

## 世話浄瑠璃表現と芸風

横山, 正  
大阪学芸大学助教授

<https://doi.org/10.15017/12371>

---

出版情報 : 語文研究. 4/5, pp.58-65, 1956-10-30. 九州大学国語国文学会  
バージョン :  
権利関係 :

# 世話淨瑠璃表現と芸風

天

横山正

一

世話淨瑠璃が出現した当初に於ては、時代物とは対照的意義の相違を持ち、町人にとつて、いかにこの世を生きるべきかを静かに探り求める性格を持つた点に画期的新しさを有してゐた。然し、それも時代が移り町人自身の対世間的感觉が異なつて来ると共に、世話淨瑠璃の持つ意義も次第に変つて来たのであるが、それと同時に義太夫節の芸風の変化・人形の発達等は世話物の表現・修辭の面に於ても変調を生じ、従来調和してゐたものも、新芸風には不調和の部分を生じ、改変を必要とするやうになつて来た。ここでは、かうした二、三の修辭的表現と太夫の芸風の変化との関連を中心として考へてみたい。

二

淨瑠璃では会話・独言・朗誦等（以下「詞」と呼ぶ。節附の詞とは必ずしも一致しない）の直前に於て、次に來る詞の内容や性質を規定し、又は一層明瞭にさせるやうな表現指定的語句の挿入が見られる。

きんしやう女くるしげに。「母上は日本の国の恥を思召  
……」（国性爺合戦、第三）（括弧は詞の部分を示す。  
以下同じ。）

男もはら／＼声ふるひ。「小女郎そく才にあつたの。…

……」（博多小女郎波枕、上之巻）

内から男のねはれ声。「治兵衛様はまちつとさきに。…  
……」（心中天の網鳥、下之巻）

右側の丸印の部分は何れも次に続く詞の感情内容を明瞭にし、太夫の表現・声の質・高低・大小等を規定する。この

語り方の指定がある以上、太夫は詞の部分に自由に語りえない。但、これに似た例に次の形がある。

女房につこと打笑ひ「なんのそれに違ひがござらう…」

(鬼鹿毛無佐志鏡、第三)

この丸印の部分が次の詞の表現を規定することは同様であるが、ただこの方は次の詞を規定するよりもむしろ、女房の動作を説明するものであり、それが間接的に次の詞を規定してゐるに過ぎない。即ち「女房につこと打笑ひ、さうして言ふには」の意味である。更に又、次のやうな形がある。

「……さら／＼以つて此方にお恨みとては申さぬ」とせ

かぬも声は震ひけり(袂の白しぼり、中之巻)

この丸印の部分が直ぐ前の詞の表現に関係することは勿論であるが、語り物の性質上、前に遡つては作用せず、後からの補足的意味を持つだけで、最初の例のやうな詞に対する指定作用がない。従つて後の二種は除外して、最初の形式のものにつき時代物・世話物の両方を眺める。試みに、時代物十篇(近松より源氏烏帽子折、雪女五枚羽子板、用明天皇職人鑑、国性爺合戦、曾我会稽山、平家女護鳥、海音より鬼鹿毛無佐志鏡、愛護若婿箱。それ以後より菅原伝授手習鑑、義経千本桜)と世話物十篇(近松より増補曾根崎心中、鎗の権三重帷子、博多小女郎波枕、心中天の

網島、女殺油地獄、心中宵庚申。海音より袂の白しぼり、八百屋お七。それ以後より新版歌祭文、近頃河原の達引)とに限つて、比較してみよう。但、「声高に」「声ひそめ」等、時代物・世話物に共通的にあるもの(大部分單純な指定)も多いが、それらは省略して、相違してゐるものだけを今は問題にする。

先づ時代物では「猛虎のほゆるごとくなる」「大声高笑」「潮逆巻く大声上げ」「声をあら／＼げ」「声作るひ」「くわん／＼たる声をあげ」「坂東声」「梢も揺ぐ大音にて」「高々とこそ誦上げれ」「荒らかに」「叫んで」「はしたなく」「息も苦しげに」「てには巧みに読んだりけり」「声可笑しくて拍子とり」「かはす詞のしり声も涙ながらの暇乞……睦しく」があり、世話物では「老女の声」「声を立て」「おとなしく」「尖り声」「お縫が声として」「声低に」「くど／＼と」「かこち泣」「ねほれ声」「口説泣」「仔細らしき声付」「せぐるし声」「空とほけ」「声をす／＼り上げ」「執念き声で」「別れし親の物言ひにて」「口説立」「泣く音ばかりの問ひ交し」「せ／＼ら笑ひ」がある。この両方を比較してみるに、時代物の方は極く少数の例外を除けば殆ど太夫の音量の大のみで事足りる性質のものであるに反し、世話物の方は指定内容が変化に富み、感情の範囲が広く、殊に「かこち泣」以下の例

は微妙な感情の指定である（使用数の問題でなく、質の問題である）。時代物に於けるやうな単純なものではなく、次に続く詞の内面的感情を太夫が精緻に表現しようとする程、極めて困難な表現技巧を太夫に要求する性格のものである。然し、このことについては後に詳しくふれることにする。

### 三

浄瑠璃では登場人物の自己・相手・第三者の感情・表情・身振の変化を示すのに、登場人物の言葉に依つて表現する場合と地の文に依り説明的に表現する場合とがある。

たきつけらるゝ女心。ア、いへばそうじやおれはいかいあほうじや。いのりものけたい恋のかたきもつてゐてあてがふは。ぬす人にくらの番磁石に針。皆に氣を付られては。やもや〜とほらが立。（夕霧阿波鳴渡）詞の内よりみだい所たき付られてもゆる火の。胸にあまれば色に出お顔もあけのめに涙。いやればそふじや入ては大じ（津国女夫池）

右は何れも侍女によつて嫉妬をかきたてられる本妻の表現であるが、前者は本妻自身の言葉に依つて心の変化が語られ、後者は地の文で説明されてゐる。地の文に依る説明の

### 杏

場合、それを語る太夫にとつては、太夫が直接説明するの  
が地の文である関係上、その語り方には全く制限を受けず  
自由に表現出来るに對し、登場人物の言葉を通して感情・  
表情等を表現する場合は、その登場人物の年齢・性別・  
性格等の特徴を示すやうに語り分けながら感情・表情・身  
振を表現する必要があり、演劇的には高いが、太夫の技巧  
的には二重表現の困難性を持つことになる。かうした言葉  
に依る表現形式は感情・表情・身振の三方面に見られるの  
で、それぞれ例示しよう。

#### 〔感情表現〕

ア、氣がさつぱりと成ました。おりん殿よいきみかわしやつかへがおりました。（夕霧阿波鳴渡、中之巻）

イエ同じお給仕でも。祝言と聞ッば氣がしよぎ〜。

#### （伊賀越道中雙六、第五）

#### 〔表情表現〕

取分けお染が顔持もたつた今途よかつたに。騒ぎに氣をば取りのぼし又ぞや氣色悪さうな。（袂の白しぼり、中之巻）

白眼剣は無念なな。（新版歌祭文、野崎村）

#### 〔身振表現〕

思ひながらもがつくりと手足もなえて悲しやと。（袂の白しぼり、下之巻）

此のとの仏様をかうぐつとしめ付けて。……此切株へかふ上り。(夏祭浪花鑑、第五)

これらの形式の存在状態を便宜上、時代物十篇(近松より雪女五枚羽子板、傾城反魂香、国性爺合戦、曾我会稽山、関八州繫馬。海音より愛護若囃箱、鎌倉三代記、富仁親王嵯峨錦。それ以後より菅原伝授手習鑑、伊賀越道中(變六)、世話物十篇(近松より堀川波鼓、心中重井筒、夕霧阿波鳴渡、心中天の網島、女殺油地獄。海音より袂の白しぼり、八百屋お七、心中二つ腹帯。それ以後より夏祭浪花鑑、新版歌祭文)とに限つて調べてみるに、時代物には二十七例、世話物には三十七例があり、近松の場合、時代物三例、世話物十例で、その差が最も大きく、海音の場合は時代・世話両者同数であるが、時代物が世話物よりも遙かに長篇であることを考へれば、世話物の方が使用例の割合は多いと言ふべきであらう。これらの使用例を感情・表情・身振に區別して参考までに挙げておく。

世話物	時代物	近松		海音		それ以後	
		情感	身振	情感	身振	情感	身振
5	2	1	1	6	5	4	2
1	1	1	1	1	1	1	2
4	0	2	3	2	3	1	2
6	5	4	2	1	2	13	11

この表によれば近松・海音では共に感情の変化を言葉で示すものが最も多いのに対し、それ以後の作品では身振の方が著しく多い。これは浄瑠璃詞章の表現が時代と共に感情描写から行動描写へ移つたためと思はれ、人形の発達、歌舞伎の影響等が考へられる。

#### 四

浄瑠璃の時代物と世話物との表現を比較する場合、時代物では比較的単純な感情が次々と変転して、連続的に描かれてゐるのに対し、近松頃の世話物では複雑で繊細な感情が静かに克明に表現されてゐることは今更いふまでもない(尤もこれは、後の世話物では殆んど見られなくなり、行動的、説明的表現となつて行く)。そのため時代物が舞台的には多く事件進行(場面展開)による变化的興味に助けられるに反して、世話物では舞台変化の乏しい中に複雑な感情の微妙な移り変りに依つて、観客の興味をつなぐ必要があり、微妙な節廻し、深い解釈的表現など、太夫の語り方の上での苦心を多く要したことは当然である。然し同時に、近松頃の世話物には右のやうな表現とは反対に、出来るだけ単純化された簡潔な表現に深い含蓄を持たせたものが見られる。

泣顔かくす十めんに小はるはしどうむせかへり。皆お道理と斗にて詞も。涙にくれにけり。(心中天の綱島)

右の「皆お道理」の一句には、小春の言ふに言はれぬ断腸の思ひが深くこめられてゐるのであるが、この改作では泣顔かくすじうめんに小春はしどうむせかへり。我カ身ノの上は得も言ズ兄ノのゐけんと母親ノの心ツかひを思ヒやりみなおとうりとばかりにて詞も。なみたにくれにけり。(心中紙)

#### 屋治兵衛)

となり、小春の心理状態を説明的に地の文で述べて、原作の深い表現力は弱められてゐる。同じ原作の小春の「心得やしたと涙ながらなげ出すまもりふくろ。」の無慙な一節は同じ改作では孫右衛門の言葉として「ハッ今に成て何のうち〜。サ、はやふ是か〜」と間接的に小春を未練がましい女として描き、惨めな心境を餘程稀薄化してゐる。

原作と改作とのこの相違は、原作に舞台変化を与へ、感情内容を平易、単純化し、心理的描写を行動的表現に置換へて説明してゐることであるが、これは太夫にとつて作品解釈並びに音声表現技巧の困難性を多分に持つ原作よりも、語る上の負担をかなり軽減してゐると考へることが出来る。更にこのことは、さきに挙げた複雑、微細な感情表現形式の場合と共に、後期的形式に化したのであり、換言す

れば、当初の世話物的表現形式から時代物形式へ接近したものと云へると思ふ。さうして、これは世話物が時代物と表現形式上の調和を持つことに依つて、時代物中の世話場に吸収されて行く姿を示すものの一つではなからうか。

## 五

右の世話物に多く見られる特性は僅かの例を指摘したに過ぎないが、二は詞の指定内容が広く且つ変化が多く、感情的に複雑であり、三は感情・表情・身振を登場人物の性格等を通した言葉に依つて表現する二重表現形式である。四は複雑繊細な感情の克明な表現並びに深い含蓄を持つ簡潔な表現である。これらは何れも太夫にとつて、浄瑠璃に忠実である限り、かなりの表現困難性を持つものであることを簡単に述べたが、これらの表現と太夫の芸風との関連について更に考へてみたいと思ふ。先づ義太夫(筑後掾)頃の芸風は

浄ろりの姿かたも。只ゆうに大やうに。わかやかにだてをも

と、してかたりたきものなり。(貞享四年、逸題段物集)

此音曲も格かくに入りて格かくをはなれ格かくをはなれて格かくに入りといふ事第一の習なるべし(正徳元年、鸚鵡ケ袖)

文句にもはこびはかせおよぎ等程拍子有事なればそれに心を付て文字うつり音声開合甲乙の位を練磨すべき事也

(同右)

只趣向手代せりふ風景時宜にそむかず無理ならぬ様に地色ふし詞返心をかへて精をふかく語りなす事……(同右)

右のやうに大様で無理のない語り方に重點を置き、格を中心にした考へ方であるが、特に注意すべきは、曲節的立場から、義太夫節の節其物を完全に生かして語るやうに注意を促してゐることである。「竹本秘伝丸」もこれと同じ態度であるといへよう。これに対し、播磨少掾の「音曲口伝書」を見るに、情深く語ることを常に強調してゐるが、

子わかれの段めつたになき語りにあらず一零づゝなみたをぬぐひては名残をいふ心なり(蘆屋道満の項)

船いのりのだん船頭のうけこたへ始は渚たんく沖へ遠ざかるころ吹もとされて舟子の誤わかれるやうの心得(赤松円心の項)

といふほどの微細な気分の語り分けにまで至つてゐる。

義太夫(筑後掾)が義太夫節の各種の節(地・地色・ふし等)の特徴を完全に生かして語ることを主眼としてゐるに對し、播磨少掾は節は勿論であるが、更に浄瑠璃の内容の

微妙な感情の変化をまで語り生かすことに主力をそゝいでゐることは両者の最も大きな芸風の相違である。このことは芸本位から作品を語り生かす芸への変化とも言はれてゐるところである。

右のやうな芸風の相違から二、三、四に述べた特徴を眺めるに、義太夫(筑後掾)的芸風が全盛を誇つた時代、即ち大様な格調正しい節本位の芸風の立場からは、詞の複雑な表現指定、登場人物の言葉を通して描く感情其他の二重表現、或いは克明な感情表現や深くて簡潔な表現等の、作品上の微細な表現面は太夫の音声の再現の技巧に於て、大して問題とならなかつたことが十分窺へるのであるが、播磨少掾(政太夫時代後期を含む)的芸風が勢力を持つ(享保三、四年以降)に及んでは、浄瑠璃の微細な感情・雰囲気の語り分けの立場から「かこち泣」「口説泣」「執念き声」等に依る複雑極まる詞指定の如き、浄瑠璃解釈の深い掘下げ、或いは極めて困難な技巧を必要として来ることは当然である。同様のことは三の二重表現、或いは四の簡潔表現其他に於ても言はれることである。然し播磨少掾のやうな稀に見る作品精神の深い理會態度とすぐれた技巧とを持つてゐた太夫(音曲口伝書参照)には、浄瑠璃文句の微細な含みまでも解釈し、表現しえて、この困難をよく克服したこと

が考へられる(近松晩年の作品は彼のこの芸風によつて、

その真価を十分に發揮し得たのである)が、享保三四年、頃を境とする右のやうな義太夫節芸風の変化は一般の太夫にとつて、前掲の浄瑠璃の各表現的特徴が音声表現的に次第に困難性を持つて来たことは争へない。これは浄瑠璃本位の新芸風がもたらした意外の矛盾・缺陷ともいふべきものであらう。殊に播磨少掾頃より更に時代が下れば、義太夫

節界は表面的な写実技巧の傾向を強め、宝暦から天明へと時代の経過と共に、技巧的語り分け、細かい写実表現、語り方新工夫へと太夫の芸風が進展して行つたことは多くの浄瑠璃評判記が語るところである。芸風がかうした形式的、外形的技巧に走れば走るほど、前掲の深さと複雑さとをもち、或いは簡潔な中にも腹芸的深刻さを持つ浄瑠璃の表現は益々語る上に困難性を増す性格のものであつた。さうして安永・天明期の極度の技巧に至つて、この困難性は一つの限界に達したのである。尤も四にあげたやうに近松の原作が後期的芸風其他(太夫の語り方の変化、並びに人形に伴つた説明的描写態度等)との矛盾を解決して、多少ともそれに適応するやう改作されたものもあるにはあるが、二、三にあげた特性は其後も尚、存してをり、然も、これらの表現は既述のやうに世話物の方に多いのである。換言すれば、以上の意味に於て、世話物は時代物よりも、安永・天明期に於て一つの困難性の限界に立つべき

性格をより多く持つてゐたといふことが出来よう。近松死後、曲りなりにも並木千柳・半二等に依つて僅かに作られてゐた世話浄瑠璃が、この頃を最後として絶滅したことも単なる偶然ではなく、上述して来たところと何らかの関連を持つやうに思はれる。

遡つて考へれば、享保七年六月には世話浄瑠璃の中心であつた心中物の脚色禁止令が出されてをり、又かつて見られた新興町人意欲の烈しさは其後次第に町人社会に見られなくなつたばかりでなく、近松死後ともなれば、封建社会の武士的道德は益々町人意識の中にも滲透するなど、元禄頃の社会環境とはその様相を著しく異にして来ると共に、世話浄瑠璃の持つ社会的意義も当初の如き性格を殆んど喪失し、後期の世話物は多く俠客物等と結んで内容的にも時代物化するに至つた。その上、近松、海音の後には、すぐれた世話物作者も出ず、半二の後には全くなかつた。他方、上方歌舞伎では、逆に明和頃から操芝居を凌ぐ勢となり、並木正三・奈河亀助・並木五瓶等によつて名作が書かれ、世話物にもすぐれたものが現はれる状態となつた。かうして世話浄瑠璃は急速に衰退し、時代浄瑠璃中の世話場の如きも世話的生彩を失ひ、近松死後、特に宝暦以後、僅かに餘燼を残してゐた世話物は、右の諸条件の累積に依つて、遂に姿を消すに至るが、さきに見て来た浄瑠璃(特に



世話物)の表現と義太夫節の芸風変化との間に生じた矛盾も、世話浄瑠璃の修辭的表現面から、この世話物衰退の傾向を強めたものの一つであつたと考へるのである。

註一 「天理大学学報」第五卷、第四号所載、祐田善雄氏「近

松と芸の世界(下)」四八頁。

註二 「国語と国文学」昭和三十一年二月号所載、拙稿「義太

夫節の不易・流行と浄瑠璃」七頁。

附記 本稿中には小島吉雄先生より示唆を頂いた點があることを記して、深謝の意を表します。