

伊賀越物・又右衛門物の研究
-歌舞伎『伊賀越道中双六』を軸にして-

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2019-07-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 金生谷, 達也 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/20258

明治大学大学院教養デザイン研究科

2018 年度

博士学位請求論文

伊賀越物・又右衛門物の研究

——歌舞伎『伊賀越道中双六』を軸にして——

Studies on Igagoe-mono and Mataemon-mono:

With Special Reference to Igagoe Doutyu Sugoroku in Kabuki

学位請求者 教養デザイン専攻

金生谷 達也

目次

はじめに——時代の欲求—— 3

凡例 13

第一章 伊賀越物・又右衛門物の展開 14

一 伊賀越物の展開（江戸時代） 14

二 伊賀越物の展開（明治期以降）

——又右衛門物を中心に—— 39

第二章 「鏈伝授」から「奉書試合」へ

——失われた熱狂—— 53

一 近世期における「鏈伝授」 53

二 「鏈伝授」の演出の変遷 56

三 「鏈伝授」から「奉書試合」へ 60

第三章 「沼津」の呉服屋十兵衛

——二代目嵐吉三郎への「信仰」—— 69

一 呉服屋十兵衛の型 69

二 型の命名 71

三 衣裳の整理 74

四 近世の十兵衛 75

五 二代目嵐吉三郎の十兵衛 78

第四章 「岡崎」における政右衛門を中心とした型の考察

——求められるいぶし銀の藝味—— 90

一 舞台面 90

二 政右衛門の出まで 91

三 幸兵衛との再会 92

四 葛切 94

五 幸兵衛の帰宅から幕切れまで 97

六 役者の組み合わせ

——政右衛門と幸兵衛—— 99

第五章 幕末期の伊賀越物『鶴亀成荒木宝来』

——共通性と意外性—— 105

一 『鶴亀成荒木宝来』の位置 105

二 書誌と梗概 106

三 内容の考察 111

第六章 大話「敵討」における「又右衛門スタイル」

——共有された人物像の忘却—— 119

一 実説 119

二 「又右衛門スタイル」の確立まで 120

三 共有された人物像の忘却 127

おわりに 133

付録 『鶴亀成荒木宝来』五幕目「山田屋」台帳翻刻 138

初出一覧 166

主要参考文献一覧 167

はじめに——時代の欲求——

本論文の目的・方法

本論文は、「伊賀上野の仇討」を題材にした一連の作品群「伊賀越物」と、そこから派生した「又右衛門物」を研究対象とする。そして、伊賀越物・又右衛門物の上演史および作品史から浮かび上がる時代の欲求について分析することを試みつつ、演出の変遷を含めた作品論として歌舞伎『伊賀越道中双六』について論ずることを目的とする。

寛永十一年（一六三四）十一月七日、伊賀上野の鍵屋の辻において、備前岡山藩士・渡辺数馬が姉婿荒木又右衛門の助太刀を得て弟の敵河合又五郎を討った。これが世に言う「伊賀上野の仇討」である。この事件に材を取った一連の作品のことを「伊賀越物」と呼ぶ。実説から実録体小説『殺報転輪記』が生まれると、歌舞伎や人形浄瑠璃においても、伊賀越物の作品が作られるようになる。安永五年（一七七六）の歌舞伎『伊賀越乗掛合羽』の当たりに受け、天明三年（一七八三）に浄瑠璃『伊賀越道中双六』が作られると、本作はすぐに歌舞伎化される。文化期（一八〇四〜一八）頃から、『道中双六』と『乗掛合羽』が掛け合わせて上演されるようになる。『乗掛合羽』で人気を博した「鍵伝授」と呼ばれる場面の趣向は『道中双六』にも取り入れられるようになる。『道中双六』の「奉書試合」の上演・演出史は、「伊賀越物」という視点からでないこととらえることができない。また、「奉書試合」や「沼津」や「岡崎」の上演・演出史を辿ってゆくと、見物・観客たちの反応や再演の度合いなどから、その時代に生きた人びとの願望——人びとは舞台に何を観ることを望んでいたのか——を抽出することができる。

一方で、時代が下るにつれ、荒木又右衛門の武勇伝や剣豪ぶりが強調されるようになり、又右衛門を主役に置いた作品群ができてくる。本論文ではそれを「又右衛門物」と呼ぶことにする。とりわけ近代以降、又右衛門物は、講談、講談速記本、立川文庫、時代劇映画、時代小説、剣劇、軽演劇、漫画など、幅広い領域で展開することとなる。又右衛門物の影響は、『伊賀越道中双六』の大詰「敵討」の場における、唐木政右衛門（荒木又右衛門にあたる）の扮装にも見られるようになる。政右衛門像や又右衛門像は各時代によって異なるため、その違いから各時代の欲求を読み取ることができる。

さらに、伊賀越物の歌舞伎狂言で、未紹介の作品が見つかった。慶応三年（一八六七）江戸中村座所演の『鶴亀成荒木宝来』ちよばんせいあらきのたまにがそれである。このうちの五幕目「山田屋」は、『伊賀越道中双六』八段目「岡崎」の書替えとなっている。幕末期に新たに作られたその作品の内容を分析することで、その時代の人びとが求めていたものを探ることができる。

どんな人間もその時代の影響を受けずにはおらず、まして舞台上立つ役者や彼らを支える狂言作者は、目の前にいる見物や観客たちが喜ぶことを見越してさまざまに工夫を凝らすものである。よって、新たに取入れられた趣向や演出には、当時の人びとの願望が少なからず反映されているものと考えられる。

このように本論文では、「奉書試合」「沼津」「岡崎」における上演・演出史や書替え狂言『鶴亀成荒木宝来』や政右衛門像および又右衛門像の変遷など、これまで十分に論じられてこなかった事柄について考察を行うつつ、そこに見られる文化現象からその当時の人びとが抱いた願望を抽出することも目指したい。

何を望むのか、という選択の自由は、生きている者にのみ与えられた特権である。今は失われた人びとが抱いた願望を文化現象から汲み取ること、その姿の側面が見えてくる。今はなき人びととその人びとが生きていた時代に迫る一つの方法として、こうした手法は有効ではないかと考える。

しかしながら、本論文で得られた個別の結果からさらに新しい何かを言うためには、たとえば複数の別の系統作品からも同じように「時代の欲求」を抽出した上で、検討する必要があるだろう。そのための第一歩となる作業を本論文では行いたい。

また、人形浄瑠璃を歌舞伎化した作品を「義太夫狂言」と呼ぶが、本論文を、歌舞伎史における義太夫狂言の展開について考える一助にしたい、という思いから、浄瑠璃ではなく、歌舞伎としての『伊賀越道中双六』について論じることとした。義太夫狂言は、系統作品ごとに展開の仕方が異なるため、個別に論じる必要があると考える。

これ以前に伊賀越物・又右衛門物の上演史・作品史から「時代の欲求」を抽出しようと試みた研究論文はなく、また、近世に成立・発展した伊賀越物と近代以降に発展した又右衛門物とをつなぐ研究もこれまでにないものである。

本論文は、明治大学大学院教養デザイン研究科の博士学位論文として提出するが、演劇（歌舞伎、人形浄瑠璃）のみならず、大衆演藝（講談）や文学、映画、漫画など、多領域に視野を広げた学際的な研究論文となっている。本論文が、他の領域の研究に貢献することがあれば幸いである。

先行・関連研究

先行・関連研究として、まず外せないのが、近世文藝における伊賀越物

の展開について論じた上野典子氏の「伊賀越敵討物『殺報転輪記』の転成」（『近世文藝』四十七、昭和六十二年十一月）である。近世文藝の領域については、この上野論文に拠るところが大きい。

伊賀越物の成立と展開については、次の辞典類に略記されている。

- ・『日本文学大辞典』「伊賀越」の項、秋葉芳美執筆、昭和十年。
- ・『演劇百科大事典』「伊賀越物」の項、林京平執筆、昭和三十五年。
- ・『新版 歌舞伎事典』「伊賀越物」の項、原道生執筆、平成二十三年。

また、抄録ではあるが、徳永淳子氏の「卒業論文抄 『伊賀越物』の演劇化の研究」（『成城大学近世ゼミナル会報近世レポート』八、平成二年五月）は、実録体小説から『伊賀越道中双六』が戯曲化されるまでの過程を考察したもので、先行作品との影響関係について述べられている。

『伊賀越道中双六』の先行作『伊賀越乗掛合羽』については、次の論考がある。

- ・井口洋「伊賀越乗掛合羽」、『国語国文』第三十四卷第十一号、昭和四十年十一月。
- ・上野典子「伊賀越乗掛合羽」小考、『演劇研究会会報』第十六号、平成二年六月。
- ・河合真澄「敵討説話の形成——『仮名手本忠臣蔵』から『伊賀越乗掛合羽』へ」、『国語と国文学』第七十三卷第五号、平成八年五月。

いずれも『乗掛合羽』に影響を与えた先行作との関連を中心に論が展開されている。井口洋氏と河合真澄氏は、主に『仮名手本忠臣蔵』の利用

と撰取について述べている。なかでも井口氏は、『乗掛合羽』は人気役者の当たり役に依存したところが大きかったのではと指摘する。上野典子氏は、実録体小説『殺報転輪記』との関連性について検討している。

『伊賀越道中双六』に関する主な論考は、次のとおりである。

・井口洋「伊賀越」の展開——「乗掛合羽」から「道中双六」へ、『演劇研究会会報』三、昭和四十二年五月。

・井口洋「伊賀越道中双六」ノート、『演劇研究会会報』九、昭和四十五年六月。

・井口洋「岡崎と勧進帳」、『叙説』九、昭和五十九年十月。

・北川博子「伊賀越道中双六」のお谷考、『藝能史研究』百十八、平成四年七月。

・内山美樹子「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、『近松半二江戸作者 浄瑠璃集』（新日本古典文学大系94、岩波書店、平成八年）所収。

井口洋氏の最初の二本は、先行作との影響関係について論じられている。一本目では、好評を博した「鍵伝授」の趣向が『道中双六』で排されたのは、それが役者との関わりが深いすぐれて歌舞伎的な趣向であったためであり、「浄瑠璃の立場から見れば大きな制約と写った」（十頁）ためではないだろうかと指摘する。二本目では、「鰻頭娘」「沼津」「関所」「岡崎」について、先行作との関連性が指摘されている。三本目「岡崎と勧進帳」では、和辻哲郎氏が、政右衛門にわが子を殺させるのは「人間性の不当な虐待」であるから「岡崎」は「醜悪」だと断じたことに対する反論がなされている。井口氏は、「作者近松半二はこの「岡崎」の段において、ただ「人間性の虐待をもって看者の心を釣ろうと企画してい」たのでは、

決してなかった。そうではなくて、むしろ和辻氏の期待したとおり、「特殊な風習の底に普遍人間的な根拠を示唆する」ことを、ついには股五郎の行く先を教えた幸兵衛を通じて、意図していたのである」（二十九頁）と述べている。

北川博子氏の論考は、先行作との関連性に言及しつつ、『道中双六』のお谷について論じたものである。『道中双六』のお谷という人物の描出は、当時江戸から上坂し、子を失った親の悲嘆を語ることを得意としていた初代竹本住太夫の藝風に負うところが大きい、との指摘がなされている。

内山美樹子氏の論考は、作者近松半二と『道中双六』初演の天明三年（一七八三）前後の竹本座周辺事情について述べたあと、『道中双六』がどのように構想されたのかについて論じている。「沼津」「岡崎」について書かれた論考も秀逸で、本論文の基礎となっている。

明治末から大正中期にかけて約二百点刊行された立川文庫には『荒木又右衛門 伊賀の水月』が収録されているが、延広真治氏の「立川文庫の成立——『荒木又右衛門』の場合」（『岩波講座 文学』六、平成十五年）は、玉田玉秀齋の講談速記本がどのように文庫版に仕立て直されたのかについて検討した論考である。また、ここでは、そのほかの講談師による講談速記本と玉秀齋のそれとの比較も行われている。

資料

歌舞伎の主な資料は、次の通りである。

- 1、歌舞伎台帳
- 2、役者評判記
- 3、番付類（辻番付、役割番付、絵本番付など）

- 4、劇書（同時代の概説書、著名役者の一世一代記、役者名鑑など）
- 5、役者絵
- 6、雑誌、新聞記事、劇評など
- 7、研究論文、単行本

1の歌舞伎台帳は、一次資料として扱うには注意を要する。台帳に書かれたとおりに舞台上で演じられていたとは限らないからである。台帳と舞台とのあいだには距離があるのである。ゆえに、演技や演出について論じる際には、実際の舞台上で起こったことをもとにして書かれた2の役者評判記やその他の周辺資料に基づいて論を組み立ててゆくのが堅実な方法であると考ええる。

また、5の役者絵も、実際の舞台とは乖離している可能性もあるので、演出の研究で扱う際には、留保が必要である。

そのほか、伊賀越物や又右衛門物の展開を知るための資料として、実録体小説や合巻、講談速記本、時代小説、時代劇映画、剣劇や軽演劇のプログラム、漫画などを参考にする。

本論文の構成

第一章「伊賀越物・又右衛門物の展開」では、伊賀越物と、近代に入ってから発展した、荒木又右衛門の武勇伝に主眼を据えた「又右衛門物」の展開について述べる。

第二章「鍵伝授」から「奉書試合」へ——失われた熱狂——では、それぞれの時代における人びとの願望を考察する。

第三章「沼津」の呉服屋十兵衛——二代目嵐吉三郎への「信仰」——では、呉服屋十兵衛の型を整理した後、二代目嵐吉三郎の十兵衛を中心

に論を展開し、近世の上方の人びとはどのような十兵衛を見ることを欲していたのか、考察する。

第四章「岡崎」における政右衛門を中心とした型の考察——求められるいぶし銀の藝味——では、「岡崎」における、十一代目片岡仁左衛門、初代中村鴈治郎、初代中村吉右衛門の政右衛門の型を中心に論じる。「岡崎」では、そのほかの役も重要になってくるため、それについても言及する。また、「岡崎」の成功は、政右衛門に加え、幸兵衛を演じうる役者を得られるかどうかにかかっている。どのような役者による政右衛門・幸兵衛の組み合わせなら再演が望まれたのか、江戸時代から現代までの上演史を通して検証する。

第五章「幕末期の伊賀越物『鶴亀成荒木宝来』——共通性と意外性——

では、未紹介の歌舞伎台帳『鶴亀成荒木宝来』（ちよばんせいあらかきのしまだい）（慶応三年（一八六七）、江戸中村座所演）について論じる。本作品の五幕目「山田屋」は「岡崎」の書替えである。『伊賀越道中双六』や『伊賀越乗掛合羽』の書替えである『鶴亀成荒木宝来』を単なる二次的な作品として否定するのではなく、そこに加えられた変化を肯定的にとらえることで再評価することを試みる。そして、そこに加えられた変化や趣向から、幕末期の江戸の人びとはどういったものが観たいという欲求をもっていたのかを考察する。

第六章「大詰「敵討」における「又右衛門スタイル」——共有された人物像の忘却——では、現在、大詰「敵討」において見られる、鉢巻の間に数本の手裏剣を差し込み、二刀を使うという唐木政右衛門（荒木又右衛門にあたる）の出立ち——「又右衛門スタイル」——について、又右衛門像の変遷を辿りつつ、考察する。

「おわりに」では、各章の論考から得られた結果を総括する。

付録『鶴亀成荒木宝来』五幕目「山田屋」台帳翻刻』では、従来活字化されていなかった、「岡崎」の書替えである「山田屋」を翻刻紹介する。

「型」と「演出」について

歌舞伎における「型」について、児玉竜一氏は次のように整理している⁽¹⁾。

- ① 個々の所作单元。決まった個々の動き全般のこと。「石投げの見得」「海老反り」など名前の付いているものもある。
- ② 演技以外の諸要素に見られる類型性。扮装・化粧・髪・衣裳・大道具・小道具・下座音楽などにおける定型全般を指す。
- ③ ①②を総合した、ある役の演じ方。
- ④ ③の中で特に個人名や家名を冠して呼ばれる、ある役の演じ方。「熊谷陣屋」の「團十郎型」と「芝翫型」、「盛綱陣屋」の「初代鴈治郎の型」「初代吉右衛門の型」「十五代目羽左衛門の型」など。

本論文では、主に③や④の意味で「型」という語を用いることとする。

「演出」は、十九世紀末、近代劇出現以後に生まれた職掌であるが、江戸時代の歌舞伎においては座頭の役者が「演出者」を兼ねていた⁽²⁾。

座頭や彼を補佐した立作者は、舞台上における「役者の藝」をよく見せるために、役者の演技(他の役との関連も含む)ばかりでなく、衣裳、化粧、髪、大道具(舞台装置)、小道具、下座音楽など、その芝居を構成するあらゆる要素に工夫を凝らした。

「演出」という近代演劇用語は戯曲を前提にしたものであるが、座頭役者の「工夫」は時として台本に改変を迫った。

歌舞伎の中心にあったのは、戯曲ではなく、役者であった。

本論文では「演出」という言葉を、「芝居を構成するある要素に工夫を凝らすこと」、もしくは「そこに加えられた工夫それ自体」を指すものとして用いることとする。

『伊賀越道中双六』梗概

本論文の基軸となる『伊賀越道中双六』の梗概を記しておく。

【第巻 鶴が岡の段】

大永元年(一五二二)二月上旬、鎌倉鶴が岡八幡宮。山の内の執権・上杉頼定の家臣であった和田行家の子息・志津馬は、勅使警護の任に着いている。行家を剣術の師とする佐々木丹右衛門は、志津馬に、色と酒、それに、従弟が鎌倉直参の武士であることを鼻にかけ勤めを疎かにし、遊所に入り浸っている沢井股五郎には注意せよ、と告げる。しかし、志津馬は股五郎の奸計にかかり、陣屋に、馴染みの遊女松葉屋の瀬川を引き入れ、彼女を身請けするための金子を用意するためだといって、和田家の重宝・正宗の刀を質物に取られてしまう。勅使を出迎えることができなほど酔いつぶれた志津馬の代わりは、丹右衛門が務めることになる。

【第二 行家屋敷の段】

前段の何日か後、鎌倉桐が谷、和田行家屋敷。四年前に当時浪人の唐木政右衛門と一緒に家を出たため勘当を受けている、行家の娘お谷は、毎日勘当の赦しを乞いに来ている。継母の柴垣が命にかえてもお願いしてみようとそれを取り次ぐ。

行家の弟子である沢井股五郎は、行家に、質に入れられた正宗の刀を請け出し自らのものになりたいと言う。行家は、正宗はすでにこちらで請

け戻していると答える。それではお谷を妻に出来ないか、と股五郎は言う。しかし行家は全く相手にしない。志津馬を遊所へ連れ行き、正宗を質に入れさせ奪い取って、我が家を滅亡させようとする企みの背後には誰か別の頼人たのみてがあるに違いない、白状せよ、と行家は迫る。股五郎は、これは色遣いの金がほしいばかりにしたことだと言って、頼人である股五郎の従兄・沢井城五郎からの書状を見せる。行家がその書状を読んでいる隙を見て、股五郎は縁の下に忍ばせていた家来とともに行家を斬殺する。その家来をも殺した股五郎は、丹右衛門が正宗の刀を所持していることを知ると、その場を逃れる。

【桐が谷裏道の段】

前段の続き、桐が谷の裏道。股五郎は勅使見送りの行列のしんがりを勤めていた昵近衆・沢井城五郎の一統に出会い、匿われることになる。

【第三 円覚寺の段】

前段の何日か後、鎌倉円覚寺。股五郎は、城五郎をはじめとする昵近衆（史実の旗本に相当する）に守られている。行家の主人上杉（史実の池田家）は深く憤り、股五郎を渡さなければその母の鳴見を成敗すると息巻いている。

一方の沢井城五郎は、正宗の刀を將軍家に献上し、政治的勢力を増そうと企んでいた。そして、股五郎を請け取りたければ、鳴見の身柄と正宗の刀をこちらに渡せ、という条件を出す。しかし実際のところは、この取り引きが完了したあと、帰路を襲い、股五郎を奪還し、股五郎は九州相良に落ち延びさせるといふ計画であった。

その道先案内は、出入りの商人・呉服屋十兵衛に頼む。十兵衛には南蛮由来の、ひと塗りすればどんな切り疵でもたちどころに治る妙薬が入っ

た印籠を預ける。

上杉家の家臣・佐々木丹右衛門が使者としてやってくる。城五郎は正宗の刀を改める。股五郎の母鳴見は股五郎の命乞いをして正宗の刀で自害する。

股五郎の身柄と正宗の刀とを交換し、丹右衛門は屋敷へと帰ってゆく。

【門外の段】

前段の続き、円覚寺の門外。丹右衛門一行は奇襲に遭い、股五郎を奪われる。助太刀に來た志津馬は手疵を負う。和田家の若党・池添孫八と姉お谷が遅れてやってくる。

股五郎を奪われた志津馬は、主君への申し訳に自害しようとするが、城五郎に渡した正宗の刀は贋物で、股五郎を奪われたこともすべて計算の上であった、と丹右衛門は言う。まだ息が残っていた鳴見も、殿様に引き渡して刑罰に処するよりは、志津馬に敵討をさせ、非道な息子はその勝負で死んだほうが親として嬉しいと言う。郡山の唐木政右衛門に助太刀を頼み、父親の敵討を果たしてくれよと丹右衛門は言い、鳴見とともに相果てる。こうして志津馬は敵討に向かうことになる。

【第四 大和宮居の段】

前段の数ヶ月後、夏、大和郡山八幡宮。大和郡山の藩主・菅田大内記は、遊藝や能に明け暮れている。

大内記の家臣・宇佐美五右衛門は、駆け落ちをしたお谷の親代わりとなり、唐木政右衛門と祝言をさせ、政右衛門を大内記に仕官させた。五右衛門は、さらに政右衛門を一家中の師範とさせるべく、股五郎の叔父にあたる同家中の師範・桜田林左衛門との御前試合を申し入れる。大内記はこれを許可する。

一方、この試合を辞退する意思を示していた政右衛門は、お腹に十月

の子があるお谷に離縁状を渡していた。お谷からこれを聞いた五右衛門は、政右衛門を打つために彼の屋敷へと向かう。

【第五 郡山屋鋪の段】

前段の続き、郡山唐木政右衛門屋敷。お谷を離縁すると、政右衛門はすぐに嫁を呼ぶと言い、屋敷はその準備で慌たらしい。敵討の力と頼む夫にわけがわからぬまま去られたお谷は泣き伏す。

御家老から御前試合を命ぜられた政右衛門が上屋敷から帰ってくる。お谷は目立たぬように政右衛門の着替えを手伝う。そこへせわしくやってきた五右衛門が果たし状を突きつけ、お谷の一件を非難する。明日の勝負の検分の役目を仰せつけられた其元が、立合もせぬうちに拙者をお斬りなされては、殿に言い訳が立つまい、と政右衛門は言う。

そのとき、鉦乗り物に乗った七つばかりの花嫁が、嫁入り道具の箆筒とともに到着する。乳母として付き添っていた柴垣は、罌引出物として、主人の上杉顕定から志津馬に下された敵討御免の御書を政右衛門に渡す。政右衛門は、お谷とは親に赦された夫婦ではないので、敵討の助太刀はできない、そこで、行家の後妻・柴垣が産んだ、腹違いの妹お後と祝言をすれば、本当の罌舅となり、敵討の助太刀ができるようになる、科もない女房を去ったのはこのためだ、と五右衛門、そしてお谷に打ち明ける。幼い花嫁は高坏の饅頭が食べたいと言う。(この件りから、この一段は「饅頭娘」と通称される)

お後を寝かしつけると、政右衛門は、五右衛門の前に手をつけて、明日の御前試合はもの見事に負け、それを落度^{らくど}に暇をもらい、浪人して助太刀をする所存でいる、それゆえ、拙者を推拳なされた其元様には、見損な^{みぞん}なった恥辱を雪ぐため、その場で切腹をして頂きたい、と言う。五右衛門

は喜んでそれを承諾する。

(城中大広間の段)

明六つ(前場の一時後)、郡山城中大広間。政右衛門と林左衛門の御前試合が行われる。政右衛門はわざと負ける。ところが、主君の誉田大内記に剣術の腕を見抜かれた政右衛門は、二百石の加増となり、暇を願うどころではなくなる。次の間でそれを聞いていた柴垣は自害する。そこへ内記の奥方・久方御前が現れ、殿の上意、すなわち、わざと手練を隠して主人を欺いた罪と柴垣の自害によって御殿を穢した科によって暇を遣わす旨を伝え、暇の印に殿様秘蔵の信国の一腰を渡す。こうして政右衛門は敵討の助太刀が叶うことになる。(第二章で論じる如く、ここに『乗掛合羽』の「鍵伝授」の趣向が加わり、さらに明治期には奉書紙を用いた立廻りが加わるため、この場面は「奉書試合」と通称されるようになる)

【第六 沼津の段】

秋、沼津の里。呉服屋十兵衛は老人足の平作に荷を持ってもらう。平作は木の根に躓いて怪我をするが、十兵衛が所持していた印籠の妙薬によってすぐさま痛みが治まる。平作の娘およねに誘われた十兵衛は二人の家に立ち寄る。(小揚げ)

平作が印籠の妙薬の話をする、およねは十兵衛に泊まって行くようにと言う。古道具屋が家財を引き取りにやってくる。平作親子の窮状を見兼ねた十兵衛は、金を払い、この場を収める(古道具屋の件り、現行ではカット⁽³⁾)。平作の身の上から十兵衛はこの老人が実の父親であると悟る。金を渡してやりたい思いかからおよねを嫁に出来ないかと言うが、およねには夫と定める男がいた。

寝静まった深更、元松葉屋の遊女瀬川であったおよねは、手疵の痛みに苦しむ夫・志津馬のために印籠を盗むが、躓いてしまい捕らえられる。

およねはその訳を話す（およねのクドキ）。十兵衛は「石塔料」という名目で三十両の金と印籠と守り袋に入れてあった書付けを置いて立ち去る。印籠の模様から先ほどの旅人が夫の敵・沢井股五郎に通じる人間であるとわかり、守り袋の書付けから実の息子であると知った平作はあとを追いかける。およねと池添孫八もあとに続く。（平作内）

平作は十兵衛を呼び止め、金を返すかわりに印籠の持ち主の居所を教えなくて頼む。およねと孫八は物陰で様子を窺う。どうしても口を割らない十兵衛に対し平作は腹を切つて懇願する。孝行の仕納めと思つた十兵衛は、闇夜に忍んでいるおよねに聞こえるように股五郎の落ち着く先を言う。平作と十兵衛の親子は名乗り合いを果たすも、死に別れる。

（千本松原）

【第七 関所の段】

冬、藤川新関前の休み茶屋。志津馬は藤川の関所にて政右衛門と待ち合わせていたが、政右衛門はまだ来ていない様子である。ここには、通行切手なしに抜け道を通る人があろうかとの吟味のため、遠眼鏡が置いてある。沢井家の奴・助平が遠眼鏡を覗き込むことに夢中になっているうちに、志津馬は状箱から密書を抜き取る。さらに、志津馬に一目惚れをした茶屋の娘お袖の協力を得て、助平から通行切手も手に入れる。（遠眼鏡）敵の目をくらすため、女乗物に股五郎を乗せた一行がこの関所に差しかかる。林左衛門は、街道筋の馬方である蛇の目の眼八に金を渡し、「見付け次第に合点か」と何事かを頼んでいく。夕暮れの鐘とともに関所の門が閉ざされた。遅れてやってきた政右衛門は竹藪の中に分け入って関所を越える。

【第八 岡崎の段】

前段の続き、岡崎宿はずれ、山田幸兵衛住家。曇交じりの雪が降り積も

る中、志津馬を連れたいお袖は、相合傘で家に帰ってくる。お袖の母親（幸兵衛女房でありお袖の母親である年老いたこの人物に名前は付されていない。人形浄瑠璃では「婆」というからで遣われるため、本論文では「婆」と呼ぶ）は、許嫁をした智殿への言い訳ができないとして、志津馬を泊めることは許さない。（相合傘）

お袖は志津馬への恋心を吐露して、志津馬を引き止める。

蛇の目の眼八が、志津馬を関破りの咎人と言い立て、詮義に現れる。お袖の父親・山田幸兵衛が眼八を叱つて追い返す。志津馬は、幸兵衛に、飛脚から奪った密書を見せる。それは沢井城五郎から山田幸兵衛に宛てられた密書であり、そこには股五郎への助力を頼むと記されていた。鎌倉の沢井家に娘を奉公に出し、縁談まで取り決めていた幸兵衛には、沢井家に対し「侍の義理」があった。志津馬は、自らは「沢井股五郎」であると名乗り、幸兵衛に協力を仰ぐ。幸兵衛はこの「股五郎」に協力すると言う。そして、股五郎こそお袖の許嫁であった。すぐに祝言の用意をと言つて、志津馬は奥の別家に案内される。その隙に忍び込んだ蛇の目の眼八は、座敷の葛籠の中に隠れる。

そこへ関所破りの浪人を探す捕手に追われた政右衛門がやってくる。自分と同じ神陰の流儀を見て取った山田幸兵衛は、政右衛門を助ける。二人は互いの顔をよく見て驚く。幸兵衛は、政右衛門が庄太郎と名乗っていた幼少時の武術の師であった。庄太郎は、神職の子であったが、幼いときに孤児となり、それを不憫に思った幸兵衛夫婦が引き取り、手塩にかけて育てたのであった。しかし、十五年前、庄太郎は、武藝を磨くため、諸国遍歴の旅に出て、そのまま音信不通となっていた。政右衛門は敵討の途上にあることを幸兵衛には打ち明けない。

政右衛門は、婆とも再会を果たす。婆は、娘の許嫁である股五郎の力となってくれるように、政右衛門に頼む。この婆も、幸兵衛も、庄太郎が、股五郎を敵と付けねらう当の政右衛門とは思っても寄らない。政右衛門は、急ぎ立って、股五郎の隠れ家に案内を乞う。このとき、葛籠の蓋を押し開けて蛇の目の眼八が覗く。それに気づいた幸兵衛が、股五郎の行方は知らぬと言う。庄屋から呼び出しを受けた幸兵衛は、葛籠に錠をかけて出かけていく。

婆と二人になった政右衛門は、たばこ 葛刻みを引き受ける（葛切）。門口には、赤子を連れた、巡礼姿のお谷が癩と寒さに苦しんでいる。お谷は、政右衛門に一目我が子・巳之助の顔を見てもらいたさに、巡礼の旅に出たのであった。戸の隙間から覗くと女房のお谷であることに気づいた政右衛門は、悪いところで出会ったと思う。政右衛門は、ここでお谷を助けて

は、自分が当の「政右衛門」であることが知られ、敵のありか 有所に辿りつけなくなることを恐れる。政右衛門は苦悩する。お谷が卒倒した物音に気づいた婆は、せめて子どもだけでも子どもを奥の火燵で温める。その隙にお谷を介抱した政右衛門は、敵の手掛かりに取り付いた、子どもは無事に保護したと声をかけ、向こうに提灯が見えたので、人目の付かないところにお谷を行かせる。

幸兵衛が帰宅する。政右衛門は、股五郎の居場所を教えてください幸兵衛の心の底を探る。そこへ婆が、守り袋からこの赤子が唐木政右衛門の子であることがわかったと言って出てくる。幸兵衛は、この息子を人質にしようと言う。その言葉に反発を覚えた政右衛門は、赤子の喉笛を小柄で突き刺す。政右衛門は、人質を取って勝負するとは卑怯千万、のち

のちまで人に嗤われることになると言って、死骸を庭に投げ捨てる。丈夫な魂を見届けた幸兵衛は、奥にいる「股五郎」に引き合わせると言う。が、そこにいたのは志津馬であった。幸兵衛は、すでに「股五郎」と名乗っていたのが志津馬かその余類の者であると見抜いていたが、政右衛門については、赤子を突き刺したときに一滴の涙が浮かんだことで、それと悟ったと言う。手ほどの師匠に対し我が子を殺してその志を見せたことに感じ入った幸兵衛は、今後、股五郎方に力添えをしないと告げる。お谷は巳之助の死骸を抱き上げて慟哭する。幸兵衛は、股五郎一行は中仙道に落としたと教え、志津馬と言いつわらした身を嘆き切髪尼となったお袖を道案内に託し、葛籠に入った眼八を胴切りにして門出を祝う。

【第九 伏見の段】

前段の数ヶ月ないし一年以上後、伏見北国屋。この宿の二階にて、心労で眼病を患った志津馬を瀬川が世話している。隣の旅宿には、桜田林左衛門が滞在している。

林左衛門のたくらみで医者・竹中贅宅に毒を塗られる志津馬であったが、これは、林左衛門から股五郎の行方を聞き出すための計略であった。町人ながらも義心が厚い呉服屋十兵衛は、わざと志津馬の手にかかり、股五郎一行が落ち行く道筋を明かし、妹およねのことを頼んで息絶える。

【第十 敵討の段】

前段の翌朝、伊賀上野小田町（鍵屋の辻）。和田志津馬、唐木政右衛門、石留武助、池添孫八の四人は、沢井股五郎を伊賀の上野で待ち受ける。志津馬は股五郎を討ち、本懐を遂げる。

【註】

- (1) 『最新 歌舞伎大事典』 柏書房、平成二十四年、「型」の項（兎玉竜一執筆）。
- (2) 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』 悲劇喜劇選書V、早川書房、昭和二十三年、十七頁、服部幸雄「歌舞伎の演出」、『日本の古典芸能における演出』 岩波書店、平成十六年、九十三〜九十八頁参照。
- (3) 歌舞伎において、古道具屋の件りのカットが最初に確認できるのは、明治二十七年（一八九四）四月東京春木座の『伊賀越道中双六』の興行においてである。このときの絵入役割番付（早稲田大学演劇博物館蔵 口 23-00006-0060）には掛取りが描かれていない。人形浄瑠璃では明治以前からこの件りの省略が見られたようであるから（内山美樹子校註『近松半二 江戸作者 浄瑠璃集』 新日本古典文学大系 94、岩波書店、平成八年、六十九頁、脚註二十一参照）、歌舞伎のほうでもっと早い時期からこの場面の省略があったのかもしれない。

凡例

一、資料の翻刻・引用に際しては、次の如く改変を行った。ただし、付録『鶴亀成荒木宝来』の台帳翻刻に関しては、別途凡例を記したので、そこらを参照いただきたい。

- ・旧字体は適宜通行の字体に改め、濁点および句読点を補った。
- ・必要に応じて傍線を付した。
- ・振り仮名は適宜省略した。
- ・〔 〕(亀甲括弧)によって註記をした。

一、資料の出典は章ごとに註記した。

一、『伊賀越道中双六』および『伊賀越乗掛合羽』に関しては、特に断りがない限り、次の活字本に依拠した。

- ・内山美樹子校註『伊賀越道中双六』、『近松半二江戸作者浄瑠璃集』(新日本古典文学大系94、岩波書店、平成八年)所収。底本は、初版ないし初版に最も近いと見なされる七行本、早稲田大学演劇博物館蔵二一〇―一四五二である。

- ・河合眞澄校註『伊賀越乗掛合羽』、『上方歌舞伎集』(新日本古典文学大系95、岩波書店、平成十年)所収。底本は、初演時の役人替名が記載された東京大学文学部国語研究室蔵本(二八一―一九一―八)であるが、適宜、同じ初演時の役人替名が記された京都大学附属図書館蔵本(四二二―一―一)で本文を補っている。本作は『歌舞伎台帳集成』第三十四卷(河合眞澄校訂、勉誠社、平成九年)にも収められているが、『上方歌舞伎集』と同じ東大国語研究室本が翻刻されている。

・特に断りがない本文の引用は、右の新日本古典文学大系本に拠る。

・登場人物名の表記はそれぞれの本文に従った。

一、役者評判記からの引用については、特に断りのない限り、マイクロフィルム版『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』(雄松堂出版、平成九〇十年)を用いた。

一、和暦には適宜、西暦を付記した。ただし、これはあくまで和暦年号に對するおおよその西暦年を知るための便宜的なものであって、陰暦と陽暦のずれは考慮していないことをお断りしておく。

一、本論文中には、今日の人権意識に照らして不適當と思われる表現があるが、資料の歴史性を考慮してそのままとした。

第一章 伊賀越物・又右衛門物の展開

はじめに

本章では、伊賀越物および又右衛門物の展開について述べる。

なお、又右衛門物は伊賀越物に含まれる関係にある。伊賀越物のなかから又右衛門物の系統作品が派生してくる。荒木又右衛門の活躍に主眼が置かれた又右衛門物の作品は近代以降に多く見られるようになる。中村幸彦氏は、伊賀越の仇討ちを題材とした文学作品を次のように分類している。

(一)は、原因を弟源太夫(「小才次」など別称のものもある)の死とする『伊賀越敵討実記』系のもの。この出現が最も早い。後に長編化して『琢磨兵林』などとなる。

(二)は、渡辺・河合両家にかかる河合政宗の刀をめぐる、数馬の父靱負の死におく『殺法転輪』系のもの。享保頃に出現し、『渡荒志』など詳しいものも出て、この系のものが最も多く、講談・演劇・小説の材となっている。

(三)は、敵討よりも荒木又右衛門の武勇が話の大半を占める『伊賀水月伝』などの系のもの。最も遅れて出現したが、大部のものとなり、また講談・演劇(弘化二年(一八四五)三月大阪中の芝居、西沢一鳳作『袖俣伊賀越日記』以後)の材となる。講談調の写本も残っている。(1)

(二)の『殺報(法)転輪』系から、歌舞伎『伊賀越乗掛合羽』や浄瑠璃『伊賀越道中双六』が生まれた。また、(三)の『伊賀水月伝』系とは、本論文でいうところの「又右衛門物」のことである。

まずは、実説を確認する。

一 伊賀越物の展開(江戸時代)

(1)実説

近世文藝の領域における伊賀越敵討物の転成の実態については、上野典子氏が報告している^②。以下、膨大な資料を調査・整理した上野論文を拠り所として論じる。

最初に、伊賀越の仇討ちの史実と目される経緯を確認する。

資料は、渡辺数馬と荒木又右衛門が寛永十五年(一六三八)に鳥取に帰参する際、事の顛末を草して藩主に差し出したとされる「渡辺数馬於伊賀上野敵討之節荒木又右衛門保和助太刀打候始末」^③を参照する(以下、

本資料を「敵討始末書」と呼ぶ)。なお、人名などは、平出鏗二郎『敵討』

(文昌閣、明治四十二年)、三田村鳶魚『伊賀の水月』(初出は大正七年九月、『敵討の話 幕府のスパイ政治』所収、鳶魚江戸文庫8、中公文庫、平成九年)等で補った。

寛永七年(一六三〇)七月二十一日の暮、備前岡山において、同藩士・河合半左衛門の倅・又五郎が、同藩士・渡辺数馬宅で数馬の弟・源太夫を殺害する。「何事を申つものり候も存ぜず候」とあるため、殺害の理由は不明である。

舅の津田豊後の家にいた渡辺数馬は、急報を受け、豊後らとともに

に半左衛門の屋敷に押し寄せるが、半左衛門は門を固く閉ざして入れない。そこへ、家老の荒尾志摩と加藤主膳が駆けつけ、半左衛門はわれらが受け取るから、ひとまずは引き上げよ、と諭され、この場は一応収まる。半左衛門は家中の菅権之助へ預けられた。

半左衛門は、岡山藩主・池田忠雄ただかつに対して恩義があった。

かつて半左衛門は、安藤対馬守重信の家臣であった。ところが喧嘩相手を討ち殺し、池田忠雄のもとへ逃げ込んだ。忠雄は、安藤側に半左衛門の身柄を渡さなかった。半左衛門にとって、忠雄は命の恩人となった。

忠雄は、半左衛門がすぐに又五郎を引き渡し、切腹させるものかとはばかり思っていた。しかし、半左衛門にはそのような覚悟はなく、又五郎は、江戸の旗本・安藤治右衛門に匿われていた。治右衛門は、右の安藤家の一族であった。

つまり、父の半左衛門は安藤家から逃げて池田家に救われたが、子の又五郎は、父を救った池田家を裏切り、無念の涙をのんだ安藤の一族に保護されるという、数奇な因果関係にあったのである。

備前池田家には、出入りの旗本・久世三四郎と阿部四郎五郎がいた。

大名は出入りの旗本から情報を受け取ったり、特殊なもめごとの斡旋を依頼したりしていた。

忠雄は、久世と阿部の二人の旗本に、安藤治右衛門との交渉を頼む。

治右衛門は、半左衛門をこちらに渡せば又五郎をそちらに渡そう、と言ってきた。心許なく思った忠雄は、久世と阿部の両人に「確か

にその通りにする」と誓詞をさせて、半左衛門を江戸に送らせた。しかし、治右衛門は又五郎を渡さなかった。久世と阿部は、もし又五郎を引き渡すならば仲間から除くと言われたので自分たちの力には及ばないと返事を送り、誓詞を反故にした。半左衛門の身柄も取られた上、又五郎は依然として治右衛門側に保護されている。忠雄は、交渉にあたった久世と阿部の二人を憎む。

忠雄は、二、三人の使者に、この上は何としても又五郎の身柄を受け取るように、と言いつ渡した。また、この件が解決するまでは登城しないと、幕府の老中に申し出た。

忠雄は、三家や諸大名たちに仲介を頼む。なかなか事が纏まらなかったが、半左衛門の身柄は備前松山藩主・池田長幸ながよしの江戸屋敷に引き渡され、同族の手に取り返すことができた。

そうした中、忠雄は疱瘡を患って急死する。

半左衛門は、池田長幸も急死したため、忠雄の岳父である徳島藩隠居・蜂須賀蓬庵（家政）が預かることになった。そしてその道中、「腹中相煩、相果候」とある。

同九年（一六三二）七月、岡山と鳥取の両池田家が国替えの最中、数馬は、鳥取に赴かず、大和郡山の松平下総守忠明の家臣で姉婿の荒木又右衛門を訪ねる。又右衛門の同僚には、又五郎の叔父・河合甚左衛門がいた。甚左衛門は、暇をもらって奈良に住んでいるという。この叔父の動静によって又五郎の居場所が知られると数馬は踏んでい。又右衛門は「貴殿壱人にては心元なく候間、我等も見次ぎ申すべく」と助太刀を申し出る。翌年三月まで、又右衛門方に数馬を留め置く。

同十年（一六三三）三月二十四日、郡山藩を退身した又右衛門は、摂津国丹生（にう）の山田に妻子を預ける。

同年四月二十六日、江戸に着いた数馬・又右衛門の両人は、又五郎の行方を探す。その後、京都、有馬、奈良などを探索する。

同十一年（一六三四）十一月七日、伊賀の上野で本懐を遂げる。数馬方四名の内、死者一名。又五郎方十一名の内、死者四名。数馬は二十七歳、又右衛門は三十七歳であった。数馬方三名は、上野の藤堂出雲守邸などに預けられる。

同十五年（一六三八）八月七日、伊賀を出立する。伏見で鳥取藩に引き渡され、その後、無事鳥取に着く。

事件の流れは、次の五つに分けることができる。

【発端】又五郎が数馬の弟を殺害する。

【旗本騒動】又五郎が旗本のもとに逃げ込むと、藩主忠雄を中心とする大名と旗本連中が対立する。

【道中】忠雄の死によって旗本騒動が落着くと、数馬・又右衛門の一行は又五郎の行方を探し求める。

【敵討】数馬一行は、又五郎を討つ。

【後日譚】数馬・又右衛門らの身柄は鳥取の池田家に引き渡される。

前記『敵討』の著者平出鏗二郎を始め、「江戸学」の祖とも言われる三田村鳶魚、数多の資料を渉猟し史実を基礎として小説を書いた長谷川伸など数多くの識者が説いているように、伊賀上野の仇討が、曾我兄弟、赤

穂浪士のそれと並んで「三大仇討」と言われるようになったその大きな理由としては、外様大名と旗本という二大勢力の抗争がその背後にあったことが考えられる。

日本では、明治六年（一八七二）二月七日に仇討禁止令（太政官布告第三十七号）が公布されるまで、仇討は認められていた。仇討は、公法の權威が確立されるまで、一種の私刑として行われていたのである。

武士にとっての仇討とは、「武士の名誉の回復という手段であって、妨げられ、汚され、恥辱でもって踏みにじられた武士の身分と誇りを、執念と意地で自力回復する勇氣ある堂々の大義名分ある行為」⁽⁴⁾であった。

また、平出鏗二郎が指摘しているように、「敵討は法律の制裁が仇に加えられない場合に起るのが普通」⁽⁵⁾であった。

伊賀上野の仇討の場合、又五郎には、法的な制裁が加えられず、また、父親の半左衛門と又五郎の身柄を交換することに失敗し、旗本連中にさんざんにコケにされ傷つけられた名誉を回復するために、忠雄は、又五郎を討つことを命じた、すなわち、伊賀上野の仇討は「上意討ち」であったとするのが、多くの識者の見解である。

一方で、この仇討の場合、弟の敵を兄が討ち取った、すなわち、目下の者の仇を討った、という見方もできる。

しかしながら、慶長二年（一五九七）、土佐国の戦国大名・長曾我部元親が定めた家法「長曾我部元親式目」には、次のような文言が見られる。

一、敵打之事。親之敵を子、兄之敵を弟打可申。弟之敵を兄打ハ逆也。⁽⁶⁾

また、武田信玄（大永元年〜元龜四年（一五二一〜七三二））や勝頼（元

文十五年（天正十年（一五四六）（八二））を中心とした甲斐国の武士をめぐる壮大な規模の歴史物語である『甲陽軍鑑』（慶長年間から元和の初めにかけて成立）にも、次のようにある。

一、かたきうちハ、親のかたきを子のうつハじゆん、兄のを弟のうつハじゆん、子のかたきを親のうつハじやく、弟のを兄のうつハじやく也。(7)

土佐国や甲斐国では、目下の者の仇を討つことは禁止事項であったことがわかる。

伊賀越の仇討における、江戸時代初期の渡辺数馬や姉婿の荒木又右衛門も、弟の敵を兄が討つてはいけないという認識は持っていたのではないか。

それは、「敵討始末書」に収められた、数馬と又右衛門が、忠雄の嗣子である鳥取藩主・池田光仲（幼名は勝五郎）のご家老中に宛てた趣意書から類推できる。次の文中の「宰相様」は池田忠雄を指す。

勝五郎様御家老中へ申遣候趣

一 先年 渡辺数馬弟源太夫を河合又五郎人数を催シ暗討之様に切殺し申候二付 宰相様彼又五郎を御悪み思召 又五郎出し不申候はば親の半左衛門を御成敗可被成として段々之御評定 大キ成る出入ニ及 既ニ御遺言ニも仰置かせられ候之旨 私共ニおいて誠に以て難

有次第ニ奉存候 然上ハ 従 兄弟之敵ニて無御座候迎も 是非

討申さで不叶儀ニ奉存候 様々ニ手段をめぐらし方々相尋申所ニ

天道ニ相叶 今度不慮ニめぐり逢ひ 本望を達シ申事 又五郎儀宰相様之御罪を蒙り 私共儀ハ天命ニ叶ひ申と奉存候 勝五郎様御幼稚ニ御座被成候とても御聞被遊候は御満悦ニ思召候と奉存候 右之趣乍恐被仰上可被下候

御家老中(8)

渡辺数馬
荒木又右衛門

全体の内容を確認しておく。次の傍線部は右の原文に引いた部分と対応している。

先年、渡辺数馬の弟源太夫を河合又五郎と数人の者どもが不意を突いて斬り殺しましたが、それについて、宰相様が彼の又五郎を憎く思いになり、又五郎を出さないのならば親の半左衛門を成敗すると言われ、各方面に相談したところ、大きな争いごとに発展するまでに至りましたが、すでに宰相様の御遺言でお命じになられたことは、私どもにとりましては誠にありがたき次第に存じます。そうであるからには、たとえ兄弟の敵ではなかったとしても、又五郎を討たずにおくわけにはいきません。様々に手段をめぐらして、方々を尋ね歩いたところ、天道に叶い、思わず又五郎にめぐり逢い、ついに本望を達しましたことは、又五郎には、宰相様からの制裁を受け、私どもとしましては天命に叶ったと思っております。勝五郎様はまだご幼少ではあります、このことをお聞きなされたらさぞかし満足なさること存じております。恐れながら、右の趣意を勝五郎様に申し上げて下さいますようお願い申し上げます。

池田忠雄の「御遺言」の内容がどのようなものであったのかは明らか

ではない。しかし、右の傍線部を読むと、数馬は、弟源太夫の敵として又五郎を討ったのではなく、池田忠雄からの遺言により又五郎を討った、すなわち、上意討ちを行ったのではないかと考えられる。具体的に言う、「御遺言」が、身内の者を討たれた数馬らにとっては「誠に以て難有次第」だと述べ、続けて、「従^{（縁カ）} 兄弟之敵ニて無御座候迎も 是非討申さで不叶儀」、すなわち、たとえ兄弟の敵ではなかったとしても、又五郎を討たずにおくわけにはいかないと述べていることから、「又五郎を討て」というのが忠雄の遺言だったのではないかと類推できる。さらに、討たれた又五郎について、この一件で多大な恥辱を受け名誉を穢された忠雄

の「御罪を蒙り」、数馬と又右衛門からしてもそれは「天命ニ叶」ったことだと思っている、と述べていることから、遺言の内容が察せられる。この趣意書の中では、弟の仇を討ちました、とは報告されていないことから考えて、数馬と又右衛門は、弟の敵を兄が討ってはいけないう認識を持っており、この敵討が、弟の仇討ではなく、上意討ちであると認識し、それを決行したのではないかと類推できる。これに関しては今まであまり指摘されることがなかったようなので、ここにて詳しく述べた。

表1 伊賀越物の関連年表（『伊賀越道中双六』初演まで）

和暦	西暦	月日	事項	典拠
寛永11	1634	11・7	【実説】伊賀上野の鍵屋の辻において、備前岡山藩士渡辺数馬が弟源太夫の敵河井又五郎を姉婿荒木又右衛門らの助太刀を得て討つ。	『累世記事』（『宗国史』所収）など。
延宝 4~6	1676 ~78		『伊賀越仇討実記』。伊賀越の事件を記録した読み物。	上野典子「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」（『近世文芸』47号）。
延宝6	1678		第一次『殺報転輪記』。菊岡如幻作。因果応報の仏教的な色合いが出る。	上野論文。
元禄9	1696		『日本武士鑑』。「渡部数馬河合又五郎を討事」を収録。	『仮名草子集成』第29巻。
享保10	1725	7・	大坂角の芝居『伊賀上野仇討』。歌舞伎における伊賀越物の最初の作品か。	『歌舞伎年表』。
享保16	1731		『伊陽上野復讐碎土伝』。	上野論文。
享保20	1735		【実録体小説】第二次『殺報転輪記』成立。巷間に流布。	上野論文。
寛保1	1741	6・1	江戸市村座『敵討三組盃』。津打治兵衛ら作。「伊賀越」「御堂前の敵討」「戸塚台の女敵討」の掛け合わせ。	国会図書館蔵・役割番付『享保天明江戸之芝居紋番付森田座役割付』第2巻所収。
寛保3	1743	5・2	大坂角の芝居『大井川三組盃』。「伊賀越」「亀山の敵討」「田辺橋の妻敵討」「御堂前の敵討」の掛け合わせ。	『歌舞伎台帳集成』第5巻。
延享1	1744	8・11	大坂大西芝居『敵討月最中（つきのもなか）』	慶應大学蔵『狂言絵尽集成』絵尽し209-277-11、河合眞澄「「伊賀越乗掛合羽」解説」（『上方歌舞伎集』）。
		11・24	京南側芝居『敵討冬至曙（ふゆのあけぼの）』。同年『敵討月最中』の外題替え狂言。	早稲田大学演劇博物館蔵・役割番付18-62-21,23、河合眞澄「「伊賀越乗掛合羽」解説」。
延享5	1748	1・	京南側芝居『けいせい夜明鐘』。『敵討月最中』の外題替え狂言。	河合眞澄「「伊賀越乗掛合羽」解説」。
宝暦7	1757	2・	京瀬川菊三郎座『懐娘可愛岩田帯（ふところむすめかわいいはらおび）』。「お夏清十郎」と「伊賀越」の絢交ぜ。	『歌舞伎年表』。
		5・12	大坂角の芝居『伊賀国上野仇討』。	『歌舞伎年表』。
宝暦9	1759	2・18	大坂中の芝居『敵討禱成就（いのりのじょうじゅ）』。（「大歌舞伎外題年鑑」では「正月十三日ヨリ」）	演劇博物館蔵・絵尽し口20-00001-004。
安永5	1776	8・1	【人形浄瑠璃】江戸外記座『志賀の敵討』。紀上太郎作。人形浄瑠璃における伊賀越物の最初の作品。	『義太夫年表 近世篇』、『江戸作者浄瑠璃集』。
		12・2	大坂中の芝居『伊賀越乗掛合羽』。奈河亀輔作。上方講談中興の祖・吉田一保の講釈の人気にあやかる。五ヶ月半のロングランを記録。	『摂陽奇観』第35巻（『浪速叢書』第4巻）、中村幸彦「大阪講談／中興之祖吉田一保」（『中村幸彦著述集』第10巻）、井口洋「伊賀越乗掛合羽」（『国語国文』375号）。
安永6	1777	1・20	京北側芝居『けいせい宿直桜（とのいざくら）』。前年『伊賀越乗掛合羽』の外題替え狂言。	『役者花の会』安永6年3月刊・三保木儀左衛門の評、演劇博物館蔵・絵尽し口20-00023-002N。
		3・26	【人形浄瑠璃】大坂北堀江市ノ側芝居（豊竹此吉座）『伊賀越乗掛合羽』。「大入」（『摂陽奇観』）。	『義太夫年表 近世篇』。
			江戸森田座「伊賀越のやつし狂言あり」。	『花江都歌舞伎年代記』。
安永8	1778	8・1	江戸中村座『敵討仇名かしく』。1桜田治助作。「伊賀越」「金比羅利生記（幼稚子敵討）」「仇名かしく」を絢交ぜにしたもの。	演劇博物館蔵・役割番付124-1-69。
天明3	1783	4・27	【人形浄瑠璃】大坂竹本座『伊賀越道中双六』。近松半二作。	『義太夫年表 近世篇』。
		9・12	大坂中の芝居『伊賀越道中双六』歌舞伎初演。	池田文庫蔵・役割番付2-191、国会図書館蔵『絵本繁華湊』所収絵尽し。

【参照】『日本文学大辞典』「伊賀越」の項（秋葉芳美執筆）、『演劇百科大事典』「伊賀越物」の項（林京平執筆）、『新版 歌舞伎事典』「伊賀越物」の項（原道生執筆）、徳永淳子「「伊賀越物」の演劇化の研究」（『近世レポート』8号）、『歌舞伎絵尽し年表』、「ARC番付ポータルデータベース」、「国立国会図書館デジタルコレクション」、「早稲田大学文化資源データベース」。

* 歌舞伎狂言は太字にした。

* 作者の前の数字は代数を示す。

(2) 第一次『殺報転輪記』、延宝六年（一六七八）

表1は、『伊賀越道中双六』が成立するまでの伊賀越物の上演史および関連事項をまとめたものである。

『伊賀越道中双六』が成立する上で、重要な役割を果たした作品は、巷間に流布した『殺報転輪記』^{さつほうてんりんぎ}である。

『殺報転輪記』には、二つの段階があるが、ここでは第一次『殺報転輪記』について述べる。

事件から三十年以上経った延宝四〜六年（一六七六〜七八）に、記録風の読み物である『伊賀越仇討実記』が書かれ、その後、延宝六年に成立したのが第一次『殺報転輪記』である。のちに巷間に流布する『殺報転輪記』とは内容が大きく異なり、こちらこそが原初の形であると思われるため、上野氏によりこのように名付けられた。

『伊賀越仇討実記』も、第一次『殺報転輪記』も、著者は、伊賀について多くの著書を持つ菊岡如幻であると考えられている⁹⁾。『伊賀越仇討実記』は十三丁であるが、第一次『殺報転輪記』は八十丁前後である。第一次『殺報転輪記』は、『伊賀越仇討実記』をもとにして、より詳しい内容を書き込んでいったものであると考えられる。

『殺報転輪記』という書名には、因果応報の仏教的な観点から伊賀越の事件について記す、という著者の意図が反映されている¹⁰⁾。この観点は、『伊賀越仇討実記』にはなく、第一次『殺報転輪記』において初めて導入されたものである。

両作品ともに、大筋は史実に即したものとなっている。しかし、史実に付け加えられた部分や史実とは異なる部分もある。

次に、第一次『殺報転輪記』の簡単な梗概を記す。

【発端】

(1) 河合又五郎は、渡辺数馬の弟・小才次が所持する刀をめぐってのいざこざから、小才次を斬り殺す。又五郎は、旗本の阿部四郎五郎に匿われる。

【旗本騒動】

(2) 家臣の子息の間で起きた事件の経緯を聞いた松平宮内太輔忠雄は、又五郎の父・半左衛門を人質に取り、又五郎の身柄と引き換えにしようとするが、旗本側の計略にかかり、又五郎ばかりか父親の身柄も奪われてしまう。

(3) 旗本の側も、池田の側も、同士を集め、睨み合うが、忠雄の病死により、この騒動はひとまず収束する。忠雄は数馬に、又五郎を討つようと遺言を残す。

【道中】

(4) 数馬は、姉婿で、松平下総守家中の荒木又右衛門に助太刀を頼む。又右衛門は郡山藩を退身する。又五郎の叔父で、同家中の河合甚左衛門も、又五郎に助力するため、退身する。

(5) 数馬一行は、奈良に居を移した甚左衛門の動静を探るうち、明日、江戸に向けて又五郎一行が発つことを知る。

【敵討】

(6) 数馬一行は、伊賀上野にて、又五郎を討つ。

【後日譚】

(7) 数馬一行は、備前岡山に帰国する。

次項で述べる『伊陽上野復讐碎土伝』によれば、小才次というのは、源

太夫の元服前の名前のようにあるが、発端部の刀をめぐるいざこざから又五郎は小才次を斬り殺したとするのは史実にはなかった点である。既述の通り、「敵討始末書」には「何事を申つゝのり候も存ぜず候」とあり、又五郎が源太夫を殺した理由は明らかになっていない。このあとの伊賀越物の展開を考えると、多くの伊賀越物の作品ではこの刀をめぐる争いが事件の発端であったとしているため、この「加筆」の果たした役割は大きいというべきであろう。その動機を知りたいという読者の思いが、作者にこの「加筆」をさせたのだろうか。

また、後日譚の数馬一行の帰国先が備前岡山となっている点が史実と異なる。岡山の家田家と鳥取の家田家の国替えが起こったことが記述されていないため、このようになってしまったのだろうか。

(3) 『伊陽上野復讐碎士伝』、享保十六年（一七三二）

鳥取県立図書館蔵の『伊陽上野復讐碎士伝』は、上野氏も言うように、その奥書にある如く、享保十六年（一七三二）に伊賀の人間の手によって書かれたものと考えられる⁽¹⁾。

ここには話を面白くするための趣向が見られる。

源太夫の妻水無瀬は、当時河合勘解由と名乗っていた又五郎の父に殺された坂田貞右衛門の娘であった。貞右衛門は、大坂の陣における功績が勘解由のみに与えられたことを不満に思っていたが、勘解由に逆恨みされ殺された。水無瀬は、父の仇を討つため、源太夫に近づき結婚までこぎつけたが、夫源太夫をも殺されてしまった。彼女は敵討に対する思いをますます強めることになる。

事件から百年ほどが経過し、こうした作品も出てくるようになったところで、大幅に脚色された『殺報転輪記』が世に出ることとなる。

(4) 第二次『殺報転輪記』、享保二十年（一七三五）

第二次『殺報転輪記』には多くの伝本が現存する。ここでは、上野氏と同様、享保二十年という奥書を持つ関西大学所蔵の一冊⁽¹⁾をその代表として扱いたい。この一冊は、当初の文章の形を保っていると考えられ、また、上野氏が言う第二次『殺報転輪記』の要素をほぼ全て備えているためである。

第二次『殺報転輪記』の梗概を記す⁽¹³⁾。

【発端】

(1) 渡辺鞆負は、親友・河合又左衛門に正宗の刀を所望する。鞆負は、又左衛門の指示により、刀を盗みに河合宅に忍び込むが、又左衛門が毒蛇の頭が飛び込んだ茶を呑むのを止め、その命を救う。

(2) 鞆負は、又左衛門から受け取った一札を示し、又五郎から正宗の刀を譲り受ける。子息・数馬の助言によってその返却を申し出たところ、又五郎に斬られる。

【旗本騒動】

(3) 又五郎は、旗本・阿部四郎五郎の屋敷に駆け込む。旗本連中は又五郎を匿う。

(4) 忠雄は、又五郎の老母を人質に取り、旗本側と又五郎・老母の交換を行うことにする。

(5) 忠雄の使者・笹川団右衛門は、親子の暇乞をさせるからと旗本に欺かれて又五郎・老母共々奪い去れ、切腹する。

(6) 忠雄は大名と、阿部は旗本と徒党を組み、両者は対立する。

(7) 忠雄死去（半井通仙院による毒殺）によって、旗本騒動は収ま

る。忠雄は数馬に、又五郎を討つようと遺言を残す。

【荒木又右衛門と桜井甚左衛門のこと】

(8) 荒木又右衛門は十六歳の義弟数馬に助太刀のため、郎等二人を連れて、共に敵討の旅に出る。桜井甚左衛門・甚助の兄弟も、又右衛門が残した一書によって、甥・又五郎の助太刀に出立することとなる。

(9) 荒木又右衛門は柳生重兵衛の弟子であり、郡山の本多内記に仕えていた。

(10) 又右衛門と甚左衛門は同じ郡山の藩士であったが不和であった。藩主内記の御前で又右衛門と甚左衛門の剣術試合が行われたが、又右衛門が勝利を収めた。

【道中】

(11) 数馬・又右衛門一行は、桜井兄弟と絡み合いながら又五郎の行方を探す。

(12) 三州片浜に潜伏していた又五郎は、肥後相良に落ち延びることとなり、甚左衛門らと合流する。

【敵討】

(13) 数馬・又右衛門は、伊賀にて又五郎を討つ。

【後日譚】

(14) 勇士又右衛門の身柄引き取りをめぐって、藤堂・本多・池田家で争いが起こる。

(15) 松平伊豆守と荒尾但馬が知略でもって三家の騒動を収める。

第一次『殺報転輪記』では、数馬の弟が討たれたことになっていたが、

第二次『殺報転輪記』では、数馬の父が討たれている。これは、元禄九年

(一六九六)の『日本武士鑑』において、又五郎に斬り殺されたのは数馬の兄・渡部八郎兵衛となっていたことに通じるものがある。先述の通り、弟の敵討は正式には認められていなかった。数馬の場合、亡君池田忠雄の遺命を受けての行動という大義名分があったが、事件から一世紀近くを経た享保頃の読者に、敵討の正当性と重味を印象づけるには、父の敵討としたほうが効果的だったのではなからうか⁽¹⁴⁾。『伊賀越道中双六』も、先行する浄瑠璃『志賀の敵討』も、歌舞伎・浄瑠璃『伊賀越乗掛合羽』も、父の敵討としている。

そのほか、次に見られる趣向は、第二次『殺報転輪記』に至って初めて見られるものである⁽¹⁵⁾。

(1) 正宗の刀にまつわるものとして蛇の奇譚が語られること。

(5) 旗本に欺かれ、人質に取った又五郎の老母と又五郎の両方を奪われたため、忠雄の忠臣・笹川団右衛門が切腹をすること(前半の山場)。

(9) 又右衛門の来歴に関すること。すなわち、柳生重兵衛の弟子であること、祭礼にて百姓を討ったこと、本多内記に仕え奥義を伝授したことなど。

(10) 内記の御前において、又右衛門と甚左衛門が剣術試合を行ったこと。

(12) 又五郎一行は九州相良に落ち延びようとする途次、数馬方に討たれたこと(実説によれば、又五郎らは江戸に向かうところで討たれていた)。

(1) 正宗の刀にまつわる「蛇の奇譚」とは次のようなものである。

河合又左衛門は庭の花壇の周りを掃除していたときに蛇の頭を切ってしまった。その恨みを晴らそうと、蛇の頭は釜の湯の中に入り、又左衛門を毒殺しようとする。しかし、蛇の頭が釜の中に入るのを、親友の渡部鞆負が見ていた。そのとき鞆負は、正宗の刀を盗み取るために、又左衛門の屋敷に忍び込んでいたのである。正宗の刀は親からの遺言もあり譲ることはできないが、盗み取るのならばかまわない、と鞆負は又左衛門から言われていた。思わぬ形で命を救われた又左衛門は、正宗の刀の権利を自分の死後に譲り渡す旨の一札を鞆負に与える。しかし又左衛門の死後、その息子の又五郎と正宗の刀をめぐるいざこざがあり、鞆負は又五郎に斬られてしまう。前記のとおり『殺報転輪記』という題名には、人を殺めた者にはその報いが車輪の如く巡ってくるという因果応報の意味合いが込められているが、伊賀越の事件の発端には、又左衛門に殺された蛇の遺恨があったのだと作者は説いているように思える。逆に、『殺報転輪記』という書名がこの「蛇の奇譚」を作者に思いつかせたとも考えられる。

この「蛇の奇譚」の挿話は、安永五年（一七七六）八月江戸外記座初演の『志賀の敵討』や、同年十二月大坂中の芝居初演の『伊賀越乗掛合羽』にも取り入れられている。前者の第式では、手水鉢に入った蛇の頭には毒はなく、実は水を汲み取る柄杓のほうに毒が仕掛けられていたという趣向に、後者の九ツ目「長町伝法屋」では、蛇が正宗を隠した竹を登り、頭から胴まで二つに裂けることで、紛失していた正宗が見つかるという趣向に、応用が見られる。

なお、天明三年（一七八三）四月大坂竹本座初演の『伊賀越道中双六』では、この「蛇の奇譚」は出てこない。作者の近松半二は特に自然の怪異現象を入れ込む必要性を感じなかったため、それを入れなかったのであろう。

(5)・(10)・(12)は、この物語を盛り上げることに寄与している。(5)の笹川団右衛門の切腹は悲痛であるが、人質が、それまでは又五郎の父であったのがここでは老母となっている点も見逃してはならない。屈強な父親が人質になるよりも年老いた母親が人質となったほうが哀れさが増し、読者を引き込むことができる。また、(12)の設定は、又五郎が要害堅固の地である九州相良に落ち延びそこに匿われてしまえばもう討ち取る機会はなくなるということからくる緊迫感を与えることにな。これらの趣向は、のちに芝居においてお馴染みとなる設定や場面であるが、この第二次『殺報転輪記』からそれらの趣向は取り入れられていたことがわかる。(5)は『乗掛合羽』五ツ目「円学寺会合」や『道中双六』第三「円覚寺」に、(10)は『道中双六』第五「城中大広間」に引用されている。また、(12)は『乗掛合羽』や『道中双六』の全体の流れに関わるものとして導入されている。

(9)、そして(10)もそうであるが、又右衛門に関する事項が書き加えられているということから、とりわけ又右衛門の武勇伝に対する興味関心が生じていることがわかる。なかでも、主君の本多内記に奥義を伝授する場面は、第二章でも論じるように、江戸時代の「鍵伝授」と明治期以降の「奉書試合」の熱狂を生むことになる。

また、(9)から、ここにおいて、荒木又右衛門は柳生十兵衛から新陰流を学んだ、などという俗説が生まれることになったのではないかと考えられる。年齢や地理的なことから考えて、それはあり得ないこととされている⁽¹⁶⁾。ただし、起請文が残っていることから、新陰流を学んだことは確かなようである。

上野氏が言うように、第二次『殺報転輪記』は、「事実を踏み台としながら自由な脚色が行われた作品」であり、「まさに実録体小説と呼ぶにふ

さわしい」といえるだろう(17)。また、上野氏は、この小説の作者として、講釈に携わった人物を想定している。

この第二次『殺報転輪記』は、文藝の領域のみならず、講談、歌舞伎、浄瑠璃の諸領域において、伊賀越物が発展するための起爆剤の役割を果たした。

講談の世界では、安永から天明(一七七二〜八八)にかけて活躍した上方講談中興の祖・吉田一保(生没年不詳)が現れる。一保の講釈の人気を受けて、芝居(歌舞伎)の世界では、安永五年十二月、大坂中の芝居初演の『伊賀越乗掛合羽』が生まれる。『乗掛合羽』が当たりしたことを受けて、人形浄瑠璃において、天明三年四月大坂竹本座初演の『伊賀越道中双六』が作られることになる。

(5)『志賀の敵討』、安永五年(一七七六)八月

安永五年(一七七六)八月、江戸外記座において『志賀の敵討』が初演される。これは、人形浄瑠璃における伊賀越物の最初の作品である。角書に「河井正宗由来／芭蕉翁俳諧濫觴」とある如く、伊賀越の仇討に、松尾芭蕉が武士を捨てて俳諧の道を目指す物語を絡ませたものである。芭蕉の生国が伊賀、敵討もまた伊賀(本作では志賀)ということで、両者の組み合わせを作者の紀上太郎(きのじょうたろう)は思いついたようであるが、敵討は寛永十一年(一六三四)、芭蕉の生誕は同二十一年(一六四四)であるから、両者が歴史上接することはなかった。

こうした手法は浄瑠璃や歌舞伎においては常套的なものであるが、それはともかくとして、本作は、刀をめぐるいざこぎに「蛇の奇譚」が応用

されている点や、瓦井政五郎(河合又五郎)に殺されるのは渡辺東之介あすまのすけ

(渡辺数馬)の父親であるとしている点、蘭又右衛門あいらぎ(荒木又右衛門)

は柳生流を学んだとしている点など、『殺報転輪記』の影響が指摘できる。

本作において、『乗掛合羽』九ツ目「長町伝法屋」や『道中双六』第八「岡崎」にまで継承される次のような趣向が見られることは指摘しておかねばならない。眼薬を売る医者に身をやつした蘭又右衛門は、「柳生流の我師匠」の娘を身請けして、渡辺東之介に添わせように頼まれている。

そのためには都合六百両の金が必要である。妻を離縁してその身を売ることでは手付の百両は手に入ったが、あとの五百両をどうするか。そのとき、眼病を患い目が見えなくなった瓦井政五郎が、目の潰れる薬を所望しにやってくる。いくらでも出すという政五郎に、又右衛門は五百両の金を要求するが、その薬を得るためには、肺の蔵の生血が必要であった。

女房はその身を買われてしまったため体に傷を付けることはできない。そこで犠牲になるのが、又右衛門の一子又市である。やむを得ず、又右衛門は自らの子を犠牲にするという趣向はここにおいて既に見られていた。自分の子どもの命が目の前で散るといふこの趣向は、とくに演劇においては、劇的効果が高い、つまり、ある限られた時間のなかでより大きな感情の起伏を観る者にもたらすことができる、と経験的に知られているためか、先に述べた、以後の伊賀越物の重要な場面においても用いられるようになる。

眼病という趣向も、『乗掛合羽』九ツ目や『道中双六』第九「伏見」において、今度は志津馬(数馬)が眼病を患い、目が見えなくなっているという設定につながっている。

さらにまた、『志賀の敵討』第七において、連日連夜、又右衛門が遊里に通っているのは敵の手掛かりを得るためであったという趣向は、『乗掛合羽』七ツ目「木辻廓茶屋」きつじのさとあげやにおいて、敵討の助太刀に加わる意思を隠して遊里で酩酊する唐木政右衛門（荒木又右衛門）に通じるものがある。

もしかしたら大坂の豪商三井南家の四代目を継いだ紀上太郎（本名三井高業）たかなりは、吉田一保の講釈を聞いていたのかもしれない。

吉田一保は、安永から天明にかけて活躍したと言われるが、「三井嘉栗略年譜」(18)（嘉栗は紀上太郎の狂歌での号）を見ると、安永五年八月に

『志賀の敵討』が上梓されるまでの安永年間において、江戸で幕府のかわせようたし為替用達をつとめていた紀上太郎は、安永二年五月から翌三年九月まで

の一年半ほど、四年六月から五年三月までの一年弱、江戸での勤めを終え、上方に戻っていたことがわかる。おそらく、後者の期間において、吉田一保の講釈を聞き、その年の三月から江戸で勤めをしつつ、執筆にとりかかり、数ヶ月のうちに『志賀の敵討』を書き上げたのではないか。

『志賀の敵討』と『乗掛合羽』の趣向に近似点が多く見られるのは、作者の紀上太郎、奈河亀輔の両者がともに吉田一保の講釈を聞いていたことによるのではないだろうか。

とすると、政右衛門（又右衛門）が一子を犠牲にする趣向は、吉田一保の講釈にすでにあったと考えることもできる。

奈河亀輔は、吉田一保の講釈に影響を受けて、一子巳之助を犠牲にする場面を書いたのだろうか、それとも、『志賀の敵討』の影響を受けて、

それを書いたのだろうか。

第六章でも論じる、敵討成就という目的のためには、わが子をも犠牲にする「非情な」政右衛門像は、どこで、いつ頃から作られたのか、という問題は、荒木又右衛門像の変遷を考えるうえで重要であるため、論究してみた。

(6) 『伊賀越乗掛合羽』、安永五年（一七七六）十二月

芝居（歌舞伎）における伊賀越物の代表作と言えは、『伊賀越乗掛合羽』と、人形浄瑠璃で生まれ、すぐに歌舞伎でも上演されるようになった『伊賀越道中双六』であることに間違いはないだろう。「伊賀越物」の「伊賀越」はこの二作品の最初の三文字から取られたものであると考えられる。

寛政三年（一七九二）六月に金井三笑がまとめたときされる、狂言作者のための便覧『世界綱目』の「伊賀上野」の項には、右の二作品と「殺法転輪」(19)が参考書として挙げられている⁽²⁰⁾。このことから、江戸時代後期における江戸の狂言作者たちの間では、「殺法（報）転輪」の影響を受けて成立した『乗掛合羽』や『道中双六』に見られる作品世界が「伊賀上野の世界」⁽²¹⁾であると認識されていたのではないかと考えられる。

安永五年（一七七六）十二月、大坂中の芝居で初演された奈河亀輔作『伊賀越乗掛合羽』は五ヶ月半に及ぶロングランを記録する程の当たりとなった⁽²²⁾。この大当たりは、前述の通り、吉田一保の講釈の人氣に拠るところが大きかったのではないかと思われる⁽²³⁾。

一保の講釈については、浪花の地の巷談集『浪花見聞雑話』（文化十四年（一八一七）成立）⁽²⁴⁾に、次のように記されている。

安永より天明に至り、吉田一保といふ軍事講釈師有。古今無双の上

手にして、一保が講尺といへば座敷に人満ちたり。詞ことばにそれぐの情有ことばて紙芝居を見るが如く面白し⁽²⁴⁾

中村幸彦氏は、一保が講談に吹き込んだ新風がどのようなものだったのかについて述べている。

原来早い頃の講談のあり方は、太平記でも徒然草でも「読む」もので、娯楽以外に教訓的・報道的要素を持つものであった。そのため自然に、説明叙事の部分が多く、描写の部分がすくなく、行儀なものであった。しかるに大衆に接すること年を重ねて、その他の要素が、娯楽性におひやられて行つた。

〔中略〕かかる時期を経て、益々描写性も生長し、原来の講談の諸性質と、新しい性質とが渾然として、一つの芸としての価値を持つに至る。江戸でも上方でも、描写性は一段進んでゐた落語界でも講談界でも、中興と称される時期の特徴は等しくこれであつた。⁽²⁵⁾

「詞ことばにそれぐの情有ことばて紙芝居を見るが如く面白し」とあるとおり、一保の講尺は、堅苦しいものではなく、庶民が親しみやすく娯楽として楽しめるものであった。それゆえ「一保が講尺といへば座敷に人満ちたり」となつたのである。一保の講尺は時代を画するものとなり、一保は「上方講談中興の祖」と呼ばれるようになった。

角書に「読切講尺」とある『伊賀越乗掛合羽』は、この一保の口演をもとにして仕組まれたのではないかと考えられる。

『乗掛合羽』の梗概を簡単に記す⁽²⁶⁾。

【大序 鎌倉山桜狩の段】

上杉家の若殿春太郎は、足利家からの縁談を嫌い、遊興三昧の日々を送っている。諫言した家来の渡辺志津馬は不興を被るが、沢井又五郎がとりなす。

【二ツ目 渡辺行家屋敷の段】

又五郎は、志津馬を落とし入れ切腹させようとする奸計を、上杉の家老佐々木丹右衛門に見破られる。又五郎は、志津馬の父渡辺行家を殺し、正宗の刀を奪う。

【三ツ目 城下松原の段】

管領細川政元の乗物が狙撃され、身代わりの上杉右内之助が負傷する。

【四ツ目 上杉館雛祭の段】

足利昵近の沢井城五郎は、甥の又五郎とその母鳴見をかくまい鎌倉深寺に立てこもつた。丹右衛門は足利家を憚り主君右内之助の出陣を制止し、細川奥方の雛祭にことよせた内意を受けて寺に向かう。

【五ツ目 円学寺会合の段】

丹右衛門は、姑鳴見と計って毒を呑み、城五郎実は柴野一角の謀反を暴き、自決させる。

【六ツ目 丹右衛門注進の段】

丹右衛門は一切を注進し、負傷の右内之助とともに落命する。細川の配慮で、春太郎に足利の姓が、志津馬に敵討の赦免が与えられる。

【七ツ目 木辻廓茶屋の段】

唐木政右衛門が遊蕩にふけていたのは、義弟志津馬の助太刀のために、主君誉田内記から暇を取りたかったからであった。それを見抜いた内記から阿呆払いにされると、神陰流の奥義を内記に伝授し（「鍵伝授」）、志津馬と共に敵討に向かう。

【八ツ目 稲村早替りの段】

又五郎は、俗医者左内を殺して人相の変わる薬を奪ったのち、顔の皮を剥ぎ、自分の死体に見せかける（又五郎と左内は初代浅尾為十郎の一人二役）。政右衛門の若党右留武助は、密書を入手したが、はずみで呑み込んでしまう。

【九ツ目 長町伝法屋の段】

志津馬の眼病のために妻お袖は身を売り、政右衛門は一子巳之助を死なす。男児の生血で秘薬を服用し志津馬の眼病は治る。不死身なので死ねなかった武助は、発見した正宗の刀で切腹が叶い、腹中から密書を取り出す。

【十段目 道行】

志津馬のために身売りした許嫁のお袖は、廓を抜け出し、偶然志津馬に出会う。

【十一段目 桜田旅宿の段】

又五郎と伯父桜田林左衛門の旅宿に足利家御用金の詮議に来て又五郎と対決した松野金助は実は上杉の家臣荒尾主膳であり、又五郎を伊賀越経由で落とすことを引き受けた馬士大八は実は政右衛門の旧友柏木善右衛門であった。又五郎のいなすけお園は諫言して自害する。

【十二段目 歩合羽待伏の段】
かちがっぱにて

【十三段目 道中筋鶏鳴の段】
あけがた

【十四段目 小田町の段】

【大切 目出度本望敵討の段】

伊賀越の街道で、又五郎一行を待伏せした志津馬と政右衛門は、又五郎を討って本懐を遂げる。

前半六ツ目までは旗本騒動を御家騒動に脚色し、七ツ目からの後半は敵討を中心に話が進む。

本作では、時代設定を足利時代とし、登場人物の名前も、河合又五郎を「沢井又五郎」、渡辺数馬を「渡辺志津馬」、荒木又右衛門を「唐木政右衛門」、旗本阿部四郎五郎を「沢井城五郎」とするなどの操作は、当時の幕府による検閲を意識してのものである。

本作は、正宗の刀をめぐる争い、父親の殺害、人質の交換に失敗した佐々木丹右衛門の切腹、政右衛門による主君誉田内記への奥義伝授（「鍵伝授」）、又五郎一行が九州相良に落ち延びる途次に討たれることなど、「殺報転輪」系の話の流れに沿った展開となっている。

本作には、歌舞伎狂言の常として、さまざまな先行狂言からの趣向取りが見られるが、なかでも目立つのが『仮名手本忠臣蔵』（寛延元年（一七四八）八月、大坂竹本座初演）の利用である（27）。たとえば、七ツ目「木辻廓揚屋」において、本心を隠して遊興にふける唐木政右衛門は、七

段目「祇園一力茶屋」の、人目をあざむくためわざと遊び呆ける大星由良

之助に通じる。これは由良之助を当たり役とした初代中山文七への当て込みだとも言われる。見物は、文七が演じている政右衛門に由良之助の面影を見るのを楽しんだことであろう。また、十一段目「桜田旅宿」において、預かった長持を必死に守る馬士大八（実は柏木善右衛門）は、十段目「天河屋」の天河屋義平そのままであるが、この狙いは、むしろ、明和七年（一七七〇）十二月大坂中の芝居において初演された『桑名屋徳蔵入船物語』の船頭役が評判の初代中村歌右衛門に馬士役をさせるところにあった。人気狂言と人気役者の当たり役を巧みに活かしたことが、『乗掛合羽』の爆発的な大当たりに一役買ったことは間違いないだろう。

逆に、『乗掛合羽』の趣向が『忠臣蔵』に取り入れられた例もある。八ツ目「稲村早替りの段」において、初演時に実悪の名優初代浅尾為十郎が演じた沢井又五郎と俗医者左内の二役早替りは、五段目「山崎街道二つ玉の場」の百姓与市兵衛と斧定九郎の早替りに取り入れられるようになっていた。

山場は九ツ目「長町伝法屋」で、志津馬の眼病を治す薬を調合するためには「十才より内の巳の年の男子の生血」が必要で、しかもそれは「得心或は切腹杯」をして得られたものでなければならなかった。政右衛門は七歳のおが子巳之助に実は敵又五郎の子だと偽りを吹き込んで自害させる。巳之助のけなげさと政右衛門の苦衷が胸を打つ場面である。

また、第二章で論じるように、七ツ目「木辻廓茶屋」における「鑑伝授」の場面は、「いかにもすさまじい評判」⁽²⁸⁾となり、以降の伊賀越物において欠かせない場面となる。

『乗掛合羽』は、第二次世界大戦後には一度も上演されていないと言え⁽²⁹⁾、近世近代を通じて度々上演されてきた。『乗掛合羽』は伊賀越物を代表する作品の一つであるといえるだろう。

(7) 1 『伊賀越道中双六』、天明三年（一七八三）

天明三年（一七八三）四月、大坂竹本座において『伊賀越道中双六』が初演された。本作は、「衰退期にあった人形浄瑠璃界に最後の光彩をもたら」⁽³⁰⁾した浄瑠璃作者近松半二の遺作である。第一の特徴として、『乗掛合羽』を直接の下敷きとしている点が挙げられる。

梗概は「はじめに」のところに記したとおりであるが、本作も『乗掛合羽』と同様、『殺報転輪記』の影響を受けている。本作ではさらに股五郎の叔父桜田林左衛門と唐木政右衛門の御前試合が加えられている。

『乗掛合羽』の特徴は御家騒動と敵討を結合した点にあったが、『道中双六』では御家騒動の要素を排し、全体を敵討だけに絞っているため、より引き締まった内容となっている。

『乗掛合羽』の六ツ目までは、沢井城五郎実は柴野一角という謀反人が裏で糸を引き、上杉家を没落させ、やがては足利の天下を狙うという、御家騒動および謀反人劇の要素が強いが、『道中双六』にはこうした要素はなく、昵近衆（史実の旗本に相当する）である沢井城五郎は、將軍家に名刀正宗を献上することで政治的勢力を増そうとしていた。『乗掛合羽』では、お家騒動と謀反人劇の要素が加わり筋が複雑になったため、大名と旗本の対立が不鮮明になったが、『道中双六』では、刀をめぐるいざこざから渡辺行家が犠牲となり、下山人の股五郎の身柄をめぐる大名と旗本の対立が表面化するように構想されている。

次に、『乗掛合羽』と『道中双六』の場割を比べてみる⁽³¹⁾。

『乗掛合羽』

『道中双六』

(一) 鎌倉山桜狩

(一) 鶴が岡

- (二) 渡辺行家屋敷 ————— (二) 行家屋敷
- (三) 城下松原
- (四) 上杉館雛祭
- (五) 円学寺会合 ————— (三) 円覚寺
- (六) 丹右衛門注進 —————
- (七) 木辻廓茶屋きつじのさとあげや ————— (四) 大和宮居
- (八) 稲村早替り ————— (五) 郡山屋鋪
- (九) 長町伝法屋 ————— (六) 沼津
- (十) 道行 ————— (七) 関所
- (十一) 桜田旅宿 ————— (八) 岡崎
- (十二) 歩合羽待伏かちがっぽにて ————— (九) 伏見
- (十三) 道中筋鷄鳴あけがた —————
- (十四) 小田町 ————— (十) 敵討
- (十五) 敵討 —————

傍線でつないだところが、影響関係が見られる場割を示している。
 大序「鎌倉山桜狩」において、又五郎は、志津馬の印形を借りて借用証書に判を押し、その証文によって渡辺家の重宝正宗の刀を手に入れよう

とするが、これは、遊女を身請けするための質物に和田家の重宝正宗の刀を取られてしまう『道中双六』の第一「鶴が岡」に通じる。
 二ツ目「渡辺行家屋敷」において、又五郎が志津馬の父行家を殺して立ちのく場面は、『道中双六』第二「行家屋敷」と同じである。
 五ツ目「円学寺会合」と六ツ目「丹右衛門注進」において謀反人の正体を暴くため犠牲となる佐々木丹右衛門と又五郎の母鳴見は、『道中双六』第三「円覚寺」においても、志津馬に又五郎を討たせるため、犠牲となる。
 七ツ目「木辻廓茶屋」において、政右衛門が妻のお種を去る場面は『道中双六』の第四「大和宮居」に、主人内記から勘当を受けた政右衛門が敵討に出発する場面は第五「郡山屋鋪」につながる。
 九ツ目「長町伝法屋」において、政右衛門が自分の子どもを犠牲にする趣向は第八「岡崎」に、志津馬が眼病を患っているという設定は第九「伏見」に見られる。
 そのほか、『乗掛合羽』では、志津馬の許嫁にお袖が、又五郎の許嫁にお園という人物がいたが、『道中双六』では、又五郎の許嫁がお袖になり、そのお袖は、志津馬に惚れることになっている。さらに、又五郎を九州相良まで案内する呉服屋十兵衛は、『乗掛合羽』では端役にしか過ぎなかったが、『道中双六』第六「沼津」では大役となっているなど、影響関係はいくらかでも挙げる事ができる。
 また、井口洋氏が指摘している通り、近松半二自身が名を連ねた先行作との関連も指摘できる⁽³²⁾。
 第五「郡山屋鋪」、通称「鰻頭娘」の場において、政右衛門が思うところあって妻のお谷を離縁し、新しい妻を迎えるとき、お谷がまだ去りやらずにいるのを見とがめると、新参の奉公人だと言いつけるので、給仕を申し付ける、というのは、『安倍晴明倭言葉』（宝暦十一年（一七六一）

正月、大坂竹本座初演。以下同じ。第二の応用であり、敵討のために女房を去って別の女を妻にするところは『敵討崇禪寺馬場』（宝暦八年三月初演）第五に見られたものである。さらに、第七「関所」の茶店で、お袖が志津馬を見初め、志津馬もそれを察して気をひいてみる件りは『小野道風青柳硯』（宝暦四年十月初演）第四の、小野頼風と娘お縫のやりとりに通じる。

結果的に、『道中双六』は今日まで残り、『乗掛合羽』の上演は途絶えてしまった。これには役者の都合や興行主の思惑や観客を取り巻く環境などさまざまな原因があると考えられるため、作品の内容のみに途絶えてしまった（もしくは途絶えずに継承されてきた）その理由を求めることは難しいかもしれない。それは本当に偶々そうだっただけのことにすぎないのかもしれないのだから。

しかしそうだととしても、とりわけ、現在でも上演が続いている『道中双六』の眼目である「沼津」と「岡崎」について考え、先人たちがどのような作品を作り上げたのかを知ることには意義があると思われる。長い年月のあいだ愛好されてきたものの特質を知ることにより、私たちは私たち自身の由って来たるところの一端を知ることになるのだから。

(7) 2 「沼津」と「岡崎」の特質

本項では、「沼津」や「岡崎」の特質とは何かについて、歌舞伎における表現を通して考えてみたい。

表2は、江戸時代から平成の時代までの上演回数をまとめたものである。「沼津」と「岡崎」に加え、参考までに、同じ「義太夫狂言」（人形浄瑠璃初演作品を歌舞伎化したもの）であり、宝暦元年（一七五二）十一月大坂竹本座で初演されて以来、現在に至るまで繰り返し上演されている

『一谷嫩軍記』三段目「熊谷陣屋」の上演回数も併記した。いずれも、『国立劇場上演資料集』所収の「上演年表」に記載された場割や配役などを手掛かりとした。

表2 「沼津」「岡崎」「熊谷陣屋」の上演回数

	「沼津」	「岡崎」	「熊谷陣屋」
江戸	99	65	177
明治	72	49	183
大正	48	27	52
昭和（戦前）	34	9	24
昭和（戦後）	53	2	74
平成	16	2	40
計	322	154	550

【参照】

- ・『国立劇場上演資料集〈555〉一谷嫩軍記』（平成24年）
- ・『国立劇場上演資料集〈614〉伊賀越道中双六』（平成29年）

こうしてみると、「岡崎」の上演頻度の低さが際立つ。江戸時代から「沼津」に比しても上演頻度は低かったが、その差は、時が経つにつれ広がり、昭和の戦後期には、「沼津」の五十三回に対して「岡崎」はわずかに

二回しか上演されていない。こうした上演頻度の差には、両者の特徴がよくあらわれている。

近松半二は、『妹背山婦女庭訓』（明和八年（一七七二）正月、大坂竹本座初演）の三段目「山の段」に代表されるように、対位法的な舞台面の構成に抜きん出た浄瑠璃作者であるが、遺作となった『伊賀越道中双六』では、「沼津」における東海道の陽気な旅情、「岡崎」における田舎家の雪の夜の寂しき、この二つの対照的な劇空間がもたらす情趣に類がなく、傑出している。「沼津」と「岡崎」の特質は、これらの優れた情趣にある。「沼津」は冒頭の、明るく変化に富んだ作曲が殊の外優れている。六代目鶴澤友次郎は、「沼津」を得意とした三代目竹本津太夫の相三味線を長くつとめた三味線弾きであるが、この冒頭の節付について、次のように述べている。

最初の語り出しになつてをりますあづまぢ「東路に、こゝも名高き沼津の里、

富士見白酒名物を、一つ召せく駕籠に召せ、お駕籠やろかい参らうか、お駕籠お駕籠と稲村の、蔭に巢を張り待ちかける、蜘蛛の慣ひと知られたり」の一節は実に賑やかで結構な節付でございます。これを聞いてみると、如何にも昔の東海道の雑踏する往還の風景が眼前に浮んで来るやうです。それだけにこの件りは節数も三味線の手も非常に複雑で、例へば「こゝも名高き」の「き」のウミ字（語尾の母音）イイイ……だけがなんと五十三の節数に変化いたします。そしてその五十三の節数が東海道五十三次を利かせたものだとさへ申されてをります。⁽³³⁾

歌舞伎では、旅情を誘う三味線の旋律が流れる中を十兵衛と平作が連れ立って歩くとき、仮花道を使って（それがなければ客席の間を通つて）本花道に行く演出があり、役者との距離がぐっと縮まるため、そしてまたそこでのやりとりが軽妙であるため、客席は大いに沸く。この場面こそが、歌舞伎における「沼津」の人気の秘密であり、尽きることがない魅力となっている。

それだけではない。「沼津」には、娘お米のことを大事に思い、貧しい暮らしをしても人間としての矜持を持ち、ユーモアの精神を忘れない、愛すべき老人足である平作がいる。「沼津」における重要な趣向——お米は、呉服屋十兵衛が所持していた、どんな金創でもたちどころに治るといふ「南蛮由来の妙薬」が入った印籠を夜中に盗む。それは夫志津馬の傷を治すためであった。平作が実の親であり、お米が実の妹であることに気づいた十兵衛は、その印籠を黙って置いて立ち去る、という一連の趣向——は、近松半二も作者に加わった、安永五年（一七七六）正月、

北堀江市ノ側芝居、豊竹此吉座初演の浄瑠璃『鯛屋貞柳歳旦鬨』たいやていりゅうさいたんげき（ほかの作者は、菅専助、若竹笛躬、安田阿契）七冊目に扱っているということはずでに指摘されているが⁽³⁴⁾、この平作という人物に関しては、他に類例があったとしても、おそらくこれを越えるものはないのではあるまいか。平作と、幼いときに養子に出した実の息子である十兵衛が、夜明け前の千本松原で、親子の名乗り合いを果たし、死に別れるところは名場面であるが、この場の平作にはある種の「ずるさ」がある。敵側にいる息子に腹を切つて「最後の孝行」をするように、すなわち、股五郎を九州相良まで無事に落とすように頼んだ沢井城五郎を「裏切る」ように迫ったのだから（この平作の「ずるさ」は、同じ作者の『近江源氏先陣館』第八

「盛綱陣屋」において、自分の子どもを捕虜として敵陣に送り込み自害させることで兄の盛綱に贖首を本物だと言わせた——それは主君である北条時政を裏切る行為であり、封建的な義理を踏み越えるものであった——高綱の戦略的な「ずるさ」に通じるものがある。義理と人情の板挟みにあった十兵衛は、結局又五郎の落ち着く先を小陰に忍んでいたお米に伝え、城五郎を裏切ることとなる。

武智鉄二氏は「沼津の主題は私は私は大嫌ひである。父が子に「理を非に曲げて言はして見せう」といふ封建的倫理が不愉快極りないからである」⁵と述べている。

こうした不快感は、人情を利用して十兵衛に封建的義理を踏み越えさせた平作の「ずるさ」から来るものであろう。

しかしながら平作は、敵討成就が人一人の命よりも優先されるといふ世の中にあつて、自らの信念に従い、誠実に行動し、その結果、腹を切った。お米は敵の手がかりを掴むことができ、平作は生き別れになっていた平三郎（十兵衛の幼名）と親子の名乗りを果たして息絶える。まさに劇的な「親子一ツ世の逢初メの逢納め」である。こうした親子の出会いと別れは作者の意図によるものであるが、しかしここには、現代の価値体系とは異なる価値体系の中で暮らす人間がどのように生き、どのように死んでいったのかが描かれており、そこには「人間性の発露」が見られる。

東海道の旅情と人間的な親子の情愛、この二点がともに傑出しているという点こそ、「沼津」が名作であり続ける理由ではないだろうか。

「沼津」は現在でも見取り狂言として単独で上演されることが多い人気演目の一つとなっている。前後の幕がなくても話の筋が辿りやすく、この一幕だけで上演ができるというのも上演頻度が高い理由であろう。

「伊賀越道中双六」上演年表」（『国立劇場上演資料集（614）』所収、平成二十九年）を見ると、幕末期前後から、上方の興行や伊勢・名古屋での旅興行で「沼津」が単独で上演される事例が見られるようになる。一幕物として度々上演されるようになるのは大正期ごろからのようである。

後述するように、文化八年（一八一）正月、大坂中の芝居の『けいせい 駅路梅』の興行で、『乗掛合羽』にいち早く組み込まれたのが「沼津」だったことや、幕末期前後から単独でも上演されるようになっていたことから類推すると、「沼津」は江戸時代から人気がある場面だったのではないかと考えられる。

「岡崎」は子殺しの残酷さのため上演頻度が低いと言われる向きがあるが、その説明は正鵠を射ているだろうか。何も幼い子どもが犠牲になるのは「岡崎」に限った話ではない。『大塔宮驥』の「身替り音頭」も、『菅原伝授手習鑑』の「寺子屋」も、『近江源氏先陣館』の「盛綱陣屋」も、『伽羅先代萩』の「御殿」も、頑固な子どもが犠牲になる残酷な悲劇である。近世演劇においては「幼い子どもを犠牲にせざるを得ない局面」というのは一つの典型的局面となっており、この局面を主な見せ場に組み込んだ作品は量産されていたのである。

「岡崎」の残酷さだけが槍玉に挙げられるのはなぜか。それは、政右衛門が子どもを殺す理路がなかなか理解しづらいことによっているのではないかと思われる。

和辻哲郎氏は、「岡崎」批判の親玉であると思われるが、大正十五年（一九二六）十月に刊行された『日本精神史研究』（岩波書店）所収の「歌舞伎劇についての一考察」において、次のように書いている。

しかし今ここに妻子が死に瀕するという重大事件が起こった。この母子二人の生命を救うことは、悪人(股五郎)を罰することよりも、いわんや風習(「敵討ち」という風習、及び双方の縁者はおのおのその当事者を助けねばならぬという風習)を守ることによりも、はるかに急を要することである。政右衛門がここで二人の生命を救うために敵のありかを知ろうとする意志を一時放棄したとしても、すなわち敵討ちを後日に延ばしたとしても、彼は何ら非難されるべきでない。

否、人としてはむしろそうすべきである。かくて我々は煙草を刻みつつ苦しむ政右衛門の苦悩に、何らの妥当性を見いだすことができぬ。我々の感ずるのはただ醜悪である。

〔中略〕

次に描かれる嬰兒殺しの場面に至っては、醜悪はその頂点に達する。肌につけた守りの中の書付によって、嬰兒は政右衛門の子と知られた。幸兵衛は人質が入ったと喜ぶ。政右衛門はその苦悩の頂点において己が子を刺し殺す。が、この子殺しの苦悩は何のため忍ばれるのか。かくのごとき大いなる犠牲が払われねばならぬものを、我々は全然ここに見いだすことができぬ。作者のいうところによればそれは「手ほどぎの師匠への言い訳」である。が、政右衛門は偶然にその妻子が現われくる以前に、すでに師匠を欺こうと決心し得たのであって、この決心のためにかほどの犠牲を要する人ではなかった。妻子の苦悩を傍観した前の場面と同じく、ここにも我々を納得させるような重大な動機は存しない。我々の心は彼の苦悩に

同感することを拒絶する。(36)

内山美樹子氏が指摘するように(37)、和辻氏のこの「岡崎」論は、歌舞伎の舞台から受けた印象に基づいて論じられたものであり、「主要人物の劇行為、及びその基盤となる近世の思想と生活への、正確な読みと理解の不足」があり、「自らの中で矛盾する二つの立場(師への信義を重んじることと、師を裏切り敵を討つこと)を生きななければならない主人公の苦悩、という作者の主眼点を無視し」たものであるのかもしれない。しかしながら私見を述べると、浄瑠璃本文を読むかぎりでは、たしかに「岡崎」は、和辻氏の言う「作者の企画の専制」、作者のあくどきが著しいようにも思える。癩と寒さに苦しむお谷と子どもを助け、「敵討ちを後日に延ばしたとしても、彼(政右衛門)は何ら非難されるべきでない。否、人としてむしろそうすべきである」という指摘はもつともであるし、子殺しの重大な動機が存在しないという指摘は当を得たものであると思われる。合理的に考えれば、「岡崎」にはたしかに理解しがたいところがある。しかし、二代目豊竹古鞆太夫(山城少掾)の浄瑠璃をCDで聴いたり、二代目中村吉右衛門らが出演した歌舞伎を舞台で観たりした場合、その表現力に圧倒され、登場人物の行動に理由を求めることなどはどうでもよくなる。平成の歌舞伎公演の成功が示しているように、「岡崎」には観る者聴く者にその世界にただただ浸っていたいと思わせる、作品自身が持つ力があるのである。そのような「岡崎」の魅力の一つは、合理的な理解を越えた人間の言動が描かれている点にあるのではないだろうか。そして、とりわけ近代以降、「岡崎」の上演頻度が時を経るにしたがい低くなっていったのは、和辻氏がそうであったように、「岡崎」を観ていると苦

しまなくていいところで苦しみ自分を追い詰めている作中人物に対して理解が及ばないためについていけなくなつて疑問や苛立ちが生じるばかりか、観終つたあとには釈然としない後味の悪さだけが残る、そうした受容のされた方がなされていたことも関係していたのではないだろうか。

とは言うものの、なぜ政右衛門は我が子を殺したのか、それについて合理的な説明を試みてみたい。

内山美樹子氏は次のように説明する。

「岡崎」は漠然と捉えられているような、政右衛門が敵の手がかりを得るために旧師幸兵衛を欺き、正体が知られるのを恐れて、人質の我子を殺す話、ではない。具体的に言えば、唐木政右衛門の子を人質として手に入れたことで、幸兵衛は、庄太郎への気配りも忘れて「股五郎殿の運の強さ」と有頂天になっているのであるから、政右衛門がここで幸兵衛を騙すことは容易だった。当面、幸兵衛に同調して人質を留め置き、機を見て盗み出すことは十分可能だった。むしろ、大事な人質を殺せば、幸兵衛の疑いを惹起する危険があった。にもかかわらず政右衛門は、幸兵衛をうまくごまかす方法をとらず、我子を殺すという、我が腸はらわたを刻むよりも苦しい、かつ危険な、選択をあえてした。政右衛門にとって師弟の情と信義は真実であり、師が「頼むに引れず」、しかも敵討という目的のために師を裏切る、引き裂かれた状況にある彼が、おそらく、敵討決着後に申訳に命を捨てる心積りであったのに、子を人質にしようという幸兵衛の武士らしくない言葉への反発をきっかけに、自分の命を捨てる以

上に苦しい、自身の分身である我子を我手で殺す破目に追い込まれてしまう、そういう形で、庄太郎が政右衛門を討つ、という誓言（金打）、「手ほどきの此師匠への云訳」を実行せざるを得なくなるのである。第五「郡屋舗の段」の場合でも、目的のために手段を選ばぬ苛烈さとともに、彼なりの人間的誠実さを秘めていた政右衛門が、それ故に、もっとも残酷な形で愛する者を犠牲にしていく悲劇を作者は描く。（38）

内山氏の説を踏まえつつ、なぜ政右衛門が子どもを殺したのかについて考えたい。

庄屋から帰ってきた幸兵衛は、十五年ぶりに再会した弟子の庄太郎——政右衛門は自分が股五郎の討手である当の「政右衛門」であると明かしていない——に、股五郎への助力の意思を確認する。政右衛門は金打をして固い意思を示そうとするが、幸兵衛は「何んのそれに及ぶ事」と言つて制する。政右衛門は「及ぬとおつしやつても。お頼なざるゝ本ッ人ッの。股五郎殿の有リ家。御存じないとおつしやるは。お師匠の詞に鞘が有かと存じられ。頼まれるに力がない。ナント左様じゃござりませぬか」と言つて、師匠の肚の底を探る。そこへ婆おきなが奥から稚子おまごを抱えて出てきて、巡礼（お谷）の子が政右衛門の子どもであると言つたと言つた。幸兵衛は、「敵の盼を人質に取つて置ケば。此方に六分の強み。敵に八分の弱み有り。股五郎殿の運の強さ」と言つて、その子を人質にしようと言つた。そのおよそ武士らしくない言葉に反発を覚えた政右衛門は稚子の喉笛おまごを小柄で突き刺す。「大事の人質なぜ殺した」と問う幸兵衛に、「武士と武士との

曠業はれわざに。人質取て勝負する比ひけう怯者と。後／＼迄人トの嘲り笑ひ草。少分な

がら股五郎殿の。お力に成レ此庄太郎。人質を便りには仕らぬ。目あいてぎす相人

政右衛門とやら云フやつ。其片われの此小こせがむ盼。血祭まじに差殺したが。頼

まれた拙者が金打」と政右衛門は答える。

こうして幸兵衛の信頼を勝ち得た政右衛門は、奥にいる「股五郎」（実は志津馬）との面会を許されるのだが、幸兵衛の言葉に反発を感じたのなら、何も子どもを殺さずとも、「人質に取るのはよくない。その赤子は巡礼に返すべきだ」と言えば済みそうな気もする。しかし、政右衛門はそうはせず、子ども——しかも癩に苦しむお谷がはるばる抱えてきた自分の子ども——を殺すほうを選択した。これは一度行ってしまえば取り返しのつかない行為であり、それしかほかに取りべき手段がないと思ったからこそ、そのような行動に出たのであろう。政右衛門は自分の子どもを殺さざるを得ない状況に追い込まれていたのである。

何のために子どもを殺したのか、といえは、「幸兵衛からの信頼を勝ち取り、股五郎の居場所を聞き出すため」ということで間違いはないだろう。政右衛門の最優先課題は敵討の成就であり、軒下で癩に苦しむお谷を助けずにいるのも、自分が政右衛門だと幸兵衛夫妻に気づかれては敵の手がかりを掴むことはできないと判断したためであった。「岡崎」での政右衛門の行動は、敵討と結びつけて考える必要がある。

それでは、何が政右衛門を子殺しをせざるを得ない状況に追い込んだのか。

第五「郡山屋鋪」における政右衛門は、主君の内記に推挙した宇佐美五

右衛門に、御前試合でわざと負けたあと、推挙した責を取って腹を切るように頼む。内山氏が指摘するように、敵討を遂げるためならば手段を選ばない「苛烈さ」が政右衛門にはあった。

繰り返して言うが、政右衛門にとって敵討成就は最優先事項であった。ここを逃したらこの先もう二度と敵の行方がわからなくなってしまうとも限らない。是が非でも師匠からの信頼を得て、股五郎の潜伏先に案内してもらわなければならなかった。「股五郎が有家を根を押し」て「訊ねる政右衛門には、なかなか師匠が股五郎の隠れ家を教えてくれないことからくる「焦り」があったのではないだろうか。そのとき、守袋の書付から預かった子どもが「政右衛門の子ども」であるとわかると幸兵衛がそれを人質にしようと言った。政右衛門には人質を取って勝負しようとする幸兵衛のその「比怯」な考え方に我慢がならなかった。そこに、目的のためなら手段を選ばない苛烈な気質が作用して、政右衛門は子どもを殺すという暴挙に及んだ。政右衛門は、おそらく本能的に、この子どもを殺し、武士としての誠実さを示せば、幸兵衛からの信頼を勝ち取ることができ、股五郎の居場所を聞き出すことができると確信したのだろう。

しかしながら、「自身の分身である我子を我手で殺す」という行為には、師匠に対する贖罪という意味もあったのではないだろうか。政右衛門は「股五郎に協力して政右衛門を討つ」という約束を幸兵衛にしていたが、やがて政右衛門は師匠を裏切り、股五郎を討たねばならなかった。師匠を欺くことに対する後ろめたさ——十五年前に家出をして手塩にかけて育ててくれた師匠のもとを何も言わずに去った政右衛門はすでに後ろめたさを抱えていた。それに加えて、敵討のためとはいえ、恩ある師匠を欺かねばならないというのは、政右衛門が抱える罪悪感をさらに重くしたのではなからうか——から、せめてもの罪滅ぼしとして、我が子の命を

捧げた、とも考えられる。

ひとまず、政右衛門が子どもを殺した理由についてはこのように理解しておくが、この子殺しの理解しづらさは、「岡崎」の魅力の一つになっているのではないか。「岡崎」には、完全に理解し得ないところがある、という認識は、人間の知性を刺戟し続けるからである。完全に理解できるものであったとしたら、「岡崎」の魅力は半減していたのではあるまいか。「完全に理解できる」「岡崎」というのは想像し難いほど、子殺しの理解しづらさは「岡崎」を特徴づけている。

「岡崎」の上演頻度はなぜ低いのか。

「岡崎」の上演頻度が低いのは、役者が揃わないと舞台に掛けることができない芝居だからである。

「あの、田舎家の雪の夜の寂しさ、あの気分さへ出れば、この狂言は成就したと云つていゝと思ふ」⁽³⁾と渥美清太郎が指摘しているが、そう簡単に「田舎家の雪の夜の寂しさ」が出ないであろうことは想像に難くない。

雪の寒さと癩に苦しむ妻と子どもが外にいることを知りながら、敵討成就のために妻子を助けることができないう苦衷を表現する政右衛門は難役とされるが、それ以上に難役とされるのは、身分は百姓ではあるが武士的な生き方を志向し、閑所の下役人でありながら相手の器量を見込むと役人達を欺き関破りの幫助をする如く、「封建官僚体制に安住できない乱世の雄の体質がある」⁽⁴⁾頑丈作りの山田幸兵衛である。しかしながら、政右衛門役者と幸兵衛役者が揃っただけでは「田舎家の雪の夜の寂しさ」を劇空間の中で表現するには至らない。政右衛門や幸兵衛だけでなく、癩と寒さに苦しむお谷、門外でお谷を追いやる夜廻りの親仁、そして糸

線唄を歌う老婆（幸兵衛女房）、これらの役に扮する役者の身体から発せられる「藝味」と床の太夫の語りと三味線の演奏とがうまく調和したときからはじめて「岡崎」のあの情趣が生まれてくるのである。平成二十六年（二〇一四）十二月、および同二十九年三月に国立劇場で上演された「岡崎」——昭和四十五年（一九七〇）九月国立劇場での公演以来およそ半世紀ぶりの上演であった——が成功したのは、右の役々に扮する役者と床の義太夫——二代目中村吉右衛門（政右衛門）、五代目中村歌六（幸兵衛）、五代目中村雀右衛門（お谷）、六代目中村東蔵（幸兵衛女房おつや）、六代目嵐橋三郎（夜回り時六。平成二十九年のときは三代目中村吉之丞）、義太夫は浄瑠璃・二代目竹本葵太夫、三味線・豊澤長一郎——との「藝味」の配合がうまくいき、「岡崎」の詩情を舞台空間に表出したからではないかと思われる。

「岡崎」の上演頻度が低いことについては別の視点からも説明ができる。

志野葉太郎氏も指摘しているが⁽⁴⁾、「岡崎」は一通りの筋を呑み込ませるために時間がかかる。

明治期から昭和戦前期の劇評や「芝居見たまま」を見ると、浄瑠璃でいう切場（一段の内で最も重要な部分）、すなわち、眼八が葛籠に忍び込む件りからの上演が多かったことがわかるが、この切場だけで一時間二十分はかかる。しかし、ここだけではなぜ志津馬が奥にいたのかがさっぱりわからない。それをわからせるためには、第七「藤川新聞」で、助平の状箱から幸兵衛宛の手紙を盗み出した志津馬が、お袖の案内で岡崎の山田幸兵衛宅に辿り着き、その手紙から股五郎になりすまして幸兵衛と対面する件りまでを見せる必要がある、すべて合わせると二時間半はかか

ってしまふ。役者を選び損なつた場合の損失が大きい「岡崎」は敬遠されがちであつたのではないかと考えられる。

「岡崎」は、井口洋氏が指摘している通り⁽⁴³⁾、半二の旧作『萩大名傾城敵討』(明和七年(一七七〇)八月、大坂竹本座初演)第九を下敷きに作られたと考えることができる。敵を追つて関破りを犯した人物が、匿われた家の女主人から、当の敵の助力を頼まれる局面や、彼の妻が幼児を連れ、夫を尋ねて流浪し、雪中、夫が宿る家の前で癩に苦しむ局面などが再利用されたものと思われる。また、内山氏が指摘しているように⁽⁴⁴⁾、志津馬が「股五郎」と名乗つて幸兵衛を欺くのは、『伊賀越乗掛合羽』九ツ目「伝法屋」で、股五郎方の武士が政右衛門を股五郎と取り違える場面からの脱化である。これらについて、内山氏は次のように述べる。

ただ近世演劇の敵討物では、関破り、敵方との深い縁故や取り違え、流浪、病苦、雪・闇等自然現象による障害等は、いわば劇作法上の共有基盤として活用されてきた。重要なのは、その類型的局面の単なる組み合わせで一段がまとめられる(『萩大名傾城敵討』第九の如く)か、それらが主人公・主要人物の必然的行動の中に、消化し尽されているか、の違いである。⁽⁴⁴⁾

『萩大名傾城敵討』第九では、関破りをして駆け込んできた人物に対して女主人は唐突に夫婦の約束を迫り、助力を頼む。しかし、「岡崎」では、関破りの浪人を追いかける捕手たちを見事に倒してみせる政右衛門の様子を見届けた幸兵衛はその腕前を買つて、助力を頼む。また、前者では、なぜ妻が子どもを連れて敵を追う夫を追いかけてきたのか、その理由が

不分明なところがあるが、後者では、お谷は、離縁された夫に自分が産んだ子どもを見せ(妹ではなく)自分こそ妻であることを確認し合いたい⁽⁴⁵⁾がために産後の衰弱した体で乳のみ児を抱えてはるる夫を尋ねてきたのだつた。旧作と比べると「岡崎」は無理がない展開に洗練されているといえる。

そのほか、雪中、妻子が門口で癩と寒さに苦しむという状況設定は、半二も執筆の一翼を担つた『奥州安達原』(宝暦十二年(一七六二)九月、大坂竹本座初演)三段目「環宮明御殿」^{なまきのみやあきじてん}の切場、通称「袖萩祭文」にも見られるが、この場面はもっぱら親子・夫婦の情愛に主眼が置かれており、「岡崎」のように「雪の夜の寂しさ」といった情景描写に力点は置かれていない点に注意したい。

近松半二は、明和三年(一七六六)正月大坂竹本座初演の『本朝廿四孝』第三「勘助住家」においても、雪中、赤子を門口の外に置き去りにするという局面を描いている。先述のとおり、同七年(一七七〇)の『萩大名傾城敵討』においても、雪中、幼子を抱えた女が癩に苦しむ局面が描出されていた。そして天明三年(一七八三)の『伊賀越道中双六』「岡崎」において、雪中、癩に苦しむ母親と幼子が出てきたとき、当時の見物は、またか、と思つたに違いないが、それと同時に、今度はどんな違つた展開が見られるかと期待を膨らませたのではないだろうか。

「岡崎」における夫婦の情愛は、癩と寒さに苦しむお谷を政右衛門は助けるに助けられず苦悩する、という皮肉なかたちで表現されている。ここの夫婦の情愛はわかりやすい形では表現されていない。しかし、政右衛門がお谷に気付薬をのませる場面において、浄瑠璃本文では、すぐにお谷を人目につかないところに行くように促すが、歌舞伎の場合、赤

子をめぐつての夫婦の会話——「坊の顔は見て下さんしたか」「お、見たぞ」「見て下さんしたか」「見たく」「ほんに、良い子でござんしょうがな」「お、良い子じゃく」といった入れ事——が入ることもあり（第四章参照）、これがあると、夫婦の情愛はより直截的に表現されることになる。

「岡崎」の師弟関係は複雑である。前述の通り、政右衛門には、十五年前に家出をし、それきりぶつりと消息を絶ったという後ろめたさがあった。幸兵衛も、「未熟の師匠と見限」られたのだという苦い思いを抱えていた。さらに幸兵衛は城五郎への義理から股五郎の味方についていたという事情が心底からの二人の和解を許さなかった。この師弟の信頼関係が回復するのは、政右衛門が自分の子どもを師匠の目の前で殺したときである。そのとき幸兵衛は庄太郎の目の内に「一滴浮む涙の色」を見て取り、庄太郎こそ政右衛門に違いないと確信したのであった。武士としてあるべき姿を示すために我が子を殺した政右衛門の志に心を動かされた幸兵衛は「敵の肩持（も）片意地」を捨て、政右衛門の味方につくこととなる。

山田幸兵衛という魅力的な人物は先行作にはなく、また、こうした複雑な師弟関係も先行作にはないものである。「岡崎」の魅力は、個々の人物描写のみならず、人物と人物との関係性に深い味わいがあるという点にもある。

「岡崎」には秘められた力がある。その力を存分に引き出すことができる優れた役者を揃えることができるのならば、「岡崎」は名作として語り継がれていくであろう。

『伊賀越道中双六』が今日まで残ったのは、「沼津」や「岡崎」の情趣

や人物の描写が群を抜いているためではないかと、作品の面からは考えられる。

(8) 『伊賀越道中双六』成立以後の歌舞伎

『伊賀越道中双六』初演以後、江戸時代における伊賀越物の展開を概観する。

文化年間（一八〇四～一八一八）に入ると、『道中双六』と『乗掛合羽』は掛け合わせて上演されるようになる。

資料の上では、人形浄瑠璃のほうが先で、文化七年（一八一〇）五月、京都寺町泉式部境内芝居の『伊賀越乗掛合羽』において、『道中双六』の「沼津」が組み込まれている⁽⁴⁶⁾。

歌舞伎では、文化八年（一八一二）正月大坂中の芝居の『けいせい駅路梅』において、右と同じく『乗掛合羽』の内容に「沼津」が組み込まれたことが絵尽し⁽⁴⁷⁾からわかる。

これ以降の伊賀越物の上演については、混在型を含む『乗掛合羽』や『道中双六』の上演系統と、『乗掛合羽』や『道中双六』によって形成された「伊賀上野の世界」に新たな趣向を加えた「書替え狂言」⁽⁴⁸⁾の上演系統との二つに大別できる。

江戸時代の上方では、「伊賀上野の世界」に新たな趣向を加えた書替え狂言よりも、混在型を含む『乗掛合羽』や『道中双六』のほうがより多く上演されていた⁽⁴⁹⁾。見物も、書替え狂言よりは『乗掛合羽』や『道中双六』の上演のほうを望んだようである⁽⁵⁰⁾。

上方における、混在型を含む『乗掛合羽』や『道中双六』の上演については、『伊賀越道中双六』という外題よりも、『伊賀越乗掛合羽』という外題で上演されるほうが多かったようである。これは、近世の上方におい

ては、『道中双六』よりも『乗掛合羽』のほうが人気があったことを物語っているように思われる。たとえ全体の半分が『道中双六』の内容であっても、『伊賀越乗掛合羽』という外題で出したほうが見物の入りがよいと判断すれば、『乗掛合羽』という外題で出したのではないか。

また、『乗掛合羽』と『道中双六』の混在型狂言のうち、文化十一年（一八一三）十一月京北側芝居の『接合駅路榎』^{つぎあわせきろのむね}は、顔見世狂言であるため、

目新しい外題が付けられている。『乗掛合羽』と『道中双六』の混在型狂言の外題として、目先を新しくするため、この外題も使われないことはなかったが、近世の上方における伊賀越物の上演については、『伊賀越乗掛合羽』という外題が最もよく使われていた。

『乗掛合羽』では、沢井城五郎は足利の天下をねらう謀反人であり、「不死身」の石留武介が正宗の刀を見出して切腹したり、唐木政右衛門は我が子に又五郎の子であると偽って腹を切らせたりする。このように『乗掛合羽』は『道中双六』に比べるとスケールが大きくより派手な見せ場があるため、大坂の見物に受けたのだろう^{⑤1}。

一方の江戸では、混在型を含む『乗掛合羽』や『道中双六』の上演よりも、書替え狂言の上演のほうが多かったようである。『乗掛合羽』や『道中双六』は上方生まれの狂言であるので、複雑な筋をすっきりとしたものにするなどして、江戸の見物の好みに合うように書替えて上演されたのだろう^{⑤2}。たとえば第五章で論じる、慶応三年（一八六七）十月、江

戸中村座所演『鶴亀成荒木宝来』^{つるがめせいあらかのたまご}の台帳を読むと、やや複雑などころはあるが、少なくともお家騒動や謀叛物の要素が入った『乗掛合羽』よりはずっと呑み込みやすいものになっている。また、江戸において書替え狂

言のほうが多かった理由として、そこには当然ながら、江戸における歌舞伎作者の、上方狂言ばかりに頼りたくないという意気地もあったであろう。

二 伊賀越物の展開（明治期以降）——又右衛門物を中心に——

明治期以降の伊賀越物は、荒木又右衛門の武勇伝に主眼を置いた「又右衛門物」のほうに諸領域における発展が見られるので、本節では、又右衛門物の展開を中心に論じることにする。

(1) 講談速記本・立川文庫・松之助映画

第二次『殺報転輪記』成立以降の実録体小説の展開を述べておこう。

上野氏によれば^{⑤3}、時代が下るにつれ、第二次『殺報転輪記』は、正宗の刀の由来、又右衛門の武勇等の要素が増補される。この特徴が見られる作品群を上野氏は「増補第二次『殺報転輪記』」と呼んでいる。

享和二年（一八〇二）刊の絵本読本『絵本伊賀越孝勇伝』が、その一つとして挙げられる。本作は、「孝勇伝」とあるように、親に対する孝心と敵に対して立ち向かう勇ましさに焦点を当てている。阿良木政右衛門（荒

木又右衛門）が柳副（柳生）十兵衛から柳副流の奥義を授けられるまでの

修行時代や、政右衛門の従者池添孫八と柘榴武兵衛がどのようにして政

右衛門の従者になったのかも描かれ、さらには、沢井又五郎が和田部志津馬（渡辺数馬）の父親を殺すに至った理由として、禁止されていた遊所

通いを直接注意するのではなく、告げ口をして家老から注意を受けたことに対して遺恨を抱いたということなども加わり、また、敵を追う道中の政右衛門と又五郎のおじ桜江林左衛門の駆け引きも第二次『殺報転輪記』よりも描き込まれており、山賊を雇って政右衛門を討ち取るうするなど、細部の描写が充実してきている。

さらにまた、『伊賀水月伝』・『荒木武勇伝』・『柳荒美談』という外題が付された作品群が出てくる。これらは、荒木又右衛門やそれに連なる柳生家の要素がさらに膨張したもので、本章冒頭で引用した中村幸彦氏の記述にあったように、『伊賀水月伝』系と分類される。この作品群が出てきた背景には、講談の流行があったと考えられる。

天保十二年（一八四二）から弘化三年（一八四六）の間に発行されたと推定される、講釈師の序列とともに得意な演題が掲げられた番付「古今軍談名人揃」⁽⁵⁴⁾には、「伊賀ノ水月」を「当り物」とする講釈師が複数人挙げられている。このことから、『伊賀水月伝』系統は弘化（一八四四〜四七）頃には出現していたのではないかと考えられる。右の番付の筆頭には、講談「伊賀の水月」を今日のように仕上げたとされる錦城齋典山の名前も見られる⁽⁵⁵⁾。

明治十七年（一八八四）、三遊亭円朝の口演が速記で記録され、『怪談牡丹灯笼』が刊行される。これ以降、速記による講談や人情噺の出版は、明治二十年代から四十年代にかけて一つのブームとなった⁽⁵⁶⁾。

調査した範囲では、明治三十年（一八九七）頃から『伊賀水月伝』系統の講談速記本が続々と刊行されている。この速記本の流行を受けて、立川文庫が誕生する。

立川文庫の発行者は、大阪市東区博労町の立川熊次郎^{たつかわ}、発売元は立川

文明堂である。立川文庫の読みは、正しくは「たつかわ」だが、一般には「たちかわ」で普及している。第一編は、明治四十四年（一九一一）四月刊の『諸国漫遊一休禪師』で、大正末年まで、およそ二百点近く刊行された。速記者を失った大阪の講釈師玉田玉秀齋が長男の阿鉄^{おてつ}に筆記させたところ、それが意外にも速記者による講談本よりも好評を博し、やがて玉秀齋は家族ぐるみで講談本を作るようになっていった⁽⁵⁷⁾。小型本である立川文庫は、当時東京の出版界を席巻していた三教書院の「袖珍文庫」から着想を得た山田醉神（長男阿鉄のペンネーム）が企画したものである。この企画はどこの出版社からも相手にされなかったが、立川文明堂に日参した玉秀齋が主人の熊次郎に頼み込みようやく出版が叶うこととなった⁽⁵⁸⁾。四代目旭堂南陵氏は、立川文庫が人気を博した理由として、大正中期から後期にかけての忍術映画ブームに乗ったこと、ダイジェスト版にしたことで数冊にかけての忍術映画ブームに乗ったこと、ダイジェスト版にしたことで数冊に及ぶ講談本が小型本一冊に納まり廉価となったこと、文体を簡潔にするだけでなく漢字を平仮名にするなど読み手となる子どもたちの便宜を図ったこと、の三点を挙げている⁽⁵⁹⁾。こうして立川文庫は、丁稚を中心とする多くの年少の愛読者を生み、関西を中心に九州から関東まで広く読まれるようになった。

立川文庫第四編『荒木又右衛門 伊賀の水月』の初版は、奥付によれば明治四十四年三月に刊行されている。そうすると第一編の『一休禪師』よりも先に第四編が刊行されたことになってしまいが、足立巻一氏によれば⁽⁶⁰⁾、立川文庫の奥付の記載はあまり信用できないそうなので、これを鵜呑みにしてはならないだろう。

この立川文庫の人気を活かしたのが、尾上松之助（明治八年〜大正十五年（一八七五〜一九二六）の映画である。

松之助は、立川文庫に描かれた英雄、豪傑、剣聖、義士、侠客、忍術使
いなど、人口に膾炙したヒーローに扮し、年少者から絶大な支持を得た。
↓。

目録(63)に目を通すと、最も早い又右衛門物の映画は、明治四十二年
(一九〇九)三月に封切られた『伊賀越仇討』(無声版、Mパテー商会)
である。

尾上松之助が初めて映画に出演したのは、同年十二月封切の『碁盤忠
信』(無声版、牧野省三監督、横田商会)であるが、明治四十四年(一九
一一)八月には、尾上松之助主演で『荒木又右衛門』(同)が公開されて
いる。

その後、松之助は何本もの「荒木又右衛門」の映画の主役を張ったが、
最も有名なものは、「尾上松之助千本記念映画」と銘打ち、大正十四年(一
九二五)十一月に公開された『荒木又右衛門』(無声版、池田富保監督・
脚本、日活)であろう。

松之助の立廻りの基本は歌舞伎様式であったといわれる(63)。
松之助の立廻りについて、佐藤忠男氏は次のように述べている。

じっさい、立廻りが得意だったとは言っても、歌舞伎の演技の型
をそのまま映画に持ち込んだ松之助は、後の時代劇スターたちのよ
うには激しく動きはしない。歌舞伎の演技がそうであるように、自
分を堂々と大きく見せる姿勢のとり方が重要で、動きはゆっくりし
たものであり、刀で斬ることよりも、すつくと立って相手を「睨む」
ポーズで動きがきまるのである。そのきまった形のとりかたではそ
れなりに上手い役者であり、まじめな努力家であった。子どもたち
は見るからに立派そうなその英雄的なポーズに憧れたのであろう。

(64)

こうした様式的な立廻りをよりスピード感のある迫真的なものに変え
させたのが、新国劇の沢田正二郎である。

新国劇は、沢田正二郎が「新しい国民演劇」の創造をめざして、大正六
年(一九一七)に結成した劇団である。沢田正二郎(明治二十五年〳昭和
四年(一九二九)は、坪内逍遙の文藝協会、島村抱月の藝術
座を経て、より広範囲な大衆層に親しまれる演劇の樹立をめざして新国
劇を組織した。大正六年四月東京新富座の旗揚げ公演は興行的に失敗し、
関西に移った。その年の夏、大阪中座での興行が大当たりとなった。

そのときの様子は、新国劇の文藝部に所属した仲木貞一が詳しく述べ
ている。当時の大阪道頓堀では、山崎長之輔が舞台劇と映画とを組み合
わせた連鎖劇で人気を博していた。

従来山長(山崎長之輔)にしろ誰にしろ、皆悠長なセリフ廻はしで、
のろ／＼した動作をしてゐたのに、彼(沢田正二郎)の一座は元氣
に任せて電光石火のやうな動作をする。セリフを云ふにも喧嘩のや
うにガミ／＼と強く早く云ふ。これが、当時の見物の氣に入つたの
である。時宛あとかも歐洲大戦で好況の最絶頂の時、氣が立つてゐる。
従つて、ピツチの早い物がびたり気持ちに合ふのである。大坂計り
が然きうではない。この大戦期を堺として、東京でも何所でも、都会
地では、この速いテンポの物でなくては客は喜ばなくなつた。〔中略〕
澤田の芝居は、稍々大阪の大衆に迎へられかけた。けれども、まだ

く、隣りの山長一座の足下にも及ばない。其所でその次に出した『深川音頭』と云ふ私の作には、水中の立廻りを入れた。これは、酷暑の折でもあつたし、一番新式立廻りを見せてやらうと云ふ事になつて、怪我を覚悟の本とのつかみ合ひ切合ひの恐ろしい立廻りだ。毎日怪我人は続出したが、客はヤンヤと喜んだ。(65)

新国劇の演技やセリフにはスピード感があつた。こうした「スピード感のある見世物性」は当時の観客の心を鷲掴みにした(66)。

(2) スピード感のある見世物性——新国劇・チャンバラ映画・剣劇・ヴァリエティ・劇団若獅子

沢田正二郎の立廻りが人気を博して以降、「三十六番斬り」の武勇伝をもつ荒木又右衛門は、時代劇映画(いわゆるチャンバラ映画)のみならず、新国劇の立廻りの人気を受けて簇生した剣劇や、軽演劇におけるヴァリエティの題材としても取り上げられることになる。

ここでは、最後の鍵屋の辻での立廻りにおける「スピード感のある見世物性」こそが最大の魅力となつていったものと思われる。

新国劇では、昭和十年(一九三三)二月大名古屋劇場にて、長谷川伸作の『荒木又右衛門』が初演される(67)。本作は、封建社会の倫理観のもと、又右衛門と又五郎の叔父である甚左衛門が事態の変化によって友情関係から敵対関係に変わることなどを丁寧を描いた佳品である。最後の鍵屋の辻での決闘では、又右衛門が次々と刺客たちを斬り倒していく「三十六番斬り」の描写はないが、劇評にもある通り、見せ場は最後の立廻りであつたようである(68)。戦後も新国劇のレパートリーとして、東京では、昭和三十九年(一九六四)五月明治座の公演まで、七度上演された(69)。

9。又右衛門は、すべて辰巳柳太郎によって演じられている。

戦前、又右衛門物の映画は三十九本作られているが(70)、そのほとんどはフィルムが残っていない状態にある。しかしながら、現在でも見られる昭和十年五月公開の『剣聖 荒木又右衛門』(無声版、羅門光三郎主演、仁科熊彦監督、極東映画社)や、同十七年八月封切の『伊賀の水月』(発声版、阪東妻三郎主演、池田富保監督、大映。昭和二十八年二月『剣雲三十六騎』と改題・再映)を見ると、最大の見せ場は、鍵屋の辻の決闘であることがわかり、荒木又右衛門に扮した羅門光三郎や阪東妻三郎は、獅子奮迅の活躍を見せてくれる。

戦前の映画において荒木又右衛門を演じた俳優を挙げる。尾上松之助、嵐璃徳、沢村四郎五郎、市川崑十郎、嵐寛寿郎、南光昭、月形龍之介、団徳麿、大河内傳次郎、明石緑郎、羅門光三郎、片岡千恵蔵、沢村国太郎、天津龍太郎、川浪良太郎、市川右太衛門、阪東妻三郎。戦後の映画においては、ここに、三船俊郎、八代目松本幸四郎(初代白鸚)、長谷川一夫、が加わる。

戦後、GHQの部局の一つ、CIE(民間情報教育局)の教育・文化政策により、日本映画に対し十三項目に及ぶ規制がなされた(71)。俗にいう「チャンバラ禁止令」である。「仇討に関するもの」も禁止されたため、又右衛門物の映画もしばらくは作られなくなつていたが、昭和二十六年(一九五二)九月、講和条約の成立により時代劇映画が自由に製作できるようにになると戦前以来の時代劇ブームが生じる。又右衛門物の作品は六本作られた。

昭和二十七年(一九五二)一月に公開された『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』(三船敏郎主演、森一生監督、黒澤明脚本、東宝)における鍵屋の辻での立廻りには、それまでのチャンバラ映画に見られたような流麗華

麗な立廻りとは異質の生々しいリアリズムの演出が導入された。本作は、講談における「三十六番斬り」を否定し、本当の斬り合いとはいかなるものかを映像表現で追求した意欲作である。第六章でも触れるが、剣術無双で超人的に強い荒木又右衛門の「三十六番斬り」に疑問を呈した本作の登場は、近いうちに、こうした又右衛門は描かれなくことを予言しているようでもある。事実、映画や芝居においては、昭和三十年代前半、西暦でいうと一九五〇年代で又右衛門物の展開は終息することになる。

残りの五本の映画を示す。

・昭和二十九年（一九五四）三月、『巷説荒木又右衛門 暁の三十八人斬り』、市川右太衛門主演、渡辺邦男監督、東映。

・昭和三十年（一九五五）九月、『荒木又右衛門』、八代目松本幸四郎（初代白鸚）主演、堀内真直監督、松竹。

・昭和三十三年（一九五七）四月、『剣聖 暁の三十六番斬り』、嵐寛寿郎主演、山田達雄監督、新東宝。

・昭和三十三年（一九五八）十一月、『伊賀の水月』、長谷川一夫主演、渡辺邦男監督、大映。

・昭和三十四年（一九五九）十月、『天下の伊賀越・暁の大決戦』、市川右太衛門主演、松田定次監督、東映。

昭和二十九年の作品は、映像が残されているのかどうか不明なため（VHS化やDVD化はされていないようである）実見できていないが、そのほかの四作品は、いずれも鍵屋の辻において荒木又右衛門に扮した役者が並居る武藝者たちを次々と倒していく最後の立廻りが最大の見せ場となっている。

しかし、昭和三十四年の映画を最後に、又右衛門物の時代劇映画は作られなくなる。製作費の問題や、任侠映画の台頭に押されたということもあつたろう。

剣劇各座による又右衛門物の関西での上演については『近代歌舞伎年表』大阪篇・京都篇が参考になる。「新声劇」は大正八年十月、道頓堀の弁天座で、辻野良一・五月信子・三好栄子らが組織した新派の劇団であったが、翌九年九月、新国劇を脱退した中田正造・小川隆・井川八郎・小笠原茂夫らが加わると、急速に剣劇専門の劇団としての色合いを強める⁷。その新声劇は、同年十月大阪弁天座において『伊賀の仇討』五幕や、昭和四年三月京都座において『剣聖大往生（荒木又右衛門）』三幕四場を出している。一方、関西剣劇界の一大勢力であった新声劇に対抗していた国精劇も、大正十三年四月大阪樂天地中央館において『荒木又右衛門』八場を出している。そのほか、昭和五年十月大阪新世界温泉劇場において、柳蛙劇・一線劇合同による『荒木又右衛門』などの上演が確認できる。

剣劇各座による又右衛門物の東京での上演は、小宮麒一編の『歌舞伎・新派・新国劇 配役総覧』（第七版、平成二十三年）に詳しい。「スピード感のある見世物性」が人気を集めるようになったこともあり、剣劇の最盛期⁷と言われる大正十三年から十五年にかけて都合七回、昭和戦前期には八回、剣劇『荒木又右衛門』の上演が確認できる。又右衛門は、松本高麗之助、明石潮、小川隆、明石緑郎、河部五郎、酒井淳之助、といった役者によって演じられた。

戦時中、剣劇は、時宜に適したものとして奨励されそうだが、大井廣介によれば、「実はまったくあべこべで」あつたという。「大陸では彼我の無辜の生命を無数に殺戮しながら」「銃後の市民を殺伐にしてはいけないとあつて、立回りは、何分間以内に切り上げよなどというお達しがあるの

だから、得手勝手なものだ」と大井は批判している(74)。

戦後、とりわけ昭和三十年代、剣劇はその最後の光芒を放っていたが、剣劇一座による又右衛門物の上演は確認できていない。

戦後の剣劇について、向井爽也氏は次のように述べる。

「終戦後はまた占領軍から復讐や封建思想をテーマにしたチャンバラ劇は規制され、続いて映画やストリップの挟撃に遭い、そのまま消滅してしまった。戦中から戦後にかけて剣劇は受難の連続であった」(75)。

「スピード」は剣劇に迫真性を与える重要な要素ではある。「だが、そのスピードが、逆に、剣劇の寿命を縮めたのかもしれない」(76)と神山彰氏は、別の面から剣劇が衰退した要因を指摘している。

荒木又右衛門は軽演劇におけるヴァラエティの題材ともなっていた。

昭和九年(一九三四)十月十八日から二十六日まで、東京新宿のムーラン・ルージュ新宿座において、ヴァラエティ十三曲として「荒木又右衛門」が上演されている(77)。

「ヴァラエティ」とは、歌、踊り、寸劇、奇術などの演藝を並べたショウの一形式をいう。

ムーラン・ルージュ新宿座は、昭和六年(一九三一)に旗揚げされた軽

演劇の劇団である。創立者は浅草オペラ出身の佐々木千里^{せんり}で、パリのムーラン・ルージュの名を模した。ここで上演された新感覚の喜劇は浅草あたりの軽演劇とは異なり、学生やサラリーマンなど山の手インテリ層の人気を集め、劇界に新風を吹き込んだ(78)。

では、そのときのプログラムを引いておく。

- 1 「空家の子供たち」七景、作・演出 伊馬鶴平。
- 2 ヴアラエティ「荒木又右衛門」十三曲、案・緒方勝、編曲指揮・月丘光、振付・勝三郎、舞台意匠・河東安英、配光・伊東憲輔。
- 3 「抜け裏」四景、作・演出 斎藤豊吉。
- 4 「宿場酒屋」一幕、作・演出 横倉辰次。

次に、二番目「荒木又右衛門」十三曲の内容を出演者とともに記す。

- 1 「富士」踊り子五名(伏見愛子、堤慶子、春日芳子、西皆子、若月礼子)
- 2 「鷹」踊り子七名(紫式子、小柳ナナ子、伊達正子、浪江志保子、明日待子、日向晴子、三木多美枝)
- 3 「奉書試合」荒木又右衛門(望月美恵子)、柳生飛驒守(吉川綾子)
- 4 「M・R哲学講座」大久保彦左衛門(島橋弘一)
- 5 「はたもと」踊り子二名(伏見愛子、春日芳子)、演技部二名(山口正太郎、水城太郎左)
- 6 「籠鷲」歌・土屋伍一、演技部四名(郷宏之、守田進、牧ひろし、快田譲二郎)
- 7 「箱根」踊り子十二名(望月美恵子、古川綾子、山路かほる、若月礼子、浪江志保子、明日待子、紫式子、小柳ナナ子、伊達正子、西皆子、日向晴子、三木多美枝)
- 8 「沼津」平作(三国周三)、お米(水町庸子)、重兵衛(沢村い紀雄)
- 9 「飛脚」踊り子一名(姫宮接子)、演技部一名(郷宏之)
- 10 「並木」踊り子十五名(望月美恵子、古川綾子、伏見愛子、春日

- 芳子、山路かほる、若月礼子、紫式子、小柳ナナ子、伊達正子、浪江志保子、明日待子、西皆子、日向晴子、三木多美枝、堤慶子)
- 11 「街道」唄二名(藤田克衛、八條篤子)
- 12 「伊賀上野へ」荒木又右衛門(大友壮之介)、お谷(水町庸子)、子供(?)、唄二名(土屋伍一、八條篤子)
- 13 「三十六番斬り」荒木又右衛門(大友壮之介)、渡辺数馬(本城守)、河合又五郎(山口正太郎)、踊(全員)

3 「奉書試合」8 「沼津」13 「三十六番斬り」と有名どころが並んでいる。

1 「富士」2 「鷹」は、三代仇討を指すと言われる「一富士、二鷹、三茄子」に因んで冒頭に置かれたものであろう。

4 「M・R哲学講座」とは、向井爽也氏の説明によれば、「この“ムラン哲学”略称ムーラとは、「中略」一座の目玉商品だった。大学教授に扮したコメディアンが客を学生に見立てて珍妙な講義をするもので、明らかにインテリ学生層に対する狙いが覗われる」¹⁾とある。この場合は、旗本である大久保彦左衛門に扮した島橋弘一が、観客に対して、何かを説いて聞かせたのだろう。大久保彦左衛門と言えば、昭和三十三年(一九五八)公開の映画『伊賀の水月』において、二代目中村鴈治郎が扮した役であり、鴈治郎の彦左衛門は又五郎を匿う旗本連中を批判していた。島橋弘一が扮した彦左衛門もそうした役どころだったのかもしれない。

8 「沼津」が一つの山場であり、道中さまさまあつて、12 「伊賀上野へ」と来て、13 「三十六番斬り」で本懐を遂げる、という筋書きである。「沼津」には写真があるが(図1)、ここには水町庸子のお米ではなく、大友壮之介の又右衛門が写っている。又右衛門もこの場面に出たの

だろうか。

ムーラン・ルージュ新宿座のヴァラエティ「荒木又右衛門」は、歌と踊りと寸劇で次々と場面が展開していったものと思われる。

荒木又右衛門(新宿座) 向つて右から、い紀雄の軍兵衛、三國の平作、大友の又右衛門



図1 ムーラン・ルージュ新宿座の「沼津」。『都新聞』昭和9年10月23日付。

このように、又右衛門物は、スピード感のある見世物性を最大の売りにし諸領域において取り上げられた時代もあったが、そうした時代は昭

和三十年代前半、西暦でいうと一九五〇年代でいったんは終わりを告げた。

しかし、新国劇の藝脈を受け継ぎ、昭和六十二年（一九八七）十月に結成された劇団若獅子は、平成二十年（二〇〇八）五・六月、浅草公会堂において『荒木又右衛門 鍵屋の辻』（笠原章主演、石川耕士脚本・演出）を上演した。DVD『ご存じ！時代劇名場面集 劇団若獅子版』（ファーストディストリビューション、平成二十一年）には、最後の鍵屋の辻での立廻りが収録されている。このことから、最後の立廻りが最大の見せ場であったのではないかと考えられる。

今後も、「スピード感のある見世物性」を売りにした又右衛門物の作品は、細々とではあるが、上演される可能性はあるだろう。

(3)歌舞伎

明治期の歌舞伎では、『伊賀水月伝』系統の作品が上演されるようになる。初演年月と作品名を記す。

- ・明治十三年（一八八〇）三月、大阪戎座初演『柳生流伊賀水月』（勝能進・三代目勝諺蔵作）
- ・明治二十二年（一八八九）十月、東京桐座初演『柳生荒木誉奉書』（河竹黙阿弥作）
- ・明治四十一年（一九〇八）五月、大阪角座初演『荒木又右衛門』（渡辺霞亭原作）

右の三作品は、立川文庫が流行する前に書かれたものであるから、講演の影響によるところが大きいであろう。

こうした『伊賀水月伝』系統の作品が繰り返し上演される一方で、混在型を含む『乗掛合羽』や『道中双六』の上演も続いていた。混在型の場合、とりわけ江戸では、『伊賀上野誉ほまれのあけぼの曙朗』や『扇廣秀伊賀昇旭』といった具合に外題を変え、目先を新しくして上演されていた。

明治十三年三月には、この両作品の系統に連なる『日本晴伊賀報讐あだうち』（東京新富座初演、二世河竹新七へのちの黙阿弥作）という新作も作られていた。この作品は、『乗掛合羽』や『道中双六』によって形成された「伊賀上野の世界」に、侠客・夢の市蔵の筋を加えたものである。この作品も、繰り返し上演されている。

また、昭和五年（一九三〇）十二月、歌舞伎座初演の『荒木又右衛門』は、岡本綺堂が書いた脚本である。これは、長い間の逃避行に倦んだ河合又五郎のほうから進んで勝負に挑む点が新しい趣向となっており、仇討の前日から当日にかけてを淡々とした筆致で描いている。

このように、明治期から昭和戦前期までは多様な伊賀越物・又右衛門物の上演が見られたが、戦後になると、『伊賀越道中双六』の上演、それもほとんどは「沼津」のみの単独上演しか見られなくなってしまった。「岡崎」に関しては、前述のとおり上演頻度は低かったが、平成の公演の成功により作品の持つ力が見直されたため、今後は、少なくとも昭和戦後期よりは頻繁に上演されるようになるのではないかと思われる。

【註】

- (1) 『日本古典文学大辞典』（岩波書店、昭和五十八年）、「伊賀越敵討

物」の項(中村幸彦執筆)。適宜改行を施した。

(2) 上野典子「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、『近世文藝』四十七、日本近世文学会、昭和六十二年十一月。

(3) 玄忠寺所蔵。大久保弘『荒木又右衛門抄』(荒木会、昭和四十年)や、鳥取藩士・上野忠親『雪窓夜話』(『近世民間異聞怪談集成』国書刊行会、平成十五年)、田中芳兼『新説 荒木又右衛門』(玄忠寺、平成十五年)などに翻刻がある。以下、引用は、玄忠寺所蔵のものと明記がある『新説 荒木又右衛門』による。

この資料に関しては、資料の信憑性が問題とされるところがあるが、上野氏が述べているように、その内容を写したものが多数残っており、その奥書によれば出所が池田家荒木家等の当事者に限られていること、そして、『累世記事』(『宗国史』所収)に記載がある、敵討のあった翌日、津藩の藩主に差し出しされた死者手負人検案書や、寛永年間(一六二四〜四三)の江戸城中の日記『江城年録』(内閣文庫所蔵)などの資料と照合してみても齟齬がないことから、一次資料として使用しても差し支えはないと考えられる。

(4) 重松一義「江戸の仇討考——日本人に宿る情理の世界——」、『中央学院大学人間・自然論叢』十号、平成十一年七月、百六十四頁。

(5) 平出鏗三郎『敵討』中央公論社(中公文庫)、平成二年、四十六頁。

(6) 「長曾我部元親式目」、『続群書類従』第二十三輯下・武家部(続群書類従完成会、大正十三年)、八十四頁。

(7) 『甲陽軍鑑大成』第二卷・本文篇下、汲古書院、平成六年、百三十一頁。

(8) 引用は、註3前掲の『荒木又右衛門抄』や『雪窓夜話』所収の翻刻も参照しつつ、『新説 荒木又右衛門』所収のものによった。

(9) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、四頁参照。

(10) 第一次『殺報転輪記』の序文には次のようにある。伊賀市上野図書館所蔵の一冊より引用する。

夫ひそかに過去因果経をおもん見るに、殺の報ひ、殺の縁、縦車輪の如しとのべたり。されば、われ人を失へば、かれました我を害す。唯これ車のめぐるがごとし。世々孫々殺害の苦しみ更にまぬがるべきにも非ず。いわんやじやうあんめう(常闇冥)の重苦におゐてをや。これ皆去来の業のんなれば、彼本文にもとづき、此一輪を随筆し、殺報転輪記と題号し、世上智徳の憚おほく、猶諸人の嘲をもちへり見ざるところなり。

(11) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、十頁参照。

(12) 関西大学所蔵J24-4-65。内題は「伊賀上野仇討」。中村幸彦氏旧蔵。

(13) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、十一〜十二頁参照。

(14) 内山美樹子「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、『近松半二江戸作者 浄瑠璃集』(新日本古典文学大系94、岩波書店、平成八年)所収、五百五十頁参照。

(15) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、十二頁参照。

(16) 田中芳兼、註3前掲『新説 荒木又右衛門』、二十一〜三十二頁参照。

(17) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、十

四頁参照。

(18) 小野圭史・三井高陽編『三井嘉栗略年譜』、三井高陽編『嘉栗研究』(三井家発行、昭和三十年) 所収参照。

(19) 『珍書刊行会叢書』第九冊(大正五年)、五十三頁、および、『狂言作者資料集(一)』(歌舞伎の文献・6、国立劇場調査養成部・芸能調査室、昭和四十九年) 五十九頁では、「教法転輪」と翻刻されているが、原本(国立国会図書館蔵118161。マイクロフィルムによる閲覧)を確認したところ、「教」ではなく「殺」と翻字するのが正しいかと思われる。

(20) 天保八年(一八三七)から嘉永五年(一八五二)の間に成立したと考えられる国会図書館所蔵の『世界綱目』でも、慶応二年(一八六六)八月に四代目桜田治助が製本した筑波大学附属図書館所蔵の『世界綱目』でも、「義太夫」の項に『伊賀越乗掛合羽』と『伊賀越道中双六』が挙げられ、「引書」の項に「殺法転輪」が挙げられている。両本とも、寛政三年(一七九一)に金井三笑がまとめたものと同じ系統に属するものであると考えられる。『世界綱目』の諸本に関する考察は、加藤次直『世界綱目』の諸本その位置づけと転写の経緯(『学習院大学國語國文學會誌』第四十号、平成九年三月)を参照。

(21) 「世界」とは歌舞伎狂言の作劇上の術語である。服部幸雄氏は次のように説明する。

「世界」は、単に作品の時代背景であるというに止まらず、(1)ごく基本的なストーリー、(2)登場する人物の役名、(3)それぞれの役の善悪強弱などの基本的な人格(すなわち役柄)、(4)人物相互の関係(対立葛藤・共調・恋愛など)などまでも含みこんだ概念なのである(『後略』(服部幸雄「解題 世界綱目」、註19 前掲『狂言作者資料集(一)』、三頁)

(22) 浜松歌国による大坂年代記『撰陽奇観』(巻之三十五)の安永六年(一七七七)の記述には、「当春 伊賀越大当り」として、「中之芝居風七三郎座ニ而去冬十二月二日より伊賀越乗掛合羽といふ新狂言四月十八日迄大入」とある。『浪速叢書』第四卷(浪速叢書刊行会、昭和二年)、二百九十九頁。

(23) 中村幸彦大坂談吉田一保——舌耕文芸史資料断片五——、『川柳しなの』二百四十八号、しなの川柳社、昭和三十八年九月、三頁(中村幸彦著述集)第十卷、中央公論社、昭和五十八年、二百三十五頁)、井口洋「伊賀越乗掛合羽」、『国語国文』三百七十五号、昭和四十年十一月、七頁参照。

(24) 『隨筆百花苑』第七卷、中央公論社、昭和五十五年、十八頁。

(25) 中村幸彦、註23 前掲大坂談吉田一保——舌耕文芸史資料断片五——、三頁。

(26) 『日本古典文学大辞典』岩波書店、昭和五十八年、「伊賀越乗掛合羽」の項(井口洋執筆)、および、河合真澄「敵討説話の形成——『伊賀越乗掛合羽』、『近世文学の交流——演劇と小説——』清文堂出版、平成十二年、百九十二〜百九十四頁を参照。

(27) 河合真澄氏は、註26 前掲「敵討説話の形成——『伊賀越乗掛合羽』」の百九十二〜百九十八頁において、『乗掛合羽』における『忠臣蔵』の利用と撰取について詳細に論じている。また、元文二年(一七三七)夏大坂大西芝居初演の『敵討巖流島』や、宝暦三年(一七五三)七月大坂角の芝居初演の『幼稚子敵討』おきなごのかたむち、同六年(一七五八)二月京北側芝居初演の

『けいせい花街蛙』さとのかわずと『乗掛合羽』との影響関係についても考察してい

る。

以下、『乗掛合羽』における『忠臣蔵』の利用と摂取についての記述は、右記河合論文のほか、井口洋、註23前掲「伊賀越乗掛合羽」、十一〜十七頁も参照。『乗掛合羽』に、人気役者の当たり役を巧みに組み込んだ、という指摘は、井口論文による。

(28) 浪華蘆陰軒『中山文七一代狂言紀』、天明三年（一七八三）跋。

『新群書類従』第三（国書刊行会、明治四十一年）、二百五十二頁。

(29) 「伊賀越道中双六」上演年表（国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集（614）』所収、日本芸術文化振興会、平成二十九年）参照。

(30) 『日本古典文学大辞典』岩波書店、昭和五十九年、「近松半二」の項（原道生執筆）参照。

(31) 伊原青々園「伊賀越」の脚本「乗掛合羽」と「道中双六」、『歌舞伎』明治四十四年四月一日号、二十五頁参照。

(32) 井口洋「伊賀越道中双六」ノート、『演劇研究会会報』九、昭和四十五年六月、十四〜十五頁参照。

(33) 鶴澤友次郎「六段目「沼津」、山口廣一著『文楽の鑑賞』畝傍書房、昭和十九年、三百五十五〜三百五十六頁。

(34) 井口洋、註32前掲「伊賀越道中双六」ノート、十五頁参照。

(35) 武智鉄二『蜀犬抄』和敬書店、昭和二十五年、十六〜十七頁。

(36) 和辻哲郎「歌舞伎劇についての一考察」、『日本精神史研究』岩波書店、大正十五年十月初出。引用は、『和辻哲郎全集』第四卷、岩波書店、昭和三十七年、二百五十四頁。

(37) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百六十頁参照。

(38) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百六十〜五百六十一頁。

(39) 渥美清太郎「岡崎」のはなし、『歌舞伎』昭和三年四月号、三十九頁参照。

(40) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百五十八頁。

(41) 志野葉太郎『歌舞伎型の伝承』演劇出版社、平成三年、八十頁参照。

(42) 井口洋、註32前掲「伊賀越道中双六」ノート、十四頁参照。

(43) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百五十九頁。

(44) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百五十九〜五百六十頁。

(45) 内山美樹子、註14前掲「伊賀越道中双六」と「絵本太功記」、五百六十二頁。

(46) 『義太夫年表 近世篇』別巻・補訂篇、八木書店、平成二年、六十頁参照。

(47) 椿亭文庫蔵・絵尽しuh56-007参照。

(48) 書替え狂言とは、先行する歌舞伎・浄瑠璃作品を題材として、新たに脚色し創作された狂言のことを言う。『最新 歌舞伎大事典』（柏書房、平成二十四年）、「書替狂言」の項（安富順執筆）参照。

(49) 以下の記述は、註29前掲「伊賀越道中双六」上演年表、および、本論文第二章の表1・表2における伊賀越物の絵尽しの調査による。

(50) 万延元年（一八六〇）八月大坂中の芝居で上演された書替え狂言『契情誉両刀』を評して、「本来は上方で昔から通用して居る乗掛合羽や

道中双六の方が何ぼう面白いやら知れぬは」(『役者石言草(たとえぐさ)』万延二年正月刊、三代目嵐吉三郎の評)とある。

(51) 渥美清太郎、註39前掲「岡崎」のはなし、『歌舞伎』昭和三年四月号、四十頁参照。

(52) 『天満宮菜種御供』や『山門五山桐』などを書き、大坂劇団随一

の人気作者となった初代並木五瓶(延享四年〜文化五年(一七四七〜一八〇八))が、寛政六年(一七九四)、四十八歳で初めて江戸に下ったとき、最初は江戸の見物の嗜好が掴めず失敗したが、次作の『五大力恋緘』は評判を博し成功を収めた。『五大力恋緘』は、寛政六年五月、京都西の芝居において初演された自身の作であるが、当世の江戸風俗を取り入れ、複雑な筋をわかりやすく単純なものに書替えた。これにより、江戸の見物の好みに合うようにしたことが成功の要因であると渥美清太郎は説く。このことから、江戸の見物は、複雑な筋は好むところではなかったと類推される。渥美清太郎「解説及年表」、『日本戯曲全集』第六卷「並木五瓶世話狂言集」、春陽堂、昭和三年、七百六十七〜七百六十八頁参照。

(53) 上野典子、註2前掲「伊賀越敵討物(殺報転輪記)」の転成」、十四・十五頁参照。

(54) 国文学研究資料館所蔵ユ2-165。「画像データベース」による閲覧。『日本庶民文化史料集成』第八卷(三二書房、昭和五十一年)、三百七十五頁には影印が掲載されている。本番付の発行年代については延広真治氏の解題(同書、三百四十六頁)に拠った。

(55) 延広真治「話芸と寄席の隆盛」、『日本文学の歴史』第八卷、角川書店、昭和四十二年、四百四十九頁参照。

(56) 尾崎秀樹『大衆芸能の神々』九藝出版、昭和五十三年、七十二頁参照。

(57) 玉田玉秀齋の義理の孫・池田蘭子による自伝的小説『女紋』河出書房新社、昭和三十五年、百四十五〜百四十九頁、百六十七〜百七十一頁、百七十五〜百八十三頁、足立巻一『立川文庫の英雄たち』中央公論社(中公文庫)、昭和六十二年、七十八〜八十三頁参照。

尾崎秀樹氏は、「講談から速記講談を経て書き講談へ、さらに小説へと移り変わるプロセスを、彼らは無意識のうちに歩みはじめたのだ」(『大衆の広場へ』、『日本文学の歴史』第十一卷、角川書店、昭和四十三年、四百七頁)と述べている。尾崎氏は、玉秀齋一家による立川文庫が書き講談の先駆をなしたと主張するが、四代目旭堂南陵氏はそれに異を唱える。

「立川文庫は、書き講談の先鞭をつけたように評価する人もいるが、書き講談は速記本が出された直後あたりから、始まっていると言っても過言ではない」(明治末〜大正期大阪講談本の世界―立川文庫を中心に―、『大阪の歴史』第六十六号、平成十七年七月、十五頁)と南陵氏は指摘している。

(58) 池田蘭子、註57前掲『女紋』、百八十五〜百九十五頁参照。

(59) 四代目旭堂南陵『続々・明治期大阪の演芸速記本基礎研究 大阪芸術大学博士論文 京坂(阪)における講談の歴史的検証とその周辺』たる出版、平成二十三年、二百六十三〜二百六十四頁参照。

(60) 足立巻一、註57前掲『立川文庫の英雄たち』、八十九〜九十頁参照。

(61) 永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』社会思想社(現代教養文庫)、平成五年、三十三頁、および田中眞澄「時代劇映画史論のための予備的諸考察(戦前篇)」、『時代劇映画とはなにか ニュー・フィルム・スタディー

ズ』人文書院、平成九年、二十一頁参照。後者では、「(前略)『立川文庫』は講談の年少者向け単純化ともいえるものであった。松之助劇(としば)は称されたが)は内容的には後者(立川文庫)に類するものであって、有識者には蔑視されたが、年少者から絶対的な支持を受け、映画観客の基層を開拓した功績は大きい」と述べられている。

(62) 朱通祥男編、永田哲朗監修『日本劇映画総目録 明治32年から昭和20年まで』(日外アソシエーツ、平成二十年) 参照。

(63) 小川順子『殺陣』という文化——チャンバラ時代劇映画を探る』世界思想社、平成十九年、四十一頁、岩本憲児『時代映画』の誕生 講談・小説・剣劇から時代劇へ』吉川弘文館、平成二十八年、四十六頁参照。

(64) 佐藤忠男『増補版 日本映画史』第一巻(岩波書店、平成七年)、百三十一・百三十二頁。

(65) 仲木貞一「澤田正二郎評伝」、『演芸画報』昭和三年一月号、百三頁。

(66) 神山彰「節劇・剣劇・女剣劇 モダニズムの流れにみる」、『忘れられた演劇』近代日本演劇の記憶と文化1、森話社、平成二十六年、二百六十一〜二百六十二頁参照。神山氏は、新国劇だけではなく、宝塚、帝劇女優劇、旧劇(歌舞伎)、新劇の世界においても、「速度」が重視されていた例を挙げている。「スピード」の時代、「近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間」(森話社、平成二十一年) 所収参照。

(67) 長谷川伸のものとしては、およそ五年の歳月をかけて資料を集め、昭和十一年(一九三六)九月から同十二年六月まで『都新聞』にて連載された小説『荒木又右衛門』が秀逸である。また、昭和二十九年(一九五四)六月十日午後九時十五分から午後十時まで、NHKラジオ第一放

送で流された「四條河原の荒木又右衛門」(『四條河原の荒木又右衛門』⁽⁴⁾ 所収、宝文館、昭和三十年)も緊張感ある脚本で見事に仕上がっている。配役は次の通り。八代目松本幸四郎(のちの初代白鸚。荒木又右衛門)、三代目中村芝鶴(又右衛門妻みね)、十代目市川高麗蔵(渡部数馬)、二代目中村又五郎(河合又五郎)、二代目中村吉十郎(近藤登之助)、松本染之助(江戸追放役人)、一龍齋貞鳳(解説者)。

(68) 昭和十四年(一九三九)四月新橋演舞場で上演された新国劇の『荒木又右衛門』(辰巳柳太郎の又右衛門、宮本曠二郎の数馬、秋月正夫の又五郎、小川虎之助の甚左衛門)に対する劇評に「『荒木又右衛門』の面白さは、勿論一つに最後の仇討の場面での勇猛果敢なチャンバラにかかつてゐる」とある。卷淵冽「佳作“日米親善劇”」、『読売新聞』昭和十四年(一九三九)四月十六日(夕刊)、二面参照。

(69) 小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇 配役総覧』第七版(平成二十三年) 参照。

(70) 朱通祥男編、永田哲朗監修『日本劇映画総目録 明治32年から昭和20年まで』(日外アソシエーツ、平成二十年) 参照。

(71) 小川順子、註63前掲『殺陣』という文化——チャンバラ時代劇映画を探る』、五十八頁参照。

(72) 向井爽也『にっぽん民衆演劇史』日本放送出版協会、昭和五十二年、二百三十八頁参照。

(73) 大井廣介は、「剣劇団が無数に名乗りをあげた最盛時は、大正十三、四、五年あたりだろう」と述べている。『ちゃんばら藝術史』深夜叢書社、平成七年、百六十三頁。

(74) 大井廣介、註73前掲『ちゃんばら藝術史』、三百三十三頁。

- (75) 向井爽也、註72前掲『につぼん民衆演劇史』、二百四十五頁。
- (76) 神山彰、註66前掲「節劇・剣劇・女剣劇 モダニズムの流れにみる」、二百六十三頁。
- (77) 早稲田大学演劇博物館蔵のプログラムによる。「早稲田大学文化資源データベース」による閲覧可。
- (78) 『日本大百科全書』小学館、平成六年、「ムーラン・ルージュ」の項(向井爽也執筆)参照。
- (79) 向井爽也、註72前掲『につぼん民衆演劇史』、二百五頁。

第二章 「鑓伝授」から「奉書試合」へ——失われた熱狂——

はじめに

歌舞伎における伊賀越物には「鑓伝授」と呼ばれる場面がある。唐木政右衛門が主君の誉田内記^①に神陰流の奥義を伝授する場面がそれである。この場面は、享保（一七二六～三五）頃に成立したとされる実録体小説・第二次『殺報転輪記』において、槍を突いて極意伝授を迫る内記に荒木又右衛門が極意を以て槍の塩首をとらえ内記を感心させる、という場面^②がもとになったと考えられるが、評判記や絵巻などを見る限り、最初に「鑓伝授」の場面が歌舞伎に取り入れられたのは、安永五年（一七七六）初演の『伊賀越乗掛合羽』（奈河亀輔作）であったと推量される。

この「鑓伝授」の場面は大評判となる。しかし『乗掛合羽』をもとに作られた天明三年（一七八三）初演の『伊賀越道中双六』にはこの場面は撰取されなかった。それには立作者近松半二の意図があったのだが、その人気に押され、『道中双六』にも「鑓伝授」の場面は撰取されるようになる。さらに畳を用いた立廻りのほか、明治期には、『伊賀水月伝』系で見られた奉書紙による立廻りも加わり、この場面は「奉書試合」と通称されることとなる。しかしながら、江戸時代の初演以来続いた、この「鑓伝授」「奉書試合」への熱狂は昭和の戦後期には失われてしまった。

本章では、右に述べたような演出の変遷の経緯を追いつつ、各時代における人びとの願望について考察する。

一 近世期における「鑓伝授」

本節では、近世期の伊賀越物における「鑓伝授」の撰取の状況について分析する。

まずは、歌舞伎において最初に「鑓伝授」の演出が取り入れられたと考えられる『伊賀越乗掛合羽』七ツ目「木辻廓揚屋の段」の筋を確認しておく。

『乗掛合羽』七ツ目は唐木政右衛門が父親を討たれた渡辺志津馬に助太刀をする意思を心中に隠して酩酊の体を見せるという『仮名手本忠臣蔵』七段目の趣向を取り入れたもので、この政右衛門の身持放埒は父親の敵である沢井又五郎の叔父桜田林左衛門に真意を悟られまいとするためでもあったのだが、主君である誉田内記に「神陰流の三ツの口伝」を伝授するためであった。内記は將軍から神陰流の三つの奥義を伝授するように言われていたのである。「家来に伝授受け給ひては御殿様のお名の傷」になると思った政右衛門は、身を持ち崩し、殿が成敗の槍で突いてきたときこそが伝授の機会と考えたのだった。

政右衛門が助太刀をするという本心を明かすと内記が再び出てくる。ここから政右衛門を初演した初代中山文七の評に拠って見る。

主人内記裏よりしのびもどり、主をあざむきし科、のがさじとて鑓

にてつきかけるを扇にてあしらひ、置畳の下をくゞつて桜田が忍ば

せ置しものを引出して穂先を受とめ、ついに鑓の先きを合掌してに

ぎりとりめ、我咽のどにあてゝ、鑓おうぎの奥義をおしへのぞみをかなへ、主人の
かんじに、思はずしづまにめぐりあひ、門出かどでの盃まつかづきを我子にさゝせ
給ひしと扇あふぎにて頂戴てうだいのまねびして、しづまもろとも敵に打立幕甚よ
く③

以上が『乗掛合羽』における「鑓伝授」の場面の初演である。

『中山文七一代狂言紀』（浪華蘆陰軒・作、天明三年（一七八三）跋）
には、「ヤシキ衆 政右衛門の鑓伝授、此方共もおどろき入た、功者妙なる事の
手ごたへをさせたもの、むかしのあら木又右衛門も、まづかうあらんと
本シの事に思はれた、京のいかにもすさまじい評判」④とある通り、この
大坂での「鑓伝授」の場面は京都まで鳴り響く程の「すさまじい評判」で
あったようである。

ところが、「はじめに」でも述べたように、『乗掛合羽』の次に作られた
『伊賀越道中双六』にはこの「鑓伝授」の場面は取り入れられなかった。
五段目「郡山屋敷」のあらすじは、本論文の「はじめに」で確認した通
りである。

なぜ近松半二は『乗掛合羽』で人気を博した「鑓伝授」の場面を取り入
れなかったのか。内山美樹子氏は、次のように説く。

ここでもう一度、歌舞伎式に捌き役の大内記を登場させず、奥方（大
内記の公人ではなく私人の代行）に必要なことのみ言わせているこ
とには意味がある。大内記は政右衛門の器量に惚れこんで、自身の

遊芸好きが演技であることを明かしてしまった跡で、政右衛門が、
やむを得ぬ事情ではあるが、自分を欺き離れ去ろうとしていること
を知る。主君の誇りからいって、直接対面する訳にはいかない。

半二はこの流布本殺報転輪記から既にある程度扱われ、乗掛合羽の
見せ場であった主君への神影の極意伝授を、そっくり切り捨てた。
政右衛門自身が如何に剣の達人であろうと、主君との関係において
は、決して優位に立てない立場を徹底させるために、である。⑤

内山氏はこのように考察し、半二の脚色を評価している。

しかしながら、見物の声にも押され⑥、『道中双六』の中にも「鑓伝授」
の演出が取り込まれるようになる。

表1と表2（本章末尾に掲載）は、『歌舞伎絵尽し年表』（桜楓社、昭和
六十三年）を参考に、『乗掛合羽』初演から近世末までに、歌舞伎におけ
る伊賀越物の絵尽し（絵本番付）に「鑓伝授」の場面が見られるかどうか
を調査し、「上方」と「江戸」の地域別にまとめたものである⑦。評判記
に「鑓伝授」の評が見られるかどうかも記載した。また、絵尽し（絵本番
付）や辻番付、さらには評判記に、「畳のタテ」（畳を用いた立廻り）の絵
や評が見られるかどうかを示した。

『道中双六』にはなかった「鑓伝授」の場面がそこに撰取される要因は、
『乗掛合羽』初演以来「鑓伝授」の場面の人気が続いていたことに加え、
第一章でも述べたように、文化期（一八〇四〜一七）後半の上方において
『乗掛合羽』と『道中双六』の混在型狂言が成立したこともあったと考え
られる。

江戸では、文政五年（一八二二）七月中村座の『伊賀越道中双六』にお

いて、上方では、天保十年（一八三九）三月大坂中の芝居の『伊賀越道中双六』において、『乗掛合羽』の筋ではなく、『道中双六』の筋の中に、「鍵伝授」の場面の撮取が確認できる⁸⁾。

上方よりも江戸のほうが早く「鍵伝授」の演出が取り入れられたのは、「本家の人形浄瑠璃が絶えず上演されている」上方では作品の改変に限度があったが、江戸にはそうした規制はなく、自由に柔軟な発想を生かすことが出来たためであろう⁹⁾。

それでは、伊賀越物における「鍵伝授」の撮取の状況について、表1の上方のほうから分析する。

上方の場合、文政三年（一八二〇）の若太夫芝居以降、『伊賀越乗掛合羽』という外題にもかかわらず、絵尽しに「鍵伝授」の絵が見られないものがあり「×」としたものがいくつかあるが、これは、政右衛門と内記の「鍵伝授」の描写よりも政右衛門と桜田林左衛門の立合の描写のほうが優先されたためであると思われる。たとえば絵尽しには「鍵伝授」の絵がなかった嘉永五年（一八五二）三月若太夫芝居の評には「伝授場、しどろ大手に仕られしはお手がらく¹⁰⁾とあることから、「鍵伝授」の場面は上演されていたことがわかる。しかし、文化期後半からは『乗掛合羽』と『道中双六』は掛け合わせて上演されるようになることもあり、『伊賀越乗掛合羽』という外題だから「鍵伝授」の場面が必ずあったと言い切ることはできなくなる。よって、絵尽しに「鍵伝授」の場面がなく、評判記の記事にも「鍵伝授」の場面が確認できない場合は、たとえ『伊賀越乗掛合羽』という外題で上演されていても、「鍵伝授」の場面はなかったものとして扱うこととする。

評判記の記事を併せて、「鍵伝授」の上演の回数を数えてみる。

なお、文化十二年（一八一五）の竹田芝居は六段目「沿津」と七段目「遠

眼鏡」のみの上演のため総数から除く。また、文政六年（一八二三）の大西芝居の絵尽しは槍を持つ内記の絵が描かれているが、これは「鍵伝授」の場面があったとして数に入れる。

上方では、『乗掛合羽』初演から近世期末まで、四十六興行中三十六、およそ七十八パーセントの興行において、「鍵伝授」の場面があったと考えられる。

また、『乗掛合羽』と『道中双六』の混在型狂言が成立した文化八年（一八一二）正月から近世期末までは、三十一興行中二十四、約七十七パーセントの興行において、「鍵伝授」の場面が見られた。

絵尽しが確認できた興行のみを対象としているため、精確な上演の実態からはやや距離があるが、この数字からでもおよその傾向は把握できるのではないかと思う。

右の結果から、近世期の上方における伊賀越物では、多くの興行で「鍵伝授」の場面が取り入れられていたのではないかと推測できるだろう。

とくに、天保の改革（天保十二年（一八四一）五月～十四年（一八四三）閏九月）以降の幕末期には、絵尽しが確認できたほとんどの興行（十三興行中十一、約八十五パーセント）で「鍵伝授」の場面が見られた。この点についてはのちに述べる。

表2の江戸の分析に移る。

表2において注目すべき点は、ほとんどの伊賀越物の絵本番付において「鍵伝授」およびそれに類似した趣向が見られる点である。

外題に「★」を付けた、文化三年（一八〇六）八月中村座

はつみじふたきのあだうち
『初紅葉二樹鬻討』、天保十一年（一八四〇）九月河原崎座『東海道振分

双六』、万延元年（一八六〇）閏三月守田座『花摘籠五十三駅』はながたみかじゅうさんじゅうさんは、渥美清太郎の『系統別 歌舞伎戯曲解題』⁽¹¹⁾によれば、享和二年（一八〇二）二月河原崎座初演の『郭公相宿話』ほととぎすあいやどばなしの別名題であり、これは「伊賀上野の仇討」と「御堂前の仇討」⁽¹²⁾を掛け合わせたもので、いずれの絵本番付にも、仲居のおいち（お市）という人物が唐木政右衛門を槍で突く絵が見られる。

「△」を付けた弘化四年（一八四七）正月河原崎座『飾駒曾我通双六』のりかけそがどうちゅうすごろく、

および、慶応元年（一八六五）十月守田座『花飾駒道中双六』のりかけどうちゅうすごろくは、絵本番付に槍を持つ内記の絵があったため、おそらく「鑑伝授」はあったのではないかと考えられる（前者には、評判記に「鑑伝授」の評が載る。備考欄参照）。

また、「×」を付けたもののうち、文政五年（一八二三）七月中村座『伊賀越道中双六』、および、安政六年（一八五九）正月中村座『魁道中双禄曾我』はつどうちゅうすごろくそがは、備考欄に記したように、評判記や台帳から「鑑伝授」の場面があったことがわかる。

以上のことから、文化三年の『初紅葉二樹鬘討』以降、江戸における伊賀越物の上演では「鑑伝授」およびそれに類似した趣向は欠くことができない場面になっていたのではないか⁽¹³⁾、という推論が表2からは成り立つと考える。

二 「鑑伝授」の演出の変遷

それでは具体的に、「鑑伝授」の場面の演出の変遷について述べてゆく。「鑑伝授」の場面の中興の祖は三代目中村歌右衛門（安永七年〜天保九年（一七七八〜一八三八））であるため、三代目歌右衛門の演技を評判記から読み解きたい。

歌右衛門が初めて内記を勤めたのは、二度目の江戸下りのとき、文化十一年（一八一四）八月江戸中村座の『伊賀越乗掛合羽』の興行である。そのとき政右衛門を勤めたのは、歌右衛門と人気を競った文化文政期の名優三代目坂東三津五郎であった。「大名の仕打はかく有物かと思物がかんしんく」⁽¹⁴⁾と評されていることから、歌右衛門の内記は好評を以て迎えられたことがわかる。

二度目の内記は、文化十三年（一八一六）正月大坂角の芝居の『伊賀越乗掛合羽』であった。そのときの評を引用する。

場より二役、誉田内記はいかにも大守のとのさまと見へ升た。ヒイキ木辻の揚やにて、政右衛門をせつかんに殊よせ、鑑の伝じゆを受る所、イヤハヤどふもいへぬ程おもしろい事有た。鑑を持ての立廻り、小手のきよよふ、今に思ひ出し升。老人余り小手がきよよふ過て、どふか政右衛門よりしゆれんの程がおくゆかしう見へ升た。此役は元祖（中山）来助より始り、素桐（二代目三保木儀左衛門）、市紅（四代目市川團蔵）など、皆く手をつくされし狂言也。此三人を是と致て、此場のおもむきは素桐丈が取分よふござり升たなれども、今度のよふに、手廻りの小道具衣装は勿論、付添の諸士迄がゑいゆすりにてはこれなく、やはり道ぐははりぼて、諸士もでき合にて、わ

づか計り付そい、只狂言の本意計り致され升たが、今ではだんぐむづかしう成升た。此度は見物も道ぐのゆすりとけんしきとであらぎもとられ升た。のちにはしんちう小判も本間のを遣ひ升で有ふ。

ヒイキ〔略〕何はしかれ、内記は中興の開山く。(15)

傍線部にあるように、「いかにも大守のとのさまと見へ」という歌右衛門の内記は、「鑓を持つての立廻り、小手のきゝやふ」がよかつただけでなく、「手廻りの小道具衣装は勿論、付添の諸士迄がゑゝゆすり」、「ゆすり」は「身なりなどに凝ること」「風雅なこと」といった意味で、すなわち、小道具や自分の衣裳はもとより付き添いの諸士の衣裳にも凝り、「此度は見物も道ぐのゆすりとけんしきとであらぎもとられ升た」、すなわち、舞台装置も風趣があり、しつかりとした考えに基づいて作られていたのでひどく驚いた、とある。

このときの歌右衛門の内記は、立廻りの面白さに加え、舞台装置や衣裳や小道具に工夫を凝らし、「中興の開山」と呼ばれるまでになった。

あかつきのかねなり
暁 鐘成（寛政五年〜万延元年（一七九三〜一八六〇））——歌右衛

門鼻貞の人びとを役者評判記の様式で位付けした『鼻貞花実地』(16)（文

化十二年（一八一五）七月刊）の「作者之部」に名前が見られ、歌右衛門のブレーンの一人と目される(17)——が著した『雲錦随筆』(18)によると、寛政十二年（一八〇〇）頃、伊勢古市の芝居において『伊賀越乗掛合羽』を出したとき、それまで「名人老功」が勤めていた蒼田内記を、四代目市川團藏の発案により、「若殿」として二代目嵐吉三郎（のちの初代璃寛）が勤めた。内記を「若殿」とするこの演出を歌右衛門は受け継ぎ、江

戸でも大坂でも大当りであったとある。

このことから、右の二つの興行における歌右衛門の内記は「若殿」のつくりであったと考えられる。

文政七年（一八二四）閏八月大坂角の芝居の『伊賀越乗掛合羽』における三度目の「鑓伝授」では、奥義を伝授される内記ではなく、奥義を伝授する歌右衛門を勤めた（内記は五代目市川團藏）。

芝居仙人〔略〕一旦主人内記へ教へし通りを又々請かたにして得とくさす仕打、是迄名人達が仕尽した跡ゆへ、裏のうら行狂言の穴。外に仕てはないぞ。恐入升た妙でムリ升。(19)

「一旦主人内記へ教へし通りを又々請かたにして得とくさす仕打」、つまり、今までは内記が槍で突くばかりだったところを今度は反対に内記に「請」に回ってもらい、歌右衛門が内記を槍で突いて、奥義を「得とく」させるといふ、「裏のうら行狂言の穴」を埋める演出を見せた。

翌八年（一八二五）十一月京北側芝居の『伊賀越乗掛合羽』においても、新芝翫（二代目。のちの四代目歌右衛門）の内記を相手にその演技を見せた。

・三代目歌右衛門（政右衛門）の評。

あわて者伝授場も是迄度々見たが、此龍玉丈（三代目歌右衛門）程ていねいに教へる政右衛門はムらぬ。どんなぶ器用な内記でもつい覚へ升。我等も此場を三べん見ましたが、大がい鑓の遣ひ方をおぼへました。(20)

・二代目芝翫(内記)の評。

場より御達者故、鑓の伝授場の間もお師匠にまけずおとらずでかされました。此場が一日の山でムリ升た。(21)

奥義伝授を見せるこの場面において、見物は、師匠から弟子へ藝が「伝授」されるその現場をも目の当たりにしたといえるだろう。

文政十年(一八二七)九月大坂角の芝居の『伊賀越乗掛合羽』で政右衛門を演じた二代目関三十郎の評には、次のようにある。

センバ鑓の伝授は梅玉丈(三代目歌右衛門)のいたされしと大躰同事のよふなれど、少しづつ腹の違ふた所があつてよかつたぞ。老人

始メ黒谷(政右衛門を初演した初代中山文七)と新九郎来助(内記を初演した初代中山来助。のち二代目新九郎)が致されし時より近年

迄は「神道神影三ツの伝授とくと御伝授申下さりませ」と言れたが、
近比は殿様と政右衛門とが互ひに腹で仕て、両方からうなづき合

承知したといふ心持にて座に付ゆへ、愚鈍ぐどんな見物にはチトわかりかね升。(22)

「近比は殿様と政右衛門とが互ひに腹で仕て、両方からうなづき合、承知したといふ心持にて座に付」(傍線部)とあるように、セリフを排した思入れ中心の演技に移行していることが指摘されている。また、「センバ」の発言から、三代目歌右衛門も、関三十郎とは「少しづつ腹の違ふた所があつ」たけれども、「大躰同」じょうに、無言で頷き合つて奥義の伝授がなされるという「心持」中心の演技をしていたのではないかと推

定される。

歌右衛門がいつ頃から思入れ中心の演技をはじめたのかは明らかではないが、初役で政右衛門を勤めた文政七年閏八月、もしくはその次の同八年十一月の舞台のどちらかからであろう。

天保七年(一八三六)三月大坂角の芝居の『伊賀越道中双六』の「岡崎」では、玉助と改名した三代目歌右衛門の工夫により、玉助扮する山田幸兵衛と、四代目歌右衛門扮する唐木政右衛門が、師弟(役の上でも、藝の上でも)による「鑓の仕合」をして見せた。この演出は、安政六年(一八

五九)正月江戸中村座の『魁道中双禄曾我』において、五代目市川海老蔵

(前七代目團十郎)の幸兵衛と八代目片岡仁左衛門の政右衛門により、再び試みられた。いずれも「大あたり」であったと言う(各表の備考欄中の記事参照)。

以上、三代目中村歌右衛門の「鑓伝授」とそれに関連する場面の演出について考察した。演技面においても、衣裳を含めた舞台面においても、新しい工夫を貪欲に取り入れて、見物の目を楽しませようとする歌右衛門の姿勢が最後まで見て取れる。

「鑓伝授」の場面には、もう一つ新しい工夫が取り入れられた。それが「畳のタテ」である。

畳のタテについては、享和二年(一八〇二)刊の絵本読本『絵本伊賀越孝勇伝』(23)に、大内記の家来と政右衛門が畳を用いた立廻りをする場面が記されている。この場面は芝居にも取り入れられるようになり、たとえば現存台帳のうち最も早く畳のタテが見られた、文久三年(一八六

三)三月江戸市村座『花卯木伊賀両刀』の上演台帳(表2記載)では、

御前試合にわざと負け、「不忠の大罪」と烙印を押された政右衛門は、八人の捕手に取り巻かれると、「畳を遣ひ、八人を相人に宜しく有て、トッ、皆くを投のけ、きつと成る」という立廻りをする。その後、槍を持った内記が出てきて「鏈伝授」となる。

この畳を用いた立廻りは、文政三年（一八二〇）大坂若太夫芝居の『伊賀越乗掛合羽』の絵尽し²⁴から見られるようになる。評判記の上で最初に畳のタテが話題となるのは、備考欄に記したように、「畳の立くと大評判であつた」とある、天保五年（一八三四）九月大坂筑後芝居の『伊賀越乗掛合羽』であるが、それ以降、評判記では度々話題となって出てくる（表1備考欄参照）。「鏈伝授」の場面に畳のタテが取り入れられ、この演出が定着してゆく背景には、目先の変化を好む当時の見物の傾向があったものと考えられる。

青木繁氏が指摘しているように²⁵、文化五年（一八〇八）正月刊の『役者手柄噺』に「面白い立が見たくば中芝居を見にいたがよい」（七代目片岡仁左衛門の評）とある如く、文化文政期（一八〇四～二九）あたりから上方における中芝居のタテ（立廻り）が「非常に面白」くなった。そして、天保五年（一八三四）正月刊の『役者三世相』では、「今の見物はたてとおどり早がはりなぞを好目先計り。実意の狂言はあまり好みませぬ」（二代目尾上多見蔵の評）と言われ、上方の大芝居においても、「実意の狂言、すなわち「じつくり見せるような狂言」よりは、「たて」と「おどり早がはり」など「目先計り」が変化する演出のほうが見物に好まれるようになったとある。

表1で注目したいのが、絵尽しに畳のタテが見られるようになる文政

三年から天保の改革以前までは、十三興行中五、約三十八パーセントの興行において畳を用いた立廻りが確認できるのに対し、天保の改革以降の幕末期になると、十三興行中九、約六十九パーセントの興行で畳のタテが導入されている点である。幕末期の上方では、文政・天保期（改革以前）に比して、畳のタテが導入される率がおよそ一・八倍高くなっている。

幕末期の上方では、絵尽しが確認できるほとんどの興行において「鏈伝授」の場面は見られたと前述したが、「鏈伝授」のみならず、畳を用いた立廻りの演出もそれ以前に増して積極的に取り入れられたと考えられることから、幕末期の上方においては、目先の変化を好む傾向がより強まっていたものと思われる。

一方、江戸における畳のタテについては、天保十三年（一八四二）九月市村座の『寿亀荒木新舞台』以降、十二興行中六、すなわち半数の興行に導入されている。上方では、文政三年（一八二〇）には畳のタテの演出は見られたので、資料の上からは、上方の影響を受けて畳を用いた立廻りは江戸でも取り入れられるようになったと考えられる。

このほか、文久三年（一八六三）四月江戸市村座所演の『花卯木伊賀両刀』の上演台帳（表2備考欄記載）には、大内記と政右衛門の立廻りを見た御守役の四国佐次太夫（六代目坂東又太郎）という人物が、二人の様子を牛若丸と鞍馬天狗の試合になぞらえて「かうしやくの様に扇拍子にて仕方なし」（ト書き）という、能における間狂言のような、講釈への挨拶とも取れる演出、あるいはこれは当時の講釈場で実際に語られていたことで一種の場当たりを狙ったものなのかもしれない演出が見られた²⁶。幕末期の江戸においても、目先の趣向の変化を見物は望み、役者はさま

さまざまな工夫を凝らしてそれに応えていたのではないかと考えられる。

三 「鏈伝授」から「奉書試合」へ

前節まで、近世期における「鏈伝授」の場面の成立と展開について述べた。

本節では、「鏈伝授」の場面が「奉書試合」と呼ばれるようになるまでの経緯を追う。

嘉永三年（一八五〇）正月大坂中の芝居所演『けいせい誉両刀』の役割番付のカタリに「唐木流の奉書試合」とあることから（表1備考欄参照）、この頃にはすでに「奉書試合」という言葉が指し示すところの荒木又右衛門の武勇伝は流布していたことがわかる。けれども、西沢一鳳の『伝奇作書続編』上の巻（²⁷）にあるように、嘉永三年のこの芝居では幕数の都合により「奉書試合」は出なかつたようである。

「奉書試合」とは、文字通り、「奉書紙」を用いて「試合」（立廻り）が行われることを指す。荒木又右衛門の武勇譚や柳生重兵衛家の記述に重点が置かれた「伊賀水月伝」系統に入る、明治十八年（一八八五）八月刊の『絵本柳荒美談』⁽²⁸⁾には、柳生飛驒守が無刀の又右衛門に切つて掛か

つたとき、又右衛門は「小奉書二枚を指先にてしじ梱おほよそき大凡一尺五寸有余あまりになれるをバ両手に握りて是を刀の代用とし」^{かほり}急場を凌いだという、おそらく講談において生まれた話が載っている。

最初に「奉書試合」が取り入れられたのは、伊原青々園や初代中村鴈治郎が指摘しているであろう⁽²⁹⁾、明治十三年（一八八〇）三月、大阪戎座初演の『柳生流伊賀水月』（三代目勝彦蔵作）ではなく、明治六年（一八

七三）九月、東京守田座の『清正公荒木立像』^{せいしやうだいじんあらかきのりやうぞう}（『八陣守護城』『乗掛合羽』『道中双六』の掛け合わせ）かと思われる。図1に示したように、この興行の絵本番付には奉書を用いた「鏈伝授」の場面が描かれている。

図1 明治六年（一八七三）九月東京守田座『清正公荒木立像』「木辻の場」（早稲田大学演劇博物館蔵・絵本番付口二三一〇〇〇一七〇〇八七〇〇四）



この「奉書試合」の演出は、明治期には好まれたようで、たとえば河竹

黙阿弥は、明治十三年三月、東京新富座初演の『日本晴伊賀報讐』^{にっぽんばれいがのあだうち}におい

て、荒木政右衛門役の九代目市川團十郎に「懐紙を振て木剣に代て立向ひ見事なる立廻り」⁽³⁰⁾をさせると、明治二十二年（一八八九）十月には、

東京桐座において『柳生荒木誉奉書』^{やまぎゆうあらかきはまれのほうしよ}という、荒木又右衛門（初代市川左團次）の「奉書」による立廻りを主な見せ場とした一幕物を書き上げて

いる。

そして、明治二十八年（一八九五）五月、大阪弁天座において、中幕の『伊賀越』に、「口唐木邸祝言の場」（通称「饅頭娘」）と「奥大広間奉書紙試合の場」の二幕が出る⁽³¹⁾。辻番付の角書には「下の巻は郡山に奉書紙の伝授」とあることから、奥の「大広間奉書紙試合の場」では、「鍵伝授」の場面に「奉書」による立廻りが取り入れられたと考えることができる。

『伊賀越道中双六』から独立したこの二幕物の成立によって、江戸時代において「鍵伝授」もしくは「伝授場」などと呼ばれてきた極意伝授の場面は「奉書試合」と呼称されるようになったのではないか⁽³²⁾。従って、以降の記述は、「鍵伝授」ではなく「奉書試合」とする。

大阪と東京での政右衛門の演技の違い、および観客の好みについて、右の二幕物で十一回政右衛門を演じた⁽³³⁾初代中村鷹治郎は、明治四十四年（一九一一）の藝談で次のように述べている。

是れが大阪で演りますと、奉書試合の處で、今演つてるあんなもんぢやありまへん、モット芝居をしまして、床を抜くなどがありますから、お客がワツと来ますが、御当地〔東京〕ぢや臭いと叱られますからな。控目にして居ります。⁽³⁴⁾

大阪では「床を抜く」など派手な立廻りが観客に喜ばれるが、東京ではそのような「芝居」をすると「臭いと叱られ」るから「控目にして」いる、とある。ここから東京に比して大阪では派手な立廻りが好まれたということがわかるが、観客の気質に合わせて演技の度合いを調整していたこ

とも読み取れる。

次は大阪の話であるが、初代鷹治郎が生涯最後の政右衛門を勤めた昭和七年（一九三二）六月大阪中座の「奉書試合」は初代中村吉右衛門の大内記との顔合わせであった。このときの舞台について、山口廣一は、人形遣いの二代目桐竹紋十郎との対談で、次のように述べている。

山口 それに「奉書試合」これは文楽よりも歌舞伎のいいのを僕は知ってる。大正の末ごろの中座で、先代〔初代〕鷹治郎の政右衛門に先代〔初代〕の吉右衛門が菅田大内記をつき合った。この「奉書試合」はすばらしかった。とくに吉右衛門の大内記のうまさ忘れられません。政右衛門との試合のあと、殿様ながら大内記などとうてい政右衛門の腕には叶わない。タスキを取りながらフウフウ苦しうな息づかいをするうまさ……それは、うまかったなア、歌舞伎の表現とは、かくあるべきものだ、そんなことを若い僕は先代の吉右衛門からはじめて教えられたような気さえするんです。

紋十郎 人形でも、それと同じことです。大内記は政右衛門に槍で突っかかりましたら、試合が済むまでイキしたらいかんといわれてます。最初、槍をシゴいて突っかかる。その足もとを政右衛門に払われると、そのトタンに力あまって大内記はぐるっと一回転して、また突っかかる。笛入りになる。槍が弓形に曲がる。このあたり絶対にイキができません。イキしたら大内記のイキが抜けてしまいます。試合が済んで“感心感心”というところで、はじめてイキするんです。

山口 先代の吉右衛門は子供のころ、父親の歌六と一緒に大阪に住んでいたし、摂津大塚に波野（吉右衛門の本名）の“ぼんぼん”と可

愛がられていたそうですから、この大内記のうまさもおそらく文楽
写しだったのでしょう。実に傑作だった。(35)

山口は「大正の末ごろの中座」と述べているが、初代鷹治郎と初代吉右
衛門が大阪中座の「奉書試合」で顔を合わせたのは、昭和七年六月の舞台
しかないため、おそらく記憶違いであろう。

山口は初代吉右衛門の「息づかい」の「うまさ」について述べ、それを
受けて紋十郎は、大内記が政右衛門に槍で突き掛かってから試合が済む
まで、大内記の人形遣いは「イキ」(息)をしてはいけなさと述べ、山口
は吉右衛門の演技は文楽の舞台にならったものだったのでは、と応じて
いる。

いささか想像をたくましくすれば、極意伝授のこの場面においては、
歌舞伎であっても文楽であっても、江戸時代であっても明治時代以降で
あっても、肚(丹田)に力を入れ、息をしっかりと詰めて演じることが演
じ手に求められたのではないか。肚に力なく、息が抜けては、真剣勝負の
緊張は生まれない。

明治二十八年以降、右に述べた如く『伊賀越道中双六』から独立した二
幕物としてたびたび上演されてきた「奉書試合」の場面は、しかしながら
戦後になると、昭和三十八年(一九六三)十二月歌舞伎座において、「奉
書試合」「沼津」「仇討」という建て方で戦前の演劇的記憶を懐かしむかの
如く思い出したように上演されたこともあったが、そのあとは、「通し狂
言」の筋を通すための一場面、という印象を与えるような上演のされ方
しかされなくなってしまった。

その大きな原因は、初代鷹治郎や初代吉右衛門のように——そして江
戸時代の名優たちのように——、奥義伝授のこの場面で観客を心底から

唸らせる役者がいなくなってしまうということが考えられる。「奉書試
合」の場面においては、様式的なただけの演技では観客を満足させ
ることはできない、ということだろう。

かくして息を詰めて極意伝授の場面を演じた役者・俳優と、息を呑ん
でそれを見守った見物・観客が生み出した熱狂は、過去の記録の中にし
か存在しないものとなったのである。

【註】

(1) 『伊賀越乗掛合羽』では菅田内記だが、『伊賀越道中双六』では菅田
大内記。文脈に合わせて使い分けるが、表などでは「内記」で統一する。

(2) 上野典子氏が第二次『殺報転輪記』の代表として扱った中村幸彦氏
旧蔵の『伊賀上野仇討』(享保二十年成立、関西大学蔵 124-1465) 参
照。該当箇所を引用する。「内記殿、直に極意を申上よとの事、荒木は只
修行に有、可申上事無御座と常々申上ル。時に荒木を天主の中段に上ゲ、
下より大身の鍵にて極意を申せと被仰。荒木、何共可申上事無御座候と
答。時に申さぬかと丁と突上らる。極意は是にてと鍵の塩首ひしとと
らゆる。又引放し突給へば、右左の手平にて押付る。内記殿鍵を捨て、誠
に名人也と思召、御加増被下五百石に成」。

(3) 『役者花の会』安永六年(一七七七)三月刊、初代中山文七の評。

(4) 『新群書類従』第三(国書刊行会、明治四十一年)、二百五十二頁。

(5) 内山美樹子校註『近松半二江戸作者浄瑠璃集』(新日本古典文学
大系 94、岩波書店、平成八年)、六十一〜六十三頁脚註。

(6) 文政九年(一八二六)九月大坂角の芝居の『伊賀越道中双六』の上
演に対して、「伝授場が見たい」とある(『役者註真庫』文政十年(一八二

七) 正月刊、初代浅尾額十郎の評。

(7) 文化文政期(一八〇四〜二九)以降、京坂は一興行圏となるため、京都と大坂は「上方」として一つにまとめた。須山章信「化政歌舞伎(上方の化政期大歌舞伎)」、『江戸後期上方劇壇の研究』(おうふう、平成十七年)、七頁参照。初出は『岩波講座 歌舞伎・文楽―歌舞伎の歴史II』(岩波書店、平成九年)。

(8) 江戸における文政五年の興行は、早稲田大学演劇博物館蔵・絵本番付イ13-00293-0276、同館蔵・上演台帳イ12-279-4を参照。上方における天保十年の興行は、同館蔵・絵本シロ20-00002-012Cを参照。

(9) 権藤芳一「様式の展開」、藝能史研究会編『歌舞伎』日本の古典芸能・第八卷(平凡社、昭和四十六年)、百十一〜百十二頁参照。

(10) 『役者四海波』嘉永六年(一八五九)正月刊、二代目尾上多見蔵の評。

(11) 渥美清太郎『系統別 歌舞伎戯曲解題』上巻(国立劇場調査養成部調査資料課編、日本芸術文化振興会、平成二十年)、三百二十頁。

(12) 阿波徳島藩士・島川太兵衛が同家中の本辺実右衛門を殺し、眼科医に化けて大坂に隠れていたが、実右衛門の甥磯貝兵右衛門と藤助の兄弟が貞享四年(一六八七)六月三日、本願寺の前で仇を討ったというも

の。そのとき八ツの太鼓が鳴ったので「御未刻太鼓」とも称する。渥美清おやつのたいこ

太郎、註11前掲『系統別 歌舞伎戯曲解題』上巻、三百十八頁参照。

(13) 文化十一年(一八一四)刊の合巻『旅硯伊賀越日記』(十返舎一九作、北川美麿画、早稲田大学図書館等所蔵)は江戸馬喰町の錦森堂が上梓したものであるが、ここには、遊女しろたへが突く槍を政右衛門が鉄

扇で受け止める絵が掲載されている。亘江志津馬わたりえの眼病の薬代を支払うために身を売ることになったおたへ(源氏名しろたへ)は、夫の志津馬に加勢するため、ひそかに遊所にて唐木政右衛門から剣術の稽古を受けていたのだった。本文には「けんじゆつ」とあるが、絵に描かれたしろたへが手にしているのは剣ではなく槍である。これには芝居における「鍵伝授」の人氣が少なからず影響しているのではないだろうか。

また、嘉永六年(一八五三)刊の合巻『伊賀越道中双六』(歌川貞秀編・画、三巻、名古屋蓬左文庫蔵)は、奥書に「采久堂 江戸芳町親仁橋角山本平吉版」とあることから、江戸で板行されたものと思われる。この合巻は「鍵伝授」がない、『道中双六』の原作通りの筋で書かれている。しかしながら、挿絵には「鍵伝授」の場面が描かれており、その説明書きには「よく人のしる事ゆゑこゝにくわしうせず」と、この絵のことについては皆がよく知っているので説明は不要だとある。おそらく、読者は何を望んでいるのかと思いを馳せたであろう作者の歌川貞秀には、「よく人のしる事」であった「鍵伝授」の場面がここになくはないという感覚があり、その「ここになくはないけない」「欠くことができない」という感覚が彼にこの場面を描かせたのではないかと推定される。当時の「鍵伝授」の場面に對する江戸の人びとの感覚が見て取れる一例である。

(14) 『役者鬻節』文化十二年(一八一五)正月刊、三代目中村歌右衛門の評。

(15) 『役者名物合』文化十四年(一八一七)正月刊、三代目中村歌右衛門の評。

(16) 早稲田大学演劇博物館蔵。マイクروفイルム版『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』(雄松堂出版、平成九〜十年)に

所収のものを参照。

(17) 青木繁「寛政以後上方劇壇の動向」、『藝能史研究』百四号(平成元年二月)、三十六頁参照。

(18) 文久元年(一八六一)・葦間蟹満序(鐘成死後の発行)。『日本隨筆大成』第一期・3(吉川弘文館、昭和五十年・新版、平成五年・新装版)所収、六十五〜六十九頁参照。

(19) 『役者花見幕』文政八年(一八二五) 正月刊、三代目中村歌右衛門の評。

(20) 『役者珠玉尽』文政九年(一八二六) 正月刊、三代目中村歌右衛門の評。

(21) 註20前掲『役者珠玉尽』、二代目中村芝翫の評。

(22) 『役者三都鑑』文政十一年(一八二八) 正月刊、二代目関三十郎の評。

(23) 初代速水春暁齋作・画、広島大学図書館蔵。国文学研究資料館の「画像データ」による閲覧。上野氏の分類によれば、増補第二次『殺報転輪記』にあたる。

(24) 大阪府立中之島図書館蔵・絵巻(ONL974-124-08_05参照)。

(25) 青木繁・今尾哲也・鳥越文蔵・服部幸雄による座談会「上方の中之芝居」(脚註)池山晃、歌舞伎学会編『歌舞伎の歴史 新しい視点と展望』(雄山閣出版、平成十年)、三百十七頁。

(26) 「明治卅八年十月十八日明治座」、「明治四三年二月廿五日演伎座」、「明治四五年五月九日明治座」の検閲印がある演劇博物館所蔵の台帳(ハ48-16)。外題「伊賀越道中双六」、場立「大内記邸之場」にもこの演出は見られる。

(27) 西沢一鳳「伊賀越復讐の説」、『伝奇作書続編』上の巻、『新群書

類從』第一(国書刊行会、明治三十九年)所収、二百五十一〜二百五十二頁。

一鳳は、「奉書試合笠試合と云は水月記に有て」と書き、「水月記」に記された「奉書試合」と「柳生の笠試合」のあらましを述べている(二百五十一頁)。「奉書試合」の話は、「水月記写本五巻」(この本については未詳)にあったようである。

(28) 金松堂発行。奥付には「編集人不詳／出版人 東京府平民 辻岡文助」とある。次の引用は百四十二頁、「○荒木又右衛門柳生宗冬に對面の事／并柳生流指南免許の事」より。

(29) 伊原青々園は「其れ〔奉書試合〕を此の場〔伊賀越〕の狂言〔仕組んだのは勝諺蔵であらう〕〔伊賀越〕の脚本「乗掛合羽」と「道中双六」、『歌舞伎』百三十号、明治四十四年四月一日、二十六頁」と述べ、初代中村鴈治郎は「奉書試合を舞台へ出したのは延若〔初代〕が講釈から取った『伊賀の水月』が初めてで御座いませう」(「難役の政右衛門」、同書、三十六頁)と述べている。ここで言われている「勝諺蔵」は明治十一年(一八七八)に三代目を継いだ勝諺蔵(弘化元年〜明治三十五年(一八四八〜一九〇二))のことであろう。青々園の『明治演劇史』(早稲田大学出版部、昭和八年)に列記された勝能進・諺蔵親子の「著作目録」(八百二十八〜八百三十六頁)を見ると、「伊賀越」関連の作品は明治十三年(一八八〇)三月十九日大阪戎座初演の『柳生流伊賀水月』(初代実川延若が荒木又右衛門を勤める)しか見当たらないため、勝諺蔵が「奉書試合」を取り入れたのはこの狂言かと思われる。『演劇雑誌』(演劇雑誌社〈大阪〉、第四号、明治十三年四月十日)や『演劇珍報』(華本文昌堂、第二十一号、明治十三年三月十七日)に掲載された筋書きを見ると、確かに「奉書試合」の場面が確認できる。

(30) 『六二連 俳優評判記 上』(日本芸術文化振興会、平成十四年)、

三百九頁。

(31) 松竹大谷図書館蔵・辻番付 B-1-1R-02_019 参照。

(32) たとえば、明治四十四年(一九一)四月一日発行の『歌舞伎』百三十号において、伊原青々園は「目下鴈治郎のして居る「饅頭娘」と

「奉書試合」は「道中双六」の一齣^{せつ}で、九分通り原作の通りである」(二十六頁)と、「鏈伝授」などではなく「奉書試合」という通称を使用している。

(33) 旅行は全体で一回と数えた。「伊賀越道中双六」上演年表」(国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集(614)』所収、日本芸術文化振興会、平成二十九年)、および、『近代歌舞伎年表』大阪篇

(八木書店、昭和六十一〜平成七年)・京都篇(同、平成七〜十七年)参照。

(34) 初代中村鴈治郎、註29前掲「難役の政右衛門」、三十五頁。

(35) 二代目桐竹紋十郎・山口廣一、対談「芸、この道を」、『国立劇場第34回歌舞伎公演解説書』(国立劇場事業部、昭和四十五年九月)、四十八頁。

表1 絵尽しが現存する伊賀越物の歌舞伎狂言（『伊賀越乗掛合羽』初演～近世末・上方）

和暦	西暦	月	日	地域	劇場	外題	唐木政右衛門	誉内記	絵尽しに「鍵伝授」の絵はあるか？	評判記に「鍵伝授」の評は見られるか？	量のタテはあるか？	備考	参照絵尽し
安永05	1776	12	2	大坂	中	伊賀越乗掛合羽	1中山文七	1中山来助 (2新九郎)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者花の会』安永6年3月刊、1中山文七の評）。	演博
安永06	1777	1	20	京	北側東	けいせい宿直桜	2三保木儀左衛門	1尾上新七 (1鯉三郎)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者花の会』安永6年3月刊、2三保木儀左衛門の評）。	演博
安永07	1778	三の替		京	南	伊賀越乗掛合羽	1中山文七	1中山来助 (2新九郎)	○				演博
天明02	1782			大坂	角丸	伊賀越乗掛合羽	綱八	嵐与市	○				椿亭
天明03	1783	9	12	大坂	中	伊賀越道中双六	2三保木儀左衛門	2嵐三五郎 (1来芝)	×				国会
天明06	1786	二の替		京	北東	けいせい宿直桜	2三保木儀左衛門	1尾上新七	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者真功記』天明6年3月刊、2三保木儀左衛門の評）。	演博
		12	11	大坂	中	伊賀越乗掛合羽	1叶羅助 (3嵐小六)	2三保木儀左衛門	○				池田
寛政03	1791	6*	16	京	北西	伊賀越乗掛合羽	1叶羅助 (3嵐小六)	4市川團蔵	○				演博
寛政05	1793	11	7	大坂	角	伊賀越乗掛合羽	1叶羅助 (3嵐小六)	4市川團蔵	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者松囃子』寛政6年正月刊、4團蔵の評）。	国会
寛政10	1798	1	27	大坂	東	伊賀越乗掛合羽	2嵐羅助	1関三十郎	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者見物左衛門』寛政10年3月刊、2羅助の評）。	演博 国会
享和01	1801	10	8	大坂	中	伊賀越乗掛合羽	7片岡仁左衛門	2嵐吉三郎 (1瑞寛)	○				演博
		11	5	京	南	伊賀越乗掛合羽	7片岡仁左衛門	2嵐吉三郎 (1瑞寛)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者宝船』享和2年正月刊、7仁左衛門の評）。	東大黒木
享和03	1803	3	5・8	京	北	伊賀越道中双六	2嵐吉三郎 (1瑞寛)	3嵐三五郎 (2来芝)	×				演博
文化02	1805	8		大坂	若太夫	伊賀越乗掛合羽	1三折清兵衛 (3三折大五郎)	3嵐與市	○				池田
		8	11	大坂	角	伊賀越道中双六	2嵐吉三郎 (1瑞寛)	1関三十郎	×				国会 立命館
文化08	1811	1	14・17	大坂	中	けいせい駅路梅	7片岡仁左衛門	3中山新九郎 (1喜楽)	○	○		【絵尽し】『乗掛合羽』に「沼津」が組み込まれる。『道中双六』と『乗掛合羽』の掛け合わせが見られる最初の例。【評判記】「鍵伝授」あり（『役者出世咄』文化9年正月刊、3中山新九郎の評）。	椿亭
文化11	1814	二の替カ		大坂	角丸	伊賀越道中双六	3三折大五郎	2中村吉右衛門 (大坂系)	×				演博 中之島
		11*	5	京	北	接合駅路梅	7片岡仁左衛門	3中山新九郎 (1喜楽)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者警節』文化12年正月刊、7仁左衛門の評）。	椿亭
文化12	1815			大坂	竹田	伊賀越						【絵尽し】「沼津」・「遠眼鏡」の上演（切狂言。前狂言は『八陣守護城』）。	中之島
文化13	1816	1	9	大坂	角	伊賀越乗掛合羽	7片岡仁左衛門	3中村歌右衛門	○	○		【評判記】「内記は中興の開山」。「鍵伝授」あり（『役者名物合』文化14年正月刊、3歌右衛門の評）。	演博 立命館
文政01	1818	10(11)	8(7)	大坂	中	伊賀越道中双六	2嵐吉三郎 (1瑞寛)	1嵐猪三郎	×				演博 国会 立命館
文政03	1820	～5		大坂	若太夫	伊賀越乗掛合羽	1嵐寿三郎 (2瑞寛)	三折光五郎	×		○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合、量のタテ。	国会 中之島
文政05	1822	11	吉	大坂	堀江	伊賀越乗掛合羽	1市川蝦十郎	1坂東重太郎	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者多見賑』文政6年正月刊、1市川蝦十郎の評）。	国会
文政06	1823			大坂	大西	伊賀越乗掛合羽	1市川瀧十郎 (3蝦十郎)	3尾上芙蓉	△		○	【絵尽し】槍を持つ内記、量のタテ。	中之島
文政07	1824	閏8	吉	大坂	角	伊賀越乗掛合羽	3中村歌右衛門	5市川團蔵	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者花見幕』文政8年正月刊、3歌右衛門の評）。	国会
文政08	1825	5～11	吉	大坂	若太夫	伊賀越乗掛合羽	2坂東養助 (4三津五郎)	2沢村源之助 (5宗十郎)	○			【絵尽し】表紙のみ実見。	国会
		11	3	京	北	伊賀越乗掛合羽	3中村歌右衛門	2中村芝翫 (4歌右衛門)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者珠玉尽』文政9年正月刊、3歌右衛門の評）。	池田

文政09	1826	9	吉	大坂	角	伊賀越道中双六	5市川團藏	1浅尾額十郎 (1實川額十郎)	×			【評判記】「伝授場が見たい」(『役者註真庫』文政10年正月刊、1額十郎の評)。	国会 東大国文
文政10	1827	9	吉	大坂	角	伊賀越乘掛合羽	2関三十郎	2中村芝翫 (4歌右衛門)	○	○		【評判記】「鐘伝授」あり(『役者三都鑑』文政11年正月刊、2関三十郎の評)。	演博 椿亭 中之島
文政13	1830			大坂	筑後	敵討伊賀越実録	2尾上多見蔵	3尾上芙蓉	○		○	【絵尽し】量のタテ。	演博
天保05	1834	9	吉	大坂	筑後	伊賀越乘掛合羽	2嵐璃寛	3市川巖十郎	×	○	○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合、量のタテ。【評判記】「鐘伝授」あり。「筑後でも量の立／＼と大評判であつた」(『役者現銀店』天保6年正月刊、2璃寛の評)。	演博 越原
天保06	1835	6~		大坂	若太夫	伊賀越乘掛合羽	1市川市十郎 (4巖十郎)	1市川白蔵 (6團藏)	○		○	【絵尽し】量のタテ。	天理
天保07	1836	3	吉	大坂	角	伊賀越道中双六	4中村歌右衛門	市川助十郎	×			【絵尽し】櫓で突く政右衛門、それを傘で受け止める幸兵衛(表紙)。【評判記】「岡崎」に「鐘の仕合」(『役者早速丁砲』天保8年正月刊、4歌右衛門・1中村玉助(前3歌右衛門、山田幸兵衛)の評)。	演博
天保10	1839	3	吉	大坂	中	伊賀越道中双六	1三柘源之助 (4大五郎)	2片岡我童 (8仁左衛門)	×		○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合。【評判記】「鐘伝授」あり(『役者金剛力』天保11年正月刊、1源之助の評)。	演博
天保13	1842	1	吉	大坂	若太夫	接合駅路梅	1市川市十郎 (4巖十郎)	1市川米十郎 (4小團次)	×			【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合。	演博 中之島
天保15	1844	9	吉	大坂	筑後	伊賀越乘掛合羽	1三柘源之助 (4大五郎)	3中村芝翫	○				演博
弘化02	1845	3	吉	大坂	中	袖硯伊賀越日記	5市川海老蔵 (前7團十郎)	4市川小團次	○		○	【絵尽し】量のタテ。	演博 椿亭 立命館
嘉永01	1848	5	吉	大坂	角	伊賀越乘掛合羽	1市川猿蔵	1中村玉七	○				演博 中之島 立命館
嘉永03	1850	1	吉	大坂	中	けいせい誉両刀	4中村歌右衛門	4三柘大五郎	△		○	【絵尽し】「鐘伝授」の絵はないが「内記、政右衛門に伝じゆを受る」と説明書きあり。量のタテ。【評判記】「鐘伝授」、量のタテあり(『役者清柳葉』嘉永4年正月刊、4歌右衛門の評)。【役割番付】「唐木流の奉書試合」(演劇博物館蔵イ13-00290-647A)。	演博 椿亭 中之島 立命館
		5~9	吉	大坂	若太夫	伊賀越乘掛合羽	中村駒三郎	1三柘福丸	×		○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合、量のタテ。	中之島
嘉永05	1852	3	吉	大坂	若太夫	伊賀越乘掛合羽	2尾上多見蔵	尾上松寿	×		○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合、量のタテ。【評判記】「鐘伝授」あり(『役者四海波』嘉永6年正月刊、2尾上多見蔵の評)。	演博
安政02	1855	5	吉	大坂	筑後	伊賀越乘掛合羽	4市川巖十郎	1中村玉七	×		○	【絵尽し】政右衛門と桜田林左衛門との立合、量のタテ。【評判記】「鐘伝授」あり(『役者雪月花』安政3年正月刊、2尾上多見蔵の評)。	演博 立命館
安政03	1856	3	吉	大坂	若太夫	伊賀越道中双六	3澤村源之助	尾上松緑	○				演博
安政04	1857	3	吉	大坂	中	伊賀越乘掛合羽	2尾上多見蔵	4市川巖十郎	○		○	【絵尽し】量のタテ。【評判記】「鐘伝授」、量のタテあり(『役者初渡橋』安政5年正月刊、2尾上多見蔵の評)。	演博
万延01	1860	8	吉	大坂	中	契情誉両刀	3嵐吉三郎	5坂東彦三郎	△		○	【絵尽し】「鐘伝授」の絵はないが「内記、政右衛門に伝じゆを受る」と説明書きあり。量のタテ。【評判記】「鐘伝授」、量のタテあり(『役者石手言草』万延2年正月刊、3吉三郎の評)。	演博 中之島
文久02	1862	10	吉	大坂	角	伊賀越乘掛合羽	2片岡我童 (8仁左衛門)	3嵐璃寛	○		○	【絵尽し】量のタテ。【評判記】「鐘伝授」、量のタテあり(『役者日本鑑』文久3年正月刊、2我童の評)。	演博 椿亭
慶応02	1866	8	吉	大坂	角	伊賀越道中双六	2尾上多見蔵	2市川瀧十郎	○		○	【絵尽し】量のタテ。	演博

【参照】「『伊賀越道中双六』上演年表」(『国立劇場上演資料集(614)』)、『歌舞伎絵尽し年表』、「ARC番付ポータルデータベース」、「国立国会図書館デジタルコレクション」、「芝居番付デジタル画像データベース」(東京大学文学部国文学研究室蔵番付)、「早稲田大学文化資源データベース」。

* 上演年月日は『絵尽し年表』に拠ったが、『絵尽し年表』に記載がない場合(「月」の欄に「*」を付したものは所蔵機関の考証に従った)。

* 大芝居の劇場は大字にした。

* 役者の前の数字は代数を示す(不明の場合は無記入。『歌舞伎俳優名跡便覧』〈第四次修訂版〉、「役者・芸能人データベース」参照)。

* 「参照絵尽し」とは実見した絵尽しのことを言う。所蔵先は、池田=阪急文化財団池田文庫、演博=早稲田大学演劇博物館、越原=学校法人越原学園越原記念館、国会=国立国会図書館、椿亭=椿亭文庫、天理=天理大学附属天理図書館、東大黒木=東京大学教養学部黒木文庫、東大国文=東京大学文学部国文学研究室、中之島=大阪府立中之島図書館、立命館=立命館大学アトリーサーチセンター。

表2 絵本番付が現存する伊賀越物の歌舞伎狂言（『伊賀越乘掛合羽』初演～近世末・江戸）

和暦	西暦	月	日	劇場	外題	唐木政右衛門	誉田内記	絵本番付に「鍵伝授」の絵はあるか？	評判記に「鍵伝授」の評は見られるか？	量のタテはあるか？	備考	参照絵本番付
天明04	1784	1	7(9)	市村	伊賀越道中双六	1中村仲蔵	3沢村宗十郎	×				演博
享和02	1802	2	1	河原崎	郭公相宿話	1市川男女蔵	1岩井桑三郎 (5半四郎) (お市)	×			【絵本番付】お市が政右衛門を槍で突く絵。	演博
		9	9	中村	伊賀越乘掛合羽	3市川八百蔵 (2助高屋高助)	3坂東彦三郎	○				演博
文化01	1804	5	15	中村	敵討(+++剣)組帯	1坂東八十助 (前8森田勘弥)		×				演博
文化03	1806	8	28	中村	初紅葉二樹誉討(★)	1市川男女蔵	5岩井半四郎 (お市)	×			【絵本番付】仲居お市が政右衛門を槍で突く絵。	演博
文化08	1811	5	1	市村	伊賀越乘掛合羽	3坂東三津五郎	5松本幸四郎	○				越原
文化11	1814	8	6	中村	伊賀越乘掛合羽	3坂東三津五郎	3中村歌右衛門	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者警節』文化12年正月刊、三津五郎の評）。	演博 立命館
文政05	1822	7	17	中村	伊賀越道中双六	3坂東三津五郎	2嵐徳三郎 (2璃寛)	×	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者多見賑』文政6年正月刊、三津五郎の評）。【台帳】「鍵伝授」の場面あり（演劇博物館蔵イ12-279-4）。	演博 立命館
文政06	1823	7	17	市村	(巾+雙)雑石尊臈	7市川團十郎	2関三十郎 (仁木大内記)	○				演博 立命館
文政11	1828	5	13	河原崎	伊賀越乘掛合羽	2関三十郎	1三折源之助 (4大五郎)	○	○		【評判記】「鍵伝授」あり（『役者内百番』文政12年正月刊、1源之助の評）。	演博 椿亭
天保02	1831	7	21	中村	駅相良間記	2中村芝翫 (4歌右衛門)	1三折源之助 (4大五郎)	○				演博 立命館
天保05	1834	1	25	森田	伊賀越乘掛合羽	4坂東三津五郎 (11森田勘弥)	1沢村訥升 (5宗十郎)	○				演博
天保11	1840	5	5	中村	伊賀越読切講釈	1沢村訥升 (5宗十郎)	4坂東彦三郎・ 5市川海老蔵 (前7團十郎)	○				演博 立命館
		9	13	河原崎	東海道振分双六(★)	2市川九蔵 (6團蔵)	1岩井杜若 (前5半四郎) (お市)	×			【絵本番付】お市が政右衛門を槍で突く絵。	演博
天保13	1842	9	21	市村	寿亀荒木新舞台	4中村歌右衛門	12市村羽左衛門	○		○	【辻番付】量のタテ（演劇博物館蔵口22-00017-044）。	演博 椿亭 立命館
天保14	1843	8	26	河原崎	伊賀越道中双六	4坂東彦三郎	8市川團十郎	○				演博 椿亭
弘化03	1846	6	19	中村	伊賀越読切講釈	坂東岩獅	2中村鶴五郎 (1芝雀)	○				演博 立命館
弘化04	1847	1	15	河原崎	飾駒曾我通双六	4中村歌右衛門	1松本錦升 (前6幸四郎)	△	○	○	【絵本番付】槍を持つ内記の絵。量のタテ。【評判記】「鍵伝授」、量のタテあり（『役者紫源氏』弘化5年正月刊、4歌右衛門の評）。	演博 立命館
嘉永01	1848	9	29	河原崎	伊賀越読切講釈	5沢村宗十郎	4坂東彦三郎	○				演博
嘉永05	1852	閏2	5	中村	伊賀越読切講釈	4市川小團次	4坂東彦三郎	○				演博
安政03	1856	10	21	森田	還結柏政武飾駒	6市川團蔵	1中村福助 (4芝翫)	○				演博 立命館
安政06	1858	1	15	中村	魁道中双禄曾我	8片岡仁左衛門	1中村福助 (4芝翫)	×	○	○	【絵本番付】量のタテ。【評判記】「鍵伝授」、量のタテあり（『役者商売往来』安政7年正月刊、8仁左衛門の評）。「岡崎」に「鍵の立合の場」（同書、5市川海老蔵〈山田幸兵衛〉の評）。	演博 椿亭
万延01	1860	閏3	3	守田	花摘篋五十三駅(★)	6市川團蔵	1市川新車 (お市)	×			【絵本番付】お市が政右衛門を槍で突く絵。	演博 立命館
文久03	1863	4	26	市村	花卯木伊賀両刀	4市川小團次	4市村家橋 (5尾上菊五郎)	○		○	【絵本番付】量のタテ。【台帳】講師のように、政右衛門と大内記の立廻りを仕方斬で語る演出（演劇博物館蔵イ-20-2）。	演博 立命館
慶応01	1865	10	14	守田	花飾駒道中双六	4中村芝翫	5大谷友右衛門	△		○	【絵本番付】槍を持つ内記の絵。【辻番付】量のタテ（演劇博物館蔵口22-00031-055）。	演博
慶応03	1867	10	17	中村	鶴亀成荒木宝来	4中村芝翫	1河原崎権十郎 (9市川團十郎)	○		○	【台帳】量のタテ（演劇博物館蔵イ12-1309）。	演博

【参照】「『伊賀越道中双六』上演年表」（『国立劇場上演資料集（614）』）、『歌舞伎絵巻年表』、「ARC番付ポータルデータベース」、「早稲田大学文化資源データベース」。

* 上演年月日は『絵巻年表』に拠った。

* 「外題」の欄に「★」があるものは、享和2年2月河原崎座『郭公相宿話』の別名題（『系統別 歌舞伎戯曲解題』上巻）。

* 役者の前の数字は代数を示す（『歌舞伎俳優名跡便覧』〈第四次修訂版〉、「役者・芸能人データベース」参照）。

* 「参照絵本番付」とは実見した絵本番付のことを言う。所蔵先は、演博＝早稲田大学演劇博物館、越原＝学校法人越原学園越原記念館、椿亭＝椿亭文庫、立命館＝立命館大学アトリサーチセンター。

第三章 「沼津」の呉服屋十兵衛——二代目嵐吉三郎への「信仰」——

はじめに

本章では、呉服屋十兵衛の型を整理した後、二代目嵐吉三郎の舞台を中心に論を展開し、近世の上方の人びとはどのような十兵衛を見ることを欲していたのか、考察したい。

呉服屋十兵衛⁽¹⁾の型については、明らかにされていないことがいくつもある。十兵衛の型は、「上方系」「東京系」などと分類されているが、この型の命名の過程は検証されていない。また、衣裳についても考察が行き届いていないところがある。さらに、近世において十兵衛がどのように演じられていたのかも検証されていない。

なお、十兵衛の型については、「〽型」や「〽式」ではなく、「〽系」と表記することとする。

「型」や「式」の場合、その字義の通り、一連の動きの一つひとつがきちりと定まっている印象を与えるが、「系」の場合は、ある事例とある事例の関連性が重視される。「系」という言葉は、何かしらの関連性がある集合体を指し示すのに適している。

呉服屋十兵衛には大きく分けて二つの演じ方があるが、後述するように、それは浄瑠璃の本文に即しているか否かという点が分岐点となる。

細かな動きは役者の持ち味によって異同はあるけれども、芝居の運びの大きな流れは二つに分類できる。

まずは、この二つの系統について述べる。

一 呉服屋十兵衛の型

呉服屋十兵衛の型には大きく分けて二つの系統がある。

一つは浄瑠璃の「本文通り」に演じる「東京系」、もう一つは「歌舞伎独自」の型が見られる「上方系」である。

「本文通り」に演じる方法とは、人形浄瑠璃の本文の通り、身の上話から平作が実の親であると悟り、なんとかして貧しさに苦しむ平作親子に金を受け取ってもらいたかった十兵衛は、苦肉の策として、お米を嫁にもらいたいと言う、という筋に沿って演じることである。

一方の「歌舞伎独自」の型とは、「お米を嫁にもらいたいと言う」のが本心からのものであったと書替えたものを言う。そうなるためには平作の身の上話がなされる位置を浄瑠璃本文より後ろにずらす必要がある。

この型の場合、「芝居がただ暗い一方のものに」ならず「色気」が入る分だけ「暗さが救はれる」ことになる⁽²⁾。

上方系は、今日でも多くの役者によって演じられているが、東京系は現在上演が途絶えている。

藝談や劇評などを調査してみたところ、東京系での上演は、志野葉太郎氏が指摘している⁽³⁾次の公演でしか確認ができなかった。

- ・昭和三十年（一九五五）一月、歌舞伎座、八代目松本幸四郎（初代白鸚）
- ・昭和三十三年（一九五八）一月、歌舞伎座、三代目市川寿海

右に記した役者が東京系の十兵衛を演じたが、平作はいずれも二代目市川猿之助（初代猿翁）であった。以後、東京系の上演は途絶えてしまっている⁽⁴⁾。

東京系の十兵衛は、衣裳も含め、やや地味な和実で演じられる。

上方系の十兵衛は、役者の持ち味によって演じ方が異なり、色気とおかしみのある和らかな和事、辛抱立役の味の濃い和実、和事と和実の中間の三つに分類できる。

和事の十兵衛では、「男の色気と役者の愛嬌を和らかに見せる」^⑤とところに重きが置かれる。

和実の十兵衛は、和らかみと「芯に頼もし気なもの」^⑥を兼ね備えたものとして演じられる。

上方系のうち、和事の十兵衛の型は、初代中村鴈治郎や二代目實川延若^⑦、三代目阪東寿三郎、二代目鴈治郎を経て、現在、四代目坂田藤十郎、十五代目片岡仁左衛門らによって演じられている。

和事の十兵衛には、色気ばかりでなく、水落潔氏が、「上方の二枚目役のおもしろさは、すぐそれが三枚目になってしまふところにある」^⑧と指摘している如く、恋に夢中になっている人間が他人の目から見ると滑稽に見えてしまうような「おかしみ」がある。

和事で演じる十兵衛を当たり役とした二代目中村鴈治郎は^⑨、道中でお米と出会い一目惚れをする場面で、頭の手拭いを取ると、指先をなめて鬚を直し、「さようなれば旦那様、お待ち申しております」というお米の挨拶にとろけてしまうかのように小腰をかがめて挨拶を返す。また、「平作内」で、黒い雲がこちらに来そうだから早く発とうと促す従者の安兵衛に対し、お米のところに泊まりたい十兵衛は「なんでそんならこの、主人の言うことが聞かれませんか」と言つて床を叩いたあと、上手を向いて舌をペロツと出す。それでも安兵衛が急ぎ立てるので、「このごろはナ、おやっさん。使うてる人より、使われてる人のほうがえらいさかいな」と愚痴を言つて発とうとすると「ア痛、ア痛、ア痛ア痛、ア、イタイくくくく」と偽癩を起こす。

上方系和事の十兵衛は、「武士も及ばぬ丈夫の魂」とある、浄瑠璃本文における十兵衛とは氣質がいささか違っている。

三宅三郎が簡潔に述べている如く、本文の十兵衛は、「目先きのみえる商人で、義理人情を弁まえ、そして律義な、利巧な」^⑩人物として前後一貫している。

ところが、とりわけ前半における和事の十兵衛では、二代目鴈治郎がそうであったように、「お米の姿を見ると浮き立ち、それが平作の娘である」と知るとでれでれして、平作一人を置いてお米のあとを追つていこうとする「^⑪」など、平作の身の上話を聞くまではじゃらじゃらした和らかみとおかしみが強調される。

しかしながら、二代目鴈治郎が演じる和事の十兵衛を観た志野葉太郎氏は、次の如く述べている。なお、文中で使われている性根とは、「役作りの根本となる人物の本心、心情」^⑫のことをいう。

本文通りの十兵衛で演じたのは猿翁の平作の時の白鸚と寿海のみだったが、この方が性根が前後一貫して演者もやり易いに違いなく、舞台もしつとりと落着くのはいう迄もない。だが、最近純和事系で演じた二世鴈治郎のをみて一概にそうともいい切れないことが分かった。和実ではあっても感覚の上で辛抱立役の味の濃いのが初世吉右衛門、白鸚、六代目菊五郎、寿海、その中間が七世宗十郎、十二世仁左衛門だったが、その鴈治郎のは仮病を起し安兵衛を叱りつけた後、上手を向いてペロツと舌を出す程に前半を純和事の味で流しながら、身上話を聞いてから後はジツクリと締めてゆく具合が見事な出来で、要は役者の腕次第で好くも悪くもなる歌舞伎の芸の不思議

さを知らされたのである。(13)

理詰めで考えていけば矛盾するおかしな点も、役者の藝次第では、その矛盾すると考えていたおかしな点がうまい具合に作用して、絶妙な味わいのある舞台になるというのが「歌舞伎の芸の不思議さ」である、と志野氏は述べる。

上方系のうち、和事に較べるとやや地味な、辛抱立役の味が濃い、和実で演じる十兵衛は、初代中村吉右衛門、六代目尾上菊五郎、三代目市川寿海、八代目幸四郎らによって演じられてきた。しかし、昭和四十五年(一九七〇)五月歌舞伎座の八代目幸四郎を最後として途絶えている(14)。

また、上方系のうち、和実と和実の中間で演じる十兵衛は、七代目沢村宗十郎、十二代目片岡仁左衛門によって演じられた。後述する和実の衣裳(廻し合羽に菅笠)を着用していることも含めて考えると、二代目中村吉右衛門はこの範疇に入るのではないか。

二 型の命名

昭和戦前期までは、十兵衛の演じ方は次に区別されていた。

明治四十四年(一九一一)の十一代目片岡仁左衛門は、「本文通り」の演じ方を「五行本通り」のもの、「歌舞伎独自」の型を「芝居」のものであるとし(15)、大正五年(一九一六)の岡本綺堂は、前者を「本文の重兵

衛」、後者を「劇の重兵衛」と区別している(16)。また、昭和五年(一九三〇)九月東京劇場において、一度だけ十兵衛を勤めた六代目尾上菊五

郎は、前者を「院本通り」の十兵衛、後者を「昔からある芝居通りの重兵衛」と分類している(17)。

言葉の上からの推論であるが、昭和戦前期まで「院本」と「芝居」の区別だけで足りていたのは、「芝居」、すなわち歌舞伎においては「歌舞伎独自」の型で演じるのが通例で、「本文通り」に演じるのは例外だったためではないだろうか。

江戸時代の評判記や近代以降に残された劇評の記述だけから「本文通り」か「歌舞伎独自」の型かを見分けるのは難しいことが多いため、その検証を行うことは容易ではない。

特に上方系和事の十兵衛を「上方風」などと呼ぶ慣習は古くからあったのではないかと考えられるが、「本文通り」に演じることを「東京風」などと呼ぶ慣習は、昭和三十年代(一九五五〜六四)に入ってから出来たものではないだろうか。

昭和三十年(一九五五)一月、歌舞伎座において、八代目幸四郎は「本文通り」の十兵衛を演じた。そのときの藝談を引く。

吉右衛門のやり方といひますのは歌六系、つまり上方風の十兵衛ですから、浄るりの本文から離れて、十兵衛が癩を起したり、お米に惚れたり、和事風のをかしみで見せるやり方ですが(18)

「歌六系」の「歌六」は、初代吉右衛門の父である三代目中村歌六(嘉永二年〜大正八年(一八四九〜一九一九))を指す。三代目歌六は、「前半は十一世仁左衛門、後半は三世歌六とまで言われた平作役者」(19)であった。大坂三井の番頭・丹波屋甚助の子で、播磨屋作兵衛の養子となり、三

代目中村歌右衛門の門下に入ったのが初代中村歌六（享和三年～安政六年（一八〇三～一八五九））である。その初代歌六の三男として生まれた三代目歌六は、上方の小芝居や中芝居で修行した上方仕込みの役者であった。従って、「歌六系」の演じ方とは、右の藝談にあるように、十兵衛は「上方風の十兵衛」で、「和事風のをかしみを見せるやり方」であったのだろう。

加賀山直三によれば、戦前の初代吉右衛門は「少々和事を混えた実事系」、すなわち和実の十兵衛を演じていたそうだが、戦後になると、「可成り前者（和事系）に近附けて、白粉も少々加へ、お米に濡れかかる和か味も少々増して居た」ようである^{②①}。

右の藝談で、初代吉右衛門の娘婿である八代目幸四郎が述べているのは、これまでよりも和事味を強くして「上方風」の十兵衛を演じた、戦後の吉右衛門のことを述べているのではないかと思われる。

この迷いのない語り口から、「浄るりの本文から離れ」「和事風のをかしみ」を見せる十兵衛は「上方風」の演じ方だという認識は、劇壇内部においては、古くからあったのではないかと考えられる。

一方の「東京風」についてはどうであろうか。

昭和三十年十二月、京都南座において「沼津」が上演されたときの三代目市川寿海（明治十九年～昭和四十六年（一八八六～一九七二））の藝談を引く。寿海は十兵衛を勤め、平作は二代目市川猿之助（のちの初代猿翁）が勤めた。

元来が人形から出たもので、これを芝居にしたのは上方の方が先きたつたので、十兵衛は鎌倉といふのに上方風の人物になってゐます。東京ではこの役（真服屋十兵衛）は純立役になつてゐて、合羽も

廻し合羽を使ひますが、大阪風のは色気もあり少々二枚目がかつてゐて、合羽も袖のあるのを使ひます。最近では豊田屋（三代目阪東寿三郎）さんの持役でしたが、古くは先代（初代）鷹治郎さんと先々代仁左衛門（「先々代」ではなく、「先代」の十二代目仁左衛門を指すか）さんのが定評があり、それがずっと型として残つてゐます。

ところが先頃（昭和三十年一月、歌舞伎座において）（八代目）幸四郎さんと沢瀉屋（二代目猿之助）さんとが原作を主にして、十兵衛はお米に惚れてゐるのではなく、お米を妹と知つてゐて、ただお金を置いて行く口実にさう見せかけてゐるといふ解釈でやられ、それが可成り好評だつたと聞きました。今度も実はそのやり方といふ話もあつたのですが、関西では先代鷹治郎さんがまだ眼に残つてをり、一般観客の期待もそこにあるらしいので、従来通りの、上方風でやることになりました。^{②②}

「東京」の十兵衛は「純立役」（和実に相当するか）、「大阪風」の十兵衛は「色気もあり少々二枚目がかつてゐる」（和事に相当するか）とあり、定評があつた上方の十兵衛役者の名前が並べられている。そのあと、接続詞が「ところが」とあつて、「幸四郎さんと沢瀉屋さんが原作を主にして」上演したところ、「可成り好評だつたと聞」いたとある。辞書を持ち出すまでもなく、この「ところが」には「予想や期待に反して」といった言外の意味が込められており、前段を受けると「上方風の型には定評があつたけれども、原作を主にした十兵衛も、可成り好評だつた」となるかと思う。

ここで問題にしたいのは、やや驚きを込めてこの「ところが」という接続詞が用いられていることに加え、「原作を主にし」た十兵衛の演じ方が

「東京」のものだという言及がされていない点である。

なぜ寿海は「原作を主にし」た演じ方を「東京」のものだ、もつと踏み込んで言えば、「東京」に昔からあるものだと言わなかったか。なぜやや驚きを込めて「ところが」という接続詞を用いたのか。

次に寿海が十兵衛を演じたのは、昭和三十三年（一九五八）一月、東京歌舞伎座においてであるが（平作は二代目猿之助）、そのときの藝談を引く。

今度は東京でやることではあり、少し東京風を加味しています。（中略）東京のは、兄妹ということを早くから知っていて、ただお金を置いて行く口実に、お米に惚れたなどというのですから、従って東京風のは嫌らしさがなくてよく、十兵衛の性根もこの方だと一貫しているのです、演じる者としてはやり易い感じます。⁽²²⁾

ここにおいて、「東京風」とは「本文通り」に演じることだ、という認識が生まれたのではないか。

ここで言われている「東京風」や「東京の」といった言葉は、昭和三十一年一月、「東京」の歌舞伎座で上演され、「東京」の俳優である八代目幸四郎によって演じられた「本文通り」の十兵衛を指しているものと思われる。

そう考えるのは、先の「ところが」という寿海の言葉が、ここでの「東京」という言葉の射程を狭めているからである。

もしも昭和三十一年の藝談で、「ところが」という言葉がなく、（昔からある）「東京」の十兵衛で演じようと思ったのだが諸事情により「上方風」で演じることになった、とあったのなら、このときの「東京」という言葉

の射程は、寿海が生きた明治期あたりまでは広がったはずである。しかし三十一年に「本文通り」の演じ方を説明したとき、「東京風」や「東京の」といった言葉が見られなかったため、三十三年の藝談で「東京の」と言ったときの「東京」は三十一年の幸四郎までで止めておいたほうが無難であろう。

昭和四十五年（一九七〇）五月号の『演劇界』に志野葉太郎氏が「沼津」の型についてまとめている⁽²³⁾。志野氏は、衣裳については「東京系」「上方系」と地域別にまとめているが、十兵衛の型については、「本文通り」の演じ方を述べるときには、「本文通りの十兵衛」、「本文通りの白鸚、寿海の場合は」、「原作だ」といった言葉を遣い、「東京では」や「東京系は」といった括り方で説明をしていない。

昭和五十年（一九七五）九月号の『劇と評論』⁽²⁴⁾、および、昭和五十四（一九七九）年十一月号の『演劇界』⁽²⁵⁾では、藤井康雄氏が、「東京型」と「上方型」について整理している。後者において「今ここで東京型として書いているのは、今の幸四郎（八代目）の型」であるとし、「歌舞伎でも東京型はこの（本文）通りにやる」と説明しており、「本文」通りの劇の進行が「東京型」であると明確に述べられている。

昭和五十九年（一九八四）十月刊の『とうざいとうざい 歌舞伎芸談 西東』（聞き書き・水落潔）において、十三代目片岡仁左衛門は、十兵衛について、「東京式ですと終始そうした芯のある男として演じているのですが、大阪では、前半は和事味が加わって、甘い味の男になるのです。この役だけは珍しく東京のほうが原作に忠実で、大阪のほうが入れごことが多くなっています」⁽²⁶⁾と、十兵衛の演じ方が「東京」と「大阪」で違うと明白に述べている。

そして、そのとき十三代目仁左衛門の聴き手をつとめた水落潔氏は、

平成二年（一九九〇）九月刊の『上方歌舞伎』において、「東京のやり方も、この原作に準じている」⁽²⁷⁾と記述し、「東京系」＝「本文通り」という図式が定着していったように思う。

近代以降、「本文通り」の演じ方が劇評や藝談等で確認できる最初の公演は昭和三十年一月の八代目幸四郎の十兵衛であり、それを受けて三十三年二月号『幕間』の寿海の藝談において「本文通り」の演じ方が「東京」という地名と結びつくようになった。以後踏襲され、「東京系」の十兵衛は「本文通り」のもので、という認識が広がっていったと考えられる。

三 衣裳の整理

呉服屋十兵衛の衣裳は、前述の志野氏の分類を参考にすると、次のようになる⁽²⁸⁾。

【合羽、手巾脚絆、笠】

・「東京系」 廻し合羽（袖なし）、紺色、菅笠。

・「上方系」 道中合羽（袖あり）、白色、つま折笠。

* 「姉さん被りの手拭い」はどちらも同じ。

以下、十兵衛の扮装について、藝談などから考察を加えてゆく。

まずは、初代中村吉右衛門（明治十九年～昭和二十九年（一八八六～一九五四））の藝談を引く。

重兵衛には柔らかな上方の和事風で行くのと、本文にある鎌倉でも名代の俠気な頼もしい男と云ふ方へ引付けて、立役味を多くしてやる行き方とありますが、私は無論、自分の身体から割出して後の

行き方で致します。尤も、先日（昭和二十五年（一九五〇）十一月）の東劇の時は、大分年もとりましたので、逆に和事風も先の時よりは多くして、白粉もグツと濃く致しましたが……⁽²⁹⁾

戦前の舞台では「立役味を多くして」いた吉右衛門が、戦後になって和事味を多くしたとき、「白粉もグツと濃く」していたことがわかる。それは「大分年もとりましたので」と言う通り当時六十五歳であったので、役に相応しいように若く見せるように配慮したためでもあろう。

大正八年（一九一九）五月、大阪浪花座において「つつころばし」——「遊里の恋にぼうつとはまり込んでゆく年若い優男で、どこかとほけたような和らかさをもつ濡事師」⁽³⁰⁾——の十兵衛を演じたときとされる初代中村鴈治郎は⁽³¹⁾、次のような藝談を残している。

〔前略〕重兵衛の顔も少しく浅黒く作つてゐる。

『何しろ前は二枚目でも後に立役の腹に変わるだすさかい、あんまり塗れまへんし、よく旅をしてゐる人だすさかいなあ〔後略〕⁽³²⁾

前半は「二枚目」でも後半から「立役の腹に変わる」ため、顔を「少しく浅黒く」塗っているとある。このことから、和事味が強かった鴈治郎であっても十兵衛の役どころを意識して白粉を抑えていることがわかる。

十兵衛は、戦前の吉右衛門のように和実で演じて、鴈治郎のように和事で演じて、「武士も及ばぬ丈夫の魂」を持つ人物であるのだから色男過ぎていけず、かと言って、「本文通り」に演じて「歌舞伎独自」の型で演じて、お米にぬれかかるところがあるのだからそれなり

の色気が求められる役であるため、白粉の濃さを適度に調整する必要がある。観客の側から言うと、十兵衛役者の顔の作りを見れば、和事味の度合いがどれほどのものか見当がつくといえるだろう。

初代吉右衛門の手甲の色については不明だが、脚絆の色については確認ができる。

吉右衛門が十兵衛を初演した大正五年（一九一六）三・四月、東京市村座の公演の舞台写真⁽³³⁾を見ると、脚絆が「紺」（ただし、『演芸画報』所収の五枚中一枚のみ白）であるのに対し、最後に十兵衛を演じた昭和二十五年（一九五〇）十一月東京劇場の公演では脚絆が「白」になっている⁽³⁴⁾。

白粉が濃くなったことと言い、脚絆の色が白になったことと言い、全体として「白」の度合いが増すことはそれだけ和事味が強くなったことを示しているように思われる。

大正七年（一九一八）四月、歌舞伎座で十五代目市村羽左衛門が十兵衛を演じたときの評を引く。

羽左衛門の重兵衛は、吉右衛門が地味にやつてゐる合羽や紺の脚絆のいで立ちと違つて、在来通りに、浅葱の道行に白の脚絆であつたのも嬉しい。⁽³⁵⁾

和実の十兵衛で演じていた吉右衛門の廻し合羽や紺の脚絆が「地味」であり、「二枚目風」⁽³⁶⁾の、和事に近い十兵衛で演じていたと思われる羽左衛門の、浅葱色（緑がかつた薄い藍色）の道中合羽や白の脚絆が「嬉しい」とある。おそらく吉右衛門の扮装よりも見栄えがしたのだろう。

さらに、合羽については、寿海が次のように述べている。

「千本松原」の「平作の落人」の場面で、十兵衛が平作の後ろから合羽をかけるとき、「東京」の廻し合羽ではなく、「大阪風」の袖のある合羽だと、「少し放れたところから見た場合、とても色気が出てくるのが、稽古の時に分りました」、「上方風の合羽では、それだけ派手になるわけです」と寿海は述べる⁽³⁷⁾。廻し合羽よりも道中合羽のほうが「派手」で「色気」があることがわかる。

笠については、藤井氏が、「東京系」の菅笠は「真中が尖って端の真直ぐなきりつとしたもの」、「上方系」のつま折笠は「真中が平たくなって端の曲つたやわらかな感じのもの」と記している⁽³⁸⁾。前者が「和実」、後者が「和事」につながり、笠一つにもその人物の気質が現れていることがわかる。

以上のことから、志野氏は役者の出身地域別に傾向が見られることから推して地域別に分類していたと思われるが、次の如く、演じ方によって分類したほうが衣裳の持つ意味がより明快になるのではないか。

【演じ方、合羽、手甲脚絆、笠】

・「和実」 廻し合羽（袖なし）、紺色、菅笠。

・「和事」 道中合羽（袖あり）、白色、つま折笠。

十兵衛の演じ方が「和実」に近いほど「廻し合羽・紺の手甲脚絆・菅笠」という扮装に近くなり「地味」になる、「和事」に近いほど「道中合羽・白の手甲脚絆・つま折笠」という出立ちになり「色気」が出て「派手」になる、といえるだろう。

四 近世の十兵衛

前節まで、十兵衛の演じ方には、衣裳も含め、二つの系統があることを見てきた。

では近世において十兵衛はどのように演じられていたのか。地域によって演じ方に特色が見られたのか。評判記の記事は少なく、現存台帳の数も限られているが、可能な限り追求してみたい。

表1は、評判記や現存台帳を調査し、それらの資料により呉服屋十兵衛の演じ方が判明した興行を挙げたものである。

表1 近世期における呉服屋十兵衛の演じ方

	和暦	西暦	月	日	地域	劇場	外題	役者	演じ方	典拠
1	享和03	1803	3	8	京	北	伊賀越道中双六	2嵐吉三郎 (1璃寛)	「本文通り」	東大国語研究室所蔵 台帳28-18
2	文化02	1805	8	11	大坂	角	伊賀越道中双六	2嵐吉三郎 (1璃寛)	「歌舞伎独自」	『役者よし／＼』文化2 年8月刊、2吉三郎の評
3	天保09	1838	11	吉	京	北	伊賀越道中双六	1三柝源之助 (4大五郎)	「歌舞伎独自Ⅱ」	『役者外題撰』天保10年 正月刊、1源之助の評
4	天保10	1839	3	吉	大坂	中	伊賀越道中双六	1三柝源之助 (4大五郎)	「歌舞伎独自Ⅱ」カ	『役者金剛力』天保11年 正月刊、1源之助の評
5	天保11	1840	5	7	江戸	中村	伊賀越読切講釈	1沢村訥升 (5宗十郎)	「歌舞伎独自」	演劇博物館所蔵台帳 イ12-974、ロ16-105
6	文久02	1862	5	吉	大坂	天満	伊賀越読切講釈	1嵐珥蔵 (3中村翫雀)	「本文通り」	松竹大谷図書館所蔵 台帳K44-I22

* 上演年月日は「「伊賀越道中双六」上演年表」（『国立劇場上演資料集〈614〉』）に拠った。

* 役者の前の数字は代数を示す（『歌舞伎俳優名跡便覧』〈第四次修訂版〉参照）。

次節で詳述するが、2の二代目嵐吉三郎(のちの初代瑠寛)が文化二年(一八〇五)八月大坂角の芝居で十兵衛を演じたときに、管見の限りにおいて、初めて「歌舞伎独自」の型が見られる。

3の初代三柘源之助(のちの四代目大五郎)が天保九年(一八三八)十一月京北側芝居で演じた十兵衛は、評判記によれば、「本文通り」でもなく「歌舞伎独自」の型とも違う手順であったようである。

およねが印籠盗しにおどろき、それより何角の様子を聞、孝心をかんにて女房にくれといふ所も相応に出かされました。⁽³⁾

皆が寝静まったときにお米が印籠を盗む事件が起きる。そのあとおそらく平作の身の上話があり、「孝心をかんにて女房にくれ」と源之助の十兵衛は言ったと、右の記事からは読める。

これは浄瑠璃の本文にもなく、現行の手順とも違うバリエーションの「歌舞伎独自」の演じ方である。従って表では「歌舞伎独自II」とした。十兵衛の演じ方の手順はまだ固定されていなかったということがわかる事例である。

4の天保十年(一八四〇)三月大坂中の芝居のときも源之助が十兵衛を勤めた。このときの評を引用する。

瀬川が印籠を盗み夫の為と聞、それより親兄弟としりて金を置いて逝るゝ所も一寸愁ひを含んでの仕内、よふムりました。⁽⁴⁾

「盗み」が起こったあと、「それより親兄弟としりて」とあることから、「盗み」のあとに平作の身の上話があったことはわかるが、前回のよう

にそのあと「女房にくれ」と言ったのかどうかまではわからない。「歌舞伎独自」の型であることは確かだが、「源之助型」とも言うべき「歌舞伎独自II」で演じたのかは不明である。従って、表では「歌舞伎独自II」としておいた。

上方では五例、江戸では一例しか採取できなかった。

この少ない事例から、地域別の傾向を導き出すことは難しい。

上方のほうでは、6の事例から、「歌舞伎独自」の型が發明されて以降の上方でも「本文通り」の型で演じられることがあったことがわかる。

「源之助型」の事例に見られた如く、上方においては、「沼津」の呉服屋十兵衛は多様な演じ方がなされていたのではないかと推測される。

一方の江戸では、5の事例から、江戸でも、おそらく上方から伝わったものと考えられる「歌舞伎独自」の型で演じられていたことがわかる。これ以外の事例が江戸では得られなかったため、上方のように、多様な演じ方がなされていたのかどうかまではわからない。

ところで、江戸時代、最も多く十兵衛を演じたのは二代目吉三郎で、都合五回勤めたが、それに次ぐのが、上方の四代目三柘大五郎(前初代源之助)と、江戸の五代目沢村宗十郎(のちの三代目助高屋高助)で、それぞれ四回、十兵衛を演じている⁽⁴⁾。

五代目宗十郎の十兵衛(図1)は、「古今無類」であったと伝えられている⁽⁴⁾。



図1 五代目沢村宗十郎（のちの三代目助高屋高助）の十兵衛。
（三代目歌川豊国画。早稲田大学演劇博物館蔵006-4796）。

江戸時代、十兵衛役者は上方だけにしかないというわけではなかったという点は、「沼津」の上演史において、押さえておくべき点であろう。

五 二代目嵐吉三郎の十兵衛

近世の重要な十兵衛役者は、文化文政期（一八〇四～二九）の上方における立役の名優、二代目嵐吉三郎（初代璃寛。明和六年～文政四年（一七六九～一八二二））であると考えられるので、以下、吉三郎の十兵衛を中心に述べてゆく。

なお、二代目吉三郎は文政四年正月に「橘三郎（初代）」と改名しているが、十兵衛を演じたいずれの興行も「吉三郎」という名前であったため、本論では「吉三郎」で統一する。

吉三郎は、「兼ねる役者」と称された、ライバルの三代目中村歌右衛門とは異なり、敵役や女方を兼ねることはほとんどなく、立役を専門とした。美男で、口跡がよく、気品があり、藝域も広く、実事、和事、力士役

を得意とし、『筑紫^{つまぎ} 鞆^{たもと}』の宮城阿曾次郎、『軍法富士見西行』の木曾義

仲、『頼政鶴物語』の源頼政、『近江源氏』の佐々木高綱、盛綱、三浦之助

義村の三役、『御所桜』の弁慶、『加賀見山廓^{くわのわのきがき}写本』の鳥居又助、『油商

人廓^{ものがたり} 話』の油屋与兵衛、『猿曳門出^{ひとふし} 諷』の猿廻し与次郎、『敵討^{うらのあきぎり}浦朝霧

の小割伝内、『小野道風青柳硯』の小野道風などを当たり役とした（43）。

『伊賀越道中双六』は天明三年（一七八三）四月、大坂竹本座で人形浄瑠璃として初演され、同九月、大坂中の芝居において歌舞伎として初めて上演された（十兵衛は初代尾上菊五郎が初演）。江戸では翌四年（一七八四）正月、市村座で上演されている（十兵衛は三代目大谷廣次）。

上方における大芝居での再演は、享和三年（一八〇三）三月京北側芝居においてであったが、そのときに十兵衛を勤めたのが吉三郎であった。

以後、文政四年に吉三郎が死ぬまで、大芝居においては吉三郎が十兵衛を演じ続けた。

吉三郎は、生涯五度、呉服屋十兵衛を演じた。

順を追って、吉三郎の評判を見てゆく。

まずは、吉三郎が十兵衛を初演した、享和三年三月京北側芝居の評を引く。

上京伊賀越道中双六に唐木政右衛門、ごふくや十兵へ。二やくとも
でかされました。近頃はめつきりと上りめが見へますく。（44）

寸評ではあるが、出来はよかったようである。

次に、吉三郎二演目の、文化二年（一八〇五）八月大坂角の芝居の評を引く。

頭取三役、ごふくや十兵へは、仕立もよく、平作に荷をもたせあぶながりての道中の間もよく、それより、娘およねを見て恋気になつて宿をかり、恋気を持てのきみ合よく、璃寛丈（吉三郎の俳名）に打て付た役にて至極く。それより、膳にすはりある時借錢取来りて畳を取片付るゆへ居所にこまり、後、あいさつして銀をわたす迄さつくりとして出来ました。後に、娘をもらひかけ云なづけ有と聞俄に立んといひ、後、平作は誠の親としりおよねは我妹とさとり、金と印籠と守り袋をわざとふとんの下へ残し置立出んにうれいをこめての仕内よし。それより平作追かけ来りて印籠の持主を尋られ、様子有ていひ聞す事ならぬといひ、ついに平作が切腹するゆへおどろきてのしうたん大きにこたへましたぞ。此度三役（十兵衛、佐々木丹右衛門、唐木政右衛門）ともさたよく、嵐氏の出ぬ場もなく、始終骨折のかる有、評よく思まして大人はお手がらく。**京頭取**四条北側京にて市紅丈（四代目市川團藏の俳名）平作にて京にて勤られましたが、此度は鬼丸丈（初代浅尾工左衛門の俳名）平作にて、ことの外取合よく、其時よりは又々格別味はひが付まして大できく。（45）

最初の傍線部には、「娘およねを見て恋気になつて宿をかり、恋気を持てのきみ合よく」、すなわち、吉三郎がそれとなく、直接の言葉ではなくそのはしほしの仕草によつて、お米に対しての恋心を表現する演技がよかつたとある。

さらに、「娘をもらひかけ云なづけ有と聞俄に立んといひ」（このあたり

に「おかしみ」がある）、後、平作は誠の親としりおよねは我妹とさとり」とあることから、この時点で、吉三郎は「歌舞伎独自」の型で十兵衛を演じていたことがわかる。管見によれば、これが「歌舞伎独自」の型が見られる最初の例である。

吉三郎が十兵衛を初演した享和三年三月京北側芝居のときは、その興行の上演台帳の写しであると推定される貸本屋系統の台本（表1の1）によれば、まだ「本文通り」の演じ方であった。このことから推測すると、吉三郎二演目の文化二年八月の大坂角の芝居において「歌舞伎独自」の型が創出された可能性は十分考えられる。

おそらくお米に対する恋心を表現していくうちに、この思いが途中で（二人が実の父と妹であり、現在の自分と敵対関係にあると判明せず）途切れることなく続いていったらどうなるだろうと、ひとつ実験を試みた。すでに夫と定めた男がいたお米にはフラれ、そのまま立ち去ろうとしたが結局泊まることになった、そして夜中に「事件」が起こったあとで、鎌倉に兄がいるという話を聞く、というように順序を入れ替えた。すると、それが思いのほか好評だった。

ひとつの想像ではあるが、こうした発想からこの新しい型は生まれたのではないかと思われる。

「京頭取」が言うように、吉三郎初演のとき平作を勤めた四代目市川團藏よりも、今回の初代浅尾工左衛門との「取合」せのほうがよかつたように、「格別味はひが付」いた、とのことである。吉三郎の十兵衛と工左衛門の平作は、この後、吉三郎が没するまで四度（この興行含む）共演することとなる。「平作に荷をもたせあぶながりての道中の間もよく」という評からは、仮花道から真ん中の歩みを抜けて本花道に至るまで、二人の息の合った軽妙なやりとりが見物を大いに沸かせたことが想像される（4

6. この工左衛門の平作についてはのちに述べる。

吉三郎の三演目、文化八年（一八一二）正月大坂中の芝居の評を引く。

下さじきで見た女中沼津の場で通ひ道を通つてじや有た時は飛付て
かみ付たい程よい男じや有たぞへ。江戸もの〔中略〕しかしいつ見
ても抜目ない仕内、お屋敷方へ御出入の町人と見へて奇妙く。（47）

「飛付てかみ付たい程よい男」、「お屋敷方へ御出入の町人と見へ」たとあるこのときの吉三郎の十兵衛には役者絵が残っている（図2）。やや褪
色が見られるが、青系統の無地と思われ袖のついた道中合羽を着て、
その下には縞の着物に白の手甲脚絆、草鞋を履いて一本差し、右手に煙
管、左手には種類は判別しがたいが山形の紋所に「十」の字の印の付いた
笠を持つ姿が描かれている。これは現行の上方系の扮装に近いといえる。



図2 吉三郎、三演目の十兵衛。現行の上方系の扮装に近い。（春好齋北洲画。早稲田大学演劇博物館所蔵016-0013）。

吉三郎四演目、文化十一年（一八一四）十一月京北側芝居の評を引く。

さじき二やく、ごぶくや十兵へ、誠に大名方へ出入の町人と見へま

した。平作をたのみ荷物をもたせ、かよひ道で難所の仕内、老人に氣
を付てやる心いき、かるい事く。平作内で印籠をとられ、珉子丈
〔初代叶珉子〕、鬼丸丈とのうれい、実の親としり印籠守り袋を残し
立のかるゝ所、ほんとくしんく。頭取平作の切腹をなげき、よそ
ながら又五郎が行所をいふ仕内、なげきの間、皆なかぬものはござ
りませぬ。（48）

「平作の切腹をなげき、よそながら又五郎が行所をいふ仕内、なげきの
間、皆なかぬものはござりませぬ」という評から、後半ではしっかりと演
技を引き締め、見物の涙を誘うというような十兵衛を演じていたものと
想像される。

図3は、このときの吉三郎の役者絵であるが、姉さん被りの手拭いが
見られる。天秤棒に吊るした笠は縁が丸みを帯びているつま折笠といえ
るだろう。これも現行の上方系の扮装に近い。



図3 吉三郎、四演目の十兵衛。姉さん被りの手拭いとつま折笠が確認できる（絵師不明。立命館大学ARC所蔵arcUP0644）。

吉三郎五演目、文政元年（一八一八）十一月大坂中の芝居の評を引
く。

芝居好二役、呉服や重兵へにて、平作をいたわる仕打よし。平作内にて飯くいゝ瀬川に見とれる所、手がるい事いゝ。何べん見てもおもしろいぞ。春以来の狂言に何所も申分なく、大できいゝ。(4)

「平作内にて飯くいゝ瀬川に見とれる所、手がるい事いゝ。何べん見てもおもしろいぞ」という評に、異性を意識する色気と、それに付随して起るおかしみがあるところが見られる。「上方の二枚目役のおもしろさは、すぐそれが三枚目になってしまうところにある」という特徴は、この頃からすでに見られていたことが確認できる。

この五演目の評や、先に述べた二演目の評から、吉三郎は、色気とおかしみのある十兵衛を演じていたことがわかる。

図4は、吉三郎五演目の絵尽しの表紙に描かれた呉服屋十兵衛である。これは、つま折笠を天秤棒に掛け道中合羽を着用しているが、頭巾や刀や提灯以外は、図3の役者絵とほとんど同じ扮装である。



図4 吉三郎、五演目の十兵衛。図3と、頭巾・刀・提灯以外は、ほとんど同じ扮装である。文政元年(1818)10・11月大坂中の芝居『伊賀越道中双六』絵尽しの表紙の一部(早稲田大学演劇博物館蔵イ13-00289-131)。

役者絵に関してはそれが「絵空事」である可能性——実演に即したものではなく、狂言作者などから仕入れた「予定原稿」やそれまでの上演のイメージなどを基にして、上演以前に描かれた可能性——を考慮する必要があるが(50)、役者絵や絵尽しから、現行の上方系の十兵衛の衣裳とほとんど同じであることが指摘できる。そして、二演目の評から、吉三郎は「歌舞伎独自」の型で演じていたことが指摘できる。

吉三郎以前に「歌舞伎独自」の型で十兵衛を演じた役者が確認できていないことから、吉三郎が、上方系の十兵衛の始祖であるという説を本論において提出しておきたい。

ところで、文化二年の興行から、吉三郎の十兵衛と四度共演した初代浅尾工左衛門(宝暦八年〜文政七年(一七五八〜一八二四))はどのような平作を演じたのだろうか。

まずは、文化二年の評を引用する。

「さしき」二役、沼津平作は、こしらへといひ仕内迄、成程、田舎親仁の実躰なる趣あつて、とんと狂言とはおも思はれぬほどの事にて、諸見物一統に請取ました。此度の一の当りじやぞ。〔中略〕大ぜい端々迄も此度の平作はよい〜との大評判〜。(51)

「田舎親仁の実躰なる趣」の「実躰」とは、まじめで正直なこと、義理堅いことを意味する。実直な田舎親仁という性格は、まさに婿の敵である股五郎の居場所を突きとめるために自らの命を擲つ平作にふさわしく、吉三郎の十兵衛を差し置いて「此度の一の当り」、あちこちで「平作はよい〜」と「大評判」であつたとある。このとき工左衛門は数えて四十八歳、吉三郎は三十七歳であつた。

「沼津」の平作は、「逆櫓」の権四郎や「賀の祝」の白太夫、「野崎村」の久作、『二ノ谷』の弥陀六、『楠昔噺』の徳太夫、『石切梶原』の六郎太夫、『白石噺』の庄屋、『恋飛脚』の孫右衛門、「八百屋」の島田平右衛門など、「親仁役の実事」を得意とした(52)工左衛門の当たり役の一つとなる。

次に、文化八年正月大坂中の芝居の評を引く。

別しての大できはかごかき平作やく、前度もお勤故、今さら評には及ばねども、印籠にて親子の名のりをして、腹切てからのせりふつかひ、世話親仁の愛情をはづさぬ仕内、見物袖をしばらくぬものもムりませなんだ。此いが越の一日では此平作のやくが一の当りと一統の評判〜。(53)

印籠をきっかけとして、実の親子であつたと知り、腹を切つてからのセリフのうちに「世話親仁の愛情をはづさぬ」ところが、見物は「袖をしばらくぬもの」がなかったと言う。その「世話親仁の愛情」には、苦勞をかけてきた娘お米の力になりたい、自分の命を捨ててもなんとかして娘を助けたいと思う気持ちが含まれていたことは間違いないだろう。またしても、工左衛門の平作は、「此いが越の一日では此平作のやくが一の当り」と非常に高い評価を受けている。

文化十一年十一月京北側芝居と、文政元年十・十一月大坂中の芝居の評を続けて引用する。

ひいき沼津の平作は度々見るが、いつ迎もたんのふいたします。此役は鬼丸丈にとどめました。当時あちはふて見るは此人〜。(54)

場より二役、平作は何にも申升ぬ。いつもながら大でき〜。(55)

工左衛門の平作は、「此役は鬼丸丈にとどめました」と評されるまでに、初代浅尾工左衛門は、江戸時代を代表する平作役者であつたと言つていいだろう。

志野氏が指摘しているように、「平作の芸味次第で面白くもつまらなくなるのがこの「沼津」(56)である。後述する如く、上方において幕末期まで続いた、吉三郎の十兵衛に対する種々の「信仰」は、この工左衛門の平作があつてこそのものであったのではなかつたらうか。この点を見落としてはならないだろう。

お米に関しては、初代叶瑠子(文化十四年(一八一七)に四代目嵐小六

と改名。天明三年（文政九年へ一七八三〜一八二六）が、文化二年の興行のほか、同十一年十一月京北側芝居、文政元年十・十一月大坂中の芝居の興行で、都合三度、吉三郎の十兵衛、工左衛門の平作と共演している。まずは文化二年の評から引く。

此度はけいせい瀬川と成、在所へもどりゐて、宿をせし旅人ごふくや十兵へが印籠の薬をぬすみ取て夫しづまにわたさんと思ひ、見附られかなしみ、本心をあかす迄、御きりやうはよし、仕内にくひこぼしもなく、申分はないぞく。**見功者**日を追て上達故、当時若手の立者様となられしゆへ、精の出様が薄い様に見へて、いつとても同格な仕内に見ゆれば、御油断なく御出精が肝要く。**場より**切かはつた花やかな仕内を待ますく。(57)

このときの珉子は数えて二十三歳、お米については「御きりやうはよし、仕内にくひこぼしもなく、申分はない」とされながらも、「当時若手の立者様」となり、慢心が起こったせい、いつも同じような演技をしているように見えていたため、叱咤激励を受けている。

文化八年正月大坂中の芝居での興行は、二代目芳沢いろはがお米を勤めた。そのとき十兵衛を勤めた吉三郎の評には次の如くある。

見功者印籠をとられてからの仕内は、相手がかはりし故か、瀬川のやく巴紅丈（二代目いろはの俳名）との間は気をいらちました。(58)

いろはのお米と吉三郎の十兵衛は息が合わないところがあり、不評であったためか、次の文化十一年の興行からは珉子のお米との共演が再び

なされるようになる。文化十一年、文政元年のときの珉子の評を引く。

頭取此度はけいせい瀬川役、沼津の場にてひんきうな仕内、あまり藝をせかくせず、心持計でいたされましたが、きつとこたへました。**場より**印籠をぬすんでからうれいに成、皆なきました。後、又五郎が所持の印籠ゆへ道をおつかいかんとしての仕内、りしう見へました。**頭取**平作のさいごのうれいもこたへました。(59)

場より道中双六に平作娘およね役、十兵へが咄しを聞、忍んでみんるふを取、見付られての愁、こたへ升た。度々のお勤ゆへお手に入た物でムり升。**さんじき**以前は松葉やの瀬川といふおもむき、きつと見へ升た。(60)

今度の珉子のお米は、印籠を盗み取ってからの愁いや平作が腹を切ったあとの嘆きが見物の涙を誘っただけでなく、「以前は松葉やの瀬川といふおもむき」が「きつと見へ」というから、何気ない所作や言葉の端々に、もと全盛の太夫であった女の残んの色香がちらつく風情が感じられたのだろう。

文化二年のときの評に較べると、いずれの興行も、「うれい」が「こたへ」という評価が新たになされている。

吉三郎の評を改めて見てみよう。文化十一年のときの評に、「平作内で印籠をとられ、珉子丈、鬼丸丈とのうれい、実の親としり印籠守り袋を残し立のかるゝ所、ほんたくしんく」とある。

お米が印籠を盗み取る事件があったあと、深手を負った夫を助けた

一心からほんの出来心でそれは起こってしまったことで、老齡の父にも苦勞をかけ、死ぬに死ねない境遇にいることを嘆き詫びる珉子のお米のクドキがあつて、その想いを受け止める工左衛門の平作と吉三郎の十兵衛の「うれい」の演技、そして平作が実の親であること知り、印籠と守り袋を残して家を出て行くところに本当に納得した、と書かれているかと思う。

工左衛門の平作、珉子のお米、吉三郎の十兵衛による「沼津」は、珉子のお米の「うれい」の表現が深まることにより、哀しみと、お互いがお互いを思い合う情愛がなお一層深まった名品になっていったのではないか。この三者による「沼津」はまた、江戸時代屈指の名舞台であったのではないか。江戸時代の評判記における「沼津」の評を一通り見た結果からはそのようにいえると思う。

ここからは、吉三郎以後の主な十兵衛の評を追ってゆく。

①文政九年（一八二六）九月、大坂中の芝居、二代目嵐橋三郎（のちの二代目璃寛）の評。

〔センバ二役、呉服や十兵衛、是は浜〔浜芝居。上方における中々芝居を指す〕にても度々お勤ゆへ申分なく、お持前の上へ、例の岡嶋や〔吉三郎の屋号〕をうつして仕らるゝゆへ、一統に悦びました。〕
②天保九年（一八三八）十一月、京北側芝居、初代三柘源之助（のちの四代目大五郎）の評。

男はよし、かつぼく〔恰幅〕はよし、ずつと出た所は先の岡嶋屋のおもかげがあるよふな。〔わる〕口藝風や口跡が似てであると何もいふこと

はないにナア。〔頭取〕そふ十分にゆけば何も申ことはムりませぬが、此比は大きに上方の藝風に成かゝりまして、未だのもしふ存じ升る。〔中略〕

伊賀越に呉服や重兵へ役。〔川東〕沼津の段、平作に荷物を持せ、旅がけの形りよろしく、かつぼくはとんと先の璃寛〔吉三郎〕じやと申ました。およねが印籠盗しにおどろき、それより何角の様子を聞、孝心をかんにて女房にくれといふ所も相応に出かされました。〔川東〕後、道具替り、平作切腹してからのうれひはもそつとこたへませなんだ。重兵への役、此所が山じやのに、かんじんの所に成とだめがきかいで残念く。〔62〕

③天保十年（一八三九）三月、大坂中の芝居、初代三柘源之助の評。

〔頭取〕呉服や十兵へ、此お役は各様よく御存じにて、先璃寛丈〔吉三郎〕のあたりげいにて、其後、坂重丈〔坂東重太郎〕、璃寛丈〔二代目璃寛〕も毎度致されしが、どふしても故〔初代〕璃寛丈のよふにはいきませぬが、此度、梅舎丈〔初代源之助の俳名〕、沼津の幕明、花道よりの出、大兵ゆへ、どこやら先岡嶋やに似てあるくゝとの評でムりました。〔場より〕内の段、瀬川に見とれ、むさくろしい内にとまらんと思ふ所へ安兵へ来たり、同道せんといふゆへ、腹立作病おこす所のおかしみもよく、後、瀬川が印籠を盗み夫の為と聞、それより親兄弟としりて金を置いて逝るゝ所も一寸愁ひを含んでの仕内、よふムりました。〔さじき〕それより道具替り、平さくさいごを敷き、又五郎の落付先をあかし、親子の名乗あい、愁ひもよくこたへまして、近年の出来でムりました。大あたりくゝ。〔63〕

④嘉永六年（一八五三）十月、大坂中の芝居、四代目三柘大五郎の評。

〔場より〕男まへはよし、先岡玉〔岡嶋屋の親玉〕といった意か〔64〕。

吉三郎を指すと思われる」其まじじやと申ました。(65)

⑤安政四年(一八五七)五月、京南側芝居、三代目嵐璃寛の評。

一体、此二役〔佐々木丹右衛門と呉服屋十兵衛〕は、故人岡玉のあて藝にて、則、伊丹や璃寛〔二代目璃寛〕も当てられ升たゆへ、璃寛といふ名を付た狂言のよふに思ふ。(66)

③や⑤の二重線部から、二代目吉三郎は十兵衛を当たり役にしたこと
がわかるが(67)、ただそれだけでは終わらず、文政四年九月に死去した
吉三郎は、それ以降、文政期の評(①)から安政期の評(⑤)に至るまで、
「沼津」の十兵衛を評する際には言及が見られるため、吉三郎の十兵衛
は舞台を評価するときの一つの基準になっていたのではないかと考えられ
る。

また、吉三郎没後における文政期の二代目嵐橋三郎(のちの二代目璃
寛)を評して「例の岡嶋やをうつして仕らるゝゆへ一統に悦びました」

(①)と、見物は橋三郎の十兵衛に吉三郎の面影が見られて喜んだとあ
ることや、天保期の初代三柝源之助(のちの四代目大五郎)を評して「男
はよし、かつぼく〔恰幅〕はよし、ずつと出た所は先の岡嶋屋のおもかけ
があるよふな。わる口藝風や口跡が似てあると何もいふことはないにナ
ア」かつぼくほとんど先の璃寛〔吉三郎〕じやと申ました(②)とある、
③や④の傍線部にも共通する語り口には、吉三郎を懐かしむ想いが溢れ
ている。

さらに、幕末安政期の評に、初代も、二代目の璃寛も「当てられ升たゆ
へ、璃寛といふ名を付た狂言のよふに思ふ」(⑤)とあることから、江戸
時代の上方において、吉三郎は語り継がれるべき十兵衛役者であったこ
とがわかる。

近世の上方では、吉三郎の十兵衛像が演じる側にとっても観る側にと
っても一つの基準となっていたという点において、吉三郎の十兵衛はあ
る種の「信仰」の対象となっていたのではないかと考えられる。

ここでいう「信仰」とは、その藝に心酔した者はその藝を絶対的なもの
として崇拜する、という意味で用いている。演者であれば自分がその役
を演じるときには崇拜するその藝に少しでも近づこうと努力するであろ
うし、見物・観客であればその藝を今後の評価の基準として定めること
であろう。

当時の上方では、見物の心の中には吉三郎の十兵衛は絶対なものとし
て存在しており、彼らは、今は失われてしまった吉三郎の十兵衛に少し
でも近づいてくれる役者が現れることを祈っていた。

役者のほうも、見物の望みに応えるために、今は失われた吉三郎の十
兵衛に近づこうと努力をしたのではないだろうか。

二代目璃寛も四代目大五郎も、かつて吉三郎が見せたような、色気と
おかしみのある十兵衛を演じている。

二代目璃寛の場合は、①に「例の岡嶋やをうつして仕らるゝ」とあるこ
と、四代目大五郎(当時初代源之助)の場合は、③に「瀬川に見とれ、む
さくろしい内にとまらんと思ふ所へ安兵へ来たり、同道せんといふゆへ、
腹立作病おこす所のおかしみもよく」とあることから、両者とも色気と
おかしみのある十兵衛を演じていたことがわかる。

「例の岡嶋やをうつして仕らるゝ」(①)と言われる二代目璃寛も、「先
岡玉其まじじや」(④)と言われる四代目大五郎も、顔の作り(化粧)や
衣裳や演じ方を吉三郎のそれに近づけていたというだけでなく、その所
作のかたち、身体のかたち、立居振舞のかたちまでをも吉三郎のそれに
近づけていたのではないか。吉三郎を懐かしむ声は、そうした身体の動

きから直感的に発せられたものであったと考えることもできるかもしれない。

吉三郎が始めたと考えられる上方系の十兵衛の型は、近代以降も残り、現在の舞台でも見ることができている。

「沼津」の上演史において、二代目嵐吉三郎は重要な役者であるといえるだろう。

【註】

(1) 浄瑠璃本文では「十兵衛」と表記されているが、歌舞伎では「重兵衛」と表記されることも多い。十三代目片岡仁左衛門は、「〔前略〕本行〔人形浄瑠璃〕では十兵衛です。それを重兵衛にしたのは、笠に書く字一つにしても、「十」より「重」のほうがさまになるという工夫でしょう」と述べる。十三代目片岡仁左衛門『芝居譚』河出書房新社、平成四年、二百七十三頁参照。

本論では、本文に基づき「十兵衛」で統一する。ただし引用文はその限りではない。

(2) 三代目市川寿海「合羽の色気」、『幕間』昭和三十一年一月号、百二頁。

(3) 志野葉太郎『歌舞伎 型の伝承』演劇出版社、平成三年、七十頁参照。

(4) 昭和三十八年（一九六三）十二月歌舞伎座の「沼津」において、十四代目守田勘弥が初めて最後の十兵衛を勤めた。三宅三郎の評には、「勘弥の十兵衛は、おなんど色の半合羽をきる二枚目ふうの扮装である」「しかし、こんどの勘弥の十兵衛は、そうした外形は二枚目ふうでありながら、地味で質実な辛抱立役のハラでやっている。もっともお米に惚れて後を追って上手に入るところなど、平作に「そうかいの」というセリフ廻し、

しぐさなど上方和事の味が、とくに目立った」（『沼津を主として』、演劇界』昭和三十九年一月号、三十頁）とあり、勘弥は、どちらかと言えば上方系のうち、和事と和実の中間の十兵衛ではなかったかとの劇評からは読み取れるが、東京出身の勘弥が東京系の「本文通り」の十兵衛を演じたのかどうかは判然としない。大方のご教示を仰ぎたい。

(5) 水落潔『沼津』と『俊寛』、『演劇界』平成二十二年十一月号、百七頁。

(6) 加賀山直三「その「丸本世話物」の役々」、『中村吉右衛門』（『幕間』臨時増刊、昭和三十年九月、和敬書店）、四十九頁。

(7) 十三代目片岡仁左衛門は次のように述べる。「〔前略〕大阪の台本では、〔中略〕盗みがおこるまでは和事なのです。じゃらじゃらした和らかみとおかしみをみせるのが重兵衛役者の芸になるのです。／このあたりのおまさでは成駒屋（初代中村鴈治郎）と河内屋（二代目實川延若）は無類でした」（註1前掲『芝居譚』、二百七十七～二百七十二頁）。

(8) 水落潔『上方歌舞伎』東京書籍、平成二年、百五十五頁。

(9) 以下、DVD『歌舞伎名作選 伊賀越道中双六 沼津』（松竹株式会社、平成十九年）を参照。昭和五十五年（一九七〇）一月歌舞伎座所演、二代目中村鴈治郎の十兵衛、十三代目片岡仁左衛門の平作、二代目中村扇雀（現・四代目坂田藤十郎）のお米、五代目片岡我當の孫八、五代目嵐璃瑠の安兵衛。

(10) 三宅三郎『かぶきを見る眼』新潮社、昭和三十一年、九十九頁。

(11) 水落潔、註8前掲『上方歌舞伎』、百五十四～百五十五頁。

(12) 『新版 歌舞伎事典』平凡社、平成二十三年、「性根」の項（今尾哲也執筆）。

(13) 志野葉太郎、註3前掲『歌舞伎 型の伝承』、七十頁。

- (14) 景山正隆編『歌舞伎オン・ステージ』第二卷(白水社、平成七年)に収録された「沼津」の台本は、この昭和四十五年(一九七〇)五月歌舞伎座の上演台本(松竹大谷図書館蔵)を底本としている。ここでは「歌舞伎独自」の演出が取られている。また、このときの劇評には、「幸四郎の十兵衛は、〔中略〕和事でなく、実事の十兵衛だが」(戸板康二「勘三郎の各役各様」、『演劇界』昭和四十五年六月号、二十三頁)とある。
- (15) 十一代目片岡仁左衛門『沼津』の平作、『歌舞伎』第百三十一号、明治四十四年五月一日発行、三十九〜四十二頁。
- (16) 岡本綺堂「市村座覗き」、『演芸画報』大正五年五月号、八頁。
- (17) 六代目尾上菊五郎「私の重兵衛」、『演芸画報』昭和五年十月号、二十三頁。
- (18) 八代目松本幸四郎「新しい分野の開拓」、『幕間』昭和三十年二月号、四十四頁。
- (19) 志野葉太郎、註3前掲『歌舞伎 型の伝承』、七十頁。
- (20) 加賀山直三、註6前掲「その「丸本世話物」の役々」、四十九頁。
- (21) 三代目市川寿海、註2前掲「合羽の色気」、百二頁。
- (22) 三代目市川寿海「東京での初春」、『幕間』昭和三十三年二月号、五十一〜五十二頁。
- (23) 志野葉太郎「『伊賀越』の「沼津」―平作役者次第の「沼津」―」、『演劇界』昭和四十五年五月号、九十四〜九十七頁。のち註3前掲『歌舞伎 型の伝承』に収録。
- (24) 藤井康雄「鴈治郎の舞台追跡―沼津―」、『劇と評論』昭和五十年九月号、四十七〜四十七頁。のち『歌舞伎の芸 続』(私家版、昭和五十一年)に収録。
- (25) 藤井康雄「歌舞伎狂言の鑑賞 伊賀越道中双六 沼津」、『演劇界』昭和五十四年十一月号、七十六〜七十九頁。のち『歌舞伎鑑賞 続々』(私家版、昭和五十五年)に収録。
- (26) 十三代目片岡仁左衛門、聞き書き・水落潔『とうざいとざい 歌舞伎芸談西東』自由書館、昭和五十九年、百十七頁。
- (27) 水落潔、註8前掲『上方歌舞伎』、百五十四頁。
- (28) 志野葉太郎、註3前掲『歌舞伎 型の伝承』、七十一頁。
- (29) 初代中村吉右衛門『吉右衛門自傳』啓明社、昭和二十六年、百五十四頁。
- (30) 註12前掲『新版 歌舞伎事典』、「つつころばし」の項(青木繁執筆)。
- (31) 大正八年(一九一九)五月、大阪浪花座の興行において十兵衛を演じた初代鴈治郎について、石割松太郎は、「重兵衛がお米の縹緞に見惚れ、天ピン棒を片手でさすりながら、驚きほれなくと見惚れるのであるが、鴈治郎はこゝでは只の突転つとばしのやうになる」と記している。「鴈治郎の重兵衛―浪花座の「沼津」を見て―」、『演芸画報』大正八年六月号、百三十二頁参照。
- (32) 小夜格子『沼津』の閉つた後 鴈治郎の部屋へ高安博士が来て、『新演芸』大正八年六月、七十四頁。
- (33) 『演芸画報』大正五年五月号、『新演芸』同年五月号。
- (34) 『演劇界』昭和二十五年十二月号、『幕間』同年十二月号。
- (35) 三宅周太郎『沼津』私見、『演芸画報』大正七年五月号、二十二頁。『演劇往来』(新潮社、大正十一年)所収。
- (36) 大正十年(一九二二)十月、新富座の興行で十兵衛を演じた吉右衛

門に向けて、三宅周太郎は、「何も羽左衛門式に二枚目風の行き方を心がける必要はない」と書いている。「名月八幡祭」と「伊賀越の沼津」、『演芸画報』大正十年十一月号、五十二～五十三頁参照。

(37) 三代目市川寿海、註2前掲「合羽の色気」、百二頁。

(38) 藤井康雄、註25前掲『歌舞伎鑑賞 続々』、七十七頁。

(39) 『役者外題撰』天保十年(一八三九) 正月刊、初代三柘源之助(のちの四代目大五郎)の評。

(40) 『役者金剛力』天保十一年(一八四〇) 正月刊、初代三柘源之助の評。

(41) 「伊賀越道中双六」上演年表(国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集(614)』所収、日本芸術文化振興会、平成二十九年)参照。

(42) 五代目宗十郎を祖父とする七代目沢村宗十郎は、「私の祖父の重兵衛は古今無類と云はれたさうですが」と述べている。七代目沢村宗十郎

「掛持ちの三役」、『演芸画報』昭和八年七月号、五十七頁参照。

(43) 大阪歴史博物館・早稲田大学演劇博物館編・発行『日英交流大坂歌舞伎展―上方役者絵と都市文化―』(平成十七年)所収の役者絵参照。

(44) 『役者寿』享和四年(一八〇四) 正月刊、二代目嵐吉三郎の評。

(45) 『役者よし〜』文化二年(一八〇五) 八月刊、二代目嵐吉三郎の評。

(46) 表1の1、享和三年(一八〇三) 三月京北側芝居の上演台帳の転写本には、道中の場面において、「ト吉三郎(十兵衛)、棧敷前の通ひ道へかゝる。跡より團蔵(平作)、右の荷を負ながら行かゝる」と書きにあるため、仮花道を通って本花道に出るといふ演出は当時からあったものと考えられる。また、本論引用の吉三郎三演目の評に「沼津の場で通ひ道

を通つてじゃ有た時は」とあることから、仮花道を使った演出が確認できる。

(47) 『役者出世咄』文化九年(一八一二) 正月刊、二代目嵐吉三郎の評。

(48) 『役者警節』文化十二年(一八一五) 正月刊、二代目嵐吉三郎の評。

(49) 『役者遊眼合』文政二年(一八一九) 正月刊、二代目嵐吉三郎の評。

(50) 鳥越文蔵氏は「劇場にきた人が(役者絵を)買うとなると、芝居が始まった時にはその芝居の絵ができてなければいけないわけでしょう。そうすると、幕があく前にでき上がっていないかもしれない」と指摘している。また、鈴木重三氏は、「予定原稿」を基にして錦絵が描かれている例を示している。歌舞伎学会編『歌舞伎の歴史 新しい視点と展望』雄

山閣出版、平成十年、三百五十九～三百六十一頁参照。

(51) 註45前掲『役者よし〜』、初代浅尾工左衛門の評。

(52) 伊原敏郎『近世日本演劇史』早稲田大学出版部、大正二年、三百二十六頁参照。

(53) 註47前掲『役者出世咄』、初代浅尾工左衛門の評。

(54) 註48前掲『役者警節』、初代浅尾工左衛門の評。

(55) 註49前掲『役者遊眼合』、初代浅尾工左衛門の評。

(56) 志野葉太郎、註3前掲『歌舞伎 型の伝承』、七十一頁。

(57) 註45前掲『役者よし〜』、初代叶瑠子の評。

(58) 註47前掲『役者出世咄』、二代目嵐吉三郎の評。

(59) 註48前掲『役者警節』、初代叶瑠子の評。

(60) 註49前掲『役者遊眼合』、四代目嵐小六(前・初代叶瑠子)の評。

(61) 『役者註真庫』文政十年(一八二七) 正月刊、二代目嵐橋三郎(のち二代目璃寛)の評。

(62) 註39前掲『役者外題撰』、初代三柘源之助(のち四代目大五郎)の

評。

(63) 註40前掲『役者金剛力』、初代三柘源之助の評。

(64) ここでの「玉」は、「親玉」の略であり、「第一のもの」や「第一人者」であることを意味するか。こうした「玉」の用例は、文化文政期(一八〇四〜二九)ころには見られる。『日本国語大辞典』(第二版、小学館)、「たま【玉・珠・球】」の項参照。

(65) 『役者武勇競』嘉永七年(一八五四)正月刊、四代目三柘大五郎の評。

(66) 『役者初渡橋』安政五年(一八五八)正月刊、三代目嵐璃寛の評。

(67) そのほか吉三郎が十兵衛を当たり役にしたという傍証を三点挙げる。

1、文政四年(一八二二)正月、吉三郎の初代橋三郎改名を寿いで、呉服屋重兵衛の役者絵が出された点(西国亭芝国画「初代嵐橋三郎の呉服屋重兵衛」、註43前掲『日英交流大坂歌舞伎展―上方役者絵と都市文化―』、二百十六〜二百十七頁)。

2、文政五年(一八二二)刊のあかつきのかねなり 暁鐘成戯作『講義 璃寛栗毛』は、二代目

吉三郎の初盆に合わせて出版された冥土物語であるが、ここには呉服屋十兵衛の姿で吉三郎が登場する趣向が見られる点。『上方役者一代記集』(上方芸文叢刊4、八木書店、昭和五十四年)所収。

3、『役者三世相』(天保五年(一八三四)正月刊)における二代目嵐璃寛および二代目浅尾工左衛門の評には、吉三郎の追善狂言として「沼津」が出たとある点。

第四章 「岡崎」における政右衛門を中心とした型の考察

——求められるいぶし銀の藝味——

はじめに

「岡崎」の型については、志野葉太郎『歌舞伎型の伝承』（演劇出版社、平成三年）や十三代目片岡仁左衛門『芝居譚』（河出書房新社、平成四年）にまとめられているが、前者の論考の初出は昭和四十五年（一九七〇）九月号の『演劇界』であるから同年同月国立劇場の「岡崎」には触れられていない。さらに、両者とも、当然ながら、平成二十六年（二〇一四）十二月、および同二十九年（二〇一七）三月国立劇場の「岡崎」については言及していない。また、江戸時代における「岡崎」についても触れられてはいない。

そこで本論においては、右の先行研究や藝談に拠りながら、それらでは触れられていなかった型にも目を配りつつ、政右衛門の型を中心に論じていきたい。第一章でも述べたように、とりわけ「岡崎」ではほかの役も大事になってくるため、政右衛門以外の役についても言及したい。

「岡崎」の成功は、政右衛門に加え、幸兵衛を演じうる役者を得られるかどうかにかかっている。どのような役者の組み合わせなら再演が望まれたのだろうか。江戸時代から現代までの上演史を通して検証してみたい。

なお、平成に上演された二つの「岡崎」について、細かな動きの確認をしようと思ったが、現在「権利関係」により、記録映像の視聴ができない状態となっている。いつ見られるようになるのかもわからない。まこと

に残念ではあるが、細部の動きについて詳しく論じることにはできないことをお断りしておく。ただし、昭和四十五年九月の公演については記録映像の視聴は可能であるので、こちらは論述の参考にする。

また、本論では、基本的に、セリフや竹本（歌舞伎専門の義太夫節奏演者の通称）の詞章は、『平成二十九年三月歌舞伎公演上演台本 通し狂言 伊賀越道中双六 五幕七場』（国立劇場）から引用する。

一 舞台面

志野氏によれば、「岡崎」の政右衛門には三つの型がある。

十一代目片岡仁左衛門、初代中村鴈治郎、初代中村吉右衛門の三つの型である。

二重舞台正面に設置される階段は、大抵の場合、「吃又」や「毛谷村」で使われる、切り株を段々と階段状に積み上げたものか、もしくは三段の階段であるが、昭和三年（一九二八）四月歌舞伎座で政右衛門を演じた初代鴈治郎は、三段の階段の下に、所作台を式台として敷き、その外へ下駄などを脱いで上がるようにしたとある^①。昭和四十五年（一九七〇）九月国立劇場の二代目鴈治郎の政右衛門のときもこれと似たような舞台面となっており、所作台よりは厚みのある台が敷かれ、その台と二重舞台との間の階段は二段となっている。二代目鴈治郎は、「たばしきり 蓑切」の場面で包丁を研ぐとき、その台の上で行っていた。なお、二代目鴈治郎は昭和四十五年の公演でしか政右衛門を演じていない。以下、「二代目鴈治郎」と言うときは、その公演のときのことを指す。

二代目鴈治郎は、おおむね初代鴈治郎の型で政右衛門を演じていたのではないかと思われる。

さらに初代鴈治郎が大正十四年（一九二五）五月大阪中座で政右衛門を勤めたとき、正面の家体と上手の障子屋体との間が細い廊下で仕切られていたと記録されている⁽²⁾。二代目鴈治郎もこれを踏襲している。普通はこのような廊下はない。

また、舞台下手に置かれる木戸口は、仁左衛門型・吉右衛門型は定式の柴折戸であるが、鴈治郎型は写実的な格子戸を用いる⁽³⁾。理屈からすると、風雪が凌げない柴折戸ではおかしいが、十三代目仁左衛門によれば、このほうがお谷との芝居がしやすくなるという。

二 政右衛門の出来で

「岡崎」は、志津馬を伴ったお袖が相合傘で家に帰り着く、通称「相合傘」の件りから始まる。お袖は母親に志津馬を泊めてくれるように頼むが、お袖にはすでに許婚の夫がいた。その躰殿へ言い訳ができないと母親は事を分けて諭す。立とうとする志津馬をお袖が引き止める。お袖のクドキである。『伊賀越道中双六』は全体として色気が乏しく華やかさに欠けるため、若い美男美女の色模様が描かれるこの場面は彩りを添える貴重なものとなっている。「岡崎」に華を添えることがお袖と志津馬の主な役目であるといえる。

蛇の目の眼八はお袖が連れ込んだ男を詮義しようとするが、幸兵衛に懲らしめられる。眼八は、幕切れで幸兵衛に斬られるだけの役であるため、全体から見るとさして重要な役ではない。

志津馬が持参した手紙から股五郎になりすます件りでは、「股五郎」と名乗った志津馬に対する幸兵衛の当惑と疑念の思い入れが重要である。ここでの「仕込み」が最後に打ち明ける場面への盛り上がりにつながっていく。

幸兵衛は、「股五郎」と名乗る男に疑念を抱き、娘に「許嫁の躰」だと言って「肌赦させて詮義せん」（平成の公演では幸兵衛のこのセリフはカット）とするような、そしてまた「高級ブランドたばこ蓑を好むような高踏趣味もある」ような「異常の人」でもある⁽⁴⁾。幸兵衛を演じる難しさはこうした点にもある。

戦前までは、上演時間の都合から、幸兵衛が「股五郎」と名乗った志津馬を「躰」として奥に通ず場面まではカットされることが多かった。しかし、そうしてしまつては話の筋がわからなくなることについては第一章で述べた通りである。

蛇の目の眼八が葛籠に忍び込む件りが済むと、舞台が半廻しになり、木戸口が上手に移る。花道から捕手に追われた政右衛門が菰を被って出てくる。付際でつけてきた捕手を睨むと捕手が引き返す。政右衛門は舞台に来て菰で大小を包み雪中に隠す。

政右衛門は、くくり袴に脚絆、草鞋ばきというのが普通だが、初代鴈治郎は、着流しに脚絆をつけ、素足で頬冠りという姿で登場した。二代目鴈治郎も初代と同じだったが、脚絆はつけなかった。鴈治郎型の扮装こしらえは、役人に「町人だ」と申し開きをすることから案出されたものであつたらうが、これでは武藝に秀でた政右衛門とは見えにくい。二代目鴈治郎は上背が足りず小柄なため、なおさらそれらしく見えなかつたようである⁽⁵⁾。因みに文楽では、鎌倉飛脚に身をやつしている政右衛門は「文」と書かれた胸当てをつけている。この姿からも「武術の達人」であるとは想像しにくい。

三 幸兵衛との再会

政右衛門が捕手たちと立廻りをしているとき、幸兵衛は一旦窓から覗いたあと二重を降り、木戸を半ばほど開けてそれを見るが、大正二年（一九一三）四月歌舞伎座の二代目市川段四郎は手燭の光を袖に隠すようにして⑥、昭和三年（一九二八）四月歌舞伎座の七代目市川中車はしゃがみ込んで⑦、じっとその様子を見ていた。こうした場面や、政右衛門に十手を差し付ける捕手を制し容赦を願う場面、気を失った捕手に活を入れる場面における立ち居振る舞いによって、幸兵衛役者は元武藝者であるさまを見せなければならない。

幸兵衛は政右衛門に尋ねたいことがあるから家に上がるようにと言う。政右衛門は「然らば御免」と言っただけで応じる。

文楽では「然らば御免」の一言の語りが特に大事だとされている。二代目豊竹古鞆太夫（のちの山城少掾）は次のように述べている。

この場の政右衛門は全然本名を明かしてゐない。たゞ単なる行きずりの旅人に偽装してゐるわけですが、それでも流石に人品は隠しおほせない。この「然らば御免」といふ僅か一言の挨拶のうちに、天下無双の剣士唐木政右衛門としての風格や人態が自から滲み出る。といふ解釈なのです。⑧

浄瑠璃本文は、「老人」の。詞に是非なく政右衛門「然らば。御免」と打通れば」となっている。

古鞆太夫の語りでは⑨、「詞に是非なく、政右衛門シーソーン」の「ン」

が低く長く語られることで先を急ぐ政右衛門の、怪しげな男の家に入つてよいものかという迷いを表し、「然らば、御免シーソーン」の「ン」がしだいに高くなる音で、決意を固め力強く歩を進める如く語られている。

ここは、怪しげな男の家に入る政右衛門の気組みが自ずと出る場面であらう。

鴈治郎型も吉右衛門型も特に仕草はないが、仁左衛門型では、足を割り刀を横にして形をつける。これにより、素性を知らぬ男の家に入る覚悟が示される。

二代目鴈治郎は、⑩詞に是非なく、政右衛門」の竹本のところで、上帯の両端を引っ張ることで覚悟を示し、それまでは下手に向けていた身体を上手の幸兵衛のほうへ向け、「然らば」と言っただけでお辞儀をし、「御免」と竹本が語ると舞台が元に戻る、という手順であった。

舞台が元に戻り、二重に上がった師弟は名乗り合い、再会を果たす。このとき幸兵衛が遠州行燈の芯を掻き立てることによって、二人はしみじみと顔を眺め合う。

仁左衛門型・鴈治郎型では、幼名の庄太郎に返って「甘え」を見せる。

一方の吉右衛門型は、幸兵衛役者が行燈の芯を掻き立てると、後ろに下がって糸（三味線）に乗り両手をつくという地味なやり方である。

この場面を、平成二十九年（二〇一七）三月国立劇場の上演台本から引いてみる。

政右 お別れ申して十年余り、相好は変られしが、生国勢州山田に

て、武術指南下されし、かなめ 要さま、ではござりませぬか。

幸兵衛 ウムくくく、その言葉で思いついた、ハ、ハ、ハ、ハ。我勢州にありし頃、幼少より、育て上げし、庄太郎であろうがな。

政右 然らばあなたが。

幸兵衛 其方が。

政右 先生、

幸兵衛 庄太郎か、

兩人 これはく。

ト、膝を打つ。

「と、手を打って、尽きぬ師弟の遠州行燈、掻き立てく打ち

眺め

ト、幸兵衛、行燈の灯を掻き立て、よろしくある。政右衛

門、手をつかえる。(10)

傍線部の「先生」「庄太郎か」のやりとりは浄瑠璃本文にはない入れ事であるが、このとき政右衛門を演じた二代目吉右衛門は、仁左衛門・鴈治郎の型を取り入れて、「先生」のセリフで幸兵衛（五代目中村歌六）の顔を下から見上げ、庄太郎の昔に戻り「甘え」を見せた(11)。これは新たな工夫ではないかと思われる。

時代は前後するが、昭和四十五年の十三代目仁左衛門の幸兵衛は、「我勢州にありし頃、幼少より育て上げし」のあと、相好を崩し「庄太郎であるがな」と親しみを込めて、二代目鴈治郎の政右衛門に言う。「然らばあなたが」「其方が」「これはく」の二度目の「は」に合わせて兩人が膝を打って笑うと、セリフを言うごとに段々と距離を縮めていた両者がそ

れぞれの手を取り合って、右から左から顔をしみじみと眺め合う。このとき幸兵衛は立膝となり、政右衛門は下から旧師を仰ぎ見る「甘え」の形となる。幸兵衛が行燈の芯を掻き立てると、政右衛門は、後ろに下がり糸に乗って両手をつく。

このときの劇評には、「鴈治郎のその政右衛門が両手をついて顔を心もち斜めにもってゆくやわらかな首から肩への描線に、上方芸の色気というか情感というか、そんなものが瞬間の閃光として光る」(12)とある。

このように、二代目鴈治郎は仁左衛門・鴈治郎の型と吉右衛門型を組み合わせで演じていた。さらに、幸兵衛の昔話を両手をついて聞いているとき、二代目鴈治郎の顔は幼い庄太郎が「甘える」ときの顔になっていた。その後、婆（四代目尾上菊次郎）と再会したときもそうであった。

なお、このときの幸兵衛の型に、眼鏡をつけて政右衛門の顔を見る、という型があるが、これは、安政四年（一八五七）三月大坂中の芝居において、幸兵衛を演じた五代目市川海老蔵（前七代目團十郎）の評にも見られる。このとき政右衛門は二代目尾上多見蔵が演じた。

はからず松朝丈（二代目尾上多見蔵）と顔見合せ、庄太郎と名乗に驚き、ドレくと老眼の思ひ入にて、眼鏡を取らざれば見物一統かんしんく。(13)

人形浄瑠璃にもこの型はあるが、この書き方から、ここで眼鏡を取り出す型は五代目海老蔵が始めたのではないかと推察できる。

政右衛門は幸兵衛に対して敵討の途上にあることを明かさず、ただの浪人であると旧師を偽る。そこへ幸兵衛の女房が出てきて股五郎への助力を頼む。政右衛門は、騒ぐ心を押し隠し、助太刀を引き受け、股五郎の

居所を知ろうとする。しかし、眼八が忍び込んでいることを悟った幸兵衛は「話の蓋は、取らぬが秘密」と女房に告げる。この場面では、思わぬところで敵の手がかりを掴んだ政右衛門の意気込みもさることながら、それを押しとどめる、「二物」ある幸兵衛の肚が見せ所になっている。幸兵衛役者には、政右衛門の気迫を受け止めるだけの器量が求められる。

幸兵衛は庄屋に呼ばれて出ていく。二代目河原崎権十郎は、花道の引込みに雪下ろしの鳴物を打たせ（大太鼓を軽く続けて打つことで雪降を表す）、わずかにおこつて傘を持ち替えていた。二代目市川段四郎は、傘をさした右の手はそのまま、左の袖で刀の柄を囲って、武士の魂を雪に濡らすまいとするしぐさをして見せたとも、風音で傘を傾けてきまるなどのしぐさをしたとも言われる⁽¹⁴⁾。しかしながら、この引込みの場面において、七代目市川中車はただ振り返って頷くだけで何もしなかった。志野氏は、中車の型に幸兵衛らしさを感じたと述べている。

四 葛切

政右衛門は師匠が帰ってくるまで、煙草の葉を刻んで待つことにする。老婆が糸車を回し、政右衛門が煙草を刻む「葛切」の場面である。吉右衛門型では、人のいい老婆の勧めで幸兵衛の着物を借りて着替えをする。志野氏によれば、これにより「幸兵衛の留守中打くつろぐといった気分があつて面白く」なるという。

政右衛門は、「下男^{しもべ}同然に、お使いなされて下さりませ」と言い、干しである煙草の葉に目をつけ、それを刻むことにする。

竹本は、⁽¹⁵⁾底に 剣⁽¹⁶⁾の葉拵え、敵を聞き出す苺の小口、葉巻き手早く

きり／＼と、大の体を小回りの、奉公振りも哀れなり」と語る。政右衛門はまめまめしくはたらきつつも、婆から敵の手がかりが得られないものかと窺っているのである。この場面における二代目鴈治郎は、庄太郎に返ってまめまめしさを見せる一方、身近に敵が潜んでいるのではないかと老婆に気づかれないように辺りに眼を配っていた。

敵を聞き出す苺の小口⁽¹⁷⁾のところでは、仁左衛門型・鴈治郎型は、脚絆を取りながら上手を窺い、老婆と見合ってはつとずる形を見せる。吉右衛門型は、手拭いで片襷をしながら奥を窺い、気を替えて結ぶ。

ここでは手拭いの片襷というのが普通のやり方だが、大正二年四月歌舞伎座の十一代目仁左衛門は、白い手拭いを米屋被りのようにして、帯締めを片襷にしたという⁽¹⁸⁾。文楽の人形もここは手拭いを被る。

政右衛門が切台を前にして煙草を刻み出すと、お谷が花道から出てくる。順礼姿のお谷は、抱子を懐に入れ、莫塵^{いとだて}もしくは糸立（糸を挟み込んで補強した渋紙）をまとい、杖をついて痛々しげにトボトボと花道を歩む。そして、癩の痛みに門口で倒れ、通りかかった夜廻りに咎められる。お谷を追い立てるこの夜廻りは、雪の夜の寒さと寂しさを観客にひしひしと感じさせなければならない。ベテランの枯淡と老巧が求められる重要な脇役である。

夜廻りの声に気づいた政右衛門が戸を開けるまでの動きには二つの型がある。

一つは、夜廻りの声があるので二重の窓から覗くがよく見えぬ思い入れで下に降り、戸を開けるといふ手順である。仁左衛門型はこれである。

もう一つは、二重の下に降りて包丁を研いでいるときに、夜廻りの声⁽¹⁹⁾が聞こえるので戸を開ける、というやり方である。鴈治郎型と吉右衛門

型はこちらである。

そこにお谷がいることに気づき驚いた政右衛門は、すぐに戸を閉める。その後、〽包む我が名の頭われ口、悪い所へ切りかけた、眞の刃金、胸を刻むと人知らず」と竹本が語る場面での動きには各役者の持ち味が出てくる。

仁左衛門型は、よろよろした足取りで二重に上がり、再び煙草を刻み始めるが、〽胸を刻むと」の後のチリレンという糸に合わせて、刃先に鬢の油をつける形を見せる。これは涙を隠すための仕草である。

鴈治郎型は、「周章て、框の上り段、一段踏んでキリリと一つまひ、二段もまたクルリと」まわり、切台の前に座ると夢中になって煙草の葉を刻む⁽¹⁾。心中の動揺を身体でそのまま表現している。二代目鴈治郎もこうした動きを見せていた。

吉右衛門型は、三段を駆け上がった振り返り、切台の前に座ってジツとなる、という心情表現に重きを置いた地味なやり方である。

心中の動揺をどのように身体で表現するか、鴈治郎型が最も直接的であり、吉右衛門型が最も抑制的で、仁左衛門型はその中間にあるといえる。

この場面の政右衛門の演技については、江戸時代の評が参考になる。

安政四年（一八五七）三月大坂中の芝居における二代目尾上多見蔵の評を引用する。

夫より、〔二代目中山〕南枝丈女房お種（お谷を指す）、門口に来るにおどろき、〔四代目山下〕金作丈おくら（幸兵衛女房を指す）への手まへをかねての仕うち。見功じやチト、仰山過升た。其上、砥たらいにつまづいたり、いろいろお持前の仕内がムリ升たが、あの様に

なされたら、小天狗とも呼ばれし唐木がチト弱う見へ升。其上、あの様にあわてられたら、しらぬ者にもさとられるやうに思ひ升。⁽¹⁾

多見蔵の政右衛門は、お谷が門口にいることに気づくと、砥石やたらに躓いたりするなどの動きがあったが、それでは、「小天狗」とも呼ばれる政右衛門が弱く見えるばかりか、婆にも悟られてしまう、とある。

鴈治郎型は動きとしては面白いが、あまり動き過ぎてはいけない、というのがこの場面である。

夜廻りが引っ込むと、お谷が一夜の宿を頼む。声を聞いて立ちかかる老婆を政右衛門は引き止める。敵討成就を最優先とする政右衛門は、癩と寒さに苦しむお谷と我が子を助けたくても助けられない。当の敵股五郎を付け狙う政右衛門であることが露見してしまふ恐れがあるからである。婆に対する政右衛門のセリフ「夜中に一人歩きする女、ろくな者じゃござりませぬ。戸を明けずと、ぼいなしたかようござりましよう」などには、悲痛な感情を抑制することが求められる。泣き声が混じってはよくないだろう。

老婆の糸線唄が歌われる。昭和四十五年や平成の公演のときは、婆が〽来いと言ったとて行かれる道か」までを歌い、〽道は四十五里波の上」を竹本が引き継いでいた。この唄は遠くにいる想い人に対する思慕の念を歌ったものであるが、お谷は目の前にいる想い人に会うことが許されない状況にある。お谷の哀れさが増す。

この唄を歌う老婆は大役である。この唄で、雪が降る田舎家の静けさと寂しさ、さらにお谷の哀れさまでをも引き立たせなければならぬ。ことに、三味線の豊澤長一郎がものうい糸車の音を引いた後、六代目村東蔵の婆が糸車を廻しながら歌を唄い、そのあとを二代目竹本葵大夫

が引き継いだ、平成二十九年の公演はそれに成功していたように思う。

老婆の糸繰唄の後、お谷は風雪や癩の持病の苦しみに耐えてはるばるやって来たのも夫に我が子を見てもらいたい一心であるからだどひとり物語る。煙草を刻みながらお谷のこの述懐を聞いているところは政右衛門の苦衷の見せ所であるが、この述懐の後、「傍に夫のあるぞとも、知らぬ不便さ食いしぼる、咽喉に熱湯内外に、水火の責苦雪囊」と竹本が語るところの動きには違いが見られる。

仁左衛門型は、「傍に夫のあるぞとも」で自分を指差して極まる⁽¹⁸⁾。

志野氏によれば、十三代目仁左衛門は、ここで包丁の刃に自分の顔を映していたようである。これはこの型の応用であろう。

鴈治郎型は不明だが、二代目鴈治郎は、煙草の葉を刻む以外の仕草は見せていない。

吉右衛門型は、「知らぬ不便さ食いしぼる」で手拭いを口にくわえる形を見せる。

お谷が門口に倒れる。その物音に気づいた婆が外に出て様子を見る。気付けの薬を与えようとすると、政右衛門がそれを止める。見兼ねた婆はせめて赤子だけでもと赤子を中に入れる。二代目鴈治郎はこのとき一瞬赤子の顔をのぞき込んでいた。

政右衛門は悶絶しているお谷をわざとむごく外へ突きやって戸を閉める。このとき、仁左衛門型も吉右衛門型も、柱に手をかけて極まるのは同じである。鴈治郎型は不明だが、二代目鴈治郎も柱に手をかけて極まっていた。

婆が奥に行っている隙に、政右衛門はお谷を介抱する。柴に火をつけて暖をとり、婆から奪った気付けの薬を吞ませる。大正二年四月歌舞伎座の十一代目仁左衛門は、焼いた餅を布巾のようなものに包み、それを

お谷の懐に入れ、それから気付け薬を吞ませたという⁽¹⁹⁾。

お谷が気がつく。政右衛門は敵の手がかりを掴んだことを伝える。お谷は子どもがいないことに気づき、夫に訊ねる。

お谷 坊はどこへ。

政右 気遣いすな。坊主は奥へ寝させて置いた。

お谷 そんなら坊は、

ト、思入れあつて、

お谷 アノ、顔見て下さんしたか。

政右 おゝ見たぞ。

お谷 見て下さんしたか。

政右 見たく。

お谷 ほんに、良い子でござんしようがな。

政右 おゝ良い子じゃく。⁽²⁰⁾

右の傍線部は入れ事である。こうした入れ事は、前記の大正二年四月歌舞伎座における十一代目仁左衛門の政右衛門と五代目中村歌右衛門のお谷のときからある⁽²¹⁾。江戸時代および明治期の台帳には見られないため、この入れ事は大正期前後に出来たものではないかと推察される⁽²²⁾。平成二十六年と二十九年の公演で、二代目吉右衛門の政右衛門と五代目中村雀右衛門のお谷が見せてくれたように、この場面では夫婦の情愛が濃密に表現されるため、歌舞伎では一つの見せ場となっている。しかしながら二代目鴈治郎はこの入れ事を取り入れておらず、初代鴈治郎もそうであったという⁽²³⁾。この場面はないほうがいいという考え方もある。ここでそれまで溜め込んでいた思いを発散せずに、子殺しの

場面に入ったほうがいい、という考えからであろうか。

向こう（花道の揚幕あたりを指す）に提灯の灯りを見た政右衛門はお谷にここから立ち去るように促すが、「この年月の悲しさと、嬉しさ高じて足立たず、杖を力に立ちかぬる」と竹本が語る通り、お谷はなかなか立ち上がることができない。

「嬉しさ高じて足立たず」のところでは、仁左衛門型は、政右衛門が後ろからお谷を抱きかかえる形を見せる。鷹治郎型は不明だが、二代目鷹治郎は仁左衛門型と同じ形を見せていた。吉右衛門型は、お谷がよろめいて政右衛門の右手にすがる形で極まる。

ここは人形の、「嬉しさ高じて足立たず」と引き伸ばされた「ア」の語りのところで、三味線の撥と人形の足拍子が、懸命に立とうとするお谷とそれを後ろから支える政右衛門の二人を盛り立てる型が面白い。

この後、政右衛門がお谷を下手に誘導するやり方には違いが見られる。いずれもヲクリという三味線の旋律についた動きを見せる。

仁左衛門型では、向こうを見つつ早く行けと手で示しながら下がり、戸口にぶつかり柱につかまって極まる。

鷹治郎型は不明だが、二代目鷹治郎は、お谷の右側に寄り添って、そのまま下手に入る。

吉右衛門型では、お谷を後ろから抱くようにして花道付際まで行き、向こうを見て驚いて下手に連れて行く。

仁左衛門型は形が極まり、見栄えがする。二代目鷹治郎のやり方や吉右衛門型は妻へのいたわりが感じられる。

五 幸兵衛の帰宅から幕切れまで

戻ってきた幸兵衛が焚火の燃えさしに気づき、辺りを提灯で照らす。お谷の姿を見られぬよう、政右衛門はその提灯をわざと受け取り損ねて落とす。ここからは政右衛門の肚を探る幸兵衛が重要になってくる。

第二章でも述べたが、幸兵衛の帰宅後、江戸時代の名優二代目中村歌右衛門（当時玉助と改名）の幸兵衛と四代目中村歌右衛門の政右衛門は、師弟による「鑓の仕合」をして見せた。

まずは政右衛門を演じた四代目歌右衛門の評から引く。

さじき此時、幸兵へ帰るゆへ、かたはきへ女房をしのぼする所よし。後、玉助丈と鑓の仕合、御兩人ともめつそうおもしろいことであつた。感心く。芝の好此八ツ目は面白い場なれど、チトしゆんだ〔形容動詞「しゆん」は静かで寂しそうなさまの意。場ゆへ、前に鑓の伝授場なきゆへ、今度新趣向に此所へ入られしと見へ升。これにて大きにはねました。大当りく。〕⁽²⁴⁾

次に、幸兵衛を演じた玉助の評を引く。

庄太郎の手練をこゝろ見んと、ちよとほたへて〔「ほたへる」はたわむれるという意〕見ようといわれ、正面にかけて有長ひ鑓にての仕合、御兩人とも大できく。きつい見もので有たゆへ、見物一統に悦びました。大あたりく。〕⁽²⁵⁾

この天保七年（一八三六）三月大坂角の芝居で見られた趣向は、安政六年（一八五九）正月江戸中村座における、五代目市川海老蔵（前七代目團十郎）の幸兵衛と八代目片岡仁左衛門の政右衛門のときにも見られた。

海老蔵の評を引く。

見功者後、庄太郎を政右衛門ときとり、手の打(内之)をさぐらんと鎗を

持て突てかゝり、本心を明し合、娘の身の上愁の間、見物がしんと致升た。上方者此鎗の立合の場は、天保七年申年に大坂角の座にて、

故梅玉丈と故翫雀丈〔玉助と四代目歌右衛門〕とが互ひに腹を合し、

師弟〔の情〕のいとど深く、真から面白い事で有たが、此度も其時とは見おとりなく、大あたりく。(26)

右の評から、安政六年のときは、政右衛門が子どもを刺し殺した後には「鎗の立合」をしていたことがわかる。

婆が赤子の守り札に「和州郡山、唐木政右衛門倅、巳之助」と書いてあったことを発見する。幸兵衛が人質に取ろうと言うと、その言葉に反発を覚えた政右衛門が子どもを引たくり刺し殺す。政右衛門はここで高笑いをするが、志野氏も述べているように、ここで泣いてしまつては幸兵衛に怪しまれてしまうため、泣き笑いにしてはいけない。志野氏によれば、この高笑いには初代吉右衛門が群を抜いてうまかつたという。

刺し殺した赤子を二重の下に放り投げる場面は、昔は泥人形なのでコツンと音がして悪オチがきたりしたため、舞台の後方に投げたり、すぐに婆に渡したりしていたが、昭和四十五年や平成の公演では、二重の下に投げられている。昭和四十五年のときは、床につくのと同時にツケが入れられており、さほど気になるものではないと思われた。戦前までは最後にお谷が再び出てくる件りがカットされることが多かつたため、死骸は舞台後方か婆が奥に運ぶという形でもよかつたが、お谷の件りをカ

ットしない場合は、舞台前方に死骸がないと、この後のお谷の芝居へのつながりが悪くなる。

十三代目仁左衛門によれば、戦前に菊池寛がこの子殺しの場面が残酷だということで、子どもを殺さないやり方をしたこともあるようだが、それでは「岡崎」が「岡崎」でなくなってしまう。

「子を一抉りに刺し殺し、立派に言い放した目の内に、一滴浮かむ涙の色」を見て取った幸兵衛は、庄太郎こそ政右衛門であることを見抜き、志津馬と対面させる。

仁左衛門型では、幸兵衛が手燭に火を移して行燈を消し、上手屋体から飛び降りた志津馬と三段に左足を落とし刀にそりを打たせた政右衛門の目先に袖で覆っていた手燭を差し出して「唐木政右衛門、和田志津馬、不思議の対面、さぞ、満足であろうがな」と言う。鷹治郎型は、志津馬は上手屋体から飛び降りず、二重の上手と下手で二人が刀を持ってにじり寄る。吉右衛門型では、志津馬は上手屋体から飛び降りるが、政右衛門は刀の下緒をしごき右手に扇を構えた形で、幸兵衛も行燈を前に出すだけである。仁左衛門型がもつとも見栄えがするが、志野氏は「少し仰々し」かつたと述べている。

なお、昭和四十五年のときは鷹治郎型であったが、十三代目仁左衛門の幸兵衛は手燭や行燈を使わず、座したまま右のセリフを言っていた。照明装置が発達していない江戸時代の芝居小屋であったら、手燭をばつと差し出したところで右のセリフを言う効果的であつたらうと想像される。

この後、我が子の死骸を見て嘆くお谷と、志津馬と言ひ交わした身を嘆き尼となつたお袖が出てくる件りは、前述の通り、戦前まではほとん

どカットされていた。カットしない場合、長丁場となるため、平成の公演のように、サラサラと運んだほうがよいだろう。

文久二年（一八六二）十月大坂角の芝居において、お谷を演じた三代目嵐璃寛は、「政右衛門が巳之介の死骸を庭へなげ捨ると藪かげから出て来て、我子の巳之介と死出三途と門口にて自害」をして見せた。しかし、この新しい型は、何のために自害するのかが理解できないとして批判されている⁽²⁷⁾。この型は継承されることはなかっただろうが、璃寛は、「岡崎」の書替え狂言である「山田屋」（第五章参照）において、お袖が最後に自害するところからヒントを得たのかもしれない。幕切れは、眼八を斬った幸兵衛の刀を政右衛門が拭う形で幕となる。顔を見合わせた師弟二人の笑いで勇ましい門出としたところである。

三つの型を比較してみると、仁左衛門型は見栄えのする形が多くあり、鴈治郎型は舞台面や衣裳に独自の工夫があり、動きに面白味がある。吉右衛門型は動きも少なく地味ではあるが、思い入れ中心の演技（いわゆる肚藝）に重きが置かれている。三つの型は、それぞれの役者の持ち味が生かされるようなものになっていると考えられる。

第一章でも述べたが、平成二十六年および二十九年の「岡崎」の成功は、「田舎家の雪の夜の寂しさ」というその情趣を舞台空間に横溢しえた点にあったと思われる。その情趣を出すためには、志野氏も指摘している通り、政右衛門や幸兵衛だけでなく、お谷、婆、夜廻りを演じる役者にも、枯淡で老巧ないぶし銀の藝味が必要とされるのである。

六 役者の組み合わせ——政右衛門と幸兵衛——

政右衛門と幸兵衛は、どのような役者の組み合わせであれば再演が望まれたのか。江戸時代から現代までの上演史を通して検証してみたい。

上演年表は、『国立劇場上演資料集（614）』（平成二十九年）所収の「伊賀越道中双六」上演年表⁽²⁸⁾を主に参考にする。

江戸時代、「沼津」と同様「岡崎」も、江戸よりも上方のほうが上演頻度は高かった。

江戸時代の「岡崎」では、「沼津」における二代目嵐吉三郎の十兵衛と初代浅尾工左衛門の平作の如く多数回の上演が望まれたような、決定的な顔合わせというものは確認できていない。

しかしながら、同じ顔合わせでの複数回の上演は、旅巡業のような連続した興行を除くと、次の役者の組み合わせにおいて確認できる。

政右衛門・幸兵衛の順に、時系列で示す。

- ・二代目嵐吉三郎・初代浅尾工左衛門
- ・初代三柘源之助（のちの四代目大五郎）・初代浅尾与六
- ・二代目尾上多見蔵・五代目三柘大五郎

いずれも二回の上演である。

江戸時代の評判記を見ると、好評を得ている「岡崎」の興行が、思っていたよりも多かった。

次に示すのは、評判記において好評を得ていた興行と政右衛門・幸兵衛の組み合わせである。

- ①文政元年（一八一八）十・十一月大坂中の芝居、二代目嵐吉三郎・初代浅尾工左衛門⁽²⁸⁾

- ②文政九年（一八二六）九月大坂角の芝居、五代目市川團蔵・二代目嵐橋三郎（のちの二代目璃寛）⁽²⁹⁾

- ③天保七年(一八三六)三月大坂角の芝居、四代目中村歌右衛門・初代中村玉助(前三代目歌右衛門)⁽³⁰⁾
- ④天保九年(一八三八)十一月京都四條北側大芝居、初代三柘源之助(のちの四代目大五郎)・初代浅尾与六⁽³¹⁾
- ⑤天保十年(一八三九)三月大坂中の芝居、初代三柘源之助(のちの四代目大五郎)・初代浅尾与六⁽³²⁾
- ⑥嘉永五年(一八五二)三月大坂若太夫芝居、二代目尾上多見蔵・初代中村雀右衛門⁽³³⁾
- ⑦安政六年(一八五九)正月江戸中村座、八代目片岡仁左衛門・五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)⁽³⁴⁾

なかでも、「大当り」と記されているのは、③④⑤⑦の四つの興行である。

③は、人気役者の玉助(前三代目歌右衛門)と四代目歌右衛門が顔を合させたばかりでなく、本論中でも言及したように、「岡崎」において「鑑の仕合」をしてみせた興行である。

四代目歌右衛門の政右衛門は「たばこを切らんと葉まきする手前、よふのみこんだ物じや。丸でたばこやじやと申ました。御巧者く、さらにお谷が出てきてから介抱するまでの場面は「いっち(もつとも)仕にくい所なれど、よふいたされました。大できく」⁽³⁵⁾と評され、玉助の幸兵衛は、「第一作りよく、以前は剣術の師範もいたされし人品と見へました」⁽³⁶⁾と評されている。

④と⑤は、「剣術無双の政右衛門と見へました」⁽³⁷⁾とある初代三柘源之助(のちの四代目大五郎)の政右衛門と、「元は剣術の指南も仕た人と見へ、岩丈作りの親仁に見へました」⁽³⁸⁾とある初代浅尾与六の幸兵衛が

顔を合わせた興行である。

⑦は、これもすでに言及したように、「鎗の立合」が見られた興行である。「達人と見へ升た」⁽³⁹⁾と評される八代目片岡仁左衛門の政右衛門と、「がんじやう作りの親仁形、成程、関役人はあんなものであるふと思ひ升た」⁽⁴⁰⁾と評される五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)の幸兵衛が顔を合わせた。なお、五代目海老蔵は、この興行の約二ヶ月後の三月二十三日に永眠することになる(享年六十九)。

これらの評から、少なくとも③④⑤⑦に挙げた、四代目中村歌右衛門、初代三柘源之助、八代目片岡仁左衛門は政右衛門役者であり、初代中村玉助、初代浅尾与六、五代目市川海老蔵は幸兵衛役者である、と言っているのではないだろうか。

右に挙げた役者のほか、江戸における「岡崎」の政右衛門役者に、「唐木政右衛門は此人より外に仕人はムリ升まい。ヒイキ鑑の場からたばこ切のまくまで申分なく大当り」⁽⁴¹⁾と評された三代目坂東三津五郎がいることを付記しておく。

では、近代以降はどうであろうか。複数回、上演が見られる役者の組み合わせを、政右衛門・幸兵衛の順に時系列で示す。上演回数も付記する。

- ・七代目嵐雛助・中村七賀助(のちの四代目嘉七) 二回
- ・初代中村鷹治郎・二代目中村梅玉 四回
- ・初代中村鷹治郎・七代目市川中車 二回
- ・十一代目片岡仁左衛門・二代目市川段四郎 二回
- ・初代中村吉右衛門・七代目市川中車 二回
- ・初代中村吉右衛門・六代目大谷友右衛門 二回

・五代目市川新之助・坂東市昇

二回

・二代目中村吉右衛門・五代目中村歌六

二回

初代中村鴈治郎は、生涯十度、「岡崎」の政右衛門をつとめている。

相手役の幸兵衛は、二代目中村梅玉が四回、七代目市川中車が二回、三代目市川荒五郎、三代目中村伝五郎、初代市川斎入（前初代右團次）、十一代目片岡仁左衛門がそれぞれ一回、つとめている。

二代目梅玉は、たとえば「河庄」の孫右衛門など、鴈治郎が毎回やりかたを変えても、「又変ったのやな」とスンナリと受ける技術があり、鴈治郎の無二の相手役であったことで知られている⁽⁴²⁾。しかしこの二人が初めて顔を合わせた明治四十五年（一九一三）二月東京新富座の劇評には、「梅玉の幸兵衛は矢張武道といふ側に缺けて、只の町人らしかった」⁽⁴³⁾とあり、最後に共演した大正六年（一九一七）十月大阪浪花座の評

には、「幸兵衛と行燈の前へ詰め寄せて面を見合ふあたりよく気が満ちた」とはあるものの、「梅玉の幸兵衛は軽妙と云ふのであらう」⁽⁴⁴⁾とある。風采が立派で、立役から女方まで幅広い役柄をこなした梅玉であるが、「岡崎」の幸兵衛は柄に合わなかったのではなからうか。

十一代目片岡仁左衛門は、生涯四度、「岡崎」の政右衛門をつとめた。幸兵衛は、二代目市川段四郎が二回、七代目市川中車と七代目松本幸四郎が一回ずつつとめている。

初代中村吉右衛門は、都合八回、「岡崎」の政右衛門をつとめた。幸兵衛は、七代目市川中車と六代目大谷友右衛門が二回ずつ、十三代目守田勘弥、二代目市川段四郎、四代目市川九蔵（のちの八代目團蔵）、七代目松本幸四郎が一回ずつつとめ、その相手役となっている。

鴈治郎、仁左衛門、吉右衛門の三人の政右衛門役者すべてを相手に幸兵衛を演じたのが七代目市川中車（安政七年〜昭和十一年（一八六〇）〜一九三六）、享年七十六）である。

中車は、都合六回、幸兵衛を演じている。これは江戸時代も含めた「岡崎」の上演史のなかで最多であることは特記しておかなくてはならない。鴈治郎と二回、仁左衛門と一回、吉右衛門と二回のほか、七代目八百蔵を名乗っていたときに二代目中村雀右衛門と一回共演している。時代物の立役を得意とし、とくに『絵本太功記』や『時桔梗出世請状』⁽⁴⁵⁾（通称「馬盟の光秀」）における名演から光秀役者と言われたのがこの中車である。

最後に吉右衛門と共演した、昭和六年（一九三一）二月東京明治座の浅田幸一による評を引く。

中車の幸兵衛は、確りしたものの、一寸類があるまい、わけて唐木政右衛門、和田志津馬不思議の対面の長ぜりふは堂々たるもので、場内を圧して、流石に團十郎の幸兵衛で政右衛門をした人の貫目十分、こゝへ来ると、全く幸兵衛だけが太陽の如くに光つてゐる、敬服である。⁽⁴⁵⁾

本山荻舟も「中車の幸兵衛は、いつもいはれる手堅さばかりでなく、老熟の滋味が加はつて、見渡したところ、ちよつと他にない」⁽⁴⁶⁾と評し、辛辣な批評眼をもつ岡鬼太郎も「幸兵衛は、武藝の達人ではあれど、関所

の役人といふ体、役者の人柄が適らぬと、唯の頑固老翁になりたがるのですが、中車は当今での幸兵衛役者、ちと干涸びてゐる不足はあるものの、吉右衛門相手には確りした者です⁽⁴⁷⁾と評価している。志野氏も、このときの中車について、次のように述べている。

〔前略〕重要なのは、幸兵衛に先代〔七代目〕中車を得たことであろう。骨つぼくて、どっちかという堅実すぎる芸風のこの優にこの役がピッタリで〔中略〕それが「岡崎」の効果を高めるのにどれだけ役立ったかしない。幸兵衛役者がいかに大切かは、吉右衛門がその後二回演じた時〔昭和〕十三年一月と十四年十一月、幸兵衛〔先代〔七代目〕幸四郎と五世友右衛門〕に不満があったことが面白さを半減させていたことでも分る。⁽⁴⁸⁾

浅田幸一が指摘しているように、中車は、明治二十八年（一八九五）十一月東京歌舞伎座において九代目市川團十郎の幸兵衛を相手に政右衛門をつとめていた。このときの舞台を見ていた遠藤為春——彼は終生九代目團十郎と五代目菊五郎を絶対的に信奉する姿勢を崩さなかった⁽⁴⁹⁾——は、「團十郎の幸兵衛といふものが又素晴らしくよかつた」⁽⁵⁰⁾と言ひ、こう続けている。

八百蔵即ち中車が政右衛門で、この時お谷をしたのが故人の新蔵（五代目市川新蔵。明治三十年、三十七歳で早世）これが美に無双の出来栄え、團十郎の幸兵衛と共に絶品とも申すべきものだつたから、成田屋、新成田屋（團十郎、新蔵を指す）とかけ声喧しく、他の俳優

は皆割を喰つた形であつた事を覚えてゐる。⁽⁵¹⁾

そしてまた、昭和六年の中車は「万事を九代目通りの演出」であつたと述べている⁽⁵²⁾。

九代目團十郎の幸兵衛を受け継いだ七代目中車の幸兵衛は、近代以降の「岡崎」の上演史上、特筆すべき傑作だつたのではないかと思われる。

江戸時代から現代までの「岡崎」の上演史を通覧した結果、各時代において政右衛門役者および幸兵衛役者は存在し、決して多くはないが、両者による顔合わせの再演は実現していることが示された。その再演の実現は、見物および観客が強く望んでこそのものである。平成二十六年十二月に好評を博した「岡崎」が二十九年三月に再演されたことはその好例である。

またそう遠くない日に、好配役の「岡崎」が観られることを期待したい。

【註】

(1) 浜村米蔵「四月の歌舞伎座」、『演芸画報』昭和三年五月号、四十三頁参照。

(2) 松村伸作「芝居見たまゝ、伊賀越道中双六（岡崎の段）」、『演芸画報』大正十四年六月号、二十二頁参照。

(3) 大正二年（一九一三）四月歌舞伎座で政右衛門を演じた十一代目片岡仁左衛門は、「芝居見たまゝ」（歌之助、『演芸画報』大正二年五月号、百四十六頁）によれば、初代鷹治郎と同じ「格子戸」を用いたと記されているが、ここは、十三代目片岡仁左衛門の『芝居譚』（河出書房新社、平

成四年、二百七十六頁)に従っておく。

(4) 児玉竜一「待望の「岡崎」」、『演劇界』平成二十七年二月号、九十一頁参照。

(5) 山口廣一は、昭和四十五年九月国立劇場の劇評で、「その花道へかかった鴈治郎の政右衛門の第一印象は、どうにも上わ背の足りないのがさびしい」と書いている。「雪を忘れた「岡崎」」、『演劇界』昭和四十五年十月号、十四頁参照。

(6) 歌之助「芝居見たま、歌舞伎座四月狂言 伊賀越道中双六(岡崎雪降り)」、『演芸画報』大正二年五月号、百四十八頁。

(7) 『芝居とキネマ』昭和三年五月号、舞台写真参照。

(8) 二代目豊竹古鞆太夫(山城少掾)「八段目「岡崎」」、山口廣一著『文楽の鑑賞』畝傍書房、昭和十九年、三百八十二頁。

(9) CD『伊賀越道中双六 岡崎の段』(昭和三年十二月三十日録音、二代目豊竹古鞆太夫(山城少掾)、四代目鶴澤清六、日本コロムビア株式会社、平成二十五年) 参照。

(10) 『平成二十九年三月歌舞伎公演上演台本 通し狂言 伊賀越道中双六 五幕七場』国立劇場、平成二十九年三月、七十五〜七十六頁。

(11) 水落潔「凱旋公演の『伊賀越』」、『演劇界』平成二十九年五月号、九十一頁。

(12) 山口廣一、註5前掲「雪を忘れた「岡崎」」、十六頁。

(13) 『役者初渡橋』安政五年(一八五八) 正月刊、五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)の評。

(14) 七代目市川中車『中車芸話』築地書店、昭和十八年、百六十二頁、三宅周太郎「中車・吉右衛門の「岡崎」」、『歌舞伎研究』拓南社、昭和十七年、二百九十二頁参照。

(15) しぐれ「歌舞伎座」、『歌舞伎』百五十五号、大正二年五月一日号、六十八頁。

(16) 松村伸作、註2前掲「芝居見たま、伊賀越道中双六(岡崎の段)」、二十七〜二十八頁。

(17) 註13前掲『役者初渡橋』、二代目尾上多見蔵の評。

(18) 三宅周太郎「鴈治郎の「岡崎」」、註14前掲『歌舞伎研究』、二百八十六〜八十七頁参照。

(19) 歌之助、註6前掲「芝居見たま、歌舞伎座四月狂言 伊賀越道中双六(岡崎雪降り)」、百六十二頁。

(20) 註10前掲『平成二十九年三月歌舞伎公演上演台本 通し狂言 伊賀越道中双六 五幕七場』、九十六〜九十七頁。

(21) 歌之助、註6前掲「芝居見たま、歌舞伎座四月狂言 伊賀越道中双六(岡崎雪降り)」、百六十四頁。

(22) 大正十二年(一九二三)一月東京明治座所演「岡崎」の役人替名が記された台帳(早稲田大学演劇博物館蔵イ12-287-4)や、「大正拾四年二月六日」付の検閲印が押された台帳(同館蔵イ12-287-7)には、この入れ事は見られる。

(23) 二代目中村鴈治郎「私の役づくり 唐木政右衛門」、『演劇界』昭和四十五年十月号、百二頁参照。

(24) 『役者早速包丁』天保八年(一八三七) 正月刊、四代目中村歌右衛門の評。

(25) 註24前掲『役者早速包丁』、初代中村玉助(前三代目歌右衛門)の評。

(26) 『役者商売往来』安政七年(一八六〇) 正月刊、五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)の評。

- (27) 『役者日本鑑』文久三年(一八六三) 正月刊、三代目嵐璃寛の評参照。
- (28) 『役者遊眼合』文政二年(一八一九) 正月刊、二代目嵐吉三郎と初代浅尾工左衛門の評参照。
- (29) 『役者註真庫』文政十年(一八二七) 正月刊、五代目市川團蔵と二代目嵐橘三郎(のちの二代目璃寛)の評参照。
- (30) 註24前掲『役者早速包丁』、四代目中村歌右衛門と初代中村玉助(前三代目歌右衛門)の評参照。
- (31) 『役者外題撰』天保十年(一八三九) 正月刊、初代三柝源之助(のちの四代目大五郎)と初代浅尾与六の評参照。
- (32) 『役者金剛力』天保十一年(一八四〇) 正月刊、初代三柝源之助(のちの四代目大五郎)と初代浅尾与六の評参照。
- (33) 『役者四海波』嘉永六年(一八五三) 正月刊、二代目尾上多見蔵と初代中村雀右衛門の評参照。
- (34) 註26前掲『役者商売往来』、八代目片岡仁左衛門と五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)の評参照。
- (35) 註24前掲『役者早速包丁』、四代目中村歌右衛門の評参照。
- (36) 註24前掲『役者早速包丁』、初代中村玉助(前三代目歌右衛門)の評。
- (37) 註31前掲『役者外題撰』、初代三柝源之助(のちの四代目大五郎)の評。
- (38) 註31前掲『役者外題撰』、初代浅尾与六の評。
- (39) 註26前掲『役者商売往来』、八代目片岡仁左衛門の評。
- (40) 註26前掲『役者商売往来』、五代目市川海老蔵(前七代目團十郎)の評。
- (41) 『役者多見賑』文政六年(一八二三) 正月刊、三代目坂東三津五郎の評。
- (42) 児玉竜一「初代鴈治郎小考」、歌舞伎学会編『歌舞伎 研究と批評』(特集・初代中村鴈治郎の位置) 二十一号、雄山閣出版、平成十年六月、百五十八頁参照。
- (43) 伊原青々園「新富座の雁治郎」、『歌舞伎』百四十一号、明治四十五年三月一日、二十六頁。
- (44) 渡辺霞亭「浪花座評判」、『演芸画報』大正六年十一月号、百七十八頁。
- (45) 浅田幸一「明治座評判―鼻の高い三津五郎―」、『読売新聞』昭和六年二月十一日付。
- (46) 本山荻舟「芝居の味 通し狂言の味Ⅱ明治座の「伊賀越」その他Ⅱ」『演芸画報』昭和六年三月号、四十三頁。
- (47) 岡鬼太郎「明治座の岡崎」、『鬼言冗語』(岡倉書房、昭和十年)所収、二百五十六頁。
- (48) 志野葉太郎『伊賀越』の「岡崎」――必要ないぶし銀の芸味――、『演劇界』昭和四十五年九月号、百九頁。
- (49) 『最新歌舞伎大事典』柏書房、平成二十四年、「遠藤為春」の項(犬丸治執筆) 参照。
- (50) 遠藤為春「三大仇討の内二つまで上演 好劇通話、明治座の巻(一)」、『読売新聞』昭和六年二月六日付参照。
- (51) 遠藤為春「残酷な仕科に手加減をして 好劇通話、「伊賀越」の巻(二)」、『読売新聞』昭和六年二月七日付参照。
- (52) 遠藤為春、註50前掲「三大仇討の内二つまで上演 好劇通話、明治座の巻(一)」参照。

第五章 幕末期の伊賀越物『鶴亀成荒木宝来』——共通性と意外性——

はじめに

伊賀越物の歌舞伎台帳を調査したところ、早稲田大学演劇博物館所蔵

の『鶴亀成荒木宝来』^{ちよばんぜいあらきのしまだい}という台帳が未紹介であることが判明した。

『鶴亀成荒木宝来』は、『伊賀越道中双六』や『伊賀越乗掛合羽』の書替え狂言である。

本章では、埋もれてしまった書替え狂言である『鶴亀成荒木宝来』を単なる二次的な作品として否定するのではなく、そこに加えられた変化を肯定的にとらえることで再評価することを試みる。そして、そこに加えられた変化や趣向から、幕末期の江戸の人びとはどういったものが見たいという願望を抱いていたのかを読み取ってみたい。

一 『鶴亀成荒木宝来』の位置

慶応三年（一八六七）十月、江戸中村座で所演された『鶴亀成荒木宝来』は、『伊賀上野の世界』の書替え狂言である。

『伊賀越乗掛合羽』と『伊賀越道中双六』成立以後、江戸では書替え狂言の上演のほうが多く、上方では『乗掛合羽』と『道中双六』の混在型狂言の上演のほうが多かった、ということについては第一章で述べた。

次に示すのは、江戸における書替え狂言である。

- ・享和二年（一八〇二）二月、河原崎座、『郭公相宿話』^{ほととぎすあいやとばなし}
- ・文化元年（一八〇四）五月、中村座、『敵討（++十剣）組帯』^{しょうぶのくみおび}
- ・文化三年（一八〇六）八月、中村座、『初紅葉二樹雙討』★^{はつもみじふたきのあだうち}
- ・文政六年（一八二三）七月、市村座、『（中+雙）雑石尊臚』^{とりまぜてせきせんみやげ}
- ・天保二年（一八三二）七月、中村座、『駅相良聞記』^{そのむまやしまからのまきかき}
- ・天保十一年（一八四〇）九月、河原崎座、『東海道振分双六』★
- ・天保十三年（一八四二）九月、市村座、『寿亀荒木新舞台』^{ちよばんぜいあらきのしまだい}
- ・弘化四年（一八四七）正月、河原崎座、『飾駒曾我通双六』◎^{のりかけそがどうちゅうすごろく}
- ・嘉永五年（一八五二）閏二月、中村座、『伊賀越読切講釈』
- ・安政三年（一八五六）十月、森田座、『還結柏政武飾駒』◎^{もとみしはなぶんぶののりかけ}
- ・万延元年（一八六〇）閏三月、守田座、『花摘籠五十三駅』★^{はながたみごじゅうさんづき}
- ・文久三年（一八六三）四月、市村座、『花卯木伊賀両刀』^{はなうつぎいがのりょうとう}
- ・慶応元年（一八六五）十月、守田座、『花飾駒道中双六』^{のりかけどうちゅうすごろく}

・慶応三年（一八六七）十月、中村座、『鶴亀成荒木宝来』^①

外題の下に「★」を付したものは、享和二年の『郭公相宿話』の別名題であり^①、「◎」を付したものは、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』と同一系統の書替え狂言である^②。

天保十三年の『寿亀荒木新舞台』と弘化四年の『飾駒曾我通双六』はともに大当たりを取った^③。

慶応三年の『鶴亀成荒木宝来』は、新作狂言ではなく、細かな点に異同はあるが^④、すでに何度か上演され興行的な成功を収めていた作品の再演であったことがわかる。

次に、上方における書替え狂言を示す。

- ・弘化二年（一八四五）三月、大坂中の芝居、『袖硯伊賀越日記』
- ・嘉永三年（一八五〇）正月、大坂中の芝居、『けいせい誉両刀』^⑤
- ・万延元年（一八六〇）八月、大坂中の芝居、『契情誉両刀』^⑥

絵尽し^⑤を見ると、嘉永三年の『けいせい誉両刀』も、万延元年の『契情誉両刀』も、さらに、外題からはそれとはわかりにくいのが、慶応二年（一八六六）八月大坂角の芝居の『伊賀越道中双六』にも、天保十三年に江戸で初演された『寿亀荒木新舞台』の内容が組み込まれていることがわかる。

嘉永三年の『けいせい誉両刀』は、江戸上りのときに四代目中村歌右衛門が持ち込んだものと言われている^⑥。歌右衛門は、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』と弘化四年の『飾駒曾我通双六』において唐木政右衛門と

いしだめぶすけ 柘榴武助を演じており、大当たりを取っていた^⑦。天保九年（一八三八）

正月以来十二年ぶりの大坂の舞台ということ^⑧、歌右衛門は江戸で好評を博した新作狂言を披露したのであろう。

慶応三年の『鶴亀成荒木宝来』を読むと、その主な見せ場は、四幕目「古市備前屋」と五幕目「山田屋」であることがわかるが、次に示す明治期の興行では、この二幕の上演が確認できる。

- ・明治十年（一八七七）五月、大坂中の芝居、『敵討誉両刀』
- ・明治十五年（一八八二）一月、東京市村座、『伊賀越道中双六』
- ・明治十五年（一八八二）三月、京都道場演劇、『敵討誉両刀』
- ・明治十九年（一八八六）十一月、京都坂井座、『けいせい誉両刀』
- ・明治二十年（一八八七）四月、大阪弁天座、『契情誉両刀』^⑨

このように、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』は、少しずつその内容を変えながらも、江戸・東京と上方において、明治期の半ばまで繰り返し上演されていた。

二 書誌と梗概

まずは簡単に、『鶴亀成荒木宝来』の書誌を記す。

【所蔵】早稲田大学演劇博物館、全六冊（請求番号イ二二一三〇九の一冊、および、イ三二二一〜五の五冊の計六冊が、イ三二二の袋に合わせ保管されている）。

【体裁】写本。半紙本。縦本（二五・一センチ×一七・〇センチ）。

【所蔵状況】袋の表に「全部六冊」とあることから、イ三二二一〜五の五冊、およびそれと同じ形式・筆跡を有するイ二二二一〜三〇九の一冊から成る計六冊の組み合わせが元の状態だったのではないかと推定される。以下、右の六冊を各冊表紙の記載に従って、所収場面を示しつつ、幕の順序に応じて配列すると、次のようになる。

- ・第一冊（イ三二二一） 序幕「鎌倉鶴ヶ岡の場」「花御簾橋の場」「鞆負屋舗の場」
- ・第二冊（イ二二一三〇九） 二幕目「五右衛門宅の場」「大内記館の場」
- ・第三冊（イ三二二二二） 三幕目第一場「孫八世話場」
- ・第四冊（イ三二二二三） 三幕目第二場「三幕目後／武庫川繩手の場」
- ・第五冊（イ三二二四） 四幕目「古市牛車楼の場」
- ・第六冊（イ三二二五） 五幕目「山田屋の場」

以下、これを「本台帳」とする。

慶応三年の『鶴亀成荒木宝来』は、その外題の訓みが同じことから、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』の再演を企画したのではないかと思われる。

両興行の番付類⁽¹⁰⁾と本台帳の役人替名や内容を比較すると、序幕から三幕目第二場までは『寿亀荒木新舞台』の内容に近く、四幕目および五幕目は『鶴亀成荒木宝来』の内容に近いのではないかと考えられる。

本台帳は、上演に先立ち、『寿亀荒木新舞台』の台帳を傍らに置いて作成され、芝居全体の構想を練るために役立てられたのではないかと思われる。

天保十三年に初演された『寿亀荒木新舞台』の立作者は三代目桜田治助であった。本台帳には作者名は記載されていないが、慶応三年の『鶴亀

成荒木宝来』の立作者は三代目瀬川如臈であり、客座として桜田左交（前・三代目治助）が関わっている⁽¹¹⁾。

なお、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』は天保の改革、慶応三年の『鶴亀成荒木宝来』は明治維新の影響により、役者評判記が刊行されていなかったため、実際の舞台の様子はわからない。

次に梗概を述べる。

登場人物名には、その人物が最初に登場する場面において、適宜、演じた役者の名前を括弧で補った。台帳の中でも、表紙見返しに記された役人替名と本文とで演じる役者の名前が違っている場合があるが、より最新のものと思われる役人替名に従った。また、役名の表記も役人替名に拠った（「十兵衛／重兵衛」など）。

太字で示した場面名は、台帳表紙ならびに役割番付や絵本番付に記載された場割を基に、私に付したものである。

なお、今日の人権意識に照らして不適當と思われる表現があるが、時代的背景に鑑み、本文に見られる通り記載することとした。

【序幕 第一場 鶴ヶ岡八幡宮境内の場】

化粧坂松田屋の遊女瀬川の代わりに仲居たちが八幡宮でお百度参りをしている。殿の名代として参詣している桜井林左衛門を待っていた敷の内贅宅（山崎巴二右衛門）は、九州から出てきた呉服屋十兵衛（初代中村相蔵）と出会う。

駕籠から降りた沢井股五郎（四代目嵐吉三郎）は駕籠賃を払えず、駕籠舁たちと争っている。そこへ化粧坂で文使いをしている池添孫七（嵐璃鶴。前三代目璃瑠。のちの初代市川権十郎）がやって来て、金を払い、諍

いの仲裁をする。孫七は、いずれ殿からお召し出しを受ける股五郎に異見をする。

孫七が去ると、股五郎は、来合わせた浪人二人に滑川なめりがわの柏屋で酒肴の用意をしていくれと頼む。松田屋の仲居たちも一緒に連れて行く。

【序幕 第二場 鶴ヶ岡八幡宮石段の場】

和田鞆負の娘お後おち（六代目坂東三津五郎）は、下郎の池添孫八（初代市川米升べいしょう）とともに、足利家に贈る正宗の刀を奉納するため八幡宮に来る。

孫八の弟孫七が通りかかり、兄弟二人きりになったところで、孫八と主人の娘お後が情通しているとの噂を聞いていた孫七は、兄に対し異見をする。

松田屋の遊女瀬川に執心の林左衛門（初代中村翫太郎）は、和田鞆負の倅志津磨（初代河原崎権十郎。のちの九代目市川團十郎）との仲を裂くため、癩病になる毒薬を敷の内贅宅に調査させる。贅宅は酒に混じて志津磨に吞ませようと企む。孫八は贅宅が落として行った書付けから毒薬を用いた計略があることを知る。

【序幕 第三場 鶴ヶ岡八幡宮別当書院の場】

神前祈念が終わった正宗を受け取ったお後は孫八を待つが、股五郎が現れる。孫八との関係を父親の鞆負の耳に入れるぞと脅されたお後は、股五郎と今宵の鐘を合図に離れ座敷で会う約束をする。

お後と孫八が二人きりになると、別当（市川白四郎）の院代と偽った鳴見大八（吉三郎、二役）が現れ、隙を見て正宗の刀と奉納の刀をすり替える。大八が去ると別当がやって来て正宗紛失が発覚する。両親への申し

訳の書置きを入れた刀の箱を来合わせた孫七に託し、お後と孫八は刀の詮義が済むまで姿を隠すことにする。

【序幕 第四場 鎌倉花水橋の場】

松田屋の仲居と浪人たちは酔い潰れた股五郎を船の中に置いて行く。股五郎に頼まれ正宗を盗んだ大八だが、呉服屋十兵衛からも頼まれていて、よりいい値を言ったほうに売り付ける魂胆でいる。独りごちた大八が去ると、股五郎は目を覚まし、迎えにきた家来の團九郎（初代市川小半次）に、今夜のお後とのことを話し、もしものときのために下家に忍んでいるように言う。

【序幕 第五場 和田鞆負邸離れ座敷の場】

秋の夜、鞆負（六代目市川團藏）はお後の帰りが遅いのを心配している。忍んで来た股五郎を鞆負は切り付ける。暗闇の中、下家にいた團九郎に脚を押さえられた鞆負は股五郎の手にかかり息絶える。股五郎は正宗の刀が大八によってすり替えられたことを知る。帰宅した志津磨と孫七が異変に気が付いたとき、股五郎は孫七の提灯を切り落とし、この場を逃れる。團九郎は股五郎が投げた手裏剣により絶命し、志津磨は毒薬に当たり苦しむ。

【二幕目 第一場 大和郡山宇佐美五右衛門宅の場】

菅田大内記家中の宇佐美五右衛門（團藏、二役）は、唐木政右衛門（四代目中村芝翫）が昼夜遊廓に入り浸っていることにいら立ちを隠せない。政右衛門は女房お谷（二代目尾上菊次郎）への離縁状を仲人をした五右衛門に差し出す。癩病を患った弟の志津磨と姉のお谷を面会させた政右衛門は、今宵、殿の師範をしている桜井林左衛門との立合いにわざと負け暇をもらい志津磨の助太刀をする、その目的を隠すための身持放埒であり、去り状であったことを明かす。政右衛門は彼を殿の師範に推挙し

た五右衛門にその場での切腹を頼み、五右衛門はそれを承諾する。

【二幕目 第二場 大和郡山菅田家大広間の場】

政右衛門は林左衛門との立合いにわざと負ける。推拳した責を取って切腹しようとした五右衛門は大内記（権十郎、二役）に止められる。「禄盗人」と烙印を押された政右衛門は大内記の家来たちを相手に立廻りをする（畳のタテ）。大内記も成敗の鐘で政右衛門を突くが、政右衛門は神陰の奥義を用いて鐘を受け止め、大内記に秘技を伝授する（「鐘伝授」）。何もかも見抜いていた大内記から暇を与えられた政右衛門は敵討に出発する。

【三幕目 第一場 摂州武庫川孫八世話場】

孫八は盲目の母の世話をお後とともにしながら、正宗の行方を知る大八を自宅の翹室（しゅうじむろ）に閉じ込め詮議をしている。そこへ荒尾主膳（四代目市川新之助。のちの八代目海老蔵）が正宗を紛失させた孫八を召し捕りに来る。孫八は暫しの猶予を乞う。大八は股五郎からの頼みで、お後を口説く。大八の仲間が孫八を強請に来る。孫八は刀の詮議が済むまでは自分から手は出さず、痛めつけられる。この諍いを荒尾主膳が捌く。大八が箱位牌に隠した手紙から、正宗は呉服屋十兵衛が預かっていることがわかる。そのとき山田屋幸兵衛方からの飛脚が来る。密事を記した手紙は半分に裂け、飛脚は逃げ、大八も逃げる。孫八は後を追う。

【三幕目 第二場 摂州武庫川繩手の場】

志津磨の介抱をしていた柘榴武助（芝翫、二役）は、医者から男女兄弟の生血を混ぜ合わせて飲ませれば本復すると聞く。雷雨が激しくなり、辻堂で雨宿りをしていたところに、逃げて来た飛脚がやって来る。股五

郎からの手紙を目にした武助はそれを奪い取る。不死身の武助は刀で切られることはないが、立廻りのはずみに、口にくわえていた手紙を呑み込んでしまう。

【四幕目 第一場 古市備前屋店先の場】

林左衛門一行が酒宴を開いていると、大八が正宗のいい買い手が見つかったからと言って取り返しに来る。それを聞いたお藤（実は元松田屋の遊女瀬川。三津五郎、二役）は、受け取りのための金を用意すると林左衛門に言う。十兵衛は正宗を車井戸に隠す。志津磨を尋ねてやって来た母真垣（坂東佳女三）と孫七は、武助の案内で、変わり果てた志津磨と介抱するお藤に会う。

【四幕目 第二場 古市備前屋敷寄屋の場】

武助は、お藤が靱負の娘であり、志津磨と血の繋がりがあるといふ虚偽の生い立ちを阿良巻伴作（大谷万作）から聞かされる。

【四幕目 第三場 古市備前屋奥座敷の場】

思い詰めた武助はお藤に言い寄るが、お藤は聞き入れないため、殺す決意を固める。

【四幕目 第四場 古市備前屋庭先の場】

十兵衛は、林左衛門には偽の正宗を渡し、本物は股五郎に渡す計略であることを大八に話し、正宗を隠した場所も教える。正宗の行方を知る大八を追って孫八がやって来る。

【四幕目 第五場 古市備前屋奥庭惣踊りの場】

惣踊りの中に潜り込んだ孫八は、大八と十兵衛を切り殺すが、正宗は見つからない。一方、お藤を手にかけて武助は、晝置きを残し首を縊ろうと井戸端に来る。血刀を下げ精根尽きた孫八も井戸の水を呑もうとする。双方一時に釣瓶の縄に手をかけたとき、二人は再会する。孫八は正宗紛

失と殺人のため、武助はお藤殺しと密書を呑み込んだため、自害しようとする。全ての罪をかぶって死ぬのは自分のほうだから、そなたは生きて主人の介抱を頼む、と言って死を争っていると、井戸の縄が切れて、鞘走った正宗が武助の体に突き刺さる。名作正宗を手にした武助は腹を切る。そこへ志津磨が現れ、武助は、志津磨と言いつわらしたお藤を殺したのは敵討を遂げた後で「畜生」と世間から謗られるのを免れさせようとするためであった、と申し訳をする。手負いのお藤は、それは違う、と言って臍の緒書きを出すと、武助とお藤が兄妹であったことがわかる。兄妹の生血を混じ、志津磨に呑ませると、志津磨の面体はたちまち元に戻る。

武助の腹の中から取り出した密書を見ると、股五郎は水口宿山田屋幸兵衛方に逗留していることがわかる。

【五幕目 第一場 江州水口宿山田屋店先の場】

脇本陣山田屋の後家（万作、二役）と女衞の法印（小半次、二役）は、売卜者の入婿から持参金五十両を受け取ったあとで追い出し、継子のお袖（菊次郎、二役）を女郎屋に売り飛ばそうと企むが、利発だったお袖は婿を取るとすぐに幼い子のようになってしまう。そこへ大津の女郎屋のおつる（嵐栄三郎。のちの三代目岩井紫若）がお袖を引き取りにやってくるが、幼児同然のお袖の振る舞いに失望する。帰って来た婿（政右衛門。この幕は五代目坂東彦三郎）から五十両の金を受け取った後家は、剣に見込みがあるとわかると、逗留している「唐木政右衛門」が九州に下る供をしてくれないかと頼み、承諾を得る。

【五幕目 第二場 山田屋土蔵の場】

土蔵の中に匿われていた股五郎は、案内する山田屋の惣領幸兵衛（米升、二役）の裏をかくため、大坂から九州へ下るのではなく、伊賀の上野を越えて鳥羽から船で大回しに下る計画であることを後家から明かされる。

【五幕目 第三場 山田屋離れ座敷の場】

飯事に疲れたお袖が眠ると、政右衛門は、谷間に落ちた母子が観音様の功力によって助かった夢を見たと言ふ。雨が降りしきる中、赤子を抱えた順礼姿のお谷が政右衛門を尋ねてやって来る（菊次郎の二役早替わり）。癪に苦しむ様子を見兼ねた幸兵衛は家で休ませようとするが、女房と悟った政右衛門は頑として聞き容れない。赤子の泣く声で目を覚ましたお袖が、順礼の赤子を抱いて奥に入る。皆がいなくなったところを見計らい、政右衛門はお谷に薬を呑ませ、敵の手掛かりを掴んだことを伝える。倒れ伏したお谷を後家は女郎屋のおつるに売り、五十両を手に入れる。

【五幕目 第四場 山田屋奥座敷の場】

政右衛門は幸兵衛の仲介によって「唐木政右衛門」と対面する。先の赤子の守り袋から「唐木政右衛門悴庄太郎」と記された臍の緒書きが見つかる。「唐木政右衛門」は沢井股五郎と名乗り、敵と付け狙う手強い政右衛門に対抗するため、入婿に加勢を頼む。敵の子である庄太郎を政右衛門が殺そうとすると、股五郎は人質として利用しようと言うが、子供を取り合うはずみに、お袖は子供を川の中へ放り投げてしまう。政右衛門はお袖を褒め、涙を隠して笑う。百両の金が調い股五郎が出発すると、養父が仕えた和田家への奉公を誓っていた幸兵衛は、志津磨と政右衛門に敵討を遂げさせるために股五郎を匿っていたと打ち明ける。また、お袖は川へ投げ込んだのは京人形であると告げたあと、唐突に自害する。継

母の企みを聞いたお袖は、作り阿房となったなら、売られもせず、婿の政右衛門の傍にいられると思つたが、婿には妻子があつたと知り、お谷に對して申し訳をするための自害であると語る。おつるからお谷の無事を聞いたお袖は、股五郎の進路を教え、息絶える。政右衛門一行は伊賀越にて股五郎を待ち受け、敵討を果たすと誓う。

三 内容の考察

(1) 序幕

本台帳には、『伊賀越乗掛合羽』および『伊賀越道中双六』の趣向が数多く取り入れられている。

序幕第四場「花水橋の場」において、額に「犬」という字を書かれた股五郎が、川の水面を覗き込んだときに朋輩衆のいたずらに気付くという場面は、『乗掛合羽』二ツ目「渡辺行家屋敷の段」において、行家に「犬」という字を額に書かれた又五郎が、手水鉢の中を見て悔しさに震え行家の殺害に乗り出すという場面につながる。

本台帳の股五郎は、「友達の手下がてんがうに武士の額へ犬といふ字。今夜おのちを抱て寝る畜生めといふ辻占か。有難ひわへ」と言つて「額の文字を洗ひ落」（ト書き）す。

ここでは、額に書かれた「犬」という字が、『乗掛合羽』のように憎悪を掻き立てるものではなく、「おかしみ」を生むものとして活用されている。

序幕第五場「靱負殺し」の場面においても「おかしみ」の演出が見られる。離れ座敷に忍び込んだ股五郎が靱負と「さぐりく危き立廻り」をするときのト書きを引用する。

此内吉三郎（股五郎）、足にて三ツたたく。此時下家にては相図と心得、炬のふたを押し、小半次（團九郎）、蜘蛛だけの顔を出して伺ふ。兩人立廻りに、團藏（靱負）、小半次（團九郎）の天窓へ爪付、是にて小半次（團九郎）あたまを押へて下家へは入る。團藏（靱負）右の穴へ片足踏込、下家より足をきつと取らへし体。吉三郎（股五郎）たゞみ欠て團藏（靱負）の肩先を切下げる。

囲炉裏に突っ込んだ足を股五郎の家来の團九郎に「きつと取らへ」られ股五郎に切られるというのは、『乗掛合羽』二ツ目において、橋の板を切り抜いた又五郎の奸計にかかり、同じように又五郎の仲間足を押さえられ又五郎に切りつけられる場面に通じる。

團九郎が「蜘蛛だけの顔を出して伺ふ」とあるのは細かい工夫である。團九郎の頭に靱負が躓いて、團九郎が一度下家に引っ込むというのも面白い。残忍な殺しの場面にユーモアを添えている。

こうしたおかしみは、憎らしい又五郎に愛嬌を添え、又五郎を魅力的な敵役にすることに一役買っている。

(2) 二幕目

二幕目は第一场と第二場から成る。

二幕目第一场「五右衛門宅の場」は、『道中双六』五段目「郡山屋舗の段」において、政右衛門がお谷を去り推薦人である五右衛門に切腹を頼

むという筋に、『乗掛合羽』七ツ目「木辻廓茶屋の段」きつじのまどあげやにおいて、遊興に耽る政右衛門は志津磨の助太刀をする気はないものと見せかけ周囲の目をあざむく趣向が取り入れられ、両作が組み合わされたものとなっている。

る。

この場面はセリフ劇であり、なかでも五右衛門のセリフが長く、五右衛門役者のセリフを聞かせる力量が試される場面となっている。

下男平作が主人の五右衛門に当たり散らされることによってその苛立ちが表現され、お谷の下女お鍋が気を揉むことによって身持放埒な夫を心配するお谷の心情が表される、といったように、この下男下女が新たに登場することによって、より立体的に人物の心情が浮かび上がるようになっていく。

ところで「平作」という名前は、『道中双六』の眼目の一つ、六段目「沼津」において主役級の位置にある、駕籠舁の老人足に付けられたものであったが、ここでは宇佐美五右衛門宅の下男にその名が与えられている。

「沼津」の呉服屋十兵衛は、敵方に仕える身ではあるが、義理と人情のあいだで葛藤する善人として描かれていた。しかし本台帳では九州佐賀良出身の悪徳商人として登場している。このように旧知の人物（あるいは人物名）が、旧知の作品とは違った形で出てくるとき、見る者はその変化に驚きを覚える。こうした共通性と意外性を、見物は楽しんだのではないだろうか。

二幕目第二場「誉田家大広間の場」には、『道中双六』五段目「城中大広間の段」において、林左衛門と政右衛門の御前試合のち主人大内記から暇を受けた政右衛門が敵討に出発するという筋に、安永五年（一七七六）の『乗掛合羽』初演以来好評を博した「鍵伝授」の趣向に加え、畳を用いた立廻り（畳のタテ）が取り入れられている。これらの趣向については第二章で論じたが、これにより、見た目の変化に富んだ場面になったのではないかと考えられる。

(3)三幕目

三幕目第一場「孫八世話場」は、自分が紛失した正宗の詮義が済むまではという思いで大八の仲間からの打擲に耐える孫八が、手出しをせず打たれるままにいることを盲目の母親に悟られまいとして言葉（セリフ）の上では相手に立ち向かっているように見せかけている場面と、すべてをわかっていた母親の愁嘆が見所になっているかと思うが、劇的な盛り上がりは欠け、成功しているとは言えない。

それでも三幕目第一場は、冒頭の仕出しの会話に見るべきものがある。

今度御領主様が始てのお国入りの祭礼ゆへ、有馬の湯治場の湯女はゆめ勿論、近郷の百性迄皆出て惣踊りをするが当所の佳例なれど、川留でお着ぎが延引した故今日へ延たのだから、毎日くの通り、一・二の湯治場の湯女ノ名を番附にして、お役人方やおお客様方に配らねば成らぬ故急ぐのだ。

と、湯治場の若い者が、「手も器量もうへなし」と評判の、写本作りの手伝いをしていられるお後に、有馬一の湯・二の湯の湯女の番付を頼みに来るところは、のちの四幕目の惣踊りを予感させ、期待が膨らむ。

そこへ貸本屋も写本を頼みに来るし、納豆売も麴の注文に来る、と大忙しの幕開きとなっているが、この仕出しの会話がこの幕のその後の展開には生きてこないところがある（あるいは冒頭の会話部分は別の狂言作者によって書かれたのかもしれない）。

お後が写本を頼まれるほど達筆であるという設定もこの仕出しの会話の中だけで終わっているし、孫八の父親が麴売りをしているその商売を

孫八が引き継いだという設定も、麴室に大八を監禁するためだけに使われており、たとえば『義経千本桜』（延享四年（一七四七）十一月、大坂竹本座初演）三段目「鮮屋」における鮮桶の如く、麴屋ならではの特性が芝居の要所で生かされていないことも面白味に欠ける要因となっている。三幕目第二場「縄手の場」において、「ふじ身」（刃物によって全く傷が付かない身体）の武助が立廻るそのはずみに密書を呑み込んでしまうという趣向は、『乗掛合羽』八ツ目「稲村早替りの段」の趣向そのままである。

最後は落雷に驚いて尻もちをつき、その拍子に密書を呑み込む、という落ちになっている。

これは『乗掛合羽』にはなかった工夫であり、ここにも「おかしみ」が感じられる。

(4) 四幕目

四幕目「古市備前屋」には、享和元年（一八〇一）八月大坂中の芝居で初演された『名作切籠曙』の趣向が取り入れられている。

『名作切籠曙』は、当時撰津国高槻城下に起こった盆踊りの夜の娘殺しの事件を鷹津家のお家騒動に絡ませた世話物である。「際物作りの名人」⁽¹²⁾ 近松徳三^{とくぞう}によって仕組みれ、上下二巻から成る。

『名作切籠曙』の最大の見せ場は下の巻の盆踊りの場であった。そのため、夏芝居として度々上演されるようになった⁽¹³⁾。

京都大学附属図書館蔵台帳⁽¹⁴⁾を参考によると、次の点が本台帳に導入された趣向であることがわかる。

- ・鷹津家の若殿左一郎と樽屋の娘お仙は、異母兄妹でありながら子まじなした仲であった。それを知った若党の伊助は、若殿を「畜生」と蔑まれることから救うため、お仙に濡れかかる点。そして、受け入れなかったお仙を伊助は致し方なく手にかける点。
- ・盆踊りの場において、群衆が踊る中を、人物たちのそれぞれの思惑が交錯する点。

- ・「ふじ身」の伊助の身体に傷が付くことによって、紛失していた名刀正宗が見つかる点。

一点目に関して、『名作切籠曙』と本台帳とは違っている箇所がある。『名作切籠曙』では、左一郎とお仙は異母兄妹であるというのは揺るぎない事実であったが、本台帳では、志津磨とお藤は異母兄妹というのは、阿良巻伴作が志津磨の家来である武助に吹き込んだ虚偽の生い立ちであった。それを武助は鶴呑みにし、「畜生」と謗られるのを未然に防ぐため、志津磨と言いつわしたお藤に濡れかかるが、受け入れられなかったためお藤を殺す。しかし最後には、実は武助とお藤こそが本当の兄妹であったことがわかる。

武助がお藤に濡れかかるセリフなどは『名作切籠曙』と随所で重なるところがあるが、設定がずらされているために、見物は今まで見たことがなかった意外な展開を目にすることになる。

こうした共通性と意外性を、見物は楽しんだのではないだろうか。

四幕目の最大の見せ場は、第五場「奥庭惣踊りの場」にある。

この場面における大妓楼備前屋の舞台装置そのものが一つの見世物で

あり、この大きな舞台装置の中で、大勢の役者によって踊られる惣踊りがあり、こうした惣踊りがある中で、猥雑性を秘めた各人各様の追跡劇——ある者は女を追かけ、ある者は隠された名刀を探し求め、またある者は紛失した名刀の行方を知る者を探ね廻る——が繰り広げられる。

この惣踊りの場面は、『名作切籠曙』の如く、灯入りひいの切籠灯籠を吊り下げた「小倉堤」での惣踊り(15)とは異なり、大妓楼での惣踊り(16)となっている。

第五場「奥庭惣踊りの場」における舞台書きと、それに続くト書きの冒頭を引用する。

本舞台、上下モ高足二重式間の家体。此真中檣造り、源氏車すかし有楠らん〔欄〕付の橋を掛、此折廻シせうじ家体、せうご〔鉦鼓〕の遠見、大和葺の本家根、軒づら一面源氏車のもやう付し團子(だんじちやうちん)丁提を下ゲ、日覆より紅白梅の釣枝、左右共家体前づら白洲階子を掛、橋の下草花の土手板を所クに並べ、下手以前の井筒を押し出し、都而備前屋奥庭の体。宜しく道具納る。

ト直に誂へ音頭の鳴物に成り、下手の家体より中二階(ちやうにかい)子役、残らず対の形リ、手拭を冠り、踊ッて出る。平舞たいを大輪に廻りて、上手の白洲階子を上り、正面の橋の上へ並能廻り、下手へ出る仕組。〔後略〕

「上下モ高足二重式間の家体」とあることから、上手と下手に、高さが

二尺八寸(17)(約〇・八五メートル)、広さが二間(十二尺)約三・六四メートル)の屋体がそれぞれ置かれている。その二つの屋体の間には橋が掛かり、それぞれの屋体の前には「白洲階子」が掛けられている。下手の屋体から出てきた中二階(女方の別称)や子役が平舞台に降りると、大きく輪を描いて踊り、上手の屋体に入ると、橋を渡って再び下手の屋体から出てくる。そして、林左衛門と十兵衛はそれぞれが好いた女を追かけ、大八は井戸に隠された正宗を探り、武助はお藤を、孫八は紛失した正宗の行方を知る大八を探ねて廻る。

こうした複数の人物の思惑が交錯するという演出は、『名作切籠曙』にも見られたものであるが、本台帳においては、「世に名高」い大妓楼備前屋での惣踊りを江戸の大芝居の舞台で見せたという点にその特色がある。ここから、幕末期の江戸の人びとの願望が読み取れる。

そのほかの見どころは、嘉永三年正月大坂中の芝居所演の『けいせい嘗両刀』で武助を演じた四代目歌右衛門の評によつて知ることができる。

芝居好備前やのだん。柴垣〔本台帳では志津磨の母・真垣〕のかたをもみく、〔市川〕市友丈の伴作のそら事を聞、主人の大事を思ひ、小藤をころさんとの思ひ入、急度忠義一づに見へました。後、小ふぢをとらへくどかるゝ間、しどう切子の伊助仕立の狂言、申分なし。小藤ふり切奥へは入りし跡をおがみながら直グにおどり場へとの見へ。道具かへしにて、踊のだん。花道バタクにて、おどりの中へまぎれ込るゝ間、着付万端申分なし。大あたりはまじく。それより、トモ小藤をころし、腹切ふにもふじみのからだゆへくやみいゝるゝ所へ、延若丈〔初代実川延三郎〕孫八役にて、大八を殺し立退んとする。兩人

行当り、名のり合の間、ほうばいのよしみ深く、兩人忠義一づのたまし〔魂〕を明し合るゝ間、御兩人とも大当り。此場見物一統大悦びでムりました。それより、正宗にて切腹し、呑込し状を出し、敵の手がかりをしらす幕べり迄、申分なし。大あたりく。(18)

右の評により、嘉永三年の『けいせい誉両刀』における「備前やのだん」と、本台帳における「古市備前屋の場」の内容は、ほとんど同じであることがわかる。第一節でも述べた如く、嘉永三年の『けいせい誉両刀』は、歌右衛門が大坂に上ったときに、江戸で作られた天保十三年の『寿亀荒木新舞台』や弘化四年の『飾駒曾我通双六』の内容を持ち込んで出来たものであった。そのため、『寿亀荒木新舞台』の再演を予定して書かれた本台帳の内容と一致するところが多いのだと思われる。

「ほうばいのよしみ深い武助と孫八が「忠義一づのたまし〔魂〕を明し合」った場面が「見物一統大悦び」であったというから、ここが一番盛り上がったことがわかる。

(5)五幕目

五幕目「山田屋」は、『道中双六』八段目「岡崎」を書替えたものである。

「岡崎」を知った上で「山田屋」を見ると、なかなか面白かったのではなからうか。四幕目の「古市備前屋」と同様、「山田屋」には、「岡崎」と共通する部分と、設定がずらされたこと、新たな趣向が加えられたことよって生じる意外性があるからである。

まず、山田屋は脇本陣という宿泊所であり、幸兵衛はその跡取り息子である、という設定が目新しい。

「岡崎」では、お袖と言い交わしたのは志津馬であったが、「山田屋」では、お袖は売卜者に身をやつした政右衛門とすでに結婚している。「作り阿呆」という新たな趣向が加えられたお袖と政右衛門は飯事をする。

我が子を見てもらいたい一心でやってきたお谷が軒下で癩に苦しんでいるのを見つけるのは、「岡崎」では夜廻りの親仁であった。しかし「山田屋」では、庄屋から帰ってきた幸兵衛が癩に苦しむお谷を見つけ、家の中に入れてやるとする。外にいるのが女房のお谷だと気づいた政右衛門は、頑としてそれを許さない。自分の本名が割れてしまうと敵の手筋に有り付くことができなくなるためである。癩に苦しむお谷を助けることができず、政右衛門は苦衷に耐え忍ぶという設定は「岡崎」と同じであるが、ここでは、幸兵衛が必死に拒む政右衛門の肚を探る、という点が新しい。さらにその後、気を失ったお谷は女郎屋に売られてしまう、というのも意外な展開である。

また、「岡崎」では、山田幸兵衛宅で政右衛門が対面したのは「股五郎」と偽っていた志津馬であったが、「山田屋」では、政右衛門は「唐木政右衛門」として匿われていた本物の股五郎と対面することになる。

そして、政右衛門は股五郎への「金打」としてお谷が連れてきた我が子を殺そうとするが、お袖の機転により救われる。その代わり最後には、お谷への詫びのため自害したお袖が、股五郎の進路を伝え、兄幸兵衛に道案内を頼んで息絶える。

「山田屋」では、このお袖とお谷を二役早替わりで演じる、という趣向が一つの見世物になっている(この趣向は、半廻し二回、逆半廻し二回の舞台転換とともに行われる)。この二役は、二代目尾上菊次郎(文化十一年〜明治八年(一八一四〜一八七五)。享年六十二)によって演じられた。

万延元年の『契情誉両刀』⁽¹⁹⁾のときにも菊次郎はお谷とお袖の二役早替わりを演じたが、評判はあまりよくなかった⁽²⁰⁾。果たして、天保十三年の『寿亀荒木新舞台』において四代目歌右衛門の政右衛門を相手に女房お谷を勤め(このときお袖を勤めたのは初代坂東しうか)、慶応二年の写本『役者写真鏡』⁽²¹⁾において「おやまのかいさん(開山。第一人者)」。いらいて「弄手。相手になる人」のない尾上氏「しうたん事の御名人」と評される菊次郎の二役早替わりは、慶応三年の江戸の人びとはどのようなに受け止められたのだろうか。このとき、菊次郎は五十四歳になっていた。

また、「岡崎」ではお谷は雪の寒さに耐えていたが、「山田屋」では「雨」に打たれるのを耐え忍んでいた。万延元年の『契情誉両刀』のときの評には、「雪降が雨降ゆへ、女房が艱難して尋て来て名乗にも名乗る事もならず辛抱狂言、ずいと哀れになかった」⁽²²⁾とある如く、ここは、雪の夜の寂しさを描いた「岡崎」のほうに軍配が上がっている。

「山田屋」では、政右衛門が本物の股五郎と対面したように、また、政右衛門が我が子を刺し殺さずに済んだように、「岡崎」とは正反対の局面が描かれている点が興味深い。さらに剣術無双の政右衛門が「作り阿呆」のお袖と飯事をする場面はなんともユーモラスである。翻案者(狂言作者)のみならず見物も、「岡崎」が潜在的に有していたこうした場面が舞台上で見られることを望んでいたのではないだろうか。

本台帳『鶴亀成荒木宝来』には、従来の作品に、「おかしみ」の趣向、および、舞台面や立廻りや早替わりなどにより、見た目の変化に富んだ趣向が付け加えられていた。見物はこういった趣向を快楽と感じ、それを求めたのだろう。幕末期の江戸において、見た目の変化に富んだ趣向

が好まれていた、という結果は、第二章第二節で得られた結果とも合致するものである。

また、先行作とは違った設定にずらすことで共通性と意外性を楽しめる展開にもなっていた。

とりわけ「古市備前屋」と「山田屋」に関しては、明治期の半ばで上演が途絶えてしまったのが惜しく思われる。

【註】

(1) 渥美清太郎『系統別 歌舞伎戯曲解題』上巻(国立劇場調査養成部調査資料課編、日本芸術文化振興会、平成二十年)、三百二十頁参照。

(2) 各興行の絵本番付等を参照。以下、典拠を示す。

・天保十三年『寿亀荒木新舞台』早稲田大学演劇博物館(以下、演博とす)蔵・絵本番付口 23-00001-0709。

・弘化四年『飾駒曾我通双六』同館蔵・絵本番付口 23-00001-0795。

・安政三年『還結柏政武飾駒』同館蔵・絵本番付口 23-00001-0972。

・慶応三年『鶴亀成荒木宝来』同館蔵・絵本番付口 23-00001-1174。

(3) 天保十三年の『寿亀荒木新舞台』は「大人」であったと絵本番付(演博蔵口 23-00001-0709)に朱筆で記されている。また、弘化四年の『飾駒曾我通双六』は、浄瑠璃・俄の所作事『笑門俄七福』が大当たりをしたこともあり、三ヶ月間興行が打続いた。『役者豊年蔵』弘化五年正月刊、四

代目中村歌右衛門の評等を参照。

(4) 註2前掲の絵本番付参照。

(5) 嘉永三年『けいせい誉両刀』は演博蔵・絵尽し口 20-00001-247、万延元年『契情誉両刀』は同館蔵・絵尽し口 13-00289-432、慶応二年の

『伊賀越道中双六』は同館蔵・絵尽しイ14-00013-0135 参照。

(6) 『役者石言草(たとえぐさ)』万延二年(一八六一)正月刊、三代目嵐吉三郎の評参照。

(7) 註3前掲『役者豊年蔵』、四代目中村歌右衛門の評参照。

(8) 伊原敏郎『歌舞伎年表』第六巻、岩波書店、昭和三十六年、三百六十六頁参照。

(9) 明治十年の『敵討誉両刀』は演博蔵・絵尽しロ20-00019-0014、明治十五年の『伊賀越道中双六』は同館蔵・絵本役割番付ロ24-00013-0198、同年の『敵討誉両刀』は『近代歌舞伎年表』京都篇(八木書店、平成七(十七年)・第一巻・四百四十三頁、明治十九年『けいせい誉両刀』は『近代歌舞伎年表』京都篇・第二巻・百二十一〜百二十二頁、明治二十年『契情誉両刀』は演博蔵・役割番付ロ21-00024-006-028 参照。

(10) 天保十三年の『寿亀荒木新舞台』は、立命館大学ARC蔵・役割番付 arcBK02-0078-121、演博蔵・絵本番付ロ23-00001-0709等を参照。

慶応三年の『鶴亀成荒木宝来』は、同館蔵・役割番付ロ24-00007-016Y、同館蔵・絵本番付ロ23-00001-1174等を参照。

(11) いずれの興行も、註10前掲の役割番付および絵本番付に拠る。

(12) 渥美清太郎「解題」、『日本戯曲全集』第九巻「寛政期京阪世話狂言集」春陽堂、昭和三年、七百十二頁。

(13) 『演劇百科大事典』(平凡社、昭和三十五〜三十七年)、「名作切籠曙」の項(松崎仁執筆)参照。

(14) 請求記号431.メ1。この台帳には、「七五三」と墨書がある。

この「七五三」の墨書を有する台帳は、上方の狂言作者・初代奈河七五三助(宝暦四年(一七五四)〜文化十一年(一八一四)十月二十日)の旧蔵本であるとの説がある(児玉竜一「大惣旧蔵歌舞伎台帳「大塔宮囃鏡」年

代考」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊第二十一集 文学・芸術学編』平成七年、百四十九頁等を参照)。これに従えば、この台帳は、享和元年八月の『名作切籠曙』初演時から七五三助が没する文化十一年十月までの間に作成されたと推定できる。

(15) 享和元年『名作切籠曙』初演時の絵尽し(演博蔵イ13-00289-087)においても、切籠灯笼が吊り下げられた中での惣踊りであったことが確認できる。

(16) 本台帳四幕目の表紙に「古市牛車楼の場」とあるが、古市の大妓楼備前屋は「牛車楼」とも呼ばれていた。文化十五年(一八一八)三月

刊の式亭三馬の合巻『伊勢名物通神風』(歌川国直画)は、牛車楼備前屋

をルポルタージュ風に宣伝・紹介したものである。その角書には「牛車楼

の総踊／桜廼間の花競」とあり、「世に名高き桜の間の大踊といふは、

九間に六間の大坐敷をくるりと女郎にてとり巻き、伊勢音頭に合せて

数多の美女三方廊下を廻り乍ら、手拍子揃へて踊るなり。其の姿たをや

かに風流いはん方なし」と、「世に名高」い大妓楼での惣踊りの様子が記

されている。引用は、尾崎久弥校訂・発行『江戸軟派研究』、大正十三年十一月、九頁。

(17) 「高足」の高さは二尺八寸。『最新歌舞伎大事典』(柏書房、平成二十四年)、「二重」の項(金井大道具)執筆)参照。

(18) 『役者清柳葉』嘉永四年(一八五二)正月刊、四代目中村歌右衛門の評。

(19) 万延元年の『契情萱両刀』では、さらに書替えが行われ、「山田屋」は「笹屋」という脇本陣となり、山田屋幸兵衛が担っていた役割は笹屋丹右衛門という人物が担うようになったようである。註6前掲『役者石言草』、二代目尾上菊次郎および三代目嵐吉三郎の評等を参照。

(20) 註6前掲『役者石言草』、二代目尾上菊次郎の評参照。

(21) 演博蔵イ11-00796。マイクロフィルム版『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』(雄松堂出版、平成九〜十年)所収。

(22) 註6前掲『役者石言草』、三代目嵐吉三郎の評。

第六章 大詰「敵討」における「又右衛門スタイル」

——共有された人物像の忘却——

はじめに

今ではもう忘れ去られてしまっているが、荒木又右衛門が鍵屋の辻で敵方の人間を次々と斬り倒していくというのが最大の見せ場となった映画や芝居が流行した時期があった。それについては第一章で述べたので繰り返さないが、ある時期から、鉢巻の間に数本の手裏剣を差し込み、二刀流を使う、というのが荒木又右衛門のトレードマークとして定着し、映画では繰り返しこの姿の又右衛門が描かれるようになった。その姿は、歌舞伎の大詰「敵討」の場面でも見られる。しかしながら、多くの人に共有されていたと思われるその又右衛門像はある世代以降には継承されず、そこに忘却が見られる。それはなぜ起こってしまったのだろうか。

「鉢巻の間に数本の手裏剣を差し込み、二刀を使う」というのを「又右衛門スタイル」と呼ぶことにするが、本論では、又右衛門像の変遷を追いつつ、それについて論じてみたい。

まずは実説の確認から行う。

一 実説

(1) 『累世記事』、寛永十一年（一六三四）十一月八日

伊賀越の事件後、渡辺数馬・荒木又右衛門らの身柄は、津藩の外様大名藤堂家にお預けとなったが、その藤堂家の公文書集である『累世記事』に

は、敵討のあった翌日の寛永十一年十一月八日、藩主に提出された「死者手負人検案書」が収められている。

本資料で確認しておきたいことは二点ある。

一つは、敵方十名①を相手にした四名の討手のうち、数馬若党・武右衛門は討死にし、渡辺数馬と数馬若党・孫右衛門は深手を負った中であって、荒木又右衛門は軽傷で済んだということである②。少人数で戦いに勝ったというだけでなく、又右衛門のみ軽傷で済んだということが、のちのちの「剣豪」のイメージに結びついていったのではないかと推察される。

もう一つは、河合又五郎方十名のうち、死者は四名であるが、「又右エ門討之」と明記されているのは、同じ松平下総守忠明の家中で、二百五十石の又右衛門よりも高い三百石を取っていた、又五郎の叔父・河合甚左衛門のみであることである。「三十六番斬り」は虚構であったことがこの記事からでもわかる。

(2) 「渡辺数馬於伊賀上野敵討之節荒木又右衛門保和助太刀打候始末」、寛永十五年（一六三八）

寛永十五年（一六三八）

本資料「敵討始末書」に関しては第一章で述べた。

本資料から、鍵屋の辻での戦闘の様子が伺える箇所を引用する。

一 先馬には町人壱人、是は又五郎妹婿之由承り候、次之馬桜井半兵衛、是も又五郎妹婿之由に候、中に河合又五郎、跡に河合甚左衛門、是は又五郎伯父にて候。

〔中略〕

一 又五郎は、数馬請取。

一 甚左衛門は、又右衛門請取。

一 半兵衛は、岡本武右衛門、岩本孫右衛門請取。

此半兵衛は十文字之達人にて候得共、兩人きびしく急に仕

かけ申故、取合せ不申候。

若党三人、働申候者人は手負、今者人は逃申由に候。

鎗持者人、鎗をとり合働申候得共、立所に討捨申候。

草履取、半弓を取合、十筋計射出シ申候。其内中矢三筋。

右之通、互に切むすび申候。甚左衛門は末馬(末カ)よりおり不申内に、

又右衛門只一太刀にて切落シ、二之太刀にて討とめ申候。去共、馬

より落なりに太刀少計抜キ申候。

一 又五郎は、馬よりおり合、随分働申候得共、終に数馬討留申候。

一 半兵衛は、馬よりおり不申内に、岡本武右衛門、一太刀にて切

落し申候。然共、浅手故、武右衛門孫右衛門を目がけ如形(斯ク)働キ申

内に、半兵衛若党鎗持、透間なく切掛り申候。其隙に、又右衛門、半

兵衛に渡り合、終に半兵衛を討すへ申候。其節、又右衛門、刀を打折

り申候。三時ばかり打合申候。(後略)⁽³⁾

又右衛門に関する事(傍線部)を見ると、まず又右衛門は、馬上にい

る甚左衛門を「一太刀にて切落シ、二之太刀にて討とめ」たということ、

そして、十字槍の達人である、又五郎の妹婿・桜井半兵衛と戦う孫右衛門と武右衛門に加勢し、半兵衛を討ったが、そのときに又右衛門の刀が折れたということがわかる。

又右衛門は、決着がつくまでおよそ「三時」(六時間)ほどを要したこ

の決闘において大いに活躍したのだろうとは想像される。しかし、具体的な記録としては、甚左衛門を討ち、半兵衛を討つのに協力した⁽⁴⁾、と
いうのに留まる。

又右衛門の菩提寺である玄忠寺には、又右衛門の遺品が収蔵されている「荒木又右衛門記念館」がある。ここには、決闘の際に又右衛門が着用していたとされる鎖帷子や、そのときに折れたといわれる刀が収められている⁽⁵⁾。その銘に「法橋藤原来金道作」とある又右衛門の刀は、長さが二尺七寸五分五厘(八十三・五センチ)あり、そこから、又右衛門は六尺(百八十二センチ)を超える大男だったと推測できるといふ⁽⁶⁾。

二 「又右衛門スタイル」の確立まで

(1) 第一次『殺報転輪記』、延宝六年(一六七八)

伊賀市上野図書館蔵の第一次『殺報転輪記』では、又右衛門は次のように描写されている。

大の男の顔色黒く、鬚髭びんひげのびて熊のごとくなるが急度ねめ付申けれ

ば、萬屋、気色を失ひ、納戸にはせ入て、以後におゐて出ざるなりけ

り。(中略) 又右衛門が装束は、鎖鉢巻くさりはちまきひきしめて、鎖帷子くさりかたびら下着

とし、上には黒茶のやれ小袖、同色なる絹羽織、皮立付をふん込て、

伊賀の大掾公路きんぢろがきたひうちたるだんびら作り二尺七寸の太刀をは

き、さしにも手強つよき大男が外面そとちに向て立たるは、さながら夜しやの

如くなり。

「熊のごとく」の又右衛門に睨みつけられた萬屋の亭主が顔色を失ったという描写に続き、又右衛門の出立ちが描かれているが、「夜しやの如く」であったと形容されている。又右衛門は、人間離れた、恐ろしい存在として描かれている。

この又右衛門は、鍵屋の辻での決闘においては、次のようなはたらきを見せる。

又右衛門がありさまは、さながら小鷹のごとくにて、たて横蜘蛛よこぐも手に

かけ廻り、敵方の従類じゆうるいを南西北の三方へ追廻りしいきほひは、類ひ

希まれにぞ見へにける。

「小鷹のごとく」にかけ廻り、敵を追い廻したという描写は、次々に敵を切り倒していく「三十六番斬り」につながるものを思わせる。

事件から四十年ばかりが経過したこの時点で、すでにかなり誇張された表現がなされているものと思われる。

(2)『日本武士鑑』、元禄九年（一六九六）

古今の復讐譚を集め、忠孝節義を砥礪することを目的として編まれた『日本武士鑑』は、元禄九年に大坂の地で刊行された。編著者は『古今大著聞集』の棕梨一雪である。

この中に、「渡部数馬、河合又五郎討夏」の一篇がある。

〔甚左衛門が〕馬より、おるゝ所を、又右衛門ハ、聞ゆる大刀、三尺八寸の刀、今度の用に鍛きたハせ、思ひの俣ためしに様たるを抜て、走はしりかり、甚左衛門に渡合、たゞきあひ、甚左衛門を切伏、当座に死し

又右衛門が三尺八寸（百十五・一センチ）の大きな刀を持って走り、甚左衛門と斬り合い、討ち取る描写が見られる。

前述した通り、実際の刀は、二尺七寸五分五厘（八十三・五センチ）であったから、三十センチ以上も誇張されている。ここでは、又右衛門は、常人を超える力の持ち主というだけでなく、そうした長い刀を使いこなして、甚左衛門と渡り合うことができるほどの剣術の腕前であったことが示されている。

(3)『伊陽上野復讐碎土伝』、享保十六年（一七三二）

鳥取県立図書館蔵の『伊陽上野復讐碎土伝』は、町から町へと移動する場面の情景描写が浄瑠璃の道行調の文体で書かれており、興味深いものがあるが、又右衛門の描写の誇張にも一層の拍車がかかっている。

荒木又右エ門ハ鎖鉢マキ引シメ、クサリ帷子ヲ下着トシ、上ニコブ

茶染ノ小袖革ノフン込（本マ）〔袴〕ヲハキ、二尺八寸ノ伊賀上守 公 路ガ
打ツタル長剣カモメジリニハキテ、顔色棘ノ如ク赤ク、鬼髭熊ノ如
ク一荒アレシ六尺ユタカノ大男ガ、サソクヲフンデ待チカケシハ、

如何ナル項王樊噲モ、ヲソレツベクゾ見ヘタリケル。

このほか、第一次『殺報転輪記』でも見られたような「金剛夜又ノ荒レタル如ク」というのもあるが、本資料においては、さらにそれが拡大誇張され、「声雷ノ如ク」や「鍾馗ノ如クニスサマジク」や「急度ニラミシ眼ノ光リ、頬髭サカサマニ立テ針ノ如ク、鬼力人カトアヤシマレ、金輪ナラクノ底ヨリモ、ハヘヌキシ如ク見ヘケレバ」といった具合に、人間離れした、鬼のような恐ろしい存在としての側面がより強調されている。

また、本資料では、「荒木又右エ門ハ〔中略〕六人迄胴切りニシテ」や、「又右エ門、只一人シテ片端ヨリハラリくト切り臥スル事十七人」といった描写が見られ、「三十六番斬り」をしたという又右衛門像に近くなっている。

決闘後の様子を描く段になると、又右衛門は「誠ニ近世ノ大勇士ナリ」と言われるまでになっている。

(4) 第二次『殺報転輪記』、享保二十年（一七三五）以降

享保二十年に成立し、巷間に流布する第二次『殺報転輪記』では、人間離れした荒唐無稽とも思える描写はない。

その出立ちと剣を振るう又右衛門の描写を引用する。

荒木、衣裳は、絹の裏なし綿計り、表もちぎれくくに成たるに、菖蒲皮の破れ立付、甲頭巾の着込一重おもからず。

桜井〔甚左衛門〕心得たり、馬より下りんとする所、荒木は剣を抜打に、左の股を切落す。元来本多内記殿御指料にて大業物也ければ、

爪を切たる如にて、片足は馬の左りへころりとおつる。

〔星合〕 団四郎、三尺の刀を発相（ツツ）に構へ、荒木は青眼にて付込に、天狗の如くずつと寄て一太刀合すと見れば、首もんどり打て落たり。〔中略〕又右衛門、猪獅子の荒たる如く声しておめきける程に、又五、六人の若党来りて切結ぶ。⁽⁸⁾

鍵屋の辻での決闘における又右衛門は、目指す敵を尋ね歩いているうちに衣類はボロボロになったけれども、総勢「三拾七人」の敵方を相手にして、右にある通り「天狗の如く」大いにはたらく。

江戸文藝の領域においては、この人間離れしない程度の又右衛門像が流布することとなる。

(5) 歌舞伎・浄瑠璃における「非情な」政右衛門

歌舞伎や浄瑠璃における政右衛門（又右衛門）は、敵討という目的を達するために、あるいは志津馬（数馬）の眼病を治す秘薬を調合するためであったりその金を調達するために、自らの子どもの命を捧げなければならぬ状況に追い込まれる。やむを得ないとはいえ、とりわけ『伊賀越道中双六』の「岡崎」において、自らの子を刺し殺す場面は、目的のためには手段を選ばない「非情な人間だ」と映りかねないほど残酷である。

こうした「非情さ」は「盛綱陣屋」において自分の子どもを自害させた高綱に通じるものがある。見物をあつと驚かせるための一つの手法として、こうした「非情さ」を作中人物に持たせることは常套的に行われていたものと考えられるが、そこに、少人数で敵討を成し遂げた荒木又右衛

門は、こうした「非情さ」を持ち合わせていたに違いない、もしくは、そうした「非情さ」を持ち合わせていてほしい、といった当時の人びとの認識および願望が反映されているのかどうかまではわからない。しかしながら、何事にも動じない「強い」人間であることを求めていたであろう、ということは読み取れる。そうした願望の反映は、第一次『殺報転輪記』の頃から見られるものであったが、近代以降の又右衛門像に求められたのも、剣術無双であるという「強さ」であった。近世においても近代においても、政右衛門および又右衛門の「強さ」に人びとは憧れを抱いたのだ。

それでは、こうした「非情な」政右衛門像の系譜を辿ってみよう。

最初に確認できるのは、安永五年（一七七六）八月江戸外記座初演の浄瑠璃『志賀の敵討』（紀上太郎作）第八においてである。第一章でも述べたとおり、あいらし蘭 政右衛門は身請けの金の五百両を得るために、瓦井政五郎（河合又五郎）に自分の子どもを殺させる。同年十二月大坂中の芝居初演の歌舞伎『伊賀越乗掛合羽』（奈河亀輔作）九ツ目「長町伝法屋」では、渡辺志津馬（数馬）の眼病を治す秘薬を調合するためには「十才より内の巳の年の男子の生血」が必要だったために、唐木政右衛門は一子巳之助に敵に当たる人間が実の親であったという虚偽を吹き込んで得心させたうえで切腹させる。そして、天明三年（一七八三）四月大坂竹本座初演の浄瑠璃『伊賀越道中双六』（近松半二、近松加作・作）第八「岡崎」では、敵討の手掛かりを得るために、唐木政右衛門は自らの手でわが子の巳之助の喉笛を小柄で突き刺す。

こうした政右衛門像は、文化七年（一八一〇）刊の合巻『伊賀越道中待合噺』⁹（十返舎一九作、北川美麿画、国立国会図書館蔵）にも見られる。

かつらぎまきえもん葛城匡右衛門（荒木又右衛門）は、かわのべきまた川辺喜又（渡辺数馬）の眼病平癒の薬を買うために、次のような行動に出る。匡右衛門は、倅さのまつが裕福な家の子どもの杖で眉間を割られたところを目にする。すると匡右衛門は手ごろの大ききの石を手に取りさのまつを額にしたたかに打ち割る。そうしてすぐに相手の親の家に乗り込み、治療代として二十両を要求する。この匡右衛門の、目的のためには手段を選ばない「非情さ」は、これまで歌舞伎や浄瑠璃で描出されてきた政右衛門の「非情さ」に通じるところがある。

そのほか、次の台帳が残る歌舞伎狂言において、「非情な」政右衛門が見られる。

文政六年（一八二三）七月江戸中村座初演の『とりまぜてせきせんみやげ（中+雙）雑石尊臚』

（四代目鶴屋南北作）二番目三幕目大切において、月本武蔵（宮本武蔵）

もとは荒木政右衛門は、和田志津摩と名乗らせていた人物（実は沢井又五郎）の面体を治す薬を得るために、一子巳之助を切腹させる。天保二年

（一八三二）七月江戸中村座所演の『そのうまやじがらのききがき駟相良聞記』（作者不明、早稲

田大学演劇博物館蔵）六幕目「岡崎幸兵衛内の場」では、和田志津馬の眼病を治すために、唐木政右衛門は一子巳之助を自らの手で刺し殺す。

ところが、第五章で論じた、慶応三年（一八六七）十月江戸中村座所演の『鶴亀成荒木宝来』（三代目瀬川如臯作）五幕目「山田屋」では、沢井股五郎に助力することになった唐木政右衛門は、股五郎への「金打」として、政右衛門の一子であると判明した倅の庄太郎を殺そうとするが、人質に利用しようと言う股五郎に止められ、結局は自分の子どもを犠牲に

せずに済む。「山田屋」における政右衛門は、売卜者に身をやつしており、さらには、「作り阿呆」のお袖と飯事をする場面もあり、それまでの政右衛門とはどこか違い、少なくとも子どもを殺さずに済むので、「非情さ」が薄らいでいるように感じられる。

以後の伊賀越物の新作狂言は荒木又右衛門の武勇伝に主眼を置いた「又右衛門物」が主流となる——その背景には講談で『伊賀水月伝』系統が人気を博していたことがあったものと思われる——が、「政右衛門」が出てくる新作としては、明治十三年（一八八〇）三月東京新富座初演の

『日本晴伊賀報讐』（河竹黙阿弥作）がある。ここでの荒木政右衛門は自分の子供を殺すことはない。

幕末から明治にかけて、人びとは、目的のためには手段を選ばない「非情な」政右衛門よりも、もっと違った荒木又右衛門像を求めていたのではないだろうか。

(6) 『絵本柳荒美談』、明治十八年（一八八五）

明治十八年八月刊の『絵本柳荒美談』（東京・金松堂）には、伊賀の郷土の子として生まれ、武藝を志し、柳生重兵衛から柳生流の免許皆伝を受けた荒木又右衛門は、諸国修行の旅に出て、町道場を開いたのち大和郡山の本多大内記に仕官し、義弟の敵討に助力し、みごと敵を討ち取ったという武勇伝が描かれる。ここに描かれている又右衛門は、幼少のときから「身体骨柄最も逞しく」「一を聞いて百を知の才智あり」、「剣術を修行して武士に成ん」⁽¹⁰⁾という望みを叶え、最後には困難な敵討を達成す

る。史実によれば、鳥取に帰国後、すぐに又右衛門は死去したようだが、本作では又右衛門は高禄を得て再び本多家に仕えたというところで終わる。立身出世を果たした一種の成功物語と考えてよいと思う。のちの講談速記本に目を通せばわかるように、講談で繰り返し語られていたのは、基本的にこうした又右衛門像である。ただし例外もある。

二代目神田伯龍（大阪）は、明治三十一年（一八九八）刊行の『伊賀越大仇討』では、荒木家の子孫繁栄を説いて終わっていたが、同四十一年（一九〇八）刊行の『伊賀水月 誉の仇討』では、史実のとおり、帰国後又右衛門は急死したと語っている。延広真治氏が指摘したように、「改良を是とし、活歴の語を生んだ明治の時代色」を出した伯龍は「読者の夢を砕いた」のである⁽¹¹⁾。

地方の農村から剣一本でおのれの身を立ただけでなく、困難な敵討まで成就させ、世の賞賛を得たという、講談における荒木又右衛門の物語には、国家的な規模で立身出世が奨励された時代の人びとの理想が投影されていたのかもしれない。

本作『絵本柳荒美談』には、鉢巻に手裏剣を数本差し、二本の刀を使う又右衛門の姿——「又右衛門スタイル」——が見られる点は特記すべきことであろう⁽¹²⁾。ちなみに、二刀流というのは、すでに、増補第二次『殺報転輪記』に相当する、享和二年（一八〇二）刊の絵本読本『絵本伊賀越孝勇伝』⁽¹³⁾において見られていた。

(7) 講談速記本、明治三十年（一八九七）〜大正期

荒木又右衛門の「三十六番斬り」について、長谷川伸は次のように述べている。

この三十六番斬りは、先代〔四代目〕宝井馬琴の父が、伊賀上野に旅興行のとき、寛永十一年十一月七日の試合のあとを葬い、万福寺にある浄閑信士じょうかんしんじの河合又五郎の墓、桜井半兵衛の墓、河合甚左衛門の墓、半兵衛家来の墓、この四つをみて、それに九く（苦）をかけ、四九、

三十六番斬りにしたという説がある（14）

真偽の程はともかくも、荒木又右衛門が「三十六番斬り」をしたという俗説は講談師の口演によって広まっていったのではないかと考えられる。次に示す講談速記本では、又右衛門は「三十六番斬り」をした無双の剣豪として語られている。

- ・明治三十年（一八九七）、二代目宝井琴凌『伊賀上野仇討 荒木武勇伝』（東京・朗月堂）
- ・明治三十年（一八九七）、初代桃川如燕『伊賀越讐討』（東京・松声堂）
- ・明治三十一年（一八九八）、二代目神田伯龍（大阪）『伊賀越大仇討』（大阪・盛業館）
- ・明治三十二年（一八九九）、伊東馬谷『荒木又右衛門 柳生流達人』（大阪・中村鍾美堂）
- ・明治三十二年（一八九九）、一竜斎貞国『荒木又右衛門 伊賀越仇討』（東京・萩原新陽館）
- ・明治三十三年（一九〇〇）、一龍斎文雅『荒木又右衛門』（東京・文事堂）
- ・明治三十四年（一九〇一）、二代目伊東潮花『荒木又右衛門』（東京・萩原新陽館）

・明治三十六年（一九〇三）、四代目真龍斎貞水『荒木又右衛門』（大阪・此村欽英堂）

・明治四十一年（一九〇八）、二代目神田伯龍（大阪）『伊賀水月 誉の仇討』（大阪・柏原奎文堂）

・明治四十三年（一九一〇）、六代目一竜斎貞山『荒木又右衛門』（東京・厚生堂）

・明治四十三年（一九一〇）、玉田玉秀齋『武士道権化 伊賀水月 荒木又右衛門』（大阪・立川文明堂・岡本増進堂）

・大正六年（一九一七）、呂井吉瓶『荒木又右衛門 復讐美談』（東京・大川屋書店）

明治四十四年（一九一）三月に刊行された立川文庫の『荒木又右衛門 伊賀の水月』は、その前年に刊行された玉田玉秀齋の講談速記本『武士道権化 伊賀水月 荒木又右衛門』を仕立て直したものであるが（15）、これらの速記本を読み比べた延広真治氏が指摘しているように（16）、玉秀齋の口演は笑いに溢れ（慢心が高じて狂人となった柳生重兵衛を正気に戻すために沢庵和尚たくあんがやって来る前後の家来たちの困惑ぶりが見られる描写や、塚原ト伝が又右衛門に極意水月の法を伝授するためにさまざまに悪態をついて挑発する場面や、利息で儲けていた桜井甚左衛門・甚助兄弟のもとに又右衛門は毎日通い酒宴を開かせる一連の場面など）、又右衛門は超人的な剣捌きと身のこなしを体得した達人というだけでなく——「三十六人斬り」の場面では並み居る剣客たちとの真剣勝負で傷一つ負うことがない——門人たちを惹き付ける愛嬌があり、最後は又右衛門の元門人の協力により又五郎一行を伊賀越方面に向かわせることができる

ということでも自らの出会いの大切さを訴えるものにもなっている。立川文庫の『荒木又右衛門』は、「少年向け読物の要素を多分に含んでいる」といえるだろう。多くの少年たちに与えたこの又右衛門のイメージは、次に生まれてくる映画の人氣に寄与したことであろう。

ところで、明治から大正にかけて発行された右の十二冊の講談速記本には、挿絵も含め、『絵本柳荒美談』にあったような、手裏剣を鉢巻の間に差す、という描写は見られなかった。立川文庫にもそれは見られない。

講談においては、手裏剣を鉢巻の間に差すことは、さほど重要なことではなかったのではないかと考えられる。

これが重要なものになってくるのは視覚面が重視される映画においてであった。

(8) 映画

第一章でも述べたように、戦前、又右衛門物の映画は四十本ほど作られている。そのほとんどはフィルムが失われている状態にあるが、藤井康生氏により、大正十四年（一九二五）一月封切の映画『荒木又右衛門』（森本登良男監督、帝キネ）の嵐璃徳が「又右衛門スタイル」を見せていたことが報告されている¹⁷⁾。ここに見られる「又右衛門スタイル」が現在辿り得る映像（写真）の中で最も古いものであるとされている。その年の十月、尾上松之助が千本記念として主演した『荒木又右衛門』（池田富保監督・脚本、日活）よりも早い。数本の手裏剣を鉢巻に差し込んだ写真（図1）やその手裏剣を投げる描写が見られることから¹⁸⁾、この記念映画で松之助は「又右衛門スタイル」を見せていたと考えられる。

これらの事例から、大正末頃には、「又右衛門スタイル」が又右衛門のトレードマークとして定着し、繰り返し映画化されるようになっていた

ものと推測される。

戦前の映画で現在見られるのは、第一章で述べたとおり、昭和十年（一九三五）の『劍聖 荒木又右衛門』と昭和十七年（一九四二）の『伊賀の水月』であるが、羅門光三郎、阪東妻三郎、いづれも「又右衛門スタイル」で鍵屋の辻の決闘に臨んでいる。

この「又右衛門スタイル」を誰が最初に映画に取り込んだのかはわからないが、これは宮本武蔵など、ほかの二刀流の使い手である劍豪たちとの差異化を図るために『柳荒美談』など¹⁹⁾から取り入れられたのではないかと考えられる。手裏剣を鉢巻に差し込んだ又右衛門の姿が繰り返しスクリーンに映し出されることで、また、その姿が写された写真などを見ることで、人びとは、この出立ちを一目見ればすぐさま荒木又右衛門だとわかるようになっていったのではないか。そうして、「又右衛門スタイル」の荒木又右衛門は「三十六番斬り」をした無双の劍豪であるというイメージが浸透していったのではないだろうか。



図1 鉢巻に数本の手裏剣を差し込んだ尾上松之助の荒木又右衛門。伊藤和夫編『映画小説 荒木又右衛門』（日活画報社、大正14年）より。

三 共有された人物像の忘却

映画によって確立された「又右衛門スタイル」の又右衛門像は、例外はあるものの、戦後の時代劇映画はもちろんのこと、講談速記本や時代小説、漫画、剣劇、そして歌舞伎にも見られるようになる。

次の作品において、「又右衛門スタイル」は確認できる。

【時代劇映画】

戦後は、六作品中、次の四作品で「又右衛門スタイル」が見られる。
 ・昭和二十七年（一九五二）、『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』、三船敏郎主演、森一生監督、黒澤明脚本、東宝。

・昭和二十九年（一九五四）、『巷説荒木又右衛門 暁の三十八人斬り』、市川右太衛門主演、渡辺邦男監督、東映。（ポスターでの確認²⁰）

・昭和三十二年（一九五七）、『剣聖 暁の三十六番斬り』、嵐寛寿郎主演、山田達雄監督、新東宝。

・昭和三十三年（一九五八）、『伊賀の水月』、長谷川一夫主演、渡辺邦男監督、大映。

【講談速記本】

明治・大正期には「又右衛門スタイル」は見られなかった講談速記本においても、次の一冊ではそれが見られる。年代から考えて、映画の影響によるところが大きいだろう。

・昭和十六年（一九四二）、四代目邑井貞吉『荒木又右衛門 読切講談』東京・天佑書房。

【時代小説】

時代小説では、明治四十一年（一九〇八）の渡辺霞亭『荒木又右衛門』（大阪・盛文館、東京・宝文館）から、直木三十五、長谷川伸、佐々平八郎、山手樹一郎、五味康祐、鷺尾雨工、宮本吉次、藤島一虎、大林清、柴田鍊三郎、池波正太郎、杜山悠、岸宏子、戸川幸夫、新宮正春、松野杜夫、笹沢左保、郡順史らを経て、平成十二年（二〇〇〇）の池宮彰一郎『天下騒乱 鍵屋ノ辻』（角川書店）に至るまで、伊賀越の仇討や荒木又右衛門を題材とした作品が約百年のあいだ連綿と書き継がれている。

時代小説のほとんどは史実に即しているため、「三十六番斬り」は描かれておらず、又右衛門は無双の剣豪とされていない。ほとんどの時代小説において鉢巻に手裏剣を差し込んだ姿が見られないのはそのためである。「又右衛門スタイル」を採用した次の四作品はむしろ「例外」のようである。

- ・昭和十七年（一九四二）、比佐芳武・著、新井五郎・画「映画小説（大映作品）伊賀の水月」、『ユーモアクラブ』春陽堂文庫出版、同年八月号。（昭和十七年公開の大映映画『伊賀の水月』の小説化）
- ・昭和十九年（一九四四）、野村無名庵編『荒木又右衛門』大日本雄辯會講談社（産報文庫）。

- ・昭和三十一年（一九五六）、大林清・著、柳瀬茂・絵『荒木又右衛門』実録時代小説26、偕成社。
- ・昭和六十二年（一九八七）、松野杜夫「荒木又右衛門 伊賀の剣光」、『麻雀を打つ剣豪』（講談社文庫）所収。

【漫画】

- ・昭和二十四年（一九四九）、新関健之助『荒木又右衛門』ナカムラマンガシリーズ、プランゲ文庫、中村書店。
- ・昭和三十年（一九五五）、斎藤くにお『荒木又右衛門』おもしろ漫画文庫81、集英社。
- ・昭和三十年（一九五五）、西上晴雄『荒木又右衛門』まんが講談全集9、芳文社。
- ・昭和三十一年（一九五六）、木の実和「漫剣士列伝 荒木又右衛門」、『小二教育技術』小学館、同年七月号。
- ・平成九年（一九九七）、永井豪『豪談荒木又右衛門』永井豪のサムライワールド6、中央公論社。

【剣劇】

最初の三つの公演では、公演プログラム（早稲田大学演劇博物館蔵）の挿絵に「又右衛門スタイル」が見られる。

- ・昭和五年（一九三〇）十月、浅草公園劇場所演『荒木又右衛門』河部五郎一座、福井野紅演出。
- ・昭和六年（一九三一）五月、浅草金龍館所演『荒木又右衛門』市川百々之助一座、葉村俊二作。
- ・昭和六年（一九三一）十二月、浅草公園松竹座所演『荒木又右衛門』新国劇、大隈俊雄作。
- ・平成二十年（二〇〇八）五・六月、『荒木又右衛門 鍵屋の辻』劇団若獅子、笠原章主演、石川耕士脚本・演出。（？）

【歌舞伎】

いづれも『伊賀越道中双六』大話「敵討」における扮装が「又右衛門スタイル」となっている。政右衛門役者の名前を併記する。

なお、昭和三十八年の十四代目守田勘弥が「又右衛門スタイル」であったというのは神山彰氏の直話によるものであるが、神山氏はこの「又右衛門スタイル」の勘弥を見たとき、子供の頃に読んだ「おもしろ漫画文庫」の又右衛門を思い出し、深い満足を覚えたそうである。勘弥のその出立ちを見るだけで、銀幕のヒーローや漫画の剣豪に親しんだかつての記憶が刺戟され、自分だけにしか味わえない特別な時間を過ごしたという観客は、神山氏一人ではなかったはずである。確認できる限り、昭和三十八年の勘弥が、歌舞伎において「又右衛門スタイル」を取り入れた最初である。芝居が人びとの願望をあるいは無意識的に汲み取った一例として紹介する。

- ・昭和三十八年（一九六三）十二月歌舞伎座、十四代目守田勘弥。

・昭和四十五年（一九七〇）九月国立劇場、二代目中村鷹治郎。⁽²²⁾
・昭和六十一年（一九八六）九月明治座、三代目市川猿之助（二代目猿翁）。⁽²³⁾

・平成十六年（二〇〇四）十月国立劇場、三代目中村鷹治郎（現・四代目坂田藤十郎）。⁽²⁴⁾

・平成二十五年（二〇一三）十一月国立劇場、三代目中村橋之助（現・八代目芝翫）。⁽²⁵⁾

・平成二十六年（二〇一四）十二月国立劇場、二代目中村吉右衛門。⁽²⁶⁾

こうしてみると、平成の時代まで、漫画・剣劇・歌舞伎によって、細々とはあるが、「又右衛門スタイル」は継承されていることがわかる。ある世代までは、「又右衛門スタイル」は、脳裏に刻まれた記憶が刺戟され、快楽をもたらすものになっていると思われる。しかし、それはある世代までに限定されることだろうか。

ある世代以降、鉢巻の間に手裏剣が差し込まれた人物を見ても剣術無双の荒木又右衛門を連想するということはなくなってしまうのではないだろうか。いつ頃から「又右衛門スタイル」は共有文化ではなくなってしまうのだろうか。

第一章でも論じたように、昭和三十年代後半以降、西暦でいうと一九六〇年代以降、全国各地で上映されるという点で影響力の大きい映画が作られなくなったことが一番大きな要因として考えられる。映画、そして漫画において繰り返し取り上げられていた昭和三十年代前半、西暦でいうと一九五〇年代あたりまでが、「又右衛門スタイル」の又右衛門像がある程度文化的に共有されていた時代だったのではないだろうか⁽²⁷⁾。なぜこうした状況になってしまったのか。

その疑問に答える一つの鍵は、昭和二十七年の映画『決闘鍵屋の辻』にあると思われる。

この映画の冒頭では、軽快な音楽が流れるなか、鉢巻の間に数本の手裏剣を差し込んだ荒木又右衛門に扮する三船敏郎が二本の刀で次々と剣客たちを斬り倒す「三十六番斬り」の場面が映し出されるが、途中から次の解説が入る。

講談によると、この時又右衛門は旗本の附人三十六名を斬っている。しかし、信頼すべき記録によれば、又右衛門は二人しか斬っていない。面白さを誇張するために三十六名にしたのは講釈師の腕である。

〔中略〕忠実な記録は、誇張された作り話よりも、はるかに迫力がある。これは、藁人形の様な人間を三十六人斬ると、一かどの人物を二人斬ると、どちらが大変な事か考えて見ればすぐわかる。では、記録に出来るだけ忠実にこの日の鍵屋の辻を描いて見よう。

〔28〕

つまり、この「三十六番斬り」というのは虚構だと喝破し、本当の斬り合いというのはどういふものなのか、どれだけ大変なものかを映像で表現してみよう、というのがこの映画の狙いであると言っているのである（この解説以後で描かれる、記録に忠実な三船敏郎の荒木又右衛門は、鉢巻の間に数本の手裏剣を差し込んではおらず鎖頭巾を被り、手には一本の刀しか持っていない。さらにチャンバラを盛り立てる軽快な音楽が流れることもない。講談タネの「三十六番斬り」をする又右衛門ではない、ということが扮装と音楽が挿入されないことによって示されている）。

これは監督である森一生ではなく、歌舞伎由来の舞踊的な殺陣とは別の新しい表現を模索していた、脚本を書いた黒澤明の意図によるところが大きいと思われるが——黒澤は、昭和二十四年三月、新国劇において初演された長谷川幸延作『殺陣師段平』をもとに翌年八月公開の映画『殺陣師段平』（マキノ正博監督）の脚本を書いている。作中において、「これからはもう立廻りのための立廻りはやれん、それが時代」⁽²⁾と、立廻りで人気を得た新国劇の座長澤田正二郎に言わせていることに留意したい。そして昭和二十七年の『決闘鍵屋の辻』では、流麗華麗な立廻りを否定し、「恐怖心」を主題にしたかのような腰の抜けた（それゆえ生々しさが感じられる）立廻りを企図した。立廻りにおける新たな表現の模索は、昭和二十九年の『七人の侍』、三十三年の『隠し砦の三悪人』、のちにいわゆる残酷時代劇というジャンルを生むことになる、三十六年の『用心棒』や翌年の『椿三十郎』といった自身の監督作品でもなされている——、昭和二十七年の時点で、又右衛門の「三十六番斬り」に対して、それを華々しく描いてきた映画自身が疑いの目を向けたことに注意したい。

時代は、講談的な荒唐無稽さがもたらす快楽とは違う何かを求めはじめていたのではないだろうか。それゆえ、荒木又右衛門は忘れ去られることとなり、同時に、彼を象徴していた「又右衛門スタイル」も人びとから忘却されることとなってしまったのではないだろうか。

これについては、もっと多面的な角度から分析をする必要があるだろう。今後の課題としたい。

【註】

- (1) 「又五郎方、川合甚左衛門、半兵衛、又五郎共に三人相果申候。右三人之下人以上六人之内、老人は相果、忒人は手負、三人は手も負不申候。外に老人、大坂町人道連之由にて罷在候」(『累世記事』、『宗国史下』所収、同朋舎出版、昭和五十六年、六百十五頁)とあり、又五郎・甚左衛門・半兵衛の三名に、その家来六名、「道連」の大坂町人一名を合計すると、十名となる。なお、次に述べる「敵討始末書」では、又五郎方は「拾老人」とある。
- (2) 『累世記事』には、「荒木又右衛門(中略)手疵、右之頭指、薬指、臍に鎧傷、いづれも浅手にて候」とある。註1前掲『宗国史下』、六百十四頁参照。
- (3) 田中芳兼『新説 荒木又右衛門』玄忠寺、平成十五年、百十六・百十七頁。
- (4) 『累世記事』には、又右衛門が半兵衛を討ったとは明記されていない。かつたため、又右衛門が半兵衛を討ったとするのは留保しておきたい。
- (5) 鳥取市歴史博物館編集・発行『荒木又右衛門と鳥取 伊賀越え仇討始末』平成二十七年、八頁参照。
- (6) 田中芳兼、註3前掲『新説 荒木又右衛門』、十一頁参照。
- (7) 『日本武士鑑』、『仮名草子集成』第二十九卷(東京堂出版、平成十三年)所収、百二頁。
- (8) 関西大学蔵「伊賀上野仇討」(L24-14-65、中村幸彦氏旧蔵)より引用。
- (9) 文化七年(二八一〇)刊の合巻『伊賀越道中待合噺』は、外題は違うが、同年刊の合巻『伊賀越反仇物語』(十返舎一九作、北川美麿画、早稲田大学図書館蔵)と同じ内容である。
- (10) 『絵本柳荒美談』金松堂、明治十八年、十頁参照。

(11) 延広真治「立川文庫の成立——『荒木又右衛門』の場合」、『岩波講座文学』六(岩波書店、平成十五年)所収、二百七頁参照。

(12) 「荒木ハ、〔中略〕乱髪の上に白綾の鉢巻をしつか確としめ、一貫子忠くわんし

経の鍛へたる手裏劍七本を鉢巻の間に指して立上りしありさま容体は、天晴天下

無双の荒木の小天狗と世に呼よばれしも断ことわりなり」。「此荒木も両刀の達人な

り」。『絵本柳荒美談』金松堂、明治十八年、三百九十三頁、三百九十八頁。

(13) 初代速水春暁齋作・画、広島大学図書館蔵。国文学研究資料館の「画像データ」による閲覧。

(14) 長谷川伸『荒木又右衛門』下巻、徳間書店(徳間文庫)、昭和六十一年、二百七十六・二百七十七頁。

(15) 延広真治、註11前掲「立川文庫の成立——『荒木又右衛門』の場合」、二百二頁参照。

(16) 延広真治、註11前掲「立川文庫の成立——『荒木又右衛門』の場合」、二百十頁参照。

(17) 藤井康生「〈仇討もの〉と〈御家もの〉の時代性と物語性」、『映画のなかの古典芸能』(日本映画史叢書13、森話社、平成二十二年)所収、百四十一・百四十二頁。

(18) 伊藤和夫編『映画小説 荒木又右衛門』(日活画報社、大正十四年)には、「〔前略〕又右衛門は、頭かぶに頂く手裏劍を抜いて数馬に加勢しました」(百七頁)とある。

(19) 明治四十四年(一九一二年)八月刊の『伊賀越復讐実記』(東京・

尚文館)にも、「乱髪に白綾の鉢巻をしつかとしめ、一貫子忠綱のきたへたる五寸の手裏劍七本鉢巻の間にさして突つ立上りし有様は、あつばれ天下無双の英雄とぞ見えにける」(二百三頁)とある。「実記」とあるが、その内容は、荒木又右衛門の武勇に主眼が置かれた『伊賀水月伝』系統に属するものである。

(20) 「映連データベース」(一般社団法人 日本映画製作者連盟) <http://db.eiren.org> 参照。

(21) DVD『ご存じ! 時代劇名場面集 劇団若獅子版』(ファースト ディストリビューション、平成二十一年) 参照。

(22) 『演劇界』昭和四十五年十月号、舞台写真参照。

(23) 『演劇界』昭和六十一年九月号、広告ページの写真参照。

(24) 『演劇界』平成十六年十二月号、舞台写真参照。

(25) 『演劇界』平成二十六年一月号、舞台写真参照。

(26) 平成二十六年十二月国立劇場公演のポスター参照。

(27) 「テレビドラマデータベース」(<http://www.tvdrama-db.com>) や『テレビドラマ全史 1953～1994』(東京ニュース通信社、平成六年)などで調べると、昭和三十五年(一九六〇)から平成十八年(二〇〇六)まで、断続的に鍵屋の辻の決闘を描いたテレビ時代劇が製作されていることがわかる。西暦表記のほうがすっきりするので西暦で示すと、一九六〇年代には三本、七〇年代には一本、八〇年代には三本、九〇年代には四本、二〇〇〇年代に一本、確認できている。しかしながら、又右衛門を演じた俳優が「又右衛門スタイル」で鍵屋の辻の決闘に臨んだのかどうかはほとんどの場合不明であるため、ひとまずのところ、このような仮説を立ててみる。ちなみに、テレビ時代劇の中では最も新しい、平成十八年(二〇〇六)の『天下騒乱 徳川三代の陰謀』(池宮彰一郎『天下騒

乱 鍵屋ノ辻』原作)にはDVDが出ているが、荒木又右衛門を演じた村上弘明は、細い紐を額に巻きつけているだけで、「又右衛門スタイル」ではなかった。

テレビ時代劇は、映画に比べると、宣伝も大々的なものではなく、全国各地に宣伝用のポスター——「又右衛門スタイル」の又右衛門が大きく描かれたポスター——が貼られることもなかったであろうし、何より一日限りで終わってしまうため、たとえ「又右衛門スタイル」が見られたとしても、映画ほどの影響力は持ち得なかったのではないかと思われる。

テレビ時代劇において荒木又右衛門は、坂東好太郎、南原宏治、木村功、原田芳雄、二代目大川橋蔵、夏八木勲、仲代達矢、高橋英樹、加藤剛、村上弘明、といった俳優によって演じられている。

(28)『全集 黒澤明』第四巻、岩波書店、昭和六十三年、二百七十三頁。

(29)『全集 黒澤明』第三巻、岩波書店、昭和六十三年、二百六十三頁。

おわりに

本論文では、「奉書試合」における演出の変遷、「沼津」における二代目嵐吉三郎の重要性、「岡崎」における各時代の政右衛門役者と幸兵衛役者、埋もれていた書替え狂言『鶴亀成荒木宝来』に見られる趣向や、政右衛門像および又右衛門像の変遷など、従来十分に論じられてこなかった事柄について論じた。そしてまた、それらの考察から浮かび上がってくる時代の欲求を抽出することも試みた。

本論文の総括は次の通りである。

伊賀越物、そして又右衛門物は、時代の欲求を喚起しただけでなく、時代とともに移り変わる欲求をも満たすことができたために、大きく発展することができたのだと考えられる。

時代の欲求に関連する、各章から得られた主な結果をまとめてみる。

・寛永十一年（一六三四）の伊賀越の仇討それ自体、人びとの興味関心を惹きつけるものであった。外様大名と旗本の対立（旗本騒動）、荒木又右衛門の活躍、そして敵討の成就、と三拍子揃っている。実説から実録体小説『殺報転輪記』が生まれると、吉田一保の講釈の人気を受けて、歌舞伎『伊賀越乗掛合羽』、浄瑠璃『伊賀越道中双六』という当たり狂言が作られた。近代に入ると、荒木又右衛門の活躍に主眼を置いた「又右衛門物」は、講談から講談速記本、立川文庫、映画、剣劇、軽演劇、漫画、時代小説など、あらゆる領域で展開してゆくことになる。

近世の浄瑠璃や歌舞伎においては、目的のためには手段を選ばない「非情な」政右衛門像が多く描出されていたが、近代以降の講談速記本や立

川文庫や映画や漫画においては「三十六番斬り」をなしたという剣術無双の又右衛門像のほうが主流となる。近世の政右衛門像と近代以降の又右衛門像の両者から読み取れるのは、政右衛門および又右衛門は「強い」人間であってほしい、という人びとの願望と、「強い」人間に対する憧れである。近代以降共有された又右衛門の成功物語には、国家的な規模で立身出世が奨励された時代の人びとの理想が投影されているものと考えられる。

又右衛門の人気を支えた最大のものは、鍵屋の辻における「三十六番斬り」の武勇伝であった。大正期半ばあたりから「スピード感のある見世物性」が流行していたこともあり、映画や剣劇において、「三十六番斬り」を主な見せ場とした作品が盛んに作られた。しかし、昭和二十七年（一九五二）の映画『決闘鍵屋の辻』は、又右衛門の「三十六番斬り」を否定し、その虚構性を喝破した。全国各地で上映されるという点で大きな影響力のある映画は、昭和三十年代後半以降、西暦でいうと一九六〇年代以降作られなくなる。時代は、講談的な荒唐無稽さがもたらす快楽とは違う何かを求めていた。こうして、荒木又右衛門は、彼を象徴する「又右衛門スタイル」とともに、人びとから忘却されることとなってしまったのである。（第一章・第六章）

・現在まで上演が続いている「沼津」や「岡崎」に関しては、近世・近代のみならず、現代の観客をも満足させているという点において、普遍性を有した作品であるといえる。また、とりわけ近代以降、「岡崎」の上演頻度がしだいに低くなるのは、和辻哲郎氏がそうであったように、合理的な説明がつかない政右衛門の子殺しなどの行為についていけなくなる観客が多くなっていったということも関係していたのではないだろうか。

近世上方においては二代目嵐吉三郎の十兵衛を観ることが、彼の死後

には演じる役者の姿かたちからその往年の面影を偲ぶことが、望まれた。

「岡崎」には、各時代において政右衛門役者と幸兵衛役者は存在し、決して多くはないが、両者による顔合わせの再演は実現していた。その再演の実現は、見物および観客が強く望んでこそのものであろう。(第一章・第三章・第四章)

・幕末期には目先の変化を求める傾向が強くなっていた。

近代の大阪では、東京に比して、より派手な立廻りが好まれた。(第二章・第五章)

・幕末期の江戸では、世に名高い大妓楼備前屋での物踊りを江戸の大芝居の舞台で観たい、という欲求があった。(第五章)

本論文の冒頭でも述べたように、こうした個別の結果からさらに新しい何かを言うためには、たとえば複数の別の系統作品でも同じような作業を行った上で、検討する必要があるだろう。本論文では、そのための足掛かりとなる作業を行った。

今後の課題について述べる。

児玉竜一氏が指摘しているように、講談に描かれた物語が、立川文庫や時代小説の題材となり、時代劇映画で親しまれたのはおよそ一九五〇年代までであった。その後、テレビの時代劇にも忍び込むが、歌舞伎においては講談・浪曲ダネの多くの物語は六〇年代を分水嶺として忘れ去られていった(児玉竜一「国立劇場「名高大岡越前裁」講談世界の表現役者は奮闘」、『朝日新聞(夕刊)』平成三十年十一月十九日付)。大岡越前はその一例である。

昭和三十年代後半、西暦でいうと一九六〇年代を境とする講談・浪曲ダネの物語の忘却はなぜ起こったのか。荒木又右衛門や大岡越前だけで

なく、そのほかの事例についても触れつつ、多面的な角度から論じてみたい。

最後に、私事にわたって恐縮だが、謝辞を述べたい。長くなることをお赦しただければと思う。

指導教授の高遠弘美先生とは、平成十八年(二〇〇六)四月、商学部三年のときに、「外国文学」の授業で出会った。当時の私は、何かを求めていて、いろいろな授業にモグっていた。履修はしていなかったが、先生のお話が面白かったので、毎週水曜四限の授業を何よりの楽しみにしていた。夏休み前の最後の授業ではなかったかと思う。先生は何も言わずに黒板に向かって板書を始めた。『懺悔の刃』から始まり『その夜の妻』『非常線の女』『浮草物語』『淑女は何を忘れたか』『晩春』『麦秋』『東京物語』『早春』『東京暮色』『お早よう』『秋日和』『秋刀魚の味』などと次々と書かれていく。これから夏休みに入りますが、小津安二郎の特集上映があります、ぜひ見てください、と先生は言われた。さらに、九月に国立劇場で文楽の公演があります、とも言われた。演目は『仮名手本忠臣蔵』です。七代目竹本住大夫(当時の表記。現在は「住大夫」と表記されるが、「住大夫」として活躍され引退されたのだから、私にとっては「住大夫」である)という人が語る夜の部だけでも聴きに行ってみてください。ここに私の修士論文と初期の博士論文のテーマが出揃っている。

高遠先生には、今の自分を作っている多くのものを教えていただいた。日本語の表現についてはとても厳しく、刊行が続いているブルーストのご翻訳は素晴らしいお手本である。また、本気で叱ることもして下さる。きちんとこちらのことを考えて叱ってくださる。先生と出会わなかったら、この論文も生まれていなかったことだろう。

さて、小津安二郎の映画について修士論文を書いた私は、平成二十三年（二〇一一）四月、博士後期課程に進学する際、年齢的にいつ引退してもおかしくない住大夫師の浄瑠璃についてもっと深く知りたいと思い、研究テーマを浄瑠璃に変えた。しかし、実際の舞台には通い続けているものの、浄瑠璃について研究論文を書くのはなかなか難しく、活路を見出せずにいた。平成二十六（二〇一四）五月、住大夫師が引退される。是非でもと論文（のようなもの）を書いてみたが、首尾よくいかない。

翌年の一月、研究がうまく行っていないということを探してか、高遠先生に呼び出され、当時の研究指導グループの先生方、斎藤英治先生、鈴木哲也先生からも叱咤激励を受けた。

そんなあるとき、李墨さんの『一谷嫩軍記』の歴史的研究「歌舞伎・上演と演出」（ペリかん社、平成二十一年）という本を手にとった。「陣門組討」や「熊谷陣屋」における型がどのようにして生まれ、変遷していったのかについて、江戸時代の歌舞伎台帳や役者評判記を細かく丁寧に読み解き、考察されていた。これはなかなか面白いと思い、もしやるとしたら義太夫狂言のうち『菅原』か『忠臣蔵』か『伊賀越』でと思い、さっそく早稲田大学の演劇博物館で歌舞伎台帳を見てみたが、まず、くずし字が読めない。資料として台帳をどのように扱ったらよいかなどわからないことだらけである。暗中模索で、右も左もわからず不安は常にあったが、独力で研究を進めていたこの一年くらいの時期、とりわけ最初の数ヶ月は、全く未知の世界に触れる楽しさもあった。台帳の所蔵状況を調査してみると、どうやら『伊賀越』なら演出研究ができそうに思えた。「沼津」や「岡崎」の上演年表を作り、役者評判記を調べつつ、台帳を見ていったが、その先になかなか進めない。あと数年のうちに結果を出さなければならぬのに、まだ入り口でうろろうしているような感じがする。この

ままではいけないと、藁にもすがる思いで、大学院同期の沢木智恵子さんにお願ひし、原道生先生をご紹介いただいた（沢木さんは学部るとき、原先生の授業を受けていらした）。それは、平成二十八年（二〇一六）三月のことであったから、博士後期課程入学からすでに六年目の春を迎えようとしていた。焦りがなかったといえれば嘘になる。

原道生先生には「近松の会」をご紹介いただき、そこで内山美樹子先生や児玉竜一先生といった偉大な先生方とお近づきになれた。原先生には、その後、何度も、懇切丁寧な個人指導をしていただき、同年六月に近松の会で「沼津」に関する発表をし（この席で、児玉先生から「奉書試合」の演出研究を勧められる）、続いて七月に楽劇学会でも「沼津」に関する研究発表をして、十二月には歌舞伎学会で「奉書試合」に関する研究発表をすることができた。投稿論文も丁寧に見ていただいた。本論文の副査も務めてくださっている。事前審査での先生のご指摘のおかげで、本論文の骨格を整えることができたように思う。私にとって原先生はかけがえない恩人です。

副査についていただいた神山彰先生は、副指導教員として、平成二十九年（二〇一七）九月から、ご指導いただいている。神山先生からは、いつも目から鱗が落ちるようなご意見を賜ることができる。言っても詮ないことであるが、もっと早く副指導教員をお願いしていればと思うことしきりであった。同年の春・秋学期、ゼミ生の熊谷知子さんから紹介してもらい聴講させていただいた大学院の授業も刺激的で、演劇研究の面白さを肌で感じることができた。お話だけでなく、著書も大変面白く、さまままに学ばせていただいている。事前審査での先生のご助言のおかげで、この論文の方向性を定めることができた。

同じく副査の神田正行先生には、教養デザイン研究科に着任された、

平成三十年(二〇一八)四月から、副指導教員として、さまざまにご教示をいただいている。事前審査では、江戸文藝に関することや論文の構成などでの確なご指導をいただいた。江戸文藝には疎い私には大変ありがたい。

児玉竜一先生には、本審査から正式に加わっていただいたが、事前審査の段階からご教示を賜った。事前審査で先生からいただいたご指摘は本質的なもので、論文全体に一本の筋を通すことの大切さを教わった。平成二十九年の春に博士論文を提出しようとしたとき、切羽詰まった局面で先生にご相談すると、すぐに的確なご助言をしてくださったことが忘れられない。結局、その年は博士論文の提出を見送ることになったが、今ではそれで良かったのではないかと思っている。

教養デザイン研究科の斎藤英治先生には、高遠先生が在外研究に行かれた博士後期課程の二年間、指導教授としてご指導いただいた。映画がご専門の斎藤先生ではあるが、拙い論文を丁寧に読んでくださり、細かな点まで行き届いた指導をしてくださった。同じく本研究科の鈴木哲也先生にも、研究に行き詰まったとき、相談に乗っていただいた。

教養デザイン研究科の諸先生方、とりわけ、浅賀宏昭先生、池田功先生、井上善幸先生、岩野卓司先生、今はなき小畑精和先生、勝田忠広先生、加藤徹先生、金山秋男先生、川野明正先生、菊池良生先生、櫻井直文先生、薩摩秀登先生、佐原徹哉先生、鈴木将久先生、虎岩直子先生、鳥居高先生、中村和恵先生、中村雅之先生、林雅彦先生、広沢絵里子先生、丸川哲史先生、美濃部仁先生、森永由紀先生、山泉進先生、山岸智子先生、からも多くの御教示を賜った。

さまざまに御指導御鞭撻いただいた諸先生方に、心より御礼申し上げます。

教養デザイン研究科の院生たちにも感謝します。

とりわけ、同期の沢木智恵子さんには、原先生をご紹介いただいたけでなく、ご自身が編集を担当されたものも含め、歌舞伎に関する本をお送りいただいたりした。沢木さんの本当に献身的なサポートにどれだけ助けられたことか。深謝いたします。

教養デザイン研究科の事務職員の方々も温かく見守ってくださいました。さまざまにご支援ご協力に御礼申し上げます。

七代目竹本住大夫師には、浄瑠璃の奥深さ、三味線音楽としての浄瑠璃の素晴らしさ、情の美しさ、本を深く読み込むということ、舞台は観客とともに作り上げていくもので、その日その日によって出来は異なるということ、文章と文章とのあいだ、言葉と言葉とのあいだ、その空間を語るということ、すなわち、間を語るということ、呼吸の大切さ、目線や顎の使い方、人間の表情の美しさなど、その舞台からさまざまなことを学んだ。師と出会ったことで、こうした素晴らしい世界があるということの後世に伝えていきたい、伝えていかなければならないと本当に思うようになった。師の語る「沼津」は絶品であった。一つだけ思い出を書いておきたい。脳梗塞から復帰後の平成二十五年(二〇一三)十一月、大阪・国立文楽劇場で、師は「千本松原」のみを語られた。私はいつものように上手の床の前の席を確保していた。義理と人情のあいだで揺れ動く十兵衛が、「親子一世の逢い初めの、逢納め」と思い、断末魔の平作に、幼いときに別れた平三郎でござい、ますと名乗るところは圧巻であった。記憶で書くが(三味線は五代目野澤錦糸、胡弓は鶴澤清公)、「親子一世の、逢い初め、のオ、オ、オ、逢ア、ア、イー、ンニ、イー、イー、イー、(このあたり、三味線の強く叩きつける撥が入る)、イ、イ、イー」と力

強い語りが続いたあと最後はしだいに弱くなり、「納、めエ（この二音に、愁いを帯びた胡弓の音色が続く）、エ、エー」と臨終の平作の成仏を祈るかのように語ると、（息を大きく吸い込んで）「親仁さまア」と今まで溜め込んでいた想いを吐き出すように十兵衛の嘆きが強く入る。「親仁さまア、幼いときに別れた平三郎でござります、段々の不孝の罪、ごゆされてくださいませ、ごゆされてエくださりませエ」。幕が降り、滂沱の涙を拭いた私は席を立ち、ロビーのソファに腰掛けた。一息つくど、ふたたび涙があふれてきた。涙が止まらない。感動に打ち震えている自分自身に困惑しつつも、その余韻に浸った。こうした経験なくして、博士論文を最後まで書き続けることはとうてい出来なかつたであろう。平成三十年（二〇一八）四月二十八日、師が鬼籍に入られた。それを知ったのは翌日の朝刊である。突然の訃報であった。弔電はお送りしたが、博士論文の提出期限が迫っていた私は葬儀に参列できなかった。住大夫師匠の御冥福を衷心よりお祈り申し上げるとともに、師への心からの感謝と敬意をここに捧げます。

さらに、博士論文を執筆するにあたり、多くの方から御指導、御教示をいただいた。

飯島満氏、石橋健一郎氏、内山美樹子氏、岡本光代氏、熊谷知子氏、桑原博行氏、神津武男氏、小島智章氏、坂本清恵氏、田草川みずき氏、武井協三氏、寺田詩麻氏、延広真治氏、原田真澄氏、日置貴之氏、光延真哉氏。

右の方々に厚く御礼申し上げます。

最後になったが、付録の台帳翻刻を許可してくださいました早稲田大学演劇博物館、ならびに、諸資料等で御高配にあずかった諸機関、上野市立図書館、大阪府立中之島図書館、関西大学図書館、京都大学附属図書館、慶應義塾大学図書館、国立劇場、国文学研究資料館、国立国会図書館、国立

文楽劇場、越原学園越原記念館、松竹大谷図書館、筑波大学附属図書館、天理大学附属天理図書館、東京大学教養学部国文・漢文学部会、東京大学史料編纂所、東京大学文学部国語研究室、鳥取県立図書館、日本大学芸術学部所沢校舎図書館、阪急文化財団池田文庫、明治大学図書館、立命館大学アート・リサーチセンター、に御礼申し上げます。

付録 『鶴亀成荒木宝来』五幕目「山田屋」台帳翻刻

はじめに

第五章で述べた通り、慶応三年（一八六七）十月、江戸中村座所演の『鶴亀成荒木宝来』^{ちよぼんぜいあらきのしまだい}は、未紹介の歌舞伎台帳である。そこで本論文において、「岡崎」の書替えである五幕目「山田屋」を翻刻紹介することにする。

本台帳の書誌と作品の詳細については、第五章を参照頂きたい。

【凡例】

- 一、早稲田大学演劇博物館蔵本（請求番号イ三二二一五）によった。
- 一、原則として通行の字体を用い、適宜句読点を付した。仮名遣い、清濁、誤字、衍字および踊字は原本の通りとした。
- 一、用字の誤りにはルビの位置に「ママ」を付したが、極力付さないこととし、場合によっては、「」で読み仮名を示すことで通読の便を図った。
- また、適宜「」で、難読文字にはルビを付し、誤読の恐れがあるものは漢字を添え、脱字がある場合は補った。
- 一、「ハ」「ミ」「ニ」は平仮名として扱った。小字の片仮名で記された捨て仮名は右寄せの小字で表記した。
- 一、冒頭に場割を記した。場面名は、台帳表紙と役割番付や絵本番付の記

載を基にして私に付した。読者の便をはかり、本文中にも挿入した。

一、役人替名は、台帳の表紙見返しに記載された通りのものを写した。演じた役者の名前が、役人替名と本文とで違っている場合があるが、本文は原本通りの役者名で翻刻した（例、幸兵衛は「米升」ではなく「権十郎」とした）。また、役人替名と本文とで役が違っている場合があるが、これも役人替名ではなく、本文に記載された通りの役で註記を添えた（例、えん平は「めし盛」ではなく「旅人」とした）。

一、セリフの「一」（ひとつ書き）は省略した。役名の抜けている箇所は「」で補った。

一、通読の便を考慮して、役者名の下に、適宜「」で役名を添えた。

一、丁数は墨付第一丁から数え始め、各丁末に（1オ）（1ウ）の形で改丁を示した。

一、その他の註記は「」で示した。

【翻刻】

五幕目	第一場	江州水口宿山田屋店先の場
	第二場	同
	第三場	同
	第四場	同
		土蔵の場
		離れ座敷の場
		奥座敷の場

〔表紙上部〕

当ル卯の

小春狂言
鶴亀成荒木宝来
第一番目五幕め
山田屋の場

〔表紙下部〕

菊次郎 彦三郎
栄三郎 吉三郎
佳女三 璃鶴
さく介 万作

小半次

吉次

ゑん平

五郎八

木太郎

わかいしゆ

大せい

権十郎

竹本連中（1才）

一 唐木政右衛門 彦三郎
一 山田屋幸兵衛 米升〔貼紙の下は【権十郎】か〕
一 沢井股五郎 吉三郎
一 池添孫七 璃鶴
一 山田や後家 万作

一 鉄砲法印 小半次
一 旅人 吉次
一 めし盛 ゑん平
一 宿引 五郎八
一 旅人 木太郎

〔なかみ〕
中見の権十良所は米升勤メル〔貼紙による〕

一 山田や娘お袖 菊次郎
一 政右衛門妻お谷 菊次郎
一 大津柴や町おつる 栄三郎
一 下女お秀 佳女三
一 飯もり さく助（1ウ）

五幕目 江州水口宿山田屋

第一場 店先の場

本舞台、三間の間、常足の二重、四間通シ家体。向ふ腰障子、一間の紺暖簾口山田屋と印有る。奥深に附家体、此脇に瓶子門、左右瓦葺の白壁造り、腰巻練堀、丸の内に御泊宿山田屋と塗出しにて印し、見越の松の大樹、同じく釣枝、都而江州水口宿旅籠屋の体。平舞たいに長床几並べ、爰に三代蔵・ゑん平、旅人の形にて足をすゝぎいる。五郎八・菊助、飯盛女の

拵へ、前垂掛にて挨拶して居る。小半次、くわい天窓(あたま)、輪袈裟を掛し法

印の拵へにて前へ机箱置、錫杖を振立、神おろしの体。下手にて吉次、若い衆の旅人、菅笠を持、立掛りいる。坂は照るくくの唄にて幕明く。

みなく、イヤく、何でもかでもこつちの内へ泊らねば成らぬく。

五良八〔飯盛女〕 あいにくお座鋪がムリ升ぬ。

吉次〔旅人〕 イヤサ、座鋪はともあれ空宿の事なれば爰へ泊るのじや。

きく〔飯盛女〕 夫でもあいにくと混雑致し升から、お気の毒でムリ升。

小半二〔法印〕 さんげく、六根大しやうおしめにはつだけ。

木太〔旅人〕 時に女中、わしは弁当付で四百文だの。

きく〔飯盛女〕 左やうでムリ升。モシそちらのお客さん、おわらじ掛は

洗て干て置升程に。(2才) お二人さん、御跡に。

ゑん〔旅人〕 是く、外の客人と違へては成らぬぞや。

小半〔法印〕 さんげく、六根大しやうおしめに初だけ。

吉次〔旅人〕 是さく、何でわしらが方は泊られねへ。馴染申斐もねへ

といふものだ。

五良〔飯盛女〕 これはおまへさん方、登りに泊りなさんして覚がムリ升

う。

吉次〔旅人〕 何が覚へが有る。○

ト考へるこなし、

ハ、ア、知れたわへ。○ それ見やアがれ、捻り放しの一件だ。夫も今

夜訳を附て遣なせへ。

きく〔飯盛女〕 夫さへわかれば了簡して泊て上ふわへなア。

小半〔法印〕 さんげく、六根大しやう。

〔役者名空白〕 其替り今夜は銘く(くじ) 鬮取の順廻りだが、合点か。

五良〔飯盛女〕 現金ならばどんな人でも恐れるのじやムんせぬ。

小半〔法印〕 さんげく、六根大しやう。

木〔旅人〕 ア、恠りしだ。姉さん、アリヤア氣違かへ。

きく〔飯盛女〕 イヤ、九月じやに寄ておかまじめ(かまはらい) 〔竈注連〕。竈祓

にムんした法印さんでムリ升。

木〔旅人〕 ヲ、見さつし。ありやアおいらが方へもちよく来る旅せ

けん〔女衛〕 じやアねへか。(2ウ)

三代〔旅人〕 ヲ、そうだ。其時分は坊主返りの鉄砲の音といふ判人だ。

木〔旅人〕 どふで、神(かみおろし) 卸もしらずに出たらめの嘘ッばち計りいふと思

つた。

ト小半次〔法印〕 かまわづ、

小半〔法印〕 目に諸くの不浄を聞て、口に諸くの不浄を喰す。耳に

諸くの不浄を見ても足に諸くの不浄をふまず。

きく〔飯盛女〕 ヲホ、。モシ、そりやア名越の祓とやらかへ。

小半〔法印〕 何さ、流しても水瓶でもとんじやくしねへのよ。

三代〔旅人〕・木〔旅人〕 置きやアがれ。大方そんな事で有うと思つた。

ト此時小半次〔法印〕、舞たいの床几へ腰をかけて、

小半〔法印〕 新規の旦那場(だんなば)だからまぢめに成て遣ているものを、とふ

くく化の皮剥してしまつた。

きく〔飯盛女〕 ほんにおまへは坊さんの。

ゑん〔旅人〕 判人〔ほんにん〕でムんしたなア。

小半〔法印〕 そふよ。判人坊主といふと世間の聞へが悪いから、法印と成て国々を歩行が、やつぱり銭もふけと聞ちやア判人もするのよ。
みなく 斯う素敵に欲ばるの。

小半〔法印〕 ハテ知れた事さ。欲じやせけんは渡られねへといふが、そこが方便さ。めつた無性に（3才）だまして奉公人の掛合するから、だましにムる法印さん。何とわかり升たか。

みなく 何の事だ。ハ、、、。
ト此時奥にて、

万作〔山田や後家〕 女共、皆どこへ行おつた。おさんく。

ト矢張馬子唄合方にて、万作〔後家〕 胡麻塩かづら、女房形り、きせる持、せわしなく出て来り。

きく〔飯盛女〕 ハイく、只今お客さまをお座鋪へ。

万〔後家〕 又口かうしやう〔強情〕な事をぬかすか。お客さまには構はで、法印殿にじゃらくとしやベツて居るを見たからいふのじや。切りくくと仕おらぬか。

ト小半次〔法印〕の脇へこしをかけ、

吉次〔旅人〕 ア、コレ、どふやらおら達がしかられるやうだ。

万〔後家〕 ハテ、客人逆此様ナ時には目はしをきかせるのだ。こなさん達もさつくと風呂へは入ッて寝て仕舞はつしやれ。

旅人みなく ハイく、畏り升た。

万〔後家〕 翌も早う起て立ッのじやそや。

みなく 其替り旅籠は只かへ。

万〔後家〕 エ、むだをいわづといかんせといふに。

みなく サアく、行うく。（3ウ）

ト皆く奥へは入る。けいこ唄に成り、向ふよりお袖の菊次良、振袖娘、佳女三〔お秀〕下女の形り、羽子板持出て来り。花道にて、
佳女三〔お秀〕 其やうに気をおもみ被成れつと、マアお内へお出被成ませ。

菊次郎〔お袖〕 イヤく、わしが此様に尋て居るのに、いつもの処には見へいで、大方どこぞへ往て双六でもしてムんすので有ふ。そなたそこへ連て行きやいのふ。

佳〔お秀〕 そんな無理計りおつしやつて。いつもモウお戻り被成る自分〔わらわ〕でムんすから、お手玉でも取てお待被成升。

菊〔お袖〕 イヤく、朝から今迄手玉も取あきたわいなア。

佳〔お秀〕 そふではムり升うが、マア、お帰り被成れませ。

菊〔お袖〕 エ、モ、せわしない。今行わいなア。

ト佳女三〔お秀〕せり立て本舞たいへ来る。佳女三〔お秀〕、万作〔後家〕を見て、

佳〔お秀〕 お袋さま、只今帰り升た。

万〔後家〕 只今もないものじや。せわしない暮方だといふに、のらどのを引ずつてどこへ油を売て来たのじや。

佳〔お秀〕 イエモウお智さまがお帰りがないとて、夫はく大むつかり。よん所なく尋に出て、一ト廻り廻ッて参り升た。（4才）

小半〔法印〕 ハ、ア、聾の帰りがおそいとつて尋ねに出るとは。夫じ〔たむ〕

やア、ア、見へてもそんじよそこは利口と見へるナ。

菊〔お袖〕 コレくお秀、わしやどふ思ふて見ても独りでは淋しいから

モウ一度尋ねに行程に、そなたも尋ねてたも。

佳〔お秀〕 めつそうな。モウ追付日が暮升。尋にお出被成いでもお帰りでムリ升う。

菊〔お袖〕 イヤく、日が暮たら提灯を付て太鼓を叩いても尋るわいな。万〔後家〕 べら坊め。迷子にでも成りは仕まいし。馬鹿もいゝかげんにしておけ。

菊〔お袖〕 サアお秀、そなたいやならわし独りで行ぞへ。

佳〔お秀〕 そんなら斯う被成升。私しが急度お連申て帰り升から、あなたは奥でお待被成升。

菊〔お袖〕 本とふに尋て来るかや。

佳〔お秀〕 何のうそを申升う。○ ドレいて参り升う。

トこなし有て、橋懸りへは入る。

小半〔法印〕 斯うくお娘、アノ智計りが男じやアねへぞ。おれなんそもよつ程いゝ男だぜ。

菊〔お袖〕 おまへは真事する事を知らぬから、遊ぶのはいや。

小半〔法印〕 そんな事云う物じやねへ。(4ウ)

菊〔お袖〕 エ、いやだヨウ。

ト突放し、唄にて菊次良〔お袖〕奥へは入る。

小半〔法印〕 成程、あれじやアよつ程厄介だわへ。

万〔後家〕 何とあの通りだから早く売りたいが、まだ口はなからふか。

小半〔法印〕 サア、こなさんが此間もいわれた故、大津の去ル内へ玉の様子を咄した〔か〕ら直に相談に来るはづじやが。あちらもきつう急がしい故、よふくけふ見へる約束。何にしろ先頃迄と違て大馬鹿のひっこ

抜と成ッ〔た〕が、ありやアマア、とふしたのだへ。

万〔後家〕 去ればいこのう。こなたにも相談した通り、此家を見込に四五

十の持参の智が有らばどのやうな身分の者でも構ふ事はないから智に取て、翌からこちら夫婦がいぢめてくく抜て、どんな辛抱つよい智でも恐れて三日か四日の内にはほうく逃出。知れて有る所であまめが附て出やうとする所を、親を見捨て出て行不孝者と名を付て、年一ばいに売こかす工面ゆへ、此比中、こちの内に逗留の占者。見掛に寄らぬ小

金も持っているやうす。あまをばけしかけてじやらくらさせたら、ツイ五十兩の持参で智に成ふとぬかす故、五日跡に婚礼のまね事をさせて、其あくる日からけろりぼんと阿房になりくさつて、とんといつと六ツ位のがきも同前。しかし女郎子供に売は、年を(5オ)取たより、ちつとも年の行ぬ方が直打がムらうがの。

ト菊次良〔お袖〕、此内大き成人形持遊び居て、又寝はらばい、お手玉を独り取て是を聞て居る。

小半〔法印〕 イヤとんでもない事はつしやる。形りが十五六で五ツ六ツのがきも同前じやア只の馬鹿だア。しかしどふかして直りそふナものだなア。一ばんさし向いでおれが御祈祷して遣う。

ト此時お袖そつと傍へ来て、

菊〔お袖〕 あかんべエ。

ト抱人形を突出。是にて小半次〔法印〕悔りして、

小半〔法印〕 エ、悔りさせた。

菊〔お袖〕 アイ、私も悔り。

万〔後家〕 ヤ。

小半〔法印〕 コレお娘、どふじや。何と夫トに持気はないか。

菊〔お袖〕 おつとゝは酒の事かへ。

小半〔法印〕 イヤ、髻に取らぬかといふ事よ。

菊〔お袖〕 こりや面白いわいなア。○ 秀や、手玉を早う持て来てたもや。

ト此声にて奥よりきく助〔飯盛女〕 出て来り。

きく助〔飯盛女〕 おまへさんも日暮まぎれ、手玉を取ものがムリ升う

〔か〕。後に被成ませ。(5ウ)

菊〔お袖〕 夫じやといふて、アノ伯父様が手玉を取らふといわしやんすもの。

万〔後家〕 エ、ふぬけめが。馬鹿にもほうづ〔方図〕が有た物だ。お

のれ迄が同じやうに、お袖が呼でも何の来る事が有る。あつちへちへうせをれ。

トきく助〔飯盛女〕、気の毒そふに奥へは入。

菊〔お袖〕 ハアイ叱られた。よい気味じや。かゝさん、おまへも遊びなさんせ。マア私から極をするぞへ。

小半〔法印〕 あの位発明ナ娘が髻を取て斯ういふ馬鹿に成といふは、何ぞの崇りに違イない。しかし此娘はおまへの腹から産だのかへ。

万〔後家〕 何のマア、こりやア爰の山田やの家に附た娘で、わしは此がきのお乳母に來た所が、旦那が死際に、どふぞ是に髻を取り、

いわれるには、惣領の幸太郎めは子供の内から劍術が好で家出をして、

今では鎌倉に憎イ奉公をしている侍の養子に成たとの事風の便りに聞たれば、迎も連て戻つた所が宿や商売はいやだといふに違イないから、どふぞ是に髻を取て爰の跡式を取、続てくれといはれたが、今じやア此位ナ身

代にして是程に育てあげた物だから、モウ女郎に売た迎、近所でもむご

〔慘〕とこそいへ義理の悪い物だと思ふやつも有まい。

小半〔法印〕 何の口には戸が立られずは、明ばしにして置ても金にして、身に(6オ)附るが当世だはナ。

万〔後家〕 ハ、ハ、ハ、こなたも正直ナ人だのふ。アレ、まだ斯ういふ味イ咄しが有る。

ト囁く。此内菊次良〔お袖〕独りして床几へ腰を懸て手玉を取て居る。

やはり右の唄に成り、向ふより、若い衆四伝(マ)駕をかつぎ出来り。

直ニぶたいへ来り。

かごや ハイおかみさん、山田やへ参り升た。

ト駕をおろし草履を直し垂を上る。中に栄三郎〔おつる〕、女郎や女房にてかごより出て、

栄三郎〔おつる〕 めつそうに早く来升た。大きに御太義でムんした。ど

ふせおまへ方も爰の内へ泊て貫わにや成らぬ。○

ト小半次〔法印〕を見て、

ヲ、誰かと思へば音さんかいナア。

小半〔法印〕 ヲ、姉さん。思ひの外お早うムり升た。マアく爰へお掛被成升。

栄〔おつる〕 おまへは勝手をしつたお内、駕やさんに御馳走して下さんせ。

小半〔法印〕 そりやア氣遣ひ被成升ナ。ずつと趣向して、お座鋪もおま

へさんにはまる様に、横田川を一ト目に見おろす景色さ。

〔役者名空白〔おつる〕〕 ハテマア講釈は跡にしてあの衆達を。(6ウ)

小半〔法印〕 ヲイ駕やさん、今おれが行から駕を後ろへ廻しの、すい上

りのずい呑としなせへ。

かごへイ、有難うムリ升。○左やうならおかみさん、お先へ。

ト駕をかたげ下手へ這入る。

万〔後家〕 是はく。おまへさんが音さんのお咄しに承り升た、大津の

柴や丁（マ）のお方でムリ升る〔か〕。マアよふムッて下さり升た。

栄〔おつる〕 もそつと早う（マ）氣参るのでムんしたが、久しぶりの旅歩行で、あそこの爰のと知るべの方へ留られ、女子といふものはツイ鳥渡立事も成ず、よふく今し方参り升た。又色くくと御厄介に成り升るわいな。

万〔後家〕 何のく。夫しに此旦那のやうに御参宮の同者衆が落合升から、本におかまい申事も成升ぬ。

ト栄三良〔おつる〕は菊次良〔お袖〕を見て、

栄〔おつる〕 モシ音さん、此お子はお内のでムんすかへ。

ト万作〔後家〕茶を出す。

小半〔法印〕 左やうさ。お咄し申た一件の玉サ。何と飛切でムリ升う。

万〔後家〕 是お袖、よそのお方がお出被成れたに、其形は何のこつちや。

御らふじませ、まだねつから年が行升ぬ。

菊〔お袖〕 おばさん、何ぞお土産を下さんせ。

ト栄三良〔おつる〕此体にてあきれるこなし。万作〔後家〕はじゆつなき思入。是にて（7オ）小半次〔法印〕思入有て、

小半〔法印〕 モシ姉さん、隠した辻隠しあふせらるゝ物ではないから、訳を始から爰のかみさんにお聞被成れやし。

万〔後家〕 イヤモウ、喰偽りのない事を聞て下さりませ。親の口から嘗

ではムリ升ぬが、随分発明ナ生してムリ升たが、いつぞや大和廻りに往て、途中からツイ氣抜の仕たやうに成り升て、とんと幼ひ子のやうナ事計（マ）

往て居る（マ）升るが、モウ二三日もたつたら元トの通りに直り升ふから、

マアおまへさまも御逗留被成て下さりませ。

栄〔おつる〕 ハイ、イエ。○モシ音さん、おまへも私しのせわしない事を知って居乍、わざく人を呼寄て。

小半〔法印〕 モシく。そふいゝ被成ると御尤たが、私しのお咄し申た

は極々利理はつめいな時分に逢たゆへ、斯う成た事は実知り升ぬ。

栄〔おつる〕 何て野暮をいつた所、引返して返られもしない故、今宵は爰に泊って御厄介に成り升う。

万〔後家〕 サ、又其内にも、元の通りに成るまい物でもなし。

小半〔法印〕 何事も御縁づく。マア見通しへお興をすへて。（7ウ）

栄〔おつる〕 そんならおまへの螺吹咄しを。

万〔後家〕 法印だけに、受て遣らつしやり升。

ト唄に成り、栄三良〔おつる〕先に、万作〔後家〕・小半次〔法印〕、付て奥へは入る。跡に菊次良〔お袖〕残り、見送り、

菊〔お袖〕 是イナア。私し独り爰へ置逃してかいなア。モウおまへ方と遊びはせぬぞへ。此マア政さんはどこへ遠ッ走りをしなさんしたやら。お増をば尋ねに遣ったが、迎にいつた者も一所に成てまた隠れんぼうでもしているそふナ。早う戻って姉さん事して遊んで下さんすりやよいになア。

ト又人形を取出しこなし。唄に成り、奥よりさしがね付の猫出て、あちこちして小半次〔法印〕の持たる錫杖にじやれる。此音を聞て菊次良〔お袖〕、猫を錫杖にてじやらす。此唄をかりて彦三良〔政右衛門〕、

浪人の拵へ、一本ざし、(てんがんきょう) 天眼鏡と深編笠を手に持、佳女三〔お秀〕

付添ひ出て来り。

佳女〔お秀〕 モシお智様、お袖さんが最前からおまへさんのお帰りがお遅ひ故、お尋ね申て来いときつうおむづかり被成ててムリ升。

彦三良〔政右衛門〕 何、女房共が待兼ておるとナ。ハ、ア、又まゝ事の相人がナ。

佳〔お秀〕 跡はいつもの隠れんぼうで御寝成るのでムリ升う。(8才)

彦〔政右衛門〕 何んにせい、待ておるなら早う帰り升う。

佳〔お秀〕 サア、お出被成升。

ト兩人ぶたいへ来る。奥より万作〔後家〕出て、兩人を見て、

万〔後家〕 ヲ、智どの、今戻らしやつたか。

彦〔政右衛門〕 やうやく只今戻り升た。

ト二重に住ひて、

万〔後家〕 わしや大きに待兼升た。○ コレ娘、日くれ紛れ、悪あがきしをらづと、智殿が戻った。ちやつと挨拶をせぬかいやい。

彦〔政右衛門〕 イヤく、心任にして置がよふムる。

万〔後家〕 イヤのふ智どのや、譬へこちの内が御領主さまから帯刀赦されてる連も、根が道楽じや故、本陣といふて占ひをして悪イといふ事はなけれ共、わづか計りの銭を取て当卦本卦といつて歩行より、内にいて飯を焚たり水を汲だりして昼夜働らく方がましじや。モウく、翌から外へ出やしやるナ。

彦〔政右衛門〕 イヤモウ御尤千萬。私しめも左やう存升てはおり升るが、チト尋升る、○ イエ、チト心願がムリ升て、三七廿一日の間施行に易を見升るはづ。しかし乍、モウ明後日が満願でムリ升れば。

万〔後家〕 何だ施行だ。猶く馬鹿くしい。わしなぞは人トのものをむしり付て取て(8才) 遣るやうにしてさへたりぬもの。見料も取らづに只見るが願掛とは、イヤあきれた者だ。そんな事は勝手にするがいが、智に来てけふでモウ六日計りに成るが、持参金の五十両は渡さぬ氣じやの。

彦〔政右衛門〕 ヲ、ほんにさつぱりと失念任った。何が扱、智舅の間がらで左やうな事が有てよいものでムリ升ふ。○

ト懐中より五十両包を出して、

左やうなら幾久しく御受納下されい。

万〔後家〕 是はく御きんとふ〔金当〕。イヤ、親子の中でも金銭は又

別もの。○

ト万作〔後家〕金を見てにつこり笑ひ、こなし有て、

イヤ、こなさんも知つての通り、婚礼のあくる日からフツトあのやうに阿房に成つたが、どこぞに直る薬りが。

菊〔お袖〕 有つたら母さん高かろう。

彦〔政右衛門〕 ハ、、、、。イヤお袖殿、約束の土産をかふて来升たぞや。

ト押画の羽子板を出して前へ置、

菊〔お袖〕 こりや私しの好ナ似顔じやわいなア。お秀、わしや是でおよばねして遊ばうわいな。

佳〔お秀〕 そりや大事にしてお置被成升いなア。

万〔後家〕 イヤはや、羽根をつかいでも沢山はねかへつておるわへ。しかし夫しも親子なりや(9才) 是非もなければ、氣の毒なは智どの。持参金を持って馬鹿ナ女房持といふも。

彦〔政右衛門〕 ハテ、一端契約致したからは、此上娘御がいかやうに成

ふ共結んだ縁づく。何の後侮致し升う。必ズおあんじ被成升るな。

万〔後家〕 イヤ、どふでも根が侍だけ見上たものだ。しかし五十兩の金に目がくれて、こなたの生国氏素性も聞かんだが、一ツたいどふ喰詰て浪人さつしやれた。

彦〔政右衛門〕 イヤ、お尋なく共此方より名乗升うと存ぜし所。手前事は長崎丸山の生にて、親共は秋の内右門と申者。代々通辞を勤居る者の二男にムリ升るが、若年の比より剣術たい術が仇心にムつて、あそ

この道場、爰のけいこ場と遊歴致して歩行の内、傍友と酒狂の上口論

に及び、外聞の悪いお咄しなれど、大勢に打すへられ、命からく其場を

逃れて親共に右の無念咄し、剣術修行の為、上方表へ罷り登り、能師

匠を取て彼等が顔を見かへし度と申て路用を貰ひ、当春大坂表へ参り升たれど、かく繁花ナ所ゆへ、剣術はどこへやら、ツイお山狂ひに身がしみて、しやう事なしの売卜者。しかしよやく国元より一昨日金子少

差いたし升たる故、大きに延引致し升てムリ升る。

万〔後家〕 夫で素性がすつぱりとした。ハアそんならこんなもやつぱりやつとふが道楽じやの。(9ウ)

彦〔政右衛門〕 イヤモウ、生兵法大疵の元。手ひどい目に逢升た。しかし乍此お咄は此場ぎりに被成て被下升。

万〔後家〕 何のく、痛いめをせねば達人には成られぬ。コウ丁度よい事がある。今度四条から唐木政右衛門といふ上手な剣術師が来て、今度

九州の方へ主取をして出立するといふ事だが、何と其人の供をして往て稽古すればいい。

彦〔政右衛門〕 何、唐木政右衛門。どふやら承った様ナ。○ヲ、此間智恩院の門前で見すばらしい老人が卦を立て呉いと頼升る故、失物か待人のやうな事かと尋ね升たら、イヤくわしが縁家の者が鎌倉へ下つて剣術の道場を出し、唐木政右衛門と名乗おるが、此程の手紙にそこひにて両眼見へず、甚だ難義じやと申参った気懸り、最早全怪おりしか見て

くれいと有りし故、見升た所が、易の表は山水蒙、元気構より出て両眼を閉再び明か成らざる故、一命にもかゝわる掛でムツたが、扱は手前が判断の相違ひでムツたか。ハテ気の毒ナ事を申升た。

万〔後家〕 ハテそこが、当るも八卦、当らぬも八卦じや。何んにせい、其政右衛門どのはのがれぬ者ゆへ、此辺に止宿させ、九州の支度も大半出来上つたれば、出立しやうと思へ共、剣術の達人の事故、どこにどのやうな意恨を受けて(10オ)居まいものでもない。少くの手覚有る者を加勢に付て、九州へ下らそうと思ふ故。

彦〔政右衛門〕 夫は何より望む所。手前修行にも成り、二ツには生所へ近くも相成れば、序で乍親共にも対面致したらムれば、是非共お供致しすやうに御計らひ下さりませ。

菊〔お袖〕 ア、是おまへ、又どこへか行しやんすか。夫では私しが淋しいわいなア。

彦〔政右衛門〕 イヤく、今の事じやない。○

ト菊次良〔お袖〕の手を取らへ、
ソレ、モウ十ウと十ウ寝ると。

菊〔お袖〕 又正月に成るのかへ。そりや嬉しい。庭へ往て追羽子（おいはこ）せうじやムんせぬか。

万〔後家〕 イヤ、どふいへば斯ういふと、いまくしい抜作だ。いつそ性根の付やうに叩きのめして。

ト立懸るを留て、

彦〔政右衛門〕 是はしたり。只今も申通り、人間も易も色くくと変化致ヌもの故いつ迄もかう計りでもおられまい程に、兎角気任せに致し置が宜ろしうムり升。

万〔後家〕 実はこなたの前も気の毒で成はしませぬ。

菊〔お袖〕 私しもそふ思ふているわへ。

万〔後家〕 エ、口のへらぬ。(10ウ)

彦〔政右衛門〕 ハテ、何事も手前に任せて。

万〔後家〕 そんなら必々今の咄しを。

彦〔政右衛門〕 たしかにせうち仕ツた。

菊〔お袖〕 サアいつものやうに。

佳女〔お秀〕 あなたのお部屋で。

万〔後家〕 聾どの。

彦〔政右衛門〕 母者人。

菊〔お袖〕 こちの旦那さん。

彦〔政右衛門〕 ドレ、むべ山でも取升うか。

ト唄に成り、彦三良〔政右衛門〕、菊次良〔お袖〕の手を取り、佳女三〔お秀〕抱人形を持、奥へは入る。この時彦三良〔政右衛門〕天眼

鏡を置て行。万作〔後家〕辺りへこなし、

万〔後家〕 ア、コレ、親の因果か知らね共、馬鹿に成た娘の袖、内へ置のも米喰虫。こりやアどふでも法印を頼んで、ばらして仕舞が上分別。○ア、是、五十両は出来たが、すくなくもモウ五十両。どふか仕様はねへ事か知らん。

ト右の金を出して思入有て懐中する。此時奥より、

小半次〔法印〕 モシお袋さん、今奥で息子の幸兵衛どのにも聞たが、カノ旅道具はよい(11オ)そうでムるの。

万〔後家〕 そりやアわしだもの、遣たものじゃアねへ。具足から合羽籠迄みな揃たが、揃ぬは金のこんたん計りき。

小半〔法印〕 何にしる百両といふ仕事だから、ちよろツかな訳にやアむづかしいものだ。

万〔後家〕 イヤく、聾から持参金五十両はたつた今取たが、此上はあいつめを早く追出したものだ。夫れはそふと、アノ女郎やの女房にいくら頼んでも、あアいふ馬鹿では売ぬといふわいの。

小半〔法印〕 ハテ、よし又売にした所が、そふして五十両も持参金を取ては、アノ聾めが何ぼ気がよくつても。

万〔後家〕 ハテ、夫れもいと手段が有る。○コレ、誰も居ぬから咄ッが、奥に忍ばせて置た客人はわしが為には大事の主人。しかし夫れだといつて、見掛た山もなくちやア世話はせぬが、今度九州へ有付てあつちへ落付と百両の物は五百両にして取もくさん故、旅支度を買集め、跡金百両やれば今夜にも立せたいといふもの。先度も咄した和田志津戸に唐木政右衛門といふ手利が付ていてアノ客人を敵と付ねらふ故、九州迄行道中が心遣ひ。アノ客人が殺されるは構わぬが、こつちの金が砂に成るのがせつないから、此近辺の(11ウ)浪人や又はヤツトウ遣ひを頼んで居

るが、いゝ折からアノ髻めも少しは遣うといふ事ゆへ、さつき咄したら行たいとぬかすを幸ひ、送らせて遣た跡で、娘はこんたに頼んでどこぞへ飯もりに叩き売て、又跡ト大金を持た夫婦養子を入れて、夫からモウ一番法をかゝにやア成らぬのさ。それは兎も角も、とふぞいゝ工夫をして、手もぬらさづもふけ口が有りそふナ物じやが。法印どの、おまへ跡ト金の出来るさんだんが有るかへ。

小半〔法印〕 その位ナちゑはふつくと吹出るやうだが、逆も地道じやア往かねへ。少しは曲つた事でなくちやア。

万〔後家〕 いがみの口でも有るまいし。

万〔後家〕・小半〔法印〕 ハテどふしたら、よからふなア。

ト兩人思案の思入。此時向ふより、若いしゆのあるき走り出て来り。あるき モシく、幸兵衛さまく。お宿でムリ升るか。

権十良〔幸兵衛〕 アイく、幸兵衛に何んの用じや。

ト奥より権十郎〔幸兵衛〕、羽折着流し一本ざしにて出て来り。

あるき イヤ、何の事でもムリ升ぬが、庄や殿から急に寄合せねば成らぬ、ちやつと呼で来い。外の衆は残らず揃ひ升たから、私しと一所にムリませ。

権〔幸兵衛〕 藪から棒にめつたむせうに何の用じや。(12オ)

万〔後家〕 ハテ、急用と有れば行にや成るまい。早う行つしやれ。

権〔幸兵衛〕 そんなら一所に行升う。ア、コレ、ちつとの内も柴はさせぬ。

小半〔法印〕 そのはずよ。又金もふけの咄しで有ふ。随分早う戻らつしやれや。

万〔後家〕 何、せつ込んで怪我でもさつしやつては又銭のいる事じや。ゆつくりいたがよいて。

権〔幸兵衛〕 夫もそふじや。ドレ、問屋迄往て見やうは。ア、又ふらねばよいが。

(となりかきのき)

ト隣 柿木にて権十郎〔幸兵衛〕 先き、あるき付て向ふへは入る。

万作〔後家〕 見送り思入。小半次〔法印〕 こなし有て、

万作〔後家〕 の背中を叩く。

小半〔法印〕 お袋、おれにわからねへ事が有るぜ。

万〔後家〕 そりや何がイナ。

小半〔法印〕 さればさ、あんな立派ナ名前人が有作、娘に髻を取ると

いふは金がほしいからでも有うが、始終は、爰のかとくはどふするのだへ。

万〔後家〕 そんな事はちつともかまわぬのさ。今もいふ通り、アノ幸兵衛は此家の惣領じやが、鎌倉をどふ喰詰たか帰て来た故、ちつと工合は悪いが、名前人にして置も何か落度を見付て改て勘当をして遣らうといふこちのもくさん。所があいつめは思ひの外のうんのろさ。しかし取得といふのは只しまつ〔始末〕。質素儉約〕一方の男だから、外に悪気はな

いものさ。(12ウ)

小半〔法印〕 又そんな事をいふかへ。しまつの上に悪気が有つたら云分

なしさ。おらが爰へ来るのも有りやうは、おめへの顔が見てへ計りだ。

万〔後家〕 そんな気休をいつて、又借りやうと思つて。

小半〔法印〕 借りやうといはねへでも小遣ひ位はくれるがいゝ。夫レ

が出来ぎア内證の縁も是ぎりく。

万〔後家〕 又そんな我儉な事いふかいのふ。今アノ幸兵衛を叩き出して仕舞やア、おまへはこちの旦那さん。竈の下の灰迄もおまへの物じやア

ないか。

小半〔法印〕 あたぼうよ。そふ成りやア、手めへはおれが女房よ。

万〔後家〕 モシ旦那へ。留主を幸ひ、久しぶりで。

小半〔法印〕 奥二階でちんく鳴。

万〔後家〕 酒と肴はこちの人。

小半〔法印〕 味くしめやう。

ト一寸抱付、

万〔後家〕 アレモシ。

ト囁く。

小半〔法印〕 わかりやんした。

万〔後家〕 サア、お出イのう。

ト兩人手を引奥へは入る。時の鐘、雨車に成り、向ふバタ／＼にて

跡トよりつきじ・五郎八、黒四天、襷鉢巻、十手持、拔足にて付て出

て来り。花道にてうぬと懸ると見返る。是にて捕人は扣へる。

璃鶴〔孫七〕 水口宿の脇本陣、山田や幸兵衛は慥に此家に。

ト立衆、ツかくと奇て、

とりて とつた。

ト打て掛る。手早く立廻り、兩人を投のけ、下手の家印をすかし見て

二重へ腰をかけ、脚半を解、合羽を抜捨、二重へ上らふとして、彦三

良〔政右衛門〕 が以前置て行し天眼鏡をひろい取り、扱はといふ思

入。此時又とりて掛る。一寸立懸り、双方を当、是にて兩人立身の

俣、璃鶴〔孫七〕は鏡を口にくわへ、脚半のほこりを叩く。是にて兩

人は見事に返る。璃鶴〔孫七〕急度奥を見込、此仕込宜しく雨車、

ごん、早イ合方にて此道具ぶん廻す。(13ウ)

第二場 土蔵の場

本舞台、上の方へ寄て二間の土蔵、観音開き、網戸を立、正面松の立木、

是へもやつて〔舂う。綱で結んでの意か〕掛稲、下手建仁寺垣、松の釣枝、

ぶたい前一面に下艸、此中犬たてで交りし土手拔、鳴物雨車、蛙の声、合方

にて道具納る。

ト上手よりいぜんの方作〔後家〕、手ぼんぼりへ灯し付、番傘をさし、

庭下駄にて出て来り。辺りへこなし有て、正面の網戸を明、そつと叩

く。是にて内より戸を明々、吉三郎〔股五郎〕五十日かづら、黒の着

付、大小、猪のかいくるみを引かけ、土蔵口へ出る。

吉三良〔股五郎〕 乳母か。

万〔後家〕 和子様。嚙口淋しからうと思ふて居たれど、色／＼なわろが

うせて夫レ故おそうなつた。一トたんぼ〔湯婆〕爛をして持て来た程に、

是呑んでいやしやる内、飯も持て来るぞへ。

トちろりとふた物を出シ吉三良〔股五郎〕へ渡す。

吉〔股五郎〕 ヤレ／＼、年寄りの体で内外の者の前を忍んで、せわして

くれる志し。此恩は忘れは置ぬ。

万〔後家〕 イヤ／＼、恩は忘れてもよけれど、取極た礼の外に、わしへ

しつかり礼をさつしやるで有うのふ。

吉〔股五郎〕 ハテ、そりやおれが胸に有る。そりやアそふと、兼て頼ん

だ旅道具は大半(14オ)買調ツたか。

万〔後家〕 夫しも残らず揃つたれど、かんじんの物がモウ五十両なくては渡さぬとの事。其上コレ。

ト囁く。雨車。

ト此内上手より、菊次良〔お袖〕、蛇の目傘をさし、人形を十文字に背負ひ、両袂をはしより上ケ、少^{〔少〕}サキ菰を下ケ、うそく出て来り。

菊次良〔お袖〕 コレく、爰に赤のまんま〔飯〕。犬蓼がたとと有る物をつんできれいで、ほんに阿房な女子達じゃ。

ト是にて吉三良〔股五郎〕、つみ草している菊次良〔お袖〕へ目を付ける。

万〔後家〕 お氣遣ひ被成升るナ。あいつは性根玉が抜てムり升る。何ニ聞いても大事ムり升ぬ。

菊〔お袖〕 ヲ、かゝさん。そこにでムんしたか。今智さんとまゝ事するに、おかぢがないゆへ摘草に来たのじゃ。

トぶたい前の犬たてをつむ事よろしく、

吉〔股五郎〕 スリヤ、アノ娘を勤に遣て金の才覚。シテ、又智といふは。

万〔後家〕 サ、年の頃は廿七八で、随分^{〔たくま〕}工しそふなやつなれど、や

つばりこなさんと同じやうなのらくら者。しかし是も剣術とやら何じやとやら心掛ている事故、よく心根を糺して九州迄送らせてやるつもりじやが、是逆もいつたに（14ウ）心は赦されぬ故、こなたの名を唐木政右衛門とかいふ侍だと出ほうだいにやらかし升た。今に知らせ升から、追付近付に成らつしやれ。しかし悴の幸兵衛には何事もめつたナ事は聞せられぬが、合点で有うナ。

吉〔股五郎〕 兼ておぬしが申た故承知していれど、夜明ぬ内に矢橋^{〔やはせ〕}の渡し船にのるは幸兵衛が。

万〔後家〕 イヤく、其道のりは幸兵衛が深ひ工^{〔おおかめだじ〕}。矢橋から大亀谷を伏見へ出て大坂より九州へ渡るといふ道順は偽り。誠は夜明ぬ内に此海道を東へ下り、関川を合戸へ懸り、伊賀の上野を打越て鳥羽の浜から大廻しにて九州相良へムるか利分。なぜといわんせ。大勢の内、どんナやつが犬に這入ていよふも知れづ、道を替た事ならば、待伏されぬこつちのこんたん。

吉〔股五郎〕 シタリ。遣は老功。恐入た。しからば功成る心にめで、其座に至り道を替、伊賀越より志州の鳥羽から大廻し。しかし夜道に案内なくては。

万〔後家〕 ハテ、夫しもわしが頼んで置たぜげんの法印。

トしつと立聞して居て、

菊〔お袖〕 かゝさん、あの人わしが呼で来やうかへ。

万〔後家〕 エ、己レが何を。○それく、袖も袂も泥まぶれに成るは。（15オ）

菊〔お袖〕 夫、また叱られた。笑てやれく。ワイく。

万〔後家〕 うぬ、まだいきをらぬか。

菊〔お袖〕 ハイ、左やアなら。

ト件の傘を車にして、エンサカホイく、早足にて上手へは入ル。

吉〔股五郎〕 いかさま、こいつは手こずり者だわへ。

万〔後家〕 そんなら必ズ今の事を。

吉〔股五郎〕 何から何迄、抜目なきおぬしが差図。

万〔後家〕 君を思ふも身を思ふ。

吉〔股五郎〕 相良へ行は直さま返礼。

万〔後家〕 成ふ事なら悴に沙汰なし、どふぞ独でもふける工夫が。

吉〔股五郎〕 夫レには身共がいゝちゑを、コレ。

ト囁く。母は恟りして、

万〔後家〕 寝込んだ所を。

吉〔股五郎〕 ぐつと一トメ。

万〔後家〕 がをれ〔我折〕、わしが仕込んだずぶとい和子さま。

吉〔股五郎〕 三ツ子の魂しい百両せしめて。

万〔後家〕 好た男と返り花。(15ウ)

吉〔股五郎〕 ハテ幾ツに成ても。

万〔後家〕 まだマア花やらにや、成りません。

トいやらしきこなし。兩人顔見合して、

兩人 ハ、、、。

ト大きく笑ひ、口を押へ、辺りへ思入。此仕組よろしく逆に道具ぶん廻す。

第三場 離れ座敷の場

本舞台、三間の間、常足、大和葺、茶座舗、屋舗本椽附、見附上へ寄て床の間、茶壁、茶立口、上下落間、建仁寺垣、紅葉立木、同釣枝、上下柴垣、石燈籠、四ツ目垣、穂草土手板に盛り、風雅成る竹の壁木戸、都而茶座舗の体。爰に彦三郎〔政右衛門〕、以前の上へ振袖模様物を引掛、腰

帯をべ、手拭冠り、持遊びの俎板に草の葉を乗せ、まゝ事の庖丁にて

切て居る。真中に菊次郎〔お袖〕、手遊箱を抜切、箆筒、角あんどふ、姉

さまを並べ、二ツ籠を焚付、傍に佳女三〔下女お秀〕、人形を抱居る。双方

飯事を仕て居る見得。鳴物、しころの合方にて此道具納る。〔この舞台書き、貼紙による。貼紙下は読み取れず。〕

彦三〔政右衛門〕 最前も奥で歌かるたの何んのと、夫レを仕舞ば見世先

で又まゝ事。夜るなればこそよけれ、昼日中此様な形リをして居たらおかしな物で有ふわへ。

佳女三〔お秀〕 御新造さま、モウ御膳が出来升たかへ。(16オ)

菊〔お袖〕 只今直におまんまがにへ升。ちつとお待被成升。乳母どん、

お坊さんはお寝かへ。

佳女〔お秀〕 お袖さんとした事が、私しはお乳母には成るのはいやでム

り升。

菊〔お袖〕 そんならお客さんに成かいのふ。

佳女〔お秀〕 私しも、お客さんの方が楽でムり升わへなア。

菊〔お袖〕 ヲヤ、いぢのきたない事いふわいの。○ モシ、お隣

のおかみさんへ。

彦〔政右衛門〕 へい、何の御用でムり升る。

佳女〔お秀〕 そう堅苦しうおつしやつては、本間のおかみさんのやうで

ないぞへ。

彦〔政右衛門〕 其義は大分むづかしい。○ エ、何の御用でムり升る。

菊〔お袖〕 ヲ、ホ、、、。鳥さしの用人見た様じゃわへなア。○

モシ、モウ御ぜんはお仕舞でムり升かへ。

モシ、モウ御ぜんはお仕舞でムり升かへ。

彦〔政右衛門〕 イヤ／＼、手前方には只今料理まつ最中にムリ升。

佳女〔お秀〕 どふでお隣りのおかみさんはお屋鋪に御奉公被成んした故、お物いゝが違つておいで被成升わいなア。

彦〔政右衛門〕 イヤ、手前杯は不骨におい立升た故、人さまに御挨拶も甚だもつて不重宝(マ)にムリ升るが、お隣の御内室は、いづれの御てんに御奉公を被成れたやら、御あいさつがらといゝ、萬事おしとやかナ事でムる。

佳女〔お秀〕 あなたは何と申お屋鋪に御奉公被成升たへ。(16ウ)

菊〔お袖〕 ハイ、私は山田やと申旅籠やさまにあがつて居り升た。

佳女〔お秀〕 そんなお屋鋪がどこにムリ升ものか。ヲホ、、、、。

菊〔お袖〕 何んぞという人トのいふ事を笑やる。モウ／＼、そなた衆と遊びはせぬ。あつちへ行きやいのふ／＼。

佳女〔お秀〕 おまへさんも、一寸笑うたというて。

菊〔お袖〕 イヤ／＼、そなたは大嫌ひじや。

ト腹立のこなし。

彦〔政右衛門〕 是はしたり、腹を立て遊ばれる物ではない。中よふせねば面白くないものじや。マア此やうにいわづ共、堪忍して遣りやいの／＼。

菊〔お袖〕 そんなら私がいふ事笑ひはせまいの。

佳女〔お秀〕 決してどのやうにおかしい事でも、是にこりて笑ひは致し升ぬ。

菊〔お袖〕 そんならモウお隣り事はやめて、女夫事をしやうじや有るまいか。

彦〔政右衛門〕 マアその方が少しはましじや。手前は此長イ振袖は甚だ

きう屈で難じうじや。

ト脱ふとするを、

菊〔お袖〕 あれいなア。夫を脱のじやムんせぬ。今度はおまへがおかみさんで、私しが旦那さんに成るのじやわいなア。

彦〔政右衛門〕 手前やはりおかみ様の役廻りでムるか。イヤ是はめいわく千萬。(17オ)

菊〔お袖〕 サア／＼、おまへはおかみさんじやに寄て、ベドをぬうていのじやぞへ。○

ト手遊の針箱と人形の置物を彦三良〔政右衛門〕前へ出し、佳女三〔お秀〕こなし有て、彦三良〔政右衛門〕の黒の羽折を菊次良〔お袖〕に着せる。

佳女〔お秀〕 こりやこわい事でムリ升う。

彦〔政右衛門〕 何んにいたせ、早朝より所／＼を欠歩(かけある)行きし故、女房も

余程草臥て居れど、泣子と地頭、是非のない仕合じや。

菊〔お袖〕 こちのおかみさん、御精が出升な。

彦〔政右衛門〕 ハイ／＼。

佳女〔お秀〕 モウ四ツ過でムリ升う程に、旦那様、御寝なつてはいかゝでムリ升う。

菊〔お袖〕 そういやれば何んじややら、わしも寝むう成たわいなア。

彦〔政右衛門〕 旦那どのも、大分やわらいで参つた。

菊〔お袖〕 ほんに私しは男で有たものを。○ ねむたう成つたから、寝よふわへ。

佳女〔お秀〕 サア／＼夫しが宜しふムリ升う。ソレお床を取升て。

ト小ぶとんを鋪、持遊ひの屏風を立廻し、

菊〔お袖〕 女房共、寝やらぬか。(17ウ)

彦〔政右衛門〕 イヤく、只今仕掛た仕事なれば、まづくお先へ。

菊〔お袖〕 ドレ、寝よふわいの。

ト一寸彦三良〔政右衛門〕にこなし有て寝ころぶ。佳女三〔お秀〕思入有て、

佳女〔お秀〕 左やうなら私しは。

彦〔政右衛門〕 ヲ、大義で有った。此間に早う。○

ト仕かたする。佳女三〔お秀〕大屏風を菊次良〔お袖〕の寝ている所へ囲廻し、体を隠え。拔足して奥へは入る。○直に床の淨るり掛る。

「急ぎ立て入る。跡見送り見廻す屏風。たわいぐわんぜ〔頑是〕も七ツ子に、おとる寝顔のあいらしく。

今迄遊んで居たと思うたら、最早よく寝入ったそふナ。○

「云つ、はつと立退て、奥口見廻しふしんの思ひ。

トメリヤス成る。

どふ思ひ廻しても合点の行ぬは是成るお袖。我此家へ入智に來りし夜より、生し立の利発に引替ぼうろう〔盲聾〕と、取所もなき小兒も同前。是

ぞ正しく両親がとん欲非道の天罰にて娘に廻り因果なるか。某し連も

国元に妻子有る身で有り乍、譬へ一夜の添伏たり共不義のいたりと思ふに附五臓の勞れ。氣にさそわれ、夕部計らづまとるむ内、所は定か覚へ

(18オ) 覚へねど、一子を連し女の順礼、けわしき谷へあやまつて落し

を助け帰させんと、木の根を伝ひからふじて谷間へおりて介抱すれば、二人リが差たる筈は岩角にて引き破れど、身に芥子程の疵もなく、母が所持

なせし観音の御顔に疵の付たるは、コレ身代りに立せ給ふ大慈大悲の功力なるか、ヤレ嬉しと思わづも声を上ゲしに、我乍、目覚て見れば此家の内。○ア、夢で有りしか。モシ是が別程へし妻や子の身の上ならば

と思う折り、丁度夕部は庚辰、六甲占に遠來の人にまみゆと有るからは、

絶て久しき妻や子に廻り逢うべき知らせ成るか。但しは夢に見し如く、誤ち有りて此世にて逢ふ事成らぬ告成るか。コレ周礼に解如く、常に思

ふを夢に見るは正しく六夢の思夢にして、「百怪夢トの跡トは有れど」、

善悪吉凶即考に、ハテげし難き、事じやなア。

「陰陽師も身に当る、人の卦より我身の上。

ア、イヤく、夢は心意のほんの勞れ。よしなき事を思わんより、まづさし当は此程より行衛を尋ぬる其人の由縁の此家を聞し故、持參の金子で

入込し其甲斐有て、先し方、母がわれへ加勢の頼。其名を問は政右衛門とわが名を名のる曲ものは、正しくきやつにふがう〔符合〕の咄し。

違ひに面体(18ウ)知らぬを幸ひ、近付よつて突ふとを、糺し弟志津

廣を呼迎へ、助太刀なして日頃の本望。何は兎も有れ蜜事の段く、書かんを持って弟へ内通するは今宵の内。ムウ、そふじやく。

「敵の手掛り知らせんと我身の上、筆の運びの走り書。

ト思入有て懷中より鼻紙出し、硯箱引よせ、手紙を認め懸る。此仕組宜しく、知らせなしに逆に中程迄廻る。

本舞台、以前の下手に続いて袖垣・枝折門、上手へ廻り、是へ寄て萩畳、松の立樹、用水桶、都而家体の横手のもやう。宜しく雨車にて道具納る。

へ梢木の葉も夜風と、たへぬは雨のいとどふる。むざんやお谷ははるくくと、夫トの行衛そこ爰と、たより泣子をいぶ〔揺〕る手も、雨の涙としめからむ、袖を屏風に添乳の枕。いんのこくくくの友をさそふて犬の声。

ト向ふより、二役菊次良、お谷やつしの上、笈を引かけ、小風呂鋪を腰に巻、菅笠を冠り、抱子を抱キ、竹の杖を持出て来り。

二やく菊次良〔お谷〕 思ひ廻せば廻ス程、わし程因果ナ者はない。はるくくの海山も、此子の顔を（19オ）旦那様に見せたいと思ふ精力で、産落すから此庄太良。よふく忌も明やあかず、国を立て一ト夜さも、家の下で寝た事なけりや、身はならわしと、山寺の鐘が鳴ば寝る事にして、星の光リを灯火と思ふて寝人ど今宵のくらさ。濡しし^{（19イ）}み渡る此肌で、寝ぐ

ろしいは道理じやわいのふ。殊更癩で乳ははらず。○

ト赤子ぶへ、

ヲ、誰かよく。○

ト云々乍向ふを見て、

アノ軒下で、しばし今宵の雨舎りを。そふじやく。

へ乳は細れども張詰し、心の内の哀れさは、耳にこたゆる水子の泣声。扱はと驚く政右衛門。夕部の夢見いぶかしく、もしやは夫か心の迷ひ、外面の様子いかゞそとためらふ折からに、我家へ戻るあるじ幸兵衛。小てうちんを手にて提て、夜道いとわぬがんにじやう作り。思案にくらき夜道をば、

ト赤子ぶへ^{（19イ）}生殺し。菊次良〔お谷〕よろしく舞たいへ来る。向ふよ

り権十郎幸兵衛、着流し羽折リ下駄、傘にて出て来る。

権十良〔幸兵衛〕 村方の寄合に抜さしならぬ今夜のしぎ〔仕儀〕。人馬手当はよけれ共、金のあだでも（19ウ）五十両。馬鹿とはいへど娘のお袖。どぶぞ首尾よふ納ればよいが。○

へ思案の胸にとつ追ッ、照らす灯影に幼子を、抱キ伏たる旅すがた。幸兵衛ふしんと立寄ッて、

何じや、夜更に子悻が泣声。見れば捨子共見へず。大方非人乞食と覚ゆる。こりや爰は往還、此軒下に置事は成らぬ。サ、往けく。

へと叱られて、

菊〔お谷〕 ハイく、私しは西国を廻る順礼。癩でおなかを痛め升る。ちつとの内、爰へお置被成て下さりませ。

へ頼めば幸兵衛打見やり、

権〔幸兵衛〕 襲れたれ共、器量といふ、いやしからざる詞の端。腹からの乞食とも見へず。まだマア年もはたち余り。殊には夜道、不用心千萬。

○ 何じや、和州郡山の住、同行二人。ムウ。○

ト内にて彦三良〔政右衛門〕、是を聞こなし、

へ扱は国に残せし女房、異夢に違はず来りしかと、飛立表に居合ス舅、息を詰てぞ扣へたる。幸兵衛は心に一チもつ、

是く女中、こなたの癩もそふしては重るは必定。独身ならず、幼ナ子抱て嘸困るで有うから、こちの内へ留て進ぜる程に、必共にあんじさつしやるな。（20オ）

菊〔お谷〕 おやさしい其お詞。氏神様のお引合せ。親身も及ばぬ御介抱。

有難う難う存じ升る。

権〔幸兵衛〕 慈悲善根も此身の祈祷。ドレく、留て遣り升う。

いふに驚く政右衛門、爰ぞ大事のあらわれ口。のつ引きならぬ内と外。

ト権十郎〔幸兵衛〕思入有て、内へは入る。彦三良〔政右衛門〕めいわくのこなし。○元ト戻る。

今戻つたぞよ。○誰もいぬか。ドレく、内へ入て遣り升う。

南無三宝と門をしめ、

ト彦三良〔政右衛門〕門口をゆる。

彦〔政右衛門〕 ヲ、只今お帰り被成升たか。

権〔幸兵衛〕 聳どの、まだ寝やらぬかい。

彦〔政右衛門〕 どふ致し升て。あなたのお帰り迄ふせり升て済升うか。

此通り今お迎ひに参らふと存じて。

権〔幸兵衛〕 夫は丁度幸ひ、今内の前に順礼の子持が癩の惱。見る

に忍びす留て遣うといふたら、夫はく涙をこぼして悦び礼をいふた。

アノ女を爰へ呼で寝かして遣て下され。

彦〔政右衛門〕 めつそいな事おつしやりませ。夜る夜中独あるきする

女、ろくな者じゃムり升ぬ。(20ウ)

権〔幸兵衛〕 そふ云わつしやるが、高が女の事成り。さしたる事も有る

まい。マアく、おれが連て来升うわへ。

い立行あるじを引留て、

彦〔政右衛門〕 是はしたり、御籠相千萬。独旅を留るは宿内の法度。

殊に病人。跡トの難義に成り升れば、こりやおよし被成升。

権〔幸兵衛〕 成程、そふ聞て見れば、達てともいふまいから、庭の隅へ
なと寝さして遣らつしやれ。

彦〔政右衛門〕 ハテ、おまへ様も聞訳のない。夫ではやつぱり同じ事。

権〔幸兵衛〕 ナゼ其やうに留さつしやる。

彦〔政右衛門〕 夫は、最前お咄しの有た大事のお方、モシ引入れてど

ふ妨げの有るまいものでもなし。じゃに寄てお止め申升た。

権〔幸兵衛〕 いかさま、是も尤も。其御仁に引合ねば成らぬわへ。近付

に成らつしやれ。

彦〔政右衛門〕 私しもお目に掛て何かのお咄し。マアあなたには、お先

へ。

権〔幸兵衛〕 いかにも、出立の用意。○とはいふもの。

彦〔政右衛門〕 ハテマア奥へ。

権〔幸兵衛〕 あつたらものを。

い見遁す事と、つぶやきく奥へ入る。跡ト見送つて政右衛門。心弱く

て(21オ)叶わじと、戸口の内より声つくろい、

彦〔政右衛門〕 コレ旅の女中、軒に一夜夜明しさせたい物なれど、宿内

の厳しい法度なればぜひがない。下モの土ばしを左リへ取り、一丁行ば地

蔵堂が有る。夫をたよつて一夜を明さつしやれ。雨のおやみ〔小止〕に、

早うく。

い我子を地蔵に頼むのかけ。互ひの息才延命を、いのる夫トと露しらず、

ト此内辺りへ気配りして、門口を明んとしてこなし有て、じつとい

る。

菊〔お谷〕 そんなら爰にはおられ升ぬか。ハ、ア。○折も折此癩氣、

夜嵐や雨に打る。〔は〕身にこたゆれど、旦那様や弟が敵を尋ぬる辛抱
は、まだくこんな事では有るまい。其かんなんにくらべては、雨は愚

か、劍の上でも寝るがせめて女房の役と、気は張詰ても此癩の重るに付ては、二人りの身に勞れの病ひが起りはせぬか、未練な事じやが、此子を夫トに渡^え迄生きて居たい。死とむないわいのふ。

〱傍に夫トの有るぞとも、知らぬ不使き喰しばる、咽に熱湯内外に、水火の責苦雨あられ。○

ト此内菊次良〔お谷〕、あゆみ兼る癩になやむこなし。内にて彦三良〔政右衛門〕、夜目ゆへすかし見送る気味合。次第に、○外の道具に廻る。(21ウ)

本舞台、外の道具に成る。

〔〱〕子を濡さじと抱きべく、天道哀れ篠^{〔マツ〕}嵐、惣身に当る旅勞れ。アツト一ト声氣を失ひ、どふと倒れし物音は、肝に對へて、

彦〔政右衛門〕 南無阿彌陀仏。

〱南無阿彌陀仏も口の内。お秀はいきせき走り出、

ト此内双方よろしく有て、ト、菊次良〔お谷〕氣を失ひ、用水桶の脇へ倒れる。此時奥より佳女三〔お秀〕走り出て、

佳女三〔お秀〕 アノ物音は何でムリ升。○ヤ、外に赤子の泣声が。

〱枝折戸明て又悔り、

ヲ、こりやどこの女中やら。目がまふたと見得升て、其上いとしらしい稚子。ドレ、抱て遣り升う。

〱声に驚き目覚すお袖、

ト屏風をのけて二役菊次良〔お袖〕起上り、

そで菊〔お袖〕 ヲ、わしは又此人形が泣たかと思つたりや、本間のじや。可愛らしい、よい子じやナア。

ト佳女三〔お秀〕の抱上^テし抱子を菊次良〔お袖〕抱取て、

佳女〔お秀〕 アレ、乳をさがして泣升る。せめて此子でも殺さぬやう、誰その乳を貰ひ(22オ)升う。

菊〔お袖〕 ねんくくくねこよ。

〱いぶりすかせば幼子も、母と思ふて泣やめば、是幸と思へ共、態とつれ無、

彦〔政右衛門〕 イヤく、非人同ぜんの者の子を。ひよつと掛り合に成ては成らぬ。一所に表へ出して仕舞う程に、こつちへよこさつしやれ。

菊〔お袖〕 イヤく、是はわしがのじや。此べ^ト着せて、奥で寝かして遣るわいなア。

〱風にあてじと人形の小袖、後の別れと白齒の娘、抱上一ト間へ走り行。

ト菊次良〔お袖〕抱子に振袖を着せて、佳女三〔お秀〕付て奥へは入る。彦三良〔政右衛門〕思入、

〱天の助けと幼子の、かげ見送りて懷中より、用意の薬取り出し、幸ひ在あふ手遊ひの、手桶片手に門の口、

ト彦三良〔政右衛門〕、手桶を持、表へ出懸る。○是にて道具半廻し。

本舞台、元トの表の道具に成る。

ト彦三良〔政右衛門〕門をべ、辺り見廻して件の手桶へ雨水を入、懷中より薬を出し、外に倒れいる菊次良二役お谷を引起、薬をふくませる。(22ウ)

〱耳に口寄、声かすめ、

彦〔政右衛門〕 お谷。○旅の女中いもう。

〱といふも憚りて、心の中で呼生る。夫トの誠通してや、ウント一ト声、

気が付いたか、心が付たか。こりや女房。

ト宜しく有て、菊次良〔お谷〕、彦三良〔政右衛門〕を見て、

菊〔お谷〕 ヤ。ヲ、おまへは政右衛門どの。

「といふを押へて、

彦〔政右衛門〕 コレ。○ 名をいふな。何にも申すな。

菊〔お谷〕 逢たかつた〜。

彦〔政右衛門〕 こりや〜悦べ。敵の有家手掛に取付たぞ。

菊〔お谷〕 そんなら有家が。

彦〔政右衛門〕 ヲ、。

菊〔お谷〕 知れ升たか。ウム、。

ト氣絶する。彦三良〔政右衛門〕抱上て、

彦〔政右衛門〕 こりや、しづかに致せ〜。

菊〔お谷〕 アイ。モウよふムんす。そふして庄太良はどこへ。

彦〔政右衛門〕 こりや氣遣ひ致スナ。悴は貫乳して寝さして置た。

菊〔お谷〕 そんなら庄太良は。嬉しふムんす。おまへに逢ふたは觀音様

のお引合せ。(23オ) 尊〔にんじんぐまのじ〕イ人參熊胆より、エ、忝ひ。嬉しいわへなア。

彦〔政右衛門〕 ヲ、サ、此家の内へ身共が本名毛筋程もしらされぬ大事

ナ場所。そちがいては大望の妨げ。苦しく共最前いふた一チ二町先の地藏

堂迄はふて成り共往て、これ吉左右知らず夫迄は、氣をしつかりとはり

詰ておれ。

菊〔お谷〕 アイ。

彦〔政右衛門〕 死でくれナ。

菊〔お谷〕 アイ。

彦〔政右衛門〕 何、是しきの病ひに役に立ぬやつでは有る。サ、行けノ

。

「早う〜とせり立られ〔れ〕ば、此年月の悲しさ嬉しさかうじて足立

ず。杖を力によふ〜と、夫トは心奥の間より、

権十良〔幸兵衛〕 智どの〜。早うムれイのふ。

「と呼声胸にばつたきさ。心残して走り入。

ト彦三良〔政右衛門〕うろたへて暖簾口へは入る。下手より小半次

〔法印〕、小田原丁ちんをてらし、跡トより万作〔後家〕出て来り囁

く。是より伏たる菊次良のお谷見てうな付合、小半次〔法印〕下手へ

礫を打。下手より以前の(23ウ) 駕昇、駕をかつき出て、いぜんの

栄三郎〔おつる〕も出て来る。兩人は倒し居る菊次良のお谷にこなし、

栄三良〔おつる〕 それはよいが、又跡トからどのやうな事が出来やうも

知れねば。

小半〔法印〕 モシ、そりやアわしでムリ升。

万作〔後家〕 イヤモ、そこ所は決してお氣遣ひ被成な。瘦てもかれても、

御らんの通りの表を張て居り升れば。

栄〔おつる〕 成程、おまへさんが目当でムリ升から心遣ひナ事はムリ升

ぬ。左やうなら半金五十両お渡し申升て、跡金は明日證文の時。

「懷中より金一ト包取出し、渡せば受取て、

万〔後家〕 慥に請取升た。サ、姉イよ。夜の更けぬ内、あなたと御一

所にいつてお世話に成るがよい。わしも翌た往て何かの事を。

栄〔おつる〕 そんなら跡トの取引は翌たの事に極升う。

小半〔法印〕 夫で何もかもわかりやんした。

万〔後家〕 駕の衆、道を頼のむよ。

栄〔おつる〕 酒手〔まかて〕はわしが出し升に。すくないけれど、ソレ一分。

ト金を遣る。(24オ)

駕へイ、有難うムリ升。

万〔後家〕 そんならお鶴さん。

栄〔おつる〕 又お目に掛り升う。

〱様子間もあらわれぬ、先を急いで、

トかごや、駕かづき先に立。栄三良〔おつる〕 付て向ふへ走りは入る。是をかまわづぶん廻す。

本舞台、元下の放座鋪に戻る。

ト兩人は内に入り、

小半〔法印〕 成程、物事はあんじねへものだ。しかしおれにもマ訊口を。

万〔後家〕 ひろうた金だ。何んにも云うな。

小半〔法印〕 そんなら翌た跡金の。

万〔後家〕 取引すんだら升両。

小半〔法印〕 ア、安ひもんだ。

万〔後家〕 いやならよしやれナ。

小半〔法印〕 エ、まけて置う。

万〔後家〕 一トツベよふかへ。(24ウ)

万〔後家〕・小半〔法印〕 ヤヨイくく。

〱しやんと極めて打鐘も、更行空の雨もやう。

第四場 奥座敷の場

本舞台、四間通、高二重、上手附家体、せうじ建切、正面手摺附、向ふ

在体横田川の川端のもやう、下手柴垣、松の立樹、後にのぼ突る事有り。都

而山田や奥座鋪の体。爰に権十郎〔幸兵衛〕、着流大小にて、真中に住ひ、

上手に吉三郎〔股五郎〕、野袴ぶつさき羽折大小、下手に彦三郎〔政右衛

門〕、刀を持、マ異義を改居る。上下へぼんぼりを照らし、ごん、合方にて

道具納る。

権十〔幸兵衛〕 慥ナ誓言聞上は、疑ひ晴た。そんなら爰へ客人を連立て来升うか。

彦三〔政右衛門〕 イヤく、お招き申しては甚だ失礼。いづれでムる、

手前が方から。

権〔幸兵衛〕 マアく、何事もわし次第。任せて置つしやれ。

〱独吞込立て行。政右衛門は仕すましたりと心の悦び、何条しれたる

敵の奴原、手取りにするは安かりなんと、独りうなづき丈夫の魂しい。

折から奥に声有て、

吉三良〔股五郎〕 唐木政右衛門、此家の智に夫へ参て御対面致スでムら

う。(25オ)

ト吉三郎〔股五郎〕、野袴、ぶつさき羽折、刀を提、出て来り。

〱澤井はあるじが案内に、一間を出て唐木が間、しかと気配り目配り。

互ひに一物、座に直れば。幸兵衛は何気なく、

権〔幸兵衛〕 是く智どの、お客人に御挨拶を。

〱互ひの心奥深く、異義を正して居住イたり。

彦〔政右衛門〕 是はく、只今此方より参上致しお近付に相成うと存じ

居たに、かへつてそこ元のお足を勞し、甚だ相済ぬ仕合を、真平御高めん

被下升う。

吉〔股五郎〕 何のく、行も参るも同じ此家の屋鋪内。定めし手前が身の上をあるじよりお物語り致して御承知でムらう。劍術修行の昔より多くの人に恨みを受、どこにどふ意恨をふくみ者がムらうも知れぬ。殊にかや

うな人宿ゆへ、用心致たすも劍術の奥の手。承ればお手前にも、兵術

御執心とナ。イヤ頼もしい事。マアお若い故、忽ち御上達なされう。

彦〔政右衛門〕 イヤモウ至って不器用なる生れ故、人並に稽古いたしても中く世間へ出升て遣うやうには成らず共、好こそ物の上手とやら申詞を便り升てあれ是と修行致し升たれど、思わしき師匠もなく、夫故はるく九州より登り升てこそ身の幸ひ、御高名の尊公にお目に掛り、御門弟に（25ウ）相成り升ると申すも手前が運の開き升小口と、悦しふ存じ升る。

権〔幸兵衛〕 其上、今度此客人が九州の御大身へ有附、其との様も劍術はお好じやと云う事故。

吉〔股五郎〕 左ればさ、身共が門弟と相成れば、間を見て殿へ吹拳なし、お取持致して進ぜるわさ。

彦〔政右衛門〕 夫レは千萬忝ふ存じ升る。シテ、御出立の日限は。

吉〔股五郎〕 サア、大祿を頂戴致す故、支度等に思はざる延引。しかし今明日は過すまいと存ずれば、何を申も金銀づく。

ト此時奥より以前万作〔後家〕 出て来り。二重おり、下手立掛り、万作〔後家〕 ヲツト、氣遣ひさつしやるナ。支度路用も残らず揃て。

いゝッ、両手に打がへ〔飼〕、金財布取出せば、権〔幸兵衛〕 ヲ、母じや人。こりや又どふして。

万〔後家〕 成程知るまい。最前爰へ来た女の順礼、馬鹿のお袖が返玉に大津へ年一ばい、一寸手附が五十両。髻どのと持参金と合せて百両。

ト財布と打かへを吉三良〔股五郎〕に渡す。懐中する。

彦〔政右衛門〕 フム、スリヤ最前の順礼、アノ病人を。（26オ）

万〔後家〕 ヲ、ヨ、あんまり苦しんで可愛そうだから、逆も死なら置の上でと、いゝ後生をして遣つたのよ。

彦〔政右衛門〕 ハテ、御深切ナ思し召。

万〔後家〕 金銀はわき物とは爰らの事。細工は流く、仕上の手ぎは、こんな物でムリ升。

吉〔股五郎〕 遣は老功、驚き入た。

いゝ悦ぶ心の奥の間より、娘お袖はしどけなく、子を抱き走り出

ト此時奥より以前菊次良お袖にて抱子をかゝへて、

菊次良〔お袖〕 コレ髻さん、此子の守りを明て見たりや、こんな物が有つたわへなア。

ト腰の中着に付し本の臍緒書を出し見せる。

彦〔政右衛門〕 何、書物が○

いゝ爰ぞ大事のほころび口。表に見せじと何気なく、

何く、和州郡山唐木政右衛門悴庄太郎。○

ト皆く顔見合せ、彦三良〔政右衛門〕 氣をかへ、

スリヤ、最前の順礼はそこ元様の御内證。

ト吉三良〔股五郎〕に当ていふ。

吉〔股五郎〕 ムウ。

彦〔政右衛門〕 ハテ、しらぬ事逆是悲もない。（26ウ）

いゝ態と恠り驚く目顔。股五郎すり寄て、

吉〔股五郎〕 御浪人、御誓言が承りたい。

彦〔政右衛門〕 何と。

吉〔股五郎〕 イヤサ貴様の誓ごん、承りたい。

彦〔政右衛門〕 何事かと存ぜねど、師弟となれば親子も同前。執心の剣術を向後遣はぬ法もあれ、ムウ。○

「さし添拔掛、刀を合せ、まつ此通り。

「誠しやかに金打に、こなたも落付、声密め、

吉〔股五郎〕 フ、其心底を見る上は、実名あかし申聞せん。誠手前が本名は、彼政右衛門兄弟が敵と認う沢井股五良と申者。弟志津戸は取にたねど、是成る水子の父政右衛門は手ごわい侍。夫故、此度九州へ下る道中心元なく、多く加勢を集るも、首尾能彼地へ落付迄は大事の前の小事が気掛り。何卒貴殿も助太刀なして。

彦〔政右衛門〕 イヤ、其義ならみじんも氣遣ひ致たさるナ。譬へ政右衛門人変ふしぎの(27才)術有る逆も、多勢が助太刀なすならば、返り討は何の手間ひま。

万〔後家〕 フ、それ聞てこつちら親子も案^(マ)心じゃ。

権〔幸兵衛〕 夫だから何でも咄し合て見ぬ事はしれぬ。何んにせへ、アノがきも唐木政右衛門めが子なれば。

彦〔政右衛門〕 いかにも、敵の末は根を断て葉を枯せの本文。ドレ、捻り殺して。

吉〔股五郎〕 イ、ヤ、殺へに及ぬ。政右衛門刃金をなまらす当座の人質。

万〔後家〕 こつちへ渡せ。

菊〔お袖〕 アレ、いやじゃわへなア。

「其俣川へほうり込、

ト兩人あらそひ合、件の人形を後の川へほうり込。水音。

権〔幸兵衛〕 その人質をなせ川へ。

菊〔お袖〕 イヤ、夫でもおとひ取らへて来た緋鯉を殺さずに逃して遣るものじゃといわしやんした故。

万〔後家〕 それでがきめを。

菊〔お袖〕 逃してやつた。

ト彦三良〔政右衛門〕 ほろりと思入有て、(27ウ)

彦〔政右衛門〕 流石は手前の妻程有て。

菊〔お袖〕 よい子で有うナ。

彦〔政右衛門〕 フ、よい子だ、ハ、、、。出かしたなア。

「涙を包、笑ひ顔。

菊〔お袖〕 是から奥で隠れんぼうじゃ。おまへも早うお出く。

「とつかは奥へ走り入り。折柄こなたの松ヶ枝より、伺ひ居る手練の曲もの。

ト菊次良〔お袖〕 奥へは入る。此時下手の松の中程へ以前璃鶴〔孫七〕、ほう冠りして登り、伺ひいる。彦三郎〔政右衛門〕 見やつて、

彦〔政右衛門〕 扱こそ曲もの。エイ。

「庭におり立一打に、沢井を目かけて飛懸るを、唐木はすかさず腕首取らへて動かせづ。

ト彦三良〔政右衛門〕 磔を打、是にて璃鶴〔孫七〕 飛下り、一トこし

扱て吉三良〔股五郎〕 へ切て掛るを、彦三良〔政右衛門〕 手早く討取

らへ、下手へ廻して鏑元を取らへる。吉三良〔股五郎〕 見て、(28才)

彦〔政右衛門〕 そんなら敵の。

「又ふりほだき切懸るを、只一刀に切倒せば、

ト璃鶴〔孫七〕、何をと振ほだき一寸立廻って彦三良〔政右衛門〕 見

事に切下る。是にてどふと倒れ伏。

吉〔股五郎〕 ヲ、適く。中く初心とは見へぬ手の内。

彦〔政右衛門〕 お誉のお詞、面目次第もムリ升ぬ。

ト彦三郎〔政右衛門〕 刀をぬぐいこなし。権十良〔幸兵衛〕 見て、
権〔幸兵衛〕 其手練を見る上は、唐木連何の手間ひま。此さい先に直さま
矢橋の舟場迄。

吉〔股五郎〕 いかさま、此家に忍びし事、早くもきやつが耳に入つたる
かくの仕合。片時も爰に長居はならず。

彦〔政右衛門〕 直さま手前も支度なし、跡より船場へ。

権〔幸兵衛〕 お供廻りも残らづ揃た上からは。

ト此時下手より以前の小半次〔法印〕、小田原丁ちん灯し出て来り。

小半〔法印〕 その御案内は則ち我等が。(28ウ)

万〔後家〕 道中随分気を付て。

吉〔股五郎〕 しからば御浪人。

彦〔政右衛門〕 先生。

吉〔股五郎〕 さらば。

暇乞さへあらけなく、

ト小半次〔法印〕先に、吉三郎〔股五郎〕付添ひ、花道にて小半次〔法
印〕に囁く。うな付て小半次〔法印〕は小戻りして下手忍ひ入。吉三

良〔股五郎〕 思入有て、向ふへは入る。

万〔後家〕 サアくこなさんも早う支度して行つしやれ。本に客人に掛
て夜更迄戸口も何も明放し。お秀は何をいやる。お秀く。

呼立奥へ入りにける。跡ト打見やる政右衛門。

ト彦三郎〔政右衛門〕向ふ見送りこなし。権十良〔幸兵衛〕思入有て、

権〔幸兵衛〕 敵沢井が面体、とくと見届けたで有うがナ。

彦〔政右衛門〕 何と。

権〔幸兵衛〕 イヤサ萩の内庄太郎とは偽り。誠は唐木政右衛門でムらふ
がの。

彦〔政右衛門〕 わが本名を知つたる上、合点行ぬは幸兵衛、継母の心を
打て替りし御心(29オ)御心添(マ)。是には何んぞ。

権〔幸兵衛〕 ヲ、子細というは、御本望がとげさしたさ。

彦〔政右衛門〕 何と。

権〔幸兵衛〕 是迄非道にくらしたる此身のけつばく、一ト通り聞て下さ
れ、政右衛門殿。

ト詔へ合方、

元ト此幸兵衛は此家の惣領、幼き時より武術を好み、他国に年を重ねる内、
金沢の片辺りに池富戸平と申浪人は、若年の時より和田家に仕へ、老衰
なして身の暇を賜り、金沢の片辺りに住居なせしが、尤も武辺を工し人
故是が養子と相成る。何卒和田家へ御奉公とお目見得なせしが養父の大
病。其看病致内、計らざるお家の騒動。病の床にて是を聞、我は老後の
上此大病。汝は我に成替り、いまだ御扶持は賜らず共、彼方さまの御先
達を見届けくれよと遺言なして死去致せし故、中陰果て鎌倉へ参りし所、
志津广さまに政右衛門付添ひ敵討に出立有りしと聞しのみ、いづくをお
尋申さん。目当なければ、敵股五良は継母にゆかり有ば、もしやいづれも
さまが尋てゐる事もやと古郷に帰り、何事も継母の心に随ひしも、敵に
心ゆるさせんと心の工。たばかりあふせし(29ウ)その所へ、此家の
聲に成らんといふ占者を見れば政右衛門様。敵の由縁の家なりと望んで
わざと聳入、と知つてもこちらもしらぬ貞。最前思わづ表にて癩氣に苦
しむ子持の順礼、唐木の悴と印たる守。扱はあなたの奥さまとさつせし

故、蜜にお鶴殿と云々合せ、非道に身売りの体に饜なし、かくまい申せし我寸志。

彦〔政右衛門〕 スリヤ、某しに仇を打せんと、股五郎めを是迄此家へ泊置れし心ざし。過分に存ずる。

権〔幸兵衛〕 シテ、是成る御家来は。

彦〔政右衛門〕 お氣遣ひ下さるナ。○ 池添孫七、大義で有た。

ト扇にて椽を叩く。是にて璃鶴〔孫七〕 起上り、こなし有て、

璃鶴〔孫七〕 まんまと首尾よく御計略に落入りしと、あるじ幸兵衛殿の実義といふ、もはや敵は袋の鼠。是より直さま若旦那を。

彦〔政右衛門〕 ヲ、サ、心はやるは尤乍、あいろも知れぬしんの闇。殊更舟場で勝負は成ぬ。

璃〔孫七〕 とは又なゼナ。

彦〔政右衛門〕 敵打は恥有るもの。相人がこわさに闇打になし、比興〔ひきょう〕

の名を取るも残念。某しは股五郎と同舟なす間、其方は志津戸を伴ひ、陸地を廻つて(30オ) 大津舟場に待合、夜明て後に首尾よく本望。

璃〔孫七〕 心得升た。

身づくろひする其折柄、娘お袖は走り出、

ト璃鶴〔孫七〕 こなし有る。此時奥より菊次良〔お袖〕、抱子を佳女

三〔お秀〕に抱せ出て来り。

菊次良〔お袖〕 マア、待て下さりませ。

璃〔孫七〕 こなたは此家の娘、何で止めさつしやるナ。

菊〔お袖〕 サア、お留申は今の先、私しが川へ打込でお果被成た和子様
に逢て上て下さりませ。

彦〔政右衛門〕・権〔幸兵衛〕 何と。

ト是にて佳女三〔お秀〕抱子を見せ、彦三良〔政右衛門〕是にて恠りして、

彦〔政右衛門〕 ヤ、スリヤ悴庄太郎は息才にて有りしよナ。

璃〔孫七〕 シテ、川へ打込しは。

佳女〔お秀〕 お袖様の御秘蔵の京人形。

権〔幸兵衛〕 扱はそちの才覚にてお助け申せしよナ。

璃〔孫七〕 スリヤ御安体成るか。チエ、忝ひく。

ト此内彦三郎〔政右衛門〕、菊次良〔お袖〕を見てふしぎのこなし、

(30ウ)

彦〔政右衛門〕 ハテ心得ぬそちが詞。スリヤ誠のうつけではなかりしか。

菊〔お袖〕 アイ。

彦〔政右衛門〕 シテ、是迄作り阿房と成りし子細は。

菊〔お袖〕 サア、其云訳は。○ 南無阿弥陀仏。

指添咽へ突立れば、

ト菊次良〔お袖〕、手早く権十良〔幸兵衛〕の刀取て自害する。皆ノ驚き、

彦〔政右衛門〕 こりや何ゆへの。

みなく、生害成るぞ。

菊〔お袖〕 親の非道が身に報ひ、斯成り果るも身の覚期。

彦〔政右衛門〕・権〔幸兵衛〕 何んと。

ト竹笛入、相方に成る、

菊〔お袖〕 今更申も此世の暇。ふしぎの縁で此家へ入賀、義理有る親が非道にて、持参の金を取たならおまへを追出し其跡で私も勤めに遣るものもくろみ。寝物語りが耳に入り、道ならぬとは思へども、義理有る親

の心根をそむくはやつぱり不孝とやら。とやせんかくと思ふ内、作り阿房と成たなら売りもせまいと思ひ詰、あなたのお傍に居られふと、女子の浅心から、夢かうつゝとくらす内、けふ計らずもお国からお出被成しお谷さま。扱はぬし有る御方と始めて(31オ)知りし恥しき。まだしも此身の云分は、巳(マ)の助さまを助けたる一ツの功に奥様へ詫言被成て被下升。

いふもせつなき息つかへ。折からお鶴は一ト間を立出、手負に取りすがり、

ト奥より以前の栄三郎〔おつる〕出て来り。

栄三良〔おつる〕 是くお袖どの、気を慥に持つしやれ。

佳女〔お秀〕 あなたは天津のお鶴さん。

栄〔おつる〕 サア皆様、お(開)氣被成升。最前裏から忍んで人しれづお連

申したお谷さま、慥に私しが預り升た。私しの夫トも其以前、和田家へ出入の御恩も有れば、力と成りしも御縁んのはし。

権〔幸兵衛〕 ア、左は去り乍、今迄は心にもなき非道の数く、けふ一ツ時にさつぱりと、川へ流した和子様を助ケし妹が不便と思し賜わらば、未来の思ひを晴させて、お谷さまと供く、御夫婦中へ交る様、お袖が

心組(汲)分けて、お願ひ申は兄の役。叶へて遣て下さりませ。

い思ひ入たる兄が詞。手負は顔をふりあげて、

菊〔お袖〕 ア、嬉しや、兄さんの其お詞。千部万部の経よりも、嬉しふ成仏致し升。お情々は受ね共、ぬし有るお方と露知らず、こがれたふた恥しき。お谷さまへの申訳。(31ウ)〔朱線による括り始め〕死るが過去

の因果かや。

い聞てお鶴も供泪。

栄〔おつる〕 お谷様のお頼もいまだ納らぬ故、爰へお伴ひ申升ぬ。最前幸兵衛殿より始終の様子をお聞被成、お袖様の病気を御あんじ、おやさしいお志し。何のおまへをお恨被成升う。生長らへてムんしたらまた了簡も有ふもの。早まつた事被成んしたなア。

彦〔政右衛門〕 思へば不便ナ此有さま。智と成たる計りにてつれなくせ

しも大望有る身(マ)〔「故」か〕に。不便ナ最期をさせしよナ。去り乍、夫婦と成りし故にこそ、敵の有家知るとうへは、犬死ならぬ貞女の鑑。

栄〔おつる〕 磨上たるお袖さんの心の内、よふ嘗て遣て下さりませ。

権〔幸兵衛〕 はお袖、わづかな緑でも此様ナ智を持たが仕合者と、いふにいわれぬ此場のしぎ。

佳女〔お秀〕 此御さいごがないならば、お嬉し〔か〕らふにおいとしい。

〔朱線による括り終わり〕

菊〔お袖〕 わたしが心をお谷さまへ、おつたへ被成て下さりませ。

彦〔政右衛門〕 何さま、一ツの功立たるそちなれば、此佞見捨るいわれなし。心残さづ成仏仕やれ。

菊〔お袖〕 身の嬉しさに取紛れ、申ス事も跡トや先キ。最前母さまと沢井とやらの蜜の咄し、矢橋を渡って伏見より淀川筋を大坂へ出るといふは偽り。○ 誠はこの(32オ)海道を東へ下り、伊賀へ懸って人知れづ志州の鳥羽から船路にて九州相良へ落行との事。モシ兄さん、委しい道を教

てあげて下さりませ。

権〔幸兵衛〕 ヲ、サ、其道筋には難所多し。御案内は此幸兵衛へ。跡トに少しも心残さず。

菊〔お袖〕 アイ、夫聞て落付升た。我夫、おさらば。

いふが名残りの此世の知死期、あへなく息は絶にけり。わつと有りあふ人トく、涙は横田川、頃しも続く秋雨に水かさ増る計りなり。なげきの内に唐木主従、急度心を取直し、

璃〔孫七〕 スリヤ、敵には九州へ大廻しにて落行とナ。

彦〔政右衛門〕 ハテ、小ざかしくも計りたり。此蜜計の知れたるも、正しく娘の置土産。

栄〔おつる〕 片時も早う追附て、此年月の御本望。

彦〔政右衛門〕 ヲ、いかにも。是より敵にほつ付て、弟志津戸に力を合せ、本望とげんは手裏にあり。○

たとへ何国に身をひそめ、千変万化になす迎も、

及ぬ敵の計略立。相良へ落行海道を伊賀越と変道なすは、全く彼地に立置し上杉公の御石碑、草葉の蔭より亡君の御道引（みちびき）に疑ひなし。（32ウ）

其城地にて、我くが本望達する物ならば。

泉下にまします顕定公、靱負殿へ追善ならん。

璃〔孫七〕 ハ、何から何迄抜目なき御計ひ。心添るもひが事なれど。

○ トノリに成り、

敵の行道先かけして、石垣宿を弓手に取、小川を越れば、

直ぐに伊賀越。

警へ何億何千人、彼に力を添る共、天理に背く敵の助太刀、何条恐るゝ事有らん。

権〔幸兵衛〕 ヲ、夫聞て千人力。いきぎよしく。

彦〔政右衛門〕 時刻移さづ、出立せん。

ト此以前より上手より万作〔後家〕、下手より小半次〔法印〕伺ひ居て、此時、

小半〔法印〕 寄るもさわるも主家来。工の裏をかゝれた上。

万作〔後家〕 いらざるあまめが刃物さんまい。

小半〔法印〕 此通りを云ふらす。

兩人 待ておれ。

璃〔孫七〕 〔朱線による括り始め〕強欲非道の此家の継母。夫にかだん

〔荷担〕のせげんめも、我をやつちやア。

小〔法印〕・万〔後家〕 何を。〔朱線による括り終わり〕（33オ）

欠出帯際引戻せば、唐木がさそくしんの当。

ト万作〔後家〕・小半次〔法印〕、行かけるを、璃鶴〔孫七〕手早く立廻っている。此内彦三良〔政右衛門〕居乍懐ろ手にて当る。是にて血を吐苦しむ。

権〔幸兵衛〕・栄〔おつる〕 是は。

彦〔政右衛門〕 是ぞ極意のしんの当。

璃〔孫七〕 かいり〔蛙〕は口故。

栄〔おつる〕 二人リが最期。

彦〔政右衛門〕 今ぞ門出の。

権〔幸兵衛〕 よき血祭り。

彦〔政右衛門〕 目出度出立。

勇すこんで、

みなくさらば。

ト彦三良〔政右衛門〕立上り、刀の下緒をさばく。璃鶴〔孫七〕は裾をからげる。権十良〔幸兵衛〕は扇を開きかんしんの思入。栄三良〔おつる〕は菊次良〔お袖〕の死骸へ取付泣落す。彦三良〔政右衛門〕

一寸愁ひのこなし。璃鶴〔孫七〕、権十良〔幸兵衛〕と顔見合せ急度
成る。皆く引ばり宜しく床三重、時の鐘〔33ウ〕にて宜しく幕〔34
オ〕

慶應三年十月大吉日

昏数 三重二葉

千穂万歳

大々叶

中村座〔34ウ〕

初出一覧

第六章 大話「敵討」における「又右衛門スタイル」

——共有された人物像の忘却——

書き下ろし

第一章 伊賀越物・又右衛門物の展開

書き下ろし

第二章 「鍵伝授」から「奉書試合」へ——失われた熱狂——

・「伊賀越物における「鍵伝授」・「奉書試合」の上演史考」、『歌舞伎研究と批評』第六十号（歌舞伎学会編・発行、平成三十年四月）

第三章 「沼津」の呉服屋十兵衛——二代目嵐吉三郎への「信仰」——

・「『伊賀越道中双六』 呉服屋十兵衛の演出小考——「和実」と「和事」——」、『楽劇学』第二十四号（楽劇学会編・発行、平成二十九年三月）

第四章 「岡崎」における政右衛門を中心とした型の考察

——求められるいぶし銀の藝味——

書き下ろし

第五章 幕末期の伊賀越物『鶴亀成荒木宝来』——共通性と意外性——

・「早稲田大学演劇博物館蔵『鶴亀成荒木宝来』考」、『教養デザイン研究論集』第十二号（明治大学大学院発行、平成二十九年九月）

・「幕末期の伊賀越物『鶴亀成荒木宝来』考」、『藝能史研究』第二百一十二号（藝能史研究会編・発行、平成三十年七月）

主要参考文献一覧

本論文に関する主な文献資料ならびに先行研究を整理して示す。

歌舞伎台本

(写本)

- ・『名作切籠曙』、一冊、上の巻、享和元年(一八〇二)八月大坂中の芝居所演、阪急文化財団池田文庫蔵965。
- ・『伊賀越道中双六』、四冊、口明より大切まで、享和三年(一八〇三)三月京北側芝居所演、大惣本、東京大学文学部国語研究室蔵28・18。
- ・『伊賀越乗掛合羽』、一冊、「唐木政右衛門屋敷の場／誉田大内記館の場」、文化二年(一八〇五)八月大坂角の芝居所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ・70・4。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「二ツ目・二ツ目・第六・(第九)の合綴本、文化十一年(一八二四)十月以前成立カ、初代奈河七五三助旧蔵、大惣本、京都大学附属図書館蔵4・31・イ・1。
- ・『名作切籠曙』、二冊、上の巻・下の巻、文化十一年(一八一四)十月以前成立カ、初代奈河七五三助旧蔵、京都大学附属図書館蔵4・31・メ・1。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「政右衛門屋敷の場／大内記館の場」、文政五年(一八二二)七月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ12・279・4。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「九幕目 岡崎の場」、文政五年(一八二二)七月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ12・282。
- ・『道中双六』、一冊、「九幕目 岡崎宿の場」、文政五年(一八二二)七月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ12・283・3。
- ・『駒相良聞記』、一冊、「六幕目 岡崎幸兵衛内の場」、天保二年そのうまやじせがらのききがき(一八三二)七月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵ロ16・96・4。
- ・『伊賀越読切講釈』、一冊、「三崎宿棒鼻の場／沼津平作住家の場」、天保十二年(一八四〇)五月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ12・974。
- ・『伊賀越読切講釈』、一冊、「三崎宿棒鼻の場／沼津平作住家の場」、天保十二年(一八四〇)五月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵ロ16・105。
- ・『伊賀越』、一冊、「煙草切之段」、弘化三年(一八四六)成立カ、阪急文化財団池田文庫蔵875。
- ・『名作切籠曙』、一冊、「長岡天神の段／堤裏道の段」、嘉永二年(一八四九)八月京南側芝居所演、阪急文化財団池田文庫蔵967。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「沼津 呉服や十兵衛 珥蔵」(セリフ書抜き)、文久二年(一八六二)五月大坂天満芝居所演、松竹大谷図書館蔵K44・122。
- ・『講談伊賀越両刀』、一冊、「誉田家試合の場」、文久三年(一八六三)四月江戸市村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ・20・2。
- ・『鶴亀成荒木宝来』、一冊、「二幕目 五右衛門宅の場／大内記館の場」、慶応三年(一八六七)十月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵

イ 12・1309。

- ・『鶴亀成荒木宝来』、五冊、「序幕 鎌倉鶴ヶ岡の場／花御簾橋の場／鞆負屋舗の場」「三幕め 孫八世話場」「三幕目後 武庫川繩手の場」「四幕め 古市牛車楼の場」「五幕め 山田屋の場」、慶応三年（一八六七）十月江戸中村座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ 312・1・5。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「沼津宿棒鼻の場／同平作住家の場／千本松原の場」、明治七年（一八七四）六月東京明治座所演、早稲田大学演劇博物館蔵ロ 16・1009。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「沼津之場」、明治二十四年（一八九二）八月四日付の検閲印あり、竹柴其水旧蔵、早稲田大学演劇博物館蔵ハ 48・22。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「岡崎之場」、明治二十四年（一八九二）八月四日付の検閲印あり、竹柴其水旧蔵、早稲田大学演劇博物館蔵ハ 48・23。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「岡崎之場」、明治二十九年（一八九六）成立、早稲田大学演劇博物館蔵ロ 16・1115・1。
- ・『伊賀越道中』、一冊、「壽役 重兵衛」（セリフ書抜き）、明治三十九年（一九〇六）六月成立、阪急文化財団池田文庫蔵 604。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「岡崎宿幸兵衛内の場」、大正十二年（一九二二）一月東京明治座所演、早稲田大学演劇博物館蔵イ 12・287・4。
- ・『伊賀越道中双六』、一冊、「岡崎宿の場」、大正十四年（一九二五）二月六日付の検閲印あり、早稲田大学演劇博物館蔵イ 12・287・11。

※以下、所演年・成立年不詳。

- ・『復讐上野誉』、五冊、演劇台帳 231・235、国立国会図書館蔵 824・1。
かたきつちうえのほまれ
- ・『名作切籠曙』、二冊、「上の巻 長岡境内の段」「下の巻 樽屋内の段／小倉堤の段」、天理大学附属天理図書館蔵 912.6・210・上・下。
- ・『名作切籠曙』、一冊、「上の巻 長岡天神の場」、阪急文化財団池田文庫蔵 963。
- ・『名作切籠曙』、一冊、「下の巻 樽屋内の場／小倉堤の場」、阪急文化財団池田文庫蔵 964。
- ・『名作切籠曙』、一冊、下の巻、阪急文化財団池田文庫蔵 966。
- ・『銘作切籠曙』、一冊、「下の巻 樽屋内の場／小倉堤の場」、阪急文化財団池田文庫蔵 341。
- （活字本）
 - ・『大井川三組盃』（寛保三年（一七四三）大坂角の芝居初演）。歌舞伎台帳研究会編『歌舞伎台帳集成』第五卷（勉誠社、昭和五十九年）所収。
 - ・『銘作切籠曙』（享和元年（一八〇一）八月大坂中の芝居初演、近松徳三作）。渥美清太郎編『日本戯曲全集』第九卷「寛政期京阪世話狂言集」（春陽堂、昭和三年）所収。
 - ・『伊賀越乗掛合羽』（安永五年（一七七六）十二月大坂中の芝居初演、奈河亀輔作）。河合眞澄校註『上方歌舞伎集』新日本古典文学大系 95（岩波書店、平成十年）所収。
 - ・『伊賀越道中双六』（文政五年（一八二二）七月江戸中村座所演台本を底本とする）。渥美清太郎編『日本戯曲全集』第二十九卷「義太夫狂言世話物集」（春陽堂、昭和五年）所収。

- ・『巾十雙』石尊驢とりまぜてせきそんみやげ（文政六年（一八一三）七月江戸市村座初演、四代目鶴屋南北作）。翻刻は、坪内逍遙、渥美清太郎校訂・編纂『大南北全集』第十三卷（春陽堂、大正十四年）、大久保忠国編『鶴屋南北全集』第十卷（三一書房、昭和四十八年）。

- ・『飾駒曾我道双六』のりかけそがどうちゅうすごろく（弘化四年（一八四七）正月江戸河原崎座初演、二代目河竹新七（黙阿弥）作）、前編、大序・鶴ヶ岡の場、花水橋の場、靱負屋敷の場、二幕目・唐木政右衛門宅の場、菅田大内記館の場。『演劇脚本』（中西貞行発行、明治二十九年）所収。

- ・『花卯木伊賀両刀』（文久三年（一八六三）四月江戸市村座初演、二代目河竹新七（黙阿弥）作）、序幕・春日野里託住居の場、五幕目・春日の里託住居の場。『演劇脚本』上巻（吉村いと発行、明治二十二年）、『演劇脚本』下之巻（吉村いと発行、明治二十八年）所収。

- ・『敵討上野誉』かたきうちうえののほまれ（幕末、明治初期に成立、大坂の上演日本）、渥美清太郎編『日本戯曲全集』第三十九卷「武勇狂言集」（春陽堂、昭和七年）所収。

- ・『日本晴伊賀報讐』にっぽんばれいがのあだうち（明治十三年（一八八〇）三月十二日東京新富座初演、二代目河竹新七（黙阿弥）作）。翻刻は、河竹糸女補、河竹繁俊編『黙阿弥脚本集』第十八卷（春陽堂、大正十一年）、河竹糸女補、河竹繁俊編『黙阿弥全集』第十五卷（春陽堂、大正十四年）など。

- ・『柳生流伊賀水月』（明治十三年（一八八〇）三月十九日大阪戎座初演、勝能進・三代目勝諺蔵作）、全十一幕。『演劇脚本』（中西貞行発行、

明治二十七年）所収。

- ・『柳生荒木嘗泰書』（明治二十二年（一八八九）十月東京桐座初演、河竹黙阿弥作）。河竹糸女補、河竹繁俊編『黙阿弥全集』第二十五卷（春陽堂、大正十五年）所収。

- ・『荒木又右衛門』（昭和五年（一九三〇）十二月東京歌舞伎座初演、岡本綺堂作）。『岡本綺堂戯曲選集』三（青蛙房、昭和三十四年）所収。

- ・『荒木又右衛門』（昭和十年（一九三五）二月大名古屋劇場初演（新国劇）、長谷川伸作）。『長谷川伸戯曲集』第四（新小説社、昭和十年）所収。

- ・『伊賀越道中双六』（序幕「行家屋敷」・第二幕「政右衛門屋敷」・第四幕「岡崎」・大詰は昭和四十五年（一九七〇）九月国立劇場上演台本を、第三幕「沼津」は同年五月歌舞伎座上演台本を底本とする）。景山正隆編『歌舞伎オン・ステージ』2（白水社、平成七年）所収。

浄瑠璃本（活字本）

- ・『萩大名傾城敵討』（明和七年（一七七〇）八月大坂竹本座初演、近松半二作）。水谷弓彦校訂『近松半二浄瑠璃集』（博文館、明治三十二年）所収。

- ・『鯛屋貞柳歳旦戯』たいやていりやうさいたんびらぎ（安永五年（一七七六）正月北堀江市ノ側芝居、豊竹此吉座初演）。土田衛、北川博子、福嶋三知子編『菅専助全集』第四卷（勉誠社、平成五年）所収。

- ・『志賀の敵討』（安永五年（一七七六）八月江戸外記座初演、紀上太郎作）。田川邦子校訂『江戸作者浄瑠璃集』叢書江戸文庫15（国書刊行会、平成元年）所収。

- ・『伊賀越道中双六』（天明三年（一七八三）四月大坂竹本座初演、近松半二作）。内山美樹子校註『近松半二江戸作者 浄瑠璃集』新日本古典文学大系 94（岩波書店、平成八年）所収。
- ・「沼津の段」（八世竹本綱太夫所蔵の床本を底本とする）。祐田善雄校註『文楽浄瑠璃集』日本古典文学大系 99（岩波書店、昭和四十年）所収。

歌舞伎番付

- ・大阪府立中之島図書館所蔵番付
- ・学校法人越原学園越原記念館所蔵番付
- ・国立国会図書館所蔵番付
- ・椿亭文庫所蔵（土田衛旧蔵）番付
- ・天理大学附属天理図書館所蔵番付
- ・東京大学教養学部黒木文庫所蔵番付
- ・東京大学文学部国文学研究室所蔵番付
- ・阪急文化財団池田文庫所蔵番付
- ・立命館大学アート・リサーチセンター所蔵番付
- ・早稲田大学演劇博物館所蔵番付

人形浄瑠璃番付

- ・『義太夫年表』近世篇、一〜五巻・別巻、八木書店、昭和五十四年〜平成二年

役者評判記

- ・役者評判記研究会編『歌舞伎評判記集成』第二期、一〜十巻・別巻、岩

波書店、昭和六十二年〜平成七年

※明和九年（一七七二）までの役者評判記は右の翻刻資料に拠った。

- ・『役者花の会』、安永六年（一七七七）三月
- ・『役者男紫花』、安永八年（一七七九）正月
- ・『役者千両箱』、天明四年（一七八四）正月
- ・『役者誉舞台』、天明四年（一七八四）三月
- ・『役者蓼喰虫』、天明四年（一七八四）五月
- ・『役者年始状』、天明五年（一七八五）正月
- ・『役者百囀』、天明五年（一七八五）三月
- ・『役者真功記』、天明六年（一七八六）三月
- ・『役者吉書始』、天明七年（一七八七）二月
- ・『役者人国記』、天明七年（一七八七）二月
- ・『役者名所図絵』、寛政四年（一七九二）正月
- ・『役者松囃子』、寛政六年（一七九四）正月
- ・『役者見物左衛門』、寛政十年（一七九八）三月（四月）
- ・『役者宝船』、享和二年（一八〇二）正月
- ・『役者寿』、享和四年（一八〇四）正月
- ・『役者正札附』、文化二年（一八〇五）正月
- ・『役者よし〜』、文化二年（一八〇五）八月
- ・『役者大極丸』、文化三年（一八〇六）正月
- ・『役者出世咄』、文化九年（二八一二）正月
- ・『役者繁栄話』、文化十一年（二八一四）正月
- ・『役者警節』、文化十二年（二八一五）正月
- ・『役者名物合』、文化十四年（二八一七）正月
- ・『役者当撰鏡』、文化十五年（二八一八）正月

- ・『役者遊眼合』、文政二年（一八一九）正月
- ・『役者開帳』、文政三年（一八二〇）正月
- ・『役者甚考記』、文政四年（一八二一）正月
- ・『役者多見賑』、文政六年（一八二三）正月
- ・『役者花見幕』、文政八年（一八二五）正月
- ・『役者珠玉尽』、文政九年（一八二六）正月
- ・『役者註真庫』、文政十年（一八二七）正月
- ・『役者三都鑑』、文政十一年（一八二八）正月
- ・『役者内百番』、文政十二年（一八二九）正月
- ・『役者大福帳』、天保二年（一八三一）正月
- ・『役者舞遊問答』、天保三年（一八三二）正月
- ・『役者四季詠』、天保四年（一八三三）正月
- ・『役者三世相』、天保五年（一八三四）正月
- ・『役者現銀店』、天保六年（一八三五）正月
- ・『役者早速包丁』、天保八年（一八三七）正月
- ・『役者ひめ飾』、天保九年（一八三八）正月
- ・『役者外題撰』、天保十年（一八三九）正月
- ・『役者金剛力』、天保十一年（一八四〇）正月
- ・『役者舞台扇』、天保十二年（一八四一）正月
- ・『役者投扇曲』、天保十三年（一八四二）正月
- ・『真猿若妓芸評判記』、弘化二年（一八四五）十一月
- ・『役者五十三駄路』、弘化四年（一八四七）正月
- ・『役者紫源氏』、弘化五年（一八四八）正月
- ・『役者豊年蔵』、弘化五年（一八四八）正月
- ・『役者年中鏡』、弘化五年（一八四八）正月

- ・『役者産物合』、嘉永二年（一八四九）正月
 - ・『役者早料理』、嘉永三年（一八五〇）正月
 - ・『魚見立役者評判記』、嘉永三年（一八五〇）正月
 - ・『役者清榊葉』、嘉永四年（一八五一）正月
 - ・『役者四海波』、嘉永六年（一八五三）正月
 - ・『役者武勇競』、嘉永七年（一八五四）正月
 - ・『戯場の噂』、嘉永七年（一八五四）春
 - ・『役者正札附』、安政二年（一八五五）正月
 - ・『役者雪月花』、安政三年（一八五六）正月
 - ・『役者都名所』、安政四年（一八五七）正月
 - ・『役者初渡橋』、安政五年（一八五八）正月
 - ・『役者名山尽』、安政六年（一八五九）正月
 - ・『役者商売往来』、安政七年（一八六〇）正月
 - ・『役者石言草』、万延二年（一八六一）正月
 - ・『役者日本鑑』、文久三年（一八六三）正月
 - ・『役者当世競』、文久四年（一八六四）正月
 - ・『役者外題撰』、元治二年（一八六五）正月
 - ・『役者金剛競』、慶応二年（一八六六）正月
 - ・『役者写真鏡』、慶応二年（一八六六）、写本
- ※右に挙げた役者評判記は、マイクロフィルム版『早稲田大学坪内博
士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』（雄松堂出版、平成九〜十年）
に拠った。

近世期の資料

（写本）

- ・『伊賀越仇討実記』、延宝四〜六年（一六七三〜七八）成立カ、東京大学史料編纂所所蔵。
 - ・『殺報転輪記』、伊賀市上野図書館蔵。
 - ・『伊陽上野復讐碎土伝』、享保十六年（一七三一）成立カ、鳥取県立図書館蔵。
 - ・『伊賀上野仇討』、享保二十年（一七三五）成立カ、関西大学蔵（中村幸彦旧蔵）。
 - ・『伊賀上野敵討』、文化九年（一八一二）成立カ、刈谷市立刈谷図書館蔵。国文学研究資料館のマイクロ複写による閲覧。
 - ・『世界綱目』、慶応二年（一八六六）三月成立、筑波大学附属図書館蔵。
- （版本）**
- ・初代速水春晝斎作・画『絵本伊賀越孝勇伝』七冊、享和二年（一八〇二）刊、広島大学図書館蔵。国文学研究資料館の「画像データ」による閲覧可。
 - ・十返舎一九作、北川美麿画、合巻『伊賀越道中待合噺』六巻一冊、文化七年（一八一〇）刊、国立国会図書館所蔵。「国立国会図書館デジタルコレクション」にて閲覧可。
 - ・十返舎一九作、北川美麿画、合巻『伊賀越反仇物語』一冊、文化七年（一八一〇）刊、早稲田大学図書館所蔵。画像データによる閲覧可。
 - ・『伊賀越道中待合噺』と同内容。
 - ・十返舎一九作、北川美麿画、合巻『旅硯伊賀越日記』一冊、文化十一年（一八一四）刊、国立国会図書館、早稲田大学図書館等所蔵。画像データによる閲覧可。
 - ・『蟲屑花実地（ひいきのはなみち）』一冊、文化十二年（一八一五）七月刊、早稲田大学演劇博物館蔵。マイクロフィルム版『早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』所収。
 - ・歌川貞秀編・画、合巻『伊賀越道中双六』三冊、嘉永六年（一八五三）刊、名古屋蓬左文庫蔵。
 - ・鈍亭魯文（仮名垣魯文）作、歌川国周画、合巻『伊賀の仇討』二冊、安政六年（一八五九）刊カ、国文学研究資料館所蔵。「画像データ」による閲覧。
- （影印本）**
- ・『江城年録』、『慶延略記 枯木集 江城年録』内閣文庫所蔵史籍叢刊・第81号（汲古書院、昭和六十三年）所収。
 - ・『累世記事』、『宗国史下』（同朋舎出版、昭和五十六年）所収。
 - ・『渡辺数馬於伊賀上野敵討之節 荒木又右衛門保和助太刀打候始末』、寛永十五年（一六三八）田中芳兼『新説 荒木又右衛門』（玄忠寺、平成十五年）等に翻刻あり。
 - ・『渡辺数馬、河合又五郎討支』、棕梨一雪編著『日本武士鑑』、元禄九年（一六九六）刊。『仮名草子集成』第二十九巻（東京堂出版、平成十三年）所収。
 - ・真田増誉『明良洪範』（国書刊行会、明治四十五年）、元禄年間（一六八八〜一七〇四）編カ。
 - ・『渡辺数馬弟の敵を討つ事』、熊沢淡庵編『武将感状記（玉碎話）』の内、正徳六年（一七二六 享保元年）刊。『帝国文庫 第三編 常山紀談』（博文館、昭和四年）所収。
 - ・『渡辺数馬報讐始末の事』、湯浅常山『常山紀談』の内、元文四年（一七三九）自序、明和七年（一七七〇）跋。『帝国文庫 第三編 常山紀談』（博文館、昭和四年）所収。

- ・土肥経平『備前渡辺数馬仇討記』、宝暦十年（一七六〇）。野田實編『吉備文庫』第三輯（山陽新聞社、昭和五十五年）所収。
- ・上野忠親『雪窓夜話』、宝暦年間（二七五一～六四）成立。堤邦彦、杉本好伸編『近世民間異聞怪談集成』江戸怪異綺想文芸大系5（国書刊行会、平成十五年）所収。
- ・『富貴地座位』、安永六年（一七七七）刊。中野三敏編『江戸名物評判記集成』（岩波書店、昭和六十二年）所収。
- ・浪華廬陰軒『中山文七一代狂言紀』、天明三年（一七八三）跋。『新群書類従』第三（国書刊行会、明治四十一年）所収。
- ・『世界綱目』、寛政三年（一七九二）以前成立、国立国会図書館蔵本は天保五年（一八三四）の転写。翻刻は、『珍書刊行会叢書』第九冊（大正五年）、および、『狂言作者資料集（一）』歌舞伎の文献・6（国立劇場調査養成部・芸能調査室、昭和四十九年）。
- ・立川焉馬編『花江都歌舞妓年代記』仙鶴堂、文化八十二年（一八一～一五）。活字本に、文化歌舞伎出版部本（昭和元年）、『日本古典全集』所収本（昭和四年）がある。
- ・『浪花見聞雑話』、文化十四年（一八一七）成立。『随筆百花苑』第七卷（中央公論社、昭和五十五年）所収。
- ・式亭三馬、歌川国直・画『伊勢名物通神風（いせめいぶつかようかみかぜ）』、文化十五年（一八一八）三月刊。尾崎久弥校訂・発行『江戸軟派研究』（大正十三年十一月）所収。原本は『三重県立図書館デジタルライブラリー』等で閲覧可。
- ・初代中村芝翫（三代目歌右衛門）『歌舞妓雑談』、文化十五年（一八一八）三月刊。『続日本随筆大成』9（吉川弘文館、昭和五十五年）所収。
- ・曉鐘成^號『準瑠璃寛栗毛』、文政五年（一八二二）刊。『上方役者一代記集』上方芸文叢刊4（八木書店、昭和五十四年）所収。
- ・三代目中村歌右衛門（藤井高尚・問）『落葉の下草』、文政十年（一八二七）。『続日本随筆大成』9（吉川弘文館、昭和五十五年）所収。
- ・吉野五運編『許多脚色帖』、文政十年（一八二七）頃成立。早稲田大学演劇博物館蔵。藝能史学会編『日本庶民文化史料集成』第十四・十五卷（三二書房、昭和五十一年）所収。
- ・浜松歌国『摂陽奇観』、文政天保頃成立。『浪速叢書』第一～六（浪速叢書刊行会、大正十五年～昭和四年）所収。
- ・西沢一鳳『伝奇作書』、初篇・天保十四年（一八四三）自序、追加篇・嘉永四年（一八五二）跋。『新群書類従』第一・三（国書刊行会、明治三十九年、明治四十一年）所収。
- ・三升屋二三治『賀久屋寿々免』、弘化二年（一八四五）成立。藝能史学会編『日本庶民文化史料集成』第六卷・歌舞伎（三二書房、昭和四十八年）所収。
- ・西沢一鳳『皇都午睡』、嘉永三年（一八五〇）成立。『新群書類従』第一（国書刊行会、明治三十九年）所収。
- ・「荒木又右衛門幼少の時并血気勇者の事」、『雨窓閑話』の内、嘉永四年（一八五二）刊。『日本随筆全集』第十九卷（国書刊行会、昭和四年）所収。
- ・西沢一鳳『脚色餘録』、嘉永五年（一八五二）成立。『新群書類従』第二（国書刊行会、明治三十九年）所収。
- ・『大歌舞妓外題年鑑』、嘉永六年（一八五三）頃成立。船越政一郎編纂・校訂『浪速叢書』第十五卷（浪速叢書刊行会、昭和二年）所収。
- ・三代目中村仲蔵『手前味噌』、安政二年（一八五五）五月～明治十九年

(二八八六)頃。郡司正勝校註『手前味噌』(青蛙房、昭和四十四年)所収。

・石塚豊芥子編『花江都歌舞妓年代記続編』、安政末年成稿。『新群書類従』第四(国書刊行会、明治四十年)所収。

・暁鐘成『雲錦随筆』、文久元年(二八六一)・葦間蟹満序。『日本随筆大成』第一期・3(吉川弘文館、昭和五十年・新版、平成五年・新装版)所収。

・櫻井半兵衛家四代重豊「伊賀上野敵討覚書写」、成立年不詳。馬船章一「史料紹介」伊賀越仇討の櫻井家文書について、『伊賀郷土史研究』第十輯(伊賀郷土史研究会、昭和六十二年十月)所収。

役者絵

- ・国立劇場所蔵役者絵
 - ・阪急文化財団池田文庫所蔵役者絵
 - ・立命館大学アート・リサーチセンター所蔵役者絵
 - ・早稲田大学演劇博物館所蔵役者絵
- ※役者絵は主に右の機関に所蔵されるものを参照した。

データベース

- ・「映画データベース」、一般社団法人・日本映画製作者連盟
<http://db.eiren.org>
- ・「芝居番付画像データベース」、東京大学文学部・人文社会科学研究所
http://www.l.u-tokyo.ac.jp/digitalarchive/collection/sibai_index.html
- ・「蔵書印データベース」、国文学研究資料館
http://base1.nijl.ac.jp/infolib/meta_pub/G0038791ZSI

・「テレビドラマデータベース」
<http://www.tvdrama-db.com>

・電子版 黒木文庫 近世日本演劇・音楽資料、東京大学教養学部黒木文庫

<http://kuroki.dl.ic.u-tokyo.ac.jp/top.htm>
http://www.dh-jac.net/db1/ban/search_portal.php

・「東京大学史料編纂所データベース」
<http://www.wap.hi.u-tokyo.ac.jp/ships/>

・「阪急文化アーカイブズ」、公益財団法人・阪急文化財団
<http://www.hankyu-bunka.or.jp/archive/>

・「役者・芸能人データベース」
<http://www.dh-jac.net/db2/yakusyujinmei/FMP-ro?-db=yakusyujinmei.fmj&-lay=LAYOUT2&-format=search.htm&-view>

・「早稲田大学文化資源データベース」

<http://archive.waseda.jp/archive/index.html>
・「ARC浮世絵ポータルデータベース」、立命館大学アート・リサーチセンター

http://www.dh-jac.net/db/nishikie/search_portal.php

・「ARC番付ポータルデータベース」、立命館大学アート・リサーチセンター
http://www.dh-jac.net/db1/ban/search_portal.php

基本文献

- ・伊原敏郎『日本演劇史』早稲田大学出版部、明治三十七年
- ・伊原敏郎『近世日本演劇史』早稲田大学出版部、大正二年

- ・田村成義編『続々歌舞伎年代記(乾)』市村座、大正十一年
 - ・飯塚友一郎『歌舞伎細見』第一書房、大正十五年
 - ・伊原敏郎『明治演劇史』早稲田大学出版部、昭和八年
 - ・伊原敏郎『歌舞伎年表』岩波書店、昭和三十一年～三十八年
 - ・河竹繁俊監修、早稲田大学演劇博物館編『演劇百科大事典』一～六巻、平凡社、昭和三十五～三十七年
 - ・利倉幸一編『続々歌舞伎年代記(坤)』演劇出版社、昭和五十四年
 - ・『歌舞伎台帳所在目録及び書誌調査』歌舞伎台帳研究会、昭和五十六年
 - ・国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 大阪篇』第一～九巻・別冊、八木書店、昭和六十一年～平成七年
 - ・須山章信・土田衛編『歌舞伎絵尽し年表』桜楓社、昭和六十三年
 - ・早稲田大学演劇博物館編『江戸芝居番付朱筆書入れ集成 早稲田大学演劇博物館蔵』早稲田大学出版部、平成二年
 - ・鳥越文蔵ほか編『朱筆書入れ 江戸芝居絵本番付集(一)』早稲田大学蔵資料影印叢書・国書篇第四十六巻、早稲田大学出版部、平成四年
 - ・国立劇場調査養成部芸能調査室・近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 京都篇』第一～十巻・別巻、八木書店、平成七～十七年
 - ・国立劇場調査養成部調査資料課編『六二連 俳優評判記』上・中・下、歌舞伎資料選書・9、日本芸術文化振興会、平成十四～十七年
 - ・野島寿三郎編『新訂増補 歌舞伎人名事典』日外アソシエーツ、平成十四年(昭和六十三年初版)
 - ・国立劇場調査養成部調査資料課編『六二連 俳優評判記 歌舞伎新報社編』上・下、歌舞伎資料選書・10、日本芸術文化振興会、平成十八～十九年
 - ・河竹登志夫監修、古井戸秀夫編『歌舞伎登場人物事典』白水社、平成十八年
 - ・渥美清太郎著、国立劇場調査養成部調査資料課編『系統別 歌舞伎戯曲 解題』上・中・下の一・下の二、歌舞伎資料選書・11、日本芸術文化振興会、平成二十～二十四年
 - ・小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇 配役総覧』第七版、平成二十三年(平成元年初版)
 - ・『新版 歌舞伎事典』平凡社、平成二十三年(昭和五十八年・初版、平成十二年・新訂増補版)
 - ・国立劇場芸能調査室編『歌舞伎俳優名跡便覧』(第四次修訂版)、日本芸術文化振興会、平成二十四年(昭和四十三年初版)
 - ・富澤慶秀・藤田洋監修、神山彰・丸茂祐佳・児玉竜一編『最新歌舞伎大事典』柏書房、平成二十四年
- 単行本**
- ・大西庄之助編・発行『復讐伊賀の水月』上・下巻、明治十二年
 - ・『絵本柳荒美談』金松堂、明治十八年
 - ・『敵討伊賀水月』千松堂、明治二十一年
 - ・二代目宝井琴凌『伊賀上野仇討 荒木武勇伝』東京・朗月堂、明治三十年
 - ・初代桃川如燕『伊賀越讐討』東京・松声堂、明治三十年
 - ・二代目神田伯龍(大阪)『伊賀越大仇討』大阪・盛業館、明治三十一年
 - ・伊東馬谷『荒木又右衛門 柳生流達人』大阪・中村鍾美堂、明治三十二年
 - ・一龍齋貞国『荒木又右衛門 伊賀越仇討』萩原新陽館、明治三十二年
 - ・一龍齋文雅『荒木又右衛門』東京・文事堂、明治三十三年

- ・二代目伊東潮花『荒木又右衛門』東京・萩原新陽館、明治三十四年
- ・四代目真龍齋貞水『荒木又右衛門』大阪・此村欽英堂、明治三十六年
- ・二代目神田伯龍(大阪)『伊賀水月 誉の仇討』大阪・柏原奎文堂、明治四十一年
- ・六代目一竜齋貞山『荒木又右衛門』東京・厚生堂、明治四十三年
- ・玉田玉秀齋『武士道権化 伊賀水月 荒木又右衛門』大阪・立川文明堂・岡本増進堂、明治四十三年
- ・『伊賀越復讐美記』東京・尚文館、明治四十四年
- ・雪花山人『荒木又右衛門 伊賀の水月』立川文庫・第四編、明治四十四年三月(復刻立川文庫傑作選・講談社、昭和四十九年)
- ・碧瑠璃園(渡辺霞亭)『荒木又右衛門』、『碧瑠璃園傑作叢書』第七編、霞亭会、大正七年(単行本の初版は明治四十一年、発行は大阪・盛文館、東京・宝文館)
- ・邑井吉瓶『荒木又右衛門 復讐美談』東京・大川屋書店、大正六年
- ・白井雲厓『伊賀越敵討 荒木又右衛門』日新堂、大正十一年
- ・関根黙庵『講談落語今昔譚』雄山閣、大正十一年初版(平凡社・東洋文庫、平成十一年)
- ・三宅周太郎『演劇往来』新潮社、大正十一年
- ・伊藤和夫編『映画小説 荒木又右衛門』日活画報社、大正十四年
- ・杉山其日庵『浄瑠璃素人講釈』黒白発行所、大正十五年(岩波文庫、上・下巻、平成十六年)
- ・四代目宝井馬琴『荒木又右衛門』、『講談全集』第四巻、講談社、昭和四十年
- ・飯塚友二郎『歌舞伎概論』博文館、昭和三年
- ・長谷川伸『荒木又右衛門』新潮社、昭和十二年(徳間書店・徳間文庫、年)
- 昭和六十一年)
 - ・河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、昭和十五年
 - ・四代目邑井貞吉『荒木又右衛門 読切講談』東京・天佑書房、昭和十六年
 - ・三宅周太郎『歌舞伎研究』拓南社、昭和十七年
 - ・七代目市川中車『中車芸話』築地書店、昭和十八年
 - ・河竹繁俊『歌舞伎史の研究』東京堂、昭和十八年
 - ・野村無名庵編『荒木又右衛門』大日本雄辯會講談社(産報文庫)、昭和十九年
 - ・山口廣一『延若芸話』誠光社、昭和二十一年
 - ・佐々平八郎『劍聖荒木伊賀越道中記』大和書房、昭和二十二年
 - ・河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』悲劇喜劇選書V、早川書房、昭和二十三年
 - 年
 - ・新関健之助『荒木又右衛門』ナカムランガシリーズ、プランゲ文庫、中村書店、昭和二十四年
 - ・茶谷半次郎『山城少掾聞書』和敬書店、昭和二十四年
 - ・青野季吉『文学今昔』ジープ社、昭和二十五年
 - ・武智鉄二『蜀犬抄』和敬書店、昭和二十五年
 - ・三宅周太郎『芸能対談』創元社、昭和二十五年
 - ・初代中村吉右衛門『吉右衛門自伝』啓明社、昭和二十六年
 - ・講談社編、矢島健三・絵『荒木又右衛門』少年講談全集3、昭和二十九年
 - 年
 - ・五味康祐『秘剣』新潮社(小説文庫)、昭和三十年
 - ・斎藤くにお『荒木又右衛門』おもしろ漫画文庫81、集英社、昭和三十年

- ・直木三十五『荒木又右衛門』春陽堂書店（春陽文庫）、昭和三十年
- ・西上晴雄『荒木又右衛門』まんが講談全集9、芳文社、昭和三十年
- ・長谷川伸『四条河原の荒木又右衛門』宝文館（ラジオ・ドラマ新書）、昭和三十年
- ・三井高陽編『嘉粟研究』三井家発行、昭和三十年
- ・宮本吉次『劍客秘話』久保書店、昭和三十年
- ・山手樹一郎『巷説荒木又右衛門』大日本雄弁会講談社（ロマン・ブックス）、昭和三十年
- ・鷺尾雨工『劍聖劍豪秘話』鱒書房（歴史新書）、昭和三十年
- ・大林清・著、柳瀬茂・絵『荒木又右衛門』実録時代小説26、偕成社、昭和三十一年
- ・藤島一虎『柳生新陰流』和同出版社、昭和三十一年
- ・三宅三郎『かぶきを見る眼』新潮社、昭和三十一年
- ・池田蘭子『女紋』河出書房新社、昭和三十五年
- ・柴田鍊三郎『赤い影法師』文芸春秋新社、昭和三十五年
- ・佐藤忠男『斬られ方の美学』筑摩書房、昭和三十七年
- ・郡司正勝『かぶきの美学』演劇出版社、昭和三十八年
- ・河竹繁俊『日本戯曲史』ジャンル別日本文学史Ⅱ、南雲堂桜楓社、昭和三十九年
- ・大久保弘『荒木又右衛門抄』荒木会、昭和四十年
- ・『日本文学の歴史』第七・八・九・十・十一巻、角川書店、昭和四十二年
 ～四十二年
- ・杜山悠『伊賀の人 荒木又右衛門の一生』東京文芸社、昭和四十三年
- ・『絵入狂言本集』上巻、般庵野間光辰先生華甲記念会、昭和四十四年
- ・国立劇場事業部『国立劇場第34回歌舞伎公演解説書』昭和四十五年九
- 月
- ・佐藤忠男、吉田智恵男編著『チャンバラ映画史 尾上松之助から座頭市まで』芳賀書店、昭和四十七年
- ・八代目坂東三津五郎、武智鉄二『芸十夜』駸々堂出版、昭和四十七年
 （復刻版、雄山閣、平成二十二年）
- ・『復刻版 立川文庫傑作選 荒木又右衛門』講談社、昭和四十九年（復刻されたのは、立川文庫第四編『荒木又右衛門 伊賀の水月』立川文明堂、明治四十四年三月発行、大正八年三月第三十九版）
- ・岸宏子『荒木又右衛門』中日新聞本社、昭和五十一年
- ・藤井康雄『歌舞伎の芸統』私家版、昭和五十一年
- ・『荒木又右衛門』講談社（講談名作文庫）、昭和五十一年
- ・向井爽也『にっぽん民衆演劇史』日本放送出版協会、昭和五十二年
- ・尾崎秀樹『大衆芸能の神々』九藝出版、昭和五十三年
- ・藤井康雄『歌舞伎鑑賞 続々』私家版、昭和五十五年
- ・マキノ雅祐監修、浦谷年良編著『ちゃんばらグラフィティ』講談社、昭和五十六年
- ・河竹登志夫、関山和夫、神田伯龍編著『世話講談』三二書房、昭和五十七年
- ・戸川幸夫『死闘記』毎日新聞社、昭和五十七年
- ・中村幸彦『中村幸彦著述集』第十巻、中央公論社、昭和五十八年
- ・郡司正勝、坂東八重之助編『歌舞伎のタテ』講談社、昭和五十九年
- ・十三代目片岡仁左衛門（聞き書き・水落潔）『とうざいとうざい 歌舞伎芸談西東』自由書館、昭和五十九年
- ・国立劇場芸能調査室『浄瑠璃作品要説（3）近松半二篇』国立劇場、昭和五十九年

- ・池波正太郎『あほうがらす』新潮社（新潮文庫）、昭和六十年
- ・新宮正春『忍法鍵屋の辻』読売新聞社、昭和六十一年
- ・橋本治『完本チャンバラ時代劇講座』徳間書店、昭和六十一年
- ・松野杜夫『麻雀を打つ剣豪』講談社（講談社文庫）、昭和六十二年
- ・『壬集 黒澤明』第四巻、岩波書店、昭和六十三年
- ・内山美樹子『浄瑠璃史の十八世紀』勉誠社、平成元年
- ・郡司正勝『郡司正勝刪定集』第一〜六巻、白水社、平成二〜四年
- ・笹沢左保『夢剣 傑作時代小説』光文社（光文社文庫）、平成二年
- ・新宮正春『勝敗一瞬記』集英社（集英社文庫）、平成二年
- ・平出鏗二郎『敵討』中央公論社（中公文庫）、平成二年
- ・水落潔『上方歌舞伎』東京書籍、平成二年
- ・志野葉太郎『歌舞伎型の伝承』演劇出版社、平成三年
- ・十三代目片岡仁左衛門『芝居譚』河出書房新社、平成四年
- ・永田哲朗『殺陣 チャンバラ映画史』現代教養文庫、社会思想社、平成五年
- ・早稲田大学演劇博物館編・発行『没後百年河竹黙阿弥―人と作品』平成五年
- ・郡順史『実説・荒木又右衛門』、日本文芸家クラブ編『剣鬼情炎』広済堂出版（広済堂文庫）、平成五年
- ・三代目旭堂小南陵（現・四代目南陵）『明治期大阪の演芸速記本基礎研究』たる出版、平成六年
- ・渡辺保『四代目市川団十郎』筑摩書房、平成六年
- ・大井廣介『ちゃんばら藝術史』深夜叢書社、平成七年（初版は実業之日本社、昭和三十四年）
- ・佐藤忠男『増補版 日本映画史』第一巻、岩波書店、平成七年
- ・諏訪春雄、菅井幸雄編『講座 日本の演劇 4 近世の演劇』勉誠社、平成七年
- ・直木三十五『仇討二十一話』大衆文学館、講談社、平成七年
- ・鳥越文蔵、内山美樹子、渡辺保編『岩波講座 歌舞伎・文楽』一〜十巻、岩波書店、平成九〜十年
- ・永井豪『豪談荒木又右衛門』永井豪のサムライワールド6、中央公論社、平成九年
- ・三田村鳶魚『敵討の話 幕府のスパイ政治』鳶魚江戸文庫8、中公文庫、平成九年
- ・歌舞伎学会編『歌舞伎の歴史 新しい視点と展望』雄山閣出版、平成十年
- ・藤井康生『東西チャンバラ盛衰史』平凡社選書187、平成十一年
- ・池宮彰一郎『天下騒乱 鍵屋ノ辻』上・下巻、角川書店、平成十二年
- ・三代目旭堂小南陵（現・四代目南陵）『続・明治期大阪の演芸速記本基礎研究』たる出版、平成十二年
- ・七世竹本住大夫『文楽のこころを語る』文藝春秋、平成十五年（文春文庫、平成二十三年）
- ・田中芳兼『新説 荒木又右衛門』玄忠寺、平成十五年
- ・堤邦彦・杉本好伸編『近世民間異聞怪談集成』国書刊行会、平成十五年
- ・早稲田大学演劇博物館編『芝居絵に見る江戸・明治の歌舞伎』小学館、平成十五年
- ・早稲田大学演劇博物館編、赤間亮著『図説 江戸の演劇書 歌舞伎篇』八木書店、平成十五年
- ・岩本憲児編『時代劇伝説 チャンバラ映画の輝き』日本映画史叢書4、森話社、平成十七年

- ・大阪歴史博物館、早稲田大学演劇博物館編・発行『日英交流大坂歌舞伎展——上方役者絵と都市文化——』平成十七年
- ・須山章信『江戸後期上方劇壇の研究』おうふう、平成十七年
- ・渡辺保『批評という鏡』マガジンハウス、平成十七年
- ・郡司正勝『かぶき入門』岩波書店（岩波現代文庫）、平成十八年（昭和二十九年）・社会思想研究会より現代教養文庫として初版、同三十七年・新訂版、平成二年・牧羊社より単行本として刊行される。本書の底本は平成二年の単行本）
- ・小川順子『殺陣』という文化——チャンバラ時代劇映画を探る』世界思想社、平成十九年
- ・森西真弓『吉田玉男 文楽藝話』日本芸術文化振興会、平成十九年
- ・朱通祥男編、永田哲朗監修『日本劇映画総目録 明治32年から昭和20年まで』日外アソシエーツ、平成二十年
- ・神山彰『近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間』森話社、平成二十一年
- ・神津武男『浄瑠璃本史研究 近松・義太夫から昭和の文楽まで』八木書店、平成二十一年
- ・渡辺保『渡辺保の歌舞伎劇評』角川学芸出版、平成二十一年
- ・李墨『「一谷嫩軍記」の歴史的研究 歌舞伎・上演と演出』ぺりかん社、平成二十一年
- ・内山美樹子『文楽 二十世紀後期の輝き 劇評と文楽考』早稲田大学出版部、平成二十二年
- ・神山彰、児玉竜一編『映画のなかの古典芸能』日本映画史叢書13、森話社、平成二十二年
- ・四方田犬彦『『七人の侍』と現代——黒澤明 再考』岩波書店（岩波新書）、平成二十二年
- ・二代目片岡秀太郎『上方のをんな 女形の歌舞伎譚』アールズ出版、平成二十三年
- ・四代目旭堂南陵『続々・明治期大阪の演芸速記本基礎研究 大阪芸術大学博士論文 京坂（阪）における講談の歴史的検証とその周辺』たる出版、平成二十三年
- ・中野正昭『ムーラン・ルーージュ新宿座——軽演劇の昭和小史』森話社、平成二十三年
- ・光延真哉『江戸歌舞伎作者の研究 金井三笑から鶴屋南北へ』笠間書院、平成二十四年
- ・国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集（572）』伊賀越道中双六』第184回文楽公演、日本芸術文化振興会、平成二十五年九月
- ・国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集（574）』伊賀越道中双六』第286回歌舞伎公演、日本芸術文化振興会、平成二十五年十一月
- ・倉田喜弘『文楽の歴史』岩波書店（岩波現代文庫）、平成二十五年
- ・高遠弘美『七世竹本住大夫 限りなき藝の道』講談社、平成二十五年
- ・原道生『近松浄瑠璃の作劇法』八木書店、平成二十五年
- ・渡辺保『歌舞伎型の魅力』角川学芸出版（角川ソフィア文庫）、平成二十五年（平成十六年刊行の単行本を補筆訂正）
- ・渡辺保『歌舞伎型の魅力』株式会社KADOKAWA、平成二十五年
- ・神山彰編・監修『忘れられた演劇』近代日本演劇の記憶と文化1、森話社、平成二十六年
- ・神山彰編・監修『商業演劇の光芒』近代日本演劇の記憶と文化2、森話社、平成二十六年

- ・児玉竜一監修、羽鳥隆英編『寄らば斬るぞ！新国劇と剣劇の世界』早稲田大学演劇博物館・早稲田大学演劇映像学連携研究拠点、平成二十六年
 - ・土田牧子『黒御簾音楽にみる歌舞伎の近代 囃子付帳を読み解く』雄山閣、平成二十六年
 - ・鳥取市歴史博物館編集・発行『荒木又右衛門と鳥取 伊賀越え仇討始末』平成二十七年
 - ・岩本憲児『時代映画』の誕生 講談・小説・剣劇から時代劇へ』吉川弘文館、平成二十八年
 - ・神山彰編・監修『交差する歌舞伎と新劇』近代日本演劇の記憶と文化 4、森話社、平成二十八年
 - ・日置貴之『変貌する時代のなかの歌舞伎 幕末・明治期歌舞伎史』笠間書院、平成二十八年
 - ・山田庄一、渡辺保『二人の名優 二代目實川延若と三代目中村梅玉』演劇出版社、平成二十八年
 - ・国立劇場調査養成部調査記録課編『国立劇場上演資料集〈614〉』第303回歌舞伎公演、日本芸術文化振興会、平成二十九年
 - ・武井協三『歌舞伎とはいかなる演劇か』八木書店、平成二十九年
 - ・矢内賢二『ちやぶ台返し of 歌舞伎入門』新潮社（新潮選書）、平成二十九年
 - ・谷川建司『高麗屋三兄弟と映画』雄山閣、平成三十年
- 論文**
- ・中村幸彦〔大阪談 中巻〕吉田一保——舌耕文芸史資料断片五——、『川柳しなの』二百四十八号、しなの川柳社、昭和三十八年九月
 - ・井口洋「伊賀越乗掛合羽」、『国語国文』第三四卷第十号、京都大学文学部国語国文学研究室、昭和四十年十一月
 - ・井口洋「伊賀越」の展開——「乗掛合羽」から「道中双六」へ、『演劇研究会会報』三、演劇研究会、昭和四十二年五月
 - ・井口洋「伊賀越道中双六」ノート、『演劇研究会会報』九、演劇研究会、昭和四十五年六月
 - ・藤井康隆「近松半二私論」、『劇と評論』第一五卷第四号、「劇と評論」の会、昭和四十六年四月
 - ・権藤芳一「様式の展開」、藝能史研究会編『歌舞伎』日本の古典芸能・第八卷、平凡社、昭和四十六年
 - ・景山正隆「伊賀越道中双六」の唐木政右衛門、『國文学 解釈と教材の研究』第二〇卷第一五号、學燈社、昭和五十年十一月
 - ・内山美樹子「大井川三組盃考」、『近世文芸 研究と評論』第十一号、早大文学部暉峻研究室、昭和五十一年十月
 - ・松井今朝子「近松半二小論」、『演劇学』十八、早稲田大学文学演劇研究室、昭和五十二年三月
 - ・井口洋「岡崎と勸進帳」、『叙説』九、奈良女子大学文学部国語国文学研究室、昭和五十九年十月
 - ・上野典子「伊賀越敵討物「殺報転輪記」の転成」、『近世文藝』四十七、日本近世文学会、昭和六十二年十一月
 - ・青木繁「寛政以後上方劇壇の動向」、『藝能史研究』百四号、平成元年二月
 - ・徳永淳子「卒業論文抄 「伊賀越物」の演劇化の研究」、『成城大学近世ゼミナール会報近世レポート』八、成城大学近世文学ゼミナールOB会、平成二年五月

- ・上野典子「伊賀越乗掛合羽」小考、『演劇研究会会報』第十六号、平成二年六月
 - ・北川博子「伊賀越道中双六」のお谷考、『藝能史研究』百十八、藝能史研究会、平成四年七月
 - ・児玉竜一「大惣旧蔵歌舞伎台帳「大塔宮囃鏡」年代考」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊 第二十一集 文学・芸術学編』、平成七年
 - ・河合真澄「敵討説話の形成——『仮名手本忠臣蔵』から『伊賀越乗掛合羽』へ」、『国語と国文学』第七十三卷第五号、至文堂、平成八年五月
 - ・加藤次直『世界綱目』の諸本その位置づけと転写の経緯、『学習院大学国語国文学會誌』第四十号、平成九年三月
 - ・児玉竜一「歌舞伎台帳の素性管見」、『館報 池田文庫』第十号、平成九年四月
 - ・児玉竜一「義太夫狂言の展開」、『岩波講座 歌舞伎・文楽——歌舞伎の歴史Ⅱ』岩波書店、平成九年
 - ・河合真澄「狂言読本——『伊賀越乗掛合羽』の場合」、『演劇研究会会報』二十五、演劇研究会、平成十一年六月
 - ・重松一義「江戸の仇討考——日本人に宿る情理の世界——」、『中央学院大学人間・自然論叢』十号、平成十一年七月
 - ・児玉竜一「演博蔵歌舞伎台帳『けいせい筑紫麩』小考」、『朝顔日記』の演劇史的研究——「桃花扇」から「生写朝顔話」まで——、『朝顔日記』の会、平成十五年一月
 - ・河合真澄「台帳と上演の実際——『伊賀越乗掛合羽』の場合」、『国語国文学』第七二卷第二号、京都大学文学部国語国文学研究室、平成十五年二月
 - ・延広真治「立川文庫の成立——『荒木又右衛門』の場合」、『岩波講座 文学』六、岩波書店、平成十五年
 - ・児玉竜一代表「『七五三』署名のある歌舞伎台帳群をめぐる問題——上演資料としての歌舞伎台帳の研究に向けて——」、『大惣旧蔵本を中心とする歌舞伎台帳の書誌的研究』文部科学省科学研究費補助金研究完成果報告書、平成十七年
 - ・三代目旭堂小南陵（現・四代目南陵）「明治末〜大正期大阪講談本の世界——立川文庫を中心に——」、『大阪の歴史』第六十六号、大阪市史料調査会発行、平成十七年七月
 - ・藤井康生「〈仇討もの〉と〈御家もの〉の時代性と物語性」、『映画のなかの古典芸能』日本映画史叢書13、森話社、平成二十二年
 - ・桑原博行「演劇博物館所蔵役者絵のデータベースと考証」、『演劇研究』三十六号、平成二十五年三月
- 雑誌記事**
- ・『歌舞伎新報』歌舞伎新報社、明治十二年〜大正八年
 - ・『歌舞伎』画報社、明治三十三年一月〜大正四年一月
 - ・『演芸画報』演芸画報社、明治四十年〜昭和十八年
 - ・『新演芸』玄文社、大正五年三月〜十四年四月
 - ・『演劇界』日本演劇社、昭和十八年〜
 - ・『幕間』和敬書店、昭和二十一年五月〜三十六年十月
 - ・季刊『歌舞伎』（特集・歌舞伎と仇討の世界）第三十五号、松竹株式会社演劇部、昭和五十二年一月
 - ・歌舞伎学会編『歌舞伎 研究と批評』（特集・初代中村鴈治郎の位置）二十一号、雄山閣出版、平成十年
 - ・歌舞伎学会編『歌舞伎 研究と批評』（特集・歌舞伎と映画——その関わ

りを考える) 三十一号、雄山閣出版、平成十五年

- ・『東京人』(特集「剣豪の世界」) 二百六十四号、都市出版、平成二十一年

AV資料

- ・CD「伊賀越道中双六」沼津の段」(昭和二年三月発売、二世豊竹古鞆太夫(山城少掾)、四世鶴澤清六)、『復元 幻の「長時間レコード」山城少掾 大正・昭和の文楽を聞く』(紀伊國屋書店、平成十八年)所収。
- ・CD「伊賀越道中双六 岡崎の段」(昭和三年十二月三十日録音、二世豊竹古鞆太夫(山城少掾)、四世鶴澤清六) 日本コロムビア株式会社、平成二十五年
- ・VHS『劍聖 荒木又右衛門』(昭和十年公開、羅門光三郎主演、仁科熊彦監督、極東映画社) 日本無声映画名作館・活弁トーカー版ビデオ18、オールド・ニュー、平成十二年
- ・DVD「伊賀の水月」(昭和十七年公開、阪東妻三郎主演、池田富保監督、大映。昭和二十八年「剣雲三十六騎」と改題・再映)、『時代劇映画傑作集』(コスミック出版、平成二十四年)所収。
- ・VHS『荒木又右衛門 決闘鍵屋の辻』(昭和二十七年公開、三船敏郎主演、黒沢明脚本、森一生監督、東宝) 平成十五年
- ・VHS『劍聖 暁の三十六番斬り』(昭和三十二年公開、嵐寛寿郎主演、山田達雄監督、新東宝)、クラリオンソフト、発売年不明
- ・DVD「伊賀の水月」(昭和三十三年公開、長谷川一夫主演、渡辺邦男監督、大映)、オフィスワイケル、発売年不明
- ・CD「伊賀越道中双六 沼津の段」(昭和二十九年九月、NHKラジオ放送、豊竹山城少掾、四世鶴澤清六)、『義太夫選集・豊竹山城少掾』(八・九、平成十四年)所収。
- ・DVD『歌舞伎名作選 伊賀越道中双六 沼津』(昭和五十五年一月、歌舞伎座所演、二代目中村鴈治郎の十兵衛、十三代目片岡仁左衛門の平作、二代目中村扇雀(現・四代目坂田藤十郎)のお米) 松竹株式会社、平成十九年
- ・DVD「伊賀越道中双六」沼津の段」(平成三年三月二十四日、NHK教育テレビ放送、七世竹本住大夫、五世鶴澤燕三、初世吉田玉男の十兵衛、三世吉田簀助のお米、吉田作十郎の平作)。「人形浄瑠璃文楽 竹本住大夫引退公演」(NHKエンタープライズ、平成二十七年)所収。
- ・CD「伊賀越道中双六 沼津の段」(平成三年十一月二日、文楽素浄瑠璃の会、国立劇場、七世竹本住大夫、五世鶴澤燕三、ツレ・胡弓鶴沢燕二郎(現・六世燕三) 和楽舎、平成十六年
- ・DVD「伊賀越道中双六」沼津の段」(平成二十年五月二十八日、「住大夫三夜」第三夜、紀尾井小ホール、七世竹本住大夫、五世野澤錦糸、ツレ・胡弓鶴澤清志郎) ビクターエンタテインメント株式会社、平成二十年
- ・DVD『ご存じ! 時代劇名場面集 劇団若獅子版』ファーストデイズ トリビュション、平成二十一年