

日本古典文学全集

淨瑠璃集

校注・訳
横山 正

小学館・刊

浄瑠璃集

日本古典文学全集 45

昭和46年11月10日 初 版 発 行
昭和53年11月20日 第 四 版 発 行

校注・訳者 よこ やま ただし
 横 山 正

発 行 者 相 賀 徹 夫
 東京都千代田区一ツ橋2-3-1

印 刷 所 凸版印刷株式会社
 東京都台東区台東1-5

発 行 所 株 式 会 社 小 学 館

東京都千代田区一ツ橋2-3-1
〔郵便番号〕101〔振替〕東京 8-200
〔電話番号〕編集 東京 03-230-5662
製作 東京 03-230-5333
販売 東京 03-230-5739

©T. Yokoyama 1971
Printed in Japan
(著者検印は省略いたしました)

造本には十分注意しておりますが、
万一落丁、乱丁などの不良品の場合
は、おとりかえいたします。

本書の一部あるいは全部を無断で複写複製(コピー)することは、法律で認められた
場合を除き、著作者および出版社の権利の侵害となります。あらかじめ小社あて許
諾を求めて下さい。

目次

解説	三
凡例	五
椀久末松山	五
袂の白しぼり	九
傾城三度笠	一五
八百やお七	一九
^{三勝半七} 二十五年忌	二四
ふたつ腹帯	二六
壇浦兜軍記	三四
菅原伝授手習鑑	四八

口 絵 目 次

阿古屋琴責め	1	四条河原操り図	8
人形首「傾城」	5	松山の人形を操る女	10
人形首「文七」	6	紀海音像	12
人形首「孔明」	7		

解 説

一 はじめに

最初に日本の伝統的人形芝居の推移・変遷についての概略を記しておく。細部においては異説もあり、未詳の点もあるが、ここでは現在考えられている操り芝居あやつの歴史の輪郭のみにとどめておく。

初発期 日本における操り人形の技は奈良朝ごろに既に存在していたようであり、『華厳経音義私記』の注などの記載にみられる。これを操ったのが傀儡子くわいごであり、この傀儡子の人形まわしが日本の職業的人形芝居の起源といわれる。これらの古代の操りの実態については『新猿楽記』や『傀儡子記』などに詳細にみられる。傀儡子は租税も納めず、賦役ふえきにも従事しない特殊部族として扱われた放浪民であり、男は人形を舞わしたり、手品などをして収入を得たが、のちには女も人形を舞わすほか売色をも行なっていた。彼らが使用した人形に関しては、木偶もくこう(木製人形)と土偶どこう(土人形)とその両者の併用とする三説があるが、確証がない。その芸はきわめて簡単な歌謡のたぐいに合わせる舞踊的なものと、あるいは闘争などであったが、のちには夷舁えびすかきと称する人形遣つかいが多くなって、猿楽さるがくの諸芸を利用した。このことは傀儡子が猿楽と呼ばれた雑芸の中に属していたための当然の結果であった。これら夷舁たちが各地を巡業して歩き、こうして地方巡業的興行形式は早くからみられたのである。しかし鎌倉・室町時代のころになると、神社や仏寺にしだいに定着するようになり、西宮にしのみやの夷神社えびすに拠よった夷舁もこの一つであり、十六世紀の



傀儡師(『楽屋図会拾遺』より)

半ばごろになると、これが宮中に召されたことも『御湯殿上日記』にみられる。

浄瑠璃については、徳川時代の半ばごろまで広く信じられていた俗説として、織田信長の侍女、小野お通が信長のために書き、沢角検校が作曲した「浄瑠璃十二段草子」が最初であるとされてきた。これは柳亭種彦によって否定されたが、浄瑠璃姫と牛若との伝説は室木弥太郎氏が『岡崎市史』などによって指摘されたように、矢作地方の縁起の類に多くみられ、既に早く『瑠璃光山安西寺略記』にも康正元年(一四三三)以前の記録がみえ、あるいは『梅花無尽蔵』の文明十七年(一四八五)の漢詩にもあるなど、十五世紀中ごろまでには三河国地方に広く伝えられていた(横山重氏説)ことが十分考えられる。『猿轡』にも文安年中に宇田勾当が「やすだ物語」を語ったのが最初とあり、これらからみて、十五世紀の中ごろから浄瑠璃が語られたと考えるよいであろう。その後、『宗長日記』の享祿四年(一五三二)に「小座頭あるに浄瑠璃うたはせて」とあり、『守武千句』(天文九年成立)には「浄るりかたれともしびのもと」とみえ、この時期になれば浄瑠璃は、かなり広く普及してきたのである。このころの浄瑠璃は中世以来の平曲・説経・幸若舞曲などを綜合して、新しい時代の自由な語り物として登場したが、内容的には説経説話の影響が大きく、

音曲的には琵琶法師が作曲した記録が多いことからみて、中世音曲を代表する平曲の模倣から出発したものと考えられる。このころはまだ、平曲同様に琵琶が伴奏楽器として用いられたことは当然であるが、右手の爪先で扇の骨をかき鳴らす扇拍子が用いられて、「十二段草子」や「阿弥陀胸割」などが語られたのである。

三味線は外来楽器として珍重された。この渡来については異説もあるが、一応永禄年間（五十六）説が妥当と思われる。中国から琉球を経て輸入されたが、それは蛇の皮を張った三線というものであったという（後にこれを蛇皮線と呼んだ）。日本特有の猫の皮を張った三味線になったのは慶長・元和のころ（五十九）以前といわれている。

上記の人形・浄瑠璃・三味線の三者が協力して一つの人形芝居を形成するのであるが、これらのものが合体するに至る過程や時期については古来諸説があつて断定しにくい。思うに、このことは特定の個人が一定の時期に合体させたとみるよりも、各地で多くの人々によって三者の結合が企てられ、遂に実現に至った民衆芸能であつたとみることができ、その大体の時期は慶長・元和の近世初頭のころと考えられる。

創造形成期 浄瑠璃人形芝居は京都で発生したとみられるが、寛永（三十）ごろになると江戸のほうで盛んになった。『徳永種久紀行』（天和三年五月奥書）には既に「見れば何をも中橋の、狂言踊、浄瑠璃や木にて作りしでこの坊、糸であやつる面白や」とあつて、江戸中橋のにぎわいが語られている。京から江戸下りした太夫のうちで、寛永初めごろ下った薩摩浄雲は江戸に人形芝居隆昌の素地を作り、その上に金平節の花を咲かせたのが浄雲門下の和泉太夫であつた。金時の子の公平を主人公とする空想的武勇物語で江戸の人気を集めた。しかし延宝（三十三）以後になると一般の浄瑠璃の風潮に影響されて、「金平恋之山入」のようなものにまで軟化し、金平浄瑠璃としての特徴を失つて衰える。

京都浄瑠璃界の低調は慶安（六）ごろが最もはなはだしかったが、承応に伊勢島宮内が京に上り、明暦三年（六）に虎屋

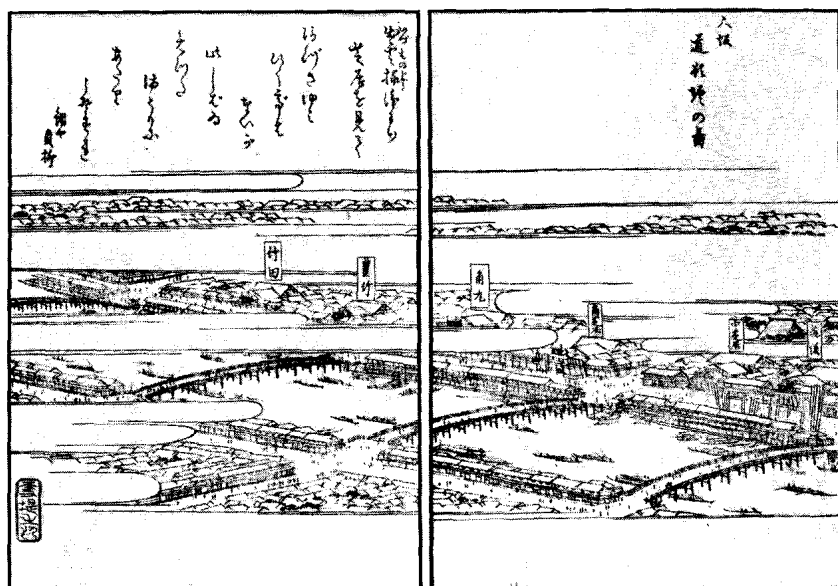
喜太夫、寛文に師匠の虎屋源太夫などが続々と上った。これらの門人にもまた、すぐれた者が出るに至って、上方の操り芝居も隆盛に向かうが、このあとをうけて、井上播磨掾いのうえはりまのりょう（当時太夫は朝廷から口宣くげんを受けて掾号を名乗った。これを受領すりやうという）の播磨節（後に大阪に下り、中興の祖と言われた、岡本文弥おかふみの文弥節、山本土佐掾やまもとすけのりょうの角太夫節、宇治加賀掾うじかがのりょうの加賀節などが出て、古浄瑠璃の全盛期の出現となる。中でも加賀掾の芸風には注目すべきものがあつた。古浄瑠璃に属する人ではあるが、芸風は新しく、段物集の序跋などにみられる彼の芸の見解によれば、伝統的能謡の高踏性を基準にして浄瑠璃を上品なものにし、美しい語り口、細かい節廻しで、「宇治嘉太夫かが一曲は、勤めの外の睦言むつごに、後朝惜きんぎぬむ酒の爛、やうじ折り焚く炉の煙、胸に比べて懐かしや」（浄瑠璃古今の序と評されたほどであつた。感覚的には新しいものを創造しようとしながらも、意識的には伝統芸の世界から離れえなかつたところに過渡的宿命があつた。曲節を公開した八行稽古本素人の稽古のために、一作品全体を一冊の曲譜つきテキストにした丸本）を初めて刊行したことも彼の功績である。

加賀掾が破りえなかつた伝統の壁を破つたのが竹本義太夫たけもとぎだゆう（筑後掾）である。延宝五年（一六七）の正月（フランス国立図書館本では三月）宇治座で「西行物語」二段目、藤沢入道夜盜修羅やとうしゆらの場を語つて以来、豪放な芸風が注目された。この年、清水理太夫と改名、四条河原で独立興行したのが失敗し、貞享元年（一七二四）に道頓堀西側に竹本座を創設、竹本義太夫と名乗り、近松作「世継曾我よつづまが」を上演以来、大阪の人気をさらつた。いっぽう加賀掾は貞享二年正月に大阪に下り、西鶴作「暦」を語つて義太夫に対抗した。義太夫も「賢女けんじよの手習井新曆」で応じた。加賀掾のほうが不評のため「凱陣八島」に替え、義太夫も近松新作「出世景清しゅつせきやう」で競演した。今度は加賀掾が好評であつたが、途中で失火し、京都に帰つた。好評中を火事で逃げ帰つた（今昔操年代記とも言われるが、これは必ずしも敗退とは言えず、加賀掾自身も敗れたとは考えなかつたらしく、再び大阪堀江の興行に下っている。しかし結果的には、これは義太夫に幸いした。段物集の序文などで彼の芸意識をみると、伝統や伝授の權威を批判し（貞享四年段物集、格形式）に入つて格を離れ、格を離れて格に入ること（鸚鵡ヶ柵はうけ）を説き、町人に直結した大衆的芸術観がみられる。この新

風に対し近世的新しい作風の浄瑠璃作品を提供し続けたのが近松門左衛門である。

賤民の業とされていた近世芸能の世界へ、武士出身の近松が「芸事でくちはつべき覚悟の上」(野良立役舞台大鏡)ではいった事情に関しては、信用性には問題があるが、『翁草』の「彼卿(注正親町公通)若冠の頃、戯に宇治加太夫が、新浄るりを作られしを、近松其使をして、加太夫方へ常に往反して、其身も筆才有に任せて、此作の事を手伝ひ、次第に是に遊て、加太夫が高弟義太夫をそのかして、新たに義太夫節と云ふ一流を語り出させ、己も竟に其作者とは成ぬ」など、一応この間の事情の一端を語っているであろう。加賀掾のために最初浄瑠璃の筆をとった近松は、一方、義太夫にも「出世景清」などを早く書き与えており、その芸風に注目していたようである。そして義太夫が筑後掾を受領した元禄十四年(一七二九)五月ごろから後は、もっぱら義太夫に直接、浄瑠璃を書くようになった。すなわち近松→加賀掾→義太夫の作品の順路が近松→筑後掾→加賀掾と変化したことは、人形操り界の大変革であり、このことは以後近松の浄瑠璃と義太夫節との直結を示すものである。こうした環境の中で近松の最初の世話物「曾根崎心中」(元禄十六年)が書かれた。これより先、近松は坂田藤十郎と提携して世話歌舞伎を実現したが、また浄瑠璃の近世色濃厚な世話化に努力した。

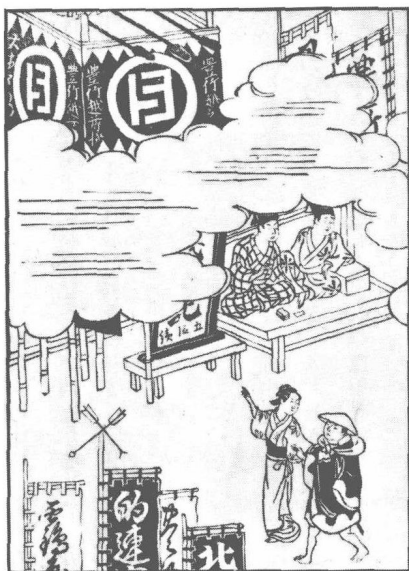
「曾根崎心中」の大当りは、従来の竹本座の経営難を一挙に解決し、これを機に筑後掾は、興行師で竹田からくり(当時、道頓堀で有名な、からくり上演の座)経営者の一族でもあった竹田出雲(元祖、奚疑)に座の経営を一任した。以後からくりの技法も加えられて、「用明天王職人鑑」が宝永二年十一月の顔見世に上演され、人形遣い辰松八郎兵衛も活躍して大当りした。宝永二年末から同三年初めのころに近松は大阪に移り、竹本座のために健筆をふるったが、正徳四年(一七二四)九月に筑後掾が没した。大黒柱を失った竹本座は「鸚鵡籠中記」正徳四年十二月十日の条の「惣而芝居不繁昌ト云也筑後か跡も多川源大夫頼母政大夫大和彦大夫左内ニ而頃日も顔見せ浄ルリ紅葉狩ト云也」とあるように、興行成績は座員の協力にもかかわらず奮わなかった。しかし出雲の趣向の協力をも得て、著しく近世化した時代物「国性爺合戦」(正徳五年十一月)を十七か月も続演し、竹本座の興行成績を挽回



道頓堀の各座の位置(『声曲類纂』より)

した。享保三、四年ごろ(一七六〇、一七六一年)になると、筑後掾の遺弟の中で、政太夫(二代目義太夫・播磨少掾)の芸風が頭角を現わしてくる。彼は生来の小音を作品解釈の深さと典型的写実の極限を示す微妙な区別的語り口とで補って大成するのであるが、近松晩年の「心中天の網島」などの名作中には、政太夫の芸風の影響がみられ、政太夫の芸をまっけて初めて完全な真価を発揮すると思われる点さえ見出される。近松は享保九年(一七三四)一月の「関八州繫馬」を絶筆に、同年十一月二十二日(位牌・過去帳)に没した。『難波土産』発端の虚実皮膜の芸論が彼の芸意識の中核であることは周知のところである。

加賀掾の没後、竹本座に對抗しえた唯一の操り座は豊竹座(元禄十六年七月創設)であり、その創設者豊竹若太夫(上野少掾・越前少掾)と作者の紀海音とであった。若太夫は最初、義太夫の門にはいったが、後に彼独特の語り風を工夫し、竹本座の本格的、地味で堅実な芸風に對して、若太夫は美声で曲節もおもしろく、一般世人の人氣に投じた。これは後に竹本座の芸風を西風と言ったのに対して、豊竹座の芸風を東風として対照させるに至る。また海音の作風も特色を有し、その筆力は近松に一步及ばなかったにしても、彼独特の義理の積み重ねによる理智的技巧的作風は、近松の人間感情追求の作風とよく対立しえた。



道頓堀における竹本座(右)と豊竹座(左) (『竹豊故事』より)

しかも若太夫の語り風によってみごとに語り生かされて人気をよんだのである。海音の作風の特徴を最もよく現わしているものとしては「八百やお七」「心中二ッ腹帯」などを挙げることができよう。こうして両座の芸風がこの後長く操り人形芝居界の二大勢力としてその技を競うのであるが、その基礎はこの時期に固定されたのであった。

近松が没すると海音も浄瑠璃の筆を断ったが、このころまでの時期においては、しだいに発達する人形の機構や技法と相まって、作者も太夫も、中世的伝統の殻を脱して、近世的芸能の新しい性格の創造形成に全力を注いだのであった。演奏や演出の技術よりもむしろ、根本的な芸の意義・作品解釈・音曲性などの究明・追求に中心がおかれていた。こうした意味での一応の完成期は享保前半(一七六〇～一七六九)である。

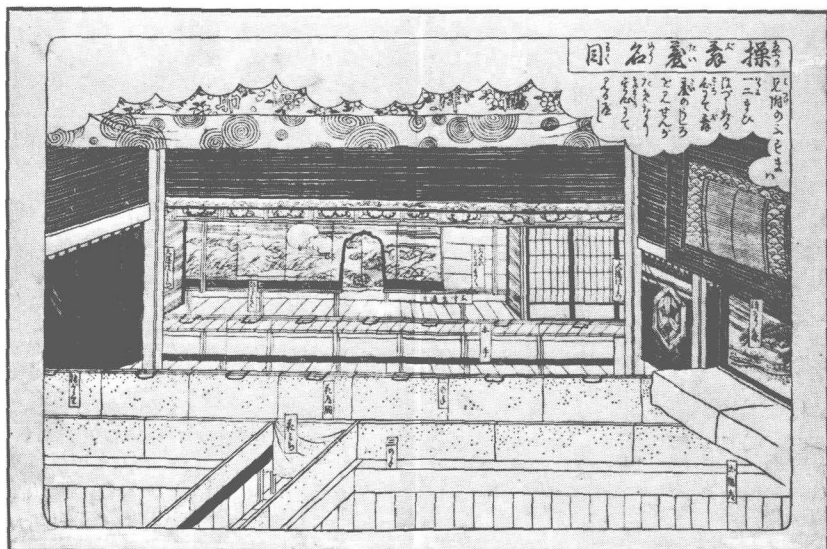
享保後半から寛保(一七六〇～一七六九)にかけては、次の時期への過渡期とみられるが、竹本座のほうでは作者に出雲(元祖・千前軒美懸・文耕堂・千四・松洛)などが出たし、豊竹座側では宗輔・蛙文・太郎兵衛などが出て、これらの作者による合作が中心となってくる。もっとも近松や海音の時代にも座本その他の者が作の内容に口を入れるようなことは、この世界では普通であったが、作者の才能がよくそれらを総合するだけの能力を持っていた。しかし今やそうしたことは不可能となり、一

作品中の各段を作者たちが分担して執筆し、その趣向を競うに至ったため、太夫もまた曲節の技を競って語るようになって、作品も音曲も、ともに技巧化への方向を示唆^{しき}してきた。この期の太夫は、竹本座に竹本播磨少掾、豊竹座に豊竹越前少掾があつて、両座とも、これを中心とする太夫たちが円熟した芸風をもって対立していた。そしてこの時期で特に注目すべきは、人形のめざましい発達と工夫とである。従前、既に人形の部分的機能がしだいに発達していたことは、歌舞伎狂言本『金岡筆』(元禄三年)の挿絵その他の諸書に散見されるところであるが、『竹豊故事』の記載のように、この時期には両座が競い合つて、詰人形(男女の雑役人形)以外の人形は著しく発達した。享保中ごろ以後は、人形の口や目はもちろん、五指や眉まで動き、多くの改良工夫は機構のほかに衣装にまで及び、これらが享保後半から元文にかけて集中的にみられた。この人形の発達は、さきの作者や太夫の芸に対する態度とともに、次の技巧展開時代の出現を可能とする素地を作り上げたのである。

技巧展開期

この期は宝暦を中心とする延享から天明ごろに至る(古四)へ(古五)の時期である。この期にはいる前後には海音が寛保二年(古三)に、播磨少掾が延享元年(古四)に没し、豊竹越前少掾も延享三年(古五)に一世一代(最後を飾る舞台)を行なつて隠退するなど、芸界の大きな変転がみられる。「菅原伝授手習鑑」(延享三年)・「義経千本桜」(延享四年)・「仮名手本忠臣蔵」(寛延元年)などの名作といわれる大曲の登場もまたこの時期である。作者には出雲(二代、清定)・千柳・松洛・半二・蛙桂・一鳥等々の顔ぶれがみられ、合作全盛で、各段ごとに趣向や脚色の工夫を競い、文章そのものよりも、この期までに著しく音曲的に技巧化した太夫の語り口に迎合し、舞台効果本位の技巧化が目立ってくる。また特に注目されるのは人形遣いの擡頭である。

竹本座では、播磨少掾生前には、出雲(元祖)なども太夫の芸風を尊重したため、当時の人形遣いの名手吉田文三郎など、常々不満をもっていたらしいが、彼は「仮名手本忠臣蔵」上演中に、人形の立場から注文を出して、竹本此太夫などと衝突し、座本出雲(二代)が文三郎を護つたため、竹・豊両座に太夫の大移動を生じ、以後両座の芸風は混乱した。



発達した操り芝居の舞台(『楽屋図会拾遺』より)

さらに延享以後になると、操り評判記が続々刊行された。当時の評判記は演劇の諸要素の本質批判ではなく、技巧の批判が中心であった。操り芝居の本質形成期には評判記の出現の余地はほとんどなかったが、芝居全体が趣向化、技巧化に変貌した時点において出現したことは十分にうなずかれる。作者は演劇の本格的創造の苦心を怠り、太夫も作品解釈への努力を忘れ、局所的真實感を盛り上げることばかりに力を注いだのが、この期の操り芝居の実態であった。そして人形舞台の歌舞伎化はこの傾向を一層助長した。『戲場節用集』によると、宝暦七年(享和)の「祇園祭礼信長記」(豊竹座)の時、金閣寺の舞台より、せり上げせり下げ道具を使用し、明和三年(享和)の「本朝廿四孝」(竹本座)の時、四の切りより、場引わりせり上げ道具を使用しはじめるなど、歌舞伎舞台の模倣が技巧的写實的演出傾向へと拍車を加えたことが窺われる。

明和になると操り芝居は歌舞伎の人氣に圧迫されて経営不振となり、明和二年(享和)八月限りに豊竹座が退転して歌舞伎芝居になった。明和四年正月に再興したが、名目的なものにすぎなかった。同じく竹本座も明和四年(享和)十二月に退転、歌舞伎芝居となり、翌五年六月に再興したが中芝居(二流劇場)となつて、兩座同様の運命に陥つた。

古典化流行期 この時期には天明から幕末まで(二六二)二六七を含めるが、天明ごろにもなると、操り芝居全体が固定化の方向をたどり、浄瑠璃の新作は「箱根靈驗 覽 仇討」(享和元年)などわずかに見られるが、なんらの新味もなく、もっぱら旧作の繰返し上演となる。太夫の芸風にも宝暦・明和ごろの華麗さもなくなり、寂・渋み・にがみなどの高級技術を要するものの追求となつて、聞巧者の観客には喜ばれたが、一般大衆からは浮き上がつて固定化してくる。この固定化、古典化は特定の太夫の芸が浄瑠璃の場と結びついて、染太夫場というような観念が強くなってくる。これは一定の語り口が、その場において成立した固定化にほかならない。

素人が浄瑠璃を稽古することは早くから見られたが、義太夫節が古い名作を対象として聞巧者中心の音曲として高踏化すると、これを純粹音曲的に稽古する者が素人の中に急に増加し、その習得を助けるための稽古手引書の刊行が盛んになる。商業的興行が衰微の傾向にあったとは反対に、素人浄瑠璃では、逆にその興行までが行なわれている。こうした操り劇界の実態は、時に名人といわれるような太夫などが現われても、もはや個人の力ではどうにもならない固定化、古典化現象が決定づけられていることを示している。

大阪の操り芝居がこのような事情にあった時に、初代文楽軒(阿波の人)が操り芝居小屋として、「高津新地の席」を文化二年(二八〇)に開設したのである。竹本座・豊竹座の両座が実質的な退転をした後は、安定した抛り所のない興行が細々と続いていたが、二代文楽軒が文化八年に「いなりの芝居」を開設し、また四代三代か、正井―後に植村―大蔵文楽軒は天保十三年(二八三)の宮地芝居の禁令に対抗して芝居を護ることに努力するなど、この時期の操り芝居の興隆には貢献の見るべきものがあつた。

漸衰期 この期は明治維新(二八六)以後であるが、明治政府は、従来の興行権である櫓制度を廃して興行権を開放して、大阪の松島遊廓設置にこれを利用し、操り芝居にも松島への移転を命じて、従来の宮地芝居を禁止した。このため御霊や座摩などで興

行していた群小人形芝居はほとんどつぶれたが、文楽は逆にこれを利用して栄えることになった。以後大阪では、文楽と非文楽とが対立的に存在することになるのである。文楽の名が正式に番付面に載ったのは明治四年（一八七〇）九月からであって、翌五年正月から竹本春太夫（五代）と人形遣いの吉田玉造とを紋下（座頭）とし、三味線の豊澤団平を紋下格にして松島文楽座が開場された。その後、文楽座におされる非文楽系のものが團結して、博労町稻荷北門に彦六座を明治十七年（一八八四）春に作り、文楽座もまた明治十七年七月に御霊に進出して對抗することなどもあった。こうした間に、太夫・三味線・人形の三業に多くの名人芸の者も現われたが、既に明治の人形芝居は名人の芸の伝承と温存以上のものではなく、本質的な新展開はみられなかった。名人が現われても、座の経営者が努力しても、本質的發展への打開は不可能な問題であった。ついに植村泰蔵（六代か）に至って文楽座は経営不振に陥り、その座は明治四十二年（一九〇三）三月、松竹合名会社に引き渡された。その後、大正・昭和を通じて文楽の名で松竹によって経営され、その間には、非文楽系の近松座の對抗などの事件が大正年間にあり、また三和会の分派対立（昭和）もあったが、第二次世界大戦の後まで大阪の人形芝居を維持して来た松竹の操り劇史上の意義は認められよう。しかし操り芝居の本質が發展性を持たないかぎり、松竹もまた植村家同様に経営難に直面し、昭和三十八年（一九六三）一月以後は財団法人文楽協会がこの伝統人形芝居の保存・維持に当たっている。

二 作品解説

本集には近松以外の浄瑠璃作品中より次の八作品を選んで収めた。

婉久末松山・久松秋の白しぼり・傾城三度笠・八百やお七・三勝二十五年忌・心中二ッ腹帯・壇浦兜軍記・菅原伝授手習鑑（以上内題による）

このうち最後の二作品を除けば、残りはすべて紀海音の作である。海音の作品数を多くしたのは、近松門左衛門が活躍した時期に、彼に対抗した唯一の作者であつたにもかかわらず、現在までほとんど注目されていないからである。「壇浦兜軍記」は、近松・海音ごろの創造形成期から宝暦を中心とする技巧展開時期への過渡期に位置する文耕堂などの作であり、「菅原伝授手習鑑」は技巧展開期の初期に位し、傑作として今なお舞台生命を保つ作品である。

なお、このころの浄瑠璃には、時代物と世話物との二種があり、原則として時代物は五段より組織され、世話物は三段よりなる（一段物が便宜上、上中下に区別されたともみられる）。本集所収作品では、「壇浦兜軍記」「菅原伝授手習鑑」の二つだけが時代物で、残りはすべて世話物である。

梶久末松山 『外題年鑑』^{げだいいねんかん}（明和版）は宝永五年（七六）三月三日の初演とするが、『鸚鵡籠中記』^{おうむろうちゅうき}（朝日定右衛門重章の日記、「名古屋叢書」統編所収）によれば、宝永七年四月四日に豊竹座で、「熊坂」「難波（橋）心中」^{なんば}とともに見ている。これが初演か再演かが問題であるが、黒木勘蔵氏は「梶久末松山」「熊坂」「阿漕」^{あこぎ}の最初からの合冊本の存在を『近世演劇考説』に紹介（早大蔵）、このことから祐田善雄氏が「近世浄瑠璃の形成」^{『天理大学学報』五一輯}で指摘されたように、「熊坂」「梶久」が前浄瑠璃（一日の興行の前におくもの）、「難波橋心中」が切浄瑠璃（一日の興行の最後におくもの）とみられる。新作を切りに出す場合、前浄瑠璃は多くの場合、旧作が普通であり、「熊坂」のような特に短篇（八行十四丁）のものは別として、「梶久末松山」と「難波橋心中」との二つの新作を同時に初演することは考え難い。しかも、「難波橋心中」の事件は宝永七年二月二十六日（鸚鵡籠中記）である。したがって重章がその直後の四月四日に見た興行では、切りの「難波橋心中」が初演であり、「梶久末松山」は再演であつたと考えたい。黒木氏の挙げられた合冊本は、「阿漕」に疑問が残るが、この興行の時のものであろうか。いずれにしても「梶久末松山」は宝永七年四月より以前の、あまりさかのぼらない時期（ただし「袂の白しぼり」「難波橋心中」の関係から、一月以前か）に初演されたものと