

壬生狂言の地獄劇

はじめに

壬生狂言は、京都市中京区、壬生寺で演じられている民俗芸能である。現在三十番の演目を数える。多くは能・狂言と題材を同じくしており、芸能的性格が強いといえるが、その中で、地藏尊による亡者の救済を題材にした演目が存在する。特に「賽の河原」は地獄に堕ちた餓鬼への責め苦と地藏尊による救済をそのまま舞台化しており、宗教的色彩が濃厚に感じられる。壬生寺の本尊が延命地藏菩薩であることに由来するものであろう。

ところが、壬生狂言が庶民の娯楽として受け入れられてきたことを考えると、純粹な宗教劇というだけでなく、芸能としての「面白さ」も内在しているとみなさねばならない。こうした視点から、本稿では元禄期以前において、観客および演者に壬生狂言の地獄劇が

どのように認識されていたのか、そして地獄劇を壬生狂言史においていかに位置づけうるのか、明らかにしたい。

八 木 智 生

一、先行研究の認識

壬生狂言における、地藏尊による救済を描いた劇については、すでに先行研究によって触れられている。

まず地獄を描いた劇の成立時期について、五来重氏が、

念仏狂言の曲目では、地獄で鬼に責められる亡者（餓鬼）を、地藏菩薩があらわれて救うという地獄地藏靈験型がもつとも原始的なものであった。

と延べるように、地獄を題材にした劇は、壬生狂言のレパートリーの中でもつとも原初に成立したものであると認識されている。

そして地獄劇が観客にいかなる効果をもたらすかについて、藤井

健夫氏は、現在の壬生狂言演目のうち、「餓鬼角力」「賽河原」「桶取」を、「地藏菩薩の「慈悲」「仏力」を廻る奇蹟劇を主軸とする宗教劇」に分類する。^②

また、五来重氏が、

大念仏の功德によって、地獄の責苦をまぬがれ、現世では病氣や厄難をまぬがれるという、唱導の目的をもちながら、大衆がたのしめるものであった。

とし、山路興造氏が、

宗教活動の方便の一つとして猿楽の地獄での責問劇が移入され、大念仏会という特殊な環境にあわせて演出が工夫され、庶民がそれを受け入れたとしても不思議はない。

と述べ、大森恵子氏が、

民衆が念仏芸能（壬生狂言）を見ることによって、知らず知らずに民衆の心の中に地藏信仰が流入していくような、曲目の内容構成になっていることがわかる。

としているように、壬生寺の本尊である地藏尊の功德を観客すなわち民衆に説き信仰を勧めるといふ、いわば教導的な効果を持っていると認識されているようである。

つまり、これまでの地獄劇に対する理解とは、壬生寺のもつ宗教性の表出であると捉えるものであり、劇の宗教的性格にのみ焦点が

当てられていたと言える。

もつとも、以上の研究は壬生狂言が壬生寺で演じられることから導き出された立論にすぎない。また、現在の壬生狂言を基準にして考えられており、「大江山」や「羅生門」といった、娯楽芸能的性格の強い演目と比較したために印象付けられた、いわば相対的な評価であることに注意せねばなるまい。

本稿では、当時の資料を中心に据え、壬生狂言において地獄がどのように認識されていたかということをあらためて検証していきたい。

一、対象の規定

まず、本稿で扱う演目を規定しておく。

十八世紀以前の壬生狂言に関する資料の中で、地獄を舞台とした演目名の記述が認められるのは、『貞徳文集』（松永貞徳^⑥）・『案内者』（中川喜雲^⑦）・『増山の井』（北村季吟^⑧）・『出来斎京土産』（浅井了意^⑨）・『菟芸泥赴』（北村季吟^⑩）である。以下の表は、各資料に記述された演目名の一覧である。これ以降の資料には「紅葉狩」「釣狐」などの、能・狂言に題材を得た芸能的演目が多くを占めるようになる。地獄を中心とした劇がレパートリーの中心となっていたのは、この頃であろう。

資料名	年代	記述された演目名				
『貞徳文集』 （一六五〇）	慶安三年 （一六五〇）	猿	桶取	十王	餓鬼 腹膨	
『案内者』 （一六六二）	寛文二年 （一六六二）	猿の 桶取 の舞				八尾の地 蔵の舞
『増山の井』 （一六六三）	寛文三年 （一六六三）	猿	桶取	湯立		
『出来齋京 土産』 （一六七七）	延宝五年 （一六七七）	猿 蜘蛛 舞		閻魔		
『菟芸泥赴』 （一六八四）	貞享元年 （一六八四）	猿		閻魔		

表に挙げたうち、「十王」「焰魔」「閻魔」は同演目であろう。演目名に異同があるのは、現在と異なり演目名が上演中に公表されていなかったためと思われる。ここでは、「閻魔」に名称を統一する。すると、この時点で確認できる地獄を題材にした演目は、「閻魔」

「八尾の地蔵の舞」「あさいな」「餓鬼腹膨」の四演目である。

では、これらはどのような演目だったのであろうか。「八尾の地蔵の舞」以外の、「餓鬼腹膨」と「閻魔」については、ここまで確認してきた資料には、演目名しか書かれていない。

地獄劇の具体的な内容を知るには、元禄十七年（一七〇四）序の『花洛細見^⑩』まで待たねばならない。十一演目が挙げられているが、そのうち二種類が参考になる。

まず、図1には、縛られた餓鬼とその舌を抜こうとする鏡を背負



【花洛細見図】 図1



【花洛細見図】 図2

った鬼、棒を持つ鬼、閻魔、地蔵尊が描かれており、「さいにんを見つけおにともいろくさいなむ所へちさうほさつたすけ給ふてい也。」という文が書かれている。地蔵尊による救済を端的に示した劇といえる。元禄以前の「閻魔」ではないかと思われる。また、この内容は、現行演目「賽の河原」に比定される。「賽の河原」のあらすじは以下の通り。

舞台は地獄の閻魔の庁である。餓鬼が引き出され、舞台柱に縛られる。餓鬼は、浄玻璃の鏡により罪が明らかになり、鬼によって棒

で打つ、舌を抜かれる、釜茹でにされ、食べられるといった責め苦を受ける。地藏尊により餓鬼は元の姿に戻り、救われる。

登場人物が、閻魔・鬼複数・餓鬼・地藏尊と共通している。内容も、餓鬼が柱に縛られる点や、鬼が浄玻璃の鏡を持つてくる点、棒で打ち、舌を抜くという責め苦（「鬼共色々苛む」という文に相当）が一致している。そして最後に「地藏菩薩たすけ給ふ」ことに決する。「賽の河原」は当時の様子をとどめていると見ることが出来る。

次に、図2では、「かきさいにんといふきやうけんをやつして（（撰々））おかしきしよさをそへたるきやうけん也。」という解説がなされている。問題となるのは、「餓鬼罪人」という狂言の筋であるが、現行狂言には同名の演目はない。一致するとすれば、『天正狂言本』の「ざひ人」であろう。現行『八尾』に相当する。『花洛細見図』では、鬼が閻魔に縛られ、亡者はそれを嗤っている。現在の『八尾』では獄卒の鬼は登場しないが、亡者が地藏尊からの書状を閻魔に見せる前に呵責を受ける場面で、登場すると考えられる。

閻魔は打杖を持っており、鬼はこれで餓鬼を打擲していたが、閻魔に取り上げられたと予想される。いずれにせよ、図2は『八尾』に題材を得た演目と考えてよいかと思われる。すると、『案内者』にあった「八尾の地藏の舞」と同内容の演目であると推定される。

ちなみに、現在の『八尾』は閻魔と地藏の男色関係という趣向が

組み込まれているが、『天正狂言本』「ざひ人」では男色の要素がなかったことが田口和夫氏・小林健二氏によって指摘されている。小林氏は、『八尾』という狂言のもつ本来の面白さは、逆転・転倒の筋立てにあったと言えよう」と述べており、壬生狂言の『花洛細見図』図2でも同様に、閻魔と餓鬼でそのことを表現している。「おかしき所作」は逆転の面白さをさらに強調する演出であろう。

また、「あさいな」は狂言『朝比奈』との関連を指摘できるが、これも同じく下剋上の内容を持ち、「八尾の地藏の舞」と同趣の演目である。「餓鬼腹膨」については、他の資料に見えないことや、他芸能に類似した曲名が確認できていないため、その内容は不明であるが、「腹膨」の文字から、餓鬼の容姿を滑稽に描いたものと推測できる。

以下、「閻魔」「八尾の地藏の舞」あるいは現行「賽の河原」など、地獄を舞台にし、亡者が地藏尊によって救済される、という筋をもつ演目を「地獄劇」と一括して呼称する。

三、地獄劇の宗教性

まずは、地獄劇の宗教性について考える。先行研究で指摘されている通り、地獄劇とは地藏尊の功德を直接に舞台化したものであり、延命地藏尊を本尊とする壬生寺の宗教性を表現している。ここでは、

壬生狂言と演じられる場である壬生寺の内的環境を中心に、地獄劇の背景にある宗教的要素を確認していきたい。

まず、地蔵尊の説話について確認する。文明十八年（一四八六）

奥書を示す極証文が付属する『壬生地蔵縁起絵巻』^④には、壬生寺の地蔵尊に関する説話が収録されている。そのうち、第六卷第四話「同僧都夢中六地藏名号授給事 付六道能化功能事」は、快賢僧都が地蔵尊に地獄の様子を案内してもらおうというもので、六地藏がそれぞれ紹介されるのだが、その第一として、

地蔵菩薩罪人の歎をかなしみ給ひて、人頭幢を拵て舌をまき口をとどて物をいはせず、彼白状を止たまへり。人頭すでにをしこめらる、うへは、八面の浄頗利鏡も打破り、また控量業の秤も折すてて、獄卒をしりぞげ地獄の釜を破折して、罪人をつり出し苦しみをぬき樂をあたふる事、偏に檀陀地藏の利生也。

とある。本説話には、特に壬生寺の地蔵尊の名はみえない。『延命地藏菩薩經』に、「我毎日常朝 入諸定 入諸地獄 令離苦 無仏世界度衆生」とあるように、地蔵尊が地獄の亡者を救う、という利益は、壬生寺の地蔵尊に限ったことではなく、一般的なものである。壬生寺の本堂外縁で演じられている壬生狂言が、地蔵尊の広く知られた功德を題材としたことは何の不思議もない。

次に、当時の壬生狂言が帯びていた宗教性について考える。当時、

壬生狂言が演じられていたのは、壬生寺本堂外縁であり、囃子は金鼓と鉦であった。このような要件は、大念仏という宗教行事との関連を意識させる舞台である。さらに、念仏と壬生狂言は同時に演じられていた可能性がある。八木聖弥氏は、

「猿」や「桶取」など少なくとも初期の壬生狂言は「は、あみだはあみだ仏」という念仏の合唱を背後に聞きながら演じられていたのであった。

という^⑤。もちろん大念仏は地獄劇以前からあり、地獄劇の演出として用意されたものではなく、また意図していたかどうか不明であるが、大念仏は地獄劇の舞台装置として機能しうる。

仮に地獄劇の時点で大念仏が並行してなされていなかったとしても、第二章で示した資料には、「念仏」と「狂言」が並行して記載されており、両者は連続するものとして認識されていることがわかる。大念仏という要素は狂言の観客にも意識されていることがわかる。地獄劇は、劇内容だけでなく、舞台環境からも宗教性を意識させる。

以上によって、壬生狂言における地獄劇は、宗教性を背後に持ち、実際の上演に際しても、観客がそれを受け取りうるということが確認できた。

四、地獄劇の面白さ

四―一、地獄劇の問題点

前章では、ごく簡単にではあるが、地獄劇と当時の環境を、宗教的観点に立って辿り直してみた。

しかし、地獄劇が宗教性にのみ基づき、観客に信仰を勧めるためだけに存在しているというには、以下のような問題が残る。

第一に、地獄劇が教導を目的としているならば、壬生寺にとって非常に重要な演目となつてしかるべきであろう。しかし、『壬生寺縁起』には地獄劇についての言及が一つもない。取り上げられているのは耳目を引く軽業を利用した「猿」である。『花洛細見図』に、「此寺の狂言のはじめに、必ず猿を真似びて、綱渡りをする事、壬生寺に限る故ありとぞ」と、「猿」がいれば序曲として演じられていること、あるいは近松門左衛門「けいせい壬生大念佛」（元禄十五年初演）で、演目のうち「桶取」「猿」だけが取り上げられていることも同様の傾向を示している。重視されているのは「猿」あるいは「桶取」であり、これ以降の資料でも、地獄劇が特に取り上げられ、重要視されているものは確認できない。

第二に、地獄劇の内容である。すでに確認したように、「八尾の地蔵の舞」（『花洛細見図』図2）は、狂言『八尾』に「様々おかし

き所作を添へ」たものである。壬生狂言は、既存の他芸能の演目に独自要素としてわざわざ「おかしき所作」を追加している。演者も地獄劇に滑稽味を追加しようという意識を持つていることがわかる。地獄劇を純粹な教導として位置付けているならばあり得ない発想ではないだろうか。

以上の点を考えると、壬生狂言の地獄劇は、あくまでレパートリーの一部にすぎないといえる。確かに、地獄劇が宗教性を表現していることは一目瞭然であるが、それだけでは解決することのできる要素を持つていない。

四―二、地獄へのまなざし

次に、地獄というものが一般民衆にどのように意識されていたかを考え、他芸能の観客でもある演者にとつての地獄観を確かめ、地獄劇がどのような意識に基づいているのかを確かむ手掛かりにした。

近世初期から中期にかけては、能、狂言、説教など、多くの芸能に地獄というテーマが利用されている。この中で、今回は『熊野観心十界曼荼羅』を一つの例として取り上げたい。十王（閻魔）の裁きや獄卒による責め、あるいは地蔵尊の登場というモチーフは、壬生狂言の地獄劇と共通するものがある。熊野比丘尼による絵解

きは室町時代頃から行われていたようであるが、観客によって残された資料は、十七世紀中〜後期である。地獄劇が壬生狂言のレパトリーの中心であったのと同時代である。^⑮ 両者の間には相違点も多いものの、地獄というテーマを描いたものとして、参考になると思われる。

もとより、本稿では、『熊野観心十界曼荼羅』と壬生狂言の直接の影響関係を論じたわけではない。地獄というテーマは、当時多くのジャンルで扱われている。壬生狂言はそれらを多岐にわたって享受していたのであり、影響関係は複合的な形でしか現れえない。

『熊野観心十界曼荼羅』はその一例である。

熊野比丘尼の絵解きについての先行研究はこれまでもなされている。その中から、絵解きの芸術的性格を論じているものをいくつか挙げてみる。小栗栖健治氏は、

巷間において不特定の多人数を対象とする「勸進修行」として行われるようになると、絵解きに用いる絵画は大きな画面と聴衆を惹きつけるわかりやすい情景描写を展開させた図像を必要とし、熊野比丘尼による絵解きの語りも芸術化に一層拍車をかけたと推測される。

という。^⑯ 堤邦彦氏は、

『観心十界図』『立山曼荼羅』などの近世的地獄絵の場合には、

熊野比丘尼のごとき廻国の下級宗教者がこれを管理し、大道芸的な絵解きの場を媒体として広く庶民層にひろまっていたことがうかがえる。(略)

近世文芸にあらわれたこれら地獄の卑小化は、その伝承者たる熊野比丘尼の零落と時を同じくしていたのかもしれない。春をひさぎ音曲をなりわいとすに至った比丘尼たちの行状は、西鶴時代の人々、なかんづく浮世草子の読者層を占めた都市生活者の目には、敬虔な信仰の対象から程遠い猥雑胡散な街のひとこまとしてしか映りえなかったのである。

としており、^⑰ 両氏ともに、地獄の絵解きあるいは地獄というテーマそのものが娯楽として芸術化しているのとらえている。

では実際に、当時の資料から確認してみたい。すでに先行研究でも引かれている資料ではあるが、観客が絵解きをどのように感じたかということに注目して、いくつか並べてみる。

万治二年（一六五九）刊『東海道名所記』（浅井了意）^⑱ には、

いつの比からか比丘尼の、伊勢熊野に詣でて行をつとめしに、その弟子みな伊勢熊野に参る。この故に、熊野比丘尼と名づく。其中に声よく歌をうたひける尼のありて、うたふて勸進しけり。その弟子また歌をうたひけり。また熊野の絵と名付けて、地獄極楽すべて六道の有様を絵に画きて、絵解きをいたし、奥深く

おはします女房達は、寺詣でなんども聴くことなければ、渡世をしらぬ人のために、比丘尼は許されて仏法をすすめたりける也。

という。「声よく歌をうた」い、「うたふて勸進」しているというのは、芸能的な性格を感じさせよう。

万治二年（二六五九）刊『私可多咄』（中川喜雲²⁰）では、

昔熊野比丘尼の絵をかけて、是は子を産まぬ人、死で後灯芯を持ちて、竹の根を掘る所なりといふをきく。女子共涙を流し、さて絵解き済みて後、比丘尼に問ふやうは、子を産みても育たぬものは、産まずと同じことかと問ふやうは、比丘尼答ふるは、それは産まずより少し罪浅し、されば灯芯は許して、竹の根を蘭殻にて掘らると言ふたは、よいかげんな事なり。

という。熊野比丘尼の絵解きで、観客である「女子共」は「涙を流し」ている。教育的効果を上げている描写であろう。ただし、それを記述する中川喜雲は、比丘尼と観客の問答における比丘尼の返答を、「よいかげんな事なり」と評している。ちなみに、『日本国語大辞典』は「よいかげん」の項で、これを用例として、「無責任でなげやりなさま。ほんの申しわけ程度に、うわべをとりつくるうさま。まに合わせ。でたらめ。いいかげん。」という意味にとっている。確かに、比丘尼の返答はいかにも即席の感がある。それに気づいて

指摘するような、いわば一歩引いた目線を持つ人がいたということには注目に値する。

貞享四年（二六八七）『籠耳』（艸田齋²¹）巻四―二「地獄沙汰銭」は、

熊野比丘尼地獄の体相を絵にうつし、掛け物にして絵解きし女童をたらす、かの産まずの地獄而婦狂いの地獄は、たやすく絵解きせぬを、女子どもなを聞きたがりて所望すれば、百廿文の灯明銭をあげられよ、絵解きせんと言へば、われもくと数珠袋の底をたき、銭を出し合わせて聞けば、又血の地獄針の地獄など、云事を言ひきかせ、女の気にかゝるやうに絵解きして、ひたと銭をとる。これより地獄の沙汰も銭といふ也。

観客が地獄の様子を「なを聞きたがりて所望」しているというのは、それに対する恐怖ではなく興味を示している。また、比丘尼の方も「百廿文の灯明銭」、つまり追加料金を取ったり、「女の気にかゝるやうに」演じたり（それは「ひたと銭をとる」ためである）と、絵解きを演じて金銭をもらう、というかなり娯楽芸能的な様相である。そして「地獄の沙汰も銭といふ也」と、『私可多咄』と同じく筆者に茶化されてしまう。

元禄五年（二六九二）刊『世間胸算用』（井原西鶴²²）巻五―二「才覚軸すだれ」には、

されば熊野比丘尼が、身の一大事の地獄極楽の絵図を拝ませ、又は息の根の続くほど流行り歌を歌ひ、勸進をすれども腰にさしたる一升柄杓に一盃はもらひかねける

とある。絵解きが興味を引くか否かで判断されている。その手段は、「地獄極楽の絵図を拝ませ」ることと、「流行り歌を歌」うことであった。歌と地獄の絵が並立され、比丘尼の「芸」として認識されている。ここに観客の信仰心のみを読み取るのは難しい。

文化十年（一八一三）『骨董集』（山東京伝）²³「古画勸進比丘尼絵解図」では、

昔の勸進比丘尼は、地獄極楽の絵巻をひらき、人にさしをしへ絵解して、仏法をすすめたりき。下の古画の体を見るに、寛永の比にいたりてはそれを略し、かの絵巻は手に持て計にて、比丘尼二人むかひ居て、絵解の言に節をつけて、拍手とりてうたひしにやとおほゆ。

とある。これは十九世紀前期から、勸進比丘尼の絵解きの様相を考証したものである。絵解きの芸能化の過程を示しており、教導から娯楽へと、時代の経過に連れて性格が変化したという。

熊野比丘尼による『熊野観心十界曼荼羅』の絵解きは、はじめ仏法をすすめることを目的とし、「涙を流」すほどの教導的效果を上げていたが、一歩引いた目線があったり、後期には誰も興味を示さ

なくなっていたりと、常に篤い信仰を集めていたわけではなさそうである。絵および語りの内容に大きな異同はみられず、観客の意識が変化している。

それは、絵解きが持つ娯楽性によるのであろう。歌を歌うということだけでなく、地獄の絵と絵解きの内容そのものにも興味向けられていた点は注目すべきである。芸能として変質していったのは、それが「面白い」ものであったからに他ならない。

以上のように、『熊野観心十界曼荼羅』を例に見た場合、地獄というテーマを扱った芸能は、近世期においてすでに切実感を失い、娯楽芸能として認識されていたといえよう。すなわち、地獄をテーマにした説法が、民衆にとって切実なものではなくなっていたことを意味する。太平・享楽の世になり、人々から死後世界というものへの切迫感が薄らぎ、むしろ好奇や興味の対象となっていたと考えられる。やや時代は下るが、文政二年（一八七九）の『誹風柳多留』²⁴七一にある、

絵で見ては地獄の方が面白し 尾長

という川柳は、この認識をよく表現している。そうであれば、他芸能における地獄劇の観客でもある壬生狂言の演者にとっても、地獄というテーマが娯楽的演目の素材となりうることは想像に難くない。

四―三、地獄劇への評価

翻つて、当時の資料に見える地獄劇への評価を確認してみよう。

まず、地獄劇について言及されている『貞徳文集』、『案内者』、『増山の井』、『出来斎京土産』、『菟芸泥赴』では、他の演目も含めて「狂言」と表現されている。さらに『案内者』では、台詞を発しないのであるから狂言ではなく「舞」であるという。

また、「猿」や「桶取」といった、舞台上に地蔵尊の功德を直接表現していない演目と並立されており、地獄劇であるからと言って区別されているわけではない。あくまでレパートリーの一つという認識である。

延宝六年（二六七八）〜元禄元年（二六八八）頃『近畿歴史記』（黒川道祐²⁶）「東寺往還」には、当時の壬生狂言に対する認識が現れている。

元ト念仏ノ間睡サマサン為ニ、地下人狂言ヲ始シヨリ、今ニ当所ノ者念仏狂言ヲ勤ム。今ハ念仏ヨリハ狂言ヲ見ル人多ク集レリ。毎ニ物本ヲ忘レ末ヲ遂フ。世中ノ習笑フニ堪タル事ノミナリ。

観客は、念仏という「本」を忘れ、狂言という「末」を見ることが目的にしているという。観客は念仏という宗教性と分離した狂言というものを見ようと集まっている。観客の認識では、狂言を見る

上で面白さが主体になっているのである。

以上のように、これら観客の目線からは、地獄劇に教導性あるいは宗教性を読み取っている様子は感じられない。むしろ、娯楽的なものであると理解されているように読み取れる。『熊野観心十界曼荼羅』のように、地獄というテーマが観客にとつて娯楽芸能の素材となつているのであれば自然な認識であろう。

さらに興味深いのは、壬生寺が作成に関与したはずの、元禄版『壬生寺縁起²⁷』の、壬生狂言に関する記述である。

そもそも当寺において毎年執行する所の大念仏の会式は、円覚上人より権興せり。三月十四日より廿四日に至て今に及んで断絶する事なし。又村民野翁念仏の間に交へて散楽やうの戯をなし。あるは猿のかたちにて堂前につなを縦横に張つたひまとひ顛倒して様々に遊戯す。まことの猿の深山幽谷の梢にのほり蘿葛をはひまとふ事の自由を得るにいさ、かたがはず。希有なるものなり。是に依て貴賤老少群集をなす。

いかに「希有なるもの」であるか述べられており、「念仏の間に交へて」行われてはいるものの、あくまで芸能としての位置づけにある。

壬生狂言の地獄劇は、テーマそのものへの興味に、芸能という形式も相まって、娯楽性の側面も持ち、また娯楽として認識もされて

いたと考えられる。

まとめにかえて

最後に、地獄劇の前後関係について考えておきたい。はじめに成立したと思われるのは、『花洛細見図』図1「閻魔」・現行「賽の河原」である。地藏尊による地獄からの救済、という内容は、題材として最も単純なものであろう。芸態に滑稽味は介在しておらず、地藏尊の功德を直接に伝えようとしている演目と考えるべきである。

しかし、『熊野勸進十界曼荼羅』を例に確認したように、観客にとってすでに地獄は好奇の対象であり、面白いものとして認識される。それは演者にとっても同様であり、娯楽的な演目の素材として地獄を扱おうという意識が芽生えていたとしても不思議ではない。

このような背景を踏まえて、『花洛細見図』図2「八尾の地藏の舞」が成立したと考えられる。本演目は、狂言《八尾》に、わざわざ「様々おかしき所作」という滑稽味を「添へ」ている。時代の流れに従って、娯楽的性格を強めていったと考えられる。

ただし、『花洛細見図』図1の内容の演目は、現代まで途切れず上演され続けている。図2は廢曲となり、その後も他芸能から題材を得た演目や、滑稽味を帯びた地獄劇である「餓鬼角力」などが演じられているが、壬生狂言は地獄劇初期の宗教性を維持し続けてい

るといえる。

壬生狂言の地獄劇には、壬生寺という場に根差した宗教性と、地獄への興味という娯楽性が共存している。すなわち両者は対立するものではない。芸能や音楽など、面白さを結縁を促す方便としてとらえる発想は他にも広くみられるが、元禄版『壬生寺縁起』でも、壬生狂言が語られた際、「允に狂言綺語も讚仏乘の因縁となるべければ。兒女愚蒙をみちびかん方便にやとぞ覚え侍る」と述べられている。地獄劇が演じ始められ、継続したこと、そして現在に至るまで壬生寺境内で壬生狂言が演じられ続けている理由はここに求められる。

さらに、地獄への意識はその他の演目との接続を考える上でも重要である。「猿」の娯楽性との接続は、当時の地獄劇に面白さがあったとすれば、スムーズに理解できる。また、後続にあたる元禄期の演目も、一見娯楽性が強いように見えるが、根底には『壬生寺縁起』の宗教性があつた。²⁷⁾地獄劇は、娯楽性と宗教性の両面から、後の演目の基礎となつているといえよう。

壬生狂言が宗教性だけに基つき、教導を目的にするものであれば、その後の劇的發展はなしえなかつた。あるいは、宗教性を意識せず単純に娯楽芸能の道を進めば、壬生狂言の独自性は失われていたであろう。地獄劇の両面性は、壬生狂言の性格を決定づける、きわめて重要な要素と評価できる。

注

- ① 五来重『踊り念仏』二七七頁（平凡社、一九八八年）
- ② 藤井健夫「宗教劇と笑い」（『研究論集』（関西外国語大学）三〇、一九七九年七月）
- ③ 前掲。
- ④ 山路興造「大念仏狂言考」（『演劇学』二五、一九八四年三月）
- ⑤ 大森恵子「地藏靈験談」（『仏教民俗学大系』一 仏教民俗学の諸問題）一九九三年三月）
- ⑥ 石川松太郎監修 往来物大系『消息科往来』二一（大空社、一九九三年三月）
- ⑦ 近世文学書誌研究会編 近世文学資料類従 仮名草子編九『案内者』（勉誠社、一九七三年）
- ⑧ 尾形仿、小林祥次郎編『近世前期歳時記十三種本文集成並びに総合索引』（勉誠社、一九八一年）
- ⑨ 近世文学資料類従 古板地誌編六『出来齋京土産』（勉誠社、一九七六年）
- ⑩ 野間光辰編 新修京都叢書二『近畿歴史記・菟芸泥赴・京城勝覽』（臨川書店、一九七一年）
- ⑪ 野間光辰編 新修京都叢書八『宝永花洛細見図・扁額軌範・花洛絵馬評判』（臨川書店、一九六八年）
- なお、本文中の図1・図2は本書より転載している。
- ⑫ 田口和夫「狂言の鬼の遡源―「活々の文」の意味するもの」（『狂言論考―説話からの形成とその展開―三弥井書店、一九七七年）
- ⑬ 小林健二「狂言《八尾》の筋立ての源流」（『大谷女子大國文』三三、二〇〇三年三月）
- ⑭ 元興寺仏教民俗資料研究所編『壬生寺民俗資料緊急調査報告書 第三

壬生狂言の地獄劇

分冊）（一九七五年）所収。

- ⑮ 八木聖弥「念仏芸能の一形態」（『文化史学』四〇、一九八四年一月）
- ⑯ もちろん、これは文献資料上の時期というだけであって、『貞徳文集』に、「不替昔相懃候」とあるように、地獄劇は以前から演じられていたであろう。なおこれ以降の資料には、能・狂言と題材を同じくするものが追加されるようになり、中心からは外れていったことが分かる。
- ⑰ 小栗栖健治「熊野観心十界曼荼羅」二二五頁（岩田書院、二〇一一年）
- ⑱ 堤邦彦『近世仏教説話の研究』一七八頁、二〇〇頁（翰林書房、一九九六年）
- ⑲ 東洋文庫三四六（平凡社、一九七九年）所収。
- ⑳ 武藤禎夫、岡雅彦編『嘶本大系』一（東京堂出版、一九七五年）
- ㉑ 中村幸彦、日野龍夫編『新編稀書複製會叢書』三（臨川書店、一九八九年）
- ㉒ 谷脇理史、神保五彌、暉峻康隆校注・訳 新編日本古典文学全集『井原西鶴集』三（小学館、一九九六年）
- ㉓ 日本随筆大成 第一期一五『北辺随筆 燕居雜話 骨董集』（吉川弘文館、一九七六年）
- ㉔ 岡田甫校訂『誹風柳多留全集』五（三省堂、一九七七年）
- ㉕ 野間光辰編 新修京都叢書二『近畿歴史記・菟芸泥赴・京城勝覽』（臨川書店、一九七一年）
- ㉖ 続群書類従第二七輯上所収。
- ㉗ 拙稿「壬生狂言「紅葉狩」「花盗人」の成立」（『藝能史研究』二三五、二〇一九年四月）