OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「鑓の権三重帷子」論
Author(s)	松平, 進
Citation	語文. 1965, 25, p. 75-83
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/68565
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「鑓の権三重帷子」論

松平進

一

この曲の作品論は、近松の他の著名な作品に比べて数が多いとは言えぬが、その立場・方法に依ると明瞭に二つに分類する事が可能である。一は、明治二十六年『帝国文学』第四所載・高斎林良氏の「巣林子の女性（七）――〈鑓の権三重帷子〉のおさゐ」辺をはじめとして、坪内逍遥・島村抱月等の「近松研究会」第一会に於ける協同討議（公表は『早稲田文学』二十九年九月十五日号に由来・梗概・性格、十月一日号に意匠・修辞・雑・影響）に続く流れで、これは大正十四年四月『国語と国文学』所載・藤村作氏「おさい」に承けられて、総括された模様である。今一つの流れは戦後のもので、昭和三十一年刊『近松門左衛門』所収・井上澄子氏「近松の女性〈鑓の権三重帷子〉のおさい」及び三十二年の広末保氏著『近松序説』第四章「〈鑓の権三重帷子〉の方法」が、立場を異にした新しい発言として現われた。これら二種の研究中前者は、論題からもうかがわれる通り作中人物おさい論を中心とし、この人物の一見矛盾して見える言葉と行動とを合理的に説明し、本心を分析し性格を決定し、ひいては彼女は善良な女であったか否かを判定すると言った点に問題が限られていた。そこには勿論相互に意見の相違や対立はあったが、方法的にもとり立てて見るべきものの無かった為、藤村氏の行届いた総括が出た後は、これと同一の方法（又は無方法）での新見は出されなかった模様である。鈴木敏也氏「元禄享保の文芸に咲く悪の華」（大正十五年『廃園雑草』所収）・前島春三氏「鑓の権三重帷子」（昭和三年『近代国文学の研究』）等から今日まで諸書の解題類を含めて、いずれも興味深い発言ではあるが、特にここで取り上げるべき点を私は発見し得なかったのである。

やや長い空白の後に出た井上・広末氏の研究は、歴史社会的観点を導入した新らたな照明であった。これを一言で言うと、近松とは「町人の人間性を悲劇で書かねばならなかった」人だ――と言う広末氏の甚だ悲劇的な定義に端的にうかがわれる。この曲に関しては「おさいの悲劇は」「封建的な秩序の中に巧みにかいならされた女性のよわさのために人間的な欲求を正しく自覚し、判断し、現実的に処理出来なかった悲劇」（井上氏）とされる。この明瞭な立場は以後の諸家の近松観のいわば原理になったらしく、先の定義も「封建制度の人間疎外（阻害）」「苛酷な武士道徳」「家族制度の重圧」「時代の厚い壁」等々と種々の変奏曲となって流布するが、この曲

を正面から採り上げたものは無いまま現在に至っていると思われる。井上氏にもその志向はあるが、特に広末氏の研究は、悲劇としてこの曲全体を論じていて、始めて作中人物論という部分を脱した研究として、注意されるものである。

ところが以上概観して来た二種の研究は、その立場・方法の際立った相異にも拘らず双方に共通した明瞭な一傾向が認められるのである。それは共に近松を今日の時点から振返って眺めるその姿勢である。前者に就いてはその様な同時代の批評もあり[1]、印象批評風の行き方の常として改めて説くまでもあるまい。後者は近松を当時の歴史社会的状況の中に置いた事は確かだが、その近松を含めた社会と言うものは、歴史的につまり封建制度の外に出ている我々の時点から、制度の中に居る者——それが作者であれ作中人物であれひとしなみに——をいわば同情的に眺めているのである。そしてこういう姿勢を指摘すれば、これと反対に近松と同時代に立って眺めようとする姿勢が当然予想されよう。すでに例えば近松をとりまく具体的な芸能環境から考えようとする明瞭な立場が、森修氏によって主張され、昭和三十四年・三一書房刊『近松門左衛門』[2]に結実した。ところで私の立場はすでに縷説したのでそれに譲るが、要するに近松の浄瑠璃を浄瑠璃の文体に即して眺めようとする当然の一時を実行するのに過ぎない。浄瑠璃文より意図をさぐり、之に従って解釈を下し、作者の享受者への語りかけを中心に劇場という場を再現しようと言うのが、私の密かに狙う最終目標であるが、もとよりそれがどの程度達成されるかの判定は私の仕事ではない。叱正を叱う次第である。

二

従来この曲が論ぜられる際決って話題にあがったのは、大体左の四場面に於けるおさいの言行であり、そこに何らかの意味での不自然・無理・中途半端、あるいはまた矛盾や不完全が指摘されるのであった。

①娘の髪を結ってやった後婿えらびをしながら言う戯れ言葉。
②権三にすでに許嫁が居た事を知ってからの激しい嫉妬。
③深夜権三に真の台子の伝授をしている時、許嫁から贈られた相手の帯を取って投げ、代りに自分のを解いてさせようとする狂乱ぶり。
④夫の名誉の為とは言いながらも、権三と長々と逃避行を続け、最後に夫のそばへ懐しやと言って駆けつける不可解な行為。[3]

従来の研究が他に全く言及しなかったのでは勿論ないが、主な点はこの四項に尽き、逸した部分も類推によって十分解決しうると考えるので、私も大体この順に従って考えて行きたい。まず①の部分を、煩をいとわず引用する。おさいが娘に相応しい婿として笹野権三を挙げ、この男をほめるが、娘は年上すぎると言って嫌う。それに対するおさいの言葉である。

ア、訳もない、母は三十七の酉、父様は一廻り上の酉で四十九、是十二違ふても見ン事わが身達の様な子を持た、権三さまは一廻り下の酉で廿五、其方は酉で十三、十二の違いはちやうど好い似合比、まあ二三年して顔も直し脇詰たらしつくりの長門印籠、ほんに四人酉の年是も不思議、栄耀いはずと殿御に持ちゃ、其方が厭なら母が男に持ぞや、ほんに市之進殿といふ男を持たねば、人手に渡す権三様じゃないわひのと、子を寵愛の間隔な

く、時の座興の深戯言も過去の悪世の縁ならめ、

右の文を全体同一の質のものとして取扱う事は出来ない。語り手（太夫）は今まで作中人物に変貌してその台詞を語って居たが、たちまち変貌を解いて語り手にもどり、舞台の上の人形を見やりつつ観客に直接語りかけるという文体上の相違がある。言うまでもなく前の方は会話、後の傍線部は所謂地の文で、地の文は普通説明描写と批評とから成るが、ここでは全てが批評である。さてここで注意したいのは、このおさいの台詞を今日の人間の分析力（又は分析癖）でどう穿鑿しようと自由であるが、作者（語り手）の意図としては、批評部分で規定している程度のものとして意識しているという点である。つまりこの台詞はあくまで子を寵愛のあまりの深戯言でありそれ以上でも以下でもない。もとよりそれは深戯言だが、戯言として了解されている点である。今一つ注意したいのは、この批評が語り手と観客との間の取り引きであり、作中人物おさいは何ら関知しない事になっている点である。「深戯言も過去の悪世の縁……」とあるが、おさいは自分の戯言の持つ意味を知らないのに対し、語り手と観客とはそれを知っているし、おさいが知らない事になっている事をも互に了解している。つまり権三がいかに惚れぼれする程の男であるかと言った一小部分だけを考えているおさいと、「過去の悪世の縁」と言ったいわば超越的なものの影をも含めて大きく全体を見通している語り手・観客と、この両者間にある知識の差は、浄瑠璃を考える上でのある本質的な点ではないかと私は考える。明治期の代表的な近松批評である「近松之研究」が「性格」を論じる際、その方法を「専ら作中に現れたる人物を実在の個人と見做し……」（逍遥）と規定した時、彼等はいわばこの知識の差を放棄したのである。浄瑠璃文の特質を通り抜けて先へ行ってしまったわけである。ただ逍遥にあっては、放棄は意識的な操作であり、従って又別の操作への切換も容易であった（彼等は他に「修辞」・「意匠」等の項を設け、異見をのべている）が、その後の諸家にあっては放棄だけが行なわれたという事であるらしい。大体性格論は、近代小説を論じる際独壇場の感を持たせる。しかし作中人物の性格創造を重視するのは、文学史上の一時期の現象で、例えば今世紀はすでに性格と言った固定的なものを疑っているのではあるまいか。少くとも近代以前の浄瑠璃に於いては、私はこの方法の限界を先に見る。もとより、大なり小なり芸術作品の自律性を認める事は常に正しい事で、作品が一箇の完結した小宇宙となれば、作中人物の自律性を認めるのも又当然である。ただ問題はやはり当の相手の浄瑠璃という形式にある。浄瑠璃は、太夫によって台詞が語られ説明批評がなされ、「正根なき木偶」によってその動きがなぞられる演劇である。語り手と人形遣は作中人物の支配者であり、観客の知識は彼等のそれを凌駕している。そうなると、台詞を性格のあらわれたものとしてのみ素朴に利用するに止どめず、批評という鍵によってこれを解く事の意味も認められよう。

さてすでに観客は、語り手との取引で、「過去の悪世の縁」と言った宿命とか運命とか言うべきものの知識を持っている。そう言った観客にとっておさいの戯言はどう映るか。当然この戯言は、おさいが自から自己の宿命を実現してしまった事を知らせる機能を発揮する。例えば、こういう場合を考えてみよう。ある子供が戸外へ遊びに行き、車に轢かれて死んだとする。そう言えば出がけに鼻緒が切れた、例になく出しぶってもいた、烏鳴きも悪かった——こう言

う話を、結末を承知した上で溯って話の順序に観客に確認を求めているのと同じである。鼻緒が切れました、これは悪い前兆です……と言う風に。彼が鼻緒を切らなかったら、或は切っても気をつけて外出を見合わせたら、死を呼ばなかったであろう。つまり子供は運命を実現したのである。彼にとって烏鳴きが禁忌であった様に、おさいにとって深厳言がそれだった。禁忌は巧くかわせばいいのだが、一寸でも触れるとたちまち弦のように音をたて、観客の心をふるえさせる。おさいはすでに一度鳴らした、つまり宿命を一歩実現してしまった。彼女は観客の前に定まった路線を実現して行く人として現われているわけだ。つまりおさいは姦通へ続く宿命を演ずる人である。観客は気をもみながら高みからこれを眺めているのである。

前記場面の後、おさいは来訪した権三との間で娘との結婚契約をする場がある。

御もたせの名酒お前と私が此樽に、かう手をかければ契約の盃した心、橋が無ければ渡りがない、台子が縁の橋渡し此樽も橋渡し、橋にて祝ふかささぎの身も紅に染まる共、世に歌はるゝはしならん、

おさいは又禁忌に触れた。実にあからさまに触れているのに、その行末をおさいは気づかない——これが観客の知識である。

ところで、運命という事が関係して来ると、この事件の原因追求に何らかのかかわりを持って来る。明治以後の長い作品論の歴史を展望する時、意図すると否とにかかわらず、それらが立論の動機を一様に原因追求に置いている所は興味深い。原因は時に社会に時に個人に——おさいの意識せぬ恋心や嫉妬深さ等——に求められ、それらが責められたり悔やまれたりしている。しかし運命と言った超越的なものの支配が考えられると、当然そう言った原因を追求する作業が疑問になる。大体何か一つの結果があると、それに対応する原因を追求しこれで説明し尽せると考えるのは、言うまでもなく今日我々が馴れている近代的科学的発想であろうが、それとは別に、結果が天変地異と同じに（今日では大半の天変地異は原因が明らかであるかも知れないが）何となく漠然と起りわけもなくふりかかって来るという考えもあるであろう。そうなれば詠嘆だけが残された仕事になる。もし浄瑠璃がそう言う次元での産物であるならば、厳密な原因追求は雲散霧消するか空中楼閣を築く事にならざるを得ない。この曲の場合は、運命が頭初から全てを支配し人間は風の前の羽毛の如き手も足も出ぬ存在だと言うのではない。個人的なものが多少はからんで居る。ではそれと運命との関係はどの様に考えられているのか。

おさいが運命を呼び起し招き寄せた、そのような契機を彼女が作ったと言うのが両者の関係であるらしい。先に述べた禁忌に触れると言うのもこの意味にほかならない。そしてその契機として作者が大きく押し出すのが恪気である。権三がおさいの前で誓った他に約束した女は居ないという言葉が、お雪の乳母の来訪で嘘と判った後、おさいが激しく恪気する場（冒頭の四項中②）がある。この場の嫉妬がおさいの意識下の恋心の顕れか否かを重視した過去の研究は、彼女が貞潔な女か否かの決定を避け難い課題と心得たからであろうが、しかしすでに見た通りその決定は印象批評の段階で終っていたわけである。おさいの権三への愛は、母としての愛か女としてのそれかという設問も同じものだが、肝心なのは少くともその分析を許す可能性が無い次元で書かれている事ではあるまいか。我々が神経

質に区別しようとするそう言った嫉妬の心理的根拠の分類など無しに、ただ明白な嫉妬と言う現象が意識されているだけで、あとは従ってそれが度の過ぎたものでないか、法界悋気ではないかが問題として残るのみとなる。もしおさいに責められるべき点があるとすれば、この点以外にはなかったはずである。よく言われる作者の曖昧な態度などここにはない。そして観客は、度の過ぎた悋気・法界悋気が、又運命の弦を鳴らすのではないかを恐怖するのである。

それにしても私は、おさいの権三に対する「好意」まで否定しようと言うのではない。それは疑いも無く書かれている。だがそれはおさいの権三に対する限られた好意としてなのか。そうではなく、権三という人物は広く観客全体から惚れこまれる人物、劇場に於いてそのように了解済みの人物なのではなかろうか。明治以来の作中人物論が、権三を無視しておさいに眼を集めて来た事はすでに見て来た通りだが、実の所それは当然で、権三は出ている場の多い割に漠然たる印象しか与えないし、作者の注意も細部に迄十分払われていない人物の様である。この曲の冒頭上巻の口で、彼は武芸の誉れ高い美男子として謳歌され、馬術競争に勝つ颯爽たる場面も置かれていて、いわば極附の人物になっている。また彼は、おさいに尋ねられた時、他に約束した女は居ないと嘘をつく。この嘘はこの曲の中で重大な意味を持ってもいるし可なりあからさまな嘘でもあるのだが、この場合当然予想される地の文での作者の批評——例えば彼は苦しまぎれに止むを得ず嘘をついたのである——と言った風の言葉も全く附けられて居ない。この事実の評価とそれに対する解釈とは問題を含むが、少くともこう考えて来ると、この彼の行為が格別注意を払われて居ない事は明らかであろう。嘘を理由に権三は当世風の軽薄な美男だと性格決定にもちこむのは容易だが、その前に俗謡で名高いこの人物が、すでに観客全体に受け入れられ了解をとりつけた人物になっている事を注意せねばならない。しかしおさいはそうではない。彼女はそう言った漠然とした存在を背景にして現われ、これから観客の前で何かを演じ見せ始める人物である。

三

クライマックスと言う西欧劇理論の用語が仮にここにも通ずるものとして、それはどこかと問われれば、上の巻切をこれに擬してもいいかも知れない。まずおさいは、真の台子伝授の為、深夜権三と二人きりで数寄屋に入る。この行為を武家の女房として軽はずみだと攻撃している研究もあり、そうでもないと反論しているものもあったが、それには当時の習慣の博査を要する。しかしこの浄瑠璃一篇を考える上で肝心なのは、この二人の行為が、何も知らぬ端から見れば、当然誤解されるような行為に見えるという点である。作者も説明を加えている。

手燭片手に伝授の箱、二人忍びし有様は人の疑ひあるべしと、
我身に見へぬ障子一重、開けて数寄屋に入にけり、

浄瑠璃の常で会話か地の文かの区別のつけ難い部分はあるものだが、右の傍線部分は彼らが心の中で考えた事の説明と一応とってよかろう。多少無理ながら短い台詞の挿入ともとれるが、この場合はそうとっても同じで、そのように疑われる可能性を予想していると書かれている点に注意したい。作者としては、おさいと権三が姦夫・姦婦だと当然見えるような場面をこしらえているのである。この場に於ける作者（語り手）・作中人物・観客三者の関係をみるのに好都

合な人物が登場する。

汝は四方見合せ跡から来いと伴之丞、そろり〳〵と這ひくゞり、庭に出れば数寄屋の内に燈火の、影は障子に男と女忍びあふ夜の私語、うなづき合ふて、顔と顔寄せてしっぽり濡れの露、寝て仕廻ふたかまだ寝ぬか、しみ〴〵うまい花盛り、伴之丞も気は上づり、裾はお留守を念がけて、先陣越された宇治川に、膝ぶり〳〵の流れ武者咽を渇かし立けるが、……

伴之丞は作中人物おさい・権三を見ている。その見ている伴之丞を含めた全体を観客は見ている。伴之丞はこの場に関しては部分しか知らない。しかし観客は全体を知っている。つまりこれが実は姦通ではなく真の台子を伝授しているのだと知っている。ところが観客は、それが伴之丞の目には、忍び会う夜の私語と当然見えるであろう事をも承知している。逆に言うと、おさい・権三は、伴之丞にそう見えるように姦通場面を演じているのだが、同時に観客をも、あれでは伴之丞に誤解されても止むを得ない——と納得させねばならないのだ。否むしろ、劇場では、納得させねばならない相手は観客だけである。そういう場合の演技は必然本物同様真に迫ったものに、否本物以上にあからさまなものにならざるを得ないであろう。仮におくれて来た観客がこの場で入場すれば、当然本物だと思うであろう様に。諸先学がこの場の表現に、ことさら好色な意図を感じとったのは、従って当然の事であったのだ。むしろ露骨である事が必要だったからである。ただそういう姦通劇を見ながら、観客は一方でおさいが止どめ難い路線を進みつつある事を、そしていよいよ逃がれ難い所まで来てしまった事を、承知しているのである。

さて、これに続く場面（冒頭の四項中③）のおさいの行動に関しては、問題が多い。全ては悋気がそうさせたのだとは言え、狂乱に近い悋気であって、その激しさに人はどうしても例えばおさいの意識下に蠢めく心理などを考えたくなるのであろう。確かにここには我々の現実の理論で言うと、納得し難いものが存在する様に思われる。しかし作者の言う所によると、つまり劇場の理論に依る限り、これで当然納得せねばならぬのである。言うまでも無い事だが、劇場を支配するのは劇場の理論であって現実の理論では無いからである。もとよりこの両者の関係は復雑微妙であるが、少くとも例えば劇場では、幕が降りて次に上った時、十年の歳月が過ぎた事になっていれば我々は現実の休憩時間が十五分だった事をただちに忘れるし、悪逆非道の限りを尽した人物でも最終幕で涙を流して後悔すると、観客は容易に彼を許してしまうものである。劇場に於ける時間は全く作者の手の中にあり、観客は一種痴果的な弛緩状態にあると言えばいいのであろうか。それはともかく、もし仮にこのように現実の理論と別にもう一つの理論を作り、これに従って行動する事を「遊び」と定義していいなら（恐らくこの様な漠とした定義は認めてもらえるだろう）、劇場はまぎれも無く遊びの場であり、遊びの場では、現実を無差別に持ち込む者を野暮として退ける習慣がある。この場の理論は、この曲だけを眺めているとやや解り難いかと思われるので、類想的な姦通曲である『堀川波鼓』『大経師昔暦』からの類推という方法に助けを借りるのが賢明と思われる。

周知の通り『堀川波鼓』の理論はこうである。女主人公お種が犯す許し難い行為である姦通が観客から許されるのは、酒に酔った無意識時の行為だからで、この件にお種は関知していない。そこで、せいぜい酒好きと言う小欠点が責められれば、それでだれしも納得

したのである。否むしろ小欠点が契機となって大事を招いた点は、同情に価したと考えられる。『大経師昔暦』のおさんの欠点は恪気だが、夫の浮気を恪気して之をこらしめようと下女の寝床に入っていて、暗闇の故に相手が別人と知らずに通じたのである。本人は意識せぬ事で、悔やまれるのはおさんの恪気という悪癖にすぎない。『鑓の権三重帷子』の場合も同様おさいの悪癖恪気が言いわけなのだが、さらに彼女はその為我を忘れた狂乱状態になっていたので、その間の行為は彼女に無関係だと言うのである。常識を超えた一種人間離れの状態では、理屈に合わぬ行為の出て来るのも当然であろう。これは我国の劇一般に於ける嫉妬や狂乱の取扱を展望する事で補強されようが、この場は右の理論で了解されていたと考えて間違いあるまい。ただおさいが他の二曲と異なるのはその狂乱状態で罪を犯してしまったのではない点である。解いた二人の帯を伴之丞におさえられるという動かぬ罪の証拠をとられたのである。

伴之丞に動かぬ証拠を取られた後おさいは、市之進の名誉の為不義者になり極めて夫の手に討たれてくれと、権三に要求する。

不承ながら今妾で女房じゃ夫じゃと、一言いふて下され思はぬ難に名を流し、命を果すお前もいとしひはいとしひが、三人の子をなした、廿年の名染には、わしやかへぬぞとわっと斗歎、くづをれ見えければ、権三も無念の男泣、五臓六腑を吐出しくろかねの熱湯が、咽を通る苦しみより主の有女房を、我女房といふ苦患百倍千倍無念ながら、こう成り下った武運の尽是非がない、権三が女房、おまへは夫、エ、ノ〳〵〳〵忌々しいとすがり合泣より、外の事ぞなき。

この場のおさいの理論は、我々には納得しかねる所が多い。彼女の要求は全く一方的な無理強いの様に思われるし、市之進に討たれる為なら誓言などは不用で、黙って立去ればよいはずである。しかしこういう要求が兎にも角にも通り、誓言が声を大にして悲痛に語られるのは、ほかでも無い、ここで、この観客の前で、一場の姦通劇が開演されようとしているからである。姦婦・姦夫は正に苦患、甚だ辛い役割だが、文字通りその役になり極わめ、演じおおせて、姦通劇を完全に上演して見せねばならないのである。さもないと、市之進の仇討は、事情を知っている観客の目には、妻に騙された上での行為に過ぎなくなってしまうからである。勿論おさいはだれを騙しもしない。ひたすらこの忌わしい役になり切る。苦患であるが故に姦婦になる事をおさい自身が容認した様に、劇場は苦患であるが故に彼女のこの行為を容認し、剰さえ同情し涙しつつ観る事を可能にする。ここで観客は、今まで運命を演じていたに過ぎなかったおさいが、意識的にこれを押し進めて行こうとし始めるその変貌を見る事になる。今までと違って、地の文中で語り手が運命を予告する事が無くなって行くのも当然で、これからは今まで知らずに演じて来た役割のあと半分を演じおおせて、おさい自から演技を完成するわけである。

二人がこの様に決意する瞬間をとらえて、ここに「姦通悲劇の感動」を見たのは広末氏であるが、それは氏が悲劇の要件として、行動のイニシアティヴをとる事、換言すれば行為に於ける主体性を持ち出したからにほかなるまい。とすると当然、これ以外の場には同一種類の感動は見られなくて、「あとは全て、女敵討の悲劇」として、「従属的な悲劇」という第二義的段階に追いやられる。氏のこの観方は近松から多くのものを汲上げたとは言えないが、まぎれも

無くすぐれた理論であり、結論は別にしても示唆に富んだ仕事であろうが、私は別に、最も基本的な意味でここからのおさいを劇的と感じているのである。そしてこの点を少しく考えてみる為には、劇の定義から始めねばならないであろう。

劇とは何かと言う問いかけは、人間とは何かと言う問いかけにも似て、古来多くの人が発し、現在将来共に問い続けられ行く事であろう。最近寓目の限りでこの種の論議は、問題が葛藤とかドラマとか言う事で展開して居り、抽象的で深遠且つ難解、私はその論議に参加する事が到底出来そうに無い。それに私はそのような議論に興味が無く、そこへ行く前の身近な段階で、劇の最低条件を考えてみたいのである。およそ異論の出ぬ線まで引きさげた上で劇の最低条件は、と言えば、誰かが誰かを演ずる事、何かが何かになる事だと言えよう。その意味でこの曲は甚だ劇的と言える。まず人形がおさいを演ずる、これは当然である。次に作中人物おさいが運命を演ずる、だがさらに、おさいは姦婦という役を演ずるのである。そして我々はこれに類する経験を、つまり劇的な経験を、劇中に於てのみならず日常生活の中で常に持っているのではあるまいか。例えば、太閤の生涯は劇的だったとか、二人の出逢いは実に劇的だったとか、彼は劇的な身振で挨拶したなどと我々は平常よく用いるが、これらの劇的は波乱万丈とか空想的な・意外な、又は大袈裟な・外見的なというほどの意味に過ぎなくて、私の言うのはこう言った派生的な意味でのそれでは勿論ない。例えばこのような場面は日常だれしも経験する所ではなかろうか——。

私の母はすでに年老いて、隠退した父と単調平凡な日々を送っている。しかし例えば孫の病気と言った事態は彼女を一変させずにはおかない。彼女の存在が価値を持ち、過去の知識と経験が役立つのはこの時だからである。早朝から深夜まで枕元に座して小声で子守歌を歌い祈りをし、病者の身辺一切に万遺漏なきょう目を配る。当然疲れている筈だのに目は輝き肌は艶を帯びている。病気が進行して行くにつれて平常の愚痴も饒舌も忘れ、寡黙になって周囲には目もくれず、緊張の中で自分の役割を切実なものにして行く。そういう時の母は一心不乱で何か近寄り難いすさまじいものを発散する。明らかに日常のあの退屈で単調な時間とは異なった濃密で充実した時間が流れているのだ。しかしやがて快癒と共に母は日常生活へ戻らねばならない。そして全快の日、彼女は自分の役を演じおおせて晴れ晴れとしかし同時に名残惜しげに、役をおりて行くのである——。こういった事態を彼女が再び、否今後度々経験出来れば、残る生涯彼女は幸わせであるだろう。もとより孫の病気を彼女は望んで居はしない。がそういう事態がすでにある場合、たとえ疲労の極に死んだとしてもそれを愚かだみじめだと断定するのは僭越な行為に過ぎぬであろう。我々とても同じで、単調な毎日のあらゆる場で、そういう役割を求めている（所謂サラリーマン小説はその渇仰の描写とみえる）し、うまく役をつかめたその間我々は自分をかけがえの無い巨大な存在と感じるのである。太閤の生涯は、彼がそういう役を演じつづけた（と見える）故に、劇的なのではあるまいか。

さて、おさいの役が完成するのは、言うまでも無く夫の手によってうまく殺害される時であるが、この曲は真直そこへ進まない。道行の後、岩木忠太兵衛宅の可なり長い場があり、残された親類縁者の歎きが展開される。先に用いたクライマックスの語に応ずるこの場に相応しい用語を不幸にして知らぬが、この場は概して評判が悪

く、統一感を乱す・緊迫感を殺ぐと言う事で減点されている模様である。統一感があり緊張が持続しているのをよしとするのは、必ずしも常に通用する法則とは限らぬが、評価を別にしてここには明らかにある統一が存在していると考えられる。演劇は書かれた時点に於いて、或は舞台に実現された時点に於いて、完成するものではない。作者側が投じた所で終るのでなく、球が観客にうけとめられた時始めて演劇になる。観客はおさいが意識的に姦婦になった事情の一切を承知している。そして一方、事情を知らない残された者達が、怒り悲しむのも当然だという事も承知している。従って残された老母や子供達が歎き悲しめば悲しむ程、そのような歎きを与えたおさいは、非難されるのでなく、観客はどちらの事情をも承知しどちらも道理至極である故に、ますます泣けて来るという関係が成り立つ。さらに、鬼か畜生かと恨まれれば恨まれる程、それが事実でないおさい・権三は、ますます哀れさを増し同情されるのである。

おさい・権三は姦婦・姦夫として逃亡し追手を恐怖する。おさいが心配しているのは、自分の役割が意図の通り完結しないのではないか、つまり助太刀の者などに斬られはせぬかと言う点である。観客の心配もそこにある。一度だけおさいは思わず役を忘れ、本心の叫び声をあげて夫に駆け寄る。これは勿論哀れを極め観客を泣かせるに十分ではあったろうが、姦通劇が台無しになったりはしない。勿論作者は、権三と同様おさいの役を見事に完結させ、一場の結末に相応しい作法により斬られて死ぬ所を、観客の前に展開してくれる。

注

1『帝国文学』第二巻第三（明治二十九年三月）所載「巣林子研究家に与ふ」

2『国文学』第三十五号（昭和三十九年一月）所載「近松浄瑠璃文体の批評的要素」

3この点に関しては守随憲治氏著・世界文学はんどぶつく『近松』（昭和二十二年刊）が特に疑問を提出している。

（一九六四・一一・二〇）
（梅花女子大学助教授）