

「れいげんそがのかみがき靈驗曾我籬」にみる南北の方法

松葉 涼子 (日本学術振興会特別研究員PD)

E-MAIL rnyv28010@fc.ritsumei.ac.jp

はじめに

二世並木正三が著した『戯財録』に、

いよく、狂言委しくなり、作者といふもの外に定りて、此謂にて
 役者の中にも少々、狂言筋立して、作者に仕組せしを、役者が
 狂言書たりといふもの多し。(『戯財録』^{注1})

とある。役者が作者を兼ねた、兼業作者の時代を経て、狂言が複雑になっていくと、役者でない、専業の作者が生まれた。「狂言筋立して作者に仕組せし」とあるが、役者が書いた部分的な場面を組み合わせて一つにすることが、「仕組む」であり、それを作者が担っていたことがわかる。役者の希望、もしくは興行側の要望に答え、それぞれから出される断片的な要素を集約し、狂言の筋を立てることが、役者でない専業作者たちの務めの一つであったのだといえる。

四世鶴屋南北は、化政期の江戸に活躍の場をおいた狂言作者である。同じく狂言作者の西沢一鳳軒は『伝奇作書』において、南北を次のように評している。

此人肚裏に一字の文学なけれど狂言に一流あつて入組たる出し物
 なれど筋からみ合せて新らしくこれを気世話と称へて其頃の人氣に
 叶ふ。(『伝奇作書』初編中の巻)^{注2}

一鳳が「入組たる出し物」というように、南北作品の劇構造は、「なま絢交ぜ」「書き替え」など、先行作の利用によつて新たな局面を立てる手法を巧みに用いており、筋、趣向、見せ場が入り混じりながら展開している。そこには「気世話」と評されるように南北の生きた時代に呼応する「新しさ」があるという。

南北作品の「新しさ」とは如何なるものであったのか。郡司正勝氏^{注3}は、南北以前の方法と区別して、「モニタージュ法」の発見であると説いている。

たとえば、文化五年(一八〇八)六月に出された「彩入御伽草」は天竺徳兵衛の世界に木幡小平次と播州皿屋敷の筋を混ぜたもので、絵本番付で場立を確認すると、一番目発端、三建目、六建目、大詰に天竺徳兵衛の筋をあて、四建目・五建目は、初日に小平次、後日

に皿屋敷の筋と交互に二日がかりで上演した。さらに、二番目にはお妻八郎兵衛の筋を別の名題で独立させず、一番目の名題のまま上演している。鶴飼伴子氏(注3)は本作の趣向について、南北の先行作である『天竺徳兵衛韓嘶(注6)』と『波枕韓聞書(注7)』で演じられた五百機幽霊の件を削り、別の怪談に置き換えて「天竺徳兵衛」の筋に緋い交ぜたところに新機軸があったと評価している。異なる世話物の場面を天竺徳兵衛の世界で統一させ、それぞれを有機的に結びつけたのである。その手法を郡司氏は「モンタージュ法」と呼んだのである。

郡司氏は、「モンタージュ法」が「仮名手本忠臣蔵」にお岩の世界を組み入れた代表作「東海道四谷怪談」でも發揮されていると述べる。「忠臣蔵」の別筋として描かれるお岩の世界は、当時の庶民のリリズムを具現化した「生世話」であるが、断片的に「忠臣蔵」と結びつくことによって虚構性が加わり、戯曲へと昇華される。と同時に、「忠臣蔵」の裏側として描かれる世話の世界が、庶民のリアリズムをよりいっそう深化させているのである。異質な場面が、意識の上で重ねられることで新たなイメージを生む、そこに、緋交ぜの効果があると南北は企図したのではないか。

専業作者の出現によって「緋交ぜ」などより複雑な場面の組み合わせによって狂言を仕組むことが可能となった。その組み合わせ方が際だって新しかったのが南北であった。郡司氏が「モンタージュ法」と呼ぶのはそのように、バラバラと分断している場面をそれぞれの持ち味を活かしながら結束させていくことであり、いわば「編集」の巧みさが南北の手腕の一つであったのではないだろうか。

一、

前述の「彩入御伽草」は八十日続く大入をとり、評判となった。

(四)

その翌年の文化六年(一八〇九)も、南北は同じ市村座(注8)に出動した。「彩入御伽草」で小平次を演じた初代尾上松助、八郎兵衛を演じた初代尾上栄三郎の他、五代目松本幸四郎、五代目岩井半四郎、初代沢村源之助、七代目市川団十郎も引き続き市村座に残り、上方から下った二代目沢村田之助が加わった。だが、その年の元旦に日本橋で出火した火事は、中村座、市村座にも及び、両座の正月興行は中止となった。四月になって、ようやく上演されたのが「靈驗曾我籬」である。立作者は南北であるが、そのときはまだ勝俣蔵と名乗っていた。

「靈驗曾我籬」は亀山の仇討に白井権八の筋を緋い交ぜたものである。その点において、森山重雄氏(注9)は、天明八年(一七八八)初演で南北の師であった初代桜田治助が立作者をつとめた「傾城吾妻鑑(注10)」が、同じく亀山と権八の筋とを緋い交ぜたものであり、両作の関連から「靈驗曾我籬」は「傾城吾妻鑑」の書き替えであると述べている。

三浦広子氏(注11)は、治助の「傾城吾妻鑑」と南北の「靈驗曾我籬」の劇構造を比較し、「傾城吾妻鑑」は亀山、権八の両筋が絡み合って展開するところに特色がある一方、「靈驗曾我籬」二つの筋が交互に独立して進行する、と指摘している。三浦氏の指摘は、役者の役割からも裏付けられる。「傾城吾妻鑑」では、源之丞の敵は、寺西閑心(権八)実は赤堀源吾(亀山)であり、一貫して敵は、閑心、源吾役を演じる坂田半五郎である。権八と対になる小紫も、実は源之丞妹八重梅であることで、二つの筋が繋がる。亀山もの、権八もの双方の筋を緋交ぜる橋渡しを「実は……」という役割の結びつきが支えているのである。一方、「靈驗曾我籬」は亀山・権八の筋が分断されており、実は……で両筋の役割が交わることはない。

さらに、「靈驗曾我籬」ではたとえ同じ世界の筋であっても、幕ごとの連続性をそれほど重要視していない。詳しくは後述するが、そ

れぞれ独立した見せ場が組み合わさっているところに特徴があるといえるのである。前章で南北の「編集」の力について触れたが、バラバラの場面もしくは見せ場を繋げて筋を一本化していく作者の視点が「靈験曾我籬」ではどのように機能しているのか、もう一度全体を通して考えてみる必要がある。それではまず台帳（注12）の流れに沿って作品の全体構造についてみていきたい。

（1）序幕・二幕目

横領を企てる助太夫（松助）を討つ権八（半四郎）と、石井右内（市川文三郎）を討つ水右衛門（幸四郎）の二つの殺しの場面が対称的に演じられる。それぞれ後の場面では、権八は九幕目で自害し、水右衛門は大切に石井右内の子源之丞、八重梅兄弟に討たれるというように別々の決着をみせる。すでに発端のところ、助太夫殺しの罪で追われる権八の筋と、父親を水右衛門に討たれた、源之丞、八重梅の仇討の筋（亀山の仇討）が双方分かれて進行することを示唆する展開となっている。

（2）三幕目「鈴ヶ森の場」

権八ものの筋のみで展開する三幕目鈴ヶ森は五代目岩井半四郎演じる権八と、長兵衛に扮する五代目松本幸四郎の対面が見せ場となっている。この場面の先行作との関わり、四代目幸四郎の時代から五代目に到るまでの上演の経緯などは次章に譲りたい。五代目半四郎と五代目幸四郎の権八・長兵衛の組み合わせはこの時が初演であり、半四郎の権八は初役（注13）であった。「靈験曾我籬」以降、本作の筋が決定版として後に継承されるに到っており、幸四郎の長兵衛、半四郎の権八で何度も再演（注14）されることとなった。

（3）四幕目「上瑠璃の場・対面の場」

四幕目には浄瑠璃「元為見花所領権」のあと、吉例の曾我対面が挿入されている。この場では七代目団十郎が初役で祐経を務めた。

文化六年は、祖父五代目団十郎の三回忌にあたり、祐経役の七代目が五代目の似顔絵を掲げ〔図1〕、絵へむかって香を手向けるという演出があった。五代目追善のタイミングにあわせて七代目の祐経を



〔図1〕初代豊国画 文化6年〈1809〉江戸市村座「靈験曾我籬」
曾我の五郎時宗 <1>尾上栄三郎、工藤左衛門すけつね <7>市川団十郎、曾我十郎すけ成 <1>沢村源之助
早稲田大学演劇博物館蔵 100-1698~1700

初役であてるといふことが要望されたのだらうと思われるのである。

(4) 五〜七幕目・嫁切、非人の仇討の挿入

続く五幕目、六幕目には、石井家に奉公していた田辺文蔵（源之助）が嫁おつま（田之助）の首を討ち、水右衛門の一味である沼五郎等を討つ「嫁切り」の場面がある。「嫁切り」は享和三年（一八〇三）大坂大西座で増補された「絵本忠臣蔵」の嫁切の場面の書き替えであり、江戸での嫁切の初演が本作であったとの指摘がすでにある。新妻が輪姦され、夫に首討たれるという場面が印象的であるが、南北は「絵本忠臣蔵」の場面を、登場人物の役名を変えてそのまま組み入れている。また、源之助演じる田辺文蔵の出番は大切までなく、石井家に縁のある人物としておきながら、その後の展開には積極的に関わってこない。本編の石井一家仇討ちの別筋として挿入されているのである。

続いて南北は次の七幕目でも別狂言の見せ場を本作の登場人物にあてはめ、組み入れるという手法をみせる。七幕目は権八ものの筋で、前半井筒屋の場では小紫（田之助）の愛想つかしになる。返し大音寺の場では、非人に身をやつしていた本庄助市（源之助）が竹杖へ仕込んでいた刀をみて、寺西閑心（栄三郎）は鎌倉方が尋ねる蛙丸だと見破り詮議する。助市の瘡病に一旦見逃してやった閑心だったが、その後再び非人小屋を訪れ、助市を闇討ちにしようとする。そこに、閑心を狙う権八（半四郎）が、小紫の羽織を着た助市を閑心と誤り、暗がりにて助市は権八に討たれ、蛙丸は閑心の手に落ちる。後半、大音寺の前の場面は、台帳のト書きには次のように記される。

本舞台三間の間、二重ぶたい、むかふ黒まく、土手のけこみ、このうへに蒲ぼこの非人小屋あり、うしろ一めん藪だ、み、よき所

(四八)

に石塔あり、舞台まへにながれ有り。道具留る。

トあめ、時の鐘にて、向ふより五郎作、いぜんの竹づへを持出てくる。すぐに本舞台へくる。

以上の舞台設定をみたとき、この場面が「ズンとよう切れます」の台詞で知られる「織合檻襖錦」（非人敵討）の大案寺堤の場面の書き替えであることに気付く。「織合檻襖錦」では青江下坂二つ胴を竹杖に隠し、非人に身をやつした春藤次郎右衛門が敵討の本望を遂げるまでを描くが、蒲鉾型の非人小屋の舞台設定、非人の瘡病に一度は見逃されるが再び闇討にあうという筋が共通している。さらに、竹杖に刀を隠す様子をさして台帳には「青井下坂といふやうな事か。ハテナア。」とあり、「非人敵討」を下敷きに行っていることは明らかである。五幕目、六幕目に「嫁切り」が組み込まれていたのと同様、「非人敵討」を、源之助、栄三郎の見せ場に仕立て、権八小紫の筋とからませている。以上の場面で、特に主立った役を演じているのは、六幕目で文蔵、七幕目で助市を演じる初代沢村源之助である。他の幕にはそれほど出番はなく、見せ場がこの三幕に集中している。

ここで一度、五代目半四郎をめぐる本興行の上演状況を整理しておきたい。関連する上演資料は合わせて五種ある。まず、四月五日の日付をもつ役割番付がある。それを見ると、序幕から、大切敵討の場までのすべての役人替名が記載されている。また、五日の日付が記載される辻番付には吉例曾我の四幕目と六幕目、七幕目、そして八幕目の場が描かれており、役人替名も役割番付とほぼ同一である。役割・辻番付をみると、四月の初日以前にすでに大切までの構想はできていたに違いないとわかるが、日本大学所蔵の絵本番付には七幕目までしか掲載されていない。この絵本番付には朱筆の書入れがあり、「四月下旬より半四郎病氣にて引込 初め岩井春之助後に

団十郎代ル 代り中も大入く」「五月五日より半四郎出勤上るりを抜いて山谷堀より仇討まで三幕だすいづれも大出来 六月二日千秋楽」と上演状況を克明に述べている。確かに、もう一種五日の日付をもつ追番付が存在しており、それには、半四郎の病が全快したこと、それによって二番目新狂言三幕として八幕目く九幕目が出ることを知らせている。絵本番付ももう一種あり、抱谷文庫旧蔵の絵本番付は、序幕から大切までをすべて載せている。以上の上演資料から、「靈験曾我籬」は四月五日に初日を迎えたが、その時でたのは序幕から七幕目までであり、後、五月五日より八幕目く九幕目を出し、六月二日までの興行であったことがわかる。

初日がある以前より、おそらく半四郎の体調は万全ではなかったであろう。序幕く七幕目まで半四郎が務めるのは権八役のみであり、三幕目鈴ヶ森の他にはそれほど目立った場はない。はじめは序幕く七幕目までの上演として、半四郎の出番をできるだけはずし、替わりに中盤、五く七幕目の出番を源之助にあてたのであった。結果、この三幕に源之助の見せ場が集中したのである。

(4) 八幕目「山谷堀船宿の場・船中の場」

前述したように、八幕目・九幕目・大切敵討の場は、四月下旬から病気で休座した半四郎の回復を待ち、五月から増補された場面である。この場は先行作の亀山仇討ものの登場人物を用い、書き下ろしでおまつ(半四郎)、水右衛門(幸四郎)の立廻りが見せ場となる。鵜飼伴子氏(注16)は、先行作では古風で控えめな女性であったおまつが、水右衛門に果敢に立ち向かう勝気な性格に書き替えられているのは、半四郎の芸風が反映されたのだと論じている。次の幕で権八・長兵衛を演じる半四郎、幸四郎が相対して立廻りをみせるところにも対照的な面白さがあり、また、源之丞のかくし妻お松という設定はその後、同じく南北作の「靈験亀山鉾」にも引き継がれることとなっ

た。

四月初日以前に八幕目の構想はできており、それをいち早く伝えたのが、四月に出た辻番付である。辻番付の挿絵(図2)には曾我の対面と六幕目の親子の別れ、七幕目の大音寺前の場、そして八幕



〔図2〕文化6年(1809)江戸市村座「靈験曾我籬」辻番付
日本大学総合学術情報センター蔵 B809.I-04

目の船宿の場と船中の場が描かれている。しかし、「図3」の部分は、絵本番付、台帳にはない。船上での場面であるから、八幕目と何らかの関連を持っていたとも考えられるが、五月の上演時にはこの部分を削除しているのである。この削除された部分、紋から確認するとおそらく田之助、彦三郎、栄三郎、源之助、もしくは四郎五郎あたりの出番ではなかったかと思われる。推論にすぎないが、当初、五・六幕目にあたる嫁切の部分は、お松殺しの八幕目と組み合わせられており、田之助演じるおつまと半四郎演じるお松が船上で殺される場面を対称的に演じたのではなかったか。半四郎の病に伴い、その部分のみを切り離し、五幕目、六幕目の「嫁切り」の場面を新たに仕立て、当初から予定していた、文蔵、文右衛門の親子別れの場面に繋げたのである。それを裏付ける資料は他に残されていないが、半四郎の病のために、急遽仕組みの変更があったことは十分考えられる。ある役者の見せ場を一部分の要素として捉え、それに付随する物語展開から「幕」を仕立てる。だとすれば、見せ場のみを切り離し、別のところに繋げて新たな幕を仕立てるということも容易にできたのではなかったのだろうか。こういった緊急の場面にも即座に対応できる工夫が作者に求められていたことは間違いないであろう。

(5) 九幕目「花川戸長兵衛家の場」〜大切敵討の場

九幕目は長兵衛が我が子長松を組板の上へのせ、敵閑心に切らせようとする場面がある。先行作品では寛政十一年(一七九九)「江戸紫男鑑」に長兵衛が組板を使う演出がある。だが、この時は息子を切らせるといふ展開ではなかった。享和三年(一八〇三)幡随院長兵衛精進組板は、題名にも長兵衛と組板が結びつけられているが、息子役に該当する役名はなく、絵本番付にも組板の場面はない。権八・長兵衛の筋でこの展開がみられるのは管見のかぎりにおいて、



〔図3〕文化6年(1809)江戸市村座「靈驗曾我籬」辻番付(部分)
 日本大学総合学術情報センター蔵 B809.I-04

本作が最初である。

「靈験曾我籬」で長兵衛の伴長松を演じるのは岩井松之助^(注18)で、権八演じる五代目半四郎の次男であった。歳は数えて六つになる時分である。その後、文政十一年（一八二八）三月市村座「不負江戸男組板」では、後に八代目団十郎に改名するゑび蔵（当時五歳）が長松を演じているが、いずれも看板役者の子息を起用した。将来有望な子方のお披露目の意味もあつたのであろうが、先行にあつた長兵衛の組板の場面を子方の活躍場とし、趣向に変化をもたせたのである。

では今一度、全体の構造を振り返ってみると、場面ごとに見せ場があり、観客を飽きさせず、さらには役者の個性を活かしている。治助の「傾城吾妻鑑」などにみるように、すでに先行して亀山、権八の筋を綱交ぜにしたものは上演されていたが、「実は」で世界が結節する綱交ぜの糸をふりほどき、場面ごとに見せ場をおき、役者の持ち場をバランスよく配置した。それによって、各幕ごとの物語の連続性についてはさほど重要視されていないように思える。

しかし、その一方で、それぞれの幕を意識的に繋ぐ工夫もなされている。例えば、八幕目では小紫の兄助八が、源之丞妻お松を世話しているという設定になっている。また、以前源之丞に召使いとして奉公していたお時は、現在幡随長兵衛の妻で、路用の二百両を工面するという場面がある。すでに三幕目で長兵衛の台詞「その石井とは、たしか女房のつとめた女中の名はお松、そのかくれ家はあかし町、かこつた旦那のめうじも石井」にもあるが、長兵衛女房お時が以前はお松の召使いであり、助八が小紫の兄であることによって、権八の筋と、石井家の仇討が再び結びつけられる。

同じく八幕目冒頭では、七幕目の大音寺前で討たれた非人助市が親の敵を狙う石井一家のものであると大家源兵衛が語る。つづくお

まつと源之丞の台詞の中でも、助市を殺したのは助市の弟権八ではないかとの疑いが語られる。非人の助市殺しは、次の九幕目で権八が自害する契機となっており、それを石井家の登場人物に語らせることによって、二つの筋が結節するための接点を作っている。

ただし、以上の展開は、台詞によってのみ語られるだけで、実際に長兵衛の妻お時とお松が出会う場面など一切ないのである。台詞や手紙にかかれた内容が状況を説明する役割を果たしており、人物同士が直接結びつくことはなく、個々の幕の独立性は保たれている。物語を通してみると、台詞を聞く者のイメージの中でのみ、場面が結びつけられ、広がりを見せるが、それらが全くわからなくとも、その幕の見せ場は十分に楽しめる。各幕の見せ場を尊重し、登場人物を交錯させることなく、かつ間接的に物語を連続させていくところに本作における南北の作劇法の特徴が指摘できるのである。

二、

三幕目「鈴ヶ森」は、「靈験曾我籬」が初出ではないにもかかわらず、鈴ヶ森の決定版になったとの評価がある。先行作にある場面を利用しながらも、そこには南北独自の作意があつたのだと想像できる。本章ではその「鈴ヶ森」をとりあげ、南北の工夫を読み取ってみたい。

「鈴ヶ森」では、駕籠の棒の先に提灯を提げて出てきた長兵衛が、内より権八の立ちまわりをじつと窺っており、その後提灯をさげ権八に近づいていくという場面がある。その出合いの場が絵画資料に好んで描かれた。注目すべきは、その構図が一定の形式で継承されていくことである。

「靈験曾我籬」に先行する寛政三年（一七九一）江戸中村座「二代



〔図4〕
勝春朗画
寛政3年〈1791〉
江戸中村座
「二代源氏押強弓」
幡随長兵衛<4>松本幸四郎
ボストン美術館蔵



〔図5〕
享和3年〈1803〉
江戸河原崎座
「幡随長兵衛精進組板」
絵本番付（部分）
幡随長兵衛<5>松本幸四郎
日本大学総合学術情報セン
ター蔵
B803.N-08

源氏押強弓」の四代目幸四郎演じる長兵衛を描いた役者絵〔図4〕が残っているが、後ろ手で口に提灯をくわえた図になっている。同じ構図が、享和三年（一八〇三）「幡随院長兵衛精進組板」絵本番付〔図5〕の五代目幸四郎の長兵衛の図にもみられる。これらは単純に提灯を提げた長兵衛の様子を描いたとは言い難く、具体的な役者の



〔図6〕
初代国貞画 文政4年〈1821〉京都四条南側芝居「江戸仕入俠安売」 白井権八<5>岩井半四郎、幡随長兵衛<5>松本幸四郎 日本大学総合学術情報センター蔵 nihb73-050~051

（五〇）

動作を伝えていると思われる。おそらく後ろ手で口に提灯をくわえるのは、四代目幸四郎から演じられていた演技の型であり、それが五代目幸四郎へと引き継がれたのではなかったか。四代目幸四郎は天明元年（一七八一）江戸市村座「室町殿栄花舞台」、天明八年（一七八八）江戸中村座「傾城吾妻鑑」、寛政三年（一七七一）江戸中村座「二代源氏押強弓」で長兵衛を演じ、好評を博した。それは五代目幸四郎へと受け継がれ、享和三年（一八〇三）江戸中村座で治助の「幡随院長兵衛精進組板」をだしたときに、前年になくなった四代目幸四郎の追善として、五代目が親譲りの長兵衛を初役で演じている。その後五代目は文化三年（一八〇六）江戸市村座「花兄幡随長兵衛」で再び長兵衛を演じており、「霊験曾我籬」までに幸四郎の長兵衛は、すでに四代目、五代目と二代続いた幸四郎親子の当たり役であった。その後文政四年（一八二二）五月、五代目幸四郎は京に上り同じく半四郎と二人で「鈴ヶ森」を演じているが、その時の役者絵〔図6〕の構図も後ろ手に提灯をくわえた長兵衛である。つまり、「霊験曾我籬」以降も五代目幸四郎はそれ以前の型を用いたことがわかる。

また、「霊験曾我籬」絵本番付では、この場面を〔図7〕のように描いているが、その構図はすでに、寛政五年（一七九三）正月江戸河原崎座「御前掛相撲曾我」の絵本番付〔図8〕にもみられる。さらに〔図9〕〔図10〕〔図11〕に掲げたように同じ構図が脈々と絵画資料に受け継がれていることが確認できる。四代目、五代目の絵画資料に何らかの「型」が見いだせるのと同様に、これらの類型的な図様は偶然一致したのではなく、何らかの役者の動きに規定される演技の形式を伝えているといえる。長兵衛が提灯をもって登場するという図様に演技のパターンが見いだせるのである。

ではなぜ、提灯をもった長兵衛が描かれなければならないかったの

〔図8〕
寛政5年〈1793〉
江戸河原崎座
「御前掛相撲曾我」
辻番付（部分）
日本大学総合学術情報
センター蔵
B793.Ka-01



〔図7〕
文化6年〈1809〉
江戸市村座
「霊験曾我籬」
絵本番付（部分）
日本大学総合学術
情報センター蔵
B809.I-04





〔図9〕初代豊国画 文化8年〈1811〉江戸森田座「江戸紫流石男気」
白井権八<5>岩井半四郎、幡随長兵衛<5>松本幸四郎
早稲田大学演劇博物館蔵 101-2254~2255

か。この場では暗闇という設定の上に、提灯の使い方が演出の鍵となっていた。例えば「靈驗曾我籬」に先行して上方で上演された「思花街容性」^(註10)には提灯を効果的に用いる場面がある。日本堤での殺しの疑いをかけられ、追われる身の権八は、鎧持に姿をやつしている。伝吉に襲われるけいせい幾浦を助ける際、権八を狙う木綿屋に襲われ、立廻りをみせる。その時、着流しで提灯を下げた長兵衛が通りかかる。権八が木綿屋を討ったところで、長兵衛が権八に気づ



〔図10〕初代国貞画 文化13年〈1816〉江戸中村座「比翼蝶春曾我菊」
白井権八<7>市川団十郎、幡随長兵衛<5>松本幸四郎
早稲田大学演劇博物館蔵 101-2259~2260

き、権八の刀に付いた血糊をみて、長兵衛がふっと提灯を消したところで幕になる。すでにここで提灯をもって出る長兵衛という設定がみられる。また、暗転の効果としても提灯が使われている。江戸では、前掲の「傾城吾妻鑑」の幕切れで、提灯に雪が落ち、仕掛けで火が消え真っ暗になるという「思花街容性」と類似した演出がみられる。提灯を持つ長兵衛というイメージが固定化したのは、暗闇という場面設定から、舞台上で明るく灯る提灯そのものが印象的な小



〔図11〕国芳画 弘化4年〈1847〉江戸市村座「尾上梅寿一代斬」
白井権八<3>尾上菊五郎、幡随長兵衛<6>松本幸四郎
早稲田大学演劇博物館蔵 101-2286~2287

道具であったからに違いない。そして、「靈験曾我籬」ではその提灯を効果的に利用し全く新しい展開をみせている。

長兵 何さ、ここが江戸ッ子、おんにはきせぬ。

トた、みしてうちんを持、ぶたひまへよき所迄行懸り、以前の
手紙を見付ケ取り上げる。鉄平、上より何ふ。

何だ、手紙が落て有た。

トてうちんにて見る。権八そばへより見て、

権八 何く、石井右内をせつがひなし、同家中赤羽根五郎作同心のおもむきにて蛙丸の太刀うばひ立のき候は藤川水右衛門。

トよんで、

すりや古ほうばひ右内殿にはアノ藤川が。

長兵 その石井とは、たしか女房のつとめた女中の名はお松、

そのかくれ家はあかし町、かこつた旦那のめうじも石井。

権八 スリヤ源之丞のかくしずま。

長兵 モシその人の

ト状をみて、

子細はしかと相わかり不申候得ども、老人本庄助太夫をやみ打に打るはいんしうの武士白井兵左衛門伴とばかり、実名いまだ定かならず、

トふりかえり、権八と顔見合わせ、兩人思入。

権八どの、めうじもたしか。

ト思入。長兵衛、持たる状をてうちんの火にてやきすてる。ばつともへ上る。権八これにて、ほつと思入。

これでなんにも白井氏。

権八 ア武士にも及ばぬ。

ト思入、もへたる状の火かけにて、まへのながれへ鉄平が顔うつる。権八きつと見付、手はやくエイトしゆりけんを打。

鉄平飛居り、

鉄平 権八か。

トいわふとするを、権八、一ト刀に切たをす。

長兵 そひつも正しく。

権八 きやつらが同類。

ト長兵衛、てうちんを差出し、立身にて、鉄平がきず口をみ



〔図12〕国貞画 文政6年（1823）江戸市村座「浮世柄比翼稲妻」
白井権八<5>岩井半四郎、幡随長兵衛<7>市川団十郎
早稲田大学演劇博物館蔵 101-2261~2262

て、
長兵 あつばれ、お手ぎわ。
権八 ゆるりと江戸で。

ト血刀をぬぐふ。これを木のかしら、兩人よろしく、
同人 あひませう。
ト鉄平見事にかへる。権八、刀を納める。このとたん惣方、
よろしく、



〔図13〕三代目豊国画
安政2年（1823）江戸河原崎座
「鏡山比翼容姿視」
白井権八<1>中村福助
法華長兵衛<3>嵐吉三郎
早稲田大学演劇博物館蔵
101-2300

ここで、提灯は「手紙を見つける」という重要な役割を果たし、さらにその後権八が長兵衛の照らす提灯のあかりで、権八が手紙を読むところにも用いられる。ここで権八が拾った手紙には、藤川水右衛門が石井右内を殺し、蛙丸を奪い逃走していること、長兵衛の女房が、以前石井源之丞のかくし妻お松に奉公していたこと、さら

拍子幕

（五四）

に権八が助太夫を殺害したことが書かれていた。この段階で、石井家の仇討と権八の筋が結びつき、長兵衛の妻が偶然石井家の縁のものであったことから、長兵衛は権八の身の上を瞬時に察知するのである。状況を飲み込んだ上で、長兵衛が手紙を燃やしてしまうというところも、うまく提灯が使われているといえよう。仇討ちの発端の二つの殺人、人物の関係など、分断する幕をつなげるための役割を新たな演出の中に盛り込む際に提灯を小道具として利用している。

〔図12〕〔図13〕にみるように、その後再演時にも同様の内容が引き継がれることとなった。それらの提灯を手紙で照らす長兵衛の構図は〔図7〕〔11〕の提灯をもった長兵衛の出の場面の構図そのままである。「霊験曾我籬」では、長兵衛と提灯という類型的な構図を「鈴ヶ森」を場面を想起させる記号として読み取り、その形を積極的に利用し、話の中身をがらりと変えて、提灯を持った長兵衛のイメージに新たな意味をもたせたのである。

特に、先行作においてこの場は長兵衛と権八が衆道関係になるところが強調されていた。例えば、安永八年（一七七九）江戸肥前座で上演された人形浄瑠璃「驪山比翼塚」^{註21}では、まだ前髪で見目麗しい権八が、追い剥ぎを鈴ヶ森で縦横無尽に切り裂いたのを見て、長兵衛は権八に兄弟の契りをおわしたいと告げる。権八は得心し、互いに腕を切り、血を盃にとって血酒の契約をおわす。天明八年（一七八八）「傾城吾妻鑑」でも長兵衛が権八を江戸で世話することを約束し互いに袖を取り交わすという場面がある。寛政五年（一七九三）江戸河原崎座「御前掛相撲曾我」の絵本番付には鈴ヶ森の場で長兵衛と権八が数珠と印籠を取り交わす挿絵〔図14〕が描かれ、書き入りに「長兵衛ごん八と兄弟のちかいをむすぶ」とある。また、同年上方の大坂角之芝居で上演された「平井権八吉原通」にも権八・長兵衛の出合の場があるが、絵尽の挿絵〔図15〕では権八と長兵衛が

兄弟の誓いをむすび、長兵衛は「命」という字を腕に彫っている。一方、「霊験曾我籬」では、先行の衆道めいた場面は払拭されており、長兵衛と権八の出合いは手紙を読ませるといふ演出に象徴されるように、後の場面の展開に繋がる伏線として機能している。

第一章でみたように、間接的に物語を繋げる工夫として、この場では手紙を用いた。その演出に以前から定着していた提灯を持った



〔図14〕寛政5年〈1793〉江戸河原崎座「御前掛相撲曾我」絵本番付（部分）
早稲田大学演劇博物館蔵 ㊦22-1793



〔図15〕寛政5年（1793）大坂角之芝居「平井権八吉原街」絵尽（部分）
大阪府立大学学術情報センター図書館蔵 OB.844-O-3

長兵衛という類型的なイメージを利用したのである。ここでは、長兵衛の台詞に「その長兵衛とはわしが親父でござつたが、八年跡に古人となり、今のばんずひ長兵衛は、まさに以前のおもかげばかり、親に似ぬ子の無口気まじめ」とあり、四代目幸四郎の長兵衛を彷彿とさせる台詞がある。すでに長兵衛役は五代目幸四郎にとつては先代からの当たり役であつたので、ここは、幸四郎の得意芸を見せることが目的の一つであつたはずである。〔図7～11〕にみたように、「靈驗曾我籬」上演以降と以前で「提灯を持った長兵衛」の図像には決定的な変化はない。「靈驗曾我籬」では長兵衛のイメージを大幅に改変するような演出はなされなかつたのである。幸四郎の得意芸として、以前と同じ演技のパターンを積極的に用いながらも、話の内容だけを全く別のものとしたところに南北独自の工夫があつたのである。

おわりに

南北が活躍した化政期以前から、江戸では芝居を作るにあたって、立作者、二枚目、三枚目とそれぞれ複数の作者が書場を分担することが通例になつていた。その中でも南北は狂言の仕組、個々のせりふに並ならぬこだわりをみせ、細かい注文をつけていたという。

惣じて作者の業道、書物の書場によって手柄有るゆへ、仲ケ間内にも至てむづかしきもの。南北の作者の時は、此高下にかかわらず、一日の狂言の筋立てせりふまでことごとく書て渡ゆへ、骨おらず書物出来。又そのしきゐは、狂言に仕組有て、せりふにも詠へ有るゆへ、人に任せては我が心に合ぬゆへ、正本清書同様にし
て筋書を渡す。〔作者年中行事^{注22}〕

一見荒唐無稽にみえるような場面の組み合わせを一つの戯曲に収束させるところに南北の手腕が発揮されるのであれば、『作者年中行事』にあるように狂言の仕組み、台詞には細心の注意を払わなければならなかったに違いない。

一鳳が「入組たる出し物」と評価したように、南北の作品はその複雑な組み合わせによって、「秩序の破綻」「荒唐無稽」と評される場合もあるが、「靈験曾我籬」の場合、各場面の役者の持ち場などが実にはつきりと区別されており、さらには、全体を俯瞰し、間接的に場面をつないでいくような工夫もなされており、狂言の仕組みには明確な意図があった。その一方で、先にあるイメージを利用しながら、観客を裏切るような仕掛けを仕組、趣向に施し、おどろかせる。それは、元禄歌舞伎にみられるような、芸づくしで役者の見せ場を繋ぎあわせたような方法とは異なる。部分から全体へと、各場を尊重しながら筋を一本化する、作品全体を見渡す一人の作者の視点があったのである。

注

- (1) 享和元年（一八〇一）刊。本文は日本思想大系6『近世芸道論』（一九九六年、岩波書店）に拠る。
- (2) 本文は『新群書類従』一（一九〇六年、国書刊行会）に拠る。
- (3) 郡司正勝「転換期の戯曲」（『岩波講座日本文学史』第八巻、近世「歌舞伎」、一九五八年、岩波書店）。
- (4) 一番目（時代物）、二番目（世話物）と一日の興行を二部制に書き分けるという方法もあった。寛政八年（一七九六）、上方から江戸に下って来た狂言作者並木五瓶が「曾我大福帳」二番目を「隅田春妓女容性」として、まったく別な作品で独立させたのがその最初である。

- (5) 鶴飼伴子「波枕韓聞書」論——『天竺徳兵衛韓断』と『彩入御伽艸』——『阿国御前化粧鏡』の間——（『四代目鶴屋南北論』——悪人劇の系譜と趣向を中心に——、二〇〇五年、風間書房）。
- (6) 文化元年（一八〇四）七月江戸河原崎座。
- (7) 文化三年（一八〇六）六月江戸市村座。「天竺徳兵衛韓断」の再演。鶴飼氏の著書（注7参照）に台帳の翻刻が載る。
- (8) 文化六年は掛け持ちで森田座にも出勤し、松助の一世一代として六月に「阿国御前化粧鏡」を出している。
- (9) 森山重雄『鶴屋南北絢交ぜの世界』（一九九三年、三一書房）。
- (10) 日本戯曲全集第十巻『桜田治助集』（一九三〇年、春陽堂）所収本文に拠った。底本の所在は不明。
- (11) 三浦広子「鶴屋南北における脚本構成法——絢交——」（『国語国文研究』37、一九六七年）。
- (12) 活字本は『鶴屋南北全集』第二巻（一九七二年、三一書房）に拠った。活字本の底本は①鈴木白藤、伊原青々園旧蔵演劇博物館蔵初演台帳、②国立国会図書館蔵本、③渥美清太郎校訂・春陽堂版『大南北全集』第三である。①は、序幕から六幕目・阿部川中嶋村の場の返し前まで連続しているが、それ以後、八幕目・山谷堀船宿の場の途中までの部分が欠落している。②は、序幕から七幕目、吉原大音寺前の場まで連続。それ以降欠落。よって、底本は第一を①演博本とし、①の演博本の欠落部分、七幕目は国会本と渥美本、八幕目山谷堀船宿の場の途中までは渥美本によって補っている。
- (13) 権八役の五代目半四郎は「靈験曾我籬」が初役である。以前、四代目半四郎が寛政五年（一七九三）江戸河原崎座で、「御前掛相撲曾我」（立作者：増山金八）で権八を演じ、江戸で女形が権八を演じた最初となった。しかし、絵本番付には「権八刀のえんぎのためとうぞくのかしらとなる」とあるため、女形ゆえに、権八の立廻りは演じられなか

った可能性が高いといえる。

- (14) 「靈驗曾我籬」以降、五代目幸四郎(長兵衛)、五代目半四郎(権八)の競演は、文化八年(一八一二)江戸森田座「江戸紫流石男気」、文化十年(一八一三)名古屋若宮芝居「契情東亀鑑」、文化十年(一八一三)江戸森田座「男一疋達引安売」、文化十五年(一八一八)江戸中村座「幡隨長兵衛精進組板」、文政四年(一八二二)、京都四条南側芝居「江戸仕入俠安売」、文政四年(一八二二)大坂中の芝居「俠詞花川戸」、文政十一年(一八二八)江戸中村座「不負江戸男組板」、天保四年(一八三三)江戸中村座「三銀杏御存地染」がある。
- (15) 渥美清太郎、日本戯曲全集十五卷『赤穂義士劇集』(一九二八年、春陽堂)解説、中村恵「嫁切り」劇の成立―『靈驗曾我籬』を中心として(『雅俗』6、一九九九年)。なお、『系統別歌舞伎戯曲解題』ではこの五く六幕の「嫁切り」は登場人物を小稲・半兵衛にかえ、文政五年(一八二二)江戸市村座「時鳥雨夜盆」、文政九年(一八二六)江戸河原崎座「花雨濡嫁入」でも上演されたとしている。(渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題』第二六一回、『芸能』26―7)。
- (16) 鶴飼伴子「『靈驗曾我籬』論―南北の「亀山の仇討」物狂言―」(『四代目鶴屋南北論』―悪人劇の系譜と趣向を中心に―、二〇〇五年、風間書房)。
- (17) その他の作品で我が子を組板の上で切らせる展開は、明和七年(一七七〇)の替大坂角芝居初演の並木正三作「東山殿女狩」にあり、古井戸秀夫氏(注17)は天明元年(一七八一)大坂角の芝居初演、奈河亀輔作「大願成就天下茶屋聚」の趣向の流用だとも指摘している。(古井戸秀夫『日本古典文学大辞典』第六卷「靈驗曾我籬」解説、一九八五年、岩波書店)。
- (18) 後の初代岩井紫若(七代目岩井半四郎)。
- (19) 伊原青々園「鈴ヶ森の研究」(『演芸画報』19―2、一九二五年)。なお、
- (20) 伊原氏は江戸における鈴ヶ森の初出が安永八(一七七九)年森田座「江戸名所縁曾我」で五代目市川団十郎が権八、初代仲蔵が長兵衛を演じた時であるとしている。実際に当時の役割番付にも記載がある。早稲田大学演劇博物館には一番目大詰のめりやす「短夜」の正本(ト13-448-106)が所蔵されており、ここから団十郎扮する白井権八実(鬼王丸と、小佐川常世扮するけいせい小紫の髪梳が演じられたことがわかる。「歌舞伎年表」には「白井権八狂言の始り」とあり、「権八(団十郎)助六のやつし。白拍子の千蝶(松助)意休のやつし」とあるが、それ以上の内容については手がかりがない。その時鈴ヶ森の筋にあたる場面が上演されたかどうか、現在残される資料からは不明であると言わざるを得ない。
- (21) 本作は天明四年(一七八四)大坂角之芝居で四代目市川団蔵が長兵衛、二代目藤川八蔵が権八を演じたのが初演である。この時立作者は並木五瓶であった。その後は寛政八年(一七九六)大坂中之芝居、享和元年(一八一〇)大坂竹田芝居、享和三年(一八〇三)京都四条北側芝居で再演され、享和三年では再び四代目団蔵が長兵衛を演じ、権八は二代目嵐吉三郎が演じた。同じく享和三年に「思花街容性」の筋で絵入根本「戯場言葉草」が刊行されている。初演とはやや時代の開きがあるが、根本の内容と同様の幕が「思花街容性」初演の絵尽にも記載されている。拠って、この幕については初演時分の内容をとどめていると考え、ここでの内容は根本の本文に拠った。
- (22) 活字本は『校訂風來山人傑作集』(一九八四年、博文館)。原本は京都大学大惣文庫本(4-28-マ91)を用いた。
- (23) 嘉永元年(一八四八)、三升屋二三治著。本文は『珍書刊行会叢書』第四冊(一九二五年、珍書刊行会)所収本文に拠った。

付記

本文中、人権意識上不適切な表現を用いている箇所があるが、近世演劇における固有名として捉え、内容を明確に論ずるためにも、当時の意識のままに表記した。

なお、本稿は平成二十年度科学研究費補助金（特別研究員奨励費）による研究の一部である。図版掲載のご許可を賜った日本大学総合学術情報センター、早稲田大学演劇博物館、ボストン美術館、大阪府立大学学術情報センター図書館をはじめ、資料の閲覧にご高配を賜った諸機関に厚く御礼申し上げます。

