



Kobe Shoin Women's University Repository

Title	享保六年閏七月十日の豊竹座 -越中の内山逸峰が観た舞台-
Author(s)	秋本 鈴史
<i>Citation</i>	文林 (BUNRIN), No.23 : 27-61
Issue Date	1988
Resource Type	Bulletin Paper / 紀要論文
Resource Version	
URL	
Right	
Additional Information	

享保六年閏七月十日の豊竹座

——越中の内山逸峰が観た舞台——

秋 本 鈴 史

一

演じられるその「時」、その「場」が生命である演劇。一回性を本質とする演劇、とりわけ「古典」と名付けられた演劇を、当時のままに再現することは殆ど不可能である。それら演劇・芸能の生命・本質に少しでも触れようとすると、残された絵画や文献資料、あるいは民俗行事などの中から、当時の生きた舞台を再現する努力がさまざまに形でなされてきた。

本稿も一つの資料との出会いによってもたらされた、当時の舞台再現の試みである。資料は今までも多く紹介されてきた「観劇記」の一つである。ただ従来観劇記類との相違は、これを記録した人がこうした芸能に殆ど接したことがないということである。芝居好きの人が残した詳細な観劇の記録の束が、その時代のかげがえのない貴重な資料であることはいままでもない。が、始めてみる舞台に驚嘆のまなざしを向け、急いで記録の筆を走らせた一人の若者

の残した恐らく唯一の観劇の記録は、いつも舞台を見慣れている人が決して記録には残さなかったであろうことまでも書き留めることになった。それは、まさしく当時の日常的な舞台の様子であった。そして、現在最も判りにくいのが、このような当時の普通の舞台の様子なのである。特殊な演技や特別な演出は、興行の眼目となり、また観客の注目を集めることにもなって記録されることが多かったのであるが、毎日繰り返されるような日常は、特に記述する対象にはならなかったのである。このような記録態度の相違こそが、本資料の生命である。また同時に記録された享保六年というのが、近松門左衛門の最晩年にもあたり、享保の改革の波が大坂の興行界にも押し寄せてくる一つの大きな変革期を迎えていたことも、本資料の価値をより一層高くすることになるのではないかと考えられる。

二

富山市街を離れ、神通川を渡り北へ向かう。富山湾に出るまでの中程に宮尾という集落がある。ここに現在富山県民会館分館となっている「内山邸」がある。室町末期に宮尾の地に入った内山家は、新田開墾を行う大百姓であり、富山藩時代には十村役を勤める家柄であったという。現在豪農の館として一般に公開されている内山邸は、幕末の建造で明治になって改装されたとのことであるが、その生活ぶりが窺える堂々たる建造物である。

この内山家の七代目、内山逸峰はつねなる人物がこの観劇記を残した人である。内山治右衛門・逸峰は元禄十四年生まれ、安永九年に八十歳で没する。彼は、大百姓内山家の家督を継ぎ十村役などを勤める傍ら、二条派の和歌を学び数多くの紀行文などを残した。この逸峰の残した膨大な紀行文の一部が、宮尾の内山邸の二階に展示されている。これ

ら逸峰の紀行文は、昭和五十九年に内山家の直系の子孫である岡村日南子氏の手により、翻刻が開始され『内山逸峰紀行文集』として出版された。更に昭和六十一年には、その続編として『内山逸峰集―享保・安永―』も出版される（共に桂書房刊）。ここに紹介する資料も、この『内山逸峰集―享保・安永―』に収載された『伊勢参宮道紀』と題された紀行文であり、逸峰の最も早い時期の紀行文である。⁽¹⁾

『伊勢参宮道紀』は、享保六年、逸峰二十一歳の七月二十一日より、閏七月二十四日までの約一カ月にわたる、伊勢上方への旅の紀行文である。七月二十一日に富山の宮尾を立ち、金沢、武生、長浜を経て鈴鹿峠を越え、七月二十九日に伊勢に到着。伊勢参りを済ませ翌三十日に伊勢を立ち、上野を経て閏七月二日奈良に入り、当麻、三輪などを見物しながら吉野に向かい、五日には高野山へも上る。七日には和歌山に立ち寄り、和泉の国を経て八日の晩に大坂に到着。九日・十日の両日は大坂で過ごし、十一日には京都市着。十五日昼まで京に滞在、土産を買おうと帰路は琵琶湖の西に道を取り、二十一日夜には金沢に到着。金沢でも更に土産物を買って二十四日に富山に近いと思われる荒町に到着したところで一旦筆をおく。さらに安居の観音で二十四日の夜を過ごしたことを書き加え、この紀行文は終わる。

逸峰は、大坂に滞在した九日・十日の両日、更に京でも十二日・十四日に芝居に足を運んだことを記録している。訪れた芝居は、大坂では出羽座・竹嶋座・豊竹座の三座、京では万太夫座・和歌浦芝居の二座となっており、大坂や京を訪れた目的の主要なものに、芝居見物があったものと想定される。但し、芝居の内容を記したのは十日に観た豊竹座のみであり、他の芝居はせいぜい札銭の額を記すだけである。

先述したように、この『伊勢参宮道紀』は既に翻刻紹介されている資料であるが、東京在住の岡村氏に御教示を頂

き、また富山県立図書館の御世話で原本を閲覧することができた。紹介された翻刻が必ずしも原本の表記の通りではなく、また一部に小さな脱落もみられることもあり、ここに改めて簡単な書誌と、芝居に關係する部分の翻字を掲げる。

〔書誌〕

書名 伊勢参宮道紀(富山県立図書館寄託)

体裁 横形。十一・八×十六・八、仮綴、一冊。

表紙 中央に大きく「伊勢参宮道紀」、左に「享保六年」、右に「文月廿一日」と墨書。右下に「享保六年」皇

紀二三八一年」廿六才」と記した紙を貼ってあるがこれは後補。

丁数 十二丁、墨付十二丁半(半丁分は裏表紙を用いる)。

行数 不定。ほぼ十五行×十九行。但し観劇記の部分のみ、二十二行×二十四行で記す。

内題 なし。冒頭部に、やや大きな字で「享保むつのとしふつきはたち餘り一日越乃中津国を立出天てらすおほ

ん神のみやしる参詣とこころさすものなり」と記す。

刊記 十二才の末尾に「享保六年閏文月念四焉」伊勢参宮下向致参詣」内山仁左衛門⁽²⁾「敬白」と記す。但し、十

二ウと裏表紙の表にかけて二十四日の夜の記事を書き継いでいる。

〔芝居關係部分〕

(括弧内の注・傍線は秋本。大坂到着六ウ十二行目より)

八日ノ晩大坂ニ着 米八拾五文 宿賃三拾文 道頓堀つゝら屋三右衛門殿

九日十日ノ朝 飯喰てより立

九日ノ日 出羽か座え入 三十五文 夫より又竹崎か座え入 三十式文

十日ノ日 豊竹若太夫上総掾 かこいノ内四拾 外式拾文

十日ノ日 式外六分清九郎にかりて 日銭かい申候 十文男ニ取セル 十文女房ニ取せる

(以下、豊竹座の観劇記録。原本には特に区切りはないが、便宜の為に改行し、整理の記号や番号を施す)

(第一 中程より)

東施 東来公ノ息女 われ参申候

(I-1)

道行ノ内ニ 西日 ソモワレヲ何クヘツレ行ト問

(II-1)

欄引放 振廻ル

(I-2)

ハンレイ アリテイ申ス

(II-2)

宮人共皆負ル

(I-3)

西ノ日 大フシユ ハンレイガ ハカリ事トハ ヲモフ

(II-3)

伍子寄婦レト云 縁組有ハ不婦

(I-4)

レズ

(II-4)

伍子かツマニナル

(I-5)

ハンレイ イサムル

(II-5)

(第二)

此次 西施之道行

(I-1)

大フシユセク ハンレイ 又大フライサムル

(II-6)

ハンレイカ女出 捲フ ワレ西ト タハカラン云

(11-中-7)

西 ワレヲコロセト云

(11-中-8)

後ニ ハンレイ ワガ女ノ衣トキカヘ給ヘト云テ キ

(11-中-9)

カヘサスル
ハンレイト別ル

(11-中-10)

此所ニ至テ マク張

○ふたい作カヘ

又東方ヨリ大夫朱 西施出ル

(11-切-1)

西ノ方ヨリ 迎ニ大象出ス

(11-切-2)

時ニ大夫ニ手ムカフ 太夫事トモセス イセイ恐レテ

(11-切-3)

象不近
此間上ルリナシ フェ大コニテ

後ニ象取テ投ル

(11-切-4)

又 西シ出テ カモシニテ ツナク

(11-切-5)

時ニ内ヨリ 大フ打トレトテ出ル

(11-切-6)

兵 皆追拏

(11-切-7)

中ノ大将取テ イハスニ打ツケコロス

(11-切-8)

又マク引

(第三)

作カヘ 三段目

伍子カ首ヲ出

(11-口-1)

東施出 膳ヲスヘル

(11-口-2)

東ノ方ヨリ 魚ウリ出ル

(11-口-3)

時ニ 東シトカムル 此魚ニハ子細アル

ハンレイト

ミルハ ヒカメカ

(11-口-4)

マコノハンレイニテハナシ トテ入

(11-口-5)

時ニ エツ王出 不忠ノハンレイトテ ヨヒ給フ 時ニ

西シヲワタセシトテ イカリ給フ 則 給フ鏡ニテ 打

給フ

(11-口-6)

時ニハンレイ リヨイヒフクメル 会ケイ山ノハイグ

ンモ ヒトヘニ西シニ心ウツリシユヘ シソツ心ヲカ

タムケス ソレユヘマケタ (III-ロ-7)

エツ王 入給フ (III-ロ-8)

ハンレイ ハラヲセントテ門ヨリ内へ入ラントテ ス

レハ ゴシガメウコク (III-ロ-9)

ハンレイ ハラセントスレハ 内ヨリ東シト、ムル (III-ロ-10)

東シ 子ヲイタキ ○ ゴシニトフ トキニ コシカ

アキタルメフサグ (III-ロ-11)

時ニ又 ハンレイガ子ヲ 東子に渡ス 東シカ子ヲ

ハンレイニ渡ス (III-ロ-12)

マク張

ブタイ替ル 山形カサル

時ニ 西ノ方ヨリ 虎乱入ノハタ出ル

次 玉ノコシ 象カ引出ル (III-中-1)

同車ニ 西シ コ王ノリ (III-中-2)

西湖ノ景キ見物

此段 沢太夫語ル

東ノ方ニ 舟起 西シノル

西湖ノ八景皆イタス (III-中-3)

イサノ酒ニセウノノヨルノヌレ事待カホニ トテ直

ニ門へ入ル、 (III-中-4)

東ノ方ヨリエツ王出 ヒトリシテ ナケク

(III-切-1)

持給ヒタルカ、ミニ 西シウツル 則沖ニ西シ 舟ニノ

リテアリ (III-切-2)

鏡ニ見ヘザレハ ヨトリクルフ (III-切-3)

時ニ 西シヨヒ給 (III-切-4)

勾踐 イサノト ノ玉ヘトモコス (III-切-5)

時ニ越王セク イサイヲ 西シ カタラル、

(III-切-6)

越王合点

(III-切-7)

此間答アハレナリ

越王 ハンレイニアイ

(III-切-8)

ハンレイ ツレマシテ行 所ヘ コ王ノ宣軍 引立ン

トス

(III-切-9)

カロウクン出 ハンレイ、ケンスル

(III-切-10)

西シノ前ニ 越王出 今迄賢女ノミサホヲ ホメラル、

(III-切-11)

ハンレイ 越王 ワキヘ行ケト云

(III-切-12)

ハンレイ トモニ打コロセト云 時ニハンレイ ヲキ

ニ入ラスハ 太子ノアルユヘ 此太子ヲコロサント云

則ころす

(III-切-13)

時ニ西シ アレ御ランナサレ 我一子ヲコロサレタ

ヨル方ナキワカミナレバ 是ヨリハ 御キニ入マセウ

何トソ ヒトリムマセテタヘト タハムル、

(III-切-14)

時ニ 呉王カヘレト云

(III-切-15)

(第四)

四段目 マク眼 米女太夫

コ王 右ニ西シ 次白サイキ 左官女三人

(IV-口-1)

時ニ盃出ル アハヒノ盃ナリ 呉一ツホス 時ニヲサヘ

(IV-口-2)

ル 又ノム 時ニ東ノ方ヨリ東シ カゴヲニナヒ ホコヲ手ニ持テ

(IV-口-3)

出ケレハ 慮外千万能出ト不信 東シイサメヲ上 リヲトク

(IV-口-4)

又ミカト シカル 東シ事トモセス リヲトク ニセ

ジャト云 (IV-口-5)

西シ ニセテナイト云 (W-ロー6)

東シ正敷 ハンレイカツマト云 (W-ロー7)

コ玉 東シヲコロサント云 西シ 引ト、ムル 時ニ (W-ロー8)

白サヒキ セイス (W-ロー9)

東シ ハンレイカ子ヲ コロサントホツス (W-ロー10)

時ニ西シ ニケ出ルトキニ 東シカイタキシ子ヲ ミ (W-ロー11)

レハ ワカ子ナリ シカシ時ハ時 タヲス イロく (W-ロー12)

クトケトモ (W-ロー13)

キカスシ 引ツカミ行 (W-ロー14)

此所ニテマク張

沢太夫 (W-ロー15)

東方ヨリハン 越出ル 西シハンセヲフ (W-ロー16)

時ニ西ノ方ヨリ 太夫シ 三万キ 融龍起ノハタヲサ (W-ロー17)

シ来ル (W-ロー18)

同東来公 生トリ来ル (W-中3)

東来公 シタカハス (W-中4)

越王ノ曰 カヘレト云 (W-中5)

時ニ 聞シニマサル王ナリトテシタカフ (W-中6)

時ニ 東シ カロウクン ツカミ来ベンセツ (W-切1)

カロウクン コロシニカ、ル (W-切2)

太夫朱 トンテイツル ハンレイ トリナシスル 時 (W-切3)

ニハンレイ 東シニムカイ 子ヲコロセシ リヲトク (W-切4)

リニツマル ヤ、アリテ ハラヘホコヲ サシコム (W-切5)

又東来 国ヲコルヘキ スイサウト ヨロコフ (W-切6)

マク張 (W-切7)

(第五)

五段目 人形出口上 此段 文太夫語ル

又 伍子胥カクヒ出ル

東ヨリ 越王 ハン 東来 太夫 皆也

時ニ兩方 軍兵タ、カヘハ

ゴノ方マケル

白サイキ カウサンウケス 太夫トタ、カイ キラル、

時ニ 呉王出ル トキニ 東来 イケトル コレ

ヲ見テ 眼フサク

(V-1)

(V-2)

(V-3)

(V-4)

(V-5)

芝居 ハツニ濟 セツ時分ニ 八水屋ニテ昼飯 半時過ニ舟ニ乗ル 百三拾文

九日ノ夜より 風吹申候て 朝より九つ時分まで 雨風にて 夫より暗申候

(以下、京都の記事。最初は三十三間堂の道し矢の事を記すが、これは略す)

閏七月十一日ノ八つ時分ニ京着 三條大橋ノ爪 大黒屋三左衛門殿 泊申候 宿賃四拾五文 米七拾八文 十一日ノ
晩ハ雨フリ申候

十二日 万太夫芝居へ行 日和 □御座候

十三日ハ 北野様え絵馬奉懸 日和よし

十四日は 和歌浦芝居 三十六文 九つ時分より 雨フリ申候 十四日ノよるもふり申候

(芝居関係記事は以上で終わる)

逸峰の残した豊竹座の観劇記事は、芝居内容を詳細に記録する特異なものであった。但し、他の観劇記録の多くが必ず記す芝居の外題などは記録しない。従って、大坂の出羽座や竹嶋座、京の万太夫座・和歌浦芝居で、彼がどのような芝居を観たかは何もわからない。が、彼が豊竹座で観たのが『呉越軍談』と題する浄瑠璃であったことは、その記録内容から直ちに判明する。

幸いなことに、この『呉越軍談』には正本と絵尽しが現存する。正本としては、奥書や内題下に「作者紀海音」とある豊竹上野少掾の七行八十丁の西沢九左衛門版が残る（『紀海音全集』第六卷所収）。絵尽しは、包紙に「呉越軍談」とある十一丁半のものが残る（『日本庶民文化資料集成』第七卷所収）。この作の初演年月については、絵尽しの序文に「□なる哉豊竹氏呉越軍談の操出し。後の七月五日を初日とせし」とあるところから、従来より享保六年閏七月五日初日と推定されてきた。本資料が閏七月十日の記録であるから、絵尽しにいう初演年月日とはよく符合する。

これら正本と絵尽しを用いることによって本資料の特質がより明らかになるのであるが、その検討を行う前にまず太夫の問題などを含めて、この記事に関連する当時の興行界の状況について触れておきたい。

逸峰は、この芝居を「豊竹若太夫上総掾」と記しているが、豊竹若太夫を「上総掾」とする資料を他にみることはいできない。豊竹座を創設した若太夫は、正徳五年の秋には受領して「上野少掾藤原重勝」となる。再受領して「越前少掾」と名乗るのは、享保十六年のことである。従って享保六年の時点では若太夫は「上野少掾」を名乗っていた筈である。また若太夫以外の豊竹座の太夫で「上総掾」を受領した太夫を他にみることができないこともあり、あるい

は逸峰が「上野掾」を「上総掾」と書き誤ったのではないかと考えられる。

記録にはこの『呉越軍談』を語った太夫の名が数箇所にみえる。三段目の西湖八景、四段目の中を語った「沢太夫」、四段目の口を語った「女久太夫」、五段目を語った「文太夫」である。一座の中心である若太夫の名はみえないが、三段目や四段目の切を語ったのであろうか。

名が記録された太夫の内、まず「沢太夫」であるが、この太夫は『今昔操年代記』に「此人紙屋理右衛門といひし比より此流をかたりそめ。西の芝居につとめ夫より東に有付。豊竹沢太夫と云。今ハ和泉太夫と呼子鳥」とある太夫のことであろう。彼が豊竹座での有力な太夫であったことは、享保十六年の『北条時頼記』五段目雪の段で、豊竹越前少掾（若太夫）と共に舞台で出語りしている画証からも確かめられる。（『今昔操年代記』挿絵）。この太夫は『今昔操年代記』にいうように、「西の芝居」即ち竹本座から「東の芝居」豊竹座に移った太夫である。正徳四年の竹本義太夫の死を契機として、竹本座の太夫に動揺が起こり有力な太夫らが豊竹座に次々移るという事態が生じた。享保五年当時竹本座での序列が四番目であった沢太夫も、⁽³⁾こうした混乱の中で豊竹座に移る。以後名を豊竹和泉太夫と改め、豊竹座で若太夫に次ぐ序列を確保して活躍することになる。逸峰が記録した沢太夫は、竹本座から移って間もない頃、まだ改名する以前の沢太夫である。従来より『坂上田村麿』の上演時期にも関連して問題となっていたこの沢太夫の移籍や改名の時期についても、本資料により移籍は享保六年閏七月十日以前、改名は同日以後であることが明確になった。⁽⁴⁾『今昔操年代記』に「節事は芳野杉原。音曲のきれいな成ハ奉書におなじ」と評された音遣いのきれいな太夫であり、節事を得意としてこの『呉越軍談』でも「西湖八景」などを語ったものと考えられる。

五段目を語ったとされる「文太夫」は、『今昔操年代記』に「いつの比より筑後芝居に出。あるとしは豊竹をつとめ。又西に有付。今日迄音曲止メず」と記された太夫であり、この混乱期の浄瑠璃界の中で竹本座と豊竹座の間を往復していた太夫であろう。享保四年には竹本座に属し（義経新高館）、五年には竹本座で語り（日本武尊吉妻鑑）、この享保六年にはまた豊竹座に属しており（三輪丹前能）、閏七月の豊竹座興行の折には五段目に出演したと思われる。一座の序列ではほぼ三番か四番目を占める実力のある太夫であったのであろうが、腰の座りの悪かった太夫であつたらしい。

もう一人名に見える「女米太夫」については、他の資料にその名をみることができない。岡村氏も指摘されるように「豊竹久米太夫」の誤記ではないかと思われる。⁽⁵⁾この久米太夫の名がみえるのは享保六年の『三輪丹前能』からであるが、以後享保末から元文頃まで豊竹座で活躍していることを確かめることができる。

さて、逸峰は豊竹座の他にも出羽座など他の芝居小屋にも足を運んでいた。出羽座は大坂で最も古い浄瑠璃の座であり、竹本座や豊竹座という新しい浄瑠璃座が次々と櫓を構える道頓堀で、元禄期もよくこれらと対抗して興行を続けていた。しかし互いに競いながら新たな太夫を輩出し、近松や海音が次々新作を書き下ろす竹本・豊竹座におされか、次第に衰退していったのではないかと推定される。享保年代の出羽座の動向もよく判っていないが、本記録は大火で移転する以前、道頓堀陸側に櫓をあげて浄瑠璃興行していた時期のものではないかと考えられる。

本記録には竹本座に関する記事をみることができないがこの頃の様子はどうであったのであろうか。義太夫の没後の危機を『国性爺合戦』の三年越しの大当たりで乗り越え、太夫の移籍などの混乱はあつたにしても活発な活動を続

けていた筈である。近松が病気がちになるのは翌享保七年の頃であり、この頃は『心中天網島』を書くなど晩年の円熟した筆で竹本座を支えていた。享保六年の七月十五日には『女殺油地獄』を、八月三日には『信州川中島合戦』を初演したとされる。『外題年鑑』の宝暦版が記すこの初演年月日が正しければ、逸峰が訪れた時期には『女殺油地獄』を上演していた可能性もあるが、そうした経緯を本記録から知ることはできない。

逸峰が大坂で観た歌舞伎の竹嶋座は名代が塩屋九郎右衛門、座元が竹嶋幸左衛門の芝居であった（『役者若咲酒』享保六年正月刊）。『歌舞伎年表』によれば、この年の七月に「油屋の女房殺し」の狂言が竹嶋座で上演されたとある。近松の『女殺油地獄』下巻に「油屋の女房殺し。酒屋にしかへて幸左衛門がするげな殺し手は文蔵憎いげな」とあることから、『女殺油地獄』に先行する歌舞伎狂言が想定され、それが七月頃に上演されたのではないかと推定されているのである。「殺し手は文蔵」とある実悪の役者、佐川文蔵がこの年は竹嶋座に属していることから、この年の上演の可能性は高いであろう。ただ逸峰が観た舞台はこの「油屋の女房殺し」の狂言ではなく、後述するように翌年の評判記に「盆がはりの千疊敷の狂言」とある「室町千疊敷」でなかったかと思われる。

彼が京で観た歌舞伎は万太夫座と和歌浦芝居であるが、万太夫座はこの年座元澤村長十郎であり、『歌舞伎年表』によれば盆狂言として「曾我」を上演している。和歌浦芝居の方は、名代が中村初太夫で、袖さき和歌浦と松本重巻が相座元となっている芝居のことであろう。ただしこの間七月頃に何を上演していたかは判明しない。

享保期の歌舞伎界は、元禄歌舞伎の名優たちを次々と失って一つの転機を迎えていた。その一人である大和山甚左衛門が亡くなるのは、享保六年閏七月十九日である。彼はこの年、大坂の竹嶋座に属し「千疊敷の狂言」に出演して

いた七月二十七日に熱病で休座、この為に入らなくなったのを氣遣い病をおして閏七月七日に再び舞台に立つも、十一日の舞台を勤めたあと倒れ、再び立つ事も叶わず四十五歳の生涯を閉じた。この顛末を記す『役者藝品定』には「むかしより大嵐を始め、坂田、山下、江戸中村七三傳九と三ヶ津に名をあらはせし名人達、死去せられても、大和山殿程に、数万の人のおしがりし役者もなし」と記す。

逸峰が竹嶋座の舞台を観たのは閏七月九日である。大和山甚左衛門が病をおして舞台に立った五日間のその一日であった。翌々日には倒れてしまったこの一代の名優の最期の舞台も目にしたのではないかと思われるが、越中から出てきた若者の関心を特に掻き立てるものにはなり得なかつたのであろう。

四

逸峰のみた浄瑠璃は「呉越軍談」であったが、呉越の争いの故事はよく知られたものであり、浄瑠璃でも早くから語られていた。享保六年より約六十年前、万治四年の『松平大和守日記』にも「ごゑつたゝかい」の書名がみえ、また本作に近い時期である正徳頃には七巻物の読み物浄瑠璃の形で「呉越軍談」が刊行されている。⁽⁶⁾ 本作はこうした先行作を下敷きに、新しい趣向を盛り込んで作られたものであった。

さて、それではこの観劇記は何をどのように記録したものであろうか。三段目の冒頭部分を探り上げ、正本の詞章と比較して検討してみたい。⁽⁷⁾

三段目の部分、観劇記はまず「作カへ 三段目」と記す。

① 「伍子カ首ヲ出」という所から舞台の様子が記録されるが、これは正本の第三冒頭部、呉の忠臣、伍子胥が主君が色に迷うのを諫めた為に殺され、その時「三年が内に越の為君王とりこと成給ふを。見て笑はん」と大言するのに怒った呉王が、東門に伍子胥の首をかけたとする部分に相当する。この場面は正本の詞章も短く、殺す場面が実際に演じられるのではなく経緯が語られるだけであろう。観客からみれば「舞台が始まると、まず伍子胥の首が舞台上に出る」という場面ということになり、それを記録したものと考えられる。この部分の節章は「地ハル」に始まり、「フシ」に終わる段落となっている。

② 「東施出膳ヲスヘル」。正本では次の場面、伍子胥夫人である東施が登場して亡き夫の首の前に膳を据え嘆きながら「おすきの鱧を備へぬ故。お氣に入らぬ顔持」と言う所となるが、これを記録したものである。「中色」に始まり、「フシ」でおわる部分である。東施の登場や嘆きの場面にも「フシ」の曲節が使われが、魚売りの声が聞こえてくる所が所謂フシ落ちになっており、ここまでで一つの段落を形成していると思われる。

③ 「東ノ方ヨリ魚ウリ出ル」。正本では続いて、東施の侍女達がこの魚売りを呼び止める場面となるが、観劇記は「魚ウリ出ル」と魚売りの登場を記す。登場する方向を「東ヨリ」としていることが注目される。この場面は「地色中」に始まり、「簀をおろし」という魚売りの登場する所で「ヨクリ」の節付が施されるが、この所で東施の登場という第一の局面が終わるものと考えられる。

④ 「時ニ東シトカムル 此魚ニハ子細アル ハンレイトミルハヒカメカ」。正本ではこの後、東施がこの魚売りを越王の忠臣、范蠡であることを見破る場面となる。「時ニ東シトカムル」というのは、東施が魚屋に不審を懐いて、

「鱸一本今爰で料理たのむ」という所をいうのであろう。「此魚ニハ子細アル」以下は、舞台で語られたことばを記録しようとしたものと考えられる。「此魚ニハ子細アル」というのは、見咎められ范蠡が言い逃れに述べることばであり正本には「いかな〜」。此鱸には子細が有」とある。また次の「ハンレイトミルハヒカメカ」は、正本に「まさしく越のはんれいよな」という部分であり、東施が鱸の腹中に密書があることを見抜く所をいうのであろう。この後、范蠡は相手が伍子胥の夫人の東施と知ると、魚の腹中に主君を救わん為の西施あての密書があることを認め、助力を願うという部分が続く。この部分までが「フシ」で始まり「スエテ」で終わる段落となる。正本には続いて事情を知った東施が思い悩み短い段落があるが、観劇記にはその部分のことは記されていない。

⑤ 「マコトノハンレイニテハナシ トテ入」とあるのは、思い悩んだ東施が范蠡であれば呉の大敵、ただの魚屋と范蠡を見逃しにしてその場を立ち去る場面である。正本には「おぬしは誠の魚屋」とあり、節付は「地色」で始まり「ヨクリ」で東施の退場を表す段落となっているが、④からここまでが第二の局面となっていると考えられる。

⑥ 「時ニエツ王出、不忠ノハンレイトテヨヒ給フ 時ニ西シヨワタセントイカリ給フ 則給フ鏡ニテ打給フ」。正本では、ここで越王が登場する局面となるが、記録もそのことを記す。「不忠ノハンレイトテヨヒ給フ」までが一区切となり、正本では「はんれい不忠の大悪人」と越王が物陰から声をかける所である。続いて越王が范蠡を咎める長台詞となるが、これを「時ニ西シヨワタセントイカリ給フ」と記す。越王最愛の後である西施に対し、呉王になびくようにとの密書を送ろうとしたことを隠れ聞きして怒るのであり、「則給フ鏡ニテ打給フ」と持っていた鏡でさんざんに打擲する場面となる。この部分は「地色」で始まり、「中フシ」で終わる段落。

⑦ 「時ニハンレイ リライヒフクメル カイケイ山ノハイグンモ ヒトヘニ西シニ心ウツリシユヘ シソツ心ヲカ
 タムケス ソレユヘマケタ」。これは鏡で打たれた范蠡が涙を流し、主君を諫める長台詞を述べる部分である。正本
 では「くはいけい山の敗軍を時節と計おはせ共。第一は此年月西施に心をうばゝれて。御せいたうくらきに付。ぐん
 ぜい心を傾けず身をかばいたる故により。思はぬふかくを取給ふ」とある部分であるが、記録はこの要点をまとめた
 ものであろう。「地色中」に始まり「スエテ」で終わる段落。

⑧ 「エツ王入給フ」。越王はこの諫めにいよいよ立腹して主従の縁を切り、縦る范蠡を振り切って退場する場面であ
 るが、記録は「入給フ」と退場のことのみを簡潔に記す。「詞」で始まり、越王退場の「ヨクリ」で終わる段落で
 あるが、ここで⑥からの第三の局面が終わる。

⑨ 「ハンレイ ハラヲセントテ門ヨリ内ヘイラントテスレハ ゴシガメウゴク」。主君の怒りを持った范蠡は、こ
 の上は一命を捨て呉王を刺し殺し主君の怒りを宥めようと門の内へ駆け入らんとするが、門に掛けられた伍子胥の眼
 が「はつたとにらみ」范蠡がたじろぐ所である。「メウゴク」と記すのは、「にらむ」というところで人形の目が実
 際に動いたことをいうのである。人形の目が動く仕掛けは元禄頃には既に工夫されていた。元禄三年刊行の歌舞伎
 狂言本『金岡筆』の挿絵に人形の仕掛けを見せている所があり、そこに「是見よ めをあくは」とある。「地色中」
 から「フシ」までの段落。

⑩ 「ハンレイ ハラセントスレハ 内ヨリ東シト、ムル」。門の内へ入ることを断念した范蠡が、伍子胥の首の前
 で自害しようとするを東施が止める場面。東施の登場が「内ヨリ」と記されているが、ここは門内より走り出ること

をいうのであろう。「地色ハル」より「フシ」までの段落。

⑩「東シ子ヲイタキ ○ ゴシニトフ トキニコシカアキタルメフサク」。正本によれば、東施は子を抱いて登場するが、その子は伍子胥と先妻の間の子である。呉の滅亡の時に子供を一緒に死なせては、亡き夫の種も絶え、継子を粗末にしたとあざけられると思う東施。子を范蠡に預けようとし、夫の首に伺いをたてる場面である。その時、伍子胥の「いかれる顔色も。心よげ成眼ざし。自然と和らぎ」眼を閉じるのである。記録にある「○」についてはよく判らないが、この部分が三字分程度の空白となっている所から、子を范蠡に預けようとした事情を記そうとして取り敢えず「○」と書いておいたのかもしれない。「詞」から「フシ」までの段落。

⑪「時ニ又ハンレイガ子ヲ 東子ニ渡ス 東シカ子ヲ ハンレイニワタス」。眼前の敵でありながら信頼されたことを感じた范蠡は、魚を入れた簧の下から隠していた我が子を出す。そして西施と称して呉王の元に送ったのが、実は自分の妻である歌朗君であることを語り、この子供に一目でも母親の姿を見せてやってほしいと東施に託す。こうして敵同士でありながらもその心に互いに感じ、幼い子を取り替えて呉と越の国へ別れ行く場面である。これが三段目切の子殺しの悲劇につながっていく。この部分は二つの段落からなっており、范蠡の子を東施に渡すのが「地色中」から「フシ」までの一つの段落、互いに子を取り替えて別れ行くのが次の「地色中」から「三重」までの段落となる。ここままで⑨からの第四の局面が終わると共に、「三重」での舞台転換となる。

さて、このように逸峰の観劇記を正本の詞章と比較検討してみると、この記録の基本的な性格が浮かび上がってくる。その一つは、この記録が舞台を視覚的に捉えたものであるということであろう。「出ル」「入ル」ということば

で記録された人物の登退場。「伍子カ首ヲ出」や「メウコク」「アキタルメフサク」という形で記された舞台上での人形の首の動き。さらにはこの記録が「ノスル」という形で、人物の行為を記述することを基本としていることである。「膳ヲスヘル」「打給フ」「子ヲ東シニ渡ス」など、こうした行為を主として記述する態度に、舞台を視覚的に捉えるこの記録の特徴がよく表れている。

また耳から入った語りのことばも多く記録されている。が、これは語られたままを記録するというより「此魚ニハ子細アル」といった形でことばの一部を省略して記すか、「会ケイ山ノハイゲンモ」の部分のように要点をまとめたものになっているものと考えられる。「ソレユヘマケタ」というような文体に、耳から入ったことばをその場で記述している様子が表れているように思える。ただし「イサノ酒ニセウノ ヨルノヌレ事待カホニ トテ直ニ門へ入ル」という部分(Ⅲ—中—4)のように、語られたままを記述したと思われる場合もある。この部分は、正本でも「いざ／＼酒にしよう／＼の。夜のぬれごと待顔に」とあり、瀟湘八景の一「瀟湘夜雨」のもじりが耳に残ったものかと思われる。が、これは特別な場合であり、多くの場合、次々と流れていく語りのことばの断片を急いで書き留めていったものである。

このようにみると、逸峰の記録が視覚的・聴覚的な「舞台の生の記録」であったことがよく判る。逸峰は「呉越軍談」という浄瑠璃の物語内容そのものを書き留めようとしたのではないのである。もし後で正本でも買って内容をまとめようとしたものならば、こうした視覚的・聴覚的な文体にはならないであろう。魚売りの登場場面にしても、内容を要領よくまとめるのであれば「范蠡が魚売りに身をやつし東施に見咎められる」とした方がはるかに判り

易い。「魚ウリ出ル」「時ニトウシトカムル 此魚ニハシサイアル ハンレイトミルハ ヒガメカ」といった記述はでてこない筈である。『伊勢参宮道紀』というこの資料自体が後に浄書したものは思えず、旅中に書き留めたままと推定されることや、この観劇記の部分が片仮名の細字の走り書きであることなどからみても、これが舞台を見ながらその場で記録していったものと考えてよいように思える。

またこれが「舞台の生の記録」であるということから、更に興味深いことも判明してきた。それは当時の演技の様子、現在正本の節章から導き出されている義太夫節の音楽的な構成とよく一致しているということである。

義太夫節の音楽的な構成に関する研究は祐田善雄氏によって体系的にまとめられたが、その成果は岩波大系の『文楽浄瑠璃集』や岩波文庫の『曾根崎心中・冥途の飛脚』に結実している。語りの上で「位を改める」節章で段落を分け、それを演技の単位とする氏の考えは、その後の浄瑠璃の翻刻出版にも生かされてきた。本資料は享保という時代において、こうした音楽的な段落が舞台上での演技の単位であったことを明確に示す貴重な資料となっているのである。

この三段目の口の部分についても、正本に記された節章を用いて祐田氏の説に従って①から⑩までの段落に分けて考えた。各段落の始めと終わりの節章を具体的に記したのはその為である。既に見た通り、逸峰の記録はこの節章による段落と非常によく一致するのである。逸峰の記した原文には勿論句読点は施されていないが、「膳ヲスヘル」「魚ウリ出ル」といったところが一つの切れ目になっている事は間違いない。逸峰は特に意識せず、舞台の進行に従って書き留めていった。彼が意図することなくつけた切れ目は、逸峰の目に移った舞台演技の単位であった筈であ

る。それが節章から導き出される音楽的な段落とよく一致するのである。

本稿の観劇記の翻字も、こうした節章による区切りを元にして改行を行い、逸峰の目に舞台がどのように移ったかが少しでも判るように努めた。段と場、及びその場での展開の順序を示す番号を施したのもその為である。勿論記録されなかった部分も多少はあるが、全体を通して逸峰は舞台を実到的確に記録しており、それが節章による段落とよく一致しているのが判る。逸峰の目は、熱心にかつ冷静に舞台に向けられていたのである。逸峰自身の肉声は、僅かに三段目切の場で「越王合点此問答あはれなり」にみえるだけである。

五

この観劇記によって当時の舞台が正本通りに上演されていたことがよく判るが、舞台では「正本には書かれていない演技」もなされていた。

先に検討した三段目の口に続く場面の記録をみしてみる。まず「ブタイ替ル 山形カサル」とあって舞台が西湖畔、姑蘇台の景に変わる。次に「時ニ 西ノ方ヨリ虎乱入ノハタ出ル」とあり、更に「次 玉ノコシ 象カ引出ル」とあるが、これは正本には何も記載されていないことである。正本の三段目中の冒頭部分は「たのしみの。うはもりは。只色と酒夜昼となきたはむれも。ひとつ所は気づまりと名高き。西湖の片はらに。あらたにきつく姑蘇台へ。御幸の車轟かし」とあるだけで、「虎乱入の旗」や「象が引く玉の輿」のことは何も記されていない。

「虎乱入の旗」については何も判らないが、逸峰が旗の出たことをわざわざ記録したことからみて、ただ「旗出ル

「というだけではなかったのではないかとも思われる。虎が乱入してそれをとり押さえるといった小さな演技、恐らくは場の雰囲気をはげめるような演技が、旗を出した後にはカラクリなどを使って行われたのではないか。それが終わって浄瑠璃が語り始められ、近臣を従えた呉王の登場場面となったのかもかもしれない。

「玉のコシ 象カ引出ル」というのは、正本の「御幸の車轟かし」とある呉王の乗る車の登場のことをいうのである。この車をひいていたのが象であるという記載は正本にはないのであるが、これを確認できる資料が別にある。それは絵尽しである。絵尽しのこの場面の図には、確かに呉王や西施（実は歌朗君）の乗る車を象が引いているのが描かれている（図版参照。九州大学国文研究室蔵、『庶民文化資料集成』第七巻による）。象はこの浄瑠璃の二段目の「切」にも登場していた（Ⅱ―切―2～5）。この部分は「徒然草」の「女の髪すちをよれる綱には、大象もよくつながれ」そのままに、范蠡の妻

Rights were not granted to include this image in electronic media. Please refer to the printed journal.

の歌朗君が大象を自らの氍で繋ぎとめるといふ一つの見せ場になっており、正本の詞章にも勿論でてくる。その象が、ここでは呉王の車を引いて出てくるのである。従来からも絵尽しが舞台の様子をある程度写しているのではないかと考えられていたが、それが間違いでないことがこの事からも裏付けられたことになる。

さて、絵尽しにも関連してこの後の舞台の展開をみてみると舞台演技の様子がより明らかになる部分がある。舞台ではすぐ西湖八景の景事に移る。観劇記にも「西湖の景キ見物」「此段沢太夫語ル」とあって、次に「東ノ方ニ舟起西シノル」とあり、「西湖ノ八景皆イタス」と続く。

正本にも、「洞庭秋月」「遠浦帰帆」「山市晴嵐」「煙寺晚鐘」「江天暮雪」「平沙落雁」「瀟湘夜雨」「漁村夕照」の「西湖八景」、実は絵画で知られた「瀟湘八景」の景事があり、絵尽しにもこの八景が描かれている。ところで観劇記をみると、この西湖八景の景事の中で「東ノ方ニ舟起 西シノル」という西施登場の場面があったことが判る。そうしたことを念頭において正本の詞章をみてみると、「ノヨアレ。あれ。御らんぜよ。ときしもあれ雨をおくる虹のてり。やゝほのめきてあまおぶね海に入目を釣。の糸。品やるふりは女共見へつ顔をやがぐれ笠。花車な漁村の夕照と」とある部分がこの場面に相当すると思われる。節付けをみても「釣。の糸。」の「の糸」の部分に「フシ」とあり、この箇所が登場したのかもしれない。しかしこれが西施であるということは正本の詞章では判らない。呉王と共に象の引く車で登場した西施は、実は范蠡の妻歌朗君であった。ここに登場する西施は本当の西施である。そしてそのことが、観客である逸峰には判ったことになる。

正本ではこの西湖八景の景事に続いて、西施の事を想い一人嘆く越王が登場する場となり、そこに「釣する舟の。

こがれよる。西施は袂の内よりも」と西施の舟が近づくとのことになっている。注意しないで読んでみると、ここから始めて西施が登場すると読んでしまふところであろう。が、この西施の舟は八景の景事の場で登場し、呉王らが退場したあとも舞台上に残っていたことになる。景事の場と次の場は、こうした連続性を持っていたのである。

この場は、実は重要な見せ場であつたと思われる。絵尽しの序文をみると「西湖八景の花や□さ。洞庭の秋月ほがらかに見物の顔ほの／＼と。遠浦の帰帆。山市の晴嵐。(中略)平沙の落雁瀟湘の夜の雨。花車な漁□夕照こそ。西施夫人の立姿。かくれみの。かくれ笠」とある。正本の詞章と一致することからみても、八景の景事の場に「かくれみの。かくれ笠」を着けた西施が登場するというのが絵画的な見せ場になっていたことは間違いない。絵尽しの絵にも、右端に笠を被って舟に棹さす西施の姿が描かれている。絵尽しは一般的には幾つかの場面を一つの画面に描くいわゆる異時同図法で描かれているが、この場面は実際に一場面の舞台演技を描いていたのである。

この西湖八景の場以外でも、正本には記されない演技が行われていたことが判る場合がある。二段目の切、先述した象の登場する場で「此間上ルリナシフェ大コニテ」とあるのがその一つである。これは呉の軍勢が象と共に西施を出迎え、これを怒った越の太夫種と戦鬪になる場面。正本には「まがる象牙をふりたて。／＼只一かけりと飛くるを左右へひらく身のかはせ腕の限りこんくらべ。息をもつがすいどみ合ふ。音は谷嶺一同に六種しんどう へ かく計」とあるが、この「六種しんどう へ かく計」の部分に「三重」があるところからみて、ここで「上るりナシ フェ大コニテ」太夫種と象の闘いという見せ場が舞台上で展開されたと想定される。⁽⁸⁾

このように正本には書かれない演技があり、それが重要な見せ場になっていたことも多かった。従来「フシ」や

「ヨクリ」「三重」などの曲節や絵尽しなどを元にして「書かれていない演技」の検討が行われてきたが、本資料はこうした事の妥当性を示すものにもなっている。当時の舞台の活況を再現する為には、こうした「書かれていない」見せ場を考えることが不可欠であろうと思われる。

六

ここまで正本や絵尽しと対照しながら当時の舞台を考えてきたが、この資料には人形舞台史や芸能史にも関わる重要な事柄も記載されていた。それは「幕」や「人物の登退場」「大道具」のことなどである。最初にこの資料を目にした時、最も驚いたのはこうしたことが記されていたことであった。

まず「幕」の問題から考える。この資料には合計六箇所「幕」の事が記されている。その内三箇所は段と段との間の「幕」であり、残りは段の途中での「幕」である。これらの「幕」は段の切れ目か中途かに関わらず、いずれも「舞台転換」に伴う「幕」であった。「マク張 ○ふたい作カへ」「二段中志」「又マク引 作りカへ三段目」「二段末・三段冒頭」「マク張 ブタイ替ル」(三段目口末)とあるように、「舞台作り」が変わる箇所であったことが明瞭に記録されている。段の途中であっても、舞台の「場」が変わる時には「幕」が用いられていたのである。二段目末で「マク引」とする以外は「張ル」と記されているが、ここに記された幕がすべて同じ目的に使われたものであり、いわゆる「引幕」に相当するのではないかと考えられる⁽⁹⁾。

従来の演劇史においては、「引幕」の発生は歌舞伎の「続き狂言」の誕生と結び付けられ、「近世的」演劇が生み

出される指標として重要視されてきた。⁽¹⁰⁾寛文四年の事とされてきたこの伝承に関し、竹内道敬氏はその根拠を問題とされ、「引幕」がいつ頃から歌舞伎舞台で使われるのかを詳細に論じられた。⁽¹¹⁾それによれば「引幕」の発生は「続き狂言」とは別に考えるべきであり、その確実な用例も元禄十六年の『役者御前歌舞伎』の「牛王虎王出むかい本舞台の引まくをしほりあくれば」までないということである。「引幕」誕生の背景やその意味について、再検討が必要となってきたといえよう。

浄瑠璃においても初期の頃より手摺幕、背後幕などといった形でさまざまな形で幕が用いられてきた。が、これもその実態は殆ど明らかにはなっていない。文献資料に幕の用例があっても、その幕が具体的にどの幕をいうのか明らかでないことが多いのも歌舞伎の場合と同様である。例えば『鶯鶯籠中記』の元禄七年八月七日に「今日は義太夫付舞台にて不語。前々は義太夫ワキ三味線引竹沢権右衛門 機関遣ひ 道行之時 幕之外へ出て語る」とある「幕」についても、直ちに本舞台の前に引かれた「幕」とすることは難しい。それは、この幕が楽屋と付舞台の間にあった「揚幕」である可能性があるからである。正徳元年の近松の浄瑠璃『源義経将某経』の初段、浄瑠璃姫が頼家の御前で人形操りを演じてみせる場面には「かく屋には 祝言のをきつゞみしらべさせ。あげまくかくげ浄るり姫 付舞台の花むしろ」とある。これは御前操りを始める前に、姫が付舞台に出てきて口上をいう場面であるが、姫が出てくるのが楽屋と付舞台の間の「揚幕」である事がはっきりと記されている。

管見に入った範囲で浄瑠璃舞台の「引幕」のことを記すものに、『尾陽劇場事始』の享保七年の記事がある。「双子隅田川 大友王子王座靴 此砌迄 一段くゝに幕は引ども 太鼓はうたずして、幕引ながら 今口上言の出る如く

幕の内より そろまといふものを出して遣ひし也」というのがそれである。「一段くゝに幕は引ども」とあるように段と段の間に幕を引くことなど、本資料とよく符合する。また「そろまといふものを出して遣ひし也」とする口上人形についても、本資料の五段目で「人形出口上」と記録していることとよく合う。『呉越軍談』の口上はいわゆる「切口上」であり、これを人形で演じたのであるが、これもおそらく『尾陽劇場事始』にあるように道化人形であったと思われる。段と段の間で幕を引く、あるいは「場」が変わる時に幕を引くということは、享保六・七年頃ではどの座でも一般的に行われていたものではないかと考えられる。

ではそれがどのような形態で、いつごろから用いられるようになったのか、ということになると途端に判らなくなる。元禄六・七年頃までには「付舞台」が本手摺の前に付けられるようになるなど、舞台構造の大きな変化がおこってくる。また段と段の間に演じられていた「間狂言」は正徳五年の『国性爺合戦』の時に廃止されたという。こうしたことが興行のあり方までを変化させていったことは間違いない。享保六年頃というのも、まだそうした大きな変化の時代であったと思われる。こうした構造的な変化が、「幕」の問題とも密接な関係をもつのではないだろうか。

豊竹座の舞台にも付舞台はあった（『今昔操年代記』挿画）。『呉越軍談』の場合、三段目の西湖八景の景事が付舞台で演じられたのではないかと思われる。この所に「マク張」とあるが、その「幕」はどこに張られた幕であるのか。付舞台を覆うように「幕」が引かれたのであるうか。この事に関しては、信多純一氏が指摘された「常式舞台を隠す幕」ということが参考になる。『用明天王職人鑑』や『卯月の紅葉』の正本見返し図には、付舞台の後方の舞台が紋入りの幕で覆われている。付舞台上での演技が終わるとこの幕が切って落とされ、本手摺での演技に移るのではない

かと想定されたのである。⁽¹³⁾ 確かに、幕を背後にしての演技が成立する日本の芸能の伝統からみて、付舞台まで幕で覆う必要はなかったとも思われる。が、本資料にいう幕がこうした幕に相当するのかどうかはよく判らない。後の画註には、現在見るような舞台全面を覆ういわゆる「引幕」が描かれているものもあり、⁽¹⁴⁾ こうした「引幕」がこの時点で存在していた可能性も考える必要がある。

芝居の幕が近代劇の「舞台と観客を隔てる幕」ではなく、日本の芸能の特質と深く関わるものであることは郡司正勝氏の指摘された通りであろう。⁽¹⁵⁾ そうしたことも視点にいれて、「引幕」の実態、それが必要とされる時期や要因について、今後なお考えていかねばならない。

次に「人物の登退場」の問題を考える。この観劇記では人物の登場場面に「東ヨリ」「西ヨリ」とその方向を記している。歌舞伎では台帳の「ト書き」に登退場の場所や方向が記される場合があるが、浄瑠璃ではこうしたことが判ることが殆どない。しかしこれは舞台上の演出を考える上では最も基本的な問題である。

現在では主な登退場は舞台向かって左側（下手）から行われるのが原則であるが、この頃にはどうであったのだろうか。その為には、当時の豊竹座で「東」が舞台のどちら側になっていたかをまず知らねばならない。享保頃の道頓堀の地図が『摂陽奇観』にあり、それを元に森修氏が各座の位置を推定されている。⁽¹⁶⁾ それによると享保九年の大火以前の豊竹座は、相合橋の向かい側の陸側にある。木戸口は北に面して舞台は北面し、見物は舞台を南にみることになったと思われる。すると「東」は舞台向かって左（下手）、「西」は右（上手）ということになる。

記録を見ると「東」から出るとするのは五例あり、そのいずれもが范蠡や越王、西施ら主要な人物の登場である。

「西」が登場口として使われるのは「迎ニ大象出ス」(Ⅰ―切―2)「三万キ々米ル」(Ⅳ―中―2)「虎乱入ノハタ出ル」(Ⅱ―中―1)の三例であり、同じ方向から出られない場合など補助的に使われている傾向が明瞭に窺える。このことからみても、下手側が主たる登退場口であったとみてよいであろう。

逸峰はこれを「東」という方角で記したが、これは当時の芝居での通常の呼び方であったらしい。『西鶴諸国ばなし』の巻四で井上播磨の人形芝居での怪異を描く中でも、夜中に斬り合う人形を「西の方より越中の次郎兵衛と名付けし出来坊ゆたかに出れば、東から左藤次信出で」とあり、江戸末期になっても舞台の棧敷などの呼称を東西で呼ぶことに踏襲されていた(『劇場案内両面鑑』など)。

主な登場人物が舞台向かって左側から登場するというのは、能の橋掛かりの伝統などをも踏襲しているのである。が、このような舞台の方向性が、舞台上での尊卑上下の関係を視覚化することになり向かって右側を上座とする歌舞伎や浄瑠璃に特有の演技様式を作り出すことにもなったとする指摘もなされているように、江戸時代の芸能の木質にも関わる問題も内包しているものと考えられる。

次に「大道具」に関係して、本資料の三段目「西湖八景」の場に記された「山形カサル」ということについて考えたい。これは正本に「ゆん手にみゆるは大行山。おなじくせいざんぎぎとして。岩角びやうぶを立るがごとく」とある山であり、西湖八景の絵画的な場を作るのに必要な「大道具」の一種であったと思われる。絵尽しにも描かれ、左上には「岩山」と記されている(図版参照)。問題は逸峰がわざわざこの事を記録したことである。

この事に関しては『外題年鑑』宝暦版の『信州川中島合戦』の条に「山すたれをはりぬきの本山に作り初む」とあ

ること併せ考える必要がある。『信州川中島合戦』は、逸峰が豊竹座を觀た約一カ月後の享保六年八月三日初日とされている作である。『外題年鑑』の記事は吟味が必要であるが『信州川中島合戦』の時に「はりぬきの本山」が初めて出たことは確かである。この作品を書いた近松が『心中宵庚申』の下之巻で「生玉大宝寺の開帳に築山を飾られたも。筑後の川中島の四段目から出たことちやげな」と書いているからである。

享保六年という時期は、こうした山の舞台装置が話題になるような時期であった。それまでは「山すだれ」が用いられたというが、その形態について角田一郎氏は「山の絵を描いた紙または布を簾につけて吊るしたものであろう」と言われている⁽¹⁸⁾。そうした平面的で簡単な装置が、「はりぬき」にせよ立体的な山として作られて話題となったのであろう。逸峰が「山形」と記録するのも平面的な「山すだれ」であったとは思えない。あるいは豊竹座が竹本座に先駆けて立体的「山形」を作ったのかもしれない。

どちらの座が先に作ったとしても、享保六年というのはこうした「大道具」が工夫され作り出される時であった。享保の末年には『今昔操年代記』の『北条時頼記』の挿絵にみるような本格的な舞台装置ができてくる。「大道具」の面からもこの時期は激動期であった。その中でも特に「山」については、室町期の風流の「山」ともつながるものであり、特別な伝統や意識が働いていたのかもしれない⁽¹⁹⁾。

七

豊竹座の木戸口を出た逸峰は、現実の旅人に戻る。札幌に「かこいノ内四拾 外式拾文」とあるのを見ても、決し

て高いと思わなかったであろう。⁽²⁰⁾ 見上げた空は、前夜からの雨も上がり晴れていた。

「九日の夜より風吹申候て 朝より九つ時分まで雨風にて 夫より晴申候」。逸峰はそう記録している。芝居を出た時刻は午も過ぎた「八つ」であった。「朝、飯喰てより立」と記しているから、彼が豊竹座に入った時は雨が降っていた筈である。

雨の中でも芝居が見られたとすれば、豊竹座には屋根があったことになる。歌舞伎の芝居に完全な全蓋式の屋根ができるのは享保九年からとされてきているが、それより三年前に大坂の豊竹座では雨の中でも興行が可能であった。しかもこれは豊竹座だけではなかったようである。

逸峰が京で歌舞伎を観た日も天候はすぐれなかった。万太夫座に行く前日の十一日は「晚ハ雨フリ申候」とある。当日の天候は「日和□御座候」と肝心の所が虫喰いとなっているが、一部残った字形はどうみても「良」ではなく「悪」の字のようである。和歌浦芝居に行った十四日も「九つ時分より雨フリ申候」とあり、夜まで降り続く。逸峰が何時頃まで芝居にいたかは判らないが、昼には雨が降ってきているのである。それでも芝居はやっていたのである。

この時よりも約三十年前の貞享四年五月一日、小雨の中を宇治座へ行った紀州の石橋正庵は、雨で休座していたのを知り祇園の御旅所を拝して空しく帰っている（『家乗』）。四条の中島にあった南京操りの座は寛文延宝の頃より雨でも興行するところから「雨蛙の芝居」といわれたというが（『歌舞伎事始』）、歌舞伎や浄瑠璃の本格的な芝居小屋でも享保六年の頃には、「雨風」の時にも興行できるようになってきたのである。

逸峰は昼飯も食わずに舞台に熱中していた。昼飯を食べたのは未の刻もすぎた「七つ時分」であった。恐らくは腕も疲れる程に一心に記録した舞台のことが、まだ頭の中を一杯にしていたであろう。

この時から六十年にも及ぶ生涯の中で京や大坂にも何度か足を向け、数多くの紀行文を残した逸峰ではあったが、芝居のことは遂にこの『伊勢参宮道紀』以外には残さなかったという。

[注]

- (1) 『伊勢参宮道紀』に榎劇記録のあることは、大谷篤蔵先生より御教示頂いた。
- (2) 岡村氏によれば内山逸峰は、若年の頃は仁左衛門と称し、家督を相続して治右衛門を継ぎ、晩年は津九太と称したという。(『内山逸峰紀行文集』解説)。享保六年当時は逸峰の号を用いていなかったが、本稿では逸峰の名称で統一した。
- (3) 祐田善雄氏「竹本筑後掾の後継者問題について」(『浄瑠璃史論考』所収)
- (4) 『外題年鑑』では、沢太夫の改名時期を享保六年二月とし、移籍を同十年五月とする。これに対し祐田善雄氏は早くから疑問を出され、『今昔操年代記』に「豊竹沢太夫」とあることから、豊竹座への移籍が先で改名が後ではないかとされた(『紀海音の著作年代考証とその作品傾向』「国語国文」昭和十一年七月)。本資料の出現でそれが裏付けられたことになり、絵尽しに豊竹和泉太夫の名がある『坂上田村麿』の上演も、祐田氏が推定されたように享保六年か七年の顔見世興行ということになるろう。
- (5) 岡村氏は『伊勢参宮道紀』の翻刻にあたり、国立劇場資料室と松竹大谷図書館に問い合わせをされ、それを注として記載されている。岡村氏からはこれら機関の返書のコピーも恵与頂いた。
- (6) 『古浄瑠璃正本集』第七 解題
- (7) 『呉越軍談』の本文の引用はすべて『紀海音全集』第六卷による。
- (8) この他にも四段目の「醜龍起ノハタヲサシ来ル」(Ⅳ―中―2)も、正本には記されていないものである。これは范蠡が越

王と西施を連れ逃げる途中で、太夫種が率いる三万騎の越軍と出会う場面であるが、越の龍を描いた旗が舞台上に出たのである。

- (9) 四段目の部分「四段目マク張女久太夫」とあるのは、四段目が始まった時に幕が張っており、その前に太夫が出て出語りしているようにもとれるが、この部分は呉王の宮殿の場で、次に「コ王右に西シ次白サイキ左官女三人」と人形の位置を記している所からも本手摺での演技で、出語りの場ではないと思われる。従って四段目口の末で「此所ニテマク張」と記すように、三段目の演技が終わって幕が引かれ、四段目が始まる前の状態を「四段目マク張」と記したのではないかとしておく。
- (10) 河竹繁敏氏『歌舞伎史の研究』など。
- (11) 竹内道敬氏「続き狂言への疑問」(『日本演劇学会紀要』第三号)、 「拍子幕まで」(『演劇研究』第九号)。共に『近世芸能史の研究』所収。
- (12) 道化人形の口上については、信多純一氏『のろまそろま狂言集成』が詳しい。
- (13) 『シンポジウム日本文学近松』第三章
- (14) 寛延初年の出羽座のからくり興行『若水千歳狐』の正本に、引幕が描かれている(角田一郎先生の御教示による)。またフリア美術館蔵の『女鉢之木雪之段図屏風』(『図説日本の古典』第十六卷所収)にも引幕がみえる。
- (15) 郡司正勝氏『かぶきの発想』
- (16) 森修氏『近松門左衛門』
- (17) 服部幸雄氏「大いなる小屋」。但し服部氏も言われるように、江戸と上方では舞台の東西関係が逆(江戸では東が上手)であり、東優位という考え方で上方の芝居を説明することはできない。
- (18) 角田一郎氏「人形浄瑠璃の付舞台について」(『竜谷大学論集』昭和四十六年二月)、 『人形舞台史』(国立劇場刊)
- (19) 郡司正勝氏『風流の図像誌』(昭和六十二年刊)
- (20) 「囲いノ内」は土間の後ろの一段高くなった「高場」と呼ばれる所ではないかと思われる(信多純一氏の御教示による)。札銭の額については、享保九年の竹本座の奈良興行の時に二十四文である(森修氏『近松門左衛門』)のとはば一致する。
- (21) 河竹繁敏氏『歌舞伎史の研究』。須田教夫氏『日本劇場史の研究』など。

(付記)

本稿をなすに当たり、この資料を紹介された岡村日南子氏から資料の所在を始めとして、度々にわたりさまざまな御教示をいただいた。また演劇研究会の会員の方々からも、資料の読みなど種々御教示いただいた。記して謝意を表するものである。