

岩波
講座

日本文学史 第十卷 近世

最盛期と

その後の浄瑠璃

大久保忠国

岩波書店

最盛期とその後の浄瑠璃

大久保忠国

目次

序	三
一 義太夫節淨瑠璃の性格	六
二 作者	三
三 史の変遷の概要	四
参考文献	五

序

1

近松門左衛門の没した享保九年（一七二四）から宝暦末年（一七六三）までの四十年間は、操浄瑠璃界に多くのすぐれた太夫と作者が輩出して今日も上演のあとを断たない幾多の傑作が続出し、人形遣いにも名手が現われて従来の幼稚な遣い方から今日の文楽に見るような三人遣いへ進み、興行成績から見ても歌舞伎を圧倒する勢いを示した。享保十二年（一七二七）春刊『今昔操年代記』^{いまむかし}下之巻には、

筑後掾存命の頃、操浄瑠璃しかくなかりしが、諸人歌舞妓芝居よりおもしろきともてはやし、次第々々に繁昌する事、第一作者の趣興、人形衣装・道具まで花やかにこしらへ、手をつくし美をつくせば、歌舞妓は外に成りて、浄瑠璃の評判はしつじつ耳かしましく思ひ存じ候。

と見える。筑後掾（初代竹本義太夫）の没したのは正徳四年（一七一四）で、その後歌舞伎を凌ぐまでに至ったのである。やや下つては『浄瑠璃譜』（寛政頃成立の延享二年（一七四五）七月の『夏祭浪花鑑』^{なつまつりなわがみ}）の条に「操り段々流行して、歌舞妓は無きが如し。」と記し、事実翌延享三年には大坂道頓堀の歌舞伎芝居は松本名左衛門の名代が陸竹小和泉の操芝居^{むつたけこいすみ}に借りられるという状態だった（延享四年刊『役者矢的詞』^{やまことば}。浄瑠璃作者として近松門左衛門を最高峰に推すことには異論がないと思うが、操浄瑠璃全体として見ると、その没後の享保半以後からの約四十年間が最盛時と認められるのである。

一体この期間はほぼ八代將軍吉宗の治世にあって町人文化が沈滞の底に落ちた時期であり、文学の世界を見ても、

小説は浮世草子の垂流たる八文字屋本が中心であり、そのほかでは読み本や談義本もしくは滑稽本がようやく現われ始めた程度で、全体としての低調はおおうべくもなかった。俳諧においても『五色墨』一派の運動がわずかに注目されるにとどまり、これという作家も現われていない。蕪村が俳人として活潑に動いたのも明和以降である。こういう時世にひとり操淨瑠璃のみが全盛を誇ったのは瞠目すべき事実であり、近世文学史上の重要問題の一つであることは明らかである。本講にもその点の解明がまず要求されると思う。

なおこの盛況も半世紀は持続し得ず、明和以降はようやく衰退の相を示し、操淨瑠璃の中心たる大坂の竹本・豊竹両座も転落の道をたどり、それでも天明・寛政頃までは新作も現われたが、その後はほとんど旧作の繰り返しか書きかえを専らにするに至った。かくて明和以後は最盛期との間に一線を画されるが、作品の本質においては、そこに多少の変化はあるにせよ、最盛期と特に区別して扱わねばならぬ程の差異はない。本講でも一括して考えることにする。

2

最盛期の操淨瑠璃は大坂を本拠として京・江戸はじめ諸国に波及した。今日でも義太夫節が「大阪」の郷土色を最も濃厚にうつし出していると言われるが、ここでそれをはぐくみ育てた当時の大坂を一瞥（いちべつ）しておきたい。

一体近世は中央集権的封建制度が確立し、地方経済から全国経済へと発展した時代であった。江戸はもとより政治の中心地であり、参覲交代制によりおびただしい数の武士が入りかわり立ちかわり滞在し、元禄末の人口は約百万と推定され、当時の都市では世界最大の人口を擁したといわれる。そこで消費する物資は主として大坂から舟で廻送されたのであった。西日本の産物は無論のこと、日本海沿岸の福井・新潟・山形辺の生産物も遠く下関を廻り、瀬戸内海を東上し、大坂市中の堀を通じて問屋に集まり、改めて江戸をはじめ全国に散じられた。主として問屋と仲買の活

躍により、大坂は天下の台所と称せられ、日本第一の商業都市たり得たのである。大坂の人口は寛永十年（一六三三）には二十八万弱で、その後もこの数は大きな変動を示さなかったが、元禄二年（一六八九）には三十三万、同十六年（一七〇三）には三十五万、元文から宝暦の終り頃には四十万と伸びて行った。江戸とちがい大多数が町人で、商業の繁盛によりこの大をなしたのである。同じく町人でも江戸の町人は性格を異にし、武家の御用商人か小売商人が中心だった。そのため享保の儉約令により武家の出費がおさえられると大打撃をこうむった。もとより大坂町人にもその影響は及んだが、江戸町人ほど窮地には追いまれなかったのである。もともと大坂町人は社会経済の必然的な発展の波に乗り、その商品は主として生活必需品であったから、緊縮政策からも大きな打撃は受けずにすんだらしい。もっとも以前から豊かな経済力により大名貸しが一部に行われており、吉宗はその貸金回収に関する訴訟は受理しないという徳政にひとしい法令を出し、これには打撃をこうむった町人もあったが、以後町人は大名貸しを渋るようになって逆に大名を窮地におとし、吉宗も結局その法令を撤廃せざるを得なくなった。が、以後大名貸しは慎重を極め、町人はひたすら自分の殻にこもって地道に堅実にかせぐことに専心するに至った。知足安分は当時の町人のモットーとなったのである。かくて大坂町人は、享保期の試練にも堪え、その力を着々として蓄えていったのであって、この社会の沈滞期に大坂がよく操淨瑠璃の黄金時代を招来したのも必ずしも怪しむに足らないのである。大坂町人の長く蓄積して来たエネルギーが、最大のはけ口をここに見出して、見事な成果を示したと見る事ができよう。

以上のような当時の大坂という都市の性格が義太夫節淨瑠璃に及ぼす力はなほは大きかった。例えば義太夫節の持つたくましき・強い迫力は、大坂町人の不況にめげぬ生活力の旺盛さを反映しているといえよう。三味線を用いても奇麗ごとの歌曲に歩み寄らず、散文性を保持して感銘の強さ・深さをひたすら目ざしたのも、甘美な感傷を喜ばぬ大坂町人氣質によるのであろう。写実よりは理想主義に傾いたのは、現実に目標を見失った彼等が超現実の世界を求めた故と解釈される。義太夫節全体をおおう暗色も、進路をさえぎられた人間の陰鬱さを思わせる。逆境にじっと堪

えて、己れの分を越えることをせず、せめて内に豊かなものを包含する生活態度、それが義太夫節を語る態度でもあった。

ここで一言ことわって置くが、享保半以後の浄瑠璃という点、もとより義太夫節による操浄瑠璃に限らず、以前から行われていた土佐節・江戸節・一中節・河東節をはじめ、豊後節・常磐津節・富本節・清元節・新内節・蘭八節等、種々雑多なものを包含するのであるが、これらは主として座敷浄瑠璃もしくは歌舞伎の舞踊の地として演奏され、歌謡に近づいている。義太夫節の持つ語り物もしくは人形劇の脚本としての性格とは根本的に異なるが多く、一括して扱うことは困難である。本講においては紙幅の関係上義太夫節浄瑠璃に重点を置き、他の諸派は単に言及する程度にとどめることにしたい。なおそれらの諸派浄瑠璃については本講座第九卷所収、吉川英史氏の「近世歌謡」にも述べられているから参照せられたい。

一 義太夫節浄瑠璃の性格

1 悲 愁 性

浄瑠璃の最盛期は、はなやかな元禄文化開花のあとを受け、町人が経済的に圧迫されたのみならず、思想的にも自由を奪われて武家倫理の重圧の下にあえいだ時代であった。それははなやかな平安文化が凋落し、長い戦乱に痛めつけられ、神仏の手にすがって生きるしかなかった中世とも通ずるところがあったと思う。この時期の浄瑠璃が長い五百年の歴史を通じて頂点にまで到達したのは、第一にこういう時代にふさわしい性格を持った故にちがいない。それはもともと中世という時代に生れたが故に、どちらかといえば暗く悲しく、うれいと嘆きに満たされていた。現実

生きる上のさまざまの拘束に自由を奪われて喜びを忘れた民衆のかなしみを写し出していた。この伝統が長く失われず、当期の民衆の胸に最も痛切に訴え得たと思う。これが単に浄瑠璃の思想面だけの問題であつたならば、その伝統は必ずしも持続されなかつたかも知れないが、節を伴う語り物なるが故に、簡単には変化しにくかつたと思う。中世の盲法師に語り出された哀感はふしぶしに深くしみこんでいたろう。『難波土産』に見える近松の言説にも「浄瑠璃はうれひが肝要なり。」云云とあるとおり、これが浄瑠璃の一つの基調であり、この暗い時代に適応する資質だつたと思われる。もとより浄瑠璃にも時代による変遷はある。万治・寛文（一六五八―七二）にかけて、江戸では金平浄瑠璃のごとき明るく剛快な浄瑠璃が流行し、元禄年間の近松の作品を読んでも概してはでで陽気で、涙よりは笑を催す傾向を示す。宝永以後は悲哀感を強調する場面が必ず入るようになるが、それにしても没後の浄瑠璃と比較すれば明るい。最高の当り作たる『国性爺合戦』にしても、三段目で涙を催させるほかは、大体おかしみや痛快味で運んでいる。そこへ行くと、たとえば当期の名作『假名手本忠臣蔵』をとつても、四段目・六段目・九段目と三度死別の悲しみを扱い、『菅原伝授手習鑑』も二・三・四の各段で親子の別れの愁嘆を演ずる。他の作品にしても三段目と四段目の切は大體観客の涙を絞らずにはいけないように書かれているのである。当期の浄瑠璃の根本的性格はこういう悲哀を訴える場面に示されたといふことができるのであつて、浄瑠璃の本領の復活であり、手法は別として、暗く哀愁に満ちた中世文学と方向は等しくしたといつてもよいと思う。

もし最盛期とその後の浄瑠璃を一言で説明するとすれば、悲哀強調の芸術といえるかも知れない。どの作品も最高調に達するとクドキが演ぜられ、切々たる悲嘆の情が甘美なリズムに乗ってくりひろげられる。例えば『菅原伝授手習鑑』の四段目寺子屋の段でも、演劇として見れば首実検がやまであるが、観客に最も痛切に訴えるのはむしろあとの松王丸夫婦の愁嘆である。延享四年刊『浪花其末葉』に、初演の時この段を語つた竹本島太夫の評判が見えるが、それによつても段切で最も深い感銘を与えたことが知られる。もとより浄瑠璃は悲嘆を奏するばかりでなく、それと

は對蹠的にしばしばチャリ場が設けられ、道化役も活躍する。が、それは全曲を悲哀感でおおう単調さを避け、変化を与えることによって絶えず哀感を新たならしめるための手段に過ぎないと見られる。チャリ場はいわゆる端場^{はば}であって、重要な切には決して現われず、道化役は常に端役^{はづ}で、主役を勤めることがない。

さてその悲哀は何を契機として生じたか。浄瑠璃に最も多く用いられる題材は、義理、特に忠を守り通す結果としての親子・夫婦・兄弟等の愛別離である。その至純な愛情のかなしさ・あわれさは、「家」を中心に生活した当時の民衆に最も痛切に共感された。これについては「2 道義性」において更に述べよう。浄瑠璃を悲哀強調の芸術と呼んで見たが、この強調は超現実性に関連する。それは「3 超現実性」で考えよう。ギリシャ時代から悲劇は眼前の人々より善き人間を描くといわれたとおり、操浄瑠璃は主として理想型の人間を登場させる。敵役や道化役はしばしば主役の卓拔性をいよいよきわ立たせるために存在する。この問題は「4 理想主義的性格」で触れよう。その写実性には迫真力によって悲哀感を強める意味が受け取れるし、またその哀感是个人的でなく、個性を滅却して広く民衆の胸に共感されるべき性質のものだったと考えられる。更にまた悲哀感の強調が語り物性から立体的な演劇性へ推進したとも考えられないことはない。これらの問題も順を追って考察してゆこう。

要するに当期の浄瑠璃は極力悲哀感を盛り上げることを目標としたのであり、そう考えることから出発して、もしくはそれと関連して、さまざまの性格が捕えられと思う。ただし民衆が単にそういう暗い悲しみに傾いた語り物だけで満足したわけではなく、一方ではやはり明るい笑いを求めていた。その方の要求には主として八文字屋本が応じていたのであったが、何といってもこの時期にはすぐれた笑の文学は生み得なかった。無理に仕立て上げた不自然なくすぐりに墮し、到底浄瑠璃に対抗することはできなかった。浄瑠璃が当時の小説の優位に立ったことは否めないと思う。浄瑠璃にせよ八文字屋の小説にせよ、現実を直視し、矛盾に対して何等かの解決を求めようとする積極的な態度は見られず、泣くにしても笑うにしても慰みとして接する傾向はひとしく認められるのであるが、浄瑠璃が封建

1 義太夫節浄瑠璃の性格

社会の悲哀・苦悩を強調したのは、傍観者風に現実の問題をそらし、ふざけ冷かし笑って過ぎるよりはまともな態度といえよう。近世庶民文学の中でも悲哀感を最高度に強調したのは浄瑠璃であり、浄瑠璃の根本的な性格もそこに見出されると思う。

2 道義性

享保期は正徳前後における社会の頹廢のあとを受け、道義の尊重された時代であった。単に吉宗が儒教倫理の普及策を講じたというだけの理由で道義観念が強められたはずはない。歓楽は長く持続せず、いつかは人間の正しい生き方が改めて反省されるのは常情である。享保年中に新しい町人の道を説く心学が発生したのも、また多くの教訓書が刊行されたのも、一応町人の道義欲求に応ずるものだったし、また宝暦二年（一七五二）刊『当世下手談義』を先頭に、いわゆる談義物が続出しはじめたのもこの風潮を実証する。

ところで、かかる時代の趨勢とは別に、民衆演劇には常に道德倫理が織り込まれる。民衆が演劇を見る場合、概して娯楽慰安の目的が先立つが、それはそれとして、一つの完成した秩序のある世界を要求する。善は賞美され、悪は懲罰されなければならぬ。かくて歌舞伎にしても、操浄瑠璃にしても、道義の占める位置は決して低くない（これは今日の映画にしても同様である）。浄瑠璃に道義性が著しいのも、一概に時代の影響とのみ見るべきではなく、むしろ道義性を多く含み得たことがその盛行をもたらしたという方が適切かも知れない。姉妹芸能たる歌舞伎の方とはともた俳優本位で、主だった俳優の人氣と技芸を売り物とし、脚本は俳優に奉仕することを主眼としたため、道義性を強調する演劇として浄瑠璃に一步先んじられた。この点にも当期の浄瑠璃が歌舞伎の優位に立つ一つの理由を見出すことができると思う。

ところで、浄瑠璃の道義は封建倫理を鵜呑みにしたものであり、その意味から今日その価値を認めることはできない

い。ただし単なる封建道德の礼讃には終らず、それを守ることによって起る悲嘆や苦悩を拡大強調して、そこに深い感動を呼ぼうとするねらいは、一概に輕視することはできない。ひとしく悲哀感を訴えても、古浄瑠璃とは區別される一つの理由もそこにあるし、今日浄瑠璃が文樂座や歌舞伎に生命を保っているのも、そのねらいがなお多かれ少なかれ意義を存するためだと思う。たとい道德の内容は今日もはや共感を求める力を失っていても、正義を守るために、はなはだしい悲哀と苦悩をたえしのぶところには、悲壮美とか崇高美とかいうべきものが現われ、感動を強いるのであって、道德の内容をさえ問題にしなければ、そのねらいは今日においても十分通用するのである。

そこで当時の道義の問題であるが、これは普通義理と呼ばれるものだった。当時義理をいかに考えたか、これは一々の場合を挙げて吟味するより、常磐潭北の著『百姓分量記』巻一（享保十一年刊）について見るのがとっと早く、しかも確実である。

義理の本体の論

世間にて音信付届を義理順義といふ。筋は尤もにて輕重の違あり。義理とは義の理にて十義あり。先づ君は知行恩賞を程よく賜り、依估なく撫養ひ給ふを以て義理とし、臣は勤仕を怠らず、君非あれば諫を申上げ、難あれば一命ををしまぬをもつて義理とし、親は乳味食味を与へ、慈み養ひ、善人に仕立つるをもつて義理とし、子は親の心に背かず、身を行ひ養をかへすをもつて義理とし、夫は孝行を妻に教へ、愛し戯れず、他淫せぬをもつて義理とし、婦は舅姑に孝を尽し、夫を馴れ侮らず、貞節なるをもつて義理とし、兄は弟を虐げかさどらず、愛し離れぬをもつて義理とし、弟は兄にさからはず、敬ひ随ふをもつて義理とし、朋友は約を堅くし、道を論して善に就くを義理とす。是則ち天の理・人の義也。

義理の範圍はなはだ広く、君臣・親子・夫婦・兄弟・朋友の道を全部ふくむのである。その場合、上の者は下を愛しいつくしみ、下は上を敬い真心をもって仕えるのを原則とするのであって、封建社会特有の見方により、大体にお

いて人間を上下の關係で律している。その中でも、もとより君臣の義が最も重視せられたことは事例について考えても確かで、浄瑠璃においても作品群を共通して貫く精神は忠だといえる。

ここに一つの疑問が生じないではない。浄瑠璃はもとより大坂町人の手にはぐくまれたのであり、町人の生活に果して忠という義が直接結びついたかどうかの問題である。が、この疑問は当時の商家の内情を知れば解消する。事實は封建制度が町家の中にまで浸透していたのである。以下『大坂商業習慣録』の「商家雇人の事」によると、大坂の町家は普通十歳位の子を子番こがいの丁稚でんぢとして雇い入れる。丁稚はしきせを受けるのみで無給であり、掃除雑用に使われ、徐々に商人として立つ修行をする。つまりその奉公は自分の修行のためなので、報酬を受ける目的ではない。主人と使用人の間柄は、雇傭者と被雇傭者という経済的な關係よりは、養成者と被養成者というような師弟關係に近かったのである。その後、十五六歳で半元服してようやく半人前と見なされ、少しずつ商いの取引にもあずかるようになる。十八九歳から昇進して手代となり、それから支配人や番頭のさしずを受け、商売の道にはげんでその道を知るのである。丁稚奉公をはじめから二十年間勤めれば別家を許されるが、大商店の場合はなお引続き主家に通勤し、働きによっては支配人を勤めるものもある。しかも彼等は自分一代は無論のこと、子孫に至るまで主家に仕えるのを常とした。中級の商店の場合は、別家するとき主家の資産の分配を受け、主家の暖簾を店頭に掲げて自分で營業するが、やはり孫子の代まで主従の關係は断たれず、子も孫も主家に丁稚奉公して修行するのが常であった。別家や支配人で功あるものは親類なみと称し、親類の末席に列することを許されるものもあるが、主家の危急に際しては自分の資財をなげうっても救うのが法であり、主家と存亡を一にするのである。

以上のように、奉公人と主家との關係は実に緊密で、一旦雇用されれば孫子の代まで主従の關係が持続され、また階級別も画然たるものであった。要するに町家の内情は武家と酷似していたのであって、一人前の商人となるのは全く主人の恩恵によるものとされ、その面のみが強調されて、奉公人の労働価値は殆ど無視されたのである。これは武

家社会の主君と家臣の關係と同一視するものであり、かくて武家の道徳はほぼそのまま町家に適用し得た。町人の世界にも忠がはなはだ重い徳目だったことは、決して不思議ではなかったのである。

この忠の思想は近松の時代よりその没後の浄瑠璃に一層強烈の度を加えたように見える。近松の『丹波与作待夜のこむろし小室節』上之巻のいわゆるしのけ滋野井の子別れと、それから脱化したらしい『伽羅先代萩』(天明五年江戸結城座初演)第六の御殿とを比較して見よう。滋野井が自分に会いにいっしょに暮らすことだけを念願して生きて来たわが子三吉と会いながらその懇願を退けるのは、自分等夫婦が命を助けられた大恩のある主家の姫君の名に傷をつけまいため、忠にはちがいないが、その底に恩に謝するという、封建社会には限らぬ人間の情が見えている。そこに近松文学の真髓もうかがえる。一方、『先代萩』の政岡は全く忠義一途に「凝り固まりし鉄石心」で、わが子の千松が目前で刺し殺されても、「たゞ若君の大事ぞと涙一滴目にもたぬ男まさり」なのである。こういう忠心は今日では反撥されるにしても、当時の民衆の多くがすなおに受け入れたことは疑いない。そしてそのあとの悲嘆は一段と痛烈に訴えられる。「武士の種に生れたは、果報か因果かいぢらしや。死ぬるを忠義といふことは、いつの世からのならはしぞと」、「さすが女の愚に返」っての愁嘆には胸を打たれぬ者は少なかったろう。すなわち忠の精神が強調されることにより、悲哀はより一層深まっているのである。この点は作者の計算ずみなのであろう。忠を脚色上の便宜に用いる傾向はおりおり認められるところで、近松の世話物を書きかえた作品など読むと(例えば『會根崎心中』の改作『よみ売三巴』、『博多小女郎波枕』の改作『博多織恋鰯』、『夕霧阿波鳴渡』の改作『傾城阿波の鳴門』など)、登場人物の間に主従の關係を設定し忠を持ち込む方法により、さまざまの葛藤をあやなしていることが明瞭になる。町人の心奥にくだった忠を中心とする道義を安易に利用する傾向も見えるのである。

ただここに注意すべきは、忠は絶対視するものの、それによって生ずる悲哀の深さから、時に怨嗟に類する声も聞かれることである。右に引いた政岡の愁歎もそれである。死ぬことが忠義だという封建道義の矛盾をとらえているの

である。それは抗議とか抵抗とかいうほどのものではないにしても、忠義のマイナスの面を突いてはいる。表面は「女の愚」痴^{おろ}としているが、だから問題にならぬとはいえない。「女の愚」痴だとはことわっても、これが真実の叫びとして民衆に受け取られたことは疑いないのである。忠によって生ずる悲哀を描くことがすでにその否定面を捕えたともいえるのであって、そうすれば時にこの種の怨嗟に類する声が発せられるのは当然だったのである。

以上は武家的道義について考えたのであるが、この外に俠客道とでもいうべき町人の道義が現われたことにも注意せねばならぬ。それは武家的道義と著しく異なるものではなく、共通性も多いのであるが、何より面目を尊んだ所に多少とも特色が認められる。義を守るのも、人間として正しい道を歩もうとする意志が根底にあるのではなく、名譽のためなのである。義理を知らぬといわれては面目がつぶれるので、そこで義理を立て通すのである。侮辱に対しては命をかけて争い、おのれより強いものに抵抗するのも面子故であり、頼まれたらあとへは引かぬのも同じく面目に關するためである。武士ももとより名を惜しむ念は著しいが、例えば『壇浦兜軍記』第三に「万人の譏^{そしり}を受けても君一人の心にかなはば、其の身の冥加悪しからまじ。」というように、また『近江源氏先陣館』第六に「命を捨てて名を揚ぐるは、誰しも武士の好む所、名を捨てて忠義を立つる造酒頭^{みきあかみ}」というように、やはり名譽よりは忠を重しとしたが、俠客道は名譽が第一義に立てられたのである。また兄弟分の義を重んずる態度も著しく、これも武家道徳とは多少趣を異にする。これは形式的な義理ではなく、相互の愛情と信頼に出發している点で人間感情と無縁でなく、今日においても共感せられやすいと思う。

この種の任俠の徒は早く大名奴・旗本奴・町奴の類が寛文から天和（一六六一—一八四）にかけて当局の圧迫で一度衰滅したが、その精神はいつか町人の間に浸透していたと思われる。近松の世話物について見ても、例えば『曾根崎心中』の平野屋徳兵衛・油屋九平次、『冥途の飛脚』の亀屋忠兵衛・丹波屋八右衛門、『寿の門松』の難波屋与平と山崎与次兵衛など、いずれも男を立てることを念願する人物として描かれている。そしてそれが時に身を亡す一因ともな

るほど強固なところがあるのである。しかし元禄頃は職業的な任侠の徒は存在しなかったと見える。今日世話浄瑠璃の最古の作品として残る岡本文弥正本『雁金文七秋の霜』（元禄十五年九月初演）では、主人公の文七を「男達」と呼んでいるが、廓の中で通行人に乱暴を働いて処刑される完全な無頼の徒で、道義心は皆無に近い。その点は翌元禄十六年上演、山本飛騨掾の『雁金文七一周忌』にしても、その翌宝永元年上演、宇治加賀掾の『雁金文七三年忌』にしても同様である。すなわち男達でも道義は実践しないのであり、任侠の精神はむしろ平野屋徳兵衛や亀屋忠兵衛や難波屋与平に代表される町人の血に流れていたかに見える（後に俠客として現れる宿無団七・一寸徳兵衛・釣舟三ぶは元禄末から大坂の歌舞伎に登場したが、こういう役柄であったか、分明でない）。

さて三田村鳶魚氏の「俠客の話」『江戸ばなし（其二）』昭和十八年大東出版社所収によれば、享保前後には再び町人の中に任侠を自認する職業的な男達が現われたという。斬捨て御免の無法な武士に対抗したが故に、非行はあっても庶民のひそかな好意が寄せられたらしい。上からの圧力で萎靡沈滞の極に落ちた庶民の側に立って氣を吐いたのはこれら男達で、鬱悶やる方のない人々に清涼剤の如き効果を發揮したのである。かくて男達は歌舞伎・浄瑠璃の舞台に花形として登場し、男達狂言の流行を見るに至った。団七九郎兵衛を主役とする『夏祭浪花鑑』（延享二年七月 竹本座）は今日でも頻繁に上演される。『双蝶々曲輪日記』（寛延二年七月 竹本座の濡髪長五郎と放駒長吉は角力取りであるが俠客と選ぶところがない。前述の雁金文七を中心とする五人男を扱った『男作五雁金』（寛保二年七月 竹本座）や黒舟忠右衛門を主役とする『容競出入湊』（寛延元年正月 豊竹座）も繰返し上演された名作であった。そのほか、『唐金茂右衛門東鬘』（延享二年）の茂右衛門、『小袖組貫練門平』（宝暦四年）の門平、『三国小女郎曙桜』（同十年）の玉屋新兵衛と出村新兵衛、『極彩色娘扇』（同十年）の朝比奈藤兵衛と喧嘩屋五郎右衛門等、その数は少なくない。

これらの俠客は義を重んじはするものの、その行動は一般の武士や町人より自由であり、時には放埒でさえあり、武士に対抗して譲らぬ霸氣も帯びているところに特色が見られた。ところで、そういう花やかな活躍は、どちらかと

いえば操浄瑠璃より歌舞伎の世界にふさわしく、俠客物の流行も歌舞伎の方からもたらされたらしく思われる。花川戸の助六が男達として江戸の歌舞伎に姿を現わしたのは正徳三年（一七一三）だった。前出の雁金五人男や黒舟忠右衛門等も、歌舞伎の方で先に俠客として登場せしめたようだ。当期の操浄瑠璃は全般的に歌舞伎に優先したけれども、俠客物では歌舞伎に追従したと見るべきであろう。ただし『夏祭浪花鑑』はじめ、俠客物の諸作が一旦成立すると、歌舞伎がそれを輸入上演することは他の浄瑠璃の場合と同じだった。

3 超現実性

元禄の三文豪、西鶴・芭蕉・近松に共通した目標の一つは写実主義であり、小説・詩歌・戯曲の各ジャンルで元禄リアリズムの確立を見た。これについては一応町人生活が健全に伸びつつあったことに根本因を見出すことができよう。元禄を過ぎてからは、町人の向上は頭打ちの状態となり、時代の下ると共に武家攻勢による圧迫を強めて沈滞して行った。彼等は現実に対する興味を失い、仮空の世界、超現実の世界に逸脱せざるを得なくなったのである。かくて西鶴没後の浮世草子は虚構の興味を目ざし、芭蕉没後の俳諧も亦真実を忘れて遊びの世界へと走って行った。浄瑠璃も似たコースをたどり、近松の世話物に見られるような写実的傾向を示す作品はその後現われなくなったといつてよい。

もともと浄瑠璃は叙事文学の系譜に立つ語り物であり、それは過去の国民的英雄の事蹟を語ることを本道とした。主として理想型の人物を活躍せしめ、超現実の世界の異常な事件を語るものであって、庶民の現実の生活からはかけ離れた世界のものである。遠い過去に取材した時代物が圧倒的に多いのも語り物たる根本的性格によった。元禄末に至って漸く世話物を生んだが、その後もなお時代物が依然として中心に位置する点は変らなかつた。時代物が夢幻的超現実性を多分に含み、世話物がそれと対蹠的に写実的傾向を持つことはいうまでもない。浄瑠璃の持つこの超現実性

が時人の好尚に合致したことが、黄金時代を招来した一因とも見られるのである。最盛期の浄瑠璃で新作せられたものは百数十編に上りそうだが、世話物はその内わずか二十数編で、その比は近松時代よりはるかに小さくなった。超現実性が増大したことを示すと言ってよいと思う。しかも近松の世話物の多くが純現代物であるのとは異なり、一昔も二昔も前の事件に取材するようになった。お夏清十郎・小春治兵衛・八百屋お七・椀久松山・万屋助六・夕霧伊左衛門・三国小女郎・あづま五郎・笠屋三勝・雁金文七・団七九郎兵衛等、いずれも元禄以前の人物であり、世話物とはいうものの時代は明らかに過去であった。『双蝶々曲輪日記』に現れる濡髪長五郎の武士を殺して捕縛された事件は享保年中というが、作中には中村七三郎の『傾城浅間獄』の興行が取り入れられ、元禄の時代のこととして脚色している。新しい事件をすぐに脚色したのは、寛延二年（一七四九）三月豊竹座初演の『八重霞浪花浜萩』が如くのこと。兄殺しを扱い、また、宝暦十一年（一七六一）五月同座『曾根崎模様』がお半長右衛門の心中を扱い、寛政六年（一七九四）三月同座『持丸長者 金弁釵』が盗賊尼ヶ崎屋庄九郎を扱ったほか『浄瑠璃譜』『伝奇作書』『振陽奇観』等参照、まだあるのかも知れないが見当らない。歌舞伎とちがって、操浄瑠璃では厳密な意味での現代劇は無理で、この行き方が自然だったのである。近松の世話物の中にあるような純現代物は、書下し当時には際物とか添え物とかいう条件下で成立し得たに過ぎず、本格的な演目とはなり得なかったと思う。ただし世話物の時代化と逆に、時代物にも世話場を入れる傾向の多いことは見落されない。この問題については、項を改めて考えよう。

更にまた人形劇なるものが写実主義とは対蹠的な象徴主義によって立つべく運命づけられていた。人間を表現するのに生きた人間によらず、人形を用いるのは、虚によって実を表現せんとするのであり、写実主義の逆を行くものだった。超現実的な架空の世界こそはその本拠だったのである。民衆の夢に生きる遠い昔こそは、それに最もふさわしい世界であった。かくて操浄瑠璃は本質的に超現実的な性格を有するところに、この時代の趨勢に拍車をかけられ、いよいよその性格を鮮明に示したのである。