

# 『出世景清』における遊女の発見

鈴木 一夫

周知のごとく『出世景清』はその大筋を舞曲、古浄瑠璃によっている。落人景清が、平家滅亡後鎌倉政権に帰服せず、頼朝襲撃を試みるが、訴人、身替り、牢破り、観音靈験といった展開を経て、結局は頼朝に本領安堵されるという落人譚という意味では、近松の『出世景清』も、舞曲、古浄瑠璃と基本的にかわっていない。

劇は「武士」 $\vee$ という公的な理念を行動原理として、平家の武将としての立場を貫き、また大宮司らへの恩に報いることを第一義と考える景清の思考と行動が枠組となっている。景清は「君父の恨みを散」 $\vee$ と頼朝を狙うが、妻小野姫とその父熱田大宮司を救うために降人となる。劇はこの景清の行動を、「勇有義有誠有、前代未聞のおのこ也」と称讃する。その景清の所領安堵は、それが武士としての変節であってはならず、五段目の展開によって周到に「武士」 $\vee$ 理念の貫徹として位置づけられる。ここで近松は目決りを公的な枠

組の結末として少なくとも奇数段を貫く落人景清の劇に、「武士の手本」という理想化した次元で祝言を与えようとしている。

五段三場の景清と頼朝の対面は、もはや降人の接見ではない。夫婦揃って、帯刀しての堂々たる対面である。この設定も近松による改変の重要な点といえる。劇はすでに祝言の方向へ動き出している。「涙」を流して頼朝の恩情を喜び、その「なぐさみ」のために鏗引きを語る景清は一見変節したかのようにさえ見える。だがこの謡曲の詞章の引用は、加賀掾の『盛久』の謡曲引用とは劇的機能を異にする。景清は、いきなり抜刀して背後から頼朝に斬り掛かる。だが自ら思いとどまってその刀で両眼をくりぬく。この行為は頼朝の評言によって、劇の結末として位置づけられる。

前代未聞のさふらひかな。平家の恩をわすれぬことく、又頼朝が恩をもわすれず、末世に忠をつくすべき仁義の勇士、武士の

手本は景清。

源氏と平家という対立は、ここで劇として止揚される。景清の「大義」は「武士の手本」という形に昇華して定着する。

このように近松は『出世景清』を、 $\wedge$ 武士 $\vee$ という公的理念を枠組とする劇として整備した。大筋は舞曲によりながら、それを整理展開して結構としたのである。

だが近松の舞曲撰取は、舞曲自体の構造と関係して、偶数段に登場する阿古屋という人物を、単なる悪女以上の存在として描出する点にさらに特徴的な形であらわれている。

舞曲は、いわゆる下巻が、上巻に対していわば統篇のように構想されている。成立の事情はともかく、少なくとも近松にとつては、訴人あこわうに対する義人大宮司の対比が鮮やかな形で意識されていたであろう。

舞曲の次のような二人の翻心の詞章は上下巻のシンメトリカルな構造を示している。

あこおふ余りの悲しさに。此札をぬすみ取、鴨川かつら川へも流さばやとは思ひしか共、中にて心を引返し、ましてしばし我心それ日本六十六ヶ国に平家の知行とて国の一ヶ国もなし。

(中略) 景清を討とらけ。二人の若を世に立て。跡の栄花にはこらんと思ひすまじあこおふが心の内こそおそろしき。

さらば景清をよび登せ。敵の手に渡さばやと思われしが、ましてしばし我心、大宮司も心替りをし、景清を敵の手に渡したるなんど、いわれぬも恥かしや、(中略) 案じ済してを、はします彼大宮司の、心の内たとへん方もまじまじさず。<sup>①</sup>

慣用句「ましてしばし我が心」を中心に、傍点部は構文上極めて類似し、褒貶二様の評語に至るのも同じ形式である。

『出世景清』の二人の女性は、阿古屋と小野姫が、この舞曲の構造に基いていることは改めていうまでもないが、この舞曲の善悪の二項対立が、近松においては、いわば公私の二項対立へと置換されたことの意義は充分に考察されねばならない。

舞曲は祝言芸能として、当然ながら公的な性格をもっていて、私的な存在としての女性の形象にはあまり意を用いない。近松はそうした舞曲に素材をとり、その枠組を仰ぎ、公的な方向で更にそれを整備して結構を築いたが、同時に、その公的理念に対立する私的存在としての女性形象にも意を用いて、偶数段を「大義」を解し得ぬ女の劇として構想した。

つまり舞曲を基本的な着想の源として構造を利用しながら成立した近世演劇としてこの劇の表現を考えて行くことが必要となる。

舞曲のあこわうと大宮司は、『出世景清』では阿古屋と小野姫と

してあらわれる。近松は大宮司をその娘小野姫として形象し直した。舞曲では景清の妻は大宮司三の姫とだけあって名前がないばかりか、語られるだけで実際には登場しない人物である。近松はそれに小野姫という名を与え、大宮司の役割を割り振って三段目の中心人物とした。

三段目は拷問の場である。そしてこれは『牛若千人斬』に拠ったものである。牛若を守るため拷問にあう牛王と、景清を助けるため拷問をうける小野姫とは、設定といい場面の状況といい実に似通っている。しかし『牛若千人斬』との関係はこれだけではない。

『牛若千人斬』は訴人劇へ系譜の中に位置づけられるべきものである。直接の先行作は古浄瑠璃『ごわうの姫』と考えられるが、高札による訴人の決意や、訴人したものが処刑される際の詞章は、舞曲『景清』のあこわうに極めて類似するものがあり、訴人劇という点でも景清と深い関りがある。訴人を扱ったものは、舞曲でも他に「しつか」のあこやがあこわうと極めて近い形で出てくる他、『義経記』や謡曲の忠信が訴人される件を素材とした古浄瑠璃『碁盤忠信』が、やはり処刑の詞章などから同じ系譜の中に扱えられる。

『出世景清』を書く近松に与えられた舞曲「景清」が、訴人劇としてこれだけの展開を浄瑠璃の中で経て来たことがどの程度遠見通しのきく範囲にあったかは知ることは出来ないが、近松が牛王の拷問

場を『出世景清』に取りこもうとしたのは単なる偶然といって済ませられぬように思える。そして『碁盤忠信』の愛寿力寿の二人が、訴人と貞女とに描き分けられ、忠信によって次のように述べられるのは、『出世景清』で景清が阿古屋と小野姫を比較するに似ている。

りきじゆと申せしによばうは、すねんちぎりをこめけれども、かたきのかたへそせうしかやうになるこそくちをしけれ。またおなじ女といひながら、あんじゆのひめと申はそもこのほとんうすきちぎりにて候へども、われがゆくへをかなしみてじがいをするこそあはれなれ。<sup>③</sup>

だが『出世景清』はここでいう訴人劇の系譜には入らない。阿古屋と小野姫は悪女と貞女という風には位置づけられていない。力寿と愛寿は、例えば逆に愛寿が訴人して力寿が殉死しても不思議のないような、似たような境遇にあった。阿古屋と小野姫はそうではない。二人の立場は決定的にちがっている。ここがこの作品の最も重要な点である。近松は悪女と貞女というようには二人を描き分けなかった。より正しくいうなら、少なくとも阿古屋を悪女とはしなかった。

舞曲のシンメトリカルな構造を、近松は小野姫と阿古屋という二人の人物によって展開した。しかしそれは舞曲の対立をそのまま拡大したものではなかったのである。悪女か貞女かという単純な次元

での対立が、舞曲からはすぐに導かれようが、近松はそうした『碁盤忠信』のような方法をとらなかった。貞享期の劇として、表現はさらに深まりを見せなくてはならなかったのである。

『出世景清』の阿古屋は、訴人劇の女達のように処刑されることはない。彼女は子を殺して自ら死んで行く。舞曲の子殺しは上巻で景清によって行なわれる。舞曲の筋の流れを変更したのは、この上巻の終わりの愁歎を、二段目と四段目の二つに引き裂いたこと以外にはない。近松はここで阿古屋という生身の女に存分に語らせようとしたのである。阿古屋は自らの遊女としての立場を苦しまねばならない。それがこの劇の核心ともいべき部分である。

阿古屋に対立するのは、舞曲や訴人劇の系譜からいえば当然小野姫であるが、小野姫も、阿古屋との対立が単に悪女か貞女かということだけでなく、当然それにふさわしい形象を与えられなくてはならない。しかし、小野姫の形象は、牛王の姫と比べてそう大きくは変化していない。

『牛若千人斬』は、『碁盤忠信』や『ごわうの姫』などどちがって、延宝九年という、浄瑠璃が角太夫や加賀掾によって新しい展開を始めてかなり経った頃の作品であり、『出世景清』との隔りはわずか四年しかない。それだけに対話や台詞も多く、例えば訴人する伯母尼公が牛王に訴人を勧めるといった『出世景清』の十蔵を思わせる

条りがあるなど、一つの場面に對する意識は随分進歩している。伯母尼公が恩賞よりまず保身を考へて訴人を決意する弱い人間として描かれ出て来ている点にもそれは窺える。だが、牛王について見れば、『ごわうの姫』が来世を問題にする詞章が多いのと比べて、清盛とのやりとりが充実して来た分だけ、忠義、忠節といった美德を強調することが多くなり、鎌田の妹という設定がより活かされるというように、愛する者を助けるための行動が、劇の論理としてもすれば主君をすくうためという形に、いわば私的動機から公的動機へとすりかえられかけているということが出来る。

『出世景清』の小野姫は、こうした牛王を前提としているのである。牛王の忠義は不忠とみなされる伯母尼公の行動と対照される。小野姫の貞節は、『牛若千人斬』の尼公の不忠が人間の弱さに基くものであったのと対応して、やはり弱さ——女の立場を体现する阿古屋の嫉妬と対照されることになる。不忠に認められる悪は十蔵に形象され、阿古屋は悪女には成らない。従って小野姫の形象は伯母尼公に對する牛王の様に、悪に對する善という形で把えることは出来ない。阿古屋に對する小野姫は、いわば私に對する公として把える必要がある。

小野姫は景清の正妻である。彼女は正妻として景清の「大義」の理解者であり協力者である。初段、舞台にその姿をあらわしても夫

との別れを哀しむこともなく「大義」のために上洛する景清を送り出した彼女は、すでにここで「大義」という公的次元での大筋にとりこまれてしまっている。夫に阿古屋のことで手紙を書きはするが、それとて世話場の中で語られるだけで、小野姫の景清に対する情愛というものは積極的に舞台化されることはない。武士、もしくは武士的に形象される父大宮司といった公的な次元に彼女は属している。五段目では武士の妻として景清に従って頼朝と対面までする。小野姫は、このように武士の論理によって展開するこの作品の公的な枠組の中で考えられるべき女性である。彼女は父の命にかわりうとし、夫の「大義」のために死をいとわぬばかりか、自首した景清に、どうして「ながらへ」て「本望をとげ」ようとは思わなかったのだと「あさまし」き「所存」を恨みさえするのである。小野姫は夫の「本望」を共有出来る武士の妻であった。

一方阿古屋は遊女である。三段切の景清は小野姫の貞女ぶりを讃えて「たのもし」といったすぐあとで、阿古屋の訴人をなじって「人はすじやうがはづかしし」と言う。阿古屋は妻ではなく、素性卑しき遊女にすぎないのである。訴人したと思込んだからではない。景清は始めから阿古屋を遊女としてしか扱っていなかったたのである。劇はその登場から阿古屋を小野姫と同じ次元で語ろうとはしていないのである。

二段目冒頭、阿古屋が紹介される詞章は、「まことにたけきものゝふも恋にやつるゝならひ有」で開始される。「猛き武士」景清は、「恋にやつ」れて阿古屋と会うのである。襲撃に失敗した景清は、重忠とさしちがえようと思ったが、「思へば御身がなつかしく、子共がかほをも見まほしくむねんながらもながらへて扱只今のしあはせ」に成った。これはいわば△武士▽からの逸脱である。初段の襲撃が、公的な行動原理に基づくのに対して、ここで景清は、一時的に「大義」を閑却して「恋」の世界に身を置こうとしている。奇数段の公的空間ではなく、遊女阿古屋が支配する私的な空間に訪れる景清は、いかなれば休日を過ごそうとしている。舞曲が、阿古屋の庵で機を窺ったとするのに比べて、この阿古屋の庵の意味は景清にとって遙かに軽い。少なくとも彼の「大義」とは全く無縁の空間でしかない。

だが「思へば御身がなつかしく、子共がかほをも見まほしく」という述懐を、額面通りに受け取ることはできない。

△武士▽を逸脱したこの段でも、景清は心から恋に陥った存在として登場するわけではない。彼は遊女と一時を過ごそうとしているに過ぎない。景清にとって阿古屋は、深い仲で子まであるにしても、あくまでも遊女であり決してそれ以上の存在ではなかった。

この場を廓場と呼ぶことには、単に作品が鎌倉武士政権の成立期

を舞台にしているといった表層的な理由からのみでなく、些か問題があるかも知れない。しかしよく言われるように当世的な人物として登場する阿古屋は、常に遊女という社会的に疎外された存在として、その遊女たる身分を超えた幻想をいだいて遊客たる景清と対峙するのであるから、少なくともこの場に廓の論理が介在していることは疑い得ない。

信多純一氏の言われたように、これら当世的な人物像の創出には、延宝期の浄瑠璃における表現の進歩が背景としてあったであろう。

そして近松がその上に付加したものは、そうした廓場描写の、興味本位とまで行かぬにしても、少なくとも遊客側からの視点を中心にする描出を排して、遊女を一人の女として、社会的疎外者として把握直して、単に遊廓を描いたかどうかという問題を越えた普遍性を劇に定着させ、近世期の劇として新しい到達点を示している。よく言われる近松が弱者に目を向けたという特徴は、『出世景清』において、遊女への着目という形で、既にあらわれているのである。

近松はこの作品より以前に『世継曾我』で遊女を当世風の女として描き、この兩作を経て『三世相』では、遊女の立場性を周到に展開してその疎外者としての面を、劇の内部に活用しようとする。このころ近松は、弱者、即ち公的論理に圧しつぶされる人間存在に形を与えるのに「遊女」という形式を発見したのである。

阿古屋の立場について荒木繁氏は次のように述べられた。<sup>6)</sup>

阿古屋にとつては、景清の頼朝復讐の大望は無縁の世界である。阿古屋は個人的愛の世界に生き、それを悲劇的に主張する。景清のゆるしの中に己れへの愛のあかしを見ようとしてその要求を破局まで追究する。

これに遊女という視点を加えて、二段目の提示詞章から検討してきた。

あこやはもとより遊女なれども、いもせのなさけこまやかによになきかげぎよをいとをしみ二人の子供をやういくし、あにはゆみ小だちをもたせちよがかげをつがせんと、ならばぬ女の身ながらもひやうほうのうちだちしぶだうをしゆる心ざしたぐひまれにぞ聞へける。

「遊女なれども」とある。阿古屋は遊女である。そうであるのに「妹背の情こまやか」だとされる。遊女ならばどうであるのが普通なのか。「情こまやか」は客に対するみせかけとしてのみ求められるもので、決して本心であっては成らず、ましてやその子を武士の子として「家業をつがせ」ようななどという希望を抱くなど考えられないことであろう。阿古屋はただの遊女ではない。「たぐひまれ」な遊女として提示されている。

一般的通念から外れた△遊女▽である阿古屋は、△武士▽景清の

妻たることを望む。我が子を嫡子とし、景清と一對一の関係を成就しようとする。固定した、恒久的な「愛の世界」を求める。

久しぶりにやって来た「夫」景清に彼女は「妻」として恨み事を言う。

此ごろきけば大くしのむすめをのゝ姫とやらんにふかいことゝ承る。もつともかなみづからは子もちむしろのうらふれて、見るめにいやおぼすれども子にほだされての御出か、りんきするではなけれどもうきよぐるひもとしによる、しやほんにおかしいまでよいきげんじやの。

およそ遊女が客に対して言う言葉ではない。いや、遊女が本心でいうことではない。遊びの世界の論理として発せられる言葉でなくてはならない。その世界の中でなら、阿古屋は景清の妻であり、小野姫は「浮世狂ひ」の相手である。景清も遊客としてその論理に従って、小野姫との関係を否定して「八まん／＼さうしたことでさらになし」と誓ってみせる。「そちらで世の中にいとしいものが有べきか」と優しい嘘もついてみせる。全ては遊びの世界の絵空事のもりである。

だが阿古屋は本心から恨み言を述べ、景清の誓言を本心でうけとめて「夫」を許す。提示詞章が、これが単なる遊女と客とのやりとりでないことを示している。そして一方の景清は全く遊客として登

### 【出世景清】における遊女の発見

場する。「恋にやつ」れて遊びの世界に立ち寄ったに過ぎない。「八幡」の番号など軽々しく武士の唱えるものではない。遊びの場であるからこそ許されるのである。景清は遊びの世界の論理に従って愛を語る。まさか相手の阿古屋が本心からの関係を望んでいようとは思っていない。この食い違いが二段目の状況設定として与えられる。阿古屋の兄、伊庭十蔵広近が登場して劇は動き始める。十蔵は妹に景清の訴人を勧める。十蔵は、当然のこととして妹と景清の関係を遊女としての関係としてとらえる。子供まであるから並大抵ではないとは思っているが、まさか、景清の妻であることを信ずる「たぐひまれ」な遊女とは思っていない。阿古屋に拒否されて彼は妹にその立場を訓える。大宮司の娘の夫である景清は、阿古屋を「当座の花」としてしか思っていない。阿古屋はそれに対して、先程の景清との会話を本心でうけとめているので、いや自分こそが「二世の妻」なのだと主張する。この十蔵との対話で阿古屋の「たぐひまれ」な遊女としての姿が舞台化され、劇はそうした阿古屋を描くことをこの段の方法として進められて行く。

小野姫からの手紙がその転点となる。

かりそめに御のぼりまし／＼ていなせのたよりもし給はぬは、かね／＼聞しあこやといへるゆう女に御したしみ候か、みらいをかけし我ちぎりいかゞわすれ給ふか、

阿古屋が遊女であつて妻でないことを反論の出来ない形で示すのがこの手紙である。景清の誓言が嘘であつたことがこれによつてはつきりしてしまつたのである。景清は小野姫と未来を誓つており、小野姫は阿古屋を「遊女」と規定する。阿古屋は小野姫と対等以上の存在として自分を位置づけていたが、ここで小野姫から見下されて完全に逆上する。

うらめしやはら立や口をしやねたましや恋にへだてはなきものをゆう女とは何事ぞ子の有中こそまことのつまよかくとはしらではかなくもたいせつがりいとしがり心をつくせしくやしきは、人にうらめしやむねんやとふみずんくんに引ききてかこちうをア、うらめしやむねんやとふみずんくんに引ききてかこちうらみてなき給ふ、ことはりとこそ、聞えけれ、

このクドキがこの場の極点を形成している。△遊女▽とて恋する者だという、「たぐひまれな遊女」阿古屋の、自分はただの遊女としてしか扱われていなかったと思ひ知らされての逆上の有様が、劇の一つの中心に据えられている。しかも作者はそれを「ことはり」と把える視点で描出している。明らかに劇はこの「たぐひまれなる遊女」を肯定しているのである。

近松が公的な論理に対する個人的な世界を、社会的弱者である女性に託して表現しようとした時、その意味の女として極限的な存在

として捕捉されたのが遊女であつた。公的な存在に対するアンチ・テーゼとして徹底して形象するためには、当時、社会的に疎外された存在であつた遊女は恰好の素材となる。公的な男に対する女は、中世以来語り物の中で描き続けられて来たが、それを更に推し進めた時、遊女が劇の前面に押し出される。廓場や、華麗な遊女を興味本位に趣向として描くのではなく、また傾城買という、「買う」立場に視点をおいた表現でもなく、遊女そのものが一人の女として、どこまでも恋を買こうとする生身の女として語る劇が成立して、劇は新しい女性表現を手に入れる。

近松は遊女を女として劇に登場させた。積極的に遊女の「恋」を認めた。その遊女は、いわば近松によつて発見された劇的な△遊女▽であつた。しかしこの時期ではその△遊女▽を劇全体の主題として扱うには至っていない。阿古屋は公的なドラマから突出した部分にならだけである。

このことが如実に示されるのが四段目である。この段は全体から極めて遊離した段であり、その中で阿古屋の子殺しが描かれる。

三段目で景清は小野姫や大宮司を助けるために自ら捕われる。その行為は小野姫の武士の妻としての健気さと共に、「勇あり、義あり、誠あり」と評されて△武士▽としての美德を称讃される。しかし四段目の牢舎の中の景清には全くその面影がない。冒頭牢獄の描



写が語られるうちに、景清は哀れな囚人に成り下がってしまふ。そもそも起句からして「げにや猛將勇士も運尽きぬれば力なし」である。彼は武士としての意気から自から捕われたのではなく、「運尽き」て捕われている。

小野姫が貞女らしく酒果を持ってやって来る。景清は小野姫を賞め帰国を勧めたあとと妻と比べて阿古屋を呪う。

是に付てもあこやがしんていのうらめしきよ二人の子共も今ははやころしてやすてつらん思へばくかげきよがうんのつきこそ口おしけれ。

まるで阿古屋の訴人のために捕えられたといわんばかりの台詞であるが、それは後の二人の子に対する台詞にも窺うことが出来る。

やれ子共よ父がかやうに成たるはな皆あのはゝめがあくしんにてなはをもはゝがかげさせらうにもはゝめが入けるぞ。

どうしてこういう事になったのか。子殺しの場面が成立するためには、どうしても阿古屋が景清を窮地に追いやったという前提が必要だったからとしか答えようがない。舞曲の訴人から連続する子殺しを、二段と四段に分けたのは、遊女阿古屋を劇の前面に押し出そうとしたためであるが、劇全体は、あくまで公的論理の次元で動いて行く。阿古屋の悲劇など入り込む余地がない。それを描こうとすれば阿古屋に劇を動かす力を与えねばならないが、この時期ではまだそうし

た作劇法を見出し得ていない。そこで作者は無理にも阿古屋が劇を動かしたかのような設定を作った。結果四段目は突出した段として全体から遊離した。阿古屋の子殺しは三段目とも五段目とも何の連関もなく、ただそれ自体として置かれている。そこにはそこにだけ通用する論理が設定され、そこで阿古屋がその限定された局面で劇を動かした存在として語られる。敢えてそのままですて作者は「遊女」を描こうとしたのである。

この設定に従って四段目の阿古屋を見れば、これは、男との関係のみに存在基盤をもつ女が、嫉妬故に男をおとしいれてその命を奪うことになり、妻として共に死にたいという許しを求めても入れられず絶望して子供を道づれに自害するといった、公的な論理水準を共有出来ない女の悲劇的な状況を、極限的な形で示したものと扱えることができる。

阿古屋は嫉妬はいとしい故と陳弁し、「今一度ことばをかけて」くれれば「それを力に自害」して詫びようと景清に許しを乞う。許しは絶望の一步手前の所で辛うじて成立する程度のものであり、もはや二段目の上昇指向は思いも寄らぬことである。子供が登場して愁歎を盛りあげる。子供すらも否定する景清の頑なな「武士」として訴人を許さない公的な立場と、それを理解しえない「遊女」への憎悪に基いている。彼は子供をも、阿古屋が産んだ子だからと敵と

呼んで、その関係を徹底的に否定する。子供が父を帰せとすがりついでて△遊女▽の悲しみは頂点に達し、劇はこの現実的な論理とは共存出来ない△遊女▽の論理の悲劇性を、子殺しという凄惨な場面に仕組んで行く。阿古屋はせめて「恋」の幻想のうちに死のうと願ったが、景清は公的論理からその幻想をさえ拒絶する。今や彼女には絶望しか許されていない。

作者は公的な論理を否定しない。むしろそれを讃美する。△武士▽を貫く景清は常に賞讃の対象であった。そしてその論理に切り捨てられる人間性、△遊女▽によって代表される私的な論理を、決して「正義」に対する「悪」とすることなく、むしろ嫉妬という人間の弱ささえ肯定する。「勇あり義あり誠あり」の△武士▽を称揚すると同時に、阿古屋の切実な歎願をも肯定する。この矛盾は劇の内部でも解決されない。阿古屋の死は「扱も是非なきふぜいなり」と扱えられるだけである。

その悲劇的な結末に対して近松は、肯定もしなければ否定もしない。それは既に宿命的なという言葉を使いたくなる程、是非の判断を超えた世界に入っている。むしろそれは割り切れてはならない世界であるともいえる。現実の人生のなかでは、相対的な次元のなかに切りかえ解決してゆかねばならないとしても、「悲劇」の世界のなかでは割りきれられる必要はなかった。

広末保氏は「近世悲劇への道」<sup>⑧</sup>でこのように阿古屋の死を扱えられた。人間は「宿命的」に公と私の二元論を生きている。人生の様々な場面ではそれは相対化される。劇は矛盾を抽象化して「悲劇」として提示する。そのために抽出されたのが阿古屋という△遊女▽であった。阿古屋は、先行作の枠組の中で公的な次元の劇として構成された『出世景清』の大筋から逸脱した場面を担って、つまり景清が、「恋にやつれ」たり「運尽き」たりする次元にのみ存在を許されて、公的な立場に対する、女として、遊女としての私的な立場を表出して「悲劇」を形成したのである。ここに後の世話物や、時代物の「三段目悲劇」などの萌芽を認めることは容易であろう。そしてこの初期近松における公と私の二元論の一方の極に遊女が置かれたということは、後の世話物がまず遊女の劇として作られたことを考えても単なる偶然という訳には行かない。遊女の発見は近松劇の一段階として不可欠なものであった。

（作品の引用は主として『正本近松全集』所収の八行本に基づき、十行本を参考にしつつ私に表記句読を改めた。）

① 舞曲の引用は主として大江本に基づき、他本を参照しつつ、私に句読、表記を改めた。

なお舞曲に関しては『日本庶民文化資料集成』『幸若舞曲研究』などを参考とした。

- ② 藤井紫影『近松全集』第二巻解題
- ③ 『新群書類聚』第九巻による。
- ④ 信多純一「出世景清の成立」(『国語・国文』昭和三十四年六月)
- ⑤ 荒木繁「近松の作品研究『出世景清』」(『文学』昭和二十七年十日)
- ⑥ 広末保『近松序説』所収。増補版単行本によって引用した。