

近松世話浄瑠璃『薩摩歌』にみる〈ノイズ〉と〈バイアス〉

— 作品形成と系統の意味 —

常 吉 幸 子

近松の世話浄瑠璃『おまん兵衛薩摩歌』は、「評価のむずかしい作品」ということになっているらしい。ただし、そのへんに関心を抱く研究者も少なくなく、いくつかの興味深い観点は示されている。

いずれもきになることは、『曾根崎心中』の完成度の高さに比して、この『薩摩歌』が良い出来ではない、と一読して感じられることであろう。完成度の高さ、芸術性とは何だろうか。近代的〈作家〉論にあまり引き寄せすぎで、深読みすることは、つつしまなければならぬ。しかし、近代的モデルに置き直すことによって、わかりやすくなるという側面もなきにしもあらず。私たちは、近松の置かれていた「作者」としての状況を可能な限り理解しつつ、近現代的理解の〈モデル〉に翻訳することを求められているのである。

『曾根崎心中』は、どのような発想で書かれたのであろうか。そういう意味で参考になるのは菊池聡子氏の論考である。「やつしの開山」とも称された坂田藤十郎の成功の裏には、極めて初期からの近松の介在が「可能性」として示唆され、まさにその「坂田藤十郎」との深い関わりが、歌舞伎における近松作〈心中もの〉の成功をむずかしくしていたというのだ。紙子姿にやつし、市井を徘徊して、たとえば大名屋敷にまぎれ込んで女中たちの「ひまつぶし」のお相手

にされても存ながらえて世を忍ぶ。そして、浮浪者同然の身の上と実は「若殿さま」「若旦那さま」であることの対比。その二重で観客に楽しまれてきた、坂田藤十郎の芸は、この世を耐え忍びかねて、命を捨て一瞬の花火となる、「心中」には似合わなかったということなのかもしれない。失敗の原因はそのようにかんたんに特定はできないだろうが、失敗したこと自体が「次作」を世に問うことを難しくする。当時は歌舞伎の「心中もの」上演は十数種を数えるという諏訪春雄氏の指摘をうけ、菊池氏は歌舞伎の世界では「心中もの」は大流行りだったにもかかわらず、近松作の歌舞伎にそれがめだたないのは、たまたま失敗作もったからだ、という。たまたま成功した場合、『曾根崎心中』は続々と後継作を持つことになった。たまたま失敗した場合、歌舞伎の心中ものを近松が世に問うことは、難しくなった。当たる・当たらないはある程度偶然が作用するとしても、それ以降の作品の展開を決定的に変化させるのである。

菊池氏の提示することからについて興味深いのは、この歌舞伎の心中ものである元禄十六年五月中旬以前という時期に『からさき八景屏風』という歌舞伎の作が近松にはあり、その「道行」が「曾根崎心中」に酷似しているという指摘である。その「酷似」はほとんど再利用といってもいいほどである。同じ時期に歌舞伎で心中ものが同時進行で作成されつつあり、その作成と遂次に近松が訪れた大坂で、近松はその心中事件が大評判となるのを目前にしたのである。それが『曾根崎心中』成立前の状況であったとすると、『曾根崎心中』という作品の「核心部分」は前もってすでにできていたとも言えるわけで、事件から作品化の期間が短かったことをよく説明してくれているといえよう。

この『薩摩歌』については、小西准子氏³以降の諸説の展開が興味深い。詳しくはいまどき同志社学術リポジトリなどで全文が読める時代なので、そちらに譲りたいが、氏が紹介する高野辰之にまで溯る評価と分類の「流れ」をみただでも、こうしたものは混乱と妥協の産物だなぁ、と思わないわけには行かない。「ハッピーエンドの結末は古伝承に取材

した作品に共通してみられることで、近松の浄瑠璃作法上重要な手法の一つである」との小西氏が引かれる高野の文章も、では『大経師昔暦』は「古伝承による」といえるのか、と問い返さざるを得ない。『薩摩歌』も『大経師昔暦』も『夕霧阿波鳴門』も等し並みに「古伝承」といつてしまつては、もはや何をどういつても意味をなさないのでないか。『夕霧阿波鳴門』や『大経師昔暦』のハッピーエンドには、近松作劇上の作品内のダイナミズムにおいて、説明されると、筆者は考えている。もちろん作品内のダイナミズムとは観客を意識する、ということも含むダイナミズムである。『夕霧阿波鳴門』は、先行作『三世相』を經由した〈結論〉を踏まえつつ、夕霧に無上の幸運と幸福を与えるべく、すべてがひれ伏すような構造を持っている。それは夕霧が廓の苦患を免れることなく、死んだ史実に由来し、そのことへの思いを共有する、坂田藤十郎への追悼の思いと坂田藤十郎の思いへの共鳴から来ている。だから、あの結末しかなかったのだ。主人公である「おさん」を共感可能な人間性に描いた結果、「姦通」の責任を負わせられなくなり、その結果「東岸和尚」が「助けた、助けた」と連呼して終わるファジーな結末も、同様に「それ以外あり得ない」といえる。それが気に入らないというのなら、ネロもパトラッシュも死なない、欧米版『フランダースの犬』を〈焚書〉に行わなければならない。出来るならやつてればよいが、現代の世界的嗜好において、死なない方が優位にあると聞いている。

要するに、「死なない結末とハッピーエンド」は、むしろあるいみ〈世界標準〉ともいえる。おそらく、『曾根崎心中』などの標準的〈心中もの〉のほうが、特異なものではないか。さきに菊池氏がその所論でも言及された『からさき八景屏風』は、実に興味深い作品である。心中道行の文章は「瓜二つ」といつて善いほど『曾根崎心中』の「おはつ徳兵衛道行」に似ている。菊池氏の指摘の通りである。しかし、興味はそこでは終わらない。劇中劇として「心中の切狂言」が仕組まれ、屏風屋久右衛門がこの芝居で「心中」を企てる「清兵衛実は姉川右近」に娘の「おあさ」が心中狂言を見た

がっているから連れに行つて見せるように、といいつける場面がある。絵入り狂言本はいわゆる「ダイジェスト版」のようなどころがあり、実に把握しにくい。とにかく娘は清兵衛との心中を望んでおり、心中の芝居を見て誉められるような心中をする「手本」にしようとは表明している。劇中の心中場面は「蘇芳」を使って血汐を表現している、など興味深いトリビアが満載である。その表現は、ベクトルがあつちこつち向いているといえればいいだろうか、まとまつた理解を得るのが非常に困難なところがある。おそらく芝居そのものも「趣向」が前面に出たけたたましいものであろうと察せられるが、この近松全集所収の絵入り狂言本は、「ダイジェスト版」であることから、ますますけたたましい読み味になっているのだらう。

結論からいえば『曾根崎心中』が大成功し、新たな標準となるまでは「死なない方が標準」といえただ、と私は考える。その根拠は、その作品内にちりばめられた、あらゆる不謹慎でけたましい要素にある。「おあさ」は「誉められる心中」したさに、心中狂言を見たがる。その心中の際「おあさ」は脇指がとられて無いという「清兵衛」に「心中狂言見たが、ちしほに成て見ぐるしい」。刃物がなければ死なれないわけではないと、「からさき」での身投げを提案するなど、心中して「血汐になって」死んだ「お初徳兵衛」がきいたら、作者近松門左衛門を崇めて殺しかねない作文がつづく。また、心中の局面で火の玉がでて、これもやはり『曾根崎心中』を彷彿とさせる。問題なのは、この「火の玉」が死んでいく二人の魂などではなく、この「清兵衛」こと「姉川右近」に執心を残して死んだ「にほの前」の怨霊であつて、この心中を阻止しようとあらわれつつ、悪漢の邪魔立てを防いで「おあさ清兵衛」のカップルを守つてもくれる。言うまでもなくこの複雑な設定は「複雑」というよりは混乱に近い。

『曾根崎心中』初演の際の、辰松八郎兵衛による「口上・番付」は、二代目瀬川如阜の『牟芸古雅志』⁵に貼り付けられて残り、貴重な資料として普く知れ渡っている。この『からさき八景屏風』にも、劇中劇として「口上」があるので、

次に引用してみたい。

座元大和屋藤吉ぶたいへ出。「狂言の儀に付皆様へおことはり申上ます。此度狂言を替まするにつきまして。町の御ひいきの御方様の仰られます。切の心中の狂言は間もない事じゃほどに。やはりいたしたらばよからふとござります。切につかまつりましてはめづらしうもござりませぬゆへ甚兵衛門左衛門と相談いたしました。中へ入つかまつります。しぐみは替りませぬ共。上の狂言よりうつりまして。切へつゞきますやうにしぐみましたがおなぐさみに成りませふかと存いたしました。左様思召御けんぶつを頼上ます。

『曾根崎心中』の「番付・口上」は、幸運によつてたまたま好事家の手に残り、現代に伝えられている。そして、それとはまったく切り離された、美しい結晶のような作品の姿で、「読み物」として私たちの手もとに残った。この珠玉のような作品について、私たちは何か勘違いをしてはゐないか。作品内と作品外が混沌と地続きになった、この『八景屏風』の猥雑を極めた（俗）な世界に、置き戻してみるのが本来の姿ではないのか。『からさき八景屏風』は、右の劇中劇的「口上」に見る限り、あまり評判が良くなかったため、「町の御ひいきの御方様」に相談したのは、芝居の構成の変更ばかりでなく、「この心中」の上演を取りやめることも含めてではなかったのか。「からさきの身投げの心中事件」は起こつてまだまもなく、「新奇」さが関心を引くだろうから、もうちょっと工夫を加えて、辛抱してつづけてみてはどうか、というのが、彼らが相談した「御方様」のアドバイスであった。菊池氏は、坂田藤十郎の芸の質が心中ものに似合わなかったと見ておられるようだが、実は近松一流の凝りに凝った趣向こそが、「心中もの」として観客に好まれ、評判を得ることをさまたげていた可能性がむしろ浮上してくるのだ。

ここでの近松は「心中ばかり」の風潮に対して冷笑を隠さない。「誉められる心中」をしたいと望み、その「手本」を求めて芝居小屋を訪れる小娘たちは、戯画化された「おあさ」という自分たちの似姿を好むだろうか。良識ある大人たちの「困ったものだ」「しかしいまどきの小娘はこんなものだろう」と慨嘆し共感してくれることによる「好評」を近松は期待したのかもしれない。しかし、冷笑は熱狂を生まない。当然。ここに見る近松の「リアル」は心中する男女の「内面」と「必然」を認めない。なぜか。

『曾根崎心中』の作者はこれとは対照的である。「いまこの娑婆に示現して」とうたう観音めぐりの道行は、巧みに言葉を与えずに、さりげなく天満屋遊女お初を、観世音菩薩のイメージに重ね、観客の中の「冷笑」を封印する。常識として共有されるべき「冷笑」は、「油屋九平次」というかたき役の中に閉じ込められ、棄却される。

浄瑠璃という芸能の源流をたどれば『浄瑠璃姫物語』つまり、矢作の遊女たちの間に伝承された悲恋の物語にいきつく。浄瑠璃とは基本的に共感の情をこめて綿々と語られる物語である。岡本文弥の「泣き節」に象徴されるような〈共感〉の芸能なのだ。都早雲座で座頭大和屋藤吉らと町の有力者も時には交え、舞台作りの〈相談〉が行われたように、竹本座で義太夫・八郎兵衛・近松らが〈相談〉したとすれば、それはどのようなものだったのだろうか。この二作が実際ほぼ同時進行で制作されたとしたら、近松はこの二つの〈相談〉の場で、一体どのようなことを経験したのだろうか。その制作の場の質の違いがこの二作の本質的な違いとなった、といえるのではないだろうか。

『薩摩歌』は『曾根崎心中』『からさき八景屏風』の八ヶ月後、宝永元年正月の初演とされる。『今昔操年代記』などによれば、『曾根崎心中』は、大入りロングラン、たまった借金も完済し蔵が建つほどの大ヒットであったという。大

ヒットであったという。このことは、近松にとってどういう意味を持ったのだろうか。

芝居がヒットすることは、ポジティブなフィードバックであり、「これでいい」「これがいい」という観客Ⅱ世間からのメッセージである。『からさき八景屏風』ではあんなに苦勞し、芝居を組み替えて「不入り」の対策に余念がなかった。それが『曾根崎心中』ときたら、たまたま大坂に居合わせて事件に遭遇し、聞き込んだ事情も組み込み、『からさき八景屏風』用に既に出来ていた道行文を流用もし、短期間で仕上げた軽い作品である。ただ、「観音めぐり」は、重要なテーマを提示するもので、他の、たとえば『卯月の紅葉』の「二十二社めぐり」同様、軽薄な世間の流行のあて込みかもしれないが、気合いを入れて作文をしたと思われる。そこで提示されたテーマ「恋で導き情けで教へ恋を菩提の橋となし」と、作る側の明確な意志表示として、「純愛」「True Love」を描くというきわだった特徴を示す。徳兵衛も最初も互いに誠実で、他の男・他の女の影がない。これはあまり普通のことではない。

たとえば、『けいせい仏の原』という坂田藤十郎の当たり狂言がある。坂田扮する梅永文蔵の長台詞のあてこすりに、屏風の陰の奥州（今は奥方様）がつかい思いで聞き入り、その心の中を観客に思いやらせる、という大評判を得た名場面で知られている。これはあるいみ「True Love」なのではあるが、奥州は玉の輿に乗っていまや大名屋敷の奥方様だから何なのだといわれそうだが、近松の世話物浄瑠璃の本流からいえば、「異質」である。近松世話物は『曾根崎』以後さまざまな試みをして作品世界を広げていくが、それでもなお「死んでも越えない一線」をもっている。「小春」は死んでも越えない。しかし、奥州ならひらりと越えてみせる。

なかなか、了解いただけるような説明をするのがむずかしくて困っている。『薩摩歌』をどう位置づけるか、という問題である。『曾根崎心中』の大ヒットは、否応なく近松の作劇に方向転換を迫った。それは一面では京の歌舞伎芝居にあった軸足を、大坂竹本座に移した、ことによってせまられた方向転換でもあっただろう。

『曾根崎心中』がどのような「方向転換」を追ったのか、という点を特定したいのだ。とんでもないところに「たとえ」を持っていくようだが、一九五〇年、大岡昇平はラディゲの『ドルジェル伯の舞踏会』に着想を得て、『武蔵野夫人』を世に問い、戦後初の大ベストセラーとなった。まもなく映画化もされたようである。この作品の主要登場人物の一人はスタンダールの研究をする仏文学者である。この小説の特色は「中産階級の凋落」といった社会状況もさりながら、その人物配置にあった。一九五三「年新潮文庫で重版された際に、埴谷雄高が寄せた解説の「恋愛の平行四辺形」ということばは有名である。どろどろの不倫劇。とはいえ、男性の側にも女性の側にも複数の異性がぶら下がっていて、どかがメインのカップルか判然としないようなあり方は、あるいみ自然だし、当たり前のものである。

『からさき』も含む元禄歌舞伎には、戦後日本の小説家に影響をあたえたような、ラディゲもスタンダールも、ドストエフスキーなどの影響は一切なくとも、「恋愛の平行四辺形」は当たり前のように存在した。複数の立役、複数の立女方・若女方がそれぞれ個性をもって入り乱れ自己主張する舞台の上には、それが自然である。そこに近松を含む芝居関係者の「大人のシニシズム」が裏打ちして、どくとくな猥雑な世界が現出する。そして、どちらかというと普通でも自然でもないのが、むしろ『曾根崎心中』への展開であり、近松がそこで迫られた方向転換の方が、特異で普通ではなかった、というべきなのではないか。

『曾根崎心中』へのただならぬ反響が、その大成功がもたらした、近松の〈転換〉をもっともその初期の段階で反映しているといえるのは、どの作品だろうか。『曾根崎心中』に直接言及し、お島を「お初の跡継ぎかくれなし」と規定する『二枚絵草紙』だろうか。では、『曾根崎心中』に似ても似つかない『薩摩歌』には影響がない、といえるのだろうか。小西氏以降も、その後を受けた「再評価」の試みはあった。佐々木久春氏の所論である。作品の字数を数え、『曾

根崎心中』の二・三二倍の達し、他のどの世話物浄瑠璃よりも長いことを指摘し、それなりに力を入れた作品だとし、その大ヒットした前作と対極的なあり方、また同種のいわゆる〈仮構物〉として『夕霧阿波鳴門』なども存在することから、『曾根崎心中』と対峙させうるほどの重要性を持つ、「もう一つの原型」だったのではないか、というのだ。その所論の末尾にはこの『薩摩歌』の特異な点を箇条書きで列挙しておられる。字数は意味のある指摘だと私は思う。ただ、氏のように他の作と比較しての特異性を、列挙して何か意味があるのだろうか、とは痛烈に感じる。こういった列挙は意味のある〈軸〉を見いだせて初めて生きてくるものだ。字数はある意味客観的な事象として、決して〈手抜き〉だから駄作となったということではない、といえる根拠に、それも客観的な根拠になるかもしれない。しかし、客観的であることを希求するからといって、方向性のない差違をいかにも客観的な事象の指摘であるかのように提示するのは、疑似アカデミズムの自己満足にすぎない。氏が①～⑥の項目に列挙するバラバラな事象は、この作品の〈傾向〉を何ら示すことがない。どちらかというところ、〈傾向〉などなくバラバラに散乱したあり方を端的に示しているというべきなのだ。

〈力作〉であることと、あやうく空中分解しそうできばえであることとの間には、何の矛盾も生じない。洋の東西をとわず空中分解した力作など、掃いて捨てるほどある。ピカソの『アビニヨンの娘たち』という大作も、ピカソはあのキャンバスのあっち側で首をくくるはめになるだろう、と酷評されたというではないか。一見バラバラに空中分解しそうな諸要素も、遙か彼方にむすぶ〈焦点〉に見る者の意識を向けさせるなら、もはやそれは単なる空中分解した駄作ではなくなる。ただ、問題は『薩摩歌』に関して、そのようにいうことは無理だ、ということだろう。『今昔操年代記』の筆者西沢一風も、『曾根崎心中』のロングランヒットによる竹本座の借金完済はかたつても、その間にこんな作品があったことは、すっかり忘却の彼方にある風である。

『曾根崎心中』の成功は、近松の作劇に影響をあたえ、ある方向に向かわせた。その『方向性』を『薩摩歌』も示してはいるのだ。さきにふれた『からさき八景屏風』にしても、心中の当事者の二人からして、双方に異性の『お相手』が複数ぶら下がっており、その中には「にほの前」という想いを果たせず死んだ死霊までが加わる賑やかさ。『薩摩歌』の「小万・三五兵衛」「お万・源五兵衛」の二組の男女がからむ、「恋愛の平行四辺形」は、同質なものを感じさせる。大好評を得た『曾根崎心中』。町の御ひいき筋と作品の手直しについて相談するほど不評に苦しんだ節が作品内の「口上」に見て取れる『八景屏風』。好評・不評の要因は、近松の目にも明らかだったのではないか。

近松は『薩摩歌』の構成において、身替わりとして源五兵衛と仮の契りを結び、果てはとぼっちりの犠牲となる「髪上げのお蘭」お蘭尼」を必要な狂言まわしとして残したが、後は可能な限り刈り込んだ。『曾根崎心中』を好む筋の観客の嗜好に合わせたのである。近松は第二作でまったく違うものを創ろうとしたのではない。まだ軸足を歌舞伎の世界に残した「作者」として自家約籠中の手慣れたものを、新しく獲得した『曾根崎心中』と竹本座の御ひいき筋の嗜好に配慮しつつ、つくろうとしていたのである。そう考えることで、この作品の多くの側面が説明可能になる。

「長さ」も、である。歌舞伎の舞台は当時、どの程度細かく「台本」あるいは「台帳」に縛られていたのだろう。自己主張の強い役者たちの、おのおのの〈好み〉のセリフは作者との共同作業であって、作者が一字一句〈作文〉しなければならぬわけではなかっただろう。「絵入り狂言本」は見どころや評判のセリフ・場面をダイジェストして見せるものにはすぎない。役者たちのアドリブも含めてすべて文字におこしたらどれほど長いものになったろうか。近松はそれぞれの登場人物を役者として想定し、その作意と作文をすべて引き受けることで『薩摩歌』をつくったのである。やがて気満々気合いが入っていたというべきだろう。

「不評」であったと想定される部分を挙げていくと、さらにいろいろ見えてくる。上之巻、平鹿留守居の館で当家に

奉公を望む者達が今日も押しかけ「吟味」を受けている。採用の面接試験といったところだろう。専門的職能が片寄っていたり年を取り過ぎていたり、難のある応募者がつづいた後、「真打ち」として「薩摩者」津摩蔵、源五兵衛が登場する。ここで長々と演じられる「諸国馬じるし」の節事などはどうだろうか。この『薩摩歌』は加賀掾に流用され、加賀掾本が残っている。そこでは、この長々しい節事は削除されている。賢明な改作だといえるだろう。筋の展開上何の意味も無い「無駄」そのものの節事だからだ。ただ、『曾根崎心中』お初の観音めぐりの道行はどうだっただろう。テーマを提示しお初の「観音」性を措定し、その美貌と魅力と力を振りまく辰松の技量を見せつけて観客の喝采を博する、もっとも「おいしい」部分だったはずである。この源五兵衛が男性的魅力を見せつけながら潑刺と躍るこの「節事」は、同様の効果を期待されていたと見るべきだと思う。面接試験ですっかり女性達に気に入られ、「姉姫様」小万との擬似的「密通」に展開していくきっかけでもあるから。ただし、あまり効果的でなく不評だったことは容易に想像される。加賀掾はそれに敏感に反応したのである。もしこれが歌舞伎の舞台なら、源五兵衛を演じる役者のひいき客なら、「やっちゃんちや」と誉めに出てくる「見せ場」であることはいうまでもない。

井口洋氏が、さまざまに「心理的」読み解きを試みる、上之巻後半の、三五兵衛、源五兵衛、小万が三つ巴で長々と述懐する場面がある。論理的には矛盾だらけ。氏のような緻密な読みで掘り下げるに適した部分とはいえない。この登場人物たちは、大向こうへ向けてウケを狙う、役者のガチンコ勝負めいた場面と考えた方がいい。源五兵衛が草履取り奉公をしているが、出自をいえば実は歴とした侍であると明かす源五兵衛について、婚約者を寝取られたと信じて屈辱にまみれている三五兵衛にはなんの慰めにもならないという。全くその通りなのだが、この「勝負」にあたって引けをとらないことしか、この場面の源五兵衛も考えていないとみた方がいい。役者が受けることしか考えていないと同じである。もちろんここでの勝者は、三五兵衛の不実と薄情を責め、思いのたけをぶちまけるアツパレ見事なパフォーマンス

スを見せた「小万」である。やんややんや。

これらの「歌舞伎」的要素は、浄瑠璃を劇的に変革していく立ち聞きなどの場面構成に寄与する〈歌舞伎的なもの〉ではない。歌舞伎作者でもあつた近松の、歌舞伎的残滓のようなものである。近松は意図的にそれを選び取つたというよりも、さしたる意図もなくそうなつてしまつた、といったものである。いわば近松の作劇意図においては〈ノイズ〉的なものといつて良い。しかし、『曾根崎心中』を契機に既に動き始めたものは確かにあり、それは、愛する人はただ一人であるといった、ロマンティック・イデオロギーそのものへ向かう〈バイアス〉がかかつていたのである。

「私たちは」というと語弊があろう。少なくとも筆者自身は、近松の〈世話物浄瑠璃〉を全体として把握しようとするとき、『曾根崎心中』を一つの理想型として想い描きがちであつた。登場人物が増え、心中する二人だけでなく、親兄弟や妻までが、「おもしろいおもしろい想い唄」という思いのたけを吐露することで、あらゆる人々の想いを包み込む巨大なハーモニーを築き上げた『心中天網島』にいたる、書きかえ・書きかさねの試行錯誤の営為として理解しようとしていた。それは、あるいは完全な勘違いであつたかもしれない。『曾根崎心中』の〈理想型〉ははじめからあつたのではなく、『今昔操年代記』に記されるような、空前の大ヒットによつて、〈理想型〉たるべく方向付けられたにすぎないのではないだろうか。

《注》

1 『薩摩歌』は、宝永元年正月竹本座初演。

2 白百合女子大学言語・文化研究センター「言語・文学研究論集」10号所収の「曾根崎心中」―近松門左衛門の歌舞伎狂言からの考察

―(二〇一〇年度)

- 3 『薩摩歌』論―『丹波与作手綱帯』との関係をめぐって―(同志社国文学15号 一九八〇年1月)
- 4 『近松全集 第十六卷』(岩波書店 一九九〇年刊) 所収。
- 5 『日本隨筆大成』第二期の四。また、『曾根崎心中』の本文をもつ全集ものや、文庫に採録されている。
- 6 先掲『近松全集』第十六卷。218頁。続き狂言「からさき八景屏風」の第二として「大坂の三かつ七年忌は狂言狂言の狂言」とある。また、この劇中劇の内容は、「評判の心中半七三かつ七ねんき」という本に出ているので、この狂言本で紹介することはしない、との断り書きまである。作品の内外が「地続き」になっている。
- 7 元禄十二年一月二十四日初演、京四条大芝居、都万太夫座二の替り、座元坂田藤十郎。『近松全集』第十五卷所収。『役者口三味線』(歌舞伎評判記集成 2)に詳細に記述がある。
- 8 宝永三年三月竹本座初演。ただし、あからさまに当て込まれているのは、『用明天皇職人鑑』の大ヒットではあるが。
- 9 「近松世話物もう一つの原型―『薩摩歌』をめぐって―(秋田大学『研究紀要』一九九五年十二月)のちに、『近世文芸の研究』(和泉書院研究叢書234 一九九九年刊)に再録される。
- 10 『近松世話浄瑠璃論』(和泉書院研究叢書25 一九八六年刊)所収、『薩摩歌』論。初出は一九八一年一月『芸能史研究』第七二号。

‘Noise and Bias’ in “Satsumauta”, the second Sewamono
by Chikamatsu

—How he had got the right direction to go?—

Yukiko Tsuneyoshi

Bunraku-Joururi is one of the most popular Traditional Plays by Puppets. Sewamono means Chikamatsu's Contemporary play covering gossips. This kind of works were totally dominated by Romantic Love Ideology. But it was not Dominating trend of thought then. Chikamatsu had ever belonged to Kabuki Theater, as a member of Creators' team. You can easily know his Kabuki Plays' Summary recorded in "The Complete Works of Chikamatsu Monzaemon". And you will see how different his Kabuki plays and Sewamono-Joururi plays are. It's simply because of "Sonezaki-sinjuu". That first and sometimes said best Work and its gigantic success determined the direction toward Romantic Ideology. Second work of "Satsumauta" shows us that Chikamatsu was groping his way to the Romantic Ideology, or True Love.