

要するに世話物に於ては先に述べたやうに材題論としては比較的簡單であるが、それでも尙不明なもの乃至疑問を含むものもあつて、尙今後の研究に俟つべき點は尠くないが、更にこの材題を如何に劇化したかを研究するのが尙一段と大切な點である、これは後に至つて更に明かにするであらう。

#### 四 近松戲曲の形式

元祿時代が我が國近世の文藝史上に於ける位置については今更言ふ迄もないことであるが、この元祿時代の演劇、殊にその文學的方面を主としての戲曲として見れば、義太夫劇が最も緊要にして最高の價值を有するものたるに於ては、何人も異存のないことであらう。而してこの元祿期の義太夫劇の詞章たる元祿期の淨瑠璃戲曲は、實に近松の作品によつて代表されるといつて差支ない。而して既に述べた如く、その詩材に於てもあらゆる點に互つて、集大成を遂げてこれがやがて後繼者の典據となつたのであるが、更にその作品の形式及び内容、即ちその作の表現・趣向・脚色・結構・人物の取扱方・その思想等について考察してこれを歴史的に批判する事となれば、いよいよその價值の大なるを認めざるを得ないと思ふ。

先づ近松の作品の形式について論究して見ようと思ふが、主としてその表現様式及び劇詩としての組織に力點を置く事とする。

(1) 表現様式

蓋し、『十二段草子』以下の所謂古浄瑠璃は、全く一種の語物であると共に、お伽草紙の性質を有つて居る讀物としても取扱はれ得るものもある。また説經系のものに至つては、その始め所謂口頭文學であつた爲、民衆に理解され易い敘事的・抒情的の平易率直な表現が多く、而してこれが固定して刊行せられるに及んでは、娛樂本位の讀物としても行はれた。而してその表現の様式は物語風であり、抒情的敘事文の體であり、嚴格にいへば戯曲としてはその體を具へないものであつたと言つても差支ない。その進んだものでも、戯曲的部分と筋書との混合體といふ程度であつた。然るに近松に至つて、その表現は描寫本位となつた。近松自身の言葉を借りてこの意味を敷衍して見れば、曰く、

浄瑠璃は憂が肝要なりとて、多くあはれなりなどいふ文句を書き、又は語るにも、文彌節やうの如くに泣くが如く語る事、我作のいき方には無き事なり。某が憂は皆義理を専らとす。藝のりくぎ(六義)が義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとしたる程いよくあはれるものなり。この故にあはれをあは

れなりといふ時は、含蓄の意なうして、結句其情うすし。哀れなりといはずして、ひとり哀れなるが肝要なり。たとへば松島などの風景にても、ア、よき景かなと譽めたる時は、一口にて其景象が皆言盡されて何の詮なし。其景を譽めんと思はゞ其景の模様どもを餘所ながら數々言立つれば、よき景といはずしてその景の面白さが自づから知るゝ事なり。此類萬端に互る事なるべし（『難波土産』一）

とあるによつて、その執筆の用意と表現の方法とは明かである。即ち淨瑠璃に於ては單なる敘述や詠歎は不可で、描寫本位を以て理智と感情とに訴へねばならぬといふのである、これは文學殊に劇詩の要諦であることは言ふまでもないが、彼はこれを把握して劇作に従事したことは明かである。更に彼はまた人物の描寫についていふ、

昔の淨瑠璃は今の祭文同然にて、花も實もなきものなりしを、某出でて加賀掾より筑後掾へ移りて作文せしより、文句に心を用ゐる事昔に變りて一等高く、たとへば公家武家より以下、皆それの格式を分ち威儀の別よりして詞遣ひ迄、其移りを專一とす。この故に、同じ武家なりといへども、或は大名或は家老その外祿の高下に付て、その程々の格をもつて差別をなす。是も讀む人のそれの情によく移らん事を肝要とする故なり（『難波土産』一）

即ち多年工夫の結果、人物の描き別けに苦心し、それが爲に特に言葉遣に力を用ゐ、これによつて讀む者にその人物を個別的に印象を深からしめようとして居ると言つて居る。今日に於

ては極めて平凡の事ながら、説話の敘述にのみ重きを置いて、人物の描き別けに意を用ゐなかつた行き方であつた古淨瑠璃の跡を承けて、人物の位置・格式・階級・品位・人柄等をその用語によつて描き別けねばならぬと言つた近松は、當代に於ては傑出した見識を有つた作者といふべく、而して彼はこの點に於ても亦、實際上相當に成功したのである。更に彼はまた淨瑠璃が人形劇の詞章として綴られたものたる點を重要視し、その用意について次のやうに言つて居る。

惣じて淨瑠璃は人形にかゝるを第一とすれば、外の草紙と違ひて文句みな働を肝要とする活物なり。殊に歌舞伎の生身の人の藝と芝居の軒を並べてなすわざなるに、性根なき木偶にさまざまの情を持たせて見物の感を取らんとする事なれば、大方にては妙作といふに至りがたし。某若き時大内の草紙を見侍る中に、節會の折ふし雪いたう降り積りけるに、衛士に仰せて橘の雪拂はせられければ、傍なる松の枝もたはゝなるが恨めしげにはね返りてと書けり。是心なき草木を開眼したる筆勢なり。その故は、橘の雪を拂はせらるゝを、松が羨みて己れと枝をはねかへして、たはゝなる雪を撥ね落して恨みたる氣色、さながら生きて働く心地ならずや。是を手本として我が淨瑠璃の性根を入るゝ事を悟れり。されば地文句せりふ事は言ふに及ばず道行などの風景を敍ぶる文句も情をこむるを肝要とせされば必ず感心うすきものなり（『難波土

要するに非情の木偶を開眼して、有情の俳優に對抗して劇的效果を収めるためには、先づ詞章の上にその用意がなければならぬ。而してそれが爲には、文句が皆働を要する活物でなければならぬ。即ち無生物を有生物とし、非情を有情にして働かすべく、その文章に活躍の妙趣を具へしめねばならぬ。而してその必要條件としての一例として、彼は譬喩殊に活喩の妙諦が淨瑠璃の詞章の上に於ては大切な所以を力説して居るのである。これは單に一例に過ぎぬが、近松ほど淨瑠璃を作る上に譬喩を利用した人は他に類例を見ないところで、殊に活喩の妙用と誇張法の大膽なる使用とは、その最も得意としたものの如く思はれるが、これは勿論、彼の詩人としての天分の然らしめたところにも因ることであるが、また一面に於ては、人形劇の詞章としての淨瑠璃に、その必要なるを自覺して大膽に用ゐたものであると斷定して差支ないと思ふ（自然主義流行時代に近松の文の批難されたのはこの點にもあつたが、これは實は稍々的を外れた批評といはざるを得ないと信じる）。

尙又、彼は執筆上の用意の一として次のやうにも言つて居る、曰く、

文句にては多ければ、何となく賤しきものなり。然るに無功なる作者は、文句を必ず和歌或は俳諧などの如く心得て、五字七字等の字くばりを含さんとする故、自づと無用のてには多くなるなり。例へば年も

行かぬ娘をといふべきを、年はも行かぬ娘をば、いふ如くなる事字割りにかゝはるより起りて自然と詞づらいやしく聞ゆ。されば大様は文句の長短を描へて書くべき事なれども、淨瑠璃はもと音曲なれば語る處の長短は節にあり、然るを作者より字くばりをぎつしりと詰め過ぐれば、却つて口にかゝらぬ事ある物なり。この故に我が作には此かゝはりなき故、手爾波おのづから少し。

即ち彼は文の緊約を必要とすると共に、一方に於ては七五調の千遍一律なる韻文に墮するを賤しめ、大體の韻律を定めて、あとは作曲者に手腕を振はせるやうにすべきであると説いて居る。即ち作曲者のために自由の餘地を與へるべく心を用ゐて居る。即ち彼は執筆に際して人形劇の詞章として、一方には人形の働き、他方には淨瑠璃の作曲について、絶えず意を用ゐて居ることはこれによつて明かである。これは普通の散文は脚本に比して、執筆上に於ては困難な條件が伴ふものであることは言ふまでもない。併しその恵まれたる天分は、よく是等の面倒なる制約あるにも拘らず、實に古今獨歩の名文を作り上げて居る。一方には古典の引用が巧妙な極めて居つて、傳統を貴ぶ當代の上層階級の人々にも悦ばれると共に、また當代のあらゆる階級、殊に民衆社會の俗語・卑語・俗謠・民謡等を自由自在に驅使し、この方面の共鳴と喝采とを博して居るが、その間に彌縫の跡なくして、所謂天衣無縫の名作となつて居る。蓋し淨瑠璃

の文としては、近松の作は空前にして、また恐らくは絶後なるべきは何人も異論のない事であらう。

併し乍ら彼の作品を年代的に概観するに、以上述べたやうに描寫本位で、人物を描きわけ、文に生動の妙趣を興へて人形を生かし、また作曲上の必要から文の韻律を加減しなければならぬといふやうな諸條件を具備して、淨瑠璃戯曲としての完璧に近い作品を作り、殊に劇的となつたのは後期の作に多くこれを見ると、初期の作はやはり古淨瑠璃の形式を踏襲して居るものが多い。即ち「さて其の後」「さて其の後」「さる程に」「かくて其の後」「さる間」といふ極り文句で各段を起して、「感ぜぬものこそなかりけれ」「危かりける次第なり」とか「ぬらさぬ袂はなかりける」とか「めでたしともなか／＼申すばかりはなかりけり」とか結ぶ、敘事的物語式の極り文句を以て終始して居るのみならず、また文中にも「すさまじかりける次第なり」とか「あはれといふも愚かなり」とかいふ句をも挿入してあるのみならず、全體の表現様式が場面を描くといふよりは、説話の筋を運ぶ方に重きを置いてゐる。勿論部分的には描寫本位の箇所はいくらかもあるが、一段を通じ、全篇に互つて通觀する時は抒情的・敘事的といひ度いものが多い。

然るに義太夫の爲に執筆するに及んで追々と描寫本位となり、作者生涯の第三期即ち五十歳以後の圓熟期に入つて、人形劇に歌舞伎化的要素も取入れられるやうになるに及んで古淨瑠璃臭を脱し、第四期の『國性爺合戦』以下に及んではいよいよ前に引用した『難波土産』の發端に見える彼自身の立言を實現した作風となつた。

それは作者の筆の圓熟した結果や、舞臺上の演出が追々と進んで、種々の技巧をこらすやうになつたのや、歌舞伎劇の實上演上の影響等によることは勿論であるが、また一方に於ては、之を語る太夫の藝風を生かさうとしたのから來て居る點をも見遁してはならぬ。蓋し『國性爺』以後の作品は、二代目義太夫（政太夫 播磨少掾）を中心とした一座に語らせるのを目的として書かれたのであるが、この二代目義太夫は、先師筑後掾とはその藝風を異にした。即ち筑後掾は前にも述べたやうに、天性聲量が豊富で、凡てを音樂化して餘りあるといふ程の人であつたのに對して、之は聲量に乏しくして少音であつた爲に、その缺陷を補ふべく多年工夫鍛鍊の功を積み、人物をそれぞれ語り生かす點に最も力を注いだ。その結果、演出に劇的表情や寫實的要素を加味して、初代の語り口を一變した人である。自然、かかる人の爲に適切なる作品を提供する必要上からも、近松の作はいよいよ劇的にならざるを得なかつた。人物を描きわけけるに

力を注がないわけには行かなかつたものと思ふ。

併し乍らそれも程度問題であつて、本來が非情の木偶を操つて、複雑なる人生の葛藤波瀾を聴衆觀客の前に展開せしめるのであるから、其の作中には詞以外の地の文が重要な部分を占めて、敘事的・抒情的乃至誇張的の分子を必要とすることは免るべからざるのみならず、一篇中には、景事・物盡し・道行といふやうな音樂的技倆を發揮し、舞踊的場面を重んじる一章乃至數章が必ず加へられる約束となつて居る淨瑠璃戯曲である以上は、西洋の科白本位の近代劇の形式を論ずる標準を適用し得ざるは言を俟たない。

## (2) 組織について

次は淨瑠璃一篇の組織についてその大要を論じて見ようと思ふが、まづ時代物を、次に世話物について説く事とする。

近松の時代物は原則として五段組織であり、その重要な段は更に三場乃至四場にも分れて居るから、結局十一場乃至十三四場から成るのが普通である。併し中には例外として上中下三卷物、上下二卷物乃至跡追の一段物或は二部作十段續きといふやうな異例もある。即ち左の如くである。

上、中、下三卷物

三一四



紙表「景八扇我曾」

- 雪女五枚羽子板 (寶永二年) 八行五十五丁
- 我曾八景扇 (寶永三年)
- 傾城反魂香 (寶永五年)
- 曾我虎が磨 (寶永七年)
- 傾城吉岡染 (正徳二年)
- 唐船嘶今國性爺 (享保七年)

上、下二卷物

- 鎌田兵衛名所盃 (元禄八年) 八行三十七丁
- 最明寺殿百人上臈 (元禄十六年) 八行五十五丁
- 跡追物 (二部作)

- 兼好法師物見車 上中 (寶永三年) 八行四十七丁
- 跡追碁盤太平記 一段物 八行三十三丁



紙表「臈上人百殿寺明最」

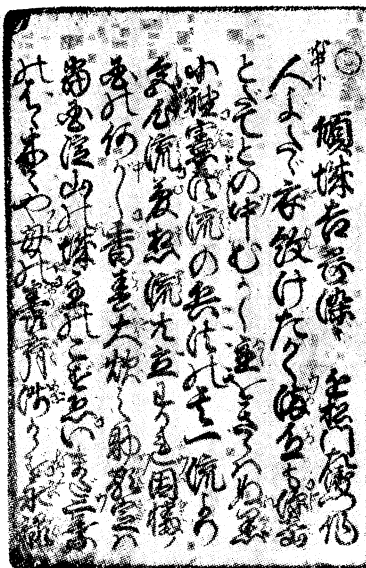
〔參考〕『孕常盤』（五段）追加に、『源氏冷泉節』（二段）八行四十一丁がある。

## 二部作十段續

○初日 上卷 本領曾我 五段（寶永三年）

○後日 下卷 加増曾我 五段（同年か）

これによつて見れば上中下三巻物、即ち世話物と同じ組織の作は寶永年間、即ち近松が世話物を最も多く作つた年間に特に多いのは注目すべく、殊に『雪女五枚羽子板』、『傾城反魂香』、『傾城吉岡染』のやうな世話物的色彩に富んだ作、乃至曾我物・國性爺物に限る事は注目すべきで、世話物仕立て時代物を作つて、目先を變へて見ようとの試みであつたらしくも考へられる。また上下二巻物も異例で、殊に『鎌田兵衛名所盃』は、何か二部作の殘缺で、殊に古淨瑠璃の改修ではないかと思はれる程の惡作であり、『物見車』と『碁盤太平記』との關係は興行上の大事を取つた



傾城吉岡染「初」丁

結果に出たもの、『本領曾我』と『加増曾我』は、数多い曾我物中で、目先を變へようとの試みに外ならぬと見られる。斯様な次第故、時代物に於ける五段以外の組織は異例であり、しかもそれが寶永頃の世話物全盛期の副産物の観があるのによれば、結局、近松は時代物は五段組織を本格とし、これに終始したと謂つて差支ないと思ふ。

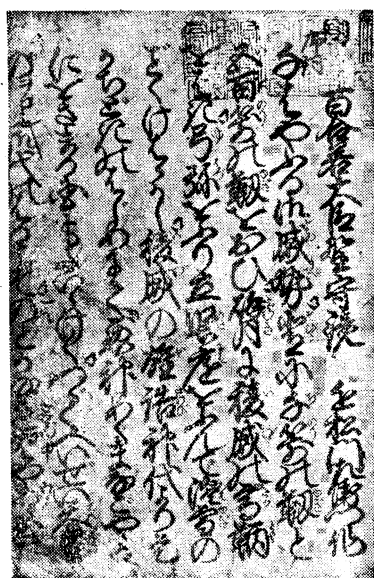
扱て淨瑠璃五段組織は、演能五番の番組に倣つて作られた劇的組織として、古淨瑠璃の全盛時代の末期たる寛文末より延寶・天和に至つて上方に於て先づ行はれるに至つたことは、古淨瑠璃全盛時代の淨瑠璃の形式を論じた場合に述べて置いた通りであるが、近松の作には六段物は一篇も見當らずして、最初から五段組織で、而してこの組織は、また彼の手によつて淨瑠璃としての戯曲的完成を見たといつて差支ないと思ふ。今先づ實例として、彼の作品中より二三篇を採つてこれを解剖してその組織を検討し、これによつて結論を引出して見ようと思ふ。

イ 時 代 物

先づ前期の作の例としては、前に第一篇第三章第四節「當代淨瑠璃の形式」の項で解剖を試みた山本角太夫正本の『門出八島』が、やはり形式的に代表といへるので、この際再び思ひ起

すこととして、更めて説明する事を省略したい。

次に後期の第一期の作中の比較的場面の變化の多い『百合若大臣野守鏡』を取つてその結構を分解して見よう。まづ、その荒筋を述べることにする。



丁 初、「鏡守野臣大若合百」

九州に來寇した蒙古<sup>く</sup>裡軍征討の命を受けた豊後の旗頭太宰太郎和田丸は、百合若大臣の稱を賜り、且つ天香具山の香取丸・綠丸といふ雌雄の鷹の羽で矧いだ一對の矢の中の甲矢<sup>と</sup>を下さつた。この一對の矢は所を異にして置いても、雌雄相慕うて遂には一所に廻り寄ると言ひ傳へられてゐるものである。又凱陣の上は妻にせよとて禁中一の美人立花姫との婚約を許された。百合若は出征して敵を破つたがその臣別府雲足・雲澄の兄弟が、百合若の嗜眠癖あるを利用して彼を玄海の孤島に放置して歸朝し、偽つて戦死と復命してその功を奪ひその國を横領した。立花姫は都で焦れ死んだが、その夫を思ふ一念が綠丸の乙矢に乗り移り、鷹の精靈の化現立花姫の姿を現じて絶海の孤島に渡り、ここに百合若と契つて一子還城丸を儲けて四年を経過した。ところが病氣の爲めに従軍出來なかつた百合若の執權府内秀主の次男秀虎は、

嚴島明神の冥助によつて玄海の孤島に百合若と邂逅して本國へ歸還する事となつた爲めに、鷹の精靈たる立花姫の化現と還城丸父子との間に哀れな別離を餘儀なくされる。又他の一方に於ては、秀主の嫡子悪文治秀景は酒色に溺れて勘當され駕昇とまで成り下つてゐたが、主家の變を聞き、昔の武士に立ち還つて、主君を救ふべき秋と思ひ、有馬の浴客の刀を竊取しようとして、圖らずも父にめぐり逢ひ、ここに父子協力して主家再興を企て、秀景はその妻松が枝を盲目の巫女に扮せしめて、別府の邸内に入り込ませて、雲足を誘ひ出し、折柄來會した百合若秀虎と共に悪人を滅し、芽出たく宮島に報賽するといふに終る。

以上の筋を五段に仕組んであるが、その段取りを分解して表示すれば次のやうになる。

## 第一段

大序——大内の場（百合若蒙古征討の命、香取丸といふ鎬矢下賜、立花姫との許婚）  
 中——山崎關仁院牛頭天王拜殿の場（夢の場、後への伏線）  
 奥——鹿谷府内秀主館の場（脇息を切斷して市郎丸秀虎を勘當の技巧、武道の意地を示す）  
 詰——和田岬の場（秀虎金平式の大荒事、水からくりの場面）

## 第二段

口——攝津池田宿外れの場（好色の爲、父の勘當を受けし秀景が、駕籠昇角兵衛となり暮せしが、靈矢の奇瑞に故主の大事を知る）  
 中——有馬池の坊の場、前場は角兵衛松ヶ枝に決心を告ぐ、後場は太刀盗みの場

(親子の再會、秀主の苦衷、劇的の場面)

切——湯殿の場 (雲住身を以て通る、見た目本位の立廻り操)

口——宮島の場 (秀虎祈禱の祈願文、節事)

### 第三段

切——玄海孤島の場 (一) 庵室佗住居、機織、弓始 (二) 濱邊、百合若秀虎の對面 (三) 立花子別れ)

### 第四段

口——別府雲足館 (松が枝僞盲目の場、夫の爲に犠牲)  
切——花火山花見の場 (雲足最期)

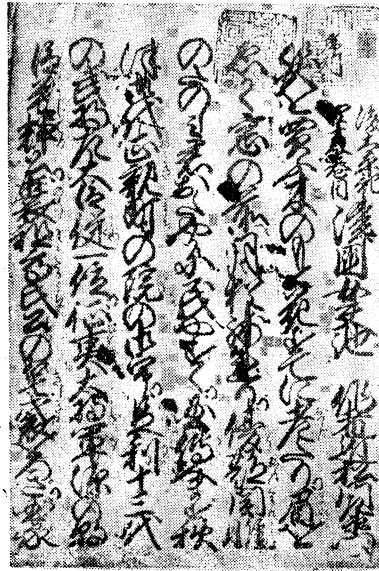
### 第五段

——百合若參内、宮島參詣

以上の略表によつても明かである如く、第一段は全篇の序であつて、事件の發端、進行の方向及び伏線を設けるのが主である。これに對して第二段より第三段に亙つて葛藤を描き、第四段の口に至つて葛藤の轉向となり、その切が解決となつて居る。自然、第五段は殆んど蛇足に過ぎないもので、全篇の組織から概觀すれば特に一段を立てる必要も無い程のものである。而して更に第一段より第四段迄の各段について見るに、第一段は全篇の序であるが、そのあとを受けた第二段は、第一段のどの場とも全く關係なく、突如として惡文治秀景の成れの果、鵜鼻角

兵衛を點出して、この人物を主人公として働かせて居るかに思はれる。併し少し注意して見れば、第一段の奥に於て、彼の父秀主が秀虎を罵る台詞の中に、「己れが兄の惡文治秀景は、好色故に勘當し今は行方も知らねども」と言つてゐる言葉に關係あることを發見する。そしてこの段で、親子が不思議な邂逅をするといふ段取となつて居るのである。そして第三段の口は第一段の詰を受けて、切の濱邊の段への連鎖をなし、切の場は更に第一段の大序と中と第二段の口とに微妙の關係を持たせ、第四段の口は第二段を受けて居り、全體の結構上から見れば葛藤の轉向を示し、而して切に於て全體を纏めて惡人滅びて解決といふことになつてゐる。併しこの場面は内容は頗る貧弱であつて、結局この作の中心興味は、第二段から第四段の口までにある。即ち第二段は、當代の名優坂田藤十郎などによつて代表されたやうな歌舞伎の場面や人物を聯想させられるところの現實味・寫實味の豊富な場面であつて、ここに義理の爲に情愛を犠牲にするといふ武士道的精神と親子の自然の情との葛藤の最高潮を示す。之に對して第三段の切、玄海孤島の場合は夢幻的・音樂的な背景を持つて超現實的の悲壯美が表現されて居り、第四段口は、惡人を欺いて夫の忠節を全うさせる爲に、我が身を自ら進んで犠牲にするといふ慘酷な情景とを見せて居る。斯くの如く各場面について見れば頗る變化に富むが、その内に相當に前後

の關係を顧慮し、また形式的に均齊を保たせようとした跡はあるが、さて全篇を通じて見れば、これを一貫する主想は何であるか明かでないのみでなく、また主人公は誰であるか見わけ難く、第二段と第三段と第四段とは主人公はそれぞれ別である。加之、第一段の詰や第二段の切など



丁初「池 夫 女 國 津」

は、見た目本位の操の爲に、態と誇張されて居ることは言ふまでもなく、第三段の口の如きも曲節本位の一齣で、筋の上から見れば不必要な文が挿入されて居る。

最後に彼の晩年の作の一代表曲として、ここに『津國女夫池』(享保六年六十九歳)の組織について見ようと思ふ。本曲は足利義輝が酒色に溺れて、三好長慶に弑せられるので、忠

臣淺川藤孝が義照入道を還俗させて、將軍として三好を滅すといふ足利家のお家騒動を根幹として、それに藤孝の家臣冷泉造酒之進と義輝の室の侍女清瀧との戀物語を取合せ、二人は相許したが、のちに兄妹であると知つて煩悶の極、死を決心する。しかし造酒之進の養父冷泉文治

兵衛が舊惡を懺悔して二人の死を救ひ、その妻と共に攝津の福島に身を沈めるといふ趣向を立てて、この場面を一篇の眼目として居る。全篇を分析して表示すれば左の如くなる。

第一段

大序——室町御所の場（御臺着帶祝、兩頭龜獻上——三好・淺川論争——義照出家）

中——加茂明神參詣——女だけ（清瀧造酒之進出會——濡れの場——後の悲劇の伏線。瀧口横笛の出合と同じく、おかる勘平の濡れの場亦然り）

切——室町御所門前の場——海上太郎興入の妨げ（荒事）、御臺脱走（操の爲の場面）、海上太郎大荒事（操本位）

第二段

口——鳥羽嘸七瀬川の場（淺川三好地境に女の死骸、檢死人は造酒之進と松永彈正）——（後の孝の桔梗原の原據、これは捨子の取合ひに翻案）

妾白菊慘殺の場

切——室町御所——對決の場（御臺殺し下手人の裁判）

弑逆の場（修羅場）

道行——旅の腹帶

跡——福島文治兵衛住家の場（御臺をかくまふ）

第三段

奥――

不思議の親子邂逅――二人の兄妹たる事が知れる場

――二人煩悶懊惱の場

切――女夫池の場

――二人辿りつく迄

――文治兵衛懺悔の場（最高潮）

第四段

口――義照入道庵室の場（人々還俗の懇請）

――室町御所廢墟の場

切――

――千疊敷其の世語（出語・出遣）

第五段

――三好松永討滅

この表で明かなるが如く、大體に於て第一段は序で、第二段より第四段に互つて葛藤の昂進・最高潮・轉向を示し、第五段が大團圓といふことになつてゐるが、これは強ひて五段の範疇に配當して見た上のことであつて、各段の間には、勿論多少の照應や續き合ひはあるが、必然的の因果關係も有機的の連絡統一も殆んど認められない。即ち第一段には足利家のお家騒動や、造酒之進・清瀧の戀に基づく後の葛藤や悲劇の發端・暗示・伏線などが含まれて居り、第二段がその後を受けて、足利家の大騒動の場となるが、次の第三段との間には左まで密接な關係は

なく、造酒之進と清瀧が將軍の御臺を守護して親里に難を通れる動機を、この二段の切に僅に見出すに過ぎない。而して第四段と第三段との間には殆んど關係はなく、この段は寧ろ第二段に照應を持つのである。加之、全篇を通じての主人公も認め難い。而して全篇の筋の上から見れば、寧ろ挿話ともいふべき筈の第三段は、最も緊張した場面で、劇的結構の勝れたそして葛藤の最高潮を示す段であつて、爾餘の四段といふものは全くこの一段を浮出させ、この一段をして劇的效果を全うせしめんが爲の從屬的の位置にあるかに思はれる技巧であり、また筋立てあるやうに考へられる。即ち外題名がこの作の主旨を表示するが如く、作者の執筆の場合に於ける狙ひ處、力の入れ場所も亦實に此の一段にあつたものであらうと想像される程である。意外に意外が重なつて行き、遂にめぐる因果の自然の成敗を示す興味中心の行き方は、後の技巧派の好んで用ゐる手段で、その原型は大抵近松の晩年の作に胚胎して居るのであるが、その中この段の如きは實にその一典型であるといへる。之に對して第四段の切は、丁度『門出八島』の第四段の切を聯想させるやうな行き方で、謠曲がかりで、舞臺裝置と節事に重きを置いた舞踊的・音樂的場面である。自然、文章も韻律的であつて、幽玄悽愴の情趣の出で居る點と、その詞章の韻律的な點とに於ては、近松の作中でも有數の文字といつてもよい。併し乍ら畢竟

この一段は舞臺技巧と曲節とに重きを置いた場面で、前段の如き内容的の意味、劇的效果味は全くない。即ちこの作は、筋の通つて纏つてゐるといふ點からいへば、初期の一代代表作たる『出世景清』とは比較にならないのみでなく、『國性爺』のやうに筋のよく通つて居るよりも遙かに散漫で、不統一であるが、部分的に非常に技巧化してゐるといへる。これが、近松の時代物に見る、形式上に於ける年代的變化の一大特徴である。更に又、斯の如く近松の初期と中期と後期とに互つて、その各期の時代物を代表すべき三篇の戯曲の構成を吟味した結果、我々は、彼の時代物には戯曲上の形式から見れば、無用とすべき疣贅が附加されて居る場合があるが、これは操の舞臺技巧を見せる見た目本位と、淨瑠璃の曲節を主とした聽衆本位との必要上、長い年月の傳說的の必要に基くものであるのを知ることが出来る。これと共に各段相互の間に有機的の照應統一がなく、各段毎に序・破・急を設け、主要人物を異にし、前後の聯絡に重きを置かぬこと、全篇の主人公の性格の發展に重きを置くよりは、各段の人物の活動に力を注いで技巧をこらしたこと、自然、全篇を貫く主人公も不明であり、また主想も曖昧なものが多いが、これも年と共に顯著になつたことなどを指摘し得ると考へる。

尙又、以上に例示した三篇を基礎として考察しても、時代物の五段組織の上に於ては、注意

すべき一つの共通的形式のあることを歸納し得ると思ふ。それは大抵の場合に於て、三段目と四段目との關係であつて、三段目は、比較的寫實的の場面で、殊にそれが義理と人情との葛藤や宿命に因る不可抗の力と見られる原因に基く悲劇的の場面を示すのであるに對して、四段目は夢幻的・超自然的であつて、而して舞臺上にはあやつり・からくり等の技巧を凝すと共に、淨瑠璃の曲節に重きを置く樂劇的の一段で、これが對照的に取合せられて居るといふことである。即ち前に擧げた例について見るに、『百合若大臣』では如上の關係は第二段と第三段とに於て表れて居るが、『門出八島』と『津國女夫池』では第三段と第四段との關係に於て之を見るのである。而して近松の他の時代曲を通覽するに、その五段組織の中樞をなすものは第三段と第四段とであるのが多くして、而もその關係は第三段が實事の悲劇、第四段は夢幻的・音樂的の場面といふ『門出八島』乃至『女夫池』のやうな關係の組織に成る作が多いのである。初期の『出世景清』については、まだこの特色は鮮明に出てゐないが、強いて求めれば、四段目の牢屋の場と、五段目の觀音の身代りの場がやつとそれに類するが、左まで鮮かではない。この期の作で、よくその對照を示して居るのは『門出八島』の第三段嗣信最期と、第四段嗣信の亡靈出現の場の如きその適例であらう。而して『國性爺』、『女夫池』共に三段と四段の對照は

鮮かである。尙、その他の時代物でこの例を少し擧げて見よう。即ち『梶狩劍本地』(寶永六年)の第三段が芝屋の場といふ寫實的悲劇であるに對して、第四段が梶狩の場で鬼女出現といふ超自然的の能の鬼物に類する場面であるが如き、『弘徵殿鶉羽產家』(正徳三年)の第三段が羽倉伊賀介懺悔の場といふ『女夫池』の第三段切の文治兵衛懺悔の場と同工異曲の場面であるに對して、第四段が繪馬脱出といふ超自然的・舞踊的の場面であるが如き、また『天神記』(正徳三年)の第三段が白太夫内の場で、第四段が天拜山及び雷電の場面であり、『關八州繫馬』の第三段が渡邊綱の伯母の頼平の命乞、箕田次郎の切腹といふ理に詰んだ場の連續であるに對して、第四段が胡蝶の怨靈出現の凄愴たる場面であるが如き、いづれもその例であると思ふ。時としてはこの關係は『百合若大臣野守鑑』や『用明天皇職人鑑』(二段目佐渡兵藤太内、三段目鐘供養、道成寺やつし)の如く二段目と三段目との間に表れて居るものもあるが、これは寧ろ例外と見られ得るやうである。この他にも近松の時代物にはかかる關係を持つ段取の作は尠くない。殊に後期の作にこれが甚だ多いのである。惟ふにこれは、實に近松が時代物を作るに當つての五段組織の段取に對して多年試みて最後に自信を得た構成形式であらう。而してその晩年の作について見れば、その第三段目は、彼が作者生涯の前期に於て、歌舞伎の脚本を作つて研究を重ねた場面を淨瑠

璃に取入れたものの多いのに對して、その超現實的であり、音樂的であり、舞踊的である第四段は、能樂に負ふところが甚だ多い上に、加賀掾や山本土佐掾のやうな舞臺技巧派の流れを汲み、又、座本竹田出雲の家の藝である竹田からくりなどを取入れた舞臺上の操からくりの働きを尊重した結果であらう。故に彼の時代曲を見るに、その形式上から考へても、その當時行はれた各種の演藝は、その性質が全然相反するものでも、之を一篇の作中のある段毎に出來得る限りは之を取入れようとし、之が時としては前後の聯絡や、一篇の有機的關係は多少犠牲にすることを忍んだもののやうに思はれる。これが近松の時代物の構成様式を分解して、先行及び並行藝術に比較し考察した結果として得らるる一結論である。而してその一篇中の非常に劇的技巧的である三段目が後の文耕堂・出雲・宗輔等の技巧本位の作者に取つては、益々その特色を發揮させる粉本となつたと共に、それが歌舞伎劇に及ぼした影響は言ふまでもないが、第四段も亦歌舞伎劇の所作事物の題材と趣向との源泉となつたことを見通してはならぬと思ふ。

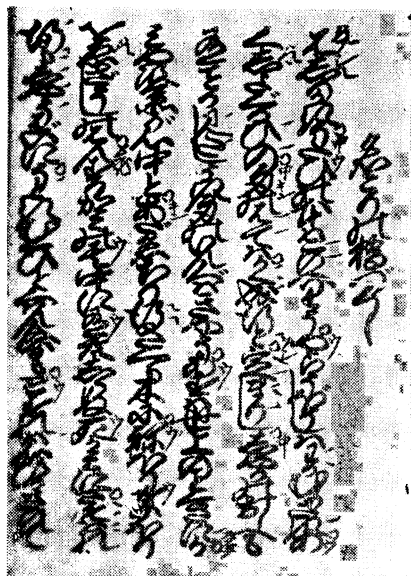
## 口 世 話 物

かく近松の時代物は、様式・内容を異にする短い劇の二三篇を無理に一篇として繋ぎ合せて

五段に作り上げたやうな性質のものが多く、五段の組織より成る近松の時代物では、三段目の悲劇が最も劇的性質を帯びて現實性に富み義理と人情との葛藤を主想とするものが多い。然るに、この三段目だけを抽出して獨立させ、その上に更に之を一層現實的・自然的にして、更に一層完備した形式に作り上げたやうに思はれるのが近松の世話物であると思ふ。世話物の組織は、時代物の五段なるに對して上中下三卷で、即ちそれがやがて三段組織たることを示して居る。尤も『曾根崎心中』や『鍵の權三重帷子』のやうに、淨瑠璃の正本の上では上下二卷に分れて居るものもあるが、併し是等も其の内容を検して見れば立派に三段に分れて居ることがいひ得る。即ち前者は上卷が、生玉社頭の場合と天満屋の場合から成り、後者は下卷が忠太兵衛邸玄關の場合と伏見の女敵討の場合とに大きく分れて居る。斯くの如く世話物はその組織は三段より成るが、これは當代の歌舞伎の脚本の三番續であるのに倣つたものであらうと考へる。故に、時代物と世話物との關係は時代物の五段の形式、五段の經過をこの三段組織の中に緊縮して盛つたといふよりは、寫る時代物の五段中で最も眼目たる第三段（時としては第二段又は第四段の場合もある）だけを取り出し、この一段の形式の中へ武家社會の葛藤を盛り込んだのが、その一篇の眼目の部分となつてゐるやうな觀がある。殊に心中物にこの特徴が最もよく表れてゐる。かう見れば時

代物と世話物とは形式的に見て本質的の相違に非ずして、發展的・階段的の相違で、近松の戯曲としての最も進んだ形式はこれを世話物の整つた作に見出し得るやうに考へられる。それ故、世話物、殊に心中物には時代物の第一段に當るやうな場面は殆んどない。劇に仕組まれる場面は、或る事件の長い葛藤のフィイルムの高潮に達した結末の部分だけであることが多い。即ち主要人物の境遇が非常に突き詰めた状態になつて居る場面から初めて劇として取扱はれて、その場面を以て起されてゐる。そしてそれ迄の長い葛藤の経過や、その原因・動機などは劇中に於て人物の臺詞なり又は地の文なりによつて併敍される様式を取つて居る。例へば『曾根崎心中』の生玉社頭の場の徳兵衛とお初の對話の如きこれである。そして劇に仕組まれて居る三段の結構と展開とを見るに、その代表的の心中物を例に取つて見れば、第一段では最後の悲劇的解決を誘起すべき近い動機としての結婚の強要・金の窮迫・勘當・戀敵よりの侮辱といふやうな葛藤を描くが、第二段に於ては葛藤の轉向を示し、ここでは眞實な妻や情義に厚い肉身の者や、友達などが活動して、事件は光明化しさうになり、破綻は一先づ取繕はれさうになるところへ悪人が現れたり、又は冷かな義理の鐵槌が下つたりして、彌縫を許さぬ最後の大破綻となり、主人公の行くべき道は唯一つとなる。第三段は之を受けて心中の道行といふ夢幻的の場面に始

まり、それから二人の末期の様子が描かれる。ここでは必ず現世に對する愛着の述懐と、連立つ未來の自由の世界の欲求の情とを描いて、悲劇の裡に一道の光明と怡悅との感とを漂はせて居る。この段取りの最もすらすらと自然に運ばれて居る作の一例としては、世話物の最初の作『曾根崎心中』を舉げることが出来る。徳兵衛が義理ある叔父伯母から強要された結婚を、その情人お初のを爲に峻拒した結果として、結納金二貫目を返済すべく血を吐く思ひで調達したその金を惡漢九平次に詐取されたのみならず、謀判・かたりの濡衣をさせられ、且又、公衆の面前で散々侮辱された上に、場所もあらうに男を立て、男を研ぐ遊里に於て、また人もあらうに自分の情人を相手に散々惡態をつかれたので、つきつめた二人はいよいよ死を覺悟して、手に手を取つて廓を抜け出て、曾根崎天神の森に於て情死するに至る迄の悲劇の展開が、率直に自然に描かれて居る。近松の心中物の中でも最も技巧に乏しい自然的の作である。併し劇詩としてよりは抒情詩として見たいやうな分子が非常に多い作である。之に對して彼が享保二年増補したものは、これをずつと芝居化して居る。ここに彼の晩年の作劇態度がうかがはれる。それがよいか否かは別として、當代の劇の進むべき道はここに明示され、また當代の民衆の好尚もここに窺はれる。次ぎに同じやうな態度の下に執筆されたものであつて、而も更に立派な作は實



「中心の天網島道行名和の橋づくし」

長寺境内の場で終り、極めて簡明な組織であるが、その段取りには實に寸分の隙もなく、前後の照應がよく整ひ、全篇を通して有機的な關係が保たれて居る。彼の作中これ程形式上整つたものはなからう。此の淨瑠璃の内容を表にして示すと次の如くなる。

上の巻―河庄の場

前

曾根崎の情景（廓情調）

小春の登場―その臺詞によつて治兵衛との關係を示す。

太兵衛の登場―敵役の仕草。

孫右衛門の登場―二人の對話、殊に小春の態度、臺詞に注意すべし。

に『心中天の網島』である。この作は近松最大傑作の一であつて、形式的に見ても心物三段組織の典型的の作であると思ふ。本曲は言ふまでもなく、三年越義理と人情との葛藤の、最後の悲劇的結末を告げるところの最終の十日間程の波瀾葛藤を描いたものであつて、上巻は河庄の場、中巻は紙屋内、下巻は大和屋から道行となり、網島大

後  
 治兵衛の登場——その態度、これに對する孫右衛門の仕草。  
 太兵衛の二度目の登場——見物を喜ばす。  
 孫右衛門の述懐——起證文の返却。  
 治兵衛の足蹴。

これだけで事件が片付けば何でもないが、またこの外に孫右衛門の氣のつかぬ關係がこの事件にはある。それはこの場の段切に暗示されて居るが、その原因が次の幕を必然的に呼び起すのである。

## 中の巻——紙屋内の場

前  
 治兵衛のふて寝——おさんの心づかひ。

叔母、孫右衛門の登場——起證文。意見をしに來た二人の口から、おさん治兵衛の最も恐るべき事件の噂を聞いて、最後の波瀾を卷起す、運命の皮肉。

中——おさんの述懐——金策——貞順の頂點——治兵衛の感激。

切——舅五左衛門の登場——最後の破綻。

治兵衛の登場。

大和屋の場  
 孫右衛門の登場——治兵衛の暇乞。

小春の登場。

## 下の巻

道行——名残の橋づくし。

網島大長寺境内樋の上

この作は近松の作品中に於ては、形式的方面から見ても最も整つた作であるのみならず、我が國戯曲史上に於ても最も傑出したものである。この一篇を以てしても近松の藝術的生命は不朽であると謂つてもよいと思ふ程である。

## 五 近松戯曲の内容

——主として構想の分析的研究——

近松の戯曲の題材・形式等については既にその大要を述べたが、これから進んでその内容について研究して見ようと思ふ。尤も内容といつたところで、その内容を構成すべき要素の一部たるべき作の世界・人物・乃至詩材及びその詩材が如何に劇化されたか等の問題については既に略述して置いたのであるから、茲では主としてその構想的の方面とその劇化手段として用ゐられた趣向とについて研究して見ることにする。

いふ迄もなく江戸時代は今日に比較して見れば階級制度の嚴守された時代であつた。

**武士と町人**　而してその階級中に於て、當代社會の中心勢力となつて、文化發展上に直接重要な關係を有つてゐたものは武士階級と町人階級とであつた。そして武士階級が貴族的・特權