしなせぶりよにあるまひとのとりさたなり^{三三}

このように「こうた」や「舞」などの芸評だけでなく、容姿や「床にいりて」の評価までもが散見されるのだ。初めに挙げた伊藤古今は、のちに伊藤小太夫としてスター俳優となる若衆である^{三四}。当該『野郎虫』の挿絵には、「こきんまふ（古今が舞う）」様子とそれを見つめる「かいての男（買手手男）」が描かれている^{三五}。「こじよく」とは「こわっぱ」というような意味だといひ、「口びるに。ちいさきしは（唇に小さき皺）」など容姿にけちをつけ、「床に入りて後」を「あぢもの（味者）」と評する。万治元年当時、古今はまだ一一歳ばかりである。年端もゆかない少年たちに対するこうした視線は、現代の倫理観に照らしてみれば許されざることなのであるが、今ここでそれを批判することはあまり意味のあるものではなからう。むしろ、こうした少年たちが当時の歌舞伎を支えていたことに着目



【図二】「延宝三年中村座顔見世番付」（早稲田大学演劇博物館所蔵）

しておきたい。伊藤古今こと伊藤小太夫は、元禄時代直前の寛文期（一六六一～一六七三）になると「踊りふりいかにもしやんとして」、「あつぱれば若衆の図」と評され、その時代を代表するスターに成長する。

もう一点、役者の年齢にかかわる資料を挙げておきたい。評判記と同様に、江戸時代を通じて出版される顔見世番付である。毎年一月に刷られた顔見世番付は、劇場ごとに向こう一年間の出演を契約した役者やスタッフの連名（名前一覧）を、演じる役柄などともに記す。この記載からも、成人に満たない年齢の少年たちが初期の歌舞伎の中で重要な位置を占めていたことが窺える。

【図二】に掲げたのは、延宝三（一六七五）年中村座の顔見世番付である。矢印に示した箇所に①「新子共」（この年から中村座と契約を結んだ若衆役者）、②「江戸子共」（前の年より中村座に在籍する若衆役者）、③「立役者」などとカテゴライズされ、それぞれに該当する役者の名が列記されている。歌舞伎の役柄は「若女方、若衆方、立役、敵役、道外（道化）」の五種を基本とし、

延宝期になるとそれらが出揃ってくるのだが、一方で「若衆方、若女方をあわせて「子ども」と記」すことも多かったという（二六）。【図二】の番付では、上段右側の「新子共」がどこまでの範囲を指すのか、正直なところ定かではない。この欄の後半には「小づめかた」や「小うたかた」、「とうけ（道外）」など、通常は子供が務めることのない役柄（担当）の者も記されるためである。とりわけ、「小うたかた」として名の載る「作右衛門」は名の知られた小歌方で、むしろ若衆の抱え主を兼ねて芸を仕込む存在だったとされる（二七）。「新子共」の人数を最も少なく見積もった場合、山本勘太郎・藤井小かもん・菊川右京の三人となろう。四人目の「京森田幸之助」以下はどこまでが「新子共」なのかが判然としないのだが、『名跡便覧』では七人目に記載される「中むら七之助」も「新子共」とみる（三八）。対して、下段右側の「江戸子共」は最後列の「中村七三郎」まで十六人すべてが「子共」と考えられる。当時一三歳の中村七三郎（一六六二—一七〇八）は、のちに初代市川團十郎と江戸の元禄歌舞伎の人気を二分することになる。番付にはほかに「立役者」二〇人、「女かた」四人、演奏を担当する者として「小うた」三人、「しやみせん」三人、「はやし」五人、および座元の中村勘三郎の名が記されているが、役者のうち、少なくとも半数近く、場合によっては半数をはるかに超える人数が若衆に相当する年齢だったことがわかる。

同じ年、市村座でも「新立役者」一六人、「どうけ」三人、「女かた」四人の計三三人に対して、「新子共」が十二人、「若女かた」が四人となっていて未成年の役者が非常に多い。市村座では「新子共」の筆頭に名が載る出来島小さらし（一六六五〜未詳）が、当時一〇歳ながら紋下にも名を掲げられる一座のスターであった。森田座でも「子共」の占める割合が大きいことでは共通している。今とは年齢の感覚が違うにしても、江戸初期の歌舞伎はずいぶんと平均年齢の低い、若い一座であったことがわかる。そしてその座を支えていたのは「子ども」に相当する未成年の役者たちの人気だったと言えるだろう。

顔見世番付に役者のカテゴリーとして「子供（子共）」と書かれる慣例はその後も続く。「新子供立役の次第」、「右

子供の次第」、「新立役女方子供はやしの次第」のように、顔見世番付の役者のカテゴリーにはどこかに「子供」が含まれるのがふつうだった。管見では宝暦年間（一七五一―一七六四）の後葉にいたって、ようやくカテゴリーとしての「子供」の記載は姿を消す（役者個人に冠される「役柄」としての「子役」は残る）。宝暦十一（一七五二）年市村座の顔見世番付では、役者の連名は「新女形立役之部」、「古女形之部」、「古立役之部」とカテゴライズされ、「子供」の記載は見られない。前年から市村座にいたことを示す「古女形之部」には、女形芸の基礎を築いた瀬川菊之丞（二世・一七四一―一七七三）の名が見られ、「おやま・若女形・娘形・ぬれ事」と菊之丞の演じる役柄が列記される。菊之丞はこのとき二〇歳。女形としては絶頂期を迎えていた。おやま（大人の女）から娘までを演じ分け、濡れ事を得意とする、といったところか。三十代を超えた女形も散見され、成熟した女形の芸も楽しむようになっていったことが窺える。宝暦期、百人規模になっていた座組の中で、「若女形」「娘形」「若衆方」を冠する役者は一五人ほどに留まり、立役や敵役と比べて、これらの年若い役者たちが極めて大きな位置を占めるものではない。ちなみに「子役」を冠するのは、市村吉五郎と市村七重郎という座元の血を引く子どもたちである。これは市村座の後継者を示す記載であって、性愛の対象としての「子共」とは大きく意味が異なる。この頃になると、観客の関心は容姿や若さよりも芸へと移り、若衆や若女形だけでなく、立役や敵役の芸も一座の人気を支えるようになっていく。

武井協三が「歌舞伎の歴史は、売色が演劇へと脱化していく苦闘の歴史だと言えよう」と述べるように二九、時代が下るに従って、歌舞伎は純粹に役者の演技や舞踊を楽しむものへ変化していく。「子ども」たちがその売色性をもって観客を惹きつける風潮も次第に目立たなくなっていた。尤もそれは売色性が表になくなっただけのことであり、芝居をとりまく闇としては江戸時代を通じて存在していたであろう（三〇）。しかし、少なくとも役者評判記や顔見世番付の記載は、時代を経るごとに役者の芸を重んじる風潮が色濃くなる。それはとりもなおさず歌舞伎そのものの芸態の変化を意味するものと言えよう。

上方の子供芝居

もうひとつ、歌舞伎における「子ども」として触れておきたいのは、上方の「子供芝居」である。子供芝居は、大坂道頓堀の竹田芝居がからくりの前芸として子どもに芝居をさせたことに始まると伝えられる。享保一七（一七三二）年には役者評判記に子供芝居の語が現れ始め、操り芝居（人形浄瑠璃）の演目を子どもが演じることを基本としながら展開したという（三二）。ただ、一五歳以下という規定がありながらも、必ずしも子どもばかりでなかったらしい。大変な人気を得て、宝暦六（一七五六）年と翌七年には、竹田・石井・亀谷の子供三座で道頓堀大芝居の顔見世をするほどであったというが、次第にもう少し年長の者たちによる「中芝居」が大きな位置を占めるようになり、明和年間（一七六四～一七七二）には道頓堀から姿を消す。

その後、人気を博するのが「首振り芝居」と呼ばれた子供芝居である。首振り芝居は、一〇歳前後の子どもが人形のように身振りをし、セリフは浄瑠璃の太夫が語る、という形での上演で、とりわけ天明八（一七八八）年の興行が話題となった（三三）。次第に子どもにもセリフを言わせることが主体となったが、すでに安永期（一七七二～一七八一）には、役者修業の階梯としての「子供芝居」の位置づけが固まりつつあったという（三三）。すなわち、子供芝居↓中芝居↓大芝居という役者修業の階梯の最初階、修業課程として子供芝居は位置づけられてくるのである。上方の役者評判記には子供芝居の評価も記載されるが、その評価はあくまでも「芸」の評価である。この点で、先に見た初期歌舞伎の「子ども」とは存在意義が大きく異なる。「子供芝居」の子どもたちは、評判記独特のランク付けによって大人と同様に評価され（ただしその基準は子供芝居↓中芝居↓大芝居の順に厳しくなった）、評価の上下によって「中芝居」との間を行き来し、さらなる高みを目指した。年齢的には一〇歳前後を基本とするとしながらも、あくまで修業課程であり、年齢的に「子ども」であることを条件としていなかったという。中には大芝居から転落

してくる者や、五〇歳前後の者いたらしい（三四）。

当然のことながら、子供芝居は木戸銭（観劇料）が大芝居よりも安く、役者のギャラも安い。人気狂言の見せ場だけを取り出して並べた興行手法が中心で、子どもにとつては、歌舞伎の基本である義太夫狂言（人形浄瑠璃から歌舞伎に移入された作品群）を確実に身につけることができる場でもあった。観客にとつては子どもの演技を楽しむということももちろんだが、近場で、安く、短時間で、人気狂言のオイシイところだけを観劇できるということもポイントだったらしい（三五）。

子供芝居のスターとしては、三代目中村歌右衛門（一七七八～一八三八）がよく知られる。文化文政期（一八〇四～一八三〇）に上方と江戸を行き来して、京・大坂・江戸の三都で名優と謳われたこの役者は、加賀屋福之助と名乗って子供芝居に出演していた。『芝翫節用百戯通』^{しかんせつようひゃくけつづ}には以下のように記される（三六）。

戊申とし大西のくびふりにはじめていでゝうけよし

そのゝちほり江若太夫にて永らくうけよし

甲寅としより大かぶきへ上りうけよし

戊申とし（天明八（一七八八）年）に大西芝居の首振り（子供芝居）に初めて出る、というのだから、一〇歳ごろにデビューしたことになる。子供芝居にどのくらい在籍したか、この資料からは定かではないが、その後は堀江の中芝居で長く活躍し、甲寅とし（寛政六（一七九四）年）には大芝居へ進んでいる。六年余りで大芝居へ昇級という速さは、この役者の天賦の才に拠るところもあるのだろうか。いずれにしても、歌右衛門のような名門の出（初代歌右衛門の子）であっても、子供芝居を初階とする階梯に沿って修業を積み、それが後に大輪の花を咲かせる土

壤ともなった。

四 おわりに

「子ども」による芸能は近代に入っても次々と生まれた。歌舞伎では、初代中村吉右衛門や坂東八十助（のちの七代目三津五郎）らが活躍した東京各座の子供芝居が明治三〇年代の劇界を賑わしたほか（三七）、一代目片岡仁左衛門が設立した「片岡少年劇（少年俳優養成所）」における片岡千代之助（のちの一三代目仁左衛門）らの名演の記録が演劇雑誌に残る（三八）。浅草の娘芝居で一二歳にして座頭となり、絶大な人気を博した中村歌扇は、のちに連鎖劇の創始者、初の日本製作映画の出演者として知られるようになる。少女の芸としては、アイドル的な人気を誇った娘義太夫や乙女文楽なども挙げられよう。

性愛の対象としての少年が芸能者としての少年と不可分であった時代が終わりを告げて、男女を問わず「子ども」の芸能が放つ魅力には大きな変化はなかったのではないか。「子ども」の過度な商品化に対する是非は、現在のアイドルにも共通の課題である。子どもたちは、近世以前の悪しき風習から確実に守られなければならないが、子どもの芸能をものではやし、それに熱狂する大人がいる限り、子どもは一部の芸能を牽引する存在であり続けるのだろう。大人たちはそこに、自分が失ってしまったもの（子どもの「聖性」？）を見出しているのかもしれない。

注

- 一 土谷恵「中世寺院の童と兒」『史学雑誌』一〇一卷一二号、一九九二年一二月、同「中世寺院の兒と童舞」『文学』六卷一号、一九九五年一月、同「舞楽の中世―童舞の空間―」五味文彦編『中世の空間を読む』吉川弘文館一九九五年、同「慈円の童舞」『文学』六卷四号、一九九五年一〇月など。
- 二 土谷恵「慈円の童舞」『文学』六卷四号、一九九五年一〇月、八五ページ。

- 三 同右、八五ページ。
- 四 同右、八八ページ。
- 五 土谷恵「中世寺院の兒と童舞」『文学』六卷一号、一九九五年一月、四四～四五ページ。
- 六 二人舞である『納曾利』を一人舞で舞う場合に『落蹲』と称する。
- 七 口絵5、『天狗草紙』『醍醐の桜会』、『新修日本絵巻物全集』角川書店、一九七八年。
- 八 土谷恵「中世醍醐寺の桜会―童舞の空間―」佐藤道子編『中世寺院と法会』法蔵館、一九九四年、七九～八〇ページ。
- 九 大阪府四天王寺の聖霊会、静岡県小國神社の十二段舞楽、山形県谷地八幡宮の平塩舞楽など。
- 一〇 伊藤清郎「中世寺院にみる『童』」中世寺院史研究会編『中世寺院史の研究（下）』、法蔵館、一九八八年ほか。
- 一一 土谷恵「中世醍醐寺の桜会―童舞の空間―」佐藤道子編『中世寺院と法会』法蔵館、一九九四年ほか。
- 一二 橋立垂矢子「稚児の性」『東京女子大学紀要』六十卷二号、二〇一〇年三月。
- 一三 土谷恵、前掲論文（注一参照）。
- 一四 小川剛生『二条良基研究』笠間書院、二〇〇五年、三六一～三六二ページ。
- 一五 同右、三六六ページ。
- 一六 ともに能面師の北澤耕雲（如意）と入江美法（一八九六～一九七五）による木像は近代の作品であり、当時の世阿弥の面影を知る術はない。
- 一七 松岡心平「稚児としての世阿弥」『宴の身体』岩波書店、一九九一年。
- 一八 阿国やそれに類する女性芸能者たちも、当初は幼い少女の踊り「ややこどり」で人氣に火がついた。加賀の国から来た芸能集団の中には「八歳・十一歳の童」がいたという（『多聞院日記』一五八二年）。
- 一九 武井協三『歌舞伎とはいかなる演劇か』八木書店、二〇一七年、八二ページ。
- 二〇 武井協三、『若衆歌舞伎・野郎歌舞伎の研究』八木書店、二〇〇〇年、一一～一五ページ。
- 二一 注一九、三十一ページ。
- 二二 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第一巻』岩波書店、一九七二年、二四ページ。
- 二三 同右、三三三ページ。
- 二四 伊藤古今（小太夫）については、注二〇（二二二～二四四ページ）に拠る。
- 二五 歌舞伎評判記研究会編、前掲書、二三三ページ。
- 二六 注二〇、一九～二〇ページ。
- 二七 同右、一九〇～一九二ページ。

- 二八 国立劇場養成部調査記録課編『歌舞伎俳優名跡便覧（第四次修訂版）』独立行政法人日本芸術文化振興会、二〇一四年、三二七ページ。
 二九 注一九、三七ページ。
 三〇 若衆方として舞台上立つ前の「子ども」たちが陰間とか色子とか呼ばれて、専用の茶屋で売色をしていたことは広く知られる。
 三一 青木繁「子供芝居・中芝居」『歌舞伎の歴史Ⅱ』岩波書店一九九七年。
 三二 同右。
 三三 松平進「上方の中ウ・子供芝居」『歌舞伎―研究と批評』一一号、一九九三年六月。
 三四 同右。
 三五 同右。
 三六 同右。
 三七 岡本綺堂が『明治劇談ランプの下にて「子供芝居」にてその思い出を語っている。
 三八 青々園「子供芝居の中興か」『歌舞伎』一五五号（大正二年五月）、青々園「市村座の子供芝居」『歌舞伎』一五八号（大正二年八月）。