

# 『鬼一法眼三略卷』三段目攷

——二つの兵法習得譚を巡って——

伊藤りさ

はじめに

『鬼一法眼三略卷』（享保十六年〔一七三二〕九月十二日竹本座初演、作者文耕堂・長谷川千四）は、ごく簡単に言えば、牛若が兵法を習得し、股肱の臣を得るまでの物語である。四段目に母常盤と一条大藏卿の挿話が入るが、それ以外はほぼ『義経記』巻第二・第三に沿った展開になっていると言つてよい（ただし、これは『鬼一法眼三略卷』が『義経記』に拠つてゐることを必ずしも意味しない。第一節参照）。

『義経記』巻第二から第三の部分については、従来から構成上の重複が指摘されているが（後述）、『鬼一法眼三略卷』二・三段目ではその重複を巧みに利用して筋を展開している。本稿は、牛若の兵法・家来獲得を描く『鬼一法眼三略卷』のうち、兵法習得までの過程を取り上げる三段目を中心に、この作品がどのように義経伝説を受容しているかの検討をおこない、『鬼一法眼三略卷』の、義大夫節

人形浄瑠璃の戯曲としての性格の一端を明らかにすることを試みるものである。<sup>(1)</sup>

## 一、室町期における義経伝説

『鬼一法眼三略卷』は、義経伝説のうち、「鞍馬天狗譚」「鬼一法眼譚」（義経が鬼一法眼の所持する六韜三略の巻を盗み出して兵法を習得し、鬼一法眼館を立ち去るまでの一連の物語を、本稿ではこのように呼称する）および「弁慶ものがたり」（弁慶の出生から、牛若丸と出会つてその家来となるまでを本稿ではこう呼ぶこととするが、室町時代物語の「弁慶物語」と区別するため、「ものがたり」は平仮名で表記する）と牛若と伊勢三郎義盛との出会い、を主な素材としている。

これらの伝承を扱った文芸作品で筆頭に挙げられるべきは『義経記』であるが、この他に、室町時代物語「判官みやこはなし」「みなつる」「天狗の内裏」「弁慶物語」「橋弁慶」、謡曲「湛海」「鞍馬天

狗「橋弁慶」、舞曲「未來記」「鞍馬出」等に少しづつ形を変えた内容も見られ、室町時代から多様な伝承が並存していたことを示している。

こうした状況は、いままで拙稿でおこなってきた源平物に対する検討が、一応そのおおもとを平家物語に置き、必要に応じて能・舞曲・古浄瑠璃等の先行芸能・文芸作品を補助スケールとして採用する<sup>(3)</sup>、という態度をとることを基本的な前提として出発できるのとは異なり、義経物に対する検討においては、義経が実際に活躍していた時代から遠く隔たった室町時代に成立した『義経記』だけを、ア・プリオリに特別視することはできないことを意味する。本稿で取り上げる『鬼一法眼三略卷』を見ても、鞍馬天狗譚は明確な形では『義経記』には表れないし、鬼一法眼の住まいや娘の名、五条橋での千人切りの実行者など、むしろ『義経記』には直接扱るところが少ないのである。<sup>(4)</sup>しかしながら、伝承の細部にこだわらなければ、『鬼一法眼三略卷』が素材としている義経伝説は『義経記』の巻第二から三にほぼ集中しており、『義経記』の構成が作者の念頭にあったことは確かだと思われる。

一方で、『義経記』以外の文芸作品と『鬼一法眼三略卷』とを比較しても、どれか特定の一本にすべての直接的な典拠を求めることは難しい。作者は義経伝説を素材とした先行作品から、『義経記』に加えて、当時ポピュラーだった、あるいは作者にとってより魅力的だったものを利用したのであろう。ただ、話の展開や細かい点に異

同があるにせよ、本稿の問題意識に関する限りにおいて、諸伝承間に看過できないほどの違いはない。

こうしたことを踏まえ、本稿では『義経記』を室町期の伝承の代表として扱うことにする。『義経記』が室町期における義経伝承の一つの集大成と見なし得ること、先に触れたとおり『鬼一法眼三略卷』は『義経記』から構成面での着想を得ているのではないかと考えられること、『鬼一法眼三略卷』が利用している伝説が一通り『義経記』に見られること(鞍馬天狗譚を除く)、が理由である。ただ、先に触れたように『鬼一法眼三略卷』と『義経記』との間には細部において多少の距離があることも事実なので、他作品に関する言及も必要な範囲でその都度おこなうこととする。

## 二、二つの義経兵法習得伝説

『義経記』において、牛若の兵法習得と家来獲得までの構成がそれぞれ二通りに重複して語られていることは既に先学による指摘がある。<sup>(5)</sup>兵法習得については鞍馬山での兵法修行と鬼一法眼譚、家来獲得については伊勢三郎との邂逅と京五条橋での弁慶との出会いである。

こうした構成上の重複が『義経記』の中でどのような意味を持つかは本稿での考察の範囲を超える問題であるが、『鬼一法眼三略卷』では、構成上重複するこれらの伝承のいずれかを排除するのではな

く、いずれもを取り込んだ上で重複を排除するような趣向をこらしている。

まず、家来獲得の方を見ると、「伊勢国鈴鹿山にて山だちし、妻子をも育み、我が身も所従も過ぎける」(『平家物語』流布本卷第十一「嗣信最後」とされる伊勢三郎の姿を、『鬼一法眼三略卷』は吉岡鬼次郎に置き換えている。

源氏を再興するための手段として盗賊となり、諸国をさまよっている鬼次郎は、椰の前の乳母飛鳥の宅へ押し込み強盗に入った際に弟鬼三太・許婚椰の前(以下、お京)と出会い、改めて牛若との対面の希望を述べるとともに、源氏への奉公を鬼三太・お京と確認する。この作品では鬼一・鬼次郎・鬼三太が兄弟であり、かつ鬼次郎ら兄弟は飛鳥の父坂上文藤次の甥、鬼次郎の許婚お京は弁慶の姉、という複雑な血縁・主従関係が設定されている。鬼次郎・鬼三太という人物は文耕堂らの創作ではないこと、<sup>(6)</sup> 椰の前という弁慶の姉の存在や『鬼一法眼三略卷』における弁慶ものがたりは山本角太夫正本『弁慶誕生記』による部分が多いこと<sup>(7)</sup> などがすでに指摘されているが、彼らの関係を複雑に絡み合った血縁・主従関係と設定するのは『鬼一法眼三略卷』が最初である。彼らをこのような関係にしたことで、伊勢三郎に関する伝承が牛若・弁慶・鬼一ら兄弟を中心とした作品の展開にうまく取り込まれただけでなく、弁慶ものがたりと鬼一法眼譚とを無理なく接続する役割を果たしていると言える。次に兵法習得に関わる伝承については、平家に仕える身ながら源

氏に心を寄せる鬼一法眼が、何とか六韜三略の道に瑕をつけることなく牛若に兵法を伝授しようとした苦肉の策が、「娘にも宿願有と偽り。毎夜くくま山にわけいる。其頃君はまだ十さいにたるたらずの。いとけなき御目をくまますくま山の犬天狗。僧正坊となつて相手になり。兵術を授教し<sup>(8)</sup>」という手段だったと述べ、鞍馬天狗と鬼一法眼とを同一人物であるということにして、この二種類の伝承を合体させた。

鞍馬天狗と鬼一法眼とを同一人物とする設定は、構成上役割の重複する二つの伝承に対する合理的な説明ではあるが、<sup>(9)</sup> こうした解釈をした伝承は『鬼一法眼三略卷』以前にはないようである。ただし、鬼一法眼と鞍馬を結びつけた伝承はこの頃すでに存在したよう<sup>(10)</sup>で、例えば『本朝武芸小伝』(享保元年〔一七二六〕刊)は鬼一法眼・鞍馬・義経の關係に数箇所而言及している。「卷六 刀術」に見られる関連記事をいくつか挙げる。<sup>(11)</sup>

- ① 往昔平清盛公劍術を好て妙を得給ふ、鞍馬僧其技を習ふ、後判官義経鞍馬寺に在りける時、件の僧に従て其技術を學びて伝書を得給ふ、
- ② 愚曰、鞍馬僧堀川鬼一に従て刀術を學、後判官義経鞍馬寺に在りし時、其術を習ふと云事は古伝に見へたり、
- ③ 或曰、吉岡者鬼一法眼流而京八流之末也、京八流者鬼一門人鞍馬僧八人矣、謂之京八流也云々

④ 兵衛文稿曰、源義経住鞍馬寺之日、從鬼一之門人鞍馬寺僧、而習劍術於僧正谷、是所以欲深密而神之也、世人不知、而謂牛若君師天狗也

また、『山州名跡志』（正徳元年（一七二一）刊）には「○婦一法眼塚 在<sub>レ</sub>梶取ノ社<sub>ヲ</sub>為<sub>レ</sub>左<sub>ニ</sub>到<sub>レ</sub>北<sub>ニ</sub>半町東方<sub>ニ</sub> 是<sub>レ</sub>則<sub>レ</sub>判官義経若年ノ時。兵衛ノ師ナリト云フ。」<sup>(12)</sup>などがある。おそらく、作者はこうした伝承から鬼一法眼と鞍馬天狗とを同一人物にするという着想を得たものであろう。

このように、義経伝説を作品に取り込むにあたって、作者は「鬼一法眼三略巻」の構想に沿うように伝説に脚色を加えているわけだが、この脚色の様相に、義太夫節人形浄瑠璃の戯曲としての性格が読み取れるのではないかと考えられる。本稿では家来獲得譚と兵法習得譚の両方について論じる余裕はないため、次節以下では兵法習得譚に焦点を絞り、『鬼一法眼三略巻』三段目を中心に、この課題について検討をおこなう。

### 三、牛若の『虎之巻』獲得

『鬼一法眼三略巻』三段目は、口「清盛館」、切「菊畑」から「奥庭」という構成になっている。主要な登場人物は牛若丸と鬼三太、鬼一法眼、皆鶴姫である。この他に清盛・湛海が登場するが、湛海

はチャリ敵のような役回りで、三段目に描かれるドラマにはそれほど関与しない。清盛の「虎之巻を差し出すよう鬼一法眼に迫る」という行為は三段目において葛藤を表面化させる契機となっているが、劇的構造という観点からすれば、彼は「世になし源氏」と対照される「平家」を象徴する存在であり、清盛が個人として三段目で果たす役割というのはそれほど大きくないと言える。

三段目のドラマの背景となる人間関係は次のようなものである。牛若丸と鬼一法眼の弟鬼三太は、鬼一法眼の所持する兵法書虎之巻を手に入れるため、奴虎蔵と知恵内に姿を変え、鬼一法眼の屋敷に奉公している。鬼一法眼は「本はげんじふだいの侍」であったが、現在は平家に仕え、十年余り一門の兵法の師範を勤めてきた。住まいは「今出川」で、清盛からその所持する兵法書虎之巻を差し出すよう迫られているが、病中のため、本復次第古例の式法に則って献上すると言い逃れている。彼の娘皆鶴姫は奴虎蔵を慕っており、奥庭での知恵内・虎蔵の会話から、虎蔵が牛若であることを知る。

本節では、まず三段目のテーマの一つである牛若の虎之巻獲得について検討する。兵法習得は鬼一法眼譚の核となる部分であるが、『鬼一法眼三略巻』のその部分は、それまでの義経伝説とはかなり様相が異なるように見える。

それまでの伝説・文芸では、牛若は鬼一法眼に兵法書の披見を拒否されると彼の娘と情を通じ、娘に兵法書を盗み出させる、という展開を取る。この場合、物語の関心は、牛若がいかに六韜三略の巻

物を入手するか、にある。一旦鬼一法眼から兵法伝授を拒まれた牛若が六韜三略の巻物を掠取するために取った行動は、娘をたらしこんで巻物を盗んでこさせたことであり、その点で、鬼一法眼譚の中で娘の果たす役割は小さくない<sup>(13)</sup>。兵法獲得をめぐる夫を取るか親を取るかの葛藤に追い込まれるのは鬼一法眼の娘である。

一方、『鬼一法眼三略巻』ではどのような展開になっているか。まず、牛若が直接鬼一法眼に直面して虎之巻を手に入れようとするところは伝説に一致するが、仮に鬼一法眼がそれを拒否した場合でも、「我又くらま山の僧正坊にならひうけし。あふぎをつくさば手の下、に討ち取はあんの内。」つまり、頼んでも駄目ならそれまでに習い覚えた兵術を駆使して自力で奪い取るつもりであり、自分に心を寄せざる皆鶴姫を利用しようとは考えない。ただ、最終的には、現在平家に仕える身でありながら源氏に虎之巻を譲ることはできない、と義理を通す鬼一法眼が、方便として皆鶴姫経由で牛若に虎之巻を伝授するから、形式的には「鬼一法眼が兵法伝授を拒否し娘が巻物を手し牛若に渡す」という、伝説と同じルートで牛若の手に兵法書が渡ることになる。

また、皆鶴姫は牛若の虎之巻獲得にあたっては夫か親かの選択を迫られないとは言え、「しほく」とゆきては帰り帰ってもやるかたわかぬ足よは車」「跡を見すて、出給へば足もしどろに皆鶴姫。」と、段切で死にゆく父を残して牛若とともに立ち去ることを余儀なくされる。つまり、彼女も伝説とは形を変えてはいるものの夫と親との

間での葛藤に直面し、最終的には伝説と同じように巻物を持って夫牛若を選び取る。

これらのことや、三段目に描かれる鬼一法眼の人物像（後述）などを考えあわせると、作者は、伝説に見られる各要素を巧みに生かしつつ、伝説ではほとんど描かれることのなかった鬼一法眼と皆鶴姫との親子関係を重視することで、「親子間の情愛を重視し、そこに劇の中心部にある矛盾や難題を解決する力を見出す」という竹本座に伝統的なテーマを表現するにふさわしい形に加工して利用しているということができよう。

#### 四、鬼一法眼の人物像

続いて、三段目における鬼一法眼の性格について検討したい。文耕堂らが鬼一法眼を三段目のドラマの主役とするにあたってどのような人物像の変更をおこなったかについては、内山美樹子氏にすでに指摘がある<sup>(15)</sup>。少し長くなるが、引用する。

牛若が虎之巻を手に入れるために、鬼一法眼の娘と契る話は、『義経記』をはじめ（中略）、浄るりの『弁慶京土産』（近松作か）、『末広十二段』（紀海音作）、歌舞伎の『御曹司初寅詣』（近松作）等数多くの先行作に脚色されているが、その際に鬼一法眼の性格が、多少の例外はあるにしても、だいたい平家の聞こえを

憚って牛若を瀧海に殺させようとする敵役的人物に描かれてきたのに対し、この作では源氏の忠臣でありながら、一旦禄を受けた平家に対しても不義理をよしとせず、娘の恋にも理解を持ち、それらすべての矛盾を自分の命を捨てることによって解決しようとする、誠実で、情愛の深い人間に生まれ変わっている。

では、鬼一法眼をこうした人物と設定する際、作者はそれまでの伝説にどのような加工を施しているのだろうか。こうした観点から『鬼一法眼三略卷』三段目を読むとき、まず注目すべきは鬼一法眼の住まいである。

彼は「今出川に名にしおふ。吉岡鬼一法眼が一とかまへ。」と、今出川に居を構えていることになっているが、これはほとんどの鬼一法眼譚が彼の住まいを「一条堀川」とするのから見れば例外的な設定である。確かに、室町時代物語「判官みやこはなし」も鬼一法眼の宿所を「一でういまでがわ」とするし、『義経記』でも最初は「一條堀河に陰陽師法師に鬼一法眼とて」と書いてあるもの、その後(17)の牛若の名乗りでは鬼一法眼の住まいを「今出河の辺」と言わせているので、この辺りは厳密には区別されていなかったものかとも考えられる。また、『鬼一法眼三略卷』との関係が深い古浄瑠璃『弁慶京土産』でも「今出川にかくれなき鬼一法眼と申軍法しや」とされ(18)ているので、『鬼一法眼三略卷』が彼の住まいを今出川とすること自

体は目新しい趣向とは言えないが、このことが彼の性格に与える影響を考えてみよう。

一条堀川というのは、言うまでもなく一条戻橋の所在地である。ここは渡辺綱が鬼の腕を切り落としたことで知られるが、安倍晴明とのかかわりも深い場所だ。『源平盛衰記』巻第十「中宮御さんの事」には「一条もどり橋と云は。昔あべの晴明が。天文の溯源をきはめて。十二神将をつかひにけるが。其妻識神のかほに恐れければ。かの十二神を橋の下に呪しをきて。用事の時は召つかひけり。」と記されている。これとほぼ同内容の記事は『本朝神社考』『山州名跡志』等にも見られ、周知の説話だったことが知られる。

この橋の近くには晴明社があり、岡見正雄氏は「かかる場所、晴明屋敷と称するような所は、唱文師とか陰陽師とかの住み場所であった。(中略)晴明を祖と仰ぐような人々が、陰陽師が戻橋の近くに住み、橋の下の水神の威力の庇護、それを使いとして活躍したとしたら一条堀川の陰陽師鬼一法眼は単にでたらめの想像ではなく、何かモデルが存したといえよう」と指摘しておられるが、そうした伝承がこの地に連綿と伝えられていたとすれば、一条堀川という地名は陰陽師・陰陽道とのつながりを強く連想させるものであったと考えてよからう。『弁慶京土産』がなぜ鬼一法眼の住まいを「今出川」としたのは明らかではないが、彼を昔ながらの「陰陽師」ではなく「軍法者」としていることから見ると、あるいは一条堀川という地名に強く染み付いた陰陽師のイメージを避けたのかもしれない

い。

義太夫節人形浄瑠璃の『鬼一法眼三略巻』において、この点はより明確になる。『鬼一法眼三略巻』が鬼一法眼の住まいを今出川と設定するのは、先行作の設定を引き継いだからとか、素材とした文芸作品に今出川としているものがあるからといったような単純な理由ではなく、この設定にはもつと積極的な伝説への関与を見るべきである。これは、伝説から大きく乖離しない範囲で彼から陰陽師としてのイメージを払拭し、「本はげんじふだいの侍」だったということ（この性格が三段目の悲劇を規定する最大の要因であることは言うまでもない）を強く打ち出すための作者の配慮だったと考えられよう。

鬼一法眼の呪術者としてのイメージについては夙に沢野邦子氏が論じられているところであるが、三段目において鬼一法眼の呪術者のイメージが強調されるのは、彼が天狗の面を被つて現れ、鞍馬の大天狗僧正坊として牛若に兵法を伝授した過去を打ち明ける、現在「奥庭の段」として上演されている場面であつて、そうしたイメージがピークに達するのが、鬼一法眼が腹に突つ込んだ差添を引き回して「ハ、アかへすはく。木は木火は火水は水。たゞ今かへすだんまつま。」と述べる箇所である。これ以降鬼一法眼は「一たび天狗になつたる鬼一。魂はめいどにおもむく共。魄はまだうにわけ入つて。ふた、び誠の天狗と成。西海四海の合戦といふ共。かげみをはなれず。弓矢の力をそへ守るべし」と、能『鞍馬天狗』の詞章を用いつ

つ、天狗としての姿を前面に押し出していく。

時代浄瑠璃における「本説離れと本説回帰」の手法や、「伝説の合理化」という側面<sup>(22)</sup>についてはこれまでにも指摘されているところである。それまでの鬼一法眼の姿からすると多少唐突とも感じられるこの呪術的な文句は、三段目切において「げんじふだいの侍」として登場した鬼一法眼が、再び「陰陽師」のイメージを背負い、さらには鞍馬山の天狗としての過去をも体現して、室町時代から語り継がれてきた伝説と、近世広がりつつあつた巷説との間に回帰していくきっかけの呪文でもあると言えようか。

## 五、先行伝承と『鬼一法眼三略巻』

さて、伝説における鬼一法眼の性格については、島津久基氏が「唯陰陽師で、兵法の指南家であり、且平家を懼れ、寧ろ好意を有する外、源氏には無関係である。」<sup>(23)</sup>と述べておられる通り平家寄りに描かれているが、『義経記』にある「自然の事あらば、一方の大將にもなり給ふべき義経には中をたがひ奉りぬ」という一文が暗示しているように、基本的にはある一方の陣営に属するのではなく、状況に応じてうまく身を処していく人物であろうことが想像される。

こうした敵役的な人物像は『弁慶京土産』まで引き継がれているが、『鬼一法眼三略巻』では、鬼一法眼をそれまでとはむしろ逆の、源氏に心を寄せる人物として描いている。このような、牛若を陰な

がら援助する鬼一法眼像というのは、先に見たような、鬼一法眼を鞍馬僧に關連づけたり、牛若の兵術の師としたりする傳承から發想を得たと考えられる。<sup>(24)</sup> 鬼一法眼を鞍馬の天狗僧正坊と同一人物とするためにも、鬼一法眼が本心から源氏に敵対する人物であつては都合が悪い。しかし、だからと言つて彼を初めから源氏の味方ということにしてしまうと、本来の鬼一法眼譚との乖離が大きくなる。

「本説離れと本説回帰」という趣向を取るにしても、そもそもその出發点からして「本説」とかけ離れていては「回帰」の仕様もない。また、鬼一法眼が周知の人物像とあまりに異なる性格で登場して觀客に違和感を持たせることは、「歴史の裏面に隠された真実を語り明かす淨瑠璃<sup>(25)</sup>」の作劇意図が十分に伝わらない恐れがあり、望ましくないだろう。

要するに、ここでの問題は、『鬼一法眼三略卷』では鬼一法眼と鞍馬の僧正坊を同一人物としているが、本来この二者はまったく正反対の性格を持つことである。牛若の側から見れば、鞍馬天狗譚と鬼一法眼譚はいずれも兵法習得説話であつて義経伝説全体の中で果たす機能は重複するが、兵法の伝授者が一方は援助者、もう一方は敵対者であり、この二者を同一人物とすると矛盾が生じる。そうした矛盾を承知の上で二つの相反する人物像を鬼一法眼一人に担わせようとする以上、彼の性格は必然的に「内股膏藥」的な要素を内包せざるを得ない。

しかし、『鬼一法眼三略卷』は、鬼一法眼と鞍馬天狗を同一視しな

いまでも非常に近い關係におく傳承に拠りながら、そこに必然的に生ずる性格上の齟齬を逆手に取つて、悲劇の主人公たるにふさわしい新たな鬼一法眼像——兄弟は源平の間で引き裂かれ、彼自身は源氏に心を寄せていても現実には平家の禄を食んでいる身で、娘の恋をかなえてやりたいが立場上積極的に源氏と縁を結ぶことは難しく、その上、本心では牛若に兵法を伝授したいと考えているところへ平家からは兵法書を差し出すよう迫られる、というように、何重にも矛盾や葛藤を抱えた状況において、そうした二律背反を自らの命をもつて解消しようとする——を、造形している。

島津氏は「概して江戸時代の鬼一は、原伝説に於ける如き剛悪人でなくなつて居り、表面は平家に従つて、裏面では源氏の忠臣であり、(中略)この鬼一が表裏二面を有する矛盾は、如何にも弁護にくい所で、構想の複雑味は添へる代りに、作者は皆この点の取扱に困しんでゐるのを觀るのである。」<sup>(26)</sup>と述べておられる。しかし、少なくとも『鬼一法眼三略卷』に關しては、「表裏二面を有する矛盾」を十分に認識した上で、それを弁護・糊塗する方向に筆を費やすのではなく、むしろ矛盾を矛盾として積極的に前面に押し出し、それまでにあつた鬼一法眼を兵法家と結びつける動きや、鬼次郎・鬼三太に關する言説なども付加していくことで、その矛盾を止揚して戯曲の主人公にふさわしい人物像を描き出したという点は評価してよいであらう。

しかし、その一方で、「奥庭の段」の鬼一法眼が「くらまの僧正坊

飛行のつばさ天狗の像」で現れて本心を明かすという趣向に象徴されるように、鬼一法眼の抱える葛藤と相克とを一人の人物の中で処理しきれず、鬼一法眼と鞍馬の天狗とに分裂させることで片をつけた観があることも否定できない。我々がこの作品から「劇」的というより「物語」的要素を強く感じるのは、素材の扱い方もさることながら、劇的行為の中心に立つ人物の葛藤を極限まで突き詰めることのできなかつた甘さが、そうした印象をより強めているのではなからうか。

なお、現在「奥庭の段」として上演されている場面の現行上演台本には数箇所大きなカットがあるが、その多くは、鬼一法眼が、心ならずも平家に仕えているため表立って源氏に力添えすることができない葛藤と煩悶とを吐露する箇所と、鬼一法眼と皆鶴姫との親子の情愛を切々と述べる箇所である。<sup>(27)</sup>八世竹本綱大夫は「奥庭の段」について、「友次郎師匠はまずこの浄りの背景となつてゐるものが、菊畑であることを忘れてはならないといわれました。(中略)そこ(現行「奥庭の段」引用者注)まで聞いて頂かないと「菊畑」の値打がありません」と述べているが、<sup>(28)</sup>現行上演台本のカットも、劇行為の主体としての鬼一法眼が置かれた二律背反の状況を曖昧なものとし、結果として『鬼一法眼三略巻』という戯曲の主題を見えにくくする恐れがある。現在、歌舞伎で「奥庭の段」にあたる部分が演じられることはまずない。<sup>(29)</sup>「浄りの背景」となるべきものを今日にまで伝えてきた文楽が、その場面の形だけを伝えて「菊畑」の

値打」を置き去りにしてしまうことのないよう、より適切な上演台本での伝承が望まれる。

### おわりに

以上、本稿では『鬼一法眼三略巻』三段目に描かれる鬼一法眼の人物像を中心に、この作品に見られる義太夫節人形浄瑠璃の戯曲としての性格を考察してきた。如上の考察の結果、この作品はそれまでに流布していた義経伝説や先行文芸に比較的忠実に拠りながらも、一段の中心となる鬼一法眼を悲劇の主人公にふさわしい人物として造形しているということが確認できたと考ええる。

文耕堂の作風については、「全般が物語的に平板に流れ易い」<sup>(30)</sup>「殊に時代物に於いて題材をなす史実や伝説に即する事が強くて、奇抜に、或は荒唐無稽に之を脚色することが尠かつた」<sup>(31)</sup>等の指摘が多くなされている。『鬼一法眼三略巻』三段目はその傾向が特に顕著であり、中心となる「鬼一法眼・鞍馬僧上坊同一人物」説をはじめ、先行する諸伝説に拠る部分が非常に多く、この作品における新たな創造やふくらみといったものがあまり見られないといった点に、そうした作風がよく表れていると思われる。沢野邦子氏は人形浄瑠璃の創作上の原理の一つとして「新たな伝説の大きがかりな再生産」<sup>(32)</sup>ということを言われたが、『鬼一法眼三略巻』三段目では、再生産らしい再生産はほとんどおこなわれていないと言つてよい。

しかし、近代に入って一旦は上演の途絶えたこの作品が、それにもかかわらず確かな伝承を保ち続け、今日まで人形浄瑠璃文楽の舞台で、作者が無条件に信じて止まなかった親子・親族間の情愛の美しさや力強さ、確かさを、時代を超えて観客に訴えかけてくるのは、この作品が単に「義経伝説の舞台上での再現」というに留まらず、「義太夫節人形浄瑠璃の戯曲」として成立していることを示すものだろう。このことはまた、義太夫節人形浄瑠璃の戯曲がどのような本質を持っているのかという課題を考える上での示唆を含んでいられると思われ。

本稿でおこなった考察は『鬼一法眼三略巻』三段目のみを中心とする狭い範囲を扱ったものであり、また、先行作品との関係も十分に詰めきることができなかった部分もあるが、義太夫節人形浄瑠璃の戯曲としての『鬼一法眼三略巻』の性格の一端は明らかにできなかったのではないかと思う。近世における義経伝説の受容を考察するにあたっては、第一節に述べたような状況もあり、本稿でもその点を十分にクリアにすることはできなかったが、今後さらに検討を積み重ねていくことで、義太夫節人形浄瑠璃における義経伝説受容の様相について考察を進めたい。

※本稿は、二十一世紀COEプログラム「演劇の総合的研究と演劇学の確立」の研究成果の一部である。

## 注

- (1) こうした方法論に基づく研究として、すでに、源平物と平家物語を考察の対象とした以下の拙稿を発表している。  
伊藤「人形浄瑠璃における平家物語受容のあり方を巡って 付『仏御前扇軍』論」『演劇研究センター紀要 V』(平成十七年一月)一九―三七頁  
同「蒲冠者藤戸合戦」『演劇映像』四十六(平成十七年三月)一一―〇頁  
本稿は、こうした分析手法が義経伝説にも応用できるかどうかの試みでもある。
- (2) 検討の具体的な様相については、注(1)に挙げた拙稿を参照されたい。
- (3) 義太夫節人形浄瑠璃・歌舞伎の先行作品の扱いは、これら他文芸・芸能作品とは別に考える必要があると思われる。
- (4) 鬼一法眼譚の伝承間の異同については、野中直恵氏の以下の諸論考を参考にさせていただいた。  
野中直恵「義経湛海戦譚の二層性―『義経記』の構造と方法をめぐって―」『古典遺産』四十四号(平成六年三月)一一―三〇頁  
同「『義経記』の文芸世界―構想と構造との相関から―」梶原正昭編『軍記文学研究叢書11 曾我・義経記の世界』(汲古書院、平成九年)二二―三三頁  
同「義経伝承の系譜と展開―鬼一法眼伝承をめぐって―」梶原正昭ほか編『軍記文学の系譜と展開』(汲古書院、平成十年)四九―一五〇八頁  
(5) 梶原正昭「『義経記』における伝承基盤―山科・宇陀を例として―」梶原編『軍記文学研究叢書11 曾我・義経記の世界』(注三、前掲書)二七八頁以下。
- (6) 島津久基「義経伝説と文学」(明治書院、昭和十年)二二四―二二六頁
- (7) 沢野邦子「鬼一法眼三略巻」『近代演劇の思想と伝承―時代浄瑠璃の研究―』(東京都立大学伝統文化の会、昭和四十一年)二七頁。  
なお、鬼次郎が飛鳥の家に強盗に入るのは、『弁慶誕生記』二段目で、弁慶

が太刀刀の作料を払うために田辺玄蕃丞のところに強盗に入り、その後、今度は逆に玄蕃丞のところに押し入ろうとした強盗を討ち取って玄蕃丞に恩を返すという筋を受けている可能性もある。一方で、『弁慶誕生記』のこの部分は伊勢三郎の伝説を弁慶に移したのもと考えられ、そうだとすると、この部分は『弁慶誕生記』における弁慶ものがたりと伊勢三郎伝説を一体化させる試みだったと見ることが出来る。

(8) 『鬼一法眼三略巻』の引用は早稲田大学演劇博物館所蔵の七行本に拠るが、文字譜・振り仮名は省いた。以下、浄瑠璃本文の引用にあたってはすべて同方針でおこなう。

(9) 鳥津、注(6) 前掲書、二二一頁。沢野、注(7) 前掲論文、三六、二二七—三〇頁。

(10) 鳥津、注(6) 前掲書、二二九—三三二頁。また、鬼一法眼伝説の伝承に鞍馬僧の関与を指摘するものに徳田和夫「義経鞍馬山中修行伝説と判官物」『皆鶴』「判官都はなし(鬼一法眼)」「御曹子鳥渡」——『お伽草子研究』三弥井書店、昭和六十三年、二三六—二五四頁)がある。

(11) 引用は『武術叢書』(国書刊行会、大正四年)に拠ったが、旧字体は新字体に改めた。なお、このうちのいくつかの記事についてはすでに鳥津、注(6) 前掲書、二二三—二九頁に指摘がある。

(12) 引用は『新修京都叢書 第十五巻』(臨川書店、昭和四十四年)に拠るが、振り仮名は省いた。

(13) 『天狗の内裏』(万治二年版本)では、牛若が巻物を入手する経緯について「ほうげんがひとりびめ、みなづるおんなにちぎりをこめ、かのまきものをぬすみとり」とのみ記す。こうした点からも、鬼一法眼の娘に巻物を盗み取らせる、というのが眼目だったことが知られる。

(14) 内山美樹子「菅原伝授手習鑑」などの「合作者問題」『浄瑠璃史の十八世紀』(勉誠出版、平成十一年)二七七頁

(15) 内山美樹子「鬼一法眼」鑑賞と戯曲研究『演劇界』二十四(一)(昭和四十一年五月) ↓『国立劇場上演資料集』363(日本芸術文化振興会、平

成七年)二二—二八頁に再録。引用は『国立劇場上演資料集』363(二七七頁)に拠った。

(16) 引用は『室町時代物語大成 第十二(角川書店、昭和五十九年)』に拠った。一条通と今出川通は並行して走っているため、ここは一条通と今出川通の間ということの意味するか。

(17) 以下、『義経記』の引用は岡見正雄校注『日本古典文学大系37 義経記』(岩波書店、昭和三十四年)に拠る。

(18) 引用は『近松全集 第三巻』(朝日新聞社、大正十四年)に拠った。

(19) 岡見、注(17) 前掲書、四一〇頁(補注(巻二) 27)

(20) 沢野、注(7) 前掲論文、三四—三五頁

(21) 松崎仁「熊谷陣屋」の作劇法『歌舞伎・浄瑠璃・ことば』(八木書店、平成六年)二八一—三〇三頁。同「ひらかな盛衰記」管見—三段目に関する二、三の問題—『日本文学研究(梅光女学院大学)』三十(平成七年一月)一一三—一二二頁

(22) 注(9) 参照。

(23) 鳥津、注(6) 前掲書、二三〇頁

(24) 『義経記』では、何の教えも受けていないのみならず兵法書の披見を拒絶された時点であっても、牛若は「一字をも読まず共、法眼は師なり、義経は弟子なり」と言っているから、この場合の「師弟」というのがどの程度の関係を示すものかはつきりしない。ただ、二人を師弟関係とした場合、人形浄瑠璃に描かれるような師弟像を考えると、「鬼一法眼三略巻」の鬼一法眼が一般的義経伝説に見られるような人物ではどうも収まりが悪いことも事実である。鞍馬山と鬼一法眼とを関連付ける伝説が発生した時点で、鬼一法眼の人物像には何らかの変容が生じつつあったのではないかと想像されるが、この点については本稿の及ぶところではない。

(25) 『国立劇場 第四百二十三回文楽公演』(平成十五年五月)「絵本太功記」解説(執筆は川口節子氏)

(26) 鳥津、注(6) 前掲書、二三二頁

(27) 平成十七年九月時点での直近の上演である平成十四年十一月公演(国立文楽劇場)の際の筋書に添付されている「床本集」でカットされている詞章の一例を挙げる。

・最前鬼三太には物がたりし。父がゆいごんあたかも符契を合せたることし。それに引かえ平家は日本半国を領じ。高位高官におしなり勅命とがうし。一門兵法の師範たるべしと我を招く。多病なり参るまじと申切て候へ共。違勅のとがを蒙るせんかたなさ。従ふとなく平家に身をよせし。十年余りの年月。虎の巻をつたへよと。けんゐを以ははたれ共とかくすりぬけ。

・ひそかに人相をうかへば天性大將軍の相まします。嬉しやひみつを残さずつたへ。めいどの父がこんはくを悦ばせ。我本意を達せんと思へば。既に一門の師匠とあをがれ。平家の恩を蒙る身となる恥かしや。平家の祿をはむ鬼一が。源氏に大事をつたへんは俗にいふ内またがうやく。あちらへもつき。こちらへもつく。心と笑はれんか。よし身のそしりはいとはね共勿体なや。六韜三略の此道迄きづを付ん悲しき。八万四千の軍神天地の照覧も恐ろしく。

・検使をこひうけ。湛海をきつたるは鬼一なり。切腹いたせしとあざむき。心やすくかたぐを落さん為のせつふく。はやく落てたべ。おちぬうちは。なんぼうでも息ひきとらぬ。くつうさするがおもしろいか。一足もはやく。かけを。かくしておくりやるが。親兄師匠への孝行ぞや。情しらずはやおちぬかと。いふ声ふるひむせかへれば。娘は正体なげきふし若君も鬼三太も。親にはなれしは当歳三さいかなしみは覚ね共。おんもじひもかなしさも。此上のあるべきかと。天にもだへ地にあこがれ。たけきこ、ろもかきくれてなげき。しづませ給ひける。おそなはるが恩しらず。思ひ思ふて切つたる腹をむだ腹にするか。大死さするかとしかれて。いふべき詞もなみだながら三人うちつれしほくと。ゆきては帰り帰りてもやるかたわかぬ足よは車めぐり。あふべき時節もないてみ見てはなき。一所にた、ずめば心は鬼と

おさめども。さすが親子の此世のかぎり。なふいひ残せしことのある。 (28) 昭和四十一年九月初日座、文楽協会大阪九月公演プログラム「鬼一法眼三略巻」について

(29) 本稿脱稿後、河竹登志夫氏が「演劇学論集 日本演劇学会紀要」四十三号で紹介された河竹繁俊氏のGHQとの交渉手記中に「○「鬼一法眼三略巻」不可、鬼一が腹を切ることに、見物人が感心するとあつてはいけな、い」という記事(昭和二十年十二月四日付)があることを内山美樹子氏からご教示いただいた(河竹登志夫「占領下の歌舞伎弾圧と解除の経緯」父繁俊のGHQとの交渉手記―「演劇学論集 日本演劇学会紀要」四十三号〔平成十七年〕二四六頁)。この記事から推測するに、少なくともこの頃までは、歌舞伎でも「奥庭の段」にあたる場面上演していたものかと思われるが、現時点では調査が及ばなかった。

(30) 近石泰秋「文耕堂について」「操浄瑠璃の研究」(風間書房、昭和三十六年)四八二頁

(31) 増田七郎「文耕堂の浄瑠璃」『国語と国文学』昭和十六年十二月↓『国立文楽劇場上演資料集 20』(昭和六十三年十一月)六九―八六頁に再録。引用は『国立文楽劇場上演資料集』八五頁に拠った。

(32) 沢野、注(7)前掲論文、三七頁

(33) 「鬼一法眼三略巻」三段目は明治三十七年十一月御霊文楽座で上演されて以来、昭和四十一年九月初日座で六十二年ぶりに復活されるまで上演が途絶えている(ただし、昭和十七年十月、第四回技芸奨励会で竹本織太夫(八世綱大夫)・竹澤団六(十世弥七)による素浄瑠璃の演奏がなされている。一日のみ)。復活後は昭和四十一年十一月東京国立劇場での上演以降、七回上演されている。

(34) 「鬼一法眼三略巻」について(注(28)前掲)で、八世竹本綱大夫は、明治三十七年の舞台を勤めた六世鶴澤友次郎から「菊畑の段」の稽古を受けた旨を述べており、舞台の経歴を踏まえた伝承は途絶えていない。