

○昭和一〇年

0 操雜筆 —— 淨瑠璃の風のことども ——

『浮世絵芸術』第四卷第七号 昭和十年七月十日発行

従来文学的にのみ研究されていた淨瑠璃が、近頃漸く人形と共に、舞台芸術として、勾欄芸術として研究される様になって来た模様である。都下の各大学には夫々研究会が出来、人形研究が盛んなようである。文楽座の人形芝居が上京すると、その楽屋を訪れ人形を観る、又学校へ直接人形遣を来て貰って色々説明を聴く等、操の研究も文学的方面が一通り一段落を告げたので、愈々本舞台に入らんとしている、即淨瑠璃とは離すべからざる人形、それに合わせて舞台で動く人形をも共に研究せねば真の操の芸術的価値は解らない、又真の操の研究法ではない、と、云う正しい考えでこの広い深い、奥行の解らぬ妙味ある操芸術の研究が一鑿々々開拓されつゝあるのである。しかし我々はもう一度茲で我々の態度を反省せねばならぬと思う。文学的研究が終了して、次に舞台の人形の研究に遷る、そして夫が終了した暁には操の研究は全く完成してしまったと云えるだろうか？ もっとく重要なる事を忘れては居ないだろうか？ 頭を白紙にしてもう一回（イ）の一番から考えて見なければならぬ。即操芸術の本体から、その芸能を構成する物は何と何とかと云う事から。今更考うるまでもなく、申し述べるまでもなく、操は

人形

詞章（淨瑠璃）

楽譜（三味線）

の三から成る綜合芸術である。そして三つの中何れの一をも欠くべからざるものである。——此の中人形だけを除いて素淨瑠璃と云う一形式が独立するが、これも嚴格に云えば片輪の芸術と云わねばならぬ。そして操の研究とするにはこの三つが悉く歩調を揃えて、研究されなければならないのである。

猶又この三業を別の方面から眺めると次の二つに分類される事は容易に理解出来る事である、即舞台の方から分けて見ると、

人形は勾欄テスリである。

淨瑠璃と三味線とは床ユカである。

即「テスリ」と「ユカ」との二である。だから研究もこの二つ揃って行われなければならない。

「テスリ」の研究は人形の研究であるが、問題は「ユカ」である、所謂淨瑠璃（三味線をもふくむ）の研究である、夫には二つの研究事項がある、即一は詞章の文学的研究、他は音楽としての研究である。音楽的研究——真の「床」の研究である。これが一等大切な事ではあるまいか。「床」で鳴る淨瑠璃が土台となつて人形が動くのである。更に専門的に云えば、「床」の「間マ」が元となつて人形が動くのである。従来の操研究者が少しも顧みないこの大切な事項、よし顧みても殆んどその研究法を誤っているのである。

然らば、その淨瑠璃の音楽的研究なるものは何を以て対象となすか？ 「節」を研究するのであるか？

否、「風フウ」を対象としてそれを研究するのである。淨瑠璃の「風」を。

而してその「風」とは如何なるものか、筆者は之を説明するには以下読み難き事此上なき廻りくだい、

苦しませの訥弁を以てせねばならない。

さて浄瑠璃の「風」、或いは「曲風」、「風格」等の言葉を用いるのであるが、その意義はと云うと、一口にして云えば浄瑠璃の「相姿」^{スカタ}、「語り口」とでも解釈したらよからう。以下段々と詳しく説くのであるが、抑々浄瑠璃の「風」の根元は、竹本座の浄瑠璃を「西風」と云い、豊竹座の浄瑠璃を「東風」と云ったのに始まるのであるが、東西の名称はその座の場所の關係から来たのであって、前者は初代竹本義太夫即後の筑後椽の風、後者は初代豊竹若太夫即後の越前少椽の風である。

今更申すまでもなく筑後椽は当流浄瑠璃の開始者であって、貞享元年大阪道頓堀に槽揚げをして「世継曾我」を上演したのであるが、其後門弟の若太夫（越前少椽）は元禄十六年に独自の「妙風」を以て一派を独立し、同じく道頓堀東に豊竹座を創立したのである。そして茲に斯道の両雄各自の「妙風」を以て相對し、爾來二百四十年の今日に至る間、その狂言外題に、東物、西物の別ある始元が生れたのである。

然しながら、この両風が歴然と対立していたのは極めて僅かの期間であって、後には種々の事情で両曲風が数度に亘って混淆融合されたのである。先ず第一に二代目義太夫の政太夫が師匠筑後椽の跡を継いで竹本座の紋下となった為、竹本座へ東の曲風が流れ込んだのである、——即政太夫は一時豊竹座にて若太夫の傘下に立っていたから、そしてその時の相三絃も、筑後の相三絃の竹沢権右衛門は既に引退し、鶴沢三二後の初代友治郎であったから、彼が竹本座に於ける浄瑠璃の「風」は、師筑後のそれとは大分違ったものであったと想像されるのである。それから後になって、寛延元年八月、「仮名手本忠臣蔵」の書き却し興行の際に、当時の紋下此太夫と人形遣いの吉田文三郎とが、例の九段目の有名な諍をやつて、遂に東

西両社の紋下入れ替り等と云うようは事になって来たのである。

斯くの如くして、東西両風の混淆が行われたので「風」の歴然たる区別も自ずと崩れたのである。——しかし現今とても、やはり、東物、西物の区別はあり、各「語り口」も異っているが、勿論昔の両座対立当時如きものではない。之に代つて出来たものが個人の「風」である。個人の「風」とは作曲者の「曲風」である。作曲者の優越なる「芸風」が、浄瑠璃の各段、各場の「相姿」、「格式」となつて残っているのを云うのである。更に具体的、専門的に説明するならば、作曲家即初演の太夫の優秀なる芸妙が、その一段中に於て、例えば、一つの節の音遣い、或いは地、色、詞、又は、間、足取、変り、ノリ産地、等々、となつて後世に伝わっているのをその太夫の「風」と云うのである。

だから「風」は「節」とは違ふ、——名人の鍛錬琢磨の修業の結果定められた浄瑠璃の「形式」「相姿」なのである。芸術は、或意味に於て、鍛錬修業の結果を尊しとするものである。そして操に於ては、この「風」を総てとするものである。

此名人優越の「妙風」に操の芸術的意味が存在するものである。故に舞台芸術たる操の研究は先ずこの「風」の研究を最も重要とせねばならない。「風」が解つて、初めてその曲の芸術的価値を知る事が出来、同時にその「風」を残した名人太夫の操史上の位置が解り、それと共にその院本作者を、真に操の台本作者として、正当なる立場に於て評価する事が出来るのである。

之と同じく、浄瑠璃を語る方に於ても、この「風」を修業せねばならない。名人の「妙風」を目標として、修業鍛錬して初めて芸術が頭われ、立派な芸術品が出来上り、真の浄瑠璃が語れるのである。故にこの「風」を無視し、徒らに打破するものは邪道であり、操の芸術的価値はなくなるのである。

例えば、『義経千木桜』の三段目「鮮屋の段」を語るには、それは筑前少椽の語り場であるから、よくその「風」を修業し、その「風」に従わねばならない。又それを聴く方から云っても、前以て筑前少椽の「風」をよく研究して置き、それから浄瑠璃を聴き、語らるゝ浄瑠璃が果して筑前場になって居るかどうかを聴き、茲に到って更によくその「風」を理解する事が出来、前にも云った如く、筑前椽が斯界の中興の祖なる意義も解り、同時にその院本作者、並木千柳以下の手腕を知る事が出来るのである。

この外『廿四孝』の四段目「十種香」ならば、「鐘太夫風」を学び『妹脊山』四段目「竹に雀」に於ては「春太夫風」を研究せねばならない。又『桂川』お半長右衛門の「帯屋」を語るには、「此太夫の真世話の風」を知らねばならない。更に『伊賀越』の「沼津」を語るには、前半「立場茶屋」は男徳齋の安ノ軽妙な「小揚の風」にならねばならず、奥の「平作内」より「千本松原」にかけては、「染太夫風」に、三段目切場に語らねばならないのである。

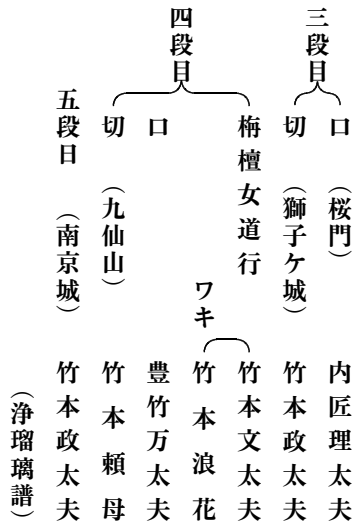
斯くの如く、「風」とは以上の如きものである。「風」を徒らに打破するものは本格的でないのである。しかし、この初演の太夫の残した「風」を目標として、中興の名人が突進鍛錬修業する時には、更にその名人の「風」が生れ、その段の所々に、その段の「風」として後世に残るのである。例えば、『忠臣蔵』九段目「山科」の如きは、筑前場であるから、元よりその「風」であるが、後に三代目政太夫が語り、優れた「風」を残したので、「九段目」には所々に、政太夫の「風」を聴く事が出来るのである。又、『十三間堂』の「平太郎内」は書却しには若太夫が語ったのであるが、後世綱太夫や麓太夫が語って、今はその等の「風」がこの段を支配して居るようである。

以上長々と個人の「風」を述べたのであるが、以下「風」の歴史に就き一言したいと思う。

前にも述べた如く、浄瑠璃の「風」の始めは、竹本、豊竹両座の「風」を夫々「西風」、「東風」と云ったのに始まるのであるが、件の如き名人太夫の鍛錬琢磨の結果生れる「風」の節度は一体何が基になるのかと云えば、それは、外でもない、浄瑠璃の五段形式なのである。この五段形式に就いては、又他日詳しく述べたいと思つて居るから、茲では極く簡略にその概容を述べる事にする。即茲に云う五段形式とは、正徳五年十一月、竹本座上場の大近松一代の傑作「国姓爺合戦」により始めて完成を見た浄瑠璃の形式、——各（五）段の格式、風を云うのであつて、操を従世に残す生命線、黄金律である、そして後世幾多の名人太夫の「風」も皆この五段形式が標準となつて居るのである。

今、左に「国姓爺合戦」書卸し当時の場割、配役を記せば、

	大序（花合戦）	竹本頼母
初 段	中（明朝滅亡）	竹本浪花
	切（落口）	竹本文太夫
貝 っ ぐ し	ツレ	竹本頼母
	豊竹万太夫	
二 段 目	口（浜伝い）	竹本頼母
	切（千里ヶ竹）	竹本浪花



の如くであって、浄瑠璃の五段形式の始め、最も典型的な作品であって、この五段形式の精神がずっと後世まで伝承され、——或意味に於て、天保三年正月稲荷社内芝居に於て上場された、『生写朝顔話』までと断言してよい、——浄瑠璃の黄金律となったのである。後世手向の複雑化、舞台技巧の進展等と共に、段数の多い、『忠臣蔵』や『夏祭』、『甲賀越』等の如き浄瑠璃も、皆根本精神はこの五段形式に基いているのであって、見掛けのみ、各段の「風」には依然として変らないのである。又之と同じく、五段物の浄瑠璃が、後世太夫の数の増加等によって、場割が殖えて来る場合に於ても、やはり各段の「風」には少しも影響を及ぼさないものである。

斯くの如く、厳存された五段形式こそ、浄瑠璃の黄金律であり、生命線である。「風」がなくなる時、

操は滅亡してしまふのである。操の研究は、この「風」の研究が一番大切である。近松を知らんとする時は、先ず初代政太夫、初代義太夫、竹本頼母等の「風」を知らねばならない。而して後初めて、近松を知る事が出来るのである。之が操研究法の正しい道なのである。(昭和十年五月廿七日)

〔備考〕 (1)・5 都下の各大学には夫々研究会が出来、人形研究が盛んなようである。

∴ (後記) この一文は、去年「法政文学」の為に書いたものであります。

近頃、各大学に、人形浄瑠璃の研究が盛になりましたが、それは殆ど人形だけに対する魅力からなので、大変心細くもなりましたし、また石割松太郎氏などから、東京の連中は「団栗眼玉」だ、「椎茸耳」だと、軽蔑されている事を、慨嘆して、この一文を草した次第であります。(安藤鶴夫「人形の精神に就て——芝居雑記——」『太棹』第六六号)

(6) 13 貝つぐし↓貝尽し

(7) 1 桜門↓楼門

(7) 6 切 (九仙山) 竹本頼母↓切 (九仙山景事)

竹本頼母

ワキ (内匠理太夫)

(7) 7 五段目↓五段目