

「狂言記」所収狂言の吟味

—登場人物の表記をめぐって—

安田 徳子

『狂言記』『狂言記外五十番』『続狂言記』『狂言記拾遺』(この四種を「狂言記」と総称する)は、江戸時代を通じて出版が繰り返された一連の狂言台本集である。江戸時代には、この「狂言記」が唯一の出版された狂言台本で、上演台本というより読み物として広く流布していた。これら「狂言記」がいかなる事情で出版され、いかなる性格のものかといった点については、小山弘志氏¹⁾や池田広司氏²⁾・林和利氏³⁾・橋本朝生氏⁴⁾・北原保雄氏⁵⁾などによって徐々に明らかになってきているが、未だ十分に明らかになつたとは言えない。池田氏の御検討によって、四種「狂言記」それぞれの性格の違いが指摘されているが、本稿も『狂言記』を中心に検討を加え、四種「狂言記」の相違を指摘して、「狂言記」の性格を追求する一助としたいと思う。

(一)

『狂言記』は、万治三(一六六〇)年三月刊の五巻が現在確認できる最も古いものである。これは現在、長崎県立図書館諫早文庫に一・三・五巻が残存しているのみであるが、この末尾の刊記だけを彫り直した再摺本が寛文二(一六六二)年八月に京で出版されている⁶⁾。寛文五(一六六五)年には、『狂言記』から一番を抄出した『狂言尽』二巻が板木源左衛門版で出されている⁷⁾。その後、元禄一二(一六九九)年一月には横本に改版して出版されている⁸⁾。万治三年(寛文二年)版と元禄二二年版の相違は、北原保雄氏の詳細な報告がある⁹⁾ように、細部に表現を改めた部分や不注意による誤謬があるが、基本的には相違はない。さらに、元禄二二年版の補刻版が、天保二(一八三一)年・弘化三(一八四六)年・嘉永元(一八四八)年に出されている。また、無刊記のものもあるので、再摺・

再刻が繰り返されていたことが窺われる¹⁰⁾。

狂言の台本は、天正六（一五七八）年の識語を持つ天正狂言本が現在最古の狂言台本であり、『狂言記』以前の台本としては、大蔵流の虎明本（寛永一九（一六四二）年成立）¹¹⁾・虎清本（正保三（一六四六）年成立）、和泉流の天理本（正保頃成立）¹²⁾があるに過ぎない。しかも、天正狂言本は粗筋を記したに過ぎないものであるし、天理本もかなり台詞は記されているが粗筋的性格が濃い。台本として比較的整っていると言われる虎明本・虎清本でも、登場人物が明記されていないし、台本の中でも誰の台詞かも明記されていない場合が多い。ところが、『狂言記』の成立と最も近い時代の台本である三宅藤九郎蔵の和泉家古本（承応（元禄頃写）¹³⁾）では、台詞の頭に役割の名が細めに記されているし、末尾には登場人物の衣裳・小道具などが記されている。その服装や小道具は、大名・殿あるいは亭主・冠者・物売り・僧など、役柄によって類型も窺われ、演出上の整備が進んでいたことが知られる。すでに、しばしば指摘されてきたように、この時代、狂言はようやく固定し始め、台本は書き留められるようになったばかりであった¹⁴⁾。

こういった状況で出版された『狂言記』は、各巻一〇番ずつ五〇番の狂言を収める¹⁵⁾。これらの内、天正本に見えるもの一七曲、虎明本に見えるもの四三曲、天理本に見えるもの四四曲で、天正本には

見えない曲が多いが、虎明本や天理本の曲とはほとんど一致している。それほど特別な曲を集めたものとは言えない。しかし、所収曲の内、《ひめのり》《七きおち》《しゝがり》《生捕鈴木》《なすの与一》《かきうり》の六曲はこれら三本のどれにも見えない。これらが『松平大和守日記』などに見える初期歌舞伎の演目と共通するところから、『狂言記』は歌舞伎と交流を持った狂言師のグループと関わりがあるのではないかと考えられている¹⁶⁾。

(二)

ところで、『狂言記』では、各巻の冒頭に目録として、狂言毎に、登場人物の人数・役柄・装束と小道具を載せ、各狂言の末尾に舞台の一場面と観客を描いた挿絵を載せる。この目録は、例えば、第一巻の冒頭部分を少し挙げると、

- 一 ゑぼしをり 三人 大名 ちやせんかみ すわふ ちいさ刀
藤六 半はかま
- 二 下六 半はかま かけゑひしをもつ
ひめのり 二人 との なかはかま ちいさ刀
くわしや はんはかま
- 三 ぎんじむこ 四人 しょうと なかはかま ちいさ刀
むこ すわふ 立ゑぼし ちいさ刀

六郎兵衛 なかはかま

くわしや 半はかま

とある。前述したように、天正本や虎明本・天理本には衣裳や小道具までは記されていない。和泉家古本には、各曲の末尾にこれらが記されている。『狂言記』の目録とこれを比較すると、例えば、『あぼしをり』は和泉家古本では『阿佐宇』の名で収められているが、その末尾には、

シテヘスハウ上下 刀 タ、ミモトユイニテワゲズニ髪ヲユ
ウテ出ル後モ同シ 二人へ狂言袴常ノコトクヘクシハサミタ、
ミモトユイ コタイツケノ紙 太コノ撥 折エホシ竹ニハサム鳥へ長袴スハ
ウニテモ シテへ拍子物ノ時ウツリテ笑 信濃国ノ住人ヲ一段
云テ 右ノヒサヲツキ 右ノ肩ヲヌグ 二段目ニ三ツ飛事有
三段目ニ肩ヲタヒラキ シヤギリ 尚以口伝

とあり、また『ぎんじむこ』は和泉家古本では『音曲髻』で、末尾には

へ髻シウト 折烏帽子 スハウ 太郎へ狂言ハカマ アトへ長
ハカマ 右何も如常

とある。『阿佐宇』では衣裳・小道具の指摘が詳細で、さらに、演出上の卜書的な記述まで見られる。また、『阿佐宇』にも『音曲髻』にも「如常」の語が見え、或は「狂言袴」の呼称も使われており、

基本的な衣裳は固定していたことが窺われるが、『狂言記』では、「ちやせんかみ」とか「半はかま」の如く一般的呼称で記され、各曲非常に類型的な記述であるにもかかわらず、「如常」などの表現は見当たらない。和泉家古本は流派の狂言の演出を書き留めて後継者に伝えようとしたもので、極小数の狂言師に読まれることを目的としたものであった。『阿佐宇』に「尚以口伝」の語が見えるのもこうした性格を示しているよう。これに対して、『狂言記』は、体裁は和泉家古本より整っている。これは、一般的な読者を予想したものであったから、こうした相違が生じたのではなからうか。

両者を比較した時、もう一つ注目されることは、和泉家古本では、登場人物を表わすのに、基本的には「シテ」「アド」の呼称が使われているのに、『狂言記』ではこの呼称は一切使われていないということである。前に示したように、『狂言記』では登場人物は、「大名」とか、「との」「くわしや」「しうと」「むこ」といった役柄名で挙げるか、「藤六」「下六」「六兵衛」と言った固有の人名で示されている。和泉家古本でも必ずしも「シテ」「アド」ばかりではなく、役柄名で示されている場合もある（『音曲髻』の「髻シウト」「太郎」など）が、固有の人名は使われていない。これも『狂言記』は一般向けだから専門用語を使わず、流派の狂言師のための和泉家古本は狂言独自の用語を使っているということであろうか。それにし

ても、固有の人名で登場人物を示すということは、狂言ではあまり多くはない。和泉家古本中でも人名が見られるのは、前述の《阿佐字》の「あさう殿」「藤六」「源六」の他、《宗八》の「宗八」、《内沙汰》の「源次郎太夫殿」「刑部三郎殿」「左近殿」「右近」「刑部左衛門」、《箕被》の「梅千代殿」、《不阿具》の「ぶあく」、《鶯》の「梅若殿」、《舎弟》の「刑部左衛門」、《忠喜》の「忠喜」などであるが、一八〇曲中僅かこれだけである。これらの中には題になっているものも多く、人名が使われているとは言ってもかなり特別な例であろう。こうした傾向は、虎明本や天理本、さらには、その後の各流派の狂言台本においても同様で、狂言においては固有の人名で登場人物を表現することは非常に少ないと言ってよからう。

ところが、『狂言記』では、前述の《ゑぼしをり》や《ぎんじむこ》の場合のように、しばしば固有の人名で登場人物が記されている。『狂言記』中で登場人物が人名で記されている曲を挙げると《しゝがり》の「さこの三郎」、《うちぎた》の「おこ」、《むねつき》の「七兵衛」「八兵衛」、《どぶかつちり》の「きくいち」、《八句連歌》の「庄右衛門」「九郎二郎」、《文山たち》の「源太夫」「長兵衛」、《ぶあく》の「ぶあく」、《さしなわ》の「刑部三郎」がある。さらに、目録には見えないが、本文中に《ゑぼしをり》の「あさう殿」、《ぎんじむこ》の「作兵衛(むこ)」、《こんくわひ》の

「白蔵主(きつね)」、《うちぎた》の「さこ」、《法師物くるい》の「市兵衛(男)」「五兵衛(なかうど)」、《あひやい袴》の「左兵衛(しうと)」「右兵衛(なかうと)」、《さしなわ》の「庄太夫(との)」などの人名が見える。これらの内《ゑぼしをり》の「あさう殿」「藤六」「下六」(和泉流では「源六」とするが、他では「下六」)、《うちぎた》の「おこ」「さこ」「おこ」は右近、「さこ」は左近で、他の狂言本共通)、《どぶかつちり》の「きくいち」、《ぶあく》の「ぶあく」、《こんくわひ》の「白蔵主(きつね)」のように、他の狂言台本とも共通する名もあるが、やはり『狂言記』のみに使われている名が目立つのである。さらに、人名ではないが、《二人大名》では「左京」「右京」「下京之者」、《すねはぢかみ》にも「下京の者(しやうが)」「ちんば(上京の者)」といった呼称が見える。これも人名に準じた用法と考えてよからう。

こうした人名が使われている部分を見ると、例えば、《ぎんじむこ》では、

(前略) 〈むこ〉罷出たるはしうとに。かわゆがらるゝ。花むこで御さる。さやうに御されば。たびく。むこ入をせいとあつて、せつゝの使いが立ます。今日はなんであれかしむこ入を。いたさうと存ずる。きけは。むこ入には。色くじぎがござるげな。それかし。いまともに。はじめで御さる。こゝに

又。六郎兵衛さまとて。なにもに。かうしやなお方が。御さるほどに。是へ参りじぎのやうすを。ならふて。参らふとそんなる。ほどなふ是で御さる。ものも。お案内。〈六郎兵へ〉おもてにあん内が有がたれぢや。しらぬまでい。いゑ。作兵衛。よ。うおりやつたへむこはつ。〈六郎兵衛〉して又是は。いつもより。さらびやかにおぢやる。(以下略)

とあって。「六郎兵衛」は智に智入の作法を教える者の名と知れるが、『狂言記』では、役柄で表わさず、一貫して「六郎兵衛」で記している。また、「むこ」は右の「六郎兵衛」の台詞から「作兵衛」という名であることもわかる。ところが、これを和泉家古本の《音曲智》で同じ部分を見ると、

シテへ名乗・此類同シ・シツケヲナラヒニ行シカク 案内ヲコ
ウ アトへ出テジギ常ノコトク

と、非常に簡略に記されている。「シカク」「常ノコトク」とあって、この部分にはこの曲に特別の台詞や演出がないことが示されているだけである。これらに比べると、『狂言記』の記述は詳細で具体的に記されていることがよくわかるが、これによって、読み物としての面白さが保たれているのである。

(三)

もう一曲、『狂言記』所収曲を見てみる。卷三所収の《八句連歌》は、庄右衛門(貸手)が借金の催促に九郎二郎(借手)を尋ねると、九郎二郎は居留守を使い、裏口から逃げ出す。それを読んで庄右衛門は裏口で待ち伏せて捕らえ、言い訳をする九郎二郎を無理やり庄右衛門の家に同道する。九郎二郎が庄右衛門の新築の床の懐紙を誉めると、庄右衛門は連歌をしようと言いだし、言い訳と催促の連歌を付け合い、最後に庄右衛門が九郎二郎に借状を返して八句を終え、めでたく謡納めるといふものだが、この曲の冒頭部分は、

〈庄右衛門〉罷出たるはあたりの者で御さる。さやうに御されば。九郎二郎と申者に。少米銭の。ひかへて御さる。たびく。人をやりますれども。終にさん用をいたさぬ。今日は自身まいり。さん用をいたさうとぞんずる。やれさて。にくいやつで御さる。ようあるおりは。いろく。ついしやうなどを申。今はかへつて。あつかうなどを。申まするげな。いやとかふ申内に。是で御さる。それかしが声と。きいて御さるなら。さだめしあわぬで御さる。つくりこゑをいたし。よびたしませうず。物もおあん内 〈九郎二郎〉やらきどくや。面に案内が有。あんないは。たそ 〈庄右衛門〉庄右衛門でおりやる。九郎二郎殿。内に御さるか 〈九郎二郎〉南無さんぼう。かのしてで御さる。

留守をつかひませう。九郎二郎。たゞいま小用御ざり。よそへ
まいられて御ざる。おはいりなされませい。〈庄右衛門〉さう
おしやるは。たれでおりやるぞ。〈九郎二郎〉いやとなりの者
で御ざる。〈庄右衛門〉其儀ならば。庄右衛門。用有て参りた
れども。おめにかゝらいで。もどつたと。おしやつてたもれ。

〈九郎二郎〉畏て御ざる

とあって、これも人名が会話の中でよく生かされて使われている。

この曲は、虎明本・天理本・和泉家古本にも見える。虎明本は、最
後に借手が借金の証文を返して貰ったのは「天神のおあわれみ」と
喜ぶ件がある以外、粗筋は『狂言記』とほとんど同じであるが、冒
頭部分を見ると、

へ是は此あたりにすまひするものにて候、爰に某がとうかん
なき者が御ざあるが、四五ヶ年以前より、度々無心申され、
米銭をくわぶんに引かへて参らせた程に、ひさしうなる事と
いひ、せつきの事じやといひ、さん用申されいと申て、たび
々人をやり候へ共、留守をつかふか、たま々内にいれ
は、悪口など申され候と申て、使にも参りたむながる程に、
それがしまいつて、じきだんに申さばやとぞんずる、ならず
はならぬと理り申されるれば、はらもたゝねども、ゐながらな
んのかのと申さるゝ、世上にはとゞかぬものが有物じや、あ

れへまいりたり共、某が声をきゝたらは、出まひ程に、作り
こゑをいたひてよび出さうずる、参る程に是じや、もの申、
あんないもうへおもてにもものまうが有が、そんじやう其声
じやが、多分時分がらじや程に、さん用をせいと云事にわせ
たものじや、留守をつかはふへ女のまねしてへものまう
とはたそへこれのはうちにかしてへいや留守で御ざる
へどこへゆかれたぞへいなかへまいられて御ざる
へやらきどくや、今のは男の声じやが、留守をつかふと見え
た、うらへまはらふ

とあって、粗筋は同じでも、台詞が誰の台詞か記されていないし、
会話の中にも人名は用いられていない。また、天理本・和泉家古本
では、少々演出が異なる。天理本で冒頭部分を見ると、

してへ一人出て、あたりの者ト云、身上ならぬニヨリ、お目
かけらるゝ人に、物をかりたるよしヲ云、あまりひさしう、
御さん用おも、いたさぬ、あれへ参、御きげんもよくは、お
ことわりをも、申さうと云テ行シカク、道、常のごとく一あ
んないを乞うへ出る、名を云テ、その声にてあんないをこ
う、あらむつかしや、又物を、かりにきた物であらう、るす
を、つかおうと云テ、つくり声をして、たそト云してへおる
すカト云へ中くト云してへ左様におしやるハタレゾト云

へとなりの者じや、おるすをいたすと云

してへそんじやうそれが、おみまひ申タト、おしやれト云　こゝろへタと云シカク

とあって、ここでは、借手（シテ）が借金の言い訳に、貸手（アド）を尋ねると、また無心に来たのかと思ひ、居留守を遣う。という展開で、『狂言記』とは逆になっている。和泉家古本も概ね同じで、

この後は、借手は、主人が留守ときいて、庭の花を見て発句を言付けて帰ろうとする。連歌好きの貸手はこれを聞いて呼び返し、連歌をすることになる。この曲は連歌で借金の言い訳と催促をするのが眼目で、その前の部分にはさまざまな演出が行なわれていたことが窺われるが、ともあれこれらにも固有の人名は記されていない。しかし、虎明本にしろ、天理本にしろ、和泉家古本も含めて、『狂言記』所収の台本に比べてはるかに臨場感に欠ける。逆に言えば、これらに比べて『狂言記』の台本が生き生きと舞台を想像できる台本になっているということである。これは、人名を呼び合う会話が台本に再現されているからであると言ってよからう。

ところで、大藏流の現行に近い日本古典文学大系所収の台本で本曲を見ると、前述の虎明本と粗筋はほとんど同じであるが、貸主（アド）が借手（シテ）に催促に出かける部分を見ると、

（貸主）某が声と聞いたならば　出ますまいによつて、作り

声を致いて　呼び出そうと存ずる。　（脇座へ行き、扇をひらいて顔をかくすようにかざし）物申、案内申　借手（常座へ出て、独白）イヤ、表に物申とあるが、あれはたしかに□□（貸主の姓を言う）殿の声でござる。また例の算用のことではせられたものであらう。会うてはむずかしい。留守を使おうと存ずる。

とある。会話の中に「□□殿」とあるところは、実際の舞台では「貸主の姓を言う」と言うのである。以下の部分でも、会話の中に「○○（借手の名を言う）」などとあって、上演する時には、具体的な人名を呼んでいたのである。これは、古典文庫所収の和泉家台本も同じである。現行の舞台を見ると、和泉流でも大藏流でも、この部分は互いに演者の本名を呼び合っている。こうした現行の舞台や比較的新しい台本から推すと、この曲で相手を呼ぶ部分は、その舞台の演者の本名が呼ばれ、毎回演者によって変えられていたのだと知れる。

虎明本や天理本、あるいはその後の三流の狂言台本でも、幕末のものまではこの会話の部分はあまりリアルには書かれていない。演出上の手順だけを示して具体的な演技は、その都度の演技者に任されていたからであらう。したがって、実際には会話の中で名を呼び合っていたかもしれない。このように考えてみると、『狂言記』に

人名が記されているのは、当時の実際の舞台の台本だからではないだろうか。すなわち、『狂言記』所収の台本は、貸手を庄右衛門、借手を九郎二郎なる人物が演じた時のものだと考えられないかということである。こう考えれば、『狂言記』の所収台本が生き生きと書かれているのも納得がいく。しかし、現存の資料から庄右衛門・九郎二郎と呼ばれた狂言師は見出だすことができないので、どのような舞台であったかはわからない。

(四)

『狂言記』では、前に見たように、登場人物を固有の人名で示し、本文中でも固有の名で呼び合っている場合がかなり多い。目録や本文中に示された固有名詞の名の内、『ゑぼしをり』の「あさう殿」「藤六」「下六」、《うちざた》の「おこ」「さこ」、《どぶかつちり》の「きくいち」、《ぶあく》の「ぶあく」、《こんくわひ》の「白蔵主(きつね)」などのようにどの台本にも共通する名や、『しゝがり』の「さこの三郎」や『さしなわ』の「刑部三郎」のように、他の曲にも共通して使われている名を除くと、『八句連歌』と同様に、現行では本名を利用した台詞になっている場合が多いのである。したがって、『狂言記』のみに見える名は、演じている狂言師の名を示しているのとはななかりか。すなわち、『狂言記』

所収の台本は、実際にどこかで上演された台本を集めたものと見てよいように思われるのである。ただ、現在のところ、これらの狂言師がいかなる者かを明らかにできないので、ここから『狂言記』の性格まで踏込むことはできない。

『狂言記』は初版の万治三年版の巻末の識語には、

右狂言記拙者家之雖為／秘密任御所望ニ写之令板／行者也せりふ言遣或仮名遣／悪キ事可有之併狂言綺語／也／万治三暦
庚子三月吉日／畑清左衛門板行

とある。この識語は、末尾の「万治三暦庚子三月吉日畑清左衛門板行」の部分だけを削って改め、以後の再摺・改版にも載せられている。「狂言記拙者家之雖為秘密」と述べているので、万治三年には「狂言記」の元となった台本があったことになるが、版元「畑清左衛門」との関係も明らかではなく、ここからもその性格や伝承の経緯はわからない。ただ、「せりふ言遣仮名遣悪キ事可有之」と述べている点からは、流派の正本というより私的な性格を思わせる所はある。

また、『狂言記』には、挿絵がある。初版の万治三年版では、各曲に必ず一面、『こんくわひ』と『はな子』には二面あり、舞台の一場面と観客が描かれている。この絵がそのまま舞台の再現とは言えないとしても、これらの挿絵が『狂言記』の台本が演じられた舞

台に近いものであった可能性は高い。こう考えると、興味深いものがいくつもある。まず、観客を見ると、さまざまな層の人物が、酒を飲んだり、御馳走を食べたり、茶を立てていたり、煙草を吸っていたり、喧嘩をしていたり、子供をあやしていたりする姿が描かれている。したがって、『狂言記』の狂言は広く諸層を対象としたもので、歌舞伎などと同様にかなり自由な雰囲気で見物されていたものとわかる。將軍や大名・禁裡に抱えられて、貴権の前で演じられた三流の狂言とは異質なものと言えよう。舞台の上を見ると、すでに、北岡氏¹⁰⁹が指摘しておられるように、『さつまのかみ』の挿絵は前髪立の若衆によって演じられている様が描かれており、若衆歌舞伎との関わりが髣髴とされる。また、女役は多くは頭巾のようなものを被っているが、『うちざた』では垂髪、『はな子』の挿絵の一枚は歌舞伎役者の用いた所謂野郎帽子を付けたような姿で描かれている。そう言えば、観客の中に前髪立の若衆が非常に多く描かれており、衆道の雰囲気が見られるものもある。歌舞伎は丁度若衆歌舞伎から野郎歌舞伎へ移ろうとしていた時期であり、それが挿絵にも微妙に反映しているということであろう。こうした挿絵の特徴を見ると、すでに指摘されている様に、『狂言記』の狂言は、庶民の前で演じられた、歌舞伎と近い位置にあったものと考えられるのである。

ところで、『狂言記』の挿絵は、抄出本でもある寛永五年版でも一曲に一面ずつ収められている。このうち『酔はじかみ』『那須の与一』も若衆姿で描かれているが、観客は各曲とも人数が少なくなっている¹¹⁰し、類型的で大人しく舞台を見ている姿がほとんどである。さらに、元禄一二年に改版された横本では、各巻一〇曲五面で挿絵が少なくなっている。各絵とも舞台を描くのみで、観客席は描いていない上、舞台も動きの乏しいものとなり、若衆姿の演者も野郎帽子風の女役も姿を消してしまっている。こうした変化は、挿絵師の表現力ということも勿論あるが、寛文年間までは、『狂言記』の狂言が演じられた實際が反映していたということであり、元禄一二年頃にはそれは忘れられ、読み物としての性格がより強くなって、狂言の理解を助ける舞台の絵さえあればそれでよくなってしまったということの表れではなからうか。

元禄一二年版の横本『狂言記』が出された次の年、元禄二三（一七〇〇）年五月には『狂言記外五十番』が出版されている¹¹¹。この五〇番も『狂言記』に倣って、各巻一〇番で、冒頭に目録を持つ。例えば、巻一の冒頭部分は、

一、はりたこ 三人 大名 立ゑほしすおう袴ちいさ刀

くわしや 半はかまこしおひ

ぬす人 長はかまちいさ刀

二、口まねむこ 四人 しょうと 名がはかまちいさかたな

くわしや 半はかまちしおひ

むこ ゑぼしすおはかまちいさを

権六 長はかまちいさを

とあって、『狂言記』の記述方法を踏襲している。これもどこかの上演台本かとも思われるが、『口まねむこ』などは非常に簡略に記されて粗筋しか書かれていない部分がある。また、ここに見える「権六」は巻五所収の《たるむこ》にも見え、典型的な名のように思われる。こうした例を見ると、『狂言記』の形式は踏襲しているが、上演の台本に基づくものとは言えないようである。挿絵が元禄一二年版の『狂言記』と同じく、舞台だけを描いているのもそれを暗示していよう。

さらに、元禄一三年九月には『続狂言記』が、享保一五（一七三〇）年一二月には『狂言記拾遺』が出版されている。これらも五巻で各巻一〇番、冒頭に目録という形式は踏襲されているが、これらの登場人物には「シテ」「アド」呼称が用いられ、固有の人名は使われなくなっていて、三流の狂言との相違は見られなくなっている。したがって、これらの出版は『狂言記』の人気にあやかっただけのものではなく、所収狂言の性格は異なったものであったと言えそうである。

(六)

このように、「狂言記」各本の記述や挿絵の特徴から検討すると、『狂言記』は庶民の前で演じられた狂言の台本と考えられるが、舞台を想像しながら読むことを目的としたもので、演技・演出を伝えるための台本ではなかった。だから、舞台ができるだけ生き生きと伝わるように、演者の即興に任された会話部分も省略したりト書風に書いたりせずに、書き留めた。それに対して、『狂言記外五十番』『続狂言記』『狂言記拾遺』は、『狂言記』の人気によって出版されたものだから、読むことを目的としたものだったと考えられるが、形式を踏襲しただけで、同じ方法や基準で狂言を収めているとは言えないのである。

注一、小山弘志「固定前の狂言（上・下）」（『国語と国文学』一九

五〇・一〇～一一）

注二、池田広司『古狂言台本の発達に関する書誌的研究』（一九六七 風間書房）

注三、林利和「狂言記の出版状況」（『能研究と評論』一九八〇・一

二）

注四、橋本朝生「黒川の狂言」（『能楽タイムズ』一九九〇・四～五）

注五、北原保雄・大蔵浩『狂言記の研究』（一九八三・二一 勉誠社）、

北原保雄・小林賢次『続狂言記の研究』(一九八五・二 勉誠社)、
北原保雄・吉見孝夫『狂言記拾遺の研究』(一九八七・二 勉誠
社)

注六、万治三年版と寛文二年版については、注五の『狂言記の研究』
の北原保雄の解説に詳しい。また、『狂言記の研究』には寛文二
年(安田十兵衛)版の影印・翻刻があり、本稿ではこれを『狂言
記』の底本とした。

注七、寛文五年版については、岡見正雄博士還暦記念刊行会編『室
町 ごころ』(一九七八・九 角川書店)に翻刻・解題がある。

注八、現在まで調査したところでは、元禄一二年版には、「元禄十
二年巳卯霜月吉日／寺町通二条下 野田弥兵衛／堀河六角下 八
尾平兵衛／江戸通石町 野田重兵衛」の刊記を持つものと「元禄
十二年巳卯霜月吉日／堀河六角下 八尾平兵衛／寺町松原上 菱
屋治兵衛」の刊記をもつものがある。しかし、後者は、刊年と版
元の間空白があること、末尾の「寺町松原上 菱屋治兵衛」の
字体が異なっていることから、前者の「寺町通二条下 野田弥兵
衛」と「江戸通石町 野田重兵衛」の部分を削って、「寺町松原
上 菱屋治兵衛」の部分を埋め込んだものと思われる。したがっ
て、元禄一二年版は前者で、後者は後日の再摺本と考えられる。
また、後者の末尾広告には、「狂言記 五拾番全部五冊／一同

外 五拾番全部五冊／一同拾遺 五拾番全部五冊／右三部に而五
拾番／一間仕舞付 五拾番全部五冊／右能之間語／間謡／右板行
致出来御座候間／御求メ被成可被下候以上」とある。また、菱屋
治兵衛は元禄一三年版『狂言記外』・元禄一三年版『続狂言記』
の再摺本を出している。したがって、三種セットで板木を譲渡さ
れて、刊記だけを彫り直して再摺本を出版したと思われる。この
再摺本は、『狂言記拾遺』の初版が出された享保一五年以後の出
版ということになる。

注九、この他『国書総目録』によれば、天明八(一七八八)年・文
化五(一八〇八)年版も存在する由であるが、確認していない。

注一〇、以下、虎明本の引用は、大藏弥太郎編『大藏家伝之書古本
能狂言』所収の影印本によった。

注一一、以下、天理本の引用は『天理図書館善本叢書』所収の影印
本によった。

注一二、以下、和泉家古本の引用は『日本庶民文化史料集成』第四
巻所収本によった。

注一三、『狂言記』所収の五〇版は《ゑぼしをり》《ひめのり》《ぎ
んじむこ》《ぬけがら》《もらいむこ》《しゅうろん》《はぎ大名》
《すはじかみ》《七きおち》《しゝがり》(巻一)・《福わたし
》《こんくわひ》《つたう山伏》《おばがさけ》《しせん石》

《あくぼつ》 《うちぎた》 《むねつき》 《ちやつぼ》 《生捕鈴木》
(卷三)・《末ひろがり》 《かくすい》 《どごんさう》 《法師物く
るい》 《かき山ぶし》 《さつまのかみ》 《太刀ばい》 《どぶかつ
ちり》 《八句連歌》 《仏師》 (卷三)・《あひやい椅》 《あわた
口》 《なすの与一》 《つりおんな》 《かさのした》 《あかがり》
《文山たち》 《ふねふな》 《かきうり》 《二人大名》 (卷四)・
《かつこほろく》 《いもじ》 《ぶんざう》 《ぶあく》 《ふじま
つ》 《はな子》 《ながみつ》 《はらたてず》 《すねはぢかみ》
《さしなわ》 (卷五) である。

注一四、松崎仁「野郎歌舞伎と能狂言」(『元禄演劇研究 一九七九
東京大学出版会』)、橋本朝生「独狂言をめぐる」(『能研究と
批評』一九七七・一二)など。

注一五、亀井孝「狂言のことば」(『能楽全書』五 一九三四・五
創元社)、注五の『狂言記の研究』解説篇、及び注七解説参照。

注一六、注七の解説にすでにこれらの指摘はされている。

注一七、『狂言記外五十番』の元禄一三年版は、注八に示した元禄
一二年版の『狂言記』同様、二種の本が伝わる。野田弥兵衛(京)
・毛利田庄太郎(大坂)・野田重兵衛(江戸)版と菱屋治兵衛
(京)版である。これも前者が元版で、後者は版元部分だけを埋
木したものと考えられる。