

『傾城吉岡染』の方法

——松本治太夫正本『石川五右衛門』との比較を中心に——

山 田 和 人

はじめに

『傾城吉岡染』は、『鸚鵡籠中記』の記事によれば、宝永七年三月二五日には、大坂、竹本座で上演されており、それ以前の上演と考えることができる^①。従来、明和版『外題年鑑』の記事から、正徳二年初演と考えられてきたのだが、この『鸚鵡籠中記』の記事によって、初演年時が繰りあげられたことになる。この上演年時の繰りあげは、作品の成立年代が若干繰りあがった程度の問題ではなく、むしろ、この作品の成立、方法に関わる問題であり、本作の歌舞伎色を捉える上でも貴重である。すなわち、近松は宝永期に集中的に歌舞伎的な作劇法による作品を書いており、本作もその一つとして位置付けられることになり、宝永期の近松の位相を探る上でも、本作の検討は試みられなければならない。

『傾城吉岡染』の方法

従来、本作については、じゅうぶんな検討が行なわれなかった^②のだが、私は、本作は、松本治太夫正本『石川五右衛門』を典拠とし、それを歌舞伎的な脚色法によって構成した作品と考えている。この観点から本作の方法、演出を探るとともに、本作の成立事情に関わる諸問題を明らかにしてみたい。

1

『傾城吉岡染』が典拠としている作品は、松本治太夫正本『石川五右衛門』と考えられる。治太夫正本は貞享頃初演とされており^③、石川五右衛門を抜かった浄瑠璃としては最も早い作品といえる。それは一、二の趣向にとどまらず、本作の人物造型、全体の構成にいたるまで広く影響を与えている。まず、両者の構成を次に掲げた図表で比較しておく。

<p>初段</p> <p>松本治太夫正本「石川五右衛門」</p>	<p>二段</p> <p>△大野屋敷▽ ◎継母、家老団右衛門と奸計をめぐらし、継子藤若を追い払い、実子柳の前に家督を継がせ、団右衛門を聲にとろうと謀る ◎蔵之進、奸計を見破る ◎蔵之進、奮戦の末、逆に追ひ払われる △五右衛門住家▽ 。蔵之進の妻子危ういところを自ら救い逃走 △大野屋敷▽ 。継母・団右衛門、藤若を殺す 談合 。柳の前、それを立ち聞く △藤若のねや▽ ◎柳の前、藤若に脱出をすすめ、ともに姿を消す ◎継母、柳の前のことを思い狼狽</p>
<p>序開</p> <p>『傾城吉岡染』</p>	<p>上巻</p> <p>△東寺口▽ 。大名行列 。袖乞いの歌三味線弾き吉岡の口説 (紙子ひひながた) 。香春家老母の口説 △鑑屋門口▽ 。初めて五右衛門盗みを働く △龍門屋敷▽ ◎龍門家継母、叔父舎人・執権惣馬らと、奸計をめぐらし、継子舞楽の前を聲入するはずの香春家頭定とともに追ひ払い、実子和琴の前に家督を継がせ、叔父舎人との結婚を謀る ◎憲法、奸計を見抜き、贖罪として龍門家にはいる 。頭定の登場で、憲法の計略露頭 。頭定・憲法口論 。香春家老母述懐・意見、憲法を打擲 ◎憲法退出 。頭定出家 ◎継母改心 ◎和琴の前書き置き残して姿消す ◎叔父舎人皆を追ひ払い、お家</p>
<p>◎団右衛門、老母を殺し、お家横領</p>	<p>三段</p> <p>△五右衛門住家▽ 。蔵之進五右衛門と名告り、籠昇きを隠れみのに盗み嫁業、女房は茶店を構える △阿倍野提▽ 。五右衛門、家来弥之助と魚荷商人を襲う △浜名の乳人宅▽ 。柳の前、藤若と別れる (藤若道行) △下立売商家▽ ◎五右衛門、押し込み 。五右衛門、居合わせた姫を殺す</p>
<p>横領 △禁裏▽ 。憲法、執権惣馬を討つ</p>	<p>中巻</p> <p>△みたらし屋▽ (前場) 。五右衛門に売られた和琴の前吉野と呼ばれる 。吉野我身の不運を嘆く 。憲法吉野を救おうと虚無僧に身をやつす 。憲法・吉岡と再会 。吉岡、憲法のために身売り 。憲法、吉岡の代りに吉野を身請け 。吉岡それと知って驚愕嫉妬 (夢中のおぼろ染) (後場) ◎五右衛門、押し込み 。五右衛門、吉岡と再会 。五右衛門、捕手に囲まれ立廻り、吉岡の子久吉を負ふつて逃走</p> <p>下巻</p> <p>(法のあしだ) △道明寺▽ 。和琴の前、龍門家継母・舞楽の右と再会 。五右衛門捕手に追われ、撰待供養の釜に隠れる 。久吉の泣声で居場所が頭れ、久吉もろとも、釜にふたをさ</p>
<p>四段</p> <p>△五右衛門住家▽ 。女房、五右衛門に嫉妬・意見 。下立売の殺しが露頭し、捕縛される 。女房、五右衛門の盗人嫁業に驚愕 。捕手から下立売で殺した姫が柳の前と知れ、五右衛門罪深</p>	

<p>五段</p> <p>△高まつ寺▽ ・藤若・五右衛門女房再会</p> <p>△高雄▽ ◎藤若、五右衛門女房花売りにやつして、家老団右衛門を討つ</p>	<p>さにおののく 。五右衛門親子三人引つたてられ</p> <p>△御所▽ ◎五右衛門詮議を受ける ◎五右衛門述懐 。五右衛門親子死罪決定、子供小源太のけなげさ 。女房の嘆き △七条河原▽ ◎老若男女貴賤群衆 ◎五右衛門辞世句 。小源太のけなげさ ◎女房放免される 。親子の嘆き 。釜に火がはい ◎五右衛門、苦しめぬために我子小源太を足下にあえて敷いたことを語る ◎五右衛門最期</p>
<p>◎印は両者の共通するものを示す。</p>	<p>れて生捕られる ◎吉岡は放免される 。吉岡の嘆き △七条河原▽ ◎老若男女貴賤群衆 。道明寺尼公ら、久吉の助命嘆願書読みあげ 。吉岡嘆き ◎五右衛門の長い述懐 ◎五右衛門辞世句 。釜に火がはい 。憲法名告り 。一子追善のため、龍門香春両家の本領安堵約束される 。五右衛門煮り焦がれた姿で現われ、久吉を釜より差しあげ ◎五右衛門、苦しめぬために主の子久吉を足下にあえて敷いたことを語る ◎五右衛門最期 ◎憲法叔父告を釜に投げ込んで討つ</p>

本それじたいが、すでに歌舞伎狂言の影響を色濃く受けたお家騒動物となつている。近松は、それを更に上・中・下の歌舞伎の三番続きの構成に置き直したことになる。

本作の上巻の龍門家の継母像は、そのまま治太夫正本の継母像に通じる。継子を殺してまでも実子柳の前に家督を相続させようとする貪婪にして邪慳な継母には、歌舞伎狂言の花車方の演じた激越な情念と凄まじい演技に通じるものがあり、その点、龍門家の継母にも共通するところである。また、治太夫正本の家老団右衛門も、歌舞伎狂言の敵役に相当する役柄であり、『傾城吉岡染』の叔父遠坂舎人、執権舟越惣馬に通じるものがある。そして、この両者が結託して、継子を追い払い、実子に家督を相続させようと奸計をめぐらしていること、敵役は、その実子の姫の智となることを約束されている点も両作に共通している。ただし、『傾城吉岡染』の場合、龍門家に入贅する側の人物として香春家の継母、実子憲法、継子頭定を設定し、もう一つの継子譚を付加して展開の複雑化をはかっている。また、柳の前が藤若殺害の談合を立ち聞きして、彼を救うべく連れだつて行方をくまらますという筋も、本作の和琴の前が書き置きを残して姿を消すというかたちで利用されている。そして、柳の前が行方をくまらしたことで狼狽し、殺害される大野家の老母が、本作では、香春家の老母の慈愛に打たれての改心として展開される。また、

松本治太夫正本の一、二段が上巻、三段が中巻後場、四、五段が下巻に配されることで『傾城吉岡染』は構成されている。治太夫正

团右衛門のお家横領も、そのまま叔父舎人のお家横領として本作に盛り込まれている。

ここで注目しておきたいのは、『傾城吉岡染』の憲法が、大野家の蔵之進から造型されているのではないかという点である。蔵之進は藤若に家督を継がせるために悪家老と対立し、継母一味の奸計を見抜くが奮戦しく敗退する。それは、ちょうど、憲法が兄頭定を無事龍門家に掣入りさせ、その家督を相続させるために、継母方の奸計の裏をかこうとして失敗し、老母の叱責を受け退出するという筋立てと対応しており、妻子のあることも共通している。治太夫正本では、蔵之進と五右衛門はいうまでもなく同一人物であるが、近松はそれぞれに別の人格を付与し、憲法像を作りあげる塑型としたものと思われる。

『傾城吉岡染』の中巻は「みたらし屋」一場で構成されている。前場は憲法・吉岡中心の和事風の展開になっている。ところが、松本治太夫正本にはこの場面に相当する場面がなく、新しく創作されたものである。これについては後に言及することになるが、歌舞伎狂言の構成・人物造型との関連が窺える。ここで注目しておきたいのは吉岡の形象である。これには、やはり、蔵之進、後の五右衛門の女房像が影響を及ぼしている。夫や子供を深く愛す行動的かつ気丈な女性として描かれており、そこから膨まされていった人物像と

して吉岡を捉えることができる。もちろん、その膨ませ方が問題なのだが。

後場は、五右衛門の押し込み強盗の傍若無人ぶり、立廻りなどの荒事風の動的な場面になっている。この押し込み強盗という設定は、やはり、治太夫正本の下立売商家への押し込みを利用したものと考えられる。治太夫正本では、そこに居合せた姫を殺害するという筋になっているが、本作の中巻では、自分がそれと知らずみたらし屋に売った和琴の前を救おうと押し込むが、姫はすでに憲法に身請けされており、後に残された吉岡親子と再会し、捕手に囲まれながらも吉岡の子久吉を背に負って脱出する、という筋に変更されている。趣向としては共通するものの、両者の五右衛門像には大きな径庭が認められる。それについては別章に譲り、今は問わない。

松本治太夫正本では、五右衛門住家で小袖に嫉妬する女房が描かれるが、『傾城吉岡染』でも、それを利用し、みたらし屋の前場で、吉岡の嫉妬心を掻き立てる小道具として小袖が用いられている。

『傾城吉岡染』の下巻は道明寺と七条河原の二場で構成されている。道明寺の場では、五右衛門の捕縛が中心に描き出されるが、みたらし屋から逃走する際、捕手の囲みを抜けるために背負った久吉を共に釜煮りの刑の道づれにしようという皮肉な展開となっている。これも松本治太夫正本を利用したものといえる。すなわち、

下立売での姫の殺害が露頭して五右衛門は妻子と共に御所に引き出されるが、そこで殺した姫が主君の娘柳の前であったことを知らされ、避けえない己れの罪深さに愕然とする、という運命の皮肉を利用しているのである。

『傾城吉岡染』では、五右衛門は七条河原で処刑される。しかし、釜煮りの刑が執行されるのは三条河原とされているのが通例であり、これも松本治太夫正本の設定に倣ったものと考えられる。

刑死場面も松本治太夫正本に負うところが大きい。

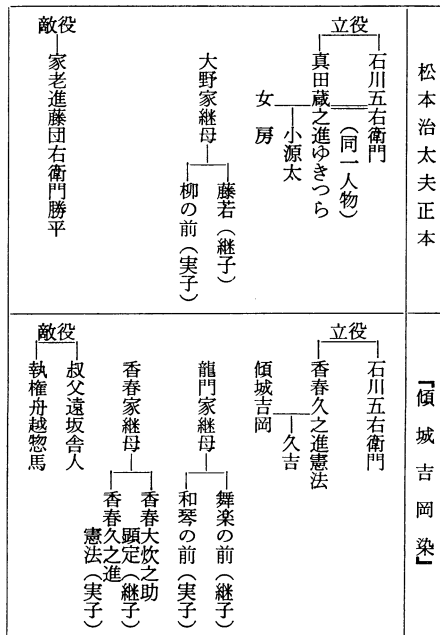
『傾城吉岡染』で吉岡が放免されるのも、治太夫正本で五右衛門の女房がおかまいなしとされるところからきている。その女房が、子供と共に刑されることを望み、愁訴するという場面も、そのまま利用されている。

老女男若の貴賤群衆する中で、五右衛門とその子小源太が釜煮りの刑に処されるとい設定は、変型して『傾城吉岡染』に活かされている。五右衛門の辞世句・自らの過去を顧みての述懐という設定はことごとく取り入れられる。五右衛門最期の場面も、松本治太夫正本が、我子の苦しみを軽くしようと足下に組み敷くという趣向を『傾城吉岡染』は、兵法の師憲法の子を組み敷くというかたちに変型して用いている。

このように、『傾城吉岡染』は松本治太夫正本を典拠として、そ

『傾城吉岡染』の方法

れを翻案するかたちで上中下三巻形式に構成し直しているのである。人物設定も基本的に治太夫正本に依っていることも明らかになったと思う。次に人物設定を一覧表にして掲げておく。



構成の一覧表を見直すと、松本治太夫正本に依拠している場面と新たに付加されている場面のあることがわかる。依拠している場合も、全体の構想によって種々の変更がなされており、付加された場面と共に、その意図が奈辺にあったのが問われなければならない。以下、治太夫正本との比較を通して、本作の作劇法を探りたい。

2

まず、序詞表現に検討を加えてみよう。治太夫正本は序詞——オロシで語られる大序形式を備えており、通例の時代浄瑠璃の序詞表現となつている。ところが、『傾城吉岡染』は大序形式を持たず、通例の時代浄瑠璃が荘重な漢詩文脈の詞章で嚴肅な雰囲気醸し出し、劇中の世界設定を行なつていくのに対し、冒頭から「地中下」で語り出される。地系列の序詞は『薩摩歌』『丹波与作待夜のこむるぶし』『夕霧阿波鳴門』『長町女腹切』で使用されており、世話物風の序詞表現を備えているといえる。

そして、龍門家へ駕入りするため道中を行く香春家の一行の華やかな行列場面が展開される。もちろん、治太夫正本にはこの場面は描かれない。

——龍門殿の姉姫へ聲名跡のいひ入に。自身母御の御出とさすかは。武家の後家親の。なをも世間をはりまぢかゝつてをせや行列の。二ツ道具の鎧の柄にをし分けらるゝ山櫻。ちり／＼ついの袂霜青皮のおほひうづもれて。二月の雪をふり出すだいな笠たて笠びらうどの。お袋さまのお供にも。とのさまふうのかちの衆——いばらすみ髭やつこ共——上戸はひやもかんざきも茶わんかたふけ五ツ六ツ七ツながらの錢八ツやはたはそなたぞと、九重ちかき大

黒舞東寺口にぞ着給ふ。

東寺口に至るまでの道行形式になっており、行列の中心は老母の乗る駕籠である。その行列中の供奴の踊り、所作が「ふり出す」、「大黒舞」の数え唄などによって示されている。実に賑やかな行列であり、駕入りの行列とあつて、はずみのついた道行になっている。

この幕開きの舞台演出は、駕籠を用いた手妻人形によるものと考えられるのではないか。『曾根崎心中』『心中卯月の紅葉』における三ツ人形、また、『傾城山姥都歳玉』における五ツ人形などの諸例がすでに指摘されているが、なかでも『傾城山姥都歳玉』の演出は注目される。ここでは、付舞台で「上るりにあわせ五ツの人形はたらかせ申候」「わか殿よろこぶてい」「兩人（六尺）かたかへるはたらき」「女（腰元二人）すいさつするてい」と、五ツ人形を辰松が操り、さらに常式舞台では「ぎやうれつおとり人形」が六体登場し、「あしてのはたらき」も見事に賑やかな舞台を作りあげている。この「ぎやうれつおとり人形」は奴姿であり、この舞台演出と近似した舞台が『傾城吉岡染』の幕開きにも用いられたのではないか。

この行列が東寺口に着くと、袖乞ひの歌三味線に身をやつした傾城吉岡が、子を背に負い、老父の手をひいて現われ、我身の悲運をかき口説く。吉岡のもとに通いつめた男は勘当された身で身代も傾

き廓にも通えなくなる。恋ゆえ吉岡は男に尽くし、勤めも疎かになり、ついに紙子傾城とまで呼ばれるまでになる。ところが、急に男が行方をくらましてしまったために、彼女も暇をもらい、男を探し求めるが、その途次目を患らい、三味線弾きとなって世を過す身となつてゐる。こうした自らの悲惨な境遇を涙ながらに一行に口説きたて、一銭の袖乞いに、自身の境涯を織り込んだ「紙子ひひながた」を哀傷に満ちた三味線で語り綴る。

この口説きと節事では三味線が小道具として用いられている。「涙の末を三味線に引まぎらすぞあはれ成」「吉岡涙の三味せんの。てうしをかへてぶうたひける」「ばちをとみだるれば詞の花もちしほれ、一せんの合力なふおなさけ。あれとぞうたひける」「三味せんのいとかきのはに、涙ほろつく花ぐもり」。このように三味線を弾く演技が行なわれたことはほぼ間違いない、その所作がますます涙を誘うものとなつてゐる。からくりの例ではあるが「人形三味線ひくからくり——歌に合して三味線をひきます」などがある。もちろん、そのような複雑な機構を要するからくりを使用するのではなく、簡単な手妻で見せたものと考えられる。

吉岡の語りを聞いた老母は吉岡の恋の相手が実子憲法と知り、駕籠から急いで降りて憲法を勘当せざるを得なかつた後妻の身を嘆く。先夫の恩に報いるため継子頭定に家督を継がせようと、憲法に「悪

性のつく」のにまかせて勘当するしかなかつたのである。互いのさらされた不可避の境涯を語り合い、老母は吉岡に憲法を頼み、二人はそのまま別れていく。

以上の幕開きの道中における老母と吉岡の出会いという設定は『傾城仏の原』における駕籠に乗った今川と父との出会いと別れの設定と同巧のものであり、歌舞伎の序開きに相当する場面といえる。同じ三巻型式の他の二作においても、『雪女五枚羽子板』では嵐三右衛門の「だんじり六法」が基盤人形で演じられ、『傾城反魂香』でも、能のやつしや奴松尻しの踊りが付舞台で手妻人形によつて演じられ、歌舞伎の序開き利用の跡がうかがわれる。本作でも同様手妻芸の見せ場として幕開きを捉えることができる。手妻芸の妙味と哀傷・悲嘆に満ちた口説きが歌舞伎仕立ての場面で演じられたものと捉えたい。

松本治太夫正本にない東寺口の場合を設定したのは歌舞伎の三番統きの形式に倣つて序開きを設けようとしたためと考えられる。

3

次に上巻の龍門屋敷の場に注目したい。

龍門家には継子舞楽の前を憎む継母と、その実子と琴の前と結婚して家督を相続しようとする叔父遠坂舎人、また、それを助ける執

権舟越密馬が設定される。かれらは舞楽の前と香春家の顯定（憲法の別腹の兄）の聲入りを阻止しようと奸計をめぐらしている。この設定が松本治太夫正本に依っていることはすでに指摘したが、継母が叔父敵と結託してお家横領を企てるという設定は、まさに、元禄歌舞伎のお家騒動物の典型といえる。本作で継母が継子の聲である顯定をなぶり者にして、継子もろともに追い払おうとする設定も、元禄十年頃から継子いじめの場面だけを出せずに、継嫁いびりなどのヴァリエーションを派生させた手法^①と同じものといえるだろう。さらに、和琴の前が別腹の姉舞楽の前を慕い、思いやるという筋立でも、松本治太夫正本の柳の前が藤若を心配し氣遣う設定を利用したものであるが、これも歌舞伎のお家騒動物に共通して見られる型である。

龍門屋敷の場で特に注目すべきなのは、龍門家の継母ばかりではなく、香春家の継母が登場していることである。この人物は松本治太夫正本には登場せず、新しく付加された人物である。前者は継子を憎み、実子に是が非でも家督を相続させようとする強欲貪婪な継母であり、後者は実子を勘当してまでも、先夫の恩に報いるために、継子を惣領にして家を盛り立てていこうとする継母である。いわば善悪二様の継母を設定しえたのである。

継母は継子をいじめる責め事の主役であり、元禄歌舞伎にも大な

り小なり現われ、その凄まじい情念と演技を役柄としていた。歌舞伎では継母事は花車方によって担われてきた。同じ花車方でも、よし川八兵衛のように実事によくうつる花車方の存在を無視することはできないが、近松にとっても花車方といえば、当然、橋本平助、松本五右衛門、玉川千之丞、山崎小左衛門、などの継母方であり、この香春家の継母像は歌舞伎の役柄としての花車方からは生まれてこない。むしろ、浄瑠璃のなかで練りあげられてきた人物像といえるのではないか。

宝永期の時代浄瑠璃の愁嘆場を検討してみると、その主人公的位置を占める人物として老役が注目される。『用明天皇職人鑑』における老母尼公、『松風村雨束帯鑑』の亀彦の庄司、『源義経将葉経』の老母、『酒吞童子枕言葉』の広文、『百合若大臣野守鏡』の秀主、『吉野都女楠』の高春、『曾我扇八景』『曾我虎が磨』の老母。義を専らとしながらも子を思う广大無辺な親の情愛を描き出していくという人物類型がそこには見出される。^②

本作の老母像は、こうした老役の形象に支えられており、老母の行動を支えているのは「わらはがうき名を。かばはせ給ふ殿御のじひ」に込えようとし、「継母がまゝ子をにくむといはれては第一はおつとのほぢ」。「ましてひとりの子をすてしはおつとのため兄がため母も道を立んため母が道さへ立ならば」と「恥」「道」「慈悲」で

あった。これはそのまま時代浄瑠璃の三段目切様式の中で育まれてきた老母像を、龍門家の継母と対照的に舞台上に設定したのである。

こうして設定した継母の対照的配置は、龍門家の継母の改心という展開をより確かなものにしていく。すなわち、先夫の恩義に報いるために、実子を勘当してまでも、継子頭定を忽領として情愛を注ぐ香春家の老母に深く心を動かされるといふかたちで自然な筋立ての運びとなっている。元禄歌舞伎のなかにも継母の改心という筋立ては見出される。『日本月蓋長者』『傾城三の車』の老母がそれであるが、継子への誤解が解けることで改心が導き出されるといった筋立てになっている。本作の場合、それに比して対照的な性格の香春家の老母を設定することによって、継母の改心をより説得力のあるものにしていく。

この継母の改心を導き出す香春家継母の愁嘆が、龍門屋敷の最大の見せ場であるが、その愁嘆を構成するために△打擲▽の趣向が用いられている。

ぬすみも妻子のためならばにくい内にあはれも有。身にきかざってかたりことせよとて親はうみつけぬ。情なのしやうねやとあしだをつ取四ツ五ツ。ちやう／＼とたゞき付今はうつてもたゞいても。此はぢはずゝがれずとあしだをからりとなげ捨て。かつばとふしてなき給へば

『傾城言岡染』の方法

こうして打擲された憲法が、龍門方の奸計から兄を救うため、五右衛門が不慮に盗んだ頭定の衣裳を身に纏い聲入りして、その後、兄頭定を迎えようとしたと心底を明かす。

この打擲場は、歌舞伎の『傾城浅間嶽』における和田右衛門による草履打ちに代表される、歌舞伎の趣向としての△打擲▽を基盤にしている。草履で打たれた巴之丞が後に心底を明かすという点とも一致しており、歌舞伎の趣向を利用したともいえる。

だが、この趣向は、すでに、宝永期の近松時代浄瑠璃にも種々に変型されながらとり込まれている。

『曾我扇八景』では、曾我の屋敷を訪れた虎に、十郎が逼塞した貧家の主人であることを悟らせまいと自ら乳母となって十郎に仕える老母が描き出される。老母は虎が自分を十郎の母と気づきそうになる様子を見て、なおも偽り通そうと故意に粗相をしでかし、乳母として、十郎のふりおろす扇に打たれる。

『曾我虎が磨』では、五郎の悲嘆と懇願を前にして勘当を許しながらも、それを知られまいと様子を窺う勅使の前で、五郎が家に戻ってきたことを責め、涙をのんで石臼の挽木で彼を打擲する老母が登場する。

このように両作ともに五郎勘当の場において、打物の小道具は異なるものの、共通して打擲場を設けており、それを中巻の見せ場に

配している。上演年時が確定しないため、両者の先後関係は把握できないが、いずれかの趣向が当りを取り、他方がそれを作りかえて上演したものと考えられる。両作は『傾城吉岡染』とそれほど離れていない時期に上演されたものとも考えられ、同巧の趣向を構えているところから影響関係のあったことが想定されてよいだろう。ともかく、このように歌舞伎的色彩の濃い趣向を同じ勘当場という設定に導入することによって、龍門屋敷の愁嘆が構成されていることに注目しておきたい。

龍門屋敷の劇展開は、武家屋敷における継母方の正体見頭しから立役方の苦悩・敗退と大筋を、おそらく歌舞伎の三番続きを踏襲したと見られる松本治太夫正本に倣いながら、二人の継母を対照的に設定し、△打擲▽を中心趣向として再構成することによって上巻の劇的頂点を形成している。

4

中巻のみたらし屋の前場およびそれに続く「夢中のおぼろ染」は、それに相当する場面を松本治太夫正本に見出すことはできない。これらを付加した理由は何なのか、それを問うことは本作の方法にも関わってくる。

みたらし屋前場では、主人公らのやつしが問題になってくる。元

禄歌舞伎には零落した男主人公が卑賤の諸職に身をやつし、恋慕する女のもとに現われるという筋が必ずといってよいほど諸作品に盛り込まれている。傾城買ひ狂言では、その主人公は放蕩を尽くし、そのために勘当を受け、また、それによって奸計をめぐらす悪人方から阿呆払いにされて落魄し廓の女のもとを訪ねてくる。そこで、濡れ、口説などが明るい滑稽さをもたせて演じられる。

しかし、本作の憲法は、五右衛門が和琴の前を売った代で日々を安穩に暮してきた我身の罪深さを自覚し、お尋ね者の身でありながらもみたらし屋の門口に姿を現わすのであり、歌舞伎におけるやつしの人物よりも、行動的、意志的な人物として造型されている。それは、吉岡の誠意を裏切るようなかたちをとってまでも、和琴の前を身請けしようとする憲法の行為についても指摘することができる。

このように歌舞伎の人物よりも行動的・意志的な人物として憲法が造型されるのは、松本治太夫正本の真田蔵之進の人物像が投影されていたためと捉えたい。治太夫正本の初段で悪人方の奸計を見抜き、藤若に家督を継がせるべく孤軍奮闘し、逆に悪人方から追い払われるという筋が、そのまま、上巻に利用されていることは既述した。この主君のために忠義を尽くして闘う行動力旺盛な蔵之進の人物像が、兄の出世を第一とし、愛する吉岡を裏切るようにしてまで

も、和琴の前を身請けしようとする憲法に重なってくるのである。

袖乞いに身をやつす吉岡の人物像にも、治太夫正本の蔵之進の女房が投影されているのだが、先程来触れている吉岡の悲劇には元禄歌舞伎の方法が影響を及ぼしている。『傾城壬生大念仏』を例にとれば、主君民彌のために金策に奔走する彦六が我子と知らず、禿小傳を殺傷する悲劇が描かれ、そこに劇的な感動が生起する。これが恋慕する女の身売りへと展開し、近松も『雪女五枚羽子板』で小晒の身売りを描いているが、ここでも小晒の身売りは、やはり無効なものとなる。吉岡が誠意を尽くせば尽くすほど、意に反して、憲法から裏切られるという不幸な展開を遂げるのである。つまり、やつしの人物のための金策が周辺の人物にもたらす悲劇の方法が、『傾城吉岡染』にも用いられていたであろう。

なお、女主人公のやつしも、下女、袖乞い、遣手などの卑賤の諸職に身を作りなし、恋ゆえに出奔、または身を売り、思慕する男との再会を念じて耐える姿が観客の感動を誘う。本作でも、傾城吉岡が袖乞いに身をやつしている。

憲法の形象には、歌舞伎狂言のやつしの人物とは異なった造型が与えられているが、やつしの人物と無関係であるわけではない。本作で、憲法が悪性狂いのすえに勘当になっており、五右衛門に養われているというのは、中巻のやつし姿を演じさせるための伏線であ

『傾城吉岡染』の方法

ったといえる。

そこで、もう一度、憲法のやつしそのものに注目したい。憲法は虚無僧に身をやつし、恋慕流しを奏しつつ、みたらし屋の門口に現われる。実は、ここには『傾城仏の原』の文蔵のやつし姿が重ねられている。狂言本には、「然る所へ文蔵は、虚無僧風山を頼み、其身も同じ尺八の、恋慕や涙なりぬらんと、柏屋が門に立ち給ふ^①」とあり、虚無僧に身をやつした文蔵が恋慕流しを奏しながら現われるという設定になっている。その後、今川と文蔵が久しぶりに再会するという筋立ても、吉岡と憲法の再会と呼応している。なお、虚無僧のやつしは珍らしく、管見に入る限り、『傾城仏の原』にあるだけで、他の狂言には見出すことはできない。

憲法に文蔵の面影が投影されているとすれば、吉岡にも今川の文蔵を恋慕う熱情と思慮深さなどが二重写しにされている可能性がある。

憲法の造型にあたって、治太夫正本の蔵之進を下敷きにし、文蔵のやつしを重ね合わせる方法がとられ、吉岡も蔵之進女房を基礎にやつし事を導入し、今川の人物像を二重写しようとしていることになる。

次に「夢中のおぼろ染」の検討にはいるが、これも治太夫正本にはなく、新たに付加された部分である。これは、吉野の身替りとし

てみたらし屋に売られたことを知った吉岡が、夢の中で憲法から贈られた手染めの小袖を彼に見立てて、嫉妬の焰を燃やし、小袖に憂さ辛さをぶつけて所作をする場面であろう。元禄歌舞伎に必ずと言ってよいほど備っている、いわゆる怨霊嫉妬事との関連が想定される。

まず、本文詞章を検討してみると、憲法染めの小袖に嫉妬を燃やし、染色に関連する景物が物尽し風に展開されていくが、明らかに怨霊事の小唄が下敷きにされている。

○色も紅葉も枯く。なる身ぞつらき仇の男め。いつそうそならうそばかり、まことまじりにほだされた

○ふつとやめよ。いややめまいよ。はたと打てもたたいても。にくいのうちがかあいなり。ねやのあふぎの。風のたよりもたへて三歳のあはれ實に。憂きこと語るともにさへ。いふにいはれぬ柳髪

○かくは思ひ知りながら。思へはうらみあり。思へばねたまし

○黒き刃金にいくつく齒形。鬼とも蛇ともならばなりなん。二人伏籠の思ひのけむり

○主はいづくにうつせみのもぬけのから衣いとせめて。戀しきときはうばたまの。夜の衣を身にかさね。闇はあやなし梅の花梅の梢にゆかしき人の。ありやなしやとよしのぼれば枝もさかしき

劍の鎗うめ

このように、怨霊事の小唄に通じる詞章が本文全体に用いられており、それとして書かれたことは明白である。

吉岡の生霊が抜け出て、憲法染めの小袖について、嫉妬に狂う場面になっている。元禄歌舞伎では、怨霊出現の場に種々の趣向がこらされている。『傾城壬生大念仏』では鹽、『傾城浅間嶽』では火鉢の煙と手を替え、品を替え上演される。『傾城仏の原』では竹姫の生霊が奥州に乗り移る趣向が構えられ、生霊という点では本作と相通じるものがある。本作では「ふかきうらみの水行川くもでに。かゝるゆめのうきはし。夢ともわかぬたましひは。さはべのほたる。もえもせず。又きえもせぬうづみ火とこがれ。あこがれまよひ出むむめが香くらき春の夜の。おぼろ染なる。かたみの小袖。たもとにうつるよしをかぶ。すがたはこゝにねすがたもありし所にありく」と。かげとひなたとふたへがた。染てうつせしごとく也」と、憲法

染めの小袖から出現するという趣向になっている。この小袖は、「夢中のおぼろ染」の前に、吉岡が腹立ちまぎれに中庭に投げ捨てられており、その庭の小袖から吉岡の生霊が現れるのである。そして、恨みを小袖に托し、小袖を手に「たれにかきせんぬぎはやらじとくるくく。くるりとまいてひらくくひらり。くるりとまいつほどいつうきなみだ」などの所作が演じられ、やがて「かす

みも。ゆめもおぼろ／＼と見へしすがたもかりまくらむめが香。ばかりやのこるらん」と姿を消してい、く。

この夢の設定は、『薩摩歌』『百合若大臣野守鏡』などで用いられており、上演時期が近接してくる可能性が高く、参照されるだろう。

なお、ここで、憲法染めについて言及しておきたい。憲法染めは吉岡憲法が染め始めた色で、憲法は「京都西洞院四条に住して居り、黒染に茶色を混じて黒茶色として売り出したので、世にこれを憲房色と呼び、黒に次ぐ色として男子の礼服に用いられた」。ただし、本作で注目すべきなのは、憲法染めが女性用の小袖に用いられているという点である。近松作品の用例としては『心中重井筒』と『大経師昔暦』にそれぞれ一例ずつある。『心中重井筒』では「吉岡紙子染」とあり、すでに当時、男子の礼服に限らず、紙子染にまで普及、流行していたことがわかる。『大経師昔暦』では、「おさんの肌着代なして、白むく一重。兼房に裾模様有芦の鷲。あしに任せて奈良界」とある。江馬務氏は、この例にふれて、女性の憲法染めの着用に、「当時にあつては婦人服としてはまことに尖端的のものであったと考えられる」と論じておられる。憲法染めの小袖を手に舞う吉岡の姿は、当時のトップ・モードを身につけての所作であり、当然、観客の注目を集めたものであろう。

中巻の前場は、松本治太夫正本から人物像のヒントを得ながら、

『傾城吉岡染』の方法

立役方のやつし、口説、身売りなどの場面が揚屋で展開される。松本治太夫正本にない部分であるにもかかわらず、先のような場面が作られるのは、本作が歌舞伎狂言の三番続きを意識して製作されたものであることを端的に示している。「夢中のおぼろ染」も、やはり、怨霊事を意図的にとり込んだものといえる。

最後に憲法に文蔵を重ね合わせた意味について考えたい。文蔵役で当りをとったのは、京都の坂田藤十郎と大坂の嵐三右衛門であるが、『傾城吉岡染』の宝永七年春という時点に立っていえば、藤十郎と考えたい。というのは、彼は宝永六年十一月一日に他界しており、この百ヶ日追善が当られた可能性が強いのである。歌舞伎界でも、沢村長十郎が伊左衛門に扮し、『夕霧』を追善興行として上演して大当りをとっている^⑤。この演劇界の巨人の死は広く上方の元祿劇壇を席卷したであろうことは想像に難くない。しかも、近松は藤十郎とともに万太夫座を盛りたて、座付狂言作者として活躍していたことを思えば、その近松が藤十郎の追善の意図をこめて、この虚無僧のやつしを描いたとも考えられる。なお、『傾城仏の原』と関連を有する場面として、序開きの構成、中巻前場の憲法、吉岡の人物造型、怨霊事の設定などが指摘できる。『傾城壬生大念仏』における贗簪入りの設定、継母事などと関連を有してもいる。当時の演劇通念から見ても、名優の死を当込んで追善興行を行なっており、

本作にも藤十郎百ヶ日追善当込みの意図がこめられていたものと捉えたい。

5

ここで近松が描いた五右衛門像にふれておきたい。石川五右衛門を素材として、後世において評判をとる『釜が淵双級巴』『石川五右衛門一代斬』『金門五三桐』などの五右衛門劇の礎が本作によって築かれたといっても過言ではない。

五右衛門の登場場面は、上中下三巻にわたっている。上巻の旅籠鎧屋の場は五右衛門が初めて盗みに手を染める場面である。松本治太夫正本には、そうした設定を指摘することはできないが、穿った見かたをすれば、治太夫正本における三段目の魚荷を盗む阿倍野提の場がそれに相当するのかもしれない。

兵法の師匠とたのむ憲法を養うために五右衛門が日雇仕事を求めて鎧屋の門口に現われ、ちょうどそこに香春家の一行が来合わせる一行到着の騒ぎのうち、葛籠を昇り出た腰元が五右衛門を人足七藏と間違えて彼に葛籠を渡してしまふ。五右衛門は、はからずも、盗みに手を染めることになり、思いあぐねるうちに、女中の声で新兵衛を呼ぶ声が聞こえてくる。五右衛門は、「うはぎをといて打かけはをりだけにすそはしおり。息杖二本大小につかは手拭ぐるぐ

るまき。さしもりっぱにひつからげ。大またぎに手をふつて」変装し、刀筒を奪い去る。一度目は「せらおそろしく、むねもおど」っていたのが、二度目には「ぬすみの口が明てきたと心はいき／＼はい／＼と」「此柏手ではまだとれる」と、しだいに盗み稼業に深入りしていく。そこに、また腰元の供奴ひげの候介を呼ぶ声が聞こえ、五右衛門は、「おびをとき下着きり／＼とつまだかに。おびはつ／＼こみうしろさがりにびんかきさげ。すそ三のつ迄ひつからげ」、行燈の油煙で鎌髭を作つて変装し、腰元から挾箱を盗みとり、それと知らぬ腰元から所望されるままに六法を意気揚々と踏んで退出する。

この場の見せ場は五右衛門が次々と変装していく滑稽な所作にある。しかも、その変装の特徴は、観客のしている前で種々に意匠を凝らして展開されるところにある。これは、大和屋甚兵衛のやつしに特徴的なのだが、観客の眼前で連続して複数のやつしを演じるのと同じ方法である。舞台演出も、人足―若党―供奴という変化を人形に演じさせるところに主眼が置かれ、その変化に妙味を發揮したものとといえるだろう。

松本治太夫正本が、単に生活苦から盗みを働くようになったという説明叙述で終わっているところを、本作では、兵法の師匠憲法に献身的に仕える下人五右衛門が、はからずも、盗みの道に踏み入るかたちに増補し、そこからしだいに盗人としての貫録を身につけてい

く五右衛門の心理の推移が舞台の滑稽な演技と相俟って表現されている。

『傾城吉岡染』の中巻後場の五右衛門の押し込み強盗の場面は、松本治太夫正本を変型して利用していた。ここでは、五右衛門は大盗人に成長しており、その傍若無人ぶりが余すところなく描かれている。とりわけ、押し込みに入る場面は写実的で、観客のスリリングな興味を満足させたであろう。治太夫正本がややもすれば平板な叙述に終始しがちであるのに対し、本作ではダイナミックな展開がなされているといえる。

大盗人になってはいるものの、憲法に変わぬ忠義を尽くす人物として五右衛門は形象される。彼は和琴の前とは知らずに彼女をみたらし屋に売ったことを氣遣い、救い出そうと押し込んだのであり、治太夫正本のように盗みに入って偶然居合わせた姫を殺害するといった偶然性に劇展開を委ねたりはしない。憲法にあくまで忠誠を尽くす人物として一貫した造型が五右衛門にはなされているといえる。ただ、彼の行為が皮肉な方向へしか事態を運ばないのだが。

下巻道明寺の場では、五右衛門捕縛のありさまが活写される。治太夫正本では、下立売での姫殺しが頭われ、役人にそのまま捕えられるという単調な筋の運びになっているのを、本作では、逃げ込んだ道明寺の摂待供養の大釜に隠れているところを踏み込んだ役人に

見ぬかれ、釜に閉じこめられるという緊迫感のある展開へと再構成している。道明寺を舞台に選んだのは、石川郷の近隣の地であることと摂待供養の大釜の存在に依るのであるが、道明寺の尼公の活躍という要素を付加することで、劇展開に変化がつけられている。

七条河原の場における愁嘆表現に注目しておきたい。松本治太夫正本では、いたいけな子役小源太が哀れさをかきたるように構成されているが、『傾城吉岡染』は、そのようなお涙丁戴式の常套的な愁嘆表現を切り捨て、むしろ、五右衛門の最期の述懐に場面を集約している。その述懐は、憲法に忠節を尽くそうとして彼のとった行為がすべて報われず、逆に憲法を窮地に陥らせていった悔恨の念と、盗みに手を染め、今日河原で処刑されるにいたるまでの自らの所業に対する懺悔として表われる。その懺悔の場には念仏の声が入り交り、五右衛門自身も群衆に念仏回向を頼み続ける。近松作品において、他に見られない残酷な釜煮りの場面でも、憲法の懇望に応えて、五右衛門は最期の力をふりしほって、煮り焦がれた久吉の姿を手に高々と持ちあげる。久吉の苦痛を和らげようと久吉を足下に敷いた五右衛門の苦衷を思わずにはいられない感動的な場面となっている。松本治太夫正本とは比較できないほどの迫真性が本作にはあり、劇的な行為にまで五右衛門最期を高めえている。

以上、五右衛門がなぜ盗み稼業にはいったのか、どのような盗人ぶりだったのか、いかにして捕えられ、いかに死んでいったのか、と観客の抱く五右衛門への興味をほとんどすべて盛り込むことによつて、本作は構成されている。いわば、五右衛門一代記的な傾向を帯びているともいえるのである。松本治太夫正本が、五右衛門は実は真田蔵之進の零落した姿であったという構想をもっていたのに対し、市井の下人五右衛門が盗みに手を染めてから、処刑されるまでを一代断的に構想しているのである。

本作は

すぐに二人のついでんの。大法事大吉事本國本りやう出世あり。たぎにのぼるや龍門の家もはんじやう國はんじやう。たみもにぎはふかまがふちそこのしれざる大ふくとく。すゑよしをかのけんぼうぞめあらへど。おちぬふつきなり

と結ばれている。『傾城吉岡染』では、五右衛門は追善されることと結ばれており、その追善の対象に足る人物として五右衛門が造型されていることになる。それが、七条河原の五右衛門の懺悔譚に典型的に示されており、そこでも、五右衛門は、一貫してあくまでも主君に忠義を尽くす人物として造型されており、しかも、彼の忠節がすべて仇となっていくというモチーフが認められる。このモチーフは治太夫正本に胚胎していたものだが、それが『傾城吉

岡染』の構想に関わっている。すなわち、本作のもう一人の主人公憲法の行為を衝き動かしているのは、すべて五右衛門の行為である。上巻で憲法が龍門家に贗智として登場し、それが露頭し龍門家がお家横領されること、中巻で憲法が吉岡の誠意を裏切つても和琴の前を身請けしなければならなくなることも、下巻で憲法の子久吉が釜煮りの道連れにされ、煮り焦がれた無残な姿を憲法が見なければならぬことも、五右衛門の憲法のために尽くす忠節の結果であった。いわば、本作は報われぬ忠臣の劇として構想されているといえるのである。そうであればこそ、七条河原での五右衛門の懺悔・述懐は意味を持つ。刑死場面における壮絶悲壮な五右衛門の最期も、彼の追善を確実なものとしていく道程の完結を示していたのである。そうでなければ、比類のない残酷場面を観客は同化して直視することはできなかつたであらう。

ところで、『傾城吉岡染』は、松本治太夫正本を直截の典拠として五右衛門が主人公的位置を占めて登場するのだが、なぜ、五右衛門でなければならなかつたのであろうか。

『傾城吉岡染』以前に、石川五右衛門を扱ったものとして、松本治太夫正本以外に、歌舞伎狂言『石川五右衛門』（宝永三年八月、京都亀屋座）がある。しかし、狂言本が残っていないため、本文の比較検討ができない。あるいは、治太夫正本に近い内容を持つてい

たかもしれない。それはともかく、この上演に際する興行事情は、伊原敏郎氏の『歌舞伎年表』（一巻）によって知ることができる。

それによれば、宝永三年七月十一日に、大仏前の餅屋が、石川五右衛門の百年忌法養を催している。これは、おそらく、『百一録』の記事に依拠されたものである。同書では、五右衛門が餅屋に死後の法養を頼んで大金を投げ込んでいったという伝承により、百年忌法養を営んだことになっている。歌舞伎狂言は、この風聞を当込んで上演されたものと見て、ほぼ間違いないだろう。五右衛門の死没時期は文禄とも慶長ともいわれ一定しないが、曖昧であるが故に、かえって商業政策上、あるいは興行政策上、その追善を当込むことは容易であったともいえる。

『傾城吉岡染』の刑死場面が五右衛門の追善を意図的に強調していることも無関係とは思えない。作中、七条河原の冒頭に「慶長のへいぬ、ぼしゆん」という詞章が見られる。「かのへいぬ」は慶長十五年、一六一〇年である。本作の上演は、宝永七年、一七二〇年である。この慶長十五年という年時は、松本治太夫正本、西鶴『本朝廿四孝』等においては見出せない。刑場の改まった雰囲気の中で語り始めに使用された年時であるだけに注目される。百年忌から見れば多少の誤差はあるものの、偶然の符号とは思えない。しかも、「ぼしゆん」という季節も、本作が「三月二五日」には上演さ

「傾城吉岡染」の方法

れており、それ以前初演と考えられる点とも一致している。^⑩

なお、下巻では、道明寺の場が設定され、それに続く七条河原にわたって、道明寺尼公の活躍がめざましく、この人物は他の作品にいったい登場しないところから見て、道明寺での法養の可能性があるかもしれない。

いづれにせよ、本作の五右衛門の一代断的構想は、五右衛門百年忌追善の当込みに基づくものと見るべきではないだろうか。

まとめ

『傾城吉岡染』は、直截の典拠を松本治太夫正本『石川五右衛門』にもとめ、五段組織を三卷型式に再構成し、そこに歌舞伎的な場面、演技を注ぎこむことによって、一篇が構想されていた。世界設定したいは、五右衛門の百年忌を当込んでなされており、それを堅筋としながら、横筋として歌舞伎の趣向を取り込み、特に、藤十郎追善の意図を込めた歌舞伎の脚色を施していたのである。本作と同じ上演形式を持つ『雪女五枚羽子板』『傾城反魂香』と同じく、歌舞伎的な作劇法によって構成された作品と見たい。さらに、これらの三作は、従来、時代世話物と分類されてきたのだが、これについても今後、検討し直さなければならぬだろう。

なお、本稿は、日本文学協会第一回近世部門研究発表会（昭和五五年五

月)、演劇研究会(昭和五六年五月例会)において報告したものに加筆したものである。御指導いただいた諸先生方に謝意を表したい。また、大阪大学国文学研究室には資料の閲覧に際し、便宜をはかっていただいたことを記しておく。

注① 祐田善雄氏「近松年表」(『浄瑠璃史論考』所収)・「義太夫年表」(近世篇)当該項目。

注② 従来の研究においては、横山正氏の「近松時代物の近世的性格形成への展開——時代世話物」(『浄瑠璃操芝居の研究』所収)が最も詳しく、各場の読みについて啓発されることが多かった。また、近石泰秋氏の「近松作三巻型式時代浄瑠璃について」(『操浄瑠璃の研究・続編』所収)も、本作の歌舞伎の基盤を検討する上で参考にさせていた。だいた。

注③ 治太夫正本は初演年時不祥。大阪大学所蔵本にも刊年は記されておらず、内部徴証からも上演年時を推定する根拠は得られなかった。「日本文学大辞典」では、貞享年間と推定されているが、治太夫の活躍時期などを考慮して、貞享から元禄にかけて初演されたものと考えしておく。

注④ 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)

注⑤ 拙稿「雪女五枚羽子板」の成立について——二世嵐三右衛門の芸風とその追善を中心に(『同志社国文学』一五号所収)

注⑥ 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)

注⑦ 小笠原恭子氏「かぶきの誕生」参照

注⑧ 平田澄子氏「近松後期の世話物をめぐって——父親役形成について」(『近松論集』七集所収)

注⑨ 原道生氏は、治太夫正本との関連からではないが、本作の憲法のやつしが、一般的やつしとは異っていることを指摘されている。ただ、そうした変化を「もはや「やつし」ということでは捉え切れない深刻な何か」との関連で説明しておられるが、本作の成り立ちからいえば、浄瑠璃がやつしを受容していく方法との具体的な関連が問われるべきではないかと思う。「やつし」の浄瑠璃化——煙草売り源七の明と暗(『文学』四三巻六号所収)

注⑩ 松崎仁氏「元禄歌舞伎における悲劇の形式——幼児殺しの構想をめぐって」(『元禄演劇研究』所収)

注⑪ 高野辰之氏校訂「近松歌舞伎狂言集」上巻の所収本文に依った。

注⑫ 信多純一氏は「薩摩歌」の場合、船を用いた手妻が付舞台で演じられたのではないかと示唆されているが、本作においても、手妻が付舞台で演じられた可能性も強い。注⑤に同じ

注⑬ 江馬務氏「近松戯曲にあらわれた風俗」(『国文学解釈と鑑賞』二二四注⑭)に同じ

注⑭ 伊原敏郎氏「歌舞伎年表」二巻

注⑮ 土田衛氏「大和屋甚兵衛の芸風」(『愛媛国文研究』一四号)所収)

注⑯ 近石泰秋氏も「正本近松全集」九巻「傾城吉岡染」解題で同一趣旨のことを指摘なさっている。

※ 『傾城吉岡染』の本文はすべて「近松全集」第十巻所収本文による。