

浄瑠璃文体の諸相 — 安田蛙文の場合、「清和源氏十五段」を中心に —

川口節子

本稿は、隆盛期浄瑠璃戯曲における、作品論上の課題である合作者の執筆分担を、文体面から確定し得るか、その可能性を模索する若干の研究ノートである。

本稿では、享保十一（一七二六）年から同十七年、豊竹座で初演された並木宗輔（豊竹座時代前半は宗助、後半は宗輔、竹本座時代は千柳。本稿では宗輔と表記する）と安田蛙文の合作作品を対象とし、特に「清和源氏十五段」に言及する。

並木宗輔・安田蛙文の合作については、既に趣向・構成面や主題面から考察が行われ、森修氏は、この時期の宗輔・蛙文の執筆分担について

蛙文との合作期——大体二主題からなり、初段目から三段目までと、四段目以下との二つに分かれているが、宗輔が立作者であるところからも、宗輔が初段目より三段目までを担当し、以下蛙文の分担になるものと考えられる。勿論こまかいところにおいては異同がある。すなわち『南都十三鐘』と『赤沢山伊東伝記』とは主題が二段目までと三段目以下とに分かれているので、あるいは宗輔が三段目以下を執筆し、二段目までが蛙文の手になったものかと考えられる。¹⁾と述べておられる。

内山美樹子氏は、近松門左衛門没後、最大の浄瑠璃作者と位置付ける並木宗輔の作風を、主題面から詳細に検討・解明され、この時期の執筆分担については、「一・二・三段目が宗輔、四・五段目が蛙文の手になるものと、一・二段目が蛙文、三・四段目が宗輔によって書かれたものとはほぼ半数ずつ位あると思われる。」と述べられた。

筆者は、これらの先行研究に導かれ、すでに若干の稿を成した。それらは、基本的に「戯曲作家として、言語表現に高い意識を持つ浄瑠璃作者であるなら、自己の作品上で選択した語句を、単に定まった意味内容を持つ符合、慣習に従った並べ換えの道具に過ぎない、とは考えないだろう。作者が自身の思想で、ある状況、ある人間を見つめ、それらを表現したいと欲し選択する語句は、主題に関わりながら、創造的であったはずである。」という見解に立ち、語句とその頻度、語句の意味内容等の分析から、執筆分担特定に関わる語句考察の試みである。語句を、作品の最少単位として扱うと、

作品が解体細分されるおそれなしとしない。また、無機的な計量的結果のみに終始しては、作品論の尺度・方法として適切であろうか、との疑問もわく。が、一方で、語彙使用頻度などの、統計的・数値的結果を論じることの価値、客観的数値であるがゆえの説得力は否定できない。そこで、語句と語句の繋がりの軌跡上に作者の表現を求め、語彙の単位に寸断した作品を、使用頻度等に目配りしながら再構築することで、作品の主題と作者の表現との関係や、作者独特の言語感覚を解明できるのではないかと考えての試みであった。

例えば並木宗輔・安田蛙文合作「本朝檀特山」（享保十五（一七三〇）年五月）四段目は、敵の腰元の手引きで敵討を成就した男が、その恩ある愛人の手前、妻を妹と偽る趣向を、先行作である錦文流作「西行法師墨染桜」（正徳五年（一七一五）五月二十七日以前豊竹座）四段目をほとんどそのまま流用した故に、作者の執筆分担特定が難しく、協作者である蛙文執筆の可能性も考えられた。しかし、「本朝檀特山」四段目の作者は、文流とほとんど同一詞章の中に「因果」という語を新に加えた。

宗輔は、悲劇生成の一因として、しばしば人間の置かれた境遇、偶然などに因果律を読み取り、因果の認識が、それに組み込まれた人間の破滅の契機となることを、繰り返し描き続けた。「因果」は、宗輔の特質を適確に表す語彙であった。また、行為の報いである点で、因果律の支配を受けているように見えるが、その人物に思い当たる罪があつて、なおかつ罰を受けたのは因果であつたのだと、明確に自己の行為とその罪を自覚し、作者が、主体の責任を回避させず救済をも目指さない死を、その到達点とする場合の「罰」という語彙を新に加えた。主題と深く関わりつつ使用される語彙から、「本朝檀特山」四段目、少なくとも四段目切に宗輔の特質をあとづけることができた。

また、「藤原秀郷倭系図」（享保十四（一七二九）年九月）四段目切には、謡曲「海人」「玉之段」で一般によく知られる「玉取り」の趣向が、劇の重要な構成要素として取り入れられている。謡曲の原題材から離れつつも、その根本にある主題を、浄瑠璃の基であるところの、人間の真の姿を描出するための理念ともいべきものとして、取り込もうとする試みであった。

その抽象化、普遍化の鍵となっているのが、「玉」という語の持つイメージとその新たな意味付けであり、「玉」に貞操を象徴する文芸的操作を施すことで、煽情的に陥る危険を回避しつつ、「玉取り劇」を女性の貞操を賭けた行動の悲劇に展開した。「藤原秀郷倭系図」四段目、少なくとも四段目切は、宗輔執筆と考え、この関連から「撰津国長柄人柱」(享保十二(一七二七)年八月)の三段目を、入鹿誅伐を描く一方で、大職冠世界の一部である玉取り譚の女主人公の、女性ゆえの悲哀を、別角度から意識した構想と認定した。「撰津国長柄人柱」三段目は、立作者宗輔の執筆として問題なく四段目、少なくとも四段目切では、「水に関わる因果の道理」を、理路整然と解き明かし死に臨む男(讃州志度浦で玉取りを成就した海人の父)が登場し、玉取りと全く繋がりが無いとはいえず、宗輔の執筆の可能性を示唆した。

内山美樹子氏の、並木宗輔・安田蛙文執筆分担に関する最新見解は、世話物「和泉国浮名溜池」(享保十六(一七三二)年四月)が、上の巻と中の巻前半が蛙文、中の巻後半、下の巻が宗輔と、かなり確実に推定されることを、一つの根拠として「南都十三鐘」(享保十三(一七二八)年)以後の作品については、一、二の例外はあるにせよ、基本的にすべて一・二段目が蛙文、三・四段目が宗輔、との見解を持つようになつた」としておられる。

これを受け、本稿では、協作者安田蛙文の文体考察に取り組む。手法の妥当性吟味や、例証の数量的検討は継続する必要があるが、また、並木宗輔の文体分析による反証は、現時点では最少にとどめざるを得ない。いまだ問題があると思われる点が多々あるが、一試論を提示する。

二

安田蛙文は、『戯財録』や『新撰大人名辞典』に経歴等の記述はあるが、生没ともに未詳である。享保十一年(一七二六)二月豊竹座で「曾我錦几帳」を単独作、浄瑠璃作者として発表する。「北条時頼記」(同年四月)では、正本には署名はないが、『今昔操年代記』(享保十二年・操劇書)に

豊竹氏ふけいきなる芝居。何とぞ珍しき物と。作者も相応にかきあつめたるかな
そうし。北条時頼記といへるよりおもひ付。二三人よつて此外題を趣興に。浄るり五段にクミ立ん。いづれも知恵を出されとざいふりまハせば。並木宗助安田蛙文。美若なれ共。浄るり一段も書かねぬ器量西沢の下知に任せ。どをやらかをうやら五段をつくり。(振り仮名省略)

とあり、西沢一風のもとで作に加わっている。
並木宗輔・安田蛙文の合作は、「清和源氏十五段」(享保十二年二月十五日豊竹座・宝暦版『外題年鑑』による)を正式な第一作とする。その正本内題下には、「作者並木

宗輔・安田蛙文」とあり、この署名形式(立作者並木宗輔・協作者安田蛙文)は、「待賢門夜軍」(同十七(一七三二)年九月)まで、十三作継続する。安田蛙文は、同十八(一七三三)年四月に「鎌倉比事青砥銭」を単独作、それより歌舞伎作者に転じた。『操曲浪花声』(延享四(一七四七)年・操評判記)に、浄瑠璃作者として名が掲げられ、「上上吉」に位付けされる。が、この評価は、浄瑠璃界を離れて十数年を経た後のもので、歌舞伎における長い活躍と、現在まで舞台生命を保つ「雷神不動北山桜」の興行的成功等による名声の反映と考えられている。

「清和源氏十五段」は、前述の通り、宗輔・蛙文の正式な合作の第一作であり、森氏、内山氏ともに、一・二・三段目宗輔、四・五段目蛙文の分担とされた。「清和源氏十五段」初段から三段目では、義経に勘当された江田源蔵、義経を敵と狙う熊坂の妻子の話が、何らかの伏線によって緊密に連繋をもって展開する。四段目は、富樫左衛門を中心とし、初段で義経と名乗り合うことなく契つた娘が、富樫の娘かるよ姫であったことがわかるという、若干の仕込みが見られるものの、初段から三段目までほとんど関連なく展開する。五段目は佐藤次信信兄弟の母を中心とし、四段目と同様、初段から三段目までほとんど関連がない。作者二人での分担執筆を考えると、三段目までと四段目以降の分担は問題がないだろう。そこで、四段目を中心に、蛙文の文体特質を探る(本文引用は、基本的に振り仮名を省き、必要に応じて適宜付すこととした。傍線は筆者)。

「清和源氏十五段」四段目口

梶原平三景時の讒言により、兄頼朝と不和となつた義経は、都を開き奥州へ向う。街道の関所は厳しく固められ、安宅の関では、富樫左衛門光長を関守に、梶原源太景季を添人として、義経の行方を探索している。義経と武蔵房弁慶をはじめとする五人の主従は、熊野の行者に身をやつし、関所に來かかる。

①「世につれて。かはる姿の義経公。くまの行者の旅出立ちときんす、懸麻衣。御身にそふる人々は。かめるの六郎むさし房」

関所の様子を窺ううち、義経が作り山伏となつて奥州へ下るとの情報が行き渡っており、山伏詮議の厳重さを知る。片岡八郎は、命懸けで関を破ろうと競い立つ。

②「此関一つふみ破り鎌倉ぶしにあはふかせん。いせも亀井も我につしけと。笈をおろせば任ツせといさみ立るをむさし房」

逸る人々を弁慶が制し、義経を強力姿にして南都東大寺大仏の勧進一行と名乗り、弁舌で言いくるめ、関を穩便に通過しようとする。富樫、梶原は、絵図と照合し、強力を義経と見答める。

③「あづを以てせうことせば日本国中。義経に似た人あらばことぐくとらへ鎌倉へ引クか。又ツ義経炭をくらひ漆をさし。俣かはらばるにちがつたとて通するが。返答

せよ関守と」

義経はこの窮地に、

④「義経共強力共科人共名を付けて。関守りへ引キ渡し何れもは国本へ。立帰つてたべ露程も恨もつらみもか、らじと思ひ切つたる御がん色。」

弁慶は態と声を荒げ、性根をつける、と金剛杖で義経を打とうとする。富樫は、義経でない証拠に、打って欺こうとは思か、と止め、勸進の添え状を要求する。弁慶は、添え状の代りに勸進帳を読み上げるといふが、それも富樫が、弁舌に優れた弁慶ならば、如何様にも読み上げるだろう、と制する。梶原が、既に関を通過した七人の山伏を詮議のため捕えて来るまで、富樫が一行を預かることになる。

「清和源氏十五段」四段目

富樫左衛門の館。富樫の娘かるよ姫は、都見物の折、名乗りあうことなく契つた男を忘れられず気が晴れない。

富樫は娘の心を立ち聞き、親として娘を不便に思うが、その思いを隠して娘を見舞う。次の間には富樫に直談を望む山伏（義経と弁慶）を控えさせる。

⑤「山伏せんぎは左衛門が胸にこめたる分別の。袋も重き身の病イいたはり誘ひ出る姫。こなたの一ト間へむさし房。義経を伴ひて」

富樫は、姫への意見にかこつけ、奥州までの関所の嚴重さを次の間の二人に聞かせる。

⑥「逃行ふとはさもししむさし。親をばかする。源九郎狐めと。姫に名付てうてひ、け。み、へ通れと声に角」

富樫は、親の意見を聞き入れずあくまで都の男を恋慕う姫を追い出す、と次の間に突きやる。

⑦「望の通り家を追出し。こもかぶらせてくれんずと。娘を引つたて立テ切りし。間のふすまの引キ手する父が心はいはねどにぐるめ。引明ケかつはとつき出し。早く当つた親の罰。思ひしれと跡ひつしやり」

姫と義経は顔を見合わせ、都で忍び逢つた相手と知る。富樫が、山伏の直談に応じよう、と呼び立てる。

⑧「訴訟のみつだん。はし近で人も聞ク。我レも聞ク。聞ねばよし。しらねばよし。つねのさしきへ伴へと云付ケ。」

「清和源氏十五段」四段目

姫は父の言葉から、恋慕つた男が義経であることを知る。義経は富樫の娘と知つたからにはこの恋は叶わないと言ふ。弁慶が、十二枚の通行切手を盗み出せば、義経と夫婦にしようともちかける。姫は、失敗すれば自害か手討、と覚悟を決める。富樫は、娘の恋人を義経と知つた上で、二人を祝言させる。姫は父に通行切手を無心する。富

樫は、頼朝に任命された関守としての責任から意見し、義経主従は、その道理に抗弁できない。

富樫は、自害しようとする娘を止め、関守の役儀を引き受けた時から、こうなることは自明、と切腹し、義経の足手まといとなる娘の離縁を願ひ、娘には出家を諭す。富樫は、山伏に報謝、と切手を渡す。

⑨「我なき跡を行者達。たへすとふたりくと頼む詞に人々も。」

「清和源氏十五段」五段目

山伏姿に身をやつした静御前と江田源蔵・さよ衣夫婦が出羽の国にたどり着き、とある庵室で山伏接待を受ける。接待する老女は、源平合戦の物語を所望する。老女は、義経の忠臣、佐藤兄弟の母であつた。

⑩「次信駒にむちをあて。義経是にありやとて君の御馬のまつ先きに。進み出たる有さまは。敵もみかたも一どうに目をおどろかす計也。」

三

①②③④には、文法的破格がある。浄瑠璃作者として立つのであるから、文語的教養が欠如しているとは考えられず、七五調に嵌め込もうとする意識、音数の割り当てに拘泥するゆえの錯誤と考えられる。が、これは、作者の、戯曲としての浄瑠璃への認識と、作者自身の言葉との出会い方の問題とも言えるかもしれない。

「語り物」である浄瑠璃の詞章は、聴く者・読む者を巻き込んで、劇となり得る力を必要とする。その力は、語りのリズムと深く関わることは勿論である。が、浄瑠璃の詞章は、七五調の拍子によさ、滑らかさのみを以て良しとするのか。一方で浄瑠璃は、読むだけでも享受でき、戯曲として読まれることに耐え得る詞章を要求したのではなかつたか。

文句にてには多ければ、何となく賤しきもの也。然るに無功なる作者は文句をかならず和歌或は俳諧などのごとく心得て、五字七字等の字くばりを合はさんとする故、おのづと無用のてには多くなる也。(中略) 字わりにか、はるよりおこりて、自然と詞づらいやしく聞ゆ。されば、大やうは文句の長短を描て書べき事なれども、浄るりはもと音曲なれば、語る處の長短は節にあり。然るを作者より字くばりをきつしりと詰過れば、かへつて口にか、らぬ事有物也(『難波土産』)

『難波土産』の近松門左衛門の言説では、「てには」に言及するが、文体面にも同様のことが言えるのではないだろうか。①②③④および⑩の「詞づらの賤しさ」は、音数への拘泥が、劇的緊張感・緊迫感を喪失させたことにある。亀井以下、義経の「御身に添ふ」家来達が、命を的に関を踏み破ろうと「いさみ立つ」のを制する弁慶が、その弁舌を武器に、絵図に似ている者をことごとく鎌倉へ引くか、義経であつても佛

が変わってれば「通すか」と関守にせまり、義経が、「思ひ切つたる御顔色」でこの窮地に、皆が自分を棄てても「恨みつらみはかけじ」と言い切つてこそ、この状況を生きる人々が、確かな手ごたえで存在する。なお、⑩も次信が「義経是にあり」と「君の御馬の矢面に立ちほだかつてこそドラマとなり得る。

宗輔の文体にも、七五調の束縛がないとは言えない。が、音数を整えるためだけに文法的破格を容認し、文語文体の格を損なうほどまでに、音数に拘泥する傾向はないように思われる。他方、宗輔は、「てには」への意識、すなはち、助詞により心理や論理の深層が表現可能であること、を経験的に身につけていたのではないかと考える。例えば、「運の開くる(時節)」は使うが「運を開く(時節)」はほとんど使用しない等、助詞の一字、それに伴う自動詞・他動詞の別により、「運」に対する立脚点を明示する。これは「運」という語にとどまらず、そこには、宗輔の、禅僧としての経歴、漢文体との出会いが介在しているのではないかと考える。漢文は、接続詞や副詞、時には格まで明示化する。これを日本語として訓みくだした伝統が文語脈には色濃く残り、独特の厳しさを備えた格調が生れる。が一方で、漢文の訓読下から返つて読む^⑪では、言葉の部分と部分の間に心理的空白が生じ、普通の言葉のような流れが切断される傾向があるように思う。宗輔の文体が、流麗とは言えず、理の勝つた特性を備える要因のひとつと考えられないだろうか。

安田蛙文の単独作に目を移すと、「曾我錦几帳」(享保十一(一七二六)年二月)には、「さすがにかけの手まへも有股野は大勢引かへし。ヤア二の宮。おそまきながら地蔵のこなし見物せん。いかにく^⑫とわめかせて。」(股野自身が「わめく」のか、股野が率いる大勢に股野が「わめかせる」のか微妙なところであるが)

「イヤ三浦でない。平六兵衛でない事は見るべき眼に明らかな。紛れ者めと気色をさせてあざ笑ひ。」(怒りや不快などの強い感情をおもてにあらわす「気色す」。「気色して」「気色をして」とあるところか)

などが見られる。宗輔との合作を経た後の単独作「鎌倉比事青砥銭」(享保十八(一七三三)年四月)には、

「経世も謹で。玉づさが義は兼而より。縁組のこと申すれば。何と存ずる心にや是迄は承引せず。夫婦気にも候所御上意の御媒。」

「俸は過去のるんらんか。分限者に成ます。拙者は年寄かせぎもならず。もはや勘当ゆるさふ程に。養ひくれよと申すれば。親でないとして取あへす。」

と「申す」に文法的破格があり、やはり、蛙文の七五調音数への拘りと破格は、深く関わる。

次に、蛙文の修辭的特質に若干ふれておく。

⑤は「左衛門が胸にこめたる分別の袋」「分別袋」が「重い」から、娘かるよ姫の「重

き身の病」に続き、姫のお側の者が、姫を「いたはり誘ひ」姫が「出る」。「重き」が句跨りに掛かり、「袋」が宙に浮く。もし「袋」を、姫の鬱々とした気ふさが、女性特有の器官に関連する「病」と暗示したい意図があつたなら、良質の修辭とは言えない。視点移動の効果は認められるものの、主語が曖昧となつている点は、以降の劇的展開への求心力を削ぐことになるのは否めない。

⑦は、娘かるよ姫への意見を装いながら、隣室の義経主従に聞かせるという二重構造をとり、「引つたて立て切り」「引キ手」「引明ケかつは」と音勢があり、「ふすまの引キ手」に「手引きする父」を効かせ、「父の心は」義経に「逃げる」か、強力を義経、娘の恋の相手と目星を付け、娘と一緒に「逃げる」か、を「にぐるめ」に暗示する。さらに、「にぐるめ」の「ふすまの引キ手」(「にぐるめ」は、丹礬・緑青・梅酢等と調合して作つたにぐるめ色をした塗料。長押などの銅製の化粧金物を赤黒く塗るのに用いる)を「引明ケかつは」と娘を隣室へ「つき出」す。

蛙文には、前記⑤のように、詞章を鎖式に繋いでゆく修辭意識が強く、その過程で省略を繰り返すことで、主体と行為の関係が、振れることが少なくない。誰が何を誰に対して行為するのかを曖昧にすることで、⑦のように効果を狙うことも、確かにあつたであろう。が、やはり、行きつ戻りつする修辭である上に、情報を過剰に盛り込み、かえつて言葉の働きを相殺する面がある。文字で読めば理解できても、語られる詞章を耳で聞くと、劇的な状況や心理の描写があるのかわないのか。⑤や⑦の言葉の連なりには、確かに何となく領けてしまふテンポとリズムがあり、それにより、何となく興奮を呼ぶ類の文体、といえるのかもしれない。例えば、「曾我錦几帳」から引くと、

「程なく別当入来有り乗り物より出給ふを。迎ひにと佑成が。弟の不興ゆるさせんと談合乗りたるかこ二丁。たれこめ誰レ共弟共いぶかしながら庭のかけ。母にはつ、み忍ばせて。別当を請ずれば。」

なども、同様であろう。特に、情を表現しようとする局面で多くみられる修辭、との印象を持つ。これが、蛙文の作家的体質として位置付けられるなら、興味深いものである。

ものを書いて効果をあげようとする時、何を言い、何を書くかよりも、何と何は言わずにおくか、何を書かないようにするか、を決定することが重要であるように思う。それに気づくこと、留意することから表現が始まるのだから。宗輔の修辭は、表現の量を少なく切り詰めることによって、多義性の産出を讀者・聴く者に分担させる。言い換えれば、讀者・聴き手の、言葉により喚起される想像力に対して、受動から能動へ、その参加に委ねる形で、修辭の活性化をはかる、と言えようか。他にも、宗輔には、漢文脈・漢語の教養をもとにした修辭の独自性が存在するはずであるが、残念ながら未だまとめるには至っていない。

⑥⑧⑨は、言語遊戯的な修辭である。言語遊戯は、流通している言語からの離反、言語の二重性により、絶えず受取る側の認識が裏返される滑稽感が醍醐味であり、対象からの距離が遠ければ遠いほど面白味が増す。蛙文の、叙事詩的人物や悲劇的状况を言い落としていく手法は、蛙文の言葉との出会い方に関連するのではないだろうか。蛙文は、浄瑠璃作者として出発する以前に「有馬玄蕃頭様御抱の色子」(『戯財録』)であり、後の歌舞伎での活躍と成功を考慮に入れれば、文語により、非日常を舞台にのせる浄瑠璃戯曲の言語との出会いより、上方歌舞伎の言語(口語による日常の舞台化)との出会いの方が、作者の資質と合致するものが多かったと考えられる。

四

「清和源氏十五段」および安田蛙文の単独作により、蛙文の文体特性を挙げ、傾向の一端はとらえ得たと思われる。勿論これだけでは、決定的な執筆分担解明の論拠には未だ乏しいと言わざるを得ない。が、あえて現時点での執筆分担の可能性を、「清和源氏十五段」を軸として、その前年の「北条時頼記」、「清和源氏十五段」と同年の「撰津国長柄人柱」、および拙稿で扱ったことのある「藤原秀郷俵系図」について探り、今後を期したノートとしておきたい。

「北条時頼記」(享保十一(一七二六)年四月)は、前述の通り蛙文の署名はないものの、執筆は確かであろう。西沢一風の実作への関与がどの程度であったか不明であるが、

① 蛙文の浄瑠璃最後の作「鎌倉比事青砥銭」(享保十八(一七三三)年四月)には、「北条時頼記」四段目に仕組まれた「肉付きの面」の中心人物である玉豊姫が、「貞孝禅尼」として登場する。「謀叛を企む浅原為頼が一味に引き入れる人物として」国分尼寺の住持貞孝禅尼と申は。もと時頼の思ひ者。御台にも成べきを。月さよ姫に寵愛をうば、れしぶくの法しん。いまだしつとは残るべしかれもこつちへ引入れなば」とあり関連は深い。

② 四の切に「月小夜さへ殺すれば。心も晴れて少は助る。」と文法的破格が見られる。序中「折れてみせかけぬつくりと。だます思案と夢にも知らず」

③ 序中「ぬつくりとよふ白状さしたなあ」
四の切「月小夜が懐胎を。うそじやく偽りじやと。五月の帯するまでぬつくりと隠してじやの」一般的語彙であるが、繰り返し使用される。

④ 大序「天下を望む悪心有。泰村一人紛ろしき」

序切「当然の理をくろまかす一言に」

四の中「人の目をくろまかす国賊」これらは文法的破格とは言えないが、七五の音

数への拘泥ゆえの語選択ではないか。また、文語文体にあつては、口語的な表現の部類といえるか。浄瑠璃での用例が多くはないようである。なお、「曾我錦几帳」には「朝比奈随分声をほそめ。申出すも頭痛のする事。いふ事よむ事安清に道すがら頼め共。先云出しをぬすくらる。聲の義なれば安清も猶がしらくさ。いたく敷キ」と「申出すも頭痛のする事」を言い換えて「ぬすくらる」「かしらくさ(頭痛の種)」と、やはり浄瑠璃の文章には見馴れない語が使用されている。

現時点では、「北条時頼記」四段目は安田蛙文執筆と考える(ただし、西沢一風の執筆の可能性も考えられる)。次いで初段執筆も可能性が伺われる。

「撰津国長柄人柱」(同十二(一七二七)年八月)

① 二の中「謀計は眼前の利潤と思ひ。忽ち罰を受ケしよな」は、「北条時頼記」三の口「愚かや謀計は眼前の利潤といへ共。終に神明の罰を蒙る神の掟」と同様の表現である。が、「思ひ。忽ち罰を受ケ」「いへ共。終に神明の罰を蒙る神の掟」ととらえ方に相違が伺える。「いへ共」の方がより適当な表現である(「北条時頼記」三段目執筆は宗輔と考えられる)。

② 二の口「人に聞せじ奥の間の。あまき襖を押明けて密、語る其内に」(作者の作文過程において、始めに「密、語る」があり「蜜、あまき襖」を嵌め込む)

二の口「言へどびりく正真の。痛み入たる互いの仕儀」(「痛み入る」があり「びりびり」痛む」を嵌め込む)

③ 二段目には、「天」「運」等の語に關して、「天運も至れば至る―心の障も打払ひ―出世」「天の助け―嬉しや―御運の強さ」「天の与ふる―幸」など、プラス方向の表現を伴うことが多い。一方、三段目では「身におぼえある天罰」「罪ある―天より我を罰する」など、マイナス方向の表現を伴うことが多い(前述のとおり、「撰津国長柄人柱」三段目は立作者宗輔の執筆)。

以上、「撰津国長柄人柱」二段目は蛙文の執筆。

「藤原秀郷俵系図」(同十四(一七二九)年九月)

大序「早各も退出の中に経基常に有ル。明智を憎は内大臣。もゆるを。隠す純友は。いつか心をあらたまの。光りは朝の秀郷が左右に別して」(「経基」「常」「燃ゆる」「炭」純友、「心を」改む「あらたま」「光」「朝の」「日出」秀郷)

序切「どふもゆゑんのすみ友なれど」(「どふもゆゑん(言へぬ)、油煙の炭(純友)」「地獄の釜の純友」(「釜の炭(純友)」

序切「是で双方純友公」(「双方済み(純友)」
序切「北国武勇の族。引連。打連れいさみ連れ。・・見るにてんどう仰天の。コレ天

慶の純友と」

二の口「娘は奥の一ト間よりくるを見付て三人がうろたへ眼氣も付ず」(「奥の一ト間よりくる」のは「娘」で、その「娘」の姿を「見付て」「三人がうろたへ眼氣」その「三人」の「うろたへ」に「娘」は「氣も付ず」)

二の口「悪事に一概半がい死骸を押込ム互の手先。かいぐ敷も血押拭妻はうろつく夫は手伝。」

「藤原秀郷俵系図」は、初段・二段目を蛙文の執筆と考える。

以上、はなはだ中途半端な状態で本稿を終えることになるが、例証の数量的提示・修辭の分類・例証選択の見解など、暗中摸索の事項が山積する。さらに、以前から取り組む「因果」「罪業」「運」「天」などのキーワードと主題との関わり、和歌の引用・歌学的教養・漢籍からの引用・ことわざ等の、パロディを含む修辭傾向、直喩の傾向などは他日を期したい。

なお、浄瑠璃作者安田蛙文については、浄瑠璃文章家としては問題があるが、前述のとおり、歌舞伎作者として成功をおさめている。また、この期の宗輔の特色である推理小説的手法は、蛙文の単独作にもみられ、宗輔の皮肉なものの方、心理の暗黒面を見据えようとする傾向などが、蛙文にも認められる。蛙文は、宗輔と、推理劇・心理劇を合作し得る劇構成力を持った作者であったことを言い添えておきたい。

注(1)「浄瑠璃合作者考」「人文研究」(昭和二十五年十二月・二十六年四月初出。『近松と浄瑠璃』平成二年刊に所収。)

(2)「和田合戦女舞鶴考」(『近松論集』昭和三十九年十二月初出。『延享寛延期の竹本座の作品と並木宗輔』(『演劇研究』昭和四十三年十月初出。) 両論文は、『浄瑠璃史の十八世紀』平成元年十月刊に所収。)

(3) 拙稿「本朝檀特山」考―「西行法師墨染桜」をめぐる―(『演劇学』二十九号。昭和六十三年三月)

(4) 拙稿「玉取り劇の側面―並木宗輔「藤原秀郷俵系図」の場合―」(『日本演劇学会紀要』三十三号。平成七年五月)

(5) 「並木宗輔の世話浄瑠璃」(『近世文芸』四十初出。『浄瑠璃の十八世紀』所収)

(6) 「清和源氏十五段」と「右大将鎌倉実記」(『演劇研究センター紀要』平成十六年一月)

(7) 歌舞伎作者としての安田蛙文の作は、「雷神不動北山桜」の他に、「島原小蝶葎紋日」「大井川三組盃」(歌舞伎作者時代の並木宗輔と合作)の台帳が伝存する。「雷神不動北山桜」は二世市川團十郎の衆寺弾正・鳴神上人等で大当りをとった。

(8) 「恨みもつらみ」と、調子の良さで「うらみ」「つらみ」と連ねる弛緩した感覚も

問題であるが、「恨み」「つらみ」を「かける」という言い回し自体が異例である。「恨みはのこらじ」とあるべきところである。

(9) 角田一郎「並木宗輔伝の研究―新資料写本『三原集』を中心とする考察―」(『国文学研究』十三。昭和三十一年三月)

(10) 拙稿「浄瑠璃文体考―元文・寛保期の三好松洛―」(『歌舞伎 研究と評論』九。平成四年六月)