

近世文学史覚書——演劇篇

はじめに

日本近世文学史は、(甲)十六・十七世紀の接続、(乙)十八世紀中頃から後半にかけての転換、(丙)十九世紀における近世と近代の接続、といった論点によって、より豊かな展望を持つことができるのではないかという見通しのもと、五本の論文をこれまでに書いてきた。それらは、以下の通りである。

「江戸詩歌史覚書」『日本文学』、二〇一一年十月

「近世文学史覚書——小説篇」『学習院大学文学部研究年報』、二〇一八年二月

「注釈史と文学史」『江戸の学問と文藝世界』森話社、二〇一八年二月

「近世文学史覚書——文章篇」『学習院大学文学部研究年報』、二〇一九年二月

「近世の散文——和文、漢文」『日本「文」学史』第三卷、勉強出版、二〇一九年五月

近世文学史覚書（鈴木）

鈴木健一

本稿では、演劇について検討してみたい。私なりに近世の演劇の流れをまとめると、次のようになる（すでに「注釈史と文学史」で示した）。

【近世初期の古浄瑠璃を経て、近松門左衛門が登場し、人形浄瑠璃は完成の域に達する。十八世紀前半には、竹・豊二座時代の隆盛を迎えた。一方、歌舞伎は元禄でさかんになった後、宝暦を過ぎたあたりから江戸歌舞伎が進展する。化政期には鶴屋南北が出て、幕末から明治にかけて河竹黙阿弥が活躍する。】

(甲) ～ (丙) それぞれについて、もう少しずつ言及しておこう。

(甲) 人形浄瑠璃は、室町時代に無伴奏で語られた『十二段草子（浄瑠璃御前物語）』が始まりである。歌舞伎は、応仁の乱以降、京都を中心に、孟蘭盆会に伴う芸能として広く行われる風流踊を母体として誕生している。ただし、十七世紀初頭の変化も大きい。(乙) 歌舞伎では、十八世紀中頃から後半にかけて、上方に初代並木正三が現れて、舞台機構に工夫を凝らしており、また江戸では初代桜田治助や初代並木五瓶によって、江戸歌舞伎が進展する。(丙) 明治初期の活歴や散切物といった新しい試みをどう位置付けるか。

以下、具体的な様相を見ていきたい。

一 十六・十七世紀の接続、そして十八世紀の前半へ

(一) 古浄瑠璃

牛若丸（源義経）と浄瑠璃姫の恋を描いた『十二段草子（浄瑠璃御前物語）』をはじめとする室町時代の語り物文芸浄瑠璃が、中世末に琉球から渡来した三味線を伴奏音楽とするようになり、さらに近世初めに人形遣いの芸と結び

付いてできた演劇が、人形浄瑠璃である。近松門左衛門と初代竹本義太夫が提携する以前は、古浄瑠璃の時代と称される。

人形浄瑠璃も、次項で述べる歌舞伎も、中世からの連続面を有しつつも、十七世紀初めの変化は大きかったと言える。この点、十六・十七世紀の接続という視点は相対化される必要がある。

人形浄瑠璃において、近世の初頭は、中世以来の浄瑠璃姫の物語や、幸若舞、御伽草子の世界などが取り上げられていた。中世的世界から脱却し、新作が作られるようになるのは、明暦・万治（一六五五～六一）以後である。

その新作とは、寛文（一六六一～七三）に入ってから盛り上がりを見せた金平浄瑠璃である。中心になったのは、江戸の和泉太夫（桜井丹波少掾）と作者岡清兵衛（？～一六八七？）だった。

十七世紀前半、幕藩体制が強化されていく中、それを圧迫と感ずる人々による反抗がなされた。その代表例が慶安四年（一六五二）の由比正雪の事件であろう。そのような時代背景を受けて、浄瑠璃では、伝統に縛られず自由に振る舞い、剛勇で、無鉄砲に權威に立ち向かっていく若者が英雄として造型された。⁽¹⁾ その代表が、源頼光の四天王の一人坂田金時の子金平（公平）なのである。公平とその仲間である四天王や親四天王の活躍を描いた、いわゆる金平物は、荒事をはじめとして後世に大きな影響を与えた。

また、この頃から京都の宇治加賀掾（一六三五～一七一）ら有力な太夫たちが登場し、語りの表現面での水準も上がってきた。井原西鶴が書いた『暦』（貞享二年〔一六八五〕初演）や『凱陣八島』（貞享二年初演）は加賀掾によって上演されている。

（二）歌舞伎の発生

応仁の乱以降、京都を中心に、死者の霊を供養する盂蘭盆会に伴う芸能として、風流踊が広く行われる。⁽²⁾これは、中央に巨大な風流傘を立て、そのまわりで大勢が輪を作って熱狂的に踊るといったものだった。風流踊は中世末まで続く。

一方、中世後期から末期にかけて、女猿楽、女曲舞、女房狂言など、女性の官能的な美しさを前面に出す芸能が世間の注目を浴びるようになる。

そして、風流踊と女性芸能が合体したところのできたのが、女性を主演者とする一座による踊りであった。加賀国から上京してきたと称する、ややこ踊がその代表例で、文献上の初出は、天正九年（一五八一）である（御湯殿上日記）。「ややこ（稚児）」とは、幼児を意味する。

その延長線上に「かぶきおどり」の名称が出現する。文献上の初出は、慶長八年（一六〇三）である（慶長日件録）。「かぶく（傾く）」とは人目に付くような異様な身なりや行動をすることを意味し、歌舞伎踊は当時のかぶき者の風俗を取り上げた芸能であった。歌舞伎踊の創始者は、男装してかぶき者を演じた出雲お国という女性である。

このような女歌舞伎は官能的、刺激的で、あまりに情欲をおおるものであったため、寛永六年（一六二九）に幕府によって禁止された。以後も興行は続いたが、寛永末には終焉を迎える。

次に、美少年による若衆歌舞伎が発達するが、これもまた風俗を乱すという理由によって、承応元年（一六五二）に禁止されてしまう。

翌年に再開が許可された時、幕府はその条件として、前髪のある若衆を舞台に出さないことと、「物真似狂言尽くし」を演じることを求めたため、結果として野郎歌舞伎は戯曲性を重視するようになった。

(三) 元禄歌舞伎

元禄（一六八八～一七〇四）頃には、元禄歌舞伎の隆盛を迎える。

京都では、初代坂田藤十郎（一六四六？～一七〇九）が、若殿・若旦那が放蕩にふけた末、追放・勘当され、零落するという、「やつし」の芸を得意とし、和事の確立に大きく寄与した。また、遊蕩にふける若殿と忠義な家臣という組み合わせによるお家騒動物は好評を博した。当時は歌舞伎界にも身を置いていた近松門左衛門の『けいせい仏の原』（元禄十二年初演）がその代表作と言える。

江戸では、初代市川団十郎（一六六〇～一七〇四）が、荒事を確立した。荒事とは、荒々しい行為を演じることによって、英雄や豪傑たちの超人的な強さを示そうとするものである。団十郎が演じた曾我五郎の荒事は名高い。

(四) 近松門左衛門

近松門左衛門（一六五三～一七二四）の登場によって、人形浄瑠璃は演劇として完成の域に達したと言える。近松は本名を杉森信盛と言い、武家の出身で、公家に仕えた後、浄瑠璃の道へ進んだ。

宇治加賀掾の一座で修業した近松は、初代竹本義太夫（一六五一～一七一四）と協力し合うことで、さらに浄瑠璃を洗練させていった。そこで描かれたのは、悲劇的な事態に直面しながらも、自分たちのこうありたいという理想を守り通そうとする人々だった。それこそ、人間とはどうあるべきかを究極的に問う姿勢であり、かつ演劇を近世的にしたものだったのである。

時代物としてだけではなく、近松全作品のなかで最も古いとされるのは、宇治加賀掾のために書いた『世継曾我』

（天和三年（一六八三）初演）である。そこでは曾我兄弟の敵討ちの後日譚という形を取りつつ、兄弟の恋人虎・少将を当世風の遊女とするなど、曾我物の近世的変容への萌芽が認められる。また、『出世景清』（貞享二年初演）は竹本義太夫のために書いたもので、復讐に執念を燃やす悪七兵衛景清と愛に生きる阿古屋という男女の悲劇的な取り合わせを描いた。ここでは、嫉妬によつて阿古屋が景清を裏切ったというように内面の心理描写を行い、人間的なものを見つめようとしており、達成度が高い。

時代物として最もすぐれているのが『国性爺合戦』（正徳五年（一七一五）初演）で、実在の人物鄭成功（明朝の遺臣）に取材した主人公和藤内の中国における活躍を雄大かつ浪漫的に描いて、大当たりを取った。和藤内ならびに父老一官と母が五常軍甘輝の館を訪れる場面では、甘輝、老一官の娘で甘輝の妻錦祥女、老一官の妻で和藤内の母の三人がそれぞれに葛藤を抱えている。甘輝は、明に親近感があるものの、韃靼の大王から和藤内討伐を命じられて武人としての誇りを持つ一方、妻のために変心したと思われるのを恥じ、武人としての不名誉を恐れている。錦祥女は、継母たちの望みが叶うのならば、たとえ自分の命を犠牲にしてもかまわないという切実な孝心を持っている。母は、継母として継子を見殺しにできないと感じている。それらは、和藤内が来訪するまさに前日に、韃靼の大王に召し出されて甘輝が和藤内討伐の大將に任ぜられたことで、際立ってしまった。ここに、原道生氏が指摘するところの、近松特有の「劇的緊張感を高揚させるためにとられている手法が洗練と精密化の度合を大きく増してゆくようになる」⁽³⁾ありかたが認められる。そして、錦祥女と母が自害した後、甘輝は韃靼征伐を決意することになる。

この母は、義を持ち続け、継母として錦祥女を守ろうとするだけでなく、異国の地で日本の恥をさらすまいという自覚に生きた女性である。もともとは、平戸の漁師の女房であるため、観客にも近しく感じられた。そのような理由により、この母の設定は、本作品の成功に大きく寄与した。⁽⁴⁾

その他、時代物では『姫山姥』（正徳一年初演）、『平家女護島』（享保四年（一七一九）初演）などもある。

現代劇である世話物の嚆矢は元禄十六年五月に竹本座で上演された『曾根崎心中』である。この作品は、前月に曾根崎天神の森で起きた心中事件を浄瑠璃化したもので、近松以前には、舞台に登場するのは架空か実在かはともかくとして歴史上有名な人物たちであったのが、先月心中したばかりの男女という、庶民にとって身近な存在の人々が登場人物として舞台上に上がってきたことがまず画期的だった。それだけならば必ずしも近松のみの独自性とは言えないが、近松の場合さらに、個人的な誠実さや誇りと社会的な現実との相剋から生まれる悲劇的なありかたを、主人公たちの内面に深く分け入り、彼らの視点に立って捉えようとする点がすぐれていた。そして、観客も金銭問題などによって劇的に展開する内容を臨場感をもって切実な気持ちで捉えることができたし、日常を舞台に衝撃的な事件が起こるためにかえって観客が抱える日常の閉塞的な状況を打ち破る浄化作用がもたらされもしたであろう。

お初が徳兵衛を縁の下に隠し、足の動きのみによって互いの意思を伝え合う、足問答の場面は、こうだ。

はつは涙にくれながら、さのみ利根に言はぬもの、徳様の御事、幾年馴染み、心根を明かし明かせし仲なるが、それはそれはいとしばげに、微塵訳は悪うなし、頼もしだてが身のひしで、騙されさんしたもののなれども、証拠なければ、理も立たず、この上は、徳様も死なねばならぬしなるが、死ぬる覚悟が聞きたいと、独り言になぞらへて、足で問へば、うちうなづき、足首取つて、喉笛なで、自害するとぞ知らせける。オオ、そのはずそのはず、いつまで生きても同じこと、死んで恥をすすがいではと言へば、九平治ぎよつとして、おはつは何を言はるぞ、なんの徳兵衛が死ぬるものぞ。もしまだ死んだら、その後は、おれがねんごろしてやらう。そなたもおれに惚れてぢやげなと言へば、こりや忝かるわいの。わしとねんごろさあんすと、こなたも殺すが、合点か。徳様に離れて、片時も生きてゐようか。そこな九平治のどうずりめ。阿呆口をたたいて、人が聞いても不審が立つ。

どうで徳様、一所に死ぬる、わしも一所に死ぬるぞやいのと、足にて突けば、縁の下には涙を流し、足を取つて、おしいいただき、膝に抱き付き、焦がれ泣き、女も色に包みかね、互ひに物は言はねども、肝と肝とにこたへつつ、しめり、泣きにぞ泣きあたる。

ここでは、お初が徳兵衛の覚悟を確かめながら、互いの絆を強めていき、心中を決意するさまが、じつに緻密に描かれている。徳兵衛がお初の足首を取って自分の喉首に当てたり、徳兵衛がお初の足を押し戴いたりするところでは、二人が性行為を空想のうちにやっているような、淫らな感覚も醸し出されていく。そういった点も人氣の一因だったのではないか。

時代物では、主要人物の死はしばしば全状況を好転させる結果をもたらすのであるが、世話物の場合には、その死はほとんど無意味に終わってしまう。しかし、現実的に無力だからこそ、かえって美しく純粹なものとして昇華されていく。⁽⁵⁾

『曾根崎心中』では、道行の場面も、情感豊かですばらしい。以下にその冒頭を引いておこう。

この世のなごり、夜もなごり、死に行く身をたとふれば、あだしが原の道の霜、一足づつに消えて行く、夢の夢こそあはれなれ。あれ数ふれば、暁の七つの時が六つ鳴りて、残る一つが今生の鐘の響きの聞き納め、寂滅為樂と響くなり。鐘ばかりかは、草も木も、空もなごりと見上ぐれば、雲心なき水の音、北斗は冴えて影映る、星の妹背の天の川、梅田の橋を鵲の橋と契りて、いつまでも、我とそなたは女夫屋、かならずさうと縋り寄り、二人がなかに降る涙、川の水高も増さるべし。

世話物では他に、遊女梅川に溺れた飛脚屋龜屋主人忠兵衛が為替金を流用した末に故郷大和の新口村で捕まるまでを描き、今日でも「封印切り」「新口村」の場面が独立して上演されることもある『冥途の飛脚』（正徳元年初演）も

よく知られている。「新口村」では、愛する男女に加えて、父孫右衛門の視点が重要になる。養子に出した息子が公金に手を付けるといふ不始末を仕出かしたために会えないという義理と、血のつながった息子の苦境を思いやるという人情がせめぎ合い、人情がちらりと現れるものの義理が勝る。

大坂へ養子に行き、利発で器用で身を持って、身代も仕上げたあのやうな子を勘当した、孫右衛門はたはけ者、あはう者と言はれても、そのうれしさはどうあらう。今にも捜し出され、縄掛かつて引かるる時、よい時に勘当して、孫右衛門はでかした、しあはせぢやと、ほめられても、その悲しさはどうあらう。

こういった語り物ならではの調子のよさが、孫右衛門の苦悩をいっそう引き立てる。

さらに、紙屋治兵衛と遊女小春の心中を描く『心中天の網島』（享保五年初演）、油屋河内屋の次男与兵衛が放蕩の末、豊島屋の女房お吉に借金を無心するが断わられて、ついにお吉を殺してしまう『女殺油地獄』（享保六年初演）など、数多くの世話物が演じられた。

なお近松の演劇観としては、『難波土産』（元文三年（一七三八）刊）に見られる「虚美皮膜論」が知られる。そこでは、浄瑠璃は事実をありのままに描くことはもちろん大切なことであるが、それだけではなく、虚があつてこそ芸として初めて人を感動させることができる、と説かれている。

真の家老は顔をかざらぬとて、立役が、むしやむしやと髭は生えなり、あたまは剃なりに舞台へ出て芸をせば、慰みになるべきや。皮膜の間といふが此也。虚にして虚にあらざ、実にして実にあらず、この間に慰みが有つたもの也。

ここで言う「慰み」とは、近世の演劇において重要視された考えで、観客が舞台に共感し満足することを言い、そのような満足感を与えることが芸の目的とされた。なお、この「虚実」は詩論の「景情」と密接な関係がある。

（五）竹・豊二座時代

『曾根崎心中』初演の元禄十六年に、竹本義太夫の高弟豊竹若太夫（一六八一～一七六四）が独立して豊竹座を興し、座付作者紀海音（一六六三～一七四二）は竹本座の近松に対抗して、『梔久末松山』（宝永七年以前初演）『八百屋お七』（正徳五年以前初演）『心中二ツ腹帯』（享保七年初演）など、多くの作品を発表した。大坂道頓堀の西と東に位置する竹本座と豊竹座は激しく主導権を争い、その対抗意識によってすぐれた作品が次々と生み出され、近松に続くすぐれた作者で、豊竹座の並木宗輔（一六九五～一七五一）が没する宝暦元年までの間、人形浄瑠璃の最盛期と言うべき時代を創り上げた。そして、人形浄瑠璃の作品が歌舞伎において多数流用されるようになるほど、人形浄瑠璃は歌舞伎を圧倒したのであった。この時期は政治的にはほぼ八代將軍吉宗の時代に合致する。

また近松が没する前後から、複数作者の分担執筆による合作という作劇法が取られるようになり、次第に定着していった。その結果、複数の個性が互いに自己主張しつつも統一性が保たれた、密度の濃い世界が出現した。

『菅原伝授手習鑑』（延享三年（一七四六）初演）は竹田出雲（？～一七四七）・三好松洛・並木千柳（宗輔）・竹田小出雲（二代出雲。一六九一～一七五六）作で、菅原道真の太宰府左遷を題材として、梅王丸・松王丸・桜丸の三つ子の兄弟や武部源蔵夫婦らの忠節などを描く。

『義経千本桜』（延享四年初演）は出雲（二代）・松洛・千柳作。平家の武将知盛・維盛、源義経の忠臣佐藤忠信らの後日譚形式を取り、碇をかついで海に沈む知盛の勇壮さや忠信に化けた狐の活躍など、印象的な場面に富んでいる。『仮名手本忠臣蔵』（寛延元年（一七四八）初演）も出雲（二代）・松洛・千柳作。元禄十五年十二月の赤穂浪士の討ち入りに取材したもので、『太平記』の世界に基づく点では時代物だが、お軽勘平の恋愛が描かれるなどの点では

世話物的である。以後の義士劇隆盛のもととなった。

その他、この時期のものとしては、千柳・松洛・小出雲（二代出雲）作『夏祭浪花鑑』（延享二年初演）、出雲（一代）・松洛・千柳作『双蝶蝶曲輪日記』（寛延二年初演）、千柳・松洛作『源平布引滝』（寛延二年初演）、宗輔・浅田一鳥・浪岡鯨児・並木正三・難波三蔵・豊竹甚六ら作『一谷嫩軍記』（宝暦元年（一七五一）初演）などが現代でもしばしば上演される作品である。

（六）享保頃の歌舞伎

歌舞伎では、享保（一七一六～三六）初め頃から、人形浄瑠璃の人気作を歌舞伎に脚色する傾向が目立ってくる。このような浄瑠璃改作物を「義太夫狂言」「丸本物」と称する。浄瑠璃が隆盛を極めたことに加えて、近松が浄瑠璃に転じて以後、歌舞伎作者に人材が出なかったこと、役者も名優と称された人々がいなくなったこと、などがその理由として指摘できよう。『国性爺合戦』をはじめとして、『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』をはじめ多くの浄瑠璃が歌舞伎化されて、現代に至っている。

その結果として、歌舞伎役者も人形の動きに影響を受けて演技の様式化が進み、また音楽劇としての性格付けが強力になされたのであった。一方、遊戯的な場面が増加したり、哄笑性が増大したりといった歌舞伎らしさも付加されている。⁽⁶⁾

この頃、初代瀬川菊之丞（一六九三～一七四九）、初代中村富十郎（一七一九～八六）らの女方によって所作事が確立した。菊之丞は声が細く、口跡に濁りがあったが、せりふが達者でなかったことであって体の動きを主体とする表現を推し進めることになった。⁽⁷⁾

二 十八世紀中頃から後半にかけての転換

(一) 人形浄瑠璃の衰退

十八世紀後半になると、人形浄瑠璃は少しずつ衰退し始める。十九世紀には新作が作られなくなり、伝統芸能という側面が強まっていくのである。ただし全国的に普及した結果、享受人口はむしろ増大しており、明治に至っても文楽の名で生き残っていく。

新作時代の最後の作者としては、近松半二（一七二五～一八三）がおり、『本朝廿四孝』（明和三年（一七六六）初演）、『近江源氏先陣館』（明和六年初演）、『妹背山婦女庭訓』（明和八年初演）、『新版歌祭文』（安永九年（一七八〇）初演）というような名作を生み出している。

その他、菅専助らの『撰州合邦辻』（安永二年初演）、専助の『桂川連理柵』（安永五年初演）、福内鬼外（平賀源内）の『神靈矢口渡』（明和七年初演）、容楊薫らの『加賀見山旧錦絵』（天明二年（一七八二）初演）、松貫四らの『伽羅先代萩』（天明五年初演）なども、今日なお舞台生命のある作品と言える。

(二) 江戸歌舞伎の進展

宝暦（一七五一～一七六四）を過ぎるあたりから、それまで人形浄瑠璃に押されていた歌舞伎は再び活気を取り戻しはじめる。

ここに、十八世紀中頃から後半にかけての転換が認められる。

上方では初代並木正三（一七三〇～一七三三）が活躍し、江戸では初代桜田治助（一七三四～一八〇六）や上方から下った初代並木五瓶（一七四七～一八〇八）によって江戸歌舞伎が大きく進展するのである。

初代並木正三は、並木宗輔の門人で、先行作品を利用しながら脚色することを得意とした。また、公暁を鬼一法眼の味方と思わせておいて実は善とわかるどんでん返しがある『霧太郎天狗酒醺』（宝暦十一年初演）、吉原の遊郭だと思っていたら遠州沖の船中となる『桑名屋徳蔵入船物語』（明和七年初演）、作者の正三が劇中に登場する『宿無団七時雨傘』（明和五年初演）など、意外性をも追求した。さらに、その一代記『並木正三一代噺』に、十四、五歳で『若水千歳狐』の水船の仕掛けを発明したと伝えられるが、その真偽はともかくとして、舞台機構の工夫についての才能を大いに発揮し、せり上げ、廻り舞台などの改良につとめ、演出効果を高めた。

初代桜田治助は、『御撰勸進帳』（安永二年初演。歌舞伎十八番の『勸進帳』に直接影響を与えた）、『伊達競阿国戯場』（安永七年初演）などによって地位を確立し、天明期における代表的作者となった。

正三門の初代並木五瓶は、上方で『漢人韓文手管始』（寛政元年（一七八九）初演、通称「唐人殺し」）、『五大力恋緘』（寛政六年初演）を世に送り、破格の高給で寛政六年江戸に下った。これも文運東漸の一環である。その後も『隅田春妓女容性』（寛政八年初演）などの名作を発表している。

天明期の江戸歌舞伎は、華やかで、大らかで、軽妙かつ奇抜な趣向に諧謔・滑稽味を交えて仕組み、演技ものんびりした速度で運ぶものだったのに対して、五瓶江戸下り以後の江戸歌舞伎は、主知的で合理的な筋の設定と運び方、速度のある会話と動きが特徴で、心理描写にも写生的な合理性が付与されるというように、十八世紀後半の中でも大きく展開していく⁽⁸⁾。後者は、化政期における生世話の成立を準備した。

（三）鶴屋南北

化政期には鶴屋南北（四代、大南北と呼ばれる。一七五五―一八二九）が登場し、「世界」の複雑化という緋い交ぜの手法を効果的に用いた。人間をきわめて写實的に描き出す生世話による、残酷な殺しの場面、濃厚な濡れ場などが大衆の支持を得た。また奇抜な演出も好評を博した。『お染久松色流販』（文化十年（一八一三）初演）、『隅田川花御所染』（文化十一年初演）、『桜姫東文章』（文化十四年初演）など南北の名作は少なくない。

最高傑作は『東海道四谷怪談』（文政八年（一八二五）初演）である。忠臣蔵の世界を下敷きにしたこの作品は、塩冶家の浪士だか主君の仇討など念頭にない不義士民谷右衛門が、旧悪を知られた舅で同じく塩冶浪人の四谷左門を殺害するなど、さまざまな悪事をくり返すが、出世のため見殺しにした妻お岩の死霊にたたられ、ついに義士佐藤与茂七に討たれてしまうというのが大筋である。悪人仲間の直助権兵衛、お岩の妹で与茂七の妻お袖など個性的な登場人物たちが脇を固めている。

毒薬を飲まされ面相が変わってしまったお岩が、せめての身嗜みにと髪を梳きお齒黒を付けようとする場面では、梳くと髪が脱げ落ちてますます物凄しい形相となり、観客の恐怖心をいやが上にも高めていく。また女の命である髪を取り上げること、お岩の悲惨さがいっそう強調されているのである。残酷さへの飽くなき追求は南北劇の特質のひとつであるが、髪梳きの場面はその典型と言える。そして何よりも、強烈で刺激的なものを観客が望んでいたものであり、いわば時代的な欲求に南北が応えていたわけだ。

お岩の死霊が戸板に打ちつけられたまま出る場面では、裏返すとお岩と同じく殺された小仏小平の死霊となる、「戸板返し」の演出が有名である。⁽⁹⁾ 男女を殺して一枚の板に打ちつけて流すという行為自体はやはり残酷の極みと言えるが、演劇効果としては、一人の役者がかつらだけ変えて板の穴から顔を出し衣装・手足は作り物という早がわり

が、観客の意表を突く奇抜な発想として注目される。「戸板返し」の一節を以下に引用しておく。

伊右 お岩お岩、許してくれろ。あやまつた。

お岩 民谷の血筋、伊藤喜兵衛が根葉を枯らしてこの恨み

ト守りを差し出し、見つめるゆゑ、手早く件の筵をかけて

伊右 南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏。さすがは女、まだ浮かまぬか。このまま川へつき出したら、
鷲や烏の。

ト戸板を思はず裏返す。後ろには藻をだいぶかむりし死骸あるゆゑ

ヤ、そんなら後ろは

ト思ひ入れ。死骸の顔にかかりし藻は、薄ドロドロにて、ばつたりと落ちる。小平の死骸、これも両眼
見開き

小平 お主の難病、薬を下され

トじろりと見やる。伊右衛門、ぎよつとして

伊右 またも死霊の

ト抜き打ちに死骸へ切りつける。ドロドロにて、この死骸、たちまち骨となつてばらばらと水中へ落ち
る。

三 十九世紀はどこまで近世か？

(一) 河竹黙阿弥

幕末から明治まで活躍したのは、河竹黙阿弥（一八一六〜九三）である。四代市川小团次（一八二二〜六六）のために次々と白浪物と称する盗賊を主人公とした作品を発表し、小团次は白浪役者、黙阿弥は白浪作者と称された。『鳶紅葉宇都谷峠』（安政三年（一八五六）初演、「座頭殺し」「文弥殺し」）、『鼠小紋東君新形』（安政四年初演、「鼠小僧」）、『網模様灯笼菊桐』（安政四年初演、「小猿七之助」）、『小袖曾我薊色縫』（安政六年初演、「十六夜清心」）、『三人吉三廓初買』（安政七年初演、「三人吉三」）、『青砥稿花紅彩画』（文久二年（一八六二）初演、「白浪五人男」「弁天小僧」）、『勤善懲悪視機関』（文久二年初演、「村井長庵」）などがそれに当たる。

たとえば、『三人吉三廓初買』の、

月も朧に白魚の篝も霞む春の空、冷てえ風もほろ酔ひに、心持ちよくうかうかと、浮れ鳥のただ一羽、峙へ帰る川端で、棹の滴か濡手で泡、思ひがけなく手に入る百両。

というような、七五調で調子のよいせりふによる演劇効果が黙阿弥の特徴と言える。そのことは、『青砥稿花紅彩画』の、白浪五人男勢揃いの場面で日本駄右衛門・弁天小僧・南郷力丸らが一人一人名乗りをあげる場面にも表れている。日本駄右衛門の有名なせりふ、

問はれて名乗るもをこがましいが、産まれは遠州浜松在。十四の年から親に放れ、身の生業も白浪の沖を越えたる夜働き、盗みはすれど非道はせず、人に情けを掛川から金谷をかけて宿々で、義賊と噂高札に回る配付の盪越

し、危ねえその身の境涯も最早四十に人間の定めは僅か五十年、六十余州に隠れのねえ賊徒の首領日本駄右衛門。においても、掛詞を用いた調子のよい口調による自己紹介によって、せりふを聴くうちに観客の感情が徐々に盛り上がり、最後の「日本駄右衛門」で最高潮に達する仕組みとなっている。

南北・黙阿弥以外では、三代瀬川如臯（一八〇六〜一八一）が、佐倉義民伝をとりあげた『東山桜莊子』（嘉永四年（一八五二）初演、「佐倉宗吾」、市井の情話で講談に語られた『与話情浮名横櫛』（嘉永六年初演、「切られ与三」「お富与三郎）」などの名作を発表している。

また、天保十一年（一八四〇）に、七代市川団十郎（一七九一〜一八五九）によって『勸進帳』が初めて上演されたことも特記しておく。

（二）明治時代の歌舞伎

明治維新以後、新たに生まれたのは、時代考証に重きを置いた時代物である活歴や、新風俗を写そうとした散切物である。前者では、九代市川団十郎（一八三八〜一九〇三）が、求古会という有職故実の研究会を組織して故実に基づく演出を行ったものの、その評判は必ずしもよくはなかった。⁽¹⁰⁾ 後者も、従来その評価は高くなかったが、近年再評価がなされている。⁽¹¹⁾ また、黙阿弥の散切物は、古典の要素を利用しながら、独創的な筋立てを行い、明治の社会を描き出そうとした点に価値がある。⁽¹²⁾ 『早教訓開化節用』（明治八年（一八七五）初演）も、全体に黙阿弥作品に拠っており、それを巡査という新しい職業の人物がくり返し演じることで観客にわかりやすく示す効果が生じている。⁽¹³⁾

活歴も散切物も明治時代になってから生じた展開とも言えるが、巨視的に見れば近世と地続きの部分も大きいのではないか。

坪内逍遙が明治二十七日、二十八年に発表した『桐一葉』によって、いわゆる新歌舞伎が始まることになる。

補篇・舌耕の歴史

筋立てがあつて、滑稽味を有し、「落ち」によつて話を結ぶような、一人で演じる寄席芸を落語(14)という。咄・軽口・落咄とも称される。落語家は落語以外にも、人情咄・怪談咄・芝居咄などを行った。人情咄は、長編で落ちがなく人情を主に描く。これと類似のものに講談がある。怪談咄は、鳴り物・身振り・声色の他、幽霊に扮した者を客席に登場させたり、照明を明滅させたりと工夫が凝らされていた。芝居咄は、芝居の模写が基本である。

仮名草子には笑話集の類があり、歴史的にはそこから見るべきだが、落語家の登場は通例貞享・元禄（一六八四～一七〇四）頃とされる。京都に露の五郎兵衛（一六四三？～一七〇三）、大坂に米沢彦八（？～一七二四）、江戸に鹿野武左衛門（一六四九～九九）がほぼ同時に出現するのである。五郎兵衛は、京都の祇園や北野天満宮などで辻咄を興行し、その噺本には『軽口露がはなし』（元禄四年刊）などがある。彦八は、「当世仕方物真似」を売物とし、その噺本には『軽口御前男』（元禄十六年刊）などがある。また武左衛門は座敷仕方咄の名人として知られ、噺本には『鹿の巻筆』（貞享三年刊）などがあつた。ところが、武左衛門は筆禍事件を起こし、それ以後、江戸落語は急速にすたれてしまった。

しかし明和・安永（一七六四～八一）頃から再び愛好され始め、明和九年（安永元年）には木室卯雲（一七一四～八三）の噺本『鹿の子餅』が刊行される。この時期、重要な役割を果たしたのは咄の会という新作の落咄を発表し出来を競い合う場であつた。その成果は早く大田南畝編『万の宝』（安永九年刊）などに見られるが、さらに天明三年、

宝合せの会において自作の『太平楽巻物』を口演して好評を博した鳥亭焉馬（一七四三〜一八二二）主催の会が、天明六年、向島武蔵屋で狂歌師百名余を集めて開かれ、寛政四年正月からは年中行事化する。⁽¹⁵⁾ それらの会の成果は『喜美だんご』（寛政八年刊）、『ことばの花』（寛政九年刊）、『無事志有意』（寛政十年刊）などに結実していくのである。ここでは、焉馬主催の市川团十郎鼻眞団体三升連の存在が大きかったと言えよう。なお、焉馬には『花江都歌舞妓年代記』（文化八〜十二年刊）という江戸歌舞伎史の大著もある。

続いて、江戸落語では三笑亭可楽（一七七七〜一八三三）や三遊亭円生（一七六八〜一八三八）らが活躍した。講談も馬場文耕（一七一八?〜五八）の処刑以後も発展する。天保の改革では寄席文芸が打撃を受けるものの復活する。可楽には『東都真衛』（文化元年刊）などの噺本があり、門下の林屋正蔵（一七八一〜一八四二）にも『笑富林』（天保四年刊）がある。

文化四年から六年にかけての、喜久亭寿暁（三笑亭可楽の孫弟子）の手控え『滑稽集』には、約六百の落語の題名が記されており、そのなかには、忠義な番頭の心理を暖かい目で見つめた「百年目」、ちゃっかり者の貧乏男と抜けたところのある泥棒を愉快に描く「花色木綿（出キ心）」、気弱な屑屋が酒に酔って変貌する姿を巧みに描く「らくだ（生ゑひ火屋）」など、現在でも馴染み深いものが多く含まれており、これらは現行のものとは全く同じとは言えないだろうが、現行の落語の基礎がすでにこの時期出来上がりつつあったことを実感させられる。

文久（一八六一〜六四）頃には、三題咄が流行し、河竹黙阿弥、仮名垣魯文（一八二九〜九四）、三遊亭円朝（一八三九〜一九〇〇）らが参加した酔狂連はよく知られている。円朝の名作「鰻沢」も「鉄砲・玉子酒・毒消しの御符」（異説あり）の三題噺から生まれたものであった。

なお、大坂でも咄の会が行われ、その成果は『年忘噺角力』（安永五年刊）などに収められた。落語家としては、

初代桂文治（？〜一八一六）らが登場した。

落語は明治に入るとさらに最盛期を迎える。

註

- (1) 鳥居フミ子『金太郎の誕生』勉強出版、二〇〇二年、二一〜三八頁。
- (2) 本項については、服部幸雄『江戸歌舞伎文化論』（平凡社、二〇〇三年、一八〜四九頁）を主として参照した。
- (3) 原道生『近松浄瑠璃の作劇法』、八木書店、二〇一三年、三九四〜三九七頁。韓京子『近松時代浄瑠璃の研究』（ぺりかん社、二〇一九年）も参照。
- (4) 黒石陽子『近松以後の人形浄瑠璃』岩田書院、二〇〇七年、四五頁。
- (5) 注(3) 原書五五四〜五五六頁。
- (6) 松崎仁『元禄演劇研究』東京大学出版会、一九七九年、一三二〜一五六頁。
- (7) 佐藤知乃『近世中期歌舞伎の諸相』和泉書院、二〇一三年、二五頁。
- (8) 注(2) 服部書二〇〜二一九頁。
- (9) 初期構想では、お岩を裏切った伊右衛門と小平を裏切ったお袖との祝言であったのを、お岩と小平を戸板の表裏に打ち付けるといふ、構成や視覚の面でより印象的な趣向に変化させた。光延真哉『江戸歌舞伎作者の研究 金井三笑から鶴屋南北へ』笠間書院、二〇一二年、二八三〜三〇二頁。
- (10) 佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治』ぺりかん社、二〇一〇年、一〇五〜一〇七頁。
- (11) 渡辺保『黙阿弥の明治維新』新潮社、一九九七年、神山彰『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』森話社、二〇〇六年など。
- (12) 日置貴之『変貌する時代のなかの歌舞伎 幕末・明治期歌舞伎史』笠間書院、二〇一六年。
- (13) 注(10) 佐藤書二六五〜二八〇頁。
- (14) 本項については、延広真治「話芸の系譜」（原道生・林達也編『日本文芸史』第四卷・近世、河出書房新社、一九八八年）

を主として参照した。

(15) 延広真治『落語はいかにして形成されたか』平凡社、一九八六年。↓講談社学術文庫

〔付記一〕本稿の大枠は、かつて久保田淳監修『日本文学史』（おうふう、一九九七年）で担当した「近世」（概説と歌謡のみ久保田氏）における浄瑠璃・歌舞伎・舌耕の記述に拠ったが、大幅に改稿している。

〔付記二〕注には引いていないが、服部幸雄「総説・歴史」（『歌舞伎事典』平凡社、一九八三年）、『日本文芸史』第四巻・近世中の人形浄瑠璃・歌舞伎の論考、早稲田大学演劇博物館編『芝居絵に見る江戸・明治の歌舞伎』（小学館、二〇〇三年）、服部幸雄『絵で読む歌舞伎の歴史』（平凡社、二〇〇八年）、今岡謙太郎『日本古典芸能史』（武蔵野美術大学出版局、二〇〇八年）を適宜参照して有益であったことを記し、謝意を表したい。

