

演劇学論叢 第十一号抜刷

二〇一〇年三月

三大狂言「序切跡」の分析

——構成と演出による——

多田 英俊

三大狂言「序切跡」の分析

——構成と演出による——

多田 英俊

はじめに

三大狂言、すなわち『菅原伝授手習鑑』『義経千本桜』『仮名手本忠臣蔵』の「序切跡」について考察を始めるに当たっては、まず三大狂言の合作者問題について触れておかなければならない。そもそも、この三作が三大狂言として数えられるに至ったのは、人形浄瑠璃と歌舞伎双方において通し狂言として頻繁に上演され、人気を博し続けてきたからであるが、それ以前に、延享三年（一七四六）から寛延元年（一七四八）の間に三年連続して竹本座で初演され、並木宗輔・三好松洛・竹田出雲の合作により評判を取った狂言であるということも大きな要因である。加えて、その各段が分担執筆されたことにより、その場割に観客の関心が集まっていたことからしても、当三作の大序すなわち初段（以下両者を併せて序段と表記）がどのように書かれたものかについて、検討しなければならないだろう。しかし、これについては既に議論が積み重ねられ、究極のところ、当時竹本座の立作者が誰であったのか（宗輔か出雲か）という問題に帰着す

るのであるが、決定的な結論は得られていない。したがって、ここでは序切跡が位置付けられる序段が、合作狂言全体としていう点、および、三大狂言を通して同一作者が各段を担当したとすれば、何らかの共通点がこの序切跡においても見いだされる可能性があるという点を、押さえておくこととする。なお、三者の共通点については、以前の考察においてすでに指摘したところであるが、それは同一作者によるものとの前提あるいは仮定に基づいた論説ではなく、本論考において述べる場合も、合作者問題に踏み込むためのものではないことをあらかじめ断っておきたい。

一 浄瑠璃の五段構成と序切跡の位置付け

「序切跡」とは序段の切場に付属した跡ということである。まず、序段とは浄瑠璃の五段構成に基づく呼称である。この五段構成は、竹本義太夫が竹本座を開創した当時にはすでに規定

されており、『貞享五年義太夫節段物集』に「浄瑠璃大概」として「初段之事付り恋、二段目の事付り修羅、三段目の事付り愁嘆、四段目の事付り道行、五段目の事付り問答」と、各段の曲風も併せて述べられている。また、この五段構成が能楽の五番建て番組の影響を受けてのものであることは、前記各段の説明において、「式三番」「修羅」「曲舞」「序破急」「祝言」といった用語が散見されることから明らかである。しかしながら、浄瑠璃の五段構成が能の五番建てをそのまま踏襲したものと考へることはできない。例えば、能の三番目は鬘物と呼ばれ女性を主人公とした情緒的な風趣を持つが、浄瑠璃の三段目は男性が主人公の写実的、世話的な作風を特徴とするし、四番目物が雑能であるのに対し、四段目は金襖物とされている。つまり、浄瑠璃の五段構成は先行芸能である能楽から五段に組むという要素を巧みに取り入れ、いわば換骨奪胎に成功した結果であると言えるのである。ただし、ここで注目しなければならぬのは、序段については能楽の初番目物すなわち脇能と共通する性格を持つということである。それは、一言で表すと祭祀性、儀式性ということである。まず、人形浄瑠璃の上演に先立って演じられる幕開三番叟は、能の翁と同じ位置付けとして見る事が可能である。そして、幕が上がると寺社や禁庭がその舞台として設定され、高位の登場人物が善悪共々整列し、ソナエという莊重性を帯びた旋律が奏でられるのが、序段である。もちろん、脇能に多人数がそれも善悪と色分けされて登場することは

ないのであるが、これは、人形浄瑠璃と能楽との本質的相違によるもので、五段が集まって一つの作品を構成しているものと、各番組がそれ自体で一作品であるものとの、当然の差異なのである。それよりも、その日上演の第一として格調を持って神妙に演じ始められるという、その共通性の方が重要なのであり、ここにまず、序段の位置付けが明確になるのである。

次に、跡についてである。これは一段を細分化した際の呼称であり、通常は一段の頭から、口・中・切そして跡と分割表記される。もともと演劇の構成として、導入から展開を経て最高潮に至り、収束に向かうというのはごく当然のことであるが、それを場割りあるいは段書きするに至ったのには相応の理由がある。初代義太夫（筑後掾）当時の竹本座では座員が二、三人であったから、その陣容で五段を分担するとすると、一人が一段すべてを語るのは勿論のこと、二、三段を併せて勤める場合もあった。それが義太夫節の隆盛に伴い、一座の太夫数が増加することに、二代義太夫（播磨少掾）時代には一段を二、三人で分担し、口・中・切と分割するようになったのである。そして、増加した太夫の序列付けは、そのまま分割された各場の序列と連動することになる。実際、宝暦六年（一七五六）刊の『竹豊故事』には「五段統 語り場役柄之事」として次のような記載がある⁴。

其内第一太夫の重んずる所の役と謂ハ大序と三段目の切。

第二ハ四段目の切と道行、第三ハ二段目の切と三段目の口也。第四ハ初段の切と四段目の口也。

(中略)

而るに此近年良共すれハ輕き大夫衆の大序を語らるハ歎かハ敷事に非ずや。併し今時の大夫達ハ兩元祖程二大丈夫に有ざる故、三段め四段めの本役を大事と思ハる、から、未だ見物も入揃ハさる間の役故、此大役を未熟成衆中に勤めさ、ると推量せり。

(中略)

然れハ大序ハ勿論其外の役儀を緩かせにし給ふべからず。又末々の大夫衆、初段の中。五段目落合等の輕き場を受取給ふ共。其役儀を大切ニ存られ工夫を付て勤め給ハ、次第ニ立身もし給ふべし。指せる場にあらずとて捨鞭を打給ふことなかれ。

この記述の中で、序切跡に関わつて重要な点は二つある。一つは、序段の格付けについてである。一段の分割はもちろん序段にも当てはまるものであるが、他段の口に相当する大序は、他段の口とは異なり重要な格を持つ場とされている。それは、大序が序段の開始部分であることにとどまらず、浄瑠璃全体の冒頭を指すものであるからである。一方、序切(初段の切)については、五段構成の切場のうちの四番目、つまり下から二番目の格付けとされている。三段目の口よりも格が低いのであるが、

これは浄瑠璃の最大の山場が三段目であることを意味しているとともに、切場のみを独立した一段と扱ふようになったことで、序切が、そこでは決着することのない事の発端を提示する役割に切り詰められたということでもある。実際、細分化以前における序切の格付けがどのようなものであったかを、前述の『貞享五年義太夫節段物集』『浄瑠璃大概』に記されている「初段之事付り恋」の一節を引用することにより検討してみると次のようになる。

一序の内ヲロシ迄ハ一番の内の式三番也。或ハ謡より出地より出。ふしより出る。心持かはるべし。調子ハ大やう一越可なり。いかにもあさやかに、ミだれたる糸をさはくやうにかたる事也。見物の氣をしむる習ひ有。段切五段共に大事なれども。初段の段切ことに大事也。初日の初段ハ子細有事也。

ここにいう「ヲロシ」とは、大序の詞章を締めくくる大ヲロシのことで、その旋律は重厚かつ荘重な趣をもつ。まさに、浄瑠璃全段の開始を宣言し、善悪双方の位置付けを明示する重要な曲節なのである。そして、初段の段切がとりわけ大事であるのは、この大序を受け、後の二、三、四段目において、善悪双方の主要人物がそれぞれの物語を展開するのに不可欠な、一大事が出来る切場だからである。つまり、切場のみ独立させる

と、物語が最高潮に達して観客にカタルシスをもたらす後段の切場（ただし、五段目は形式的な大団円、いわば予定調和の結末を示すところである）と比較されるがゆえに、語り場としての格付けは低くなるが、一段を通してみれば、後々肉付けされる浄瑠璃全体の骨格を示す心棒が提示される序段は、最も重んじられるということである。

二点目は、跡がどのような意味合いを持つものであるかということである。先に引用した『竹豊故事』の後半において、「捨鞭を打」たれる「軽き場」「指せる場にあらざ」とある語り場は、「初段の中。五段目落合等」とされているが、これは、それぞれ初段の中、五段目、落合を示している。初段の中とは、大序が終わり序切に至る端場を指し、この場の扱いが軽いのは、一点目の分析からして明瞭である。五段目についても、但し書きの形で述べたとおりである。そして、本論考において最も注視しなければならないのが、「落合」である。この用語は以下のように説明される。

一段のつゞまりの付いたところを「落合」といふのです、
實例でいふと「忠臣藏」の城渡しは四段目の「アト」四段
目の「落合」です。「廿四孝」でいふと狐火の奥のところ、
濡衣が殺されます「小手返へし」といふ一くだりが「アト」
です。「布引」でいふと四つ目の「紅葉山」が「アト」「鏡山」
の例をとつていふと奥庭がアトです。この種の語り場を「落

合」といふのです。⁶⁾

この定義は、一般的な辞典においてもほぼ同じであり、現代風には「敗戦処理の二線級ピッチャー」⁸⁾が勤める場と言われたりもする。要するに、「落合」とは「跡」と同値であり、「跡」は切場の後に別の場面（右の引用では「一くだり」として用意されたものであるが、後始末をつけるだけの大したこともない軽い語り場ということになる。そして、「跡」は初段に限らず各段の切場あとに付随するものというのである。すでにまとめた通り、一段が細分化されて語られるようになったことで、クライマックスへ向かう構成として口・中・切という呼称が用いられるようになったのであるから、跡場は最高潮に達した切場のみ付けられるものであることは当然である。しかし、そうすると逆に序段の切場跡すなわち序切跡が、他段（五段目はそれ自体が浄瑠璃全段の跡のようなものであるから該当しない）の跡とは異なった存在理由を持つことにもなるのである。なぜならば、前に詳しく述べたように、カタルシスを伴う他段の切場と全体の結構を示す序切とではその性格を異にするものであるから、それに付随する跡場も、異なった意味合いを持つものになるはずである。これに関しては、先に用語解説として引用した石割松太郎⁹⁾による別の解説が有益であるので、引用の上検討を重ねてみる。

「忠臣蔵」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、一つつれもつれて、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、こゝに點出されて、後段の「お輕の身賣」となり、茶屋場の「延べ鏡」となる。その伏線がこゝに設けられてゐる。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」^{（九）}或は「アト」と稱して特別な場面とより、又そのやうな節付作曲が施されてゐる。四冊目の「城明し」^{（十）}も、この「裏門」と同様の意味を有し、等しき資格の語り場であるから、これを「落合」と號してゐる。

ここで取り上げられている「裏門」とは、『仮名手本忠臣蔵』の序切跡に相当する語り場である。『忠臣蔵』は全十一冊からなっており、五段構成でいうと二、三冊目が序段、四冊目が二段目に相当する。したがつて、「城渡し」は二段目切の跡場となる。また、「身売」は三段目、「茶屋場」は四段目の口が独立した立端場である。この中で石割は、「裏門」が三段目の伏線としての働きをなすとし、序切から切り離された特別な場としての意味を認めている。序切跡（落合）を單なる後始末の役割

に切り詰めるのではなく、このように独立しうる価値がある語り場とし、その曲節の共通性にまで言及した石割の考察は、現在でも画期的なものとして評価できる。とはいへ、具体的に検証されてはいないので、この点については本論の第四節で検討を加えることとする。なお、初段―三段目、二段目―四段目という接続関係が見られることは、現在でも一般的に述べられているところであり、石割の考察もこの範疇においてなされたものとすべきかもしれない。しかし、この接続関係が実は普遍的なものではなく、三大狂言の他の二作に絞つて考えても成立しない（この点は後に詳述する）ので、やはり、跡場についての有意義な見解として、押さえておかなければならないだろう。

ただし、最後に言及されている、「城明し」が「裏門」と同等であるとし、すべてを落合（跡）として一括りにしている点については、問題が残されているのである。この「城明渡し」は、塩治判官の切腹後に残された浪士たちが身の振り方を討議した結果、国家老天星由良助を始めとする忠義の志士だけが、仇討ちの思いを胸に秘めつつも、無念ながらに城を明け渡して立ち去っていくという一場である。上演を重ねるうち、城内会合の場をすべて省略し、由良助一人が城外で復仇を決意する、人形の所作を見せる場となった。このことからわかるように、この落合（跡）は文字通り、二段目切「判官切腹」の後始末をつける場である。詞章も「はつたと睨んで」のみに刈り込まれており、ここを後段への伏線とすることはできない。無論、五段

目大詰の討入の場には接続するが、それは『忠臣蔵』全体がそこへ収斂するのであるから、この跡場を特徴付けるものではない。敢えて言えば、次に由良助が登場する四段目の立端場「茶屋場」への伏線ということになるが、先述の三段目「身売」に立ち会う観客が、序切跡「裏門」を容易に想起するのに対し、「茶屋場」においてのそれは、まずあり得ないことなのである。それは、各段冒頭の詞章を一瞥しただけでも知れることであり、「身売」の場合を例にとれば、「所も名に負ふ山崎の小百姓、与市兵衛が殖生の住家、今は早野勘平が浪々の身の隠れ里」とあることから判然としている。「茶屋場」の場合は、由良助が遊興する祇園一力に、敵方九太夫と伴内および浪士たちが訪ね入るといふ掛合の詞章なのである。要するに序切跡とは、他段の跡（落合）とは異なり、五段構成における序段の役割を引き受けつつ、跡（落合）として位置づけられた特異な語り場なのである。

二 三大狂言における構成と序切跡

前項において、序切跡とはどのようなものかについて、五段構成における序段および跡の位置付けという形で、検討を加えたところであるが、本項では、対象を三大狂言に絞り、さらなる考察を進めるものである。そこで、まず三大狂言それぞれの構成について、表を用いて相互の対照を明確にしてみることに

する。その際、近代における公演の本拠地であった御霊文楽座での、ほぼ同時期に上演されたものを取り上げた。¹⁾

		二段目		初段				狂言	
				跡	切	中	大序	段名	役名
	口	安井濱汐待	筑地	紅梅殿 筆法御傳授	登勢 (加茂道綱横死 平別館)	掛合五人 (北嵯峨左府時)	唐使来朝	大内御殿	菅原伝授手習鑑 〔明三〇・三〕
		呂瀬	叶	殿母	登勢	掛合五人 (北野森)	七人	太夫	義経千本桜 〔明三〇・五〕
北嵯峨 冷月尼	稲荷の森 静別れ	口越江	土佐坊昌凌 夜討	堀川御所 川越太郎 上使	殿母	登勢	八嶋浦辺 大内御殿 源義経院参	七人	太夫
中尾上 むら	奥七五三		跡巴勢	切源	殿中刃傷 切綾	奥	五人	桃の井館 口呂嶋	飯名手本忠臣蔵 〔明二九四〕
			裏門	殿中刃傷 切綾	呂瀬	高尾	恋歌 鶴が岡兜改め	七人	太夫
			鶴尾				掛合三人		

もない結果、軽い語り場として扱われ、演じる方と客席双方の自然な要請により入れ替えが行われたからである。それはまた、改作が江戸期を通じてごく普通に行われ、観客にも受容されていたということの延長線上にあるとも言えるのである。もつとも、この状況は大正期の原作志向と上演時間短縮という流れの中にあつて、三大狂言においてもまず別作部分を取り除かれることとなり、昭和前期のみどり建てが一般化した時期を経て、昭和四一年の国立劇場開場によつて大転換することとなつた。すなわち、原作に基づく通し狂言の復活上演が行われることにより、上演が断絶した場については、残された朱章を探つて復旧させたのである。とはいえ、明治期のように早朝の大序から連続して大詰まで上演することは不可能であつたから、必要最低限の省略は行われたのである。逆に言えば、増補部分を含むとはいえ、初段の形式つまり大序―序中―序切―跡というスタイルは、いずれの時代においても維持されていたことで、序切跡の位置付けを明確にとらえることができるのもいえるのである。

そこで、次は序切跡に絞つて考察を進める。まず、跡場の設定であるが、初段の切場すなわち序切に関しては三大狂言すべてにわたっている。他段に関しては、『忠臣蔵』の二段目切場に跡が付けられているのみである。しかも、この跡場「霞ヶ関」とは前項で詳述した「城明渡し」の別称であり、詞章としては「はつたと睨んで」のみの、人形大星由良助の一人舞台であるから、

特殊なものともみなすことができる。つまり、三大狂言の序切跡は、各段の切の跡場（落合）としても唯一序切のみに存在するものであり、その意味および働きが、序切跡において最も典型的にとらえられることが確認されるのである。そして、本論の主題である序切の跡場（落合）としての分析も、三大狂言のそれらを比較検討することにより、可能であることが明らかにしたのである。それでは、当該の三大狂言「序切跡」を、詞章および登場人物の出入りを中心に据えながら、考察することにした。

三 三大狂言「序切跡」の構成

三大狂言の「序切跡」には、ほぼすべてに共通する構成が存在する。それを明確化するため、一覧表を作成することとした。この作成に当たりその中心としたのが、筋の展開順序である。それを、大きく七項目に分け、それぞれに該当する詞章を振り当てた。また、登場人物もそのカシラ（人物個々の性根を典型的に示しているもの）とともに、主人公、味方、敵方の三つの範疇に分類し、その共通項を探り出した。以下にその表を示す。

項目	段名	
	「築地」(菅原)	「夜討」(千本桜)
五行本丁数/上演時間	一四丁/20分	五丁/9分
登場人物	主人公 菅丞相(孔明) 御台所(老女形)	「源義経(源太)」 「静御前(娘)」
「不登場」 (カンラ)	梅王丸(検非違使) 武部源蔵(検非違使) 女房戸浪(老女形)	「塩治判官(検非違使)」 「顔世御前(老女形)」
	味方 三善清貫(与勘平) 左中弁希世(弁右衛門) 荒島主税(端敵) 官人(ツメ)	敵方 土佐坊正尊(与勘兵)(ツメ)
①緊張— 主人公側の忠臣が立ち戻るが、すでに主人は舞台から去った(危機に陥った)後である。	「出でて行く。源蔵と引違へ帰る梅王青息吐息」	「是非もなき。後は貝鉦門の声、震動するも理りや、武蔵坊弁慶が海野太郎を討ち取つて」
②「不本意」 主人の危機に間に合わない無念さから落胆する。	「呼ばる、声を聞いて辛さ」	「館はひつそと静まつて、答へる人もなき不思議」
		「裏門」(忠臣蔵) 九丁/15分
		「鷹坂伴内(伴内家来)(ツメ)」

③寛柔— 敵役のチャリがかつた言動。	「コレ待つた。その役目希世が代つて仕る」	「坂東一の土佐坊が、腰の上帯引き切つて」	「鷹坂伴内家来引連れ駆出でヤア〜勘平」
④屈辱— 敵側の端役が主人公(側)を侮り攻撃を仕掛ける。	「清貫見廻し、ハレよい気味、出口々々の締めもよいか」	「者共来たれと下知の内、兵具の兵数百人、ソレ、討と。サア腕回せ連れ取れと押つ取り巻く」	「追付首がころり知の内、兵具の兵と飛ぶは知れたこ数百人、ソレ、討と。サア腕回せ連れ取れと押つ取り巻く」
⑤反攻— 主人公が敵方に反撃する。	「希世を一当て閃絶させ、あはてる清貫相伴投げ」	「腰の療治で捻るか揉むか、さすつておむかのぶりともしんどり打た〜どさり」	「引ばづしそつ首握り、大地へどうともしんどり打たせ」
⑥痛快— 忠臣が敵役を倒し、主人公側が一矢報いる。	「屋根の上から見てゐる梅王棧敷正面真向二つ」	「ちよつべい天窓を頭巾越しすぼりと抜いて空へ投げ」	「足の下をこそ〜と尻に尾のな〜い鷹坂は命からがら逃げて行く」
⑦期待— 忠臣が現場を逃れ主人公側の再起を図る。	「危い場所を盗人夫婦行く末栄ゆる菅秀才」	「義経の跡を寅の刻風を起こして追ふて行く」	「主人の御身いかぞと案じ行くこそ」

まず、筋の展開順序による七項目についてである。三大狂言「序切跡」は、いずれも三重で始まる。これは、序切で主人公の危機が提示された後、場面転換とそれに伴う人物交代が行われて跡となるためである。この場面転換を象徴する曲節が三重なのである。『菅原』の場合は、菅原道真の館の一室から館の門外へ、『千本桜』では、源義経の居住する堀川御所の間か

ら奥庭先へ、そして『忠臣蔵』においては、足利殿中松之廊下から裏門外へ、という具合に、三大狂言とも室内畳敷きの大道具が引き上げられ、背景が転換されるわけである。それとともに、序切で中心的役割を演じた主人公は、この場を立ち去ることになり、それと入れ替わりに、主人公側の忠臣が、その不在の場に息せき切って駆けつけるのである。なお、「築地」では主人公道真が宮中から再び立ち戻るが、これは筑紫配流まで邸内に閉門蟄居という処分を受けたため、二段目で配流途中の道真父娘の別れを描くことを主題とする以上、ここで運命を従容として引き受ける姿を見せておく必要があったからである。

この忠臣はまた序中（あるいは切の端場）に登場していたが、切場には姿を見せないという共通要素がある。観客側にも、曲節の三重と背景・大道具そして登場人物の総入れ替えによって、当然ながら転換の二字が強く印象付けられることになるのである。以上が表中の①―緊張―の項目に相当する。ここはまた、序切跡が他段の跡と異なる特徴を示す最も重要な項目なのである。序切跡でない「城明渡し」の場合は、切場の主役大星由良助がそのまま跡場の主役となるわけで、背景こそ城門の遠見に変わるものの、三重で開始もされず切迫感もないところから、観客としては切場の続きとしてのみ理解されることになるわけである。次に、②―不本意―であるが、これは①に引き続いて必然的に設定される項目である。主人の危機に間に合わず、その場に立ち会えなかった無念さと落胆とが描出される。この思

いは、①で忠臣の切迫感が観客の胸中にも十分伝わった結果、その直後の心理も当然のごとく共感されることになる。これにより、序切の主題である主人公側の危機が、あらためて認識されることになるわけである。

続いて、敵方の登場により善悪の対立が鮮明にされる項目である。③―寛柔―および④―屈辱―がそれに相当する。ただし、ここでまず留意しておかなければならないのは、敵方は決してその中心人物ではなく、端敵しかもユーモラスな造形を伴った人物であるということである。実際、そこに使用されているカシラは与勘平または伴内であり、その他大勢のツメ人形も登場する。これは、大序において善悪の中心人物が神聖な空間（寺社や宮廷等）を背景に勢揃いし、その対立関係を図式的かつ儀式的に提示したことを受け、この跡場では、その対立が具体的で日常的な言動となつて示され、登場人物も従者というレベルにおいて、卑俗のかつ滑稽に事がすすめられていくことになるのである。したがって、序切跡で演じられる場面が、門外や庭先へと転換されるというのも、そのことを象徴的に表現しているとも考えられるのである。また、それと密接に関連するのが、笑いという要素である。人形浄瑠璃が大序という荘重的な詞章を伴い、儀式的かつ神聖・高貴な場を舞台として開始された後、引き続き高位高官の登場する序切で悲劇の発端に向き合った観客にとっては、この序切跡は凝り固まった雰囲気から解放され、リラクセスできる格好の場面となる。そして、これらを併せて

表現しようとする以下になるわけである。まず、主人公方にとって危機的な状況に付け込む形で、敵方の端役が登場する。滑稽味を帯びたカシラが使用され、場面を寛柔化するとともに、悪の威勢を借りた狐よろしく、うちひしがれる忠臣に悪態をつき、主人公を侮辱し貶める言動を見せる。観客は、その雰囲気から事態が深刻化しないことを感じ取っているから、端敵の言動に垣間見られる滑稽さをも味わうことができるのだが、忠臣にしてみれば、主人に対する辱めはそのまま自分自身の屈辱として変換されるから、それぞれの忠臣が抱く無念の思いは見る者聴く者にも共感されることとなる。その結果、端敵の言動は軽率なものであっても、不快で許し難いという感覚をもたらずことになるのである。以上が、③―寛柔―および④―屈辱―についての説明である。

この後に來たるものは、当然のことながら⑤―反攻―ならびに⑥―痛快―となる。各段の切場において、カタルシスがもたらされることについてはすでに述べた。これは、人形浄瑠璃の場合、端場から周到に準備され蓄積されてきた伏線や地道な表現が、主人公側の悲劇とそれに伴う命を賭した献身的行為を山場とする切場に結実することによって、観客側に涙を催させて心を浄化し、心地よい感覚へと昇華させることを言う。これを、抑圧からの解放としてとらえることもできよう。では、序段においてそれはどのような形で成し遂げられるのか。他段と対照的に考えるならば、序切においてカタルシスが成立するという

ことになるが、序段においてはそれは当てはまらないのである。なぜならば、先に述べたように、序切は事件の発端を示す場なのであって、そこで一つの物語の決着を見ることはないのである。もちろん、主人公側の悲劇は用意されているが、それは忠臣や脇役によるものであり、中心人物そのものが陥るそれは、いずれも段切近くなってから思いもよらぬ形で突然起こるのであり、観ている側は、その後の展開に心をかき立てられながら、舞台転換を象徴する三重の旋律を聴くことになっている。念のため、三大狂言の序切それぞれについて確認してみる。『菅原』の序切「筆法伝授」では、不義密通により勘当した弟子武部源藏に菅丞相から秘伝の一卷が伝授されるが、勘当は許されることなく丞相は昇殿する（その際に冠が落ちるという暗示的所作がある）、源藏は妻戸浪とともに御台所にも別れを告げ、泣く泣く館を後にする悲哀のうちに三重となる。『二本桜』『堀川御所』の場合、敵方の娘と縁組みしたと詰問された源九郎義経を救うべく自害した妻卿の君、その首を打つ使者川越太郎こそ産みの親であったという、夫婦・父娘の悲哀と苦衷が舞台に満ちる。そこへ物見が武蔵坊弁慶の粗忽な行為を告げ、兄弟和睦は無に帰したと川越は落胆し義経は館を落ちていくところで三重。そして、『忠臣蔵』の「殿中刃傷」は前半で桃井若狭之助の危機が家老加古川本藏の才覚により救われ、後半その反動から塩治判官に高師直が悪口雑言を浴びせかけ、堪えかねた判官が師直に斬りつけて館は大騒動となり三重で転換するのである。

このように、序段におけるカタルシスは切場では十分なものとほならない。このことは、先に引用した『竹豊故事』において、序切が三段目口以下で四段目口と同等の語り場と格付けされていたことも相通じている。ゆえに、序切跡には他段の跡場とは異なり、観客の心を解放すべき役割が付せられているのである。それは、直前に述べた③―寛柔―によってまずその一端が示されたが、これを完成させるのは、主人公方が敵方に反撃を加え一矢を報いる⑤―反攻―と⑥―痛快―という構造である。主人公側の中心人物が舞台から姿を消していればこそ、その忠臣が身の丈に応じた勧善懲悪を見せることにより、序切において緊張感が持続され、主人公側の不本意な没落を目の当たりにして内向・沈潜してした観客の心は、外へと拡散できることになる。しかも、敵方はいわゆるチャリカシラ（滑稽役）であり、その言動や所作は自然とユーモラスなものとなって、笑いの要素が加味されることから、その解放効果はより高められるという構造になっているのである。そのことは、表中に引用した詞章を以てしても明確であろう。築地上から瓦を投げ付けたら、首を引き抜いて投げ捨てるなど、人形芝居ならではの荒唐無稽さが客席を喜ばせるし、鷲坂伴内のどじょう踏みはもとより滑稽の最たるものであるからだ。

ここまで来て、残された構造は⑦―期待―のみということになるのだが、この最後の項目こそが、序切跡を他段の跡場と決定的に異なるものにする最重要項目なのである。それは、ここ

で物語を完結させるのではなく、他段へと繋げる役割を持つということである。これは当然、序段の性格である事件の発端を提示するということと軌を一にしている。では、まず実際に他段の跡場を一、二取り上げ、序切跡とは異なるという事実を確認してみる。「城明渡し」については既に詳述したので、先に引用した石割の解説中にある「狐火」（『本朝廿四孝』および「奥庭」（『加賀見山田錦絵』）を取り上げる。「狐火」の主役は八重垣姫（長尾謙信の娘）である。切場「十種香」で許嫁の武田勝頼が塩尻へ使者として立つた後に、父謙信が討手を差し向けたと知った八重垣姫は、その先回りをしようにも方法がなく、奥庭に祀られた諏訪法性の兜に祈願すると、白狐が現れて姫に乗り移り、その力で氷結した諏訪湖を渡ってゆくという内容である。このあと、八重垣姫は登場することなく、勝頼がその無事な姿を見せるのみで、明らかに切場「十種香」を完結させるとともに、人形の派手な動きにより客席の耳目を楽しませる役割が付与されているのである。なお、現行では省略されているが、丸本ではこの後に「道三最期」という場が四段目の詰として置かれている。これも、切場の中に登場した老人が齋藤道三と見破られ自害し、武田と長尾の両家は和睦するという、四段目を完結させる役割のみなのである。「奥庭」の場合はより明確である。切場「長局」で腰元お初の主人尾上が自害し、その敵である岩藤を奥庭で仕留めることにより、主人の恨みを晴らしたお初は二代目尾上に命じられ大団円を迎えることになる。さて、話を

三大狂言の序切跡に戻すが、これらにおいても、一段落がついたという印象は、主人公側の忠臣が敵方の端役を気分爽快に仕留めるという形でもたらされる。ただし、序段で提示された大事件の発端は、このあと二、三、四段目切場において、それぞれの物語として完結するのであるから、あくまでも、主人公側に不利な状況に一矢報いたというレベルにとどまるのである。

それでは、序切跡を特徴付ける最重要項目⑦―期待―について論述する。主人公側の忠臣が敵方を始末し、人形が型を極めてそのまま床が段切の旋律を奏できれば、そこで一段は完結する。しかし、序切跡ではそのまま次段以降へ続くよう詞章が書かれており、それは表中に掲げた通りである。「築地」では、流罪となる菅丞相の一子菅秀才を、忠臣梅王丸が勘当中の弟子源蔵夫婦に築地堀越えに預け、夫婦は洛北芹生の里へ隠棲して若君を匿うこととなる。観客はこの後、人里離れた土地で寺子屋を営みながら、師匠の一子を養い続けている彼等夫婦を見ることになるのである。「夜討」の場合は、堀川御所をやむなく落ち延びた主人義経一行に、なおも迫る敵方を始末した上で馬上豊かに後を追う弁慶が、次段伏見稲荷でようやく追い付き、共に吉野へ歩みを進めることになる。「裏門」においては、主人塩冶判官の閉門処分を聞いて切腹しようとした早野勘平は、恋人お軽の言を受け入れ一旦その実家京都の山崎へ身を潜める決意をする。そして、お軽に横恋慕する敵方の鷲坂伴内を追い散らし、二人揃って山崎へと歩みを進めるのである。五冊目つまり

三段目の口の山崎街道において、勘平が再び姿を見せた時、観客は容易に「裏門」を想起することができるのである。いずれにしても、それら忠臣がこの場を後にする時、観客の心には序切の終結感ではなく、再起を図るその行き先への思いによって、次なる展開への期待感とこれから体験することになる物語への暗示が生じているのであり、幕が引かれ休憩に入っても、一段落着いたとの思い以上に再びの開幕を待ち望む心が、その中心を占めることになるのである。

なお、先に、初段―三段目、二段目―四段目という繋がりが、浄瑠璃に一般的に見られる構成であるとする従来の定説は正しくない」と述べた点について、ここで論証しておく。確かに「裏門」は今見たように三段目に繋がるものであるが、「築地」に続く「寺子屋」は四段目切場であり、「夜討」はそのまま二段目の口「伏見稲荷」に接続している。つまり、三大狂言の序切跡だけで見ても、二点が異なるのであるから、一般的とは言えないのである。ちなみに、「裏門」についても序切「殿中刃傷」で考えると、判官の刃傷沙汰はそのまま二段目「判官切腹」に繋がるものであるし、抱き留めた本蔵に関しては、四段目切「山科閑居」において話は完結するのであるから、やはり、従来の説は完全なものではないという理解をしておかなければならないのである。

四 三大狂言「序切跡」の演出

以上、三大狂言の「序切跡」について、その構成を七つの項目に分類し、その展開を詞章および登場人物の造形に基づきながら詳細に検討を進めた。そこで、この分類項目が、床の太夫と三味線による奏演と手摺の人形遣いによる所作によっても裏付けられることを論証し、本稿を締めくくりにする。なお、究極的には奏演の録音と人形の動画あるいは静止画を掲載することによって、裏打ちすべきところであるが、著作権が絡む問題でもあり、ここではそれぞれを簡条書きとして表記するにとどめておく。なお、当該演出はそのほとんどが前表の各項目において引用した詞章と呼応するので、取り立てての説明は重複となるために省略する。

①—緊張—

・床：急速調の奏演かつ張った語りにより、事態の急転を描出する。

・手摺：忠臣は慌てて立ち戻り、うって変わった主人の境遇に驚く。

②—不本意—

・床：無念の思いを低音に落として奏演する。スエテはその典型的な曲節である。

・手摺：不遇を嘆き、カシラを俯き加減に遣う。

③—寛柔—

・床：比較的高い声で語り、三味線もサラサラと弾き進めて軽薄さを表現する。

・手摺：チャリカシラを用いて軽妙に遣う。

④—屈辱—

・床：詞ノリで調子よく軽侮するように奏演する。

・手摺：端敵がカゲ打ちとともに見得を切り、家来のツメ人形ともども打って掛かる。

⑤—反攻—

・床：敵側の侮りをもとめせず始末する状況を、速度を上げて地で表現する。

・手摺：敵方の攻撃を歯牙にもかけず、立ち回りをみせる。

⑥—痛快—

・床：地ノリで急速調かつ力強く奏演する。

・手摺：端敵を豪快に倒し、忠臣がカゲ打ちとともに見得を切って収める。

⑦—期待—

・床：三大狂言の序切跡にのみ存在し、独特の旋律型である三味線の合の手が弾かれ、気分をあらためる。

科白を詞ではなく地で奏演し、段切りまでリズム良く語り進めて、次への展開を表現する。

・手摺：独特の合の手で型を極めてこの場を締める。

地ノリの奏演に合わせて人形の動きを見せ、次の場所へと向かうところで柀頭となる。

ちなみに、この三大狂言「序切跡」にのみ存在する独自の合の手については、これまで指摘されることはなく（太夫・三味線が了解しているのは当然として、典型的な曲節について解説した出版物等においても触れられてはいない¹⁹⁾。しかし、この合の手が⑦—期待—の項目に存在し、そのいずれもが、端敵を蹴散らして一矢を報いあらためて次の場に向かうという、主人公側忠臣の所作に付けられたものであることは、三大狂言「序切跡」の専属的合の手として、序切跡の存在意義とその独自性を最も端的に体现しているとも考えられるのである。すなわち、この合の手ひとつを取り出してみても、三大狂言「序切跡」とは、事件の発端を提示した序切に一段落を付けつつ他段へと繋げる役割を有するものであることが、明白に見て取れるのである。

おわりに

本稿では、序切跡に関する考察を三大狂言に絞って行った。これにより、その独自性と存在意義が明らかとなったが、序切跡は三大狂言のみに存在するものではない。したがって、本稿の論説をより確実なものにするためには、他の浄瑠璃作品における序切跡についても俯瞰した上で、あらためて三大狂言「序切跡」がどのような特色を持つのか、あるいは「序切跡」としてすべてを一括りにできるのか等について、検討を加えなければならぬ。ただし、本稿において引き続きそれに当たること

は、主題の分離を招いてしまうことになる上に、もはや紙面も尽きようとしているところでもある。このために、ここでは次の検討課題を明示するだけにとどめ、新たに論を立てて分析を始めなければならぬ。つまり、本稿は「序切跡」に関する第二の考察として、位置づけられるものなのである。

注

- (1) 諏訪春雄「菅原千本桜 忠臣蔵」（『岩波講座 歌舞伎 文楽 第九巻』岩波書店、平成一〇年三月）参照。
- (2) 拙稿「三天狂言の序切跡——『義経千本桜』『堀川御所』を中心に——」（『藝能史研究一八四号』藝能史研究会、平成二二年一月）参照。
- (3) 『日本庶民文化史料集成』第七巻、藝能史研究会、昭和五〇年一〇月、一三一、一三二頁。
- (4) 同前、二八頁。
- (5) 同前、一三一、一三二頁。
- (6) 石松松太郎「人形芝居の研究」（『人形芝居雑話』春陽堂、昭和五年一〇月）五一頁。
- (7) 『日本国語大辞典第二版 第二巻』（小学館、平成一三年一月）の「落合」の項には以下の記載がある。

③人形浄瑠璃で、ある事件が一段落した切（きり）のあとに、別の場面を必要とする結末が残っているとき、その場面をいう。あと。「忠臣蔵」四段目の「城明渡し」など。

- (8) 高木浩志「文楽の構成」(『文楽のすべて』淡交社、昭和五七年六月) 二九三頁。
- (9) 人形浄瑠璃文楽研究家、演劇評論家。早稲田大学文学部講師。明治一四年〜昭和一一年。
- (10) 石割松太郎「浄瑠璃の「形式」と浄瑠璃の「風」——(浄瑠璃組織論)——」(『文学思想研究 昭和九年版』早稲田大学文学部、平凡社) 二三四、二三五頁。
- (11) 『義太夫年表(明治篇)』(義太夫年表編纂会、昭和三年五月) 参照。
- (12) ただし、『千本桜』の序切跡「夜討」に関しては、丸本はフシ落ちであるが、少なくとも江戸後期までには三重の曲節となり、場面転換がなされた。
- (13) この合の手に関しては、前掲拙稿三八頁において詳述した。これが初めての指摘となるものである。

