



Title	恋慕の浄瑠璃と道化：延宝期加賀掾の作品を中心に
Author(s)	時松, 孝文
Citation	語文. 1989, 52, p. 10-25
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68794
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

恋慕の浄瑠璃と道化

——延宝期加賀掾の作品を中心に——

時 松 孝 文

はじめに

近松の世話浄瑠璃に、行為する人間を見出し、近世悲劇の成立を論ずる批評態度は、既に定着したものの様である。論者もそれに異を唱えるものではないが、しかし、そこで語られる男女の恋慕に、不毛、陰惨、時には滑稽といった、悲劇とは異なる可能性を見出すことも又可能であろう。心中物を、心中に到達し得た人間の悲劇として捉える視点と、恋慕の場で失態を重ねる男の話として受けとめる態度とは、相容れないものではあるまい。「鸚鵡籠中記」にみられる相対死の記事に一片の诗情も窺えないのは、その記録の性格上当然の事といえようが、事は芝居の内にあっても同様で、恋慕における失態は哄笑の種であった。既に広く知られる記事であるが、咄本「軽口臍おどり」に次の様な道化人形の芸が残る。

京四条河原にそろまと云ふたうけ人形をまはす人有……かへりさまにそろまか狂言を立なから一番見てかへりました、手かけを持って親に勘当しられ、丸はだかに成、楽屋へはいりました、扱もく……どんな楚呂間めで御座る……（傍点論者）

エロスが道化の成立に深く関わる事は、繰り返し指摘されている。失態が道化の特権であることは言うまでもない。その両者が結びつき、当代性を装った時に「手かけを持って親に勘当」される筋が生まれる。ここにみられる世話浄瑠璃と道化人形の芸との類似は、両者に共通する基層の想定を可能にする様に思われるのである。本稿はこうした見通しのもとに、古浄瑠璃の恋慕の局面に道化が登場するに至る過程を述べるものである。何をもちて道化と認めるか、その枠は論じる者の立場によって如何様にも動くものであるが、本稿では当時の技芸のあり方に即して道化固有の芸態を認定の基準とする。その基準に従えば、建浄瑠璃の劇中で主だった役割を道化人形が演じる様になるのは、延宝に入ってから的事と思われる。早くから浄瑠璃座に属し、間狂言を演じてきた道化人形の芸が、何故に浄瑠璃正本の詞章に現われるのが遅れたか。この疑問こそは本稿の成立する契機であるのだけれども、結論を先取りするならば、語りの芸能である浄瑠璃と、道化人形の技とが元来全く異質なものであった為と言えよう。両者が出会うには、新しいものを求める時代の熱気と、それに感応して未知なる表現の獲得を試みた太夫の存在が必

要であった。この出会いは、寛文末期の上方面における歌舞伎と浄瑠璃の交流の中で準備され、延宝期の宇治加賀掾によって成就された。以下、その具体的様相を巡って考察をすすめる。

一 浄瑠璃と歌舞伎の交流

——虎屋喜太夫の場合——

明暦から寛文にかけて三ヶ津を風靡した金平浄瑠璃の余燼も漸くおさまりつつあった寛文後期、諸派の太夫は新たな浄瑠璃を模索して様々な試みを繰り返した。寛文末から延宝にかけての浄瑠璃劇は、模索期に特有の拡散の様相を呈し、来たるべき新時代の前夜の熱気を孕みつつ推移する。そうした中であって、京の斯界の大立物、虎屋喜太夫は、斬新な可能性にみちた浄瑠璃「小倉山百人一首」(寛文十二年七月刊)を勾欄に上した。藤原定家の百人一首撰進に取材し、雅文芸に属する世界の浄瑠璃化に先鞭をつけたこの作は、浄瑠璃詞章そのものの雅文化を目指すものでもあった。第二段の定家道行の行文は、「定家」「小倉御幸」をはじめとする謡曲や、百人一首所収歌の辞句を用いて綴られ、又、第二段、定家が式子内親王に、百人一首撰進の事由を語る詞章は、当時広く流布した「百人一首抄」の序文が下敷きにされる。ここに見出された浄瑠璃と雅文脈との接近は、宇治加賀掾に受け継がれ、「源氏供養」「赤染衛門榮花物語」「あふひの上」など、纏綿たる情緒に溢れる所謂「古典主義浄瑠璃」^注として結実する。加賀掾の場合、作者として近松の関与が想定されることもあって、先学の言説も、文藝筆致をつかさどる作者へ向けられる事が多かったが、本稿では、こうした問題はひとまず措いて、虎屋喜太夫が「小倉山百人一首」で試みた今一つの可能

性である、野郎歌舞伎撰取の問題をとりあげる。^注

「小倉山百人一首」の第四段に、式子内親王への恋慕の情と父の戒めとの板挟みに悩んだ定家が、清滝川の辺りに隠棲し、その庵を訪れた内親王が面会を拒絶されるという局面が語られる。これは、滝口横笛譚として中世以来広く流布した話型に基づいて作劇されたものである。平家物語に描かれる滝口横笛の物語は、悲恋譚の典型として享受され、「源平盛衰記」等、読み本系平家の持つ、横笛入水死に至る本文が、御伽草子、仮名草子等に多大な影響を及ぼしたが、浄瑠璃「小倉山百人一首」の当該詞章は、数多ある草子類の文辞に拠らず、歌舞伎歌謡「滝口よこふあ」との間に直接関係が見出せる。以下、「古今役者物語」(延宝六年刊)に収められる、玉川千之丞所演「滝口よこふあ」の詞章との対応関係を示す。

(滝) 哀なるかなくめ君は つまゆへ御身をやつされて わすれ

(百) 去程に ひめ宮は つまゆへ御身をやつされて おほつ

(滝) かたみのみとり子を めのとのしのふにいたかせて
(百) かなけ成ふせいにて めのとのあもん斗をつれ

(滝) すみなれ給ひしふるさとを 涙と共にうち出て

(百) すみなれ給ひし都の内を かちはたしにてしのひ出

(滝) たとろくと玉はこの露ふみわけて行く程に けにやうき
(百) たとりくと玉はこの露ふみわけて行く程に けにやうき

(滝) よのさかなれや往生院にそつき給ふ

(百) よのさかなれと清滝川につき給ふ めのとのゑもんを使

(滝) あたりを巡りやすらひて

(百) にて爰やかしことたゝすみ とあるいはりの元により

(滝) 便りもかなとまち給ふ心のうちこそあはれなれ

(百) 便りもかなとまち給ふ心のうちこそあはれなり

(滝) 是をはしらて たき口は鐘打ならし回向して

(百) それともしらて定家は鐘打ならし回向して わすれんと

(滝) そなたの空よと打なかめ 一人寝て今宵も

(百) てもわすられすそなたの空を思ひやり 後の世を頼みに

(滝) あけぬ今こんと頼まはこそは待も恨みんと

(百) なして恋死なん生きて待へき契ならねはとさもはかなけに

(滝) 口すさみ なみたにくれておはします

(百) 口すさみ又念仏を申しつゝなみたにくれておはします

(滝) あらいいたはしやよこ笛は つまの声

(百) ひめ宮此由聞召 いかにめのと聞たるか定家の声

(滝) と聞からにとひ立斗うれしくて しばの戸をほとく

(百) なるはと とひ立斗にうれしくてしばの戸をほとく

(滝) とおとつるゝ ※けいや苦しうも候はす

(百) とおとつるゝ 内よりたそととかむ いや苦しうも候はす

(滝) 横笛と申者にて候か 滝口殿に物申さんと

(百) かもあたりのもの成か定家とのやおはすらんと忍ひやか

(滝) 有ければ むさんなるかな滝口はよこふゑと聞よりも

(百) にの給へは 定家は物こしに ひめ宮なると聞給ひ

(滝) 胸打さわき 障子のひまより見給へは 裾は露袖は涙に打

(百) 何しに是まてはるゝと尋ね来り給へるや 来り給ふか切

(滝) しほれ 柴の戸に立よりて尋ねわひたる有様を 見れば心

(百) なれはとて対面は更にかなふまし さあれはとて又すこ

(滝) か乱れつゝいづれを爰ともわきまへす 此上は走り出かは

(百) と帰らん事もむけなかるへし とやせんかくやあらましと

(滝) る姿を一目見せはやとは思へ共 いやまてし

(百) 是非をわかつてほう然とし涙にむせひ給ひしか やうゝ心

(滝) はし我心 あはぬ恨みは中々に二たひ物を思はせんもむ

(百) をとり直し 我こそとにもかくにもならめ君かうき名はい

(滝) さんやと 心に心取なをし

(百) かにそと 心つよくも思ひきり 住持を近付て しかく

(滝)

(百) の由にて候へは あひ心へ帰してたへと仰ける 住持心へ

(滝)

(百) 候とてやかて立出 定家の入道殿を御たつね候方はそれに

(滝)

(百) 渡り候か 定家殿はきのふまで此所におはせしか 爰は里

(滝)

(百) 近しと有て高野の山へ登らせ給ひて候 とくくお帰りあ

(滝)

(百) れといひすて柴のあみ戸をおしたてゝむにんしやうとて音

(滝)

(百) もせす ひめ宮此由聞召いかに多もん此いほりに今まで歌

(滝)

(百) を口すさめる其歌は しかも形見の文に書れたる後の世の

(滝)

(百) 歌ならずや まさしく庵に有なから高野の山へと偽り給ふ

※(イ) 泣くより外の事はなし それは誠

(滝) か情なや

(百) はつれなやな 火の中水の底虎伏す奥の道までも 変らし

(滝) とこそ思しに はやくも変る心かな (後略)

(百) とこそ契しに はやくも変る心かな (後略)

(滝) ……「古今役者物語」所収歌謡「滝口よこふゑ」

(百) ……「小倉山百人一首」第四段。引用にあたつて私

に漢字を当てた。

右に掲げた両者の行文を比較するに、若干の相違はみられるものの、全体を通じての直接関係は疑うべくもない。浄瑠璃の行文と野郎歌舞伎の舞踊地が一致する場合、浄瑠璃が先行し歌舞伎がそれを利用して歌謡化する関係がこの時期の常であるが、「小倉山百人一首」の虎屋喜太夫と「滝口横笛」の玉川千之丞、果してどちらが先行したのであるうか。

横笛の狂言は、野郎歌舞伎に早くからみられる演目である。松平大和守日記では、万治三年十月九日、杉山丹後掾座の間狂言として初出する。

一同(万治三年)無神月九日

平氏物語の内横笛の事、丹後掾芝居にて狂言にしくみ申候、滝口処へ横笛たつね行間、歌はせつきやうなり、町にはんに出て有

(「近世初期国劇の研究」本。傍点は論者)

右の記録によつて、この演目が滝口の庵を訪ねる横笛の道行を中心とするものであり、その歌謡が説経節で歌われ、既に板行されて

いた事も判明する。「古今役者物語」所収の舞台図で横笛を演ずる玉川千之丞は、野郎歌舞伎を代表する女方で、万治寛文期の記録類にその名が頻出する。寛文二年刊評判記「剗野老」によって当時勘三郎座に出席した事が判るが、同書の挿絵に描かれる勘三郎座の看板に「よこふゑ仕候」とあり、役者、演目ともに「古今役者物語」のそれと一致する。又、一方で「剗野老」には千之丞の容色の衰えを嘆く評判がみられ、大和守日記寛文十一年五月の記事に、その死が報ぜられる。

かん三郎座 玉河千之丞

女かた古今むるい也……いまさらなげくくだなれども過行とし月のかへりこぬこそこのころおほけれ(後略)

(評判記「剗野老」寛文二年)

寛文十一年五月

十四日とやらん、玉川千之丞死、木挽町に有之しと云々

(松平大和守日記「庶民文化資料集成本」)

これらの点からみて、玉川千之丞所演「滝口よこふゑ」の歌謡は、遅くとも千之丞が死去した寛文十一年五月より前に成立した筈であり、語句のはしに「あらいたはしや」などの説経臭が認められる事とあわせ考えると、おそらくは、万治年間に成立した横笛狂言の舞台で歌われた説経系の歌謡が、そのまま継承され「古今役者物語」に収められたものと考えてよいだろう。「是はその役者ひとしはあものゝ面白名を得しばかりをひきぬき是にしるし待る」と跋文に記した「古今役者物語」の編集態度も、収録歌謡が長きにわたって親しまれた事を示唆する。寛文十二年七月刊の「小倉山百人一首」よりも歌舞伎歌謡「滝口よこふゑ」が先行した事は、以上の考

察によってほぼ確実である。虎屋喜太夫は万治以来の人気狂言を淨瑠璃の舞台に取り入れた。これは歌舞伎が「操り淨瑠璃の筋と形成の模倣を通して続狂言の成立を計った時代」の潮流の逆を行くものであり、淨瑠璃が歌舞伎を襲用した最も早い例として注目される。扱、それでは、当時としては斬新な試みである歌舞伎移入にあたって喜太夫は如何なる方法を用いたか。ここで再び両者の行文を比較する。先に試みた対照にあつて最も目につく大きな相違は、傍線イで示した部分である。「小倉山百人一首」に存する、再会を拒む定家が同宿の住持に依頼して不在の由を伝えさせる局面が、歌謡「滝口よこふゑ」には欠落している。しかしこの局面が歌舞伎の舞台で演じられなかったとは考えにくい。※印イを付した横笛の「それは誠か」以下の詞章は、滝口以外の人物が発した拒絶の言葉、例えば傍線イで示した様な内容を受けたものと読める。※印アを付した部分も同様である。そもそも滝口横笛譚は、庵を訪れた横笛に、偽って滝口不在の由を伝える同宿の存在を欠いては成立しえない。「古今役者物語」が、舞台では演じられた筈の局面を記載しなかったのは、その局面が歌謡とは異質の科白芸によって演じられた為と考えられる。松平大和守日記延宝七年八月二十八日条に横笛狂言の役付けが残る。

一 延宝七年八月二十八日 狂言戌刻初、舞台如例……

一、横笛 小さらし (松本小曝、若女方)

左兵衛 (左近左兵衛、角前髪)

滝口荒木武兵衛 (角前髪)

坊主孫太郎 (してゝん孫太郎 道化方)

外に立役者二三人

〔近世初期国劇の研究〕本。括弧内は論者注）

右例の役付けのうち「坊主」は滝口同宿の住持を指すものと思われるが、これを道化方のしてゐる孫太郎が演じている。野郎歌舞伎が道化方の技芸に大きく依存していた事は諸家の指摘される所であり、滝口横笛の狂言もその例外ではなかった。当時の道化方は、物真似を中心とした科白を表芸の一つとしており、歌舞中心の女方とは全く異質な存在である。「古今役者物語」が同宿の活躍する局面を記さなかったのは、かけ離れた二つの芸を併記する術を知らなかった為であり、実際の舞台では、庵の内と外を仲介する役を道化が演じたものと考えられる。翻って浄瑠璃「小倉山百人一首」の当該詞章をみるに、ここで語られる住持は、これといった性根を持たない端役にすぎない。ちなみに延宝四年刊山本角太夫正本「滝口横笛紅葉之遊覧」に登場する同宿も端役であるが、その改作とされる正徳四年竹本座初演「娥哥かるた」では、同宿が道化の性根として語られる。今試みに前掲の「小倉山百人一首」本文に傍線^アで示した、横笛と同宿の応答の局面を、「娥哥かるた」の当該詞章と比較してみよう。

「小倉山百人一首」

（横笛は）とひ立斗にうれしくて、柴の戸をはと〜〜とおとつるゝ、内より誰そととかむ、いや苦しうも候はす

「娥哥かるた」

（横笛は）あみ戸をたゞきなふ申。此庵^局のあるじ様に申たきこと^地の有。錠開^中てたべこゝ明給へと。かきもあみども打たゞきこゑをはかりによび給へば。おゝいとこたへて四十斗のみそかす坊主。いとびんの跡髭の跡。青ぬのこきてかきこしに。ワァ

がふた。油かけからあすのお斎米もつてかと思ふたれば。ときにもひちにもはづれた。くひかげんな夜食がきた

虎屋喜太夫は歌舞伎を浄瑠璃に移入したが、道化方の演技を語り^にのせるまでには至らなかった。歌舞伎歌謡の襲用という試みに、新しい可能性を模索する太夫の営為が強く感じられるだけに、そこで切り捨てるを得なかった芸の存在が、当時の語りのあり方を示す様にも思われるのである。

寛文末期における浄瑠璃の多様化の一面であった喜太夫の試みを受け継ぎ、芸能の新生を果たしたのが、延宝期の宇治加賀掾である。次項では、加賀掾の初期浄瑠璃数篇に検討を加え、喜太夫が切り捨てた道化の芸を加賀掾が恋慕の段において実現する様をめぐって論をすすめる。

二 加賀掾の試み

延宝四年五月刊「江州石山寺源氏供養」は現存する宇治加賀掾（当時喜太夫）正本のうち最も早いものであるが、加賀掾は、虎屋喜太夫が語り得なかった道化の性根を本作の二段目に登場する下人小浜新吾という役柄において実現した。「江州石山寺源氏供養」（以下「源氏供養」）は、紫式部の石山参籠を中心とする源氏物語成立説話と、謡曲「源氏供養」を下敷きとし、両者をつなぐ構想として清紫二女の草子競作を巡る陰謀を設定した作品である。下人新五は、紫式部の命を受け清少納言の館に侵入するが、発見され殺されるという役廻りを演ずる。対立する敵の館に密偵を潜入させ失敗するという筋は「清原右大将」（明暦四年以前）をはじめ、金平物

やその周辺の浄瑠璃に時折みられる脚色であるが、そうした寛文期までの侵入者とは全く異なった性根が小浜新五に与えられている。

それが如何に前代の浄瑠璃からかけ離れたものであったか、同趣の局面を有する寛文十三年正月刊井上播磨掾正本「花山院后靜」との比較を試みよう。「花山院后靜」では、藤壺女御が、院の寵を争う弘徽殿女御の局へ、下人早見七郎を侵入させる。

〔花〕 花山院后靜、〔源〕 源氏供養

①〔花〕 院の寵愛が弘徽殿女御にうつる事をおそれた藤壺は、白糸内侍を相手に嘆く。

〔源〕 清少納言との草子競作の結末を案じた紫式部は、夫宣孝と相談する。

②〔花〕 白糸内侍は後見人平正度に弘徽殿謀殺を依頼する。

〔源〕 宣孝は郎等の外山安国に清少納言の草子を盗む様命じる。

③〔花〕 平正度は郎等の早見七郎に侵入を命じる。

〔源〕 外山安国は下人の小浜新五に侵入を命じる。

④〔花〕 早見七郎は侵入し、当番の渡辺綱に発見され殺される。

〔源〕 小浜新五は犬に扮して侵入し、使命を忘れ清少納言に濡れかかり、騒がれて逃げる。

①②③においては、藤壺 紫式部、弘徽殿 清少納言、白糸 清原宣孝、平正度 外山安国、早見七郎 小浜新五という形で、人物関係も事件の推移も両者殆ど一致する。「花山院后靜」は当時大あたりをとった浄瑠璃で、江戸上方を問わず歌舞伎や浄瑠璃に大きな

影響を与えた事が知られており、正本も多く現存する。^{註10}加賀掾も、この作品の一部を改作し、「殿上のうはなり討」と題して延宝五年三月に上梓した。その影響力の大ききからして、「源氏供養」の作者が、二人の女性の対立を構想するにあたって「花山院后靜」の筋をなぞるというのも、浄瑠璃の常套的作劇法としていかにもありそうな事である。ところが④以下、「源氏供養」は「花山院后靜」を離れて独自の脚色をとる。両者の相違を一言で言えば、侵入先で出くわした相手の違いという事に尽きるだろう。「花山院后靜」の早見七郎は侵入した弘徽殿の局で、頼光四天王の一人渡辺綱に発見され、殺される。

（源頼光は）常々四天王に仰つけられ弘徽殿をぞ守らせける。折節その夜は渡辺綱が承りにて細口に殿居してこそ居たりけれ。案の如く早見の七郎は渡辺あるとも知らずして。細殿の内へ忍び入らんとせし所に。渡辺すかさぬ早業なれば。こは狼籍者のがさじと。一文字にとんでかゝれば頭はれぬるとつて帰し。逃げ行くを。何処までかやるべきと。築地の内をあなたこなたと追ひ廻し。紫宸殿の下口にて追詰め。たぶさを取つて後へどうど引倒し。起きんとするを押さへ首かき落し……

（「花山院后靜」私に漢字を宛てた。）

右の引用から推して「花山院后靜」の侵入の局面が金平物の余風の中にある事がわかるであらう。早見七郎が渡辺綱に出くわしたのは前代以来の作劇法に規定された結果であったといえよう。それに比べ、犬の皮を身にまとい侵入した新五が出会ったのは、優雅に孤閨をかこつ清少納言であった。少納言に見惚れた新五は、使命を忘れ身の程もわきまえず濡れかかり失敗する。こうした脚色は「源氏

供養」以前に見当らない。新五と少納言の出会い、同時に浄瑠璃が新たな表現と出会う事でもあったのである。この新五の恋慕は好評を博したとみえ、後続の「遊屋物語」（延宝四年九月刊）「赤染衛門栄花物語」（延宝八年正月刊）にも取り入れられている。「遊屋物語」では、鬼一法眼の一人姫桂の前の訪れを待つ牛若丸のもとへ、姫

の下女小春が忍び、「赤染衛門栄花物語」では、孤閨をかこつ衛門のもとへ近在の僧大信が忍ぶ。いずれも身の程を知らぬ者が予期せざる恋慕をして失敗するという共通の脚色を有する。本項ではこの二作も含めて、こうした脚色が演ぜられたことの意義を考察する。左の表は、三作の詞章を共通する演出によって対照させたものである。

①	②	③
「江州石山寺源氏供養」 色すはやと新五はいよりて。おぎすゝき引き 被り事の体を窺ひ見る	かくとは知らで少納言。窓を開き。簾を巻 き。夕風かほる暮れなれば。灯火少し背け つゝ。(中略)折にふれたる。詩や歌を口 ずさみ。うちそふいてありければ。	中池水に。夜な夜な宿る月影か。露かあらん か。星のうつりかあやしやと。見れば螢の 二つずれ。こすのはとりにとび来る
「遊屋物語」	かくてその日もくれは鳥。あやなく夜半も 更け行かず、あまりまつ間の寂しさにかす かにかかぐ灯火の、影に机を引き寄せて、 手習いしてまします所に、	彼も妻こふ夏虫の、火の影に寄り来つゝ障 子にはたと止まる音、それそと走り出てみ れば、
「赤染衛門栄花物語」	衛門はかくともしら糸の。うち乱れたる寝 屋のうち。料紙古文取り散らし。(中略) 案じ入りたる折からに。	つがい連れたるてふてふの。つつじの露に はね濡れて机の上に飛びくれば。

④	⑤	⑥
フシ 一人こがるゝ。やれこの寝屋につれて螢の フシ中 あなにくと。扇を挙げてはたとうち。	中 かのもろこしの王建が。輕羅の小扇流螢を うつつくりしその詞。いま身の上にしら 真弓。やゝ夜も更けぬ。見る人有りとも思 さねば、独りごちたき臥まるび。いと物床 しく見えにける。	本より新五色好みの癖者にて。少納言の御 風情つくつくと見とれつゝ。草紙の事は打 ち忘れ。
小寄 君はこずえの松風か、はらんはらんと吹き おとずるゝ知らで開けたよさそさそか	夜の更けぬは恨み、待つも恨めしと、又燭 台により掛かり、呆然としてまします折 節、	障子のあなたの竹縁に、忍ぶ足音かすかな り、
おのればかりが妻持ち顔に。まぎらはしや と打ち払い。	あゝかき損ないつかいやり捨てゝため息 ついて筆を投げ、(中略)そむける琴をひ きよせてたんじ給ぞたぐひなき。	地 垣の外なる大信は。折節笛を持ちければ合 わせてこそ三重は吹かれけり

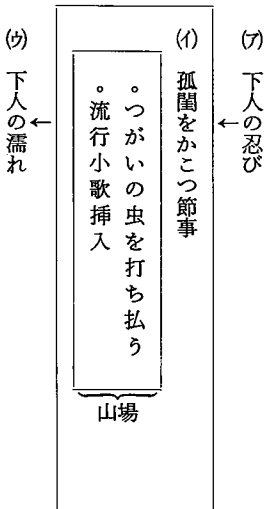
(新五の忍び)

(小春の忍び)

(大信の忍び)

右に掲げた三例の骨格を「源氏供養」の本文によつて示す。まず侵入に成功した新五が、一人机に寄る少納言を発見し這い寄る(①欄)。それとは知らない少納言は一人寝を恨みかこつ(②欄)。これ以下は文字譜が多く付されており、節事として演出された事が判る。節事の山場は、月影か露かと見えた光が、つがいの螢であることに気づき(③欄)嫉妬した少納言が扇で打ち払う(④欄)ところであらう。ここに他の音曲を挿入し(柴垣節)、それを中心にフシ、ハル、フシ、フシ、中、中、ハル、中フシハルと、文字譜が集中しており、音曲的にも聞かせ所であったと考えられる。この節事が終わって新五の濡れ

が語られる(⑥欄)。文字譜によつて分析した骨格を左に図示する。



「遊屋物語」「赤染衛門栄花物語」の骨格も、下に対照させた通りほぼ一致している。以下、個々の演出に検討を加え、この脚色の成立について考察する。

「源氏供養」「赤染衛門栄花物語」に共通して、節事中に飛び来るつがいの虫を扇で打つ演出がみられた。これに類する絵が、評判記「難波の白は伊勢の白粉」（天和三年）の竹中半三郎評に付される。挿絵に描かれるつがいの虫は評語の内容から螢であることが判る。手にした扇でつがいの虫を追う「源氏供養」の演出は、現在の文案にもみられるものである。

歌舞伎舞踊との関連を考える時、より大きな手掛りとなりうるのは歌謡であろう。「遊屋物語」の節事部分に歌われた小歌「君はこずへの松風か、はらん／＼と吹きおとづるゝ、知らてあけたよさそさそか」（前掲文④欄参照）と全く同じものが「古今役者物語」所収の歌謡「梅が妻」の中にみられる。

むめかつま 滝井山三郎

一恨めしの昔語りや思ふもぬるゝ袂かな、浅き契に馴れ染めて深き思ひに伏し沈む、由をいかにと尋ぬるに君の東へ御きるとき、一年越へは必ずも帰りこんとの言の葉を、こなたは忘れず明け暮れと風のそよと吹く音も、妻戸のきりゝとなる音も、君のつてかと走り出てみれば、君はこずへの松風かはらん／＼と吹きおとづるゝ、しらて明けたよ又さそかのはつかしや、昼はひめもす泣き暮らし、夜は枕もうくはかり涙や床にあまるらん（後略。私に漢字を宛てた）

そもそも短篇歌謡の詞章は、その性格上不特定の長篇歌謡に取り入れ易いものであるが、「遊屋物語」と「梅が妻」の共通歌謡は、

その前後の文脈を検討すると、孤閨をかこつ女（男）が物音に驚き、夫（妻）の訪れかと立ち出るがそうではなかった、といった構成や、長篇歌謡の山場に流行小歌を挿し込む脚色に至るまで一致をみるのである。扇で虫を追う演出といひ「梅が妻」との類似といひ、当該局面は歌舞伎との関連を想定してしかるべきであろう。以下、しばらく歌舞伎「梅が妻」に検討を加え、その劇内容の再構成を図る。

「古今役者物語」には「梅が妻」の舞台図が収められている（図版1）。舞台中央に扇を手にした若女方（滝井山三郎）が立ち、その傍らに形見の梅が置かれ、ワキ座にうば役と思われる女方が座る。若女方の姿態から、この絵図が舞踊の場面を写したものと判断できる。役者は二名しか描かれていないが、この舞踊の前後には他の人物も登場して科白劇を演じたのである。寛文二年五月刊評判記「剣野老」に「梅が妻」の舞台図が載る（図版2）。この図には外題が記されていないが、大小道具類から「梅が妻」の舞台図と考えられている。^{註1}「古今役者物語」にみえる二人の他に、帳台の中に「るいの介」、間垣の外に「とうけ孫四郎」が描かれる。中央で若女方坂田市之丞が舞う。その詞章は孤閨を嘆くものの筈であり、山口類之介が帳台に座するのは異時同図法とみるべきであろうか。四人の役者のうちとりわけ目をひくのは、道化方孫四郎である。間垣をはさんで若女方を見上げる様に座する道化孫四郎は、一体何を演じたのか。間垣は決して無意味な小道具ではない。「古今役者物語」に収まる「高安通ひ（河内通ひ）」の舞台に間垣が置かれるが（図版3）伊勢物語二十三段を下敷きにするこの狂言にあって「悪しと思へるけしきもなくて出しやりける」女の異心を疑う男が「河内へいぬる顔」で姿をかくす道具として、間垣は重要な役割を果たすのである。

図1 「梅がつま」(『古今役者物語』 珍書刊行会本)

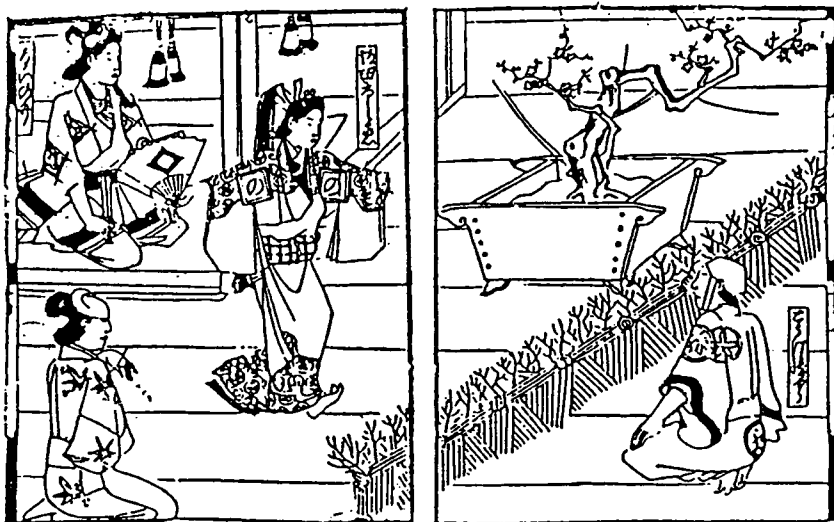
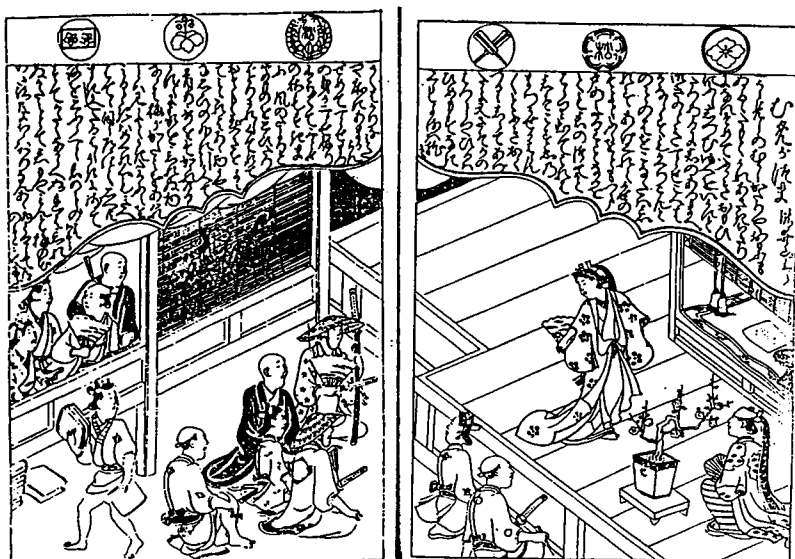


図2 「梅がつま」想定図(『剥野老』 稀書複製会本)

道具類が簡略な当時の野郎歌舞伎にあつて「梅が妻」の舞台に置かれた間垣は劇に必要であつたものとみるべきであらう。

間垣をはさんで若女方を見上げる道化方の演技を評したものと思われる記事が「役者評判蛸蛭」（延宝二年六月）の若女方玉川三弥の評語のうちにみられる。左に今問題となる部分を引用する。

こぞの牛王の姫の狂言に、恥かしうて言はれませぬと言ひしは、さもありそうにてさなからせうを見るやうなる、間垣ごしの濡れかけ、牛若殿のうしろめたく、彦三郎かひこゝとしたるは、いかさまもつともなるべし

右の記事の前半部は、刊行前年（延宝元年）の「牛王の姫の狂言」（内容未詳）で、牛王の姫を演じた玉川三弥を称揚するものと容易に理解できるが、波線を付した後半部は若干解釈が難しい。「間垣ごし」に姫に「濡れかけ」たのは牛若殿（役者未詳）か彦三郎か。彦三郎は当時高名な道化方秋田彦三郎を指し、同書に次の様な評判が載る。

とんづ跳ねつの身の軽業、鳥類畜類の早足の器用、はりあいぬれかけにおかしいことをこらへるごとく鼻の下のうこゝひげ

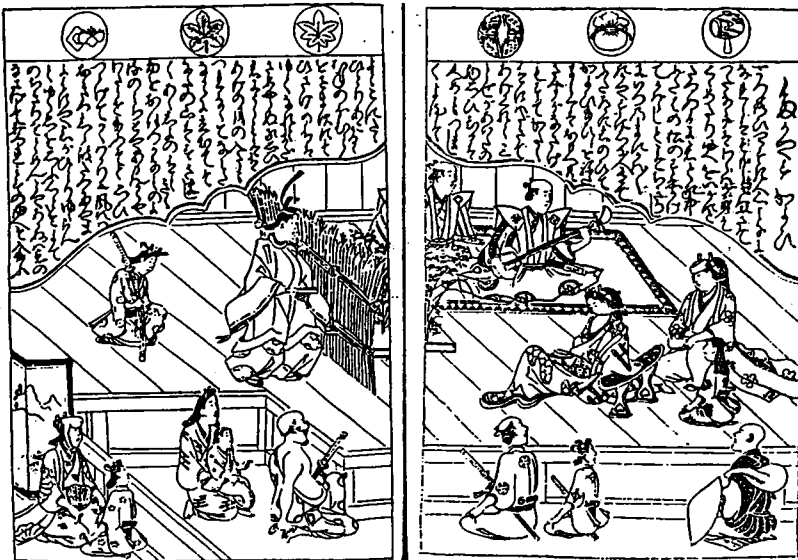
これによれば彦三郎は「張り合いの濡れ」の場面で、鼻の下を「うこゝ」させる芸を得意としたらしい。鼻を動かす際の擬態語としては「うごゝゝ」「ひこゝゝ」の両者が当時用いられている。太鼓衆にうち囃されて鼻の先うぞやきうごゝゝとして

（「浮世物語」一ノ六）

コリヤ御侍うつふいて鼻をひこゝと。此海道がくさいか

（「井筒業平河内通」第一）

図3 「高安通ひ」（古今役者物語）



前出の「牛王の姫の狂言」で、彦三郎が「ひこく」としたのには、「はりあいのぬれかけ」の場での「鼻の下うぐぐ」と同一演技を指すものと考えられる。さすれば「間垣ごしのぬれかけ」は同時に「はりあいのぬれかけ」であって、彦三郎は牛若殿と張り合って、間垣ごしに牛王の姫に濡れかかったのである。そう考えれば「牛若殿のうしろめたく」が理解できる。彦三郎は当時の道化方のあり方に従って、牛若殿の従者的な役割を演じたと考えられるが、従者が主人をさしおいて姫にぬれかかれれば、当然主人に対して「うしろめたく」感じる筈である。

「赤染衛門栄花物語」で、夫のある衛門に道ならぬ恋慕をする僧大信は、来る日もく離のもとに立ち忍ぶ（前掲文例①欄、左に再掲）。

こがれ死ぬべしよし人は。つらくもおはしませ垣に。来ては寄りそひ歸りては。又立。忍び。……

「おはします」との掛詞で「ませがき」と作文したのであろうが、大信が間垣に忍ぶ個所にフシが付されており、又、⑥欄に「垣の外なる大信は」と語られ、挿絵にも間垣が描かれている事からも、この忍びが「まがきごしのぬれかけ」であった事は疑いない。

「遊屋物語」と「梅が妻」との歌謡の類似から、舞台図にみられる間垣ごしの道化の演技を介して、「牛王の姫の狂言」にみられる主君をさしおく道化の濡れに至った。ここで再び「遊屋物語」に戻る。「遊屋物語」に、桂の前の忍びを待ち焦れる牛若が登場するが、この構図が中世以来の恋慕する義経の物語を逆転させて成立している事は明らかで、それこそがこの作品の面目であった筈である。この逆転を元に復した時に、主人桂の前を出し抜いて牛若に忍んだ下

女小春の姿が、主君牛若と張り合って間垣ごしに牛王の姫に濡れかかった彦三郎と重なってみえると言えば臆断にすぎようか。

万治から寛文にかけての歌舞伎上演記録には、「梅が妻」の他に「うらみつま」「不覚つま」「忍びつま」「おやかつま」「たすけつま」「天人つま」「難波つま」「ちりやくつま」といった、「つま物」とでも名付くべき一連の類似した外題が頻出する。「梅がつま」の役付けは管見に入らないが、「不覚つま」「忍びつま」の詳細な役付けが、大和日記万治二年十一月七日条に載り、それによるとこの二つの狂言は、若い男女に、その親とそれぞれの下人もしくは下人に相当すると思われる役が配されるという非常に似通った構成を有している。外題に「つま」のつく一連の狂言が、脚色の上でも共通の骨格を有した事を窺わせるが、ここで注目されるのは「忍びつま」という外題である。「源氏供養」の第五が清少納言に濡れかかる際に「忍びつま」という言葉を発している。

（清少納言は新五を咎め）誰そ。やうとありければ。新五うれしく此君の忍びつまは。萩原の中將なりかくこそ答へめと。萩原とはのめかす。……

「忍びつま」という語は、和歌で一般に使用され、決して特殊なものではないが、ここまでの考察をふまえると、歌舞伎「忍びつま」と無関係に発せられたとは思えない。

野郎歌舞伎の科白劇の内容が現代に殆ど伝わらない為、隔靴搔痒の感が残るが、如上の考察によって新五に代表される斬新な性根が、先行する歌舞伎の舞台で活躍した道化方の演技と深い関わりを有する事を示し得たと思う。

三 道化人形と語り

第一項で虎屋喜太夫正本「小倉山百人一首」に歌舞伎「横笛滝口」の襲用を指摘し、第二項では加賀掾浄瑠璃と道化方との関係を検討した。歌舞伎間狂言の移入という点では、加賀掾は喜太夫の後塵を拝したと言えよう。しかし浄瑠璃史を考える場合は、両者の間で期を画す必要がある。喜太夫は「横笛滝口」の劇から道化方を消去し、歌謡を媒介として移入した。「横笛滝口」の歌謡は、大和守日記に「歌はせつきやう也」とあり、詞章も説経臭を感じさせるものであった。説経節は浄瑠璃と同じ芸脈にあり、両者の交流は当時めずらしくない。それに対して道化方の芸は、仕種所作はさておき、その声の芸としては物真似早口といった科白芸が専らであった。科白を表芸とした道化方の評判は枚挙に暇がない。

口早なでき口はさがみ弥五九が面影

〔役者評判蛸蛭〕秋田彦三郎評

藤八がことばのちくらはこねの山にゆきかゝりたるやうな口上

〔可盃〕序

こういった科白芸は浄瑠璃本来の音曲の芸とは全く異質のものであり、太夫のあずかり知らぬ世界であった。虎屋喜太夫が道化方を取り入れなかったのも、そのかけ離れた芸を自らのものになしえなかった為だろう。二つの芸の懸隔に起因する、当時の浄瑠璃座における道化人形の占める特殊な位置について信多純一氏は次の様に指摘された。

彼等道化（道化役者―引用者注）は……道化人形で遣つてみせ

た。それは道化人形操作にそれほどの手練を必要としなかったこと、むしろ人形そのものよりも「大和守日記」等にみられる様に「せりふ」に重点があり、人形遣いが自からつけ声をして遣う、道化人形にあっては、道化方がこれを扱うことが一番相応しいという事情もあったであろう。

（傍点論者。「のろまそろま狂言集成」五二九頁）

カラクリ手妻等を含む多彩な間狂言の人形芸にあって、ひとり道化人形のみが太夫の声を必要とせず、その科白は人形遣い自ら「つけ声」によって演じられたのである。道化人形の建浄瑠璃への登場が遅れたのは、こうした理由によるものと思われるが、それでは加賀掾は道化芸をどの様に消化して自らの語りにとり込んだのであろうか。

加賀掾から義太夫に至る当流浄瑠璃形成の過程に「詞」の曲節の発展が寄与した事は、既に近石泰秋氏^{註16}をはじめ、諸氏の指摘されるところである。道化人形芸の移入も巨視的にはその趨勢の初発に位置するものと言えようが、道化の科白芸はそれ自体が芸として鑑賞されるものであり、「詞」の曲節とは又異なった発想が必要とされる筈である。その発想を窺いうる好個な例が「遊屋物語」第三、姫を出し抜いて牛若に忍んだ小春と、牛若に忍びの手引きをする女房更級とが牛若の寝室で出くわす局面にみられる。

更級はつと驚きのぞきてみれば小春也、是はさて扱もく大胆やなふ小春、是程きびしき御内にて昼にもあらず小夜ふけて何の用あつて爰へは来るぞ、近頃ぶさほう成しはさかな、必ず我ばし恨み給ふな、上へ申上げんといへはかばふり上て、何わらはかへ来るをぶさほうとや、して御身は又、是程きびしき御

内にて、ひるにもあらず小夜ふけて何の用ばしあつて来り給ふぞ、ふしきさよと言ひければ、更級ほとんどゆきつまり、手もちぶさたに見えにけり

夜更けの忍びを咎める更級も、そのよからぬ行動においては下女の小春と変るところがないというおかしみが露わにされる個所であるが、ここで注目されるのは、小春の口答え（線②）が、正しく更級の咎めの言葉（線①）を復唱する形でなされ、その復唱の文言の右ワキに「小春」という文字譜らしきものが付されていることである。言葉の復唱がもたらす滑稽味は、能狂言が得意とした脚色法の一つであつて、それを一篇の中心趣向としたものに「以呂波」「口真似」「察化」等がある。

主 是からは何事も身共がいふやうするやうに口真似をせい
シテ口真似を致しまするか

主 なかなか

シテ畏て御座る

主 御退屈に御座らう

察化苦しい事御座る

主 太郎冠者御盃を出せ

シテ太郎冠者御盃を出せ

主 ャイ御盃を出せとはおのれが事じや

シテヤイ御盃を出せとはおのれが事じや

（虎寛本狂言「察化」）

咎めの言葉をそのままに口真似して逆襲する脚色は、のろま狂言台本「稽古狐」にもみられる。小春の復唱の趣向は、その道化的性根が物真似という技芸を伴った形で表現された例とみてよいだら

う。小春の言葉の冒頭右ワキに付された「小春」という文字譜らしきものが、それを物語る様に思われる。登場人物の名前を、そのまま文字譜として使用する例は「冷泉節」などの特殊なものを除いては他に見当たらない。「遊屋物語」当該局面の前後は「詞」の曲節で語られており、一人小春の言葉のみが、特別に配慮された語りを要求したものの様に思われるのである。

加賀掾晩年の芸論「門弟教訓」（元禄十年）に、次の様な太夫の述懐が残る。

たとひ師なくとも、音曲の法を守りうすきをあつくしをもきを
かるくし、みがくに甲斐のなからんやと思ひ、謡狂言或は平家
舞小歌迄の音勢を窺ひ、たゆむをすゝめそゝるをひきしめ、終
に我一流の浄瑠璃とす

語りと科白という本質的に異なる芸を、太夫一人が演じる浄瑠璃は、右にみられる様な音曲をつかさどる太夫の職に矜持を持つ加賀掾の登場によって、はじめて可能となったのである。

結び

道化方の芸が加賀掾によって太夫の語り芸にとり込まれる様相を巡って考察をすすめてきたが、結局、舞台芸能という形で実現される浄瑠璃の表現は、芸能者の有する表現力の枠に規定されるという当然の事を述べたとどまった様である。野郎歌舞伎の実態が殆ど現代に伝わらない上、とりあげた趣向も後代に繰り返し上演される程の名場面ではない為に、考察が限られた資料による推論の積み重ねになった事を恐れる。しかし又、芸能の持つ未知なるものに出会う可能性は、案外こういった時間の経過に耐え得ない瞬間的な試み

に発現するものではないだろうか。その時々、にしか存在しえない表現のあり方は、芸能を支える力として決しておろそかには出来ない。

道化の登場の持つ意味は、技芸のみに限らず作劇法においても考察されるべきである。例えば「源氏供養」の第五が侵入に際して犬に扮する趣向は、枕草子七段（三巻本系）「上にさぶらふ御猫は」に記される犬、翁丸の俳諧化によって成立したものと考えられる。古典の俳諧としての浄瑠璃は、延宝期加賀掾作品にしばしば見受けられるが、こうした俳諧の発想の一契機として道化方の芸の移入を考えるべきであろう。これにとどまらず、道化の登場によって浄瑠璃のドラマツルギーがどのような変貌をみせるか、又、序に指摘した道化の恋慕と世話浄瑠璃との関係など、考察すべき問題は多いが、それらは次稿を期すことにしたい。

〈注〉

- (1) 郡司正勝氏「かぶき 様式と伝承」第二編「のろま管見」に指摘され、信多純一氏の「のろまそろま狂言集成」六一頁に当該部分が元禄末年頃の初印本版木を流用したものである事を指摘された。
- (2) 郡司正勝氏、信多純一氏前掲書。鳥越文蔵氏「口上、からくり、間狂言」日本の古典芸能？。
- (3) 「百人一首抄」のどの本に拠ったかは特定できない。
- (4) 角田一郎氏、岩波講座日本文学史「古浄瑠璃」。
- (5) 当時の操座の間狂言では、歌舞伎の演目を人形が演じる事も多かったと思われるが、それと確認できる資料は少ない。取りあえず、歌舞伎と浄瑠璃の関係に限定して考察するが、本稿においては、それで大過ないと考ええる。
- (6) 和田修氏「野郎かぶきの歌謡と浄る」芸能史研究一〇四号。
- (7) 和田修氏も同様の見解を示されている。注(6)参照。
- (8) 武井協三氏「古今役者物語」の研究」園田学園女子大学論文集13。

- (9) 諏訪春雄氏「元禄歌舞伎の研究 増補版」二十四頁。
- (10) 黒木勘蔵氏「近松名作集」上。信多純一氏「宇治加賀掾年譜」近世文芸資料6。森修氏「近松門左衛門」三一書房 十八頁。
- (11) 「赤染衛門栄花物語」の当該局面と殆ど同文の詞章が、江戸和泉太夫正本「うねめ正平ていきん」(刊年不明。江戸版)三段目にみられる。
- (12) 野郎歌舞伎にみられる孤獨を愁う表現の成立について、和田修氏前掲論文に詳細な考証がある。
- (13) 高野辰之氏「日本演劇史」第二巻、伊原青々園「歌舞伎年表」1。
- (14) 「牛若殿のうしろめたく彦三郎のひこく」という記述は、「うしろ」の頭韻を踏む対句といった修辭的側面もある。
- (15) 注(2)他多くの指摘がある。
- (16) 近石泰秋氏「操浄瑠璃の研究続篇」風間書房。
- (17) 注(4)参照。

—大阪大学大学院博士後期課程—