

歌舞伎の中の「いき」
——上方と江戸に於ける助六劇の違い——

‘Iki’ in Kabuki
—*Sukeroku* in Kamigata and Edo—

Emi SCHINZINGER*

In his work “the structure of ‘Iki’”, Kuki Shūzō mentions *Sukeroku* as an example of ‘Iki’. During my study of the term ‘Iki’, I have found many other sources saying that *Sukeroku* represents the ideal of ‘Iki’. I examine the question : “Why is *Sukeroku* regarded as ‘Iki’ ?”

Though *Sukeroku Yukarino Edozakura* is one of the most famous Kabuki plays in the Edo-style, it originated in Kamigata (Kyoto/Osaka), where it was at first a love-suicide drama in both Joruri and Kabuki. When *Sukeroku* was brought to Edo by Danjuro II, the play was radically altered. It is since that point, that *Sukeroku* came to be considered an example of ‘Iki’.

Since only the Edo *Sukeroku* is said to represent ‘Iki’ and Kamigata *Sukeroku* not, a comparison of those two different types of *Sukeroku* plays should show some elements of the ‘Iki’ aesthetic. I compare the structures of the play and the different characters across a variety of roles. Then I compare the results with the definition of ‘Iki’ that Kuki

* 早稲田大学大学院。チュービンゲン大学修士課程卒。

Shūzō gives. Only the qualities found in Edo *Sukeroku* are comparable to the criteria Kuki consider essential for the definition of 'Iki', but they are of course not exhaustive.

'Iki' is a term with a broad spectrum of meanings, covering customs and fashions to principles of life. The Edo *Sukeroku* obviously fits within the bounds of this aesthetic.

I. 序

この論文が対象とするのは、歌舞伎劇『助六』である。ただし私の視点は、純粹に演劇学的なものとは多少異なる。私の興味は、もともと「いき」という概念そのものにあり、研究の出発点も、九鬼周造の「『いき』の構造」だった。「いき」という概念を、文化史的に理解しようとする過程で、特に江戸時代後期の風俗、習慣、行動様式を知るために歌舞伎に興味を持ち、そこで『助六』と出会ったのである。九鬼周造自身も、「『いき』の構造」の中で助六を「いき」の一つの例として挙げているが⁽¹⁾、それ以外でも、『助六』を「いき」とする表現は多々ある。ここでは、「何故『助六』が『いき』と言われるのか」という疑問の答えを探ってみたい。具体的には、江戸と上方の助六劇を比較してみる。「いき」と言われるのは、江戸の助六だけなので、江戸の助六にあって上方の助六にないものこそ「いき」の要因なのではないか、と考えてみたのである。

II. 助六劇の成立と変遷

『助六由縁江戸桜』は、江戸の歌舞伎劇だが、それ以前にすでに上方に、助六心中を題材にした多数の浄瑠璃や歌舞伎が存在した。助六心中の史実については、諸説あるが、はっきりしたことは、未だ解っていない。演劇関係の文献の中で、最初に登場する助六心中に関したものは、元禄十三年正月大坂岩井半四郎座と大坂荒木与次兵衛座に於いて『千日寺心中』が演じられた

という記録と、やはり元禄十三年正月、京の亀屋久米之丞座で演じられた『心中茶屋咄』の狂言本である。この作品も、千日寺で起こった心中をもとにして書かれた旨が序文に記されている。主人公が助六と揚巻ではないこの作品を助六と結び付けるのは、同時期に成立したと思われる『大坂千日寺心中物語』という浄瑠璃である。こちらの主人公は助六と揚巻で、内容も『心中茶屋咄』と同様であるし、この浄瑠璃は後に『大坂すけ六心中物語』と改題されたので、千日寺心中が即ち助六心中であると推察される訳である。助六心中浄瑠璃の成立については、石割松太郎氏⁽²⁾並びに信多純一氏⁽³⁾の論文に詳しいので、ここではこれ以上述べないことにする。さて『大坂すけ六心中物語』は、やがて都大夫一中の浄瑠璃『助六心中』や『せみのぬけがら』に受け継がれていったわけだが、それぞれの正確な成立年はわかっていない。歌舞伎では、宝永三年十一月に、京の早雲長太夫座で『助六心中紙子姿』、大坂片岡仁左衛門座で『京助六心中』が上演されたと記録に残っている。

大人気を博した一中の『助六心中』と、おそらくは歌舞伎の助六心中物にも影響されて、二代目市川団十郎が江戸山村座で初めて助六を演じたのは、正徳三年三月のことである。この時の上演内容はほとんどわかっていないが、残っている絵や評判で見る限り、上方の心中劇とは随分変わって、もろ肌脱いで鉢巻き姿の助六の喧嘩のシーンなどが見せ場だったようである。二代目団十郎が享保元年二月、江戸中村座で二度目に助六を演じた時、初めて曾我の世界が持ち込まれたようで、内容も今日のものに相当近かったらしく、人気を博した模様だ。助六はその後他の役者によって三度上演された後、寛延二年三月、既に海老蔵となった二代目団十郎が中村座で演じた時に、ほぼ今日の形になったと思われる。この三度目の上演は非常な人気で、以後江戸で助六は今日まで、様々な俳優によって百回以上も上演され続けて来たのである。この作品は、歌舞伎には珍しく、成立当時から内容がほとんど変わっていないのみならず、安永期以降はせりふまでも今日とあまり差異がない。七代目団十郎がこの作品を歌舞伎十八番の一つに選び、今では名実共に江戸歌

舞伎の代表作になっていることは、周知のことであろう。

他方上方では、助六心中物の系統が生き続け、享保二十年五月大坂豊竹座で並木丈助作の人形浄瑠璃『萬屋助六二代禰』が、明和五年十二月には、大坂北堀江座で菅専助作の『紙子仕立両面鑑』が、それぞれ上演された。明治二十五年、片岡仁左衛門が歌舞伎劇として復活させて以来、『紙子仕立両面鑑』は四十回以上演じられ、「片岡十二集」の一つに選ばれて上方歌舞伎の典型的な作品となったのである。

III. 江戸と上方の助六劇の相違

このように上方で生まれ、江戸と上方でそれぞれ独自の展開を遂げた助六劇は、違いも大きく、ほとんど二つの異なった劇へと発展した。ここでは上方と江戸の助六劇の違いを調べ、その要因について考える事によって、何故江戸の助六が「いき」と言われ、上方の助六はそう呼ばれないのか、という疑問の答えを探したいと思う。

商人と遊女の心中を描いた上方の助六心中は、夕霧伊佐衛門物⁽⁴⁾の系列に連なり、後に爆発的な人気を呼んだ心中物の流行の先駆けとなった。内容的に見ても上方の助六劇は、江戸の助六劇よりも夕霧物や他の心中物の方に類似点が多い。これらの作品同様上方の助六劇の背景を成すのは、商人や町人の日常の生活である。

他方江戸の助六劇は、正徳三年の初演時から、舞台の上で演じられているのとは別の、隠れた「世界」⁽⁵⁾を持っていた。初演の時は愛護の若⁽⁶⁾の「世界」、そして二度目からは曾我物の「世界」である。つまり、劇の上で演じられる遊里と町人達の日常世界の背後に、武士のそして伝説の「世界」が隠されているわけだ。この背景と世界の相違には、江戸と上方の作劇法の違いも関係しているわけだが、ここでは、上方では写実的な演劇が、江戸ではフィクションが好まれたということの特筆しておくに止めたい。

さて具体的に二つの作品を比較してみることにしよう。⁽⁷⁾

まず観客として気付くのは、上方と江戸の主人公助六の性格設定の違いである。この違いは、化粧、衣装、動き、せりふなど舞台上のすべてにはっきりと表れている。それを最も顕著に示しているのは、それぞれの助六の出の場面ではないだろうか。『助六由縁江戸桜』では、この出端がとても重要な役割を果たしている。有名な河東節にのって、舞踊的な所作を見せながら登場する助六は、このシーンで彼の若さ、力強さ、美しさを強調するのである。化粧は、むきみの隈どり、衣装は、黒羽二重に緋色の裏、浅黄色の下着に博多帯、紫色の鉢巻きに卵色の足袋といったもので、動きはとても直線的、鋭角的である。しかもこの出端の間に六回も「きまる」所があり、その他にも「止まる」所や、「にらむ」所もあるので、観客はまるで何枚もの浮世絵を、はたまたストップ・モーションを見ているような気分になる。ここで観客は、現実の世界から幻想的なフィクションの世界へと引き込まれるのである。また、それぞれのポーズが角張っているため、「直線的」、「鋭角的」な印象が、一層強調されている。他方『紙子仕立両面鑑』新清水浮無瀬の場での助六の出は、江戸の助六のそれとはまるで違い、写実的である。ここでは、助六は内股で小走りに花道を出てくるのだが、その間中彼の体は、手に持った扇子と同様「柔らかく」「流れるように」動き続けるのである。現代の観客には「くねくねとした」印象を与える動きである。また、動きが細かく速いため、「せわしない」印象を与える。化粧は白く塗ってあるだけで隈はなく、衣装は紫っぽい細かい縦縞の着物に、青っぽい小紋の羽織りに白足袋、どちらもコントラストに乏しく「柔らかか」で「優しい」印象で、コントラストが強烈で「シャープ」な印象の江戸の助六とはまるで逆である。この出の場面で既にそれぞれの助六の性格が暗に描写されている訳で、江戸の助六は、直線的で一本気な性格。上方の助六は優しく気の弱い「優柔不断」な性格と言えると思う。

揚巻の性格の違いも、助六ほどではないにしろ、その出を比較するとわかる。江戸の揚巻は、最高の位の傾城らしく、立兵庫に櫛笄を飾った髪も、金糸銀糸で五節句にちなんだ模様を縫い込んだ打掛を重ねた衣装も堂々たるも

ので、花道で八文字を踏みながら、道中を見せる。酔ってはいても、胸を張って堂々としている様は、彼女の「気位の高さ」を表現していると言えよう。上方の揚巻は余り位の高くない遊女らしく、島田に数本の笄、地味な着物に草履履きという姿で、仲居を連れて上手からすつと現れる。仲居にちょっと一人にさせてくれるように頼むと、「そりゃ良いように言うておくけど早うしなさんせや。」と、かえって仲居に注意されるような頼りなきで、助六を待つ姿も、「気の弱そうな、頼りなげな」印象である。

次に二人の助六の違いが明確になるのは、それぞれがライバルである武士、意休と丹左衛門に出会うシーンである。『助六由縁江戸桜』では、出端に続いてそのシーンがある:助六は最初から喧嘩ごしで、自分がいかに遊女達にもてるかを見つけた後、きせるを貸してくれと頼む意休に、きせるを足の指に挟んで渡そうとする。意休が意見をすると、猛烈に言い返す。後になると、助六は実は曾我の五郎時致であり、全ては、盗まれた刀を詮議するための芝居であることが解るのだが、この時点では町人に見える若造が、金も力も数倍有りそうな武士をやり込めるのだから、特に江戸時代の観客にとっては、溜飲の下がる思いだったであろう。『紙子仕立両面鑑』では、商人である助六は、得意客であり武士である丹左衛門に、たてつくことは出来ない。「それは近ごろ有り難い幸せ。モウモウ私が命の親。ソレ伝九郎、お礼申しでたも。」とひたすら平身低頭、下手に出るのみである。江戸の助六の行動が、当時の町人の夢だとすれば、おそらくこれが、現実の商人の姿だったのではないだろうか。上方の助六はこの後、だまされて「偽金使い」の汚名を着せられるのだが、丹左衛門ばかりか、番頭の伝九郎にまで殴られ蹴られても刃向かえずに、涙にくれるばかりである。

『助六由縁江戸桜』の揚巻は、助六に巻けず劣らず反骨精神が旺盛で、助六を泥棒と呼び、別れるように意見する金持ちの客意休に「慮外ながら揚巻でござんす。……これからは揚巻の悪態の初音。」と意地を張り、はすに決まって見せる。意休よりも助六が好きだと、はっきり言う揚巻に、意休が怒っ

て刀を抜きかけると、「切らしゃんせ、たとへ切られても殺されても、助六さんの事は思い切らぬ。」と突っ張って見せる。上方の揚巻には、この突っ張りが見られない。助六の女房お松に見つかり責められても、泣きながら手を合わせて、せめて助六の勘当が解けるまで一緒に居させてくれと頼むばかりである。

江戸と上方の助六劇を比較してみても、まず気付くのは、『助六由縁江戸桜』のせりふの中にいかに悪態が多いか、ということであろう。男達、おそらくは札差しをモデルにしていると思われる助六のせりふは、有名な「鼻の穴へ屋形舟蹴込むぞ」をはじめほとんど悪態のつらねで成り立っているとも言えるし、揚巻の威勢の良いたんかをポンポン切る。意休も助六よりは多少上品ながらも「廊に絶えぬが地回りのふうふう。」などと悪態をつく。かんべら門兵衛や朝顔仙兵衛は、ただその悪態のおもしろさゆえに登場するようである。白酒売り新兵衛にいたっては、喧嘩の売りかた、悪態のつきかたを教わるシーンまである。『助六由縁江戸桜』は、まさに「悪態の饗宴⁽⁸⁾」である。江戸の観客は、この悪態の競演をユーモアと受け取り楽しみ、現代の観客も楽しむのである。『紙子仕立両面鑑』には、悪態をユーモアとして楽しむシーンは見られない。悪態は即ち悪意や怒りの表現として使用されているのである:(丹左衛門が助六を偽金使いと見とがめて)「こな偽金使いの大盗人……昼がんだうの泥棒め」;(隆助が助六に愛想を尽かして)「はてさてあほうの野良息子め」;(お松が勘当された助六と居る揚巻を見て)「この揚巻殿とやら……エエ心なじぞや胴欲な」

上記のような江戸と上方の助六と揚巻の性格設定の違いは、必然的に人生観の、そしてまたストーリーの相違へとつながっているのである。

血気盛んな江戸の助六は、人生に理想を持っている。それは武士的な義という概念で、彼にとって仇討ちは、自分の人生や恋愛よりも重要なのである。そのためにこそ彼は命がけで刀の詮議をするのであり、やはり戦闘的で反骨精神旺盛な江戸の揚巻は、このような助六の人生観を肯定し、命がけで彼を

助ける。(例:水入りの場)優しく気の弱い上方の助六と揚巻は、人生をあるがままに運命として受け入れる。二人が運命に流されるままに心中へと向かうことが、新清水浮無瀬の場の終わりに暗示されているのである。

IV. ま と め

ここで今まで見てきた江戸と上方の助六の違いを、まとめてみよう。

1. 動きについて

江戸の助六の動きは「直線的」、「鋭角的」で、きまる時の形も、「角張って」いる。上方の助六の動きは、「流れるよう」で「柔らかく」、「くねくねした」印象を与える。きまる時にも、体をねじったようにきまる。

2. 衣装、化粧について

江戸の助六は、隈どりや、はっきりした色のコントラストによって、「シャープ」で「はっきりした」印象を与える。上方の助六は、白く塗った顔や、細かい模様色のコントラストの無い衣装によって「ぼんやりとした」「優しい」印象を与える。

3. 人物の性格設定について

江戸の助六は「一本気」で「戦闘的」で反骨精神旺盛な人物に描かれている。江戸の揚巻もまた、「気位が高く」、「負けん気の強い」人物になっている。上方の助六は「優しく」、「気の弱い」「優柔不断な」人物として表され、揚巻はやはり「優しく」、「気が弱く」「頼りない」女性として描かれている。

4. せりふについて

『助六由縁江戸桜』は、悪態そのものをユーモアとして楽しむ一種の悪態劇である。『紙子仕立両面鑑』は、写実味のある劇なので、悪態は即ち悪意、怒りの表現である。

5. ストーリー展開について

江戸の助六は理想を持って生きていて、その理想のために戦う。揚巻も彼の生きかたを肯定し、彼を助ける。理想実現のためには、二人共自分達の恋

愛が成就しなくても構わないと思っている。上方の助六と揚巻は、人生をあるがままに受け止め、運命ととらえている。彼らにとっては、愛情が他の全てに勝る。

6. 演劇全体として

江戸の助六劇は、フィクション性が強く、演技も様式化されているが、上方の助六劇は写実的であり、演技もあまり様式化されていない。

これらの江戸と上方の助六劇の相違は、どこから来るのであろうか。例えば主人公である助六と揚巻は、それぞれの劇中の観客の理想像を表していると思われる。つまり、上方の助六は上方の色男としての理想像であり、江戸の助六は江戸の「いきな」男の理想像であろう。これは、助六の装束が町中で流行ったことや、上方の助六像が、他の心中物や傾城物に登場する典型的な金も力も無い色男像に酷似していることなどからも明白と思われる。つまり江戸と上方の助六劇の違いは、それぞれの土地の観客の好みの相違に端を発していると思われる。江戸の人々の好んだのが「いき」であり、それは上方の好みとは相入れなかったのであろう。

江戸の助六が「いき」で、上方の助六が「いき」でないときれるならば、上記に江戸と上方の助六の相違としてまとめたことが、江戸の助六の中の「いき」の定義と言えるのではなかろうか。またその定義を九鬼周造の「いき」の定義と比較することによって、九鬼の考える「いき」と助六の表す「いき」が、同一のものかどうか解ると思う。そこで九鬼が『「いき」の構造』の中で「いき」について言っていることを短くまとめてみた。

九鬼周造の「いき」の分析と定義

まず九鬼は、「いき」の意味内容を大きく次の三点に分けている。

I. 「媚態」：色っぽさ、なまめかしさ、つやっぽさ：異性に対して緊張感を持続すること

II. 「意気地」：張り、気概、俠骨：武士道の理想主義

III. 「諦め」：無関心、垢抜け、厭世的：仏教的人生観

芸術表現については、根本的に「二元性が表されているもの」を「いき」としている。

1. 平行線、縦縞は「いき」であり、曲線は「いき」ではない。
2. 幾何学的模様は、「いき」であり、絵画的模様は「いき」ではない。
3. 灰色、褐色、青色系統の色は「いき」である。

江戸と上方の助六の相違としてまとめたことを九鬼の「いき」の定義と比べてみよう：

○ <「直線的」で「鋭角的」で「角張った」動きは、「いき」であり、「流れるよう」で「柔らかく」「くねくねした」動きは、「いき」ではない。> というのは九鬼が芸術表現について言っている1. と同じことで、「いき」の中の張りや気概を表現するには曲線よりも直線が向いているということであろう。

○ <「はっきり」と「コントラストの強い」のは「いき」であり、「コントラストのない」「ぼんやり」としたのは、「いき」ではない。> これも九鬼が1. と2. で言っていることに通じる。コントラストの強さは二元性を表し、意気地や張りを表すのに適している。

○ <「一本気」で「負けん気が強く」、「戦闘的」で「反骨精神旺盛」な人は「いき」であり、「優しく」、「気が弱く」、「優柔不断」な人は、「いき」ではない。> これも九鬼の定義の中のII. で言われている事と同じことである。

○ <悪態をユーモアとして受け止めるセンスは「いき」であり、全てをまじめに受け取るのは「いき」ではない。> これは象徴化の問題である。九鬼が芸術表現について言っていることの2. もこのことを示唆している。現実をそのまま描写するよりも、昇華して表現するのが、執着心を捨てた仏教的人生観、さっぱりした諦めの境地を表すのに適しているからである。

○ <理想を持ち、その理想のために戦い、理想実現のためには、恋愛も犠牲にするような生きかたが「いき」であり、情に流されて、義理も忘れてしまうような生きかたは、「いき」ではない。> これは九鬼の言っているII. の武

士道の理想主義と同義であろう。

○〈現実を様式化し、フィクションとして表現するのは「いき」であり、現実を写實的に描写するのは、「いき」ではない。〉これも上記の象徴化の問題と同義である。

今回、江戸と上方の助六を比較して得た江戸の助六の特徴は、大体のところ九鬼の「いき」の定義に当てはまるようである。では逆に九鬼の考えている「いき」の特徴は、全て江戸の助六の中に見いだせるであろうか。否。例えば、九鬼の言う媚態の色っぽさ、なまめかしさ、つやっぽさは、ほとんど助六の中には見当たらない。上方の「和事」の重要な要素であった「濡場」は、助六が江戸に入って「荒事」の様相を強めた時に消え去ってしまった。今では、助六が揚巻の着物の裾に隠れるシーンや、水入りの場で揚巻が助六を助け起こすシーンにその片鱗が忍ばれるのみである。『助六由縁江戸桜』では、意気地や張りの強さに重点がおかれるあまり、色っぽさやなまめかしさは、ほとんど見られない。九鬼の言う仏教的な人生観や厭世的な諦めの境地も、あまり表現されていない。確かに、助六が死を覚悟していることや揚巻が恋愛の成就など期待していないところには、諦めが表現されてはいるが、助六も、劇全体も若さ、強さ、明るさを強調しているため、「いき」の中の枯れた洒脱が表現されないのである。舞台装置や衣装にしても、「いき」と言うより「派手」である。九鬼が1. や3. で言っている縦縞や灰色、褐色、青色系統の衣装は、歌舞伎では、もっと時代が下ってから登場する。その頃には、舞台装置ももっと地味になり、九鬼の言う「いき」に近付いてくる。つまり「いき」という概念も時代によっておのずと変化を伴うものであり、九鬼の定義した「いき」はまさに九鬼の時代の考え方を反映していると言えるだろう。

「いき」というのは、外面的なことから、生きかたの根本にまでかかわってくる。幅の広い概念であり、人生哲学だったのではないだろうか。助六由縁江戸桜に現われているのは、そのほんの一部であろう。

注

- 1) <「鉢巻の江戸紫」に「粋^{いき}なゆかり」を象徴する助六は「若い者、間近く寄ってしゃっつらを拝み奉れ、やい」といって喧嘩を売る助六であった。「移らふ色やうれなみの薄花桜」と歌われた三浦屋の揚巻も髭の意休に対して「慮外ながら揚巻で御座んす。暗がりで見ても助六さんとお前、取違へてよいものか」という思い切った気概を示した。「色と意気地を立てぬいて、氣立が粋^{いき}で」とはこの事である。> (九鬼周造『「いき」の構造』岩波文庫p.24)
- 2) 石割松太郎「揚巻助六心中の系統」(『芸術殿』1の1)
- 3) 信多純一「助六心中浄琉璃の初演とその意義一切浄琉璃と世話物の問題一」(『国語国文』第31巻 4号—332号—)
- 4) 夕霧伊佐衛門物：元禄歌舞伎の一系統、傾城買狂言から発展したもので、遊女夕霧とその客藤屋伊佐衛門の恋愛を描いた浄琉璃、歌舞伎の一系統。
- 5) 世界：歌舞伎・人形浄琉璃劇用語。作品の背景となる時代・事件をさす概念。……作者は役者や観客に共通の知識となっている〈世界〉の上に新しく案出した〈趣向〉を脚色したり、複数の〈世界〉を混合したりして作品を作る。(『歌舞伎事典』)
- 6) 愛護の若：江戸初期の説経節、浄琉璃。長谷観音の申し子愛護の若は、継母の恋を拒んだため盗人の汚名を着せられ、滝に身を投げ自殺する。
- 7) 比較の対象として使用したのは：複数の歌舞伎座公演のビデオ、昭和62年国立劇場上演の「紙子仕立両面鑑」の台本とビデオ；『日本古典文学大系98』より「助六由縁江戸桜」、昭和28年歌舞伎座上演の「助六由縁江戸桜」の台本、遠藤為春木村綿花『助六由縁江戸桜の型』；「片岡我当大文字屋の型」(『歌舞伎』42号)
- 8) 郡司正勝『かぶき一様式と伝承一』 p.33

助六劇年表

上方系

西曆	年	場 所	外 題	備 考
1700	元禄13	京・亀屋久米之丞座	心中茶屋咄	歌・狂言本
同	同	大・荒木与次兵衛座	千日寺心中	歌
同	同	大・岩井半四郎座	千日寺心中	歌
同	同		大坂千日寺心中物語	浄・推定
不明			大坂すけ六心中物語	浄・上改題
不明			蟬のぬけがら	浄
不明			助六心中 并せみのぬけがら	浄・二段 及び六段
1706	宝永 3	京・早雲長太夫座	助六心中紙子姿	歌
同	同	大・片岡仁左衛門座	京助六心中	歌
1735	享保20	大・豊竹座	萬屋助六二代禰	浄・並木丈助作
1768	明和 5	大・北堀江座	紙子仕立両面鑑	浄・菅専助作
1779	安永 8	名・稻荷芝居	紙子仕立両面鑑	歌・四幕

1783	天明 3	大・豊竹座	紙子仕立両面鑑	浄
1796	寛政 8	大・北堀江座	紙子仕立両面鑑	浄・みどり

助六劇年表

江戸系

西暦	年	場 所	外 題	備 考
1713	正徳 3	江戸・山村座	花館大平愛護若	歌・二番目・団
1716	享保 1	江戸・中村座	式例和曾我	歌・二番・団
1733	享保18	江戸・市村座	英分身曾我	歌・二番目
1739	元文 4	江戸・市村座	初髻通曾我	歌・三番目
1746	延享 3	江戸・市村座	聞往昔曾我物語	歌・二番目
1749	寛延 2	江戸・中村座	男子文字曾我物語	歌・二番目・団
1753	宝暦 3	江戸・中村座	信太小太郎嗣鑑	歌・上方風
1755	宝暦 5	江戸・市村座	盡愛護曾我	歌・二人助六
1756	宝暦 6	江戸・中村座	長生殿常桜	歌・二番目・団

1759	宝曆 9	江戸・中村座	初買和田宴	歌・三番目
1761	宝曆11	江戸・市村座	江戸紫根元曾我	歌・二番目
1764	明和 1	江戸・中村座	人来鳥春告曾我	歌・二番目
1764	明和 1	江戸・市村座	江戸染曾我雛形	歌・女助六
1764	明和 1	江戸・森田座	誰袖粧曾我	歌・二番目
1769	明和 6	江戸・中村座	曾我我愛護若松	歌・三番目
1771	明和 8	江戸・中村座	堺町曾我年代記	歌・二番目・団
1776	安永 5	江戸・市村座	冠言葉曾我所縁	歌・二番目
1776	安永 5	江戸・中村座	懸賦歌田植曾我	歌・女助六
1778	安永 7	江戸・中村座	国色和曾我	歌・若衆助六
1779	安永 8	江戸・中村座	御撰傘曾我	歌・二番目
1782	天明 2	江戸・市村座	信田館継舟	歌・二番目
1782	天明 2	江戸・中村座	七種粧曾我	歌・二番目・団
1784	天明 4	江戸・中村座	曾我娘長者	歌・二番目

1785	天明 5	江戸・桐座	重重人重歌曾我	歌・二番目
1787	天明 7	江戸・中村座	大銀杏根元曾我	歌・所作女助六
1787	天明 7	江戸・森田座	仮名手本忠臣蔵	歌・所作女助六
1791	寛政 3	江戸・中村座	春世界花麗曾我	歌・二番目
1791	寛政 3	江戸・市村座	筆菱葵壺碑	歌・助六・意休 日替り
1793	寛政 5	江戸・市村座	貢曾我富士着綿	歌・書き替え 助六
1797	寛政 9	江戸・河原崎座	富士見里和曾我	歌・二番目
1799	寛政11	江戸・中村座	大三浦達寿	歌・二番目・団

注 この年表は、助六劇の成立を見るためのものですので、寛政年間までとしました。

年表作成資料 国立劇場上演資料集 266「摂州合邦辻・紙子仕立画面鑑」；同 134「助六曲輪菊」；歌舞伎年表；義太夫年表；各種番付類；信多純一「助六心中浄瑠璃の初演とその意義」

備考 歌：歌舞伎 浄：浄瑠璃 みどり：みどり上演（様々な作品を部分的に上演する） 団：団十郎が助六を演じた芝居。