

『丹波与作待夜の小室節』考

— 父と子の馬子歌 —

平 田 澄 子

『丹波与作待夜の小室節』は与作・三吉馬方親子の馬子歌を背景として、再会した家族の情愛や与作と恋人こまんの恋愛が、元禄期上方の歌舞伎狂言と同じような構成のうちに描かれているハッピーエンドの世話浄瑠璃である。近松は歌舞伎の子役の活躍や、自ら彼らを起用した経験を生かして、三吉という個性的な子供描出に成功したと思われる。キーワード…世話浄瑠璃、歌舞伎、歌謡、子役、馬方

はじめに

『丹波与作待夜の小室節』の初演は宝永四年の末から五年の初め頃と推定されている。

この頃の近松の浄瑠璃には、作品背景、趣向、人物造型など種々の面で歌舞伎との関わりが強く感じられるが、本作品もその傾向が顕著である。

また、宝永期の作品の構成を見ると、時代浄瑠璃五

段、世話浄瑠璃三段という型に当てはまらない作品が多く、時代物の内容でありながら上・下二巻、上・中・下三巻などの形式で書かれている作品も少なくない。三巻の形式は言うまでもなく、近松が初めて世話浄瑠璃『
曾根崎心中』を世に問うて

以来、歌舞伎の三巻形式に倣って世話浄瑠璃の形式となったと考えられているものである。

『丹波与作待夜の小室節』は三巻形式であり、元來世話浄瑠璃に分類されているが、心中道行をした男女が救われて、すべての問題が「めでたく」解決される作品の筋と、「与作踊り」という華やかなフィナーレは、近松自身によってようやく開拓されつつあった心中物を主とする世話浄瑠璃の内容とは掛け離れたものである。

広末保氏は本浄瑠璃について、上巻の母子別れの悲劇と中巻の与作・こまんの恋愛悲劇という主題の分裂があつて、世話悲劇としては挫折した作品であるとの評価をされたが、近松自身に本作を一つの悲劇として統一しようとする意図があつたのであろうか。

密通が知れて成敗となることを主人の恩情によって救われ夫婦となつた父と母、その父が今度は廓通いで「大事の所をし損ない」、切腹に決まつた。しかしそれでは、姫君の乳母役を務める母の職をも解くことになり、姫君の乳離れがおぼつかない、と言うわけで夫の処分は改易と変更され、「夫婦の義理を忠義に代へて」、心を残しつつ別れた両親であつた。子供の三吉は三才で在所の乳母に預けられ、八年後の今は偶然

にも父の職業と同じ馬方となっている。この夫婦・親子が巡り合い、孤独な三吉のけなげでませた行動がきっかけとなつて、父は侍の身分を回復し、父の愛人の小まんも含めてまずはめでたしとなる。この一編の筋は、世話悲劇の範疇には納まりにくく、細かい違いはともかくとして、およそ元禄の上方歌舞伎の筋立てに近いといえるであらう。

そこで本稿は、『丹波与作待夜の小室節』と歌舞伎との係わりを、近松が作者として過ごした元禄の、特に後期から宝永初期頃の歌舞伎界の子役の動向の考察と、作品の中の少年三吉の行動を分析することによつて捉え、この作品の「世話浄瑠璃」としての特徴を検出してみることにする。

一 評判記の中の子役たち

一つの当て込みとして、浄瑠璃作品中の人物に人気歌舞伎役者の面影や、評判となつた役者の演技などを取り入れることがよくあるが、宝永期の近松にはその傾向が特に顕著であつたように思われる。

本作についても、『大近松全集』の解題に、与作は

嵐三右衛門、滋野井は吉沢あやめ、関の小まんは水木辰之介、馬方八藏は適役の小野山宇治右衛門、奥家老の本田弥三左衛門は金子吉左衛門などの役者が想定されているが、このような想像を可能にするほど本作の内容は、元禄の歌舞伎狂言一作を構成する種々の歌舞伎的要素に満ちていることであろう。特に嵐三右衛門は延宝五年「丹波与作の籠抜けのやつし」で好評を得たと伝えられており、近松が本作を書く直接のきっかけとなった役者としても差し支えない人物である。

また、同解題では、じねんじょの三吉に相当する役者を山村市之丞としつつ、「山村市之丞かどうか、疑わしい」と書いている。山村市之丞とはどのような子役であろうか。瞥見の『歌舞伎評判記第一期』中には見えない名前であるが、元禄十一年都万太夫座で、近松作の『一心二河白道』に出ていることが、役人替名の「おとときよ松 子役山村市之丞」から分かる。この作品で彼は、水木辰之介演ずる母親の乳を慕う幼子となって登場し、負傷した母のため、姉の小歌に合わせて槍踊りを踊るなどして、涙を誘う場面のひと役を

務めている。ただし狂言本から類推してこの時の年齢は三吉より大分幼いように思われる。

『丹波与作待夜の小室節』の登場人物に歌舞伎役者との関連を考えるなら、この作品の全編で大人と対等に渡り合う三吉の人物造型にも、歌舞伎からの影響を考えてしかるべきと思われるが、それが即山村市之丞ということにはなりそうもない。また一人の子役に限定する必要もないであろう。たまたま、歌舞伎の舞台で魅力のある子役が近松の目に止まり、また近松が彼らを舞台に登場させる仕組みを考えていた経験の中から、近世演劇の中の「子役」の代表ともいえるような、少年三吉が人形浄瑠璃に誕生したということが言えるのであろう。

本作の見所の一つが、上巻における滋野井と三吉親子の再会と哀切な別れの場面であることは、この場面が改作『恋女房染分手綱』（宝暦元）全十三段の第十に「道中双六の段」としてそっくり取り入れられ、その後も通称「重の井子別れ」として、現在に至るまで文楽・歌舞伎の人気演目の一つとして、しばしば上演されているという事実に示されているよう。当時も今も、

観客は封建社会にあって苛酷な運命に翻弄される母子に感情移入され、涙を誘われるのであるが、その際三吉という子役のいたいけな演技にも心打たれて胸を熱くし、拍手を送る。それほど少年三吉の働きは大きく、初演時においても、巧みな舞台展開と受け止められていたであろう。

近松のこの浄瑠璃は初演から約半年後の宝永五年秋に、大阪岩井座の歌舞伎で上演された。『役者懐相性』（宝暦四）の、「与作の狂言に此人（岩井半四郎・四代目？）子役に竹松と申、三吉役をしほらしく当てられしが、凡四十七年かと覚へます」という評は、この時のことを言っている（ちなみにこの時の滋野井が吉沢あやめであった）。岩井竹松は元禄十三年の評判記『役者万年曆』に、兄の半三郎と共に「子役」として名前が出ており、『南都十三鐘』の若殿久松を演じているほか、同十六年の『仁徳天皇三韓退治』にも「松之助」という子供の役で出演していたことが『役者御前歌舞伎』の挿絵から分かり、『役者評判色三味線』（同年）の「大阪岩井半四郎座役者付」にも「子役」として出ている。歌舞伎評判記や狂言台本の役者替名

には、時々このように「子役」という役柄が記されている場合がある。

評判記に「立役」「若女方」「かぶろ」などの役柄の名称と並んで「子役」が登場するのは、京都布袋屋梅之丞座の評判である元禄十二年の『むさし鑑』が早い例のようである。「役者付」欄の「かぶろ」の隣に子役として「藤村清吉・金子大介」の名が載っている。

大介は元禄十一年、京早雲座の『関東小六今様姿』に「子役小松」を演じ、翌年には布袋屋座の『けいせい花筏』で中村七三郎の子市松を演じたのである。

『役者談合衝』（元禄十三・三月）では、前年の『菊の藩架』や『役者口三味線』でそれぞれ、「かぶろ」や「若女方之部」の末席に見えた京早雲座の永嶋庄之介が、役者目録の最後に「子役上」となっている。この評判記には彼の芸評もあり、『けいせい善の綱』のおたねで大当たりをし、「子役の開山」だと記されている。複数でお飾りに登場する禿・腰元の役や、大人に連れられて登場するだけの個性の弱い子役ではなく、一作中で成人役者と対等に大事な働きを演じ見せて観客を感動させたから、特筆されたということら

しい。『万年曆』によれば、彼は同年万太夫座二の替わりの『けいせい弘誓船』でも親のために屋敷奉公する娘役で怨霊事を演じている。『善の綱』は大和屋座の二の替わりとされているから、記録に誤りがなければ、年少ながら掛け持ち出演をしていたことになる。

そして『万年曆』では、『弘誓船』の所で「若女方」に加え、『善の綱』の所では若女方の下に「子役庄之介」と書き記している。芸評の方は『談合衝』と同じく『善の綱』の評で、文言もほぼ同じである。さらに狂言本により、彼は元禄十一年京布袋屋座の『代々の御神楽』には「あまくさ大吉」という少年、同十二年早雲座の『傾城二見の浦』には傾城の娘の役で出演していたことが知られる。前者に「もはや十二に成ます」という父親のせりふがあるので、彼の実際もそのくらいであったろう。両作品ともに大事な局面に登場し活躍している。しかし元禄十四年以後の彼は、宝永四年まで評判記の京の若女方の末席にはあるものの、役どころは禿どまりであった。元禄十三年の小娘役が彼の人生で最も光っていたわけで、世に子供役者の存在の重さを知らしめることになったのではないかと思

われる。

『万年曆』は大坂之巻でも四座三芝居(岩井・嵐・竹嶋・荒木各座及び音羽次良三郎・村山平右衛門芝居)すべてに「子役」の項を設けており、その一人が前述の岩井竹松である。が、竹松以外の子役で芸評があるのは音羽次郎三郎座の加茂川品野だけで、他はいずれも評判記に一度だけの登場となっている。品野はその時「けいせいむけんの鐘」の八郎左衛門娘を演じ、「いまだおさなけれ共、さりとはりこうな、此度かぶろたつやと成て、かごにのり、太夫のためむけんのかねを、かごのぼうでつき、あとでかなしまるるていあいらし、片岡殿や、のしほ殿や、お上手衆のあいてに成、せりふのまをぬかされぬ」云々と誉められている。しかし彼も庄之介同様それ以上の活躍はなかったらしい。

評判記が「子役」の項を設けるのはやはり特別な場合で任意的であったことのようにある。『万年曆』の後、江戸の評判に「子役 市川九蔵」と見えるくらいで、元禄十六年の『役者評判色三味線』の役者付に若林四郎三郎(都座)、金子大介・同半之助(早雲座)

乙羽岩松・音松・吉三郎（布袋や座）、山本竹松（片岡座）、岩井竹松（岩井座）などの数名の「子役」が記録されている他は、まれにその例を見るという程度である。上方の子役は「若女方」に含まれる傾向があるが、江戸の九歳は若衆方に含まれている。この違いにはその頃の、上方、江戸それぞれの歌舞伎の特色が反映されているよう。

大変大まかな考察ではあるが、以上のような記述から、元禄後期の歌舞伎界における子役の活躍や子供役者への大人達の関心度が見て取れよう。そして特に上方、さらには京都において子役の活躍が目立っていたということが想像されるのではないだろうか。

勿論役柄として「子役」の指定が無くても、お目見えの年少者が「禿」、「若女方」、「若衆方」などに類別されて記録され、劇中で年令相応の役で、ある程度の活躍をしていることはあるし、むしろこの方が普通のことであろう。しかし「子役」と特記されるにはそれなりの理由がある場合が多いと理解されるのである。

次に、狂言本の方から彼ら子供役者の、作中での活躍の様子を見ておきたい。

二 近松狂言本の子役

ここでは、近松の歌舞伎作者時代、彼の狂言本の役者替名に名を残した子役達の舞台での役割を、狂言本の筋の中に探って見たいと思う。（テキストは岩波版『近松全集』による）

『近松全集』に収録された三十篇の狂言本（参考編四編を含）のうち、三吉のような子供が登場する作品は、以下に示すように半数となる。

ア『仏母摩耶山開帳』（元禄六）

傾城異国の子きよまつ 志賀きさ松

イ『百夜小町』（同十）

周防内侍の子かめわか 若林四郎三郎

ウ『傾城江戸桜』（同十一）

傾城高尾娘お琴 霧波常世

エ『一心二河白道』（同）

家老の娘小藤 右同

弟きよ松 山村市之丞

オ『あみだが池新寺町』（同十二）

家老の子はな市 坂田荻之介

若殿よし丸 早川佐野之介

カ 『御曹司初寅詣』(同十四)

あんじゅ娘小糸

キ 『新小町栄花車』(同)

家老の子

ク 『けいせい壬生大念仏』(同十五)

彦六娘小伝

ケ 『女郎来迎柱』(同)

小女郎おはつ

コ 『けいせい三つ車』(同十六)

傾城野風の子介松

サ 『傾城金龍橋』(宝永二)

世継ぎ御とう松

シ 『春日仏師枕時鶏』(同)

玉容夫人の子けしこく

ス 『けいせい若むらさき』(未詳)

くはい月坊

セ 『けいせい弘誓船』(元禄十三)

左門娘おかつ

ソ 『壬生秋の念仏』(同十五)

傾城道芝の子玉松

長嶋庄之介

若林四郎三郎

岩井歌町

右同

水木庄之介

霧波音之介

右同

不明

永嶋庄之介

若林四郎三郎

右に挙げられた役者の中で、サ・シの霧波音之介は、『大盡三つ盃』(宝永元)の若女方末部の「中ノ上」六人のうちに一人だけ「子役ノかしら」との付記があり、『役者三世相』(宝永二)には「いたいいけに身ゆる。先目もとすずしく、此度あんばいよし売と成、口跡よくりこうなれば、追付きり波もおさまり、おの川のながれに、いさぎよい若衆さまに成は此君とみておいた」と彼の舞台が想像できるような批評がある。ここでの位付は若衆の「中」であるが、まだ一人前の若衆ではないような書き方である。『役者友吟味』(宝永四)にも「若衆方之部」に「中」で出ているが、亀屋座の大和川八十郎と並んで「おふたりながら小役(子役?)頭」と書かれ、「此度二の替音之介殿は又市と成つめ袖、子供ながらけいせい買こましゃれた風、口跡立声」と将来をおおいに期待されている。しかしながら彼も宝永五年正月には若女方として江戸へ下ったりし、正徳五年の京生島座の腰元役などで終わってしまったようである。その前年に「若年のお衆」(『役者目利講』)と記されているので、近松の狂言に出っていた時は十歳くらいであつたらうか。『春日仏師枕時鶏』の「けし

こく”は十二、三なる男の子とされているので、これがこの時の彼の実年齢かも知れない。前記の子役達の中では息の長い方であるが、子役から大人役者への脱皮の難しさは昔も今も変わらないらしいのである。

音之介は近松の舞台に出る前年、すでに万大夫座に出演し評判をとっていた。『傾城金龍橋』も『春日仏師枕時鶏』の出演もその評判の結果であった可能性がある。『金龍橋』は、からくり演出に彩られた派手な作品として知られているが、音之介はこの作品で、丹後国橋立家の世継ぎの役で、節分の豆撒きをしたり、小野川右源次扮するいかづち丸に大人っぽい挨拶もしている。また、赤子と共に化鳥に捕まれて空を行ったり、木の枝に落ち腰を抜かして馬に乗せられるというような軽業的演技もしたようである。筋の展開に直接関わる人物ではないが、主役級の女方の弟として登場し、前述のような見せ場を作っている。近松がわざわざ彼の出番を作っているようなふしもあり、興味を引かれる。『春日仏師枕時鶏』のけしこくは、唐の国から母に連れられ、はるばる日本の父を慕ってやって来るといふ役どころである。袖崎歌流の三味線に合わせ

『曾根崎心中』の浄瑠璃を語る場面があるが、狂言本の後半欠丁のためそれ以上のことは分からないのが残念である。

アの志賀きさ松は、元禄七年頃の『五道冥官』にも出ているが、年は五・六才の役どころである。ク、ケの岩井歌町も目立つ存在であるが、娘役中心なので本稿では検討の外に置くこととする。

さて、以上一、二での考察の結果を見ると、近松が歌舞伎の子役の活躍する舞台に注目し、さらに彼らの活躍の場を自分の作品にこしらえ出したという状況が十分考えられる。

そして三吉の創出に最も関連のありそうな子役は少年役の時の長嶋庄之介と霧波音之介ということになりそうである。それほどに幼くはないという持ち役の年齢と、働きの大きさ、そして活躍の時期などから、そのように推定されるのである。特に音之介の芸評には「いたいけに見ゆる」「口跡よく利口」「子供ながらけいせい買こましゃれた風」「口跡立声」など、三吉のキャラクターに重なる特徴が伝えられており、「口跡よく利口」「口跡立声」などという評には特に注目し

たい。歌のうまいことで由留木家の姫君の嫁入り道中に雇われた三吉には、何よりも声の立つことが要求された筈であるからである。

『丹波与作待夜の小室節』の歌舞伎の舞台では、当然三吉の役は成功すれば大いに受ける働きがいのある役である。最初の歌舞伎化の際の狂言本であるとされる、『ゑびす講結御神』（京・早雲座）の挿絵には滋野井役の津川半太夫などの大人と並んで、三吉役も「村山万之丞大でき」と書かれているし、前述の岩井竹松も五十年近く経ってなお、その芸が世人に記憶されていた。

享保の初期に京の芝居に「若衆方」で出ていた宮崎百太郎は、評判記に「きりやうのよい子供衆」と書かれている（享保二・正月『役者色茶湯』）六人の中の一人であるから、まだ十歳前後であったろう。「役者舞台小袖」（享保四・正月）に、「去々年のたんば与作ぢねんじよの三吉よりめつきりと評判ができました」とあり、やはり三吉役によって認められたことが分かる。評判記に百太郎と一組で名を連ねている菊川京之介は「三吉之丞となり、まじ三吉のう、つり大出来く」（享保

三・正月『役者金化粧』）とあるから、百太郎の三吉の演技を真似たものか、これもまた好評であったわけである。

原作の三吉は十一歳という設定の、けなげで可憐ではあるが、りこうでませたキャラクターで、子役といっても五・六才のあどけなさを見せる子供とは異なるのである。その点現今の舞台に多い、幼児のような三吉やそれに合わせた調べ姫の余りの幼さは本来の役のイメージを損なうことになりかねないであろう。上の巻では観客の涙を誘い、大受けすることになって、中の巻の、大名の姫一行が泊っている本陣に金を盗みに入ったり、馬方の首を切り落としたりするような行動にはそぐわないからである。手足も伸びて背も高く十一・二才には見えるのが原作の設定通りの三吉像として妥当であろう。

先の村山万之丞の芸評に、「つめ袖りこう、そうに見えます」（宝永七・三月『役者謀火燧』）「つめ袖しやれ風のあいさつよし」（同八・三月『役者大福帳』）とあるようなタイプが似合っており、作者の意図にもかなっている筈である。

元禄末から宝永の頃にかけて、近松に最も身近な万太夫座の舞台で近松の作り出した子供に扮して名演技を見せた庄之介や音之介、そして近松の歌舞伎を演じた記録はないが、彼の浄瑠璃の人物を歌舞伎で演じた万之丞、彼らは作者近松にとって、創作に関わる刺激的な子役たちであったと思われる。

三 父と子の馬子歌

「丹波与作」が江戸の寛文末頃から歌われてよく知られていた歌謡の中の人物であること、そのバリエーションの一つでは「関の小まん」が相手として歌われていること、『松平大和守日記』にもその歌謡や間狂言の「与作おとり」が記録されていること、嵐三右衛門の与作が演じた籠抜けのやつしのこと、元禄六年に京都村山座で与作を、ある大名が御家騒動で馬方に身をやつす人物ということにして歌舞伎『丹波与作手綱帯』が上演されたことなどが、多くの先学の論稿で詳述まされている。

歌謡のメインは馬方の与作が侍に出世をするというところで、近松の浄瑠璃の「丹波の伊達与作」がもと

は侍でありながら一度は馬方に落ちぶれ、元に復するという設定は先行の歌舞伎『丹波与作手綱帯』の影響とされる。

ところで、馬方という一種野卑な風俗が「与作」という人の名を得て歌に歌われ流行したのは、それが近世の新しい風俗として町奴などと同じように、世間の目を引いたからに違いない。そして、彼ら馬方に付き物だったのが「小室節」の歌と、「喧嘩」・「博打」であったようだ。

『人論訓蒙図彙』（元禄三）の巻三「馬方」の条に、「馬方節とて一ふし有は、船頭に舟歌有がごとし、むかし大内の御調をはこぶ馬追がうたひしは催馬楽といへり。・・当世は只辰巳あがりのこゑして小室ぶしなり」とあるように、彼らは「小室節」という馬方独特の歌をかん高く歌いながら、街道を行ったのであろう。『吉曲類纂』（弘化四・刊）は、寛文の頃の江戸で、吉原に通う若人らが「から尻馬」に乗り、馬士二人に小室節を歌わせながら道中したと伝えている。

西鶴の『好色盛衰記』巻二の五「仕合よし六蔵大臣」の話は、大津の馬方が行き倒れの旅人を介抱した礼に

千両の小判を貰い、旅人の遺言通り小室節を投げ節に代えて廓遊びに徹するというものである。『好色一代男』（巻五の二）には、伊勢参りの十二・三の娘三人がそれぞれに人も馬も派手ないで立ちで、二人の馬子に馬の口を取らせ、小室節を歌わせながら宿入りをする様子が描かれている。

「丹波与作待夜の小室節」では、中の巻で与作が初めて登場する時に、「扱も見ごとなソソレハおつづら馬や。七つ蒲団にソソレハ曲景据ゑて」と正調の小室節を歌いながら出てくる。小まんが「本小室のひん抜きは。与作」と言っているように、与作は歌のうまさでも小まんの心を捉えているという趣である。三吉と父の与作には「歌がうまい」という共通性があり、近松は、上巻幕切れで三吉が泣き泣き歌う哀切な「馬子踊歌」の一節と、中巻の父のこの舞台登場の際の「小室節」を意識的に対応させて、親子の絆を示そうとしたと思われる。

また一方、「喧嘩と博打」も馬方とは切り離せない風俗として、『諸艶大鑑』には「三宝荒神の乗掛馬を引っかけて『そりゃ当たるわ。のひて』と与作丹波が

馬かたの言葉つきも、せはしき折りふし・・」と、乱暴な言葉つきで回りを蹴散らかす馬子の生態が描かれているが、『類船集』でも「馬追い」と「いさかひ」「喧嘩」「博打」などの語が付け合いとなっている。与作が、愛する小まんの窮状を救うための窮余の一策とはいえ、旅籠で噂されるほど博打に打ち込み、博打相手の馬方八蔵と取っ組み合いの喧嘩となる仕儀も、街道ではよく見かける時代の風俗を写したものである。

歌舞伎において、「馬方」は、「やつし」の一つの型となっており、『水木辰之助錢振舞』（二元禄八）、『けいせい花筏』、『けいせい百枚形』（同十六）など、馬士や馬士詞の所作が演じられる歌舞伎も少なくない。^手近松も本作品の後に、浄瑠璃『孕常盤』（宝永七）の道行「露のくつわ虫」で、馬子に身をやつした牛若が母の常盤を刑場に引いて行くという局面を描いている。馬の背の上の母と、馬の口を取る子と、母子と名乗れずそれとなくお互いに思いを述べ合うというこれはまた哀愁に満ちた場面である。そしてこの場の格調ゆえか、馬子の野卑な一面は全く描かれてはいない。以前

『世継曾我』の道行に「馬方いやよ…」と流行のおどりを歌を入れたことを後悔したと伝えられる近松の、細心の心配りがここにはあったのかも知れない。

以上のように見てくると、『丹波与作待夜の小室節』という作品は、与作の別れた妻の属する武士社会と、それとは全く逆の庶民中の庶民である、馬子やおじゃれの世界を上巻と中巻に対照的に描き（これも歌舞伎で日常的な方法）、馬子の三吉が母と巡り合うことを契機として様々な葛藤の末に、全ては歌謡の歌詞にある通り「仕合わせよし」に納まるべきものであったことが理解される。

荻田清氏によれば、役者を主体に考える歌舞伎では子供を主人公にすることはあり得ないということであるが、確かに本作でも三吉は出番が多いが主人公とは言えないのであろう。

背景の馬子歌からして主役はあくまでも丹波の与作、伊達の与作なのであろう。上巻に彼が登場しないのは、歌舞伎の立役の扱いに似たものがある。馬方に落ちぶれた彼は、子供のひたむきさと元の妻の母性の力、姫君の慈悲などを得て武士に返り咲くことになる。

したがって、主人公を十一歳の少年である三吉に定め、三吉の心理過程を分析して、『丹波与作待夜の小室節』を「父を求めた子と、子に求められてはじめて父となることができた父との劇」であつたとされる井口洋氏の論は主人公の問題を別とすれば、非常に興味深いものである。ただし氏の、上巻で三吉が会うのは「父」の行方を探るためで、上巻に母と子の対立があり、そこから次の展開が始まるという論点に関しては、多少の疑いを持たざるを得ない。次に、全巻を通じて母と子の登場する場面を振り返り、この作品の母と子の関係についても考えておきたい。

四 母と子の絆

三吉は日ごろから「与作という名」ゆえに馬方仲間との与作に心ひかれていた。母から伊達の与作の総領という身分を他言する事を禁じられて、「親はなし一門なし」という心境に至り、また大人っぽく「侍気」を出し、与作の頼みを引き受ける。その頼みは大名の姫一行の旅宿に金を盗みに入ることであるが、そこは取りも直さず三吉の「母親」が乳母として姫君に仕えて

いる場所であり、三吉はそれを百も承知であった。上巻において、再会したばかりの母親から、思いもかけなかった「道理」を解き聞かされ、泣く泣く母と別れた三吉ではあるが、二人の関係はそこで切れたわけではなく、その後が続いているのである。

繰り返しになるが、三吉は由留木家の姫の東への輿入れに際し、三十馱の馬方の一人に選ばれ、「江戸へ通しの馬追ふて本陣に泊まる」身であり、丹波出立以来、母子の名乗りも対面もかなわぬ状況ながら、母とは至近の距離にいたのである。歌舞伎化された『蚤びす講結御神』では、重の井が人目を忍んで三吉の所へ酒を飲ませに来て、与作と巡り合うという展開になっているが、重の井の行動に不自然さはあるものの、距離的にはあり得る事と納得できるくらいである。

別れに際して三吉が母に放った「母でも子でもないならば、病まふと死なふといらぬおかまひ云々」の言葉が、井口氏の述べられるようにこの少年の母への決別の言葉であったなら、このような状態で道中を行くことは三吉にとって、いかに切なく腹立たしいものであったろう。そうではなくて、彼は内心腹を立てなが

らも、どこか母への思いを捨て切れず、なんとか局面打開の機会のを来ることを願っていたと考えられないだろうか。「エエとうよくな母様覚えてゐさっしゃれ」と最後に母に放った一言からは、決別の決意の揺らぎが感じられるし、別れた親と子の再会劇は能などにも多く、とりわけ「母恋」というテーマが演劇の世界でいくつもの名場面を作ってきた歴史も無視できない。作者は三吉のこの言葉を、次なる場面への予告、伏線としているのである。

三吉は母に裏切られたと思い、またそのことによって確かに父の居場所を知る手立ても無くした。しかし、重の井とて「夫の行くへも知らぬ身」なのである。したがって三吉の「親はなし、一門なし」という言葉に対する、全面的な責任はない筈である。三吉の絶望感、父を捜す手立ての失われたこともさることながら、母が一人の乳母として大事な姫君の立場を守るといって大きな責任を持っているため、現状ではどうあがいても母には頼れないということ、自ら聞き分けなくてはいけなかったからであろう。

そのように解釈できるのは三吉が首尾よく金を盗ん

だ後の、それまで描かれてきた彼にしては不似合いで軽率な動きからである。近松は「子供心の愚かさ」と書きつつ、井口氏も指摘されているごとく、「まるで捕まえてくれといわぬばかりのふるまい」を三吉にさせている。「もし顯はれてとらまへられ人に見せれば恥辱じゃ」と出生を記した守りを小まんに預けたほど用心深い筈の彼が、夜廻りの拍子木を避けもせず、金襴の財布を隠しもせず本陣宿から門口へ現れ、捕らえられると「盗んだ金は返します」ときよろりとしている頼りない有り様で、取り巻く大人からは「いかさまにも幼少な」と背後に同類の馬子がいるだろうことを指摘される。これでは、与作と小まんに示した「侍気」もどこへやら、頼むに甲斐のないことになり果てており、こんな子供に盗みをさせた与作の大人気なきが強調されるのみとなってしまう。しかし、三吉は無意識のうちにこうなることを始めから予想し、期待もしていたのではないか。だからこそ守り袋を二人に預けたとも思える。

与作の名に魅かれて盗みを引き受けたとはいえ、三吉の「盗んでいらずば、捨ちゃいの」などの言には、

与作の窮状を救うというより、どこか盗みその事に拘っているふうが伺われ、ここに十一歳という子供のそれらしさ、近松のいう「愚かさ」があると思われる。

三吉は、実際のところ、母の道理に心から納得したわけではないまま、お互い他人として丹波から関まで旅を続けて来た。三吉の盗みは、このような不自然な人間関係をすっきりさせるための一種の賭けであり、またある種の、母への復讐のようなものだったのであるまいか。負と出れば母は永遠に失われ、彼の人生も終わりである。その時母はどうするか。「母様覚えてゐさっしゃれ」という反抗的な言葉は、無理に母親を思い切ろうとしているながら、どこか母にもう一度甘えたいという含みのこもった言葉である。

案の定、重の井が事件を聞いて駆けつけ、呆れうろたえ、他人を装いながらも母親の心情を語り口説く。「ヤイ、そちは国から目をかけて。情を加へた甲斐もないさもしいことをし出したな。」に始まり、「とにかく命が助けたい。姫様のお名を思はずは此のお乳が生んだ子で。姫様の乳兄弟と云うて成り共助けたい」と、「吟味の人々に推量してくれかし」のその口説きは、

他人には通じないが、三吉の心には染み透ったのである。この時点で彼の「母様覚へてゐさっしやれ」という複雑な感情は氷解したと見られよう。さもしい盗みも「馬方のことなれば誰恥づかしとは存ぜね共。お前ひとりに恥づかしい」と泣き沈み、「道中他領の者」ゆえお構いなしと決まると、恥をかいて生きるよりはと、自分を辱めた八蔵の首を刎ねるといふのっぴきならない行動に及んでしまう。

ここに至って遂に滋野井が姫君に訴訟するということになり、下巻冒頭で心中道行に出た与作と小まんも家中の朋輩（誼）に見つけられ、俗謡の筋書き通り「仕合せよし」の決着となるのである。三吉の罪が許される結末に対しては、近松は上巻に物分かりのよい奥家老を登場させ、すでにその用意をしているのである。下巻切の「与作踊り」が歌舞伎のフィナーレの趣向であることは明らかである。

まとめ

『丹波与作待夜の小室節』はたまたまめでたく終わる世話浄瑠璃となっているが、作者近松は本作におい

て、健気でませた少年三吉を全編の鍵を握る人物として登場させ、この少年の父と母や、そして落ちぶれた父の支えとなる恋人の小まんやを、それぞれの人生にひどく傷付きながらも、精一杯誠実に生きていく大人として鮮明に描き出したのである。それらの人物設定には歌舞伎の役柄から借り、イメージしている要素もある。俗謡や歌舞伎で知られる人物を取り上げ、円満な結末としたため人情劇的要素の強い作品になったようにも思われるのである。しかしこの特殊な作品のあり方も、浄瑠璃作家近松の軌跡の一コマであると認めてよいであろう。

〈注〉

注1「主題の分裂について」(『増補近松序説』)

注2 信多純一氏「傾城反魂香」試論(『近松の世界』・

山田和人氏「雪女五枚羽子板」の成立について」

(『同志社国文学』一九七六・一)・松崎仁氏「戯曲

史の結節点」(『歌舞伎・浄瑠璃・ことは』「充実す

る竹本座の舞台」(『岩波版』近松全集・七)月報)

など

注3 木谷蓬吟著『大近松全集』巻二「丹波与作」解説

『丹波与作待夜の小室節』考

注4 『けいせい花筏』（『翻刻絵入狂言本集・上』所収）役人替名付による。

注5 『役者万年曆』京之巻によったが、検討の必要ありか。

注6 諏訪春雄氏『近松世話浄瑠璃の研究』第一章「近松世話浄瑠璃と先行歌舞伎狂言」・第九章「実説と虚構」五・浦山政雄氏「近松作品の事実と虚構『丹波与作待夜の小室節』（『国文学解釈と鑑賞』一九七〇・十）・原道生氏「『やつし』の浄瑠璃化」（『文学』一九七五・佐藤彰氏『日本伝奇伝説大事典』「丹波与作」他

注7 前注諏訪氏著書第九章

注8 大橋正叔「近松の後悔（一）（二）（三）『山辺道』一九九三・三〇九六・三）参照

注9 講座元祿の文学四『元祿文学の開花Ⅲ世話浄瑠璃の作品』「丹波与作待夜の小室節」

注10 『丹波与作待夜のこむろぶし』論（『近松世話浄瑠璃論』所収）

注11 松崎仁氏は、歌舞伎では、重の井のこの行動が与作を挟む二人の女性の三角関係の葛藤へと展開し、痴話・くぜつという歌舞伎的な劇術にはまったと指摘される。（『元祿演劇研究』「Ⅱ元祿歌舞伎・三浄瑠

注12 璃の歌舞伎化」

上巻で姫君を守るためにわが子を冷たく突き放した行為と矛盾するが、劇中での時間の経過と三吉の命に係わるという事の重大さ、そして道中での不祥事を避けたいという回りの状況がこの矛盾を補っていると解釈したい。