

近松初期浄瑠璃の戯曲構造

佐々木久春

近松の創作活動における時期区分については、学界に種々異論のある所であるが、本論文に取上げた近松の初期の浄瑠璃というのは、元禄五・六年頃迄の作品である。本稿第一章においては「三社託宣」以下「以呂波物語」までの十三曲（末尾別表Ⅰ）を取上げた。この時期の近松は宇治加賀掾にのみ作品を提供しており、「世継曾我」と「以呂波物語」を除いて作品に近松の署名が見られない。のみならず近松作と推定し得る作品も加賀掾の加筆訂正の手が相当に加えられているといわれる。したがってここに取上げた普通、年譜に推定近松作として記されている作品も、むしろ古浄瑠璃時代末期の佳作と考えた方が至当である。しかし、初期の真の意味での近松作とい得る作品と比較するには、この時期の作品の戯曲構造を明らかにしなければならない。そういった意味でここに一章を設けた。

本稿第二章では「出世景清」以降「融大臣」に至る十四曲（別表Ⅱ）を取上げた。これらを以て一時期としたのは、「出世景清」以前を古浄瑠璃と称すること、元禄五・六年以降近松は浄瑠璃から歌舞伎劇創作に移行したこと、そしてこの貞享、元禄初年に限って加賀掾と義太夫両人の為に作品を提供していること等の理由による。なお近松作として疑いの残る作品は一切除いた。

個々の曲についてのいくつかの戯曲論を除けば、上述した二時期の浄瑠璃を一括した戯曲の本質についての研究は、寡聞にして少いようである。しかし、後期の近松の傑作がこの時期を芽生えの時として成長したことを思えば、近松作品の本質を解明する上に疎かにはできない。それ故本稿では二時期の浄瑠璃の戯曲構造を構成と内容の両面から考察した。

一、末期古浄瑠璃の戯曲構造 —— 延宝六年〜貞享元年

一 構 成

十五世紀半ばに座頭の語物として現れた当時の浄瑠璃は、「十二段草子」の題名

に示されているように段数の多いものであった。その後八段あるいは六段を経て、近松が作者として浄瑠璃界に加わったとみられる延宝の頃には、既に浄瑠璃の五段組織はほぼ定型化した。ここに取上げる「三社託宣」以下十三作品もすべて五段から成っている。この形式は、以後十七世紀半ばの合作時代まで続くのであるが、同じ五段組織とはいっても、各段の接続の仕方や段内部における場の構成などは時代により異なっている。それらの点を十三作品について、後期の作品を参考としながら述べて行きたい。

(1) 段の接続の仕方と段内の場の構成

全五段を構成する場及び景(表Ⅰ)をまず数の上で比較すると次のようになる。

イ、「三社託宣」——「東山殿子日遊」(延宝六) 12〜14場・15〜17景

ロ、「平安城」——「鳥羽恋塚物語」(天和元) 10場・10景

ハ、「惟喬惟仁位諍」——「以呂波物語」(天和三) 12〜13場・14〜19景

上記イの作品は、場の数も景の数も多いのであるが、数景を統べる一場、数場を統べる一段といった統一的な結合の構成意識はみられない。景の単位でストーリーが連綿として進行する。その続き方は、この時期以前の古浄瑠璃、あるいは更に遡って「十二段草子」を思わせるものである。「十二段草子」がそもそも十二段に分けられているのは、プロットの内的必然性によつたものではなく、薬師十二神に因んでいるといわれる。それ故その諸本は、ほぼ同一のストーリーでありながら十五段本、八段本、九段本と多種多様であり、そこにはつきりした段構成の意識の働いていないことが分る。イの作品の場合も謡曲を形の上で模倣して一応五段に組織されているが、前述のように段を構成する内部の統合性が未だみられないのは、「十二段草子」以来の古浄瑠璃と同様であるといえる。

ロの場合は、各段の各場が圧縮統合されて段毎に纏まりをもつようになる。その結果、イにおいて十七場面ほどの多きを数えたものが十場ほどとなるのである。一例を挙げる。「平安城」は、桓武天皇の同母弟早良親王(水上皇子)の謀叛を扱ったものであるが、

第一段、第一場—帝の占い、凶が出る。

第二場—皇子悪心を起こす。忠臣が諫めるが皇子の手にかかり殺される。帝もあわやという時、靈験の不思議。

第一段は凶事の前兆に始まり、忠臣の死にますその兆は現われる。第二段は争闘と

靈驗奇瑞が見せ場となる。同じような事件が、前述イの場合であれば、第一段第一場―発端、同第二段―謀計、失敗、同第三場―逃亡、第二段第一場―前場から続いて逃亡、第二場―逃亡に疲れ危うくなると靈驗、同第三場―追手が来て危くなる靈驗（以上「三社託宣」）というように段も区別なく小事件が数珠繋ぎになって起こる。

へになると、場と景の数は多くなつてイとはほぼ同数である。しかしイが「景」単位でストーリーの転換を行つていたのとは異なり、ロの場合のように各段が統合されている。たとえば「世継曾我」の場合、第一段は曾我兄弟の行為を賞讃と哀惜の調べで、節事を含め二場三景にまとめ、第二段は忠義の家来鬼王団三郎、兄弟の妻、虎少将などを中心に情愛の調べを三場四景にまとめている。各景、各場、各段が夫々深みと重みを持ち、夫々独立した中心的事件を形づくり、しかもそれら一つの雰圍氣を以て結合統一される。

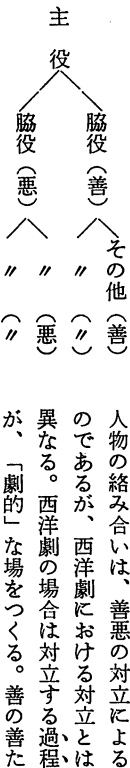
こうして、この後明確に近松作と断定し得る作品が続出するようになるのであるが、「出景清」を以て後、新浄瑠璃といわれる下地が右のような経過で用意されたのである。

(2) 登場人物

全十三篇の登場人物は役柄の上からみると類型化しており（表Ⅲ）、後期の作品と比較してもその骨幹は同じである。すなわち

- ① 主役―男女が配せられるが、いずれも美男美女であり、劇はこれら男女の身辺をめぐる進行する。
- ② 脇役―これには、主役を支え助ける善方と、主役と対立して奸計、謀略をめぐらす悪方とがある。
- ③ その他―能楽におけるツレに当るような役であるが、これも善悪に染め分けられる。

以上の登場人物が絡み合つて劇は進行するのであるが、戯曲の構成上、登場人物は、プロットの時間的進行を切断した際その切断面に当る。そこでそれを図式化すると次のようになる。



るゆえん、悪の悪たるゆえんを人物の性格あるいは境遇から組み立てて行つて、究

極において一大対立をみせる。しかし右図に示した善悪の善か悪かについては、最初から観客の了解を得ている。したがつて対立に至る経過は観客の興味を惹かず、物語りは対立の結果から始まる。主役が対立の中で示す感情的な反応を観客は楽しむのである。脇役以下は、主役の感情的反応を多彩にする役目をもつ。それ故、主役を頂点にした右の図の底辺が、広ければ広いほど劇は豊かな内容となるのである。前述したように、配役構成の骨幹は同じであつてもこの時期の登場人物は、後期に比べて底辺が狭いという事が言える。

(3) 古歌の引用

別表Ⅴに表示したようにこの時期の浄瑠璃には、古くは記紀の歌謡から、勅撰集、私家集、物語中の歌、漢詩、幸若舞の本まで使用されている。十三曲中に主なる詩歌集の種類二〇、歌数にして一一二ほどが見られる。

古歌の使用の方法は、大別二種がある。一は、和歌をそのまま用いる場合
 (例) 「赤染衛門栄華物語」第二、宮中歌競べの際、大江匡衡が詠んだとして
 さくら色に衣をふかくそめなして春のかたみを袖に残さん

原 歌

桜色に衣はふかくそめて着ん花の散りなん後の形見に（「古今集」巻一、紀有友）

また一は、文章修辭のために歌の一部を使用する。

(例) 「三社託宣」第二

むかしの花の色はなけれどたもとにのころかにかさかとやたまぐらの、すきまの風もさむかりし、身はならはしの、あらしこがらし

原 歌

手枕のすきまの風も寒かりき身はならはしの物にぞありける

前の例は、王朝に題材をとることの多かった加賀掾の曲には当然見出されるのであるが、後の文章修辭上の使用の場合も合わせて、次のような態度に因つていふと考へられる。

和歌に俳諧あり、詩に狂句あり、此ふたしなはことばいやしきに似たれども、其すがた六くさはなれず、幽玄有心のたえなることの葉を親として詠じ出すとかや、されば是になぞらへんは、三の御神のおそれあれど、浄瑠璃の謡をちよはとして、万のふしよとなれるもしかや侍らん（延宝六年「竹子集」跋、加賀掾東西）浄瑠璃はいやしき物とて世に捨草の種なるを宇治加賀掾一流を語るに聞に万事の吟味謡にかはる所なく人のなくさむ業となりて（貞享二年「小竹集」

というように謡曲に倣って、あるいは「世界」をとり、あるいは修辭法を學んで淨瑠璃の文の品格を高めようとしたものと思われる。

ところでこの古歌使用の個所が、表Ⅴを見ると分るように「鳥羽恋塚物語」あるいは「惟喬惟仁位詩」あたりを境にして変わってきている。すなわち上述の曲までは、全五段いずれにも引いていたのであるが、それ以後はある段に限定して用いている。それは「道行」「節事」などで、登場人物の境遇や心理が太夫によって十分謳いあげられる叙情的な部分である。全五段中に無差別に使用していたのが、次第に叙情的な部分と叙事的な部分の修辭を区別するようになったものと思われる。叙情的な場面に古歌を使用するという方法は、近松の後期の作品でも同様であるが、それがこの時期後半においてはほぼ確立したと見ることができるのである。

以上述べてきた末期古浄瑠璃の構成について、ここで一応ふりかえってまとめると次のようになる。一曲を流れる筋(ストーリー)の形態は、初めは「景」単位で連鎖状態をなしていた。そしてこの時期の作品の成長は、鎖の環が、一曲のうちで「段」あるいは「場」の単位で夫々独自の形態をもつようになり、大きく統括される所にもみられる。修辭の面でも古歌の使用個所が限定されてきて内容に即して形態的な多様性を生み出す。ところでこのストーリーを切断すれば、その切口は登場人物の構成としてみられるが、主役を頂点にして脇、ツレという順で底辺に拡がる三角形を形作る。作品の成長は、その底辺の拡大によって進められる。このようにして五段組織の機能が次第に發揮されてきたのである。

二内 客

この時期の浄瑠璃、十三曲の趣向を内容の上からみると、次のようにおよそ六種に分類される(表Ⅰ参照)

- ① 争闘—いわゆる立廻りである。宇治加賀掾の語り口が、いかに「よはよは、たよたよ」であったにしても、善悪対立の結末として用いられざるを得ない。
- ② 叙情—忠義、義理立て、情などである。上述①の争闘の場とは対照的に深くしみじみとした情感を謳い上げる。その情調の香気は観客を包裹し陶醉せしめる。
- ③ 節事—道行、物尽くしなど。文意を観客に伝達し理解せしめることよりも、むしろ美しい語感のこぼれを連ねて浄瑠璃本来の音曲性を發揮せしめることに目的があると思われる。ただし後期の、特に世話物の節事のように、それ以前の場において事件が複雑多彩に織りなされ、恰も長歌と反歌の關係のごとく節事で圧縮反覆せられる場合とは異なり、この時期の節事は叙事的脚色の段階にとどまっ

ている場合が多い。

- ④ 靈験—この時期の作品に頻出する趣向である。「三社託宣」・四個所、「牛若千人斬」・一個所、「平安城」・二個所、「十六夜物語」・一個所、「鳥羽恋塚物語」・二個所、「惟喬惟仁位詩」・二個所、「京わらんべ」・一個所、「藍染川」・二個所というように靈験の場が設けられている。靈験は、事件を非合理的に超現実的に、解決する安易な方法とも考えられるが、舞台的效果の進歩(人形の発達)にともなうて靈験奇瑞の喫驚を狙ったとも思われる。低次の段階の「慰み」の一つである。
- 靈験的手法は、この時期だけのものではなく、たとえば後期の「女殺油地獄」にも用いられるのであるが大分事情が異なる。紙数の都合上いま結論のみを次に記せば、この時期の浄瑠璃の場合には、
 - (1) 舞台上の人物の行動の可能性が現実の時点において究極まで押詰められていない。
 - (2) 舞台効果の為の方便である。
 と考えられる。これに対して後の作品においては、
 - (1) 人物の行動は、現実的に可能な段階まで押し進められ究極の超人間的な場において用いられる。
 - (2) 単なる舞台効果のみを狙ったものではなく因果応報とか勧善懲悪とかの思想に密着している。
 といった特徴が見られるのである。
- ⑤ 怨霊、執念、殺し—これも④の靈験と同様で、低次の「慰み」となる見せ場をつくる事が多い。近松歌舞伎の末期の作品に屢々用いられる手法と同じで、ケレン味のある場合が多い。しかし必ずしも低級な趣向と言いつれられないものも見られる。すなわちたとえば「赤染衛門栄華物語」第三段の梅本坊大信の執念、「つれづれ草」第二・三段の侍従の執念、「京わらんべ」第二段の執念などは、遂げられぬ恋という人間普遍の問題を象徴的に表現している。ただしこれらは謡曲の執念物に負う所が大きく、浄瑠璃独自のオリジナルなものではない。この系統を引いて、世話物「五十年忌歌念仏」の道行「おなつ笠物狂」において江戸時代風にな成されるのは後のことである。
- ⑥ 叙事的展開—たとえば「三社託宣由来」の第四段、「牛若千人斬」の第三段などに見られるもので、時所が目まぐるしく転換し、平板にただ事件を追って行くような場面である。これは「構成」において前述したように「十二段草子」以来

の古浄瑠璃の名残りであろう。勿論浄瑠璃は語物の一種である故「地」が浄瑠璃の文の重要な一要素を為して居り、それが時と所を転換させる役を担っているのは当然である。しかし後期の浄瑠璃では、それが筋を橋渡しする手段であって、それ自体が段を構成する目的になってはいない。この時期の作品においては、それが一段の内容をつくる目的でありすべとなつてゐるのである。

以上十三曲の内容を六項に分類したが、この六種類の趣向は次第に整理されて行く。次章に詳述するが残される方向にあつたのは、①②③であつた。更に④の質が高められれば自然にこれは②のうちに入る。したがつて①と②が後期の浄瑠璃の主要な内容として残されたと言つても良からう。この時期の浄瑠璃においても②を内容とした一段は、全体から切り離しても一幕劇の傑作と言ひ得るであらう。「牛若千人斬」四、「東山殿子日遊」三、「十六夜物語」三及び四、「鳥羽恋塚物語」二、「世継曾我」二及び五、「藍染川」三、「以呂波物語」三などがそれである。一例を「世継曾我」にとつてみよう。曾我十郎五郎兄弟の死後、二人の恋人である虎と少将の貞節を描いた箇所

うかれめに実なしとはいづこの誰かいひそめし(第二段)

誠にけいせいしらびやうしは頼すくなく偽り多しと聞つるが、かれらが振廻ていぢよとやいはん賢女とや云べき、角とはしらで今迄は、遊女はさもしき者と思ひ床しき事もなかりしが、今更かれらが有様を見てけいせいの恋路のしないとなつかしく見まほし(第五段)

これが遊女の誠を描いた近松の最初の作と見られるが、後の「三世相」や「冥途の飛脚」にも、文章も殆同じにとられてゐる。近松が浄瑠璃において追求してゐた方向が、これによつて分ると思ふ。またそれは、「難波土産」序に「浄るりは憂が肝要也」と言つてゐることも傍証されよう。ただこの時期においては、①②③の趣向が玉石入り混つて事件の筋を追つて羅列せられていたのである。

三 構 造

これまで筋の展開の面から構成を見、場面々々に描かれてゐる趣向から内容を見つけたのであるが、次にそれらを統括する戯曲構造の原理がいかなるものかについて考察を加へたい。

この期の浄瑠璃は、修辭の上からは古歌を多用し、なおかつ平板なものであつたが次第に「段」という単位で統一されてきた。一段内には二乃至四の趣向が「場」の単位で設けられ、それらは六種類に内容として分類できる。それ以前の古浄瑠璃にみられるたわいもないお伽草子風の内容からは一段と進歩を示している。中には

近松晩年の作品の中心主題となる義理人情の素材も若干現われ始めた。「段」としての統一は、初めは叙事的な筋のつながりに見出されたが、趣向が次第に膨大になるにつれて一場々々の興味は勝手な方向を示し筋の有機的な接続は見られず相対的独立を為すようになる。すなわち多幕的、分裂的、羅列的という徴標でとらえる事ができる。いくつかの場が情調の上で段としてまとまり、更に同様に五段が一曲としてまとまりを形作るのは後のことである。

この時期は、近松が漸く筆を執り、加賀掾が加筆訂正して一曲を為し、やや文藝的要素が浄瑠璃作文の上に現われ始めたのであるが未だ音楽的要素が大であつたと見られる。右に挙げた戯曲構造上の諸特徴は、いかにも

ふしくばりこまかに、よはくたよくうつくしくかたり出せば

(今昔操年代記)

という加賀掾の語り口と相一致するものであり

凡予一流の浄瑠璃は謔狂言の音声を父とし草紙の文勢を母とし

(加賀掾「紫竹集」序)

という浄瑠璃の風をも示すものである。そしてこれらを基盤として古浄瑠璃から近松の作品は脱皮して行くのである。

(以上は昭和三十九年十二月、日本文芸研究会月例発表会で口頭発表をした原稿の一部である。紙数の都合で論述の一部を割愛したり、例証を省略した箇所もあるが、次章との比較に必要な部分のみを掲載した。)

二、近松初期浄瑠璃の戯曲構造——貞享二年～元禄元年

貞享元年、竹本義太夫は大阪に竹本座を創設した。宇治加賀掾の王座はこの新進の太夫に依つて脅かされることになつたのである。ところでこうなるとそれまでは太夫の手になつてゐた作品により高い文芸性が要求される。加賀掾は当時著名な作者西鶴に「曆」「凱陣八島」の作文を依頼し、義太夫は近松に「賢女手習并新曆」(古浄瑠璃「賢女手習鑑」の増補作)「出世景清」の作文を依頼し、両座の競演が始まつた。浄瑠璃作文に作者が必要となつたのである。以後近松は、歌舞伎劇に主力を注ぐ元禄六年まで加賀掾と義太夫の両方に作品を提供したのである。その間の近松浄瑠璃について以下、その戯曲構造を考察して行くこととする。

一 構 成

(1) 段の接続

この時期の浄瑠璃について、段相互の接続の仕方について見るとおよそ三型が考えられる。それらは、①直線の連関、②条件並列的連関、③独立的連関である。夫々について次に述べて行こう。

① 直線の連関—これは一段の物語的な筋が次の段にそのまま連続して持ち込まれる場合である。たとえば「出世景清」においては、景清が畠山重忠を討たうとして失敗し（第一段）、阿古屋方に落ちのび、阿古屋の裏切に遭い（第二段）……というように筋は連続的に段と段を接続する。「三世相」の第一と第二、「今川了俊」の第一と第二と第三、「蟬丸」の第四と第五なども同様である。本来、叙事的な物語りに筋付けすることにより成った浄瑠璃としては、前章において見てきたように筋の連続して行くのが当然である。ところがこの期においては、五段の夫々が抒情的な内容を盛り込み筋の叙事的展開から離れてその段独自のヤマ場を作るような場合が屢々見られる。それが次に述べるような接続の仕方となる。

② 条件並列的連関—たとえば「千載集」の第一、第二、第三段の筋は第一が第三に、第二が第三に接続している。第一の事件と第二の事件が並列して条件となり第三の結果に進行する。すなわち第一段では、忠度が菊の前に「旅宿の歌」の短冊を与える。第二段では時雨の心情に打たれた忠度がやはり「旅宿の歌」の短冊を与える。第三段では菊の前と時雨は、夫々短冊を腰に結んで忠度の身替わりとなって死のうとする。第一段と第二段の間には筋の展開による必然的な関連が何等見出すことはできない。「天智天皇」の第二、第三、第四、「佐々木大鑑」の第三、第四、第五、「本朝用文章」の第一、第二、第三なども同様である。

③ 独立的連関—これは、五段全体を流れるべき主筋が途切れて、主筋とはほとんど無関係な段が設定される場合である。たとえば、「三世相」の第三段の場合、継母の悪計を逃れて春姫が亡き実母夕霧の住んでいた難波の廓にやってきたという点で前段とつながりは一応持っている。しかしそれは、「さいはひよき折かなれば」という極めて薄弱な動機であって、一段の主眼目は、お家物の主筋とは無関係な夕霧の所業にある。巫女の口寄せに、あるいは春姫の夢に出て来て、遊女の生活を観客に見せるのが主たる意図と考えられる。そして

けいせいに誠なしと世の人の申せども、それは皆ひがことわけしらずの詞ぞや
誠もうそもも一つ……

というような、後年「冥途の飛脚」にも用いられていることばを夕霧に言わせ、遊女の姿を写し出しているのである。主筋との関係において相対的に独立した一段と見ることができよう。同様の例は「烏帽子折」の第二、「本朝用文章」の第

二、「団扇會我」の第三、「融の大臣」の第五などに見られる。

以上は各段相互の間に見られる三つの型であるが、同様の事は、一段の内部における場と場の接続においても見出すことができる。①については、舞台上の時間的経過からどの段においても当然のことであるが、②については、たとえば、「本朝用文章」の第一段、「蟬丸」の第一段など、③については「女人即身成仏記」の第二段、「今川了俊」の第四段などに例を引くことができる。

次に五段全体を通して見た場合、筋の二分されている例がある。たとえば「千載集」では第一〜三段は忠度を中心として筋が連ばれ、第三段で忠度が討死して後勳の悪業が顕れ、対する六弥太の功名が認められてめでたしとなる。前三段と後二段が筋の進行の上で二分されている。「烏帽子折」の前二段と後三段、「本朝用文章」の前二段と後三段も同様の例である。

また右の場合の変形とも見られる構成がある。すなわち、前半の脇筋が主筋とオーヴァラップして後半の主筋となる場合である。たとえば「大磯虎稚物語」において、事件の発端は義経の首の扱いをめぐる畠山と梶原の争論で、静もそこに加わり構成されるが、二段、三段と進むにつれて番場の忠太の悪行が筋の進行の中心となり、結末は番場が小柴に敵討ちされて終わる。「蟬丸」も右と同様である。

以上のこの時期における浄瑠璃の特徴をまとめてみると次のようになる。

1. 段相互のあるいは一段内の場相互の接続の仕方は、三類型に分類できること
2. 一曲内で筋が二分される場合があること

これを前期の浄瑠璃の構成と比較してみると、

1. 平板な物語的叙事的要素が稀薄となり、段あるいは場において相対的独立化が、一層顕著となった
2. それは屢々筋の単一な連関を欠くこととなる

という事が挙げられる。一曲の段あるいは場の連関は偶然によって支配されるようになる。

(2) 登場人物

「三世相」の登場人物について左京は立役、兵庫は敵役、継母、静三、知貞は花車方、萩野は若女形、小六は若衆方、春姫は子方、六郎左衛門は親爺方に当たるといふように、歌舞伎の役柄を近松が擬したといふことは、既に高野辰之氏が指摘されている（『日本演劇史』第三卷）。この一例を以ても主要なる役所の登場人物が、この時期に比べると増してきているという事が分るのであろう。すなわち末尾添付の

表Ⅳの主役、脇役など根幹となる役は同様であるが、「その他」に属する役の人数が増し、しかも夫々が主役、脇役と密接な連携を有するようになってきた。一例を挙げれば「今川了俊」では、脇役(悪)の貞広の下に都筑、梶田、片桐、常円坊などが属し、脇役(善)の青砥の下には、青砥の女房が属する。それら「ツレ」とも言うべき人物は、全段を通して登場はしない。前述の相対的に独立した各段、各場において主役、脇役の下でそれらの役柄を強調したり、色どりを添えたりする。主要三役による三角形の底辺を拡大する役割を担っている。

次に前の時期と異なる特徴として、脇役の課せられている性格の深化ということが指摘せられるであろう。たとえば「出世景清」脇役(悪)阿古屋の景清に対する裏切りの行為は、一時の嫉妬に狂った心によるもので、幸若舞「景清」、あるいは古浄瑠璃「景清」の如く阿古屋を悪人とはしていない。女として、人間としての迷いから発した行為としている。幸若舞、古浄瑠璃に筋を借りながら、独特の人間像を近松は描き上げたのである。その他「千載集」における時雨、「大磯虎稚物語」の静を中心にしての子役たち、「団扇曾我」の朝比奈など役柄それ自体の深化が見られるのである。

以上、段の接続と登場人物の二点から、この時期の近松浄瑠璃の構成を見てきたが、その特徴は、一言にして言えば、前時期から漸進的に行われてきた叙事的物語的構成からの脱化が、ほぼ成ったことであろう。すなわち段あるいは場の接続においては、相対的独立の構成がみられる。その独立性は、登場人物の構成からみれば三角形の底辺の拡大と夫々の人物の深化によっても齎(もたら)された。

そして右に述べた構成上の特徴は、以後の近松浄瑠璃の原型と考えられるものである。ところでその構成は、内容と表裏の関係を有するものである。次に内容の面からこの時期の近松劇を検討してゆきたい。

二内 客

(1) 趣向

前章において趣向については、六種に分類して考察した。すなわち①争闘、②叙情、③節事、④靈験、⑤怨霊・執念・殺し、⑥叙事的展開がそれである。これら趣向の種類は、この時期においても基本的には同じである。しかし各曲を詳細に見ると明らかに前の時期とは異なる。

第一に、一段内で数場を構成する趣向の重点の置き方、及び配列の仕方の違いである。「世継曾我」あたりからこの時期にかけては、①②③が多くなり、④⑤⑥が少へなつた。④及び⑤は、前述の如く超現実的な靈験あるいは怨霊・執念などであ

る。そしてそれらは現実的な問題を超現実的に解決しようとするものである。たとえば、観客の共感を得るべき登場人物が危機に陥った時には、靈験奇瑞によってその人物が救われるといった類のものである(表Ⅰ及びⅡ参照)。

この時期の作品にも「出世景清」の第四、第五、「三世相」の第五、「念仏往生記」の第三などに「靈験」が見られるが、一段内での重点の置き方において前の時期とは異なる。一例を「出世景清」の場合について見よう。第五段は、捕えられた景清の斬罪に始まる。ところが清水観音が景清の身替わりとなつて斬首された。という所に「靈験」が用いられている。前の時期の作品であれば、これでめでたしという事になるが、この曲においては更にその後この段の重要なヤマ場(②叙情)が設けられている。一頼朝も観音菩薩の利生を目のあたりに見て景清を許す、許された景清は源平合戦の折の武勇譚引きを語つて舞う、舞いながら未だにかつての敵將頼朝の命を狙う己の業を払う為に、自らの両眼をえぐりつてしまふ。一靈験譚はそれ自体一つのヤマ場を作り、更にそれだけの興味に止まらず次に続いて行くための伏線となつている。それは前の時期の、危機も靈験による解決、再び危機も靈験による解決(「三社託宣」「平安城」その他)という配置とは異なるのである。あるいは、同じく「出世景清」第四段では、悪人十蔵を滅ぼすのは、観音が直接靈験を示すのではなく、観音の力を借りて景清が手を下すというふうになつている。本来超現実的な靈験譚が、現実性を帯びてきた事を示す例である。

次にこの時期に見られる特徴の第二は、前述⑥の叙事的展開の場が少くなつたということである。叙事的展開の場は、事実を追つて筋を運んで行くものであつて、その展開に沿つて登場する人物の主體的な心理の動きが表面にあらわれて来ない。いわば物語を母体とした浄瑠璃の出所、戸籍を示すものであるが、それが少くなつたという事は、次のように考えられる。

上述の⑥の特徴は、叙事的客観的な描写にあるが、それにとつて代わるものとして叙情的主観的な描写の傾向が、この時期に強くなつてきたのである。この主観性・客観性は、登場人物に関わるものである。たとえば「出世景清」の主人公景清において、景清の行為を三人称の人物として描写して行くか、景清の主體的な心理を表白して行くか、ということが主観性・客観性を決定する。そこでこの時期には、客観的描写から主観的描写に移行したということが付表Ⅰ及びⅡを比較すれば明らかである。

それは、とりもなおさず趣向の①②③が目立って多くなつてきたという事を示す。それが第三の特徴として挙げられる事である。数的に多くなつたという事ばか

りでなく、その各々が深みを増した。たとえば愁嘆にしても義理立てにしても、それに至る経緯が微細に描かれる。道行の文も、旅する人物の心理の綾を織りなすようになる。「蟬丸」の道行、

なにのむくひかうき世のやみ、れんぼのやみのくらがり、ひきだすうしはき
のふかも、みゆきのくるま引かへて、のがひにやつすつなでなわ……

の流麗哀切な一文は、当時一口浄瑠璃として人口に膾炙したという事であるが、上述の事情を物語るものであろう。

次に第四の特徴として、この時期の趣向で後々の作品に踏襲せられたものが多く見られるということである。それらを次に列挙する。

○「大磯虎稚物語」第四の曾我母子対面の場の高調する場面には、ぬすみする子にはくからでなはかくる人をにくむとは

の台詞があるが、後年「冥途飛脚」においても、ぬすみする子にはくからで繩かくる人がうらめしい

の台詞が用いられている。

○「三世相」第三の、けいせいには誠なしと世の人の申せども、それは皆ひがことわけしらずの詞ぞやは、「冥途飛脚」に同文句が見られる。

○「佐々木大鑑」第一のあさましきは武士の道

は「夕霧阿波鳴渡」の侍とても貫からず

と武士を描いて観客の共感を得る台詞を思わせる。

右は高調する場面の頂点において用いられている文句が、後年の作品に再び用いられた例である。また次のような例もある。

○「大磯虎稚物語」第三で遊女虎が「此あせはいの」といつて細やかな情趣を見せる趣向は、「博多小女郎浪枕」の遊女小女郎の台詞と仕種に再び見られる。

○「烏帽子折」第三で平家六波羅の侍が人形を源氏の勢と見誤る場面は、「傾城反魂香」において大津絵が捕手を防ぐ場面に酷示している。

○「融の大臣」第二の今熊野の森で千里、子の日が心中せんとする場面は「心中物の曙光」（藤井乙男氏解説「近松全集」）と言われる。天和三年五月長右衛門・市之亟の情死事件を嵐三右衛門座で脚色したのが心中劇の最初と言われ、その後歌舞伎においては、事件のある毎に脚色したが、浄瑠璃において、は上述の如き

試みを経て「曾根崎心中」が生まれたのであろう。

○「烏帽子折」第二の静母子の子役をからませるの愁嘆場は、後の近松の作品あるいは近松以後の作品においても屢々見られる趣向で、その先蹤を為したと思われる。

○「天智天皇」第三、葛城の大君を中心にしての二人の恋争いの場は「妹背山女庭訓」杉酒屋の場において再び同趣向が用いられている。

右は演出上、この時期以後の趣向の原型となったものを挙げた。

以上、この時期の近松作品について内容の上から四つの特徴を挙げたが、ここでまとめてみると次のようになる。超現実的な霊験譚あるいは低次の慰みとなる怨

霊・執念・殺し、の場などが次第に影を潜め、叙情的な場面と争闘の場面に趣向が高度に集約化せられてきた。一段あるいは一曲において多くの趣向が調和を以て配せられるには至っていないが、部分的に後の作品にもそのまま用いられるような趣向は、すべてこの「叙情」の場に属す。

或は竜蛇となり、或は飛物となり、或は狐と為って且つ火を尾に挙ぐ（林羅山「羅山文集」）

と言うように、人形劇は歌舞伎に困難な演出を容易にする。これは④⑤に属する趣向であるが、時代が下り浄瑠璃の文芸性が發揮されてくるようになると、

哀なる所は涙止め難き程にして、義理の詰りたる所、又は働甲斐々々敷、智仁勇の良等譏言にて不慮の所にては、覚へず齒をくいしむ（新見正朝「むかし」

／＼物語）

というような①②③に属する趣向が求められるようになる。

そこで前述第一節の構成との関連においてみると、段あるいは場において趣向が深まりを示すほど全五段を流れる筋から一層外れる傾向が見られる。逆に言えば、筋が途切れて一貫性が失われ独立化を示す段あるいは場ほど趣向は深みを示している。

ところでこの時期の近松は、宇治座と竹本座の両方に作品を供している。しかも竹本座に「出世景清」を提供して以後を、それ以前の古浄瑠璃と区別している。それ故両座の作品を比較することは、この時期の近松浄瑠璃の構造を明らかにする上で肝

要なことと思われる。幸い、最初宇治座の為に執筆された作品が、後に近松自身の手で改作されて竹本座に上演された事例を数作品においてみることができ、その中から次に「千載集」を選び「薩摩守忠度」と比較検討してみよう。

（以下省略）

三 「千歳集」と「薩摩守忠度」

忠度を題材とした「千歳集」は、初め宇治座の為に書かれたが、その後大巾な改訂が作者自身によって加えられ「薩摩守忠度」と題して竹本座においても上演された。両作品を比較すると次表に示したように改訂によって「薩摩守忠度」が長くなった。筋をまったく変えたのは、第四段の殆半分「笠寺の場」のみであとは「千載集」を基にして添削されている。「千載集」の文を補足した部分は、およそ一九〇余箇所、削除した部分は、九〇余箇所、同文意で書き換えた部分は三五〇余箇所ある。なお、「名所づくし」(第二段)、「道行」(第四段)、「銘づくし」(第五段)など景事の文は、ほとんど手が加えられていない。次にまず、補足、削除、書き換えについて、両作品を比較してみよう。

(1) 補足について

竹本本において宇治本に書き加えられた補足の仕方は、次に述べるように四種類に分けられる。(括弧中が補足した部分である。)

① 登場人物の行為または様子についての説明

○都の方を打ながめ(ぐんびやうにむかひ宣給ふは)くちおしや
○いやしき(馬とりの)すがたにばけ

○主従二人きつて出しばしさへへたゝかひける(すでにあやうく、見へし所へ)
○をかべの六弥太たゞすみ討とつたりと(たからかに)よばはれば

② 登場人物の胸中、もしくは作者の感想

○さしうつふきてゐたりしが(何と心に思ひけん)こしなるかまをするりとぬき
○なりをしづめてけんぶつ(はれがましきはかりなし)

○どうどふしてなきゐたり(ことほりすぎてあはれ也)

以上二種類の補足は、地の文について書き加えられている。④の「大せいどつと」「すでにあやうく見へし」「たからかに」という説明は、いわゆる総合芸術たる舞台劇においては、本来「視覚」に任せらるべきことであろう。⑤の「何と心に思ひけん」「はれがましき」「あはれ也」などは、本来は登場人物の行為(演技)によって表わさるべきであろう。こういった点においては、宇治本の方が、「劇的」といふ得る。そして改作の目指す方向は上述に限って言えば、むしろ「非劇的」であった。その点にも浄瑠璃の戯曲としての特質が見出される。

③ 会話の不備を整える

薩摩守忠度	
第一段	六%増
二	一〇〃
三	一八〃
四	七〃
五	一九〃
計	一二〃

○山さきぎへへに都へ(いらせ給ふべし)と

○かう申こそ岡部の六弥太たゞすみよ(今のがしまいらせじ)御んなをのりおはしませ

○さん候(我々は)此(すまの)うらのあまにて候

右の例では、補足によって会話の文のきめが細やかになっている。しかし次の、

○平家のやかたに火をかけよ、けふりの内へせめ入て、(平家を)一時にせめやぶらん

○某ともりとしはげんじ平家一味の時より、なんしよくのなさけにて〔中略〕かたがたの御んなさけに(兄ぶんもりとしに)一めあはせて給はれ

というような例では、傍線の部分と括弧中の補足の部分とが重複している。読む為の本ではなく、語り物として必要な補足なのである。次に、

○やい侍にはなおよにもせよ兄にもせよ敵と見ばひっくんでさしちがふるをぶしといふ、(ちをわけし汝が、兄の六弥太なりとも、敵とならばうたんとは思はぬか)いざ某とたち打せよいかにくといひけれども、いやく(ちをわけ

し六弥太はおんあいのゑんばかり、)貴殿はなさけの兄上なればおんあといひぎりふかし、年来(心)の契りをすて何とてたちがあはされん

という箇所の場合、竹本本では、肉親の間柄と衆道とを比較して衆道を「心の契り」と言って精神的純化を為している。「情」「義理」「恩愛」などの素材を以て、後期の近松浄瑠璃のテーマ設定の方向へ具体的に一歩前進したことが、うかがわれる。

③ 筋を入り組ませる

○是程までくみふせられなをなる、(はうやあるてきにとつてふそくなくしくびをとれとぞ仰ける、いやくよき高名とおぼゆれば、なのらずは生どりてなはをかくるがいかにといふ、ヲ、ことほりしごくせり、我こそ相国清盛のぼつてい薩摩の守忠度よ、ちか比みれんのいひふなれども)御へんもぶし我もぶし、たのむことばはむげならず命をたすけ得させよと、手をあはせ宣へば

右の例では、補足する事によって、組み伏せられてから助命を乞う所まで曲折が出てくる。しかし「くびをとれ」と言いながら「命をたすけて得させよ」という心理的経過は唐突で必ずしも改良とは言えない。

次に宇治本を竹本本において削除している箇所について見よう。(括弧中が削除した部分である。)

(2) 削除について

○げんじがたの侍は此ごろかまくらより上落し、馬も人も長道中にあしおも
く(宇治本) (有べきに、人馬共にさもなきは) あやしや

○姫君(夢)うつゝの心地して

右例の場合は、確かに削除によって簡潔でしかも意味の通る文になっている。しかし、次のような例、

○くびをかゝんとかさ引ちぎり(かほをみれば)、是は扱

○いさぎよくは宣給へども(今宵かぎりと思ふにぞ)さきだつものは涙なり

○さち若少もさわがず(さん候)げんじがたの大将のお馬と

右の場合は、前項において述べた宇治本を補足する方法と同じである。すなわち、「かほをみれば」は、前述「(たからかに)よばはれば」の登場人物の行為の説明に相当し、「今宵かぎりと思ふにぞ」は、前述「(何と心に思ひけん)」の登場人物の胸中の説明の方法と同じである。それを何故削除したのか不明であるが、憶断をあえてすればそれは改作のための改作ではなかつたらうか。宇治座上演の時とは異なる床本を作るという意図が、必ずしも改良とのみは言い得ない改作を為さしめたのではなからうかと思われる。

(3) 書き換えについて

三五〇余個所に及ぶ書き換えは次に述べるように大別二種類の傾向に分けられる。

④ 動的描写

〔宇治本〕

○こはふかく成御誕や候

○忠度卿聞召、我もさこそは思へ共さ

りながら多年わかの道をまなび

○かねくろに色白し

○此由を立聞して是なふ六弥太

〔竹本本〕

○ア、ふかくなる御ふるまひ

○忠度卿聞給ひいやとよなごりおしき

にあらず、某わかの道をまなび

○色じろ男のかねくろく

○此ていを見てはしりより、是々六弥太

比較的短かい例のみを選んで挙げたが、竹本本は、「御ふるまひ」と名詞止めしたり、「ア」、「いやとよ」と感動詞を入れたり、「立聞き」を「はしりより」と改めたり、動的に活写する事を心懸けている。

⑤ 修辭上の技巧

○いやしきすがたにさまをかへきつね

川より帰りしと

○いやしき馬とりのすがたにばけ、

きつね川より帰りしと

竹本本では「きつね川」の「きつね」に対して「ばけ」と縁語を用いている。

○思召すが誠かゝ

— ○思召んが誠かや

右は俊成の娘菊の前の台詞である。『徳川時代言語の研究』(湯沢幸吉郎氏)によれば、「えー多く遊女・町娘などの口から発せられて親しみを表す様であるが、あまり上品な語ではない」とあるが、竹本本では姫君に相応しい台詞に改めたものと思われる。

しかし、書き換えにおいても「削除」の項で述べたように「改作のための改作」とみられるものが屢々見受けられる。

○さぞあてがちがふてはいなく

○あてがちがふてさぞはいなく

○なにとしてかはをそかりけんをかべ

○をかべの六弥太たゞずみなにとして

の六弥太たゞずみ

かはをそかりけん

(4) 別筋の部分について

第四段後半笠寺の場合は、全く別筋に書き換えられているが、それについて検討する。

〔宇治本〕菊の前は馴れない長旅に疲れ果て、笠寺に泊ることとなり参籠する。偶々寂蓮法師も泊って居り、彼の夢の中に忠度の霊が現われ、歌は撰集に入ったが勅勤の身で読み人知らずと記されたと歎く。また菊の前、六弥太の身分を告げ、六弥太は稲毛の入道により功名を奪われた故訴訟の力となつてくれと頼む。寂蓮は夢さめて二人に力を貸す事を約し三人で鎌倉へ向う。

〔竹本本〕笠寺に泊る事となり、六弥太は高野聖、菊の前は稚児に姿をかえ宿を頼む。僧たちは承諾し、その後、美しい稚児の酌で酒盛りをしようと相談する。偶々寂蓮が逗留していたが、六弥太が側に居ては酒が不味いと外に連れ出す。酒盛りが始まるや、忠度の子を宿していた菊の前が陣痛を起こす。稚児が女だと分り僧たちは怒り、聖は破戒僧だとばかりに六弥太とあわや争闘という時、寂蓮が中に入る。事情を質し力にならんと生まれた赤児も共に、一行四人は鎌倉へ向かう。

右のあらずから分るように、宇治本の「夢の場」の大筋は、謡曲「忠度」によつて居り、それに菊の前、六弥太を絡ませている。これに対し竹本本では菊の前の美しい稚児姿、男装でありながら陣痛に苦しむ、慌てる僧たちのおかしみ、わけ知りの僧寂蓮などを織りませて謡曲の筋から全く離れ、明るく華やかな雰囲気を出している。中世風を脱し切れない宇治本を、竹本本では近世風に書き換えたと言い得るであらう。

以上、「千歳集」と「薩摩守忠度」についてその違いを四項に亘り述べてきた。

この問題については、横山正氏の名著『浄瑠璃操芝居の研究』においても触れられる所であるが、今参考の為に引用させて戴くと「義太夫本よりも加賀掾本の方が感情的・抒情的表現が多く、冗長で簡潔な表現力を欠いている」また別の個所でも加賀掾本の方が「説明的」であると結論を下されている。しかし前述の調査による筆者の結論は、必ずしも一致するものとはならなかった。

まず「冗長」ということであるが、これは文章の長さからも機械的に判断できることである。横山氏の引用した文は二例共、宇治本の方が長いのであるが、本節初めに文の長さを比較した事から分る様に概して竹本本の方が文章が長い。竹本本では、登場人物の行為、感情等の補足的「説明」が為されていることも、文章の長くなっていることに関係がある。ただ「簡潔な表現力」を竹本本の方がもっていることは確かである。簡潔というよりは、生々とした表現と言った方がよいかも知れない。それは、文の構造上の違いに因るのではあるまいか。宇治本では「AはBなり」「AはBす」という統語法に適った文章が多い。竹本本では、「AはB」「BなるはA」「BするはA」というように、統語法から逸脱した文章に書き換えている所に特徴が出ている。したがって、前者が固定的で動きがとれず静的な表現であるのに対して、後者は柔軟で生々した表現である。

これは単に文の構造上の相連の問題ではなく、加賀掾と義太夫の語り方の相連に起因しているものと思われる。繊細な加賀掾、豪宕な義太夫の語り口が、文章上の相連に影響していると考えられる。その他、両者の相連を表示すれば、次のようになるであろう。

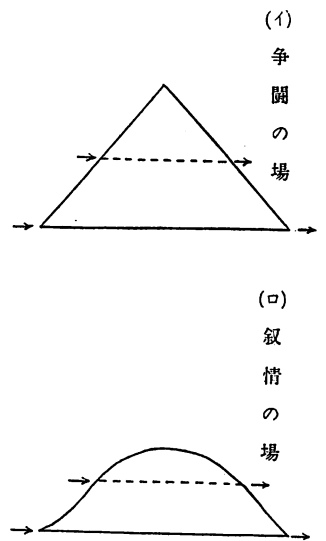
ところで近松が宇治座から竹本座に、古浄瑠璃から新浄瑠璃に移行する過程を、劇文芸の観点から「劇的表現」の成立と結びつけて論ずる人も居るようである。そこで次に、この点について論述する必要があるが、次節においてこれ迄述べてきた所を総合して戯曲構造を論ずる際に併せて考察することにしよう。

四 構 造

これまで述べてきた近松初期浄瑠璃の構成と内容の両面を総合して、その構造を公式化すると次のようになる。

古浄瑠璃の時代には、叙事的説明的要素が多く、段の区切り、場の区切りも判然

千歳集	簡潔(概括的)的表現	静知動的	理知的調	中世語調
薩摩守忠度	描写詳細	感情的	当代語調	



とせず、連鎖状の単調な物語りであった。それが「世継會我」あたりから、引続いて新浄瑠璃に入る頃になって段あるいは場の纏まりをもつようになる。数多くあった趣向も「叙情」「節事」「争闘」の三種が、浄瑠璃特有の三種も深みをました。

の内容として整理された。同時に、以前も在ったこの三種の趣向も深みをました。(イ)に示した図は、鋭角的な盛り上りをもつ争闘の場である。善悪、強弱が相争って高調し、勝負がきままって下降するといった見せ場である。また(ロ)は、たとえば愁歎、義理の立て合い人情、悲嘆の心を抱いて旅する道行などであるが、音曲の調べにのって情感は緩やかに、うねるように高まる。これら(イ)あるいは(ロ)がいくつか集まって段を形作るのである。

古浄瑠璃も、(イ)と(ロ)と相似の形態を以て表わす事ができるが、図中に点線で示したように底辺が短かく、高まりも低く、それが数多く連って一段あるいは一曲を為した。一曲のねらいは、その羅列、つまりは叙事的説明的なストーリーにあった。それが、底辺を上げ纏まりを持つようになると、底辺を流れる直線的な筋の連絡よりも頂点を中心として底辺に広がる立体的な情調の高まりをねらいとする。(イ)あるいは(ロ)の連続は首尾一貫したストーリーの連続を妨げ、相対的に独立した構造の場あるいは段を形作るようになった。「むかし〜物語」の著者新見今朝の評説は、その間の事情を語るものとして注目されよう。

むかしの、上留理仕組は(中略)皆道理詰りたる仕組共なりしに近年の様は(中略)始より終り迄、有にもあらぬ好色を作り、不届千万成仕組、木に竹をつぎたる様に時代違ひ、有間敷所へ出すまじきものを出し、あると見れば行方もしらぬ様に埒もなく作り、道に違たる筋なき恋を作り込たり
(傍点・筆者)

右文中「むかし」というのは、明暦、寛文の頃を言い、「近年」とは宝永頃以降を指す。「近年」の浄瑠璃を正朝が批難して居るのは当を得ない事であるが、その理由として挙げているのは、筋が一貫せず段あるいは場の相対的独立化の傾向であ

〔表 I〕

(①, ②, ……場)
(1, 2, ……景)

作品	第一	第二	第三	第四	第五
三社託宣 延宝六・一 一六七八	① ② ③ 序 略 忠義 ④ 靈驗	① ② ③ 道行 争闘 靈驗	① ② ③ 恋 忠義 靈驗	① ② ③ ④ 1 2 3 恋 筋 同前 事件 本位	① ② 大団円 節事
斬牛若干人 延宝七・九 一六七九	① ② ③ ④ 情 争闘 ⑤ 1 2	1 2 3 恋 節事 恋	① ② ③ ④ ⑤ 1 2 事件	1 2 義理人情 靈驗	① ② 事件 節事
赤染衛門 延宝八・一 一六八〇	① ② ③ ④ 祝言的 節事 ⑤ 気分	① ② ③ ④ ⑤ 1 2 道行 争闘	① ② ③ 恋 執念	① ② 怨靈 同前と争闘	① ② 大団円 同前
栄華物語 天和一・一 一六八一	① ② ③ ④ 序 略 争闘 ⑤ 1 2	① ② ③ ④ 恋 退身 愚計 争闘	① ② ③ 事件 忠義 道行	① ② 恋 事件	① ② 大団円 同前
東山殿子 天和一・一 一六八一	① ② ③ ④ 序 略 争闘 ⑤ 1 2	① ② ③ ④ 恋 退身 愚計 争闘	① ② ③ 事件 忠義 道行	① ② 恋 事件	① ② 大団円 同前
平安城 天和一・五 一六八一	① ② 序 略	争 闘 靈 驗	① ② 悲哀 恋	① ② ③ ④ 事件 道行 恋 靈驗	大団円
十六夜物語 同上	① ② 恋 争闘	① ② ③ 謀略 靈驗	① ② ③ 1 2 争闘 道行 事件	① ② ③ 事件 恋 解決	① ② 大団円 節事
つれづれ草 天和一・五 一六八一	① ② ③ ④ 序 事件 恋 節事	① ② ③ 恋 恋 怨靈	① ② 怨靈 恋	① ② ③ 恋と退身 争闘	節事
鳥羽恋塚 天和一・六 一六八一	① ② 序 事件	① ② ③ 恋 恋 恋	① ② 事件 情と靈驗	① ② ③ 道行 義、情 争闘と靈驗	① ② ③ 1 2 3 事件 大団円
位上 同 上	① ② ③ 序 争闘 争闘	① ② 謀略 争闘	① ② ③ 1 2 恋 怨靈	① ② ③ ④ 1 2 道行 争闘と靈驗	① ② 祝言 怨靈と靈驗
京わらんべ 天和三・二 一六八三	① ② ③ 序 1 2 事件 節事	① ② ③ ④ 1 2 恋 情 (衆道) 争闘と義と情	① ② ③ ④ 1 2 恋 道行 執念	① ② ③ ④ 1 2 3 4 義、情 靈驗	① ② 祝言 争闘と靈驗
世継會我 天和三・九 一六八三	① ② ③ 1 2 3 事件 節事 事件	① ② ③ ④ 1 2 3 4 意地立 (義理) 恋 争闘と情	1 2 3 4 道行 節事 恋 愁歌	① ② ③ ④ 1 2 3 4 事件 意地立と情 謀略 2 (金平風) 2 (薙き)	① ② 大団円 節事
藍染川 貞享一 一六八四	① ② ③ 1 2 3 事件 恋 節事	1 2 3 恋	① ② ③ 1 2 3 謀略 忠義 道行	① ② 1 2 謀略と 恋 怨靈	① ② ③ 1 2 3 謀略 争闘と靈驗
以呂波物語 貞享一・三 一六八四	① ② ③ 1 2 3 事件 法力の不思議 同前	① ② ③ 1 2 3 恋 義と情	① ② ③ 1 2 3 謀略と法力 忠義	① ② ③ 1 2 3 道行 法力 愁歌と	① ② 1 2 3 謀略 争闘 (法力争い)

る。本稿に取り上げた時期は、「むかし」と「近年」の丁度過渡期に当たっているの
である。
ところで前述の底辺の拡がりは何に因るか。まず登場人物が増加してきたことに
因るであろう。また前節において見てきたように、宇治本から竹本本への移行にそ
の原因が、如実に現われている。すなわち修辭的な進歩であって、西洋流の「劇
化」ではない。文芸の様式からこれをみれば、叙事に叙情が加わり渾然一体とな
り、それまでの叙事的物語から、叙情的叙事的物語となったという事であろう。
前節において述べたように、補足あるいは書き換えにおいて地の文の充足(舞台
劇にとっては、むしろ非劇的要素である。)が上述の重要な原因を為していると思
われるが、演出の面からこれを見れば、人形の未発達という事に原因を求める事も

できよう。それ故近松は、次の時期に主として歌舞伎劇の創作に力を入れる事とも
なるのであるが、その歌舞伎的演出と浄瑠璃の文芸性とが一体となって近松の傑
作が生み出されるのは、なお時を待たなければならぬのである。
(註1) 横山正氏「浄瑠璃操芝居の研究」(昭三八・一二、風間書房)一六四頁
(註2) 場―一段を場所の移動により小部分に分けた単位。景―同一場所で人物
の交代により小部分に分けた単位。
(註3) 拙稿「近松の時代浄瑠璃における義理」(『文芸研究』第五十一集) 参照
(註4) 拙稿「近松世話浄瑠璃の戯曲構造」(『文芸研究』第三十四集) 参照
(註5) 前掲横山氏著書、一六六頁、一六九頁
(註6) 拙稿「近松歌舞伎の戯曲的構造」(『文芸研究』第四十一集) 参照

[表 II]

(竹・竹本座上演)
 宇・宇治座上演)

作品	段	第一	第二	第三	第四	第五
出世景清 真享二、替 一六八五	竹	① 序 ② 1 序 (祝言) 2 争闘	① 1 恋 2 謀略 ② 争闘 嫉妬	① 義理 ② 道行 ③ 1 義理 2 義理	1 情 2 愁嘆 3 争闘義理	① 事件 ② 盤験 ③ 節事義理 大団円
三世相 真享三・五 一六八六	竹	① 序 ② 1 事件発端 2 謀略 3 争闘	① 事件 ② 1 情・節事 2 争闘	① 情 ② 節事 ③ 情(夢)	① 道行 ② 事件 ③ 同解決	① めでたし ② 盤験 ③ 大団円
佐々木大鑑 真享三・七 一六八六	竹	① ② 1 序 (事件発端) ③ 争闘解決 (武士の道) 2 3 非情・恋 2 争闘・恋	① 事件 ② 愁嘆	① 事件 ② 謀略 (悪計) ③ 道行 (悪計)	① 1 節事 2 恋 ② 不思議	① 事件 ② " " ③ 解決 めでたし
千載集 真享三・十 一六八六	宇	① 序 ② 争闘義理 ③ 1 恋 2 争闘	① 1 事件発端 2 節事 3 義理	① 情・義理 (衆道) ② 愁嘆 ③ 義理立て (情)	① 事件発端 ② 道行 ③ 事件 (夢)	① 事件 ② 1 節事 ③ 解決 2 大団円
今川了俊 真享四・一 一六八七	竹	① 序 ② 1 盤夢 ③ 1 2 義理合い ④ 2 勸忍立	① 事件発端 ② " " ③ 1 謀略 2 武勇	① 詰開 ② 1 恋 2 事件 3 " " 詰開	① 謀略 ② 道行 ③ 1 まこと 2 争闘	① 争闘 ② 事件発端 ③ めでたし 争闘
念記 念仏往生 元禄頃 真享・一六八七	宇	① 序 ② 争闘 ③ 情 ④ 愁嘆	① 道行 ② 1 謀略 2 事件 3 解決	① 節事 ② 宗論 ③ 盤験 ④ 霊験	① 愁嘆 ② 愁嘆	修羅道 節事 めでたし
天智天皇 元禄二・三 一六八九	竹	① 序 ② 節事 ③ 愁嘆・恋 ④ 1 詰開き	① 諫言 ② 争闘 ③ 1 不思議 2 愁嘆	① 非道 ② 愁嘆 ③ 1 滑稽 ④ 2 義理合い ⑤ 盤験 ⑥ 立て合い ⑦ 2 義理合い ⑧ 1 人形が軍勢と みえる趣向	① 道行 ② 盤験 ③ 節事 ④ 霊験	① まこと ② 盤験 ③ めでたし
烏帽子折 元禄三・一 一六九〇	竹	① 序 ② 1 愁嘆 ③ 1 詰開き 2 非道	① 事件発端 ② 道行 ③ 義理と情	① 事件発端 ② 1 恋・事件 2 恋・節事 ③ 事件解決	① 1 志義 ② 争闘 ③ 1 2 " " 事件	① 諫言 ② 1 節事 2 祝言 めでたし
女人即身 元禄三 一六九〇	宇	① 序 ② 盤験 ③ 謀略 ④ 事件義理立	① 恋・おかし ② 1 事件発端 2 争闘	① 謀略 ② 盤験 ③ 宗論 ④ 霊験	① 道行 ② 1 悪事 ③ 2 " " 事件 ④ 盤験	① 夢 ② 盤験 ③ めでたし ④ 盤験
本朝用文 元禄三 一六九〇	竹	① 1 序 ② 事件発端 ③ 詰開 ④ 2 事件	① 節事 ② 1 恋 2 争闘	① 道行 ② 1 愁嘆 ③ 殺し 2 争闘	① 嫉妬 ② おかしみ ③ 盤験 ④ 2 争闘 ⑤ 1 修験者の 修験者の	① 忠義 ② 事件 ③ 争闘 ④ 事件発端 ⑤ 争闘 ⑥ 争闘
蟬丸 元禄四・以前 一六九一	竹	① 序 ② 1 事件発端 ③ 1 情・恋 ④ 2 嫉妬 ⑤ 恋の怨	① 事件発端 ② 1 忠義 ③ 愁嘆 2 争闘	① 愁嘆 ② 道行 ③ 愁嘆 ④ 1 愁嘆 2 霊験	① 争闘 ② 1 滑稽 ③ 2 争闘 ④ 事件発端 ⑤ 3 滑稽 ⑥ 2 争闘 ⑦ 3 事件	① 節事 (辻談義) ② 争闘 ③ 愁嘆 ④ 盤験 めでたし
大磯虎稚 元禄四五頃 一六九一	竹	① 序・詰開 ② 不思議 ③ 1 義理情 ④ 2 節事 ⑤ 3 詰開	① 道行 ② 真道 ③ 愁嘆 ④ 争闘 ⑤ 愁嘆	① 愁嘆 ② 1 愁嘆 2 事件 ③ 2 事件	① 義理 ② 義理・情 ③ 2 争闘	① 争闘 ② 節事 ③ 争闘
団扇會我 元禄五頃 一六九二	宇	① 序 ② 事件 ③ 事件解決 ④ 1 争闘 ⑤ 2 事件 (名よ)	① 1 忠義 ② 3 計略 ③ 2 節事 ④ 1 節事 (義理)	① 情と義理 ② 仇討 ③ 争闘 ④ 2 義理のた てあい	① 争闘 ② 道行 ③ 1 勇気愁嘆 ④ 2 節事 ⑤ 3 機智(情)	① めでたし ② 節事 ③ 盤験 ④ 霊験
融の大臣 元禄六・以前 一六九三	竹	① 序 ② 1 事件発端 ③ 詰開 ④ 2 謀略	① 心中 ② 1 節事 ③ 2 争闘	① 事件条件 ② 1 夢 ③ 2 不思議 ④ 1 恋 ⑤ やつし (大臣)	① 道行 ② 争闘 ③ 争闘 ④ 解決 ⑤ めでたし	① めでたし ② 節事

〔表 III〕

作 品	役 柄		脇 (悪)		脇 (善)		そ の 他
	主 男	主 女	脇 男	脇 女	脇 男	脇 女	
三社託宣	雅仁親王	照日前	刑部卿 (治部)	継母	左右近近		
牛若千人斬	牛若	午王		午王お婆の尼	弁慶陸坊	(午王)	常盤
赤染衛門物語	匡衡	衛門	広武信 (大)		(匡衡)		
東山殿子日遊	勝元	八雲前	仁木父子		持国	初霜	
平安城	帝		氷上皇子良継 氷竹川		盛行(父) 忠国(子)	操の前	母伝 后教
十六夜物語	為家	十六夜	帯刀		度万八重 繁菊若	十六夜の母	
つれづれ草	兼好	菅宮	為頼(兄) 具覚坊(弟)	(侍從局)	(兼好)		
鳥羽恋塚物語	盛遠ノチ(文覚) 渡ノチ(重源)	為若 袈袋御前	(盛遠)		文覚重源	袈袋	衣法 川然 惟喬殿 川口兄弟
惟喬惟仁位争	惟仁		名虎	三位局	玄蕃父 細江子	あやめ	惟喬殿 川口兄弟
京わらんべ	千丸 ノチ澄空坊	照姫	国重 虎虎			(照姫)	智興
世継曾我	時宗 鬼王 団三郎	少将 虎	新開井 荒		朝比奈	(少将) (虎)	曾我兄弟の母
藍染川	頼澄	弁の君	広風	継母	瀬兵衛 左近		紅梅丸 中納言
以呂波物語	光照	いろはの前	態丸 守敏僧正		空金 海音	金吾の妻	光照の母 妙釈禅尼

〔表 IV〕

作 品	役 柄		脇 (悪)		脇 (善)		そ の 他 (ツレ)	
	主 男	主 女	脇 男	脇 女	脇 男	脇 女	善	悪
出世景清	景清		十蔵	阿古屋		小野姫	大宮司 重忠・頼朝	梶原
三世相	盛光	春姫	広忠	継母	望月父子		静三・知貞 夕霧	
佐々木大鑑	盛綱		広綱		文太	待時 宵雨	秋の前 藤太夫 // 妻	
千載集	忠度俊 (盛弥五郎)		六弥太 瑞太勸		六弥太	菊の 前雨	曙	村田兄弟
今川了俊	仲秋	千鳥の前	貞広		青道寺・川 荒		了俊 橋守青砥妻	都築・梶田・ 片桐常円坊
念仏往生記	熊谷 (敦盛)		人買商人		平山		小次郎 清姫・種直 法然	
天智天皇	大君	花照姫	逆目王子		金岡		齋明天皇 狩野氏長・同女房 妾女・御酒長	

鳥帽子折	牛若	東雲	長田 五郎太夫		盛金 王	長丸 清		白常 妙盤	雷玄
女人郎身成伝記	月光		時平	継母	平井兄弟 高	則	雨夜の前	日像 高則妻	高橋半平
本朝用文章	阿新 (資朝)	菊の前	石見守 山城入道		左衛門尉 妙法坊			資朝 妙法妻	本間
蟬丸	蟬丸	直姫	早広	北方	清貫 千手 喜藤太			清貫父母 人丸赤人の霊	芭蕉
大磯虎稚物語	曾我兄弟	静虎	梶原 番場		鳥掃 山部			本會の田 曾我の母	番場
団扇曾我	曾我兄弟		海野 新開		新朝 比奈	虎 (少将)		鬼王・団三郎 曾我の母 禪師坊・津蔵入道	工藤
融の大臣	大臣	青柳 台姫	春主		千折 里風	子日		権内 法印	

[表 V]

作品	段	第一	第二	第三	第四	第五
三社託宣		2.12	19.15.13	16		(節事) 1
牛若千人斬		20	16.2.12			(節事) 7
赤染衛門栄華物語		2.17.4 1.19	(道行) 2.19. 15.4	2.20.7	1	
東山殿子日遊		5.4.20	2.16	(道行) 4.20.16.2.4. 4.16.2.2	12.2.20	2.4.2. 2.8
平安城		13		2.16.8	(道行) 6.6.11	
十六夜物語		15.16.2	2	(道行) 13.9.1 4.16.15.1		(節事) 7.2
つれづれ草		8	2.8.15	14.17.16		(節事) 2.19
鳥羽恋塚物語			2.6	3	(道行) 16.2.1	
惟喬惟仁位争					(道行) 2.18.16.13	16
京わらんべ		20 (節事)		(道行) 15		
世継曾我				(道行) 20.3.6.19.2 (愁嘆) 10.15		(節事) 4.8.19.19
藍染川	(節事) 2.2.2. 19.2		2.2.8. 8(ただし恋)	(道行) 2.2		
以呂波物語					(道行) 2	

- | | |
|----------|-------------|
| 1. 万葉集 | 11. 新後撰集 |
| 2. 古今集 | 12. 玉葉集 |
| 3. 後撰集 | 13. 続後拾遺集 |
| 4. 拾遺集 | 14. 新統古今集 |
| 5. 和漢朗詠集 | 15. 私家集 |
| 6. 後拾遺集 | 16. 伊勢物語中の歌 |
| 7. 千載集 | 17. 源氏物語中の歌 |
| 8. 新古今集 | 18. 大鏡中の歌 |
| 9. 新勅撰集 | 19. 歌謡, 舞曲 |
| 10. 統古今集 | 20. 漢詩 |