

芝全交作『通一声女暫』考

—吉原俄に着目して—

総合研究大学院大学 文化科学研究科 日本文学研究専攻 高須賀 萌

要 旨

芝全交は、安永九年から寛政五（一七八〇）～一七九三）年にかけて活躍した黄表紙作者である。活動二年目にあたる天明元（一七八一）年には八作の黄表紙を鶴屋から出版している。このことから、黄表紙作家としての活動意欲や、鶴屋からの期待がうかがえ、全交の活動を研究するにあたって注目すべき年である。

この天明元年に鶴屋から出版された黄表紙の一つが『通一声女暫』つうのひとおんなのしばらく（芝全交作・〔北尾重政〕画）である。先行研究において棚橋正博氏は、『日本古典文学大辞典』第四卷（一九八四年）で「遊里を舞台にした華々しさの反面、筋運びに荒さや飛躍がみられ」と評価されている。しかし、演劇の場面を茶番仕立てや素人狂言と捉えており、最終丁に見える「俄」についての言及はない。これに対し、本稿は作中に描かれる吉原俄の利用方法に注目し、他作者の黄表紙における俄の描かれ方と比較・検討することで、本作を再評価するものである。

ここでの俄は、当時吉原において春の桜、夏の灯籠と並んで秋に行われた三大景物の一つを指す。その様相は、元来の即興的で滑稽な俄とは異なり、計画的で華やかな催しであった。本稿で取り上げる黄表紙はいずれも吉原に俄が定着した安永年間（一七七二～一七八一）以降に出版された作品である。『通一声女暫』では、景物としての形式そのものを黄表紙という媒体に落とし込む形で俄を利用していている。これによって、様々な演劇の場面を吉原の各地で演じられた一幕として読者に認識させるといふ、話の展開とは別次元のメタ構造を有している。よって本作は、話の展開のみに注目するのではなく、様々な演劇の場面を視覚的に楽しむという点に重きを置いて鑑賞すべき作品であるといえる。

一方、他の作者の黄表紙において、俄の利用は部分的なものであり、吉原を表象する具体例の一つとしての利用に過ぎない。後続の黄表紙への直接的な影響こそ認められないものの、俄を全交が逸早く流行として捉えていたこと、それをさらに、黄表紙の形式に落とし込むという独自の形で表現したことは高く評価すべきである。

全交が天明元年に出版した黄表紙の内、六作は作中に様々な趣向を利用して構成されているが、その中に、他の黄表紙作者が多用する傾向にある荒唐無稽な展開に比較的簡単に落ちを取る可能性がある夢落ちの趣向が使われた作品はない。これは、黄表紙に求められる当世性を表すとともに、安易な落ちに変化をつけるための全交の試行錯誤だったとも捉えられる。この年の工夫が、全交の代表作とされる『大悲千祿本』（天明五（一七八五））を生み出す上での呼び水になったとも考えられる。

キーワード：芝全交 草双紙 黄表紙 俄 吉原

Consideration of Shiba Zenkō's “*Tsu no Hitokoe Onna no Shibaraku*” with a Focus on Yoshiwara's Niwaka

TAKASUKA Moe

Department of Japanese Literature,
School of Cultural and Social Studies,
The Graduate University for Advanced Studies, SOKENDAI

Summary

Shiba Zenkō was a *kibyōshi* author active from 1780 to 1793. In 1781, the second year of the active period, he produced eight *kibyōshi* for Tsuruya, which indicates Shiba's willingness to work as a *kibyōshi* writer and the expectations of Tsuruya for Zenkō. The year 1781 is a most suitable year to study Zenkō's activities.

One of the *kibyōshi* produced by Tsuruya in 1781 was “*Tsū no Hitokoe Onna no Shibaraku*”. In an earlier study, Tanahashi Masahiro mentions in his Dictionary of Japanese Classical Literature, Vol. 4 (1984) that “despite the pageantry of the Yukaku setting, there are some rough edges and leaps in the plot”. There is, however, no mention of Niwaka, as he sees the theatrical scene as a farce or amateur *kyogen*. In contrast, this paper reevaluates this work by focusing on the way Niwaka is depicted in the work and comparing and contrasting it with the way Niwaka is depicted in *kibyōshi* by other authors.

Niwaka here refers to one of the three major customs practiced in Yoshiwara at that time. It was a well-planned and spectacular event, unlike the original Niwaka, which is impromptu and comical in nature. All of the *kibyōshi* discussed in this paper were issued after 1772 to 1781, when Niwaka became established in Yoshiwara.

First, “*Tsū no Hitokoe Onna no Shibaraku*” was created using the Niwaka form through the *kibyōshi* as a medium. This allows readers to perceive the various theatrical scenes as a single act performed in various parts of Yoshiwara. It has a meta-structure with a dimension different from the development of the story. Therefore, this work should be viewed with an emphasis on visual enjoyment, rather than focusing solely on the development of the story.

In general, *kibyōshi* authors use Niwaka in part only as a specific example that represents Yoshiwara. While no direct influence on the subsequent *kibyōshi* works is recognized, Zenkō's early recognition of Niwaka as a fad and his original expression in the form of *kibyōshi*, should be appreciated.

Six of Zenkō's *kibyōshi* works published in 1781 were created using various writing techniques other than Yume Ochi, a technique often used by other *kibyōshi* authors to develop preposterous stories. Zenkō's use of techniques other than Yume Ochi indicates his effort to change easy taglines as well as to express the contemporary nature required of *kibyōshi*. The ingenuity seen in the works created in 1781 may have triggered creation of “*Daihi no Senroppon*” (1785), which is considered Zenkō's most famous work.

Key words: Shiba Zenkō, *kusazōshi*, *kibyōshi*, Niwaka, Yoshiwara

はじめに

一 俄について

二 『通一声女暫』に描かれる俄

三 他作者の黄表紙に描かれる俄

結論

今後の課題

はじめに

芝全交作『通一声女暫』(つうのひとしえお
んかのしほらく) (天明元年・一七八一刊)は、画
工が北尾重政と推察される、鶴屋喜右衛門板の黄表紙である。本作が出
板された天明元年は、全交が黄表紙作者として活動を始めてから二年目
にあたり、この年全交は八作もの黄表紙を鶴屋から出版している。これ
以降、各年一〜三作程度の出版であることを鑑みると、非常に多作の年
であったといえる。このことは、今後本格的に黄表紙作家として活動し
ていこうという全交の意欲や、板元である鶴屋からの期待の表れとも捉
えられ、全交の活動を研究するにあたって注目すべき年である。

本作の同時代評として、大田南畝による黄表紙評判記『菊寿草』⁽¹⁾(天
明元年・一七八一刊)では、若女形之部の巻軸に取りあげられているこ
とから、高い評価を得ていたことがうかがえる。その内容は、以下の通
りである。

上上吉(白半吉) 通一声女暫 三冊

頭取当春女がたの巻軸、鶴屋の一声、千句一句の女のしばらく、初
葉やひめの介の役、とうざいく、たつておりまするが是よりとの
口上よし。ゆびじつけんもおかしい事。しばらくのせりふは諸見物

なりをしづめてうけ取ました。二役江口にて、うでをきられてふか
川のおばあが取かへし、江口はふげん、おばあはびやくぞうとあら
はれるとは、いやはや耳をとつてはなへあてたうでの様な事。一体
はなやかすぎた芸、もちつと実のいるやうに仕給へといふも、ひい
きのひきだほしか。

具体的な作品内容については後述するが、特に歌舞伎風の口上や、指
実検、「暫」などの演劇的な趣向を利用した場面に注目していることが
分かる。また現代における評価として、本作及び右の『菊寿草』評に対し、
棚橋正博氏は以下のように述べる。

当時吉原では素人狂言が盛んであった現実をあてこみ、謡曲「江口」
と茨木童子の話を緋い交ぜにした芝居仕立てのナンセンスな筋立て
とする。とくに芝居仕立ての中で女暫の舟尽しのつらねのせりふな
どは、洒落本の通講釈に通じる戯文といってもよく、安永末年(一
七八一)から天明期の黄表紙によく見られる洒落本的色彩の濃厚
な代表作の一つともいえる。こうした遊里を舞台にした華々しさの
反面、筋運びに荒さや飛躍がみられ、当年の黄表紙評判記『菊寿草』
で「ちつと実のいるやうに仕たまへ」と評されたのも所以のあると
ころであった⁽²⁾。

また、『黄表紙総覧』では「全体の構成は当時吉原で盛んであった茶
番仕立て」⁽³⁾であるとも述べられ、作中に描かれる演劇的な場面を、
当時吉原で流行していた素人狂言や茶番仕立てであるとす。加えて、
遊里を舞台にして行われる、吉原での素人狂言の華々しさに注目する一
方で、『菊寿草』でも「一体はなやかすぎた芸、もちつと実のいるやう
に仕給へ」と評されたように、演劇的な趣向ばかりが目立ち、話の展開

についてはややバランスを欠くといった難点があるとされている。

以上を踏まえて本論で注目するのは、十五丁裏の「あらありかたやと音楽を耳を澄ましてよく／＼聞けば、祇園囃子なり。人／＼みなおもしろいと此囃子を稽古して中の丁へ俄に出るぞめでたけれ。」⁽⁴⁾ という箇所である。先行研究では、演劇的な場面を単に素人狂言や茶番であるとされているが、俄との明記があるからには、それを踏まえた上で本作を読む必要があると考える。よって、俄に着目し、それが本作においてどのような効果をもたらしているのかを考察することで、本作の新たな一面を探り、再評価することを目的とした。そのために、まずは本作に利用される俄の様相を明示した上で、当時の資料と比較しながら、本作における俄の利用方法、あるいは目的を明確にする。また、他の黄表紙作者が作中で俄をどのように利用したのか、その方法と比較・検討することで、本作における俄の役割や効果、それを踏まえた上で見出される作品の工夫や魅力について考察する。

一 俄について

はじめに、本作に利用された俄がどのようなものだったのかを明確にしておきたい。俄とは、享保年間に大坂の祭礼において行われたものが発祥だとされており、そこから各地に伝播した。このことについては、中村幸彦氏の「大阪俄について」⁽⁵⁾ に詳しい記述があるが、一般的に大坂の俄というものは、「ぼけ」と呼ばれる滑稽性を持ち、その場の道具を利用して、即興的に行われるものであり、事前に衣裳や道具を準備したり、多くの楽器を使った華やかな演出をしたりする、といったことは求められていなかった⁽⁶⁾。

1 吉原俄の発祥

この各地に伝播・派生した内の一つが吉原俄とするのが一般的な説で

あり、本作に利用されている俄である。吉原俄については竹内道敬氏⁽⁷⁾ や佐藤恵理氏⁽⁸⁾ のご論考に詳しく、一般的には、春の桜、夏の灯籠と並び、秋の景物として挙げられる大きなイベントであった。吉原俄の発祥については諸説あるが、朋誠堂喜三二の序文を持つ俄の絵本番付、『明月余情』（安永六・一七七七序）⁽⁹⁾ の序文によると、

鳥が啼東の華街に。速戯を翫ぶことは。往じ明和のはじめ。
祇園囃雀、踊など其萌ありしに因て。全四つとし亥の秋
にして初て起れり。厥后中絶たるを。去々歳不図再興ありて猶
去年に継り。

とあり、明和の初めには俄の兆しこそあったが、吉原の景物としての俄が成立したのは明和四（一七六七）年のことで、中断の後に安永四（一七七五）年に再興したとされており、これが一般的な説である。このことから、『通一声女暫』が刊行された天明元年には、吉原に俄が景物として定着していたものと考えてよいだろう。

2 吉原俄とは

ではこの吉原の景物として親しまれた俄というのは、実際にはどのような催しだったのだろうか。当時の様子を詳細にうかがうことが出来る資料が、前掲の『明月余情』である。これは、葛屋重三郎から出版された俄の絵本番付と見られている。その跋文⁽¹⁰⁾ からは、『明月余情』が安永六年に吉原で行われた俄について余さず描いたものであることが分かり、当時の俄の様子を知る上でも重要な資料である。佐藤氏はこの『明月余情』から、当時の俄を以下のように評する⁽¹¹⁾。

その様相をみると、祭礼の風流そのまま、「五節句のねりもの」「惣

おとり所作事」「大かぐらのにわか」「介六のきやうけん」「ざとうおどり」「竜神ばやし」など、俄をはじめ、練り物、踊り、歌舞伎の狂言にわたり、万灯、屋台、造り物が練りだしている。吉原では、これらを総じて俄といったのである。

祭礼の風流に見られる練り物や踊りだけではなく、狂言を行う姿や屋台の存在に注目し、吉原における景物としての俄が様々な様相を内包していたことを指摘されている。

以上のことから当時の吉原俄は、即興的で、中村氏が「ぼけ」と評する滑稽性を最も重視していた大坂発祥の俄とは、大きく様相を変えていたことが分かる。吉原の地で三大景物の一つと称されるだけのことがあり、事前にある程度計画・準備をしてから催される、多様な趣向を包括した、大人数で行う華やかなイベントであったと考えられる。『通一声女暫』で利用される俄は、この吉原で景物として確立した俄であると推察できる。

二 『通一声女暫』に描かれる俄

では、『通一声女暫』において、吉原俄はどのように描かれているのだろうか。まずは以下に本作の梗概を述べておく。

有徳な酒屋の息子である里次郎は富士見屋の遊女江口に入れ揚げられるも軽くあしらわれる。江口との仲を仲間の通人に相談したところ、指を切らせて心中を見るのが良いとの提案を受け、江口へ指切りを求める。指を求められた江口が恋人の西行に相談する折、初葉屋の遊女である姫之介が本物の指の代わりに糝粉細工を渡すことを提案する。双方、中の町で指を受け渡すための支度を経て、姫之介の新造、ほれたかに中の町まで指を持って向かわせるが、里次郎とその仲間達に指が偽物と見破られる。その時、姫之介が「暫く」の声と共に登場し、舟尽くしの連ねを述

べた後、姫之介に敗北した里次郎一行は退散する。江口を諦められない里次郎が源四郎に意見を求めたところ、大谷屋友吉と云う息子株を呼び出す。友吉は偶然にも江口の起請文と手紙を拾っており、これで江口の相手を特定し別れさせることを提案し、中の町へ向かう。ところが今度友吉が起請文と手紙を落してしまい、それを拾った江口と取っ組み合いになる。その際に、斬り落して持ち帰った江口の腕の入墨から、江口の相手が西行だと知れる。江口に頼まれ、河岸の局女郎でおさんという百蔵（切見世の最下等の遊女の称）が友吉から腕を奪い返す。一同が追い駆けて江口のもとへ押しかけると普賢菩薩が現われ、実は江口とは普賢菩薩の化身で、おさんはその白象であり、遊女買いを済度するために遊女となったのだと告げられ、一同得心し、西行は発心して西行法師となる。以上が、本作のあらすじである。

本作において、俄という言葉が使われるのは実際には最終丁のみである。しかしながら、作中には全体を通して、各場面が俄であると読者に示唆する要素が溢れている。本論ではそれを、以下の三点に分類して提示する。1舞台としての吉原（風俗、遊女など）。2芝居（ア芝居の仕度、イ演劇作品の場面、ウ実在の役者）。3茶番（その場の物を利用して目的の場面を描く）。一つ目は、俄が吉原の景物であることから、作中の舞台が吉原であると示している箇所を挙げる。二つ目は、芝居として演劇作品、主に歌舞伎に関連する箇所について、わかりやすく三つに分けて提示していく。最後の茶番については、その場にあるものを利用して目的の場面を描く、所謂大坂俄に近い場面を取りあげる。これら三つの分類について、『明月余情』や浮世絵を用いて当時の様相と比較しながら、以下に一つずつ解説していく。

1 舞台としての吉原

まず一つ目、舞台としての吉原について、作中では「昔く」の事なり

しが、こゝに江の嶋と鎌倉の堺丁に宇都宮といふ有徳なる酒屋あり。その息子にさと次郎といふ息子大磯ふじみやの江口といふ女郎に打ち込み(二丁表)とあり、冒頭の舞台を江ノ島や鎌倉としている。これは「江口西行」にちなんだ地名である。ところが指を受け取る場所は、「あくる晩方中の丁へ行かんと、皆く源四郎が二階にて髪月代をする。」(二丁裏・三丁表)とあるように中の町を指定しており、舞台が吉原に変わっていることが分かる。この流れは、俄が吉原の景物であることから、舞台を吉原とすることで、読者にこの後行われる演劇的な場面を、俄として暗示する意図があったと考えられる。これを踏まえて本作を見ると、それ以降も舞台が吉原であることを示すように、画面には天水桶や誰そや行灯(五丁裏)が見られる。また、登場人物や遊女屋に関して、遊女江口を手助けする人物に初葉屋姫之介という遊女がいる。この人物について、当時の吉原細見⁽¹²⁾を確認すると、「松葉屋半右衛門」の店の欄に「染の介」の名前が最初に書かれており、当時吉原で人気であった実在の遊女の名前をもじった命名であることが分かる。また姫之介が暫を行う場面の背後には「一もんじや」の看板が見られるが、これも同細見で確認できる遊女屋の名前であり、吉原を意識していることが分かる。

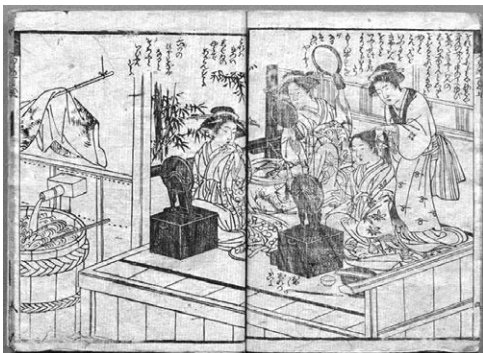
このように、地名を出すだけでなく、実在の人物や天水桶といった定番の絵を描くなど、読者が明確に舞台を吉原と推察出来る表現が作中の随所に散りばめられている。このことから、これらは作中で登場人物達の行う狂言や茶番が、実は俄であったのだと読者に種明かしするための舞台設定の工夫だと考えられる。

2 芝居

次に芝居について、演劇の要素、特に歌舞伎に關係する場面を三つに分類した。その内訳は、ア芝居の仕度、イ演劇作品の場面、ウ実在の役者である。以下、順に提示する。



【図1】



【図2】

まずはア芝居の仕度、所謂楽屋の姿が描かれていることについて、本中には二丁裏・三丁表【図1】と四丁裏・五丁表【図2】に、里次郎方、姫之介方がそれぞれ鏡の前で化粧をし、髪を整える場面がある。黄表紙は十丁から十五丁が一般的であり、その短い中にいかに趣向を詰め込み、手際よく纏めるのかは、常に戯作者に付きまとう問題だったはずである。その貴重な丁数を、あえて二丁分、舞台裏の姿に割くことは、この後描かれる作中の様々な演劇作品の名場面が、登場人物達(里次郎とその友人や遊女達)によって行われる芝居であることを、読者に印象づけるための手段だったのではないだろうか。

次にイ演劇作品の場面について、作中には外題にある「女暫」以外にも様々な演劇作品が利用される場面が複数ある。

先に、『明月余情』や浮世絵から当時の吉原俄の様相を確認する。

まず【図3】は、山車の上に女朝比奈に扮する松金屋の遊女にしぎぎの姿を描いている。にしぎぎは朝比奈の特徴である鶴の丸の紋の入った衣



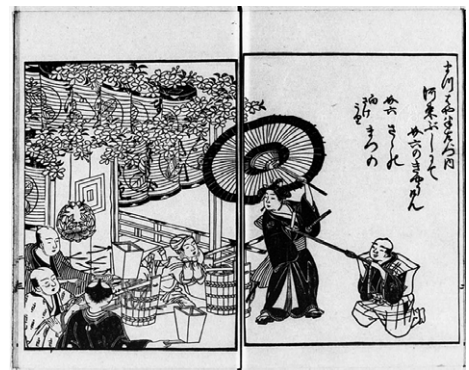
【図6】



【図5】



【図3】



【図4】

装を着ており、その周囲で大勢の芸者が音曲を担当しているようである。
 【図4】では「介六のきやうけん」として、松葉屋のささのが介六、まつの白酒売りに扮する姿が描かれており、背景には山車であろうか、たくさんの提灯が描かれ、大変華やかな様子がうかがえる。

次の【図5】と【図6】は、浮世絵「青楼仁和嘉女芸者部（せいろうにわかおんなげいしやのぶ）」
 （天明三年・一七八三刊）の内の二枚であるが、【図5】は松屋で、出し物は「大万度」とあるが、後ろに着物が掛かってあったり、おちゑの裾を持つ人物がいたり、これから表へ出るところのように見える。

【図6】は、大津屋を描いたもので、出し物は明記していないが、後ろに獅子舞が見え、八十吉やいつ清は衣裳の柄を統一しているようである。どの資料からも、衣装や舞台など手の込んだ準備がなされていたり、音曲担当の芸者が多数描かれたりと、狂言や踊り、練り物などの華やかな様相がうかがえる。

対して本作における演劇的な場面を確認していく。例えば【図7】は、姫之介の新造であるほれたかが中の町まで持ってきた江口の指を、里次郎達が検分している場面であるが、これは「菅原伝授手習鑑」の首実検に見立てて描かれている。この場面は前述の仕度をしている所から、拍子木を打つての宣伝、幕の前での中村屋亭主の口上を挟んでの場面であり、幕が上がって舞台が始まった、という展開に見立てることで、読者に登場人物達の演じる姿であることを示唆していると考えられる。

その流れに続いて姫之介が登場する場面が、【図8】である。地の文には舟尽くしの連ねが書き込まれ、何より三升紋の衣装を着た姫之介の姿が、本作の外題でもある「暫」を視覚的に表現している。

次に【図9】は、江口の起請文を巡って、友吉と江口が取っ組み合いをしている場面である。この友吉の頭巾を江口が掴んで引く姿というのは、「景清」の鍛引きの場面を題材としている。

また、深川のおばあが大谷友吉から江口の腕を取り返す姿を描いてい



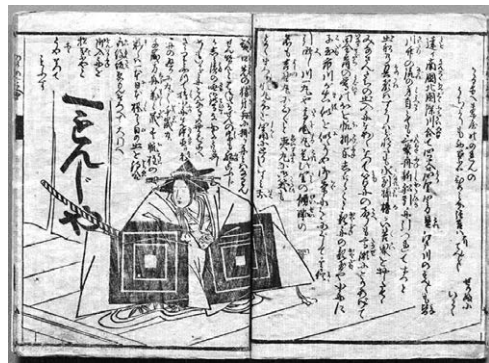
【図9】



【図7】



【図10】



【図8】

る【図10】の場面は、「茨木童子」に見立てて描かれている。さらに、ここで奪い返した腕は3茶番について例として引用している場面において再度活用されるが、詳細については後述する。

このように作中では、様々な演劇作品の有名な場面を、それぞれ登場人物が演じる芝居として描いている。これらは前述の衣裳や髪型の仕度をする場面を挟むことによって、より各場面が演じられたものであることを強調していると推察できる。

最後に、ウ實在の役者について、本作では、登場人物の内の何人かは実在する役者をもじって名づけられている。例えば医者をつくじけんこは、通称を築地のぜんこうとも呼ばれた初代坂東彦左衛門である。他にも里次郎の友人である坂東屋のさんこうは二代目坂東三八、宮崎屋の八は三代目宮崎十四郎（前名・宮崎八蔵）、といったように作中五人が、実在の役者をもじって命名されている⁽¹³⁾。各上演記録からは、本作に利用されている演劇作品と右に取り上げた役者達の出演が確実に一致する上演作品そのものは確認できなかった⁽¹⁴⁾。しかしながら、それぞれの役者について、実悪や若女形などの役柄は、作中の登場人物の役割におおよそ適当な役者を配置しており、当時の読者にも馴染みのある、想像しやすい配役であると考えられる。

俄と歌舞伎の関係について、【図11】天明三（一七八三）年の鳥居清長



【図11】

の錦絵「青楼仁和嘉尽(せいろうにわがきん)」浄瑠璃睦月恋手取(じよるりむつま)を見る。これは前年の天明二年十一月、江戸中村座初演の「睦月恋手取(むつしづき)」を元にしており、初演時と同じ人物が翌年の吉原俄に出演した様子が描かれている⁽¹⁵⁾。ここから、吉原俄というものが実際に上演された歌舞伎とも大いに影響関係があったことがうかがえる。作中に同時代の実在の人物、特に役者を利用したことは、単に歌舞伎として馴染みのある配役であるというだけでなく、俄を連想させる役割も内包している。

3 茶番

最後に、各演劇作品を、大坂俄のようにその場にある物を利用して即興的に行う、茶番として描いている場面を提示する。『明月余情』では、【図12】のように「なんだく」のかけ声から、小判を描いた紙を顔に貼って、自身が小判であるという体で問答をしている姿が描かれている。即興的な大坂の俄に近い場面といえ、佐藤氏はこれを茶番と表現している。

前述した【図9】の鍛引きの場面について、本来は美尾屋十郎が被っている兜の鍛の部分で景清が引く場面であるが、本作では友吉の被る目ばかり頭巾が引つ張られている。このように、吉原で遊ぶ人々が被っていた頭巾を兜の代用とすることで、その場面にふさわしいものを即座に利用する即興的な茶番であることを表現している。

次の【図13】は、江口とは遊女買いを済度するための仮の姿であり、実は普賢菩薩であったと正体を現す場面である。このとき江口の姿は、白象に座る普賢菩薩という当時定着していた画題を元に描かれている。その際に、百蔵であるおぼあが、前述の友吉から奪って手に入れた腕を、鼻に当てることによって、名前のもじりと視覚の両面において白象を表現しており、即興的で茶番らしい趣向であると言える。

以上、三つに分類して、作中における俄を示唆する箇所を提示した。



【図12】



【図13】

これらを踏まえると、本作に利用されている演劇的な場面は、吉原という舞台で登場人物によって行われた狂言並びに茶番であるということや強調して描かれていることがうかがわれた。このことは、読者に本作における演劇的な場面と俄とを、重ねて受け取らせるための仕掛けであったのではないかと推測する。

三 他作者の黄表紙に描かれる俄

ここまで『通一声女暫』に描かれる俄を確認してきたが、これは後続の黄表紙に影響を与えたのだろうか。当時の他の作者の黄表紙において、吉原俄はどのように描かれているのかを検証し、比較する。

管見の限り『通一声女暫』以前に吉原俄が描かれた黄表紙を確認することはできなかった。可能性としては『通一声女暫』が、俄を描いた最初の黄表紙という位置づけになることも考えられるが、この点は今後とも調査を続けていきたい。

『通一声女暫』以後に出板された、他作者の描いた俄が見られる黄表紙は、以下の四作品である。

- ① 恋川春町作・画『廓愚費字尽』(さとのばかむらむだじづくし) (天明三・一七八三刊) 蕨屋板
- ② 山東京伝作・北尾政演画『天慶和句文』(てんけいわかもん) (天明四・一七八四刊) 鶴屋板
- ③ 万象亭作・鳥居清長画『色男其処此処』(いろおとこここ) (天明七・一七八七刊) 鶴屋板
- ④ 山東京伝作・兎角亭亀毛画『藍返行儀霰』(そめかえしぎよ) (寛政二・一七九〇刊) (大和田板)

まず①『廓愚費字尽』は、『小野篁歌字尽』をもじったパロディー作品で、遊廓を舞台とし、創造した漢字に遊里らしい読み仮名を振る趣向の作品である。【図14】では漢字の読みを「ゆふかたの人がにわかによるところ。あさがくさ市。たへるひけすき」としている。前述した【図3】の右の丁に「江戸町五節句の揃」ということで、中の町で子供達が二十人ほど、祭礼の折にもよく見られる花出しをもつて練り歩く様子が描かれていたが、【図14】の画面中央にも『明月余情』の花出しと

同種のものが確認でき、この場面が俄であることが分かる。

次に②『天慶和句文』は『天経惑問』をもじり、天上界を下界に見立て、お月様の放蕩による騒動を描いた作品である。【図15】には、俄そのものの様相が描かれているわけではないが、天上界での花魁達の会話において、禿の更科が「花魁へ、来月は星祭で俄が出んすよさ」⁽¹⁶⁾と述べている。また、画面右下には黄表紙で吉原が描かれる際に頻繁に見られる、天水桶が描かれている。このことから、実際には花魁と禿がいるの



【図15】



【図14】

は天上界であるが、その場を吉原に見立てるために天水桶を描くのと同様に、話題に俄を利用していると考えられる。

③『色男其処此処』は、自惚れ男の万屋与四郎が、各地の遊里で放蕩する様を描いた作品であり、全体を通して吉原を含む遊廓が描かれている。【図16】はその内の吉原での一場面で、与四郎が傾城や新造を地車に乗せて引く姿が描かれている。しかしながら、作中に俄らしい様相が見られるのはこの場面のみである。

最後に、④『藍返行儀霰』は、『孔子縞于時藍染』(きんしこうじよしはいろぞめ) (寛政元一七八九刊)の後編であり、前編で金銀を地上に降らせすぎて世が乱れたために、今度は金銀を回収するが、その所為で商売や遊廓などが不振に陥る。それを解消するために金銀を持たせた星々を下界の様々な遊廓に通わせることで、経済を安定させようとする、という展開である。【図17】は、繁昌した遊廓の内、大磯を描いたもので、本文に「毎晩々と燈籠俄の時のごとく、ゑいとうくと押合へし合、上を下へと返す。」(17)とある。混雑具合を例える一例として、市場や開帳などではなく、あえ



【図 16】



【図 17】

て灯籠と俄という吉原の景物を利用することによって、作品の舞台が遊廓であるということ的印象づけている。

以上の四作から、一般的に黄表紙に描かれる俄というのは、作品の舞台が吉原そのものである、または別の場所(天界など)を吉原に見立てていることを、読者に分かりやすく伝えるための象徴の一つとして利用されていることがわかる。それは、俄が吉原の景物として定着していたからこそ可能なのであって、黄表紙において画面に天水桶や誰そや行灯を描くことと同じレベルでの効果をもたらしたと捉えてよいだろう。そのことは、①、③、④の黄表紙のように、全体を通して吉原、あるいは遊廓を描いた作品であったとしても、その一部にしか俄が描かれていないことからもうかがえる。

結論

『通一声女暫』における俄は、単に吉原を示すただけに用いられている訳ではない。作中の「女暫」を始めとした複数の演劇作品の有名な場面は、舞台を「江口西行」由来の地から吉原へと変更した上で、登場人物による狂言、茶番として演じられたものであることを強調して描かれており、読者にもそのように理解することを所々に促そうとする意図が感じられた。そしてその狂言、茶番を行う姿は、当時江戸の人々に定着し始めていた、吉原の俄の様相とも一致するものでもあった。

このことを踏まえて本作を改めて見ると、作中の様々な演劇の名場面は、あたかも吉原の各所で行われた俄の姿をカラーージュして描いたもののように見えてくる。言い換えると、本作において俄は、その景物としての形式そのものを、黄表紙という媒体に落とし込む形で利用されていると考えられる。そして、景物としての俄を紙上に忠実に再現しているからこそ、『菊寿草』の「一体はなやかすぎた芸、もちつと実のいるやうに仕給へ」という評、ひいては棚橋氏の「遊里を舞台にした華々しさ

の反面、筋運びに荒さや飛躍がみられ」という指摘に繋がるのではないだろうか。もちろんこのような評価がなされること自体は否めないが、むしろ逆に俄を通して見ることによって、また新たな評価が生まれるのではないだろうか。

本作は俄を利用したことで、作中の様々な演劇の場面を、吉原の各廓でそれぞれ演じられた一幕を寄せ集めたかのように読者に認識させるといふ、話の展開とは別次元のメタ構造を有している。よって、ストーリーのみを追った場合と、俄の利用に気がついた場合とでは、読者の楽しみ方が変化する。読者は俄の存在に気づくことで初めて、演劇の場面を新たな観点から楽しむことができる。そしてその視点は、十五丁裏の本文と提灯に描かれた俄の文字によって、誰もが得られる。つまり、俄を通して本作を見ることで、話の展開のみに注目するのではなく、様々な吉原俄の場面を視覚的に楽しむ、という点に重きを置いて鑑賞すべき作品になるのである。それは、全交が俄を単なる吉原の表象として描くのではなく、その華やかさや、賑々しさといった景物そのものの魅力的な姿を、黄表紙という形式に融合させて描いているからではないだろうか。そしてこれは、全交が新たな黄表紙を生み出すための挑戦の一つであったと考えられる。

対して、黄表紙に描かれる吉原の俄は、舞台を吉原とする、あるいは吉原に類似する場合において、それを具体的に表現する景物として登場するに過ぎない。それほどに吉原の俄というのは当時の江戸の人々に馴染み深いイベントだったのであろう。これらの黄表紙は、俄そのものを黄表紙に落とし込む形で描かれた『通一声女暫』における利用方法とは大きく異なっており、直接の影響関係は見込めない。しかしながら、後の作者達が吉原を表現する具体例として利用した、つまりは、吉原を象徴する一つの景物として当時の人々に広く定着した俄に対して、全交が逸早く当世の流行として捉えていたことは事実であり、それをさらに、

黄表紙の形式に落とし込むという独自の形で表現したことは高く評価したい。

今後の課題

全交が天明元年に出版した八作品の内、本作を含む六作品（残り二作は袋入）は、作中に様々な趣向を利用して構成された黄表紙である。しかしその中に、荒唐無稽な展開に、比較的簡単に落ちを取ることが可能な夢落ちの趣向が使われた作品はない。例えば『大違宝船（おちがい）』（北尾重政画・鶴屋板）などは、本作が俄をメタ的に利用したように、宝船に乗る七福神から発想を得た登場人物が話を展開させることによって、作中に様々な趣向を利用することを可能にしている。

このことから、当時全交が黄表紙に求められる当世性を表すとともに、一般的な落ちに対していかに変化をつけるか、試行錯誤していたことがうかがえる。また、この年の作品に多く見られる様々な趣向を利用するための創意工夫が、全交の代表作とされる、天明五（一七八五）年刊行の『大悲千祿本（だいのせ）』（北尾政演画・葛屋板）を生み出す上での呼び水になったとも考えられ、改めて全交研究においても注目するべき年であるとして、残りの作品についても詳細な考察を行っていきたい。

注

- (1) 大田南畝『菊寿草』（天明元年・一七八一刊）（濱田義一郎他編『大田南畝全集 第七巻』岩波書店、一九八六年）。
- (2) 『日本古典文学大辞典』第四巻、岩波書店、一九八四年。
- (3) 棚橋正博『黄表紙総覧』前編、青裳堂書店、一九八九年。
- (4) 『通一声女暫』十五丁裏（『通一声女暫』国立国会図書館蔵（国会デジタルコレクション、207-63））。
- (5) 中村幸彦「大坂俄について」（『中村幸彦著述集』第十巻、中央公論社、一九八三年、三三三頁～三三七頁）。

- (6) 浜田啓介「二 俄について」(浜田啓介・中野三敏校注『新日本古典文学大系八十二 異素六帖 古今俄選 粹宇瑠璃 田舎芝居』岩波書店、一九九八年)、『日本古典文学大辞典』第四卷、「俄」の項、岩波書店、一九八四年参照。
- (7) 竹内道敬「もう一つの舞踊―吉原俄の舞踊」(『歌舞伎 研究と批評』十七号、歌舞伎学会編集、一九九六年)。
- (8) 佐藤恵里『新典社研究叢書一三九 歌舞伎・俄研究 資料編室戸市佐喜浜町俄台本集成』新典社、二〇〇二年、六〇六頁。
- (9) 朋誠堂喜三二序『明月余情』(安永六・一七七七序)(稀書複製会、大正九年、国会デジタルコレクション、15-397)。
- (10) 注(9)参照。「郭中に物あり首は茶番尾は祭礼足手は躍の如くて啼声芝居に似たるものは何也々々是則俄てふ物にて日々夜々趣向同じからずきのふの興は飛鳥川替り安きを花にして余さず漏さず図画せしめ明月余情と題し初編より二篇三編及び追々に数編を継ぎ遊客の電覽に備ふと云爾」。
- (11) 注(8)と同じ。
- (12) 吉原細見『扇の的』(安永八春・一七七九成)(近世風俗研究会、一九八八年)。
- (13) 野島寿三郎編『新訂増補 歌舞伎人名辞典』日外アソシエーツ株式会社、二〇〇二年参照。
- (14) 伊原敏郎『歌舞伎年表』第五卷、岩波書店、一九六〇年、役者評判記刊行会編『歌舞伎評判記集成』第二期 第一巻〜第三巻、和泉書院、二〇一八〜二〇二〇年参照。
- (15) 「青楼仁和嘉尽 浄瑠璃睦月恋手取」鳥居清長画、中判錦絵、天明三(一七八三)年、国立音楽大学図書館蔵「竹内道敬文庫の世界」80-13624s。 <https://www.arc.ritsumei.ac.jp/lib/vm/kunitake/2019/10/a604.html> (2022/09/15)
- (16) 山東京伝全集編集委員会『山東京伝全集』第一巻、ぺりかん社、一九九二年参照。
- (17) 山東京伝全集編集委員会『山東京伝全集』第二巻、ぺりかん社、一九九三年参照。

図版出典

- 【図1】、【図2】、【図7】、【図10】、【図13】は『通一声女暫』国立国会図書館蔵(国会デジタルコレクション、207-63)による。
- 【図3】、【図4】、【図12】注(9)と同じ。
- 【図5】「青楼仁和嘉女芸者部」「大万度」「まつ屋うち おちゑ」「おの吉」喜多川歌麿画、大判錦絵、天明三(一七八三)年、シカゴ美術館蔵、1925.3009による。
- 【図6】「青楼仁和嘉女芸者部」「大津屋うち 秀松」「八十吉」「いつ清」喜多川歌麿画、大判錦絵、天明三(一七八三)年、シカゴ美術館蔵、1933.9による。
- 【図11】注(15)と同じ。
- 【図14】恋川春町作画『廓愚費字尽』(天明三年・一七八三刊)国立国会図書館蔵(国会デジタルコレクション、207-106)。
- 【図15】山東京伝作・北尾政演画『天慶和句文』(天明四・一七八四刊)国立国会図書館蔵(国会デジタルコレクション、207-114)。
- 【図16】万象亭作・鳥居清長画『色男其処此処』(天明七・一七八七刊)国立国会図書館蔵(国会デジタルコレクション、208-322)。
- 【図17】山東京伝作・兎角亭亀毛画『藍返行儀叢』(寛政二・一七九〇刊)東京都立中央図書館(加賀文庫所蔵25-59-6)(新日本古典籍総合目録データベース)。

二〇二二年九月三〇日 受付

二〇二二年十二月七日 採択決定