

「御狂言師」の誇り

—『ラ・トスカ』と三遊亭円朝『名人競』をめぐって—

佐藤 かつら

はじめに

西洋の文芸を日本の文芸に取り入れるとき、そこには受容におけるどのような工夫があるのだろうか。

有名なプッチーニのオペラ『トスカ』は、フランスの劇作家ヴィクトリアン・サルドゥ（1831-1908）の戯曲『ラ・トスカ』を原作とする。『ラ・トスカ』の初演は1887年パリで、名女優サラ・ベルナール（1844-1923）がトスカを演じた。一方、オペラ『トスカ』の初演は1900年のローマであった。

この戯曲『ラ・トスカ』は明治時代の日本において翻案され、明治を代表する落語家の三遊亭円朝（1839-1900）の人情噺『名人競』^{めいじんくらべ}のうちに組み込まれた。『名人競』の活字としての発表は明治24（1891）年7月で、同年同月に、歌舞伎座で同じく『ラ・トスカ』を翻案した福地桜痴（1841-1906）脚色『舞扇恨の刃』^{まいおうぎうらみ やいば}が上演された。のちには日本でもオペラの『トスカ』が上演されるようになるが、それ以前に、『ラ・トスカ』を翻案した文芸、演劇が存在していたわけである。

このことは有名で、三作を比較考察する先行研究も備わる⁽¹⁾。しかし、『ラ・トスカ』の翻案に際しての工夫については、さらに追究する余地があると考ええる。本稿では、円朝の作品を中心として、『ラ・トスカ』を日本の物語に置き換える際にどのような方法がとられたのかを考え、日本と西洋の文化の違いや、円朝作品の魅力に迫ってみたい。

一 『ラ・トスカ』、円朝、桜痴

福地桜痴は東京日日新聞社の記者・社長を経て、歌舞伎座の設立に関わり、劇作も行った。桜痴は海外渡航体験も何度かあり、西欧で演劇の面白さに目ざめ、幕末・明治期を代表する歌舞伎作者の河竹黙阿弥（1816-93）や円朝に、西洋の文芸作品を脚色の種として提供したと言われる⁽²⁾。

『ラ・トスカ』の場合はこれまで桜痴自身がその内容を直接見聞きし、円朝に授けたように言われてきた⁽³⁾。しかし桜痴が戯曲『扇の恨』（『舞扇恨の刃』改題）を発表した際の自序から、『ラ・トスカ』の内容を彼にもたらししたのは友人の関直彦（号橘邨^{きつそん}、1857-1934）であったとわかる⁽⁴⁾。

前述の通り円朝の作品の活字化と桜痴の戯曲の初演はほぼ同時期であったが、円朝の翻

案作品の成立と、活字発表以前の寄席での口演は桜痴より早かったと思われる。それは、正岡子規の随筆『筆まかせ』第一編の明治22年の箇所、円朝の『名人競』を聞いて感動したという記述が出て来るためである⁽⁵⁾。

さて、オペラ『トスカ』は全三幕であるが、その原作『ラ・トスカ』は全五幕である。よく知られる内容ではあるが、まずごく簡単に『ラ・トスカ』をまとめておきたい⁽⁶⁾。

1800年のローマ。ナポレオン軍が北イタリアに侵入し、のちに言うマレンゴの戦いが行われていた頃。聖アン Dreia 教会で、画家のマリオ・カヴァラドッシは、政治犯アンジェロッティが、その妹であるアッタヴァンティ侯爵夫人の手引きで脱獄し潜んでいるのに出会う。二人は意気投合するが、そこへマリオの恋人フロリア・トスカが現れ、アンジェロッティは姿を隠す。トスカはマリオの描いた、侯爵夫人似の聖女の絵を見て嫉妬の念を起こすが、マリオは宥めてトスカを去らせる。アンジェロッティは妹から借りた衣服を身につけ女装して逃走する。その後アンジェロッティ捜索に訪れた警視総監スカルピア男爵らは、侯爵夫人の扇を発見する。(以上第一幕)

ファルネーゼ宮殿。トスカが王妃に戦勝祝いの歌を披露する祝宴（後に戦勝は誤報とわかる）。スカルピアは扇を見せトスカをたきつけてマリオのもとに向かわせ、アンジェロッティを見つけ出そうとする。トスカはその策略にはまる。(以上第二幕)

マリオは別荘にやってきたトスカに問い詰められ、事情を明かす。すでにスカルピアらがやってきており、マリオはアンジェロッティを井戸に隠す。スカルピアがマリオを拷問するので、トスカはアンジェロッティの居場所を明かす。アンジェロッティは逃れたいと悟り自殺し、スカルピアはマリオを捕える。(以上第三幕)

聖アンジェロ城内の一室で、スカルピアはマリオを助けたければ自らに身を任せるようトスカに迫る。トスカがしかたなく承諾すると、スカルピアは部下のスポレッタに、マリオを銃殺と見せかけるよう指示する。トスカはスカルピアに通行免状を書かせている間ふと目についたナイフで、スカルピアを殺す。(以上第四幕)

聖アンジェロ城内の死刑囚の礼拝堂でトスカはマリオに会い、スカルピアを刺殺したことや、見せかけの処刑が行われることを告げる。マリオが連行され、銃声がする。処刑場である城の物見台にトスカが駆け付けるとマリオは本当に死んでおり、トスカは騙されたと知る。トスカはスポレッタらにスカルピア殺害のことを告げ、飛び降りて死ぬ。(以上第五幕)

では次に、『ラ・トスカ』と、円朝の人情噺『名人競』、桜痴の歌舞伎『舞扇恨の刃』とを比較してみよう⁽⁷⁾。なお、後述するが『名人競』の内容は『ラ・トスカ』の翻案が全てではない。ここでは『ラ・トスカ』にかかわる筋だけまとめる。表1に登場人物の対応関係を掲げる。表2に物語の流れと、その対応関係をまとめる。表2の中でゴチック体にしたところは、『ラ・トスカ』と特に異なる点である。名前の対応表やあらすじも先行研究において言及されるところではあるが、論の前提として簡単にまとめる。

表1 人物の対応関係

ラ・トスカ	名人競	舞扇恨の刃
歌姫フロリア・トスカ	御狂言師坂東お須賀	御狂言師坂東歌扇
画家マリオ・カヴァラドッシ	絵師狩野毬信	仏画師詫間采女
警視総監スカルピア	与力金谷東太郎	手先伊兵衛・与力赤井三右衛門
政治犯アンジェロッティ	大塩平八郎の乱の一味宮脇数馬	大塩平八郎の乱の一味沢田一角
アンジェロッティの妹 アッタヴァンティ侯爵夫人	数馬の妹 深川の芸者小菊	一角の恋人 深川の琴弾生田松江

表2 粗筋の対応関係

ラ・トスカ	名人競	舞扇恨の刃
なし	お須賀と毬信が結婚するまでを描く	なし
カヴァラドッシがアンジェロッティを匿い、トスカが女性と勘違いして嫉妬する。	毬信が宮脇数馬を匿い、お須賀が女性と勘違いして嫉妬する。	采女が一角を匿い、歌扇が女性と勘違いして嫉妬する。
スカルピアはトスカをたきつけ、アンジェロッティの居場所を探し出す。アンジェロッティは自殺。	金谷東太郎はお須賀をたきつけ、数馬の居場所を探し出す。数馬は自殺。	伊兵衛が歌扇をたきつけ、赤井三右衛門が一角の居場所を探し出す。 一角は捕らえられ、評定所で意見を述べる。
スカルピアはカヴァラドッシを助けたければ自分に身をまかせよう言い、トスカは従うと見せながら、スカルピアを殺す。	金谷は毬信を助けたければ自分に身を任せるように言い、 お須賀は従い、身を汚す。	赤井は采女を助けたければ自分に身を任せるように言い、歌扇は従うと見せながら、赤井を殺す。
トスカはカヴァラドッシの死を知り、自殺する。	毬信が死に、お須賀は騙されたことを知り、金谷を殺して 首を毬信の墓前に供え 、自殺する。	歌扇は采女の死を知り、伊兵衛ほかを殺して自殺する。

『舞扇恨の刃』でスカルピアにあたる手先伊兵衛は、『歌舞伎新報』（以下『新報』）などでは鬼兵衛とも表記される。

表1、表2における、原作と異なる翻案での改変は、何を意味しているだろうか。次節で先に『舞扇恨の刃』について触れ、次に『名人競』を見ていくこととしたい。

二 翻案の相違点

桜痴『舞扇恨の刃』の原作との最も大きな違いは、アンジェロッティにあたる沢田一角が、自ら捕縛され、評定所において、自らの意見をとうとうと述べるという一場面が挿入されることであろう。一角は捕らえられる前に自殺するのではないのである。これはすでに指摘があるように⁽⁸⁾、歴史に関する著作もあった桜痴の思想が盛り込まれた部分と言える。

ほかには、相違というよりは工夫されているところが、踊りの会に出ている坂東歌扇が、手先の伊兵衛に嫉妬心をあおられた際に、踊りの会の演目「道成寺」の衣裳のままで詫間采女のところへ駆け付けるというものである。「道成寺」は恋する人に裏切られた女の恨み、悲しみが主題となる作品であり、その衣裳を身につけたままであることにより、歌扇の嫉妬心を表現しようとする工夫である。ほか、微細な違いがあるが省略する⁽⁹⁾。

次に円朝の『名人競』を見てみたい。大きな点は、何といてもこの『名人競』という作品が、『ラ・トスカ』の翻案だけで構成されているのではないということだろう。作品の冒頭で述べられているのだが、これは江戸時代中期から後期にわたる種々の「名人」の事跡を集めた噺として構想されていた。『名人競』は、萩江節という音曲の一流派の家元である萩江露友^{おぎえろゆう}の三代目についての事跡が分量の半分ほどを占め、ほかにも、能の鼓打、三味線の名人、絵師、義太夫節の太夫・三味線などさまざまな名人の逸話が所々に差し挟まれている。

トスカにあたる坂東お須賀は御狂言師^{おきょうげんし}であり踊りの名人、またマリオ・カヴァラドッシにあたる狩野毬信^{かのうまりのぶ}は絵の名人として設定されている。狩野毬信と前述の萩江露友とを結びつけるのは、二人を後援する江戸・深川の豪商近江屋喜左衛門（1836-84）であり、実在した人物である⁽¹⁰⁾。

『ラ・トスカ』と異なり、主人公二人のなれそめが描かれるが、そこにも二人の名人気質が関係している。狩野毬信がお須賀の芸に惚れ込み、ぜひあのような名人を妻に持って、いつもその芸を間近に見、自分の絵の上達をはかりたいと望む。お須賀は毬信も自分もまだまだこれから芸を上げるべき修行中の身だからと断る。そして毬信の描いた静御前の舞姿の左手のかたちが悪いといって墨を塗って返し、一生懸命修業して名人になり、左手が本当に描けるようになったなら夫婦になろうと約束する。毬信は発奮して上方に行き⁽¹¹⁾、祇園の舞妓を見て静御前を六年間描き続け、やっとお須賀も称賛する絵が出来上がり、二人は夫婦になるのである。

原作のカヴァラドッシとトスカは夫婦ではなく、情熱的な恋愛をしているが、そこにカヴァラドッシの絵のうまさ、トスカの歌のすばらしさというものは直接的には関係ないと思える。ところが円朝描く二人は、お互いにお互いの芸に惚れ込むのである。主人公二人を芸の名人として描いた故の改変であり、筋立てであると考える。

もう一つ、大きな改変がある。それは、お須賀が、スカルピアにあたる金谷東太郎に本当に身を任せ、毬信の救済を願うという点である。救済する証拠として、お須賀は金谷から金谷家伝来の名刀を預かる。原作のトスカでも、桜痴の歌扇でも、スカルピア（赤井三右衛門）に持ちかけられた交換条件に、トスカ（歌扇）は応じると見せながら、相手を殺す。そしてカヴァラドッシ（采女）を救いに行くが、その死を知る。それが円朝の作品では、お須賀が金谷に身を任せたあとに毬信が牢内で死に、その後、預かった名刀がまがい物であったと知ってお須賀は騙されたことを悟る。お須賀は金谷を殺してその首を毬信の墓に供え、墓前で自殺するのだ⁽¹²⁾。

以上のように、円朝の翻案に関する論点として挙げられるのは、①なぜ『ラ・トスカ』を「名人伝」の中に描いたのかということと、②なぜ原作の最後を改変したのか、ということである。これらについて宮信明氏は、まず最後の改変は、『名人競』作中の「名人は長生きしなければ名人になれない」という考えから、毬信を名人にすべくお須賀が金谷に身を任せて毬信の命を確実に救わなければならなかったとする。またその前段階の論として、

『名人競』作中には、お須賀の嫉妬心を描くところで、「^{りんき}恪気ではないが」（第四十二席）、「恪気杯で云ふのではない」（第四十八席）などと否定する円朝の言葉が再三入ることから、明治時代の雑誌などにおける嫉妬を否定する言説も踏まえて、お須賀は名人であるために嫉妬などしてはならない、と嫉妬心を否定されなければならなかったとする。そしてこうした名人伝としての構想の理由について、円朝は『ラ・トスカ』に描かれているような恋する女性の愚かしさや逞しさを形象化できなかったため、またそのような表現の型を持たなかったため、名人伝の中でしか『ラ・トスカ』を描けなかったとする⁽¹³⁾。

宮氏は最後の改変や「名人伝」としての翻案の意味を初めて考察しており意義深い⁽¹⁴⁾が、たとえば円朝は愛情ゆえに嫉妬に燃える女性をほかの作品で描いており、表現の型を持っていなかったかどうか、また最後の改変も、さらに考察が必要と考える。ほかに、「名人伝」の中に『ラ・トスカ』を翻案した積極的な理由を見出せないだろうか。

まず論点の①を考えるために本稿が着目したいのは、お須賀の職業、すなわち「御狂言師」である。お須賀は踊り（現在で言う日本舞踊）の師匠であり、かつ、御狂言師である。原作のトスカは「歌姫」である。これを江戸時代の日本に置き換えるならば、ふつうの芸者でもよかったのではないか⁽¹⁵⁾。なぜ、御狂言師なのか、そして御狂言師とはなにか。次に、御狂言師、および円朝『名人競』からお須賀の人となりの描写をみていきたい。

三 御狂言師坂東お須賀

御狂言師とは、男子禁制である将軍家あるいは大名家の奥向きにおいて、歌舞伎狂言や舞踊を演じて見せた女性たちのことである⁽¹⁶⁾。将軍家、大名家に住み込みの者もいれば、町の踊りの師匠で、必要な時に外向いて芸を披露するものもいた。先に述べたように、円朝のお須賀も桜痴の歌扇も同じく踊りの師匠であって御狂言師という設定であり、二人とも大名家等で歌舞伎狂言を上演してみせる芸人なのである。

ここでは、円朝の描写する坂東お須賀の人となりをみてみよう。まず円朝は、御狂言師なるものについて説明をする（第十席）。江戸城御本丸、西丸に御狂言師が十五人くらいおり、みな御用達の娘か何かであったこと（つまり裕福な家の娘）、将軍が外出した際などに、そのお帰りまでの間で御狂言の催しがあり、道具も飾り付けて歌舞伎芝居を上演すること、畳を揚げるとすぐに舞台になっていること、みな女性ばかりで狂言の手伝いをすること、などが語られる。そして御本丸の御狂言師である者は、^{ひら}平の大名家に行って御狂言をすることは難しいが、お暇を^{すまい}いただいて町の踊の師匠となれば、お住居様（将軍家の息女で、四位以下の大名家に嫁いだ者）の御狂言には出られるようになるという。

肝心のお須賀であるが、もとは市川というお搦屋御用達の娘で、御本丸の御狂言師をしていたが、家督を継いでいた兄が亡くなったので暇をとって宿に下がり、御用達の株を他人に譲り踊の師匠となったという説明がされる。そして、「^{きれう}標致は好し品は良し」、普通は永く御狂言師を勤めたものがだいたい一人扶持（一人一日五合の米を標準として一年分を

支給すること）か二人扶持くらいのお給金を貰うぐらいなのを、大変な御蟲肩ゆえに御本丸から五人扶持、神田橋のお住居様⁽¹⁷⁾から五人扶持、合わせて十人扶持の給金を得ており、裕福な弟子も多くて大変な財産家の踊りの師匠であるという。そしてその人となりは、「芸を見れば凄いやうで、素顔で見ても真正に縹致が^{ほんたう}いい、なれ共^{ども}気高い性質で男子^{おとこ}坏と無闇に口^{をんな}坏を利かない婦人^{かた}極く謹直い」とある（第十席、傍線引用者、以下同様）。お須賀を想う狩野毬信の仲立ちとして、深川の鼈甲屋東屋の金八がお須賀に会った時にも、お須賀の描写は「色はクツキリと白く、鼻筋通つて口元に愛嬌が有て笑ふと鬢が二ツ並ンで見え、眼元に露の垂る程の愛敬がある品格^{びん}の宜い別嬪で」「金八は何かお大名^{おくさま}の令夫人に会つたやうに思はれますので自然と天窓^{あたま}が下り」とある（第十七席）。金八が容姿を褒めてもお須賀はお定まりのお世辞だと言って相手にしない。

お須賀はこんなに美しく、素晴らしい芸を持ち、気高く品のある女性として描かれている。では実際の御狂言師というのは、どんな人達だったのだろう。

四 御狂言師の実際—坂東三津江と市川九女八^{くめはち}

円朝は作中で、御狂言師を紹介して坂東三津江（作中「美津江」）、水木歌仙、松本梅吉、岩井お糸という名前を挙げている。これらは実在の御狂言師たちである。嘉永5（1852）年刊の「御狂言」という題の番付に、水木歌仙・坂東三津江は行司として、松本梅吉は西の大関として載る⁽¹⁸⁾。なかでも小石川在住の坂東三津江は、有名な御狂言師であった。

三津江には初代（?-1882）、二代目（1821-1919）がいた⁽¹⁹⁾。嘉永5年の番付に載るのは初代で、二代目は本名高木きやう、番付には西の関脇「坂東きやう」として載る。二代目が三津江を継いだのは明治6年という⁽²⁰⁾。初代・二代目とも歌舞伎役者三代目坂東三津五郎の弟子で、坂東流の踊りの師匠であり、二代目は最初大奥の御狂言師として十一代目將軍家斉の側室お美代の方に仕えた。さらに二代目三津江は加賀、讃岐、安芸の三家のお抱えであったという。加賀藩前田家には家斉の二十一女溶姫（生母お美代の方）、安芸広島藩浅野家には家斉の二十四女末姫（生母同）が嫁いでいた⁽²¹⁾。三津江の曾孫にあたる辻光子氏が、『千秋万歳大々叶』（私家版、2001）に、三津江や高木家のことについて詳細に述べておられるが、それによれば三津江は熊本藩細川家十一代藩主^{なりたつ}齊樹正室蓮性院紀姫（一橋大納言治済娘、家斉の妹）からも扶持を受けていたという。三津江がお美代の方や各大名家から拝領した豪華な衣裳が、現在は東京国立博物館に所蔵されていることもよく知られている⁽²²⁾。

幕府瓦解後、二代目三津江は踊りの師匠として暮らし、大名家との交際もあったようである⁽²³⁾。三津江は当時としては大変長命で、大正8年に99歳で亡くなっている。

この三津江の弟子にあたるのが、明治時代には歌舞伎の女役者⁽²⁴⁾として活躍した市川九女八である。九女八は本名守住けい、生年は諸説あり（1834から1845と幅がある）、没年は大正2（1913）年である。幕末に三津江の弟子になり、坂東桂八の名を名乗っていたが、

維新後は八代目岩井半四郎門下となり、岩井糸八と名乗って女役者の一座を結成、寄席芝居や小芝居で活躍した。舞踊の名手であり、九代目市川團十郎（1838-1903）ばりの演技で人気を得、九代目の門弟となって市川升之丞、また市川九女八と名乗った⁽²⁵⁾。九女八が残した、御狂言師に関する貴重な回想がある。雑誌『演芸画報』に掲載されたものである⁽²⁶⁾。大名家で御狂言師が芸を披露する際の詳細が大変面白い。その中で『名人競』のお須賀の人物像との関連で大事だと思うのは、九女八の以下の言葉である。

お抱へのお狂言師となりますと、第一に平生の品行を大事にいたしましたもので、先づ亭主を持たないと云ふ事を一つの見得に致した様なものなので御座います（中略）
そうして御殿の御狂言師となりますと、^{まをす}申までもなく御扶持を頂戴致して居りまして、大した見識を持つて居りましたもので、役者よりもうまいと云はれた位なので御座います（「名家真相録（其七）」）

夫を持たないことを誇りとし、品行を慎み、芸に邁進するその姿は、お須賀と重なる。まず、將軍家や大名家に出入りした者として、誇り高く生きている様子が同じである。また結婚に関しては、円朝『名人競』を読むとお須賀は必ずしも夫を持たないことを誇りとしているわけではないが、夫を持てば夫に気を回し、もうそれ以上芸が上がらなくなることを気にしており、名人になったら結婚してもよいと言っている（第十八席）。

九女八は、師匠の三津江は頑固で厳しい人だったと回想している。前述の、辻光子氏の御著書はそのものが大変貴重な資料でもあるが⁽²⁷⁾、なかでも、掲載された晩年の三津江の写真には、大変惹きつけられるものがある。大正元年三津江92歳のときの写真とのことで、上半身のものと立ち姿全体のものである。特に立ち姿は、紋付の着物を、帯を男性風にやや下の方で締め、扇を持って立っているものであるが、92歳とは思えないほど背筋がまっすぐ伸び、均整がとれ、厳格でありながらも洒脱な感じも受ける姿で、非常に魅力を感じる。踊りを習ったことのない筆者でも、一筋に修業を重ねてきた人の芸の力を感じ取ることができるように思うのである。

三津江は一生結婚せず、芸に生きた⁽²⁸⁾。九女八は結婚し夫がいたが、芸に厳しく、芸を至上としたことは三津江と同じであった。

九女八が大正2年に亡くなった時、弟子や劇評家など、さまざまな人が追悼文を著している。たとえば弟子市川若八は「師匠は、申せば芸を^{いのち}生命にしてゐた人でございました。少し位の病気は、舞台に出さへすれば、直ぐに癒^{なほ}ると云ふ人でした」と証言している（『演芸画報』1913・9）。また、作家田村俊子（1884-1945）は、一時舞台に立っていたことがあり九女八の弟子であった時期があったが、九女八への追悼文の中で、九女八の芸とその不幸な晩年への哀悼の想いをしみじみと伝える。長くなるが、以下に一部を引用する。

お師匠さんは自身の芸については実に強い信仰があつた自己の芸の前にはほとんど何者もなかつた。（中略）お師匠さんは徹頭徹尾、自己の芸道の信仰によつて生きてゐた人なのです。おそらくお師匠さんは、芸道の上に立つては男優の誰にも其の頭を低くしなかつた。自分と云ふ独自の立場の上に、お師匠さんは決して仲間のものたちに

その心を曲げると云ふ様な事はしなかつた。(中略) あなたには七十年の生涯を一貫した一つのモットーがある。それは芸を売つて生活する。と云ふ事でした。これにも私は敬服してゐたのです。あなたはいつも其れを云つてゐた。自分の芸を売つて金に代へたものでなければ、自分の身につけないと云ふ事を真率に考へてゐた。斯う云ふ職業に有り勝ちの、身を売り、顔を売り、心を売って金に代へると云ふことは、絶対にお師匠さんの若い時からないことだつた。自分の芸を売る為には莫大の報酬を望みこそすれ、其の他には、お師匠さんは愛嬌を売ることさへ為なかつた。お師匠さんは自己の芸道の権威の為に、若い時から自らを高く保持することに努めてゐた。お師匠さんの人格は、また、自己の芸における信仰から一層高く作られていつたのでした。(中略) けれどもあなただつて、自分の芸道に対する信仰が強ければ強いほど、その技芸をもつともいゝ舞台で飾らしてやり度いとは思ふこともあつたに違ひない。芸と云ふことに少しも根底のない帝劇あたりの女優たちが、唯その若さと美しさで劇界の人気をあつめてゐる最中に、七十の老軀^{ひつき}を提げて、浅草公園の活動小屋に出演すると云ふ事にも、幾分の感慨が起らずにはいられなかつたに違ひない。それですら、自分の芸の為に踏むとなれば、みくに座も有楽座もどこの舞台も皆おんなじであつた。上流の観客も浅草の下流の観客も、お師匠さんの藝を見やうとする人たちには、お師匠さんの主観から云つて何の差別もなかつた。どれも唯一様に有難い人たちであつた。そこに、芸の人としてのお師匠さんに、もつとも尊重しなくてはならない性格上の真実な光りが見えるのです。或は、お師匠さんの事を昔からよくある芸に頑固な名人気質の、一種の典型^{タイプ}に墮してゐるところがあると云ふ人もあるかも知れないけれども、それにしても、自分の芸に対するお師匠さんの強い信念が、あくまで自己の運命の外に自己を超越させてゐたと云ふ事は、芸の人としての一女性^{によせい}のあなたをどこまでも、尊敬すべき偉い人^{さかい}だとして考へなくてはならない。(「界を隔てたる人に」『演芸画報』1913・9)

名人気質。円朝が描いた御狂言師お須賀の誇り高さ、芸への熱心さは、実際の御狂言師九女八や三津江の名人気質を反映したものではないか。トスカを御狂言師という設定にしたことこそが、円朝に「名人伝」の中でお須賀を書かせた理由ではなからうか。もちろん、名人気質と言えない御狂言師もいたことだろう。三津江や九女八が特殊だった可能性もあるが、三田村鳶魚の御狂言師に関する著述を読んでも⁽²⁹⁾、やはり御狂言師は芸を第一とし、誇り高く、ある種の頑固さを持っていたように思う。御狂言師の中でも特に有名であつた三津江や九女八によって、世間一般に御狂言師の印象は二人に代表されるような「名人気質」であつたのではないかと考える⁽³⁰⁾。

では、なぜ原作の「歌姫」トスカを、「御狂言師」と設定したのか。今考え得ることは、トスカが王侯貴族の前で歌を披露する立場だということである。原作で、トスカは王妃マリア・カロリーナの前で歌うために宮殿にやってくる場面がある。貴人の前で芸を披露する女性を江戸時代の日本に置き換えるならば、それは御狂言師ということになったのでは

ないかと思うのである。御狂言師ではなくとも、たとえば大名家に住み込みで奉公し音曲を披露する女性もあり、そうした女性も考え得るが、大名家に住み込みでは簡単には外に出られず、トスカのように恋人あるいは夫を持つこともできなかった。

さてそれでは、トスカを翻案に際し御狂言師に置き換えたのは桜痴だったのか、円朝だったのか。このことについては、確たる結論は得られていない⁽³¹⁾。円朝と桜痴、どちらが御狂言師という設定を持ち込んだにしろ、確実に言えることは、これまでみてきた御狂言師に合致する人物像であるのは、円朝のお須賀だということだ。桜痴の歌扇は、宮信明氏も「トスカほどの存在感がない。御狂言師で「お師匠さん」や「師匠」と呼ばれこそすれ、歌扇の踊りや芸の巧拙が云々されることさえないのだ」と指摘するとおり⁽³²⁾、御狂言師としての実態も分からず、主役としての魅力に欠けるところがある。

歌扇はただただ嫉妬に狂い采女を破滅させ、赤井三右衛門を殺し自害する、というだけの女性に思える。踊りの師匠らしく、岩井条次主催の踊りのお浚い会（発表会）の楽屋の場面（二幕）があるが、ここでは、やってきた手先の伊兵衛に、（伊兵衛は）条次さんの会だから来たので、自分の会ならば来なかつたらうと、わざと拗ねて気を引くようなせりふを言う。気高いお須賀ならば考えられない言動である。

お須賀と歌扇との違いは、嫉妬にかられてそれぞれ毬信、采女を問い詰め、匿っていた人をあらわにしてしまう、この話の中心的場面にも現れる。最後に次節でその場面を取り上げ、さらに論点の②円朝が最後を改変したことの意味を、考えてみたい。

五 円朝の工夫—真実らしさ

歌扇は嫉妬に燃えて采女のところに駆け付け、「モウかうなりやわたしも女^{をな}ごだ。思ふだけの事^しを仕^しにや腹^{ゆえ}が愈ないわいなア」と言う。あけすけな、嫉妬に駆られた女性が表現される。ここは前述の通り、女性の恨みを表す「道成寺」の衣裳で駆け付けるところである。一角が出て来て事情がわかった歌扇は、「さうで御座んしたか。最初ッからさうと知つて居たならば気を揉みはしませぬもの。訳も知らねば一筋に腹の立まゝはした無い。事のありたけ並べたてお恥かしうござりますどうぞ御免なされ下さんせ。是れ申し采女さん。お詫をいふて下さいましなア」と詫げる。脚本と、実際の舞台とは異なるだろうが、あっけらかんとした印象も受ける。ただ、劇評では歌扇を演じた坂東秀調に対して「歌扇も驚ろき後悔する情合申分なし」とされた（『新報』1275号、明治24年8月4日）。

一方、お須賀は毬信のところにやってきて、小菊と浮気をしているのではとだんだんと問い詰めていく。そしてお須賀は「其^そんなにお頓^と毫^ぼけ為^な成^らンでも宜いぢやア有^あま^ませんか、男子^{おとこ}だもの、偶^{たま}には芸者と遊^{あそ}んだツて妾^{わかし}は当^{あた}前^{りま}だと思^{おも}つて居^ゐます、妾は恠^な気^すも何^いにも云^いふのぢやアあり^あり^ませんけれども、唯^{ただ}先生^{せんせい}は、ア、遣^やつてお屋敷^{やしき}へお出^で入^いを為^な成^らつて為^な成^らるから、不品行^{ふへいぎん}だとか、身持^{みもち}が悪いとか云はれると何^{なん}かにつ^つけて邪魔^{じゃま}にも成^なり、出^で世^{しよ}の妨^{さまた}げに成^ならうと思^{おも}ひます、妾^{わかし}が嫉妬^{しど}と思^{おも}つてお隠^{かく}しな^さるか知^しり^ませんが、小菊^{こぎく}に遭^あつて話^わ合^あ

ひの上で貴郎^{あなた}が遊んだって夫りやア構やア仕ません」と言う（第四十七席）。このように嫉妬ではないがと言い、芸の妨げになるからとお須賀は繰り返す、二人の言い合いは延々と続く。最後にはどうしても納得しないお須賀を毬信が斬ろうとしますので、数馬が出て来て素性を明かす。お須賀は「数馬の前、亭主の前も面目なく、ア、蓮葉^{はすは}な事を云つたとピッタリ袖を顔に当て、俯伏^{うつぶ}しに倒れて仕舞ひました」と描写される（第五十席）。

毬信と諍いを起こすお須賀は、名人であるために恠気を起こすことを否定された、としか読めないものだろうか。恠気ではない、という言葉が挟み込まれつつも、恠気を否定しつつも、どうしても押さえきれないお須賀の毬信への愛着から来る嫉妬心がじわじわとにじみ出て、聴く者、読む者にせまる場面ではないだろうか。お須賀が自ら嫉妬心を押さえきれなかったと認識しているからこそ、「蓮葉」（軽率で下品）であったと自らを猛省するのである。芸を至上とする名人の、ふつうの人間らしい感情のほとばしりと、そのことに端を発する悲劇を感じ取ることができる場面であると考えてみる。

受け手の想像にある程度ゆだねる話芸と、受け手の目の前に存在させる演劇との表現方法の違いとは言え、どちらが感銘深いかと言えば、それは円朝のお須賀であると思える。一方的な見方かもしれないが、嫉妬をあからさまにするだけの歌扇に、観客は感情移入しにくい。このことは、最後の場面に対しても関係してくる。

歌扇は、原作通り赤井三右衛門が采女の命を助けると約束したあとに、三右衛門を短刀で殺す。一方お須賀は、金谷東太郎に話を持ちかけられ迷う。速記本文の描写に直接その場面があるわけではないが、お須賀は東太郎に身を任せたことがのちの記述から知られる。

『舞扇恨の刃』に対する劇評は、次の通りである（『新報』1275号）。

歌扇の前にて三右衛門は助る手段^{たすけ}を聞せて同心青山と伊兵衛に明朝の采女^{ちうついほう}の中追放引取方の用談をして歌扇に悦ばせ、兩人を出し遣りて歌扇を口解所^{くどく}、歌扇なびなく振を見せ色合になり、油断を見済し脇差を脇腹へ突込（脇腹へト刀突込で置て床の間に^{つきこん}有刀^{おい}を庭へ取て捨る杯は女の業^{わざ}には実に手際^{てぎわ}すぎたり）、是より十分立廻り有て赤井を殺すと云場なり、此殺しは堂も一円合点が行升ん、赤井はお手当の毒薬を通常の薬と取替て采女は助て遣と請合てゐる物を、内談を聞知たと云分では無、采女に逢ぬ前に赤井を殺す気に成のは歌扇の腹が知兼升て、絶体絶命抱れて寝るのが残念で殺すのか、又殺して於て翌朝何喰ぬ顔で采女を引取に出ると云度胸は通常の婦女子には出来ぬ仕事、特に山の中ではなし、別荘なりとて下女の二人もゐる内なり、人一人殺して血まぶれの身形^{みなり}を改めて夜明方に伝馬町迄行と云手順が堂も不都合では有升んか、一通りの人情から行ば、采女を助ん為に赤井の横恋慕をよん所^{どころ}無得心して、翌朝采女を引取て見た所、本統に死んでゐるによりて赤井に欺かれたと知、無念を忍んで色に事よせ赤井をだまし討^{うち}になし、席^{ついで(ママ)}に青山と伊兵衛を仕止、自分も自害して死ぬと云順に運ぶなら人情の有べき所なり

そして、いくら作者がこう書いたからと言って、よく歌扇役の坂東秀調が甘んじて勤められるものだ、女方の情として演技しにくいものではないか、「何分此筋ではいかに見た

眼が^{よく}能ても殺しは残酷なる気がして大不評と^{みとめ}見止升たぞ」とする。

歌扇の殺しは評者には全く納得のできないもので、その方法も女性としては手際が良すぎるし、何よりも、「人情」のあり方として、歌扇が、赤井が采女を助けると言っているのに殺し、翌朝采女を引き取りに行くという筋があり得ないというのである。この筋は原作『ラ・トスカ』のままなのであるが、この評者には受け入れがたいものだった。評者の意見がすなわち観客の全体の意見とは言えないが、歌扇に十分感情移入できるように描けていないことも考えると、この評は多くの人の感じ方だったと考える。

円朝が最後を改変し、お須賀が身を任せるようにしたのも、当時の聴衆に受け入れられるよう描いたからではないかと考える。円朝の筋の運びは、上で評者が「人情の有べき所」と言っているものそのものである⁽³³⁾。人情は、ここでは、人の思い、考え、と言った意味に受け取れよう。さらに言うなら、当時の日本人の考え方、とすることができだろう。つまり、円朝は、当時の日本人に無理なく、真実味を持って受け取れるように、原作を改変したのである。永井啓夫氏も円朝の終結部について「お須賀の苦悩、決意、報復と、日本の女らしい心理描写、ストーリーの展開をみせ」としていると指摘している⁽³⁴⁾。

よく引かれるが、円朝と親交のあった日本画家鏑木清方は、お須賀と毬信の墓があると円朝が語った実在の寺、南泉寺に赴き墓を探したが見つからず、円朝に大笑いされたという⁽³⁵⁾。清方が墓を探したのも円朝の噺が真に迫っていたからだろう。円朝は、御狂言師の人物像⁽³⁶⁾にしろ、噺の筋にしろ、充分に真実性を持たせ噺を作り上げたのである。

おわりに

お須賀の、誇り高く、芸を至上としながらも、押さえきれない毬信への想い、そして相手を想うあまりの行いとその苦しみ。原作のトスカの、押さえきれないマリオへの想い、相手を想うあまりの行い（殺人）、そういったものを描き出せているのは、原作通りの筋の運びにした桜痴より、実は円朝だったと考える。異なる国、文化において、原作の持つ情感を違和感なく受け手に伝える工夫を円朝は行ったのであり、その際に核心となるのは、登場人物の真実らしさであった。現実にいそうできて、しかも魅力的な人物として描き出さなければ、聴衆の心を動かすことはできない。円朝が翻案に際して用いた手法は、一見原作から離れるようできて、実はその味わいを無理なく伝えるものだったと考える。

本稿では原作『ラ・トスカ』について十分考察することができていない⁽³⁷⁾。また、円朝の手法についても、ほかの翻案作品との比較考察も必要であろう。今後の課題としたい。

〔付記〕引用資料は漢字を通行字体に改め、振り仮名を適宜省略し、句読点を適宜施した。本稿は、現在刊行中の倉田喜弘・清水康行・十川信介・延広真治編集『円朝全集』（岩波書店）のうちの、『名人競』の校注作業を通して考え、さらに講義「比較芸術学特講Ⅲ(4)」で取り上げたことがもとになっている。『名人競』は2014年7月刊行予定の第10巻におさめられる。ご参照いただければ幸いである。

注

- (1) 小笠原幹夫『『扇の恨』と『ラ・トスカ』』（『歌舞伎から新派へ』翰林書房、1996、論文初出『日本演劇学会紀要』26、1988・5）、飯塚容『『ラ・トスカ』『熱血』『熱涙』—日中両国における『トスカ』受容—』（『中央大学文学部紀要』1994・3）、宮信明「嫉妬する女／しない女—三遊亭円朝『名人競』論—」（『立教大学日本文学』106、2011・7）。
- (2) 榎本虎彦『桜痴居士と市川團十郎』（国光社、1903）。
- (3) 小笠原氏前掲論文ほか。
- (4) 『扇の恨』は注(7)後述。関は欧州巡遊中にフランスでサラ・ベルナールの『ラ・トスカ』を直接観劇した（『七十七年の回顧』三省堂、1933）。関の洋行は明治20（1887）年3月から翌21（1888）年6月にかけてであった（『朝日新聞』（大阪）、明治20年3月8日付、21年6月26日付）。
- (5) 永井啓夫『新版三遊亭円朝』（青蛙房、1998）ほか参照。
- (6) 時田清訳による。『世界戯曲全集』第32巻（世界戯曲全集刊行会、1929）所収。固有名詞や人名の表記は通用のものにした。
- (7) 『名人競』は初出『やまと新聞』（明治24年7月23日－9月5日、11月13日－12月16日。全64席）、および春陽堂版『円朝全集』（春陽堂、1927）を参照した。以下、本稿での引用は、『やまと新聞』による（日付省略）。なお、『名人競』がのちに単行本化された時の書名は『錦の舞衣』。『舞扇恨の刃』は初演時の粗筋（『新報』1265号、明治24年7月5日掲載）および『扇の恨』を参照した（『文芸倶楽部』明治31年9月、後『桜痴全集』上編所収、博文館、明治44年刊）。『新報』掲載の粗筋はかなり詳しいものである。『舞扇恨の刃』初演台本は所在未詳だが、『扇の恨』はそれに推敲を加えたものであるという。小笠原幹夫氏も指摘するが（前掲論文）、初演時の粗筋と『扇の恨』は内容が一致するので、『扇の恨』は『舞扇恨の刃』とそれほど変化はないのではないかと考える。本稿で以下『舞扇恨の刃』に関するせりふなどの引用は全て『扇の恨』による。
- (8) 小笠原氏前掲論文。
- (9) たとえば原作のスカルピアは、前述のように手先の伊兵衛（鬼兵衛）と、後半に登場する与力の赤井三右衛門との二人に分裂している。なぜどちらか一方であってはいけなかったのか、不明な点である。また、沢田一角を助けるのは妹ではなく、一角の恋人生田松江（琴の師匠）である。
- (10) 飯島喜左衛門は四代目萩江露友でもあった。『円朝全集』第4巻（岩波書店、2013）の『月に謡萩江の一節 一名萩江の伝』の「注解」および「後記」（児玉竜一氏執筆）参照。
- (11) 寺倉正太郎氏が指摘するように、上方行きは毬信が大塩平八郎一派と知己を得るという伏線になる。「三遊亭円朝作『名人くらべ 錦の舞衣』をめぐる覚書」（武蔵野寄席「秋」「円朝版『トスカ』が柳家喬太郎により現代に甦る」公演パンフレット、2005・10）。
- (12) ほかの改変としては、お須賀が毬信への拷問を目の前で見て宮脇数馬（アンジェロッティ）の居所を教えるという筋では無い事、お須賀に母がいて、二人で暮らしていることなどが挙げられる（母がいるという設定は桜痴の歌扇も同じ）。
- (13) 宮氏前掲論文。
- (14) 『真景累ヶ淵』の豊志賀や、『怪談牡丹燈籠』の伴蔵の妻お峰など。ただし、もちろんトスカの場合と人間像や展開は異なるものがあり、今後より厳密に考えてみたい。
- (15) 現に、トスカを芸者に置き換えた翻案作品もある。巖谷槇一作・演出『長恨詩～おすが覚書～』（1966〈昭和41〉年5月歌舞伎座初演）。ここではおすがは柳橋芸者である。
- (16) 小池章太郎「大名日記が描くある江戸女優」（『江戸の残照』思索社、1982）、法月敏彦「お狂言師という江戸の女優」（『芸能』1992・9）参照。
- (17) 十一代将軍家斉の第二十五女で、五代姫路藩主酒井雅楽頭忠学の正室喜代姫か。酒井家上屋敷は神田橋御門近くにあった。
- (18) 石井国之『近世日本舞踊史』（帝都演芸通信社、1937）所収。岩井お糸が誰を指すかはっきりしないが、

本文に後述の市川九女八を言うか。九女八は前に岩井糸八と言った。

- (19) 児玉竜一「坂東三津江関係資料をめぐって」(金子健編『図録 三代目坂東三津五郎展—その足跡と衣裳—』早稲田大学演劇博物館、2008) 参照。
- (20) 本文後掲の辻光子『千秋万歳大々叶』参照。
- (21) 「讃岐」は、高松藩松平(水戸)家か。十代目藩主松平頼胤の正室は家斉の十六女で生母はお袖の方。
- (22) 今永清士「坂東三津江の歌舞伎衣裳について」(『MUSEUM』119、1961・2) など。
- (23) 興味深いことに、明治2(1869)年イギリス第二皇子来日の際の国賓接待の場において、三津江が歌舞伎狂言を披露したことがあったようだ。『千秋万歳大々叶』参照。
- (24) 神山彰「女役者と女優の時代—九女八の残像」(『近代演劇の来歴—歌舞伎の「一身二生」』森話社、2006年) 参照。
- (25) 『明治時代史辞典』(吉川弘文館、2013)、「市川九女八」の項(筆者執筆)。
- (26) 「芸壇百話(其二) 芸芸の話」(『演芸画報』明治40年4月)、「名家真相録(其七)」(同、明治40年9月)。お狂言の一座はお囃子も鬘掛り(床山)も女性で、大道具の飾り付けも全て女性が行っていたこと、お狂言があると師匠(三津江)が精進して身を慎んだこと、お狂言が終わると方々の御部屋から御女中が三津江を呼び、丁度歌舞伎役者を最戻するように競って迎えたなど、興味の尽きない記述がある。
- (27) 児玉氏前掲論文参照。早稲田大学演劇博物館に所蔵される(口3-1762)。
- (28) 養子縁組により家が存続した。辻氏の著書によれば、厳格な三津江にも妹とよとの間に恋愛関係に関する諍いがあったようで、円朝のお須賀のあり方を彷彿とさせる(さらに言えば、三津江が母の初代三津江と暮らしていたことは、お須賀と同じで、興味深い)。
- (29) 「柳営最後の御狂言師」(『三田村鳶魚全集』第一巻、中央公論社、1976) など。ここには大奥の御狂言師坂東兼治の矜持を保った生き方が語られる。
- (30) なお、円朝のお須賀の造型に関し「燕陵と云ふ講釈師の娘で、亀岡某の妾になつた婦人をモデルにして浮上がらせた」との説がある(『^門口絵及各篇解説』『円朝全集』13巻、春陽堂、1928)。伊東燕陵およびその娘については未詳であり、今後の課題としたい。
- (31) 近日常行の岩波書店『円朝全集』第10巻、『名人競』後記参照。春陽堂版『円朝全集』第13巻の作品解説では次のように述べられている。「世間には桜痴居士が翻案してそれをそのまま、円朝に高座で話させたといふやうにいふ者もありますが、実は種だけ貰つて円朝が自分でまとめ、歌舞伎座のは桜痴居士が別に翻案脚色したものではないかと思はれます」。二作を比べて考え合わせるとこの意見は正しい。それは、『名人競』冒頭で円朝が、自作について「歌舞伎座で只今演じて居る^{あれ}彼とは余程違つて居りますが」と述べ、また別の箇所では「只今歌舞伎座で致しますには、詫間采女と申しますが、俊次毬信と落語家の方では申します」と、桜痴の作品との違いを述べていることからうかがえる(いずれも第一席)。ほかに、断定はできないが円朝が翻案したものを、桜痴が参照しつつ改変して戯曲化したのではないかと思えることがある。それはたとえばお須賀にも歌扇にも母が存在することで、歌扇の方は母が舞台に現れることもなく、その設定自体にあまり意味がない。ほかに『名人競』の後援者近江屋喜左衛門にあたる人物として、『舞扇恨の刃』では菱刈弥太夫が登場することなど。
- (32) 宮氏前掲論文。
- (33) 『新報』評者は『名人競』を念頭において述べていたかもしれない。「日本人である円朝には、スカルピアの言葉が嘘だったとわかる前に彼を殺すのは行き過ぎだと思えたのではないだろうか」という指摘もある(『DVD決定盤 オペラ名作鑑賞 Vol.10 トスカ』世界文化社、2009)。
- (34) 永井氏前掲書。永井氏はまたお須賀にモデルがいたことに触れ(注30参照)、円朝は「単にトスカの日本女性化でなく、真実性のある女主人公坂東お須賀の造型に苦心したのであろう」とする。
- (35) 鈴木古鶴「円朝遺聞」(春陽堂版『円朝全集』13巻)。

- (36) 市川九女八は、明治25年7月に浅草の小劇場吾妻座で、お須賀を演じている。この時の名題は『近世名人競』、円朝と桜痴を折衷したような内容であった。この時の評で、九女八は「お狂言師と云ふは即ち優が地芸にして、之れを秀調の歌扇に比べては殆ど十段も優りて見ゆる心地せり」と評された（『読売新聞』明治25年7月12日付）。この芝居でのお須賀の人物像は不明ながら、九女八は、お須賀を真実味をもって演じることができたのだろう。
- (37) 次のような分析があり、トスカもまた誇り高い表現者であったと思える。「ドラマの中では、オペラの中の彼女より、もう少し偉大で、もう少し堂々たる声楽家として表現されている——つまり、彼女は、真のプリマ・ドンナ歌手であり、従って、ほんのわずかばかり自尊心を傷つけられても、すぐに怒りを表わし、いかなる人にもおもねるふうがない。時には気短かで気紛れではあるが、しかし、その愛情はこまやかで、また、信仰心も深いのである」（モスコ・カーナ著、加納泰訳『ブッチーニ作品研究』音楽之友社、1968）。