

〔研究ノート〕

## 祝祭と犠牲

— 江戸時代の演劇における  
子ども殺しについて —

梅山秀幸

イサクがその父アブラハムに向かって、「お父さん」と言う。アブラハムは、「はい、わが子よ」と答える。イサクはさらに言う、「火と薪の用意はあるのに、燔祭の小羊は何処にあるのです」。アブラハムは答えて言った、「神御自身が燔祭の小羊を備え給うだろう、わが子よ」。かくて二人はともに進んで行った。

〔『創世紀』〕

舞台の上では今まさに日本の演劇の中でもっとも美しく、そしてもっとも残忍な場面が繰り広げられようとしている。

時は三月三日、少女たちを祝う雛祭りの日である。桜の花が爛漫と咲き乱れる舞台は中央で、雪解け水で水かさの増した川の流れによって二つに分けられている。上手の屋敷には蟄居中の少年がいて、同じく下手の屋敷では少女がその腰元たちとおしゃべりをしながら、雛壇に並べられた雛人形にお供えをしている。この少年と少女はそのそれぞれの家の反対にもかかわらず、おたがいに愛し合っている。かれらの愛は当然ながらかなえられることはないだろう。

今日、かれらの親たちは権勢家の大臣のもとに呼びつけられた。その大臣は少年の父親に少年が自分の家来になるよう説得しろと命じた。そして、また、かれは少女の母親には少女を自分の妾として差し出すように命じた。

ふたりの親たちはそれぞれ川岸を歩きながら、わが家へ戻って行く。これまでも仲違いにもかかわらず、ふたりは相談する。

……もし少年が大臣の家来になることを承諾したなら、父親は満開の桜の花の一枝を川の流りに投げ入れる。もし少年が肯じなかったら、枯れた枝を投げ入れる。一方、もし少女が大臣の申し入れを受け入れたなら、母親もまた満開の桜の花の枝を投げ入れることにして、もし逆の場合には、枯れた枝を投げ入れる。

上手の屋敷の中では父親が少年に大臣の要求を伝える。少年はいささかの躊躇もなく、けっしてあのように腐敗した大臣の家来になどならないと宣言する。その要求を拒否するのに唯一残された道は死であり、少年はにわかに腹を切る。いまわの際に、少年は父親に、自分の死による悲しみが原因で少女が自殺しないように、川には満開の桜の枝を投げ入れてくれるように頼む。

下手では、少女もまたその大臣の要求に従うよりは死を選ぼうと考える。しかし、自分の死を少年が知ったなら、かれもまたみずから死を選ぶだろう。それゆえ、かの女もまた母親に、恋人の生命を救うために、自分が死んだ後は満開の桜の枝を川に投げ入れるように頼む。母親は少女の首をはねる。

親たちはたがいに屋敷の障子を開け放ち、おたがいの家でいったいながら起ったかを知る。母親は小船に少女の首と宝物を乗せて川に浮かべる。小船は流れを横切って、死につつある婚約者の屋敷に流れ着く。こうして、少年と少女は結婚して、あの世への新婚旅行に旅だって行く。

(文楽浄瑠璃集 255—277 頁, 名作歌舞伎全集 第5巻 155—211 頁)

これは『妹背山いもせやま婦女庭訓おんなていきん』の中の「山の段」の場面である。この芝居は近松半二とその弟子たちによって書かれ、1771年、大阪の竹本座において人形浄瑠璃として初演された。

江戸時代の芝居の全場面を見るにはたいへんな時間がかかる。その当時、時間はゆるやかに流れ、たった一つの芝居を見るためにまる一日をかけても、けっして人々は倦まなかったのだと思われる。しかし、現代の人間はあまりに忙しく、今日では上演するのに一、二時間しかかからない一場面だけが普通には上演される。「山の段」ははなはだ人気があつて、歌舞伎あるい

は浄瑠璃の劇場において毎年のように上演されるのを、われわれは目にすることができる。

この舞台はまことに美しい。しかし、その舞台のテーマはといえば、子ども殺しに過ぎないではないか。「山の段」では対立する家同士が子ども殺しの競争をしているのである。日本の観客たちはどうして親が自分の子どもを殺すのを見て楽しむことができるのだろうか。

もちろん、切腹するのは少年、すなわち久我之助である。しかし、父親の大判事はあらかじめ息子がそうするであろうことを知っていて、それを侍にふさわしい行為であると考えている。かれは久我之助にいう。

「オオ、出かした、よく気がついた。年来立てぬく武士の意地。不和が仲程義理深し、命を捨つるは天下の為、助けるは又家の為。氣遣いせずとさいごを清く、花は三吉野、侍の手本になれ」

母親の定高は娘の雛鳥が久我之助に操を立てたことに満足する。定高は侍の娘にとって貞節こそが生命よりも大事なものだ考える。

「高いも低いも姫ごぜの、夫というはたった一人、穢らわしい玉の輿、何の母も嬉しかろ。祝言こそせね心ばかりは、久我之助が宿の妻と、思うて死にや」

はたして親たちにとって唯一その選択しかなかったのだろうか。

なにか他に方法があったのではないかと思われてならない。

それでも、親たちはいささかもためらうことなく子どもたちを殺してしまう。親たちはまるで子どもたちの死を望んでいるかのように見える。

かれらは子どもたちが嫌いなのだろうか。

いや、かれらは世間の親たちと同様に子どもたちを愛している。

親たちには子どもたちを殺さねばならないそれほど強い必然性とといったものがあるのだろうか。

たぶん、あるまい。しかし、ちょっと違った種類の必然性があるようにも思われる。

日本の演劇における子ども殺しは、時としてその演劇の主要な筋とは関係のない、あらかじめ決定されたモチーフのように思われる。つまり、それがなくては日本の演劇が重要な要素を失ってしまう、そうした必然性というものが子ども殺しにはあるようだ。

もし、「山の段」が唯一の子ども殺しの例であるのなら、われわれはなんと幸福であろうか。しかし、なんとも不思議なことに、日本の伝統演劇の中には実に多くの子ども殺しの例を見いだすことができるのだ。

先を急ぐまい。

ここでは、われわれは、江戸時代もっともポピュラーであった歌舞伎と人形浄瑠璃という演劇の二つの形式を分けずに、論を進めることにする。というのも、今日では一つの作品が歌舞伎としても、人形浄瑠璃としても、上演されるのが普通だからである。しかし、簡単に江戸時代の演劇の歴史をたどっておくことが必要であろう。

かつて『浄瑠璃姫』という物語作品があった。

昔、浄瑠璃という名のとても美しい女性がいた。彼女は陸奥に向かう旅の途中の牛若と恋に陥る。牛若は旅立ち、そして道中で重い病にかかる。浄瑠璃は自分の恋人が病気であることを夢で知った。彼女は恋人の枕元に駆けつけ、仏に牛若の回復を祈る。やがて、牛若は回復して、旅を続ける。

この『浄瑠璃姫』の物語は十六世紀の半ばころに生まれ、琵琶の伴奏とともに語られたが、たいへんに人気を博したために、同じ形式で語られる他の物語も、同じ浄瑠璃という名称で呼ばれるようになった。伴奏の琵琶はやがて十六世紀の終わりに沖縄から伝わった三味線に取って代られる。この浄瑠璃が、平安時代まで歴史をさかのぼることのできる人形芝居と結合する。当初、人形浄瑠璃は単によく知られた物語のあらすじをたどるだけの叙事的な断片に過ぎなかった。しかし、それが劇作者の近松門左衛門と浄瑠璃の語り手あるいは歌い手である竹本義太夫というふたりの天才によって革新された

のである。特に近松門左衛門のいくつかの作品は日本文学史の中でももっとも優れた傑作に数えられる（内海繁太郎 42—96頁）。

近松はまた歌舞伎の脚本も書いているのだが、歌舞伎は近松の出現以前にすでに百年の歴史を持っている。

1603年、出雲の国の尼であったという阿国が京都にやって来て、まもなく、かの女の念仏踊りはその首都の人気を博した。阿国は髪を短く切って、帯刀し、男の真似をした。かの女は遊廓で遊女たちとたわむれる男の役を演じるのに巧みであった。「かぶき」ということばは傾くを意味する「かぶく」という動詞の名詞化したものである。したがって、「かぶき」は普通ではなく、異常な性質を意味する。京都の町衆たちは阿国の倒錯した演技を大いに好んだものらしい。阿国の後をおって、いくつかの女歌舞伎の一座が生まれた。しかし、歌舞伎を演じながら、女歌舞伎の女優たちはまた売春をも行った。そのために、1629年、幕府は女歌舞伎の公演を風紀紊乱を理由に禁止してしまう。それ以後というもの、日本の伝統演劇においては女優というものが姿を消すことになる。

次に、若衆歌舞伎が生まれる。しかし、その美しい少年たちが男色に走るのも極めて当然といえば当然であった。かれらもまた売春をしたので、時の政府は女歌舞伎とまったく同様の理由で若衆歌舞伎を禁止したのである。こうして、1652年、野郎歌舞伎が若衆歌舞伎に取って代り、歌舞伎は今日われわれが見るようなスタイルを確立することになる。

大いに評判を取った何人かの役者たちがいる。たとえば、その中で、坂田藤十郎と市川団十郎の名を忘れてはならないだろう。市川団十郎は江戸を活動の本拠地として、「荒事」、すなわち勇壮な演技に巧みであったといわれる。かれの血筋は現在にまで伝えられ、十二世団十郎が継承した芸を今日でも見ることができるのである。坂田藤十郎は京都の役者であって、「和事」、すなわち恋の演技に巧みであった。この坂田藤十郎のために、近松門左衛門は何本かの脚本を書いている。

歌舞伎と人形浄瑠璃とはおたがいに排除し合うものではない。この日本の演劇の二つの形式は協力しながら発展して来た。当初は人形浄瑠璃の方が優勢であった。元禄時代（1688—1704）において、この二つは肩を並べて、隆盛を迎えた。それから、やや人形浄瑠璃が歌舞伎に一步抜き出したものの、宝暦（1751—1764）、明和（1764—1772）の頃には、立場が逆転してしまったのである（河竹繁敏 85—136 頁，児玉幸多 460—477 頁）。

さて、本題に戻ろう。その作品の中で特に子ども殺しを好んで扱った作家として、近松半二の名をわれわれはけっして忘れることができない。先の『妹背山婦女庭訓』に続いて、同じく近松半二とその弟子たちによって書かれ、1768年に竹本座で初演された『傾城阿波鳴門』を取り上げてみよう。

## 【自分の娘とは知らずに、金銭を得るために殺す場合】

### 場面1 『傾城阿波鳴門』

登場人物

十郎兵衛

お弓 — 十郎兵衛の妻

おつる — 十郎兵衛とお弓の間の娘

阿波の国の大名に仕える武士であった十郎兵衛は、主人の城から紛失した宝の刀を探すために、今は大阪でその妻のお弓といっしょに暮している。かれは名前を変えて、銀十郎と名乗り、失われた刀を探すためにはそれがもっとも便利であるために、盗賊一味の頭目となっている。

ある日、銀十郎は緊急に必要な金を用立てるために出かけた。お弓は家の玄関先で少女が巡礼の歌を歌うのを聞く。その悲しい声音に感激し、また、その年幼い、孤獨な巡礼の姿に心動かされて、お弓はいくつかの質問をすする。

驚いたことに、その子どもはかれら夫婦が阿波の国に置き去りにしたかれら自身の娘のおつるにほかならなかった。

お弓は母親として名乗りを上げて、自分の胸におつるを抱きしめたいと思う、しかし、かの女は引き止まる。かの女は自分たちがかかわっているトラブルの渦中に娘を巻き込まないためにも、みずからが誰であるかを明かすことができなかつたのだ。お弓はおつるに金を与え、おつるのような幼い子どもにとって一人旅はことのほか危険であるから、まっすぐに故郷に帰るようにという。

おつるが立ち去った。しばらくたって、お弓はあまりに悲しくて、おつるの後を追いかける。その間に、十郎兵衛がおつるとともに家に戻って来る。十郎兵衛はおつるが盗人たちに囲まれているのに行き当たった。かれはこの少女がその年齢のわりには金をたくさん持っているのを知った。かれはそれを奪おうとする。しかし、おつるが頑強に抵抗したために、心ならずも、かの女を殺してしまう。

（浄瑠璃名作集 中 334—344 頁）

お弓とおつるの出会いはいたいへん有名な場面である。

「巡礼に御報謝を」と、おつるがいう。

「テモしをらしい巡礼衆、ドレドレ報謝しんぜう」と、お弓は答える。

「アイアイ、有難うござります」

「定めて連衆は親御達、国は何国」

「アイ、国は阿波の徳島でござります」

「ムム、何ぢや徳島、さつても夫はマア懐かしい、わしが生れも阿波の徳島。そして、父様や母様と、一所に巡礼さんすのか」

「イエイエ、その父様や母様に遭ひたさ故、それでわし一人西国するのでござります」

「ムム父様や母様に遭ひたさに西国するとは、どうした訳ぢや、それが聞きたい。マア其親達の名は何といふぞいの」

「アイ、どうした訳ぢや知らぬが、三つの年に、父様や母様も、わしを祖母様に預けて、何所へやら行かしゃんしたげな、それでわたしは祖母様の

世話になって居たけれど、どうぞ父様や母様に逢ひたい顔見たい、それで方々と、尋ねてあるくのでござります。父様の名は阿波の十郎兵衛、母様はお弓と申します」……

かくて、お弓はついにその巡礼がわが娘であることを知る。この場面ははなはだ感動的、かつセンチメンタルにできていて、われわれの胸をかきむしる。しかし、この場面におけるお弓のおつるにたいする愛情の深さと、続く場面で十郎兵衛が見せる「罪悪感」の欠如とはどうも矛盾するように思われる。たしかにそれは偶発的な事件であったかもしれない。十郎兵衛はそれがわが子だとは知らなかったのだ。かれは単に金が必要だったに過ぎない。たまたまおつるがお弓にもらった金を所持していたとは、なんと不幸なことであつたらう。

お弓はかれが殺したのは自分たちの娘にほかならないことを十郎兵衛に知らせる。もちろん、かれは悲しむ。しかし、その悲しみもひととおりのもので、夫婦の嘆きはさほど深いようには思えない。お弓は十郎兵衛を責めることもない。夫に従うこと、それが江戸時代の女性のまず第一に守るべき徳目である。しかし、夫が子どもを殺しても、それに従うべきであろうか。十郎兵衛は決然と立ち上がり、その妻にいう。

「ヤアいつ迄言うても尽せぬ嘆き、刀の有家知れる上は、彼地へ下り詮議せん」

このことばは、父親としてあまりに冷淡過ぎるのではないだろうか。

お弓はおつるの死体を灰にし、自分たちの痕跡を残さず逃げおおせるために、抜け目なく、家に火を放つ。なんと粗末な葬式であろうか。かれらふたりの行動はあまりに迅速で、あまりに冷ややかなのである。

十郎兵衛はなんら罪を犯した人物のようには描かれていない。そのうえ、かれは罪を悔いるような感情も持ち合わせてはいない。この劇において、かれはあくまでもヒーローなのである。かれはなくなっていた刀を見つけ、危

機に瀕した主人の家を救う。主人はかれにいう。

「あっぱれでかした十郎兵衛、一つの功の立たる上は、以前に替らぬ主従ぞ」

はたしてこれでいいのだろうか。娘を殺しておきながら、あるいは殺したことによって、十郎兵衛は主家に永く仕えることの許可を得たのである。

近松半二の作品だけを挙げるのは不公平であるかもしれない。そこで今度は、半二にとってすばらしい先達であった近松門左衛門の作品を取り上げてみよう。次の芝居は元禄時代、上方においてもっとも花形の歌舞伎役者であった坂田藤十郎のために書かれたものである。それゆえ、もちろん、初演は歌舞伎の形で1702年、京都の都万太夫座において行われた。

けいせいみぶだいねんぶつ  
場面2 『傾城壬生大念仏』

大名の息子である民弥は島原の高級な遊女である道芝と恋に陥る。ふたりは恋をかなえるために駆け落ちする。民弥の継母は自分の息子とともに、大名の家を牛耳るようになる。民弥の忠実な家来である彦六はそのはかり事を知って、民弥の妹の瑠璃姫と家の宝である地藏の像とともに逃げ出す。

そのおり、道芝は一人で鞆にやって来て、下等な遊女として人生を送るようになる。金持ちの七左衛門は道芝に入れ揚げ、雇い主の遊廓に金をはらって、身請けして、所帯を持つようとしている。

彦六は、七左衛門の目論見を阻止するために金の必要があった。方々に掛け合って金を工面しようとしたが、貸してくれるようなものはいなかった。帰る道すがら、かれはたまたま金を持っていた禿の小伝に出会う。かれは小伝を殺して、金を奪う。ところが、小伝は彦六の実の娘だったのだ。かくて、彦六は主人が遊女との恋を遂げることができるよう、自分の娘を殺したのだ。

（歌舞伎脚本集 上 43—104頁）

この作品には道徳上の逃げ道が用意されている。最後に、殺された小伝と

というのは実は地蔵像の化身であったことが明らかになる。本当の小伝は生きていたわけである。彦六の所持していた地蔵の像がかわいそうな少女の身代りになる。それゆえ、物語は仏教的な靈驗譚の名残を残しているといえよう。

しかし、舞台上では残忍な子ども殺しが繰り返される。たしかに、彦六は自分が自分の娘を殺したのだとは知らなかった。でも、だからといって、彼が無実であるとはけっしていえないだろう。

彦六と十郎兵衛は金を得るために自分の娘を殺した。江戸時代の市民社会においては貨幣経済が発展した。同じ時期、井原西鶴はその『日本永代蔵』という作品の中で、事業に力を入れて、成功する市民たちの生活を描いている。もちろん、失敗する人間もいたのである。いや、大半の人々というのは、失敗者の方であり、つねに貧困の中に生きることを余儀なくされていたであろう。都会の生活は農村の生活とは違う。町中で日常生活を送るためには、なににも増して、金が必要なのである。そのために、都市生活においては金銭が原因の数多くのトラブルが生じるようになる。「金がかたきの世の中」というのは言いえて妙である。また、「金がないのは首がないのも同じ」と、近松は劇中人物に言わせる。金のために子どもを殺すというのは、江戸時代の市民社会の新しい経済状況を反映しているといえよう。

上の二つの作品において、さむらいの忠誠心が子どもへの愛情に優先したことを記憶に留めておこう。「忠」あるいは「忠義」と呼ばれる忠誠心はさむらいにとってもっともたいせつな徳目であった。

さて、彦六と十郎兵衛は、自身の娘たちを殺したとしても、それが自分たちの娘であることを知らなかったと言い訳することができる。しかし、父親が自分の娘だとはっきり知りながら、それを殺すという例に事欠くわけではない。

## 【ふしだらな娘を殺す】

場面3 『摂州合邦辻』  
せつしゅうがっぼうがっじ

登場人物

- 合邦 — 玉手御前の父  
玉手御前 — 俊徳丸の継母、高安の長者の二度目の妻  
俊徳丸 — 高安の長者の嫡男  
浅香姫 — 俊徳丸の婚約者  
次郎丸 — 高安の長者の庶出の子

俊徳丸とその婚約者の浅香姫は合邦の家に身を寄せている。合邦とその妻とは、すでに死んでしまったと思っているかれらの娘の玉手御前の霊を弔うために、法事を営んでいる。

合邦とその妻は、その法事が誰のためのものか明かさないうまま、招いた客のため、食事をもてなす。

客たちは帰って行く。実は死んでなどいず、俊徳丸に熱を上げ、その跡を探し回っている玉手御前が登場する。義理の息子を好きになるなど、ふしだらなことをしてかしたとして、父親はかの女を叱りつける。かれはかの女にそのふしだらな恋をあきらめるように説得する。しかし、かの女はけっして俊徳丸をあきらめることはできないと答える。俊徳丸を見かけるやいなや、かの女は走り寄り、かれの隣にいる浅香姫になぐりかかる。合邦は玉手御前にいきどおり、刀で突き刺す。

いまわの際に、玉手御前はかの女がなぜ不道徳な振る舞いをしたか、その理由を父親に打ち明ける。ある日、かの女は、俊徳丸を殺して、次郎丸をその位置につけようという企みのあることを知らされた。それで、かの女は俊徳丸に恋をしているように見せかけたのである。そして、かの女は俊徳丸に、人をハンセン氏病にするという薬を飲ませた。実際、当時はハンセン氏病の患者を捨てる習慣があったのである。そうして、俊徳丸は、捨てられることによって、生命は助かることができたのであった。

(文楽浄瑠璃集 303—327 頁, 名作歌舞伎全集 第4巻 279—289 頁)

この芝居は菅専助と若竹笛舩によって書かれ、1776年、大阪の北堀江座において人形浄瑠璃として初演された。

そういえば、1677年、ラシーヌは『フェードル』を書いて、同じテーマ、すなわち継母の義理の息子への道ならぬ恋を取り扱った。フェードルがイポリットを恋するように、玉手御前は義理の息子の俊徳丸に恋をする。あるいは、玉手御前は俊徳丸を愛しているように見せかけたただけといわれるかもしれない。しかし、その見方は行き届いていないだろう。俊徳丸の生命を救うためには、かの女は自分が名誉を失うこともいとわなかった。それこそ、俊徳丸への深い愛情のあかしとはいえないだろうか。

どちらの場合も、恋愛はつねに狂気である。フェードルの道ならぬ恋はイポリットを亡きものにした。玉手御前の恋は俊徳丸の生命を救うために向けられる。かの女はあらかじめ、潔癖な父親の手によって殺されることを覚悟している。かの女は流れ出る自分の血が俊徳丸のハンセン氏病を治すことを知っていた。いずれにしろ、怒った父親は墮落した娘を殺すのにいささかの躊躇もしなかった。父親はいう。

「なにをほへるのじゃ女房共。此様な念の入た大悪人を、まだおのりや子じゃと思ふか。おりやもふもふ憎ふて憎ふてどふもかうもたまらぬゆへ、十年以来蚤一匹殺さぬ手で、現在の子を殺すも……」

われわれは合邦を弾劾することはできないだろう。重大な罪を犯そうとした娘を殺したのだから、かれには罪はない。というのも、近親相姦はいかなる方法を用いてでも回避されなければならないタブーのはずだからである。人はそれがどんなに古く、非合理的なものであったとしても、あらゆる禁忌を否定できるほどには強くない。

次には、いかなる罪も犯してはいないのに、母親の手によって殺された娘の物語を取り上げてみよう。

## 【罪のない娘を殺す】

おうしゅうあだちがはら  
場面4 『奥州安達原』

登場人物

老婆

恋絹

生駒之助 —— 恋絹の恋人

生駒之助とその恋人の恋絹は京都をのがれ、陸奥の国に旅に出る。恋絹は身ごもっていて、臨月を迎えている。道を急いでいたかれらは安達原の中で道に迷ってしまう。夜になった。そうして、恋絹の陣痛が始まる。

苦勞をしながら、かれらはやつのことで灯りを見つけた。老婆がたったひとり住む家があったのである。かれらは老婆に宿を請う。老婆は承諾する。恋絹が出産しようとしているのを見て、老婆は生駒之助に野原のはしまで行って薬を求めて来るようにいう。

生駒之助のいないあいだに、老婆は恋絹とその胎児ともども殺してしまう。というのも、老婆は、今は聾啞であるが、しかし陸奥の人々が彼とともに日本からは独立した国を立てようと望む環の宮の病気を直すために、胎児の血を必要としていたのである。

ところが、恋絹は実は老婆の腹を痛めた娘であった。恋絹は離れ離れになって京都に売られ、戦の混乱に紛れて行方知れずになっていたのであった。自分の娘と孫とを殺してしまったことを悟って、老婆は悲しい反面、自分の子孫を主人のために犠牲にすることもできて、うれしくも感じるのであった。

(浄瑠璃名作集 上 187-278 頁, 名作歌舞伎全集 第5巻 3-22 頁)

近松半二、および竹田和泉以下の弟子たちの手で書かれたこの芝居は、1762年、大阪の竹本座において人形浄瑠璃として初演された。ただし、能の『黒塚』が歌舞伎のこの作品に先行している。「黒塚」は黒い墓を意味している。能の方の粗筋は次のようになる。

「旅の僧侶たちが安達原の中で道に迷う。夜になる。かれらは老婆がただ一人で住まう小屋を見つける。かれらは一夜の宿を請う。老婆は承諾する。老婆は、僧侶たちにけっして次の部屋の戸を開けないよう、そしてけっして覗かないように言い残して、囲炉裏の薪を集めるために小屋の外に出て行く。僧侶たちはその言いつけを守ることができなかった。かれらは戸を開け、腐敗して臭うたくさんの死体を見いだしたのであった……」

これは世界中にある「見るな」のテーマを扱った昔話の一種である。フランスの「青髭」に日本では老婆の殺人鬼が取って代る。しかし、能の女鬼はけっして自分の子どもを殺したわけではなく、旅人を無差別に殺していたのだった。江戸時代の脚本家は、自分の娘とまだ胎児に過ぎない自分の孫を殺す残忍な女鬼を想像するのに躊躇しなかった。脚本家たちは同時代の観客たちの嗜好に迎合したのかもしれない。つまり、江戸時代の観客たちは舞台の上で行われる子ども殺しを見たがったのである。

しかし、今すぐにその観客たちの不道徳と悪趣味を弾劾するのはまだあまりに性急であろう。

弁慶というのは、その主人の義経とともに、中世の物語や話の中でもっとも人気のあるヒーローのひとりである。かれはまた、現在もっとも頻繁に上演される歌舞伎作品である『勸進帳』の主人公でもある。かれは巨人で、勇敢な戦士であり、また大酒飲みでもあった。かれは主人に忠実で、その兄の頼朝によって追放された義経の死に至るまでつきしたがった。

そのかれが主人の義経への忠勤のために自分の娘を殺す男として描かれた作品がある。その作品は松田文耕堂と三好松洛によって書かれ、1737年に竹本座において初演された。関連する場面を次に要約することにする。

## 【主人のためにわが子を殺す】

ごしょぎくらはりかわようち  
場面5 『御所桜堀川夜討』

登場人物

- 弁慶  
卿の君 — 義経の妻  
おわさ — 信夫の母親  
信夫 — 卿の君の使用人  
侍従太郎 — 卿の君の乳母の夫

弁慶は卿の君の乳母の夫の家である侍従太郎の家を訪れる。頼朝が弁慶に卿の君の首をはねろと命じたのである。かれは自分の秘密の役目を打ち明けるために、侍従太郎とその妻とともに奥の部屋に入っていく。入る間際に、かれは卿の君に仕える信夫とその母親のおわさに目を止める。

おわさと信夫がおしゃべりしていると、侍従太郎とその妻が奥の部屋から出て来て、卿の君を殺せという頼朝の厳しい命令を知らせる。かれらはまた自分たちの女主人を殺すのを回避するための弁慶のたくらみについても言及する。それは信夫を卿の君の身代りにするというものであった。信夫は承諾する。しかし、おわさは承知しない。というのも、誕生以来一度も会ったことのない父親に会わせないうちは、娘を死なすわけにはいかないと思ったからであった。

おわさはそこで娘の信夫の誕生の原因になった逢引について語り出す。それはまったくの暗闇の中で行われた。そのため、おわさはいったい誰と愛を交したのかさえ知らない。男は形見として自分の着ていた服の紅い袖をちぎって渡ただけであった。

そのとき、刀が後の襖を破って、信夫に致命傷を負わせた。弁慶が血に濡れた刀を手にして、奥の間から現われる。かれはおわさと信夫にたいして、おわさが持っている紅の袖と同じものを見せながら、自分こそが信夫の父親だと告げる。

（浄瑠璃名作集 下 293—380 頁，名作歌舞伎全集 第3巻 217—241 頁）

十郎兵衛や彦六と違って、それが自身の子もだと知って、殺人を犯す。いや、むしろ、それが自分の娘だと知ったからこそ、躊躇せずに、かの女を殺すことができた。

弁慶はこうして卿の君の代りにわが娘を犠牲にした。誰も弁慶の行為を責めることはしない。むしろ逆に、われわれはいささかの留保もなく、彼の行為を賞賛しなければならないだろう。自分の娘を犠牲にすること、それこそまったき忠誠のあかしではないか。かれはあつぱれ見事に振る舞ったではないか。どうして弁慶を非難することができようか。

おわさはいう。

「そんならお前はその時の、お稚児さんであったかいな。そんならお前の子じゃござんせぬか」

弁慶は答える。

「オオ、はじめて顔見る仮寝の父親、殺したはお主の身がわりだわ」

「エエ、そんならやっぱお身がわりに」

と、おわさはいい、娘に対して、

「コレ娘、あれ聞きやったかいのう。そなたの父御と言うは、あの弁慶さまじゃといのう。サア、ちゃっとお対面申し上げやいの」

と続ける。信夫は答える。

「かかさま、何やらおっしゃるそうなが、耳が聞こえぬ。もう目が見えぬ。わたしゃ今ここで殺されても、お主様のお身がわりに立つと思えば嬉しいが、親一人子一人の、私に別れてたよりなき、お前のお身が案じられ、そればかりが黄泉のさわり」

なんとけなげな娘であろうか。

忠誠心によって、父親たちは子どもたちを殺す。しかし、その殺人は非難されるべきものではない。むしろ逆に、中世日本の封建社会においてかれらは賞賛される。あるいは、子どもたちは両親からは独立して生きる権利を持っていただけではなく、子どもの人生は親の決定権のもとにあるというこ

となのかもしれない。

父親か母親かが主人の子どもの身代りに自分の子どもを殺すという例は枚挙に暇がないほどである。以下にそのいくつかの例を検討してみよう。

## 【身代りの主題】

### 場面6 『一谷嫩軍記』 いちのたにふたぼくんき

#### 登場人物

敦盛 — 実は上皇の子ども、現在は平家の大将経盛の子となっている

小次郎 — 直実の息子

直実 — 源氏の武士

平山 — 源氏の武士

小次郎は敦盛の守る平家の陣を攻撃する。味方でありながらも、不忠義な平山にだまされて、小次郎は単騎で敵陣深く進んで行った。直実は傷ついた小次郎を救い出し、源氏の陣に連れて戻る。

まもなく、敦盛が現われ、奮戦する。直実はその敦盛に出会って、戦い始め、最後に直実が敦盛に勝ちを得る。しかし、かれはその若い平家の大将のどめを刺すのをためらう。そこを平山が通りかかり、敵の大将を殺すのをためらうのは不忠の証拠であると、直実を非難する。しかたなく、直実は敦盛の首をはねる。

しかし、実は、小次郎が敦盛の陣に駆け入ったとき、小次郎と敦盛は入れ替わっていた。直実はこうして敦盛の生命を救うために、わが子の小次郎を殺したのである。

(文楽浄瑠璃集 229—235 頁, 名作歌舞伎全集 第4巻 53—86 頁)

この作品は並木宗輔、浅田一鳥、浪岡鯨児、難波三蔵、豊竹甚六らによって書かれ、1751年、大阪の竹本座において初演された。

『平家物語』の中に、敦盛の死を語るたいへん美しく、たいへん悲しい章

段がある。敦盛と戦って、手練の武士である直実はかれを討ち負かす。かれは敦盛を地面にねじ伏せて、相手が自分の息子の小次郎と同じほどの若さであることに気付く。かれは戦場で数多くの人間をためらうことなく殺して来たのだが、今回は、その美しい貴公子をなかなか殺すことができなかった。かれらの周囲に味方の兵士たちがいなかったなら、直実は敦盛を逃がしたことであろう。しかし、今この若者を逃がしたとしても、他の誰かが殺すことになる。それゆえ、直実はこの貴公子をわが手で殺すしかないと考える。かれはついに敦盛を殺す……

事実としては、そのことの後、直実はこの世の無常とはかなさを悟って、僧になった。かれは浄土宗の開祖である法然上人の弟子となった。武士として勇敢で、忠実であったように、彼は僧侶としても勇敢で、正直で、敬虔であった。

いずれにしろ、『平家物語』のもともとの物語では直実が殺すのはあくまでも敦盛である。『平家物語』に題材を取った『敦盛』という能の作品がある。この能でももちろん殺されるのは敦盛である。わが子の小次郎を殺して、敦盛の身代りにするというのは江戸時代の趣味にたいしてなされた譲歩であるというしかない。子ども殺しは江戸時代の民衆を感動させるために必要だったのである。あるいは、子ども殺しのない悲劇は徳川の封建体制下の民衆にとっては物足りなかったともいえよう。

わだがつせんおんなまいづる  
場面7 『和田合戦女舞鶴』

登場人物

実 朝 — 将軍  
与 市 — 将軍の家来  
公 暁 — 平太の息子、実は前将軍頼家の息子  
板 額 — 与市の妻  
市 若 — 与市の息子  
政 子 — 頼家と実朝の母

実朝は与市にたいして、今は政子の屋敷に義母とともにかくまわれている公暁を殺すように命じる。大女の板額もまたその家において、かの女は政子からどのような攻撃からも屋敷を守るようにと言いつけられている。

ある夜、実朝に味方する武士の息子たちの一団が公暁を殺そうと、その屋敷にやって来る。戦う少年たちの叫びが聞こえるやいなや、板額は自分の息子の市若が武士の息子として雄々しく戦っている姿を一目見たいものと、櫓の上に登る。しかし、残念なことに、かの女は息子を確認できない。戦において息子が手柄を挙げるのを見たかったから、がっかりして、かの女は少年たちに、暗闇の中で敵を攻撃するのは男らしくないと言いくるめて、明るくなってからもう一度やって来るようにという。

しばらくして、市若がたったひとりでやって来る。板額はかれを呼び、奥の部屋に連れて行く。舞台には今、政子と板額しかいない。板額は政子に、市若の手で公暁を殺させてくれるよう頼む。政子はとうとう板額に、公暁が実は平太の子などではなく、頼家の息子であって、もし実朝が後継ぎを残さずに死んでしまったら、必然的に將軍になる可能性を持っていることを打ち明ける。

板額は どうして与市が市若をたったひとりで政子の屋敷に来させたかを理解する。それは市若を公暁の身代りに死なせるためであった。なにもかかがうまく行くように、板額は市若に切腹して死ぬようにいう。

（名作歌舞伎全集 第3巻 169—195頁）

武士の妻として要求されるいくつかの徳目がある。率直さ、慎ましき、貞節、そして教養などなど。かならずしも武力は必要ではない。しかし、板額はそれを持っている。かの女はたいへんな巨人であって、並みの男たちよりももっと力持ちである。しかし、巨大な女というのは、それ自体が異常な存在なのかもしれない。人は彼女に異常な決断をする精神力を要求する。自分の息子の生命を犠牲にすること、それはスパルタの母にとって不可避の義務ではあるまいか。板額はその義務を理解する。市若の傷口から噴き出した血でできた障子の染みを見ながら、板額は叫ぶ。

「ヤレ腹切ったか、出かしゃった、出かしゃった。やれそなたをば父上が、手柄せよとて越されしは……そなた一人が死ぬるとの、尼君様や若君

のお命の替わり、手柄も手柄、大きな手柄、潔う死んでたもや。ヤ、ヤ、何の因果で武士の子と生れて、来た事じゃぞいのう」

板額は市若の首を、自分の夫であり、市若の父でもある与市に手渡そうとして、いう。

「公暁が首討ってお渡し申す。受取人はお通りあれ」

与市は進み出て、いう。

「ホホウ、いしくも致されたり。即ちこれに市若丸、受け取り役に控えたり」

父親はわが子の役回りを演じ、その妻の手から息子の首を受け取るのである。父と母はこんなことをしながら大きな悲しみに耐えようとする。江戸時代にあっても、武士のモラルの不条理さについては意識されていたことであろう。しかし、人々はそれを捨て去ることはできなかつた。深い諦念とともに、人々はそれに従っていたのである。

こもちやまうば  
場面 8 『 姫 山 姥 』

登場人物

- 満 仲 — 源氏の大将
- 頼 光 — 満仲の嫡子
- 小侍従 — 満仲の妾であったが、後に仲光の妻となる
- 美女御前 — 満仲と小侍従との間の息子
- 仲 光 — 満仲の家来
- 幸寿丸 — 仲光の息子

小侍従は満仲の妾だった。かの女は美女御前という息子まで産んだ。そのことが満仲の正妻をいたく腹立たせた。そのため、小侍従は美女御前を僧侶にするために山にやった。しかし、美女御前は修行することも、経を読むことも嫌った。かれはいつも弓を引き、馬に乗った。満仲はその息子の行いにいきどおって、仲光に息子を殺すように命じる。忠実な家来である仲光はわが子の幸

寿丸を美女御前の身代りにする。かれは幸寿丸の首をはね、それを満仲に差し出す。こうして、美女御前はかれのために生命を犠牲にしてくれた幸寿丸のおかげで救われることができた。

時がたった。今は仲光は満仲の息子である頼光に仕えている。小侍従は仲光の妻となっている。それは忠実な家来にたいして与えられた褒美であったとあってよい。ある日、仲光は右大将から手紙を受け取る。その中で右大将は頼光を殺すことを命じ、頼光の首を取った代償として息子の幸寿丸（つまり美女御前）を源氏の大將にしようと約束していた。夫と相談した小侍従はついに頼光を救うために幸寿丸（美女御前）を殺すことを決心する。

（近松浄瑠璃集 下 177—226 頁）

この作品を書いたのは近松門左衛門である。1712年、大阪の竹本座において人形浄瑠璃の形で初演された。

能の『仲光』という作品が近松のこの作品に先立って書かれている。子ども殺しは能の中ではそうそう頻繁に取り扱われるテーマではない。その中で、『仲光』は例外中の例外といってもよい。しかし、この能の中には、美女御前の身代りになって殺される幸寿丸の話しかない。浄瑠璃の中で近松は新たな話を加えた。すなわち美女御前の殺害である。

ここで、子ども殺しは二重になる。人間の生命の価値と封建社会との間には矛盾があることを知るべきなのであろうか。家来にとって主人のためにわが子を犠牲にすることは避けることのできないことである。あるいは、マルセル・モースのことばを借りれば、子を殺すことも贈与の一種であるということが出来るかもしれない。仲光は幸寿丸を殺して、主人の妾を譲り受けた。その女性は反対給付といえはしないであろうか。他にも目に見えない反対給付があるのかもしれない。武士の社会は「恩」と「忠」の交換の上に成り立っている。「恩」も「忠」も理念に過ぎない。しかし、それらの理念も時として具体的な事物に伴われていたはずである。われわれにとってその不条理さを馬鹿にすることはそれほど簡単なことではない。日本の社会は今なお贈与の習慣の上に成り立っているからである。

場面9 『伽羅先代萩』

登場人物

政岡 — 鶴喜代の乳母  
千松 — 政岡の息子  
鶴喜代 — 大名の後継ぎ  
栄 — 不実な侍の妻  
八汐 — 不実な侍の妻  
沖の井 — 忠実な侍の妻

政岡が御殿に鶴喜代と千松を連れて入って来る。かの女は、長い間なにも食べていない子どもたちに、しばらくおとなしく遊んで待っているようにといて、ご飯を炊き始める。

ご飯ができると、かの女はそれを二つに分ける。まず最初には千松に食べさせる。千松になにも悪い結果が現われないのを見て、やっと鶴喜代に自分の分を食べさせる。

栄が沖の井と八汐を引き連れ、頼朝からの鶴喜代への贈り物だというお菓子の箱を持って、御殿にやって来る。実は、その菓子には、大名の後継ぎを殺すために、陰謀家たちによって毒が盛られていたのである。

栄がその菓子の一つを鶴喜代に食べさせようとする、千松がいきなりその菓子里に飛びついて、食べてしまう。毒の効き目はすぐに現われる。千松は苦しみにのたうちまわる。たくらみがばれるのを回避しなければならない。八汐は、主人の菓子を横取りして食べた無礼をなじりながら、千松を刀で刺して殺す。  
(浄瑠璃集 下 283—389 頁, 名作歌舞伎全集 第13巻 69—176 頁)

「お家騒動」を扱ったいくつかの作品がある。「お家騒動」というのは一般的には後継ぎ問題から派生する大名の家のトラブルをいう。『伽羅先代萩』は実際に東北地方の伊達という名門の家に生じたお家騒動を題材にしている。奈河亀輔によって書かれたこの芝居は1777年、大阪、中の芝居で歌舞伎として初演された。

他人のいる前では、政岡は抑制して、息子の死にも涙をこらえた。かの女

はいつも千松にさむらいとしての義務について教えていた。その中でもっとも重要なのは、主人にたいして忠誠を尽くすためには死をも厭ってはならないということである。もちろん、ここで実際に千松を殺したのは政岡ではない。しかし、その死を避けようもない危険な状況に千松を置いたのはあくまでもかの女である。それゆえ、やはりかの女が千松を殺したとっていいであろう。かの女も子ども殺しの罪を免れないようである。

人が誰もいなくなつて、政岡は腕に千松をしつかと抱きしめながら、語る。

「コレ千松よふ死んでくれた出かしたな出かしたな。そなたが命捨たゆへ、……神や仏も哀みて、鶴喜代君の御武運を守らせ給ふか。ハハハハハ有難や。有難や。是といふのも此母が、常々教て置た事、稚心に聞訳て、手詰になつた毒害を、よふ心見て給もつたのふ。ヲヲ出かしゃつた出かしゃつた。そなたの命は出羽奥州五十四郡の一家中、所存のほぞを堅めさす誠に国の礎ぞや」

千松がいなければ、政岡の家は消滅するであろう。しかし、政岡にとってそれは問題ではない。伊達の家永続こそ、自分の家のそれよりももっとたいせつなのである。主人の家への忠誠は絶対的でなければならない。このように容易に権威に自己を同一化してしまうのは、日本人に特有な心性なのであろうか。日本人はたしかに、実に容易に自己を目上の者の家に同一化してしまうように思われる。

それでなくとも食べるのが好きな子どもたちが、食べることを禁じられている。千松と鶴喜代はひもじさに耐える。その忍耐もまた武士の魂である。以下の千松のことは異常で、つじつまが合っていないかもしれないが、困難な心理的状况で語られたものである。

「コレかか様。侍の子といふものは、ひもじいめをするが忠義じゃ。又たべる時には毒でも何とも思はず、お主の為には食ふものじゃと言しやつた故に、わしや何とも言わずに待てゐる。其替り忠義を仕て仕廻うたら、早う

ままをくはしてや。夫までは翌日までもいつまでも、こふ急度すはって、お膝に手をつけて待ております。お腹がすくてもひもじうはない」

千松は自己の運命を受け入れるのに、かならずしも受け身ではない。かれはさむらいの息子として主体的にそれを受け入れる。七、八歳にしか過ぎない子どもの千松の勇敢な行為は観客を感銘させる。しかし、それはけっして子ども殺しの言い訳にはなるまい。

すがわらでんじゆてならいかのみ

## 場面 10 『菅原伝授手習鑑』

### 登場人物

源 蔵 — 書家、菅丞相の弟子

戸 浪 — 源蔵の妻

松王丸 — 時平の家来、かつては菅丞相の家来だった

千 代 — 松王丸の妻

小太郎 — 松王丸の息子

菅秀才 — 菅丞相の息子

玄 蕃 — 時平の家来

菅丞相 — かつての右大臣、今はそのライバルの時平によって追放されている。

時 平 — 左大臣

源蔵とその妻の戸浪は京都の郊外に住んで、その村の子どもたちに習字を教える塾を開いている。源蔵は村長に呼ばれ、今はいない。戸浪は菅秀才を含む子どもたちが習字の勉強をしているのを監督している。

千代が戸口に現われて、息子の小太郎に習字の勉強をさせるために連れて来たという。かの女は子どもといっしょに入って来て、習字の道具の入った箱を戸浪に手渡す。かの女は別れを告げる。息子はじっと立ったまま、ものがなし表情で母親を見送る。

源蔵が家に戻って来る。かれは田舎の子どもたちの中にひとりとして気高い雰囲気を持った子どものいないことにかっかりする。戸浪は新しい生徒のことを話し、かれに紹介する。源蔵は小太郎が垢抜けない他の子どもとはまったく違っていることに満足する。源蔵は子どもたちに遊びに行くようにといい、村

長がかれに要求したことを戸浪に説明し始める。

時平は今や菅秀才がかれらのもに匿われていることを知っている。かれは菅秀才の首を差し出すよう命じるためにかれらのもに玄蕃を派遣した。松王丸もまた菅秀才の首実検をするために派遣された。

源蔵は田舎者の生徒たちを菅秀才の身代りにしようと思った。しかし、かれらを菅秀才と混同することはありえない。それゆえ、かれは菅秀才を死なすことはやむをえないと考えるようになった。ところが、小太郎なら十分身代りになる。

玄蕃と松王丸が現われる。ふたりの後には子どもたちの親がついて来る。父親たちはなぜ玄蕃と松王丸がこの村にやって来たのかを知っている。父親たちは自分の息子たちが助かり、解放されることを望んでいる。子どもたちはみな次から次と松王丸によって確かめられ、駆け出し、わが子の解放によって安堵する父親の腕の中に飛び込む。

今や寺小屋にはほぼ子どもたちがいなくなった。松王丸と玄蕃は源蔵に最後の子どもを出すように命令する。玄蕃は源蔵に菅秀才の首を入れるべき箱を手渡し、少しの遅滞もなく、菅秀才の首を切って渡すように命じる。源蔵はその箱を手にとって、奥の部屋に入って行く。

突然、叫び声が聞こえる。松王丸はふるえる。源蔵は箱を携えて戻って来て、その箱を松王丸に渡す。松王丸はその箱の蓋を取って、中をのぞき、首実検をする。それは、まぎれもなく、菅秀才の身代りにするために妻の戸浪とともにかれがよこした、松王丸自身の息子の小太郎の首であった。こうして自分の息子の首であることと菅秀才の生存を確認して、松王丸はしばらく動かなかったが、力のこもった声で、

「ムウ、コリヤ菅秀才の首討ったは、紛ひなし、相違なし」

と叫ぶ。松王丸はこうしてわが子小太郎を菅秀才の身代りにしたのである。

（文楽浄瑠璃集 41—114 頁，名作歌舞伎全集 第 2 巻 139—233 頁）

この作品は竹田出雲，並木千柳，三好松洛などによって合作され，1746年，竹本座で人形浄瑠璃の形で初演された。

松王丸と千代は白の喪服姿でふたたび舞台上に登場し，わが子を殺し，菅秀才を救おうとしたたくらみの始終を打ち明ける。松王丸は虚勢を張って

見せる。

「倅がなくばいつ迄も、人でなしと云れんに、持べき物は子成ぞや」

松王丸と千代にとって、主人の家の後継ぎの生命の方が自分たちの息子の生命よりも価値があるらしく思われる。それは政岡にとってもそうであった。しかし、そうした解釈も浅薄なのかもしれない。最愛の息子を失った両親の悲しみは限りなく深い。

松王丸を演じる役者はここで、非常に複雑な感情を演技で表わす必要がある。

「ア、出かしおりました。利口なやつ。立派なやつ。健気な、八つや九つで、親にかはって恩送り、お役に立つは孝行者、手柄者と思ふから」

松王丸は笑う。かれは深い悲しみに耐えるために大袈裟に笑い、やがて声を殺して泣き始める。かれは扇子を使って悲しみの表情を源蔵から隠す。かれが扇子を落としたときに、観客は悲しみに満ちた松王丸の表情を見ることになる。俳優は眉毛を誇張して動かして、その悲しみを表現し、紙で涙をぬぐう。松王丸のちょっと奇妙なモノローグが続く。

「思ひ出すは桜丸。御恩も送らず先達し。さぞや草葉の陰よりも、うらやましかる、けなりかる」

実際、この芝居の先行する場面では、他にも子ども殺しがあるのである。松王丸の兄弟の桜丸が、菅丞相の家の破滅を招いてしまったという理由で、父親の白太夫の承認のもとで切腹している。実は、かれは菅丞相の娘と斎世親王の恋を取り持ってしまったのである。斎世親王は天皇になる可能性を持っていて、そのため、その恋は時平には菅丞相の陰謀と見られたわけである。白太夫は桜丸の切腹に同意し、切腹を遂げるために必要な刀やその他の物を用意した。

白太夫の家では二世代にわたって子ども殺しが行われたことになる。子ども殺しはこの家の伝統なのであろうか。筆者はこの疑問が常軌を逸したものであることは承知している。しかし、柳田国男はさらに輪をかけて常軌を逸

した「松王健児の物語」という松王丸にかかわる論文を書いて、人柱の問題を扱っている。かれによれば、かつて代々父から子へ松王丸を名乗る祭司の家があったのだという。その家はそれこそ菅丞相その人を神として祭る天満宮に属していた。柳田はけっしてはつきりと結論づけているわけではない。しかし、柳田はその松王丸の家は代々息子のひとりを生贄にして殺して来たといいたいように見える（柳田国男 99—114頁）。

われわれはこの異常な学説について後に検討しよう。われわれはさらにいくつかの例を挙げてみよう。

場面 11 『義経千本桜』  
よしつねせんぼんざくら

登場人物

弥左衛門	—	鮎屋の主人
維盛	—	平家の大将
若葉の内侍	—	維盛の妻
六代	—	維盛と若葉の内侍の間の息子
お里	—	弥左衛門の娘
権太	—	弥左衛門の息子

維盛は弥左衛門のもとに匿まれており、今は養子となって、弥助と名を変えて過ごしている。弥左衛門は権太という実の息子を持っているが、しかし、それはならず者で、遊び人である。それゆえ、弥左衛門は弥助を自分の娘のお里と結婚させて、鮎屋をかれにまかせようと思っている。

弥助が外での仕事を終えて、店に帰って来る。お里はかれがすこし疲れているのに気づき、かいかいしく世話をする。兄の権太が現われ、年老いた母親を探して、いつものように金をせびる。かの女は息子を叱る。しかし、かれが嘘をこしらえ、金を何者かに盗まれたのだという、かの女はいつもどおりまったく甘い母親になってしまい、息子に金を与えないではいられなくなる。権太はそれを受け取り、鮎桶の中にしまいこむ。かれはその鮎桶を他の鮎桶の隣に置き、母親とともに奥の部屋に入って行く。

弥左衛門が登場する。弥助もまた現われ、弥左衛門に気づかれずに、弥左衛

門のすることをうかがう。弥左衛門は荷を開いて、道にあった死体から切り取った首を出し、それを一つの鯨桶に入れる。

弥左衛門は弥助に気づき、弥助、すなわち維盛にたいして執拗になされている探索について話す。見つかる危険が刻一刻と迫っている。しかし、老人は維盛の生命を助けるためのアイデアを持っている。かれは他人の首を維盛のものだといって検視の者に差し出すつもりである。そうすれば、探索はやみ、維盛は救われるだろう。

そこに、その正体を知らずに、弥助に恋をしてしまっているお里がやって来る。弥左衛門は弥助とお里を残して、奥に入って行く。お里はいそいそと布団をしいて、いっしょに寝るために弥助を誘う。弥助は自分がすでに結婚していて、子どもまでいるとあって、その誘いをことわる。その時、何かが戸をたたく。弥助が戸を開くと、そこには妻の若葉の内侍と息子の六代が立っていた。再会を喜んで、かれらは別れて以来、どのように過ごして来たかを話し合う。かわいそうなお里は、自分の、弥助の妻になるという希望がむなしい夢に過ぎなかったことを理解する。

伝令がやって来て、頼朝の使者として、維盛および平家の残党を処刑するよう命じられた梶原景時が逃亡者を探しにやって来たたと告げる。自分の恋をあきらめたお里は維盛とその家族に逃げ道を教える。かれらは立ち去る。すでに弥助の正体を知っている権太は部屋に駆け込み、鯨桶を持って、「景時にすべてを告げて、褒美をもらおう」と叫んで、出て行く。

景時がやって来る。かれは弥左衛門に維盛の首を要求する。弥左衛門は自分が首を入れた鯨桶を置いた場所に行こうとする。その妻は権太が金をやはり鯨桶に入れるのを見ていたので、夫にあらがう。弥左衛門と妻が争っていると、権太がほんとうに首の入った鯨桶を持って、帰って来る。かれはまた縛った女と子どもを連れて来る。かれは景時にその首こそ維盛のものだといって差し出し、その女と子どもを若葉の内侍と六代だといって引き渡す。

景時は維盛の首と捕虜を受け取って満足する。景時は権太に褒美として頼朝の上着を与え、捕虜たちとともに意気揚々と帰って行く。

弥左衛門はわが子の嘆かわしく、恥ずべき行いに我慢ならない。かれは静かに権太に近寄り、刀で突き刺す。死の間際に、権太は自分が景時をだますために行ったことをすべて語り始める。かれが鯨桶の蓋を開けて見ると、かれが隠したはずの金の代りに首が入っていた。かれは父親がしようとしていることを

理解した。そこで、かれは鯨桶を持って景時の前に現われ、首を渡したのだった。疑い深い景時をだましおおせるために、かれは自分の妻と子どもを若葉の内侍と六代ということにして、これもまた景時に引き渡したのだった。権太はこうして自分の妻子を犠牲にしたのだった。

(文楽浄瑠璃集 143—228 頁, 名作歌舞伎全集 第2巻 235—330 頁)

権太はまったくのならず者として描かれている。かれは勘当されている。しかし、時折、親もとに帰って来ては、言葉だくみに母親をだまして金をせびっている。「権太」は日本の不良少年の代名詞である。権太が立派な行為を行おうとは観客の誰も期待しない。父親だって同様である。父親はいつものように権太は悪事を働いたと思う。そのことに十分に確信を持っていて、かれは息子を殺すのである。弥左衛門はいう。

「ヤア泣な女房、何ほへるのじゃ。不便なの可愛のといふて、こんな奴を生て置は、世界の人の大きな難儀じゃ。門端も踏すなと云付置たに、内へ引入、大事の大事の維盛様を殺し、内侍様や若君をよふ鎌倉へ渡したな。モウモウモウ腹が立て腹が立て、涙がこぼれて、胸がさくる。三千世界に子を殺す、親といふのはおれ斗」

権太の死は無駄であるというしかない。維盛の家族の安全は確保されたはずだからである。しかし、権太は自分の父も敵の頭目も徹底的にだまさなくてはならなかった。そのためには世間の誰からも骨の髄までならず者だと思われなくてはならなかった。それに、権太は自分の妻と子どもを失ってまでこの世に生きていたくはなかったであろう。日本語には一家心中という語彙もある。ことばが存在するということは、事実も存在するということである。そのことはつまり、個人主義が十分に成熟していない社会では、グループのメンバーは個人的な選択の余地を持っていないということの意味する。家族はまさに運命共同体である。権太はその父親に殺されることを幸福に思う。かれは極楽浄土において、蓮の花の上でその妻と子どもとともに生きることになるだろう。

こうして、権太もわが子を殺し、弥左衛門も子どもの権太を殺した。ここでもまた、『菅原伝授手習鑑』の場合と同じく、子ども殺しは二重化されている。日本語では「家」は建物と家族を意味している。日本人は「家」の永続性を個人のそれに優先させるといわれる。その理解はある部分において真実であるが、もう少し検討を深める必要があるとそうである。さむらいにとつては、主人の家が自分の家に優先する。明治時代の知識人が“pays”とか“nation”とかいうことばを、それぞれ「家」という文字をわざわざ用いて「国家」と訳したことを忘れてはならない。

## 【意味を失った子殺し】

### 場面 12 『近江源氏先陣館』 おうみげんじせんじんやかた

登場人物

盛 網

高 網 — 盛網の弟

小三郎 — 盛網の息子

小四郎 — 高網の息子

微妙 — 盛網と高網の母親

時 政 — 時の権力者

盛網と高網とはもともと兄弟であるが、今は敵と味方に別れて争っている。高網の息子の小四郎が盛網の陣屋に連れて来られる。かれはいとこ、つまり盛網の息子の小三郎に捕えられたのである。

盛網は高網にたいして兄弟としての感情を失ってはいない。そのために、高網は息子が敵に捕えられてしまって、思う存分には戦えないのではないかと、盛網は心配する。そこで、かれは小四郎を抹殺しようとする。盛網は母親の微妙に、小四郎が腹切りをするよう説得して欲しいと頼む。小四郎は、しかし腹切りを承諾しようとはしない。

高網が前線に出て殺されたという報告が届く。高網の首が届く。時政の目の

前で、盛綱はその首実検をするようにいわれる。それを見てすぐに、盛綱にはそれが高綱のものではないことがわかる。しかし、その瞬間、小四郎は、その父親の死を嘆きながら、腹を切る。小四郎の死は時政にその首がまぎれもなく高綱のものであると信じ込ませる。盛綱は高綱と小四郎の意図を見抜き、断言する。

「弟佐々木高綱が首、相違御座なく候」

(浄瑠璃名作集 中 141-238 頁, 名作歌舞伎全集 第5巻 87-113 頁)

近松半二、八民平七、三好松洛の手になって、この作品は1769年、大阪の竹本座において初演された。

小四郎の切腹を正当化できる理由などあるだろうか。われわれにとって、このドラマにおいて小四郎をその行為に駆り立てる必然性を理解することはむづかしい。時政の目をごまかし、そして高綱であると信じ込ませるには、他にも手だてはあつたはずである。あまりに極端な方法を選んではないか。

近松半二の作品ではしばしば、子ども殺しは芝居そのものの展開の中でのしかるべき意味をすでに失っているように思われる。人が子どもを殺すのは、それがドラマを仕立てるためのすでに約束事になっているからであるとしかしいようがない。芝居の中に子ども殺しの場面がなくては、観客は満足しなくなっているであろう。

ともあれ、武士としての倫理には注意をはらう必要があるだろう。さむらいの親たちは子どもが長生きすることを望んでいるわけではない。かれらはむしろ子どもたちが何か壮大な意志に衝き動かされて、決然と死んで行くことを望むであろう。それがいかに奇妙に見えようとも、それもまた、親の愛情の一種の表現であるとはいえるのかもしれない。盛綱もまた甥に切腹を勧めるほどに慈愛に満ち満ちた伯父だったのである。

いがごえどうちゆうすごろく  
場面 13 『伊賀越道中双六』

登場人物

- 行家 — 志津馬、お谷、おのちの父親  
志津馬 — 行家の息子  
お谷 — 行家の娘、政右衛門の前の妻  
おのち — 行家の娘、政右衛門の妻  
政右衛門 — 剣客  
股五郎 — 志津馬の同輩  
幸兵衛 — 藤川の関所の番人

行家は股五郎に殺される。敵討ちを行うのが武士のならいである。もしそれを行わなければ、家を継承する権利が失われる。政右衛門は身ごもっているお谷と離婚し、まだ七歳に過ぎないおのちと結婚する。というのは、お谷との結婚は合法的なものではなかったため、志津馬の敵討ちに加勢をする権利を得るためには、志津馬の妹のおのちと合法的な結婚をするべきであったからである。志津馬と政右衛門は逐電した股五郎を探すために旅に出る。

藤川で、政右衛門は幸兵衛のもとに滞在する。幸兵衛はその客が政右衛門その人であることは知らずに、股五郎を守ってくれと依頼する。幸兵衛の留守の間に、お谷が赤子といっしょにやって来る。政右衛門は自分の正体が幸兵衛にばれてしまうことを望まなかった。そのため、かれは以前の妻を冬の寒さの中で外に立たせたまま、子どもだけを受け取る。幸兵衛が帰って来る。その赤子が政右衛門の子どもであることが知れる。政右衛門はそこで赤子の首を絞めて殺してしまう。そうして、彼は赤ん坊を人質として捕えておくのは卑怯で、彼がしたようにすぐに殺してしまう方がいいのだと言い切る。

(文楽浄瑠璃集 329—349 頁, 名作歌舞伎全集 第 5 巻 267—350 頁)

これは近松半二の遺作である。作者の死後、1783 年、大阪の竹本座で上演された。

作家にとって最後の作品とはいったいなにを意味するであろうか。それは彼の芸術の到達点なのであろうか。しかし、この作品の中には彼の衰弱のあかしを見て取るべきではないであろうか。

\*

「我々の感ずるのはただ醜悪である」と、和辻哲郎はその『日本精神史研究』の中でこの作品について書いている。彼は続けていう。

「ここに我々は人間性の不当な虐待を見る。そうしてさらに驚くべきことには、作者はこの人間性の虐待をもって看者の心を釣ろうと企画しているのである。彼は虐殺された嬰兒を抱いて嘆く母親に言わせた、『前世にどんな罪をして、侍の子には生まれしぞ』。すなわち侍の社会を支配する風習は非人間的であって、人間的な母子は、否総じて人間性は、その下に苦しまねばならぬ。この特殊な社会の事情は全然我々の同感を呼び得べきものではない。そうして作者がこの特殊な風習の底に普遍人間的な根拠を示唆するか、あるいはそれを非人間的な風習として力強く拒否するか、いずれかの態度を取らざる限り、この作はその特殊な風習とともに滅ぶべきものである」(和辻哲郎 365頁)

和辻哲郎のような近代的な知性にとって、さむらいの道徳など、不条理で、醜悪で、嫌悪すべきものであった。それは拒否し、否定すべきなものかであった。和辻が江戸時代の演劇の芸術的価値についてもまた認めていなかったのはいうまでもない。

和辻のこの劇評はもつともだともいえる。しかし、かれの哲学は第二次世界大戦の渦中で多くの若者を死地に赴かせる役割を果たしはしなかったか。かれの哲学は無意識の内に武士の道徳のある局面を継承しているかのようと思われる。武士の道徳の不条理さをそうそう馬鹿にするわけにはいかない。

それにしても、江戸時代の芝居を見るのはそれほど不愉快なことなのだろうか。

登場人物の苦悩にたいして同情することはできないであろうか。

かれらの苦悩にはどのような根拠も認められないであろうか。

はたして、江戸時代の演劇の主題はまったく空虚であろうか。

和辻が次のようにいうとき、われわれはかれの感受性を共有できる。

「実際自分は吉右衛門がこの劇を演じた時に、その芸の巧妙を認めつつも、嘔吐感を禁ずることができなかった。ことに彼が嬰兒を殺してその死骸を床に投げた時、——ある重さを感じさせる鈍い響きが自分の耳に達したとき、——自分は猛烈な不愉快を感じた。このような醜悪な感じは、現実の生活においてほとんど感ずることのできないものである」（和辻哲郎 365—366 頁）

しかし、にもかかわらず、われわれはとても歌舞伎や人形浄瑠璃の芸術的な価値を否定することはできないし、これからそれを探ろうとするわけであるが、江戸時代の演劇における子ども殺しの頻出にはなにか隠された理由があるのではないかという思いを禁じることができない。

江戸時代の日本の人口はほぼ三千万人であった。享保年間（1716—1736）にはもっとも多くなり、その後少しずつ減少傾向を見せる。米の生産量は耕作面積によって限定された。そのあらがいがいようのない事実が無制限に人口が増加することを許さなかった（奈良本辰也 262—291 頁）。しかし、もちろん、なんらかの人工的な抑制がない限り、人口は自然に増えて行くものである。日本語には「間引き」ということばがある。産まれて間もない新生児を殺すことを意味する。これもまたことばが存在する以上、事実も存在した。芝居の中で殺される子どもたちは新生児ではないにしても、舞台の上で行われる子ども殺しはその時代の社会的および経済的な状況とまったく無縁というわけではなかろう。しかし、そうしたマルサスの説明は安易な解決に過ぎない。

フィリップ・アリエスはその『アンシャンレジーム下における子どもと家庭生活』において、子どもあるいは少年期という観念は近代的な家族の形成のもとで現われたものであることを指摘した。それはまさに歴史的な産物だったのである。アリエスによれば、前近代には少年期の観念がなく、「年

少の人間」がいただけであった。しかも、その期間はたいへん短かった。七、八歳ともなると、家の外に放り出され、大人の社会の中に入って行った。かれらはまったく大人たちといっしょに遊び、仕事をした。かれらは家庭の中で世話をされ、しつけられるという存在ではなかった。社会がかれらを教育する機能を持っていた。そのような社会では、子どもが生まれようと死のうと、人は無関心であった。

しかし、17、18世紀ともなると、特に中流階級において非常に強い少年期の観念が生じた。すなわち、少年期がその固有の意味を獲得したのである。中世の共同体は崩壊して、近代的な中央集権国家が形成された。その状況の中で、家庭は閉ざされた体制となつて、旧来の共同体からは独立してしまつた。それ以来というもの、子どもの教育は、家庭が意をはらうべきもつとも重要な関心事になつてしまう。

こうして、教育の手だてとして学校が徒弟制度に取つて代る。子どもが大人たちに混じつて、その接触によつて直接に人生を学ぶということがなくなる。子どもは大人たちから切り離され、一種の検疫のように隔離されて過ごすことになる。学校および学院は子どもの長い隔離過程を開始して、それは今日に至るまで伸長することをやめない。それを社会の「学校化」とアリエスは呼んでいる。

アリエスはまた、17世紀の終わり頃まで子ども殺しについては寛容であったことを指摘している。アリエスによれば、子ども殺しは厳しく処罰される罪であつたとしても、こつそりと、実にしばしば行われたし、偶発的な事件としてカモフラージュされたのだった。

それは、たとえ国家や教会の倫理でもつて罰されようと、モラルとしては中立の事柄であり、意志と忘却と過失の境界で、秘密裡に、半ばは意識的に行われたのである。子どもの生命の価値は、今日胎児の生命がそうであるように、曖昧にしか意識されていなかった (フィリップ・アリエス 5-27頁)。

演劇作品における子ども殺しは江戸時代の親たちの残忍性を示すわけでもないし、また日本人の心性の極端な非人間性を示しているわけでもないだろう。それは以下に説明を試みるように、特殊な方法によってであるが、その当時の社会を反映しているに過ぎない。

アリエスの学説を借用しよう。

これまで上に挙げて来た作品のほとんどは18世紀の作品であった。日本において子どもあるいは少年期の観念が生じたのはやはりその時期ではなかったか。子どもを殺すこと、それが初めて当時の悲劇を作る題材になりえた。それは、それまではほとんど無関心であった子どもの生命というものをようやく気遣い始めたということではないかと推測される。親たちは自分の子どもたちのそれぞれに愛情を示し始める。そうして、その中のひとりを失うことが深い悲劇として意識されるようになった。事情はまったく逆説的である。

それにまた、この江戸時代に日本の社会は徹底して「学校化」したことに注目しなければならない。日本のこの間のヨーロッパに負けぬ「学校化」の事実については、われわれはイギリス人学者 R. P. ドーア氏の『江戸時代の教育』という不朽の名著を持っている。「藩」というのは大名によって治められる行政区域である。それぞれの藩が藩士の子弟のために藩校を設立した。より社会的に低い階級の子弟のためには寺子屋と呼ばれる学校があった。寺子屋の起源は中世にさかのぼる。寺はもちろん仏教の施設である。それゆえ、中世では仏教施設が、その教育が宗教的なものであれ、世俗的なものであれ、子どもたちの教育の機能を果たしていた。しかし、寺子屋が一般化したのはやはり江戸時代においてであった。われわれは、特に18世紀に飛躍的に寺子屋と藩校の数が増えていることに注目すべきであろう。芝居小屋で頻繁に子ども殺しが上演されたのが同じ世紀のことであることをあらためて指摘する必要があるだろうか。

『菅原伝授手習鑑』を思い出してみよう。場面はそれこそ寺子屋であった。

そこ、つまり学校でこそ、子どもは教育されるとともに、殺されるのである。だが、不謹慎な警句を弄するのはよそう。

われわれは上に一応の結論は提出した。しかし、それに満足しているわけではない。そこで、さらに深い真実の認識のために冒険をしたいと思う。

日本では演劇を「しばる(芝居)」という。「しば」は芝生をさし、「ゐ」は場所を意味する。それゆえ、「しばる」は芝生の生えている場所のことをいう。日本において原初の演劇は神社に属する芝生の生えた場所において上演されたことが想像される。あるいは、そこは神々が出現する聖なる場所であったろう。芝居(演劇)そのものが宗教的な儀式だったのである(林屋辰三郎 179-201頁)。

「わざ」ということばがある。それは神の意志を意味する。古代の日本人は民衆の歌謡を「わざうた(童謡)」といった。人々は、神々はみずからの意志を時おり流行歌謡の形で示すものと考えたようである。かれらはまた、災害を「わざはひ(災)」と呼んだ。台風や、疫病や、洪水や、地震など、すべて神々の意志にほかならなかつた。かつて、俳優は「わざをぎ」と呼ばれた。「をぎ」は招くことを意味する。それゆえ、俳優のもっとも重要な仕事というのは神々の意志を示すことであつた。しかし、どうやってであつたらうか。おそらくは、神々に取り憑かれて、俳優自身が神々になってしまったのである。

今日でも劇場を意味する一種の補助名詞「座」ということばがある。たとえば、歌舞伎座、南座、オデオン座、スカラ座というふうにする。もともと「座」はすわる場所を意味した。では、いったい誰が「座」にすわるのか。それは神である。中世には、「座」は各種職業の組合を意味するようになる。その事実を、職人たちを結合させる原理として神が必要であつたということにわれわれに考えさせる。中世の組合にはその中心につねに神が存在したのである(林屋辰三郎 71-91頁, 202-204頁)。

日本の劇場には今日なお「さじき」と呼ばれる特別な場所がある。そこにすわるには特に高い料金をはらわなくてはならない。つまり一等席というわけである。この「さじき」とはいったいなんであろうか。このことばは実に古く、『古事記』の神話にすでに見いだすことができるのである。

スサノオノミコトが八頭の大蛇であるヤマタノオロチを退治しようとしたとき、彼は村人に八つの「さじき」を作らせ、そのそれぞれの上に酒樽を置かせ、またそのうちの一つに自分が生贄の乙女を装ってすわったというのである。

同じように、『日本書紀』によると、麿坂王と忍熊王が兎餓野において狩りをしたとき、「さじき」にすわって神々に祈り、占いを試みた。すると、大きな赤い猪がやって来て、「さじき」に駆け上がって、麿坂王を食べてしまったという。

他にも同じような例が『日本書紀』にある。池津姫は、雄略天皇の禁止にもかかわらず、石川の盾と戯れた。天皇は大いに怒って、ふたりの恋人を「さじき」に乗せて、火で焼いてしまった。

細かなことばの意味の歴史は省略しよう。「さじき」は最初は供え物や酒や女性やをのせる祭壇を意味していた。そうしてまた、死刑を行う場所をも意味していた。しかし、それはいずれにしろ、神々が人々によって供えられた供え物を受け取るために下りて来る場所でもあったのである（折口信夫 68—69頁）。そこで、神々は食べ、飲み、神聖な処女とともに寝たのである。「さじき」に用意される供え物のリストに子どもたちが入っていなかったとすれば、幸いである。

柳田はたぶん正しいであろう。古代日本の祭りの際に子どもの犠牲を要求する荘厳かつ恐るべき習慣があったのかもしれない。

しかし、われわれはまた幾分つましい結論も用意している。人形浄瑠璃の場合、舞台の上で殺されるのはあくまでも人形に過ぎない。人形浄瑠璃が

歌舞伎に優先する。「人形」というのは何者かの身代りを意味している。人形は古代の呪術において欠くことのできない道具である。わが身を清めるために、人はわが身の罪科を人形に移し、それを破壊したり、焼いたりしたのである。あるいはまた、現在でもなお、川にその人形を流す習慣が残っている。そのようにして後、人は一年の間、凶事から逃れることができるのである。その習慣こそ雛祭りの原初的な形態であった。『妹背山婦女庭訓』の中で、雛鳥はまさしく雛祭りの日に殺され、その首は川に流される。しかし、雛鳥はあくまでも罪科を背負って、破壊されたり、川に投げ込まれたりする運命の「雛」、人形に過ぎないのである。だが、いったい誰の罪科なのだろうか。観客の罪科である。劇場はつねにわれわれの魂を清める祝祭である。アリストテレスはその機能をカタルシスと呼んだのではなかったか。

（この研究ノートは、1998年1月29日にパリで行った《Les infanticides dans le théâtre d'Edo》という研究報告の草稿を日本語に翻訳したものである。不自由なフランス語をもとにしているために、日本語として未熟な表現がある。すべて書き改めることは、しかし、論文の骨格をも改めることでもあって、翻訳のまま発表させていただく。なお、論文の中に組み込み、触れることができなかったが、歌舞伎の中の子ども殺しについては、和辻哲郎の『日本精神史研究』とともに、片岡徳雄『四谷怪談の女たち——子殺しの系譜——』（小学館）に教示を受けたところが大きかった。）

〔テキスト〕

日本古典文学大系、東京、岩波書店

『近松浄瑠璃集』上・1958年、下・1959年

『浄瑠璃集』上・1960年、下・1959年

『歌舞伎脚本集』上・1960年、下・1961年

『文楽浄瑠璃集』1965年

名作歌舞伎全集、全25巻、東京、東京創元社、1968—1973年

有朋堂文庫、東京、有朋堂書店

『浄瑠璃名作集』上・1914年、中・1914年、下・1915年

〔参考文献〕

- Ariès, Philippe, 1973, « L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime » Paris Editions du Seuil
- 内海繁太郎, 1958年, 『人形浄瑠璃と文楽』東京, 白水社
- 折口信夫, 1930年, 『古代研究 民俗学篇』, ただし『折口信夫全集』第3巻(東京, 中央公論社, 1982年)による。
- 河竹繁敏, 1943年, 『歌舞伎史の研究』東京, 東京堂
- 児玉幸多, 1974年, 『日本の歴史16 元禄時代』東京, 中央公論社
- 奈良本辰也, 1974年, 『日本の歴史17 町人の実力』東京, 中央公論社
- 林屋辰三郎, 1947年, 『演劇の環境』, 『日本芸能史論1—「座」の環境』(京都, 淡交社, 1986年)による。
- 柳田国男, 1926年, 「松王健児の物語」, 『定本柳田国男集』第9巻(東京, 筑摩書房, 1969年)による。
- 和辻哲郎, 1926年, 『日本精神史研究』, ただし, 岩波文庫『日本精神史研究』(東京, 岩波書店, 1993年)による。