

淨瑠璃の「形式」と淨瑠璃の「風」

一 「形式」と「風」との意味

今日「操」——人形淨瑠璃を論ずる人々は、操を以て、近代の演劇と同様に取扱つてゐる。従つて淨瑠璃の内容が往々にして論議されてゐる。言葉を換へると、操に新作を要求し、内容に時代の適應、新鮮味を待望する。今日の操を見る世間のこの眼が根本的に誤つてゐる。これでは操の藝術的價値を知らないものだと思ふ。或る意味において、藝術においては形式が總てである。操の如き、鍛鍊琢磨によつて成立した舞臺藝術は、殊に形式が總てである。鍛鍊の結果一定された形式によつて表現さるべきもの、即、その内容である。そしてその内容は、その形式においてのみ表現さるべきものである。言葉を換へると、操の現在は、技巧のみによつて、存在の理由があるから、この形式が變革さるゝ場合「操」は滅亡である。

私はこゝに「形式」といふ言葉を用ひたが、淨瑠璃にあつては「曲風」——或は單に「風」といふ事、即形式を意味すると見るが、妥當とするであらう。そして「淨瑠璃の形式」とは、作及び作曲上の組織の意味となる。故に更らに言葉を更むると、「操」にあつては、淨瑠璃の「風」が總てである。この鍛鍊の結果生れた「風」乃至書卸當時の作曲に據る「風」が、淨瑠璃藝術の内

容であり、こゝに操の藝術的意味が存在する。そして淨瑠璃の「形式」とは一曲の院本が成立するその曲の組織を意味する。

今日までの淨瑠璃史家は、常に院本のみにより、操を研究し、舞臺藝術である操の舞臺の研究を等閑に付してゐた。或は研究對象の便を得ないために、舞臺藝術たる事を忘れ、音楽である淨瑠璃の音曲的方面を等閑に付して、文學的にのみ検討を続けつゝ淨瑠璃の修辭を論ずるなどは、殆んど無意義だと思ふ。伴奏の三味線を知らず、その曲が持つ「風」も「節」も知らないで何の修辭があるか。若しありとすれば、それは文學作品としてのみ、觀察鑑賞した修辭だ。脚色だ。それが音楽である淨瑠璃に何を寄與しようとするか。——意義のない空論だと、私は言ひたい。ところが今日までの淨瑠璃論は、殆んど總てがこの空論に墮してゐる。そのために今日まで世間に通用してゐる「淨瑠璃形式論」——淨瑠璃の組織を解説したものは、意味のない机上の空論で少しも舞臺の實際に即してゐない。

そして今日の操は、淨瑠璃の「風」が、總てを支配し、技巧が操の總てである。そして淨瑠璃の内容精神が、そのまゝ今日まで保存されてゐるのは、この淨瑠璃の形式が儼存されて、そのまゝ踏襲されてゐるのが、一大原因である。然るに淨瑠璃史家、學者のいふ形式論が、實際に即し

ない、机上の空論である事、音楽である淨瑠璃を、文學としてのみ取扱つてゐる偏見が行はれてしかも實際上に何等の影響を及ぼす力の缺如してゐる事は、操關係の太夫、三味線彈、人形遣がこれらの學究研究には、何の關係もなく、口から耳へ、師匠から弟子へと、盲目的、機械的に傳承されてゐたからであるが、操座の樂屋にも時代の風が吹いて、機械的の傳承に、省察を加へらるゝ傾向が生じた今日、無意義な機械的な空論では、技巧家にも、納得されない事となつてゐる。まして一般の鑑賞家の知的鑑賞に大きな矛盾を與へる事にならうと思ふから、從來の淨瑠璃形式論の誤謬を正して、眞の淨瑠璃組織——實際の舞臺に即した院本の組織を、こゝに述べて、操の生命線ともいふべき、淨瑠璃の「風」について、こゝに論及しておかうと思ふ。

二 淨瑠璃五段組織が提唱された徑路

淨瑠璃の現存正本中最古のものは、寶永二年刊行の「たかたち」で五段組織であつた。が、これは古い淨瑠璃では例外とされてゐる。そして古い淨瑠璃の組織は、殆んど悉くが六段形式である。されば書史學的には「六段本」といへば、古い淨瑠璃の別稱とさるゝに至つた、ところで、この六段物淨瑠璃を考ふると、あの淨瑠璃の權輿であるときまで見做さるゝ彼の「十二段草子」といふ

假名草子を、語り物のテキストに應用、利用した淨瑠璃發生の早い時代において、その名が既に示してゐる如く「十二段草子」なる十二段組織を、半分の六段形式に壓窄、緊縮したのが、六段もの、最初の淨瑠璃の表現様式であつた。この「十二段草子」といふ假名草子脈を受けた六段物の淨瑠璃は、言葉を換へると、その本來の性質である假名草子脈、即ち物語風を受けた淨瑠璃だといへる。舞臺藝に拘らず、發生的の影響から、物語風を蟬脱する事が出来なかつたのである。

この六段物の形式組織をまづ蟬脱、變更したのは、恐らく大阪の淨瑠璃中興の祖井上播磨掾からであらう。播磨の最初の正本は、六段物だつたが、寛文の頃から五段物へと轉じた。稍々時代が下つて京の山本角太夫の傳來正本は、まづ五段物組織が主であつた。又京の宇治加賀掾の正本は、殆んど悉くが五段組織である。

これを以て考ふると、十二段草子の影響を受けた胎生時代の淨瑠璃は悉く六段である、杉山丹後掾、薩摩淨雲を開發者とする江戸古淨瑠璃も六段であつたが、大阪京の播磨、角太夫、加賀掾に至つて五段組織となつたのだから、江戸古淨瑠璃は悉く六段物、即ち「物語風」の淨瑠璃であつたので、大阪の播磨の晩年に至つて五段物となつたといふ事になる。

即ち竹本義太夫が、貞享元年竹本座の櫓を揚げて、自ら語る淨瑠璃を「當流淨瑠璃」と稱へた

に對して、その以前の淨瑠璃を一括して「古淨瑠璃」と稱へる。されば、五段物は、古淨瑠璃の末期に制定された組織であつた。そしてこの五段物を初めたのは井上播磨で、その正本の悉くに五段組織を採用した太夫は、宇治加賀掾であつた。播磨も加賀も共に、當時盛行した謡曲から、彼等の曲節に影響を受けた。且つ播磨、角太夫、加賀に正本を提供した近松のこれ等習作時代は作品の上に、——結構の上に、修辭の上に、謡曲の影響を夥しく蒙つてゐるから、淨瑠璃の五段組織は、謡曲の影響があつたものだ、一般に認められてゐる。

いかにも、井上播磨は、謡曲の素地の上に、金平淨瑠璃の影響を虎屋喜太夫から受け、江戸萬歳の曲節を聽いて發明するころあり、自家の工夫を加味して一流を開いた人であるから、謡曲の影響を多分に受けてゐた人である事に間違ひはない。また宇治加賀掾は、謡曲憧憬家である。初め謡曲を學んだが、門閥、因習の酷しいに失望して、淨瑠璃道に入つた人である。故に加賀は、門弟に教へて曰く「淨瑠璃に師なし、只謡を親と心得べし」〔竹子集〕と明瞭に唱へてゐる。故に「幼少より音曲に妙そなはり、第一謡をよく鍛錬し」〔今昔操年代記〕と云ひ、また「謡の音節を和らげ語られし故、呂律甲乙連続して、今の世迄もその遺風残り」〔竹豊故事〕と、加賀掾に就いて記してゐる。斯の如く、播磨といひ、加賀といひ、謡曲に私淑し、その曲節、發聲法を淨瑠

璃に應用、利用し、取容れた事は確かである。が、院本の五段組織が、謡曲からの影響であるといふ事は私は疑問であると思ふ。

この淨瑠璃と謡曲との關係を、もう少し述べてみよう。

加賀掾の正本である「葵上」を見るに、——この作は近松の習作であると言はれてゐるが、それはとにかく、例の謡曲「葵上」の翻案である上に、その節章フシキョウは、全く謡曲のゴマゴマそのまゝな處がある。謡曲のゴマと、淨瑠璃の節章とが同じであつても、語り方、謡ひ方の内容が同一であるとは斷言出来ないが、謡曲好きの加賀掾に限つて、同じ節章は、語り方も等しからうと考定しても、さう無稽な事だとは言へない。

こんな事を考へ、こんな實例を見ると、加賀掾と謡曲との關係は、相當複雑であり、兩者の交渉は密接だ。これは管に加賀掾と謡曲との關係といふに止らず、淨瑠璃の形式の大成者である近松門左衛門と、謡曲の關係にまで、範圍は擴大される。加賀掾の正本を見るには、謡曲にまで遡らねばならぬ。近松を解するにも謡曲にまで、同じく遡らねばならぬ。——もつと關係は廣汎にして、古淨瑠璃を知らんとするには、その淵源の一部、或は半面の影響を及ぼした謡曲を知らねばならぬ。然し、院本の五段組織は、果して謡曲の影響だらうかを、私は尙ほ疑ふのである。

説をなす者は、前掲の如く「十二段草子」系の「六段物」は、物語風である。これが五段になつたのは、物語風から、五段組織といふ能の番組に做つたといふ點に、暗示がある。即ち物語風が劇的組織に改められたものだと解釋してゐる。さうすると、淨瑠璃の五段組織は、能の五番の番組の形式を取容れた事になる。果してさうだらうか。

私は、五段物の物語風、假名草子系である事には異論はないが、これが戲曲的組織になつたのは、五段組織に改められたが爲めである事に、起因するといふ説には、賛同する事が出来ない。五段組織が、何故戲曲的組織なのかは、自ら別問題で、五段組織になつたから、戲曲的になつたとの論斷は成立しない。淨瑠璃音楽の發達は、六段であらうが、五段であらうが、自ら戲曲的組織に誘導された事は、勿論だが、それが謡曲の影響、或は謡曲の模倣だとは思へない。

近松、加賀掾の事業に謡曲の影響、模倣を十分に認むるに拘らず、五段組織を、謡曲の影響、感化と認め難いには理由がある。古淨瑠璃さへもさうである。まして竹本義太夫の當流淨瑠璃以降の淨瑠璃作者の淨瑠璃は、趣向の複雑化、場面の變化、舞臺技巧の複雑、發達の結果は、七段九段、十一段物まで出來たのであるが、淨瑠璃史家は、この九段、十一段の物をさへ、机上で筋の上から、五段に分割し、院本の五段組織を強調しようとしてゐるのは、全くの空論、机上の遊

戯に過ぎない。然しこれらの淨瑠璃史家の五段組織の解釋は、誤つてゐるが、後世の段數の多い淨瑠璃にも、矢張、五段組織は、實は儼存してゐるのである。が、史家が今日までに言ふが如き五段組織とは、意味も分割方法も違つてゐるのが、淨瑠璃の實際である。私はこれ等を闡明しようとする前に、一體、淨瑠璃の五段組織は、何時の年代にどんな人が、どういふ風に論じてゐるかを、先づ吟味してみようと思ふ。

この五段組織について、論じたものを探し求むると、この説が案外流布してゐるに拘らず、しつかりした定説、典據のある五段組織論——即淨瑠璃形式論は案外に少い、少いといふよりも綿密にこれを論じたものを絶えて見ない。こゝに於て、淨瑠璃形式論は、極めて基礎薄弱で、偶々五段組織といふ院本の形式が、西洋劇詩の組織と吻合するより、これを鐵則と考へ、黄金律として、淨瑠璃五段組織の典據を謡曲に求め、淨瑠璃が、独自の發達を遂げた音樂である事を忘れて、筋の上から五段にこち付けようとする傾向が見える。——それは斷じて誤りであつて、五段といふ段數は、或は謡曲の番組數に據つたかも知れぬが、淨瑠璃組織の五段の精神、並びに形式は、自ら別であつて、淨瑠璃の五段組織は、淨瑠璃独自の組織であると私は言ひたい。この結論に達する前に、まづ五段組織の元來流布されてゐる説を一瞥してみよう。

第一に擧ぐべきは、竹豊故事（寶曆第六丙子の年の序。）（卷の中所載。）である。その記載にはかうある。――

五段續語り場役柄之事

○連中間て曰淨瑠璃五段續十一二幕之内何れの場合が大切に候哉、筑越翁答て曰是を五段に綴るは能の番組に同じ初段は協能二は修羅三は葛事四は協所作第五は祝言也大體是に表せる物也其内第一太夫の重んずる所の役と謂は大序と三段目の切、第二は四段目の切と道行、第三は二段目の切と三段目の口也、第四は初段の切と四段目の口也又出語りは三段目の詰と同敷大切成役也其外作趣向に依て景事抔に限らず此余の所にも要とする能場所有べし古來より兩元祖大概此意を以て勤め役割をせられたり右に談することく大序は一座の立物太夫の勤めらるべき第一の大役也先づは其日の祝義と云次には見物業への一禮の爲也尤一部の始成は末々の輕き衆には語らせ間敷場也爾雅の釋詁に曰序は叙也緒也と然る則は其綱要を擧る事蠶の糸を抽つるか如しと云々序と云字を糸口と訓也其糸の口亂れなば始終の亂と成なん物を而るに此近年良共すれば輕き太夫衆の大序を語らるは歎かは敷事に非ずや併し今時の太夫達は兩元祖程に大丈夫に有ざる故三段め四段めの本役を大事と思はるゝから未だ見物も入揃はさる間の役故此大役を未熟成衆

中に勤めさゝると推量せり故筑後掾存命の節は今時程淨瑠璃も永からず越前掾時代に至りては五段續も次第に永く成しか共大序三段四段めの切は勿論五段目景事の有しか共要の場は越前掾一人して勤められし也老子經に曰天下の難事必ず易きより作る天下の大事は必ず細か成より作ると云云然れば大序は勿論其外の役義を緩かせにし給ふべからず又末々の太夫衆初段の中五段目落合等の輕き場を受取給ふ共其役義を大切に存られ工夫を付て勤め給はは次第に立身し給ふべし指せる場にあらすとして捨鞭を打給ふことなかれ。

とある。次には、殆んどこの「竹豊故事」の踏襲説であるが、『雲錦隨筆』（文久元年辛酉六月の序、同二年新刻。）（卷之四所載。）には、かう言うてゐる。――

○淨瑠璃を五段に綴る事は能の番組に同じく初段は協能、二は修羅、三に葛事、四は協所作、第五は祝言なり尤重んずるは大序にして大序は一座の立物たる太夫の勤むべき第一の大役也、先其日の祝義といひ、且は諸見物人の一禮の爲なり、則ち一部の始なれば、末々の輕き太夫に任すべき事には非ず、爾雅の釋語に曰序は叙なり緒也と、然るときは、其綱要を擧る事蠶の糸を抽するが如しと云々序といふ字を糸口と訓也、其糸の口亂れなば始終の亂れと成べし其本亂れて末全からずと言すや、然るに中古以來は大序といへば輕き太夫に語らせ置を風とせり、是

は見物も未だ入揃ざる間の役ゆへに斯はなすもの成べし然れども老子經に曰く天下の難事は心易きより作る天下の事は必ず細なるより作ると云々、然れば何れの場とても緩かせに爲べきにあらず、就中大序を大切とすべき也。……云々。

とある。するとこの二説は、淨瑠璃の五段組織は、能の番組から採つたものだといふのである。

——尤もこの兩説或はこの「竹豊故事」記載以外、古い處では五段組織を記載したものは絶えて無い。唯、淨瑠璃の故實通を以て知られた竹本千賀太夫（有觀堂）が、その著「音聲巨細秘抄」に「語りやうの心得」として、五段の語り口を訓えた中に、四段目の心得の内に、

……三味線にうちそひ、艶なましく語る物也、しかれば三味せんに合すぎるは賤し、又合はぬも、

程拍子まばらにて悪し、其心得よく有べし、序破急の三つ、序の急、破の破といふ事工夫あるべし、

とある。

これによつてみると、淨瑠璃五段組織は、能の番組の意を汲んで、五段組織にしたといふだけの關係である。言葉を換へると、「五段」といふ事を、番組に採つただけで、能の内容、能の組織と淨瑠璃の組織の間には、何の關係も、何の影響をも認めてゐない。これが古來の淨瑠璃五段組

織論であつた。——が、これだけでは、五段組織に由緒が付かぬところから、近來は、更らに、古來の五段組織に尤らしい理由を付した。それによると、能樂の大成者世阿彌が、一番の能は、序破急の三段より成り、その破の中に、更らに序破急がある。即ち一篇の能にも五段組織があると、言へるを引用し、淨瑠璃の五段をこの世阿彌の五段組織に當填めて、

初段——序。

二段——破の序。

三段——破の破。

四段——破の急。

五段——急。

と唱へる。そして世阿彌を引例して、この能組織が、淨瑠璃組織に採用されて五段となつたと明確に説き、能の一曲が五段組織であると共に、演能の番組全體を通じて見ても、

第一 神事能。

第二 男物——修羅物。

第三 女——葛事。

淨瑠璃の「形式」と淨瑠璃の「風」

第四 物狂ひ——現在物

第五 鬼・天狗物・太刀打物

と番組に組織があつて、演能の面目がこゝにある。

と、淨瑠璃五段組織に、この謡曲の關係影響が、最も深い、そして濃いものとされるやうに論じられてゐるが、謡曲自體は、或はさうであるのもあらうが、これが淨瑠璃に何の關係があるか、——私はそれを疑ふのだ。試みに、論者のいふがまゝに、淨瑠璃のどの五段物を執つてもいゝ、能の番組に對比して御覽なさい。どこにこの番組の原則が當填るところがあるかを、見出し難い。又、論者のいふ如く、序破急といふ雅樂の音樂上の詞を、淨瑠璃五段組織に當填めて御覽なさい。どこにその意味が存するかを教へてほしい。

こんな無意義な、五段組織、淨瑠璃形式論が、何の爲めに唱へらるゝのか、迂遠なる學者の學說に、私は驚くものである。

然らば、淨瑠璃に、五段組織は認めないのかといふに、然らず。淨瑠璃には五段組織の形式が古淨瑠璃の末期から今日まで儼存してゐて、その各段に、淨瑠璃の位置——格式が定つてゐる。そしてその各段の格式と、作曲者の個性とが合致して、淨瑠璃の「風」が生れて來た。そして淨

瑠璃の形式によつて保存された淨瑠璃の内容精神は、鍛錬されたる「風」——即技巧によつて、今日の操藝術は、成立されたのであるから、淨瑠璃の形式なる五段組織は、古淨瑠璃の末期から今日に及んで儼存する淨瑠璃の「黄金律」だといへる。が、その五段組織は、從來の學者の唱へるやうな、空莫な單なる「概念」ではなくて、實際舞臺に生きてゐる淨瑠璃の組織である。即ち各段の「格式」なのである。

三 序破急の本來の面目は何？

能樂にいふ序破急といふ事が、淨瑠璃五段組織に從來適用されてゐる。能番組や、これ等序破急を淨瑠璃の組織に持つて來る事は、寧ろ滑稽事であつて、實際の舞臺の淨瑠璃に、何等交渉のない事であるが、音樂上の序破急などと尤らしい言葉を用ひられてゐるから、一應、この言葉を吟味してみよう。

元來、序破急とは、雅樂の曲體を示す名稱である。そして支那傳來の言葉を、ソノまゝ踏襲するに際して、言葉の内容に變化を行つて用ひられてゐる。序は序引で、無拍子である一曲の冒頭である。破は入破の義で、拍子は細かに入るを意味し、結末の迅速なる拍子となるのが急聲で、急

と略して稱ふ。この序破急を組合せて成るのが、唐樂の原則である。この唐樂の原則が、奈良朝の中期から、我國に傳はり、舞樂を成立せしめたが、極めて不完全な姿で傳つた。そして、その舞樂の精神——即ち唐樂の原形のまゝでなく傳つたのをソノまゝ能樂に適用した。この序破急を、世阿彌の解釋に従ふと、「序は本風の姿で、直ぐに正しき體であり、破は細かに手を入れて、寫し表はす物真似の風體であり、急は破を残す名残の體で、揉みよせて、亂舞とか、働とか、目を驚かす氣色がなければならぬ」と野上豊一郎氏は、「學習條條」を引用して解釋されてゐる。能樂の序破急は、それなのであらう事は、その道の大成者世阿彌のいふのであるから誤りはなからう。が、これが淨瑠璃の五段組織に、何の關係があるか。淨瑠璃の實際にとつては、殆んど無意義であると、私は斷言する。

四 机上の空論としての『忠臣藏』の五段組織

かういふ風な誤つた——實際の舞臺に即しない五段組織論が、今世上に行はれてゐるから、この五段組織論を、後世の八段或は十一段、又は十二段組織の複雑な淨瑠璃に適用して、しかも五段の原則が行はれてゐると、その論者は唱へる、そしてその十一段の五段還元が、淨瑠璃といふ音

樂なる事を忘れ、作曲上の用意を無視し、各段の格式を知らないで、筋によつてのみ五段還元を行つてゐる。その實例は「忠臣藏」の誤れる五段還元を左に引用してみると、實際問題と矛盾する點がハッキリとする。——これは、黒木勘藏氏の「淨瑠璃形式論」の所載である。

- 第一 鶴岡の饗應(大序、兜改め) 大序
- 第二 諫言の寢刃(松 伐) 口
- 第三 戀の意趣(館 騷 動) 中
- 第四 末世の忠義(判 官 切腹) 切
- 第五 恩愛の二つ玉(鐵 砲) の 段
- 第六 財布の連判(おかるの身賣、勘平切腹)
- 第七 大盡の鑄刀(祇園一力の段)……………第三
- 第八 道行旅路の嫁入
- 第九 山科の雪轉(山科閑居、本藏最後)
- 第十 發足の櫛笄天 川 屋
- 第十一 合印の忍兜(討 入)……………第五

淨瑠璃の「形式」と淨瑠璃の「風」

といふのが、今學者の説として行はれてゐる淨瑠璃組織論の實際の誤れる一例であるが、この下欄に記したのが、還元された五段組織の段數に該當するのであるといふ。が、元來、院本の五段に分割して構成された各段の格式からいふと、實際の舞臺で認むるやうに、三段目が最も大切であり、一曲の山である事は人の知る處である。そして大夫はここを大事に重要な一段として語る。その大事なる三段目、例へば「音聲巨細秘抄」にいふところに従ふと「此段（三段目）を眼として、能なれば曲舞なり」といふところを、この還元の説に従ふと、「祇園一力の段」が三段目になつてゐる。少しく淨瑠璃の耳の聞いたものは、このまゝに請容れられない還元論である。「巨細秘抄」にいふ「能なれば曲舞なり」といふ意味は、三段目を一曲の最も重しとする處の意で、クセである。序破急を五段に配當したるこの論者の原則からしていふと、前掲の如く、「破の破」であらねばならぬ。然るに淨瑠璃の舞臺の實際は、「忠臣藏」の七段目、茶屋場が、一曲中の重き段とは決して認めてゐない。重しとせないから茶屋場は、華やかに掛合で演ずるのが書卸し當時から原則となつてゐる。この茶屋場を一人で語つた本格的な所演の例が嘗てない。掛合の三段目などは、凡そ淨瑠璃の實際舞臺を知るものゝ容認すべからざる處である。只「忠臣藏」の筋のみの上から言うて五段組織に還元しようとするなどに、何の意味があるのかを問ひたい。これ机上

の書生論で、十一段物を五段組織に、筋で分割して、それが何の「還元」であるか、餘りにも迂遠なる學者の説で、生きた舞臺の藝術論ではないと、私は無遠慮に批評する。

五 正しく實際の舞臺に即した『忠臣藏』の五段組織への還元

かういふ間違つた還元法によつてゐるから、前掲の如く『忠臣藏』の四冊目、判官切腹が、第一、即ち第一段、大序となつてゐる。筋の上から言つても、判官切腹が大序として取扱はるべきもない。「忠臣藏」一曲の悲劇を醸成するに至つたのは、この判官切腹である。この將來さるべき葛藤の誘因である「判官切腹」が、初段の切と還元してゐるなど、餘りにも淨曲界の淺常識と言ふ外はない。これを要するに、淨瑠璃五段の組織について眞の淨瑠璃の意味が理解されてゐないから、こんな還元法が行はれて、學界にも一般にも不審にすら思はれないのであらう。——と思ふと淨瑠璃の實際上の五段組織を、まづ説いておかうと思ふ前に、然らば、實際上の五段組織に還元したる十一冊の『忠臣藏』はどういふ風になるかを、次に示してみよう。「冊」は院本の分ち方で、「段」は實際上の淨瑠璃の各段の格式を意味する「段」であると承知されたい。

第一冊 鶴岡の饗應

第二冊 諫言の寢又(松)

第三冊 戀の意趣(館 騷)

伐) } 大序(初段)。

勤) ……序切(初段の切場)。

第四冊 來世の忠義(判官 切腹) ……二段目。

第五冊 恩愛の二ツ玉(鐵砲の段) ……立端場。

第六冊 財布の連判 } おかる身賣 ……三段目の端場。
勘 平切 腹 ……三段目の切場。

第七冊 大盡の鑄刀(一力 揚屋) ……掛合場。

第八冊 道行旅路の嫁入 ……道行。

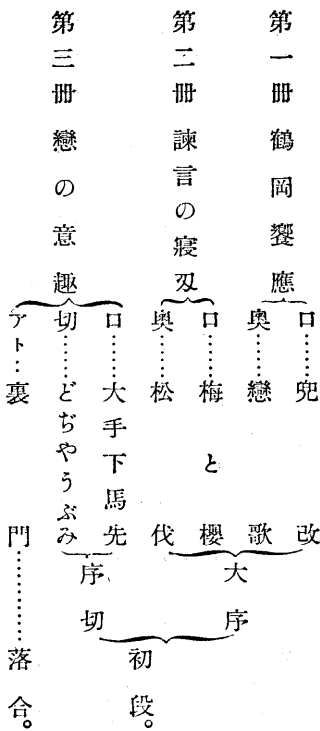
第九冊 山科の雪轉 ……四段目。

第十冊 發足の櫛笄(天 川 屋)

第十一冊 合印の忍兜(討 入) } 五段目。

となる。が、これは『忠臣藏』の書割の寛延元年八月の竹本座の興行の實際である。爾來淨瑠璃の節はいよ／＼細かく、三味線の手はいよ／＼繁くこんで來た。そして舞臺の人形の科に歌舞

の影響を受けて、思入が多くなつた。一言にしていへば、操の「間拍子」が長くなつた。故に、後世になるに従つて、各段の分割がいよ／＼多くなつた。例へば、九冊目の山科の閑居でも「雪轉」と本藏の最後に分けて二人の太夫が語る事と習價付けられた。そして「雪轉」を端場と稱へた。本藏の最後を切場と言ふ事になつた。かういふ風に各段に各場が出来ていよ／＼分割が繁くなつた。然し五段組織の精神には些の變更もないのである。即ち後世の分割の繁くなつた「忠臣藏」は、どういふ風に、五段組織の精神を失はずに、組織立てられてゐるかを次に示してみよう。



第四冊 來世の忠義

花
判官切腹 籠
アト…城 渡 し…霞ヶ關…落合。
扇ヶ谷…二段目。

第五冊 恩愛の二ツ玉

口…ぬれ合羽
奥…二ツ玉
立端場。

第六冊 財布の連判

中…おかる身賣
切…勘平切腹
勘平住家
三段目。端場。

第七冊 大盡 錆刀

茶屋場…掛合。

第八冊 道行旅路の嫁入

道行。

第九冊 山科の雪轉

口…雪
切…山
科轉…端場。
四段目。

第十冊 發足の櫛笄

口…人形舞はし
切…天川
屋…五段目。

第十一冊 合印の忍兜

討

入屋…

となる。院本の十一冊といふ後世の形式は、八冊、十二冊でも、皆同じである。五段組織は、淨瑠璃作曲の精神として淨瑠璃の組織に、依然として守られてゐるのである。即ち初段から五段までの格式は、そのまゝ、淨瑠璃に作曲上存してゐる。そして各段の格式は、そのまゝ儼存し、語り口は、それ／＼に違ふ。二段目の精神と三段目とでは違ふ。従つて語る太夫の位置が、その語る段によつて決定される。紋下太夫は、三段目の切か或は四段目の切かを語る事に決められてゐる。然しながら、『忠臣藏』に限つて、第九冊目、即ち第四段目の山科が、紋下太夫の持場とされてゐる。『竹豊故事』その他に言へるが如く、大序と三段目を、一曲中最も重しとして、紋下太夫が語る事になつてゐるが、それは、昔の事で、今日大序は、それほど重んぜられず、三段目、四段目を重しとされてゐる。そして大序は、僅かに人寄せの段とされるやうに變化したのは、主として樂屋の自墮落とでも解釋されるものだ。

六 「段」と「場」との淨瑠璃の位と「立端場」の意義

十一冊物を、こゝに五段組織に還元したについて、或は耳慣れぬ操道の術語が使されてゐるについて、少しく脚註を施しておかう。

『忠臣藏』の院本の三冊目の巻尾にあるおかる勘平の「裏門」とか四冊目の巻末の所謂「城渡し」とかいふ語り場は、三冊目でいふと「戀の意趣」の葛藤が、一もつれもつれて、刃傷に及んだ。これでこの段の趣向は一段落を告げたが、主人の變事に居合はさなかつた勘平と、その戀仲のおかるとの一罅が、ここに點出されて、後段の「お輕の身賣」となり、茶屋場の「延べ鏡」となる。その伏線がここに設けられてゐる。筋の性質からいふと、三冊目の一部だが、段中刃傷についての主要なる劇的の働きをなすものではないから、この「裏門」の場は、「序切」から切離して「落合」或は「アト」と稱して特別な場面となり、又そのやうな節付作曲が施されてゐる。四冊目の「城渡し」も、この「裏門」と同様の意味を有し、「裏門」と等しき格式の語り場であるから、これを「落合」と號してゐる。

「掛合」は、各段に入らない、華やかに舞臺技巧を盡したる、主として「人形本位」の舞臺であつて、淨瑠璃操の歌舞伎化の特別なある場面と見る事が出来る。故に「掛合」の語り口には、三段目の「風」——格式などは毫末もない、華麗な舞臺面である。この『忠臣藏』の場合では「茶屋場」であり、『二谷嫩軍記』では阿古屋の琴責の如きが、本來は三段目の口であつたのが「駒太史風」となつて後、掛合の場として、人形本位に建てられることになつた。

「道行」も、景事ケイゴト、節事フシゴトなどと同じく、主として唄がりの淨瑠璃の趣向で、古來「道行」は四段目或はその初めにあるのが、原則とされてゐたが、後には「道行」をそのままにどんな段へでも場へも挿入される事となつた。即ち三段目と四段目との間に道行が置かれたといふのは、三段目が、身に迫る人情、義理の重たさを理詰めで、ヒシ／＼と責め立てられた三段目といふ一曲の山である後に、華やかな夢のやうな道行、景事を茲に挿入して、聽客の緊張意識を、緩和して、切實なる現實から解放させて夢幻境に導かうとした淨瑠璃作者の意圖である。故に大抵三段目の次に道行がおかれてゐる。即ち四段目の初めにあつて、その一部分を成してゐる場合もあるが、要は聽客看客の情意を、突詰めた緊張裡から、解放しようといふのが主旨であるから、必ずしも四段目の初めにあるとは限らない。

「立端場タテハツバ」とは何ぞやといふと、「段」ではない。「場」である。「段」よりは一階イチハイ軽い「場」である。然しながらその一場が、本筋より引離しても稍々獨立の筋が通つて、完全でなくとも、略々「纏つたる趣向」の場を立端場といふのである。「立端場」を説明するには、まづ「端場」の説明を必要としよう。

「端場」とは、前掲の『忠臣藏』の表示でいふと、四冊目の「花籠」が二段目の端場である。六

冊目の「おかるの身賣」が三段目の端場である。九冊目の「雪轉」は、四段目の端場である。即ち各一段を更らに、口、中、切と分割して語るのが實際となり、切場を、その段の本體とし、口を「端場」といふのである。然しながら必ずしも口、中、切とは分割されず、口、切と二つに分割されて、異つたる太夫によつて語られる事もある。或はこの異つたる太夫と太夫との位置如何によつて、實際は口の語り場でありながら、「中」と稱し、口を缺く場合もある。これは、切を重しとし、口、中を語る太夫を輕しとするが原則であるが、切場の太夫と口の太夫との地位の上からして「口」の太夫を重からしむる爲めに「中」とする事が、實際において往々ある。例へば三段目の端場なる「おかる身賣」は、年功の乏しい太夫では、語りこなされないから、相當な太夫が出演する。そして一方『忠臣藏』に限つて山科の四段目を紋下といふ最高級の太夫が語るから、自然次席の太夫が、三段目の切場即ち勘平切腹を語る事となる。この時に勘平切腹の太夫と身賣の太夫との身分の徑庭力量の權衡の上から端場の太夫をよくするために、「おかる身賣り」と書かない場合は實際は口の端場であるに拘らず、この端場を「中」と昇格する例が多い。——古番付を見らるゝ時にこんな例に遭遇さるゝ事が多からう。

即ち各段を幾つかに——二つ乃至三つに分割して太夫が語る場合の「切」の前が總じて「端場」

なのである。そして端場には、自ら端場特有の語り口が儼存する。そして端場風の作曲が施されてゐる。

この端場に對しての「立端場」である。前掲の『忠臣藏』の例について言ふと、五冊目の「山崎街道」「二つ玉」が、立端場である。即ち假りに二つ玉を引抜いて省略するとしても、『忠臣藏』の筋には、差支がない。しかも「二つ玉」の趣向は、纏つて存在してゐる。二つ玉の立端場としての面目がこゝにある。二つ玉の場がなくなれば、定九郎を二つ玉で撃殺したといふ事實は、看客に分らないから、後の三段目の「勘平切腹」の段で看客のみが知つてゐて、登場人物は、皆等しく勘平が鼻を殺したといふ誤認の上に醸さるゝ、この悲劇が要求するところである看客が、聽いてゐて、ハラ／＼とする處に、舞臺効果を狙つた點は無くなるが、二つ玉がなくとも、「勘平切腹」の始終で、筋は通る。即ち「二つ玉」は引離しても、舞臺効果を論外とすると、獨立性がある。こんな趣向、こんな仕組の「場」が、「立端場」なのである。

序でに述べると、「段」を、更らに分割して口、中、切とすると、口、中を「端場」といふと、前記の如くに述べた。然らば、立端場を、段の如くに分割した場合の口は端場かといふのにさうでない。端場の前を、特にこの道では「小揚コユガ」と稱へてゐる。前掲の六冊目「おかるの身賣」は

端場である事表記の如くであるが、この六冊目を初めから「身賣」を一人の太夫が語る場合は、それなりだが、身賣の前の一文字屋の出る件りが、身賣から引離して別の太夫に語らるゝ場合には、「身賣」といふ「端場」の前の語り場なるが故に、これを「小揚」と言つてゐる。他の例でいふと『生寫朝顔日記』を例にすると、「笑ひ藥」の場が端場であるから、この口の遊仙の條りを「小揚」といふのである。但し只一つの例外がある。それは『伊賀越』の「沼津の里」の段は、三段目であるから、この口に當る「立場茶屋」の條りは端場であるべきだが、この淨瑠璃に限つて、「小揚」になつてゐる。これは、後に説く淨瑠璃の「風」に關係してであるから、その條りを参照されたい。

もう一つ序でに述べると、各段の分割において各段の最終を「切」といふが、立端場を分割した最終の語り場は、「切」とはいはないで「奥」と稱へる。尤も長い間には樂屋の事情から、「切」といふべきに「奥」とし「奥」とすべきを「切」とした例はないが、「段」は「切」端場は「奥」であるのが原則で、相當今日まで嚴守されてゐる。これらの言葉は一幕内のテクニツクで、どうでもいいやうに考へられるが、實は然らず。切には切の語り口、奥には奥の語り口がハツキリ儼存し、これあるがために、一曲の通し狂言に音樂的の變化、諧調が保たれ、目先の移變

りとなり、淨瑠璃の單調を避けてゐるのが、淨瑠璃一曲の上の技巧である。故に専門家間の術語とのみ、軽々には見遁すことは出来ない。藝術的の根本義が、これらの言葉に内蔵してゐる事を見遁してはならぬ。

私は術語を説くと共に、「段」と「場」とを區別して説いたが、この各段には、それ／＼淨瑠璃の語り口——淨瑠璃の格式がある。そして「立端場」は各段の格式に當填めると、まづ二段目の格に相當するといふのが、一般概念である。

七 各段の趣向とその語り口

上記の如く、淨瑠璃には各段に組織、構成の上の標準、目安がある。

即ち五段組織の内容的の概念——どういふ風にして院本は創作されたかといふと、

第一段は全曲を一貫する事件葛藤の伏線を置き、登場人物の顔見世とでもいふべきである。

第二段はその一曲が持つ事件葛藤を起す誘因、近因を見せる。即ち戯曲的葛藤の誘導さるゝ仕込の事件、直接原因を示してゐる。

第三段は、全曲の上で、葛藤の誘因から導かれた突詰めた場面、全曲の山で、戯曲の最高潮を

示してゐる。葛藤の突詰めたる頂點であるが故に、重に事件は現實に即し、看客の昂奮を待望する所謂「山」である。

第四段は突詰めたる現實から一轉して、夢幻的な道行景事を挿んで、三段目の山の解決に傾きつゝ、「愁歎」を狙ひどころとする。

第五段は全曲の解決、事件の大團圓を示すといふ段である。

これが五段組織の作者の目安標準であるから、その語り口に就いてもこれに相應すべき作曲が施されてゐる。今各段の語り口を「音聲巨細秘抄」から拔書してみる。

〔初段〕一趣調をよしといふ序文に入て五段までの趣き其要意をあげ或ひは古語を引き用ひたる文勢に其詞の位大やうにたけ長く云ひ出す是を眞の序といふ文は古歌の心詞をかりて地より語り出すを行の序といふ、又は今様の風俗の詞にて語るを草の序といふ。

〔二段目〕凡修羅手強く、文句すはりよく心を軽く語るべしたとへは愁ひにても十分にもたれず其心得有べし又は景事かかづら事にても、重からず何事なくさら／＼と語る事なり。

〔三段目〕淨瑠璃のこなし、此段を眼として、能なれば曲舞なり但し淨瑠璃の趣向により、何事もなければ位を付て三段目にして語りこなす心有愁歎は眞實を忘れず、一番の淨瑠璃をむねに

こめて語る事也心の持やう、甲乙の秘事有、くどき、物語り、過去、目前、感涙等の品々に差別あり。

〔四段目〕凡道行、間を廣く、もたれぬやうに語るべし、淨瑠璃も大やうに語るべし、人の氣も盡る頃なれば、もたれては悪し道行は節事の第一とするなり、貴賤老若、男、女、長が道中、一日路、船路、山路のかはり目あり、去れども是は心持斗りなり、三味線うちそひ、艶びびしく語る物也、しかれば三味せんに合すぎるは賤し、又は合はぬも、程拍子まばらにて悪し、其心得よくく有べし、序破急の三つ、序の急、破の破といふ事工夫あるべし。

〔五段目〕凡問答始終のくくりなれば、文句あざやかに善惡をわかち、口拍子はやく、間どらぬやうに語る物也、或は節事なれば調子も格別に、いかにもはなやかに語り納るものなり。

と概略述べてゐる。各段の風、各段の心持は全然別様でなくばならぬ。二段目を語りながら、三段目の淨瑠璃を語ると、その淨瑠璃がいかにかに立派に、いかによく語れても、謂ふところの「場違ひ」である。例へばワキの舞ひ手がシテの舞ひ方をしては、舞踊全體の調和がなくなると、同じで調和がなくては藝術のありやうがないのである。——これが本格な藝だ。全體の調和、全曲の均整が調うて初めて、そこに藝境が生れる。本格的の各段の語り口を遵奉して全曲の藝に調和が

あり一個の有機的なる舞臺の藝が成立するのである。

切の語り口を冒すが如き端場語りは、藝の外道である事を忘れてはならぬ。

で、ここに注意を要するは、淨瑠璃の各段には、かういふ風に、各段の法則がある、越ゆるべからざる罫があつて、総合的に藝境を作つてゐるのであるから、例へば「忠臣藏」の主人公由良之助にしても、二段目の驅付の由良之助と、四段目山科の「雪轉」の端場の由良之助とは、由良之助の性格の一貫が期し難い。——これが後世の淨瑠璃の本體なのだから、これを近代劇の尺度で、性格の一貫、人物の重たさを各段に一致せしめようとする時に、淨瑠璃はなくなる。故に淨瑠璃を鑑賞するに當つては、自ら批判の尺度は異らざるを得ない。淨瑠璃は音楽である事、舞臺藝術で、「風」が作つた「技巧」と、「淨瑠璃の形式」が、即、内容精神で、こゝに操の藝が存在するのである事を忘れてはならぬ。そしてこの五段組織のどこに「能の番組」の精神が働いてゐるか。それを唱ふる論者に聞きたいものだ。

八 五段組織の原則が確立するまで

私は、説明の容易ならんがために、記述の順序を顛倒して五段組織の原則を説く前に、この組

織の精神が、後世の淨瑠璃に儼存し、十一段の「忠臣藏」が、かういふ風に五段に還元される。ソレが實際の舞臺である事を説いた。が、今やこの原則が、どういふ過程を経て、五段組織が眞に確立したかを説く順序となつた。

即ち以下少しく五段組織の成立するまでを説かうと思ふ。が、こゝに一言斷つておきたい事は私がこゝに原則として述べるのは、淨瑠璃の本體である時代物についてのみ述べる。世話物の形式は、二段乃至三段が恒例となつてゐる。これは形式の解釋の上からどう觀察するかといふと、以上述べた五段組織の主要とさるゝ三段目だけで一曲を構成し、それを二段乃至三段に、更に分割したものが、世話物の形式である。即ち初段の葛藤の伏線も、二段目の葛藤の誘因仕込も省略して、頭から主人公の運命の切迫、突詰めた場面から發足して、戯曲的の構成を、時代物の三段目一段だけの過程で成立せしめてゐるのが、世話物の形式であるから、時代物の五段組織を述べるに自ら、世話物は闡明されるのである。

ところで、五段組織の始めは、前にも述べた如く、古淨瑠璃時代の末において既に成立してゐる。古淨瑠璃の最後に明星の如く輝いた宇治加賀掾は、五段組織一點張で始終した太夫であるがそれには「五段」といふだけで未だ戯曲的の構成が十分に成立してゐない。唯「五」といふ數を

能樂の番組に做うただけで、只それだけであつた。それ故に古淨瑠璃が「六段」から、「五段」になつたところで、淨瑠璃の故郷である假名草子を、形式だけ緊縮した「十二段草子」時代と、淨瑠璃そのものゝ作風には變化がなかつた。或論者は、假名草子の物語風を脱して戯曲的の構成の成立したのは、古淨瑠璃の五段形式の成立と同時にであると説いてゐるが、これは實際に添はない議論である。その證據は加賀掾の正本を、仔細に檢するが、五段の段數になつてゐてもその淨瑠璃は、依然として物語風を脱してゐない。これが、古淨瑠璃の殻——物語風——を脱しようとしたのは、作からいふと、近松が竹本義太夫のために、貞享三年に「出世景清」を書いた。その作からであると言へる。「出世景清」が、幸若の「景清」を粉本としてゐる古淨瑠璃の「景清」の改作に過ぎないが、作者の意圖が、ハッキリと物語風から蟬脱しようとしてゐる。古淨瑠璃の殻を脱ぎ捨てたとはいへないが、五段組織の戯曲的構成に、或は無意識であつたかも知れぬが、入らうとしてゐる。

即ち淨瑠璃が、物語風から戯曲的、舞臺藝術へと移つた境界線は、五段組織が成立した時でなく、義太夫が當流淨瑠璃を唱道してからである。もつと嚴密にいふと、貞享元年五月に竹本座の櫓場で、義太夫が古淨瑠璃加賀掾の正本で「世繼會我」引つゞいて「藍染川」を語つて、加賀

掾とは全く違つた曲風に、世上の好評を博したのだが尙物語風は脱しなかつたと想像されよう。それは、作柄に、物語風が尙流れてゐるからである。これが「出世景清」を語るに至つて、物語風を蟬脱したのであつた。故に淨瑠璃の物語風と、劇的組織との間に一線を劃したのは「出世景清」であつて、この作を近松が發表してから、近松の作にも、愈々組織が立つて、偶然にも五段組織に完全なる戯曲的構成が成らうとし、五段の形式に「劇」の構成が、備りかゝつて來た。

一方竹本義太夫の淨瑠璃の曲風そのものも、櫓揚當時よりは、圓熟し、物語風——カタリ、叙事の風から推移して、葛藤、人物を表現しようとして來た。事件の説明でなくて、事件葛藤の人物躍動へと進んだ。元祿十六年五月の「曾根崎心中」が、從來の「王代物」「時代物」と全く違つた目前の現實の出來事を取扱つた取材であつただけに、淨瑠璃に著しく現實味が勝ち、淨瑠璃に寫實の風が加つて來た。且つ寶永二年十一月の「用明天皇職人鑑」から、人形本位、舞臺本位となつたれば、現實的、寫實味が愈々加はることになつた。

一方、元祿十六年に豊竹座が櫓揚をして、當流淨瑠璃から出て、曲風の異つた當流淨瑠璃を語り出し一流を編んだ。即ち竹本座の曲風を「西風」といひ、豊竹座の曲風を、「東風」と世間では呼んだ。かくて、竹豊兩座の曲風が對立して正徳三年九月十日、義太夫の筑後掾が歿した。その

跡義太夫の二代を繼いだものは、政太夫後の播磨少掾であつて、この政太夫は筑後の末弟で、東風の淨瑠璃の感化影響の相當多かつた太夫である。政太夫の淨瑠璃は、師筑後とは聲柄も違つた人であつたから、筑後の語り残した一面を、——即ち筑後の淨瑠璃に缺けたものを、兄弟子の若太夫の「東風」によつて「當流」に補充し、且つ独自の淨瑠璃を編み出した。言葉を換へると當流淨瑠璃は、初代義太夫の一代限りで、滅亡したと見てもいゝ、そして二代義太夫の政太夫の淨瑠璃が、竹本座の曲風となつた。即ち師義太夫の西風の淨瑠璃を基礎として豊竹座の東風を加味したのが、政太夫の當流淨瑠璃である。

元來日本の音曲では、一流を編出される場合、從來の音曲を合成、混淆した形式方法では決して一流派は生れなかつた事は、日本の音楽の實際の歴史が證明してゐる。即ち何流かゝ基礎となつて、これに他流の曲節節調が加つて一流派が編る、といふ徑路を、必ず探つてゐる。當流淨瑠璃も、西風東風を合成混淆したのでは、實際の曲風は成立しない。何れかを基礎とし、根幹として、他風を加味し按配して、新しい音曲が成立するのである。初代義太夫が、當流淨瑠璃を編出し、從來のありとあらゆる音曲を打つて一丸とした、集大成したものだと言はれてゐるが、義太夫は、井上播磨の流派を傳へた、元來が金平系統の播磨風から發足し、この播磨を根幹とし、當

代の各流淨瑠璃は固より大道藝として行はれた歌謡にまで及んで、長を採り短を捨て、「當流淨瑠璃」を生んだのである。その如く二代義太夫の政太夫も、初代の曲風を變更、改廢したが、その曲風の根元は西風にあつた。故に初代が唱へた當代淨瑠璃は、政太夫時代に至つて、世人は義太夫節と呼んだのである。故に義太夫節の根元は西風の初代義太夫の曲風である事に間違ひはないが嚴密にいふと義太夫節の大成者は、初代義太夫の筑後でなくて、彼は義太夫節創始者であり、大成者は二代義太夫の政太夫であつた。——尤も、今日の義太夫節にその後の幾變遷を経て、節或は「風」からいふと、豊竹越前少掾及び豊竹此太夫、又は竹本大和掾との風が、主として傳つてゐるのである。

それはとにかくとして、斯くの如く義太夫節の大成は政太夫が、爲し遂げたのである。この政太夫を助けたのが、初代義太夫の合三味線竹澤權右衛門に次いで出た、後の鶴澤友次郎、當時の竹澤三二であつた。

即ち義太夫はかくの如く、政太夫と三味線の三二とに因つて大成されたのであるが、當の政太夫は、この大成を、門弟に訓^{ナド}せる言葉において、次の如き意味を述べてゐる。

「淨瑠璃は、東風のあの華やかさ、うれいのみではならぬ、西風の精神を持たねばならぬ」と即

ち政太夫の意は、「西風」の淨瑠璃の腹で、「東風」の技巧を以て語れと門弟に教へてゐるのである。——これが大成されたる義太夫の根本義である。そしてその大成された義太夫節は、實に正徳五年十一月、竹本座で、古今未曾有の大當りを取つた「國性爺合戦」であつた。そしてこの近松作の「國性爺合戦」は、作者が「出世景清」で嘗て意圖した戯曲組織を、進展させてこゝに完成を見せた作品であり、曲風から言つて義太夫節を大成した作品であるから、興行的に成功したといふのみに止らず、義太夫節の劃期的な代表作と見ていゝのである。

その「國性爺合戦」が、謂ふところの完全なる五段組織であつて、これが淨瑠璃五段の黄金律を爲した。組織の上から言つても、この作は、典型的作品であるから、その五段組織を「淨瑠璃譜」の傳ふるところによつて左に示してみよう。

	大序……花合戦。
初	中 ……明朝滅亡。
段	
切	……港口。
	貝盡し……貝盡し。

二段目
口 ……濱傳ひ。
切 ……千里が竹。

三段目
口 ……樓門。
切 ……獅子ヶ城。

道行……梅檀皇女通行。

四段目
口 ……
景事……九仙山。

五段目……南京城の大團圓。

とある。これが恐らく近松の淨瑠璃で義太夫の組織の上から見て典型的なものであらう。貝盡しの「節事」に四段目の「道行」「景事」と、音楽的の場面を挿入し、世話物の發生と共に現實味、寫實脈の漸く多からんとした時に、操本來の面目に歸つて、夢幻的な、形式の整つた組織を示してゐる。この五段物の本來の淨瑠璃と、後世の院本の複雑化が行はれ舞臺本位の愈々進展した時代の代表作である前掲の『忠臣藏』とを比較して下さい。

即ち、尤もこの五段組織の各段の内、内容の變更されたのは、四段目である。五段組織の原

形では、四段目は純樂劇風の舞臺、節事であるのが、後世では、「忠臣藏」の「山科」の如き「夏祭」の八冊目「團七ノ内」の如き愁歎を主題とするが如く變つた事が、後の淨瑠璃の好尚であつた事は、淨瑠璃が著しく歌舞伎化して現實に即して來た事が、主なる變化の原因である。そして「國性爺合戰」と『忠臣藏』とは五段組織の根本義においては、何の變更もなしに、筋なり、趣向なりの複雑を重ねるためには、作者は、五段以外に「場」を増加して、八冊、九冊、十一冊といふ長編を作つたのである。言ひ換へると、作者が提供する九冊、十一冊などの長編の曲に、淨瑠璃太夫が五段組織を十一冊の内に探求してまづ作曲し、その餘は「場」として取扱つたと、解釋するのが妥當な觀察である。即ち各段は各段として、政太夫が残した典型的の五段組織に作曲し、その他を「場」——即ち謂ふところの「立端場」として作曲したのである。

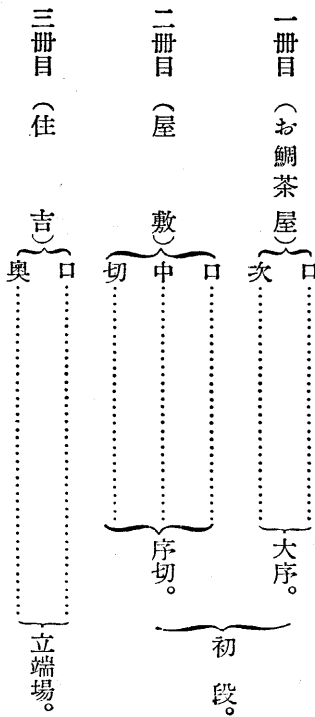
之を要するに、五段組織の原則は、どこまでも傳來され——そのまゝに傳承されて、加へられたるところは、「立端場」として取扱はれたといふのが、「五段組織」の「付加則」——「但し書」であるといふべきだ。そして後世の作者は、五段組織を昔ながらに遵守しつゝ時代によつて、舞臺の見た目本位によつて、加へらるべき筋は、「立端場」の形式として書綴られたのである。

故に、後世の淨瑠璃を五段組織に還元するには、「立端場」の存在を忘れてはならぬ。

「立端場」が問題である。——そして「五段組織」は淨瑠璃の形式として、古淨瑠璃の末から、今日まで、その精神が傳承されてゐるのである。「能樂の番組」とは全然關係無くして。

九 「夏祭浪花鑑」の一例

「忠臣藏」と「國性爺合戦」とで以て、五段組織の實例が比較されてその内容組織が判つた事と思ふが、今一つ、念のために九冊の院本であつて、人形本位の典型的の淨瑠璃としての延享二年七月竹本座における書卸しの「夏祭浪花鑑」の五段組織を次に示しておかう。



淨瑠璃の「形式」と淨瑠璃の「風」

普通の場合と違つて、四段目の意を以て語つてもいと許さるゝ、四段目精神の五段目といふ語り口である。故に、稍々例外に屬する五段目と見ていゝが、この九冊の『夏祭』にも、五段組織の精神が、依然として流れ、作曲はその「風」に――その「格式」に付けられてゐるのである。即ち『國性爺合戦』『忠臣藏』『夏祭』の形式、組織を比較して、淨瑠璃組織の實際の舞臺を檢討して頂きたい。

十 淨瑠璃の「風」といふ事

淨瑠璃の「風」の根元は、前にも述べた如く、竹本座の淨瑠璃を「西風」といひ、豊竹座の淨瑠璃を「東風」といつたに始る。この東西は、道頓堀の西に竹本座があり、東に豊竹座があつたからの名稱であつて、竹本義太夫の曲風、豊竹若太夫の曲風の意味であつた。そしてこの兩曲風は、「東」は「西」から出て、一流を樹てた。概言すると三味線のツボ(譜)からして違つてゐた。然しながら、この兩曲風は、前記の如く二代義太夫の政太夫が、既に混淆、融合を試み、後には寛延元年八月の『忠臣藏』の時に、人形遣ひの吉田文三郎と、紋下太夫の竹本此太夫とが、九段目の由良之助が、庭に降立つところの言廻はしを、延ばせ延ばさぬ争ひから、此太夫一味の退座

となり、竹本座は、豊竹座の紋下太夫で、當時休場の豊竹内匠太夫——後の竹本大和掾を紋下太夫として迎へたから、これを契機として、西風東風の太夫の入替りと共に、曲風の混淆を來たしたから「風」も自ら崩れた。

が、これと共に一家の曲風が、自ら作らるゝ事となつた。即ちその曲を創作した人の風が、その曲の風となつた。が、「風」は曲節ではない。作中の人物の性格でもない。淨瑠璃に備はる「風姿」なのである。淨瑠璃各段、各場の「格式」なのである。

例へば「播磨地」と呼ばれて、現今淨瑠璃の隨所に殘存してゐるのも井上播磨が語り始めた「風姿」の或る個所が、或淨瑠璃に残つてゐるのをいふ。「駒太夫風」も、これと同じで、初代駒太夫の風が、或淨瑠璃の一部分に、或は段、場に各々に殘つてゐるその「風」を「駒太夫風」といつてゐる。

更に「風」を具體的に説明するために駒太夫の一例をいふと、享保二十年八月の豊竹座に「刈萱桑門筑紫袴」が、書卸で上演された時に、駒太夫は素人から入つて、この淨瑠璃の三段目「宮守酒」の口を語つた。切は「東風」の創始者豊竹越前少掾が語つたのだが、それで口は駒太夫風切は越前風と、定つてこれが本格の「風」をなしてゐた。然るに明治十四年の十一月にこの「宮

守酒」の切を攝津大掾の越路太夫が語つた時に、その合三味線の豊澤團平が、この段の口が駒太夫風で、優秀なる淨瑠璃となつてゐる處から、切の「越前風」をも捨て、これも駒太夫風に工夫して語つたのである。當の越路も團平も、相當の自信を以て工夫し、又當時、美聲第一の越路、三味線の神様と言はれた團平の三味線で、この「宮守酒」切場の駒太夫風は散々の不評を買つたといふ事が傳へられてゐる。「駒太夫風」といふ人の耳に喜ぶ曲風に、名人達が改曲したのに誤りがあらうとも思へぬに、この「駒太夫風」が失敗したところに觀て、口と切との「風」——越前風、に一種改むべからざる淨瑠璃の相あひまの儼存する事が判るのである。これが即ち「風」である。

もう一つ『伊賀越道中双六』の「沼津里」の例をいふと、この作は天明三年四月の竹本座が書卸し上演で、この六冊目が三段目に相當する「沼津里」である。そして切場は染太夫の持場で、「口」が男徳齋が語つた。男徳齋は咲太夫といつたチャリの名人で、三段目のいつもの「口」とは全く違つた語り口を創案した。切が染太夫で三段目風に語る。その間と足取の全く違つた淨瑠璃の男徳齋のこの「沼津の里」の立場茶屋の口を作曲されたのが減法よかつたから、これが立場茶屋の「風」となつた。然しながら、いつもの三段目の「口」——即ち三段目の端場とは、全然「風」の違つた淨瑠璃であるから、これを「端場」とは呼べない「風」であつた。然し染太夫の

「切」の風との相違から來る諧調、均衡に捨つべからざる味があつたから、いつもの「端場」の風ではないが、これを「沼津」の立場茶屋の「風」とした。そして「端場」とは呼ばずに、「小揚」と呼んで、今日にこの「風」が傳つてゐる。前に「小揚」の説明をした條りを参照していただきたい。即ち「小揚」とは「端場」の前である。といふ事が、この例外で、理解されようと思ふ。即ち「小揚」と呼ぶ語り場の唯一の例外であると、私が前に述べたのは、この理由からである。

これが淨瑠璃の「相」である。淨瑠璃の「風姿」である。即ち淨瑠璃の「風」である。一面からいふとこれらの原則は、要するに既往の淨瑠璃、操の中から歸納された「文法」である。が、一天才が出現して、格を破つた優秀なる「風」を作るならば、それは「文法」の例外として取扱はれる。男徳齋の「小揚」の例について考へられたい。

それはとにかく、淨瑠璃の「風」とは、こんなものである。その「風」を後世打破る事となるならば、吾々には、もう本格的淨瑠璃は持たない事となる。こゝにおいて按ふ。——操、淨瑠璃の今日の藝術價値は、この「風」を守つて、繰返へし繰返へすうち——即ち同じ曲の反復が行はるゝところに生ずる鍛錬、琢磨によつて得らるゝ技巧にある。これが淨瑠璃のすべてである。そして風を守る節度は、五段組織の「形式」によつてゝなくてはならぬ。これが操を後世に保存す

る、今日における生命線であるといふ結論に到達するのである。そして確立した淨瑠璃の「風」が、標準であつて、この「風」を遵奉するものが本格であり、然らざるものは、外道であるといふ點に、實に淨瑠璃藝術批判の客觀性が儼存されるのである。

