

読本の戦闘場面

——馬琴と京伝の読本を中心に——

吉丸雄哉

はじめに

読本の面白さに、登場人物が繰り広げる戦闘場面の叙述と描写が含まれることは言を俟つまい。にもかかわらず、読本の戦闘場面はその研究史の中で等閑視されてきた。わずかに徳田武氏に戦闘場面の論考がある程度である¹⁾。

だが、読本の読者は、読本の戦闘場面を楽しみにしていた。曲亭馬琴が殿村篠齋に宛てた手紙（文政十一年十月六日篠齋宛）には、次のような篠齋の意見がうかがえる。

〔松浦佐用庵石魂録〕について、篠齋の意見では）輪栗が秋布を勾引の段。秋布、輪栗に手もなく短刀を打落とされ、手ごめ〔に〕なる立まはり。あまりよはし。少しは太刀打させたらばよから

んとの事。

篠齋が馬琴に太刀打を求めたことは、篠齋が読本の楽しみに戦闘場面を含めていた証しである。

同じく、篠齋の見解に答えた馬琴の手紙（文政十三年正月二十八日篠齋宛）では、

〔篠齋の意見では、八丈伝の〕角太郎山猫退治の段。山猫本形をあらはしては、角太等にとびかゝり、啖ひたふさんともすべかるに、文体によれば、遊まはるやうにて、いかゞとの事。

と、山猫に勢いがなく、期待していたような戦いが見られなかったことへ篠齋が落胆していたことがうかがえる。殿村篠齋は、隠微や出典など馬琴の読本に子細に批評を加えられる高級読者である。その篠齋ですら、戦闘の場面に関心があることは注目してよい。

当時の読者が興味を持っていたことを考慮するならば、読本の戦闘場面をなおざりにはできない。本稿で読本の戦闘場면을考察する

次第である。

一、読本の戦闘場面と白話小説・歌舞伎との関係

読本作者は何を参考にして戦闘場面を書いたのか。読本作者の剣術の知識や技量がその作品内容に影響を及ぼすことがあるのか、まず検討する。馬琴や山東京伝に次ぐ位置にいた読本作者小枝繁は、『夢跡集』「戯作者之部」によれば、旗本であり、「曾て撃剣を善くし、当时斯道に屈指の名あり。故に勤務の余暇子弟に是を教授す。」と剣の達人であったと伝えられる。

実際の小枝繁の読本を見ると、戦闘場面は類型的な言葉で語られている。

小枝繁の読本『松王物語』巻之三第五段では、

收兵の們、家兼を捉んと立かゝる。家兼此光景を見て大に驚き、「こは何じとをす」と言つ、も、前にす、みし左右太を、只一刀に両断とし、続ひてかゝる捕手をも、或は真向腰車、又は手足を斬つけつ、七八人に手を負せ、飛鳥のごとく身を転し、終に一方を斬ぬけて、行衛もしらず逃矢けり。

「只一刀に両断」「或は真向腰車」「飛鳥のごとく身を転し」など、類型的な表現がほとんどで、戦闘の展開にも目立った特徴はない。剣術の達人であることと、凝った戦闘を描けることとに因果関係を見出すのは難しい。

次に白話小説の影響を検討する。白話小説が読本に大きく影響を及ぼしているのは、周知のことである。白話小説の構成や修辭を参考に読本は一つの分野として完成した。しかしながら、白話小説の戦闘場面は読本のそれにほとんど影響を与えていない。

『忠義水滸伝』第六回には暗い松林の中でお互いの正体を知らずに戦った史進と魯智深が声によってお互いを認め合う場面がある。これを京伝が『秘傳曙草紙』巻之三第九に利用し、弥次二郎と篠村二郎公光が暗中格闘し、月光によってお互いに気づく場面を描いたであろうことは、徳田武氏によって指摘されている。この二つの場面を比べた場合に、水滸伝は組み合うことなく朴刀と禪杖で打ち合うだけであるのに対し、『曙草紙』では、二人の格闘が詳しく描かれた上で「かくてあるひは組つ、あるひはほぐれつあらそひ、はては髻つかみあひ、汗水になりて捻合ぬ。」と述べられている。

中国には白打という武術がある。白打は武芸十八般のうちの一つで、打撃を中心とした素手での格闘術である。馬琴は、白打という言葉をも、自作の読本に使用し、『南総里見八犬伝』（以下、八犬伝）第八十八回での武術談義では、

明朝の武芸は白打を第一とす。白打は拳法の類なり。河西の少林寺の拳法は、世間になき所と一書に見えたり。(中略)我が国の武芸二十八般のうち、拳法は近習、明人の伝る所、又是白打の一法か。

とする。拳法とは、拳で突きまたは蹴ることを主とした格闘武術である。にもかかわらず、馬琴は『八大伝』中、「白打」にはすべて、投げや抑えを中心とした武術である「やはら」のルビを振っている。江戸時代の柔術に当て身があり、白打にも投げ技があるとしても、中国の白打にあたる武術は日本にはなく、「やはら」(柔術)と置き換えるしかなかった。

概して白話小説の戦闘場面は突きや蹴りといった打撃を中心に行われる。『通俗忠義水滸伝』上編卷之三の第三回で魯提轄(のちの魯智深)が鎮関西の譚名をもつ肉屋の鄭を殴り殺してしまうのはその代表例である。『水滸伝』の他の場面をとってみても、殴ったり蹴ったりの打撃あるいは棒や刀での戦いが基本であり、相手も制圧するために投げたり組み合うのは稀であり、あったとしてもかなり短い叙述となっている。

『水滸伝』を例にあげると、そういった場面が詳しく述べられているのは、第二十六回で武松が孫二娘を押さえ込む場面や、第七十四回で燕青が相撲を取り、天柱を投げ飛ばす場面がある程度に過ぎない。京劇でも立ち廻りに組み合いや投げが組み込まれることは少ない。通俗軍談でも事情は同じで、何十合も武器を打合わせることが、力戦の叙述である。

読本に白話小説の戦闘場面が取り入れられなかったのは、様式の違いにあった。日本は、合戦の最終段階として組討戦があった。結

果として、捕縛術・柔術・相撲が日本では発達した。軍記や浄瑠璃本はもとより、歌舞伎の「立て」でも組み合いや投げが行われる。白話小説の戦闘場面を取り入れると、歌舞伎の「立て」に目慣れている日本の読者にとっては、実際の戦いから遠いものに感じられる。

読本作者はそういった日本の戦闘様式に留意して、その特徴を出している。たとえば、馬琴は相撲取りを登場させ、相撲の場面を描き、相撲に関連する内容を盛り込んでいる。谷風梶之助・小野川喜三郎・雷電為右衛門らが登場した天明・寛政以降、相撲の隆盛が続いており、濡髪長五郎と放駒長吉、白藤源太、め組の喧嘩などが芝居に仕立てられたことを意識するところがあったか。また捕手を出して、捕り物を演じさせることも馬琴には多い。

読本作者が戦闘場面の執筆の際、もっとも参考にしたのは歌舞伎である。『八大伝』の人物造型や趣向について演劇の影響が色濃くことは、河合真澄氏が指摘している。読本作者の中でもっとも創意工夫に富んだ戦闘場面を描いたのは馬琴であるが、その馬琴ですら、戦闘場面は歌舞伎を参考にしたことを述べている。『大夷評判記』下之巻では次のようにある。

【わる口】庄司殿で一三が、夥兵を禦で、阿三郎を、延しやる立まわりは、歌舞伎狂、言めきていやなり。これのみならず初巻の末に、野嶋の浦の追兵の段、又八大伝にも、義実安西が館に来る段、主従矢襖、鎗襖にての出派は、雑劇の正本よむ

こ、ちす。草紙物語に歌舞伎を雑ては、しらへくして、興がさめる。大人はさもなしか、ここに評がしてほしい。

【ひいき】それ程評が聞たくば、そのわけ、おれが語て聞かさぶ。

その趣は歌舞伎に似ても、正本のせりふをまじへず、義太夫本のもん句を取らず、よくその場を脱る、故に、語路やすらかにして、卑しからず。その事勾欄めかずとも、辞浄瑠璃本に類して、手つかみなるは見るにも堪はず。先年江戸へくだりしとき、この作者に聞こしことあり。今泰平の有がたさは、剣戟突戦、刃傷残害の一事のみ。人眼前に見るもの稀也。その事常に観るものは、只彼戯子の仮戦にあり。よりに修羅の一段のみ、雑劇の面影を写さざれば、人情も亦うつらず。これを写すに用心あり。及ばすながら拙作の趣をよく見よといわれき。

『大夷評判記』は『八大伝』と『朝夷巡馬記』初編・二編が扱われた読本の評判記である。論評は、表向きは殿付篠斎が評をし、それに馬琴が返答するのを門人樗亭琴魚が書き留めたという形式をとるが、実際はほとんど馬琴が稿をなしたとみなされている。「ひいき」が引用する「この作者」はもとより、「わる口」も「ひいき」も馬琴の考えが反映されているとみなしてよい。

「わる口」は立廻りが歌舞伎に似ることを嫌う。それに対し「ひいき」は趣きが似ていても、歌舞伎の台詞や浄瑠璃本の文句をとらないならよしとする。「ひいき」が引く馬琴の見解を意識すれば、

現在では斬り合いを實際に見たことのある人はほとんどおらず、役者がする「立て」に目慣れているので、歌舞伎に似せないと、らしくならない。だが、歌舞伎に似せるには注意が必要である、ということなのだろう。「わる口」も馬琴の見方の一つなので、馬琴が歌舞伎に似せることの弊害を感じていたことがわかる。

歌舞伎の台詞や浄瑠璃の文句をとらないように馬琴が注意していることは、文政十三年三月二十六日篠斎宛書簡別紙にも記される。

〔八大伝〕赤岩一角の段について、しかるを、芝居に似たりとて嫌ひ給ふは、いかにぞや。縦その打扮・立まはりは、雑劇の趣を写しても、文句いさ、かも浄瑠璃本を借らず、芝居の正本めかぬ様に書とるを、作者のはたらきと見てもらはねば、骨折がいひなく被存候。拙作には、毎度此ふり合多し。これら、御氣に入らずば是非もなし。浄るり本と正本めかぬ文辞を、うれしがり候人も往々有之。世にいふ千差万別なれば、一人の好憎は公論にあらずと申せし也。

しかし、馬琴は言葉や歌舞伎や浄瑠璃本に似せないように注意しながらも、当時の観客にとって目慣れた歌舞伎の「立て」に戦闘場面を似せるという決断を結局はしている。戦いを描くには、歌舞伎を手本とするのが適当だったのである。

二、読本の戦闘場面の特徴

具体的に読本の戦闘場面はどのような特徴があるのか。以下、山東京伝の読本『全伝曙草紙』(文化二年)から戦闘場面を取り上げ、その特徴を説明する。

『曙草紙』巻二、十六丁表九行目く十九丁表三行目は、桜姫を掠おうとする四人の狼藉者を、剣の達人田鳥造酒丞が追い払う場面である。なお、『曙草紙』は『勧善桜姫伝』を下敷きにしているが、『勧善桜姫伝』には対応する場面はない。活劇を欲する読本の読者ために、作られた場面といえよう。

造酒丞やうくはしりつき、兩人の癖者を踢倒して、桜ひめをとりかへし、山吹にめくはしして、姫を落しやりける所に、竹林のうちよりおなじさまに打扮たる武士兩人あらはれ出て、姫のあとをおはんとす。造酒丞飛か、り、兩人が頸つかみて引かへしけるひまに、前に倒れたる二人の武士起上り、都て四人一度に編笠をかなぐりすて、箇々刀を抜て斬かけたり。造酒丞は曾剣法を熟練し、殊に早業の達人なれば、是等は物の数ならず、此頃ははまだ世にまれなる鷹扇といふ農具のかたはらにありけるをとりて、四人の剣をはつしとうけとめ、手ばやく腰刀を抜て、水車のめぐるが如くふりまはしければ、晃々たる光りは雲をつらぬく稲妻のごとく、颯々たる音は梢をならす

暴風に似て、近づくべうもあらねど、こなたの四人もさすが肝ふとき輩と見えて、ひるむ色なく陰にかこみ陽にひらき、火花をちらして開けり。造酒丞かくいそがはしきた、かひのうちにも一計を生じ、かの鷹扇を以て楯とし、波上にひるがへる燕のごとく身をなして、前にあらはれて丁ときり、後にかくれて身を避れば、すこしもこれを見とむることあたはず、すきまもなくひらめき来る四人の刀皆いたづらになりて、只鷹扇に数箇所疵をおはしぬ。かくありて片時ばかり開けるが、造酒丞は勢ひますく猛して、武芸の秘術を尽す。四人の者はほとく戦疲れてや、剣法みだれ、一人刀を打おとされて、せんすべなく杷をとり、楯に打かけ引倒んとするを、造酒丞手ばやくこれを斬折ぬ。また襖をとりて打かゝるを、身をひねりて打おとす。なほこりすまに殺妻をつかみて目つぶしに打、或は杵をとりて打つけなどす。三人の者其虚に乗じて、すき間もなく斬こみけるが、造酒丞が身のかろく敏こと、恰も風に玉屑を飄し、雪の瓊花を撒がごとくにて、阿吽の呼吸につれて、忽一人を左り袈裟に斬おとし、かへす刀を横にはらひて、一人を腰車にぞ斬たりける。残る兩人は此勢ひにおそれ、あまた手を負ながら、深田に飛入て逃失たり。造酒丞は素戦を好むにあらす、只姫の身のうへのみ気づかはしければ、しばしも休息がたく、田の水に刀をそぎて鞘にをさめ、いそがはしく姫のあとをしたひ

ゆきけり。

この場面は読本の戦闘場面としては、典型的な次のような特徴が見いだせる。蹴り・投げといった素手での格闘が見られること、早業・軽業・曲芸のような動きが示されることである。後者は歌舞伎の影響であるが、その他農具が武器として使われていることも歌舞伎の影響であろう。

引用部分での各傍線は、①②は格闘の場面、④は曲芸のような動き、③⑤⑥は軽業や身軽さ、⑦は切る動作の叙述に引かれている。太字は農具に関するものである。

ア、農具と歌舞伎の影響

一読して、颯扇(唐箕のこと)・把・椀・杵といった農具が使われていることが目をひく。京伝は江戸生まれの町人であり農具に詳しくあったとも思えない。特に、唐箕を使って刀をうけるといいうのは現実味がなく、実際の農具に触ったことがあるかすら疑問である。ただし、挿絵は正しい唐箕が描かれている。このように農具が使われたことは歌舞伎の影響だと考えられる。

郡司正勝氏は「たての源流」で、歌舞伎の「立て」が、河原者・力者・奴らの伝えた棒踊の系統に属することをしめしつつ、棒踊の性質として、次の三つのことを要約指摘している。

一つには、棒は労働用具であるとともに警固の役目をもつものであり、次に、武術としての棒術であり、第三には、その舞踊

化ということについてである。

『曙草紙』の中で、把・椀・杵といった労働用の棒状の農具が使われたことに棒踊の影響が皆無とはいえない。

また、農具が武器に使われることについて、郡司正勝氏は「立て」の歴史¹⁴の中で、

種々の世話の道具を武器に見立て、用いるのも約束で、櫓權をはじめ唐傘や笠、手桶その他で、風流の陣立てを造ってみせるのが、かぶきの「たて」の本意であったとみたい。

と述べる。日常の労働用具であった農具が戦いにつかわれることは、歌舞伎の「立て」の本質に即している。

大屋多詠子氏から『曙草紙』が、浄瑠璃「桜姫花洛鑑」に仕立てられたのち、京伝自身がその浄瑠璃本の内容を参考にして合巻『桜姫筆再咲』¹⁵を執筆したことをご教示を受けた。『曙草紙』の農具が使われる戦闘が、『桜姫筆再咲』十二丁裏・十三丁表では、米俵を使った戦闘へと変化している。米俵を使った「立て」は、歌舞伎の『菅原伝授手習鑑』「賀の祝」で松王丸と梅王丸がする「俵立て」が有名である。なお、「俵立て」は浄瑠璃の『菅原伝授手習鑑』にはない。また、農具の「立て」、俵の「立て」も浄瑠璃「桜姫花洛鑑」にはない。つまり、唐箕を使った戦闘場面は、米俵の「立て」の變形であり、京伝が歌舞伎をもとに発想したものである。

イ、格闘様式

傍線①②の格闘の代わりに、最初から刀で切りつける展開があっても現実ではおかしくない。しかし、構成として、蹴りや投げが入ることは、戦闘の様式として必要なのである。

『安積沼』(享和三年) 卷之三第六条、

(波門が)身を撚り脚を飛せて、一人を橋の上に踢倒し、又一人をとらへ勢につきて投たりければ、思ひがけずも欄干をうちこし、川に撞とうちこみぬ。

『善知安方忠義伝』初編(文化三年)卷之三下冊第十二条、

(宮奴らが)前後左右に組つき、「多いやく」と声をかけて、組ふせんとぞあせりける。荒猪丸はこれを物の数ともせず、拳をあげて打倒し、足を飛せてふみたふし、入かはりく、我組とめんと取つくを、手にあたるにまかせて、かいつかみく、なげたりければ、或はいはほに打つけられて、氷柱に目をつらぬくもあり。或はさかしまになげられて、雪に面形つくるもあり。

と京伝の他の読本でも、格闘の場面は描かれる。「蹴倒」ではなく、「踢倒」を使うなど、言葉は漢語めかしても、打撃だけではなく、投げを含めた格闘様式は日本のものである。

ウ、身軽さ

戦闘を行う人物の身のこなしの軽妙さも強調される。『曙草紙』

では「波上にひるがへる燕のごとく」「風に玉屑を飄し、雪の瓊花を撒がごとく」と表現される。こうした傾向は他の京伝読本にも見られ、

『安積沼』(享和三年) 卷之三第六条、

其余五人の悪棍ども、なお四方より斬こむ処を、身を閃て踢倒し、跳越て後にあらはれ、其敏こと恰も雲間に閃雷光にひとしく、水上に翻る燕子に似て、彼牛若丸が五条橋のはたらきを、今まのあたり見るがごとく、しばらくの間に三人を斬殺す。

『安積沼』卷之五第十条、

又堂中より兩人の男刀を揮てをどり出、兩刀一度に斬薙。波門雷光のごとく身を閃てこれを避れば、兩人の刀いたづらに空を斬。その隙に波門手快兩刀を引抜、両手に打揮て二人を迎、すきまもなく、閃来る兩刀をうけとめ、飛鳥のごとくはたらく所。

また、『優曇華物語』(文化元年) 卷之二第三段「かの賊勢猛剣をうちふりて、飛鳥のごとくはたらきければ」、『善知安方忠義伝』初編(文化三年) 卷之三下冊第十二条「荒猪丸飛鳥の如くはたらき」と枚挙に暇がない。

傍線③「造酒丞は曾剣法を熟練し、殊に早業の達人なれば」の「早業の達人」であることは、読本の名剣士の特徴である。『安積沼』(享和三年) 卷之五第十条「波門不意をおそはる、といへども、原早業の達人なれば」や『梅花氷裂』(文化四年) 卷之上冊第五回「浦右

衛門は曾て剣法を熟練し、しかも早業の達人なれば」も、同様である。「早業の達人」であればこそ、先のような身のこなしができ、また次に述べる曲芸的な刀捌きができるようになる。

工、曲芸的動作

傍線④のような曲芸的な刀捌きも、読本にはよくみられる。

『忠臣水滸伝』後編（享和元年）卷之二第八回、

かの大腰刀をぬき、颯々しやくしやくとふりまはし上下左右にひらめかす。

明晃々めいこうくわくたることいなづまの光るに似たり。

『善知安方忠義伝』初編（文化三年）卷之三下冊第十二条、

荒猪丸は少しもひるまず、刀を抜て水車のめぐるがごとくふり

まわしければ、其音颯々しやくしやくとひびきて風の梢をならすがごとく、

劍の光は晃々かうくわくとして、雪に映ずる皎月のごとくなり。

いずれも表現はとても似通っている。このように身軽さや動きの奇抜さを強調するのも歌舞伎の影響である。

郡司正勝氏は「たての源流」において、「たて」とは宙返りをもととする軽業であったと解説している。怪妙な身のこなしを見せることが、歌舞伎の「立て」の根底にある。

軽業と立廻りが組み合わさるとどうなるか。それについても、郡司正勝氏は『立て』の歴史の中で、槍や棒や長刀の演技は、拍子事やかるわざといっしょに所作事としてみられており、役者が水車のように長刀を振り回し、また宙返りを盛んに行ったことを紹介

する。つまり、「立て」の演者は、宙返りのような身軽さを見せなければならなかった。この必要性は、読本の戦闘場面にも継承され、登場人物が軽快な動きをすることとなった。なお、軍記では『平家物語』「橋合戦」の一来法師や義経のように軽妙な動きをする武者もいるが、登場の割合では稀であり、読本へは歌舞伎の影響が大である。

三、読本の戦闘場面にみられる類型表現

京伝の読本の戦闘場面では、似かよった表現がよく見られる。前節のイからエまでに引いた京伝読本を見ればよくわかるはずである。「水車のごとき」刀の動きも、「颯々」といった音、「晃々」といった白刃のきらめきは、京伝にとってお決まりの表現である。『曙草紙』の引用部分だけを見るなら、躍動感に満ちた戦闘場面を描くことを京伝が得意としているように感じるかも知れない。しかし、実際のところ、京伝は、ほぼ決まり切った展開、同じような表現で戦闘場面を描くことが多い。

『安積沼』（享和三年）卷之五第十条、

波門はやく一刀をあげ、骨も斬よと打ければ、雲平肩尖より臍をかけて両段にわかれ、地上に撲地とたふれたり。

『善知安方忠義伝』初編（文化三年）卷之三下冊第十二条、

右袈裟、左袈裟、あるいは、梨割、車斬、片腕きられて伏もあ

り。足くびおちて倒るゝもあり。

『昔話稲妻表紙』(文化三年) 卷之五下冊第十九、

或は右袈裟、左袈裟、あるいは、梨割、車斬、片腕きられて伏もあり。足くびおちて倒るゝもあり。

『昔話稲妻表紙』(文化三年) 卷之五下冊第十九、

(山三郎と土子泥助) 二太刀三太刀戦けるが、山三郎がするどき太刀をうけ損じ、左袈裟に斬さげられて、地上に撲地たふれたり。

山三郎をどりかゝりて腰車に斬けるが。

『梅花氷裂』(文化四年) 卷之上冊第五齣、

かくて兩人の曲者つひに敵することあたはず、一人は頼額二つに斬わられて、「呀」とさけぶいとまもなく、地上に倒れて息たえぬ。一人は腰車に斬はなされ、二段にわかれて倒けり。

『梅花氷裂』(文化四年) 卷之上冊第五齣、

(十左衛門が数右衛門に) 明晃々たる刀を抜て飛かゝり、数右衛門が肩尖より乳の下まで、左り袈裟にばらりずんど斬さげたれば、「呀」とさけぶいとまもなく、しりへに嘔と倒けり。

『本朝醉菩提全伝』(文化六年) 卷之六第十一、

(山三郎) 刀をすらりと抜はなし、蜘蛛輪違十文字、縦横無尽にかけめぐりて、かしこにあらはれこゝにかくれ、火花を散して戦ければ、右袈裟左袈裟に斬るゝもあり、空竹破に斬れて両段

となるもあり、腰車斬放さるゝもあり、頭を立破にわらるゝもあり。

『双蝶記』(文化十年) 卷之一第一、

頼額立割車斬或は母衣付腰車、袈裟にかけては左右にさばかせ、双膝なきてはのつけにそらせ。

「腰車に斬る」「二段にわかれる」「右袈裟左袈裟に斬る」「真向(を斬る)」「立割」「車斬」「蜘蛛輪違十文字」「ばらりずん」といった表現がそれに当る。以上のように、読本の戦闘場面は構成や修辭に一定の型がある。

佐藤藍子氏のご教示よれば、このような決まりきった表現は、軍記や浄瑠璃本から受け継がれた部分も少なくないという。いくつか軍記や浄瑠璃本より例をあげると、

『平家物語』卷第四「橋合戦」、

(筒井浄妙房明秀が長刀が折れたので) その後太刀をぬいて、たたかふに、かたきは太勢なり。くもで、かくなは、十文字、とんぼうがへり、水車、八方すかさずつたりけり。

『太平記』卷十「長崎次郎高重最期合戦事」、

弓手馬手ニ相付、車切・胴切・立破ニ仕棄度存候ツレ共。
『ひらかな盛衰記』第四、

太刀真向にかざし花の。ちり／＼ばつと追ちらし向ふ者を押打又。廻あはゞ車切。蜘蛛手かくなは十文字。靈翼飛行の秘術

とつくし誉を取。

『ひらかな盛衰記』第五、

景季は事ともせず、百衛千慮の手をください。袈裟切堅割腰車。
切伏く皆殺し。

『鎌倉三代記』第九、

初めてのおめもじに、しるしなふては叶ふまい、といふ間、梨
割。車切。向ふ敵は拝み討。真向わられて真赤猿のおいど拘へ
て逃るやら、残るは残らず皆殺し。

『伽羅先代萩』第二、

先うぬからと切込刀。まっかせ合点と抜合せ。打合打合ふ白刃
と白刃。電光石火稲妻が手練に刀打落され。逃行荒灘後げさ二
つになつて死でけり。

と、それらの影響がうかがえる。

馬琴は、京伝よりも一つの戦闘場面に京伝よりも紙幅を費やして
おり、また戦闘場面の構成・表現に起伏のつくよう工夫を凝らして
いる。とはいえ、その馬琴でも、似たような表現は見られる。

『近世説美少年録』第八回、

戦ふ大刀音いと烈しく、一上一下と術を竭せば。

『八犬伝』第二十九回、

(道節と莊助が) 大刀を引抜き、撃んとすれば、こゝろ得たり、
と抜合せて、丁々発矢、と戦ふ大刀音、電光石火と見めかす、

一上一下、手煉の刃尖、沈で払へば、跳躍、引ば著入り、進め
ばひらく。

と、「一上一下」を馬琴は多く使う。「丁々発矢(止)」とわたり合
うことや、「電光石火」の刀のきらめきなど京伝と似た要素がある。
『八犬伝』の「沈で払へば、跳躍、引ば著入り、進めばひらく」は
軽業に共通する。馬琴の読本も、戦闘場面には類型がある。

『近世説美少年録』第四十九回、

唐二は右の肩尖より、七九の爺まで祈下られて。

『八犬伝』第二十九回、

逸んとしたる宮六を、隅より九の爺の下まで、幹竹割に祈登
し。

『八犬伝』第二輯卷之三第十五回、

二尺九寸の大業物、抜手尖く錦織頼二が肩尖より乳の下まで、
ばらりずんと祈侍せば。

『近世説美少年録』第四十六回、

鎌箆取りて、追携りつ、其里人の、肩尖より乳の下まで、ばら
りずんと祈侍せば。

「祈」の用字は馬琴がよく使う。切り下げかたの表現は肩先から
乳の下までと似通っている。「ばらりずん」という形容も馬琴は多
く使う。

先に馬琴が「雑劇の趣を写しても、文句いさ、かも浄瑠璃本を借

らず、芝居の正本めかぬ様に書とる」ことを記したが、軍記・浄瑠璃本にある表現も馬琴はときおり使っている。

『八大伝』第五十回、

鎗を前後に飛越反蹴、右に受ては左に流す、手燂煉の刀尖丁々発石と、疾風に枝を折るごとく、鎗に蛭巻幾條が、斫落されて逃るもあり。或は真額乾竹割、或は胴創腰車、矢庭に命を隕すもの、はや十人にあまりつ、遺るも痛手を負ぬはなし。

「真額」や「胴創」「腰車」は軍記・浄瑠璃本にもみられる表現である。馬琴の場合、傾向として、重要でない雑兵相手の戦闘場面にこのような類型的な表現が多い。馬琴読本の戦闘場面は、他作者の読本に比べると類型化の度合いが小さいが、それでも軍記や浄瑠璃本の表現から完全には自由ではない。

おわりに

読本の読者にとって、現実のものと感じられる戦いとは、歌舞伎の「立て」であり、軍記・浄瑠璃本の戦闘場面であり、それらはすでに様式化されている。読本の戦闘場面も、「型」とでも言うべき類型の表現を持つ。

このような読本の戦闘場面に見られる類型について、滑稽本の作者として有名な式亭三馬は、合巻『無根草夢譚』(文化六年)で次のようにからかっている。読本かぶれの何野何左衛門が、一人で戦い

の真似をする場面であるが、

(何野何左衛門)さらばこれから数多の人を殺さうと思へど、罪もない人を殺すは殺生と、畠中の案山子、あるひは風の神のわら人形などを相手にして、真向梨割、車斬、上を払へば身をしづめ、裾を払へばひらりと飛越え、上段下段とわたりあひ、秘術を尽して、挑む有様、千変万化といふては飛越え、電光石火といふては跳越え、ひとりごとに読本の文句をいふて飛んだり跳ねたりするゆゑ、野良まはりのぢいさまが見つけて、狐にばかされたと思ふも、もつとも也。

決まり文句で組み立てられた読本の戦闘場面は、何かを描写しているようで実は何も写さないまま、ただ戦闘が行われていることを叙述するだけになる。滑稽本で現実を精緻に模写することに腐心した三馬にとって、そういった大仰な紋切り型の読本の文章は陳腐であり、おかしさを感じることもあったのだろう。

しかし、「型」があるとしても、読本作者の能力によって、その構成や文章表現に巧拙が生じる。また、京伝の「型」、馬琴の「型」とでもいうべきものがあり、たとえば戦闘場面の語彙をとつても、京伝には京伝の、馬琴には馬琴の特徴がある。構成に関しても、京伝はひとつの戦闘を、格闘から斬り合いへと展開させることが多いのに対し、馬琴は格闘なら格闘、撃剣なら撃剣と独立させる傾向がある。

たとえ修辭が決まりきっていても、それを組み合わせて一つの戦闘場面を構成するには能力がある。軍記や浄瑠璃本の戦闘場面と読本のそれとは本質的に別物である。全般的に、読本の戦闘場面は、軍記や浄瑠璃本の戦闘場面よりも分量が多く、叙述される内容が豊富である。文章が長くなれば、当然それを支える構成力が必要となる。お決まりの文句を使うだけではなく、展開に気を配って全体を構成しなければならぬ。その際に、歌舞伎の「立て」が参考になっている。結果として、戦闘場面において、読本は軍記や浄瑠璃本より秀でており、読本の戦闘場面は、見せ場のひとつとなった。

馬琴にとって、読本の戦闘場面は、ただ決まり文句と調子の良い言葉をつなげて、お決まりの動きを表現するのではなく、もっと登場人物の内面と関係して表現しなければならなかった。篠斎が求めた戦闘場面は約束事に近い。見せ場として戦いを欲し、戦いならば派手がよいという論理であるが、これは歌舞伎の論理である。馬琴は、ただ読者を楽しませる調子の良い決まり事の戦闘場面を描くのではなく、前後の内容あるいは登場人物の心情とあうように理屈をたてて、戦いをさせないこともあった。読本の戦闘場面も必然と因果に基づかねばならない。そこにも馬琴がいだいていた読本の論理が見える。読本の戦闘場面は、作品の本質とも文学性とも無縁ではない。

(よしまるかつや／順天堂大学非常勤講師)

注

- (1) 徳田武『日本近世小説と中国小説』(青裳堂書店、昭和62・5)において「その本書(吉丸注、都賀庭鐘『通俗医王善婆伝』)にしても、戦闘描写の文体に関しては通俗軍談のそれを踏襲していることが一読直ちにわかる。読本に甚だ近づいたとはいっても、描写と文体においてもまだ通俗軍談の型を脱していない」(第一章 中国講史小説と通俗軍談、57頁)と戦闘描写に型があることを指摘している。また、「玉嶋が山樞の衣板をもって二人の刀を押さえるが、これは『参会名護屋』に始まる『鞘当』の趣向を用いた」(第七章 文人の小説、戯作者の小説、592頁)と、戦闘場面に歌舞伎の趣向が用いられたことを指摘する。なお、戦術や用兵の規模になるが、合戦については、徳田武『八犬伝』の戦闘叙述——『三国演義』『水滸伝』の利用——(『近世近代小説と白話小説』、汲古書院、平成16・10所収)が対管領戦を分析している。

- (2) 『馬琴書翰集成』第一卷(柴田光彦・神田正行編、八木書店、平成14・9、226頁)。

- (3) 注(2) 前掲書261頁。

- (4) 『夢跡集』(山口豊山編、写本二十八冊、国立国会図書館蔵)「戯作者之部」叢書江戸文庫『小枝繁集』(横山邦治校訂、国書刊行会、平成9・4) 解題(田中則雄担当箇所、495頁)に、影印と翻刻が紹介されている。

(5) 徳田武『桜姫全伝曙草紙』解題(『山東京傳全集』第十六卷、ベリ
かん社、平成9・4、678頁)。ただし、解題中の林沖は史進の誤植と
思われる。

(6) 近藤好和『弓矢と刀剣——中世合戦の実像』(吉川弘文館、平成9・

8)「組討戦」が、『平家物語』『太平記』における組討戦の位置づけ
を説明している。

(7) 『八犬伝』と『近世説美少年録』の中から、捕手と相撲に関連する場
面をいくつか抜き出すと次の通り。『八犬伝』第三十回、十手を持っ
た犬飼現八(捕手)と大塚信乃の格闘。『八犬伝』第三十二回、相撲
取り大田小文吾が山林房八郎と相撲で勝負。『八犬伝』第百十八回、
宥薬売石亀屋次団太が相撲の講釈。『近世説美少年録』第四十七回、
曾根見宗玄が雑兵を率いて、大江成勝ら四賢士を捕縛しようとする。
『近世説美少年録』第四十八回、一口鬼太夫安陪とその部下が十手捕
縄で来る。『近世説美少年録』第五十三回、韓錦樞二郎が鬼薙奇三と
相撲をとる。

(8) 河合真澄『八犬伝』と演劇(一)〜(三)、『近世文学の交流——演
劇と小説』、清文堂、平成12・7)。

(9) 『江戸名物評判記集成』(中野三敏編、岩波書店、昭和62・6、366頁)。

(10) 注(9) 前掲書「解題」430頁。

(11) 注(2) 前掲書284・285頁。

(12) 『和漢三才図会』「唐箕」のとなりの「毬籠たまりかご」と混同したか。

(13) 郡司正勝「たての源流」(郡司正勝編定集第二巻、白水社、平成3・
2、321頁)。

(14) 郡司正勝「『立て』の歴史」(郡司正勝編定集第二巻、白水社、平成
3・2、326頁)。

(15) 詳細は、大塚多詠子「京伝・馬琴による読本演劇化作品の再利用」
(『国語と国文学』第83号5号、平成18・5、121〜124頁) 参照。

(16) 注(13) 前掲書(316〜318頁) 参照。

(17) 注(14) 前掲書(328・329頁) 参照。

(18) 引用は、東京大学国語研究室蔵本(高野辰之旧蔵本)を底本とする日
本古典文学全集『平家物語』第一巻(市古貞次校注・訳、小学館、昭
和48・9、321頁) に拠る。

(19) 慶長八年古活字本を底本とする日本古典文学大系『太平記』第一巻
(後藤丹治校注、岩波書店、昭和35・1、358頁) に拠る。

(20) 以下、浄瑠璃三つの引用は、日本古典文学大系『浄瑠璃集』上・下
(乙葉弘・鶴見誠校注、岩波書店、昭和34・6、昭和35・6) に拠っ
た。

(21) 『無根草夢譚』(式亭三馬作、勝川春亭画、文化六年刊行)は何野何左
衛門という読本かぶれがひきおこす騒動を描いた、いわゆる「黄表紙
風の合巻」である。引用の際、ひらがなは適宜漢字になおし、もとの
字はふりがなとした。

(22) 注(2) の馬琴の手紙(文政十一年十月六日猿斎宛)の続きだが、太

刀打をさせたらよいという篠斎に対し「これは只その皮肉を見て、作意の骨髄を見給はざる故」と答え、輪栗が実は見だたと秋布に嘘をいっただことが、秋布に迷いを生じさせ、太刀打にならなかつたとする。「これ、この作意のおくの院にて、当時秋布の心もちになりて綴りたるにて、所云骨髄也。君すら貴評こ、に及ばず、誰かよく拙作を見るものぞ。実に嘆息のみ」と締めくくっている。

【補記】本稿中、『南総里見八犬伝』の引用は岩波文庫（小池藤五郎校訂、昭和12・1～16・10）に、『近世説美少年録』の引用は、新編日本古典文学全集第83～85巻（徳田武校注・訳、小学館、平成11・7～13・10）に、『曙草紙』の引用は、『山東京傳全集』第十六巻（べりかん社、平成9・4）に拠った。なお引用に際し、適宜句読点や濁点を補い、ふりがなを省略した。

本発表は平成十六年度東京大学大学院演習での発表にもとづく。大屋多詠子氏、佐藤藍子氏をはじめ、演習に出席下さった方々に、篤く御礼申し上げます。