

文楽に見るエートスと悪

森田美芽

序

文楽は江戸時代の感性や風俗を題材にしており、そこには今日のわれわれとは異なる常識や論理が展開される。それは紛れもなく、われわれの祖先が担い、生き、造り上げた世界観である。その上にわれわれは、明治維新以降、西洋との交流で作られてきた意識や価値観に加え、第二次世界大戦後の決定的な価値観の変化を受けている。

今日、文楽の作品を見ると、そこに今日では考えられない残酷さや悲惨さ、現代の人権感覚からかけ離れたもの、さらに当時の身分制度に関わる表現を見出し、今日それをどう扱うべきかの問題を考えざるを得ない。

これらに対し、古典ゆえに理解不能なものとして遠ざけるか、もしくは評価をしないままわかりやすいところだけを取って目をつぶるか、いずれにせよ、あえて問題としないことがしばしばであった。しかし、現代ではタブーとされるような、こうした残酷さや差別や人権の無視に対し、これらに描かれた時代的な論理と倫理を私たちはどう捉えるのか。それはいまのわれわれの中で、過去の遺物と切り捨てられるだけの存在であるのか。あるいはそれらは、私たちの心の底、無意識に伝わる感覚のうちにいまでも眠っているものではあるまいか。

筆者は大阪の伝統芸能でありユネスコの世界文化遺産でもある文楽をいかにして道德教育に結びつけるかを模索している。小学校学習指導要領の「道德」において、「伝統と文化の尊重、国や郷土を愛する態度を養うため」に、「我が国や郷土の伝統と文化を大切にし、先人の努力を知り、国や郷土を愛する心をもつこと」（第5学年及び第6学年）とある。

しかし、真にわれわれが先祖から受け継いだもの、日本文化の中に流れる精神的なものの伝統を見出そうとするとき、その重層性や光と影を見ないわけにはいかない。われわれが伝統の意味を見直し、それをどのように受け止め、光と影をともに理解し、これをわれわれの精神的基盤として位置づけていくかを課題としなければならないと思う。

そうした論理と倫理を見出す素材として、文楽『祇園祭礼信仰記』（ぎおんさいれいしんこうき）の「鳶田（とびた）の段」及び「是斎（ぜさい）住家の段」、『敵討檻樓錦』（かたきうちつづれにしき）の「大安寺堤の段」及、『箱根靈験臂仇討』（はこねれいげんいざりのあだうち）の「阿弥陀寺の段」（歌舞伎では「箱根山中施行の段」「滝の段」と称される）の3作品を取り上げる。これらの中の差別や当時の社会状況、社会的に疎外された人々への眼差しなど、陰惨な、今日的に理解しづらいと思える内容が、どういう意味を持つであろうか。それぞれの作品の中で、われわれにとっての違和感が何であり、またそれはいまのわれわれに何を示すのかを考察したい。

1、『祇園祭礼信仰記』における例外者

(1)「異端児」への眼差し

『祇園祭礼信仰記』は中邑阿契、豊竹応律、黒蔵主、三津飲子、浅田一鳥の合作で、宝

暦7年(1757年)12月、大阪豊竹座で初演された。織田信長の事績を激化した「信長記」ものの一つとされる。

時代物の五段構成で、初段は大序祇園(女占)の段、切室町将軍館(義輝銃殺)の段、二段目(口)割普請の段、(中)花子の段、(切)芥子畠の(義景斬首)の段、三段目(道行)輝若丸侍従撰津への道行、(次)鳶田の段(上爛屋)の段、(切)是齋内の段、四段目(口)浮世風呂(狩野之介召取)の段、(中)金閣寺(碁立)の段、(切)爪先鼠の段、五段目志貴山城の段となっている。このうち序段、二段目は今日ほとんど上演されていない。歌舞伎では四段目の通称「金閣寺」のみが繰り返し上演される。文楽では、三段目は東京国立劇場小劇場で過去3回上演されている。全体の主題は、巨悪の松永大膳と信長(役名では小田春永)の対立、特に信長の家臣である木下藤吉郎(役名は此下東吉及び改名して真柴久吉)の活躍であり、いわゆる「太閤もの」の出世物語を重ねている。それに「祇園祭礼」として、牛頭天王への信仰を絡めた物語で、特に二段目は他の物語から取られた趣向が多く作画的であり、時代的にも豊竹座の爛熟期として、趣向主体の芝居であるが、四段目の「金閣寺」において金閣寺の三層をせり上げ、上下させるという大掛かりな大道具の仕掛けが話題を呼び、3年越しのロングランで上演されている。

全体の流れとしては、松永大膳が将軍を暗殺し、実権を握ろうとする。それを小田春永が部下の此下東吉を動かし、松永討伐を画策する。三段目はこの大きな対立の中で、当初松永の一味であった松下嘉平次実は唐人宗設が小田側に加担して、将軍の若君をかくまったことにより、切腹する、というものである。¹

全体の構成はさらに複雑で、多数の人間が絡み合い、しかも、「誰それ」実は「誰それ」といった趣向によりさらに複雑となっているため、ここでは三段目からむ筋を中心に説明しておく。²

初段、足利将軍の義輝が、九条の廓の遊女花橋に夢中になり政道を粗略にし、花橋の兄松永大膳が我意を振るうことを将軍の母慶寿院は快く思わず、後継ぎである孫の輝若を守るよう信長に頼む。大膳は雪舟の娘の雪姫に惚れ込み執拗に迫っている。大膳は花橋を騙して義輝を殺させ、花橋は自害する。慶寿院は大膳に捕われ、乳母の侍従は輝若君を連れて落ち延びる。

二段目、信長が京都感神院へ戦勝祈願に代参させた此下東吉の帰りが遅い。東吉は大膳の叛逆の様子を語る。この段では白の普請を東吉と普請奉行山口九郎次郎と競うことや、信長が義輝の仇を討つため津島の牛頭天王に三七日の潔齋中であると称して忍び妻に通い、そのことがばれて妻の几帳の前が愠気し、狂言「花子」のように被きをかぶって信長の帰りを待つという趣向が取り入れられている。また山口が妹の几帳の前に信長を討つことを命じるが、几帳の前は自ら身代わりになることを覚悟する。しかし信長はそのたくらみを祇園の女歌占実は園菊が聞いていたために、山口が実は光秀であると看破し、光秀は信長に服従を誓う。信長が感神院の牛頭天王と津島の社は一体であるゆえに、絶えて久しい祇園会を再興しようとする。

三段目、室町御所を抜け出た乳母侍従は、輝若君を介抱し、人目を避けながら嗟峨の奥から浪速の岸野の里を目指している。「鳶田の段」では、薬屋是齋の下僕である新作が、主人の借金の返済のために上爛屋の店を出しているが、売れないので盗んだ桔梗の根を人参と称して通行人に売りつけ、金を騙し取る。そこへやってきたどすの木蔵が上前をはねよ

うとするが、通りかかった是齋の娘、お露に体よく追い払われる。新作は自分に思いを寄せるお露を先に帰す。そこで百姓たちが、新作を捕らえて松の木に縛り付けてしまう。

日が暮れ、輝若丸と乳人侍従が、岸野の里に住む侍従の親、是齋を頼って落ち延びてくる。それを先ほどのどすの木蔵が仲間を連れて遅い、侍従は抵抗するが力及ばず、輝若ははぐれてしまう。

輝若を探して戻ってきた木蔵は、松の木に縛り付けられた新作を見るが、新作は木蔵を騙して縄を解かせ、逆に木蔵を縛り付けてしまう。そこに先ほどの百姓たちが押し寄せ、代官の許可を得たと木蔵に火を放つ。

三段目切、「是齋住家の段」。是齋の女房と娘は、近所でいじめられていた子を輝若と知らず助けるが、新作は褒美の金ほしさに訴人する。是齋は娘の侍従の遺体を見つけて連れ帰り、薬を飲ませて蘇生させる。侍従は輝若が義輝の子ではなく、自分と三好存保の間に生まれたことを告白して息絶える。

新作の訴人によって輝若が捕らえられたことを知った是齋に真柴久吉（此下東吉）が現れ、かつて大膳に召し仕えさせないために金を持ち逃げしたことを語り、信長に仕えるよう勧める。是齋は、一度は松下嘉平次として大膳に仕える約束を重んじて自害し、自分は明の宗設という者で、明が朝鮮に敗れた怨みを晴らしてくれるように久吉に頼み、久吉は是齋から譲られた唐服を着て、遺志を継ぐことを約束する。新七は久吉の情で助かり、久吉の養子となり、曾呂利新左衛門と名を改め久吉に仕えることになる。

四段目「金閣寺の段」。松永大膳は主君の義輝を殺したのち金閣寺に立てこもり、その楼上に義輝の母慶寿院を人質としている。そこに此下東吉が軍師として奉公を望んでやってくる。大膳は慶寿院の望みをかなえるため、究境頂の天井に墨絵の龍を描かせようと雪姫と夫直信に迫る。雪姫が手本を求めると、大膳は持っていた刀を抜く。そこに龍の姿が現れ、姫が探し求めていた俱利伽羅丸であるとわかり取り戻そうとするが、逆に桜の木に縛り付けられる。

雪姫は祖父雪舟の故事にならい、桜の花びらを集め爪先で鼠を描き、その鼠が雪姫の綱を食い切って姫を助けた。東吉が久吉として本名を証し、雪姫は直信を救うため舟岡山へ、久吉は慶寿院を救い出し、大膳と信貴の本条での決選を約する。

五段目 信貴山の段 志貴山中に陣を構えた春永は、合戦の末、ついに松永大膳を滅ぼす。

上演記録としては、1966年の国立劇場の開場以来、国立劇場の主催公演としては15回（素浄瑠璃を含む）を数えるが、その多くは四段目「金閣寺」から「爪先鼠」である。序段から二段目は、昭和46年5月国立劇場小劇場（以下「小劇場」と略す）第18回公演での「足利館」のみであり、三段目の「鳶田の段」「是齋住家の段」も、平成7年5月の小劇場第111回公演を最後に絶えている。なお、大序から三段目までの通しは、大正7年（1918年）に御霊文楽座で上演されて以来絶えている。昭和45年以降は四段目の「金閣寺」が中心であるが、それ以前は三段目为中心であり、特に三段目「鳶田の段」は「上爛屋」とも称され、素浄瑠璃でしばしば上演されている。（注1）

この「鳶田の段」における違和感について考察する。

第一に、新作がどすの木蔵を身代わりにして百姓たちの私刑から逃れる場面が、彼の機転をたたえる「チャリ場」と解説されている点について考察する。彼の罪は、干してあつ

た桔梗の根を盗んで高価な人参と騙して3両の金を奪い取ったことである。おそらく現代なら、せいぜい窃盗か詐欺の部類である。それを百姓たちが寄ってたかって木に括りつけ、私刑を加えようとして代官所に問い合わせに行く。その絶体絶命の危機を、一瞬の機転で自分を脅したどすの木蔵を身代わりとするのである。

藁束を銜えさせられて声を出せず、ご丁寧にも面を付けさせられて人相がちがうことも見てもらえず、藁に火を付けられてそのまま声も出せず絶命するという、いわば救いのない場面である。いかに機転で危機を逃れたとはいえ、また木蔵の側からすれば自業自得とはいえ、いささか残酷にすぎるのではないか。この場面への違和感ゆえに、今日では上演されるとしてももっぱら素浄瑠璃であると言える。(注2)

ここで、私刑による死罪、それも火刑とはあまりに重すぎるというのがわれわれの感覚である。しかし江戸時代では十両以上の窃盗は死刑とされていた。また、同じ罪を3度犯せば死刑という決まりもあった。とはいえ、金を騙し取った上爛屋の新作を生きのまま松の木に縛り、積藁に火をかけて焼き殺そうとするのは、群集心理によるものとしても過激であり、また事件が起こってその日のうちに、代官の正式の裁きを待たずに殺そうとし、しかも代官からこうした私刑を許可されたということは、フィクションであるにせよ、実際の事件に近いものがあつたのかもしれない。舞台の上でのこうした進行を観客の方はどう受け止めていたかは想像の域を出ないが、われわれがたとえばテレビの時代劇と同じ感覚で、正確さよりも人権よりも、自らの抑圧された状況や鬱屈を晴らすために、同じく自分を抑圧するものに逆襲してくれるヒーローに加担する心情に近いものであつただろうか。しかし百姓たちの側の遺恨の度が過ぎることに対しては、作者は何も触れていない。

この新作という人物は後に改名して曾呂利新左衛門と名乗る。曾呂利は利に敏く、口がうまく、自分が若い娘に好かれているのを利用し、危機になっても自分を反省せず、自己保存に走る。ただしその目的は主君の借金を返すためである。しかしそのために輝若を訴人しようとし、是齋を義理で追い詰め、切腹へ追い込むことになる。そして後に久吉に仕え、輝若を守ることになる。こうした、善とはいえず、さりとて小悪ともいいがたい、自らの陥った危機を機転で乗り越えつつ復讐を果たすという、一筋縄ではいかない人物として造形されている。すなわち、百姓の集団から見れば「異端児」である。共同体の秩序からは外れながら、自らの選んだ主人には忠実であり、しかもその主人が実は小田と敵対する側に与したため、苦境に陥っている。彼は自分でも気づかぬうち、主人を追い詰める側になり、主人を死に至らしめる。このことを悔いて彼は髪を落とし、久吉の下に与し輝若を守る身となる。この転換の速さは、いわゆる武士の忠義の論理とも異なる、町人としても異色の人物であると言える。

さらに、「鳶田」は大阪では実在の地名と結びつけて考えられるために、その感覚はより生々しいものとなる。「鳶田」は江戸時代には処刑場・墓地であつた。(注4) この「生きながらの火葬」は、そうした事実を踏まえていると言える。この舞台の暗さは、時間が夜であるということ以上に、そうした事実の暗さを連想させる。この地は明治以降悪場所となる。それが現代にも影を落とし、この作品を「娯楽」として見るという距離感が保ちにくいことが、大阪での上演を妨げているのではないだろうか。

この場面では、藁が積まれたまま、火が消えて人もいなくなった所に輝若君を連れた侍従が逃れてきて、賞金目当ての悪者たちとの立ち回りを行い、侍従は深手を負って死に、

輝若は一人迷っていく。二つの非業の死が対比的におかれているにもかかわらず、舞台そのものは闇の中で、まるで何事もなかったように、次の場面に続いていくのである。

(2) 朝鮮への眼差し

もう一つの注目される点は、この「鳶田の段」に続く「是齋住家」における是齋が唐人、つまり異邦人であったという点である。是齋という薬屋の娘が輝若の乳人の侍従であることがこの場で明かされ、さらに侍従の遺言により、輝若は將軍の実子ではなく、侍従と將軍義輝の忠実な家臣で、やはり大膳に殺された三好存保の子であること（是齋にとっては実の孫）が明かされる。

次に此下東吉こと真柴久吉が現れ、是齋こと松下嘉平次に信長への奉公を勧めるが、嘉平次はいったん大膳に同調した以上は敵対関係にあると返答の猶予を願い、腹を切って自分の身の上を明かす。実は大内義隆の先祖である大明の琳聖太子の末裔に仕えた宗設という唐人であること、明が朝鮮との戦いに敗れたため、日本に渡って大内氏に仕えたが、義隆も逆賊に滅ぼされ、貧困のために大善に一味したが、その義理をご破算にし、孫に手柄をさせるために切腹したと告白する。久吉は唐装束を来て、嘉平次に代わっての朝鮮征伐を約束する。

ここには、太閤ものに流れる秀吉の事績の賞賛の論理が入れ込まれているが、これははたして妥当な見方であろうか。この点について、金昭賢は、この是齋像を手掛かりに、浄瑠璃の世界で扱われた韓国の存在について考察している。

まず、「そのころ明朝は肅宗の嘉靖二年、朝鮮の降烈王。国境の諍いより軍起きて、大明は打ち負けたり」という、かなり史実と異なる設定がなされていること。これは単なる史実の誤認ではなく、「劇構成のためにしたこと」としている点である。³当時の庶民にとって、秀吉の朝鮮侵略がどのように受け止められていたかを窺うことができる。(注5)

第二に、大内氏の百濟先祖説の意味。先行作の文耕堂の「河内国姥火」では大内義隆は謀反人とされている。またその中で、大内義隆が「大明の琳聖太子の筋目」としている。⁴ここでは朝鮮と明の区別がない。こうした唐や朝鮮の出自の人物を主人公とする謀反人劇が、18世紀半ばにかけての上方で特に流行したと言われている。

また是齋のセリフで、「肅宗の嘉靖二年」に朝鮮の王が戦を起し大明が負け、その恨みを報いるために日本に渡ったとしているが、この年は1523年に当たり、「寧波の乱」で大内氏が細川氏と対立し、明の寧波で武闘を引き起こした事件とされる。金氏は、この時の事件の主導者の一人が、この「宗設」のモデルであると主張している。⁵

さらに、祇園社と大内氏の関係については、祇園社に朝鮮半島由来の説があること、大内氏が山口に祇園社を勧請したことから、その関係性を指摘している。⁶

すなわち、ここで造形された是齋すなわち宗設像は、「是齋像が唐人として描かれ、そこから推測される韓国像は、明（唐土・中国）に包摂される従来の韓国像のあらわれ」と明・朝鮮・日本という対外認識と自国認識をもって、あえて「宗設」の名を挙げ、意図的に大内氏を明の末裔として設定することにより、当時の秀吉の朝鮮侵略に対する意識を作者と観客が共有していた、と解釈している。⁷つまりは太閤秀吉の称揚のために、朝鮮侵略を正当化する根拠として、この是齋という人物の口を借りて、その正当性を主張したと言える。

さて、こうした新七（曾呂利新左衛門）と是齋（宗設）の存在をどう見るべきか。共同体から逸脱した者を通して、共同体の価値なり規範なりを示し、その正当性を強化するものである。

新七は共同体から外れても自分の主への忠節を尽くし、非合法な手段を使っても主君のために金を得ようとする、ある意味一匹狼の生き方をする。しかし彼は主君への忠誠のゆえに、最後に敵に仕えるが、それは世捨て人としてである。是齋は唐人でありながら、一度松永に仕えたゆえに、義理を通そうとする。異端の人間にこそ、忠義の論理は貫かれる。一方で彼らの犠牲は称揚され、共同体に収斂される。「祇園祭礼信仰記」の迷宮のような構造と人物像には、いくつもの込み入った仕掛けと先行作から受け継がれた世界観があり、それを忠義の論理で彩ってはいるが、その個別の人物像には、他に例を見ない、「異端」なるものの魅力が潜んでいる。それと同時に、集団の暴力、武士の論理の暴力的な力もまた、その異端性をより強く見せていると言える。

第2章、身分差別—「敵討檻樓錦」における「非人の仇討」—

さて、身分差別や障がい者差別に当たる状況を扱った作品の一つである「敵討檻樓錦」を取り上げる。この作品は、国立劇場が開場した1966年以来、1971年2月、1977年2月、1991年2月、2011年2月の4回しか上演されていない、稀曲の一つである。しかもそのすべてが東京の国立小劇場においてであり、文楽の本拠たる大阪の国立文楽劇場では上演されていない。この点も「鳶田」と同様の状況である。

(1)「敵討檻樓錦」の物語性

この作品は、文耕堂・三好松洛合作、元文元年（1736）5月12日より竹本座で初演された。下の巻非人の訳を竹本上総少掾が語り、次郎右衛門・伊兵衛の人形を吉田文三郎が遣った。元の作品は寛文4年（1664）福井弥五郎左衛門作の『非人の仇討』である。ここで春藤次郎右衛門役を荒木与次兵衛が演じ好評を博した。これが享保（1716～35）ごろから姉川新四郎・中村新五郎らが受け継ぎ、得意の手負事とした。これが文楽に演出面でも取り入れられ、その後逆に歌舞伎にも移入され、「大晏寺堤」の原拠となっていると言われる。その後も人形浄瑠璃と歌舞伎の間でしばしば相互移入が行われている。

物語は三段構成で、「上の巻」『先斗町』『百夜の計歌』、「中の巻」『春藤屋敷』、『身売り』『道行対の花賊（みちゆきついのはなかいらぎ）』、「下の巻」『馬乗り』『刀目利』『大晏寺堤』『敵討』となっている。⁸

物語は、「上の巻」では、春藤助太夫は朋輩の須藤六郎右衛門・彦坂甚六とともに若殿に差し出す舞子を下見し、その中からてるを選ぶ。しかし六郎右衛門はてるにかねてから執心しており、てるを奪おうとして、咎める助太夫を甚六と共に殺してしまう。

「中の巻」では、助太夫の長男次郎右衛門と三男の新七が敵討のために出立するが、そのために足手まといになるからといって、二人の義理の兄である阿呆の助太郎を母が殺すという場面、また新七の恋人六郎右衛門の娘置霜も、新七に添われぬ身となったことを嘆いて自害する。それに加えて、後の事を託した部下たちは、自分の妻を身売りさせて主君の内室を支える。

「下の巻」、ここで高市武右衛門とその子庄之助が登場する。彼らは大和郡山で同じ藩の加村宇田右衛門から六郎右衛門の刀の目利きをたのまれる。しかし刀は偽物と言われたために、彼らは連れだって大晏寺堤の非人を試し切りしようとする。大晏寺堤には、次郎右衛門と新七が、非人となって身を潜め、敵のありかを探している。兄の足腰の痛みのために新七が薬を買いに行っている留守に、宇田右衛門らが来て試し切りをしようとする。次

郎右衛門は敵を討つ身と訳を話し、一旦は引き上げるが、宇田右衛門は六郎右衛門らを連れて引き換えし、次郎右衛門に傷を負わせて立ち退く。立ち帰った新七は驚く。武右衛門が二人を屋敷へ引き取り傷の手当をする。この武右衛門は、次郎右衛門兄弟に力を貸し、加村について江戸へ向かおうとする六郎右衛門と甚六を討たせる。

この作品について、林京平は、人形、歌舞伎とも下の巻「大晏寺堤」を最大の山場としている。特に次郎右衛門が敵討の本心を示し、竹杖に仕込んだ刀を抜き、「青江下坂二ツ胴親重代でござる…」⁹とする演出にある、としている。事実、この場は次郎右衛門が敵討の本心を疑われ、非人に身を落としていることをさげすまれ、自らの身の証しを立てるところであり、緊迫した場である。

また、文楽ではあまり上演の機会がなかったのは、「浄瑠璃の曲が非常に難しいため」¹⁰と言われている。そのため部分的に曲が伝わっておらず、国立劇場で昭和46年2月に上演した時は、上の巻の「先斗町」と中の巻の「春藤屋敷」の端場を、それぞれ野澤松之輔と野澤勝平（三代野澤喜左衛門）に作曲してもらっている。

（2）障がい者への眼差し

一般に、文楽においては障がい者への眼差しは厳しい。

演出上、特に重要な意味を持つのが、春藤の次男の助太郎である。「阿呆の手負事」と言われ、他に類がない。敵討の旅に助太郎が足手まといであると自ら手にかける母親という痛ましい設定だが、これも上の巻の「先斗町」で、助太郎が阿呆であるために役に立たないことや、父を殺されても敵をとれないことが伏線としてある。

問題の場面は、まず次郎右衛門の出立に際し、母が、助太郎が実は自分の実子で長男であり、次郎右衛門と新七は妾腹の兄弟であることを明かすことである。母はここで改めて次郎右衛門が跡継ぎであることを強調し、敵討には助太郎を置いていくように主張するが、次郎右衛門は兄を立ててあくまで敵討に連れて行くと言う。そこで母は助太郎の差し添えを抜き、わき腹を突き刺して殺す。ここの演出は、次のようになっている。

次郎右衛門は助太郎の手を取って上座に座らせ、兄助太郎へ父の敵討ちを決意するよう促す。いままで兄だと思っていた次郎右衛門から兄と呼ばれて戸惑う助太郎であったが、母から次郎右衛門と新七は妾腹で助太郎は母の生んだ長男であったと明かされる。助太夫が亡くなり、継母の気持ちを疑って助太郎を長男に直す気かと母は次郎右衛門に問い、夫が亡くなっても、次郎右衛門を家長にする気持ちでいると話す。また助太郎のようなものを連れて行けば、必ず足手まといになると言って助太郎を置いていくように勧めるが、次郎右衛門は助太郎を家長として、尊ぶ気持ちに変わりはないと語る。どうしても助太郎を伴って敵討ちに出かけたいと願う次郎右衛門に母は諦めたと見せかけて、助太郎の差し添えを抜いて、助太郎の脇腹を刺し通す。敵討ちに助太郎を伴い、二人の足手まといになることを恐れた母は助太郎を殺す決意をし、父親助太夫の冥途の供をするように助太郎を諭す。そして助太郎は父親の供と聞いて得心し、自ら腹を切って果てる。これは、この物語のなかで最も痛ましい場面である。

助太郎が阿呆であるとの表現は、今日の知的障害と同じであるかどうかは疑問である。文楽で扱われる障がいは、目が見えない（『壺阪観音霊験記』の沢市、『生写朝顔日記』の深雪、『摂州合邦辻』の俊徳丸など）、言葉が不自由（『花上野誉碑』の坊太郎、ただし仮病、『信州川中島合戦』「輝虎配膳」のお勝など）が挙げられるが、正面切って知的障害を扱っ

たものはあまりない。近松の世話物で、町屋の丁稚役で、明らかに少し知的障害なのかと思われるケースもあるが、これらは脇役で、舞台上で笑いを取る役割を配されている。同じ理由で、『寺子屋』のよだれくりも、深刻な場面で笑いをとる役割が配されている。それに対し、この「敵討」では、敵討に向かう悲壮な状況を生み出している。

まず、誰の意志かといえば、それは母親の意志であるということ。封建時代において、長男かそれ以外か、また嫡男であるか妾腹であるかの差は絶対的である。次郎右衛門はそれを崩そうとせず、父の敵討であるゆえに、長男の助太郎がその代表となるべきという立場を守る。また、妾腹であるという彼の立場からは、嫡長子をさておいて自分が出るということは許されない。

しかしここに、「阿呆」であることのハンデがきわめて大きい。発端ですでに助太郎が足でまといになるであろうことを示し、敵討を成功させるには、彼を連れては不可能であることを想像される。それゆえ、ここでは「足手まとい」となる人物を殺すことで、敵討への決意の強さを示すことになるが、それはまた母親が、自分の実子のゆえに敵討を失敗させてはならないという覚悟である。敵討という武家の倫理のために、障がいを背負った者が足手まとい扱いされ、しかも「阿呆」でありながら義と情は解するために、助太郎は納得して死んでいく。それが一層哀れを誘う。

しかしここでは、次郎右衛門が、あくまで長幼の節を保つがゆえにそうせざるを得なかったところを見ると、実は、次郎右衛門自身がそう追い詰めたと言えるのではないか。あるいはそれを計算しての助太郎の死とも見えなくもない。それほど「敵討」が肉親の命に勝る至上の課題だったのである。

(3) 「非人の仇討」の趣向の問題

「わざと非人に奈良坂や、寒風に身も郡山大晏寺の三昧に…」という文句で始まる「大晏寺堤の段」は、この物語の見せ場である。山口廣一によれば、「世話ものにおける『傾城買ひ』狂言と並んで、時代ものにおける『非人の仇討』狂言は上方歌舞伎の古い伝統であり、そしてこの文耕堂の『敵討襤褸錦』と奈川亀輔の『敵討天下茶屋聚』あたりが今日の舞台に残るその代表作だといわれているのだが、非人乞食にまで落魄した武士がつけねらう仇敵のため却って返り討ちになるという写実好みの趣向を見せるところに、この伝統の根元的な作意がある。」¹ (83 頁) とする。同様の趣向で、「敵討」と「非人」との二要素の組み合わせとしては、浅田一鳥の「鶯塚」や、芝屋芝叟の「箱根靈験壁仇討」¹¹なども挙げられる。

文楽の舞台上、貴人が非人に身を落とす零落のさまを描く作品としては、『摂州合邦辻』の「万代池」において、俊徳丸が盲目で病に犯された状態で、非人の藁掛け小屋に住み、許嫁の浅香姫が気づかないほどの落魄を見せる。また『生写朝顔話』の深雪も、親のいいつけに背き、自分の愛する男を追ってそのうちに、眼を患い、零落したさまでそれと知らず恋人の前で琴を弾く。また、同様の趣向は『奥州安達原』の袖萩にもみられる。そこでは、朱雀堤に集まってくる非人の群れにすら同情される袖萩と娘お君の姿が哀れである。

こうした作品と、「非人の仇討」との違いは何か。

男と女では、女性の方は父や夫に背いて零落した場合、その哀れさはどうあれ、作品と

しては因果応報的な扱いをされることが多い。

また、俊徳丸のように、名家の跡継ぎであっても、宗教的理由やお家騒動に巻き込まれてそこからの解決を図るということに関しては、執念というより現世からの離脱を意味している。

それに対し、非人の仇討という論理に見えるのは、身分社会の頂点をなす武士が、最下層の非人にまで身を落としても仇討という武士の論理を追求するものであり、にもかかわらず仇討を果たすことができなかつたり、返り討ちに合うという現実で、ある意味、いかに武士の論理が残酷で個人を無視したものを示すものであるともいえる。

また、これは生まれつきの非人ではないと告白しているように、武士があえて身をやつして、他の規範に囚われず行動できる「非人」の身分を選んでいると言う点で、それは「敵討」が成立して初めて元の身分に戻るということが公認されるという点でも、いわば自らをそこまで追い込むという異常な緊張感、後がないという切迫感を生み、舞台を凄惨なものにする。また、身分とともに、生存条件の厳しさ、環境の過酷さによる病や障がい発生ということも、こうした残酷さを示すものであろう。

またここで、敵の宇田右衛門らが刀の真贋をためすため、非人である次郎右衛門を試し切りに使おうとすることで、人間でありながら一方的に殺されても文句の言えない、人としてすら扱われていない立場であることが示される。それに対する武右衛門の情けある態度と対比し、敵の卑劣さがいよいよ強調される。

この作品は、身分制度の中で、当時としても、敵討という武士の論理がどれほど痛ましい結果を生むか、そして身内を犠牲にし、身を最底辺の身分に落としてまで実現することの空しさを語っているように思われる。

第3章、「箱根霊験甞仇討」

この作品は、司馬芝叟の作で享和元年〈1801年〉大阪道頓堀東の芝居で初演された時代物の浄瑠璃であり、全十二段構成である。天正15年（1590年）の飯沼勝五郎が兄の仇を討った事件をもとにしている。¹²

ここで田結莊哲治が、戦前の四ツ橋文楽座時代はしばしば上演されていたが、戦後、まったく上演されなくなると指摘するように、近年では平成25年の国立文楽劇場での素浄瑠璃で上演されたのみ、その前は平成3年国立劇場の素浄瑠璃の会であって、国立劇場開場以来半世紀に亘り上演されていない作品である。しかし歌舞伎では十一段目に当たる「箱根山中施行の場」（文楽では「阿弥陀寺の段」ともいう。）と「滝の場」が上演されることが多い。

登場人物は、まず飯沼勝五郎。彼は太閤秀吉が伏見のちに桃山城を造営の折、地域奉行の配下、佐藤剛助により惨殺され、飛龍丸という宝剣を奪われた飯沼三平の弟であり、いまは滝口上野と名を変え、北条氏政に身を寄せた佐藤剛助に仇討を誓っている。勝五郎は名を三千助と改め、北条の家臣九十九新右衛門の家に奉公するうちに、新右衛門の娘初花と相思の仲になり、夫婦となった。しかし滝口上野が初花に横恋慕し、上野の迫害で新右衛門は切腹、勝五郎夫婦は奥州を流浪するうちに、勝五郎は病気のため足腰が利かなくなり「いざり」となってしまう、非人に身を落とす。

十一段目の口の「天神堤の段」「餞別の段」は昭和29年12月、文楽三和会東京公演の

際に上演された記録がある。それによると、「天神堤」では、美しい非人の初花に代官溝口源左衛門がしなだれかかるが、初花が神影流で鍛えた猛者であったため、かえって恥じめられ、来合わせた庄屋の徳右衛門にその場を繕ってもらう。徳右衛門は勝五郎と初花に、すでに絵姿が回ってきていることを告げ、早々此処を出立するようにと轡車を与えて帰る。その後、代官は百姓多勢を連れて召し捕りに来るが、折よく駆けつけた忠僕筆助に助けられる。徳右衛門の家族は餞別の品々を持って見送りにくる。¹³この後が、文楽では「阿弥陀寺」歌舞伎では「施行の場」あるいは「施行から滝まで」と称される。¹⁴

まず初花が車を引いて勝五郎を箱根の施行場に連れてくる。そこに仇である滝口上野が現れ、人質の初花の母早蕨を示して初花に自分のものになれと迫る。初花はやむなく同意し、滝口に引かれていく。

母と勝五郎が回向をする中、初花が戻ってくる。勝五郎は生きて帰ったのを咎めるが、初花は勝五郎の病の回復のため百日の滝行の満願のため戻ってきたと言い、滝に飛び込む。そこに敵の細川久馬が切りかかるのを応戦し、勝五郎は足が立つようになったのを知り、筆助が戻ってきて初花が滝口に殺されたことを告げる。初花の一念で病が癒え、筆助と共に群がり襲い掛かる非人たちを負い散らかしながら、箱根での勝負を期する。

この作品は、国立劇場開場の 1966 年以來、一度も文楽で上演されていない。歌舞伎でも 1969 年 8 月、松島屋による若手の勉強会「若松会」で上演された。その前に国立研修 2 期生による発表会に取り上げられ、その後、歌舞伎では上演されているが、文楽では上演が絶えている作品の一つである。

歌舞伎座で昭和 53 年 10 月に上演されたおりの出演者のインタビューによると、中村芝鶴丈が、「亡くなった大谷さん（注、松竹元会長）が好きで好きで、大正末期震災後でしょう、東京でも巡業でも、なんかことがあるとこの芝居が出ました」と証言している。しかし十七代目中村勘三郎はこの勝五郎は全くの初役で、六代目中村歌右衛門に教わりながらやる、と語っている。等の歌右衛門は「初花は本当に久しぶりです」と語り、二度目に帰ってきてからの難しさを語っている。¹⁵

戸板康二によれば、初花の再度の登場は靈魂だけが帰ってくるのだが、「ただしこの辺は、演出にきっぱりとした規矩がないので、観客を欺くトリックとしても徹底していない。」としている。また滝行のところでは、下手の滝壺に初花が飛び込む前、岩組の蔦につかまりながらのぼることで「女の念力」を表しており、ここが女形の腕の見せ場であることを指摘している。その反面、滝の仲に初花が立つくんだり、仕掛けが目立って安っぽくなる嫌いがあり、「この狂言が小芝居くさいのは、こうした箇所印象からであろう」としている。

16

こうした証言からすると、歌舞伎では六世歌右衛門が自ら為所のある初花役を進んでしようとしている様子がうかがわれる。しかし昭和 53 年といえば、歌舞伎が若い人々の動員に苦勞し、歌舞伎といえば古臭い、という感覚が広がっていた。その中で、役者本位でいわば大時代な狂言をあえて選んでいたといえなくもない。

ここでの見せ場は、足の不自由な夫よりも、それを支える妻の初花の献身である。そして夫の快癒が妻の一念によるというのも、またそのために命を失うのも、「花上野誉碑」の乳母お辻と同様の趣向である。夫が仇討の相手にかえっていたぶられ、妻を奪われるというのも、仇討もののリアルな現実を匂わせる。轡車を引いて出てくるのは、「小栗判官」伝

説を彷彿させる。そして奇跡を起こすのが、妻の献身であるというのも同様である。しかし初花は自害し、滝に向かうのは靈魂であるはずである。「貞操に命を賭けた初花の、冥界と現世の苦しみをないまぜた演出も、見どころとなっている。」¹⁷と言われるが、それはある意味、障がいを持つものへの差別的な扱いや「非人」としての悲惨さを見失わせるものになってはいないか。

第4章 「異なるもの」への眼差し

さて、これらの3つの作品から、現在の感覚と異なる価値観に基づく問題点をまとめてみたい。

第一に、仇討に対する意識の変化。

仇討は封建時代の武家のモラルである。しかし実際の成功率は低く、困難が伴ったのは、こうして劇化された作品を見てもわかる。圧倒的に少ない情報量の中で相手の動静を知ることの困難さのみならず、仇討のための時間がかかるほど、生活その他の面での困難が増える。

そうした困難を引き受けても、なぜしなければならないかということへの疑問をもつことができる時代の中で、そうした艱難辛苦を選び、相手を打ち取るという発想自体が理解できない、たとえ封建時代の価値観であるとしても、納得できないというのが本音であろう。

第二に、人権感覚の変化。

次に、江戸時代の身分制度の問題点、ことに士農工商の下に置かれた身分が、人間でありながら人間の外の扱いとなる点が、想像を超えている。

それゆえ、武士が非人に落ちてともという身分制の中でのギャップのゆえに強調された仇への恨みつらみが理解できないということになる。あるいは障がい者を足手まとい扱いするのは、現実的な問題ではあるが、生産性の低い社会においてかなり続いてきた意識であり、そうした意識の原点を窺うことができる。

第三に、現実の差別の問題。

異類のもの、異例のものへの排除の眼差しであり、そうした共同体の残酷さやエートスの非人間性があらわにされている。「鳶田」で、代官の許しがあるとはいえ、怒りに任せ生きた人間を藁の中で焼き殺すという演出も、弱い者が、より弱い者を集団でいじめる、それも群集心理によるものである時、たとえばそれが江戸時代の庶民にとって、権威をちらつかせ自分たちを抑圧するものへの怒りのエネルギーを代弁し放出するものであったとしても、今日的にはあまりに残酷であり舞台化がはばかれるのもむべなるかなと思わされる。

第四に、「異なるもの」への眼差し。

3つの、時代も作者も異なる作品において、いずれも「例外者」「少数者」の犠牲を扱っていること。これらは文楽を始め、歌舞伎にも共通し、今日の時代劇等のドラマにも共通する主題であるが、彼らは共同体から少しはみ出た「異なる者」(身分の低い者、障がい者、女性、外国人等)である。彼らは武家社会の倫理や町人の倫理など、それぞれの属する共同体の「義」を優先させる(敵討、仇討等)ために犠牲となる。この犠牲によってその「義」が実現する。かくして彼らの犠牲は観客の同情とカタルシスを呼ぶものとなり、

娯楽としての演劇に欠かせない要素となる。しかしその「義」自体は問われることもなく、少数者の犠牲をなくする方向へ向かうのでもない。この発想の中からは、犠牲者が死んでからの追悼はあっても犠牲は繰り返される。この理不尽さは残ることになる。

結論

文楽は江戸時代の感性と生活感覚であり、封建時代の倫理である。これを見ると、われわれが日本的と思っていることが、いつ、どのように作られたかを偲ぶことができる。

しかし今日のわれわれにとって、人権が言われる以前の感覚を知り、近代以前のわれわれの生命感覚や身分制の重荷というものがどれほどであったかを知ることが貴重である。個の命が軽んじられ、身分の名の下に人が人間らしい扱いを受けなくともそれを他人事とし、大衆が流れる方向に無批判に流される。抑圧される個人に同情するより、抑圧する側になって自分で考えることを放棄する。さまざまな情愛と義理の葛藤といった中に現代人よりはるかに高い倫理意識を持つかと思えば、逆に差別に対しては無批判に思考停止する様が、われわれの受け継ぐ精神性の中にもまた見出されるのではないか。

だとすれば、われわれはまた、「道德教育」の美名において、単なる徳目の反復や価値への従順のみを教えるとすれば、それはまたこうした悲劇をわれわれの日常で繰り返すだけではないだろうか。

われわれが文楽を見、それに感動したり共感したりするとともに、そこに忘れかけていた、私たちの先祖の作り出してきた社会、そこにおけるエートスの残酷さを受け継いできたものであることに愕然とする。弱い者への同情ではすまない現実、仇討という美名に隠された現実の悲惨さ、そこに至る犠牲や理不尽に殺される側の論理、これらを私たちは忘れてはならない。

注1 昭和5年から7年にかけて、「大序会」、「素浄瑠璃」として6回上演、また昭和7年の地方公演でもこの段だけが上演されている。逆に、今日人気のある四段目の「金閣寺」は明治41年以降昭和27年まで本公演で上演されていない。

注2 国立劇場開場以来、この段は3回だけ上演されているが、いずれも東京の国立劇場のみであり、大阪の国立文楽劇場では上演されていない。昭和46年5月、昭和57年5月、平成7年5月の3回である。

注3 この段の表現は、人形芝居として見てもやはり複雑な思いを伴う。残酷さという点で見れば、『奥州安達原』『一つ家の段』において、宿に旅人を泊めるたびに殺して金品を奪っていたのが、自分の娘と知らず娘を殺し、しかも帝の病のために腹を割って胎児を取り出しその生き血を絞るという場面と同等の残酷さであると言える。通常、人形芝居であるゆえに、人間が演じるよりも生々しくなく、かえって物語の本質が見えるというのが文楽の特徴であるが、この場面の痛ましさは割り切れないものがある。

注4 近松門左衛門『曽根崎心中』『天満屋の段』の九平次の詞に、徳兵衛に対し「どうで野江か飛田もの」と言われている。当時の観客にとって、大金を騙し取れば死刑であり、「飛田」が処刑場として有名であったことを示している。

注5 近松門左衛門の『国姓爺合戦』でも、和藤内は明の再興のため中国に渡り、活躍するさま

を描いているが、その中で、捕えた中国兵の髪型を日本風に変えさせ、名前も日本風にするという場面である。あるいは竹林で虎と戦うとき、虎が「天照大神」のお札の威徳によりおとなしくなる、という演出もなされている。これらには明らかに日本を中心とし、中国を下に見る意識が見て取れる。

引用・参考文献

- 1 藤田洋『文楽ハンドブック』第3版2011年、140～141頁。
- 2 山根為雄「解説 祇園祭礼信仰記」89～98頁参照。『国立劇場上演資料集 第191回文楽公演「祇園祭礼信仰記」』所収 平成27年5月 国立劇場資料課発行
- 3 金昭賢『『祇園祭礼信仰記』における韓国一是齋像をめぐる一』早稲田大学演劇博物館グローバルCOEプログラム紀要編集委員会編『映像演劇学』2010年第4、22頁。
- 4 同書、24頁。
- 5 同書、26頁。
- 6 同書、27～8頁。
- 7 同書、28頁。
- 8 林京平「解説・梗概 敵討檻樓錦」79～81頁。国立劇場上演資料集 第166回文楽公演 平成21年2月 国立芸上調査資料課発行
- 9 同書、80頁。
- 10 同書、92頁。
- 11 同書、83頁。
- 12 国立劇場第66回邦楽公演 文楽素浄瑠璃の会解説、4頁。(平成3年2月25日国立演芸場)
- 13 昭和29年12月 文楽三和会第11回東京公演番付、8頁。
- 14 昭和53年10月歌舞伎座公演番付、27～29頁参照。
- 15 同書、43頁。
- 16 名作歌舞伎全集第6巻『箱根靈験鬨仇討』解説 東京創元新社 1971年、321頁。
- 17 昭和53年10月歌舞伎座公演番付、7頁。