

平成二十七年

博士論文（指導教員 池山 晃 教授）

近松演劇研究

大東文化大学大学院 文学研究科

日本文学専攻 博士課程後期課程

（学籍番号一三三二一〇一）

バスアンビカ

【目次】

序論

1

第一章 近松演劇論と作劇法

5

第一節 「近松演劇論」と近松の作劇法

7

第二節 「情を込める」を巡る研究

20

1 はじめに

2 「興象」を巡る研究

3 「情」と「景」を巡る研究

4 「心」・「姿」を巡る研究

5 近松演劇論における「情」を巡る

第三節 近松演劇論における演技表現

1 「芸の慰み」を巡る研究

2 近松演劇論における「趣向」を巡る研究

3 近松演劇論における「虚」と「実」を巡る研究

第四節 まとめ —近松演劇論（近松言説）における「ものに情をこむる」を巡って—

第二章 近松作品における『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える

1 『曾根崎心中』試論『曾根崎心中』における「笠」

- 2 『曾根崎心中』 試論―煙草・行灯の作意―
 - 3 『心中二枚絵草紙』 試論―「杖」を巡る演出作意―
 - 4 『卯月紅葉』 試論 ―「緋縮緬」と「水晶」―
 - 5 『冥途飛脚』 試論 ―「烏」の趣向―
 - 6 『女殺油地獄』における「節句」―「幟」・「粽」・「菖蒲」―
 - 7 『心中天の網島』 試論 ―「炬燵」・「箆筒」・「風呂敷」―
 - 8 『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」
- おわりに

第三章 結論

引用・参考文献

【序論】

本研究は、近松演劇論の研究であり、「『もの』に『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える」という作劇法を検討するものである。

近松演劇論は、穂積以貫が執筆した『難波土産』（元文三 1738年）に収められており、「芸といふものは虚と実との皮膜の間にあるもの也」という表現から虚実皮膜論として知られ、近世文学論として高く評価されている。近松は、観客に慰みを与えることは、芸の基本であり、それは虚構と事実の微妙な境目に存在し、作品の本質・目的であると考えていた。そして観客に「慰み」を与える手法は、情をもたせる文句や文章作成することである。それは、詞章に情（作中人物の感情、作意）を込めることである。それを観客によりよく伝えるために、一般社会で見られる感情表現をそのままに文章に取り入れるのではなく、そこに大まかの所を創作する、つまり誇張的に表現するべきであると論じたのである。例えば、女方（歌舞伎・浄瑠璃の女性役）の口上などのセリフや、道化（役）などのセリフに、一般社会にみられない悲しみ、おかしみを表現することである。

近松が生きた時代の人形浄瑠璃は、舞台装置、小道具などがそれほど発達しておらず、人形もまだ一人遣いであった。語りの節が大夫に語られ、その言葉の表現力によって舞台上で操られる人形の表現が喚起されていた。浄瑠璃の関係者は、舞台装置で表すことが出来ないものを、文句をはじめ、セリフ、地文、道行などあらゆる演劇に関する様相に情を盛り込むことで表現していた。近松演劇論、作劇法に関する先行研究において、近松は人物造形や、道行などの風景描写に情を込めたと論じられている。また、近松世話浄瑠璃における「もの（道具）」に関する研究史において、信多純一には『心中天の網島』における「『カミ』―紙・神・髪」という同音異義表現に注目する研究がある。また、時松孝文には『冥途の飛脚』下之巻新口村で師走のはてに降る「時雨」・「笠」に関する研究がある。この「笠」、「時雨」という「もの」は目に見える道具であり、「神」は抽象的な「もの」である。しかし、「もの」に「情」を託して、観客の「情」を掻き起こし「慰み」を与えていたという研究はされていない。そこで本研究は、近松は「もの」・「小道具」などの「趣向」に、どのように『情を込め』ていたか、それは観客にどのように伝わり、「芸の慰み」を与えていたかという作劇法を検討するものである。

心情を「もの」に託して述べる技巧は、浄瑠璃に限らず、万葉の「寄物陳思歌」（ものによせておもいをのぶるうた）をはじめ、和

歌文学に「題の心」として発展した文学論の表現技法である。実は、本研究の発想点は、インド演劇論・文学論の「ラサ」論である。「ラサ論」とは、作者は「もの」に感情を託し、人物の心境状態やその性格を描写し、観客に感銘を与えるという論である。その技法は「ビバーワ」(bhībhava)と言われている。季節、場面によって用いられる「もの」が定められており、さらにその「もの」の使用方法も理論化されている。例えば、詩の「題」は「恋」であれば、観客にそれが伝わるように、「春」という空間・場面において、「花」、「鶯」などの「もの」によって作中人物の心を表現する技法がある。その演出技術によって、作品の意味が観客に伝わり、観客は感動に導かれる(注①)。

本研究は、『難波土産』の「近松言説」を基本資料とし、近松演劇論における「『もの』に『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える」という作劇法をまとめ、近松世話物における『もの』に『情を込める』技法に関する作劇法の検討を試みる。そのために、本研究を二つの部分に分けて行う。

まず、第一部では近松演劇論における「情をこむる」と「芸の慰み」という概念を中心に研究してゆく。「情をこむる」論については、二つの説が存在する。①は、中村説である。中村は、『難波土産』の「詩人の興象」や「景象」という言葉から、漢詩論における「『興象』・『景象』、『情・景』(詩人・作者が風景・景・ものに触発される心情を詩に表現する理論である)」に関する一般文学論と関わる説から「情をこむる」という概念を説いている。そして②は、白方などの浄瑠璃に関する説であり、観客を感動させる文句・筋・趣向に情をこめ、人物造形するという演劇技法を論じるものである。近松の『もの』に『情を込める』という考えを検討する必要がある。近松演劇の語彙(『近松語彙』)には、「興象」という言葉に関する記載がない。また、近松作品に使用された漢詩に比べて和歌論・和歌の数が多い。近松は浄瑠璃創作には、義太夫と同様に、和歌論を基に考えていた。『難波土産』にも記したように、「浄瑠璃は……外の草紙と違」うものである。この四つの理由から、本稿では白方らの演劇理論を従うことにする。但し、日本文学論における「もの」に情を託す技法を理解するために、中村が引用した『興象』・『景象』、『情・景』を検討し、和歌論における「心」、「題の心」、「姿」という文学理論を検討した上で、近松の「もの」に情をこめる技法を考える。そして演出表現と関わる「芸の慰み」、「虚実皮膜論」、「趣向」という概念の分析を試み、『難波土産』における「『もの』に『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える」という作劇法をまとめる。

第二部では、近松の世話浄瑠璃の中から、いくつかの作品を取り上げ、「もの」に「情を込め」る作劇法を具体的に検討する。例えば、『曾根崎心中』における「笠」、「煙草」、「行灯」の趣向、『心中二枚絵草紙』の「杖」、「卯月紅葉」の「緋縮緬」・「水晶」、「冥途飛脚」の「鳥」の趣向、『女殺油地獄』における「節句」―「幟」・「粽」・「菖蒲」、『心中天の網島』の「炬燵」・「箆筒」・「風呂敷」、『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」という趣向を考察してみる。近松は「もの」の素質を表す言葉、いわゆる名詞、形容詞、動詞などの言語表現、擬人化、比喩などの技巧表現方法で、当時の習慣、思想、価値観などになじみ深い「もの」とその機能を取り入れ、作中人物の心境を託し、「もの」に動きを求めていることを明確にしたい。さらに、物象的な「もの」の舞台演出方法だけではなく、当時の舞台装置で表現できない「もの」を、詞章表現で補い、観客に視覚的、聴覚的、思想的意味を伝え、「慰み」を与えたことを示したい。近松は観客に慰みを与えることを第一義と考え、「もの」遣いにまで「情をこめ」た、「もの」遣いのうまい劇作家であることを明らかにしてゆく。

【注①】 インド演劇論は、聖人 Bharata が書いた演劇論書 Nāṭyaśāstra（紀元前二世紀）に論じられ、ラサ論として知られている。「ラサ」とは、芸術作品を鑑賞する際、我々は感動し美的な快感を味わうものであり、作品の本質・目的でもある。また、「ラサ」論とは、人物造型のために込められたバーワ (bhava 人感情) と、ビバーワ (vibhava 感情をかきおこす条件) が演技(役者)で再現され、観客に快感を与えるものであると定義されている。また、バーワは観客に迫体験させる方法として人物造型の心情とあわせて「もの」にも感情を込めることである。

【補注】

- ・ 「情をこむる」、「芸の慰み」という言葉を、基本資料『難波土産』に表示されているままに使う。
- ・ 解説などには「情をこめて」という表現を用いる。
- ・ 傍線は、筆者によるものである。

第一章 近松演劇論と作劇法

第一節 「近松演劇論」と近松の作劇法

第二節 「情を込める」を巡る研究

- 1 はじめに
- 2 「興象」を巡る研究
- 3 「情」と「景」を巡る研究
- 4 「心」・「姿」を巡る研究
- 5 近松演劇論における「情」を巡る

第三節 近松演劇論における演技表現

- 1 「芸の慰み」を巡る研究
- 2 近松演劇論における「趣向」を巡る研究
- 3 近松演劇論における「虚」と「実」を巡る研究

第四節 まとめ — 近松演劇論（近松言説）における「ものに情をこむる」を巡って—

第一節 「近松演劇論」と近松の作劇法

近松演劇論は、『難波土産』の「近松言説」に収められたものであり、近松の浄瑠璃・歌舞伎の作劇法に関する唯一の資料である。「近松言説」は六節に分かれている。第六節は、「虚実皮膜論」として知られ、「『虚にして虚にあらざ、実にして実にあらず、この間に慰みがあるものなり』、『趣向も…本の事に似る内にまた大まかなる所あるが、結句芸になりて人の心のなぐさみとなる』」とある。それに対して、第一節は「情をこむる」論として知られ、「『文句みな働きを肝要とする活きものなり』、『性根なき木偶にさまざまの情をもたせて』、『活きて働く』、『情をこむる』、『文句は情をもとす』」という考えから成り立つ。この二つの説を合わせて近松演劇論とされてきている。第六節は、演出表現方法に関するものであり、第一節は文章表現方法である。近松は、芸論の基本として観客に「慰み」を提供することを考えていた。また、「芸の慰み」とは、物事をそのまま表現することではなく、それを美化し、大まかの所を取り入れることである。例えば、一般社会においては歌舞伎に使われる「女方の口上」のセリフや、「道化の超越的なおかしみ」は見られないが、演劇に用いられるその表現が観客の心を動かし、観客を泣かせることもあり、笑いを取ることもある。「芸」が舞台演出として表現されても、その基本は「情」を持たせる文章を作成することである。その作成方法は、文章に「情（作中人物の心情・作者の意図）をこむる」ことである。これこそが、近松門左衛門の演劇論、「虚実皮膜論」である。

近松作劇法を扱う先行研究は、「虚実皮膜論」と「情を込める」という二つの観点に注目して論じてきている。殆どの研究は、「虚実皮膜」という「概念」を重視し、近松は作劇法を舞台演出に限らず、趣向構成、内容展開、役柄配分などを含めて考えていたと論じている。一方、中村幸彦と白方勝が、「情をこむる」という概念を中心に近松演劇論を考えたのである。そこで、まず近松作劇法に関する先行研究を「虚実皮膜論」と「情をこむる」論に分けて検討してまとめてゆく。

近代日本において近松の作品及び演劇論に注目したのは坪内逍遙であるが、森修は「虚実皮膜論」を中心に近松芸論を論究した。森修は、「芸能論の展開と近松」（『近松と浄瑠璃』）「実と虚との皮膜論」において、近松作劇法について以下のように述べている。「近松の『実と虚との皮膜』というのがそれ（近世の写実傾向）に対する新しい理想を示したところに、その意義が見てとれるであろう。そこで近松においては情と義理が取り上げられたのであるが、しかも近松は『理詰の实らしき事』の反駁として実よりも却って虚を強調したものであることが出来る。けれどもそれはあくまでも写実の立場に立った虚であった。いわば偏見のない即実の立場から自然に生じた虚であり、これを見物読者の側からいえば、なぐさみのための虚であったといえよう」

森修は以下のように述べている。近松は作品において社会に生きる人間、人間関係、それらの人情・義理という理想的な価値観を文章に取り入れていく。しかし、「そのまま」に物事を語るのではなく、その写実性を強調するために、それに実らしき「虚」を取り入れていくのである。そして舞台において生き生きとする人物を描き上げる技法は、「人間にかかわらず、自然もすべて『情をこむる』こと……人物風景すべてにわたって精神」のように創作し、それは「登場人物をあたかも実在の人物のように描く」ことである、と説く。ここには、近松の「虚実皮膜論」は時代的に新しい芸術論であり、また観客の要求から生じたものであるという考えが読み取れる。しかし、森はその方法として、写実と「虚」を取り入れる技法と、文章に感情を入れる技法とを指摘しているが、それをどのように取り入れるのかということまでは明らかではない（注①）。

原道生は、「虚実皮膜論」を観客に「芸の慰み」を与える観点から捉えている。原によれば「虚実皮膜論は……虚と実の境、真実と虚構との微妙な境目に、人の感動を誘う技術」であり、それは「詞章に感情を盛り込むことにより、観客を感動に導く」というように、森修の意見を受け継ぐ。だが、その目的を達成する方法は、「あるいは写実的手法を取り、ある場合には現実を超越する必要があることを述べ、あるいはまた客観的描写によりしぜんにあわれさを感得させる」という三つの方法であると論じている（注4）。このように、彼は創作方法を①「写実的手法」、②「現実を超越する方法」、③「客観的描写によりしぜんにあわれさを感得させる」という方法に分けて論じている。しかし原は、「虚実」や「情をこむる」を取り入れる対象として「文句」しか論じていない（注②）。

黒石陽子は、「『趣向』と「嘘」——近世文学に人形浄瑠璃全盛時代がもたらしたもの」において、先行研究が「虚実皮膜論」の対象としていた文句、即ち詞章に留まらず、「趣向」にまで拡大して考えている。黒石は近世演劇の作劇について、「人形浄瑠璃の作劇上重要なものは、一つは作品の構想と筋の展開及び各場面の工夫であり、もう一つは詞章（文章）であった。前者は『趣向』、後者は「文句」である。」と近松演劇論が近世演劇論に及ぼした影響を指摘する。近松演劇論における「趣向」作成の重要性を強調し、次のように述べている。

「『難波土産』に見られる基本的な考え方として、観客に『慰み』を提供することがあげられる。そのためには『情』をもたせる文章を作成することが重要であるとする……「趣向」も「文句」「虚実皮膜論」の考え方が適応されている……「趣向」つまり作品の筋や

構想、その場面その場面なども、実際の事にしたがっている中に、そこから少し離れた大まかな『虚』の部分がある方が、結局は人の感興を催させる効果があつて、観客の心の慰めになる。後半部は『文句』つまり浄瑠璃の詞章のうち、人物の台詞部分も、同じような考え方で内容を検討してみると、納得の行くことが多い」と述べている。

黒石は、近松は浄瑠璃・歌舞伎の創作において「文句」とともに「趣向」の創作にも、人物構成のように大まかな部分、つまり偏見のない「うそ」を取り入れる必要があると考えていた、また、近松没後も近世演劇論として受け継がれていた、と論じていた（注③）。このように、黒石は、「虚実皮膜論」の意味について、役作り、筋、文章などの脚色を含めて論じている。

東晴美も「虚実皮膜論」が近世演劇やその後の演劇にどのような影響を及ぼしたかを論じている。彼女は、「リアリズムと虚実皮膜論」において、「近松の虚実皮膜論が日本文芸史における虚構論の先駆」であると指摘している。また、「近松の芸論を含む近世の表現におけるリアリティは、『心』『思い』『情』などのキーワードが、「性格」という近代の解釈に置き換えられる。」と近松演劇論における考えを現代的に捉えていると読み取れる（注④）。

以上のように、「虚実皮膜論」を中心に論じる研究者は、歌舞伎・浄瑠璃における役作りをはじめ、内容、舞台美術などを美化すること、あるいは超越的に虚構して表現することを近松作劇法として考えている。次に、中村幸彦や白方勝の「情をこむる」説をまとめる。

中村幸彦は、『中村幸彦著述集 第一巻』昭58・9、「虚実皮膜論の再検討」において、穂積以貫の『難波土産』における「近松言説」第六節を解釈し、近松は芸は観客に慰みを与えるものであり、その方法は文句・文章に「情をこむる」ことであると考えていた、と指摘している。特に、文章に「情をこむる」という概念を二つの観点から説明している。まず、第一節の『源氏物語』・『末橋花』の「松がうらやみて、おのれと枝をはねかへして、たはゝなる雪をはねおとして恨みたるけしき」という文章について、「これが松の木の景に、対する人の情をもたせたもの」であると説明する。もう一つは、「詩人の興象といえるも同事」という表現を解説し、漢詩論における「興象」という問題を取り上げて説明している。興象とは、「詩境の中における対象に触発された情的なものなのである」と述べ、

浄瑠璃においては「舞台の景を述べては、それを見ているはずの人形のその時の心情を、叙事中にうつす」ことであるという。また、第五節における「景象」を取り上げ、景象とは、景色そのものをさすこともあり、また、詩境の中における対象の客観的な把握をさすものであると論じている。中村は「情をこむる」概念を漢詩論の意味から考え、興象とは詩人（作者）が詩境における創作対象に対して喚起する心情であるという。そして「景象」とは、風景そのものであり、詩境の対象になる「もの」であると指摘している。（注⑤）。しかし、中村は「情をこむる」に関して二つのことを明確にしていない。まず、「近松言説」において「情をこむる」概念が「性根なき木偶にさまざまの情をもたせて、見物の感をとる」ことと、どのように繋がっているか、ということとを解釈していない。「情をこむる」ことは、どのように観客と関連しているのかということをも具体的に解説していないと思われる。第二は、舞台装置の風景を取り上げているが、小道具やその「もの」にどのように「情をこむる」かという点を明確にしていないことである。要するに、中村は文学論、特に詩論からのみ「情をこむる」を考えているといえるのである。

それに対して、白方は「興象」という漢詩の専門用語は近松の言葉ではなく、漢文学者の穂積以貫の言葉であると中村の「興象」に関する説を否定している。次に、それに関する論説を引用する。

「『詩人の興象といへるも同事にてたとへば松島宮島の絶景を誌に賦しても打詠て賞するの情をもたずしてはいたづらに画ける美女を見る如くならん』とあるのはどうか。この一文は、すぐ前の『道行なんどの風景をのぶる文句も情をこむるを肝要とせざればかならず感心のうすきもの也』を承けて示された具体例であろうが、その趣旨は前後の『情をこむる』こととは違っている。『打詠て賞するの情』とは、対象によって詩人（作者）の心に喚起される情であつて、これを言葉のリズムに乗せれば詩となる。『画ける美女』も『古今和歌集』かな序の意とはずれていて、画ける美女を見て起こす情は真実の情ではないの意味である。詩作に当たっては対象から直接導かれる詩人（作者）自身の深い感動が必要で、観念的な机上の作では読者を感動させないとの論である。詩歌、ひいては文芸の根本義にかわる一般論にもなりうるものである。これに対し「情をこむる」とは、登場人物の情であり、地文句・せりふ・風景等すべてにその情が表れていなければならないとする説である。道行の風景などでは、作者の対象からうける情があつてもよいのであるが、道行はその直接はその表現ではなく、登場人物の情として表現される。詩と劇の立場の混同が見られるのであり、それは以貫が得意とする漢詩の作法を持ち込んできたために起こったと考えられる」と述べている。

白方は、「興象」や「画ける美女」に関する箇所が一般文学・芸能論に関するものであり、浄瑠璃における「情をこむる」ものとは違
うものである、また、「近松言説」における「情をこむる」概念は、舞台に人形操作を活かしているように、見せる技法である、創作に
は、「登場人物の情であり、地文句・せりふ・風景などすべてにその情が表れていなければならないとする」というものである、と
述べている（注⑥）。このように、白方は「情をこむる」概念を、演劇・浄瑠璃の範囲から解釈し、登場人物の感情と説明している。
また、それはセリフ、風景に限らず、演劇のあらゆる面を含めているという。それは、白方の作品分析からも明らかである。だが、白
方は場面における小道具や「もの」にどのように「情をこめ」ているか、つまり「もの」遣いの技法をあきらかにしていない。

以上、近松演劇論に関する先行研究における「近松の作劇法」を概観してきた。ここから、二つのことが言える。まず、近松作劇法
は、観客に慰みを与える（感動に導く）ことを第一義として考えていたのであり、その目的を達成するために、四つの方法をとった。
①写実的表現方法、②現実超越的表現法、③客観的描写方法、④文句のせりふなどに感情を盛り込み人物造形する方法である。これは、
文章表現（作文創作の表現方法）と演技表現に分けて考えられる。「情をこむる」ことは、一般文学論と違って、舞台に人形の役を生
かし、観客に見物することの魅力を与えることである。中村は「一般文学論」、特に漢詩論における創作過程から、演劇創作過程を説
明している。それに対して、白方は演劇及び浄瑠璃作者の立場から解説している。しかし、「小道具」・「もの」に「情をこめ」て、
人物・場面・状況を造形していた近松の技法を論じる研究は少ない。

そこで、この論文では近松の「『もの』に『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える」という作劇法の分析を試みる。そのために、
中村説の文学論より、近松浄瑠璃研究における「情をこむる」の意味を説明する白方の考えに従い、近松の『もの』に『情を込め』る
作劇法を検討してゆく。まず、その前提として『難波土産』における近松演劇論をまとめ、「もの」に「情をこむる」という問題を考
察する。そして、「情をこむる」議論を取り上げ、「もの・詩の対象」に「情をこむる」に関する概念を考え、先行研究における日本
文学論に関する問題を視野に入れて考察してゆく。次に、『難波土産』における「もの」に関する近松作劇法を論じたい。

二 『難波土産』における近松作劇法

まず、「近松の演劇論」及び、「虚実皮膜論」の基本事項について整理する。

「近松の演劇論」は、穂積以貫が執筆した『浄瑠璃文句標註難波土産』（五巻五冊。上中下に三冊に分けられている）第一巻の冒頭に「発端」として収められている。同書は、近松門左衛門の没後一四年の元文三（一七三八）年に刊行された浄瑠璃注釈本である（注7）。

この「発端」では、近松の言説である六項目が、「○」印を付け、書かれている。この六項目は、穂積以貫が近松から聞いたものと思いつくままに並べているように見えるが、相互に関連している。それぞれには、芸・演劇として観客に感銘を与えるという考えが根本にある。この六項目をめぐる、近松の演劇観について、近世芸論研究者が論じてきた。全文の内容に関する数多くの研究がある（注8）。ここでは、全文の説明は省略して、「『情を込むる』『慰みを与える』『虚実皮膜論』」を解釈する上で注目されてきたキーワードを引用することに限定し、六項目の概要を示す。（「」に引用した部分は、日本古典文学大系（旧大系）五〇『近松浄瑠璃集 下』（昭和三四（一九五九）年）所収「近松の言説」から引用した。傍線は筆者によるものである。）（注9）

①「惣じて浄るりは人形にかゝるを第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句みな働きを肝要とする活きものなり。ことに歌舞伎の生身の芸と、芝居の軒をならべてなすわざなるに、性根なき木偶にさまざまの情をもたせて、見物の感をとらんとする事なれば、大形にては妙作といふに至りがたし。それがし若き時、大内の草紙を見待る中に『節会の折節雪いたうふりつもりけるに、衛士にあふせて橘の雪はらわせられければ、かたへなる松の枝もたはゝなるが、うらめしげにはね返りて』と書けり。これ心なき草木を開眼したる筆勢なり。その故は、橘の雪をはらはせらるゝを、松がうらやみて、おのれと枝をはねかへして、たはゝなる雪をはねおとして恨みたるけしき、さながら生きて働く心地ならずや。これを手本として我が浄るりの精神を入るゝ事をさとれり。されば地文句せりふ事はいふに及ばず、道行きなんどの風景を述ぶる文句も、情をこむるを肝要とせされば、かならず感心のうすきものなり。詩人の「興象」といえるも同事にて、たとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても、うち詠めて賞するの情を持たずしては、い

たづらに画ける美女を見るごとくならん。この故に、文句は情をもととすと心得べし。「このように、第一説には、浄瑠璃は魂のない人形に感情を吹き込んで観客に感銘を与えるものであり、そのために、文句に皆「はたらき」をもとめる方法を説く。それは、作者が、地文、せりふ、風景描写に基づく道行文を問わず、「情をこ」めることによつて獲得するものである。「情をこ」めるという概念は、詩人の「興象」や、「美女」の絵を描く「心」と同様であるという。

②「文句、て、に、は多ければ、何となく賤しきもの也」。近松は、「浄瑠璃はもと音曲なれば、語る処の長短は節にあり」として、語調を整えるために無用な「てには」の使用に注意する。これは「感心・芸の慰み」「文句に情をこむる」「文句は情をもととす」と無関係に考えられる。しかし、観客を感銘させるためには、「節の長短を合せるより、太夫の読みやすくする」ことが大切であるとする説で、聴覚的な影響を高める論である。文句に生き生きと感情を吹き込み、結局観客の「慰み」になる。近松は、浄瑠璃の聴覚的な影響・因果関係も意識しているとも言える。

③「昔の浄るりは今の祭文同然にて、花も実もなきもの成しを、某出て、文句に心を用る事昔にかはりて一等高く」として浄瑠璃に新風を起こしたことを自慢している。同時に「公家武家」の格式の違いや、同じ武家でも「禄の高下」の違いなどを明確にするのは、「よむ人のそれぞれの情によくうつらん事」が重要であると述べている。このような人物の身分により動作・装いから言葉づかいまで区別し、実状の人物らしく見えるようにすれば、それによつて読者を感動させることが出来るという（これは、浄瑠璃本を読む事と関連して論じられてきている。）

④「浄るりの文句みな実事を有のまゝにうつす内に、又芸になりて実事になき事あり」。具体例として女性の登場人物のせりふは、実生活の女性が言わないようなことを言う。同様に「敵役の余りにおく病なる体や道化様のおかしみ」が、「是等は又芸といふもの」であり、その方が「実情」が表現され、「慰み（なぐさみ）」になると言う。

⑤「浄るりは憂（うれい）が肝要也とて、多くあはれ也なんどいふ文句を書、又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣くがごとくかたる事、我作のいきかたにはなき事也。某が憂はみな義理を専らとす。芸のりくぎが義理につまりてあはれなれば、節も文句の

きつとしたる程いよ／＼あはれなるもの也。このゆへにあはれをあはれ也といふ時は、含蓄の意なふしてけつく其情薄し。あはれ也といはずして、ひとりあはれなるが肝要也。たとへば松島などの風景にても、ア、よき景かなと誉たる時は、一口にて其景象が皆いひ尽されて何の詮なし。其景を誉めんと思はば、其景のもやう共をよそながら数／＼云立れば、よき景といはずして、その景のおもしろさがおのづからしるゝ事也。此類万事にわたる事なるべし。」表現方法について説明する項目である。具体例として、名所の松島を述べる際に「よき景」と表現するではなく、「其景のもやう共をよそながら数々云立」るのが好いという論である。それは、風景描写に限らず、あらゆる物事の表現（人物・場面・演劇装置・道具など）にも当てはまるといふ。

⑥六は虚実皮膚論である。「芸といふ物の真実のいきかたをしらぬ説なり。芸といふものは実（じつ）と虚（うそ）との皮膚（ひにく）の間にあるもの也。」「なるほど今の世実事によくうつすを好む故」という当時の娯楽の傾向を示し、具体例として「家老は真の家老の身ぶり口上をうつすとはいへども、さらばとて真の大名の家老などが立役のごとく顔に紅脂白粉をぬることありや。また真の家老は顔をかざらぬとて、立役がむしや／＼と髭は生えなり、あたまは剥なりに舞台へ出て芸をせば、慰みになるべきや、皮膚の間といふがここなり。虚にして虚あらず、実にして実にあらず、この間に慰みがあるものなり。」と説明している。さらに、「その像をゑがくにも、また木にきざむにも、正真の形を似する内にまたおまかなる所あるが、結句人の愛する類とはなるなり。趣向もこのごとく、本の事に似る内にまた大まかなる所あるが、結句芸になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、この心入れにて見るべきことおほし」というように、この「大まかなる所」的な表現が演劇に限らず、あらゆる絵画、木像に通じるものである、と語っている。

近松演劇論、いわゆる『難波土産』における近松言説では、「もの」に「情をこめる」という考えに、言説①「情をこむる」論、⑤客観的描写論、また⑥「虚実皮膚論説」が関係している。以上の①と⑤は文章表現説とまとめられ、⑥の「虚実皮膚論説」は演出表現技術として考えられる。それでは次に、近松演劇論における「もの」に関する説を詳しく見てゆく。

①の「情をこむる」にあたり、挙げられた例「大内の草紙にある、橋の雪を払うのに対し松がうらやみておのれと雪を払い落とす」は『源氏物語』の「末橋花巻の一節」からである。近松のほかの作品に見られる用例は、以下の通りである。

○「橘の木うづもれし御隨身召して松払はせ給えば。羨ましげに松の木のをのれとひとり起き返り。さつとこぼるゝ其気色」。

(『融大臣』一・存疑作) (注⑩)

○「おのれふす岡のいざり松をのれと枝のおきかへり。さつとこぼるゝ其けしき。名に立すゑ野といひ置し。末つむ花のねやの雪」。

(『源氏冷泉節』上) (注⑪)

以上の近松作品にみられる用例から、近松は『源氏物語』における文章表現の技法を意識し、その方法を浄瑠璃に使用するように自覚したのであると論じられてきている(注⑫)。また、近松言説における「橘」の喩えは『源氏物語』の「末橘花」によると指摘されている。それは、次のとおりである。

○「橘の木の埋もれたる、御隨身召して払はせたまふ。うらやみ顔に、松の木のおのれ起きかへりて。さとこぼるる雪も、名にたつ末のと見ゆるなどを、いと深からずとも、なだらかなるほどにあひしらはむ人もがなと見たまふ。」

(末橘花・「源氏物語」) (注⑬)

これは、文学表現としての「擬人化」であり、松に人間の「恨む」という感情を吹き込み、枝が跳ね返すという動作まで捕え、松が生きているように見せる方法である。また、枝に積もっている雪が落とされるといふ場面の映像化でもある。そして、場面の対象は「松」、「橘」、「枝」、「雪」である。また、「橘」に対して「松」に「恨む」という「心情」を入れることは、「もの」に「情をこめる」という創作活動を示す。作者が、そのものそのものの特徴をとらえ、その機能、その行動、またそれが回りの人物、「もの」にどう影響を与えるかまで考える。それは、詩論の「興象」と草子などの「情をこむる」の一般文学論であるが、劇作者はその演出方法も含めて考えている。しかし、人形浄瑠璃の場合には、舞台に人形を活かしているように表現する方法である。そして、人形が扱う「小道具」を含めて考えられる。また、近松言説⑤番でも、「もの」を表現する方法に関して、「其景のもやう共をよそながら数／＼云立れば、よき景といはずして、その景のおもしろさがおのづからしるゝ事也。」という風景論に関するものである。対象になる「もの」を客観

的に表現すれば、それは観客に感銘を与える。つまり、「もの」を印象的に文章化するために、そのものの特徴を詳細に語る論であり、文・藝に通じる問題である、一方、第六節は「芸の本質」は虚実の境目にあるという論である。人物の服装などを、観客に与える影響を考え、その場面その場面にふさわしいように作り上げる。趣向、文句のせりふ舞台装置、小道具などの作成にも、観客に「慰みを与える」心が基本であるという。その表現方法は、①写実的表現方法、②現実超越的表現法、③客観的描写方法、④感情を盛り込み、人物造形の感情を託す方法である。

本節では、『難波土産』における近松演劇論の考察から、近松は「もの」（文句・趣向に取り入れる対象）に「情をこめ」観客に「慰み」を与えることを意識していた、ということ述べた。また、近松作劇法の研究史を振り返り、近松の「もの」に「情をこめる」という表現技巧についてはこれまで研究されていないという問題指摘を行い、近松言説の六項目に「もの」に関する事柄、概念が述べられていることを指摘した。次に、近松の「もの」に「情をこめる」という作劇法の分析を試みる前提として「情をこむる」・「興象」、「芸の慰み」、「趣向」、「虚実皮膜論」を詳しく検討する。

【注】

【注①】 森修 「実と虚の皮膜論」（『近松と浄瑠璃』1990年）による。

【注②】 原道生説は、「虚実皮膜論」『鑑賞日本古典16 近松集』尚学図書1982年による。

【注③】 黒石陽子の『難波土産』における「趣向」は「『趣向』と『虚』—近世文学に人形浄瑠璃全盛時代がもたらしたもの—」（「文楽」—人形浄瑠璃への招待—国文学、平成十年による）。

【注④】 東晴美、「リアリズムと近松門左衛門の虚実皮膜論」文化科学研究科・国際日本研究専攻、総研大文化科学研究2008年による。

【注⑤】 中村幸彦 「虚実皮膜論の再検討」（『中村幸彦述集 第一巻』1983年）による。

【注⑥】 白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平成9年、「近松作文法の考察」、風間書房による。

【注⑦】『江戸人物読本 近松門左衛門』（武井協三編、一九九一年、ペリかん社）。
『鑑賞日本古典16 近松集』原道生著、「虚実皮膜論」。尚学図書1982年を参照。

【注⑧】『浄瑠璃文句評注なにわみやげ』（上田万年校訂。明治三七（一九〇四）年、有朋館。大正十五年に文憲堂書店より再版。）
・『近松門左衛門』（近代文学叢書第一編、藤井乙男著。明治三七（一九〇四）年、金港堂書籍。）
・『新群書類従』六巻歌曲二（水谷不倒が解説。明治四〇（一九〇七）年、国書刊行会）。
・『近松世話浄瑠璃集』（守随憲治校訂。（昭和）帝国文庫第九編、昭和三（一九二八）年、博文館）
・『近松』（所収「近松言説」。日本古典読本二、重友毅著、昭和一四（一九三九）年、日本評論社）
・『浄瑠璃研究文献集成』（日本演劇文献集成第二、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館日本演劇文献研究会編纂。昭和一九年（一九四四）年、北光書房）
・『評註国文学大系 評釈近松集』（大久保忠国著、昭和三一（一九五六）年、河出書房）
・『近松浄瑠璃集 下』（近松の言説）。日本古典文学大系（旧大系）五〇、昭和三四（一九五九）年）
・『能・浄瑠璃・歌舞伎』（昭和四九（一九七四）年、桜楓社）
・『鑑賞日本古典16 近松集』原道生著、「虚実皮膜論」。尚学図書1982年による。
・『江戸人物読本 近松門左衛門』（武井協三編、一九九一年、ペリかん社）など。
・『浄瑠璃文句標柱難波土産』は、その序文の著名によれば「西海の蘭阜」となっているが、野間光長『浄瑠璃文句難波みやげ』の作者「国語国文・昭和十七（一九四二）年五月」において、その巻の一の「発端」なる一文の筆者は、同書の近松肖像と「右題近松平安翁像」として五言絶句を載せ、「穂積以貫」と押印した、穂積以貫と同じ人であるという。以貫は、古学派の伊藤東涯門、町儒者として大阪に居住し、近松の晩年期に竹本座に出入りし、『傾城酒呑童子』製作の場に同席していたという逸話の持主でもあること等からしても、親しく近松に接し、その談話を採録する事のできる人である。

【注⑨】日本古典文学大系（旧大系）五〇『近松浄瑠璃集 下』（昭和三四（一九五九）年）所収「近松の言説」から引用した。

【注⑩】「『融大臣』一・存疑作」の引用は、『近松語彙』による。

【注⑪】『源氏冷泉節』上の用例は、『近松語彙』による。

【注⑫】森修「実と虚の皮膜論」（『近松と浄瑠璃』1990年）と、白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平9年、「近松作文法の考察」、風間書房による。

【注⑬】橘と松の用例は、「末橘花」・『源氏物語』（新編日本古典文学『源氏物語』① 20）による。

第二節 近松演劇論における「情を込める」を巡る研究

- 1 はじめに
- 2 「興象」を巡る研究
- 3 「情」と「景」を巡る研究
- 4 「心」・「姿」を巡る研究
- 5 近松演劇論における「情」を巡る研究

1 はじめに

近松は、作文法の基本を「情をこむる」ことにおいていた。浄瑠璃の場面における人形を「活物」たらしめるためには、この「情」の方法を確立しなければならないという。人物に限らず、「もの」・小道具まで考えている。本節において、先行研究における「情をこむる」概念の検討を行い、「もの」に情を託す意味を探ることにする。

先行研究においては、この「情」を主に二つの意味として捉えている。森修は「芸技論」（『国語国文』昭和二十八四月論文）で「人間のあるがままの情を重んずるもの」と指摘しているように、人間の感情、心情、すなわち人物の心理状態であるという。もう一つは、「情をこむる」に関しての説である。それは、「詩人の思い」として解釈され、演劇の観点を踏まえながら、近松の作劇法を論じようとしている説である。中村幸彦は、『中村幸彦著述集 第一巻』昭58・5、「虚実皮膜論の再検討」において、「情をこむる」のを「和歌論における心と姿」の問題ではなく、漢詩・詩論における「興象・景象の問題から情・景」の問題であるとして述べている。それに対して白方は、「興象」を漢詩創作の問題と指摘し、それは穂積以貫の考えに過ぎず、近松・演劇・浄瑠璃の作劇法とは異なるために、外して考えるべきだと強く批判している。そして原道生は、「情をこむる」という概念に関する問題にはあまり深く触れず、「感情を盛り込む」や「感情をふきこむ」として捉え、近松の「文句に情をこめて観客に慰みを与える」方法として説明している。東晴美は、近松芸論における『心』『思』『情』などのキーワードを、「性格」という近代の解釈に置き換えている。その後の先行研究も、これらを近松作劇法の基準として認識している。

先行研究における「情をこむる」解釈は、中村説の漢詩論における「興象」という説と、森修、白方などの演劇・人形浄瑠璃として見る説とに分けられる。詩論と演劇論を問わず、「もの」、またその対象に対する「作者の心情（人間感情）」は

共通である。これらを考えるに、漢詩論における「興象」の問題と、演劇における「情をこむる」という問題を作品創作から考える必要があると思う。まず、近松演劇論における「情をこむる」という概念をまとめる前提として、近松言説における「興象」・「景象」という概念、またそれを理解するために、中村が用いた漢詩論における「情」・「景」、和歌論の「心」・「姿」という概念を検討し、近松言説における「情をこむる」概念をまとめる。

2 「興象」を巡る研究

近松演劇論における第一言説における「情をこむる」について、中村幸彦は、『中村幸彦著述集 第一巻』昭58・5、「虚実皮膜論の再検討」において、近松の言説における「情をこむる」という論を、次のように論じている。

「第一条の後半は、人形操芝居に、歌舞伎以上に情をもたせる為の、浄瑠璃作者の心得である。……そして近松はこの例として、『源氏物語』の「末橘花」の巻に、橘の木の雪をはらった時に、「うらやみかほに松の木のおれとおきかへりて、さところぼるる雪も」と記した文章を引いて、これが松の木の景に、対する人の情をもたせたものだと説明する。人形芝居の舞台装置は、『竹豊故事』にも、「道具建てにも金銀を惜まず金襖にて舞台を暉かし、或は数奇屋懸りの粹成る思ひ付に智恵袋の底を振ひ」などあつて、次第に進歩してきたが、近松頃は簡素なものであつただろう。とすれば叙景の文は、彼においては、舞台装置に具体性を与えるものであり、人形の感情をも合せ伝えなければならなかつたのである。ここに用いた「興象」の語は、漢詩論の用語で、幕初から、この頃まで最もよく読まれてきた『唐詩訓解』にも、殷璠の語に、

於是攻異端妄穿鑿、理則不足、言常有余、都無興象、但貴輕艷、雖滿篋笥將何用之

と理に対する、『日本詩史』には、「興象宛然、意致立婉」と、意致に対する。……『峽宦詩稿』の序に、「思不遠、則

興不清、志不広、則象動乎内、而清明發乎外、否則清不善」の例につけば、一段とその意味が明らかになる。詩境の中における対象に觸発された情的なものなのである。詩で風景を詠ずるにも単に写実でなくて、詠者の情的なものを洗練せよというのが、この論である。近松は、舞台の景を述べては、それを見ているはずの人形のその時の心情を、叙事中にもうつすことを努めるべきだと説いているのである。」

また、中村は第一条の「興象」を説明するために、第五条の「景象」を引いている。次はそれに関する引用文である。
「この興象に相對するのが、第五条に述べる景象である。」

あはれをあはれなりといふ時は、含蓄の意無ふして、けつく其情うすく、あはれなりといはずして、ひとりあはれなるが肝要なり。たとへば松島などの風景にても、ア、よき景かなと誉たる時は、一口にて其景象が皆いひつくされて何の詮なし、其景をほめんとおもはゞ、其景のもやう共を、よそながら数々云立つれば、よき景といはずして、その景のおもしろさがおのづからしらるゝ事也。』とある。ここも前述した当時の舞台装置の乏しさを思い出して読むべき一条であるが、これは、情を具体化する時に、景を描写することをおこたるべからずとの主張である。何人かが松島にのぞみ、「松島やあゝ松島や」と詠じた話があるが、これでは文学にも何にもならないと同様の論である。景象の語は、「臨眺山河二州之景象」（『覆醬続集』十五）の如く、景色そのものをさすこともあるが、詩論の用語であつて、この『難波土産』巻三にも、

あきの此、巴峽といふ山道を夜のくらきにとをりたる景象を詠じたり
など見えて、詩境の中における、対象の客観的な把握をさすものである。要するに詩は興象と景象の総合であり、相互に相補し相映発すべきである如く、浄瑠璃においても、情の表出と事実の表現は、相助けあつて、その効果を上げるものである。」（傍線は筆者による。）（注①）

中村は、「興象」を「詩境の中における対象に觸発された情的なもの」と解釈し、「近松は、舞台の景を述べては、それを見ているはずの人形のその時の心情を、叙事中にもうつすことに努めるべきだ」と説く。つまり、詩論において、心情を觸発される心は、詩人の心である。一方、浄瑠璃では、觸発される心は、風景を見ている人形の心である、あるいは演劇で

は役者の心である。このように、心情が触発される心は異なる。

更に、中村によれば、「詩は興象と景象の総合であり、相互に相補し相映発すべきであり、「興象」は作者の思いであり、「景象」は対象とされた風景であるとする。つまり、詩の中では別々な存在であり、おたがいに影響を及ぼすものであると論じている。そして、浄瑠璃について「浄瑠璃においても、情の表出と事実の表現は、相助けあつて、その効果を上げるものである」と道行という風景描写において、作中人物の感情と、それを触発する対象となる風景について述べている。しかしながら、小道具の役割、その「もの」に情を込める技法などについて説明していない。近松の作劇法を説く前に、「興象」・「景象」を検討しておきたい。まず、「景象」という概念を見てゆく。『難波土産』（注②）、『蔭涼軒日録』（注③）、『白石先生手簡』（注④）、『日本風景論』（注⑤）から用例してみたい。

【資料①】あきの此、巴峽といふ山道を夜のくらきにとをりたる景象を詠じたり

『難波土産』巻三

【資料②】「雲頂院昭堂北面被移楓樹。蓋為寺家景象也」

「蔭涼軒日録」寛正二年〔1461〕十一月二七日

【資料③】「都意は、一波不動候て、魚竜出舞ふべき景象と心得たるにて候」

白石先生手簡〔1725頃〕七

【資料④】「是の如きの景象多く大陸に見ざる所」

日本風景論〔1894〕〈志賀重昂〉三

以上の資料から詩論、和歌論、文学論においては、「景象」とは景色そのものを意味する。即ち、詩における景色を具体的に説明するものであり、その描写によって読者に詩人が見た景色を伝える。浄瑠璃の場合は、道行の景色などを示すものであると思われる。近松言説⑤の「景象」を、森修を始め、白方、原道生らは風景を描写するものとして捉え、道行作成に関する風景論として考えている。それは、風景、例えば、松島や宮島の景色をただ「よき景色」と表現したら、観客に伝わらず、具体的にその景色そのものを細かく説明し具体化する必要性があるという考えであるという。それこそが観客に感銘

を与えるものとなる。ここでいう「景」とは、「対象」や「もの」である。中村はこの「景象」を「興象」に相對している
と説いている。両者の關係を考える前に、「興象」を検討してみる。

以下は、『日本史詩』の用例である（注⑥）。

【資料⑤】輔仁親王は、延久帝の子。売炭婦を詠ずる七律、用意懇惻。語も亦た平整。親王の尊貴を以て、ここに注情
す。豈に賢ならずや。保平より以降、帝子の徽音、寥として聞こゆる無し。ただ貞常・貞敦兩親王の遺篇有るのみ。貞常
親王は、貞和帝の曾孫。落葉の七絶、『康富日記』に見ゆ。「枯梢寂寂帶夕陽、滿砌飄塵擁蘚蒼、莫道晚風吹葉盡、老紅
却恐曉來霜」。語差晦しと雖も、用意自ら工なり。貞敦親王は、貞常の曾孫。江山春意の七絶、「江山雨過翠微平、樵唱
漁歌弄春晴、風動水南酒旗影、杏村聽売花声」。興象宛然、意致も亦た婉なり。

『日本史詩』

以上の資料は、貞常・貞敦親王の詩の技法を評価し、また「興象」はその巧みさを贊美するために用いられた語である（注
⑦）。第一句の「枯梢寂寂帶夕陽、滿砌飄塵擁蘚蒼、莫道晚風吹幅盡、老紅却恐曉來霜」は、「末枯れた梢は寂しく夕陽に
染まり、石置いっぱいの落葉が緑の苔を覆う。散り残る紅葉にとっては、夜の風が吹くのよりも、むしろ曉の霜の方が恐ろ
しいのだ」という意味である（注⑧）。「末枯れた梢」、「夕陽に舞う染まる落葉」、「落葉が緑の苔を覆う」という風景
景・イメージが作り上げられている。その風景に対して、作者は「曉の霜の方が恐ろしい」という思いを募らせている。

第二の詩は、次のような意味である。

「江山雨過翠微平。樵唱漁歌弄春晴。風動水南酒旗影。杏村既聽売花声」

「山川の通り雨に山の霧は収まり、春の上天気いきこりも漁師も鼻唄気分。南の川岸に風に翻る酒屋の旗。杏の花咲く村にはもう花売りの声が聞こえてきた」という意味。ここは、「山川の通り雨に山の霧は収まる」という風景に対して、詩人が「いきこりも漁師も鼻唄気分」という晴れやかな心を読みあげている。また、「翻る酒屋の旗」という風景は、酒が出来たことを知らせるものである。この詩は風景を映像化するだけでなく、その風景の中にいる人物の心境まで描写している。詩中には風景・情景が目に見えるように書かれており、情趣も美しいと評価されている。この詩における風景は作者が経験したものの、見たものそのままに詠まれ、そこに詠まれた作者の思いもそのままであるという。詩歌の描写上で情と景を重ねたとも言える。この詩に詠まれた風景に喚起された心情が「興象」であり、この詩はその趣を取り上げている。

次は、『東洋陳人峽宦詩稿』の用例である（注⑨）。

【資料⑥】吾聞之、芝蘭不為無人而不芳、君子不為貧困而不遂遂之者志也。困之者命也。不為困而變志、何則命在天志在己。君子樂其在己而不憂其在天。又聞之、處身而逸樂者、志不廣、居上而富貴者思不遠、思不遠則興不清、志不廣則象不明、興象動乎内、清明發乎外、否則詩不善、吾持手而食、刀何愛焉、士之在世廉而貧、人無求焉可以免於難、其詩九十餘首、藏之峽名山川、伝之其人士、唯刀是頼。詩曰、雖無德與女式歌且舞。服氏之廉民歸之矣其歌舞也旧哉。

【書き下し文】「芝蘭人無きが為にして、芳かんばしからずはあらず、君子は貧困の為にして、遂げずはあらず。之を遂ぐる者は志なり。之を困する者は命めいなり。困の為にして志を変ぜず。何となれば則ち命めいは天にあり。志は己にあり。君子はその己に在を樂みて。其の天に在を憂ず。また之を聞く、身を處しよして逸樂なる者は、志廣からず。上に居て富貴ふうきなる者は、思い遠からず。思い遠からざれば、則ち興清からず。志廣からざれば象明らかならず。興象内に動いて清明外に發す。しからざれば則ち詩善ならず。吾れ手を持して食ふ。刀何の愛せん。士の世にある、廉れんにして貧。人求めなくんば以て難を免べし。其

の詩九十余首、これを峽きやうの名山川に蔵し、之を其の人士じんじに傳つたふ。唯刀是れ頼る。詩に曰く、「徳の女に與にする無しと雖ももつて歌ひかつ舞はん。」服氏の廉、民之に歸す。」

右は、服圭言著『東洋陳山峽宦詩稿』、小田穀山の手になる序文の一部である(注⑩)。小田穀山は詩論について語っている。『孔子家語』や『詩経』を引きながら、「興象」について論じている。まず、内容を解釈し、ここにおける「興象」の意味を考える。

重要なのは以下の議論であろう。芝や蘭は深く茂つて林の中に生育しているけれども、人がいないからといって香をただよわせないことはない。君子は道を修めてその徳をはつきりと示し、困窮したからといってその節を変えたりはしない(注⑪)……遊んで暮らしている人の志は広くなく、地位が高くても富むものは深く物事を考えることが出来ず、興は清いものとならず(注⑫)、志が広くない人は象が明ではない。興象が人の内側で動いてはじめて晴く明らかなものが外に発する。清く明らかなものが外に発することがなければ、詩は良いものとならない。なお、後半において『詩経』から「雖無徳與女式歌且舞」という詩を引用(注⑬)している。

以上の『東洋陳山峽宦詩稿』における「興象」という概念を考えれば、「興象」とは詩人が物事から刺激を受け、それが詩人の心に発する「印象」となり、詩・作品に表現されるものである。

次に、『唐詩訓解』の用例について考えてみたい(注⑭)。

【資料⑦】「殷璠曰、夫文有神來氣來情來、有雅體野體鄙體俗體、如曹劉詩多直語少切對、或五字並側、或十字俱平而逸駕終存、然挈瓶膚受之流、責古人不辯宮商徵羽、詞句質素耻相師範、於是攻異端、妄穿鑿、理則不足、言常有餘、都無興象、但貴輕豔、雖滿篋笥將何用之、自蕭氏以還、尤增矯飾、武徳初微波尚在、貞觀末標格漸高、景雲中、頗通遠調、開元十五年

後、聲律風骨始備矣。」

右の『唐詩訓解』は、唐代の殷璠著『河岳英靈集』序文の引用である。この資料では、殷璠が唐詩の歴史を振り返り、漢詩創作に関する注意をしている。殷璠は「興象」を詩人が詩に取り入れる豊かなイメージ、印象として見ている。

この資料では、殷璠は、詩論を論じ、「興象」を説明している。まず、この資料の意味をまとめる。そもそも文には「神」より生まれるもの、「氣」より生まれるもの、「情」より生まれるものがあり、また典雅な作風、鄙びた作風、俗な作風がある。曹植・劉楨の詩などは、生地のままの言葉が多く、正確な対句が少ない。……それでも結局のところ、その詩には優れた価値があるのだ。しかしながら、軽率で浅薄な知識を振りまわす輩は、いにしえの人は宮商の音を判別せず、言葉が質素であるなどとけちを付けて、それを手本とすることを避けるのである。かくて彼らは正統でない方向に力を注ぎ、やたらに手数を加えて、中身は足らないのに、ことばかりが余りあることになり、どの詩も「興象」（豊かなイメージに充ちた比喩的描写）は無く、ただ軽々しいあでやかさのみが重視される。（このような詩では）、たとえ箱に満ちあふれるほど集まったとしても、いったい何の役に立つてもあろうか、……と述べている（注⑮）。

『唐詩訓解』では「興象」は事物を語るだけでなく、「象」すなわち具体的な事物を語りながら、比喩的に詩人の感情や心象を想起させるものであると語っていると思われる。つまり、「興象」とは詩人の心に対象が喚起した印象であり、詩境に詠まれるものである。

「興象」は『成復旺編・中国人民大学出版社 中国美学範疇辞典 訳注』において、以下のように説明されている。

「興象」とは、「興」の中の「象」のことである。「心」と「物」とが偶然にうまいぐあいに出会ったときにあらわれる情景のことである。それは情景でもあり、心情でもある。また、心情でもあり、情景でもある。そのようにして、たがいに溶けあっていて見分けることができない。それが「興象」である。「興象」と「意象」との区別は以下の点にある。「興象」は「興」から生まれたものである。したがって、一つのまとまりであって、「興」と「象」に分けることができない。しか

し、「意象」は、「意」の中の「象」でありうるだけではなく、「意」と「象」でもあり得るのである。「興象」は一般的な「形象」ではなく、主観的な心情と結びついたところの、情景と心情の統一体である。さらに「興象」は心情と情景とを人為的に組みあわせたと感じさせる跡のないものである。心情に応じて情景を構成するものでもなく、情景に応じて心情を構想するものでもない。それは、情景がその跡をとどめることの無いようにして、自然に心情がにじみ出ているものである。……「興象」とは、「超詣」（超越すること）を要するものであり、「超詣」とは、情景に自ずと心情がにじみ出ているものなのである。故意に情景を借りて心情を発するというような跡の無いものである」（注⑩）

以上の『日本詩史』、『唐詩訓解』、『峽宦詩稿』の用例と『成復旺編・中国人民大學出版社 中国美学範疇辞典 訳注』の説明を踏まえて「興象」は次のように考えられる。「興象」とは、目にした外物に触発されて活発に動いている状態の「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」が、含蓄した芸術的な「形象」のことである。この「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」とは、その場（創作の瞬間）で触発されたものであり、この形象とは、その触発した物（対象物）を芸術的に表現したものである。このために、「興」は「象」となり、「象」は「興」でもある。（「象」とは、作品の中に取り上げた「目に見えるもの」（詩の場合は、主に風景）の具体的な形象のことを意味する。「興」とは、作品の中に表現された、詩人が「目に見えるもの」（詩の場合は、主に風景）から触発されて生まれた感触や興致を意味する。このように、「興象」を「景象」（風景から触発する形象）をから区別しかねるのである。以上検討してきた「興象」の定義から、中村説に二つの問題点が見えてくる。まず、中村が「詩は興象と景象の総合であり」といい、「興象」と「景象」と総合的に考えている。「形象」と「景象」と区別をしていない。「興象」とは、目にした外物（もの）に触発されて活発に動いている状態の「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」が、含蓄した芸術的な「形象」のことである。その形象は、風景を詠む際、「景象」となる。中村は、漢詩論における「興象」を説明しているが、演劇、浄瑠璃における作意について、説明していない。

中村は、「興象」に関して「情」と「景」の問題も取り上げている。そのため次に、「情」と「景」という概念も検討しておきたい。

3 「情」と「景」を巡る研究

中村幸彦は、「情をこむる」に関して、「情」と「景」における問題に関連して次のように述べている。

「これらは、興象、景象の語にあきらかで、漢詩論に准拠したものである。近世の中葉、『唐詩選』の流行までの、日本の漢詩壇で、最も参考とされたのは、『三体詩』、『唐詩訓解』、『瀛奎律髓』の類である。それらには皆、情と景を詩論の根幹としている。『三体詩』からは後に引用することにして、『律髓』には、

前言景、後言情、乃詩之一体也（卷一、杜工部「登岳陽樓」評）

似皆言景、然後聊寓感慨（同、杜番言「登襄陽城」評）
などである。」

以上の通りに中村は、『三体詩』、『唐詩訓解』、『瀛奎律髓』の用例を引きながら、詩論における「情」と「景」を取り上げている。中村が論じた漢詩における「情」・「景」の概念を考える前提として、『三体詩』、『唐詩訓解』、『瀛奎律髓』の用例を再検討しておく。

まず、『瀛奎律髓』（注⑰）の用例である。まず、それぞれの解釈を行い、その後漢詩論（日本近世文学論）における「情・景」という概念をまとめ、「興象」の観点から考える。

【資料⑧】 「登襄陽城」杜番言

旅客三秋至、層城四望開。楚山横地出、漢水接天回。冠蓋非新里、章華即舊臺。習池風景異、歸路滿塵埃。

此杜子美乃相詩也……中四句、似皆言景。然後聊寓感慨

この詩の前半は、山河の雄大さを詠い、後半はかつての栄華の地、名所旧跡の荒廃を嘆くものとなっている。自然の不変と人為の無常を対比させている。『瀛奎律髓』の注釈には「似皆言景、然後聊寓感慨」とあり、この詩の形について指摘している。それは、前半では景色を読みあげ、その後その風景を見た作者の心に発する感情を読みあげる。つまり、「景」とは「目に見えるもの」（詩の場合は、主に風景）である（注⑱）。「情」とは、詩人が「目に見えるもの」（詩の場合は、主に風景）から触発されて生まれた感触や興致を意味する。このように、この詩においては、まず景を詠み上げ、その後情を詠むパターンが用いられている。

では、次の例を検討してみたい。

【資料⑨】「登岳陽樓」杜工部

昔聞洞庭水、今上岳陽樓、吳楚東南拆、乾坤日夜浮、親朋無一字、老病有孤舟、戎馬関山北、憑軒涕泗流。

岳陽樓 天下壯觀。孟杜二詩盡之矣。中兩聯。前言景。後言情。乃詩之一體也。凡圈處是句中眼。

この詩の前半は、岳陽樓から見下ろした洞庭湖の雄大な風景が詠まれている。前半の「吳楚東南に拆け、乾坤日夜浮ぶ」は「景」を読みあげ、後半の「親朋無一字、老病有孤舟、戎馬関山北、憑軒涕泗流」では自身の不幸と国家の不幸を悲しんでいる。内容は、昔から洞庭湖の壮大さをうわさに聞いていたが、今、岳陽樓に登って、眼前にその湖面を眺めている。呉の国と楚の国は、この湖によって東と南に引き裂かれており、その湖面には、天地の万物が昼夜の別なく影を落としている。思えば、親類や友人から一字の便りもなく、老いて病むこの身に、ただ一その船があるだけだ。北の故郷では、今なお戦乱が関所や山を隔てて続いているそうである。楼上の手すりに寄りかかっていると、涙がとめどなく流れ落ちるばかりであると自身の思いが語られている（注⑲）。『瀛奎律髓』の注釈にも、「前言景。後言情」という説明があったが、この詩も「景」を述べた後「情」を述べる形式となっている。

『成復旺編・中国人民大学出版社 中国美学範疇辞典 訳注』（注⑩）には、「情・景」を〈情中の景〉、〈情中の情〉、〈情は景を生ずる〉のように詳しく別けている。『瀛奎律髓』（注⑪）において、〈情〉と〈景〉を、詩の中の句の関係を決めるものと考え、詩を書く際の様式や手法としている。〈情〉と〈景〉両者浸透する関係について、「景は情中にあり」「情は景中にあり」という考えを提供したと述べている。

ここでは、「情中の景」の〈情〉と〈景〉が融合され、一つのものとなっている。詩は、外界の景物を客観的、写実的に描くことを第一とするべきであり、感情は隠して表にあらわさずに景物描写の中にそれとなく込め、読者に容易に気づかせないようにすべきものであるとしている。

情は景を生ずると指摘し、この景は芸術作品に描かれる景物を指すのである。さらに、これは芸術の審美的創作における過程と法則について述べている。その基準は二つである。一つは、「情を以て景を造る」であり、もう一つは「景を化して情を為す」である。「情を以て景を造る」というのは、『情の為に文を造る』ということであり、感情を芸術形象に変化するということである。「景を化して情と為す」というのは、審美的に観照する際に、外界の景物を観照する主体の情感的色彩に染め上げることである。感情的な移入の、働きによって、血の通っていない客体に、感情の入った生命力が得られる。自然の景物は、審美的観照を通じて〈情〉と〈景〉が融け合った芸術形象になるのである。また、同じ景物について描いても異なる感情によって染め上げられれば、異なる芸術形象を創り出すことができるのであると述べている。さらに、〈景は情を生ず〉とは、〈景〉が第一義的のものであり、〈情〉は第二義的のものとする考え方である。感情の根源は外界に存在する〈物〉であることを主張する。「というのである（注⑫）。「景」とは芸術作品に描かれる景物、即ち形象になる物・者である。それを詩・作品に具体化するために、その形象の詳細な特徴を読み上げ、それに作者の思いを取り入れる。優れてた作品においては、景物・対象は審美的観照を通じて〈情〉と〈景〉が融け合った芸術形象になるのである。「興象」は「情」と関連する物であり、「景」は「形象」と関連するものとなる。

中村説から考えれば、中村は具体的に「興象」・「景象」と「情」・「景」との関連を説明していないが、以上の考察から「景象」と景が違うものであることがわかる。「景」は、風景そのものであるが、「興象」とは「景」から生じた「印象」のことである。「情」は、(興象)作者の思い・心境の描写された心情である。

「興象」・「景象」は、漢詩論及び文学論における「心」を意味する。だが、中村は近松言説における「情をこむる」を和歌論における「心」・「姿」という概念の範囲に属する問題ではないという。そこで次に、和歌論における「心」・「姿」という問題を検討する必要がある。

4 「心」・「姿」を巡る研究

中村幸彦は、「情をこむる」問題を、和歌論に関する「心」・「姿」という問題に関連して、以下のように説く。

「日本文学の伝統的な文学論は、和歌論を基礎とするものであって、そこでは、心と姿、心と詞が問題となるのに、この論は和歌論に見ない」。

だが、「興象」、即ち「目にした外物に触発されて活発に動いている状態の「情緒」が含蓄した芸術的な「形象」として表現される、という問題は和歌論において示されていない問題だろうか。次は、和歌論から「心」に関する用例を取り上げ、この問題を検討してみたい。

和歌論では、「心」・「姿」という問題は日本文学論の基本問題である。そして、『古今』の時代から、歌人及び、歌壇

などで、和歌を詠む技術として取り扱われてきたのである。ここでは、江戸時代、元禄期にも写され読まれた『古今和歌集』、『無名抄』、『新撰髓脳』を扱い、近世文芸における「心」・「姿」という問題の解明を試みてゆく。

まず『古今和歌集』（注⑳）において、和歌の本質を語る箇所を引く。

【資料⑩】「やまとうたは人の心を種として、万の言の葉とぞなれりける。世の中にある人、ことわざ繁きものなれば、心に思ふことを、見るもの聞くものにつけて、言ひ出せるなり。花に鳴く鶯、水に住む蛙の声を聞けば、生きとし生けるもの、いづれか歌をよまざりける。力をも入れずして天地を動かし、目に見えぬ鬼神をもあはれと思はせ、男女の中をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。」

『古今和歌集』

これは、和歌の本質を語るものである。人間は身の回りのたくさんのもつと触れて生きていく。歌人は、目で見るもの、耳で聞くもの、さらに「心」で感じるものすべてを、和歌を詠む種（イデア）として捉えている。例えとして、「花に鳴く鶯」、「水に住む蛙の声」などのようにあらゆるものを示す。

このように和歌は、歌人が目にした外物に触発されて活発に動いている「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」を芸術的な「形象」として表現したものである。さらに、形象は「目に見えるもの」に限らず、「思ふこと」、耳に「聞くもの」から生じた情緒である。その情緒が芸術的な「形象」となり、和歌に形象として読まれる。

次は、源俊賴著の『俊頼髓脳』における「歌題と詠み」（注㉒）、『無名抄』「題の心」（注㉓）、『新撰髓脳』（注㉔）の用例から「心」を検討する。

【資料⑪】

歌題と詠み

おほかた、歌を詠まむには、題をよく心得べきなり。題の文字は、三文字・四文字・五文字あるをかぎらず、詠むべき文字、必ずしも詠まざる文字、まはして心を詠むべき文字、ささへてあらはに、詠むべき文字あるを、よく心得べきなり。心をまはして詠むべき文字をあらはに詠みたるもわろし。ただあらはに詠むべき文字をまはして詠みたるも、くだけてわろし。かやうのことは、習ひ伝ふべきにもあらず。ただ、わが心を得てさとるべきなり。題をもよみ、その事となるらむ折の歌は、思へばやすかりぬべき事なり。

たとへば、春のあしたにいつしか、と詠まむと思はば、佐保の山に、霞のころもをかけつれば、春の風にふきほころばせ、峰のこずゑへだつれば、心をやりてあくがらせ、梅のほひにつけて、鶯をさそひ、子日の松につけても、心の引くかたならば、千年をすぐさむ事を思ひ、若菜をかたみに摘みためても、心ざしの程をみえ、のこりの雪の消えうせぬるに、我が身のはかなき事を嘆き、花咲きぬれば、ひとり心のしづかならず、白雪にまがへ、春の雪かとおぼめき、心なき風をうらみ、人ならぬ雨をいとひ、青柳のいとに思ひよりぬれば、思ひ乱るともくりかへし、本のもとに立ち寄りむことをいひ、草萌えいでむにつけても、早蕨をうたがひ、やまゐにもなりぬれば、山がつの園生にたてるものの姿につけても、すける心をあはれび（以下省略）

『俊頼髓脳』（歌題の読み方） 源俊頼

【資料⑫】

「歌は題の心をよく心得べきなり。俊頼髓脳といふ物にぞしるして侍める。必ずをまはしてよむべき文字、中／＼まはしてはわろく聞こゆる文字あり。必ずしもよみすへねども、おのづから知らるゝ文字もあり。いはゆる暁天落花、海上明月、これらのごとくは、第二の文字、必ずしもよまず、みな下題をよむに具して聞こる文字なり。又、かすかにて優なる文字あり。これらは教へ習ふべきことにもあらず。よく心得つれば、その題を見るにあらはなり。又、題の歌は、必ず心ざしを深くよむべし。たとへば、祝にはかぎりなく久しき心はいひ、恋にはわりなく浅からぬ由をよみ、もしは命にかへ

て花を惜しみ、家路を忘れ紅葉を尋ねんごとく、その物に心ざしを深くよむべきを、古集の歌どものさしも見えぬは、歌ざまのよろしきにて、その難を許せるなり。もろくの難ある歌、此の会釈によりて選び入るゝは、常の事なり。されども、かれを例とすべからず。いかにも歌合などに、同じほなるにとりては、いまま少しも題を深く思へるを、勝ると定むるなり。たとへば、説法する人の、その仏にむかひてよく讚嘆するがごとし。

但し、題をば必ずもてなすべきぞとて、古くよまぬほどのことをば心得べし。たとへば郭公などは、山野を尋ね歩きて聞く心をよむ。鶯ごときは、待つ心をばよめども、尋ねて聞く由をば、いとよまず。又、鹿の音などは聞くにも心細く哀なる由をばよめども、待つ由をばいといはず。か様の事、ことなる秀句などなくは、必ず去るべし。又、桜をば尋ねれど、柳をば尋ねず。初雪などをば待つ心をよみて、時雨、霰などをば待たず。花をば命にかへて惜しむなどいへど、紅葉をばさほどには惜しまず。これらを心得ぬは故実を知らぬやうなれば、よく古歌などを思ひときて、歌の程にしたがひてはからふべき事なり。」

『無名抄』「題の心」

【資料⑬】「うたのありさま三十一字惣而五句あり。上の三句をば本と云ひ、下の二句をば末といふ。一字二字あまりたれども、うちよむに例にたがはぬば癖とせず。凡そ哥は心ふかく姿きよげに、心におかしき所あるを、すぐれたりといふべし。事おほく添へくさりてやと見ゆるが「いと」わるきなり。一すぢにすくよかになむよむべき。心姿相具することかたくは、まづ心をとるべし。終に心ふかゝらずは、姿をいたわるべし。そのかたちといふは、うち「聞き」きよげにゆへありて、哥ときこえ、もしはめづらしく添へなどしたるなり。ともに得ずなりなば、いにしへの人おほく本に哥まくらを置きて、末におもふ心あらわす。さるをなむ、中比よりはさしもあらねど、始めにおもふ事をいひあらはしたる、わるきことになんする。貫之、躬恒は中比の上手なり。今の人のこのむ、これがさまなるべし。」

『新撰髓脳』

この「題詠技巧論」は、中世歌論の重要な問題の一つである。『俊頼髓脳』（歌題の読み方）、『無名抄』、『新撰髓脳』においては「題」の重要性を主張し、「心」は和歌の本質であると示している。清輔の和歌初学抄の冒頭にも「歌をよまむ

にはまづ題をよく思ひとき心うべし。」がある。

源俊頼は、和歌を詠む際「題」が重要であると述べている。さらに、その表現形式について次のようにいう。それは、歌の中に詠み込むべき文字、必ずしも詠み込まなくともよい字がある。また、それとなく遠回しに表現して意味を表わす字、確実明瞭に詠まぬならない文字と、区別があることもよく承知しなければならない。意味を間接的に表現すべき題の字を、端的に歌の中に表現するのもしけないし、そのままはつきりと詠み込むべきものを遠回しに表現するのも、題意が弱くなるのでよくないであるという。ここは、和歌を詠む際、題によって季語などがある。それを厳密に守らなければならないという。和歌の「心」を理解し、題・場面によって表現技術を考えざるを得ないと述べている。

そして『無名抄』は、この「題の心」を、和歌論として固めている。鴨長明の和歌論は、①「題の文字」、②「心ざしを深くよむべきこと」、③「古くよまぬ程の事をば心得べし」という三つの点に分け、次のようにまとめる。

①題の文字は、「まはしてよむべき文字」、「まはしてはわろく聞ゆる文字」、「よみすゑねどもおのづから知られる文字」であり、これは「教え習ふべきことにもあらず。よく心得つれば其の題を見るにあらはなり」というものである。つまり、和歌の「題」は、歌の対象となる「もの」である。その題と詠む「もの」、詠まない「もの」、その「題」と自然に関連する「もの」であつて、詠まなくて理解ができる「もの」もある。それは、教えるものではなく、よく題を詠めば、自然に学習できる「もの」である。

②の「心ざしを深くよむべし」とは、対象に没入しようとする態度であり、歌の内容を重んじようとする態度である。つまり、「もの」を詳しく客感的に読み上げる技法である。

③の「古くよまぬ程の事をば心得べし」とは、歌道の伝統を尊重して行こうとする態度であるという。和歌の伝統を守ることを意味する。

さらに、この三点を説明すれば、例えば「祝の歌」が題である場合には、限りなく久しく栄えることを願う心を詠むことが大切である。「恋の歌」は、なみ／＼ならず深く恋い慕っている心を詠むのが重要である。その対象・形象になるものに対して精神を深く読み入れなければならないという。

この考察から、和歌論では「題」とは歌人の「心」を動かす「もの」であり、「目に見えるもの、聞くもの、思うもの」であり、それが作者の心に形象を触発し、和歌として表現されると考えられる。しかし、その場その場によって使うものの効果を考え、直接表現するものがあるにもかかわらず、遠回しにいわなければならぬものもある。例えば、「春のあしたにいつしか、詠まむと思えば、佐保の山に、霞の頃もをかけつけつれば、春の風にふき（以下省略）」のように春に心を籠めて表現することである。言い換えれば、「題」・形象の対象を具体的に表現することもあり、それに「心」を動かす力を込める為に、比喩・擬人化などの技法を用い、表現することでもある。

『歌論集』の解説では、和歌論における「心」という「概念」について以下のように、まとめている（注⑳）。「まず（一）「詞」に対応する語として表現論的に用いられる場合と、（二）作歌主体の心のありようを説く態度論として用いられる場合とに大別される。」

さらに、（一）は言葉表現以前①と、以後の②とに分けられる。

「①人を言葉表現に向かわせるものとなる「もの」を示す場合。表現のきつかけとなる感動や気分、または発想や着想などの言葉に表現される以前の、表現されるべき素材的な内容を示す。「やまと歌は、人の心を種としてよろづの言の葉とぞなれりける」（古今集・序）や「情以新為先（求人未詠之心詠之）」（詠歌大概）など」

「②言語表現上に具体化された心。すなわち作品を鑑賞、享受することによって、感じとられる感動や情趣や情調などの感情内容を示す場合」。

また、(二)は、表現に向かう時の作歌主体の精神のあり方や心的態度、心境などを示す場合で、「あまりにまた深く心を入れむとてねぢ過ぐせば」(毎月抄)、「景物につきて心ざしをあらはさむも、心をとめ、深く思ひ入るべきにこそ」(為兼卿和歌抄)など。

このように、『歌論集』解題において説かれる「心」とは、和歌に詠まれた対象に対する作者の創作「心」であり、作中人物の心でもあり、その「もの」自体が意味する「心」でもある。

一方、『歌論集』解題によれば、和歌論における「姿」という概念とは、「心と詞との統合体として歌を論じるとき語。その用法としては次のいずれかに重点を置いて使われることが多い。(一)表現様式、スタイルをさす。(二)「心」と「詞」に対応して用いられ、心・詞の統一体としての一首全体から生じる情趣などをさす。また、歌合判詞などではとくにその特徴的に現われている部分を指す場合もある。「さま」をはじめ、風・体・風姿・ふりなども(中略)「姿」とほぼ同義に用いられる。

「(一)については、「心・姿相具する事かたくは、まづ心をとるべし。終に心深からずは、姿をいたはるべし」(新撰髓脳)など。「心」と対応して用いられることが多く、表現上の問題点からは、「詞」と相連関して用いられることが多い。「わざと姿を飾り詞を磨かんとせざれども」(古来風躰抄)、「姿・詞をかざらむ、歌道の肝要なるべし」(ささめごと)など。その範囲は、類型的・個性的なものから、時代的様式の認識にまで及ぶ。」

「(二)の例としては、「姿まぢまぢにして、一隅をまもり難し。あるいはうるはしくたけある姿あり、あるいはやさしく艶なるあり」(後鳥羽院御口伝)、「末の句の姿いとをかくし聞え待りき」(建春門院北面歌合)など。」

このように、「姿」とは、和歌の表現様式、スタイルを指すものである。それには三つのパターンがある。まず、「心」に

対応して用いられる場合、「心」との統一体として一首全体から生じる趣などを指す場合、その趣が表現される部分を指す場合、この三者である。

以上、和歌論の検討から、「心」とは作品に取り上げる「もの」（景色・もの・人物）の形象・またはそれらの心境的な形象から作者の心に触発される感情を示すものであり、またそれを享受する人（読者）によって感じ取られる感動や情趣や情調などの感情内容を示すものでもある。

一方、「姿」とは表現様式、スタイルであり、「心」と対応する場合もあり、「心・詞の統一体としての一首全体から生じる情趣」という場合もある。「心」は「興象」と並ぶものとして考えられるが、「姿」は「形象・景象」とは違うのである。

以上の漢詩論、和歌論の検討から、中村が指摘した「情を込める」とは「興象」や「情・景」の問題に限らず、「心」の問題にも深く関わっていることがわかる。二つの理由で「興象」・「形象」を近松の言葉としてみとめるとはできない。まず、「近松言説」は以貫の言葉として記されている。第二は、『近松語彙』における「詩論」、「漢詩」の割合は、和歌論、和歌の引用に比べて極めて少ないので、近松の言葉として考えがたい。近松は和歌の「心」・「姿」などの文学作成方法について意識していたことは間違いない。近松浄瑠璃の創作における「情を込める」問題は、和歌を詠む際の、「心」と「姿」に近いと言える。

○近松の「もの」に対する印象

次に、近松の「もの」に「情をこむる」を理解するために、作者としての近松の「もの」のとらえ方を検討する。そこで、近松作品に引かれている『古今和歌集』の和歌を取り上げ（注②⑥）、近松が意識していた「心」、その対象・形象を説明してゆく。資料として、『近松語彙』を扱う（注②⑦）。次に挙げるのは、近松作品の引用箇所、『古今和歌集』のもとになった和歌を引くことにする。

①梅に年取る鶯の翼は雪に畳まれて

（烏帽子折）

梅が枝に来る鶯春かけて鳴けどもいまだ雪は降りつつ

古今・春上・5

②片糸の糸よりかけて白露を、玉にも抜ける春の柳

（大職冠）

あさみどり糸よりかけて白露を玉にもぬける春の柳か

古今・春上・27

③雁よ新町の花を見捨てて蜷川

（女殺油地獄）

春霞立つを見すてて行く雁は花なき里に住みやならへる

古今・春上・31

④霜のたて露を貫く茶宇の單衣の霜のたて、露をつらぬく袖の敷珠くのたて、露をつらぬくちみて

（原義敬經）

霜のたて露のぬきこそ弱からし山の錦の織ればかつ散る

古今・秋下・291

⑤ほのぼのと明石の浦の朝霧に

(天神記) (百日曾我)

ほのぼのと明石の客の乗る船に、お島も隠れ島隠れ

(心中二枚絵草紙)

ほのぼのとあかしの浦の朝霧に嶋隠れゆく舟をしぞ思ふ

古今・羈旅・409

⑥声帆にあげて

(以呂波物語)

秋風に声をほにあげてくる舟は天の門わたる雁にぞありける

古今・秋・212

⑦紅葉踏分け鳴く鹿の声

(娥歌かるた)

奥山に紅葉ふみわけ鳴く鹿の声きく時ぞ秋は悲しき

古今・秋・215

⑧世の中に絶えて (基本的に引用された和歌表現)

世の中に絶えて櫻なかせば、春の心はのどけからまし

(百日曾我)

世の中に絶えて心中なかりせば、二世の頼りみもなからまし

(心中刃は氷朔日)

世の中に絶えて桜のなかりせば春の心はのどけからまし

古今・春上・53

⑨ 神鳴も思ふ中をばよもさけぬ

(今宮心中)

天の原踏みとどろかし鳴る神も思ふなかをばさくるものは

古今・恋五・701

⑩ まくらより跡よりやり手の責めければ

(夕霧阿波鳴渡)

枕よりあとより恋のせめくればせむかたなみぞ床中にをる

古今・雑躰・

1023

⑪ 昨日といひ今日と暮らしてあすか川流れの里

(長町女腹切)

昨日といひ今日と暮らしてあすか河流れてはやき月日なりけり

古今・冬・341

⑫ 浮名の淵瀬常ならぬ

(姫山姥)

世の中はなにか常なるあすか河昨日の淵ぞ今日は瀬になる

古今・雑下・933

⑬ 君が千代に八千代に巖に

(兼好法師物見車)

わが君は千代に八千代に細れ石の巖と成りて苔のむすまで

古今・賀・343

⑭ちはやぶる天の岩戸にあらねども、ここにもかみの貸家札、残らぬ早

(博多少女郎波枕)

ちはふる神代も聞かぬ神袋、から蔵にして米つめるとは

(本朝三國志)

ちはやぶる神やきりけむつくからに千年の坂も越えぬべらなり

古今・賀・348

以上の資料①から⑦について、その和歌における「心」とその心情を喚起する形象となる「もの」を考察する。

資料①から⑦は、歌人が風景を鑑賞して触発される情趣が、和歌に詠まれている。①の和歌では、「鶯」という「鳥」をみて、まだ花が咲いてない梅の枝にやつて来ている鶯はまだ雪が降り続く中で春を目指して鳴いているという「心」を読みあげている。近松は、『烏帽子折』という作品において、『古今』の「梅に年取る鶯の翼は雪に畳まれて」という表現に感動し、比喩的に作品に取り入れている。

同様に、②では詩人が「春の柳」という景を擬人化という技術で表現している。柳の浅緑色の葉が糸のように白露の美しい玉を貫いていると述べている。③では春霞が野山に立ち込めるよい季節に雁は、それを見捨てて北の国に帰ってゆくという風景が詠まれている、④では山の紅葉は霜の縦糸と露の横糸で織られた錦のようであるという景象、⑤では明石の浦が夜明に朝霧に包まれていて、一艘の小舟が島陰に隠れてゆくという景象が描写されている。⑥では秋風の中で漕ぐ音を高々とあげて来る船が、空の道を渡っている雁に喩えられている。「秋風に声をほにあげてくる舟」とは〈聴覚的な景象〉であり、「天の門わたる雁」とは〈視覚的な景象〉である。⑦の、奥山に紅葉を踏み分けて入ってきて鳴いている鹿の声は〈聴覚的な景象〉である。以上の和歌の検討から、「鶯」、「梅」、「雪」、「柳」、「紅葉」、「霧」、「雁」、「秋風に声」などの風景が歌人の心を動かす「もの」(和歌の題)であり、その場その場、そのものそのものと関連する時間的・空間的情報が歌人の心を動かすことがわかる。そのものに対する情趣・感情が含蓄した芸術的な形象が和歌に詠まれると思われる。

⑧では作者は世に桜が全くないと仮定したら人々の春の心は本当にどうなるかという作者の仮想的な思いに対する感情が詠まれている。この仮想的な思いに対する感情は、この和歌の中心の対象である。⑨、⑩では、恋に対する作者の思いが中心である。⑨では「天の原踏みどころかし鳴る神」でも裂けない恋に対しての思いがある。そして⑩では会えない恋が「枕よりあとより恋のせめくれれば」や「床中にをる」という状態描写で表現されている。一方、⑪では作者は歌枕の「明日香河」を「明日」と「今日」の縁語として掛詞にするという技巧で、月日の立つという現象に対して心に現れる無常感を示している。同様に⑫では、「あすか河昨日の淵ぞ今日は瀬になる」といい、飛鳥川の岸に起こる変化に対する無常の思いが詠まれている。⑬は祝福の願いを込めて詠まれている。⑭は相手の祝福の願いに対して感謝を表わす和歌である。このように、⑨から⑮にかけて対象がかきおこす感情に対しての作者の心が中心となっている。

その風景は詩人を〈聴覚的な景象〉、〈視覚的な景象〉として感動させることもある。作者はその風景がもつ趣を捉えるために、具体的にその風景の要素を客観的に詠む技巧をとっている。さらに、擬人化などの技巧で、例えば「春を指してなく鶯」、「玉にもぬける春の柳」、「春霞立つを見すてて行く雁」などのように風景に人間性・人間感情を持たせることでその風景描写に働きを求めるのである。以上の考察から、「姿」として「風景」をまず読みあげ、それに対する感情を詠むパターンがあるとともに、まず「心」を読みあげ、それを「風景」などと例える表現形式もあることが分かった。和歌における風景描写の考察から、対象・現象に感銘させられた心に感情が起こり、その感情に対する思いが具体的に和歌に取りあげられていると知れる。「心」・「興象」とは、ある現象に対して心に思い浮かぶ感情に関する作意であると考えられる。

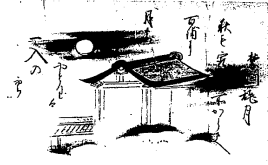
近松は、『古今』の和歌を全体を引用することもあり、部分を引用することもあった。この引用表現から近松は、この古典的な和歌における「もの」、例えば「鶯」、「梅」、「雪」、「柳」、「紅葉」、「霧」、「雁」などを意識していたことが分かる。文学論・和歌論として「もの」に込められた「心」を意識し、作品のその場面その場面における人物、風景などを例えている。比喩、擬人化、映像化、聴覚化の技法といえるだろう。（本論文の第二部で、いくつか作品を取り上げ、この点を詳しく説明する。）

次に、近松唯一の和歌作品として残っている【庭前八景】の資料を検討し（注⑳）、近松は創作の際、何を対象として考え、それをどのように表現しているかということ、確かめたい。

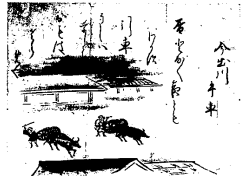
【資料⑭】 【庭前八景】

『庭前八景』とは、宝永元年（一七〇四）七月、紙本一巻、縦二八・四糎、横五五七糎という資料である。京住の近松は、己が住居の庭のといっても「近所」という程度と思われる景氣を酔のままに述べ、さらに庭前よりの八景を近江八景になぞらえ、自画自賛したものだと言われている。かつて「田舎そだちの身」とあるところから彼の出自関係の推定資料に用いられ、京の住居地の推定にも用いられた酒脱の文である。ただし、近時発見された金子一高（吉左衛門）の元禄十一年日記（一〇六頁以下参照）記事によって、金子と一日に再三会合して狂言の打合せを行っていることが判明し、四条河原に近い居住の可能性が高まった。近松はこの翌年頃、永年住みなれた京を離れ大阪に移住するに至る。本巻は近松自筆本の写しと見られている。この『庭前八景』に書かれている歌をその絵と照らし合わせ、近松が創作の際、どのように「もの」を、作品に使ったかということ考察してゆく。

諸門 霜月
秋も城中からまへ顔で
月のやとほ入の窓



今出川 牛車
星はなぐ夜ともわかず引車
うしほしともおももたらぬや



相国寺 鐘聲
東雲の明わたる社命なれ
暮るはづらき入相のかね



東山 文字
朝夕にればこそれひかし山
いさよふ雲を鐘火のもし



三 溪 風

臨江寒風
とてくはるはるかか 陽は出ぬ
寒くすまはるもあひ出にせん



寂山寒雪
冬かればかきまひしめり
霜もかたに実せぬ心



御多照
天律空のとか成けり御まつり
夕日照をほのかすく



寂山寒雨
月の夜に降し時を引の
山かすみて見ゆる遠近



以上の絵画資料の①は「相国寺晚鐘」の「東雲の明わたる社命なれ 暮るは」という風景に対して、作者は「つらき入相のかね」という思いを詠んでいると思われる。資料②「東山大文字」の朝夕の「東山」を鑑賞し感銘して「篝火」に例えている。資料③は「禁門穠月」の「秋の空に出た月」の風景を鑑賞し、また「百鋪」（阿弥陀経に関するを描いた浄土曼荼羅、三百鋪）に関連させて詠んだ歌である。次の資料④「今出川牛車」は「牛車」に対する作者の思いである。資料⑤には「御靈夕照」の「天津空の神まつり」が詠まれている。⑥は「仮山夜雨」「月の夜に降る時雨」に霞んで見える山の風景の形象が詠まれている。資料⑦「庭上飛鳥」の庭上に飛ぶ鳥を見て、庭に休めばという想像がこの歌の形象である。⑧「叡山暮雪」は冬の雪が降る風景、風に舞ふ雪の景が捉えられている。

近世では、四季に伴い「八景」を詠む習慣があった。近松は京都の家で、四季ごとに見た庭前の風景を詠んでいる。絵と歌を合せて、近松の心が理解できるものと思われる。

「庭前八景」の資料から詩人・作者の近松の創作過程が考察できる。近松は、創作に当たり、漢詩論より和歌論を基本として考え、自分でも和歌を詠んでいたと考えられる。次に、近松の浄瑠璃に関する「情をこむる」ことを検討してみる。

5 近松演劇論における「情」を巡る研究

前述したように、近松作文法の基本は「情をこむる」ことである。しかし、近松資料では「情をこむる」という言葉が、『難波土産』の「近松言説」にしか使われてない。そこで、近松演劇論の第一説の「情」の意味について考察する。

まず、『難波土産』「近松言説」における「情」という用例を取り上げる。

①性根なき木偶にさまざまの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれば、

②たとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても、打詠め賞するの情をもたずしては、

③この故に、文句は情をもとゝすと心得べし。

④是もよむ人のそれぐの情によくうつらん事を肝要とする故也。

⑤此類を実の女の情に本づきてつゝみたる時は

⑥この故に、あはれをあはれ也といふ時は、含蓄の意なふしてけつく其情うすし。

以上、③、⑤は、心情を示す。それに対して、②、④、⑥は鑑賞者を感銘させることを意味する。①は人形を生き物として見せるために、人間の心情を持たせる。それは、語りに人間性を入れる事である。次に、劇書の用例を考察する。以下に、「情」に関する、『役者論語』（注⑲）、『伝奇作書』（注⑳）、『南水漫遊拾遺』（注㉑）の資料を上げる。

①女形は女の情をはづさぬやうにするが根本なり

（『役者論語』あやめぐさ）

②役ぐの情をかながへみるに。けいせいは位高にして。心はしやれたるもの也

（『役者論語』舞台百力条）

③ 尊卑上下男女老若の情に通じてあらぬ事をかなしみ又は嬉しと思しむの感動

(『伝奇作書』)

④ 後の南嶺は其磧を欺く計りに作意巧なれども其情浅くして其磧が上にたゞん事難し

(『南水漫遊拾遺』二)

劇書における情は、演劇では役作りの為に、作中人物に情をこめることである。

白方は、「『情をこむる』とは、登場人物の情であり、地文句・せりふ・風景などすべてにその情が表れていけなければならぬとする説である。道行の風景などでは、作者の対象からうける情があつてもよいのであるが、道行はその直接的な表現ではなく、登場人物の情として表現される」と、作中人物の感情表現として指摘している(注③)。

以上のように、作中人物に限らず、舞台上演技する人形・役者、またそれを鑑賞する観客の立場から近松の「情をこむる」概念が述べられている。先行研究は、近松の二つの表現方法に注目していた。まず、「文句に情」をこめるといふ文章作成方法、もう一つは演劇における演技表現方法、役者の振る舞いである。しかし、「ものに情をこめる」ことについて、直接的に論じるものはなかった。そこで、近松演劇論における「もの」に「情をこめる」をまとめる前に、近松演劇論における「芸の慰み」、「趣向」、「虚実皮膜論」についても検討してみたい。

【注】

注① 中村幸彦「虚実皮膜論の再検討」(『中村幸彦述集 第一巻』1983年)による。

注② 『浄瑠璃文句評注なにわみやげ』(上田万年校訂。明治三七(一九〇四)年、有朋館。大正十五年(一九二六)年に文憲堂書店より再版による。

注③ 『蔭涼軒日録』寛正二年(1461)十一月二七日は、「蔭涼軒日録」眞薬著、(玉村竹二、勝野隆信原校訂編集、

竹内理三編、増補、京都、臨川書店（一九七八年）による。

注④「白石先生手簡」の用例は、新井白石全集、国書刊行会編、国書刊行会、東京一九七七年による。

注⑤「日本風景論」の用例は、志賀重昂著（日本風景論、近藤信行校訂、岩波書店、東京、一九九五年による）。

注⑥『日本史詩』巻之一・四頁（『日本詩史 五山堂詩話 新日本古典文学大系 65』、清水成等校注、岩波書店、1991）による。

注⑦校注者小島憲之、『本朝一人一首 新日本古典文学大系 63』、岩波書店、1994年。『本朝一人一首』十巻五冊。漢詩文研究。林鷺峰編。万治三年（1660）自序。【内容】日本漢詩を批評したもの。序によると、父羅山が『本朝詩選』を編纂しようとして他界した遺志を継いで、日本の漢詩集をひもとき、嫡子梅洞に詩を抄出させ自ら批評したという。作者一人につき一首を選び、詩の批評や作者の伝記を記す。作者は大友皇子から江戸初期の徳川義直に至るまで三百余人に及んでいるが、五山の詩僧は除く。巻一が『懐風藻』、巻二・三が勅撰三集、巻四が『本朝文粹』等、巻五が『本朝麗藻』、巻六が『本朝無題詩』、巻七が鎌倉時代以降の作品、巻八が一聯の詩句のみ存する者、巻九擬作や無名氏作、巻十が中国の書物にある那人の作品で、引用書目は歌書・稗史・日記・短冊まで活用している。編者は尊敬と愛情を持って詩人に接し、批評も好意的である。最初の日本漢文学研究書として価値が高いのである。

注⑧注⑥による。

注⑨服圭言著、天明（1787年）、『東洋陳人峽宦詩稿』による。服部東洋、漢学者（生没未詳）江戸時代中期の人であり、本姓は源である。修姓、服である。名、圭言である。字、子訥である。通称、武平、号、東洋。経歴は江戸の人で、安達清河の門人である。経歴、江戸の人。（参考文献、『近世漢学者著述目録大成第三巻』「古人諸家人物志」明和六年版。『大東詩集』天明二年版の作者である。

注⑩『東洋陳人峽宦詩稿』の序は安達清河と小田穀山の手になるものである。

『安達清河』とは、漢詩人、享保十一年（一七二六）四月二十七日生、寛政四年（一七九二）閏二月六日没。六十七歳。墓、江戸三輪真正寺。名号、名、始め于慶、のち修。字、文仲・吉甫。号、清河・市隱堂・市隱堂・市隱詩社。家系、安達頼采

の次男。代々、修験者。経歴、下野鳥山の人。十四歳で千本の玉泉観の司祀を嗣ぎ、玉泉道士と称したが法印職を好まず、宇都宮藩儒松章甫に学ぶ。江戸に出、鶉殿子寧を通じて服部南郭に入門、明和（一七六四―七二）年間、浅草に学塾を開いた。旅を好み、漢詩文に秀でた。（『国書人名辞典』岩波。）

小田穀山は、漢学者〔生没〕元文五年（一七四〇）一月十五日生、文化元年（一八〇四）六月六日没。六十五歳。墓、江戸二本榎覚真寺。〔名号〕初め佐藤氏。陳氏と自称。修姓、田。名、穀山。諡号、適清先生。法号、教誉受誓穀山。〔家系〕越後国高田藩士佐藤武求の次男。同国竹村の豪族小田嘉左衛門吉成の嗣。〔経歴〕越後国頸城郡岩手村に生れ、宝暦六年（一七五六）小田家の養子となる。同十三年、出郷、江戸の鶉殿子寧・片山兼山に学んだ。一旦、帰郷の後、安永九年（一七八〇）江戸に出て、四谷門外に開塾して教授した。天明七年（一七八七）芝三島町に移る。のち駿府に赴き、享和三年（一八〇三）江戸に戻った。主な著書は、越風石臼歌注〔安永一〇刊〕穀山子穀山先生詩文集〔寛政一一刊〕邇言解〔享和三刊〕周易古伝考 駿府詩選編〔享和三年刊〕説林 唐後詩江戸選 標注訓点国語正文 標注訓点荀子 標注訓点春秋左氏伝 毛詩古伝 論語翼大成である。

注⑪〔芝蘭〕は、『孔子家語』巻第五、「在厄第二十」（『孔子家語』、「宇野精一氏著、平成八年十月、明治書院）（前略）君子博學深謀、而不遇時者衆矣。何獨丘哉。且芝蘭生於深林。不以無人而不芳。君子修道立德、不爲窮困而改節。爲之者人也。生死者命也。是以晉重耳之有霸心、生於曹衛、越王句踐之有霸心、生於會稽。故居下而無憂者、則思不遠。處身而常逸者、則志不廣。庸知其終始乎。子路出。」の箇所によるものである。

注⑫「興」とは、詩の発想法。主題に入るための、序詞的な表現。もとは地霊にはたらきかける呪詞的な語で〔詩〕の国風に多く遺存するものである。

注⑬「雖無徳與女式歌且舞」の資料は、『詩経』（徳の女と與にする無しと雖ももって歌ひかつ舞はん）による。以下はその資料である。高田眞治、『漢詩大系 第二巻 詩経下』、集英社、1968年）、石川忠久、『大日本法令印刷・星共社製本』、1968年、参照。

注⑭『唐詩訓解』（袁二先生精選唐詩訓解〔巻首一巻〕）（明）李攀龍選（明）袁宏道校、『京、田原仁左衛門版』による。

- 注⑮ 京都大学中国文学研究室編、『唐代の文論』2008年、研文出版による。
- 注⑯ 『成復旺編・中国人民大学出版社 中国美学範疇辞典 訳注』第一冊、大東文化大学人文科学研究所、中国美学研究班による。
- 注⑰ 『瀛奎律髓』は、内山知也博士古稀記念会編、『中国文人論集』、明治書院、東京、1997年。
- 注⑱ 注⑰による。
- 注⑲ 「登岳陽樓」杜工部の解釈は、(目加田誠著『新書漢文大系6 唐詩選』明治書院、二〇〇二年)による。
- 注⑳ 『成復旺編・中国人民大学出版社 中国美学範疇辞典 訳注』第一冊、大東文化大学人文科学研究所、中国美学研究班による。
- 注㉑ 『古今和歌集』の用例は、小沢正夫、松田成穂校注・訳『新編日本古典文学集 古今和歌集⑪』、小学館、東京、1994年による。
- 注㉒ 『俊頼髓脳』(歌題の読み方)は橋本不美男「ほか」校注・訳『新編日本古典文学集 歌論集 (俊頼髓脳、古来風躰抄、近代秀歌、詠歌大概、毎月抄、国家八論、歌意考、新学異見) 87』、小学館、東京、二〇〇二年による。
- 古典大系『歌論集能楽論集』久保田淳校注(岩波書店 1961)
- 注㉓ 『無明少』「題の心」は注⑳と同じ。
- 『無名抄全講』築瀬一雄(加藤中導館 1980)
- 歌論歌学集成巻・小林一彦校注(三井書店 2006)
- 「『無名抄』伝本考」本下華子(『東京大学国文学論集』5・2011・3)による。
- 注㉔ 「新撰髓脳」は、注㉓と同じ。
- 注㉕ 和歌論の「心」と「姿」は、橋本不美男「ほか」校注・訳『日本古典文学全集 歌論集 50』小学館、東京、1975年による。
- 注㉖ 『近松語彙』の用例は、上田万年 樋口慶千代著、『近松語彙』富山房、東京、1976年による。
- 注㉗ 『古今和歌集』の用例は、小沢正夫、松田成穂校注・訳『新編日本古典文学集 古今和歌集⑪』、小学館、東京、1994年による。

- 注⑳ 『庭前八景』は近松全集による。
- 注㉑ 『役者論語』あやめぐさの用例は、八文舎自笑編『役者論語』、岩波書店、東京、1939年。
- 注㉒ 『伝奇作書』の用例は、西沢一鳳作『伝奇作書』「東京大学総合図書館霞亭文庫目録」による。
- 注㉓ 『南水漫遊拾遺』の用例は、浜松歌国『南水漫遊拾遺』による。
- 注㉔ 白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平〇年、「近松作文法の考察」、風間書房による。

第三節 近松演劇論における演技表現・「虚実皮膜論」

- 1 「芸の慰み」を巡る研究
- 2 近松演劇論における「趣向」を巡る研究
- 3 近松演劇論における「虚」と「実」を巡る研究

1 「芸の慰み」を巡る研究

はじめに

近松は、芸は観客に「慰み」を提供するものであると考えていた。その「情」を持たせる方法は、作劇に「情をこむる」である。「芸の慰み」を考察せずに、「情をこむる」という近松の作劇法は理解できないものであると思う。また、近世演劇・芸能世界でも、観客に好まれる「もの」を脚色することが必要だという意識があり、芸能活動（歌舞伎・浄瑠璃など）を活発化していたといわれている（注①）。今まで数多くの研究者は、近松作劇法における近松の「芸の慰み」を研究してきた。そこで、近松の「もの」に「情をこめる」論をまとめる前提として、近世演劇における「慰み」という概念、その文化史的系譜も考察しておく。

「芸の慰み」を巡る先行研究

近松の「芸の慰み」という概念は『難波土産』の「近松の言説」に見られる。

「芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也。（中略）虚にして虚にあらず、実にして実にあらず、この間に慰が有たものなり。」

まず、先行研究が論じた「芸の慰み」をまとめる。

久松潜一（『日本文芸評論史』昭三・「近世文学評論の内容」）は、「このなぐさみという言葉は、娯楽というほどの意味であろうが、しかしそれは創作者の立場より鑑賞者の立場に於て言ったものである。換言すれば作者が『なぐさみ』を得るのではなく読者・観客が『なぐさみ』を得るのである。さうしては読者・観衆がよりよく『なぐさめ』られる事に創作態度を置くことになる。」と論じている。彼によれば、「慰み」は鑑賞者の立場における娯楽である。また、その意味は元禄時代から文化、文政時代にかけて、①「読者・観衆に与える『なぐさみ』を意識して対象の美化・理想化を行う傾向」という意味から、②「作者の創作態度を不純にし、読者に媚びようとする傾向、尠くともさういうやうに標榜する傾向」という意味に変化し、その後、③「読者・観衆に与える『なぐさみ』から出発して対象の道徳化・功利化を行う傾向」という意味にまで変化したと述べている（注二）。

中村幸彦（『中村幸彦述集 第一巻』昭三・四、「虚実皮膜論の再検討」）は「操人芝居は、供給者則ち劇場関係者の側からすれば、『芸』であり、需要者則ち看客の側からすれば「慰み」である」と指摘している。同時に、彼は浄瑠璃における「慰み」が、能などの「第一級」の文学に比して、「人生の道に關係」が「深くない」ので、「作り物語の域を出ない」という重要な指摘をしている（注三）。

森修は「実と虚の皮膜論」（『近松と浄瑠璃』平二・三）において、

「能楽の『花』は歌舞伎の『慰』に通ずるものという（中略）すなわち能楽の物まねもまた歌舞伎の『正真をうつす』ということも、夫々『花』および『慰み』と称しながら、それが同じ舞台効果を意味する点において、藤十郎の言葉は結局世阿弥の説くところと異なるものではなかった（省略）しかしながら、「慰」という舞台効果のうちより生じたことであって、背後になんの統一理念もなかったわけである。これに反して能の物まねは舞台効果として花をおもんじながら、その根底にはさらにこれを支えるものとしての幽玄が存していたのであった。そこが歌舞伎と根本的に異なるところであって、いわばこのような理念にとらわれざるところに、歌舞伎のかまへなき態度を認めねばならぬとおもう」

浄瑠璃の「慰み」を能楽の「花」という舞台効果を意味する点に相当するものであると述べている。また、

「元禄歌舞伎役者の間においてひたすら写実傾向がとられたのは、見物のなぐさみに供するためであった。そこには、能楽にみられるごとき明確な芸術的理念はなかったである。その意味からいえば、伝統に煩わされぬ自由な写実傾向がとられたのであった。しかしそれだけにその写実は、なぐさみという単なる感性のみにねざしたものであったともいえよう。すなわち一面墮落の危険をその中に十分宿していたのである。そこに、歌舞伎の、いわば理念をはなれた写実のための写実傾向を見ることが出来るであろう。それならば近松もまたこれら歌舞伎役者とおなじく、なぐさみのみによって写実というものを追求していったのであろうか。その場合に彼の唱えた理念が第一に義理であり、また情ということであった。」

近世演劇は、能楽の幽玄に相当する理念が不足していたから、そこで演劇関係者は、作品を「一面墮落の危険」から守るために、写実を提供する方法を取り扱うようになった。しかし、近松は写実性だけで観客に「慰み」を与えられないと自覚し、虚的な表現で事実を表現するという演劇方法を紹介したのである。さらに、「慰み」を与えるために「虚実」だけでは足りないと思い、「義理」・「情」という要素も取り入れたと説明している(注3)。

原道生は、「『慰み』意識の系譜 藤十郎・近松」(注4)や「近世演劇における『慰み』の意識の変貌」(注5)において、日本芸能界における「慰み」という言葉の系譜、その語義変遷について論じている。原によれば、「慰み」に関する語義変遷は、中世まで自己充足に対する慰安を意味していたが、中世や近世の演劇に用いられた結果、他者(聴衆・観客)に対して慰安を与えるという意味に変化した。しかし、近世では観客に対する作者側の態度が変わり、慰安を提供する方法が注目されるようになった。特に坂田藤十郎はその提供方法として「写実」を自覚していた。さらに、近松は慰安を提供する方法について理解を深め、写実を提供するために、「虚実皮膜」を自覚し、演劇創作に欠かせないものとして考えていた。同時代に流行していた読本・洒落本などの出版につれて、作品の商品化という考えが広がり、それによって「慰み」には、作者の卑下的な姿勢も入り込んだ、と指摘している。慰みを正当化・合理化するため、時代が下ると儒教的な「勧善懲悪」という概念を取り入れるようになった。その結果、「慰み」という言葉は、近松が認識していた意味とは異なる意味を持つようになった。「慰み」は芸の「機能・効用を旨とするもの」で、「本来専業の芸能者によって担われていたパフォーマンス芸に属するもの」として定義されている。

要するに、先行研究は「慰み」を「芸の気晴らし」として考えていた。また、近世演劇界は、創作活動の根底に「慰み」をおいていたと指摘している。久松・中村・森修は「慰み」を、近松演劇論および虚実皮膜論の解説にあたって論じたものである。久松は「慰み」を娯楽の意味に解釈したが、森修はそれを演劇の範囲に取り入れ、舞台効果、作品における理念の観点から説いている。一方、原道生は「慰み」の語義の変遷を中心に徹底的に研究し、慰みが属する場所、創作活動における役割、舞台論における表現方法、「慰み」に対する作者の姿勢の観点から論じている。いずれも近世劇作家は、創作の根本を観客に与える「芸の慰み」においていたとしている。次に、近松の「『芸の慰み』を提供する」という考えを理解するために、その意識の系譜を検討することにする。

「慰み」という概念の系譜

『日葡辞書』においては、「慰み」の項に、気晴らしという意味が載っている。「慰み」とは「慰む（なぐさむ）」という動詞の連用形の名詞化である。また、文法上では四段活用 of 自動詞・他動詞および下二段活用 of 他動詞の三つの活用があるということが知られている。さらに、その語源は、本来「やわらげる」を意味する「和ぐ」という言葉だと考えられている。また、文芸に関しては①人の心をやわらげるもの、②気持を鎮めるもの、③気晴らしという意味がある（『日本語大辞典 第二版』）。「慰み」はいつから文芸に関わるようになったのか、文芸における用例を取り出し、その意味的な変化を論じていく。

文芸における意味の由来

「人の心をやわらげるもの」という意味の上限は、『日本書紀』（注1）・『万葉集』（注2）にまで遡ることができる。

【資料①】「冀はくは白鳥を獲て陵域の池に養はむ。因りて其の鳥を覩つつ願情を慰めむと欲ふとのたまふ」

【資料②】 「そこ故に、慰めかねてけだしくも逢ふやと思ひて玉垂の越智の大野の（後略）」

『万葉』・194

右の資料では、慰みに「死別によつて傷んでいる心情を和らげる」という意味が託されている。①では、天国にあがった父の日本武尊を偲ぶ仲哀天皇が、天皇の象徴である白鳥を飼い、それを眺めながら、心を癒す。②でも、死別した夫川島皇子を慕う妻の泊瀬部皇女の心情に慰安を与える意味で、柿本朝臣人麿が詠んだものである。

【資料③】 「名草山言にしありけり我が恋ふる千重の一重も慰めなくに」

『万葉』・1213

【資料④】 「隠りのみ 居ればいぶせみ 慰むと出で立ち聞けば来鳴くひぐらし」

『万葉』・1479

【資料⑤】 「草枕旅の憂いを慰める事もありやとつくば筑波ね嶺（後略）」

『万葉』・1757

【資料⑥】 「狭野方は実にならずとも話のみに咲きて見えこそ恋のなぐさに」

『万葉』・1928

【資料⑦】 「（前略）言も語らひ 慰むる心はあらねば 言問ひの」

『万葉』・4125

以上の③と⑥には、恋から生じる悲しい心を慰むという動作を示している。④は引籠りから生じる退屈を来鳴くひぐらしの声を聞いて晴らすことを意味する。⑤の「慰める」には、旅の疲れを癒すという意味が含まれていて、⑦では、天照らすと神達が話し合つて、その話しがお互いに慰みになっていることを表現している。このように、『日本書紀』・『万葉集』の時代では、「慰む」は死別による憂いから発し、別れの悲しさ、旅行の疲れ、引籠りの退屈などの心情状態を気楽にするという意味を示すようになった。面白いことに、④来鳴くひぐらしの声や、⑦のお互いの話しが気晴らしになるという所には、観客の気晴らしになるという演劇の視聽覚的・鑑賞

的な特徴があるようにも考えられる。「慰み」は文芸と関わりゆく特徴を示し始めていると思われる。次に、文芸論・演劇論の場合では、創作活動に対して「慰み」はどのように使われているのか、考えてみたい。

文芸・演劇論における「慰み」

日本における文学論の歴史においては、「慰み」ということばは『古今和歌集』の仮名序(注③)、『国歌八論』の翫歌論(注④)、『閑吟集』の真名序という文学論(注⑤)や、『風姿花伝』(注⑥)、『貞享四年義太夫段物集』(注⑦)、『役者論語』(注⑧)、『難波土産』などの演劇論書にしか現れない。「慰み」の意味的な範囲に限らず、文芸の創作活動に関わる意識にも注目し、目的論的な機能性も視野に入れて考えてみる。まず、『古今和歌集』の用例である。

【資料⑧】 「力をも入れずして、天地を動かし、目に見えぬ鬼神をも哀れと思わせ、男女の仲をも和らげ、猛き武士の心をも慰むるは歌なり。」
『古今和歌集』・仮名序

『古今和歌集』では、「慰み」とは歌であり、それと触れ合う人は感動し哀れに導かれ慰安が与えられる。しかし、作者は創作の目的を、あらかじめ考えなければならぬわけではないという。(森修・原道生も強調している)。この『古今和歌集』・仮名序における歌の特徴は、次第に文学論の基本として認識されるが、「慰み」を取り上げる用例は少ない。次は、翫歌論『国歌八論』、『閑吟集』の用例である。

【資料⑨】 文芸的和歌の慰戯性

「歌の物たる、六芸の類にあらざれば、もとより天下の政務に益なく、また日用常行にも助かる所なし。古今の序に「天地を動かす」「鬼神を感じしむる」といへるは、盲談を信ぜるなるべし。勇士の心を慰むる事はいささかあるべけれど、いかで樂に及ぶべし」

き。男女の中を和らぐるはさることなれど、却りて淫奔の媒とやなるべからん。さらば、歌は貴ぶべき物にあらず。ただその風姿幽艶にして意味深長に、連続機巧にして風景みるがごとくなる歌をみては、我も及ばん事を欲し、一首も心にかなふばかりよみ出でぬれば、楽しからざるにあらず。たとへば、画者のゑがき得たる、奕者の碁に勝ちたる心に同じ。」
翫歌論『国歌八論』

【資料⑩】小歌の調べ

「つらつら本邦の昔を思ふに、伊陽の岩戸にして七昼夜の曲を歌ひ、大神罅隙に面し、神の戸擘開して霄壤明白なり。地祇の始め己に神歌有り。次いで催馬楽興る。催馬楽再び変じて早歌となる。其の間今様朗詠の類あり。数曲三たび変じて近江大和などの音曲あり。或は徐々として精を困しめ、或は急々として耳に喧し、公宴に奏し下情を慰むるものは、夫れ唯小歌のみか。（中略）而るを況んや人情をや。五千余軸は、迦人の小歌なり。五典三墳は、先王の小歌なり。風を移し俗を易へ、夫婦を経め、孝敬を成し、人倫を厚うす。」
（真名序 閑吟集）

『国歌八論』では、『古今和歌集』に述べられた歌の効能を批判している。しかし、歌にはその効能にとどまらず、その叙述性や、さらにはその表現方法にとるべきものがあるとしている。それは絵を描いたり、囲碁を遊んだりして得る楽しみと同様である。つまり「自足慰安」に相当するものとして考えられていた。一方、『閑吟集』は、猿楽などのような芸能の目的は「下々庶民の人情をうたい心をなぐさめる」ものだと説明している。また、「慰み」は、民の風俗を善美に教化し、夫婦間の道や君臣・父子間の人として守るべき道を教えることを示している。つまり、創作活動の目的は、「慰むる」ことだけに限らず、それによって教養を与えることであると考えていた。このように、「慰み」とは他者への慰藉を与えるものとして考えられるようになった。文学論の考察からは、「慰み」という概念に関する系譜ははっきりとしたものではないが、場合によってそれを表現方法、内容に関連づけて考えていたことは重要だと思われる。次は、演劇論に関わる「慰み」である。

【資料⑪】「秘儀に云はく。そもそも芸能とは、諸人の心を和らげて、上下の感をなさん事、寿福増長の基、遐齡延年の方なるべし。極め極めては、諸道ごとごとく寿福延長ならんとなり。ことさら、この芸、位を極めて、佳名を残す事、これ天下の許されな

り。これ寿福増長なり。(中略)この芸とは、衆人愛敬を以て一座建立の寿福とせり。(中略)されば、いかなる上手なりとも、衆人愛敬欠けたる所あらんをば寿福増長の為手とは申しがたし。しかれば、亡父は、いかなる田舎・山里の片辺りにても、その心を受けて、所の風儀を一大事にかけて、芸をせしなり(中略)道のためのたしなみには、寿福増長あるべし。』 『風姿花伝』

『風姿花伝』においては「慰み」という言葉は使われていないが、芸の目的は「諸人の心を和らげて、上下の感をなさんこと」としている。諸人、観客・武士や庶民などを問わず、鑑賞する者の心を感動させ、「寿福増長」や「遐齡延年」ということを考えなければならぬと語っている。

次は、近世の『貞享四年義太夫段物集』の用例である。

【資料⑫】「おほみや人はいとまあれや、桜かざせし春のけしきこそおかしけれ。人のふぜい心ばへはさら也、浄るりのすがたも皆、花にもるゝ事なし。しかれども花にも老木あり、若木あり。わか木は色も匂ひも時めきて、ゆうにめでたく、蝶鳥のたはぶれ、人の心うきたちて、ありし夜の曙、ねやのひましろくみへて、はや明行空かとをどろきし。花のひかりもわりなくこよなく身にしみて、床しく恋しきしなぐゝならずや。いか成名木も老木となれば、色うせてかすかなるにほひむかしなつかしう、心の味斗にて、見所少くなりゆくもまたかなし。敷嶋の和歌の道も、花実そろひたるを名歌とは申すとかや。浄るりもしかり。然れども今様の物にして、人をなぐさめ聞を悦しむるたねなれば、花七分、実を三分にかたらまほし。いせざくらのこちたく、とらの尾のあつごゑたるよりも、ゑど桜きりがやつなんどの、あざやかに咲きながれたるかげには立よる人もおほきぞかし。谷の古木に一りん二りんちらちらと、咲たる花がしゆせうなるとて、わか木のうちより、其ごとくにつくり立らば、木もかじけ、花のりんちいさく、見所すくなくかるべし。浄るりのすがたも、只ゆうに大やうにわかやかに、だてをもとゝしてかたりたきものなり。さほどに心かげてさへ、門松の数かさなれば、我もむかしのわれながら、時の気にもあはず、芸ちいさく、聞人も精つきぬべし(中略)ともかくにも、人の心おもしろく、あかずなぐさむるを伝授とも秘事共上手とも名人とも申すべし。能ほど大事のものはなけれども(中略)人の心をなぐさめんためならずや。」

『貞享四年義太夫段物集』

以上は、義太夫の演劇論における「慰み」に関する資料である。この用例について原道生は「演ずる芸能の目的が、何よりも観客たちに対して『慰み』を提供するということに置かれているとする独自の認識が明確に打ち出されている。」と述べている。「慰み」は、貞享当時において、芸能の目的として認識されはじめたことがわかる。次は『役者論語』、坂田藤十郎による資料である。

【資料⑬】「坂田藤十郎曰、歌舞伎役者は何役をつとめ候とも。正真をうつす心がけより外他なし。しかれども乞食の役めをつとめ候は、顔のつくり着物等にいたる迄。大概に致し。正真のことくにならざるやうにすべし。此一役ばかりは常の心得と違ふなり。其ゆへいかんとならば歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば。随分物毎花美にありたし。乞食の正真は。形まてよろしからざるものなれば。眼にふれておもしろからず。慰みにはならぬものなり。」

『役者論語』

坂田藤十郎も芸は、観客に享受をされるものであると自覚し、例外は認めながらも、慰みは写実によって提供するものであると考えていた。この観客に慰みを与えという考え方は、『風姿花伝』の影響であると推察される。

【資料⑭】「この分け目をよくよく見るに、幽玄と強きと、別にあるものと心得るゆゑに、迷ふなり。この二つは、その物の体になり。たとへば、人においては、女御・更衣、または遊女・好色・美男、草木には花の類、かやうの数々は、そのかたち幽玄の物なり。また、あるいは、武士・荒夷、あるいは鬼・神、草木にも松・杉、かやうの数々の類は、強き物と申すべきか。かやうの万物の品々を、よくし似せたらんは、幽玄の物まねは幽玄になり、強きはおのずから強かるべし。」

『風姿花伝』

『風姿花伝』にはいわゆる役をその対象のものと似せるべきだと強調している。それに対して坂田藤十郎の写実は、芸として有りのままの人間や、人間関係を提供することにおいていた。但し、乞食役は、観客の不快感のもととなるということを自覚しはじめたのである。さらに、近松はこの意識を深め、「虚実皮膜論」を提供したと考えられる。以上の考察から近世以前の文学論および演劇論においては、「慰み」はそれほど意識されていないことがわかった。しかし、近世芸能界においては新しく成立した歌舞伎と人形浄瑠璃は興行として成り立ち、その経済的な基盤は観客が支払う入場料に依存するようになった。その結果、芸能関係者には「慰み」の意識が高まったと考えられる。

おわりに

近松は芸というものは事実と虚構の区別がつきにくいような微妙な境目に表現されるものではなければ、観客たちに真の感動を与えることができないと考えていた(注8)。「芸の慰み」という意味は、観客を感動させることである。芸の気晴らしいである。芸から得る快感という意味にもなる(注9)。また、それは文章表現で提供するものに限らず、舞台演出表現によって観客に提供するものである。

「趣向このごとく、本の事に似る内に大まかなる所があるが、結句芸になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、この心入れにてみるべきことおほし。」ここから「慰み」は、創作活動の根底にあったといえる。また、それは「芸のパフォーマンスに属する」ものであるとも考えられる(注10)。場面作り、趣向作り、舞台設定、道具、小道具に関しても留意されていたと思われる。

【注】

- 注① 久松潜一、「近世文学評論の内容」(『日本文芸評論史』1968年)による。
- 注② 中村幸彦「虚実皮膜論の再検討」(『中村幸彦述集 第三卷』1983年)による。
- 注③ 森修「実と虚の皮膜論」(『近松と浄瑠璃』1980年)による。
- 注④ 原道生、「『慰み』意識の系譜」—藤十郎・近松—(『近世文学論輯』)1993年による。
- 注⑤ 原道生、「近世演劇における『慰み』の意識の変貌」、『演劇研究会会報』1996年による。
- 注⑥ 『日本書紀』の用例は、『新編日本古典文学全集 日本書紀1』小学館による。
- 注⑦ 『万葉集』の用例番号は『国家歌仙』、『新編日本古典文学全集 万葉集』小学館による。
- 注⑧ 「仮名序」の用例は『新編日本古典文学全集 古今和歌集1』による。
- 注⑨ 『国歌八論』の翫歌論は、『新編日本古典文学全集 和歌論87』による。
- 注⑩ 『閑吟集』の真名序は、『新編日本古典文学全集 神楽歌、催馬楽、梁塵秘抄、閑吟集』白田甚五郎「ほか」校注・訳、2000年による。

注⑪ 『風姿花伝』の用例は、『日本古典文学全集 連歌論集・能楽論集・俳論集』伊地知鐵男「ほか」校注・訳、1973による。

注⑫ 『貞享四年義太夫段物集』の用例は、『近世芸道論』西山松之助「ほか」校注、岩波書店、1972年による。

注⑬ 今尾哲也『役者論語 評注』、玉川大学出版部、1992年による。

注⑭ 注④と⑤による。

2 近松演劇論における「趣向」を巡る研究

近松演劇論では、演劇創作に関して「趣向」という概念も取り上げている。

【資料】 「趣向も此ごとく、本の事に似る内にまた大まかなる所あるが、結句芸になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、此こゝろ入れにて見るべき事おほし」
近松言説⑥『難波土産』

近松は、「趣向」にも文句のせりふ、演技表現などのように、「大まかなる所」を取り入れれば、それは「芸」になり、結局観客の慰みになるという。近世人形浄瑠璃の作劇上重要なものとして、一つは作品の構造と筋の展開及び各場面の工夫があり、もう一つは詞章（文章）であった。前者は「趣向」、後者は「文句」であるといわれている（注1）。次に、近松の作劇法を考えるために、「趣向」という演劇概念を検討してみたい。

近世演劇における「趣向」に関しては、中村幸彦、黒石陽子、今尾哲也の先行研究がある。中村幸彦は、『戯作論』の「戯作表現の特色（二）」（昭和四十一年）で、趣向という語は和歌・俳諧において近世初期から使われ始め、元禄前後からは雅俗新旧の文学全般に渡って使用され、享保以後においては意義も明確になり、多く使用されるようになったと指摘している。彼は、趣向の性格について、

『戯財祿』（享保元（一八〇一）年成立）、『芝居乗合話』（寛政十二年（一八〇一）年成立か）、『伝奇作書』（天保十四（一八四三）年自序）の用例を取り上げ説明している。「世界定めによつて極まった世界はその筋も出場人物も、芝居なれた見物は熟知の事である。その熟知の人々をも興味深く満足させる為、世界に加工して、新味をもたせるべき工夫が趣向である」と述べている。山東京伝作の読本『忠臣水滸伝』について「『仮名手本忠臣蔵』の世界に、『忠義水滸伝』の趣向を織交ぜた」ものである、仇討の筋は『忠臣蔵』の通りに運び、登場人物は『水滸』諸星の属性が附与されている。」として、近世後半の江戸読本の創作方法が、演劇の作劇方法の「世界」と趣向の考え方と同じであったと指摘している。中村は、「趣向」は近世後半の作劇における考えとし、近松の言説における「趣向」については触れていない（注①）。

一方、黒石は中村の、「趣向」が『戯財祿』や近世後期の歌舞伎作者たちによるものであるという説を批判し、それは元祿にも見られた述べている。また、演劇関係者、脚色家・作者による「趣向」の意識は、享保年間の近松門左衛門の言説の中に見ることが出来る」と論究している。近松から他の作者たちに受け継がれた「趣向」に対する認識のあり方を具体的に研究し、近世後半の演劇作品でも「趣向」には大まかな所、「虚」を取り入れる技巧があったと述べている。具体例として『赤沢山伊東伝記』の曾我の母の趣向が、先行作品の『曾我物語』などに見られないもので、またその役の配分として『口説くという場面』に虚を取り入れていると指摘している。

『難波土産』についてみると、趣向つまり作品の筋や構想、場面場面なども、実際の事にしたがっている中に、そこから少し離れた大まかな『虚』の部分がある方が、結局は人の感興を催させる効果があり、観客の心の慰めになる、と近松は「趣向」も「虚実」の表現方法で創作しなければならないと語っている。（注②）

そこで、本研究では、近松作劇法の「趣向」を考えてみる。次は、『今昔操年代記』の「趣向」に関する箇所である（注③）。

【資料①】 「そのうへに近松門左衛門。つゞいて新作をこしらへ。追い／＼おもしろき趣興に。かハ文句はたらき。『今昔操年代記』

近松が「趣向」と「文句」の双方に優れていたことを指摘している。

【資料②】 「殊に近来の浄瑠璃、第一趣興文句のはだへむつかしければ、あたるはまれにしてあたらぬハつねなり 何程の名人の太夫にても浄瑠璃不作にてハ評判あしく」 『今昔操年代記』

近松没後も浄瑠璃作者は、「趣向」と「文句」に優れた作品を書くことを常に考えていたのである。次は、『竹豊故事』の用例である(注④)。

【資料③】 「竹豊東西之流芝居繁昌せるに付、道具建・衣裳等漸々向上に成、別して竹本豊竹両座と成りてより、東は西に負まじ、西は東に勝らんと、互ひに励ミ出来、益々芝居繁昌し、浄瑠璃の作者ハ種々の趣向を工み出し、道具建てにも金銀を惜まず。」

『竹豊故事』(巻之中)

竹本座と豊竹座が競争する中で、作者は「種々の趣向を工み」出していた。演劇装置、衣装などにも新たな工夫があらわれている。しかしながら、近松が生きていた元禄期においては、まだ人形浄瑠璃は、舞台装置が貧弱で、人形使いも一人操りであった。近松当時の「趣向」は何を示していたのか、『役者論語』に引かれる「趣向」という言葉について考えてみたい(注⑤)。

【資料④】 「坂田藤十郎稽古の節はいつとも藤十郎方へ皆／＼行ける。ある時替り狂言の稽古に。相手の女形水木辰之介、山本歌門、金子吉左衛門同道にて。朝飯後行けるに、いまだ床あがらざる故。次の間に待める。程なく起きたるや。戸の開く音。又は手水の流るゝ音なひ聞、やがて座敷掃てい暫く有て、これへお通りあれといひければ。やがて皆々座敷へ通り見れば、どんすの鏡とんの上に座し、茶せん髪にてさげたばこ盆をひかへ。扱一礼すむと。此度の替わり狂言は中／＼よう出来たるとの噂。どのやうな趣向と狂言の筋を聞かれたり。毎日相手の女形に終日の馳走をして帰されけり。此稽古の間、毎日の献立を自身好ミ。常の女の喰よきやうに取合。女形のあしらひも。やはり女同前の心得にて。はなしなどもあり、甚深切行義なる事ともなり。」

『役者論語』

この資料は、坂田藤十郎が「心得る」ことについて紹介するものである。ここでは、狂言の趣向に対する関心が重要視されていた。「趣向」として女形の心遣いが命であると説かれている。坂田藤十郎、近松門左衛門などの近世演劇では、写実的な傾向が観客に好まれると信じられていた。舞台装置、場面創作、役の配分などにも気を配っていたのである。特に、坂田藤十郎は女形の配分に注意していたのである(注⑥)。近世の歌舞伎世界は何より、「趣向」づくりを重視していたといえる。次は、『役者節饗応 京』の用例である(注⑦)。

【資料⑤】「此火燵の魯は、(中略)作者の名人近松門左衛門存命の間冬の中には此火燵にあたり・狂言浄瑠璃の工夫をいたされ・さまざまおもしろい趣向を案じ出されし火燵ゆへ(中略)扱は此やぐらの門左年々／＼工夫せらし・趣向のかたまり取つきあて・工夫が洩てあらはれ出しものならん」

『役者節饗応 京』開口。享保十八年正月―『第十卷』、三四七〜九項)

近松は、「作者の名人」と評されている。それは彼の趣向を作り上げる力にあつたと評価されている。今尾哲也は、「『趣向』こそ節の生命であり、その案出に狂言作者の力量が問われたのである。従って、『狂言の節を聞く目的は話の展開の様相を知るだけでなく、寧ろ『どのやうな趣向』によってその『節』が構成されているかを知ることにあつたのである。」と近世演劇における「趣向」の重要性に注目している。

「趣向」という概念の意味について、検討してみたい。秦恒平は、日本文学、特に中世美術論を論じた『趣向と自然』において、次のように「趣向」について述べている(注⑧)。

「『趣向』をたんにアイデア(着想)という程度におさえて理解してはならない。「趣向」には基層もの場面や色合いの違った満足が組み込まれていて、計算や勘定も入るし、変化や展開をも内抱して、それ自体がかなり精錬され研磨され吟味耐えるやうな、「構築されて行く趣向」だということになる。(八頁)

「趣向」とは……かなり創造的、産出的に考え工夫するという内面行為に違いなく、考える、工夫するというのは、繰返していうがア

アイデアよりは数段構造的に対象に向かう姿勢であり、同時に、ただ用が足りればよいのではなく、明らかに用以上の満足、美的な意識、趣味的満足が本当に組み込まれることを欲求する姿勢である。……歌舞伎の座付作者や、いわゆる戯作者やまた浮世絵師たちが、自分の仕事を「せめて、今度はどんな趣向やらかすか」と首をひねる所から始めたのは極く自然納得の行く図なのであって、彼らが産み出す狂言や読本や浮世絵は、テーマやモチーフなどといった外来の白けた術語より今少しく日本の事情にぴったりした一種の表現意志として、強い「趣向性」に、殆どどんな作品でも、支えられている。日本駄右衛門以下を稲瀬川の提に五人揃えてみようというのが基本の趣向なら、連ねの科白も、銘々の扮装もそれに伴う趣向であり、これを一足とびに構想、構成、構図などというわけには行かないが、少なくともそれらを支持しながら、何よりそれらに「面白さ」という要素を加える、かなり知的に構築されて行く意向だとは言いい切れる。……近代以前、江戸幕末に至るまでは、文学、造型、音楽、遊芸の至るところで先ず望まれたのは、「面白さ」であった。あらゆる作者は作品をいかに面白くあらせるかに知恵を絞ったのであって、「趣向」とは面白さを工夫し考案する意向と過程と結果との全体を指していることばとなっていた（九〇―一頁）

この「趣向」が直にめざす所は何より「面白い」ことだった。面白いが故に「楽しい」ことだった。と同時に、その面白さ、楽しさは、「趣向」した、創った、当人だけの満足でなく、衆人愛敬、寿福増長、偕楽成就、明らかに他者と悦楽を分かちあうことを願うものだった。（二二九―三〇頁）

所で「趣向」にタネ、シカケ、オチはついて回り易く、一つ間違えば「けれん味」の駄洒落、悪ふざけ、趣向倒れになる危険性を「趣向」は避け難いネックにしている。趣向が悪酔い悪ふざけになることは結局はいつの時代にも厳しく咎められた。つまり「佳い趣向」とは「自然な趣向」のことであった。（二二〇頁）

以上から、近世演劇界及び、近松も「趣向」は観客に慰みを与えるために重要なものであると考えていたことが分かる。「趣向」とは、単なる作者の着想・アイデアではなく、創造的でありかつ、産出的、知的に構築されて行く意向である。「趣向」は単純なものであっても、数段構造的なものでもある。それは、面白さを工夫し考案する意向と過程の結果である。それは「衆人愛敬、寿福増長、偕楽成就」という、他者と悦楽を分かちあうことを願うものとして発達したのである。「よい趣向」とは「自然な趣向」のことである。『難波土産』、『竹豊故事』、『役者節饗応 京』の資料がその重要性を指摘していたのは間違いない。

近松演劇論における「趣向」もこのごとく、本の事に似る内にまた大まかなる所ある」という言葉は、近松が、作品の筋、人物造形、その場面その場面、また場面を作り上げるいろいろな「もの」の創作に当たり、それを実らしく見せながら、「大まかな所」を取り入れるのが観客の慰みになると考えていたことを示している。「大まかな所」が近松の演劇表現形式の「虚実皮膜論」の中核になる概念であることを確認しておきたい。次に、近松作劇法の「虚実皮膜論」を考えてみる。

【注】

【注】①中村幸彦著「戯作論」は、『中村幸彦著述集 第8巻 戯作論』、中央公論新社、1982年による。

【注】②黒石陽子の『難波土産』における「趣向」は「『趣向』と『虚』—近世文学に人形浄瑠璃全盛時代がもたらしたもの—」（「文楽」—人形浄瑠璃への招待—国文学、平成十年）による。

【注】③「今昔操年代記」は、『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』（三一書房 一九七五年）による。

【注】④「竹豊故事」は、『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』（三一書房 一九七五年）による。

【注】⑤『役者論語』は、八文舎自笑編『役者論語』（岩波書店、東京、1939年）による。

【注】⑥今尾哲也『役者論語 評注』（玉川大学出版部、1992）、坂田藤十郎の歌舞伎「女方」の「趣向」に関する解釈による。

【注】⑦「役者節饗応 京」開口。享保十八年正月—「第十巻」は、歌舞伎評判記研究會編『歌舞伎評判記集成』（岩波書店、東京、一九七二年—一九七七年）による。

【注】⑧秦恒平は、「近世演劇・歌舞伎・狂言」において、演劇における「趣向」と言う創作稼働を研究し、それは自然的なものだったと論じている。この「趣向」に関する考えは、『趣向と自然—中世美術論』（1975年、古川叢書）による。

3 近松演劇論における「虚」と「実」を巡る研究

近松演劇論は、一般に「虚実皮膜論」としてよく知られており、近世演劇論・文芸論として高く評価されている。この論は、近松の作劇法に深く関連していて、近松の「もの」に関する作劇法の研究には、欠かせない考え方である。ここでは、近松が「芸の慰み」は、文句、せりふ、人物造形に限らず、演劇のあらゆる分野、舞台装置、道具、服装も踏まえて考えていたことを明らかにしたい。以下に、「虚実皮膜論」の内容を確認するために、本文を引用する。

【資料①】「あるひとの云、今時の人はよく／＼理詰めの実らしき事にあらざれば合点せぬ世の中、むかし語りにある事に、当世請けとらぬ事多し。さればこそ歌舞伎の役者なども、兎角その所作が実事に似るを上手とす。立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもつて第一とす。昔のやうなる子供だましのあじやられたる事は取らず。近松答て云、この論尤のやうなれども、芸といふ物の真実のいきかたをしらぬ説也。芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也。成程今の世実事によくうつすを好む故、家老は真の家老の身ぶり口上をうつすとはいへども、さらばとて真の大の家老などが立役のごとく顔に紅脂白粉をぬる事ありや。又真の家老は顔をかざらぬとて、立役がむしや／＼と髭は生なり、あたまは剥なりに舞台へ出て芸をせば、慰みになるべきや。皮膜の間といふが此也。虚にして虚にあらず、実にして実にあらず、この間に慰が有たもの也。是に付て、去る御所方の女中、一人の恋男ありて、たがひに情をあつくかよはしけるが、女中は金殿の奥ふかく居給ひて、男は奥へ参る事もかなはねば、たゞ朝廷などにて御簾のひまより見給ふもたまさかなれば、余りにあこがれたまひて、其男のかたちを木像にきざませ、面体なんども常の人形にかはりて、その男に毫ほどもちがはさず。色艶のさいしきはいふに及ばず、毛のあな迄をうつさせ、耳鼻の穴も口の内歯の数迄寸分もたがへず作り立させたり。誠に其男を傍に置いて是を作りたる故、その男と此人形とは、神のあるとなきとの違のみ成しが、かの女中これを近付てみ見給へば、さりとて生身を直にうつしては興のさめてほろぎたなく、こはげの立ものなり。さしもの女中の恋もさめて、傍に置給ふもうるさく、やがて捨られたりとかや。是を思へば、生身の通りをすぐにつさば、たとひ楊貴妃なりともあいそのつきる所あるべし。それ故に画そ

らごとく、其像を忍がくにも、また木にきざむにも、正真の形を似する内に、又大まかなる所あるが、結句人の愛する種とはなる也。趣向も此ごとく、本の事に似る内に又大まかなる所あるが、結句芸になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、このころ入れにて見るべき事おほし。」

「近松言説第六節」 『難波土産』

近世演劇研究者は、近松演劇論の「虚実皮膜論」を、「芸」の本質、「芸の目的」を論じる基本資料として扱っている。近松は、「芸の本質」とは「虚」と「実」の微妙な境に存在するという。その一例として、歌舞伎役者の家老立役が演技する際、本物の大名がしなやかな化粧をして登場するというところを取り上げている。次に、坂田藤十郎の狂言・歌舞伎の「写実傾向」を示す考え方を示してみたい。

【資料②】「正真をうつす心がけより外他なし。しかれども乞食の役めをつとめ候は。顔のつくり着物等にいたる迄。大概に致し。正真のことくにならざるやうにすべし。此一役ばかりは常の心得と違ふなり。其ゆへいかんとならば歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば。随分物毎花美にありたし。乞食の正真は。形までよろしからざるものなれば。眼にふれておもしろからず。慰みにはならぬものなり。」

『役者論語』

坂田藤十郎は、乞食の役を取り上げて「芸」における「実」の限界を説明している。芸には「正真」を移す必要性があるが、乞食の姿を丸ごと移してしまえば、観客に慰みを与えられない、と語っている。

近松演劇論は、「虚・実」を女中の例でも説明している。それは、女中が恋人と毛の一寸も違わない木像を作り、毎日それを鑑賞する内に興が覚めてしまったという例である。藤十郎と近松の言説は、観客に好まれるものが何であるのかを示している。舞台の作品、筋、役作りにおいて、実況、実事にまったく似せてしまうと、却って観客に不快を与えてしまうということを説いているのである。

しかし、近松が挙げた二つの例には、多少の相違点があるようである。立役の例では、写実をもととしながら美化する必要を認めている。一方、女中の話では、極端に似せたものは興ざめするから、大まかなところがあるべきであるとしている。人物の性格・そのも

の細かい部分をまったく、本物とそっくりに取り上げたら、そこに存在する面白さがなくなる。そこで、余裕や不完全なところを残すことよって、本物を美化し、観客を感動に導くのである。真を写すことは大切だが、それだけでは観客に感銘を与えることはできない。原道生によれば、美化し理想化するところに「芸」もしくは芸術が生まれる、写実主義と理想主義との微妙なバランスに芸術は存在する(注①)。これまでの先行研究では、家老と女中の例は歌舞伎役者の役作り、役の扮装にかかわる問題であると論じてきた。「家老の立役」は間違いなく歌舞伎と関係しているが、「木像を刻む」、「絵に書くにも」ということは創作活動全般を示している。また、「文句のせりふなども」の「など」という言葉は、演劇に限らず、作品の内容、人物造形、場面造形、背景などの事も踏まえて説いていると考えられる。

近松言説④の、浄瑠璃の文句は、実状を説明するうちに、そうではないものも取り入れる必要を説いている。具体例として、「女方の口説き」、「道化のおかしみ」などが上げられている。

今尾哲也は、芝居は虚を前提として成り立っているが、舞台で生起する出来事、舞台に生きる諸人物を、見物が在り得べきこと、誠の人間と思うように、実在感を以て提示しなければならないという。それは、虚を實に変える役者の演技力に係っている。同様に、見物を笑わせるような場面でも、そのおかしさに実在感がなければ、それは単なる揶揄でしかなく、無理な笑いを見物に強要することになると説明している(注②)。

そこで、近世演劇における「虚実」に関する資料を検討してみる。

【資料③】 「狂言の実は虚よりおこり。おかしき事は実よりせねばむりあてになる也」 『役者論語』

舞台芸能に関する「虚実」という言葉が、『わらんべ草』(注③)、『舞曲扇林』(注④)に見えている。大蔵虎明は次のように述べている。

【資料④】「能ハ、虚を実にし、狂言ハ、実を、虚にする也……狂言ハ、しんなる事を、おかしくして、じやけらなる事を、しんにすべし、これ上手也」
笹野堅校注訂『わらんべ草』

歌舞伎と関係する『舞曲扇林 乾』には、「六態 虚実景曲平転」の説がある（注④）。河原崎之助は、次のように述べている。

【資料⑤】「虚といふは空也、発端にして何心なし、実は其声雅を我心に入て、笑ふべきを笑ひ泣くむを実とする、虚と実とは別にし、又離るべからず、虚は陽也、実は陰也、かげとひなたの舞有べし、又左へ行を実とする、陰也、意と躰と合してたゆめず右へ行を虚とする、陽也」
『舞曲扇林』

以上の資料でも「芸の慰み」は、虚と実の微妙な境にあるという。また、『舞曲扇林』においては、虚と実が陰陽と同様に、切り離すことが出来ないものであると述べている。

坂田藤十郎は、写実を標榜していた。近松は藤十郎の言説をふまえながらも、実状そのものを表現せず、それを美化し、必要に応じ、不完全な形、超越的な表現、演技によつて『芸』の意味を深くすべきであると考えていた。それは内容・筋・場面における役造り、趣向取りに限らず、「文句せりふなど」に対しても適応されるべきであった。観客に好まれる「大まかな所」を取り入れることが重要であった。彼の作劇法の「情をこむる」方法、「虚実皮膜」の表現方法は、筋作りを始め、人物作り、場面作り、道具など、あらゆる「もの」について考える必要があるものであった。

【注】

【注】①原道生節「虚実皮膜論」『鑑賞日本古典16 近松集』（尚学図書1982年）による。

【注】②今尾哲也『役者論語 評注』（玉川大学出版部、1992年）による。

【注】③「わらんべ草」は、大蔵虎明笹野堅校訂「わらんべ草」（岩波書店、東京、1963年）による。

【注】④河原崎権之助著、難波の貞ハ伊勢の白粉（井原西鶴作）「難波立聞昔話」舞曲扇林、勉誠社、東京、一九七六年。

第四節 まとめ

—近松演劇論（近松言説）における「ものに情をこむる」を巡って—

近松は、芸の目的は観客に慰みを与えることであると考へ、「情」をもたせる文章を作成することが芸の基本であるとしていた。人物のセリフ、言語表現に限らず、舞台演出に用いられる「もの」にも情を込めることが重要であるとも述べている。浄瑠璃において、精神のない人形に魂を吹き込み、生きている登場人物を作る方法である。彼の演劇論が収められた『難波土産』における「情をこむる」論は、第一節の根本的な考へ方であった。また、第五節と第六節にも、その考へを引いているところがあった。第一節には、松が、橘が雪を払うのをみて、自ら自分の上に積もっていた雪を、枝を跳ねかえて落とすということが書かれている。「松」という「もの」に感情を託す方法である。これは擬人化であるが、人形浄瑠璃における文章作成の基本である。性根のない人形を生きこませる技術である。また、第五節では、さらにこの描写方法について、描写する対象を客観的に、その特徴的を詳細に語れば、観客は感動するという。だが、第六節ではこれと異なることを語っている。ものごとを丸ごと写すのではなく、大まかな所を取り入れることが、観客の慰みになるというのである。近松は、観客に慰みを与える（感動に導く）ことを第一義として考へていた。その目的を達成するために、四つの方法を提示していた。①写実的表現方法、②現実超越的表現法、③客観的描写方法、④文句のせりふなどに感情を盛り込み人物造形する方法である。これらは、文章表現（作文創作の表現方法）と演技表現に分けられる。これまでは、人物造形、場面造形、風景描写に関する作劇法として論じられてきたが、これは近松の「もの」に関する作劇法でもありと考へられる。近松の作劇法において、「情をこむる」（興象・情・心）、「慰み」、「趣向」、「虚実皮膜論」と言う概念は根本的な考へである。

「興象」という漢詩論に関する言葉が、先行研究において議論されてきた。中村は、「情をこむる」を漢詩論と『興象』・『景象』、『情・景』の観点から解釈していた。彼は、『日本史詩』、『東洋陳人峽宦詩稿』、『唐詩訓解』の「興象」の用例を考察して、「興象」とは、詩人・作者が風景や景を見て心に触発する心情であるといい、浄瑠璃では舞台にいる人形が道行などの風景を見て、時に表す心情であると定義している。筆者は、「興象」を『日本史詩』、『東洋陳人峽宦詩稿』、『唐詩訓解』や、『成復旺編・中国人民』、『中国美学範疇辞典 訳注』から再検討してみた。その結果、「興象」とは、目にした外物に触発されて活発に動いている状態の「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」が、含蓄した芸術的な「形象」のことであるという結論に達した。この「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」とは、その場（創作の瞬間）で触発されたものであり、この形象とは、その触発した物（対象物）を芸術的に表現したものであった。「興」は「象」となり、「象」は「興」となる。「象」とは、作品の中に取り上げた「目に見えるもの」（詩の場合は、主に風景）の具体的な形象のことを意味する。「興」とは、作品の中に表現された、詩人が「目

見えるもの」(詩の場合は、主に風景)から触発されて生まれた感触や興致を意味する)である。中村は、「興象」は「景象」(風景から触発する形象)と一体化したものであると述べていた。

中村説には三つの問題点があると思われる。第一は、「詩は興象と景象の総合」とすること、「興象」と「景象」が総合的に存在するものであるという点である。第二は、「形象」との「景象」との区別をしていない点である。第三は、浄瑠璃では人形がその時風景を見て感じる心情であると述べている点である。観客の役割について解説されていないところが問題である。「興象」とは、作者の創作心・気分・心理・インスピレーションの問題としてとらえるべき事柄であると筆者は考える。

中村が提供した「情・景」の考察にも問題があった。詩には、「情・景」がある。また、「情から景が生じる」こともあり、「景から情が生じる」こともある。「景」とは芸術作品に描かれる景物、即ち形象になる物・者・思いである。それを詩・作品に具体化するために、その形象の詳細的に特徴を読み上げ、それに作者の思いを取り入れることである。優れた作品において、景物・対象は審美的観照を通じて〈情〉と〈景〉が融け合い、芸術形象になるものである。「興象」は「情」と関連する概念であり、「景」は「形象」と関連するものとなる。中村は、浄瑠璃における「情をこむる」や「興象」に関して、「情・景」と関連するものと指摘しているが、「情をこむる」を「心・姿」に関するものとしてとらえていない点が問題であろう。

そこで、江戸期によく読まれた『古今和歌集』、『無名抄』、『新撰髓脳』を扱い、近世文芸における「心」・「姿」という問題について考察してみた。「心」とは、歌人・詩人・作者を言葉表現に向かわせるものとなるものであり、表現のきっかけとなる感動や気分、または発想や着想などの言葉に表現される「心境状態」である。また、表現されるべき素材的な内容をも示すのである。また、作品の鑑賞、享受することによって感じ取られる感動や情趣や情調などの感情内容を示すものでもある。また、表現に向かう作家の精神のあり方や心境的な態度、心情などを示す場合もある。一方、「姿」とは、表現様式、スタイルを指すものである。また、「心」・「詞」に対応して用いられ、心・詞の統一体としての一首全体から生じる情趣などを指すものである。

「心」は「興象」として考えられるが、「姿」は「形象・景象」とは違うのである。「情を込める」とは「興象」や「情・景」の間

題に限らず、「心」の問題にも深く関わっていることがらである。和歌論における「心」と「姿」、漢詩論の「興象」・「形象(景)」について、近松研究の範囲に属する問題であるかどうかを確認するために、近松作品に引かれている『古今和歌集』の和歌の引用や、近松創作の『庭前八景』の資料を取り上げ、近松が意識していた「心」、その「対象」・「形象」になる「もの」を探ってみた。その結果、近松は和歌などに詠まれる「もの」(題)と、それに関する伝統を意識し、それを自分の創作に取り入れていたということが分かった。

本研究では、近松の作劇法を理解するために、近松人形浄瑠璃における「情」・「情をこむる」ことを考察した。近松資料における「情」を巡る研究から、それは登場人物の情であり、地文句・せりふ・風景などすべてに、その情が表れていなければならないということが分かった。道行の風景などでは、道行は直接表現ではなく、登場人物がその風景を見ているように、表現されなければならない。それは物事の経過、筋の変転、目先の変化などという筋の外面的な説明に限らない。教訓・啓蒙等と重なり、感情を盛り込んで人形をいきいきとした血が通う役者(登場人物・人形)に仕立てる狙いがあつたからである。近松演劇論における「情」は人形を通じて人間の感情を表現するものである。また、それは人物に限らず、「もの」に情をこめる技法を示すものであると言える。

近松演劇論における「情をこむる」論は、観客に「芸の慰み」を与えるという考えと関係している。第六節では「芸の慰み」は「虚実皮膜論」、「趣向」と関連するように書かれていた。そこで、「芸の慰み」、「趣向」、「虚実皮膜論」を考えてみた。語義的に「慰み」は、「万葉集」にも見られたが、『古今和歌集』の仮名序では、心を和らげるもの、心の気晴らしであるとされてきた。慰みは、『風姿花伝』を経て近世演劇の庶民化に当たり、「芸能界」に重んじられる考え方となった。坂田藤十郎は、観客が好む写実的な表現を追求し、近松は芸の慰みを、虚実の境目にあると考え、観客に「芸の慰み」を与える技法として、セリフなどに「情を込めて」人物造形したのである。また、「もの」・小道具にも「情を込めて」いた。

黒石陽子は『難波土産』において、近松は「文句」と同様に、「趣向」にも「情を込める」ことを考えていたとしている。「趣向」にも「嘘」を取り入れることを考えていたと論じている。「趣向」は筋、その場面その場面の内容、役の配分であると指摘している。「趣向」という概念を検討してみると、「趣向」の語義的な研究から、それは作者の着想、考え、アイデア、また、場面・筋・役の配

分・舞台装置・小道具など「もの」を含む概念であることが分かった。近松演劇論における「趣向もこのごとく、本の事に似る内にまた大まかなる所ある」という言葉は、近松が「趣向」を作品の筋、人物造形、その場面その場面、また場面を作り上げる色々な「もの」を創作に取り入れ、それを実らしく見せながら、「大まかな所」を取り入れることが観客の慰みになると考えていたことを示している。「大まかな所」は、近松の演劇表現形式の「虚実皮膜論」の中核にある考え方であった。近世演劇界は、特に歌舞伎では坂田藤十郎を始め、写実を標榜していた。しかし、近松は一段深く考えていた。実状そのものを表現するのではなく、それを美化し、必要に応じて不完全な形、超越的な表現をすることによって観客を勘当させることができるのとらえていたのである。それは内容・筋・場面における役造り、趣向に限らず、「万物」に取り入れられなければならないものであった。観客に好まれる「大まかな所」を表現しなければならぬということである。彼の作劇法の「情をこむる」方法と「虚実皮膜」の表現方法は、筋作りを始め、人物作り、場面作り、それにも用いられる道具、あらゆる「もの」を対象にしていたと思われる。

近松演劇論における「『もの』に『情を込め』て観客に『芸の慰み』を与える」という作劇法を以下の通りにまとめる。

○近松は、「もの」に情を託す・情を込める技法を使っている。

○「もの」に「情をこめる」というのは、作者が「もの」に取り入れる作意である。言葉・演出、表現するスタイルを指すものである。

○「もの」を表現する方法は四つである。①写実的表現方法、「もの」をそのままに写して表現する方法である。②現実超越的表現法、「もの」を表現するに当たって、それに大まかな所や、自然に見える嘘を取り入れる方法である。実状そのものを表現せず、それを美化し、必要に応じて不完全な形、演技で表現することをいう。③客観的描写、「もの」を詳細に描写する方法である。④「もの」に感情を盛り込む方法である。

○「もの」を「趣向」として扱うこと。それは、単なる作者の着想・アイデアではなく、創造的、産出的、知的に構築されて行く意

向である。また、それは単純なものであっても、数段構築的なものでもある。「もの」に自然に人物の感情を取り入れることが重要なのである。

第二章 近松作品における『情を込め』て

観客に『芸の慰み』を与える

序説

- 1 『曾根崎心中』 試論曾根崎心中における「笠」
- 2 『曾根崎心中』 試論―煙草・行灯の作意―
- 3 『心中二枚絵草紙』 試論―「杖」を巡る演出作意―
- 4 『卯月紅葉』 試論 ―「緋縮緬」と「水晶」―
- 5 『冥途飛脚』 試論 ―「烏」の趣向―
- 6 『女殺油地獄』における「節句」―「幟」・「粽」・「菖蒲」―
- 7 『心中天の網島』 試論 ―「炬燵」・「箆筒」・「風呂敷」―
- 8 『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」

終わりに

序説

第二章では、近松の世話浄瑠璃における「もの」に「情を込めて観客に慰みを与える作劇法を検討してゆく。その為に、研究対象として『曾根崎心中』における「笠」、「煙草」、「行灯」の趣向、『心中二枚絵草紙』の「杖」、「卯月紅葉」の「緋縮緬」、「水晶」、「冥途飛脚」の「鳥」の趣向、『女殺油地獄』における節句―幟・粽・菖蒲、『心中天の網島』の「炬燵」・「箆笥」・「風呂敷」、『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」という趣向を考察してみる。近松は、芸の本質が観客に慰みを与えることと考え、それは文句・趣向に「情」を込めることを第一義であると考えていた。それは人物造形に限らず、芸のあらゆる「もの」に「情をこめる」という技法にある。さらに、草子などと違ってそれは、文章表現に限らず、演出表現にも考えるべきである。文章表現とは、その「もの」の素質を表す言葉・表現方法、いわゆる名詞、形容詞、動詞など言語表現、擬人化、比喩などの文芸・技巧表現方法である。一方、演出表現は、「もの」を写實的に表現しても、それを美化し、大まかな「好まれる」所を創造が必要である。

第一章では、『難波土産』における近松演劇論の考察から、理論上の作劇法をまとめた。ここは、世話物における「もの」に関する近松の使用技法検討から、浄瑠璃作者である近松の作劇法を明らかにする。本章では、近松は「もの」使いのうまい劇作家であると論じてゆく。次は、第二章に扱う近松世話物を紹介する。

1 『曾根崎心中』 試論曾根崎心中における「笠」

一初めに

『曾根崎心中』生玉社の場の冒頭に、編笠を被る徳兵衛が登場する。その場面の末尾に九平次に殴られた徳兵衛が、破れた編笠を拾い、それを再び被り退場する。次の天満屋の場では、天満屋の前に徳兵衛は、編笠の姿で現れる。それを見てお初が徳兵衛と確認する。そしておはつは、そつと天満屋から外に出て、回りの目を避けて、彼を縁の下に隠す場面がある。その後、二人は死の覚悟を交わし、天満屋から抜け出して心中を果たす。近松は『曾根崎心中』では、「編笠」という「もの」を用い、心中を覚悟せざるを得ない徳兵衛の心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法を示している。

伝統的な和歌文学において、「かきつはに佐紀沼の菅を笠に縫ひ着む日を持ったに年そ経にける」（万葉集・巻一一・二八二九・作者不詳）のような用例があり、「笠」は雨や日をさえぎるために頭上に覆うものと意味する（歌ことば歌枕大辞典・注②）。差し笠に比べて直接頭に着ける「被り笠」を詠むものが多い。能「善知鳥」や「清経」における時雨の中に笠を使う用例がある（注③）。また、狂言の「栗隈神明」の笠を被る太郎と登場（注④）、「小名狂言」の「茶屋」さて、雪も晴れたらによって、蓑や笠は身共が方へ預けておかしめ。』という用例がある（注⑤）。ここから、演劇では笠が小道具として使用され、また雨や雪に関して用いられているのである。

先行研究において、時松孝文は『冥途の飛脚』下之巻新口村の「時雨」と「笠」の役割を論じている。場面開幕での師走のはてに降っている「雪」が「時雨」に変わり、「笠」を被る父孫右衛門が小屋を取りかかると、水たまりに足を滑らせ、梅川に声かけられることになる。それがきっかけで、世間の義理に閉ざされた父孫右衛門の親心が解かれ、小屋に隠れている与兵衛に伝わるのである。彼によれば、近松は孫右衛門の親心を表すために、「笠」の演出の必要性を作り上げ、師走の果てに「雪」の代わりに「時雨」を降らせたのである（注⑥）。時松孝文の論文から「笠」は「雨」をさえぎるものとして受け取れるが、本作の他用例を見れば、

- ① 「後家妙閑の介抱故・商ひ功者、駄荷づもり、江戸へも上下三度笠・茶の湯」
- ② 「首尾を求めて、あはう／＼とき・青編笠の・紅葉して・炭火ほのめく」

③「見やる野風の畠道・後ろしぶきに降る雨は、担げて急ぐ阿弥陀笠・道場参りうち連づれ」

③の用例は、雨・雪をさえぎる伝統的な意味であるが、①は飛脚の三度笠を示し、②の用例は夜の暗闇の中、色町に訪れるお客の編笠である。世間から身を隠す「道具」や、人目を避けて忍び入る道具である。『冥途の飛脚』『新口村』の「時雨」と「笠」が作品の粗筋展開の上、「親心を表す」道具として重要な意味を持っているに相違がない。しかし、近世文学では②の意味で、使われる用例が多く見られる。次は、近世文学からの用例である。

①「長羽織、医者は奥へぞ通りける・伊左衛門編笠傾け、小声になり・やれ源之介」

「夕霧阿波鳴渡」(正徳二年・1712年) (注⑦)

②「心うちつきたる風情、世になくうれし。さて、忍び編笠の深くもきなし、大路を出離れ」

「たきつけ草」 (注⑧)

③「飛ざやの黒き帯、大わきざしをさしこはらかし、深編笠をかたふけつかくと舞台に上り」

「野白内証鑑」(注⑨)

④「卅年も洗濯せず、襟垢つけず、そでぶくりんも紅皮にして編笠も破れを内より厚紙の反」

「浮世親仁形気」(注⑩)

⑤「よき風の大男、袴高くすそとつて、大小よしやがかりに、編笠ふかく着てさしかかる」

「好色一代男」(注⑪)

⑥「一目みたい事」といへば、その顔ここにある物とはづかしく、編笠ふかどくとかたぶけ」

「好色五人女」(注⑫)

⑦「折ふしは極月のはじめつかた、世間せはしき時分に、素紙子ひとつに深編笠着たる男」

「西鶴諸国ばなし」(注⑬)

⑧「編笠は重ねての恨み 丙午の女は、かならず男を食へると世に伝へしが、それには限らず」

「男色大鑑」(注⑭)

これは、「笠」に関する伝統的な技法や、文芸、歌舞伎及び、浄瑠璃からの用例であり、一般的に登場人物たちが用いる笠や、その状態が表現されている。そして歌舞伎・浄瑠璃の用例は、その場の舞台上に具体的な小道具・衣装類として編笠、差し笠という手に持つものを示すものである。概ね「笠」が、その人物たちを雨・日から守る道具である。だが、それは人物たちの立場上、世間という外的な実態から、自分を隠す道具や、罰せざるを得ない行為により心境状況を示すものとして用いられることもある。ところで、「笠」に関する技法が浄瑠璃、さらに近世演劇の中で主要な趣向の一つであり、近松もその世話浄瑠璃の作中において多彩な活用を用いた用例が見られる。また、その趣向は、粗筋の展開により、特殊な意味を表すのである。以下、『曾根崎心中』で「笠」の趣向が用いられる場面を分析し、他の世話物から具体的な用例を検討した上、「編笠」が徳兵衛の心理の変化や事態の推移を表現する「もの」に関する近松の作劇法を試みたい。

二

前述した通りに、『曾根崎心中』の展開上、「編笠」の手法が三か所に見られる。それは、以下の通りである。

- ①生玉社の場 出茶屋の前、編笠を被る徳兵衛の登場 笠のまゝおと話す。
- ②生玉社の場 破った笠を被る徳兵衛 九平次との喧嘩後。
- ③満屋の場 編笠で顔を隠し天満屋前、徳兵衛が現れる。

「編笠」は、生玉社の場で登場する徳兵衛が被っている。この場面中には、徳兵衛はそれを着用している。また、生玉社内であったお初との対話も笠の陰に設定されている。そこで、まず筋的な展開における笠の役割を検討する。

笠姿の徳兵衛がお昼間に得意先を回る途中、賑やかな生玉社の社内の茶屋に現れる。そして突然に出茶屋の中から「徳様、徳様」と

という呼び声が聞こえ、お初であることを認識し、連れてくる丁稚の長作を先に帰らせる。一人になった徳兵衛が茶屋に入り、「編笠」を脱ごうとするが、お初に止められる。それは、彼女が客と三十三の観音巡りの最中であり、一休している出茶屋の近くに、駕籠かきの人がいるからである。そして「編笠」で招待を隠すように進める。その後「編笠」の陰で、久しぶりに会った恋人同士の世間の目から避けて話し合う。お初は、徳兵衛に一月の音沙汰の理由を嘆き聞き泣き崩す。そこで、徳兵衛がこの一月のことを明かす。実は、の親方が縁談話を、徳兵衛の継母に持ちかけ、二貫目の持参金を渡して決めていた。それを知らず徳兵衛がその縁談を断る。その結果、立腹した親方が縁談を白状に戻し、四月の七日までにお金を返し、「商いの勘定せよ」と命じたのである。そこで徳兵衛も田舎の継母からさんざん苦労してお金を貸してもらったが、友達の九平次に晦日にたった一日のために要があり、三日に返すと命がけでお願いしてきたから貸したと打ち明ける。だが、今日となっても返していないから、今日の得意先が終わったなら、九平次を捜して埒を着けると自分の都合を説明し、お初を安心させる。この場面では、徳兵衛が編笠を被って登場し、その笠をしているまま、お初との対話が続く。お初のセリフ「駕籠もみな知らんした衆」の通り、遊女の身であるお初が別の田舎客と観音廻りしている。また、徳兵衛と馴染みの中であることは、駕籠かきの人に知られたら、引き下げられる恐れがあった。そして、「編笠」は、久しく合う徳兵衛とお初の恋を回りから保護する道具となる。従って「編笠」の着用が、観客におはつと徳兵衛の関係を説明する上で重要である。さらに、場面が包む緊張感を伝えるものとなるだろう。

近松は、次に「編笠」に動機を求めた場面は、九平次との喧嘩で殴られた後、徳兵衛が敗れた笠を拾い上げ、顔を隠して退場する時である。その場の経緯は、次の通りである。

【資料】「髪もほどかれ、帯も解け・あなたこなたへ臥けておかうかと・よろぼひ尋ね回れども、逃げて行方も見えばこそ・そのまゝそこにどうど座り、大声上げて涙を流し・いづれも手前も面目なし、恥ずかし・まつたくこの徳兵衛が、言ひかけしたるでさらになし・日ごろ兄弟同然に語りし奴がことといひ・一生の恩と嘆きしゆる・明日七日、この銀がなければ、我らも死なぬばならぬ・命代りの銀なれども、お互ひのことと役に立ち・手形を我らが手で書かせ・印判据えて、その判を前方に落とすと・町内へ披露して、かへつて今の逆ねだれ・口惜しや、無念やな・このごとく踏みたゝかれ、男も立たず、身も立たず・エ、最前につかみつき・食ひついてなりとも死なんものをと、大地をたゝき、歯がみをなし・拳を握り、嘆きしは・道理とも、思ひ・やられてあはれなり・ハアかう言うても、

無益のこと・この徳兵衛が正直の心の底の涼しさは、三日を過ぎず、大阪中へ申し訳はしてみせうと・後に知らるゝ言葉の端、いづれもご苦労かけました・御免あれと、一礼述べ・破れし編笠拾ひ着て、顔も傾く日影さへ・曇る涙にかきくれ〜・す〜帰る有様は、目も当てられぬ」

本場面における「破れし編笠拾ひ着て」という状況表現が、その時点で徳兵衛がこのドラマの中で置かれている状況を語る。即ち、徳兵衛が五人の相手に殴られた結果の惨憺たる状況を説明する道具である。彼の服装が喧嘩に破り、網笠も破られた。近松は、徳兵衛にその敗れた笠を着服させ、彼がいる状況が急変し悪化していると示す。ここは、悲惨たる徳兵衛の心情状況が踏まえている。

実は、徳兵衛が親方に三日後の四月七日に二貫目を返すことになっていた。だが、徳兵衛が苦勞して調達したお金は、九平次に借用の証文を書かせ、それを騙し取られたのである。それを知らず通りすがりの者たちは、九平次の言い分を信じたかも知らない。また、徳兵衛が騙りに失敗し、懲らしめるべきであるとのように見えたことに違いない。その時点で、親方や九平次の間の金銭問題は、個人的な問題の範囲に留まらず、社会的に印判を偽装する（注⑮）犯罪者として追認される問題まで激変した。徳兵衛が、自分の無実を証明し、悪名を晴らさなければならぬ状態までに落ちていた。そして、「三日を過ぎず、大阪中へ申し訳はしてみせう」と誓い、皆の前でその覚悟をする。本場面は、作品の結末を暗示する見せ場である（注⑯）。また、白方は、この場面において徳兵衛が自分の「一分」を取り戻す覚悟を示すという（注⑰）。近松は徳兵衛の「一分」の問題をセリフ・表現に限らず、「小道具」に「破れし編笠拾ひ着て」まで連想し、空間的に徳兵衛の心情状況を語る技法として示す。

編笠姿の徳兵衛が、お初と話をしていると、生玉神社の方向から酒に酔った九平次が多数の悪い仲間と一緒に登場してくる。彼が九平次に二貫目を返して貰うために、彼に声をかけ、埒を明けよとするが、逆に九平次が二貫目を借りた覚えがないと断る。どうしようもなく徳兵衛が九平次から腕力で、自分の金を取り戻そうとするが、九平次と茶屋の人達に殴られ、蓮池まで追い出される。徳兵衛は、五人の男を相手にして戦っても、何としても彼に勝負はなく、髪と服が乱れた徳兵衛は叫び嘆くしかなかった。事情を知らず通り継りの人々は、その可哀そうな有様を目にすれば、皆は久平次の言分を信じ、徳兵衛を騙りに失敗したものととして受けて取るに相違はない。久平次が捏造したことで、更に徳兵衛が社会的に犯罪者として追認されることになったのである。その結果、徳兵衛にその状況を取り

返す必要が生じた。そのことは、徳兵衛の「いづれもの手前も面目もなし、恥し」というセリフに明らかである。徳兵衛がこの時点での実態が急変したことを感じ、早速それに対処すべきと考え、もう一度、社会的に立て直そうとしている。しかしながら、既に実態が「男立たず、身も立たず」という所までに悪化していた。徳兵衛は、真実を話しても現在の状況では、それが周りに言い訳しか受け取ってもらわない。現時点で無力な立場に追い押された徳兵衛が、自分の「正直の心の底の涼しさ」を人々に訴えかけないではいられなかった。しかし、今、自分の立場を説明する方法がなくなった以上、死を選び自分自身の真実を証明せざるを得なくなったのである。ここでの徳兵衛も、「三日を過ぎず、大阪中へ申し訳はしてみせうと・後に知らるゝ言葉の端、いづれもご苦労かけました。御免あれと」を立てるための最後の手段として、当然、死を決意することになっていくのである。そして、徳兵衛は、通り縫りの人たちに「一礼述べ」「破れし編笠拾ひ着て、顔も傾く日影さへ・曇る涙にかきくれ／＼・すぐ／＼帰る有様は、目も当て・られぬ」という姿で退場して行く。「編笠」の破れた状態は、徳兵衛が社会的に失った立場、死なざるを得ないという絶望的な状態を象徴している。また、その時点で「編笠」が、徳兵衛のそれを隠す道具となる。生玉社の場、前半における「編笠」は、日差しを避ける道具であり、お初との逢瀬を隠す道具であったが、場面の末尾では社会的な「面目」・立場をなくなり、自分自身を周りの厳し目、現実から隠す道具まで変わったのであるともいえるだろう。

次は天満屋の場、天満屋の門口で徳兵衛は、「夜の編笠、徳兵衛・思ひ詫びたる忍び姿」で現れる。その姿を待ちかねていたお初は、胸中の徳兵衛をいとしく思う気持ちを騒ぎ立てるにやまないが、「ちらと見るより飛び立つばかり・走り出んと思へども、おうへには亭主夫婦・上がり口に料理人・庭では下女がやくたいの、目が繁ければ、さもならず」という厳しくなった回りの目を何とかごまかし、そつと出口まで出て、徳兵衛の編笠の中に、顔を差し入れる。彼女は、殴られている徳兵衛を助けようとするが、お客に生玉茶屋から無理矢理に連れ戻され、その後の成り行きを知らず、彼女が不安を抱えていたのである（注⑱）。そして「網笠」の中で、彼女は徳兵衛にその出来事を聞き出す。彼が泣き崩し、お初にその次第の出来事と死ぬ覚悟を打ち明けるが、そこで店の中からお初を呼びかけの声が聞え、お初は答えがでず、自分の衾襦の裾に男を忍ばせ、回りに知れず、店の縁の下に導き入れる。

この場面は、編笠姿の男の登場、人目を気にかける女の出迎え、笠を着たままで身を寄せ合っている心痛の告白という流れになっている。ここでの「編笠」という道具の使用方法は、生玉場開幕に用いられる「編笠」、つまり徳兵衛の登場と、出茶屋でのお初との会話という

場面展開と同じである。しかし、徳兵衛が置かれている絶望的な状況は、以前よりさらに悪化しているから、回りへの警戒がさらに深くなっている。昼の時点で「わが身と離せ、どうせう」というような、まだお初と一緒に生き延びる希望を持っていたが、それが夜闇の時点で消え、「覚悟を決めた」に展開している(注⑳)。その変化を近松は、役柄に限らず、「編笠」という服装にも込め、その場の深刻さを表現しているに違いない。

三

以上、見てきた通り、「編笠」は伝統的な意味、「雨」や「雪」ではなく、近世に編笠の普及していることに当たって、人目から忍ぶ道具として用いられていると言える。次は、歌舞伎資料の『絵本劇場年中鑑』・中の巻における、「小道具」に関する科目を見て置く。

【資料】「小道具 忠臣蔵なれば、鳥帽子・兜櫃・かぶと・煙草盆・蒔絵のふみ箱・花活・作り花・白三方・短刀・乗物・蛇の目傘・菅笠・蓑・竹皮笠・山岡づきん・鉄砲・挑灯・簪駕・縞の財布・戸板・杯・銚子・硯ぶた・さび刀・天蓋・踏砕く三方・小太鼓・小田原挑灯・杖・櫛・筭・かもじ・持あそびの人形・同じく箱のるい、比外猪・馬ハ小道具にて若衆つとむる。又、平生の狂言、ばつたり首・胴切の胴・雪をふらす・稲光・雨の音・かけ焔硝・狼烟、又ハ下家の煙・謎にかける花の枝・おやすがはやめの梅(註―姫小松子日廻遊洞嶽の場)その外さしがねものハ皆小どうぐ也。」(注㉑)

ここには「笠」に関する科目が見られ、それは舞台・装飾として活用されていたことがわかる。近松の世話物二四篇を対象に「笠」およびそれに関連した語・句・表現を探って見れば、「笠」、「菅笠」、「編笠」は、「雨」、「時雨」、「色町」、「隠す」などの表現とともに用いられることが多い。ここでは、近松作品における「笠」に関する用例を検討し、その使用方法や表現を確認する。近松作品における「笠」に関する用例が膨大であるから、ここでは世話浄瑠璃に見られる用例に限定する。まず、世話物からの用例を並び、「笠」に係る表現を検討し、次の部分ではその中からいくつか取り出し、その場面その場面における役割と、その「笠」に託した作意を検討してみる。

へ「笠」の用例一覧

用例は、『近松門左衛門集①』（新編日本古典文学全集㉓、小学館、一九九七年）と、『近松門左衛門集②』（新編日本古典文学全集㉔、小学館、一九九七年）による。

【資料】①立つや浮名の濡草鞋・笠がよく似た菅笠の雫積りて・恋の淵

五十年忌歌念仏

【資料】②船に乗れば、左治右衛門、草履、菅笠片付中けて・

同

【資料】③その状も請取も大事にかけ、笠の頂に入れ置き・その笠を道頓堀の群集に

同

【資料】④よその笠と替つて・詮議しても知れなんだ。

同

【資料】⑤十郎ぢやないか・笠がよく似た・菅笠が。よく似た笠が・笠がよく似た、

同

【資料】⑥観音薩埵の誓ひには・枯れたる木にも花がさ、太夫中笠に挿いたは椰の葉

淀鯉出世滝幟

【資料】⑦これはずんど洒落ませう・そんならとんと菅笠で、供やら、主やら、

同

【資料】⑧また加賀菅笠、締緒あらくと召しませとよ・下げにもまことの志、

同

【資料】⑨今日の憂き身は心から・さぞ見ぬ顔と袖覆ひ、袂を・覆ひ、笠覆ひ・空を覆へば

同

【資料】⑩後家妙閑の介抱故・中略・駄荷づもり、江戸へも上下二度笠・茶の湯、

冥土の飛脚

【資料】⑪阿呆らしいと引き退けて・夫婦に古蓑、古笠や、雨のあしべも乱るゝ心、

同

【資料】⑫家内も驚き駆け出づる。小女郎は表に走り出で・笠やかなぐつて、ほんにさうぢや

博多少女郎波枕

【資料】⑬入られず・天へ登る梯子はないか・隠れ蓑、隠れ笠が、あら欲しやと・我が身一つ

同

【資料】⑭仏壇、何やかあの三中幅対・表具ばかりも百貫に、編笠、提灯、南京のはち奴から

同

【資料】⑮眼も迷ひうるたへ、ア、どうかせう・何とかが笠、お吉と見るより地獄の蔵

女殺油地獄

【資料】⑯会はんものと・待つ間程なく戸を開き・編笠被き立ち出づる、すかさずむんずと

同

【資料】⑰唐人笠・中六尺は重ね釘抜き、白鳥の笠鉢下鞆・煤竹羅紗の袋下鞆、

薩摩歌

【資料】⑱ずん切鞆に銀の笠・手杵は島原、平戸の城主・白

同

- 【資料】⑱ つばき／＼谷川の椿・編笠形に開いたらよから、
- 【資料】⑳ 十三年忌が二度はなし・お墓へちよつとと、加賀笠に、小風呂敷には手向け草
- 【資料】㉑ ちへ／＼、と案内す。御免なりませと・笠を脱いで腰かくる。おまん茶をく
- 【資料】㉒ お仲居のわかなは、旅立ちに菅笠持つて、門外より走り入り
- 【資料】㉓ 足に牛蒡の毛がむく／＼ぢや・向ひ通る菅笠様、足元、腰元、身のまはり
- 【資料】㉔ 冬編笠も・赤ばりて・紙子の火打、
- 【資料】㉕ どなたでござると笠を覗いて・ヤア伊左衛門様か・なんと喜左・これは夢か七か
- 【資料】㉖ 長羽織、医者は奥へぞ通りける・伊左衛門編笠傾け、小声になり・やれ源之介・
- 【資料】㉗ 面白いこと歌うて、慰めてください・あつと親子は笠傾け、奥を見やれば、
- 【資料】㉘ うの花や山時鳥、山あひの・景色の花に、顔つくる・笠を傾け・山巡り。
- 【資料】㉙ 咲き出しの・はつ花に、笠は着ずとも・召さずとも・照る日の神も男神
- 【資料】㉚ なみだ中片手に・表を見れば、夜の編笠徳兵・思ひ侘びたる忍び姿
- 【資料】㉛ 竹の紋つく中道行の・本をめせ／＼目狭笠、小笠も・預かる、預けてござれ。
- 【資料】㉜ 花色の羽織、茗荷の丸の紋付けて・編笠着たる男めが、道頓堀を
- 【資料】㉝ 揉むこそ道理なれ・貞は肘はり、十面つくり、こりや編笠・五度や、三度は
- 【資料】㉞ 野道の風の涼し中さに・笠も・帽子もはれ／＼と・両の
- 【資料】㉟ あれ、あれへ見ゆるは色親仁ぢやないか・詞葛籠笠はぬまめぢやわ・会うてや
- 【資料】㊱ 被菅笠身にまとひ、うろ／＼出でしその風情・お亀はわつと泣き出だす、笑止
- 【資料】㊲ 山時鳥五月雨・涙の雨もふる道具屋の、声ばかりして、面影は・隠れ笠屋の憂きなごり
- 【資料】㊳ 梅田の／＼堤を染めし・紅葉笠屋のな、中女夫の心中・男
- 【資料】㊴ がりし・浮名はなんと・すぼめても、笠屋夫婦の心中と・歌に謡はれ絵に売
- 【資料】㊵ 笠、大振袖の後ろ帯・いかなものでも見返りて、お供についたわしらまで
- 【資料】㊶ 北久太郎町古道具屋・笠屋与兵衛様と申すお方はこのあたり

夕霧阿波鳴渡

曾根崎心中

心中二枚絵草紙

卯月紅葉

卯月の潤色

- 【資料】⑫見送る道も・しみづきし・草鞋に編笠の田舎商人、二人中連れ。心中刃は氷の朔日
- 【資料】⑬黄縞に古編笠・ア、あれさうなが、夕顔の・たそがれたどる覚束なさ・先にも見つけて、同
- 【資料】⑭親兄弟の、意見中も耳にふた茶碗・深編笠も隠れなく・さがは見つけて同
- 【資料】⑮二日逢はぬはどうぢやいのと・顔差し入るゝ編笠の下こそ恋のやどりなれ。同
- 【資料】⑯物の見事にしまうて・待つてゐや、節句から面も笠も脱がせう・借錢の笠は脱いでも、生玉心中
- 【資料】⑰ア、うるさ・どこぞにちよつとかくれ笠、隠れ蓑なき身の置き所・駕籠同
- 【資料】⑱客様も笠貸しましよか・たゞし、お駕籠借りましたよか・いやゝゝ、駕籠は銭が出る同
- 【資料】⑲ゆつくるゝゝたが・笠をわんがらんがらす心中天の網島
- 【資料】⑳むあみ笠も貰うたと・引きずり入れたる姿を見れば・大小くすんだ武士の正真同
- 【資料】㉑ひどう叱られます・慮外ながらちよつとと、編笠押し上げ面体吟味同
- 【資料】㉒はやお立ちと、お供回りが振り出す毛鍔・台笠、立て傘、大鳥毛・乗物、引き馬嘶心中宵庚申
- 【資料】㉓言へども、なんの気も中つかず・旅出のまゝ笠取つて、沓脱に、同
- 【資料】㉔一年越えし国の留守・七つ何事なゝつ道具の台笠・立傘・馬印、下これぞと、堀川波鼓
- 【資料】㉕今朝脱ぎ捨てし旅装束、またおつ取つて、笠、草鞋・刀おつ取り、同
- 【資料】㉖辻なる門の片陰にて・頭巾引き込み、阿弥陀笠・上に衣を引つ張つて、同
- 【資料】㉗勇みける・時を移さず、客人は袴脱いで、脇差ばかり・編笠被き只一人、同
- 【資料】㉘暖簾上げ・これ申し、頼みませう・先ほどこれより編笠召して、お出でなされた殿た同
- 【資料】㉙その年頃の振袖の京染模様菅笠は・家中で誰の娘ぞや・鐘の権三重帷子
- 【資料】㉚気は広けれど・まづしばし・お国の内は憚りの・笠深々と舅の門。同

(傍線は筆者によるものである。)

以上は、近松世話浄瑠璃における「笠」の六〇用例である。近松は、近世の日常生活品として「笠」を用いているから、案外数が多くある。また、一般的に雨・雪をさえぎる道具や、人目を避ける道具として用いている。だが、その中でも近松は「笠」や「編笠」を

使い、人物の役柄や、人物がいる状況・環境を示すように技法を取り入れている。「笠」は、舞台演出上でも観客に感銘を与える道具として用いていた。右の傍線が引いている用例は、ただ「笠」というものだけではなく、その時点で作中人物の心境状態も映すものである。特に、「笠」の形態が人物の心境が現す。例えば、「古い」、「深い」、「冬」が悲劇的な展開を示す。一方、その笠は恋人同士「恋宿り」としても働く。近松は世話物にどのように人物の感情を「笠」に託して表現しているかということの問題にしたい。世話物の「恋宿り」・「みを隠す」趣向の中から、数篇を取り上げながら、近松の使った「笠」の世界を考察してみることにする。但し、それぞれの作品に演奏や上演史上で、重要とされることはないものもある。以下の目的は、近松は「笠」に情を託して人物造形に取り入れた過程を考えることである。

Ⅳ 近松世話浄瑠璃における「編笠」の趣向

まず、「心中刃は氷の朔日」（宝永六年・1709年）からの用例であり、当時代の反響も伝わらず、江戸時代を通して改作・再演がほとんどなかったと言われている。だが、「曾根崎心中」のお初と徳兵衛の「恋やどり」「心中の覚悟を交わす」という趣向を近いと考えられる。

○「心中刃は氷の朔日」（宝永六年・1709年）

【資料61】「この内にかの人の見えよかしと、紙鳶見る顔で表に出で・上下に気をつくれば、梅田橋の西詰めに・浅黄島に古編笠・ア、あれさうなが、夕顔の・たそがれたどる覚束なさ・先にも見つけて、編笠の下の眼遣ひ届かねば・心の内に招き合ひ、目は紙鳶、爪先は・そなたの方へ行く水の、橋の詰めまでそろ／＼と・後の怖さに身も震ひ、文を見てからわしが気は・死んでゐるぞとばかりにて・泣くにも涙落ちしたい、拭ふも人目につまじや。男は・笠のうちしほれ・親方も道理の勘当、これもつて恨みなし・そなたを国へ下さずば、親に不幸の冥罰・行末よからうやうもなし。下したいも一杯なり・別るゝはなほつらし。この平兵衛が胸一つで・本国の親達まで嘆きをかけ、苦をかける。許したても、悪縁ぢやと、笠を傾け泣きゐたる……こな様に会ひしだい、死んでのけうと覚悟を据ゑ・剃刀は身の柄包みながら・男の手にしかつと持たせ、持ち添えて・南無阿弥陀仏と、我が腹に突き立つるを、もぎ取つて・ひつ

たければ、こりやなせに・もう会ふことは優曇華・こなさんの手で死にたいと、囁き・口説くぞあはれなる」

「笠」は中之巻・泉屋の場、鍛冶屋の弟子平兵衛が親方利右衛門に勘当され、馴染みの遊女を死の覚悟を交わす場面に使用されている。彼は親方に勘当されていた。一方、小かんも田舎に連れ戻されるようになり、二人は死ぬしかなかった。そこで、二人は烏轍の祭りに賑わっている町中に合い、「編笠」の陰で死の覚悟を交わす。筋の展開は、次のとおりである。ある日は小かんの叔母が鍛冶屋に訪れ、平兵衛に小かんの本当の出身について話し、見受けするために頼む。小かんは、もともと播磨の鷹匠の娘で、父の浪人後自分の家に預かっていた。しかし、叔母を助けるために、彼女が遊女の身になったのである。だが、最近は国元で小かんの兄が、小かんを国で嫁入りさせようと考え、迎えを送っている。一方、小かんは平兵衛と離れ、国へ帰るぐらいなら死ぬ覚悟であった。そして平兵衛が小かんを身請けして夫婦になると覚悟したが、そのために四両二歩のお金が必要となった。平兵衛が小かんを身請けの金を工面すると約束し、叔母を見送る。後日、お金の調達のために、大和の宿村の者から雪駄の裏鉄の注文を受け取る。しかし、その内職が親方に知られ、日ごろの悪性狂いの疑惑で、彼が勘当の身になる。一方、小かんも、迎えに来た国元の乳母の子和田伝内に、母の手紙を見せられ、情理を尽くしされ、田舎侍との縁談を見受けるように説得される。小かんも乳母の言葉と母の手紙を見て、感動し乳母と帰ると約束する。平兵衛を離れなく仕方なく心中の覚悟をする。だが、勘当の身になった平兵衛の音沙汰もなく、心配しながら手紙を送る。そこで、六月一日の紋日には、小かんが田舎侍に上げられ、大川岸筋の茶屋に来ている。折から流行の紙鳶のぼりの人込みの中に小かんは、「網笠」をしている平兵衛を見つけ、「こなさんの手で死にたい」と心中の覚悟を交わす。その後、彼女は紙鳶の騒ぎに紛れ、平兵衛を奥座敷の袋戸棚に隠し入れる。本場面における「網笠」の使用方法が、「曾根崎心中」の天満屋の前に寄り添いあう徳兵衛とお初の出会いと類似している。

筋的に両作では、主人公たちは勘当の身となり、社会的に絶望的な状況まで追い込まれ、そこから状況を回復する余裕がなく、死を覚悟している。一方、おはつと小かんも不幸にあつた馴染の相手を心配し不安を抱えているように脚色されている。また、偶然には主人公の「網笠」姿を確認し、そつと外に出て、「編笠」の下にこっそり寄り添い、悪化した状況を知らされる。ここは、「網笠」が二人の恋人同士の寄り添う心の、世間から保護する宿りという役割を果たし、「死の覚悟を表わす」場面ともなる。『曾根崎心中』の「夜の網笠」に比べて、本作品では「浅黄島に古編笠」、「編笠」の下の眼遣ひ届かぬ、「笠のうちしほれ」、「笠を傾け泣きあたる」と

いう表現がある。前作の「夜の網笠」は、夜という時間設定を示し、また天満屋の色町に忍び現れる徳兵衛の形象が観客に緊張を伝える場面である。一方、「心中刃は氷の朔日」は「昼間」に「古編笠」は勘当の身になった平兵衛の悲惨たる状況を示すものである。

次は、「生玉心中」における「笠」に関する用例である。この作は『曾根崎心中』の十二年忌に脚色した作品である。そして近松は、意図的に本作品では、結末の心中、役柄、場面展開などの趣向を『曾根崎心中』から趣向取をしたのであるといわれている。

○「生玉心中」（正徳五年・一七一五年）

「編笠」は、本作品・上の巻・天満社内茶屋の場で使用されている。「編笠」姿の主人公の嘉平次は、馴染みの色茶屋柏屋のおさがに呼ばれて登場する場面である。次は、二人が合う場面である。

【資料62】「さがはみつめて、これ、こゝちやと招くば、ちよこく走り、床几に腰をうち掛けて・そばへ寄りた、抱き付きたい、言ひたいことのわくせきも・主が見る目はぐかりて・他人向きなるをりからに、なんぞお肴・銚子かややと・手を叩く。あゝいと引くのが定り・蒲鉾、梅干、すいな花車・気を通して立ちければ・なう二日逢はぬはどうぢやいのと・顔差し入るゝ編笠の下こそ恋のやどりなれ」

おさがは、客と神社を回り、色茶屋柏屋に一休みしているところ、馴染みのお客嘉平次を見て走って会いに向かう。編笠は、久しく合う恋人たちを五月の雨から守る「恋のやどり」を果たすものである。これは、「曾根崎心中」の生玉神社内に一休みしているおはつと編笠の徳兵衛が会う趣向と同じである。また、徳兵衛のように嘉平次が編笠で人目を避けるために使い、その陰で自分自身の状況を語る。だが、近松は徳兵衛とおはつの人物造形に比べて、嘉平次とおさがの役柄を弱く書き上げた。その人物造形の「弱弱い」性格が小道具の使用方法や、そのものを表現する言葉に移す。次は、嘉平次が笠を脱がない理由を説明する場面である。

【資料63】「節句から面も笠も脱がせう・ヤ借金の笠は脱いでも、傘は放されぬ・また降ってきた・南無三宝、あれ見や・あの菅笠

着てくる女房・塩町の姉ぢや人・目の悪い角前髪は弟の幾松・ムウ／＼、ほんに恰好がよう似やした・それ／＼、こゝへござんす。こなさん、会うてもだんないか・いかな／＼、侂も見せともない・あの幾松が手を引いて来る、腰の太い・尻のひよつと出た女子・姉の内の竹といふ飯炊き・あいつが見たと聞いたこと・その日のうちに大阪中に事触れ・こちが取沙汰なんのかのと、親仁に告げるいやさに・少し濡れかけて騙したりや・惚れられ自慢で、もうそのことを触れ歩く・それであいつが名を筒抜けとつけておく・そなたも姉の知つてぢやげな・ア、うるさ・どこぞにちよつとかくれ笠、隠れ蓑なき身の置き所、駕籠の雨桐油うち明けて、二人が膝を組み合わせ、身を抱き合ひて身を忍ぶ」

おさがが嘉平次の「笠」を脱がせようとするが、彼は自分でそれを脱がせないように強く断る。実は、彼は茶屋の借金に支払うために、父の店の品物を長作に売ってもらい、それで借金を返そうとしている。一方、父後兵衛に強制されている養子嫁きはとの結婚を断り、父とは不和である。従つてお金を調達し借金を返しても、勘当され、社会的に状況が悪化するという恐れがある。ここで、近松は主人公を着服した「笠」を「恋の宿り」、恋人同士を世間の目から隠す道具として用いている。しかし、『曾根崎心中』の「破れた網笠」は徳兵衛の取り戻す「一分」、「死の覚悟」を示し、男の恥を守るものである。一方、『生玉心中』において嘉平衛の「借金の笠」は脱いでも、傘は放されぬの言い分から、「笠」は借金に溺れた彼の弱弱い性格を具象化している。前者における使用表現方法より、かなり弱いと考えられる。だが、近松は「笠」という道具の使用表現形式や、その上演形式を進化し、人物の役柄に合わせ、道具を使い合わせている。徳兵衛より嘉平衛の人物造形が異なるが、その状況に合わせて「道具」を使いこなしているといえる。『生玉心中』では、五月雨に「編笠」に寄り添う恋人同士の姿が、観客に『曾根崎心中』において夜の暗闇の編笠に寄り添う恋人同士の形象と異なつた印象を与えたに違いないだろう。また、演出記録から、人形浄瑠璃において「雨」の趣向が、数多く使われ、舞台演出効果を高めていたのである。

これらに対して、世話物において「編笠」の異なる使い方も見られる。例えば、『心中天の網島』の上之巻、治兵衛の兄孫右衛門が「編笠」で正体を隠し、遊郭に登場する場面である。

近世演劇においては、身分や正体を隠し、偽装して忍び入る趣向が近松以前から流行していた。

○「心中天の網島」(享保五年十二月・1720年)

【資料64】「人目に忍ぶ夜の編笠・中略・所から馬鹿者に構はず堪へる武士の客・紙屋／＼と良し悪しの噂、小春が身にこたへ・思ひくづほれうつとりと・無挨拶なるをりふし・内から走つてきの国屋の・杉が気疎い顔付にて・たゞ今春様送つて参りし時・お客様まだ見えず・なぜ見届けて来なんだと、ひどう叱られます・慮外ながらちよつとと、編笠押し上げ面体吟味」

上の巻「曾根崎河庄の場」において、河内屋の編笠を着ている武士お客が人目を忍んで登場する。それを疑い、曾根崎新地の紀伊国屋抱えの遊女の小春と、一緒に着ている付け人の杉に、吟味するように脚色されている。実は、編笠の客が治兵衛の兄の孫右衛門であり、弟治兵衛と小春との関係が心中に至る危険を防いで、一家一門を守るために、茶屋に武士を偽装して登場する。ここは、当時代に色町に忍び入る武士などが偽装することを趣向として使用している。井原西鶴の浮世草子の世界でもよくみられる趣向である。近松の「堀川波鼓」でも同じ、「編笠」が偽装する道具として用いられている。

正体を隠す目的で偽装する場面が脚色されている。下巻、堀川、源右衛門宅の場では、彦九郎は文六、妻たねが不義に落ちた相手、息子文六の師匠源右衛門を敵討つために、祇園会の朝、妻敵源右衛門の住む京都下立堀川辺に訪れる。編笠で偽装して入り、「勇みける・時を移さず、客人は袴脱いで、脇差ばかり・編笠被き只一人」と敵を討つ場面がある。ここは、「編笠」を脱ぐという動作を取り入れ、それを使い役柄が偽装していることを示す。また、以上「曾根崎心中」における徳兵衛が顔を隠すという役の配分と類似するが、役柄の目的、その上演表現方法が異なり、言葉表現形式でも異なる。これは、人形操作上、面白さ、緊張感を作り上げるために、脚色したものであるに違いない。

近松は、『曾根崎心中』に「恋の宿り」の「編笠」を、後の作品の『心中刃は氷の朔日』や『生玉心中』に取り入れ、作中人物の禁断の恋を世間から隠す道具として用いている。また、その笠の形態を「破れた」や「古い」などで表現し、人物の悪化した絶望的な状況を示す。近松は、当時に流行っている遊郭などに忍び入る手法を、作品に取り入れている。作者は、「笠」を恋人達の「恋宿り」として使い、その状態・形態を表す言葉、例えば「古い」、「深い」、「破れた」、「傾け」などが登場人物と絶望的な状態、悲しみ、

どうしようもない心情を説明する媒介として仕組んでいる。だが、あくまでも、「編笠」の状態を説明する言葉が、その時代の舞台装置、道具類などの上演状況を配慮して創作したものである。

四 おわりに

近松は、日常生活に一般的に使われる「笠」や、その状態の演出方法によって徳兵衛の悲惨たる心を表現している。本作品では、「笠」の二つの使用方法が確認できる。一つ目は、「笠」の陰に「恋宿る」徳兵衛とお初の形象である。もう一つは、「破れた笠」に「恥を隠して死を覚悟」した徳兵衛の形象である。その破れた状態は、徳兵衛が社会的に失った立場、死なざるを得ないという絶望的な状態を示す。このように、この二つの形象は対照的である。「生玉社の場」や「天満屋」に用いられた「編笠」は、お初との逢瀬を隠す道具であったが、中之巻の末尾では社会的な「面目」・立場を取り戻す覚悟を示すものである。従って、近松は作品において「笠」の状態や使用方法に関する表現を取り入れ、観客を作中人物に同情させたのである。

【注】

- 【注①】
- 【注②】 和歌文学における「笠」の用例・意味は『歌ことば歌枕大辞典』、朝日新聞出版、二〇一五年による。
- 【注③】 「善知鳥」や「清経」の用例は、『新編日本古典文学全集』、小学館、一九九八年、による。
- 【注④】 「栗隈神明」の用例は、『新編日本古典文学全集』、小学館、二〇〇一年による。
- 【注⑤】 「茶屋」の用例は、『新編日本古典文学全集』、狂言集』小学館、二〇〇一年による。
- 【注⑥】 「時松孝文」「冥途の飛脚」演出試考、「時雨」と「笠」の作意」（「歌舞伎研究と批評」二〇号、一九九四年）による。
- 【注⑦】 「夕霧阿波鳴渡」の用例は、『新編日本古典文学全集』、近松門左衛門集①、小学館、一九九七年）による。
- 【注⑧】 「たきつけ草」の用例は、『新編日本古典文学全集』、仮名草子集、小学館、一九九九年）による。
- 【注⑨】 「野白内証鑑」の用例は、『新編日本古典文学全集』、浮世草子集、小学館、二〇〇〇年）による。

- 【注⑩】 「浮世親仁形気」の用例は、（新編日本古典文学全集⑤、浮世草子集、小学館、二〇〇〇年）による。
- 【注⑪】 「好色一代男」の用例は、（新編日本古典文学全集⑥、井原西鶴集①、小学館、一九九六年）による。
- 【注⑫】 「好色五人女」の用例は、（新編日本古典文学全集⑧、井原西鶴集①、小学館、一九九六年）による。
- 【注⑬】 「西鶴諸国ばなし」の用例は、（新編日本古典文学全集⑨、井原西鶴集②、小学館、一九九六年）による。
- 【注⑭】 「男色大鑑」の用例は、（新編日本古典文学全集⑨、井原西鶴集②、小学館、一九九六年）による。
- 【注⑮】 原道生、「曾根崎心中」の解釈、『鑑賞日本古典16 近松集』、尚学図書、一九八二年による。
- 【注⑯】 白方勝、『近松浄瑠璃の研究』、「近松作文法の考察」、風間書房、一九九三年による。
- 【注⑰】 【注⑯】と同じ。
- 【注⑱】 【注⑯】と同じ。
- 【注⑲】 【注⑯】と同じ。
- 【注⑳】 「小道具」に関する課目は、歌舞伎資料の『絵本劇場年中鑑』は、歌舞伎文献3、国立劇所調養成部・芸能調査室による。

2 『曾根崎心中』 試論—煙草・行灯の作意—

一 始めに

『曾根崎心中』は近松の名作であり、内容構成、場面展開、役柄配分、演劇性などあらゆる演劇創作の観点から傑作である(注①)。前章では、徳兵衛の人物創造に「笠」という小道具に着目し、九平次に騙された徳兵衛が恥を隠す道具でもあり、心中の覚悟を表す道具でもあると論じてきた。「編笠」の「破れた」状態を表す表現技法は、徳兵衛の無念を表すのである。そこで、「煙草」と「行灯」の趣向は、おはつ心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法を示している。そして本節では、「煙草」と「行灯」に関する近松の作劇法を解明してゆく。

演劇においては「釣行灯」の趣向が「灯」・「陰」、「煙草」が「火元」・「煙」の見せ場として用いられている。つまり舞台効果を作り上げる「もの」である。初期の人形浄瑠璃・歌舞伎においては、「照明」が「蠟燭」の簡単な舞台装置しかなかった。しかし、近松没後では、舞台装置が発達につれて、「照明」にも新しい趣向が取り入れられ、そこから幽霊、怪談の人物が表れる趣向として用いられるようになった(注②)。文芸作品でも「照明」、「灯り」などが暗闇を消す手法技術として使用されている。例えば、「是非なき世の通称となりて、行灯挑灯の取ちがへも」(俳諧・鶉衣(1727-79年)後・上・五二・隠居弁)、「(なんと灯心といふ物はどこから出るぞ(略)おれはあんだの引出しから出るとほか思はぬ」(咄本・軽口御前男(1703)三・わらんべの智恵比)などの用例が見られる(「日本国語大辞典第二版」)。さらに、その「灯り」、たき火など、それが消える現象、薄くなる現象、燃え上がるなどの現象を表現することによって、場面における人物、その役柄、空間的な緊張感を表現する。

先行研究では、祐田善雄を初め、多くの学者が『曾根崎心中』における「灯り」・「灯火」の役割を指摘し、観客に緊張感を伝える技法として使われていると論じてきている(注③)。深澤昌夫は、近松世話浄瑠璃において、その「灯り」が消え、「闇」を生み出す技法が役柄の内面的な感情、悲しみ、恐怖を表現するものとして使われていると述べてしている。彼が「近松の闇」において、「『闇』は人の愚かさや罪深さを移し出す鏡であり」と述べ、「闇」を作り出す技法として「灯りが消える」という趣向に触れている(注④)。一方、原道生は「通らぬ戸口」において、「曾根崎心中」の天満屋の徳兵衛とおはつの脱出場面を取り上げ、おはつが「吊行灯の灯を煽ぎ消す」という動作を指摘している(注⑤)。だが、先行研究においては近松が「おはつが釣行灯を消す」という趣向によって、お

はつに起こる心理的な変化を示すことを詳細的に論じていない。

また、元禄六年に発表された絵入本の『牟芸古雅志』（注⑥）における辰松八郎兵衛の口上には、「此度仕ります曾根崎の心中の儀は、京近松門左衛門、かやうの事ございましたを承り、何とぞお慰みになります様にと存じまして、則ち、浄瑠璃に取り込み、お目にかけますやうにございます」、また「序に三十三所の観音廻りの道行がございます。人形の儀は、お目通りにて私が遣ひますやうにござります……」という資料がある。「曾根崎心中」の「観音巡り」は、意図的に観客におはつの人形操作・舞台魅力によって感銘を与えるために、仕組んでいたと述べている。さらに、先行研究において「観世音廻り」を始め、おはつの登場、役の配分、人形操作などを見せ場として設定していたと述べている。その中に「煙草」、「足」などの趣向も観客に「慰み」として仕立てたという指摘されてきている（注⑦）。

また、「煙草」や「行灯」に関する技法が、近世演劇の中で主要な趣向の一つであった。近松もその世話浄瑠璃の作中においても、多彩な活用を用いた用例が見られる。また、その趣向は、筋の展開により、特殊な意味を表すのである。以下、その作品を通して、それらの具体的な手法用例を検討し、『曾根崎心中』における「煙草」や「行灯」という小道具に託されたおはつの心情を解明し、内容展開におけるその役割を試みたい。

二へ「煙草」の趣向を巡る考

「煙草」は、お初が『曾根崎心中』・天満屋場で、お初が徳兵衛を回りの人々の目から隠し縁の下へ忍び入れ、その上に腰を掛けて片手「煙草」を用いるように脚色されている。それは、次の場面である。

【資料①】 「なみだ片手に・表を見れば、夜の編笠、徳兵衛・思ひ侘びたる忍び姿、ちらと見るより飛び立つばかり・走り出でんと思でんと思うでも、おうへには亭主夫婦・上がり口に庭では下女がやくたいの、目が繁ければ、さもならず・ア、いかう気が尽きた・門見てこうと、そつと出で、なう、これはどうぞいの・こな様の評判いろ／＼に聞いた故・その氣遣ひさ／＼・氣遣ひのやうになつて

ゐたわいなうと・笠の内に顔を差出入れ・声を立てずの隠し泣き、あはれ・せつなき涙なり・男も涙にくれながら・聞きやるとほりの巧みなれば、言ふほどおらが非に落ちる・そのうち四方八方の首尾はぐわりと違ってくる・もはや今宵は過ぎされず、とんと覚悟を極めたと・さゝやけば、内よりも、世間に悪い取沙汰ある・はつ様内へはひらんせと、声々に呼び入るゝ。オウ、あれぢや、何も話されぬ・わしがするやうにならんせと・裨褻の裾に隠しいれ、這ふ／＼中戸の杳脱より、忍ばせて・縁の下屋にそつと入れ、上がり口に腰うち掛け・煙草引き寄せ、吸ひつけて」

おはつは、縁側に腰を掛け、片手に「煙草引き寄せ、吸ひつけ」る。まず、この場面展開を検討することにする。

天満屋の外に、九平次に懲らしめられた徳兵衛が人目を隠して訪れる。それを見てお初が、そつと外に出て、徳兵衛に関して流れる噂に心配し、喧嘩の次第を聞く。そして徳兵衛は九平次にお金を騙されたことを話し、死んで自分が無実を証明し、一分を取り戻すしかないとの死の覚悟を告白する。しかし、おはつが自分自身も徳兵衛と一緒に心中を果たすという覚悟を知らせる前に、天満屋の中から呼び声が聞え、彼女は徳兵衛を袖に隠し縁の下に入れる。そしてその上に、おはつが腰を掛け「煙草」の演出が設定されている。

だが、そこへ天満屋に九平次が仲間と訪れる。彼は、亭主に徳兵衛が九平次からお金を騙そうしたが、騙しに失敗し、町中で懲らしめられたと話す。だが、既にお初は徳兵衛からその真実を聞いていたから、彼女が九平次に「さのみ利根に言はぬもの・徳様の御事、幾年馴染み、心根を明かし明かせし仲なるが・それは／＼いとしばげに、微塵訳は悪うなし・頼もしたてが身のひしで、騙されさんしたものなれども・証拠なければ、理も立たず・この上徳様も死なねばならぬしなるが・死ぬる覚悟を聞きたい」と徳兵衛の無実を強調する。一方、縁の下に隠している徳兵衛も「身を振はして腹を立つる」が、どうしようもなく、無念に泣くばかりでした。その時の徳兵衛の心境状態はお初しか知らなかった。また、徳兵衛が無実であることの証拠がなく、また彼女が天満屋の亭主のことを気にかけて、足で徳兵衛に死の覚悟を確認する姿がある。これは、「足問答」という名場面である(注⑧)。

この場面全体に、お初の「煙草」を吸い上げる演出がある。ここは、「煙草」がお初の心理状況を表現するようになっていく(注⑨)。つまり徳兵衛が騙されているという無念と、一緒に心中をはかり、徳兵衛の一分を取り戻すという覚悟が込められている。舞台の世界は、縁の上とその下に分かれている。縁の上は、おはつが世間から徳兵衛を隠し、彼に自分の死の覚悟を伝えることを計る。一方、縁

の下に騙された徳兵衛が苦しんでいる姿が描かれている。作者は、その緊張感が際立つ手法として「煙草」の趣向を取り入れている。従って、近松は、おはつの縁の上に腰掛け、「煙草引き寄せ」る行動を表す表現と、それを「吸ひつけ」という行動表現を媒介し、お初の感情を盛り込んでいる。また、それは人形浄瑠璃の演出によって、人形に命を吹き込む手法である。この舞台表現は、おはつがを絶望的な状況に落ちていること、また死の覚悟を具象化している。このように、作者は「煙草」を用いて作品に筋の展開を仕込む傍ら、演出的な「慰み」を取り入れている。近松の他の世話物でも、「煙草」の趣向が数多くあり、以下その中から『卯月紅葉』、『油の地獄』の用例を取り上げる。

近松は、『卯月紅葉』で「煙草」を見せ場として脚色している。中之巻において、蔵に閉じ込められた与平衛が気を休めるために、「煙草」を吸う場面を設定している。何日間も家に戻らなかった与平衛が、仲が悪い舅の長兵衛がいないことを確認し、白無垢を縫っているお亀の所にやってくる。だが、盲目の伯母が兄弟の長兵衛から、与平衛が町所から譲り手形を取り出す犯罪を起こし、町中で折檻されたことを知らせたから、お亀と与平衛の若い夫婦のことを心配し、お亀に会いに訪れる。お亀に夫婦の嗜みも大事であると教える。だが、長兵衛が帰宅したので、与平衛があわてて蔵に隠れる。しかし、蔵が開いているのを見つけ、長兵衛が錠を下す。その中に閉じ込められた与平衛が混乱に落ち、若さのあまりその状況から無事に脱出する方法を考えず、まず気を休めるために、煙草を吸おうと思う。しかし、お亀にも火縄を頼めず、懐の中から水晶を取り出し、窓から漏れ入る日差しを集め、起こった火を火縄と煙草に移す。そして煙草を吸い上げ、気を和らげる。それは、次の通りに創作されている。

【資料②】①「むざんやな、与兵衛は編代の魚のごとくにて・蔵の窓より顔出し、水にても湯にても・せめて煙草飲みたやな。煙管火繩は懐中す・お亀来たらば、火がほ欲しやと、喉乾かし待ちけるが・エ、思ひつきたりと、蔵の案内覚えたり・水晶の根付尋ね出し、艾を少し押し当てて・入日の窓に差向へば、げに炎天の極陽の気・水晶に火移りて艾ふすぼり出でけるを・火繩に移し・やす／＼と・煙草に気を安めける」

『卯月紅葉』（1706年）

蔵の闇の中に、窓から入り込む日差しの灯りに、主人公の与兵衛が火を起こして煙草に移し、吸い上げる。さらに、彼は「やす／＼」と吸いながら、気を静める。ここは、「やす／＼」という表現が暗闇の中に「煙草」から出ている煙によって与平衛が気を和らげるということを示す。これを『曾根崎心中』に比較して考えれば、おはつの人物造形に比べて、与兵衛が「弱い」性格の人である（注

⑨)。また、二人の状況も全く異なり、おはつは既に死を覚悟している。だが、与兵衛が蔵に閉じ込められたまま、混乱の状態にいる。そしてこの二つの場面における「煙草」に関する使用方法を考察すれば、近松は与兵衛の心の混乱、未熟さを「煙草」の煙で表現している。一方、「曾根崎心中」において、「煙草引き寄せ、吸ひつけ」¹⁷という表現は、状況的におはつの覚悟を示すものである。そこは、煙草から出る「煙」まで取り入れていない。それに対して、『卯月紅葉』に「煙草」の煙で与兵衛の心境変化を表現するように技法している。これこそが、近松が美術的に「煙草」という小道具の可能性を発展させたと言える。

次は、『女殺油の地獄』の用例である。本作品、下之巻・「豊島屋の場」の「与兵衛の立聞（一）父の恩情」（注⑩）の場面において、お吉と徳兵衛との対話後、徳兵衛の喫煙の場面が設定されている。その系譜は、次の通りである。

【資料③】 「こちの女房お沢が一家、一門みな侍・その習はかしか、思ひ切つては見返らず・義理がたい生れつき、それ似ぬ道楽者・本親の旦那も行儀強く・義理も情けも知つたる人・二人の子供に心を尽すは、みな古旦那への奉公・今与兵衛めを追ひ出し・一生荒い言葉も聞かぬ親方に・草葉の陰より恨みを受くる・無果報はこの徳兵衛一人・推量なされお吉様と・煙草に涙紛らして、むせ返・こそ道理なれ・ムウ、思ひやりまし」
『女殺油地獄』1721年

ここには、「煙草」の煙が徳兵衛の涙を隠す役割を果たす。徳兵衛は隣家の油屋豊島屋に訪れ、子供の世話に忙しいお吉に与兵衛に、三百銭を届けるように頼む。また、彼は妻のお沢に勘当された息子の与兵衛の父である先代への恩を思い出して悲しむ姿がある。さらに、お吉に先代の死後に伯仁森右衛門の意見で、後家のお沢と夫婦となったことを説明する（注⑪）。そして放蕩者の与兵衛を折檻するどころか、いつも遠慮してきた。だが、与兵衛を追い出したことは先代への義理、恩義を忘れたことであると自分を言い責めて嘆く。妻のお沢も武士の根性で「義理がた」く、自分で勘当した息子の与兵衛を呼び戻さない。そのために、お吉がその代わり与兵衛に意見をして、根性を入れ替えて母に謝るように説得するというお願し、泣き崩れる。しかし、自分が義理に板挟まれ、何も出来ない状態に対する無念を隠すために、煙草を吸う。その煙で涙を紛らわすように設定されている。このように、作者は「煙草」に徳兵衛の、先代に対する義理と、一家への義理を盛り込み、観客の情を呼び起こす技法として用いている。

以上、三作における「煙草」に関する趣向を検討してきた。作者は、人形からくりのとして「煙草」の演出を表現することに限らず、それによってその場面における人物の心境状況を表現している。従って、「煙草」の趣向が観客の「情をもたせて見物を取る」という論に従い、人形・小道具に命を吹き込み、感銘させると言える。次は、『曾根崎心中』における「吊行灯」の趣向を検討してゆく。

三〈吊行灯を巡る考〉

近松は、次にお初の心境を表現する趣向として「吊行灯」が用いている。「天満屋の場」の筋は、次のように展開している。徳兵衛と心中の約束を交わし合ったお初が、主人の指示通りに二階の寢室に引き上がり、天満屋が寝鎮めることを待つ。その後、死装束に着替え、徳兵衛と一緒に逃げ出す合図を交わし、二階から降りようとする。しかし、階段の下に下女が寝ていて、釣り行灯の灯りが、周りを明るくするばかりであった。近松は、その時点のお初の心境を「吊行灯」に重ね、次の通りに表現している。

【資料④】「はつは白無垢、死出立、恋路の闇・黒小袖・上にうち掛け、差し足し、二階の口よりさしのぞけば・男は下屋に顔出し、招き、うなづき、指さして・心に物を言はずれば、階子の下に下女寝たり・吊行灯の灯は明し。いかゞはせんと案ぜしが・棕櫚箒に扇を付け、箱階子の二つ目より・あふぎ消せせども、消えかめる・身も手も伸ばし、はたと消せば・階小よりどうぞ落ち、行灯消えて暗がり」

右の「吊行灯の灯は明し」があり、それは彼女が徳兵衛と逃げ出すことを妨げ、周りに気付かれてしまう恐怖を感じさせるものである。彼女はその灯りを消さずに進めない状態にあった。その解決方法として、おはつが「棕櫚箒に扇」を付け、階段から手を伸ばし「はた／＼」と振り上げたあげく、吊り行灯の明かりが消える。だが、彼女が緊張のあまり、階段から足を滑らせて落ちる結果となる。灯りが消え周りに暗闇が広がり、見えなくなるが、その騒ぎで亭主が目覚まし、「女子ども、有明の灯も消えた・起きてとぼせと起こされて」と下女に灯りをつけるように命令する。下女は、「眠そに目をすり／＼・丸裸にて起き出で、火打箱が見えぬ」と、それを探し、灯りを付けようとする。一方、一緒になったおはつと徳兵衛は、恐怖に追われ、潜り戸を開く音を、下女が火鉢で火を付ける音と合わせ、天満屋からの脱出に成功する。ここでは、二人が一緒に心中を果すために、誰に気付かれず脱出する必要があった。原道生は、

「吊行灯が消える」ことは、おはつの心中を果たす目的に近づけるが、彼女の階段から足を滑らせて落ちることが、逆に状況を深刻化すると述べている(注⑫)。しかし、「灯りが消える」ことにより、「暗闇」が広がって、二人は人目を避けて脱出に成功することになる(注⑬)。

ここは、「灯り」が「闇」との因果関係にある。作者は、灯りを「明し」と例え、お初の二階から降りる動力を妨げる原因として表現している。徳兵衛の事件が皆に知られた結果、天満屋の人は、二人の心中を恐れ注意していたことに違いない。そこで吊行灯の明かりは、二人の計画を明かし、皆に知らされる役割を果たすように仕組まれている。一方、それが消え、暗闇が広がり、恋人の二人が安心して。このように、本場面では、「吊行灯」は、天満屋から抜け出す緊張感、心配、不安などを包み込んでいけると言える。

そこで、近松の世話物における「行灯」、「灯り」、「提灯」に関する用例を検討する。近松は、『冥途の飛脚』下之巻・道行、忠兵衛・梅川、相合駕籠の場でも、「提灯」の明かりが消える場面を設定している。その系譜が次の通りである。

【資料④】 「ついに着慣れぬ綿帽子・わしが顔よりこなさんの・はだにこれをと、風防ぐびらり帽子のむらさきや・色で逢ひしははや昔・今日は真身の女夫合・頼まばお願ひかのえる・庚申堂よと伏せ拝み・振り返り見る・勝鬘の、愛染・様に愛敬を・祈る芝居の子供衆や・道頓堀のいろ／＼や、馴れし廓のそれぞれとは・紋で覚えし提灯の、中にはかなやつち屋内・この木瓜にうち添ひて、私が紋の松皮の・松の千歳を祈りしに・さだめぬ契り、提灯のきゆる・命の夕べには、この紋つけて我が仲の・経帷子と観念し・冥途の道をおのやうに、手を引かうぞや、引かれうと・また取り交し泣く涙、袖の氷と閉じ合へり」

道行場面では、故郷に逃げている忠兵衛と一緒に梅川が、提灯の明かりが消えることに気が引かれ、「提灯のきゆる・命の夕べには」二人の命がもう長くないと気付きかれる。その背景には、忠兵衛が武士の為替金の封印切り、梅川を見受けたという犯罪が起こしたことがある。そのことは、飛脚屋の仲間知られ、同業者に二人が捕らえられ罰せられることは、もう時間の問題であると思知られる。そして二人が出来るだけ生き延びる希望を持ちながら、故郷の新口村まで逃げる途中であった。その時、提灯の明かりと、それが消える現象は、梅川の心に潜む恐怖を示し、二人の破滅を語る「もの」である。近松は、「曾根崎心中」の脱出場面では、「消される

「灯り」を設定している、一方「冥途の飛脚」において道行の途中「灯り」が消えるように設けている。自動詞を用い、「灯り」が「消える」という表現して、場面における緊張感を進化させている。

『女殺油地獄』において、近松は少し違った手法で、「灯り」の趣向を取り入れている。

【資料⑤】「なるほど詰めてと、売場にかゝり、消ゆる命の灯火は、油量も夢の間と・知らで升取る柄杓取る・祝うて節句もお仕舞ひなされ・こちの人とも割入つて相談・あるなれば役に立てまいものでなし・五十年、六十年の女夫の仲も……あふちに売場の火も消えて・庭も心も暗闇に」

『女殺油地獄』1721年

「灯り」が消えるという趣向が、下之巻・与兵衛がお吉を殺す場面に仕組まれていている。お金の返済に迫られた与兵衛が、お吉にお金を頼むが、お吉に断られる。そして状況に押し込まれた与兵衛が「油升取り替えてくださいません」とかこつけ脇差しを取り出し、お吉に向かう。「灯り」に脇差しが光り、お吉が驚くが、与兵衛に命を許してくれるようにと命がけで頼む。だが、与兵衛もお吉を刺そうと掴み、「死にともないはず、尤もく・こなたの娘がかはいほど・おれもおれを可愛がる親仁がいたい・銀払うて男立てぬばならぬ・諦めて死んでください」と自分の一分を立てるために、お吉に死んでもらうと言い攻める。二人は、流れた油にすべたり、転んだりもんどりして、油まみれになって、やがて与兵衛がお吉を殺す場面がある。同時に、今まで燃え続けている「灯り」が風で消える。近松は、この「灯り」が消える動作に「消ゆる命」と連鎖させ、この動的な表現によって、場面に緊張感を吹き込んである。

以上の作品を通して、「灯り」という趣向を検討してきた。近松が『曾根崎心中』に仕組んだ「灯り」の趣向が、後作の「灯り」の趣向に比べてかなり異なることが明らかである。『曾根崎心中』においては「灯りが」「消える」と言うことは、おはつの徳兵衛と一緒に逃げる覚悟を示す。また「灯り」が「明かし」であるように表現して、擬人化という表現法で、「灯り」という「もの」動機を求めている。「明かし」という動的な表現が、性根がない人形だけではなく、舞台装置の「灯り」という「もの」にも命を吹き込んである。一方、『冥途の飛脚』には忠兵衛と梅側の命がもう長くないと意味が含まれている。そこで、『女殺油の地獄』では、息を引き取

るお吉の姿を示す。このように、近松は、「行灯」・「提灯」の灯りに人物の命の愛しさを重ね、その死の世界への導く「道具」としてとらえている。つまり、「灯りが消える」ことに、作中人物は、一緒に死ぬという幸福や、殺害されるという不幸を示すものである。そして、演出的に灯りの消える趣向が暗闇を導き、舞台の緊張感を作り上げる手法として用いられている。だが、元禄時代の舞台装置から考えれば、近松は「灯りが消える」という現象がもたらす緊張感を詞章で補っていたと思われる。

四 結論

以上の近松世話物における「灯り」・「煙草」の検討をしてきた。『曾根崎心中』の中之巻では、「煙草」と「釣行灯」が人形浄瑠璃の操作技術である。作者は観客が見慣れた日常生活品を取り入れ、舞台効果を作り上げている。また、それはその場面その場面においておはつの役柄を表現する技法である。本作では、作者は演出上に舞台効果を計算し、「灯り」や「煙草」の趣向を取り入れ、詞章的に動的な表現を用い、おはつの心境を表現している。さらに、近松の初期の作品に比べて、晩年の作品では「煙草」と「行灯」・「灯り」の趣向の考察から、作者はその表現技術を進化させたということが明らかである。

【注】

- 【注①】 『鑑賞日本古典19 近松集』原道生著、「曾根崎心中」。尚学図書1982年による。
- 【注②】 「灯り」・「照明」は、『新版 歌舞伎辞典』平凡社、東京二〇一三年による。
- ・「人形が煙草をのむからくり」は、『曾根崎心中・冥途の飛脚』、近松門左衛門作、祐田善雄校注、補注岩波文庫による。
- 【注③】 ・『曾根崎心中・冥途の飛脚』、近松門左衛門作、祐田善雄校注による。
- ・白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平〇年、風間書房による。
- 【注④】 「曾根崎心中」におけるの「闇」は、深沢昌夫著「近松の闇」、特集「近松」、江戸文学30、ペリかん社によるものである。
- 【注⑤】 「通らぬ戸口」は、原道生著「通れぬ戸口―近世世話物の場合―」、『近世文学論叢』一九九二年による。

【注⑥】 「牟芸古雅志」とは、人形操作について、信多純一著『近松の世界』による。

【注⑦】 「曾根崎心中」の上演、人形操作について、信多純一著『近松の世界』による。

【注⑧】 【注⑦】と同じ。

・「曾根崎心中」補注、『近松門左衛門集②』（新編日本古典文学全集㉗、小学館、一九九七年）による。

【注⑨】 「おはつ」の人物造形じや、鳥居フミ子著、『近松の女性たち』、武蔵野書院、東京、一九九七年。

【注⑩】 「女殺油地獄」の場面区切りは、『近松門左衛門集①』（新編日本古典文学全集㉖、小学館、一九九七年）による。

【注⑪】 白方勝、『近松浄瑠璃の研究』、『近松作文法の考察』、風間書房、

【注⑫】 【注⑤】と同様。

・原道生、『曾根崎心中』の解釈、『鑑賞日本古典16 近松集』、尚学図書、一九八二年による。

【注⑬】 【注④】と同様。

3 『心中一枚絵草紙』 試論 — 「杖」を巡る演出作意 —

一 始めに

『心中二枚絵草子』中之巻・市郎右衛門内の場の末尾において、主人公の市郎右衛門が義父介右衛門に「杖」で殴られ勘当された身になる。そして市郎右衛門がその折れた「杖」を拾い上げ家を出ていく場面がある。「杖」が親子関係を表現する重要な道具であると思われる。近松は『心中二枚絵草紙』では、主人公の市郎右衛門を父介右衛門との離縁までに至らしめるという内容的な展開に関わる「もの」として「杖」を用い、登場人物の心理の変化を象徴的に描写する技法を示している。そして「杖」を二つに折るといふ演出に人形操作、からくりの技法によって観客に感銘を与える見せ場を作っている。

先行研究は松崎仁を初め、白方や、多くの研究者は本場面における「親も道理……子も道理」に着目し、近松の人物造形に取り入れた義理という価値観の観点から論じている。松崎仁は、本場面における親子義理を取り上げ、近松世話物における「義理」は初段階のものであり、内的な葛藤まで発展していないと論じた（「宝永三年の近松」『元禄演劇研究』（注①）。そこで、廣末保は、市郎右衛門は「義父の恩に感じながら死の決心をするその展開を、不自然な飛躍し過ぎたものにする」と人物の状況を解釈している（「状況の複雑化と葛藤の停滞について」『近松序説』（注②）。そして井口洋は、先行諸学の「市郎右衛門の内的な葛藤がない」という説を批判し、この場面は市郎右衛門が因果のきっかけ、義父の恩に報えないことを悔やむ性格を示す場面として設定しているという。また、先学と違って彼は、本場面における「杖」を親の恩に関連する「もの」として指摘している（注③）。一方、原道生は世話物における主人公と戸口の役割に着目し、「中之巻末尾において、勘当された市郎右衛門が親の家の門から追い出されるという場面も、家族の紐帯からの疎外を示した典型的な事例に他ならない」と親に追い出される趣向を取り上げている（注④）。しかし、市郎右衛門と義父介右衛門の義理関係を象徴する「杖」が、その場面展開、人物役柄にどのように、影響を及ぼすかという観点から論じていない。また、本作品は初演後には、あまり上演されていないことがあり（注⑤）、観客に感銘に与えていなかったということが明らかである。だが、近松が、初めて一つの「道具」を二人の人物に持たせ、また二人の運命の因果に関わる「もの」として取り入れている作品である。そして近松の「もの」に「情を込める」という作劇法を上では、重要な役割を果たすと思う。

一般的に「杖」は竹や木などで作り、手に持ち地面について歩行のたすけとする棒や道具として用いられるものである。また、杖罪

の者を打つ刑具である。この外に、たよりとするもの、補佐するもの、粥杖、長さや面積を表わす単位によって異なる性質のものとして、その場面その場面に意味を持つものである（日本古語大辞典、第一二版）。

歌舞伎資料の『絵本劇場年中鑑』の小道具の課目においても「杖」が含まれており（注⑥）、演劇舞台装置として使用されている。神楽歌・杖「本この杖は いづこの杖ぞ 天に坐す 豊岡姫の 宮の杖なり 宮の杖なり」の用例（注⑦）、能・「竹生島」において「竜神姿の後シテが登場し、ワキへ玉を渡した後、打杖を持って舞う」（注⑧）、また「髪物」において「子でシテの老女が杖を持って登場する」という用例がある（注⑨）。狂言・「大名狂言」において、「太郎が杖を持って猿を追掛ける」場面がある。そして、浄瑠璃でも「四足を縮むれば方寸の盤に立ち、伸ぶれば弓杖五つえ六つえひら、ひらり飛ぶこと飛鳥の如くと聞へけり」（浄瑠璃・大磯虎稚物語・1694年頃）と杖が用いられる場面がある（注⑩）。

近世文芸でも次の用例が見られる。（ここは、『けいせい反魂香』（注⑪）、『平家女護島』（注⑫）、『双蝶蝶曲輪日記』（注⑬）、『碁太平記白石斬』（注⑭）の用例を上げる。）

【資料】①「不破か郎等犬上団八・そこ退き給へ人々と・打つて出づるや現の闇の・座頭一人とばくと・とばつく杖をふり上げ・盲打ちに打つてんげり、あまさじもの続けてかかる」
『けいせい反魂香』

【資料】②「下人なりとも介太刀すな・脇より少しもかまふなど目もふらず見分す・千鳥たへかね竹杖振つて打ちかくる・僧都声をか
け、寄るな〜」
『平家女護島』

【資料】③「奥もばた〜足音ばかり・死骸の血潮幻が・体と顔にべつたり塗り・刀を杖によるめき・よろめき戸を押し開けて・エ、
無念や口惜しや・命限りに働かしに」
『双蝶蝶曲輪日記』

【資料】⑤「や、〜、必ず〜急かぬがよいぞとえと・勇めに嬉し悲しさを・信夫が便り杖ぞとも・柱時計の音冴えて・日や点さん

と告げ渡る」

『碁太平記白石噺』

以上の用例から、「杖」は歩行のたすけとする道具、打つ刑具、打つものとして用いられ、演劇的に効果をもたらすものである。「杖」に関する技法が、浄瑠璃、さらに近世演劇の中で主要な趣向の一つであり、近松もその世話浄瑠璃の作中において多彩な活用を用いた用例が見られる。また、その趣向は、筋の展開により、特殊な意味を表す。以下、先行研究における「親子の義理」を踏まえながら、『心中二枚絵草紙』における「杖」という「小道具」・「もの」に託した感情は、登場人物の心理の変化を象徴的に描写する技法に関する近松の作劇法の分析を試みたい。

二「心中二枚絵草紙」における「杖」の趣向を巡って

『心中二枚絵草紙』（宝永三年、1706年）は、竹本座で初演された。大阪長柄の田地持ち介右衛門の長男市郎右衛門は、父が預かっていた「講中お茶所の冥加錢」を盗んだという罪を着せられてしまった。実は、それは次男の善次郎の仕業であった。市郎右衛門は父に「講中組中」の前で勘当され、家から追い出されることになる。無実でも罪を引き受け、その後深く言い交した蜷川新地天満屋のお島と心中を果たすという世話物である。その中之巻・市郎右衛門内の場の末尾における「市郎右衛門」の勘当の場面がある。その最後において「杖」は、次の通りに用いられている。

【資料⑥】 「エ、とかう言ふも恥の恥・勘当ぢや、出てうせう・親子名残の形見の杖身に覚えようと、あつ取つて・さんどゝに打ちければ、杖は中よりふつつと折るゝ・飛びかゝつて踏むところを・妹、下人縫りつき、泣くゝ於くへぞ入りにける」

中之巻・

【資料⑦】 「市郎右衛門は涙はらくと流し・何も申すことはなし・親ならぬ親子ならぬ子・真実の親子にもまさつたる御恩徳・いつか報じ申すべき・疾くにもかやうに承らば、いかやうとも孝行の・尽しやうもあるべきに、悔しさよ、後悔さよ・生みの親は、見ず、知らず・養ひ親には、不孝をなし・この市郎右衛門めは、親の罰が当たつたり・せめて心の念願にて、死して二度親子と生れ・今の御恩を報じたき、そのしるし・この杖の片折を、未来の形見とおし戴き・いかに講中、組中も、今生の暇乞ひ・死するとあらば、御回向

も頼み申すと、言ひ置きも・涙ながら、余所ながら、見置きながらの橋柱、朽ちゆく・身こそ」

前者の①の場面では、「杖」を介右衛門が持ち上げ、市郎右衛門を殴る場面である。父の介右衛門が「杖」で、市郎右衛門を「さんど」に打ちけれ」る最中に、「杖」が中から「ふつつと」折ってしまう。それを介右衛門が再び取ろうとするが、娘と下人たちに止められるように展開になっていく。ここは、「杖」が勘当する道具、追い出せる道具、親に子供が折檻される道具として用いられている。また②では、勘当された市郎右衛門が戸惑い、「杖」を「親の形見」として持ち上げ、家を去る場面となっている。この二か所は、「父の介右衛門に市郎右衛門が勘当される場面」として説くのである。しかし、この場面における「杖」が殴る道具にとどまらず、親子関係を象徴する「もの」である。それは、中之巻の粗筋展開につれて変わる親子関係に関連し、一家にもたらす悲劇を示すものである。そこで、「杖」が用いられるまでの場面展開を検討してゆく。

中之巻の開幕では、市郎右衛門の相性の悪い弟の善次郎が登場する。だが、彼は追ってきた借金の取り立てに困っている所に、父介右衛門が家に帰ってくる。それを見て、善次郎が戸惑い、取り立ての者を返す。その後、兄市郎右衛門の馴染みのお島からの手紙が届く。あいにく父市郎右衛門が、それを見てしまい、市郎右衛門に対して不機嫌となり、その手紙を掛硯に入れて鍵を掛ける。しかし、鍵を入れた鼻紙袋を持ち忘れ、講中に呼ばれ、出かけてゆく。そして善次郎が、父の鼻紙袋から鍵を出して、父が預けていた講中の冥加金を盗む。彼が出かける所、兄市郎右衛門が帰ってくる。そして善次郎が兄に、先のお島から届いた手紙のことを話し、それを父が見つけ、掛硯に締まっていると教える。彼が出かけた後、市郎右衛門がお島の手紙を取り戻すために、鼻紙袋に鍵を探すが、その所に父の介右衛門が講中仲間と帰ってくる。その場面が以下の通りである。

【資料⑧】 「親つかくと出で、後ろに立つて・それは何する、市郎右衛門・はつと驚き、飛びしさり、さしでぞゐたりける・介右衛門声を上げ・おのれは天魔が見いたか、仏罰が当たったか・余の悪性は、若い者、あらう事とも言われうが、あれ、掛硯の口あいたり・鍵を入れたる鼻紙袋明けて、我に見つけられ・仰天するは盗人な、身が銀ならば親の慈悲、沙汰なしにもしてやろう・身の油にて講中が・御開山へ奉るお茶所の銀ぢや、盗人め・一文一字違うても、おのれが生きておかれうか・我ら一人は縁者の証拠、それく講中、組中と・呼はるる声に、向ひ隣・一在所が駆けあつまり、外様の詮議ぞ、是非もなき」

以前から父介右衛門がお島から届いた手紙のことで不機嫌であった。そこに、家に帰ってきたら、開いた掛硯の前に鼻紙袋を手持っている市郎右衛門を見つけ激怒する。その状況で、市郎右衛門が悪性に狂い、金を盗んでいると疑うしかなかった。その、親子の葛藤の場面は、次の通りである。

【資料⑨】「おのれが悪魔かとりついたか、仏罰があつたか。他の放蕩好色は若い者ゆえ、あろうこととも言われようが、あれ、駆硯の口あいている。鍵を入れていた鼻紙袋をあけて、わしに見つかれ、仰天するのは盗つ人じゃな。わしの金であれば親の慈悲で咎なしにしてやろう。脂汗を出して稼ぎ、講中の人が開祖へ差し上げるお茶所の金じゃ。盗む人め、一文ちよつと違うても、おのれを生かしておかれようか。このわし一人では身内の証人で信用がない、それぞれ講中の方々」

一方、市郎右衛門も突然後ろに、父を見て驚く。従って、盗人であるという疑惑がさらに深まった。市郎右衛門は、それが自分の仕事ではないと断つても、その状況で父に信頼されてもらえず、「講中」の前で折檻されるようになる。一方、父もその金が自分のお金であれば、「親の慈悲」で許したかもしれない。しかし、掛硯のお金が「講中」が「身の油」で働き集め、「御開山へ奉るお茶」のためには預かった大事なお金であったから、講中の前にそれを見逃すわけがいかなくつたと嘆き悔やむ。その事を決して許すわけには行かないといい、講中を呼び集め、皆の前で市郎右衛門を詮索する。その場面は、次の通りである。

【資料⑩】「げにもつともにあわれなり。市郎右衛門顔をもだけ・鼻紙袋入れはあけたれども、金銀には手をさゝず・盗人はほかにあらん。心を静めて御詮索と・泣く／＼言え、飛びかゝり、喰ひつきて、エ、腹の立つ。盗みをする子を持つて、なんと心が鎮められうぞ・親の心を知らぬかと、懐搜せば以前の一分・これを見よと打ちつけて、大声上げてわつと泣き・たとへ千両、万両でも、金惜しいとは思はぬが・廃る己が名が惜しい近頃面目なれども・人々も聞いてたべ・こいつはとづくに殺す奴なれども・今ならでは申さぬが・もと我々実子でなし・大阪の去る人の四十二の二つ子にて・生屋より貰ひ、守り育てて・後に弟が出来たれども、それには申えず、かはゆさに・育てるにしたがひ、性悪く・勘当せんと思ひしこと、五度、三度には限らぬども・もしやおのれが寝心に、養子といふこと知るならば・本の親ならかうあるまいと、我々夫婦を疎みやせんと・義理もあり、不便もあり、ことに母が最期にも・弟より

あの兄を、継母にかけてくれるなど・言うて死んだは、小耳にも、身の上も、本子には忘るゝに・その本子より、己をば大切にせし甲斐もなく・湯をわかして水入らずの、親の内で盗みをする・これはいかなる性根ぞと、声を上げて泣きけれども・子は覚えなきことながら、言訳もなきしだらとなり・親も道理、子も道理・心にこもるあはれさの、二人の・涙せきあへず」

息子の悪性、また犯罪が明るみ出てしまい、今まで市郎右衛門が養子であることを秘密にしていた。無念のあまり、それを話し出す。実は、彼が実子ではなく、「大阪の去る人の四十二の二つ子」であり、養子にもらった後、弟の善次郎が生まれても、実子としてかわいがっていた。しかし、悪性に狂った息子を見て何回も勘当のことを考えたが、死んだ妻に約束されたから、何も言えず許していた。だが、これ以上許せなくて、皆の前に勘当する。松崎は、この場面における「親も道理」や「子も道理」の「道理」を「義理」と解釈している。また、それを親子の義理ではない。「親の義理」は父介右衛門の講中への義理として解釈し、一方「子の義理」を市郎右衛門の悪性弟の善次郎への義理と解釈している（注⑮）。しかし、後の研究者は「子の義理」を市郎右衛門が突然に自分の生まれる秘密を聞かされ、驚くあまり、自分を無実と証明できず、また父への恩として解釈している（注⑯）。そこで、父介右衛門が市郎右衛門に、「エ、とかう言ふも恥の恥・勘当ぢや、出てうせう・親子名残の形見の杖身に覚えようと、あつ取つて・さんどゝに打ちければ」と杖で市郎右衛門をさんざん殴る。そして「杖は中よりふつつと折るゝ」という場面に展開する。この場面では、父介右衛門がいつも使用していた杖を取り、皆の前で息子を殴り勘当する。村帳の義理、親の無念が杖に込められている。

【資料⑰】「市郎右衛門は涙はら／＼と流し・何も申すことはなし・親ならぬ親子ならぬ子・真実の親子にもまさつたる御恩徳・いつか報じ申すべき・疾くにもかやうに承らば、いかやうとも孝行の・尽しやうもあるべきに、悔しさよ、後悔さよ・生みの親は、見ず、知らず・養ひ親には、不孝をなし・この市郎右衛門めは、親の罰が当たつたり・せめて心の念願にて、死して二度親子と生れ・今の御恩を報じたき、そのしるし・この杖の片折を、未来の形見とおし戴き・いかに講中、組中も、今生の暇乞ひ・死するとあらば、御回向も頼み申すと、言ひ置きも・涙ながら、余所ながら、見置きながらの橋柱、朽ちゆく・身こそ」

市郎右衛門は、父に自分が無実であることを聞いてもらえず、また養子の秘密まで聞かされ、その上に勘当の身になった。今まで、ずっと親と信じていた親が実の親ではなく、養父であることに驚き悲しむ。「親ならぬ親子ならぬ子・真実の親子にもまさつたる御恩

徳・いつか報じ申すべき・疾く」と語り嘆く。また、一緒にいたら、父介右衛門の御恩を返し、親孝行できたはずなのに、勘当の身になつた上、その機会を逃してしまつたと嘆く。その後、彼が生みの親を見ず知らず、養い親には不孝をしたと悔やみ、親のお恩に報いたいそのしるしに、杖の片折れを来世の形見として受け取る。講中組中の方々に、謝りながら親のことを頼み、妹に孝行つくせと伝えるというお願いして出ている姿がある。また、「死するとあらば、御回向も頼み申す」と死んで親孝行を尽くすと言ひ残す。

近松は、「杖」が「しかつと」折ることに、親子関係が折れることを示している。一方、その折れた「杖」の片方を形見として市郎に持たせることは、親子それぞれが因果に縛られ、分かれざるを得なくなるという悲劇を指摘するものである。また、世話物で親子関係や二人の人物造形に深く関わる「もの」として初例であると言へる。

三

以上は、作者の近松が本作品では「杖」を親子の義理を象徴するものとして持つてきたと論じてきた。そこで、近松の他世話浄瑠璃における「杖」に関する用例を考察し、近松の「杖」で登場人物のどんな心境を表現しているか、ということを検討してみたい。

以下は、「杖」に関する『近松門左衛門集①』（新編日本古典文学全集²⁴、小学館、一九九七年）と、『近松門左衛門集②』（新編日本古典文学全集²⁵、小学館、一九九七年）からの用例である。

【資料】⑫ 「欲しいとて、仏師を呼うでの好み事・右のお手に錫杖、左のお手に縛の繩」

『源五兵衛・おまん 薩摩歌』1704年

【資料】⑬ わしやこな様に甘える・甘やかしてくださんせと、錫杖枕身を横に・互ひに足をう

同

【資料】⑭ まだ日のあしもみなみへと・駕籠の息杖、息つがず、走らせ、てこそ三重

『与兵衛 おかめ ひぢりめん卯月紅葉』（1706年）

【資料】⑮ 「下人どもは物合より・寄棒、杖よ、箒よと、支ゆるも枷となり」 『堀川浪鼓』 1707年

【資料】⑯ 「つらいぞやと、せきあげく泣き叫び・側なる竹杖おつ取りて、姪の敵と」

『跡追心中 卯月の潤色』(1707年)

【資料】⑰ 「心思ひやる・これはお亀が打つ杖と・折るゝばかりに四つ、五つ」

同

【資料】⑱ 「細谷川の小石原息杖の音喧く・川瀬が鳴るか空耳か、女」

同

【資料】⑲ 「引き留むれば、駕籠の者・ヤアこりや狼藉して・息杖のむね打を食ふかと」

『おなつ・清十郎 五十年忌歌念仏』(1707年)

【資料】⑳ 「また言ひ出して泣かさしやんす・打たるゝ杖も、ゆかしいといふものを・」

『心中刃は氷の朔日』1709

【資料】㉑ 「足を太股に、相合火燧、相輿の・駕籠の息杖生きてまだ・続く命が不思」

『忠兵衛・梅川 冥途の飛脚』1711年

【資料】㉒ 「隠居の貞法七十三、眼鏡いらず、杖つかず・齒は一枚も抜けめなき」

『二郎兵衛・おきさ 今宮の心中』1711年

【資料】㉓ 「叩き殺して腹を癒る・サア、うせぬかと杖振り上げ、はたくと打つ音に叔」

『長町女腹切』1712年。

【資料】㉔ 「ほけきやうとも念仏とも・知らぬが仏の戸帳ぞと、井筒が暖簾、撞木杖にてひらりと」

同

【資料】②⑤ 「わつと泣く／＼振り上げて・打たんともがく杖の下、母はあこがれ、火を吹き消

『大経師昔暦』正徳五年・1715年

【資料】②⑥ 「消ゆる心して・数多の人の命乞ひ・それを杖ともはしら曆の紙破れて・向ふそな

同

【資料】②⑦ 「二人杖突坂、小谷、大谷うち過ぎて、日影も。我も、行く空の」

『博多少女郎波枕』1718年。

【資料】②⑧ 「新客交じり・十二灯組、吹き出す法螺のかひド／＼しげなる金剛杖・腰に腰当」

『女殺油地獄』1721年

【資料】②⑨ 「行者様を拝むうち・両方ともにくわつと開き・小篠の坂を杖もつかず、つゝつと下がる」

同

【資料】②⑩ 「何時でも受け取る・いで一祈りと、錫杖振り立て、苛高数珠さらり」

同

【資料】②⑪ 「つたりばつたりだ・引きずり下ろされ山伏も、錫杖がらド／＼・命がらド／＼帰

同

以上は、近松世話物における「杖」という道具が用いられる場面である。一般的に、日常に使用される竹や木などで作ったものであり、手に持ち地面に付けて歩行のたすけとする棒や道具、打つ道具、老後の助けや、仏教の修業に使用される道具の「錫杖」として用いられる。例えば、『薩摩歌』では、杖は「右のお手に錫杖、左のお手に縛の縄」や「頼杖枕身を横に」のように、「錫杖」である。尼になったおまんの「錫杖」を持って歩く姿が脚色されている。これは、名場面ではなく、上演表現が想像しにくい。しかし、その時代、一般的に「錫杖」が仏教と関係するものであり、おまんが源兵衛と別れ、悲しみのあまり、尼となり、源兵衛の恋に狂ってしまったという状態を示すものである。一方、「卯月紅葉」では、「駕籠の息杖」として使用されている。また、「冥途の飛脚」では、梅川と忠兵衛が相合駕籠で故郷に逃げる際に、「駕籠の息杖生きてまだ・続く命が不思」という表現が比喩的に、二人との命と関連して使

われ、二人の命をもう長くないという意味を示すのである。そこで、近松は『堀川浪鼓』において、かたき討ちの場面では、文六、ふじ、ゆらが「寄棒、杖よ、箒よと」を持って、太鼓師匠の宮地源右衛門を取りかかる。観客は、かたき討ちの見せ場として、振りかかる棒、杖などに緊張するに違いない。

『卯月の潤色』において、伯母がなくなったお亀の死を悔やみ、父の長兵衛を「側なる竹杖おつ取りて」さんざん打ち殴る。また、その途中は「杖」が「折るゝばかりに四つ、五つ」とある。この手法は『心中二枚絵草紙』にも父が市郎を折檻する途中、その激しさで「折る」という動作と似ている。だが、近松は『心中二枚絵草紙』においては、「杖」が二つに「しかつと」折る動作に、親子の關係が折れることを示し、親子の悲嘆を託している。『卯月の潤色』では、「杖」が四つ、五つに折るが、叔母の折檻に謝る長兵衛の姿が描写されている。

そこで、『長町女腹切』では主人公の半七は、親方の所から刀をすり替える。それが大坂の叔母と旦那知られることになる。その結果、叔母の旦那が「杖」で半七を殴る場面がある。それは、「叩き殺して腹を癒る・サア、うせぬかと杖振り上げ、はた／＼と打つ音に」「知らぬが仏の戸帳ぞと、井筒が暖簾、撞木杖にてひらりと」の資料に見えるように、「杖振り上げ」「はた／＼と打つ音に」などの表現で、旦那の怒りを表わしている。以上の二作に比較から、人物の罪が重くなることにつれて、「杖」を使う方法が異なり、折檻する人物の怒りの程度を示すように創作されている。また、『大経師昔暦』では、おさんと茂兵衛が不義の身となり、それが世間に知られ、家から逃げるしかなかった。逃走中おさんが両親に会い、両親が悲しみのあげく、「杖」で「打」つ。ここは、杖が「暦の紙破れる」ようにあることから、おさんの命も消えることを比喩的に暗示している。

終わりに

近松は、世話物において「杖」という日常的に使われる「もの」を、作中人物の役柄、心境状態を表現するものとして用いている。近松の作品において、「杖」は両親・叔母などという目上の人が、不行為に走った若い者たちを、折檻するために用い、彼らの怒り、絶望、不安などを示すものである。だが、それに対して若い相手の行為が異なる。例えば、『心中二枚絵草紙』では、市衛郎がその折

れた方をかたみとして持ち出て行くが、『大経師昔暦』ではおさんは打つ「杖」の下に座り、その罰を受け取る。しかし、いずれにしても結果として一家にもたらす不孝や破壊を示すものであると言える。また、近松は初期の作品に比べて、延長期、晩年作品において、親側の怒りの激しさを「杖」の使い方でも描写し、人物における心境的な変化をより細かい所まで盛り込んでいる。それによって観客の同情を誘ったものと思われる。

【注】

- 【注①】 松崎仁著、「宝永三年の近松」『元禄演劇研究』による。
- 【注②】 廣末保著、「状況の複雑化と葛藤の停滞について」『近松序説』による。
- 【注③】 井口洋著、『近松世話浄瑠璃論』、和泉書院、昭和六一年。
- 【注④】 「通らぬ戸口」は、原道生著「通れぬ戸口―近世世話物の場合―」、『近世文学論叢』一九九二年による。
- 【注⑤】 『心中二枚絵草紙』の評判、評価は、(新編日本古典文学全集④)、近松門左衛門集②、小学館、一九九七年)による。
- 【注⑥】 『絵本劇場年中鑑』は、歌舞伎文献③、国立劇所調養成部・芸能調査室による。
- 【注⑦】 神楽歌の用例は、(新編日本古典文学全集⑤)、神楽歌、小学館、一九九七年)による。
- 【注⑧】 謡曲・「竹生島」の用例は、『新編日本古典文学全集⑧』、小学館、一九九八年、による。
- 【注⑨】 謡曲・「髪物」の用例は、『新編日本古典文学全集⑧』、小学館、一九九八年、による。
- 【注⑩】 狂言・「大名狂言」の用例は、『新編日本古典文学全集⑧』、狂言集』小学館、二〇〇一年による。
- 【注⑪】 「けいせい反魂香」の用例は、(新編日本古典文学全集⑤)、近松門左衛門集③、小学館、一九九七年)による。
- 【注⑫】 「平家女護島」の用例は、(新編日本古典文学全集⑤)、近松門左衛門集③、小学館、一九九七年)による。
- 【注⑬】 「双蝶蝶曲輪日記」の用例は、(新編日本古典文学全集⑤)、近松門左衛門集、小学館、一九九七年)による。
- 【注⑭】 「碁太平記白石噺」の用例は、『日本国語辞典』による。

【注⑪】 【注③】と同じ。

【注⑩】 白方勝著、『近松浄瑠璃の研究』平山年、風間書房による。

【注⑨】 井口洋著、『近松世話浄瑠璃論』、和泉書院、昭和六一年。

4 『卯月紅葉』 試論 — 「緋縮緬」と「水晶」 —

はじめに

近松門左衛門作「与兵衛お亀緋縮緬 卯月紅葉」（宝永三年・1706年）（以下は『卯月紅葉』とする）において「水晶」・「緋縮緬」という「もの」が用いられている。中之巻では、蔵に閉じ込められた与兵衛が窓から漏れ入る日差しで「水晶」に火を起こし煙草を吸うが、その火繩が舅に見つかってしまい、家から追い出される。そして本作品の題名の角書きとして「緋縮緬」が書かれており、それは中之巻・笠屋内の場では、盲目の伯母がお亀に緋縮緬を渡すことに由来する。その「緋縮緬」を持ってお亀が、家から脱出し与兵衛と心中場に向かう。さらに、与兵衛がお亀の喉を刺した後、その傷口を隠すために帯を巻く。一方、その後作『卯月潤色』（宝永四・1707年）中之巻でも生き残った与兵衛が伯母から届いた白縮緬の一筋をお亀の位牌に巻き、もう一筋を自分の体に回し、後追い心中を計るという設定がある。近松は『卯月紅葉』では、お亀と与兵衛の若夫婦を心中までに至らしめるという内容的な展開に関わる「もの」として「水晶」・「緋縮緬」を用い、登場人物の心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法を示している。そして「水晶」に「日差し」を集める演出や、緋縮緬を首に巻く人形操作、からくりの技法によって観客に感銘を与える見せ場を作っている。

時松孝文氏は、近松が『卯月紅葉』の中之巻で、与兵衛に「水晶」で「発火」させる趣向を、結末にお亀が与兵衛とわたる梅田川と、最期に沈む樋之口池の水と関連があると述べている（注①）。彼によれば、この配慮には初期の浄瑠璃の二つの考え方があり、一つは内容的で、もう一つは演出的である。内容的には「一心二河白道」の思想であり、心を交わし合っている相手が、運命に巻き込まれ、地獄の「火の河」を渡る最中に別れてしまうという中世的な思想があるという。演出的な理由とは、初期の浄瑠璃において「火河」の趣向が「赤縮緬」で演出されていたということと関わるものである。時松氏は、その用例として『一心二河白道』や、『国性爺合戦』の河を上演の場面を挙げている。一方、白縮緬は浄土への道を表現するために使われた「もの」である。同様に、『卯月潤色』の「白縮緬」は与兵衛とお亀が一連の上に辿る道の表現する「もの」である。さらに彼は、近松が意図的に「帯の色と形、からくりの火、水と言ったものの喚起する力」によって人形操作の見物が脚色していると述べ、浄瑠璃上演史における「火・水」や「もの（帯）」の形・色彩的な変化を表現技法として論じている。

本作品において「緋縮緬」とは、盲目の伯母がお亀と与兵衛に渡した「もの」である。時松氏は、近松が「水晶」・「帯」という「も

の」は、内容展開において伯母、お亀、与兵衛の役柄に起こる心理的な変化を、どのように影響しているかという研究の余地を残している。本稿では、あえて作者はなぜ「緋縮緬」と「水晶」を用いているか、その配慮に近松が意図を明らかにしてゆく。

一 「水晶」・「火打石」で「発火」する趣向を巡って―

『卯月紅葉』中之巻・笠屋内の場において与兵衛が「水晶」で火を起こす、それに対してその後作『卯月潤色』において与兵衛が「火打石」で火を起こす。近松は、積極的な現象を巡る場面を設定している。これらの場面は、それぞれの作品の筋をその結末、つまり若夫婦の心中、その失敗、また与兵衛の後追い心中という連鎖的な悲劇に展開するものである。そして人物の内面的な変化を捉え、役柄を伝える役割をしていると評価されている（注②）。近松は、これらの一連作品に同じ現象を取り上げても、それぞれに異なる「もの」を用いているが、登場人物のどのような心理の変化を考えていたのだろうか。まず、『卯月紅葉』の「水晶」の場面である。

【資料】①「むざんやな、与兵衛は網代の魚のごとくにて・蔵の窓より顔出し、水にても湯にても・せめて煙草飲みたやな。煙管火繩は懐中す・お亀来たらば、火がほ欲しやと、喉乾かし待ちけるが・エ、思ひつきたりと、蔵の案内覚えたり・水晶の根付尋ね出し、艾を少し押し当てて・入日の窓に差向へば、げに炎天の極陽の気・水晶に火移りて艾ふすぼり出でけるを・火繩に移し・やすくと・煙草に気を安めける」

中之巻・蔵の中の与兵衛（傍線は筆者による）

本場面では、与兵衛が蔵の中から探し出した「水晶」で火を起こし、それこそが彼に悲劇をもたらす原因となる。与兵衛は蔵の中に閉じ込められ、さらに外から錠を降ろされて、そこから出ることが出来なくなる。その危機的な状況に落ちた彼は、脱出する方法をあれこれ考える。だが、そこから無事に脱出する具体的な方法を何も考えつかず、彼はさらに混乱に陥る。そして与兵衛が心を静めるために、煙草を吸うことを思いつく。しかし、火繩がなく、妻のお亀に火を頼めず、蔵の中にあつた「水晶」を探し出し、それに窓から漏れ入る日差しを集め、そして起こった火を火繩に移し、煙草を吸う。その後、蔵の裏壁を破って脱出を考え、それを実現する。しかしそこから逃げ出る所に、舅の長兵衛に見つけられ捕まられる。その上、蔵に残された火繩も見つけられ、彼に放火の疑惑が掛けられ、

家から追い出される残念な結果をもたらす。与兵衛とお亀が無理やり別れさせられた後、仕方なく、お亀も家から逃げ出し、与兵衛と一緒に心中を計る。この場面は、近松世話物における「生れつきの弱い」人物造形と、筋の悲劇化をする過程として高く評価されている（注③）。

そしてこの場面における煙草の趣向は、『曾根崎心中』のお初の喫煙の趣向と同様であり、「煙草をのむ人形のからくり」を見せる趣向であるという指摘がある（注④）。それに対して廣末保は、「与兵衛が最期的な段階に乗り上げてゆく中之巻の結びは、偶然的である」と述べ、近松はこの場面を演劇がクライマックスまでに至る展開における葛藤を緩める効果をもたらす見せ場として設定していると論じている（注⑤）。一方、井口洋は、危機の最中に煙草で気を休める与兵衛の姿に、性格の弱さを読み取っている。さらに、その行動が『卯月紅葉』を通じて一貫し、与兵衛の「気の弱い生まれつき」の発現であると論じる（注⑤）。このように、先行研究は本場面を与兵衛が煙草を吸う趣向を人物造形に関わる問題として扱う、その傍ら上演から「場の葛藤を和らげる」効果や、からくりの見せ場を造形する技法として扱うのである。これらは、「水晶」が与兵衛のどのような心理の変化を示しているかという問題を解明していない。

蔵に閉じ込められた与兵衛が「水晶」を取り出し、「日差しを集め」ることに熱中にする。それに成功し、起こった火を「火縄」に移し、「やす／＼とたばこに気をぞ休めける」。これは、まるで子供が「水晶」に火を集め、火を起こす行動と同様である。近松は、「水晶」の趣向で与兵衛が危機的な状況から自分を無事に救い出せず、物事をさらに悪化させ、状況が修復できない人物であるということを示す。しかし、作者は「水晶」を発火そのものとしての演出に留まらず、与兵衛に子供のように「水晶」に日差しを集める行動をさせる。それが、観客に彼が成長していないことを伝える技法である。そのことは、彼が煙草に火を移し、それを「やす／＼と・煙草に気を安めける」という行動からも読み取れる。従って、「水晶」は与兵衛の子供心を象徴しているのである。また、近松はこの「水晶」という「もの」に対して「水晶の根付尋ね出し」、「水晶に火移りて艾ふすぼり」という行動を表す語りの表現力に、からくりの喚起力を従わせて、舞台上の魅力を作り上げていると思われる。これは、近松演劇論における「正根なき木偶にさま／＼な情を持たせて」との作劇法を示すものに違いない（注⑥）。

作者は「水晶」という「発火」の現象を連想し、後作の『卯月潤色』で「火打石」の趣向を用いている。そこで、「火打石」は与兵衛のどのような心理を示しているだろうか。次は、『卯月潤色』の場面である。

【資料】②「助給・中略・さらば釜を焚き付けて、お茶湯一服と供えませうと・火打箱引き寄せて・はた／＼と打ちければ、お龜すつくと立ち上がり・なう熱や、堪へがたや、愛着恋慕の迷ひの炎・縁にひかれて石の火の身を焦す、あさましや・これまでなりと駆け出づる。我を捨てていづくへぞ・しばし／＼と縫れども、影も形も亡き人の・ありとは見えて園原や伏屋にたてる我が妻の位牌に・隠れ消えたり」

ここでは、「火打石」が火を起こす「もの」である。心中に失敗した与兵衛は、出家の身となっている。群谷庵室でお茶を立てようと考へ、釜に火を起こすために、火打ち箱を取り出す。火打石を打つと亡きお龜が現れる。突然現れた彼女は、「なう熱や、堪へがたや、愛着恋慕の迷ひの炎・縁にひかれて石の火の身を焦す」と言い残し消える。「火打石」で起こした火が、生き残った助給に再び心中するきっかけを作る「もの」として取り入れられている。今まで、彼は心中する覚悟ができず、それを先延ばしにしていた。だが、「火打石」の火によって彼がお龜に引かれた結果、後追い心中の覚悟ができ、心中を果たす。ここでは「火打石」が彼の覚悟の変化を示すものなのである。

近松は『卯月紅葉』の「水晶」を『卯月の潤色』の「火打石」に変え、与兵衛の心理的な変化を取り入れている。「水晶」は、与兵衛が商売を怠り、責任感がなく未熟で子供のような心を持ち、判断力と覚悟を掛けているという人物であることを示す。それに対して「火打石」とは、与兵衛の覚悟が弱い状態から、彼がお龜を後追い心中の覚悟ができる状態までの変化を示している。従って、近松は「発火」という現象を効果的に用い、「水晶」と「火打石」のからくり演出技法に、与兵衛の役柄を子供じみたものから成長する心理状態を象徴させていると言える。

近松は、他の世話浄瑠璃にも火を起こす「趣向」を用いているが、それぞれが瞬間的な人物の心の変化しか捉えていない。その人物の性格まで変化する過程を示す「もの」は少ないと思われる。また、「水晶」は『卯月紅葉』しか使われていない。そこで、他の作品

における「発火」に関する用例を検討し、近松は「発火」という現象に作中人物のどのような心情を託していたかを探ってみる。

【資料】③「下女は眠そに目をすりく・丸裸にて起き出で、火打箱が見えぬと・探り歩くを、触らじとあなたこなたへ這ひまつはるゝ玉葛・くるしき闇の、現なや・中略・かちく打てばそろく開け・中略・後に火打ちの石の火の、命の・末こそ短かれ」

『曾根崎心中』・享保（1703年）

【資料】④「今生の名残、ま一度顔も見たけれど・灯火とはなつ草に、せめて螢の影でも欲しい・オ、思ひ当りしと、小石拾うて脇差の・鏢を火打の石の火の光待つ間だの命の楽しみ・下げ緒の房のしげ糸を・火口となして、かちくく・かつしと打つて吹きつくる・日影も息もかすかにて、お互ひに、見交す顔と顔・長い別れになつたかと、わつとばかりに縋りつき、大声・上げて嘆きは・理・せめてあはれなれ」

『嘉平次・おさが 生玉心中』1715年

近松は、『曾根崎心中』に「火を起こす」場面を設定している。それは、徳兵衛とお初の脱出する際、下女が「火打ち箱」を取り出し、火打石を「かちく」と打ち、火を起こす場面である。この場面が二人の脱出の緊張を表現する傍ら、下女が丸裸で暗闇で火を打つ行動には、観客の笑いを取る狙いがあったと論じられている（注⑦）。さらに、火打の「かちく」という音が、戸を開けることと関連させられ、おはつと徳兵衛の緊張感を表している。当時、この場面がどれほど観客の共感を呼んだか、次作の『心中二枚絵草紙』の火打を怖がる下女が「消えても、こちは火は打たぬ・おれには、火打が禁物ぢや・打つ音聞いてもぞつとする」というセリフが証拠となる。ここで、近松は火打石におはつと徳兵衛の緊張、混乱、心配、恐怖などを託して表現している。そこで、『生玉心中』では、心中の間際で主人公の嘉平衛とおさがの恋人同士が焚き火に火を起こし、相手を最期に見ている。ここも、火打石の「かちく」という音が聴覚的舞台効果をもたらし、その場面その場面の人物の緊張を表現している。

だが、この「かちかち」の音と『卯月潤色』における火打石の「はたく」という音を比べてみれば、二つの場面構造の相違点が見えてくる。『曾根崎心中』、またその十三年忌に書かれた『生玉心中』では、火打の技法が似ている。近松は、人に見つかってしまう

という緊張感あふれる場面では、火打石の軽い音が取り入れている。それに比べて、誰もいない群谷庵室に釜の火を起こす場面では、その音が、群谷庵室周辺の自然に響きわたる効果まで考えていると言える。さらに、近松はその火打の音を、作中人物の恐怖、不安、悲嘆が響くように示すのである。『曾根崎心中』、『生玉心中』における「発火」は瞬間的变化を描写している。一方、『卯月紅葉』・『卯月潤色』では「発火」の現象が連想によって、時間がたつことにつれて起こる変化も示しているのである。だが、「水晶」という趣向、それに窓から入る日差しを集める趣向、それに火を起こす趣向は『卯月紅葉』の個性的な発想であるに違いない。

二「緋縮緬の帯」の趣向を巡って―

『卯月紅葉』の中之巻においてお亀が盲目の伯母に「緋縮緬」を渡す、その「緋縮緬」を持つてお亀が、家から脱出する。一方、与兵衛がお亀の喉を刺した後、その傷口を隠すために帯をくるくる巻く。そこで、「緋縮緬」と「帯」が同じ「もの」であるかという疑問が上がる。近松は、その答えを『卯月潤色』に脚色している。生き残った与兵衛自身が「去年の五月に伯母御より。緋縮緬をくだされて御身と我が肌まはり。死骸の恥を隠したり」と述懐する。ここから、お亀の喉を巻いた帯は本文には同様なものとして書かれていないが、伯母から貰った緋縮緬であると思われる。

『卯月紅葉』においては「緋縮緬」が用いられている。『卯月潤色』では「白縮緬」に変化している。この「緋」色から「白」色に変化する問題を、時松孝文は「当時の舞台の上、赤白の二色は、一心二河白道を連想させるものであった」と説明している。そして、その連想は『卯月紅葉』『卯月潤色』の緋と白の縮緬においても働いている。それは、与兵衛がお亀との心中に失敗し、彼女の後追という形で心中を果し成仏できたことを示すと述べている(注⑧)。ことから、「縮緬」は浄瑠璃史の上では、「河(赤)火(地獄の火の河)」、白(浄土への道)」を表現する「もの」であったと読み取れる。しかし、『卯月紅葉』にお亀に緋縮緬を渡したのは伯母である。また、『卯月潤色』でも伯母が助給に白縮緬を渡した。そこで、伯母がどのような感情を、緋縮緬と白縮緬の「帯」に託して渡したのか。それは、お亀や与平衛をどのように形象したのか、という問題が残っている。そこで、作品における「帯」の役割を検討してゆく。

『卯月紅葉』・中之巻・「笠屋内の場」では、お亀と与兵衛のことを心配し笠屋に訪れた盲人の伯母が、懐から緋縮緬を取り出して、お亀に与える。その場面は、次の通りである。

【資料】⑤ 「伯母は涙の隙よりも、懐より縮緬一卷取り出だし、これ・この緋縮緬は、今はこの手は渡らぬとて、この前人に貰ひしが・色変りしか知らぬども、若い者はたしなみぞ・与兵衛とそなたが、肌の物に縫うてしや・男も女子も、旅、他国、どこでどのよなことあつても・肌の物の善し悪しにて・常まで思ひ知らるゝと・渡せば、お亀忝しと・夫もろとも戴きて、あとまきで清くあらはせし・心の色の縮緬縮む・命ぞはかなさよ」

中之巻・「伯母は溜息」

これは、伯母がお亀に緋縮緬を渡す場面である。伯母が懐から縮緬縮を取り出し、「この前人に貰」った「もの」であるが、その縮緬縮の「色変り」、緋色が薄くなったとい説明し、お亀に「若い者はたしなみ」として言い渡す。そして、お亀がそれをいつも持つていれば、「男も女子も、旅、他国、どこでどのよなことあつても・肌の物の善し悪しにて・常まで思ひ知らるゝ」とつね日頃のことまで推しはられ、妻として与兵衛を守れると教え、二人の安全を願う。お亀が伯母のその気持ちを「忝しと・夫もろとも戴き」く。これは、「緋縮緬」が中心になる場面である。

この場面の背景には、舅の長兵衛と与兵衛の葛藤がある。与兵衛は未熟で商売のお金を使い尽くす性格の人物である。そして、しばしば家出を繰り返す笠屋の商売を怠る。それが舅の長兵衛との不和の原因である。さらに、与兵衛は町所から譲り状を勝手に持ち出し、その問題を深刻化させる。あいにくそれが舅の長兵衛に知られてしまう。そして舅が、神子町で与平衛を見つけ、その事について詮索し、さんざん与兵衛を懲らしめる。そのことを知った伯母が笠屋に駕籠で訪れ、お亀に「皆与兵衛めが悪いぞや……ぞべく」と着飾つて、謡講の、俳諧の・若いそなたを女房に持つて、内の茶が飲み足らぬか・茶屋へもちよこし使ふと聞く・意見をすればいぶりを出し、商ひじや袖にして・小路隠れの、家出の」と与兵衛の家出を繰り返す性格に心配を表し、親心の不安を打ち明ける。そして、若いお亀に夫の与兵衛を宥めることも大事であると教え、親心の心配、不安を話す。その印に、「懐より縮緬一卷取り出だし」て与える。この伯母が緋縮緬を渡す動作は、舅と与平衛の衝突という葛藤から、演劇展開に生じた緊張感を和らげる役割を果たす場面である。舅に殴られ懲らしめる与兵衛の場面における二人の葛藤、混乱を増し、その状況を悪化させ、悲劇に向かうように展開していた。しかし、

近松世話物は、悲劇に向かう人物を警戒し、その状態を回復するために、その人物の回りの人間たちが一生懸命に行動するように、脚色されている。その典型的用例は『心中天の網島』の孫右衛門と伯母の役であると言われている（注⑨）。この場面でも、盲目の伯母は二人の若夫婦を悲劇から守ろうとする。その象徴として緋縮緬を渡す。ここでは、緋縮緬はただの服装の「帯」に限らず、伯母の愛情を込めたものである。これをどこへ行つても肌離れず持つと「肌の物の善し悪しにて・常まで思ひ知らるゝ」とつね日頃のことまで推し測られ、妻としての義理を果たせるといふ。「緋縮緬」には、与兵衛の悪性が夫婦の状況を悪化させず、親子関係や夫婦関係を取り戻すという伯母の願いが込められている。近松は、この場面では「色変り」、「肌の物に縫う」、「肌の物の善し悪しにて・常まで思ひ知らるゝ」という写実的な表現で親の愛情を盛り込んでいる。死ぬ覚悟で白無垢を縫うお亀がその緋縮緬を、人目を隠した与兵衛と一緒に受け取る。本場面に近松は、この緋縮緬を伯母に用いさせ、筋の展開につれて、夫婦が身に離さず持つものとして設定している。近松は「緋縮緬」には伯母の親心を託し、お亀にそれを妻として判断力を与える「もの」として受け継がせている。従って、「緋縮緬」には肉親の愛情、子供に善悪を見分ける判断力が出来るようにとの願いが込められ、同時に受け継いだお亀の伯母への感謝の念と、夫を守る心情が盛り込まれている。

近松は伯母が「緋縮緬」を渡す行動や、お亀がそれを受け取る行動に限らず、さらにお亀がその緋縮緬をどのように扱うかも取り入れている。次は、中之巻の末尾に、お亀は二階から脱出の場面に用いられている。

【資料】⑥「ひそかに人の足音す。そつと二階の障子を明け・覗けば、夫もかきくれて、お互ひに声も立てばこそ・うなづき合ひたるばかりにて、泣きくづ・をれしぞ・あはれなる・用意しおきし差替へに・夫の白き帷子、緋縮緬に結び下げ・おろせば下より受け取りて、死ぬる覚悟と心得ける・南無三宝、西町より新町戻りの駕籠に提灯・走つて近くくるま長持、蓋を明けてぞ隠れ入る。やゝやり過ぎし。出でければ、いつかは釘を放しけん・虫駕籠をはづし、帯結びさげ・伝うて下りんその用意。夫は長持引き出だし・心を砕く二階には消ゆるばかりに、蜘蛛の・糸にかゝれる身の命、露の便りの危なさよ・憂きよ、怖きよ。わな／＼と、振ひ伝ふを、抱きおろす」

中之巻・末尾・二階からお亀の脱出

お亀が伯母から貰った緋縮緬に「夫の白き帷子」を結び下げ、窓の下に待っている夫に渡す。そして「帯」を虫駕籠に結び下げ、下

に降り二人で心中場に向かう。家から追い出された与兵衛とお亀の若い夫婦は、その状況を回復できず二人で心中するしか仕方がなかった。お亀は、伯母に貰った「緋縮緬」の「帯」を夫婦の守りとして最期まで持つて行く。

だが、心中の場面では、近松は「緋縮緬」と言わずに「帯」という言葉を使う。与兵衛はそれをお亀の傷口に巻く。作者は、この変化をなぜ用いたのだろうか。そこで、下之巻の「帯」の場面を考察する。

【資料】⑦「憂き目を見せて何事と・夫の手を取り、我が喉に押し当てれば、思ひ切り・南無阿弥陀仏と、笛の鎖・剃刀の刃も折れよと、一剎は割りしが・若き者の悲しさは、止めの急所を知らずして・まだ息絶えず悶ゆるを・傷の口を隠さんと、抱の帯をくるくると・二、三遍引き回す、憂き目のほどぞ不便なる・我もやがて追つつかんと、喉に当てる剃刀の・刃は鋸と折れ砕け、皮肉ばかり切れるを・力を入れて突きけれども、通りつべうはなかりけり」

中之巻・梅田堤の場

「帯」は、下之巻・梅田堤の場の心中の場面に用いられる。与兵衛がお亀の喉を剃刀でえぐり切るが、その「傷の口を隠さん」と思ひ、抱えの「帯」を「くるく」と「三編」を喉に巻き付ける。だが、与兵衛はお亀ののどを切った後、「まだ息絶えず悶」いても、お亀の死を確かめもせず「傷口を隠さん」と慌てて、「帯」を巻き付ける。彼のこの姿は、彼の覚悟が足りないことを示す（注⑩）。これは、震えている与兵衛をみたお亀が急がず「夫の手を取り、我が喉に押し当て」ることからも明らかである。そして、自分も死を急ぎ、剃刀を喉に当て、えぐり刺そうとするが、あいにく手が震え、剃刀の歯が折れてしまう。その後、脇差を取って死のうとするが、「手は弱」り、それが跳ね返って、樋之口池に落ち沈む。このような不運を重ね、死にきれず、与兵衛も樋之口池に落ちる。お亀は目がくらみながらも夫を助けようとするが、同じ池に落ち「傷口に水入り」命を果たす。近松は、「帯」の巻き方を、与兵衛を弱い人物として表現する手法として使ったと思われる。

『卯月紅葉』絵入本表紙見返しに載る竹田出雲の口上に「先年曾根崎心中を仕。いづれも様の御意に入りました故 此度の心中もその通りに趣向を仕。御覧にかけます。とかく曾根崎を御見物あそばしますと思召」とある。ここから、『卯月紅葉』の心中場面が、

『曾根崎心中』の心中場の趣向取りであったと指摘されている(注⑩)。『曾根崎心中』で徳兵衛が、お初の体と自分の体を抱え帯で、二本の連理の木に、「二三重重ゆるがやうにしかつと締め」る。その上、お初に「よう締まつたか」と確認に、おはつも「締めました」と答える。比較的、徳兵衛の行動が、一緒に死ぬという強い覚悟を表現している。しかし、この二つの心中場面に「帯」が体に「二三重重ね」や「二三遍・くるくる」巻き付ける表現を始め、役柄の違いが明確である。『曾根崎心中』に用いる「帯」は、『卯月紅葉』の「帯」と使用方法が異なる。おかめの首を「くるくる」「引回」すが、それをしっかりと息を締めるのではない。その後も、お亀が目をくまらせながらも、樋之口池に落ちた与兵衛を助けようとする。「帯」は二人を一緒に結びつかせず、心中は失敗に終わる。だが、『曾根崎心中』では二人がほどけないように、「帯」を「しかつと」締め、一緒に死ぬ覚悟を示す。ここで「帯」とは、自分の一分を取り戻し、自分が無実であることを証明する覚悟を表現する「もの」である。しかし、「帯」の閉め方が、心中の成功や失敗を示すものとなる。『卯月紅葉』の緩い締め方は、心中の失敗を示す。従って、近松は「帯」そのもの、その使用方法、形の変化を取り入れ、人物造形の技法として用いている。そして「くるくる」と「しかつと」という動的な表現を使い、場面に動きを求めているとも言える。当時代でも、観客にそれが気づかれただろう。以上の検討から、『卯月紅葉』の心中場における「帯」が『曾根崎心中』の「帯」の趣向取りであり、そのために、作者は詞章的に「緋縮緬」の代わりに「帯」という言葉を使ったのかも知れない。

だが、前述した通り、心中場では与兵衛がお亀の喉傷に巻いた「帯」は実際に「緋縮緬」である。近松は、それを『卯月潤色』で「白縮緬」に変えているが、その意図を検討する。次は、『卯月潤色』中之巻の伯母から届いた縮緬の帯を、お亀の位牌に備え、その後心中を果たす場面である。

【資料】⑧「後れじものと位牌に向ひ・これお亀、去年の五月に伯母後より。緋縮緬をくだされて御身と我がまだまはり。死骸の恥を隠たり・時しもあれ、今宵また白縮緬のくけ帯・これも二人が申し受け、長き形見と身に付けん・我も受け取る、受け取れと、位牌の領巾に結び付け・端を左手にしかつと絡み、かう持つたる心こそ・最期は後れ、先立つとも、手に手を取つて行く道は・たゞ一筋の白縮緬の延ばさぬ時刻只今も・お菓までもくだされし志を無下になす……我らは地獄に沈めても、伯母御の二世を助けてたべ・南無阿弥陀仏と、剃刀を喉にかばと突き立てて・笛の鎖をはね切ったり。」

群谷庵室に修業中の助給と名前を改めた与兵衛の所に、伯母からの白縮緬が届く。さらに、伯母は、お亀の命日が近づき、与兵衛が追いかけて心中を起こすことを恐れ、「かならず疎かになさるゝな」と忠告し伝言を贈る。与兵衛は、伯母に感謝を表し、白縮緬をお亀の位牌の前に置く。そして二人で伯母からの縮緬を「我也受け取る、受け取れと」受け取るという。近松は、『卯月紅葉』と『卯月潤色』における伯母からの縮緬に対する与兵衛の態度が変わっているように描写している。『卯月紅葉』では「夫婦のたしなみ」として縮緬をお亀が受け取る。与兵衛もその場にいたが、それに対する感情、責任が表れていない。一方、『卯月潤色』において与兵衛の「我也受け取る」というセリフには、伯母から縮緬を受け取る責任感が表現されている。つまり、作者は『卯月紅葉』ではお亀の役を夫の与兵衛の役より、責任感、判断力、善悪を極める力がある人物として作り上げるために、伯母から「緋縮緬」をお亀に受け取らせる。また、お亀がそれに夫の白無垢を結び心中の場面まで持つて行く。一方、与兵衛は「生まれつきの弱い」役柄であり、伯母から貰った緋縮緬の重み、価値観を担う力が欠けていた。それは、彼の心中する覚悟にも現れる。手が震え、お亀の喉を掴むが、彼女の死を確かめる前に、死骸の恥が心配になり、「帯」で「二重三重くるく」まく。「帯」の「くるく」巻くことにも、彼の弱い性格が現れる。その彼には、伯母が渡した前の人からもらった緋縮緬を使わせるわけにはいかなかった。従って、近松は『卯月紅葉』の心中の場面では「緋縮緬」の代わりに、「帯」という言葉を使った。それに対して、助給が心中する際、伯母から自分で受け取った「白縮緬の帯」の一筋をお亀の位牌に結び付け、もう一端を左手にしかつと絡み、伯母に「我らは地獄に沈めても、伯母御の二世を助けて」と述懐して心中を果たす。この場面における「帯」に対して「しかつと」という言葉が、『曾根崎心中』と同様である。つまり、『卯月紅葉』とその続編『卯月潤色』は、与兵衛の「生まれつき弱い」性格から強い覚悟が出来る一人前になるという世話物である。作者は、与兵衛のその心理的な変化の過程を「帯」に託して表現している。

このように、近松は『卯月紅葉』に「緋縮緬」の「帯」と、『卯月潤色』の「白縮緬」を伯母、お亀、与兵衛の三人の心理変化を取り上げている。『卯月紅葉』に「緋縮緬」の「帯」は、伯母がお亀に「夫婦の嗜み」として渡す。お亀も伯母のその感情を応えるために、それを肌離さず使う。そして与兵衛が無意識的に、その緋縮緬をお亀の傷口巻き、彼女が伯母の気持ちに最期まで応えることを示す。だが、『卯月紅葉』には与兵衛は伯母から貰った緋縮緬の重みを自覚する状態ではなかった。従って、作者は意図的に、彼に心中場面では「緋縮緬」を持たせず、「帯」を使わせる。一方、『卯月潤色』に与兵衛は、伯母が送った「白縮緬」に託した思いを理解するまで成長していた。そしてその「縮緬」を手に緩めないように持ち、その思いに応える。

三 まとめ

以上の検討から、作者は『卯月紅葉』で「水晶」を与兵衛に持たせ、「縮緬の帯」を伯母、お亀、与兵衛に使用させているのである。それに対して『卯月潤色』においては「火打石」を与兵衛、「白縮緬の帯」を伯母と与兵衛が用いるものである。それぞれの役柄がそのものをどのように用いるか、その「もの」に託している思いを表現しているのである。

以下は、人物に対して「もの」に託した感情的な変化をまとめる。作品別に人物、表現、感情に分ける。さらに、場面・小道具に託した作者の意図も示す。

○『卯月紅葉』

「水晶」

与兵衛 「水晶の根付尋ね出し」 「水晶に火移りて」

煙草の火を起こす行動、瞬間的、感情的

混乱を鎮め、落ち着く

作者の意図

人物造形Ⅱ与兵衛Ⅱ弱い生まれつき

人形浄瑠璃の「灯り」・「火」のからくり

演劇がクライマックスまでに至る展開における葛藤を緩める

効果をもたらす見せ場

「緋縮緬」

伯母 「前の人から貰った」 〓 前人の恩恵、一家への責任感、義理、

「善悪を極める」 〓 お龜への期待、与兵衛の性根の改善、夫婦の仕合せ、

与兵衛が勘当され、夫婦の別れ、最悪状況を防ぐ

という親の子への念願

お龜 「お龜忝しと・夫もろとも戴きて」 〓 伯母への感謝、夫婦の嗜み

「夫の白き帷子、緋縮緬に結び」 〓 与兵衛と別れず、最期まで善悪を見分け、

夫を守る

与兵衛

緋縮緬への感情が表現されず、

伯母から頂いた「もの」の自覚がない

お龜の死骸の恥を隠す

「帯」

〓

作者の意図

「緋縮緬」

「緋縮緬……渡せば」

〓

場面の葛藤を和らげる

「心の色の縮緬縮む」

「命ぞはかなさよ」

心中の暗示

「帯」

「帯……くるく／＼巻く」

「曾根崎心中」の心中場・帯の趣向取

与兵衛の人物造形（弱い性格）

「一心二河白道」の火の河を演出的に表現する縮緬（赤）

○『卯月潤色』

「火打石」

与兵衛 「はた／＼と打ちければ」 覚悟が緩い、
「お亀すつくと立ち上がり」 悲嘆、 驚き、 恐怖

作者の意図

人物造形 〓 与兵衛 〓 弱い覚悟 ↓ 強い覚悟
人形浄瑠璃の「灯り」「火」のからくり
演劇的に亡霊の登場の仕掛け

「白縮緬」

伯母 「かならず疎かになさるゝな」 〓 与兵衛の死、 災難を防ぐ

与兵衛 「我も受け取る」

「我らは地獄に沈めても、 伯母御の二世を助けて」
〓 伯母への感謝、 尊敬

「端を左手にしかつと絡み」 〓 強い覚悟、 お亀と一緒に心、

作者の意図

人物の改善
心中物の回復・達成

「一心二河白道」の「白道」を演出的に表現する縮緬

『卯月紅葉』における「水晶」・「帯」の趣向の役割について論じてきた。浄瑠璃・歌舞伎では、一般的に服装が人物の身分・状態を知らせる道具である。そこで、浄瑠璃作者には観客がなじみ深い「もの」を取り上げ、それに演出的な動機を求め、それによって舞台に役を表現することが重要になってくる。本作品にも、作者近松は子供だましとしか思われない「水晶に集めた日差しで火を起こす」という趣向を取り入れ、与平衛の「弱弱い」の心を表現している。一方、代々受け継がれた緋縮緬がお亀に伯母から守りとして渡される「もの」の象徴である。

終わりに

本稿をまとめれば、以下のことがいえよう。

○本作は、当時の観客に、日常生活品として慣れ親しまれた「もの」を効果的に用いている。

○また本作は、舞台上の演劇として効果的な「動的」な表現を、詞章の上で効果的に用いている。これは、「正根なき木偶にさま／＼な情を持たせて」との作劇法である。

近松の他の世話物においても、例えば『曾根崎心中』の「編笠」など検証すべき例は多いが、近松門左衛門は「もの」使いの上手い作者として改めて捉え直さなければならぬだろう。

【注】

【注①】時松孝文「『ひぢりめん卯月紅葉』試論、近松世話浄瑠璃の言葉と物」（『芸能史研究』一〇六号、一九八九年）による。

【注②】廣末保著、『近松序説』、未來社、東京、一九六三年による。

【注③】【注②】と同じ。

【注④】『曾根崎心中』のお初の煙草の喫煙の趣向に関する所は、祐田善雄氏校註、『曾根崎心中・冥土飛脚他後篇』、岩波文庫、一九七七年による。

【注⑤】井口洋の説は、井口洋著『近松世話浄瑠璃論』、和泉書院、大阪、昭和六一年による。

【注⑥】『難波土産』に納めた近松演劇論に関する引用は、『江戸人物読本 近松門左衛門』（武井協三編、一九九一年、ペリかん社）と、原道生著、「虚実皮膜論」『鑑賞日本古典』の「近松集」、尚学図書一九八二年による。

【注⑦】下女の火打石に関する説は、原道生著、「通れぬ戸口―近世世話物の場合―」（『近世文学論叢』、一九九二年による）。

【注⑧】【注①】と同じ。

【注⑨】【注②】と同じ。

【注⑩】【注①】と同じ。

【注⑪】【注①】と同じ。

5 『冥途飛脚』試論 — 「烏」の趣向 —

一 始めに

『冥土の飛脚』において近松は、一貫して主人公の忠兵衛を「鳥」の趣向で捕らえている。忠兵衛が最初に舞台上に登場する上之巻の出端に「かごの鳥なる。梅川にこがれて通ふさとすぢめ」とある。この趣向は、作品の最初から明らかである。忠兵衛の登退場面は、全作品に渡って八カ所に表現されている。しかし、その中で忠兵衛が直接に、鳥に擬えられるのは、四カ所しかない。それは、前述した上巻の出だしの場面、中巻の段切の「いふづけどりにわかれ行く」、下巻・出だしの「口をむしるやわなの鳥」、またその段切の「めんない千鳥」の箇所であると指摘されてきている（注①）。

時松は、『冥途の飛脚』の下之巻の構成が『善知鳥』の内容・役柄・結末までの展開に限らず、舞台装置・道具類を擬いて構成されていると論じている。彼によれば、「主人公の登退場に関わる表現は、その人物の性根を表すものとして作者も充分に意を用いる所であるが、その半分までに「鳥」を綴ることは、意識的な強調する」と近松が意図的に「鳥」という「生き物」によって忠兵衛の性根を表現していると述べている。また、それは題名における「冥途」とも関連があり、作品の結末を示す「もの」であると指摘している（注②）。しかし、作品全体にこの趣向の役割を試みるまで至っていない。そこで、本説ではその課題を受け継ぎ、近松は脚色に「鳥」という趣向をどのように取り入れているか、また舞台演出にはそれがどのように使われているか検討してみたい。さらに、近松は「鳥」という表現に託した作意を明らかにする。

「鳥」は、和歌文学の伝統的な歌題の一つであり、和歌には四八種の鳥が読まれている。古代から時鳥、鶯、雁などという「生き物」あるいはそれらの鳴き声などが賞美され、和歌に詠まれている。例えば、時鳥は（五月山卯の花月夜ほととぎす聞けどもまた鳴かねかも）「巻一〇・一九五三・一九五七・作者未詳」、五月・夏に鳴く鳥の印象を与えている（注③）。そこで、「蜀魂は迷途の鳥」（譬喩尽一）の用例から、同じ時鳥が冥途を往復する鳥としても読まれる。近松も「冥途の飛脚」における「鳥」という表現を用い、登場人物の心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法を示している。本節に「鳥」という趣向を考える前提として、本作品における「鳥」という趣向についても考えて置く。

二「鳥」という趣向

本作品では、「鳥」という趣向が二カ所に用いられている。最初は、中之巻・「新町越後屋の場」に開幕では次のように引かれている。

【資料①】「えい／＼鳥トリスかな／＼・浮気鳥が月夜も闇も・首尾を求めて、あはう／＼とさ・青編笠の・紅葉して・炭火ほのめく夕べまで、思ひ／＼の恋風や・恋とあはれはため一つ・梅芳しく松高き・位は・よしや引き締めて、あはれ深きは見世女郎・更紗禿が知るべして・橋がかけたや佐渡屋町、越後は女主人とて・立ち寄る米も気兼ねせず、底意残さぬ・恋の淵・身のうきしほでうめ川も、こゝを思ひの定宿と・余所の勤めもかきの本島屋をちよつと島隠れ」

この「鳥・中略・あはう／＼とさ」について橋本は、「ここに近松門左衛門のすべてがあるような気がする。いきなり、『ばかなんだよお前らは』で始まる。『悲劇』もなかるうが、『ばかなんだお前らは。人間の世の中って温いよな。でもそれだけじゃだめなんだよな。だからな』と言って、『恋と哀れは重一つ』と『あおう』と『あほう』と詠み間違い、忠兵衛の結末の案ずるものとして感想を表している(注④)。しかし、近松は「鳥」をなぜ用いているか。阪口弘之によれば、近松はここで当時の流行歌を取り入れている(注⑤)。流行歌は次の通りである。

【資料②】「月夜のからすは、はれてなく、我も鴉か、そなたにほれてなく」

『隆達小歌』(注⑥)

近松は、観客に聴覚的な「慰み」を与えるために、当時代の流行歌を趣向として取り入れていた。『曾根崎心中』や『堀川波鼓』にもそのような趣向が見られる。

中之巻・「新町越後屋の場」では、「鳥・あほう」や「浮気鳥」が「新町越後」の遊郭に訪れるお客を示すよう脚色している。また、前場面に侍の為替金の三百両を渡しに出かけた忠兵衛が、「出馴れし足の癖になり・心は北へ行く／＼と思ひながらも南・中略・梅川が用あつて氏神のお誘ひ・ちよつと寄つて顔見てから」という魔に差され、「新町越後屋」に伺うということを示している。

同じ、「鳥」・「浮気鳥」の用例が『長町女腹切』「井筒屋の場」にもある。「浮気鳥」という表現が、色町に訪れるお客の性根を表すものとして用いられている。

【資料③】 「浮気鳥と・そやさされて・月夜も聞もこの里」

「長町女腹切」

このように、近松は場面の冒頭において、当時の流行歌を使っている。また、「鳥」の性根・行動に人物の性格・行動を重ね、比喻技法として用いている。

一方、『冥途の飛脚』・下之巻・「道行・忠兵衛梅川相合駕籠」において「鳥」は、「妻恋鳥の、羽音に怖じる身となるは・いかなる罪の報いぞと・行く姿。泣くか笑ふか、富田林の群鳥・せめて一夜の心なく・咎むる声の高間山、あの葛城の神ならで、昼の通ひ路つゝましく・身を忍ぶ道、恋の道・我・から狭きうき世の道、竹の内峠袖濡れて・岩屋超えとて石道や、野越え、山くれ、里々越えて、行くは恋路」と詠まれている。ここでは、忠兵衛と梅川が新町の遊郭から新口村に逃げる途中、森の「富田林の群鳥」が泣き、二人が招いた不幸を案じることを示している。近松は、他の世話浄瑠璃の道行場面でも、抜け出した恋人・夫婦が逃げる際に、彼らを通りかかる森の中から「鳥」の鳴き声が聞こえ、悲劇的な結末を知らせる「もの」として用いている。次は、世話物における用例である。

【資料④】 「引きて、梅田堤の小夜鳥、明日は我が身を・餌食ぞや・大夫」

『曾根崎心中』・享保（1703年）

【資料⑤】 「なほ締めて、涙の・限り泣きつくす・森の小鳥・川千鳥」

『与兵衛 おかめ ひぢりめん卯月紅葉』（1706年）

【資料⑥】 「思ひ出す・返らぬ昔思ふまい・泣くな〜と鳴く鳥・人の末期を知らすとは」

『丹波与作待夜のこむろぶし』（1708年）

【資料⑦】 「かつぱと伏して泣き沈む・声も争ふ群鳥、ねぐら離れて鳴く声は」

『心中天の網島』

このように、中之巻における「鳥」の趣向として、流行歌が使われ、当時代の観客に感銘を与える手法として用いられている。同時に、遊郭に訪れる客を象徴するものである。それに対して、道行の場面では「鳥」の趣向が結末を案じるものである。おそらく当時は「鳥の鳴き声」の演出しかなかったと思うが、聴覚的な舞台効果をもたらしただろう。だが、他の世話物、特に道行の場面に使用されることから、筋・場面展開に重要な役割を果たす技法であった。

この「鳥」の二カ所の他に、「鳥」という趣向が六か所に使われている。

三 中兵衛と「鳥」・「恋鳥」

そこで『冥途の飛脚』では、「鳥」という趣向を検討する。まず、その資料を作品に表れる順番に並ぶ。これは、『冥途の飛脚』（『新編日本古典文学 近松門左衛門①』小学館。）からである（注⑥）。

【資料⑧】 「みをつくし難波に咲くやこの花の・里は三筋に町の名も佐渡と越後のあひの手を・通ふ千鳥の淡路町、亀屋の世継忠中兵衛・今二十の上はまだ四年以前に大和より、敷銀持つて養子分、後家妙閑の介抱故・商ひ巧者、駄荷づもり、江戸へも上下三度笠・茶の湯、俳諧、碁、双六、延紙に書く手の角取れて」

「上之巻・飛脚亀屋の場・出だし」

【資料⑨】 「籠の鳥なる・梅川に焦れて通ふ里雀・忠兵衛はとばくと、外の工面、内の首尾・心はくもでかくなはや、十文色も出て来る・南無三宝、日が暮れると、足を空に立ち帰り・門口には着きけれども、留守のうちに方々の・催促使ひ、妙閑の耳に入っかいやうの・首尾になつたも気遣いはし、誰ぞ出よかし、内証を・とくと聞いて入りたしと、我が家ながら敷居高く・内を覗けば、飯炊きの万めが、酒屋へ行く体なり・きやつは木で鼻、もぎだう者、たゞは言ふまじ、濡れかけて・欺して問はんと」

上之巻・敷居高き忠兵衛

【資料⑩】「短気は損気の忠兵衛、傾城は公界者・五十両の目腐り銀取りかへた僭上・若い者に恥かゝせ、川が聞いたら死にたかる。懐の三百両、五十両引き抜いて・面へ打ちつけ、存分に言ひ、我が身の一分、川が面目・すゝいでやらう。ア、されども、これは武士の銀・ことに急用、こゝが大事の堪忍と・手を懐へいくたびか、とやせんかくや、しやうげ鳥・鶉の嘴の食ひ違ふ心知らぬぞ是非もなき」

中之卷・八右衛門の波露

【資料⑪】「越後主従立ち返り、サアどこもかも埒明いた・お出での勝手近ければ、西口へ札が回つたと・言へども、夫婦はわな／＼と、さらば／＼も振ひ声・お寒さうなが酒わいの、酒も喉を通りませぬ・めでたいと申さうか、お名残惜しいと申さうか・千日言うても尽きぬこと。その千日が迷惑と・いふづけ鳥に別れ行く、栄耀栄華も人の銀・果てはすな場をうち過ぎて・あとは野となれやまと路や、足に・まかせて」

中之卷・新町出る二人・幕切れ

【資料⑫】「小笹原・霜に枯野の薄原、茫・茫さら／＼、さつと鳴つたは、我を追手の尋ねるよと・覆ひ重なり影隠し、ふりさけ見れば、人にはあらで・妻恋鳥の、羽音に怖ぢる身となるは・いかなる罪の・報いぞと・口説き無嘆きて・行く姿。泣くか笑うか、富田林の群鳥・せめて一夜の心なく・咎むる声の高間山、あの葛城の神ならで、昼の通ひ路つゝましく・身を忍ぶ道、我・から狭きうき世の道、竹の内峠袖濡れて・岩屋超えてとて石道や、野越え、山くれ、里々越えて、行くは恋故」

下之卷・道行 忠兵衛 梅川 相合駕籠

【資料⑬】「すめる世の・掟正しく・機内、近国に追手かゝり、中にも、大和は生国とて・十七軒の飛脚問屋、あるいは順礼、古手買・節季候に化けて、家々をのぞきの機関、飴売と・子供に飴をねぶらせて、口をむしるや畏の鳥・網代の魚のごとくにて、逃れがたなき命なり」

下之卷・新口村の場・きびしい詮索

【資料⑭】「親の嘆きが目にかゝり・未来の障り、これ一つ。面を包んでくたされ、お情けなりと泣きければ・腰の手拭引き絞り、めんなない千鳥、千百鳥、なくは梅川、川千鳥、水の流と身の行方・恋に沈みし浮名のみ、難波に・残し留まり。」

下之卷・新口村の場・掴まれた夫婦と親の対面・段切れ

資料⑧は、「上之巻・飛脚亀屋の場」の冒頭の出だしである。これは、作品の主人公である「亀屋の世継忠兵衛」を紹介し、彼の身分や性根まで説明する。例えば、忠兵衛は飛脚亀屋に養子の身分であり、遊郭に通う青年であると説明する役割を果たす場面である。これは、浄瑠璃・演劇において、観客に作品・その登場人物・結末など空間的特徴を伝える習慣であると考えられる。そして近松も、その演劇的な技法を取り入れ、忠兵衛の落ち着かない性格を示す手法として「千鳥」という表現を用いている。

そこで⑨の資料とは、忠兵衛が最初に舞台上に登場する上之巻の出端の場面である。忠兵衛は、新町の遊郭屋の「かごの鳥なる」遊女の「梅川にこがれて」「通ふさとすゞめ」のように、遊郭に通う人物として描写されている。ここでは、近松は、「雀」を忠兵衛の性格を表現するために用いている。忠兵衛は、「雀」のように「とば／＼」と帰ってくる、その後、養母妙にお金に関する詮索のことが知らされてしまったことを恐れ、それを確認するために、「雀」のように家の中を覗く。この表現によって、作者は忠兵衛が商売を怠り、色町にお金を使いつくし、催促に追われる身であるということを示している。

そして⑩「中之巻・八右衛門の波露」において、忠兵衛が新町越後屋の外で立ち聞きしている。一方、新町越後屋の中には、八右衛門が、忠兵衛について悪口を話し、店に入れば行けないと店員に忠告するところである。八右衛門は、忠兵衛に水入れを五十両に似せて渡されたことと、それによって養母妙間を騙したことを打ち明ける。それを立ち聞いた忠兵衛は、八右衛門に自分の一分が握りつぶされていることに怒りを覚える。そして懐の中に入っているお金の封印を切り、三百両の中から五十両を取り出し、八右衛門にそのお金を投げかけて、梅川を身請けすると思いつく。だが、そのお金が武士のお金であり、それを使ったら、それがもたらす結果についてあれこれ迷う。近松は、忠兵衛のその姿を「しやうげ鳥」という表現し、彼は短氣的であり、物事が思うようにいかない時には、しよんぼりして迷う性格の人物であると描写している。

次の⑪は、「中之巻・新町出る二人・幕切れ」に用いられた「いふづけ鳥に別れ行く」という表現が、直接に忠兵衛の性根と関連してないが、二人がいる状況、また心境を表現するものである。この場面は、忠兵衛が梅川に、今まで心の中に秘密にしていた罪、即ち武士の為替金の封印きり、梅川を身請けしたことを打ち明ける。越後屋の主に、梅川を身請けた札が渡され、鶏の声が聞こえる。ここは、「鶏」の声が朝になることを示し、二人に近づく悲劇を暗示する手法である。これは、先の「鳥」の趣向と同じである。ここは、鶏の

声が忠兵衛の緊張、不安、心配、恐怖を示すものである。

そこで⑫は、富田林の中に小笹原・霜に枯野の薄原を取り分けて逃げている忠兵衛と梅川が、鳥の羽の小音でも驚く姿が捉えている。「妻恋鳥」が前の場面の、「いふづけ鳥に別れ行く」と同じ役割を果たすのである。また、作者はこれによって、観客に場面における緊張感を伝える。

次の場面の⑬は、「口をむしるや畏の鳥」において、忠兵衛が畏にかかったの鳥と例えられている。忠兵衛は、武士のお金の封印切りをし、梅川と故郷までに逃げてきた。しかし、彼が犯した罪は、同業者の十七屋の飛脚の詮索人に見つけ出され、彼が捕まれて裁かれるのは、時間の問題であると示す文章である。ここでは、忠兵衛の命が「畏の鳥」、「網の魚」と例えられ、「逃れがたなき命なり」と示され、忠兵衛と梅川に近づく悲劇を示している。

最後の用例⑭は、その段切の「めんない千鳥」は、最期の父孫右衛門を見て捕まれた忠兵衛が嘆く場面である。父の前に、捕まれた姿で現れた忠兵衛が、自分の腰の手拭を取って、面に巻、嘆きながら父から目を隠す場面である。忠兵衛が、自分自身で一家に破滅させ、不孝をもたらしたと自覚し、父と合わせる面目がないと嘆き、面を隠す。

近松は『冥途の飛脚』の開幕において、忠兵衛を「通ふ千鳥」、「通ふ里雀」が「千鳥」、「雀」に例え、その「鳥」のあちこち飛び回る、落ち着かない性格によって、忠兵衛の短気、落ち着かない、気が早い、浪費ぐせのある性格を示している。そこで、中之巻の「やせんかくや、しやうげ鳥」という表現が、彼のその心の不安定的な状態、混乱、危ない方向に向う性格を観客に説明していると言える。だが、「いふづけ鳥に別れ……声」、「妻恋鳥……羽音」という表現は、表面的に状況・その時刻・その空間を示す、一方忠兵衛と梅川の恐怖、混乱、不安を表す言葉である。それに対して、最期の「めんない千鳥」という表現は、忠兵衛が自分自身で招いた破滅を示し、父への義理を果たせず、もたらした悲劇を自覚し、罪悪感を示している。そして、近松は幕切れにおける「百千鳥、なくは梅川、川千鳥、水の流と見の行方・恋に沈みし浮名のみ」という表現で、筋的な展開を結末に結び付けている。この表現は、忠兵衛が「恋鳥」のように、梅川と生き延びるが、「畏の鳥」のように運命に絡み合い、自分の破滅を招くことになったと筋をまとめている。

このように、近松は「鳥」という「生き物」に関する表現を用い、粗筋の説明、その内容展開、場面の切り変り、役の配分など、を象徴するように仕組んでいる。しかし、ここは「鳥」という「もの」が道具・舞台装置として使われていないと思われる。

一般的に、伝統的な和歌文学では「恋鳥」として「時鳥」があげられ、（「ほととぎす鳴くや五月の菖蒲草やめも知らぬ恋も知るかな」『古今集』恋歌一卷・四六九・詠み人知らず）（「ほととぎす人まつ山に鳴くなれば我うちつけに恋ひまりけり」同・夏・一六二・貫之）のように、人恋しさ・恋心をかきたてる鳥である。近松は、「鳥」・「恋鳥」に関する伝統的な技法を、世話物に限らず、浄瑠璃・歌舞伎において、登場人物たち、彼らの状態を示し、演出効果もたらず手法として取り入れている。そして、「鳥」という表現は、その場の舞台上に具体的な小道具として用いられる場合もある。以下は、いくつかの用例を検討し、近松の「鳥」という趣向に関する作劇法を見てゆく。

『生玉心中』では、主人公の茶碗屋の嘉平次が恋に溺れ「恋鳥」に例えられている。彼は、大坂伏見坂町の遊女おさがと馴染み、借金に追われている身である。そしてその返済に店の品物売って貰い、お金を調達する。しかし、悪友の長作に金を奪われ、名譽を傷つけられる。仕方無く二人が生玉神社の境内で心中を果たす展開するように結実されている。近松は、彼の性格を「恋鳥」「松に激しい・雨風や。我は初音か時鳥・冥途の友と鳴き連れて」として描いている。一方、『おなつ・清十郎 五十年忌歌念仏』では、作者が主人公の清十郎が家から追い出され、恋仲のお夏の別れが、「ふも我ばかりかは・鐘に待つ宵、鳥には別れ・恋する人の夜な／＼を、気違ひとて」のように、お夏との別れた「鳥」として描写している。

近松だけに限らず、文芸では「ほととぎす」が恋鳥と結びついて詠まれている。だが、近松作品や和歌文学では「時鳥」は「冥途」と関連付けることもある。

四 「冥途」と「鳥」の趣向を巡って

『冥途の飛脚』は謡曲の「善知鳥」の趣向に倣っている。時松が本作品の下之巻の場面構成を詳細に比較し、近松は筋・内容展開・

役柄・その配分、舞台装置・道具類まで趣向取りしていると指摘している（注⑦）。だが、時松が課題として残した課題、『冥途の飛脚』と「善知鳥」における「めいどのとり」の趣向について考えてみたい。

まず、「善知鳥」における「めいどのとり」を考察する。以下は、「善知鳥」の資料である。そのために、（『新編日本古典文学謡曲集①』小学館を参照した（注⑦））。

【資料⑮】老婆にては、うとうやすかたと見えしも、うとうやすかたと見えしも、冥途にしては化鳥となり罪人を追つ立て鉄の嘴を鳴らし歯を叩き、銅の爪を磨き立てては眼を掴んで肉を叫ばんとすれども猛火のけぶりに、むせんで上げ得ぬば、鴛鴦を殺しし科やらん。逃げんとすれど立ち得ぬは羽抜け鳥の報ひか
『善知鳥』

「めいどのとり」は、「善知鳥」の巻切れの場面に用いられている。「善知鳥」の筋は、次の通りである。シテの獵師の亡霊は、陸奥へ行脚した僧に、故郷の妻子に自分の死について、伝言を託す。僧から父の死について聞いた妻子が、僧と一緒に亡き父の死者を弔う。そこで、シテの獵師の亡霊は、杖を振って鳥を落す舞を舞う。彼は獵師であったために、子の鳴き声をまねて親鳥を殺していた。そして親鳥の声を真似して子鳥をとった。その報いに、亡者の目には妻子の姿が見えなくなると告げられる。冥途では善知鳥が化鳥となつて自分を苦しめ、また鷹となつて、雉となつた自分を追いかけて、殺生に日を送つた悔恨する。だが、踊り最中には、獵の興奮がよみがえる。鳥はそのまま地獄の化鳥となつて襲いかかり、祈りの力も及ばず、亡者は暗黒の世界に消えていくという場面である。生き残るために犯す、罪の原点をえぐって、テーマ、詞章、演出ともに傑出した能である。ここに、取り上げた「冥途」・「罪人」・「刑罰」・「救える依頼」が基本的な考え方である。

近松は、『冥途の飛脚』にこの「鳥」の趣向を用いている。中之巻・「封印切」では、森町の外に忠兵衛が、梅川などの前に八右衛門が自分の悪口を言い、彼を寄せつけぬように話しているを立ち聞く。そして忠兵衛は立腹し、男の面目を立て、梅川の無念を晴らすうと、懐中していたお屋敷の為替金三百両の封を切つて八右衛門にたたきつける。その後、梅川を請け出して新口村に生き延びる。故郷に着いた二人は、父孫右衛門によそながら別れを告げる。父孫右衛門も梅川に忠兵衛への無念を話し、間接的に忠兵衛への愛情を表

し、詮索からに逃がさせようとする。しかし、詮索が入り、逃げていた忠兵衛と梅川が捕らえられる結果になる。近松は、まず忠兵衛を梅川への恋に溺れ、世間と養母への義理を忘れ、放蕩者になり、人のお金に手を掛ける罪人として仕立てる。しかし、彼に自分の罪を自覚させ、故郷の親元に戻させ、罪を報いようとするが、最期に捕まえられる。この罪人に建てる。この展開が「善知鳥」の獵師を罪人に仕立てる手法と同じである。また、近松も「善知鳥」の筋に擬き、結末では中兵衛が目隠しをお願いし、父孫右衛門を見えなくなる」と指摘がある(注⑧)。このように、近松は新ノ口村の故郷に生き延びた中兵衛を「冥途の鳥」として造形しているといえるだろう。

そこで、「めおどのとり」について検討する。「めおどのとり」とは、冥途を往復する鳥と意味し、伝統的な和歌文学では(この世にて語らひおかんほととぎす死出の山路のしるべともなれ)(山家集・七五〇・待つ賢門院掘河)冥界と関連づけて詠まれる事がある。「死出の田長」の異名をもち、死出の山との間を往復する鳥、勘能の鳥などの伝承がある。近世では、「めおどのとり」に関して、以下の資料が見られる。以下の『譬喩尽』、『滑稽雑談』、『小栗判官』の資料を通して、「めいどの鳥」という意味を確認する(『日本国語大辞典第二版』)。

【資料⑯】 「蜀魂(ホトトギス)は迷途(メイド)の鳥(トリ)」

「譬喩尽(1786)一」

【資料⑰】 「霍公鳥(略)冥途の鳥、灌頂口伝云、無常鳥也」

「俳諧・滑稽雑談(1713)四月」

【資料⑱】 「げに時鳥はめいどの鳥、死出の田長を鳴くとかや」

浄瑠璃・当流「小栗判官(1714頃)四」

死出の山を越えてこの世に通う時鳥を、歌語で「冥途の鳥」という。近松の浄瑠璃にも「冥土の鳥」その用例が多い(注⑨)。

○「めいどのとりんおはつほととぎす。」『主馬判官盛久』四

○「げいに時鳥はめいどの鳥」『当流小栗判官』四

○「ほととぎす。鳥もめいどの別れとは」『持統天皇歌軍法』四

○「是ぞ和俗に聞くなりくめいどの鳥や」『賀古教信七墓廻』下

○「ほととぎす。めいどの友と鳴きつれて」『生玉心中』下

○「時はめいどの西の下刻」『鐘の権三重帷子』下

○「やよやまてなれよめいどの鳥ならば」『曾我会稽山』四

○「君のお供のめいどの鳥」『本朝三國志』二

○「父上も今はめいどの友衛汝もめいどの友鳥」『平家女護鳥』四

○「子をよぶ善知鳥やすかたのやすきまもなき親心……父恋し母恋し。恋し／＼となくはめいどの鳥かえ。めいどの旅に行鳥と。しやばに残れる親鳥の。……たましめいどの鳥となり。父よ母よとよぶついで。」

『大塔曦鎧』三

以上の用例に見られるように、近松は「冥途の鳥」という趣向を作品に取り入れ、「冥途」・「罪人」の趣向を重んじ、作中人物の性根を表現している。近松は、『冥途の飛脚』が創作の配慮には「善知鳥」における「冥途」「鳥」「罪人」「刑罰」の考えをおいていたが、以上の資料に直接的な関係があるとは言い切れない。「罪」を起こした者は、破滅を招き、罪人として死後、冥途や死者の霊魂がたどって行く道に通わされ、地獄・餓鬼・畜生の三悪道などの苦しみを与えられる。また、そこで多数の冥官・冥吏に、三途の川や賽の河原などにやられ、人の生前の罪過に罰をくだされると信じられた。「善知鳥」の「猟師のために、子の鳴き声をまねて親鳥を殺し、親鳥の声で子鳥をとった」という「罪」と、『冥途の飛脚』において「他人の義理を忘れ、商売のお金に手を掛け、家族・親戚

にまで疑惑と迷惑を掛ける罪」から、逃げて、冥途・世間の刑罰を受け、破滅し消えていく。「善知鳥」にはシテの獵師の亡者が、僧と妻子に救済を頼む。同様に、忠兵衛が最期に自分の罪を自覚し、救済を願う。このような考え方が、「善知鳥」と『冥途の飛脚』には共通していると言える。

VI おわりに

以上、『冥途の飛脚』における「鳥」という趣向を検討してきた。近松は、「善知鳥」に「鳥」、「冥途」、「罪人」という考えを取り入れただけではなく、「鳥」という「生き物」の性根の、あちらこちらに跳びまわる性格まで、中兵衛の性格と照合している。また、その「鳥」の「姿」に限らず、「鳥」という「趣向」によって、話しの展開、その結末を暗示し、その流れに躍動感を取り入れたのである。

【注】

【注①】 「鳥」という趣向について、「冥途の飛脚」（『新編日本古典文 近松全集①、小学館』による）。

【注②】 時松孝文「『冥途の飛脚』演出試考、「時雨」と「笠」の作意」（『歌舞伎研究と批評』12号、一九九四年）による。

【注③】 和歌文学における「鳥」の用例・意味は『歌ことば歌枕大辞典』、朝日新聞出版、二〇一五年による。

【注④】 『新潮古典文学アルバム 近松門左衛門』・「突っ走るエゴイズム」による。

・橋本治著、『浄瑠璃を読もう』、佐藤隆信二〇一二年による。

【注⑤】 これは、「隆達小唄集」の④の小唄「月夜のからすは、はれてなく、我も鴉か、そなたにほれてな」混じりとして考えられ、さらに「閑吟集」の227番「をともしせいでおよれ〜、からすは月に鳴（き）候ぞ」ている（『中世近世歌謡集』「閑吟集」『日本古典文学大系』14、岩波書店昭和44年）による。

【注⑥】 「冥途の飛脚」の引用は、『新編日本古典文学 近松門左衛門①』小学館による。

【注⑦】 「善知鳥」に引用は、「善知鳥」（『新編日本古典文学全集 謡曲集①』58）による。

【注⑧】 【注②】と同様。

【注⑨】 「めいどの鳥」の用例は、時松孝文「『冥途の飛脚』演出試考、「時雨」と「笠」の作意」（『歌舞伎研究と批評』二七号、一九九四年）による。

・近松の浄瑠璃にも「冥土の鳥」その用例は、『近松全集』による。

6 『女殺油地獄』における「節句」―「幟」・「粽」・「菖蒲」―

はじめに

『女殺油地獄』下之巻「豊島屋の場」において、「粽」・「幟」・「菖蒲」という「もの」が重要な役割を果たしている。『女殺油地獄』は、近松門左衛門晩年の作で、享保六年（一七二一年）竹本座初演。大阪の油屋・河内屋の放蕩息子である与兵衛が借金の返済に困り、近所で同じ商売をする豊島屋の女房お吉に金策を頼んで断られ、お吉を惨殺する、という世話物である。五月五日（端午の節句）を時間設定とした「豊島屋の場」において、近松は「粽」・「幟」・「菖蒲」という節句に因む「もの」を用いて、登場人物の心理の変化や事態の推移を象徴的に描く手法を示している。

近松世話浄瑠璃における「もの（道具）」に関する研究史を略述すると、信多純一に『心中天の網島』における「『カミ』―紙・神・髪」という同音異義表現に注目する研究がある。信多は、「紙」という小道具が、作品の上之巻では「起請」として、中の巻では「守袋の女の文」という趣向として登場人物の運命に絡み合い、舞台装置として劇的な緊張感を集めるものとして使用されていると論じている（注1）。また、時松孝文は『冥途の飛脚』下之巻新口村で師走のはてに降る「時雨」・「笠」に注目し、近松は、謡曲『善知鳥』「時雨」・「笠」の趣向を『冥途飛脚』に取り込むさい、和歌が伝統的に扱う本情本意とは異なる使い方で、登場人物の感情を託すものとして仕込んだと論じている（注2）。心情を「もの」に託して述べる技巧は、浄瑠璃に限らず、和歌における「寄物陳思歌」をはじめ日本の古典文学においては一般的な技法といえるが、本稿では、「豊島屋の場」における「粽」・「幟」・「菖蒲」という「もの」に関する近松の作劇法の分析を試みたい。

一、「豊島屋の場」概略

豊島屋の場面は、五月五日、端午の節句を迎える油屋・豊島屋を舞台として語られる。町並みには、家毎に庇の屋根に「蓬」・「菖蒲」が飾られ、男子がいる家には「幟」が掛けられている。

同場面の粗筋は以下のとおり。女ばかりの豊島屋では、女房のお吉は三人の娘の世話で忙しくしている。売掛金の取り立てに外出していた亭主の七左衛門はいったん家に戻って再び出ける。亭主が留守の間に、勘当され身の置き所もなくなり借金の返済に困った河内

屋与兵衛が、日頃から親しくしているお吉に金策を頼みにやって来る。そこへ、与兵衛の義父・徳兵衛が訪ねてきたので、与兵衛は影に隠れる。徳兵衛は元は河内屋の使用人で、与兵衛の実父が亡くなった後、河内屋を守るために沢の後夫となったものであった。徳兵衛は勘当した義理の息子・与兵衛のことを思い、お吉から、それとは知らせず、与兵衛に金を渡してくれるように頼みに来たのであった。そこへ現れた与兵衛の実母・沢は、勘当した息子に金を恵もうとする徳兵衛を叱責し、いっしょに家に帰ろうと徳兵衛を引き立てる。と、その拍子に、沢の懐から「粽」が落ちる。実は沢も与兵衛のことを思い、毎年節句に食べさせていた「粽」と金を与兵衛に渡すつもりで、豊島屋を訪ねていたのであった。徳兵衛と沢は互いに、与兵衛のことを思いながら、勘当した手前をおもんばかり、内心を明かせなかつたのである。二人が帰った後、外で話を立ち聞きしていた与兵衛は豊島屋の中に入り、金の無心を頼んでお吉に拒否され、油まみれになりながら脇差でお吉を殺す。与兵衛は、お吉の死に顔や蚊屋の中で寝ている三人の子供の顔つきを目にして、恐怖に震えながら戸棚から金を盗んで逃げ去る。

述べたように、豊島屋の場面は、端午の節句という時間、それに因む事物、「粽」・「幟」・「菖蒲」が場面展開に用いられている。以下にまず、「粽」に関する近松の作劇法について検討する。

二、「豊島屋の場」における「粽」

「豊島屋の場」における「粽」は、放蕩息子である与兵衛に対する実母・沢の愛情を示すために用いられた「もの」であるといえるだろう（注3）。本作の当該場面は次のとおり（注4）。

母の裕の懐より・板間へぐわらりと落ちた何ぞ・粽一把に銭五百・なう情けなや、恥づかしと、我が身を覆ひ、押し隠し、声を上げ・徳兵衛殿、まつびら許してください

前記梗概に記したとおり、「豊島屋の場」では、豊島屋に訪れた沢の懐から「粽」が落ちることによって、隠されていた沢の内面が明らかになる。

ここでは、当時の「粽」がどのようなものであったのか、『日本歳時記』（貞享五・一六八八年）、並びに、『滑稽雑談』（正徳三・一七一三年）の記事をとりあげ、確認しておきたい（注5）。

四日、沐浴、粽を製すべし。餌粽を製するには、もちよねを用ひず。粳米をきはめて白くし、細末して沸湯にてこね作り、又沸湯にてにる。又うるし米と、もち米等分にして水にて和し、沸湯にて煮もよし。凡ちまき餌などは、米を磨にて引たるはわるし。白にてつき、末してよし。又粽を煮に、稻柴の灰汁にて煮べしと、月令廣義に見えたり。唐の代に端午の粽其品多し、角粽、心粽、角黍、百素粽、九子粽あり。粽を角のごとくにし、又錐のごとくにし、又菱角のごとくし、又竹の筒のごとくし、また秤のごとくにし、或五色の糸を繩になふて、数珠の如くつなぐもあり。我国にも古しへは、粽を五色の糸にてかざりけるとなん。されば伊勢物語にも、人のもとよりかざり粽をおこせりとかけり。又拾遺集十八の詞書にも、ちいさきかざりちまきとあり。或だんごのごとくして、九つらぬるもあり、いづれもまこもの葉にてつむむなり。

『日本歳時記』

粽の製、一ならず。角黍は、黍にて製し、其形角ごとし、錐粽は錐のごとし、今和俗の製する、おほくは心錐粽也。粽は菱米のごとし、筒粽は竹の筒の形也、秤錐粽は秤の錘のごとし、丸字粽は団子を九つつらぬく、百素粽は珠数のごとし、おほく長くつらぬけり。

『滑稽雑談』

以上の資料から、端午の節句に「粽」を食べる習慣は中国から伝えられたもので、「粳米」や「うるし米」「もち米」などを粉にして水や湯で練ってから煮たものを食したことが知られる。また、近松が活躍していた当時の「粽」は「錐粽」が多く、「心粽」「筒粽」「秤錐粽」「丸字粽」「百素粽」など多様な種類があったことがわかる。元禄期の観客にとって「節句」という年中行事に欠かせない「粽」を、近松は母親の愛情を示す「もの」として、巧みに利用していたのである。

三、「豊島屋の場」における「幟」

次に、「幟」に関する作劇法を検討したい。「幟」は場面の開幕と閉幕に次のように書かれている。

葺きなれし・年もひさしの・蓬、菖蒲は家ごとく、幟の音ざわめくは、男子持ちの印かや。（開幕）

右手より左手の太腹へ、刺いては抉り、抜いては切る。お吉を迎ひの冥途の夜風、はためく門の幟音、あふちに売場の火も消えて、庭も心暗闇に、うち撒く油、流るゝ血、踏みめらかし踏み滑り、身うちは血潮の赤面赤鬼……（閉幕）

筆者は、開幕の「幟の音ざわめく」が、閉幕では「はためく門の幟音」に変化していることに注目する必要があると考えている。近松作『出世景清』『用明天皇職人鑑』『国性爺合戦』など時代物には戦場における旗指物としての「幟」は描かれるのであるが、本作の「幟」には特別の意味があったように思われる。

まず、五月五日に使われた当時の「幟」がどのようなものであったのか、『日本歳時記』と『滑稽雑談』の当該記事によって確かめておきたい（注6）。

紙旗にいろ／＼の絵をかきて長竿につけ、是をも戸外にたて侍る。これをのぼりと云。或絹を用るもあり。或は長旒を加えて、これを吹流しと云。朔日より五日まで、児童の弄事とす。『日本歳時記』

紙旗にいろ／＼の絵を書て長竿につけ戸外に立、是を幟と云、是又絹布を用て奇羅をなせり。又一説、これらの事は、必竟は、艾虎・艾人などよりおこれりと云。年斎拾唾云、端午に旗に絵かきて門に立て、邪鬼をさるは、帝蚩尤が形をはたに書て、邪鬼をふせがれたり、蚩尤旗といふと古今註にしるせり。『滑稽雑談』

現代では、端午の節句に、家の庭や軒に「鯉のぼり」を立てるが、元禄当時は「邪鬼をさる」ために、「長竿」に、旗のような「幟」を付けたものを立てていたのである。右の記事から、紙や絹で作られた「幟」には、絵や家紋が描かれていたことがわかる。

ついで、「ざわめく」「はためく」という言葉の意味を確かめておきたい。『日本国語大辞典 第二版』の解説によれば、「ざわめく」は「声や音がさわがしい感じになる。また、多くのものがどことなくさわぎ動く感じになる」という意味である。同辞典には『国性爺後日合戦』の「村鳥むれゐるごとくざはざはざは、ざはめき渡つて見えたるは、契約の討手の軍兵ごさんなれ」という例文が取り

あげてある。用例が他にみあたらないため、本稿では「ざわめく」は、『日本国語大辞典』の、さわがしい感じになる、ものがどことなくさわぎ動く感じになることを表現する言葉であると考えておく。

「はためく」の用例には次のようなものがある。

敦賀の津は、海の表うしほ湧きあがり、暗闇のごとくになり、どう／＼と鳴りはためく。

『かなめいし』（寛文三年、一六六三年頃刊）

雷大に鳴りはためく

『太平記』卷三十三「新田義興自害事」

『かなめいし』は浅井了意作、寛文二年に京都で勃発した地震にまつわる記事を集めた仮名草子である。右の引用文は、同作中巻「越前敦賀の津并江州所々崩れし事」の記事（注7）。地震によって敦賀の港の海面がわき上がり、暗闇のようになって、あたりがどうどうと鳴り響いたさまが描写されている。『太平記』は、江戸遠江守が川を渡ろうとするところへ、稲光がひらめいて、雷鳴が大きく鳴りとどろくという場面である（注8）。「はためく」という言葉は、いずれも「鳴」という言葉と共に用いられているから、本作の「はためく」という表現も、「幡」の振幅という動きだけではなく、大きな音を伴い鳴りはためいている様を表現していると考えて良いだろう。

「豊島屋の場」開幕の出だし「葺きなれし・年もひさしの・蓬、菖蒲は家ごとに・幟の音ざわめくは、男子持ちの印かや」という表現について考えてみたい。この記述に連続して、豊島屋家中におけるお吉や娘たちの姿が描かれているから、豊島屋の外にざわざわと鳴り響く「幟」の音は豊島屋と関連するものとして捉える必要があるだろう。後に明らかとなる、豊島屋の幼い子供とお吉の身に近づく不幸を暗示していると考えて良いだろう。また、この「ざわめく」は、島屋を訪れる与兵衛の義父・徳兵衛と、実母・沢の親心に起こる不安を示しているとも解せよう。「どことなくさわぎ動く感じになること」は、金の返済に切羽詰まった与兵衛がお吉を殺す予告となつているとも解釈できる。このように、近松は「幟」の音を用いて場面に宿る不安、心配の雰囲気を作り上げていると考えられる。

一方の閉幕は、与兵衛がお吉を殺す場面である。借金を申し出て断られた与兵衛は、お吉に殺意を抱き、油まみれになりながら、脇

差で、お吉を衝撃的にさし続ける。この劇的な場面と連動するように、外の「幟」もばたばたと激しく動き、鳴り響く。この音は、豊島屋に迫る危機が大きなものとなっていること、与兵衛がのっぴきならないところまで追い詰められていること、子供を心配しながら殺されるお吉の心の動きの大きさを表現していると思われる。開幕の「ざわめく幟」の音が、閉幕では「はためく」音に変わる、外でざわざわと吹いていた風が荒々しくなる、という事象の変化は、与兵衛やお吉の心理の変化を示すように仕組まれていると考えて良いだろう。

四、「豊島屋の場」における「菖蒲」

「菖蒲」は、夏に咲く花で、五月の節句に、邪気をはらうために家の軒に飾られた。男の子は、菖蒲刀や薙刀・槍を持って、お互いに打ち合ったりして遊んだ。『花譜』（元禄十一・一六九八年）には、次のような記事がある（注9）。

菖蒲花（はなあやめ）：古歌に、あやめとよめるは、沢におふる菖蒲とて、端午に家をふく物をいふ。此あやめにはあらず。

近松は「豊島屋場」開幕と閉幕に「菖蒲」を描いている。繰り返しになるが、当該箇所を引用しておく。

葺きなれし・年もひさしの・蓬、菖蒲は家ごとに・幟の音ざわめくは、男子持ちの印　かや（開幕）

軒の菖蒲のさしもげに、千々の病は避くれども、過去の業病逃れえぬ、菖蒲刀に置く露のたまも乱れていき途絶えたり。

（閉幕）

開幕、閉幕ともに「菖蒲」という言葉が置かれ、閉幕には「菖蒲刀」が描出される。開幕の「菖蒲」は、豊島屋の三人の幼い子供の将来の安全を祈り、邪気を晴らう心情を込めて飾ったものであると考えられる。しかしながら、閉幕では、「軒の菖蒲」によって「千々の病」を避けることは出来たが、「過去の業」因から逃れることが出来ずに、「菖蒲」は「菖蒲刀」に変じてお吉を刺し貫き、菖蒲の葉に置く露の玉が消えるように、お吉の魂も乱れて、息が絶えてしまったと述べている。閉幕は、開幕の語り出しに呼応するように、五月の節句を背景にして、与兵衛が手にしていた脇差が「菖蒲刀」として描かれているのである。

五、『生玉心中』と『女殺油地獄』

ここまで、節句に因む「粽」・「幟」・「菖蒲」について検討してきたが、近松は正徳五年（一七一五）五月、大坂・竹本座初演『生玉心中』でも、端午の節句を時間設定としている。本節では、同作と『女殺油地獄』とを比較することによって、『女殺油地獄』の表現方法の特色について考えてみたい。

『生玉心中』は、大坂伏見坂町の遊女おさがと馴染んで借金に追われていた茶碗屋の嘉平次が、悪友長作に金を奪われ名誉を傷つけられて、生玉神社の境内でおさがと心中を遂げる次第を描いたものである。実説は不明であるが、お初・徳兵衛の十三年忌を当て込んだ作品で、全体に『曾根崎心中』を踏まえた構想がとられている。新しく嘉平次の父や姉、許嫁などの情愛が強調されており、主人公たちの悲劇が一層複雑で深刻なものとなっている。

次に、『生玉心中』と『女殺油地獄』における「菖蒲」を比較してみる。

『生玉心中』において「菖蒲」は次のように表現される（注10）。

上之巻 社めぐりの道行

客に泣かせて後朝の・別れあやなき菖蒲草・局女郎になぞらへて牡丹畑の名尽しに

中之巻 大和橋出見世の場

今日の菖蒲の節句にも・見世さし身皿。とやかくと・人もひ入れや、灰吹きも、碎けて物を思ふらん・繁昌の地の紋日さへ、更けて寂しき五月闇

五日にも十日にも、親の顔をいつ見せた……塩町の姉が礼に来て、親子兄弟、菖蒲の杯するとして、今日の節句は嘉平次の顔が見えぬと、

下之巻 嘉平次おさが道行

今日の祝いの菖蒲の露も、我が袖には憂はしや、つらや、端午の紙幟、かみにも世にも捨てられて、菖蒲刀の切つ先に、かゝる契

りの悪縁と、帰らぬ道をたどりに行く、涙の雨に星消えて、

惜しや五日の花菖蒲、花の体を血に染めて、恋の刃にふし見ざかの世語り、とこそなりにけり。

右の、上之巻「社めぐりの道行」における「菖蒲」は、遊女を花になぞらえた花づくしの一部として描かれており、中之巻「大和橋出見世の場」では、端午の節句の別名としての「菖蒲の節句」が出され、端午の節句のお祝いに酒を飲むこととして「菖蒲の杯する」という表現が用いられている。下之巻「嘉平次おさが道行」においては、後に、おさがが嘉平次の「脇差」に貫かれることが「菖蒲刀の切つ先に、かゝる」と表現され、「花菖蒲」に喩えられたおさがが五月五日に亡くなることが「惜しや五日の花菖蒲、花の体を血に染めて、恋の刃にふし」と記されている。五月五日に殺人や心中という事件が起こること、脇差が菖蒲刀に擬せられていること、菖蒲だけではなく幟も描出されるところ等々、『生玉心中』並びに『女殺油地獄』の舞台背景や表現は近似しているといえる。

しかしながら、両者は全く同じ仕組みによって作られているわけではない。『生玉心中』においては、上之巻冒頭部と下之巻巻末部が呼応するように構成されている点など、近松の工夫は見られるのだが、近松は『生玉心中』で用いた手法をより進化させて『女殺油地獄』を描いたと考える。進化は、前述したように、「幟」を単に「幟」として出すのではなく、「幟」が「ざわめく」いたり「はためく」いたりするように、動きを伴う表現に改めているところに認められるであろう。「ざわめく」という言葉によって、近松は、人々の内面にある不安や事件の予兆を表現し、「ざめめく」を「はためく」に変化させることによって人の心の変化、事件の推移を示し、「幟」が「はためく」している際には人々の心の動きの振幅が最大限に達していること、事件がクライマックスを迎えていることを表現しているのだと考えられる。

六 おわりに

本稿をまとめれば、以下のことがいえよう。

○本作は、当時の観客に、年中行事として慣れ親しまれた事物を効果的に用いている。

○また本作は、舞台上の演劇として効果的な「動的」な表現を、詞章の上でやはり効果的に用いている。

○近松は、自身の先行作品に使用した趣向を、晩年に至って、なお進化させている。

初期の作品においても、例えば『曾根崎心中』の「編笠」、『卯月紅葉』の「水晶」など、検証すべき例は多いが、近松門左衛門は「もの」使いの上手い作者として改めて捉え直さなければならぬだろう。

【注】

注(1) 信多純一「近松作品解釈の問題点 心中天網島 付載 紙・髪・神 心中天網島」『近松の世界』(平凡社一九九一年)による。

注(2) 時松孝文「『冥途の飛脚』演出試考、「時雨」と「笠」の作意」(「歌舞伎研究と批評」12号、一九九四年)による。

注(3) ただし、近松作品において扱われる食べ物全般については、『心中天網島』「天満紙屋の場」における「蜜柑」や、『山崎与次兵衛寿の門松』「九軒町井筒屋の場」における正月の「掛鯛・柑子、橘・橙」等の例があるが、これらには特別の趣向は認められない。

注(4) 『女殺油地獄』の引用は、『近松門左衛門集①』(新編日本古典文学全集27、小学館、一九九七年)による。

注(5) 『日本歳時記』(貝原好古編録)の引用は、早稲田大学図書館本による。『滑稽雑談』の引用は、国書刊行会本(四時堂其諺編、大正十一年刊)による。

注(6) 引用は注(5)と同じ。

注(7) 『かなめいし』の引用は、『仮名草子集』(新編日本古典文学全集54、小学館、一九九九年)による。

注(8) 『太平記』の引用は、『太平記④』(新編日本古典文学全集57、小学館、一九九八年)による。

注(9) 『花譜』(貝原益軒著)の引用は、早稲田大学所蔵本(天保十五年刊、元禄十一年刊本の補刻)による。

注(10) 『生玉心中』の引用は、『近松門左衛門集②』(新編日本古典文学全集28、小学館、一九九七年)による。

7 『心中天の網島』試論
— 「炬燵」・「箆笥」・「風呂敷」—

一初めに

『心中天の網島』の（享保五年・1720年）中之巻・天満紙屋内場の開幕では、治兵衛が炬燵に潜り込んでうたた寝している姿がある。そこで、小春を身請けされる噂を耳にした伯母と兄孫右衛門が訪れ、治平衛にその疑惑を晴らす証拠として誓詞に印鑑を捺してもらって帰る。その直後、おさんが火燵に潜り込んで泣いている治平衛を見つけ、彼の誓詞を書く意志を疑い、夫婦の幸せを嘆き責める。そして、治平衛は小春を見受けするのは太兵衛であり、そのことになったら、小春が死を覚悟しているということを打ち明ける。また、太兵衛は、それによって治平衛のを破滅させることをたくらんでいるという。さらにそれは、一家の破滅の原因となると嘆く。それを聞いたおさんが驚き、小春に夫の命を頼んで送った手紙のことを告白し、小春がおさんの依頼に応え、死ぬつもりであると確認する。そして自分の女の義理と、夫の恥を守る一心で、箆筒から衣類を取り出して、風呂敷に包み、治平衛に小春の見受けを頼む。戸惑いながらも治兵衛が、丁稚に風呂敷を持たせて出ようとする。しかし、そこへ訪れた舅の五左衛門は、治平衛が誓詞を書いた心構えを疑い、それを破り、無理やり娘のおさんを離縁させ、退場する場面が設定されている。近松は、この紙屋内の場面を「炬燵」、「箆筒」、「風呂敷」という日常生活の「もの」を巡って設定し、それを一家が破滅するという内容的な展開に導く「もの」として用いている。さらに、それによって、登場人物の心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法として示している。

『心中天の網島』は、内容構造、場面展開、役の配分、上演技術・舞台演出・道具美術などのあらゆる演劇面で優れている作品である。信多純一は、近松が「かみ」という同音異義的な表現の「紙・神・髪」を、本作品の内容構造、場面展開、役柄配分、上演・舞台演出などの演劇技術面を結束する「もの」として考えていた。そして舞台装置の「紙」という小道具が筋を因果関係的に動機するものであると論じている。例えば、作品の上之巻では小春がもっていた「文」が孫右衛門に見られることが本場面に謎を作り出す。そこで、中の巻では上之巻の「文」の謎が明かされ、実はおさんが小春に治兵衛の命を依頼してあてた手紙であった。だが、中之巻では兄孫右衛門が治兵衛に、「誓詞」を書かせる。それが舅に見つけられ、おさんと治兵衛が離縁する原因となる。一方、二人の女、おさんと小春が交わした手紙が、二人の「女の義理」を作り上げ、結末に小春と治兵衛が場所を変えて心中を果たす原因として仕立てている。こ

の作品では、「紙」という趣向が中心的な小道具として登場人物の運命と絡み合い、舞台装置として劇的な緊張感を取り入れていると論じている（注①）。

しかしながら、本作品の中之巻・天満紙屋内では、炬燵・箆筒・風呂敷がおさんの「女の義理」を表現する「もの」である。廣末保は、「火燵」にもぐり入る姿について、「ここで作者は、商家を守るしつかり者の女房おさんを描き出してもいる。一方、治兵衛は炬燵でうたた寝しているわけで、一家の主人としては些か頼りない。もつとも、少し同情的に見てやれば、治兵衛は目下、虚説状態にあるのかもしれない。あるいは、何かまだふつきれないものがのこっていて、日常生活の中に、すんなりともどれないのかもしれないし、観客がその時どう思おう」のように、比較的治兵衛の性格がおさんと異なることを比較し注目している。また、「箆筒」を「着物尽くし」を表現する趣向として用い、「風呂敷」を「夫に恥と我が義理を包む」「もの」として指摘している（注②）。だが、炬燵・箆筒・風呂敷という小道具が、それぞれがおさんの感情をどのように示しているかということについて研究の余地が残っていると思う。初演後の改作や上演史から『天網島時雨炬燵』や『時雨と火燵』などからも「火燵」は小道具として重要な役割を果たしていたことが分かる（注③）。あえて本稿では『心中天の網島』における炬燵・箆筒・風呂敷の演出を巡る作意を試みたい。

二 「炬燵」の趣向を巡って

「炬燵」は、一般日常生活の品物に過ぎず、庶民文芸・世話物などに（「寒やみを直すこたつのひやく哉」俳諧・毛吹草）、（「おなじ火燵にあたりて」浮世草子・好色盛衰記（1688年）四・一）として用いられることがある（日本国語大辞典第二版、小学館）。近松にも、初期の世話物の『心中重井筒』に「火燵」の中に潜り込むおふさの姿を描写する場面がある。近松は、中之巻・天満紙屋内の場合は、治兵衛が「炬燵」にうたた寝している姿を次のように描写している。

【資料①】 「夫が火燵にうたゝ寝を、枕屏風で風邪防ぐ・外は十夜の人通り。見世と内とを一締め・女房おさんの心配り・日は短し夕飯時、市の側まで使ひに行て・玉は何してゐることぞ・この三五郎めが戻らぬこと。風が冷たい、二人の子供が寒からう・お末が乳の飲みたい時分も知らぬ・阿呆には何がなる、辛気なやつぢやと、独り言・母様一人戻ったと、走り帰る兄息子・オ、勘太郎戻りやつたか、お末や三五郎はなんと泣きやりました・さうこそ〜・こりや手も足も釘になった・父様の寝てござる火燵へあたつて暖まりや・この阿呆め、どうせうと、待ちかね、見世に駆け出づれば・省略・お末を背中におう〜いとしや・辻に泣いてござんした・三五郎、守するならろくにしゃと、わめき帰れば・オ、かはいや〜・乳飲みたからうのと、同じく火燵に添乳して」

近松は、この場面で日常生活品として「炬燵」を取り入れている。開幕では、治平衛が「火燵にうたゝ寝」している。一方、店を独りで切り盛りしているおさんは、冬の「十夜」の寒さに、外から帰ってきた娘のお末を「父様の寝てござる火燵へあたつて暖まりや」と炬燵に入れ、自分も息子と「同じく火燵」に入り、子供の世話をする。ここは、「炬燵」は一家の幸せを表現する「もの」であるが、治平衛とおさんの対照的な人物造形を表す「もの」でもある。作者が意図的に治平衛の「火燵にうたゝ寝」する姿を表現し、一家の主人として性格が弱い所を説明している。一方、「同じく火燵」に子供を世話するおさんの姿、彼女の家族への愛情、責任感を表す「もの」である。

また「炬燵」を用いて、夫婦の対照的な人物造形を表現している。それは、叔母と孫右衛門に誓詞を書いて渡した治平衛が再び、「火燵」に潜り込む場面である。その場面が以下の通りである。

【資料②】 「門送りさへそこ〜に、敷居も越すや越さぬうち・火燵に治兵衛またころり、かふる布団の格子縞・まだ曾根崎を忘れず

と、あきれながら立ち寄って・布団を取って引き退くれば、枕に伝ふ涙の滝、身も浮くばかり泣き至る・引き起し、引き立て、火燵の櫓に突き据ゑ・顔つくぐくと打ち眺め・あんまりぢや、治兵衛殿・それほど名残惜しくば、誓氏書かぬがよいわいの・一昨年の十月、中の亥の子に、火燵あけた祝儀とて・まあこれこゝで枕ならべて此方・女房の懐には鬼が住むか、蛇が住むか・二年というふもの巢守にして、やうく母様、伯父様のお蔭で・むつまじい女夫らしい寝物語もせうものと・楽しむ間もなく、ほんに酷いつれない。さほど心残らば、泣かしやんせく・その涙が蜷川へ流れて、小春の汲んで飲みやらうぞ・エ、曲もない、恨めしやと・膝に抱きつき、身を投げ伏し、口説き・立ててぞ嘆きける」

ここには、治兵衛が「火燵」の中で蒲団を引き上げ、泣き伏す姿がある。おさんは、治平衛のその姿を見て、彼の一家を守る決心を疑い、治兵衛を「火燵の櫓」押し徹し座らせ、「まだ曾根崎を忘れず」と口説き責める。実は彼女がこの十月の炬燵びらきの折りに、治平衛の叔母に誓詞を渡す姿をみて、彼が家族と商売を守るといふ期待を、希望していた。しかし、「炬燵」に潜り込む治平衛の姿は、彼女の期待を裏切る。作者は、この十月の「火燵」びらきという習慣（「和俗の炉を開き、火燵を切るに亥の日を用る事、これ火災を除るの謂也。亥は極陰の者也、……故に亥の子に火燵をひらく也」〔注⑤〕）を用い、「炬燵」に家族を災害から守るといふおさんの深い願望を託す。従って、「炬燵」はおさんの妻として心、母の愛情を象徴する「もの」である。

初期の世話物の『心中重井筒』（1707年）では、おふさを待っている徳兵衛が火燵の中に潜り込んで気を苛立る場面がある。そこへ、やってきたふさと、彼が心中を決意する。しかし、二人の気配を疑い、徳兵衛を無理矢理に茶屋に留まらせた兄が訪れ、火燵に隠れたふさのこを感じ、火燵に焚きを入れさせる場面がある（注⑥）。そして、近松は「火燵より胸を焦がすは徳兵衛・ふさは涙のうづみ火に、焼きつけらるゝ身の苦し」むといふ姿を取り上げ、「炬燵」の火を徳兵衛の兄への怒りと、何もできない苦しみを表現する技法として用いている。だが、近松は、「火燵びらき」といふ祝儀に、おさんの家族を守る心を関連させて、当時代の観客を同情させたことに違いないと思われる。

近松は、この『心中重井筒』の「火燵」の趣向を、次作の世話物でもよく使っている。例えば、『淀鯉出世灌徳』1709年に『心中重井筒』の「火燵」の趣向を、「北浜辺の能衆は、火燵に水をいれまする」をように取り上げ、『心中重井筒』の兄が「炬燵」に火を入れ、おふさを懲らしめる趣向と関連付けている。そして観客に「火燵」に「燃える火」を見せ場として作り上げている。そして名作でも『冥途飛脚』の火燵に座っている妙間の姿がある。しかし、殆どは『心中重井筒』の「恋を示す」「燃える火」として用いられ、一般的に冬の日常生活を示すものとして設定されている。家族を思う心を表現する用例は少ない。（世話物における火燵に関する用例を注に記す（注⑦）。

しかし、本場面では「火燵」の外に、「箆笥」、「風呂敷」という日常生活の「もの」が一緒に用いられ、近松がそれぞれに、おさんの感情を託している。

二 「箆笥」と「風呂敷」を巡る

一般的に、文芸における「箆笥」に関する用例、（「売薬店と女郎衆のざしきは箆笥が光らねへとしんこうがうすい」洒落本・青楼昼之世界錦之裏〔1791〕）、（「長持七さを、箆笥が四さをで、目移がしてならねへはな」滑稽本・浮世風呂〔1809〕13）三・上）「箆笥は、衣裳などを入るる器なり」小学読本〔1873〕（田中義廉）一）（日本国語大辞典第二版、小学館）から、これは、江戸時代中期には日常生活品であり、嫁入り道具の一つであった（『日本百科全書』）ことが明らかである。また、世話物・浄瑠璃や歌舞伎では、舞台装置、道具類として用いられ、日常生活を表現するものである（『新版歌舞伎辞典』）。

『心中天の網島』において、小春を身請けする意志でおさんは、活きよく「箆笥」を開け、無我夢中に涙をこぼしながら、そこに収めてあった金や衣類品を集める場面がある。その系譜は、次の通りである。

【資料③】「それとてもなんとせん。半銀手付を打ち・繋ぎとめて見るばかり・小春が命は新銀七百五十匁飲まさぬば、この世に止むることならず・今の治兵衛が四つ三貫匁の才覚・打ちみしやすと・立つて箆筒の小引出し、開けて惜しげもなひませの・紐付く袋押し開き、投げ出す一包み・治兵衛取り上げ、ヤ銀か・しかも新銀四百目・こりやどうしてと、我が置かぬ銀に目覚むるばかり・その銀の出所も、後で語れば知れること・この十七日、岩国の紙の仕切銀に才覚はしたれども・そは兄御と談合して、商売の尾はみせぬ・小春の方は急なこと、そこに四々の一貫六百匁・ま一貫四百匁と・大引出しの錠開けて、箆筒ををひらりととび八丈・けふちり緋の明日はない、夫の命しら茶裏・娘のお末が両面の紅絹の小袖に身をこがす、これを曲げては、勘太郎が手も綿もない袖無しの・羽織もませて、郡内のしまつして着ぬ浅黄裏・黒羽二重の一兆蘿、定紋丸に蔦の葉の・のきものかれもせぬ仲は、内裸でも外綿・男飾りの小袖まで、さらへて物数十五色・内ばに取つて新銀三百五十匁・よもや貸さぬといふことはない物までもある顔に・夫の恥と我が義理を、一つに包む風呂敷の中に・情けをこめにける」

おさんが「箆筒の小引出し」を開け、「新銀四百目」を「紐付く袋押し開」け、治兵衛に「一包み」を投げ出す。続けて「箆筒ををひらり」と開き、そこから自分の嫁入りの「とび八丈・けふちり緋」という衣類品と、子供の着物まで取り出す。彼女が箆筒から次々と着物と取り出す激しさが、舞台に緊張感を作り出した。これは、物尽くしの趣向であり（注⑧）、おさんの自己犠牲を示す場面として評価されている（注⑨）。さらに、おさんの自分自身を思う気持ちと相手をどうしても救いたいという気持ち葛藤を、「箆筒」を「ひらり」と開く動作が示すのである。

他作でも箆筒という道具が取り入れている。例えば、『卯月の潤色』（1707年）の「残るべき・たとへこのたびながらへても、重箆筒の引出しの・一重足らぬ」、や『五十年忌歌念仏』（1707年）「ければ・心得ましたと勘十郎・半櫃、箆筒昇き出させ、ぐわらり／＼と打ち」、『冥途の飛脚』の「風の陰に押し入れ、ア、わしが大事の守りを・内の箆筒に置いてきた」がある。しかし、これらの場面では、「箆筒」は舞台装置として用いられ、作中人物の感情を表現するまでに至っていないと言えるだろう。『今宮の心中』においては、二兵衛が主人の箆筒を開けて、手形を盗む趣向が設けられている。この場面では、盗むという趣向が持つ緊張感を表現している

が、おさんが必死に箆笥から取り出す躍動感がない。ここは、嫁入りの「箆笥」が、おさんの自己犠牲を示すものであると言える。

近松は、「火燵」・「箆笥」と並べて、本場面では「風呂敷」も仕組んでいる。

【資料④】 「よもや貸さぬといふことはない物までもある顔に・夫の恥と我が義理を、一つに包む風呂敷の中に・情けをこめにける」

これは、おさんが「夫の恥と我が義理を」を風呂敷に包む場面である。治平衛がおさんに、小春が死ぬ覚悟をしていると打ち明ける。だが、それが小春の死ぬことにとどまらず、治平衛と家族にも影響を及ぼし、一家を破滅させるという結果になるという心配を表す。太兵衛が治兵衛に関して町中に噂を広げ、町中や同業者のなかでも紙屋として彼の「一分」をつぶし、結局商売も難しくなるというこどである。それを聞いておさんが驚き、彼女が小春に送った手紙のことを告白する。実は、彼女が治平衛と小春の心中を恐れ、小春に治平衛の命を助けるように、手紙でお願いしていた。そして小春も彼女を立て、治平衛との縁切を演じたと打ち明ける。しかし、小春が死ぬことになったら、おさんは「女の義理」が立たなくなる。そのことを恐れて彼女が、一所懸命に身請けする金を調達する(注⑩)。取り出した衣類品を風呂敷の中に「夫の恥と我が義理」として包み、治兵衛に渡す。ここは、風呂敷が彼女の「女の義理」を示す「も」である。また、それに彼女の夫・家族の恥を隠す一心も託されている。

しかし、次の場面には、風呂敷が場面を急展開させるものともなる。積極的に、おさんが治兵衛を「私や子供は何着いでも、男は世間が大事・請け出して小春も助け・太兵衛とやらに一分立てて見せてくださいとせう、子供の乳母か・飯炊か・隠居なりともしませう」と自分の一分を取り戻すことに説得する。結局、治兵衛も小春を見受けするために支度して、丁稚の三次郎に風呂敷を持たせて出かけようとする。あいにく治兵衛が書いた誓詞を疑い、突然に舅の五左衛門が訪れる。彼が、風呂敷に包んだ質入れを背負っている三五郎を見ると、治兵衛が偽誓詞を書いたと確信し、激怒する。そして怒りにあまりに、三五郎から質入れを奪い、治兵衛が書いた誓紙を取り出して破り、無理やりおさんを離縁させ、腕を引っ張りながら退場する。従って、夫の恥を包んだ「風呂敷」

は、夫婦の運命を逆転させ、離縁の原因となる。近松は、この場面では「風呂敷」を有効的に使い、おさん、治兵衛、舅の五左衛門の役柄を造形している。さらに、「風呂敷」は筋を展開する道具として取り入れているのである。おさんの「夫の恥と我が義理を」を示す風呂敷は、舅の五左衛門に奪われる動作の結果、その結びが解かれることは、おさんと治兵衛の離縁を示す。同時に、夫婦の希望、期待、望み、動力が無駄になることを語る。これこそは、観客の同情させる物となる。近松の他作において、風呂敷が「もの」を包み上げる「もの」として使われているが、『心中天の網島』のように人物の心境変化や、筋展開を促す役割を果たす「もの」まで至っていない（他の世話物における用例を注に記す、注⑩）。このように、近松は世話物において、「風呂敷」を日常生活品として使用している。だが、『心中天の網島』では「風呂敷」がおさんの「女の義理」と「夫の恥」、「おさんと治兵衛の離縁と破壊」、「おさんの自己犠牲」の象徴である。

このように、近松は『心中天の網島』・中之巻、天満屋場では、炬燵・箆筒・風呂敷に、おさんの一家を守る意志、「夫の恥と我が義理」を思う「自己犠牲」感が盛り込まれている。一方、舅の五左衛門によって、待たされた破壊、夫婦の離縁、治兵衛と小春を心中に至らしめる「もの」としても働くのである。だが、これらは、作品において脇役の道具類として、「紙」と平面的に役割を果たす「もの」として脚色されていると思われる。

三 まとめ

本作は、当時の日常生活品を写实的に取り入れ、観客が見慣れ親しんでいる「もの」を効果的に用いている。また、「炬燵」、「箆筒」、「風呂敷」におさんの家族を守る思いと「女の義理」を託し、作品の基本モチーフである「女の義理」を際立てる技法として用いている。本作は、舞台上の演劇として効果的な「動的」な表現を、詞章の上でやはり効果的に用いている。また近松は、自身の先行作品に使用した趣向を、晩年に至って、なお進化させている。

【注】

【注①】 信多純一「近松作品解釈の問題点 心中天網島 付載 紙・髪・神 心中天網島」『近松の世界』（平凡社一九九一年）によ

る。

【注②】 廣末保著、『心中天の網島』、岩波書店、東京、一九九七年による。
・廣末保著、「『心中天の網島』その展開三」『近松序説』による。

【注③】 『時雨と火燵』の引用は、国立劇所営業部営業課編集企画室編集、独立行政法人日本芸術文化振興会、2015年による。
・近松門左衛門集②』（新編日本古典文学全集75、小学館、一九九七年）による。

【注④】 原道生著、『鑑賞日本古典16 近松集』。尚学図書1982年による。

【注⑤】 白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平9年、風間書房による。

【注⑥】 近松世話物における「炬燵」の用例。

○「夜に・是非に泊れと、ゆふ霜の、おくの火燵にふとんとこけて・泣いて忍ぶは隣の二階・そろり・くく・そろ、くくく差し足は誰ぢや、すさか。徳様かいの・これは夢かと抱き付き、継り、憂さを囁き、つらさを口説き……」

『丹波与作待夜のこむろぶし』1708年

○「アこれから夕霧かはつて、重井筒色火燵の段・北浜辺の能衆は、火燵に水をいれまする」「火燵よりむくく起き」「ふつと言うたは言うたれど・これからが大事の思案。火燵のやぐらを談合柱・お腹」「はれぬ長口上、焼き直さんと・蒲団あげても火燵も冷」

『淀鯉出世灌徳』1709年

○「母妙閑は火燵のそば離るゝことも色なん戸を」

『忠兵衛・梅川 冥途の飛脚』1711年

○「手さへ涙に凍えつき冷えたる。足を太股に、相合火燵、相輿の・駕籠の息杖

『忠兵衛・梅川 冥途の飛脚』1711年

○「昨年の十七日の中臙月、宵の我酒にほのどくと、二人火燵のじやらくらを」

『長町女腹切』1712年。

○「八つる九のほんほ十んえ・えいころくくく・ころり火燵にしなだれて」
『大経師昔暦』正徳五年・1715年。

○「方々のめでた酒・嘉例のごとく去年のごとく・十徳着ながら火燵に・」
『長町女腹切』1712年。

○「物も言はずにあちら向く・与平は人に見られじと、火燵の内へ顔差し入れ」
「難与平、齒切りをしても堪忍ならず。彦介が足首を火燵の内よりしつかと取り」
「千歳楽、万歳楽・奥の座敷に設けの火燵・亭主蓬菜、内儀は銚子」
「火燵さへなき座る」
『山崎次兵衛寿の門松』1718年。

○「野倒れ死にするは幾人か・猫は火燵に寝臥しする」
「犬は土辺で物食へど・火燵な猫の真似せぬは・身の分量を知つたる中故・畜類に劣つ」
『博多少女郎波枕』1718年

○「どもの洗濯もできまい・この戸棚の埃わいの・奥の火燵もまだふさがず・香の物も見廻」
『心中宵庚申』1722年

以上の用例には、「炬燵」は舞台装置として取り入れている。

【注⑦】白方勝、『近松浄瑠璃の研究』平9年、風間書房による。

【注⑧】【資料④】と同じ。

【注⑨】【資料④】と同じ。

【注⑩】近松世話物における「風呂敷」の用例。

○「十三年忌が二度はなし・お墓へちよつとと、加賀笠に、小風呂敷には手向け草」
「寺へ上げるお布施も・皆こな様の志に、書付を
しました・上嘘なら風呂敷見さしやん」
『源五兵衛・おまん 薩摩歌』1704年

○「逃れざるこそあはれなれ・平野屋の小女郎が、風呂敷包みうちかたげ」
『心中刃は氷の朔日』1709年

○「ゆかしさと・わけてわりなき割菊の、紋の風呂敷引き包み・菱屋の門口枢の穴のぞ」「人や咎めん、くるくくと・絹をも包む、世を包む・その風呂敷の木綿幅、身のなる」

『二郎兵衛・おきさ 今宮の心中』1711年

○「やゝ時過ぎて、これもまた、愛宕参りの花お札・風呂敷包み、下人に持たせ」「飛脚でもいかゞとて・さて私が上りしと、下人に持たせし風呂敷より・棒鞘の一腰を取り」

『長町女腹切』1712年。

○所へ徒の夜道の中女夫連れ・小女郎がさげし風呂敷やつゝむ涙にとぼくと」

『大経師昔暦』正徳五年・1715年

○「家中で誰の娘ぞや・お乳母らしいが小風呂敷・権三見る目の糸薄、ちらりほら」「言へば、お雪がにつこりと・笑顔に開く小風呂敷・これ、この帯の縫見てくださ」

『鐘の権三重帷子』1717年

○「相手は駕籠をはや下りて、引つ提げた風呂敷包み・身軽い出で立ちの」

『博多少女郎波枕』1718年。

8 『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」

一はじめに

『心中宵庚申』下之巻、「油掛町八百屋伊右衛門内の場」・「夫婦連れ脱出」において「毛氈」と「鉦」が使われている。本場面では、姑は半兵衛にお千世を離婚させた後、家奥に入り「罪滅ぼし」にお経を唱え「鉦」を鳴す。その傍ら、宵庚申の賑やか夜にも係らず、主人公の半兵衛が「紅毛氈」を掛けて家を出るといふ場面設定がある。そして話は、夫婦は誰にも気付かれず、家から脱出することになり、生玉観進所門前を最後の場として決め、「毛氈」を敷き心中を果たす結末まで展開することになる。しかし、庚申の賑やか夜には姑が響かせる「鉦」音や、夫婦が人目に目立つ「紅毛氈」を肩に掛けていることには奇妙な感じがある。しかし、近松は『心中宵庚申』では、お千世と半兵衛を心中までに至らしめるという内容的な展開に関わる「もの」として「毛氈」・「鉦」を用い、登場人物の心理の変化や事態の推移を象徴的に描写する技法を示している。そして人形が「毛氈」を使う演出や、鉦の音響効果、からくりの技法によって観客に感銘を与える見せ場を作っている。

古典文学では、「毛氈」は祝儀の場面に用いられ、「鉦」はお経を備える道具である（日本国語大辞典、第二版）。元禄歌舞伎・浄瑠璃では、「毛氈」の趣向に関して、廓の遊女の看うけの場で、毛氈を敷いている例があり、祝儀物として舞台に現れる。その一方、死人になった役者を毛氈で隠して舞台を去らせる「親玉へ知ると毛氈を被る出入りだ」（浄瑠璃・神靈矢口渡、明和七年・一七七〇年）という「隠す道具」としての例もある（日本国語大辞典、第二版）。こうした人形に物（樽、駕籠など）を肩に持たせたりして、舞台に敷かせる趣向を取り込むことにより、芸の見せ場を設けることもある。しかし、心中場面に「毛氈」の趣向に関する用例は、『心中宵庚申』を除けば、同じ題材に基づく紀海音の『心中二つ腹帯』にしか見られない。紀海音の『心中二つ腹帯』は、『心中宵庚申』の先に脚色されている。『心中二つ腹帯』において、半兵衛夫婦が「毛氈」に隠れ、回りに気づかれることから救われ、家から無事に脱出できる。一方、『心中宵庚申』において、念仏を唱える姑が鳴らす「鉦」の音が、「毛氈」を持っている夫婦に恐怖を覚させるが、誰にも気付かれず脱出し、結末にへと展開を促したともいえる。近松も海音も「毛氈」を場面構造に持っているが、その使用方法、それに対する表現方法が異なる。近松は「毛氈」と「鉦」という「もの」を用いて、内容展開において姑、お千世、半兵衛の三人役柄に起こる心理的な変化を、どのように導いているか、その配慮を知ることによって近松が意図を明らかにしてゆく。

『心中宵庚申』は、享保七年（一七二二年）四月大阪竹本座に初演された。その同年四月宵庚申の日、大阪の生玉観進所で、赤毛氈の上に、元侍である八百屋の半兵衛と嫁お千世が、帯で体を巻き心中を果たした事件があった。この実説については、西沢一鳳の『脚色余録』（享保六年説）（注①）と、浜松歌国の『撰陽奇観』（享保七年説）との二つの記録がある（注②）。近松は、この事件が宵庚申の夜に起こったことから、この作品の外題としている。一方、同じ題材で脚色された紀海音の『心中二つ腹帯』（大阪・豊竹座で初演）の外題は、元武士の半兵衛が心中する間際、お千世の帯を二つに裂き、妊娠しているお千世の腹を巻いていたということから由来していると言われている（注③）。近松も、海音も実説から「帯」と「毛氈」の「趣向取り」し、夫婦の心中という結末と関連し取り入れている。ここでは、近松と海音が「毛氈」に、お千世、半兵衛に起こる心理的な変化を託している、その配慮における作者の意図を検討する必要がある。

その前提として、『心中宵庚申』と『心中二つ腹帯』の場面構成における「毛氈」の使用方法を検討し、演出的な役割を試みる。「毛氈」とは、それぞれ作の第三・下の巻に仕組んだもので、それが端的に伺えるのは、半兵衛の「脱出の場」と「心中」の場面である。次に両者の第三段の構成を対照させた表を掲出する。

※『心中二つ腹帯』の構成は『浄瑠璃集』（日本古典文学全集45）、小学館1971年）を参照した。引用は同本に依った。表1の10は『心中二つ腹帯』三段の構成に従って順に付した。『心中宵庚申』欄の※印は、対応する箇所が『心中二つ腹帯』にないことを示す。また、『心中二つ腹帯』欄の※印は、対応する箇所が『心中宵庚申』にないことを示す。

『心中二つ腹帯』第三段・新靱八百屋場

1・舞台奥に半兵衛が計算を悩む。

・姑・舅の応対・半兵衛の文句

※嘉兵衛に注意する

※姑・舅・退場

2・嘉兵衛・嘉兵衛の応対

※お千代を呼び入れる

※嘉兵衛の登場・お千代が隠れる

※嘉兵衛の詮索・毛氈を出す

※夫婦に意見・毛氈の出どころを 話、夫婦に渡す

3・舅・姑が登場

・姑は半兵衛とお千代を責める

※嘉兵衛が姑を意見

4・夫婦の対応

・嘉兵衛は夫婦に毛氈を掛ける

・夫婦が毛氈に隠れて家出

5・道行・緋毛氈を肩に掛け

6・述懐・

・毛氈を敷く

7・抱帯を裂いて胎児に巻き、

・夫婦が胎児の回向

※白帯が血に染まり赤くなる

『心中宵庚申』下の巻

「油掛町八百屋伊右衛門内の場」

1. 姑の独り言・半兵衛の文句

※姑の甥太兵衛の登場

※太兵衛・半兵衛と対応

舅・姑の対応

※姑・半兵衛の訴訟

2. 呼び返されるお千世

※半兵衛はお千世に次第を話す

3. 姑が登場・お千世の機嫌取り、

・半兵衛に離縁を支持する

・お千世を去る半兵衛

4. 姑が奥に経を唱え、鉦を鳴らす

※半兵衛は紅毛氈を掛けて

夫婦連れて家を去る

5. 道行・毛氈を掛けて逃げる

6. 述懐・半兵衛が浜松の親、

・養親への恩・お千世の父を話す

・毛氈を敷く

7. 夫婦揃う回向、胎児の回向、

・心中を果たす、お千世の胎児に半分帯が巻かれた様子

※毛氈に上は亡き名留まる

右の『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』の対照から、両作が同じ題材から脚色されても、近松と海音の小道具の演出方法の相違点が明らかである。さらに、その詳細を見てゆく。

【表の1】『心中二つ腹帯』の開幕では、八百屋で姑と舅との対応、姑と嘉兵衛との対応がある。それが『心中宵庚申』の場合、姑のひとり言、半兵衛と舅の甥太平衛の対応、半兵衛と姑の対応、姑と舅の対応として設定されている。嘉兵衛と太平衛が道化類の役柄として用いられ、筋の展開を促すのである。

両作は、内容構成の中心がお千世（お千代）と離縁された半兵衛である。『心中二つ腹帯』では、姑は半兵衛が店に見つからず、彼がお千代に会いに行っていることに違いないと文句を零す。そして甥の嘉兵衛に半兵衛を店に入れないように注意し、指に数珠を繰りながら、お寺で庚申の際に行われる開眼の食事会に参加しに出かけていく。一方、『心中宵庚申』では、姑が一人で店を切り回しながら、半兵衛が店を怠っていることに気を苛立てる。そこへ、太兵衛が登場すると、半兵衛が奥から走り出て、太兵衛を「どこに遊んでいるか」と責めるが、逆に太兵衛が山城屋で半兵衛を待っている人がいると伝える。それを聞いて半兵衛が出かけようとするが、姑は半兵衛を止め、その人がお千世に違いかと責め、「恩知らず、不孝くし」と怒る。仲直りに舅が入り、姑を意見するが、お寺の開眼の食事会に呼ばれ、舅が舞台を去る。その後、半兵衛は姑に、このままでは世間に、姑に嫁を嫌がって離縁させたという悪名を着せるようになる。それを晴らすために、一度お千世を許し家に入れ、自分から離縁すると納得させるのである。

『心中二つ腹帯』の開幕の場面は、姑の行動が中心であり、半兵衛が舞台の影にいる。それに比べて、『心中宵庚申』では、姑と半兵衛が注目を集め、太平衛と舅が脇役として出入りする。『心中宵庚申』において、半兵衛役のセリフが長く、半兵衛役の気持ちを、重んじて姑への義理を表現するものである。

【表の2】『心中二つ腹帯』において、次は半兵衛の登場し、舅の甥嘉兵衛にお千代を呼び入れるのを頼む。嘉兵衛の舞台を经ち、お千代が登場する。半兵衛がお千代と一緒に心中の覚悟を伝えるが、不審を抱えた嘉兵衛はすぐに戻って来る。慌てて半兵衛は、お千代を押し入れに隠す。嘉兵衛は半兵衛の行動を不審に思い、押し入れを開けようとする。だが、逆に半兵衛は嘉兵衛が何を持っているかと詮索する。そこで、嘉兵衛が「毛氈」を出す。その後、嘉兵衛がお千代を見つけたし、半兵衛を責める。そして半兵衛は心中の覚悟を表す。しかし、嘉兵衛が半兵衛に、まずお千代を伯母のところに戻すように頼む。姑が帰ってきたら、彼は自分から半兵衛の代わりに姑

に、お千代を呼び戻すようにと説得すると意見する。そして友達にもらった「毛氈」を出して「もし死ぬことがあったら、せめてそれを畳として思い、その上に死ぬように」お願い、夫婦に渡す。そこで半兵衛は、死を思いとどまると約束する。一方、『心中宵庚申』においては、お千代が登場する。半兵衛に「なぜ帰ってきたか」と聞かれたら、姑に「おれがちよつと思ひ違ひで、苦勞させた・今から住ないそのいの字も言ふまい」と許してもらったから、家に戻ってきたと答える。そしてお千代が嬉しそうに家事を務めようとするが、半兵衛が姑との次第を話し、心中の覚悟を伝える。『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』の内容構成・役配分・展開にとどまらず、道具類も異なるのである。『心中宵庚申』では話は、半兵衛とお千代の役を巡るものであるが、それに比べて『心中二つ腹帯』では半兵衛夫婦と嘉兵衛の間の対応である。海音は、舞台上で嘉兵衛に「毛氈」を持たせ、それを夫婦に、嘉兵衛からの宝物と祝儀物として渡す。「毛氈」は、出されたことで、半兵衛とお千代が最初から心中を覚悟していることが明らかである。嘉兵衛は、その危機を先に延ばそうと努力する役割を果たす。

【表の3】『心中二つ腹帯』では、姑・舅が信仰仲間とともに戻ってきて、半兵衛とお千代と対応する。話の内容は、姑が半兵衛にお千代を家族に戻すように責める。嘉兵衛が中に入り、姑に半兵衛夫婦を許すようと思ひし、姑・舅の役が舞台の表から舞台の内側に移動する。『心中宵庚申』では、姑が戻ってきた嫁に「なうお千世、戻りやつたか、さつきにも言ふ通り・ちつとした領解違ひで、物思はせた、いとしやの・本の生き如来が見たくば、おれぢやと思や・長うもうない浮世に・酷いつらい目見て、何にせう」と機嫌をとり、半兵衛に離縁を責めるので、半兵衛は下男下女の前で、お千世を離縁し家から追い出す。

『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』でも、姑・舅の登場が一致するが、話の内容、役の配分が異なる。『心中二つ腹帯』では、姑が半兵衛とお千代を責める。それに対して、『心中宵庚申』においては、表向き姑がお千世の機嫌を取り、半兵衛に離縁させる。

【表の4】『心中二つ腹帯』では、姑と舅が奥に入り、半兵衛夫婦が死ぬしかないと思ひし、家を出る間際、お千代が泣きだし、嘉兵衛が回りに気づかれてしまうと心配し、夫婦に毛氈を掛ける。半兵衛とお千代が毛氈の暗みに隠し、家から忍び出る。『心中宵庚申』では、姑が奥の間で仏壇の前に経をあげ、鉦を鳴らしている隙に、半兵衛はくるくる丸めている「毛氈」を抱え、家を抜け出る。外に、待っているお千世と一緒に、最期の心中場に向かう。『心中二つ腹帯』では、嘉兵衛が半兵衛とお千代に、「毛氈」を掛け、回り

に見つかからないように助ける。舞台から死体を隠し、連れ出す同様の方法として考えられる。一方、『心中宵庚申』では、半兵衛の役がくるくる巻いている「毛氈」を持って脱出する。ここは、物を肩に掛ける趣向、人形に物を持たせる趣向として見てもいいだろう。

【表の5】『心中二つ腹帯』では、夫婦の役が揃い家を忍び出て、半兵衛が緋毛氈を肩に掛け、生玉の観進所に向かうという道行がある。『心中宵庚申』では、半兵衛が離縁したお千世は、家の影に隠れ、家から忍び出る半兵衛を見て、「去らぬと言いつてくださんせ」と嘆くと半兵衛は「今日は五日、宵庚申・女夫連れでこの家を去ると思えばよいわいの」と慰め夫婦が揃い、緋毛氈を肩に掛け、生玉の観進所に向かう。半兵衛が真っ赤な「毛氈」を肩に乗せているという視覚的な見せ場を、近松も海音も使っている。

【表の6】『心中二つ腹帯』では、生玉の観進所の前に、半兵衛夫婦が辿りつき、その門の前で毛氈を敷き、半兵衛が浜松の親・養親への恩・お千代の父の恩を語り述懐する。『心中宵庚申』でも、生玉の観進所の前に、婦が宵庚申の賑やか夜の闇に、生玉の大仏再建の勧進所までたどりつき、半兵衛が浜松の親・養親への恩・お千世の父への恩恵を嘆き、毛氈を敷く。両作において、毛氈の上に夫婦が自分と生まれていない胎児を回向するという演出が一致する。

【表の7】『心中二つ腹帯』心中場面では、半兵衛はお千代の白い縮緬の「抱帯」を裂き、胎児のお祝いとしてお千代に巻く。その後、半兵衛がお千代のだに、脇差をぐっと差し、自分も刀で死ぬ。『心中宵庚申』でも、夫婦が心中を果たし、夫婦の傷口から血が流れ出て「毛氈」を赤く染める。最期の結末、両作では役柄が統一し、道具類も同じである。しかし、『心中二つ腹帯』では白い帯が生まれていない胎児の祝物として巻かれ、回向の道具である。一方、『心中宵庚申』では、「毛氈」は夫婦を成仏させるものとして使われている。

『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』の下の巻「八百屋の場」が、実説の記録に寄り添って、半兵衛夫婦の心中事件の内容だけにとどまらず、その事件に関連する「赤毛氈」・「帯」というものまで創作に取り入れ、場面展開に用いられていることが一致する。しかし、『心中二つ腹帯』において、海音は半兵衛が「毛氈」をどこからもらったかというその前提まで語っている。それは、嘉兵衛が友達に死ぬ際に「毛氈」を敷いて死ぬようにいじめられて渡される。そして嘉兵衛がその友達に生きて見せると覚悟して毛氈をもって帰って

くる。そして、半兵衛夫婦の心中する覚悟を読み取り、「毛氈」を渡し、状態が悪化する危険を先にのぼそうとする。ここで、海音は「毛氈」を用い、嘉兵衛の役柄を半兵衛より、覚悟の強い人物として作り上げている。一方、嘉兵衛が「毛氈」を半兵衛に渡す行動が夫婦の心中を暗示するものである。一方、近松は『心中宵庚申』では、家から出る半兵衛の役が毛氈を持っているように設けている。半兵衛は、「毛氈」をどこからもらったかという情報を説明していない。しかし、海音も近松も道行や心中場における毛氈を「祝福の品物」という伝統的な意味を示すように仕組んである。だが、近松も海音も、最期の心中場面において、「帯」という装束物を、半兵衛の役に二つ切らせ、お千世の胎児に巻くという、人形操作の見せ場を作る技法を仕組んでいる。しかし、違いとは『心中宵庚申』において、家から抜け出す場面では、姑が鳴す鉦の音に、半兵衛が家から抜け出す行動を促せ、観客に緊張感を与える。以上、演出的に『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』における「毛氈」を検討し、近松と海音の「毛氈」という道具に関する使用方法を解明してきた。それぞれの作品に「毛氈」と「帯」は、作中人物の結末を示す道具として重要な役割を果たす。

三

浄瑠璃の場合、語りが舞台上のものを動かすという読み方があり、それは人形が生きているように見せる手段である。それを成し遂げるために、元禄時代の劇作家は詞章・言葉表現で補っていた。近松も海音も、「毛氈」という道具を表す表現に、作中人物の心情を盛り込み、観客を感銘する技法として使っている。以下は『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』下の巻・八百屋の場における「毛氈」に関する詞・表現の検討から、近松と海音のそれぞれ「もの」・小道具に関する使用方法を表す表現技法の相違点を考察してゆく。

次は、両作における「毛氈」に関する表現を対照させた表である。

『心中二つ腹帯』

- ・ 「御覧あれ赤毛氈。似合ぬ物」
- ・ 「もうせん敷てゐるならば畳の上も同前」
- ・ 「打かぶせたる。毛氈の闇より」

- ・「色のはかなる色もふせんひしき物よとかたにかけ」
- ・「もふせん嘉兵衛がくれし・・じつかに座をしめて」……「罪障消滅」

『心中宵庚申』

- ・「くるく包む毛氈も」
- ・「毛氈も、はや紅の血を見れば・死に損なひはせまい」
- ・「毛氈は、鳴く音血を吐く姿かや」
- ・「この毛氈を毛氈とな思はれそ・二人が一所にのりの花・紅の蓮と観ずれば・一蓮托生、頼りあり」
- ・「毛氈の・上になき名を留めた」

海音は、「毛氈」の性質を表すという「赤」、「はかない色」、「闇（隠す）」という表現を使っている。それに対して、近松は「毛氈」を「くるくる包む」、「紅の血、死に損なひ」、「鳴く音血を吐く姿」、「のりの花・紅の蓮」一蓮托生、「なき名を留めた」という特徴を表す言葉で示している。次は、作者がこの表現によって、作中人物に起こる心理的な変化を考察してゆく。

『心中二つ腹帯』において、半兵衛は嘉兵衛の手に「毛氈」を見て、「御覧あれ赤毛氈。似合ぬ物」という。海音が半兵衛に「毛氈」に対して「似合ぬ物」という表現を使わせ、観客に「毛氈」という道具に注目させる。同時に、「毛氈」は内容展開に重要な役割を果たすということを示す。次は、嘉兵衛が半兵衛から死ぬ覚悟を聞き、夫婦が一緒に生きるように意見するが、最悪を恐れ、「もうせんさし出」し、「おかげの内の敷物に進上致す・それ共ねがひかなわずし辻かいもとで死ぬる共。もうせん敷てあるならば畳の上も同前と。いちを立たが身の幸」と言い渡す。ここの「死ぬる共。もうせん敷てあるならば畳の上も同然」という表現は、心中せざるを得ない半兵衛夫婦の悪化した状態を暗示し、その状態でも夫婦が寄り添って安らかに死を向かえるという嘉兵衛の念願が盛り込まれている。さらに海音は、嘉兵衛がなぜ「毛氈」を持っているかということも説明している。実は、彼が友達に家から追い出された折に「どうせ畳の上で無事には死なないだろう」と悪口を言われ渡されたものであると語る。それによって、八百屋における嘉兵衛の弱い身分

を示す。一方、嘉兵衛がそれを持って帰ってくる姿に、彼の強い覚悟を表現されている。そして嘉兵衛は、半兵衛夫婦に、その「毛氈」を渡す行動に、二人の死を祝福する思いがある。ここは、海音が「豊の上も同前」という表現を取り入れ、嘉兵衛と半兵衛の真逆の状況を示す。その後、お寺から帰ってきた姑に責められた半兵衛夫婦が仕方なく、真夜中に家から抜け出す際、嘉兵衛が回りを見つけないように毛氈を「打かぶせた」りして、夫婦を隠す。この表現は、嘉兵衛が夫婦のことを思い、最期まで助けるといふことを示している。そして夫婦は「毛氈の闇より。闇に出て行け」と忍び出、心中場に向かう。ここは、「毛氈」が作る「闇」が二人の死を示すものであると思われる。それに対して、道行の場では「毛氈」が善悪の区別が難し、世をから逃げる夫婦の恋を示すように「色のはかなる」となっている。色のはかなる色もふせんひしき物よとかたにかけ」と表現されている。「毛氈」は、禁色の赤であり、一般的に着用できない色のものである。だが、その「赤」色が婦の恋を表現し、夫婦の最期を示すものである。そして夫婦が、嘉兵衛からもらった緋毛氈を敷き、それに「座をしめ」る。それが、末世では蓮台とも変じて冥土に成仏する道具として表現されている。このように、海音は「毛氈」に対して、「赤毛氈」を用い、その色を夫婦の儂い恋にと喩えている。また、それに「死ぬ際の豊」と役割を担わせ、夫婦の「罪障消滅」の念願を込め、彼らの成仏を願うのである。

一方、『心中宵庚申』において近松は、家から半兵衛が「くるく／＼包む毛氈」を持って抜け出す姿を描写している。この場面では、近松は「毛氈」に対して「はや紅の血を見れば・死に損なひはせまいぞ」という表現を用い、その「紅」という色彩的な特徴が夫婦の心中という悲劇的な結末を伝える技法として使っている。さらに、その「毛氈」の「くるくる」という表現が、その「毛氈」包まれている状態を示し、家から忍び出る夫婦の緊張感、恐怖を表現する言葉である。そして作者は、観進所に向かう半兵衛夫婦を、時鳥のように、養い親に親に育てられ、子でありながら子にならず、親を振り捨てて、死に行く身として描写している。そしてその時、半兵衛が肩に掛けた毛氈には、時鳥の「鳴く音血を吐く姿」を重ね、それは儂い夫婦の恋を語るものであると指摘している(注⑥)。ここは、近松は心中へと向かう夫婦に、時鳥の鳴く音という伝統的な表現を取り入れ、半兵衛夫婦の悲しみを強調している。そして、心中を果たす直前の場面では、半兵衛は「毛氈を土に打ち敷」いて、「なう、お千世・この毛氈を毛氈とな思はれそ・二人が一所にのりの花・紅の蓮と観ずれば・一蓮托生、頼りあり・親兄弟への書き置きも、この状箱に入れ置けば・明日は早々届くべし・サア／＼観念、最期の念仏怠りやるな・今が最期と、ずはと抜く・一尺四寸親重代、我が身を切れとて、譲りはせじ・甲斐なき半兵衛が身の果てや」というセリフを言わせる。ここは、近松が「赤毛氈」を紅の蓮華と譬え、半兵衛の「この毛氈を毛氈とな思はれそ」という表現に夫婦が死

後に極楽浄土で、同じ蓮華の上に生まれ変わるといふ感情を盛り込んでいる。その「赤毛氈」は、一緒に二人を成仏させる道具となる。

以上は、海音と近松が「毛氈」に対する使用された表現の比較してきた。その結果、「毛氈」は①夫婦の儂い恋、②心中場の敷物、③成仏させる「もの」と意味する。これは、海音と近松の共通する考えであると言える。だが、近松は、脱出の場面では海音の「打かぶせたる。毛氈の闇より」といふ表現で、夫婦に覆わせた「毛氈」が「暗闇」を作る「もの」として用い、夫婦の恐怖を示している。それに対して、近松は「くる／＼包む毛氈も」といふ表現を用いて、半兵衛の内面的な混乱、恐怖を示している。

そして、海音は、夫婦の恋を示す表現として「はかなる色もふせんひしき物」を用い、儂い恋を示す。それに対して、近松は「毛氈は、鳴く音血を吐く姿かや」といふ比喩的な表現技法を取り入れ、「毛氈」の赤色を美化し、夫婦の儂い恋心を示している。

また海音は、「もふせん嘉兵衛がくれし・・じつかに座をしめて」といふ表現を用い、夫婦の「罪障消滅」といふ念願を表す。ここは、夫婦が家族に対して犯した罪から解消させる心境を持つていると表現している。一方、近松は半兵衛にその「毛氈」に対して、「なう、お千世・この毛氈を毛氈とな思はれそ・二人が一所にのりの花・紅の蓮と観ずれば・一蓮托生、頼りあり・親兄弟への書き置きも、この状箱に入れ置けば・明日は早々届くべし・サア／＼観念、最期の念仏怠りやるな・今が最期と、ずはと抜く・一尺四寸親重代、我が身を切れとて、譲りはせじ・甲斐なき半兵衛が身の果てや」といふ長いセリフを言わせ、「毛氈」に「二人が一所にのりの花・紅の蓮……一蓮托生、頼りあり」において「紅の蓮」や「一蓮托生」といふ考えを取り入れ、観客に二人が「罪障消滅」の課程を乗り越えて、浄土に生まれ変われると安心感、安堵を与える。『心中宵庚申』のこの用例は、近松が役柄や風景を美化して表現する技術論に限らず、「もの」に「情を込めて」観客を同情させる技法として考えていたに違いない。さらに、「毛氈」に「一蓮托生、頼りあり」といふ大まかな所を取り入れ、作中人物の成仏する思いと、観客を同情させるという作者の意図が明らかである。

ここで、演劇での伝統的な「毛氈」の本意本情に、近松がどの程度まで従っているかを確認してみる。

『日本国語大辞典 第二版』の解説から「毛氈」は、以下の用例が乗せられている。

① 「親玉へ知ると毛氈をかぶる出入だ」

浄瑠璃・神靈矢口渡〔1770〕四

② 「只の家へ行つて見させえ、疾うに毛氈を被るのだ」

人情本・恋の若竹〔1833〕39 初・五套

③ 「夜べ毛氈被ったことは暖気にも出さず」滑稽本・古朽木〔1780〕一

④ 「播鉢かぶるか夜討の段、それ毛氈（モウセン）かぶる放蕩息子」

黄表紙・稗史億説年代記〔1802〕

右の用例から以下二つの意味が記されている。

(一) 歌舞伎で、死人になった役者を毛氈で隠して舞台を去らせる。そこから、不首尾になる。失敗するという意味を示す。特に、主人や親の手前をしくじる。放蕩して主人や親の家を追い出される。勘当を受けると意味を持つ。

(二) 遊女が見世に出ている時は毛氈を敷いていたところから、女郎買いをして金を使う。また、金がなくなる。そこで、近松世話浄瑠璃における、「毛氈」に関する用例を検討する。

① 「嫉みでみな言ふこと、ぎえん直しに酒にせう。毛氈敷けと勇んでみても、どこやら狭間が飽きたるの、底の心淀鯉出世滝徳」

『博多小女郎波枕』

② 「駕籠から漏れて流るゝ血は、大地に毛氈ひくごとく、乗り手はうん 博多小女郎波枕」

『淀鯉出世滝徳』

右の二つ用例しか見当たらない。『博多小女郎波枕』の用例は流れる血が毛氈に例えられる。そして『淀鯉出世滝徳』に「毛氈」には祝儀物との意味が含まれている。近松は海音と同様に、毛氈に縁起物・祝儀物として用い、半兵衛夫婦の儂い恋を示す「もの」として用いている。海音が「毛氈」を被るといふ伝統的な技術を用い、半兵衛が「家から抜け出さなければならぬ」状態を示す。一方、近松は、伝統的な「赤毛氈」の縁起物という意味を使用しても、それを「人物を隠す」という伝統的な演出方法を使わず、「くるくる」包んだ毛氈を持たせる。また、「毛氈」に「赤い蓮華」と喩、夫婦を成仏させる意味を込めている。

四

以上に論じてきた通りに、『心中二つ腹帯』と『心中宵庚申』下之巻、「油掛町八百屋の場」において「毛氈」が結末はもとより展開に至るまで、半兵衛とお千代の悲劇を語るだけではなく、夫婦を極楽浄土に成仏させる「もの」である。しかし、『心中宵庚申』では脱出の場面では、半兵衛が家から抜け出す際、姑は「鉦」を鳴らす場面が設けられている。それによって、夫婦が家から忍び出て心中をはかることに成功する。そこで、実説にもない、また題材した海音作の『心中二つ腹帯』にも創作されていない、姑が鳴らす趣向を取り入れることに、近松のどのような意図があったのだろうか。また、近松がその「鉦」という「もの」を取り入れ、内容展開において姑、お千世、半兵衛の三人役柄に起こる心理的な変化を、どのように影響しているのだろうか、その配慮にある作者の意図を明らかにしてゆく。まず、「夫婦連れで家を去る」場面演出を、具体的に検討してゆくことにする。

【資料】①「飽かぬ夫婦の生き別れ、さすがの母も挨拶なく・お上を立つて奥の間の、罪滅しの鉦の声・善悪照らす御明かしの、火を見るよりも居眠る下女・外にみるめもあらめの束、中に隠せし一尺四寸・これが冥途の案内者。魂込むる書き置き箱・地獄へ堕ちるか、極楽か・末はしら茶死装束・くるく包む毛氈も、はや紅の血を見れば・死に損なひはせまいぞと、一心は据れども・暖簾一重あなたには、すゞどき母の鉦の声・胸に応へて身も振ひ・踏所覚えぬ差し足しに・懸金はつすてもわなく、そつと出でたる・門口に・イヤア、お千世か・サア鱈の口を逃れた・サアおぢやと手を引けば・マア待つてくださんせ・なまなか一度戻つて・こな様の口から・退くぞ、去るぞと言はれては、未来までの気がはり・この門口でたつた一言、去らぬと言うてくださんせ・ハテ愚痴なことばかり・今宵は五日、宵庚申・女夫連れでこの家をさると思へばよいわいの・ほんにさうぢや。手に手を取つて、この世を去る・輪廻を去る。迷ひを去る・今日は最後の羊の歩み、あ・しにまかせて」

これは、姑が半兵衛にお千世を離縁させ、奥の部屋に入り、仏壇の前にお経を唱える場面である。この場面の背景には、半兵衛が姑にこのままお千世を離縁させたら、世間に姑は悪名を着せられることになる。その悪名を晴らすためにも、彼女が一度はお千世を許して家に入れ、その後半兵衛が自分からお千世を離縁すると説得させる場面が設定されている。そして何も知らない千世は、姑に許された信じ、嬉しそうに戻ってくる。しかし、半兵衛がお千世に姑との出来事を話し、心中の覚悟を伝える。姑も、先はお千世を許したが、夫婦のことが気になり、お寺から帰ってくる。そして嫁のお千世の機嫌をとる傍ら、半兵衛にお千世と離縁することを責め、その

合図を伝える。半兵衛は仕方なく、お千世に「女房だけは親の思い通りにはならぬ。この自分が気に入らぬ。離縁した、離縁した。出てゆけ」という離縁の言葉を語り、下男下女の前でお千世ときっぱりと離縁する。何も言わず、泣いているお千世を見て姑は「コレ嫁御。おりや離縁せぬぞ。親の思うようにならぬのは夫婦仲。しかたがない。おれを恨みに思やるな」と自分が悪くないということを強調し、半兵衛が親への義理に応え、彼女を離縁したと説明する。その後半兵衛は、お千世の腕をつかみ、門口から外へ追い出す。「この自分もすぐに行く。あとで、あとで」と囁き、店の門口をびしやりと閉める。近松は、これを姑と嫁の葛藤の場面として仕組んでいる。だが、夫婦を別れさせた姑が、何も言わず、居間を立って奥の仏間へ行き、お読経を唱え、鉦を鳴らす音が聞こえる。そこで、半兵衛は、荒布の束の中に、一尺四寸の刀を隠し、書き置きの状態も持つ。そして薄茶の死に装束を身にし、くるくる包む毛氈を持って出ようとする。しかし、暖簾一重のあちらの間には、鋭い母が唱えるお経と鉦の音が聞こえ、半兵衛の「胸に応へて身も振ひ・踏所覚えぬ差し足しに・懸金はつすてもわな／＼」に表現されている。この表現は、半兵衛の恐怖を示している。一方、「罪滅しの鉦の声」という表現は、姑の心境状態を表す。実は、彼女が信仰深い性格であったが、嫁のお千世との相性が合わなく、半兵衛に離縁させるしかなかった。姑がそのことから、罪を感じ、その消滅に、仏間に上がり、お経を唱え、「罪滅ぼし」に鉦を鳴らす。そしてその音は、夫婦が一緒に心中するために家から忍び出ることに成功させるきっかけとなる。演出的に、鉦の音が、聴覚的な影響を作る。近松は、それに「母の鉦の声」、「罪滅ぼし」という表現を用い、姑の役柄が悪人ではなく、どうしようもない哀れを表現している。このように、近松は舞台上の演劇として効果的な「動的」表現で「鉦」の音を取り入れ、観客に慰みを与えている。

しかし、実説と異なる姑の役柄を作り出すために、近松は効果的に「鉦」というものの音を使用している。そこで、他の近松作品に「鉦」に関する用例を検討する。用例は、『新編日本古典全集 近松門左衛門集』による。

- ① 「時しも表に、念仏も鉦の響きもあはれげに・細々と女の声・これは上方より諸国を巡る修行の尼・草鞋の価頼みますと・声つき卑しからざりけり」 『薩摩歌』
- ② 「この世では源五様に会ふまい、見まい、と鉦を打ち・明日の夜明けに上方へ」 同
- ③ 「不思議なり・導師のお僧、鉦打ち鳴らし・釈迦は去り……」 同
- ④ 「流れ灌頂七流れ・殊勝らしい坊様が、鉦をはつて、お念仏・わしや悲しうて」 同

- ⑤ 「鉦の拍子も出合ひごん／＼・ほでてん／＼ご念仏にあだ口噛みませて」
『心中天の網島』
- ⑥ 「ならし、角を振り、向ふ者の真向・撞木をもつて叩き鉦、くわん・くわん・くわん」
『けいせい反魂香』
- ⑦ 「御立ちよと、騒ぎの上にまた混乱・相凶響かす太鼓、鉦、かん／＼、どん／＼、どん」
『曾我会稽』

以上の用例に見られるように、近松は「鉦」というものの音を効果的使用している。特に、近松は当時代の乏しい舞台装置を補う目的で、「鉦」の響きを「ごん／＼・ほでてん／＼」、「くわん・くわん・くわん」、「かん／＼、どん／＼、どん」という鉦の音を繰り返して、鳴り響く音を言葉で表現している。また、それに作中人物の感情を託して、その人物造形に用いている。例えば、『薩摩歌』において「念仏も鉦の響きもあはれげに・細々と女の声」という表現を用い、尼になったお欄に哀れな姿を表現し、恋人と別れた彼女の心理状態を示す。一方、『曾我会稽』に用いられた「鉦」が、戦所の混乱の心情が盛り込まれている。だが、『心中宵庚申』に「罪滅ぼし」の「鉦」のように、人物の心理的な状態を表現する用例が少ない。

そこで、近松作品において、「もの」の「音」が人物の心理的な変化を表現する技術として使われる用例が見られる。例えば、『曾根崎心中』において、下女が火打石の「はた／＼と・打つ音」が、天満屋から脱出する徳兵衛とおはつの恐怖、混乱を表す。そして『卯月紅葉』の中之巻では、蔵に閉じ込められた与兵衛が「芝居の替りの太鼓……打つ太鼓に隠れて」という折から響いてくる太鼓の音と、壁を破る動作を合わせる。このように、近松は「鉦」、「太鼓」という「もの」が生み出す「音」を効果的に創作に用い、作中人物の混乱、恐怖などを表現している。姑の役柄は、題材された実説や、『心中二つ腹切り』には信仰深い人物である。近松もそれを受け入れているが、役柄のその特徴を際立てるために、「鉦」という道具の音を取り入れている。

おわりに

以上、『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」の役割を検討してきた。また、それを記海音作の『心中二つ腹帯』における「毛氈」の役割と比較してきた。近松も海音も、実説に基づく道具の「赤毛氈」を取り入れている。二人の作者は、その赤色を夫婦の儂い恋を表現し、それを死ぬ際に敷物として用いて夫婦と生まれていない胎児の祝福を願い、死後の浄土への導くものとして使用している。この三つの使用方法は、近松にも海音にも共通するものである。だが、近松と海音が「毛氈」に対して使用する言葉表現において、相違点が見られる。海音は、「毛氈」に対して「罪障消滅」という表現を用い、夫婦が家族に対して犯した罪から解消させる心境を持つていと表現している。一方、近松は「毛氈」に対して、「紅の蓮と観ずれば・一蓮托生」という積極的な表現を用い、夫婦が家族に対する恩恵を述懐し、一生に浄土に生まれ変える喜びの状態まで至っていると示している。また、近松は、海音に比べて、姑の役を作り上げるために、彼女の「鉦」の音に、「罪滅ぼす心を表現している。このように、近松は日常生活品を舞台道具類として取り入れるだけではなく、それを作中人物の心境を表現する技法として用いている。ここから「毛氈」と「鉦」について、以下のことをまとめよう。

○近松は、舞台上の演劇として効果的な「動的」表現を、詞章の上でやはり効果的に用い、作中人物の心境状態を表現している。

○「もの」（毛氈・鉦）をそのまま用いているが、それに現実を超越する言葉表現を使い、その「もの」を美化し、自然に見える嘘を取り入れる方法で舞台効果を生み出している。

○日常生活品の「もの」、あるいは趣向を取り入れ、自然にそのものを表現し、作中人物の配分に関連させ、創造的、産出的に考え、かなり知的に構築されていると言える。このように、近松は「もの」・小道具を表現することにも「虚実皮膜論」を取り入れ、観客に慰みを提供していたのである。

【注】

【注】（1）『脚色余録』は、新群書類従、國書刊行會、東京、一九〇六年。

【注】（2）『摂陽奇観』は、濱松歌國著、攝陽奇観、名著出版、東京。

【注】(3) 信多純一「近松作品解釈の問題点 心中天網島 付載 紙・髪・神 心中天網島」『近松の世界』(平凡社一九九一年)による。

【注】(4) 時松孝文「『ひじりめん卯月紅葉』試論 近松浄瑠璃の言葉と物」による。

【注】(5) 『浄瑠璃集』(日本古典文学全集45)、小学館1971年)による。

【注】(4) 『女殺油地獄』の引用は、『近松門左衛門集①』(新編日本古典文学全集24、小学館、一九九七年)による。

第三章 結論

本論文は、近松が「ものに情を込めて観客に慰みを与える」という作劇法を試みてきた。研究方法として演繹法を使い、近松演劇論における理論をまとめ、近松世話物における「ものに情を込めて観客に慰みを与える」という考えを論じた。そのために、近松演劇論が収められている穂積以貫が執筆した『難波土産』を基本資料として扱った。そして、それを近松世話物の中から『曾根崎心中』、『心中二枚絵草子』、『卯月紅葉』、『冥途の飛脚』、『心中天網島』と『心中宵庚申』を対象に扱い、「もの」に情を込めるという作劇法を試みたのである。

第一章には、近松演劇論に関する先行研究における「近松作劇法」の考察から、二つことにまとめた。まず、近松作劇法は、観客に慰みを与える（感動に導く）ことを第一義として考えていたのである。その目的を達成するために、四つの方法をとった。①写実的表現方法、②現実を超越的表現法、③客観的描写、④文句のせりふなどに感情を盛り込んで人物造形することにしていった。これは、文章表現（作文創作の表現方法）と演技表現に分けられる。「情をこむる」ということは、一般文学論から解釈する中村説と、演劇論を中心に解釈する白方などの説がある。中村は、漢詩論における「興象」・「景象」を取り上げ、詩人（作者）は創作対象（風景・もの）を鑑賞し、心に触発する心情を詩に表現するものであると定義している。それを舞台に操作される人形（作中人物・役者）に限定し、それは観客と関連して説明していない。一方、浄瑠璃及び演劇論から、舞台に人形の役を生かし、観客に見物の魅力を与えることである。さらに、それは人物に限らず、風景を描写する舞台装置を含めて考えることである。しかし、先行研究においては、近松は「小道具」・「もの」に「情をこめ」て、作劇法に関する研究は少ないことが明らかになった。その検討から、近松演劇論に関して白方などが提供した「情を込める」の意味を従うようにした。しかし、一般演劇論における「興象」・「景象」、「情・景」、「心・題・姿」における「ものに情をこめる」ことも、視野に入れることにした。

そこで、まず『難波土産』の「近松言説」における近松の「もの」と対照する箇所を指摘した。その結果、近松演劇論・作劇法は文章表現と、演出表現から成り立っており、文章表現は「情をこむる」論を巡る問題である。一方、演出表現は「芸の慰み」、「虚実皮膜論」、「趣向」と関わる概念である。そこで、作品分析の前提として、「情をこむる」論と「芸の慰み」、「虚実皮膜論」、「趣向」という概念を考察してまとめた。

「情をこむる」論とは、一般文学論である。まず、中村説における「興象・形象」、「情・景」概念から考察した。中村は、漢詩論における『興象』・『景象』、『情・景』という概念から、「情をこむる」を人形が風景を見ているように心情を表現するものであると説明している。そこで、『興象』・『景象』、『情・景』を検討して見た。その結果、漢詩論の「興象」とは、作者が目にした外物に触発されて活発に動いている状態の「情緒（心・気分・心理・インスピレーション）」を、詩境に含蓄した芸術的な「形象（景象）」を表現することである。そして「情」とは「興象」と相当するものであり、作者の心にその場（創作の瞬間）で触発されたものである。「景」とは「形象（景象）」と相当するものであり、その触発した物（対象物・景など）を芸術的に表現したものである。『興象』・『景象』、『情・景』が総合的に表現される場合もあり、前情後景、前景後景の表現形式もある。従って、「興象」や「情」とは、作者の「もの」に託した思い・作意である。また、漢詩論における「ものに情をこめる」という考え方は、対象が詩人の心に刺激する「心情」であり、それを詩に言葉のリズムに乗せて表現したものであった。しかし、それらの概念は、その表現方法について詳細的に説明していない。さらに、漢詩論は詩論であり、演劇における観客を喜ばせるというところが、演劇と異なる。

そこで、和歌論における「心」、「題」、「姿」も検討した。それは、作者の「もの（対象）」に対する心・気分・心理・インスピレーションであり、作中人物の心情でもあり、鑑賞者を感じさせる「心」でもある。そして「題」は、四季や、「場」に基づいて分けられ、それに詠まれる「もの」が限定されている。例えば、和歌には「恋」、「四季、春、夏、秋、冬」などがあり、それと詠まれる「もの」「動物」、「鳥」、「植物」なども決められている。例えば、「夏」と「時鳥」、「菖蒲」などが詠まれる。これは、次第に文学に受け継がれ、日本文藝の創作の基本となった。そこで、「姿」は対象になる「もの」の形象より、和歌に詠まれた表現方法、つまりスタイルのことである。だが、これは「心」と総合的に詠まれる場合もあり、まったく独立させて表現される場合もある。また、言葉表現から比喻、擬人化など技巧表現方法で用いられることもある。そこで、近松文芸作品における『古今和歌集』からの引用と、『庭前八景』における和歌の検討から、一般文学論として近松は、対象になった「もの」にその場面の心情を託して表現している。また、それらの用例から、近松は主に伝統的な文芸表現技法を従い、創作していたということが明らかである。だが、一般文学には、「もの」の演出で、観客に鑑賞させて喜ばせるものが、演劇と異なる。

それに対して、近松演劇論とは、浄瑠璃・歌舞伎（芸能・演劇）、つまり演出表現を基本とするものである。さらに、「芸」は観客

を感銘させる目的であり、情をもたせる文章表現を創作し、性根のない人形を活きているように見せるものである。人形浄瑠璃では「情をこむる」ことは、作者の「もの（対象）」に対する心・気分・心理・インスピレーションに限らず、その演出は観客の「情」を持たせる「心情」も取り入れている。その範囲は、「文句」をはじめ、セリフ、地文、道行、趣向などである。例えば「冥途の飛脚」における「冥途の鳥」という趣向が作品の本情本意であり、当時代の観客に親しまれている「善知鳥」の「題」であった。芸能浄瑠璃作家は、伝統的な「題」を取り入れている。また、それは作品の「趣向」により、作中人物の心境状態を表現する「もの」でもある。それは、その場面における作中人物に限らず、その場面における風景・道具類に諾した「情」とも意味することであるということが分かった。だが、他の草子と違って、それはその「もの」の舞台演出によるものである。また、その表現方法は観客に情を持たせることである。しかし、その表現方法は写實的に表現されても、観客を感銘させるために美化され、大まかな性質を取り入れることもある。

次は、演出表現と関わる「芸の慰み」、「虚実皮膜論」、「趣向」という概念を試みた。「芸の慰み」とは、万葉に表れる言葉であり、近世演劇界に「芸」によって観客に喜びを提供する考えが強調されるようになった。そのために、物事、役柄を写實的に見せる必要があったから、それをそのまま表現せず、それを美化し、現実を超越するように、近松は「虚実皮膜論」として提供した。その対象として「文句」だけではなく、趣向などあらゆる演劇の様相を踏まえて考えていたのである。そして「趣向」が単なる作者の「もの」に対するアイデア、着想に限らず、作品において「もの」を自然に知的に表現する方法である。このように、近松は『もの』に、自然に表現される作中人物の『情を込め』て、その小道具・ものの自然的な演出方法、あるいは美化し、現実を超越する演出方法で、観客に『芸の慰み』を与えることを考えていた。

第二章では、近松演劇論からまとめた「ものに情を込めて観客に慰みを与える」に関する考えを、近松の世話浄瑠璃における「もの」に関する作劇法を検討してみた。そのために、研究対象として『曾根崎心中』における「笠」、「煙草」、「行灯」、『心中二枚絵草紙』の「杖」、「卯月紅葉」の「緋縮緬」、「水晶」、「冥途飛脚」の「鳥」、「女殺油地獄」における節句・幟・粽・菖蒲、『心中天の網島』の「炬燵」・「箆笥」・「風呂敷」、「心中宵庚申」における「毛氈」と「鉦」という趣向を考察してみた。

『曾根崎心中』において、近松は日常生活に一般的に使われる「編笠」や、その「破れた」状態の演出方法に取り入れ、徳兵衛の悲

惨たる心、死の覚悟を表現している。本作品では、「笠」の二つの使用方法が確認できた。一つ目は、「笠」の陰に「恋やどる」徳兵衛とお初の姿である。この場合には、「編笠」に寄り添う恋人同士の姿が、恋心を表現するものである。もう一つは、「破れた笠」と言う表現は、徳兵衛が「恥を隠して死を覚悟」している心情を示す。その破れた状態は、徳兵衛が社会的に失った立場、死なざるを得ないという絶望的な精神状態を語るのである。このように、この二つの形象は対照的である。この「編笠」の使用方法を、他の心中ものにも取り入れ、進化させている。例えば、『曾根崎心中』に「編笠」がそのまま使われ、「破れた」という言葉で表現されている。だが、「心中刃は氷の朔日」には、「笠」に関する使用方法を詳細的に表現され、「恋宿り」、「傾ける」という表現を取り入れ、恋心を示している。従って、近松は作品において「笠」の状態や使用方法に関する表現を取り入れ、観客を作中人物に同情させたのである。それに対して、同じ作品において、近松は「灯り」・「煙草」に、おはつの、徳兵衛と一緒に死ぬ覚悟と決心心情を託し表現している。そこで、近松は演出上に舞台効果を配慮において、「灯り」や「煙草」を用いている。近松の初期の作品に比べて、晩年の作品では、「煙草」と「行灯」・「灯り」の趣向は、その場面その場面の人物の心境をよりよく効果的表現している。その人物の動作・行動と重ね、より効果的に用いていることが明らかである。例えば、『女殺油の地獄』において徳兵衛が「煙草」吸い上げるとは、涙、悲しみを隠している。そこで『心中二枚絵草紙』における「杖」の検討から、市衛郎がその折れた方をかたみとして持ち出て行く。近松は、「杖」を一家にもたらす不孝や破壊を示すものとして用い、市衛郎の義父への恩を託している。上演史から、これは近松の名作ではないが、近松は世話物において初めて一つの「もの」を二人の人物に使用させ、それぞれの運命に深く絡んでいるように創作している。そして『卯月紅葉』における「水晶」・「帯」は、作者近松は子供だましと思われぬ「水晶に集めた日差しで火を起こす」という趣向を取り入れ、与平衛の「弱々しい」の心を表現している。一方、代々受け継がれた緋縮緬がお亀に伯母から守りとして渡される「もの」の象徴である。そこで、『冥途の飛脚』における「鳥」という趣向を検討から、近松は「善知鳥」に「鳥」、「冥途」、「罪人」という考えを取り入れたのではなく、「鳥」という「生き物」の性根の、あちらこちらに跳びまわる性格まで、忠兵衛の性格と照合している。また、その「鳥」の「姿」に限らず、「鳥」という「趣向」によって、筋の展開、その結末を暗示し、その流れには躍動感を取り入れたのである。そして「冥途の鳥」とは、作品の結末を暗示するものであり、悲劇を示す。『女殺油地獄』下之巻「豊島屋の場」において、「粽」・「幟」・「菖蒲」という「もの」が使用し、与兵衛、お吉の心を託して、悲劇を作り上げている。上之巻「社めぐりの道行」における「菖蒲」は、遊女を花になぞらえた花づくしの一部として描かれており、中之巻「大和橋出見世の場」では、端午の節句の別名としての「菖蒲の節句」が出され、端午の節句のお祝いに酒を飲むこととして「菖蒲の杯する」という表現が用いら

れている。下之巻「嘉平次おさが道行」においては、後に、おさがが嘉平次の「脇差」に貫かれることが「菖蒲刀の切つ先に、かゝる」と表現され、「花菖蒲」に喩えられたおさがが五月五日に亡くなるのが「惜しや五日の花菖蒲、花の体を血に染めて、恋の刃にふし」と記されている。「幟」を単に「幟」として出すのではなく、「幟」が「ざわめく」いたり「はためく」いたりするようには、動きを伴う表現に改めているところに認められるであろう。「ざわめく」という言葉によって、近松は、人々の内面にある不安や事件の予兆を表現し、「ざめめく」を「はためく」に変化させることによって人の心の変化、事件の推移を示し、「幟」が「はためく」いている際には人々の心の動きの振幅が最大限に達していること、事件がクライマックスを迎えていることを表現しているのだと考えられる。そして、近松は『心中天の網島』・中之巻、天満屋場では、炬燵・箆筒・風呂敷に、おさんのいかに一家を守る意志、「夫の恥と我が義理」として「自己犠牲」感が盛り込んである。一方、舅の五左衛門によって、待たされた破壊、夫婦の離縁、治兵衛と小春を心中に至らしめる「もの」としても働くのである。だが、これらは、作品において脇役の道具類として、「紙」と平面的に役割を果たす「もの」として脚色されている。そして『心中宵庚申』における「毛氈」と「鉦」の役割を検討し、記海音作の『心中二つ腹帯』における「毛氈」の役割と比較してみた。近松も海音も、実説に基づく道具の「赤毛氈」を取り入れている。二人の作者は、その赤色を夫婦の儂い恋を表現し、それを死ぬ際に敷物として用いて夫婦と生まれていない胎児の祝福を願い、死後の浄土への導くものとして使用している。この三つの使用方法は、近松にも海音にも共通するものである。だが、近松と海音が「毛氈」に対して使用する言葉表現において、相違点が見られる。海音は、「毛氈」に対して「罪障消滅」という表現を用い、夫婦が家族に対して犯した罪から解消させる心境を持っていると表現している。一方、近松は「毛氈」に対して、「紅の蓮と観ずれば・一蓮托生」という積極的な表現を用い、夫婦が家族に対する恩恵を述懐し、一生に浄土に生まれ変える喜びの状態まで至っていると示している。また、近松は、海音に比べて、姑の役を作り上げるために、彼女の「鉦」の音に、「罪滅ぼす心」を表現している。このように、近松は日常生活品を舞台道具類として取り入れるだけではなく、それを作中人物の心境を表現する技法として用いている。

この検討から、近松が「ものに情を込めて観客に慰みを与える」という作劇法をまとめた。

○近松は作品の本質や、本情本意によって「道具」を取り入れている。当時の観客に、日常生活、習慣、年中行事として慣れ親しまれた事物を効果的に用いている。

○近松はその「もの」に作中人物の心情を託し、その「もの」の形や使用方法の変化を、詞章的に表現していた。舞台上の演劇として効果的な「動的」な表現を、詞章の上でやはり効果的に用いている。

○「もの」の写実的使用方法を言葉で表現し、あるいは「もの」を表現するに当たって、それに大まかな所や、自然に見える嘘を取り入れ、その「もの」を美化し、あるいは「もの」の使用方法を客観的に詳細的に描写し、「もの」に作中人物の感情を盛り込む方法で、観客に感銘を与えている。

○近松は、自身の先行作品に使用した趣向を、晩年に至って、なお進化させている。

日本文学には、心情を「もの」に託して述べる技巧は、万葉・和歌における「寄物陳思歌」という技法までに遡る。また、「もの」に感情を託すことは「ビバーワ」(bihavaという概念)と称され、その場面その場面に使われる「もの」、またそれに託する技法も比喩表現、擬人化、各館的に、そのもの、その特徴、その使用方法を描写する技法を論じている。また、Sofar(2003)は、十七世紀のイギリスのシェイクスピア演劇では、スカル、鉄砲、扇子、ハンカチの役割を取り上げ、その場面その場面の人物の心情を表現していると論じている。

従って、近松は観客に慰みを与えることを第一義と考え、「もの」遣いまで「情をこめ」、「もの」遣いのうまい劇作家であると明らかである。このように、近松は「『もの』の素質を表す言葉、いわゆる名詞、形容詞、動詞などの動的な言語表現、擬人化、比喩などの技巧表現方法で「もの」に情を込めている。また当時の習慣、思想、価値観などになじみ深い「もの」とその機能を取り入れ、作中人物の心境を託し、「もの」に動きを求めている。特に、その技法によって、近松は当時代の舞台装置で表現できないその物象的な「もの」の舞台演出を、詞章表現で補い、観客に視覚的、聴覚的、思想的意味を伝え、「芸の慰み」を与えたのである。

【引用・参考文献一覧】

- ・『唐詩訓解』（表二先生精選唐詩訓解（卷首一巻））（明）李攀龍選（明）袁宏道校、「京、田原仁左衛門」出版、戸前期刊。
- ・『近世漢学者著述目録大成第三巻』、天明二年版、明和六年。
- ・『日本歳時記』（貝原好古編録）の引用は、早稲田大学図書館本。
- ・『滑稽雑談』、国書刊行会本（四時堂其諺編、大正十一年刊）。
- ・『日本歳時記』（貝原好古編録）の引用は、早稲田大学図書館本。
- ・『滑稽雑談』の引用は、国書刊行会本（四時堂其諺編、大正十一年刊）。
- ・『花譜』（貝原益軒著）の引用は、早稲田大学所蔵本（天保十五年刊、元禄十一年刊本の補刻）。
- ・上田万年校訂、『浄瑠璃文句評注なにわみやげ』有朋館、明治三七（一九〇四）年。大正十五年に文憲堂書店より再版。
- ・藤井乙男著近代文学叢書第一編、『近松門左衛門』、金港堂書籍、明治三明治三七（一九〇四）年。
- ・国書刊行会国書刊行会編、『脚色余録』、新群書類従、国書刊行会、東京、一九〇六年。
- ・重友毅著、『近松』（「日本古典読本二」日本評論社、昭和一四（一九三九）年）。
- ・日本演劇文献集成第二、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館日本演劇文献研究会編纂、『浄瑠璃研究文献集成』、北光書房、昭和一九年（一九四四）年。
- ・大久保忠国著、『評註国文学大系 評釈近松集』、河出書房、昭和三一（一九五六）年。
- ・黒羽英男著、『近松名作 曾根崎心中・丹波与作通釈』、武蔵野書院、昭和三十一年（一九五六）年。
- ・近松門左衛門著、重友毅校注、『近松浄瑠璃集 下、日本古典文学大系（旧大系）50』昭和三四（一九五九）年。
- ・近松門左衛門著、重友毅校注、『近松浄瑠璃集 下、日本古典文学大系（旧大系）50』昭和三四（一九五九）年。
- ・新聞進一「ほか」校注、『中世歌謡集 日本古典文学大系』54、岩波書店、一九五九年。
- ・久保田淳校注『歌論集能楽論集』、岩波書店、一九六一年。
- ・井口洋著、『近松世話浄瑠璃論』、和泉書院、昭和六一年。
- ・近石黍秋著、『操浄瑠璃の研究』、風間書房、一九六一年。
- ・高田眞治著、『漢詩大系 第二巻 詩経下』、集英社、一九六八年。

- ・久松潜一著、『日本文芸評論史 第5』、至文堂、東京、一九六八年。
- ・横山正校注・訳、『浄瑠璃集 日本古典文学全集5』 小学館、東京、一九七一年。
- ・西山松之助「ほか」校注、『近世芸道論』、岩波書店、東京、一九七二年。
- ・森修「ほか」校、『近松門左衛門集』 日本古典文学全集3』、小学館、東京、一九七二年。
- ・森修「ほか」校、『近松門左衛門集』 日本古典文学全集4』、小学館、東京、一九七二年。
- ・伊地知鐵男「ほか」校注・訳『日本古典文学全集 連歌論集・能楽論集・俳論集』、小学館、一九七三年。
- ・山本二郎、徳江元正編集、『能・浄瑠璃・歌舞伎』、桜楓社、昭和四九（一九七四）年。
- ・泰恒平著、『趣向と自然…中世美術論』、古川叢書、一九七五年。
- ・大久保忠国著、『鑑賞 日本古典文学 近松』角川書店 一九七五年。
- ・『絵本劇場年中鑑』、歌舞伎文献3、国立劇所調養成部・芸能調査室、昭和52年（一九七六年）。
- ・上田 万年 樋口 慶千代著、『近松語彙』、富山房、東京、一九七六年。
- ・橋本不美男「校註・訳」、『日本古典文学全集 歌論集 50』小学館、東京、一九七五年。
- ・芸能史研究会、『日本庶民文化史料集成 第七卷 人形浄瑠璃』（三二書房 一九七五年）。
- ・上田 万年 樋口 慶千代著、『近松語彙』、富山房、東京、一九七六年。
- ・新井白石全集、国書刊行会編、国書刊行会、東京 一九七七年。
- ・濱松歌國著、『撰陽奇観』、名著出版、東京、一九七七年。
- ・松崎仁著、『元禄演劇研究』、東京大学出版会、一九七九年。
- ・築瀬一雄、『無名抄全講』、加藤中導館 一九八〇年。
- ・小沢正夫編、『三代集の研究』、明治書院、一九八一年。
- ・原道生著、『鑑賞日本古典』5 近松集』、尚学図書、一九八二年。
- ・中村幸彦著、『戯作論中村幸彦著述集 第8巻』、中央公論新社、一九八二年。
- ・中村幸彦著、『近世文学芸思潮論 中村幸彦著述集 第一巻』一九八三年。
- ・中村幸彦著、『近世文芸稿 中村幸彦著述集 第三巻』一九八三年。

- ・近松門左衛門著、近松全集刊行会編纂、『近松全集』、岩波書店、東京、一九八五年。
- ・藤野義雄、『近松名作事典』、桜楓社、東京、一九八八年。
- ・『文楽資料叢書2 辻町文庫浄瑠璃集絵尽』、国立文楽劇場 一九八九年。
- ・森修著、『近松と浄瑠璃』、塙書房、一九九〇年。
- ・武井協三編、『江戸人物読本 近松門左衛門』ぺりかん社、一九九一年。
- ・清水成等校注『日本詩史 五山堂詩話 新日本古典文学大系 95』、岩波書店、一九九一年。
- ・原道生編集、『新潮古典文学アルバム 近松門左衛門』、新潮社、東京、一九九一年。
- ・今尾哲也『役者論語 評注』、玉川大学出版部、一九九二年。
- ・大蔵虎明笹野堅校訂、「わらんべ草」、岩波書店、東京、一九六三年。
- ・近松門左衛門著、松崎仁校注、『近松浄瑠璃集 新日本古典文学大系 91』、岩波書店、東京一九九三年。
- ・近松門左衛門著、松崎仁校注、『近松浄瑠璃集 新日本古典文学大系 92』、岩波書店、東京一九九三年。
- ・白方勝、『近松浄瑠璃の研究』風間書房、平〇年（一九九三年）。
- ・森川昭編、『近世文学論輯』、和泉書院、大阪、一九九三年。
- ・八文舎自笑編、『役者論語』、岩波書店、東京、一九三九年。
- ・者小島憲之校注、『本朝一人一首 新日本古典文学大系 63』、岩波書店、一九九四年。
- ・紫式部著、阿部秋生「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学 20 源氏物語①』、小学館、一九九四。
- ・小沢正夫、松田成穂校注・訳、『新編日本古典文学集 古今和歌集⑪』、小学館、東京、一九九四年。
- ・小島憲之「ほか」校注・訳、『日本書紀1 新編日本古典文学全集 2』小学館、東京、一九九四年。
- ・小沢正夫、松田成穂校注・訳、『古今和歌集 新編日本古典文学全集 12』、小学館、東京、一九九四年。
- ・小島憲之、木下正俊、東野治之校注・訳、『新編日本古典文学全集 万葉集』小学館、東京、一九九四年。
- ・日本風景論、近藤信行校訂、岩波書店、東京、一九九五年。
- ・古浄瑠璃正本集刊行会編、『竹本義太夫正本集』、大学堂、一九九五年。
- ・内山美紀子・志野葉太郎『文楽・歌舞伎』、岩波書店、一九九六年。

- ・井原西鶴著、暉峻康隆、東明雅校注・訳、『新編日本古典文学全集』39、井原西鶴集①』、小学館、一九九六年。
- ・井原西鶴著、宗政五十緒、松田修、暉峻康隆校注・訳、『新編日本古典文学全集』36、井原西鶴集②』、小学館、一九九六年。
- ・鳥居フミ子著、『近松の女性たち』、武蔵野書院、東京、一九九七年。
- ・臼田甚五郎「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学全集』43、神楽歌』、小学館、一九九七年。
- ・内山知也博士古稀記念会編、『中国文人論集』、明治書院、東京、一九九七年。
- ・近松門左衛門著、鳥越文蔵校注・訳、『新編日本古典文学全集』35、近松門左衛門集③』、小学館、一九九七年。
- ・廣末保著、『心中天の網島』、岩波書店、東京、一九九七年。
- ・長谷川端校注・訳、『新編日本古典文学全集』57、太平記④』、小学館、一九九八年。
- ・小山弘志著、佐藤健一郎校注・訳、『新編日本古典文学全集』58、謡曲集①』、小学館、一九九八年。
- ・小山弘志著、佐藤健一郎校注・訳、『新編日本古典文学全集』59、謡曲集②』、小学館、一九九八年。
- ・鳥越文蔵「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学全集』55、近松門左衛門集 1』、小学館、東京、一九九八年。
- ・鳥越文蔵「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学全集』54、近松門左衛門集 2』、小学館、東京、一九九八年。
- ・石川忠久、『大日本法令印刷・星共社製本』、一九九八年。
- ・谷脇理史「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学全集』54、仮名草子集』、小学館、一九九九年。
- ・目加田誠著、『新書漢文大系6 唐詩選』明治書院、二〇〇二年。
- ・橋本不美男「ほか」校注・訳、『新編日本古典文学全集 歌論集 (俊頼髓脳、古来風躰抄、近代秀歌、詠歌大概、毎月抄、国家八論、歌意考、新学異見) 87』、小学館、東京、二〇〇二年。
- ・小林一彦校注、『歌論歌学集成巻』、三井書店、二〇〇六年。
- ・京都大学中国文学研究室編、『唐代の文論』、研文出版、二〇〇八年。
- ・臼田甚五郎「ほか」校注・訳、『神楽歌、催馬楽、梁塵秘抄、閑吟集 新編日本古典文学全集42』、小学館、東京、二〇〇〇年。
- ・井本農一、堀信夫注解、『松尾芭蕉集 新編日本古典文学全集』、小学館、東京、一九九五年。
- ・廣末保、『心中天の網島 廣末保著作集第九卷(全三巻)』、株式会社影書房二〇〇〇年。

- ・長谷川強校注・訳、『新編日本古典文学全集』の『浮世草子集』、小学館、二〇〇〇年。
- ・長谷川強校注・訳、『浮世草子集 新編日本古典文学全集』の『小学館』、小学館、二〇〇〇年。
- ・久保田淳、馬場あき子編、『歌ことば歌枕大辞典』、朝日新聞出版、二〇一五年。
- 北川忠彦、安田章校注、『新編日本古典文学』の『狂言集』小学館、二〇〇一。
- ・鳥越文蔵「ほか」校、『浄瑠璃集 新編日本古典文学全集』の『小学館』、小学館、二〇〇二年。
- ・富田康之、『海音と近松 その表現と趣向』、北海道大学図書刊行会、二〇〇四年。
- ・山中桂一著、『和歌の詩学』、株式会社 大修館書店、二〇〇三年。
- ・『成復旺編・中国人民大学出版社 中国美学範疇辞典 訳注』第一冊、大東文化大学人文科学研究所以、中国美学研究班、二〇〇三年。
- ・橋本治著、『浄瑠璃を読む』、佐藤隆信二〇一二年
- ・原道生著、『近松の作劇法』、八木書店、東京、二〇一三年。
- ・『新版 歌舞伎辞典』平凡社、東京二〇一三年。
- ・原道生著、『近松浄瑠璃の作劇法』、八木書店、二〇一三年。
- ・赤間亮著、『図説江戸の演劇書』、早稲田大学演劇博物館所蔵、二〇〇三年
- ・国立劇所営業部営業課編集企画室編集、『時雨と火燧』、独立行政法人日本芸術文化振興会、2015年。
- ・黒石陽子、「趣向」と「嘘」―近世文学に人形浄瑠璃全盛時代がもたらしたもの―（一文楽―人形浄瑠璃への招待― 第33巻15号）
- ・東晴美著、「リアリズムと近松門左衛門の虚実皮膜論」文化科学研究科・国際日本研究専攻、総研大文化科学研究、二〇〇八年。
- ・時松孝文著、「『冥途の飛脚』演出試考、「時雨」と「笠」の作意」『歌舞伎研究と批評』、14号、一九九四年。
- ・原道生著「通れぬ戸口―近世世話物の場合―」、「近世文学論叢」一九九二年。
- ・原道生著、「近世演劇における『慰み』の意識の変貌」、「演劇研究会会報」、一九九六年。
- ・原道生著、「『慰み』意識の系譜」―藤十郎・近松―『近世文学論叢』、一九九三年。
- ・津上忠「ほか」編、『舞台美術・音楽・効果論』、汐文社、東京、一九七七年。
- ・神林恒道編、日本の芸術論… 伝統と近代、ミネルヴァ書房、京都、二〇〇〇年。
- ・菅井幸雄著、『リアリズム演劇論』、第2版、未来社、東京、一九六八年。

〈西洋演劇論に関する参考文献〉

- Sofer Andrew(2003), The Stage Life of Props, The University of Michigan Press.

〈インド演劇論に関する参考文献〉

- Bharatamuni; Ghosh, M. M, Natyasashtra with english translation, New Bharatiya Book Corporation, Bharatamuni' 2006年.
- Nagendra, Rasasiddhant, NationalPublishing House New Delhi' 1964年.
- 上村勝彦、『インド古典演劇論における美的経験—Abhinavagupta の rasa論』、東京大学出版会、1990年。