

# 噺本『於呂志はなし』小考

藤井史果

はじめに

『於呂志はなし』(寛政十二年(一八〇〇)序)は、東京大学文学部国語研究室所蔵の一点しか現存が確認されていない謎に包まれた作品である。噺本の大きな特徴は、多数の短編笑話を収載する点にあるが、本作に収められている小咄はわずかに三話であり、後半は、十返舎一九の滑稽本『當変卜十露盤亀卜』(寛政十年)を合綴した改竄本となっている。この体裁の不完全さもあつてか、これまで本作が具体的に論じられることはなかった。しかし、本作における三話の小咄は、いずれも先行および後続の類話を確認できる点で珍しく、とりわけ、後続話には何らかの形で一九の気配が見え隠れする点も注目すべきであろう。

そこで本稿では、この『於呂志はなし』における咄のモ

チーフの変遷を跡付け、本作の成立に関する謎の一端を解明してみたい。

## 一、『於呂志はなし』について

本作の書誌については次の通りである。

所蔵 東京大学文学部国語研究室 (第六十五號、笑No.

六〇八三五)

表紙 鳥の子紙

題僉 左肩貼題僉「講合／仕入於呂志はなし 完」・子持

棹

外題 講合／仕入於呂志はなし

内題 なし

匡郭 縦一二・三纏×横九・〇纏

丁付 『於呂志はなし』 序（柱刻上部）、一〜三（柱刻下部）

『當麥ト十露盤亀ト』 占一〜占十二（柱刻下部）

丁数 全十七丁

序文 『於呂志はなし』 十字亭

『當麥ト十露盤亀ト』 江東亭濱風

跋文 『於呂志はなし』 なし

『當麥ト十露盤亀ト』 十偏舎一九 花押

奥付 『當麥ト十露盤亀ト』 寛政十載／午蒼陽／通油町

／村田屋版

印記 長嶋町五丁目大野屋惣八

『於呂志はなし』の作り手、すなわち編者は、序者である「十字亭」と考えられる。この十字亭の号については、後に一九の門人、糸井武（二世十返舎一九）が名乗っているが、糸井の改号は文政末期であると考えられていること<sup>①</sup>から、この寛政期の十字亭と同一人物とは考えにくい。この号の謎については後の章であらためて検討する。

一方、本作に合綴されている『當麥ト十露盤亀ト』もまた珍しい作品であり、本作以外では二点の現存が確認されるのみである。諸本と書誌に大きな異同が見られないことから、版行当初の版をそのまま取り合わせたものと考えられる。内容としては、占書をパロディ化した滑稽本であり、噺本との

合冊の意味は積極的に見出せないが、村田屋の奥付がそのまま残されていることから、本作は版元が主導して企図したものである可能性が高い。

噺本における改竄本は、おもに既存作品の冒頭数話を改刻し、新作と見せかけて改題、販売するものが多数であり、わずか二年前に出版した作品に異なるジャンルの作品を付して新たに版行する例は珍しい。さらに、丁数を合わせるために空白や行・字数の乱れもみられることの多い他の改竄本とはやや異なり、『於呂志はなし』における小咄は、三話目の末尾と丁の最終行が綺麗に合致しているため、当初から三話を想定して書き下ろされたものと考えてよいだろう。

## 二、『於呂志はなし』の咄の位置づけ

本作には、短編笑話である小咄が三話（「煤はき」「狸の子」「橋ばん」）収載されているのみであるため、作品の特徴を見極めることは、他の噺本以上に困難である。そこで、ここでは本作の謎を解く貴重な手がかりともいえる類話に注目し、作り手の特徴に迫ってみたい。

## I 「煤はき」と類話

本節ではまず、第一話目の「煤はき」について検討してみたい。本文を次に掲出する。

煤はき

へついとすゝはきをしたことがねへが、あんまり仕合がわるいから、今年はずつぱりとはこふと夫婦よつてすゝをはきしまい、ア、是で仕合がよくならふといつてると、臺所の棚がごそくして何かおちたよふす。見ればちいさな親仁なり。へおのれ何やつだ。おぢへハイくわたくしハ貧乏神でござります。あまりごきれいになさつたゆへ、ツイ棚がすべつて落ちました。御めん下さりませ。へ扱こそく年中おいらをくるしませたハおのれが業。見せしめの為と首筋をつかんで門口よりほふりだし、後をびつしやり。さてくヤレくすゝはきをしたおかげでびんぼう神を見つけたした。あいつをさらけだしたから、もふ是から仕合がよくなるだろふといつてると又たなのうへがごそくして、びんぼうかみへコレあんまりおすな。またおちるは

粗筋は、貧乏者が験直しのために大掃除をしたところ、台所の棚から物音がして小さな親仁が落ちてくる。貧乏神を名

乗るその男は、大掃除のせいで棚から滑り落ちたという。すぐさまこの貧乏神を玄関から締め出し、あらためて今後の幸運に期待する貧乏者であったが、棚の上の囁き声によって、まだ数多くの貧乏神達がひしめきあっていることが判明する、というもの。

嘶本において「貧乏神」を素材とした咄は時代・地域を問わず好まれており、近世初期から後期に至るまで様々な形で受け継がれている。これらの類話については、以前、拙稿で考察したため、本節では「何らかの契機によって貧乏神が無数に憑いていることが発覚する」というモチーフをもつ咄に焦点をあてて検討していく。ここでは、咄を構成する重要な要素として、貧乏神が顕現した際の「契機」「姿」「場所」「真相」「オチ」を取り上げ、【表Ⅰ】に一覧として掲出した。【表Ⅰ】の作品のうち①～③が上方、④～⑥が江戸で板行された嘶本に収載された咄である。いずれも同様の筋をもつが、細部でさまざまな相異点のあることがわかる。

まず、貧乏神出現の契機をみると、⑤⑥の「煤はき」以外は、それぞれ異なっている。また、貧乏神の姿については明記されていない咄もあるが、②③では小坊主であるのに対し、⑤⑥では小さな男となっている。出現場所については、①③の上方の咄では、肩や持ち物の上といった身体周りが多く、「人」に憑いているのに対し、④⑥の江戸の小咄ではいずれも棚の上となっており、「家」に憑いているこ

【表Ⅰ】

戸		上方		
⑥「落咄口取香」 (文化十五年 一八一八) 「貧乏神」	煤はき	②「秋の夜の友」 (延宝五年 一六七七) 刊 「貧乏神」	宿替え	①「醒睡笑」 (寛永五年 一六二八) (無題)
⑤「於呂志はなし」 (寛政十二年) 「煤はき」	煤はき	③「軽口星鉄炮」 (正徳四年 一七一四) 刊 「びんぼう神」	小坊主	契機 居眠り
④「さとすゞめ」 (安永六年 一七七七) 「祈禱」	祈禱	案じ居る	荷物	姿 
	小さな親	五つばかりなる小坊主	貧乏神の返答	場所 肩
	仁	肩	貧乏神の返答	真相 何者かの託宣
	棚	戸棚	おとされたり	オチ
	貧乏神の囁き	貧乏神のもの囁き	此ころ又しらぬびんぼう神がきたによつて、いところかなきに、けがにおちたといふた	あまりおほくよりあひ、そちかいぬふりするあひた油へうしをふむとて、とりはづし、ひとりおちにき、いまたハてはないぞといへり
	コリヤく、そんなにおすな。おすとまたおちる	是、おすなく。あんまりおすから、今のやふに親ぶんがおちる	コレあんまりおすな。またおちるは	

とがわかる。また、複数の貧乏神がとりついているという真相の明かされ方については、①～③が、託宣または貧乏者に直接語りかける形であるのに対し、④～⑥では、貧乏神たちの囁きによって、案に相違した現実が間接的に知らされるといふ形に変化している。また、オチにおける貧乏神（またはそれらしき者）の台詞をみると、①～③では詳細な説明をとまなう長文となっているが、④～⑥では状況説明が簡略化され、簡潔な台詞のみでその内容を伝達する形となっている。その結果、説明不足に陥ることもなく、江戸小咄特有の会話体によって、オチへの勢いを加速させつつ本話のモチーフの面白さを表現することが可能になっているといえる。

では、ここであらためて『於呂志はなし』の「煤はき」がどのような形で咄を受け継いでいるかについて確認してみた。契機となる「煤はき」は先行話には見られないものの、貧乏神の棲家が棚の上であることや、真相の明かされ方、オチの文言の合致などを踏まえると、本話は④の「さとすゞめ」の影響を受けて成立した可能性が高い。

一方で注目したいのは⑥の「貧乏神」である。表を見ると、咄の要素の面では④⑤に類似点を見出すことができるとりわけ、⑤との共通点が多いことは留意すべき点である。そこで、次に⑥の本文を掲出するとともに、⑤と表現の一致がみられる箇所傍線を引いた。

⑥ 貧乏神

「へヤレく、煤すすはきをしたら、気がせいくとしたと、台所どろにのミかけてゐる所へ、棚たなのうへから、どつさりとおちるを、何かと見れば、色いろ黒く小こさきおとこ、手に洗しよ団扇うちあふをもちたり。さてこそ貧報神めと、そうくになつき出して、「サテく、今までハすることなすこと、まぢがひだらけで、なぜこんなに仕合しあひせがわるいとおもつたに、アノびんぼう神めがおつたゆへだ。あいつめを、もふ追出おだしてしまつたから、是から仕合しあひせがなをるだらう」といつてゐるうち、棚たなの上にてびんぼう神ども、へコリヤく、そんなにおすな。おすとまたおちる

契機・場所・真相・オチ・話者表記をはじめ、細かな語彙に至るまでかなりの合致点を確認することができる。また、オチ直前の状況説明文における、⑤「是から仕合しあひせがよくなるだらふといつてゐる」と⑥「是から仕合しあひせがなをるだらうといつてゐる」のように、近似した言い回しを含めると、さらにその類似性の高さが明確になることから、⑥は明らかに、⑤を経由して成立したと考えてよいだろう。

次に、作り手の意識が反映されやすい、会話体表記の用法に注目してみたい。①③の上方の前期漸本において会話体表記としての庵点（へ）の使用はそもそも確認できないうたため、ここでは江戸の後期漸本を中心にみていく。江戸小咄で

ある④と⑤⑥は庵点の使用が見られるという点で共通しているものの、その用法に関しては大きく異なっている。例えば、オチ直前の発話を見ると、④では「へそばから、あの通り、びんぼう神が出て行といへば、へていしゆ、是ハふしぎな事じやと、うへを見れハ」のように、話者や彼らの動作がへの内側に取り込まれているのに対し⑤⑥は、いずれの発話も話者が庵点の外側に独立して明記されており、現代の会話文における開き括弧と同等の役割を担う表記として使用されていることがわかる。

さて、この話者や地の文と会話文の区切りを明確にする形は、現代では何ら違和感を覚えるものではないが、④の例を見てもわかるように、近世においてこの用法はけつして当然ではなかった。そうしたなかで、この特徴的なへの用法をいち早く会話体文芸に取り入れた人物こそ、十返舎一九その人であった。

会話体表記の用法が完全には確立されていない近世中後期の漸本において、一貫して揺らぐことのなかった一九の庵点の用法が⑤の『於呂志はなし』にも確認できる点は看過すべきではないだろう。ただし、「貧乏神ども」という接尾語によって複数の貧乏神の存在を明記するのは④のみであることを考えると、④と⑥における文言の合致は多くないものの、⑥の筆者である一九が④の小咄も目にしてきた可能性は念頭に置いておく必要があるだろう。

## II 「狸の子」と類話

次に第二話目の小咄「狸の子」について検討していく。本話は「一話目の「煤はき」ほど類話が多くないため、ここでは先行話・後続話を含め刊行順に本文を掲出する。

まず、本話の典拠と考えられるのが、安永六年（一七七七）に上方で板行された噺本『新撰噺番組』（菊華亭流述、五卷五冊、大坂）の「親に似る子」である。

### ①親に似る子

子狸こたぬき有り。酒買ゆくに行年ねんばいにも成なけり。双親狸ふたおや、大イおに悦よろこび育そだける。ある時とき、父狸ちちかいふやうハ。我も大分大おほキに成なたが、そろくばける、化事ばけを覚おぼへたかよといへバ、子狸こたぬきがいふ。習ならひでも、私わががよふばけますといひけれバ、二親狸ふたおや、飛上とりて悦よろこび、親おやの子こじや、きやうものじやと誉ほめそやしけり。子狸こたぬきがいふ。今いま化ばけて見みしよか。親狸おや、夫おとこハよかろが、マア何なにに化ばけふと思おもふ。小たぬき、高入道たかにうぢに化なかい。親狸おや、いやく、高入道たかにうぢ八年はちねんばいでなけれバ似合にぬ。何なにぞ若わかひものに化なよ。子狸こたぬき、それなら幽霊ゆうれいに仕つかましようか。親狸おやが、よかろ、ゆうれいの用意よういしやと。いろく、拵もちへ上あケ。子狸こたぬきを穴あなの中なかへ入いれおき。母親持おとこ遊あそびの壺つぼ文もん笛ふえ取とり出し、ヒウと吹ふかけると。父狸ちち、腹はらをトロくくと叩たたけば、母親おとこヒウ、ヒウ。父狸ちち、ドロくくく、ヒ

ウ、ドロ、ヒウ、ドロ、せわしくやりかけ、今いまじやくといへとも、ゆうれい出でず。又また、ヒウ、ドロ、ヒウ、ドロ、ドロくくく、なぜでぬといへば、穴あなから首くびばかり出でて、どふやら耻はかしい

粗筋は、親狸が成長した我が子に化け習うことを勧める  
と、習わなくても化けられるというので、両親は大喜びする。そこで早速、幽霊に化けることにし、子狸を穴に入れた  
両親が、張り切つて腹鼓と笛で演出するも、肝心の幽霊がなかなか出てこない。理由を問うと穴から顔だけ出した子が恥ずかしかつていた、というもの。

本話を受けて成立したと考えられるのが、『於呂志はなし』の「狸の子」である。次に本文を掲出する。ここでは、①と表現や文言の一致する箇所を傍線（——）を引いた。

### ②狸の子

たぬきの子とつさん、おいらもばけて見てへといふ。  
親おやの狸たぬき悦よろこび、ヲ、わいらがじぶんからばけならうとい、ばけてならふ。先此まづあなの中なかへはいり、おれがた  
いこをたゝいたなら、なんぞ化なて出てみるとむすこだぬ  
きを穴あなのうちへいれて、親おやの狸たぬきがヒヨウドロくくくとたいこ  
をたゝき、ソレそこだくといへ共出ともず、又またドロくくくサ  
ア出でぬか、なぜばけて出でおらぬと穴あなの中なかをのぞけば、

①は上方の噺本ということもあり、状況説明が詳細な点を特色としてあげることができる。何に化けるかについても即決ではなく、一旦、候補として高入道をあげ、年齢的に合わないという理由で却下し、その後、幽霊に決定するというくだりや、親狸が演出する効果音の描写に筆を割くことで、オチへの期待を増幅させ、その落差によって笑いを生み出している。また、「子狸」「親狸」「父狸」のように話者や動作主がその都度明記されるなど、上方の噺本に特有の説明的な文体はまだ色濃く残っていることがわかる。それに対し、②は文量も半分となり、江戸小咄らしい簡潔な文体となっており、一見、共通点はあまり見受けられない。しかし、化けたい（または化けられる）という、子の頼もしい言葉を受けて喜んだ親狸が、子狸を穴へ入れ、効果音を出してお膳立てするも、当の子狸は恥ずかしがって出てこない、という筋で共通すること、また、オチの一言が完全に一致することから、②の作者が①を目にしていたことはたしかだろう。

そして、それを裏づけるのが本話における音声描写である。先述したように、①に比べ、②は江戸小咄らしく、簡潔な文体となっているが、その分省略された箇所も少なくない。例えば、①で太鼓の音は父狸の腹鼓であることが明記されているが、②ではそれに該当する語が見えない。また、先

行する①では、「幽霊」に化けることが決まったことを踏まえ、芝居で幽霊が登場する際の音楽「ヒウドロ」を親狸が忙しく鳴らし、子どもの登場を今かと待ち構えるところに可笑しみがあつたが、②では、その部分が省かれているため、子狸が何に化けるのか、またなぜ親狸が笛と鼓の音を鳴らしているのかについては明記されていないのである。このことは、そうした状況説明文を備えた①の存在があつてはじめて②が成立すること、つまり、①と②の成立順が前後しないことを示しているといえよう。

次に、①②と同じモチーフをもつ後続話の「たぬき」『唯よし』(文化三年(一八〇六)、十返舎一九自画作)についてみていきたい。先行する二話との比較のため、ここでは①および②と表現や文言の一致が見られる箇所を引いた。(①——②~~~~①②共通——)

③たぬき

たぬきのおや、むすこだぬきをよんで、こりやく、われも、もふわるいたづらばかりせずとも、そろくばけならつて見るがよい。むすこへとつさん、おいちもはけて見たい。おやへヲ、サはけて見る。このあなのなかへはいつて、おれがヒヨウどんくくと、たいこをあいつにたぐくから、なんにでもばけて出て見ると、子だぬきをあなのなかへおしこみ、そりや、たぐぞ、ヒヨウ

どんくくくく、さあ、ばけて出ぬか、どぶするのだ  
としければ、へとつさん、おらアどふやらはつかしい

本話は十返舎一九が作・画の両方を手掛けた黄表紙仕立の  
噺本である。傍線部をみてもわかるように、①②のいずれ  
とも共通点が見られるものの、②の小咄との一致箇所が圧倒  
的に多いことがわかる。オチの最後のセリフは①②共に一  
致するが、①にはなく、②に登場していた子狸の幼さを表す  
「とつさん」の語が踏襲されている点を踏まえると、③は、  
①以上に②と関連性の高いことがうかがえる。

ここでもう一話、確認しておきたいのが③の『唯よし  
く』と同じ、文化三年に板行された噺本『譚話江戸嬉笑』  
(文化三年正月序、式亭三馬序・評、馬笑・三笑・三鳥作)  
の「化習」である。本作にも、「狸の子」と同じ筋をもつ類  
話を確認することができる。ここでも先行話との合致点に傍  
線を引いた。(①)——(②)~~~~~(①)②共通——)

#### ④化習(東▲馬笑作)

親狸、子の狸に向ひ、コレ、われもモウ化ても能いぞ。  
よその子を見る。みんな相応に化て親の代をするは。む  
かしのやうに上手でなくとも、近年ハ口元の修行ですむ  
から化習へ。へアイ、そんならとづさんとかゝさんと  
囃子なら化やう へヲ、安い事だと夫婦の狸、笛鼓を

取、ヒウドロくくくく。そりや化たりくといへど  
も、穴へひつこんだばかり、一向に出ず。へそりや、  
ヒウドロくくく。こゝたく。此きつかけに出る。早  
く化するよ。ヒウドロくくく。エ、やくにたゝぬやつ  
だ。ナゼ穴の中へ引込む。早く出るく。ヒウドロ  
くくくとふけば、子狸、穴の中から首ばかり出して  
へ夫でも、はづかしいものを

本話を収めた『江戸嬉笑』は、三馬の門人が東西に分かれ  
て咄を披露し、評者である三馬が寸評とともにその優劣を判  
定するという咄角力の形式で編まれた噺本である。右の「化  
習」は①②の先行話と比較すると、「両親が囃してくれるな  
ら化けよう」という子狸の台詞、また、親狸の口調がやや荒  
い点など、新たな脚色が施されているものの、なかなか姿を  
見せない子狸にしびれを切らして笛と太鼓の音を繰り返し鳴  
らすくだりは、①の影響が見てとれる。オチの最後の一言は  
①く③とはやや異なるものの、直前の状況説明文が①の「穴  
から首ばかり出して」とほぼ同一であり、②③には見られ  
ない表現であることから、④はおもに①の要素を取り入れて  
成り立した咄とみてよいだろう。

このように同年に版行された同じモチーフを扱う二話の比  
較によって、それぞれの書き手の特質が浮き彫りになると同  
時に、先行話の経由の過程と影響の有無、そしてその強弱を

確認することができる。その結果、①④のなかでも②「狸の子」と③「たぬき」の構成や表現がとりわけ近似していることが明白になった。

さて、右の類話の比較において、もう一点注目したいのは、親狸が鳴らす笛の音の描写である。これは元々①の子狸が幽霊に化ける場面を盛り上げるために表記された擬音だが、①と④では「ヒウ」と写されているのに対し、②と③では「ヒヨウ」となっている。前者の「ヒウドロ（ヒユウドロ）」という語は、芝居の下座音楽に端を発していると考えられるが、現在では「幽霊」を示す語として一般化しているのに対し、後者の「ヒヨウ」はきわめて珍しい用例といえる。断本において幽霊が登場する咄は数多くあり、なかには、登場の効果音や幽霊に代わる語として、この擬音が出てくることもあるが、例外を除き、基本的には「ヒウ（ドロく）」の表現が用いられている。

数少ない例外としては、『咄の蔵入』（文政三年（一八一二）〇）正月序の「幽霊」に「ヒヨウドロく」にて女郎のうれいあらハレ」という表現を確認できる。この傾向は、断本にとどまらず、他の同時期の文学作品においても同様に見られ、幽霊の登場を告げる笛の音声描写には一部の例外を除き、もっぱら「ヒウ」「ヒユウ」が使用されているのである。

そうした中で、稀ではあるが、「ヒヨウ」の用例を確認できる作品として、滑稽本『道中膝栗毛』（享和二年（一八一〇

二）〜文化十一年（一八一四）や、黄表紙『伶俐怪異話』（文化四年刊）などをあげることができる。興味深いのは、これらが、いずれも十返舎一九の著作であるという点である。先に示した『咄の蔵入』もまた一九の断本『落咄腰巾着』（文化元年刊）の改題改竄本であり、序文と十四話を新刻した断本ではあるものの、新刻部分も一九が手がけていること、③の『唯よしく』も一九の作品であることを勘案すると、笛の音を「ヒヨウ」とする表記は、一九が一貫して用いていた特殊な手法であったと考えられる。

では、こうした特徴的な擬音の表記が『於呂志はなし』に用いられていることをどのように捉えるべきであろうか。一つの仮説として考えられるのは、②の作り手である「十字亭」が一九の表記手法によく通じていた人物であった可能性である。

### III 「橋ばん」と類話

次に三話目の小咄「橋ばん」とその類話について検討してみたい。まずは先行話として、『珍語楽牽頭』（明和九年（一七七二）九月序、稲穂序、笹屋嘉右衛門板）の「身なげ」が確認できる。

#### ①身なげ

両国の橋番呼こくはしひ付られ、毎まいばん橋のうへから身をなげる

そふだが、なぜ気を付ぬ。今夜からずいぶん、きをつけろときめつけられ、扱其夜より、のミ取りまなこにて、ゆだんせざる処に、くせもの来りて、らんかんをくゞる所を、番人、うしろから、むづとくミ、毎ばんの身なげハ、おのれであろふ

両国橋の橋番が毎晩起きる身投げ事件について叱責され、必死に見張っていたところ、曲者が欄干を潜ろうとしたため、後ろから捕まえて一言。「毎晩の身投げはお前だろう」。

身投げは基本的に一度きりで、同一人物が「毎晩」恒常的に実行することは不可能であるにもかかわらず、橋番があたかも盗みの常習犯を捕えたかのような感覚で、身投げ志願者を捕縛、咄嗟に発言した言動の矛盾に可笑しみがある。

そして、①を踏まえて成立したと考えられるのが、『新口稚獅子』（安永三年正月刊・千三ツ万八郎序・万笈堂・文林堂板）の「身投」である。ここでは、①と表現や文言が一致する箇所傍線（——）を引いた。

## ②身投

この比、両国橋にて、たひく身なけるゆへ、番人、気をつけて居る処へ、へ二八はかりの女、袂へ石をひろい入、らんかんを取付、身をなけるところを、へ番人、後よりつかまへ、にくひやつだ。毎晩身をなげるやつ

ハ、うぬであらう

本作は①のわずか二年後に板行されており、冒頭の橋番に対する注意の描写はないものの、両国橋、欄干といった事物からオチの一言に至るまで、語彙の重複も多く、直接的に①の影響を受けて成立したものと考えられる。次に『於呂志はなし』の「橋ばん」をみてみよう。ここでは①②と表現や文言の合致がみえる箇所傍線に線を引いた。①——②~~~~

## ③橋ばん

めんよふこのあいだハこの橋の上からやたら身なげをしてならぬ。なんでもこよいから気をつけるがよいと非人をつたのみ、はしばんにつけておくと、其夜の八ツじぶんにむかふから女がなきく橋のほうへくる。ひにん見つけて、こいつみをなげそふなやつだ、とあとからつけて行バ、あんのごとく橋の上にて、かのおんな手をあはせて、なむあみだぶつと川の中へとびこまんとするところを、どつこいと抱とむればバ、はしばんのおやちかけ来り、やがてぐるくまきにしばつて、こいつ大それた女めだ。此あいだからまいばん、みをなげたまもおほかたこいつめにきハまつた

橋からの身投げが多いことから、橋番の加勢を頼み警戒している、深夜に女が泣きながら橋の方へやってきたため、後をつけたところ、案の定、女は念仏を唱え川の中へ飛び込もうとする。橋番は女を縛り上げて言う。「とんでもない女だ、毎晩の身投げはこいつで決まりだ」と。

本話では、①や②にみえた地名や欄干などの語が消えており、女が念仏を唱える場面があらたに挿入されるなど、独自の脚色も散見される。しかし、語彙の重複に加え、冒頭に「今夜から警備を強化するように」との敵命がある点で、おもに①の影響を受けていると考えられる。

次に後続話『落咄臍くり金』（享和二年（一八〇二）正月序、十返舎一九序、田中久五郎板）の「橋番」についてみていきたい。ここでは、①③と表現や文言の一致する箇所**に傍線を引いた。**（①——②~~~~③……………）

#### ④ 橋番

めんよふ此ごろハ身投がはやると、橋ばん、きつと目をあいて、氣をつけていると、やがて夜九つじぶん、ミだし髪がみの女、なくくはしの上へ来りければ、扱こそと橋ばん、あとそつとつけてゆくに、かの女、橋のなかほどへ行と、なむあミだぶつ。はしばんへヲツトならぬと、うしろかだきとむれば、女へわたくしハ、どふもいきてみられぬわけやいがござりますから、とめずと、し

なして下さりませと、小判こばん一まい、そつと橋ばんの手にわたせば、はしばんへコレ、そんならとめますまいから、かつてにさつしやれ。ア、コレ、そこハ杭があつてあぶないから、こつちらのほうにさつしやい

本話は、①③と比べ、橋の上で橋番が女の身柄を確保した後の展開がやや異なっており、身投げ志願の女が賄賂を渡し、それにほだされた橋番が身投げを許容するというもの。ただし杭は危ないので避けるように、と橋番が「安全な身投げ」を勧める点に可笑しみがある。「煤はき」「狸の子」とは異なり、内容の合致する箇所は前半部のみであり、対象範囲は広くないものの、②③との語彙の一致を複数確認することができるとりわけ冒頭の「めんよう」にはじまり、傍線を引いた箇所以外にも、「八つじぶん」と「九つじぶん」、「なきく」と「なくく」のように近似した表現を含むと、③との共通点が多いことがわかる。この点から、明らかに④は③の「橋ばん」を経由して成立した笑話と考えるとよいだろう。

このように、「於呂志はなし」における三話に先行する類話をみていくと、その典拠はいずれも明和・安永期の噺本に求められることが明らかとなった。一方で興味深いのが、『於呂志はなし』の三話と、モチーフだけでなく、表記・表現まで近似する後続話が存在すること、そして、それらには

いずれも十返舎一九が関与しているという点である。

一九は先行作の改竄本を含むと約三十種以上の噺本を手掛けていたが、すべてが新作というわけではなく、むしろ既存の様々な先行話を脚色し、仕立て直すことに手腕を発揮していた。一九が焼き直した小咄には明和・安永期の江戸小咄を下敷きにしたものも多く見えるが、今回、同様のモチーフをもつ類話として比較検討を加えた結果、意外なことに安永期の小咄よりも文体・表現・表記、いずれの面でも『於呂志はなし』との距離が近い、すなわち近似していることが明らかとなった。

以上の点から、一九の咄の作り方、そして咄の継承の流れを検証する上でも『於呂志はなし』は看過することのできる重要な作品といつてよいだろう。

### 三、序文の流用

ここまで、『於呂志はなし』の成立に関する謎を解明するため、三話の小咄を中心に検討を加えてきたが、本節では、もう一つの手がかりともいえる本作の序文について見てみたい。

叙

年々歳々花相似たり。歳々年年々噺同じからず。噺の古きハねこやも是に尻をはしより。売ものにかざれるはなし

の新敷にハ。買損もなく。売損もなし。両方御得意さまがたの御子達の御機嫌にいり豆の花の春。商ひはじめのおろし噺とやらかして置ものならし

寛政十二天申初春

十字亭しるす

『唐詩選』に収められる「代悲白頭翁」を下敷きに、「花」と「噺」を掛け、所収の笑話が新作であることをアピールするとともに、商家の棚卸しに関連する語を散りばめ、書名へとつなぐ内容がつけられている。

先にも触れたように、本作の作り手と考えられる十字亭が何者であるかについては不明である。しかし、ここで注目したいのは、本作の序文が、四年後に刊行された十返舎一九の噺本『落咄腰巾着』（享和四年（一八〇四））の後序に焼き直されている点である。次に全文を掲げてみたい。

後序

年々歳々花相似たり。歳々年年々噺おなじからず。咄の古きハねこやも是に尻をはしより。売物にかざれるはなしの新敷にハ。買損もなく。売損もなし。両方御機嫌にいり豆から、花さく春の咄し初。催主ハすなハち十返舎。其相槌に口をたゝくは 山里亭東士誌

前半には『於呂志はなし』の序文をほぼそのまま利用しつつも、「いり豆の」以降に変更を加えていることがわかる。

この部分は、元々、作品の命名由来の体裁をとっていた箇所だが、ここでは、『腰巾着』の「催主」が十返舎（一九）であることを明記する形に書き換えているのである。序者の山里亭東士は、一九の著作にも時折名に見える人物であり、一九の咄の会のメンバーと考えられることから、本作が一九の主催する咄の会で生まれたものであることがうかがえる。

では、一九の咄の会本の後序において「於呂志はなし」の序が利用されていることをどのように捉えればよいのであろうか。文学史上において、「十字亭」は、時々散見される号だが、特に知られているのは二世十返舎一九（糸井武）である。ただし、二世一九の改名については、文政十一年（一八二八）刊の『へそが迎楚我茶話』の画賛に「東船舎改十字亭」「十字亭のあるじ糸井苦人」と記されていることから、文政十一年以降に名乗りはじめたものと考えられている。そのため、康志賢氏が述べるように文政十一年より前の十字亭と以降の十字亭は分けて考える必要がある<sup>(6)</sup>。

一方で、二世一九の号について人情本『あだくさいまろやじ仇競今様櫛』（天保四年（一八三三））の跋文に「前の十返舎重田一九老人。十字亭の別号をおくられ」と記されている。ここでの「別号」が二世一九の、ではなく、「重田一九老人」のものを意味しているとすると、寛政期に十字亭を名乗っていた人物は、十返舎一九本人であった可能性が浮上する。仮にそうであったとするならば、書き換えられた序文の文言と四年後の

再利用は、一九の無断使用ではなく、「於呂志はなし」の作り手、すなわち一九本人の作為と考えることが可能になるのである。

### おわりに

以上、本稿では、これまでほとんど注目されることなかった噺本『於呂志はなし』の特質とその位置づけについて、類話との比較を中心に検討を加えてきた。本作は噺本の出版点数が少ない寛政期に発行された作品であり、わずか三話ではあるものの、いずれも先行・後続話を確認することができるだけでなく、咄のモチーフの変遷を辿ることのできる貴重な作品といえる。

この三話と同じモチーフをもつ後続話に、かならず十返舎一九が関与していること、合綴された『當麥卜十露盤亀卜』が、わずか二年前に板行された一九の手がける滑稽本であること、一九の著作に特徴的な音声描写や会話体表記を本作にも確認できること、また、本作の序文のちに版行された一九の噺本に流用されていることなどを勘案すると、『於呂志はなし』に一九が影響を受けたのではなく、そもそも本書の成立に一九自身が深く関わっていた可能性が高い。すなわち、『於呂志はなし』の作り手と考えられる「十字亭」は十返舎一九に限りなく近い人物、または一九その人の別号である可能

性が浮かび上がる。今後の課題としたい。

(注)

- (1) 康志賢氏は、「礫川南嶺・東船笑登満人・十字亭三九に関する再考察」(語文研究一三〇巻、二〇二一年六月)において、とくに文政く天保期の十字亭、つまり二代目十返舎一九に注目し、その複雑であった号の整理をおこなっているが、文政十一年以前の十字亭については、十字亭三九の号が、糸井の当時の年齢(二十七歳)に因んだものであることを指摘したうえで、年齢的に別人である可能性を指摘している。
- (2) 『当麥卜十露盤亀卜』は静岡市立中央図書館の木村文庫所蔵本、また『宛捨方八卦』という別書名で、東京都立図書館加賀文庫に所蔵されるものが一点、確認されているのみである。
- (3) 藤井史果「十返舎一九の断本にみる表現手法」(『日本文学』第七一卷十号、二〇二二年十月)
- (4) この後序は文化五年刊の『春雨夜話』にもみえるが、本作は『落咄腰巾着』を利用した改題改竄本であるため、ここでは取り上げない。
- (5) 寛政く文化期、十字亭の号は、断本だけでなく洒落本や滑稽本の序文や賛などにも確認できる。この点についてはまだ詳細な検討がなされていないため、別稿を期したい。
- (6) 注(1)参照。

〈付記〉本研究は、JSPS 科学研究費(21K00262)の助成を受けたものです。