The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	引窓の光と陰 ： 「引窓」解釈の歴史を読み解く
Author(s)	多田, 英俊
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2008, 42, p. 29-52
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/10663
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

引窓の光と陰

――「引窓」解釈の歴史を読み解く――

多田英俊

はじめに

『双蝶蝶曲輪日記　続九場』（以下『双蝶々』と略記）の「第八」、いわゆる「八幡里引窓の段」（同「引窓」）と通称されている一段を論じた文章の題が、引窓の光と陰、としてあれば、たいていは何をいまさらとの感を抱かれ、概説書もしくは既存の論説の蒸し返しと受け取られるとしても当然である。例えば、次にあげる解説をご覧いただこう。

『夏祭浪花鑑』と並ぶ真世話物の大作だけに、人情が濃やかで、心理描写の明暗が錯綜しているので、引窓を開け閉てするように、その明暗をくっきりと表現しなければならないとされている。太夫三味線は素より、人形もその心がけで表現しないと、何のことだかわからぬようにもなりかねない。(1)

引窓の光と陰とは、この作品の表現や演出を象徴するものである。この一文ですべては語り尽くされていると言っ

てもよい。もう少し具体化すれば、こうなるだろうか。「引窓」の主眼は、心理描写における明暗の変化を、引窓の開閉による明暗と同じように、床も手摺も明確に表現するところにある、と。しかし、これはどこまでも比喩表現でしかないように思われる。登場人物の心理、その襞は太夫が語り三味線が弾き分け、人形遣いが表現するのであって、引窓が開閉されることとは直接関係はない。これはごく当たり前のことのように見えるが、ここにこそ大きな問題が隠れているのである。はたして引窓とは、明暗の比喩として用いられた建具というよりほか、意味を持たないのであろうか。引窓という象徴、それにはどの程度の深さや重みが与えられているのであろうか。その考察を、まず現在における「引窓」の各概説について検討するところから始めたい。

1.「引窓」における引窓の意味

「引窓」についての代表的概説を比較すると、引窓が果たしている役割について、その見方はほぼ一致しており、一言で表現すれば、「舞台技巧」[2]という捉え方である。それぞれの表現を引用すれば、「小道具」や「カセ」[3]、「媒介」[4]であり、それは、「巧みに劇展開のなかで用いられ」ている「天井の明かりとりである引窓」[5]と総括することができる。この引窓が浄瑠璃の中で用いられている例を他に求めると、近松門左衛門による姦通物『大経師昔暦』の上之巻に見えるのみである。[6]しかも、ここでの焦点は、引窓の縄を伝って屋根から下りて来るところにあり、引窓の開閉にはない。これはもちろん、作者近松が姦通物という本作の主題を活かすために、部屋に忍び込む趣向として引窓を用いたからである。そう考えると、逆に『双蝶々曲輪日記』の「第八」の主題と、ここにおける引窓の趣向、すなわちその開閉に焦点を当てていることとは密接に関わっているはずである。つまり、各概説がいうと

ころの舞台技巧とは、本作の何を浮かび上がらせようとしているものかという、それぞれの理解を検討してみなければならないのである。そこで、その点に絞ってもう一度詳細に確認すれば、先の引用順に以下の通りとなる。

濡髪とその母、与兵衛とその女房の四人の義理と人情の機微

継子と実子、姑と嫁、義理の兄弟、親子、夫婦がおりなす人間模様、善意の人ばかりの葛藤

老母と実子（濡髪長五郎）と義理の子（南与兵衛）とその嫁（お早、もと遊女都）との義理と人情

年老いた母が実子と継子の間で揺れ動くさまなど、親と子にまつわるテーマ

ここでもまた、各概説の理解はほぼ一致しており、端的に表現すれば、「登場人物の心理的葛藤」ということになるし、その内容としては「義理と人情」ということになろう。それが、引窓の開閉という舞台技巧を媒介として描き出されるのである。つまり、描き出される主題が対照的、対立的なものであるところから、それを象徴する舞台技巧も、対照的かつ対立するものとしてあるということであり、引窓の開閉とそれに連動する明暗の対比が、作品の主題を認識させるに際し、実に有効であるということになる。要するに、引窓はやはり「引窓」の象徴であり比喩ということである。これはしかし、前述の近松が用いた引窓の縄の趣向に比べると、その舞台技巧が明確なイメージを与えてこない。そこで今度は、引窓の開閉が実際の舞台上ではどのような演出となり、それを観客はどの

ように受け取るかについて、床の太夫と三味線によって奏演される詞章と人形遣いによる動きとを、具体的に見ておくことにする。

「引窓」において、その引窓が開閉されるのは、切場の前半と後半の二回である。それぞれの詞章を引用すると、以下の通りである。(7)

出して見せたる姿絵を、「どれ」と見る母二階より、覗く長五郎、手洗鉢、水に姿が映ると知らず、目ばやき与兵衛が、水鏡きつと見付けて見上ぐるを敏きお早が引窓ぴつしやり、うちは真夜となりにける。「コリヤなんとする女房」「ハテ雨もぽろつく、もはや日の暮れ、燈をともして上げませう」「ムヽハテナ、面白いイヤ面白い。日の暮れたれば与兵衛が役。忍びをるお尋ね者。イデ召捕らん」とすつくと立つ。「それまだ日が高い」と引窓ぐわらり、明けていはれぬ女房の、心遣ひぞせつなけれ。

母親は幸ひありあふ窓の縄、追取つて小手縛り。突放せば引縄に、窓はふさがれ心は闇くらき、思ひの声張上げ、「濡髪長五郎を召捕つたぞ。十次兵衛はゐやらぬか、受取つて手柄に召され」と呼ぶ声に、与兵衛は駈入り、「ホホオ、お手柄お手柄さうなうては叶ぬところ。とても遁れぬ科人。受取つて御前へ引く。女房どももう何時」「されば夜中にもなりませうか」「ヤアたわけ者めが。七つ半は最前聞いた。時刻が延びると役目が上る。縄先知れぬ窓の引縄、三尺残して切るが古例。目分量にこれから」と、ずらりと抜いて縛り縄、ずつぱり切ればぐわらぐわらぐわら。さし込む月に、「ヤ南無三宝夜が明けた。身どもが役は夜のうちばかり。明くればすなは

ち放生会。生けるを放す所の法。恩にきずとも勝手においきやれ」

前半は、「引窓」一段の主眼とも言える場面で、初演番付の絵尽にも、ここが取り上げられている。[8] 後半は段切に当たる箇所で、このまま濡髪長五郎は落ちて幕となり、観客の印象に強く残ることになる。つまり、「引窓」一段は、その舞台装置である引窓の効果を念頭に置きながら創作されたものであり、引窓はとりもなおさず、劇の進行において最も重要な働きをなす道具立てとして存在しているのである。また詞章を見ると、前者には「引窓ぐわらり、明けていはれぬ女房の、心遣ひぞせつなけれ」、後者には「突放せば引縄に、窓はふさがれ心は闇くらき、思ひの声張上げ」というように、登場人物の心理と引窓の開閉との関係が直接的に描かれていることからも、引窓の開閉とそれによる明暗の対比が、そのまま登場人物の複雑に錯綜する心理の表現となっている。中でも、老母と実子、継子との心理的葛藤が重要であることは、初演番付に、

第八　やはたのおやざとに／ちすじの引まど　竹本政太夫／さみせん　大西藤蔵

とあることからも明白である。血筋を引くと引窓との掛詞が、この一段の主題と、それを効果的に表現する舞台装置とを結びつけ、「引窓」全体の劇内容を見事に言い表しているのである。

2．現行「引窓」上演における引窓の位置付け

前章で明らかなように、引窓という舞台装置は、その開閉による明暗の対比によって技巧的に用いられ、人間心理の襞を描き出す浄瑠璃義太夫節の表現を、より効果的に客席へ伝えるための媒介となっている。とすれば、この「引窓」における有効な小道具でありカセである引窓は、劇場での上演においても、確かな存在感とともに位置付けられているはずである。ところが、実際はそれほど明示的なものではなく、むしろ二義的ともいえる捉え方をされているのである。それは、例えば芸能担当記者の記事にも見られるものであるが[9]、当事者として演じる側である技芸員の発言から明らかにされる。とはいえ、「実際の芸が出来てゐるものが語つた芸談でなければ三文の値打もない[10]」のであるから、この「引窓」を幾たびも手がけ、重要無形文化財保持者（人間国宝）として斯界の第一人者であった人物の芸談から、引窓の舞台技巧に言及した部分を引用する。最初が浄瑠璃太夫の四世竹本越路大夫によるものであり、次が人形遣い吉田玉男の聞き書きである。

……昨今のマンション住まいの人、昔の家の〝引窓〟を御存知でしょうかなぁ。大事な役目を果たしているのですが[11]……。

「引窓」は見た目に変化のある物語ではありませんが、じっくり味わっていただくと、世代を超えて、その内容の素晴らしさを感じとってもらえることと信じています[12]。

ともに、活字にして四千字強という芸談の最後に、改行段落として記されているものである。まず、越路大夫であるが、なるほど「大事な役目を果たしている」とは述べているものの、三点リーダーで表記されていることからもわかるように、付加的に語られたものである。しかも、これが聞き書きであることをふまえると、聞き手が最後に話題を振ったとも考えられるのであり、少なくとも、心理描写の象徴として引窓の役割を明示しているとは言えないのである。ちなみに、舞台装置として引窓が活用される、前章において確認した二箇所について、越路大夫はどのように述べているかを検証すると、前半の場面で「おはやが引窓の操作をして邪魔をする、「ハテナ」という与兵衛の言い方は特徴的です。」と述べるにとどまっており、後半の場面へは直接的言及はなく、「敢えて申しますと」とした上で、「もう節の通り三味線に乗って言っていればいいようなものです。さらさらと足も早いですし。」と語っている。ただし、この発言は浄瑠璃義太夫節の構成を正しく理解したものである。(13)

次に、玉男の芸談である。この聞き書きは、東京国立小劇場における人形浄瑠璃「文楽」公演での上演演目に沿っているもので、このときの持ち役は南与兵衛（南方十次兵衛）であった。与兵衛は前述後半の場面で、自ら引窓の縄を切り濡髪長五郎を逃がしてやるのだが、そこへの言及はなく、前半の場面についても、取り上げてはいなかった。引用部分に見られるように、引窓の開閉やそれによる明暗の変化は、「引窓」の演出を語る上で大きなことではなく、それよりも、越路大夫の言う引窓そのものがもはや日常から消失した現在にあっても、作品自体の魅力、「実の親子、夫と妻、姑と嫁、男と男、それぞれの情愛がしみじみと通い合う名作」と玉男自身が芸談の冒頭で述べている、そのこと自体が、観客に伝わることを第一義とするものである。「見た目に変化のある物語ではありません」とは、場面転換や人形の目に立つ動きがないところからも、確かに「引窓」を実際に観た者の評言と一致するとこ

ろなのである。とはいえ、舞台装置として秀逸な技巧をもたらすものと、各概説でもれなく言及された引窓による変化が、まったくと言ってよいほど等閑に付されていることには、注意を払わなければならないであろう。

なお、この点について、もはや語るには及ばない常識として認知されているからである、と考えられなくはないが、次にあげる、同じく人間国宝であった四世竹本津大夫の芸談からみても、その考えは認められないであろう。

最後は与兵衛が引窓の光を、「夜が明けた」と偽って幕切になります。考えてみれば月の光を朝の光と間違う筈もありませんが、浄瑠璃はそうした理屈で割りきろうとはせず、ただ楽しんで頂ければ良いのです。大夫も語っていてお客様に泣いて頂けると、その気が乗り移り、そうしたイキの触れ合いがあって初めて曲が活きてきます。[14]

この芸談では、前半にある引窓の開閉については言及していないが、先の越路大夫の話にも見えるように、おはやの機転という鮮やかさについては論を俟たないものの、それがそのま心情の機微を描き出すとするのは無理がある。つまり、現代において引窓を舞台技巧として用いる演出は、「引窓」という作品の主題を描き出すことに、むしろ本質的ではないと捉えることも可能なのである。

3．現行「引窓」の原点

「引窓」の各概説がこぞって取り上げている、引窓という舞台装置を巧みに用いる手法は、現行の上演においても用いられているものの、作品解釈や床の奏演、また手摺の演出においてはそれほど重視されてはいない。一方、「引

窓」の主題としている登場人物の心理的葛藤、義理と人情の絡み合いなどについては、床手摺とも、その表現にこそ最大の注意を払うべきものとし、観客の感動もまたそこからもたらされるものとしている。これは、引窓という装置が時代の移り変わりにより、現代人には疎遠なものになってしまった一方で、情を語り伝えるということは、時空を超えて普遍的なものである、ということを意味しているようにも思われる。しかし、先ほど掲げた芸談の語り手である三人の人間国宝にとって、各人の「引窓」解釈が出来上がったのはその時点よりはるか以前のことである。もちろん、勤めるたびにその解釈は修正を加えられるであろうが、引窓を用いる技巧をどのように考えるかという点について、越路大夫の言う「昨今のマンション住まいの人」が当たり前になった時代に、新しくされたものとは考えにくい。現代日本人にとって、引窓は疎遠であるかも知れないが、昭和も四〇年代以前にまで遡れば、引窓そのものは各家屋になかったとしても、日本家屋に共通する構造、明かり採りである大きなガラス窓が存在しないということへの認識は、屋根の明かり採りである引窓の存在と構造を容易に理解させたはずである。その昭和四〇年代、三人は人形浄瑠璃「文楽」の中心的存在として車輪の活躍をする。つまり、三人の「引窓」解釈を探れば、引窓の認知云々に関わらない演出の本質を読みとることができるはずである。そこで、前述の芸談をもう一度読み直し、「引窓」解釈の確立という点から考えてみる。以下、越路大夫、津大夫、玉男の順に掲げてある。

「引窓」は、好きな浄瑠璃の一つです。師匠豊竹山城少掾、当時古靱大夫ですが、弁天座でも四ッ橋文楽座でも東京でも勤めておられます。その白湯汲みで覚えたものです。

まぁ昭和では、山城少掾（うちのししょう）のものだと思います。他の人の印象は無いですね。え？紋下の三代津大夫師匠、四

代大隅師匠も？僕、新義座で辞めてる時じゃないですか。記憶に無いですから。居れば拝聴している筈です。三和会では、先代住大夫さんを聞いています。

（中略）

初めて勤めたのは、新義座結成直後の、昭和十一年ですから、二十三歳のころでした。それで、信州の飯田で、勝平時代の喜左衛門師匠に、聞いていただいてます。……ウーン、殆ど直されなかったですねぇ。[15]

『双蝶々』の中では私は「橋本の段」を語る方が多く、東京で「引窓」を語るのは今回が恐らく初めてだと思います。父先代津太夫も「引窓」は語っておりません。

この段は山城師匠の物が有名で、私もよくお聴きしましたし、昭和二十七、八年の初役の時は、寛治のお父さんと一緒にお稽古に行って、いろ〳〵とご注意を頂きました。[16]

実の親子、夫と妻、姑と嫁、男と男、それぞれの情愛がしみじみと通い合う名作で、どちらかと言えば地味な演目でありながら、くり返し上演を重ねてきた人気曲の一つになっています。私が知っている時代では、山城少掾さんの浄瑠璃が傑出して絶品だったことも、この作品の魅力を深めてきたと思います。

この作品はこれまで、平岡丹平、山崎与五郎、おはや、濡髪長五郎、放駒長吉、橋本治部右衛門、そして南方十次兵衛、といろいろな役を手がけてきました。昭和二十七年十二月には新橋演舞場で「引窓」の濡髪を持ちましたが、山城少掾さんが、ゆっくり大間に語って下さって、こちらもたっぷりと遣わせてもらうことが出来

ました。あの演奏があればこそ、役にどっしりと貫録が出る。人形遣いは大夫次第だといつも言うのは、ここのことです。[17]

越路大夫と津大夫については、いずれも芸談の冒頭部分である。玉男については人形遣いであるから、当然舞台や人形についての記述が優先するが、作品ならびに床の奏演について言及された部分を取り上げた。この三者からわかるのは、昭和以降とりわけ戦後については、「引窓」は豊竹山城少掾（受領前は豊竹古靱太夫）のものであるということである。越路大夫は山城少掾の直弟子であるから、その語り・解釈をそのまま自らのものにするのは当然と言えようが、後に相三味線となった二世野澤喜左衛門から「殆ど直されなかった」というところに注目しなければならない。古靱太夫の浄瑠璃は、その襲名直後から相三味線となった三代鶴澤清六によって完成されたものだが[18]、その清六は、二世豊澤団平によって鍛え上げられた三世竹本大隅太夫を弾いていたことにより、団平・大隅による彦六座系の浄瑠璃で古靱を鍛え上げた。一方、喜左衛門は根っからの文楽座系の三味線弾きであるから、越路大夫に対しては当然純文楽系の芸風で臨んだはずである。その喜左衛門が、初役の「引窓」つまりは師匠の古靱から学んだそのままの浄瑠璃に対して、ほとんど手直しをしなかったというのは、当時古靱太夫の「引窓」が完成型であり、他の解釈や奏演の入る余地がなかったということを意味する。[19] 同じことは、津大夫にも言える。彼の父は文楽座紋下の三世竹本津太夫で、当時古靱太夫・六世竹本土佐太夫と並んで三巨頭と呼ばれた。そのやはり純文楽系と呼ぶべき津大夫が、「引窓」についてはまったく山城少掾（古靱太夫）の語りをもって範としたのである。玉男の場合も、その人形遣いとしての作品解釈が、山城少掾の語りによって醸成され完成されていったとしてよい

だろう。このように、現行の「引窓」は、まったく山城少掾（古靱太夫）の手に帰せられるものなのである。このことはまた、上演年表等から見ても確かな事実である。[20]

4. 豊竹山城少掾（古靱太夫）の「引窓」

前々章で明らかになったように、「引窓」における引窓の意味が概説書と現行上演との間で乖離的様相を呈しているという問題は、現行の「引窓」解釈を決定付けている豊竹山城少掾（古靱太夫）の「引窓」が、どのようなものであったかを探ることにより、解答への示唆が何らかの形で与えられるものと思われる。山城少掾の「引窓」をどのように受け取ったかということに関しては、研究者や評論家を初めとして多くが手掛けており、[21]そのことは、山城少掾の「引窓」がいかに絶品であったかを示す証拠ともなっているのであるが、ここでは、直接に劇場で耳にした奏演に基づいて、日を置かずに書き記された劇評を検討することにより、前述の問題点について考察を進めてみたい。

豊竹古靱太夫の山城少掾受領は昭和二二年であるが、彼の「引窓」について、複数の評論が最も充実した形で認められるのは、昭和一五年六月四ツ橋文楽座での上演時においてである。森下辰之助と武智鉄二による劇評がそれであるが、実はこの時、浄瑠璃義太夫節を取り巻く状況に一大転機が起こっていたのである。それは、『浄瑠璃雑誌』という明治三二年発刊の老舗専門誌の方向転換と大きく関係している。昭和一四年一〇月をもって、素人浄瑠璃衆の趣味的専門誌であった本誌は、浄瑠璃義太夫節に関する舌鋒鋭い批評を主眼とした文芸評論誌へと変貌した。[22]その主宰となった浄瑠璃雑誌同人として名を連ねた三〇人のうち、その中心的存在として活躍したのが、森下、武智と太宰施門、鴻池幸武の四人であった。[23]この時をもって人形浄瑠璃の評判記的批評は、近代芸術評論へと高ま

ることとなったとしても過言ではないだろうし、とりわけ武智と鴻池が書いた批評は、その意気込みはもちろん、内容的にも三業の技芸員にまで大きな影響を及ぼすこととなった。[24] 先に挙げた劇評は、このように新たなる熱気がまだ冷めやらぬ時点で書かれたものである。

それでは、この二評から、引窓の操作つまりその開閉と明暗による作品主題ならびに演出への関わりについて触れた部分を引用してみる。まず、森下辰之助によるのもの、そして武智鉄二による劇評である。

「引窓ぐわらり明けて云はれぬに女房の心づかひぞ切なけれ」は全く其文意が現れて居つた、
「哀れ数そふ暮の鐘」を陰気に語り「隈なき月も待宵の」で稍晴れやかに語調を変へた塩梅、[25]

「引窓」の前半、「引窓ぴつしやり」までの与兵衛は全く無心に語られる。
「待宵の」とた、み込んで来て止めて「光」を間を置いて大切に出るところ、
「突き放せば引き縄に、窓はふさがれ心も闇くらき思ひの声はり上げ」の音づかひの明暗の変化の妙[26]

前者は三千字、後者は五千字を超える中にあって、特徴的な記述はこれだけである。ちなみに、両者はその内容構成に違いがある。森下のは、ヲクリから段切まで、詞章を順に追いながら評言を加えていくというもので、その場合印象に残った箇所を取り立てて集中的に書くことは難しい。武智の方は、「古靱によつて「引窓」は現代的意義の抽出に成功した」とする主題を前面に押し出して書いており、引用した後二行は「其の他部分的には」として付随的に記された段落中の表現である。これを見ると、引窓という舞台装置を巧みに操ることにより、登場人物の

心理の襞を描き分けるという、小道具をカセとした媒介という視点は重要視されているとは言えない。ところが、留意しなければならないのは、陰陽の語調変化、闇と光の転換、そして音遣いの明暗ということが、重要な問題とされている点である。そこには、引窓の開閉と直接関わっている箇所も含まれている。ここで、冒頭に示した武智鉄二による解説、「人情が濃やかで、心理描写の明暗が錯綜しているので、引窓を開け閉てするように、その明暗をくっきりと表現しなければならない」との表現をあらためてみてみると、明暗錯綜するこまやかな人情を基調とする「引窓」においては、その機微を明確に描き出すためには、床の奏演にも手摺の人形遣いにも、陰陽明暗の鮮明な表現が必須であるということなのであった。その開閉により明暗が対照的となる引窓を舞台装置に用いてあることが、そのまま作品の主題表現となるのであり、「ように」との直喩表現は間接的な比喩の謂いではなく、この一段が「引窓」と名付けられていることからも、そのまま三業の演出を直接的に決定付けているということなのである。このことは、前述の同人鴻池幸武が、やはり古靱の「引窓」を評した中で、

この段が婆の氣持の明暗の變化を骨子として書かれ、並びに作曲されてゐる限り、[27]

と記していることとも一致するであろう。なお、当該評は、「今度演舞場で語つた古靱の「引窓」は、大阪の時のそれよりもまだ一際優れた出来を示した」とあるように、昭和一五年六月のそれと同等に考えてよい。

しかしながら、引窓開閉による明暗転換がそのまま人間心理の変化を意味するというのは、現代人とりわけ戦後の日本人にとってはあまりに即物的であり、主体性を失った機械的な反応であると捉えられることは十分に考えられる。現在の「引窓」概説書が、あくまでも引窓という舞台装置を媒介とし、その開閉による明暗の変化を比喩と

して表現しているのは、もっともなことと言えよう。それはまた、「語り口は音遣いと心理描写にすぐれ、山城風ともいわれる近代的な独自の風を確立した」[28]といわれる豊竹山城少掾の浄瑠璃義太夫節が、醸成されつつある時期とも重なり、その近代的解釈に基づく語りから多大な影響を受けた三業が、しみじみとした情愛を「引窓」の主題としながら、引窓開閉の技巧は前面に押し出していないという事実とも通底するのである。とすれば、引窓開閉による明暗の変化を直截に「引窓」の本質とする解釈については、これ以前に遡って劇評を順に検討することにより、その原点を見極めなければならないことになる。

5．三世鶴澤清六による「引窓」

前述の考察を、古靱太夫の「引窓」に対する劇評の引用から始める。昭和五年、同三年、大正一〇年の順である。

切は人氣の焦点に起てる古靱太夫、殊に専賣ものとて縱横自在に語り毫末の缺点瑕瑾を出さない、文章を元とし人形の精神を語りいかす事微に入り細を穿ち痒い所へ手が屆き、（中略）。長五郎のあやまりましたの如き、母親の慈愛與兵衛の情け、語り盡されて餘蘊なし最初は得意のものとは云ひ乍ら淋しき場面であるからと氣遣ふたが所謂杞人の憂ひで斯うしたものが古靱さんの畠である事をウツカリして忘れて居た。[29]

これは難物中の難物、その難物たる譯は町人と武士、繼子と本の子、夜と晝則ち明暗の分け目（引窓）茲の情實を語り分ける事が難いので、糸の音色にもその區別が顯はるべきものといふから凡くらでは出來ぬ相談、こ

れ程の事を心得てこれ程の義理人情を語り分けるに我が古靱太夫あり、一字一句の末に至るまで調べ上げて、そことも云はせない、難物と雖も古靱のお箱ものとは豫て聞いて居るが、凡そ引窓の内容を知れる者にして是を嘆稱せざるものは恐くあるまいと思ふ。(30)

古靱の淨るりにはまだ若々しい前途が横はつてゐる。潑溂たるその語り口、しかもキッチリと淨るりの埒を越えぬ處に古靱の生命がある、母が繪姿を賣つてくれといふのに返事せずに「廿年前に里子にやられた……」と長五郎の話になり重ねて繪姿を賣つてくれといふ母の辭(ことば)にかぶせて「兩刀させば南方十次兵衛……」の例の時代と世話との氣の變り目はハツキリと輕く出來た。此の心底を知らぬ母子の會話のチグハグに行く處にこの段の面白味がある、而して全體に些の厭味の無い語り口が好い。(31)

昭和五年、同三年と三味線は四世鶴澤清六で、大正一〇年は三世鶴澤清六である。昭和五年の劇評は、古靱の語りが実力人気ともに一つの頂点にあることに焦点が絞られている。大正一〇年の時点では、古靱の芸が三世清六によって鍛え上げられ、前途洋々としてなお進捗しつつあることがよくわかるとともに、変化と対照という「引窓」の主題が示されている。そして昭和三年の評こそは、作品の主題が舞台装置としての引窓そのものと一体化していることを述べており、しかも、「これ程の事を心得てこれ程の義理人情を語り分ける」という、引窓が「引窓」を規定するという方向性―「引窓」の象徴、比喩が引窓であるという方向ではなく―を明確に提示しているのである。さらに、この時期には「引窓」が古靱の十八番であるという評判は定着していたのであり、そのことは、古靱の「引

窓」が三世清六によって完成型として築き上げられていたことをも示している。[32] 新たに相三味線となった四世清六は、当然のごとく、大正十一年一月に急逝した先代清六の弾いたとおりを古靱から要求されたことであろう。

この三世清六による「引窓」がどのようなものであったか、また、それは引窓と「引窓」との関係をどのように捉えていたか、実際の奏演を聞くことができない以上、[33] その考察は困難を極める。しかし、三世清六は少年時より研究熱心であり、生涯にわたり自らの手で三味線の朱章を残していた。『鶴澤清六遺文庫』として、現在は大阪市立中央図書館に保管されているものがそれである。幸い「引窓」についても三冊が残されているが、そのうちの一冊に、太夫の語り方の心覚えが記されていた。[34] 中でも、切場冒頭の詞章「人の出世は時知れず見出しに預り南与兵衛」の頭注に、

窓を明ければ明イメたら暗い此心にて語る

とある書き込みは、「引窓」解釈を決定付けるものである。加えて、「母者人　世話で云」「与兵衛　ウレイ　力ラヲ入レて云ふ」とある頭注をはじめ、軽重、強弱、浮沈等の変化に関する書き込みは数多く、[35] 引窓開閉による明暗の対比が、そのまま登場人物の心情とそれを語り弾く床の心持ちとにぴたりと重なっていると理解されるのである。そしてまたこの解釈は、二世団平から鍛え上げられたものをそのまま三世清六に叩き込んだ三世大隅太夫の芸談と、寸分の狂いもなく一致している。[36]

つまり、三世清六が古靱太夫に伝えた「引窓」、その奏演すなわち解釈は、伝承からみても正当なものであり、引窓の意味もまた、初演番付に記された「やはたのおやざとに／ちすじの引まど」との掛詞そのままに、母親と実子、

継子との関係を中心として、登場人物の複雑な心理の襞を語り分け弾き分けそして遣い分けるための、本質そのものであったのである。大正・昭和を通じて豊竹山城少掾（古靱太夫）によって多くの人々に深い感動を与え、今日においても上演頻度の高い名曲として、人形浄瑠璃「文楽」の傑作レパートリーの一つに数え上げられる「引窓」。その原点となる解釈、引窓の光と陰が奏演の中核をなすという理解は、ここに存在していたのである。

注

（1）武智鉄二「双蝶々曲輪日記　八幡の里引窓の段」『土門拳文楽　その背景』駸々堂出版、1974年、p.109.

（2）「ことに八段目は濡髪とその母、与兵衛とその女房の四人の義理と人情の機微を引窓（屋根にあけた明り窓）を使って巧みに描き出した点、舞台技巧にすぐれ、俗に「引窓」と呼ばれて著名。」菊池明「双蝶蝶曲輪日記」【特色・影響】『日本古典文学大辞典　簡約版』岩波書店、1986年、p.1612.

（3）「「引窓」ではなんといっても引き窓という小道具をたくみに生かした構成がすばらしく、全浄瑠璃を通じて最高の技巧といっても過言ではありません。引き窓をカセにして継子と実子、姑と嫁、義理の兄弟、親子、夫婦がおりなす人間模様、善意の人ばかりの葛藤は、社会構造の変化などに左右されず、永遠にみる人の胸を打つものがあります。」山田庄一「双蝶々曲輪日記」［みどころ］『文楽入門』文研出版、1977年、p.358.

（4）「「南与兵衛住家の段」所謂「引窓の段」では老母と実子（濡髪長五郎）と義理の子（南与兵衛）とその嫁（お早、もと遊女都）との義理と人情を「引窓」を媒介として極めて技巧的に描いている所に出雲らの特色を発揮している。」吉永孝雄「双蝶々曲輪日記」〔構想・価値〕『浄瑠璃作品要説〈4〉竹田出雲篇』国立劇場芸能調査室、1986年、p.330-331.

（5）「「引窓」では年老いた母が実子と継子の間で揺れ動くさまなど、親と子にまつわるテーマが普遍性を強くしている。さらに天井の明かりとりである引窓が巧みに劇展開のなかで用いられ、中秋の名月や放生会の行事も作中にみごとに生かされている。世話物屈指の名作のひとつである。」森西真弓「双蝶々曲輪日記」［みどころ］『文楽ハンドブック』三省堂、1994年、p.208.

（6）「目ばかり出す深頭巾明屋の二階忍び出で。おもやの屋根を四這ひの姿を人に咎められ。又此の上に盗人と名をや埋まん柿葺。昨日の雨の乾かぬに今宵の霧の浅じめり足の踏所も上滑りそろり。〳〵と引窓の下を。覗けば常闇に何のしゃうどは見えねども。家の勝手は覚えたるそれを心の力縄。手繰る心も細引と共に切れ行く心地なり。」近松門左衛門「大経師昔暦」［上之巻］『近松浄瑠璃集上』岩波書店、1958年、p.230.

（7）国立文楽劇場平成元年十一月公演「床本集」に一部加筆修正、二世豊竹古靭太夫と鶴澤芳之助による奏演（SPレコード復刻CD）との整合性を図った。

（8）「双蝶蝶曲輪日記　続九場」竹本座初演番付、寛延二（1749）年七月、絵尽（七ウ）〈引用は『国立文楽劇場上演史料集・23』、1989年、p.110〉。

ぬれかみ／長五郎／二かい／より／見る
は、わが子の／ゑすがた／を／見／て／おどろき／かいもと／めんといふ
なん与兵衛せんち行テ／立かへり／水／に／う／つる／か／ほ、／見て／おど／ろく
おはやまどの戸を／ひき／日は／くれ／たりと／あせる

（9）「「引窓」は、明かり採り用の天窓がキーポイントになるが、天窓の操作や変化がわかりにくいにくいのが難点だ。」植田耕司『朝日新聞大阪版夕刊』、2000年11月21日。

（10）鴻池幸武「はしがき」『道八藝談』私家版、1944年〈引用は復刻版・ぐりかん社、1987年、p.4〉。

（11）竹本越路大夫「引窓」「上演演目に沿って」『国立劇場上演資料集』415、1999年、p.79.

（12）吉田玉男「引窓」「玉男芸話」『国立劇場上演資料集』415、1999年、p.84.

（13）「近年の奏演では、『段切り』のテンポが相当おそくなっているし、手数もいくぶん少くなっている。戦前のSPレコードの奏演ときき比べるとはっきりわかる。むかしの奏演の方が一種溜飲のさがる思いがして、気分の転換、解放感もよいし、音楽的な対比も鮮明で、新鮮な印象をうける。現行浄瑠璃の傾向として、一字一句を過剰に語り生かそうとし、『うれい』を強調するには、ゆっくり思い入れたっぷりとやりさえすればよいとばかりに、全体に間のびして、奏演時間が

長くなりすぎている。とくに『段切り』にその傾向が顕著にみられる。浄瑠璃全体の構成と、『段切り』のもつ芸術的意義から、再考を要する問題であろう。」井野辺潔「第二部　構造と歴史　四、「段切り」の構造」『浄瑠璃史考説』風間書房、1991年、p.185.

（14）四世竹本津大夫『双蝶々曲輪日記 ――引窓の段』「演者が語る義太夫鑑賞の手引（16）」『邦楽と舞踊』邦楽と舞踊出版社、1981年12月、p.22.

（15）竹本越路大夫、前掲同書、p.75.

（16）竹本津大夫、前掲同書、p.22.

（17）吉田玉男、前掲同書、p.83.

（18）「それこそ、なんにも判らないところから、どうやら一人前の太夫に仕立てて下すつたのは、まつたく、ほかならぬ清六さんだつたんです」茶谷半次郎『山城少掾聞書』和敬書店、1949年、p.75.

また、別の箇所ではこうも語っている。

「清六さんのいきのか、つた物ですか？　それをいへば、どれもこれもみんなです。」同書、p.79.

（19）この点に関しては、越路大夫が別に語っている次の芸談（高木浩志『四代竹本越路大夫』淡交社、1984年、p.135）を参照されたい。

それと、も一つ、重大なポイントは、古靱（うちの）師匠と喜左衛門師匠と、行き方が正反対の所がありますから、喜左衛門師匠としたら僕の浄瑠璃の形を、ご自分の方向に変えようとされたことも確かです。

真面目な衒（てら）いのない芸風、研究熱心な姿勢は同じなのですが、表現に当って、いうところの彦六系文楽系ということもあります。

変えようのないものもあって、それは、初演は誰であろうと、大正昭和には古靱師匠しか勤めてないもの、そうです、「二月堂」とか「鬼界ヶ島」。古靱師匠が完成したようなもんですから、これはそんなに直さなかったですよ。

（20）この点に関しては、次の論考（内山美樹子「双蝶々曲輪日記考　引窓」『芸能史研究』二五、1969年〈引用は『国立文楽劇場上演史料集・23』、1989年、p.47-48〉）が明確に指摘している。

「引窓」という曲が、大正昭和以降、浄るりの人気レパートリーとして定着しえたのには一つには豊竹山城少掾のすぐれた演奏の功績によるといってよかろう。（中略）山城少掾は結局大正四年六月の初役以来昭和三十四年の隠退までに十二回語っている。戦後は住大夫、若大夫、相生大夫、綱大夫、越路大夫、津大夫とほとんどの切場語りが手がけているが、住大夫、若大夫は筆者は聴いて居ないが、他はすべて何らかの意味で山城少掾から教えられたものである。即ち、大正・昭和期の浄るりの「引窓」は、質的にも量的にも、後輩への影響という点でも、全く山城少掾独走体制と見ることが出来る。

（21）内山美樹子、前掲論文。渡辺保「風への道」『昭和の名人豊竹山城少掾』新潮社、1993年。など。

（22）「（前略）吾人一同既に古稀に近き同氏（引用注…経営者樋口吾笑）の過去に於ける忍苦に一臂の力を藉し、今後本誌の愈々益々隆盛を圖ると共に眞の浄瑠璃藝術の興隆を達成すべく志を同うせるもの相計り、浄瑠璃雑誌同人會を組織し、私交を離れ直言直筆、評論に批判に正々堂々の筆陣を張り多く世人の行ふ、是を是とし非は之を避くる如き所謂八方美人の文筆を戒め、斯道向上のため多少の非難を顧みず又敵視せらるゝをも覺悟し、専ら本誌面の向上發達を計るべきを誓ふものなり、敢て茲に告白す。」「吾人の告白」『浄瑠璃雑誌』三八三、1939年10月、p.2.

（23）太宰施門／鴻池幸武／武智鐵二／森下辰之助「文樂座十月興行合評記」同前、p.14.
「今回は本誌同人中頭書の四君に合評を乞ふ事としました。則ち卷頭宣言の如く直筆忌憚なき批評を思ひ切つて掲載致しました尚ほ今後も益々敢行する覺悟でムいます。御愛讀を願ひます。／（十月十四日吾笑）」

（24）このあたりの事情については、武智鉄二「文楽その芸その人びと」前掲同書、p.18-25に詳細な記述がある。

（25）森下辰之助「文樂六月の引窓と橋本」『浄瑠璃雑誌』三九〇、1940年6月、p.29-33.

（26）武智鉄二「津太夫論など」『浄瑠璃雑誌』三九二、1940年8月、p.16-25.

（27）鴻池幸武「新橋演舞場の素浄瑠璃」『浄瑠璃雑誌』三九五、1940年11月、p.13.

(28) 『日本音楽大事典』（平凡社、1989年）の項目「豊竹山城少掾」中の評言。執筆担当は鎌倉恵子＋景山正隆。
(29) 「文楽の盆替り」『浄瑠璃雑誌』二九五、1930年9月、p.23.
(30) 「一〇月の文楽座」『浄瑠璃雑誌』二七四、1928年10月、p.19-20.
(31) 「毎日新聞」大正十年九月文楽座興行〈引用は『義太夫年表大正篇』其刊行会、1970年、p.154〉。
(32) 当時の浄曲界の庇護者であり、芸の伝承にも厳しかった杉山其日庵が、その著『浄瑠璃素人講釈』（黒白社、1926年）の中で次のように記している〈引用は復刻版・鳳出版、1975年、p.119〉が、このことはまた、三世清六によって鍛え上げられた古靱の「引窓」が、完成度の高さと正当性を有していたことを証明している。

豊竹古靭太夫が時々此段を語るが、誰に稽古をして貰つたか知らぬが、大分面白いやうに思ふのである。庵主は昔より現代芸人の品評をした事はないが、此人の此段はソモ瓢太夫の昔日から聞上げて来た中で、悪い所もあるか知らぬが、大体に於ての秀逸と思うて喜んで居るのである。

(33) 三世清六急逝の一年余り後、古靱はニットーレコードに「引窓」の録音を残した。三味線は「三代清六の長女聟」「俊才の上に熱心。有望視されていた」（『義太夫年表大正篇』「人名索引」p.65）とある鶴澤芳之助であった。時期的にも、相方の三味線からみても、これが三代清六によって完成された「引窓」の忠実な再現であることは間違いないであろう。なお、このSPレコードは平成元年に国立文楽劇場の手で復刻CDとして蘇っている。
(34) 表紙に「双蝶蝶　八ツ目／八幡引窓の段／津留婦久」とあり、中は五行稽古本、端場から段切まで掲載された板本である。なお、津留婦久とは三世清六の幼名鶴沢福太郎のことである。なお、語り方の心覚えがその大半を占めるが、後半三味線の手数が多く複雑な箇所には、通常の三味線譜である朱章が記されてある。この心覚えがどの太夫のものであるか、清六自身が書き込んだ可能性も含め、特定する手掛かりは今のところ見当たらないとはいえ、筐底に秘されていたこの心覚えが、「引窓」を弾き、また太夫に示す時にも、自身の作品解釈の基準となっていたであろうことは確かなのである。
(35) 本稿に該当するものだけで、端場を含めて二五箇所を超える（本文に引用した頭注は除いて）。

（36）当該芸談はずいぶんと長いものであるため、その中心となる箇所のみを引用する。「（二十五）双蝶々曲輪日記八ツ目切引窓の段」『浄瑠璃素人講釈』同前〈引用は復刻版・鳳出版、1975年、p.118〉。

『人の出世は時知れず』と明るく云うたら、『見出しに預り南与兵衛』と声を落して云ひ升。『衣類大小申受け』と「ハッ」て云うたら『伴ふ武士は何者か』と平らに語るのでムり升。『所目なれぬ血気の両人』と強く云うたら『家来も其身も立止り』と静かに語るので引窓になつて、明るく暗くなつて行きますので、三味線も其心で弾かねば引窓は弾けて居らぬのでムり升。

（大学院博士後期課程学生）

SUMMARY

Light and Shade of *Hikimado*: The Examination of the Historical Transition of the Interpretation of "Yawatanosato Hikimado"

Hidetoshi TADA

The eighth act of "Futatsu Chouchou Kuruwa Nikki" is entitled "Yawatanosato Hikimado." In this act, the opening and closing of the *hikimado*, which is the slide-to-open ceiling window that brings light into the room, plays an important role in the act. In short, psychological conflict associated with duty and sentiment among characters such as the mother, child and stepchild is artfully expressed by the light and shade created through the operation of the window. In other words, the window reflects the essence of the act.

A stage review written in 1928 described the main theme of the act, the psychological conflict associated with duty and sentiment, as having a close relationship to the light and shade created by the opening and closing of the window. The theme could not be fully comprehended without an understanding of the window's role. Tsurusawa-seiroku III, who was a *shamisen* player and accompanied *Gidayu* master Toyotake Yamashironoshoujyou as a life-time performance partner, wrote a tutorial text on *Bunraku*. He described the importance of the role of the window's operation in understanding the theme of the act. His interpretation aligned with another discourse written by a *Bunraku* master in the Meiji Period, 1868-1911.

However, *Bunraku* masters in the Late Showa Period, 1960-1988, while performing the act aiming to show psychological conflict among characters, did not have this interpretation of the window. Discourses about these acts from this time seldom mention the light and shade created through the operation of the window as an interpretation of the conflict. For the masters, the opening and closing of the window was unessential in describing the theme of the act. This new opinion of the window was developed in the Early Showa Period, 1926-1959, due to Yamashironoshoujyou's superior acting abilities which reduced the need for expressing conflict through the window.

キーワード：引窓，明暗，奏演解釈，山城少掾，三代清六