

# 元禄歌舞伎作品における勝者と敗者の人物像

—「悪人」の人物造形を中心に—

矢野輝明

はじめに

より多くの鑑賞者を得ることがそのまま収益につながる商業作品の場合、理解が容易であること、言い換えれば「わかりやすさ」が求められることは論を待たない。特にその制作に多額の費用が発生する映画やアニメ、テレビドラマなどの場合、制作費が高騰すればするほどその傾向がより顕著なものとなることは明らかである。

作品中で示される善人と悪人の差異が明確であり、最後は善人が勝利するという物語は、こうした商業作品の持つ「わかりやすさ」の代表的なものとして語られることが多い。時に「勧善懲悪」とも呼ばれる特徴を持つ作品は、古今東西あまねく見ることが出来る。ただ、余りにありふれているためか、この概念に関して正面からとらえた論を見出すことはできなかつた。

高田明典はガダマーの「再生産的解釈」の概念を敷衍させて、ある作品が受容者に訴求 (appeal) する時、受容者の「内部」に存在する何らかの心的構造と『相同』の構造<sup>②</sup>が作品中に

含まれることを指摘する。

高田の言う通り作品と観客の深層に相同性があることが観客への訴求の要因となると仮定した場合、物語において勝者と敗者となるこの両者の人物造形の為され方は、観客の内面において肯定、及び否定されている概念と相同の関係にある可能性が高いと言えるのではないだろうか。

本論で対象としたのは元禄期を中心に上方で上演された歌舞伎である。

「芸能の商品化」という命題を示した守屋毅は、従来一部の特権階級に占有されていた芸能が、都市化に伴う「余暇」の出現と教育水準の向上を背景に「興行」という形で一般の町人に開放された元禄期を芸能史の転換期であると位置づける<sup>③</sup>。当時の歌舞伎作品は、一年間に何本もの新作を上演することを前提として、高度に細分化された職掌を持つ「企業」によって制作されていた。現代のコンテンツ産業がそうであるように、当時の歌舞伎はその制作・流通・消費の各段階で多くの人員を必要とする、一つの「産業」として成立していたと言うことができよう。

上演年	上演月	興行の種類	題	備考
元禄六年度	春		仏母摩耶山開帳	
元禄八年度	一月		今源氏六十帖	
	九月～十月	二の替	けいせい阿波のなると 水木辰之助熊振舞	
元禄九年度	十一月	顔見世	姫藏大黒柱	
元禄十年度	七月	盆興行	大名なぐさみ曾我	底本が不明
		盆興行の次上演	百夜小町 夕ざり七年忌	上・下幕
元禄十一年度	一月	初狂言	上京の調始	欠丁あり
	二月	二の替	けいせいとどざくら	欠丁あり
	四月		一心二河白道	
元禄十二年度	一月二十四日	二の替	けいせい仏の原	
	七月十五日	盆興行	つるがの津三階藏	欠丁あり
	十月	暇を狂言	あみだが池新寺町	
元禄十三年度	十一月	顔見世	福寿海	
	春	二の替	けいせいぐぜいの舟	存疑作
元禄十四年度	一月	初狂言	御曹司初言詣	存疑作
	春	二の替	けいせい富士見る里	存疑作
元禄十五年度	十一月十四日か	顔見世	新小町栄花車	
	二月二十八日	二の替	けいせい壬生大念仏	
		三の替	女郎来迎柱	
	秋	三の替	壬生秋の念仏	存疑作
元禄十六年度	五月か	二の替	けいせい三の車 からさき八登屏風	
宝永元年度	十一月か	顔見世	吉祥天女安産玉	
	十一月か十二月	間の替	春目仏師枕時鶴	欠丁あり
宝永二年度	五月か		本曾海道幽霊敵討	存疑作
	夏か		顔城金龍橋	
不明			けいせい若むらさき	欠丁あり

図表①対象作品上演年表

(中略)個性的なわけではなく、とりたてて魅力的なわけでもなかった<sup>⑤</sup>。と言う通り、戯曲に登場する敵役の在り方はそれほど評価が高いものではなく、役者の芸から切り離して言及されることもあまりなかった。

また、元禄歌舞伎においては「勸善懲惡」的なプロット、キャラクターの人物造形が当然だったためか、その概念そのものには言及されない傾向にあった。登場人物の善悪に関する先行研究は、主として個々の役者の演技や役柄の発達等にその言及が集中している<sup>⑥</sup>。

本論は、こうした元禄期の上方歌舞伎の物語を記した絵入狂言本のうち、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三〇作品を対象に、その絵入狂言本の中で描かれる勝者と敗者の人物造形の在り方を整理し、その人物造形がいかにして当時の観客に訴求したかについて考察するものである<sup>⑦</sup>。

### 一 元禄歌舞伎に登場する「悪人」の人物造形

従来指摘されてきたとおり、元禄期の歌舞伎は似通った物語が数多く演じられてきた。『三ヶノ津浅間嶽二の替芸品定』(享保十六年刊)では当時の御家騒動の仕組について「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」と記述する。

以前、こうした「継母」や「悪家老」と言った「悪人」の登

同時に元禄期の歌舞伎は原初の形態である舞踊から、戯曲へと変容するその過渡期であった。劇団が狂言作者を雇い入れ始めたのもこの頃で、当時の観客の嗜好をその戯曲に反映させようとする試みがなされていた時期であったと言えよう。

武井協三は「敵役の発生は、『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、重要事項と言えよう」と、歌舞伎が戯曲性を確立するためには「敵役」が重要な位置を占めたことを指摘する。ただ、井上伸子がこの頃の敵役について「立役を引き立てるだけの、主役の位置を得ることのない、単純な悪が期待されていたにすぎず

第一幕		第二幕		第三幕
北国 街道筋	梅永刑部館門前	さる大名の下屋敷	三國揚屋柏原内	介太夫屋敷
「悪人」の登場する場面	「忠臣」及び「正義」の逃亡 乱闘 策略の露見 文蔵(主人公)の追放 策略(介太夫の装束と磨刀の露見)	「忠臣」及び「正義」の逃亡 乱闘 策略の露見 策略(王君のまじし討ち)	「忠臣」及び「正義」の逃亡 乱闘 策略の露見 策略(今川と再会) 文蔵(娘城若むらさきと戯れる) 文蔵が今川と再会 女郎屋主人が娘城今川への思いを吐露する	「二班おさまる梅永の家」(本文引用) 文蔵は介太夫をみる 文蔵が娘の愛人であることを知った介太夫が磨永帯刀を切る 乱闘 介太夫、相手がだれかに気がかずに自分の襟巻を切る
「悪人」の登場しない場面	策略(にせの手紙) 策略の露見	竹姫が極刑の余り奥州に寄り移る 文蔵とおうしうが闘みあう	今川が父の敵であることがわかり、二人は泣く泣く別れる 文蔵と今川と仲直り 文蔵、娘城(さつまと戯れるのを今川にみつか、娘城むらさきと戯れる) 文蔵が今川と再会 女郎屋主人が娘城今川への思いを吐露する	終踊り
「悪人」の登場する場面	「悪人」の登場する場面	「悪人」の登場する場面	「悪人」の登場する場面	「悪人」の登場する場面

図表②『けいせい仏の原』における「悪人」の登場と不在

場と不在が、物語にどのような影響を持つかについて調査をした。その際明らかになったのは、こうした悪人の登場する場面は御家騒動に関連を持ち、その場面と場面の間に特定の連続性が見られる点であった。一方、悪人が登場しない場面についてはそのほとんどが登場人物間の恋愛を描写する場面となっており、濡れ場や口説きが御家騒動に関連するプロットの進行を停止する形で細かく挿入されていることが分かった(図表②参照)。

言い換えれば、元禄歌舞伎の物語は場面間に連続性を持つ御家騒動に関連する場面と一つ一つの場面に連続性を持たない登場人物の色恋を描く場面から成り立っている。そして、この連続性を持つ御家騒動の場面のほとんどに悪人が登場することから、先ほどの武井の引用にあった通り、歌舞伎の「ドラマとしての深化」と「敵役の発生」は強い関係性を持ったと考察した。

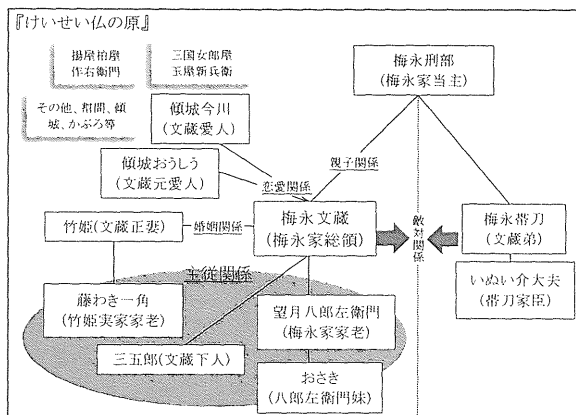
また、この研究では御家騒動に関連する場面には以下のようなシークエンス構造が認められたことを述べた。

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悪人の死(御家の復興)

以下では、この「御家騒動のシークエンス」から元禄歌舞伎の代表的な作品とされる『けいせい仏の原』を例に、これらの場面に見られる「悪人」の在り方を見て行きたい。

『けいせい仏の原』の登場人物であるが、ここでは主人公との関連性を元にその相関関係を図表③にまとめた。上の図表はここで主人公と敵対関係にある登場人物である梅永帯刀とその家臣いぬい介大夫が登場する場面をまとめたものである。

まず、①策略と②策略の露見について。悪人は御家の横領を



図表③『けいせい仏の原』人物相関図

目的として主人公やその忠臣を陥れようと、何らかの策略、評判記の言葉でいう「ちりやく(智略)」を廻らせ、そしてそうした悪人による「智略」は通常主人公の忠臣によって見破られる。

『けいせい仏の原』では、図の中に記載したとおり「悪人」によって三回策略が試みられ、その都度忠臣にその策略が見破られている。一度目が主人公の許嫁への偽の去り状であり、そのために許嫁の家臣と主人公の実家の家老が仲たがいをす。二度目が、悪人の一人が変装して主人公に借金の返済を迫り、

これを別の悪人が主人公の父親に讒言する。これが主人公の御家追放の直接的な原因となる。三度目の策略は、悪人が主人公の父親をだまし討ちにして、その上で主人公の許嫁と結婚して御家を横領しようとするものである。

この『けいせい仏の原』に見られるように、悪人が御家横領を謀る際、その企ては手紙による離間や変装等で主人公とその係累をだますことで行われる。図表④は対象とした三〇作品で悪人が御家横領の為に御家横領の種類である。ここでも見られるように、夜陰に乗じて主人公の暗殺や外部の勢力と結んで御家を侵略する等の直接的な方法はとられず、悪人は彼ら自身の智略を使って御家横領を企てていることがわかる。

次の戦闘の場面は、主人公の忠臣が悪人による何度目かの策略を見破ることをきっかけに始まる。

『けいせい仏の原』では悪人によってなされた二度目の策略の際、変装した悪人いぬい介大夫を不審に思った、主人公の実家梅永家の家老である望月八郎左衛門がその変装を見破ることから戦闘が始まる。

八郎左衛門みて「是、玄蕃こなたは一角といふ子があると聞いたが、その子の顔を見知ってか」玄蕃聞き「人として我子の顔を知らぬといふことがあるか」と笑ふ。「これは尤もじゃが、して主君竹姫のお顔を見知ってか」「まだたわけをつくす。主の顔を知らぬ家老があるか」といふ。八郎左衛門おかしがり「やい、玄蕃の誠の子一角はここにいる。主君竹姫様はこれじゃ」と言えば、「扱はたばかられ

策略の種類	各作品における例	登場する数
変装	御家の総領息子に変装して、その夫人と関係を結ぶことで御家乗っ取りを図る（『今源氏六十帖』『水木辰之助儀振舞』『けいせい壬生大念仏』） 御家の主君に化けて、息子やその忠臣を追放しようとするもの（『仏母原耶山開帳』『今源氏六十帖』）	10
離間・説言	総領息子に借財があると偽る（『けいせい仏の原』） 御家の娘が不義を働いたとして身柄の引き渡しを要求する（『けいせい富士見里』） 総領息子とその御台が実の兄弟であると偽り、離間を促す（『新小町栄花車』）	8
文書のねつ造	総領息子が御台を離縁することを告げる手紙をねつ造（『水木辰之助儀振舞』『けいせい仏の原』） 主人公の謀反を示す手紙をねつ造（『御曹司初實話』）	7
だまし討ち	悪人が主人公やその係累の謀殺を謀るもの（『けいせい仏の原』『新小町栄花車』『女郎来迎柱』『けいせい三の車』『傾城金龍橋』）	5
調伏	悪人が主人公やその係累を調伏により殺そうとするもの（『水木辰之助儀振舞』『けいせい富士見里』『傾城金龍橋』）	3
その他	悪人同士の内通（『福寿海』）、窃盗（『けいせい富士見里』）	2

図表④悪人の策略の種類

し」と腹を立て「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。」と切って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、竹姫の御供し屋敷へこそはかへりけり。（『けいせい仏の原』）

ここでは文蔵の弟帯刀が御家横領を目論み、介太夫に許嫁の実家の家老藤わき玄蕃に扮装させて文蔵に借金を払うよう求める場面があった。ただ、その場にはたまたま許嫁の竹姫と玄蕃の息子である一角が居合わせており、引用部では八郎左衛門が玄蕃に扮装する介太夫と竹姫・一角を引き合わせて介太夫の扮装を見破るというところが行われている。ここで見られるように悪人の策略を見破る在り方は多種多様であるが、いずれの場合も忠臣が見破るという点では一致している。

御家横領を謀る悪人は忠臣に切りたてられる。ここでの「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」という表記に見られるように基本的にこうした乱闘の場面は忠臣の強さを強調する描写が多い。悪人は手下を呼ぶが忠臣は二・三人でこれに対峙し戦闘に勝利する。

彦六は心安しと大太刀振って、大勢をまくりたて、蜘蛛手加久繩十文字、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（『けいせい壬生の大念仏』）

これは別の作品の例であるが、同引用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子が描かれる。

これは他の作品でも同様で御家騒動を謀る悪人は忠臣に切りたてられ、対象作品中では忠臣と悪人との一騎打ちの場面や忠臣より強い悪人というものは見られなかった。

また、先の『けいせい仏の原』の引用に「帯刀下知をなし、入り乱れて戦いしが」という表記があるが、多くの場合御家の家中は悪人の側についており、それがために忠臣がその場面で悪人に勝つにもかかわらずその場を退くという表記が見られることが多い。

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（『けいせい阿波のなる』）

そちたちは手おひゐる。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（『壬生秋の念仏』）

ここで見られる「一家中は兵ご（悪人）に一味したれば」、「皆屋敷一味なれば」という表記に見られる通り、多勢を占める悪人の一味に対し主人公やその御台・忠臣は家中において少数派となっている。主人公にとって多勢に無勢の状態であることが、劇開始時点において前提となっていたことがうかがえる。最後、悪人は主に忠臣に討たれる。これにより御家騒動が終結して劇は大団円を迎える。

文蔵八郎左衛門しのび入、介太夫と戦ふを、今川かけ出様子を□たれば介太夫はつと驚き「むこ殿□し□いで悪事をした」と嘆く。かかゝ所へ、帯刀来るを、介太夫たばかり

取つてふせ刺し殺し、「扱文蔵殿、某を切給え」といへば「親の敵覚えたか」と大刀の刀背□て打真似し、「さあ敵は討つた」と「おうしうは、竹姫一角、もろとも来り、皆々つきせぬ縁也と、介太夫へも礼儀をのべ、二度おさまる梅永の家（『けいせい仏の原』）」

この『けいせい仏の原』では梅永帯刀の家臣であつたいぬい介太夫が、その娘今川と主人公文蔵と恋仲であることに気づいて帯刀を殺すという趣向が用意されている。ただ、このように途中で改心する悪人は、今回調査の対象とした作品では、本作の他は『あみだが池新寺町』にしか登場せず、それほどありふれたものでもなかつたらしい。

ここまでで見てきた悪人の登場する場面を総合すると、以下の事が言えよう。

まず、悪人は武力ではなく策略を以て御家横領を企てること。次に御家の主人公・忠臣以外の物が全て悪人に味方をするという表記がある事から、その戦いが多勢に無勢で描かれること。また、その乱闘の場面や悪人が討たれる最後の場面でも、あつさり忠臣などに打たれることからそれほど悪人は強くないこと。これらの点が指摘できよう。

一方、評判記はこれら悪人を演じる役者をどう評するか。

主人公やヒロインを演じる「立役」や「若女方」に比べて悪人を演じる「敵役」や「花車方」に関する評判記の表記は格段に少ない。憎らしい悪人らしさを表す「にくげ」である様をほめる表記があるほかは、他の役柄と同様に個々の演技について

の言及が過半を占める。ただ、こうした表記を子細に見ると悪人の演技の中でどういった点が鑑賞の対象となっていたかが見えてくる。

まず、前出『仏の原』で梅永帯刀、いぬい介太夫を演じた三笠城右衛門と藤川武左衛門の評を見てみよう。やはり『仏の原』が大当たりした演目であることもあり、この翌年元禄十二年刊行の『役者口三味線』には敵役を評するに足るはかなりの紙面を二人の評に割いている。

わけて當二のかはり文蔵弟帯刀になつて、助太夫と心を合せ、二千石のせうのちりやく、兄のまへにて助太夫をきめるいきほひ、誠らしうして、どこやらに一つのやう成所を、して見せらるゝ事、是助太夫とちりやくじやと、いはずに見物に少しづゝの思ひ入にて、のみこまさるゝ所、よくよくこなれ給はずば、あれ程には参るまい(『役者口三味線』三笠城右衛門の条)

まず、三笠城右衛門の評にある「ちりやく」という言葉に注目したい。前項で見てきた御家横領を目的とした悪人の企ては、「ちりやく(智略)」という言葉で評判記に登場する。以下は、悪人が劇内で行う「智略」に関する評判記の言及を評判記の発行年の古い順に並べたものである。

①今どきはしぐみによって、悪人がたもやつし事をする程になくは上手とは申さぬぞ(『役者口三味線』、小野山

宇治右衛門の条)

②ちりやくにみかどと成、花ぞのほれしとそばへより、御りんしを取る思ひ入よし(『役者談合衛』(元禄十三年刊)、松永六郎右衛門の条)

③やつしをかねての悪、悪をこめてのぬれ、目づかい思入みぶり立ふるまい、さりとは御功者ほどありておもしろし(『役者二挺三味線』(元禄十五年刊) 藤川武左衛門の条)

④二の替は似せ民彌、實名ぬいの丞になられ、かつ姫をたばかりむことなられ姫たはふれに、うたかはしき詞の端を開て、きみわるがるゝ思入よし(『役者二挺三味線』三笠城右衛門の条)

⑤城右衛門殿は、當風のやつし悪人方といふもの也。此人は古風めきたる所はあれ共、侍らしく實悪の方大きによし(『役者一挺鼓』(元禄十五年刊) 藤川武左衛門の条)

前出の図表④にあるように悪人に行われる策略の中で最も多く見られる方法が変装であった。

評判記もこうした変装について言及しており、例えば、引用部①に見られるように「敵役」を演じる役者にとって「やつし事」を演じることが必要であることが述べられている。また、引用部③において藤川武左衛門をほめる際に「やつしをかねての悪」という表現が使われていることや、⑤において三笠城右衛門を「當風のやつし悪人方」と呼んでいることから、劇中

の変装ということがこの頃の敵役に求められていたようである。また、引用部②に「ちりやくにみかどと成」とあるように変装することが御家横領をするための「智略」の一環であったことが評判記の作者にも認識されているようである。

こうした変装で最も有名な例は御家を追い出された主人公が馴染みの遊女に紙子姿で会いに行く「濡れのやつし」である。だがこれら悪人が御家を横領する目的で行う「やつし」は、これまで注目されてこなかった。

次に『仏の原』で悪人介太夫を演じた藤川武左衛門の評をみてみよう。

ことに佛の原の狂言に、しらがかづらをかけて、助太夫といふらうにん、子を思ふ心のやみにまよひ悪道にくみし、老人の敵がたようしめさるゝ、四ばんめのつめに、善心へ立かへり、因果の道理をわきまへ、とくしんせらるゝ所、大ていの敵役のならぬ所（『役者口三味線』藤川武左衛門の条）

実際に物語中悪人が改心する作品は今回対象とした三〇作品のうち二作品しか見出すことが出来なかった。ただ、悪人を演じる役者には『けいせい仏の原』の介太夫のような善と悪の両方の部分を持つ人物を演じることが求められたらしい。以下評判記にある記述を敵役と花車方の別でまとめた。

#### 敵役

①善より悪へうつり、悪心かへつて善人と成は、敵がたのならひ、どちむきにもあたりよきを、此道の名人とす（『役者談合衝』小野山宇治右衛門の条）

②去年中は、望月八郎左衛門に悪を見あらはされ、とくしんをするかと思へば、むしばらのおこるやうに、又悪心になられたよし承る（『役者談合衝』藤川武左衛門の条）

#### 花車方

③當代くはしゃがたのかいさんも、けいば事もうわべうつくしう、まわたでくびをしめるやうに、まま子をとめる事上手（『役者口三味線』小勘太郎次の条）

④舞拍子ごと能、きつそうにうはにして、内心のおそろしき所を、めつきにて見物へしらさるゝ、わかいくはしやがたの随一（『役者談合衝』玉川千之丞の条）

⑤當二の替り、ふた村長者の後室妙れんと成て、おもてに誠をつくり、内に悪心こりかたまつたるてい出来ました。是外面似（ぼさつ）内心女夜叉とある。経もんの心にかなへり（『役者略請状』（元禄十四年刊）小勘太郎次の条）

引用部①からは、善と悪を行き来する登場人物を演じることが「敵がたのならひ」とされており、さらに「此道の名人」となるには、善と悪の両方で質の高い演技をすることが求められていたことがわかる。



また「継母」など女の悪人を演じる「花車方」の役者の評を見ても、「うわべうつくしく」「内心の恐ろしき所を、めつきに見物へしらさるゝ」「おもてに誠をつくり、内に悪心こりかたまつたるてい」と内に秘めた悪心がおもてに現れない悪人という複雑な演技が求められていたらしい。

ここで見られるように善人のようで実は悪人であるという二面性や善から悪、悪から善への変化を演じることが当時悪人を演じた役者には求められていたものと思われる。そして、それは悪人がやつし事、つまり舞台上での変装を演じることが求められていたこととつながりがあるように思われる。無論、悪人は「敵役」や「花車方」の特定の役者によって演じられていたため、いくら舞台上で変装したとしても観客の目から見ると、誰が悪人であるかは明らかであつただろう。ただ、虚構の中にある登場人物の目線から言えば、どの人物が悪心を持つかは外見からは判断しにくいということが指摘できよう。

## 二 元禄歌舞伎に登場するその他の男性登場人物

では「悪人」として登場する他の男性登場人物の在り方はどうか。

図表⑤は、前出の悪人の登場と不在の図において示した物語上の各出来事において、主要な登場人物のうちどの登場人物が登場するかについて示したものである。

グレースケールで示した箇所は悪人の登場する箇所であり、前項で述べた通り悪人の登場する箇所は主として御家騒動に関

連のある場面となっている。

ここで注目したいのは忠臣の登場が、悪人の登場する場面とほとんど重なることである。第一幕「梅永刑部館前」の冒頭で悪人が登場せず忠臣だけが登場する場面があるが、これも悪人が偽の手紙を使って許嫁と主人公の仲を裂こうとした結果であることを考えると、御家騒動に関連する場面であると言つてもいいだろう。

もう一点注目をしたいのは、主人公の登場の場面である。図表⑤に見られる通り「さる大名の下屋敷」の前半と「三国揚屋柏屋内」において悪人は登場しない。前者では主人公文蔵が以前馴染んだ遊女と偶然の再会を喜び合っているところへ、主人公の許嫁が登場し、主人公に怪気する場面となっている。後者は「揚屋」とあるようにに遊郭を背景とした場面であり、ここで文蔵は今の馴染みの遊女と再会して痴話喧嘩等を繰り広げる。こうした廓を背景とした主人公と馴染みの遊女との口説や濡

		第一						第二						第三	
		北国街道筋	梅永刑部館前	さる大名の下屋敷				三国揚屋柏屋内			介太夫隠敷内			丹宮寺如来堂山間帳の場	
悪人	いぬい介太夫	○													
	梅永帯刀														
忠臣	梅永家老猿月八郎左衛門	○	○												
	藤わき一角														
新嫁	文蔵下人あほう三五一五郎								○	○					
	立花主計娘竹姫	○	○												○
主人公	梅永家総領梅永文蔵								○	○	○	○			
愛人	頼城おうしう														○
	頼城今川(介太夫娘おせん)	○													○

図表⑤『けいせい仏の原』における人物の登場

れ事が観客に受けたことは従来より指摘されている。

『けいせい仏の原』では、例えば「梅永刑部館門前」と「介太夫屋敷内」で主人公と悪人が同時に登場する場面があるが、これは元禄歌舞伎では比較的例外であるらしい。例えば、『仏母摩耶山開帳』や『水木辰之助饞振舞』では、悪人と主人公の登場する場面に重なりがなく、他の作品についても悪人が登場する場面において主人公の登場することはまれである。こうした点から考えると御家騒動に関連する場面と主人公が登場する場面は明確に峻別されていたことがうかがえる。

話を主人公とその忠臣に戻すと、これらの登場人物と悪人の人物造形の差異は、観客への訴求を考えた場合重要な事柄であるものと思われる。以下では忠臣・主人公の人物像について、狂言本と評判記の表記を元にまとめた。

忠臣が悪人の策略を暴く役回りをすることは以前見た通りである。また、戦闘時は多勢に無勢であるのにもかかわらず、悪人は忠臣の活躍により追い払われる。

ここまで見てきたとおり、忠臣は基本的に文武両道の人物として描かれおり、立役・若衆方のいずれの役者がこれを演じるかによってその人物造形に多少の違いが生じるものの、基本的には悪人と同時に登場し、御家騒動において主要な役割を演じる。言い換えれば、「御家騒動のシークエンス」を維持することが忠臣が持つ主要な物語上の機能であり、その人物造形もこうした機能が前提となっていたものと思われる。

では評判記は忠臣を演じる役者をどう評しているか。

以下は、『仏の原』で家老望月八郎左衛門を演じた柴崎左衛

門と『けいせい壬生の大念仏』で三宅彦六を演じた中村四郎五郎の評である。

口上身ぶり思慮分別（中略）文武両道にたつせしゅうしとは、ふるかねかいがみてもねうちをする也。（中略）武道一通りにて、家老職望月八郎左衛門がよくあたりました、やつしぬれごとは、太夫本坂田氏のゑものなれば、此かたへゆずり。此人はたゞ武道であてらるれば、他に申し分はござらん（『役者口三味線』柴崎林左衛門の条）

武道のいきごみ、身ぶり物ごし其ままたうつされ（『役者二挺三味線』中村四郎五郎の条）

主人のために禿をころしてかねをとらるゝ所（中略）扱女房にあふて（殺した禿が）我子と聞てのうれい大きによし。（中略）金せんぎの時、民彌に踏まれて、娘の事を言ひ出し給ふうれのうつり、道しばがじがいをとめらるゝ詞に、死なふならば私なれ共、まだ此上にかやうの恥辱を取ても、今一度民彌殿を代にださんとの一言、耳に徹して尤もに存る（同中村四郎五郎の条）

まず、第一の引用部に「思慮分別」「文武両道」という言葉があるが、こうした点は狂言本の表記からもうかがえる。

また、柴崎林左衛門の評に「この人はただ武道であてらるれば、他に申し分はござらん」と武道事をほめる表記があり、同

様の表記は中村四郎五郎の評にも見られ、忠臣を演じる立役の評に共通している点である。

また、『けいせい壬生の大念仏』で誤ってわが子を殺害してしまう忠臣三宅彦六を演じた中村四郎五郎の評には、その嘆き悲しむさまを「うれい大きによし」とほめる記述がある。この他の作品では『けいせい富士見る里』や『傾城金龍橋』に、主君の為に自分を犠牲にする忠臣が登場するが、例えば、引用部にあるように「此上にかやうの恥辱を取つても、今一度（主人公の）民彌を代にださんとの一言、耳に徹して尤も」というように、忠臣を演じる立役の評には武道事だけではなく「うれい」や「義理」といった実事を評価する言説が多く見られる。一方、若衆方の表記は概して「きりやう（器量）」に関する言及が多い。

第一長口上さつはりと、けつまずきなく、ことにこなれたげいでござる。大坂よりおかへりなされて、おかほにおつやも出まして、御きりやうよほどしあげられました。（『役者口三味線』村上竹之丞の条）

御きりやうもよほどようござる。はじめてには、げいも大かたになさるる。（『役者口三味線』花崎大十郎の条）

万事利発によくさばくゆへに、おのずから御出入の物迄も、御家老御家老とてはやす、大料の若衆あり（『役者二挺三味線』小野川宇源次の条）

當二の替りに家老新太郎と成つて、民弥やしきへ使者に來られ、手かけおみつ綱よりおりるを見付らるる眼の働き、身の取り回しどうもいはれぬ（同小野川宇源次の条）

第一そちは口跡がよくばよからふに、今少しかひなし。きりやうの分は誰に見せても、はずかしうはないなあ（『役者二挺三味線』山下小才三の条）

ここで「きりやうよほどしあげられました。」「御きりやうもよほどようござる。」「きりやうの分は誰に見せても、はずかしうはないなあ」と若衆方の評にはその容色に関するものが多く、演技に関する論評が立役に比べて極端に少ない。

この頃の若衆方の第一人者と言ってもいい小野川宇源治は、『けいせい壬生の大念仏』で家老こほり新太郎を演じる。宇源治はこの作品の終幕部において百姓に扮装して船で逃亡を図る悪人の正体を暴き、この二人を一人で倒すと言う重要な役回りを演じるが、評判記はこの宇源治の演技について全く触れていない。

立役が演じる忠臣のもう一つの違いは女性登場人物にもてることだろう。『一心二河白道』では若衆の演じる若侍を見て、腰元衆がはやし立てると言う場面がある。

然る所へ三木の丞よし長、当世のたて若衆、熊谷笠に大小さし、下人弥太郎共につれ、滝の下を通らるる。腰元共是を見、「よう、若衆様、見事見事、お笠を取お顔がみ

たい。」と口々にいへば、弥太郎は「苦しうござりませぬ。笠を御取りなされませ。」三木の丞笠を取り給えは、腰元共は「よう、取申たは取申たは」といへは（『一心二河白道』）

ここに登場する三木之よし長を演じる役者は役人替名によると大和川甚之介という若衆方である。この場面に「よう若衆さま、見事見事。お笠を取お顔がみたい」と言う腰元衆の台詞からもうかがえるように、若衆方は容姿がすぐれており、それがために女性に慕われているということらしい。

以上見てきたことをまとめると、主人公の忠臣は御家騒動に関連のある場面に登場し、その物語中の行為の多くは悪人の行為に対応する形で成される。評判記では忠臣を演じる役者の役柄によって、その表記に違いが見られる。ただ、御家騒動に関連する場面については役者の役柄の違いがその登場人物の行動に反映されることはほとんどなく、一様に思慮分別の備わった文武両道の人物として描かれている。

一方、主人公はどうか。

前掲の図表⑤にあるように、主人公は基本的に御家騒動に関連のある場面では登場しない。

主人公の人物造形についてはこれを演じる役者自体が限られていることもあり、これを演じる坂田藤十郎、大和屋甚兵衛らの演技と関連して語られることが多い。その演技は「やつし事、ぬれ事、口説事が演じられ、長ぜりふや『当和』といわれ即興的なせりふをおりませる話芸が發揮され、和事芸の滑稽

味が観客に受けた」とされている。

物語中の主人公の行動も、笑いや女性の登場人物との交歓が基調となっている。こうした点については、既に多くの場所ですべられているために多くは触れないが、例えば『仏の原』では、第一幕「さる大名の下屋敷」の場面の冒頭において屋敷を追い出された文蔵が「紙子」の単衣をまとい、大名の下屋敷に忍び込み、腰元との掛け合いの中で鏡餅や御神酒を盗む場面や、その後突然現れた悪人から命からがら逃れる場面は、絵入狂言本や評判記の表記などから可笑味が前提となっていたことがうかがえる。また、それ以外の主人公が登場する場面では、第一幕では、前の馴染みの遊女おうしうとの再会や、第二幕では廓が背景となっており、今の馴染みの遊女今川との交歓が描かれている。

和田修は「どれほど家が乱れ、下様の身になっても、否定しがたい若殿としての高潔さを持つ」と元禄歌舞伎における主人公の人物像を評する。事実、主人公である大名の息子を演じるような役者の評判記の表記には「大名めく」「おうよう（鷹揚）」という表記が目につく。

馬の上から訴訟人へのあいさつ、いかにも大名の惣領めいて、世知なる目にはすこしぬけたるやうに見へ待る所が、成程総領の大やうにそたちたるてい、自然とうつり申す（『役者口三味線』坂田藤十郎の条）

眞の大臣めき、一たんおちぶれてからの一躰、物毎こせ

つかずして、またこせつく所をもしぜんとなはらせ、くぜつの身ぶりも誠らしく、うはつかぬ所は、まじりなしの御上手藝也〔『役者談合衝』坂田藤十郎の条〕

扱おちぶれてから（中略）せかずしておちついた、身ぶり、あつはれ大出来〔同坂田藤十郎の条〕

素紙子にてあげやへ来らるゝさま、姿はおちぶれて見ゆれ共、さすがにむかしの大臣そなはりてよし。次に頭巾小袖を着られて、藤枝にあはるゝ所、むかしの紙子姿はなくて、のつしりと打ちついたる大臣、即座にそれそれにうつる事奇妙也〔『役者二挺三味線』坂田藤十郎の条〕

せんぎせらるる所大やうにして大名めきてよしとはほめるへし〔『役者略請状』大和屋甚兵衛の条〕

丸頭巾にはをりのよこ嶋、さながら大臣らしい風俗よし〔『役者御前歌舞伎』（元禄十六年刊）大和屋甚兵衛の条〕

主人公を演じる役者の演技には大名の惣領息子らしく、余りせこつかず、何事があるうともゆつたりと落ち着いた様が好まれたらしい。中でも当時の評判記で最高の評価をうけていた坂田藤十郎については、当時の評判記にある「世知なる目にはすこしぬけたるやうに見へ侍る」という表記や、先ほど見た可笑味のある演技から考えると、少し「ぬけた」人物、言い換え

ば子供のような無垢な人物が演じられたことが予想される。また、山下半左衛門の条には忠臣を演じる時と主人公を演じる時とは演技に明確な違いがあったことが書かれている。

國取りの惣領となられては、その位自然にそなはり、勿体あつてをし立よく、物いひ行跡大やうにして、誠に良将共いひつべき質をうつし、家老となつては廉直仁慈の徳をおさめ、暗君をいさめ、ねいじんをしりぞけ義をたて道をおもんする躰を似せらるるに、さらに似せものと見へず〔『役者万年曆』（元禄十三年刊）山下半左衛門の条〕

「國取りの惣領」を演じる時には、「物いひ行跡大やう」であつたのに対し、「家老」と成つては「義をたて道をおもんする」とあることから、忠臣を演じる際には思慮分別のある忠義の士を演じることが求められたらしい。従来、元禄歌舞伎の主人公像は坂田藤十郎や大和屋甚兵衛といった役者の演技と関連付けられて言及されることが多かった。ただ、ここでの表記に見られる通り誰が演じるかや個々の演目の内容に関係なく、主人公にはある程度固有の人物像があつたものと推測される。

また、元禄歌舞伎においては基本的に主人公の恋愛は劇終盤において必ず成就することになっていたらしい。特に、二の替狂言として上演される傾城事においては、劇終盤悪人が討たれる前後に主人公の馴染みの遊女が身請けされる場面が数多く見られる。

金銀の山を築かせ、太夫のこく遣り手のふじ、あげまきも請け出し、皆打ちつれて帰らるゝは、今の世の大尽也  
〔仏母摩耶山開帳〕

揚屋一家は悦、和州を身請けし連れ帰る。

阿波の鳴門に身はずむ共、君が言葉なたがへぬゆえ、望みのまゝに夫婦と成打ちつれ帰らるゝ。訳よし品よし心中よし。世に又まれな兄弟なり〔けいせい阿波のなると〕

「まこと私は一角が姉いわきと申女也。今川殿を請け出し、おまへに会はせん其ため」といへは、文蔵はよろこびて一まず場を立ち去り給ふ〔つるがの津三階蔵〕

若紫と三座衛門、山路の前と主膳手に手をととり、相聲打連れめでたう屋敷や入給ふ〔けいせい若むらさき〕

こうした表現がなくても、例えば『けいせい仏の原』『吉祥天女安産玉』では、劇の最後に主人公の許嫁・正妻が、主人公と愛人関係にある者と共に登場して舞を舞って終わるという演出がなされていることが狂言本の挿絵からうかがえる。ここに見てきた引用部を含めて考えると、全ての劇において主人公の恋する遊女は御家に加わることが前提になっているのであろう。

この点は、元禄以前からあった傾城賈い狂言の名残なのかもしれない。例えばここに引用した『仏母摩耶山開帳』では、主人公の領地の呉服商が急に正体を現し、主人公の馴染みの遊女

を身請けする金を出す。同様の展開は『つるがの津三階蔵』にも見られる。基本的に主人公の恋愛は成就することになっていったようだ。

こうした点が最も反映されているのは、『けいせい壬生の大念仏』の後日狂言である『女郎来迎柱』の主人公民弥の劇最終盤での台詞かもしれない。ここでは、正妻であるかつ姫に、主人公の馴染みの遊女道芝への嫉妬を捨ててことを宣言させてから主人公民弥は以下のように言う。

「扱恥つかしや、此上はふつりと嫉妬□」「まい、道しば殿と一所においとしがりませふ」とあれば

「すれば心が晴れたか。今より右はかつ姫、左は道しばを置いて、其中にねませふ。両の手にうまい物持ったとはおれが事じゃ。悪人はほろぼす。屋敷へ入り家をおさめふ」と皆打ちつれてぞ帰らるる〔女郎来迎柱〕

主人公は正妻と愛人の両方を手に入れて、「今より右はかつ姫、左は道しばを置いて、其中にねませふ。両の手にうまい物持ったとはおれが事じゃ。」と望むもの全てを手に入れた後、悪人の待つ御家に向かうのである。

白方勝は、『けいせい仏の原』の梅永文蔵やこの高遠民弥をして「色好みの英雄」と評しているが、悪人の策略を暴く知性や戦闘で活躍するような武力を見せないこの頃の歌舞伎の主人公が、唯一他の登場人物に勝る点はこの「色好み」であることのみにあると言つていいものと思われる。

悪人が倒され、御家騒動が治まることで最も大きな利益を得るのは、ふたたび大名の惣領の立場に収まる文蔵や民弥と言った主人公であることは議論の余地がないが、この物語における最大の勝者が最後に手に入れるものが、女であるという点にこの歌舞伎が当時の観客に訴求した要因があるのかもしれない。

### 三 先行及び同時代の悪人像について

では、この元禄歌舞伎に先行する芸能や他の地域で上演された同時代の歌舞伎は、劇中の悪人をどのように描いたか。以下では、元禄期の歌舞伎に大きな影響を与えたことが指摘されている金平浄瑠璃と、これまで見てきた京都の歌舞伎と同時代に江戸で上演されていた歌舞伎の登場人物を見て行くこととした<sup>19)</sup>。

金平浄瑠璃とは万治から元禄にかけて東西で流行した浄瑠璃で源頼光と四天王、一人武者の活躍を背景に四天王一人武者の子供達を虚構し、頼光の弟頼信やその子源頼義を守護して彼らが活躍する様を描いた一群の作品をいう。いずれも源氏の天下を揺るがすような叛乱がおこるが、それを金平の勇、武綱の智によって鎮圧するというものである<sup>20)</sup>。

従前より、金平浄瑠璃に見られる「善悪対立構造」がこれ以降の「浄瑠璃・歌舞伎共に見られる善と悪との対立を基本とした物語」に影響を与えたとされてきた。今尾哲也はこれまで見てきた御家騒動的な構成がその後の芸能において普遍化していくきっかけとして「金平浄瑠璃における天下篡奪を狙う悪人に

よる秩序の紊乱と、金平・武綱の活躍によるその回復という構図<sup>21)</sup>」があったと指摘する。

ただ、悪人の在り方にはこれまで見てきた元禄期の京都歌舞伎と大きな違いがあった。

まず、主人公と対峙するのは「時の権力者に対する謀反人あるいは反逆者<sup>22)</sup>」である。

ちこくあらば、よをくつがえさんと、つねづね諸大名になれしたしみ、時を待ておわせしが、此度まん中ふしの、東国たちのるす、是ぞねがうさいわい、御門をうらみ申さんと、日比ひあわせし、ざい京の諸侍まねきよせ、つがう其せい三千よき、馬物のぐとやういし上を下へとかへしける<sup>23)</sup>（「四天王關破り」）

この引用部に「よをくつがえさん」、「御門（みかど）」をうらみ申さん」とあるように、金平浄瑠璃における悪人は、国家転覆を図る巨悪であり、この点元禄期の京都歌舞伎が架空の大名家内の主導権争いを描いている点と比べると規模が大きく違う。また、源頼光の伝説を題材で登場する化け物を退治する曲も見られ、それが題に反映されている曲だけでも「うじのひめきり」「頼光蜘蛛切」「しめてんどうし」などが挙げられる。

こうした点を総合すると、金平浄瑠璃の悪人は初めから悪人とわかる形で登場していることがわかる。謀反人にしても「むほんのおこせし。ほんまのに入道たゝむねが次男たり。（中略）天下をくつかへし。ちゝほんまの、はしを。きよめ。此ざんね

んのはらさん<sup>(24)</sup>と。」などの人物描写がなされ、その初めての登場の段階で悪人とわかるようになってゐる。

また、こうした悪人に対抗する人物は「きん平がぶたうの程、又竹つながちほうのてい、」(『公平末春いくさろん』)や「たけつなが。けいりやく。きんひらが。ゆふりきゆへ。」(『よりちか二どのぎやくしん』)と繰り返し出てくるように、坂田金平の超人的な力と渡辺武綱の智略が強調される。

元禄期の上方面舞伎との比較で注目したいのは、この武綱の智略である。

一まずらくしやうあられ、かたきに一たんりをゑさせ、重ねてちりやくをもつて、本ぐあいをたつすへし(『天狗羽打』)

みかたふせいに也候へば、力なく、何ぞして君の御命をすくわんと存、ちりやくをめぐらし、やうやう是まで、おちのび候(中略)そうしていくさに及、かなはぬ時は、敵をたばかり、みをまつとうして、をち行事、是長郎が、ぐんほうのおくぎたり、おゝしんびやうしんびやうとぞ申ける(『子四天王北国大合戦』)

この引用部に「重ねてちりやくをもつて、本ぐあいたつすへし」や「ちりやくをめぐらし、やうやう是まで、おちのび候」とあるように、智略は悪人を倒したり、主君を落ち延びさせるという目的の為に、善側の登場人物からなされることが多い。

この点、元禄歌舞伎において智略が御家横領を謀る悪人の側によつてなされるのとは大きな相違があると言つていいだろう。

上方歌舞伎と同様に金平浄瑠璃の影響が指摘されている江戸歌舞伎の悪人像はどういったものか。

まず、元禄期の江戸の歌舞伎は「金平浄瑠璃、説経浄瑠璃などの古浄瑠璃をもとにした、浪漫的、壮大な国家転覆劇が中心」とされているように基本的に王代物が多く見られ、悪人は金平浄瑠璃と同様に国家転覆を図る巨悪であつた。

「まつすぐに言へ、褒美をとらせん」とあれば、「私は仁木入道にたのまれ、此用水かい干し、是より御藏へ通ひ道を掘り申候へて、雲掃の太刀を盗み取候、此太万さへ取申候へば、天下は相違なくうばい取と候、まだござります、又、あの座頭も拵え物、あれは赤松が末流でござり、偽せ盲にて候、是も太宰様、拵へ事にて御座候」(『参会名護屋』(元禄十年上演))

同時期の京都歌舞伎と同様に御家騒動的な構成を持つものの、『参会名護屋』は足利幕府を舞台としており、引用部にある通り、悪心を抱いた正親町太宰之丞が宝剣「雲掃の太刀」を奪うことで天下を奪おうとしている意図があることが明らかにされている。

この引用部に「藏破りや「座頭も拵え物」「偽せ盲」とあるように、京都歌舞伎にも見られたような陰謀めいた企みが散見されるが、役者の演技の型などを鑑みるとこうした智略の応酬そ



のものに重要性があったのではないことがうかがえる。

まず、江戸歌舞伎の場合、立役も敵役もその演技の基礎は「荒事」にあったとされ、この荒事に関しては金平浄瑠璃の影響が指摘されている。

鳥越文蔵は評判記の記事から敵役の演技とされていた「荒事」を立役の芸に移し替えたところに団十郎の功績を見た。例えば、元禄八年刊行の『役者大鑑』は以下のように団十郎の演技を評す。

此人立役三分かたきやく七分をかねたる仕出し、かたき役かとおもへば、立役のしよさも有り、立役かとおもへは敵役の上々と見へて、そのほまれたかし（『役者大鑑』市川団十郎の条）

団十郎は同評判記によると「なにをこなされてもあぶなげなし」にあるようにどのような芸もそつなくこなしたことがうかがえる。ただ「取わけおもにこなさるゝ本げい、荒武者ことをよくよくしこなしうつさるる」とあるように、その芸の主体は従来、敵役の演技の型とされてきた「荒武者事」にあったという。つまり元禄期の江戸で上演された歌舞伎においては主人公も悪人もともにその人物造形が「稚氣に溢れ、力に満ち溢れた勇壮活発な」演技に基づいていたということが言えよう。

京で荒事が演じられなかったということではない。例えば評判記には当時立役の中村四郎五郎や敵役小野山宇治右衛門、藤川武左衛門の評には共に「荒事」を得意としたという表記が見

られる。ただ、例えば中村四郎五郎の評に「あら事は江戸時にはあはず、都の荒事には一段とかなへり」（『役者二挺三味線』）とあるように、同じ荒事でも京と江戸ではその様相に違いがあったことが推察される。

また、江戸歌舞伎の登場人物の場合、善悪が対峙する場面において人間を超えた存在が登場することが多い。例えば『参会名護屋』では劇の最後の場面で死んだはずの太宰之丞をはじめとする悪人が七頭の牛と共に「雲中」より「我は楠木が精魂、三郎は大森彦七が障障、雲掃の名剣を取らんとて来たりけり」と言いながら現れると、そこへ自害した不破伴左衛門（市川団十郎）が現れ、「まことは我、伴左衛門にあらず、仏法守護の鍾馗大臣、王土安全のため、仮に人間にまじはる、まことの姿見よ」と正体を現し、悪人どもを切り従える。金平浄瑠璃では敵が人間ではないことがあったが、江戸の歌舞伎においては悪人だけではなくそれに対抗する人物もまた超人として現れることがある。

こうした神霊事は京都の歌舞伎においてもまれに見られる。例えば、『仏母摩耶山開帳』の最後の場面で悪人が空から現れた大蛇に絞殺される場面がある。ただ、その他の超自然的存在の登場は基本的に幽霊事で、主に女性が嫉妬の情などの為に化けて現れるものが基本である。一方、『参会名護屋』に見られるような主人公や忠臣が神霊として顕現して悪を退治するといった場面は今回調査した京都歌舞伎三〇作品には見られなかった。

また、元禄末期から享保の初年にかけて江戸で活躍した浮世

絵師鳥居清倍による役者絵には明らかに隈取が見られることから、恐らく元禄期の江戸歌舞伎では悪人とそれに対抗する登場人物には見た目において差別化がなされていたものと思われる。一方、上方の場合、狂言本の挿絵には登場人物間の善悪について視覚的な差異があまり示されていない。

以下は勧善懲悪に関する、ある座談会での諏訪春雄の発言であるが、これまでに見てきた江戸歌舞伎と京都歌舞伎の悪人の違いをうまく言い表している。

江戸系というものの悪というのは、だいたい隈取りその他で、見ただけでも悪であるということがすぐ解るようなつくり方をしています。ところが上方系というのはだいたい隈取りなどをしませんので、普通の姿形で出てきます。つまり、江戸系における悪というのは、とにかく人間の力を越えた超人的な力の持ち主の形で現れてくることが多い。ところが上方系の芝居における悪というのは、誰でもが持っている人間の一つの面が現れて悪人になっていくという、そういうふうなつくり方をしているというふうな気がするんですけれど。

江戸では立役・敵役の演技が荒事を基調としており、演技の善悪の違いは視覚的にもわかるもので、時に「人間の力を越えた超人的な力の持ち主の形で現れてくること」は先に見た通りである。一方、上方歌舞伎の悪人は変装して登場する場合もあり、見た目は他の登場人物との間に差があまりない。時に善悪

の二面性やこの間を揺れ動くさまを演じることが悪人を演じる役者には求められる。引用部にある「誰でもが持っている人間の一つの面が現れて悪人になっていく」と言う言葉は、京都歌舞伎の悪人が武力ではなく主に陰謀を廻らせて御家横領を謀る点から考えても的確な表現と言えよう。

こうした元禄期の京都と江戸歌舞伎の違いについては、当時の歌舞伎関連商品の流通傾向からもうかがえる。

松平進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、歌舞伎の受容者側の考え方の違いを指摘する。松平によれば元禄期の江戸には既に鳥居派が初代市川団十郎の姿を大判の木版画に写しだしていた頃、上方には一枚の役者絵もなかったという。また、江戸では錦絵や紅摺絵といった多色摺りの役者絵が流通し始める明和期（一七六四—一七七二）に至っても上方では合羽刷りと呼ばれる素朴なものしかなく錦絵の役者絵の導入は天明期以降であること、また絵本に上方の役者が登場する時その多くの場合が鳥羽絵と呼ばれる滑稽絵であったことなどを指摘した上で「役者を崇め高めるのではなく、はるかに知的で冷徹な目でこれを笑いの対象にするわけである。それが上方の行き方だった。この土地では、役者に神を見ることはついになく、人を見るのみであった。」と考察する。

また、絵入狂言本の流通傾向にも上方と江戸の役者に対する考え方の違いが垣間見える。現存の狂言本は江戸の六〇点に対して京都は二三〇点が現存しているという。無論、現在に残る狂言本の数がそのまま出版された狂言本の数の差であったと結論付けることはできないが、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ことを考慮に入れると、この数字は江戸と京都における狂言本の当時の出版状況の大まかな差を示していたものと考えてもいいかもしれない。

これらの点を考え合わせると、この頃の歌舞伎の鑑賞のされ方には京都と江戸では違いがあったことがうかがえる。おそろく、江戸の見物が歌舞伎を主として視覚的側面から楽しんだのに対し、京都の観客の関心は、狂言本の流通や坂田藤十郎の長台詞などにかがえるようにその戯曲性にもあったと言うことができるのではないだろうか。

以下、これまで見てきた金平浄瑠璃及び元禄期の江戸歌舞伎に登場する悪人に対して、同時期の京都歌舞伎に登場する悪人が持つ特徴についてまとめよう。

第一に金平浄瑠璃、江戸歌舞伎の登場人物が天下を狙う巨悪として描かれるのに対し、京都の場合はある大名家の覇権争いに過ぎない点である。江戸歌舞伎も御家騒動的な構成を持つものの、その舞台は將軍家であり悪人には天下を横領する意思があることが明示されていることは以前見た通りである。

第二に、元禄期の京都歌舞伎の悪人は見た目ではほとんどわからない形で登場する点が挙げられよう。狂言本の挿絵にある通り、悪人とそれ以外の登場人物にそれほど明確な差異があるわけではない。その上これまで見てきたとおり、悪人はやつしで登場することが多かった。金平浄瑠璃に化け物退治の場面があり、江戸歌舞伎が限取によって登場人物の善悪の差異を表現していた点から考えると大きな違いと言えよう。

第三が武力衝突の場面である。金平浄瑠璃に於いて敵は、例えば先ほど引用した『四天王關破り』にあった通り、三千騎の軍隊を主人公に差し向けられることが出来るほどの勢力を持ち、時に四天王は化け物とも戦う。江戸歌舞伎においては主人公自身が神靈として顕現し悪人を切り倒すと言う描写が見られた。一方、京都歌舞伎における戦闘の場面は狂言本の本文中だけではなく挿絵においても簡潔に示されるのみであった。

一方、これら三つの芸能に共通する興味深い点として「智略」と言う要素が挙げられる。

金平浄瑠璃に於いては「竹つながちほうのてい」とその作品の冒頭に述べられることが多いことからわかる通り主人公側の登場人物の智略が強調されている。

江戸においては悪人が天下を横領するために謀り事を廻らせることがある。ただ、それ以上に戦闘の場面が強調され、例えば歌舞伎十八番の一つである『暫』に見られるように、善と悪の対峙は視覚的な表現に重点が置かれていることが指摘できよう。また、京都の歌舞伎のようにその悪人の策略が何度も繰り返されると言うことはなく、智略が見せ場であったとは考えにくい。

一方、京都においては、これまで見てきたとおり悪人は「御家騒動のシークエンス」において何度かの策略を繰り返し、忠臣はその都度その悪巧みを暴く。一般的に当時の京都歌舞伎は坂田藤十郎の演じる濡れ事やつしに注目が集まりがちだが、観客の関心はこうした主人公を演じる役者の個人芸だけではなく、物語中の登場人物である悪人と忠臣の智略の応酬にもあつ

たのかもしれない。

#### 四 続き狂言への変容について

今尾哲也は金平浄瑠璃における武綱の智略に注目し、『松平大和守日記』に見出される題名に「智略」の語を冠した夥しい数の「智略狂言」や前句付の流行に見られる「人々の〈智〉への関心」が「続き狂言を生むに至った内発的原因」であったとする。<sup>(3)</sup>

〈智略〉を介して所定の筋 (story) 乃至 plot) への関心が呼び覚まされるのである。〈智略〉とは、そのような物語の核となるべき非完結的な劇的行為の要素だったのである。そして、その物語への要求に応えるものとして形成された狂言こそ〈続き狂言〉にほかならない。つまり、一連の〈智略狂言〉の流行が、取りも直さず、〈智略〉を核——重要な見せ場——とする続き狂言の形成を促すこととなったのだと推察される。<sup>(4)</sup>

これまで、見てきたとおり金平浄瑠璃や元禄期の江戸・京都の歌舞伎の全てで何らかの形で「智略」が見られた。特に京都の歌舞伎の場合、御家騒動に関連する場面は一つ一つの場面に論理的なつながりが見られる点については、冒頭述べた通りである。そして、この「御家騒動のシークエンス」において重要な位置を占めたのは、特に京都歌舞伎においては悪人と忠臣の

智略の攻防であったことをこれまで述べてきた。こうした点から考えると、この「智略」という要素は、今尾が述べたとおり当時の三幕続きの歌舞伎の各場面に論理的な連続性を持たせる上で大きな役割を担っていたと言う点が指摘できよう。

今尾は続けて、そうした〈智略〉への興味の系統として、初期の続き狂言に「智略のヤツシ」が見られることを指摘する。

『今川忍び車』においては妻による手立てのための魚売りのヤツシが、そして、『非人敵討』に於ては次郎右衛門による手だての非人生活が、それぞれの中核になる場面を形作っていた。繰り返していう。手だてとは智略の働きに他ならない。続き狂言の嚆矢として伝えられる作品が、何れも〈智略のヤツシ〉を核として構成されていることは極めて興味深い。

手だてとしてのヤツシの状態に入るためには、前提となる事件がある。『今川忍び車』の場合は、君側の佞人の天下簒奪の意志に根ざす勘当への道程、追っ手を受けての戦い、捕虜としての入牢という条件が前提となり、『非人敵討』の場合には、敵討の発生という前提がある。そして、ヤツシの結果、前者は妻の手による牢からの年秀の解放が想像され、その後に佞人の滅亡という結果が予想される。

また、後者には「高市武左衛門が弁当をもって見舞に來り、介抱して敵を討たせる」という結末が記録されている。智略とヤツシの結合は、ヤツシの場면을劇的葛藤の中心に据えることよって、起承転結を持った行為の連鎖を要求

し、続き狂言の地盤をなすに至ったと推察する。<sup>41)</sup>

今尾の言う通り「ヤツシ」を智略とするなら、ここで挙げられている初期の続き狂言『今川忍び車』（寛文四年上演）や『非人敵討』（寛文四年上演）においては主人公の目的を達成するために智略がもちいられていることがわかる。同様のやつしは近松の初期の浄瑠璃作品である『出世景清』（貞享二年上演）にもかたきとして付け狙う畠山重忠に近づくために主人公の景清が日雇いの人足に身をやつす場面などに見ることが出来る。

智略は、金平浄瑠璃に於いては、武綱の智略が強調されるように、主として悪人を打ち払う目的で用いられたのはこれまで見た通りである。

ただ、元禄期の京都で上演された歌舞伎の場合、智略は「悪人」によってなされ、それは御家横領を目的としたものであった。忠臣はこうした悪人の策謀を暴くことはするものの、彼らの目的である御家の復興の為に何らかの智略がめぐらされるのは非常にまれであった。

また、やつしにおいても同様のことが言える。忠臣が御家を復興するために変装する例は今調査した作品中では見出すことが出来なかった。やつし事と言うと、この頃有名なものは主人公が廊に居る愛人に会うためになされる「濡れのやつし」であり、このやつしは御家騒動のシークエンスには現れない。こうした「濡れのやつし」を別にする、やつし事は実は以前図表④で確認したとおり悪人が御家横領を目的としてなされるものがほとんどであった。

総合すると、続き狂言の初期や古浄瑠璃に於いて「智略」は主人公が目的を達成するために行われた。それが、元禄期の京都になると悪人が御家横領の手段として用いる例が多くなる。つまり、「智略」の主体が変化するのである。

こうした点から考えると、今尾が指摘する「智への興味」と言うものの在り方は、前時代からは変化したと言うことはできないだろうか。

まとめとして

高田明典の言う通り、ある作品が受容者に訴求する時、作品と観客の深層にある相同性の有無に左右されると仮定した場合、物語において勝者と敗者となる人物の造形のなされ方は、観客の内面において肯定、否定する概念と相同の関係にあったのではないかと冒頭述べた。

以下、この視座より元禄期を中心とする京都の歌舞伎について悪人とこれに対抗する登場人物の人物造形について考察を加えたい。

まず、悪人は武力ではなく「智略」で御家を奪おうとする。

乱闘の場面などから考えて、悪人は主人公の忠臣と比べてそれほど武力的に強い存在ではなく、この点は先行する金平浄瑠璃や同時期の江戸歌舞伎などとは大きく異なる。

また、特に同時代の江戸の歌舞伎との大きな違いは、悪人と忠臣との間にそれほど見た目に差異がないことである。江戸歌舞伎において対峙する善悪の登場人物は荒事を旨としており、

おそらくは限取などで見ただけでも悪とわかるような外見をしていた。一方上方では、善人と悪人の違いを際立たせる外見的特徴はほとんどなかった。

その上、悪人が御家横領を企てて行う最も代表的な智略は変装、やつしであった。つまり、物語の中の登場人物である主人公やその忠臣からすれば、例えば、『けいせい仏の原』の梅永文蔵がそうであった通り、誰が悪人かもわからないまま不意に悪人の陰謀に巻き込まれるのである。

また、当時の評判記を見ると、例えば女の悪人である継母を演じた花車方の役者の評には「うわべうつくしく」「内心の恐ろしき所を、めつきにて見物へしらさるゝ」「おもてに誠をつくり、内に悪心こりかたまつたるてい」と内に秘めた悪心がおもてに現れない演技が求められていたらしいことが伺える。

では、この悪人に対して勝者となる人物像はどうか。まず、主人公の忠臣であるが、これまで何度か述べた通り悪人と共に御家騒動に関連のある場面に登場し、悪人と共に智略の応酬を演じる。

立役と若衆の演じる二種類の忠臣は、評判記の表記からは観客に注目された個所が異なることがうかがえる。ただ、御家騒動に関連する場面においては、この二つの役柄の役者が演じる忠臣にはそれほど大きな違いはなく、文武両道の人物として御家騒動を終結に導く働きをする。

一方、主人公はこうした御家騒動と関連のある場面には基本的に登場しない。二の替狂言の場合は第二幕の廓場等、女性登場人物との交歓を楽しむ「色好み」の人物として登場する。

御家から追い出されても全く慌てず過去の馴染みの女郎を思い出すような、「大やう（鷹揚）」な人物として狂言本には描かれている。御家騒動のシークエンスから遊離しているだけでなく、多少浮世離れたところのある人物として描かれていたらしい。そして、特に坂田藤十郎が演じる場合、それは少し「ぬけた」人物、子供のような無垢の人物であったようである。

こうした点は、四天王を従える金平浄瑠璃の主人公や、直接悪人と対峙し、時に神霊として登場する同時期の江戸歌舞伎の主人公とは全く異なる点である。

そして、元禄期の京都歌舞伎の舞台上、中心人物として登場するこの子供のような人物が劇中で最大の勝者であり、この人物が劇終了時に手に入れるものは地位の回復とともに馴染みの遊女、女なのである。

元禄期の京都歌舞伎における御家騒動のシークエンスで重要な要素となる「智略」は、先行及び同時代の芸能においても見出すことのできるものであった。ただ、少なくとも元禄期に行する金平浄瑠璃や初期の続き狂言においては主人公の目的、逆臣の討伐や敵討ちなどに「智略」が用いられた。今尾はこうした「智」への興味に続き狂言生成のきっかけを見た。

ただ、元禄歌舞伎では「智略」は悪人によって用いられるものであり、この応酬に参加する忠臣は、あくまで悪人の陰謀を暴くために「智略」を用いるのであって、御家復興という目的の為に使われるわけではない。加えて、物語中最大の勝者である主人公は稚気のある人物が演じられ、御家騒動のシークエンスから遊離しているだけでなく、こうした「智略」からは劇

中で最もかけ離れた人物として登場する。

もし、ここまで見てきた元禄歌舞伎における勝者と敗者の人物造形が観客の中に内部にある肯定及び否定する概念と相同関係にあるのであれば、この劇を楽しんだ観客には「智」と言うものに対する倦みや疲れがあったのではないだろうか。

同じく近松の手による浄瑠璃『曾根崎心中』（元禄十六年上演）においては、徳兵衛がその友人九兵次に騙されて金を盗まれることがお初との心中の直接的な原因であった。

このように邪心のある何者かに騙されることが主人公の破滅の直接・間接的な原因になる作品は、近松による世話浄瑠璃の中に散見され、心中物では『卯月紅葉』（宝永三年上演）『生玉心中』（正徳五年上演）、それ以外の世話物では『五十年忌歌念仏』（宝永四年上演）『淀鯉出世滝徳』（宝永五年上演）などが挙げられる。少なくとも世話浄瑠璃においては、騙されるのは悪人ではなく主人公だったのだ。そして、特に心中物の場合、心中をする男性登場人物は徳兵衛に見られるようにナイーブで、時にうぶとも呼べるような純粋な人物であることが多い。誰が悪心を抱いているのが見た目ではわからず、内に邪心を持つ人物の諷言や捏造を端緒として主人公や忠臣が地位を失う様は、観客が劇場の外の現実世界で抱く不安を表象したものではないだろうか。

加えて筆者は、観客が「智略」に倦みや疲れを感じていたとすれば、劇中その「智略」の応酬が繰り広げられる目的とも背景とも言うていい「家」そのものに対して、観客の中に否定的な感情があったのではないかと考える。更に言えば、御家の総

領が「家」を追い出されて向かう先は当時「悪所」と呼ばれた「廓」である。御家騒動が勝利に終わることで主人公が得るものは、元の御家の総領の地位と馴染みの遊女であった。この点に、当時この歌舞伎を楽しんだ観客の願望の在り処があったのではないだろうか。

## 注

- (1) 日本文学においては「勧善懲悪」という概念は読み本との関連で言及されることが多い。こうした研究は勧善懲悪というテーマについて、主として出版事情や幕府の禁令との関係で語るものが多かった。筆者が求めたのはこうした「勧善懲悪」の概念そのものについて考察したものであったが、そうした抽象レベルで物語中の勝者と敗者を論じているものは、今回管見に入らなかった。
- (2) 高田明典「物語分析の理論と技法」CM・アニメ・コミック分析を例として『二〇一〇年、二二八ページ』
- (3) 『日本芸能史第五巻―近世―』芸能史研究会編法政大学出版局、一九八六年、一四四ページ
- (4) 武井協三「日若衆歌舞伎・野郎歌舞伎」鳥越文蔵・内山美樹子・渡辺保編『歌舞伎の歴史―岩波講座歌舞伎・文楽 第二巻、一九九七年、岩波書店、五一ページ』
- (5) 井上伸子「歌舞伎に見られる悪―男と女―」国文学 解釈と鑑賞別冊『江戸文化とサブカルチャー』二〇〇五年、至文堂、一七八ページ
- (6) 鳥越文蔵「役柄の分化―元禄時代の推移について―」（『元禄歌舞伎放』一九九一年、八木書店）や、上原禰夫「実悪の本性―悪にかたぶき身が流儀をまなぶべし―」（『國學院雑誌』第八五卷一―号、一九八四年）、最近では四元奈央「上方歌舞伎に見る立役と実悪の位置付け―初代中山新九郎を中心に―」（『都市文化研究』第九卷、二〇〇七）にその論考が見られる。
- (7) なお、図表①に記載した上演年については、十一月を新年度の始まりとして表記した。当時の歌舞伎において役者は基本的に一年契約で各座に振り分けられ、毎年十一月に座の新しい顔ぶれによる顔見世興行

が行われた。そのため、図表では同一の顔触れで興行が行われた十一月から翌年一〇月を一つの年度として表記を行った。また、上演年は各年度における一月時点の年によった。

- (8) 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第十巻』一九七六年、岩波書店、五三二ページ
- (9) 以下では劇開始時より主人公に敵対する登場人物を一括して「悪人」と呼ぶことしたい。

- (10) 拙稿「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―」『地域研究』三五号、二〇一三年、筑波大学

- (11) ここでの主人公とは図で見られるような劇中登場する人物の相關関係において中心的な人物を指すものとして理解していただきたい。

- (12) 近松全集刊行会編纂『近松全集』(一九八九年、岩波書店)によった。なお、句読点については底本では全て「・」で表されているが、これについては意味が変わらない程度にあらためた。

- (13) 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成』(一九七三年、岩波書店)によった。底本の句読点、および旧字体については、意味が変わらない程度にあらためた。

- (14) 「ぼさつ」とした部分は草冠に「井」の字で、振り仮名は「ぼさつ」としてあった。ちなみに、この部分の『歌舞伎評判記集成』における振り仮名は「げめん」にぼさつないしんによやしや」としてある。

- (15) 郡司正勝「郡司正勝制定集 第一巻」一九九〇年、白水社、一五七ページ

- (16) 田口章子「五歌舞伎の役者(二)坂田藤十郎」『講座 日本の演劇 四近世の演劇』諏訪春雄・菅井幸雄編、一九九五年、勉誠社、九一・九二ページ

- (17) 和田修「近松一人と作品」『近世演劇を学ぶ人のために』阪口弘之編、一九九七年、世界思想社、六四ページ

- (18) 白方勝「八歌舞伎の作者(一)近松門左衛門」『講座 日本の演劇 四近世の演劇』諏訪春雄・菅井幸雄編、一九九五年、勉誠社、一七六ページ

- (19) 『日本古典文学大辞典 第二巻』(一九八四年、岩波書店)「金平本」の項を参照した。

- (20) 井上伸子「歌舞伎に見られる悪人男と女」『国文学 解釈と鑑賞別冊』江戸文化とサブカルチャー』二〇〇五年、至文堂、一七八ページ

- (21) 今尾哲也、一九九八『元禄歌舞伎の研究―ヤツシ・ヤツシ事を中心にして―』学位請求論文、早稲田大学、四七ページ

- (22) 室木弥太郎「増訂 語り物(舞・説教・古浄瑠璃)の研究」一九八一年、風間書房、五二九ページ

- (23) 室木弥太郎『金平浄瑠璃正本集 第一』一九六六年、角川書店、三八三・三八四ページ

- (24) 同、四三三ページ

- (25) 同、六三三ページ

- (26) 同、一〇二二ページ

- (27) 同、七八三ページ

- (28) 同、二七三三ページ

- (29) 井上伸子「歌舞伎に見られる悪人男と女」『国文学 解釈と鑑賞別冊』江戸文化とサブカルチャー』二〇〇五年、至文堂、一七八ページ

- (30) 古井秀夫、鳥越文蔵、和田修校注『江戸歌舞伎集』一九九七年、岩波書店、九ページ

- (31) 同『江戸歌舞伎集』の四ページの脚注によると「義政の後継者である春王が幼少だったため、一時的に叔父の正親町太宰之丞が後見役として天下を治めていたが、この春からは春王が正式に跡をとる」となり、新春の祝いに加えて、その披露の盃が下されるという設定」とある。

- (32) 『新訂増補歌舞伎事典』(二〇〇〇年、平凡社)「荒事」「金平浄瑠璃」の項を参照した。

- (33) 鳥越文蔵「役柄の分化―元禄時代の推移について―」『元禄歌舞伎放』一九九一年、八木書店

- (34) 『新訂増補歌舞伎事典』(二〇〇〇年、平凡社)「荒事」の項、冒頭より。

- (35) 同『江戸歌舞伎集』三五三ページ

- (36) 同『江戸歌舞伎集』三五三・三六三ページ

- (37) 例えば、『新訂増補歌舞伎事典』(二〇〇〇年、平凡社)「鳥居清悳」の項目には「草摺引」を描いた大判丹絵が掲げられているが、ここには既に役柄によって隈取が異なっていたことがうかがえる。また、同「隈取」の項によると、「元禄―正徳(一六八八―一七一六)のころにはすでにその複雑多岐なパターンが成立していたとみられる」とあるように、本論が対象とする元禄期には江戸においては隈取によって善



悪いずれの人物かが判別できたものと思われる。

(38) 諏訪春雄、今尾哲也、高田衛「近世的なるもの一勸善懲惡などをめぐって―『日本文学』三四卷一〇号、日本文学協会 一五ページ

(39) 松平進「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』一九九七年、世界思想社、一七一ページ

(40) 須山章信「正本・絵入狂言本・番付・評判記」『講座元祿の文学 第四巻 元祿文学の開花―近松と元祿の演劇―』浅野晃編 勉誠社 一九九三年、六九ページ。他に絵入狂言本の東西の刊行数を載せたものがなかったため、ここの須山の記述に依った。

(41) 林久美子「絵入浄瑠璃本と絵入狂言本」(阪口弘之編『近世演劇を学ぶ人のために』、一九九七年 世界思想社) 二五三ページに「上本というのは、元祿十年(一六九七)から宝永年間にかけて刊行された上方狂言本の上本(特製本)である。」と記載されている。これ以外に狂言本の「上本」についての定義を見つけることが出来なかったため、ここの林の定義に依ることとした。

(42) 今尾哲也、一九九八「元祿歌舞伎の研究―ヤツシ・ヤツシ事を中心に―」学位請求論文、早稲田大学、二八ページ

(43) 同三七ページ

(44) 同四三ページ

(45) ただ、「出世景清」以外の「国姓爺合戦」等の主要な時代物の登場人物は悪人を討つ際にあまり、智略を用いない。時代の変化もあっただろうが近松自身にも「智略」と言うものに対する意識の変化があったのかもしれない。

(やの) てるあき 筑波大学人文社会科学研究所

国際日本研究専攻博士後期課程三年)