

浄瑠璃絵尽考

橘, 英哲

<https://doi.org/10.15017/12267>

出版情報 : 語文研究. 19, pp.47-55, 1965-02-28. 九州大学国語国文学会
バージョン :
権利関係 :



浄瑠璃絵尽考

橘 英 哲

一

浄瑠璃絵尽は、すでに知られているように、一篇の浄瑠璃を絵にしてみせた、いわば絵本したての小冊子である。それも愛蔵し、樂しむというほどに大袈裟なものではなく、一時の使用のあとには、かえりみられないことが普通だったと思われる、粗末なものである。

しかし、近年その存在と重要性がみとめられはじめ、近石泰秋、祐田善雄両氏などによって、その報告、論考がなされた。特に近石氏は、絵尽の詳細な現存目録と、論考とを發表しておられる。(註一)

それらにも示されたように、浄瑠璃絵尽は、その時々の上演のみで消えさるべき宿命にある舞台芸術としての人形浄瑠璃を、現代とは違い、絵によってしか記録する方法を知らなかった時代の、その記録であるという点に重要性があるのである。つまり、今では当代そのまゝの上演は望むべくもない人形浄瑠璃であるが、その舞台の片鱗なりともうかがえるのではないか、そういう可能性をこれら絵尽にもつことができるのである。それはおそらく、確実な期待であ

ろう。又、絵尽は当然その期待を満たしてくれそうに思われる。

最近では、九大所蔵の浄瑠璃絵尽について報告された中村幸彦先生の論、「浄瑠璃絵尽の効用」(註二)の中でも、考えられる幾つかの点についての御考察がみられる。演出の上でも、又人形の仕組の上でも、絵尽があきらかに語っている当代の操りの舞台が、示されているのである。たしかに、演劇という芸術形態に属する人形浄瑠璃研究の空白を、この絵尽は埋めてくれるのであろう。

二

ところで、その絵尽の絵であるが、近石氏の詳細な論に示されているように、初期の物と後期の物とは非常にはっきりした差がみとめられる。前半と後半との境を延享二年の「夏祭浪花鑑」と延享三年の「菅原伝授手習鑑」においておられるが、その境の前後の變化は漸進的であると、例えば最も初期の「花山院都巽」(享保元年)と、かなり後年の「道中亀山斬」(安永七年)とを見比べてみると、その絵の形の相違は、絵尽そのものが、前期と後期とで

は完全に異質のものではないのかという疑念を抱かせるほどに、歴然としているのである。即ち、「花山院都巽」では、見開き二頁のスペースを、ほとんどそのまゝ一場面の絵として構成しているのに対し、「道中亀山新」では、同じスペースを、四ないし五の場面に分けて描いている。したがって、その一場面をそのまゝ舞台面として見たとすれば、大道具、小道具から人物まで、その描き方には、はっきりした差がみられるのである。その差とは、一口にいえば、後期のはすべてに簡略に描くという傾向がみられるということであり、それは単に一場面毎の絵が小さくなっているという理由だけではなさそうなのである。

このように、浄瑠璃絵尽といわれるものの中に、異質な二様のものがあるということは重要である。近石氏は「絵本的なものから、舞台の手引書的なものへと変っていった」というようにいわれている。そうした点について、もう少し考えてみたい。そして絵尽の本質といったものを更にあきらかに探りだし得たらと思うのである。そのために、私は、絵尽と丸本の詞章とを実際につき合せてみるという作業をやってみた。使用した絵尽、丸本は、九大国文学研究室所蔵のものである。九大所蔵の絵尽の目録は、前述の中村先生の「浄瑠璃絵尽の効用」中に見える。前後を通じて殆んど全期にわたって存在し、約六〇部、かなりの新出のものも含まれている。その全部にあたるには、手許の丸本がやゝ不足するが、絵尽のもつ性格の一斑は、ある程度うかがうことができると思われる。

実際に絵尽を浄瑠璃研究に資するためには、まだ一踏まなければならない手順があるように思われる。これはその手順の一つであ

る。

三

さて、絵尽の絵を少し詳しく見てゆくと、それに二種類あることがわかる。一つは、ある場面のある瞬間をそのまゝ絵にしたためたものであり、もう一つは、ある場面の幾つかの事件を、同一場面の枠内に重ねて描いたものである。即ち、第一の場合は、映画の一齣うつしのようなもので、動きの停止したそのまゝの絵ということである。ただし、これに二通りの場合が考えられる。一つは、はげしい動きの中の瞬間の停止と思われる場合、もう一つは、見得を切った極った所で、舞台上でも一時、動きが停止した場合である。前者は合戦など早いはげしい場面のみられ、後者は「ぎせいする」という説明句と共に多くみられる、相手をにらんで大きく見得を切ったような場合である。いづれにしても、この種の絵は、現代の舞台写真的な、いわゆる名場面集とでもいうようなものだといえることができる。第二は近石氏も御指摘になる同一画面に幾つかの事件を同時に描く手法である。同じ背景の中で幾つかの事件が起つて場面が進行する時、決して同時に起るのではなく、かなりの時間をかけて推移するそれらの事件を、ひっくり返して同じ画の中に描いてしまうのである。そこで同じ場面ではだいたい登場人物は一定しているから、当然同じ人間が何度も描かれるということになる。今、かりに第一の場合を短時の絵、第二の絵を長時の絵として、以下そのように記すことにする。

まず第一の短時の絵であるが、初期の絵尽にはかなり多くみられる。もちろん長時の絵が全然ないわけではないが、比率は比較的少

ない。又その長時の場合も後期のそれとちがいが、中心となる事件の前後がいくらか絵になっているという程度であり、同段同場中の出来事がほとんど絵になっている場合とはやゝ異なっている。したがって初期のものは、絵尽を通覧しただけでは全体の筋立てはわからない。

これに対して長時の絵は、どちらかといえば後期のものに多い。同じ背景の中で同じ人物が何人もいる場合もあつてとまどいそうであるが、しかし、それだけに筋立ての説明は詳しくなつていて、絵尽だけでも全体の筋がある程度はうかがえるのである。

この二種類の絵についてどのようなことが考えられるかという点、短時の場合は実際の舞台面にほゞ近いが、長時の場合は、各事件毎にばら／＼にほゞしてみないと実際の舞台面にはなりにくいということである。一例をあげると、紀海音の「呉越軍談」の最初の絵は降伏した越王勾踐をどうあつかうかということ、呉王の前で伍子胥と伯宰嚭とが口論する所であるが、特別変つた背景ではないにしても、絵の性格からすれば会稽山の背景、その前における各人物の位置、姿勢など一応舞台面としてそのまゝ考えられそうである。次に長時の絵では「傾城阿波の鳴門」の第八、いわゆる順礼唄の段であるが、絵の右下、家の背景の所でおゆみとおつるが描かれ、その上の家の中で、殺されたおつるの死骸を間におゆみと銀十郎、その斜め下、絵全体からすれば中央下部に捕手と争う銀十郎、その左上が死骸の上に障子を重ねて火をつけ手を合せている銀十郎とおゆみということになっている。最初の家の前は一応別にしても、あとはすべて同じ場所での出来事と考へなくてはならない。そこで当然

各事件をそれ／＼に同じ背景の前、同じ道具の中に時間を追つて置き直さなくてはならないのである。したがつて絵そのものは実際の舞台面とは、やゝ違つていて見ておかなくてはならない。これは後期に属するものであるが、前期にも次のようなやゝ変つた例がある。「東山殿室町合戦」の第二の口であるが、舞台を半分に分け、右側が山名宗全の屋敷、左側が細川勝元の屋敷になり、それ／＼に事件が描かれている。そして中央の両家の間の塀を勝元側の方から破ろうとしている絵が描かれているが、筋書通りにゆくと、勝元側の事件の後、中央の塀が破られ、そして宗全側の事件ということになる。それを同時に一場に描いたのであり、背景、道具立はそのまゝ生かされるとしても、事件はそれ／＼を別に見ねばならないのである。

したがつて述べて来たように、短時の絵は舞台をそのまゝ写しとつたものとしての絵の体裁と考へられるが、長時の絵はそのまゝが舞台面とは考へられないということになる。こうした二様の絵が、それ／＼短時は前期の絵尽に比較的多く、長時は後期の絵尽に多くみられるという傾向を持つことも前述した。それでは前期絵尽の方が舞台的で、後期の方はそうではないのかというと、そう簡単にはゆかないように思われる。実際に詞章と絵をつき合わせてみる必要があるのである。はたしてこれらの絵がどの程度に詞章に忠実であるのか、それによつて絵尽の持つ意味が比較的明らかになつてくるように思う。

四

結果から先に記すならば、かなりの相違の見出される作品があ

皇帝の宮殿の場と、八丁裏から九丁表への安禄山の館の場とが詞章による筋の展開から見れば逆にならない。

(7)「同」五段目、安禄山が討たれる場面であるが、違うのはまず高力士が詞章で鉄棒を振って暴れることになつてゐるが、絵では、かうりきし人つぶてうつゝとなつてゐて、足元に兵士を踏みつけ右手で一人を高くさしあげてゐる。又、安禄山は結局、郭令の首首から喰ひつかれて最期となるのであるが、詞章では、郭令の首を防ぐための宝剑を捨てさせるために高力士が組打にさそひ、その間に生首が安禄山の首筋に喰いつき、争う間に哥舒翰、高力士が安禄山を突くというように、かなり時間をかけてゐるのに、絵では、あんろくさんもんぐへいにつゝ立ゐる所へくへくきれいがくびとび米りくびにくひ付ほんもうとぐるゝとかなり簡単な描写ですんでゐる。

(8)「三莊太夫五人嬪」(享保一二年)五段目、最後の戦いの場であり重要な人物である小萩という女性が描かれてゐない。たゞしこの絵は十一丁以後しかなく、それ以前にどうであつたかははつきりしない。

(9)「三浦大助紅梅約」(享保一五年)一段目、小ゆるぎ、呉竹、八重梅、有明と続く女のうち、有明のみ描かれてゐない。これはこの絵尽中、結局最後まで出て来ない。

(10)「須磨都源平鬪闘」(享保一五年)一段目、俊成の館の前で起る二つの出来事を、別の場面のような描き方をしてゐる。詞章と特にちがつてゐるということではないが、絵の右上と左下に築山のような境界をはさんで描き分けてあり、他の所では当然別の場面で使用するような描き方である。

(11)「車選合戦桜」(享保一八年)一段目、正行が伊賀守の馬をうばう所であるが、詞章ではこの前に舞台から姿を消してゐるはずの二人の人物が、大なごんきよたゞかけつけぎせゐる。あへの入道かけつくゝとしてその場に顔を出してゐる。退場する前にもぎせゐる。やうな箇所はないから、絵尽では当然この場に再登場してゐることになり、詞章と合わない。

(12)「同」二段目、橋の上で、ふちべいがかみさんく切立られさいごとなつてゐる絵であるが、実際は伊賀守はこゝでは死なず海岸まで追われて場面がvari、まだかなりの手順があつて死ぬことになつてゐる。

(13)「同」四段目、大森彦七が傘を左手に二葉の前を背負う絵であるが、にハかに大雨大風ふきたてるゝという説明があり、あたかも彦七が雨に会つたかのような描き方である。しかし、詞章では彦七が引込んだのち雨風になり、そして彦七が出て来て、その俄の雨風から思いついた偽気狂いになり、「しかた」をみせるといふことになるのである。

これ以後は、あまり大きく違ふような場合は多くない。部分的にはそれでもみとめられるが、以上述べて来た程の喰ひ違ひは少ないやうである。

そこで、以上のような幾つかの例から、何が考えられるかということであるが、近石氏は(1)にあたる部分をあげて、「極言すれば操舞台から絵づくし本を作るのではなく、浄瑠璃の詞章から直接に絵づくし本として作つたやうにさへ思はれるのである」と言われた。詞章の通りに演ぜられたのであれば、前述のようにどうにも舞台になる個所ではないのである。もちろん浄瑠璃の詞章が上演の度にそ

うく簡単に書き改められるとは思われないから、現在残っている「花山院都巽」がやはりその当時もそのまゝであつたらう。とすれば、極言ではなくさういふことは考えられる。(2)としてあげた部分も、実際の上演はこういう形をとらなかつたに違いない。絵尽の作者が、詞章の上でも多く登場し当然絵尽の上でも多く描かれ、かなり重要な人物である早見の七郎をラストシーンにも登場させるべく、四段目の切とをつき合わせてこの場面を創作したのではあるまいか。操りの舞台からすれば、当然、首を抜いて殺されるべきなのである。又、(7)の高力士の活躍と安祿山の最期の所も、舞台面とはかなり違つた絵である。かなりの手順を抜いて、絵に納まるように作り変えたと思われる。

このようにみえてくると、前期絵尽の絵は、単なる舞台面の写し、記録というのではなく、絵としての独自性をかなり有していたらしいことが考えられる。それゆえに、画面は大きく、描写は緻密であり、見て楽しい絵となつていたのである。例えば後期絵尽では望むべくもない人物の個性も、前期にははっきり描かれている。近石氏のいわれる「絵本としての独立的価値」がみられるのである。(6)の場面の順序が逆である例も、印刷の手違いであるにしても、それが通用し得たのは、一応操りの舞台を離れた読者の眼がそこにあつたからかもしれない。操り舞台の写しとしてみる意識は少なかつたのである。

しかし、淨瑠璃は舞台にかけられ発表されることによつて、作品としての意味を有することはもちろんであり、その絵尽という点からすれば、当然舞台から離れてしまふわけにはゆかない。前記「花

山院都巽」は最初期のものであり、当然絵本的性格は強く、見て来たような相違を示しているのであるが、それでも二段目の「こうきでん鳥さし野遊び」の場面は、秋のふうけい大あたりとか「此所大によし大できく」などの評語によつても示される絢爛たる舞台の記録であらうし、四段目の法皇道行の場面も、きくの花ざかり、かきへうたん、すいくハばたけ、けいとうげなどと、詞章には出て来ない舞台上の作りが詳しく説明されていて、舞台面そのものを思わせる。又、もちろんこの作品の四段目の切は、うけた場面でもあり、舞台面に忠実であつたらうし、前記の(1)の絵中に、まくわりそなへをくくと舞台上の小道具の説明があるのは、詞章にもあつて重要な小道具なので当然だとしても、二段目の「らくハうのやしき」に、てうずばちの説明があるのは詞章にもなく、したがつて事件とは何の関係もないものであり、単なる舞台上の物体の説明ということになつて、やはり舞台面をある程度忠実に写したらしい等々の例がみられるのである。もちろん他の作品も大同小異であり、時代が下るにつれてその傾向は強くなっていく。そして後期に至つてそれは完全に舞台面の紹介と、全体の筋の説明以外の何物でもない絵尽へと変貌していくのである。

九大所蔵の絵尽からすれば、「恋八掛柱曆」(元文五年)あたりの絵から、画面を幾つにもわけ、簡単な線書き程度の小さな絵になる傾向がみられ、「児源氏道中軍記」(延享元年)になると、多少絵が大きいことを思わせるだけで、ほとんど後期のものに近い体裁をとつている。そして絵につけられる説明は非常に詳しくなつてくる。「釜淵双級巴」(宝暦四年)の絵尽は体裁からして初演時(元文

二年)のものではないのであるが、このへんになると、絵巻を見ただけで全体の筋のおよその見当はつく程になってくる。水野わかとのかりにいで給ふ、とうまの亟わかとのい給ふそれ矢ゆへうわさをきのどくがり金五十両にてあつかいかへす、石川五右エ門それ矢をひろいわがは、にあたりしとねだりて金をとる、ひにんばゞ五右エ門にたのまれてをおふたるふぜいにくるしむ。これが床几に腰をかけている若殿、金をさしだす当馬亟、矢を手持っている五右エ門、側に倒れている老婆、などにつけられた説明であり、この場の筋は完全にわかるのである。こういう傾向は一見、絵物語としての体裁をとり、前期の絵本的性格を發展させたものとして、舞台とは別に読まれたように考えられるのであるが、この傾向が更に進んだ後半も終わり近くのものになると、完全に舞台の見える場所で使用されたものに違いない、つまり番付としての役割をもつものになってしまっている。例えば、「道中亀山断」(安永七年)には、表紙裏に太夫の番付、更に絵の中の人物にはそれ々に人形遣いの名が明記されている。完全な端役は一応別にしても、あとは全部に人形遣いの名が記されていて、誰が何を遣ったのか、一目瞭然である。又、「初櫓操目録」(明和五年)は、その時の出し物「娘景清八嶋日記、三の口、三の切」「男作五雁金・炭火のだん」その他を同時に絵巻としたものであるし、「あづま擾恋山崎」(年未詳)は表題のものはさんで「前浄るり・菅原・序中、序切」「後浄るり・小野道風・二の口、三の切」「井筒業平河内通・三の口、三の切」などを一まとめとして、すでにいわゆるプログラム的なものになってしまっている。したがって後期のものの筋

の説明の詳細であるのは、観劇の際の必要に応じたものだといことが出来るのである。そこで後期のものは、必然的に舞台上に忠実にならざるを得ない。いきおい、詞章にもかなり忠実なものとなってくるのである。少くとも、前期に見られるような絵巻の創作はなくなってくる。

五

以上見てきた所によれば、後期のものが舞台上に忠実であることかからして、相当に当代の舞台をうかがえそうである。もちろん、すでにいわれているような様々の部分に大きな価値を持つている。しかし、実はこまかな点において、前期に属するものにも利点が多い。例えば、「敵討襦袢錦」(元文元年)の下、有名な大晏寺堤の場であるが、周知の通り、寛文頃の「非人敵討」の狂言を骨子としたものであり、この浄瑠璃で更に当って、逆に歌舞伎に逆輸入され、現在の「大晏寺堤」となったものである。これについて、「佐渡島日記」中の、荒木与次兵衛と姉川新四郎の二つの演出の相違は有名である。つまり、試し物に來たりし加村宇多右エ門がせりふに敵討といふは命惜しさにいふと散々責めかける時、竹に仕込みし刀を抜き差付け、青江下坂双つ胴に敷腕ずんとう切れますへ、と笑ふ。のは姉川の演出であり、荒木は、青江下坂二つ胴に敷腕といひ聞かせ、差付けたる刀を両手に持ちながら左の方へ引きよせ調子を低く、ずんとう切れますへ、と会釈するのである。浄瑠璃ではこの部分は、青江下坂二つ胴に敷腕、ハ、ハ、ハ、親重代でござります、どれ拜見と宇田右衛門近々と立寄れば、いやそれから御らう

六

じませう、敵に逢ふ事いつ何時も知れぬ故かねて豚刃を合せ置き、よつく切れまずんと切れます」という詞章になつてゐる。絵尽では、次郎右衛門が刀を両手で持ち、立てて左脇に構へてゐる。側に

「あをのしもさか二つどうにしきうでをや重代でござる」というせりふと、「それからごらうじませ」というせりふで分けて書いてある。年代からいへば、この頃すでに姉川新四郎は、この「非人敵討」の狂言を演じていたのであるが、浄瑠璃の演出は明らかに荒木与次兵衛の型の影響を受けてゐるのである。このような点は、絵の描き方が緻密な前期のものからでないといわれないといつて良い。

又、「三浦大助紅梅豹」二段目で、さなだのぶんぎういしばし山のかせんのていしかたにて物がたりする。絵は、扇をかざしてのそのポーズがいかにその「しかた」の状態を偲ばせるし、「車還合戦桜」の前記の例にみえる大森彦七の、彦七さいせんの女鬼女となりわかつちをうはんとすることをにせさちがひとなりしかたにてして見せる。状景も同様である。それに、「外題年鑑」によれば、今年大盛彦七人形にゆびさきの動く事を仕初む」という記述がみえるが、右手指の形や左手人さし指のピンと伸ばされた形などは、その指先の動くことがこの「しかた」の所で最大限に發揮されたいことがわかるのである。あげれば他にも多いがこれらの例は、結局、後期絵尽には期待できない点であるように思われる。後期のものは、かなり大まかな、例えば舞台の背景、大道具に関するものなどに限られてくるであろう。それは後期の絵の形式を考えれば当然である。

場合の列挙に終始して繁雜になつたが、浄瑠璃絵尽の性格は以上によつてある程度知り得たやうである。

即ち、前期絵尽は一応舞台から離れた場所で鑑賞するにたるだけの絵を持つていた。つまり、当りをとつた浄瑠璃をもう一度絵にしてみせるということであり、評判の場面の復原は考えられたにしても、あとは絵本として読者の慰みにするために、かなりの創作がなされた。筋の説明が詳細でないのは、それがあくまで絵を中心としたものであつたことを示す。短時の絵の多いことも、筋を説明することが重要ではなかつたことを示すのである。しかし、そのために絵が緻密であるということは、確実に舞台面を写し取つたと考えられる部分に大きな意味を持つ。

後期の絵尽はそれに対して、筋の説明に中心が移る。それも、舞台の見える場所における用途としてである。したがつてそれは、現在の番組表、プログラム、パンフレットに近いものとなる。すでに舞台の在る場所ではか必要のないものとなつたのである。そこで観客は、詳しくは舞台を見れば良いのであつて、絵尽そのものが詳細な舞台の紹介をする必要はなかつたのである。絵尽というより浄瑠璃のダイジェストなのであり、絵尽の意味は失われていたといえよう。もちろん、その絵は舞台を写したものではあつた。実際に演じられた舞台の大意は当然知ることができるといふ。

前期絵尽と後期絵尽の異質とも思える差は、以上のようなそれらの性格の相違によるものである。今後、絵尽の重要性はますます高まるにちがいないが、絵尽の利用は、こうした本質の上に立

ってなされねばならないと思われる。この小論が、その手順の一つにでもなり得たらと思うのである。

註一 操淨瑠璃「絵づくし本」致（操淨瑠璃の研究）所載。
註二 語文研究、第十五号。

受贈雑誌 昭和39年6月～12月（その二）

国語国文	5・7・12月	中世文芸							
国語と国文学	6～12月	近世文芸							
国文学 解釈と教材の研究	6～12月	美夫君志	10・11	国文学致（広島大学）	33				
国文学 解釈と鑑賞	6～12月	日本歌謡研究	7	国語学研究（東北大学）	4				
文学	6～12月	万葉	創刊	文化（東北大学）	28	1・2			
日本文学（日本文学協会）	5～7月	文学・語学	52・53	東北大学文学部研究年報	46	48			
学苑（昭和女子大学）	6～12月	音声学会会報	30～33	文芸研究（東北大学）	19	20			
国学院雑誌	4～11月	能楽思潮	116	文学会論集（甲南大学）	24				
言語と文芸（東京教育大学）	5～9月	和歌文学研究	29	文学研究（法政大学）	10				
日本学術会議月報	1・2月	訓点語と訓点資料	17	日本文学誌要（法政大学）	3	4			
文献ジャーナル	6～10・12月	日本学士院紀要	28	文芸と批評	10	22			
ぐんしよ	6・11月	連歌俳諧研究	22の1～3	実践文学（実践女子大学）	3	4			
八雲	5～12月	国語国文学（名古屋大学）	14	王朝文学（東洋大学）	10	11			
ひのくに	5～11月	女子大文学（大阪女子大学）	15	文学論藻（東洋大学）	28				
白路	6～12月	女子大国文（京都女子大学）	16	国語国文学（岐阜大学）	3				
日米フォーラム	6～12月	国文学（関西大学）	36	国語国文学報（愛知学芸大学）	18				
肇国	6・7・12月	語文（日本大学）	18	人文論究（北海道学芸大学函館分校）	27				
国語学	56～58	国語研究（国学院大学）	18	人文研究（神奈川大学）	24				
				平安朝文学研究（早稲田大学）	10				
				国文学研究（早稲田大学）	30				