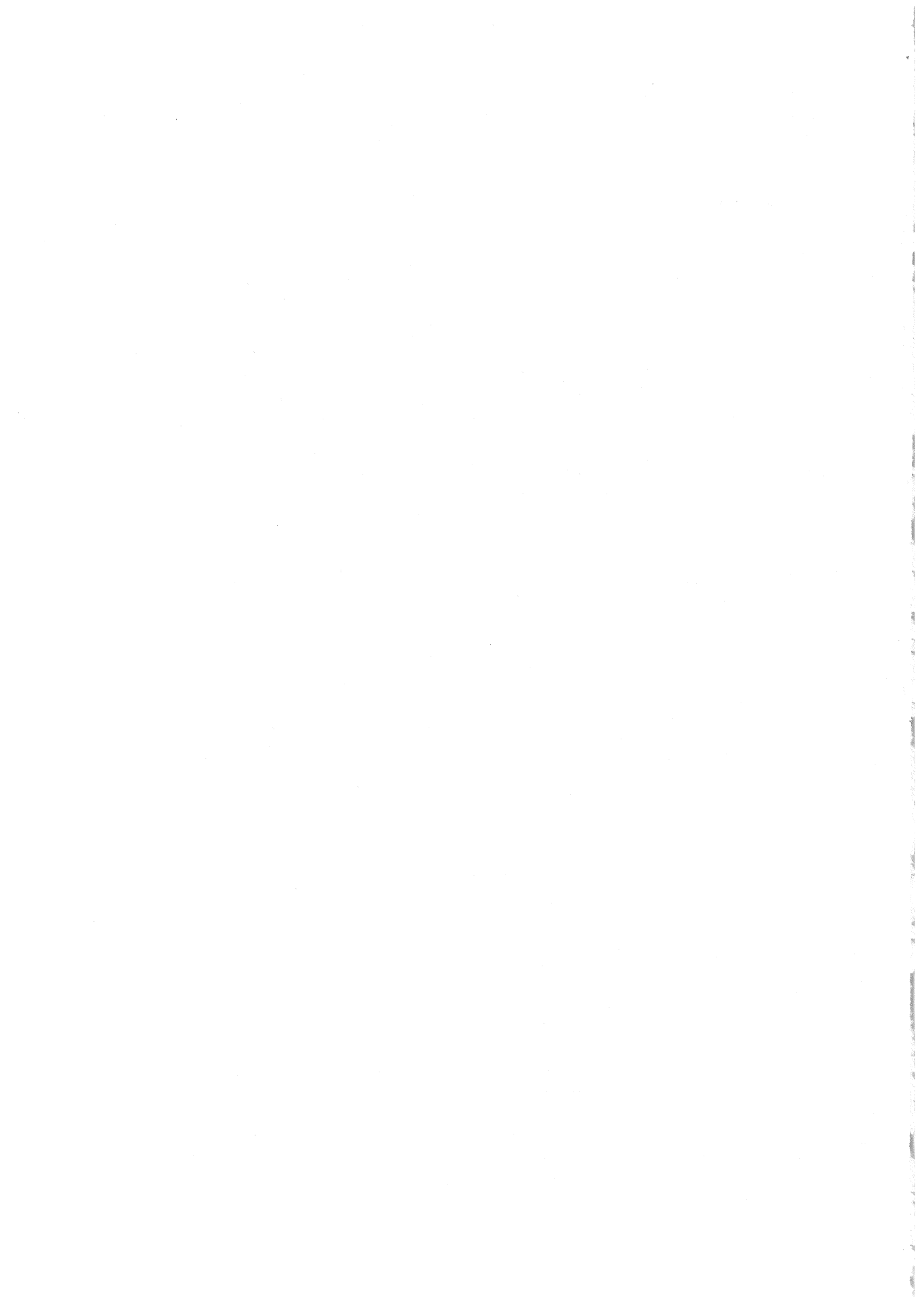


藝能史研究 第一八九号 別刷
二〇一〇年 四月 二十日

人形浄瑠璃における「序切跡」についての考察

— 詞章内容および曲節の分析から —

多
田
英
俊



人形浄瑠璃における「序切跡」についての考察

— 詞章内容および曲節の分析から —

多田英俊

はじめに

人形浄瑠璃三大狂言の一つ『義経千本桜』の「序切跡」が、江戸期から明治期にかけて上演を重ねる中で成立したという事実に関しては、すでに論としてまとめた^①。その考察の過程において、三大狂言の「序切跡」として一括りにできる共通項が存在することを、合作者問題に還元することなく検討を加えた。その結果、三大狂言の「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らかとなった。しかし、この特徴は三大狂言に限定されるものではなく、むしろ、浄瑠璃全般においても当てはまるものとして、一般的には考えられるはずである。そこで、本稿では上演史における人形浄瑠璃の「序切跡」全般を対象として扱うことにより、「序切跡」の成立とその理由について、各々の詞章を分析し、そこに付された曲節を探ることにより、検討を加えようとするものである。そして、その考察は同時に、三大狂言の

「序切跡」というものを特殊なものとしてとらえるべきか、あるいは一般的事象に還元すべきかについても、結論へ導くことが可能であると思われる。

一 三大狂言「序切跡」成立期における上演の実態

「序切跡」は、浄瑠璃一段にもともと存在していたものではない。一段を一人の太夫が通して語ることが当たり前であった時代には、場面構造としての伏線—展開—最高潮という流れは自然に理解されていたであろうが、切語りや端場の格などの序列化はもとよりなされていなかった。人形浄瑠璃の興隆にともなって一座の太夫数が増加し、各段を分担する必要に迫られた結果、上記の構造が口中切という呼称とともに格付けされ、切場に続く跡場（落合）も、明確になることとなった。「序切跡」という概念も、当然この過程で確立したものである。三大狂言についてもそれは同様で、「序切跡」が始めから存在していたものではない。これに関しては、すでに拙稿において検討したところ

段・初演	上演年月	初演時
「築地」『菅原伝授手習鑑』延享三年八月(一七四六)	初段 (此・百合・錦) 「竹本錦太夫……」 ことに此度手ならひ鑑の序の切。菅丞相とらはれと成給ふ所中々よし」(浪花其末葉)	初段 (此・友・錦) 「竹本錦太夫……」 義経千本桜に序切と御殿の中勤めて病氣にて相休む」(浄瑠璃大系図)
「夜討」『義経千本桜』延享四年一月(一七四七)	大序 口切跡	第三恋歌の意趣 (信濃・百合) 「竹本百合太夫……」 殿中の段ニツ玉の段かけ合九太夫との役場勤て西の芝居を退座致す」(浄瑠璃大系図)
「裏門」『仮名手本忠臣蔵』寛延元年八月(一七四八)	文化六年二月(一八〇九)	三つ目 口切跡
天保七年二月(一八三六)	伝じゆのだん 築地のだん 跡	
天保九年八月(一八三八)	大序 初段 口切跡	
安政四年一月(一八五七)		門前ノだん 進物ノだん 殿中ノだん うら門ノだん 口切跡
明治三年三月(一八七〇)	堀川館の段 奥庭の段	

ろであるが、本稿を書き進めるに際して、上演史の中で成立したことを確認しておく必要があるため、一覧表を提示しておく。

まず、各段の細分化、序列化に関する記載が見出される『竹豊故事』は宝暦六年(一七五六)の刊であるから、三大狂言の初演時より

約十年は後へ下がったものであることが確認される。次に、その三大狂言の初演時にはいずれも「序切」が跡場と分離していなかったことがわかる。そして、その記載の半世紀後から、三大狂言「序切跡」は上演史上に姿を現してくる。『忠臣蔵』のそれが『菅原』より遅れているのは、十一段に分かれていたため、増加した太夫を捌く必要から細分化されるという点において、五段構成の『菅原』よりも余裕があったためと考えられる。一方『千本桜』がさらに遅れているのは、跡を切場から独立させる際に有力な材料となる、三重という曲節が付けられていなかったからである。しかし、上演を重ねるうちにこれも「序切跡」として独立し、曲節も三重で奏演されて独立するに至ったのである。③逆に言えば、『千本桜』『夜討』は、三大狂言としての共通性に加え、構造的にその存在理由が認められたため、「序切跡」として成立したものである。このことを理解するには、丸本の詞章ならびに曲節のみを解読していたのでは不十分であって、上演史における動的な認識が必要とされているのである。なお、跡場として独立した後、段書きされるに至る点については、説明するまでもないだろう。

二 現行通し狂言における「序切跡」

(および「序切」の有無)

それでは、人形浄瑠璃における「序切跡」について、その対象を三大狂言以外に広げて考察を進める。ここで留意しなければならないのは、「序切跡」は前述のように、実際舞台に掛けられる過程において

その存在が確立したものであるから、書かれた詞章のみをいわば靜的に検討していくのではなく、上演史をたどりながら動的に行う必要があるということである。そこで、本考察において扱った対象範囲を、通し上演の実態が確実に把握できる近現代に絞り込む。具体的には、『義太夫年表』明治篇ならびに大正篇を参照しながら、みどり建てが中心となり通し上演が途絶えた昭和前期は省略し、東京国立劇場が開場して通し狂言の復活上演が積極的に行われた昭和四一年以降に通し上演(準通しも含む)されたものを基準とする^④。これにより、本考察において対象とした人形浄瑠璃の一覽を以下に掲げる。掲載順はその初演年代順とし、座名、作者名も併記して、三大狂言との比較が必要となる場合にも備えた。なお、「序切」および「序切跡」についてとくに触れる必要が認められる場合、あるいは、増補・補訂等のある狂言については、※印を付して後に注釈を加えることとした。

次に、これら浄瑠璃を、通し狂言として復活上演された時点での、「序切」および「序切跡」の上演有無によって分類する。上演があった場合

外題名	初演年月(西曆)	座名	作者名
『国性爺合戦』※	正徳五年一月(一七一五)	竹本座	近松門左衛門
『鬼一法眼三略巻』	享保一年九月(一七三二)	竹本座	文耕堂・長谷川千四
『芦屋道満大内鑑』	享保一年九月(一七三二)	竹本座	竹田出雲
『敵討襪襦錦』	元文元年五月(一七六一)	竹本座	文耕堂・三好松洛
『ひらかな盛衰記』※	元文四年四月(七三九)	竹本座	文耕堂・三好松洛・浅田可啓、他
『新薄雪物語』	寛保元年五月(七四一)	竹本座	文耕堂・三好松洛、他
『夏祭浪花鑑』	延享二年七月(七四五)	竹本座	並木千柳・三好松洛・竹田小出雲
『菅原伝授手習鑑』	延享三年八月(七四六)	竹本座	竹田出雲・並木千柳・三好松洛
『義経千本桜』	延享四年一月(七四七)	竹本座	竹田出雲・並木千柳・三好松洛
『仮名手本忠臣蔵』	寛延元年八月(七四八)	竹本座	竹田出雲・並木千柳・三好松洛
『双蝶々曲輪日記』	寛延二年七月(七四九)	竹本座	竹田出雲・三好松洛・並木千柳
『源平布引滝』	寛延二年一月(七五〇)	竹本座	並木千柳・三好松洛
『玉藻前曦袂』※	寛延四年正月(七五二)	豊竹座	浪岡橋平・浅田一鳥・安田蛙桂
『恋女房染分手綱』	寛延四年二月(七五二)	竹本座	吉田冠子・三好松洛
『一谷嫩軍記』	宝暦元年二月(一七五二)	豊竹座	浅田一鳥・浪岡鯨児・並木正三、他
『祇園祭礼信仰記』	宝暦七年二月(一七五八)	豊竹座	中邑阿契・豊竹応律・黒藏主、他
『奥州安達原』※	宝暦二年九月(一七六二)	竹本座	竹田和泉・近松半二・北窓後一、他
『本朝廿四孝』	明和三年正月(七六六)	竹本座	近松半二・三好松洛・竹田因幡、他
『近江源氏先陣館』	明和六年二月(七七〇)	竹本座	近松半二・八民平七・松田才二、他
『神靈矢口渡』	明和七年正月(七七〇)	江戸外記座	福内鬼外・吉田冠子・玉泉堂、他
『妹背山婦女庭訓』	明和八年一月(七七二)	竹本座	近松半二・松田ばく・榮善平、他
『撰州合邦辻』	安永二年二月(七七三)	豊竹此吉座	菅専助・若竹笛躬
『基太平記白石断』	安永九年正月(七八〇)	江戸外記座	紀上太郎・容楊黛・烏亭焉馬、他
『鎌倉三代記』	天明元年三月(七八一)	江戸肥前座	未詳
『加賀見山田錦絵』※	天明二年正月(七八二)	江戸外記座	容楊黛
『伊賀越道中双六』※	天明三年四月(七八三)	竹本座	近松半二・近松加作
『伽羅先代萩』※	天明五年正月(七八五)	江戸結城座	松貫四・高橋武兵衛・吉田角丸、他
『彦山権現誓助剣』	天明六年閏一〇月(一七八六)	竹本座	梅野下風・近松保藏
『絵本太功記』※	寛政一年七月(一七九九)	若大夫芝居	近松柳・近松湖水軒・近松千葉軒
『八陣守護城』※	文化四年九月(一八〇七)	大西芝居	中村魚岸・佐川藤太
『五天竺』	文化一三年七月(一八一六)	御霊境内芝居	佐川藤太・吉田新吾・近松梅枝軒
『生写朝顔話』	天保三年正月(一八三二)	稲荷文楽芝居	山田案山子・翠松園主人

は、それぞれを「序切」・「序切跡」として段書きする。ない場合は、明治・大正期に上演されていたものを（「序切」・「序切跡」と表記することとする。掲載順は外題名の五十音順とした。なお、※印を付したものは、各項の最後に回して注釈を加えた。

甲「序切」・「序切跡」ともにあり

〔仮名手本忠臣蔵〕 〔殿中刃傷〕・〔裏門〕

〔菅原伝授手習鑑〕 〔筆法伝授〕・〔築地〕

〔義経千本桜〕 〔堀川御所〕・〔夜討〕

〔国性爺合戦〕 ※〔大明御殿奥殿〕・〔芦辺〕

※明治・大正期にはすでに付物の扱いで、三段目が上演されるだけとなっていた。「序切」は明治二〇年二月の御霊文楽座において上演されたのみである。その時の段書きは、「序切」が〔呉三桂忠戦〕、跡が〔海棠湊〕であった。なお、昭和五五年二月に東京国立劇場小劇場において通し狂言が復活上演された時には、「序切」および「序切跡」の詞章が大幅に省略・改変されたが、これについては次項で詳述する。

乙「序切」あり・「序切跡」なし

〔芦屋道満大内鑑〕 〔加茂館〕

〔一谷嫩軍記〕 〔敦盛出陣〕

〔妹背山婦女庭訓〕 〔蝦夷子館〕

〔生写朝顔話〕 〔宇治川蚩狩〕

〔彦山権現誓助剣〕 〔郡音成館〕

〔本朝廿四孝〕 〔足利館奥御殿〕

〔奥州安達原〕 ※〔八幡太郎館〕

※丸本の詞章には、「序切」終盤に三重の曲節が付されており、そこで館内から奥庭・堀外へと場面転換がなされる。

〔絵本太功記〕 ※〔本能寺〕

※戦前までは、「序切跡」（「焼討」と段書きされることも多かった）が存在していた。

〔伊賀越道中双六〕 ※〔円覚寺〕

※戦前までは、類似作である『伊賀越乗掛合羽』の方の「序切」である「円覚寺」が上演されていた。なお、『伊賀越道中双六』の丸本では、「序切」後半の「門外」で三重の曲節が付され、場面転換がなされている。

丙「序切」の上演なし（明治・大正期には上演されていた「序切」・「序切跡」）

〔近江源氏先陣館〕 〔坂本御殿〕

〔鎌倉三代記〕 〔坂本城中評議〕

〔鬼一法眼三略卷〕 〔深草里〕

〔祇園祭礼信仰記〕 〔足利館〕

〔源平布引滝〕 〔清盛館〕

『恋女房染分手綱』 (与作勘当)

『碁太平記白石噺』 (足利館)

『五天竺』 (白蓮子別れ)

『夏祭浪花鑑』 (白洲)

『八陣守護城』 (南蛮寺・跡)

『双蝶々曲輪日記』 (新町場屋)

『加賀見山旧錦絵』 ※ (加賀大領館・筑摩川)

※ 「加賀大領館」および「筑摩川」は『加々見山廓写本』による

ものである。元は歌舞伎狂言として上演されたものであり、役者が早変わりを見せる場であった。昭和前期にみどり建てが一般化した以降は、「筑摩川」のみを取り出し、三段目切場「又助住家」の立端場として上演されており、現行上演もそれを継承している。

『玉藻前曦袂』 ※ (蘭亭宮)

※ 「序切」は『改作増補玉藻前曦袂』によるものである。

『ひらかな盛衰記』 ※ (粟津松原)

※ 東京国立劇場開場に伴う通し上演に際し、序段のうち大序(射手明神)および序中(義仲館)は復活されたが、「序切」「粟津松原」については省略された。

『伽羅先代萩』 ※ (提伐)

※ 「提伐」は伊達騒動の実録体小説を基にしたもので、丸本にはない。歌舞伎狂言同様の改作である。

なお、『神霊矢口渡』は、明治・大正期には付物として扱われており、昭和五〇年の通し上演においても、二段目から四段目まで道行も含めて復活されたが、初段については見送られた。それ以降現在まで、四段目切場「頓兵衛住家」のみが付物としてまれに上演されている。

また、『敵討鑑襖錦』、『新薄雪物語』、『摂州合邦辻』の三作については、上中下三巻構成のため、五段構成における「序切」・「序切跡」を認めることはできない。

このように、「序切」・「序切跡」の有無によって整理すると、三大狂言においてのみ純然たる形で「序切跡」が現存していることがわかる。しかし、始めに上演史を俯瞰して明らかになったように、「序切跡」は各作品にあらかじめ存在しているものではなく、構造的にその存在理由が認められることにより、「序切」から独立して扱われるようになるものである。したがって、以前に上演されていた「序切跡」はもろろんのこと、それが認められない「序切」に関しても、逆にその不在理由を探ることによって、「序切跡」が成立する構造的条件とでもいべきものが理解されることになるのである。そこで次項においては、掲載した浄瑠璃全般について、「序切」の後半部分すなわち「序切跡」が、独立して認められる前後の詞章および曲節の検討を進め、その内容を分析していくことにする。その際、「序切跡」として「序切」から切り離される場合の曲節、具体的には、場面転換に用い

る三重と登場人物の交替を示すラクリに焦点を当て、それが節章として記載されている詞章を掲載（*を印して明示）しておく。掲載順については、まず「序切跡」が存在しない作品を、「序切」が現在上演されているものと明治・大正期には上演されていたものに分け、さらに「序切跡」が存在する作品を取り上げて、それぞれに説明を加えることとする。

三 「序切」（および「序切跡」）の内容分析

それでは、各項目別に浄瑠璃外題を五十音順に整理し、要点を簡単に記述しておく。なお、前項で※を付したもの、および*印のあるものについては、各項の最後に回した。

「序切跡」なし

A 「序切」が現行上演

『菅屋道満大内鑑』

〔加茂館〕

…安倍保名は恋人榊の前の死を目の当たりにして狂乱し館をさまよい出るが、件の謀略を仕組んだ敵方はその場で主人公側の忠臣により成敗される。

『妹背山婦女庭訓』

〔蝦夷子館〕

…蘇我蝦夷子は天下篡奪の企みを中納言行主によって暴かれ切腹するが、入定と偽った入鹿がその行主を謀殺して姿を現し、妻めどの方を犠牲にすることも憚らず帝位篡奪を公言する。

『生写朝顔話』

〔宇治川螢狩〕

…宮城阿曾次郎は悪党に絡まれた秋月弓之助の娘深雪を救い互いに情けを通じ合うが、お家騒動を告げに来た奴鹿内とともにただちに帰国することとなり、二人はそのまま別れることとなる。

『彦山権現誓助剣』

〔郡音成館〕

…宝剣略奪に失敗し自害した四方田但馬守の口から明智光秀の遺児と告げられた京極内匠は、その霊の守護によって捕縛吏から逃れそのまま門外へ脱出する。

『一谷嫩軍記』

〔敦盛出陣〕

…平経盛の一子敦盛と許嫁の玉織姫が須磨浦へ出陣する別れを悲しんだ母藤の方は、その後館へ押し寄せた敵方を女房ともども奮戦して撃退する。

*女房が敵方を室外へ追い散らす「やらじと／追うて行く」に三重の曲節。

『本朝廿四孝』

※〔足利館奥御殿〕

…館内で鉄砲に斃れた將軍足利義晴の暗殺犯捕縛のため、反目し合う長尾謙信と武田信玄双方に三年の猶予が与えられる。謙信の家臣直江山城守と腰元八つ橋は不義密通により勘当を受けるが、八つ橋を狙う敵方をその場で仕留めてともに館を立ち退く。

*両雄が退出する「別れ／別れて」にラクリの曲節。

*直江山城と敵方との立ち回り「薙立て／薙立つれば」に三重の曲節。

『奥州安達原』 ※〔八幡太郎館〕

…源義家は中納言則氏から突き付けられた不審三箇条を後に晴らすと公言して退出する。不義密通による追放を受けた家臣の志賀崎生駒之助と傾城恋絹は敵方を始末・撃退し、都から奥州へと駆け落ちする。

*丸本では「奥庭深く／追うて行く」に三重の曲節が付され、奥庭・堀外で敵方を成敗・撃退する詞章となっているが、現行ではその三重前後の詞章をカットし、すべて館内での始末へと簡略化されている。

『伊賀越道中双六』 ※〔円覚寺〕

…師和田行家を謀殺された佐々木丹右衛門は円覚寺で正宗の刀と交換に敵の股五郎を請取るが、山門で敵側の襲撃を受けて奪い返され、自身も深手を負いその場で自害する。

*円覚寺の山門を出る「危ふかりける／次第なり」に三重の曲節。なお、ここからを「門外」として跡場とするテキストもある。

B 〔序切〕は明治・大正期に上演

『近江源氏先陣館』 (〔坂本御殿〕)

…源頼家は軍師佐々木高綱の諫言を受け入れて妾若狭を成敗し父

の大江入道を追放する。家臣片岡造酒頭は高綱の助けにより敵方を館内で仕留めて退出する。

『鎌倉三代記』 (〔坂本城中評議〕)

…京方の軍師佐々木高綱は鎌倉方の兄盛綱の一子小三郎を捕らえたが、逆に大將旗を手柄として戻してやり母諸共帰参させる。母子は追つ手を蹴散らして鎌倉へ下る。

『鬼一法眼三略卷』 (〔深草里〕)

…平清盛の昵近広盛は源氏方弁真の妻に横恋慕し懐胎中の身に襲いかかる。文藤治は出生した男子を甥の鬼三太に託すが深手を負ってしまい、その場へ出向ってきた清盛によって血祭りとされる。

『祇園祭礼信仰記』 (〔足利館〕)

…天下を狙う松永大膳は將軍足利義輝を暗殺し、その母慶寿院と出家した子の慶覚の確保にも成功する。加えて忠臣十河存保をも撃ち殺すことに成功し、勇んで金閨寺へ立て籠もる。

『源平布引滝』 (〔清盛館〕)

…長男重盛の策略によって諫められた平清盛は、西光法師に鬱憤晴しをして源氏の滅亡を豪語する。

『五天竺』 (〔白蓮子別れ〕)

…敵の手から我が子を逃がした白蓮は夫の敵劉洪に殺害され、劉洪はそのまま夫の姿に化けて堂々と立ち去る。

『夏祭浪花鑑』 (〔白洲〕)

…団七九郎兵衛は敵方の下郎との喧嘩で入牢中だが、主家筋の玉鳥兵太夫の口添えで赦免が決まり勘当中の子息磯之丞の世話も託される。面当てをしようとした大鳥佐賀右衛門を兵太夫が戒める。

『双蝶々曲輪日記』 (〔新町揚屋〕)

…濡髪長五郎は敵方の肩を持つ放駒長吉との決着を明晩に約して去り、傾城都は辻番に隠しておいた恋人南与兵衛を連れ出して駆落する。

『伽羅先代萩』 ※ (〔提伐〕)

…遊女高尾太夫は真夫に義理立てして領主頼兼公の意に従わなかつたため屋形船で斬殺される。隅田川に投げ捨てられるも亡霊となつて頼兼公に迫るが、劍の威徳の前に退散する。

『恋女房染分手綱』 (〔与作勘当〕)

…伊達与作は主家の若殿放埒の罪を問われて勘当され、不義密通の相手である腰元重の井とも離別する。

*勘当を申し渡される「打ち連れ／奥に入相も」にヲクリの曲節。

『碁太平記白石嘶』 (〔足利館〕)

…石堂家の千束姫とその恋人伊達助は不義密通による勘当を名目に、紛失した繪旨の搜索に向かう。そこへ敵方の切石丹下が家臣を引き連れて斬りつけるのを始末して、館を立ち去る。

*伊達助と切石との立ち回り「火水に成つて／打合ひける」に三

重の曲節。

『玉藻前曦袂』 ※ (〔蘭亭宮〕)

…花陽夫人との愛欲に溺れ仏徒を迫害する南天竺天羅国の班足大王は、己を諫める采姫皇后を処刑しようとするが、来訪した普明長者が夫人の正体を九尾の狐と暴いたため、大王も再び仏道に帰依する。

*普明長者の徳により出現した獅子との立ち回り「上を下へと／騒ぎけり」に三重の曲節。

『ひらかな盛衰記』 ※ (〔粟津松原〕)

…源義経によつて許された巴御前は、敵方へ寝返つた井上次郎とその郎等を蹴散らして立ち去る。

*義経が退出する「軍の備九重の／都に蹄を飛ばせらる」にヲクリの曲節。

C 「序切跡」あり

『八陣守護城』 (〔南蛮寺〕・「跡」)

…南蛮寺の妖怪に苦しめられている隼人之介と春姫を加藤主計之介が救い、なおも妖怪が大蛇に変化して襲いかかるところを、来合わせた父の加藤正清が大内義弘とともに退治する。

*大蛇に変化し正清が登場する「あやし恐ろし／時ならぬ」に三重の曲節。

*正清が大蛇を相手に立ち回る「暫く威力を／争へり」に三重の

曲節。

〔繪本太功記〕

※〔本能寺〕・〔跡〕〔焼討〕

…武智光秀の叛逆により進退窮した小田春長は、若君を宗祇に託して阿野局と俱に落とし、自身はそのまま蘭丸等とともに奮戦するも衆寡敵せず、自刃して力丸坊丸等も殉死する。

*春長が若君らを落とす「美談とこそは／成にける」に三重の曲節。

〔加賀見山旧錦絵〕

※〔加賀大領館〕・〔筑摩川〕

…大殿である加賀大領の信頼を得た望月源蔵は、忠臣鳥居又助をも騙して筑摩川で大殿を闇討させ、再びその現場に登場するや大殿の死を病氣と偽り難無く帰館する。

*館内から筑摩川への場面転換「筑摩川へと／雲誘ふ」に三重の曲節。

〔国性爺合戦〕

※〔大明御殿奥殿〕〔芦辺〕

…明国の忠臣呉三桂の諫言を無視した皇帝は、奸臣李踏天の叛逆を招く。呉三桂は奮戦し、妻の柳哥君は梅檀皇女を湊口へ逃れさす。柳哥君は芦辺で敵勢を引き受ける間に、皇女を舟に乗せて沖へ押し出し無事に逃がす。

*殿内から芦辺への場面転換「朱玉をとばせて／戦ひける」に三重の曲節。

※右記は昭和五五年二月に通し狂言として復活上演された際に、詞章が大きく省略・改変されたものである。丸本では、「朱玉

をとばせて／戦ひける」の間に、帝の殺害に続いて一旦は逃れた後の絶命、呉三桂が一子を犠牲にして胎内の皇子を救う場面等の詞章が存在する。この、呉三桂が后を連れて湊へ逃れるところの詞章「振りかたげてぞ／落人を」に三重の曲節が付せられ、宮殿から湊口への場面転換がなされている。また続く跡場も、本来は敵方の武将降隆が登場して柳哥君との戦闘場面が描かれている。

このように整理してみると、「序切」の終盤（「序切跡」が存在する場合はその跡場）には共通の要素があることに気付く。第一に、主人公側の危機的状況が頂点に達し、悲劇の愁嘆が最高潮に達する。第二に、立ち回り等人形の派手な動きと急速調かつノリ間の義太夫節が演奏され、その結果、観客の心を愁嘆場面から解放して気分転換をもたらし、最終的には、段切まで一気呵成に進めることにより終曲感を印象付けることになる。つまり、この第二の部分が「序切」から独立して「序切跡」として認識されるのであり、そこに場面転換が用意され曲節も三重が付けられることにより、その存在が決定的なものとなるのである。

しかし、これらの条件はいずれの浄瑠璃作品にも揃っているように見えて、実際に「序切跡」としての存在が認められるのはわずか数段にすぎない。すなわち、これら「序切」（および「序切跡」）については、さらに踏み込んで別の視点から考察を進める必要があるというこ

とである。それにより、「序切跡」というものの意味が明確に立ち現れてくるに違いない。

なお、三大狂言の「序切」（および「序切跡」）については、すでに別致にて分析を終えているためそちらを参照願うこととして、この項目での詳述は行わない。

四 「序切跡」の意味

前項において記述した、各浄瑠璃作品の「序切」の簡要部分をあらためて見直すと、登場人物の言動および場面状況に注目した場合、一定の共通する特徴を以て分類することが可能である。そこで、各「序切」をその特徴によって場合分けしながら、絞り込みを行っていくこととする。なお、その際の並列は外題名の五十音順である。

まず、「序切」の最終盤における中心的言動が、主人公側によるものか敵方によるものかによって分類する。これは、大序において主人公側と敵方との対立構造が儀式的形式的に提示され、それに基づいて観客の目の前で展開された悲劇の発端が、主人公側の善に一条の光を見出すか、あるいは敵方の悪を強大に印象付けるかという、二通りの終結が考えられるためである。それでは、以下に浄瑠璃の各段を具体的に取り上げて叙述する。

ア 敵方の中心人物が切場に引き続き豪胆な言動を見せる場合

この場合のほとんどが、敵方の中心的存在に焦点を当て、その巨

悪を如実に描き出すことにより、主人公側の危機を際立たせ、今後訪れるであろう悲劇の深刻性、すなわちドラマの深奥さを感じさせるといふ働きを示すことになる。加えて、その常識を越えた超人的な力が床と手摺で表現されることにより、人形芝居独特の破天荒な面白さをもたらすことにもなるのである。『妹背山婦女庭訓』「蝦夷子館」における蘇我入鹿、『鬼一法眼三略巻』「深草里」および『源平布引滝』「清盛館」での平清盛の言動がそれに当たり、両者は最高権力者として君臨することにより、時代物のスケールの大きさが伝わるのである。また、『彦山権現誓助剣』「郡音成館」や『祇園祭礼信仰記』「足利館」の場合は、京極内匠と松永大膳という歌舞伎では色悪と呼ばれる色男の敵役がそれに該当し、人形も立役（主人公側の主役）を担当する第一人者が遣うことから、展開してゆく芝居の面白さが序盤において期待とともに実感されることになる。その他、『伽羅先代萩』「提伐」は、隅田川遊覧の屋形船における凄惨な殺人劇であるが、納涼芝居としての意味合いを持つものであるし、『五天竺』「白蓮子別れ」では、端敵の悪党に過ぎないが、西遊記を下敷きにした宙乗り早変わり等を見せ場とする荒唐無稽な作品である以上、悲劇の発端を示すことで十分なのである。

いずれの場合も、「序切」によって提示された悲劇の発端がそのまま敵方によって完結されるのであって、その部分のみを切り離し「序切跡」として独立させる必要はない。「序切」の場面が転換することなく段切まで続いているというのも、これらに共通した特徴で

ある。

一方、主人公側が敵方に反撃を見せる場合が存在する。実は、「序切」のほとんどがこちらの範疇に属しているのである。これは、悪の台頭と善の消沈を提示する「序切」が、その過程において観客の心に蓄積された愁嘆をその最終盤において解放する、いわば気晴らしをする役目を担っているからである。そして、その解放が同一の場面や状況下で行われるか、あるいはまた別の異なる条件においてかによって、さらに二分されることになる。そこでまず、前者に該当する浄瑠璃の各段について考察し、続いて後者の異なる条件下におけるものについて記述する。

イ 主人公側の忠臣が切場と同一場面・状況で奮闘して敵方の端敵に一矢報いる場合

「序切」において危機に陥った主人公側に関して、その高位高官たる人物をめぐる物語が主たる展開を見せるのは、次段である二段目の切場であることが多い。したがって、「序切」の終盤にあって敵の端役に対するのは、主人公の忠臣である。例えば、『芦屋道満大内鑑』「加茂館」では、恋人の自害により狂乱した安倍保名が館を飛び出した後、策略が暴かれた敵方を奴与勘平が始末して主人の後を追う展開であるし、『近江源氏先陣館』「坂本御殿」では源頼家の家臣片岡造酒頭が敵方を館内で仕留めて退出する。『鎌倉三代記』

「坂本城中評議」の場合、忠臣が敵を倒すのではないが、鎌倉方の佐々木盛綱の妻子が一命を救われ、追っ手を蹴散らして去るということになる。また、主人公が高位高官でない場合は、「序切」で活躍した中心人物がそのまま端敵を一蹴する展開となっており、『生写朝顔話』「宇治川蚩狩」における宮城阿曾次郎や『夏祭浪花鑑』「白洲」での玉島兵太夫がそれに該当する。さらに、『双蝶々曲輪日記』「新町揚屋」では、傾城都が恋人南与兵衛の罪を悪人へ塗り付けて駈落することになるのである。

このように、いずれも同一場面、同一状況下において敵方に一矢報いるのであるが、詞章と曲節を検討すると、場面転換を意味する三重や、それに準じて人物の出入りを示すヤクリという節章が、詞章に付されているものが少なからず存在する。したがって、これらのいわば「序切跡」として独立する条件が備わっている浄瑠璃各段について、一つずつ考察を進めなければならないだろう。

まず、『一谷嫩軍記』「敦盛出陣」についてである。ここに存在する三重は、藤の方付の女房が押し寄せた敵勢を館外へ追っていく場面に対応している。しかし、藤の方はそのまま館内で残る敵勢を引き受けるから、結果的には、同一の場面・状況下ということになるのである。『奥州安達原』「八幡太郎館」の場合、丸本では生駒之助と恋絹が館外へ敵方を追う箇所三重があるが、すでにその前後の詞章が削られ、すべて館内での始末へと簡略化されている以上は、跡場が生まれる可能性はない。なお、三重の曲節は立ち回りの場面

にも付けられることが多く、その場合の旋律は簡略形であり場面転換の効果はない。『碁太平記白石噺』『足利館』で、千束姫と伊達助が館内で敵を撃退する場面、『玉藻前囃袂』『蘭亭宮』では、変化の獅子に家来が右往左往する場面に存在するのが、その立ち回り三重である。次に、ヲクリの場合である。この人物交替を示す曲節の後では、場面の転換はおこらない。しかし、状況は新展開を迎えるので、このヲクリで段分けをすることも多い。ただし、その場合は端場から切場への転換、あるいは切場を二分割する場合がほとんどで、跡場を切場から独立させることはない。『恋女房染分手綱』『与作勘当』では、勘当を言い渡された伊達与作と恋人重の井との別れの場面がそれに当たるが、このヲクリで切場の後半に移行するといふ趣であり、『ひらかな盛衰記』『粟津松原』でのヲクリは義経の退出を意味するが、その後も場面はそのまま、巴御前が和田義盛と居残つて寝返り者を撃退するわけである。また、『本朝廿四孝』『足利館奥御殿』においても、謙信・信玄の両雄退出後に家臣の直江山城と腰元八つ橋は居残り、三重は端敵との立ち回りに使用されているものなのである。

要するに、三重およびヲクリの曲節のある「序切」においても、場面・人物ともに切場からの延長であつて、転換したという印象は与えられず、跡として独立した一段を設定するには至らないということなのである。

では引き続き、主人公側の忠臣が切場とは別の場面・状況で奮闘し、敵方の端敵に一矢報いる場合について検討を加える。端的に言うところ、この範疇に属するものが「序切跡」として存在しているのである。やはり、場面転換が最大要因なのであり、そこには必然的に三重の曲節が用いられてもいる。三大狂言の「序切跡」も、本稿での詳述は重複となるために控えたが、すべてこれに該当している。ところが、すでに一覧から明らかなように、三大狂言の「序切跡」以外は丸本そのままに上演されてはならず、三大狂言とそれ以外との間には明確な差異が存在するのである。もちろん、それは東京国立劇場開場後の小劇場における通し上演に際し、主として時間的制約から「序切跡」また「序切」自体が省略されあるいは変形されたものであつて、「序切跡」の意味内容そのものに異同があるわけではないとの反論があるだろう。しかし、三大狂言の場合にも、半通しや抜き取り上演は数多くあつたものの、前記の省略や変形はまったく行われていないのである。つまり、「序切跡」としての完成度、その位置付けが上演史を通じて動かないものとなつたかどうかの違いが、明瞭に現れたものと考えられるのである。それでは、この二分類に関しても具体的な浄瑠璃作品をあげて記すこととする。

ウ 切場に登場した主人公側の忠臣が引き続き跡場においても奮闘し話が完結する場合

まず、現在においては上演されていないものから取り上げる。

『八陣守護城』の「南蛮寺」は、妖怪退治が主眼であるが、加藤主計之介所持の名剣七星丸によって黒幕の道士は一旦消え失せる。ここで三重が奏演され、幻術によりたちまち一面大海となって悪龍が出現する「跡」となる。それを退治するのが、この浄瑠璃の立役たる加藤正清であり、しかも開幕の大序以来初めてここに登場するのである。したがって、この「跡」は省略することはできないものの、逆に序段の完結性が強いので、「南蛮寺」に吸収しても一向問題ないことにもなるのである。実際、明治・大正期の上演においても、切場のみとして「跡」を独立させていないことが数多くある。次は、『絵本太功記』の「本能寺」と「跡」についてである。この「跡」は「焼討」と段書きされることもしばしばで、それだけ確実な位置付けがなされていると考えられるのだが、昭和四九年の通し上演復活以来「跡」は省略されているという現実がある。これは、「本能寺」で最期を悟った小田春長が、若君を宗祇に託して阿野局とともに落としたあと三重となり、「焼討」で小姓等ともども奮戦し自害を遂げるといふ、序段完結の段取りとなっている。『太功記』における主人公は光秀であるから、春長と小姓は敵方の中心人物と忠臣といふことになるのだが、「本能寺」での哀切と「跡」での勇猛さは、春長が単なる悪役と設定されていないことが了解される。ともかく、この跡場がカットされるのは、春長の最期を見せずともそれは「序切」で暗示されているからに他ならない。しかし、ここを省略することで、春長の存在感が弱められることにもなるから、

作品自体の解釈と併せて考慮しなければならない跡場ということにもなるのである。

続いては、『伊賀越道中双六』「円覚寺」である。寺内での取り引きのあと、門外に出るところで三重が奏され、たちまち敵方の奇襲に合うことになる。ここは、場面転換も室内から室外へと明瞭であり事態も急転するから、「序切跡」として位置付ける要件は整っているように思われる。けれども、内容としては、主人公側の忠臣である丹右衛門と、敵の張本人股五郎の母でありながらそれを諫言する鳴見という、善人の典型がともに自害するというものである。しかもそれが、志津馬という未熟な若者の仇討を成就させるべく落命するのであるから、序段の悲劇を完結させるという意味合いが強く、気分の解放や転換とは程遠い中身なのである。つまり、形式上からは「跡」として位置付けはできても、実際に上演する際には「序切」から間断なく奏演する方が望ましいのであり、それはまた、「序切」の中心的人物の最期を見届けるという連続性とも関わるのである。

次は、「序切跡」が内容的あるいは形式的に変形された浄瑠璃作品についてである。『国性爺合戦』は、その通し復活上演時に「大明御殿奥殿」および「芦辺」と段書きされ、三重による場面転換があり、梅檀皇女を舟へ乗せて逃がすという、次段へと直接繋がる重要な伏線を張る場面でもある。とはいえ、詞章が大幅に整理縮小されたという事実は、丸本そのままでは不都合と判断した理由、すな

わち、天下国家のために子殺しという犠牲を払う場面を現代的配慮からカットしたという側面を意味しており、やはりこの「序切跡」は筋を進めるためだけに用意されたもので、独立した一段としての面白みに欠けるということの証左でもある。すなわち、「序切」に付随して始末を付ける場面として扱われるのが最も相応しいことになるのである。最後は『加賀見山旧錦絵』を取り上げる。「加賀大領館」において大殿の信頼を見せつけた望月源蔵が、身分は低いが無二の忠誠心を持つ鳥居又助を利用し、讒者蟹江一角の殺害を闇夜の筑摩川で行うよう働きかける。一角の行列だと又助を騙し、「筑摩川」で大殿を襲わせて殺害することに成功した望月は、それを病死と偽って処理をし再び帰館する。ここでは、場面転換も明瞭かつ印象的であり、観客は事情を知るが舞台上の又助は知らないという演劇特有の面白味もあり、「筑摩川」は独立した一段として存在する価値を十分に有しているものである。しかし、昭和前期に初段よりの通し上演が絶えて以来、現行「筑摩川」の上演は、敵方望月の登場をカットし、騙された忠臣又助が大殿を誤殺する人形の見せ場として、三段目切「又助住家」の立端場に位置付けられることになった。これは、元々歌舞伎狂言で早変わりの見せ場であったものを浄瑠璃化したという出自にも通じるのであり、結局のところ、序切跡としての独立性というよりも、又助をめぐる悲劇の発端が、耳目に印象付けられる形の見せ場として成功したという理解が適切なのである。

工 序中に登場した忠臣が「序切」の悲劇には立ち会わず、場面転換した跡場で駆け付けて愁嘆を見せるとともに、勢いついた端敵を成敗して今後の再起と展望を見せる。

三大狂言の「序切跡」、すなわち、『仮名手本忠臣蔵』の「序切」「殿中刃傷」に対する「序切跡」「裏門」、同じく『菅原伝授手習鑑』「筆法伝授」「築地」、そして『義経千本桜』「堀川御所」「夜討」がすべてこの範疇に属する。この三作が他の分類と決定的に異なるところは、「序切跡」の主人公が序中でその存在感を示したあと、序段の中核を成す「序切」には姿を見せず、跡に再登場するということである。では、それがどういう意味合いを持つことになるのか。場面転換し主人公が入れ替わることにより、跡場の独自性が印象付けられる、すなわち、「序切跡」が成立するという意味合いが第一に考えられるが、最も重要であるのは以下の点なのである。それは、「序切」においてその発端が示された主人公側の悲劇が、中心人物たる高位高官の身にとどまるものではなく、その家臣団さらには政争とは無縁のそれを取り巻く人々をも巻き込んでいくという構図を明確に示すということである。いわば、浄瑠璃における大宇宙と小宇宙が共振する、あるいは、大歯車が小歯車をも必然的に回転させていくという事態である。観客は、形式的で儀式的な大序から始まった物語が、序中における忠臣の世界へ一転した後、「序切」において悲劇の発端となることを目の当たりにする。さらに、序中の忠臣が跡場で再登場しそこへ関わっていくことにより、悲劇の多

層性、その重層構造という時代物の世界を実感することになるのである。また、「序切跡」において忠臣が切場での悲劇を不在者として嘆くことにより、悲劇を提示する「序切」の役割を再び意識させることともなっているのである。この後、二段目で中心人物の悲劇が頂点に達し、三段目ひいては四段目において忠臣側の悲劇が描かれるのだが、これらは、とりもなおさず、時代物浄瑠璃における五段構成を最も典型的に表現していることになるのである。逆に言えば、この最終分類における「序切跡」こそが、通し狂言五段構成の中心核を成しているとも言えるのである。

おわりに

「序切跡」の存在には、時代物浄瑠璃五段構成を通し狂言として上演した際に、大序から始まる初段の位置、すなわち恋模様と絡めて悲劇の発端を完結させつつ、二段目以降における悲劇の頂点への展開を見せる、という意味を浮かび上がらせる役割が見出された。また、「序切跡」における場面転換は、儀式的・様式的な場である大序ならびに「序切」には登場しなかった主人公側忠臣の活躍の場を約束し、それは必然的に、その場が館の門外や中庭として設定される意味を有していた。そのことは逆に、主人公側の中心人物が敵方によって没落させられることにより、禁庭・寺社・御殿などからの立ち退きが現実化されることにもなっていたのである。

このように、序段ひいては五段構成において重要な地位にあった

「序切跡」であるが、丸本歌舞伎における上演において、五段構成よりも役者の見せ場としての役割に重きが置かれるようになると、浄瑠璃本来の形態とは別の様式に変形されるようになった。『仮名手本忠臣蔵』の「裏門」は清元節による所作事「道行旅路花髻」となり、『義経千本桜』の「夜討」は、弁慶による荒事「芋洗い」に差し替えられるなど、歌舞伎という演劇形態に即した形式が新たに生み出されたのである。この事実を踏まえるとき、現行の人形浄瑠璃文楽において、ほぼ全段の通し狂言として三大狂言が上演されることは、その骨格をなす五段構成を明確に意識できる数少ない機会としてもきわめて重要だということになる。したがって、その上演に際しては、「序切跡」の演出・奏演に関しても、江戸期から明治・大正期へと至る上演史上において確立した、正統的な伝承に基づいて再演されなければならない。その意味から、『義経千本桜』の「夜討」に関して、昭和四五年の復活上演において上演史等の十分な考証を怠った結果、その上演形態が現在に至るまで中途半端なまま継承されているという状況を、早急に改める必要があるのである。なお、丸本には三重が付されていないがゆえに「夜討」の成立を認めない、いわゆる丸本原理主義とでもいえるべき考え方が存在する。しかしこの考え方は、四段目中「河連法眼館」の改変は容認している現状一つを以てしても完全に自己矛盾を犯しており、その論理は明らかに破綻している。「四段目中」において上演史上における発展ないしは工夫とされている事柄が、「序切跡」にあつては認められていないということ。これこそが、こ

れまで「序切跡」への考察が一瞥だにされず、等閑に付されてきたという事実を、如実に示しているのである。本稿がその闇夜における一炯の光となることを願って、ここに筆を置くこととする。

註

① 拙稿「三大狂言の「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、平成二年一月)参照。

② 『義太夫年表 近世篇』(義太夫年表近世篇刊行会、全五卷六冊、別巻〈索引篇〉〈補訂篇〉。八木書店、昭和四四年〜昭和五七年、別巻は平成二年)および『義太夫年表 明治篇』(義太夫年表編纂会、昭和三二年)による。

③ 人形浄瑠璃においては、少なくとも明治一八年三月御霊文楽座にて上演時の朱(鶴沢清六遺文庫)にまでは遡って、三重の曲節が確認できる。なお、歌舞伎にあつては、弘化四年(一八四七)九月河原崎座所演台帳に、「序切」が三重にて幕となるト書きがあることから、人形浄瑠璃においても、表中天保九(一八三八)年の上演時にはすでに三重であつたと推測される。

④ この実態に関しては、以下の記述が有益であるので、参考のため引用しておく。(内山美樹子「(付)人形浄瑠璃文楽の上演形態」『浄瑠璃史の十八世紀』勉誠社、平成元年、六二二〜六二四頁)。

東京国立劇場の文楽本公演では、明治、御霊文楽座時代(場合によってはそれ以前)に帰れ、との姿勢を打ち出し、矢つぎばやに、通し狂言の復活を行った(表2参照、六十年七月現在)。「仮名手本忠臣蔵」・「義経千本桜」・「本朝廿四孝」など有名狂言の「全通し」は勿論、久しく一幕物扱いされていた「奥州安達原」・「彦山権現誓助剣」などの昼夜一本「全通し」、あるいは「敵討檻樓錦」・「神霊矢口渡」など遠い曲の「準通し」も試みられ、成功を取めた。これは、演者の能力、観客の受容、朱の現存状態等、種々の条件からかなりの無理を承知で、敢えて半世紀前に戻す試みに踏み切つたもので、我々はここ

に、人形浄瑠璃との新たな出会いを持つことができた。過去半世紀近く、横顔や遠景しかみせなかつた人形浄瑠璃は、全身、少なくとも上半身を現わしたのである。

(〒617-0001 京都府向日市物集女町クツ子六一―二三〇三)



