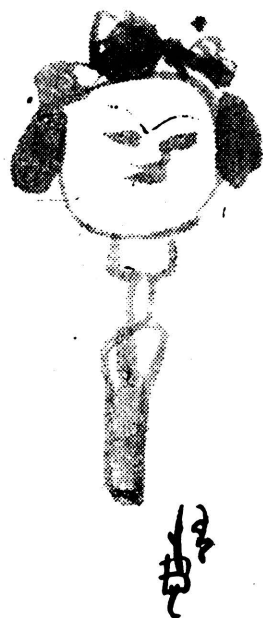
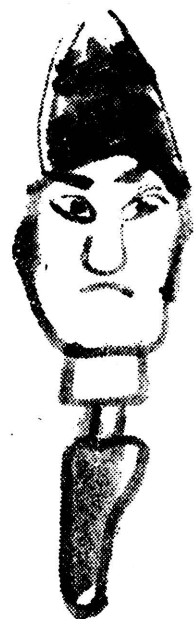


冥途の飛脚の中間曲に就て

巢林子古曲會

細川景正



一
當流淨瑠璃の或る一段中には、内容を異にしながら稍長きに亘り本曲の間に介在して、その色彩の潤飾を司る小曲がある從來それに特稱あることを聞かない。私は假りにこれを中間曲と呼んでおく。

冥途の飛脚、中之巻封印切の段にあるのもその中間曲の一であるが、この演技主體を文樂座關係者の所演は禿とするに

對して、現今近松研究の諸家は概ねこれを梅川として考察されてゐる。「夕霧の昔を今に引きかけて。」の一句は、梅川ならで他に求め得ぬといふのがその力點であつて、一應もつとものやうである。禿とすると、いかにも高慢げな小女郎を師匠として、年嵩な遊女等が神妙にこれに傾聴してゐる圖は頗る變で、次齣の運命悲劇に聯絡を缺いた游離的存在にならう。けれども梅川としても拯はれぬところがある。彼女の獨技と

すると、その點の心情には合致するものの、前勲との矛盾が甚しい。「この梅川が今の身を勤しは泣いて貰ひたや。」と他の泪を請ふ彼女が、先づ自らの悲痛に咽ぶほど「泣きしみづきて」語らざるを得なかつた其の舌の根も乾かぬうち「私は頼母様の弟子なればよう似たところを聞かんせサア三味線」などとおどけかかる失態はどうであらう。

これは中間曲そのものの特質に係る問題である。元來淨瑠璃に於ける中間曲の目的は、本曲と離れて異彩を顯彰せんとするにあるから、その曲調の構成をも違へてゐるので、禿とするも、梅川とするも、それ等の孤立的演技を以てしては、本曲と一段階を劃すべき變化に乏しく別様の情景を生じ得べくもない。本曲の延長に終らしめては中間曲存在の意義は空しくなる。何故この中間曲が設定されたか。それを詞章と墨譜とに質して見よう。

二

この詞章の原據は、貞享三年の三世相、第三新町の段にあつて、正徳元年、本曲冥途の飛脚の次に、夕霧阿波鳴渡が夕霧の三十五周年に方り上場されたのを例として、この中間曲も夕霧に因むかともいはれるが、三世相は夕霧の關係者を題材とした作で、篇中九回忌の佛事があるから追善の意が明かであるが、この中間曲は三世相に於て、夕霧の娘春姫が妹女

郎荻野に邂逅する砌、荻野が亡母に代つて傾城の苦衷を懇ふるところを抽いたのみなので、これが上演された年、恰も生涯夕霧劇を得意として名技を揮つた坂田藤十郎の三周忌に相當することを思ひ合すと、近松が歌舞伎の作者たりし關係より、寧ろ夕霧を通して藤十郎を偲んだとする説を至當とせよう。

それにしても三世相は近松として格別評判にも上らぬ二十餘年前の舊作であるので、この詞章が選ばれた不審も唱へられるが、この中間曲は直にそれを入してはゐないのである。三世相とこれとは樂曲上相容れざるものを存する。それは三世相と冥途の飛脚との正本と封印切の五行本とによつて、各自の墨譜を對照すれば容易く認め得られることである。三世相の方は大體地色であるが、この中間曲は原曲も改曲も尠しも地色を交へてゐない。三世相と同文であつても、此の如く典型を異にする點は注目を要するところである。三世相は荻野の述懐が獨自體のクドキになつてゐるかと推せられるが、この改曲は二上り轉調のサハリであるから、他流の曲節によつたこと歴然たるものである。原曲の方は墨譜が稍疎漫で基調も表示されてゐないが、三世相の踏襲を避け、改曲と組織を同じくするのに徴すれば、これが已に節事の様式を具へてゐたものであらう。荻野の述懐が梅川のそれに共通するにせよ、彼は純然たる三世相の一部であり、此は冥途の飛脚に寄

託してゐる別作なので、作意の相違は曲風に於ても三世相に倣つて同型に陥るを避くべきだが、更に中間曲が常に聴衆の耳に熟した他流の流行曲に求められ、これを自流化するために、基調の變更や、曲節の剪裁を施すことはあるとしても、原曲の特色を毀はぬことに努めるを慣例とするに考ふれば、蓋し三世相によらぬことを知るべきであらうが、近松としてこの中間曲の採擇は甚だ簡易な問題であつたらう。彼には最も恰好な地唄の傾城に誠ある文があるではないか。私はその成立の系統として左の如きものを想定する。

○三世相・荻野述懷貞享三年
近松作

傾城に誠ある文(原曲)正徳以前?
近松作

傾城に誠ある文(改曲)安永天明頃
近松作
近松東南調

冥途の飛脚・中間曲(現行
改曲)

冥途の飛脚・中間曲(原曲)正徳元年
近松作

この中間曲と傾城に誠ある文とは同文であり、兩者の改曲によれば、基調に於て二上りと本調子との違ひはあるものの同典型の曲節であること、世間周知の地唄の鳥邊山が、近頃河原の達引、中之巻堀川の段に應用されたのと同じである。

傾城に誠ある文の原曲が、近松のいつの時代に創められたかは定かでないが、地唄に近松作と傳へる鳥邊山や十三鐘は、元祿頃長唄の三味線彈として盛名のあつた湖出金四郎等の創曲で、近松の存生中作曲されてをり、ことに十三鐘の如きはその後享保五年、河内通、第二業平歌念佛の道行に用ゐられてゐる實例を以てすると、冥途の飛脚上場以前、この歌曲が先行してゐないとは斷ぜられない。この中間曲の顯はれる過程としては、三世相の上演後、夕霧追善の如き何等かの動機により、その詞章を採つて傾城に誠ある文の原曲が作成されそれが相當歡迎されたので、近松は冥途の飛脚を上場するに際し、再びその詞章と共に曲節をも轉用するに至つたことが考へられる。然るに六七十年を経て、安永、天明頃傾城に誠ある文の原曲は、流行曲外に除卻されてゐたのを近松東南の改調によつて復活することとなり、傾城反魂香や、平家女護島や、雙生隅田川等の近松曲が、竹本咲太夫や、綱太夫や、鐘太夫等によつて改修される時運を迎へて、冥途の飛脚も再演の機會を得たとき、この歌曲は又もや中間曲として起用されたのではあるまいか。現行冥途の飛脚の改曲期が掴めぬので確たることはいへないが、近松にこの歌曲がある以上三世相に溯るのは迂遠であらう。

在來諸家の論議は、この中間曲を夕霧や藤十郎の追善とすることに委曲を盡してゐるに拘らず毫もその使命には觸れてゐない。もしこれが追善の意味に止まるならば、敢へてかかる節事がかりの様式に需たぬ筈である。試みに本曲と中間曲との區別を三味線に關する例に採れば、堀山姥の八重桐廓嘶に於ては、葦賣の源七が尠しくその技を弄するところがあるが、別個の目的を有しないので、澤潟姫以下多數の侍女をして袖手傍觀せしめてゐる。これは本曲の一節であるためである。堀川の烏邊山では、裏町の稽古屋を點景せしむる必要上與次郎の母に近所の娘を配して掛合を演ぜしめてゐる。これは中間曲である故である。同じ堀川の段切に於ける有田節では、お俊と傳兵衛とに名殘の杯を酌み交はさしめんがため、與次郎をして猿を廻して暗黙の間に同じ所作をなさしめてゐる。これも中間曲に近い様式を帯びてゐるからである。中間曲の主眼とするところは場面全景的の動勢にある。登場集體が尠なくば尠ないままに、多ければ多いだけ、これを靜止狀態に放置せしむることなく、その配合の活躍によつて何ものをか展示せんとするそれが中間曲の要諦である。私はこれによつてここに具現せしめんとしたのが廻し彈きの遊戲ではあるまいかと感ずる。近松は追善の意を率直に語らしむるに満足せず、この場の情趣に適應すべき廻し彈きを演ぜしめ、その演技各體をしてこれを表現せしむることが、そのうちに梅

川を交へることに於て、彼女の情懷に通ずるものある二重三重の意義を含ませたやうに思へる。かかる寄生的構成は彼として常套手法であるものの、洵に間然するところなき技巧の妙致といへよう。遊里を背景とする淨瑠璃に、彼がこれ等の遊戲を點綴せしめた例は、已に前齣に拳があり、心中重井筒には火廻しがある。廻し彈きの遊戲は諷ひ違ひ彈き誤りに罰盃を課する競技性を帯ぶる場合もあり、近世まで酒席を賑はせたと聞くが、特に教坊倡家に持て囃されたものらしい。初演に於て、この廻し彈きは正しく演ぜられたに相違あるまいが、いつか遊女の中へ禿を交へたことにより次第に崩れ來り遊女も禿も同様との解釋から、禿一人の演技とする破壊的作法が行はれ出したのではないか。これは人形から齷された錯誤で、詞章の無理解とするよりもそれを無意味に見過してゐるのであらう。

次に原作の詞章と臺譜とに従ひ、この中間曲の演技順序をその前齣より臺本體に示して後に解説を加へよう。改曲によつても大同小異である。

四

豊川「アアいかう氣がめいるわつさりと淨瑠璃にせまい

か。」

高瀬「禿どもちよつと往て竹本頼母様借つて來る。」

鳴戸瀨「いや先に髪附買ふとて聞きました。芝居から直に越後町の扇屋へ往かんしたげな。」

千代歳「私は頼母様の弟子なればよう似たところを聞か
んせ」

淨瑠璃地 サア、ハル三味線とウタ霧の オカリ昔を今に フシ引き
かけて。

千代歳 語彈 地中ウ傾城に誠なしと世の人の申せども。それ

は皆僻言ヲ譯知らずの言葉ぞや。誠も嘘も フシも
と一つ。

鳴戸瀨 語彈 地ウ例へば命抛ちいかに誠を ハル盡しても。男

の方より ヲ便りなく ヲ遠ざかるその 中ときは。心
やたけに思ひても。 ヲかうした身なれば フシま
ならず。

高瀬彈 地中 白から思はぬ花の根引に遇ひ。かけし誓も ハ

嘘となる。又初めより偽りの ヲ動ばかりに逢ふ
人も。絶えず重ぬる色衣つひの寄邊となる 中とき
は。初めの嘘も皆まこと。

梅川 語彈 地中 とかく唯だ ヲ戀路には ヲ偽りもなく 白まことも

なし。 ヲ縁のあるのが フシまことぞや。 地逢ふこ
とかなはぬ男をば ヲ思ひ思ひて ハル思ひがつもり

思ひざめにもさむるもの スエテつらやしよさいと
恨むらん。

五

この中間曲は梅川が遊女等の倶楽部とする越後屋の二階を訪れて、その熱情を吐露するところを前齣とする。一座のものは互ひの身の上に思ひ合せて同情の泪を催したが、やがて打ち沈んだ氣分を晴らさんとして、そのうちの一人が廻し彈きの遊びを思ひつくので、豊川アアいかう氣がめいるわつさと淨瑠璃にせまいか。」は、「大變陰氣になつたさつと廻し彈きにしよう」の意であつて、以下の言葉はすべて遊女間に交はされるものでなければならぬ。この間梅川も禿も無言で然るべきだ。「一座の女郎身の上に。思ひ合せてもつともと連れて泪を流せしが。」で、少許の時間的餘裕を存するとしても、梅川は泣きしみづいた直後、浮いた言葉を吐くべく彼女の心が整理されまい。禿は素よりこの曲に於て影の人物である。もし「禿どもちよつと往て」と、八右衛門の「女郎衆も禿ども」と、その後の「うら若き禿も袖を絞りけり。」との二三句がなくば、下女料理人と同じく、冥途の飛脚の全篇いづくにもその所在を認められぬ端役ではないか。何故彼女の一言を必要とせねばならぬか。もつともその咎は、この放談を真面目な應答なるかに解するところまで進められねば

ならぬ。遊女等のこの間の言葉は何れも軽口である口合である。彼女等は諧謔と饒舌とを以て、なし得べからざることを語り合ふことによつて、座興を煽り梅川の氣を引き立てんと勵めてゐるのである。

この意味に於て、高瀬「禿どもちよつと往て竹本頼母さま借つて來い。は、事實遊女等の一座に彼を迎へんとして禿を走らしむるものではない。それは頼母の地位と遊女等の身分との懸隔によつても判斷されるところである。頼母は或は筑後まさりと稱せらるるほどの一流の太夫であるに反して、梅川等は自己が痛感するが如き見世女郎格子女郎に過ぎない。

海音の作には梶久松山の譚席に一中が招かれることを敘してゐるが、頼母としても所謂天神太夫の如き傾城の一座をこそ動むべきである。百歩を譲つて幫間として小間物店の主として、よし彼が梅川等と昵近なる間柄にもせよ、彼女等が前觸れもなき請待を發するの唐突なるは勿論、彼に本格的の淨瑠璃を語らしむることが、この場合の局面打開に適切なりと考へられようか。この場の演者が頼母その人であることに、この言葉の効果を察すべきものならば、それが實際的であつてはならぬ。今日酔狂した場末の安藝者が、「六代目と呼んで來い」と叫ぶにも等しいので、彼女等の愛嬌ある豪語となるのである。そこに軽味があり、軽味のうちに梅川等の境涯の佗びしさ哀れさを滲ませてゐるのではないか。

鳴戸瀬「いや髪附買ふとて聞きましたが。芝居から直に越後町の扇屋へ往かんしたげな。」を禿の言葉とするのは、前言の對者なるが故であらうが、これを梅川とすると同様に、呼びかけられたものの答ふるに先ち、他のものがその言葉を引き取つてこれに代はることは常にある。已に前言により彼女等同士の諧謔が始められてゐるので、咄嗟に他の一人が打ち返して放つた。これは同調の間に合ひ言葉である。従つて髪附買のことや、頼母が扇屋へ往つたことに係りなく、頼母の店や、夕霧の屋形名を擧げんがための假託であることが知れよう。

千代藏「私は頼母様の弟子なればよう似たころを聞かんせ」の如き、前言と同一人とすべき必然性がないのみならず、これを禿とし梅川としていづくに彼女等らしい口吻があるか。ことに梅川とするならば、その氣取り工合、浮華輕佻な言動は性格沒卻の無慙に近い。梅川は日頃好きな筆をすら「アアうたての酒や筆をする氣もあらばこそ。」と慨いてゐるではないか、忽ち氣が變つて頼母の高弟としての妙手を揮はうとするのか。次の「夕霧の昔を今に引きかけて。」は、梅川の演技の伏線であつても、直にこの言葉に接續すべきでない。これは前言に競つた遊女の一人の誇張的銜辭なるが故に生きる。それ以外にこの言葉の持つ味は解せられない。

總じてこの一條は中間曲の演技上に繫つて、その主體を左

右すべき重要性があるにも拘らず、その詞章は單に遊女間の贅語として讀み過されさうなところであるが、彼女等の言葉に虚妄に終始せしめるのも、中間曲に於ける傾城の嘘と誠との敘述に照應するものあつて細心の用意が窺はれる。近松は實に心憎き作者である。

さて中間曲はここに始まるがこの詞章には一疑がある。例へば拳では、「聲の高瀬がさす腕には。」とか、「自體一つは鳴戸瀬様。」とか、火廻しでは、「飯焚も來て火吹竹。料理人まで冷し物。」とかとあつて、その體勢が説示されてゐるが、これには一向それが指定されないことである。この中間曲は初めは間接に梅川の心境を示唆し、後に彼女自身の實技に及ぼすのであるから、遊女等の動作も靜肅に、前齣の諧謔とは當然一變さるべきで、曲調を滑かに散漫ならしめぬことを欲する。各體の行動に對する挿句があつてはそれを阻害されるし拳のくだりと重復をも嫌つたかと思はれるが、これに代はるものがフシ落の段落であつて、この場に名を示す豊川、高瀬、鳴戸瀬、千代藏等遊女の數にも割當てられるので、ここに三味線と彈手と語手との交代が期待される。それはこの中間曲の登場各體を最も有効に使役し、最も變化ある展開をなさしむべき方法であらう。

廻し彈きの技法を審かにせぬので、本齣に於ける前齣の演技私案は墨譜によつての假定に過ぎぬが、この遊戲は一挺の

三味線を順次に廻轉せしむる場合もあらうし、各自三味線を擁して交互に誦ひ彈く場合もあらうし、遊女等の配列はそれを考へて研究を要すべく、梅川の参加の如きもなほ數句を先んずべきかも知れぬ。數人の遊女が語り彈く間に、花車は酒を煖めて運ばせ、禿は銚子を執つて酌に立ち、手明きの遊女は杯を銜むことなどがあらう。この間に梅川の亂れた心も漸く鎮まる。最後の番が廻つて來るので、彼女も敢へて拒まず徐ろに彈き出すが、淨瑠璃の進むにつれ、我身で我身を語るみじめさに堪へ切れず遂に三味線を投げ棄てて倒れ伏すところで中間曲は終局を告げるのである。

六

以上を以てこの中間曲の演技に對する一應の説明を終つた。廻し彈きの技法に就ては、嬉遊笑覽や、一話一言などを覗いたがちよつと見當らぬ。故に私はその名稱を固執して必ずしもこれを主張しようとはせぬが、ここに冗辯を費すまでもなく、この中間曲に於て、登場各體を總動員すべきその精神は歪曲さるるところなく正しく發揚されてゐる。この場に於ける淨瑠璃を語り三味線を彈くその演技は、禿でなく梅川の獨専でもなく遊女全體を以て交互に實行されてゐるのである。

「中の島の八右衛門九軒の方より淨瑠璃聞きつけ。ヤア皆聞き知つたよねの聲聲」は、最も力強くそれを證明するもので

はないか。八右衛門は彼女等の喧噪の聲を聞いたのでなく、交互に語られる淨瑠璃の聲を聞きつけたのである。入り雜つた亂聲ならば「皆聞き知つたよねの聲聲」とはいへぬ。八右衛門は淨瑠璃を語る遊女の聲を一一聞き分けてゐるではないか。八右衛門が階下よりの惡口に對して「デモ逢ひたいが定ぢやもの」と淨瑠璃の詞を承けての梅川の答は、彼女が廻し彈きの一人にして、しかも最終の主體たることを明かにしてゐるが、前齣に於けるその苦惱に滿ちた言動は、この演技と拮据するものであつて、彼女をして三味線を執らしむるに至つた轉機を捉へ得ぬ。「夕霧の昔を今に引きかけて」は彼女の参加を暗示してゐるものの、この一句が心機一轉を指すものでないはいふまでもない。この場に於ける彼女は自ら進んで三味線など執り得ないのが正常であらうが、彼女はそれを弾くのである。彼女の演技が確かに容認されるのである。この中間曲の進行にはかかる微妙なる境界の推移を伴つて、その経緯をも遺憾なく演技上に細描さるべきだと信ずる。

追 録

千葉胤男君の研究によつて、文化二年、大西芝居の契情戀飛脚、新町の段が、冥途の飛脚の封印切の段なることが知れた。四世竹本染太夫が重太夫からの改名披露の出し物であるこれを以て正徳の初演に次ぐ再演とは決しかねるが、文獻上

中間上演としての最も古い發見とはいひ得る。その番附の人物連名は左の通りである。

禿	吉田千次郎	花車きよ	吉田才九郎
鳴戸瀬	吉田東五郎	千代藏	吉田平藏
梅川	吉田虎藏	八右衛門	吉田大五郎
忠兵衛	吉田文三	五兵衛	豊松源藏

この所演には遊女として豊川、高瀬が省かれてゐるから、演技私案の上で、鳴戸瀬が豊川を、千代藏が高瀬を兼ねることになり、中間曲の豊川、高瀬の掛合をも代らせるか、或はこれを廢して直に梅川の演技に接續せしむる方法が考へられる。

又この中間曲はいつも舞臺上手く寄せた狭い二階の中で演ぜられるが、二階屋體をもそつと廣く取らねば、ここの演技の印象が悪い。曾て石割松太郎氏は、人形芝居の臺帳として近松の淨瑠璃と題して、この場の人形をよく動かしてゐない理由から、近松を人形芝居の作者として凡庸だと非難されたが、文政三年を以て冥途の飛脚の曲が復活創造されたなどといふ氏の輕卒な論定では、近松の精緻な描寫に眼が届かぬのは無理もないが、その罪を轉嫁せしめた舞臺裝置は第一に改善さるべきである。