

序　　説

一、淨瑠璃の邦樂史上の位置（邦樂の史的概観）

我が國の中世紀に始まり、近世に至つて大成され、極盛の狀況を呈した淨瑠璃は、音樂としてまた戯曲として、我が藝術史上に極めて重要な位置を占めるものである。故に淨瑠璃そのものの起原發展を明かにする史的研究に入るに先立つて、其の邦樂史上・戯曲史上如何なる位置を占めるかを豫め一言して置く必要がある。それが爲には、邦樂及び戯曲の史的概観をなすが最もよいと思ふ。世界各国皆さうであるが、我が邦では國史が神話に始まると共に、歌舞の起原も亦その神話の中に織込まれてゐる。その材料は極めて少いが、それによつて見れば頗る原始的なものである。

『古事記』に見えてゐる、岐美二神の天の御柱をめぐり給へる時の御言葉の、

あなにやし えをとこを
あなにやし えをとめを

の如く、喜び又は悲しみを律動的に表現する呼び聲は、歌謡の起原で、身振は舞踊、物真似は演劇の起原であらう。

降つて人皇の御代となつても、奈良時代以前のことは今日史料が乏しいから斷言は出来ないが、これ亦頗る原始的であり、また極めて素樸なものであつたことは想像することが出来る。

ところが追々大陸の文明に接觸して、三韓・支那乃至中央亞細亞・印度方面に至るまでの文化を取入れて、制度文物の上に大發展を來した奈良時代から平安時代に至つては、歌舞音樂も彼の地のそれを入れて、俄然として百花燎亂の盛觀を呈するやうになつた。この外來樂は佛會歌謡として、神事歌謡として、また典禮用として或ひは嚙遊の席用として、即ち宗教的・儀式的及び娛樂的に用ゐられた。茲に始めて我が國に眞の音樂が行はれるに至つたといつてよい。其の後、時代と共に樂壇には新陳代謝があり、幾變遷を経て、色々の變つた音樂及び音樂と舞踊・劇等が、或ひは榮え或ひは衰へて今日に及んでゐる。

ところでそれ等の音樂を作り出し、また之を觀賞し保護した階級について考へると、大體公

家から武家へ、武家から町人へとその中心が移動してゐる。即ち貴族的階級から平民階級へ、知識階級から無識階級へと時代と共に推移してゐる。今この事實を少し具體的に言へば次の如くである。我が國の過去に於ける音樂の黄金時代といはれる中古の、平安時代に榮えた代表的の歌舞音樂たる舞樂郢曲即ち雅樂は、宮廷的・貴族的のものであつて、當代社會の代表的階級であつた公家即ち所謂大宮人は、之を習得する爲に日もこれ足らずとし、また之を翫賞するを以て誇としたが、併しこの音樂舞踊は、武人や庶民に取つては天上界の歌舞たるに止まつてゐた。また一方に於て、當時隆盛を極めた寺院の音樂たる聲明・伎樂の如きも亦、特殊の修練を経た少數僧侶の專有物であつた。然るに公家の勢力が衰へて、武家が天下を掌握するやうになつてからの鎌倉室町時代即ち近古に及んでは、先づ鎌倉時代に平曲が成り、室町時代に猿樂の能が完成され、また幸若舞曲が喜ばれるやうになつた。而してこれ等の新藝術は皆武人階級的好尚に適應すべく生れ出たもので、また實に彼等によつて賞翫され改善され保護された。ところが近世即ち江戸時代となつて町人が擡頭し、彼等が全權を握つて平民文明の花が開くやうになつてからは、新に興つた絃樂と歌舞伎劇とが彼等によつて熱狂的に歡迎されたのである。それ故、要するに平安時代に貴族的歌舞音樂たる雅樂、鎌倉・室町時代には武家向の音樂戯曲た

る平曲・猿樂の能・幸若、江戸時代には平民的藝術たる三絃樂・歌舞伎劇が、各時代の代表的音樂戯曲として特に榮えたといふことになる。この點から見れば、日本の音樂戯曲は上から下へと推移したと言へよう。

樂壇の中心の移動は右のやうであるが、次にその變遷の内容的方面について少し考察して見よう。天武天皇以來平安時代初頭にかけて、大規模で組織的な大陸の舞樂が續々輸入されたので、當代の人々は一時その壯觀に眩惑されてゐたが、次第に、外來樂が器樂だけで、聲樂が伴はないのを物足りなく思ふやうになつて來た。ここに於て前代から謠ひ傳へられた民謠や又は當代の俚歌童謠などを、外來の樂曲に合せて謠ふやうになつた。これが即ち催馬樂である。催馬樂といふ語は馬子歌の意で、即ち俚謠であり巷歌であると見てよい。

次いで、催馬樂と同じ動機の下に起つたのが朗詠であり、神樂の中の大前張・小前張であり、風俗（東國地方の民謠）であつた。これ等はすべて外來樂に對して起つた當代の新音樂であつた。而してそれが朗詠のやうな典雅な詩章以外に、一方に於て民謠を歌詞として採つてゐることは頗る注意すべきである。然るにこれ等の新音樂が、いつの間にか全く貴族的・形式的・典型的のものとして取扱はれるやうになつた。

その間に時代は變り、武家が公家に代るやうになつて、新時代の新藝術たる猿樂の能が完成されるまでの間には、催馬樂や朗詠よりは、一層通俗的で内容的でそして寫實的であつた今様や亂舞や小唄や白拍子の舞や、延年の能や、田樂の能や、さては宴曲・平曲などが其の先驅をなしてゐた。時に新時代の藝術家として生れた天才世阿彌は、田樂はもとより延年舞・曲舞などの中から、寫實的（物眞似）でしかも卑俗でない（かゝり）舞容を採り、曲節の方面では朗詠・平曲・宴曲の類より萃を抜き、特に「觀世當道の猿樂は小歌がかりなり」といはれたやうに、その時代の俗謡の曲節に重きを置いて、空前の靈腕を揮つて作り上げたのが猿樂の能であつた。かくして起つた新時代の新藝術たる猿樂は、實に我が國中世期までの劇と音樂と舞踊との集大成されたもので、前を承けて後を開く括りめをつけてゐる。然るに、この新藝術であつた猿樂の能が武家の式樂として貴ばれ、樂師は世襲的となり、その結果これを典型的・形式的のものとして見た江戸時代の新興の平民は、丁度武家階級が公家趣味の舞樂部曲に對して猿樂の能を生み出したと同じ動機を以つて、人形劇を歓迎し、歌舞伎劇を大成せしめたのである。さらに、能に對して歌舞伎劇が一先づ大成されるまでには、能や狂言よりは一層卑俗で寫實的な女歌舞伎や若衆歌舞伎や野郎歌舞伎などが行はれ、また人形劇が完成され三絃樂が全盛を極めるまで

には、謠曲よりはずつと卑俗で内容的であり、また肉感的である説經・祭文・歌念佛・讀賣・時々の流行唄・俗謡などがその先驅をなしたのである。この點から見ると我が國の音樂や劇に於ては、俚俗卑近の音曲伎藝が、新藝術に新生命を盛るべき要素として専門家の手によつて拾ひ上げられてゐると見る事が出来る。それ故、樂壇の中心が上の階級から下の階級へと推移したのに反して、下層のものが浮び上つて内容上の變遷を來してゐる。我々はここに形式に對する内容の尊重、名目に對する實質の勝利、作られたる美しい聲に對する自然の野の聲の強さ、貴族に對する民衆の勃興といふやうな國家社會の革新發展を催す原動力が、我が歌謡劇曲の變遷の上にも働いて來たことを明かに見る事が出来る。

更に進んで日本音樂をその實演的方面から考察すると、之を謠物うたひものと語物かたりものとに二大別することが出来る。前者を純音樂的のものとすれば、後者は准音樂的ともいふべき性質である。而して音樂の發達上の自然の過程に従へば、准音樂的より純音樂的へ、即ち語物から謠物へと進むべきが當然であるのに、我が國に於ては、大局から見れば寧ろ反對の現象を呈してゐる。平安時代に榮えた郢曲殊に催馬樂の如き・又は聲明の如きは、純然たる謠物で、立派な聲樂である。これ等の樂は旋律を貴び拍子を重んじ、これに伴ふ歌詞の意味の聽取れると否とは問ふところ

ではない。即ち曲節が主で歌詞は従である。これが中古の歌謠の一大特徴で、著しく大陸の音樂の影響が現れてゐるといはれる。音樂としては非常に形式を重んじたもので、之を聴くとおのづから彼の儀式典禮を重んじた大宮人の閑雅優長な生活の模様が聯想される。然るに鎌倉時代になると、この旋律本位の形式的音樂に一大變化を來して、ここに我が國の音樂は一轉廻をするやうになる。大體奈良時代・平安時代は外來樂の心酔謳歌時代であつたが、平安時代の末期から鎌倉時代に入るに及んで、次第に新國樂を創作する傾向となつた。その結果は、謠物が衰へて語物が勃興した。即ち平安時代のやうに旋律の爲に詞章を犠牲にするのとは反對に、詞章が主で曲節は従となつた。詩歌や其の他の文學上の作品をして、最も感興あらしめ感情に訴へ易いやうにする爲の手段として、僅に曲節を附けてあるかに思はれるものが多い。謠物の性質を具へてゐる朗詠や今様や和讃や宴曲でも、之を催馬樂や聲明に比較すれば、年代の若いもの程漸次に歌調本位の度が濃厚となつてゐる。況して平曲などになれば純然たる語物で、一種の朗讀といつてもよい程である。謠曲や幸若が平曲よりは音樂的であるとしても、やはり語物の系統に近く、音樂的よりは寧ろ劇的要素を多く含んでゐる。處が江戸時代になつて淨瑠璃が行はれ、終に義太夫節によつて集大成されると共に、ここに我が國に於ける音樂の語物として

の方面はその最後の點に到着し、音樂は終に劇の爲に使用されて了つたのである。音樂史上から見れば、語物の發達したのは寧ろ悲しむべき事で、平安時代よりは退歩したやうに見えるかも知れない。少くとも邪路に踏入つたものであらうが、併しこれが爲に平曲や謡曲や淨瑠璃等を生み出して、文學史上・戲曲史上に研究すべき多くの貴重な材料を残してくれたことを感謝してよからうと思ふ。以上の概観によつて、淨瑠璃の我が國音樂史上の位置は自ら明かにし得たと思ふ。

二、淨瑠璃史の意義 並に淨瑠璃史の任務

前に述べたやうな史的 position を有する淨瑠璃は、音樂としては敘事的劇詞を三絃の伴奏によつて演奏するものであり、劇としてはこの曲節に、一定の舞臺上に於て人形を遣つてその詞章の示す劇的展開を演出させるのを本體とし、又は歌舞伎劇の所作事や舞踊の地として用ゐられる。併し時としては人形または俳優の舞臺上の活動を伴はずに、ただ音樂としてののみ演奏される所謂素語りといふのもある。併しこれは淨瑠璃本來の性質に反したもので、淨瑠璃はあくまで人

形劇または舞踊劇といふ一種の樂劇構成上の重大な、否、根本をなす要素として取扱はれねばならぬと信ずる。而してその語られる詞章を取つて之を文學として見る時は、その完成期の代表的作品は、我が國近古以來の物語やお伽草紙等の系統を引いて發達した敘事文學の中へ、謠曲・幸若舞曲等の構想や詞章を初めとして、室町より江戸時代へかけて流行した種々の歌謠をも必要に應じて取入れて、しかもこれに新たな生命と形式とを與へて作り上げたもので、國文學中、獨特の形式と内容とを有する敘事的劇詩、即ち一種の戲曲である。

故に、かかる意味を有する淨瑠璃の史的研究敘述をなすべき淨瑠璃史は、常にこの三方面を忘れてはならぬ。自然淨瑠璃史は我が國の音樂史・演劇史・戲曲史と極めて密接な關係を有する、否これ等を構成すべき重要な一部分をなすものと考へねばならぬ。即ち日本音樂史中の江戸時代に於ける最も重大な部分を占むべき三絃樂史は、淨瑠璃音樂史がその中樞であらねばならぬ。また演劇史中の江戸時代の部を構成すべきものは、歌舞伎劇史と人形劇史とであるが、この人形劇史は、即ち淨瑠璃を舞臺藝術として取扱つた場合の史的研究に外ならぬのである。

また戲曲史中、江戸時代の部に於て研究の眼目となるものは、實に歌舞伎劇の脚本と淨瑠璃の詞章との二つであるが、之を文學として見る場合に於ては、歌舞伎劇の脚本が、その詞藻の

低級蕪雜にして語句の洗煉を缺くことが甚しいのに對して、淨瑠璃は、その代表的作者の傑作と稱へられるものに至つては、日本文學としては最高級の位置を占むべき優秀作品である、といふことについては何人も異論はないことと思ふ。故に淨瑠璃史の研究は、我が國近世の文學上・藝術上極めて重要であることは言を俟たない。

さて淨瑠璃史の價值は上述の如くであるが、次にこの淨瑠璃といふ語によつて包括されてゐる内容を明かにし、進んでその史的研究の範圍を考察して見たいと思ふ。處で吾々が淨瑠璃と總稱する場合には、大きく分けて次の四種類を含んでゐるものと解釋すべきである。即ち、

(一) 古 淨 瑠 璃

(二) 義 太 夫 節

(三) 歌 淨 瑠 璃

(四) 所作事地の淨瑠璃

がこれである。先づ第一の古淨瑠璃といふのは、淨瑠璃が始めて生れ出てから三絃を伴奏樂器とするやうになり、また傀儡師と結託して、始めて人形劇といふ新しい民衆藝術を作り上げて俄に世に歡迎され出した慶長頃から、竹本義太夫と近松門左衛門との提携によつて義太夫劇が

行はれ出すことになつた貞享頃までに行はれた淨瑠璃諸流派の總稱で、起原に遡れば約一世紀半以上の長い年月を経過してゐることとなるが、その全盛時代は、萬治寛文より貞享に至る約三十年間であつて、この間に江戸に於て行はれた主な流派に、金平節・土佐節・永閑節・肥前節・外記節・大薩摩節・半太夫節などがあり、上方に於ては播磨節・伊勢島節・角太夫節（土佐掾）・文彌節・嘉太夫節などが最も世に行はれたが、今日はその殆んど全部が滅びてしまつた。またこれ等はすべて操人形に合せて語られたものである。

第二の義太夫淨瑠璃は、上方に於ける古淨瑠璃即ち播磨節以下の諸流派の後を承けて起り、元祿時代に於て既に上方の樂壇を風靡し、それよりいよいよ隆盛を極めた淨瑠璃である。淨瑠璃諸流派中最も劇的であり、形式に於ても内容に於ても淨瑠璃中最も整つた、また最も充實したもので、之は文學上から見ても劇の方面から考へても、最も價值ある作品を含んで居る。故に淨瑠璃の中樞をなすものと見てよいと思ふ。

第三の歌淨瑠璃は、人形に合せて語られる操芝居の舞臺用のものでなくて、お座敷用であり、また酒宴の席に興を添へる爲に演奏される目的で作られたものもある故、また肴淨瑠璃の名稱さへもある。その詞章は短篇で、抒情的・敘景的のものが多く、曲風は語るといふよりは謠ふ

方に傾いたもので、詞章の文學的價值よりは、演奏される音樂美を重んじたものである。現在では、河東・一中・藺八・新内等の諸流派がその主要なものである。

最後の所作事地の淨瑠璃は、歌舞伎の所作事の地として演奏される淨瑠璃である。これは主として江戸に行はれたもので、元祿時代には外記・永閑節などが用ゐられ、續いて半太夫・河東・一中乃至大薩摩節などが順次に享保期の劇場に用ゐられたが、初代都一中の門より出た宮古路豊後の語り出した豊後節が江戸に流行するに及んで、この流派が劇場に勢力を占め、寶曆以後は所謂豊後三流即ち常磐津・富本・清元が専ら用ゐられるやうになり、又その時代に及んで所作事は發達の極致を示したのである。この中、富本は明治に入つて衰微したが、常磐津と清元とは今日に於ても江戸長唄と共に劇場音樂として重要な位置を占めて居るが、一面また歌淨瑠璃としても行はれて居る。尙また、義太夫節も歌舞伎に用ゐられるが、これは義太夫淨瑠璃の本來の使命から見ては第二義的であることはいふまでもない。

極めて大まかに見ても、淨瑠璃といへば、右の諸種類と諸流派とを含んで居るが、これ等の各々について各個別に、また關係的に史的研究をなすのが淨瑠璃史の任務である。然らばその史的研究の範圍如何といふに、これは頗る廣汎多岐であるが、左にその要項を列擧する。

第一に文學として取扱はれる場合の研究としては、先づ、淨瑠璃各流派の正本の研究から始めねばならぬ。それには、正本の著作刊行年表作成を根本的條件とし、これに附帶して正本の様式等の研究等が必要である。それより進んで各作品の内容研究に入つては、その作の原據の研究、古典との關係を明かにする。また物によつては實說研究の必要がある。これは事實を如何に劇化したかを明かにして、作者の作劇態度と、その作品の價值を明かにする上に大切である。それから進んでその作の實質研究となつては、その組織・その脚色・その手法・その人物の性格・その修辭的技巧・音曲と詩章との關係等について説明し、尙また他の文藝との相互關係を考察する必要があるが、それには當代の他の文學との關係・流行歌謠との關係・歌舞伎との關係等を常に考慮せねばならぬのみならず、尙その作品の生れた時代の世相・政治・經濟等社會全般の事にも意を注いで、その關係の有無を研究せねばならぬ。これらの諸項は正本全體に互ると云ふことは理想であるが、それは實際は不可能であるとしても、少くとも各流派の代表的作品については、上記の研究を遂げて、その上に於てこれを史的立場にあつて取扱はねばならぬ。

第二に舞臺藝術として見た淨瑠璃としては、(1) 人形の研究(起原・變遷・其の藝術的價值・他

國の人形との比較)、(2)操芝居の舞臺の研究(歌舞伎との相違、それ自身の藝術上の價值)、(3)歌舞伎との相互關係(人形の衣裳・身振・動き方・思入れなどの歌舞伎との影響)等を研究し、又この舞臺上の制約が詞章の上に及ぼした影響をも究める必要のあることは言ふまでもなく、かうして人形劇の特徴、その本質を明かにせねばならぬ。

第三に音樂の方面から見ても、先行音樂及び並行歌謠との關係を究めると共に、進んで各流派の特色・相互關係・その音樂的價值などを明かにせねばならぬ。然るに我が國に於ては完全な音譜や寫聲器は以前にはなかつたのであるから、過去の音曲の實質は遺憾ながら之を明かにし難い。ただ現存の各流派の曲節を研究して斷面的研究をなし得る以外は、不完全な資料によつて文學上の敘述をなすに止まることとなるのは止むを得ない。

第四は作者の研究で、これはその傳記・作品・作品に表れた作者の思想、藝術觀等その範圍は廣い。殊に義太夫淨瑠璃の如き名作者が多く、又その作品の作者が明かな流派にあつては、作品研究も作者を中心とするのが便利な場合がある。

第五に演技者の研究に就いては、太夫・三絃彈・人形遣の傳記・事業・藝の系統とその特徴、門弟の養成法、特に人形遣にあつては、人形遣と演奏者との關係の問題、また人形製作人・樂

器製作人の研究、及び、劇場經營者（即ち座本）の經營法と興行法をも研究せねばならぬ。

その他、木戸錢の價值の研究や、觀客の心理狀態や、民衆が如何にまた何故にこれを歡迎したか、又この淨瑠璃が社會一般に及ぼした影響等についても研究せねばならぬ。其の他舉げらればいくらかあらうが、少くとも以上の諸項に注意して、根本資料を本として分析的・歸納的研究を遂げた上に、綜合的方法によつて史的敘述をなすのが淨瑠璃史の研究者の執るべき態度である。ここには文學としての淨瑠璃の史的研究を中心として、旁ら以上の諸方面にも觸れて行き度いと思ふ。

