



日本古典文學大系 53

歌舞伎脚本集 上

浦山政雄
松崎仁
校注

岩波書店刊行

昭和 35 年 2 月 5 日 第 1 刷 発行 ©
昭和 51 年 6 月 15 日 第 14 刷 発行

定価 2100 円

校注者 ^{うら}浦 ^{やま}山 ^{まさ}政 ^お雄
^{まつ}松 ^{さき}崎 ^{ひとし}仁



発行者 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5
岩波雄二郎

印刷者 東京都青梅市根ヶ布 1-385
白井倉之助

発行所 東京都千代田区一ツ橋 2-5-5 株式会社 岩波書店

落丁本・乱丁本はお取替いたします

目次

解 說	三
凡 例	三七
傾城壬生大念仏	近松門左衛門作…………… 四三
幼稚子敵討	並木正三作…………… 一〇五
韓人漢文手管始	並木五瓶作…………… 二六九
補 注	四四三

解 説

歌舞伎脚本について

「かぶき」という語は、「傾く」「異常な行為をなす」という意味の「かぶく」が名詞化したものといわれる。お国が始めた近世初頭の新しい芸能やその追隨者による女芸は、そのような意味で「かぶき踊り」と呼ばれた。しかしそれに漢字を当てて「歌舞伎踊り」(妓は後に伎となる)としたのはまことに適切であった。それは簡単な筋立てのもとに組合わされた歌と踊りの芸能だったからである。その状況は「当代記(慶長八年四月の条)」「国女歌舞伎絵詞」「かぶきの草紙」「慶長見聞集」や種々の風俗屏風絵などによって察することができる。

しかし、それらの「好色をこととし」「慶長見聞集」た歌や踊りに交って、科白劇の要素も存在した。そのひとつは猿若すなわち下僕として狂言廻しの役をつとめる道化方で、物真似や雄弁術で笑をまきちらしていたもの、もうひとつは能の狂言師の一部がもたらした劇術である。正統派の狂言師からは軽蔑され指弾されながら、女歌舞伎芸団に参加していたこの狂言師くずれともいべき人々は、後の立役(たちやく)の前身であって、歌舞伎が科白劇の方向に展開する際に大きな役割を果すのである。

そういう時期は、寛永年間の女歌舞伎の禁止と承応元年の若衆歌舞伎の禁止を契機として、歌舞伎成立後半世紀に訪れた。若衆歌舞伎は前髪の美少年の容色をもって美女のそれに置き換え、当時盛んであった男色趣味に訴えるものであったが、その芸能は女歌舞伎からさして発展していかなかったと思われる（「江戸名所記」参照）。そのような芸能に對するたび重なる弾圧の結果、三都の劇場は「物真似狂言尽し」の看板を掲げ、地芸すなわち科白劇的芸能を表にして再出発することとなった。こうして明暦・万治・寛文・延宝にわたる約三十年たらずの、いわゆる野郎歌舞伎の時代を迎えるのである。

この時代は劇場も次第に整備され、舞台も拡張されたが、戯曲的にも種々の発達をとげた。その状況は「芸鑑」（「役者論語」所収）「古今役者物語」「松平大和守日記」（「近世初期国劇の研究」所収）などによって察することができる。それによると、能や狂言の構想をとったものが相当の数に及び、狂言式一幕物のいくつかは、江戸三座の家狂言いせきやうげんとして後世に伝えられた（「三座家狂言 并由緒書」）。しかしまた歌舞伎独自の分野も展開している。その主要なものに廓遊びの風俗を舞台化した「島原狂言」がある。これは女歌舞伎以来の演目であるが、買手が登場して茶屋の亭主（道化方）や遊女とやりとりあって、遊女の踊りを見せるといのが基本的な型であつたらしい。これは後に「傾城事」という重要な劇術の型を生むのである。男色を主題とした衆道狂言も行われ、六方や荒事も喝采をあげている。また、浄瑠璃や浄瑠璃風の長歌ながうたによって物語をはこぶ舞踊劇風のものも多かった。

さらに重要なことは「統狂言」（多幕物）の成立である。通説ではそれを寛文四年のこととするが、実際はもう少し遡るであろう。ただしそれは必ずしも引幕の発生と一致するものではなく、中入なかいりによって場を区切り、引幕を使用しない多幕物として出発したのではないかと思われるが、これについては今後の研究にまたねばならない。統狂言が生まれると、従来のような一幕物を離れ狂言と呼ぶようになった。

この頃にはまた、立役・敵役・親仁方・若衆方・若女方・かか方(花車方。中年・老年の女を演ずる)・道化方等の役柄がほぼ確立し、専門の作者が俳優から分化した。大阪の福井弥五左衛門(寛文四年「非人仇討」を作る)・江戸の都伝内(寛文四年「今川忍び車」を作る)は俳優にして作者を兼ねたが、元禄期に活躍する富永平兵衛は延宝八年顔見世番付に始めて「狂言作り」と名を記した。これは世の非難を買ったといわれるが、作者意識のあらわれとして注目される。また延宝年間には「きのふは大坂のうちにありし事を、けふはや取組」む世話狂言も始まっている(難波鑑)。名妓夕霧の死後直ちに上演された「夕霧名残の正月」(延宝六年)はその名高いものであった。

二

元禄歌舞伎の概念はまだ十分固まったものではないが、ここでは天和から正徳に至る元禄年代をはさんだ約三十五年間の歌舞伎をさすこととした。

この時代に入ると、続狂言はより複雑な構想を備えたものとなり、それに伴って「絵入狂言本」が出版されるようになった。これは本集の「傾城壬生大念仏」に見られるような絵入の詳細な筋書本で、読物としておそらくは狂言作者以外の者によって書かれたものである。脚本の体裁をとるものは「うかれ狂言」(天和三年)と「好色伝受」(元禄六年)が残っているだけである(ただし前者は実際上演したものではあるまい)。

当時の戯曲の傾向は、上方と江戸とは相当な差異がある。上方ではお家騒動を骨組とする上中下三番統が定型であり、比較的現実的な作風を持つが、江戸では曾我物、金平物、不破名古屋、酒呑童子などを題材として、思いきって浪漫的な場面を盛り込んで、四番統または五番統に仕組むのが普通であった。しかしよく見ると上方劇も江戸劇も、結局は独立した主題を持ついくつかの場面の組合せであり、各場面はまたいくつかの劇術の型の組合せであった。その型に

は、荒事・実事・和事(やつし事・傾城事・濡れ事等)・武道事(太刀打・手負事・武道の詰開き等)・怨霊事・愁い事・狂乱事等がある。これらを一座の俳優の得意不得意に合せて按配し、めあたらしい趣向のもとに展開させるのが作者の手腕であった。「傾城壬生大念仏」には、ほとんど大部分の型が盛り込まれている。

上方で発達する世話狂言もまた注目されねばならない。これは当時の市井のなまなましい事件(心中・殺人等)を一幕の狂言にして、統狂言のあとに切狂言として上演したものである。統狂言が時代物的な武家の世界でハッピーエンドとなるのに対して、これは純然たる庶民の世界をリアルに取扱い、多くは悲惨な結末に終るものであって、世話浄瑠璃成立の基盤となったのである。

主要な作者には、上方に近松門左衛門・富永平兵衛(娘孝行記)・元禄四年・小島彦十郎(好色伝受)・同六年等、江戸に三升屋兵庫すなわち初代市川団十郎(参会名護屋)・同十年・津打九平次(早咲隅田川)・宝永二年等がある(括弧内は代表作)。なお当期の著しい現象として役者評判記の充実を挙げねばならない。従来は若衆の容色の評判を主として遊女評判記の性格に近いものであったが、この頃から俳優の技芸を俎上にのせるようになり、正月には顔見世狂言の評判が、三月には初狂言と二の替り狂言の評判が、八文字屋その他から年々出版され始めたのである。俳優史の資料としてはもちろん、脚本史の上からもその記事が参考になることが多い。

三

享保元年および二年の三都における「国性爺もの」の歌舞伎上演は、まことに著しい現象であった。宝永年間から浄瑠璃の歌舞伎上演は次第に頻繁になっているが、正徳五年の近松作「国性爺合戦」の成功は「操り段々流行して、歌舞伎はあれどもなきが如し」(浄瑠璃譜)という状況を現出する端緒となった。以来、元文・寛保・延享・寛延の約三十五

年間は、操りの戯曲が滔々として歌舞伎に流れ込むのである。

この時代には人形浄瑠璃そのものも對話劇化し、その演出も歌舞伎に近づくのであるが、一方歌舞伎の戯曲や演出も人形浄瑠璃の方法を大量に受入れる。元禄期に一応の到達点に達した歌舞伎戯曲の方法は、これによって大きくゆすぶられる。筋の展開よりも各場面の型の組合せを重んじて来た歌舞伎は、複雑な葛藤をより知的・合理的に展開する浄瑠璃の作劇法を学ぶのである。初代並木正三が若い頃並木宗輔に入門して浄瑠璃を書き、やがて歌舞伎に戻って宝暦・明和期の代表的歌舞伎作者となり、その頃の噂に、「作は近松門左衛門に並木正三」(「戲財録」)と称されるような活躍をしたことは、この間の状況をよく示している。

ただし、これは主として上方についてであって、江戸では浄瑠璃の影響は上方ほどではなかったようである。当期の江戸の代表的作者は二世津打治兵衛であるが、彼は、元禄期以来の四番統の構成を時代狂言と世話狂言の混淆あるいはないまぜとする方法を立て、これがこの後長く江戸の戯曲の定型となった。非合理的・気分的な作劇法が続いたのである。

四

宝暦・明和・安永・天明から寛政・享和を経て文化初年に及ぶ約半世紀は、歌舞伎戯曲が浄瑠璃の方法を学んで再編成され、充実された時代である。この時代に確立された作劇法の概要を述べておこう。

各劇場は狂言作者として立作者・二枚目・三枚目・狂言方を抱えている。立作者は座元と相談し、時にはおもだった俳優の希望をも聞いて、次の興行の「世界」を定める。世界とは、浄瑠璃・歌舞伎においてすでに成立している特定の時代・人物・構想の類型であって、次のようなものがある。

王代——大織冠 百合若 中将姫 伊勢物語 等

時代——平家物語 曾我物語 義経記 太平記 太閤記 等

御家——伊達騒動 加賀騒動 薄雪物語 等

赤穂義士 伊賀越仇討 亀山の仇討 等

世話——八百屋お七 夕霧伊左衛門 お初徳兵衛 等

五人男 団七 濡髪 黒船 等

これらの世界はまた堅筋とも呼ばれ、その中に横筋すなわち趣向を盛り込むのである。世界が定まることは、自然その筋の大綱が定まることである。従って作者の手腕は主として趣向の上に發揮される。一座の俳優の長所短所を考え、世間の好みにはまるように、しかも目先の変った趣向を編み出すことが必要であった。さらに歌舞伎には顔見世・初狂言・二の替り等にそれぞれの法式・習慣があり、季節や土地柄による観客の嗜好の差異があった。それらの条件を配慮して作者の心得を整理したものに「戯財録」(二世並木正三著・享和頃成立)がある。その中の「三都狂言替りある事」は、土地柄による相違をたくみに言い表わしている。

一、京は人氣和らかく、人情に合はせ昔より狂言大方は色事六分の筋にて、全体仕組和らかすぎで力薄し。美女の心持。人間にとりては皮の如し。

一、江戸は人氣荒く、人情に合はせ狂言大時代にて、切つた投げたと太平楽を七分の筋にて、仕組堅く、女子の心にかなひがたし。侍の心持。人間にとりては骨の如し。

一、大坂は人氣理屈めき、人情に合はせ狂言義理八分の筋にて、仕組ねち合ひ多く退屈起ることあり、男作の心持。人間にとりて肉の如し。

皮・肉・骨のたとえには無理があるが、このようなそれぞれの特色は各時代を通じて見られることであつた。

次に同書から四季による差別の心得を摘記してみよう。冬は顔見世で華やかに陽気にと心掛け、狂言も理窟めかぬがよく、役者をよく見せることが大切である。春の二の替り狂言は「年中の眼目にて作者大切なるところ」である。お家狂言を趣向に念を入れてはでに規模を大きく作るがよい。人氣が芝居に集まるようにしなくてはならない。夏の劇場内は堪えがたい暑さであるから、入組んだ仕組や息をつめて見る場面は少いがよく、全体に短く仕立てる。三つ目からは人物が帷子たむらを着る場にせねばならない。秋は理詰めの愁い事を主にして狂言を引締め、息をつめて見るようにする。敵討などの世界がよい。セリフも淨瑠璃を書く心得で韻律的なものとする。狂言の長さは、一枚の裏表各九行として春の二の替りは四百枚、夏は三百四五十枚、秋は三百枚あまりがよい。およそこのように言っているのである。

さて、これらの配慮のもとに立作者は全体の構想を考え、場割を定める。当期の上方狂言の組織は四番統が標準であつた。「口明」〔序幕〕は多くは若殿の遊興で、花見あるいは茶屋の場面、「二つ目」〔中入〕は謀叛人の悪があらわれて忠臣が窮地に陥る幕、次に「小幕」といつて次の幕への新しい展開を準備する短い幕がある。「三つ目」〔世話場〕は愛児を身替りに殺したり、妻を廓に売るなどの悲劇的な幕、「四つ目」〔大切〕で大団円となる、というのが「言狂作書」〔西沢一鳳著・天保十四年〕が伝える四番統の典型的な組織で、これは安永・天明期の作者奈河ながわ龜輔かまが始めたといわれる。

そこで立作者は各幕各場の筋を立てて二枚目・三枚目の作者に分担して執筆させ、添削する。大切な場はもちろん立作者自身で書くが、全体としては合作によって一編の狂言が成立するのである。こうして出来上つた狂言を「本読み」といつて作者が一座の人々に読み聞かせる。この時俳優の側からいろいろな不満や注文が出て、なかなか納まらなかつたといわれる。その場合作者はさらに改訂を加えるわけであつて、その後、興行が始まつてからも改訂が重ねられたであらうから、初演台帳として伝えられるものも、実際の舞台とは若干相違のあることはまぬがれない。

台帳は元來作者のもとに秘藏されていたものであるが、あるものは流出し、あるものは写されて貸本屋の商品となり、芝居好きの人々を喜ばせながら後世に伝えられた。しかし台帳を読みたいという需要が多くなると、これに応じて当り狂言の台帳の刊行が始まる。これが「絵入根本」であって、主として上方で出版され、安永から明治初年に及んでいる。

当期の主要な作者としては、大阪に並木正三・奈河龜輔（伊賀越乗掛合羽）安永五年・「伽羅先代萩」同六年・並木五瓶・近松徳三（伊勢音頭恋寝刃）天明八年・奈河七五三助（隅田川 続 倅）天明四年等があり、江戸では藤本斗文（男達初賀會我）宝曆三年・壕越二三治（旱需會我橋）宝曆四年・金井三笑（江戸紫根元會我）宝曆十一年・初代桜田治助（御投勸進帳）安永二年等があるが、五瓶が寛政六年江戸に下ったのを契機として、すぐれた作者は上方に少くなり、以來江戸の戯曲のみひとり榮えることとなった。

上方と江戸の狂言構成上の著しい相違のひとつに、世話狂言の取扱い方がある。上方では元禄以來、四番統の法式が確立した後も、二本立興行の場合は本狂言である長編の時代物に短編の世話物を別名題で添え、それぞれ独立した狂言とするならわしであった。しかし江戸では一本立興行を原則としたので、ひとつの大名題のもとに、すなわち広義の時代物の世界の中に、世話物を包含させるのが常であった。この頃の四番統は一番目が時代物、二番目が世話物で、三番目以下は後追い狂言の出る場合に作られた。その結果、助六実は會我五郎などという超現実的な脚色が行われていたが、江戸の観客の主情性と伝統尊重の精神とが、こうした不合理を長く怪しまなかつたのである。しかし、寛政八年正月五瓶は上方の方法を江戸で実行し、一番目「會我大福帳」二番目「隅田春妓女容性」と別名題を立て、それぞれ独立の狂言として興行した。これが番付面における分離二本立の始めとされている。實質的には同じく五瓶が前年の「江戸砂子慶會我」上演の時、二番目「五大力恋緘」で行ったともいわれ、またそれ以前にも治助によって試みられたこともあり（戯場花萬代會我）天明元年、二番目狂言の独立はこの頃の歌舞伎劇の現実的傾向、特に現実社会の庶民生活をと

上げようとする傾向が強まっていたことから見ても、当然の改革だったと思われる。

もっとも、それ以後の興行がすべて二本立になったわけではなく、特に顔見世狂言では一本立の原則は比較的崩されなかつたけれども、この五瓶の改革は、彼が上方から合理的・主知的な作劇法を江戸にもたらしたことの象徴的な表われであった。そして、ここに世話狂言は一番目狂言の束縛を離れて自由に充実してゆく条件を与えられ、生世話狂言へと展開するのである。

五

文化以降、幕府の瓦解に至る六十余年間は、爛熟衰退などと呼ばれる。細分すれば、文化文政の四半世紀が発展の極限に達した爛熟期で、天保以降の約四十年間が惰性の中に沈滞した衰退凋落期である。

歌舞伎の中心的存在である俳優の給金が次第に高騰するにつれ、俳優の権力はますます増大し、狂言作者は俳優の下位に置かれた。前期の桜田治助や並木五瓶に見られた作者の權威は、この期になると影をひそめた。ことに、五瓶の下以後の上方劇界には名作者が現われず、ひたすら俳優の注文に応じ迎合的であった。俳優中の立物たてものがそれぞれ自分の演し物を主張し、演じ馴れた義太夫狂言を希望したことは、三本立・四本立という興行形態を盛んにし、再演物と焼直し物でお茶を濁す無気力な状態を続けさせた。江戸歌舞伎でも、生世話物の新作に大活躍をした四世鶴屋南北の没後にこの傾向が現われるが、上方ほど甚だしくはない。ただ新作の歌舞伎狂言にも義太夫をちよぼとして使用することは、南北の遺跡を承継いで江戸歌舞伎に最後の華を咲かせた河竹黙阿弥の諸作にも見られる。

この期の注目すべき現象として、新作の題材を流行小説に求め、京伝・馬琴の読本や、種彦の合巻などの脚本化がしきりに行われたが、これも上方が先鞭をつけ、江戸にも伝わった。窮屈な制約を受けた枠の中で、趣向の種に尽きた作

者が発見した新しい材源で、京伝の「昔話稲妻表紙」、馬琴の「椿説弓張月」「南総里見八犬伝」、種彦の「修紫田舎源氏」と次々に脚色上演された。また寄席芸能である世話講談や人情噺が豊富な供給源として、幕末期の江戸歌舞伎に提供され、三世瀬川如皐作「世話情浮名横櫛」(切られ与三)や、黙阿弥作「勧善懲悪視機関」(村井長庵)など、かなり多くの作が生れた。

元禄以来、歌舞伎戯曲がいくつかの見せ場の組合せによって構成されていることはすでに述べたが、この期の見せ場の特殊性を検討してみよう。江戸文芸全般に浸潤した化政度の頹廢の傾向は、歌舞伎戯曲、とくに江戸の庶民生活を写實的に描出する生世話狂言の上にも表われ、強烈な刺戟を追求し、猟奇趣味を満足させる場面が歓迎された。殺し場・責め場・濡れ場・強請場・縁切場・愁歎場(世話場)・怨霊場・浄瑠璃場、またはだんまり・勢揃いなどの劇的場面の類型は、すでに固定した存在となっているが、この期の特殊性は濡れ場・殺し場・責め場などに著しい。元禄歌舞伎にも濡れ事・手負事があり、幼児殺しが見せ場になっているが、この期の濡れ場は遙かに官能的であり、煽情的である。殺し場にしても、一刀の下に切り捨てるのではなく、一太刀浴びせてから止めを刺すまでの血みどろな闘争を長びかせ、凄惨さを強調している。責め場も殺し場につながり、観客のサディズム的マゾヒズムの心理を満足させる惨酷性が濃い。これらが南北にもまして黙阿弥の諸作に執拗に見られるのは、刺戟過剰の累積で次第に不感症になって行った末期的現象であろう。慶応二年に至って「近年世話狂言人情を穿ち過ぎ、風俗にも拘はる事なれば、以来は万事濃くなく、色気なども薄く、成るだけ人情に通ぜざるやう致すべし」との布令が発せられたのは、風紀取締り上、さすがに目に余るものがあつたからである。しかし、単なる俗悪趣味として看過し得ない頹廢美があり、幾つかの絵画的ポーズを、下座音楽や、いなせな清元浄瑠璃の耽美的な流れで綴って行く舞踊的演出が、魅力のある舞台を作り出している。作者はこれらの舞台効果を充分計算に入れて書いていたわけである。

更に要求されたものは変化とテムボの速さである。元来、俳優は役柄の枠からはみ出さないのが立前であったが、三世中村歌右衛門のような、いわゆる兼ねる役者が現われて、老若男女善悪美醜のどれにも扮し得たので、一人で幾役も変る変化が大いに歓迎された。舞踊の変化物は元禄時代からあるが、最も盛んに上演され、七変化から八変化・九変化と、数の多いのを競い合うようになったのは、この期に入ってからである。この変化にテムボが加わると、瞬間にして役の変るケレン式な早替りになる。南北は、早替りの名人といわれた尾上松助・三世尾上菊五郎父子のために「天竺徳兵衛韓嘶」や「東海道四谷怪談」など、早替りの演技を効果的に見せる作を書いて名を挙げ、黙阿弥は「蕪紅葉宇都谷峠」で、小柄な四世市川小団次に座頭とごまのはえの早替りをさせて好評を得た。

以上のような類麿的傾向が一世を風靡したこの期に、七世市川団十郎が初代以来の荒事芸を整理して歌舞伎十八番を制定したことは注目に価する。特に「勸進帳」を能楽の様式に沿って演じたのは、高尚な能楽趣味を鼓吹し、後に松羽目物の一類を立てさせた点で、意義が大きい。彼の考証癖はその子九世団十郎に継承され、明治の活歴劇を生み出した。

この期の作者としては、前述の南北と二世河竹新七時代の黙阿弥とが、前後の二峰としてそびえ立つだけで、両者に比肩する程の作者はない。上方の奈河篤助（台頭霞彩幕）文化九年、奈河晴助（けいせい筑紫翳）文化十一年、故実考証家として「言狂作書」ほか雑著を遺した西沢一鳳（花魁苔八総）天保七年も、江戸の福森久助（比翼蝶春會我菊）文化十三年、三世桜田治助（三世相錦繡文章）安政四年、三世瀬川如臈（与話情浮名横櫛）嘉永六年も、両者に比べるには余りにも格差が大き過ぎる。

しかし、黙阿弥の偉才をもってしてもせき止め切れない時代の流れは、歌舞伎を凋落の谷に押し流した。上方では早くも安永期頃から、毎年十一月を起点とする俳優の一カ年契約制度が乱れ始めていたが、江戸三座の間では、なおも守り続けられて来た。ところが、嘉永二年十一月の市村座の顔見世が俳優の都合で正月に繰越されたのを契機として、正

月が年度初めとなり、長らく江戸歌舞伎が存続して来た顔見世狂言に終止符が打たれた。これが崩壊の第一発作であった。やがて幕府の瓦解・新政府の誕生で、江戸の生世話物は明治の散切物に転身したが、その応急対策も一時的覚醒に止まり、歌舞伎の自壊作用はとうてい阻止し得なかった。

附 役柄・位づけ・劇場図

〔役柄〕 役柄とは、劇中の個々の役の性格を類型的に示す呼び名である。これは元禄期以降次第に複雑に分化したが、それらを整理すると次のようになる。

- (一) 立役たちやく 善人の男役の総称。
- イ 和事わじ（二枚目役） 善良柔和な色男役。
 - ロ 実事 判断力をそなえた役。このうちには、紛糾した事件を処理する捌き役さば、忍耐を重んずる辛抱立役などがある。
 - ハ 和実 和事と実事を折衷した役。
 - ニ 荒事 荒事を主とする剛勇な役。
 - ホ 武道 武術を発揮する勇壮な役。
- (二) 敵役かたやく（てき役） 悪人の役。
- イ 実悪じつあく（立敵） 最も徹底した悪人の役。
 - ロ 実敵じつがたき 善人の要素を持つ二枚目を兼ねた敵役。
 - ハ 公家悪くげあく 公家の悪人の役。多くは青隈あおくまをとる。

* 花道はまだ常設されていない。橋懸りには勾欄てすうがある。上方の舞台もほぼ同様であったと思われる。左には楽屋の内部が描かれている。

