HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「今宮心中丸腰連理松」考
Author(s)	冨田, 康之
Citation	北海道大学文学研究科紀要, 123, 21(右)-44(右)
Issue Date	2007-11-30
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/30219
Type	bulletin (article)
File Information	CulturalScience123-r21-44.pdf

Instructions for use

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

『今宮心中丸腰連理松』考

冨田康之

はじめに

紀海音作『今宮心中丸腰連理松』(以下『丸腰連理松』)の初演については、明和版『外題年鑑』に正徳二年四月八日とされるものの、黒木勘蔵氏により正徳元年夏と推定された[1]。一方、近松門左衛門にも同事件を題材にした『今宮の心中』があり、これも祐田善雄氏により同年夏の上演と推定されている[2]。両作の関係については、従来『今宮の心中』が『丸腰連理松』に先行し、尚且つ影響を与えたものと考えられていた。ところが井口洋氏がその見解に対し否定的な考えを述べられ、白方勝氏もその考えを支持する立場をとっている。白方氏はその理由を次のように述べた[3]。

井口氏は、影響関係に否定的な考えを示されているが(『近松への招待』[4])、その方が妥当性がある。主人公の名が二郎(次郎)兵衛・きさと同名であること、新物問屋の屋内恋愛であること、恋敵がいること、白布による所

謂掛鯛心中であること等の類似設定を見ると、影響関係よりも際物であり、共通の巷説に立った脚色ではないかと推測される。

前後、あるいは影響の有無に関しては決定的な決め手に欠けるため、如何なる場合であっても推測の域を出ない。本稿でもその問題に対処する術はないのであるが、作品傾向から一つの考えを述べてみたいと思う。

海音の正徳元年という時期に関して言えば、祐田氏が海音の「摸倣翻案時代」と命名した期間であった。祐田氏は海音のこの時期の特徴として次のように述べている。(5)

まづ第一に彼の作品傾向として現出するのは黎明期としての摸倣翻案時代である。操劇のあらゆる制約を驅使し、觀客の智的情操をリードする力のない時代に、自己の熱情に任せて獨創的な愚作を作つて興行的な失敗を招く危險を冒すよりも、まづ先人の構想を擬したり、評判のよかつた先行、同行音藝の聲名と文想に依據する方が無難であり、賢明な策である。これは近松の如き天才に対抗する唯一の手段であり、狙ひ所である。然し興行價値第一主義に専念する事は賢明な方法ではあるが、作者としての創作態度に不純性が認められ、文學的には攻撃非難の的になるのは當然である。かくして摸倣翻案によつて練り鍛へられた趣向立は、いつまでも先人の糟粕を嘗めるのを以て潔しとしなくなり、同じ摸倣翻案と言つても、一度自家藥籠中のものに消化して、海音の息のかゝつた姿に變へ、これを根柢に新しく創作しようとする態度が見えるやうな時代が來る。これが飛躍準備時代である。

さて、用語として「摸倣」と「翻案」とが厳密な意味で同じ次元で結び付くかどうかという点については問題が残るが、「傾向」として大掴みに捉える場合には非常に便利な図式を提示されていると言ってよい。

一体、この時期の海音作品は祐田氏の述べるように、先行作品への依存傾向が強いことは確かである。それは構想・趣向だけではなく、詞章の表現までも取り込む場合も多い。というよりも、「摸倣翻案」する場合には、先行作品を直接的に引用・利用する場合が極めて多いのである。ところが『丸腰連理松』と『今宮の心中』との間には、同一、あるいは類似の表現、また、捩りなどの表現をも含めて、対応関係が全く認められないのである。後に『丸腰連理松』が利用した作品との詞章の対応関係を明らかにするが、『今宮の心中』以外の作品との詞章レベルでの関係が数多く指摘できるにもかかわらず、『今宮の心中』との関係が認められないことははなはだ奇妙なことなのである。消極的な理由ではあるが、本稿でも『丸腰連理松』は『今宮の心中』の直接的影響下にはないという前提で考察を進めていきたい。

さて、白方氏は海音に対する『曽根崎心中』の影響を述べた一節で、『丸腰連理松』の評価として次のように記している。(6)

（前略）海音は次の『丸腰連理松』（正徳元年）においても『曽根崎心中』を真似ようとしている。ただ、この作品では主人公の破滅を中之巻において『なんば橋心中』の失敗を繰り返してはいないが、上之巻の男をみがく友が信頼する友を裏切る巧みは、そのまま九平次の応用である。その他『梅田心中』等、『曽根崎心中』の影響をうけた作品は多いのであるが、海音はその根本的な方法には迫ろうとせず、ただ表面的にその方法や趣向、叙述の借用に終って、『曽根崎心中』がむしろ限界としていた方法に安住していたと言える。それはやはり彼がこの恋人たちの運命を見つめて追求する十分な姿勢を持たなかったこと、従ってまた二人の運命と行為とをドラマの世界に具体化していく方法を持たなかったことを意味する。

ここでは、『丸腰連理松』と『曽根崎心中』との類似を指摘して有益である。明らかに悪意を持って人を陥れようとする人物設定は、海音作品には稀である。『丸腰連理松』に先行する海音の世話浄瑠璃は『椀久末松山』、『久松袂(おそめ)の白しぼり』、『なんば橋心中』があるものの、それらの作品ではそのような悪人の設定はない。従って、「男をみがく弥兵衛」(『丸腰連理松』)、「あついもおとこみがくやつ」(『曽根崎心中』)という類似表現も指摘されることを併せみれば、『曽根崎心中』が『丸腰連理松』に影響を与えていることは間違いないであろう。しかしながら「海音はその根本的な方法には迫ろうとせず、ただ表面的にその方法や趣向、叙述の借用に終って、『曽根崎心中』がむしろ限界としていた方法に安住していたと言える。」という評価は、いかがであろうか。そこで、これより新たに『丸腰連理松』の構想を検討し、その達成を見極めてみたいと思う。

一　『丸腰連理松』上之巻の構想

上之巻冒頭、権兵衛と次郎兵衛の両人の関係が次の様に観客に知らされる。

出見世あづかる権兵衛おなじく次郎兵衛両人は。はうばい中もよいはづの衆道のちなみ浅からぬ。ちぎりにおしむまへがみはこぞのやなぎとおとせ共。すたらぬ色のなを有て何かに付てよいことは。主にきかせてよろこばせあしき事にはかげになり。かくしあふたるあいさつをたとへば魚と水いれの。(7)(後略)

男女の心中を扱う世話物でありながら、最初に知らされたのは「衆道」の関係であった。観客は最初から翻弄される。奇異な始まり方は観客の興味を効果的に引き起こすことになろう。続いてここに「此辺のあんないしらぬざいし

よもの」が「うろ〳〵」としておきさを尋ねて来る（おきさは次郎兵衛と心中を果たす女性である）。「ざいしよもの」が尋ねてきたきた理由は「去方よりの文のお返事。ひそかにとゞけ」るためであった。ここで観客への次の翻弄が仕組まれる。一つは「ざいしよもの」が一体何者なのか。もう一つは「去方」と「ひそかに」という謎めいた表現である。誰が、何のために遣わした手紙であるのか、観客の興味はその手紙に集中することになる。しかしその謎は簡単に明かされることはない。

「ざいしよもの」が次郎兵衛におきさは留守だとあしらわれている所へ、おきさが現れる。おきさは「ざいしよもの」に「ヤア久作殿か」と声を掛ける。ここにきて二人が知人の関係であったことが明かされる。しかし久作はおきさに「大事の用と聞ました慥にわたす御らんぜ」と手紙を渡し、更に謎が深められる。ここでも「大事の用」とのみ語られ、その内容は明かされない。手紙を渡されたおきさは「文のふうじめ有やなしつい引さいて一二へんよんでたもとにおし入」れる。観客はおきさの急いで確認する態度にますます翻弄されるのであるが、おきさは「万はあふていひましよ」と言うばかりで、謎はそのまま継続されることになる。久作は手紙を渡すとそのまま退場する。

さて、久作が帰った後、次郎兵衛はおきさに「どこからきたる文じややら。用有そふでおくゆかしい」と声を掛け、読み聞かせるように迫る。それに対しおきさは「ハテ見せてよい文なれはとはれぬさきに出しまする。」と答える。観客は先程の謎がここでも解決せず、次郎兵衛同様に翻弄されたままとなる。次郎兵衛は更に「かくすによつて見たいは」と言ってきさの袂へ手を入れると、きさは走り去ろうとする。次郎兵衛はすぐにきさを引き据えて「ふぎといふ。事をとつくと見とゝけた」と言い、腕をねじ上げる。次郎兵衛はきさに届いた手紙が「不義」であると決め付け、腕尽くの行動に出たのであった。そのような目にあっても、きさは「今さら何といわれても。いひわけをする事がない

ふぎならふぎと思しめせ。たとへかいながおれるとて此文とては見せませぬ」と断固として拒否する。手紙の内容は二人の間では明かされることなく、観客への翻弄もそれと共に先延ばしにされていくことになった。

この状況を変えたのは次郎兵衛と衆道の因みある権兵衛であった。権兵衛はこの騒ぎに割って入り、次郎兵衛を制する。次郎兵衛は以前きさとの付き合いがあったものの、今は次郎兵衛の仲人できさは弥兵衛に嫁入りすることになっていることを言い立て、逆に次郎兵衛が不義であると権兵衛は決め付ける。ここでは、観客にこれまでの経緯の情報が伝えられることになる。

次郎兵衛はここで、これまで隠していたきさとの関係を次のように権兵衛に告げる。

御ぞんじの通某が年季もよ程有なれは。きさをもらふてやどばいりの。ねがいを旦那へいわれもせず。何時となくきさ事はひよつとゑんに付られては。何と男が立ものと色々くふうをめぐらして。し案も出れは出る物じや。仕立物やの弥兵衛は男一疋みがく者。ことにやもめでくらすれば是さいはいと談合し。弥兵衛が女房に申請度ねがいをは。おうへ様迄いひこんで日比旦那のきに入て。口の上手な弥兵衛ゆへまんまと首尾よく埒明て。則白加賀半疋をむかいから買がゝり。拙者が頼に送りしが是もやつはりおもてむき。弥兵衛かゝやるぶんにて拙者がねんのあく迄は。弥兵衛は某が名代男に頼しに。（後略）

この告白に権兵衛は「よこ手を丁ど打恋は色〳〵あるなれど。こんなかうしやなもくろみはしんぞ今が初なり」と感嘆する。しかしこの感嘆は、同時に観客の感嘆でもあったであろう。「こんなかうしやなもくろみ」という表現は、海音の自ら仕立てた「もくろみ」に対し、強い自負心が感じ取られるのである。そしてこの時点で、次郎兵衛が最初に発した「ふぎ」という言葉の謎が明かされることになる。ここまで観客を翻弄し、興味の持続を図り続けていた謎

の一つが「かうしやなもくろみ」として解き明かされる。それがまさしく海音の意図していた意匠（作劇法）であったのではなかろうか。このような仕組みは、決して近松の『曽根崎心中』のような悲劇を志向するものではない。むしろ別の達成を目指していたものと考えられよう。少なくとも上之巻の作劇法は、観客に対する「謎解きの翻弄」であったと言える。悲劇という観点からすれば、このような「翻弄」はまったく不必要な要素である。悲劇性に観客の興味を集約させるどころか、却って分散させてしまう要素となるであろう。この点一つを取っても、海音の作劇法は悲劇を志向したものとは考えにくいのである。

さて、この次郎兵衛の告白はすべての謎を解き明かしたものではなかった。ここに至ってもまだ手紙の内容が明かされた訳ではなく、依然として「ふぎ」の疑いは残されたままであった。きさは権兵衛の志を嬉しく思い、権兵衛にだけ手紙を見せ、不義でないとの証人を頼む。ところが、権兵衛は手紙を読んでも、その文面からでは不義でないとの証人には立ちにくいとし、次郎兵衛には見せないとの約束であるから、見せずに「よんできかす」ことにする。しかし、手紙を読み聞かされた次郎兵衛と〈観客〉は更に不審を増すことになる。手紙の文面は「こま〳〵との文おとどろき入まいらせ候。扨はなんぎの有ゆへにかけ落をしてもどらんとは。世間にはやるいたづらか。それともにまづきづかいに思ふ事に候。ちか〴〵の内われら参して談合申べく候。それ迄の内御越はむよう〳〵」というものであった。次郎兵衛はやはり不義と判断し、その「かけ落」の相手が誰であるかを白状させようと責め立てる。観客は手紙が「謎」を解くものと推測していた筈である。しかし文面を知り得た後でも未だ「謎」は「謎」のままとなっていた。観客の解決への期待は、更に先延ばしにされたのである。

次郎兵衛に責められたきさは、とうとうすべての「謎」を明らかにすることになる。実は、きさが弥兵衛に無理無体に口説かれ、靡かねば親方に事のあらましを暴露すると脅迫されていたことを告白する。主人に知られれば次郎兵衛・きさが追い出されることは明らかであり、一旦きさは身を隠し、ほとぼりが冷めた頃に立ち戻るつもりであった。次郎兵衛の「かうしやなもくろみ」も、その上を行く弥兵衛の策略により危機的な状況に陥っていたのである。「かうしやなもくろみ」の更に裏をかく策略が、観客の驚きを誘発し、知的な興奮を作り上げることに成功していると言えよう。

ところが、このきさの説明によってそれまでの「謎」がすべて解明されるかと思われたのであるが、更にまた先へと解決が延ばされることになる。なぜなら次郎兵衛はこのきさの発言に対し、「男をみがく弥兵衛なれは。よこな心のあろふとは某は思はぬ也。心やすさのこはざれを女心の一がいに。誠と思ふあやまりの有まい物でも候はず」と言って判断を保留してしまうからである。その為、権兵衛も「どちらがぢやうかいつわりか。しりたい事や腹立や」と宙吊りの状態に置かれてしまう。

ここで弥兵衛が登場し二十三夜待の招待をすると、権兵衛が口に針ある言葉つきで弥兵衛に応対する。弥兵衛は紛らわせて退場することになる。この際、弥兵衛は「扨はきさめが一つにて口たゝいたにきはまつた」と判断する詞章が語られる。観客はやはり弥兵衛に不審を抱くことになるのであるが、しかしながら、弥兵衛が悪人に決したとしても、何ら状況が変化した訳ではなかった。相変わらず弥兵衛はきさの婚約者であり続け、弥兵衛が親方に暴露すれば、次郎兵衛・きさは窮地に立たされるという危機は全く回避された訳ではなかったのである。この懸念は中之巻に持ち越されることになる。

二　「白人三部経」と中之巻の展開

中之巻は弥兵衛宅での二十三夜待の場面から始まる。二十三夜待の集まりの趣向として、「一座の者は目はぢきし扨こゝらでは次郎兵衛殿。新板白人三部経。所望〳〵とせめつ」けられて、「白人三部経」の節事を語ることになる。この「白人三部経」については、『丸腰連理松』上演時期に絡めての石川了氏の考察がある。[8] 石川氏は、祐田氏が『鸚鵡籠中記』の記事をもとに「わざわざ別の浄瑠璃『丸腰連理松』中之巻の「白人三部経」をはめこんだのは、前年夏に『連理松』の新作発表をした事情がからんでいたのだろうか」[9]と推測したのに対し次の様に分析した。

「白人三部経」が蜆川新地で語られたというのであるから、豊竹座での上演はこれよりも前である可能性はなるほど充分にある。しかし、『連理松』を読んでみると、そう考えるには不都合なところがいくつか出てくる。

まず第一に、「白人三部経」という題の直前に「一座の者は目はぢきし扨こゝらでは次郎兵衛殿。新板白人三部経。所望〳〵とせめつくれはすこしはおめる顔なれど。すきにひかるゝしやみせんのいとに合せてかたり出す」とある。ここに「新板白人三部経」とあるからには、『連理松』上演以前にすでに「白人三部経」なるものが存在しなければならない。次に「白人三部経」という題の命名のいわれであるが、これが『連理松』の文章からでは説明できない。それらしきところといえば、「それ六字（南無阿弥陀仏）の名号をあつむる一つの口伝には。けごん経にてなくてをならひ。あごん経にてむり酒しこみ。ほうだう経にてあだぼれしそめ。大はんにやにて身あがりのがれ。ほけきやうをもつてだきつくゆへに南無阿みだ仏と申也」というこの箇所のみであるが、これとても

阿含経が小乗経典で他の四経が大乗経典であるにすぎず、「三部経」の説明にはなるまい。もともとは三部の経典名を用いた「白人三部経」があって、それに手を加えたために右のようになったのではなかろうか。

石川氏が『丸腰連理松』中の「新板白人三部経」という些細な語句にも着目し、「『連理松』上演以前にすでに「白人三部経」なるものが存在しなければならない。」とした指摘は鋭い。石川氏のその示唆に導かれつつ先行の「白人三部経」を調査してみると、近松の時代物浄瑠璃『曽我扇八景』下之巻「けいせい三部経」に典拠を見つけるに至った。具体的にその利用の様相を確認してみたい。(両者の関係を確認しやすくする為に行毎に併記し、傍線で同一部分を指摘する。また、行中の空白部分は見やすさのための便宜的処置である。なお、〈白〉は「白人三部経」、〈け〉は「けいせい三部経」(『曽我扇八景』[10])を表すものとする。)

〈白〉いで〳〵某　がとんさくの白人　　三部経を。あら〳〵といてきかすべし。ヤアけもんさくのさはぎ衆も。
〈け〉いで〳〵時宗がもんさくのけいせい三部経を。あら〳〵といて聞すべし。　ヤアけもん日　のぞめき衆も。
〈白〉なりをしづめてきゝ給へ。それ。としま白人の一座はたつとく。　有がたきはぢまへいしやう
〈け〉なりをしづめて聞給へ。　それ。ふつき大じんのねびきはたつとし。有がたきは水あげいしやう
〈白〉ねまきはきかゑるあだ枕。三座のあげづめ出世の本ぐはい。ぜんせいつのれは四座のあげなり。ふみにあらわ
〈け〉はつ君さかんの新枕。　三世のしんぞう出世のほんくはい。衆生ゑにしのよすが也。　文にあらはす
〈白〉すときんば一へんはうきの五字になでられ。節にとく時はなむあんだらの六字にのぼさる。悪といつば
〈け〉ときんばほうかいりんきの五字にほだされ。名をつゝむ時はなむあみ笠の六字で忍ばんす。まぶといつは
〈白〉役者のいみやう。うはき中間にいたりがたきよねは。　さじきにのぞいてこちへはいらしやんせへ。

〈け〉手くだの異名。　どんすのふとんにいたりがたき者は。つぼねをのぞいてこちはいらしやんせゑ。
〈白〉おろかなきやくのさかあいは。かうじやうばつてもんもうなり。一座にあつまる其時は。だてこくせつかい
〈け〉せかるゝ人を待よひは。　こうしやのいる大門也。　一ばん太こにくる君は。伽羅国せかい
〈白〉袖に有。　竹を吹拍子をとることおざゝがまひとふんめうなり。　ゑきやう大しの御しやくにて。
〈け〉こゝに有。竹を吹いとを　引ことげい上郎　と分明也。　かぶろ大しの御しやくにて。
〈白〉わりづめこしもと津川りう。さし紙をもつてさきとせり。自身のきりやう手覚のお床なれ共。　本方長命丸
〈け〉出口朝酒むいき酒。　西方をもつてさきとせり。　自身のをさへ手ばまりの上戸なれば。本来無分別
〈白〉ずいき一念と　くわんすべし。それ六字の名号をあつむる一つの口伝には。　けごん経にて
〈け〉むしやううんつく共くはんずべし。それ六字の名がうをしろいかひなに。入ぼくろする時は。けごん経にて
〈白〉なくてをならひ。あごん経にてむり酒しこみ。　ほうだう経にてあだぼれしそめ。大はんにやにて
〈け〉長門にくどき。　あごん経にてむらさき見そめ。はうどう経にてあづまをつかみ。大はんにやにて
〈白〉身あがりのがれ。ほけきやうをもつてだきつくゆへに南無阿みだ仏と申也。十方色宿。　一さい恋しり。
〈け〉みはしになづみ。ほけ経をもつてたかおにのぼり　なむあみだ仏と申也。十方なげうち。一さいわけしり。
〈白〉八万諸悪しよかいぜあだ名　といふ時は。ちやうちんのらうそく風呂。なをとすまとに時めきて。
〈け〉八まんきしやうもんかいてなびけといふ時は。ちやうちんのらうそくも。　ながれのさとに時めきて。
〈白〉かよはぬ人こそなかりけれ。此つとめと申はおさなかりける時よりも、ばちにさいとをかぶらせ一心
〈け〉かよはぬ人こそなかりけれ。此つとめと申はをさなかりけるときよりも。身だしなみをこたらず一心

〈白〉三ぐわんのつき出しは。むしやうにかほゝひからし。身じまいのまどのまへにはまゆにへの字のすみを引。
〈け〉三ぐはんのゆどのには。無明のしそくをてらし。　十年の手がたの前にはまゆに七字の霜をまげ。
〈白〉じつさう。中道の取なりはさよやいくよがこしつきまなび一生もたふのやくそくは。　平等大ゑの床に
〈け〉実相。　中道のきんちやくはお杉お玉のこしにぶら付キ。八ぢやうぼじやりの白むくは。平等大会のとこに
〈白〉ちかひて。とやかく。むりいふほとゝきすはめうかくひみつのみちのくなかせ。からぜんしやうの鶯は
〈け〉いとしく。やりくり。きてんの時鳥は　めうかくひみつのみゝにさゝやき。そらぜいもんのうぐひすは
〈白〉下け衆生の為にそしられ。　しよ行無常のかつのゝ花は風の扇の。ぎんにさそはれ。せうめつめつち
〈け〉しんぞくされの中戸にさゑづり。とひやうむしやうのうは気のはなは。　ぜしやう。めつはう
〈白〉の小りんの月は露も玉やのうらにさすらふ。　ろはく身請の　くりきに
〈け〉のかみを切。しやうめきめつきのくぜつの時雨はじやくめつ身請のもみぢをそむ。一子かぶろのくりきに
〈白〉よつておやかたふつきの家をもとむ。いたいけ小めろの玉子をはあたゝめ給へなむあみだ。　なむあみだぶつ
〈け〉よつてぬれじやうこんのさとになれ。いたいけ小よねのあいきやうにほれられ給へなむあみだ。なむあみだ仏
〈白〉といひけれは一座の人〳〵同音に。これはきやうがるわるがうやとこゑを。そろへてわらひける
〈け〉とのべければ虎御前も少将も。　又わるごうなことばかりとどつとわらへば兄弟は。これぞ誠のわかれ共し
　らぬか仏なむあみだ仏と弥念仏となへける。

以上のように両者の関係は、海音が近松の「けいせい三部経」をほぼ逐語的に捩って創り上げていることが分かる。

さらに最も特徴的なことは、この両者の節付がほぼ同一に仕立てられているということである。

石川氏が推測した「新板白人三部経」に先立つ「白人三部経」とは、この「けいせい三部経」と見て間違いないであろう。「白人」と「けいせい」との差異は、詞章の比較でも分かるように、「捩り」の結果の表現となっていると見るべきであろう。つまり、海音は「けいせい三部経」を捩りの方法で新たに作り変えたことにより「新版白人三部経」と表記したのではなかろうか。

さて、このようなパロディー化にはどのような意味が認められるのであろうか。一般的に言って、パロディー化される場合はその元になる作品が有名であることが前提となろう。逐語的に捩るという表現の面白さは、元の部分を知っていて初めて感じ取れるものだからである。『曽我扇八景』は当時評判の高い作品であったと考えられている。[11] 海音はそのよく知られた作品をパロディー化してみせた。節付を同一にしたことは、その元となる「けいせい三部経」を想起させやすくする効果がある。しかしその反面、新たな節付の面白さの可能性を犠牲にしたことにもなり、詞章の面白さのみで近松と対抗しなければならなくなる。海音がこの詞章に対して同じ節付で対抗したことは、それが太夫の判断が影響したにせよ、やはり詞章に対する海音の強い自信を見て取ることができるのではなかろうか。

ところで、『鸚鵡籠中記』の正徳二年四月二二日の条には、次のようにある。[12]

声悪敷かんたゝず。筑後なんどゝは霄壌す。予側にて視に、先年尾州へ来る勘右衛門也。共後浄るりの内、八郎兵衛・幸助出て人形つかひ、布等酒す。

この点に関して、石川氏は「大の芝居好きである定右衛門が、若太夫を筑後掾と比して天地の差があると酷評している裏には、悪声で語る「白人三部経」が評判になったことに対する、芝居通として自負があったのではなかろうか。」

と言及している。この見解に関しては全く同感である。

では、この後に続く展開の考察を進めてみたい。一座はお開きとなり、酒に酔った次郎兵衛はきさと二人でこの場に残ることになる。次郎兵衛はきさに起こされると、弥兵衛の真意を確かめるための空寝であったと告げる。そうこうする内弥兵衛が戻り、きさを残して次郎兵衛を帰宅させようとする。ここで弥兵衛の本心が現され、次郎兵衛と口論となる。開き直った弥兵衛は、

こゑをあららけ。思ふたよりはこしやく者そうしたごどうを思ふ故。そちがおくりし白きぬをふり替てやるそめおびは。折〳〵きさがこしに見るうたがはしくは是見よと。戸棚の内より白きぬ出し次郎兵衛になげ付て。たのみはおれがやつておくおやかた殿と盃し。きさが男は弥兵衛より日本国に二人はない。それ共お主の御意ならは。請取にこいもどそふとはつたとにらみいたりけり

という態度であった。憎々しげな暴言に、観客の弥兵衛に対しての怒り、憤りの感情が新たに湧き起こってくることになるのである。上之巻から継続されてきた弥兵衛への疑惑は、ここで完全に決着を見る。観客にとって謎は全て解消することになるのであるが、善悪の決着は事態の決着には結び付かず、「翻弄」は新たに展開することになる。

一方、理屈に負けた次郎兵衛は、「色と義理との二つこそ浮世の人のかざりなれ。恋とて義理もすてられず。義理にも恋はやめられず」、「其心ていを見ぞこない大せつな義を頼んだる。我をたはけとわらはれん恥といひうらみといひ。へんしもいきていられふか」と言い、きさも「あきもあかれもせぬ中をむりにへだつる情のせき。ぬしもいきてはいられぬはづ。我身とても其通り」と二人で心中を決意することになる。弥兵衛の発言に対し、次郎兵衛ときさの決意は唐突である。何らの葛藤もなくすぐに心中を決意することはあまりにも性急であり、「理にすぎている」という評価

がなされるところでもある。[13] この部分を悲劇という尺度で評価するならば、海音は近松に対して低い評価に甘んじなければならないだろう。しかしそれを以て海音の技量の限界とする考え方は如何であろうか。そこで、もう少し作品の展開を分析してみたい。

きさの嘆きに続いて、弥兵衛は「から〳〵と打笑ひ。天のあたへをとらざれば帰つてま男しらるゝとや」と、次郎兵衛を腕尽くで外へ放り出す。ここは「大力に取かこまれたかにとらるゝはぬけ鳥。なくねも立ずひよろ〳〵とくゞりのそとへ引出され。わつとさけべばきさは又。出んとするを引もどし入らんとするをつきたをし。二三度四五度内そとへなげつけられつ両人は覚ず大地にひれふしてきへ入ル計になげきける」と表現されている。次郎兵衛・きさの心中の決意が語られた後でも、決して弥兵衛の態度は改まることがない。却って残忍で冷徹さが際立つことになる。特に「出んとするを引もどし入らんとするをつきたをし。二三度四五度内そとへなげつけられつ」という表現は、人形の動きと呼応して観客の憤りと悔しさが最高潮に達する場面といえよう。

更にまた追い討ちをかけるように展開する。弥兵衛は「思ふたよりはよはひやつ。女房とられむねんならしんでしもふが上分別」、「くびでもくゝれ」と言いつつ次郎兵衛の「白きぬ」を放り投げる。続いて「内よりくゞりさしかため。きさが顔をはしりめにかけそろ〳〵と立よ」る。きさは「物も覚ずふるい出しあとへ〳〵とすさりよる」。追い詰められるきさに緊迫感が強く漂い始める。弥兵衛は「俄にゑしやくして。君へこよひの御地走にはれかや出してねましよふと。戸棚をあけて」蚊帳を取り出し、隅々に吊っていく。この蚊帳を吊る一連の行為は、観客に対しても徐々に緊迫感を高めていく効果を齎している。弥兵衛はきさにも腕尽くで迫ろうとする。きさは「はては又。何となりなんかなしやと心にたぐるちの涙」を流し、外では次郎兵衛が戸を激しく叩くのであるが、弥兵衛に睨まれて「もじ〳〵」

するばかりで、結局「立たりゐたり身をもがけどせんかた。もなくふしまろぶ」ことになる。家の内と外で二人は悶え苦しむのであるが、ここで焦点化されるのは現前にある二人の危機である。観客にとって、先ほど心中の決意を表明した二人に対する同情心は遥かに後退し、次郎兵衛の間近で進行する「女房」を寝「とられ」るかもしれない緊迫した危機が、観客の興味を完全に支配することになる。少なくとも海音はそのように観客を誘導すべく仕組んでいるのである。

さて、二人の危機的状況は権兵衛によって回避される。権兵衛は胸騒ぎがして弥兵衛の家に立ち戻り、この状況を見て全て合点する。権兵衛は戸を打ち叩き弥兵衛に扉を開けさせる。二人は睨み合った後、権兵衛が弥兵衛を厳しく非難するものの、きさが誰の女房かを巡っての論争となる。とうとう最後に権兵衛は、きさが次郎兵衛の子を宿していることを弥兵衛に告げ、責めたてる。ここでは弥兵衛と同様に観客も驚かされる。突然のその情報は、弥兵衛の策略に対しても有効な効き目を持っていた。弥兵衛は言葉に詰められて、詮索が済むまではきさを権兵衛に預けることにする。権兵衛はきさを次郎兵衛に渡し、両人に二、三日隠れているように忠告する。弥兵衛は、権兵衛がきさを次郎兵衛に渡したことに立腹し、権兵衛の胸倉を取ってきさを戻すように詰めかけるのであるが、この後次のように展開する。

権兵衛かいなをしかと取此かいなにて次郎兵衛を。定めしちやうちやくしたであろへんぼう申思ひしれ。すはと大地へなげ付ておきあがらんとする所を。又ふたつみつふみ付る物かけよりふたりは見て。世にうれしげに手をたゝき小おどりしてぞながめゐる。

ここでは権兵衛が、弥兵衛の次郎兵衛に与えたであろう扱いを推し量り、その「へんぼう」を行う。次郎兵衛とき

さはその様を見て「世にうれしげに手をたゝき小おどりして」眺めることになる。これまでに二人が受けた諸々の理不尽さを、権兵衛の「へんぽう」で一気に解消してしまうのである。この事は、観客の悪人（弥兵衛）への苛立ちを同時に解消することにもなっている訳で、ようやく観客も溜飲を下ろすことになる。ところが、本来ならこの時点で次郎兵衛ときさは「世にうれしげに手をたゝき小おどりして」いるところではないはずである。二人は先に心中の決意を固めていたのである。その感情は既に後退し、ここでは当面の危機を脱し、屈辱を受けた弥兵衛に対し、その報いを見て喜びに浮かれているのである。だからこそ、その後すぐに心中を決意する遣り取りが再度仕組まれることになるのである。

弥兵衛と権兵衛は親方の前で詮議しようと二人連れ立って出て行く。残された次郎兵衛ときさはこの状況に慌てふためく。次郎兵衛は「権兵へ殿になんぎをかけ外から見てはいられぬ」と呼び止めようとするが、きさは「われらがあれへ出た時は権兵へ殿のを情が。むそくになる」と言って止める。しかし、どこにも戻る場所がないことを悟り、「いつそころしてみらいにて。ゆる〳〵そうて下さんせ」と口説き泣く。次郎兵衛は頷いて、「お主の名をは出すといひほうばいになんぎをかけ。しんでいひわけしやうよりは外にし案はない所。あだに命はすつる共義利こそ人の本町筋」と二人での心中を再度決意することになる。これにより下之巻「心中れんりの松道行」へ繋がることになるのであるが、心中へと至る葛藤は殆ど描かれていないと言ってよい。

中之巻を以上のように分析してみれば、少なくとも海音はこの段で「悲劇」を志向していたとは考えられないのである。「口」では、パロディーの面白さで上之巻からの気分を一新すると同時に観客を魅了し、「切」では目まぐるしく変化する状況に様々な感情を次々と揺さぶり続け、観客の興味を逸らせることがない。次から次へと一気に展開し、

観客に目を離す隙を与えないのである。その仕組みは弥兵衛の悪意の焦点化であり、基本的には弥兵衛への憤りを煽るための手続きであった。次郎兵衛・きさが心中の決意を見せることですら、悲劇を導く機能を果たすものではなく、観客の怒りを最大限に煽るための仕組みであったのである。切場での海音の意匠は、観客の極まった怒りを「へんぼう」によって一気に解消する快感にこそ認められるのではなかろうか。

『曽根崎心中』の場合、近松は九平次の悪に対する報いを全く構想しなかった。近松はそれを蛇足と考えていたのであろう。しかしながら、大衆としての観客の中には、それでは片手落ちと感じた者も多かったのではなかろうか。海音は、いはば『曽根崎心中』での「男をみがく九平次」に対する観客の鬱憤をヒントに、ここでは「男をたてる弥兵衛」として再造形し、報いを受けさせることで解消する構想を選択したと考えられるのである。

三　『丸腰連理松』下之巻と『曽根崎心中』

先にも触れたが、『丸腰連理松』は『曽根崎心中』の九平次の影響を受けていたとの指摘は既になされていた。但し、『曽根崎心中』との影響関係が最も強い部分は、実は下之巻に認められるのである。『丸腰連理松』下之巻はほぼ『曽根崎心中』「道行」以後の詞章を下敷きにして作り変えたものである。以下、その関係を確認だけしておきたいと思う。まず『丸腰連理松』の道行「心中れんりの松道行　長町印ぞろへ」の詞章を掲げてみる（傍線・括弧等便宜的に付した）。

（前略）わすれぬかほゝ今一度。見つゝ見られつすがりよる。（A）〈ふたりが身をばしる雨に。みかさますらん長

堀の。〉東にすごやかはら屋の。けふりくらべんむねのひの。此世からまづ浅ましやしやばと。めいどの。堺筋。（中略）なむ清水のくわんぜをん。是よりはいし奉る大ひの御手の糸やにて。一たいふんどうさいどあり。成行此身のつみとがを。助給へとふしおがみ。ハア（B）〈あれじんじやうのかねの音。〉六十六部の旅出立順礼の女夫づれ。ちらり〳〵と人かげによしなきふしぎ立られて。（中略）よそも涙の露わけてゐびすのもりにぞつき給ふ（中略）思へはとをきおや子よりちかき他人の権兵衛殿。（C）おやとも兄とも仲人とも。此年月の御おんの程むなしくなしてしする身の。跡迄もさぞ御世話と。是から此世のいとまごひ手を合。してぞなきゐたる。ァ、みれんなりおろかなり。（D）〈へんしもさいごをいそがんと。そこか爰かと神前の松のこずへを見わたせは。あまたにしげる松がへの中に二枝おいさがりさながられんりのゐだぶり有。我々も又此松に未来をあやかりれんりのちぎり。是さいはいのさいごばとしをよろこぶもあはれなり。次郎兵衛かしこに立よりて袖の白ぎぬふりほどき。めいどのたびの丸ごしに。かみそり一丁もたぬ身のしぬるにだてはこのまねど。人は一代後の世に残れる名こそうれしけれ。〉（E）〈年にあまたの心中の名もふるめいて中〳〵に。あはれを掛る袖もなし世に有日こそかずならね。さいご見事にふるまはばかぶき浄るりはやり歌おゝくの人の口のはに。ふびんととふてもらひなは。しゝてはなみのさく心。〉それに付ても此きぬは二世と頼みをかけおびの。むすびもそめず其まゝに。もとの白地となげもどす（中略）身をしる雨かふる涙折しり顔の夕立に。命かなめをはしらする其やぶれ笠松かさの。雨もとまらぬざんざぬけかたも身うちもぬれねずみ。（F）〈あなおそろしやかみなりのおとにともなふいなびかり。〉わが顔見よとてりかゝるきさはおぼへず次郎兵へがたもとへ顔をさしいるれは。（中略）心のじゆずに数とらせなむあみだ仏。〈〈みだ仏とこゐを揃てふみはづせは。きさは次郎兵へにいだき付次郎兵へはきさが手を取て。互に物もいわれ

ねど（G）だんまつまの四く八くむねと〳〵にこたへあいめとめの色にあらはれて友にたへ行息風の。帰るやもとの本町の人よと人の噂のみ涙の。たねと成にけり

対応部分を一つずつ検討してみたい。（A）は、『曽根崎心中』（以後「曽根崎」）「道行」の「かならずさうとすがりより。二人がなかにふるなみだかはのみかさもまさるべし。」の部分をヒントにしていると思われる。また、（B）は、「曽根崎」「道行」の「あれかぞふればあかつきの。七つの時が六つなりてのこるひとつがこんじやうの。かねのひゞきのきゝをさめ。じやくめつゐらくとひゞくなり。」をヒントにして作られたものではなかろうか。

道行の後の部分でも対応関係が認められる。（C）の部分は、「曽根崎」に「あすは在所へ聞えなばいかばかりかはなげきをかけん。おやたちへもきやうだいへもこれから此世のいとまごひ。せめて心がつうじなばゆめにも見々えてくれよかし。なつかしのはゝさまやなこりおしのとゝさまやと。しやくりあげ〳〵こゑも。おしまずなきければ。」とあり、四画で囲んだように完全に一致する表現も認められる。

（D）の部分は、「曽根崎」の「今はさいごをいそぐ身のたまのありかをひとつにすまん。道をまよふなたがふなと。いだきよせはだをよせかつはとふして。なきゐたる。ふたりのこゝろぞ。ふびんなる。なみだのいとのむすびまつしゆろの一木のあひおひを。れんりのちきりになぞらへつゆのうき身のをきどころ。サアこゝにきはめんと。うはぎのおびを徳兵衛もはつもなみだのそめこそで。ぬいでかけたるしゆろのはのその玉はゝき今ぞげにうきよのちりを。はらふらんはつがそでよりかみそり出し。もしも道におつてのかゝりわれ〳〵になるとても。うきなはすてじと心がけかみそりよういいたせしが。」という部分をもとに作られたと推測される。改変の度合いは強いものの、その痕跡を辿ることが出来そうである。（E）の部分は心中後の評判を気にかける部分であるが、このような発想は、「曽根崎」の

「道行」中にある「ことしの心中よしあしの。ことのはぐさや。しげるらん。きくに心もくれはどりあやなやきのふけふまでも。よそにいひしが明日よりはわれもうはさのかずに入。世にうたはれんうたはゞうたへうたふをきけば。」の詞章をヒントにして綴られたのではなかろうか。（F）の部分は、「曽根崎」の「さだめなきよはいなづまかそれかあらぬかァ、こは。今のはなにといふものやらん。」という詞章から連想したのであろう。「曽根崎」の場合は、「人だま」を指しているであるが、その表現のみを利用したものと判断される。（G）は「曽根崎」と同一表現を含む「だんまつまの四く八く」。あはれといふもあまり有。我とてもをくれふかいきは一どに引とらんと。かみそりとつてのどにつき立。」という詞章に影響されたものとなっている。

以上の関係から見れば、『丸腰連理松』下之巻は、『曽根崎心中』「道行」以後の詞章を下敷きにして創作されたものと言える。しかし、一見しただけではその下敷きが非常に見えにくくなっていることも確かである。海音は『曽根崎心中』に関してのみ言えば、既にその表現を消化しつつ利用できる段階に入っていたと言えるのではなかろうか。

さて、下之巻で海音が意図したことは、『曽根崎心中』（『曽我扇八景』も含む）を利用しての「愁歎」場の構築であろう。心中物浄瑠璃では最後の場面に心中が実行されなければならない。「愁歎」の要素は心中物では欠かすことのできないものである。そこで海音は下之巻に至り、心中物の体裁に則り、「愁歎」場としての要素を整えたものと考えられるのである。

おわりに

『丸腰連理松』における海音の主要な目論見は、近松の『曽根崎心中』を海音の志向に沿って作り変えることであったのではなかろうか。近松が「愁歎」（悲劇）的要素に集約していく創作方法を目指したとするならば、海音は拡散型・バラエティー型方法を志向したと言える。近松は悲劇的要素を拡散させる方法をなるべく排除し、深い悲劇性を志向したと考えられる。その為に、例えば九平次の悪逆に対してはその報いを仕組まなかったのであろう。そのような場面を挿入すれば、却って「愁歎」的要素を薄めてしまう結果となるからである。一方、報いの場面が設けられないならば、「愁歎」的高揚が期待されるものの、逆に観客は九平次への怒りを解消しないままに放置されることになる。近松は「愁歎」的高揚を優先したと考えられるのであるが、海音はその方法を採らなかった。つまり、作品を「愁歎」という要素のみで構想するのではなく、様々な要素の組み合わせによって創作する方法を採ったと言える。具体的に言えば、『丸腰連理松』において、上之巻ではサスペンス的構想を仕組んだのである。中之巻は「白人三部経」のパロディー的詞章を堪能させた上で、悪に対する報いの構想を展開させることで観客の溜飲を下げさせた。下之巻は心中浄瑠璃に不可欠な「愁歎」的要素を仕組み、それぞれの場面で様々な要素を楽しませる構想を作り上げた。これは近松の魅力とは異なるものの、見終えたあとは十分な満足感を観客に与えたものとなったのではあるまいか。少なくとも、海音の方法を喜ぶ観客も十分に想定することは可能であろう。海音の方法は大衆受けするには優れた方法であると言ってよい。

勿論、近松が大衆受けを志向したものではないと言っているのではない。当然、当時の芸能環境から考えれば大衆受けを考えない作者はいない。しかし、同じ大衆ではあっても、志向する方向が全く同一であるということではない。近松の方法を楽しむ観客も居れば、海音を支持する観客も居たはずである。このことから考えれば、少なくとも海音を「悲劇」の評価軸だけで批評するのは適切ではないように思われるのである。

注

(1) 黒木勘蔵「紀海音の作品考」(『近世演劇考説』、六合館、昭和四年) 参照。
(2) 祐田善雄「『今宮心中』雑考」(『浄瑠璃史論考』所収、中央公論社、昭和五〇年八月) 参照。
(3) 白方勝「『今宮の心中』」(『近松浄瑠璃の研究』所収、風間書房、平成五年九月) 参照。
(4) 『近松への招待』(岩波セミナーブックス31、平成元年一一月)。
(5) 祐田善雄「紀海音の著作年代考證とその作品傾向(下)」(『国語国文』昭和一一年八月) 参照。
(6) 白方勝「『なんば橋心中』と『心中刃は氷の朔日』」(『近松浄瑠璃の研究』所収、風間書房、平成五年九月) 参照。
(7) 引用は『今宮心中丸腰連理松』(『紀海音全集』第一巻所収、清文堂、昭和五二年三月) より行う。但し、節付、ルビは省略する。以後、海音作品の引用に関しては同様に行うが、必要に応じて一部節付を記したところもある。
(8) 石川了「紀海音『今宮心中丸腰連理松』臆説」(『芸能文化史』第五号、昭和五七年一二月刊) 参照。
(9) 祐田善雄「近世浄瑠璃の形成」(『浄瑠璃史論考』所収、中央公論社、昭和五〇年八月) 参照。
(10) 引用は『曽我扇八景』(『近松全集』第7巻所収、岩波書店、昭和六二年一一月) より行う。以後、近松作品の引用は『近松全集』による。節付、ルビの扱いは注7に同じ。
(11) 『演劇百科大事典』の「曽我扇八景」の項目参照。なお、海音は『曽我姿富士』に於いても『曽我扇八景』を利用していることは拙稿「『曽我姿富士』考——近松の曽我物との係わりを中心に——」(『名古屋女子大学紀要』(人文・社会編) 第35号・平成元年三月) で

も既に指摘した。

(12) 引用は『鸚鵡籠中記』(『名古屋叢書続編』第一二巻、昭和四四年一月)より行った。

(13) 注3に同じ。四五〇頁参照。