

歌舞伎『仮名草紙国性爺実録』と浄瑠璃『天智天皇』

永田郁子

一、はじめに

延享・寛延年に隆盛を極めた人形浄瑠璃は、およそ明和年間に
入るまでの間、同時代の上方歌舞伎に大きな影響を及ぼした^①。それ
は、浄瑠璃一曲をそのまま歌舞伎化する「上るり狂言」のみならず、
先行する浄瑠璃を下敷きにしつつ、様々な浄瑠璃の趣向を部分的に
とり入れていく「はめ物」という手法にも見出せる^②。

宝暦九年（一七五九）十二月、大坂の嵐吉三郎座にて初演の『仮
名草紙国性爺実録』^③は、当時の代表的な狂言作者・竹田治蔵が立作
者として関わった作品である。七草四郎（実は国性爺）が小田信忠、
そして真柴久吉をはじめとするその家中の者たちに近づき、智略・
妖術を用いながら国家転覆を目論むという内容である。

この作品が近松門左衛門作の浄瑠璃『国性爺合戦』（正徳五年

〔一七二五〕・竹本座）をもとにし、さらに様々な浄瑠璃作品を用い
ていることについては、河合眞澄氏の「宝暦期の上方歌舞伎（二）—

『仮名草紙国性爺実録』^④の中で詳細に整理されている。河合氏は
『仮名草紙国性爺実録』台帳と先行浄瑠璃の詞章との対比により、
『国性爺合戦』だけでなく、『用明天王職人鑑』『国性爺後日合戦』
『平家女護島』『勢州阿漕浦』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』『日
高川入相花王』（初演順）といった七つの浄瑠璃作品を「はめ物」
の素材として確認された。

本稿では『仮名草紙国性爺実録』において、あらたに浄瑠璃『天
智天皇』からの影響を捉え、その劇中での効果を考えていくことも
に、そのことが当時の浄瑠璃・歌舞伎とどのような関連があるかに
ついて見ていきたい。

二、『仮名草紙国性爺実録』三の口と『国性爺後日合戦』

『仮名草紙国性爺実録』三の口には、以下のような場面がある。

七草四郎一味のひるまん土蔵とばてれん泥蔵が、夜中に獄門台を立て、泥蔵はそこに晒された首に扮し、土蔵は太鼓を打ち、通る者たちを騙しては追いはぎを行うというものである。

まずは寒坊主を相手に盗みの科として獄門にかかったと語り、米を布施として受け取る。そして、二人目に平戸の武士・こしなし平蔵が通りかかる。家来を前に、「此浜辺に追剥などおつたら よい慰みであろうにナア」「又は化物 幽霊が出たらば 引提へて 殿へお土産するに ア、何ぞ出おらいでナア」と自分を勇猛に見せる平蔵の態度を受けて、泥蔵が新たな騙し文句を思いつくという設定になっているが、台帳の記述を詳しく見ていくことにする。

此〔泥蔵〕申くく

百〔平蔵〕はて 怪しやナア あたりに人はなし どこからじや

此〔泥蔵〕爰からで御座り升るわいな

百〔平蔵〕爰からとは やれ 悲しやなふく

此〔泥蔵〕私は親の敵打でムリ升るが 思わず此国の殿様に無成敗に遇ふて 獄門に懸つた者で御座り升る 今聞ケば

お前は魂の据つたお侍様と見受まして 御無心がムリ升る
百〔平蔵〕獄門に近付はない 許してたべく

此〔泥蔵〕イヤく 許さぬく こなたの胴を借つて親の敵
討たねばならぬ 侍 そちが胴は借つたぞや

百〔平蔵〕ヤア 老つかない此胴が無ふては 女房 子が養
われませぬ 御許されませく

此〔泥蔵〕是〔は〕尤 そんなら金〔か〕して貰たい 金を借
つて来て 敵討せねばならぬ 金貸して下されいのう

百〔平蔵〕ア、貸ませうく コレ 爰に金子五十両今掛
屋方へ戻しに行のなれども 命には代へられぬ 是をこな

たに貸す程に どふぞ胴は借らずに 助けて下されませ
此〔泥蔵〕ヤア、五十両 小判でか ○ ア、嬉しやく

五十両では足らぬほどに 身に巻いた物 皆貸して下され
ア、苦しやく

百〔平蔵〕ア、上升く
ト兩人〔平蔵 侍〕裸に成 着物 大小ヲ前に置

此〔泥蔵〕よふ貸して下さつた 此礼には 幽霊の業通を以テ
送つてやろう

百〔平蔵〕イヤモウ それには及びませぬ
ト兩人〔平蔵 侍〕逃げて入る

はじめは居丈高に振る舞っていた平蔵が、獄門首が話すのを見ると急に弱気になり、金子のみならず着物や刀までも易々と渡すところにこの場面のおかしみがある。

『宝曆十年（一七六〇）三月刊『役者呉服店』大坂之巻には、この作品の評文が載る。泥蔵役の染川此兵衛は敵役・上上白吉、土蔵役の藤川半三郎は敵役・上上白吉、平蔵役の大松百助は道化方・上上半吉に位付けされており、この場面が敵役と道外形とのやりとりを存分に見せるチャリ場であったことがわかる。

その後、泥蔵と土蔵は四郎の女房・小むつと再会し、さらに三人めに小西弥十郎に追われる船頭与次兵衛に声をかけようとするが、偽の獄門首であることが露見し、平蔵から巻き上げた五十両を逆に取り上げられてしまう。そして、与次兵衛に追いつく弥十郎の登場、その様子を稲叢の陰から見張る真柴久吉の登場で三の口は終わり、三つ目の主要な展開へと続いていく。

この場面については、河合氏により『国性爺後日合戦』との関連が指摘されている。近松門左衛門作の浄瑠璃『国性爺後日合戦』は享保二年（一七一七）二月・竹本座の初演であり、『国性爺合戦』の次作・続編として上演された。韃靼を征伐した後の国性爺と甘輝を描いたもので、後半は国性爺の子・錦舎が活躍する。

『仮名草紙国性爺実録』三の口との関連が指摘されているのは、

歌舞伎『仮名草紙国性爺実録』と浄瑠璃『天智天皇』

第三段である。

石門龍の逆心により、韃靼の第六王子・附馬鉄平に内裏を破られ、国性爺は東寧城の中で韃靼征伐の計略を練る。鉄平に従う領内の民が捕えられるが、その中には国性爺の父・一官が居た。国性爺は思案の後、他の科人たちとともに浜表に引き出し舟底に首枷をして、三日三晩、生獄門に晒すように命じる。その後、国性爺は科人たちの首をはねるように命じるが、一官は国性爺の振る舞いを叱責し、他の科人たちの命と引き替えに自害をする。本文には

ふなぞこに穴を彫枷として科人を。一艘に五人七人つ、頬をさらす其中に。痛はしや父一官めんぐはをくはんじめをとぢて。かくごを極し顔の色。：（中略）：ヲ、ば、はしんで名をあぐる。ぢいにながらへ恥さらせか。ぢいやば、がしぬるは国せんやが家の吉さう。孫子のためにしぬるぞや。ぢいが為と思はばあれらを残らず助てくれ。千僧万僧の巾ひぞとつきのけく。又首に押えいくくとかき切て。落る所を弓手を上。がんばつかんでさしあぐれば。あめるがごとき死顔に。親子夫婦はわつと計。浜辺に五体をなげすて、声も。おしまず歎しが。とあり、たしかに、一官は生獄門に晒される。しかし、首をはねられたわけではなく、もちろん死んだ後に首だけの姿となって周囲に語りかけるわけでもない。『仮名草紙国性爺実録』三の口において、

むしろ注目すべきは、泥蔵が自分を首だけの姿に見せようとし、そして通りがかった平蔵に自分の首を継がせようとする、いわゆる「首継ぎ」を求めて詰め寄っているところにある。

三、浄瑠璃『天智天皇』の首継ぎ

では『天智天皇』のどの場面が、『仮名草紙国性爺実録』三の口の泥蔵の姿により近いものと考えられるのか、次に見ていくこととする。

元禄五年（一六九二）以前・竹本座の初演である近松門左衛門作の浄瑠璃『天智天皇』は、一の宮・逆目の王子と二の宮・葛城の大君（のちの天智天皇）との齐明天皇の後継をめぐる御位争いの物語である。逆目の王子によって、大君と花照姫は志賀の都を追われ、また母である齐明天皇も日向島に流されることとなるが、花照姫の忠臣である金岡五郎の活躍によって救出され、やがて王子討伐も成し得られる。

この作品は、現在確認されている正本の版の多さから人気作であったことがうかがえ、近松の代表作の一つとして挙げられる^⑤。正徳五年（一七一五）の竹本筑後掾の一周忌追善興行では、この作品の近松の手による増補改作『豊年秋の田』が上演されている^⑦。段物集『日待調法』にも「美人揃へ」（第一段）と「花照姫道行」（第四

段）が収められており^⑧、とくに後者は茶屋などでもよく語られたものと考えられている^⑨。

『天智天皇』第二段では、もとは金輪の姓であった五郎が、逆目の王子らにより斬首され、獄門台に首をさらされていたが、その首は同じく王子を敵とする盲目の絵師・松岡の権太郎氏長の胴に継がれて蘇るといふ展開を見せる。

松岡は勇であり師匠でもある狩野の氏久を逆目の王子に殺され、その敵討ちを祈願し、毎夜のごとく琵琶湖畔の粟津が原で行法を執り行っていた。ある夜、首だけとなった金輪五郎の声に呼ばれ、王子討伐のため「頼むべき事有」と言われるが、盲目でその姿が見えないので信じることができない。五郎に「墨絵の籠の水をこふも一念のどまる所。然らばごくもんの首の物いふ事。不思議にてふしぎならず。是にもうたがひありやいなや。」と言われようやく信じるが、自分は盲目のために五郎の役に立てそうもないので成仏を願って回向をすると、頼みを断ろうとする。しかし、あまりにも頑なに回向を拒む五郎に対し、「首計にて本望を達せんとはいかに。」と尋ねる。それに対し五郎は、

ヲ、さればこそ頼度とは其事よ。我は首有てからだなし。御分は盲目首なきも同前也。御辺が首を斬て胴を我に得させよ。汝が胴に某が首をつぎ王子をやすく亡しなば。御辺も本意をとく

るにあらずや

と答える。松岡は「それこそ安き間の事」と自ら太刀を抜き、以下のように五郎の首は松岡の胴に継がれる。

庵に残せし我妻のさこそなげかん不便さよ。偏に頼むは是計。

只今からだをわたすぞと太刀取直し首にあて。ゑい。くくく
と押斬れば。あへなく前に落ると見へしが。金輪が首はごくも
んの木より下にまひさがり。切口にとまりしは鳥のおりゐるご
とくも

台におかれていた五郎の首を實際に飛ばせて松岡の胴にセットされるまでを見せたのか、あるいは飛びはじめたところを見せた後は松岡側の人形に施された仕掛けを用いて飛んだ首が胴に継がれたように見せたのか、演出については不明である。しかし、第四段には、金岡が住吉社の絵馬に描かれた白鷺に筆を入れると、白鷺が絵馬から飛び立ち斉明天皇を助けるという場面があり、この場面は、からくりを利用した演出であったことが推測されている。金岡という姓は、巨勢派の祖である絵師・巨勢金岡に由来するものであるが、そのイメージを託された五郎の活躍を、観客に印象づける場面であったにちがいない。おそらく第二段の首継ぎも何らかの特殊演出によって表現されたのであろう。

実際の演出については不明な点が残るが、霊魂の残った獄門首が

通行の者を呼び止め、敵討ちのためにその者の胴に自分の首を継ぐことを求めるといふ流れが認められる。『仮名草紙国性爺実録』三の口のこの場面は、『国性爺後日合戦』よりも『天智天皇』に近いことがわかる。

四、『仮名草紙国性爺実録』三の口の演出

では、『仮名草紙国性爺実録』三の口は、舞台上でどのように演じられたのであろうか。『役者具服店』にある挿絵には、この場面はとりあげられていない。絵巻では慶応本・横山本ともにとりあげられているが、より初演時に近いとされる慶応本を見てみる。^{図1}

「どろぞうごくもんにせかねをとる」「土ぞうゆうれいだいこうちおどす」、黒衣姿で太鼓を叩く土蔵と、首から上をあらわにした



図1：『仮名草紙国性爺実録』
絵巻 慶応本

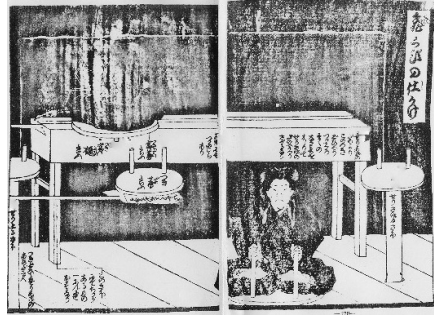


図2：『御狂言楽屋本説』「飛くびの仕かけ」

黒衣姿で獄門台に開けた穴(もしくは後ろから首を出し入れしやすいように半円状に切り込んであるか)に首を通して立つ泥蔵が描かれている¹³⁾。

泥蔵の出立については以下の資料が参考になる。時代は下るが、安政六年(一八五九)刊『御狂言楽屋本説』二編・下に「飛首の仕

完成されていたのかは不明である。また、この場面では首継ぎが行われないばかりでなく、首が飛ぶわけではない。しかし「夜中」という場面上的時間設定と絵尽での泥蔵の姿とを合わせて考えると、ここでの演出は、泥蔵が物言う獄門首に見えるよう、ブラック・アートが用いられていたのではないかと考えられる。

台帳を見ると、この場面での泥蔵と土蔵の登場は「ト向ふより此兵衛(泥蔵)獄門台を持出る 跡より半三(土蔵)太鼓を担げ出る 色く獄門台を立たり」とあり、道具を立てるところから観客に見せていることがわかる。そして、小むつと別れてすぐには「ト又獄門に成、また与次兵衛に逆に脅された泥蔵が台から出るときにも「ト此兵衛(泥蔵)下江下りて」とあることから、おそらく獄門台の下部を幕で覆うことなく、泥蔵が獄門台への出入りを軽々とこなす様子を見せていたと推測される。ブラック・アートのトリックは、当時すでに観客とも共有できるものであったのだろう。

しかも、効果音である太鼓を、わざわざ登場人物である土蔵が舞台に出て打ち鳴らしている姿をも観客に見せている。これらのことから、この場面は歌舞伎の約束事そのものをつかった、いわゆる柴屋オチの笑いを生み出すことをねらったものではないだろうかと考えられるのである。

この場面の『天智天皇』の利用は断片的で、登場するのめけし

掛け」が収載されている。首から下は黒衣を着た役者が、中幕の内側にあるせり上げの台から、「穿樋」とよばれる樋の上にある台「突台」に移る。「突台」の下には樋をとおる棹がセットされており、その棹を裏方が押し引きすることで左右の動きを見ることができただろう。重要なのは黒幕であり、首の近くにのみ強く灯りをあててそこだけを際立たせて見せるブラック・アートの効果を出している。台の上の役者が脚を曲げ伸ばしすることで、飛んでいる首の上下の動きが加えられたと考えられる。

『仮名草紙国性爺実録』上演時に、「突樋」「突台」などの装置が

て主要な人物たちではない。しかし、もとの浄瑠璃の中では展開のうえでも重要な「奇跡」の場面を、トリックをつかってパロディ化している点には注目すべきである。

泥蔵・土蔵の首に関する場面は、三の口だけではなく二つ目にもある。二つ目では、四郎の家来たちが勅使たちに扮し、四郎に一味することとなった岸田民部もからんで、小西如清からお袖判を奪うというのが主筋である。

勅使の家来・益田監物に扮した土蔵が久吉の姫たち、お通・万代に切りかかろうとするところを、同じく勅使の家来・今小路玄蕃に扮した泥蔵が土蔵の首を斬り、如清を信頼させてお袖判を受け取る。そして、泥蔵は民部に首を落とされ、如清を動揺させる。その後、民部の手柄を見ようと四郎が現れる。

四郎三〔如清〕ヤア わりや御浜御殿で 信忠公へ御諫言申た
奴ではないか

平九郎〔四郎〕ハ、、、 身を奴とは 年寄て眼が見へぬ
か 家来共 参れ

新五郎 此兵 半三〔兼光 玄蕃 監物〕ハア、

ト花道より 新五郎〔兼光〕出づる 半三 此兵衛
〔監物 玄蕃〕胴計にて 我首を提げ 出づる 首を
継ぐ事有り 元トの半三 此兵衛 〔監物 玄蕃〕に

歌舞伎『仮名草紙国性爺実録』と浄瑠璃『天智天皇』

成ル ……(以下略)

このように、自分たちの首を提げながら花道から登場し、自分で首を継ぐ。

この首継ぎはあくまでも四郎の妖力が効いているという設定によるものであるが、二人の首はあっけなく斬られ、そしてまたあまりにも簡単に胴に継がれて元通りになる。自分の首を提げながら花道に登場する二人の姿は、驚きとともに笑いでもって見物に迎えられたであろう。この場面が先にあることによって、四郎がいない場、すなわち妖力が効かない場で首継ぎを相手に持ちかけるという三ノ口の泥蔵の演技は、観客にとっていっそう面白みを増すものとなつたはずである。

五、泥蔵・土蔵による笑い

『仮名草紙国性爺実録』において、河合氏が「はめ物」として指摘する箇所は三十七か所にも及ぶ。その中で、三の口以外にばてれん泥蔵とひるまん土蔵が登場する場面に、口明の小西弥十郎の虎退治がある。

河合氏はこの場面と『国性爺合戦』第二段の国性爺の虎退治との関連にふれ、それをあえて国性爺と対立する小西弥十郎にそれをさせていることに注目し、「虎退治を人気上昇中の若手立役（筆者



図3：『仮名草紙国性爺実録』
絵尺 慶応本

注・藤川八蔵。立役・荒事・上上半白吉に演じさせる趣向が、うまく当たったわけである」としている。弥十郎は三つ目で、実は七草四郎（国性爺）の子・錦舎であることが判明することもあり、この場面は弥十郎に実父・国性爺のイメージをあらかじめ重ね合わせる伏線としての役割を果たしている。

ただし、この場面はその荒事を見せるだけでなく、当時の最新鋭の舞台装置であるせりによる演出を見せるうえでも重要なものであった。

ここで退治される二頭の虎は、四郎の妖術によって変化した泥蔵と土蔵である。四郎（ここでは奴海平に扮する）は貢物の虎の毛皮を二人に被らせて妖術をかける。

平九郎〔海平〕でい／＼でいこう△

ト平九郎〔海平〕印を結ぶ 半三 此兵〔土蔵 泥蔵〕
迫下ゲにて消へる 一氣に虎式疋迫り上ル
平九郎〔海平〕こりや／＼ ひるまん ばてれん △
ト虎うなづく 側へ寄る
平九郎〔海平〕必仕損じて 化の皮を躡すなよ 行
そして虎退治の場面では小西弥十郎が

八蔵〔弥十郎〕：（中略）：外道一味の畜生めら 皮引剥いで
毛蒲団にする 観念ひろげ

ト早笛に成 是より色／＼虎を遣ふ 能所にて 上段に
飾り有ル御幣式本取て 虎さん／＼に叩く 虎両方へ
せり下ゲにて消へる 引違へ 此兵 半三〔泥蔵 半
蔵〕をせり上ル

此兵〔泥蔵〕日本の神力にて 邪法をくじかれ 化の皮が顕れた
た
とある。

虎の毛皮を被った泥蔵・土蔵がせり下げて消えた後、ほどなくして虎たち（おそらく着ぐるみであったらう）をせり上げて登場させることで、二人が妖術で変化したことを表現し、弥十郎が御幣で虎たちを打擲した後、虎たちがせり下げて消え、それらと入れ替わるように泥蔵・土蔵が再び毛皮を被った姿で登場することで妖術が

破られたことを表現したと考えられる。

絵尽の慶応本には、泥蔵が虎の毛皮を被っている姿が中央に描かれる。¹³ 四郎・泥蔵のせりふにある「化けの皮を顕す」ことが比喩ではなく、弥十郎の「皮引剥いで毛蒲団にする」の言葉通りの姿となることをねらったの演出であったのだろう。立ち役の荒事でもって「奇跡」を見せる場面ではあるが、せりという舞台装置を使って妖術を笑いに仕立てていることがわかる。

先にとりあげた三の口でも、舞台上のトリックを利用しつつ先行浄瑠璃の中の「奇跡」をもとにした展開を見せ、二人の失敗で笑いとして落とすというパターンをとっている。

当時の歌舞伎には浄瑠璃の趣向を取り入れているとは容易にはわからないレベルにまでそれを消化しているものもあるが、¹⁵ 泥蔵と土蔵が登場する口明・三の口のこれらの場面はともに、観客にとつてもとの浄瑠璃がすぐに思い起こされ、そしてそれとの違いがわかるものとして用意されたものではなかったか。「奇跡」とのギャップこそが、これらの場面の笑いを支えていたといえるだろう。

六、「天智天皇」撮取が示すもの

——浄瑠璃享受の観点から

『仮名草紙国性爺実録』の上演は、『天智天皇』初演以降およそ七

十年を経ていた。『仮名草紙国性爺実録』の三の口を見た観客に、『国性爺合戦』の虎退治同様、『天智天皇』の首継ぎは想起されるものであったのであろうか。

『天智天皇』からの影響を受けたとされる元禄三年（一六九〇）上演の歌舞伎『金岡筆』（京・都万太夫座）¹⁶ は、「てるひ親王」と「よこぐも王子」の御位争いを描いたものである。登場人物の「にんぎやうや安兵衛」が人形の仕掛けを見せる場面が、元禄当時の人形操法を描くものとしてよく知られるが、¹⁷ 首継ぎの場面はなく、絵師・金岡はもとから一人の人物として登場する。一方、元禄五年（一六九二）の刊記を持つ説経浄瑠璃『天智天皇』¹⁸ には、首継ぎの場面は踏襲¹⁹ されている。

それより宝暦期まで、天智天皇を世界とする作品はいくつか上演されるが、役者評判記などを参照しても首継ぎの趣向は確認できない。²⁰

ただし、宝暦四年（一七五四）豊竹座にて初演の浄瑠璃『天智天皇苅穂庵』²¹ は、正本が現存しているため、内容が詳細に把握できる。後述する歌舞伎作品だけでなく、明和八年（一七七二）初演の浄瑠璃『妹背山婦女庭訓』（竹本座）への影響も認められる作品である。²²

『天智天皇』の逆目の王子にあたる「古人皇子」と葛城大君との御位争いを描いているが、物語の核の一つとなるのは大君方の橘朝



図4：説経浄瑠璃『天智天皇』

雄と王子方の藤原千方である。この作品における大君の相手役は采女となり、皇子に思われる朝雄の娘・花照姫と、千方の嫡子・勤負之助との悲恋が第二段に描かれるなど、それまでの天智天皇物とは内容は大きく異なる。しかし大君一行を助けるうえで、大きな役割を担うのが金輪五郎である点は変わらない。

第二段は、罪人たちが、大君を失脚させた皇子の大赦を受け、粟津が原にて縄を解かれる場面から始まる。そのうちの一人である五郎は大罪人として追放を赦されない。皇子の執権・何廉（いかるが）監物に皇子の臣下となって逃亡の大君を捜すのであれば赦してやろうと持ちかけられるも忠義のためにそれを拒み、斬首を言い渡される。監物らが去った後、もう一人の執権・高遠大学は五郎に、内裏へむかい斉明帝を救い出し、大君の御代になれば供奉して都に戻ってほしいと、真意を明かすのである。その後、本文には

最早日脚も七ツ迄。早ふ此日の暮レかしと。暮レを待人惜人黄

昏急ぐ。道急ぐいきせき旅人の。歩ミ来るをやり廻し五郎は頓て大角が。刀手早ふ抜き取て思ひがけなく後より。旅人の首をはつしと討。大角見るよりホ、ウ頓智く。ヲ、高札斗立置切かけし獄門なくば。忽又疑はれん此首を我かはりにと。持たる刀ふりかざし。刃を鏡に我顔の。傷を詠て切首の眉間を破り帛木にかかる。手談を見られじと大角心を配る中二。手早く運ぶ高札押し立て是幸イの捨所と。死骸を声聞へ投込て。サア大角殿おいきやれ五郎。おさらばさらばと。立別れてぞ。急ぎ行とある。監物ら皇子方の目を欺くために、通りがかりの旅人を襲い、その首を五郎の首とし、五郎はその場を立ち去るのである。

粟津が原での獄門首という点では『天智天皇』と共通するものの、この作品では五郎の首は斬られず、旅人の首をそのまま獄門首としており、首継ぎは行われなかったことがわかる。

また、宝暦五年（一七五五）歌舞伎『けいせい菫穂庵』（京・染松座）の去評が、宝暦五年三月刊『役者伊勢参』京之巻にあるが、山下又太郎評には、「全躰此度の狂言は、大坂豊竹の新上るり。天智天皇と見へて、それに入事あそこ爰に見ゆれど」とあり、この作品が『天智天皇菫穂庵』の改作として捉えられていたことがわかる。台帳の現存が確認されていないため、その内容については役者評判記の記述に頼らなければならない。

金輪五郎に相当するのは金津与五郎という人物で、山下又太郎（立役・上土吉）が齊明院と二役で演じた。

評文には

二役金津与五郎と成立帰りの科にて死罪に行はるべき所を、高辻かずへにたすけられ、往来の旅人の首を切て獄門にさらし立のかる、場、少計り仕内なれ共役がらの思ひ入よしとあることから、この場面においては『天智天皇刈穂庵』第二段が踏襲されていることがわかる。

このように、天智天皇物の中での首継ぎについては、国性爺物の中で虎退治が定番となっているのは、状況が大きく異なっている。では『仮名草紙国性爺実録』三の口と『天智天皇』第二段との関連は、当時の観客にとって見出しにくいものであったのかといえ、そうではないだろう。もともと『天智天皇』が近松の名作として認められていたことは先にも述べたが、さらに素人浄瑠璃は浸透し、また近松浄瑠璃は読み物としても定着していった。²⁸『天智天皇』の本文も、そのような流れの中で人々に享受されていたと考えられる。『国性爺合戦』の虎退治とは対照的に、『天智天皇』の首継ぎの場面は改作を含めても定番となることはなかったが、チャリ場の笑いを盛り上げるものとして選ばれた。このことは、黄金期を過ぎた浄瑠璃が舞台上を離れての成熟を見せていき、その一方で歌舞伎がま

歌舞伎『仮名草紙国性爺実録』と浄瑠璃『天智天皇』

た隆盛期をむかえていくという宝暦期を反映しているといえる。

七、おわりに

『仮名草紙国性爺実録』三の口には、『天智天皇』第二段の首継ぎが取り入れられていることがわかった。登場人物の首だけが見えるような舞台装置を施し、そのトリックが明かされるところを笑う、という展開である。またこの二人の笑いは三の口だけでなく、『国性爺合戦』では定番の虎退治がはめ込まれた口明にも見られた。この場面は、当時としては最先鋭の装置であるせりを使用している。口明・三の口ともに、もとの作品では奇跡を見せる場面を、舞台装置によって笑いに転化させているという点で共通している。

笑いを意図する際には、もともとなった浄瑠璃が何であるかが観客に想起されないとその面白みは半減する。『天智天皇』第二段の首継ぎは、改作などで必ず受け継がれるような定番の演出にはならなかったが、『仮名草紙国性爺実録』のチャリ場にとり入れられた。これは、『国性爺合戦』のように再演が繰り返されなかった『天智天皇』であっても、上演以外の場で、近松の名作として親しまれていったからこそであろう。

宝暦期の上方歌舞伎を読み深めていくことは、もともとなった浄瑠璃作品が当時の歌舞伎の作者、観客にどのように評価されていたの

かを探る一助にもなるのである。

注

- ① 当時の歌舞伎界を概観するにあたっては主に以下の文献を参考とした。廣瀬千紗子「歌舞伎の完成」『一八世紀の文学』（岩波講座 日本文学史 第9巻）岩波書店 一九九六年。河合眞澄「歌舞伎の大成——歌舞伎と人形浄瑠璃の交流」『近世文学の交流——演劇と小説』清文堂出版 二〇〇〇年（初出は『近世演劇を学ぶ人のために』世界思想社 一九九七年）。水田かや乃「宝暦歌舞伎（上方）」『歌舞伎の歴史Ⅰ』（岩波講座 歌舞伎・文楽 第2巻）岩波書店 一九九七年。
- ② 西澤一風『伝奇作書』（新群書類従 第一 演劇）所収。一九七六年の復刻版を参照。初編中の巻「並木正三が伝」には「作者道に訳文とて故作の狂言を遺ふ事あり和歌は詞の古きを用ひて心を新しくせよと定家卿も教へ玉へりと聞り狂言は此うらうへにて心の古きを詞あたらしくするをはめ物といふ」とある。宝暦期に始まった「はめ物」の手法とそれ以前までの浄瑠璃を取り込む手法との違いについては、河合眞澄「宝暦期の上方向歌舞伎（一）——『銀閣寺新始』』『近世文学の交流——演劇と小説』に詳しい。
- ③ 『歌舞伎台帳集成』第13巻の解題（山根為雄）では、底本とされる東京大学文学部国語研究室蔵本について、初演時の台帳の写しであると同時に、再演時の台帳の写しの混入が想定されるとあるが、今回詳述する場面は、他の現存台帳にも収められていることから、初演時にも演じられていたと考える。
- ④ 「宝暦期の上方向歌舞伎（二）——『仮名草紙国性爺実録』』『近世文学の交流——演劇と小説』。
- ⑤ 『正本近松全集』第2巻（勉誠社 一九七七年）の解題（諏訪春雄）を参照。
- ⑥ 信多純二『天智天皇』と『十二段』『近松全集』第2巻・月報5 岩波書店 一九八七年三月。
- ⑦ 問題にする場面は『豊年秋の田』（正徳四年（二七一四）九月・竹本座）にも同一の内容で収められている。『近松全集』第2巻参照。
- ⑧ 執筆にあたっては『重宝記資料集成』第38巻（臨川書店 二〇〇八年）所収のものを参照。
- ⑨ 『説経正本集』第3（角川書店 一九六八年）の解題（信多純二）による。茶屋でよく語られる浄瑠璃の演目については、元禄十一年（二六九八）刊『色茶屋頻卑顔』（茶屋諸分調方記）の改題、『西沢一風全集』第3巻 汲古書院 二〇〇三年）所収のものを参照。
- ⑩ 『天智天皇』第五段では、五郎に討たれた逆目の王子の首が虚空に上がつて五郎を追いまわす。
- ⑪ 森山重雄「位争いの世界」『近松の天皇劇』三一書房 一九八一年。この場面と住吉社との関連については、山崎（正木）ゆみ「近世文芸と住吉社——近松浄瑠璃『天智天皇』を例に——」（『儀礼文化』第43号 二〇一二年）に詳しい。
- ⑫ 『歌舞伎台帳集成』第13巻には、『仮名草紙国性爺実録』の慶應義塾大学附属図書館（現・慶應義塾大学三田メディアセンター）所蔵本（慶応本）と、横山正氏が所蔵していたもの（横山本）との二種類の版が異なる絵巻が収められている。解題では、『仮名草紙国性爺実録』の展開に重要な場面「買物献上の場」「祇園社の場」がともに慶応本には描かれているにもかかわらず他の現存台帳のいずれにもみられないことから、慶応本のほうが初演時の様子に近いという見解が示されている。
- ⑬ 横山本には「がてれんどろぞうごくんのみね」「ひるまんつち蔵ふ

へをふきたいこをならし道通りをおどす」とある。(『歌舞伎台帳集』

第13巻)

⑭ 泡坂妻夫『大江戸奇術考 手妻・からくり・見立ての世界』(平凡社新書)平凡社 二〇〇一年。

⑮ 注2河合論文を参照。

⑯ 『歌舞伎狂言集』(古典文庫 第104冊)古典文庫 一九五六年 所収。

⑰ 人形舞台史研究会『人形浄瑠璃舞台史』八木書店 一九九三年。

⑱ 『説経正本集』第3 角川書店 一九六八年 所収。

⑲ 両者の対比については、注9信多氏解題および平田澄子「浄瑠璃『天智天皇』の周辺——近松初期作品の制作過程を追って——」(『近松浄瑠璃の成立と展開』新典社 二〇一〇年)に詳しい。

⑳ 享保七年(一七三二)歌舞伎『天智天皇東帯車』(大坂・嵐勘四郎座)については、享保八年(一七三三)正月刊『役者春空酒』大坂之巻に、芸評・挿絵が載るものの、芸評の記述に乏しく、大筋をつかむのは難しい。しかし、『天智天皇』では狩野姓であった絵師の氏久が「金岡氏久」として登場するため、首継きによって五郎が金岡と名乗るという展開は考えにくい。享保十八年(一七三三)歌舞伎『天智天皇朝日冠』(大坂・嵐三右衛門座)は、番付が現存するが(土田衛「歌舞伎年表」補訂考証 享保編其五)『演劇研究会会報』第34号 二〇〇八年、『天智天皇』とどこまで共通するのは不明である。元文二年(一七三七)歌舞伎『葛城大君百夜車』(京・都万太夫座)は元文三年(一七三八)正月刊『役者年徳棚』京之巻に芸評が載る。大谷廣次(立役・上上吉)が五郎と松岡を二役で演じており、五郎と松岡の登場が重なるような場面はなかった。『歌舞伎年表』にある享保十五年(一七三〇)江戸・市村座『天智天皇后定』については、土田衛「歌舞伎年表」補訂考証 享保編其四(『演劇研究会会報』第33号 二〇〇七年)で上演に関して

疑問視されていることから、今回は対象としない。

㉑ 西沢版である大阪府立中之島図書館所蔵七行正本(231-382)を参照。

長友千代治「西沢版浄瑠璃本奥書集成」(『近世上方浄瑠璃本出版の研究』東京堂出版、一九九九年)によると、同外題の十行本に「鱗形屋孫兵衛／八文字屋八左衛門」と「菱屋治兵衛板」が存在する。

㉒ 井上勝志「解説 妹背山婦女庭訓『浄瑠璃集』」(『新編日本古典文学全集 77』小学館 二〇〇二年)。

㉓ 享保十二年(一七二七)刊『今昔操年代記』(『西沢一風全集』第6巻汲古書院、二〇〇五年)には「近松門左衛門は作者の氏神也。年来作出せる浄るり百余番。其内あたりあたらぬありといへとも。素読するに何れかあしきはなし。」とある。その実態については以下に詳しい。長友千代治「浄瑠璃本——その需要と供給」『黄金時代の浄瑠璃とその後』(岩波講座 歌舞伎・文楽 第9巻)岩波書店、一九九八年。同「浄瑠璃の受容」『読物としての浄瑠璃本』『近世上方浄瑠璃本出版の研究』。

〈図〉

- 1 慶應義塾大学三田メディアセンター所蔵。
- 2 東京都立中央図書館加賀文庫所蔵。
- 3 図1に同じ。
- 4 国立国会図書館古典籍資料室所蔵(国立国会図書館デジタルコレクション <http://nnd.ndljp/pid/2533091>)。

※翻刻されているテキストの引用には以下を使用した。ただし、文字譜は省略し、ルビは必要なものだけにとどめた。小字、字体は適宜改めた。なお、原文の表現には人権意識の観点から適切でないものもあるが、論述の必要上そのまま用いた。ご理解いただきたい。

歌舞伎『仮名草紙国性爺実録』と浄瑠璃『天智天皇』

近松門左衛門作の浄瑠璃↓『近松全集』岩波書店。

役者評判記↓『歌舞伎評判記集成』第Ⅰ期、第Ⅱ期 岩波書店。

『仮名草紙国性爺実録』↓『歌舞伎評判記集成』第13巻 勉誠社 一九八七年。

〔付記〕 本稿は二〇一七年度同志社国文学会春季研究発表会（二〇一七年

七月）での口頭発表に基づき記述した。質疑応答時および発表後に、

諸先生方、多くの方々にご教示を賜りました。また、図版について、

各機関より掲載の御許しを頂戴しました。記して御礼申し上げます。