

A study on Komochi Yamanba : from the viewpoint of the 19th century kabuki

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-03-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 東, 晴美 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1402

近松門左衛門作「嫗山姥」の現行曲と十九世紀の歌舞伎

―近松浄瑠璃の研究と歌舞伎の資料―

東 晴美

一 近松作品の現行曲を鑑賞するために

令和二年九月に東京で文楽が七ヶ月ぶりに上演された。通常興行では午前、午後の二部制であるが、九月公演は四部制にして一回の公演時間を短縮した。新型コロナウイルスの感染対策のためである。選ばれた演目のうち、近松門左衛門原作「嫗山姥」「鐘の権三重帷子」と、半数を占める。戦後、歌舞伎での「曾根崎心中」復活公演の成功により、文楽においても昭和三十年代に「曾根崎心中」をはじめとする近松門左衛門原作の作品が次々と復活された。国立劇場の二月公演は必ず近松作品が含まれ、近松作品はレパートリーとして定着し、近松ブームとも称された。コロナ禍によりどれぐらいの観客が劇場に戻ってくるか不安な中で再開した文楽公演で選ばれたのも近松作品であった。

近松門左衛門の名は、高校までの学校教育では、国語、日本史、音楽などの科目で必ず触れられる。今日にいたる迄上演さ

れる三大名作『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』の作者並木宗輔を学ぶことはなくても、元禄文化として近松門左衛門の名前と心中物については必ず学ぶ。二〇一〇年代に入って角田光代『曾根崎心中』、三谷幸喜『其礼成心中』など近松ブームの再来ともいわれ、近松門左衛門はゲームのキャラクターにも使われる。学べき名文として教科書に「曾根崎心中」の道行文が採用されることもあってか、VOCALOIDによって道行き文が翻案されネット上で話題になったこともある。

このように、近松門左衛門の作品は広い世代に集客を見込めるネームバリューがある。また、近松作品は全作品を活字で読むことができ、世話物を集めた文庫本などもある。あらかじめ、作品の予習をしようと思えば、事典類やネット上でも近松作品のあらすじが紹介されている。大学の国文系では近松の作品を学ぶ機会も多い。

しかし、実際に舞台でみるとネームバリュー通りの満足感が得られないケースも多々ある。

理由の一つは、原作通りに上演されていない作品がほとんどだからである。現代の文楽の人形は三人がかりで操作する三人遣いであるが、近松の時代は一人遣いであった。また、演奏面においても、語りや三味線の技巧が近松没後に発展した。このような舞台での表現技法やその他さまざまな理由によって、近松作品は原作から改変された作品が舞台にかかることがほとんどである。近松が書き下ろした本文を原作、現代の劇場で上演されるものを現行曲と呼びわたるのはそのためである。近松作品を舞台で鑑賞するときには、原作と現行曲の違いを認識することが必要であるが、なかなか一般には浸透していない。(1)

もう一つは、近松執筆当時の社会的状況がわかりにくいことである。近松門左衛門の芸術観を書き留めた「虚実皮膜論」には、近松は人の心のなぐさみになるよう執筆すると語る。当時の観客のなぐさみになるために、近松の作品はある。従って、近松と同時代の観客の常識に近づくことも必要である。

近松作品に劇場で向き合うためのこれらの問題を解決するためには、近松の原作を読むだけでは難しい。しかし近松の浄瑠璃の研究は、原作のテキスト分析が主流である。当時の上演状況などを知るための資料が少ないためである。一方、近松と同時代の歌舞伎は原作の台本がほとんど現存していない。しかし、観客が歌舞伎を楽しむための資料が多く残されており、舞台の様子を推測できる。これらの歌舞伎の観客は、人形浄瑠璃の観

客でもあったことは容易に想像できる。現代において近松浄瑠璃を理解した上で鑑賞するためには、歌舞伎資料や同時代の社会状況を理解するための資料など、近世期の出版メディアを多角的に利用する必要がある。

特に、本稿で取り上げる「囀山姥」は、歌舞伎側の資料から近松の原作が分析されてきた作品である。本稿では、これらの先行研究をふまえながら改めて原作を検証し、さらに現行曲についても歌舞伎の資料を用いて考察する。

二 坂田藤十郎「を」やつす

「囀山姥」は、大坂の竹本座にて、正徳二年(一七一二)九月以前に初演された。興行成績がよく、同年の十一月の顔見世で再演をしている。(2) 五段構成の時代物で、若き源頼光が、家来の渡辺綱に、碓氷定光、卜部末武、坂田金時を新たに家来に加えていくプロセスを描き、武家の棟梁源氏として将軍となるまでの物語である。

近松門左衛門が竹本義太夫と提携して生み出された新作は、それ以前の浄瑠璃と一線を画した。近松が浄瑠璃界に新風を吹き込んだのは歌舞伎作者の経験が大きい。浄瑠璃は語り物で、叙事詩、つまり過去の出来事を語り聞かせる。(3) 一方、歌舞伎は現代劇である。近松は歌舞伎の現代劇の手法を、叙事詩を本道とする浄瑠璃に持ち込んだ。その一つは、演目の素材そのものを過去の出来事ではなく、同時代にもとめた世話物である「曾根崎心中」がこの類だ。もう一つの手法は、過去の出来事

の中に同時代を織り込む。この同時代の出来事として、同じ劇場街で公演を行っていた歌舞伎についても、見える形、潜在的な形と様々なレベルで取り入れた。「囃山姥」は色濃く当時の歌舞伎を反映させている。

特に同時代の歌舞伎と関係が深いのは二段目、大納言兼冬館の場である。兼冬の娘沢瀉姫は、許嫁の源頼光が悪人の譏言によって勅勘を蒙って会うことも叶わず悲しみにくれている場面から始まる。そこに、煙草売り源七が現れる。遊女が客に煙草をすすめる吸い付け煙草という言葉があるように、煙草と遊里は切り離せない関係にある。煙草売りはその煙草を行商する者で、沢瀉姫を慰めるために、腰元たちから遊里の様子を知りたいと求められ、源七は三味線をつま弾く。その三味線の音にひかれて現れた紙子姿の傾城の右筆が、手紙を代筆して恋を叶えようとの売り声をあげる。頼光を恋い慕う沢瀉姫が屋敷に招きあげる。この傾城の右筆が、かつて全盛の傾城八重桐で、煙草売り源七の別れた女房であった。館から流れてくる三味線にあわせて聞こえる小唄は、八重桐と源七となじんだ時に作ったもので、はたして館に上がると源七がいる。しかし、沢瀉姫の手前源七とは言葉を交わさず、沢瀉姫の求めに応じて、全盛の傾城時代から夫と離縁するまでの身の上を語る。この語りの中に、親の敵を討つことを理由に離縁をしたにもかかわらず、館に아가って女性たちに囲まれている源七への当てこと（あてこすり）を言う。ここまでが二段目の前半で、この八重桐の身の上話の語りが眼目で、「廓話」の段と称して現代まで上演さ

れている。

この二段目に、同時代の歌舞伎が濃厚に反映している。

まず、近松自身の歌舞伎作品で、近松作品に多く出演した初代坂田藤十郎の代表作「けいせい仏の原」（元禄一二年へ一六九九）から、プロットのみならず、文言も一部取り入れている。この時代の歌舞伎の台本は現存していないが、絵入りであらすじを書いた読み物、絵入狂言本がある。絵入狂言本は、あらすじ本ではあるがプロットを伝えるというよりは、舞台としての見せ場を絵や文章で伝わるように工夫されている。「けいせい仏の原」は通常の一冊本の並本に加えて、より詳しく記された上下二巻の上本も揃う。上本には、せりふ芸を得意とする坂田藤十郎が語った内容も知ることができる。歌舞伎の「仏の原」では、大名の世継ぎである梅永文蔵が傾城狂いのために勘当をうけ、紙子姿で屋敷に入り込む。この場面は「囃山姥」の煙草屋源七の登場と同じである。また、「仏の原」の梅永文蔵が屋敷に引き込まれるのは、屋敷から聞こえてくる小唄が自分のなじみの傾城奥州の歌だからである。坂田藤十郎の「仏の原」は大当たりし、続編、続々編まで上演された。さらに、大坂でも嵐座が「けいせい仏の原」を上演し絵入狂言本も残されている。大坂版の嵐座でも、なじみの遊女の曲にひかれて屋敷に入る場面があり、「仏の原」にとって重要であった。近松の浄瑠璃「囃山姥」の観客は、煙草屋源七の小唄にひかれた八重桐が館に入る場面を見て「けいせい仏の原」をすぐに思い浮かべたに相違ない。「囃山姥」の八重桐が紙子で登場する場面、

身の上を語る長話は、「仏の原」をなぞっている。特に傾城時代の痴話げんかの思ひ出話で、二人の傾城が一人の男をとりあつて廊中が大騒ぎになるくだりを聞きながら、観客は歌舞伎の坂田藤十郎の話芸を追体験したに違いない。「仏の原」の梅永文蔵をつとめた坂田藤十郎は、「囃山姥」初演の三年前の宝永六年（一七〇九）に亡くなつており、大坂の観客はその思ひ出とともに鑑賞したと思われる。浄瑠璃「囃山姥」では、煙草屋源七が実は坂田時行で、八重桐の身の上話ではなじんだ男を「坂田の何がし」とぼかしている。坂田時行は、源頼光の四天王の一人坂田の金時の父であるが、観客にとっては坂田藤十郎をも彷彿とさせた。

浄瑠璃「囃山姥」の観客の中には、十三年前にヒットした「けいせい仏の原」の記憶がおぼろげで、三年前に亡くなった坂田藤十郎に愛着のない観客もいるだろう。近松はもう一つの同時代の歌舞伎の話題を仕込んだ。「囃山姥」が初演された正徳二年の歌舞伎の劇評『役者箱伝授』（正徳二年三月刊）で大坂の女形のトップにランクづけられる荻野八重桐を取り入れたことである。荻野八重桐の芸風と「囃山姥」に生かされた手法については、既に井上伸子氏の研究に詳しい。⁽⁴⁾井上氏が指摘する荻野八重桐の芸風のうち、特に本作で生かされたのは、せりふ術と女武道である。正徳期は、新世代の役者が台頭した時期である。この時期に大坂に新しく台頭してきた女形荻野八重桐は、正徳二年春に歌舞伎「ひがん桜」で、男のために身を零落させて短冊売りとなつて、屋敷で男と再会をして恨みを述

べる演技をみせ、大坂の歌舞伎の観客も坂田藤十郎を思ひ出して評判となつた。近松はこのプロットもそのまま浄瑠璃の「囃山姥」に取り入れる。「囃山姥」の傾城の右筆の名前が八重桐なのもそれによる。

近松の浄瑠璃「囃山姥」の廓話の狙いは、八重桐の得意芸のせりふ術だけではない。歌舞伎で坂田藤十郎が当てたやつし芸を、女の登場人物の八重桐にさせることにある。歌舞伎のやつし芸は、みすばらしい姿となつても元の身分の品格がにじみ出たり、庶民の暮らしを知らずにおおらかに振る舞つたりすることによつて起きるクスリと笑えるハプニングなどが見所だ。また、「やつし」には境遇の零落だけでなく、先行作品のもじり（パロディ）をも含意するようになる。⁽⁵⁾全盛の遊女が右筆にやつしただけでなく、歌舞伎役者の坂田藤十郎の芸を浄瑠璃において遊女でパロディ化したのである。

三 江戸の荒事をやつす

井上氏が指摘する歌舞伎役者の荻野八重桐の得意芸の女武道は、前の時代の女形と異なる表現を試みる中で、特に観客の支持を得たものである。八重桐の女武道がいかなるものであったかを、歌舞伎の資料である絵入狂言本が生き生きと伝えている。少し時代が下るが、享保五年「桜曾我女時宗」で荻野八重桐は時宗役の荒事をつとめ評判となる。残念ながら本作の絵入狂言本は残っていないが、八重桐の影響をうけた佐野川万菊が女方ながら五郎時宗をつとめた時の絵入狂言本に挿絵が残されている。



はなかいぎいおりもっこう
「花賊庵木瓜」 五郎時宗 (女方) 佐野川万菊
国立国会図書館蔵

る。この女武道とは、懐剣や長刀をりりしく扱う武道ではなく、若い体力あふれる少年のような働きを見せるものだということがわかる。怪力の女である。このような荒事系の女武道は、萩野八重桐が大坂でデビューした後には江戸に下り、二年間江戸の荒事芸を目の当たりにしてきた経験による。

この荒事にも近い女武道は、近松の浄瑠璃「姫山姥」の二段目の後半で展開する。親の敵をうつため八重桐と縁を切った煙草屋源七こと坂田時行は、親の敵を探すために煙草売りに身をやつしているが、再会した八重桐から父の敵は妹夫婦が討ったこと、また、その妹を源頼光が匿ったことにより讒訴され勅勘を蒙っていることを聞かされる。時行一人でこの難局を打破で

きないことを悟った時、自らの命を絶ち、魂魄は八重桐の胎内に宿り時宜を得て出生すると語って絶命する。常の女とは異なる不思議な力を得た八重桐は、頼光に縁ある沢瀉姫を捕らえに来る敵役を追い払う。ここで見せたのが歌舞伎役者の萩野八重桐が創出した女方の荒事の芸だ。現行文楽「姫山姥」では、八重桐が両手で、石の手水鉢を高々と差し上げる。

歌舞伎役者萩野八重桐の芸を浄瑠璃作品に取り入れる時、傾城の右筆である八重桐に、上方の大御所坂田藤十郎の長話と江戸歌舞伎を代表する荒事芸を、パロディとして「やつし」てみせたのである。さらには、原作の後半、右筆の八重桐が、親の敵も討たず、頼光の支えにもなれない夫のふがいなさを諷める場面も立役の異見事のやつしともいえる(後述)。

そして、この諷言と荒事風の芸をきっかけに、同時代の廓の風俗と歌舞伎界の話題から、再び、源頼光と四天王という叙事詩の世界へと回帰していく。観客と同じ時代と叙事詩の世界を往還する浄瑠璃の同時代化の手法である。

四 現行曲「姫山姥」と道行「山廻旭の粧」

五段構成の時代物「姫山姥」で現在上演されるのは、二段目のみである。

原道生氏は、「やつし」の浄瑠璃化において、初演時の「姫山姥」の「あるべき観客の要件」として、当事最も人気のあった歌舞伎俳優萩野八重桐の演技を、「生き生きと脳裡に留めていること」が期待されていて、観客はその記憶と重ね合わ

せながら近松作品を観劇することによってのみ、「太夫の語りや人形の動き等々の総てが初めて十全な姿をとり得る」ものとして近松の「囃山姥」は構想されていると指摘する。⁽⁶⁾そして、その構想は大いに当たった。しかし、この構想はこの時代の観客が共有する当事の歌舞伎界の知識が必須である。この時代の歌舞伎界は、荻野八重桐によって女方の芸に新しい面が展開したと同様、立役においても変革の時代であった。坂田藤十郎のようなやつし芸は若手の美男の役者が担当し、トップクラスの役者の恋愛をとまなうやつし芸は過去のものとなりつつあった。実力のある役者はより複雑な立場の登場人物を演じる。難局に対応する芸を得意する実事師が一座の中心となった時代だ。浄瑠璃の八重桐が夫に諫言する異見事もこれをふまえている可能性がある。

このように、「囃山姥」の全五段構成のうち、正徳二年の歌舞伎界を色濃く反映した二段目は、むしろ他の場面より早く廃れそうなものである。しかし、「囃山姥」が現行曲として現代に残ったのは、この二段目である。現行曲となるまでのプロセスを確認する。⁽⁷⁾

「囃山姥」は正徳二年初演の好評による直後の再演のあと、三十年を経た延享元年から延享二年（一七四五）に再演され、浄瑠璃本も再版された。さらに二十年近く経た宝暦十二年（一七六二）に二段目のみの上演記録がある。その後安永二年（一七七三）に序中、二ノ切の上演がみられる。序中とは、二段目に関連する、煙草屋源七の妹夫婦の敵討ちを描く宿屋の段であ

る。さらに三十年を経た文化三年（一八〇六）に江戸の結城座で沢瀉姫の館の二段目と、敵方から源頼光を守るために犠牲となる義弟とその親の葛藤が描かれる三段目が上演される。三段目の下限は管見の範囲ではここまでである。天保期（一八三〇）頃までは宿屋の段と二段目と「山廻り」が上演され、それ以降は、沢瀉姫の館の段（御殿の段、廊往語の段、しゃべり山姥の段などと称す）と「景事足柄山の段」の上演が大正期まで続き、昭和に入って二段目の廓話のみの上演となる。

以上のことから、人形浄瑠璃の「囃山姥」は江戸時代から再演されている演出ではあるが、時代物の演出として通し上演された事例が一例、三段目までの半通し上演が江戸で一例である。一日の公演の主たる演出（建狂言）とはならず、「囃山姥」の二段目を中心とした場面を、一日の興行の最後に短く上演される演出（付け物）として定着していった。文化八年（一八一）七月大坂大西芝居での興行は、建狂言「競伊勢物語」の付け物としての上演で、原作「囃山姥」にはなかった「松葉煙草の艶男」「紙子仕立の全盛」と上演外題に角書きがつく。また、文政八年（一八二五）の番付では、快童丸（金時）が出生した山の段を「大切 けい事 山廻り旭化粧」と称している。このように、原作の五段構成の時代物から、原作の二段目を中心に、二段目（廓話の段）の理解を助ける宿屋の段、二段目の後日話の景事山廻りの段の三場面の短編へと、十九世紀に再構成された。その宿屋の段も江戸時代のうちに上演されなくなり、二段目の廓話と景事の構成で近代まで伝承し、さらに昭和に入って、

景事も上演されなくなつて、現行曲となつた。

現行曲「姫山姥」の二段目は、原作の後半、右筆の八重桐が、夫のふがいなさを嘆く異見事から、夫の一念を胎内に宿して敵を蹴散らす幕切れまでに、原作の本文の省略や書き換えがある。特に八重桐の異見事は、夫の坂田時行を切腹に迫り込む重要な場面だが大きな省略がある。この異見事は、ふがいなしい若殿などを家臣が命がけて諫言する⁽⁸⁾。芸で、原作初演時の歌舞伎では立役の見せ場の一つであつた。これを元傾城の八重桐にさせるのも近松の工夫であるが、後の時代の浄瑠璃としては歌舞伎役者荻野八重桐の芸がわからなくなり省略されたものだろう。

浄瑠璃本は、初演時に作者が書き下ろして太夫が語つたテキストを全て収めた通し本と、通し本から抜き出して浄瑠璃を愛好する素人の稽古用に刊行された抜き本が存在する。⁽⁹⁾近代に入つても浄瑠璃を趣味とする人々のために、抜き本は刊行され続けた。このように刊行された抜き本だけでなく、浄瑠璃太夫や三味線奏者が自らの稽古のために書き写した本も残されている。通し本の再版は行われるが上演に即して本文を改定することはほとんどなく、実際の上演の実態は抜き本が伝える場合がある。

現行曲「姫山姥」の「廓話」の段の改変はこれらの抜き本で確認ができ、既に江戸時代から改変されたことがわかる。⁽¹⁰⁾稽古本の多くは刊年の特定が難しいものが多いが、表紙に記された太夫名から文政九年〜十二年（一八二〇年代）に刊行されたと推測される稽古本⁽¹¹⁾は、ほぼ現行曲に近い省略と書き換

えがある。⁽¹²⁾この改訂は、近代に入つて刊行された稽古本な

らびに、昭和期の三味線奏者による写本でも同様にみられ、十九世紀初頭から現行曲に近い形で上演されていることがわかる。

一方、山廻りの段は管見の範囲では太夫や三味線奏者の写本が残るのみで刊本はない。これらの本文は、近松の原作「姫山姥」とは異なる。原作「姫山姥」では、二段目の結末で坂田時行の一念が八重桐の胎内に宿つた後、四段目で頼光が信州の山中にて八重桐と彼女が産み落とした快童丸と出会い、快童丸が坂田金時となつて四人目の家来に取り立てられる。抜き本の山廻りの段は、足柄山（金太郎の出生地）で、快童丸の尋常ならざる怪力とそれを見守る母（山姥）のところへ、取り囲む敵方を快童丸が追い散らす場面で終わっている。複数の抜き本⁽¹³⁾をみると、「足柄山景事」「金時足柄山」と通称し、明らかに近松の原作と異なることがわかる。

五 現行曲「姫山姥」と十九世紀の歌舞伎の「姫山姥」

近松の原作と異なつた設定の山廻りの段に関しては歌舞伎の資料が存在する。

歌舞伎における「姫山姥」の上演史については、安田徳子氏が整理されている。⁽¹⁴⁾安田氏によれば、浄瑠璃での初演以降、上方の歌舞伎でも複数回上演され、十八世紀後半（安永・天明期）は嵐小六、嵐雛助親子によつて原作に準じて上演されたと推測されている。さらに、十八世紀から十九世紀（寛政・文化）にかけて三代目中村歌右衛門が手掛け、さらに歌右衛門が

江戸にもたらし、江戸の歌舞伎でも定着した。⁽¹⁵⁾

寛政七年（一七九五）年三月十一日大坂角の芝居（座本中村金藏）で、前狂言「比良嶽雪見陣立」の切狂言として「嬬山姥」が上演された。角書は「松葉烟草の色男」「紙子仕立の全盛」とあり、「景事道行山廻り旭のよそほひ」がつく。浄瑠璃の番付で角書がつくのに先んじている。この上演時と思われる正本「景事 山廻り旭の粧」が演劇博物館所蔵「許多脚色帖」十四巻にある。『許多脚色帖』は三代目歌右衛門のバトロンであった吉野五運が、狂言作者で随筆家の浜松歌国（一七七六—一八二七）に編纂させた貼込帖で、この興行の番付の次に貼り付けられた正本であるので、この時の興行のものと推測される。⁽¹⁶⁾ この歌舞伎舞踊の詞章が、浄瑠璃の山の段の三味線奏者によって近代まで伝承された写本とほぼ同じなのである。（本稿の付録として翻刻）

上方歌舞伎で「廓話」と「山姥」の景事の短編作品が完成し、それを文化年間に浄瑠璃に移入したとみてよさそうである。なお、演劇博物館所蔵の抜き本⁽¹⁷⁾には、山廻りをする山姥と源頼光が出会い、山姥の住家にいざなう場面を近松の原作の四段目の通り抜粋した「嬬山姥 山めぐり」もある。歌舞伎を取り入れた「山廻り旭粧」と近松の原作通りの山廻りが、浄瑠璃の上演史で併存した時期があるかは不明である。鳥居フミ子氏は⁽¹⁸⁾、文政十年（一八二七）正月の切浄瑠璃「嬬山姥」では、太夫の出語り、人形の出遣いとあることから、華やかな演出であったと推測されている。また、浄瑠璃番付の挿絵を紹介され、

文化期から歌舞伎の芝居絵で定着した山姥と金太郎の構図が取り入れられていると指摘する。十九世紀初頭には、歌舞伎の景事を取り入れた短編の浄瑠璃が切浄瑠璃として定着したと言えそうだ。

浄瑠璃の現行曲「廓語」の改変も抜き本「廓往話」の刊行時期から、同じ時期と思われる。

この歌舞伎との交流によって、五段構成の原作「嬬山姥」と、現行曲「嬬山姥」とは見どころも変化することになる。原作の、場面を重ねながら四天王が揃う構成、同時代の歌舞伎のパロディの面白さ、原作にあった三段目の身替りの悲劇は喪失する。そして建狂言ではなく、一日の長い公演の最後に楽しむ付け物の位置づけとなる。

八重桐が身の上を語る廓の長咄は、夕霧・伊座衛門の『吉田屋』のような上方のおかしみを伴うやつ芸を楽しむ。そのため、原作にある夫を切腹に追い込む異見事は半分に省略され、話芸の面白さは廓話に集約される。

幕切れで一転して怪力の女性へと転じる。このような怪力の女性には、『彦山権現誓助剣』『毛谷村』のお園などにひきつがれストックキャラクターとして楽しまれる。

また、山の段は、現在では上演されなくなったが、足柄山の山姥と快童丸の舞踊を楽しむ演目へと変化した。

以上述べてきたように、近松の浄瑠璃作品を現代の劇場で楽しむためには、いくつかの予備知識が必要だ。

二段目は、他の近松作品に比べて改変は少ない方で、江戸時代から再演が行われ「原作通り」に近いと解説されることも多い。しかし、作品の狙いは原作を読むだけでは肩透かしをくった印象を受けるだろう。

現行曲の二段目は本文の改変はあまりなくても、十九世紀に歌舞伎の影響を強く受けて、宿屋の段と山廻りの景事を伴い、「松葉煙草の艶男」「紙子仕立の全盛」と外題に角書きがつく短編の戯曲として再生し、興趣が変わってしまった。これを経て、現代では二段目のみが上演されるようになった。一見近松の原作通りに見えても、初演時ならではの同時代性は失われ、現在のみどころは「廓話」の上方のやつし芸と話芸、さらに山姥への転生を楽しむ演目である。

近松浄瑠璃の現代の舞台を完全に理解するためには、原作を読むだけではなく、初演と同時代の社会状況、初演以降の上演史、さらには、歌舞伎との交流、近代以降の変更など多角的に検討する必要がある。特に「囃山姥」は本文の変更が少ないゆえに初演の雰囲気を与える作品と誤解を与えるが、江戸時代後期の歌舞伎の影響を受けており、作品の鑑賞ポイントも時代を経てかわった作品だということを意識したい。

付録 翻刻（演劇博物館 所蔵番号 E1206288-014）

『景事 山廻旭の粧』

くわいとうまるニ 嵐三五郎

山うばニ 嵐小六

哥中村富五郎 哥中村伝吉 哥中村新七
三味線花桐亦十郎 嵐文四郎 嵐常八
笛市川亀助 小つゞみ和田幸次郎 大つゞみ西村安兵衛 太鼓岩崎市右衛門（「あさひ壺」オ）

景事 山廻り旭粧

ゆくウミイチイハ。ハル鳥もかよはぬ。山中をヲ、いつをヲ、けふ共果しなく。こずへのはなハツミのさそひくる。文まして我名を夕月の合クル浮世を渡る一トふしもハルきやうけんきやうの道すぐにさんぶつきやうのいんぞかし。つまづく方に指さして跡に残れるおさな子を母がまねけば合ちよく／＼とわるさあそびをしはしと留る。ウ花ざかりたおりやせじとわらんべが木のね岩角木の間／＼を（「あさひ壺」ウ）かきわけ合ふみわけそろ／＼行ば。隣は青し夏山の。文栢ちるてふうの花や山によほんほ、問やればほとんと。ときすおもしろや。ながめ／＼してしばしやすらいたりける。へのふ母さまち、のもふいやならわしが東まんちう十くふといふたらおまへは合点せず我はらいたいといわしやんしたわしやなんぼでものましやせぬ涙とともにあしずりしわるさせうよりいかにばのぼしや登す顔見てはなげをつるよ／＼おんらが住家はあしがらの山おくのでんぐり／＼くりの木の合木のねを（「あさひ 二」オ）枕にころびね。もしねまへ猪でも熊でもきたらば合ひん抱てこれ。ハルゑらいめにあわそへ船となア、下帆となる人の気心。しやせまし。合冬の鶯云たひ事も合ほうと／＼斗りいなあふせ色取持顔で呼子鳥。その手をひつたり水遊び思やいな

ものくふな物よ。合あじな所にせかいが有て嬉し合どんくりし
やくなぎ杉の木幾とし重ねさかゆる。重る山。合登くてたに
ぞこみれば手ごろの石と引おこし。力ためし大石。大木。てだ
まについてありやくこりやく。けがをばするな快童丸母が
諫めてたちどまる（「あさひ 二」ウ）

注

(1) 内山美樹子氏は折に触れて、現行曲は原作通りではないことを紹介し続けている。「近松作品と現行曲―演出の変遷と改作・復活の問題―」「近松への招待」岩波書店、一九八九年、三三―三七五頁。「文楽で聴く近松―心中天網島・冥途の飛脚・心中宵庚申」「國文學・解釈と教材の研究」特集・江戸の劇空間、二〇〇〇年二月一二―一四頁、他。これらの指摘をうけて、現代では、たとえば「曾根崎心中」など原作通りでない作品には、近松門左衛門原作、野澤松之輔補綴、または、野澤松之輔脚色と、記載している。

(2) 『義太夫年表 近世篇』第一巻、一九七九年、八木書店、四七頁。以降、浄瑠璃の興行については「義太夫年表」を使用した場合は、特に断らない。

(3) 内山美樹子『関八州繫馬』とその周辺「歌舞伎 研究と批評」八、歌舞伎学会、一九九二年、特に「囃山姥」と関係が深いのは一五―一八頁。近松が、若年から大内で身につけた古典文学の教養を駆使して、平安朝史の中に頼光四天王を位置づけたことを指摘する。登場人物が史実と異なり、従来の頼光四天王物のように荒唐無稽な設定をしたと思われるが、近松は歴史を踏まえていることを明らかにした。

(4) 井上伸子「初代萩野八重桐とその時代の女方―付、上演年譜―」「近世文芸」三五、一九八一年二月、一九―三五頁。「囃山姥」―金時出生譚と萩野八重桐―「國文學・解釈と教材の研究」、二〇

〇二年五月、七一―七六頁。

(5) 「角川古語大辞典」では六番目の意味として「近世、文芸・演劇での用語。原型・原作をそのままではなく、適当にとりなしてまねること。古典上の人物・事件を、世話風のものの、当世風のものに改めたりして似せて作ること。もじり。」とし、用例として正徳六年刊の評判記『役者我身宝』を挙げる。「囃山姥」初演の四年後の用例である。

(6) 原道生「やつし」の浄瑠璃化―煙草売り源七の明と暗―「近松浄瑠璃の作劇法」、二〇一三年、八木書店、一〇四頁。初出は「文学」四三、一九七五年。

(7) 興行は「義太夫年表」近世篇、明治篇、大正篇、昭和篇、などを参照した。

(8) 近世期において主君への反抗（逆罪）は最も重い罪である。例えば、主殺しは、死罪の中でも一番重い鋸挽が課せられる。平松義郎「江戸の罪と罰」一九八八、平凡社、八四頁。

(9) 通し本の抜き本については、神津武男「浄瑠璃本史研究」二〇〇九年、八木書店、二七―八八頁による。

(10) 神津武男氏は「囃山姥」二段目切「廓往語」は、初演本文（通し本・八行本）と、現行本文の間に相違があるもののひとつ。」と、二〇一三年に指摘され、「問題は、改訂本文の成立時期（現行曲の出発点）は何時か。」とする。https://twitter.com/zumonojyo/status/328945179937624064 なお、本稿の執筆にあたっても稽古本を含む浄瑠璃本を博搜する神津氏に現存の状況なども稽古いただいた。

(11) 演劇博物館蔵「囃山姥」「煙草売の段」「座本豊竹絹太夫 鶴澤福松」(V 143205)

(12) 演劇博物館蔵、江戸の版元大阪屋秀八が板行した「囃山姥」二段目下」に「出語り 竹本岡太夫、三弦野澤庄蔵、ツレ野沢八助」とする六行の抜き本 (V 143273) にも同様の改訂がみられる。

この太夫と三味線の顔ぶれでの「囀山姥」の興行が確認できていない。三味線の庄藏と八助が同座するのは寛政年間であるが、太夫との共演が確認できない。ご教示を賜りたい。もし、寛政年間なら、改訂の時期がすこし繰り上がる。

(13) 大阪市立図書館に所蔵する明治の義太夫節の三味線野澤吉兵衛遺文庫本、演劇博物館に所蔵する東京の義太夫節界で活躍した豊沢和孝氏（一九九六年没）旧蔵本などによる。神津氏の研究（前掲注9）によれば、抜き本の刊行は、通し本の刊行と関係が深く、後述するように「足柄山の段」は歌舞伎に由来するもので、浄瑠璃の通し本とは関係がないために、抜き本の刊本も存在しないのかもしれない。なお、鳥居フミ子氏は、原作「囀山姥」で信州の山中であることは近松の間違いとしている。（注15、六五頁）謡曲に通じ、前掲注3にあるように歴史に精通する近松が迂闊に誤ったとは考え難い。本作が、謡曲「山姥」を下敷きにしていること、二段目がさまざまなパロディとしての「やつし」の趣向と考えるならば、謡曲「山姥」の冒頭で、百魔山姥と名乗る遊女が信濃の善光寺をめざす設定をやつしの趣向で浄瑠璃に利かせていると考えたい。しかし、次章で述べるように、後世の歌舞伎においては、よく知られた金時出生譚にある足柄山と改変されたのだろう。

(14) 安田徳子「『囀山姥』研究―歌舞伎上演を中心に―」『名古屋芸能文化』二二、二〇二二年、八八―九五頁。

(15) 鳥居フミ子『金太郎の誕生』二〇〇二年、勉誠社、一二五―一二六頁。

(16) 江戸では長唄や豊後系の浄瑠璃の正本の刊行が盛んであるが、上方ではあまり盛んではなかった。江戸と上方をまたにかけて活躍した三代目中村歌右衛門が江戸の正本の文化を上方にもたらし板行された。上方の正本については、江戸時代の出版メディアに詳しい赤間亮先生にご教示を受けた。なお、竹内道敬氏が「上方正本考」『続近世邦楽考』（二〇二二年、南窓社、八二頁、一二五

頁）で紹介された吉野屋勘兵衛「長唄 けいこ本 金時山姥 けい事山廻り旭粧」も同じ語りだしである。吉野屋勘兵衛の活動時期は、寛政から明治初めとされている。

(17) 所蔵番号 11236941 横本の抜き本集。表紙がなく刊行年次不明。

(18) 前掲、鳥居フミ子『金太郎の誕生』、一三六頁。