

# 『薩摩歌』論考

——歌謡と語り——

金 田 文 雄

## 一

近松は、元禄十六（一七〇三）年の五月に、大坂竹本座に於いて世話浄瑠璃の第一作である『曾根崎心中』を世に問い、幸いにも好評を博したようである。そして、その翌年にあたる宝永元（一七〇四）年の一月興業に『薩摩歌』が初演されている。この間に、世話浄瑠璃の創作としては八ヶ月の空白、もしくは準備期間があったことになる。

しかし、この『薩摩歌』において、近松はかならずしも前作の『曾根崎心中』で試みた方向を踏襲したわけではなく、この二作の間には大きな階梯があることがつとに指摘されてきた。たとえば、佐々木久春氏はこの作品を「近松世話物もう一つの原型」として位置づけている。

『曾根崎心中』と『薩摩歌』とは、時間軸の上からは並ん

ではいるものの、一見したところ同じ世話浄瑠璃の系列に分類するのが憚られるほどに、その違いは大きい。とりわけ、後の世話浄瑠璃群がまだ登場していない、この時期に於いてはその感が強かったであろうと思われる。もともと、前年に初めて世話浄瑠璃の世界に足を踏み入れたばかりの近松自身にとつても、今後の方向性が決まっていたわけでもないだろうし、その意味に於いては、むしろ模索期にあつたとするのが妥当であろう。

ここでは多々認められる、この両作品の主として方法上の違いを最初に検証しておきたいと思う。

まず、題材の選択であるが、『曾根崎心中』では、その初演のわずか一ヶ月前に大坂曾根崎の森で起こった心中事件に材をとっていた。ところが、『薩摩歌』では、この間の事情が相当に違っている。すなわち、『薩摩歌』でも一応はこれも実事件に題材を得てはいるものの、こちらははるか

に古いものであり、また事件の舞台も薩摩である。元禄の頃に、大坂でこの事件がどのように記憶されていたのかは定かではないが、おそらくは、流行歌が残るくらいのものであったのではないだろうか。

実説を現代にまで伝える資料としては、西沢綺語堂季叟の『中興世話早見年代記』に、「寛文三卯 さつま源五兵衛 お萬心中」と記載されているのみである。また、これにも先学によってつとに指摘され、よく引用されていることであるが、『松平大和守日記』には以下のような記述が見られる。

寛文十一年五月廿二日参勤 此の道中にて源五兵衛おまんといふたをうたふ、うたの地はひろうなれば略之。与作といふうたも近年はやりしと聞。是は後に聞、源五兵衛まんも薩摩の国の事とも大坂の事といふ、清十郎に似たる事か、兄弟おもひをかけさしちかひたるともいふ、又云源五兵衛子六衛門まん兄弟おもひさしちかひしお云備中の事と。

すなわち、ここでは薩摩の事件をもとに、寛文の頃におまん源五兵衛に関する俗謡が広く歌われていたことが確認できる。

この事件が寛文三年のことであつたとするならば、それ

は『薩摩歌』からすれば、初演の実に三十一年も前ということになる。そもそも、近松に先行する西鶴の『好色五人女』の刊行でさえ、貞享三（一六八六）年であり、この時でもすでに事件からは二十三年を経過していた。おそらく、西鶴は『好色五人女』の巻五を執筆するに際して、あえて時間的にも空間的にも隔たつた題材を選ぶことで、構想の自由さを求めたのであらうと思われる。

そして、西鶴のこの巻五もまた、それまでの四篇と比べれば随分と異質な趣を持つていたのである。まず、薩摩から俳諧的に衆道を連想し、主人公である源五兵衛を男色者としたこと。また、巻一から巻四までは、基本的には悲劇的な結末に終わる物語を描きながらも、当時の出版界の慣例にしたがつて最後はハッピーエンドにせねばならないといった、いわば制約を一応は踏襲しつつも、巻五をアイロニカルな物語とすることで、一筋縄ではいかないところを示しても見せたものであらう。

先述のように前作の『曾根崎心中』は、初演のわずか一ヶ月前に、しかも大坂で起こつた事件を題材としていた。そうした、観客達にとつていわば周知の事件を描いてみせるのであるから、当然の事ながら近松にとつては執筆上の制約も大きかつたことであらう。結果的には成功を収めは

したもの、本格的な時代浄瑠璃に比べれば、しよせんは  
際物といった感もまた残ったかも知れない。いづれにして  
も、すぐさまこれに続けて同工の心中事件を素材化するこ  
とはためらわれたのであろう。当時すでに五十歳を越えて  
いた近松ではあったが、その創作意欲はますます盛んで  
あったといわねばならない。そこで、近松は世話浄瑠璃の  
第二作目にあたって、今度はそうした身近で生々しい実事  
件を描くという制約から離れたところでの劇の構想を構え  
ようとしたのであろう。したがって、『曾根崎心中』との  
異質性もまた、あえて行われたもの、すなわち世話浄瑠璃  
の別の可能性、あるいは今後の方向性への模索だったとい  
うことになる。

また、『曾根崎心中』を世に問うにあたっては、近松自身  
にも、そして座元である竹本座にとつても興業上の不安は  
否めなかったであらう。そして、それを幾分かも補うべ  
く、人形遣いの名手、辰松八郎兵衛を起用したのであった。  
詞章の上からもそうした演出を活かすべく、心中道行き以  
外にも、最初にお初による観音巡りが付加されていた。一  
方、この『薩摩歌』は、中の巻にも見られるおまんの宙づ  
りなど視覚的な要素も盛り込まれてはいるものの、全体と  
しては語りと音曲が支配的である。そもそも、題材となっ

たお万源五兵衛の物語自体が歌謡によって伝承されていた  
のであり、近松はそうした流行歌を取り入れることで劇を  
構成していったのである。

篇中にはいくつかの歌がちりばめられているが、就中、  
他の世話浄瑠璃には見られないものとして上の巻の「諸国  
鐘じるし」があげられるであらう。歌舞伎であれば、この  
場面もある程度は視覚的で豪華な舞台となり得るかも知れ  
ないが、浄瑠璃であるだけに、ここはむしろ義太夫の聞か  
せどころとして機能したはずである。つまり、朗々たる美  
声を連ねることで源五兵衛の男ぶりを描いて見せたのであ  
る。

次にもう一つ、この作品を特徴づけるものとして「世界」  
の構え方が指摘できよう。もともと、そもそも世話浄瑠璃  
にあつては時代浄瑠璃に見られるような意味での「世界」  
は存在しない。しいていえば、それは『曾根崎心中』にあつ  
ては「心中」事件そのものが劇の枠組みであつたというこ  
とになるだろうか。ところが『薩摩歌』では、歌謡によつ  
て伝承されるお万源五兵衛の物語が核となるものの、こ  
れに笹野三五兵衛の敵討ちがもう一つの枠組みを構成する  
ことで劇を形作っている。一連の「曾我もの」に描かれて  
いるように、歌舞伎あるいは浄瑠璃の「敵討ち」こそは時

代物における典型的な「世界」の構成要素であった。したがって、『薩摩歌』に敵討ちを持ち込むことは、この作品に時代物的な要素を付与するということに他ならない。先の「諸国鍵しるし」もまたそうであるが、これ以外にもこの作品には時代物との相通は多い。例えば他にも上の巻「平鹿留守居の館」が、京の武家屋敷に始まることなども、いかにも時代浄瑠璃風である。さらに本篇は構成の上からも、また分量的にも世話浄瑠璃にしては異例の長さを持つていることも特徴的だといえるだろう。<sup>(1)</sup>

## 二

さて、これまでは『薩摩歌』の持つ外形的な特質について述べてきたが、ここからは各段ごとに構成上の特質を検討していきたい。

上の巻が京の武家屋敷に始まることは、時代物的なものであることはすでに述べた。そして、同様にこの巻に登場する人物たちもまた武士階級に属する者たちで占められている。また、この段の主要な人物たちが、それぞれの抱える事情から、一様に身を「やつし」ていることも大きな特徴として指摘できるであろう。主人公の菱川源五兵衛は、おまんとの恋故に薩摩を追放され今は中間奉公人に、また、

笹野三五兵衛は、親の敵を討つべくこの屋敷の女中のひとり林になりすましているのである。さらには「下尼の身」となっている小まんの姿もまた一種の「やつし」と見ることも出来よう。本篇が歌舞伎との相通性を持つことをこれまでもさまざまに指摘されているが、この「やつし」などはその典型的な一例であろう。<sup>(2)</sup>

そもそも、源五兵衛と三五兵衛、おまんと小まんというそれぞれ一字違いの男女を配したことの意味は何だったのか。その上にこのことは、少なくとも劇全体の中ではさほどに重要な意味を持ち得たとは言いがたいのである。三五兵衛の敵討ちは、これ以降劇中では発展することもなく、下の巻の最後、大団円に於いて無事本懐を遂げた三五兵衛が、源五兵衛、おまんの二人の命を救うという役割を持っていたに過ぎない。上巻と中・下巻の有機的関連のなさを指摘されるのも、当然であるといえよう。<sup>(3)</sup>

また、上の巻の最後で、源五兵衛は屋敷を追放されるが、これとても上巻以前の、すなわち源五兵衛にとってはもとの状態に戻ったに過ぎず、中の巻で舞台は薩摩に場を移してゆく。ただ、しいて言えば、上巻で源五兵衛が、三五兵衛の敵とねらう石子久弥が、今は那波道愚と名乗る雲水であるとの情報を伝え、これがきっかけとなって敵討ちの成

功がもたらされることが、少なくとも下巻につながっている。複線として機能していたことになるだろう。<sup>(4)</sup>

少し先を急ぎすぎたが、源五兵衛とおまん、三五兵衛とおまんの二組の男女が登場することの意味を改めて考えてみたい。主たるプロットを背負うのは源五兵衛とおまんの側であり、また内容的には二人の恋の行く末であることは当然である。一方の三五兵衛、小まんは敵討ちという、いわば複線的な彼ら自身のプロットを持っている。そして、この二つのプロットが重なり合うのが、下の巻においてであつた。

先述のごとく、父親の敵討ちという大義を果たさねばならない三五兵衛は、その本懐を遂げるために女中に身をやつしている。これはおそらく、西鶴の『好色五人女』の巻五において、おまんが衆道者の源五兵衛に近づくために男装したことから着想されたものであろう。たしかに趣向としての面白みはあるものの、ここ平鹿留守居の館に敵がいるわけでもない以上、特にその必要があるとも思われず、不自然な感も否めない。しかし、そうした詮索めいたことを別とすれば、林に身をやつす三五兵衛の姿は実にけなげでさえある。また、夫となるはずの三五兵衛に先立たれたと信じている小まんも一途である。ともに義を立てようと

する彼らは、ひとえに時代物的な価値観に裏打ちされている。

ところが、一方の源五兵衛は、行きがかり上とはいえ、お蘭と情を交わすばかりか、京を追放されるときでさえ、「ほんに切麦でさへこのお情、こんなことなら箸ついでにうどんも、一膳も食べましよもの、お残り多や」とぬけぬけといつてのけるほどの好色漢である。つまり、武家社会が舞台に選ばれてはいるものの、源五兵衛はその好色に於いて世話の側に立っているのである。

小まんとおまんの接点はきわめて薄い、間にお蘭を置いてみれば、理のお蘭に対して情のおまんといった対比がここでも成り立つであろう。すなわち、三五兵衛、小まんがいれば公の立場から時代的なものを代表し、源五兵衛とおまんは私的な存在として世話の世界にいたのである。そして、時代物的な要素と世話物的な要素とが混在するこの作品は、見方を変えるならば、そうした対比をあえて実験的に対置することによって、世話の立ちうる地平を模索していたと見ることも可能であろう。

さて、上巻に限らず本篇には「物尽し」の趣向が数多く見られ、これもまた、本篇の特質の一つであろう。こうした、いわば言葉遊びは劇に軽みとともに、語りの面白さを

も与えているのであろう。上の巻の「諸国鍵じるし」もまた、こうした「物尽し」の一種であらうが、ここは特に「語り」の聞かせどころであつたに違いない。『薩摩歌』が、正月興行であつたことから、おそらくは慶事としての意味合いあつたであらうし、この連ねに続く詞章「さてもくと、や、暫し、手を叩いてぞ誉めらるゝ」のところでは、当時の観客達もおそらくは語り手の義太夫に対して賞賛の拍手をおくつたはずである。

現代に生きる我々は、ややもすると近松のドラマツルギに視点を置きがちであるが、当時にあつては、今よりもっと語りのうまさや、それを語る声そのものを楽しんでいたのではないだろうか。

上の巻の口「目見得の場」は、もっぱらこのような祝祭性にこそ、その存在価値があつた。物語としての劇が事実上の幕を開けるのは切「小まんの部屋」からである。望み通りに奉公することになった源五兵衛だが、秋の初夜過ぎに小まんの部屋に引き入れられることになる。後に、これは林の言動所作に疑いを抱いた小まんの計略であることが明かされるのであるが、後家を立てているはずの小まさんが、いきなり源五兵衛を部屋に入れること、またお蘭がその身代わりになるという趣向は、これまた不自然の感を

免れない。もっとも、薩摩を追放になり、ここ京でもおまんととの恋の進展に何の可能性も持たない源五兵衛であるから、劇を進行させるためには外からの動因がなければならなかつたのであり、小まんなそうした役割をも担つていたのである。

切「小まんの部屋」から、劇は大きく進行し始める。ここで、この巻の主要な登場人物たちの抱える葛藤を整理しておきたい。まず、もっとも端的で明瞭な葛藤を持つてゐるのは三五兵衛である。彼は親の敵を討たねばならず、その目的のためにすべてをなげうつてゐる。故郷を捨て、許婚にまでも自ら死んだものといつわり、文字通り身命をかけてこの目的の遂行に賭けてゐる。ただし、この巻の終わりあたりで源五兵衛に知らされるまでは、敵である石子久弥の所在を突き止められずにいた。したがつて、これを知り得た後の行動もまたおのずから明らかとなる。しかし、ではこの三五兵衛の抱える葛藤と予想される行動とが劇を担うかといえは、そうはならないのである。あくまでもそれは脇筋としての働きを持つに過ぎなかつたのである。

次に小まんであるが、彼女はこの段階では生きる希望が喪われている。物語以前に許婚を失ひ、下尼の格好で暮らす彼女にはどのような指針もなかつたのであり、したがつ

てとらねばならない行動といったものもまたない。では、小まんが悲嘆にくれ仏道修行の日々を送っているのかといえば、これもまたそうではない。源五兵衛を部屋に引き入れるなど、むしろ明るく行動的でさえある。源五兵衛に薩摩での恋のいきさつを語らせるのも、また彼をだましてお蘭と枕を交わさせるのも小まんである。上の巻では行動原理を持たないが故に、彼女こそが逆にもっとも行為の自由さが保証されていたのである。すなわち、小まんはこの巻の、劇進行のための動因として機能していたということが出来る。

最後に主人公の源五兵衛だが、彼は薩摩におまんを残しながら、その地から追放の身となっている。薩摩に帰り、おまんと夫婦になるというのが彼の目的といえ言えるのだが、上の巻はそもそもが京での仕官にまつわる筋立てであり、この葛藤とは直接の関わりを持つてはいない。したがって、源五兵衛の抱える葛藤は、少なくともこの段階では打開、あるいは発展の余地をまったく持つていなかったのである。ただ、しいて言えば、上の巻の最後で、小まんの部屋に夜に侵入した咎により、薩摩へ返送されることが劇をその本来の筋立てに戻すのに過ぎないのである。もっとも、京を去っていく時でさえ、先述のように、源五兵衛

の好色な様が描かれていた。つまり、源五兵衛には葛藤の重みはさほどなく、むしろ何事にもこだわらない明朗な人格として表現されるだけに、哀切さは微塵もなかったのである。

かならずしも上の巻に限られるわけではないが、この『薩摩歌』には全体的に好色的な要素は多く、西鶴の浮世草子を連想させる部分も随所に存在する。例えば源五兵衛が小まんに促されて薩摩での恋を語る次のような場面。

芭蕉布屋のおまんと申すは、筑紫一番。和泉式部か、小式部の化身と誉めた小娘。きやつが我らを見るたびに、齋に参れば抱付き、墓へ参れば抱付き、めつた無性に抱付けども、この方合点参るにこそ、和泉式部の化身めが、この法然の化身と相撲を望むと覺えた。投げてくれうと存じて、ある時墓へ参つたところ、私は裸になり、長老様の緞子の袈裟、腰にきつと締めつけ、さあござれと抱付いた。あつちもぬからず四つ手に組み、汗水ながして組合ふとて、何やら囁き、呟いて、互いに因果をさらし屋の、白から杵とはこの事、まんと法然上人が、あなたの十念授り、諸訳の五重相伝受け、四十八夜の常念仏、互に忍び、忍ばれて、物三年は昼夜なし。千日の回向まで、一日懈怠も仕らず。<sup>(5)</sup>

やや長い引用になったが、ここではおまんを和泉式部に  
なぞらえ、源五兵衛自身は自らを法然上人になぞらえてい  
る。ここに見られるおまんの奔放さや積極性は、やはり西  
鶴の『好色五人女』巻の五のおまん像からとられているの  
かもしれない。また、「臼から杵とはこの事」と語るが、  
源五兵衛は本来は色を絶つはずの仏道修行の身でありなが  
ら、しかも法然上人を自称しつつも、色にはまっけていくな  
ど、少々不謹慎な面白さを見せている。

この薩摩での恋も、劇の中でこそ展開されるべきである  
のかも知れない。たしかにそうした方が、より劇的ではあつ  
ただろう。しかし、ここでは、そのことは欠点となってい  
る<sup>(6)</sup>というよりも、むしろ「語り」の面白さとしてこの作品  
を特徴づけていると捉えておきたい。

また、少々不謹慎であるとは述べたが、ここには奔放で  
いわば開けっ広げなエロティシズムが表現されており、そ  
のことは源五兵衛を、そしてまた劇自体を深刻さからは遠  
ざけてもいたのである。

さて、この項の最後に上の巻の構成上の特質を述べてお  
きたい。

上の巻で発生した基本葛藤が中の巻、あるいは下の巻の  
内容を決定していくといった劇構成——『曾根崎心中』で

はこうした方法が既にとられていた。<sup>(7)</sup>

『曾根崎心中』では、金を失い、一分を失った徳兵衛には  
もはや死しか残されてはいなかった。したがって、後はお  
初との相對死の覚悟の相互確認、そして道行きに続く心中  
へと劇の流れはきわめてスムーズであった。しかし、この  
『薩摩歌』においては、少なくとも源五兵衛に関する限りそ  
の葛藤には何も変化はない。むしろ、本来は帰れなかった  
はずの薩摩に戻るわけであるから、後退しているとさえ見  
えるのである。

### 三

中の巻「琉球屋敷の段」は、一転して舞台を薩摩に移す。  
この段でも幕開けは「サラシ歌」に始まり、この劇全体に  
見られる歌謡を多用した歌語りの的な要素を示している。源  
五兵衛は、この段では出入仕事の事介と名乗り、さらに身  
分を落とした、より徹底した「やつし」姿で描かれる。

さて、サラシ歌に続いて、この段の冒頭近くで「今日は  
内方のおまん様へ、御祝言の頼みが来る」という設定がな  
されている。すなわち、ここで初めて時間進行に切迫性が  
与えられ、おまん、源五兵衛は行動を余儀なくされるので  
ある。しかし、依然として身をやつした源五兵衛にも、そ



してまたおまんにもどうするというすべはない。本来の葛藤が劇を進行させていく力を持っていないのである。近松が、この祝言の頼みが来るその日に、おまんの母親の十三年忌を重ね、おまんにあえて新たな、あるいは本来のそれとは別の葛藤を与えなければならなかったのはひとえにこの故にであった。

わしや嫁入はしませぬ。せめて十に一つは、父様にも問はしやんせ。母に向うて口過すも、皆こな様が言はしやんす。あんまり気強うござんすと、袂を顔に押当て、恨み、嘆きのその中にも、今日命日の亡き母を、慕ふ、涙ぞまさりける。

すなわち、嫁入りよりも母の命日が全面に押し出されているわけであるが、これはおまんが本来抱えているはずの葛藤のすりかえにはかならない。おまんは源五兵衛との自由な恋愛と、親の薦める結婚、つまり「家」の論理との間の葛藤に立たされている。しかし、おまん自身には解決、あるいは打開のすべがない。そして、もう一方の当事者たる源五兵衛もまた「日陰の身」に過ぎず、こちらでもまた動きがとれない状態である。したがって、「嫁入する日は死出立ち、葬礼の儀式と聞く。こちの胸は死用意、嫁入の供をしてたもらば、そなたもさだめて死出立ち」と、おまんが

語るように、ここからはきわめて消極的な行為しか生み出し得ないのである。

上の巻では小まんが劇の進行を動かしていたが、中の巻でその役割を果たすのがお蘭である。そして、このお蘭は、もともと緊密な関連の薄い上の巻と中の巻とをつなぐ役割をも同時に担っていた。上の巻では小まんの身代わりに過ぎず、影の薄かったお蘭であるが、この段ではおおいにその主体性を発揮している。源五兵衛を間に挟んだ、いわば三角関係の設定はおまんを行動に駆り立てさせるムーブメントの役割を果たし得ているし、また場面としても十分な見せ場を作っており、次のように評価される。

近松はこの三角関係的頂点において、お蘭の心意気と、お万の情熱を対立させ、歌舞伎的な女の詰め開きを見せようとした。<sup>(8)</sup>

また、語りが中心をなしていた上の巻と比較すると、この中の巻では行動的なお蘭の登場によって動きが随分と活発である。

・さらに白刃を奪合うて、やう 男もぎたくり、手許に置かじと、力に任せ、投ぐる拔身が一はずみ。二階の比丘尼が小腕に、切先はづれにずつばと立つ。狙うてはよも当るまじ。障子にさつと生血ひいて、

朱に染まれば、兩人の口説も脇へ興さめて、これは、これはと騒ぎしが、

・この上は思案もなし。思いきつて飛んでのけう。水に溺れて死んだらまゝ、千に一つも神仏の、力もあらばと思ひきり、ひらりと飛べば、南無三宝、帯を松にひっかけて、宙に下がつて、

こうした場面は歌舞伎との関係も指摘されているように、<sup>(9)</sup>きわめて動的でまた可視的なものである。

もう一人この巻を特徴づけているのが、おまんの継母の存在である。この継母の設定は、『世間胸算用』巻一の「鼠の文づかい」や、『日本永代蔵』巻二の「世界の借家大将」など、西鶴の町人物の影響が指摘されているように、きわめて吝嗇であり、強欲な存在である。彼女はこの作品では一身に敵役を担うのであるが、そもそも「家」の論理を代表するはずのおまんの父親新兵衛の影がきわめて薄く、いわば父性不在といった状態である。では、継母が「家」の論理を代表するのと言え、これもかならずしもそうではない。形式的には彼女は「家」を守ろうとするのだが、そのあまりの吝嗇ぶりが、可笑性に解消されてしまい、結局のところ敵役でしかありえない。ここにも、この劇の持つ葛藤の弱さが見られるのであり、このことは、後の世話

浄瑠璃との比較の中では欠点とも見なされがちである。たとえば広末保氏のごとく「世話悲劇」という表現はたしかに成立するであろうし、そこに劇としてのドラマツルギーを見ることはきわめて有効である。<sup>(10)</sup>

しかし、その一方で近松にとつては、少なくともその当初は、世話浄瑠璃が必ずしも悲劇を指向するとは限らなかったのではないだろうか。西鶴の『好色五人女』が、その全体としては悲劇的な色合いを濃く持ちながらも、随所に喜劇的な場面が混在しているように、近松の世話浄瑠璃においても、通俗的なおかしみや、親しみやすさを持ったものに向かう可能性もあったのではないだろうか。

なお、この項の最後に付記すれば、男性の主人公をめぐる三角関係の設定は、これ以降『重井筒』、さらには「心中天網島」に展開していくことになる。また、前項では触れなかったが、近松の後の作品との関連で言えば、上の巻に見られる女敵討の素材は、『堀川波鼓』や『鍵権三重帷子』に発展的にとりあげられている。

#### 四

下の巻「源五兵衛おまん夢分舟」も、歌謡で幕を開け、これに続いて夢の道行きが幻想的な雰囲気の中に語られ

てゆく。ここもまた、太夫にとつては重要な聞かせどころであつただろうし、そうしてみれば、歌謡性の追求といった可能性も世話浄瑠璃は持っていたのであろう。

琉球屋敷から再び追放された源五兵衛、その後を追うおまんにとつては、ここでもまた今以上に葛藤を解決していく方法を持つてはいない。したがって、やはり彼ら二人を突き動かしていく存在が必要とされる。そして、この段でその役割を果たすのはおまんの母親であり、彼女はここでも敵役として二人を追ひ込んでいくのである。

「薩摩」国名取りの男」とはいうものの、源五兵衛になし得ることは、おまんを連れ戻されないという消極的な行為でしかありえない。この事件の実説が心中であつたとすれば、この劇もまた二人の心中によって結末をつける方向性もありえただろう。しかし、ここまでに至る展開が、けつして二人に内在する葛藤を顕在化させる方向で進んではこなかつただけに、ここに至つての心中は劇全体の結末とはなりえなかつたのであろう。もつとも、これに代わる結末が周到なものだったかといへば、これまた必ずしもそうとはいえないのであるが。ここで近松が選んだ方法は、薩摩の武士といういわばステレオタイプ化されたイメージに便乗したものであつた。すなわち、源五兵衛が、敵役たるお

まんの継母に斬りつけ、さらには彼女をかばうおまんをも刀にかけてしまい、あげくは自らも死を選ぶしかなかったというのがそれである。

「母はひるまず、大声上げ、やれ人殺し、斬った」と呼はわる声」と、いよいよしぶといばかりにその生命力を発揮するが、一方の源五兵衛は「腕先弱り、のつけに反り、半死半生あはれなり」というありさまである。観客もまた源五兵衛の「あはれ」に共感するとしても、その哀切さではなく、もはややそうするしかなかった粗暴な武士としての姿にであらう。

したがって大団円を迎えるために、さらに三五兵衛の登場を必要としたのである。源五兵衛が武士の「あはれ」を見せていたのに対して、三五兵衛は見事に敵討ちの本懐を遂げてこの場面に登場する。もつとも、このことが本篇の主筋とはなっていないために、観客の共感を呼ぶというわけではない。源五兵衛、おまんを救済し、もつて劇に結末をつけるのが目的である。長崎の南蛮外科の薬によって瀕死の二人が救われるという結末は、少なくとも現代の我々にとつてはあまりにもとつてつけたとの感が否めない。しかし、おそらく当時の観客達にとつてはこれでもそれほど違和感はなかつたのかも知れない。なぜならば、『五十年

忌歌念仏』においても、煙管で喉笛を貫いた清十郎が即死せず、後を追って鑓で喉を突いたお夏もまた生き延びるという結末になっているからである。

主人公の死からの救済という点でいえば、たとえば『出世景清』に、頼朝の命で首を斬られたはずの景清が、清水観音の利益によって長らえるという設定がある。ここでは不自然なのではなく、神仏による不思議（奇跡）が語られており、観客の感動をさそうものである。『薩摩歌』の結末部は、時代浄瑠璃によって歌い上げられるような感動を必要とはしなかった。『三味線に乗せて、うたふは源五兵衛、どこへ行きやるぞ、薩摩の山の、山は、宝の山とかや』という軽やかな結びこそが、たしかにこの作品にはふさわしいものであったのかもしれない。

注1 佐々木久春の「近松世話物もう一つの原型」（『近松文芸の研究』和泉書院 一九九九年刊、所収）によれば、『薩摩歌』の詞章は『曾根崎心中』の実に二、三二倍の長さになるようである。

注2 藤野義雄『近松名作事典』桜楓社 一九八八年刊。

注3 先掲。佐々木久春「近松世話物もう一つの原型」に、この指摘がある。

注4 小西准子『薩摩歌』論』『丹波与作手綱帯』との関係を

めぐって（同志社国文学第十号 一九八〇年一月）が、最初にこの見解を示している。

注5 以下本文の引用は、森 修他校注「近松門左衛門」（日本文学全集）小学館によった。

注6 諏訪春雄『近松世話浄瑠璃の研究』笠間書院 一九七四年刊。

注7 『曾根崎心中』は、形式の上からは一段構成であるが、内容的には三段構成と見ることも出来るだろう。

注8 先掲。藤野義雄『近松名作事典』。

注9 先掲。小西准子。『薩摩歌』論 など。

注10 広末 保『近松序説』（増補）未来社 一九八四年刊。