



Title	狂言の舞歌の変遷：その機能をめぐって
Author(s)	伊藤, 茂
Citation	語文. 1977, 33, p. 10-18
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68634
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

狂言の舞歌の変遷

—その機能をめぐって—

伊 藤 茂

閻魔王が六道の辻で罪人待ち受けるという類型の、いわゆる鬼狂言の多くは「……じゃうどへとてこそ、いそぎけれ」といった句で終わる謡い留めが一般的である。だがすべてが謡い留めをとるとはかぎらず、また同一の曲でも諸本によって異同は少なくない。

たとえば天理本「馬口旁」では

しやうどへかけ入と云てからおりて 馬のぶちにて しとめて
入る也

とあって謡い留めに終わることを窺わせるが、大藏虎明本「馬口旁」では「浄土へこそは、まいりけれ」とうたった後

はいく

と馬の轡を食まされた閻魔王が博旁に浄土まで追いたてられる演技がつづく。また天理本「朝比奈」が

しやうどへとてこそまいりけれと云て おふきにてしとむる也
と記しているだけであるのに、虎明本は

おにひより／＼として入なり

とあり、謡い留めの後になんらかの演技が付加することを示す。こ

れらの曲では天理本が謡い留めでいずれも本舞台上で一曲を終えると思わせる（あるいは留め以後の演技を重視していない）のに対し、虎明本では橋掛りを活用して舞台の演技を揚幕まで継続させようとしている。

またシャギリ留めが追い込み留めに改変されていく傾向の強いことは以前から指摘されてきた。^(註1)たとえば虎明本「枕物狂」は「げにおとをおうて入る」という演出をとる。しかし大藏虎寛本にはシャギリはなく、「やようかりもさうよの」とうたった後、シテが「なういとうしの人、こちへわたしめ／＼」と虎明本の「おうて入る」演出を改めた形のセリフで終わる。あるいは虎明本「引括」では「しやぎりにてはいる也、又おふても入也」とシャギリ留めを主とした演出を記すのに、虎寛本は追い込み留めを主とし、別記して「又シャギリ留にもする」と重点が変わっている。また「鬼の継子」では虎明本ですでにシャギリ留めをとらず追い込み留めをとるが、「おにのまますをかたにのせて……」の囃子物につづいて、シャギリを吹くことは残っている。しかし虎寛本はシャギリを吹くこともない。

留めの部分に変化のあるものをいましみよう。天理本「金岡」の留めは

きつねのばけたにことならずと云て つきたをすを 女はらを
たて おい入也

と女を突き倒して逃げるシテを、女が追い込むにすぎない。それは虎明本も同様である。しかし近世末期の和泉流台本である古典文庫本「金岡」では、「狐のばけたにことならず」とうたった後

アド 腹立や／＼

シテ 先お待ちあれ

アド まてとは何と

シテ おぬしの様な黒ひ顔はどうも似ぬわいな

と、シテが女の悪態を言う部分が増大している。このような例は「神鳴」にもみることができる。虎明本では

ぐわら／＼ひかり／＼くわら／＼どうと云て 入

という演技を記すにとどまるのに対し、虎寛本では

シテ 光り／＼、グワラリ／＼。

アド 桑原／＼。

と改変し、キリの歌謡の後の演技を雷一人のものから雷と医師の二人による演技にしている。同様のことが天理本「雷」から古典文庫本「雷」への変遷にも指摘できる。そしてまた古典文庫本では「代リノ止」として、雷が退場した後に医師の長い祝言的なセリフを付加し、医師の役割を重くしているのである。

このようにキリの舞歌の後に演技やセリフが付加し、増大していく傾向や、シャギリ留めが追い込み留めに改変されていく傾向をみることが出来る。このキリの舞歌の後の留め方についての形態面で

の変遷は池田廣司氏が「謡留め」「舞留め」「シャギリ留め」を取りあげられて、その古風かつ和楽的性情から「留め」における和楽的趣向は多分に原初狂言・地狂言のものであるといえる」と結論された。^(注2)つまり最初にあげた「馬口旁」や「朝比奈」の天理本と虎明本の相異は相互に先後関係がないとしても、天理本の純粹な「謡い留め」の方がより古風な形態であり、虎明本のように謡い留めの後に演技が付加していくことは新しい変化と考えて間違いないかったことを裏づけるだろう。

ではその舞歌、あるいはシャギリの後の部分の形態的変遷という現象はどういう理由に因るのであるうか。たとえば金井清光氏はその理由を狂言の核であった歌舞が「しだいに軽視されるようになり」、一方近世的な理知的滑稽である「筋書やセリフのおかしみが重視されることにな」ったと説明された。^(注3)たしかに形態の面でみれば、キリの部分は謡い留めやシャギリ留めをとらず理知的な滑稽を増加させている。だがその変遷をたんに「軽視され」たと説明して充分だろうか。むしろなぜ軽視されるに至ったのか、その理由こそ明らかにする必要があるだろう。そしてその理由は狂言の舞歌に内在する問題として考察されなければならないかった。

「蟹山伏」をみよう。「蟹山伏」の変遷をみればそのシャギリが徐々に削除されていくことは容易に確かめられる。虎明本を引く。

(山ぶしのみを右の手にてはさむ)

山伏・強力 あいた／＼ (笛しやぎりになりて、両の手

にて、二人の山ぶしを、がくやへ引こむなり、まくのきわにて、笛とむるなり)

幕ぎわまで演技をつづけているが、留めは明らかにシャギリ留めの

形を残し、シャギリ本来のめでたく賑やかな雰囲気をつくり、一曲を祝言的な気分で終えるという機能を發揮している。しかし虎寛本ではシャギリだけでこの曲が終わっていない。

(シテの耳をはさむとシャギリ吹出す)

山伏 アゝいたく。

(シャギリにて飛で、蟹は兩人をつきたふしてはいる)

山伏 ヤイく、あの蟹をとらへて呉い。

山伏・強力 やるまいぞ。

シャギリの後に追ひ込み留めは屋上に屋を架すものであろう。

二つの留めの並存は、一曲を祝言的な気分の内に留めるといふ本来の機能をシャギリが衰弱させたことを示している。そして同時にシャギリに替わって留めを明瞭に表わす機能を担うものが新しく必要となった状態を示してはいないだろうか。この傾向は時代が下るほど顕著になる。山本東書写本を引用する。

(シャギリに合わせて跳んだ後、蟹の精は二人を前に突きたおし、橋がかりを横歩きに退場)

山伏 アア痛 アア痛(起き上がって) ヤイヤイヤ、今の蟹はどれへ行た。

強力 (起きて) あれへ参ります。

山伏 あの蟹を捕えてくれい。やるまいぞ やるまいぞ。

シャギリの機能はすでに本来のものとは無縁である。ここでは蟹が山伏たちを突き倒す演技の伴奏となつてしまつてゐる。この傾向の究極はシャギリを削除してしまうことであらう。山本東本でも難子方のいない時はシャギリなしの演出があることを注記しているが、茂山千五郎家現行台本でシャギリは完全に姿を消す。

山伏・強力 ア痛、ア痛、ア痛。(蟹の精、兩人を前へ突き倒し、横つとびに揚幕に逃げ入る)

強力 おのれ憎い奴の。(金剛杖を振り上げ、蟹の精と間違えて山伏に打ちかかる)

山伏 ヤイヤイ、身共じゃわい、身共じゃわい。

強力 エイ、頼うだお方。

山伏 今の蟹はどれへ行た。

強力 つうつとあれへ参りました。

山伏 ちやつと捕へい。

強力 あの蟹、誰そ捕へてくれい。

山伏 やるまいぞ、

強力 やるまいぞ、

シャギリに替わり、シャギリのあつた所から演技が増大している。つまりますますセリフを増加させ、ついには強力が誤つて山伏に打ちかかる演技まで付加することで留めを明瞭にしているのである。シャギリ留めは原初期の狂言でみせるような本来の強い機能を失つてゐる。一曲の狂言を留める機能は衰弱し、その役割を果たすことができないのである。

このように留めの機能が弱まつていく事情は謡い留めでも同様である。古典文庫本「悪太郎」では天理本「悪太郎」のキリの歌謡の後にあつた「南むあみだ、やあ」というセリフを持たない。しかし古典文庫本「悪太郎」はするように謡い留めで終わりながらも、その後記で次のようにいう。

何レニモ謡切ニテ止ハ趣意モ悪ク又一番ノ止リモ悪シ 併一通
リハ謡ヒ止可然念仏止ハ功者ナル者ナラテハ勤ム可ラス

ここでも諷い留めで一曲が終われないことを感じている。キリの歌謡の形態は一曲を留めることができないまま形骸化しつつ、しかし演者自身は演者の技量を考慮しながらその形態に拘束されない意識を生みだしていることが読みとれるのである。

本来の存在意義である留めの機能を失ったシャギリを、またキリの舞歌を、狂言は新しく捉え直さざるをえないだろう。それは狂言に舞歌に替わって機能するものを求める必要を生じさせ、そして可能にした。つまり留めの機能を衰弱させた舞歌の後にセリフを付加し、そのセリフに機能を委ねていくことで舞歌の機能の衰弱は解決されている。これはまた「蟹山伏」のシャギリに典型的であったように、舞歌を不用にしていく方向を示していたのである。

二

前章では留めの機能は衰弱し、その機能に代替するものを求める舞歌の変遷をみた。しかし異なる機能に転換することで存続していく舞歌もある。

「魚説経」について北川忠彦氏は、魚尽しの説法は「独立させても十分人を笑わせる語り芸」であり、そのため狂言の一つの源流と考えられるが「現在の狂言では、この言語遊戯がそれだけに終らず無智無学な僧を笑いものにするという風刺の道具に使われている」といわれる。⁽⁸⁴⁾これは一つの独立しうる滑稽な説法が、狂言の中で固有な機能を果たすように転換されたことを意味している。

同様のことは「酒もり」の場面の舞歌が特定化する現象にもみることが出来る。「酒もり」の場面は小山弘志・金井清光両氏が説かれるように、^(注5)「酒もり」そのものに祝言の機能があつたと考えられ

る。そのため「酒もり」の場面はまず在ることが重要であって、その場面の舞歌は「何にてもひとつ」という形で当座の演者の自由な裁量にまかせられていた。しかし「酒もり」の場面の舞歌は最後まで流動しつつも、やがて筋立ての中に活用される形で特定なものに定着していく。

虎明本「花折新発意」では「さかもりして、しんぼちにさけのませて、こまいなどまはせて、たちしゅもまふたりなどして」とあり、天理本も酒もりのあることは記すが、何を舞うか特定していない。それに対し虎寛本では「泰山府君」や「放下僧」といった桜を題材にとった舞歌に特定しているのである。もちろん「花折」などのように「酒もり」の場面の舞歌だけが特定化するのではない。「素袍落」でも「あの山見さいこの山見さい」の歌謡が、寛永頃に「いただきあつれた」の詞章を演出に生かして撰取されてきたことはすでに指摘されている。^(注6)また太郎冠者が伯父から貰った素袍を主人の前で落し、主人がそれを拾って気嫌を直してうたう歌謡は虎明本が「しうまふて見せうと云てまひなどする」とあるのにすぎないが、虎寛本では「宇治の晒」をうたって「釣ったところが面白い」という詞章を効果的に活用する。

「酒もり」の場面の舞歌は酒もりさえあればよかった時の機能とは関わりなく、筋立ての中でより効果的に見せるための趣向として特定なものに選択されているのである。

また虎寛本「八句連歌」はキリの歌謡「やさしの人の心や……」を導き出すために、次のようなセリフをいわせている。

シテ 扱もく夢のさめた様な事じゃ。是といふも日頃連歌に好に依て、天神の御納受有ての事有う。唯戻る処では有ま

い。和歌を上て戻らう。

同じ部分を虎明本で引けば

シテ やれ／＼かたじけなひ事や、是と申も天神のおあはれみで、おゆるしありたるとぞんずる、なふ／＼うれしや

とある。思わず歌謡が口をついて出るといった気持ちの昂揚が、そのままならかにキリの歌謡へつながっていく虎明本の詞章とは異なり、虎寛本は「和歌を上て戻らう」というセリフに示されるように奉納することを登場人物が意識して歌謡をうたう。つまり虎寛本の歌謡は奉納するという合理的解釈のもとに位置づけられている。同様の例は「悪太郎」にもみることができ、虎寛本では「実に今こそは知られけれ……」の歌謡の前に次のセリフをいう。

出家 その儀成らば愚僧が弟子にして、諸国を修行させておまさうぞ。

シテ 夫は忝う御座る。其儀成らば逆の事に此よしを諷ふて戻りませう。

出家 夫が能らう。

同じ部分を虎明本から引用する。

シテ かやうの事もたしやうの縁なる間、今よりしてはかたかたの弟子にならふ

出家 尤の御心ざしじや、でしにいたさう

「八句連歌」と同じく、虎明本には歌謡をうたうことに對しての合理的説明がない。キリの歌謡は本来、筋立ての中でことさらに説明されるものではなかったはずである。^(注)このように合理的説明が必要となるところに、キリの歌謡の機能の変化をみることができ、

「附子」のキリの歌謡にも機能の変化がある。天正狂言本「ふす

さたう」から引用する。

一口くへどもしなれもせず、二口くへどもしなれもせず、三口四口五口六口、十口斗りねぶりくへども、しなれぬ事こそ目出けれ。ひやうしとめ。

追込み留めをとらず「ひやうしとめ」という祝言的な留めをとるが、歌謡の詞章は虎明本以後と大異ない。おそらくこの歌謡をうたうことが主人の気嫌を直させるとりなしになって、一曲を祝言的に留めることができたのであろう。しかし虎明本では

太郎・次郎冠者「……みなになるまでくふたれども しなれぬことの めでたさよ あらかしらかたや候

主 言語道断の事 あちへうせおれ

と、祝言的な結末をとりえず、叱り留めに変わる。この場合キリの歌謡の形態が祝言色の濃い天正本とはとんと変わらず、であれば天正本にみられたこの歌謡の「ひやうしとめ」を可能にする機能は衰弱したと考えるべきであらう。

だが「附子」はその機能に代替するものを求めていく方向に変遷するのではなく、歌謡の機能を転換することでこの歌謡を存続させていく。わずかに「あらかしらかたや候」という一句を添えることで、このキリの歌謡の機能は一変した。それは祝言的な歌謡から主人に對する痛烈な揶揄を込めた歌謡へと転換され、再活用されている。シャギリが本来の機能を失った時、新たな機能を担うことができず、ついには削除されていったのに対し、「附子」の歌謡は機能の転換を図ることで存続している。新しい機能を担うことでこの歌謡は「附子」になくはならないものになったといえるだろう。

同様の例は「鐘の音」でもみることができ、虎明本、キリの歌

謡の部分からである。

太郎冠者 へ……急で上る心もなく さもあらけなき主殿に

そくびをとってつきがねの く ひびきにはなをぞなをりける

主 あちへうせう

太郎冠者 是もかねのいとくじや

主 まだそこにおるか あちへうせおれ

太郎冠者 畏た

と、叱り留めに終わる。しかし虎明本の後記には

ツメニ、ヨウイフタ、クツロゲト云

と、とりなし留めの演出をとる場合があることを示している。そのとりなし留めをとる理由は次のところに求められるだろう。虎明本には

下人シカル時、ソクビヲトツテ、ツキタイテヨク候

という演出が残っている。このような荒々しい演出を近世後期には失ってしまうのだが、この虎明本に記された演出はキリの歌謡と密接に結びついている。「そくびをとってつき」という詞章に込められた意味はこの演出の存在によって理解できるのである。「つきがねのひびき」も太郎冠者が主人に突き倒される音のことに他ならないだろう。「鐘の音」の歌謡の本来の機能は太郎冠者の失敗に腹を立て、彼を突き倒すことで鬱憤をはらした主人を揶揄することであった。この別記された演出が生かされるかぎり「鐘の音」の歌謡の機能は明確である。しかしこの演出は「鐘の音」の歌謡には必須の条件であったにも関わらず、狂言全体はこの演出を排除していく方向で変遷していった。その結果、キリの歌謡の意味は演出全体の中

で生かされず、その機能は忘れられた。つまり「鐘の音」の歌謡は主人への揶揄という機能をなくし、鐘の威徳をうたったものとして祝言的な意味をより強く意識されるようになる。歌謡の機能がそのように転換された時、主人はもう腹を立てることはなく、とりなしに満足して太郎冠者を慰安する留めへと変化していくのである。

「附子」と「鐘の音」は似たように追い込み留めをとりなし留めへ、祝言的な留めを追い込み留めへとそれぞれ反対の方向に改変されている。傾向性を見出すとすれば、そのような形態的な面にあるのではないだろう。いずれも本来持っていた舞歌の機能が衰弱していくという点にこそ同じ変遷の傾向性を見出しうるのである。狂言の原初期からあった舞歌も、すでに狂言と不可分のものではない。ここでも舞歌の機能の衰弱がなぜ舞歌するのかという、機能に対する新しい疑問を生み、そして解決しているのである。

三

狂言の舞歌の形態的な変遷は削除されるものもあれば、また静止的なものもあつて一様ではない。にも関わらず、その機能面からみれば変遷は単一であることが指摘できた。いま一つ、後になって狂言に摂取されてきた舞歌について考えておかねばならないだろう。その変遷は原初期の狂言から密接な関係にある舞歌とは異なった姿をみせるのである。

「豹猿」の猿歌は天正本では記載がなく、虎明本で記載されるようになり、虎寛本で格段に増加する。^(注9)つまり猿歌は原初期においては存在しなかったか、少なくとも重要ではなかったことを推測させる。また橋本朝生氏の考証されるように^(注10)「木六駄」の鴉舞も後にな

って摂取されてきたとしていいと思われる。舞歌ではなくても「綱なひ」でいえば、太郎冠者の悪態が虎明本など初期においては簡単であるのに後になるほど増加する。また「千鳥」の酒をだまし取るための工夫は、天正本では「はま千鳥の友よ声は、ちり／＼やちり／＼、／＼／＼や／＼。とひやうしにかゝりてまふ。おちそぞろく。そのひまに酒とりてにぐる」と「宇治の晒」の歌謡だけが、虎明本ではそれに加えて、山車を引くところ、また流鏑馬をするところなど津島祭の様子をいくつも語り、酒屋と太郎冠者の駆け引きの趣向を増加させている。

このように舞歌が新しく摂取される典型的な曲として「花子」をあげることができるが、「文荷」もまた同様の傾向を持つ。

大明出て人をよび出し、花ごの本へ文やる。獨は行まひとゆふ。二人やる。道にて、我もて人もてとてろんする。竹にゆひつけてになふ。後は引さいてもつ。のちは風のたよりにやるとてあをやる。歸てかくとゆふ。せうはら立ておっぱしらかす。天正本「文さき」の全文である。だがこれは天理本、虎明本など江戸初期の「文荷」とはやや相異なる。つまり謡曲「恋重荷」の謡いが記載されていないのである。その相異の、そして「文荷」の変遷の事情までも解きうる鍵は題名にあると思われる。

虎明本「文荷」には注記として「文さき共云」とあり、遠くない時期まで題名が固定していなかったことを思わせる。ではその題名の揺れは何に起因しているのだろうか。天正本とそれ以後の諸本との間で、同様の筋立てを持ちながら題名の相異なるものが少なくない。たとえば天正本「うちみ」は打身の由来を語り、それだけで叱り留めになる。しかし虎明本「鱸包丁」になれば、一曲の中心は打

身の由来語りではなく、後半の増加してきた趣向である鱸の口調法に移行している。天正本「よねかり」も俵藤太の娘、米市御寮人という趣向を取らないかぎり「米市」には変化しないだろう。題名の変化とは当然のことながら、そのような中心的趣向、あるいは曲の主題の変化と密接に見合っているのである。

そうみてくれば「文さき」は天正本「はかまさき」と同じく「裂く」ことに主題を置いたものに違いなかった。つまり「文荷」への変化は「裂く」ことから「荷う」ことへ主題が変化したためであった。虎明本「文荷」を引用してみよう。

(二人してなかなになふ)

太郎冠者 やい／＼いかふおもひな

次郎冠者 誠に文一つのおもからふしさひはなひが、いかふおもひやひ

太郎冠者 いや思ひだいた、こひのおもにといふ事が有程に、

此文は恋の文である物じや

次郎冠者 げにもこひのおもにといふたひが有程に、こひの

ぶんしやうがある物じや、おもひよ

太郎冠者 いざさらはそのうたひをうたふまひか

次郎冠者 よからふ、いざうたはふ

太郎・次郎冠者 へよしなきこひをするがなる、……

「文さき」から「文荷」への題名の変化とはようするに謡曲「恋重荷」の発見であった。やがてこの歌謡は一曲の中心的趣向へと比重を高めていくことになる。千五郎家本を引こう。

太郎冠者 さて此れについて謡を思ひ出した。謡うたならば心ゆるであらう。

次郎冠者 心得た。

兩人 へエイ／＼エイ

太郎冠者 へ重くとも

兩人 へ心そへて持てや／＼下人。よしとても／＼、此の身は
軽しいたづらに、恋の奴になりはてゝ、亡き世なれど憂から
じ、亡き世になすも由なやな、実には命ぞ唯頼め、しめちが
はらだちや、よしなき恋をすがむしろ。……

『閑吟集』にも収められているこの歌謡は「文さき」の一趣向とし
て撰取され、成長増大していく過程でみずから狂言の中心的趣向
へと高める。そしてついには一曲の趣向が「恋重荷」の歌謡に移っ
てしまったのである。

しかし「花子」にせよ「文荷」にせよこれらの舞歌が量的には大
きな比重を占めながらも、狂言の劇の構造そのものを内部から変革
し、担うものとして機能していない。これらの舞歌はあくまで一趣
向としての機能をもつて撰取されたにすぎず、そのかぎりにおいて
はいつでも省略が可能であつたし、またいくらでも増加させること
が可能であつた。撰取されてきた舞歌はそのように形態的に増減し
つつもその機能の面からみれば変化はないのである。

「蟹山伏」の衰弱し削除されてしまうシャギリにみられたよう
に、本来の留めの機能を果たしていた舞歌がその機能を失った時、
その機能がどれほど本来的なものであり、本質的なものであつても
改変されざるをえなかった。また「鐘の音」においても、その原初
期狂言の演出に支えられたキリの舞歌の機能が、その演出の消滅と
ともに変わらざるをえないことも必然であつた。舞歌は本来の機能

を失えば無用のものとして削除されてしまうし、あるいは機能を転
換されてしまうのである。狂言の舞歌の変遷とは、そのように本来
の機能の衰弱した結果であつた。

ともあれ舞歌本来の機能が衰弱した時、それをそのまま保ちつづ
けるのではなく、機能の衰弱した舞歌を削除しそれに替わるものを
撰取していく段階で、また新たな機能に転換していく段階で、狂言の
舞歌は一つの大きな変革を成し遂げたということができらう。
それは舞歌劇をセリフ劇へと変える。あるいは舞歌をセリフ劇の性
格を崩さずに活用する、狂言の劇の構造と内容的に関わる変遷であつ
た。だがこの章でみた「文荷」の舞歌は形態的には増減し流動しつ
づけるが、この変革を成し遂げて以後、機能の面からみればなら
新しい変革はなされなかった。その意味では舞歌の変遷はすでに終
わっていたのである。

註(1) 北川忠彦氏「室町時代の狂言と天正狂言本」(『芸能史研究』創刊
号)。金井清光氏「狂言のシャギリと追い込み」(『国語と国文学』昭
和47年7月)など参照。

(2) 「古狂言台本の発達に關しての書誌的研究」第三編・第三章・第二
節「神事的・和楽的要素」参照。

(3) 「酒もりの狂言」(『文学』昭和48年7月)参照。

(4) 「狂言の性格」(『日本の古典芸能・4 狂言』所収)参照。

(5) 小山氏「固定前の狂言―主として織豊期の狂言界―」(『国語と国文
学』昭和25年10・11月)。金井氏注(3)の論考など参照。

(6) 池田氏・前掲書(注(2))第四編・第三部・第五章「『あの山見さい
この山見さい』の小歌」参照。

(7) 太田次男氏「能狂言に就ての一考察」(『史学』昭和31年3月)、「大

名・太郎冠者の変貌」(『史学』昭和32年7月)。金井氏「狂言における祝言の歌舞」(『鳥取大学教育学部研究報告』昭和46年6月)、「百姓物狂言の形成」(同誌 昭和47年6月)、及び注(3)の論考など参照。

(8) 池田氏 前掲書(注(2)) 第四編・第一部・第三章・第四節「演出の技巧化」参照。

(9) 北川氏「『靉猿』猿歌の成立時期について」(『国語国文』昭和30年7月) 参照。

(10) 「木六駄」の形成と展開」(『能ー研究と評論ー』第三号) 参照。

(狂言台本の引用は必要なかぎり、本文中に出典を明記した。なお片仮名と平仮名、及び句読点については適宜私の意に任せた)

(被昇天女子短期大学非常勤講師)