

Title	歌舞伎のなかの王権表象
Sub Title	Imageries of emperorship in kabuki
Author	神山, 彰(Kamiyama, Akira)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2020
Jtitle	Booklet Vol.28, (2020.) ,p.42- 60
JaLC DOI	
Abstract	<p>Many emperors and princes appear in the traditional Japanese stage arts of Kabuki and Joruri in the Edo period. These incarnations generally take the form of an exiled traitor, vagrant, vagabond, pauper, or prisoner. These emperors are simultaneously powerless and absurd figures. There is no such thing as a "happy emperor."</p> <p>Depicting an emperor as a disparate and degraded character on stage allows the townspeople to better identify with him as "one who has fallen from grace," while maintaining his unique character. This duality allows for a pouring forth of profane language, dialogue, and turns of speech on the emperor portrayed on stage. Indeed, this is the very thing which brings the portraiture to life. Meanwhile, emperors cease to appear in Kabuki from the Meiji period to the pre-war Showa period, but reappear during the post-war occupation in new Kabuki productions. In these incarnations, with the advent of "free expression," emperors have come to be depicted as "human beings" in contrast to any portraits previously seen. However, the charms of the emperor's mentality are lost, colored as his countenance is by a dark, profound gloom following his divorce from his otherworldly qualities transcending human bonds or ethics. I wish to touch upon one aspect of this transition.</p>
Notes	Royal bodies 3 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000028-0042

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

歌舞伎のなかの王権表象

神山 彰

1 王代物と御位争い

歌舞伎には、「王代物」と呼ばれるジャンルがある。高位の世界を背景に展開するそれらの演目の多くは、「皇位継承」「王権」を巡る「御位争い」を題材に扱う。

「王権」というと、私の世代では、1970年代のミハイル・バフチンや山口昌男の本で流行した記憶が甦る。また、歌舞伎についていえば、郡司正勝や渡辺保が、以前から様々な視点で論じている。森山重雄や内山美樹子の諸論も印象的だった。更に遡れば、折口信夫の諸論も独自の語彙で忘れ難い。近年は徳川期の再評価に関連して、「江戸時代の天皇」についての研究も以前と違う様相を呈している。

今更、私が、耳学問の身に沿わぬ用語で、文化人類学や民俗学、歴史学の声色を遣ってみても仕方がない。ここでは、私なりに、子供の頃から見、また芝居の制作で携わった演目の記憶を手掛かりに、それらの書物を参考にしつつ論じてみたい。

私が舞台上で初めて王代物や御位争いの芝居を見たのは、13歳になるやならず、ただでさえ複雑怪奇な義太夫狂言の設定や背景も、人物関係も皆目わからないというのが正直なところだった。そこには王代物に限らず、新作歌舞伎も含め「御位争い」に絡むものは多かった。そこから感じたのは、美しい舞台の間に漂う、何やら、深い愁嘆と暗い心性だった。

それらの演目を思い出しつつ、知らない作品は解説を読んで、書き留めると、多くの御位争いの世界の作品に登場する天皇に絡んで解説される語彙は以下のようなものである。反逆、復讐、邪恋、女犯、神託、篡奪、怨霊、呪詛、祈祷、招魂、鎮魂、嫉妬——これらは、超越的というより、この世のものでなく、現世の規範や倫理を超えた異界的存在の持つ、暗い情念と怨念の世界である。或いは、仇敵や追手におわれ、ひたすら、ただ逃げていく存在、逆賊として追放され幽閉される存在である。

歌舞伎のなかの天皇は、こんなに暗い存在なのか。一方では、私の記憶のなかの舞台上に登場する天皇はそれだけのイメージではない。暗い情念や凄まじい

執念も、陰惨な怨念も、美しい虚構にして、観客に快樂を感じさせるのが、歌舞伎の、或いは演劇の役割である。わけても、江戸から明治期までの歌舞伎の観客は、芝居茶屋を通して、飲食しつつ楽しむ「見物」で、固定された椅子席で舞台上に視線を常に集中している「観客」ではないから、書齋でその世界を考えるのと違い、ずっと享樂的に受容していた。

郡司正勝が早くから指摘したように、「江戸時代のかぶきの世界では、天皇は、しばしば、道化方によって演ぜられていて、民衆の笑いの対象」であり「『位だおれ』のおかしさの対象」だったと具体例を挙げている。「高雅なもの、尊厳なものを、地に引きおろして下世話にこれをみたおかしみを狙うのが、江戸の文芸思潮」で、「江戸庶民の考えた天皇は、古風な、多少ユーモラスな存在」である*¹。

だが、それにしても、王代物もかなりの数があり、「近松の天皇劇」も上演は稀だが、少なくない。天皇や皇子（王子）が登場する浄瑠璃・歌舞伎は、王代物以外にも意外なほど多い。それは何故なのだろうか。

その理由に答えることは難しい。ただ、天皇も皇子・皇女も、郡司正勝の論考を踏まえた上でも、先ほど触れた語彙の用いられる文脈で登場するのは興味深い。「幸福な天皇」は存在しないのだ。「近松の天皇劇の特色をあげれば、それは天皇の流離潜幸である*²」。また、流離して、落魄した姿を見せることで、「観客の側から言えば、舞台上の天皇は、天皇霊を背負った特別の人格であるとともに、その「やつし」姿によって町人とは近似的な手の届く存在となる。こうした二重性によって、観客は舞台上に生きた生命を通わすことができる*³」とも、考えられるだろう。江戸の天皇劇には、不敬の修辞、台詞、言辞は多い。それあるからこそ、その人物像は生動感を与えられるのだ。

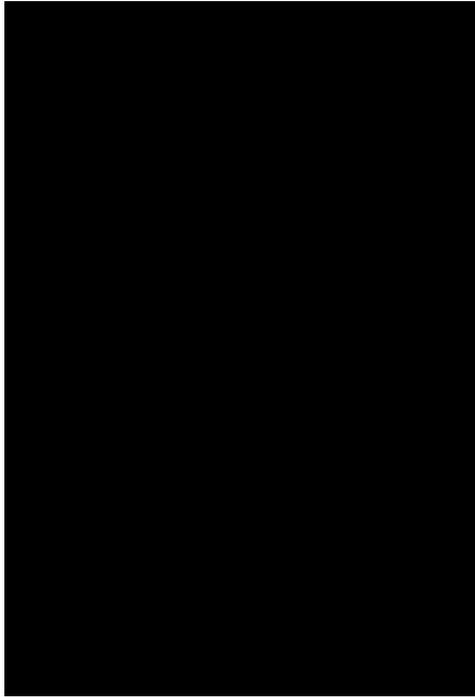
実際の江戸時代の天皇のイメージについての以前との変貌は、藤田寛『江戸時代の天皇』、渡部泰明・阿部泰郎・鈴木健一・松澤克行『天皇と芸能』（講談社学術文庫）で知ることが出来る。

しかし、私にとって興味深いのは、「幕府の権力をもってしても無化できなかった天皇霊*⁴」や「代々の天皇は廃太子の霊に悩まされる*⁵」という暗く深い陰翳に彩られた心性とその表現なのである。

2 『日高川』の桜木親王（安珍）一色好みと流離

最初に取り上げるのが、『日高川入相花王』である。紀州道成寺の伝説を中心の趣向にして、朱雀帝すざくの弟である桜木親王と藤原忠文の皇位継承争いに藤原純友すみともの反逆を絡ませた筋立てで、忠文・純文に放逐された親王は安珍と名を変え山伏に身をやつし、放浪する。安珍は立ち寄った真那古庄まなこのしょうじ司館で、庄司の娘清姫に恋慕される。泊り合せていた恋仲のおだまき姫と道成寺に逃げる安珍を、清姫は追う。安珍に金を貰った日高川の渡守に出船を拒否され、嫉妬に狂う清姫は安珍を怨み、妄執の果て蛇体となって川を渡る。

私が、この芝居の背景を詳しく知ったのは、1988年10月、国立劇場での上演の制作を担当した時である。それ迄、歌舞伎では「日高川」の人形ぶりの一段しか知らず、文楽で庄司館も見ていたが、私の性分でおよそ深く考えなかつ



「日高川」の桜木親王（一養亭芳瀧「日高川恋の蛇籠」）

た。

私がこの設定に興味を持ったのは、上演の脚本・演出を担当した戸部銀作と雑談していた際である。戸部はその時話したことを、公演プログラム掲載の「脚本ができるまで」で簡潔にこう書いている。

「原作に書かれた桜木親王（安珍—引用者）はただ、無性格に逃げまわっているにすぎない。そこで私は色ごのみの、行きあたりばったりな行動をする和事の役に徹底させた*⁶。」

この考えは、歌舞伎の王権を付与された役の二つの行動パターンの特徴を言い当てている。「逃げまわっているにすぎない」という決断力のなさは、「メロドラマ」の主演の条件であり、逃げ回らず決断すれば、芝居はそこで終わってしまう。上演時、制作担当だった私は、こういう受け身で何もできない二枚目役の苦手な菊五郎が、稽古の途中から、この役を厭がっていたことを思い出す。

とにかく、この芝居の親王はひたすら清姫から逃げる。恋仲のおだまき姫がいるからというより、清姫に追われ、逃げること自体が目的であり、陶醉を感じているような「主体性」のなさが大きな魅力なのは、メロドラマの二枚目の特質である。

「逃げまわっているに過ぎない」のは、貴種の条件でもあるかもしれない。

折口信夫は、「貴種流離譚における貴人の無力な事は、驚くばかりである*⁷」と言うが、流離する貴種が行動力あっては、辻褃合わないとも言えよう。「流

離することは、同時に「さすらふ」ことによって罪を祓い、解消して行く行為^{★8}でもあるなら、「流離」だけで有効なのだ。してみると、天皇の地方「巡行」もその記憶の伝承かもしれない。

しかし、同時に、王や皇子のもう一つの属性が「色ごのみ」である。劇作上も、流離の情念や怨念の暗さをやわらげ、見物に快樂を与える、時に流浪の正統性を与えるのが「色恋」である。

郡司正勝は、「近松の劇中の天皇は『借錢もすれば愛欲もある』『多情多恨』『好色』で、『濡れ場の主役』ですらあり、時には『若衆方』が天皇に扮した」と指摘している^{★9}。「恋争いが天皇劇の不可欠の要素^{★10}」なのだ。

広くみれば「古代以降、色好みは豊饒と多産の宇宙のエネルギーの表現形態として、王者の不可欠の資格の一部」で、「皇子に現れると、直に無方向のエネルギーとして混沌の様相を帯びる^{★11}」。

「皇子に現れると、直に無方向のエネルギーとして混沌の様相を帯びる」というのは、王代物ではないが、『雷神不動北山桜』の早雲王子を連想させる。それ以上に、想起すべきは『菅原伝授手習鑑』での延喜帝の弟君・齋世親王^{とよきよ}だろう。親王が、菅丞相の娘菟屋姫と通じたことが、あの怨念と靈魂の渦巻く長編の端緒であるのだから。「菅原」については、後に触れる。

3 『千本桜』の安徳天皇—小さ神の声

能では天皇は子方として登場するのは、邪気のない童子に神霊が依り憑くという信仰の反映という見方もある。

歌舞伎では、『義経千本桜』の安徳帝の印象が、ことさらに哀切に思えるのは、3歳で即位した幼帝という設定上、子役が演じるからである。

幼くして即位した王や天皇は、少なくない。「中世の天皇の半数は幼帝である^{★12}」。我々には、ベルナルド・ベルトリッチ監督の映画『ラストエンペラー』の印象が強烈な愛新覚羅溥儀が2歳で即位したのは、20世紀初頭である。溥儀は正に波瀾万丈の生涯を送り、61歳まで生きたが、安徳帝は満6歳で生涯を閉じる。

安徳帝には、正統性を疑わせる風説、浮説、暗い秘密が多いそうである。だが、その事が逆にこの幼帝の超越性を支える大きな魅力である。誰でも「出生の秘密」というネタに心奪われるものだ。

しかし、初めて歌舞伎座で『千本桜』で安徳帝を見た13歳の私は、何も知らなかった。この芝居の二段目「渡海屋・大物浦」は子供が見て面白い幕とは言えない。それでも雑誌『演劇界』で見どころを予習していったのだが、案に相違して、最も印象に残ったのは五世高砂屋福助の弁慶と、それ以上に安徳帝を演じた無名の子役だった。

記憶にある一つは、渡海屋で渡海屋銀平（実は平知盛）宅に匿われている娘お安（安徳帝）が寝ているところに弁慶が暖簾口から現れ、何かを取りに行くためお安を跨ごうとすると、下座で靈性を現わすドロドロの太鼓の擬音が入り、弁慶の脚が痺れてしまうという歌舞伎の入れ事である。

この入れ事がいつからあるか知らない。以来、56年の観劇と制作とでこの



『千本桜』の安徳天皇（歌川国輝「義経千本桜二段目ノ切大物ノ浦」）

場に20回以上立ち会っているが、この入れ事は一度しか見た記憶がない。長丁場での時間節約、余計な入れ事である、弁慶が渡海屋にも出ねばならず役が悪くなる等の理由からだろうが、大きいのは、現代人の役者にとって、この挿話がバカバカしいという事だろう。しかし、当時の無知な少年には、この民間伝承的シーンは実に印象深かった。

数年後、私は三島由紀夫がこの際の上演に触れているのを読んだ。三島はこの件には触れず、「知死期の知盛の六道の件りの長々しさにしびれを切らした（略）すべての事件がをはり、すべての決着がついたあとの^{*13}」長々しさを難じているのに共感した。「歌舞伎のかういふ部分で、陰惨な陶酔を與へる」俳優はいなくなった、それは「現代の俳優がそれを「人間的」に演じようとするからである」と結んでいるのが興味深い。

立場は全く異なるが、内山美樹子がこの場の「舞台的表現も（略）個性的な顔を持つ俳優ではなく、類型的な人形を素材」が相応しいとし、「人間の俳優によって個性的な知盛が造形される」と「名状し難い感銘を」伝えられないという^{*14}。流石に13歳の私がそこ迄洞察していた筈はない。ただ、後年、何故、あの子役の安徳帝に気を魅かれたのかを考えた際、この文章を想起したのである。つまり、逆にいえば、子役は「人間的」に演じられない。あの子役は「人間」ではなかった。更にいえば、その子役は少女だった。子役は少女が演じるのは、ままたることである。ただ、この場での安徳帝は、「姫宮を男宮と偽り」と知盛の台詞（昨今は言わぬことも多い）にあるように、実は姫宮なのを男と偽り、

渡海屋で匿うに際してまた娘に姿を替えたという、二重の異性装という設定になっている。そして、この場の安徳帝は女兒が扮することが多い。安徳帝は義経や家臣に抱かれる時間が長いこともあり、私はこの芝居の制作担当時は二度とも、子役指導のスタッフと共に、義経役の役者の楽屋に行って、その背丈や重さを了解して貰いにいったものだ。女兒の方が年少でも台詞も憶え早く、忍耐強い（何分、子役はじっと黙って同じ姿勢保つ必要があるので）ということから、女兒になることが多かった。

ともかく重要と思えるのは、子役の安徳帝の「人間的」でない無表情と抑揚のない台詞の調子である。今でも、子役のいつものながらの「仇に思うな、のう知盛」「知盛さらば」という調子に不思議な感銘に囚われる。理不尽な展開を、意志を超えた力によって、却って超越的な存在として納得させてしまう強烈な効果がそこにはある。

安徳帝のもう一つの幼帝である要素は、当然ながら、幼な神、小さ神のイメージに繋がる。折口信夫は、日本の物語文学の原型として「貴種流離譚」を採り上げるが、そこで魅惑的なのが「幼神の流浪」のイメージである。常世国より去来する小さ子神である「少名彦名命」について、折口は「小説戯曲文学における物語要素」として、こう書いている。

「常世の国へ渡つたとある。尊い神であつて、又幼神としての特徴を具へ給ふ神であつた。其に、渡られた常世の国は、海の彼方の神の国土であつて、即、少名彦名の、元の国土でもあつた訣である。常世国から、此国土への旅を、小さな神であつた信仰と結びつけると、天から人間へ流離し給ふ幼神と、言ふことにもなる★¹⁵」。

詳しい筋立て、設定は書かないが、これは、正に大物浦の安徳帝の姿や設定を想起させてあまりある。典侍の局に供奉されて、「いづれへ連れて行くのじゃ」と問う帝に「この波の下こそ極楽浄土と言う結構な都が」ある、平家の一門、知盛もいる、そこへ自分も行くと典侍が応える。帝は御製を詠み、典侍は幼帝を抱き「八大龍王、恒河の鱗、安徳帝の御幸なるぞ、守護し給え」と飛び込まんとするところを義経（舞台では家臣）に救われる。

「天皇はいずくにおわします」と登場する瀕死の知盛の前に、義経の家臣に抱かれた幼帝と典侍が現れる。典侍は、帝を救った義経に感謝し結果として知盛を裏切る。それどころか、安徳帝自身が、「朕を供奉し、永々の介抱はそちが情。けふ又磨を助けしは、義経が情なれど、仇に思うなこれ知盛」という。内山美樹子によれば「八歳〔数え年〕の幼児でありながら、はっきりと天皇であることと、平家の一族であることとを使い分け、天皇としての立場から知盛に向い、平家との絶縁を婉曲に表現し」ている★¹⁶。また森山重雄は「その時々勢いで強い方に乗っかかり守護されるという」天皇のあり方を表し、それは「各氏族からの超越性を示している★¹⁷」と指摘する。

であるなら、「超越」的存在である幼帝は、「人間的」であってはならない。この場でも「勿体なくも御涙を浮め給へば」とあるが、それは知盛に哀れを感

じはしても、同等の「人間」であってではない。典侍と一緒に死ぬと聞いて喜ぶ天皇に「君臣の身分をはるかに超えて純粋な人間的信頼^{★18}」という感覚も理解はできるが、私の舞台に接しての感にそぐわない。それなら安徳帝の子役としての奇怪な魅力が薄れると思える。

子役あの奇怪な台詞廻しは、「人間」を超越しているから許されると思う。「御幼稚なれ共天皇は始終のわかちを聞き召」、知盛に向い先に引いた「朕を供奉し、永々の介抱はそちが情、けふ又丸を助しは、義経が情なれば、仇に思ふな知盛」という。これは子役の声で、観客に届くことが重要なのだ。

渡辺保はこう書いている。

「この天皇の真意は文章を読んだだけではわかりにくいかも知れない。しかし舞台の上で聞くと非常によくわかる。浄瑠璃の太夫の子供の声を真似た発声のもつ愚昧さ、歌舞伎の子役のコまっちゃくれたせりふ廻し。そこには共通した無性格な感じがつよく漂っているが、この声——まさに「幼稚」な声を聞くと、逆にこの文章の冷徹で、酷薄な宣言の意味がよくわかってくる^{★19}。」

この世の「人間」の声と思えぬ無感情の子役の調子で聴こえることが、「天皇は決してそれ自身が権力として機能するものではない。あくまで権力から超越的」と渡辺は続ける。だが、私とてこの役は天皇と解っていても、先述した制作者として少女を義経役者の楽屋へ下見というか「首実検」に連れて行く経験のせいか、どうしても一人の少女が無感情に語っているとしか聴こえない。

渡辺は、『千本桜』の大詰「奥庭」で現在の歌舞伎では登場しないが、原作では「たった一人安徳天皇がすわっている」ことを指摘している。そこで安徳帝は「日の本の主とは生るれ共(略)只母君が恋しいぞ」というのを引き、渡辺はこれを「四段目」の狐忠信(源九郎狐)との関連で「子別れ」の変形としている。「天皇といえども人の子、その幼い少女の叫びは、天皇としての発言であるだけに余計深く人をうつ。(略)彼女は、天皇でありながら、一人の少女としてあり、人間の叫びをあげるのだ^{★20}」。

私は舞台でこの場に安徳帝が出るのを見たことがないが、この哀切な台詞を子役の——多くは少女の——声を通してしか聴けないことは確実である。つまり、「人間の叫び」ではなく、無感情な子役の棒調子なのだ。その事こそが、ここでは興味深い。

吉見俊哉の指摘のように、「天皇の声は、無音によって表現」されることで権威を保持したので、「人間の声」では神通力は喪失すると思える。話がそれるが、私が初めて天皇の声を意識したのは、14歳の1964年、東京オリンピックの開会式の時だった。戦中世代、私の親の世代までは、それは1945年の玉音放送だろう。吉見は、玉音放送は「発言の内容による衝撃でなく、電波に乗った声そのものによる衝撃^{★21}」だったと書いている。多くの人の、内容は聴き取れなかった、何を言っているのかわからなかったという証言からも、それは納得できる。終戦記念日の「お言葉」は放送を通して聴いていたかもしれないが、

それ迄子供の私の記憶にない。私にとって、あの五輪で始めて意識した、およそ現世で聴くと思えぬような不思議な声音と不気味に響く独特の無感情な抑揚—あれは、玉音以来、「国民」が共通して聞いた天皇の声ではなかっただろうか。

4 『妹背山』の天智天皇—盲目と奇瑞

次に触れたいのが、『妹背山婦女庭訓』の天智天皇である。ここでは、「我は皇子なれども庶人せじんに下り」という如く、身を「やつし」「流浪」という属性に加えて、盲人という設定になっている。天皇の障碍、貴人の盲目の設定は、古くからあり、近松作品にもある。

「盲目の皇子」というと、謡曲の『蟬丸』を想起する。生来の盲人でなく、「恋争い」による妄執、嫉妬の怨みの因果となるのが、近松門左衛門の『蟬丸』である。

『蟬丸』に強烈な興味を示したのが山口昌男で、その「天皇制の深層構造」は、当否はともかく、「否定的・批判的立場」の分析では到達しえない、「日本人の想像力に密かに働きかける隠微な部分」に触手し、「神話的美的次元に通じる民俗的宇宙の領野^{*22}」での視点から見出した論として、今も魅力を失わない。

ところで、『妹背山』の天智天皇は生来の盲人でなく、二段目で神鏡の発見とともに晴眼となる設定である。

私が関心を持つのは以下の二点に置いてである。一つは、二段目「猿沢池」「芝六住家」での「庶人」との応答である。流浪の皇子が庶民と交わるのは、天皇劇の特徴で珍しくない。

ただ、天智天皇には、内山美樹子によると、「『王者のドラマ』の見地からは、必ずしもふさわしからぬ伝承が存在した^{*23}」。それが、数種ある先行作の「天智天皇乞食説話の浄瑠璃化」になされているように、「十八世紀後期の浄瑠璃観客にとって、乞食説話を含まぬ天智天皇劇は考えられず」、「格調を損なう恐れのあるこの説話の扱いは」『妹背山』の作者たちの「検討事項」だったという。内山によると、二段目での天智天皇の形象化は、以下の通りである。

「盲目とはいえ、あばら家に住み、粗食を口にしながら、王宮の榮華に誇る身と、民に恥じ、神の照覧を恐れるのは、天皇がもともと無欲で、官能的快楽に恬淡である故に、現実の不愉快な状態に気付かぬためだ。(略)「不徳の君とさげしまん恥さよ」と反省する天皇は、儒教的賢帝名君から程遠いが、無心無我のうちに民と貧しさを担い合い、民の心を我心とする最高の天子であり(略)人間としての純粋性を具え、政治権力と切り離された、最高の天皇の形象化を達成したのが、「妹背山婦女庭訓」二ノ切であった」
「この天皇の座所である限り、あばら家も乞食小屋も、まことの内裏であり、襤褸をまとった賤民芸の万歳も、天皇の前では天上の音楽の如き格調を帯びる^{*24}」

私は、この場を歌舞伎で二度、文楽で一度しか見ていない。しかも、いずれも十全な原作通りの脚本・構成ではない。だが、冒頭に述べたように、私が本

論に臨む立場は観客と制作者からの視点である。その記憶からすると、舞台の天智天皇は、ひたすらナサケナイ感じの無力な存在だった。歌舞伎の配役では、現実の身分とは逆に、芝六・お雉が大幹部の主役であり、天智天皇は格下の俳優に振るのが「常識」である。内山が「文楽で肉体の生臭さを持たぬ人形の特性が、これほど生かされる舞台は少ない^{★25}」というのとは逆に、歌舞伎の「生臭い」俳優行政のなせる業である。内山は別のところで、この場の天智天皇は「人間の自覚がはっきりして」「人格の清らかさに皇統の尊厳を示す^{★26}」と書く。

私のような呑気な観客には、この天智天皇像は「無心無欲」「純粹」というより、作り阿呆か暗君に見えたというのは過言だが、芝六が我が子を殺すという悲惨な設定との対照としての庶民の遊戯精神の産物と思えた。勿論、天皇としての自省と悔恨の台詞はある。それでも何より悲哀感が乏しいのは、必ずしも役者のせいでも、脚本の不備でもないと思う。

私のように、1970年代に流行した思考の影響を受けたものにとっては、やはりこの場は、盲目の天智天皇を慰める芸を聴かせる、万歳という「芸能の民」と「悲運に見舞われて放浪する」貴人の物語として興深く、天智天皇は愚かな道化のように見えることで却って、「道化が王に対して神話的に示す優位性は神話的に類型化された王子が天皇に対して持つ関係とほとんど変わらない^{★27}」という説を援用したくなる。天智天皇は現在、王位を追われ流浪する立場である以上、この文脈での道化にあたり、王ではない。「王」として復権するのは、神器である鏡が発見され、晴眼となる奇瑞による。愚かさこそが、奇瑞を誘導する仕掛けなのだ。

そして、そこでは天智天皇は、奇跡という見世物を現前し、人々の視線を一身に集める「見世物芸人」という「賤民」に変換される。そして、「芸能民の立場は、ある意味では、村落内の穢れと罪を代替する贖罪師」であり、「彼は村落を早々に立ち去らねばならない^{★28}」のである。

内山美樹子は、論考「演劇史のなかの天皇」で「悪王と道化王」について採り上げ、「道化形の「阿呆」の演技類型で後醍醐天皇を演じた」道外方の役者に触れ、「こういう例は歌舞伎では、さほど珍しくない^{★29}」と他の例も例示している。

勿論、『妹背山』の天智天皇は、そうではない。

ただ私が接した数度の舞台から不思議に情動性を感じたのは、ハッピーエンド風に、神鏡の発見により天皇が晴眼となる奇瑞だった。もとより、私は芝居の霊験物や宗教映画での奇跡にナイーブに感動し易いタチである。以前に論じたことがあるが^{★30}、単なる護教映画や団体客誘致的な宗派性強い宗教劇でも、奇跡のシーンに違和感なく入り込めるところがある。

『壺坂霊験記』のような素朴な観音信仰の芝居など、特に、観音の役を子役が演じ、例によって抑場のない甲高い棒調子の台詞で、お里と沢市の名を呼ぶ辺りで、今でも感動することがある。歌舞伎の舞台全体を絵面として見れば、「演劇上の絵画は美学上の問題ではなくて、靈感や奇跡の力としてである^{★31}」。

なお、中村哲郎によると、1826年、来日中に大阪で『妹背山』を見たシーボルトがこの場の記憶を後年アルフォンス・ドーデーに語り、それがドーデー

『月曜物語』の「盲帝の曲」に投影されたという^{★32}。そこには、多くの文化圏に通底する「障害者の神表象」や、貴種流離の設定、奇跡への共感のような感受性があったのかもしれない。

5 『女護島』の後白河法皇—その装束

『平家女護島』は、二段目の「俊寛」、鬼界が島の場合だけの上演が一般的だが、その背後にいて最も巨大な存在感を誇るのが平清盛である。そして、四段目の御座船の場に登場する、後白河法皇も、無力を絵にかいたような存在に描かれる。

森山重雄はこの場の清盛と法皇の係わりを、こう書いている。

「清盛は法皇を「位ぬげ殿（高位につくに値しない人）と罵り、「入道が恩」を忘れた「飼犬」だと嘲けている。（略）しかし、清盛は、法皇に自殺をそそのかしても、自分が天皇にとって代ろうとしているのではない。（略）王代物に固有な皇位の争いによって生ずる僭王、擬の王とは異なる（略）それにしても、このように生き生きと清盛を書いた近松が、その対立者である法皇をほとんど無人格的に書いているのはどうしたことか。やはり天皇を子方として登場させた能の伝統が、ここにも影を引いているのか。天皇は護持されるべき存在であって、みずから意志し行動する存在ではないという先入観念が近松をも左右していたのか^{★33}。」

確かに、清盛に罵倒されて反論もせず、法皇は「天照太神に見離され奉ると思えば、世にも人にも恨みなし」と従順なまま、海に投げ込まれる。それを救うのは、海女の千鳥と郎党の有王丸である。

私は、この場も歌舞伎では三度しか見た記憶がない。二度は、国立劇場での上演で、一度は制作を担当した。二度とも、印象に残るのは、その場での法皇の貧弱な風体である。つまり、落飾（出家）しているから、髪は「丸坊主」、衣裳は法衣である。それ自体は、仕方がない。

歴史上の事でいえば、近藤好和によると、上皇が落飾して法皇になってから、「法皇特有の装束はなかった。したがって、法皇の装束といっても、それは一般の法体装束と同様^{★34}」である。「法体」とは、「入道を含む出家・剃髪者」の総称であり、「高貴の出自の法体を総称して門跡」という。

「被り物」はないというのは、残された法皇像を見ても、その通りである。

フィクションとしての舞台効果からすると、歌舞伎では、何といっても、主役の座頭格の役者が勤める、平清盛入道の威光を巨大に見せる必要がある。同じ坊主でも、衣裳は厚手の着付け、緋色の袈裟、持ち道具の檜扇に至るまで、色彩も含め立派なナリで、座る形も、合引に掛け、巨大に見せる。これが、歌舞伎の「約束」である。

ところで、その清盛に、海に投じられる法皇は、国立劇場の舞台では、二度とも小柄な役者が演じたこともあり、まるで「道成寺」の並びの所化が法衣をつけた如しという風体であった。それが、法皇という存在の無力や、情けなき

を体現しているという意図なら、仕方がないが、そうではなく、ただ清盛を引き立てるための、印象に残らない「詰らない役」という印象だった。

ただ一度、私はまだ小学生の頃、歌舞伎座で見た、八世澤村宗十郎の法皇だけは違う扮装だった記憶がある。二世猿之助（初世猿翁）の清盛で、1963年2月の所演である。当時の服部幸雄の記録を読むと、御座船の場で「立纒の冠に束帯の姿で坐る。着付はうこん色★³⁵」とあるから、記憶は正しかった。

落飾している法皇がここで有髪なのは、理屈ではヘンだが、歌舞伎に限らず、それらしく見えるという種類の人物像を作るため、一種のアナクロニズムを扮装に用いるのは、歌舞伎に限らず、近代以前の演劇にある手法である。

徳川時代の三世中村歌右衛門は、落日の太陽を招き返す権勢を誇示する「日招きの清盛」を王子の鬘に天冠を付けて演じた。五世歌右衛門のこの扮装の写真もある。「王子」は天下を狙う大望を持つ「国崩し」という役柄の鬘で、史実の清盛からすれば、この場で長髪の清盛はあり得ないが、歌舞伎のアナクロニズムからすれば、これも満更、批判できない。

『演劇界』劇評で、郡司正勝が「法皇の宗十郎も、適役ながら、もっと白塗りの二枚目半でゆきたい★³⁶」と述べているのも、私は共感する。「文学的」に読めば、この場の深刻な状況下の法皇が「二枚目半」つまり「三枚目」に近いというのは、論外の解釈だろう。だが、歌舞伎の「役柄」としては、所化にしかみえない法衣よりは、法皇に見える立派な束帯姿で、それでいて芝居によく登場する無力そのものの「二枚目半」の王族という類型で演じる方が、歌舞伎のどのような深刻な設定にも含まれる遊戯精神を生かしているように思える。ここで言いたいのは、その衣裳の表現する役柄、類型の重要さである。

渡辺保は、『義経千本桜』五段目の大詰で、義経は「烏帽子狩衣引繕ひ、物の具ならぬ御出立」という指定で、「武装せずに、宮廷の公式の装束を身につけて」出ることに着目する。義経が武将としてでなく「刀をおさめて、安徳天皇の供奉の行列につく★³⁷」のであり、それを衣裳で表現しているのである。

先に述べた『千本桜』の渡海屋から大物浦の場に移る場で、安徳帝はこう描かれている。

「稚けれ共十善の君、此さもしき御姿にては軍神への恐れ有（略）片時も早く御装束と御傍に立寄、賤の上着を脱かへて、下の衣、上の衣、御衣冠に、至る迄めさしかゆればあてやかに、始の御姿引かへて神の御末の御粧ひ、いと尊くも見え給ふ★³⁸」

ただの小娘が幼帝に変貌するのは、当然ながら、衣裳や鬘、小道具という扮装を通しての、視覚的効果によるしかない。安徳帝は、織物の狩衣、緋の文紋の長袴、長冠おかつぱ、という実際には、ヘンなナリである。しかし、それが、「天皇」に見えそうなことが重要なのだ。子役の台詞廻しは変らない。子役は「内面解釈」などしない。ただ、扮装という「見た目」が変わるだけだ。

近藤好和によると、基本的に「天皇の装束は冕服・束帯（これにいくつかの種類がある）・御引直衣おひきのうしという三種類だけである」。それは、種類が限られている

ことで、「天皇特有の要素を持ち」「かえって天皇権威を体現した^{★39}」。

小説のように説明できない演劇では、とりわけ、身分、職掌の明確だった近代以前の時代を扱う古典演劇では、衣裳によって表現しうるもの、衣裳でしか表現できないものは、洋の東西を問わず、極めて重要である。

だが、一般論としてでなく、天皇（親王）の装束そのものが芝居の主要人物同士の遺恨を招き、大きな因縁を導くのは、次に見る『菅原伝授手習鑑』である。

6 『菅原』の齋世親王と怨霊

『菅原伝授手習鑑』は、よく上演される「筆法伝授」、「道明寺」、「車引」、「賀の祝」、「寺子屋」という名場面では、視覚的に実感できないが、およそ遺恨と嫉妬と怨念とそこから引き起こされる怨霊の世界が渦巻く芝居である。特に、私も、半世紀以上の観劇・制作生活で一度しか見ていない「天拝山」と、二度しか接していない大詰の「大内」にそれが顕著である。

その端緒が、第2章で触れた、齋世親王と刈屋姫の密通と駆け落ちで、親王の恋は「無方向のエネルギーとして混沌の様相を帯び」る。つまり、そこから藤原時平方が菅丞相謀反の陰謀を企て、流罪とするに至るのである。

だが、その端緒は、その前の段、大序での装束を巡るトラブルにある。唐僧が帝の絵姿を求めるので、病気の帝に代り、左大臣の時平が袞龍（天子の御衣）の衣をまとい対面しようとする。それを丞相が諫め、齋世親王が代る。時平はそれを遺恨に思うだけでなく、唐僧の帰館後、親王の着した装束を持ち帰ろうとするのを、丞相が帝の形を借りるなど謀反を疑われると重ねて諫める。時平はその遺恨と謀反との相乗から、怒りが沸騰する。つまり、親王が袞龍の御衣を纏ったこと、それを丞相が勧めたこと、丞相の娘と親王が恋仲であることを結び付け、丞相こそ謀反人と讒言するのだ。

時平が親王を玉座から下ろす件、「帰るを待って時平大臣、玉座にかけより、齋世の宮の肩先掴んで引ずり出し、御衣も冠もかなぐりかなぐり」という暴挙は凄まじい。ここで重要なのは、袞龍の御衣という装束に時平が異常なフェティッシュな欲望を露わにするところである。

先に述べたように、よく上演される場では、時平は「車引」にしか登場せず、しかもその場の主役は梅王、松王、桜丸の舎人三兄弟なので、時平は公家悪の化粧をした脇役格であり、三兄弟より「格下」の役者が演じることも多い。一方、菅丞相は、後の怨霊として空を飛ぶ気配など推察させない、聖人君子の天神であり、座頭格の役者が勤める。これは、やむを得ない歌舞伎の「約束」で、車引、賀の祝、寺子屋と松王の「人格」も「性格」も別人に見えるのと同じである。

しかし、菅公伝説からすれば、「菅原」が外題である以上、全く上演されない「天拝山」と「大内」での、怨霊となって飛び去り、荒れ狂う菅丞相は重要なイメージではないだろうか。

犬丸治によると、五段目の設定で、「注意すべきは、一連の天変地異で、天神すなわち道真は終始姿を現さず、桜丸夫婦が代行していることだ」「道真は

既に神であるから、眷属桜丸に思いを晴らさせることで十分なのである^{★40}。

ただ、観客からすると、宮中に雷神怨霊となって入り込む菅公（菅丞相）の姿をみる事自体を望まないという思いもある。折口信夫が「天神様を宮中で荒れさせては、聖賢であり、忠誠である天神様に似合わしくなくなるので、露には出さなかつたのであらう（略）その代りとして桜丸夫婦の怨霊が出て、宮中を駆け廻つて怨敵を苦しめ抜くことになつてゐる^{★41}」というのが、観客の実感に近い。

近松門左衛門の『井筒業平河内通』も典型的な皇位争いだが、そこでも四段目の怨霊の場では、人形出遣いに大からくりの演出が見せ場だったという例もある。

なお、国立劇場での『菅原』の通し上演では、大内の場で、菅丞相の霊を見せた事がある。歌舞伎の習慣から、大幹部に配役するわけにいかないの、大部屋（名題下）の役者から、適役と思える俳優を選び、影にして形象を見せたのだが、これはやはり、子供騙し風で失敗だった。江戸期の歌舞伎の上演では大詰は重視されず、主要な役でさえ格下や若手役者に配役して上演するので、権威が前景化されないのである。

なお、森山重雄は、「蟬丸が、菅公の怨霊の祟りと考えることもでき」（延喜帝の皇子と設定されている）「王位の争いのない天皇劇が『蟬丸』」だとする^{★42}。山口昌男は「天皇と怨霊と結びつける舞台は二十種以上に及ぶ^{★43}」というのである。

7 明治天覧劇から昭和戦前期

そういう怨霊や奇跡の記憶と切断し、忘却を進めるのが「近代」という時代だろう。それでも、幕末の混乱のなかで興味深いのは、「幕府の権力をもってしても無化できなかった天皇霊^{★44}」の存在である。幕末に至っても、「慶應四年、朝廷が崇徳上皇の御神霊の還御を乞うたのは戊辰の役で、七百年続いた。つまり、現実の天皇ではなく、その背後の霊が怖かったのだ。」「代々の天皇は廢太子の霊に悩まされる^{★45}」。

もっとも、明治期になると、天皇は舞台には登場しない。先に触れた『妹背



明治天覧劇（楊洲周延「高貴演劇遊覧図」）

山』の盲目の天智天皇についても、明治12年大阪中の芝居で上演に際して、興行管轄の南区長が興行主に再考を求めた^{★46}。

「妹背山は○天皇を御旨いとする恐れありて此昭代には宜しからずと懇ごろに説諭されしにより、狂言作者は鎌足公を旨とする仕組に替へ、脚色書を以て願ひ出たりと（略）是が真実の事ならば前代未聞。」（『朝日新聞』1879年1月31日）

一方、徳川期には庶民の最大の視覚メディア浮世絵に顔を見せなかった天皇が、明治期には盛んに浮世絵を通してその顔を見せ、無表情に椅子に掛ける、八頭身の洋装の天皇を庶民は見ることになる。そのプロセスや実態は、かつて多木浩二が『天皇の肖像』で論じたところである。

明治の演劇史に天皇が登場するのは、1887年の天覧劇だが、それに至るプロセスは、先行書に詳しい。

本論では、舞台の上演される演目に登場する天皇や親王について、論じるのでここでは触れない。ただ、徳川期にはなかった貴賓席（ロイヤルボックス）が、天覧劇以前の西洋の貴賓の来日に際して、舞台正面に設けられたことは興味深い。麻布烏居坂井上馨外相邸で行われた天覧劇では、天皇皇后両陛下の席は正面に据えられた。これは当然のように思えるが、西洋の劇場でもロイヤルボックスの位置は、その姿を観客にも見せるため舞台近くに置かれており、正面になる時期は遅い。

これ以上は、芝居の見方と遠近法との関連にまで及ぶので、ここでは触れない。

昭和戦前期には『源氏物語』中止事件がある。八世坂東三津五郎によると、小山内薫の影響を受け、一九三二年に設立した「劇団新劇場」で、十七世勘三郎と『ポーギイ』など上演したあと、八住利雄、番匠谷英一、青柳信雄（三津五郎の兄）と相談するうち、八住が発案したという。題材は「皇室に関する事」だが「フィクションなのだから」いいと思っていた。安田靫彦と松岡映丘という画壇の大家が考証して上演の準備をしていたが、中止を命令される。一緒に警視総監に会った朝日新聞の鈴木文史郎が総監に「認識不足」というと、総監は聞き入れ上演許可の判を貰ったが、翌日内務省の保安部長以下連袂辞職騒ぎとなり、結局中止となったのである^{★47}。

4 戦後—「自由」と「伝承」

『源氏物語』が観客に現前化されたのは、戦後の占領下、GHQ（連合軍総司令部）の方針で、歌舞伎に新作推奨の方針が出たためでもある。舟橋聖一脚本・演出で、1951年再開した歌舞伎座で上演され、大きな話題となった。王宮絵巻という視覚的な豪華さと光君を演じた九世海老蔵（後の十一世団十郎）の美貌に、観客の多くは惹きつけられた。戦後6年、まだ占領下で闇市も立つ東京で、観客の善男善女がそういう反応をしたのを嘔うことはできない。

私は、その13年後、東京五輪の年に、同じ十一世団十郎の光君を見た。歌

舞伎と団十郎好きの13歳の少年だった私は『源氏物語』の何たるかも知らなかった。記憶に強く残るのは四点だけである。一つは、十三世仁左衛門の帝で、丸っきりの好人物という感じだった。二つは、十四世勘弥の六条御息所の靈の嫉妬と怨念が夕顔が苦しめる場で、そういう情念の表出に優れた勘弥の暗い怨念だった。三つ目は、大詰で「宮！」とあの口跡で一声叫び、三段から片足落す団十郎の声と形のよさである。四つ目が、少年の私が歌舞伎に惹かれた重要な要素である、隠微な暗い感じの気配だった。

その後、十二世団十郎の光君で数度『源氏物語』を見たが、そういう密やかな夜の隠微な感覚はもうなかった。山口昌男は源氏に「死んだ母への過剰な思慕^{★48}」を見ているが、十二世団十郎はやはり、昼の健全な世界の役者だったのだ。

戦後の歌舞伎で、流行したものに、上代・古代物がある。

しかし、私が歌舞伎で「天皇」を初めて見たのは、1963年、やはり十一世団十郎の後水尾天皇だった。『修学院物語』という島村民蔵40年ぶりの新作を、団十郎自らが演出した。後水尾天皇は徳川幕府からの政略結婚により、皇子皇女を儲けた愛人との仲を裂かれ、その無念や断念を自然と芸術の世界に求め修学院を造営する。「修学院離宮には御料地の田畑があって、天皇が農民の耕作を御覧になって、民の苦労を偲ばれたという^{★49}」。ここでも12歳数ヶ月の私は前田青邨監修の美しい舞台と団十郎の天皇の漠然とした印象しかない。

この頃、団十郎は新作を続け、1964年1月には『私本太平記』（吉川英治原作・上林吾郎脚色・団十郎演出）も上演した。ここでは、後醍醐天皇とその皇子大塔宮護良親王が出ていた。三世左団次の前者は全く記憶なく、十七世羽左衛門の後者が襲撃、捕縛される際の驚きと恐怖の表情をよく憶えている。後年、三島由紀夫の「君侯がいつかあは人前にさらさなければならない唯一の裸の顔が、いつも決つて恐怖の顔であるといふことは、何といふ不幸であらう^{★50}」という一節を読んだ際、この場を想起した。

この芝居、桜井駅の別れでの新之助（後の十二世団十郎）のmazusaは一寸した見物だった。森山重雄は近松の太平記の世界を扱う『吉野都女楠』について、「正行の形象に幼児的なものを交えて」「正行はトリックスター的な活躍の場であり、彼は小さ神的な靈性を持った神童的存在^{★51}」としている。

幸田露伴『名和長年』も中学時代に二度見ただけである。『太平記』の世界や人物たちは、戦後の学校教育では抹消され、一切触れないし、時代劇映画にも硬すぎて無縁な世界だから、私が多少でもそれらの名前や裏切りと流罪と怨恨とからなる南北朝の天皇の歴史の俗流版気分を知っているのは、あの頃、明治生れの役者や劇作家が上演してくれたおかげである。

私は小学生で見ていないが、東宝劇団による芸術座での公演、福田恆存^{あり}『有馬皇子』も、この間、1961年に上演されている。福田はテレビ化されたが舞台で未上演の『大化の改新』も含め、反逆と裏切りの中でスケープ・ゴートにされる王族の呪詛や諦観を此の頃よく描いた。それは自身の新劇界での動向とも絡む、当時の福田の偏愛のテーマだった。

だが、もっと、ナマナマしく、別の印象があるのが、1965年に見た『炎は流れる』の十七世羽左衛門演じる明治天皇だった。三世延若演じる乃木将軍に

対峙する明治天皇だから、装束を着ているわけではなく軍服姿である。ただ、羽左衛門は何分カリスマ性皆無の地味な芸風で、平凡な勤め人的風貌なので、客席も無反応だった。中学生の私も映画で見た、嵐寛寿郎の圧倒的オウラに比べ、大きさが無いのに落胆した。内容は記憶に殆どないが、乃木との関係での「人間的苦悩」が表現されていたのかもしれない。

その4年後、1969年4月大学生となった私は、六世歌右衛門がお気に入りの世界で、後に数度再演した北條秀司『建礼門院』の初演を見た。二世鴈治郎が、後白河法皇で登場した。当時の記憶は、北條と歌右衛門らしい五時間以上の長編での疲労感が先に立つ。後年、島田正吾の法皇でも見たが、慟哭し、地に平伏する「人間」としての感情表現は凡庸に思えた。そこには、門院の怨念も消失し、「恩讐の彼方に」互いの立場を理解しあう、民主的な法皇が描かれる。ライフサイズの「一人の人間としての天皇像」こそ、国民と同じ地平での感情を共有する「戦後」に相応しい造形だと思う。ただ、私はそこに魅力を感じなかった。

森山は「時代浄瑠璃は、伝承的世界の本説に拠りながら、これを再創出することによって、再び伝承的世界に回帰」するので、「近代演劇とちがって、自由な創造はなしえない^{★52}」と書く。だが、「自由な創造」により自由に描くほど劇中の天皇の魅力は薄れる。

そういう「北條天皇」の対極にあるのが、その7ヶ月後、1969年11月に国立劇場で上演された、三島由紀夫『椿説弓張月』である。私は、当時国立劇場で大道具のアルバイトをしていた友人の伝手で、舞台稽古を見る機会を得た。

保元の乱で崇徳上皇側として戦った為朝は、後白河天皇側の勝利により、大島に流罪の刑を受ける。中の巻、二幕目に「讃岐国白峯の場」で崇徳院の霊が現れる。それを演じるのが、7ヶ月前に後白河法皇を「人間」として演じた二世鴈治郎だった。そこで崇徳院の霊と為朝のやりとりがあり、舞台上で烏天狗の盃事の手順を付ける三島の姿を、私は憶えている。

三年前、国立劇場開場公演『菅原伝授手習鑑』で奇怪で古風な藤原時平を演じた鴈治郎の魅力は強い印象を残したが、三島もそれを賞賛していたという。難解な台詞の後、鶏鳴を聴き「はやくだかけの声すなり」と驚く鴈治郎特有の表情が実に鮮明に甦る。それは「伝承的世界」の類型的な亡霊の形象であり「自由な創造」ではない。だからこそ、所見後半世紀を経た今も、私の目と耳にある鴈治郎の不思議な地の底から響くような面妖な霊の姿が現れる。

幕末の慶應4年、戊辰の役に至って、朝廷が崇徳上皇の御神霊の還御を乞うたのはその霊が奥羽諸藩に味方し官軍を悩ますのを怖れたからという。実に、その「霊力」は七百年続いたことになる。

私の見た、あの三島作品初演の舞台には、今も京の白峰神社に祀られる崇徳院の「幕府の権力をもってしても無化できなかった天皇霊」ともいうべき、危険で呪詛と怨恨に充ちた美しい虚構の誘惑が現前していたのである。

註

- ☆1——郡司正勝『かぶき袋』（青蛙房・1970年）42-44頁。
- ☆2——森山重雄『近松の天皇劇』（三一書房・1981年）23頁。
- ☆3——森山前掲書、27頁。
- ☆4——森山前掲書、11頁。
- ☆5——森山前掲書、174頁。
- ☆6——戸部銀作「脚本ができるまで」（国立劇場上演プログラム、1988年10月）
- ☆7——折口信夫「日本文学の発生 序説」、『折口信夫全集』（中央公論社・1955年）第七卷所収、268頁。
- ☆8——森山重雄『浄瑠璃の小宇宙』（三一書房・1983年）16頁。
- ☆9——郡司前掲書、209頁。
- ☆10——森山『近松の天皇劇』236頁。
- ☆11——山口昌男『天皇制の文化人類学』（立風書房・1983年）199頁。
- ☆12——近藤好和『天皇の装束 即位式、日常生活、退位後』（中公新書・2019年）6頁。
- ☆13——三島由紀夫『目一ある芸術断想』（集英社・1965年）。
- ☆14——内山美樹子「義経千本桜論」、『浄瑠璃史の十八世紀』（勉誠社・1989年）371頁。
- ☆15——折口前掲書、248頁。
- ☆16——内山前掲書、368頁。
- ☆17——森山「幼帝と敗北の英雄」、『浄瑠璃の小宇宙』、133頁。
- ☆18——原道生「解説」、『義経千本桜』歌舞伎オン・ステージ21（白水社・1991年）299頁。
- ☆19——渡辺保『千本桜 花のない神話』（東京書籍・1990年）100頁。
- ☆20——渡辺前掲書、258頁。
- ☆21——吉見俊哉『「声」の資本主義 電話・ラジオ・蓄音機の社会史』（講談社・1995年）264頁。
- ☆22——山口前掲書、181頁。
- ☆23——内山「「妹背山婦女庭訓」成立と展開」、前掲書、469頁。
- ☆24——内山、前掲書471頁。
- ☆25——内山、前掲書、472頁。
- ☆26——内山「演劇史のなかの天皇」、辻達也編『天皇と将軍』（『日本の近世』第二巻、中央公論社・1991年）、287頁。
- ☆27——山口前掲書、188頁。
- ☆28——山口前掲書、184頁。
- ☆29——内山「演劇史のなかの天皇」、263頁。
- ☆30——神山彰「「宗教映画」というジャンル」、『映画のなかの古典芸能』（森話社、2010年）。
- ☆31——森山『近松の天皇劇』、145頁。
- ☆32——中村哲郎『西洋人の歌舞伎発見』（劇書房・1982年）13頁。
- ☆33——森山『近松の天皇劇』、279頁。
- ☆34——近藤好和『天皇の装束 即位式、日常生活、退位後』（中公新書・2019年）198頁。
- ☆35——服部幸雄「復活作品の記録と鑑賞『平家女護鳥』」『演劇界』1963年3月号。
- ☆36——郡司正勝「『徳川家康』と『平家女護鳥』」、『演劇界』1963年3月号。
- ☆37——渡辺前掲書、283頁。
- ☆38——渡辺前掲書、88頁。
- ☆39——近藤前掲書、5頁。
- ☆40——犬丸治『菅原伝授手習鑑精読 歌舞伎と天皇』（岩波書店・2012年）187頁。

- ☆41 ——折口信夫「手習鑑雑談」『折口信夫全集』（中央公論社・1955年）第18巻、457頁。
- ☆42 ——森山『近松の天皇劇』、236頁。
- ☆43 ——山口前掲書、209頁。
- ☆44 ——森山『近松の天皇劇』、11頁。
- ☆45 ——森山『近松の天皇劇』、174頁。
- ☆46 ——倉田喜弘「解説」、『芸能』日本近代思想大系18巻岩波書店・1988年）、396頁。
- ☆47 ——坂東三津五郎（八世）『父三津五郎』（演劇出版社・1963年）291頁。
- ☆48 ——山口前掲書、228頁。
- ☆49 ——森山『近松の天皇劇』、275頁。
- ☆50 ——三島由紀夫『裸体と衣裳』、『三島由紀夫文学論集』（講談社・1970年）259頁。
- ☆51 ——森山『近松の天皇劇』、297-298頁。
- ☆52 ——森山『近松の天皇劇』、301頁。

（かみやま あきら・明治大学文学部教授／日本近世近代演劇）

Abstracts

Imageries of Emperorship in Kabuki

Akira KAMIYAMA

Many emperors and princes appear in the traditional Japanese stage arts of Kabuki and *Joruri* in the Edo period. These incarnations generally take the form of an exiled traitor, vagrant, vagabond, pauper, or prisoner. These emperors are simultaneously powerless and absurd figures. There is no such thing as a “happy emperor.”

Depicting an emperor as a disparate and degraded character on stage allows the townspeople to better identify with him as “one who has fallen from grace,” while maintaining his unique character. This duality allows for a pouring forth of profane language, dialogue, and turns of speech on the emperor portrayed on stage. Indeed, this is the very thing which brings the portraiture to life.

Meanwhile, emperors cease to appear in Kabuki from the Meiji period to the pre-war Showa period, but reappear during the post-war occupation in new Kabuki productions. In these incarnations, with the advent of “free expression,” emperors have come to be depicted as “human beings” in contrast to any portraits previously seen. However, the charms of the emperor’s mentality are lost, colored as his countenance is by a dark, profound gloom following his divorce from his otherworldly qualities transcending human bonds or ethics. I wish to touch upon one aspect of this transition.