

元禄歌舞伎における物語の構造

—プロットと登場人物の関係性より—

The Structure of Genroku Kabuki Scenarios : An Analysis of the Characters,
Plots and the Correlations between them

矢野 輝明
YANO Teruaki

Abstract

This paper explores the deep structure of Genroku Kabuki scenarios through an analysis of the characters, plots and the correlations between them.

The Kabuki plays performed in Shijo-Kawara during the Genroku Era (1688-1703) had similar plotlines which center around a debauchee who is the son of a feudal lord. The story comically depicts a conspiracy among the antagonists to have the protagonist disowned and take over the domain, his expulsion for debauchery in a brothel, his triumph over the conspirators and return to his former position.

Because of the similarities among the scenarios, I was able to classify six types of characters based on their relationship with the main character and their actions in the play. Moreover, by examining where these different character types appeared in each scenario, I was able to shed light on the contrast between the two main types of Kabuki scenes: fight scenes and love scenes.

The first type of scene consists of the conflict between the conspirators and those loyal to the protagonist over the territory of the feudal lord. The scenes consist of three parts. The first part depicts the conspiracy to remove the protagonist, and the second depicts the battle between the conspirators and the protagonist's supporters. When the conspirators are finally killed, the drama is over. The second type of scene consists of a comical love scene between the main character and his lover which is often set in a brothel. The dramas usually have three acts. The first act depicts the fight between the conspirators and those loyal to the protagonist resulting in the expulsion of the protagonist and his supporters. The love scene between protagonist and his lover occurs in the second act. In the third act, the conspirators are defeated, and the drama ends.

Previous studies have focused primarily on Kabuki actors and their circumstances and haven't adequately discussed the stories of the Kabuki. Nevertheless, some researchers might speculate that after several prohibitions made by the government, the lewd skits characteristic of the early Kabuki were reworked into stories of family conflict. The feudal government frequently suppressed early Kabuki because of its dancing prostitutes and lewd content. Then, in the mid-17th century, the government allowed Kabuki performances on the condition that they consist of dramas performed solely by adult males instead of skits and dancing on the stage. Some researchers might explain that the storyline of family conflict was simply convenient for avoiding government censure. However, this does not explain why that particular storyline was selected from among the many available throughout the history of Japanese literature.

This paper suggests that the juxtaposition of fight and love scenes itself had some meaning to the audience at that time, following the Western tradition of literature. The Western critiques explain that court and rural scenes of pastoral dramas signify the reality and ideals of the audience. The scenarios of Genroku-Kabuki have characteristics similar to the pastoral dramas. In my opinion, the juxtaposition of these two types of scenes objectivize the problems of the real world, and people find peace in the brothel scene after seeing the fight in the first act. Therefore, the juxtaposition of these two scenes itself appealed to the audience at that time.

I base my analysis on the correlations between the characters and plots of 30 Kabuki scenarios written by Chikamatsu Monzaemon, and examine the deep structure and the appeal point of the Kabuki during the Genroku Era.

1 はじめに

元禄歌舞伎の戯曲としての価値についてはこれまで疑問が呈されることが多かった¹。それは一つには似た構成を持つ物語が元禄期の舞台上において繰り返上演されて来たことがその背景にあるかもしれない。松崎は「もとよりこの頃〔元禄期〕の歌舞伎狂言は各場面の独立性が強く、

1 小西は歌舞伎一般について「戯曲としての文藝性は決して、高いとは言われぬ」(小西 1993:179)と述べるが、こうした認識についてはまた、鳥越は絵入狂言本について「先覚とくに国文学研究者によって追及されなかった最大の原因は、それがもつ文学性があまりにも薄弱な為であろう。」(鳥越 1991:213)と当の歌舞伎研究者からもその物語としての価値について疑義が示されている。

その場その場の主題を打ち出していて、全曲の統一は求めがたい(松崎1979:98)としているが、特に京都においては当時の歌舞伎は濡れや笑いを主体とした「その場その場の」感覚的で直截的な次元での観客受けを狙ったものであることは確かで、一見すると戯曲中に統一したテーマや現代的な意味での「物語」があるようには見えにくい²。

ただ、一見整合性や脈略に欠ける構成も、観客に訴求することを念頭に置いたものであったことは確かである。狂言制作に参加した狂言作者、座元、役者たちには、決して明文化されることはなかっただろうが、観客が歌舞伎にどういったものを求めているかという概念を共有していたと言えよう。そして、その物語は、当時の観客・演者が共有する当時の歌舞伎に関する心性が反映されたものといえる。

しかし、これまでの研究においてはそうした歌舞伎の物語について関心が払われてこなかった。近年、歌舞伎研究は「資料整備の時代」を経て「新しい歌舞伎史を構想する」時代に入ったといわれてひさしいが³、特に元禄歌舞伎においては、これまで開拓された膨大な資料を一定の視座より抽象化し、これを解説しようとする試みは少ない。また、歌舞伎には「役者の藝を鑑賞することが第一義」(小西1993:178)と言う定見があるが、それは歌舞伎の研究史においても同様で、個々の役者の演技と切り離れた形で絵入狂言本に記された物語が検証されることは少なく、当時大当たりをとった『けいせい浅間嶽』『けいせい仏の原』『けいせい壬生大念仏』や、時折近松研究の文脈より『仏母摩耶山開帳』『一心二河白道』が言及されることがあるが、概してその他の作品に関する検証は手薄と言える。

こうした作品ごとの検証に対し当時の舞台で演じられた物語について、その戯曲構造等が正面から検証されたものとしては、『歌舞伎劇戯曲構造の研究』(守随1976)がその代表的なものであろう。ただ、これは能の序破急という構造を軸に、各時代の歌舞伎がどのような構造を持っていたかという通史的考察が主であり、元禄歌舞伎についてはその代表作である『けいせい仏の原』に関する検証をもって元禄歌舞伎一般の戯曲として一般化されている。戦後では「近松歌舞伎の戯曲的構造—お家物について—」(佐々木 1962)に、三幕続きの各幕にどのような戯曲内容が演

2 大塚(2009)やボグラ(2002)は創作論の視点から、ハリウッド映画や現代の小説に、キャンベルの神話理論やプロップの機能論、ユングの原型理論のコンセプトが援用されていることを指摘する。彼らがこれらの理論を元に語る創作論は、どのようにして読み手や観客に物語を訴求させるかという視点から、その技法をまとめたものであり、その肝となるのはプロットの配置とキャラクターの造形にあるといえる。

一方、元禄歌舞伎では、松崎(1979)が述べる通り、場面ごとの独立性が強く、その物語に連続性が見出しにくい。おそらくその訴求点は、場面ごとに設けられた見せ場にあり劇団の工夫もその場面場面をいかに見せて面白くするかにかかっていたように思われる。また、本論で述べるようにプロットとキャラクターについては同様のものが繰り返し使われたことから、現代的な「物語」とは性質が異なる訴求構造を持っていたのではないかと考える。

3 鳥越・内山・渡辺編『歌舞伎の歴史1』(岩波講座 歌舞伎・文楽 第二巻)巻頭、「第2巻の主題と内容について」に、その基本姿勢として「新しく発見、整理された資料を活かして、新しい歌舞伎史を構想する」と括弧つきで言明されている。発刊からすでに15年が過ぎた今でも歌舞伎研究の課題と言えよう。

じられているかという点から近松歌舞伎が分類・整理されている。ただ、発表後既に半世紀近く過ぎ、これまでの間に新たに近松作品として追加された作品や開拓された資料があるため、一般的な見直しが必要であろう。以上のように元禄歌舞伎研究全体と比べると戯曲研究は数が少なく、さらにその数少ない元禄歌舞伎の戯曲研究を概観すると、総論よりも各論が主体と成っている。元禄歌舞伎研究の先行者たちはその物語を巨視的な位置から検証しようという試みをしてこなかったと言えよう。

しかしその一方、評判記の表記などから、『けいせい仏の原』など二の替傾城買い狂言が大当たりをとっていた元禄後期を、歌舞伎史上「希有な『仕組み当り』の季節であった。」(正木 1997:70)と指摘する研究者もいる。『傾城浅間嶽』に続く、『けいせい仏の原』『けいせい壬生大念仏』の大当たりが、二の替傾城買い狂言の定着を決定付け、その興隆をうながしたことは間違いないものと思われる。『浅間嶽』は、初演以来宝暦(1751-64)頃まで、京都を中心に、三都で再演を繰り返し、享保十六年(1731年)三月、初演以来の各所での上演の評判を収めた評判記『三ヶ津浅間嶽 二の替芸品定』が出版されている。従来指摘されるように、役者の顔触れは変わっても、度重なる再演に耐え得るほどの狂言内容を備えた、「仕組当り」を取った作品であったと言えよう⁴。赤間は、こうした個々の趣向が巧みに配置された「仕組み」の在り方に貞享期以降の絵入狂言本出版の契機があったと考える(赤間 1998:22)。

歌舞伎の商品化の傾向にも上方と江戸の歌舞伎に対する考え方の違いが垣間見える。現存の絵入狂言本について江戸と上方を比較すると上方で出版されたものが圧倒的に多く、狂言本の豪華版ともいえる上下二冊の「上本」が刊行されたのも上方のみであった。松平(1997)は当時の歌舞伎の役者絵の比較から、上方と江戸の役者に対する、その受容者側の考え方の相違を指摘する。松平によれば、元禄期の江戸では既に鳥居派が初代市川団十郎の姿を大判の木版面に写しだしていたが、その頃の上方には一枚の役者絵もなかったという。

つまり、当時の歌舞伎関連の商品の傾向は、歌舞伎が江戸においては視覚的要素が商品化されていたのに対し、上方においては絵入狂言本にみられるように物語がその商品として成立していた。こうした点から考えても、歌舞伎の戯曲自体が持った訴求力やその物語に対する上方町人の興味を反映しているものと言えよう。

その一方、当時の歌舞伎の物語を伝える絵入狂言本については、読み物として流通したという性格から、当時の舞台を考察する上ではその資料的価値に限界があることがかねてより指摘されてきた。諏訪の指摘にあるように誰が実際に絵入狂言本の文章を書いたかについてさえ未だ不明なのだ(諏訪 1997)⁵。この点については『元禄十一年日記』の表記より劇団と無関係に狂言本を作成していたとは考えにくく⁶、絵入狂言本の表記はある程度当時の舞台を正確に描写したものであることは確かだろう。ただ、絵入狂言本のわずか十丁という分量はその表記が実際の舞台で演

4 また、『仏の原』についても、「殊二當年のかはり、けいせい佛の原、尤しぐみ出来物にて、よく役配り相應して、立テものの衆中、何れも当たったでは共、一つは此人近年になき、精の出しやう」(役者評判記集成第3巻:183)と、当時から「仕組」そのものが評価されていたことが評判記の記事などから推測できる。

じられた場面や台詞を省略した形で書かれていたことを示している。つまり、舞台に登場する人物やその構成に関しては狂言本の表記はある程度の信頼が置けるものの、その細部については簡略・縮約されたものなのだ。

本研究ではこうした問題を鑑みて、絵入狂言本の特にプロットと登場人物を検証することとし、以下の方法でこの両者を個別に抽出した。

- ①絵入狂言本冒頭の役人替名を元にした登場人物のリスト化
- ②登場人物の登場・退出の記録
- ③その間の出来事について短文によって記録

上記の要領で絵入狂言本の物語を座標化することによって、その構造を把握することとした。一例として巻末に上記の方法で元禄歌舞伎の代表作とされる『けいせい仏の原』の構造を表にしたものを参考として巻末に添付した⁷。

本研究では特に、プロップが『昔話の形態学』で提示した方法論を参考とし⁸、上記の方法でプロットと登場人物の関係性やこの両者の個別の分類・整理を行うこととした。そうしたプロッ

- 5 諏訪春雄は、「歌舞伎狂言作者」に関する概念があいまいで現状でも次の三種が区別されないでいることを指摘する(1992:211)。
 - A 絵入狂言本の文章の作者
 - B 実際の舞台上での台詞の執筆者
 - C 歌舞伎狂言の考案・演出者
 BとCについては同一劇団内にいることもあり、座本・役者・座付作者の間で役割分担がなされていたことが『耳塵集』や『金子一高日記』並びに役者評判記の表記から窺うことができる。ただ、絵入狂言本については劇団の外部で流通するものであり、その作者が書肆側の人物か劇団内の人物か、それとも双方と関係を持つ講釈師や俳諧師のような文芸的芸能者が狂言本を執筆したかなどについて明らかにする資料は未だ管見に入らない。
- 6 例えば、当時近松門左衛門とともに坂田藤十郎の立つ舞台の脚本を担当していた、金子吉左衛門の日記「元禄十一年日記」(和田 1992)の二月十七日の条には「八文字屋八左衛門方エ哥ノ本ヲ持セ遣ス」(1992:404)。また同七月二十三日の条には「八文字屋八左衛門ヨリ曾我花洞額ノ狂言本来ル」(1992:445)とある。ここでの「狂言本」が劇団外部に流通するもののかを指すかは判断できないが、少なくともここでの表記からは絵入狂言本の板元である八文字屋と狂言作者の間で書物や資料の行き来があったことが窺える。
- 7 構造表を作成する手順として、②登場人物間の登場と退出を記した後に、③その間の出来事について短文によって記録したと記したが、この順序で構造表を作成すると、A 3の紙が1枚～2枚必要になる。巻末に添付した図表⑦『けいせい仏の原』の構造表においては原稿のサイズやその枚数制限の都合上、登場人物の登場と退出の間の出来事の短文については省略し、「敵対者」の登場と不在によって場面を分け、その場面ごとのあらすじを記した。
- 8 プロップの方法論の本研究における重要性は、特にプロップが「登場人物の行動領域」である「機能」を物語の「根本的な構成部分」とした点にある(プロップ 1987:34)。プロップにおいては「登場人物」に関する考察は、「機能」のあり方に関する検討に対して副次的なものでしかなく、また初期の物語論における議論は物語の文法機能としての機能論に集中した観がある。だが、創作や実作の領域では自明のこととされるものの、登場人物の造形は物語の訴求力を左右する上で重要な位置を占めることは明らかである。

トと登場人物の関係性を整理する最小単位として、本論では上記の通り登場人物の登場と退出を記録し、その間の出来事を短文で記録した⁹。仮にここではこの最少単位を「場面素」と呼び¹⁰、その連続からなる「場面」と区別することとする。無論こうした方法を取った場合、当然一つ一つの場面素の長短が問題となるが¹¹、絵入狂言本それ自体が一種の要約であるためか、登場人物の入退場や彼らが物語中どのような行為をするかという点に関しては余計な修飾を廃した形でか

上演年	上演月	興行の種類	題	役者数	単式/複式	備考
元禄六年度	春		仏母摩耶山開帳	29	単式	
元禄八年度	一月		今源氏六十帖	26	複式	
	九月～十月	二の替	けいせい阿波のなると	24	単式	
元禄九年度	十一月	顔見世	姫蔵大黒柱	32	複式	
元禄十年度	七月の盆興行	盆興行	大名なぐさみ曾我	29	その他	底本が不明
		盆興行の次の上演	百夜小町	26	その他	上・下幕
元禄十一年度	一月	初狂言	上京の謡始	不明	不明	欠丁あり
	二月	二の替	けいせいゑどざくら	33	単式	欠丁あり
	四月		一心二河白道	31	単式	
元禄十二年度	一月二十四日	二の替	けいせい仏の原	27	単式	
	七月十五日	盆興行	つるがの津三階蔵	不明	単式	欠丁あり
	十月	暇乞狂言	あみだが池新寺町	24	単式	
元禄十三年度	十一月	顔見世	福寿海	35	複式	
	春	二の替	けいせいぐぜいの舟	31	単式	存疑作
	不明		まつかぜ	33	単式	存疑作
元禄十四年度	一月	初狂言	御曹司初寅詣	31	複式	
	春	二の替	けいせい富士見る里	33	単式	
元禄十五年度	十一月十四日か	顔見世	新小町栄花車	38	複式	
	一月二十八日	二の替	けいせい壬生大念仏	38	単式	
		三の替	女郎来迎柱	38	単式	
	秋		壬生秋の念仏	39	単式	存疑作
元禄十六年度		二の替	けいせい三の車	34	単式	
	五月か		からさき八景屏風	32	単式	
宝永元年度	十一月か	顔見世	吉祥天女安産玉	38	複式	
	十一月か十二月	間の替	春日仏師枕時鶏	30	複式	欠丁あり
宝永二年度	五月か		木曾海道幽霊敵討	不明	複式	存疑作
	夏か		傾城金龍橋	37	複式	
不明			けいせい若むらさき		単式	欠丁あり

図表①対象作品上演年表

- 9 本研究の底本とした『近松全集』の翻刻版においてもその凡例にある通り、読みやすくするために登場人物の出場と退出を契機として原文にはない改行がなされている。ここになされていた改行から本研究における方法論を思いついたことを付言しておく。
- 10 この名称はレヴィ＝ストロース(1977)が「神話の構造」において用いた用語である「神話素」から名付けた。レヴィ＝ストロースにおいては、言語学における音素や形態素にあたる神話の構成要素として「できるだけ短い文によって出来事の継起を」(234)記した短文を指す言葉である。また、氏は「構成単位(注:神話素)の各々は、関係としての本質をもっている」(234)と述べる。本稿では、こうした要素と要素の関係性を研究の対象とする手法を援用した。
- 11 『けいせい仏の原』の構造表における場面素では、短いものでは1行に満たないものや、長いものでは20行近くのものなど、これらを同列に一つの場面素とする点は、この方法の課題と言える。

なり明確に記述されている。そのため、特定の登場人物の登場がいかにも物語の進行に影響を与えるかについて観察するに適した方法であると考えた。

また、元禄期に至ると役柄の分化が明確になっており、物語中においても類型的な登場人物を比較的抽出しやすい。その物語についても作品ごとの偏差が少ないため、それぞれの物語を重ね合わせることでより統一的な視点での場面の連鎖の抽出や、場面間の範列的比較が容易と言える。

本稿では絵入狂言本の中でも資料の整理や上演時期などの考証が最も進んでいる、近松門左衛門が作者とされる図表①に示した絵入狂言本30作品を対象に、その登場人物とプロットを個別に抽出し、その相互関係を精査することによって、元禄歌舞伎の物語における基本的な構造について考察することとしたい。

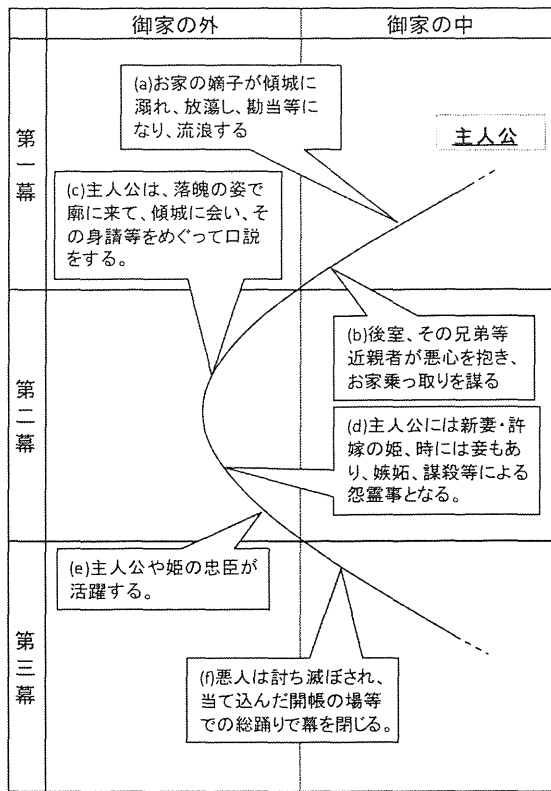
II 元禄歌舞伎における物語とその登場人物について

前述のとおり元禄歌舞伎においては似通った物語が数多く演じられた。『三ヶノ津浅間嶽二の替芸品定』京の巻に、「傾城買いの若殿は勘当せられ、国には継母と悪家老が巧みで、一国を横領せんと企て、忠臣は命を捨て、若殿の為にはたらく仕組」（歌舞伎評判記研究会 1976:532）という記述があるが、何らかの形で御家騒動が描かれる点については今回調査した作品では、切狂言である『夕霧七年忌』以外の作品に共通するところであった。

図表②は白方(1996:174)が傾城買狂言の骨子として示した6項目を元にそれぞれがどの幕で演じられるかを示したもので、図中の曲線は各幕にいて主人公及びその係累が御家の内にいるか外にいるかという身分的な推移を示している¹²。図にある通り、まず第一幕で大家の屋敷を背景にして御家騒動の開始と御家の分裂が描かれる。第二幕では舞台背景は屋敷の外に移り、廊などを背景とする男女の口説や怨霊事等が演じられる。第二幕の最後か第三幕の冒頭で、多くの場合主人公の家臣の活躍がきっかけとなり悪人は討ち滅ぼされ、最後は御家の復興を寿ぐ総踊りで劇は終わりを迎える。

ここで見られるように第一幕と第三幕で御家騒動に関係する場面が演じられるが、これらの場面については、例えば御家の篡奪がなされる際に用いられる策略などに違いがあるものの、御家の瓦解とその復興という内容が描かれる点については作品間に大きな差異がない。一方、第二幕は「趣向の場である」（佐々木1962:37）とされ、第一幕・第三幕で演じられる御家騒動とは直

12 この座標については、大塚における座標を参考にした(2009:39)。大塚においては物語の「基本中の基本は『行って帰る』」(大塚 2009:26)であり、「世界と世界に一本線を引き、そして、その一方から他方に『越境』し、再び戻ることによってそこに出現するもの」(2009:41)を指す。この座標は、主人公の目線に立ち日常→非日常→日常の移行を表したものである。元禄歌舞伎においては、そうした物語の各局面に主人公が必ず登場するとは限らないが、一般論として観客は「敵対者」よりも「主人公」の視点からその物語を見る傾向があるものとしてこの座標を援用した。



図表②傾城買い狂言の骨子

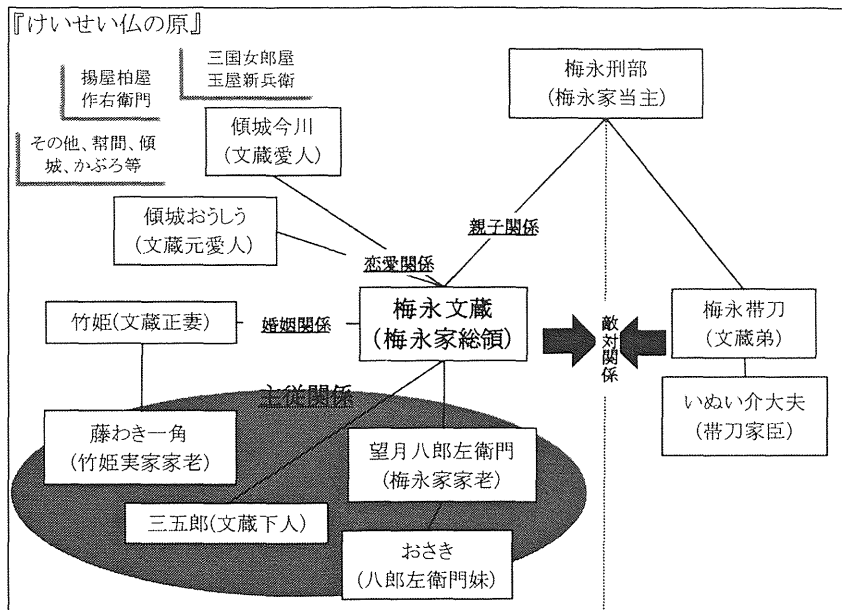
接関係が薄いか、時に全く関係のない場面が置かれた。本研究で対象とした作品の中では、『仏母摩耶山開帳』の公事の場面や『傾城壬生の大念仏』に見られる義理詰めによる子殺し、『水木辰之助餞振舞』『けいせい三の車』などに見られる怨霊事などのように第二幕で演じられる内容には多様性が見られるが、その中心は坂田藤十郎のやつし芸に代表される廓を背景とした口説にあったとされる(郡司1990:157)。

また、図表②に示されているのは所謂傾城買いの場面が仕込まれることが通例となっている二の替狂言のあらすじであるが、顔見世や初狂言、盆興行などにおいても御家の分裂からその復興が基調となっている点において大差はなく、ここに示したあらすじは元禄期の京都で上演された歌舞伎の物語の一つの典型を示したものであると断言していいだろう。

また、物語間に偏差がそれほど大きくないため、そこに登場する人物は極めて類型化されており、その性質や物語中の行動などを元に登場人物についていくつかの類型を見出すことができた。ここでは物語中の行動に多くの類似性を見出すことができる登場人物について、「主人公」との関係性を元に、「主人公」「敵対者」「忠臣」「正妻」「愛人」「主君」の6種に分類した。また、こうした分類方法ではとらえられない登場人物を「その他」とした¹³。本稿で対象とした作品群の中では、『大名なぐさみ曾我』と『夕ぎり七年忌』、欠丁の多い『上京の謡始』を除く

全ての作品で、こうした方法で主要な登場人物の分類とその相関関係の把握が可能であった。図表③は巻末に構造表を付した『けいせい仏の原』に登場する人物の相関関係を示す図である。この図表に示した登場人物は『けいせい仏の原』におけるすべての人物を網羅しているわけではない。だが、これらの人物は登場機会が多く、これらの人物の行動が物語の進行と強く結びついているため、『けいせい仏の原』における主要な登場人物と言ってよいだろう。

無論、歌舞伎に役柄があるのは周知のことであるが、役柄は基本的に性別や年齢など役者の視覚的特徴によるもので、役者の役柄と物語中の行為を比較すると多少の齟齬が起こることがある¹⁴。



図表③ 『けいせい仏の原』 人物相関図

13 このうち「主君」については 30 作品中 8 作品にしか登場が見られないが、その存在が前提となって物語が進行することが多く、登場する作品ではその人物像が極めて類型化されている為、典型的な登場人物として数に加えた。御家騒動に関しては主人公と敵対者のどちらに味方するというのもなく、どちらかといえば無能な人物として描かれる。一方「その他」の登場人物としたのは御家騒動に関わりを持たない町人で、大きく分けると廓の関係者かそうでない者に分けることができる。『けいせい壬生の大念仏』以降の後期の作品になると、重要な役回りをするところがあるが、その多くは例えば廓場の冒頭で、主人公が登場して物語が進行を始めるまでの短い間に、女郎屋の主人や女将、遣り手、傾城、禿として登場し、廓場の雰囲気醸し出す、その場の背景的な役割のエキストラのような登場の仕方をする場合がほとんどである。

14 例えば、「主人公」と「正妻」、「愛人」に関してはブレがなく、立役と若女方が務めるのはどの作品も共通している。「敵対者」は主として敵役が登場し、花車方が継母を務めるなどある程度役柄が固定しているが、立役が主人公と対峙する「敵対者」として登場することが時折あり、『新小町栄花車』『吉祥天女産玉』に出演した浅田善右衛門は評判記では立役とされているが明らかに敵対者として登場している。また、「忠臣」は女性である場合若女方が務めるが、男性である場合は道外から若衆方、立役と多様性を持つ。

ここではいったん役柄による分類を停止して、物語における行動に基づいた6つの類型を元に検証を進めていくこととしたい。

上記に示した登場人物の物語中の行動とその相関関係を元に物語を精査すると、第一幕・第二幕のそれぞれで、これら6種の人物類型の入れ替えが行われる歌舞伎が散見された。そうした歌舞伎作品では「敵対者」など一部の登場人物が両方の幕に登場するような重複が見られるものの、概ね第一幕と第二幕のそれぞれで図表③に見られる6つの人物類型が全て出そろったものであった。

新小町栄花車 上演年: 元禄十四年(1701) 十一月十四日、顔見世 名代:都万太夫 座本:嵐三右衛門 役者数:38			第一		第二		三
			山城藤の森明神社前	春永長者屋敷	千石升右衛門宅	よし島	手負い養生の場
第一幕	敵対者	春永わがうの介	○	○			
		大筆らく右衛門	○	○			
		継母		○			
	主人公	春永若菜の介		○			
		正妻 住の江	○	○			
	家臣	しめ太郎	○	○			
		ゆきゑ		○			
愛人	おふじ		○				
	おかね		○				
第二幕	敵対者	千石升右衛門			○		×
		大筆ゑびらの丞				○	×
	主人公	春永え方の介			○		○
	正妻	久方姫				○	○
	忠臣	ながゑの介			○		○
		ごらく坊				○	
		小姓一角					○
愛人	かざし			○		○	
第三幕	その他	藤内太郎					○
		藤内次郎					○
		藤内三郎					○

図表④『新小町栄花車』人物登場表

最も顕著な例は元禄十四年(1702年)十一月に顔見世興行として舞台にかかった『新小町栄花車』である。巻末の『けいせい仏の原』の構造表を見ると、第二幕に「敵対者」の登場が見られないなど場面設定によってばらつきはあるが、概ね主要な登場人物が第一幕から三幕まで横断的に登場することが伺える。一方、図表④に見られる通り『新小町栄花車』では第一幕と第二幕で登場する人物の入れ替えがなされており、各幕でそれぞれ別の騒動が演じられている。さらに、第三幕では、第一幕・第二幕で登場しなかった人物が突如登場して舞を踊って終幕する。つまり、三幕の全てで登場人物の総入れ替えがなされている。

かつて、三幕構成の作品におけるそれぞれの幕の内容から近松歌舞伎を分類した佐々木は、御家騒動が異なる登場人物の元で二度繰り返される歌舞伎の存在を指摘して、その具体例として『今源氏六十帖』と『吉祥天女安産玉』の二作品を挙げている(佐々木 1962:35)。

ただ、今回調査した限りでは、第一幕と第二幕で二度の御家騒動のプロットがそれぞれ異なる登場人物の元で演じられる歌舞伎は、上記の『新小町栄花車』や佐々木の提示する二作品のほかにかかなりの数に上ることが分かった。

仮にここでは、一度の御家騒動が演じられるものを「単式御家騒動歌舞伎」、二度の御家騒動が異なる人物によって演じられるものを「複式御家騒動歌舞伎」と名付け、このどちらにも当てはまらない作品を「その他」として図表①に反映させている。これを見てみると複式御家騒動歌舞伎は十一月の顔見世興行、及び新春に興行される初狂言に集中しており、これらより後で興行される二の替以降の狂言については、ほとんど単式御家騒動歌舞伎が上演されている。

この点について若干の考察を挟むと、当時の京都では三座が歌舞伎の興行をしており、毎年十月に役者や座付作者が、座の名代の合議などによりこの三座に振り分けられたことが知られている(服部・富田・廣末編2000:18)。複式御家騒動歌舞伎は、こうした顔見世興行及びその次の興行である初狂言として舞台にかかったことから、座にどういった役者が所属しているかを観客に周知するための構成だったと考えられる。また、顔見世・初狂言を経た二の替以降の興行については、座組がすでに周知されていたため、第二幕に様々な趣向を挿入しうる単式御家騒動歌舞伎が上演されたのではないだろうか¹⁵。

ただ、この点については検証する作品を増やして論じられる必要があるため、ここでは今回対象とした作品には大きく分けて二種類の構成があることを示唆するに留めて議論を続けたい¹⁶。

ここで注目したいのは、6種類の典型的な登場人物を今回検証した作品のほぼ全ての物語に見出すことができる点である。前出の表は元禄歌舞伎の物語における登場人物を分類するために、「主人公」と各登場人物の関係性を元に作成したものであった。このうち「主人公」と親子関係

15 例えば、『新小町栄花車』と、同じ座組で三か月後に上演された二の替狂言『けいせい壬生大念仏』とを比較した場合、台詞がない端役なども含めると両方の芝居とも同数の38人の役者が役人替名に見ることができる。ただ、その構造表を見比べてみると『新小町栄花車』では図表④にあるように、二度御家騒動を繰り返すことで、より多くの役者に均等に登場の場を与えることができる。一方『けいせい壬生大念仏』では御家騒動のプロットが一度しか演じられないことから、役者の登場機会に不均衡が起きやすい。このことは、同じ単式御家僧堂歌舞伎である、『けいせい仏の原』の構造表からも明らかと言える。

にある「主君」については登場が見られない作品も見受けられたが¹⁷、他の5種類の類型についてはほぼすべての作品にその登場が見られ、複式御家騒動歌舞伎にいたっては、一部に「敵対者」などの登場人物が両方の幕に登場することがあるものの、図表③の人間関係が二度も同一作品の中で展開されていた。

このうち、「敵対者」と「忠臣」は、御家騒動のプロットの軸である御家の瓦解からその復興において物語中重要な働きをし、この二つの人物類型の登場が御家騒動の構造を形作っていると言って過言ではない。だが、一方で「主人公」と正式な婚姻・婚約関係にある「正妻」と、これとは別に一名または複数名の「主人公」の「愛人」が全ての物語に必ずと言っていいほど登場する点については、あまり注目されてこなかった。

つまり、「主人公」の恋愛が劇中で重要な位置を占めていたのは、坂田藤十郎の出演作品や二の替狂言だけではなかったのである。

III 「敵対者」の登場と不在

以下では、元禄歌舞伎において御家騒動に関連のある場面と、そうした御家騒動とは関連のない場面について個別に検証を加えたい。冒頭で述べたように、巻末の構造表は登場人物の登場と退出を契機として改行が行われているが、そもそもこうした方法を取ったのは個々の人物類型の登場や不在がいかにも物語の進行に影響を与えるかについて観察する為であった。では、前出人物相関図に示した人物類型の中で、どの類型の登場が物語に対して最も大きな影響を持つか。本研究ではこれを「敵対者」としたい。

元禄期になると立役、敵役、若女方、若衆形、道外、花車といった役柄が出そろうのはこの頃の役者評判記の記述より明らかなことであるが¹⁸、こうした役柄は前に述べたように基本的に性別や年齢など、役者の視覚的特徴による分類と言えよう。だが、これらの役柄の名称の中で一見

16 こうした視点から考えると、興行の種類が特定されていない『今源氏六十帖』は、主人公を二つ持つ複式御家騒動歌舞伎であり且つ一月に興行されていることから初狂言である可能性が高いことがわかる。また、上演時期が特定されていない『まつかぜ』『春日仏師枕時鶏』『傾城金龍橋』は構造的には顔見世や初狂言と近いことが指摘しうる。元禄歌舞伎はこの他にも多くの絵入狂言本が現存している。ただ、興行時期やその他については不明な点が多く、今回近松歌舞伎を特に選別したのは近松研究の文脈からこれらの作品の興行時期などが比較的特定されている作品が多い為でもある。無論、本文で示した通り、対象の数を増やして検証を行う必要があるが、ここで示したような構造による分類が他の元禄期の歌舞伎の上演時期等を考察する際のヒントになるかもしれない。

17 脚注 10 に示した通り、「主君」については 30 作品中 8 作品にしかその登場が見られない。

18 本稿が対象とした初期の作品にあたる、「今源氏六十帖」が興行されたほぼ同時期の、元禄八年正月に刊行された『役者大鑑』（歌舞伎評判記研究会 1973）には、「立役」「敵役」「若女方」「若衆方」「道外」「花車」「親父方」の順でその評判が示されており、後の役柄の基本となるものについては既にこの頃には出そろっていたことがわかる。

して敵役だけがその物語中の行為に即したものであることは明白である。ただ、続き狂言の生成からそれほど時代を経ていないこの頃の敵役は、後の公家悪や色悪のような多様性はなく、主人公及びその係累に加害行為を加えるだけの紋切型の人物像がほとんどであったことが評判記の表記から伺える¹⁹。

また、「敵対者」の加害行為がほとんどの場合御家の篡奪を目的としていることから「敵対者」の登場している場面は御家騒動のプロットの一部と見ていいものと考えられる。このことは、「敵対者」不在の舞台を考察することが、元禄歌舞伎において御家騒動以外に具体的に何が描かれているのかを検証するのに適していることを示している。

以下では、「敵対者」の登場する場面と不在の場面を個別に抽出することで、双方の場面に見られる差異について検証したい。図表⑤は、欠丁のある作品及び存疑作を除いた三幕構成の作品の構造表を元に作成したもので²⁰、主として幕のvarietyや背景の転換及び敵対者の登場を元に場面素の色分けを行ったものである²¹。

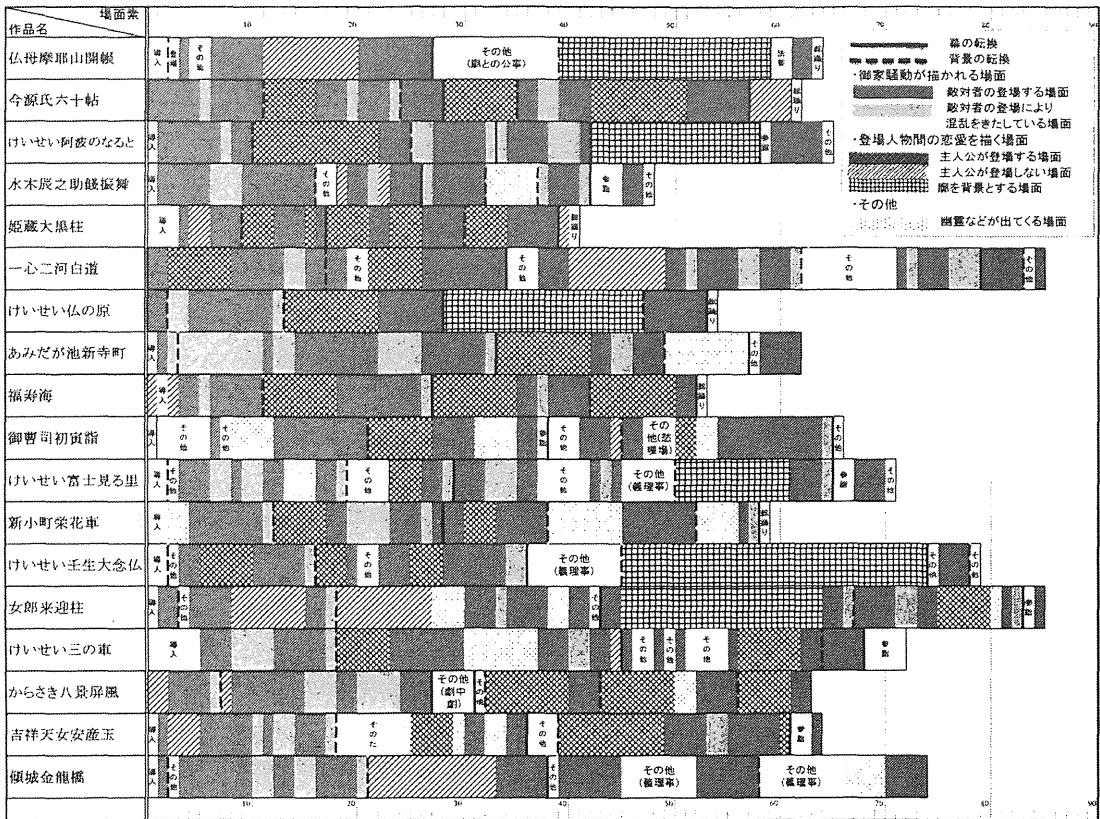
まず、御家騒動に関連のある場面を見て行く。ここでは「敵対者」の登場している場面素は全て御家騒動を構成するものとして考えた。無論、「敵対者」が御家の覇権を争う場面以外に登場することもあるが²²、これについては例外と考えて表には反映させなかった。また、注釈21に示した通り「敵対者」の登場の前後にある場面素の内、「敵対者」の策略などにより「主人公」とその係累が混乱をきたしている場面素についても、同様に御家騒動を構成する場面として考えた。

表に見られるように、こうした御家騒動に関連のある場面は各作品に漏れなく見られるものである。だが、「敵対者」は劇中、始終舞台の上にいるわけではなく、例えば巻末にその構造表を

19 例えば『けいせい仏の原』で藤川武左衛門が演じたいぬい介太夫は、劇の最後に改心して主人公の味方をするが、これについて元禄十二年刊行の『役者口三味線』は「白髪鬘を掛けて、助太夫といふ浪人、子を思ふ心の闇に迷ひ悪道に与し、老人の敵方ようしめざる。四番目の詰めに善心へ立ちかへり、因果の道理をわきまへ、得心せらるるところ、大体の敵役のならぬ所」(歌舞伎評判記研究会 1973:192)と評している。逆に言えば、ここでの表記は当時の敵役が「善心に立ち返る」ことや「因果の道理をわきま」えることが珍しかったことが伺え、事実、敵役の改心は今回対象とした作品の中では、上記『けいせい仏の原』の他では『あみだが池新寺町』『けいせい三の車』の二作品に登場するのみであった。

20 登場人物の登場と退場というわかりやすい基準の元、厳密にこれを計測したつもりであるが、例えば、表⑤のグラフの横軸の長さ、つまり、いくつの場面素を抽出するかといった点についてはおそらく観測者によって多少のブレが生じるのではないと思われる。また、こうした数値は上本か否か、狂言本がどこの版元から発行されたかといった点にも影響を受けることが予測される。図表での場面素の数をそのままデータとして検証することも考えたが、こうした揺れに配慮して今回は取り上げなかった。

ただ、印象として、またグラフを概観した限りでも、後年の作品であればあるほど場面素の数が増える傾向にある。この点は図表①で示した通り、登場する役者の数が後年の作品になるほど増える傾向にあることから、場面素の数と全く無関係ではないことは確かだろう。こうした役者数・場面素の相関関係を、対象作品を増やした形で興行の種類などを元に検証することで当時の上演時間の長短やその演出のされ方等、舞台の変遷を見ることが可能なのではないかと考えるが、この点は後日を期したい。



図表⑤ 敵役の登場、不在

21 図表⑤については、複式御家騒動歌舞伎のタイトルをグレースケールで示した上で、「敵対者」の登場と不在を軸に以下の①～⑧手順で場面素の色分けを行った。

- ・幕の区切りは太線で場面の転換は点線で示した。
- ・御家騒動に関連のある場面として、
 - ① 「敵対者」が登場する場面素の抽出
 - ② 「敵対者」の登場する場面に挟まれるかその前後にある場面素の内、「敵対者」の登場しない場面素で「敵対者」の登場やその策略により、「主人公」とその係累が混乱をきたしている場面
- ・それ以外の場面は以下の通りに分類した。
 - a. 人の恋愛を描く場面
 - ③廓を背景とする場面素の抽出
 - ④「主人公」「正妻」「愛人」の恋愛関係が描かれている場面
 - ⑤主人公は登場しないが、主として「忠臣」間の恋愛が描かれている場面
 - b. その他の場面
 - ⑥幽霊やその他、超自然的存在が現れる前触れ、及び登場する場面
 - ⑦これ以外のもので、多くの場面作品に見られる「導入」「参詣」「総踊り」については、そのまま記入した。
 - ⑧上記のすべてに当てはまらない場合は「その他」としたが、愁嘆場・義理事等その場面素の連続に明確なテーマが見られる場合はそれをカッコつきでこれを示した。

示した『けいせい仏の原』の場合53の場面素の内、「敵対者」が登場するもしくはその登場と関連のある場面素は25を数えるのみであった。ただ、これは敵対者の登場が多い作品の部類に入らしい。作品によっては『けいせい壬生の大念仏』のように全79の場面素の内、「敵対者」の登場及びそれに関連のある場面を加えても23の場面素を数えるのみの作品もあり、全場面素の内敵対者が登場する、もしくはそれと関連のある場面素の数は作品中の全ての場面素の1/3から1/2の間に分布するものと考えていいようだ。

その他、多くの作品に共通して見られる場面として、「導入」「参詣」「総踊り」の三つの場面を図中に示した。「導入」に関しては冒頭で、御家騒動の開始時点における御家の状況が登場人物によって語られる。図中には反映されないが、こうした導入部が「敵対者」によって語られることもある。また、当時の狂言は何らかの形で、寺社の仏事等を当て込んで興行されることがあるが²³、「参詣」はそうした寺社へ登場人物が詣でる場面である。また、「総踊り」は通常第三幕において御家騒動が完了したことを寿いで、登場人物等によって舞が舞われる。これについては表記があるもののみ図中に明記したが、こうした表記がない場合でも挿絵に登場人物による舞踊の様子が示されることがあることから、実際には図中に示したより多く作品で何らかの舞踊が見られたかもしれない²⁴。

ただ、御家騒動に関連する場面に上記の「導入」「参詣」「総踊り」の三つの場面を加えても、多く作品では、作品中の場面素の半分に満たない。先行研究等でよく言及される義理事、怨霊場、または廓場などは表に見られるようにすべての作品に見られるような一般的なものではなく、他の作品との差異を出すことを目的に挿入される「趣向」であり、興行時期やその種類と関連して各作品に個別に設けられた見せ場ととらえるのが正確であろう。

22 『けいせい仏の原』では、その冒頭、「敵対者」である介太夫が、「愛人」である傾城今川と親子関係にあることが示され、この設定が第二幕の廓場において愁嘆場を形成するその伏線となる。この冒頭の場面は、女郎屋に連れられた傾城今川が、介太夫と泣く泣く別れる愁嘆が主題となっているように思われるが、図表⑤では他の敵対者の登場する場面と区別がつかない。ただ、「敵対者」が主人公及びその係累に対する加害行為以外の行動することはまれであり、『けいせい仏の原』の冒頭の場面は、非常に例外的であると言っていいだろう。

23 例えば、『けいせい仏の原』は京都月窓寺開帳を当て込んでおり(服部・富田・廣末編 2000:158)、第三幕において月窓寺くつはきの弥陀如来の開帳が描かれる。『けいせい壬生の大念仏』は壬生地蔵の開帳を当て込んでいて(服部・富田・廣末編 2000:158)、開帳物の通例として第三幕に壬生寺の開帳が描かれるだけでなく、壬生地蔵の霊現譚や壬生狂言がうまく話の筋に取り込まれている。このように、当時の歌舞伎は、その折々にあるイベントの話題性を利用して、それを話の筋に挿入することで集客を試みたらしく、外題はその興行時に当て込んだ寺社の仏事等が反映されていることが多い。図表⑤で「参詣」としたのは、そうした寺社を背景に、登場人物の登場を描く場面であり、多くの場合、複数の登場人物が連れ立って舞台上に現れる。

24 『福寿海』の最後の一文は「悪人をほろぼし、各巡り合い給ひ喜び祝ひとて大福踊りを始めける。」(『近松全集』15巻:394)と有り、登場人物が何らかの舞を舞ったことが明確に記されているものもあるが、例えば『けいせい壬生の大念仏』では、総踊りに関する何の表記もないにも関わらず、挿絵には、登場人物の舞が描かれており(近松全集刊行会、1990(影印編):123)、本文中の言葉からだけでは総踊りが実際にあったかどうかについて判断がしにくい。図表⑦では本文中に何らかの舞が舞われたという表記がある場合に限り、その場面素を「総踊り」とした。

では、残りの半分以上の場面では一体何が描かれているのか。実際には「敵対者」が登場しない場合、その大部分は登場人物同士の恋愛が描かれていると言ってよいだろう。図表⑤では登場人物同士の恋愛を描く場面については、「主人公が登場する場面」「主人公が登場しない場面」「廓を背景とする場面」の三つに分けて抽出したが、今回検証の対象とした30作品全てにこのうちのどれかを見出すことができた。

また、こうした登場人物間の恋愛を描く場面では特に「主人公」の登場が目立った。図表③人物の相関関係図に見られるように「主人公」には婚姻・許嫁関係にある「正妻」と恋愛関係にある複数の「愛人」が見られるが、図表⑤に示した「主人公が登場する場面」においては、このどちらかの登場人物が「主人公」と睦み合う様や、三角関係によって諍いを起こす場面が見られた。さらに二の替狂言に挿入される「廓を背景とする場面」を含めると、「主人公」を主体とする恋愛の場面はほぼ全ての作品に見出すことができる。

こうした登場人物間の恋愛を描く場面は「主人公」にまつわるものだけではなく、「忠臣」とその他の女性の登場人物が睦み合う場面も見られ、衆道の関係にある登場人物も散見された。また、このような登場人物同士の恋愛を描く場面は興行時期や単式および複式御家騒動歌舞伎の区別に関係なく今回対象とした作品すべてに見出すことができた。

以下では、敵対者の登場が見られる御家騒動に関連する場面とそれ以外の場面について、具体的な作品を参照しながら個別に論じていくこととしたい。

1 「敵対者」の登場する場面について

通常、「敵対者」の物語中の機能は、「主人公」に対する加害行為であり、こうした加害行為はほぼ全てが御家の横領を目的とするものであることは既に述べた。ここでは、「敵対者」が具体的にどのような加害行為を行うか、またそれについて「忠臣」がどのような反応を見せるかを見ていきながら元禄歌舞伎における御家騒動に関連するプロットについて検証したい。

「敵対者」の登場する場面を子細に見て行くと、そこに見出せるのは(1)策略(2)策略の露見(3)乱闘(4)主人公の係累の逃亡(御家の瓦解)(5)「敵対者」の死(御家の復興)の順序で現れる場面の連鎖であった。以下この番号の順で上記(1)～(5)について見ていくこととしたい。

(1) 策略

まず、「敵対者」は、例外なく何らかの策略を廻らせることによって御家横領を謀る。

こうした御家横領を目的とした策略は「変装」「文書のねつ造」「虚偽の情報」の三つに大きく分けることができる。このうち最も一般的に見られるのが変装で、「主人公」に変装することで「敵対者」が「正妻」と関係を結ぶことで御家を乗っ取るとうとするものや(『今源氏六十帖』『水木辰之助餞振舞』『けいせい壬生の大念仏』)、「主君」に化けて「主人公」や「忠臣」を追放しようとするものなどがある(『仏母摩耶山開帳』『今源氏六十帖』)。また、文書のねつ造は作品によって謀反の書類(『仏母摩耶山開帳』『御曹司初寅詣』)、「正妻」の不義をでっちあげるもの等が挙げられ(『新小町栄花車』『吉祥天女安産玉』)、またこれと関連して、讒言や虚偽の情報

を流すことによって登場人物間の離間を謀る「敵対者」を見ることができる。上記の他では、調伏やだまし討ち等も行われるが、ここに挙げた方法のどれか一つが用いられるわけではなく、いくつかの方法が組み合わせられた形で、御家簒奪が謀られることが多いようだ。

『けいせい仏の原』ではまず、梅永文蔵(主人公)から「去り状」が届いたとして、文蔵の許嫁である立花主計の娘竹姫(正妻)が、その家臣である藤わき一角(忠臣)と共に梅永家に現れ、望月八郎左衛門(忠臣)に詰め寄る場面が描かれる。これについてはその去り状が文蔵の筆跡ではないとの八郎衛門の指摘によりいったんその場は収まるが、次の場面では、いぬい介太夫(敵対者)が立花主計の家臣藤わき玄蕃に成りすまして梅永文蔵(主人公)に架空の借金の取り立てを行い、それを別の文蔵弟梅永帯刀(敵対者)が国主梅永刑部(主君)に讒訴することによって、「主人公」梅永文蔵は阿呆払いの処置を受ける。

ここではまず、「主人公」といつわる何者かによって、その許嫁に去り状が送られ、次に「敵対者」が変装して「主人公」に無実の罪を着せて、別の「敵対者」の讒言によって「主人公」が追放される。このように、上記した方法のいくつかが組み合わせられて、「主人公」とその係累に対して何らかの加害行為が行われる。ただ、少なくとも「敵対者」は騒動の渦中となる御家の内部の人間か、その内部の人間と何らかの関係を持つ人物であり、御家の外部からその簒奪者が現れるようなことはない。また、ここで見られるように何らかの形で「主人公」を陥れようという策略がまず用いられ、初めから直接的な示威行為によって御家の横領が図られる作品は見られなかった。

(2) 策略の露見

『けいせい仏の原』では、まず第一に去り状のねつ造が行われ、その次に変装した敵対者によって讒言が行われるが、これらの策略は多くの場合「忠臣」によって見破られる。

以下、「敵対者」が御家横領の為に用いる①変装②文章のねつ造③虚偽の情報に対して忠臣がどのように対応するかについて、具体例を挙げながら見て行く。

① 変装

- ・船が難破し北京・朝鮮に三年いたと語るにせの「主君」(敵対者)に、「忠臣」が「朝鮮のことば」として「あるへいとうらくがん」と尋ね、その返答に対して先ほどの言葉が菓子の名前であると明かして相手の正体を見破る(『仏母摩耶山開帳』)
- ・長らく行方不明の「主人公」の姿絵から抜け出したかに見せかけてその「正妻」と密通をしようする「敵対者」に、「忠臣」が、からくりによって絵の中の人物が消えることを示して「敵対者」の正体を暴くもの(『今源氏六十帖』)

② 文書のねつ造

- ・「敵対者」より「正妻」に対して送られた偽の去り状に対して「忠臣」が「主人公」の筆跡と違うことを指摘するもの(『けいせい仏の原』、『水木辰之助餞振舞』)
- ・「敵対者」が「正妻」にとって不義の証拠となる起請文を「正妻」に無理に書かせようとするのを、「正妻」が偽って「忠臣」の妹に自分の名前と宛名を書かせるもの(『新小町栄花車』)

③虚偽の情報

- ・継母(敵対者)を調伏しようとしたと責められる「正妻」を守る為、「忠臣」が人形に「敵対者」の名前を書いた札を入れたと偽ってその目の前で人形にくぎを打ち、苦しむ「敵対者」に実は自身の名前を書いた札を入れたことを明かし、調伏がまやかしかであることを明らかにするもの(『水木辰之助餞振舞』)
- ・「敵対者」がもう一人の「敵対者」をたぬきが化けたものであるとして鉄砲で撃ち殺し、「正妻」もその仲間であるとして撃とうとするときに、「忠臣」が先ほどの弾が空砲であることを見抜き、改めて弾を込めて倒れている「敵対者」を撃とうとして「敵対者」の芝居を白状させるもの(『福寿海』)

「敵対者」の策略に対して、その他の登場人物は同様に知略を持ってそれを暴こうとする。言い換えるなら、御家の主権を巡る闘争において主として見られるのは知性を用いた闘争であり、そうした描写に御家騒動の場面の多くが割かれる。また、こうした(1)策略と(2)その露見という連鎖は図表⑤で取り上げた作品においては、『一心二河白道』において明確なものが見られないほかは全ての作品に見ることができ、その多くはこの連鎖を二度以上繰り返すものであった。

(3)乱闘

上記(1)策略と(2)その露見という場面の連鎖の二度目の策略の発覚がきっかけとなり、「忠臣」と「敵対者」入り乱れての乱闘となる。

「某は玄蕃ではない。いぬい介太夫といふもの。帯刀殿にたのまれた。」と切っ掛けかかるを帯刀下知をなし、入り乱れて戦いしが、八郎左衛門に切りたてられ皆城内に逃げ入りたり。一角追っかけんとはやるを八郎左衛門とどめて、竹姫の御供し屋しきへこそはかへりけり。(『近松全集』15巻:277『けいせい仏の原』)²⁵

彦六は心安しと大太刀振って、大勢をまくりたて、蜘蛛手加久縄十文字、切立切立侍どもがくび切り飛ばし、残りしやつばら追っ払い、心静かに立ち退きしは、あっぱれ武士の鑑なり(16:112『けいせい壬生の大念仏』)

『けいせい仏の原』では、いぬい介太夫(敵対者)の正体の露見から乱闘に移る模様を上記のように描く。ここで「八郎左衛門に切りたてられ皆城内に逃げ入りたり。」と書かれているように、こうした乱闘においても「忠臣」の勝利が描かれる。また『けいせい壬生の大念仏』で、「彦六は(中略)大勢にまくりたて、」と有るように常に多勢に無勢の戦いとして描かれ、また、同引用に

25 以下『近松全集』からの引用の場合、巻号・ページ・作品名番号の順で記載し、前週に補足されているカギカッコや漢字を反映させた形で引用した。また、文字の脱落等がある場合も引用元である『近松全集』の表記に従うこととする。

において忠臣三宅彦六の活躍について「あっぱれ武士の鑑なり」とある通り、通常特定の「忠臣」の活躍により乱闘に勝利する様が描かれる。

(4) 主人公の係累の逃亡(御家の瓦解)

こうした乱闘をきっかけとして「忠臣」及び「正妻」はその場を去り、事実上御家が瓦解する。作品によっては「一家中は兵ごに一味したれば、一先国をひらきかさねて本望をとげんと、皆打ちつれ立退き給ひける」(15:83『けいせい阿波のなると』)、「そちたちは手おひみる。やはりにげばにがせ。皆屋敷一味なれば、先ず此所は立ち退き給へと人々いさめ御供申立ち退きける」(16:431『壬生秋の念仏』)と、家中が「敵対者」の「一味」になっているため、その場を去るという表記が見られる作品もあり、乱闘に勝利したはずの「忠臣」及び「正妻」が御家を去るのは家中に味方がいないことが前提となっているせいであろうと考えられる。

(5) 「敵対者」の死(御家の復興)

こうした御家騒動は常に「敵対者」が討ち滅ぼされるか降伏することで終了する。『けいせい仏の原』では、梅永帯刀(敵対者)が殺されることによって御家騒動は終了する。

文蔵八郎左衛門しのび入、介太夫と戦うを、今川かけ出様子を語れば、介太夫はと驚き、「む□殿□し□いで悪事をした」と嘆く。かかるところへ帯刀来るを、介太夫ばかり取って伏せ刺し殺し、「扱文蔵殿、某を切給え」といへば、「親の敵覚えたか」と大刀のむね□で打真似し、「さあ、敵は討った」と[]

おうしうは、竹姫一かく、もろとも来り、皆々つきせぬ縁也と、介太夫へも礼儀を述べ、二度おさまる梅永の家(15:289『けいせい仏の原』)

ここでは文蔵が娘今川の愛人であることが分かった介太夫の改心によって帯刀が討たれるが、注19に示した通りこれは特殊な例である。時に「敵対者」の降伏等により劇が終わることがあるが、ほとんどの場合「敵対者」が殺害されることで終劇となる。

ここで見られる(1)策略(2)策略の露見(3)乱闘(4)主人公の係累の逃亡(御家の瓦解)(5)「敵対者」の死(御家の復興)といった御家騒動に関する場面の連鎖は、単式御家騒動歌舞伎においては第一幕において(1)と(2)が複数回繰り返された後、(3)と(4)が連続して現れ、その後第二幕の後半か第三幕において、(5)「敵対者」が討ち滅ぼされることにより御家騒動が終結する。一方第二幕は従来、趣向の幕とされてきた通り、興行の時期などに関連して廓場や怨霊事が挿入されたため、第二幕における「敵対者」の登場が限定的である様子が前出図表⑤にも伺える。

一方、複式御家騒動歌舞伎においては、こうした御家騒動のプロットが異なる登場人物によって二度繰り返され、上記(1)～(4)が第一幕と第二幕、それぞれの幕で異なる登場人物によって繰り返された後、第二幕後半か第三幕において(5)敵対者が討ち滅ぼされることで大団円を迎える。た

だ、図表⑤に上げた中では『御曹司初寅詣』『新小町栄花車』『吉祥天女安産玉』では(1)～(5)のプロット全てが第一幕と第二幕の幕毎に完結していた。

ここで特に注目したいのは、「敵対者」が登場する場合、言い換えれば御家騒動が描かれる場合、ここでの(1)～(5)の場面にはその場面間に明確な連鎖が見られる点である。これは後述するように、御家騒動がその趣旨となっていない場面においては他の場面とプロット上のつながりが希薄であることと比べると大きな違いと言えるだろう。

武井は敵役の発生について「『続き狂言』の発生とともに、この時期、歌舞伎がドラマとして深化をとげることを示す、重要な事項」(武井 1997:51)であるとしており、歌舞伎の戯曲としての発展と敵役の生成が軌を一にしていることを示唆する。しかし、同時に正木が指摘するように、こうした御家騒動の構造がいかなる過程を経て、歌舞伎制作の作法として自覚的に導入されるようになったかという問題については、十分明らかにされていない(正木 1997:67)。ただ、これまでの元禄歌舞伎研究の蓄積から考えると、おそらくは当時の歌舞伎が度重なる禁止の末、戯曲として成立する必要に迫られたことにより、旧来寸劇的に演じられてきた傾城買狂言が、御家騒動のような場面間の連続性を必要とする戯曲構造の中に組み込まれることで禁令を免れた。つまり、御家騒動的な構造が興行上都合よかったと考えるのが歌舞伎研究の発展史から考えて整合性があると言えよう。

また、「敵対者」の加害行為が策略を旨とするものである点も興味深い。ここで例に挙げた『けいせい仏の原』においてもそうであるが、多くの場合こうした(1)策略(2)策略の露見という場面の連鎖が同一の歌舞伎作品の中で少なくとも二度以上繰り返される。さらに、それは通常「忠臣」の知略によって明るみに出る。こうした知性を使った闘争が、おそらく当時の観客に訴求した側面があったのだろう。

2 「敵対者」の登場しない場面

一方、「敵対者」の登場しない舞台では何が演じられるのか。それは、前述の通り、登場人物間の恋愛が主体となっていると考えていいだろう。こうした場面は図表⑤にあるように単式御家騒動歌舞伎における第二幕のみに見られるものではなく、単式/複式御家騒動歌舞伎といった形式を問わず前出の(1)～(5)の御家騒動のプロットの進行を停止する形で細かく挿入されているのを見ることができる。

また、登場人物の恋愛を描く場面の他にも、怨霊事や義理事等が興行時期やその種類に応じて趣向として挿入されている様が図表⑤からは見て取れる。以下では登場人物の恋愛関係を描く場面と、それ以外の場面に分けて具体例を引きながら検証していきたい。

(1)登場人物間の恋愛を描く場面

登場人物間の恋愛が描かれる場面で、主に登場するのは「主人公」である。それは、前出図表③の人物相関図に見られるように、単式/複式御家騒動歌舞伎といった形式を問わず「主人公」には許嫁もしくは婚姻関係にある一人の「正妻」と恋愛関係にある一名以上の「愛人」が各作品に

見られることから伺える。

扱も佐藤忠信は義経の跡をしたい都なれや東山四条河原中島辺に徘徊し、四方を詠て
みたりける。しかる所へ梅津宰相の娘少納言は、腰元少々召しつれ給ひ、祇園参りの帰
るさに、吉弥が店に腰をかけ、忠信とかほを見合じつとしたる目の内に、互いに恋を含
ませて、様々戯れ給う所へ(16:19『御曹司初寅詣』)

名酒之介座敷へ入給ひ、君が代姫の美しいに心をうつし、主水を呼び「是にせふ、は
ま松を暫くの間借家を借りて出してをかふ程にさう言うてたもれ」と言えばながへの介
は腹を立て内に入れば(15:386『福寿海』)

上記の引用はいずれも各作品において「主人公」が初めて登場する場面であるが、いずれの
「主人公」も初めて会った女性に惚れ、積極的に接近を試みる様が描かれている。前者『御曹司
初寅詣』の引用では佐藤忠信(主人公)は「梅津宰相の娘少納言」(正妻)と、初対面にも関わらず
「様々戯れ給う」様子が描かれている。また、後者『福寿海』の引用は、名酒之介(主人公)がはま
松姫(正妻)との祝言を、まさに挙げようとする場面で許嫁として突如現れた君が代姫(愛人)の美し
さに心を奪われ、はま松姫に借家で住むように告げるよう主水(忠臣)に頼む場面である。

白方は「近松歌舞伎の意義」について「島原狂言以来の伝統」に基づいて「やつし事におい
て、文蔵・民弥に代表される色好みの英雄を作り上げたこと」(白方1996:176)としているが²⁶、
こうした好色の「主人公」は上記の引用に見られるように女性に対して積極的であり、同時に女
性に非常にもてる。また、その感情の表出のされ方は「かほを見合じつとしたる目の内に、互い
に恋を含ませて、様々戯れ給う」(『御曹司初寅詣』)といった表現や、また、後者の例で一目ぼれ
をした相手の為に結婚相手にその場で借家住まいを命じるなど、相手に対する直接的な欲望を反
映させたものであることが多い。

ただ、こうした登場人物の好色を描く場面は「主人公」にまつわるものだけではなく、中には
その「忠臣」と他の女性の登場人物が睦み合う場面を見ることができる。

ここに井戸掘り仁介孫作は、お屋敷や来たり井戸を掘っている所へ、御台の妹おいは
出給ひ、仁介孫作をよび「をれはあの井戸のもとへ身を投げて死ぬる」「それはなぜ死
なせ給ふ」「されば恋があれ共かなはぬゆへ死ぬる」(中略)といふ所へ、うたの介来り、
「是は井のもと掘りなら、井のもと掘らいでなぜきた。いそいであれへゆけ」畏まっ
て立のけば、おいはあとにて「糸、つれない。おまへゆへ私は死にます」と様々く

26 白方(1996)の引用部にある「文蔵」は『けいせい仏の原』の主人公梅永文蔵で、「民弥」は『傾城壬生の大念仏』
の主人公高遠民弥を指す。

どき給へば、「扱は其心底か。そんならかう」とささやき、打つれ奥へ入り給へば、(15:14,15『仏母摩耶山開帳』)

屋敷の奥には歌や三味線にて酒宴。小はる見やり眺めある所へ、吉松姫、とみの丞を追いかけ出濡れかゝり、「こゝへきて寝や」「はてわけもない。寝てどういたします。」「あがみとおれとしつほり抱かれて寝る」「益体もない事おつしやります。人が心中じゃと申しましょ」といへば(中略)、小はる「二人の中の恋を取り持たん」と言へば、吉松姫よろこび手をあはせ頼めば取り持ち、(16:238『吉祥天女安産玉』)

前者『仏母摩耶山開帳』の引用では、「正妻」の妹おいわがうたの介(忠臣)に惚れて、井戸掘りの仁介と孫作に仲立ちを頼む場面で、途中うたの介本人が現れることでおいわは「糸、つれない。おまへゆへ私は死にます」と搔き口説き、うたの介は「扱は其心底か。そんならかう」と応じて、二人は内つれて奥へと去る。後者『吉祥天女安産玉』の引用では、酒宴の最中、「主人公」の許嫁である吉松姫がその家臣とみの丞を追いかけて現れる。その表現は両者とも「おまへゆへ私はしにます」(『仏母摩耶山開帳』)「あがみとおれとしつほり抱かれて寝る」(『吉祥天女安産玉』)等、主人公の登場するときと同じように直接的で、その登場人物の好色が色濃く表れたものであったことが伺える。

注目したいのが上記の二つの例においては、女性の方が色事に積極的である点である。前者では「正妻」の妹が「主人公」の弟に、後者では「主人公」と許嫁関係にある姫が、嫌がる家臣を追いかけて同衾を迫る。このように「主人公」以外の登場人物間の男女の恋愛が描かれる場面では、女性から男性に向けて接近が試みられることは、上記の例に限ったことではない。「敵対者」の横恋慕を例外として、接近を試みるのは基本的に女性であり、これに対し男性の登場人物は受け身か、時に上記『吉祥天女安産玉』におけるように逃げ回る事さえある。

また、こうした好色の発露は男女間に限ったことではなく、衆道にも見出すことが出来る。

「これ、たきの進。其方は聞こへぬ。誠にそちを大切に思へばこそ人めを忍び、そなたの非番の時は隅櫓の高へいをこへて、桜の馬場の砂の上をはだして通ひ、雨風にあひ、有時は忍びがへしの大くぎで足を破り、さまざまの難儀をしたも、そなたを大切に思へばこそ。それに又外の若衆と念比をする。あの不心中な念者め。」(15:132『姫蔵大黒柱』)

これは主人公の弟(忠臣)が御家の家老布引たきの進(忠臣)に衆道の因縁から恨みを述べたその台詞の引用である。「そちを大切に思へばこそ人目を忍び」、「さまざまの難儀をしたも、そなたを大切に思へばこそ。」と繰り返し相手への慕情が述べられ、「それに又外の若衆と念比をする。あの不心中な念者め。」と嫉妬の情が率直に表出されていることがわかる。

こうした恋愛感情の表出のされ方は、あくまで舞台上で描かれる虚構でしか見ることのできな

いものであったに違いない。特に女性から男性に向けられた、また、男性から男性に向けられた恋愛感情は日常の世界では、殊更表に現れることが少なかったものだと考えられる。こうした虚構の在り方、あらゆる形の好色が解放的に描かれる点については当時の観客が歌舞伎に何を期待していたかを示すものであるように思われる。

(2)登場人物の恋愛感情を描かない場面

御家騒動と関連がなく、且つ恋愛が描かれていないその他の場合においても、人の感情の表出される場面を多く見出すことができる。

図表⑤では「御家騒動に関連のある場面」と「人の色恋を描く場面」の他に、「幽霊などが登場する場面」を個別に抽出したが、こうした怨霊や生霊等の登場はほとんど全ての作品で見られた。図表⑤は主として「敵対者」の登場と不在を中心に作成したものであるため、御家騒動に巻き込まれて命を落としたものが「敵対者」に恨みを晴らすために登場するなどした場合、その場面素には当然「敵対者」も同時に登場している為、こうした幽霊の登場が表に反映されることがない。だが実際は図表⑤に掲載した18作品中でそうした幽霊等が登場しない作品は3作品にとどまり、そのうち2作品においても偽の幽霊が登場することから、ほぼ全ての作品に何らかの形で幽霊かそれに類似したものが登場すると考えていい。

こうした超自然的存在が登場する理由は何か。例えば、『仏母摩耶山開帳』の第三幕においては「敵対者」をとりこす龍が登場し、また、『新小町栄花車』では鴛鴦に化けて「主人公」に味方するものが登場する。また、『水木辰之助』や『けいせい三の車』に見られるように、「敵対者」に殺された恨みを晴らすために登場する幽霊もあった。ただ、そのほとんどが「主人公」への嫉妬によって現れる「正妻」や「愛人」の生霊や死霊であった。一方、男性が生霊や怨霊等の超自然的な存在となって登場する例は『一心二河白道』『新小町栄花車』『女郎来迎柱』に見られるのみで上記のように動物が化ける例がいくつか見られる他は、概ね女性の幽霊が登場すると考えてよいものと思われる。

『女郎来迎柱』では自分の元を訪れない高遠民弥(主人公)に対し、「正妻」のかつ姫が、「忠臣」三宅彦六を民弥に見立てて恨み言を述べる。

「なふ民弥様、聞こえぬ。道しば故に云名付の私をおすてなされ、流浪の身とならせ給ひ、私が所とも知らず、糟買いの姿で御入なされた。何とぞ留めませんと色々申す。夫婦と云しるしに一度あふて下されと申したれば、其言葉か有と有て、私が部屋へ一度ならでは御入りなされぬ。それはあまり胸欲じゃ。面へこそあらはさね内心は蛇に成てみますはいの」とらみ給ふ目つきすさまじく、彦六気味悪く太刀に手をかけぬる所に、たちまち頭に角出れば、るり姫女房は「なふ、こわや」と奥へ逃入る。(16:156 『女郎来迎柱』)

この作品は『けいせい壬生大念仏』の大当たりを受けて、書かれたとされる後日狂言であるた

め、前作と登場人物がほとんど同じである。前作では「主人公」民弥は「糟買いの姿」に身をやつてかつ姫の元に訪れ親しんだ。だが、前作と引き続き「愛人」である道しばに親しみ、自分の元に訪れない民弥への「面へこそあらはさね内心は蛇に成てゐますはいの」という嫉妬が「たちまち頭に角出れば」とり姫を人外の姿に変身させる。

このように、生きながらにしてその姿を変えるものもあれば、死んだ後にその嫉妬のために姿を現すものもある。

浄瑠璃御前の幽霊あらはれ、執念顔にて睨まへ給へば、静申すは「扱はこなたは浄瑠璃御前殿か。朝夕法華経かき手向けますに、卑怯にござるぞや」「あらうらめしな。其方故義経様には見捨てられ、今奥州へ下り添ふとな。いかで放ちやるべき。」と追っかけ給ふを伊勢の三郎もろ共、法華経を読みあむる所へ(16:18『御曹司初寅詣』)

ここでは、劇開始時点ですでに病の為に死んでいた浄瑠璃御前(愛人)が、伊勢の三郎(忠臣)と共に奥州に落ち延びた義経を追いかけようとする静御前(正妻)の前に現れ、恨みを述べる場面である。やはり、ここでの登場の理由も「其方故義経様には見捨てられ」とあるように、静御前への浄瑠璃御前の嫉妬の念であることが伺える。

白方がこうした蛇身への変身や怨霊の出現について、「女性の情念が解放される方法」としてしている通り(白方1996:176)、女性が何らかの超自然的な存在となって現れる場合は、「主人公」に対する嫉妬や強い恋慕の情によるものが基本である言っている。

こうした怨霊事以外の場面においても、同様に登場人物の情念が発露される場面は多く見られる。図表⑤ではその脚注に示した通り、「敵対者」が登場せず、怨霊事でも登場人物間の色恋を描くものでもない場面については「その他」とし、その場面素の連続に明確なテーマがある場合についてはカッコつきでそれを示した。こうした場面について詳細を示すと、

- ・廓との公事に負けた「主人公」が「愛人」と引き裂かれる場面(『仏母摩耶山開帳』)
- ・目が見えなくなり継母から捨てられた少女が実の母(愛人)と再会する場面(『御曹司初寅詣』)
- ・盗人の濡れ衣を受けた「忠臣」が、大勢に取り巻かれて散々殴られた後に疑いが晴れたにも関わらず、「主人公」が廓の代金が支払えず揚屋に押し込められている為にわずかの金を受け取って悔し涙を流しながらその場を立ち去る場面(『けいせい富士見る里』)
- ・「主人公」がその馴染みの遊女を身請けするための金を用意するために、「忠臣」が廓の禿を殺して金を手に入れるがのちにその禿が自分の娘であることが発覚する場面(『けいせい壬生の大念仏』)
- ・「主人公」の「正妻」が、国が乱れているにも関わらず廓に入り浸る「主人公」を国本に帰すため、自分自身を廓に売った金で馴染みの遊女を請け出すことを、その遊女に告げる場面(『傾城金龍橋』)

「その他」に分類したものの中には可笑味を狙った寸劇や、珍しいものでは『からさき八景屏風』における劇中劇が含まれる。ただ、ある程度の場面素のまとまりを持つものでは、上記のよ

うに別れや再会を描いた愁嘆の場面や、主従や夫婦といった人間関係のために登場人物が葛藤する場面が多く見受けられ、主として別れや人間関係にまつわる苦悩が描かれていることが分かる。

ある種の情念が発露されている点においては、こうした怨霊事も、人の好色が描かれる場面と同様であると言えよう。

VI まとめとして

ここでは近松門左衛門を作者とする絵入狂言本を対象として、プロットと登場人物の関係性を手掛かりに、元禄歌舞伎の物語における構造について考察した。まず、類型的な登場人物について整理した上で、単式御家騒動歌舞伎と複式御家騒動歌舞伎という二種類の形態を指摘した。その上で、人物類型の一つである「敵対者」を取り上げ、その登場する場面と不在の場面の差異について検証した。本稿では「敵対者」の物語中の行為が、「主人公」とその係累に対する加害行為であり、そうした加害行為が主として御家の横領を目的としたものであることから、「敵対者」の登場を以て、御家騒動と関連のある場面とし、その不在の場面を御家騒動と関連のない場面であるとして個別に検証した。

ここで再度注目したいのはこうした二つの場面の差異である。御家騒動に関係する場面では、直接的な武力衝突だけではなく、策略を仕掛ける「敵対者」とそれを見破る「忠臣」の知性を使った攻防に、多くの場面が割かれていた。一方、「敵対者」の登場が見られない、御家騒動と関連の薄い場面においては、登場人物間の恋愛が主体となっており、その他では怨霊事や人物の義理詰めなど、何れも好色や嫉妬、主従関係や婚姻関係にまつわる葛藤といった人の情念が発露される様を見ることができた。前者が幕を超えて場面間に明確な連続性を見ることができのに対し、後者は場面ごとの独立性が強く、前者の場面の連鎖を停止する形で挿入されており、こうした二つの場面については興行の時期やその種類、及び単式/複式御家騒動歌舞伎の区別に限らず見出すことができた。

例えば、シェイクスピアの祝祭喜劇における宮廷—森—宮廷という基本構造は、西欧文学の伝統の一つである「牧歌(pastoral)」との影響関係の元、「宮廷」と「森」という場面の差異そのものについて様々な解釈がなされてきた²⁷。作品中に見られる場面のコントラストは、近松の世話狂言においても見ることができる。二の替狂言が御家騒動→廓場→御家騒動という大きく分けて三つの構成を持つのに対し、心中物は道行を橋渡しとして「日常の世界」と「心中者二人だけの

27 マリエリ(1973)は、牧歌の中心的な思想として「複雑さを逃れて単純さを求める探究」であるとして、「宮廷」から「田園」へと逃れる逃避そのものに、観客と登場人物とが共有する問題点を指摘する。同様に、西原はこうした牧歌における二項対立について、「自然の風景や羊飼いの生活が描かれる森の場面は、権謀術数のうごめく宮廷の場面とは対極をなしていることから、宮廷社会または都会生活にたいする批判的視点を潜在させている。」(西原 2008 : 152) と述べる。

世界」という、大きく分けて二つの場面しか持たない。坪内は『心中天の網島』を「義理と情との衝突より起る悲劇」(坪内・網島1900:177)とし、こうした近松の世話物を義理と人情の葛藤という形で分析した。これに対し田口は世話物だけではなく歌舞伎作品全体に「恥と情」という二つの価値観が基調となっていることを指摘する(田口2011:13)。

今回分析した歌舞伎作品において見ることが出来る二つの場面の対照を、例えば「知性」と「情念」、「複雑」と「単純」のような言葉で記述することや、こうした構造の在り方を芸能の発展史の中で説明することが本稿の目的ではない。ただ、元禄期までの物語や芸能の蓄積の中から、おそらくは観客の嗜好を反映する形で、この二つの異なった趣旨を持つ場面が選択されたその事実を、本稿は提示するのみである。本稿が議論の俎上に置きたいのは、この二つの場面が並列的に並べられることによって観客の側に発生する意味である。この二つの場面のコントラストそのものに、これまで看過されてきた、元禄歌舞伎の物語の意味があったのではないだろうか。つまり、片方が人の情念を見せる時、もう一方が御家騒動でなければならない構造的な理由があったのではないだろうか。

さらなる論の深化を後日に期したい。

<参考文献>

- 赤間亮. 1998「歌舞伎の出版物(一)上演出版物」鳥越文蔵・内山美樹子・渡辺保編『歌舞伎文化の諸相』岩波講座歌舞伎・文楽 第四巻、岩波書店
- 大塚英志. 2008『ストーリーメーカー 創作のための物語論』アスキー・メディアワークス
- 歌舞伎評判記研究会編. 1973『歌舞伎評判記集成 第二巻』岩波書店
- 歌舞伎評判記研究会編. 1973『歌舞伎評判記集成 第三巻』岩波書店
- 歌舞伎評判記研究会編. 1976『歌舞伎評判記集成 第十巻』岩波書店
- 郡司正勝.1990『郡司正勝刪定集 第一巻』白水社
- 小西甚一. 1993『日本文学史』講談社学術文庫1090、講談社
- 佐々木久春. 1962「近松歌舞伎の戯曲的構造—お家物について—」『文芸研究』41号、8月、33—43ページ
- 守随憲治. 1976『守随憲治著作集 第一巻』笠間書院
- 白方勝.1996「(1)近松門左衛門 諏訪春雄・菅井幸雄編『近世の演劇』講座 日本の演劇4、勉誠社、172—177ページ
- 諏訪春雄.1997「歌舞伎の作劇法」阪口弘之編『近世演劇を学ぶ人のために』世界思想社、207—218ページ
- 田口章子.2011『歌舞伎から江戸を読み直す—恥と情—』吉川弘文館
- 武井協三. 1997「Ⅱ若衆歌舞伎・野郎歌舞伎」鳥越文蔵・内山美樹子・渡辺保編『歌舞伎の歴史 I』岩波講座 歌舞伎・文楽 第二巻、岩波書店、35—55ページ

- 近松全集刊行会編纂. 1989『近松全集 第15巻』岩波書店
近松全集刊行会編纂. 1990『近松全集 第16巻』岩波書店
近松全集刊行会編纂. 1990『近松全集 第16巻 影印編』岩波書店
坪内雄蔵・綱島榮一郎. 1900『近松之研究』春陽堂
鳥越文蔵. 1991『元禄歌舞伎攷』八木書店
鳥越文蔵 他校注・訳. 1998『近松門左衛門集②』新編日本古典文学全集75、小学館
鳥越文蔵・内山美樹子・渡辺保編. 1997『歌舞伎の歴史Ⅰ』岩波講座 歌舞伎・文楽 第二巻、岩波書店
西原幹子. 2008「エリザベス朝パストラリズムの諸相：As You Like Itにおける「アーデンの森」をめぐる」『沖縄国際大学外国語研究』11巻1号、3月、149-160
服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編. 2000『歌舞伎事典』平凡社
プロップ、ウラジミール. 1987『昔話の形態学』叢書記号学的実践10、北岡誠司・福田美智代訳、白馬書房
ボグラー、クリストファー. 2002『神話の法則—ライターズ・ジャーニー—』夢を語る技術シリーズ5、岡田勲・講元美香訳、ストーリーアーツ&サイエンス研究所
正木ゆみ. 1997「Ⅲ元禄歌舞伎〈上方〉」鳥越文蔵・内山美樹子・渡辺保編『歌舞伎の歴史Ⅰ』岩波講座 歌舞伎・文楽 第二巻、岩波書店、57-78ページ
マリネリ、ピーター. 1973『牧歌』文芸批評ゼミナール15、藤井治彦訳、研究社
松崎仁. 1979『元禄演劇研究』東京大学出版会
松平進. 1997「演劇と絵画—役者絵と絵本—」阪口弘之編『近世演劇を学ぶ人のために』世界思想社、159-172ページ
レヴィ=ストロース、クロード. 1977『構造人類学』荒川幾男訳、みすず書房
和田修. 1992「〈資料翻刻〉金子吉左衛門関係元禄歌舞伎資料二点」鳥越文蔵編『歌舞伎の狂言』八木書店、337-461ページ