

近松浄瑠璃と節付

Musical Notation and the Reading of Chikamatsu's Jōruri

アンドリュー・ガーストル*

Abstract

It is common knowledge that Chikamatsu's Jōruri plays were written for performance by chanters in the puppet theatre. In Chikamatsu's time the plays were published as joint works between the author who wrote the text and the chanter who composed the music and supplied the musical notation in the published texts. The plays were published with the musical notation primarily for amateur performers who could use them as practice texts for lessons. In Chikamatsu's (and others') plays the chanter added a postscript in which they verified the validity of the musical notation in the texts. In one such postscript it says that the musical notation is a guide for the reader in understanding the structure and meaning of the play as well as the feeling behind the words. This is an important principle to understand when approaching a Chikamatsu play as a literary

※C. Andrew Gerstle [現職] ハーバード大学大学院生

text, because Chikamatsu's method of composition is founded upon musical concepts which were created by the chanters. Chikamatsu had to write plays to suit the demands of the chanters' art.

It is fortunate for us today that Jōruri texts were published with musical notation, because an understanding of the code of this system enables the reader to recreate the musical movement of the play and to better understand the conventions of the Jōruri theatre. In my talk I explain in concise and practical terms how the musical notation and a general conception to the Jōruri theory of music can be a helpful guide for the reader of Jōruri plays to a better understanding of the texts as literary works composed for the puppet theatre.

わたくしがかかげた「近松浄瑠璃と節付」という題をお聞きになって、皆さまの中には近松時代の音楽はほとんど、全部と言える程伝わって、残っていないではないかとお考えになる方が多いと思います。それはたしかにそうで、「国性爺合戦」のある部分を除くと、今現在演じられているいわゆる「近松原作」は皆後世復活されたものばかりです。しかしながらさいわいに近松の時代あたりから現在まで戯曲の丸本に音曲的な節付が付けられることになりまして、今でもその節付をたどれば、作品の音楽的な構造の輪廓がはっきりと浮んで来ます。そこで今日は、浄瑠璃の音楽的理論とその節付を取り上げて、簡単にそして具体的に、それが浄瑠璃の理解にどういう役割を果すことが出来るかということを考えていきたいと思います。

浄瑠璃は平家物語の語物の伝統から生まれたものですが、近松あたりに来ますと演劇の面では能楽の影響も多くなりました。この2つの芸能はやはり音楽構造が基礎になっています。謡曲の音楽的研究は最近さかんようで、世阿弥が主張した序破急の作品音曲構造は明瞭になっています。私は平家物語の音曲構造に関しては少ししか知りませんので、どなたか御存じでしたら後ほど教えていただきたいと思います。浄瑠璃もこのごろでは音曲の面の研究が行われて来ました。音楽的な基礎の上になりたっている語物や演劇的な芸能は、作者・出演者および観客の間の約束事としてある程度音楽原則の上になつのは当然のことと言えるでしょう。そこで、浄瑠璃の音曲理論の3つの点について、それが浄瑠璃の理解にどういうふうに役立つかという話をしたいのです。その第1は加賀掾と義太夫が論じたもので、簡単に言いますと、段ごとに音楽の位が変化しなければならないという芸の約束です。第2は義太夫の芸論の中の浄瑠璃は川であるという比喻で、「せりふは川瀬のごとく、ふしは淵のごとし」ということです。第3は節付を使ってどういう風に音曲の構造が分るかということです。この3つの点について話します。

近松は若い時から2人の太夫宇治加賀掾と竹本義太夫のために浄瑠璃を書きました。この2人は「段物集」を出板しましたが、序文を加えて、自分の芸論を発表しました。この延宝・天和・貞享の年代に初めて、浄瑠璃の秘伝が公表され、その上秘密の節付がくわしく丸本に入れられるようになりました。加賀掾は延宝6年(1678)の「竹子集」に浄瑠璃の音楽的原理と節付を説明しました。加賀掾が一番大切にすることは音曲の位で、4つを取ります。それは祝言・幽玄・恋慕・哀傷であります。この考えは明らかに徳川時代に出版された「八帖花伝書」から影響を受けたものですが、加賀掾がともうさく注意を与えるのは、位それぞれが違い、守られなくてははいけないという警告です。義太夫が後に五段形式を説明する時も、この考えをふまえるし、ずっと百年ほど後でも近松半二が浄瑠璃についての文に加賀掾のこ

的な段ごとに変化が必要だという約束事は、五段の時代物浄瑠璃にきわめて大事なことでありますし、今現在でもその原則を頭に置かないと、近松浄瑠璃特に時代物の観賞はむずかしいと思います。

竹本義太夫は加賀掾の10年程後の貞享4年（1687）の段物集にある論を展覧させて、音曲的位の論をふまえて、五段構造を考えました。それは初段は「恋」でありながら、見栄^{みえ}を大事にすることです。二段目は「しゅ羅」であり、かるくて速い位です。三段目は「愁歎^{しゅうたん}」で、作品全体の中心です。そして四段目は「道行」で又軽くて、きれいなふし事を第1とするのです。最後の五段目は祝言で終ることになります。この義太夫の論理では観客は一段で芝居の世界にきれいな見栄で招かれ、二段で速いテンポで興奮させられ、三段で悲しい悲劇の谷間を通り、四段で三段の暗いうれいの世界からきれいな音曲的ふし事に抜き出され、最後に祝言の世に置かれ、1日間の演劇的体験が終了します。こういう段ごとの音曲的变化の構造の統一性は西洋の劇や能の一曲と違いますが、義太夫や世阿弥が考える1日間の演劇経験は音曲的变化のパラエティーがたっぷりあるものです。ところで、こういう約束事を承知すれば、芸術として作品がなりたちます。

具体的に申し上げます。「国性爺合戦」というのは近松時代物の代表的なものです。義太夫がそれより30年近く前に書いた浄瑠璃芸論と比較してみましょう。第一段の所は南京の朝廷であり、きれいな何千人の女性たちでとても栄華ではなやかですし、その上、真中の花の合戦の場は恋の問題にかかっているもので、そして観客の気持を最後のむほんで引きつけるのですから、義太夫の案と近いと言えるでしょう。第二段の位ははっきりと軽くて、こっけいな場もあり、「千里ヶ竹」で修羅の場もあります。第三段は暗い無明のうれいですが、それを越えて、進行が南京に戻りかけるような転換期です。それで、第四段はきれいな道行によって暗くて苦しい三段の零囲気から抜け出し、山の上の九仙人の所に場がうつり、だったん国に対して勝ち目が見えて来ます。五段目は雲の上の南京の朝廷で勝負を決め、祝言で終りま

す。「国性爺合戦」はこれより複雑な作品ですが、とにかく義太夫の音曲概念の上に立っていることはたしかと言えます。

次に第2の浄瑠璃音楽的な点、つまり義太夫の浄瑠璃の川の比喻、について話しましょう。この比喻はとてもよいもので、ふさわしいと思います。これは「川の瀬」、つまり地事の劇的なものと「川の淵」、つまり節事の音曲的なものとの対立です。瀬の所では劇の進行が速く、筋も速く運んでいきますが、淵では劇の進行と筋がいったん止まり、歌になり、劇に深さを与えるようになります。この地事と節事のバランスと調和によって浄瑠璃がなりたっています。まずここで節事のことについて話しましょう。一番目立つ節事は「道行」です。道行は「空間なき時性」と言われるように劇が所作事的になり、音楽性が重くなり、叙事的な地事に対して叙情的です。心中の道行は死ぬ直前の時でありながら、ふつうの時間と無関係で、一生の苦しみが目の前にあるようなものです。今日の文楽では「道行」の位置はあまり大きなものとは言えませんが、近松時代の段物集によりますと、むしろ節事の物が浄瑠璃の中心であると考えられます。とにかく音楽的節事が劇的地事と同じように観客にあつかわれたのでしょう。近松時代の人たちの耳は節事をよく楽しんだのでしょう。

道行は大きく目立つ節事ですが、その外にいろいろなもっと短い節事もありますし、作品の構造に大きな役割を果たします。1つのよい例は「冥途の飛脚」の中の巻にある傾城夕霧の歌です。それに恋と遊廓の世界が描かれて、中の巻の中心的な話です。節付で分析すれば、歌が5つに分けてあります。「ヨクリ」と「フシ」で語り方が改まり、次の「地中ウ」で歌が始まります。①の部分の中心は恋の世界では「誠も嘘も本1つ。」という文にあります。②と③はその実例でまことの恋はうそに見え、その逆もあり、③の終りが①に戻り、「恋路にはいつわりもなくまこともなし。縁の有のがまことぞや。」そして④は梅川の身の上の悲しい話になり、強い苦しい気持が「スエテ」でうたえられて来ます。最後に遊女たちの苦しい生活のあきらめによって、静か

に終わります。だいたい5つの部分は序破急の音楽的順序にのっていることはたしかで、④のうらみの気持が頂点になり、その後静かにおさまるという型は浄瑠璃の基礎的なものです。そしてこの短い節事は次の「封印切」の場の大切な序になり、八右衛門の行動と言葉がまこととうその混乱の実例になります。近松はこの場の舞台構造にそれをうまく生かしていました。つまり八右衛門が越後屋の1階で他の女郎と話す所に梅川は2階、忠兵衛は外、2人ともかべにおかれて話を聞きますが、八右衛門のせりふを女郎たちとも梅川とも忠兵衛ともそれぞれの捉え方が違って、何がまことか何がうそかに観客が巻き込まれ、場が実に効果があるようにあいまいになり、最後に梅川忠兵衛の縁だけはたしかなものに見えて来ます。前のおきの夕霧の節事の歌によってこの場が深くなるのです。

他のよい節事の例は「鍵の権三重帷子」の上の巻にある「髪梳き」の所です。この歌に主人公のおさいの心理や性格が微妙に描かれているから特に大事に見てよいと思います。この短い節事の中心は髪尽しの文句ですが、その文をくわしく見ますと、実に面白いです。文の進行は朝より初まり夜深く終る、目覚めより夫とともに寝るまでのとても煽情的な順序連続で語られていますし、その上「乱れ髪」はこの文の焦点となり、くりかえすことによっておさいの言葉がはっきり好色的に味われて来ます。最初の「乱れ髪」の後の句読点で文章に間があくので、強調されて、その前の文も終わっているから、「乱れ髪」がまるで独立しているかたちになります。それからその後に又「寝乱れ髪」が出るのでなおさら好色味が濃く感じられて来ます。この歌のような文におさいの子への注意が思わずエロチックな心の中を深く物語ります。次の場にうつりますと、ちゃりばになり、女中道化が入るので、言葉も語り口も歌から「詞」せりふ的になりますので、零囲気が一変しますが、好色味は抒情的よりなまなましくこっけいになり、前の節事と対照的でありながらも、劇の好色の心理的な進行をうらづけるし、又その女中の詞、「奥様の手に二、三日かかったら。お国中の男は。秋風に薄^{地中}の穂^{ハツ}。靡^ハけてやろ」にて乱

れ髪の好色味がはっきりと具体化されてきます。そう見ますと女性たち、おさいを含めて、この性欲の心理がきれいな音曲的歌詩とおもしろいちゃりばを通して、観客の耳と目にうまく入りこみます。この例は義太夫の川瀬と淵の比喻によく合うものではないかと思います。

どの作品にもこういう短い節事があり、人物の心理や劇進行に深い関係がありますので、近松はおもく見たと考えられます。道行やこういう短い歌のようなもの以外にも、いろいろな節事のような場面がありますが、「国性爺合戦」の四段目の「九仙山」のは面白い例でしょう。この場は長いし、全部が歌とはかぎりませんけれども、節付によりますと太夫2人がかけあいで語り、音曲的に実に難しいということが分ります。しかも義太夫の川のひゆを又考えますと、この場全体は深い淵のようなもので、そこで「うき世をはなれし手談のわざ。」ということばがありますので、言葉は使われず、手で語られる夢の世界です。この節事の中の碁盤は作品全部の象徴になり、白黒は陰陽の対立であり、作品全体の対立の構造にもなると思います。合戦でも世の中でも勝負は仙人の言葉によりますと、ただ「時の運」です。この節事の山の場面で呉三桂と観客は下の世の中の進行を、うごかずゆっくりとながれの中のでよみから、全体を眺めているのです。その時代に近松の文句が耳で聞かれる観客にこの超自然的な場はよく当たったに違いないと思います。

ある浄瑠璃丸本の奥書に、「節付は作意と文句のはだえに大事」と書かれています。浄瑠璃が出板されて読物になった時の、太夫と作者の読者に対する態度を現わしている文章だと思われます。今まで話したことは、大体浄瑠璃の音楽的理論についてでしたが、これからは「節付」の問題、つまりどうして節付が浄瑠璃の作意に大事であるか、特に節付によってどういうふうに作品の構造が分るかということを少し話してみたいのです。前に2つの節事の例を取り上げた時話したように、節付によってそのある部分が歌のようなものであると分ることです。次に地事の劇的な場面をめぐる、作品の構造を考えていきます。こういう時に浄瑠璃の全部の節付について話すことはもち

ろんとても無理ですが、作品構造に特に大事である4つ程の物を取り上げて、説明します。

浄瑠璃ははっきりと音楽的単位で構造が来ています。祐田善雄氏が横道萬里雄の謡曲に対する「よせ木細工式」の言葉をかりて、浄瑠璃にも適当な案であると主張しました。浄瑠璃の基礎的単位は「地」や「地色」という語り方で初まり、かたかなで書く「フシ」で終るというものです。三味線の人たちがこの「フシ」を「フシおとし」や「しめるフシ」というようにそこできれめになるのです。現在の文楽はこういう風に「フシおとし」をあらわします。(カセット・テープによる実例を流します。)そして近松時代にはこのフシの後に地や地色のふしのある語り方があれば、新しい音楽の単位が初まる形式でした。ところが初めの地と終りのフシの間に普通いろいろな語り方がまじっていますが、単位の中で何かの頂点にたって、静かに終ることは基本です。外の言い方をしますと、緊張感情がだんだんある所まで高まって、それからフシでその緊張感が少し緩みます。単位の長さは現代の活字本では1行から数ページぐらいいまでです。単位の構造は大体音楽の序破急の順になっていると思います。

近松の浄瑠璃には地からフシにいたるまでの単位は構造の基礎ですが、段や巻の焦点となる見せ場に来ますと、1つの単位が長くなるし、複雑にもなります。第3の実例はそういう所です。「心中刃は氷の朔日」は多少珍しい物でしょうが、心中の話なので、筋を大体想像お出来になると思います。場は中之巻ですから緊張感が少し高まっている所です。時はあつい真夏、所はにぎやかなかのぼりの日の遊廓で、いろいろな事情があるので、二人の主人公、平兵衛と小かんが会えなくなって、しのびで会う場ですし、しかも作品の中で初めて会う所なので、劇的見せ場になっています。「ヨクリ」で場が変わり、「ハルフシ」で短い節事の歌が大勢でにぎやかな雰囲気置きますが、「地色ハル」で新しい単位が初まります。この単位を節付で5つに分けました。①は大勢の中に小かんが平兵衛をさがし出し、二人が近づくのですが、

「人目にせかれ抱きつかれず」そして、小かんは「気は死んでいるぞ」と泣きます。「スエテ」は強くて悲しい感情をあらわし、弱いきれめになります。②には平兵衛が2人のどうしようもない悪縁の運に泣きます。「フシ」できれめのようにになりますが、次の「詞」で又つながれて行きます。③には小かんが自分の親を思い出して、つらい気持ちをくどきます。「フシ」できれ、次は「地色ハル」ですが小かんの一人言の中ですから、完全な単位のきれめになりませんが、③には苦しみをうたえてから、④にうつると、はっきり死ぬ覚悟をあらわし、進行がいっぺん深刻化され、テンポが速くなります。つづいて、小かんが平兵衛の手で自害を計りますが、平兵衛に止められて、「フシ」で「死にたい」とくどきます。⑤には平兵衛が静かな所で心中しようと、二人は「フシ」でにげかけます。次の「地色」で新しい単位が初まり、二人が邪魔されて、平兵衛はかくれます。長い複雑な音楽単位の後に短いのがあり、気分転換になります。このシーンの構成は音曲的にも劇的にも巧く出来ていると思います。先ずにぎやかなまつりのように大勢の人々が騒いでいる零囲気が出て来て、そしてその大勢の中に焦点がだんだん二人の恋人にしばられてゆきながら、大勢の人々のかけが消えてゆくようになります。で、二人がおたがいに少しずつ自分の苦しい心を語り合った所で、死ぬ覚悟がわいて来ますけれども、ちょうどそこで沈んでいた大勢のかけが又大きくなったり、その中に二人が小さくなったりするように進行されていきます。現代の言葉を使うのであれば、映画の中のクローズ・アップのしかたを取入れたようにも説明出来ると思います。こういう風に節付を利用すれば、劇の進行の構成がよく分ります。

最後に近松の同時代の浄瑠璃作者紀海音の作品「八百やお七」の例を取上げ、分析し、近松の物と比較した上で、こういう音曲構造が広い意味で浄瑠璃の原則となっていることを説明してみたいと思います。「八百やお七」中の巻の場で吉三郎がお七と武兵衛の婚約が定まったと縁側の下で聞き、がっくりと気落ちする所です。節付を利用して単位を3つに分けて考えます。3つの

部分ごとに吉三郎の気持がゆれたり、だんだん烈しくなったり、絶頂まで達したり、最後静かにおさまったりするパターンがはっきりしています。①で合理的に自分をあきらめるよう説得を計りますが、気持が騒がせられてきます。次の②の部分は又お七を捨てる決心で始まり、しかし自分の恋の気持が目の前に浮んで来るので、決心が破壊され、会いたくなります。気が又せくと女中の杉へのうらみが「スエテ」の調子で強くあらわれ、くどき泣くようになって来ます。最後の③に又理の考えに圧倒されてみの笠を捨てて、泣きながら雪に消え去って行きます。

語り方の面から見ますと実演者のやり方がよく分ると思います。「地色ハル」の節がある調子でゆっくり初まり、吉三郎のがっくりした気分を現します。次に「詞」で吉三郎が理窟を言いますが、気がこうふんすれば「地中」の歌に近い調子になり、音楽的に盛り上った所で、「フシ」で調子が落ちます。その気分が次にうつり、お七を捨てようとしませんが、緊張感が又すぐ高まり、「スエテ」の烈しい調子によって、吉三郎のどうしようもない気持が出ます。それから「詞」に戻り、又合理的に考えてから、「地中ウ」で音楽的に自分が「ま男同前」ということが身にしみます。そして「ハルヨクリ」のしめる落す節で消え去って行きます。こういう風に節付を利用出来れば、浄瑠璃観賞や読書するのに随分役に立つことはあきらかになったと思います。近松や海音の物は舞台をあてにしていますから、その舞台の上の基本的な音曲の原則を理解すれば、現在百年後にその浄瑠璃の丸本を読んでも、よくその時代の語り方と演技の仕方がある程度想像が出来ると思います。近松の明文は「難波みやげ」にありますが、その中に浄瑠璃の文体について書かれているところがあります。その文を少し読上げましょう、「浄るりはもと音曲なれば、語る所の長短は節にあり。」とありますが、この文から大事なことが分ります。それは浄瑠璃の作者が節のことを先ず頭において考えないと、よい浄瑠璃の作品は書けないということです。そうすると節付は実に「作意と文句のはだえに大事」であることが明らかでしょう。節付の研究にはまだ難しい

問題がからんでいますが、今日の短い話では、節付を利用すれば、浄瑠璃作品の理解に役立つということを皆さまにお伝えし、それが浄瑠璃を読みなおす刺激になればよいと思って、以上で話を終らせていただきます。

討議要旨

松崎仁氏(立教大学教授)から、序破急を、たとえば「冥途の飛脚」「檀権三」の例で説明したが、「冥途の飛脚」の浄瑠璃を序破急と断定した根拠は何かとの質問があり、発表者より、文章を5つに分けて考えたが、その中、梅川の気持が一番強くでているところが「破」と考えられ、そのところから序破急と断定したとの返答があった。その後、松崎氏より、序破急をみるポイントは発表者が答えた「緊張感」でみる他、文章のテンポ、それから「胡麻点」で確認することであるとのコメントがあった。