九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

浄瑠璃の一限界

横山，正
大阪学芸大学助教授

https://doi.org/10.15017/12396

出版情報：語文研究. 1, pp.67-78, 1951-03-10. 九州大学国語国文学会
バージョン：
権利関係：

淨瑠璃の一限界

横山　正

序

淨瑠璃には作中人物の性格とか個性とかいふものが殆んど書かれてゐないと言はれる。これは淨瑠璃だけに言はれることではなくて、德川町人文学の全般について見られる現象でもあらう。然し淨瑠璃に個性が描かれてゐないことは事実である。德川町人文学中に於て、最も個性を描き得たかと思はれる西鶴でも、深い人間性探求といふ方面では決して十分とはいへないが、淨瑠璃方面では世話物に於て最もよく個性らしいものを描いた近松でも、西鶴程度迄及んでをらない。淨瑠璃に出る人物の性格は類型的で、人物個々の感情表現の相違も殆んど見られない。これに関し、内海繁太郎氏は

人形は性格に応じて固定的に形態色彩等が適当に作られたわけで、惡を象徴する人形、善を象徴する人形、美男を象徴する人形、武勇を象徴する人形といふやうに、一見其の性格に見得る人形を作つておいて之を使用し、毎作品には略々同一型な人物を出し、此の人形を多少変化させて使用してゐたのである。之は古淨瑠璃時代に於いても同様である。かういふ理由から近松の描く人物に類型的なところがあるのは、人形関係から止むを得ないことであつて、之を以つて近松の作品の類型的なことを批難するのは、当を得たことではない。（「人形芝居と近松の淨瑠璃」四一四頁）

と述べてゐられる。一応この論を肯定するとしても、ここで言はれてゐるやうに、淨瑠璃中の人物の類型の原因が人形の大まかな何々型といふやうな類型的製作にあるのであるならば、人形の型の種類を極度に豊富にすれば、淨瑠璃に於ても個性が描き得ることとなる。果して、かうした相対的原因のみに依るものであらうか。淨瑠璃に於て個性表現が行はれてゐないのには何かの絶対的原因ともいふべきものが、人形芝居自身の中にひそんでゐたのではなからうか。以下かうした観点から淨瑠璃の個性表現の問題を考へてみたい。

一

淨瑠璃に登場する人物の類型的性格については既にしばし

ば言はれてゐることであるから、今更こゝで多言を要しないであらう。類型的性格はあらゆる点に於て現れてゐるが、今試みに近松の世話淨瑠璃に出る遊女の性格を見てもそれがよく窺はれる。即ち、それら遊女が男を死ぬほど愛するも、自由にならぬ女の弱さを共通的に持つてゐることは、当時の封建性と、遊女といふ境遇とを考へれば当然であるが、彼女達の多くは自己犠牲的であり、最初は男よりもむしろ理性的で、男に対し、しばしば指導的立場に立つが、後には全く感情的となつてゐる。例へば曾根崎心中のお初、淀鯉出世滝徳のあづま、冥途の飛脚の梅川、夕霧阿波鳴渡の夕霧、生玉心中のさが、博多小女郎浪枕の小女郎、心中天網島の小春など、最初は何れも途方にくれた男の気持をはげまし、一応の前後策を与へて、男よりも積極的で、冷静である。これが終りは皆一様に全く感情に溺れ、男に対して文字通りの従順で全く無策の女と変つてゐて、これら遊女間に性格の相違といふものが全く見られない。

殊に曾根崎心中のお初と生玉心中のさがと、或は夕霧阿波鳴渡の夕霧と博多小女郎浪枕の小女郎とは全く同一の性格で、互に入替へても不都合を生じないほどである。

こゝでは遊女についてだけ言つたが、かうした同じ性格は男主人公にも、素人の女主人公にも多く見受けられ、或る人物の個性が深く掘下げられてゐない。たゞ女殺油地獄の与兵衛のみは例外で、性格的に追求されてやゝ特異な個性が浮上つてゐる。ところがこの稀に見る特殊例の作品は皮肉にも当時の操興行に於ては好評でなかつたらしく、再演も殆んどされてゐない。

淨瑠璃に於ては、このやうに人物の個性の相違が殆んど描かれず、たゞ類型的性格があるのみであるが、同時代の違つた演劇形式を持つ歌舞伎の方ではどのやうであつたらうか。淨瑠璃との比較の便宜上、作者、時代、題材が同じである「夕霧七年忌」（近松作歌舞伎脚本、貞享元年、夕霧死後の物語）と「三世相」（近松作淨瑠璃、貞享三年、同じく夕霧死後の物語）とに描かれてゐる男主人公の表現を比較してみると「夕霧七年忌」では夕霧の客であつた伊左衛門は夕霧亡き後も放蕩心止まず、夕霧でなくても、それに似た遊女であれば大体満足してをり、夕霧其物に恋してゐたのでなく、夕霧的類型に恋することに徹底してゐる彼の特殊な個性がよく描かれてゐる。即ち伊左衛門は夕霧亡き後、萩野を相手にし、妻に身請までしてもらつてゐるが、難波津が夕霧によく似てゐることを知ると、それに夢中になり、その揚代支拂のためには、夕霧と彼との間に出来た娘おせきまでをも、母親夕霧が死ぬ迄出ることを願つてゐた廓に再び売らうとするほどである。伊左衛門の難波津に対する態度を引用すると

「……されば大阪屋の難波といふ女郎が、微塵違はぬとい

ふ。何をいふ、夕霧に似た者は無いものぢやと取合はずして、密に行つて見たれば、夕霧にそのまゝぢや。さて逢うて見たれば、心いきが夕霧よりもよい」久古聞き「それは隱れが御座りませぬ。夕霧が見たくば難波ぢや。瓜を二つに割つた様なと申します」「いや割らずに其儘ぢや。何が面白うて、萩野もほたらかして通ふ程に……」（元祿歌舞伎傑作集による。）

これに対し、「三世相」の方では夕霧のかつての客、左京進は夕霧との間に一人の娘春姫をまうけた程の深い仲であり、相当の遊蕩者であつた筈であるが、いくら時代物で、舞楽の楽人として書かれてゐるとはいつても、廓情緒を解する性格が少しも描かれず、平々凡々たる一個の武家的性格の類型に外ならない。こゝでの左京進の描写では、華かな過去をもつ人物としての性格が全く出てをらず、個性らしい何物も現れてゐない。

この二作品は作者、時代、題材すべて同一であるにも拘はず、これだけ登場人物の表現態度を異にしてゐる。このことは歌舞伎脚本と淨瑠璃との相違を作者近松が意識して書きわけたものと考へざるを得ないであらう。貞享頃に於て、既に歌舞伎脚本と淨瑠璃との間には、これだけの個性表現の違ひがあつたのである。

更に「夕霧七年忌」の伊左衛門と後の近松の世話淨瑠璃「夕霧阿波鳴渡」の伊左衛門とを比較してみても、後者は普通の色男としての類型を示してゐるに過ぎないで、前者のやうな特殊の個性表現は見られない。

次に「東海道四谷怪談」（文政八年、鶴屋南北）では男主人公、伊右衛門の冷酷な個性がかなり深く描かれてゐる。盗して逃げた下人小平を処罰することに関しては

出来心であらうが、忠義であらうが、人の物を盗まば。盗人。忠義で致す泥棒は、命は助けるといふ天下の掟があるか。たはけ面め。一藥も取返し、取替への金子さへ償はば、助けて遣らうが、その代りに、おのれが指は一本づつ折つて了ふわ。（二幕目。日本名著全集による。）

と言つてをり、これより前（一幕目）にも妻お岩の件で舅、左門を何の感情もなく殺してゐる。又二幕目に、お岩の言葉に依つて、伊右衛門の冷酷を描いてゐる。

常から邪慳な伊右衛門どの、男の子を産んだと云うて、さして喜ぶ様子もなう、何ぞと云ふと、穀つぶし、足手纏な餓鬼産んでと、朝夕にあの悪口。それを耳にもかければこそ、針の席のこの家に、生疵さへも絶えばこそ、非道な男に添ひ遂げて、辛抱するも、父さんの敵を討つて貰ひたさ。……

更に同じ幕で、産後間もないお岩に対して、次のやうにさへ言づてゐる。

お岩　……モシ、こちの人、お前、妾が死んだなら、よもや当分。

伊右衛　持つて見せるの。

お岩　エ、、、、。

伊右衛　女房ならば直きに持つ。而も立派な女房を、俺ア持つ気だ。持つたらどうする。世間にいくらも手本があるわえ。（以上何れも日本名著全集による。）

と言つて親の敵討の件も無情に断つてゐる。そして他の女のためには、お岩との間の子をはつきり邪魔物扱にすることをお岩に向つて言明してゐて、このやうに伊右衛門の冷酷な性格が色々の方面から浮彫にされてゐる。

勿論かうした性格描写は歌舞伎に於ても決して多く見られるわけではないが、少なくともこの程度の、淨瑠璃よりは深い性格の特殊性が描かれてゐる。歌舞伎のかうした傾向にも拘らず、淨瑠璃では何故に類型的性格の表現に終始して満足してゐたのであらうか。この原因のありさうな点を捜してみると、次の諸点が先づ一応考へられる。

一　個性表現に対する作者の無意識

二　個性描写に対する観客の態度

三　淨瑠璃の構文

四　人形芝居の構成形式

一については、既に見たやうに、歌舞伎脚本の方では、十分ではないまでも、とにかく一応は淨瑠璃以上の個性表現が行はれてゐるのであつて、このことは、歌舞伎作者には多少とも個性表現に対する意識があつたか、或はそれほどはつきりした自覚がなかつたとしても、とにかく、かうした方向への意慾は無意識の中にも持つてゐたことを示してゐる。歌舞伎と人形芝居とは難波土産の序の言葉を借りれば、軒を並べて互に競演してゐたことでもあり、同じ大衆を相手にした演劇である。かうした類似的性格を持つ二つの演劇脚本作家の一方に個性表現の意識があるにも拘らず、他方（淨瑠璃作家）にそれがないといふことは、常識的にも考へられないことであり、殊に近松のやうに、両方に執筆してをりながら、これを描きわけてゐる如きは、無意識といふことよりも、何か他に理由があつたと考へる以外に方法がない。従つて、個性表現に対する作者の無意識のために、淨瑠璃に於てこの表現が行はれなかつたとは考へられない。

二については、当時、歌舞伎の観客と人形芝居の観客とは全く同じ範囲の民衆であつた。従つて、同一の観客が歌舞伎に性格描写を多少とも希望し、人形芝居の方に希望しなかつたとは到底考へられない。従つて人形芝居の観客のみが特に個性描写に対して無関心であつたとは言はれず、これが淨瑠璃の類型的性格の原因であるとは勿論言はれない。

三については、歌舞伎脚本が極く少部分のト書を除けば、

他はすべて対話形式の台詞から出来てゐるのに対し、淨瑠璃では、初期のものは地の文が多く、時代が下るに従つて、地の部分が減少し、対話による詞の部分が多くなつて、その形は歌舞伎脚本に近づいてゐる。然し地の文も対話も、さうした表現形式そのものが登場人物の個性を表現することに不都合である理由は何ら考へられず、従つて、この両者の増減の如何が個性表現の難易に関係したとは思はれない。従つて、構文的方面が淨瑠璃に於ける性格描写否定の原因であるとは考へられない。

結局淨瑠璃に於て、類型的個性しか見られない原因は、四の人形芝居の構成形式の中に求めなければならなくなる。

二

淨瑠璃に於ける個性の類型化の原因を人形芝居の構成に求める場合、言ふ迄もなく、人形芝居は人形、太夫、三味線より構成されてゐるが、このうち三味線はその曲が相当複雑化した後期に於ても伴奏音楽に外ならず、淨瑠璃中に出る人物の性格描写を考へる場合、先づ除外して差支ないであらう。残るものは人形と太夫とであるが、先づ人形との関係を考へてみよう。

人形は近松在世当時の未だ不完全な機能しか持たなかつたものは勿論、近松死後間もなく吉田文三郎等に依つて著しい発達をし始め、非常に人間に近い程度に迄動作出来るやうになつた後期の人形に於ても、人形の機能の駆使に依つて、人間の感情を出すことが不可能であることはいふまでもないことである。如何に人間の動作、表情に近づいても、それはあくまで魂のない人間のイミテーションに過ぎない。これに対して、歌舞伎役者は生きた人間である。歌舞伎は泰西の近代劇などに比する場合、写実よりは甚だ遠い様式的な演劇ではあつたが、人形の全くの無感情に比べる場合は、役者の個々の感情の自然的流露は当然見られたのである。かうした人形と役者との根本的相違を先づ考へておいて、前に挙げた淨瑠璃と歌舞伎脚本との表現の相違を考へてみたい。

淨瑠璃が演劇脚本である限り、淨瑠璃の内容は人形に依つて舞台上に表現し得るものでなければならない。近松は淨瑠璃に依つて人形に魂を入れるといふことを言つてゐる（難波土産の序）が、それは人形に類型的な心理表現を附加することを意味するのであつて、「此ゆへに同じ武家也といへ共、或は大名或は家老その外祿の高下に付て、その程々の格をもつて差別をなす。」と言つてゐるのでも、そのことは明かである。個々の性格の相違でなく、かうした類型的区別程度なら、当時の人形に依つても表現出来たであらうが、個々の性格の区別など、到底、表現出来る筈はなかつたのである。人形の発達と共に、微細な動作や顔面の動きに依る或る程度の

人間的表現も出来るやうになつたが、所詮、人形は人形で、魂の伴つた真の人間的表現が出來る筈はなく、発達した人形の機能を駆使すればするほど魂に裏づけられることのない外面的細かい写実的表現は、徒らに空虚感を増すのみである。人形の機能は発達しても、そこには魂の発達は全く見られないからである。殊に表現すべき事柄が「性格」的なものである場合には、その表現には生きた感情、意志を伴ふ演技に依つて裏づけられることが絶対に必要である。人形の外面的のみの細かい動作だけでは決して表現される可能性はない。かうした性質の人形に依つて、淨瑠璃が表現されるものである限りは、如何に淨瑠璃に登場人物の性格を書きわけたとしても、それが完全な個性表現として舞台上に表現されないことは明かである。ただそこに表現されるものは魂のない個性の模倣的演出に外ならず、かうした個性の描写等を淨瑠璃に入れることは、徒らに人形の不自然さを暴露するのみであらう。

これに対し、歌舞伎に於ては、如何にそれが様式美的な演劇であつたにしても、脚本の一語一句は生きた役者の演技に依つて裏づけられて上演されるのであつて、個別的、特殊的表現を行ふことも出来、或る程度の個性表現の如きも可能であつたわけである。

次に問題となるものに太夫がある。歌舞伎では役者自身に依つて台詞が言はれるのであるから別に問題はないが、人形芝居では、淨瑠璃は音声的には、一度太夫を通さなければ表現することが出来ない。而も登場人物一人に対し、一人の太夫が当る所謂掛合形式は比較的稀であつて、多くの場合、多数の登場人物を一人の太夫で表現するのを普通とする。従つて如何に熟練した太夫であつても、唯一人の人間が多数を語り分ける能力に限度があることは当然考へられる。それ故、登場人物の各個性を語り分けるなどといふことには非常な困難が伴ひ、これは表現不可能といふべきである。そこに表現される各登場人物の個性は、太夫の一性格を通し、それに依つて解釈されたものであつて、どうしても登場人物の各個性は太夫の性格に依つて色づけられ、真の意味での各個性の深刻な対立的表現といふ如きは、人形芝居に於ては成立し得ないといふべきであらう。

以上のやうに人形芝居に於ては、視覚的には人形、聴覚的には太夫といふ拘束があり、登場人物の個性などを表現しようとしても、人形、太夫による一定の制限された範囲内に於ける表現しか許されなかつた。従つて、近松其他のすぐれた淨瑠璃作者達が、その範囲内での個性的表現に努力しても、猶その結果は個性の類型的表現となり、一に於て見たやうな淨瑠璃と歌舞伎脚本との間の性格表現の相違を生じて来たものと考へられる。

次に淨瑠璃の実際の表現の面から、以上のことを裏づけてみよう。淨瑠璃に於ては、歌舞伎などの一般演劇とは異なる一種の個性描写が行はれてゐる。それは類型性を持つた性格描写であり、この最もよくまとまつた代表的な形の一つが所謂「くどき」の形であらう。「くどき」に於ては、人形の動きのリズム、太夫の語り方等を十分に考慮された上で、さうした類型的拘束を認めた上で、「くどき」をする人物に心ゆくばかり独白的、傍白的に語らせ、述懐させて、その心理状態、性格を描き出さうとしてゐる。この形式は謡曲の「くどき」の影響を多く受けたものであらうが、淨瑠璃としての特徴を最も多く持つてゐる部分の一つで、歌舞伎脚本の独白などとはその情緒に於て、雰囲気に於て、全く異なるものである。従つて、淨瑠璃が歌舞伎に上演されるやうな場合は、この「くどき」は純粋な台詞に消化されないで、多くの場合、淨瑠璃のまゝに残され、チョボに依つて語られてゐる。今その一例として、艶容女舞衣（安永元年十二月二十六日、豊竹座初演）の下の卷（酒屋の段）でのお園の「くどき」の一節を同じ作品が歌舞伎脚本として書直されたものに比較してみる。

詞今比ハ半七様が。何所にどふしてござらふぞ。地今更返らぬ事ながらわしといふものないならば。半兵衛様もお通に免じ子迄なしたる三勝ッどのを。とくにも呼ヒ入レさしやんしたら半七様の身持も直り。御勘ン当も有ルまいに思へば〳〵此園が。去年の秋の煩ひに。いつそ死で仕廻ふたら。斯した難ン義ハ出来まいもの。お気に入ラぬとしりながら。未練なわたしが輪廻ゆへ。添臥ハ叶ハず共お傍に居たいと辛抱して。是迄居たのがお身の仇。今の思ひにくらぶれば一ヶ年ン前に此そのが。しぬるこゝろがつかなんだ。こらへてたべ半七様わしや。此やうに思ふて居ると……（原作）

お園　今頃は半七さん、どこにどうしてムらうやら、
〻今さら帰らぬ事ながら、わしと云ふものないなら
　ば舅御さまもおつうにめんじ
子までなしたる三勝どのを。
〻とくにも呼び入れさしやんしたら、半七さまの身
　持も直り、御勘当もあるまいに。
思へば〳〵此の園が。
〻去年の秋のわづらひにいつそ死んで仕舞ふたら、
　斯うした難儀は出来まいもの
お気に入らぬと知りながら未練のわたしが。
〻輪廻故添ひぶしは叶はずとも、お傍に居たいと辛
　抱して、是までゐたのが
お身の仇。
〻今の思ひに比ぶれば、一年前に此の園が、死ぬる

心が付かなんだ、こらへてたべ半七様、わしや此のやうに思ふてゐると、……（世話狂言傑作集「艶姿女舞衣」による。以下同じ。）

こゝで「チョボ」なるものを一応考へてみたい。起源的には説経節にまで遡るが、一般には後の義太夫節が歌舞伎に影響し、それが歌舞伎として上演される場合に、その間に於て役者の動作、傍白、述懐等を三味線に合して語るものをいふ。こゝでもこの一般的の意味の範囲でのチョボを問題にする。

歌舞伎脚本中、チョボとなつてゐる部分には、単純に人物の動作などを示すのみで、ト書と同じやうなものや、対話の一部等も見られる。例へば

宗岸　半兵衛殿はお宿にか。

〃娘を連れて打通れば妻は門の戸引立て。

或は

お園　父さまの一徹で、無理に連れられ帰りしが、一旦殿御と極つた半七さま。

〃嫌はれるは皆私が不調法、鈍に生れた此の身の科。

今から随分お気に入るやうに……

然し、かうしたものよりもチョボとして更に注目すべきものとして、さきに挙げた「くどき」の外にも、心理描写的性質を多分に持つものがある。例へば

三人　仕舞せうわいのう。

〃と三人はしほ〳〵奥へ泣きに行く、心のうちぞ哀れなり。

ト是にて三人はお園へ心を残し奥へ入る、是を初夜の鐘鳴る。

〃後には園が憂き思ひ、かゝれとてしも烏羽玉の、世の味気なさ身一つに、結ほれ解けぬ片糸の、くり返したる独り言

チョボの部分と、その間に入つてゐるト書とを比較すれば一見してその相違が明かなやうに、ト書はただ人物の行動と舞台效果とを指定してゐるにとどまり、人々の心の動きはすべて、浄瑠璃其儘がチョボとして残されてゐる。即ち、浄瑠璃の地の文には人形に説明をつけるために、心理的説明の要素を持つ部分が多分にあり、かうした部分は、前記の「くどき」と同じく歌舞伎脚本化される場合、対話的台詞にも、ト書にも書きかへることが困難な箇所である。

このやうな心理表現を含む人物の動きや「くどき」の表現は、人形芝居に於て相手が人形であり、太夫であるがために、浄瑠璃に書くことが必要となつた傾向を多分に持つてをり、これは役者の直接的感情表出に代るものとして挿入されてゐるのであるが、結局それは役者自身による感情表現のや

うな、演技に対しての直接性を持つものではなく、あくまで人形の外部からの説明づけに外ならない。従つて、歌舞伎の場合、役者個々の感情表出によつて各特殊表現が具体的に、直接的に行はれるに反し、浄瑠璃のかうした部分が、どうしても抽象的、類型的、間接的となることは止むを得ない。かうした性質を持つ部分が歌舞伎に入る場合、完全に消化し切れないのは当然であつて、こゝに人形芝居と歌舞伎との二形態の矛盾の解決として、「チョボ」なる形式が活用されたと見るべきであらう。歌舞伎に於けるチョボの挿入といふことは、当時非常な流行を見た義太夫趣味を歌舞伎に導入して、大衆の意を迎へるといふ意味が多分にあつたことは勿論であるが、かうした理由の外に、猶上記のやうな二演劇形式の矛盾の解決としての役割を見得るのである。即ち、チョボになつてゐる浄瑠璃の部分が如何に細かい説明づけを行つてゐても、個々の俳優に依る、その時その時の特異な表情、身振等に比すれば、概念的、普通的、他よりの説明であること故、このチョボに合せて演技する俳優は自己の感情、動作を抑圧して、無表情に近い所謂人形ぶりに依つてチョボに調和するやうに演出を行つたのである。（人形ぶりも人形芝居的味を歌舞伎に入れるための一つの試みであつたが、又一方人形ぶりに依らなければチョボの出す情緒、雰囲気に調和しなかつたのである。）

斯くて歌舞伎に於ける「チョボ」の存在は、他にも理由があつたとしても、浄瑠璃の抽象的、類型的、間接的表現を解決するに役立つたものであると一応考へられ、浄瑠璃に於けるこれらの表現傾向は、人形と太夫とに依つて生じたものであることがわかるのであつて、この「チョボ」の方面から考へても、浄瑠璃の個性の類型的表現が、人形と太夫との人形芝居構成形式そのものから生じてゐることが窺はれるのである。

三

人形芝居と歌舞伎とは、時代が下るに従つて、互にその影響を他に及ぼして、密接となつて行つたのであるが、そのため浄瑠璃の詞章も歌舞伎脚本的となり、人形舞台も歌舞伎舞台的傾向を持つて来たことは周知の通りである。浄瑠璃ではいよ〳〵地の文は少なくなり、詞本位の対話形式による「せりふ劇」としての脚本形式をとつて来る。そして、その描写は写実的に細かくなり、一挙一動をも描出するといつた態度となる。近松半二の作品など、これをよく示してゐる。かうした部分的な細かい写実的表現は単に歌舞伎からの影響に依つただけではなく、当時の町人文芸の一般的傾向に、かうした特徴が見られる。例へば、安永、天明頃から寛政の改革後にかけての全盛時代の洒落本にも、かうした局所的な非常識

なほどの写実が見られるなど、その例であるが、かうした風潮も幾らか淨瑠璃に影響を及ぼしてゐると考へられる。とにかく、かうした表現の変化を来たした淨瑠璃が人形によつて操舞台にかけられる場合を考へると、歌舞伎であれば、その脚本の表現が如何に細かい写実的表現となつて行つても、その台詞の一つ一つ、或は動作の一つ一つが役者の表情、動作に依つて肉づけられて、特殊な性格の如きものをも次第に盛り上げて行くことが出来るが、人形の場合は写実的に細かくなつた淨瑠璃の詞を裏づける感情が存在せず、即ち、この場合の淨瑠璃の写実は心の写実とはなり得ず、感情のない人形を対象として、かゝる対話形式によつて個性を浮き出させることが不可能であることはいふまでもないであらう。このやうな淨瑠璃は徒らに人形の外面的写実の細かい技巧のみを要求しそこに表現されるものは、発達した人形機能の見世物的誇示といふ凡そ性格描写的方向とは反対の方向に向つて行つたのであり、又かうした状態にある人形芝居に於て、個性表現を求めるなどは到底望まれないことであつた。（この人形の見世物的表現の傾向は既に早く享保十七年の壇浦兜軍記第三の「阿古屋琴責」で、次々と楽器を演奏させるあたりにも現れてゐる。）従つて、この頃の淨瑠璃と歌舞伎脚本とは、一見したところ、その形はよく似てゐるやうであるが、それらが舞台にかけられた場合は、非常な表現の相違を来たしたのであり、歌舞伎脚本から影響をうけた後の淨瑠璃に生じたこの見世物性は、俳優と人形との相違から来たものである。

この頃の作品として、歌舞伎と相互に関聯を持ち、最も密接な影響を受けてゐる淨瑠璃作品である仮名手本忠臣蔵（寛延元年八月十四日、竹本座初演）を例にとつてみる。

大序から第四のあたり迄の加古川本蔵と大星由良之助とを比較するに、前者は処世術にたけたへつらひ武士として描かれ、後者は堅い一方の武士として描かれてゐて、表面の表現形式は正反対であるにも拘らず、その性格はどちらもあくまで忠義に厚く、礼節を重んずる当時の典型的家老型であり、両者の間に個性上の根本的相違は見られない。殊に第九に於ては、全く両人の性格は同一である。

次に、第六の勘平切腹の場に於ての勘平、彌五郎、郷右衛門の三人は表面の表現こそそれ〴〵違つてゐるが、個性の相違は全く出てゐない。

第九の戸無瀬とお石とは外面的にも内面的にも何ら違つたところがなく、全く同じ類型的武士の妻の型である。

これらは何れも同じ場に出るか、或は出る場は違つても、忠臣蔵では対照的に描かれた人物であるが、それにも拘らず、上記のやうな状態である。さきに見た近松世話物の遊女表現では、個性的描写は勿論、表面的表現も共に類型的であつたが、歌舞伎からの影響を受けて写実的表現の方向に向つ

た後の淨瑠璃は、外面的写実に於ては相当進歩し、それぞれ違つた姿の人物を描くに至つてゐるけれども、性格等の内面的方面に於ては、依然として類型を一歩も出てゐないで、性格の書きわけといふ点迄は筆が及んでゐない。その著しい例は「近頃河原達引」である。これでは、あまりに事件の変化にのみ走り、会話等も写実的で、表面的にめまぐるしく取交され、さうした方面での変化はあるが、各人物の個性の写実的表現の方向には殆んど向つてゐない。歌舞伎脚本なら、かうした部分的写実の連続的表現も役者の生きた魂に依つて裏づけられるために、舞台上では個性的上演效果をも或る程度持つたであらうが、人形では、たゞめまぐるしい人形の動きあるのみで、これらの外面的細かい写実表現からは、性格の特殊性を描出することは不可能である。「堀川の段」のやうに舞台效果はあがる場合があつても、それは主として外面的行動的面に於ける写実、並びにそれに伴ふ情緒に過ぎず、人間の個性描写には殆んど何も見られない。

次に、この期の作品になると、本心を隱した僞りの写実的表現といふやうな描写が特に目立つてゐる。例へば、

仮名手本忠臣藏の第七、一力茶屋の場の由良之助の相当長い遊蕩兒らしい、いき〳〵した写実的表現（それはかなり特異的性格とも見えるものである）は実は敵を欺くための心にもない「仮裝」であり、この仮裝的写実に技巧をこらしてゐる。しかし、この場の終での本心を現した由良之助は、特徵のない一個の忠義な武士になり終つてゐる。

伽羅先代萩第三の熊川源五兵衛のにせの狐つき、並びに貝田源之介のつくり阿房の描写など、前記の由良之助の場合と同じ趣味である。

更に同じ作品の第六、政岡忠義の場に於ける政岡は我が子が目前惨殺されるのにも全く感情の動揺を示さず、ために栄御前がその本心を間違ふほどの、封建社会の当時に於てさへ稀に見る気性の烈しい性格を描いてゐるが、これも封建道德がもたらした本心に反する一つの表面的姿であり、政岡の真の姿は直ぐ次に示されてゐるやうに、子に対する感情にもろい母親としての類型以外のものではない。

かうした同形の趣向中、最も著しいものは「攝州合邦辻」下の卷の玉手御前の表現である。一部分例示すれば、

母様のお詞なれどいかなる過去の因縁やら。俊德様の御事へ寐た間も忘れず恋慕。思ひ餘つて打ち付けに。言つても親子の道を立て。難面返ン事堅い程。猶いやまさる恋の淵。いつそ沈まバ何所迄もと。跡を慕ふて歩徒足。……

地娘へ飛退き顏色かへ。詞訳けもない事言しやんすな。わしや尼に成る事いやじや〳〵。折角艶よふ梳込んだ此髪が。どふむごたらしう剃れる物。今迄の屋敷風へ最取り置いて。地是からハ色町風随分端手に身を持つて。詞俊德様に逢つた

らべ。あつちからも惚て貰ふ気。怪我にも仮にも。尼の坊主の。言ひ出して下々さんすなとけんもほろゝに寄せ付けず。

このやうな玉手御前の恋に狂ふ描写は、淨瑠璃では稀に見る烈しい個性的表現であり、一見徹底した性格描写（何物にも屈せず、たゞ一途に恋に走る激情的性格描写）とも見え、且現在の舞台から考へても、初演当時相当の演出的成功をしたと思はれる。これは初演後も何回も繰返して、主として下の巻（合邦内の段）のみが再演されてゐることでも明かである。かうした成功の原因の主要なものの一つが、玉手御前の表現であつたことはいふまでもないであらう。然し、この成功は人形芝居に於てこそ注目すべきほどの程度であつたとしても、完全な意味での舞台上に於ける個性表現ではなかつた筈である。既に述べたやうに、如何なる性格描写的脚本も、それを上演する際、俳優の生きた表情、演技を伴はなくては到底完全に再現し得るものではない。如何に人形が発達してゐたとしても、それが人形である限り、人形に依る性格表現は結局、高度に真実化された性格のイミテーションに過ぎない。然も玉手御前が疵を負つてから本心を語る場合の性格は当時の類型的貞女の範囲を出るものではなく、それ以前の彼女の性格は仮装的性格であつたわけで、個性表現としては非常に弱くなり、性格描写よりも表面の変化に中心が置かれてゐて、さきに挙げた山良之助、源五兵衛、政岡等の場合に於ける仮装的表現と全く同一である。然も、それらの中で最も代表的のものである。これほど烈しい表現も「仮装」であるとすれば、その情熱的性格には幾らかの不自然さを伴つて表現されてもよいわけであり、これなら人形の「個性のイミテーション的表現」でもよく、そこに人間とは異なる「人形」による性格表現の逃げ場があつたと考へられないであらうか。かうした考が許されるとすれば、人形芝居に於ては、その芝居構成上から、純粋な個性の描写、演出を行ふよりも、むしろ表面的技巧や趣向の面白さに依る舞台效果をねらつた方が合理的で、成功率も高く、淨瑠璃作者達も自然にこの演劇形態的特質を領会してゐたと考へるべきであらう。

勿論かうした玉手御前の表現には、当時、淨瑠璃作者が個性の表現などは問題にせず、ただ物めづらしい趣向的変化のみを追つたといふ理由も考へられるが、とにかく一応は玉手御前程度の烈しい特異な性格表現に迄進んでをりながら、それが単なる仮装に終つて、真の性格表現までのあと一歩の進展をしてをらない事実には、人形といふ芝居構成形式上の根本的條件が関係してゐるものと考へられる。そして既に最初見たやうに、歌舞伎には或る程度の性格表現が行はれてゐるにも拘らず、淨瑠璃では同じ作者の場合にも、それが行はれなかつたといふことを考へる時、一層このことが領会されると思ふのである。

即ち、淨瑠璃に個性表現が行はれてゐない原因としては、人形の本質並びに太夫といふ人形芝居構成そのものが、第一に考へられなければならないと思ふ。従つて、歌舞伎脚本とは異なり、淨瑠璃では個性表現を行はうにも行ひ得なかつたわけで、こゝに人形芝居脚本としての淨瑠璃の一つの限界を見たいと思ふ。

らべ。あつちからも惚て貰ふ気。怪我にも仮にも。尼の坊主の。言ひ出して下々さんすなとけんもほろゝに寄せ付けず。

このやうな玉手御前の恋に狂ふ描写は、淨瑠璃では稀に見る烈しい個性的表現であり、一見徹底した性格描写（何物にも屈せず、たゞ一途に恋に走る激情的性格描写）とも見え、且現在の舞台から考へても、初演当時相当の演出的成功をしたと思はれる。これは初演後も何回も繰返して、主として下の巻（合邦内の段）のみが再演されてゐることでも明かである。かうした成功の原因の主要なものの一つが、玉手御前の表現であつたことはいふまでもないであらう。然し、この成功は人形芝居に於てこそ注目すべきほどの程度であつたとしても、完全な意味での舞台上に於ける個性表現ではなかつた筈である。既に述べたやうに、如何なる性格描写的脚本も、それを上演する際、俳優の生きた表情、演技を伴はなくては到底完全に再現し得るものではない。如何に人形が発達してゐたとしても、それが人形である限り、人形に依る性格表現は結局、高度に真実化された性格のイミテーションに過ぎない。然も玉手御前が疵を負つてから本心を語る場合の性格は当時の類型的貞女の範囲を出るものではなく、それ以前の彼女の性格は仮装的性格であつたわけで、個性表現としては非常に弱くなり、性格描写よりも表面の変化に中心が置かれてゐて、さきに挙げた山良之助、源五兵衛、政岡等の場合に於ける仮装的表現と全く同一である。然も、それらの中で最も代表的のものである。これほど烈しい表現も「仮装」であるとすれば、その情熱的性格には幾らかの不自然さを伴つて表現されてもよいわけであり、これなら人形の「個性のイミテーション的表現」でもよく、そこに人間とは異なる「人形」による性格表現の逃げ場があつたと考へられないであらうか。かうした考が許されるとすれば、人形芝居に於ては、その芝居構成上から、純粋な個性の描写、演出を行ふよりも、むしろ表面的技巧や趣向の面白さに依る舞台效果をねらつた方が合理的で、成功率も高く、淨瑠璃作者達も自然にこの演劇形態的特質を領会してゐたと考へるべきであらう。

勿論かうした玉手御前の表現には、当時、淨瑠璃作者が個性の表現などは問題にせず、ただ物めづらしい趣向的変化のみを追つたといふ理由も考へられるが、とにかく一応は玉手御前程度の烈しい特異な性格表現に迄進んでをりながら、それが単なる仮装に終つて、真の性格表現までのあと一歩の進展をしてをらない事実には、人形といふ芝居構成形式上の根本的條件が関係してゐるものと考へられる。そして既に最初見たやうに、歌舞伎には或る程度の性格表現が行はれてゐるにも拘らず、淨瑠璃では同じ作者の場合にも、それが行はれなかつたといふことを考へる時、一層このことが領会されると思ふのである。

即ち、淨瑠璃に個性表現が行はれてゐない原因としては、人形の本質並びに太夫といふ人形芝居構成そのものが、第一に考へられなければならないと思ふ。従つて、歌舞伎脚本とは異なり、淨瑠璃では個性表現を行はうにも行ひ得なかつたわけで、こゝに人形芝居脚本としての淨瑠璃の一つの限界を見たいと思ふ。