



日本古典文学全集

狂言集

校注

北川忠彦  
安田章

小学館・刊

狂言集

日本古典文学全集 35

昭和47年10月15日 初版発行  
昭和53年11月20日 第四版発行

校注者 <sup>きた</sup>北 <sup>がわ</sup>川 <sup>ただ</sup>忠 <sup>ひこ</sup>彦  
<sup>やす</sup>安 <sup>だ</sup>田 <sup>あきら</sup>章  
発行者 相賀徹夫  
印刷所 大日本印刷株式会社  
東京都千代田区一ツ橋 2-3-1  
東京都新宿区市谷加賀町 1-12

発行所 株式会社 小学館  
東京都千代田区一ツ橋 2-3-1  
〔郵便番号〕101〔振替〕東京 8-200  
〔電話番号〕編集 東京 03-230-5662  
製作 東京 03-230-5333  
販売 東京 03-230-5739

© T.Kitagawa 1972 A.Yasuda  
(著者検印は省略いたしました)

造本には十分注意しておりますが、  
万一落丁、乱丁などの不良品の場  
合は、おとりかえいたします。

本書の一部あるいは全部を無断で複写複製（コピー）することは、法律で認められ  
た場合を除き、著者および出版社の権利の侵害となります。あらかじめ小社あて  
許諾を求めて下さい。

目次

凡例……………五  
解説……………五

脇狂言

末廣かり……………六  
大黒連歌……………六  
松楪……………七  
栗隈神明……………一〇二

大名狂言

韮猿……………一〇  
蚊相撲……………一三  
二人大名……………一七  
墨塗……………一七〇  
富士松……………一八三  
雞猫……………一九九

小名狂言

千鳥……………三三

素袍落……………三三

繩綯……………三六

木六駄……………三六

附子……………二八

呼聲……………二九

智女狂言

雞智……………三〇

二人袴……………三六

貫智……………三七

右近左近……………三九

吹取……………三〇

鬼山伏狂言

朝比奈……………三三

神鳴……………三六

節分……………三〇

柿山伏……………三六

蟹山伏……………四〇

通圓……………四三

出家座頭狂言

宗論……………四八

鞠座頭……………四一

魚說經……………四〇

月見座頭……………四七

金津……………四八

集狂言

酢薑……………四二

菓爭……………五〇

鳴子遣子……………四九

芥川……………五〇

狸腹鼓(井伊直弼作)……………四三

金藤左衛門……………五一

濯ぎ川(飯沢匡原作)……………五五

蜘蛛盜人……………五一

付録 狂言名作解題……………五五

口絵目次

『靱猿』	1	高雄観楓図	9
「三番三」	5	洛中洛外図『朝比奈』	10
月次風俗図	6	狂言面「乙」	12
『素袍落』	8		





しかしこの狂言の發生経路というものはいまだによくわかっていない。いつたいヨーロッパに比べるとわが国では演劇の發達はよほど遅れており、十四世紀後半、能や狂言が發達するまでは、長い間「演劇以前」ともいうべき時期が続いた。むろん天鈿女命の岩戸舞をはじめ記紀の伝説の中には劇的な所作を想像させる記述は幾つもあるし、平安中期藤原明衡(？)の作と伝える『新猿樂記』には「福聖聖之袈裟求」とか「妙高尼之襦袢乞」「東人初京上」とかいった滑稽な演技や、幾人かの専門猿樂役者の評判も伝えている。聖が袈裟をなくして捜し求める話、尼が赤子をかかえて襦袢(おしめ)を求める話は多分に風刺性を含んだ滑稽技であり、特に前者は現在も演じられる『無布施経』の原型ともいえるし、田舎者が初めて京へ上つてうろろする所作も現在の『末広かり』(以下\*印を付したのは本書収録曲)や『金津』のある部分を思わせる。もちろん王朝の都城文化の一つであるこれらの新猿樂と、南北朝以降の狂言とを単純に結び付けるのはもとより早計であろう。だが同じような滑稽技がはからずも共通してこの二つの芸能に用いられているのもわかるように、これらの所作は時代を超え場所を超え、だれにも笑いをもたらす演技であった。古来猿樂とか猿樂態とか呼ばれたものが、すなわちこれである。ただこれら数々の猿樂は、「新猿樂」という名もむなしく、いづれも単にその場限りの滑稽に終わって、まとまった喜劇にまで成長することのなかった、いふなれば古代における劇の断片のようなものであった。しかし中世においてみごとに芸能文化の花を咲かせた能や狂言も、これらの断片的な演技の存在を前提とすることなしにその成立は考えられないのである。能のことを古来「猿樂能」と呼び、狂言のことを「猿樂の狂言」とか「狂言猿樂」とかいった例からも、このことは推察できるであろう。

むろん、現在の狂言の中にはこの猿樂態だけではなく、セリフにおける秀句(しゃれ)や滑稽問答の類、物語り芸、また能ほどではないにしても歌舞の要素も含まれている。そしてこれらの諸要素の糸をたどってみることによつて、単に狂言の劇的構造が明らかになるだけでなく、その成立事情についても多少の見通しがつくのである。ここでしばらく猿樂態以外の演劇の諸要素の系譜を探るところにした。

江戸時代初期の代表的な狂言師大藏虎明(二五七—二六三)の著に『わらんべ草(狂言昔語抄)』という狂言伝書があるが、その巻五に、

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。

ということばが見えている。玄恵(慧)(二六六?—二七三)は南北朝のころの有名な学僧で、伝承では狂言の鼻祖であり、主要な作者の一人である。この記述や伝承をそのまま信じるかどうかは別としても、創成期の狂言の中に物語り芸や小舞といった演戲的要素の占める位置の大きかったことは十分考えられるであろう。狂言は演劇となる以前にこうした演戲として行なわれていたらしいのである。

いったい「狂言」という語は、通常「狂言綺語」と続け用いられて、これは演劇を意味するよりもたわごととか冗談とかいった、ある種の「ことば」を表わす語であった。ここにも「狂言」劇に占めることばの芸の大きさを感ぜさせるものがある。事実、狂言の中には物語り芸を含む曲が多い。『大黒連歌』のような神仏の縁起、『酔薑』のような品物の由来、『朝比奈』で語られる合戦談、また『宗論』『魚説経』の中にある滑稽説経、あるいは『禁野』の長柄の人柱や『釣狐』の玉藻前といった伝説等、種類はいろいろあるが、いずれもおそらくはもと独立した演戲で、それだけを演じても十分聴衆を喜ばせたり、また笑わせたりしうるものである。後崇光院伏見宮貞成親王(二三三—二四六)の日記『看聞御記』その他中世の記録類に散見する、物語り僧が「狂言」を談じたとあるその「狂言」とか、民間芸能に残る「早物語」といって早口でまくしたてる話芸などはこの狂言の語り性と関係づけられそうである。この他、ことばによる芸としては秀句や滑稽問答の類もあり、『富士松』に見られるような俳諧連歌の利用なども適宜行なわれたらしいが、内容も表現も比較的固定しやすいものだけに、狂言劇中でも早くから成立し定着していた部分であろうと思われる。

語りと同様、歌舞の類も独立して行なわれていたようだ。室町時代からしばしば記録の上で見られる「座敷舞」というのがそれで、これは当然現在の狂言歌謡の類にその尾を引いていると思われる。もともと今日狂言の中で用いられる狂言歌謡(多くは舞を伴う)は、単に一座の興として行なわれるものが多いけれども、おそらく当時はもつと滑稽洒脱な内容のものが少なくなかったことであろう。応永七(一四〇)年の大塔合戦の軍記『大塔物語』に、頓阿弥という芸人のことを記して「狂忽にして、舞は当座の興を催し、歌は座中

の頰を解く」とある。満座を笑させた歌の芸もあつたのである。狂言に残るものでは『木六駄』に挿入されている「鶉舞」はその好例であり、「鞆座頭」その他で語られる平家琵琶のもじりも、もし所作をつければ格好な滑稽座敷舞ともなりうるものである。ただこれらは適宜差し替へのきくものだけに、もとはその多くが、このような滑稽歌舞であつたものが、狂言が古典芸能として高尚化されるにつれ、しだいに現在見られるような風俗詩的なものに取り替えられたのではなからうか。ともあれこうした演戯の中にも狂言の一つの源流を見いだすことができるようである。

しかし狂言が劇として発達する以上、その根幹となるものはやはり猿楽態であつたといわねばなるまい。この、古くから時と場所を超えて行なわれ、人を喜ばせた滑稽演技は、中世にはいると俄然あちこちに書きとめられることが多くなる。しかもそれが前代と違つて時代世相に密着した内容のものが多くなつてゐるのがこの期の特色である。その最も有名な例が『看聞御記』応永三十一年三月十一日の記事で、

猿楽昨日ノ如シ……抑モ猿楽狂言公家人疲勞ノ事種々狂言セシムト云々。此ノ事然ル可カラズノ間、田向禪啓ヲ以テ楽頭ヲ召シ突鼻ス(叱りつける)。当所ハ皇居也。公家ノ居住ノ在所ニ公家疲勞ノ事種々狂言スルハ故実ノ条存ゼズ尾籠ノ至也。向後ノ為突鼻ス。且ツ山門ニ於テ傍例有リ。猿楽猿事ヲ狂言セシム。仍ツテ山法師猿楽ニ刃傷セシムト云々。又仁和寺ニ於テ猿楽狂言聖道法師比興之事共ヲ狂言セシメ御室ヨリ罪科ヲ被ルト云々。

とあり、これはすでに専門の狂言師の手になるものであるが、ここでは、①公家人が疲勞(疲弊)したことを、②猿のこと、③聖道(唱導)法師が比興(滑稽・不都合)をしたことを、それぞれ狂言に仕組んだことが記されている。公家人の疲勞ぶりなら当時幾らも例があつたはずで、たとえば『太平記』卷二十三に見える土岐頼遠の事件や、その事件後公家が戦々恐々としていたころ「破レタル簾」「轆ハゲタル破車ヲ、打テドモ行又疲牛」に引かせて行つたさる貧乏公卿が、先方から一団の武士がやつて来るのにあわてふためき、立烏帽子を落とし髻もあらわになりながら車からとび降り挨拶して京童の笑いものになつた話。といつてそのまた相手の武士どもは

というと、これも、前から来る車に乗っているのが土岐頼遠でさえもかなわなかつた院という曲者よと錯覚して、一同馬から降り平伏したという、何とも珍妙な次第となつたこの事件など、まさに「公家人疲労」であり「俄大名迷者」の好例で、そのころならば猿楽の素材は巷間毎日のように拾えたはずである。仁和寺の法師といえは『徒然草』五十二段以下に見られる説話が思い浮かべられようし、日吉山王ひよきさんの使者の猿とても、「山王の前の鳥居に丹を塗りて／あかきは猿のつらぞをかしき」と『犬つくげ集』その他に詠まれる時代であつた。『建武年間記』の「二条河原落書」を例に引くまでもなく、南北朝の動乱はそれまでの古代的權威ごんいの残滓ざんしを大幅に崩し去り、数々の価値観の転倒をもたらしした。そこに笑いが生じ秀句が生まれ、猿楽態が数多く繰りひろげられることになる。当時の猿楽に当代性・風刺性が色濃く見られるのは当然であつた。いわば時代全体が猿楽の時代となつたのである。

### 能と狂言

このような基盤の上に、猿楽態はしだいに狂言という喜劇として形成されてゆくのであるが、当時の芸能の中でいちやくその猿楽態にシリアスな物真似や歌舞の要素を強く加えて劇の形態を作り上げたのが猿楽能、つまり現在の能であり、それに対しこの猿楽態をいつまでも守りつづけ、滑稽なままで劇の形態にまで育て上げたのが狂言であつた。

ところでこうした猿楽能・狂言、あるいは田楽能・幸若舞といつた舞台芸能が、この時代一時に発展開花したのは、当時が鄉村制の発展期で地下じげの人々の寄合よあひがさかんになつたことと関係があるろう。花の下はなもとの連歌つどに集い、一味同心の茶をすすり、説話の語り手を囲んで打ち興じ、踊念仏おどりねんぶつに我を忘れて踊り狂う人たち、これらはすべて寄合の人である。中世は芸能の時代であると同時に寄合の時代であつた。これはそれらの芸能が都市へ進出しても事情は同じで、この寄り合う人々はそのまま猿楽能や狂言の観客につながるのである。ヨーロッパにおいては遠くギリシア、ローマのころから市民社会が発達し、それがそのまま演劇の発展と結び付いたと同じ現象を、わが国においてはようやくこの十四世紀後半に至つて現出したのであつた。中でも猿楽能は観阿弥かえなみ（三三三）・世阿弥ぜあみ（三三三）（四四）という二天才によつて中世芸能の王座の位置を獲得して今日に至つてゐる。そして猿楽態の面影をより濃く残した狂言はというと、早くから能の一環として取り入れられ、狂言本来の素朴でおおらかな性格に、「能の狂言」としての高尚で洗練された性格を

付加されて、以後の展開をみるのである。

今日でも狂言は能と同じ舞台で一番ずつ交互に上演されるのがたてまえである。また間狂言まきょうげんといって、一番の能の中に狂言師が加わって助演することも多い。その他、『翁』において「三番度さんばんど」(大藏流では「三番三」と書く)を勤めるとか、狂言風流きょうげんふうりゅうを勤めるとか、いろいろなかたちで狂言師は「能」に参加する。こうしたからみ合ひは、すでに世阿弥の時代にでき上がっていたことが『習道書』その他世阿弥の伝書から推察されている。そうなった詳しい事情はこれまたはつきりとはわからないのであるが、おそらく観阿弥・世阿弥父子による能の体質改善がなされた際、狂言を摂取したのであらうと思われる。より写実的な狂言を体制内に引き込むことよつて、能は現在のような象徴劇としての方向に大きく踏み出しえたのである。

現在、能は幽玄の芸術、狂言は笑いの芸能とされる。能は歌舞劇・象徴劇で様式性が強いのに対し、狂言はセリフ劇で写実的傾向が濃い。また能は『伊勢物語』『源氏物語』『平家物語』といった古典的なものに材を仰ぐことが多いが、狂言は日常的なもの、または民間説話を脚色したものが多く、というふうに、かなり対照的な性質をもつとされている。だが室町期の猿楽態さるがくたいから脱皮したばかりの能は種々の点でもつと狂言に近い、大衆的・写実的な面をもっていたようである。その中であつて、能に幽玄味・様式性・古典性を賦与しようとしたのが世阿弥であつた。となると狂言の摂取、能との結合は、能をして安んじて幽玄の芸術、様式的な演劇に進ましめる役割を果たしたといふことがいへそうである。

もつとも世阿弥が狂言に求めた笑ひは、けつして野卑なものでも低級なものでもなかつた。その『習道書』に「狂言の役人」の心得を記して「をかしなればとて、さのみ卑しきことば、風体ゆめゆめあるべからず」といひ、狂言の理想を「笑みの中に楽しみを含む」と記していることから、その見識がうかがわれる。しかしまた、このことは同時に、当時の狂言の実態が笑わせるためには手段を選ばず、ときには下品なこと卑猥ひわなことをも辞さないものであつたことを示しているよう。次に述べるように当時の狂言はシグサにしてもセリフにしても、ときには内容までも即興的な処理ですませてしまふ、いたつて流動的なものであつたのであるから、その

場限りの低級な滑稽性は幾らでもはいる可能性があった。それだけに右のような狂言観をいだいた世阿弥の見識には感心させられるのである。

### 狂言の流動

今日、能舞台で演じられていた狂言を見ると、セリフも動きも実にかっちりとした感じで、いかにも古典芸能らしい強靱さを備えており、したがって一見南北朝・室町初期以来ずっとそのままの姿で継承されてきたかのような感じを受ける。確かに狂言に描かれている世界はその時代のものである。扮装からしても中世の風俗を伝えているし、セリフの中にもたとえば「まかり出でたる者は、この辺りに住まひ致す者でござる」とか「聊爾をおしやるといって咎むるではおられない」とかいった室町語が多く見られる。しかも寛正ごろからぼつぼつ見えはじめた狂言上演の諸記録を見ると、寛正五(興應)年『紇河原勸進猿樂日記』には『鉢叩(福部の神)』『八幡前』『伊文字』『朝比奈』等の曲名が記され、また『石山本願寺証如上人日記』の天文五(三善)年一月二日の条には『萩大名』を思わせる「大名萩花一見所」とか、『文山立』を思わせる「おいはぎ仕損令口論さしちがふ□所」とかを演じたという記事が見られることなどからしても、『狂言が室町時代のもの』ということは大筋において誤りではない。しかしそれは中世の世相・風俗・言語を基調として、ということ、狂言そのものは、演技やセリフはもちろん、時には筋立てに至るまで、室町期を通じて、『流動』しつづけ、近世初期にはいつて内容が『定着』し、固定・整備されて現在に至ったものである。つまり狂言とは中世の演劇には相違ないが、同時に当時においては内容の固定していかないものだったのである。

『鞆猿』という有名な狂言がある。狩り好きの大名が猿引の連れてくる毛並みのよい猿を見て、その皮を鞆に張りたいたいと言出す。一度は猿引も断わったが、それならば猿引もとも射殺そうと大名が弓に矢をつがえるので、今はやむなくみずからの手で猿を殺すことにし因果を含める。しかし殺されるとも知らず無心に芸を続ける猿を見てはどうしても手を下すことができず、またそのことを聞いた大名も思わずもらい泣きをして猿を許してやる。喜んだ猿引は猿にお礼の舞を舞わせ、童心に戻った大名も機嫌よく猿とともに舞う、という狂言で、盛り上がった劇的内容のあとに祝言の気分がほどよく調和し、現行狂言中でも屈指の名作とされている。

ところでこの『鞆猿』の台本はというと、天正六（一五七八）年の奥書をもつ、いわゆる天正狂言本以上にはさかのぼれないのである。天正といえば実に南北朝以来二世紀の隔りがある。しかもそこに記された『鞆猿』は次に掲げるようないたって簡単なものにすぎない。大名出て太郎冠者を呼び出す。「今日は鹿狩に行く、仕度申せ」。さて狩に出る。「何生物がな、門出祝はん」と言ふ。ここに猿引来る。「それ殺せ」と言ふ。猿の背を計つて鞆にくらぶる。猿引泣く。これを見て不憫ふびんと云うて殿も泣く。さて刀・小袖取る。後、猿になりて太郎冠者に引かるる。

なるほど、だいたいの筋書は現在のものと一致する。ただ今日見せ場の一つになっている終局の猿舞は当時は行なわれなかったようであり、前半の大名と猿引の火花を散らすようなやりとりも、天正狂言本の記述からは期待できそうもないし、猿引の猿をいとおしむセリフも現行のような情理を兼ね備えたものとはだいぶ差があつたであらう。

ただこの台本によつて演じるとなると相当幅のある演出が可能になつてくる。大名の残忍性や愚かさに重点を置く方法もあれば、それからのがれようとする猿引の苦心を前面に押し出すこともできたはずである。そして最後に小袖を脱いでしまひ「猿になりて太郎冠者に引かるる」大名の姿には、多分に嘲笑される者の姿が感じられる。

この天正狂言本には百余番の狂言が収録されているが、いずれもこの程度の叙述であつて、台本というよりは筋書本といつたほうが当たっているくらいである。しかもまとまつた台本集としてはこれ以上さかのぼれるものは今日まだ発見されていないし、おそらく今後も多くは期待できないであらう。つまり、狂言は南北朝のころに形成されたといひながら、天正ごろまでその内容の書き留めがなされなかつた、また書きとめることが不可能であつた、というところに、当時の狂言の流動ぶりがうかがえるのである。この間、狂言はこのようにだいたいの筋立てだけを決めて、あとは即興的なセリフ、つまりアドリブでことを運んでいたのであつた。これは「口立て」といつて未発達段階の演劇では普通のやり方であり、ある程度その演劇の手法を身につけた演者なら、十分これでもつともらしい一番の狂言に仕上がるのである。しかしそれが現在舞台上で演じられる狂言に比べてはるかに密度の薄い泥臭いものであつた

ことは想像に難くあるまい。

このように考えてみると、狂言はいったいだれが作ったのかという、一見重大にみえる問題も、それが即興のうちに成立し流動のうちに定着して現在に至ったものである以上、それについて正面から論じることがはさして意味がないといわねばなるまい。もつとも狂言師の間では、古来狂言の祖として南北朝期の玄惠法印を、中興の人として室町時代中期の金春四郎次郎・宇治弥太郎という二人の狂言師をあげ、玄惠作として『鞆猿』『宗論』等約六十番、四郎次郎・弥太郎二代の内の作として『千鳥』『附子』等七十余番の狂言をあげている。もとよりこの伝承のすべてを信じる必要はないであろうが、ただこれはこれでやはり狂言という芸能の形成されただいたいの年代とか、僧侶がその成立に関与していたであろうとか、また狂言というものが狂言師の自作自演によるもので、またその演技を通じて経験が集積されるうちに自然と内容も変化して洗練されたであろう、といった諸事情を推察させるものがある。

また狂言が何を材料としているかについても一言しておきたい。右に述べたような狂言の成立事情を考えると、狂言は確かに世相に密着した笑いの種を即座に脚色して演じた場合も多かったであろうが、それと同時に、どの時代どの地域にも行なわれ、またあらゆる階層の人々に喜ばれた民間説話との関係も無視することはできない。いや現在残っている狂言についていえば、世相に密着したものは消滅もまた早かったようで、むしろこの説話的なもののほうが根は深いのである。虎明の『わらんべ草』巻二には狂言の素材について述べた中で『宇治拾遺物語』や『沙石集』等の説話に材を仰いだことを記している。『眉目吉』(麿曲)や『附子』がそれに当たるであろうが、これとても必ずしもそうしたままとまった書物から取材したとみる必要はないようで、民間に行なわれていた口承説話を、これらの説話集と狂言との双方で取り上げたとみるべきではないか。現在各地で採集された昔話を点検しても、『末広かり』や『金津』に似た田舎者が都会へ出て買物に失敗してくる話、『雑舞』等の舞入物と同じような舞のしくじり談、『蟹山伏』と重なる蟹の妖怪が出て謎をかける話、その他狂言とよく似た話は非常に数が多い。狂言の発生・内容を考える上でこの民間説話との関係の考察は大きな示唆を与えるものといえそうである。



## 二 狂言の整備

狂言の定着 発生以来、即興的な滑稽演戯に、語り・歌舞等の要素を適宜混じえ、台本の書き留めもなく流動しながら演じられ

てきた狂言は、中世末期から近世初期にかけてようやく定着・固定の時期にはいろうとした。天正狂言本がこの時期に書きとめられたということは、この傾向の具体的な現われの第一歩であろう。もつとも、江戸時代にはいつての整備された台本と違って、これは約百番の筋書や、中で謡うたわれる歌謡の類を心覚え風に記したものであった。しかし全体の約八割のものは現在の曲とだいたいの内容が一致するし、また、一方永祿・天正(要へん)ころともなると狂言の上演記録もよほど増加してくるのであるが、それらもまた大部分のものが現行曲とその曲名が合致する。このような諸点からみて、発生期から長い間相当自由に演じられてきた狂言も、この時期に至ると定着のきざしを見せてきたといつてよいであろう。

近世にはいつて「幕藩体制」の確立するとともに、狂言は武家の式楽としての能に完全に組み込まれることになった。正保四(奇)年六月九日、將軍徳川家光の発した能役者・囃子方はしりかた・狂言方に対する戒告に「万事一座の大夫指揮を守り、もし訴訟の事あらば、大夫をもて有司のもとへこふべし」とあるのはワキ方・囃子方・狂言方をシテ方の宗家が完全に支配することを認めたものであった。これからいわゆる「能の狂言」としての性格が固まってゆくのである。流派意識が確立し、各家それぞれに台本を備え、そして演技の面でも様式的に洗練されてくる。公式の演能における狂言上演記録を見ても、『末広すえひろかり』『福の神かみ』『麻生あせい』『三本の柱さんぼんばしら』といったおめでたい脇狂言わきの曲目が圧倒的に多くなるのがこのころからで、娯楽としてよりも式楽としての性格が強くなっているのがこうした面からも察せられる。

しかし狂言はもともと流動性をもち、当代的な自由な演技を旨とするものであったから、式楽としての狂言にあきたらぬ人たちの