

## 宗輔、半二、正三、五瓶——空間設定の方法

### The fiction of Sousesuke, Hanji, Syoza and Gohei : On space

葛 綿 正 一

KUZUWATA Masakazu

近松門左衛門から並木宗輔（一六九五〜一七五二年）、近松半二（一七二五〜八三年）に継承されたものは何であろうか。宗輔や半二が新しく付け加えたものは何であろうか。また、並木正三（一七三〇〜七三年）や並木五瓶（一七四七〜一八〇八年）に継承されたものは何か。正三や五瓶が新しく付け加えたものは何か。ここでは、そうした点について空間設定に着目し考えてみたいと思う。重要な先行研究は河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』（東京堂、一九三〇年）、園田民雄『浄瑠璃作者の研究』（同、一九四三年）から諏訪春雄『近世戯曲史序説』（白水社、一九八六年）、内山美樹子『浄瑠璃の十八世紀』（勉誠出版、一九八九年）まで少なくない。『岩波講座歌舞伎・文楽』全十巻（岩波書店、一九九七・八年）のほか半二については『芸能史研究』五八、正三については『歌舞伎 研究と批評』七の特集号があり、近年の論著としては渡辺保『江戸演劇史』上下（講談社、二〇〇九年）、内山美樹子『文楽 二十世紀後期の輝き』（早稲田大学出版部、二〇一〇年）がある。なお、以下の引用は新日本古典文学大系、叢書江戸文庫、歌舞伎台帳集成、義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集集成などによる。

#### 一 並木宗輔論——学びと合作

操り人形がそれまでの一人遣いから三人遣いになることも呼応しているのであるが、近松門左衛門の時代に続くのは合作の時代である。豊竹座の並木宗輔が竹本座に移って改名した並木千柳、竹田出雲、三好松洛、この三人の

合作で三年のうちに立て続けに上演された『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』は奇跡的な三作品といえる。<sup>(一)</sup>近松の継承と拡大を鮮やかに成し遂げた芝居だからであり、その点を検討してみよう。

合作の分担についてはすでに推定案があるが（内山前掲書を参照）、興味深いのは三作品に学習のプロセスが組み込まれている点にほかならない。近松の『天神記』（正徳四年）に習った『菅原伝授手習鑑』（延享三年）では、とりわけ学習の主題が顕著である。宗輔の単独作『尊氏將軍二代鑑』（享保十三年）には「名筆懸物そるへ」があつたが、本作の初段には筆法伝授、四段目には名高い寺子屋がみえる。

惣じて筆の伝授といつば、永字の八法筆格の十六点、名をそれぞれにいふに及ばず人々の知る所、菅原の一流は心を伝える神道口伝、七日も満る今日只今、神ノ慮にも叶ひし源蔵と御悦びは限りなし。  
（初段）

一字千金二千金、三千世界の宝ぞと、教る人に習ふ子の中に交る菅秀才、武部源蔵夫婦の者いたはりかしづき我子ぞと、人目に見せて片山家、芹生の里へ所がへ、子供集て読書の器用不器用清書を、顔に書子と手に書と人形書子はあたまかく、教へる人は取分て世話をかくとぞ見へにける。  
（四段）

埴輪を作らせた菅原氏の始祖伝承を踏まえて菅丞相の彫像が身替わりになる二段目も、学びにかかわる。本作でもう一つ興味深いのは「同じ胤腹一時に生れて年シも同年、どれが兄共弟共梅と松とに桜丸」という三つ子の設定である。本作は当時話題の三つ子誕生を取り込み、松王丸、梅王丸、桜丸を造型したものらしい。

ヤア左いふ大臣を敷殺さんと、二人が力に車を宙だめ、ひつくり返すを返されじと、捻合松王右へ押せば左へ押し、上つおろしつ二三度四五度、爰を先途揉合しは、祭の御輿に異ならず。時平は上より金剛力、どうど踏だる其響、車も心木も粉微塵、砕けし輶を銘々提大臣を打んと振り上る。ヤア時平に向ひ推参也と、くはつと睨みし眼の光り、千世界の千日月一度に照すがごとくにて、さすがの梅王桜丸、思はず跡へたちたち五体すくんで働かず無念、無念と計り也。  
（第三）

菅原道真を陥れた藤原時平の行く手を遮ろうとする梅王丸、桜丸を松王丸が押し止める。第三は宗輔が担当したとされるが、「車争い」の場面からは三人の合作者たちの緊張関係が見て取れるのではないだろうか。三人による合作は多くの軋轢をもたらしたはずだからである。「寺子屋」の段にも武部源蔵夫婦、松王丸夫婦、御台・菅秀才という

三つ組が登場する。それは命を奪った者、奪われた者、奪ってはならない者の組み合わせといえる。

『義経千本桜』（延享四年）にも手習いの主題を見て取ることができる。佐藤忠信は「天狗に習し妙術にて…観念せよ」と呼びかけ、狐はいえは懸命に人間の真似を学びはじめているところである。

此大和ノ国に、千年ノ功経牝狐牡狐、一匹の狐を狩出し、其狐の生キ皮を以ツて拵たる其鼓、雨の神をいさめ  
の神樂、日に向ふて是を打テば、鼓は元来波の音、狐は陰の獸故、水を發して降雨に、民百性は悦びの声を初  
めて上しより、初ツ音の鼓と号給ふ。其鼓は私が親、私めは其鼓の子でござりますと、語るに…（第四）

役柄の上で狐は懸命に人間の真似を学んでいるが、役者から見れば懸命に狐の真似を学びはじめているということになる。周知のように、本作は役者の演技において教育的な演目とされる。時代物的な知盛、世話物的な権太、動物の忠信という異なった役柄を演じ分けるのが名優の条件になっている。

二段目の知盛、三段目の権太、四段目の忠信はそれぞれ変貌する役柄である。知盛は船宿の主人渡海屋銀平から平家の武将へ、権太は小悪党から親孝行へ、忠信は人間から狐へ変化する。芸能教育といえる『千本桜』において、頼朝から義経に課された難題も三箇条にほかならない。

『仮名手本忠臣蔵』（寛延元年）の冒頭にあるのは兜改めの場面だが、四七の兜の中から義貞の兜を区別する顔世前の営みは、そのまま四七の仮名文字を見分ける学習のプロセスに等しい。顔世が師直の艶書を拒むのも、それに連なるだろう。師直は兼好が代作した艶書を「手本」として押し付けているのだが、顔世はそれを拒むのである。

悪事悖つて運強く切れぬ高の師直を、明日の我身の敵とも、知らぬ塩冶が跡押へ、直義公は悠々と歩御なり給ふ御威勢、人の兜の龍頭御蔵に入る数々も、四十七字のいろは分け仮名の兜を和らげて、兜頭巾の綻びぬ国の、綻ぞ久方の…（第一）

顔世のため取りなそうとした桃井若狭助は、師直の不興を買ってしまった。しかし、家老の加古川本蔵が贈り物をすることで、師直の機嫌が直る。逆に、師直の恋慕を拒んだ顔世の夫、塩冶判官は破滅することになる。したがって、

いかに場のルールを学ぶかが重要であったのかもしれない。本作には三つの死がみられる。まず判官の無念の死であり（「我鬱憤を晴させよ…」第四）、次に勘平の本望の死であり（「其方を指加へ一味の義士四十六人、是を冥途の土産にせよ…」第六）、最後に本蔵の覚悟の死である（「相手死すば切腹に及ぶまじと、抱とめたは思ひ過した本蔵が、一生の誤り…」第九）。

お軽の存在が際立つのは、必ずしも勘平との関係においてではない。むしろ、内蔵助と兄の板挟みになった七段目一力茶屋の場においてである。双数的な関係においてよりも、三つ巴の関係において際立つのである。

『仮名手本忠臣蔵』は近松の『碁盤太平記』（宝永七年）を模倣している。その意味で、近松作品とは後続の者が学習すべき「仮名手本」にほかならない。

此唐櫃に入置しは、兄尊氏に亡されし新田義貞、後醍醐の天皇より給はつて着せし兜、敵ながらも義貞は清和源氏の嫡流、着捨の兜といひながら、其儘にも打置れず。

「敵ながらも」打ち置かれぬもの、それは豊竹座にとつて近松の存在を意味するが、いずれにしても三人の合作者は先行者を意識せずにはいられないはずである。

程もあらさず塩治判官、御前へ通る長廊下師直呼かけ呼かけ遅し遅し、何と心得てござる、今日は正七ツ時と、先刻から申渡したでないか…

（第三）

師直は威圧的な先行者として振る舞っている。その威圧的な単教者に、複数の者たちが挑むのが忠臣蔵の物語である。ちなみに『仮名手本忠臣蔵』の先行作である『忠臣金短冊』（享保十七年）にも学びのテーマは見取れる。塩治判官に相当する小栗判官について「かねて歌道をまなぶ由…和歌をまなぶは日本のならひ…」とみえるからである。自らの背中に書かれた密事を読み取ってしまったために勘平は殺されるが、金の短冊に名前が記され忠臣となる（第四）。

『狭夜衣鴛鴦剣』（元文四年）は『仮名手本忠臣蔵』に先行する宗輔の単独作であり、子供の役割が興味深い。

ひそひそとへばむすめのゆふなぎ、「これとと様、あのぢい様はかたきと一み、あくにんじやがしつてかへ」と、

聞いてびっくり「そりやどふして、なんでわりやそふいふ」と、ねちよりすりよりたづぬれば、「さればいの、此中かきただよしのけらい、やくし寺とやらからつかひがきてぢいさまば様三つがなは、大しやうよし助様をよび入してころすさうだん、其のち此ふみがおねまにおちてござつた…」  
(第四)

真相を告げると、子供は殺されてしまう。近代の批評家から宗輔の『和田合戦女舞鶴』(元文元年)、『南蛮鉄後藤目貫』(享保二十年)などは子供が自殺する不愉快な芝居とみされてきたようだが(内山前掲書を参照)、子供の役割に宗輔の特徴といえるものがある。しかも、五徳の三本足「三つがな」のごとく三人が密談している点が注目される。それが、次のように繰り返されるからである。「我々三人てきじやうへまぎれ入、内のがいさいけんし中ごろのはたをおしたて、あいづのふへをふき立なば、さとみとり山おおだちのめんめん、うら道より一時にせめ入、てきをじやうぐはいのひらばへおひだしうちとるてはづ…」(第五)。

松王丸、梅王丸、桜丸の三つ子が活躍する『手習鑑』における三の抗争。知盛、権太、忠信の変貌ふりを描く『千本桜』における三の変容。判官、勘平、本蔵がそれぞれの死を遂げる『忠臣蔵』における三の反復。先行者の近松にないものがあるとすれば、複数の合作者による複数性の力学であろう。三の原理と呼んでみたいが、それは必ずしもプラスに働くとは限らず、マイナスに働く場合もある。しかし、三作品においては奇跡的に三の原理が成功したのである。

実際、豊竹座から竹本座へ移籍した宗輔は竹本座と豊竹座の芸風の混交をもたらしたという。三人の協力と反目など、合作の三作品には合作のプロセスそのものが組み込まれているのではないだろうか。それが本試論の仮説である。宗輔がかかわったとされる歌舞伎『大井川三組盆』(寛保三年)は三組の敵討ちを組み合わせている。宗輔、三好松洛、竹田小出雲(二世竹田出雲)による合作である『夏祭浪花鑑』(延享二年)、『双蝶々曲輪日記』(寛延二年)は、双数性が際立ちつつも三の力学が働くのである。『夏祭浪花鑑』には「団七九郎兵衛釣船三婦一寸徳兵衛」という角書きがあり、男伊達団七、釣船三婦、一寸徳兵衛の三人に団七女房が絡む。『双蝶々曲輪日記』の角書きは「関取濡髪名取放駒」だが、二人の角力取りの達引きに与五郎・藤屋夫婦の情話が絡んでいる。

## 二 近松半二論——妹背・道中・双六

近松半二作品の特徴は川によって二つに分かれている点であろう。紀伊の国の領主大判事清澄と隣国大和の領主大幸少弐の後室定高が対立する『妹背山婦女庭訓』（明和八年）の名高い三段目がそれである。

いえいえそれで目出たい此祝言、是がほんの葬よ嫁入、一代一度の祝言に、婿殿の無紋の上下、首ばかりの嫁御寮に、対面せうとはしらなんだ。それも子供が逃れぬ寿命、兎にも角にも世の中の子といふ文字に死の声の、有るも定まる宿業と、隔つる心親親の積もる思ひの山々は、とけて流れて吉野川、いとど漲るばかりなり。（第三）『妹背山婦女庭訓』では川が二つの世界を隔てており、渡河するのは容易ではない。半二の特徴として「雄大な構想、謎の多い筋立て、対照的人物の設定、意志的主人公の造型、対位法的な場面構成、歌舞伎的技巧の導入」などが指摘されているが（『日本古典文学大辞典』原道生）、それらは空間設定によってもたらされたものであろう。空間性の重視は浄瑠璃を歌舞伎に近づけることになったともいえる。

分割された空間設定、その背景にあったのは竹本座と豊竹座の対立にちがいない。半二の『役行者大峰桜』（宝暦元年）は豊竹座の紀海音『大友皇子玉座靴』（享保七年）の書き替え、『愛護稚名歌勝鬨』（宝暦三年）は海音『愛護若罍箱』（正徳五年秋以前）の書き替えであり、当然のことながら半二は豊竹座を意識している。

安倍貞任と結ばれたため父に会えない袖萩が、垣根を隔てて祭文を唱う『奥州安達原』（宝暦十二年）、順礼娘を我が子と知りながら、夫婦の咎が及ぶことを恐れ名乗ることなく距離をとる『傾城阿波の鳴門』（明和五年）、お染が舟に乗り込み、久松が駕籠に乗り込む『新版歌祭文』（安永九年）。これらの作品からは卓抜な空間設定がうかがえる。『新版歌祭文』ではお染が土蔵の外で自害し、久松が土蔵の中で自害している。『東海道七里艇梁』（安永四年）や『新版歌祭文』から「福は内、鬼は外」と聞こえてくるのは偶然ではないだろう。

武田と長尾が争う『本朝廿四孝』（明和三年）には諏訪湖が広がり（勝頼は諏訪明神の申し子にて…私に殺すも神へ恐れあり…）（第二）、京方と鎌倉方が争う『近江源氏先陣館』（明和六年）には琵琶湖が広がっており（比良の暮雪と賞ぜしも、誠は寒き暮の雪冬ぞ淋しき大津の浦に…）（第九）、いずれも対立の構図を際立たせる。それが『妹背

山婦女庭訓』の吉野川へと通じている。

川によって二つの世界に分断された空間は、別の作品にも見て取れる。それは義貞と尊氏が対立する『蘭奢侍新田系図』（明和二年）の生田川であり（「幸内が嫁おそね、舅の迎ひいきせきと尋生田の川岸に、思はず見合す顔と顔」第三）、国家老と京家老が対立する『傾城阿波の鳴門』の両国橋である（「下総と渡せる橋は、両国の国境をば名に呼し、橋の文色も見へ分かず」第三）。『太平記菊水之巻』（宝暦九年）は「其跡へ出た此半助、川へはめられ水くらふた」と困難さを語っている（第二）。『由良湊千軒長者』（宝暦十一年）も水に囲まれた空間に興味があつたのかもしれない。由良之助と九太夫が対立する『太平記忠臣講釈』（明和三年）の七条河原も同様だが（第六）、とりわけ『道中亀山嘯』第一の天竜川と第五の大井川が注目される。大井川では敵の水右衛門から返り討ちにされてしまう。

飛込ム大河逆まく水、ぬき手を切てぞ、泳ぎける。程なく向ふの川岸に待設けたる水右衛門、三蔵諸共寝刃を合し、泳ぎ着ば一討と眼を配る間もなく、水煙立て藤兵衛は、命限りに泳ぎつき、飛び上つて二王立。（第五）

石井家と赤堀家が対立する『道中亀山嘯』（安永二年）は半二の数少ない単独作として注目されるが、冒頭に「二八娘や、三五の月見、天竜川の船遊山：」とみえる。半二は偶数原理と奇数原理に敏感なのである。その題名に「道中」とあるのは偶然ではない。「道中」こそが偶数と奇数を混ぜ合わせるからである。『妹背山婦女庭訓』においても一つ重要なのは、お三輪の移動であろう。嫉妬に駆られ移動するとき、事件が起こる。

彼奴が心をとらかすには、爪黒の鹿の血汐と、疑着の相ある女の生血を混じて此笛に濯ぎかけて調ぶる時は、実に秋鹿の妻恋ふ如く、自然と鹿の性質頭はれ、色音を感じて正体なし、其虚を計つて宝剣を過なく奪ひ返さん、鎌足公の御計略、物陰より窺ひ見るに、疑着の相ある汝なれば不便ながら手にかけてしと、件の笛の六穴にたばしる血汐受け濯ぎ受け濯ぎ、今こそ揃ふ此幻術、此笛こそは入鹿を挫ぐ火串ならん。（第四）

道中で嫉妬を高ぶらせ、ついには出血に至る。菊池家と大友家が対立する『姻袖鏡』（明和二年）では狂乱した女が男を追って海を渡り（五冊目）、小山判官が秋葉中將を陥れる『小夜中山鐘由来』（明和三年）には「辛き世に商売しらず職しらず、情も慈悲も白波に、世をこぎわたる東海道」とあるが（第六）、こうした道中の困難な歩みを芝居にしたのが『伊賀越道中双六』にほかならない。

『伊賀越道中双六』（天明三年）は和田志津馬が姉婿、唐木政右衛門の助太刀を得て、弟の敵、沢井股五郎を討つ話である。伊賀越えに至る道中が舞台に設定されている。

平作苦しき目を開き、おりよこなたの手にかかつて、死ぬるのじやはいの死ぬるのじやはいの、ハテ、こなたとおれとは敵同士、志津馬殿に縁の有ル此親仁を殺したれば、頼れたこなたの男は立ツ、コレコレ此上の情には、平作が未来の土産に、敵の有リ所を聞いて下ダされいの、外に聞ク者は誰レもない、今死ぬる者に遠慮は有ルまい、不思議に始めて逢ふた人、どふした縁やら、我ガ子の様フに思ふ物、何ソのこなたに引取ラす様フな事此親か、サア此親仁が致しませうぞ、是が一ツ生の頼み、聞カずに死ンでは、迷ひますはいの迷ひますはいの、コレコレ  
レ拝みます拝みます旦那殿……

（第六・沼津の段）

年老いた荷持ち人足の平作は、娘の夫のため敵の居所を聞き出そうとして自ら死ぬ。偶然巡り会った我が子に向けて語りかけているのだが、これは後継者に向けての厳しい倫理にちがいない。

政右衛門ずつと寄ツて稚子引寄、喉ぶへ貫く小柄の切ツ先、幸兵衛驚き、コリヤ庄太郎、大事の人質なぞ殺した、ハハハハ此駒を留メ置キ、敵の鋒先をくじかふと思し召、先生の御思案、お年のかげんかこりやちと燃が戻りました、武士と武士との晴業に、人質取て勝負する比怯者と、後々迄人トの嘲り笑ひ草、少分ながら股五郎殿の、お力に成ル小駒、血祭に差殺したが、頼まれた拙者が金打と死骸を庭へ、投捨たり。（第八・岡崎の段）

唐木政右衛門は卑怯者と呼ばれないために人質を殺してしまう。徳目のために人を殺す、この厳しさは半二特有の儒教的なものである。『太平記忠臣講釈』（明和三年）四段目にみられた石を切断する厳しさにほかならない。

『敵討崇禅寺馬場』（宝暦八年）でも『道中亀山斬』でも返り討ちに逢う。それらが導いた後戻り不可能の「道中」は伊賀越えにおいて顕在化するのだが、もともと半二の作品に潜在していたのではないかというのが本試論の仮説である（実際、『奥州安達原』の宗任も都に連行され、後戻り不能となる）。本作によって半二は亡くなり、竹本座は幕を閉じる。その意味でも本作は後戻り不可能な位置を占める。半二における対位法については注目されることが多いが（園田民雄『浄瑠璃作者の研究』東京堂、一九四三年、諏訪前掲書など）、それは限界点として「道中」に辿り着くのである。

おそらく半二の対位法は竹本座と豊竹座の対立の反映であり、その危機的表現である。豊竹座が廃座となるのは明和二年であり、歌舞伎との対抗関係も影響している。『傾城阿波鳴門』から「逢は逢ながら名乗らで往なす母が気ほどの様に有ふと思ふ、狂気半分半分は死で居るわいの」「人数は半分分裏道へ廻れ廻れ」(第八)といった言葉が聞こえてくるのは偶然ではないだろう。しかし、重要なのは二だけでなく、三の要素が見て取れる(たとえば、寺子屋帰りのお三輪の存在)。因果の「双六」が二と三の倍数から成り立っていることに注目してみなければならぬ。

真柴大領久吉に朝鮮国王の旧臣木曾官と森蘭丸が反逆する『山城の国畜生塚』(宝暦十三年)は「天地開て妹背有、妹背有れば親子あり、親子有れば君臣有り、兄弟朋友五つの道」と始まる。妹と背、親と子、すべて一対の偶数的存在である。しかし、それらが組み合わされると奇数の存在となる。奇数と偶数を組み合わせたのが双六であろう。三段目に「双六打つて幸先きを蘭丸と試ん」とみえるが、双六は半二を特徴づけるものである。妹背、親子から群臣へと半二のドラマは雄大さを帯びる。

『愛護稚名歌勝鬨』(宝暦三年)では「大師大師といふて下はるな賽は耳の早い物、重二の四三ノとすはつてはり天下を大師めにしてやられ、夫レからつゝぬ牢へも入ル様に成ました」という(中之段)。『小野道風青柳硯』(宝暦四年)は飛び上がる蛙から天下の危機を悟っていた。「初メは一寸又二寸、五寸飛七寸飛、ついに枝に取付たる魂のすさまじさ、虫と見て侮るべからず、是を以つて試るに、天に梯猿猴が月、及ばぬ芸も度ヒ重る念シ力だにかたまる時は、ついに成らずと、いふ事なし」(第二)。この蛙が木曾官や天竺徳兵衛の蝦蟇へと展開するのではないだろうか。『天竺徳兵衛郷鏡』(宝暦十三年)の主人公は「三千ン世界に血筋を絶つた天竺徳兵衛」である。

### 三 並木正三論——機関と人生

並木宗輔の門人として最も重要なのは並木正三であり、その功績は舞台機構を改造した点にある。「戯曲を書くことが新しい機構の改造の必要性をもたらし、その改造の成功が、更に新しい戯曲の構想の可能性を拡大した」、「享保以降沈滞をつづけ、浄瑠璃狂言でやっと命脈をたもっていた歌舞伎に活力をもたらし、やがて浄瑠璃とその地位を逆

転させて、歌舞伎の全盛期を招いたことは、専ら彼の力によるもので、歌舞伎史上に占める地位は甚だ高い」といった評価が備わる(『日本古典文学大辞典』土田衛)。ここでは主要な作品を取り上げ、そうした点を確認しておきたい。正三においては劇の内容と劇の仕掛けが不可分にみえる。

『大和国井出下紐』(寛延二年)はお家騒動物で、筑波茂右衛門、唐金茂右衛門という同名の二人が活躍する。横雲大膳が大外記殺害の犯人と見破った筑波は、重宝を奪い返し、大外記の嫡子泉之助が跡目を継ぐ。泉之助が匿われたのが大和国井出の里である。襖を打ち破って雄大な風景が開けるところは見事である。

帯刀 茂右衛門奴はなんとした

侍 裏の蘇鉄山へ駆け入ましてムリ升る

帯刀 此ふすまの袖壁、残らず打ち毀つて足場を荒げ四方より引包んで討つて取れ

侍 畏つてムリ升る

(ト向ふの襖打破る、奥一面蘇鉄山、雪降りの体、築茂大肌脱ぎ、雪を含み、息をついている、侍大勢取り巻きいる……)

(歌舞伎台帳集成7『大和国井出下紐』)

『幼稚子敵討』(宝暦三年)は金毘羅利生記を脚色した敵討ち物である。家宝が紛失し、傾城に溺れた若殿も失踪し、「随分小道具屋でも詮議さつしやれ」「お身は傾城を、エエ、詮議さつしやれ」と言い合っているが、そこに芝居の要点が見て取れるだろう。道具と傾城の組み合わせが正三の演劇だからである。たちまち水責めの場面が組み立てられている(「梯子・水手桶持出る……」)。

「悪に強いは善にもと、あの様にも心が直る物か」と驚かれるが、深見瀬平の強さは善の強さではない。世話になった兵法師範民谷新左衛門を撲殺している。妻のお町は幼い姉弟を連れ敵討ちの旅に出るが、返り討ちに逢ってしまう。そのため同じ兵法師範矢流左島が讃岐丸亀で敵討ちできるよう取り計らうことになる。

左島 哀金毘羅大権現、大願空しからず、三日がうちに此樽丸亀城下へ届けたび給へ、それ流せ

桂 一つの奇特を見せ給へ 南無金毘羅大権現

(ト樽流す 仕掛けにて 向ふへ流れる)

左島 あれあれ 下へ下へと流レ行は、此水門ノ川筋は、隅田川へ通つて裾は大海、願望成就の印、悦べし  
悦べし  
〔幼稚園敵討〕六つ目〕

丸亀の城下に届くよう樽を投じると、仕掛けのおかげで向こうへ流され、隅田川を通過して大海へと至り、大願成就の印となるのである。

『傾城天羽衣』（宝暦三年）はお家騒動物で、忠臣が逆賊に転じた後、再び戻りを見せる。山名勝家は羽衣紛失の罪で追放されると、惣左衛門と改名し虎屋の養子となつて、將軍を狙う。大切では細川勝元が惣左衛門の奸計を見破る。

惣左 今流るる血汐に湯氣立て、人氣の通ふは、此下座敷が此血汐の滴りにて、難病を救ふ者有か、扱は。

（ト此形にて屋根を上へ迫るる）

（ト下座敷二重舞台、下よりセリ上がる。四郎着込、荒事の形にて見得有、関内鎖帷子にて取巻いる、勝元采配を差し、鎧兜にて、浮島を小脇に掻い込み、樋口より滴る血汐を鉢に受、呑んでいる）〔傾城天羽衣〕大切）

与五郎夫婦に諫められた惣左衛門は自害し、その血を飲ませると、傾城浮島の声が戻る。浮島は月食に誕生したせいで捨てられた將軍家の姫君であつた。「梅の木に手燭にて灯を付ける。仕掛にて、燃え上がる。梅、残らず、散りうせる」という仕掛けとともに、本舞台をせり上げて幕切れとする仕掛けが見事である。本作では「虚空に音楽聞え、異香薫じ渡るは、さては、天の羽衣よな」と語り、遺作『日本第一和布苅神事』では「この舞を見る上は、天人に違ひはない」と語るが、仕掛けによつて天国から竜宮までを出現させるのが正三の手腕であろう。

『天竺徳兵衛聞書往来』（宝暦七年）は天竺帰りの船頭を主人公である。天草一揆に加わり耶蘇宗門の秘術を知る又作が自害し、その血を飲ませると、徳兵衛は妖術の力を失う。

みふね コレ、父様父様、もふ息は絶へたか、ハア……

（トどろどろにて、夜這星上より遣ふ、徳兵衛上をきつと見て）

徳兵衛 ハテ、不思議や、星は各々五方に分れ、年星太白、鎮星、熒惑星、中にも反逆の我星は、夏の氣にして赤く照り、火の兄火の弟の極陽の火、南の方にあり、將軍は辰星、冬をつかさどり、黒色にして水の兄水の弟の水、然ルに今、北にある辰星、南の熒惑星をうかがつて突き出すは、水をもつて火を打

消す我運命、取かこまれた知らせか、ハテ、心得ぬ。

（トいろいろ有て、草井戸より蛙出て、苦しがる、ト上より星落て、蛙と共に火炎と成て消え失せる）

（10 『天竺徳兵衛聞書往来』）

星から蛙までを見せるところが雄大だが、異国帰りの極悪人の設定は、こうした空間の変容と不可分であるように思われる。

『三十石燈始』（宝暦八年）は治水工事で名高い河村瑞賢を連想させる人物、川裏祐見を悪役に設定している。五幕目は祐見が淀川検分のため淀与三右衛門の館に滞在し、その悪事が暴かれるところである。遊軒のせいで無念の死を遂げた花満憲法の弟が縫之助であり、その妻で与三右衛門の妹喜蝶は祐見の娘であったことを知り自害する。

与三 動くな。

（ト是より道具、舞台一面に廻る、此内皆立廻り）

（ト道具、一面の城、前に水車あり、三十石、小船数多、皆々、高提灯にて取巻く、真中に弁之作襦袢、源八襦袢、

揚巻白無垢にて、立廻り有、此内道具廻りあり）

（又元の屋敷に成ル、右の見得にて、祐見を与三右衛門、御幸、小和田縫之助、取巻き、元へ戻る…）

（『三十石燈始』五）

弁之作は縫之助の父を討ち取り、回船往來の御朱印を奪った男であり、花満憲法の家臣が神道源八、揚巻は縫之助と言ひ交わした傾城、御幸は憲法の妻である。大詰の回り舞台による舞台轉換が鮮やかであろう。

『大坂神事揃』（宝暦九年）は高津祭から住吉の御祓いまで大坂の夏祭りを背景に、角力取りや男伊達の達引きを描く。女房お富はやむを得ぬ愛想尽かしをして、鶴之助に殺される。生玉祭の夜、鶴之助は妻殺しとして追われるが、敵を捕らえ、宝剣を取り戻す。

富 コレ、言訳が

鶴 一歩だめしにしても飽きはない、畜生めが

（ト段々切、此間に五郎右衛門傘をさし、舟の櫓を片手にて押して付けて聞ある）

よふ荒五郎を逃したなア

（トお富に止め刺す、是より水にて刀を洗ひ、腹切ふとする、五郎右衛門其拔身を踏まへる）

是は

（ト五郎右衛門線香を火入にて付け、水へはめる、蘭中水舟の中一面に成…）

（12 『大坂神事揃』）

水を使った殺しの場において金魚の群れが効果的である。無筆の女房が、書置を幼子に覚えさせ、死後に言わせる趣向も鮮やかであろう。なお、鶴之助お富の名前が絵入り本では又兵衛お宮となっている。

『霧太郎天狗酒宴』（宝暦十一年）は鬼一法眼実是天狗道の怪人霧太郎を主人公とする。「まくの内さわがしく天狗風ふく体にて、大天井よりぼつとせ鬢の毛綿布子着たる人形、前の草井戸へおつる、ト喜之平右のなりにて草井戸より上り、あたりを見廻しいろいろこなし有て、さし札を持」という冒頭の仕掛けが鮮やかである。五つ目に設けられた酒宴の場では、どんでん返しが起こる。

公暁 逃れぬ、覚悟

（トじりじりと花道の方へ付て行、此間、後の山、引道具にて跡へ寄、花道、戸屋のそば迄行を、向ふより、広元

義時、尼將軍、つかつかと出、きつと詰める）

広元 逃れぬ、覚悟

（ト本舞台へ付て行、山向ふへ出る、立廻り、登つて、皆々、軍兵大勢出、皆々山の上にて、きつと見得にて留る、廻り道具にて）

（元の書院先…）

（14 『霧太郎天狗酒宴』）

酒宴は公暁に天狗の力を授けるためのものとされるが、実は天狗の力を破壊するものであった。霧太郎は公暁を助けて実朝の首を斬らせたが、偽首であったことが判明する。

『宿無団七時雨傘』（明和五年）の主人公魚屋団七の茂兵衛はもと武士であったが、紛失した宝刀を探すため身をやり、治介の世話になつてゐる。宝刀と折り紙を盗んだ数右衛門は、芝居小屋の金を持ち出し団七の愛人とみを身請けしようとして失敗する。治介のほうは狂言作者正三から百両を借りて、とみを身請けする。しかし、とみは数右衛

門から折り紙を手に入れようと、団七に愛想尽かしせざるをえない。そのため団七が、芝居の台詞に促されて治介を殺し、自害するに至るが、場面転換が鮮やかである。

治助 コリヤ待て。云ひ訳がある云ひ訳がある。

茂兵 何を、おのれ。(ト抉る)

かぢ ヤア、こちの人を突いたわいなア突いたわいなア。

(トお梶、治助を介抱して逃げ廻りながら奥へ入る。数右衛門、富を連れて逃げて入る。久七、佐兵衛を相手に立廻り、兩人に手を負はせる。数右衛門、出て、茂兵衛にかかる。立廻りて数右衛門、肩先、一刀切られる。よろしく見得にて、返し。

浅黄幕、かぶせる。始終、アリアアリアの声、バタバタにて、後へ道具、出来次第、浅黄幕、切つて落す)

〔『宿無団七時雨傘』〕

治助が団七を罵倒していたのは隣室の数右衛門に聞かせ、折り紙を手に入れるためだったのである。

『桑名屋徳蔵入船物語』(明和七年)は船乗りの名人桑名屋徳蔵を主人公にしたお家騒動物である。若殿高丸亀次郎が傾城ひがきに溺れたため、家老の一角は徳蔵と謀って傾城を殺害する。深川の揚屋と思われていたのが一転して、遠州沖の船中になる仕掛けがある。

一角 金毘羅御造営参詣を幸ひ、無理に鎌倉へ連れ下つて、深川の踊子に拵へたはお前の船へ乗らうばかりで御座りまする。

豊姫 此様に座敷と見えれど、船の中で御座りますわいな。

亀次郎 ヤアア。

〔『桑名屋徳蔵入船物語』一段目〕

空間の変容が見事だが、善人の桑名屋徳蔵と悪人の相模五郎時行は双子に設定されている。四段目では悪人が善人に扮し、大切では善人が悪人に扮している。

『三千世界商往来』(明和九年)は三千世界を駆け回った金司右衛門、実は明智光秀の遺児左馬五郎による謀反劇であり、異国的雰囲気漂わせる。序幕の丸山遊廓ではオランダ人を饗応するため竹田からくりが上演される。小豆島

で門兵衛と名乗っていた左馬五郎は花山和尚として勝家に謀反をもちかけるが、乾隆帝の靈から授かった三年間通力自在の秘術も破れる。

花山 我が大望今月今日、一時に滅ぶるか。エエ、残念やなア。(返し)

(この形にて元へ戻り、久五郎、梅町を見せながら又元の勝元の居る所になる。)

勝家 遠責め近付きたれば、最早大領さまもお出でなさる。反逆人に疵つけぬやう。

(ト此せりふ何なりとも云ふうち、又元の通り。久五郎、梅町の所になる。兩人何なりともせりふ云ひ云ひ、又

元の和尚を取巻きし所になり、これは三段をしつかりと見せる為なり。道具とまる)

皆々 サアサア、反逆人、覚悟せい。

花山 寄つたら蹴殺すぞ。

(『三千世界商往来』大切)

「活けてある桜散る仕掛けにて、バラバラとなる」ところ、「花道の蠟燭一面仕掛けにて消え、真暗になる」ところ、「造り物、結構なる御殿をセリ上げる」ところ、三段返しによる舞台転換など見事である。三年間通力自在の秘術を破るため三年を一時に短縮する術は、からくりによって時間を操る正三にふさわしいトリックであろう。異国の主題が機関を活性化させているが、機関が異国の主題を呼び寄せているともいえる。

『近江源氏容講釈』(明和九年)は半二の『近江源氏先陣館』(明和六年)を書き替え、正三が得意とするスペクタクルを盛り込んだ舞台である。四段目には屋台崩しがあり、源太の攻撃合図とともにすべてが崩れ去る。

(トこの文句のうち、詠らへの道具仕掛けにて、崩れ込み一面の湖水になる。よき程に橋がかりより四斗兵衛、船を漕ぎ、これに隼人之助、逢坂、入頓坊を乗せ出て来る。此うち、源太、軍兵、皆々柱木などを捉へ浮き沈みの心。皆々この船に取りつかうとする思ひ入れ。あぶあぶと浮いて来る)

(四段目)

坂本方鈴木隼人之助は傾城逢坂を時姫に仕立てていたが、さらに四斗兵衛の妻まきを宇治の方に仕立てる。六段目では沢庵和尚と百姓十作がそれぞれ時政、高綱の影武者となる。大江広元の讒言が不和の原因とわかり、京と鎌倉の和睦が成立するが、その舞台転換も見事である。

(上の屋台引込み、向う金襖返す。土堤やうの蹴込みになる。後高二重の白木の御殿、白木の高欄付き、上段に

荒菰を敷き、三方に洗米を供へあるべし。一面に打抜き

〔近江源氏容講釈〕大詰・石山陣所の場

遺作『日本第一和布苜神事』（安永二年）は悪人として知られる梶原景時を善人に設定している。家族が諫死し、ついに景時は本心を明かして自害するのである。若松、静、教経が宝剣を求めて海に入ると、常陸坊の仙術によって竜宮が出現し、宝剣を取り戻すことになる。

皆々 サアサア、こなたへ来り候へ来り候へ。

↳連れて内にぞ。

へト三重にて楼内セリ下げる。

向う一面の結構なる龍宮御殿になる。但し前は一面の御簾なり

〔日本第一和布苜神事〕大詰

こうした舞台機構の複雑化が、浄瑠璃の語りの側面を弱体化させてしまうことは明らかであろう。「チヨボ」を多用する試みも語りの力を蘇らせるよりも、かえって弱めてしまうように思われる。なお、正三に近い門弟が記したとされる『並木正三代噺』（天明五年）は、はなはだ興味深い。「竹馬のころハ歌舞伎の楽やをあそび所、又は操芝居へ入込、介錯のたすけと成、からくり芝居の下屋へ這入、ぜんまいつもり物の糸どりを見おぼへ」という人生自体がからくり芝居にみえるからである（日本庶民文化史料集成六）。

#### 四 並木五瓶論——絶景と書替

伊賀越えをすると、後戻りできない変容を遂げる。それを実践してみせたのが実は並木五瓶だったのかもしれない。五瓶自身が上方から江戸へと下っているからである。上方で五瓶が得意としていたのは異国の表象であった。『金門五山桐』（安永七年）には「大明の宋蘇卿」が登場し、『韓人漢人手管始』（寛政元年）にも異国と関係した人物が登場している（「此唐人組といふは、長崎を切敷た仲衆……」）。

しかし、江戸に下った五瓶は江戸の表象を得意とするに至る。上方でも江戸でも、五瓶は空間の表象を得意としていたといつてよい。しかし、そこには書き替えがある。「江戸に下つてからの五瓶は、旧作のなから伝奇性の強い

ものを除き、わずかに手を入れる程度でしかなかったが、皮肉にもそれが五瓶の筆名を高からしめる結果となった」と指摘されている通りであろう(『歌舞伎事典』古井戸秀夫)。減算の美学ともいえるが、書き替えることによって五瓶は歌舞伎に新たな可能性を開くのである。

「伊賀越後編、亀山嘶前編」の角書をもつ『平井権八吉原衛』(寛政五年)は、江戸に下る五瓶の運命を先取りするものではないだろうか。父の遺恨を晴らすため殺人を犯した平井権八は網乗物で江戸に送られているからである。箱根で駕籠を破り、鈴ヶ森で江戸奴番随長兵衛と出会い、吉原の傾城小紫と馴染みになる。

『天満宮菜種御供』(安永六年)はまさに『菅原伝授手習鑑』という種の利用をし、弾けるスペクタクルになっている(『双蝶々曲輪日記』第七の道行「菜種の乱れ咲き」も活かしている)。小桜、松ヶ枝、紅梅姫という三つ子の設定が『手習鑑』によるものであることはいうまでもない。本作の時平はどこまでも善人を装っている。

道真は猶大馬鹿。時平が涙を誠と思ひ、帝の守護をくれぐれと涙を流し頼みしは、アア浅はか浅はか、道真だにほいまくれば、大内は心の儘、天皇、親王、院の別所、かたつばしから夜のおとどに押込め、われに敵する青公家ばら、一々に蹴殺し、大望成就の血祭り、元老智多の道真、かねて心が置かれしに、計れば安くわが謀の網に落ちたか。(思入れ)ハテ(思入れ)心よやなア。ムムムム、ハハハハハ(ト大笑ひ、階段の高欄にもたれ)テモ、道真はいかい阿房ぢやなア。

(二つ目)

二つ目は笑い幕と呼ばれ、道真が太宰府に去った後、時平の高笑いで幕を閉じるが、これは弾ける場面にちがいない。七つ目は人形が泳ぎを見せるスペクタクルである。道真暗殺を食い止めるため、その船をめざして泳ぐのである(二十六夜海へ飛込む。花道段々と泳ぎ、一二の手を様々泳ぐ事ある。これは介錯人浪子にて遣ふなり。西の方へ泳ぎ入る。ト十六夜の人形遣うて出る)。

『金門五山桐』の一節はよく知られている。「四方をながめ居る見得」が見事といつよい。

〈右高堀、両方へ引分ル、黒幕切て落ス、と造物、山門二重目の扉前高欄、垂木、升形宜しく、右山門両脇、一面の桜のばかり、前の蹴込の所、霞にて、下隠れて有、此縁先に、五右衛門、百日蔓、黒羽二重の着付、前帯にして、五右衛門にて、高欄にもたれ、太煙管にて煙草吞、四方の風景を見て居ル見得にて、此道具前へ突

出す、かすかに禅の勤、木魚しやはりにて、是を合方にて、道具留ル)

五右 春の眺めは価千金とは小さい譬、五右衛門が為には、此価万両、最早日も西に傾き、誠に春の夕暮の桜も一入一入、ハテ、麗らかな眺めじやよな。  
〔金門五三桐〕二つ目)

〔本舞台、一面に山門の上、扉前、高欄、たる木、象鼻、極彩色の組物。山門の左右、一面に桜の盛り、蹴込みの所、霞にて隠し、高欄の真中に、石川五右衛門、百日かつら、どてらにて、煙草を呑みながら、四方をながめ居る見得。本釣鐘、音楽にて道具おさまる。〕

五右 絶景かな絶景かな、春の詠めは価千金とは小さなたとへ、この五右衛門が目からは万両、もはや日も西に傾き、誠に春の夕暮の桜は、取りわけ一入一入、ハテ、麗らかな眺めぢやなア。  
〔楼門五三桐〕

初演の『金門』に「絶景かな絶景かな」の台詞はないが、すでにその要素は潜在していたと考えることができる。再演の『楼門』の台詞は全く新しく付け加わったものではないだろう。同様の台詞は近松半二による『小野道風青柳硯』蛙飛びの場にもみえるが、「扱絶景かな絶景かな…一ツ刻価千金」第二、こちらのほうが遙かな広がりがある。『けいせい黄金鯨』(天明二年)にも広がりのある場面がみえる。

〔右関家板松を東へ引て取、黒幕切ておとす、ト後浅黄幕、稲村五つ六つ此合やはり板松、是より始終雪ふる、よろしく有て、向ふより伊達五郎鯨もつて逃て出る、歩左衛門追かけ出〕  
ヤア大切成鯨こつちへ渡せ、

イヤならぬ  
(五幕目)

写実性が評価される『五大力恋緘』(寛政七年)は、もともと島津の琉球攻めを描いた『島廻戯聞書』(寛政六年)の後半を独立させた世話物である。角書に「琉球大王は日本の優雅／太主嫁寮は異国の娼妓」とあり、前半は印伝国が琉球を攻めるといふ異国性をもつ。後半では三五兵衛のせいで愛想尽かしされたと思ひ込んだ五兵衛が、小万を斬り殺す。上方台帳では菊野と呼ばれていた傾城が、江戸台帳では小万となる。

小万 サア、この三味線の、エエ胴欲ぢやわいなア。(ト煙管にて、三味線を打ち破る)

三五 エエ、かたじけない。(トその皮を引き破り、戴いて懐中する。小万心づき、ハツとこなし。源五兵衛こ

なしあつて)

源五 ムウ、三味線は芸者の魂、誓ひを立てし五大力に、筆を加へて三五大切、剩へ打ち破つたは。(トちよつと脇差へ手をかけ、あたりを見て、ちやつと思入れあつて、急かぬこなし)

フウム、何としやう、しやう事が無い、身共もふつり、思ひ切つた。(大切・仲町花屋の場)

五兵衛は殺した小万の首に煙草の煙を吹きかけるが、それは「煙草」を吞んでいた石川五右衛門に通じるものであらう。

小万、三五、五兵衛。五大力がすばらしいのは三人の構成であり、それゆえに五大力は歌舞伎の定番としてたびたび書き替え上演されることになったのではないだらうか。それが本試論の仮説である。

『隅田春妓女容性』(寛政八年)は梅の由兵衛と呼ばれる作品である。千葉家の家臣三島隼人に恩のある梅の由兵衛は、その娘で拐かされて吉原芸者となった小さんの身請け金を工面しようとする。

由兵 おれはまんざらよこしまな非道をする男ぢやあないが、今夜に迫り百両の、金がなければ命づく、思ひがけなくこなさんに、フト出逢つたこつちの幸ひ、そつちの不運とあきらめて、どうぞその金貸して下せへ。それも二日か三日のうち、こつちの金の出来次第、尋ねて行てきつと戻す。始めて逢つたこなさんに、押し付け業な無心だが、どうぞ頼みを聞いて下せへ。(二幕目)

二幕目の大川端で由兵衛は丁稚長吉に金の無心をするが、この懇願ぶりは黙阿弥に受け継がれるものであらう。長吉の所持していた百両は由兵衛に届けられるはずの金だった。しかし、由兵衛はそのことを知らずに長吉を殺してしまふのである(「女房の弟が金を拵え持つて来たのを殺すとは、いかなる因果の報ひぞや」)。

『富岡恋山開』(寛政十年)は二人新兵衛と呼ばれるもので、三人吉三に受け継がれるところがある。玉屋新兵衛は、兄九十郎に売られ深川の遊女小女郎になつていた菊野を探し当てる。

小女 ほんにまアそのやうに酒びたし、国にいる時より、家中で名うての悪党にて、ついには殿様のお耳に入り、とと様までも御勘気こふむり、永のお暇になりしは、皆お前の不行跡から。それから江戸へ出て屋敷方へ奉公して元のやうに侍になり、親へ孝行つくすゆゑ、金を工面してくれとわたしをたばかり勤め奉公、

その身の代もみんなお前が使ひ尽くし…

(二幕目「二軒茶屋の場」)

この悪党ぶりは南北に受け継がれるだろう。二幕目、猪の堀の場では「たとへあとで親父めが、牢へ入つて死のふとも、少しもおれにかまひはねへ。子の代はりに親がなるは、親の冥加といふものだ」と罵っているが、その非道に憤つた出村新兵衛はついに九十郎を斬り殺す。

自分の心が「このから傘と下駄じや」という出村新兵衛の台詞は興味深い。「どのやうに大雨が降らふと、この傘をさせば一滴も身にはかからず、小女郎といふ大雨が身に降りかかつてもこの傘でふせぐ。又こうすばめるとその雨が身へ落ちて、下の泥は、なれあふその泥めが、身にかかつて汚さふとはねあがつても、そこで下駄だ。これを履けば泥をよけ、傘をさせば身にかかる雨をしのぎ、なにとよくしたものだ。又あの泥めがどうこね返しても、この下駄で踏みこじるは」。歌舞伎とは天から降り注ぐ災いを避け、地から跳ね上がる災いを避けるところに生まれるドラマなのである。

## おわりに——浄瑠璃から歌舞伎へ

以上、宗輔、半二、正三、五瓶の主要作品をみてきたが、それらが南北作品や黙阿弥作品の基盤になっていたことは明らかであろう。いうまでもなく、浄瑠璃、歌舞伎の作品群は様式性が強く作家性を強調するのは容易ではない。しかし、あえて作家性を強調してみることで、様式性の細部がいくらか明らかになったのではないだろうか。その特徴は学びの場と拮抗する三者の空間であり、渡河と道中の空間であり、仕掛けによる空間の変容である。そして、絶景によるスペクタクルと書替によるリメイクが歌舞伎の様式性となる。

「紅粉が流るる」とあつた近松『国性爺合戦』の水は、半二の『妹背山婦女庭訓』を通過して、静かに黙阿弥へと流れ込むのであろう。また、「己が身を焼く蜘蛛の光り」とあつた近松『関八州繫馬』の炎は、宗輔の『夏祭浪花鑑』で火傷を起こし、苛烈に南北へと連鎖するのであろう。

浄瑠璃が語り物であるのに対して、歌舞伎は台詞劇である(そのため、逆に無言のダンマリ場面が生きる)。並木

宗輔は浄瑠璃、歌舞伎ともにかかわったが、次のように指摘されている。「いったん歌舞伎作者に転じ、浄瑠璃の形態上の特色を客観的に把握し得た竹本座時代以後は、人物の個人的な行動や心理を詳細に描く劇の方法よりも、歴史の流れや集団の運命を物語りつつ人生の断面を表わす叙事詩的手法がとられるようになる。叙事詩から出て極度に劇に近づいた浄瑠璃は、ここにおいて再び叙事詩に回帰し、操浄瑠璃として真の完成を見たといえる」（『日本古典文学大辞典』内山美樹子）。

空間設定を重視した半二は、宗輔以上に浄瑠璃から歌舞伎への道を広げた。さらに並木五瓶は舞台の仕掛けを工夫することで、歌舞伎の可能性を開いた。それは中世的な閉鎖性を伴った浄瑠璃から近世的な開放性を伴った歌舞伎への転換と違ってよい。無機質の人形を操る浄瑠璃に対して、役者の生命力が際立つ歌舞伎には開放的な陽気さが満ちている。

浄瑠璃から歌舞伎への転換、それは伝奇性を切り捨てていったことと不可分であったといえる。南北がそうした伝奇性を取り戻そうとした作家であり、黙阿弥が伝奇性を切り捨てていった作家であることは疑いをえない。しかし、語りの技法という側面からみると、南北は浄瑠璃の可能性を切り捨てた作家であり、黙阿弥は浄瑠璃の可能性を取り戻そうとした作家であろう。南北が装置に頼るのに対して、黙阿弥は装置に頼らないということもできる。

三大傑作『菅原伝授手習鑑』における三つ子（三の抗争）、『義経千本桜』における三つの身体（三の変容）、『仮名手本忠臣蔵』における三人の死（三の回復）をみてきたが、拡張する三の力学と収縮する二の力学の抗争として近世演劇史を読み解くべきなのかもしれない。『夏祭浪花鑑』や『双蝶々曲輪日記』は双数性が際立ちつつ、第三の力が働いている。「団七九郎兵衛釣船三婦一寸徳兵衛」という角書きをもつ『夏祭浪花鑑』は男伊達団七、釣船三婦、一寸徳兵衛の三人に団七女房が絡むからであり、「関取濡髪名取放駒」という角書きをもつ『双蝶々曲輪日記』は二人の角力取りの達引きに与五郎・藤屋夫婦の情話が絡んでいるからである。

宗輔の単独作に『釜淵双級巴』（元文二年）があるが、並木宗輔は「双」の原理を有しつつ「三つ巴」の力学を働かせる。石川五右衛門父子の話でありながら、継母との関係、養父との関係が介入するからである。興味深いのは宗輔が百足退治の挿話を二度も描いている点にほかならない。

千丈百足蜈蚣の勢、数のうろくず一ト口呑、劍に均毒の針、さし付けまき立なやませば、龍女は危迫廻れ波にただよひ逃て行（中略）ひやうどはなせば眉間を微塵、喉をつらぬきたちまちに、弱る所を左衛門いがじゆ、刺通し刺通し、蜈蚣は亡失にけり。

（享保十四年『藤原秀郷俵系図』第五）

彼曾我村の百足婆、二十両の婚納のさきがね、そこにせまいとおくばならし、門口のぞいてわわり声、コレ八八殿、茶の下たいて湯水が見事のとへ通るか、婚納にわたした二十両、戻すか嫁おこすのか、二つに一つのへんとうどぶしてくださる聞たい…

（享保十七年『赤沢山伊東伝記』第四）

前者は百足の怪物、後者は百足婆と呼ばれる老婆である。いうまでもなく百足は無数の関節、無数の節足をもつが、百足の名を背負った両者はともに殺される。とすれば、無数に分岐しかねない筋道を抑圧するのが宗輔という劇作家ではないだろうか。二の原理、三の力学、あるいは五段の構成、そうした整数に劇作を整理してしまうところに宗輔の手腕があるように思われる。それが驚くほど多作な理由であり、たやすく共作を実現する理由である。後に千柳を名乗るが、義経を付け狙う側から『清和源氏十五段』（享保十二年）を描いた後で、追われる義経の悲劇『義経千本桜』（延享四年）を実現したのは宗輔の「双」の原理によつていのではないか（前者に「ふうふはうつかり昼狐」とあつたが、後者で「千」の力学を体現した狐が登場する）。

近松半二の場合は三の力学よりも二の原理のほうが強いように思われる。宗輔にみられた競合の設定を空間化するといつてもよい。『妹背山女庭訓』は入鹿という第三の力を中心にあるが、大判事家と太宰家の双数性に焦点を絞つていくところに半二の特質が見て取れる。原拠となつた『伊賀越乗掛合羽』はお家騒動と敵討ちを組み合わせていたが、半二の『伊賀越道中双六』はお家騒動を消し去り、敵討ちにおける敵と味方の双数性に焦点を絞つている。『奥州安達原』における源氏と安倍一族の対立（東山道の国の果陸奥一国の出入を改め非常を示す白川の関…）第三、「武田信玄上杉謙信」という角書きをもつ『本朝廿不孝』における武将の対立（甲斐と越後の領分にわけて立てたる境目の場所…）第三、「近江源氏先陣館」における源平の対立も同様であろう（その源は近江路の比叡山、おろし隔てられ…）第八。『関取千両幟』における角力対決（池田の関取、天満の関取、千両、千両二幟其名を難波に上げにけり）第九、「お染久松」という角書きをもつ『新版歌祭文』における男女の双数性も注意される（「どうでも死なねば、ならぬ身

の上、未来は一所に手を取つて：」下巻。

随筆『独判断』（天明七年）のタイトルが示すように、半二は分かつ作家といえる（人に物習ふ事をやめて何事も我胸一ツで得手勝手の了簡を付て人は何と言はふとままよ：）。徳兵衛が割り算をするところに近松との相違が見て取れる（「両方合はして五十四貫あるが、所でこれを三百六十日で割つて見れば：」『往古曾根崎村噂』安政七年）。もろもろの分割を空間化したのが半二という作家にちがいない。<sup>2)</sup>

『仮名写安土問答』（安永九年）の春長は突如、將軍義昭を裏切る。「只今迄は主君と仰ぐ義昭公、今よりは、官も位もなき慶覚御坊：」と語っているが（第一）、春長は分かつ人物なのである。春長の妹御幸姫は不義を理由に出家させられ、春長と敵対する別所小三郎に殉じる。「こがるる、姫山に名は埋れし男山、義者の誠を、三木の城古跡は、今に残りけり」とあり（第三）、このドラマにも妹背山の緊張感が漲っている。結末で興味深いのは、演能の数の問題であろう。「十三番」と有ルお能数、何卒五番に減少有りたし」と願ひ、「十三番は愚、百番でも押シだまつて拝見有ルが身のお為」と反論される（第四）。春長の権力を示す数の問題が本能寺の炎上へとつながっているのだが、五段構成の本作が後続の『繪本太功記』（寛政十一年）では十三段構成になる。

並木五瓶の場合は三の構図が鮮やかである。『金門五山桐』の石川五右衛門、久吉、お菊、『韓人漢人手管始』の大学、小女郎、伝七、『平井権八吉原衛』の長兵衛、権八、小紫、『五大力恋緘』の源五兵衛、小万、三五兵衛、『隅田春妓女容性』の由兵衛、小梅、長吉、『富岡恋山開』の玉屋新兵衛、小女郎、出村新兵衛などに見て取れるだろう。三の構図は異国、上方、江戸という社会空間にも重なり合っている。江戸に下った五瓶は、異国の表象を削った代わりに江戸の表象を濃密にしたからである。

## 注

〔1〕 忠臣蔵の諸問題については服部幸雄編『仮名手本忠臣蔵を読む』（吉川弘文館、二〇〇八年）を参照。

〔2〕 菅専助、近松半二『蓋寿永軍記』（安永五年）には、「勢竹を割」とく烈し」とあるが、それは半二にふさわしいものであろう。半二における「こみ」と「ほどき」については前掲の内山論著を参照。

〈付記〉 本稿は二〇二〇・二一年度沖縄国際大学特別研究費によるものです。

〈キーワード〉 並木宗輔、近松半二、並木正三、並木五瓶

〈要旨〉 本稿では宗輔、半二、正三、五瓶の主要作品を空間設定という観点から検討してみた。浄瑠璃、歌舞伎の作品群は様式性が強く作家性を強調するのは容易ではないが、あえて作家性を強調してみること、様式性の細部がいくらか明らかになったように思われる。その特徴は学びの場と拮抗する三者の空間であり、渡河と道中の空間であり、仕掛けによる空間の変容である。そして、絶景によるスペクタクルと書替によるリメイクが歌舞伎の様式性となっている。

〈訂正〉

本誌44号65頁19行目「実に善悪の源同じく、迷悟体一なる」↓「古徳、菩薩の戒を積するに、分つて行人に四句を作れり。一つには、外は浄に内は染なる（中略）」

同91頁17行目「九四」↓「一〇八」

同94頁3行目「馬を哀れむ挿話を記しているが」↓削除