

藝能史研究 第一八四号別刷
二〇〇九年一月二〇日

芸能史ノート

三大狂言の序切跡

—『義経千本桜』「堀川御所」を中心に—

多田英俊

三大狂言の序切跡

—『義経千本桜』『堀川御所』を中心に—

多田英俊

はじめに

三大狂言とは『假名手本忠臣蔵』『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』のことである。ただし、この表現は絶対的なものではなかった。この、三大名作^①、三名作^②あるいは三大傑作との呼称は、歌舞伎における丸本物の上演をも視野に入れながら、おそらく、幕末そして明治以降に定着していったものと考えられるが^④、三大狂言を選出するにあたり、浄瑠璃作者という視点からみれば、近松門左衛門の存在がまずあるし、近松半二も忘れるわけにはいかない。また、人気という観点から、例えば明治一八年から二一年にかけて、いなり彦六座が「藝評の投票函設置候所好評の多数により」^⑤演目を決定した際の前狂言は、

「双蝶々曲輪日記」（明治一八年一〇月）、「大江山酒吞童子話」（明治一九年三月）、そして「近江源氏先陣館」（明治二二年一月）というものであった。それ以前の興行演目との兼ね合いもあったであろうけれど、当時はまだまだ数多くの人気狂言が通して上演されていたのである。それが、大正期を経て昭和に入り、文楽座の興行形態が通しからみどり建てとなった後の、昭和四一年に国立劇場が開場し、人形浄瑠璃文楽公演は再び通し狂言を主たる上演形態とするに至り、この名称は完全に定着したと言えるだろう。この三作はいずれも竹田出雲（二代）・三好松洛・並木千柳の合作によって竹本座において上演された時代物狂言であるが、近松がその作者名を冠することによって集客力が上がるのに対して、この合作者についての認識は一般的には高くないし、また、時代物・世話物という区別も、この三作をひとまとまりとする必要十分条件とはならない。これらが三大狂言と呼ばれるのは、五段組織としての二・三・四段目の知名度・人気度と、それを統括する初段を含めての完成度が、今日まで通し狂言としての上演頻度と併せて、その安定した地位を保ち得たことに拠っている。とりわけ、御簾内の大序からの上演という点から見れば、今日では事実上この三作品よりほか、その可能性はなくなってしまったと言わざるを得ない。現行の昼夜二部制（場合によっては三部制）興行において、し

かも途中休憩を半時間以上確保している中であって、ある狂言を大序から丁寧上演することは、通し狂言としての形式を維持するためではなく、それが必要であるからだ。一つは作品構成のため、そしてもう一つは観客の楽しみのためである。それほどにこの三大狂言と総称される作品の大序Ⅱ初段は、重要かつ魅力的なものであり、そしてその跡場すなわち序切跡は、現行の上演において、この三作品においてのみ認められる場割りなのである。

一 三大狂言の序切跡の成立

まず、跡とはどういうものかを明確にしておきたい。

太夫の方では「落合」といふことがある。「落合」又「アト」とも申します。一段のつゞまりの付いたところを「落合」といふのです、實例でいふと「忠臣蔵」の城渡しは四段目の「アト」四段目の「落合」です。「廿四孝」でいふと狐火の奥のところ、濡衣が殺されます「小手返へし」といふ一くだりが「アト」です。「布引」でいふと四つ目の「紅葉山」が「アト」「鏡山」の例をとつていふと奥庭がアトです。この種の語り場を「落合」といふのです。^⑥

「落合」^③人形浄瑠璃で、ある事件が一段落した切(きり)のあとに、別の場面を必要とする結末が残っているとき、その場面

をいう。あと。「忠臣蔵」四段目の「城明渡し」など。^⑦

この引用から明らかのように、一段のまとまり、結末を付ける所が別の場面として存在するものが跡である。したがって、話としては切から続くものであり、人物も切から引き続き関係者ということになる。前記「奥庭」は、切で自害した主人の仇討ちに向かう場面で、切からそのまま続けて同じ床によって奏演されることもある。とはいへ、感動の中心は切にあり、観客にもカタルシスがもたらされた上であるから、跡はその上演が省略されることもしばしばである。実際、前記の「小手返へし」や「紅葉山」など近年の上演はまれであるし、「城明渡し」は原作の詞章をすべてカットして人形(大星由良助)の見せ場となっている。しかるに、三大狂言の序切跡についてみれば、それはむしろ切とは独立して上演されるものとして位置づけることができるのである。そしてその跡は、初演当時から存在したのではなく、上演を重ねるうちに、独立した一段として認識されるようになったものである。

三大狂言の中で最も早く上演されたのは、延享四(一七四六)年八月の『菅原伝授手習鑑』(以下、『菅原』と略記)であり、その初段を勤めたのは、大序の竹本此太夫に続いて百合太夫、錦太夫であったが、「竹本錦太夫……ことに此度手ならひ鑑の序の切。菅丞相とらはれと成給ふ所中々よし」(同年刊の評判記『浪花其末葉』)とあるように、現行の初段の切「筆法伝授」と跡「築地」とは併せて序切とされてい

る。同様に、同年一月の『義経千本桜』（同『千本桜』）は、「竹本錦太夫……義経千本桜に序切と御殿の中勤めて病気にて相休む」（『浄瑠璃大系図』天保一三年）とあり、二年後の寛延元年八月初演『仮名手本忠臣蔵』（同『忠臣蔵』）においては、五段構成の序切に当たたる「第三恋歌の意趣」が信濃太夫と百合太夫によって語られ、やはり「竹本百合太夫……殿中の段二ツ玉の段かけ合九太夫との役場勤て西の芝居を退座致す」（『浄瑠璃大系図』）とあるように、切と跡との分離はなされていない。

これが、切と跡に分割されるのは、『菅原』が享和二（一八〇二）年、『忠臣蔵』が文化六（一八〇九）年で、番付にはともに「口切跡」とあることから確かである。次に、この跡が段書きされるようになるにはさらに時間を要し、まず天保七（一八三六）年に『菅原』の序切跡が「伝授」の段として、続いて『忠臣蔵』では安政四（一八五七）年に「うら門（裏門）」の段として確立する。なお、明治に入ると両段ともに跡として、切とは分割して段書きされることが主流になり、明治一（一八七八）年前者が二月に「傳授」と、後者が四月に「足利殿中」と一括された例を見て以降は、現在に至るまで例外なく独立した跡として段書きされ、床も切とは交替して勤められている。ただし、『千本桜』の場合はこの二作に比べて跡の成立年代が大きく遅れ、分離が天保九（一八三八）年にまで、段書きは明治に入って三年目（一八七〇）に「奥庭」とされるところまで下ることになる。しかも、分離・段書き双方とも近年にまで例外が存在しているのだが、この点に

つについては後ほど詳細に検討することとしたい。

さて、切には必ず跡が存在するわけではない。一段のまとめり、結末は当然その切を頂点とする各段に必ず存在するが、その頂点を構成する場面に、別の場面が付属している時、そこが跡として認識されることになるのである。三天狂言においても、『菅原』の序切「筆法伝授」の段が道真の邸内を舞台とし、跡が門外に場所を移して「築地」の段となり、『忠臣蔵』の三段目（五段構成の序切）が足利殿中での「刃傷」の切と、館の外「裏門」の跡とに分割される。そして、その場面が移り変わる所には、曲節上は「三重」という特徴的な節付けがなされ、丸本にも明確に記載されている。したがって、「本来一段であるべき段を更に口・奥・中・切等と分割している場合」とその凡例に記す『浄瑠璃作品要説（4）竹田出雲篇』（国立劇場芸能調査室、昭和六一年）においても、その梗概に、

「仮名手本忠臣蔵」

三段目 口、（大手馬場先進物の段）

切、（館騒動の段）

跡、（裏門の段）

「菅原伝授手習鑑」

初段 大序、（大内の段）

中、（加茂堤の段）

切、(筆法伝授の段)

跡、(築地の段)

とあるように、明確な区別を立てているのである。しかし、『千本桜』については、

「義経千本桜」

初段 大序、(仙洞御所の段)

中、(北嵯峨庵室の段)

切、(堀川御所の段)

と、その区分を設けていない。そして、このことが、三大狂言の中にあつて、前述のように『千本桜』序切跡のみ例外的な成立事情を抱えているという問題と、深く関わっているのである。

二 『義経千本桜』序切「堀川御所」における跡の成立事情

『千本桜』の序切には跡は存在しない。これは、丸本を読んでいけば、序切の「堀川御所」の段には三重の記載がなく場面転換がないことがわかるから、当然のことのように思われる。したがって、『浄瑠璃作品要説』の記載も問題はないと考えられる。ところが、幕末から明治に至る過程において、この序切にも跡が分離され、「奥庭」の段

と段書きされたことは先に見た通りである。すなわち、上演史上『千本桜』の序切跡は確かに存在するに至ったのであり、「奥庭」とする段書きを見れば、その場が序切の「堀川御所」からその「奥庭」へと転換していると認識されていたこともまた理解される。それでは、実際に『千本桜』丸本の詞章を読み、その点について確認してみることとする。

義経御手にふれ給ひ。「したしき兄弟の因をば打切^ラる、も運のつき。結びかへせよ川越」と。駿河亀井を御供にてすごく館を出給ふ。御心根のいたはしさ見おくる。人も鎌倉へ是非なくくも立ち帰る世の成^リ行^キぞ。是非もなき。

跡は貝がね鯨波しんどうするも理りや。武蔵坊弁慶が海野の太郎を討^チ取^ッて。次手に土佐坊せしめてくれんと。追^ッかけ廻^ッて正尊が。乗たる馬の尻^ヒに乘。ぼつ立^テ蹴立^テ白洲の庭。館もゆるぐ鐘声^⑧。

鎌倉の頼朝方による堀川館夜討^チに対し、武蔵坊弁慶が条件反射して攻め手の大将を討ち取ったばかりに、頼朝義経兄弟和睦を図った川越太郎の衷情も無となり、義経主従は都を落ち、川越は空しく鎌倉へ帰ることになってしまう。そうとはしらず弁慶は、敵方の土佐坊正尊を生け捕りにして意気揚々と館へ立ち戻るが無人、庭先で大音声を上げるといふ場面である。この翻刻本の凡例に、「底本の浄瑠璃丸本には、

段落がないが、曲節を考慮し、場面転換等に応じて適宜改行し、段落を設けた。」とあるように、ここでは、「フシ」と呼ばれる、文章が一段落した所に多くつけられる曲節によって改行が施されているが、これは同時に場面転換とも対応しているのではないだろうか。⑨ まず切での登場人物がすべてここで退場し、それに替わって、主君義経より叱責を受けていた弁慶が名誉挽回と張り切って登場してくる。曲調も愁嘆から勇壮へ、下座の囃子方も御殿の笛太鼓から合戦場の法螺貝や鉦へと変化する。舞台はといえば、なるほど御所内の広庭に面した一間であることに変わりはないように見えるが、上手下手が襖で区切られた室内は、荒砂蹴立てる馬上の弁慶が暴れ回る空間ではない。実際、切場の舞台は明治以降で見ても手摺まで畳表であるからには、跡場道具転換すなわち場面転換をするよりほかないのである。跡が切から独立する必然性がそこにはある。

とはいえ、節章として場面転換を示す三重の記載がなく、人物の交替にかかるヲクリでもないところから、他の二狂言『菅原』『忠臣蔵』と比較して、その序切跡としての成立が遅れたのは当然であるといえる。むしろ、その中から跡として切り離され、独立したという事象を重視しなければならぬだろう。そこには、文学作品としてのいわば二次元的な読み取りでは決して現れることのなかった、上演史としての二次元的な側面からの考察が必要である。そこで、『千本桜』の序切跡が段書きもされ事実上確立したと言ってよい明治以降の上演を振り返ることにより、その成立事情を詳細に検討してみることにする。

〔別表〕は、『千本桜』の序切「堀川御所」およびその跡について、上演年月順に明治初年から現在までを、劇場、段書、段割、太夫に焦点を当てて一覧表にしたものである。⑩ ここでまず気付くのは、大正一四年三月から昭和四五年四月まで序切「堀川御所」の上演が絶えていることである。しかも、その前後を見れば、それは上演頻度が低下していたことによる必然的なものではないことが理解できる。これは、「通し」上演という人形浄瑠璃文楽が守り続けていた規範的形式が崩壊したことによるもので、大正一五年に御霊文楽座が消失し、弁天座での仮興行を経て、昭和五年に四つ橋文楽座が開場して以降の事態なのである。⑪ したがって、ここでの検討も、まず明治・大正期を一貫して考察した後、昭和四五年の事実上の復活上演以降について見ていくことにする。

一見してわかるように、跡が序切から明確に分割されており、例外はわずか四例である。しかも、その場合においても道具返しつまり場面転換が行われていたことは、明治四三年御霊文楽座での上演の際に「大新の大道具帳」に記載された「同返し」とある場面図からも確実であろう。また、段書きされている頻度も高く、その際の段名は「奥庭」または「夜討」と、大きく二通りに分類することができる。前者は主として彦六座系（明楽座・堀江座）であり、後者は文楽座系であるが、前者が退転したこともあり、大正期には完全に「夜討」と統一されるに至っている。「奥庭」とは、弁慶が立ち戻った場所、つまり堀川御所の奥庭を示しており、「夜討」とは、切の段階ですでに鎌倉

〔別表〕『義経千本桜』序切「堀川御所」および跡の上演一覧（明治以降）

凡例

- 一、段書はあるが、段割に切または跡と明示されていないものは、該当する段割を（切）（跡）と補記した。
 一、床について、明治・大正期の上演（大正一四年は昭和四五年復活上演の直近となるため例外）については、跡に該当する太夫のみ掲載した。ただし、跡が切から独立していない場合は、切の太夫を括弧付きで掲載した。

上演年月	劇場	段書	段割	太夫（切）	備考
明治三（一八七〇）年三月	いなり東芝居	堀川館 奥庭	（切） （跡）	大夫（切）	備考
明治六（一八七三年）二月	松嶋文楽座	堀川館夜討 同奥庭	中切 （跡）	音羽 豊	跡の段書「奥庭」の始め
明治八（一八七五年）一月	堀江芝居	堀川御所 奥庭	口切 （跡）	織尾	
明治九（一八七六年）一月	道頓堀弁天座	堀川館	切	（嶋） （文字）	（切をダブルキャスト）
明治一（一八七八）年一月	松嶋文楽座	堀川御所夜討	中切 跡	路	
明治一三（一八八〇）年四月	御霊土田席	堀川館 夜討	（切） （跡）	春戸	跡の段書「夜討」の始め
明治一五（一八八二年）三月	松嶋文楽座	堀川御所夜討	中切 跡	谷	
明治一八（一八八五年）三月	御霊文楽座	堀川御所夜討	中切 跡	越代	
明治一八（一八八五年）三月	いなり彦六座	堀川館 奥庭	（切） （跡）	生嶋	
明治二一（一八八八年）六月	御霊文楽座	堀川館 奥庭	中切 （跡）	富	
明治二五（一八九二年）三月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	中切 （跡）	文	「大新の大道具帳」奥庭の書割
明治二六（一八九三年）二月	いなり彦六座	堀川館 奥庭	中切 （跡）	朝の	

上演年月	劇場	段書	段割	大夫(切)	備考
明治二八(一八九五)年一月	いなり彦六座	堀川館 奥庭	口中切 (跡)	大夫(切) 谷路	
明治三〇(一八九七)年五月	御霊文楽座	堀川御所川越太郎上使 土佐坊昌凌夜討	口中切 (跡)	巴勢	「大新の大道具帳」奥庭の書割
明治三二(一八九九)年一月	堀江明楽座	堀川館	口中切	(長子)	
明治三四(一九〇一)年三月	堀江明楽座	堀川館 奥庭	口中切 (跡)	弥珪	
明治三八(一九〇五)年三月	御霊文楽座	堀川御所川越太郎上使 夜討	口中切 (跡)	登勢	「大新の大道具帳」奥庭の書割
明治四〇(一九〇七)年一月	市の側堀江座	堀川館川越太郎上使 奥庭	口中切 (跡)	組代	
明治四二(一九〇九)年三月	市の側堀江座	堀川館川越太郎上使 奥庭	口中切 (跡)	隅の	
明治四三(一九一〇)年二月	御霊文楽座	堀川御所 (大道具帳「同返し」)	口中切	(むら)	「大新の大道具帳」奥庭の書割
明治四四(一九一一年)五月	市の側堀江座	堀川館川越太郎上使 奥庭	口中切 (跡)	薫	
大正二(一九一三年)二月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	口中切 (跡)	其	
大正三(一九一四年)一月	近松座	堀川館川越太郎上使 夜討	口中切	(絹)	
大正四(一九一五年)三月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	口中切 (跡)	網尾	
大正六(一九一七年)四月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	口中切 (跡)	鶴	
大正六(一九一七年)四月	新京極竹豊座	堀川御所 夜討	口中切 (跡)	伊達見	
大正八(一九一九)年三月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	口中切 (跡)	源路	

上演年月	劇場	段書	分割	大夫(切)	備考
大正八(一九一九)年三月	新京極竹豊座	堀川館川越太郎上使 夜討	(切)	千嶋	
大正九(一九二〇)年四月	新京極竹豊座	川越太郎上使 夜討	(切)	圓	
大正一〇(一九二二)年二月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	口切 (跡)	和泉	-
大正一〇(一九二二)年三月	新京極竹豊座	川越太郎上使 夜討	中切 (跡)	松重	
大正一二(一九二三)年三月	御霊文楽座	堀川御所 夜討	中切 (跡)	鶴尾	
大正一四(一九二五)年三月	御霊文楽座	序切 堀川御所	(中)	綾	(切をダブルキャスト)
昭和四五(一九七〇)年四月	朝日座	堀川御所夜討	(切)	(織)	(切語りではない)
昭和四五(一九七〇)年五月	国立劇場小劇場	堀川御所 (併で背景幕下ろす)	(切)	(織)	(同右)
平成五三(一九七八)年四月	朝日座	堀川御所	(切)	(織)	(同右)
昭和五六(一九八一)年五月	国立劇場小劇場	堀川御所	口切 後奥	津駒 十九 三輪	(切語りでないため奥と表記)
昭和五九(一九八四)年四月	国立文楽劇場	堀川御所	口切 後奥	貴 十九 津梅	(同右)
平成三(一九九二)年九月	国立劇場小劇場	堀川御所	後奥	嶋 津梅	(同右)
平成九(一九九七)年四月	国立文楽劇場	堀川御所	後奥	伊達 文字久	(同右)

上演年月	劇場	段書	役割	備考
平成九(一九九七)年五月	国立劇場小劇場	堀川御所	奥 伊達 後 文字久	(同右)
平成一五(二〇〇三)年九月	国立劇場小劇場	堀川御所	切 嶋 後 新	
平成一六(二〇〇四)年四月	国立文楽劇場	堀川御所	切 嶋 アト 始	
平成一八(二〇〇六)年二月	国立劇場小劇場	堀川御所	口 始 奥 呂勢 後 芳穂	(同右、奥をダブルキャスト)

勢が攻め寄せてはいるものの、実際の立ち回りを弁慶を主体として見せることにより、そのダイナミズムが直接伝わる一段であるということである。しかし、この両者に実質的な差はなく、詞章はもちろんのこと、舞台面の演出においても、前述の「大新の大道具帳」を一例として見れば、「夜討」が「奥庭」を場面として行われたものであることが明確になる。別表の明治二五年三月御霊文楽座「夜討」、同三〇年同座「土佐坊夜討」、同三八年同座「夜討」と段書きのある上演の書割を見れば、いずれもそれが堀川御所奥庭の書割となっている。正面奥に門扉と築地塀、その前に松、下手は築地塀、上手は館がそれぞれ遠近法をもって描かれ、真ん中に奥庭が広がっているというものである。要するに、江戸後期に序切の跡として分割され、明治初年には段書きもされて分離独立した『千本桜』序切跡は、切の舞台である堀川御所の奥庭において、夜討という不意打ちに弁慶が一矢報いる豪快

で解放感ある一段として、上演を重ねられ完全に定着したものである。節付けも、当時の録音は残されていないのだが、三代鶴澤清六が福太郎時代の明治一八年三月御霊文楽座において書き留めた朱が残っており、跡への転換となる詞章「是非もなき」に「三重」と朱記され、場面転換ならびに床の交替に対応していたということが確かめられるのである。このように、序切から跡へと場面が変わり、太夫、三味線も交替する、これが明治・大正期という近代人形浄瑠璃文楽黄金期の上演を通しての事実であり、真実の「正しい演出法」だったのである。

ところが、この「正しい演出法」は前述の昭和前期四五年間という断絶の中で継承されなかった。厳密には変容したと言いきかもしれない。昭和四一年の国立劇場開場は、人形浄瑠璃文楽の上演形態にも大きな変革をもたらした。それは、「通し上演」をその基本的スタン

スとするというものである。原点復帰と言ってよいだろう。その中で『千本桜』も、開場四年目に通し上演された^⑭。このときは、別表にもあるように、序切「堀川御所」として跡も含め一段としてまとめられ、節付けも三重ではなく丸本初板に記載通りのフシとされたが、跡に至る部分で道具転換の柄が入り、背景幕が下ろされるという場面転換は行われた。ところが、描かれた舞台背景は築地塀と門扉の外側、つまり「塀外」であって、これは前述の明治・大正期の上演において定着していた「奥庭」とは異なっていたのである。これは以後の通し上演でも踏襲され、昭和五六年からは「跡」^⑮として独立するとともに太夫も交替することになるが、節付けは太夫交替を意味するヲクリとされ、清六の朱にも明記されていた「三重」とはされなかった^⑯。その際、背景幕は太道具の舞台装置となり、正面に門扉、その両側に築地塀という「塀外」の形で現在に至っている。これは、通し狂言としての手本となる明治・大正期の上演形態について、床・手摺ともに検討が不十分であったと言わざるを得ないし——当時はこの御霊文楽座を中心とした黄金時代を経験し記憶している技芸員も多く存在していた——、直前に上演された歌舞伎公演の演出を安易に転用したまま、それを踏襲したものと責められても致し方ないであろう。つまり、昭和前期の断絶後に上演された『千本桜』の序切跡は、明治・大正期に確立していたその復活上演ではなく、昭和四五年の通し上演を原点として新たに誕生したものと見られるのであり、その結果として、「正しい演出法」ではないと指摘されることになるのであった。

このように見ると、明治・大正期に確立した「奥庭」あるいは「夜討」を段書きとする『千本桜』序切跡についても、それは不安定なものであったとされるかもしれないが、これはむしろ、三大狂言の序切跡として他の二つの段、すなわち『菅原』における「築地」、『忠臣蔵』の「裏門」と比較検討することにより、その地位は確固たるものとなるのである。引き続き次章で検討を続けることにしたい。

三 三大狂言の序切跡としての共通項

検討を始めるに当たって、『千本桜』序切跡の段書きをここでは「夜討」としておきたい。「奥庭」の方が、その場面転換に用いられた書き割りからも適当であると思われるが、他に『加賀見山旧錦絵』にも「奥庭」があり、段書きは一見してそれと分別出来る方が好ましいので、他に例のない「夜討」を用いる。これはまた、前述の上演史における最終的な定型が「夜討」であることも大きな理由である。

さて、「築地」（『菅原』）、「裏門」（『忠臣蔵』）は、その成立以降昭和前期を経て今日まで、その独立性は安定している。それに比較して「夜討」（『千本桜』）は、四五年に及ぶ上演の断絶もあるし、元々の詞章とそれに伴う節付けからして、独立して扱うには問題が存在する。それでも三大狂言の序切跡として共通項が存在するのは、それを語る当事者、つまり太夫の認識がそこにあるからである。

安藤 まず序幕の「堀川御所の場」ですが――。

綱大夫 いわゆる序切りでございますね。浄瑠璃の方では、川越

上使^{じょうし} というんです。

安藤 川越太郎が頼朝の上使となつててできますね。

綱大夫 はい、大へんにいいもんなんです。

安藤 聞いたことないんです。

綱大夫 序切りの中でも大物でしてね。

安藤 その序切りというのは、義太夫節の方でどういうことになり
ますか。

綱大夫 初段の結びです。初段としての切り場ですから、おもしろ
くつて、それなりに重いものです。私の耳にあるものでは盲
人の駒大夫^{こまどう}がやりました。よかったですよ。序切りとい
うと、まア三段目、四段目からみれば軽いのですが、その序切
りでも、こんなにいいものかと思いました。

安藤 なるほどね。

綱大夫 『菅原』の「伝授場」ほどではありませんが、まずそれに
次ぐ位の語り場でしょうな、とてもおろそかには扱えないも
のなのです。

安藤 川越太郎が鎌倉の上使としてやって来て、義経が頼朝にさし
だした知盛・維盛・教経三人の首は偽物じゃないかというわ
けで、それから、その偽首のひとりひとりが、このあとの段
にときほぐされていきます。知盛が二段目の「渡海屋」に、
維盛が三段目の「すしや」、教経が四段目の「河連館」に、

ということなんですが、こういう脚本のコンストラクション
の糸口が、この大序にうまく展示されてあります。大へん大
序らしくつておもしろいと思いますね。

綱大夫 この序幕で面白いのは、弁慶が義経に叱られて、ご勘気を
こうむってるんですね。そこで静に詫をしてもらうんです
が、弁慶が義経の前に来るのに、「こわい、こわい」という
のです。この語り場を、吾々の符帳では「こわい、こわい」
といっているのですが。そこで弁慶が赦^{ゆる}されたところに、頼
朝の討手ができて、戦いになって、土佐坊の首を切るとい
う手順になります。

安藤 そこで義経は、もう兄の頼朝とは、とても仲良くやつてはゆ
けないと考えて、都落ちして行きますね。弁慶が、その後を
追っかける……。

綱大夫 そうです、弁慶は都落ちすることを承知しないんです。ひ
とつ俺は、鎌倉勢をひとあわふかせてやる、というわけで、
土佐坊が乗って来た馬に飛び乗って、「助けてくれ！」と叫
んでいる土佐坊の首を引き抜いて、それから「義経の跡を寅
の刻、風を起して追うて行く」と義経の後を追うわけです。
このところもうまくやれば、歌舞伎でも、とても面白いと思
います。これが、「御ひいき勸進帳」にでてくる「芋洗い」
のように、鎌倉の追手勢の首を薙刀で切り取って、桶の中
かき回すところがあるんです。

安藤

そういうところを、文楽では、べつに何でもなくやっていたんですね。つまり、特別、研究劇だというふうにかんだりなんかしないですね。いつ頃迄やりましたか？

綱大夫

御霊の文楽座時代迄はでていました。「菅原」の築地ついでの源蔵のところや「仮名手本」の裏門と感じがよく似たところで、とても面白いところです。三味線も弾きまくって——^⑩。

長々と引用したが、当時斯界の第一人者であった八世竹本綱大夫による貴重な対談であり、ここにはまた、三大狂言の序切跡として「夜討」が位置付けされる、決定的な証言が含まれているのである。その第一は、あの安藤鶴夫をして聞いたことがないと言うほどの、約半世紀に及ぶ上演の断絶にもかかわらず、『千本桜』の序切が「菅原」のそれに次ぐ格として重く扱われているということである。そのことはまた、序切跡を分離して比較した時も同様に言うことができる。それは、「夜討」「築地」そして「裏門」を勤めてきた太夫を通観すれば了解されるであろう。例えば、明治八年一月松嶋文楽座での『菅原』序切跡「築地」を勤めたのは、二世竹本越路太夫（後の竹本撰津大掾）の右腕であった竹本路太夫であるが、その彼は三年後明治十一年一月の『千本桜』序切跡「夜討」を勤めているし、『忠臣蔵』の序切跡「裏門」との比較では、明治二十年一月御霊文楽座で「裏門」を勤めた竹本富太夫（後の六世豊竹駒太夫）が、翌明治二十二年六月に「夜討」を勤めている。同様に、「築地」と「裏門」についても見ておく

と、前者を明治二十六年三月の御霊文楽座で語った竹本鶴尾太夫は、明治二十九年四月の上演で後者の役が付いている。ちなみに、彼は三世竹本南部太夫を襲名し撰津大掾そっくりと言われていた。このように、三者は三大狂言の序切跡として同格であったと判断して問題ないし、さらには、この序切跡は語り場としても、花形太夫の持ち場としての地位を与えられていたと言うことができよう。この他にも、谷太夫時代の九世竹本染太夫、春子太夫の三世竹本大隅太夫、そして文太夫の三世竹本津太夫と、後に紋下格となる大物太夫がいずれも勤めているのである。明治そして大正期において、太夫の修行は、時代物浄瑠璃五段構成を軸としながら、各段の口中切さらには跡も含め、それぞれの段階を踏んでなされていた。したがって、このような顔触れを見れば、三大狂言の序切跡は、単に序切の後始末をつけるだけの一段ではなく、それ自体魅力的な語り場であると結論付けることが可能なのである。

次に、内容および奏演における共通点についてである。綱大夫も述べているように、「夜討」は「築地」「裏門」と感じがよく似ているわけであるが、「築地」については源蔵のところと指定があることに注意しなければならない。『菅原』の序切「筆法伝授」の最後で道真が参内し、武部源蔵夫婦が館を去って、跡の「築地」となる。道真の舎人梅王丸が急ぎ帰館すると、主人は筑紫流罪のため閉門蟄居の命を受け、鉄棒割竹を持った官人に囲まれ罪人の体である。悲嘆する御台所、無実の罪と憤る梅王を抑え、道真は肅々と咎を身に受ける。この

潔さと悲哀とは、『千本桜』序切「堀川御所」の段切りで義経主従が都落ちし、川越太郎が鎌倉へ空しく帰る部分に相当するし、「夜討」冒頭、弁慶が無人の館で当惑する箇所まで含まれよう。『忠臣蔵』においては無論「殿中刃傷」であるし、「裏門」でその責任から切腹をしようとする早野勘平と、それを思いとどまらせる腰元お軽との愁嘆場にも該当する。「築地」はその後、道真に勘当を受けている源蔵が、その勘当ゆえに主人に罪は及ばぬと、敵の時平方を散々な目に遭わせ、溜飲を下げる。舞台も床も一層動的となり、ここからが、綱大夫の言う「築地の源蔵のところ」に相応し、「夜討」における弁慶の活躍と重なることになる。「裏門」については特定の場面が指定されていないが、鷲坂伴内が登場するあたりからであろう。「とても面白いところ」という面白さの頂点は、「築地」では源蔵夫婦が築地塀越しに邸内の梅王から若君菅秀才を受け取り、敵方荒島主税を仕留めて逃れていくところであり、「裏門」では勘平が伴内主従を蹴散らしてお軽とともに山崎へ向かうところ、そして「夜討」では弁慶が土佐坊正尊と立ち回り首を引き抜いてから義経の跡を追う場面である。いずれも人形の動きは躍動感あふれるもので、床もまたそれに相応しいダイナミックな語りと三味線を聞かせる。

次に、「三味線も弾きまくって」であるが、これは前述のように、立ち回りに付けられた手がその最たるものであるし、また、序切跡のいずれもが冒頭急ぎ立ち帰ってくるところから始まり、段切りにはこれも急いでこの場を立ち退き逃れていくことから確かである。もち

ろん、切場で高まった緊迫感や悲哀感を跡場で解きほぐすことにより、観客に爽快感や愉悅感を与えるという効果も大前提としてあるが、これについては、他作品の序切の終盤においても共通して聞き取れるものである。しかし、この三大狂言の序切跡には、他の序切あるいは二、三、四段目の跡においては聞き取ることのできない三味線の合の手すなわち旋律型が存在するのである。この、文字通り三大狂言の序切跡にのみ存在する合の手を、それぞれの詞章において確かめてみると、以下の通りである。「あら砂蹴立つる響きはどうか／＼どろ／＼／＼合踏みしめ／＼踏みならし」（「夜討」）、「とゞめに及ばぬ切り捨て切り捨て合危い場所を盗人夫婦」（「築地」）、「命からがら逃げて行く合エ、残念／＼さりながら彼奴をばらさば不忠の不忠」（「裏門」）。このうち、丸本の該当箇所自体にも「合」の記載がある。「夜討」について検討してみると、以前に紹介した、明治一八年三月御霊文楽座において三代清六（当時福太郎）が書き留めた朱に、この合の部分について三味線の勘所譜（ツボ）が別記されており、現行奏演されているものと同一である。この合の手は、始めと終わりが二と三の糸を掛けて弾かれ、途中高音のツボ（矢・カン）を辿る、力強く勇壮かつ快感をもたらす旋律型であり、その間人形はカゲ打ちとともに型をきめるといふ、耳目ともに面白さを感じ取られる箇所なのである。すなわち、序切全体の段落を印象付けるとともに、次段への新たな展開を踏み出す表現であると言つてよいだろう。その合の手が、現在に至るまで他の二段「築地」「裏門」においても、そのまま用いら

れているという事実。このように、三味線の奏演からみても、三大狂言の序切跡として、その独自の個性を認めることができるのである。

おわりに

以上の考察から理解されるように、『義経千本桜』序切「堀川御所」の跡は、「夜討」（あるいは「奥庭」）として、幕末から明治・大正期の上演を通して確立されたものである。それはまた、三大狂言の序切跡として、確固たる地位が築き上げられたものでもあった。しかるに、昭和前半期の長い断絶を経て、現行の上演は何とも中途半端な演出に陥ってしまった。そこで、これまでの検討結果を踏まえ、近代人形浄瑠璃文楽黄金時代の遺産を継承する意味からも、今後の望ましい上演形態について提起をしておきたい。

まず、上演史上の事実として序切から跡を分離独立させる。ただし、床の交替は口上を省略し柵で道具転換をする。段書きのない跡場の常例としてである。背景は書割で堀川御所の奥庭とし、道具転換の三重をもって奏演を開始する。その結果当然序切も三重で終わるが、その節章は「築地」同様ウレイ三重が適当であろう。また、段書きする場合は「夜討」とし、必然的に口上が入る。段切りも同じく三重で終わり、弁慶は乗馬の体で下手へ去ることになるが、初段の幕として終結させるのであれば、三重の後に段切りの旋律を加え、その場合弁慶は馬上で型を極めることになる。

しかし、ここで問題となるのは、三大狂言の中でこの「堀川御所」

のみが、丸本で三重による段落がつけられていないことである。上演史においても、明治末から大正期にかけて、跡を分割しない形態があった。その場合は床の交替はなく、詞章もフシ落ちのままであったとも考えられるが、場面転換は厳として存在していた。この場合柵で道具転換となるが、連続性を重視して幕を下ろす形としてもよい。いづれにしても、初段切場という室内空間での愁嘆を解放し、新たな展望を後段に約束するためにも、序切跡としての印象は確実なものとなさなければならないのである。その意味において、昭和四五年の復活上演における演出は、背景幕を「堀外」とした認識の誤りがあったとはいえ、評価されるべきものだったと言えよう。さらに、その「堀外」自体、三大狂言の序切跡のいずれもが、館の外を舞台に展開されることを踏まえた結果と考えるのも可能である。しかしながら、「大新の大道具帳」において、「築地」の屋敷門が正面に、「裏門」では城門が上手隅に設けられていることを見るとき、初演以来上演を重ねるうちに定着した書割には、同じように見えて確実に詞章を踏まえた、各々異った個性が表現されていたのである。やはり、この序切跡の書割（あるいは背景幕）は、堀川御所の奥庭でなければならぬのである。次回『義経千本桜』「堀川御所」の上演がいつになるか確定はできないが、この序切跡成立の歴史を踏まえ、上演史を丁寧にとどるこ

とによって、そのあるべき姿を取り戻してもらいたいと強く願うものである。

註

- ① 『浄瑠璃作品要説(4) 竹田出雲篇』国立劇場芸能調査室、昭和六一年、二一〇頁。
- ② 『日本の古典芸能 第七巻 浄瑠璃』藝能史研究會、昭和四五年、五一頁。
- ③ 内山美樹子「文楽の作者たち―近松・出雲・宗輔―」『古典芸能鑑賞シリーズI 文楽鑑賞モノグラフ』国立文楽劇場管理課、昭和六〇年、四八頁に、「文楽・歌舞伎の代表的傑作として知られる『三作』とある。
- ④ これに関しては、諏訪春雄「菅原・千本桜・忠臣蔵」『岩波講座歌舞伎・文楽 第九巻 黄金時代の浄瑠璃とその後』岩波書店、平成一〇年、五一―六九頁に詳細な検討がある。
- ⑤ 「いなり彦六座明治一八年一〇月興行口上」『義太夫年表(明治篇)』義太夫年表編纂会、昭和三十一年、五五八頁。
- ⑥ 石割松太郎「人形芝居の研究」『人形芝居雑話』春陽堂、昭和五年、五一頁。
- ⑦ 『日本国語大辞典第二版 第二巻』小学館、平成一三年。
- ⑧ 『義経千本桜 第一』『竹田出雲並木宗輔浄瑠璃集』(新日本古典文学大系) 岩波書店、平成三年、四二一―四二四頁。
- ⑨ 本文の脚注には、「以下現行では場面がvari、菅原伝授手習鑑・序切跡の「築地」、仮名手本忠臣蔵三段目(五段物の序切に当る)殿中跡の「裏門」と同様、塀外の場合とするが、原作では場面は変わらない。近年、太夫、三味線も交替することがあるが、正しい演出ではない。(「同前」、四二四頁)とあり、校注者は場面転換による改行を意図していない。なお、この「正しい演出」という指摘については、あらためて詳細に検討する。
- ⑩ 『義太夫年表(明治篇)』／『義太夫年表(大正篇)』文楽協会、昭和四五年による。昭和前期については、高木浩志「文楽興行記録昭和篇」私家版 により、昭和四五年以降は各公演プログラムによった。
- ⑪ これについては、内山美樹子「(付)人形浄瑠璃文楽の上演形態」『浄瑠璃史の十八世紀』勉誠社、平成元年、六一五―六三八頁に詳細な考察がある。

- ⑫ 「大新は、松島へ文楽座が移った時から大道具方として勤め、代々の植村文楽座主から重んぜられた棟梁である。彼が芝居興行毎に書き留めた舞台装置の台帳を二代目大新に伝えたのがそのまま残っている。出所が正しく最も信頼出来る根本資料であるから、番付と並べて当時の舞台をしのぶために掲載したが、従来の研究が丸本や番付に偏し易いのに対し示唆を与えるものがあると思う。」(目次・人形浄瑠璃芝居の変遷十一、年表の利用(6)大道具帳その他)『義太夫年表(明治篇)』、五三頁)
- ⑬ 「鶴澤清六遺文庫」(大阪市立中央図書館所蔵)の目録に、丸本「大物船矢倉／吉野花矢倉義経千本桜」再板七行百丁 鶴澤叶 とあり、丸本の見返しには、明治十八年三月吉日より御霊文楽座ニ於テ／鶴澤福太郎／所有、と明記されている。なお、叶は清六の前名である。
- ⑭ 通し上演に至る経緯については、当該公演のプログラム中にある「鑑賞ガイド」、一六頁に詳しい。長くなるが、示唆に富む内容であるので引用する。なお、署名は(V)とあるが、これは山田庄二氏のことである。国立劇場の文楽公演も「通し狂言」の方針が定着し、それに伴って観客動員も回を重ねて上昇線を辿っているのは嬉しい限りです。そこで、今回はいよいよ大物中の大物「義経千本桜」の通しをご覧に入れることになりました。「千本桜」はいくまでもなく「仮名手本忠臣蔵」。「菅原伝授手習鑑」と並んで「時代狂言の三大傑作」と称せられる名狂言で、国立劇場では歌舞伎公演で一昨年(三)、四月の二ヵ月続演で通し上演され、文楽公演でも当然取り上げねばならぬ演目でしたが、今年(は)万国博開催を記念して地元の大坂四月公演で「千本桜」の通しが企画されましたので、ちょうどいい機会だというわけで東京の舞台にも移してお目にかけることになったのです。従って、改修・演出の山口廣一氏をはじめ、配役もほとんど大阪どおりで、それだけにみっちり稽古が積めており、いつも以上に充実した舞台が見られることでしょう。
- (中略)
- 序切の「堀川御所」はノーカットで演奏すると一時間以上はかかる大物ですが、残念ながら上演時間の関係で、前半を刈り込んで、川越上

使”から堀外の「尻馬”までをお見せします。今回カットされた静御前と卿の君の件も二人の女性心理や弁慶の詫言など愛嬌のある面白い場面ですが、全体の筋の運びを重視すれば、やはり後半が大切になってきます。(中略)堀外は歌舞伎ですと弁慶の芋洗いの荒事になります。文楽は本文どおりで、人形らしい楽しい場面です。ここでは玉昇の弁慶が儲け役です。

⑮ 別表には「後」とあるが、これは正しくない。最初に述べた定義からも、近代人形浄瑠璃文楽が大成した明治・大正期の上演史をみても、「跡」(または「ト」)でなければならぬ。また、切を語りでない太夫が二分割して勤める時の「前」「後」の表記とも混同することからも、よろしくないのである。

⑯ 「序切の「堀川御所」と二段目の口の「伏見稲荷」とはどちらも塩町の師匠(三代目の鶴沢清六)の朱が残っていますと聞いて、私はなによりもうれしく安心した。それで前者の「堀川御所」は勝太郎さんに、後者の「伏見稲荷」は団六さんに、これもそれぞれ万事おまかせした。」(山口廣)「演出者からのいささかの言葉」『文楽公演プログラム』国立劇

場、昭和四五年五月、七頁)とあるように、清六の朱の存在はすでに知られていた。もちろん、この昭和四五年の上演においては、切と跡は区分されなかったから「三重」である必要はなかったのだが。

⑰ 「本舞台。真中に大きな門。上下とも筋堀、すべて堀川御所堀外の体、ドンチャンにて幕明く。」(義経千本校第一部 第二場 同堀外の場)『国立劇場上演台本集3』国立劇場芸能調査室、昭和四四年二月、二七五頁)

⑱ 「堀外”は弁慶と土佐坊、軍兵の立廻りを見せ、土佐坊の首が注に飛んだり人形芝居の楽しさを味わえる場面。」(鑑賞ガイド)『文楽公演プログラム』国立文楽劇場、昭和五九年四月、八頁)という記述はその最たるものである。なお、この記事の署名は(F)とあるが、これは古谷忠弘である。

⑲ 「対談(義経千本校)よもやま話」竹本綱大夫/安藤鶴夫・『歌舞伎公演プログラム』国立劇場大劇場、昭和四三年三月、四五頁。

(〒606-0851 京都市左京区下鴨梅ノ木町五九 京都府立洛北高等学校)

