



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	『玄宗皇帝蓬來靄』と『楊貴妃物語』：紀海音における古浄瑠璃利用の一端
Author(s)	大磯， 裕司
Citation	国語国文研究, 161, 17-33
Issue Date	2023-08-30
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/93174
Type	journal article
File Information	161_2.pdf



『玄宗皇帝蓬來鶴』と『楊貴妃物語』

——紀海音における古浄瑠璃利用の一端——

大 磯 裕 司

はじめに

『玄宗皇帝蓬來鶴』(享保八(一七二三)年、豊竹座初演)⁽¹⁾は紀海音最晩年の作品であり、祐田善雄氏の分類に従えば「独創時代」に当たる。⁽²⁾海音はこの後、浄瑠璃作品としては最後となる『傾城無間鐘』を完成させ筆を措くことになる。言わば最も成熟し、脂の乗った時期の作品ということになる。それではその独自性についてはというと、本作においては殆ど触れられてこなかった。それを論じるにあたっては、まずその作品が利用した世界や趣向といった典拠の探究が不可欠である。

さて、海音の浄瑠璃作品全体を見渡せば、その典拠についてはこれまで相当数指摘されており、個々の作品論の中で明らかにされた研究もあれば、海音作品全般を通してその傾向を論じた研究もある。一例に過ぎないが、前者については祐田善雄氏⁽⁴⁾、横山正氏や近年で

は石田賢司氏⁽⁶⁾等の研究がある。後者については、たとえば、神谷勝広氏は『訓蒙故事要言』等の「和製類書」類を手元に置いてその文句の引用や構想の手掛かりとしたことを明らかにした。⁽⁷⁾また、富田康之氏の研究によつて謡曲や和歌・漢詩等の典拠の大部分が明らかにされ、その傾向が整理された。⁽⁸⁾これらの研究成果を検討すると、海音が利用している作品は和歌・漢詩・狂歌などの韻文、漢文を原拠とする故事、平安王朝物語、歴史・軍記物語類、仮名草子、近松作品まで様々であることが見て取れる。現時点では、海音研究は近松のそれに比べ遅れを取っているものの、典拠探索の度合いに限れば、例えば『近松語彙』(附録・典拠目録)に決して引けを取らないように思われる。それでも、存疑作を除いても四十余作という海音の作品全体を見たとき、さらに細部に至るその一々の典拠や利用範囲を究めているかという点、未だ解明されていない部分は相当数残されていると推定される。まずは今一度この現状を認め、さらに次の段階へ押し進めることが肝要であるように思う。この残された課

題を解決する一端として、本稿では古浄瑠璃に範囲を絞り、それほどの程度どのように利用されているかを分析し、その上で「独創時代」に位置する本作の独自性を浮き彫りにすることが目的である。海音の古浄瑠璃利用についてはこれまででも多く指摘されているが、当時の浄瑠璃が謡曲を多く利用したように、同じく音楽を伴う舞台劇である古浄瑠璃の詞章や構成を取り入れていることは想像に難くない。

以下、本稿においては、古浄瑠璃に同じ題材が扱われているものから海音作『玄宗皇帝蓬來篇』⁽¹⁰⁾における『楊貴妃物語』(寛文三八(一六六三)年刊)⁽¹¹⁾利用の問題を分析し、その独自性を検討していく。

一 『楊貴妃物語』の具体的な利用の実態

玄宗皇帝と楊貴妃にまつわる伝説は、古くは『源氏物語』を始め、中世においても『太平記』『曾我物語』等筆記物語にも見られるように、数多利用される題材の一つである。⁽¹²⁾劇文学においても謡曲や浄瑠璃の好材料となった。⁽¹³⁾古浄瑠璃に関しては、吉永孝雄氏が『くわてき舟軍』『楊貴妃物語』の存在を示したが、その関連性を否定し「海音の作には直接関係は見られない。海音の和漢の史書の活用と思われる」と述べている。⁽¹⁴⁾他、土佐浄瑠璃『唐玄宗』については、鳥居フミ子氏の研究が詳しい。⁽¹⁵⁾これら古浄瑠璃三作品を詳細に分析したところ、『楊貴妃物語』の詞章の一部や趣向が『玄宗皇帝蓬來篇』に利用されていることが明らかになった。その利用の実態を次に示していく。

まず、詞章が一致する箇所と、その趣向が一致する箇所に分類した上で、両作に次の重要な共通点が指摘できる。

○詞章が一致する箇所

(一) 楊貴妃と虞子君双六争いの場面

(二) 楊国忠と楊貴妃最初の場面

○趣向が一致する箇所

(三) 楊貴妃の正体

(四) 登場人物の一人の首が打ち落とされた後、首だけとなり

飛び回る場面

(一)と(二)について、利用の具体は後に述べるが、一読して気付くことは、これらの二箇所については多少の改変はあるものの巧みな換骨奪胎というよりは詞章を含め場面ごと、一部もしくは全体をそのまま利用しているということである。それが作劇において、または観客にとつてどのような効果をもたらしたのかは第三節で述べることにする。先に、その利用の実態の具体例を本文と対照しながら順番に見ていく。

(一) 楊貴妃と虞子君双六争いの場面

この場面は、その趣向だけではなく詞章も類似する部分があるため、比較のため詞章を並べて次に示す。⁽¹⁶⁾なお、類似すると思われる範囲を傍線で示し、便宜的に両作の共通する箇所に囲み数字を付して示した。

『楊貴妃物語』一段目	『玄宗皇帝蓬來篇』一段目
され共、神の誓にや。①其次の勝負には、ぐし君勝せ給ひけり。上下はつと、悦ふ声。しばしは鳴もしづまらず。さて手詰の勝負に及て。②折半にも成しかは。ぐし君の乞目には。重三を乞給ふ。楊貴妃の乞目には。重四をこそは、乞れけれ。然に此さい。重三にも、重四にも。かたよりにてをりす。胴の内にて、四つにわれ。ぐし君の乞れたる。重三もをりて有。又楊貴妃の乞れたる。重四も、をりて有ければ。帝あいらんまし。て。あれくみ給へ后達。賽は牛の角なれ共。人の心をさとりて。かやうにふるまひ候也。此上は、劣まさり候まし。二人共に。同位につき給へ。③いてく賽に、官をとらせんと。五位にこそ補せられけれ。されは此官は。赤衣服をきる故に。賽の目に、朱をさして。重三、重四を引かへ。朱三朱四と云こと。此御宇よりそ始れり。	①初はぐし君二ばんめは。楊貴妃念ふ勝給ひ。是ぞ三ばん一得の手詰の勝負一生のうきせを。渡る舟筏はなれくのおもひはせじと。一心不乱に気を②おりは。ぐし君手前の乞目か重三。楊きひ方には重四の乞目。どうもふるいてからくく。ゑがほくづれて声高く。重三く重四く。重三重四入乱れ。きおひか、ればまん座の人く。色めきさはぎ我しらずひいきくの乞目の大声。鯨のうしほを吹おこし。毗嵐忽地軸をぬき。水輪山をさくくごとく金殿堂欄一同に。ゆるめき渡るぞ怪らね。ふしぎや②此賽いつとなく筒の内にて四ツにわれ。重三重四の乞めの数。両方へ別るれば。君を始め史官の面くさいの。思ひをなしにける。③玄宗かんに絶兼てさいに位を給ひしより。訳て乞めに朱を入れて朱三朱四とたつとむこと。此時よりものはじまりし。

玄宗皇帝・楊貴妃伝説にまつわる双六の場面は、多種多様の先行作品にも描かれている。一例として『太平記』『曾我物語』等軍記物語や、『唐物語』『通俗唐玄宗軍談』等にも見られるが、その該当場

面を確認すると、双六の場面は一つの逸話として紹介されているに過ぎず、その後双六勝負が転機となり物語が発展するに至っていない。玄宗皇帝と楊貴妃が双六勝負をした結果、賽が割れたことと「朱三」「朱四」と呼ぶようになったという由来が描かれているだけである。それが古浄瑠璃『楊貴妃物語』『わだざかもり』『傾城八花形』（およびその改作『難波染八花形』）になると、楊貴妃と虞子君が一の后を争う話に変化している。但し、この后争いの後、楊貴妃が寵愛を受ける一方、虞子君が零落するという展開に進んでいくのは『楊貴妃物語』だけである。さらに『玄宗皇帝蓬來篇』では、荒夷を治めるため后として差し出されるという政略的犠牲となる者を選ぶための勝負へと発展させており、ここに「人質」の趣向が新たに挿入されていることが認められる¹⁷⁾。

この双六勝負の過程を見ると、『楊貴妃物語』『玄宗皇帝蓬來篇』両作ともに三番勝負のうち一勝一敗に持ち込んだ末、最後は賽が割れることで決着がつかずに終わってしまうが、楊貴妃と虞子君の双六勝敗がただ「朱三」「朱四」の名付けの由来の紹介に留まるのみならず、双六勝負の後、その関連で物語が発展していくという共通点が認められる。

(二) 楊国忠・楊貴妃兄妹最期の場面

次に、馬嵬が原における楊国忠・楊貴妃兄妹最期の場面を比較する。類似すると思われる範囲を傍線で示し、便宜的に両作の共通する箇所に関み数字を付して示した。

『楊貴妃物語』三段目	すでに、①ばぐわいか原を、過させ給へは。供奉したる官軍、②六万よき。道を遮て、君をとをし奉らず。玄宗、驚せ給ひ。こは心替りか汝ら。いかにくくと、宣旨有官軍承り。全其義には候はず。 ③此乱俄に出来て。天子、宮闕を去せ給ふ事。偏に楊国忠か、奢をきはめ。罪なき者を、ころせし故也。かれを助おかせ給ひなは。天下の乱、更に止事候まし。只今楊国忠を、官軍の中へ給りて、④首を刎。万民の憤を、さんじ申へし。 ⑤然らずは、たとひ敵の鋒のさきにはかゝる共。御軍をは、全とをし候まじと。何れも草の上に、一めんにぞをくんで。⑤おもひ切たる其有様。実にかく敷ぞ、みへにける。君、いか、とは、思し召れけれ共。数万の憤、止難く。 ⑥宜やうにはからへとの。宣旨也。官軍悦、楊国忠を、馬よりひきおとし。鋒のさきにつらぬき。天下の悪人、先一人はほろぼした
『玄宗皇帝蓬來篇』四段目	①ばぐわいが。原にぞ着給ふ（中略）追手の軍兵②六万余騎。我さきにと大音上ケ。（中略）あれ聞召せ我君。③此乱俄に出来て。天子宮闕をさらせ給ふこと。偏に楊国忠がけんるにほこり。つみなき者をころせしゆへ也。父楊玄琰是をなげき。急ぎかれめが④首をはね。諸人のうらみを晴せよと。頼みて渡せし此釵勅命下し給はるべし。⑤さらずばたとへ安祿山が鋒先にはかゝる共。御軍はとをさじと思ひこんだる顔色。跡より敵はおつかけたり君もしんたいきはまりて。ともかくもかじよかん。 ⑥はからへやつとせんじ有ル。楊国忠色ちがへ御せんとする某を。どうよくな挨拶と。うろくとして一さんに逃んとするを引とらへ。かじよかん大音上ケ。諸軍勢儘に聞ケ。上をあなどり下をはたりし楊国忠。只今ちうばつ是見よとかた先よりまつふたつ。はらりずんど切たをせば。追手のぐん
りと。悦ける、其後又、一めんに畏。抑、楊国忠か奢も。是皆楊貴妃の、すゝめによつて也。然は楊貴妃は、楊国忠より猶。十ばいしたるあく人也。はやく、⑦死罪にふせられずは。われく忠言の為に、胸をさき。龍車のまへに、血をそゝくへしと。血眼に成てぞ、申ける。玄宗、此勢を御覽じ。 ⑧昨日までは、百官万乗、朕が勅に随て。心のまゝ、に行しに、今日は、忽引かへて。あらゑびすにも、打捨られ。只ひとり身となりぬる、うらめしやと。たをれふしてぞ、おはします。楊貴妃、此由御覽して。あらなさけなのうきややな。かゝること、知ならは。都の内にて、ともかくも。御いとま乞申さん物を。⑨一天の主として。勅意に任せ給はざる。宿世の程こそ、かなしけれ、⑩君か一日の恩の為に。妾が、百年の命を、あやまつことなれば。君だに、つ、がなかりしかば。	兵一同に今迄敵に下りしも。かれめにいこん有てのこと。君にはいかでそむかんと。絃をはづし弓をふせ万歳樂とぞとなへける。（中略）⑦楊貴妃を給はらずば忠言の為にむねをさいて。蒼天にぞ、ぐへしとがんしよくかはつて血ばしる眼。のがるまじきとおほしめし。いと物うげなる御声をあげ。あゝ、定めなき世の中や。⑧きのふ迄は百官万乗。朕がおしへにしたがひて。心のまゝ、におこなひしに。けふはたちまち引かへてあらゑびすらにいさめられ。只ひとり身になり行かと。御なみだせきあへず。楊貴妃は玉の緒も切れかゝりたる心ちして。泣しづみおはせしが君と御手を取かはし。⑨一天の主とじて勅にもまかさせ給はざる。すくせのほどこそせひなけれ。いわほはものたまさごとなり。淵は七瀬にかはる共。つきぬちぎりとかかひしも。おもへはあだの。かねことや。⑩年比日比の御おんにかへ身をば千筋にさかる、泣。

⑪わが身は露もをしからず、さりながら。ひよく連理と契りしに。一人跡に残給はゞ。さびしき闇のとぼそには。月に思や、まさりなん。霞の袖を、おほへ共。あらき風にはちる花の。かくる、方もあらざるに。もしも助る事もやと。御衣の下に、かくれ給ふ。官軍是を見て。痛敷は思へ共。君にはいかて、かゆべしと。やかて取て引おろし。あへなく剣をさしとをせば。(中略)時に、⑫きよけなる老人二人、飛鳥に乗て来る。其形凡人にかはれり。⑬玄宗、ゑいらん有て、扱いづくよりと、問せ給へは。さん候、われは山中に居を占る、⑭東方朔と申仙人。今七千八百歳をたもちて候。今一人は、柳門の瀧に、心をすまず、はうじと申、仙人にて候か。⑮君逆臣に悩まれ。かゝる御すまひ、なぐさめ申さん、そのために。只今現し候、此夕くれの空かけて。友を引くし参へし。必またせ給へと、消かことくに、失給ふ。	⑪露もいとはは去ながら。跡におひとりつくく。と。さびしきねやの戸はそには月におもひやまさるらん。霞の袖はおほへ共。あらき風にはちる花の。かくる、方もあらざるにもしも命やたすかると。御衣の下に身をそばめ。かくれ給へは玄宗帝。みつからむねにかきよせて先朕を失なふて。かれをころせとむせかへり声を。ばかりになき給ふ。さすがにたけきかじよかんも。見る目に余るおろく涙。しばしためらい居たりしか。おもひ切て楊貴妃のたぶさを取て引はなし。轅の下へ引おとし目くばせすれば官人共。頓て引出す御車の。すだれもそまる血の涙。(中略)⑫空中にらうおう一人鶴に乗り。はつぜんと出来れり。⑬玄宗つくく。御らんあり。ム、久しや⑭東方朔。再会何等の事やある。方朔礼して手をこまぬき。⑮君主展転の御思ひ。はらさん為にあらはれたり。
---	--

以上の場面は、玄宗皇帝と楊貴妃が馬嵬が原に落ち延びる場面であるが、詞章を含め一場面がそのまま利用される分かなりやすい例である。敵に回る兵士数を始め、楊国忠ならびに楊貴妃が殺害される展開等かなり細かい詞章まで同じである。唯一大きく異なるのは、楊国忠・楊貴妃兄妹を殺害する動機が『楊貴妃物語』では軍内からの不満に起因するのに対し、『玄宗皇帝蓬來鶴』では楊玄琰ら両親からの要望という違いである。

(三) 楊貴妃の正体

楊貴妃の正体が明かされる一連の場面は、詞章が明確に一致するという箇所は殆どないが、次の設定が同一である。

- ① 楊貴妃は仙家の女であり、その正体は熱田大明神である
- ② 唐による日本侵略を防ぐために仮の姿として楊貴妃となり玄宗皇帝を惑わせたこと

この二点の説話は、鳥居フミ子氏によると、鎌倉時代より様々な作品に表れ始めているらしく、①と②は、別々の伝説として現出し、やがて結びついたものということである。古浄瑠璃においては『くわてき船軍』『楊貴妃物語』『唐玄宗』にも同逸話は共通して踏まえられており、それぞれに細かな設定の違いはあるが、『楊貴妃の正体』のみを以て『玄宗皇帝蓬來鶴』と『楊貴妃物語』を結びつけることはできない。いずれか一を定めて以て典拠とするのはここでは保留にしておく。その他、「比翼連理」等の説話は当然謡曲『楊貴妃』と重なってくるわけである。あくまで共通する場面であるということこそこゝでは指摘するに留める。

なお、『玄宗皇帝蓬來鶴』では、玄宗皇帝が方士を通さず直接楊貴妃（後の熱田大明神）に逢う場面があるが、これはこれまでの古浄瑠璃には見られない展開となっている。

（四）登場人物の一人の首が打ち落とされた後、

首だけとなり飛び回る場面

『楊貴妃物語』四段目において、一度は奪われた玄宗皇帝の綸旨を取り返そうとしたところ、「きんせうたん」は首を落とされる。その後の活躍は次のとおりである。

- ① 虚空に上がり、回転しながら炎を吐き出す
 - ② 敵より綸旨を取り返し、虚空へ上がり、司馬頓へ届ける
- これらの展開は『くわてき船軍』『唐玄宗』には見られない。そして、①②の場面展開はすべて『玄宗皇帝蓬來鶴』にも引き継がれているが、『楊貴妃物語』に比してより生前のエピソードが深く掘り下げられており、死後も首だけとなりながら重要な役割を担っている。具体的に見ると、①は怒りが炎となって吐き出されるという設定で、これは古浄瑠璃にはよく用いられているというが、②に関しては、『玄宗皇帝蓬來鶴』では異なる展開を見せている。具体的には、『楊貴妃物語』「きんせうたん」は、一度敵に奪われた綸旨を首だけとなり取り返す時に「ほんもふを達したり」となっているが、『玄宗皇帝蓬來鶴』郭令の「本もう」は安祿山を討伐することである。同じ「本望」でもその内容は異なっているのである。特に郭令は、安祿山一味の連判状を奪う他、高力士より剣を奪い自ら安祿山に復讐をしようとする場面があり、その際は剣を安祿山に取り返され失敗に終わ

るのだが、最終的には安祿山の首に噛み付いて討伐に成功する。この一連の物語が語られる詞章は、一段目、二段目、五段目とかなりの分量を占めており、わずかしき登場しない「きんせうたん」の記述より大分重厚になっている。但し、両作に登場する「首」は、その果たず役割において非常に類似している。従って、この一連の郭令の物語は、『楊貴妃物語』から着想を得たと判断して差し支えないだろう。

ところで、両作に共通するこの場面では実際に火を噴くという仕掛けはあったのだろうか。海音における古浄瑠璃の利用の度合いを確かめるため、ここで一つの見解を述べておきたい。まず、『楊貴妃物語』については鎌倉恵子氏の検証があるが、挿絵の分析から「必要に応じて語りだけではなくなんらかの方法を用いて、視覚的にも火炎を印象づけたのではないだろうか」としている。それから時代が下り、『玄宗皇帝蓬來鶴』ではどうなったのか。試みに「玄宗皇帝蓬來鶴」絵²¹しを見ると、郭令の首が体から離れ宙を舞う場面が三箇所描かれているが、一箇所目の首の横には「火をふくからくり」と説明書きが付されている。この絵は実際の上演の様子を描いたものではなくあくまでイメージ像に過ぎないのだが、「からくり」というからは、実際に火を噴く仕掛けかそのように見える何かからの小道具があったものと推測される。補足として、郭令の首の登場場面がすべて枝等固定された所に留まっていることを指摘しておきたい。次はその場面（傍線筆者）であるが、

・むくろをはなれし郭令がくび。林の枝に留りいきはほのほともへ上ル。（二段目）

・ 釵ひらめかしつつかくれば忽外の梢に移り。(二段目)

・ 一本の松の。梢にとまりはらくと。いかりの。涙物すゝき。(二段目)

・ 連状出しあたふれば。しつかとくはへゆうやうともの梢にうつりにけり。(二段目)

・ こくうによはる古木の枝郭れいか首こつせんと(五段目)と、登場面は「枝」「梢」に留まるシーンが大半である。

ここからは推測に過ぎないが、首が宙に浮く仕掛けがあるとすれば、人形遣いが直接手に持つ方法ではなく、糸操り等を用いより高く虚空へ上がるなど大規模で迫力ある表現を演出したと思われる。そうだとすると、糸等で操るその首を一度落ち着ける場所が、枝であり梢であったのだろう。その仮定の上に、例えばその枝や梢に火を噴く装置なり、火に見せかけた何らかの仕掛けなりが予め用意されていたとすると、この郭令の首の登場は非常に見応えのある場面であったに違いなく、『楊貴妃物語』含め上演形態が明らかではないが、この人形の首が火を放つ舞台装置があつたとすると、それは、両作ともに一つの壮大な見せ場となつていたのかもしれない。⁽²²⁾

最後に、この節で取り上げた場面以外も含め、両作に共通する場面について整理すると、次の表のようになる(○の数字は共通する内容を示す)。

	一段目	二段目	三段目	四段目	五段目	六段目
『楊貴妃物語』	① 双六による后争いが引き分ける ↓ 楊貴妃寵愛→虞子君の凋落 ② 楊国忠と司馬頓の言い争い ↓ 司馬頓の都落(後、雪辱)	③ きんせうたんの首が打ち落とされ、虚空を飛ぶ ↓ 口から火を噴く ↓ 繪旨を咥え、司馬頓に届ける(「ほんもふ」を遂げる)	④ 馬鬼が原道行、楊国忠・楊貴妃兄妹の最期	⑤ 方士登場↓蓬来山にて楊貴妃の正体暴露		⑥ 安禄山が亡はされ大団円
『玄宗皇帝蓬来鶴』	① 双六による后争いが引き分ける ↓ 楊貴妃寵愛→虞子君の凋落 ② 楊国忠と高力士の言い争い ↓ 高力士の都落(後、雪辱)	③ 郭令の首が打ち落とされ、虚空を飛ぶ ↓ 口から火を噴く ↓ 連判状を咥え、玄宗に届けようとする(失敗) ↓ 五段目で安禄山に止めを刺す(「本もう」を遂げる)		④ 馬鬼が原道行、楊国忠・楊貴妃兄妹の最期 ⑤ 方士登場↓蓬来山にて楊貴妃の正体暴露	⑥ 安禄山が亡はされ大団円	

二 『玄宗皇帝蓬來鶴』の独自性

前節最後の表に示したように、『玄宗皇帝蓬來鶴』は一段目「双六争い」の場面から始まり、安祿山が滅ぼされる結末に至るまで『楊貴妃物語』と多分に重なっており、その利用範囲は、一部の詞章に止まらず、作品全体の構成までで利用していることが確認できる。それでは、この作品における独自性とはどこにあるのだろうか。それを分析した時、まず指摘できるのは、同表の『玄宗皇帝蓬來鶴』三段目の空欄である。古来、人形浄瑠璃の三段目が全曲中の眼目であることは論を俟たないが、そこを『楊貴妃物語』に依拠していないという事実は、この最大の見せ所となる愁嘆場を自ら創り上げようとする意志があったことを物語っている。そうだとすると、三段目の楊玄琰夫婦の葛藤こそが最も海音が注力した場面だったのではないだろうか。以上のことを念頭に置きつつ、『玄宗皇帝蓬來鶴』に独自の二つの場面を次に掲げる。

(一) 国に忠義を尽くす郭令を主役とする一連の物語の追加(一段目、二段目、五段目)

(二) 玄宗皇帝と楊貴妃が落ち延びる際、楊玄琰夫婦の住処に避難する場面の追加(三段目)

以上二場面の展開を明確にするため、次にそれぞれの粗筋を確認する。まず、(一)について、郭令の登場する場面である。

行先に。ちやるめらの声かしましく。ちんがさにひげながくわかい男の気もかるき。はこをおろして声張あげ。サアござりま

せう。からくりかはつたからくりかはつた。のぞきのしかけは玄宗皇帝ぬれごとの達者。楊貴妃ぐし君位諍。どう共かう共しやつ共きつ共いはれぬ所。ふるかねからかねきせるのつぶれでも。みせるくゝとわめきける。(二段目)

と、郭令を覗きからくり師として登場させ、その劇中劇で虞子君と楊貴妃の后争いや玄宗皇帝が楊貴妃に溺れていく様が暗示される場面である。郭令は、今は落ちぶれているが、機会があれば国家へ忠義を尽くしたいと考えていた。そこで、流離してきた虞子君と出会い、歌舒翰に、玄宗皇帝やその子肅宗君に仕え虞子君を楊国忠から守ることを依頼され、主君に忠義を尽くせることに深く感じ入る。やがて楊国忠ら官軍に見つかってしまい、一度は覗きからくり箱に隠し難を逃れたが、再度現れる楊国忠に見つかり、今度は命を懸け戦い虞子君を守り通す。二段目、辿り着いた郭令の住処にて、玄宗後宮にしかないはずの鴛舌香を焚いてしまったことが原因で安祿山に居場所を見つかってしまい、虞子君と妻の緑珠は捕らえられ、郭令は首を打ち落とされる。首だけとなった郭令は怨念が留まり、雪辱を果たすため虚空へ上がり、高力士から剣を奪う。その剣を以て安祿山を追いかけ、虚空から近寄り謀反の連判状を奪う。そこに高力士も駆け付け、一度は安祿山を追い詰めるが、人質に捕らえられている虞子君と緑珠の解放と引き換えに連判状を返すことになる。郭令の物語はここで一度中断するが、五段目に郭令の首は再登場し、安祿山に噛み付いて止めを刺し、本望を達する。命を懸け虞子君を守護し、主君のため忠義を尽くして命を落とす場面は、緊張感のある場面が連続する。特に首を落とされる場面では、妻緑珠の存

在も観る者の悲哀を誘う。『楊貴妃物語』で同じ役割を務める「きんせうたん」の首は、死後編旨を届ける役割を担うだけであるのに比べると、郭令には非常に重要な役割が与えられていると言える。この、首を落とされた後も怨念と義憤で何度も雪辱を果たそうとする郭令とその妻緑珠との物語は一、二、五段目において相当量を占めており、特に敵役に悪戦苦闘し最後は首を落とされ敗北する二段目の悲劇は、修羅と称されるその段の性格を十分に備えているだろう。

ところで、郭令の展開する劇中劇について次の指摘をしておきたい。松崎仁氏は、人形浄瑠璃の劇中劇について分析をしておき、その中で「能・狂言の劇中劇がすでに陳腐になっていた時に、新奇な趣向として迎えられたらしい」とし、その効果を整理し「劇中の他の人物に現実を演技と混同させようとする偽装演技も、ファルスの効果を生ずる」と、演出に滑稽味を持たせ豊かにする効果を提示している。海音の劇中劇の場合さらに特徴的なのは、本人の目前において、自ら知らぬうちに悲劇の主人公として劇化されているということである。ここでは、浄瑠璃で語られる「虞子君」が劇中劇において語られる「虞子君」を観るという二重の構造が成立しており、それを観る者の混同を誘う。そして劇中劇の内容は、虞子君が玄宗皇帝に振り捨てられるという場面なのであるが、

ぐし君くはつとせき給ひ。むなぐら取てこれげんさん。いつしかわしをふり捨て、ゑぞさんがいへやらんとはいつもどさんすことじややら。はなちはやらじとすがり付（一段目）

と庶民の夫婦喧嘩のように語られており、氏が述べるように、決し

て深刻ではなく滑稽に演出されている。但し、ここでは覗きからくり師郭令が傾国を嘆き、目映き主君に仕えたいという想いの吐露の場としても同時に利用されている。すなわちこの劇中劇には、虞子君の現状とそれを憂う郭令の想いの両方が含まれており、より重層的に物語が展開する転機を果たしていると言える。⁽²⁴⁾

なお、玄宗皇帝・楊貴妃を無下に扱う内容の覗きかくり劇に敵対する人物として「上をそしり出ル儘はざき口」と、その内容を咎めて捕らえようとする楊国忠が登場する。対して郭令は「当代の義をすぐ様に。のぞきに致すが我らが家織。商人がうそつけばかてがあがつてうへじに」と反論する。これは、楊貴妃との后争いに負けた虞子君の零落した様子を「すぐ様に」劇化したことを示しているが、この劇中劇においては「今」話題となっている出来事なのであり、観客（ここでは覗く客）が最も関心のある世話物なのである。奇しくも『玄宗皇帝蓬萊鶴』初演の前年より徳川幕府により出版の統制が厳しくなっているが、この郭令の台詞は、『楊国忠』徳川幕府、郭令「海音」という構図に当て込めば、年々厳しくなる出版統制に対する海音のささやかな抵抗と考えることもでき、彼の浄瑠璃に対する創作態度の一端が窺える興味深い場面である。

次に、先に指摘した、(二)の海音が最も注力したと考えられる三段目、楊玄琰夫婦の葛藤について具体的に見ていく。

七月七日、玄宗皇帝と楊貴妃は王宮殿で七夕の節事を楽しんでいる。そこへ安祿山に攻め入れられ、落ち延びる。歌舒翰の助言によって、楊貴妃の父楊玄琰の住処へ行き、匿ってくれるよう依頼する。ところが、楊玄琰は一国を傾けたのは玄宗が楊貴妃に入れ込んだた

めであるとし非難した上、国家への忠義のためこの依頼を断る。その後楊玄琰夫婦は、安祿山の謀反の原因は自分たちの子である楊国忠・楊貴妃にあるとして歌舒翰に兩名の討伐を依頼する。

これについて、吉永孝雄氏は「忠義の要因が強くないだけに、三段目としては物足りない気がする」と評している⁽²⁶⁾のだが、確かに、三段目に初めて出てきた楊玄琰夫婦がそこまで国に忠義を尽くす理由や経緯の詳細は語られておらず、「忠義の要因」という点について言えば物足りなさは否めない。一方で、三段目の要となる愁嘆場としての要件については満たされているのだろうか。例えば、楊玄琰夫婦がそれぞれ、本来であれば匿いたいのだという本心を隠しながら、わざと冷酷に玄宗皇帝・楊貴妃の二人を帰す場面や、国家を傾けた報いとして自らの子である楊国忠・楊貴妃二人の討伐を歌舒翰に依頼する場面では、国家への忠義と親の情との間で葛藤する苦悶が垣間見える。また、楊貴妃を杖で打ち懲らしめたことを「女のは気を鬼になり。娘をこらすくるしさ」と吐露する台詞や、二人の子を討伐することの最終確認をする歌舒翰に対して「ヲヲめでたい」と。見かはす顔は涙の玉」と本心が見え隠れする場面は、母親としての苦悶が「くるしさ」「涙」という語で分かりやすく表現されていることも相俟って観客の心に深く訴えかけているだろう。

試みに、端的に悲しみを表現する「涙(泪)」という語に絞ってその頻出度を調査すると、本作全二〇例中、一段目は無く、二段目は二例(郭令の死の場面等)、三段目は一二例(楊玄琰夫婦の葛藤の場面が中心)、四段目は五例(楊貴妃の死の場面等)、五段目は一例(郭令の復讐の場面)という結果となり、やはり三段目の「涙(泪)」

の多さが際立つ。同じく「泣く」「泣き顔」「泣き伏す」等複合語含む」という語についても、本作全一七例中、一段目は三例(高力士が追放される場面等)、二段目は二例(郭令の死の場面等)、三段目は七例(楊玄琰夫婦の葛藤の場面が中心)、四段目は五例(楊貴妃の死の場面等)、五段目は無しという結果であり、同じく三段目の「泣く」場面が多いと言える。これらの調査結果を見ても、三段目の悲劇性を意識して創作していることは明らかである。ここに三段目の愁嘆場を創り上げようとする作者の姿勢が多分に見られるのである。

また、この場面に関して、松崎仁氏は「海音作にしては単純な構図で国の乱れによって対立する親子関係を描いているが、帝と貴妃が国家より妹背の愛を主張することによって、忠義一途な親との矛盾がさらに深まり、妥協の余地もなくなるという葛藤の進み方が面白い」と評しており、玄宗皇帝・楊貴妃側の視点からその悲劇性を論じている。

以上のように、楊貴妃の正体に関し、実は熱田神宮の仙女であったという説明に終始する古浄瑠璃『楊貴妃物語』の縁起的世界観を脱し、決して神々しくはなく人間的で町人的な世界観が顔を出すこの三段目は、当時の観客の涙を大いに誘ったはずである。

前述したように、この三段目は、楊玄琰夫婦の「玄宗皇帝・楊貴妃を匿うか国家に忠義を尽くすか」、そして「楊国忠・楊貴妃を討伐し国家に忠義を尽くすか」といったように段階的に葛藤が連なっていく。物語が進むに連れ楊玄琰夫婦の苦悶はより深まっていく中、再会の機会に心を揺られるも、取り返しのでなくなる結末に向

かつていく悲劇的な場面なのであり、これまでの古浄瑠璃とは異なる独自の趣向を展開したのである。

以上見た二点が、大局的な視点では独自の展開であると指摘できるだろうが、他にも、細部を見ると『楊貴妃物語』との違いは多々認められる。一例として、安禄山の最期を見てみたい。『楊貴妃物語』では、

たがひにしゆふをけつせんと。第一の重宝、ずいむの剣を送りける。碌山剣をうけ取。御はうしのだん、有難こそ候へ。但東には。しばとん。西には、安禄山とて。二人、をしもおされす、なにしあふたる。勇士か。互に勝負を論し。左右を諍ふことは。武者のなす所也。われは、とてものかる、身にて候はず。只今剣を給る。返礼に、首を御へんに参らせんと。持たる剣を取直し。われと首をかい切。ゆんでにひつさけ、立すくんでしに、けり。いとど剛なる碌山が。最後の詞一言にて。弥なを、一天にひろめける。(六段目)

と潔さを見せ、悲哀溢れる人物像として安禄山が描かれているが、『玄宗皇帝蓬萊篇』では、

ふしぎやなま首とび来り安禄山を目にかけ。うらみのめうくはふきかけく。とびつかんずる其いきおい大あくふてきの安禄山。大のまなこをくはつと見ひらき。やあしうじやくふかき郭令。にらみおとしてくれんずとまた、きもせぬがんしよく。首もいかりのはをならしくいつかんく。と両方面がん日月の闇をてらせるごとくにて暫勝負は見へざりける。(五段目)

と、首だけとなった郭令をねめつけ、最期まで勝負を挑み悪役に徹

しているのである。この違いは、『楊貴妃物語』には存在しない、郭令という一人の男の復讐劇の結末をより勧善懲悪的な展開で終わらせるという劇的な手法を選択したためではなかっただろうか。

三 古浄瑠璃利用の意図

「はじめに」でも述べたが、海音における古浄瑠璃利用はこれまでも多数指摘されている。必然、古浄瑠璃である以上時代物が多いのだが、例えば『新板兵庫の築島』『頼光新跡目論』等は、外題からして旧作を新たにした作品であることが明示されており、古浄瑠璃『兵庫の築島』『頼光跡目論』等の基となる作品もしくはその世界を知っていることが前提となっている。外題に「新板」「新」を付したその意図は、「観客（もしくは読者）の皆様がご存じの、あの作品の新しい操浄瑠璃ですよ」「新しい解釈でもう一度あの物語を」という宣伝にあつたはずである。その一方で、『玄宗皇帝蓬萊篇』のように外題からは旧作との関連があるのか一見分かりにくい作品もある。観客が想像できるのは「玄宗皇帝と楊貴妃に関わる物語」であるという程度であろう。実際、『楊貴妃物語』刊行からは約六十年経ており、これと新作『玄宗皇帝蓬萊篇』とを外題から結び付けて観劇した（もしくは読んだ）人は少ないだろう。強いて述べるとすれば、玄宗皇帝・楊貴妃の伝説程度は当時の人口にも膾炙しており、演劇に興味のある者ならば能『楊貴妃』は当然、古い浄瑠璃等も周知であったかもしれない。ただ、ここで重要な点は、何か基になった作品と結びついているのかどうかではなく、新作の内容が外題から察

せられるという点である。それが以前から知っている「あの劇」「あの人物の物語」「あの事件」の「新板」であることが推測できるということが肝要なのである。既知の作品の「続編」、もしくは「新板」となるとそれが享受する者には一氣に近くなる。元より時代物とはそのようなものである。その周知の伝説や旧作が、必ずしも古浄瑠璃源流である必要もないのであるが、同ジャンルの再構築である方が、当然ながらより親和性がある。観客からすれば、旧作もしくは旧知の物語であれば安心して観ることができるし、作者からすれば一から世界や趣向を創作するよりも、世に知られた物語を、誤解を怖れず言えば「再利用」した上で独自性を付加すると言った書き換えの手法を採った方が作りやすい。海音に限らず、人形浄瑠璃作者がある新作を作劇する場合、古浄瑠璃は典拠として利用する最適の題材であったと言える。元来、海音は「模倣翻案時代」「飛躍準備時代」より古浄瑠璃の翻案を繰り返し返している。それは「独創時代」に至っても連綿として継続されていたということである。換言すれば、古浄瑠璃利用はそのすべての「時代」において海音の作劇法の一つとして定着していたとも言える。

ところで、海音が古浄瑠璃を利用する場合、その評価は、これまで「模倣翻案時代」等の命名が示すように低い評価が与えられてきた。⁽²⁹⁾これについて、近石泰秋氏の次の説が示唆に富んでいるために掲げる（傍線筆者⁽³⁰⁾）。

「趣向」といふ言葉が用ひられてゐる限りは、すべてはその目新しさ・珍しさを誇示し賞賛する意味において用ひられてゐる。所詮「趣向」とはその新鮮な獨創性に生命があるといふべきで

ある。

としながらも、

しかし浄瑠璃はそのやうな新しいものを文章に書き綴つただけのものではない。その新しいものを支へてゐる所の、新しい趣向を新しい趣向として浮き上らせ鮮かに見せる所の、ある意味さういふ不変のもの、則ちどの作品にも共通な必ずそれに従はなければ浄瑠璃にはならない所の、原則ともいふべき作法がつて、それに立脚して始めて新しい趣向を構想することが出来るのである。その浄瑠璃の原則ともいふべき固有の作法が、他の例へば浮世草子や読本、人情本の如き小説と浄瑠璃とを分ち、また謡曲や歌舞伎の如きほかの舞台芸術と浄瑠璃とを区別するのである。それは浄瑠璃の戯曲構成様式とも呼ぶべきものであらう。

と述べている。ここで言う「どの作品にも共通な必ずそれに従はなければ浄瑠璃にはならない所の、原則ともいふべき作法」とは、音曲・人形・舞台等様々な側面が考えられるだろうが、特にその作品の構成に関し、「新しい趣向を新しい趣向として浮き上らせ鮮かに見せる」ために、古浄瑠璃等の構成から「古いともいへる不変のもの」をあえて残した、あえて利用したと解釈することもできるだろう。例えば、海音に限らずとも人形浄瑠璃作者はある新作を打ち出すに当たり、まず先行作等からその世界を定め、「どの作品にも共通な」「不変」の構成様式を基本に据える。結果、分量的には元々持っていた古浄瑠璃の趣向がある程度の重みを持って踏襲されるが、そ

の中のある段において練りに練られた意外性等を凝らした新趣向が取り込まれると、全体におけるその段の意外性や新鮮さが一つのアクセントとなり際立つことになる。これを、一つの作劇の手法と認めることはできないだろうか。前述のように、本作は、先行作『楊貴妃物語』をほぼすべての段において利用しているにも関わらず、三段目においては一切踏襲していない。その事実がその作劇の手法を物語っていると言えよう。当然ながら、本作のみを以てそれを結論付けるのは早計だが、例えば、古浄瑠璃を利用した結果、模倣した作品と「なった」のではなく、一つの作劇の手法として、あって海音が模倣を「選択した」と捉えなおすこともできよう。

また、古浄瑠璃利用のもう一つの見解として、観客についても近石氏の言う「原則ともいふべき作法」を暗黙に享受していた、という慣例があったのではないかということを指摘しておきたい。裏を返せば、作者側も観客の知識に頼っていたのではないかということである。つまり、作者および観客共通理解の上に作品が成立していたという構図である。これに関連し、近石氏は次のように述べている(傍線筆者)。

劇の大筋の経過の如き原理的根本的なものは、作品が重なる毎に自明の原則として以心伝心のものとして彼方に押しやられてしまふ。その為に原始的な古浄瑠璃においては正面きつて取り扱はれた所のかかる葛藤の経過の如きは、後世の浄瑠璃では舞台のどこにもあらはれないで、それから生れ出てそれに支配されてゐる諸事件のみが具体的に描かれることになる。これを逆にいえば最も新しいある浄瑠璃作品は、浄瑠璃発生以来の諸性

質をすべて原理的なものとして背後に背負つてゐるといふことである。

この言説が意味するところは、観客は古浄瑠璃等先行作品を含む諸事件や諸逸話等の世間に流布する共通の知識を以て新作を享受することが前提となつてゐるということである。とりわけ古浄瑠璃等の先行作を利用した新作は、作者と観客の共同作業によつて上演されると言つても良いのである。本作において、それが顕著な例を次に挙げる。

『玄宗皇帝蓬萊鶴』一段目口で、楊貴妃と虞子君は双六争ひで引き分ける。その理由は賽が途中で壊れたからであるが、結局決着はつかなかつた。それにも関わらず、虞子君は一段目切で「ときめく春も。いたづらに。物やおもふと人とは。共になくねのぐし君は。つがひはなれしおし鳥の。ひとりありきはけふはじめ。」と、虞子君が後宮を離れてしまう理由の説明がないまま放浪する場面から始まる。これだけでは、なぜそう展開するのか収まりがよいのではない。唯一「うきしづみは女のならひ」との詞章があるが、それだけで虞子君流離譚へと展開するのである。これが『楊貴妃物語』であれば、楊貴妃の「ひそかに帝に近付。万につき、世中あぢきなく侍也。自は御暇給りて。尼の姿に身をやつし。いか成山にこもらんと。恨しかほに宣へは。」と楊貴妃側の謀略が明示され、それを受け「玄宗驚給い。何とてさやうに宣ふぞ。とかくぐしきみを、禁中に置故に、色々の障有、心易思しめせと、有し所へ出御有。ぐし君をちかつけ。契は朽ず侍れ共。思ふ子細はあれは。禁中を出給ふへし。誰か有、送り申せ」と虞子君が後宮を追われるが理由が、楊貴

妃の謀略も伏線となつて分かりやすく説明されている。

なぜこのような違いがあるのか。それは、作者が観客の玄宗皇帝・楊貴妃にまつわる知識に頼っていたからに相違ない。楊貴妃と虞子君が一の后を争い、虞子君が追い出されるというところまでは観客の共通の知識として、または古浄瑠璃等の知識によつて周知であることが期されていた。それがためにその部分の説明は省略されたのではないか。そしてそれは、前述した近石氏の「原始的な古浄瑠璃においては正面きつて取り扱はれた所のかかる葛藤の経過の如きは、後世の浄瑠璃では舞台のどこにもあらはれない」という説に符合する。そのような作劇の手法が、作者と観客の間に暗黙に成り立っていたと考えることも可能ではないだろうか。

おわりに

『玄宗皇帝蓬來鶴』大序は、「春風桃李花開日。秋露梧桐葉落時。」という白居易の詩から始まる。⁽³²⁾冒頭から白居易が描いた玄宗皇帝・楊貴妃伝説の悲恋を思い起こさせながら、唐王朝の世界観に誘われるのであるが、その詩句が当時の観客の大勢に理解できたか否かは分からない。しかし、近松の『国性爺合戦』の成功で流行ったことされる異国情緒の世界観を、この作品においても大いに楽しんだことであろう。

本稿では、この冒頭の詩句のような玄宗皇帝・楊貴妃の伝説の一々の典拠までは探究し得ていない。古浄瑠璃を通さず、古くは白居易『長恨歌』や陳鴻『長恨歌伝』等、先行作を直接利用した語彙・文句

等も相当あると思われるが、あくまで古浄瑠璃『楊貴妃物語』との関連を中心に分析してきた。結果、『楊貴妃物語』の構成を大いに利用しつつも、国家および君主への忠義を立てる人物を登場させる等独自の趣向が展開されていることが浮き彫りになった。その趣向とは、郭令・緑珠夫妻の悲話、楊玄琰夫婦の葛藤の二つであるが、これらの趣向が挿入されることによつて、玄宗皇帝と楊貴妃の悲恋が中心に語られる従来の『楊貴妃物語』の単線的展開がより重層的に展開されることに成功したのである。そして、従来の展開が知られているからこそ、その独自の趣向は意外性やこれまでにない悲哀によつて一層観客を楽しませたとと言えるのである。

また、『玄宗皇帝蓬來鶴』における古浄瑠璃利用の範囲は、他ジャンルの作品を利用する場合よりも相当の割合で取り込まれていることも明らかにした。それは、前述したように、古浄瑠璃の基本となる世界は変えずに、ある段（本作では三段目中心）に新趣向を取り入れるという確立された作劇法の一つの成果であったと解釈したい。その解釈に基づき本作を評価すると、二段目の修羅・三段目の愁嘆は、その要件が十分満たされている上、ここには独自の創意工夫等新趣向が遺憾なく発揮されていることも確認できたと言える。新作を書き下ろすに当たり、古浄瑠璃を基として、その全貌は変えず一部独自性を付加するという手法を採用して観客を楽しませたその手腕は大いに評価されるべきだと思うのである。

これまで、海音の特に初期の作品において、ただ古浄瑠璃等の「模倣」と片付けられた作品もあることは事実である。それでも、それらの作品を経て海音は近松と長く対峙し、観客を奪い合ったの

である。海音の何が人気を得たのか、それに迫るためにはその当時の人々の評に近づく必要があるが、その一つの可能性として、本稿で論じたように、古浄瑠璃等先行作品との対照を以て独自性を浮き彫りにしていくといった探究は有効であろう。そしてそれは、「古浄瑠璃が海音に与えた影響」というよりは、「海音における古浄瑠璃の積極的な利用」と捉え、如何に先行作品を基に独自性を付加していったのかを追究することで、今後、海音研究の発展を押し進めていくことが可能となっていくだろう。

注

- (1) 上演年次については、『紀海音全集』第七卷（清文堂、一九八〇年四月）解説による。
- (2) 祐田善雄「紀海音の著作年代考証とその作品傾向（下）」（『国語国文』第六卷第八号、一九三六年八月）参照。
- (3) 唯一、松崎仁氏は『舞台の光と影―近世演劇新攷』（森話社、二〇〇四年五月）「二 作劇の技法」の中で本作における親子対立の構図について論じている。
- (4) 注2に同じ。
- (5) 横山正『近世演劇論叢』（清文堂、一九七六年七月）第一部第二章第三節「海音の時代浄瑠璃」参照。
- (6) 石田賢司「『呉越軍談』の構想と趣向―紀海音独創期の浄瑠璃―」（『人文論究』第五四卷第三号、二〇〇四年十二月）および「鎌倉三代記」の構想と趣向―紀海音独創時代の出発点―

- (7) 『日本文藝研究』第五七卷第一号、二〇〇五年六月）参照。神谷勝広『和製類書集』（江戸怪異綺想文芸大系第三卷、国書刊行会、二〇〇一年十二月）「解題」参照。
- (8) 富田康之「海音と近松―その表現と趣向」（北海道大学大学院文学研究科研究叢書四、北海道大学図書刊行会、二〇〇四年三月）第一章「海音の時代物」および「近松浄瑠璃と周辺」（新典社研究叢書三六〇、新典社、二〇一三年二月）「第二部近松の周辺」の「付録一」「付録二」等参照。
- (9) 注8に同じ。氏は同書第一章第四節「海音と謡曲」で、海音の時代物全作品（『平安城細石』を除く）の謡曲の典拠を調査し、どのように利用されているかを論究している。
- (10) 刊行年次については、『古浄瑠璃正本集』第三卷（角川書店、一九六四年三月）による。
- (11) 倉島節尚『やうきひ物語』（古典文庫四七八、古典文庫、一九八六年八月）「解説」に、「玄宗皇帝と楊貴妃の物語はざっと拾っただけでも、『宇津保物語』『枕草子』『今昔物語集』『宝物集』『続古事談』『唐物語』『教訓抄』『十訓抄』『太平記』『曾我物語』などに引かれている」と述べている。
- (12) 謡曲「楊貴妃」「皇帝」等。
- (13) 吉永孝雄「浄瑠璃作品要説（2）紀海音篇」（国立劇場芸能調査室、一九八二年三月）に「玄宗皇帝と楊貴妃を題材とした古浄るりには「くわてき舟軍」や「玄宗皇帝」や「楊貴妃物語」がある」と述べている。但し、『古浄瑠璃正本集』（注10に同じ）の「楊貴妃物語」解題や『日本古典文学大辞典』（楊

貴妃物語」の項目（執筆担当者、藤井隆）から、『玄宗皇帝』については『楊貴妃物語』の別名であると判断した。

(14) 『近世芸能の研究―土佐浄瑠璃の世界―』（武蔵野書院、一九八九年四月）第六章第一節「玄宗楊貴妃説話の展開」参照。

(15) 以降、本文引用については、『楊貴妃物語』は『古浄瑠璃正本集』（注10に同じ）、『玄宗皇帝蓬來鶴』は『紀海音全集』（注1に同じ）を用いた。但し、読み仮名および節章は省略し、明らかな誤字等私に改めた。

(16) 但し、『傾城八花形』『難波染八花形』では、絵の中の一出来事として紹介されるという設定である。

(17) 近石泰秋『操浄瑠璃の研究』（風間書房、一九六一年三月）第二編第一章「趣向研究序説」において趣向を整理しており、「人質」の趣向認定はこれに従う。

(18) 注14に同じ。

(19) 鎌倉恵子「絵入浄瑠璃本挿絵試考」『咸陽宮を中心に―』（『近松とその周辺』論集近世文学1、勉誠社、一九九一年五月）の中で「口から火炎を吹く趣向」について論じており、中でも「この世に怨みを残し、自ら復讐したり、遺志を同志に伝えたりしなければならない」という展開は多分にあると述べている。

(20) 注19に同じ。

(21) 『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』（三二出版、一九七五年十月）参照。

(22) 海音は『呉越軍談』『忠臣青砥刀』にも落とされた首が動く仕

掛けを用いているが（後者は猫の首、特に本作同様火を噴く趣向を用いている『呉越軍談』の絵尽しを確認すると（参照は注21に同じ）、「ごししよが首、くわゑんをふき、わろふ」

との説明書きとともに実際落とされた伍子胥の首が火を噴く画が描かれている。なお、秋本鈴史氏は「享保六年閏七月十日の豊竹座―越中の内山逸峰が観た舞台―」（『人形浄瑠璃舞台史』八木書店、一九九一年二月）で『呉越軍談』について、伍子胥の目が動くという仕掛けを確認しているが、火を噴く仕掛けに関する言及はない。但し、高柳眞三・石井良助編『御触書寛保集成』（岩波書店、一九三四年）の「火事并火之元等之部」および「花火之部」を見ると、火の扱いについて、これに係る制約や禁止令等が度々通達されており、今一度舞台史を通じた視点や当時の触書からの考証も必要であることを付しておきたい。

(23) 松崎仁「元禄演劇研究」（東京大学出版会、一九七九年七月）第I「四 人形浄瑠璃の劇中劇」参照。

(24) 劇中劇という趣向については、海音作『袂の白しほり』にも同様の趣向が用いられていたが、これは世話物である上、劇中劇も覗きからくりではなく歌祭文であるという違いがある。そして、お染久松二人の悲劇的な結末が両人の目前で暗示されるという展開であり、深刻な結末に発展していく場面であった。

(25) 例えば注22の『御触書寛保集成』享保七年の条には、「人々家筋先祖之事などを、彼は相違之義とも新作之書物二書頭し、

世上致流布候儀有之候、右之段自今御停止二候（通し番号二〇二〇）と、人々の家系等に関する臆説を書き著すことが禁じられたり「当前世上二有之無筋噂事并男女申合相果候類を心中と申触、板行致し、読売候儀前々より御停止之處、此間猥に売あるき候段相聞、不届候、自今捕方之者相廻召捕、急度曲事二可申付候（通し番号二〇二二）」と心中物の版行が禁じられたりするなど、触書が出され始めている。

(26) 注13に同じ

(27) 注3に同じ。

(28) 注14に同じ。

(29) 顕著なところでは、黒木勘蔵『浄瑠璃史』（青磁社、一九四三年一二月）第二編一章「浄瑠璃大成時代」参照。この中で、「彼の作には、他人の作の一齣をそのまま取入れてゐるやうなのが少くない。『三井寺開帳』・『小野小町都年玉』・『新百人一首』などはその顕著なものである。（中略）余りにその露骨なるは海音の為に惜むべきである。」等の評がある。

(30) 注17に同じ。

(31) 『操浄瑠璃の研究』（注17に同じ）第一篇第一部第四章「二段目」参照。

(32) 富田康之「紀海音と『和漢朗詠集』」（『北海道大学文学研究科紀要』（第一一七号、二〇〇五年一月）、後に『近松浄瑠璃と周辺』（注8に同じ）に再録）参照。

（おおいそ ゆうじ・北海道大学大学院博士後期課程）