

## 『雪女五枚羽子板』の成立について

——二世三右衛門の芸風とその追善を中心に——

山 田 和 人

### はじめに

従来より『雪女五枚羽子板』は歌舞伎的色彩の濃い作品であると指摘され、とりわけ各巻の幕開と嵐三右衛門の「藤内だんじり出端」との関連などが注目されてきたのだが、その成立年時が確定していないためか、本作について論じられる機会は少なかったように思う。そこで改めて本作を通観すると、次の諸点が問題として指摘できる。

第一に嵐三右衛門の芸風との関連が問題になる。「藤内だんじり出端」との関連についてはすでに指摘されてきているのだが、本作中には三右衛門の芸風を想起させる場面・趣向・人物形象が随所に散見される。それらを三右衛門の芸風との関わりにおいて明らかにしておく必要がある。

第二に成立事情をめぐる問題がある。本作の各巻の幕開には嵐三右衛門の「藤内だんじり出端」が設定されているが、このような特定の役者の芸と密接な関連を持つ場面を各巻の幕開に配した作品は他の同時期の浄瑠璃作品中にはほとんど見出すことはできない。これは尋常ではない。はなはだ異例の構成であるといわなければならぬだろう。おそらく、この構成の背後には作品の特殊な成立事情があったものと考えられる。この成立事情の解明は当然、何故嵐三右衛門でなければならなかったのかという問いを孕んでいる。

第三に成立年時の問題がある。本作の成立年時については後述するように諸説が行なわれており、まだ通説を見ない。その最大の理由は成立年時を推定する客観的資料を欠いている点に求められる。しかしながら成立事情を明らかにすることによって、ある程度この成立年時を推定することは可能なのではないだろうか。

上述の諸点から本稿では『雪女五枚羽子板』の戯曲構成・趣向・発想等の分析を通して、本作の特殊な成立事情を探ることによって成立年時に関する仮説を提起したい。

## 一 成立年時の諸説

作品分析にはいる前に、まず従来の成立年時をめぐる諸説を整理しておきたい。

### (1) 年時不詳正月上演説

『近松名作集・上・解題』（日本名著全集）『近松全集・巻七・解題』『大近松全集・巻十二卷・解題』『近松年譜』③〔浄瑠璃史論考〕では、年時不祥の正月上演と推定されている。その根拠になっているのは作中に盛り込まれている正月行事である。すなわち作中に松籬子・厄払・初夢・新春の御慶・大黒舞・恵方棚・萬歳・羽子板・鏡開き等の正月行事を指摘できるのである。これほど夥しい正月行事が作中の随所に当込まれている例は珍らしく、むしろ特殊であり、正月興行をいちおう動かないものと理解しておいてよいように思う。

### (2) 宝永二年上演説

(a) 『外題年鑑』明和版では、宝永二年七月十四日と推定されているが、この時期の明和版の記述は曖昧で、前述の正月行事の当込とも矛盾するのでそのまま認めることはできない。

## 『雪女五枚羽子板』の成立について

(b) 松崎仁氏は「つちのこまで春めく御代」という詞章から閏年上演であることを指摘され、そこから宝永二年か同五年の正月上演と推定し、二世嵐三右衛門の死没時期と近接した宝永二年正月説をとっておられる。④しかし閏年上演という点から宝永二年もしくは同五年と上演年時を限定された根拠は必ずしも明確でないように思われる。

ここで『雪女五枚羽子板』上演の可能性のある上限と下限を推定しておきたい。まず、本作が歌舞伎的な色彩の濃い作品になっている以上、『丹州千年狐』『百日曾我』『日本西王母』など歌舞伎と密接な交渉を持つ作品が現れてくる元禄末をその上限と定めておかなければならない。また、『雪女五枚羽子板』が変則的な段組織を有する作品である点から、そうした段組織を備えている作品としての『傾城懸物揃』前後を下限とすることができるであろう。⑤

この時期には元禄十五年・宝永二年・同五年・同七年に閏年があるので、改めて検討してみる必要があるのではないだろうか。

なお松崎仁氏は芳沢あやめが演じた歌舞伎の「もんさく系図」の最初を宝永元年暮から同二年にかけての時期と推定され、この歌舞伎の「もんさく系図」が『雪女五枚羽子板』に当込まれた可能性を指摘しておられる。⑥そうであれば、『雪女五枚羽子板』の上演は宝永二年もしくは同五年ということになるが、松崎氏も指摘しておら

れるようにその後関係は即断できない。

(c) 松井静夫氏は松崎氏の見解を支持しながら、さらに三世三右衛門の襲名披露興行当込の可能性を提起しておられる。三世三右衛門の襲名披露を当込むことで、その三世の繁栄を祝福する意図と、さらに初世・二世三右衛門の追善が同時に宝永二年正月上演を要請したと見ておられるわけである。ただ、松井氏の場合、『用明天皇職人鑑』との関連から提出された仮説であるためにやや苦しい解釈となっているのではないだろうか。

この宝永二年正月上演説については『今昔操年代記』に記されている竹本座休座中という興行事情と矛盾しており疑問が残されているが、井口洋氏の御教示により、宝永二年正月頃の竹本座の興行実態が『庁中漫録』に記されていることがわかった。それによれば竹本座はこの頃奈良で興行しており、宝永二年正月に大阪で興行することはできなかったことになる。『今昔操年代記』『庁中漫録』に従えば、宝永二年正月上演の可能性は低いものとなる。

### (3) 宝永三年上演説

高野辰之氏は初世三右衛門との関連を中心に、その十七回忌にあたる宝永三年上演の可能性を提示された。しかし宝永三年は前述の閏年上演という事実と矛盾するためにその年の上演とは考えにくい。そうではあるが、三右衛門の年忌追善当込という視点は見逃がすこ

とのできない重要な見解であるように思える。高野氏は初世三右衛門の追善と捉えられたのだが、二世三右衛門との関連も検討してみることがあるのではないだろうか。

そこで想起されるのが、二世三右衛門が万太夫座の座本となり、京の藤十郎、大阪の三右衛門の初顔合せで評判をよんだ『新小町栄花車』との関連である。その「下」には三右衛門のだんじり六法を仕組むことになっていたが、三右衛門は気分がすぐれず病床に伏し、その舞台を踏むことなく他界してしまふ。近松の『雪女五枚羽子板』の「藤内だんじり出端」との関連、座本と作者という関係など、近松が二世三右衛門を追善の対象としても不自然だとは思えないのである。

上述の諸説を整理すると、元禄十五年、宝永五年、同七年の正月のいずれかの時期に本作が上演されたと考えられる。以下三右衛門の芸風との関連を中心に作品を分析することを通して上演年代の推定に一考を加えたい。

## 二 作品の戯曲構成

『雪女五枚羽子板』は上中下三巻型式の時代浄瑠璃である。これと同一の型式を備えている作品として『傾城反魂香』『傾城吉岡染』をあげることができる。近石泰秋氏はこの三巻型式を、その場数・

台詞劇的志向・述べ式愁嘆表現の欠如という三点から歌舞伎の三番統の戯曲構成になったものと指摘された。<sup>⑤</sup>『傾城反魂香』についてはすでに信多純一氏によって、その歌舞伎の基盤が明らかにされている。<sup>⑥</sup>『雪女五枚羽子板』の戯曲構成も歌舞伎の三番統との関連において捉えるべきであろう。

『雪女五枚羽子板』という外題は、めでたい正月気分を横溢させており歌舞伎の初狂言を思わせるものがある。『傾城反魂香』『傾城吉岡染』が「傾城」の二字を冠した歌舞伎の二の替狂言と関連しているように、『雪女五枚羽子板』は歌舞伎の初狂言風に仕立てられたものなのではないだろうか。本作に廓場が設定されていないのもそうした点と関連しているのではないだろうか。

上巻は太郎の危い太刀打に始まり、悪人方の正体を見直し、中川の怨霊事(雪女)、義将の異見事、実事、詰開など善人方の受難・敗退が武家屋敷、下屋敷を中心に展開される。

中巻では、本阿弥屋敷門前で二郎のやつし、滑稽な漏れが演じられ、藤内二郎住家で世話場になったの小晒の身売りなど忠臣の苦難が舞台に展開される。続く古川屋敷では小晒の男装しての入智・滑稽な漏れ・もんざく系図の長咄・女武道などが設定され、善人方の勝利への布石が敷かれる。

下巻では登場人物が一同に集まり悪人方を攻め亡ぼす。

『雪女五枚羽子板』の成立について

このように『雪女五枚羽子板』の戯曲構成はおよそ歌舞伎の三番統にならっており、歌舞伎的趣向が連続して舞台をめぐるしく賑やかに展開させていく。その間に前述した正月行事が随所に当てられ正月気分を盛りあげるように構成されている。諏訪春雄氏は近松作の初狂言にふれて「題材を古典や伝説の世界に採って、登場人物名や趣向にめでたい気分を出してはいるが、原素材の規制はかなりゆるく、顔見世狂言もかねた『今源氏六十帖』を除くと、お家騒動物と言う形式はとっていない<sup>⑦</sup>」と指摘しているが、さらにそこで対象にされた『今源氏六十帖』『上京の謡始』『御曹司初寅詣』に廓場が設定されていないことを付加すれば、『雪女五枚羽子板』はすべての要件を満たすことになる。おそらく歌舞伎の初狂言を意識して本作は執筆されたのであろう。

### 三 序開について

(1) 「藤内だんじり出端」について

各巻の冒頭は「藤内だんじり出端」を翻案することで構成されている。この「藤内だんじり出端」はおそらく嵐三右衛門が自身の得意芸である「藤内だんじり六法」を振り出す時に用いた出端唄であったのだろう。

三右衛門の六法の特徴について『役者綱目』は「元祖三右衛門、

衣裳を立派に着なし、袴股立長羽織立髪かつらにて、笛 太鼓三味線を加へ、風流に品をつけ、勤められし」と記している。今尾哲也氏はこれを受けて「かつての奴の面影を完全に捨象し、鈴木流のやっしの雰囲気をさらに拡大して『風流に品をつけ』た、色気のある華やかな芸に仕立てたのが三右衛門であった」と論じておられる。そして、その芸風について『役者色将基大全綱目』の記事を引用されているので再出させていただくことにする。「立髪は髭なしに、いろ取たる袴のきわ高く、とり、馬のりのあいた、はをり大づなのやうな胸ひほ高く」とむすびあげ尺にあまれる長かたな、いろく／＼出端に気をつけてはやし形を多くならはせ声おかしうひやうしにあはせて、たんぜん①の所作するに成れり」。おそらく、ここにいう「出端」の一つが「藤内だんじり出端」であったのだろう。三右衛門の六法芸の特徴は、旧来の髭を落とす、華やかな衣装と鳴物を導入した点に求められる。鳴物の囃子を用いる以上、当然六法を踏む拍子・所作も軽みのあるやつし的な芸になっていたものと考えられる。それはともかく『元歌舞伎小唄番附盡』に二世三右衛門が京上りの名残狂言『名残の盃』においてだんじり六法を演じた際の絵が掲載されている。この狂言は名残狂言らしく三右衛門の得意芸である「大しよくわんざといがらの五郎介」「ほとけのはら梅川文蔵」「だんじり六法藤内太郎」を上中下に配したもので、下に三右衛門によ

る「文ぞう国入六ほう」としてだんじり六法が演じられている。「文ぞう国入六ほう」という書入れは、この狂言の筋立てが『傾城仏の原』を基盤として、そこに三右衛門の得意芸を編み交ぜにすることによって構成されているところからきている。この三右衛門のだんじり六法の絵姿と先に引用した『役者綱目』『役者色将基大全綱目』の芸姿の説明記事は完全に一致している。また「藤内だんじり出端」の中には笛・鼓・太鼓が盛りこまれており、これらの点から「藤内だんじり出端」は『役者色将基大全綱目』にいう「出端」の一つと考えてよいだろう。

『日本国語大辞典』には「だんじり」について二様の意味が掲載されている。「①大阪府および兵庫県などで祭礼に用いる屋台。②『だんじりはやし』の略。『だんじり六法』『藤内だんじり出端』という時の「だんじり」は、先に引用した『役者色将基大全綱目』の「いろく／＼出端に気をつけてはやし形を多くならはせ声おかしうひやうしにあはせて、たんぜん①の所作する」という記事から見れば明らかに②の「だんじりはやし」の略ということになる。

結局「藤内だんじり出端」は、三右衛門が藤内太郎に扮して華やかな衣装を纏い、笛・鼓・太鼓によって奏されるだんじり囃子の拍子にのって賑やかにだんじり六法を振り出す時に用いられた出端唄だったのである。

この三右衛門の六法が旧来の六法の芸態を刷新した画期的なものであったため、『蘿月菴国書漫抄』<sup>⑬</sup>『異説まぢまぢ』<sup>⑭</sup>の「六法といふこと、大阪の嵐三右衛門といふものゝ仕出したは事也。だんじり六法といふあり、これは尾張津島島の天王の祭に、だんじり打たばやいたとうとふ拍子あり、その拍子にのりて六法をふる狂言也」<sup>⑮</sup>というような三右衛門を六法の始祖とする俗説も生み出された。津島天王祭におけるだんじり囃子は「津島笛」「だんじり舞」と称され、<sup>⑯</sup>笛・鼓・太鼓によって奏されるものであったらしい。この海道筋においてその華やかさで知られる津島天王祭の囃子詞と三右衛門のだんじり六法を強引に結びつけたのがこの俗説である。しかしながら、この俗説はだんじり六法の芸態がだんじり囃子の拍子にのりて六法を振り出すものであることを逆に証明しているものともいえるだろう。

その初世三右衛門の評判の中で注目されるのは次の記事である。

一尺八ふく事右同前／一しやみせん上手とはいわれねどもア□

ハあわせらるゝ／一小つゝみ右同前／一たいこ打事右同前<sup>⑰</sup>

一しやみせんこれ上手とはいわれず／一小つゝみ<sup>⑱</sup>

これを見ると、初世三右衛門自身が笛・鼓・太鼓・三味線などの鳴物を遣うことができたことがわかる。こうした鳴物に精通していることがだんじり六法を振り出す上で必須の条件となっていたのである。

### 『雪女五枚羽子板』の成立について

ろう。だんじり囃子の拍子に合わせて六法を振るのだから、むしろ当然のことといえるかもしれない。この点については二世三右衛門も同様であったと考えられる。歌舞伎評判記の中にその用例を見出すことはできないが、二世三右衛門は「拍子事」<sup>⑲</sup>を得意とし、「てゝこにいぎうつし」<sup>⑳</sup>の六法を振っていたので評判記は自明のこととして鳴物については触れなかったであろう。『役者二挺三味線』に、三世に六法を伝授する挿絵で楽器を手にした二世三右衛門が描かれているのも、だんじり六法の習得が鳴物に精通することを必須の条件としていた事情を物語っているのではないだろうか。

歌舞伎では六法が序開に演じられることが多く、「藤内だんじり出端」も三右衛門のだんじり六法を序開の出端様式で見せるために出端唄であったと考ええてよい。もちろん、『名残の盃』のように切に仕組まれることもあったであろう。そしてこの三右衛門の六法芸を仕組んだ「藤内だんじり出端」の演出様式をそのまま淨瑠璃化したのが『雪女五枚羽子板』の序開であったのではないだろうか。

### (2) 序開の演出

だんじりうってはやしただんじりうった見さいな藤内太郎、ア  
リヤコリヤ、殿ハナ、笛吹のヤ、家で、いちくかん竹、ほこりをさ、  
さつぎとはらふて、到来のく、お年玉は到来の、こちらからもや  
らひのと、あはせふいたるはさつてもふいた笛吹と、どつとほめ

て、通した、門松立てはやした、御松囃を見、さいな、藤内太郎、殿ア  
リヤコリヤ、殿ハナ、斯波殿のヤ、御きんじう、弓矢打物お馬をさ、  
さっさと乗や、蓬来のく、かやがちぐりひざくりげ、のしこん  
ぶにかはら毛と、祝ひのつたるは、さつてもだてなお侍とワロシ  
ムどつと都に、ほめにける

(傍点は「藤内だんじり出端」、出端唄の一部を省略している。)

この序詞表現は厳肅な漢詩文的表現をとる通例の時代物における  
大序形式と異なり、出端唄による世話がかった囃子に依拠しており、  
筑後掾にならつていえば草の序ということになる。これは異例の特  
殊な序詞といわなければならない。注目すべきはその長さである。

浄瑠璃版本にして十行ほどでもあり、他の通例の時代浄瑠璃の序詞  
に比して長過ぎる。「藤内だんじり出端」と比較すると先に示した  
ようにそれによりながら藤内太郎の人物設定、正月気分の強調のた  
めに長文の序詞へと翻案している。この長文はそうした直接の意図  
とともにだんじり六法を十分に舞台で見せるための演劇的配慮が働  
いた結果編み出された修辭だったのではないだろうか。『近松全集  
・巻七』『近松名作集』(日本名著全集)の解題は「藤内だんじり出  
端」の文句で始まるのは、三右衛門の倅を人形にうつして喝采を博  
したのであろう」と推測しているが、まことに当を得た解釈といえ  
るだろう。すなわちこの説は『曾根崎心中』の「観音廻り」に代表

される歌舞伎の序開の演出様式が本作にもそのまま活用されている  
のではないかと類推させる。『雪女五枚羽子板』の序開は前節で指  
摘したように「藤内だんじり出端」の演出様式をそのまま浄瑠璃に  
踏襲し、嵐三右衛門のだんじり六法を人形で再現していこうとする  
意図を持っていたのではないだろうか。

では浄瑠璃の場合どのようにして六法を演じたのであろうか。序  
開に附舞台において手妻人形が用いられることはよく知られている  
が、本作の場合もやはり手妻人形との関連において捉える必要があ  
るのではないだろうか。

まず六法を人形で演じる場合には足付きの人形でなければならな  
い。とすれば足を自在に動かすことのできる台事を持つ基盤人形を  
使用する必要があるのではなからうか。当時の人形舞台などの  
画証によると、所作風の足付き人形を基盤の上で遣っている例を見  
出すことができる。『花洛細見図』では、京都四条で山本飛騨掾の  
出遣によって「奴の槍踊り」が基盤人形で演じられている。また  
『雁金文七三年忌』の挿絵では、大阪堀江の宇治座において棒振り  
風の所作が基盤人形で演じられている。これらの画証から見る限り、  
歌舞伎等の所作風の演技を基盤人形で演じることは十分に可能であ  
ったことが認められる。

実際に嵐三右衛門の六法を基盤人形で演じた例があれば、上述の

推測はあながち誤りであるとはいえないだろう。この点については祐田善雄氏の紹介された『義経追善女舞』『しづか法楽舞』の挿絵が指唆的である。そこには「養老の松」「弥之助踊り」「嵐六方」を附舞台において基盤人形で演じた筒井理兵衛の遣う三体の人形の図が記されている。祐田氏によるとこれは筒井理兵衛が三体の人形を早遣いで見せたものである。早遣いの中に組み込まれている演目はすでにそれぞれが基盤人形で演じられており、それを早遣いの芸として観客に披露するところに妙味があったものと思われる。このように附舞台において出遣いで所作事を基盤人形によって演じさせることは当時広く行なわれており、観客に歓迎された演出であり、「嵐六方」もその一つだったのである。祐田善雄氏はこの図の早遣いの行なわれた時期を元禄末頃と推定されており、推定成立年時の上限にあたる元禄十五年正月に『雪女五枚羽子板』が上演されたとしても、その序開において三右衛門のだんじり六法を基盤人形で演じることは十分できたのである。

#### 四 中巻の幕開きとやつし

中巻の幕開きにも「藤内だんじり出端」が活用されている。その長さも序開とほぼ同じ程度であり、直接劇の進行と結びついているわけでもない。むしろ附舞台における演出を予想させるものがあり、

「雪女五枚羽子板」の成立について

この幕開きでも三右衛門のだんじり六法が基盤人形によって演じられた可能性がある。『新小町栄車』下の挿絵には「藤内太郎ある」「藤内次郎ひやうしふむ」「藤内三郎まふ」演技が描かれており、二郎・三郎を同一場面に登場させ所作事を演じさせる発想はすでに『新小町栄花車』の中に胚胎していたのである。この場面では当然二郎・三郎の二体の人形が必要であり、おそらくこの二体の人形を早遣いで演じたものと思われる。

ところで当時このように劇の進行とは直接関わりを持たない見せ場が中巻の幕開きなどにおいて基盤人形によって演じられるといった例があったのであろうか。信多純一氏は、時代物においては劇の進行とはほとんど関わりなく見せ場が設定されることがあり、その際には口上が行なわれるといった演出の慣習が元禄当時の舞台に生きていたことを指摘され、<sup>⑤</sup>『鸚鵡籠中記』の諸例を示しておられる。そこでその一例として元禄八年五月二十八日の記事を再出させていただくことにする。

杉村へ行操りを見る。浄瑠璃者の富士。太夫竹本義太夫。中入過、附舞台へ基盤人形をつかふ者出で、盤上に機関を廻らす。

信多氏は他の諸例と併せて「劇場ではこのように中入過ぎ、観客への挨拶もかね太夫等が附舞台に現われ、出語り出遣いが行なわれ、観客の所望に応じて種々の演技を見せた」<sup>⑥</sup>ことを指摘しておられる。



このような演出上の慣習が当時の舞台に息づいていたとすると、『雪女五枚羽子板』の中巻の幕開きにおいて附舞台で基盤人形によって三右衛門のだんじり六法を再現するという演出は許容されたはずである。その演出によって故三右衛門に対する観客の追慕の念に十分に応えることができたのではないだろうか。あるいは幕開きの最初に出語り・出違いによる三右衛門の六法に関する口上などが仕組まれていたかもしれないが、むしろこの六法の演技は作者が当初から附舞台における特殊演出を予定して設定された例の一つであり、口上を供わなくても上演可能なものだったのではないだろうか。

この幕開きのだんじり六法の演技の直後に唐突とも思える調子で「ヨイ」という掛声が挿入される。この掛声はどのような演劇的効果<sup>六法</sup>をねらって設けられたのか、しかもなぜ「六法」の節付でそれを強調しなければならなかったのであろうか。

次にその全文を掲げておく。

<sup>六法</sup>ヨイ、一夜をつびらけて四方の春、空のかんばせにこやかにつこりほやりの糸がははたれだ、それだかこれだか春のつかさのさほ姫君

これは明らかに謎々の口調である。この謎々の面白さは「たれだア」の問いから当然予想される答をひねって「さほ姫君」に転じたところにある。

ではその当然予想される答とは何であったのだろうか。その点について『嵐都の土』に次の記述がある。

一ゆりゆつてふりすえたる手つき、ヨイといふ一こえ、にっこ、とゑめるも消くとなりて

つまり当然予想される答とは嵐三右衛門であった。そこで三右衛門の六法の特徴を盛込んで「さほ姫君」と重層化させることによって、詞章本文の問いを作りあげたのである。「ヨイ」の一声は三右衛門の六法を彷彿とさせるためには不可欠の拍子詞だったのである。観客は劇展開とは無関係な、この意外な謎々に興じ、客席では当然三右衛門の名がささやかれたにちがいない。それを「四方の春」から「春のつかさのさほ姫君」と転じることによって、そのおおかたの予想をひっくり返していくところにこの謎々の持つ面白さがある。

この謎々は三右衛門の芸風を偲ばせるために設定されたもので観客の脳裏に強く三右衛門のイメージを焼きつけ、次に続くやつし芸に三右衛門の芸姿を重層させる働きをもっていたのかもしれない。

なおだんじり六法が附舞台で演じられたとすれば、本舞台へ移行するところに場面転換を示す節付が必要なのは本作にはそれが無い。あるいは次に続く大黒舞の所作も基盤人形の早替りによって演じられたものかもしれない。しかし、この点について推定し

うる資料を持っていないので不明とせざるを得ない。

——だんじり六法に続いて二郎・三郎の大黒舞のやつしが演じられる。この大黒舞のやつしは二世三右衛門が元禄十三年正月上演の『鎌倉正月買』で大当りをとった芸であり、三右衛門扮する曾我十郎が大黒舞にやつすというもので、「ちよぶにみけんせられ色々」と云ぬけらるる詞つき、京で藤十郎江戸で七三郎、大阪で此人、かるはづみ有てもたれぬ役者、三ぶく一対にしてふそくなし」と激賞されている。大黒舞のやつしは比較的珍らしいものであったらしく、現存する狂言本中大黒舞のやつしを演じたのは『鎌倉正月買』における三右衛門だけのものである。『雪女五枚羽子板』の場合、大黒舞を六法風に仕組んで二郎・三郎の連舞にして滑稽をねらった所作事として設定されており、観客への正月の挨拶も兼ねた場面である。

ここで注目されるのは六法の振出しに連続して大黒舞のやつしが設定されていることである。このやつしはさらに次の本阿彌家邸前の萬歳のやつしへと移行していく。このように六法とやつし芸を組み合わせていく方法は、三右衛門の師事した鈴木平左衛門によって創始された「ふり出しやつし」<sup>③</sup>と合致しており、中巻冒頭の設定じたいが三右衛門の芸風と密接な関連を有していたことになる。

それに続いて本阿彌家邸前で大黒舞にやつしていた二郎が萬歳の鼓を借りて庭から聞こえてくる羽子板の音に合わせて鼓を打ち、本

阿彌家の姫玉椿に近づき姫との間に滑稽な濡れを演じるという場面が設定されている。木谷蓬吟氏はこの中巻の二郎のやつしに三右衛門の芸風が偲はれると指摘されている。おそらくこの萬歳に身をやつしての鼓の拍子事、姫との滑稽な濡れといった設定などを想定されていたのであろう。

物躰此人のげい、何をしてももったいなく、しんじつかわいらしくかる右のごとし、あたまのぎり／＼よりあしのつまさきまで、ひやうしのきゝたるげいぶり、其しさいはすまか御前の中、おどったりぬれたり、おんどったり大こ打たりだきついたり、さりとはいそがしき所をよくつとめられたり<sup>④</sup>

右のような二世三右衛門の芸風がこの場面にも現われているように思える。この場面じたいが非常に歌舞伎的な設定になっており、「ふり出しやつし」の構成・大黒舞のやつしで二世三右衛門のイメージを喚起するように構成しているので、この二郎の萬歳のやつしに観客が故三右衛門の芸姿を重ねあわせて見ていた可能性は十分ある。

## 五 太刀打の趣向

ここで藤内兄弟が本作中でどのような演技を展開するのか、その共通する趣向を抽出してみよう。

上巻には藤内太郎が登場する。その主要な見せ場は北山の御門門前で大炊之介、小田巻に闘打ちにあり緊迫した太刀遣いにある。中巻の場合は二郎・三郎が登場し、竹光を利用した変型の打刀場面が仕組まれる。二郎・三郎が義将方につくか赤沼方につくかで口論し、太刀打の場面を迎えようとするが竹光しか持たぬ二人が喧嘩別れをする場面、また二郎が本阿彌家から太刀を盗んだという濡衣をさせられ戦おうとして逆に竹光の恥辱を被る場面がそれに相当する。また下巻にも藤内四郎・五郎の太刀打が仕組まれている。四郎によるだんじり太鼓の撥を用いて太刀打および五郎の棒術が中心の見せ場として設定されている。とりわけ藤内兄弟によって奏されるだんじり囃子の拍子にのって棒の秘術を尽くす五郎の太刀打は勇壮な見せ場になっている。

- このように藤内兄弟の形象を検討すると、太刀打の趣向が多用されている点を指摘できる。しかも作品全体の中で太刀打の趣向が藤内兄弟に限って仕組まれているのに何らかの作意が施されていたように思える。
- (a) (1) 〇難ニいわく實事武道打物のはたらき此三ヶ条が小龜てと云々  
△答えていわくあれほどの名人が是非とをまはどならぬ事はあるまいざりながらいらぬもの<sup>⑤</sup>
- (2) 太刀打などあじやられて見にくし<sup>⑥</sup>

- (3) 太刀打はおやあらしはふつうにならず<sup>⑦</sup>
- (b) (1) 武道がならず、けいせいかいおやじ様よりおとりたるよし、只すぐれたは太刀打、拍子事、物いひおやごよりましてござる<sup>⑧</sup>
- (2) 弓矢打物の取さばきは、故嵐に、はるかにまさり、所作事は又生まれかちて<sup>⑨</sup>

(3) 男つきよく、物いひ、太刀打は、一流をきはめられし<sup>⑩</sup>

- (a) は初世三右衛門の評判であるが、これによれば初世三右衛門は太刀打を得意とせず、積極的に演じようとしなかったことになる。
- (b) は二世三右衛門の評判で(1)(2)は初世三右衛門と比較して述べた箇所である。これによれば二世三右衛門は「拍子事」「物いひ」ともに「太刀打」にその芸の力量を発揮していることがわかる。

結局『雪女五枚羽子板』の藤内兄弟に配された太刀打の趣向は、この二世三右衛門の太刀打の芸姿を舞台に再現しようとしたものといえるのではないだろうか。

## 六 追善の発想

前節までの考察から『雪女五枚羽子板』が歌舞伎の三番統の戯曲構成にならぬが、二世三右衛門の種々の趣向を織り込むことによって歌舞伎仕立ての作品として成立していることが明らかになった。この二世三右衛門は元禄十四年十一月二十五日に三十六歳の若

さで他界している。<sup>④</sup>彼の突然の死は当時の上方劇壇にとどまらず出版界にも影響を及ぼし「嵐形見送り」「嵐都の土」歌祭文「嵐三右衛門雪折竹」等の追善物が次々と刊行された。そして元禄十五年正月には大阪片岡座で追善狂言『嵐雪折れ竹』が上演されている。この『嵐雪折れ竹』は『雪女五枚羽子板』の発想について検討する上でも重要な作品であると考えられるのでいくつかの諸点をめぐって検討しておきたい。

まず本作が正月興行として上演されたという点に関して、正月に追善物が演じられたという例はあまり見られないのではないだろうか。『外題年鑑』明和版が盆興行と推定しているのも追善物という観点からの推定と理解すればそれなりの根拠がないともいえない。それはともかく二世三右衛門の死没直後の興行は初狂言しかなく、その切狂言として『嵐雪折れ竹』を上演したのである。そこには正月でもこうした名優の死を追善していくといった発想が興行政策として十分成り立つ精神基盤が観客の間にもあったものと見なければならぬ。この点『雪女五枚羽子板』の場合にも同様のことが指摘されるであろう。

次にこの正月興行という点とも関連するが、追善狂言としての内容が注目される。沢村長十郎が嵐三右衛門に扮して、三右衛門の得意芸『大職冠』の「さよゝいがらの五郎介」の役で酒酔いの芸を演じ、

『雪女五枚羽子板』の成立について

また三右衛門のだんじり六法を振り、その生前の芸姿を舞台に再現している。しかし、その狂言内容については松崎仁氏も指摘しておられるように、藪医者うんたくの「おどけ事」、浪人の滑稽等、追善の意図を忠実に示『嵐都の土』とは大きな径庭があるといわなければならない。そこには重苦しく陰惨な追善とは打って替って故三右衛門の芸姿を舞台で華やかに享乐的に再現することによって追善していこうとする意図があったものと見なければならぬ。松崎氏はこの芸姿を再現していく発想を「まことに歌舞伎らしい招魂であり追善であった」と指摘され、「発想と一見矛盾するような様式・形象、そのような様式・形象によって芸能化される追善回向の発想。この二重構造をとらえておかなくてはならない」と結論づけておられる。この追善の発想と様式・形象の関係は『雪女五枚羽子板』の中にもあったのではないだろうか。すなわち故三右衛門の生前の芸姿を華やかな正月気分の中で賑やかに再現していくことによって三右衛門を追善していこうとしたのではないだろうか。

前述したように『雪女五枚羽子板』の序開では三右衛門のだんじり六法が基盤人形によって演じられる。このだんじり六法の再現はそうした追善の発想を如実に物語っているのではないだろうか。郡司正勝氏は『曾根崎心中』の「観音廻り」を非業の死をとげた主人公を舞台に招魂するための亡霊招降の段と捉えておられる。この説

を援用するならば、三右衛門を序開で舞台に招魂し、諸芸を演じさせることを通して追善していこうとする姿勢。そうした招魂の場として序開のだんじり六法が設定されているとも見ることができるともされない。

それはともかく他の時代浄瑠璃には見出すことのできない、三右衛門を中心とした異例の構成は右のような追善の発想によって形象化された結果として理解することができるのではないか。『嵐雪折れ竹』と同一の形象方法・姿勢を持つ『雪女五枚羽子板』に二世三右衛門追善の発想を指摘することはそれほど突飛な暴言であるとは思えない。

では近松と二世三右衛門との関係はどの程度のものであったのであろうか。この点については祐田善雄氏の適切な考究があるのでそれに従がいたい。

近松が歌舞伎狂言作者として活躍していた頃、二世三右衛門も大阪劇壇で座本として活躍している。そうして『傾城仏の原』の梅川文蔵咄を演じて大当りをとり、それによって二世三右衛門は元禄劇壇に不動の位置を獲得する。同工の文蔵咄で大当りをとっている役者を近松が意識していなかったとは思えない。

その二世三右衛門が初世の十三回忌のために京に上ってくることになる。そして二世三右衛門が元禄十四年の顔見世狂言に座本とし

て迎えられ、藤十郎と初顔合せをするということで万太夫座の前評判は急上昇する。三右衛門は座本、近松は金子吉左衛門とともに作者としてこの京坂の名優の顔合せに腕をふるって『新小町花車』を製作する。座本と作者という関係で三右衛門と身近かに接し、三右衛門の芸を目のあたりにし嵐一流のだんじり六法に触れたのである。そうして製作された狂言が三右衛門の病気によって改変を余儀なくされ、急いで書き換えられたことは藤十郎の口上によって知れる。こうしてやむを得ず三右衛門休場のまま顔見世は行なわれたが、ついに元禄十四年十一月二十五日、三右衛門はその舞台を踏むことなく三十六歳の若さで惜しまれて世を去る。この名優の死は近松にも大きな衝撃を与えたものと推測しうる。近松がこの二世三右衛門を追善する浄瑠璃を執筆したとしても不自然ではあるまい。

祐田善雄氏は「近松が竹本筑後掾の浄瑠璃『雪女五枚羽子板』に『藤内だんじり』を使ったのはこの時の経験が影響していたかもしれない」と指摘されている。『新小町栄花車』下には藤内太郎・次郎・三郎の名が見えており、当初はここにだんじり六法が仕組まれていたはずである。『雪女五枚羽子板』で藤内兄弟をそのまま舞台に登場させるという着想は、すでに『新小町栄花車』の中に見出すことができるのである。

上述の『嵐雪折れ竹』『新小町栄花車』との関連を考慮するなら

ば、『雪女五枚羽子板』の異例の構成は若くして死をとげた名優二世三右衛門の追善を当込んでその芸姿を舞台に再現していこうとした結果なのではないだろうか。

右のような成立事情があったとすれば、それにふさわしい上演形態をとってしかるべきであり、その結果上演年時は三右衛門の死没直後もしくは年忌追善に相当する年と考えられるのではないだろうか。『雪女五枚羽子板』の推定上演年時として元禄十五年、宝永五年、同七年の正月を掲げておいた。そのうち元禄十五年正月は二世三右衛門の死没直後であり、宝永五年正月には七回忌上演の可能性がある。追善当込説の立場から見ればこのいずれかの年の正月に上演されたものと考えられる。

しかしながら宝永五年正月に七回忌当込の可能性が想定されるものの、何故に元禄十五年しかも正月に遅らせて上演しなければならなかったのか、その必然性が稀薄なように思える。当時七回忌、十三回忌あたりまでは年忌興行は忠実に行なわれるものだったのでないだろうか。郡司正勝氏が追善物として指摘しておられる作品<sup>⑧</sup>を検討すると「三勝半七七年忌」を除いてすべて正しく年忌追善の年時を守っている。「三勝半七七年忌」については『唐崎八景屏風』の劇中劇として仕組みられており、当り狂言を筋の展開とは関わりなく当込んだ可能性があり例外として扱うことにする。ただ用例が少

『雪女五枚羽子板』の成立について

ないためおしなべて一般化することはできないが、年忌追善を守って上演する傾向が強いことはいえるだろう。元禄十五年とすると三右衛門の死没直後の上演であり、『嵐雪折れ竹』の例も正月に追善を当込んで興行したとしても不自然ではない。

上述の事情から『雪女五枚羽子板』の上演年時をいちおう元禄十五年正月と推定しておきたい。

元禄十五年正月とすれば、その年に初狂言が演じられていたのかが問題になる。そこで歌舞伎評判記を検討すると初狂言の記事は全く見出されず、『新小町栄花車』から二の替『傾城壬生大念仏』に記事が直結しており、もし初狂言が上演されていれば何らかの記載があつて当然であろう。また、三右衛門を座本として招きながら、彼の突然の死により再び古今新左衛門に座本が交替するなど落ちつかない興行事情がうかがわれ、少なくとも万太夫座における初狂言上演の可能性は低いように思われる。元禄十五年正月に『雪女五枚羽子板』を初狂言風に上演した可能性は十分にあったのではないだろうか。

なお最後に松崎仁氏の指摘された「もんざく系図」の問題に触れておきたい。これは義将に扮した男装の小唄が赤沼方の藤冠者の疑念を晴らすために、でたための滑稽な系図を語るという趣向である。歌舞伎では芳沢あやめが演じて大当りをとっている。

中入の後、多ほし大紋男の姿でむこ入して、けいづをとはれ行つまり、でるまゝのもんさくけいつ、是三年以前万太夫座で哥流殿なされたれど、それほど沙汰なかりし、もと此あやめ殿大坂片岡座で当給ふ狂言、京でも顔みせ此もんさくで大當り、立役まさりとの評判<sup>④</sup>

この記事から松崎仁氏は歌舞伎の「もんさく系図」の最初を宝永初年暮れから同二年と推定し、歌舞伎の趣向を浄瑠璃で当込んだものと解釈されているが、この歌舞伎の「もんさく系図」と『雪女五枚羽子板』の先後がにわかには断じがたいことはすでに指摘した通りである。

伊原敏郎氏は「近松が『五枚羽子板』の「文作系図」はこれを浄瑠璃に取りしなるべし<sup>⑤</sup>」と歌舞伎先行説をとっておられるが、祐田善雄氏は逆に「『稻荷長者世継丸』(狂) 夷屋座に取り入れる。」と近松先行説をとっている。松崎仁氏は『天鼓』の文蔵咄、『堀山姥』の八重桐咄等の例から歌舞伎の長咄を当込んだものと推測されている<sup>⑥</sup>。歌舞伎のもんさく系図当込説をとるなら宝永五年上演となるが、近松先行説をとるならば元禄十五年上演ということになる。

元禄十五年正月という時点で作品年表を見ると、浄瑠璃で再演までされ歌舞伎でも大坂片岡座で大当りをとった『百日曾我』が注目される。その中に仕組まれた「傾城請状」は「傾城三部経」などと

並んで人気を博した節事であった。注目すべきはその状況設定である。「傾城請状」は曾我十郎が傾城屋の主人となつて、でたらめの滑稽な傾城請状を読んでその場をとりつくろうという設定になっている。ちょうど「もんさく系図」も入婿した男装の小晒が藤冠者の疑念を晴らすためにでたらめの滑稽な系図を語つてその場を取りつくろうという設定になっている。この状況設定の類似は『雪女五枚羽子板』の「もんさく系図」が当時流行していた『百日曾我』の「傾城請状」の設定を若女形に変型して用いたことになりはしないか。若女形の長咄については元禄十四年に松本座で荻野沢之丞が演じて評判をとっており<sup>⑦</sup>、すでに若女形の長咄が演技として成立していることがわかる。少なくとも近松が若女形の長咄を意識しながら「もんさく系図」を書き上げる力を持ちあわせていたことはいえるだろう。

藤十郎、三右衛門、八重桐の長咄などの当込の場合は廓咄という内容を持ち、軽口・当て言などの特徴を持っている。それらが歌舞伎で大当りをとる特定の役者と結びつけられて流行するようになっていることが条件であった。ところが評判記の記事から見ると、その条件を備えているとは言にくい。むしろそのように流行して初めて浄瑠璃に当込む意味が出てくるはずである。

なお歌舞伎の「もんさく系図」で大当りをとった芳沢あやめは初

世三右衛門に師事して修行時代を過しており、三右衛門追善を当

んだ『雪女五枚羽子板』中に仕組まれた「もんさく系図」を演じる必然性はあったのではないだろうか。『あやめ草』にも初世・二世三右衛門との芸談が記されていることから明らかであろう。

こうした事情から、むしろ浄瑠璃の趣向を歌舞伎に取り組んだと考えてよいのではないだろうか。祐田善雄氏が近松先行説をとられたのも『百日曾我』との関連などを意識されたためではないかと推測できるのではないだろうか。とすれば『雪女五枚羽子板』が元禄十五年正月に上演されていたとしても、「もんさく系図」を近松が執筆できる条件を十分備えていたと考えられる。

## ま と め

『雪女五枚羽子板』は歌舞伎の三番統の構成にならないが、二世三右衛門の諸芸を開示するようにして賑やかな正月気分の中で展開されていくのだが、「藤内だんじり出端」に象徴される異例の構成は二世三右衛門の追善を当込むことよってとられたものであつたらしい。この特殊な作品の成立事情からすれば元禄十五年正月の上演が最も自然なもののように思える。本作の結句にまで「藤内だんじり出端」が用いられているのは示唆的ではないだろうか。

『雪女五枚羽子板』の成立について

## 付 記

○本稿の底本は主に『近松全集』によった。

○なお本稿は昭和五四年九月二十二日に演劇研究会で発表したものに加筆したものである。その際大阪府立中之島図書館、信多純一、土田衛両氏より多くの御教示を賜わった。さらに資料面で井口洋、武井協三両氏に御援助をいただいた。最後になるが本学の向井芳樹教授には本稿をなすにあたり詳細にわたって御指導いただいた。ここに記して諸氏に謝意の念を表したい。

○本稿の校正段階で「義太夫年表近世篇」（八木書店）が刊行され、そこでは本作の初演年時が宝永五年正月と推定されていることを付記しておく。

① 近石泰秋氏「近松作三卷型式時代物浄瑠璃について」（『操浄瑠璃の研究・続編』所収）、松崎仁氏「戯曲史の結節点―宝永正徳期の時代浄瑠璃」（『国文学』第二〇巻七号）

② 黒木勘蔵氏『近松名作集・上』（日本名著全集）解題、木谷蓬吟氏『大近松全集・十二巻』解題、藤井乙男氏『近松全集巻七』解題

③ 祐田善雄氏は黒木説に従っておられるので年代不祥正月上演説に分類した。「近松年譜」の「?年」は必ずしも宝永年間の意ではあるまい。版式の問題等について考慮しておられたのかもしれないが、年時不祥と考えておられたように思える。

④ 松崎仁氏「戯曲史の結節点―宝永正徳期の時代浄瑠璃」（『国文学』第二〇巻七号）

⑤ 『唐船囃今国性爺』は二巻型式だが、时期的に遅いために例外として省いた。

⑥ ④に同じ

⑦ 松井静夫氏「近松が描いた玉世の姫をめぐって―『用明天皇職人鑑』



『雪女五枚羽子板』の成立について

小考」注(1)〔語文〕四四輯所収)

⑧ 『近松浄瑠璃傑作集』解題。

⑨ 近石泰秋氏「近松作三卷型式時代物浄瑠璃について」〔操浄瑠璃の研究・続編〕所収)

⑩ 信多純一氏「傾城反魂香」試論」(松蔭女子学院大学『文林』六号・日本文学研究資料叢書「近松」所収)

⑪ 諏訪春雄氏「近松歌舞伎狂言の整理」〔国語国文〕昭和三十八年九月号・日本文学研究資料叢書「近松」所収)

⑫ 今尾哲也氏「荒事芸の成立」〔変身思想〕(法政大学出版局)所収)

⑬ 尾崎雅嘉「日本随筆大成」第一期四卷所収

⑭ 和田正路「日本随筆大成」第一期一七卷所収

⑮ ⑬に同じ

⑯ 曲亭馬琴「著作堂一夕話」〔日本随筆大成〕第一期一〇卷所収)

⑰ 倉林正次氏「津島祭見聞記」〔日本祭祀研究集成〕第四卷所収)

⑱ 『野良立役舞台大鑑』〔歌舞伎評判記集成〕第一卷所収)

⑲ 『役者大鑑合彩』〔歌舞伎評判記集成〕第一卷所収)

⑳ 『役者口三味線』口三味線返答役者舌鼓』『役者談合衡』〔歌舞伎評判記集成〕第二卷所収)、『役者略請状』〔歌舞伎評判記集成〕第三卷所収)

㉑ 『役者口三味線』〔歌舞伎評判記集成〕第二卷所収)

㉒ 『歌舞伎評判記集成』第三卷所収

都叢書』  
②⑤ 角田一郎氏「人形浄瑠璃の付舞台について」付図四葉〔竜谷大学論集〕第三九五号所収)

②⑦ 祐田善雄氏「曾根崎心中」と辰松の手妻人形」〔浄瑠璃史論考〕所収)

②⑧ ②⑦に同じ

②⑨ ②⑦に同じ

③① 信多純一氏「元禄期の口上について」〔松蔭短期大学研究紀要〕第五号所収)

③② 信多純一氏「近松世話浄瑠璃における口上と手妻について」元禄劇の慣習に関する研究」〔芸能史研究〕一四号所収)

③③ 『役者万年曆』〔歌舞伎評判記集成〕第二卷所収)

③④ 秋葉芳美氏「六方の振出しから素紙子に落ぶれて種々にやつすこと」〔新撰大人名辞典〕

③⑤ 木谷逢吟氏注②に同じ

③⑥ 『三国役者舞宕鏡』〔歌舞伎評判記集成〕第二卷所収)

③⑦ 『野良立役舞台大鏡』〔歌舞伎評判記集成〕第一卷所収)

③⑧ ③⑦に同じ

③⑨ 『口三味線返答鼓』〔歌舞伎評判記集成〕第二卷所収)

④① ③⑨に同じ

④② 祐田善雄氏「近松作の歌舞伎狂言本五種その他、附上方狂言本元禄宝永書目」〔ヒブリア〕第十号所収) 土田衛氏「歌舞伎年表」補訂考證

④③ 一元禄篇其六」(愛媛大学「法文学部論集文学科編第七号所収)

④④ 松崎仁氏「追善の発想とその形象」世話浄瑠璃解釈の前提」〔国文学

④⑤

④⑥

④⑦

④⑧

④⑨

④⑩

④⑪

④⑫

解釈と鑑賞』第三九卷二一号所収)

④④ ④④に同じ

④⑤ 郡司正勝氏「道行の発想」(『かぶきの美学』八演劇出版社)所収)

④⑥ ④④に同じ

④⑦ ④④に同じ

④⑧ 郡司正勝氏「元禄かぶきにおける開帳物」(『かぶきの発想』所収)

④⑨ 『役者大福帳』(『歌舞伎評判記集成』第三卷所収)

④⑩ 伊原敏郎氏『歌舞伎年表』第一卷

④⑪ 祐田善雄氏「近松年譜」(『浄瑠璃史論考』)

④⑫ ④④に同じ

④⑬ 『役者三挺三味線』(『歌舞伎評判記集成』第三卷所収)

本稿では『雪女五枚羽子板』の初演年時を二世三右衛門の追善当込説という立場から元禄十五年もしくは宝永五年正月の上演と考え、いちおう元禄十五年正月と推定しておいた。しかし『鸚鵡籠中記』によれば、元禄十五年正月十七日から竹本座は名古屋で興行しており、その点からすれば元禄十五年正月初演説は成り立ちにくくなる。この点については私のはなはだしい見落としてあり、『義太夫年表・近世篇』にも記されている。二世三右衛門の追善当込説という立場から再考してみたいと思う。

『雪女五枚羽子板』の成立について