

# 歌舞伎・清玄桜姫ものにみる「袖」のはたらき

松葉涼子

はじめに

歌舞伎と絵画資料との結びつきは、それ以前の芸能にはなかった特質であると位置づけることができよう。近世歌舞伎は、浮世絵（役者絵）、絵本、上演資料（絵番付）など多数のメディアを創出しており、それによって舞台の視覚的インパクトは広く近世文化に浸透していた。絵画資料は歌舞伎と密接な関係を持ち、相互に影響しあいながら近世視覚文化を形成していたのである。したがって、当時の絵画資料には文字以上の情報量が含まれている場合がある。文字資料では傍証できない演劇の視覚的性質を絵画資料から導き出すことができるのである。

舞台を写した浮世絵や絵本には、同じ歌舞伎の局面を判で押しただように同じ構図で描く事例がある。たとえタイトルが描かれていなくても、そのかたちから、登場人物や物語の内容まで判断することができるといえる。しかし、なぜ、同じかたち

が繰り返されなければならないのかと考えたときに演劇と絵画との交流が浮かび上がってくる。歌舞伎の舞台である局面が演じられるとき、異なる役者、時代でありながらも動作のあたりが変わず引き継がれている場合があるのである。本論では、そのような形式的な局面の動作を「演技パターン」と称し、考察を行う。演劇において「袖」が小道具として重要な役割を果たす場面は多い。舞踊では袖を効果的に用いて、所作の動きを美しくみせている。だが、「袖」が道具以上の意味をもつて、はたらきかける場合がある。

例えば絵画で「誰が袖」と題される作品がある。その人物を直に描くのではなく、その人を彷彿とさせるものとして袖のみを描き、それを着る人物を想像させる。形見に袖を送るといふ風習なども同じ発想の下にあるといえよう。「袖」は人の分身という意味をもつて機能している。本論で注目する「袖」のはたらきには、すくなくも当時の人々が体験的に認識していた袖の機能が投影されているものであるが、それらが舞台という場、それを写

した絵画資料を通してどのように享受され、演劇的はたらきをみせたのかを考えてみることにしたい。

### 一、「桜姫東文章」の演出

清玄桜姫ものは古くは古浄瑠璃の「一心二河白道」にあり、歌舞伎では、元禄七（1694）年に初代市川団十郎が清玄を演じた記録がある。色欲によって墮落する清玄法師が桜姫につきまとう、という物語展開が定型となり、浄瑠璃、歌舞伎の両方に渡って演じられてきた。昭和二（1927）年に復活され現行のレパートリーの中で最もよく知られているのが鶴屋南北作「桜姫東文章」である。

文化十四（1871）年初演の「桜姫東文章」は三月七日に初日をおかえ、その時には序幕から五幕目までが上演された。後、四月朔日より六幕目以降が追加されて、およそ二週間後の四月十六日に千秋楽となつている。悪党権助とたつた一度の契りによつて子供を授かつた吉田家の息女桜姫が、都鳥の一卷を盗まれ家が没落したのをきっかけに、その場で出会つた権助と夫婦になる。しかし、夫として共に暮らしてはいたはずの権助が、お家の宝であつた都鳥の一卷を盗んだ張本人だとわかると、桜姫は今までの態度をがらりと変えて、権助の寝込みを襲い、我が子とともに刺し殺す。最終幕で人殺しの罪によつて追われる桜姫を女装した家来半兵衛が葛籠の中に匿いて逃げ落ちるのだが、台帳のト書きには左

のように記されている。

ト捕り手八人、いづれも装束大口、顔に笠鉾の笠を冠り、びんざらのあつらへ形り、他の一人は鳥甲天狗の面、高足駄にて、鉾を持、猿田彦の形りにて、やはり右の鳴物にて出て来り、当りを伺ひさ、やき合、上の方の置場へ目を付、わかれて伺ふ。三味せん入、詠の鳴物にて、右の置物の内より、袖頭巾、桜姫のいせうを着たる女一人、つゞらの内より桜姫の振袖の出懸りしをかつき、伺ひ／＼出て来る。

（…中略…）

半兵衛 氣遣いあるな七郎どの。姫君かんなん遊されし、そのかいあつて手に入る一卷。殊には父君、梅若君、御二ツ方の敵も首尾よふ。

七郎 シテ、姫君はいづれへ。

半兵衛 つゞらの内にお忍びあつて、道の狼藉思ふがゆへ。

（傍線は筆者による。以下同様。）

傍線部、半兵衛の台詞の中に「つゞらの内にお忍びあつて、道の狼藉思ふがゆへ。」とあることから、半兵衛は葛籠の中に桜姫を隠し、共に逃げ落ちようとする場面であることがわかる。前の傍線部では「つゞらの内より桜姫の振袖の出懸りしをかつき」と

あるように、中に桜姫がいて、その袖が葛籠からでていてという演出になっていたようである。

関連する資料として、「桜姫東文章」初演の二年前、文化十二(1875)年に刊行された山東京伝作の合巻「娘清玄振袖日記」をあげたい。純粹な演劇資料ではないが、歌舞伎の清玄桜姫ものの素材を撰取し、挿絵も役者の似顔を用いるなど、意識して歌舞伎を題材に取り入れている作品である。本作には先にあげた「桜姫東文章」の場面と同様、姫が葛籠に隠れて逃げる場面がある。本文書き入れには

さくらひめをうばひとらんとしたるをりしも ひめのしもべ  
とば平 ひめのあとをたづねてをりよく此所へきあはせ ひ  
ばり九郎がしもべどもをふみたふし おつちらしてよいいを  
もちきつる つぶらのなかへひめをかくしいれる所

とあり、【図一】挿絵には鳥羽平に背負われた葛籠から桜姫の袖がみえている様子が描かれている。ここでの鳥羽平は先ほど「桜姫東文章」でみた半兵衛と同様の役割にあたるので、「桜姫東文章」の演出と本作の挿絵とは担がれた葛籠から袖がみえるというところが共通している。

次に、【図二】には歌川国芳画の浮世絵シリーズ「源氏雲浮世画合」の中の一枚をあげた。本図の画中文字には下部淀平とあり、淀平の担ぐ葛籠からは、桜模様の袖がかかっている。下部

歌舞伎・清玄桜姫ものみ見る「袖」のはたらき

【図一】文化12(1875)年刊「娘清玄振袖日記」(部分)、山東京伝作、初代歌川豊国画、早稲田大学図書館蔵



淀平は「桜姫東文章」に先行して、宝暦期に上方で演じられていた清玄桜姫ものの登場人物であり、桜姫方の忠臣である。本図の構図から考えても「桜姫東文章」の半兵衛や、「娘清玄振袖日記」の鳥羽平と重なる役割として描かれていることは間違いない。本図は弘化三(1822)年の刊行で「桜姫東文章」上演からは少し時代の開きがあるが、このように同じ構図が引続き描かれて

【図2】 弘化3（1821）年「源氏雲浮世画合 下部淀平」歌川  
国芳画、大英博物館蔵



いるのである。

「桜姫東文章」は昭和四十二（1967）年、原作に沿って丁寧に研究的に、復活しようという試みのもと、当時、早稲田大学教授であった郡司正勝氏が補訂演出を担当し、復活上演がなされた。公演直後、演出を担当した郡司氏は次のように述べる。

高貴な生れながら、宿場女郎に転落する女性を大南北は、「桜姫東文章」で、その中心テーマとして設定した。当時、

品川の宿場女郎のなかに、日野中納言の落胤と称する女があったという風説をヒントにしたのであるが、そのままでは、かぶきの作劇法は許されない。一つの世界へ、その趣向もちこまねばならない。そこで「二河白道」以来の、清玄桜姫のジャンルの世界構成を採用したのである。

（中略）

観客は、あらかじめ、清玄桜姫の世界を識っていなければならぬ。さらには、そのきまつているいくつかのパターンを、イメージとして記憶のなかにもっていなければならぬ。たとえば、清玄という清僧が、桜姫を見染めて墮落する、というテーマのほかに、葛籠から桜姫の袖がこぼれている、といったシーンのいくつかが、伝承的美意識として、観客のイメージのなかに残っていなければならぬのである。それらの前提を利用して、趣向が発想していくので、観客は、その間の二重性をおもしろいとも、新鮮さとしても感ずるのである。

（「新劇」一六七号 昭和四十二年三月）

郡司氏は近世期の演出方法を忠実に再現しようとする上で、本発表で注目している「葛籠から桜姫の袖がこぼれている」という演出を「伝承的美意識」と位置づけている。氏がいうように南北が「桜姫東文章」を着想するに至った中に、当時巷で流行していた風説がある。それをそのまま戯曲化することはできないため、

伝統的な清玄桜姫の世界の中に組み込む必要があった。今ここに  
ある当代の事象が、伝統的戯曲の物語の枠組へと取込まれていく  
二重性の中に、演劇的面白みがあったのである。誰しもが知って  
いたであろう同時代の風説を意識させながら、伝統的な「清玄桜  
姫もの」のイメージを想起させるためにその世界で定着していた演  
技のパターンを戯曲に盛り込むことが必要であった。郡司氏の指  
摘にあるように、「葛籠から桜姫の袖がこぼれている」という演  
出は清玄桜姫もの伝統的形象として認識されており、それを戯  
曲に取り込むことが、現代と、伝統的戯曲との結節点であったの  
である。そのように位置づけるのであれば、その形象が演劇の中  
でどのように成立したのかを確認してみる必要がある。以下、  
清玄桜姫の上演史をたどりながら、形式的、伝承的な演出の成立  
を考えていきたいと思う。

## 二、演技パターンの成立

清玄桜姫ものうち、内容が確認できるものは元禄期まで遡  
る。近松門左衛門作の「一心二河白道」は元禄十一（1698）年の  
作品で、京都の都万太夫座にて演じられた。絵入狂言本が残存し  
ており、そこから内容が類推できる。しかしながら狂言本から  
は、縁の下に桜姫が隠れる場面などは書かれているが、本論で注  
目している「葛籠から袖がみえる」という特徴的な演出は見出せ  
ない。

江戸では宝永二（1705）年「けいせい吉長染」が上演され、清  
玄を市川團四郎、さくらひめを小島平七が演じている。この作品  
も絵入狂言本が現存しており、内容がわかるが、「一心二河百  
道」同様該当する場面はない。

その後、正徳三（1713）年江戸森田座「一心親子桜」、享保十  
二年江戸中村座「婚礼音羽滝」、元文三（1738）年大坂中之芝居  
「清水清玄初衣桜」、京都でも、寛延二（1749）年「契情鱒振  
山」、宝暦四（1754）年三の替「清水清玄願掛桜」など、三都で  
繰り返して演じられていた記録がある。「清水清玄願掛桜」は絵尺  
が残されるが、そこで確認できる限りにおいては「葛籠から袖が  
みえる」場面は登場しない。ここまでの段階で、清玄桜姫もの  
中における特徴的な演技パターンではなかったといえる。

清玄桜姫ものは浄瑠璃作品においても演じられており、享保六  
（1721）年大坂豊竹座「富仁親王嵯峨錦」、宝暦十（1760）年大  
坂豊竹座「桜姫 賤姫桜」があるが、特に宝暦十二（1762）年  
「花系図都鑑」は大変な好評を博し、浄瑠璃、歌舞伎の両方に影  
響を与えることとなる。この作品は正本がある。内容を見ると  
「葛籠から袖がみえる」演出は上演されなかったが、関連する二  
点の内容がある。第一に、清玄が桜姫を殺すため、葛籠に入つて  
館に忍び込む場面があること、第二に桜姫の小袖を着た初瀬が桜  
姫と間違えられて殺されることである。以上の二点は、葛籠を用  
いて人物が移動すること、桜姫の小袖が桜姫を象徴するものとし  
て機能するというところに「葛籠から袖がみえる」演出に繋がる

要素が見いだせる。

その同年宝暦十二（1762）年大坂中之芝居で「清水清玄六道巡」が上演される。「花系図都鑑」が三月の上演なので、本作はその四ヶ月後七月の上演となっており、それほど時を隔ててはいない。清玄を演じたのは初代中村歌右衛門で、桜姫を嵐雛助が演じている。本作は、「花系図都鑑」と場面、人物設定が非常に類似しており、「花系図都鑑」の好評を受けて、歌舞伎に書換えて演じた作品であるといえる。ところが、「清水清玄六道巡」には、奴淀平が飯櫃の中に桜姫、桜姫の許嫁清はるを隠し、移動するという場面があることが台帳からわかる。【図3】にあげた絵尽の書き入れにはこの部分に「よど平誠はひだり甚五郎兩人をかくまい」とあり、櫃の外から出ている袖にそれぞれの役者の紋が描かれて、両者が忍んでいることを表現している。ここにきて、葛籠、箱、櫃などの器物に隠れる桜姫と、中身から袖がみえるというイメージが資料上に現れる。その翌年、宝暦十三（1763）年に京都四条北之居で上演された「音羽山恋慕飛泉」にも同様の場面があり、台帳には

〔桜姫〕 ぱつたりと蓋する 此音に驚き

〔初瀬〕 急度うしろを見る

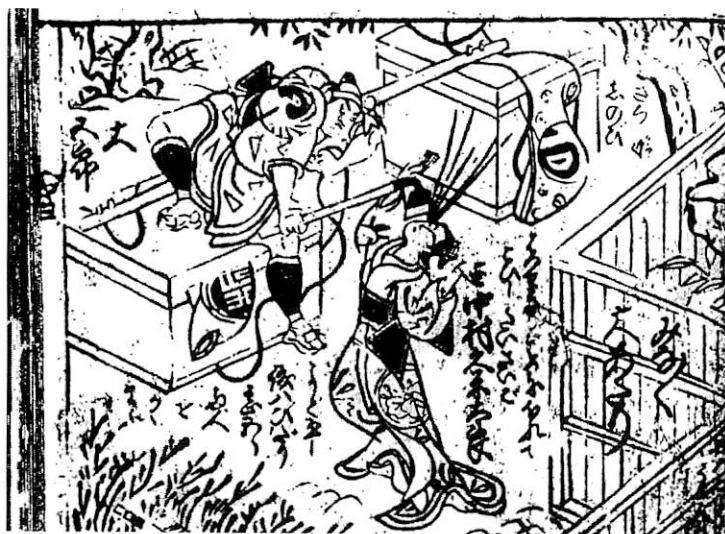
〔桜姫〕 が片袖 めし箱より出か、つて有

〔初瀬〕 急度見て

〔初瀬〕 嬉しや 清はる様の在処は知れたぞ トつかくと〔桜

【図3】 宝暦12（1762）年大坂中之芝居「清水清玄六道巡」（部

分）、早稲田大学演劇博物館蔵口81-000231-88 p



「桜姫」内より飛んで出

〔桜姫〕内より飛んで出

とある。桜姫と清はるを追ってきた初瀬が飯箱にはいった桜姫の袖が出かかっているのをみつけて、飯箱の蓋をあける。姫が器物の中に隠れて移動するという要素と、袖が見えてしまうことで中身がわかってしまうという筋が演出の要素としてあるのである。浄瑠璃作品で明和二（1765）年大坂竹本座初演の「姻袖鑑」<sup>（かづみかん）</sup>では、北山の庵室に隠遁している清玄のもとに、家来忠平が葛籠を背負ってやってくるという場面がある。そのあと、葛籠に桜姫がいるとはしらずに清玄は桜姫の絵姿にむかって思いのたけを延べる。その執念のすさまじさに思わず中の桜姫は悲鳴をあげてしまい、その中にいることが知られてしまう。姫が葛籠の中に背負われるという展開がここにもある。安永五（1776）年江戸肥前座で演じられた「桜姫操大全」<sup>（さくらひめざまおんぜん）</sup>は「姻袖鑑」を下敷にしており、ここでも同様の場面が演じられている。「葛籠から袖がみえる・家来の担ぐ葛籠に桜姫が匿われて逃げ落ちる」という場面が三都で演じられたのである。

その後もこの演出は「桜姫もの」の中で定着をみせる。安永八（1779）年江戸中村座「御撰 筆曾我」<sup>（ごせん 筆そが）</sup>は芝居の詳しい筋は不明であるが、辻番付【図4】には長持から袖がでている様子が描かれている。後も【図5】寛政五（1793）年三月江戸中村座「遇曾我中村」<sup>（ぐそうがなかむら）</sup>や、文化二（1805）年大坂角之芝居「恋語清水桜」<sup>（こいごしみずざくら）</sup>に

【図4】安永8（1779）年江戸中村座「御撰筆曾我」（部分）、早稲田大学演劇博物館蔵E2-00009-029



も関連する演出がみられる。南北作では、「桜姫東文章」以前に文化七（1810）年江戸市村座「閨扇墨染桜」<sup>（むねあしづみぞめざくら）</sup>、文化十一（1817）年江戸市村座「隅田川花御所染」<sup>（すみだがわはなごしよぞめ）</sup>で清玄桜姫ものを脚色しているが、両作ともに葛籠と小袖の要素を物語展開に効かせている。「閨扇墨染桜」では絵本番付【図6】をみると、桜姫の葛籠を使った早替りがあったことがわかる。「隅田川花御所染」で

【図5】寛政5（1793）年三月江戸中村座「遇曾我中村」、早稲  
 田大学演劇博物館蔵ロ22-00009-028



は、二番目序幕に桜姫を軍助が小袖櫃に置く場面がある。以上から、葛籠と小袖の演技パターンは「桜姫東文章」が上演される以前に、すでに繰り返し上演されてきた演出であったことがわかる。

### 三、先行作との共通点

そのようにして、清玄桜姫ものの中でパターン化した演出であったが、その成立には他の作品との交流も考えられる。

例えば、元禄十二（1696）年江戸森田座で上演された歌舞伎「当世小国歌舞伎」は絵入狂言本から内容がわかるが、女が長持

【図6】文化7（810）年江戸市村座「閨扇墨染桜」、日本大学  
 総合学術情報センター蔵



に隠れており、小袖の袂が見えることによって中にいることが暴かれるという場面がある。次に引用し、該当箇所を傍線を引いた。

さいぜんの女ハこれか。かほあけい。よいきれうじや。成ほどかくまつてとらせう。しハやの内ゑもかくされまい。してさずわをハぬか。たゆふくにが所へつかわす。しんもつの小袖を入し長持。是にかくさんとて。長持の中へ女をかくし。



こしをかけ、たばこをのみている所へ、くもハけしん王やり  
ひつさけ、大ぜいつれ来り、たゞ今こもとへふりそでの女  
ハとをらぬか、いかにも通りました、ごけもとをれば、おと  
こも通、年よりもとおりました

(…中略…)

しんわうたち帰らぬとするを、まんごんいんみて、あれく  
こそでのたもとが長もちよりみゆる、どれとやりおつとりつ  
かんとするを

女は荻野沢之丞演じるやどりぎ姫である。その演技を評判記で  
は次のように評している。

扱中入の後、やどりぎ姫を、山名左衛門長持へ入、雲わけ親  
王と問答の所へ出られ、親王をのせてなぶらる、かほつき、  
山名方へのめづかひ身ぶり、どうもいへず、

(元禄十三(1700)年刊『役者万年曆』荻野沢之丞条)

該当箇所は中入の場面で、山名左衛門に長持に匿われるところ  
である。狂言本にある雲分親王の台詞に「あれくこそでのたも  
とが長もちよりみゆる」とあるが、中身の人物の性質そのものを  
小袖の模様があらわすことで、視覚的に中身が暴かれるという展  
開となっている。清玄桜姫ものみる演出との展開と、小袖のは  
たらきが一致しているといえよう。

歌舞伎・清玄桜姫ものみる「袖」のはたらき

続いて、【図7】宝暦五(1755)年大坂角之芝居の「北浜名物  
男」の絵尺挿絵をあげたい。ここで、箱から着物の裾と袖が見え  
ている様子が描かれていることがわかる。挿絵中の書き入れには  
「ねつの四郎兵へ、女ほうかるがきるもの見ゆるゆへ、ふたをあ  
けんとする」「十三郎おかるがきる物見つけまおとこのせんぎ  
す」とある。さらに詳しい記述が評判記にあり、

さんせん箱に十三郎おかるが着る物はさまれ有故、四郎右衛  
門男立ッまいと云かけ、ふたを取れば我女房故おどろき、無  
念がりて、てうちやくし、

(宝暦六(1756)年刊『役者改算記(坂)』三研大五郎条)

賽銭箱の中に女房が隠れており、着物が見えていることによつて  
見つけられようとする場面である。ここでも、器物からみえる着  
物が中身が露呈されるきつかけを作っている。

先に挙げた「当世小国歌舞伎」が歌舞伎で演じられたのは元禄  
年間で、「北浜名物男」は宝暦年間である。ともに、清玄桜姫も  
のに「葛籠から見える袖」の演技パターンが定着する以前のこ  
となるが、物語展開、袖のはたらきに共通点が見いだせる。

少し話をひろげれば、姫、若殿などを家来が長持や櫃などに隠  
すという演出は、比較的早い段階から近世演劇においては常套的  
手段であった。次に評判記の記述を列挙しているが、何作品かに  
わたつて姫を長持、櫃などの器物にかくす、しのばせるといふ記

【図7】宝暦5（1755）年大坂角之芝居「北浜名物男」、早稲田  
 大学演劇博物館蔵 18-00023-20 D



述がみられることがわかる。

正徳五（1715）年大坂篠塚座「她俵満極湊」袖崎歌流評

其後三原殿娘に手をおふせ。ひめ君を長持へかくしてのはたらき。さて〜いつもながらおもしろく存る

（「役者返魂香」）

正徳五（1715）年大坂岩井座「幸持丸長者」中村新五郎評

半櫃あけんとし万菊殿あけさせぬを。成程其中に姫君ござるをしたつた。つれて落ふと荷て出らる、所へ。大鳥殿出引もどされての詰合よし。

同、大鳥道右衛門評

弟新五郎殿半櫃荷て出らる、を押とめてつめ合。半櫃より姫出給ふ時

（「役者願紐解」）

享保元（1716）年大坂嵐荻野座「蝶花形三国智入」荻野八重桐評

人音するゆへ姫を長持の中へしのばせ置る、所へ。夫六郎左衛門佐十郎殿出たいめん。

（「役者色茶湯」）

享保九（1724）年京都早雲座「三面大黒万石俵」山本小式部評

姫おのへ殿を長持に入れり。追手の侍をきりちらさる、手

はしき。

(「役者美野雀」)

「葛籠から袖がみえる」という演技パターンは右の流れにたちながらも、「袖」をみせることによって中身が暴かれるという展開を加え、舞台という場においてより視覚的にインパクトのある演出に仕立てることで成功した演出である。同様の展開は様々な作品に取り入れられてまた新たな演技パターンとして成立した。

#### 四、演技パターンの変容と絵画資料

一方で常套的演出は清玄桜姫ものに取り入れられたことで、物語固有の演技パターンへと統合されていく。清玄桜姫ものの中で、「葛籠からみえる袖」という表現が類型的な演出として確立し、その舞台イメージが絵画に描かれることによって清玄桜姫ものストーリーを象徴する構図として絵画の中で機能するようになる。さらに「桜姫東文章」が上演された頃には、葛籠から袖がでていくという演出は、「中身が暴かれる」というところにはたつきはなくなっている。むしろ物語展開の方は形骸化してしまつて、「器物からみえる袖」という視覚性だけが特化し、機能しているのである。

南北は「桜姫東文章」以前に、文化十一年(1824)年江戸市村座すみだがわのぼしのしよぞめは「隅田川花御所染」で清玄桜姫ものを題材にとつている。本作は

歌舞伎・清玄桜姫ものにみる「袖」のはたらき

清水清玄の世界、鏡山の世界と隅田川の世界の三つを緋い交ぜにした作品で、五代目岩井半四郎演じる清玄尼が好評を博した狂言である。【図8】は二番目の序幕「隅田川梅若塚の場」を描いた役者絵で、半四郎が抱える葛籠から小袖がでていることがわかる。奴軍助が桜姫を小袖櫃の中に匿つたのを、惣太に奪われ、その小袖櫃をのせて隅田川を舟で渡ろうとする所に、清玄尼(五代目半四郎)が現れて、その舟に合乗する。隅田川を渡る途中、清玄尼が横恋慕している松若(七代目団十郎)とすれ違い、尼は松若に気づき駆け寄る。舟の揺れによるめいて桜姫が入っている櫃の

【図8】文化11(1824)年江戸市村座「隅田川花御所染」、  
女清玄(5) 岩井半四郎、早稲田大学演劇博物館蔵  
100-8298



蓋に手をつく、という場面が描かれている。台帳では、中にいる桜姫が見破られるという内容になっていないが、役者絵には葛籠から小袖が見えている様子が描かれている。この場合、実際に舞台でそのような演出がなされたのか、絵師が描いてしまったのかは判断しがたい。しかしながら、桜姫を象徴とするイメージ記号としての葛籠と小袖のはたらきが絵画から見いだせるのである。

他の先行作でも同様の流れはある。例えば、寛延元（1788）年大坂豊竹座で演じられた浄瑠璃「東鑑御狩巻」の絵巻を【図9】にあげた。長持から出懸かった十郎の袖が描かれている。長持から見える袖とそこに描かれた庵木瓜の紋が十郎を表現しており、とらがその中身をかばう様子が描かれるが、物語中において、十郎の袖が「中身を暴かれる」契機として機能しているわけではなく、中に十郎が隠れる様子を表現する記号となっている。「中身があばかれる」ための小道具として機能していた「袖」が、中身の人物をあらわす視覚記号となる。演出に視覚性を持たせたことでそのはたらきが変容していく。それに直接的に関わるのが絵画資料による伝承である。

今回あげたような絵画資料群は「葛籠から見える袖」という形象を類型的に描く。実際の舞台だけでなく、視覚資料においても先行するイメージの要素が反復的にとりいれられることで、図様が物語展開を内包していくようになる。物の形象そのものが、ある場面を示唆する構図と成りうるのである。その視覚的インパクトが翻って清玄桜姫ものの形式的演出として認識され、伝統的、

【図9】寛延元（1788）年大坂豊竹座「東鑑御狩巻」、早稲田大学演劇博物館蔵：24-00011-1



形象的演技パターンとなったことで、「袖」のはたらきが視覚記号へと変容したのである。ここにおいて、絵画と演劇演出との密接な関係を認めることができるのである。

本論では、「葛籠から袖がみえる」という演出が清玄桜姫ものの演技パターンとして成立していることを明らかにし、さらにこれらは特定の作品から離れて共有財産化しており、全く別の筋の作品にもみられる演出であったことを検証した。それが清玄桜姫もの上演過程で取り入れられることによって、固有の見せ場として統合され、清玄桜姫ものの独自の世界を象徴する演技パターンの一つとなったのである。また、それらが、絵画資料に描かれ、類型的な視覚イメージとして定着することによって、そのはたらきが変容することについても述べている。

「葛籠から袖がみえる」演出は物語展開には積極的には関わらないが、見る者の視覚的記憶と結びつき、なかには見る者のアイデンティティを象徴するものとして機能していくようになった。それをふまえて南北は「桜姫東文章」の中で他にも各所に「小袖」を効果的に用いている。例えば、一番目二幕目「稲瀬川の場」で桜姫は清玄に振袖を引きちぎられる。その袖は一番目五幕目の「岩淵庵室の場」でも使われる。長浦が以前桜姫から預かった小袖を、清玄がみつけ、桜姫の残り香を嗅ぐことで再び自らの煩惱に陥っていく。引きちぎられた「袖」が清玄にとっては桜姫の分身であるかのように機能し、清玄の心象の変化を呼び起こすのである。特に南北の工夫として評価できるのは、それまでの

「清水清玄もの」ですでに定着していた、「葛籠から袖がみえる」演技パターンを汲んだ上で、桜姫を「小袖」というイメージ記号に結びつけ、実体的なものに意味を持たせることに成功している。「小袖」を使うことで、そこにいないはずの桜姫の存在を彷彿とさせ、舞台上の表現の幅を広げているのである。なんらかの枠組をつくりだすこと、また、枠組を流用しその表現を乗り越えることで新たな表現に転化させられていくという作劇上の発想の系譜が一つの演技パターンを通して浮き上がってくるのである。

注

- (1) 『鶴屋南北全集』第六卷(三一書房、一九七一年)。底本は大阪府立図書館蔵、初演本の台帳とある。
- (2) 奴淀平は宝暦十二(1762)年大坂中之芝居「清水清玄六道巡」に登場し、桜姫を櫃に置いて逃げた場面がある。
- (3) 大阪府立中之島図書館蔵。
- (4) 東京芸術大学図書館蔵。
- (5) 落合清彦「清玄桜姫物」と「隅田川物」との関係試論——江戸かぶきにおける変容の軌跡」(『演劇学』25、一九八四年)には松屋来助作とある。
- (6) 京都大学図書館蔵。
- (7) 東京大学総合図書館蔵。
- (8) 東京大学文学部国語研究室蔵(図書番号七五)。なお、宝暦十二年「清水清玄六道巡」、宝暦十三年「音羽山恋慕

飛泉、明和八年『清水清玄行力桜』の関連については河合眞澄氏「『清水清玄行力桜』——近世演劇に見る清玄桜姫物——」（『説話論集』第十五集、清文堂、二〇〇六年）に詳しく論述されている。

(9) (6) に同じ。

(10) (6) に同じ。

(11) 国立国会図書館蔵。

(12) 『鶴屋南北全集』第五卷（三二書房、一九七一年）。底

本は国立国会図書館所蔵の初演台本とある。

(13) 国立国会図書館蔵。

(14) (12) に同じ。

#### 付記

本論は、二〇〇九年度科学研究費補助金若手スタートアップの成果を纏めたものである。内容は第五十三回立命館大学日本文学会大会（二〇〇九年六月十四日）における口頭発表に基づき一部訂正を加えた。席上で貴重なご意見を賜った諸先生方に厚く御礼申し上げます。また、資料の掲載を許可いただいた諸機関に心より感謝いたします。

（まづば・りようこ 本学衣笠総合研究機構ポスドク研究員）