



Kobe Shoin Women's University Repository

Title	「床本」考
Author(s)	秋本 鈴史
<i>Citation</i>	演劇研究会会報, 第 17 号 : 6-13
Issue Date	1991
Resource Type	Journal Article / 雑誌記事
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

「床本」考

秋本鈴史

口上と共に太夫がうやうやしく床本を拝し、三味線の「ヨクリ」の旋律と共に浄瑠璃の舞台が始まる。普段はその一挙一動からその日の太夫の調子を自分なりに予測しようとすることはあっても、あまりに見慣れたせいにかその行為自体の意味まで深く考えたことはなかった。

しかしながらいつもかすかな違和感を感じていた。そしてそれが「床本」の存在からくることには以前からうすうす気付いていた。それをもう少し具体的にいえば、なぜ浄瑠璃の太夫は観客の前にわざわざ「本」をもって現れるのであろうか、ということにでもなるうか。「語る」という行為と、「本」というものとの関係が気になっていたのかもしれない。浄瑠璃にとって「本」が何か特別な意味をもっているように思えるのであるが、その意味がもう一つ明確につかめないのが違和感の原因なのかもしれない。

またこのことにも関連するのであろうが、浄瑠璃の「正本」という言葉にもいつも何か引っ掛かるものを感じていた。普通には刊行された浄瑠璃本を「正本」と呼んでおり、『正本近松全集』や『古浄瑠璃正本集』などもこうした意味で使われており、特に問題にすることもないのである。しかし「正本」というのは「太夫正本」とも記

されるように語り手である太夫との関係で考えるべきものであろう。そうすると太夫と「本」との関係ということになり、「床本」の場合と同じく浄瑠璃における「本」の意味というところに至ってしまうのである。

これは私だけがこだわっているだけのことなのかもしれないが、一度自分なりに整理してみたいと思っていたことでもあり、問題提起だけでもしてみたいと考えた次第である。

一

現在用いる「床本」という意も含めて太夫が語る時に用いる本を広く「床本」ということにすれば、太夫が「床本」を用いるようになったのは一体いつ頃からであろうか。

絵画資料で見ると、少なくとも元禄初年頃には「床本」が用いられていたのは確かである。元禄三年（一六九〇）刊の『人倫訓蒙図彙』の山本角太夫座などが古い画証に属するであろう（『人形浄瑠璃舞台史』八三図。以下図版については同書の図版番号を用いる）。この図は楽屋側から描いた珍しい図であり、舞台資料としてもよく使われるものであるが、太夫は見台を前に扇子を手にして「床本」を見て語っている。太夫は見物に姿をみせない所謂「蔭語り」であり、太夫の右横には別の本が置かれているのもみえる。

これは蔭語りの時であるが、付舞台での「出語り」の時にも「床本」

を用いたことは『花洛細見図』（序は元禄十七年）などでみることが出来る（九〇図）。この図は山本飛騨像が基盤人形を遣っているところであるが、舞台下手側に出ている太夫は「床本」を前にしている。この図に限らず元禄以後の舞台画証では「出語り」の場面が多く描かれているが、著名な『曾根崎心中』の観音廻り図（一〇〇図）をはじめ、殆どの画証に「床本」が描かれており、現在の太夫の姿とあまり変わらないようである。

これらはいずれも上方の舞台であるが、江戸でも同じような状況であったと思われる。元禄初年頃刊行の『役者絵づくし』に描かれる「上るり惣太夫」図（六二図）は江戸の太夫達の稽古風景であるが、殆どの太夫が本を手につか前に置き、扇子で拍子を取っているようである。

では元禄以前にも太夫は「床本」を用いて語ったのであろうか。ところが僅かに残る元禄以前の資料で見ると、「床本」を描いたものを見ることができないのである。

「堂本家本四条河原遊楽図」は寛永頃の人形浄瑠璃を考える際の基準となる絵画資料であり資料的価値は高いものと考えられるが、そこには「じやうるり内記」座の舞台で女太夫が出語りをしている場面が描かれている。初期の風俗画は当時の時世粧を写そうとして、観客の姿態などは克明に描写するが浄瑠璃の太夫が描かれることは極めて珍しい。この図は美貌の女太夫が出語りするという特別な場合であるため特に描かれたのであろう。舞台奥の高床に毛氈を敷き後方に屏風を

めぐらせた中で、向かって右に三味線引き、その左に太夫が座っている。舞台の手摺上では義経最期を描く『高館』が上演されているが、太夫は扇子を手にするだけであり「床本」は描かれていない。

これと同種の絵が「ポストン本四条河原図」にもある。これは後の時代に回想的に描いたものと想定されているもので資料的な価値はあまり高くないが、やはり出語りの場面が描かれている（二十四・二十五図）。人形舞台図については堂本家本を主な粉本として指摘されており（同書・二四二頁）、太夫の姿態も殆ど同じであり「床本」も見られない。

寛永当時の舞台では普通は太夫は見物に姿を見せずに語る蔭語りであったと推定される。描かれた場面が、美しい太夫の姿を見せることを目的とした特別な場合であるため、「床本」は用いられなかったとも考えられるが、蔭語りの時もどうやら「床本」は用いていなかったらしい。

「江戸図屏風」は寛永頃の江戸の風俗を描いたものとされ、明暦大火以前の江戸の風俗を描く貴重な資料と考えられているが、この画に描かれた太夫も「床本」を用いている様子がない（十九図）。この絵は舞台を横側から見下ろした構図をとるため、楽屋や人形遣いの姿と共に舞台後方に太夫や三味線引きの姿も描かれることになったが、舞台正面奥で帯刀して曲景のようなものに腰掛ける太夫は、手に扇子を持つのみで「床本」を前にはしていないのである。

画証を資料として用いる時の問題は勿論この場合も存在するが、も

し寛永頃に元禄の頃にように「床本」を用いることが周知のことであり、浄瑠璃の芸態の特質と認識されていたのなら、絵師は必ずや「床本」を描き加えたに違いない。そうした意味でも寛永頃に太夫が「床本」を用いた可能性は薄いとみてよいのではないかと考えている。

このように見てくると、寛永から元禄までの三・四十年の間に浄瑠璃の太夫が「床本」を前にして語るといふ形ができあがったように思える。この間に浄瑠璃という芸能と「本」との関係に何か変化が起こったのではないかと推定されるが、もし変化があったとすればどのような変化であったのであろうか。

二

まず浄瑠璃の「正本」というものについて考えてみたい。浄瑠璃本で「正本」と記す最も古いものは、寛永十年（一六三三）刊の『灯台記』である。この本は同時に現存最古の浄瑠璃本でもあるが、上下各冊の末尾に「灯台記正本」とある。『灯台記』刊行の翌年に出版された『はなや』では、上下各冊冒頭部に「天下無双薩摩太夫以正本開之」とあり、巻末にも「正本」と記される。これは語り手である太夫を明らかにし、その本の所屬を明記したものと考えられるが、少なくとも十年後の正保頃になるとこの型が浄瑠璃本の一つの定型になっていく。寛永二十一年（正保元年・一六四四）刊の『阿弥陀本地』のように、冒頭に「天下一若狭(守)藤原吉次正本」とある本が十本残る他、「江

戸伊勢嶋宮内正本」「大坂二郎兵衛正本」「江戸七郎左衛門正本」と各冊冒頭に大書した浄瑠璃本が残る。

注目すべきことは浄瑠璃本の出版が始まった頃に、既に「正本」と称するものが存在していたということである。そしてその「正本」というものは、『はなや』に記されるように基本的にはそれを語った太夫のものであったと思われる。「灯台記正本」のように題名に正本と付す例は『安口』『生捕夜討』にもみることができ、この場合も浄瑠璃の台本となった「灯台記」の本ということであり、本来はそれを語った太夫に属するものと考えらるべきであろう。寛永十四年刊の『ともなか』の巻末には「和田判官朝長左内正本」と『灯台記』と『はなや』を合わせたような形式で記されているが、この場合「和田判官朝長」という題名の本で「左内」という太夫の正本ということになると推定される。

絵画資料では寛永頃の太夫は「床本」を用いていなかったが、「太夫正本」という形の「本」は存在していた。では「床本」と「正本」がいかなる関係であったのかということになるが、その検討は後ですることにすまず浄瑠璃という芸能と「本」との関係について考えておきたい。

浄瑠璃が当初から本を持っていたとすれば、芸能の基本的なあり方にも及ぶ重要な問題となるのではないだろうか。「語り」で伝承される物語は、ある時点で文字化されることはあっても、「本」の存在を第一義的には必要とはしなかった筈である。説経の場合、寛永版の『せ

つきやうさんせう太夫」の巻初に「天下一説経与七郎以正本開」とあるように、本の形は浄瑠璃の『はなや』と似ている。同じ形の説経本には、正保五年（一六四八）刊の「せつきやうしんとく丸」（天下無双佐渡七太夫正本）や明暦二年（一六五六）刊の「せつきやうさんせう太夫」（天下一説経佐渡七太夫正本）があり、浄瑠璃本との類似が顕著である。しかしその説経本の文体は、浄瑠璃本とは違って往時の「語り」の口調を多分に残していることは既に指摘もなされていることである。近世初頭、辻々で大笠を立て彫を擦りながら語る説経の徒の姿は風俗画にも描かれるところとなったが、これが本来の説経という芸能の姿であり、こうした芸能に「本」が必要であったとは思えない。芸態の上でも説経が浄瑠璃に接近し、説経浄瑠璃という形になった時に「説経正本」という形が現れるようになったと考えるべきであろう。

勿論、浄瑠璃についても『浄瑠璃姫物語』が成立してくる室町期には、他の「語り物」とあまり変わらず「語り」で伝承されていた。現在残る諸本の複雑な関係は必ずしも「語り」の多様性を示しているわけではなく書写関係に多くの因があったのかもしれない。が、この物語も様々な「語り手」の手によって運ばれ成長してきた物語であり、ある時は蓬萊寺の靈験を説く女性達が、またある時には平曲の間の物として語る座頭たちによって語られた「語り物」であった。

この「浄瑠璃姫物語」を語る浄瑠璃節が人形と結び付き浄瑠璃操りという新たな芸能として登場した時、従来の意味での「語り物」とは

性格の異なるものとして現れてきたに違いない。近世の浄瑠璃は「太夫正本ヲ以テ之ヲ開ク」とあるように、文字で書かれた「太夫の正本」を伴っていた。こうした変化は「語り」の芸そのものを変えることにもなり、それが新たな浄瑠璃という芸能の特質となったのかもしれない。「正本」というものが浄瑠璃という芸能の中で重要な意味を帯びて登場したとすれば、寛永から正保頃に刊行された浄瑠璃本の冒頭に大きな力強い字で「太夫正本」と書かれることの背景も少しは理解できるような気がする。

三

今迄「正本」という言葉を使ってきたが、厳密には使い分けた方がよさそうである。現在我々が見ることができ、一般に浄瑠璃の「正本」と称しているものは『はなや』に記されるように太夫の「正本を以て」開版したものとみるべきものであり、太夫が持っていた「正本」とは区別して考えるべきであろう。従ってこれ以後、区別するために刊行された正本（の写し）を「刊本」と呼び、太夫が所持していた「正本」と区別することにする。

寛永から正保・慶安頃に整版で刊行された「刊本」はすべて絵入本であり、形としては「読み本」といえる。こうした浄瑠璃本の性格は「刊本」が出版され始めた頃から存在していた。「刊本」の当初の体裁は横型の丹緑の絵入本であり（寛永二年刊『たかたち』など）、奈

良絵巻などの絵巻の形を残そうとしたものであることは既に指摘がなされている。従って「刊本」は「正本」を写したものとしてみても、「正本」とは異なる目的のものであったとみるべきであろう。

では「正本」を太夫が所持していたのはなぜか、何のために「正本」を持っていたのであろうか。人形浄瑠璃という芸能が慶長頃にはじまったとしても、寛永頃はまだまださまざまな試みがなされていた時期である。当然語られる内容についても試行錯誤が繰り返され、浄瑠璃という芸能を自ら作り上げていく過程であった。そこで語られ上演される作品は見物の気にいらないければその日のうちにも打ち切られたに違いない。作品は次々と消費されていくものであったはずだ。人気のあるものが「刊本」となったのであろうが、太夫は人気曲だけを「正本」として持っていたわけではないであろう。語られる曲は、どれもまず「正本」という形になっていたのではないか。それは従来の「語り物」が語り手やその集団自身の記憶の中に作品を保持していたのとは異なり、語り手集団の外側に作品を保有するような形であった。いってみれば、内蔵型であったのが取り外し可能な外付け型に変わったようなものである。

従って「正本」は浄瑠璃という芸能の作品供給の基礎システムであったと思われる。そしてこうした外付け型のシステムを取ったことが浄瑠璃に新しい可能性を開くことになる。作品を取捨選択して取り替えることが語り手や集団の生活意識などとは直接関係しないで可能となったのである。時代の変化でさまざまに変わる客の好みに対応する

ことができるようになった。もちろん寛永期には先行文芸の中から作品を借りてくるような段階にあったが、このシステムは先行文芸を取り込み易い構造である。説経のように「語り」の中から担い手たちの息づかいを聞くことはできなくなったが、語り手の制限も少なくなつた。「正本」は新たな時代の「語り物」の進む道を切り開くことになっていったのではないだろうか。

四

「正本」がそうした新たなシステムであったとしても、寛永頃にはどうやら「床本」としては使われていなかったらしい。画証の所で問題にしたように、元禄頃までの間に浄瑠璃という芸能と本との関係にある種の変化が起こったと推定されるのである。

浄瑠璃「刊本」の変遷をたどっていくと、少なくともこの間に二回の大きな変化の時期がある。第一次の変化は明暦頃（一六五五）であり、第二次は延宝頃（一六七五）である。そして「床本」成立に関わるのは、この内の第二次の時期ではないかと思っている。

まず第一次の変遷の跡を簡単にみておきたい。寛永期以来の巻頭に「太夫正本」と大きく記す形式はこの時期になると殆どみられなくなり、題簽や巻末にのみ記されるようになる。例外は金平浄瑠璃の和泉太夫の正本であり、巻頭に「江戸和泉太夫正本也」という寛永期以来の形を残すが、一般に新開地であった江戸では旧来の形式を踏襲する

傾向があったようである。江戸版では巻末の刊記に「右此本者太夫直伝之正本を以て令板行者也」と記すのが一般的な形式であり、その本が「太夫直伝の正本」であることを明記した。一方上方では明暦頃には江戸版のように巻末に「右太夫之正本を以て是をひろむ者也」とある本も出版されたが（明暦四年刊・井上大和少掾『紅葉狩』）、万治以後になると刊記からも太夫名がなくなり、題簽に紋所をいれるか外題の左に細字で「太夫正本」と記されるだけとなる。

一般的な傾向としては浄瑠璃「刊本」での太夫名の比重が下がったということになり、これはこの当時の作品流用の実態をも反映しているであろう。他の太夫の語ったものを別の太夫が語るということは上方と江戸の間でも盛んに行われており、語られる曲の内容は浄瑠璃界の共通のものとなっていったものと思われる。ただし上方・江戸共に「刊本」は風本とも呼ばれる十六行の絵入細字本が殆どであり、「読み物」としての出版であったことは寛永期以来の傾向を継承するものであった。

この形の「刊本」は金平物も含め現在知られるだけでも二百近くにのぼるが、実際はこの数倍以上は作られたのであろうから膨大な数の作品が作られたことになる。明暦から寛文末年まで約二十年の間に千の作品があったとすれば、一年に五十作になる。いかに大量に作られ消費されたかということであるが、これを可能にしたのが先にも述べた「正本」システムで作品供給が行なわれたためではないかと考えるのである。

延宝期に入ると浄瑠璃「刊本」は更に大きく変わる。最も特徴的なことは八行本の刊行であるが、現存本では延宝七年（一六七九）の加賀掾の『牛若千人切』が最も古い。八行本の刊行は何よりも浄瑠璃「刊本」の性格を変えることになった。従来の絵入の「読み本」という性格だけではとらえきれなくなってきたのである。八行本には詳細な節章が記入されているのが特徴であるが、この時代になると節付けが重要なものと認識されるようになってきたことが分かる。延宝期にはまだ絵入本が主流であったが、十六・十七行の絵入本でも節付けは八行本と同じように詳細に記されるようになっていた。

それ以前の絵入本は「三重」などごく一部の節章が記されることがあった程度であるが、浄瑠璃本ではふし付けが重要であるという意識は既に存在していたらしい。井上大和少掾の『文あらひ』（万治二年）や伊藤出羽掾の『頼光蜘蛛切』（寛永二年）などの「刊本」題簽上部には「ふし付」「くぎり」と記されているのである。実際に本文には節章は殆ど記されていないが、浄瑠璃本は「語り」のための本であるという認識はあったと思われる。

延宝期に入り節章が詳細に記された八行本が刊行されるようになるのは、浄瑠璃享受のあり方が変化してきたことを示している。それには宇治加賀掾と山本角太夫という新たな太夫の登場という事も大きかったであろうが、浄瑠璃「刊本」に節章が必要となってくるのは浄瑠璃を自分で語ろうとする人が増えてきたことに対応しているのであろう。こうした傾向は「段物集」がこの時期になって次々と刊行され

ることからも知ることができる。延宝二年に播磨掾が『忍四季揃』を刊行し、新しく登場した加賀掾や角太夫も延宝六年頃から次々と段物集を刊行しはじめる。当時の人々に人気があり口真似されたのは、段物集に収められたような道行や物揃のような景事の部分であった。

八行本の嚙矢である『牛若千人切』の奥書には「右此本依小子之懇望附秘密之音節自遂校合令開出版物也」とあり、門人の「懇望」により「秘密の音節」を「校合を遂げ」て開版するとする。この奥書の形式は竹本義太夫にも受け継がれ貞享三年刊の『三世相』や『佐々木先陣』などにもみることができ、角太夫の貞享以後の十行本の奥書にも「右此本は太夫ちきの正本をもつて板行致し候 されば初心稽古のためことごとくくながきにして ふししやうくきり三味線ののりかた ほとひやうし三重おくりのしなく ひみつ残さすあらはし 令板行者也」と記されるようになった。

浄瑠璃「刊本」の性格は延宝期を境として稽古本としての面も併せ持つようになった。しかも注目すべきことは加賀掾や義太夫が「校合」したとする彼ら自身の「正本」に「秘密の音節」が書いてあったことであろう。そしてそれを公開するのが八行本の出版意図の重要なものであったことである。信多先生の元に加賀掾の『つれづれ草』の書き本がある。この曲は延宝九年（一六八一）五月に宇治座で上演されたものであるが、その本は五段の曲を一段一冊に仕立てた大本で、本文は五行の大字で記され、節章や句切りは「朱」で入れられたものである。太夫の手にあった「正本」とはこの種のものである。

そしてこれが太夫が舞台で用いた「床本」ということになるのではないだろうか。

延宝頃の浄瑠璃享受の変化を受けて、太夫「正本」は人々の直接の関心を集めることになった。そこには太夫の「秘密の音節」が記されていたからである。自分でも嘉太夫節や角太夫節、義太夫節を稽古する人達は、芝居に足を運ぶだけでなく直接教えも受ける者もいたであろう。太夫「正本」は人々の手本という意味も帯びるようになっていった。こうした「手本」が元禄になって出語りという演出が行われるようになる、舞台上にも登場してくるのは当然の成り行きであったのかもしれない。

ただし、角田先生が指摘されるように浄瑠璃「刊本」の節章の記譜法は太夫によって一定していなかった。角田先生のお考えに従えば「要約法」と「詳記法」の二つに大別できることになるが、加賀掾の場合には「要約法」で多数の節の名を整理統合して簡略化したものであり、角太夫の場合にはどちらかといえば「詳記法」で種々の節章を多数用いる方法である（岩波新古典文学大系『竹田出雲・並木宗輔浄瑠璃集』解説）。これは「刊本」だけの問題ではなく、「正本」そのものの記譜法の相違であったことは『つれづれ草』の「正本」からも確認できることである。「正本」は文字通り「太夫正本」としてそれぞれの太夫独自のものになってきたことが推測される。

五

郡司正勝氏は「浄るり太夫が床の上で、まず浄るり本を、うやうやしく戴いて、音声の表現にかかるのは、作者の作品を拜んでいるのではなくて、その伝承の有難さを感じ、その感謝の証を立てて、その心のほどを形象で示しているとみるべきであろう」といわれる（『音声の文芸』『郡司正勝刪定集』第三卷所収）。確かに「正本」や「床本」は浄瑠璃が作りだした「もの」であったが、「語る」という行為の底には郡司氏がいわれるような「伝承の有難さ」や「人間業を超越した力」が働いているという思想が流れていたことを忘れてはならないであろう。しかしまたその行為が既に一種の擬態となりつつあったのではないかとも思うのである。

また浄瑠璃と「本」の関係ということになれば、以前に広末保氏が提起された「語りもの演劇とことば」（『日本文学研究資料叢書 浄瑠璃』所収）ということにも関連することになるのかもしれない。広末氏は近松を問題にして語り物のことばを「書く」ということを問題にされるが、小稿でみたように浄瑠璃は「正本」という形で初期の頃より文字化した「語り」を持っていた。このことが浄瑠璃の「ことば」を内から変え、近松を出現させることにもなったということも考えられる。延宝期以降には「正本」が太夫の特質を表す傾向がますます強まってくるが、こうした中で「作者」近松が誕生してくるということに興味をおぼえるが、この問題はこうした「語り」を可能とした構造

の問題ともからめ、いずれまた機会を改めて考えることにしたい。人形浄瑠璃というものの特異な表現方法に興味を持つようになってから、ずっと気になっていたことを『人形浄瑠璃舞台史』をまとめる作業や『古浄瑠璃正本集』の翻刻作業をやりながら考えてきた。一応の整理はしたつもりであるが、かえって次々に新たな疑問や問題点が出てきた気がしている。浄瑠璃の特異な表現方法は依然として「不思議」なものとして残っている。