

『天竺徳兵衛韓噺』における趣向の考察

—— 木琴を打つ座頭をめぐつて ——

鶉飼伴子

一 はじめに

文化元年（一八〇四）七月江戸の河原崎座で初演された「天竺徳兵衛韓噺」（以下「韓噺」と略称）は、のちに「東海道四谷怪談」など多くの著名な作品を残した四代目鶴屋南北（当時勝依蔵）が、狂言作者として最初の大成功を収めた出世作である。本稿では、その五幕目大話の演出と趣向に関していささかの考察を試みるものであるが、「韓噺」の初演台帳は現在に伝わらないため、当該部分の梗概を『歌舞妓年代記』、『歌舞伎年表』、絵本番付等の記事から勘案して記す。

田舎座頭徳都となつて滝川左京の館へ入り込んだ天竺徳兵衛（初代尾上松助）は、所持した木琴を望まれ、越後節を歌いながら木琴を打つ。それより怪しまれて詮議にかけられ、前の池に飛び込む。人びとが驚いていると、花道の

揚幕にて上使と呼び、早替りで偽の上使此村大炊之助に化けた天竺徳兵衛が現れる。そこへ本物の此村大炊之助（岩井喜代太郎）が現れて徳兵衛は正体を見破られ、さらに巳の年月の揃った滝川左京（市川門蔵）の切腹により術を挫かれる。

「韓噺」は、『歌舞妓年代記』に「此早がはり三ヶ津にまねる者あるまじと大評判にて。無人の夏きやうげん大入大繁昌まこと一流の名人といふべし」とあるように、江戸屈指の実悪役者であつた初代尾上松助の行う早替りの驚くべき早さと巧妙さ、また幽霊の不思議な効果をあげる仕掛けや工夫など、視覚的な面白さが何よりも大きな話題を呼んだ。しかし、もうひとつ忘れてはならない事実として、当時舶来の珍しい楽器であつた木琴を、舞台にもち出して見せるというだけでなく、音曲の演奏を得意としていた松助に歌いながら演奏させ、聴覚的な面白さを狙つたところにも大きな特徴があつたことを指摘しておきた

い。絵本番付に「此所木琴のあちこぶし水中の早かわり上使古
今まれなるはやき事大当り大評判く」と記されていることか
らわかとおり、この幕は木琴の越後節と水中の早替りとの二
点によって格別の評判を取ったのである。

天竺徳兵衛が田舎座頭徳都となつて滝川左京の館へ入り込み、
望まれて所持の木琴を打ち、越後節を歌う。それより怪しいと
見咎められて池に飛び込み、早替りで偽上使此村大炊之助とな
つて登場する。論を進める上で、この一連の演技を仮に「木琴
を打つ座頭の趣向」と呼ぶこととする。

木琴を打つ座頭の趣向に関する従来の研究には、次のものがある。亀屋東西氏は「天竺徳兵衛誕断」で、明和二年（一七六五）十一月市村座上演の『降積花二代源氏』第一番目に演じられた常磐津浄瑠璃「蜘蛛絲梓弦」における仙台座頭と本狂言の座頭徳都とは同巧異曲であることを指摘し、郡司正勝氏は「天竺徳兵衛万里入松」解説で、天明七年（一七八七）九月桐座上演の「天竺徳兵衛故郷取船」の役割番付に「座頭升都市川団十郎」とあることから、「韓断」以前の天竺徳兵衛物の狂言の中に座頭が登場していた可能性を示された。古井戸秀夫氏は「天竺徳兵衛——座頭と上使——」で、「座頭」を広く「変化」の所作のバリエーションの一つとらえ、「座頭」から「上使」の早替りは、もと「七変化」の系譜にたつていて、「韓断」は江戸の「七変化」舞踊に醸成されて出来てきたものであるとされた。加えて郡司氏の指摘された「座頭升都」については、「捨て役か、もしくは登場しても印象の薄いものであった」とし、「韓断」と天竺徳兵衛物の先行作品との間に、座頭を介した直接

的な関連性は見出せないとされている。また、江戸時代後期に現れた木琴の文化に注目した唯一の文章としては、肥田暗三氏の「木琴ものがたり——江戸時代の木琴」がある。

木琴を打つ座頭の趣向は、「韓断」を特徴づける極めて重要な趣向であるにもかかわらず、右に掲げた先行研究では、仙台座頭の舞踊との関連が指摘されたに過ぎず、「韓断」以前に存在した一連の天竺徳兵衛物の歌舞伎・浄瑠璃作品との関連の中で十分に論じられてきたとは言いがたい。

本稿では、木琴を打つ座頭の趣向が、天竺徳兵衛物の先行狂言のなかにすでに存在していた仙台座頭の趣向をもとに、新奇なものを好んで流行に取り入れる江戸人の嗜好に合わせて、南北が工夫して作り上げた趣向であることを明らかにしたい。その上で、「韓断」によって宣伝された木琴が、江戸時代後期の都市の人びとの生活に与えた文化的影響についても考察してみたいと思う。

二 座頭の趣向

「韓断」以前の歌舞伎の中に現れた座頭の趣向とは、どのようなものであったのだろうか。

座頭の登場する変化舞踊については、すでに古井戸氏がいくつかの例をあげて述べておられる。仙台座頭の舞踊を得意とした役者に、所作事の名人として知られた九代目市村羽左衛門がいる。九代目羽左衛門は、市村龜藏を名乗っていた宝暦十一年（一七六一）五月、市村座で上方に上る名残りとして七変化の所

作を演じた。そのとき踊り、上方でも評判のよかった仙台東頭の趣向を取り入れたのが、明和二年（一七六五）十一月市村座上演の常磐津浄瑠璃『蜘蛛絲梓弦』である。ここで、九代目羽左衛門の仙台東頭舞踊の具体例として、『韓嘶』との趣向の類似が指摘されている『蜘蛛絲梓弦』の内容を検討してみたい。

この浄瑠璃は、上中下の三部から成る。

上の巻 病に臥す源頼光を守護して、坂田公時（三代目大谷広治）と碓井貞光（沢村喜十郎）が宿直をしている。そこへ土蜘蛛の精霊（九代目市村羽左衛門）が切禿に化けて現れ、頼光の寝所に入り込もうとするが、二人に怪しまれ姿を消す。

中の巻 公時と貞光が睡魔と戦うために碁を打っていると、土蜘蛛の精霊が仙台東頭に化けて現れ、仙台浄瑠璃を語り、さらに、所望にまかせて珍しい踊歌を歌う。二人が聞き入っていると、座頭は目を見開き、頼光の寝所を襲おうとする。貞光が怪しんで捕まえようとする、仙台東頭の姿は掻き消すように消える。

下の巻 山伏に化けた土蜘蛛の精霊は、途中で連れになった梓巫女（三代目芳沢崎之助）に恋を仕掛けるが、正体を見破られて土蜘蛛の姿を現し、公時と貞光に退治される。

中の巻をさらに詳しく見ると、真剣に碁を打っている二人の武将の前に、影のごとく忽然と現れた座頭は、「じたいそれがしは奥州もので、三味も弾ますしよいも上手」と自分を売り込み、頼光の寝所へ入り込もうとする。「奥州座頭か。さいはいの

ねむた覚し、国ぶしのじやうるり面白い所、サアくき、たい」と所望されると、浄瑠璃は得物だが古風に思うだろうからよしと方がいい、といったん断る。「聞*およんだ仙台浄るり一段しよもうだく」と強く望まれるので、背負ってきた三味線を鳴らし、漢の高祖の臣樊噲の剛勇ぶりの一節を語る。二人から「コレくお坊、是斗のげいじや有まい。何ぞ珍らしい踊哥でもないか。とてももの事にサアく所望たく」と望まれ、「ワヤさてくそれさま達アあこぎだアエ。ア、とてもぬれた袖だ。おら、国さおんどり哥を、さらばぶんまけ申べい」と承知し、「おらが在所にやナアめんくめいしよがござる。恋にやだてなるいしぶみかきやれ。たより松嶋錦木立て、いかなる雪にも雨にも忍文字摺色じやへ。いろにまよふてアア安達が原の鬼になるまで。見すてられたるむねはほんにくむねはもやつくむやくの関。ほんにはぎのをりはし杖がなふてはならぬぞへ」と歌い、二人が聞き入って前後を忘れていたのを見計らい、妖怪変化の正体をちらりと見せ、いつの間にか姿を消す演出になっている。

座頭に化けて館へ入り込み、芸を披露して相手を油断させ、怪しまれると消え失せる（または正体を現す）趣向は、中世末葉における盲僧や浄瑠璃を語る座頭が、比較的容易に貴人や武将の邸に招かれて芸を披露することがあったという知識を背景にして成立している。そしてこの趣向は、座頭の役に付されたイメージの典型的となつて、以後の狂言、おもに変化舞踊の中に定着することになる。その点で、『韓嘶』の木琴を打つ座頭の趣向が、『蜘蛛絲梓弦』における仙台東頭の趣向の流れを汲むこ

とは疑いない。ただし、『韓嘶』の座頭は仙台座頭ではなく、越後座頭であるらしい。『韓嘶』の役割番付は「田舎座頭徳都尾上松助」と記すのみであるが、文化二年（一八〇五）正月刊の評判記『役者正札附』（江戸之巻）尾上松助の評文に「大切越後座とうにて越後ぶしにてもくきんを打」とあるので、越後座頭説を裏付けるかと思われる。越後の盲僧がやはり歌を歌うことがあったことは、文化十四年（二八一七）の『諸国風俗問状越後国長岡領古志三島浦原三郡答書』に、「謡初三日の夜し侍り、田舎にはめくら法師などよびて、時のはやり哥うたふて、うたひぞめといふと侍り」とあり、資料的にも確認できる。また、松助は三味線ではなく木琴を背負つて登場するので、三味線の伴奏を必要とする仙台浄瑠璃は語らず、越後節だけを歌って聞かせたものと推測される。仙台浄瑠璃を語らない田舎座頭ならば、仙台座頭でなくても構わないだろうから、松助が舞台上で歌う越後節の名称に因む越後座頭の設定にしたのは、十分考えられるところである。

亀屋東西氏は、『蜘蛛絲梓弦』の作者金井三笑が南北の師匠であることを指摘し、『蜘蛛絲梓弦』と『韓嘶』の間に狂言作者を紹介した関連を推測されている。初代尾上松助も『蜘蛛絲梓弦』が上演された明和二年（一七六五）十一月には、市村座で九代目羽左衛門と同座しているから、むろん仙台座頭の所作を見ていただろう。だが、それだけでは『韓嘶』の天竺徳兵衛がなぜ座頭に化ける必要があったのかの説明としては不十分と思われる。そこで、『韓嘶』以前の天竺徳兵衛物の狂言の中で、武士の屋敷に向ひて珍しい歌を歌う、もしくは座頭となつて御前へ

あがる、といった演出が行なわれていたかどうかを確認する必要があると思われる。また、木琴を打ちながら地方の歌を歌う演出を可能にした松助の芸風も、あわせて考えねばならない。

三 天竺徳兵衛物の先行作品に見られる異国（異郷）の歌

『韓嘶』以前の天竺徳兵衛物の狂言の中に、徳兵衛が珍しい歌を歌つて聞かせる趣向があったかどうかを見てみることにする。

「天竺徳兵衛」の役名が資料的に確認できる早い時期のものでは、元文二年（一七三七）十一月市村座顔見世『源氏雲扇』の鎌倉長九郎（実悪）、寛保二年（一七四二）二月河原崎座『紅白和曾我』の市川勘十郎（敵役）、宝暦五年（一七五五）正月中村座『若緑錦曾我』の笠屋又九郎（敵役）が天竺徳兵衛を演じているが、いずれも軽い役であり、評判記等の記事から徳兵衛が歌を歌つた事実の確認できない。

宝暦七年（一七五七）正月大坂大松西助座（大西芝居）で初演された『天竺徳兵衛聞書往来』（以下『聞書往来』と略称）は、初代並木正三の作で、初めて天竺徳兵衛を主役に設定して描いたもので、スケールの大きい国崩しの大悪党という、その後の天竺徳兵衛像を決定した画期的な作品である。初演台帳が残されているので、詳細な内容を知ることが出来る。

初代中山新九郎扮する天竺徳兵衛が、天竺へ吹き流された経緯および天竺のありさまを認めた口書を、場所こそ武家屋敷ではなく揚屋であるが、將軍東山義輝、三好長慶、細川勝元らの

居並ぶ前へ持参すると、長慶の家来たちがそれを読み上げる。その口書に、天竺の色町について触れる部分があり、天竺で歌われているというはやり歌の文句が紹介される。当該部分を引用すると、

和田之助 あの方も色町は華麗にてゝ候 はんほうぎやと
申曲輪へ参り こんたんでのあちやへと 揚屋女郎
禿 おびたゞ敷 皆く琵琶を持つて 流行歌を歌
ひ申候 その文句に曰

義輝 こりや聞事じやわいはい

和田之助 こんちよろれいいちよわくにちよちよりちよ
かちやみよばちや有はむちよめのこわちうさんちや
む雨けちよんぴさちやちよけばかりきちよんじつさ
んちやんせうつちやかまへりましょとけつんくんと
けくつん こな縁が日本にもあるか と歌ひ申候
義輝 ハテ 難しい歌じやなア
となつてゐる。

こんちよろ云々の歌詞にどんな意味を込めたつもりなのかは不明であるが、最後を「こな縁が日本にもあるか」で締めくくつており、これが色町での流行歌であることを考え合わせると、ことさらに異国の言葉めかして聞かせながら、おそらく恋の歌を意図しているのであらうと想像される。「韓嘶」の徳都が歌う越後節も、恋の歌である。中山新九郎の天竺徳兵衛は座頭に化けるわけではなく、しかも舞台で実際に歌を歌うのは天竺徳兵衛でも座頭でもない第三者であるため、「聞書往来」から「韓嘶」を直接的に結び付けることはできないが、物堅い侍たちの前で

異国の和らかな色恋の歌を披露する趣向が、すでに「聞書往来」において行われていた事実を確認しておきたいと思う。

「聞書往来」の影響下に作られ、「韓嘶」が登場人物名およびストーリー設定などを直接的に依拠した作品が宝暦十三年（一七六三）四月初演の人形浄瑠璃「天竺徳兵衛郷鏡」である。この中では天竺の流行歌は歌われることがなく、座頭も出ていない。したがって、「韓嘶」の木琴を打つ座頭の趣向は、南北の創案による歌舞伎ならではの趣向と考えていいようである。

明和五年（一七六八）八月中村座上演の「天竺徳兵衛古郷取梶」（以下「古郷取梶」と略称）は、台帳が伝わらず、諸年表類にも評判記にも内容に関する記述がないため、従来その内容は全く知られていなかった。古井戸氏は、「宝暦七年に大坂で初演された、並木正三の「天竺徳兵衛聞書往来」の脚色に、三勝半七の世話狂言を増補したもの」とされた。「聞書往来」と「古郷取梶」の登場人物名を照合してみると、その推測はおそらく妥当であらうと確認できる。それでは、この両者の間に違いをもたらす肝心の「脚色」は、どのようなものであったのだろうか。幸いに「古郷取梶」の中で使われた長唄の詞章が伝わっているので、検討を加えてみたい。「渡初鵲丹前」「おとぎもみち早物語」「畳さん」の三曲がそれである。

「渡初鵲丹前」は、「古郷取梶」第一番目に使われた長唄で、秋しの（四代目岩井半四郎）、あげはひめ（吉沢山八）、奴可内（松本大七）、はりまの介（二代目市川八百蔵）が登場する。「聞書往来」では、揚葉姫と播磨之助は恋仲であり、將軍殺しと不義の科とともに屋敷を追放され、身の潔白を証明するために艱

難辛苦する。「古郷取梶」における二人の役割も、ほぼそれを踏襲したものと思われるが、秋しのと可内の役名は「聞書往来」には見えないため、それぞれ主人を守護する忠実な家来として、「古郷取梶」の際に造形された人物であろう。

「畳さん」は、「古郷取梶」第二番目に使われた長唄で、正本の表紙には、文を書くかさや三勝（二代目瀬川菊之丞）の姿が描かれている。かさや三勝は「聞書往来」には登場せず、明らかに「古郷取梶」で新しく付け加えたストーリーの人物である。

「おとぎもみち早物語」も、「古郷取梶」第二番目に使用された長唄であるが、まさにこの長唄が、「韓嘶」の木琴を打つ座頭の趣向に、多大のヒントを与えたものであることを考証しようと思う。「韓嘶」以前の天竺徳兵衛物の狂言の中に、座頭徳都の役名がすでに存在していたことがわかる。

「おとぎもみち早物語」に登場するのは、ざとう徳いち（四代目市川団十郎）、へんたり小左衛門（市川久蔵）、ちろり勘右衛門（宮崎八蔵）の三人と、本文中に「高麗蔵」「三治」と指定された部分があることから、細川勝元（初代市川高麗蔵、よし丸君（市川三治）もからんだものと思われる。詞章の内容は次のとおりである。

座頭徳都は、へんたり小左衛門とちろり勘右衛門に促されて、「我はいなかのうかれざとうでござる。今度此度四国西国洛中洛ぐわい官金集にまわるくうくう、ざつとのほう」と言いながら御前へあがる。徳都はまず「天地の間にしらぬ字はござらぬ」と言い、漢字の知ったかぶりをする。小左衛門が、「扱も物知りだはへ」とおだてて浄瑠璃を聞き

たいといい、細川勝元も奥州の浄瑠璃を聞きたいと所望する。求めに応じ、「去程に爰に又上るりはせんといふ色めいたるめねい有り。おんぞうし牛若殿にくびつたけかつほれて」と語りはじめるが、すぐに浄瑠璃はのけて和らかな楓江のなげふしになる。そして両国の涼みの屋形船の真ん中で歌舞伎役者の声色をつかうさまを見せ、「白い物は」「赤い物は」という「物は尽くし」の言葉遊びをし、めでたいめでたいと祝って、我が住む里へ帰ろう、と帰ってゆく。

座頭徳都は、題名のとおり「伽」をするために御前に参上し、さまざまな芸を見せてなぐさみとした。天竺徳兵衛も、御前にあがつて天竺のあらましを物語り、人びとを興がらせる役割を担っていた。天竺徳兵衛が異国を感じさせる怪しい人物であるのと同じように、座頭も都を遠く離れた異郷からやって来る、素性の知れない人物であり、両者は、「異」なるものを肉体に内包するという共通のイメージを持っている。その両者がひとつの芝居の中で課せられた役割は、同じものであるといつていい。「おとぎもみち早物語」が「古郷取梶」全体の筋とどのように関係しているかについては、いまひとつ不明であり、座頭徳都が実は天竺徳兵衛の仮の姿だと断言する決め手はないが、徳兵衛と徳都という名前の類似から推しても、二人が同一の人物である可能性は皆無とはいえない。「蜘蛛絲梓弦」に代表される仙台座頭がそうであったように、どこか得体の知れない怪しさを持つ座頭が、御前にあがつて芸を披露する。「古郷取梶」は、その面白さを天竺徳兵衛の得体の知れなさと同ね合わせて、採用したのではなからうかと思われるのである。

安永四年（一七七五）四月森田座で上演された「天竺徳兵衛古郷取梶」は、四代目団十郎の子供で、明和五年の時に三代目松本幸四郎を名乗って「よいねの仁助」の役を勤めていた五代目市川団十郎が、父の役であった天竺徳兵衛を明和五年のとおりに勤めたらしいが、この時の台帳は現存しないため、詳しい内容を知り得ない。

天明七年（一七八七）九月桐座「天竺徳兵衛故郷取梶」は、五代目団十郎による二度目の天竺徳兵衛で、「古郷取梶」の三演である。この時の役割番付には、郡司氏の指摘にあるように、「座頭升都 市川団十郎」の役人替名が記されている。升都の役名は、おそらく団十郎の俳名の三升から出たものであろう。この狂言も詳しい梗概を知る方法を欠くため、推測の域を出ないのであるが、升都と「おとぎもみち早物語」の徳都とは、同じような役割を担う役だったのではないかと考えられる。

「おとぎもみち早物語」の詞章を見ることにより、「韓嘶」の木琴を打つ座頭の趣向が、江戸上演の天竺徳兵衛物の先行狂言である「古郷取梶」の仙台座頭の舞踊を下敷に、座頭の三味線の代わりに木琴という新しい楽器を採用して作られた趣向であることが確認できた。「おとぎもみち早物語」の座頭は、変化舞踊の中でよく行われ、また九代目市村羽左衛門が「蜘蛛絲梓弦」で演じて好評だった仙台座頭の趣向を、天竺徳兵衛物の狂言に取り入れたものであり、「おとぎもみち早物語」を媒介として、「蜘蛛絲梓弦」と「韓嘶」は座頭の系譜の流れの上につながる。ただし、ここで注目しておかねばならないのは、「蜘蛛絲梓弦」と「おとぎもみち早物語」とはともに所作事であり、三味線を

弾くのも歌を歌うのも座頭自身ではないのに対して、「韓嘶」では座頭徳都に扮した尾上松助自身が木琴を演奏し、歌を歌った点である。木琴を打つ座頭の趣向を可能にした要因として、音楽の演奏を得意とする松助の芸風および舞台上で役者が実際に楽器を演奏する趣向に関して、考察する必要がある。

四 音曲に秀でた松助の芸風

初代尾上松助は、舞台でよく楽器を演奏する役者であった。文化元年の「韓嘶」に先立つ十年ほどの彼の経歴を見ても、寛政九年（一七九七）十一月中村座「会稽櫓錦木」の座頭松都・松嶋檢校実は安倍の貞任、享和元年（一八〇二）五月河原崎座「皇花吉岡染」の玉川檢校実は沢田左近兵衛繁義、享和二年（一八〇二）正月中村座「誦競艶仲町」の大和町三味線稽古場ぬれ髪のおせきなどで得意の芸を見せている。

松助の音楽的才能は若いころから、たとえば三十一歳の時、安永五年（一七七六）三月刊の評判記「役者男風流」（京之巻）に、「阿古屋の琴責めの段」の演技を評して「琴なら胡弓なら三味線ならうまい事」「哥をうたふてじゃ声もうつくしいわいな」と褒められてきた過去がある。「韓嘶」の座頭との類似性が高いと思われる「会稽櫓錦木」の座頭松都・松嶋檢校実は安倍の貞任役に対する寛政十年（一七九八）正月刊の評判記「役者桔槔」（江戸之巻）の評文を見ると、「安倍貞任のお役に、松市の仙台座頭に三味せんを引、松嶋檢校と成、琴をしらべらる、迄よし」。此琴哥は、村岡の作で三朝丈ふし附のよし。

おもしろい事」とある。村岡はこの狂言の立作者の村岡幸治を指し、三朝は松助の俳名である。松助が、狂言中で自分が歌う琴歌の作曲を手掛けていたことがわかる。また同じ寛政十年（一七九八）正月刊の別の評判記『役者舞台』では、「二役あべの貞任にて、松しまけんぎやうと成人込、琴をのぞまれ一曲をだんぜらるゝ間、さりとほきついものゝく。（中略）三役座頭松都にて、のしほ丈の相手に三味せんを引るゝはざりとは御くろうく」というほめ言葉のあとに、悪口が「なんぞ」といふと音曲ものを出したものだ。狂言にそれ程手が廻つたら言分はあるめい」と辛口の評をつけている。松助が音曲物に自分の芸の特徴を見出し、それを売り物にしている姿は、ある人にとつてはうんざりするほどのものだったことがわかる。

役者が舞台上で楽器を演奏することは、松助以前にも『増浦兜軍記』の第三（阿古屋の琴責めの段）や、二代目大谷広治の大森彦七（赤面の琴）、四代目松本幸四郎の鬼王新左衛門の三味線（国色和曾我）第二番目など、役者の腕前を見せる芸として、しばしば行なわれて観客に喜ばれる趣向であった。松助の場合は、演奏の腕も上手であったが、それに合わせて歌う歌がまた見事なものであった。観客の中には、松助の歌を楽しむに劇場に来た人も多かったらうと思われる。いかなる批評がなされようと、松助が舞台上上がるからには、音曲の場面は当然予想され期待される見せ場のひとつでさえあったらう。

先に列挙した三狂言の狂言作者連名には、そのすべてに「韓嘶」の作者である勝俵蔵（後の四代目鶴屋南北）が加わっている。南北は、松助が琴や三味線を演奏しながら歌を歌う場面が

観客に非常に評判がよいことをよく知っていた。南北が立作者として自由に筆をふるうことを許された文化元年（一八〇四）夏、河原崎座の中心役者は松助であった。『韓嘶』のように松助一人を活躍させる芝居では、何らかのかたちで彼の得意芸を十分に披露する場面を作る必要があった。松助の音曲の腕が十分に發揮できる役といえ、しばしば演じて好評を博している座頭や検校の類となる。天明七年（一七八七）以来江戸で演じられることがなかった天竺徳兵衛の狂言に新しく趣向を案ずるにあたって、南北は所作事だった仙台座頭を、松助のために、舞踊劇ではなく座頭が実際に歌って演奏する趣向に仕立てた。しかし、三味線を抱えて仙台浄瑠璃を語る普通の仙台座頭では、天竺徳兵衛の「天竺」の意味が弱い。そこで、異国情緒を詰め込んだ舶来の楽器木琴を打ちながら越後節を歌うという、今までにない奇怪な座頭が創造されたのであった。

五 木琴の伝来

座頭の趣向が松助の技芸にふさわしい趣向として用意されたとすると、残された問題は木琴である。

江戸時代の木琴に関する研究はほとんどなされていないのが現状で、まとまった研究としては、管見に入るかぎりでは前記の肥田氏の論文が唯一のものである。肥田氏は、『長崎歳時記』、『退閑雜記』、『木琴賦』の記事をあげて、木琴がおそらく黒人の手によって長崎へもたらされたものであり、わが国に知られるようになったのは寛政時代ごろのことではないか、と想定され

ている。『長崎歳時記』、『退閑雜記』に、木琴はオランダ人の連れてきた黒人たちが作って鳴らす楽器と記されているが、喜多村信節の『嬉遊笑覧』は、出所不明の楽器として木琴をあげ、中国の古代楽器である鞞が変化したものであるう、と考察している。『韓嘶』初演の文化元年から『嬉遊笑覧』の書かれた文政末年までわずか二十数年であるが、その頃にはすでに木琴が何処から来た楽器であるのかわからなくなっていたのだろうか。いづれにしても、木琴がオランダの黒人経由もしくは中国経由で外国との交流口である長崎にもたらされ、長崎から江戸の町へ運んで来られた舶来の楽器であり、『韓嘶』の舞台上で演奏されることによって、広く江戸の大衆の知るところとなった楽器であるのは確実である。

木琴は、どのようにして松助または南北の知るところとなったのだろうか。實在の座頭が木琴を打ったという記事は、随筆・記録類に書き留められることもなく、實在のモデルはないと思われる。木琴を打つ座頭というのは、いかにも虚構らしい座頭だったのだが、お定まりの楽器である三味線の代わりに異国渡来の新楽器である木琴を背負わせ、耳慣れない木琴の音色を聴かせることによって、徳都の胡散臭さが一層強まり、徳都実は天竺徳兵衛の異国趣味的な性格をますます強調する効果があった。

江戸人には、新奇なもの、珍しいものをよく好み、積極的に生活文化の中に取り入れて流行を作っていくとする性質がある。例えば、はやりすたりの激しいものに、町を流して歩く薬売りたちがいる。彼らは衆目を集めるため、服装や売り声など

にさまざまな工夫を凝らす。そしてその姿は、物見高い江戸の人びとによって観察され、しばしば紙上や舞台上に再現された。外郎亮はその典型的な一例である。安永九年（一七八〇）刊の黄表紙『抜化狐通人』に、主人の苦難を救う金の才覚のため、忠義な兄弟がそのころ江戸の町で流行していた「与勘平」の膏薬売りになって町を売り歩く姿が描かれたこともある。時の流行を直ちに作中に採り入れるのは、黄表紙の特色の一つであった。南北が、文政八年（一八二五）の夏に江戸の町に現れて人びとの口の端に掛かっていた藤八五文薬売りの風俗を、七月から中村座で上演された『東海道四谷怪談』の直助の商売にすぐさま取り入れたことや、文政三年（一八二〇）十月から翌年六月まで江戸で興行し大流行した「かんかんのう」の踊りを、文政四年（一八二二）七月河原崎座上演の『玉藻前御園公服』第二番目の葬礼の場面に採用したことなどは、彼の流行に対する機敏な反応を示す一例である。

芝居の舞台は、そのような流行風物を再現してみせる場所であるのと同時に、大衆の好みを先取りして数かずの流行を生み出す場所でもあった。役者の舞台衣裳は、最上客によって染色や模様が模倣され、服飾界のモードを左右する大きな情報発信源となった。役者の日常の服装や小道具の類も同様である。

木琴の場合、『韓嘶』以前に巷間に広まっていたという記事は見当らず、おそらく町の人びとは、『韓嘶』の舞台で紹介されないかぎり、実物を目にするにはなかったかも知れないほど、珍しい楽器であった。舞台上は広告場所である。流行がいかにして作られ、広められていくのかを熟知していた南北と松助は、

まだ世間にあまり知られていない木琴が必ず江戸人の興味を引くものであるとの自信があり、そしてそれが人びとの囁に上り、ちよっとしたブームをも惹起するであろうとの計算の上で、問題の木琴を打つ座頭の趣向を創作したのである。

六 江戸時代の木琴の絵

こうして、木琴を打つ座頭の趣向が出来るまでの経緯について考察してきた。最後に、『韓嘶』が及ぼした影響の一端として、木琴の絵の紹介をしたい。

現存する江戸時代の木琴の実物は、天理図書館に伝曲亭馬琴愛用の木琴が所蔵されている(図A)。

描かれる木琴は、

- 一、木琴そのものが対象となっているもの(図BCDE)
- 二、『韓嘶』以後定着した、木琴を打つ座頭の姿が対象となっているもの(図FGHIJKL)
- 三、木琴を打つ美人(素顔の役者及び若衆を含む)が対象となっているもの(図MNOPQRST)

の三つに分類できる。

図BCDは、文化二年(一八〇五)に鶴屋喜右衛門から出版された黄表紙の題簽である。これは、同一年同一板元の黄表紙題簽は作者に関係なくすべて同一の意匠で作られるという当時の出版界の慣行の元にデザインされた図案で、文化元年の『韓嘶』で話題になった木琴を、流行に敏感な出版界がいち早く取り入れた例である。

図Eは、文政五年(一八三二)午年に、葛飾北斎が不染居為一の名で制作した馬尻しの摺り物(二十八図揃いか)のうちの一つである。

図Fは、文化六年(一八〇九)六月森田座初演『阿国御前化粧鏡』で、初代尾上栄三郎(後の三代目尾上菊五郎)が、座頭音のいち(辻番付では座頭徳都実は岩倉の夜叉丸)に扮し、初めて養父松助譲りの木琴を打つ座頭の趣向を演じたときの錦絵である。「木琴唄」として、「かねて手くだとわしやしりながら／くどきじやうずについほれやすく／だまされてさくむろのむめ」「はるのなが目にのほりつめたる／やつこいかいとめきられて／今のくやしき」「わしはあほむめゆりおと／されてしもとなれよふていろ／ずいた」と歌詞が記されている。

図GHも、三代目菊五郎の座頭を描いたものであるが、成立年代は未詳。ともに「もつきんの歌」として「かねて手くだとわしやしりながらくどき上手に／ついほれやすく／だまされてさく／むろの梅」「きれてみれんで／また立かへり／こんどあふのが／こちや／いのちがけ／こんどあふのが／命がけ」の文句が書かれている。

図Iは、天保四年(一八三三)刊の合巻『天竺徳兵衛韓嘶』(夷福亭主人綴・一勇齋国芳画)九丁裏・十丁表の絵である。これは、天保三年(一八三二)八月に河原崎座で上演された『天竺徳兵衛韓嘶』をそのまま草双紙仕立てにしたもので、座頭徳都は所演の三代目菊五郎の似顔絵で描かれている。

図JKLは、いずれも見世物興行の番付である。図Jは、藤治改め竹沢幸升・倅万治改め三代目竹沢藤治による曲独楽の番

付で、年代は未詳。初代竹沢藤治改め梅升・悴万治改め二代目藤治の改名披露興行は嘉永二年（一八四九）三月なので、それ以降であることは確かである。右中段に木琴を打つ座頭の姿が描かれている。朝倉無声『見世物研究』⁹に、嘉永二年三月の興行の時に行われて流行した三曲拳の歌の文句「おまへ按摩の名で徳一さん、木琴がお好きでかんころりんのりん、琴は誠に調子よく、てん／＼天竺雷さん、丸くおさまる三曲拳、そんな事はごろ／＼ぐる／＼廻つて一拳しやう」が紹介され、「唄の中に按摩の徳一又は天竺雷さんとするのは、天竺徳兵衛の狂言によつて、藤治が木琴た、く徳一に早替りしたのをいふので、雷さんは雷の曲である」との説明がある。

図Kも、明治十三年（一八八〇）正月大阪道頓堀朝日座で演じられた竹沢万治・竹沢万吉による曲独楽の番付で、左中段で座頭が木琴を打っている。

図Lは、初代竹沢藤治と同じころに活躍し、軽業の刀の刃渡りを得意とした養老滝五郎の軽業番付（部分）で、年代は未詳。これらの見世物興行は、いずれも芝居の名場面を取り入れた派手な演出を行いながら曲芸を見せるのを眼目としており、金毛九尾の狐等と並んで、『韓嘶』の中から生まれた木琴を打つ座頭の趣向が、彼らの得意演目に入っていたことが分かる。

図Mは、喜多川歌麿によって文化元年（一八〇四）から文化三年（一八〇六）の間に描かれたものである。抱き柏（尾上家の紋）のついた羽織を着た若衆が、木琴を打っている。三味線を弾く女性の前に置かれた正本には「かねて手くだと／わしやしりなから／くどきじやうづに／ほだされて／たまされてさ

く／むろの梅」と書かれている。

図Nは、文化三年（一八〇六）英山筆「遊君かむろ三曲の図」で、扇屋内花扇に付いている禿が、木琴を演奏する姿を描いたものである。

図Oは、初代歌川豊国が両国橋の花火を描いた五枚続きの錦絵の一部で、吉野丸の船中に、初代沢村源之助や五代目岩井半四郎の似顔絵と共に、木琴を打つ初代尾上栄三郎が描かれている。小澤弘氏の考証によると、この絵は「文化六年（一八〇九）六月十一日より森田座で公演された『阿国御前化粧鏡』の天竺徳兵衛役の尾上栄三郎が座頭に木琴打つ所作を、両国花火と納涼の図に組み込んで描いた作品」とされるものである。

図Pは、南北が姥尉輔の筆名で著した文化九年（一八一二）刊の合巻『恋愛房警討双六』（歌川国長画）の口絵で、驚塚官太夫妻小笹の打つ木琴から、座頭慶政の亡魂が忽然と現れている。二人の顔は、ともに尾上松緑（前名初代尾上松助）の似顔で描かれている。「木琴かへ唄 三朝述」として、「われがすみかはかくれざと／ねこがしやみくねずみが／うたふ小うたのおもしろや／これもおもへばやつこりやさ／うわきおもはくさ、ふね／にのせてかちをまくら／にねてこがりよしん／がへ」とある。

図Qは、文化十年（一八一三）刊の合巻『へまムシ入道普話』（山東京伝作・歌川国直画）十二丁裏・十三丁表で、上使雪岡宗観左衛門に化けて大苦家へ入り込んだ天竺徳兵衛を饗応するために、大苦佐賀次郎の家臣久米の平内兵衛が、屋敷内の特に美人を選んで琴三味線に木琴を合わせ、今様を歌わせている図で

ある。

図Rは、文政十年（一八二七）刊の合巻『いろは演義』（鶴屋南北作・歌川国貞画）下巻の表紙で、木琴を抱える三代目尾上菊五郎の絵である。本文とこの絵とは直接の関係はない。

図Sは、天保八年（一八三七）二月に起こった大塩平八郎の乱以降、火の消えたようであった大坂市中の人気を回復すべく、三代目中村仲藏の発案により、七月十一日を初日として、盆踊りを役者が勤めるという趣向を行った時の番付である。中央やや右寄りに、木琴を打つ三代目中村歌右衛門（梅玉）がいる。『手前味噌』に、「囃子屋台は少しあとへ下りて、こゝに梅玉木琴を前におき、かの揃ひは着ず、たゞの縮緬の単物を着す。尤も毎日着替へるといふ趣向なり」とある。肥田氏の論文に、三代目中村歌右衛門が木琴を愛用していた旨の考察がなされている。

図Tは、香蝶楼豊国（三代目歌川豊国）の描く木琴を打つ美女で、弘化年間（一八四四から一八四八）の作と思われる。図M・Nにおける遊里の流行風俗から進んで、木琴が一般家庭の子女の間にも弄ばれるようになっていたことが窺える。

七 おわりに

以上見てきたように、木琴という楽器は、文化元年に『韓嘶』の舞台で紹介されて以来、江戸人の間でもてはやされ、しばしば浮世絵にも描かれる対象になった。木琴を打ちながら越後節を歌う田舎座頭の強烈な印象は、『天竺徳兵衛狂言』を特徴づけ

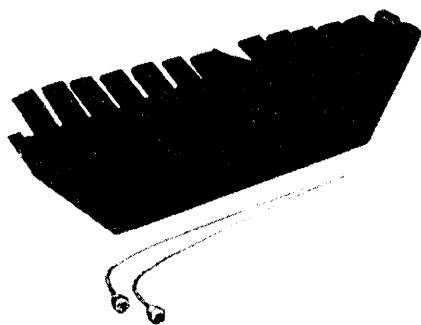
る名場面のひとつとなり、座頭自体は地味な題材であるにもかかわらず、三代目菊五郎の似顔で浮世絵に描かれた。芝居がかりに曲芸を演じてみせた見世物でも、木琴を打つ座頭が彼らのパフォーマンズにおける見どころのひとつとなって、客寄せの効果を狙って行われていたことがわかる。逆に言えば、江戸の大衆がこれに惹かれるだけの魅力を備えた素材たり得ていたことを証することにもなるだろう。木琴の演奏者を座頭から美しい女性に変えた浮世絵の存在は、いかにも舶来品らしい木琴本体の美しい形・模様とあいまって、豪華な印象を与える美しい絵となり、近世の都市人に喜ばれる絵柄になり得た。

美女たちの傍らに配置された、一見ただの珍奇な舶来楽器に見える木琴の背景には、文化元年の『韓嘶』の大評判、その芝居の中に出てきた木琴を打つ田舎座頭、その田舎座頭が歌う越後節、その演出を可能にした四代目鶴屋南北と初代尾上松助、松助の芸を継承した息子の三代目尾上菊五郎、天竺徳兵衛がもたらした異国趣味などなどの意味が含まれており、江戸人たちが木琴の絵を見たとき、直ちにそれらの連想を誘うのに十分だったと思われる。江戸の町に木琴の文化をもたしたのは、他でもなく『天竺徳兵衛韓嘶』だったのである。

南北と松助によって遂げられた『韓嘶』の正当たりが、ひとつの文化のかたちを生み出す源となり、江戸の都市空間に向けてある種の影響力をもって響いたという事実を見ると、『韓嘶』が単に歌舞伎界における一人の狂言作者と一人の実悪役者の成功というにとどまらず、時代にとっても画期的な狂言だったことを、改めて認識させられる。



B



A



D



C



F



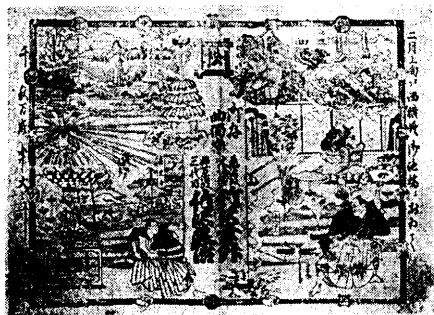
E



H



G



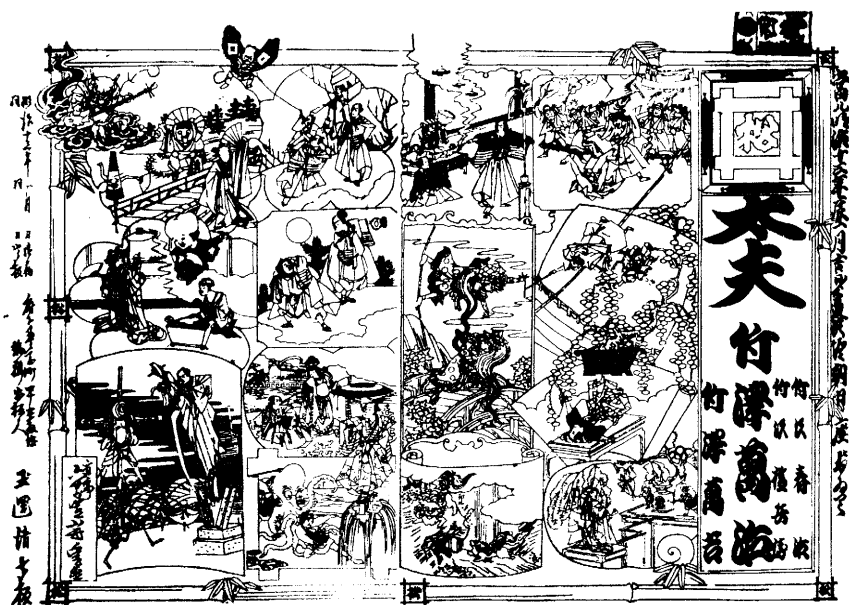
J



I



L



K



M



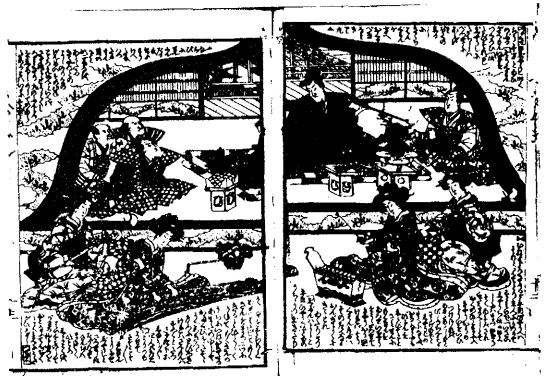
N



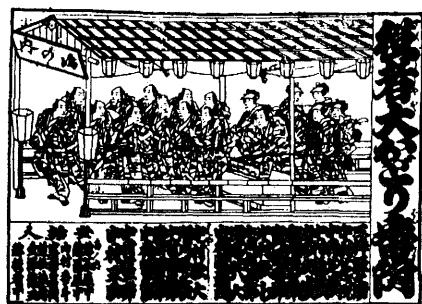
O



P



Q



S



R



T

(図版リスト)

- A 肥田皓三氏『上方風雅信』(人文書院、昭和六十一年十月より転載。
- BCD 『青本絵外題集Ⅱ』(岩瀬文庫貴重本叢刊〈近世〉別巻下、貴重本刊行会、昭和四十九年七月)より転載。
- E 『秘蔵浮世絵大観別巻』アムステルダム国立美術館(講談社、平成二年六月)六五図より転載。
- F 『国立劇場所蔵芝居版画等図録Ⅵ』(平成五年三月)一図より転載。
- G 肥田皓三氏『上方風雅信』(人文書院、昭和六十一年十月より転載。
- H 池田大伍氏『私の南北観』(『早稲田文学』昭和二年七月所収)より転載。
- I 国立国会図書館蔵。
- J 朝倉無声氏『観物画譜』(『日本庶民文化資料集成第八巻』芸能史研究会編、三二書房、昭和五十一年八月所収)二三四図より転載。
- K 大阪城天守閣蔵。
- L 肥田皓三氏『上方風雅信』(人文書院、昭和六十一年十月より転載。
- M 『秘蔵浮世絵大観10』ジェノヴァ東洋美術館Ⅰ(講談社、昭和六十二年九月)一四二図より転載。
- N 某浮世絵売り立てカタログより転載。
- O 『花火——博物館収蔵資料展目録』(厚木市立博物館、平成七年)より転載。
- P 『鶴屋南北全集第二巻』(三二書房、昭和四十六年十一月四五四頁より転載。
- Q 東京都立中央図書館加賀文庫蔵。
- R 『鶴屋南北全集第九巻』(三二書房、昭和四十九年七月)四七六頁より転載。
- S 肥田皓三氏『上方風雅信』(人文書院、昭和六十一年十月より転載。
- T 『秘蔵浮世絵大観4』ウィクトリア・アルバート博物館Ⅰ(講談社、昭和六十三年九月)一九六図より転載。
- (注)
- ① 『新演芸』(大正七年九月)。
- ② 『鶴屋南北全集第一巻』(三二書房、昭和四十六年九月)所収。
- ③ 『芸能』(昭和五十八年十一月号)。
- ④ 『銀花』(三十九号、昭和五十四年九月)。のち『上方風雅信』(人文書院、昭和六十一年十月)に転載。
- ⑤ 宝暦十年(一七六〇)十一月森田座の初代中村歌右衛門による鶴の亡魂の七変化、宝暦十一年(一七六一)に市村亀蔵(後の九代目市村羽左衛門)が上坂した折に演じた『花橋吾妻みやげ』の七変化、安永四年(一七七五)正月森田座『其彩色七折扇子』の初代中村富士郎の仙台座頭など。
- ⑥ 国立音楽大学附属図書館竹内道敬寄託文庫所蔵の正本を使用した。
- ⑦ 河本正義氏校訂『趣味叢書第十六編諸国風俗問状越後国長岡領答書』(土俗趣味社、昭和十年六月)五頁。
- ⑧ 『歌舞伎台帳集成第十巻』(勉誠社、昭和六十一年三月)所収。引用は二二七頁。
- ⑨ 『未翻刻戯曲集5天竺徳兵衛郷鏡』(国立劇場芸能調査室、昭和五十四年三月)に翻刻がある。
- ⑩ 宝暦七年(一七五七)正月『天竺徳兵衛問書往來』と明和五年(一七六八)八月『天竺徳兵衛古郷取梶』における主要登

場人物名対照一覧を左に載せる。(一)内は役者名。九数字は代数。役割番付により作成。ただし、通且漢字表記とした。

『聞書往来』

『古郷取梃』

將軍義輝 (①中山文七)

義輝公 (市川伊達藏)

三好縫殿之丞 (松屋来助)

三好縫之丞 (小佐川七藏)

揚葉姫 (中村小伊三)

あけはひめ (芳沢山八)

呉竹 (花桐才藏)

呉竹 (市川弁藏)

松永和田之助 (坂東岩五郎)

あじの又助 (①中村仲藏)

桃の井播磨之助 (松屋来助)

松永和田之助 (②中村助五郎)

細川勝元 (竹中兵吉)

桃の井播磨之助 (②市川八百藏)

浅香御前 (浅尾元五郎)

細川勝元 (①市川高麗藏)

天竺徳兵衛 (①中山新九郎)

民部左衛門妹秋篠 (④岩井半四郎)

三好長慶 (桐山紋治)

浅香御前 (③芳沢崎之助)

船頭又作 (竹中兵吉)

よいねの仁助 (③松本幸四郎)

奴春平 (坂東国五郎)

天竺徳兵衛 (④市川団十郎)

徳兵衛女房お舟 (辰岡久菊)

三好長慶 (②中村伝九郎)

笠屋三勝 (②瀬川菊之丞)

船頭又作 (沢村喜十郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

奴春平 (①中村仲藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

徳兵衛女房お舟 (③芳沢崎之助)

西屋半七 (②市川八百藏)

徳兵衛女房お舟 (③芳沢崎之助)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

笠屋三勝 (②瀬川菊之丞)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

西屋半七 (②市川八百藏)

西屋半兵衛 (②中村伝九郎)

上演が明和六年九月とあるのを信じたからであらうと思われるが、市川団十郎、市川久蔵、宮崎八蔵、市川高麗藏、市川三治という顔触れをみると、明和五年中村座上上演の『古郷取梃』であると断定される。なお、『古郷取梃』の役割番付に「座頭徳いち」「へんたり小左衛門」「ちろり勘右衛門」の役名は見えない。

『古郷取梃』

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

『古郷取梃』は享保十七年(一七三三)九月竹本座で初演された人形浄瑠璃であるが、翌享保十八年(一七三三)三月には大坂嵐三右衛門座(角の芝居)に二代目芳沢あやめの阿古屋で歌舞伎の舞台に演ぜられた。琴責めの段は、阿古屋が琴・三味線・胡弓を見事に演奏する場面が眼目となっている。

をまじへて作れるもの、の如し。今欽席に木琴を学びて瓷器の鉢皿を筋にて打ならすは却て擊甌の古風に近し」(『日本隨筆大成第二期別卷下』昭和四年二月) 四二頁。

〔16〕服部幸雄氏「玉と鍵のシンボリズム(下)——黄表紙『拟化狐通人』の絵を読むところみ——」(『朱』三十四号、平成二年八月)に考察がある。

〔17〕服部幸雄氏「南北劇の構造」(『さかさまの幽霊』平凡社、平成元年十月所収)に考察がある。

〔18〕『見世物研究』(思文閣出版、昭和六十二年十二月) 一〇一頁。

〔19〕『花火——博物館収蔵資料展目録』(厚木市立博物館、平成七年)。

〔20〕『手前味噌』(青蛙房、昭和四十四年十二月) 一六四頁。

※大名題(外題)の訓みは役割番付により、書名のルビは内題によった。仮名遣いは原本どおりとした。引用文には、私意により句読点・濁点をほどこし、ルビを省略した箇所がある。漢字表記は、特別な場合を除いて通行の新字体に統一した。

〔付記〕本稿は平成八年度千葉大学文学部国語国文学会での口頭発表に基づく。貴重な資料の閲覧を許可して下さった各所蔵機関と、さまざまな御教示を賜った先生方に深謝する。

(うかい) ともこ・千葉大学大学院文学研究科修士課程(在学)