

狂言の脚本構造

——小段分析の試み——

羽
田
昶

一	狂言の脚本論	59
二	構想の種類	61
三	趣向の種類	67
四	小段分析の試み	69
1	せりふの小段	71
2	謡の小段	73
3	囃子事の小段	75
4	終曲の小段	77
五	百姓狂言への応用	80

一 狂言の脚本論

狂言の脚本構造を正面から論じた伝書は、ない。能には世阿弥の『三道』（能作書）があり、歌舞伎にも入我亭我入（二代目並木正三といわれる）の『戯財録』がある。それぞれの脚本が形成されつつあった当時の、実作者によるドラマツルギーが明らかにされているわけで、その理論と実際の作品とを比較対照して脚本構造を理解することが、ある程度まで可能である。ところが、狂言にはその種の便利な書物がない。口立てによる上演の時期が長かったこと、中世演劇といわれながらも脚本が文字に定着したのが近世に入ってからであることを考えると、当然かもしれない。

しかし、脚本論の萌芽とでもいふべき資料をしいて求めれば、世阿弥と大藏虎明のつぎのような言説をあげることはできる。

A 狂言の役人の事。是又、をかしの手立、あるひはざしきしく、又は、昔物語などの一興ある事を本木に取りなして事をする、如此。（世阿弥『習道書』）

諸書に必ずといってよいほど引かれる文だから、いささか気がひけるが、ここでは「ざしきしく」と「昔物語などの一興あること」とが、狂言の脚本形成の核になった要素として示されていることを確認しておきたい。「ざしきしく」は諸説あつて定まらないが、一応「座敷秀句」と訓んで当意即妙の言葉の洒落の意に解するのが妥当とされている。とすれば、一番の狂言を構成する核になる要素として秀句芸すなわち言語遊戯が大きくあずかっていることが、ここからまず指摘できる。事実、現行曲二六〇余番のほとんどといってよいほど、笑いを誘発する要因のきわめて多くは言語遊戯にかかわるものばかりだ。また「昔物語」とは先行の物語や説話をさしているのだから、能の「本説」に相当すべき典拠が狂言にもあったことが知られる。この点も遠くはつぎに掲げる虎明の『わらんべ草』以来、近くは田口和夫氏らの精密な論証にいたるまで、前代の物語・説話あるいは口承文芸に取材した狂言の脚本があることは指摘済みであ

る。

右の引例で、もう一つ注目すべきことは「……を本木に取りなして事をする」と言っている点だ。「事をする」とは「狂言を演ずる」の意であつて、「狂言の本を書く」の意ではないだろう。「習道書」は能の一座の棟梁たる世阿弥が役者の心得について述べた書物だから当然のことなのだが、それにしても能に關してならば『三道』以外のところでも「能の本を書くこと、この道の命なり」（『風姿花伝』）とまで言いきつた世阿弥のことである。もし狂言がある程度まで脚本として定着していたならば、「ざしきしく」と「昔物語」と二つまで構成の核をあげたのちに、かくも無雜作に「事をする」とは言わなかつたであらう。能の場合とちがつて、この時期の狂言に關しては著作論ではなく演技論の範疇のみ、かろうじて脚本論が成り立っていることがわかる。

B 狂言は天より降りたるものにあらず、地より湧きたるにもあらず、ただ昔物語・歌一首にても作り、又古事をたよりとしたる事いろいろ多し。然ば片言は直すべし。これ古きを知りて新しきを求む。されど世上に流布したる事は是非なし。又題目違ひたる事もあらんなれど、それも直す事成まじ。よく分別有べし。是、徒然に、改めて益なき事は改めぬがよしと。（大藏虎明『わらべ草』十九段）

一読明瞭、狂言が物語や和歌・説話を素材として作られていることを、多分に權威主義的口吻で宣揚している。「天より……地より……あらず」と、狂言にもしつかりした典拠があるのだという姿勢をうち出し、それにしては典拠との筋立て・主題・語法の上でずれがあるではないかとの反問を想定したかのように、「されど世上に……」以下の文章が用意されている。

C 狂言はひとりわざならねば心のままならず、あどの心持肝要也。仕手を育てて我身をたてず、一番出来ぬればあどの手柄也。（中略）亦大勢出る時、人をかたらず我一人と思ひてすれば越度^{おちど}なし。人を頼めば越度^{おちど}有。少のことも仕そこなひてはよきことあらんや。（同、六十五段）

狂言は一人芸ではないのだから、相手役の側の心がけが大切だとは、まさに能のシテ一人主義と対蹠的な狂言独自の方法论の主張である。狂言の脚本を、人物相互の葛藤を基本とする対話劇と規定している^①と見てよいだろう。

D 玄恵法印より以前も申楽狂言もありしかど、それは、小舞、かたりなどにてありしとみえたり、一番とする事、是より始まるなり。(同、巻五頭注)

小舞・語りといった「演戯性」が初期の狂言そのものであって、この前後に戯曲的結構を設けることによって、狂言は脚本として整備されていたという指摘である。玄恵法印を狂言の作者としてどこまで認め得るかは、もちろん別問題だ。

狂言は、その創成期においては小舞・語り・秀句などの演戯を専ら鑑賞の対象としていたが、なかには先行文芸に典拠を求めた演目もあった。おもに口立てで演じられていたが、次第にそれらの演戯成分を核として首尾照応した脚本が作られるようになった。その結果、歌舞的演戯成分を核として色濃く残しながらも、基本的には対話劇が狂言の主流と見られるに至った。——AとDの資料、つまり世阿弥や虎明の伝書を通して、狂言の脚本論に関してこれだけのことは言える、というより、これだけのことしか言えない。ここを起点として、狂言の脚本論は、当然ながら、個々の曲目の構造を検討する作業に入ってゆかなければならない。

二 構想の類型

狂言には相互に類似した曲目が多い。言うまでもない、周知の事実だ。かつて北川忠彦氏は「狂言の舞台的特性」として、類型性・演戯性・場面性・忘我性の四点を指摘された。^①「忘我性」のことはさておき、「演戯性」といい「場面性」といっても、つまるところは第一にあげた「類型性」の謂に帰結する。氏の論旨を、私はそう読んだ。脚本構造の全体的構想から、あるいは部分的趣向から見て、さらに演出上の技法から見て、「類型性」および類曲の存在は、狂言

のもっとも顕著な特徴である。

たとえば「粟田口」という狂言がある。虎寛本によって構成をたどると、つぎのとおりだ。

- 1 大名の登場、名ノリ。方々にはやる道具くらべに粟田口（の刀）が入用なことを述べる。
- 2 太郎冠者を呼び立てる。
- 3 大名、太郎冠者に問うて、粟田口が家にないと聞き、都へ行き求めてこいと言いつける。
- 4 太郎冠者の独白。
- 5 太郎冠者の道行。
- 6 太郎冠者の着ゼリフ。
- 7 太郎冠者、粟田口がどんな物でどこにあるかを知らないことに気づき、当惑する。
- 8 物売りの声にならない、太郎冠者、「粟田口買はう、粟田口買いす」と呼ばれる。
- 9 すっぱの登場、名ノリ。
- 10 すっぱ、太郎冠者を呼びとめる。
- 11 すっぱと太郎冠者の問答。すっぱは「粟田口とは自分のことだ」と言う。いわれを聞くと、都の東の在所、粟田口で生まれた者をそう呼ぶと答えるので、太郎冠者はだまされ、万疋で買ひ求める。
- 12 太郎冠者、すっぱを同道する。途中、粟田口の重宝がられる理由を問うと、戦いの折には一人で大勢の敵を滅ぼすからだと答える。
- 13 太郎冠者の着ゼリフ。
- 14 太郎冠者、大名に復命。大名も粟田口が人間のことだと聞いて驚くが、冠者の説明に納得する。
- 15 過を言うせりふ。大名、門外に待たせてあるすっぱに聞えよがしに、いかにも大名らしく威勢の良い大音声で、冠

者に用を言い付ける。

16 大名、栗田口についての書物を持って来させ、その記載と照合し始める。太郎冠者は、邸内の大名と門外のすっぱとの間を往復して問答を取次ぐ。東林・東馬いずれの流派かと問えば惣領筋の東馬の流れ、「身の古き物なり」と言え、「生れて此かた、湯風呂をつかひませぬに依て、随分ふるう御座る」、「はばきもと黒かるべし」と言え、「常に黒い脛巾はばきを」はいている、刃が強いかと問え、「岩巖石成り共かみ砕いて御目に掛う」、「銘めいがあるか」と問え、姉妹にそれぞれ娘があるから姪やわがある、と答える。書物にも一致したので、大名は満足して、山一つあなたの正真の栗田口と引き合わせるために連れて行くことにする。

17 大名、太郎冠者に言い付けて、すっぱを呼び立てて、対面。太郎冠者、退場。

18 大名とすっぱの同道。道すがら「栗田口、東馬之允」と繰り返し、次第に問合を詰めて早く呼び、すっぱはそのたびに機敏に答えかしくまる。大名はそれが嬉しくて、なおも身を軽くして呼ぼうと、太刀・刀を持たせて、呼び続ける。

19 すっぱ、隙を見て逃げ込む。

20 大名、相手の姿が見えないことに気づく。

21 大名、太刀・刀を持ち逃げされて、はじめて今の「栗田口」が都のすっぱであったことに気づき、探しながら、その有様を謡に謡う。

22 終曲。「南無三三玉、しないたるなりかな」と、せりふ留め。さらに「イエ、今のあはた口どれへ行ぞ。とらへてくれい。やるまいぞ〜」と追込み。

22の小段に分けて梗概を記したが（小段分析の方法については後述する）、1から11までの筋立ては「末広かり」と

まったく同じである。末広がり＝扇を傘と取り違える趣向と、栗田口＝刀を人と取り違える趣向とが入れ換わっただけだと言ってよい。事実、6・7・8・9・10の各小段は、かりに私が右のように要約したまでで、虎寛本の本文には詞章が載っていない。この部分には「末広がり同様、あはた口出て、詞を掛るも末広がり売人と同断。」と割注がほどこされているにすぎない。16段の栗田口の書物に記された条件と照合させる件りにしても、「末広がり」で扇についての好みを傘に付会さしてしまう件りと相通ずる言語遊戯のおもしろさである。しかし、じつは12段以下の展開をみると、「末広がり」ではなくて、たとえば「今参り」などの、大名が新参者を召し抱える筋の狂言に類似した様相をおびる。

現に虎寛本「今参」には、新参の者を伴ない戻った太郎冠者と大名の問答（栗田口）の14段に相当する）の後に、「是より過をいふ所あはた口同断なり。出かいた／＼、どこ許に置たと云て、」と、例の割注が続くのである。「栗田口、東馬之允」と呼びつけて恭順の意を表させて喜ぶ演技は、「今参り」の目遣いの演技と似ていないこともない。このことからただちに「栗田口」は「末広がり」と「今参り」とを結合させて出来た狂言だ、などとは言えない。曲目相互の成立の先後関係は、また別の問題である。しかし、「栗田口」という狂言が、末広がり型と今参り型と、二つの構想類型の複合であるとは言ってよいだろう。

末広がり型と言ったが、つまり、主命で使いに出た召使いが無知ゆえに目的の品物（または人）を取り違えて別の物（または人）を求めて帰る失敗談という括り方をしてしまえば、そのかぎりにおいては、現行曲中つぎの十一番はまったく同じ構想の類型によっている。すなわち、

末広がり 宝の槌 鑑 張蛸 目近 隠れ笠 栗田口 鐘の音 察化 蝸牛 若和布

である。これらのうち、どれが古態または原型で、どれが後代の作だろうか。比較的新しい、類型が定まっていたのちの作と思われるものからあげると、まず「宝の槌」「鑑」「目近」「隠れ笠」は、いかにも二番煎じの趣向だ。取り違える対象物に不自然さや陳腐さを感じられ、取ってつけたような祝言性へ帰着してゆく筋の運びといい、「末広がり」の亜流

ではないかとの印象をぬぐい去りがたい。「鐘の音」は、天正狂言本に曲名だけは存在する曲だが、擬音語を役者が発するという狂言固有の技法、それだけを中心にすっきりとまとめあげられていて、その手際の良い仕上がりは、より後世の作ではないかと思わせるものがある。「蝸牛」は、和泉流で作られ、のち大蔵にもとり入れられた曲であるらしい。そうなると、残るは「末広かり」「張蛸」「粟田口」「察化」「若和布」である。はじめの三番は天正狂言本に存在し、「察化」は後半の構想類型を同じくする「口真似」が永禄六年石橋勸進能の記録に、「若和布」は寛正五年糺河原勸進猿楽の記録に載っている、この五番、まずは古作の狂言の部類と見てよいだろう。ただし、この五番の趣向を比較すれば、物と物とを取り違える「末広かり」「張蛸」の二番に対して、物と人とを取り違える「粟田口」「若和布」、人と人として取り違える「察化」の三番は、より新しいヴァリエーションと考えられる。なお「張蛸」は、天正狂言本では、張太鼓を求めように命じられた太郎冠者が張蛸を買って来てしまうという筋で、他の諸本および現行曲の、張蛸と言いつけられて張太鼓を買ってくる筋よりも狂言らしいと言えなくもない。

一方の今参り型は、

今参り 人馬 秀句傘 文相撲 鼻取相撲 蚊相撲

であり、『狂言辞典事項編』の項目解説で小林責氏は、「大名狂言・新参者」と分類名を与えておられる。新参者を抱える前に大名が太郎冠者と相談をする時のせりふや、前述の「過を言ふせりふ」が新参物には決まり文句であり、新参者が秀句・相撲・人を馬に換える術をもつなど特技を有するのも共通の趣向である。取り違えた結果ではあるが、後半、新参者を抱える構想に転化する「粟田口」をこれらの類曲に準じて考えてもよいだろう。

「今参り」がこの種の名狂言の原型であろうとは、すでに何人かの人々が唱えていられるが、なお一つ傍証をつけ加える。

江戸中期の大蔵流狂言師、吉田喜太郎筆の『間・狂言仕方附⁽²⁾』は、間狂言七十七番・本狂言四十七番の型付および懇

切な心得を記した伝書だが、大名狂言としては「今参」が最初にあげられ、登場の際の構エ・運び、名ノリ・呼立テのせりふ、太郎冠者の受け方、目遣いの演技、大名の笑いなどについて詳細な注意を記した上で結語に「大名狂言の本にて候 是をよく合点すれば文角力鼻取角力は申に不及外の大名狂言にも手伝有物也」と、規範曲扱いしていることが注目を引く。

末広かり型、今参り型と呼んできたが、取違え物、新参物と言い換えてもよい。いずれにせよ、このように一曲の全体的構想が丸ごと類似している現象を、特に構想の類型と呼びたい。また、構想の類型に基づく曲目を、相互に構想類曲と呼んでもよいかと思う。

ところで、末広かり型(取違え物)でも今参り型(新参物)でも笑いの要因には秀句・地口などの言語遊戯が占める比重が大きい。それが狂言に普遍的であることは前章に述べたとおりだが、狂言の各種の構想類曲のなかには、まさに言語遊戯だけで成り立っている一群の曲目がある。

鴈雁金 筒竹筒 御冷 花争 舟ふな 鳴子遣子 鶏泣 右流左止 土筆(歌争) 舍弟

の十番がそれで、このうち「鳴子遣子」までの六番は、ガンと呼ぶかカリガネと呼ぶかで論争するといったふうに、同一対象物をめぐる二つの呼称をそれぞれ出典を詮索しながら主張するおかしみを構想の骨子としている点でまったく同じである。鶏が「歌う」のか「鳴く」のかを論争する「鶏泣」、『伊勢物語』に「うるさし」の語があるかないかを争う「右流左止」も同じ構想類型と見て当然だろう。「土筆(歌争)」は、以上の八番のように同一対象物をめぐる論争ではないが、「舟ふな」と同じように、荒唐無稽な言葉の誤解を軸にしての歌争いを二人の人物がくりひろげる。最後の「舍弟」は、以上の九番のようにシンメトリカルな構成をとっていないが、これまた言葉の意味に対する無知と誤解を核に成り立っている点に注目すれば、同じ構想類型と見てもよいのではないか。〈言葉詮索物〉という分類名を、この十番に与えたいと思う。

周知のように狂言の分類法は、各流儀の名寄に採用されているシテの役柄による分類が一般的である。これに対して研究者による新たな分類法も試みられている。横道萬里雄・古川久・安藤常次郎の三氏が、それぞれ独自にたてられた分類法³⁾が、その代表的なものだ。特に横道氏の方法は、「文蔵」「二千石」「富士松」「茫々頭(菊の花)」「太子の手鉢」「竹生鳥参(竹生鳥詣)」の六番を〈抜参り物〉、「二十九十八」「吹取」「釣針」「岩橋」「業平餅」「伊文字」の六番を〈妻定め物〉と命名するような、構想の類型による分類がすでに試みられている点が注目される。古川氏の〈徒ら物〉、〈職人物〉安藤氏の〈騙り物〉などという命名にも、そうした配慮が働いていると見られる。しかしなお、三氏とも大名狂言は大名物、髯狂言は髯入り物、山伏狂言は山伏物の名のもとに一括されており、既成の流儀名寄の分類法をも多分に踏襲しておられる。それはそれで分かり易い方法なのだが、脚本構造を明らかにするためには、名寄の分類と併立させて構想の類型の基準に徹した分類法をたてる必要を感じる。その場合、ある一曲が必ず一分類のもとにのみ属さなければならぬわけではない。「粟田口」が取違え物にも新参物にも属するような重複分類を、むしろ積極的に行なうことが、構想の類型を明らかにすることになろう。

三 趣向の類型

構想類曲には、右のように〈……物〉と命名しにくい、二曲一对の類曲もある。

悪坊―悪太郎 栗焼―柑子 二人大名―昆布売 三人片輪―宗八 瘦松―金藤左衛門 呂蓮―柱杖 柿山

伏―盆山 鶏猫―牛盗人 八句連歌―胸突 長光―茶壺

などがそれだ。悪坊―悪太郎、瘦松―金藤左衛門などは、偶然の類似ではなく、ほぼ同曲と言ってもよいほど酷似し、明らかに一方が他方の原曲であると考えられる。しかし、柿山伏―盆山などになると、盗みに入っ心ならずも動物の鳴き真似をさせられてしまう趣向が似ているだけで、曲全体の構想は別であるとも見られる。

狂言に類曲を多く存在させている要因は、構想類型だけではない。

ふたたび「粟田口」に話をもどしてみよう。取違え物と新参物と二つの構想類型を核に展開しながら、「粟田口」の18・19・20の各小段は「二人大名」「昆布売」にそっくりだし、22段、終曲が追込みの形式をとる時は「太刀奪」「真奪」と同じ趣向だと言える。

こうした部分的な趣向の類似性を、構想の類型と区別して、趣向の類型と呼ぶことはできないだろうか。

多くの場合、趣向の類型とは構想類曲のなかに、必然的に含まれることになるだろう。一曲の全体的構想が似ていれば部分的趣向も似ていて当然だからだ。しかし、

煎物―鍋八撥　太刀奪―真奪―腥物―成上り　磁石―長光―茶壺　若市―髭槽―老武者　技殻―簸屑
連歌盗人―蜘蛛盗人　鎌腹―吃り

などは、必ずしも構想類型ではないが曲柄としては同系統の曲目に属し、同じような結末や導入を、趣向の類型として持っている。

へげにもさあり、やようがりもそうよの、の囃子ことばを伴なう囃子物で一曲を結ぶ

末広かり―麻生―目近―三本柱―張蛸

は、脇狂言五番物とか果報(者)物という分類のほかに、一種の趣向類曲であり、

井碓―猿座頭―清水座頭―鞠座頭

も、座頭狂言のなかで必ず「平家」が謡われるという趣向の類型を持つ。

「石神」と「大般若」は、男女による神楽の相舞という同一の趣向で、「伊文字」と和泉流の「船渡舞」は突如、あの日をご覧ぜ、山の端にかかった、めい／＼ざらり、ざらり／＼と、梅はほろりと落つれども、鞠は枝にとまった、とまった／＼、とまり／＼とまった、という同じ歌謡で、終曲を告げる。

「貫掣」という狂言がある。大蔵流では長らく中絶し、虎明本に「乞掣」、鶯賢通本に「泣掣」の名で出て、細部の異同は多いが、ともかく大蔵・和泉とも「貫掣」の名で現行曲にある。酒癖の悪い夫に愛想をつかした妻が実家へ帰ってしまうが、詫びに駆けつけた夫に直面すると、とめる父親をふりきって結局よりを戻すという筋立てだ。この曲の冒頭、夫が泥酔しながら帰宅して、酔った勢いで妻を離別してしまう件りは、類似の主題を持つ「法師が母」と筋の運びも詞章もほとんど同じである。「法師が母」はそのあとが能がかりで舞狂言ふうに展開してゆくから「貫掣」とは構造的に異なるが、一方「貫掣」と同じく舅(妻の父)が介在し、夫婦協同で舅に対抗する結末は「水掛掣」「庖丁掣」とそっくりで、留めの「来年から祭には呼ばぬぞよ」という舅の文句まで同じである。つまり、「貫掣」は夫婦の離別と復縁という人情斬めいた構想を対話劇の形式で貫いている点において類曲を見ないけれど、趣向の類型においては、導入部を「法師が母」、結末を「水掛掣」「庖丁掣」と共有しているのである。

趣向の類型は、曲柄や構想をまったく異にする曲目間にも見られる。前述した「伊文字」と「船渡掣」はその好例だが、よく引合いに出される「萩大名」と「八幡前」との後半部分もその典型である。構想の類型とともに、こうした趣向の類型の諸相をも掬いあげ、洗いあげて分類する必要がある。狂言の脚本が形成され固定される過程で、初めに少数の基本曲ないし原型曲があって、そこに補足・拡大・変形が行なわれたとするならば、それはとりもなおさず趣向の類型の生成流動であったろうからである。

四 小段分析の試み

しかし、その前に踏まなければならない作業がある。構想・趣向の類型を基礎づける単位は何か、ということだ。言い換えれば、構想・趣向の類型を構造的にとらえる方法として脚本を小段という最小単位に分析することができるのではないか、ということだ。

狂言の脚本構造に触れた研究が、従来ないわけではない。しかし、多くは留めの分類をして能事終れりとする体の解説である。笹野堅の「狂言能形態論―戯曲としての形式に就いて―」は、虎明本について「展、開部に至る序の形式は次の如きものに統轄される」と断わって、(1)名乗・呼出 (2)名乗・呼出・道行 (3)名乗・呼出・道行・呼掛 (4)名乗・道行・呼掛 (5)名乗・呼出・名乗・道行・案内、の五分類とそれぞれの曲例、変形・派生形式の曲例をあげ、それ自体は示唆に富む分類だが、所詮「展開部に至る序の形式」の諸相を展望するに留まり、あとはただちにお定まりの留めの分類に移行するといった論述で、ついに「展、開部」そのものの構成については、分析どころか一行の記述もないのである。私は、出来れば序の口からもう少しでも奥へ進みたいと願い、小段分析の方法を提示したい。

小段という単位は、現在までのところ、もっぱら謡曲の作品研究に適用されてきた。そして、小段という名称を用いたのは、おそらく三宅航一の『謡の基礎技術』（昭和14年4月）の第一章・第二節「謡の節附」のうちの「小段の配列と類別」の項が最初ではないだろうか。その時期の前後に佐成謙太郎や野上豊一郎が『三道』を援用し「高砂」あたりを引例して謡曲の構成を論じているが、小段に相当する単位をさして、あるいは「成分」「形式」と称し、あるいは単に「詞章」「歌詞」と言い、概念規定は曖昧であった。三宅航一が用いた小段なる用語を、術語として定着させたのは横道萬里雄氏である。『観世流謡曲教本』第一卷（昭和24年・能楽書林）解説に始まり、雑誌「文学」昭和28年4月号の論文「能の戯曲論的考察」などを経て、表章氏との共著『謡曲集』（昭和35年・岩波・日本古典文学大系）の画期的な解説・本文が示されるに及んで、小段分析の方法は次第に普遍化し、その後の作品研究の一方向を決定づけた。

その横道氏が狂言にも小段分析の方法を適用できることに言及したのは意外に知られていない。昭和28年8月号『解釈と鑑賞』に寄せた「能と狂言」という研究法を論じた短い文章である。一部を左に引用しておく。

狂言では、さすがにすべてをこうした小段に区分けすることはできないが、それでも部分的には、小段に相当するような一定の型がある。セリフの部分でいえば、

○名ノリ ○道行(狂言ではセリフである) ○呼立テ ○言付ケ ○案内 ○対面
 などと呼べるような部分である。

ことに、狂言にも少々は謡われる部分があることが多いので、そうした部分は、能での小段と同じ考え方で整理した方がよい。

○次第 ○一声 ○文 ○小歌△ ○平家節△ ○囃子物△ ○渡り拍子地 ○中ノリ地 ○大ノリ地
 など、その他にも数種ある。さらに囃子事、即ち、舞の音楽や動作の伴奏や登場楽としての器楽曲として、
 ○次第囃子 ○一声囃子 ○下り端 ○来序 ○三段ノ舞 ○舞働 ○楽 ○神楽△ ○羯鼓△ ○カケリ
 ○棒振り△ ○責メ△ ○舎切△

などがある。△印を付けたものは、狂言特有のもので能にはなく、同名のものが能にあっても内容が違う。その逆に、能にあつて狂言にない小段や囃子事も、勿論多い。

ここを起点として、ということとはつまり、横道氏の命名した小段名を踏まえつつ、可能なかぎり小段の種類を追加・命名し、整理してみたい。

まず、大分類として、1、せりふの小段 2、謡の小段 3、囃子事の小段 4、終曲の小段、に分けることにする。能にくらべて対話劇的性格の濃い狂言においては、せりふを中心的な小段と考えたほうがよく(1)、それにもかかわらず能と同様に謡と囃子事の規制力は無視できず(2・3)、どういう結末で終わるかが最も典型的な部分と言える(4)からだ。

1 せりふの小段は、このなかを大別すると、①対白、②独白、③傍白、④重白、に分けることができる。独白と傍白とは一般演劇用語であるから多言を要すまい。ひとりごと、モノローグが独白であり、多くの場合、舞台上に相手役がない時に発せられる。狂言の小段を当てはめれば(名ノリ)と(道行)とが典型である。「栗田口」の1段と4・5段

がそれで、枚挙に暇がないほど多くの狂言に類出する。傍白も広義の独白だが、これは舞台上に相手役がいるにもかかわらず彼には聞こえないという条件で発せられる独白のこと、「(荒手) 去ればこそ田舎者で、何をも存ぬ。爰に傘が御座るに依て、是を末ひろがりじゃと申て売り付、代物をとらうと存る。」(末広がり)、「(シテ) 扱々腹のたつ事哉。能う貸つて来たとは云いで、散々に叱らるゝ。何と致う。イヤ、落いてやらう。」(止動方角) といったせりふが、傍白である。

対白は、耳慣れぬ用語かもしれないが、対話または問答のことである。独白・傍白と「白」の字で統一し、守隨憲治氏の『歌舞伎劇戯曲構造の研究』にこの用語が見えるので做つてみた。二人以上の人物の対話であるから、当然、対白に含まれる小段の種類は多い。「呼立テ」(粟田口の2段)、「言付ケ」(同3段)、「呼掛ケ」(同10段)、「同道」(同12段)、「戻り」(同13段)、「復命」(同14段)は、「名ノリ」や「道行」と同じく、多くの狂言に遍在する小段である。

「(太郎冠者) 物申、案内申。(亭主) 表に物申と有る。案内とは誰ぞ。どなたで御さる。(太郎冠者) 私で御さる。(亭主) エイ太郎くはじゃ。そなた成らば案内に及うか。なぜにつゝと通りは召れぬぞ」(萩大名) という類の「案内」。「靱猿」の太郎冠者が大名と猿引きとの間を往復する場面に代表されるような「取次ギ」。「(シテ) ハア、不案内に御さる。(男) 初対面で御さる。(シテ) 早々参うずるを、彼是致いて無音之段は、おごうにめんぜられて被下い。(男) 内々待まする所に、今日の御出近頃祝致しまする。(シテ) ハア(庖丁舞) という「対面」。「扱扱はもう斯う参りまする。(伯父) もはや行か。(シテ) さらば〜。(伯父) 能う来た。」(止動方角) という「別レ」。……これらが対白である。また、一般に酒を飲む場面での盃のやりとりとそれに伴なうせりふの応酬を「酒盛り」と名づけて対白のなかに入れてもよい。対白は種類が多く、必ずしも類型的小段を形造っているとはかぎらず、また典型的であることはわかつても命名しにくいものが多い。それらはとりあえず「問答」としておくほかはない。

重白、というのは、造語。本稿での新名称である。たとえば「末広がり」で太郎冠者が「……末広がりかはう。すゑひろがり買ひす。イヤ是々、其当りにすゑひろがりは御ざらぬか。ジャア。こゝもとにも無いさうな。……」と舞台を歩

きまわる、「呼び声」とでも名づくべき小段があるが、このせりふは、売り手(すっぱ)の「是は落中をはしり廻る心も直すに無い者で御さる。あれへ鄙なつか者と見えて、何やらわつぱと申。ちと当て見うと存る」という一ノ松での「名ノリ」と同時に併行して発せられる。舞台で太郎・次郎冠者が悪戯に興じていたりするところへ帰って来た主人の「戻り」のせりふなどもその類である。二つの異なるせりふが同じ音量で同時進行するのは、他の演劇に例を見ない、めずらしい(しかし狂言には例の多い)技法で、不思議にうるさく感じられず、二人の人物の置かれた状況とそれぞれの思惑を的確にスピーディーに表現し得て、効果的だ。「かぶせて言う」などと言いつつ行っているのだろうが、名詞形の術語がないのは不便である。せりふが重なるので、この技法を「重白」と名づけてみた。

せりふの小段のなかには、「語り」(大黒連歌・夷大黒・鎧・鷹雁金・牛馬・禁野・文蔵・二千石・鱸庖丁・朝比奈など)、「文ふま」(文山立・八尾など)、「説法」(泣尼・布施無経・魚説法など)といった、その部分だけきわだって演戯性の濃い小段もある。

2 謡の小段は、分類が複雑多岐にわたる。脚本構造の前提としての小段分析とは次元を異にして、狂言謡そのものの音楽的分析の視角が絡んでくる。横道萬里雄氏や久野寿彦氏にそうした分類法の提示があり、私自身も試みたことがあるが、今は謡の小段としてのみとらえ、①謡曲ふうの謡小段、②狂言固有の謡小段、に二大別する。①は、能の謡曲にも同じ名称の小段があるもの、②はそういう名称の小段は狂言だけで用いられるもの、という程度の弁別である。しかし、①は実際に旋律や拍節が能の小段の原理と一致する。問題は②のほうにある。音楽的な旋律や拍節上からすれば、たとえば「小舞謡」という小段の実体は謡曲ふうのもの・謡曲出自のもの・狂言固有のもの・他芸能から移入したもの、というぐあいに多様な歌謡を含むわけだが、脚本構造上からは「小舞謡」は能ではなく狂言のみある小段だから、②に分類する。以下、①と②に該当する小段名と主要な曲例をあげるに留める。

① 謡曲ふうの謡小段は、

〔次第〕……夷毘沙門・名取川・宗論・禰宜山伏・蝸牛・庵の梅・釣狐・節分・八尾・朝比奈・蛸・通円・楽阿弥など。

〔一声〕……毘沙門連歌・法師が母・髭櫓・若市・老武者・茶子味梅・塗師・朝比奈・蛸・通円・楽阿弥など。

〔道行謡〕……老武者・庵の梅・釣狐・節分・八尾・朝比奈・蛸・通円・楽阿弥など。

〔詠〕……毘沙門連歌・大黒連歌など。

〔待謡〕……塗師・蛸・通円・楽阿弥など。

〔掛合〕……蛸・通円・楽阿弥など。

〔ロンギ〕……法師が母・お茶の水（水汲）・枕物狂など。

〔平ノリ謡〕……若菜・音曲聳・船渡聳・業平餅・花子・吃り・お茶の水（水汲）・宗論・川上・鐘の音・棒縛・文荷・磁

石など。

〔中ノリ地〕……福の神・今神明・髭櫓・若市・老武者・塗師・蛸・蟬・野老など。

〔ノリ地〕……毘沙門連歌・三人夫・餅酒・松脂・太鼓負・髭櫓・比丘貞・神鳴・蛸・通円・楽阿弥など。

これらのうち、〔次第〕〔一声〕〔道行〕は流儀の諸本にも記載されている名称だが、〔詠〕以下は、謡の実際に鑑みて横道氏が命名したものである。

②狂言固有の謡小段は、

〔小舞謡〕……若菜・花折・月見座頭・千鳥・寝音曲・棒縛・鳴子・三人片輪など。

〔小歌〕……石神・金岡・花子・お茶の水（水汲）・清水座頭・枕物狂・庵の梅・昆布売・呼声・鳴子・節分など。

〔雛子物〕……末広かり・張蛸・目近・麻生・三本柱・煎物・松脂・鈍太郎・蝸牛・財宝など。

〔踊り節〕……名取川・昆布売・呼声など。

〔勤行節〕……名取川・小傘など。

〔イロ詞〕……宝の槌・筑紫奥・伊文字・今参り・茶壺・節分など。

〔祈り〕……禰宜山伏・大山伏・蟹山伏・梟・菌など。

〔平家〕……清水座頭・猿座頭・月見座頭・并儲など。

〔小謡〕……箕被・法師が母・貫聳・花折・月見座頭・寝音曲・樋の酒・棒縛・鳴子・茶壺・三人片輪・悪太郎・花盗人・見物左衛門など。

以上が、複数の脚本に用いられる、狂言固有の謡小段である。〔イロ詞〕とは横道氏の命名で、通称のイロ節またはイロ。コトバとフシの中間的な扱い方をする謡のことだ。謡曲の「イロ」と区別するためには、この名称のほうがよい。彼は新たな命名ではなく、従来から呼びならわされ、脚本にも記載されている名称である。横道氏はこのほかに「宗論」の踊念仏、「鈍太郎」の念仏、「靱猿」の猿歌、「鉢叩」の鉢叩歌、「鳴子」の鳥追歌、「御田」の田植歌、「唐相撲」の唐音謡を独立した歌謡の名称としてあげておられる。当該曲目の脚本構造を分析する時は、それらをも小段名と考えるべきだろう。ただし、「唐相撲」の唐音謡を認める前に、「唐相撲」「唐人子宝」「茶子味梅」の三番に出てくる〔唐音〕を、せりふの小段のなかに数えるべきかもしれない。

また、右の〔小謡〕のなかにはいわゆる酌謡が多く含まれているが、酌謡の代表曲「ざざんざん……」や「雲かと思れば八重一重……」などは、酌をする場面にかぎらず、橋がかりの登場に謡われることも多いので、一括して〔小謡〕とし、酌謡を小段名としては採用しないほうが、矛盾が生じない。

3 囃子事の小段は、当然、型付および囃子演奏の譜と有機的に関わっていて、最も類型性の明らかな小段と言える。これも、①能と共有する囃子事、②狂言固有の囃子事に二大別することができる。能と共有する、と言っても、名称と用途が同じという意味で、演奏の譜自体は極度に簡略化されていることは言うまでもない。①は、つぎの通りだ。

〔次第〕……謡の小段の〔次第〕と同じ曲例。

〔一声〕……謡の小段の〔一声〕と同じ曲例。

〔下り端〕……夷大黒・枕物狂・若菜など。

〔来序〕……唐相撲など。

〔三段ノ舞〕……大黒連歌・筒竹筒・三人夫・鴈雁金・懐中髻など。

〔舞働〕……夷大黒・夷毘沙門・連歌毘沙門など。

〔楽〕……茶子味梅・唐相撲など。

また、②狂言固有の囃子事は、

〔神楽〕……石神・大般若・太鼓負など。

〔羯鼓〕……煎物・鍋八撥・太鼓負など。

〔カケリ〕……法師が母・金岡・蛸・通円・楽阿弥など。

〔棒フリ〕……鍋八撥など。

〔責メ〕……八尾・朝比奈・馬口勞・瓜盗人・闇罪人など。

〔シャギリ〕……末広かり・張蛸・目近・麻生・三本柱・昆布柿など。

右は、主として『音楽事典』と現行二流の演出とに基づいて整理した。囃子事の場合、せりふや謡の小段と違って、流儀の古本の記載名をそのまま信ずることはできない。演出の实体はともかく、呼称が揺れ動いていて、同名異曲や異名同曲が多いからである。たとえば舞がけりという囃子事の名がある。現行演出では用いない名称だ。虎明本では「あひす大黒」「大黒連歌」「連歌毘沙門」「あびす毘沙門」に舞がけりが舞われることになっている。当然これは「舞働」の古名なのであるが、「虎寛本」に至ってもなお舞がけりの名は残っていて、「大黒連歌」「えびす大黒」「松やに」の三番に出てくる。ところが虎寛本「連歌毘沙門」には舞働の名も出てくる。現行演出に照らせば、だからと言って、舞が

けり、と舞働とが別物だとは言えないのである。従来、このへんの事情に無理解な解説や注釈が見られないでもない。かけり・せめ・はたらきなどの用語をめぐっても似たような事情がある。この種の混乱を整理するためには、第一に、用語と実体との異同を実演に接して確認しなければならない。第二に、囃子事(特に働き事)の演出用語と実体との異同は能においても顕著な現象なのだから、ことにかけりとかはたらきのように能と共有する呼称については、常に能の実演、演出史をにらみ合わせる用意があるべきだ。第三に、天正狂言本に発する諸台本の演出用語の変遷をたどる必要もあるだろう。

4 終曲の小段は、曲の結末の告げ方、終結部分の種類である。これを留めと言わずに終曲という生硬な用語にしたのは、つぎのような理由による。

一曲の終曲部分を留めと総称するのは、誰しも疑いを容れない、不変不動の常識であった。そして、演者・研究者を問わず諸氏による留め、の分類法があり、たとえば『狂言総覧』(古川久・安藤常次郎・三宅藤九郎・小林貴共著、昭48、能楽書林)の概説に示された、

追い込み留め・シャギリ留め・くさめ留め・笑い留め・叱り留め・謡い留め・せりふ留め・一句留め・ガッシ留め
舞い留め

の十分類などが、最大公約数的で妥当な方法と思われる。

ところが、実際に個々の曲目について見ると、従来の分類では説明できない類型が出てくるのだ。たとえば「箕被」や「法師が母」のような「こなういとうしの人、こちへ渡しめく。」(女)心得ましたく。」と男女が連れ立って橋がかりを入れてゆく終曲を何と呼ぶか。脚本の上ではせりふで終わっているが、「来年から祭には呼ばぬぞよ」とか「秀句といふものは寒いものぢや」の類と同断にせりふ留めと呼ぶことには抵抗を覚える。「蝸牛」の囃子物で浮いて入る終曲を何と呼ぶか。北川忠彦氏は拍子物または囃子留めと呼んでおられるが、術語として定着していない。それに、浮

かれながらだんだんに退場してゆく経過が一種の見せ場になっているのに囃子留め、というのも似つかわしくない。そも、「粟田口」のように「南無三宝、しないたるなりかな」と一旦せりふで留めてから「やるまいぞ」の追込みになるような場合は留めが二つあると考えるべきなのか……

そんな混乱に陥っているところへ、最近、大藏流の山本東次郎氏からお話を伺って、疑問は一べんに氷解した。氏のお話の要点は「大体、留め、イコール終曲なのではない。留めとは字義どおり舞台（本舞台）のなかで劇的な演技がすべて完了して、あとは静かに退場するだけという場合にのみ用いるべきだ。また、私どもはそのように理解して留めという言葉を使ってきた。せりふや謡を伴いながら橋がかりを運んでゆく終わり方は、留めに対して込みと言う。追込みの込みがそれだ」というのだ。まことに説得力と魅力に溢れる説である。私は、その御教示に全面的に導かれつつ、終曲の小段を①留めの類、②込みの類に分け、つぎのように従来の解説を改める必要を感じる。

大部分は前記の『狂言総覧』の分類法を踏襲する。ただし「追込み留め」を「追込み」とし、込みの類に入れる。また留めの類から「一句留め」を省く。「一句留め」と言うも所詮は「せりふ留め」であるからである。そして、留めの類の一つ、込みの類に二つ、つぎの小段を新たに設ける。

〔相撲留め〕……文相撲・鼻取相撲・蚊相撲・察化・口真似。

〔浮かれ込み〕……蝸牛・鈍太郎・財宝など。

〔誘い込み〕……法師が母・箕被・千切木・清水座頭など。

以上を整理すると左のようになる。*印が新名称である。

1 せりふの小段

①対白*

〔呼立て〕〔言付ケ〕〔呼掛ケ〕〔同道*〕〔戻り*〕〔復命*〕〔案内*〕〔取次ギ*〕〔別レ*〕〔酒盛り*〕〔唐音^{とういん}〕〔問

答〔語り〕〔文ふみ〕〔説法〕

② 独白

〔名ノリ〕〔道行〕〔考ネ〕〔独白〕

③ 傍白

〔傍白〕

④ 重白*

〔重白〕

2 謡の小段

① 謡曲風の謡小段

〔次第〕〔二声〕〔道行謡〕〔詠えい〕〔待謡〕〔掛合〕〔ロンギ〕〔平ノリ謡〕〔中ノリ地〕〔ノリ地〕〔渡り拍子地〕

② 狂言固有の謡小段

〔小舞謡〕〔小歌〕〔囃子物〕〔踊り節〕〔勤行節〕〔イロことば詞〕〔祈り〕〔平家〕〔小謡〕

3 囃子事の小段

① 能と共有の囃子事

〔次第〕〔一声〕〔下さかり端は〕〔来序〕〔三ま段ノ舞〕〔舞まい働はたらき〕〔楽がく〕

② 狂言固有の囃子事

〔神楽〕〔カケリ〕〔棒フリ〕〔責め〕〔シャギリ〕

4 終曲の小段

① 留めの類

〔ジャギリ留め〕 〔舞い留め〕 〔話し留め〕 〔ガッシ留め〕 〔笑い留め〕 〔せりふ留め〕 〔叱り留め〕 〔くさめ留め〕 〔相撲留め〕

② 込みの類

〔追込み〕 〔浮かれ込み〕 〔誘い込み〕

五 百姓狂言への応用

脇狂言のなかに百姓狂言と呼ばれる一群の曲目がある。国もとは異にしながら、ともに領主に年貢を納める目的で上京する二人（または三人）の百姓が道づれになる。目ざす御館も同じなので、仲よく一緒に納める。御館では奏者の命ずるままに、あるいは年貢物になぞらえた和歌を詠んだり、あるいは年貢物の名を拍子にかかって申し立てたり、故事来歴を語ったりする。褒美に免税の恩典を受け、盃ごとの後、舞を舞って帰国する。「佐渡狐」を例外として、他の九番、完全な構想類曲である。

これを、「虎寛本」を中心に現行台本で、小段に分析して一覧すると別表のようになる。下段に流派別および正狂言本における曲目の存否を記しておいた。大藏流の△印はその曲が上演されることもあるが名寄に「明治後廃止」となっているもの、鷺流「松樫」は仁右衛門家の名寄だけに見えるものである。

脚本構造（小段）と記した二段目に明らかなおと、万雑公事を赦されるまでの構成は、極言すれば百姓の国名が入れ換わっただけで、同曲と言ってよいほど似ている。「重白」後の「問答」で、「みどもは用を前に当て後から先へ行く」云々と言い、年貢上納後百姓AがBに「お奏者はつとと奥にござった」と言っただけ、他愛ないギャグまで全曲に共通している。百姓Aが常にアド、Bがシテ。「三人夫」の場合は、A・Bがアドで、この表に百姓Cが登場する段を付加すればよく、それがシテである。

81 狂言の脚本構造

曲名	脚本構造(小段)	趣向	大	和	鷺	天正
三人夫	1、百姓A登場	歌—奇名—歌—三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	△	○	○	○
餅酒	名ノリ—道行	歌—三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	△	○	○	○
筑紫奥	2、百姓B登場	言立テ(イロ詞) —笑 イ—笑い留	○	○	○	○
昆布柿	名ノリ—道行 掛(重白)	歌—奇名—噓し物—シヤギリ留	△	○	○	○
松樫	—問 答—同道—着台詞	歌—三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	○	○	△	○
勝栗	3、奏者登場・上納	歌—三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	○	○	○	○
相合烏帽子	名ノリ—案内—上納	語リ —(三段ノ舞)—ノリ地—ガッシ留	○	○	○	○
弓矢	—問 答—案内—上納	語リ —三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	○	○	○	○
鷹雁金	4、祝言	語リ —三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	○	○	○	○
佐渡狐	呼立テ—言付ケ— 趣向	語リ —三段ノ舞—ノリ地—ガッシ留	○	○	○	○
	5、留め	論争—裁定 —破綻—追込み	○	○	○	○

これらを同巧異曲、たらしめているのは、5、趣向↓留メの段に記した趣向類型の相異である。

「佐渡狐」が百姓狂言中の異色であるとはこと古りた常識だが、こうして見ると祝言性皆無、和歌・語り・舞・謡の演戯成分も欠如しているのは「佐渡狐」だけだということに改めて気づかされる。

また、「勝栗」「相合鳥帽子」「弓矢」の三番は、天正狂言本と大蔵流にないことといい、趣向類型のvariety映えのなさといい、先行作品の類型が固定したのちの垂流的作品の印象を受ける。また言葉詮索物の構想を核にすえた「鴈雁金」をその知的作風ゆえに、他の百姓狂言とは一線を画すると見れば、「三人夫」「餅酒」「筑紫奥」「昆布柿」「松樫」の五番が残る。

これらが百姓狂言の古態と考えられるが、さらにこの五番のなかで、どれが原型かとなると、一概に断定はできないだろう。

夙に荒木良雄氏に「三人夫」原型説がある。寛正五年糺河原勸進猿蓑の初番狂言である「三人長者」と「三本柱」が三人立ての狂言であるところから、百姓狂言の古態は三人立てで「翁」の式三番の系譜的展開である、また「三人夫」の百姓の詠む歌が稚拙であり、曲趣に土臭さが横溢している、というのがその理由である。⁽⁵⁾

そうかも知れない、と思う。しかし、歌の稚拙さ（歌の典故の有無は別として）とか土臭い雰囲気は「餅酒」「筑紫奥」「昆布柿」もまた共有するのではないか。三人立ての設定が古態を示す必須の条件であるとも断じがたい。もし三人立ての設定を重視すれば、「昆布柿」もあわせ考えなければならぬだろう。天正狂言本「昆布柿」は「三人百姓」の曲名のもとに三人立てなのだから。

私は、百姓狂言のもつ祝言性から見て、祝言性を鮮やかに表現する〔三段ノ舞〕が舞われる曲目が、百姓狂言の基本曲だろうと思う。歌を詠み、三段ノ舞を舞い、ノリ地の謡になり、ガッシ留めで終るという定型が、だからこそ生まれきた。となると「三人夫」か「餅酒」か「松樫」かである。天正狂言本の囃子事の記載は不明確なのだが、「もち酒」の

場合は、和歌の後に「ふへ」とあり、続いて「あらめでたや／＼」の語がある。「松樫」は「やら／＼めでたや／＼な」の文句が繰り返され、そのあいだに「ふへ舞」とある。この「ふへ」「ふへ舞」が三段ノ舞を意味する。一方、「此歌をまふてかへる」という同じ表現が「三人わらひ百姓(三人夫)」にも「三人百姓(昆布柿)」にもある。「三人夫」の場合は、この「まふて」が、どうも「三段ノ舞を舞って」の意味らしく思われる。「此歌を」というのは「この歌の情緒、この歌の主題を受けて」というほどの意味だろう。それならば「昆布柿」も三段ノ舞かといえは、違うと言わざるを得ない。「三人夫」は「拍子とめ」すなわちガッシ留めだが、「昆布柿」は「ふへとめ」すなわちシャギリ留めである。三段ノ舞から引き続いてシャギリで留めるといふ演出は想定できない。やはり、ここは現行演出どおり噺子物だろう。「昆布柿」がもと三人立てであったとしても、原型とは考えにくい。とりあえず「三人夫」「餅酒」「松樫」の三番を、三つながら百姓狂言の基本曲と見てよいのではないだろうか。

小段分析の方法を百姓狂言の類曲全体の上に試みたが、もともと百姓狂言というレパートリー自体が狂言のなかの古態の部類で、類型性の強いことは明らかであった。右に述べたようなことは、小段分析をまつまでもなかったかもしれない。しかし、小段に分析することで、定型部分と非定型部分の差は、より明確にされる。類型のはっきりとしない他の曲目群、あるいは類曲をもたない個々の曲目についても、小段分析を試みるべきだろう。

以上、伝書に見られる脚本論(一)を前置きに、狂言を全体的構想と部分的趣向とに分けて類型を抽出する必要性、(二・三)、せりふ・謡・噺子事・終曲に分類した上で小段の単位を設け(四)、百姓狂言への応用(五)を試みた。雑駁で不十分な試論に留まったが、小段の措定についてはなお検討を進め、脚本構造のみならず狂言の各曲目を演出論的に考察する一助としたいと考えている。

注1 「狂言の性格」(日本の古典芸能4『狂言』をかし)の系譜』昭45・平凡社)

注2 この『間・狂言仕方附』を読み、かつ虎明本と虎寛本とを比較し、脚本構造と演出について考える研究会を、五十一年来、橋本朝生氏を中心に、多田一臣・池田晃一・橋口裕子・林和利・樺木茂義・菊地純子の諸氏と、当研究所において行ない、随時、山本東次郎氏の出席も得ている。本稿での小段分析の方法は、その研究会での討論を通して得られたものが多い。

注3 横道氏の分類は『能と狂言』(昭34・大同書院)および『音楽事典』(昭32・平凡社)第12巻に掲載の能・狂言曲目一覧表に示されている。古川久氏の分類は『狂言の世界』(昭35・社会思想社)、安藤常次郎氏の分類は「狂言の分類に関する私見」(『国文学研究』二五)・「狂言の分類」(早稲田大学大学院文学研究科紀要)八)の二論文で見られる。

注4 横道氏の分類は『音楽事典』、久野氏の分類は「狂言の音楽」(『狂言——「をかし」の系譜』)。

注5 日本文学新書『狂言』(昭31・創元社)および『中世文学の形成と発展』(昭32・ミネルヴァ書房)