The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	浄瑠璃「八百屋お七」の展開と歌舞伎「江戸桜恋英」
Author(s)	横山, 正
Citation	語文. 1966, 26, p. 1-8
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68569
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

浄瑠璃「八百屋お七」の展開と歌舞伎「江戸桜恋英」

横山　正

一

浄瑠璃の中でも「八百屋お七」の系列に属する浄瑠璃には未解決の問題が多く残されている。その筋や趣向の展開にも不明の点が多い。この一点でも解明できればと試みるのが小論である。

先ず八百屋お七関係の義太夫節浄瑠璃では「外題年鑑」所載の「八百屋お七歌祭文」(元禄十七年二月十五日?)が古いようであるが未見であり、作者も不明である。次は「八百やお七」又は「八百屋お七恋緋桜」と名づけられる紀海音の作品であるが、この丸本は書誌的に数種のものがあり、その初演は祐田善雄氏は正徳四年頃と推定され、若月保治氏は享保二年とされている。これらの丸本の書誌や刊行年代などについては今は触れないことにするが、黒木勘蔵氏が日本名著全集の解題に挙げられた享保二年十月刊の「八百屋お七恋緋桜」(伊賀屋勘右衛門刊の江戸版)も内容は殆んど同文とのことであるから、これをもこゝに含めて、上巻「吉祥寺」中之巻「八百屋内」下之巻「牢外・道行・鈴の森」からなる海音の作品の筋は周知のものであり、今更説明の要はない。たゞここで注意されるのは、この海音の作品の終りに、その後日の増補が附加された江戸版の存在である。これには管見では大別して二種類あり、加賀文庫の「八百やお七恋ざくら」(内題による。)と東北大学蔵の「八百やお七恋桜」とがこれである。前者は享保三年正月吉日、山形屋勘右衛門版の絵入五段十五行本であり、後者は享保三年三月上旬、伊賀屋勘右衛門版の竹本喜世太夫正本、五段九行本である。(天理図書館蔵「八百屋お七恋桜」が同じく増補本であるが、これは東北大本と殆んど同一内容のもので、同じ三月に江戸さがみや与兵衛より刊行されている。ここでは東北大本と同類として扱う。)この二種の本は極めて密接な関係にあり、海音の「八百やお七」に類似しながらも明瞭な別系統の類型をもっている。即ち第一から第三までは海音の「八百やお七」と殆んど同じ筋であるが、ただ第二(八百屋内)で吉三郎が間の山の門附となって八百屋に来るのとお七が放火したのち狂人のようになって吉三郎を追って家を出る点が海音のものと相違しているが、この二種の本はここも同一である。そしてこの後の第四が「六地そうめぐり」、第五が「八百やお七うつゝのおほろかご」となっていて、海音の作には全く見られない増補であるが、これまた二本ともに同一である。たゞ加賀文庫本の方が絵入細字本であるため東北大本よりも全般的に本文が簡略であり、東北大本(天理本)

の最後は久兵衛が十内を案内して吉三郎の庵室に来て、お七の幽霊に会う趣向になっているが、加賀文庫本には無く、武兵衛を殺して吉三郎とお七の霊とが恨みをはらすところまでで終っている。この二本の前後は容易に決定し難いが、現存のものについて見る限り、東北大本の方が加賀文庫本よりも三ケ月刊記がおそいにも拘らず、本文の成立はむしろ早いのではないかと思われる。何れにしても、この二種の本は海音作「八百やお七」の、同じ方向からの増補本に外ならない。

又これらとは全く異なる別の一本、大阪府立図書館蔵、堺嶋太夫・竹本喜世太夫の「八百やお七江戸紫」（享保四年八月、江戸、さがみや与兵衛版）があるが、これは石割松太郎氏や祐田善雄氏によって詳細に述べられているように、お七も登場せず、吉三郎の父の側の事件を中心にした全く傍系のもので、前篇と言われているように、他の八百屋お七関係作品とは比較しにくいものである（若月保治氏は富松薩摩の「山王」（権現八千代玉垣）の改作とする）。享保十七年正月及び元文三年五月の豊竹座上演の「八百屋お七恋緋桜」は共に海音原作通りであろう。こうしてみてくると、海音以後では前掲の「八百やお七江戸紫」は別として、その他のものは海音原作か殆んど原作のままの終りに後日の増補を附けたものということになる。更に義太夫節以外の主なものを見ても、一中「八百屋お七物語」（正徳か）は全く別筋であり、富松薩摩「吾妻歌七枚起請」（正徳末以後）は海音原作の上巻中巻に一中の道行と命乞いとをつけたもの、絵入六段本「八百やお七江戸紫」（享保五年正月、村田屋版、東大霞亭文庫）は海音原作の前後に前記の「江戸紫」と増補の後日とをつけて簡略化したに過ぎない。ここでも海音の作品そのものの全体を著しく改変したものは見出されない。

ところが延享元年四月に豊竹座上演の「潤色江戸紫」に至ると、この事情は一変する。勿論ここに至るまでには歌舞伎の方でもしばしば八百屋お七関係の狂言が上演されている。ただ江戸で中将姫或は曽我その他の別の世界の物語中にお七を入れたものは別として、その外の歌舞伎外題は殆んどが海音の浄瑠璃と同名の「八百屋お七」又は「八百屋お七恋緋桜」となっている。題名の一致だけから内容の同一又は類似を推定することは出来ないし、殆んどその内容が不明である現在では、これ以上のことは何もいうことが出来ない。然し又反対に、これらの同名の作品の影響によって「潤色江戸紫」が従来の「八百やお七」と著しく異なる変化を示すに至ったとも考えられないのである。

二

海音の「八百やお七」と「潤色江戸紫」とを比較する場合、後者の趣向の多くの面に複雑化が見られるが、殊に注目をひくものは、三之巻に入れられた新吉原の廓場と四之巻に入れられた猿若座顔見世の舞台に於ける吉三郎と武兵衛一味との大喧嘩の場である。そしてこの何れも「八百やお七」には全くなかった趣向である（「八百やお七江戸紫」では間接に廓の雰囲気が僅かに描かれるが、それも吉原ではなく島原である）。「八百やお七」と異なる「潤色江戸紫」の趣向中、その主なものを拾ってみても次のようなものがある。

(1) 北野聖廟で重宝紛失事件が表面に描かれる（一之巻）。
(2) 吉祥院の場では吉三郎の父源次兵衛が登場する（二之巻）。
(3) 新吉原揚屋の廓場並びに遊女八重菊の登場（三之巻）。
(4) 平太の廓通いは忠義のためとする趣向（三之巻）。

(5) 衣紋坂の殺し、源次兵衛旅宿の複雑な趣向など(三之巻)。

(6) 木挽町猿若山三の顔見世芝居の舞台に於ける吉三郎と相手方との大喧嘩の夢の場の趣向(四之巻)。

(7) 八百屋内ではお七を父も母も共に説諭している(四之巻)。
(従前の浄瑠璃ではお七を説諭するのは母だけ)

(8) 刑場では吉三郎が自ら髪を切ってお七に与える(五之巻)。
(従前の浄瑠璃では吉三郎の髪をお七には与えない)

右に挙げただけの違いを見ても、これらの趣向がすべて「潤色江戸紫」独自の浄瑠璃的新工夫ばかりとは考え難い性質のものを含んでいるようである。例えば(3)の新吉原の場、(5)の猿若山三顔見世の場などを八百屋お七の世界へ入れたことには歌舞伎的趣向の色彩を感ずる。然し前記のように従来知られている歌舞伎の八百屋お七ものの中に、このような趣向の影響を「潤色江戸紫」に直接及ぼしたと思われるものは見出し難いのである。ところが、この疑問を解決する歌舞伎狂言が、しかも浄瑠璃「潤色江戸紫」初演の僅か数年前に大阪で上演されたとの推定を可能とさせる歌舞伎絵尽「江戸桜恋英」が現存している。この絵尽には歌舞伎「江戸桜恋英」の上演年月は記載されておらず、従来の興行年表類の何れにも、その題名は見当らないので、先ず上演年代の推定が必要となる。

三

「江戸桜恋英」の上演年月決定のために、この絵尽の役者替名(一オ)の部分を全部次に挙げよう。(破損の部分は□で示し、判読できるものは□の中に、その文字を入れた。)

紋 八百屋お七 小性吉三 江戸櫻戀英(ゑどさくらこひのはなぶさ) 切都太夫(みやこ)仕(う)

もりた仙次郎	大和山甚左衛門	八百や下人八兵へ	浅田伴十郎
けいせいともへ	柴崎民之助	中村勘三郎(しばい座本)	山下宇源太
同　そめ川	松しま京太郎	生しま半六	小川五郎四郎
かふろうた野	いわいみやこ	くつわや太郎右門	小嶋彦四郎
ねぢの権九郎	山本小平次	おたか	豊まつ若五郎
さかみや太左衛門	中松長四郎	おつた(こしもと)	岩田いく世
かふろとよの	松しま哥きく	おきく	山下吉弥
みうらや権しち(あけや)	岩田幾松	おかん	山下六三郎
女ほうおれん(八百や久兵へ)	沢村宗五郎	小性吉三	春山哥五郎
いわしろ傳ぞう二	沢村宗五郎	八百やお七	中村冨十郎
下女たま(八百や)	竹中兵吉	同下女すぎ	さの川万菊
あぶらや武兵へ	村山平十郎	高安惣左衛門	中村新五郎
手代平四郎(八百や)	嵐三十郎	八百屋久兵へ二	中村新五郎
若とう文平	山下文五郎	弥惣右衛門(としより)(座本)二	岩井半四郎
吉じやう寺どう宿ちゑん	中村又二郎	吉祥寺二	岩井半四郎
なみすけ	岩田そめ松	上るり	豊竹秀太夫
弁ちやう(小僧)	市の川菊次郎	ワキ	豊竹峰太夫
神主さけやう	村山九十郎	三味線	竹沢源次郎

右の役者名によって、この上演年月を考えるため、大阪の岩井座について、この役者の顔ぶれに最も近い時期を調べると、元文二年十一月十七日よりの顔見世以後、元文三年にかけての期間、即ち元文三年の岩井座の役者顔ぶれが右の役者名に最もよく一致することが判明する。元文四年以後、寛保二年までは岩井半四郎は座本でなく、寛保三年は座本であるが、右の役者名とやゝ異なっている。こうした点から考えると、「江戸桜恋英」の上演は一応、元文三年の岩井座とみてよさそうである。この裏づけのために、先ず元文三年三月刊の役者評判記「役者紋揚謝」の大坂之巻を見るに、その敵役之部に岩井座の山本小平次の評として

此人御存じ筑後座の手づま人形つかひ・飛驒ノ掾の甥小平次殿・京水木座へ・中村傳九郎とて・立役にお出のやうに申シたが・跡霜月廿二日より岩井座へ始メて出られ・……

とあることに依って、岩井座の役者として小平次が出演の「江戸桜恋英」が元文二年十一月廿二日より遡ることのないことがわかる。そしてこの評判記中の岩井座関係の役者評には未だ八百屋お七関係の批評が全く見られないことから、元文三年三月以後の上演となる。

次に元文四年正月刊の「役者大極舞」の大坂之巻を見ると、その立役之部に、中村重蔵座(角)の嵐三十郎の評として

仕合を吹付る嵐氏……餘国へお出なくつゝいて此津のおつとめ去秋八百屋お七の十内をなされず手代のあしらい今におゐて町中此評判・さりとは氣色上手にならせられた……

とあり、これによると元文三年秋に八百屋お七ものの狂言に出演して、当然なるべき十内役をせずに、八百屋の手代平四郎を演じて評判をとったことが判明する。これは「江戸桜恋英」の役者替名中の「八百や手代平四郎　嵐三十郎」の記載と完全に一致し、この狂言が元文三年秋の興行であったことになる。更に同じ「役者大極舞」の岩井半四郎評に

此お人と三右ヱ門殿は・難波三代四代の座本の名代男去年の顔見せ〻万菊殿冨十殿下られ九月節句迄狂言四つにて大入をとらせられたが節句〻芝居勤ざりしは勝てかぶとの緒をしむる道理かと噂せしに当年は座本迄お休なされ中むら座へおつとめ……

とあり、又元文五年正月刊の「役者恵宝参」の大坂之巻にある中村新五郎(中村重蔵座)の評にも

此新五郎殿午の貞みせより・岩井座へお下り被成・狂言四つにて九月迄評判よく・当通し成しに節句前〻銀主より芝居を止られ・尾も・花も・まして暇乞もなく・都へお三人ともに上らせられ・

とあって、この両評ともに、元文二年十一月十七日よりの午の顔見世より元文三年九月節句前までの間に岩井座で四つの狂言を上演して、それが好評大入りであったことを伝えている。この岩井座の四狂言とは

元文二年十一月十七日午の顔見世「岩扇蔵銀(鏐)槲」

同年閏十一月廿二日「女夫星浮名天神」(「許多脚色帖」三の墨書に「大切石橋中村冨十郎大当り」)

元文三年三月三日(番附による。歌舞伎年表は四月廿五日)「雛鶴賑曽我」

同年八月八日「八百屋お七恋緋桜」(歌舞伎年表)、「八百屋於七恋飛脚」(大歌舞伎外題年鑑)、「八百屋お七　中村冨十郎ツトム」(「許多脚色帖」三の墨書)

(右の外に、「歌舞伎年表」は元文三年五月五日の「富貴草都妻夫獅子」富十郎の石橋を挙げるが、これは前掲の「許多脚色帖」に見える前年の石橋の再演と思われるので除外する。)

の四つであり、元文三年秋と言えば、右の最後に挙げた八月興行以外にはない。然も右に挙げた岩井半四郎や中村新五郎の評では万菊・富十郎・新五郎の三人共にこの時出演していることになり、これは「江戸桜恋英」の役者替名と一致するだけでなく、「当通し（あてとを）」であった新五郎故に惣左衛門と久兵衛との二役を兼ねている前記役者替名の記載も十分頷かれる。これらのことから「江戸桜恋英」の上演は元文三年八月と決定でき、また前記のように、この時の興行外題名が何れも八百屋お七関係でありながら、諸文献がその名を異にしていることは、この絵尽によって「八百屋お七小性吉三　江戸桜恋英」の間違であると考えてよいであろう。尚、元文三年正月には江戸の中村座で「宝曽我女護の嶋台」、同年五月には大阪の豊竹座で「八百屋お七恋緋桜」、同年七月には大阪の中山新九郎座(中)で「八百屋お七恋緋桜」が上演されるというように、この年の八百屋お七ものの流行の一つとして「江戸桜恋英」も亦、八月に上演されたのであった。そしてこの次に、同じ大阪に上演された八百屋お七ものが延享元年四月の浄瑠璃「潤色江戸紫」(豊竹座)であった。(江戸での寛保元年春、河原崎座「若緑七種ノ寿」、延享元年春の市村座「七草蛸曽我」などは蟬丸や曽我などの他の世界にお七を入れたものに過ぎず、「潤色江戸紫」との直接影響関係は考えないでよいと思う。)こうして見てくると、「江戸桜恋英」が直接「潤色江戸紫」に影響を及ぼす可能性は十分にあったわけである。次にこの両者の類似点について見ることにしよう。

四

この絵尽の題簽には

八百屋お七小性吉三江戸櫻戀英（あどさくらこひのはなぶさ）　ゑつくし

とあり、絵はすべて見開きで左右連続し、柱刻は「お七　三」(三オが内題と役者替名)より始まって、「お七　十了」で終るが、九丁を一枚欠いでいる。残存部分の内容は「江戸吉原の揚屋奥座敷」「同揚屋門口」「吉原の大門口」「吉祥寺大書院」「中村勘三郎座の舞台」「八百屋内」「お七道行」に分れている。

先ず最初の「江戸吉原の揚屋奥座敷」で注意をひくことは、若党文平が傾城ともへの前で小性吉三郎の廓通いを「けいせいくるいとすいりやうしてこはいけんする」のを吉三郎は言訳けをし、もりた仙次郎が「町人と成ちやをくみいで吉三郎がくるわがよひは忠ぎ成とせうこ人になる」というところである。これはさきに二で海音の「八百やお七」には無く「潤色江戸紫」にのみある趣向の主なものとして挙げた八項目中の(3)(4)に関聯する。即ちこの「江戸桜恋英」の吉原の揚屋と傾城ともへとによる廓場は「潤色江戸紫」(三之巻)の新吉原の揚屋と遊女八重菊の登場へとそのまま移入されたばかりでなく、「江戸桜恋英」の吉三郎の忠義のための廓通いという右の趣向までも「潤色江戸紫」では平太の廓通いに振替えられて

此源次兵衛は其もとに又御ゐけんが申たい。ムウ平太にゐけんとは。ハテ湯嶋のてう宝松竹梅の神ン筆。せんぎのやくめをかうむりながら。おわかいと申てもあまりなるはうらつ。ィヤ拙者がけいせいぐるひはしゆくんへのちうぎ。ぬすみてのしれぬ一ぢく。ゆうけうに事よせ。諸人にまじはつてせんぎ致すがはうらつでござるかの。こよひ爰に其もとをとめ置。いろけのない遊びおめにかけふと。……

のように明らかな翻案となっている。「江戸桜恋英」の舞台を見た

経験をもつ観客にして初めて、ここの趣向の見事な翻案振りを享受することが出来たであろう。

次にこの絵尽で著しく眼をひくのは中村勘三郎座の舞台の場である(写真参照)。ここは「四天王軍法花笠」を上演中の江戸中村座の舞台上に「あぶらや武兵へ吉三をさじきゞ引おろしまおとこ成とさん〳〵ちやうちやく」し、「さかみや太左衛門ともだちのかたも」ち、吉三郎は「ぶたいへ引たされむねんがる」最中に、「高安惣左衛門かけつけせんぎする」という大騒ぎの場である。二の(6)に挙げたように、これがまた全くそのままに「潤色江戸紫」(四之巻)に流用されている。即ち木挽町の猿若山三の顔見世狂言「矢の根曽我の段」(これについては後述)上演中に

入口切まくどいやどや。やれけんくはよと立さはぐ。ぶたいの見物押のけつきのけ。引立られて吉三郎。かたちもかみもさんばらびん。ヤイ〳〵武兵衛太左衛門。何ゆへのらうぜき。ヤアぬかすな。おのれはおれが恋の敵と。平太もそばからこしおして。コリヤのぞくな。役者のしつた事じやないと。吉三一人リをおつ取まいてさいなめば。こらへ兼てするりとぬき。切てかゝる刀をもぎ取引立れば。……

とあって翻案というよりも、「江戸桜恋英」の趣向そのものが「潤色江戸紫」にはめ込まれている。ただこの喧嘩が現実にあった事件でありながら、お七が先ずこの場を夢でみて、後に現実であったことが判明する形をとったところに、「潤色江戸紫」のせめてもの工夫があったのであろう。この趣向などは全く「江戸桜恋英」あっての後、初めて「潤色江戸紫」に存在しえたと言わなければならない。

さきにも述べたように、海音の「八百やお七」にない「潤色江戸紫」の趣向の最も大きなものである廓場と芝居舞台との二つの場が何れも既に「江戸桜恋英」に趣向されていたわけである。これだけに依ってみても、「八百やお七」から「潤色江戸紫」への展開上に於て「江戸桜恋英」の占める位置が大きな意味をもっていることを理会することが出来るのである。更にこの外の一、二の点を挙げておこう。

海音の「八百やお七」の八百屋内の場では、お七が家のために武兵衛との結婚を承諾するように母がひとりで教え諭すのであるが、「江戸桜恋英」の同じ場では「お七ふたおやをうらみしうげんをかなしがる」ところで「てゝおや久兵へはゝおやのじやけんをいゝきかせなだめる」と父が母の立場と入れ代わっている。これが「潤色江戸紫」四之巻八百屋内になると、お七を父と母との両人で諭すことに仕組まれており、明らかに「江戸桜恋英」の趣向の影響が現われているのである。

また「八百やお七」の最後の刑場では吉三郎はお七の処刑に先立って切腹し、髪を切る趣向はないが、「江戸桜恋英」では高安惣左衛門が「お七が心をさつし」て吉三郎の髪を切ってお七の懐に入れてやる趣向となる。これが「潤色江戸紫」の同じ場になると、吉三郎が自ら髪を切って、お七の袂に押入れる。ここにも明らかに「江戸桜恋英」の手法の踏襲が見られる。

「江戸桜恋英」の影響とみられる「潤色江戸紫」の新しい趣向については、この程度にとどめておくが、次に参考までに、「潤色江戸紫」の後に出た八百屋お七の浄瑠璃「伊達娘恋緋鹿子」(安永二年四月、北堀江座)を一瞥してみよう。

「江戸桜恋英」の「吉原の大門口」の場で「さかみや太左衛門ぬ

すみ取たるかねニてともへがみうけのしやうもんを取きたり伝ぞうにかねをこふ所」とあるように、盗んだ金で遊女を請出す趣向があるが、「伊達娘恋緋鹿子」参の巻では遊女染之助になじみ、金がなくなったので、盗んだ天国の剣を売って金を作ろうとする類似趣向が見られる。その外、既に挙げた吉三郎の廓通いが忠義のためとする「江戸桜恋英」の趣向は「伊達娘恋緋鹿子」参の巻では、吉三郎が若殿左門之介に会い、その守護に吉原の廓に来ているという仕組みになり、さきの「潤色江戸紫」の場合よりも一層「江戸桜恋英」に酷似した形となっている。

また八百屋内の場で、海音の「八百やお七」では、お七を母だけが諭し、「江戸桜恋英」では父だけに変り、「潤色江戸紫」で両親の説諭となっていたが、「伊達娘恋緋鹿子」(六の巻)になると、母が父にとって旧主の娘である理由から、お七を父が主に口説く(母も後には共に口説く)という、これまた「潤色江戸紫」の場合よりも一層「江戸桜恋英」に近いものとなっている。更に又、刑場でも「江戸桜恋英」によつたとみられる吉三郎が「何ッの惜げも。涙ながら。切ッて差出す鬢の髪。倶に哀れと情知ル下タ役人ッは取リ次ィで。お七が衿に差入ルれば。……」とむしろ「潤色江戸紫」の形式よりも更に「江戸桜恋英」の形に近い描写となっているのである。

五

以上歌舞伎絵尽「江戸桜恋英」によって、これが海音の浄瑠璃「八百やお七」から為永太郎兵衛等の「潤色江戸紫」、更には菅専助等の「伊達娘恋緋鹿子」への筋・趣向の展開の上に与えた影響について見てきた。即ちここでは八百屋お七ものの義太夫節浄瑠璃の展開を中心にしたのであったが、海音の「八百やお七」以来、一部分の増補や前篇とされる特殊例を除けば、その本筋に於ては元文頃まで殆んど発展・変化を見せなかった浄瑠璃の八百屋お七ものが延享元年の「潤色江戸紫」以後に至って突然、本筋の上にまで根本的変化を示すまでになったのである。

「潤色江戸紫」の丸本に附けられている為永千蝶の跋に

昔の恋緋桜の緋を紫に潤色し其模様の煩多を刪其紋所の簡要を残し古きを種とし新く五巻に作り……

とあることによって「八百屋お七恋緋桜」をこの時初めて本格的に改作したことがわかるが、一部分にしても増補・改訂が既に早く江戸版では行なわれていたにも拘らず、上方ではこの時まで手を加えられなかった八百屋お七の浄瑠璃が「潤色江戸紫」に至って大きく改作されたのは何故であろうか。

この問題を考えるには「潤色江戸紫」の立作者、為永太郎兵衛(千蝶)に眼を転ずる必要がある。森修氏が既に指摘(「人文研究」第二巻第四号所載「浄瑠璃合作者考」の註10)されたように、絵尽「本朝斑女箋」(寛保元年)の為永太郎兵衛の序文「去年の梢の秋東国一見に趣き云々」によって、元文五年秋に江戸に下り、「本朝斑女箋」はその「いへづと」であったことがわかり、また前掲の「潤色江戸紫」の跋のすぐ前に江戸に下った折にお七の墓を見たことが述べられている。そして元文五年十一月の江戸中村座の顔見世「宮柱太平記」で「矢の根五郎」が上演されており、同年秋に江戸に下った為永太郎兵衛は当然これを見た筈である。更に寛保元年春、江戸、河原崎座の「若緑七種ノ寿」で蟬丸の世界に八百屋お七を入れたものを演じている。恐らく彼はまだ江戸滞在中で、これも見たのではな

いかと思われる。

以上の体験をもつ為永太郎兵衛が「潤色江戸紫」の構想を立てる場合を考えてみるに、右の時期と「潤色江戸紫」刊行の延享元年とでは三年の隔たりがあって、時期的には密接せず、右の体験が趣向全般に直接結びつくものでもないが、少なくとも過去にお七の墓を見ており、他の世界に入れられたものではあっても八百屋お七の芝居を見た経験は、八百屋お七の浄瑠璃の改作を思い立つ動機の一つにはなっていることを考えなければならない。そして「矢の根五郎」を見た経験は、それ以前に既に上方で上演されていた「江戸桜恋英」を利用して改作の筆を進めるに当り、「江戸桜恋英」中の中村勘三郎座上演狂言「四天王軍法花笠」を猿若山三の「矢の根曽我の段」と取替えることを作者に思いつかせたわけである。

作者の側からは、このような改作事情が考えられるが、外部的環境による改作理由も亦無視できない。その一つには、既に早くから浄瑠璃作者の地位は捨てていたにしても、作者海音がこの一年半前の寛保二年十月に歿したため、大阪での彼の浄瑠璃の本格的改作も気分的に行ない易くなったことも考えられよう。然し外部的事情がただこれだけにとどまるとは思われない。

延享が浄瑠璃史に於て一時期を劃する時であることは既に論じたことがある(拙著「浄瑠璃操芝居の研究」)ので再説を避けるが、延享初め頃は「操り段々流行して歌舞妓は無が如し。……操りのはんじやういはんかたなし。」(浄瑠璃譜)と言われるほどの最盛期ではあったが、この隆盛は操り芝居の従前の姿のままでの隆盛ではなくて、浄瑠璃の写実化・音曲の技巧化・人形機能の発達など操り芝居全体が以前とは異なる姿に於ての流行であった。殊に浄瑠璃の音曲表現は「操曲浪花芦」(延享四年)の序にも、一方で「さりとは、〳〵御上手、」と誉める此太夫を他方では「正本にも、ない事まで、口から、出るまゝの、うそ語り、」と評するなど、誇張はあるにしても、大きく相反する解釈も可能なほどの音曲的複雑さを示す状態となって、操り評判記は続出し、やがて安永期の「歌舞妓芝居見るやうな男女の語り分、音曲ではなふてこわいろ」(安永六年「浄瑠璃稽古風流」)というような徹底的な歌舞伎化の状態へと向かって行こうとする操り芝居の本質的変質による興行の最盛期であったのである。こうした歌舞伎的影響の濃化への転換期に臨んで、八百屋お七ものの浄瑠璃も、それを舞台にかけるには、従来の形態から、よほどの転換を要求された筈である。そのためには、同題材の手近かな大阪歌舞伎の「江戸桜恋英」の趣向を利用することは便利であり、そして、この改作の実行を容易にさせたものが海音の死であったとみるべきであろう。

こうして作者の内外の理由が相俟って生じたものが「潤色江戸紫」であったのである。そして既に見てきたように、この主な改作部分の多くが「江戸桜恋英」によるものであることは、現在の資料の範囲では当然認めなければならないであろう。即ち当時の操り界の推移、その他の諸事情を背景としての八百屋お七ものの義太夫節浄瑠璃の展開の上に持つ「江戸桜恋英」の意義が理会できるのである。

小稿作成に当っては、祐田善雄氏・森修氏より御助言をいただき、また丸本閲覧については祐田氏の御配慮にあずかり、役者評判記に関しては長浜紅氏のお世話になった。附記して深謝の意を表します。

(大阪学芸大学助教授)

web公開に際し、画像は省略しました