

論文

## 明治末期の戯曲と歌舞伎における淀君表象の変容

——坪内逍遙と五代目中村歌右衛門を中心に——

嶋津麻穂\*

### はじめに

淀君とは織田信長の妹であるお市の方と浅井長政の間に生まれた三姉妹の長女茶々を指す。通説では豊臣秀吉の「側室」となり、秀吉亡き後、秀頼の母として徳川家康と争い、大坂夏の陣で自刃した。自筆書簡などの一次史料は確定していない。歴史学の立場からは、桑田忠親『淀君』（吉川弘文館、1958）や福田千鶴『淀殿 われ太閤の妻となりて』があるが、この「淀君」「淀殿」という呼称は、どちらも後世に与えられたもので、その意味合いの差異からも、この人物には多分にフィクショナルな要素が強いことが指摘されてきた。なお、本論文はこのフィクショナルな表象に注目しているため、「淀君」<sup>1</sup>を採用する。

淀君は、政権が豊臣家から徳川家に移行する歴史的な転換期にきわめて重要な政治的立場にあった女性とみなされてきた。その実像は明らかでないにも関わらず、あるいは明らかでないからこそ、淀君は多くの創作に登場してきた。後述するように江戸初期の出版物では存在感の乏しかった淀君は、江戸中期以降の絵入りの読本で悪女として視覚的にも描かれたことによって、その人物像に強烈な個性が付与された。その後、時代の変化とともに小説、映画、テレビドラマ、漫画、ゲームといった様々なメディアの中で、彼女の表象は変容し続けるのである。

先の福田は淀君像の変遷を初めて論じ、淀君像の大きな変化として、日露戦争勃発と同時期に起こった、悪女から強い母、烈婦への変化を挙げている。その契機として明治27（1894）年に発表された坪内逍遙（1859-1935）の戯曲を、明治37（1904）年に歌舞伎役者五代目中村歌右衛門（1865-1940）が淀君役で上演したことに注目している。それは歌右衛門の当たり役となり一世を風靡した。福田は、この時期の富国強兵策が新しい女性像として淀君に「烈婦烈女」を求め、そしてその役割を終えると、再び淫乱な女性として語られるようになったと述べている<sup>2</sup>。文学研究の網野可苗は逍遙の作品を通して、近代の淀君像には毒婦的要素が抑制されていたことを指摘し、淀君の悪辣さは「ヒステリー」に還元されていると分析する。そして福田と同様、その淀君像は今日の淀君像に接続していないと指摘している<sup>3</sup>。しかし、福田も網野も歌右衛門にはあまり言及していない。そして逍遙と歌右衛門の革新性と彼らの文化的影響力を考慮すると、この時期に生み出された淀君像を富国強兵策という政治的要因とだけ結びつけ、それを一時的な現象であったとみなすことには疑念が生じる。たしかに歌舞伎研究でも渡辺保は、五代目歌右衛門の新しい女形としての気質を六代目の芸の前段として分析し、淀君役はその象徴だとした。そして渡辺は、歌右衛門が『伽羅先代萩』の、実の息子を犠牲にして主君を守った乳母政岡を礼賛した背景に、国を支える烈婦や国家の母を求める明治の気風を見出し、淀君との類似を見ている<sup>4</sup>。実際、「周囲は八方敵」で「心をゆるめるわけには」いかず、「男まさり」で、母でもある政岡<sup>5</sup>と淀君は近似している。しかし、『伽羅先代萩』は江戸前期の伊達騒動という「世界」を中世に移し、政岡も「趣向」として創案された狂言であるのに対して、逍遙の戯曲はシェークスピアの歴史劇に倣っており、淀君は実在の人物である点で両者は大きく異なる。実際、政岡が我が子を犠牲にしつつも主君伊達家を守り切った理想的な忠義の女丈夫であるのに対し、淀君は我が子も豊臣家も守りきることはできず、

キーワード：近代、女形、淀殿、演劇、イメージ

\*立命館大学大学院先端総合学術研究科 2019年度入学 表象領域

絶望の中で自ら死を選ばざるを得なかった。これらの違いに注目するならば、淀君には単なる烈婦に還元しきれない、より重い責任と苦悩と複雑な人間性が内包されており、そのような人間性の描写こそ近代芸術の一つの課題であったと考えられるのではないだろうか。よって、渡辺の議論も含めて再検討の余地がある。

明治末期が社会的にも文化的にも、とりわけメディアの拡大においても淀君表象の歴史的転換期であることに間違いはないものの、以上のように従来の先行研究では、日本の近代演劇を西洋演劇との相克の中で思考した逍遙の戯曲と明治以降の新制度のなかで変革を迫られた歌舞伎界を昭和初期まで導いた五代目歌右衛門の演技、そして彼の舞台の写真や日本画への影響など、多様な文脈を視野に入れた検討が十分になされてきたとは言えない。

そこで本論文では、大日本帝国憲法が施行され、近代化が進められると同時に日清戦争、日露戦争と外国との軍事的抗争が続くこの時期に、戦乱の世に生きた淀君の表象が新しい戯曲と歌舞伎という文化の中でどのように変容するのか、その過程を詳らかにすることを目的とする。とりわけ逍遙や歌右衛門が志向した淀君の表現と当時の資料から浮かび上がる淀君の造形を通して、舞台上の淀君表象がどのようなものであり、それはそれまでの淀君像と異なっていたのかあるいは連なるのかをこれまでの歴史学、文学、歌舞伎論の先行研究を批判的に継承しながら考察していく。

## 1. 江戸期の出版物における「淀君」の形成

先述の通り、淀君の実像を確定させることは困難である。大坂夏の陣前後に出版された仮名草子『大坂物語』（作者不詳、1614-1615年刊）<sup>6</sup>や軍記『豊内記』（作者不詳、1639年以降刊）<sup>7</sup>では、存在感は薄く、息子秀頼を愛し、神仏にすがる母として登場するだけで、政局に介入するような描写はない。『川角太閤記』（川角三郎右衛門、1621-1623年成立）<sup>8</sup>や軍記『太閤記』（小瀬甫庵、1634-1637年刊）<sup>9</sup>でも、淀君はその出自が述べられるくらいで、彼女の性格や所業には言及されない。生前、淀君には醜聞がつきまとった<sup>10</sup>が、それが豊臣家を語る上で重視されるようになるのは、彼女の死後五十年を経てからだった<sup>11</sup>。福田によると『明良洪範』（真田増誉、元禄年間か）や随筆『塩尻』（天野信景、1697-1733年成立）では淀君の不貞がことさらに批判され、また網野によると実録『慶長中外伝』（堀麦水、宝暦年間成立）では北政所に対抗意識を燃やす淀君が描かれた。それらが結実したのが、娯楽性の強い読本『絵本太閤記』（武内確斎、岡田玉山画、1797-1802年刊）<sup>12</sup>である。

『絵本太閤記』の淀君は、秀吉の正室である北政所や高貴な血筋の側室京極龍子と権勢を争うだけでなく、秀吉の甥で関白の秀次を死に追い込んだ黒幕として描かれている。さらに若く美しい容姿を保持するために、自らの内腿の肉を食べさせた雌蛇の肉を内腿に移植するという呪術を用い、そのあげく雌蛇に憑りつかれて、「淫心」が生じるとともに、一層嫉妬深くなっていく。さらに淀君が秀次事件や朝鮮出兵に際して暗躍し豊臣政権を混乱に陥れる描写もあり、艶聞にまみれた奸計深い「悪女」のイメージが練り上げられている。『絵本太閤記』自体は秀吉を称える性格が強いため、その秀吉が築いた豊臣の天下の崩壊を、秀吉以外の要因で語る必要があり、淀君を悪役とした閨門対立<sup>13</sup>の構図を設定した可能性が指摘されている。さらに儒教思想のもとで、女性の性質は暗愚であるという思想が広まり<sup>14</sup>、秀頼を自ら育て、政治にも介入した淀君に批判が集まったとも分析できよう。実録『真書太閤記』（栗原信充、1849-1868年か）などにもこの淀君像が引き継がれたほか、上田秋成最晩年の随筆『膽大小心録』（1808-1809年成立）では、淀君の「色好むさが」と「艶色」が豊臣家滅亡の原因とする記述がみられ、家を滅ぼす「悪女」のイメージが広く共有されていたことがうかがえる。そして網野が指摘するように、明治期に江戸期の読本や実録の活字出版が盛んになるにともなって、この「悪女」淀君もより一層普及したと考えられる。

大坂の陣は歌舞伎や浄瑠璃の格好の素材ではあったが、江戸時代には幕府に憚って、鎌倉時代や室町時代を舞台とした。この作品群を大坂軍記物もしくは難波軍記物といい、主に真田幸村、後藤又兵衛などの浪人や木村重成の活躍を描いた。大坂軍記物のなかには淀君を賢女と設定する『日本賢女鑑』（近松柳、近松松助作、1794年、浄瑠璃で初演）もあったが、さほどの影響力はなかったようだ<sup>15</sup>。

つまり、淀君は江戸初期の文芸作品では存在感に乏しかったが、中期以降は「悪女」のイメージで語られ、豊臣氏滅亡の元凶として登場するようになったのである。

## 2. 坪内逍遙の戯曲における淀君

### 2-1. 演劇改良運動と戯曲制作

「悪女」淀君の変化の萌芽としては、坪内逍遙の戯曲『桐一葉』と『杳手鳥孤城落月』があげられる。狂言作者ではない逍遙が、戯曲制作に取り組むようになった経緯を確認し、彼の淀君の描写とそこに仮託されたものを考察する。

明治期に入った日本では、多くの「改良」が叫ばれ、演劇（歌舞伎）界も例外ではなかった。明治5（1872）年、明治政府は演劇を教化の一環、つまり啓蒙の目的をもって改良することを要求した<sup>16</sup>。伊藤博文は、演劇を西洋のものと同じように「貴人高位の人々、さては外国の貴人などまで」が観られ、かつ「はしたなきさまなからん事を」旨とすべきだとしている<sup>17</sup>。さらに海外視察から帰国した末松謙澄からも、下層のものが楽しんでた芝居を改良して、上流のものの鑑賞に耐えるものにしようという意見が出された<sup>18</sup>。ちなみにこのとき、末松は「女役者」の必要を唱えており、外山正一が女役者として芸妓を採用することを提案している<sup>19</sup>。こうした意見に呼応する形で、九代目市川團十郎が作り上げたのが、史実を重視する活歴劇であった。團十郎は写実的な演技になるよう、技芸の改良に取り組んだ。團十郎は日常会話にはありえない長せりふを避け、実際の会話のようにすること、見得を切るなどの大袈裟な所作を避けること、白粉を薄くして、人物の感情や心理を目や表情で見せることを心がけ、ついには長唄や浄瑠璃の語りで物語を進行させるといった、伝統的な歌舞伎の手法も減らすよう台帳作者に要求したという<sup>20</sup>。この改良と活歴劇は、従来の荒唐無稽な歴史劇の是正、史実と時代考証を重視した演出の必要が説かれるなかで知識階級に支持された<sup>21</sup>。さらに西南戦争の劇化を契機に、歌舞伎に速報性あるメディアとしての役割も付与した<sup>22</sup>。

しかし、改良運動の手本とされ、自身の研究対象でもあったシェークスピア劇に伝統的な歌舞伎との類似を感じ取っていた逍遙にしてみれば、こうした改良は面白いものではなかった。逍遙は活歴劇について「甚だ面白からず思つて」おり、「外形ばかりが上品な、併し情味に乏しい、内容の空疎な劇は、芸術品としては寧ろ退歩である」と厳しく批判し、知識階級に嘲笑されていた在来の狂言作者のほうがましだと考えたという<sup>23</sup>。逍遙にとっては、従来の歌舞伎とシェークスピア劇には類似点があるため、歌舞伎の伝統を完全に否定した改良運動は、西欧化を徹底するだけで、本質的な改良とは言い難かった。

逍遙はシェークスピア劇を「英国の劇の黄金時代の傑作」と考え、従来の歌舞伎は作風や内容、長短ともに似ていると分析する。しかし従来の歌舞伎が抱える欠点として、「精刻な性格描写がなく、広い、深い人情観察がなく、全体にわたる統一がない」ことを挙げ、これを改善すべきと考えた。さらに逍遙は「沙翁の作意なら、随分歌舞伎の形式へ盛つたからつて調和しそうなものだ」と考えていたという<sup>24</sup>。

そしてシェークスピアのように登場人物の性格を精緻に描写すれば、西洋の審美論の輸入によって忌避された、主人公を複数用意する草双紙のような形式もいかせるのではないかと逍遙は述べる。逍遙によると、西洋の審美論では、一幕ごとに主人公が変わったり、挿話が続くことで主人公が複数人に増えるような作風は忌避される。しかし一大悲劇は多くの事件や個人の事情が合わさって引き起こされるのだから、「挿話又挿話」と続く日本独自の草双紙式に構成することで境遇悲劇の真に迫れるのではないかと考えたのである<sup>25</sup>。彼は、これらを盛り込んだ新しい歌舞伎は演劇改良運動へのアンチテーゼになると考え、自身初の戯曲執筆に意欲的になっていった。「彼の貴族的な、英雄本位、淑女本位の高尚がりの活歴派に対しては、それとは反対の、平民的な、無作法な、凡人沢山、風情沢山の丸本式、草双紙式を発揚し、厳格な、窮屈な外国の審美論に対しては、無主義の、放埒な、いわば不即不離の国劇式を、暗に擁護しようといふ主張と抱負とが内心に在って、彼の作を書きはじめた」<sup>26</sup>。この「彼の作」こそ、明治27（1894）年10月から翌年9月まで『早稲田文学』に連載される戯曲『桐一葉』であった。

### 2-2. 逍遙の「境遇悲劇」

桐一葉とは、片桐且元の言とされる「桐一葉落ちて天下の秋を知る」を指している。「一葉落ちて天下の秋を知る」から引用し、豊臣家の家紋に用いられた桐を強調することで、豊臣家滅亡が暗示されている。『桐一葉』の主人公且元は、豊臣家を助けるために奔走するがその真意が理解されず、徳川方との内通を疑われ、「死ぬことも生きることもできぬ境遇上の悲劇」に飲み込まれていく。この「境遇上の悲劇」こそ、おそらく逍遙がもっともこだわった点



であった。

逍遙は人間の悲劇について、性格に起因する悲劇もあるものの、半数以上は境遇悲劇であるとし、それを書くために境遇に翻弄された英雄とは言いがたい人物を起用した<sup>27</sup>。且元と淀君はどちらも境遇悲劇によって、一方は身動きが取れなくなってしまい、もう一方は狂乱するほかない状況に追い込まれている。先述の草双紙式の構成は、こうした対比を効果的に浮かび上がらせる。さらに逍遙は、且元に九代目団十郎、淀君に五代目尾上菊五郎という、当時の歌舞伎界を牽引する二大巨頭の配役を構想していた<sup>28</sup>。この配役からも、且元ほどでなくても淀君に対して強い思いがあったことは明らかである。明治30(1897)年9月、逍遙は『桐一葉』の続編『杳手鳥孤城落月』を『新小説』に発表した。『桐一葉』の且元が「意気地なし」と批評されたことにたまりかねて後段を書いたのだという<sup>29</sup>。『桐一葉』は、且元が大坂城から追放されるまでを、激しい疑心暗鬼から狂気に憑りつかれる淀君や父且元を守ろうとして自害する娘蜻蛉を織り交せて描いていた。『杳手鳥孤城落月』は、大坂夏の陣における淀君の狂乱と豊臣家の滅亡、淀君と秀頼を救えなかった且元の悲嘆を描き、彼がその後自害した史実を暗示して悲劇を完成させた。

『桐一葉』で淀君は、大野治長に「日本六十餘州のあるじ太閤殿下につれそうて、幾百萬人に崇められし此の茶々を、思うてくれるものもないか」と且元や秀頼への疑いを打ち明け、秀次の霊を見て錯乱していく<sup>30</sup>。この秀次の霊は先述の『豊内記』にもみられ、淀君が謀略によって秀次を失脚させたことを暗示したものと考えられる。そして『杳手鳥孤城落月』では、淀君は「誰あろう、征夷大將軍秀頼の母を…」「此日本四百餘州は、みづからが化粧箱も同然ぢやぞ」と完全に妄想に憑りつかれている<sup>31</sup>。秀頼が征夷大將軍に任官されたことはなく、「日本六十餘州」を「日本四百餘州」と淀君が数えるのは、秀吉が明を征服したと思いついでいるからである<sup>32</sup>。そして狂乱の淀君は悲壮に笑い続ける。

逍遙が「境遇上の悲劇」にこだわったことに、日本という国家とその文化をめぐる当時の状況の反映を論じた研究者もいる。文学者の中村完は、明治20年代の動勢、『桐一葉』発表時にすでに勃発していた日清戦争と関連させて、登場人物に仮託されたものを分析している。中村によれば、「家康のつくりつつある幕藩支配体制は明治国家の権力支配を、淀君・大野父子の豊臣中心志向は保守反動型国家主義を…反映しているかもしれ」ず、「とすれば、且元の圏外孤立は、逍遙が以上のような主人持ちのどの立場にも属さなかったことを意味する」<sup>33</sup>。明治18(1885)年、論壇では樽井藤吉が「大東合邦論」を唱え、日本の清に対する高圧的な態度を批判し、欧米列強の脅威に抵抗するため、東アジアは連帯すべきだとした。翌年、三宅雪嶺と志賀重昂によって、反西欧と国粹主義を謳う雑誌『日本人』が発刊され、明治24(1891)年、この雑誌はアジアの連帯を意識したナショナリズムを全面に押し出すため『亜細亜』に変名された<sup>34</sup>。逍遙は単なる「保守反動」とは距離を取っているが、雪嶺のことは高く評価しており、日清戦争終結後は『亜細亜』から名を戻した雑誌『日本人』に寄稿した<sup>35</sup>。急速に欧化し、清を攻撃する日本への非難が論壇から示された。しかし逍遙のような知識人は欧化が避けられないものであることも承知しており、「保守反動」へなびくこともできず、膠着してしまう。豊臣家を見捨てきれない且元の心境は、アンビバレントなイデオロギーに雁字搦めの状態であった逍遙の心情を反映したものであった。

中村の視座を手掛かりとして考察を推し進めると、逍遙は淀君に自分の「体質」を仮託したと言えないだろうか。河竹登志夫によれば、逍遙には「身に迫って来る近代というものと、自分の体質である江戸文芸の気質、それから武士道的な倫理観念、道徳観」のせめぎあいがあったという<sup>36</sup>。逍遙の「体質」は、彼が近代小説のあり方を説いて称賛された『小説神髓』(1885-1886年刊行)の発表後、その実践として書いた『当世書生気質』(1885-1886年刊行)が江戸戯作的だと批判された<sup>37</sup>ことにもよく表れており、先述の従来歌舞伎を擁護したいとの思いとも通底する。近代によって否定される逍遙の体質とそれに対する拒否反応こそ、淀君の狂乱だったのではないか。

このような重厚な物語を、逍遙はシェークスピア研究をいかしながら書き上げた。中村は且元とハムレット、淀君の錯乱とマクベス夫人の夢遊状態の類似も指摘している<sup>38</sup>。文壇ではおおむね高評価の『桐一葉』だったが、当時の閉鎖的な歌舞伎界はこの作品に興味を示さなかった<sup>39</sup>。推測の域を出ないが、中心的な役者が健在で、先述のように大衆メディアとしての重要性も維持していた歌舞伎界にとって、新しい戯曲を採用する必要はなかったと考えられる。また博学の逍遙が書く美文調の台詞の難しさもその一因であろう。『桐一葉』の初演は発表から十年後のことであった。

### 3. 五代目中村歌右衛門の淀君

#### 3-1. 「団菊」の後継者として

明治36(1903)年、歌舞伎界の支柱ともいえる二人の役者、五代目菊五郎と九代目団十郎が相次いで逝去した。翌年には初代市川左団次も逝去し、「団菊左時代」が終わった。団菊左主導のもと、明治20(1887)年には天覧歌舞伎が実現しており、それはかつて河原乞食と蔑まれていた歌舞伎役者の地位向上を象徴していた。このような歌舞伎界の重鎮たちが、新派の躍進が目覚ましい時期に相次いで逝去したのだった。文学研究の金子明雄によると、この時期の新派の興行は数量的にも歌舞伎を上回っており、団十郎逝去の約三か月前には、新派が歌舞伎の時代物の領域に踏み込むような演目を上演した<sup>40</sup>。また演劇研究の細井尚子も、同年2月、まだ団十郎が舞台上に立っているにもかかわらず、歌舞伎と新派の役者を平台にのせて評するような劇評が読売新聞に掲載されたことに注目し、歌舞伎と新派の上下関係の揺らぎが観客側からも示されたとしている<sup>41</sup>。

団菊左存命中からこうした歌舞伎界の暗雲を察知していた<sup>42</sup>のが、後に五代目中村歌右衛門となる五代目中村芝翫であった。生来の美貌と気品に恵まれた彼は、四代目福助となってから団菊に才能を見出され、数えて23歳のときには先述の天覧歌舞伎にも出演したほどの実力者であり、明治34(1901)年に五代目芝翫を襲名した。団菊の死後、歌舞伎座への不満から東京座に籠城していた芝翫は、東京座の興行師から『桐一葉』上演を持ちかけられ、それに賛成した。彼らは歌舞伎界の閉塞を打破するため、狂言作者ではない逍遙の戯曲を上演した<sup>43</sup>とされる。

明治37(1904)年3月、『桐一葉』の初演は東京座で行われた。この月の興行は『桐一葉』の上演であった。このとき、興行の番付の下絵を見て、且元役の三代目片岡我当(1858-1934)が立腹したという逸話がある。芝翫が演じる淀君が立ち姿で描かれ、その下に且元が座っているのが気に食わなかったらしい。我当は大阪から東京に移ったばかりで、芝翫の下に入るような待遇に不満を持っていたのだらうと言われている<sup>44</sup>。我当はその下絵から、原作以上に淀君が重視されていると感じ、現実での芝翫との関係性が反映されているように思ったのであろう。芝翫の権力と淀君の重なりがうかがえる。

初演まで逍遙は多忙のため、すべての稽古に立ち会うことはできなかったが、文通で役者の役作りに協力した。初演終演後、逍遙は芝翫の楽屋を訪ね、淀君の演技に関して、「泣くのが悪い」ので「雄々しく」演じるように、と助言した。芝翫は淀君の状態を「今日で申すヒステリーに相当すると考え」、泣き出したり怒り出したりという具合に演じていたが、これ以降はなるべく泣かないように「雄々しく」演じることに注力した。さらに逍遙は、淀君と大野治長の逢瀬の場面では、「なまめいた様に」「アレ付いて」「猥褻」に演じるよう要求したが、警視が厳しく、要望に応えられなかったと芝翫は述べている<sup>45</sup>。淀君の色恋の様子は、大正8(1919)年の劇評でも「見物に判らない」と評された<sup>46</sup>。1930年代には警視の締め付けがかなり厳しくなったようで<sup>47</sup>、「猥褻」な淀君はほとんど演じられなかったと推測できる。

各座が戦争による不況にあえぐなか、『桐一葉』初演は大成功を収めた。そして『桐一葉』が逍遙という歌舞伎界の外部の人間による戯曲であったことも大きな意味を持ち、興行の成功は新歌舞伎の起点ともなった。『杵手鳥孤城落月』は明治38(1905)年5月、大阪で初演を迎えた。このときは淀君も且元も我当が演じた。我当は前年5月に『桐一葉』でこの二役を演じていた。明治39(1906)年3月、芝翫は東京で『杵手鳥孤城落月』の淀君を演じ、それが彼の専売物であることを人々に印象づけさせたようだ。大阪での初演とわずかな例外を除いて、彼は舞台上に立てなくなるまでこの淀君役を独占することとなった。『桐一葉』の方は、初演からしばらくあとの明治43(1910)年に二度目の淀君を演じ、以降はこちらの淀君役もほぼ独占した。明治40(1907)年、我当は十一代目片岡仁左衛門を襲名し、明治44(1911)年、芝翫は五代目中村歌右衛門を襲名して、歌舞伎界を牽引していく存在となっていった。

#### 3-2. 五代目歌右衛門の女形芸

五代目中村歌右衛門が演じた淀君を細かく検討するため、まず彼がどのような女形であったかを伝記や人物評から確認し、さらに論じていく。レコード、舞台写真そして時代状況から、彼の演じた淀君像についての考察を進める。

淀君という役自体は、歌右衛門以前にも八代目岩井半四郎(1829-1882)が演じている<sup>48</sup>が、歌右衛門のものとは相当に異なっていたと考えられる。渡辺は半四郎と歌右衛門の関わりから、両者の差異を考察している。半四郎は

外出を極端に嫌い、四畳半の居間から減多に出なかった。歌右衛門が「花魁の部屋」と説明した装丁の居間に、半四郎は振袖やぼっくりを身に着けて生活していた。半四郎は、元禄時代の女形、初代芳沢あやめの芸談『あやめ草』にあるように私生活まですべてを女性になりきる、伝統的な女形の生活を徹底していた。しかしこの半四郎の生活を、数えて11歳の、梨園に入る前の栄次郎（歌右衛門の本名）は激しく嫌悪した。栄次郎には半四郎との養子縁組の話があったが、これを拒否し、中村家に行くことを選んだ。歌右衛門のこのような強情で不羈な性格は、むしろ明治という新しい時代に対応していたと渡辺は述べる<sup>49</sup>。

『歌右衛門自伝』によると、歌右衛門は金座の役人が花柳界の女性に生ませた庶子であり、芝居好きの父に連れられて幼少期から観劇を好んだという<sup>50</sup>。傾城よりも<sup>51</sup>、女丈夫の政岡を称賛した歌右衛門の「新しさ」を、渡辺はこのような出自からも導いている。そして半四郎の分析を通して、半四郎を拒否した歌右衛門の気品と気位の高さに注目している。実際、演劇評論家の三島霜川は、五代目半四郎（八代目半四郎の祖父）には艶っぽい『美人』らしい芬と庶民的な濁りがあったのに対して、歌右衛門は「玲瓏玉の如し」といった貴族的な美を備えていたと評した<sup>52</sup>。そして逍遙は、菊五郎では圧倒的に気品が足りず、歌右衛門のように淀君を演じきれなかっただろうと評していた<sup>53</sup>。歌右衛門によって、淀君にはこの膈長けた美しさが初めて付与されたのである。それまで淀君について、容姿への執着や美貌の持ち主であることは説明されてきたものの、どのように美しいのかは具体的に言及されてこなかった。そのため、江戸中期からの姪婦や悪女、そして烈婦というイメージに歌右衛門によって気品に満ちた美貌が加わり、定着したことは淀君像の大きな変化と言えよう。

また歌右衛門は鉛毒による身体の不調を抱え、20代から頻繁に療養が必要となっていた<sup>54</sup>こともあり、大きな動作に制限があった。荒事をこなせないながらも、歌右衛門は表情や台詞回しに演技の重点を置いて、観客を魅了することができたのである。

歌右衛門の台詞回しの巧みさは、レコードに残されるほどだった。このレコードからは、歌右衛門が淀君役でも石川五右衛門役でも地声を基礎とした発声を用いたことが確認できる<sup>55</sup>。こうした発声法に関しては、五代目河原崎国太郎（1909-1990）が、東京でも高く評価された大阪の役者三代目中村梅玉（1875-1948）を「立役も女形もまったく同じくらいの発声法」と回想しており、地声をいかすことで晩年まで声量が衰えなかったと述べている<sup>56</sup>。演出家の渡辺守章も、「昭和二十年代までは、歌舞伎の女形は裏声を使わないという通念があった」と述べている<sup>57</sup>。この時期の表現技術として地声をいかした発声を用いていたと推測できる。ただし歌右衛門は蓄音機には細い声が残らないと述べており<sup>58</sup>、また彼は「男の声」「女の声」を意識していた<sup>59</sup>。そのため録音された声は舞台上の声とまったく同じものと断定できないが、淀君のふくみ声は大きく変わらないのではないかと考えられる。女形の声に関しては、資料がないため半四郎や菊五郎など前世代の女形と比べることができない。あくまで現代の女形と比較した場合、歌右衛門の淀君は男の声であり、歌舞伎評論家の上村以和於に言わせれば「ある種不気味な声」である<sup>60</sup>。舞台上の淀君の「不気味さ」はあまり言及されてこなかったが、時代状況と照らし合わせても、これは重要な要素と思われる。

明治末期、川上貞奴や松井須磨子といった「女優」が登場し始め、その演技は「自然」との評価を得ていた<sup>61</sup>。須磨子が舞台上に登場した明治44（1911）年時点で、歌右衛門は数えて46歳であり、彼が「自然さ」において女優を凌ぐことは困難であっただろう。先述の国太郎は「女形芸が女に近くなり、女の真似になることを、いましめたい」と言い、「明治・大正・昭和の初期までに活躍された大先輩方は、あきらかに女形芸であり、女ではない」と主張した<sup>62</sup>。これは女優との差別化を図る上で、「女形芸」の輪郭が作られたことを示唆している。そして歌右衛門はまさに「女形芸」の必要性が浮き上がった時代に歌舞伎界を牽引していた。

ビジュアルの面ではどうだろうか。写真に残る淀君の表情八態<sup>63</sup>や当時の役者絵<sup>64</sup>では、顔から首の皮膚の凹凸や皺が目立つ。白粉が薄くなり、歌右衛門は表情を見せることができたが、それは同時に素の「男」が隠せないということでもある。片方の口角を上げて強張る表情は舞台写真のいくつかから確認できる。『絵本太閤記』の挿絵と比して、明らかに抑制された動作のなかで、不気味さは健在だったのである。

つまり、歌右衛門の淀君は、雄々しさ、気高さ、不気味さを包含し、男とも女ともいえない稀代の女形独特のものであった。演劇評論家の伊原青々園は「此の優（歌右衛門―筆者註）がそれまで専門にして居た貞女烈婦がそらく見物に見飽かれようとした時、淀君といふ新しい役柄を見つけ出した」<sup>65</sup>とし、淀君の型を言い表していない。「貞



婦、烈婦、勇婦とある時代物の定型を、それまでに大胆に破って、血と肉からと成立」ち、「生動せる神経、感情の持ち主として…日本においては最初に創造せられた」<sup>66</sup> 淀君は、このようにして強烈に活現されたのである。

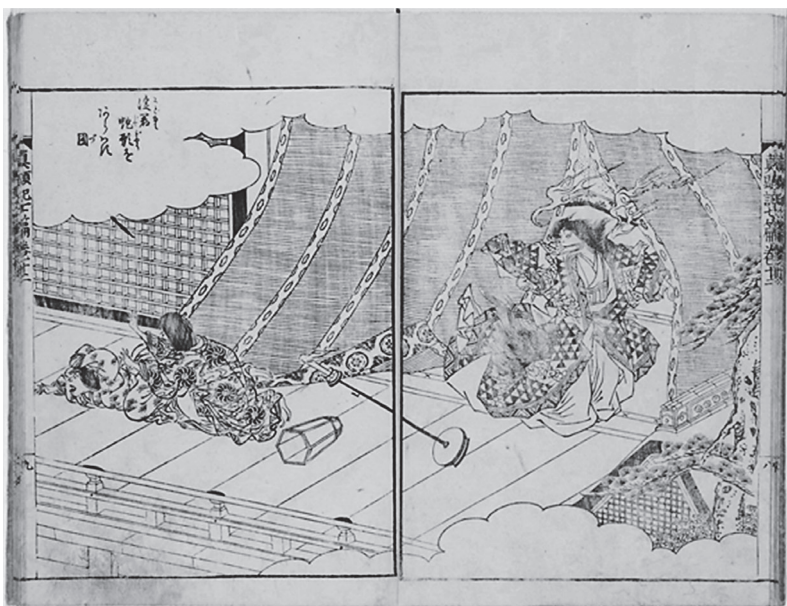


図1



図2

### 3-3. 淀君の反響と「糺庫」への注目

歌右衛門が活現した淀君像をより深く掘り下げるべく、彼の演技の反響や淀君像の再生産に着目する。

仁左衛門は明治40(1907)年ごろ、広島から福岡、熊本にかけての旅巡業で『桐一葉』を上演し、歌右衛門抜きで異例の大成功を取めた<sup>67</sup>。山路愛山は、明治42(1909)年に出版された『豊太閤』のなかで「淀殿と云へば何やら男まさりの女丈夫のやうに思ふ人も多」いが、実際には「尋常一様の愚痴なる婦人」であると述べた<sup>68</sup>。『桐一葉』初演以前にも、淀君を尋常の婦人ではないとする言説はみられる<sup>69</sup>が、愛山が淀君の凡庸さにわざわざ言及したのは、これまでみてきた淀君イメージが広まりつつあった証左といえるだろう。その受容層については、大正8(1919)年の徳田秋声の批評から、『桐一葉』は「好劇の子女にお馴染が深く」なっており、「『桐一葉』通の娘たちがかなり多かった」ことまで確認できる<sup>70</sup>。

興行が成功を取める一方、手厳しい意見も散見された。とくに指摘されたのが、『桐一葉』『沓手鳥孤城落月』ともに且元の存在感が淀君に劣ってしまうという点であった<sup>71</sup>。第二節で述べた通り、逍遙はあえて幕ごとに主人公を変えたのだが、舞台上げられるとその意図は観客に伝わりにくかったようである。且元役の仁左衛門は高く評価されているため、これは脚本の問題であった。『桐一葉』初演後、逍遙は彼の意図と役者たちの演技の行き違いを説明しつつも、「境遇悲劇などというものはやはり叙事詩小説の壇場だとさとりました」と劇化によって脚本の欠点が浮き彫りになったことを認めた<sup>72</sup>。大正8(1919)年の『桐一葉』合評会でもこの欠点が指摘され、小山内薫は且元に圧搾した作品を書くべきだと持論を展開し、永井荷風は「(『桐一葉』は且元と淀君で切り分けられて—筆者註)いまに別々になる」と予想した<sup>73</sup>。実際に切り分けられることになったのは『桐一葉』以上の人気を博した『沓手鳥孤城落月』で、淀君が主役となっていった。逍遙の「むかしの歌舞伎」へのこだわりが、結果的に淀君を主役とする演目を誕生させたと言えるだろう。大正7(1918)年から断続的にその傾向がみられるようになり、昭和9(1934)年から現在に至るまで、わずか2例を除き、この演目からは且元の出番が削られている<sup>74</sup>。

この『沓手鳥孤城落月』では第二幕の「城内山里糺庫階上の場」(以下「糺庫」)での狂乱する淀君の凄みが注目された。「糺庫」は、大坂夏の陣で追い詰められた豊臣親子とその側近が逃げ込んだ山里曲輪を舞台とし、淀君の狂乱と千姫の脱出を中心に話が展開される。ここで淀君一同は自害し、豊臣家は滅亡する。この狂態の淀君を演じるため、歌右衛門は巣鴨の精神病院へ赴き、笑い続ける混血の女性を参考に役を作り上げたという<sup>75</sup>。『桐一葉』初演

を受けて落胆していた逍遙は、大正5(1916)年の『杵手鳥孤城落月』の歌右衛門に関して、「糶庫の淀君の如きは多く団菊全盛時代に於ても、あれ以上を望む事は出来なかつた」「前に空しく、後にも無いかも知れぬ」と評した<sup>76</sup>。歌右衛門存命中、この淀君は21回演じられ、その内5回は歌右衛門以外が演じたが、その5人が淀君を再び演じることはなかった<sup>77</sup>。『杵手鳥孤城落月』は『桐一葉』よりも見せ場がわかりやすいという長所があったが、歌右衛門の淀君こそがその見せ場だったのである。

大正10(1921)年、彼は淀君を主演とした戯曲の書き下ろしを逍遙らに依頼し、「淀君集」(あるいは「淀君十種」)の制定を開始した<sup>78</sup>。この淀君の傾向に関して、渡辺は柳田國男の「笑い」論を援用しながら次のように分析している。女形は日本女性と同様、「わらい」を封印し、慎ましやかな「えみ」を用いてきた。歌右衛門の淀君は声を立てて笑うことができた初めての女形である。しかしそれは悲劇のなかでの「空笑い」という性格が強く、感情の優越を露骨に表現した「わらい」ではない。逍遙の書き下ろした喜劇『大いに笑ふ淀君』は、権力を恣にした淀君の高らかな「わらい」であったため、歌右衛門は演じなかった<sup>79</sup>。

正確には、歌右衛門は『大いに笑ふ淀君』を演じるために台本読みまでしたものの、機会に恵まれなかったのだという<sup>80</sup>。しかしこの戯曲で特筆すべきは、幕切れ前の淀君が「ヒステリー患者らしく…激しく笑いつゞけ」と書かれている点である。これは網野も注目していたが、淀君の驕った行動を「ヒステリー」で説明している。ただし改めて時系列を整理すると、淀君を「ヒステリー」と表現したのは歌右衛門が先で、『桐一葉』初演時である。そして彼が『杵手鳥孤城落月』の笑う淀君を演じるために精神病院に赴いたことを明かしたのは、「淀君集」を依頼する前のことである。歌右衛門以前に逍遙が淀君を「ヒステリー」とした文献は見つけられなかった。講談本のなかにも『桐一葉』初演以前に淀君と「ヒステリー」を結び付けたものは見つからない。また明治36(1903)年に芝翫(歌右衛門)が『毒饅頭清正』で淀君を演じたときの反響も確認できず、『桐一葉』での役作りは全く新しいものであったとわかる。つまり『大いに笑ふ淀君』の笑いは、逍遙が『桐一葉』初演時以来の歌右衛門の役作りをいかにするために設定したものであり、「ヒステリー患者」の笑いである。さらに『大いに笑ふ淀君』では、淀君が「ヒステリー患者」となる合理的な理由が示されない。秀頼を生み、権力の絶頂にあって秀吉でさえも手玉に取れる淀君には、「ヒステリー」を発症する理由がない。にも関わらず、何かに憑りつかれているかのように笑うのである。

この何かに憑りつかれた様子は、「淀君集」の他の作品にもみられる。『淀君』では、茶々は父長政の妄執を晴らすため、つまり豊臣家を滅ぼすために秀吉の寵愛を受け入れる<sup>81</sup>。あるいは『大坂城』の淀君は、「愛しい秀頼」を思うあまり、「生きながら鬼になつて、「この上は誰も彼もみな死ぬるがよい。秀頼も死ぬ。甲斐も死ぬ。半兵衛も死ぬ…家康も今から一年とは生きさせぬ。」と、秀頼や家康から犬や猫や馬や鼠まで、すべてを呪う<sup>82</sup>。いずれも烈婦の性質に伴って、人の手に負えない何かに憑かれた淀君が破滅を呼び込もうとしている。歌右衛門は淀君の演技に関する意図を明確に語っていない。しかし台覧劇で淀君を演じるという案が出た際には、「ヒステリー」の披露に難色を示す意見に同意したようである<sup>83</sup>。ちなみに『桐一葉』『杵手鳥孤城落月』以外の「淀君集」の作品群は、あまり上演されなかった<sup>84</sup>。

昭和4(1929)年から昭和8(1933)年の間、世間では金融大恐慌の影響が顕著になるなか、歌右衛門は妻と長男に先立たれて憔悴していた。くわえて鉛毒による病状の悪化も著しく、以前のように舞台に立てなかった。淀君も『桐一葉』で二度演じたのみである。『杵手鳥孤城落月』の「糶庫」の淀君は激しい動きを要するので、演じるのは困難であったと推測される。昭和2(1927)年時点でも、「(『桐一葉』の一筆者註)歌と仁左の老衰の姿は鍛錬された技芸や扮装によっても隠すことが出来ない」と酷評されている<sup>85</sup>が、病状が進行していたのだろう。翌年には『杵手鳥孤城落月』から「糶庫」だけを演じるなどの工夫が見られた。昭和9(1934)年、歌右衛門は、一度は病軀のために断ったものの、舞台装置を改造して、立たずに「糶庫」の淀君を演じた。これを「新しい糶庫」<sup>86</sup>として、昭和14(1939)年1月にも再び上演した。同年5月、歌右衛門は『桐一葉』で淀君を演じ、これが最後の舞台となった。

この淀君の再生産は日本画にも伝播し、北野恒富が「糶庫」に取材した《淀君》(1920)を描いた。そして歌右衛門亡き後、第二次世界大戦中にアメリカ軍が日本人亡命者の協力で作った伝単には、亡国の兆しを示すものとして、一枚の桐の葉が使用されていた<sup>87</sup>。これは『桐一葉』という淀君を中心とした豊臣家滅亡の物語は、国内のみならず、国境を超えて敵国であったアメリカが日本に対する宣伝謀略に使用するほどの広がりを持つものになっていたことを示している。



## おわりに

江戸中期、権勢欲にまみれ、残忍で苛烈な気性の淀君は、欲深い性格のために大蛇に憑りつかれ、嫉妬深く、「淫心」をしきりに生じさせた『絵本太閤記』では紹介された。近代に入ると、坪内逍遙が淀君の錯乱や狂気を、人間の一症状としてのリアリティをともなって描いた。逍遙の戯曲を受けて、五代目歌右衛門が初めて活現した「ヒステリー」の淀君には、雄々しさと気高さ、不気味さが同居し、狂態の凄絶さがより鮮明に打ち出された。そして歌右衛門の演技を受けて再度創造された淀君は、何かに憑りつかれた女性であった。

本稿では、先行研究でも重視されている近代の淀君像を再検討し、政治的文脈に回収されがちであった淀君表象の、複雑な造形を指摘した。逍遙が戯曲制作に取り組むようになった経緯から、彼が目指した新しい歌舞伎のあり方を検討し、複雑な人間としての淀君をどのように描いたのかを検討した。また逍遙を取り巻く時代状況や文化的変化から、『桐一葉』と『杓手鳥孤城落月』の淀君には彼の「体質」が仮託されたと考察した。そしてこの逍遙の戯曲を上演した歌右衛門の淀君の反響をつぶさに検証した。劇評や人物評、レコード、舞台写真から、彼の演じる淀君の全貌に迫り、先行研究でも言及された雄々しい「烈婦」のほかに、「気品」や「不気味さ」があると指摘した。さらに歌右衛門の淀君が逍遙や他の戯曲作家に与えた影響を確認し、何かに憑りつかれた淀君が再生産されていたことを論じた。また劇化によって、『杓手鳥孤城落月』では本来の主人公である且元の出番が削られ、狂乱の淀君が豊臣家滅亡の物語の主役となった点にも注目した。

ただし、本論文では、大阪画壇を率いた北野恒富に言及できなかった。メディアの多様性と地域色の違いを視野に入れるならば、これは今後補う必要がある。また女性表象としての淀君像に関する考察も不十分である。よってこれらを課題として、より深度を増した研究を行いたい。

## 図版

図1 「淀君蛇形をあらはす図」(『絵本太閤記』(法橋玉山画) 資料番号: arcBK02-0122-07-12)

立命館アート・リサーチセンター、「ARC 古典籍データベース」(2022年10月9日取得、<https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/200014405/viewer/2400>)

図2 五代目中村歌右衛門の淀の方(『杓手鳥孤城落月』「楠庫」資料番号: BM004337)

立命館アート・リサーチセンター、「写真 DB 詳細情報表示」(2022年10月9日取得、<http://www.dh-jac.net/db/butai-photo/BM004337/portal/>)

## 注

- この呼称は江戸中期に使用され始めた。「遊君」などの意味が含意されているとの指摘もあり、近年は避けられる傾向にある(福田千鶴『淀殿 われ太閤の妻となりて』ミネルヴァ書房、2007、1-3頁)。
- 同上、16-18頁。
- 網野可苗「秀吉と女性 虚像編」(堀新、井上泰至編『秀吉の虚像と実像』笠間書院、2016、203頁)。
- 渡辺保『女形の運命』筑摩書房、1991、182-184頁。
- 安部豊『魁玉夜話 歌舞伎の型』文谷書房、1950、101-102頁。
- 国民文庫刊行会『雑史集』国民文庫刊行会、1912、59-108頁。
- 近藤瓶城『史籍集覧第十三冊』近藤出版部、1906、449-539頁。作中で淀君の枕元に秀次が立つ場面は、淀君の謀略を暗示した可能性が指摘されている(註3、前掲書、195頁)。
- 近藤瓶城『史籍集覧第十九冊』近藤出版部、1921、頁数不明。
- 小瀬甫庵『太閤記』上下巻、岩波書店、1944。
- 第一子鶴松を懐妊した際には、秀吉の実子ではないという噂が広がり、落首事件が起きている(註1、前掲書、85-87頁)。
- 註3、前掲書、194頁。
- 国書刊行会文芸部編『絵本太閤記』全4巻、国書刊行会、1931。

- 13 秀吉の正室北政所と淀君の対立を指す（註3、前掲書、198-200頁）。
- 14 1733年に刊行された女子用教訓書『女大学宝箱』では、女性は先天的に愚かな存在であると解釈されている（小山静子『良妻賢母という規範』勁草書房、1991、20頁）。
- 15 註3、前掲書、201頁。
- 16 兵藤裕己『演じられた近代〈国民〉の身体とパフォーマンス』岩波書店、2005、40-44頁。
- 17 同上、42頁。
- 18 尾崎宏次「近代劇の本質」（諏訪春雄、菅井幸雄編『講座 日本の演劇5 近代の演劇I』勉誠社、1997、39頁）。
- 19 池内靖子「『女優』と日本の近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」（『立命館国際研究』12、(3)、2000、339-360頁）。
- 20 註16、前掲書、44-49頁。
- 21 同上、51頁。
- 22 渡辺保『明治演劇史』講談社、2012、102-111頁。
- 23 坪内逍遙「『桐一葉』執筆の動機」（国立劇場芸能調査室編『国立劇場上演資料集<157> 桐一葉』国立劇場調査養成部芸能調査室、1978、10-12頁）。
- 24 同上。
- 25 同上。
- 26 同上。
- 27 同上。
- 28 同上、69頁。
- 29 坪内雄蔵『文藝瑣談』春陽堂、1907、186-198頁。
- 30 坪内逍遙『桐一葉・沓手鳥孤城落月』岩波書店、2010、146-151頁。
- 31 同上、233頁。
- 32 坪内逍遙「歌舞伎座十月興行『沓手鳥孤城落月』に就て」（『新公論』(31)(11)、1916、66-67頁）。
- 33 中村完「『我が邦の史劇』と『桐一葉』：坪内逍遙の演劇活動」（『成城大学紀要』(14)、1983、51-73頁）。
- 34 イサム、R. ハムザ「日本における『アジア主義』」（『史学』(75)、2006、128-139頁）。
- 35 坪内雄蔵『小羊漫言』有斐閣書房、1893、115-122頁。逍遙の寄稿は『日本人』第4号（1895-8-20）に確認できる。
- 36 河竹登志夫『先駆ける者たちの系譜—黙阿弥・逍遙・抱月・須磨子・晋平—』冬青社、1985、119-120頁。
- 37 二葉亭四迷は『小説総論』で逍遙の小説を批判し、『浮雲』を執筆した。
- 38 註33、前掲書、51-73頁。
- 39 註23、前掲書、9頁。
- 40 金子明雄「新派と歌舞伎のあいだ——五代目中村芝翫の家庭小説劇をめぐって」（『大衆文化』(22)、2020、42-57頁）。
- 41 細井尚子「『女優』『女役者』『女形』—初代水谷八重子から見る近代日本娯楽市場」（『国際シンポジウム「東アジア文化圏の芸能にみる『大衆』～観念・実体・空間～」論文集』、2020、309-355頁）。
- 42 伊原敏郎編『歌右衛門自伝』秋豊園出版部、1935、149-175頁。
- 43 日露戦争の勃発と名優たちの逝去による歌舞伎界の営業不振から、逍遙の名にすがって集客を見込んだ、苦肉の策でもあった（大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、1985、41頁）。
- 44 註42、前掲書、163頁。なお、初演番附の絵は歌舞伎出版部『歌舞伎 第三年』((11)(33)、1927)の表紙に収録されている。
- 45 註23、前掲書、46-49頁。
- 46 同上、71頁。
- 47 五代目河原崎国太郎は1932年に「所作注意」を受けたことを回顧している（河原崎国太郎『女形半生記』新日本出版社、1991）。
- 48 註23、前掲書、105頁。
- 49 註4、前掲書、156-185頁。
- 50 註42、前掲書、13-20頁。
- 51 『あやめ草』では「女形はけいせいさえよければ、ほかのことはみな致しやすし」とされる（守随憲治校訂『役者論語』岩波書店、1939、21頁）。
- 52 三島霜川『役者芸風記』中央公論社、1935、422頁。
- 53 註32、前掲書、66-67頁。
- 54 註42、前掲書、85-93頁。
- 55 『古典は消えて行く、されど…（花もよ叢書008）』（武智鉄二、児玉竜一、堂本正樹、小林わかば編、ぶんがく社、2016）に収録。
- 56 註47、前掲書、158頁。五代目国太郎は、女形として歌右衛門の次世代を担った。

- 57 渡辺保編『歌舞伎の身体論』岩波書店、1998、239頁。
- 58 註42、前掲書、293頁。
- 59 同上、279頁。
- 60 上村以和於「女形の声」（『歌舞伎：研究と批評』（38）、2007、11-17頁）。
- 61 池内靖子「『女優』と日本の近代：主体・身体・まなざし—松井須磨子を中心に—」（註19、前掲書、339-360頁）に詳しい。当時の女優が歌右衛門の淀君を評したものは、森律子の劇評（『大国民』（29）、1910-11）で、淀君は自分にできる役ではないと述べたのみである。
- 62 河原崎国太郎『女形芸談』未来社、1972、78頁。
- 63 註5、前掲書、430頁。
- 64 名取春仙画『杳手鳥孤城落月』淀君（名取春仙『春仙似顔畫集 創作版畫』渡辺版画店、1925-1927、頁数なし）を参照。
- 65 伊原青々園、池田大伍、河竹繁俊「歌舞伎座四月興行『杳手鳥孤城落月』合評」（『早稲田文学』、1919、45-51頁）。
- 66 河竹繁俊「評論 孤城の落月」（『国立劇場上演資料集<132> 杳手鳥孤城落月』国立劇場調査養成部芸能調査室、1976、9-18頁）。
- 67 当時、仁左衛門の付き人であった食満南北は、都会で成功した『桐一葉』の地方での上演を心配したものの、初日から盛況であったと回顧した（食満南北『九州巡業』片岡千代之助編『十一世仁左衛門』和敬書店、1950、146-148頁）。
- 68 山路愛山『豊太閤後編』文泉堂、1909、291頁。
- 69 『東洋百花美人伝』（白水常次郎編、九春堂、1887）や『教育児談』（遠藤角作、中近堂、1890）、『婦人の情力』（川上峨山、文学同志会、1902）にみられる。
- 70 註23、前掲書、95頁。
- 71 徳田秋声「『桐一葉』の印象—大正八年十月歌舞伎座所演—」（註23、前掲書、93-95頁）や小山内撫子・吉田白甲「『孤城落月』脚本評」（註66、前掲書、61-64頁）で指摘された。
- 72 坪内逍遙「舞台に上れる『桐一葉』につきて」（註23、前掲書、12-16頁）。
- 73 註23、前掲書、68-72頁。
- 74 註66、前掲書、2-3頁。全幕が上演されたのは、戦後は1976年の国立劇場開場10周年記念上演のみである（歌舞伎 on the web「歌舞伎公演データベース」、2022年9月5日取得、<https://kabukidb.net/show/1127#section1>）。
- 75 註5、前掲書、434頁。註66、前掲書、46-47頁。
- 76 逍遙「『孤城落月』の興行に就きて」（『新演芸』、1916-11、2-3頁）。
- 77 註66、前掲書、1-2頁。
- 78 川尻清潭『名優芸談』中央公論社、1936、47頁。『桐一葉』、『杳手鳥孤城落月』、『醍醐の春』（高安月郊作）、『大坂城』（岡本綺堂作）、『初白髪』（山崎紫紅作）、『薩摩の淀君』（松居松葉作）、『淀君』（松居松葉作）、『関ヶ原』（高安月郊作）、『淀君小田原陣』（松居松翁作）、『大いに笑ふ淀君』（坪内逍遙作）の十作が「淀君集」と考えられる（早稲田大学演劇博物館編『五代目中村歌右衛門展』早稲田大学演劇博物館、2000、59頁）。
- 79 註4、前掲書、138-141頁、184-189頁。
- 80 註78、前掲書『名優芸談』、47-48頁。
- 81 松居松葉、高安月郊、山崎紫紅、伊原青々園、岡鬼太郎『現代戯曲全集 第3巻』国民図書、1925、17-48頁。題名は『淀君と三成』だが、『淀君』と同内容である。
- 82 岡本綺堂『綺堂戯曲集 第五巻』春陽堂、1925、1-40頁。
- 83 註42、前掲書、228頁。
- 84 同上、341-361頁。
- 85 正宗白鳥『現代文藝評論』改造社、1929、341頁。
- 86 註66、前掲書、49-51頁。
- 87 一ノ瀬俊也『宣伝謀略ピラで読む、日中・太平洋戦争—空を舞う紙の爆弾「伝単」図録』（柏書房、2008）に収録。



# The Transformation of the Representation of Yodo-gimi in Drama and Kabuki in the Late Meiji Period: With a focus on Tsubouchi Shōyō and Nakamura Utaemon V.

SHIMAZU Maho

## Abstract:

Yodo-gimi (1569-1615), one of Toyotomi Hideyoshi's wives and the mother of his heir to the throne, has been represented as an important female figure of the *Sengoku* period in Japan. Since the mid-Edo period, she has also been portrayed as a 'bad woman' who brings the Toyotomi clan's downfall. Scholars have pointed her depiction transformed as a "strong mother" or "strong woman" in *kabuki* plays prevalent during the late-Meiji period, promoted by the policy 'wealthy country and strong military'. This paper focuses on two seminal figures in Yodo-gimi's dramatization during the time: a playwright Tsubouchi Shōyō (1859-1935) and a *kabuki* performer Nakamura Utaemon V (1866-1940) demonstrating their artistic philosophy. To analyze the transformation of her idiosyncratic representation from the Edo period, I examine Shōyō's theory of Japanese modern drama and materials such as photographs and records of Utaemon's performance as the role of Yodo-gimi in Shōyō's dramatization. From the analysis, Shōyō portrays her as a complex human, and in the role of her Utaemon concretizes the concept of heroism, elegance, and modern 'hysteria'. It is concluded that their representations were supported by both emerging intellectuals claiming Japan's modernization and a creative movement for new types of *onnagata* (female role).

Keywords: Kabuki, Drama, Meiji era, Yodo-gimi

## 明治末期の戯曲と歌舞伎における淀君表象の変容 ——坪内逍遙と五代目中村歌右衛門を中心に——

嶋津麻穂

### 要旨:

淀君は戦国時代の重要な女性人物として表象されてきた。江戸中期以降、彼女は豊臣家滅亡を招いた「悪女」として描かれた。先行研究では、明治末期に流行した歌舞伎において、富国強兵の影響から「強い母」や「烈婦烈女」としての淀君が誕生し、流布したことが明らかにされた。本論では、先行研究を継承しつつ、歌舞伎の戯曲作者である坪内逍遙の近代演劇論と淀君を演じた歌右衛門の演技を、彼らのテキスト分析に加えて、歌右衛門の舞台写真やレコードなどのメディア資料も用いてより多角的に分析する。そして具体的な淀君表象と江戸時代からの変容という視座から考察し、彼らの芸術的理念の検証を試みた。その結果、逍遙は複雑な人間としての淀君を書き、歌右衛門は雄々しさと気品、近代的な「ヒステリー」の概念を導入してそれを演じたこと、その背景には日本の近代化を思考する知識人たちの動向や新たな女形芸の創出があったことが明らかになった。