

三人吉三廓初買

花街模樣薊色縫

薦紅葉宇都谷峠

名作新番伎全集十

勸善懲惡硯機関

版元

東京創元新社

昭和四十三年十月二十五日 発行

名作歌舞伎全集

第10巻 河竹黙阿弥集一

監修者

利倉幸一
河竹登夫
郡司正勝
山本二郎
戸板康二

発行所

株式
会社

東京創元新社

代表者

秋山孝男

(162) 東京都新宿区新小川町一―十六

電話 (〇三) 二六八―八二三―一

振替 東京 一五 六 五

印刷・株式会社 金羊社

製本・株式会社 鈴木製本所

用紙・株式会社 富士川洋紙店

写真版・(株)興陽社、(株)方英社

万一、落丁乱丁がありましたらお取替えいたします。

目次 (名作歌舞伎全集第十卷 河竹黙阿弥集一)

三人吉三廓初買(さんじんきさくくわのはつがい)……………(装置図 釘町久磨次) …… 二

花街模様薊色縫(さとうもようあざみのいろぬい)……………(装置図 高根宏浩) …… 七

蔦紅葉宇都谷峠(つたもみじうつのやとうげ)……………(装置図 高根宏浩) …… 一五

勧善懲悪硯機関(かんぜんちようあくのでまきからくり)……………(装置図 釘町久磨次) …… 三〇

まえがき 河竹登志夫

解説 河竹登志夫

校訂について 河竹登志夫

(写真提供—演劇出版社、演劇博物館、野口達一)

まえがき

黙阿弥をどう読むか

河竹登志夫

「月もおぼろに白魚の、かがりもかすむ春の空、つめて
え風もほろ酔いに、心持よくうかうかと、うかれ烏のただ
一羽……」

幕末庶民の哀歓^{あいかん}をのせて、ながれ来たり、ながれ去る大
川の水……。ロンドンはず、パリはセース、そして大
江戸八百八丁は、隅田川であった。

その暗い水面^{みづな}を、七五調の名せりふ——厄^{やく}はい——
が、川風にのって朗々^{ろうろう}と、だがしめやかにながれる。

八百屋お七と見まがう振袖、島田。杭に片足かけ右手に
白刃をきらつかせて、じっと川を見こんで立つ凄艶^{せいえん}な女、
いや女装^{にようさう}の剽盜^{てうたう}、お嬢吉三。どこからか、節分^{せぶん}を告げるほ
んと厄^{やく}はらいの呼び声。やがて偶然ここにめぐりあった
三人の吉三は、たがいに名乗り、義兄弟の血盃^{ちさかず}をかわ

す。……

テーマといい場面といい、色彩、音感といい、すべてが
典型的な黙阿弥の世界だ。黙阿弥といえど誰でもまっさき
に、この「大川端」の情景とせりふを思いうかべるだろ
う。この作品は黙阿弥ものばかりでなく、歌舞伎の全演目
のなかでも、時代物の「忠臣蔵」「寺子屋」「勧進帳」と
ならぶ、世話物中での代表的舞台面として、もっともポピ
ュラーなものとなっている。

だが、この「月もおぼろに」があまりにも親しまれすぎ
たため、「三人吉三」といえば大川端出合いの場ばかりの
ように、思いこまれてきたおそれはないだろうか。

黙阿弥というと、ただもうせりふの耳ざわりのよさと絵
画的な美感覚——いわゆる様式美——だけのものではかな
いような錯覚に、おちいつてはいなかっただろうか。

むろん私も、黙阿弥の最大の魅力のひとつが洗いあげら
れた様式美であり、「大川端」がその典型例であるという
点に、異論はない。作者としてもこは得意の一幕だった
にちがいない。文化十三年（一八一六）日本橋式部小路に
生まれ、明治二十六年（一八九三）本所南二葉町^{みなもも}で死ぬま
での七十七年の生涯を、一介^{いちけい}の江戸人として、隅田川の周
辺におくった黙阿弥だ。どんなにこの川に愛着を持ってい

たことか。それはこの芝居ばかりでなく、じつにしばしば大川をその舞台にとっていることでもわかる。しかもそれらはみな、眼目の見せ場になっているのだ。ことに幕末に書かれた生世話物にそれが多い。事実この巻におさめた四編のうち「宇都谷峠」をのぞく三つまでが、そうなのである。

けれども、「大川端」はけっして「三人吉三」のすべてではない。川に托したそのロマンチズムと様式美の世界は、一冊の本にたとえれば、いわば絢爛たるカラー頁なのだ。それは全編のテーマやムードを代表し象徴してはいるだろう。が、真の意味は、やはり全編のドラマの内容のうえにおいてみて、はじめてとらえられるはずである。

その内容——その主題——それは三人の主人公とその近親縁者たちが、それぞれに負わされた宿命のままにうつろいゆく、救いのない人生のリアルな追跡なのだ。不安顔魔に下降の一端をたどる幕末の江戸下層社会という、特殊なつぼのなかへ投げこまれた「人間なるもの」の赤裸な姿といってもいいだろう。

救いのない人生——たとえば作中のおとせと十三郎はどうか。おとせは夜の女だが父思い兄思いの純な娘、十三郎はものがたい木屋の手代である。彼と彼女は初会の夜から

愛しいい信じあって、最後まですこしも動じない。やがておとせの兄の和尚吉三に、どうか死んでくれと頼まれると、「一緒に行けばあの世にて、ひとつ蓮に二世のかため」と、かたく来世を信じていさぎよく死ぬ。愛し信じられるということ、それだけでもこの二人は、この作のなかでいちばん健康的な、人の世の汚濁に毒されぬ魂をもった幸福なカップルだといえよう。ここまでは、近松の「曽根崎心中」におけるお初徳兵衛などとえらぶところはない。

だが、お初徳兵衛の場合は、彼らの信念どおりに、来世での二世の契りが確約されているのだ。だから彼らは、現実生活に敗れたのにはちがいないが、その死は自らの意志で最高の生きかたをえらんだ結果の死であり、したがって夫婦という強い連帯感のなかで理想を全うし得た勝利者だといえるのではなからうか。おとせと十三は、全然がう。この二人は、自分たちのあずかり知らないところで、どうにもならぬ因果を負わされているからである。ギリシヤ悲劇の主人公たちや、イブセンの「幽霊」のオスワルのようなものだ。血をわけた双生児の兄妹ともしらずにおかしていた近親相姦。——だから兄の和尚はそれと知ったとき、本人の知らぬうちがせめてものしあわせと、泥棒仲間への義理立てにこと寄せて、殺さねばならないのである。だが、和尚のせりふを借りれば「親の因果が子に報い、あ

の世へ行っても畜生道」なのだ。

来世に賭けた夫婦の連帯感が無残に破壊されるばかりか、畜生道におちて永劫に苦しまなければならぬ。この救いのなさ——近松はじめ浄瑠璃の人物たちの健康さは、文字どおり天地のひらきがある。幕末の暗さが、そこにみてもれよう。

疎外された孤独な人間、はつきりした信念にもとづく行動意志もなく、刹那の現実に反応しながら生き、そして救いのない死をとげる人間。それが黙阿弥の人物たちではないだろうか。幕末の孤影——私は彼らをそう呼びたい。

しかし、では鶴屋南北のえがく人物たちほど、孤独に徹しきっているかという点、そうでもない。一抹の弱々しさ、人のよさ、しめつぽさがつきまとうのである。そこに黙阿弥の作中人物の特長がありはしないか——。

三人の吉三はそれぞれの孤独を生き、思い思いの悪をはたらく。だが彼らは、じつはさびしがりやなのだ。「小ゆすりかたりぶったくり、押しのかかねえ悪党」にすぎない。肉親の愛にうえて非行をする現代の不良青年に似ている。何かを信じたい、何らかの連帯感の中に温かく生きたい——現実とはうらはらなその意識下の願望のあらわれが、「大川端」の結ばれであろう。むしろ作者は、そんな

つもりでこの局面を書いたのではなく、本文に見るように庚申の干支にちなんでの発想ではあるが、しかも自然にそのように筆は運ばれているのだ。彼らは親兄弟とは互いに見すて、見すてられても、悪党の血の盟約だけはさいごまで破らない。そこだけにせめてすがろうとしているかのようだ。村井長庵や提婆の仁三（宇都谷峠）のような、ほんといのひとり狼は意外にすくないのである。

黙阿弥の人物のなかに、意識無意識のうちにみとめられるこんなまっとうさ。それが、すぐに「盗みはすれど非道はせず」と義賊めいた言いわけをいったり、一転して「悪に強きは善にもと」と改悛したりという、ある意味でのあつけなさの、裏づけにもなっているのだ。

南北の人物は、民谷伊右衛門（四谷怪談）にその典型をみるように、連帯感だの来世への期待などはくそくらえて、ただもう自分の肉体、生命力、生への執着だけで生きている。何ひとつ信ぜず理想もなく、孤独と悪徳に徹しきり、それこそ自分の生きかただと割り切って奔放に生きるのである。そこには悪党なりに自己本位に徹した人間の、カラッとしたバイタリティーがみなぎっている。南北のドラマの骨太さと迫力の源は、そこにあるのだと思う。

黙阿弥の作品は南北にくらべて、きれいだとは思えないが、力がよわいとよくいわれる。これは私も同感だ。だが、そ

の原因を七五調や絵画美の過剰にのみ帰せようとするふつうの説には賛成できない。それはむしろ、右のような意味での人物の不徹底さ——人間らしいまっとうさ——によると考えるからである。

では黙阿弥はなぜそんなふうに書いたのか——ひとつは時代、ひとつは作者の性格のゆえだと、いうことができるだろう。

文化文政を活動期とする南北の時代と、嘉永安政以降の黙阿弥の時代との間には、天保の改革という一大転機があったことを見おとすことはできない。七代目团十郎がぜいたくすぎるという理由で江戸を追放され、江戸三座が赤練地帯同様浅草猿若町へ強制移転させられた、あの改革である。このとき狂言内容について、肅清の総司令だった本丸老中水野越前守は、北町奉行遠山左衛門尉にあらかじめ諮問をおこなった。ちかごろ「書狂言（新作）」と唱え、勧善の筋にかなわず、淫奢の媒」となるような不良作があるというがどうか、というのだ。これにたいして遠山は、それは丸本ものが時代おくれになったためだが、とにかく「以来は新作のみを好まず、勧善懲惡の意を綴り候狂言をいたさせ、遊戯の中に教示に相成候ようの主意を失わぬ」ないよう告諭する——と答申しているのである。

黙阿弥はこの「御趣意」の支配下で書かねばならなかった。しかも、生涯洒脱磊落にしゃれのめして奔放に生きた南北とは、性格的にもちがう。青少年期はいざしらず、作者になってからは「勤身堅固の大羅漢」といわれるほどの堅人で、ことに対社会的には細心どころか小心ともいえるべき慎重居士だった。だからどんな下層の救いがたい世界を描いても、南北のように、原色の太い線で、泥絵具を塗りとくったような風にはできなかったのだ。どこかに人間らしいまっとうさをのこし、最後はかならず因果応報、勧善懲惡におわらせるといふ几帳面な「枠づけ」をして、繊細華麗に仕上げずにはいられなかったのだ。

逆にいえば、黙阿弥の勧善懲惡は、けっして目的ではなくて方便であった。そして隅々まで周到に配慮された鮮烈な様式美は、その奥に、因果におのき「幕末の孤影」をひきあげた人々の救いのない人生のドラマを、孕んでいるのである。

ドラマのもつリアリティーと、様式美のもつロマンチズムとの微妙な交錯、重合、リズムミカルな複合展開——そこに黙阿弥作品の真価があるのではないだろうか。

「三人吉三」は、そのひとつの典型例である。そして「大川端」出会の場は、複雑なドラマの、絢爛たる序曲のひとつ齣にすぎないのだ。

さてこれまで「三人吉三」を例として、とくに黙阿弥作中の人物やドラマ性について述べてきた。それははじめにも記したように、これまで様式美の面にくらべて、ドラマとしての黙阿弥があまりに軽く扱われすぎたように思えたからであった。そしてこうした偏り（かたよ）は黙阿弥の評価ばかりでなく、歌舞伎そのものの受けとめかた、つまりは今後の歌舞伎継承の方向にもつながる問題ではないかと思う。

様式美評価の偏重——これはむろん近代の風潮である。

もっとも、黙阿弥の作風および歌舞伎の演出自体、明治以後様式性強調にかたむいてきていることも、一応は注目すべきだろう。

黙阿弥についてみると、そこにははっきりといくつかの段階、原因があった。慶応二年に発せられた生世話物のきわどい写真にたいする幕府の戒告、その直後の白浪役者四代目市川小团次の死、そして明治になってからの新しい文教政策にもとづく歴史劇奨励、世話狂言疎外など。活歴（かつれき）ものや散切（さんぎり）ものは論外として、白浪ものでも明治期のもの（本全集第十二巻収録予定）は勸懲性（かんけいせい）が濃くなり、様式美本位に、しかも淡彩（たんさい）になっていく。

そして歌舞伎全体が、ひとくちにえば、上流社会にも適し、かつ教化の具ともなるようとの政府の方針と、劇場の近代化——ことにワイド化と照明術の近代化——にとも

なあって、幕末生世話の生々しさ陰惨さをうすめ、上品に洗練された様式美の方向をとるようになったのである。新派や新劇の発生・成長との相関関係の結果、歌舞伎が古典化し、ドラマ内容より、型の伝承に重心が移ったのもひとつの理由であらう。

こうして、黙阿弥ないし歌舞伎のスペクタクルな、シアトリカルな一面のなかに、本来あるべきドラマが見失われ、芝居としてのエネルギーが弱まったことは否定できない。それは学者や評論家をふくめての、歌舞伎界自身を負うべき罪といわねばなるまい。

だが、意識的に黙阿弥ないし歌舞伎を、ドラマのない低俗な見世物だときめつけたのは、一部の（似て非なる）近代インテリであった。彼らは西洋の、それも近代写真主義以降の融通のきかない規格で、すべてをはかろうとした。歌舞伎がそんな窮屈（きうくつ）な、しかも借り物の規格にはまらうはずがない。すると彼らは、自分の物指（ものさし）ではかれないものはドラマではない——と、単純なしかも誤った判定を下して、その不明を省みようとはしないのだ。

なかには、歌舞伎は文学者の高い意識をもって書かれたのではなく、座付作者（ざつけしや）が役者のために書いたものだから、脚本ではあっても戯曲（ぎきく）ではない、というような、ふしぎな説をなす人もある。それでいて彼らは、シエークスピアは劇

詩人だ大戯曲家だという。矛盾も甚だしい。シェークスピアはいうまでもなく、文学者として書いたのではなくて地球座の座付役者として、役者にはめて書いたにすぎない。

創作意識と作品の文学的価値とは別である。シェークスピアも黙阿弥も、この点では同じはずだ。彼を認めるなら、これをも認めなくてはならないであろう。

事実黙阿弥は、「役者に深切、見物に深切、座元に深切」といういわゆる三深切を金科玉条とする、根っからの座付作者だった。「三人吉三」にしろ「弁天小僧」にしろ、小団次や五代目菊五郎にあてはめ、江戸民衆のもとめに応じて筋立・趣向をこらしたものにすぎない。逆にいえば彼は、作の中で小我を主張しはしなかった。坪内逍遙がシェークスピアを評したことばを借りれば、黙阿弥もまた「没理想」の劇作家であった。そしてそれゆえにこそ彼の作品は、独特の様式のなかに当時の生きた世相人心を活写し得ているのだといえる。

独特の様式——これもまた行動やせりふの現実模写性を貴しとする「近代派」の人々からは、長いあいだ白眼視されてきた。が、ひとたび読む人は、人物の配合出沒の巧みさ、伏線の合理性とサスペンス、推物理的迫力、せりふのもつ行動性（働き）とテンポの速さ、その動的な局面とさわりの独自の静止的パターンとの交錯が生みだすリズム、効

果的な場面転換……などを、理屈なく楽しめるにちがいない。

こうした奔放不羈な作劇術は、シェークスピアやスベイン劇など、いわゆるバロック演劇とよばれる一大系脈と共通の発想によるものと、私は考えている。が、その論議はさておいて、もし現代にその系統をもとめるなら、プレヒトの芝居だ。音楽と舞踊と劇詩との融合を理想とするワグナーの総合芸術の考え、その現代版ともいうべき（と私は見ている）いまはやりの全体演劇なども、このなかにはいるだろう。これらは、平板なせりふと日常的な動きに終始する多くのたいくつな近代写実劇より、はるかにダイナミックで、劇場芸術本来のバイタリティーと魔性に富んでいるのだ。

事実、今日世界の演劇は、窮屈な近代リアリズムからの脱出をはかって、こうした新しい様式を模索している。だから、歌舞伎が何度かの海外公演で、異国の見世物としてではなく、近代を超越する前衛のひとつとして、真剣に注目されていることも、この眼でみて納得できるのである。

様式美、江戸の情緒、名優名舞台への追憶——それだけでも十分黙阿弥は読むに足るだろう。が、そのドラマのなかに人間そのものを見、しかもその全体の演劇的調和の世界が、現代の前衛につながるものとしてとらえられると

き、黙阿弥は、まさしく私たちとともに生きているといえるのではないだろうか。

（なお各作品の解説のはじめに「語り」を載せてある。語りとは、看板や番付の大名題^{おなだい}／＼狂言の題名^{だいめい}の上に、その作の成立経緯^{せいりつぐい}や略筋^{りやくしん}を、かけことばや縁語^{えんご}をふんだんにつかって七五調ふうに綴ったもの。要するに一種の宣伝文だが、興行上重要でもあり、立作者^{たてさくしや}自身が力をいれて書いたものだ。黙阿弥の語りは、中でも逸品^{いっぴん}とされる。彼の作にみられる緻密^{ちみつ}さと軽妙な頓才^{とんさい}などは、この短い語りにも遺憾なく發揮されている。いかにも気のきいた手引きだといえよう）

三人吉三廓初買

三人吉三（五幕）



一富士を契情の
 山形に比
 一重
 姉妹異見
 九重
 二羽鷹を辻君の
 異名に較
 一歳
 同胞馴染
 十三
 三茄子を小林の
 演語に准
 一藕
 兄弟対面
 別当

八百屋お七の名を仮てお嬢吉三が振袖姿誰も娘と夕まぐれに
 手に入る金の一包明けて名のれば弟の難儀を白髪しらがの土左衛門どざえもん爺ぢやが
 罪亡つみほろぼしの後生ごしやうねがひに仏久兵衛ほとけきやうべえが子故こゆゑの迷まよひそれと悟さとつて丁字屋ちやうじやの
 亭主ていしゆが情なさけにおしづまで寮りやうへしのんで相あいの山哀あわれはつもる泡雪あわゆきに
 通客文里つうかくぶんりが恩愛おんない漸はなし
 吉例きちれい曾我初夢そがはつゆめハテめづらしい斉日三夜さいにちさんや地獄じごく宴えんの栄さかえ
 小姓吉三せうしやきさの名を忍しのぶ坊吉三ぼくきちさんが浪人姿ろうにんすがた未まだな巧たくみの朝あさほらけに
 落おとせし証しやう掟おきての封ふうじ文明ぶんめいけて言いはれぬ妹いもうとは犬いぬの祟たたりに和尚吉三わしやうきちさんが
 引導いんどう渡わたせし身替みかひり首くびも金屋武兵衛かみやぶへえが訴人そにん故四鳥よににかかる四つ辻よつつの
 櫓やぐらの太鼓たいこうち寄よつて覚悟しやくごを死出しでのとりべやま袂たもとをしほる春はるさめに

俠客伝吉が因果譚

十 干 庚 小 猿 拾 遣

三人吉三

河竹登志夫

百両の金と名刀庚申丸のゆくえをめぐる、盗賊三人吉三とその肉親縁者らがありなす因果物語——それに通客木屋文里と遊女一重との情恋哀話からむ白浪物。作者がひそかに会心の作として生涯愛着を抱いてやまなかつた生涯話物の代表作である。

そのあらましはこうだ。——

ことのおこりは、安森家が頼朝公から預かった名刀庚申丸が何者かに盗まれたことだった。その申しわけに安森源次兵衛は切腹、お家は断絶。長男の吉三は放蕩無頼の徒となり、妹は苦界に身を沈め、いまは新吉原丁字屋の花魁一重となっている。

失われた刀は川底から発見され、小道具商木屋文蔵の手

にはいった。それが庚申丸と知った海老名軍蔵は、安森への遺恨と出世のため、高利貸から借りた百両でこの刀を買い取る。木屋の手代十三郎はその代金を受け取って帰る途中、夜鷹つまり街娼の一年（おとせ）と遊び、喧嘩さわぎで逃げるはずみにその金をおとししてしまう。

翌晩おとせは拾ったその百両を十三郎に返そうとさがしたが会えず、帰る夜道でお嬢吉三に出あい、金を奪われたあげく大川へ蹴込まれる。いっぽう軍蔵は安森家の若党に殺され、刀は研屋から高利貸へとめぐって、いまおとせを蹴込んだお嬢の手に入る。お嬢が来あわせたお坊吉三と百両を奪い合って斬りむすぶところへ、和尚吉三が現われて止めにはいり、義兄弟の血盃をかわす。和尚は吉祥院の所化あがり、おとせの実兄である。

さて十三郎は大金をなくした言いわけに身投げしようとするところを、もとは因果物師（不具者を見世物にする大道香具師）で夜鷹宿をいとなむ土左衛門伝吉に救われ、その家に身を寄せる。伝吉は和尚とおとせの父なのだ。そこへ八百屋久兵衛に救われたおとせが、久兵衛に送られて帰ってくる。偶然にも久兵衛は十三郎の養父だった。実子はお七と名づけて娘として育てたが五つのとき誘拐された——それが旅役者の娘形を経ていまのお嬢吉三だとは誰知ものもないが、彼の話から伝吉は、十三郎が自分の子で、

しかもおとせとは双生児の兄妹なることを悟り、因果の恐ろしさにおののく。庚申丸を盗んだのも伝吉で、そのとき吠えつく雌の孕み犬を斬殺し、はずみに刀は川へおとしたが、その報いで妻は狂死、一念発起して土左衛門（水死人）をひきあげては回向をし、仏心になっていたつもりなのに。……伝吉の懺悔を立ち聞いて和尚はうなずきながら、大川端でお嬢から預かった百両を（十三郎の落した金とはしらずに）不孝のわびだと伝吉におしつけて去る。伝吉は悪銭いらぬと戸外へ投げたが、その金は誤って釜屋武兵衛の手におちる。

が、武兵衛はこれをお坊吉三にそっくり奪われ、取り返そうとした伝吉もお坊に殺されてしまう。やがて重なる悪事で詮議に追われた三人の吉三は、巢鴨の吉祥院で再会、お坊は和尚の父を殺した罪、お嬢はまたその原因となった百両の金をおとせから奪った罪を悔いて、死のうとする。和尚は死ぬにおよばぬわけを説いてとめ、畜生道におちた弟妹、すなわちおとせと十三を殺してその首を身替わりに、お坊とお嬢を逃がしてやる。が、結局本郷火の見櫓の前で、おりから通りあわせた八百屋久兵衛に、庚申丸とお坊の百両を託し、安森家再興と木屋復興をたのみ、降りしきる雪の中、三人は三つ巴となって刺しちがえて死ぬ。

本筋は以上だが、これにからむ木屋文蔵の伴で通人の文

里と、丁字屋の九重との哀話——。文里は醜男だが遊びを心得た通客で、九重のところへ二年ごし通いつめる。九重は長い間従わなかったが、兄のお坊が助けられたことから翻然と気を改め、小指まで切って真心を示す。その小刀から文里は九重が昔恩顧をうけた安森の娘と知る。やがて二人の中には梅吉という子まで出来るが、九重は胸を病んで死の床につく。雪の中をいまは零落した文里と妻おしづが梅吉を連れて、丁字屋の寮に見舞いに行くと、九重は梅吉の未来をたのみ、文里夫婦の愛情を謝しつつ息絶える。

万延元年（＝安政七年、一八六〇）一月、市村座の初春狂言として初演された。作者四十五歳、四代目市川小団次とのコンビもすでに十年近く、たがいに脂の乗り切ったときのものである。

三人組の盗人を出したのは、これが庚申の年にあたったからで、庚申の宵に生まれた子は盜癖がある、という古い言い伝えから、手が長い「猿」三猿（見ざる言わざる聞かざる）——三人の盜賊、という発想であろう。大川端出会いの場にも「たとえにもいう手の長い、今年は庚申年に……」というせりふがある。趣向としては、大詰火の見櫓の場でも明らかなように「八百屋お七」の書き替えである。すなわちお嬢吉三は、八百屋の伴で五つまでお七として育