

南北の「世界」の利用と「緋い交ぜ」

片 龍雨

はじめに

四世鶴屋南北（以下南北）の作劇論を論じる時、常に言及されるのが、「緋い交ぜ」である。「緋い交ぜ」は、複数の「世界」を混合して新しい作品を作る作劇法を指す。しかし例えば、忠臣蔵の「世界」に、お岩、木幡小平次、直助権兵衛の「趣向」を取り入れた『東海道四谷怪談』（文政八年（一八二五）七月、中村座）は、普通は「緋い交ぜ」になった作品とは言われてこなかった。それは、お岩・木幡小平次・直助権兵衛の筋が「趣向」と分類されるからである。ところが郡司正勝の『東海道四谷怪談』（新潮社、一九八一年）の解説には、「世界を（忠臣蔵）に借りて、三つの筋を緋い交ぜに仕組んだもの」とあるし、渡辺保の『歌

舞伎のことば』（大修館書店、二〇〇四年）にも「現に（四谷怪談）も、（忠臣蔵）と南北自身の書いた（阿国御前化粧鏡）という怪談の緋い交ぜといえないこともない」とあるように、『東海道四谷怪談』を「緋い交ぜ」になった作品と見なす立場もある。このように、「緋い交ぜ」という言葉の定義は不分明な点が多い。そして管見の限り、複数の「世界」を混合して新しい作品を作るという意味の「緋い交ぜ」の用例は、南北が活躍した文化文政期以前はもちろん、それ以後もなかったと思われる。

そこで本稿では、まず「緋い交ぜ」の辞書的な意味を確認した上、『彩入御伽草』（文化五年六月、河原崎座）と『隅田川花御所染』（文化十一年（一八一四）三月、市村座）の「緋い交ぜ」になった作品の筋の構成を分析し、南北がい

わゆる「世界」を細かく分解しそれを並べる作劇法をとったことを確認する。

一 緋い交ぜ・訳文・テレコ

一般的に「緋い交ぜ」の意味は、「二つ以上の異なる（世界）の筋をからみ合わせて一つの狂言を作ること」（三浦広子述『改訂増補版 歌舞伎事典』平凡社、二〇〇〇年、傍線は筆者、以下同）である。これは、浦山政雄の「緋交ぜと世界」（『芸能の科学 5』東京国立文化財研究所、一九七四年）における緋い交ぜの説明、「二つの世界が一向に融合せず別々に進行し、〈テレコ〉と称される方法で、両者が一幕ごとに交互に上演されるものも、〈緋交ぜ〉と称してよいものだろうか。〈緋交ぜ〉というからには、やはり二つ以上の世界が互いからみ合い、一つに融合することも要件とすべきであろう」を踏襲していると言える。要するに「緋い交ぜ」は、二つ以上の「世界」が一つに融合するのが大前提になっている。

しかし、今日歌舞伎の用語として一般的に使われている「緋い交ぜ」という言葉は、江戸時代の用例が見いだせない。例えば『日本国語大辞典』（小学館、二〇〇〇～二〇〇二年）の「緋い交ぜ」の用例は、明治三十六年（一九〇三）の東

京朝日新聞の「名優団十郎の死」の記事に掲載された九代目市川団十郎の略歴の一文に使われたのが最も古い。団十郎の初舞台の記述に「（天保…筆者注）十四年六月河原崎座の舞台開きに長十郎年甫^{としはじ}めて六歳にして千歳の役を勤めし^まが此時の狂言は菅原と忠臣蔵の緋交^{まじ}にて一座は三世菊五郎（略）」とある。しかし河原崎座が『仮名手本忠臣蔵』と菅原伝授手習鑑を舞台に掛けたのは、東京大学国文学研究室蔵役割番付によると天保十四年五月のことであった。同番付の口上には、「古めかしくは御座候得共菅原忠臣蔵の二組を一日^二組合せ大序より天拜山迄大道具^二仕奉入御覽候」とあり、同狂言の絵本番付の場割は、「鶴ヶ岡」（忠臣蔵）、「加茂堤」（菅原）、「桃井屋舗」（忠臣蔵）、「伝授」（菅原）、「足利御殿」（忠臣蔵）、「道明寺」（菅原）、「塩冶屋舗」（忠臣蔵）、「車引」（菅原）、「鳥羽繩手 山崎」（忠臣蔵）、「賀の祝」（菅原）、「一力」（忠臣蔵）、「筑紫」（菅原）の順である。絵本番付と役割番付を確認する限りでは、「忠臣蔵」と「菅原」は、一幕ずつ交互に並べられた構成になっている、両作の筋や登場人物が融合して一つになっているわけではない。すなわち、天保十四年五月河原崎座の舞台は、「菅原」と「忠臣蔵」が交互に演じられ、まるで二つの糸が緋い交ぜられたようになっている。しかし、この作品を新しい一つの作品とは言い難

いので、浦山の定義によると、忠臣蔵の世界と菅原の世界が融合せずに別々に進行する天保十四年五月河原崎座の舞台は、緋い交ぜになつていゝるとは言えない。

浦山の定義に近い意味の「緋い交ぜ」の例は、大正二年七月に出版された伊原敏郎の『近世日本演劇史』（早稲田大学出版部）に見える。同書の南北の説明に、「彼れ（南北：筆者注）が傑作と称せらるゝ、《花御所染》に鏡山と女清玄を、《比翼稲妻》に幡随院長兵衛と不破名古屋とを、緋ひ交ぜにせるは稍その佳なるもの」と、『隅田川花御所染』が加賀見山の世界と清玄桜姫の世界を緋ひ交ぜにし、『浮世柄比翼稲妻』（文政六年三月、市村座）が幡随院長兵衛の世界と不破名古屋の世界を緋ひ交ぜにしたとしている。この二つの作品は、一つの幕に二つ以上の「世界」が交ぜられていて、伊原が使う「緋い交ぜ」の語義は、浦山の「緋い交ぜ」と同様であることが分かる。用例は少ないが、明治後期から大正の間に歌舞伎における「緋い交ぜ」の意味は、二つの筋を並べる意味に、二つの筋を融合させ絡み合わせるというように、より具体的になつた可能性が窺える。

一方中村幸彦は、「戯作表現の特色（三）」（『戯作論』角川書店、一九六六年）において、戯作の趣向の中でも際立つ形式として「見立」「へんちき論」「吹寄（ふきよせ）」「地口」と「緋ひ

交（訳文）」の五つを取り上げている。中村は、「一つの形式の中にあらぬものを種々あてはめて、牽強付会を極めること」を「吹寄」とし、「二つ或は数個の長い物語や完成した作品を、多数の点において吹寄せたものを（緋ひ交）と称する」としている。そして、「歌舞伎の側では、これを（訳文）と称する」と付言している。右の中村の説明によると緋ひ交ぜは戯作の作劇法の用語で、歌舞伎の作劇法を指す時は「訳文」という言葉を使つていたことになる。中村が「訳文」の用例として挙げてゐるのは、西沢一鳳作『伝奇作書』の初編（天保十四年自序）の次の記事である。

作者道に訳文とて古作の狂言を遣ふ事あり、（中略）心の古きを詞あたらしくするをはめ物といふ、並木正三が三十石の神道源八関口平八は、浄るりの双蝶のぬれ髪と放駒に上下を着せたる也と語りしと也。

一鳳は、訳文を「古きを詞あたらしくする」と言い、その例として挙げているのが「三十石の神道源八関口平八」、すなわち、宝暦八年（一七五八）十二月大坂角の芝居（座本中山文七）で上演された『三十石艦始』である。この作は、「訳文の名人」と評判を得ていた並木正三の代表作で、源八渡と平太堤の由来に『仮名手本忠臣蔵』、『双蝶々曲輪日記』の趣向が仕組まれた内容になつてゐる。例えば『三

「十石體始」の口明の、川浦遊軒が花満憲法の妻深雪に横恋慕して、遊軒が思いを遂げられない遺趣返して憲法を辱め、憲法が遊軒に対して刃傷沙汰に至る件は、『仮名手本忠臣蔵』の三段目の、高師直が塩治判官の妻顔世御前に横恋慕し、判官を罵ったため、判官が師直を斬りつける趣向を利用している。そして、『三十石體始』の二段目の、主の縫之助が恋仲の傾城総角から貰った起請文を取り返すために、源八が平太との竹刀手合わせでわざと負ける件は、『双蝶々曲輪日記』の二段目の、親方筋の若旦那与五郎が恋仲の傾城吾妻を身請けする金を工面するまで長吉に時間の猶予を頼むために、濡髪長五郎が長吉との角力でわざと負ける件を利用したのである。つまり、角力取りの長五郎と長吉の対決を、二人に袴を着せた武士の神道源八と関口平太の対決に脚色したのが『三十石體始』である。一鳳は、既存の作品の筋を脚色することを「心の古きを詞あたらしくする」として、これを「訳文」と言っているのである。

中村が引用で、「(中略)」としたところは、「和歌は、詞の古きを用ひて心を新しくせよと定家卿も教へ玉へりと聞り。狂言は此うらうへにて」である。一鳳は、藤原定家の「詞は古きを慕ひ、心は新しきを求め」(『近代秀歌』)という考えを借りて、和歌は古歌の歌詞を使い、新鮮な詩情を

求めるが、歌舞伎はその真逆の発想で、古い作品の「心」を、新しい「詞」で表現すると説明している。右の中村の引用部分に続く箇所では、一鳳は、「近來のはめ物は、趣向、仕組、詞付、其俣にて役者の名付ばかりを改たるは、切継、敷写しともいはんか。耻べき事の甚しきといふべし」として、最近の作者は古作の趣向と仕組、セリフをそのまま利用して、「ぬれ髪と放駒に上下を着せる」ような新しい工夫をしていないと批判している。

一鳳のいう「訳文」の意味するところは、『三十石體始』の忠臣蔵や双蝶々の「趣向」の利用を指していることや、「趣向、仕組、詞付、其俣にて役者の名付ばかりを改たる」という当時の狂言作者への批判の仕方から推察すると、二つ以上の「世界」を融合させて新しい筋にすることを意味する「綯い交ぜ」とは違い、古い作品の筋を新しい筋に取り入れることやそのことによって完成された作品を指している、「書き替え」に近い作劇上の用語だと思われる。むしろ、浦山の定義のように、現在の歌舞伎用語として使われている「綯い交ぜ」は、中村が戯作の用語として説明した「綯い交ぜ」と同じである。しかし中村の説明にも、戯作の趣向を意味する「綯い交ぜ」の古い用例は見あたらず、戯作における「綯い交ぜ」の由来も依然不明である。

「緋い交ぜ」と類似の用語としては、「訳文」以外に「テレコ」がある。「テレコ」は、「手入れこ」からで、手入れは手を加えること、こは物事を交互にする意の接尾語（『最新 歌舞伎大事典』、柏書房、二〇一二年）であるとされる。小池章太郎は、「テレコ」を「脚本・演出用語。異なる筋の脚本を交互に展開上演すること。三世瀬川如皐の《東山桜莊子》（田舎源氏と佐倉宗吾を交互に演じた上演形態）などがその例」（『新版 歌舞伎事典』前掲書）としている。緋い交ぜが作劇法を指す用語で、テレコは脚本・演出の用語である違いはあるが、異なる筋を合わせるといふ共通点がある。菊池明が『東山桜莊子』（嘉永四年八月、中村座）の台帳を影印紹介した『早稲田大学蔵 資料影印叢書 歌舞伎台帳集』（早稲田大学出版部、一九八六年）の解説において、「地藏堂通夜物語」などに見える佐倉惣五郎の伝説に、柳亭種彦の〈修紫田舎源氏〉をなймаぜにした作で」と、『東山桜莊子』が緋い交ぜになっている作品であるとしており、明治時代の作劇法における「緋い交ぜ」という用語と現在の演出用語としての「テレコ」という用語は同じであることが分かる。

以上のように緋い交ぜと訳文、テレコという三つの用語は、既存の作品を複数利用して、新しい作品を作るとい

共通点がある。その中で現在歌舞伎の作劇の用語としてその地位を確立した「緋い交ぜ」は、明治以降に使われ始めたと思われ、それが確認できる最初の用例も、複数の作品を絡み合わせ一つに融合するという今の「緋い交ぜ」の意味とは違い、二つの作品を交互に並べるだけの構成を指していることが確認できた。

右の説明中の「作品」は、「世界」という用語に置き換えることも可能であろう。歌舞伎における「世界」については、入我亭我入著『戯財録』（享和元年秋成立）の記述が有名である。

豎筋横筋之事

一 大筋を立るに、世界も仕ふるしたるゆへ、あり来りの世界にては、狂言に働きなし。筋を組て立る故、豎筋・横筋と云。たとへば、太閤記の豎筋へ、石川五右衛門を横筋に入る。また柏手・公成・桜子・桂子・毛谷村六助など、皆横筋なり。豎筋は世界、横筋は趣向に成。豎は序なり、大切まで筋を合せども働なし。横は中程より持出しでも働きと成て狂言を新ら敷見せる、大事の眼目なり。

『戯財録』の説明によると、右に挙げた例では「世界」が「太閤記」であって、「趣向」が石川五右衛門や柏手等の

人物のことを指していることが分かる。「太閤記の堅筋へ、石川五右衛門を横筋に入る」^{いれ}「堅筋は世界、横筋は趣向に成」という文は、「太閤記Ⅱ堅筋Ⅱ世界」、「石川五右衛門Ⅱ横筋Ⅱ趣向」のように図式化することができる。おおざっぱに言うと、時代背景を「世界」、それを背景にして動き回る人物を「趣向」と分けることもできる。

服部幸雄は、「世界」における「古典の時代背景」に加え、「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性格(すなわち役柄)、(4)人物相互の関係(対立関係・共調・恋愛など)、「世界綱目」の解説(狂言作者資料集(二)——「世界綱目」「芝居年中行事」——国立劇場調査養成部・芸能調査部、一九七四年)であるとまとめている。服部のまとめの(1)基本的ストーリーを除いた(2)役名、(3)役柄、(4)人物相互の関係は、すべて歌舞伎作品の登場人物と深い関係がある。

「世界」における基本的ストーリーは、登場人物相互の関係により進まれる。その意味では一つの「世界」には、関係を持ち合うために、少なくとも二人以上の構成員が必要になる。言い換えると「世界」は、登場人物群の構成員

の相互関係により形成されるストーリーと定義することができる。すると「綯い交ぜ」になった作品は、前太平記・太平記のような一つの「古典の時代」を背景に、複数の「世界」の人物群相互の関係によりストーリーが進むことになる。

顔見世狂言は、平安時代の前太平記の世界、初春狂言は鎌倉時代の曾我の世界というように、江戸歌舞伎においては一年の歌舞伎の「世界」が大体決まっていた。そして、お家騒動、敵討ち、世話のように歌舞伎の筋も定型化していたので、複数の筋を絡み合わせるということは、一つの決まった「世界」の中に複数の「世界」の登場人物を用いることを意味する。例えば『隅田川花御所染』は、鎌倉時代を背景に隅田川の世界と清玄桜姫、加々見山の世界の人物群が登場している。特定の「世界」に固有の時代背景から解放された人物群は、もはや「趣向」との区別がなくなり、「綯い交ぜ」の定義において「世界」にこだわる必要がなくなってしまう。実際に『隅田川花御所染』の作者の南北も、別々の「世界」と「世界」を取り合わせているという意識はあまりなかったと思われる。

前述したとおり歌舞伎用語としての「綯い交ぜ」は、明治以後の用語であり、しかも当初は二つの「世界」が絡み

合つて一つに融合させられているという意味ではなかったのである。歌舞伎研究が進むに連れ、「緋い交ぜ」の意味が限定され、複数の「世界」が「一つの筋に絡み合う」という意味に変わったのである。それは、歌舞伎の研究においては自然な成り行きではあったが、現在の「緋い交ぜ」についての理解を基に、江戸時代に書かれた歌舞伎作品を説明することには、十分な注意を要する。

二 『彩入御伽艸』から『隅田川花御所染』へ

『彩入御伽艸』（文化五年六月、河原崎座）は、南北の立作者の地位が安定した時期の早い頃の「緋い交ぜ」の作品であり、『隅田川花御所染』（文化十一年三月、市村座）は、緋い交ぜの代表的な作品として、取り上げられることの多い作品である。この二つの作品は、共に複数の「世界」を利用した「緋い交ぜ」の作品であるが、その「世界」の利用の仕方には相違点が見られる。

文化五年一月南北が立作者に据わった河原崎座は、吉例の曾我狂言以降『伊達競御国戯場』（三月）、『仮名手本忠臣蔵』（五月）、『本朝廿四孝』（五月）のように、歌舞伎や人形浄瑠璃の旧作に基づいた作品を舞台に上げ続けた。六月になつて南北は、いよいよ新作の『彩入御伽艸』を上演

する。この作品は、郡司正勝が『鶴屋南北全集 第一巻』（三書房、一九七一年）の解説で「一番目は天竺徳兵衛に、木幡小平次と播州皿屋舗を二日替りに交互に緋い交ぜにし、二番目に、お妻八郎兵衛を出した。一番目と二番目とはまったく連絡がない」と述べているように、一日は天竺徳兵衛と木幡小平次の世界が緋い交ぜになった作品を、その翌日は天竺徳兵衛と播州皿屋舗の世界が緋い交ぜになった作品を一番目に二日替わりで上演し、二番目は一番目とは独立した内容のお妻八郎兵衛の世界の作品を上演したものである。しかし南北の二日替わりの構想は、初日からそのような上演形態を実現することはできなかったようだ。日本大学総合学術情報センター所蔵の絵本番付（mh015-024）の表紙に朱筆で「この狂言大入大当り。松助病身にて小平次とお塚栄三郎代ル。弥陀次郎代り才三郎。七月五日より堺川と皿屋敷の二幕出し、松助早替り。七月廿日千秋楽」と記入されているのが事実であれば、播州皿屋舗の件が追加されたのは、『彩入御伽艸』の幕が開いて一ヶ月あまりが過ぎた七月五日のことである。しかも、これさえ同月二十日には千秋楽を迎えたことになる。現存の絵本番付には、界川と皿屋敷が載っておらず、発端・三建目・三建目切は、天竺徳兵衛で、初日四建目と五建目は小平次、そして六建

目・大詰は再び天竺徳兵衛に戻り、その後二番目に移った。すなわち七月五日から追加されたとされる皿屋敷の場を欠いている。『鶴屋南北全集』に収録されている国立国会図書館蔵の台本は、天竺徳兵衛の部分が欠けていて、小平次の冊の表紙には場割の指定はなく場割名のみ記されている。それに続く皿屋敷の冊には、四建目・五建目と場割の指定と場割名が記されている。『鶴屋南北全集』が小平次の部分に三建目と場割を付けているのは校訂者（落合清彦）の判断だと思われるが、それは誤りで、正しくは初日四建目・初日五建目である。次に『鶴屋南北全集』の場割と現存する絵本番付の場割、「世界」をまとめた。

『南北全集』の場割

絵本番付の場割 世界

発端

三建目

天竺徳兵衛

三建目切

天竺徳兵衛

第一番目 山城の国 初日四建目

木幡小平次

蜩ヶ沼の場

第一番目 (三建目) 初日五建目

木幡小平次

小幡の里世話場

欠

(播州皿屋敷)

第一番目 四建目

界川辻堂の場

第一番目 五建目 欠

(播州皿屋敷)

播州皿屋敷の場

六建目

天竺徳兵衛

第二番目 序幕

大詰

天竺徳兵衛

第二番目 序幕

第二番目序幕

お妻八郎兵衛

两国鰻屋の場

第二番目 中幕

中幕

お妻八郎兵衛

浅草復井町の場

第二番目

大切

右に記した「世界」は、絵本番付と台帳で判断したものである。一日の興行で「世界」は、天竺徳兵衛↓木幡小平次↓天竺徳兵衛↓お妻八郎御兵衛のように替わり、各筋は他の筋から独立している。台帳の残っていない天竺徳兵衛の筋は分からないとしても、木幡小平次が妻のおとわとわの情夫多九郎に殺されその復讐をする一部始終の筋が、他の筋が入り込むことなく続いている。播州皿屋敷の筋も同様で、幸崎が浅山鉄山に殺されて、鉄山を滅亡に導く筋が後日四建目と五建目で続いている。複数の「世界」が互いに干渉し合うことなく入り組んでいる構成は、翌年四月の『靈験曾我籬』(文化六年四月、市村座)の世界構成と類似している。右の『彩入御伽冊』のまことに倣って、

場割と「世界」を記すと次のようになる。

場割

世界

序幕 五社明神の場

亀山＋比翼塚

二幕目 本庄屋敷の場 石井屋敷の場

亀山

小天龍辻堂の場

三幕目 鈴ヶ森の場

比翼塚

(幡随院長兵衛)

四幕目 浄瑠璃の場 対面の場

曾我

五幕目 厚原曾我両社の場

嫁切り

六幕目 阿倍川中嶋村の場

嫁切り

七幕目 吉原仲之町井筒屋の場

比翼塚

返し、大音寺前の場

八幕目 山谷堀船宿の場 船中の場

亀山

九幕目 花川戸長兵衛内の場

比翼塚

(幡随院長兵衛)

大切 敵討の場

亀山

『靈験曾我籙』も、『彩入御伽艸』の世界構成と同様、亀山と比翼塚、曾我の世界と嫁切りの筋が平行して進んでいる。三浦広子は、「鶴屋南北における脚本構成法―絢交(『国語国文研究』第三十七号)において、桜田治助の『傾城吾嬬鑑』(天明八年四月、中村座)と鶴屋南北の『靈験曾我籙』

を比較し、南北の「絢い交ぜ」の特徴を次のように述べている。

治助の方には、二つの筋が複雑にからみ合って、一つの世界を構成している妙味に、絢交の趣向をみとめられた。しかし、南北は、敢て、治助のねらった、混合体の趣向のたて方を使わなかった。かえって彼は、同じ次元で展開される筋の、その分裂性の方に絢交の効果を見出しているのである。そういう点では、一本立興行という制約の下で、作者達が絢交を企てたと同じ動機、つまり、一つの作品の中に、二つの違った筋をみせるために絢交は使われているといえる。

三浦は、治助が複数の筋を絡み合わせ混合体の一つの世界にする絢い交ぜを駆使したこととは違い、南北は複数の筋を平行に進行させ、複数の世界のままに分裂させる絢い交ぜを使ったとしている。しかし、明和六年(一七六九)立作者になった桜田治助が『傾城吾嬬鑑』を舞台に上げた天明八年にはすでにベテラン作者であったのに比べて、文化五年によく立作者として地位が安定した南北が『靈験曾我籙』を上演したのは翌文化六年のことであったから、未だ立作者としては駆け出しであると言ってよい。その経験の差が『傾城吾嬬鑑』と『靈験曾我籙』の絢い交ぜの構

成法の相違を生んだのではなからうか。南北も、立作者として経験を重ねて行くにつれ、治助と同様の「緋い交ぜ」の構成法を身につけるに至る。三浦も右の論文で、『杜若艶色紫』(文化十二年五月、河原崎座)と『曾我中村種取込』(文政九年八月、中村座)は、治助と同様に複数の筋が全く一体化した緋い交ぜになっていると指摘しており、南北も立作者として多くの作品書く中に混合体としての「緋い交ぜ」の技法を我がものにしたのである。

治助も南北も、緋い交ぜの作劇法を用いた理由の一つは、「一つの作品の中に、二つの違った筋をみせるために」それが不可欠であったことだとという三浦の見解に異論はない。正月狂言の「世界」が、曾我で固定された享保以降の江戸歌舞伎において、狂言作者は劇に変化をつけるためにさまざまな努力をしていた。『靈験曾我籬』の緋い交ぜもそのような努力の一環だったのであろう。そもそも『彩入御伽』が、天竺徳兵衛と木幡小平次、天竺徳兵衛と皿屋敷の二日替わりという複雑な構成を持つようになった理由も、毎年のように繰り返し返されていた天竺徳兵衛の筋に変化をつけるためであったのであろう。

『彩入御伽』の成功以降南北は、緋い交ぜを繰り返し返して試みる。しかし、それらの作品も、『彩入御伽』と同様、

複数の筋を並べ立てた形であり、治助のような複数の筋が渾然一体となった緋い交ぜではなかった。文化六年六月に上演された『阿国御前化粧鏡』(森田座)も不破名古屋と天竺徳兵衛、累の筋がそれぞれ平行していて、『彩入御伽』や『靈験曾我籬』の場合と同じである。文化十年正月の『例服曾我伊達染』(しきせものそがのたてぞめ)は、吉例の曾我の世界に、伊達騒動と累の筋を仕組んだ作品であり、曾我世界の虎が石や化粧坂の少将と傾城の高尾と一緒に登場したりしているが、治助の『傾城吾嬬鑑』に見える世界間の緊密さには至っていない。南北が複数の「世界」を融合させた作品を作るのは、文化十一年の『隅田川花御所染』を待たねばならない。

『隅田川花御所染』(文化十一年三月、市村座)には、隅田川や清玄桜姫の世界の人物と、加賀見山世界の人物が、互いに関係を持ち合い動き回っている。『鶴屋南北全集 第五卷』にまとめられている初演時の場割と、筋と登場人物を基準に「世界」を整理すると次のようになる。

場割

世界

第一番目三建目⁽⁶⁾

相州鎌倉六本杉の場

隅田川

新清水花見の場

清玄桜姫+加賀見山

第一番目四建目 入間館の場

清玄桜姫+加賀見山

第一番目五建目 辻番屋の場 隅田川+加賀見山

入間館尾上部屋の場 加賀見山

入間館奥庭の場 加賀見山

第二番目序幕 隅田川

隅田川梅若塚の場

第二番目中幕 妙亀奄の場 隅田川

第二番目大切 浄瑠璃 隅田川+道成寺

一番目の三建目の清玄桜姫の筋は、隅田川の世界が『姿観隅田川』（元文五年（一七四〇）二月五日、市村座）以来、清玄桜姫の世界と混合して作られてきたことを考えると、隅田川の筋と分けて考える必要がなくなる。落合清彦が『隅田川花御所染』の「世界」について、「中心世界は隅田川の世界で、そこへ清玄桜姫と加賀見山をないませたといえる」（『鶴屋南北全集 第五卷』解説）としているが、より端的に言えば、隅田川の時代背景に加賀見山の筋を取り入れ、一番目に据えた作品ということになる。

あくまでも右の世界区分は、各場において筋の中心になる「世界」をまとめたものである。これによると、『彩入御伽草』と『靈験會我籬』における一つの場は、主に一つの「世界」で形成されていたが、『隅田川花御所染』における一つの場は、複数の「世界」の要素が並べられ構成されて

いることが分かる。第一番目三建目の「新清水花見の場」を、さらにいくつかの「場面」に細かく分け、あらずじと内容の中心になる「世界」に従って整理すると次のようになる。

清水寺花見の場面

花子前と桜姫の姉妹が局岩藤、中老尾上を連れて花見に出る。

「加賀見山」

竹刀手合わせの場面

花子前が許婚松王丸の形見の都鳥の一卷を尾上に預ける。

岩藤は、それを恨み、尾上に

竹刀手合わせを仕掛ける。町

人出身の尾上が試合を受けか

ねていると、尾上の部屋遣い

お初が代わりに岩藤と竹刀手

合わせをする。「加賀見山」

花子前の剃髪の場合

花子前が、許嫁松王丸の行方が分からなくなったことに懊

悩し、出家し清玄尼になる。

桜姫が許婚の頼国（実は松王丸）と契る。「清玄桜姫」

清玄尼が読経をしている所に

松王丸が来て情を交わす。

清玄尼の夢の場面

「清玄桜姫」

清水寺観音堂の場面

清水寺の舞台から清玄尼が身を投げる。

「清玄桜姫」

清水寺の麓の場面

清玄尼が桜姫と頼国（実は松王丸）の契りの血酒を代わりに飲んで破戒する。入間家の忠臣と謀反人の、お家の重宝をめぐる立ち廻りになる。

「清玄桜姫」

右のように一つの「場」は、各世界の短い「場面」を並べる形で構成されている。例えば、「清水寺花見の場面」は、姫君の出家への決心と、姫を慰めるための花見という設定で、『加々見山旧錦絵』の花見の場面を利用している。そして、清玄尼が清水寺の舞台から願を掛けて飛び降りる「清水寺観音堂の場面」は、『花系図都鑑』はなけいずみやこがみ（宝暦十二年三月、京都蛭子屋座）等の清玄桜姫の作品に多く見られる場面が利用されている。花見をしたり、清水寺の舞台から飛び降りたりする場面を並べるだけでは、観客が加々見山と清玄桜姫の世界を思い出すのは難しいかも知れない。ただし、局岩藤と中老尾上が花見をし、清玄尼が清水寺の舞台から飛び降りるといふことになると、観客は加賀見山と清玄桜姫

の同場面を思い出すことができる。つまり、ごく簡単なストーリーにそのストーリーと関係のある人物群が登場することによって、「清水寺花見の場面」と「清水寺観音堂の場面」は、ようやくそれぞれ一つずつの「世界」と言えるようになる。このように分解されて最小限になった「世界」は、一つの「場面」として最小限のストーリーが完結するので、「場」の中に複数の「世界」が羅列されていると言っても互いのストーリーを干渉し合う恐れがなくなる。

複数の「場面」は、「清水寺花見の場面」から「清水寺の麓の場面」まで変わり、「世界」も加賀見山から清玄桜姫へと移っている。しかし「場」は、「新清水花見の場」で変わりはなく、⁽⁹⁾観客の目には内容的に繋がっているように見えただけである。

文化初期の南北は、未だ立作者の経験が少なく全体的な筋を有機的に作り上げることは苦手ではあったが、観客の目を驚かす機知に富む趣向の組み合わせには、すでに一定の評価を得ていたと思われる。南北の名を世に知らせた見習い作者時代の鯨のダンマリ⁽¹⁰⁾の逸話と『天竺徳兵衛韓嘶』の成功は、「趣向」と「趣向」の仕組みに長じていた南北の特徴を物語っている。『天竺徳兵衛韓嘶』の成功後、立作者の地位を確立する前の文化初期の南北は、「趣向」本位の

作劇をしていたが、そのような「趣向」を並べる作劇法では、それぞれの個々の「趣向」が全体の筋に絡まない場合が多かった¹⁰⁾。そのような問題を解決するために、立作者になつて間もない頃の南北は、例えば『彩入御伽艸』に窺えるように、天竺徳兵衛と木幡小平次と皿屋敷の筋を、一つ以上の「場」に割り当てることで、個々の筋の一貫性を保とうとしたのである。例えば第一番目初日四建目の「山城の国策ヶ沼の場」と第一番目初日五建目の「小幡の里世話場」は、木幡小平次の筋が中心になっていて、天竺徳兵衛や皿屋敷の筋の内容とは独立していると言つていい。天竺徳兵衛・木幡小平次・皿屋敷の筋が『彩入御伽艸』という大名題で上演されたのは、南北と尾上松助・栄三郎が得意としていた天竺徳兵衛と幽霊（小平次と幸崎）の早変わりという趣向を同時に見せるためだったのが一つの理由だったと思われる。南北は、それぞれの「趣向」を個々の筋に膨らませて、その複数の筋を組み合わせることで、「趣向」が全体の筋に絡まない問題を解決しようとしたのではなからうか。ただしその解決法により、「趣向」が全体の筋に調和しない問題は解決されたとしても、それぞれの筋が一つに融合しない問題は依然として残る。

そこで南北は、右の方法を発展させ、『隅田川花御所染』

のように、複数の「世界」の単位を細かくした「場面」を利用するに至る。複数の「世界」のそれぞれの「場面」を同じ「場」に並べることにより、複数の「世界」の筋がまるで一つの筋に融合されているように見えるのである。¹¹⁾

おわりに

歌舞伎の作劇法を説明する時よく使われる「綯い交ぜ」という言葉について改めて確認し、南北の「綯い交ぜ」と呼ばれる作品の内実について考察した。研究史においては「綯い交ぜ」は、複数の筋を交互に並べるといふ意味から、複数の「世界」を融合させ、一つの「世界」を形作るという意味へ移り変わっている。しかし、歌舞伎を実際に作る側である作者、特に南北は、そのような意味における「綯い交ぜ」の作品を書いたわけではない。観客層が熟知している筋を利用することは、作者の新作への負担を減らし、観客が新しい作品を理解することを容易にするという利点がある。南北は、既存の作品である「世界」をそのまま利用するよりは、「世界」を、短いストーリーが完結する「場面」という単位に分解し、筋を仕組んだのである。

「場面」は、「趣向」に似ているが、人物相互の関係によりその「場面」の中で完結するストーリーであることで「趣

向」と区別される。南北は、立作者の地位を確立する以前は、「趣向」を好んで使い、立作者の地位を確立して間もない時期には、複数の「世界」の筋をそれぞれさほど細かく分解はせずに交互に仕組み、立作者の経験を積み重ねた後の時期には、既存の「世界」を細分化した「場面」を並べ直すことで、ともかくも筋を一貫させようとした。これにより南北は、新しい筋を作らないといけないという重圧や、発端から大切まで筋を通さなくてはならないという重圧から解放されたのであろう。

【注】

(1) 南北研究に限って言うと、伊原敏郎の『近世日本演劇史』(早稲田大学出版部、一九二三年)以降、緋い交ぜという言葉は、定着してきたと思われる。『近世日本演劇史』が出版されて十四年後の昭和二年七月の『早稲田文学』(二百五十八号)は、『南北と黙阿弥』という特集号を出した。そこで畑耕一は、「彼の立てた趣向と工夫は、目まぐるしいほどからみ合つてあるのであつた。一例を彼の『独道中五十三歌』(文政十年七十三歳の作)にとれば、これは実に『染分手綱』と『桂川』と『白石断』と『亀山染』と『比翼塚』と『藤栗毛』の世界を緋ひ交ぜにしたもので、今日、性格の情調の気分のと、

やかましく評議の行はれる戯曲論にあつては、支離滅裂の荒唐無稽とやつつけられる代物ではあらうが、一場面毎に、在来にはなかつたといふ新趣向新工夫を人物と舞台の上に出して、これが六月河原崎座で上演された時には江戸中の大評判記録破りの大入を占めたといふ」(四谷怪談作者としての南北)として、「緋い交ぜ」を南北作の大きい特徴としている。

(2) 山本二朗述、並木正三項『演劇百科大事典』(平凡社、一九六〇—一九六二年)

(3) 守随憲治は、『歌舞伎劇戯曲構造の研究』(北陸館、一九四七)において、「訳文とは他の演劇形態における脚色又は演出とほとんど同様に歌舞伎劇において再演される場合に、その脚色なり演出なりを呼ぶことが原則である」として、訳文とは、主に能や操り浄瑠璃の一つの場が新しい狂言にそのまま移入されることを意味するとしている。

(4) 早稲田演劇博物館所蔵の本作の辻番付には、朱筆で「佐倉宗五郎一件をはめし狂言珍敷」とあり、一つの筋を他の筋に取り入れることを、「訳文」の「はめる」という言葉を使っている。朱筆が書かれた時代(天保—慶応頃)には、「テレコ」と「訳文」という用語の使い分けも不明明であつたことが窺える。

(5) 一応、二つの筋は、弥陀次郎時綱(初日四建目)と幸崎(後日四建目)、おとわ(初日四建目)と浅山鉄山(後日四建目)が姉弟・兄妹の関係で結ばれているが、木幡小平次(初日四建目)と皿屋敷(後日四建目)の怪談は、筋がそれぞれ完結している。

(6) 第一番目三建目の「相州鎌倉六本杉の場」は、絵本番付には二建目発端になっている短い幕である。

(7) 桜姫物と隅田川物の関係に関しては、落合清彦『清玄桜姫物』と(隅田川物)との関係試論―江戸かぶさにおける変容の軌跡』(『演劇学』第二十五号)に詳しい。

(8) 例えば第一番目の「新清水花見の場」は、「清玄桜姫」の世界としたが、隅田川世界の人物猿島惣太や松若丸が登場したり、鏡山世界の尾上と岩藤が出てきたりして、それぞれの筋が運ばれるので、「清玄桜姫」の世界だけではない。しかし、許婚の行方が分からなくなり、出家をしようとした花子前が、正体を隠して現れた許嫁を見て墮落するという、

清玄桜姫を利用した筋が中心になっている。

(9) 舞台は、新清水寺の境内から観音堂の中、夢の場面、観音堂、新清水寺の麓のように回り舞台とせり上げを利用して変わっているが、全て新清水寺の境内であり「場」は「新清水花見の場」で変わりはない。

(10) 拙稿「文化初期の鶴屋南北」(『東京大学国文学論集』第八号(東京大学文学部国文学研究室編)に詳しい)。

(11) 南北が「場面」と「場面」を、人物相互の関係と共通する小道具で繋げることは、『彩入御伽草』の筋と筋の関係がそうであるのと同じである。さらに『隅田川花御所染』の場合は、それぞれの場面が大きく変わるところに特定人物を共通に働かせて、「場面」と「場面」を一層有機的に繋げている南北は、「場面」と「場面」を対にしたり、二つの「世界」の人物を「実」で合体させそれぞれの「場面」に使ったりして、「場面」と「場面」を繋げている。これに関しては、別稿で詳しく述べたい。