

近松心中物における愁嘆表現について

田 中 馨

一、研究史

従来、浄瑠璃における愁嘆表現については、主として音楽的研究のなかで「いかに語られたか」という観点から論じられてきた。渥美かをる氏の「曲節」(解釈と鑑賞 昭和三十三年一月)では、直接愁嘆表現には触れておられないが、これ以後、浄瑠璃における音楽面の研究では先学による多くの貴重な成果がある。その中でも、節付の側から、愁嘆表現に言及されている部分について、まず、整理しておきたい。

近石泰秋氏は、『操浄瑠璃の研究 続編』(風間書房 昭和三十六年三月)において、「うれい」「嘆き」「愁嘆」の話を、「単なる詞章表現上の一用語としてみるのではなく、操浄瑠璃、わけても浄瑠璃における、中核的な芸術理念あるいは浄瑠璃を語る場合の最も重要

なテクニックを言いあらわす術語として」取り上げておられる。「浄瑠璃音曲が中心の位置を占める」浄瑠璃を「うれいの芸」として見るとき、当然、その語り方が問題となる。大夫によるさまざまな口伝書でも、うれい・愁嘆を語りの眼目として重視していることも、近石氏の指摘されるところである。

近石氏は、前掲書において、曲節を「一まとまりの文章全体にわたる曲調」と呼び、文字譜に示される「譜節」を、「詞章の内容に即した語りの中に生かしてゆくものは、浄瑠璃においてはそのところの曲節の語りである」と考えられた。そして「泣きの語り」を語り分けるとき、「それはその泣きの語りのある部分全体の曲節から定められてくる」ことを「音曲両節弁」の「文句の肌に従ふなり」「フシの跡は改る心なれば」等の記述から説かれている。「フシの区切り」によって、「うれい」の表現も「一区切りの単位」という考

え方で語られていた、ということであろう。また、音楽的な譜節による「うれい・愁嘆」の節付として、「スエテ」について、「竹本極秘伝」に「強く押すなり」と説明されている譜節を、「うれひ」の場所を用いている点に義太夫節の特色を見ることが出来る。「スエテは、主として『うれひ』の情の激しく高まり行く所を表現するもの」とされている。

原澄子氏は、「近松における曲節の問題―加賀掾と義太夫の芸風を通して―」（近松論集 昭和三十九年十二月）で、加賀掾との比較の結果、「義太夫は、加賀掾が泣く場面に「フシ」を用いている時、これを「スエテ」に変えて語った傾向が見える」とされ、「スエテ」をうれい場面の強調に用いた義太夫の芸風」を説いておられる。

祐田善雄氏は、節付と詞章の相関関係については、画期的な見解を多く残されたが、「近松浄瑠璃と三重・ヤクリ」（国語国文 昭和四十八年六月）等では、「ヤクリ・三重・フシ・スエテ」という文字譜の、音曲構成上の意味を論及された。すなわち、小段の段落が三重、場の段落がヤクリ、さらに小さな段落としてフシ・スエテがあり、そのまとまりによって浄瑠璃の構成や、劇的展開を読んでは、く必要性を説かれた。ここから、「フシ落ち」による段落分けが、翻刻においてもなされるようになった。スエテは、「心理的な動き

の強調、または、愁嘆の感情や情緒的な気分を出して」「位を改る」節付であるが、三重やヤクリに比して「強く押す」だけの弱い切れ目、と位置づけられた。フシは、「位を改る」点ではスエテと共通するが、スエテと異なり「下降して切れ目となる」節章であるが、次の出の節章によっては、切れ方が弱くつなぐこともある、と述べられている。

愁嘆句と関わりが深いことが検証されてきたスエテについては、角田一郎氏が「義太夫節の形成に関する一試論―花山院の道行について―」（一）（五）（近世文芸研究と評論 昭和四十八年十月）昭和五十年十月）の（三）で、ゴマ譜との関連にまで渡って、「スエテ」という節付の形成過程を詳細に検討しておられる。その「付説 義太夫節におけるスエテの変遷」の中で、「出世景清」のスエテは道行以外十七箇所中十四箇所までが「悲哀の文趣」に付けられていることに触れられている。また、筑後掾没後の近松浄瑠璃におけるスエテの変化（七五調十二文字にかかる義太夫節本来のありかたが、変則的になること）について、「心中天の網島」の愁嘆部を例にあげて述べられている。この、愁嘆表現とスエテについて、角田氏は、「曲節と詞章の相関性―『出世景清』の節付の問題―」（日本文学 昭和五十年七月）の中で、義太夫節の特色の一つとして、スエテが悲哀句についているものが大部分を占めていることを示さ

れ、その悲哀句のステテに「評語」（語り手が感想を表白して聞き手の共感を求める言葉）のフシを効果的に添え、「悲哀の局面のしめくくり」としていることを指摘されている。また、そのステテの付く詞章の「類型性」について、「一見平凡な悲哀の類型句の多用は、修辭をこらさないきつとした文句としての用途であり、きつとした節に作曲されることを期待した作詞」であったと、近松の詞章をとらえておられる。それは、角太夫節の「うれひふし」に対して、義太夫節のステテは、感情をひたすら内面化していく、また、ステテの創始者嘉太夫よりも、悲哀句におけるその意味を義太夫が深めたこととの関連として、述べられているのである。

山根為雄氏は、「近松の詞章と曲節―世話物のステテ・ヲクリ・フシ―」（女子大國文 昭和六十一年十一月）で、祐田氏・角田氏の前掲論文等に示された、詞章と節付の関連にさらに検討を加えながら、近松世話浄瑠璃二十四曲について、ステテ・ヲクリ・フシの、表現内容との関連における特色を論じておられる。その中で、二十四曲中、ステテが「泣く・涙の語のある箇所につけたもので、五七%を占める」こと、「嘆く・くどく・ふしづむ・しほれる・もだへる等の類を含めると、いわゆる愁嘆語に付けたのが七一%余り」あることを示され、祐田・角田両氏の説を明確に裏付けておられる。フシは、調査の結果、「詞章との相関性は希薄」で、愁嘆表

近松心中物における愁嘆表現について

現に付けられている場合も、「それらの表現部には文章上の段落の設定されていることが多いから、音曲面でも位を改めるフシを用いたのであって、泣き・退場の表現があるからフシを付けたのではない」とされる。ただ、「フシ―ハル型のみは、詞章の内容と深く関連」し、「フシ―ハル―地合の五六%強、フシ―ハル―詞の約八%、フシ―ハル―音高の七七%弱が泣き（又泣きと作者の批評）の表現で占められ」ていることを示された。

以上のような、先学による業績は、すべて、節付の意味や、義太夫の語りの特質や形成過程を、加賀掾など他の太夫との比較から論ずる中で、ステテやフシといった文字譜の性質の一部として、愁嘆表現との関わりに言及されたものである。近松作品を問題にするにしても、近松をとりまく音楽的環境を明らかにし、「近松浄瑠璃の総体的な理解のため」という流れの中でとらえられている。愁嘆表現が、主としてその中で論じられてきたということは、浄瑠璃の愁嘆を理解するとは、詞章の内容理解のみに完結しない、演劇的なもの、語りと切り離せない性質のものとしてあるべきであるということの証明といえるだろう。

ただし、近松はある程度自分の文章にどのような節付がなされるかは、予想はしていたであろうし、その太夫による特質を意識した「苦心」^{註三}もあつたであろうが、実際に作曲に携わるのはあくまでも

太夫や三味線といった、音楽担当者・演者である。先学の諸論考も、その観点から、太夫の語りの特徴として、比較検討がなされていたのは、いうまでもないことである。

それでは、義太夫によつて「写实的」^{註四}になった、また、政太夫によつて「詞章へのますます深い解釈態度」^{註五}のもとに作曲されるようになったといわれる語りの、そうした節付の流れの中での、近松の「うれい」の詞章とは、どのような性質・内容のものであろうか。

これまでは、節付の側からの論であり、愁嘆表現の側からのものはなかったから、スエテやフシの付いた愁嘆表現以外の部分是对象とされていない。山根為雄氏が前掲論文で、愁嘆・悲哀部に「スエテ」が付けられていることが多いことを裏付けられたあと、「ただし、愁嘆表現には必ずスエテが付けられているとは限らず、フシの場合もあれば全く文字譜のない場合もある」と述べられているように、詞章の側から見れば、スエテ・フシ以外の所にも、愁嘆表現は多く見られる。

詞章それじたいを論じられたものには、佐合和子氏の「近松における『うれい』の詞章―古浄瑠璃から近松まで―」（近松論集 昭和三十三年十二月）がある。佐合氏は、古浄瑠璃の「おしつけがましく」「聴衆の同情を要求」する常套的表現から、延宝頃には、「口語的表現の多い具体的写实的な」詞章へと変化し、さらに近松後期の

世話物に至つて、誇張や定型を脱し、「心中天の網島」の「叫び伏沈む」「はらはらこぼす血の涙」「止めかねたる忍び泣き」等「自由自在に嘆きの表現を使い分けている」と述べておられる。そうした表現の変化がみられるとすれば、そこには、劇構成の質の変化や複雑化の問題、人物の描き方の変化も深く関わっているだろう。

近松自身が「芸のりくぎが義理につまりてあはれなれば、節も文句もきつとしたる程いよいよあはれなるもの也。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。あはれ也といはずしてひとりあはれなるが肝要也。」（難波土産）と言っているように、作者側の、愁嘆表現についての意識も当然あつたはずである。

本稿では、近松の文章表現の問題として、愁嘆表現を考えてみたい。近松の表現についてであるから、節付の問題としては、自ずから方向が異なる。節とは関わりなく、語彙そのものの変化、その作品ごとの変化を見ていくからである。しかし、先に掲げたような、節付の側からの研究史は、むしろ、方向が異なることを確認するために踏まえておく必要があるだろう。また、「愁嘆表現とは語り方と切り離せないものである」ということは、念頭に置きつつ、例えば、段落区切りにある愁嘆表現は、スエテとフシでは語り方は全く異なるものの、作者が聞かせ所として書いているという認識は一つ

の手がかりとしたい。

この方向で、世話物二十四曲から時代物にまで広げて見ていくつもりであるが、まず、心中物十一曲を対象とする。世話物全体の流れの中で、素材の同一性が、愁嘆表現という面で、意味をもつのかどうか、今後明らかにしていくために、心中物としての傾向を押さえておきたいと考えるからである。

註一 音曲の文体から見た近松 解釈と鑑賞 昭和四十五年十月

近松の音楽と構成 国文学 昭和四十六年九月

近松浄瑠璃の解釈 山辺道 昭和四十九年三月

註二 角田一郎氏 義太夫節の形成に関する一試論(三)(前掲)

註三 原澄子氏 前掲論文

註四 渥美かをる氏 前掲論文

山根為雄氏 筑後掾と加賀掾の特色 女子国文 昭和五十五年十

二月

註五 註二に同じ

一、語彙について

心中物十一曲中から、ここで愁嘆表現として抜きだしたものは三百六十二箇所、例を挙げると、

①ひぎにもたれて ②さめざめと なみだは。③のべをひたしけり。(「會根崎心中」)

のような部分である。「泣く」「涙」「嘆く」「ふししづむ」「りうて

近松心中物における愁嘆表現について

いこがるる」「かきくれ」「しほれ」「袖をしぼり」等、登場人物が「泣く」描写を中心とする、その前後の表現である。泣きくどく内容、つまり愁嘆のせりふにあたる部分は含まない。これまでの節付を中心とした研究史の中では、節事と地事は離して論じられる事が一般であったと思われるが、本稿は、節付との関わりを論じるものではなく、語彙そのものを考えていくので、節事・地事の区別はせず、すべて同列に考えた。実際、愁嘆の語彙のありかたじたいは、本質的に地事の部分も節事の部分も変わらなかった。

右の「會根崎心中」の例が典型的であるが、①「ひぎにもたれて」というような、泣くことに直接伴う動作、②「さめざめと」というような泣き方そのものの状態や程度を表現する語、③「のべをひたしけり」というような作者の批評、いわば主観的描写に相当する部分、という構成が基本的な形である。「泣く」「涙は」等の文節例えば「おとこもないて」というような単文節のもっとも短いものから、それに①②③のような部分が複合していき、

むねんなみだは ②めにあまり。①袖をくひ切わが身をつかみ。①身をふるはしてなげきは ③しんてい道理に。むざんなり。

(「今宮の心中」)

といった五十音を越える長いものまである。長短はさまざまであるが、いずれも、①のみ付いたもの、①②の組み合わせ、①③の組み

合わせ、右の「今宮の心中」の例のように、①が複数かさなっているものに③が付く、という形であり、長くなるからといって、本質的に異なる語が入ってくるわけではないし、全体としての特殊性がみられるわけではない。複合の度合いが重なるほど長くなっていくだけである。

すべての語彙がこの①②③の分け方で整理できるわけではないが、できる限りその基準で分割し、その部分ごとに、それぞれの語彙の使い方、傾向性について具体例を挙げながら考えていきたい。

出てくる位置に関しては、段落末のものもあれば、段落の出におかれているものもあり、段落途中のものもある。ただ、「段落」とらえかたは、一で示したように、節付と関わるものであるから、ここでは、考慮に入れない。また、③単独のもの（「むざんやな」等）は、考慮に入れない。③については、あくまでも、「泣く」「涙」等の、明確に「泣く」ことがわかる語につく場合の作者の批評のみ、対象とする。

*作品名は、それぞれ以下のごとく略称で示す。

曾根崎心中―曾 心中二枚絵草紙―絵 ひぢりめん卯月紅葉―紅 卯月
潤色―潤 心中重井筒―重 心中刃は水の朔日―刃 心中万年草―万
今宮の心中―今 生玉心中―生 心中天の網島―天 心中宵庚申―宵

①「泣く」ことに直接伴う動作

常套的な表現を拾っていくと、動詞では、「ふし」「だき（いだき）」「すがり（すがる）」「ひきよせ」「うつむき」が、三作以上に見られ、「ふし」「だき（いだき）」「すがり（すがる）」は、同一作品内に、二箇所以上あるものもある。「ふし」という動詞に注目すると、「ど」が付いたのが四作品に、「かっはと」がついたものは六作品に七例みられ、これらは、副詞と結合したひとまとまりの形での常套的表現といえるだろう。「心中万年草」に二箇所あるが、主体を見ると、一つは久米之介、一つはお梅の母である。「ふしまろび」「ひれふし」「うつふし」「打ふし」「さげびふし」は、「ふし」に変化をつけたものといえるだろう。

「だき（いだき）」は、九作にみられる。「ひぢりめん卯月紅葉」には四箇所、「心中刃は水の朔日」には二箇所ある。「紅」は、いずれも主人公二人が主体であるが、「いだきつき」「いだきよせ」（②）「いだきしめ」と、少しずつ変化がつけられている。「刃」の場合は、「ひしといだきつき（小かんとおば）」「だきあひ（小かんと平兵衛）」と、主体・表現とも変化がある。「すがり（る）」は、七作品にみられ、「刃」に二箇所、「心中天の網島」に二箇所ある。「刃」は、いずれも主人公二人の愁嘆場面であるが、「すがりついて」「すがる涙の」と使い方を細かいところで変えている。「天」は、「夫にすがり（おさん）」「女もすがり寄（小春）」と主体は別である。

「どうどすはり」(會)・「どうどぎをくみ」(今)・「どうど座し」

(天)は、同一の行為であるが、表現は変えている。名詞「ひざ」

「は(齒)に関する動作にも同様のことがいえる。「ひざにもたれ」

(會・刃)・「ひざにふしまろび」(重)・「ひざに打もたれ」(生)・

「ひざにだき付」(天)も、類似の行為だが、表現に変化がある。

「はをくひつめて」(絵)・「はをくひしはり」(紅)のように、「声を

殺す」「たえしのぶ」といった意味では二様の表現が、「悔し泣き」

を表す場合は、「はがみをなして」(會・紅・万・生)・「はざしみ

し」(刃・天・生)・「はざりきりきり」(天)と三種ある。

以上は、常套句といえはそうだが、むしろ、常套的に使われている

語の使い方を見ていると、同一作品内では主体を別にするなど、

細かいところで変化をつけようとする意識が明らかに見えるのでは

ないか。こうした常套的表現は、主体が主人公である場合も、主人

公以外である場合も、区別なく使われている。

その他、「こぶしをにぎり」(會・宵)・「畳にくひ付」(今・天)・

「我とわが身をだきしめて」(絵)・「わが身をかきつめりくひつき」

(潤)・「おほひかさなり」(重)・「かさをかたふけ」(刃)・「かほと

かほとをすりよせ」(万)・「袖をくひ切わが身をつかみ」(今)・「格

子にだき付」(天)・「顔と顔を打かさね」(天)などがある。これ

ら個別性のやや強いものは、主体が殆ど主人公であって、こうした

語を、常套的な表現の中に織り込み、心中に追いつめられていく二
人の間の情感や、それぞれの内面の苦悩の深さを、場に応じて描き
出す工夫をしているといえるのではないか。

②泣き方

「泣き方」として一括しきれないところもあるが、①と区別する
と、泣くという行為そのものの激しさや様態を表すもの、というこ
とになるだろうか。

擬態語では、「さめざめ」五作六例、「しくしく」四作、「はらは
ら」七作、「わつと」十一作十八例、が多い。動詞に複合した表現
では、「大こゑあげ」五作、「こゑもおします」六作、「こゑをあ
げて」5作七例、「しゃくりあげ」五作が、多い表現のグループとい
えるだろう。

①よりも、表現の性質上幅が狭く、限られたものを繰り返し使う
傾向が強いが、「心中重井筒」以後の作品には、右のグループと異
なったものが見られる。「しめしめ」(重)・「うろろう」(重)・「ほ
ろほろ」(万)・「おろおろ」(生・天)・「むなじゃくりして」(今)
など。心理的な表現をも含み、哀切な情感を高める「むせいり(む
せかへり)」「きへいり」「たへいり」「とかふもいはず」など、また、
間接的に泣き方の激しさを表現する「袖にせきかねて」「手のごひ
もしほる計に」といった表現にも広がっていくと、「曾根崎心中」で

は見られなかった表現が、「心中重井筒」あたりから、数は少ないが、見られるようになる。これも、主体については、主人公とそれ以外で使い方の本質的な区別はない。

③作者の批評

複数の作品にみられるものは、複合した文節としては、七十例中「ことはりせめてあはれなり(れ)」「(曾・潤・生)・ことはり。すきてあはれなり」(紅・潤)・「おちて三津の川となる」(絵・今)の三例だけであるから、全体としては、多様な表現が見られるといえるだろう。

「あはれなり(る・れ)」あるいは「あはれ」という単語に注目すると、「曾根崎心中」では、愁嘆句に付いた批評(主観的表現)は、作中全部で九箇所あるが、そのうち四箇所に含まれている。以下、時代順に見ていくと、絵―六箇所中一、紅―十箇所中四、潤―五箇所中三、重―五箇所中一、刃―六箇所中二、万―三箇所中〇、今―六箇所中〇、生―八箇所中三、天―六箇所中〇、宵―六箇所中二、となり、「生玉心中」でやや増えるものの(「曾根崎心中」との題材の関連性によるものかもしれない)、明らかに減っていく。角田一郎氏が、「難波土産」の近松の言説を引かれ、すでに「出世景清」で、「あはれ也」という文句は多く用いられず、肝要なしめくりにつかわれてい」ることを指摘されているが、心中物においても「あは

れ也といはずしてひとりあはれなるが肝要也」という考え方が、自覚されていくことが裏付けられるのではないか。

「ふびんなり」「むざんなり」という語も、複数の作品に見られるが、同一作品内に各一回ずつである。「道理」「ことはり」「至極」といった、理を詰めて同意を求める言い方も、常套的だが、愁嘆に付くのは一作に一回以内である。

「おちて三津の川となる」のような、泣き方の激しさを誇張して表現する言い方には、「かはのみかさもまざるべし」(曾)・「みなぎる。たきなことならず」(絵)・「すみ火もきへてこほるらん」(重)・「ゆだまとたぎる計也」(刃)・「盃の是もうへこす計也」(生)・「ほりかはのはしも水にやひたるらん」(天)といった、作品に個別の、印象的な表現が工夫されている。

作者の批評の作品ごとの総数は、特に減っていくわけではない。山根為雄氏が、「薩摩守忠度」等の諸問題―加賀掾と義太夫をめぐる―(女子大国文 昭和五十七年七月)で、この作者の批評について、「常套語で形式化するとマイナスの要素が強まるが、この語の本来の機能は、その場の雰囲気語り手が観客(聴衆)に訴えかけることによって、観客(聴衆)を語り手の心情に同化させようとする働きを担っているもの」で、「いかに観客(聴衆)を語り手の心情の世界に同化させるように使われているかが問題」なので、

「この多寡を以て文章上の優劣はつけられない」とされている。これは、あくまでも加賀掾本と義太夫本の比較というなかで述べられたもので、音曲をも視野に入れてのことであるが、作者の批評を、質の問題として考えるべきであるという意味で、示唆的である。近松の詞章の問題として考えたときも、数が減らないことではなく、質の面で変化がつけられていることに注目すべきではないか。

こうした作者の批評は、殆どが、主人公が主体の愁嘆に付いているのだが、「卯月潤色」「心中重井筒」「心中刃は氷の朔日」「今宮の心中」「心中天の網島」では、各一箇所ずつ、主人公以外の人物単独の愁嘆に付いている。

ことはりせめてあはれなり。潤 おば

ちちの。思ひぞあはれなる。重 おたつ

きどくにもまたあはれなり。刃 伝内

じひ心あまるなみだのあけん後世に入たるしるしなり。今 貞法

道理なれ。天 おさん

以上がそれであるが、主人公の愁嘆に付く場合と、語彙そのものの性質は変わらない。「ここ」という場所が使われているはずの「あはれなり」さえも、見いだされる。また、作品内で、劇の進行に重要な役割を果たす人物（伝内は乳兄弟だが、小かんの母の代理としての重さを持つ）が、いずれもその主体であることは、注目すべき

であらう。

以上から、愁嘆表現には、常套的表現が中心になってはいるが、意識的に変化をつけようとする意図が見られるということがわかる。全体としては、こうした①②③の組み合わせ方と、助詞の使い方等で、さまざまな表現を作り出している。その全体が全く同じものが複数出てくるのは、「ないて」「なみだにくれながら」「すがり付てぞなきるたる」「こゑをあげてなきければ」「かっはとふしてなきれば」の五例（各二回）にすぎない。これは総数（三百六十二）からすると、実に少ないといえる。部分を見れば、類型句は確かに多用されており、聴く側の、聞き慣れた決まり文句を聴く心地よさは満たしつつ、組み合わせ方に変化をつけたり、耳新しい新鮮な表現を作品や場に応じて織り込んでいく。「あはれなり」の使い方も、禁欲的になる。そこに多様な節付がなされていくわけだから、愁嘆表現はメリハリのあるものになったであろう。心中物という、狭い範囲でのことだが、心中というきまつた結末に向かうだけに、それぞれ新しい趣向を求めて苦心されている。それは、愁嘆表現という細部においても、追求されているといえるのではないか。

三、主体について

「心中天網島」の中の巻の「しぢうさしうつむきしく泣てゐたりしが」の主体の解釈には、従来「おさん説」「治兵衛説」の二説があるが、これについては山根為雄氏が、「心中天の網島」雑感―節章と解釈―（女子大国文 平成四年六月）で、世話物から時代物に渡って節付や語法の用例を詳細に検討された結果、

フシ落ちの箇所が接続助詞「が」で終って、次がセリフで始まる場合のそのセリフの話者は、フシ落ち部の主語と同一人で例外がないという、このふし付の型を「心中天の網島」の該当部に適用すると、「手付渡して云々」のセリフの話者は治兵衛以外に考えられないから、「始終さしうつむきしく泣てゐたりしが」の主語も治兵衛となる。

と、明快に「治兵衛説」の正当性を裏付けておられる。ここからすれば、主体は治兵衛以外には考えられない。また、主体の問題は、語彙だけでは判別できない、やはり、節付という手がかりが有効なのだということがわかる。

ただ、これは、それは別の次元での見方であるが、現行の舞台でも、この部分の主体は、おさんで演じられることも治兵衛で演じられることもある。平成四年六月の近松座歌舞伎公演ではおさん、

同年十一月の国立文楽劇場公演では、治兵衛が「しくしく泣く」演出になっていた。これは、歌舞伎と文楽の違いではないらしい。祐田善雄氏は、「全講心中天の網島」（至文堂 昭和五十年十二月）で、現行の舞台演出から、「ここは治兵衛が泣いているのではない」とされているが、この前のおさんのセリフに伴う現行の演出については、「おさんは袖を目に当て、左手を添え、泣きくずれる（強く畳を叩いて夫に頼む型もある）」と説明されている。（ ）内の場合はその直後おさんが「しくしく泣くのはつながりが悪いから、治兵衛が「しくしく泣く型になるのではないかと思われる。先の国立文楽劇場公演では、そうした演出の流れになっていた。近松や政太夫没後に改作の影響でそうなったものか、近代以降のことかは現段階ではわからないが、現行では文楽の中でも二様の演出が従来あるのである。解釈・演出の正誤を問題にしているのではない。作者の意図と、作曲者・演者の演じ方、または、読者ないし聴衆の受けとめ方は、必ずしも一致しないのが演劇としての浄瑠璃の性質であるということが、このことにいみじくも現れているのではないか、ということである。

愁嘆表現の主体は、心中物十一曲中、詞章だけで主体が判断できない所はない。節付にあえて踏み込めば、世話物二十四曲中でも、フシ落ちやスエテのような聞かせどころの愁嘆部では、このように

詞章の上で主体のあいまいなところはここ以外にはない。節付が手がかりになるといふことは、翻つていえば、近松が自分の詞章として主体を明確にしなかったということにもなり、それはなぜかという疑問が残る。その疑問じたいは、現段階では解くすべもないから措くとしても、節付などから主体が治兵衛であることが自明であったとすれば、なぜ一曲中これほど重要な場面でおさんを主体とするような演出上の「別解釈」が起こったのだろうか。こうしたことも含めて、近松の詞章の側に主体による区別や一定の傾向が、心中国の流れの中にあるのかどうか、考えてみたいと思う。

抜きだした愁嘆表現には、①②③の複合の度合や、それぞれの部分の長さによつて、「ないて」というような短いものから、五十音を越える長いものまであるといふことは、前に述べた。この、語彙の複合のしかたと、主体―主人公の女・男・二人、主人公以外―との相関関係を、表一に示した。

△短▽は、「泣く」「涙」それに類する愁嘆の核となる表現のみか、それに①②③のどれかひとつが付いただけの短文の場合であり、△長▽は、①②③のうちひとつが二種類以上複合したり、ふたつ以上（あるいは③が単語でなく短文となる長いもの）が複合して長文となる場合である。複合の度合いを、「泣き」の表現の軽重を測る基準の一つとしたのである。欄内の「一」は、その人物がその巻に

登場しないことを意味する。数字の右肩に・印のあるものは、主人公と主人公以外、あるいは、主人公以外の人物同士が一緒に泣く場合で、両者にカウントしてあるので、重複した分は総数から引いてある。

総数としては、やや多いものがある程度で、各作品三十箇所前後なので、それほど違いはないといえる。それが、「心中二枚絵草紙」以後、主人公以外の人物に広がっていくのは、「近松序説」(未来社 昭和三十二年四月)で、広末保氏の言われた「従属的悲劇」へのひろがりだが、愁嘆表現そのものの側から見るといふことになるだろう。また、「心中重井筒」から「生玉心中」の時期には、上の巻の女主人公の比重が軽く、その分中の巻に女主人公の愁嘆が多く描き込まれていることがわかるが、これも、従来の「世話物中期」という時代区分とはほぼ重なる傾向である。以上のことは、だいたい、今までいわれてきたことを再確認するにとどまる。

主人公以外の人物全ての愁嘆表現の△長▽△短▽を合計し、総数に対する割合を、作品ごとに出すと、

曾	〇%	繪	二二%	紅	一七%	潤	三〇%	重	三四%
刃	三四%	万	二八%	今	一九%	生	二八%	天	一一%
八	八%	宵	二二%						

となり、増減などの傾向性は全く見られない。主人公以外の人物の

からみが多い中の巻のみに見ても、

曾一〇% 絵一四四% 紅一三三% 潤一〇〇% 重一八%
 刃一三五% 万一一二% 今一二四% 生一三三% 天一六%
 三% 宵一四六%

であり、これも作品の個性が出てくるだけである。

しかし、表の主人公以外の△長▽の所だけを見ていくと、総数で見るとは別のことがわかる。主人公と一緒に嘆く・印のついたものを除き、主人公以外の人物の単独の愁嘆が二箇所あるのは、「心中重井筒」のおたつ、「心中刃は水の朔日」の伝内、「今宮の心中」

の貞法、「心中天の網鳥」のおさんである。二で述べた③（作者の批評）の付く愁嘆表現のある人物とはほぼ一致する。作中での愁嘆表現における扱ひの重さが確認できるのではないか。前述の「しぢうさしうつむきしくしく泣みたりしが」（ここは、この分類でいくと△長▽の方に入る）の主体が、おさんであるという解釈が出てきたのも、そうした表現の流れのなかでは、無理からぬことだったのかもしれない。「心中重井筒」と「心中天の網鳥」は、素材も類似しているし、おたつとおさんのシチュエーションも同一であるが、この長い愁嘆表現の置かれる位置が、「心中重井筒」は上の巻、「心中天の網鳥」は中の巻と、これも変化がある。意識的と言って良いのではないか。また、こうした人物が出てきているのが「心中重井

筒」以後であることも、二で述べたように語彙の新しさが出てくる時期と重なっている点で、注目しておきたい。

下の巻では、主人公以外の人物が登場しても、単独のものはずべて△短▽にとどまる。（「心中二枚絵草紙」の・印の場合は、主人公二人と物陰に隠れた善次郎が共に泣くので、善次郎の比重は軽い。）作品の個性性はあっても、心中物の下の巻は基本的に主人公二人の巻、つまり二人の愁嘆を主に聴かせるという姿勢は、「曾根崎心中」以来貫かれているといえるのではないか。

次に表二では、誰と誰の愁嘆であるのかを、巻ごとに劇の進行の順に従って示した。「修辭的な愁嘆語」とは、「なみだのあめもふるだうぐやの」（紅）のような、具体的行為を指すのではない、悲哀の雰囲気を出すための表現のことである。この表では、●（主人公のうち一人と主人公以外の愁嘆）の出方に傾向性がある。やはり、「心中重井筒」以後上の巻に出てきて、中の巻でも「心中万年草」では減るが、だいたい十箇所前後で定着する。（表中の／は、主人公以外の人物が別の人物に変わることを意味する。）主人公以外の人物の愁嘆場を担う役割が、上の巻・中の巻に渡って増大することが、愁嘆表現の数から客観的に見ることができている。「生玉心中」以後は、「心中天の網鳥」中の巻に特徴的に現れているように、作品の個性性という性質が見えるともいえるだろう。

四、おわりに

以上、大まかなところでは、従来さまざまな側面からいわれてきたことを、愁嘆表現の面から再確認したにとどまった。例えば、横山正氏が「浄瑠璃操芝居の研究」（風間書房 昭和三十九年一月）で、「情死の動機」・「情死への展開」・「隠蔽表現」・人物形象の面から、「近松心中浄瑠璃に於ける表現形態の変化が、何れも一樣に『心中重井筒』（宝永四年末）から『心中万年草』（宝永五年四月）にかけての頃に現れ」と述べておられるが、愁嘆表現の様相も、それに対応する形が見られた。さらに、同書で、「更に第二の変化を示すのが『生玉心中』のようである」と述べておられるが、これも、「生玉心中」以後、愁嘆表現の様相が、表二に見られるように作品ごとの個性が高まっているという点で、確認できるのではないか。

一方、細部においては、変化の様相をそれなりに明らかにできたと思う。愁嘆表現の部分の語彙については、常套的表現を温存しつつも、変化をつけたり新しい表現を生み出そうとしている作者の意識があること、そのひとまとまりとしての表現の主体については、主人公以外の人物の作中の位置づけが、愁嘆表現という側面からもある程度は確認できるということがわかった。

近松心中物における愁嘆表現について

これからの課題としては、この心中物の愁嘆表現の流れが、世話物二十四曲のなかで、いかに位置づけられるか、他の「姦通物」

「犯罪物」等との共通点・相違点を明らかにし、近松の世話物の愁嘆表現の特質としてまとめていくことを考えている。さらに、時代物・古浄瑠璃も視野に入れて、「近松の愁嘆表現」を集成していきたい。そのなかで、本稿で述べたことについても、新たな意味付けができると思う。△了▽

参考文献（文中に引用したものを除く）

近石泰秋氏 義太夫節における「色」について 文学語学

長尾莊一郎氏 現行義太夫節の「オトシ」について 近松論集 昭和三十六年九月

祐田善雄氏 音曲の文体から見た近松 解釈と鑑賞 昭和四十一年九月

近松の音楽と構成 国文学 昭和四十五年十月

近松浄瑠璃の解釈 山辺道 昭和四十六年九月

角田一郎氏 音楽性と劇構想―現研究段階と課題― 解釈と鑑賞 昭和四十九年三月

内山美樹子氏 節の解説 「近松門左衛門」小学館 昭和四十九年九月

山根為雄氏 「曾根崎心中」の文体比較―筑後掾本と加賀掾本― 近世文芸 昭和五十年八月

昭和五十一年八月

昭和五十二年八月

