

黄表紙『忠臣蔵 人唯一心命』

——描かれた演出——

齊藤千恵

はじめに

寛政五年刊の黄表紙「忠臣蔵燧燧書 人唯一心命」には、実に多くの演劇的要素が盛り込まれている。作者唐来三和は芝居に精通していたとみられ、作品中において芝居内容の利用を頻繁に行なったことは先学も指摘しており、本書に芝居の要素が盛り込まれたのも、三和が芝居通であったことと関わりがあると思われる。本書については、黄表紙研究の見地からはあまり高い評価が得られず、注(2)の鈴木氏論考に

登場人物の本心を京伝の善魂悲魂風に一緒に描き、本人の言動との懸隔に滑稽味を出した作である。しかし、その本心の描写はさほど突飛なものでもない。常識的とまではいかぬが、浄瑠璃を深読みすれば十分出てくる体のものが多い。この作の存外なつまらなさはそこからきている。彼自身の芝居見巧

者的な忠臣蔵解釈から大きく離れることが出来なかったのであらう。

と評されるなど、芝居要素の多用がかえってマイナスと受け止められることもあった。しかし、本作に盛り込まれた芝居の要素には、原作浄瑠璃には記されていない登場人物の台詞や動作など、当時の舞台面を写したと考えられる表現が多数見られ、演劇研究の立場からみた場合、ほかの同時代資料にはあまり記されない、「忠臣蔵」演出を追う上での貴重な記録となっている部分も含まれる。そこで、本稿では演劇研究の立場から「人唯一心命」を読み解き、黄表紙に含まれる演劇関係記事の資料的役割についても考えてみたい。

一、「人唯一心命」の構成

すでに多くの先行研究が触れるように、「忠臣蔵もの」の黄表紙

紙は、安永八年刊『案内手本忠臣蔵』以降、さまざまなバリエーションをもって発達した。沢田みち子の分類によれば、その多くは「筋書は『假名手本忠臣蔵』の段を追って進むが、ある一つの一貫したテーマをこじつけたもの」であり、「人唯一心命」もその一つである。三和はこの作品のほかにも、忠臣蔵ものの黄表紙を二作品残している。

【人唯一心命】丁裏の「凡例」の記述には、

「一 奴紙は人の心のおなじからざるは人の面のごとしといえる語にもとつきて忠臣蔵のしやうりをもつてすじとす

一心にかたちなし仮にかたちをもうけて由良の介がぼうだら本蔵があくたい仮おかるがあだつき九太夫がさほさきの遊びも心詞の相違を見する也

「一本文忠臣蔵はみな御存の事なれば筋書をはしより、印をもつて其人のことは書とし、印を以て心におもふ事をあらはすもこんざつなく見安からんため也

とある。「忠臣蔵のしやうりをもつてすじとす」、「本文忠臣蔵はみな御存の事なれば筋書をはしより」とある通り、本文中に全くストーリーの部分が描かれないのが本書の特徴である。「假名手本忠臣蔵」の各場面を切り取り、その場面における各登場人物の心の動きを捉えることを主眼としたのが、「人唯一心命」の趣向といえる。

挿絵の各画面においては、中央に大きく「假名手本忠臣蔵」の一場面を描き、その周辺に「心」の文字の小人物を描く。小人物は各登場人物のそれぞれについて一体ずつ描かれている。

文中の表記では、やや判別しにくい部分ではあるが、「と」の二種類の括弧を用いており、「の」括弧には、主に浄瑠璃正本から各登場人物の台詞を抜き書きし、あるいは台詞をもじったパロディなどを行なって各登場人物の表面上にあらわれる動きを表わす。挿絵中央に描かれた場面の台詞を記すものが多い。一方「の」括弧には、その登場人物の心の動きを描いた部分を表現する。周囲に描かれた小人物の台詞や動作に関する記述が多い。各場面における登場人物の心中の眩きや、その登場人物の動作や台詞を生かした表現、また「忠臣蔵」の他の登場人物と結び付けた表現などがここに記される。「」には原作に比較的近い表現、「」には浄瑠璃から比較的離れた、作者の工夫の多い表現がなされている。

【人唯一心命】の各画面の構成・文章表現については、おおむねこのような整理が可能であるが、挿絵に関しては、先行の「忠臣蔵」もの作品を踏まえた工夫もみられる。

二、「傲勝春英意」の意味

【人唯一心命】十五丁裏の画工署名には、「傲勝春英意 根岸優婆塞画」とある。この署名について、棚橋正博氏「黄表紙総覧」では、「神史提要」にある通り、根岸大塚村在住であった北尾重

政画であろう、とした後、

「倣勝春英意」とあつて勝川春英の役者絵の画風を模倣しようとしたものであろうから、挿絵に重政の画風を求め難い。登場人物の何人かは、春英流の役者似顔絵になるものであろうが、詳細は未勘。

とする。「人唯一・心命」の画風は「春英流の役者似顔絵」風の表現ではなく、むしろ春英が多く手掛けた忠臣蔵の狂言絵など、特定の役者を示さない場合の画風に類似しているもので、登場人物の顔などを春英風を模したと見ることは可能であるが、「倣勝春英意」の意味するところは、それだけではない。

本書刊行の前年である寛政四年に出版された春英画の黄表紙「仮名手本忠臣蔵」と「人唯一・心命」の挿絵を比較してみると、両者にある共通点が見い出せる（次頁表）。

この表をみると、「人唯一・心命」は、描く場面の選定の仕方については、春英画「仮名手本忠臣蔵」にそれほど強い影響を受けているわけではない。両者が描く場面が一致した部分については、二段目は本蔵が松を切る場面、三段目は判官が師直に切りかかる場面、五段目は定九郎が与市兵衛の財布を奪う場面、六段目は勘平切腹の場面を描くなど、他の多くの忠臣蔵ものにもしばしば描かれる場面である。また、舞台進行上時間的にずれのある場面を描いたり、あるいは春英画「仮名手本忠臣蔵」にない場面

を「人唯一・心命」が描いた箇所もある。

しかし、登場人物の衣装や背景の事物をみた場合、両者特有の一致点が見えてくる。登場人物の衣服や、背景の事物に描かれる図柄など、すべてではないものの、多くの図柄が双方の作品で一致しているのである。この一致点の中には、芝居で用いられていたために、多くの画証資料で類似の挿絵がみえるものも含まれるが、そうした場合でも、例えば五段目の定九郎であれば帯や刀の模様までが一致し、七段目の山良之助であれば帯や裾にわずかに見える模様まで同様に描かれるものはあまり見られない。このような細部の図柄までが、両作品においては一致をみる。また、七段目の竹森喜多八・矢間重太郎の衣装の図柄や、四段目の判官切腹の場面に描かれた左右の襖の図柄など、他の画証資料や文芸作品中では丁寧に描かれない部分においても、両作品に共通点が見出せる。双方の作品が芝居の「仮名手本忠臣蔵」を描く以上、ある程度の共通部分が出てくるのは当然のことといえる。芝居を写したゆえに、舞台上で常に同じ衣装が用いられる登場人物の描き方や、背景の構造物の描き方などは舞台上の各場面の大道具類の影響を多分に受けるであろう。しかし、両作品の一致点は「よく描かれる図」とは言い切れない細部にまで及んでいる。

先に触れたように、勝川春英は「忠臣蔵」の挿物狂言絵も多く残しており、それらとの関係も気になるところではある。春英画の挿物狂言絵で管見に入るものは、西村屋与八版4種、鶴屋金助版1種、葛屋重三郎版1種、伊勢孫版1種、版元名未詳（版元印

表 黄表紙『仮名手本忠臣蔵』・『人唯一心命』の対応箇所とその類似点

	大序	二段目	三段目	四段目	五段目	六段目	七段目	八段目	九段目	十段目	十一段目
	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」	「人唯一心命」
	一ウ二オ	二ウ三オ	三ウ四オ	四ウ五オ	五ウ	六ウ七オ	七ウ八オ	八ウ九オ	九ウ十オ	十ウ	十一オ
	一ウ二オ	三ウ四オ	六オ	七ウ八オ	八ウ九オ	九ウ十オ	十二ウ十三オ	十三ウ十四オ	十五ウ	(対応場面ナシ)	十七ウ十八オ
	場面	場面	場面	場面	場面	場面	場面	場面	場面	場面	場面
	衣	衣	衣	衣	衣	衣	衣	衣	衣	衣	衣
	直義・師直・判官・若狭之助、○顔世	若狭之助・本蔵	師直・判官・本蔵	石堂・薬師寺、△判官	△山良之助	○定九郎・与市兵衛	○勘平・勘平母・郷右衛門・弥五郎	○山良之助・竹森・矢間、△平右衛門	○山良之助、○お軽	○小浪、戸無瀬	○戸無瀬、△小浪・本蔵
	装	装	装	装	装	装	装	装	装	装	装
	背景	背景	背景	背景	背景	背景	背景	背景	背景	背景	背景
	暖簾	襖	襖	襖	襖	襖	襖	襖	襖	襖	襖

〔凡例〕
 場面 描かれた場面の、致の度合を記号で示した。
 ○…同じ場面を描くもの。
 △…ほぼ同場面を描くが、若干時間的にずれのあるもの。

衣装 一致の度合を記号で示し、下に一致した登場人物を記した。

○…衣装の図柄が完全一致するもの。

○…衣装の図柄が一部一致するもの。

△…図柄の一部に一致をみるものの、一致点がしばしば描かれる範疇であるもの。

背景 背景に描かれる事物に同じ図柄が見られる場合、その事物の名称を記した。

(傳) 1種、版元未詳(版元印なし)。1種で、計9種類を確認している。これらについて、「人唯一心命」との関連をみたところでは、黄表紙『仮名手本忠臣蔵』と「人唯一心命」との共通点以上に、関連性が強いと思われる種類のものは見当たらない。春英画の「忠臣蔵」狂言絵の中には、一部に春英画の黄表紙『仮名手本忠臣蔵』と同じ構図の浮世絵なども残されており、登場人物の一部の衣装に類似の図柄の見出せるものもある。しかし、一場面に描かれた主要登場人物のほとんどについて衣装に共通点が見られるものや、背景に描かれた事物の図柄の一致などが指摘できるものは見あたらない。管見に入った資料の範囲においては、春英画の浮世絵からの影響をみるよりも、寛政四年刊の黄表紙から影響を受けたとみるほうがよいように思われる。

『人唯一心命』において、登場人物の顔の描き方を春英風に描くばかりでなく、目につきやすい図柄を春英画の黄表紙『仮名手本忠臣蔵』からそのまま写しているところを見ると、画面に似かよった雰囲気を出すために、敢えてこれらの部分を引き写した、とみるのがよいのではなからうか。「倣勝春英意」という表記には、前年に刊行された黄表紙『仮名手本忠臣蔵』からの引き写しを標榜し、そこにパロディの面白みを持たせる意味合いを読み取っておきたい。

三、描かれた演出

それでは、『人唯一心命』にみられる「忠臣蔵」演出を描いた部分を追ってみよう。草双紙の上演資料としての活用法の詳細については、別稿ですでに述べた。当然のことながら、義太夫狂言には原作の浄瑠璃正本の存在があり、そこに記されている内容は、浄瑠璃初演の時点から存在したと考えてよい。また、それ以降の上演資料・浮世絵などにも多くの記録が残っているため、これらの記録に度々登場する演出についての指摘は省略する。他の資料との重複があまりみられず、上演資料として意義深い内容に注目して以下に採りあげていく。

①大序（一丁裏二丁表）

まず大序であるが、直義の心の記述、

「た、よしの心はたいくつしてしひれをきらし　ひたいにちりをつけながら　〇はやくしまつてかへりてへ　はらもよつほどきさらぎ下旬だ　けふのちさうは何をくわせるか　金ばくの付た七五三もあやまる　あしたは大かたのふをみせるだろう　これもちく生のかわをた、いてゆうれいのうはさをいふやうなものだ

に注目したい。大序の長さのあまり退屈している様子の直義を描いたものである。「金ばくの付た七五三もあやまる」という表記中、「七五三」は「仮名手本忠臣蔵」大序幕開きに祝儀性を込めて用いられる「七五三」に従った演出を踏まえたものであろう。

『人唯一心命』の表記からは、本書の刊行された寛政五年の時点で、大序における「七五三」を用いた演出がどのように演じられていたものか、具体的に知ることはできないが、何らかの形で「七五三」になぞらえた演出があったことは読みとれる。現在伝えられているさまざまな「七五三」の演出は、おそらく大序の幕開き自体に祝儀性の要素があったことから派生していったものかと想像されるが、下座音楽の早い時期の実態を示す資料が乏しいこともあり、当時の実態の実証は困難を極める。注（9）の景山氏の指摘にあるように、幕開きに祝儀性の要素を含む演出を行うことについては歌舞伎史全体に関わる問題であり、記録に残りにくいというだけで、さらに早い時期に遡源を求めべきものである。本稿では、こうした演出の実態が記録に残りにくいという

点を鑑み、「忠臣蔵」大序における「七五三」演出の存在を示す記述としてのみ指摘しておきたい。

本文中の「金ばくの付た」という部分は、そうした祝儀性や、儀礼的な演出が時間をかけて丁寧に演じられることをいうものであろうが、ここで台詞を言っているのが直義であるから、直義の金の風折烏帽子をも効かせているとみてよいだろう。

また、この場面の冒頭には、「此所初段かぶとをみつくるうちは上るりの地なれば いつれもむごん也」とあり、これも当時の演出の実態を示した部分と捉えられる箇所である。

②二段目（二丁裏三丁表）

二段目のこの場面では、若狭之助の心の台詞に

なんでもあしたのしうちほきの国やでしやうか 但し高らい
 やのむすこでしやうか こんや大さらいをしてすつはりとし
 てのかねばならねへ はやくあしたにしてへ 師直めを大け
 さか から竹わりか どう切か わぎりか それよりいつそ
 せん六ほんかいてうかと しろのみでもきざむやうにこゝろ
 えている

とある。二段目の時点で若狭之助は本蔵に、明日師直を討つ覚悟だと明かしており、「明日の仕内」とあるのは、三段目の松の廊下の場面で若狭之助が師直に切り掛かることを想定した記述であ

る。実際の舞台上では、桃井家の執権加古川本蔵が師直に賄賂を渡し、若狭之助が切り掛ろうとする直前に師直が謝罪したために、若狭之助は切りつけるのを断念する。

ここで文中に二人の役者の名が出てくる。一人目の「きの国や」は三代目沢村宗十郎を指す。三代目宗十郎は、明和九年正月に京三栞徳次郎座で若狭之助を演じ、この時の評文に

「芝居好」去年元服をせられてよりめきぐくと仕上られたぞ
 「頭取目」別して此度の若狭の介役町中一統に受よく始終短
 慮の心持 成程大名はあのやうな物かと存られますほどの出
 来やう「さじきより」夫故位を上られたも尤く

（明和九年三月刊『役者物見車』沢村宗十郎評）

とある。この時の若狭之助は、京都でかなり高い評価を受けたようであり、安永二年十二月大坂嵐松次郎座で若狭之助を演じた藤川柳蔵（後の二代目藤川八蔵）も、三代目宗十郎の仕内を採り入れて演じたらしい。¹¹⁾

また、天明五年十一月刊『古今いろは評林』若狭之助役評には、

坂田半五郎上京の時、今の沢村宗十郎勤しは、至て評判よくぞありて、本蔵今一度顔を上げい、もうあはぬぞよといふてはいる仕内に、大になみだをうかめさせし也、其比いまだ年もいたつて若輩なるじぶん、其仕内のよろしきは、まつたく

江戸の気持を見およびし物とぞ

とあって、明和九年上演時に、二段目の本蔵との別れの場面ですくに絶賛を受けたことがわかる。江戸では、天明七年五月中村座で若狭之助役を演じたが、この時の評では

去年中村座にて忠臣蔵の平右衛門義平ともにてきました

(天明八年正月『役者五極成就』沢村宗十郎評)

とあるのみで、若狭之助についての記述はない。

「高らいやのむすこ」は三代目市川高麗蔵を指す。寛政五年時点では高麗蔵の父四代目松本幸四郎も現役で、一般的にはこの時期の「高麗屋」といえばこの父子を指す。ここでは四代目幸四郎ではなく三代目高麗蔵を示したために、「高麗屋の息子」の表現を用いたのである。三代目高麗蔵は、天明三年市村座と天明七年桐座で若狭之助を演じている。天明三年の評判は、天明四年正月刊『役者千両箱』に「去夏のわかさの助は大いでござりました」と記される。天明七年の評判は、

春の清玄をはじめ けい政 若さの介 勘平 あかねや半七

迄 一ツとしてあた矢なくつゞいて評判よく 又此度も桐座第一の評判く『頭取』それゆへほうびを付しました

(天明八年正月刊『役者五極成就』市川高麗蔵評)

とあって、若狭之助を含むこの時期の評判がよいために、弓矢の「ほうび」まで付いている。具体的演出を読み取ることはできないが、高い評価をうけていたようである。

「あしたのしうちはきの国やでしやうか 但し高らいやのむすこでしやうか」の表現からは、具体的な若狭之助に関する演出方法は読み取ることができないが、この当時、若狭之助役を演じる際の、三代目宗十郎の型、三代目高麗蔵の型が異なっていたことは読みとることができる。最近若狭之助を演じた代表的な役者として、作者三和が認識していたのが、この二人であったとみることも可能である。

③四段目(四丁裏五丁表)

四丁裏五丁表の判官切腹の場面では、大星力弥の心の記述に、

「力弥が心はゆらの介をまちかぬ らうかのかたをさしのぞきく ○おらがおやぢもモウ来さうなものだ たんなが白むくのはだを一ツぬひでは力弥ゆらの介はまだか 又、つぬひでは力弥くゆらの介とはだをぬぐたびにきかれるにはこまりきる はやく来ればよい

とあり、力弥の心が画面左下端に描かれる(図1)。この場面は、現行の演出では、判官に「力弥、力弥、由良之助は」と問われた力弥が「いまだ参上仕りませぬ。」と答えるくだりが二回繰り返

されるが、二回目では、力弥や花道近くまで歩いていき、そこから揚幕のほうを見てから「いまだ参上」、判官の面前に戻って「仕りませぬ。」という動きとなる。一方の浄瑠璃正本では一度のみで、二度繰り返すことをせず、力弥の動作についても言及はない。「人唯一心命」には、このくだりを繰り返すこと、さらに力弥が廊下の方（花道のある左方）まで移動して由良之助の到着を確認することが描かれている。寛政五年までには、この部分はかなり現行の演出に近いものになっていたとみる事が可能である。

④五段目（六丁裏七丁表）

五段目では、定九郎の心の台詞に

むこひりやうぢをするがいやさき手ぬるふいへば付あがりの



図1 『人唯一心命』四丁裏五丁表
(東京都立中央図書館加賀文庫蔵、以下も同じ)

するこ、な死さかりおやちめと しうくわくはよこがほを見
せてたしかかうぎつかりときまつたつけ

とある。挿絵の定九郎も、真横から見た姿で描かれている(図2)。「しうくわく」(秀鶴)は初代中村仲蔵、五段目の定九郎役の工夫をきっかけに出世したことで知られる役者である¹²⁾。この部分の前半は『役者身振水面鏡』にある初代仲蔵の演じた定九郎の台詞と一部一致した台詞となっている。

同せりふ

これとつさん。ぬ
き身をつかんで手
がされた。さぞい
たからふ。ヲ、お
らきりやしねるノ。
これ見さつしやう。
ぬきみはおさめた。
はやく其金をもつ
ていてむこやむす
めに見せてノよる
こばせさつせい。
ヲ、どふいやこふ
いふと。つきあが

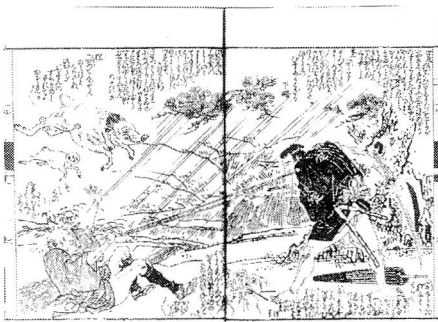


図2 『人唯一心命』六丁裏七丁表

りのした。こゝなはつつけおやぢめ

〔明和八年五月以降刊『役者身振水而鏡』 奴定九郎参〕

一致していない部分をどうとらえるか、という問題もあるが、初代仲藏は繰返し定九郎を演じており、その時々で少しずつ台詞が異なっていた可能性もある。相違があるから資料として当てにならないのではなく、「秀鶴はたしかこうしたっけ」という言い回しからも、少なくともこの部分の「人唯一心命」の記述は、寛政五年時点で作者三和の記憶に残っている、初代仲藏演ずる定九郎である、ととらえられる。

動作については、「水而鏡」との一致が見いだせず、本書独自の記述であるものの、与市兵衛を殺害し財布を奪う場面での横顔の定九郎は、先に触れた黄表紙「假名手本忠臣蔵」にも描かれている。「人唯一心命」では、挿絵に横顔を描くだけではなく、詞書に「横顔を見せてぎっかりと極まる」と記されており、初代仲藏の定九郎についての具体的演出を知ることのできる、貴重な記述と言える。「假名手本忠臣蔵」の五段目の初期演出を示すだけでなく、この記述は、役者から役者への芸の継承を考える上でも、重要な意味を持つものである。

この「横顔を見せてぎっかりと極まる」という表現からは、五代目松本幸四郎の得意とした「横睨みの見得」¹⁴を想起しうる。五代目松本幸四郎が初代中村仲藏に私淑し、秀鶴風の演出を多く採り入れて演じたことと、この「人唯一心命」の記述を考えあわせると、五

代目幸四郎が演じた「横見得」が、初代仲藏が演じていたものを継承したものではないか、と考えるのである。渡辺保に、四代目市川團十郎の役者絵に横顔で描かれたものが多いとの指摘があるが、初代仲藏の役者絵にも同様に横顔で描かれた作例を多数散見する。こうした役者絵のすべてが「横見得」を描いたものと考えるのは困難であるが、四代目團十郎から初代仲藏を経て五代目幸四郎へと芸の継承が行なわれた、という従来の指摘の中に、この「横見得」を含む可能性も考えられるのではないかと、とも思われる。「横見得」は「鼻高幸四郎」の異名を持つ五代目松本幸四郎が、鼻が高いという自身の身体的特徴を生かして独自に工夫したものと捉えられがちであるが、少なくともその原型は、初代仲藏までは遡ることができるといえよう。ここでは、横顔の役者絵が残るだけで「横見得」を行なったという明確な記録が現在のところ見出せていない四代目市川團十郎はともかくとして、初代中村仲藏が「横見得」を行なった記録として、注目しておきたい。

⑤六段目（七丁裏八丁表）

六段目では、原郷右衛門の心の動きに注目したい。

「郷右衛門が心は門口へ出てあたりへこゝろをつける ○ かべにみ、かどにくちいはのものいふ世の中 ゆだんがならぬとはしりこむ なむさんいつの間にかはちの木のもんくになつた

と、郷右衛門の心が勘平宅の門口まで行き、聞いていたものがないかと、あたりを向う様子が描かれている(図3)。郷右衛門の表面上の動きは、勘平の切腹を受け、敵討の連判状を勘平に見せる場面を描いており、この心の動きは、連判状を取り出すにあたって、敵討の計略が他へ漏れないための配慮を描いたと考えられるが、現行の演出との関連があるものであろう。この部分は、文久三年十一月市村座の台帳¹⁾では、

(不破数右衛門の台詞) 息あるうちに見する物あり……弥五郎、ソレ。

ト弥五郎、門口を窺ふ。

とあって、不破数右衛門²⁾が千崎弥五郎に声をかけ、弥五郎が門口を窺うことになっている。現行の演出で演じられるのも、弥五郎が周囲に目を配る、というものである。「人唯一心命」では郷右衛門の心が門口へ出ているため、この時点では、実際の舞台上で郷右衛門自



図3 「人唯一心命」七丁裏八丁表

身が連判状を取り出す前に門口を確認していたものか、郷右衛門が門口を窺うように、弥五郎に声をかけるといふ演出が既にできていて、それを踏まえるものは判断できない。しかし、連判状を出すにあたって周囲に目を配る、という点で一致しており、この演出の原型はなんらかの形で、既に存在していたものと考えられる。

⑥九段目(十二丁裏十二丁表)

九段目では、小浪の心の動きとして、

「こなみが心は力弥に一めあつてしにたひとふすまのたてつけよりおくをさしのぞき ○力弥さんがみへさうなものだアレくしうとのお石さんが打かけをきかえて三ほうをもつて御むやう御むやうとこへをかけさんしたは へいの鳥居の小べんか火の見のはしこのはりふだか

と記される。この部分では、由良之助の女房お石に、力弥との祝言を断られた小浪が、母戸無瀬に殺してと頼む場面を描いており、死ぬ前に力弥に一日会いたい、という小浪の心が奥を覗いている。小浪の心によって、お石の後半の出の舞台裏の光景が語られたのである。

現行の演出では、お石は小浪と力弥の祝言を断わって一度奥に入り、戸無瀬が小浪を切ろうとするのに「御無用」の声をかけた後、三方を持つての再登場となる。文久三年の台帳のト書きに

「トお石、打掛衣装にて、白木の三方を持ち、出で来り」とあることでそれが読みとれ、現行の演出でもお石が打掛を身につけるのはこの時である。

「人唯一心命」の記述は、このお石の衣装替えを指しており、衣装替えの場面を特定しうる資料としては比較的早い時期の記録となる。これと同様の演出記録は、管見の範囲では「古今いろは評林」にみえるのみで、衣装替えの存在や着替える場面を示すこの時期の資料は稀少といえる。

お石の打掛姿はこれ以前の番付類や浮世絵類にも数点確認でき、おそらく早い時期からお石が打掛を着る演出はあったであろうと考えられるが、初期台帳の残っていない「仮名手本忠臣蔵」では、途中で衣装を替えることがあったかどうか、さらには、いつどの場面で衣装を替えるのか、という記録がなかなか残りにくい。その意味で、「人唯一心命」の記述は、「古今いろは評林」記事の裏付け資料として扱うことができよう。

四、黄表紙に描かれた芸能

第三節において、黄表紙「人唯一心命」には、「仮名手本忠臣蔵」の演出のうち、浄瑠璃正本、同時代の番付類や評判記の記事、浮世絵などを用いても把握することのむずかしい、多くの演出を確かめることができた。舞台上の登場人物の動作や台詞の詳細を示すほか、ある役を得意とした役者や、その芸能の記録までが記

されている。また、断片的ではあるものの、役者の動作以外にも、舞台上の音楽的要素・時間的要素などの、本質的に紙上には記録に残りにくい事柄について、記録がなされていることも注目すべきである。

「人唯一心命」におけるこれらの表現の役割は、芝居内容の描き方の細かさによって、芝居通にしかわからない「忠臣蔵」を描くことにあった。本書の筋骨の大胆ともいえる省略は、皆が知っている部分を描くことに三和の興味がなかったことを象徴的に示している。この部分に浄瑠璃の詞章を多く盛り込み、浄瑠璃の文句を引用、もしくはパロディ化した部分については、浄瑠璃正本をたどればほぼ理解できる部分である。この部分では、各人物に焦点を置き、その人物の心中・前後の動作などを自由に描いた。ここに、芝居通の目からみた「仮名手本忠臣蔵」の一コマをこと細かに記したのである。その観察の細かさが、当時の芝居好きの読者に喜ばれたことであろう。この作品には、舞台上における「当世」が、盛り沢山に描かれているのである。その点についての三和の自信が、最終丁に描かれた三和と版元葛屋重三郎の会話場面での三和の心の台詞「きんねんのめうさくたがなせかまだくほめやうがすくねへ」に表わされているのであろう。

三和がここまで「忠臣蔵」の細部を描くことができたのは、目頭に触れた通り、芝居に精通していたという三和の個人的性質も手伝ったことであろう。しかし三和の作品に限らずとも、黄表紙に芝居を利用したものが多数存在することは周知のことであ

り、黄表紙の特性上、同時代の上演資料類や、その前後の時代の文芸作品には描き得ないような芝居内容を紙面に表現している可能性があることも見逃すことはできない。

上演の一義的資料である番付類や、改変の少ない青本黒本・正本写しなどは、当時の実態を比較的忠実に写した可能性が高いという点で上演資料としての価値がある。しかしながら、これらの資料においては、特定の場面や個別の役者・登場人物についてポイントを絞った記述がなされることは少ない。一方で、ストーリーを描くことを目的とせず、芝居のある一部分に焦点を絞って、比較的自由的な立場から記すことを可能とした黄表紙は、独自の手法で芝居の内容を写しているのである。

おわりに

「人唯一心命」に描かれる「忠臣蔵」の内容には、同時代の上演資料には記されていない芝居内容が、多く盛り込まれている。このことは黄表紙の工夫としては、芝居通にしかわからない内容を盛り込むことで、「知る人ぞ知る」面白みを作品に持たせる、という効果があったものと思われる。

本書の角書「忠臣蔵壁楽書」の「忠臣蔵」は、芝居の「仮名手本忠臣蔵」であると同時に、春英画の黄表紙「仮名手本忠臣蔵」でもあった。浄瑠璃の「忠臣蔵」筋書は周知のことであり、それを改めて記すことは三和の意図するところではない。そこ

に書き加えた、芝居の内容を改変した心の台詞「壁楽書」にこそ本書の工夫があり、存在する意味がある。その「壁楽書」の部分において、三和は芝居通にしか理解しえないパロディを盛り込んだのであり、今日においては、部分的ではあるものの、当時の上演実態を示す貴重な資料としても活用しうる情報ともなっているのである。

黄表紙を上演資料とする試みはこれまであまりなされていないものの、黄表紙の特質によって、他の上演資料等には残りにくい貴重な記録が残されている場合もある。こうした部分の抽出には労を要するが、黄表紙の芝居利用部分を整理し、演劇研究の方面で活用していく価値は十分にあるといえよう。

注

(1) 以降、本文中では「人唯一心命」と略記する。

(2) 鈴木俊幸「唐宋三和の文芸」(『中央大学文学部紀要』(文学科)第五十九号、昭和六十二年三月)、中村正明「唐宋三和作黄表紙の演劇的方法」(『国学院雑誌』第九十二巻第九号、平成三年九月)。前者は、『近世物之本江戸作者部類』洒落本井中本作者部、本町菴三馬条の「(三馬が)鷲坂伴内を忠臣也といふがごときは古人唐宋三和か経に論せし事なれとも物にしるしつけされは取て自説にしたる也」という記事を引き、「三和が『忠臣蔵』についてうがった一家言をもっていたことが想像される」とも指摘する。

(3) 沢田みち子「忠臣蔵もの」の黄表紙〔青山語文〕第九号、昭和五十四年三月。

(4) 拙稿「上演資料としての前期草双紙―助六」を事例として―〔演劇研究会会報〕第二十三号、平成九年六月。

(5) 寛政六年刊「大道具鱗幕無」(初代豊国画、和泉屋版)、寛政十年刊「家内手本用心蔵」(子興画、葛屋版)。

(6) 黄表紙に描かれた芝居の登場人物の衣装の図柄が一致しにくいことについては、小山一成「黒本・黄表紙等

「忠臣蔵」もの研究―徳川期「忠臣蔵」扮装研究に資する一調査(上)―〔立正大学文学部論叢〕第五十一号、昭和五十年二月)に六段目の千崎弥五郎を例とした指摘がある。

(7) ただしすべてのシリーズにおいて完全に全段揃っているものを確認しているわけではない。

(8) 「忠臣蔵」大序における「七五三」を用いた演出については、竹柴蟹助「大序の柄の打方」〔役者〕第五号、昭和二十二年十一月)に詳細がある。これによれば、「天王立」の柄の打ち方、七五三の置き鼓、東西声、役者の顔の上げ方など、よく知られる演出に加え、大道具についても七五三の数で作るものがあつたという。「天王立」の太鼓にも「七五三」の口伝がある(田中伝左衛門「忠臣蔵」の鳴物)、『演劇界増刊 忠臣蔵』所収、昭和三十七

年十一月)。

(9) 景山正隆「忠臣蔵の下座音楽」〔歌舞伎 解釈と鑑賞〕昭和四十二年十二月)、景山正隆・杵屋栄左衛門「囃子研究資料としての下座附」〔芸能史研究〕第二十一号、昭和四十三年四月)では、「天王立」をはじめとした大序の型の伝承の根は深く、古くは時代狂言共通の幕開きの形式であつたであろう、と指摘するが、同時に早い時期の下座音楽資料は乏しく、当時の実態が具体的に掴みにくいことについての指摘もある。

(10) 注(6)の「黒本・黄表紙等「忠臣蔵」もの研究」には、天明八年刊の黄表紙「義士之筆力」の本文に「よし公の金の風折烏帽子抜け出でければ」とあることから、直義の烏帽子が現行と異なる金の風折烏帽子であつたことがわかる、という指摘がある。

(11) 安永三年三月刊「役者位下上」藤川柳蔵評には、

〔評師〕当忠臣蔵にて桃の井若狭之介役 序もよく二
つ目やかたにて本蔵にいとまごひの間ことの外の出
来様おどろき人しとの評判「大セイ」きつい物く
追付御出世思ひやられます「芝居好」京にて今宗十
郎のあてた仕内も見へるぞ「評師」よい所を見付て
おいたは則御功者

とある。

(12) 初代中村仲蔵の「定九郎」演出に関しては、水田かや

乃「初世中村仲藏による定九郎演出の定着について」
 「演劇学」第二十六号、昭和六十年三月、今尾哲也「仲
 藏と定九郎」〔歌舞伎 研究と批評〕第二十六号、平成
 十二年十二月）、拙稿「忠臣蔵」五段目の演出―松の木
 をめぐって―（「演劇研究会会報」第二十六号、平成十
 三年六月）などがある。

(13) 評判記の五代目松本幸四郎評には、「菅原伝授手習鑑」
 車引の松王丸について、

車引の横にらみは外に仕人は有まい

（文政七年正月「役者神事競」松本幸四郎評）

菅原にお家の松王車引の場大傘を引かつき横にらみ
 の見へ無類く「見功者」この仁に限り升

（天保八年正月「役者早速麗」松本幸四郎評）

などの記述がみられる。また、七代目市川团十郎が松王
 丸を演じた時の評にも、

車引のよこむきの見へはまるで幸四郎だ「見功者」

幸四郎はよこむきのきく顔ゆへ正面から横顔を見せ
 るがい、が白猿丈はやつぱり真向の方が見へがい、

（天保十二年正月「役者舞臺扇」市川海老蔵評）

などのように、幸四郎の松王が引き合いに出される。役
 者絵では、車引の松王丸以外の役柄についても、五代目
 松本幸四郎を真横から見た姿で描く作例は多く見受けら
 れる。無論、役者絵の横顔の作例すべてを「見得」を描

いたものと捉えることは難しいという前提を考慮すべき
 ではあるが、管見の範囲では横顔の幸四郎図の作例は文
 化年間に確認でき、評判記記事よりも先行する形である。
 評判記では「横睨みの見得」「横向きの見得」などの呼称
 がみられるが、以降の本文中では、現在の通称「横見得」
 を使用して略記する。

(14) よく引かれるものではあるが、「劇神僊筆記」に、

錦升（五代目幸四郎）、初ハ一途ニ秀鶴ノ真似ナリシ
 ガ晩年ニハ随念（四代目团十郎）一途ナリ。秀鶴モ
 随念ナレドモ、コレハ随念ノ小水ナル所ヲトリ。錦
 升ハ随念ノ大場ナル所ヲトリタルナリ。

（〈内は齊藤注〉）

とある。評判記評文中にも、例えば「秀鶴いきうつし俊
 寛を名残として」（寛政四年正月「役者名所図会」）、「故
 人秀鶴や五粒（四代目团十郎）の狂言をよくおぼえてゐ
 らる、は此仁ばかりでムリ升」（天保九年正月「役者ひめ
 節」）のように、五代目幸四郎が秀鶴風の演技を行ったこ
 とに関する記述は、青年期から晩年までにわたり多数確
 認できる。また、三代目中村仲藏の「四代目・五代目松
 本幸四郎の伝」（三代目中村仲藏著・郡司正勝校訂「手前
 味噌」所収。初出は「歌舞伎新報」明治十八年七月〜十
 二月）に五代目幸四郎が定九郎を初代仲藏の型で演じた
 時の記事がある。これによれば、五代目幸四郎は初代仲

歳そっくりに定九郎を演じたが、自分の目が利かないのを理由に一箇所だけ変更し、初代仲蔵が与市兵衛斬殺後に刀を拭いながら上手から下手を見渡した部分を、見渡すのをやめ見得をするだけにしたという。

(15) 渡辺保『四代目市川團十郎』第三章「四代目市川團十郎の雲風とその素顔」(筑摩書房、平成六年四月)。

(16) 「横見得」は別名「幸四郎見得」とも呼ばれる。七代目市川八百蔵「登場俳優の用意 舍人松王丸」(『演芸画報』大正二年五月号)、六代目尾上菊五郎『芸』(昭和二十二年、改造社)をはじめ、芸談等では「横見得」を五代目幸四郎の身体的特徴と結びつけて記すことが多い。

(17) 『日本戯曲全集』第十五巻所収。

(18) この時の上演では、六段目に勘平宅を訪問するのは不破数右衛門と千崎弥五郎である。

(19) 天明五年十一月刊『古今いろは評林』おいし役評には、祝言さ、んと云て立出る時、着物の上へ又着物を着て帯せず、うちかけにて出られしは何ぞ故実をしられてわけの有事やいかゞ。もし急なる場ゆへとて帯のしられぬ間は有まし。後にうちかけも上きもぬきてしまはる、時、下にきてある着物も帯も最初とはちかふて有しが、夫ほどの間もあらはまんろくに着かへて出たきもの也

とある。

(20) 歌舞伎の興行実態を示す資料としては、小池章太郎『考証江戸歌舞伎』(昭和五十四年十月、三樹書房)などに用いられるが、上演された芝居の内容を写した資料として黄表紙を用いる先行研究は乏しい。これを試みたのは、注(6)の「黒本・黄表紙等」「忠臣蔵」もの研究であったが、黄表紙の作中で改変される可能性の大きい芝居内容にはほとんど踏み込まずに、意図的な改変の少ない「扮装」に限定して述べる。渡辺保「四代目市川團十郎の現代歌舞伎への影響」(『四代目市川團十郎』所収)は安永五年刊の黄表紙「菅原伝授手習鑑」を扮装資料として用いるが、これは青本の性格を残した、芝居内容を忠実に写した黄表紙である。改変の多い黄表紙を上演資料として扱うのは困難だという考え方が依然支配的であるように思われる。

付記

図版の掲載をお許しくださいました東京都立中央図書館 加賀文庫に厚く御礼申し上げます。

(さいとう・ちえ 本学講師)