

近松浄瑠璃における「狂乱」の意義

——『双生隅田川』を例に——

ケオリツティデート・ラッダー

(KAERITHIDEJ LADDA)

◎ はじめに

近松の浄瑠璃には、左記に一覧表として掲げたように、狂乱の人物が作品中に仕組まれている作品がある。

〈表Ⅰ〉 近松の浄瑠璃における「狂乱」の趣向の調査一覧表

西暦	年	月日	作品名	狂乱する人物	狂乱の原因	原典の物 狂能
一六七九	延宝七	四	*他力本願記	平馬の妾なか正の妻	A 下女の怨霊の憑依のための狂乱	
一六八四	貞享元	三吉日	*以呂波物語	いろはの前	C 夫の難儀を救うための作り狂女	
一六八六	三	七	佐々木先陣	藤太夫の後家と二人娘の待宵と時雨	B 亡き夫（父）への愁嘆のための狂乱	
一六九三	元禄六	二以前（推定）	せみ丸	北の方と芭蕉の前	D 直姫への嫉妬のための狂乱	婢丸
一六九七	一〇頃		*猫魔達	さよ照姫	A 猫に変じた大貳の怨霊の憑依による狂乱	
	末年頃 （推定）		日本西王母（南大門秋波岸）	薄雲御前 妹二位の君	D 妹への嫉妬のための狂乱 B 子の行方を探ねる狂女	
一七〇一	一四		天鼓（丹州千年狐）	松垣藏人興宗の妻 おもたか姫	C 天鼓を奪うための狐憑きの作り物狂い D 陸奥の内侍への嫉妬のための狂乱	

一七〇四	宝永初年	頃(推定)		*田村將軍初親音	岩戸の前	C作り物狂い	
一七〇六	三	四・一以前(推定)	本領曾我	熊野御前	A狐の憑依のための狂乱		
一七〇七	四	七・一四以前(推定)	〇五十年忌歌念仏	お夏	F恋人と離れ離れになったための狂乱(様々な精神的苦悩による狂乱)		
	四年暮以前(推定)		松風村雨東帯鑑	行平の北の方司の前 松風	D松風への嫉妬のための狂乱 D村雨への嫉妬のための狂乱		松風
一七一〇	七(推定)		兼好法師物見車	太秦又五郎	F亡き娘侍従への愁嘆のための狂乱		
	七(推定)		吉野郡女楠	高家の妻と新田義貞の妻勾当内侍	B夫の首を慕う狂女		
一七一一	正徳四	秋以前(推定)	相模入道千足大	やよ梅	C狐憑きの作り狂女		
一七一八	享保三	一一・二	〇山崎与次兵衛寿の門松	与次兵衛	F親と女房の恋愛の感戴のあまりの精神的苦悩による狂乱		
	三	一〇・二五	傾城酒吞童子	右近	A弘徽殿の怨霊の憑依のための狂乱		
	三	一一・二〇	〇博多小女郎波枕	小女郎	F夫の自害にショックを受けたための狂乱		
一七一九	四	八・一二	平家女護島	早乙女達	B夫や男子の行方不明を嘆く後家達の狂乱		
一七二〇	五	三・三	井筒業平河内通	伊駒姫	D伊駒姫への嫉妬のための狂乱		
五	五	八・三	双生隅田川	梅若丸の母の班女	F死去した夫・行方不明になった子供への思慕、お家騒動に巻き込まれた事等々の心痛のための狂乱		隅田川 班女
五		一二・六	〇心中天の網島	治兵衛	E小春と侍客の仲を激しく嫉妬したための狂乱		

一七二三	八	二・一七	* 大塔宮 磯	戸野の兵衛
一七二四	九	一・一五	關八州繁馬	小蝶
A、C 熊野権現の（御山の藤を邸内に移し 權えた）樂りのための狂乱／後、再び主君 を守るための作り狂乱				D 伊与内侍への嫉妬のための狂乱

* 『近松全集』第十三、十四巻 浄瑠璃参考資料編に所収されている作品（近松存疑作）。『近松門左衛門添削』とあったり、奥書に「近松門左衛門」とあったり、脇方箋に「作者近松門左衛門」とあったりするもの。○世話物浄瑠璃の作品

このように近松の多くの浄瑠璃に「狂乱」の要素が存在している中で、「狂乱」というテーマが近松にとって何らかの演劇的意義を持っていることは見逃せないところであろう。

近松浄瑠璃における「狂乱」に関するこれまでの研究について触れておくと、まず最初に近松の作品の中に「狂乱物」という分類を作ったのが高野正巳氏^二であった。氏による近松世話物の分類に「狂乱物」として取り上げられたのが『五十年忌歌念仏』と『山崎与次兵衛寿の門松』である。氏はこの両編の狂乱物が「舞踊物としてよりは悲劇における結末の様式として、心中や処刑と同じ意義を有するもの」と説く。また、松崎仁氏^三の「狂気と江戸時代演劇」に物狂能から受け継いだ「演劇的要素」としての「狂気」の考察があった。氏は、「狂気」は物狂能の伝統であるとともに、近世演劇においては狂気と見える行動がドラマを形成する作劇法の一つと述べた。

そこで、本稿では、近松の「狂乱」を扱った浄瑠璃が、

「狂乱」の芸能の出発点である物狂能から演劇的要素を継承しているという観点に立ち、改めて近松浄瑠璃における「狂乱」の演劇的意義の検証を試みたいと思う。その「狂乱」の意義を明確にすることによって、近松の浄瑠璃の中の「狂乱」の芸能に対する脚色法及び作劇法をうかがい知ることができる^四。

それに当たっては、この一覧表の享保五年八月三日初演の『双生隅田川』という作品を例に取り上げ、狂乱する人物の設定とその狂乱の過程の二点に重点を置いて、先行作と比較検討しながら分析し、近松浄瑠璃における「狂乱」の意義を実証する方法をとる。

一、近松浄瑠璃における「狂乱」の例示と分類

『近松全集』（岩波書店刊）に収められた近松の世話物、時代物浄瑠璃作品全百十四編^五を調査し、狂乱する人物が

見られる作品の用例を集めて一覽表を作成してみた(表I参照)。用例を選別するための基準としては、作中人物の狂亂的行動が見られることを条件とする。

その結果、近松は世話物四編、時代物十九編、合わせて二十三編の作品に於いて狂亂の人物を描いたことが分かる。更に近松の二十三編の作品に見られる「狂亂」のあり方を分析して類別してみると、次のような狂亂の型がある。

A型 神・仏・生霊・死霊など憑き物の憑依による狂亂
B型 親に別れ、子を尋ね、夫に捨てられ、妻に後る、
など親子夫婦の愛執による狂亂

C型 計りごとのための偽狂亂

D型 女性の嫉妬愛着による狂亂

E型 男性の嫉妬愛着による狂亂

F型 その他人間の精神的苦悩による狂亂

〔各分類について〕

近松浄瑠璃に見えるA型とB型の分類は、即ち能^(四)以来既存していた《憑き物故の物狂い》と《思い故の物狂い》の二種の「狂亂」の形式の延長線にあるものであることはいふまでもない。C型の分類は、歌舞伎より生じた「狂亂」^(五)、

の芸能を発達させた形の近世演劇特有のものである。近松浄瑠璃にもこの類の「狂亂」の用例が見られる。例えば、『呂波物語』に見られる、夫の藤原光照が母を手を掛けた罪をかばおうと計って、作り狂女になったというのはの前や、『天

鼓』における、天鼓を奪おうと計り、作りもの狂いをした松垣藏人興宗の妻などがその例である。

D型の分類は、中世・近世の文芸によく見られる「狂亂」のあり方である。女性と嫉妬愛着は、何時の時代でも通じるドラマのテーマである。近松の浄瑠璃では、この類の狂亂の例が最も多く描かれている。近松の描いた嫉妬に狂う女性の代表的な人物としては、『せみ丸』における、蟬丸と密通の女直姫の仲を激しく嫉妬して狂亂し、丑のとき詣でして、ついに蛇に化身した北の方や、『関八州繫馬』における、頼信と伊与内侍の仲を嫉妬して狂う小蝶という女性がいる。

AとD型は従来の狂亂のあり方である以上、近松の独自性の陰が薄いため、ここで論じないことにする。E型とF型の分類はAとD型のどちらの分類にも入らない近松独自の「狂亂」のあり方である。以下、従来の芸能に見られなかった近松独自の狂亂のあり方E型とF型を中心に取り上げてみたい。

E型、男性の嫉妬愛着による狂亂——『心中天の網島』の紙屋治兵衛

紙屋治兵衛と紀伊国屋の遊女小春は、心中する恐れがあるため親方に逢瀬を止められているが、二人はもし逢える日があれば、その日を最期日として一緒に死ぬ約束の仲である。ある日、煮売屋で偶然に小春が河庄方で待客に揚げられたと

聞いた治兵衛は、「サア今宵と」死の覚悟を心に決めて急いで小春の元へ忍んだ。治兵衛は、格子の奥の部屋に小春が侍客と一緒にいるのをのぞき、「^間かはいや小春はるがともしに。そむけた顔のあのやせたことはい。心の中は皆おれがこと。爰にゐるとふきこんで。つれてとふなら梅田か北野か。」とばかり思い込んでいる。ところが、そこで治兵衛を待っていたのは、自分の愛を裏切つて小春が侍客に打ち明ける次の言葉である。

いかにもく紙治様としぬるやくそく。親かたにせかれてあふせもたへ。さしあひありて今急に請出すことも叶はず。南のもとの親かたと爰とに。まだ五年有年の中。人手にとられてはわたしはもとよりぬしは猶一ふんたゝず。いつそしんでくれぬか。アゝしにましょとひくにひかれぬ義理づめにふつといひかはし。……^間水くさひ女と思召も恥しながら。其恥をすてゝしに共ないが第一。
^{地色中}しなずにことのすむ様にどうぞくゝ^{ハル}頼やすと。

格子の外に立ち聞きしている治兵衛は、思いがけない小春の言葉に驚き、二年という間に互いに言い交わした約束はみな嘘かと思うと腹が立ち、氣もせき狂う。さらに、燃える火に油を注ぐかのように小春は、また侍客に色仕掛けで、「^間ひけうな頼ことながら。お侍さまのおなさけ。ことし中來春二月の比迄。わたしにあふてくだんして。^{地色ウ}かの男のしにゝくる^{ハル}たびことに。じやまに成て期をのばしゝ。をのづ

から手^ヲをきらば。さきもころさずわたしも命たすかる。何のめんくはに死ぬるけいやく^{ハル}したことで。思へばくやしうござんすと」頼み膝にもたれ泣く。侍客は小春の頼みを聞き入れ、思案があると言ひ、格子の障子を閉める。外にいた治兵衛は、恋人が他の男に逢つてくれと頼むことに腹が立った上に、障子の向側で二人がうなずき合つたり、ささやき合つたりして、睦まじくしている様子の映る影を見て、激しく嫉妬した。

治兵衛は、「^中エ、さすがうり物やす物め。どしやうぼね見ちかへ。玉しぬをうばはれしきんちやく切め。切ふかつかふかどうか。しやうじにうつる二人のよこ顔」を見て、理性を失いつつ、嫉妬に狂い出し、脇差しを抜きはなし、格子の棧の間から小春の脇腹を突こうとしたのであるが、小春が実際に座つているところは遠かつたので、小春に害が及ばなかつたが、治兵衛は侍客に両手を格子の柱に締め付けられた。

嫉妬に狂う男性の用例は、近松の作品において『心中天の網島』の紙屋治兵衛の一例のみであるが、治兵衛の嫉妬に狂う男性像は、従来の文芸には未だ見ず新しい「狂乱」のあり方で、近松独特のものであるところに大きな意味を持つ。というのは、今まで女性にしか付与されないへ嫉妬に狂乱する」という趣向が近松によつて初めて男性にも付与されるようになったのである。男性も女性も同じように嫉妬すると理性を失ひ、狂乱状態に陥る場合があり、リアルな人間として

描かれている。近松は、男女間の嫉妬愛着の念を一種の人間の精神的苦悩であると解し、そして、この場合はその精神的苦悩が「狂乱」という形で描写されているのである。

F型、その他人間の精神的苦悩による狂乱

○『五十年忌歌念仏』お夏の場合

米問屋但馬屋の娘お夏と手代清十郎は、互いに恋仲で密通しているのを主人に知られた。その上に、清十郎は傍輩勘十郎の悪巧みにはめられ、清十郎の父がお夏の嫁入り道具を押さえる証文の件と、七十両のお金を盗んだと罪を着せられたことで、家から追放された。その夜、清十郎は再び家に忍び込んで、勘十郎の悪巧みを知り、殺そうとして、誤って同輩の源十郎を殺した。そこへ清十郎を捜しにきたお夏は、源十郎の生血に滑って、怖がって二人でその場を立ち退こうとするところへ勘十郎らが現れたため、清十郎一人だけが飛び出した。清十郎に逃げ遅れたお夏は、「我身のおそろしさ、清十郎が気づかひさ。気もさか立てさんらんしなむ天せう大じんさま。くはんをんさまうち神さましぬともふたり一所にと。」胸を騒がしている折から、勘十郎の声がしたので、横町の路地から飛び出て、はや狂乱となった。

ここでお夏が発狂した原因は、長時間での緊張感、恋人清十郎の心配さ、若さ故の怖さ、様々な精神的苦悩のためであ

ると考えられる。

○『兼好法師物見車』太秦又五郎の場合

太秦又五郎は、娘侍従の首なき死体に対面し、娘が死んだという思いがけない事実^{シヨック}に、愁嘆のあまりに狂乱となった。

やあくゝわらんべどもは何をわらふぞ。何物にくるふがおかしいとや。^{地色}おかしいかわらへちつともそつとも大事もない^{フルハル}なひつ。わらふつ。そだてあげたる我むすめ。われ^ッが小すずめ^ッうぐひすの。^{地色}かひごの中のほとゝぎすしやがちゝに似てちゝに似ず。母にゝなを似ぬひめうりの。つるになれゝゝなれしくもぬに^カくれなき。

○『山崎与次兵衛寿の門松』与次兵衛の場合

人をけがさせた咎で座敷牢に押し込められている与次兵衛は、父浄閑と妻お菊が自分を遊女吾妻と逃すことを許したのに感載したあまり狂乱する。

^地ハル与次兵衛猶も有がたき親の恩と妻の思ひ。別れのつらさにうつとりと。気ぬけのことくよろゝくと^{スエテ}せんごもわかず見へければ。

与次兵衛は、自分の罪が親に及ぶのを気づかかって逃げるのを拒むが、父の命がけの懇願を聞き入れはしたものの思いあ

まっつて気が狂ったのである。

○『博多小女郎波枕』小女郎の場合

密貿易をしたために死罪で捕らえられた小町屋惣七は、駕籠に綱をかけられ連行される途中で、自害を計った。後に残された妻小女郎は、嘆き悲しむあまりに狂乱となった。

なむあみだ仏みだ仏の。声もかすかに脇ざしくつとぬくよりはやくいきたへたり。小女郎わつと声を上。待て下されつれ立たい。おっそいかとか殺さるゝ我命。皆様おじひに今爰て殺して下され殺してと。ッ狂ひわなゝきかけ廻る。

以上の場合の狂乱は、男女間の嫉妬愛着の執念以外の人間の精神的苦悩による狂乱が描かれている。近松は、様々な人間の精神的苦悩や心の苦痛から引き起こされるものとしての「狂う」現象を、演劇的に捉えていたことが注目したいところである。更に、近松の「狂乱」における演劇的意義を実証するために、『双生隅田川』という作品を例に取り上げてみたい。

二、『双生隅田川』における「狂乱」

享保五（一七二〇）年八月三日に大阪竹本座で初演された

『双生隅田川』⁽¹⁾は、人買いにさらわれた子の行方を尋ねる母親の狂乱を主題とした『隅田川』という物狂能の謡曲を題材にした。本作は謡曲を典拠に持ちながら、説経節⁽²⁾に拠った先行作の仮名字『角田川物語』⁽³⁾、古浄瑠璃『隅田川』⁽⁴⁾（加賀掾、角太夫正本）から素材を借用して成立している。それに、江戸で上演された一連の隅田川物の歌舞伎の先行作を有するが台帳が現存していない⁽⁵⁾物もあるため、ここでは台帳のある『出世隅田川』⁽⁶⁾、その他六種⁽⁷⁾の作品を参考に行っている。

二・一 典拠の物狂能『隅田川』について

謡曲『隅田川』の内容は次のようである。

1. 隅田川の渡し守は、今日が大念仏の行われる日と告げ、舟を急いで、人々を対岸へ渡そうと船客を持つ。
2. 渡し守は都からの旅の男を乗せ、後方の騒ぎが都からの女物狂が狂うのを人々が見ているためと聞いて、その物狂を待つことにする。
3. 狂女は街道に進み、子を思う親の切なさを嘆き狂い「カケリ」・「サシ」人商人に東国に連れられる我が子を都から尋ね求めて狂乱したと自分の身の上を語りながら、隅田川辺を辿る。
4. 渡し守に乗船を願った狂女は、渡し守に狂ってみせなけ

れば舟に乗せないといわれて、沖の都鳥に業平の東下りの際の都鳥の歌を踏まえて詠み、自分の慕う子を探ねる。それを感じて渡し守は狂女を舟に乗せる。

5、渡し守は、舟を漕ぎながら、大念仏の由来を物語る。舟が着いて、狂女ばかりは下船せず渡し守に兄とその親の名を確認し、我が子の死を知り、愁嘆する。

6、梅若丸の塚に導かれた狂女は悲嘆に昏れる。狂女が鉦鼓を鳴らし念仏すると、子の声が聞こえるため、人々が念仏をやめ、母が一人で念仏を唱えたら、声とともに梅若の幽霊が現れるが、抱こうとすると姿が消え、草花々とした浅茅原の夜明となる。

能『隅田川』は武蔵国隅田川の渡し場（13）、舟中（45）、対岸（6）の三場面から構成されている。それぞれの主要な見せ場は『伊勢物語』第九段の都鳥の歌を踏まえた歌問答（4）、舟中での物語（5）、大念仏のうちに梅若丸の亡霊が現れるところ（6）である。これらの三要素が後の隅田川物の主要な場面として継承されることになるのである。

能では、狂乱すると設定されているシテ（梅若丸の母）の狂乱の原因はシテの登場するときのサシ謡で以下のように簡略に述べられている。シテの狂乱に至るまでの過程、狂乱する前の事件、つまり発狂する場面が設けられていない。

〔サシ〕シテ これは都北白川に 年経て住める女なる

が 思はざるほかにひとり子を 人商人に誘はれて 行方を聞けば逢坂の 関の東の国遠き 東とかやに下りぬと 聞くより心乱れつつ そなたとばかり思ひ子の 跡を尋ねて迷ふなり

一般に能においては、概して前後二段の形式をとっている。即ち、物狂となるきっかけの事件を描く前場と、物狂が登場して、その狂いぶりを見せる後場とに分かれるのである。しかも、この二段構成は古作の能に多く、『丹後物狂』や『柏崎』などは本格的な構成の能といえる。だが、時代が下るにつれて、二段構成から一段構成（前半・後半）へと移行していくのがみられる。後の作品になるに従い、物狂となるまでの事件を描く前場を省略してしまい、いきなり物狂の登場となる。即ち、なぜ物狂になったかを物狂自身に語らせることで狂いの原因を観客に知らせるのである。この傾向は物狂能の主眼がシテの狂振りにあることの強い反映であろう^{十三}。

二・二『双生隅田川』と先行作の比較―梅若丸の母の狂乱に重点をおいて―

本作と先行作との関係については既に先学による研究^{十三}があるが、本稿では狂乱する人物の設定、即ち、梅若丸の母を班女とすることとその狂乱に至る過程に関する趣向の二点に重点をおき、改めて本作と先行作とを比較検討する。

(イ) 狂乱する人物の設定——梅若丸の母を遊女班女にする
ことについて

先ず、梅若丸の母が狂乱するという設定は、一部の歌舞伎作品を除いた以外は謡曲をそのまま受けている。ここで注目したいことは、梅若丸の母が謡曲『班女』の班女という遊女に組み合わされたことである。先行作において、梅若丸の母を謡曲『班女』の班女という人物に組み合わせた様相が見られるのは、『角田川物語』が初め^(イ四)である。これは梅若伝説が完成した後に自然に生じた伝説の混合であろう。既に信多純一氏が「これは謡曲『班女』の吉田少将と謡曲『隅田川』の「吉田何某」との、名字のつながりに依るものであろう^(イ五)と指摘している。『角田川物語』ではまだ「班女」の名が見えないが、御台所の故郷と少将と結ばれた場所を「みの国のがみ」とすることから「班女」のことと分かる。

仮名草子に基づいた浄瑠璃『隅田川』(角太夫・加賀掾正本)もこれを受けて「梅若が母はみのゝ国野上の宿にて。賤敷遊女なりしを兄少将さいあいす」(傍線引用者・以下同)と御台所を班女とする。

歌舞伎の方は正妻の御台所と妾の班女と明確に分ける^(イ六)。平田澄子氏^(イ七)は「歌舞伎では班女の役回りが狂乱のみではなく種々の性格が加えられた。『出世隅田川』『愛兄隅田

川』などでは狂乱の場が姿を消してしまっている程である」と指摘している。氏によると『早咲隅田川』以外の五作には班女の女武道といえる演技がある。班女は男装したり、敵討ちに勇んだり、謡曲の『班女』や『隅田川』のヒロインから考えられない勇ましい女性として描かれる。

以上で指摘しておきたいことは、先行作における班女はその遊女的属性が十分に賦与されていないということである。

仮名草子では梅若丸の母の故郷を野上の宿とするが、班女の名と遊女である事についてまったく触れていない。古浄瑠璃では「賤敷遊女」と班女の本性が遊女であることが一力所書かれたが、その遊女的性格は見られない。むしろ、謡曲『隅田川』の母親的性格そのもの一色である。歌舞伎系では本来の班女の持つ遊女的性格や梅若丸の母親的性格を脱した新たな性格付けがなされている。それでは、『双生隅田川』ではどういうふうに班女が描かれているか見てみよう。

まず、近松のこれまでの「班女」のイメージについて触れておく。近松の他の浄瑠璃作品には班女について書かれている箇所は次のようなものがある。

ひとりゐの。班女がねやのとほし火も涙に……

(『曾我七以呂波』、元禄十一年)

ひとりゐの。はん女がね屋のさびしさは……

(『用明天王職人鑑』、宝永二年)

独り居の。班女が闇のさびしきは……

〔『心中二枚絵草紙』、宝永三年〕

ねやのあふぎははん女がおやぼねにせかれ……

〔『五十年忌歌念仏』、宝永四年推定〕

右のようにほとんどへひとり寝のさびしさに悲しむ女性」の比喩表現として謡曲『班女』の「ただ思はれぬ身の程を思ひ続けて独り居の班女が闇ぞ淋しき」の詞章を引用している。「班女」という名は、漢の武帝の寵愛を失った班婕妤が秋扇賦を作った故事がその由来となっていることは言うまでもない。班女と仇名された野上の宿の遊女花子が吉田の少将と契つて、扇を交換して別れた。一人残された班女は形見の扇に眺め入って闇より出ようとせせず、ついに宿から追い出されて狂女となった。その謡曲の班女がこれまでの近松の作品の中では、明らかに恋人と離ればなれとなって、へひとり寝の寂しさに悲しむ女性」のイメージとして用いられてきたと分かる。

一方、『双生隅田川』では、謡曲『班女』の班女を踏まえているところは第二段の白川の下屋敷の次の所の「一カ所のみである。

班女と爰にふたり寝^地のねやにあふぎの。風いらす、
夏なき宿と。^{フシ}住みなせり^{ナハ}。

ここは、近松が『班女』の詞章の「独り居の班女が闇ぞ淋

しき」をもじっていることが分かる。近松はこれまでの彼の作品に採用された班女の一面的なイメージ、つまりへひとり寝の寂しさに悲しむ女性」というイメージを発展させ、遊女で、妾であると同時に母親である女性として班女を性格づけた。特に三段目・口では近松は班女を江戸の遊女として描いた。ここでは、班女の遊女的属性を活用して班女の発狂する場面を説得性のある場面に仕上げた。家督相続裁判の場で、班女が悪役の百連に対立するという設定である。近松は百連をして班女の最大の弱点である賤しい遊女の身の上を咎めさせる。これが班女の状態を頂点に達せさせる一つの要因になるのである。家督の決定が班女に下されるとき、百連が異議を示し、「ア、御せんぎがたらぬくあめ女はもとみのく国のがみの宿のけいせい。乞食非人の娘もしれず。万人に枕をならべ身の汚たる女。勿体なくも神功皇后持統天皇の例を引。公家のかとくとは瓢単に釣がね。」と班女の遊女であったことを言い咎めた。そのとき班女は、「寝寢のことくうつとりと。きよろくめ成顔打上。」と発狂してしまうのである。この後の班女の狂乱の所は遊女であった身と子を慕う母親の述懐の場となる。

何んじや。爰をたて。エイすいさんな。太夫をしらぬか。のがみの宿でせんせいの太夫。かい道一のふりて。
新そうなど廻したとは。ちつとちがを。……

とあるように遊女の時の思い出を語ったりする。又、子ども

のことを思い出させて、「おとせし我子^{ハル}の有ならば。いなかも。^{ナラス}住よかるらん。『そなたへはいかぬか。そこにはいぬか。あれくく。それくくく』^{地ハル}それそこに。上子共かへせとかつはと^中ふして^{ハル}泣狂ふ。」と嘆いたりする。

(口) 梅若丸の母の狂乱に至るまでの過程

次に第二点の梅若丸の母の狂乱に至る過程に重点を置き、改めて本作と先行作との比較を検討する。そのために、本作の筋書に沿って、仮名草子、古浄瑠璃系と歌舞伎系の隅田川物との比較を表に作成してみた^{十九}。(表II参照)

〈表II〉『双生隅田川』と先行作の「隅田川」物の比較一覧表

目 段		一 口	
中		切	
『双生隅田川』		『双生隅田川』	
1 (志賀の浜辺飯屋) 七十三代堀川院山王権現 二十一社の鳥居建立の新始めの場 (用材論 争)		1 七十三世堀川院の御宇吉田少将是 定と御台所の次男松若出家の相談 2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。	
2 (少将の館) 御台所影の病で煩う。 3 御台・梅若、班女・松若と対面する。 4 御台に妾の身を咎められた班女は松若お家に 望みがない証拠に出家させた事を告げる。 5 御台梅若と松若が班女腹の双子であると明か す。 6 天狗御台の部屋に入り、二人目の御台に化け る。少将誤って実の御台を刺し殺す。		1 七十三世堀川院の御宇吉田少将是 定と御台所の次男松若出家の相談 2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。 5 無し。梅若松若は双子ではない。 6 無し。	
『双生隅田川』		『双生隅田川』	
1 七十三世堀川院の御宇吉田少将是 定と御台所の次男松若出家の相談 2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。		1 七十三世堀川院の御宇吉田少将是 定と御台所の次男松若出家の相談 2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。	
2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。		2 無し。 3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。	
3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。		3 無し。(御台所が一人である) 4 無し。松若出家の理由は1にあ る。	
4 無し。松若出家の理由は1にあ る。		4 無し。松若出家の理由は1にあ る。	
5 無し。梅若松若は双子ではない。 6 無し。		5 無し。梅若松若は双子ではない。 6 無し。	
6 無し。		6 無し。	

目 段 二			目 段 三		
口	中	切	口	中	切
7 天狗松若を連れ去る。	8 (京極正親町の路上) 百連、景逸馬上の密談 (鯉の掛け絵を盗み、少将の落度にする)。 9 (白川の下屋敷) 少将鯉の掛け絵の由来を語る。	10 舟遊山―景事― 11 掛け絵の鯉池に飛び入り軍介と格闘。(水大がらぐり) 12 梅若出奔。 13 軍介鯉の目を括る。 14 景逸少将を弑す。 15 軍介敵に応戦、梅若の行方を尋ねる。	16 (大理の庁) 武国・班女家督相続の訴訟。 17 百連も訴訟、武国と口論。家督は班女に決定されるが、班女発狂して、出奔する。 18 (隅田川辺り) 人買惣太(淡路俊兼) 梅若を折檻し、死なせる。武国と再会。吉田家の破滅を知り、主殺しの罪を自覚して自害。(天狗となって松若を探し出すと誓い五臓六腑を虚空に投げる) 19 唐糸、惣太と梅若の死骸を葬り、松と柳を植える。	7 天狗(山伏)が松若をさらう。 8 松井源五定景、山田三郎安近謀反の談合。夜討ち。俊兼、応戦。 9 無し。 10 無し。 11 無し。 12 梅若出奔(西坂本に落ちる)。 13 無し。 14 少将風邪で没す。 15 俊兼が敵に応戦、梅若を追う。	7 (傾) 叡山の天狗松若を追い出す。 8 (傾) 軍太左衛門と松井源五の郎党藤内と道で少将を討つ内談。 9 無し。 10 (紅) 洛陽四季段(藪) 少将丹前出端 11 無し。 12 はつきり説明されていない。 13 無し。 14 少将の出国・出家などがある。 15 無し。

目 段 四		目 段 五	
口	切	口	切
20 奴軍介大名列の真似して梅若を探す。 21 車介石枕に屋敷、山伏（惣太の天狗）と石の取り合い、東へ飛ばされる。	22 狂女道行・ツレ法界坊。 23（隅田川）渡し守（唐糸）の間答、班女の懺嘆。 24 天狗松若を班女に渡し（大からくり）、人々を都に導く。	25（北白川堤）百連花火見物。 26 班女唐糸花火売りにやつし仕掛け鉄砲を撃つ（水の上にて大からくり）。武国・車介百連を討つ。 27 松若による吉田家の再興。	27 松若による吉田家の再興。
20 俊兼が梅若の行方を探ねる。 21（明）、（江）に無い。（古）には俊兼と山伏（天狗）の石の投げ合い有る。	22 梅若の母出奔。狂女道行。 23 渡し守・狂女問答。狂女の懺嘆。 24 天狗松若を返す。	25 無し。 26 松若敵定景を討つ。	27 松若四位に任じ、吉田家再興。
20（出）、（愛）に都入り行列有る。 21（傾）喜藤太（兵五郎）天狗と争い活躍する。	22 無し。 23（紅）黒髪王子、（早）庄司の幽霊（愛）平内の霊などが渡し守。 24 無し。	25（紅）源五川狩りに遊び花見する。 26（出）班女男装で山岡を討つ。 （傾）班女・喜藤太、敵を討つ。 （愛）班女平内を手ごめにする。 27 それぞれの結末趣向。	27 それぞれの結末趣向。

〈表II〉に整理した筋書からみれば、謡曲『隅田川』の世界にお家騒動の構想を持ち込んだ仮名草子『角田川物語』を骨子にして、さらに古浄瑠璃や歌舞伎から趣向を得て近松の『双生隅田川』が形成されたことが分かる。勿論、その中に近松の独自の発想による趣向もいくつかある。

〈表II〉で比較した結果では、先行作で類の見られない近松独自の趣向は、2・6における御台所の影の病で煩う趣向、

9の鯉の掛け絵、そして16・17における班女の家督相続の裁判で発狂する趣向である。そのうち梅若丸の母の狂乱に直接関係する趣向は後者の裁判の場である。後者の梅若丸の裁判での発狂を中心に分析し、近松の扱う「狂乱」の一つ〈人間の精神的苦悩による狂乱〉を明らかにしたいと思う。先行作に梅若丸の母の狂乱の過程、即ちその発狂の場面がどういうふう描かれているか見てみよう。

仮名草子『角田川物語』では、中の巻で母自ら梅若丸を慕って西坂本を忍び出て、旅人に東国の人買に東へ連れられた児の話を聞くと、

こゝろわづらひつゝはやけうらんと身をかへて、ささのはしできりかけ、あづまのかたはそなたと、ききおよびしをたよりにて、まよひおもふぞあはれなり、……

というように、具体的に母の発狂の場面を描いた。

江戸版『すみだ川』では、班女を子を思慕して発狂する女ではなく、頼んだ先の宿の亭主に追い出されて一人旅する女として、身を守るために旅の装束をわざわざ狂女に見せかけることが明確に書かれている。

二人の子共を、行かたしらす見うしなふ、母はなにとか成べきそあらなさけなや、あつまへ尋出んか、水から、年よりたりけれど、いと、なまめいたる、事なれば、きやうちよになつて出んとて、とある所に立より、たびのしやうぞくなされける、いたはしや、みだひ所は、はやしやうぞくを、なされける、かみを四方へ、ふりみだし、さゝのはに、しできりかけて、ふりかたけ、しんによの月は、くもらねど、きやう女とや人のいふらん、是もたれゆへ、我子のためと思へば、うらみは更になかりけり古浄瑠璃『隅田川』も仮名草子の梅若丸の母の発狂の場面をそのまま受けて、梅若丸の母が一人海道に立ち出て、三人の巡礼客から東国の人買が東へ連れ下る児の話を（聞いてか

ら）

地色ハルウ 母上聞もあッへ給はずなふそれこそは我子なれ。

尋こぬこそ道理やとスミたふれふしてぞさけばるゝ。地色

ハル いとをしやッ母上はッ一とせあまりの思ひ草。夢もむすばぬなげきのうへにッ今又はつと思ひみだれ。心もきやうじッさだめなくあなたへはしりこなたへかけ。ないつわらふつ……（加賀掾正本）

と狂女になってゆく場面を描く。この後に狂女道行が続く。仮名草子も古浄瑠璃も梅若丸の母の狂乱の場が一方所のみで（表II、22、23参照）、それぞれの「狂乱」に至る説得性のある状況が描かれていない。

一方、歌舞伎系の隅田川物では、『出世隅田川』と『愛兄隅田川』以外の作品には謡曲『隅田川』を受けた形で班女の狂乱の場面がある。

これらの先行作に対比して、近松は班女の狂乱の場面を次の二カ所に設定している。

（1）三段目の口での家督相続の裁判の場

（2）四段目のうちの狂女道行^{二七}

この二カ所のうちの初めの発狂の場面、（1）を中心に見ていく。

（1）三段目・口 家督相続の裁判の場について

この場は班女の突然の発狂で、初めて班女に狂乱の行為が

賦与されるところである。ここに班女の発狂に至るまでの精神状態がきめ細かく描かれる。錯乱状態に陥るような状況描写の配慮が、作者近松によってなされているように思われる。三段目に至った班女は、次男の松若丸を目の前で天狗に連れ去られてその生死も分からず、そしてやっと一緒になれる夫にも先立たれ、それから又長男の梅若丸も出奔しその行方も知らず、家も破滅してしまい、前後もわきまえずひとりぼっちの弱い女の身である。その際に、忠臣の武国は吉田家を維持しようと計り、梅若丸、松若丸を連れ帰るまで、後家の班女に仮の家督相続をさせるように大理の片の門前に班女を連れて、訴訟を起こすのである。ところが、少将の義理の兄に当たる常陸大掾百連も自分の二歳の子に家督相続させようと訴訟を起こしている。折りふし今日はその評定日で、百連と班女が記録所に立ち、対決の儀を開くという設定であるが、この大事な場で、班女の長時間の心労や緊張感が頂点に達し、発狂してしまうのである。ここで近松ははじめ、班女の登場するときの状態を次のように臆病で緊張気味な様子に描いておく。

ウ只お気づよふと乗物より。たすけおろせば班女^中の前。
間いや終に見ね共。御前ときけばぞつとして恐ろしい。
めのまへでたゝかれつしばらるゝ者も有げ也。^{地色中}それ
を見たらばめがうまはふ。^{ハル}こはいいやゝ身がふるふ
そして、その記録所の白洲の上の様子を、次のように地獄の

恐ろしい雰囲気が漂うような場面として描き、班女の緊張感を増す。

ウ記録所の簾中に出御あれば。ウ玉座につゞいて^{ハル}大理卿
大江匡房。三公九卿八座七弁席をつらね。ウ庭上には刑
部省の官人等。^{ハル}鐵鞭提げ縛なはたぐつてひかへしは。
焰魔の前の^ウ獄卒に^{フシ}角のはへさる計也。

その後すぐに悪役百連が登場して、武国に対して「主の後家としぐんで。吉田の家を丸のみにしたいとてさせうか。」と言いつて、班女に向かって、「根心きたなき女め。それ後のなは見たか。ひつくられ獄屋の新客にならんより。申おろして罷立^中く」と意地悪いことばで脅す。百連の権柄づくのことはにおどされた班女は「玉しる身に^中つかず」という状態に陥った。それだけではなく、武国の話が梅若丸、松若丸に及ぶと百連が「松若は天々につかまれ。首はくび胸は胴と引きかれてしんだもしれず。梅若も首くゝつたやら身を投たやら」と言った言葉は母親の心を痛めさせる。この後も武国と百連の激しい相論が続くが、大江匡房の思案によって後家による家督相続の先例があつたら後家に家を継がせるが、先例がなかったら、百連の子に家督を継がせるという評定になる。諸卿が各記録を調査している間に班女は「持病の血の道に気ものぼり宙を飛ごとく。心の頼は記録の面。善か悪かと氣をくだき脈見るぬしやの。口を待。^{ハル}心の内社危けれ。」というように緊迫状態におかれて、(その発表される結

果がどうであらうと)いよいよ意識の糸が切れそうである。

評定の結果は十五代、三十六代、四十一代の天皇の後の後家
家督相続の古例があつたため、班女が家督に決定される。そ
のとき百連が強く反発して「あの女はもとみのゝ国のがみの
宿のけいせい。乞食非人の娘もしれず。万人に枕をならべ身
の汚たる女。勿体なくも神功皇后持統天皇の例を引。公家のか
とくととは瓢単に釣がね。」と班女の遊女であつたことを暴
露した。これまでの恐さ故の緊張や百連の様々な悪口や脅し
のことに耐えてきた班女は、自分が家督を継ぐようになった
こと、即ち裁判に勝つたこと、自分が善であること等そん
なことを関係なしにもう精神が錯乱して、「^問ワハ、ハ、ハ、
く。何がおかしいく。ホ、ホ、くあれくく。それくく。いとしやの。いつの間にたがしたぞ。其なり
見や。手に百八の数珠持て。せきだかたしげたかたし。^答柏
木のゑもんは。都の内にてまりをけるアライく。源氏は
明石のたいを釣ル。^{ハル}山姥は山路にて。^{スエテ}たきをこらせ
給ひける。^歌しれぬは浮世しやナア。^問おもしろいぞ。」とい
うように笑つたり舞つたり歌つたりして発狂したのである。

今までの先行作には一切生かされていなかった班女の遊女
の性格は、近松によって再びここで生かされた。私は、この
第三段の口での班女の発狂の最大の原因を、裁判前で遊女で
あつたことを暴露されたこととみたいのである。出身が低い
がために班女は周りの人からいじめられて、常に苦心してい

る。次のように班女の本性について近松は作品中に何度も強
調している。

第一段、百連の言葉、

^問先年おうしう国司の時。金山貢物の運上にて公家一番
の金持。^{地色ウ}下屋敷に^ウ珠玉をちりばめ班女といふ手かけ
をする。松岩といふ妾の子を摂家清花の御公達も及ぬも
てなし。

第一段、御台所の言葉、

ム、すいしたりおのれが母の班女はみのゝ国。のがみの
宿のけいせいの成あがり。少将殿の子をうんだ是見よが
しにのさばり顔せうでな。^{地色ウ}此花桶のひめゆり。^ウ色は
うつくしけれ共^{ハル}恐ろしや班女めが。まつ此通り根性が
鬼ゆり。^ウ手に取もけがらはしなふこはや

第一段、班女の言葉、

^問エ、上らうに似合ぬさもしい。本妻か手かけか名こそ
かはれ吉田の少将殿の妻はつま。^{地色ウ}され^ウ共立べき人を
立るが^{ハル}女の道とたしなみかりね^中にも。やかたを跡に
は^ウねぬはいの。^{地色ウ}此度の病氣も^{ハル}松若を^{ハル}総領に立ん
為。^ウはんぢよがてうぶくのろひ事と^ウお上屋敷取沙汰と。
近松は、遊女の成り上がりの身と妾である事実を、班女に
とつて最大の弱点として設定している。出身が低いために、
班女はいつも一種の劣等感を抱き、周りの人々からいじめ
られて、常に苦心している。この弱点をもつて百連が大勢の

前で遊女であったことを暴露したため、班女の精神的苦痛が頂点に達し、発狂に至ったという状況描写の方法であろう。

以上で述べてきたように、近松は班女の発狂の場面を必然的なこととして書き上げた。班女の精神状態が徐々に高ぶっていつて、狂わねばいられないような状況に追いつめられていく描写法である。近松の精神描写の手法によって、観客は班女の狂乱が無理のないこととして納得ができるのである。

近松がこの三段目・口に仕組んだ家督相続の裁判趣向は、班女の発狂を説得性のある場面に仕上げるためのものであるといつてよいだろう。これは浄瑠璃においてよくある後家による家督相続裁判の場面であるが、このような裁判の場で女が発狂するような趣向は、これまでの先行文芸に類の見られない近松独自の発想である。

ここで、近松が彼の浄瑠璃を通して観客に見せようとする「狂乱」とは、単なる狂いのパフォーマンスや狂いの舞いとどまるものではなく、人間の精神的な狂乱そのもの、つまり、現代の医学で言う「狂気」なのであった。従つて、近松の「狂乱」を扱った浄瑠璃は、人間の〈精神的苦悩〉を描いた劇であることができるのではないだろうか。

謡曲の狂女の狂乱の原因がサシ謡で簡略に説明されているのと、先行作の仮名草子や古浄瑠璃の狂乱が狂乱に至るまでの過程を省いているのに対して、近松はこの場面を設けることで、狂女の精神的狂乱を必然的なこととして描く。これは

近松浄瑠璃の扱う「狂乱」の意義が人間の精神的苦悩を描いた劇であることを証明する実例であると言えるのではないだろうか。

三、近松浄瑠璃における「狂乱」と従来の芸能における「狂乱」

三・一 物狂能における「狂乱」

物狂能は現行曲の能の五番立ての四番目、くるい物（狂女物^(三十一)）に当たるものであり、その名の通り、物狂たちの狂乱を見せ場とする能である。いわゆる物狂能に現れる「物狂」、物狂たちが見せる「狂乱」とは、能において如何なる意義を持つてあろうか。

先ず、世阿弥の本説を見てみると、『風姿花伝』第二物学条々には「物狂」について、

物狂此道の第一の面白づくの芸能なり

とあるように、世阿弥は物狂を能において、最も面白さの限りを尽くした物であると説いている。世阿弥がここでいう「面白づくの芸能」とはどういう意味で面白いというのか、更に彼が『拾玉得花』に述べてあるところを見ていく。

又、物狂などの事は、恥をさらし、人目を知らぬ事なれば、これを当道の賦物に入べき事はなけれ共、申楽事

とは是なり。女なんどは、しとやかに、人目を忍ぶものなれば、見風にさのみ見所なきに、物狂になぞらへて、舞を舞い、歌を謡いて狂言すれば、もとよりみやびたる女姿に、花を散らし、色香をほどこす見風、是又なによりも面白き風姿也。

『拾玉得花』には、「物狂」は、恥をさらし、人目を知らないことであつて、普通の女を「物狂」ということにして、舞い、謡い、狂言させる事を見るのが面白いと具體的な説明がされている。これは物狂能の性質上、その眼目^(三十三)がシテの舞ぶり狂いぶりにあるからであることは言うまでもない。

ここで説かれてゐる世阿弥の本説に「女なんどは……物狂になぞらえて」とあるように能に現れる物狂は「狂気を見せるための狂気」の演技をするという前提から始まるのであり、決して「人間の精神的な狂乱」の意義を有するもののようにして読みとれないと言わざるを得ない。又、物狂能の「狂乱」が「人間の精神的な狂乱」という解釈法を否定する考え方は、既に先学^(三十三)の研究にあつた。その幾つかを紹介しておく。

能の狂人たちは今日私たちの謂ふ所の精神病患者では決してない。……能の狂乱は、ただ芸術に於てのみ認めらるべき特殊の狂乱である。更に委しく云ふならば、狂乱者が自分の意志に依つて中止することと同様に自由に開始することの出来る狂乱である。斯の如き狂乱を私たちの実生活の中に想像することは不可能である。

（野上豊一郎「物狂考」^(三十四)）

物に狂ふとか、物に狂じるとかいふ言葉が謡曲の中には数多くある。それは普通に狂乱といふ言葉で表はされる場合とはちがつて、精神の錯乱とか昏迷とかいふやうな状態ではなく、却つて一種の忘我的歡喜の心境を意味するのである。

（同「能の遊狂精神」^(三十五)）

能の物狂は、一時的な興奮状態で歌舞、物まねを演じる人や旅芸人の場合が多く、氣違いではない。

（日本思想大系「世阿弥・禅竹」風姿花伝、二三頁頭注）

以上で述べたように物狂能における「狂乱」は、人間の精神的な狂乱の意義を有する物と言うよりは「狂気を見せるための狂気」という意義を有するもので、能においてのみ認めらるべき特殊な狂乱である。次にこのような「狂乱」の意義を持つ物狂能が近松の浄瑠璃にどういうふうに取り入れられたかを見てみよう。

三・二 物狂能における「狂乱」と近松浄瑠璃における「狂乱」の意義の比較

物狂能の「狂乱」の意義に触れておいたが、それでは、物狂能から題材を撰取した近松の「狂乱」を扱った浄瑠璃では、物狂能本来の持つ「狂乱」をどのように享受し、変質させた

かその様相を探ってみる。このためには、近松の物狂能の題材の扱い方、即ち、物狂能摂取の方法を通して検討するのが最も分かりやすく、適切であると思う。

近松の「狂乱」を扱った二四編の浄瑠璃作品の中で物狂能の謡曲に典拠がある作品が三作ある。謡曲『蟬丸』を典拠とした『せみ丸』、『松風』を典拠とした『松風村雨束帯鑑』、『隅田川』と『班女』を典拠とした『双生隅田川』の三作がそれである。

○近松物狂能摂取の方法を通してみた近松浄瑠璃における

「狂乱」の意義

『せみ丸』、『松風村雨束帯鑑』、『双生隅田川』の三作を「狂乱」を扱った近松浄瑠璃の一つの典型として取り上げた。周知のとおりこの三作は物狂能の『蟬丸』、『松風』、『隅田川』からそれぞれの題材をとり、作品の世界を謡曲のそれそれに定めた物である。但し、謡曲を浄瑠璃にそのまま取り入れているわけではなく、変質―狂乱する人物、狂乱の原因の設定や狂乱に至るまでの過程における変質―を伴いながらの摂取方法をとっている。この変質を伴いながらの摂取法は勿論物狂能というジャンルの謡曲に限らずほとんどの謡曲摂取の近松浄瑠璃に見られる手法である^(二四)。但し、物狂能の謡曲摂取の場合は、その変質の手法によって生じる、典拠の

物狂能の謡曲とそれに拠った「狂乱」を扱った浄瑠璃の間の違い目が、物狂能本来の持っている「狂乱」の意義と近松浄瑠璃の持っている「狂乱」の意義の意義的違いを示す物である。この意義的違いを実証するために、物狂能摂取の『せみ丸』、『松風村雨束帯鑑』、『双生隅田川』とそれぞれの典拠である謡曲の『蟬丸』、『松風』、『隅田川』と比較して、それぞれの「狂乱」の要素に重点を置き、その変質した要素―狂乱する人物、狂乱の原因の設定や狂乱に至るまでの過程における変質―を明らかにする。

「一」、謡曲『蟬丸』と『せみ丸』について

謡曲では、狂乱する人物は蟬丸の姉宮の逆髪の宮である。シテ逆髪のサシ謡いに、

我皇子とは生れども、いつの因果の故やらん、心よりより狂乱して、辺土遠境の狂人となつて、緑の髪は空まに生ひ上つて、撫づれども下らず。

とあるように逆髪の宮が前世の因果によって生まれたときから髪が逆立つ奇病にかかって狂人となるという設定である。能を演じるときはこの後がシテの激しい狂乱の舞（カケリ）を見せ場とするのである。

浄瑠璃では、本来なら狂乱するはずの逆髪の宮に狂的性格を賦与しないで、蟬丸の北の方と芭蕉の前に狂乱させるとい

う設定になる。北の方は蟬丸に、夫婦でありながら二年という年月が過ぎたが夫婦の語らいがなかった恨みごとを言い、ついに一緒に一夜を過ごすことができた。しかしそれも又、直姫という蟬丸が密通している女性の出現で邪魔された。北の方は、蟬丸と直姫が交わした誓紙を見て、「くはつとせき立かんばせにちすぢはしんくのあみをはり。かみさかしまに立のぼり。しんゐの身ぶるひはをならし^{三十一}」というように発狂するに至るのであった。近松は、北の方の狂乱の原因を嫉妬の執心によるものと設定するのである。

芭蕉の前は、蟬丸を恋慕つて、次のように叶わない思いのあまりついに狂乱するという設定である。

ム、それなるは蟬丸さまなを姫御前とは御^も身の事か。

うらめしやはづかしやいつはり多き^{ハル}御一言。誠と思ひ身をこがし恋に心をなやまして。あられぬ思ひにくるひ^中しも。。

浄瑠璃には、逆髪の宮については次のような説明しか述べられていない。逆髪の宮の狂的行动が見られない。

地わらはゝさかゞみとて蟬丸の^{ハル}あねなるが。あんぐはのかたはにかみさかさまにはへしゆへ父みかどにも^もきはれて。かゝるわびしきすまゐながら是はくはこのあんぐはなれば^{ハル}いのるべき力なし。

【二】謡曲『松風』と『松風村雨束帯鑑』について

謡曲では、松風と村雨という二人の海女の幽霊が行平への恋の妄執に狂乱するという設定である。上ゲ歌に次のようにある。

恋ひ草の 露も思ひも乱れつつ 露も思ひも乱れつつ
心狂気になれごろもの みの日の被ひや木綿四手の 神
の助けもなみの上 あはれに消えしうき身なり

この後がシテが狂乱して舞うクセの舞の見せ場になる。

浄瑠璃では、松風の死霊の業平への恋の妄執のための狂乱ではなく、生きている松風の妹村雨と行平の祝言に現れて、妹に激しい嫉妬の気持ちのために狂乱するという設定になる。松風の詞に「狂人となてな笑ひ給ひそ。筋なきことをいふにこそ。地かほかたちも行平さまに^{ハル}余りよくにたる故。かたみと思ひ^もなぐさみしものを。ウツ形見こそ今はあだなれ是なくは。ハル忘るゝひま^中もあんなんものを」とあるように謡曲の詞章を踏まえながら、違う場面が描かれる。即ち、謡曲では、松風が行平の形見の烏帽子狩衣を手にして、狂乱する場面であつたはずが松風が妹の村雨と行平の仲を嫉妬して狂う場面に書き換えられた。

【三】謡曲『隅田川』と『双生隅田川』について

謡曲では、狂乱する人物が梅若丸の母で、狂乱の原因は子

を思い慕うためという設定である。浄瑠璃もこの二点については、謡曲とほぼ同じであるが、浄瑠璃では、梅若丸の母の発狂の原因は単なる子を慕うためと言うよりは、お家騒動に巻き込まれて、家督相続の裁判に連れられて様々な心労を受

けて精神が錯乱したためであるという設定になっている。ここで改めて、これまで指摘した変質の要素を比較表にまとめると次のようになる。

典拠の物狂能の謡曲	狂乱する人物の設定	狂乱の原因における設定	狂乱に至るまでの過程 (精神的な狂乱を引き起こす必然性のある場面設定の有無)
近松「狂乱」を扱った浄瑠璃			
蟬丸	逆髪の方	前世の因果による	無
せみ丸	北の方、芭蕉の前	嫉妬の執心による	有(い)
松風	松風の死霊	恋の妄執による	無
松風村雨束帯鑑	生きている松風、生き霊	嫉妬の執心による	有(ろ)
隅田川	梅若丸の母	子への思いによる	無
双生隅田川	梅若丸の母(班女)	様々な心労を受けた事による	有(は)

(い) 北の方の長枕切り、直姫の出現、蟬丸の直姫に交わした誓紙の披露

(ろ) 行平と村雨の夫婦の契約、二人の祝言

(は) 家督相続裁判の場

比較表で明確になった変質の要素は、物狂能と近松の浄瑠璃における「狂乱」の意義的違いを示すものである。既に触れておいたように物狂能の眼目は、物狂になぞらえたシテの

狂いの舞や謡にあるから、その物狂の狂乱に至るまでの過程というよりも、狂気とみなされたシテの狂いふりをしているところ(カケリの舞、クセ舞)が主要な見せ場となる。物狂

になった原因の説明はシテのサシ謡などで簡単に述べられる。能に現れる物狂たちには、その狂乱に至るまでの過程、即ち、精神的な狂乱を引き起こす必然性のある場面、説得性のある場面がないといつてよいくらい簡略になっている。従つて、物狂能における「狂乱」の意義は（狂気を見せるための狂気）というべき意義を有する。

しかし、近松浄瑠璃においては、狂乱する人物、狂乱の原因の設定、及び狂乱に至るまでの過程——精神的な狂乱を引き起こす必然的な場面——が設けられているのである。このため、近松物狂能撰取の浄瑠璃における「狂乱」は、以上で明らかにした変質の要素を見て分かるように（人間の精神的苦悩による狂乱）という意義を有するものである。

◎ おわりに

小稿において、近松の『双生隅田川』を例に取り上げ、物狂能撰取の浄瑠璃を中心に見て、物狂能から継承された「狂乱」の芸能の演技的意義を検証してきた。近松が物狂能から題材を撰取するときは、変質（狂乱する人物、狂乱の原因の設定及び狂乱に至る過程における変質）を伴いながらの撰取方法をとっている。そのあらゆる変質の要素は、物狂能と近松浄瑠璃のそれぞれの芸能の扱う「狂乱」の意義の違いを示すものである。能の扱う「狂乱」は、（狂気を見せるための

狂気）というべき意義で、能においてのみ認められるべき特殊な狂乱である。これは、能においてはその面白さ（眼目、花）が物狂になぞらえたシテの狂いぶり舞ぶりにあつたので、狂乱に至る筋道よりは狂乱しているところの舞や謡の方に作者は作劇の重点をおいたのである。それ故、人間の精神的苦悩としての「狂乱」の描出は省略されてしまう。

ところが、近松の浄瑠璃の扱う「狂乱」はそれとは違う。近松浄瑠璃における「狂乱」は、（人間の精神的苦悩）即ち、人間の狂気を描いた劇としての意義を持っている。近松は、物狂能から題材を撰取し、「狂乱」の伝統を享受しながら、その演劇的意義を変化させたのである。そして、その要因として、第一、近松自身の芸術観があげられる。近松の芸術観がうかがえる『難波土産』の発端の「それがしが憂いはみな義理を専らとす」の中で言う「義理（必然性、条理）」は、例えば、この場合の「狂乱」の描写では、狂乱する人物の精神的狂乱を引き起こす必然性のある場面を設けることで実現されている。そして、「芸の六義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ほどいよくあはれなるものなり」というのもこの場合は、その狂乱する人物が様々な状況で追いつめられ、精神に苦痛をうけ狂わねばいられなくなり、ついに発狂に至るところに巧まれている。その発狂の様子が、観客側に共感のできるような場面として描かれているのである。

また、第二の要因として、能と浄瑠璃の完成するときの時代背景、それぞれの芸能を迎える観客層の趣味嗜好があげられる。(これに關する詳しい研究は、久米朋美氏の「近松の謡曲撰取とその手法―近世における謡曲の普及と浄瑠璃―」にある。) 浄瑠璃が完成された江戸時代には人々は、憑き物、前世の因果など宗教性の濃い物よりは、現実的な嫉妬愛着のような執心物の方を好んだ。それに、近松が活躍した頃には、能は浄瑠璃の先行芸能でありながら、併行芸能でもあった。

当時、能は一般的に武士の管理下にあったため、一般庶民が能を見る機会がごく限られていた。しかし、人々の間には、

謡本^(三十一) という形で普及していた。安値な物もあるため広範囲で流行していたらしい。このように、一般庶民が謡い本を通して、謡曲の知識を十分に持っていたと考えられるので、近松が謡曲を題材にし、浄瑠璃を作劇した際には、観客の要求に応じて変質させざるを得なかったのだろう^(三十九)。例え

ばこの論考に例に取り上げた『隅田川』は、宝永四年の『乱曲組盆^(三十二)』にこの曲の卑俗化した形のやつし謡い『勘角田川』ができるほど普及していた。また、『双生隅田川』の成立以前に繰り返して浄瑠璃や歌舞伎に翻案されるほど人気があったのである。『双生隅田川』は、近松生前に一回の上演があり、それ以後江戸時代においての京阪での興行は、全六回の上演記録^(三十三)がある。初演以後の上演では主に三段目の口、中、切を中心に演じていた。これは三段目の班女の発

狂する場と人買い惣太の梅若殺しの場が、この作品の名場面であることを物語っているのだろう。

〈注〉

(一) 高野正巳『近世演劇の研究』(昭和十六年九月二十二日、東京堂)の

狂乱物について書かれてあるところによる。また、これと同じ内容が氏の論文の「近松作品の分類法」(『国語と国文学』昭和二十三年二月号)にも所収されている。

(二) 松崎仁「狂気と江戸時代演劇」『文学における狂気』梅光女学院大学公開講座論集第三十一編 一九九二年六月三十日 笠間書院

(三) 内訳、浄瑠璃編百一編、浄瑠璃参考資料編(存疑作) 十三編。

(四) 能作者世阿彌が分類した「神・仏・生霊・死霊」等に憑かれて狂う「憑き物故の物狂い」と「親に分かれ、子を尋ね、夫に後るゝかやうの思ひに狂乱する」(『思ひ故の物狂い』である。世阿彌作『風姿花伝』第二物字条々

(五) 『演劇百科大事典』第二巻(昭和三十六年三月三十日、平凡社)によると、「歌舞伎舞踊では、「物狂い」ともいい、能の狂乱物を受けて一系統をなす。これを女方中心のものや立役中心のものに分けることができる。

前者には、『賤機帯』、『角田川』、『お七狂乱』、『笠物狂』(お夏清十郎)などがあり、後者には、『梔久』、『保名』(小袖物狂)、『仲蔵狂乱』などがある。『松平大和守日記』によれば、万治から元禄七年(一六五八年～一六九四年)にかけて、『小野狂』、『あこぎ物狂』、『狂乱松風』、『榮殿狂乱』、『妻物狂』、『枯野狂乱』、『伊勢参旅癡野狂乱』、『かたみの

狂乱、『枕物狂』、『思の狂女』、『情の狂乱』、『狂乱尺八』、『婦見物狂』、『花見狂乱』、『たゞす物狂』、『徳利狂乱』、『恋の狂乱』、『おせん物狂』などの外題から見えるところからすれば、すでに狂乱物は、そのころ、歌舞伎の大きなジャンルとしてできあがっていたことがわかる。歌舞伎の狂乱物における特色は、男物のうちに 狂乱が多いこと、仲蔵狂乱や保名のごとく、長袴を踏みしだき、そのさばきがむつかしいもののあること、また多くは、カケリの鳴物で、紫ちりめんの病鉢巻をして片肌の脱ぎかけ、手に笹や扇や小袖を持って登場することなどである。』と郡司正勝氏の説明がある。

(六) 本作に関する研究は次のようなものがある。

- 一、細井栄吉『隅田川劇考』『双生隅田川』に就いて、『国文学研究』昭和十年十一月 早稲田大学国文学会
- 二、志田義秀『梅若伝説の流れ』『日本の伝説と童話』昭和十六年十一月 大東出版社
- 三、白方勝『『双生隅田川』の成立と人買物としての意義』『新居浜工業高等専門学校紀要』第二巻 昭和四十一年三月
- 四、安部真理子『『双生隅田川』の三段目を中心に』『藤女子大学国文学雑誌』昭和四十九年
- 五、平田澄子『『双生隅田川』について―江戸と近松』『文教大学国文学』昭和五十九年三月 文教大学国語研究室
- 六、近藤端男『人買惣太の誕生』『双生隅田川』成立の一面』『立教大学日本文学』昭和六十三年 立教大学日本文学会
- 七、慶応義塾大学国文学研究会『梅若縁起の研究』昭和六十三年一月

八、河合眞澄『双生隅田川』『講座元祿の文学』第四巻・元祿文学の開花
Ⅲ 平成五年三月 勉誠社

九、原道生『浄瑠璃の完成』四『廻り合わせの悪さ』による悲劇―『双生隅田川』の場合 岩波講座『日本文学史』第八巻 一九九六年八月八日 岩波書店

(七) 『松平大和守日記』に拠れば寛文元(一六六一)年以前に説経の正本『すみだ川』が存在したが、現存していない。

(八) 明暦二年版『角田川物語』、『近世文藝叢書』第三(明治四十三年九月)所収。また、『説経正本集』第三巻(横山重編 昭和四十三年 角川書店)に江戸版の『すみだ川』がある。本作と多少違う所があるが、大筋では大差がない。横山重氏の付録解題十一によると江戸版の方が再印本であると判断されている。

(九) 加賀掾正本は『古浄瑠璃正本集 加賀掾編』第四の翻刻を、角太夫正本は『古浄瑠璃正本集 角太夫編』第三の翻刻を使用した。この二本は文章も曲節付けも殆ど同じである。

(十) 『松平大和守日記』によれば、貞享五(一六八八)年に『今角田川』四番続き、元禄七(一六九四)年に『しかた角田川』が上演されたことが分かるが、台帳が現存していない。

(十一) 本作とその他『早咲隅田川』、『傾城隅田川』三作は『元祿歌舞伎傑作集』上巻(高野辰之、黒木勲蔵校訂)に所収されているが、『紅梅隅田川』と『愛児隅田川』は『江戸板狂言本』(二)と(四)、古典文庫第四八八冊、五七四冊に翻刻がある。『敷入隅田川』は東京芸術大学付属図書館蔵。

(十二) 西野春雄「物狂能の系譜」(『日本文学誌要』十八号 昭和四十二年十月 法政大学国文学会)(二) 物狂能の構成に關して述べるところによる。

(十三) 注(六)の一、二、三、五、六、七、八の論文。

(十四) 白方勝氏の論文(注六の三)による。氏は梅若松若兄弟の母を班女とした趣向はこの作に最初にみられるものであると考える。

(十五) 注(八)の『説経正本集』第三卷 付録解題十二 信多純一氏補記。

(十六) 細井栄吉氏の論文(注六の一)による。氏は、これは歌舞伎において初めて試みられたものであらうと述べている。

(十七) 注(六)の五の論文。

(十八) 注(六)の一の細井氏の論文にこの謡曲『班女』を踏まえた文について「矢張り彼の謡曲の着想となれる闇の扇を引用せずには居られなかった。かうして謡曲班女との不即不離の交渉を保持した。謡曲班女が語る昔の恋物語を近松は茲に現実として描くのである。」と述べている。

(十九) この比較表は、かつて平田澄子氏『双生隅田川』について「江戸と近松」(注六の五)が整理されたものも参考にしている。但し、氏の備考の欄に挙げられた仮名草子『角田川物語』明暦版、江戸版の『すみだ川』古浄瑠璃『隅田川』角太夫、加賀掾正本を新たに一覽表に加え、さらにいくつかの氏の見落しも訂している。

(二十) 本作の狂女道行については前半と後半に分けることが出来る。前半は山伏法界坊がツレとなつて、神おろし踊りと偏くしの遊びで、狂女を慰めながら、隅田川に着くまでで、後半は謡曲『隅田川』の主要な場面の渡し場、舟中、対岸の構成を受けた形で描かれる。ところが、梅若丸

の亡霊と見えるのが惣太の天狗が連れ戻した松若丸であるところに近松の逆転の趣向がある。

(二十一) 野上豊一郎「物狂考」(『能 研究と発見』昭和五年二月十日 岩波書店)に「物狂の能には、狂乱する者の性に應じて、男物狂と女物狂との区別が立てられてある。併し、単に物狂といふ時は、女物狂を意味する場合が多い。それは女物狂の方が曲の数においても多数であり、それだけまた広く喜ばれた歴史を持つてゐることに依つても裏書きされてゐる。」とある。

(二十二) 西野春雄「物狂能の系譜」(『日本文学誌要』十八号 昭和四十二年十月 法政大学国文学会)による。氏は、物狂能の、素材、構成、眼目の三つの観点から物狂能の特徴と面白さについて考へている。眼目に關しては次のように述べている。「(三) 眼目「恥をさらし、人目を知らぬ事なれば、是を當道のふし物に入るべき事はなけれども」(拾玉得花)」という物狂を登場させる意味は、何よりも、物狂の甚尽し「狂い」を舞台に再現することにある。従つて、物狂能の主眼も、實にこの点にあり、シテの舞ぶり狂いふりがそれである。それゆゑ、ストーリーが親子の再会にあつても、それに重点があるのではない。極言すれば親子の生き別れは狂わせるための手段であり、再会は結末へ導くための筋道である。」

(二十三) 昭和六十二(一九八七)年二月号『国語国文』に大谷節子氏の発表された論文「物狂能の意味」に物狂能の「狂乱」を通説の「偽りの狂気」という解釈法を否定して、「人間の心の高まり、思いの高まり」説を主張した研究があつたが、本稿では、通説の解釈法に従う。

(二十四) 注(二十一)に同じ。

(二十五) 注(二十四)に同じ。

(二十六) 久米明美氏「近松の謡曲撰取とその手法―近世における謡曲の普及と浄瑠璃―」(『日本文学』東京女子大学 第六十九号 昭和六十三年三月)に詳しい研究がある。

(二十七) 加賀掾の『あふひのうへ』の御息所の激しい嫉妬の姿の詞章「両眼光り輝きて、髪そらさまに立上……」を転用したと指摘されている。

(二十八) 表章氏の「うたい“考―その発達史を中心に―」(『文学』第二十五号 昭和三十三年九月)。他に、「鴻山文庫本の研究―謡本の部―」に謡本についての詳しい研究がある。

(二十九) 注(二十七) 久米氏の論文による。氏は近松及び近松以前の浄瑠璃の謡曲を撰取する態度や手法は、観客のもつ謡曲の知識やそれに対する趣味嗜好と密接な関係があると考ええる。また、近松は謡曲流行の最盛期にあり、しかも単なる謡曲の踏襲では対応できなかったと考えられる観客の趣味嗜好に敏感に反応して、浄瑠璃を書いたと考えられると述べた。

(三十) 井浦芳信氏〈近世文学資料翻刻〉「やつし謡三種」『乱曲扇拍子』。

『乱曲組盆』・『乱曲颯颯箱』(『東京大学教养学部人文科学科紀要』昭和四十一年十二月)による。

(三十一) 『義太夫年表・近世編』(義太夫年表近世編刊行会 昭和五十五年十月二十三日 八木書店)によると双生隅田川の京阪での上演は、次の通りである。

一、享保五(一七二〇)年八月三日、竹本座、大阪

二、安永元(一七七二)年八月朔日、竹本座、大阪、三段目の口・切
三、天明二(一七八二)年九月二十七日、竹本市座、大阪、序の中、序の切、三段目の口・中・切

四、文政二(一八一九)年五月十三日(いなり境内、大阪、三段目の口・中・切)

五、天保元(一八三〇)年九月二十五日、御霊境内、大阪、惣太内の段(三の切)

六、天保一一(一八四〇)年十一月七日、座摩西の芝居、大阪、わたし場の段(四の切)惣太住家の段(三の口・切)

七、喜永六(一八五三)年四条北側大芝居、京都、惣太住家の段(三の口・切)

・本文の引用は、以下の各書による。但し、表記の上で一部省略した箇所がある。なお、年代考証は、『近松全集』によった。

『近松全集』(岩波書店)

『新日本古典文学大系』謡曲百番(岩波書店)

『古浄瑠璃正本集 加賀掾編』第四(大学堂書店)

『近世文藝叢書』第三(国書刊行会)『角田川物語』

『説教正本集』第三(角川書店) 江戸版『すみだ川』

『日本思想大系』世阿彌禪竹(岩波書店)

(ケオリッティデート ラッター・本学文学研究科博士後期課程)