

淨るり「曲風」の發生と、今日批判の標準

舞臺の藝に、截然と分れて二つの流れがある。即ち形式の藝と、内容の新清から來る藝との二つである。

前者は、古典の繰返し、古典の反復であり、後者は、その時代に生きる藝術である。後者については、こゝに申さうと意圖しない。前者について少し申述べたい。言葉を換へると「反復」に存在する藝は、實はもう壽命の盡きた藝だと言へる。藝術として「新清」を失ひ、壽命は盡きても、形式の巧技に藝が、豊かに存在する場合ムザ／＼と捨つるにも及ぶまい。謂ふところの古典——例へば、能樂、操、歌舞伎の或種のもは、この「反復」に存在する藝である。

私は、こゝで「操」についてだけ申述べる事にする。且つ「操」といつても、「人形」については他日を期し、「淨るり」だけについて特に申述べたい。何故淨るりだけについて言はうとするかといふに、今日淨るり——即ち、謂ふところの「當流淨るり」即ち義太夫節に、今日批判を加ふる人々の標準、基準が一體どこにあるのかを、私どもは常に疑つてゐる。わけて文樂座が東上して大量的に、大衆的に大劇場で上演さるゝ場合、淨るりに對する批評が、區々まち／＼なのに驚くのだ。その批評が娛樂的に、ブラリと歌舞伎座へ入つた人の「面白」「面白くない」「いゝ」「悪い」といふ感想なら、それは、その人の好き嫌ひの一端だから、どうでもいゝが、苟くも指

導の任にありさうな人が、「面白ければいゝ」といふ。その「面白い」といふ言葉の内容が、區々であり無標準である場合、——淨るり本來の面目に無知なる場合、その批評はそのまゝ許さるべきものではあるまい。「面白い」といふのは、その人の嗜好で、主観である。批判に客観性がなくて、「批評」がありえよう道理がない。にも拘らず、現今淨るりに對して、東京の新聞雜誌に行はれる批評の殆んどが、無標準、即ちその批評に客観性を缺いてゐる。——言葉を換へれば、淨るりを聽いて「勝手な熱を吹いてゐる」に止まる。この種批評家といふ種類の人が、勝手な熱を吹くのは、御勝手だが、聽衆に「耳」の無い事が淨るりをして彌々墮落、滅亡せしめて行くのを、私は嘆はしく思ふのである。

今度（昭和八年十二月）の歌舞伎座で六回興行を續けた中で、實例を以ていふと、「一の谷」の組討、『妹脊山』の山の段、——あんな拙い淨るりが、存在する事が許さるゝ場合、「反復の藝だ」などと言はれた義理ではあるまい。それでも「東京の耳」は、靜肅にあの淨るりを聽いておいで、あそばすお耳に、私は敬意を表する。且つあの下品な格もない『妹脊山』の定高を褒めてゐる批評家がおいで遊ばす！

何故、あんな淨るりが、存在するか。これらはいろ／＼な理由が内部的にも、外部的にもある

にはある。が、要するに「標準の耳」が、聴衆を指導しえないのが、第一の問題だ。

「標準の耳」とは何ぞや。

ホントの淨るりとはどんな淨るるか——と聽分くる耳だ。言葉を換へると、これはホントの淨るりだと、決定する標準だ。批評の基準だ。こゝに批判の客觀性が儼存するのである。

然らば、淨るり批評の標準、批判の基準とは何ぞや——といふと、淨るりが持つ「曲風」を知る事である。

淨るりの本來の「曲風」を知らずして、淨るりの善惡、出來榮の高下を、何を標準として識別しようとするか。淨るり本來の「曲風」を知り、それを基準として、善惡高下が定まる。そこに批判の客觀性が生れ、また古典が反復するうちに生るゝ「藝」が存在することになる。反復することによつて生れた「藝」の淵源を知らずに、淨るりの高下を、判別のしようがないではないか。然るに世間には、この標準を知らずして、淨るりの批判が行はれてゐる。こゝに「藝」の崩れが頻發するのである。

その結果は、あの「組討」が帝都の眞ン中で演じられ、あの藝術冒演の『妹脊山』の山が長々と日本一の歌舞伎座で語られて、人も怪しまない。淨るり道末なるかなの嘆なくして已まない。

で、淨るりの曲風——個々の淨るりが持つ歴史的の「曲風」を一々に、こゝに説明することは極めて困難であらうが、「曲風」といふものがどうして生れたかといふ、ホンの概論を、こゝに述べて、批判の標準は、この曲風から出發せねばならぬ事を申したいとこゝに意圖する。

言ふまでもない當流淨るりは、竹本義太夫が、貞享元年、竹本座の櫓揚から發足して、正徳元年秋、「鸚鵡が杣」といふ、彼の段物集を刊行した頃までに大成された一流である。——古淨るりを根幹として、貞享元祿に世上に存在する限りの音曲の短を捨て、長を採つて、義太夫の咽喉を通して再現、渾然たる一流を編出したものである。併しこれが今日の義太夫節だと思ふととんでもない誤りが生ずる。恐らく初代義太夫の所謂「當流淨るり」は彼一代で滅亡したのであらう。彼が在世の頃に、既に彼の門から出て一流を唱へた淨るりが豊竹若太夫であつた。故に世人は、義太夫を「西風」といひ、若太夫を「東風」といつて、對立した二つの淨るりの「曲風」を認めてゐる。

こゝで言はうとする今日の「曲風」の發生は、更らに古淨るり——播磨、角太夫、加賀掾。或は更らにその以前——に遡らねばなるまいが、當流淨るりが成立して後古今の音曲を集大成して後に、更らに對立した「曲風」を認めたのは、恐らく東西の二風が最初であり、今日謂ふ「曲風」

の出發はこゝにあると私は斷じていふと思ふ。

然るところ、「當流」が初代義太夫一代で、滅亡變遷し來り、正徳四年に義太夫が、筑後掾で歿した時既に、當時の政太夫、後の竹本播磨少掾が、東風の兄弟子若太夫の風を採つて、播磨少掾の曲風をもう創始してゐる。そして正徳五年の『國性爺合戦』で、播磨少掾風の淨るりは大成したのである。されば當流淨るりは義太夫が創始した曲風に、東風が加味され、政太夫によつて、淨るりの結構組織をも、『國性爺合戦』で成立したと見ていふ。即ちこの『國性爺合戦』に示された各段の曲風と、組織とが、その後の義太夫節の基礎であり、これが恐らく基準であるといつてもいい。

この播磨少掾の業績を要約、抽象していふと、播磨少掾は「東風の技巧で、西風の淨るりの腹を語る」のを、義太夫節の基本としたのである。

初代義太夫一代中の伴奏者であつた三味線の竹澤權右衛門が、義太夫の歿後、立三味線の位置を鶴澤三三二に譲つた。そして三三二こそ播磨少掾の一代を通じて、常に、その曲風の完成に助力した鶴澤家の元祖で友次郎の初代である事は、何人も知つてゐる事だが、西風の據城である竹本座の立三味線を譲つた後の竹澤權右衛門——當流淨るり三味線の宗家のその後の行動に注意を拂つ

た浮るり史家が、只の一人もないやうに私は記憶する。筑後掾一代で、その曲風は癡つたと、私が大膽に論斷する根據は、實に權右衛門の、「その後の行動」から推考していゝと私は思つてゐる。

即ち竹澤權右衛門は、鶴澤三二に位置を譲ると共に、すぐ(?)竹本座を去つて、その對立してゐる豊竹座に投じた。筑後のワキを語つてゐた竹本喜代(或は世)太夫と共に、豊竹座の享保三年正月の「鎌倉三代記」に出動してゐる。そして喜代太夫と共に江戸に下つて、豊竹座の作者である紀海音の「八百屋お七」を江戸で上演してゐる。また豊竹座へ歸つて「坂上田村麿」の興行にも出動する。

西風の當流に始終した三味線が、西風を離れ、東風に投じた事は、西風の竹本座の曲風の變遷改廢を有力に物語る一資料だと、私は觀てゐる。

然らば、この播磨少掾と、初代友次郎と合作の曲風が、今日の義太夫節かと問はるれば、私は「否」と答へる。この播磨少掾の曲風は、所謂今日の義太夫節の根幹であらうが、播磨少掾から今日の義太夫節に成るまでは、恐らくもう三轉を経てゐる。

即ち、寛延元年の『假名手本忠臣藏』が書卸された時に、人形遣の吉田文三郎と演出上の意見

の衝突から、西風を去つた竹本此太夫の筑前掾と、この忠臣藏騒動に、東座から西座へ呼迎へられた豊竹内匠太夫、後の大和掾の曲風が、播磨少掾の淨るりを變革、推移せしめて筑前風、大和風を作つた。更らに、安永を境として染太夫、住太夫などが出て、漸く語る淨るりから唄ふ淨るりに傾きかけた曲風を、引締めて古流に復活し、曲風の洗練、琢磨を経て、寛政の麓太夫に至りこの傾向を助長し後世の淨るりの技巧を以て、淨るりの「大さ」を昔に反へさうと努めた。

こんな風で、幾名人が出て、五代目竹本春太夫で清算して、更らに後、時流に投じたのが、明治期の竹本攝津大掾の、あの淨るりであつて、一方に春太夫の舊系の格を傳統しつつ時代に即したのが豊澤團平を盟主として竹本大隅太夫を、矢表に立たしめた彦六系であると觀ていゝ。

かういふ歴史を経て淨るりの曲風が、個々の淨るりに、各自に成立した。

即ち、東西の兩風から曲風は出發したのだが、義太夫の基礎は、播磨少掾の『國性爺合戦』で大成され、その組織がこの時に確立した。この際に、淨るり五段各自の曲風が、制定された。大序に大序の語り風、二段目はかう語るべきもの、三段目、四段目、五段目と一日の通し狂言に形式上の變化、各段の位置格式が組織的に制定された。そして一曲としての一貫したる通し狂言としての形式上、作曲上の結構、敷置が完成されたのである。



これまでは、一曲を通じて一太夫が作曲したゞらうと想定していゝ資料があるが、淨るり五段組織が確立して、それが淨るりの道の黄金律となると共に、こゝに各段に各太夫の作曲の端が發生し、纏て淨るりの合作といふ變態制が始められた。——各段の作曲と合作とは營業政策上の他の理由もが存するが五段組織が認めらるゝと共に、合作曲、合作の端が發生したと觀ていゝと思ふ。

こゝに淨るりの曲風が生れたのである。即ち東西の曲風に、各段の位置格式が加はり、各作曲者の個性が、多分に基礎付ける事となつて、初めて淨るりの曲風に、大切な意味を持つに及んだこの大成された各淨るりの曲風を根幹として、この曲風の埒外に逸する事を戒めて、技巧に琢磨鍛錬が加へられて、今日の淨るりの藝が完成された。故に成立した「藝」の根であり幹である曲風を忘れて、淨るりの基準、標準がないといふのが、私が曲風論を高唱する所以である。

斯くの如く淨るりは、各自の持つ曲風が、標準とならねばならぬ。然るにその標準を知らないで、出來榮の高下を批判するといふ事は無意義である。無謀である。

されば曲風は、言葉を換へると、その曲、その段の成立した時、若しくは後に變遷改作曲された時の作曲者の個性が、根となり幹となつてゐるのだから、各曲各段に互つて、その曲風の成立

を取調べねばならぬ。この曲風成立の特種な一例を示すと、曲風のどんなものであるかを、よく會得されると思ふから、除外例の一つの場合をこゝに示してみよう。

元來五段組織が、淨るりの黄金律となつたは、「國性爺合戦」から、整然と確立したのだとは前述した。ところが、この五段組織が、後世になると、更らに八冊、十冊、十一冊の複雑なる淨るりが作者によつて提供されて來た。作曲者の側では、いかに淨るりの段数が十段であらうが、一段であらうが、依然として五段組織を、黄金律として守つた。そして十一段のうちまづ五段を各格式によつて採上げ、その餘の冊を、段でなくて、「場」とした。即ちこゝに淨るりに、「端場」が成立し、續いて、「端場」にして獨立の筋を持つてゐる冊を「立端場」とした。そして「端場」には「端場」の位置なり、語り口が生れた。その一方には、三味線の手が複雑となるにつれ、節音使ひの技巧が進むにつれて一段をいくつかに分割して語る事となり、各段を「端場」と「切」とに分つた。そしてその「端場」には、「口」「次」或は「中」などと更らに分割する事となつた。淨るり各段の分割が、いよ／＼頻繁となつて、「アト」だとか「小揚」だとかいふ語り場が出來ると共に、その各々に語り口、——曲風が制定されて來た。

故に或段を「端場」と「切」とに分割する場合、その段は、初めの「端場」と「切」とでは、

語り口、曲風が截然と異つてゐる。『一谷嫩軍記』の三段目熊谷陣屋に例をとると、この三段目の「端場」は熊谷櫻の件で、その「切」が熊谷の出からであるが、この場合、熊谷櫻は端場としての曲風、語り口を守らねばならぬ。熊谷の出からは三段目の切であるから一曲の内最も重要な段であるから、この二つの淨るりの語り場はハツキリと曲風を異にしてゐる。これが熊谷櫻の本來の面目である。若しその熊谷櫻を三の切風に語る人があつたら、それこそ曲風の埒を越ゆる無法者である。

ところで、丁度同じやうな『伊賀越道中双六』の六冊目の「沼津里」は、この淨るりでの三段目として語る事になつてゐる。即ち五段組織の黄金律がこの『伊賀越道中双六』といふ十冊の淨るりに働いて、六冊目が三段目であり、七冊目が立端場であり、八冊目の岡崎の段、即ち歌舞伎に入つて「真切」といはるゝ段は、淨るりでは四段目の曲風でなくてはならぬ。さう作曲されてゐるのである。

かう見て來ると六冊目の沼津の立場茶屋の件は、本來は端場で、「お米は一人物思ひ」からが、三段目の「切」の曲風である。故に立場茶屋は端場の曲風でなくばならぬ。が、實際はこの立場茶屋を端場風に語つたらば誤りである。この場合は、「小揚」で語らねばならぬといふ一つの例外の

語り場だ。——數多くの淨るりで、たつた一つの異例だ。これが實際である。

然らば當然端場でなくてはならぬ「立場茶屋」を何故「小揚」で語るかといふに、これには作曲上の歴史がある。

元來「沼津の里」の書卸しの當初に、立場茶屋を作曲して語つたのが、咲太夫の男徳齋であつた。そして「切」を作曲して語つたのが、染太夫であつた。この男徳齋といふ太夫は、所謂チャリの名人で、その語る淨るりに一種の異つた風格があつて、「間」と「足取」の減法鮮かな人であつたから、場所が端場だが、作曲が出来て舞臺にかけてみると「小揚」の曲風であつた。且つ切の「染太夫場」が、本來の濃き人情を堪能さすまでに語る染太夫の曲風だが、聞いたところは地合も詞もサラリとした、生み字の運びに工夫の多かつた名手だけに、男徳齋の「小揚」と染太夫の「切」とがピタリと調和の美を聴かせながら、曲風の相違、間と足取とのガラリと違つたとこの面白さは、とても改竄を許す餘地がなかつた。故に「端場」を「小揚」として取扱ふ唯一の例外となつて、この段に限り二人の太夫でなく、一人の太夫が、「小揚」と「切」とを、異つた「足取」の違つた曲風で語る事が、この「沼津の里」の淨るりの異例となつて今日に傳つてゐる——即ち一個の天才が、實際上の作曲で、格を破つて格に入つた一つの例だ。若し男徳齋の小揚

風の作曲に、「藝」としての破綻が見出されたらば、この立場茶屋を「小揚」として、今日には傳らなかつたであらう。

この「沼津里」に見るが如きが、——曲風の成立の歴史が、今日の淨るりの曲風をなしてゐる。この「曲風」を無視して語られた淨るりを、批判するに當つて、曲風の成立を知らずして、何の標準もなくして、出來榮の高下をどうして批評する事が出来るだらうか。

が、實際においては、その無法が、今東京の新聞雑誌の淨るり批評において、公然と行はれてゐる。いつでも、その無標準の批判の無法なる實例をいくらでも擧げる用意を私は持つてゐる。

客觀性のない、各人の勝手な熱は、實はどうでもいゝが、この「耳」のない批判が、淨るりを毒する事の甚大なに思及んで、心の寒くなるのを禁じえないのだ。「人形」についても、同じ事がいへるが、今はそれには及ぶまい。

(昭和八、一二、二四)

