

近代日本文化における伝統演劇と近松門左衛門
―アカデミズム・劇評・役者の身体―

澤田 晴美 博士（学術）

総合研究大学院大学 文化科学研究科 国際日本研究専攻
平成20年度（2008）

目次

序章

- 一 現代における伝統演劇―伝統演劇をいかに教えるか
- 二 日本のコンテキストにおける前近代と近代の断絶と連続と読み替え
- 三 演劇というコンテキスト
- 四 伝統演劇と古典とされる近松との関係
- 五 近松門左衛門と伝統演劇のオーセンティシティと日本文化
- 六 本論の構成

注

第一章 近松作品の改作・再演・復曲―心中天網島

- 一 様々な改作
- 二 改作の背景―舞台表現の影響
- 三 再演―記憶される舞台
- 四 復曲―アカデミズムからの提言

まとめ

注

第二章 坪内逍遙の近松研究

- 一 アカデミズムにおける劇の研究
- 二 『葛の葉』『延葛集』―近代的な文学批評の実践
- 三 近世期の近松評価

作者近松

43	43	40	38	37	34	33	30	25	21	16	16	10	8	6	5	3	2	1	1
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	---	---	---	---	---	---	---

	近世期における近松への関心	49
	近松の浄瑠璃の詞章への評価	52
	近世期の近松作品評―浄瑠璃本は読まれていたのか	57
四	逍遙と近松を結びつけるもの―武蔵屋本の役割再考	61
五	種彦の近松研究と逍遙の近松研究と貸本屋	65
六	『葛の葉』『延葛集』から『近松之研究』へ	69
七	近代の近松研究と近松のカノン化	74
まとめ		76
注		77
◆付録1	近松の事跡に触れた近世期の著作物一覧(稿)	83
◆付録2	『早稲田文学』近松研究会略歴	84
◆付録3	逍遙を中心とした近松研究関連年表	85
第三章	歌舞伎の批評にみる伝統演劇の近代における受容	88
一	役者評判記の様式	89
二	役者評判記の批評の姿勢	92
三	評判記というジャンルの成立	95
四	近代の劇の批評―メディアの変化がもたらした批評の姿勢の変化	101
五	近世の歌舞伎の作者評と戯曲評	107
六	劇の批評の用語―「ジャーゴン」の世界は解消されたのか?	113
まとめ		117
注		118
第四章	リアリズムと虚実皮膜論	123
一	伝統演劇とリアリズム・写実主義	123

二	日本の近代演劇におけるリアリズム 自然主義 新劇とリアリズム 社会主義リアリズム 一九九〇年代の演劇 リアリズムと前近代 近松の「虚実皮膜論」 近松の芸論の本文 注釈書としての『難波土産』 『難波土産』の作者 『難波土産』の近世の出版状況 近世文学・演劇研究者による『難波土産』と虚実皮膜論の研究史（一） 『難波土産』の作者の研究 近世演劇の文献の翻刻と虚実皮膜論 近世期の人形浄瑠璃・歌舞伎におけるリアリティと心の表現 虚実皮膜論の「芸」 元禄期におけるリアリティ・「うつり」の良さ 「情」の表出と「性格」への読み替え 近代の歌舞伎実践者たちのリアリズムと近松 六代目尾上菊五郎 前進座と中村翫右衛門 平成藤十郎と武智歌舞伎 新劇にとつての近松と伝統演劇 「虚実皮膜論」受容のもう一つの系譜 ――近世文学・演劇研究者による『難波土産』と虚実皮膜論の研究史（二）
三	
四	
五	
六	
七	

結論	注	ま と め
----	---	-------------

176	167	166
-----	-----	-----

序章

本論では、今日において歌舞伎や人形浄瑠璃が代表的な日本文化の一つとして挙げられ、近松が日本の古典の一つとされるのは何故かという問いについて、両者の関係に注意を払いながら考察を行う。

ここでは、このテーマを設定した背景となる問題意識、それを解き明かすための方法論について述べる。

一 現代における伝統演劇―伝統演劇をいかに教えるか

伝統演劇は、現代人の役者によって上演されるものでありながら、その台本、表現様式があまりにも現代の日本人の暮らしからかけ離れているために、さながら「座敷牢」の中にあるようなもので、丁重な扱いを受けているように見えて、その実、遠巻きに好奇心をもつてながめられているといった状況にあると言えよう。日本の学生は、能楽や歌舞伎、文楽（人形浄瑠璃）を、日本文化の一つとして理解し、「日本人なのだから知っておくべき」と思う一方で、観劇体験は極めて乏しく、そして貧しい。

学生の多くは伝統演劇について、例えば人形浄瑠璃に関して「元禄・近松門左衛門・竹本義太夫・虚実皮膜論・心中物（曾根崎心中）」を挙げるが、文学として説明されることが多いために、作者名や作品で記憶されることが多い。近松門左衛

門や「曾根崎心中」を覚えている割に、舞台の様子が明確にイメージできていない⁽¹⁾。

また学生は、伝統演劇である歌舞伎や人形浄瑠璃を日本文化の一つと認識しているが、それを「身近な」日本文化としてイメージしたいと感じる者が多い。歌舞伎や人形浄瑠璃は日本における現代の演劇として興行を行っており、同時代の人が舞台に立っているという事実を指摘するまで、「当たり前のことなのにそのような考えたことがなかった」と感想を述べる学生はかなりいる。

一般教養の講座として伝統演劇や伝統文化について語る機会が多い私は、伝統的なものが現代日本文化とどのように関わっているのかという視点を強く求められている。しかし、これまで私が関わってきた近世演劇研究は、研究対象である伝統演劇をより詳しく説明することで成果を重ねてきたが、その成果だけでは、例えば「近松門左衛門の作品が、いつ、どのように上演されたか」について学生に対して解説はできても、「何故、日本文学史、日本演劇史において近松を重要な人物として取り上げるのか」「何故、現代において歌舞伎や人形浄瑠璃を代表的な日本文化の一つとして取り上げるのか」という問いに応えることはできない⁽²⁾。私自身もこれまでこのような問いについて深く考えることはなかった。

歌舞伎や人形浄瑠璃が日本文化の一つであり、近松門左衛門が日本の古典の一つであることは何故かという問いに対して、「伝統だから」、「近松だから」当然であると不問にするのではなく、現代のような形で評価されるに至る近世期からのプロ

セスを再検証することが、これらの問いへの答えになるのではないかと思うのである。

このような私の問題意識をどのように明らかにしていくのか、次にその方法について、演劇以外の分野で参考になるものを取り上げながら、それを演劇の問題に応用するにあたって留意すべき点を整理する。

二 日本のコンテキストにおける前近代と近代の断絶と連続と読み替え

伝統演劇が「伝統だから」、近松が「古典だから」という理由でこれまで不問にしてきた問題について、そのような現象は実は近代における国民文化の創造のプロセスで生み出されているという視点からの研究が盛んに行われている。しかしこの方法は、「近代」の変革の大きさを強調するために、「前近代」と「近代」を「切断」してしまっている問題がある⁽³⁾。

例えば、演劇研究において、観客論について次のような考察がある。青木孝夫は「観客の登場―新しい観客観の出現」の冒頭において、「近代になって初めて日本に観客が登場した」⁽⁴⁾と言う。青木は、能や歌舞伎などの舞台芸術の近代化において、知識人が開化へ向けて啓蒙しようとした対象を「観客」とみなす。啓蒙とは「高尚な美術」としての舞台表現を通して観客を教化することを意味し、この観客こそが近代の概念である国民を想定していると青木は指摘する。明治の知識人たちは、文明開化の号令のもとに、演劇が国民（観客）に自律的に「人の内

的本性の（開化）を促す働きをすることを期待した。このように芸能と近代国民国家が密接な関係にあることを青木は明らかにする。

しかし、近世演劇研究者からみれば、青木の「近代になって初めて日本に観客が登場した」というインパクトのある表現は、近世期の観客に関する研究の蓄積を無視しているように見えて抵抗を感じるかもしれない。だからといって青木の着眼点に誤りがあるわけではない。問題は、青木は明治の知識人の持っていた観客観を論じているのか、近代国民国家形成期の観客の総体について論じているのか明確でない点にある。また、観劇行為の様々な局面のごく一部分しか想定していない点にある。青木が指摘する啓蒙活動の顕著なものは明治一〇年代の演劇改良運動である。しかし、演劇改良運動は結果として頓挫した。つまり、観客を教化しようとする知識人の活動がどれほど徒労に終わったかの検証があつてこそ、近代の観客の総体が明らかになるのではなからうか。さらに言うならば、演劇改良運動では、「旧来の陋習の打破」「脚本作家の地位の向上」「西欧風劇場の建設」などを掲げたが、それでは演劇界の外部から演劇改良を提唱した者は、当時のスーパースター九代目団十郎をどのように見ていたのか。彼らは団十郎を目的遂行のための単なる道具の一つと見なししていたのだろうか。明治一九（一八八六）年演劇改良会に賛同した伊藤博文は、青春を戦争に明け暮れた長州出身の政治家だが、そのような地方出身者が瞬く間に時の権力者になって洗練された都会の演劇文化に触れたことと、演劇改良との関わりはどのようなものだったのか。さらに、歌舞伎の

上演演目のすべてが新作ばかりではなく、近世期に初演された作品の再演を重ねてレパートリー化されたものもあった。そのような古典作品の眼目は、作品内容の新しさではなく、今の役者がどのように工夫をして演じるか、前の役者とどこが違うかにあった。それを楽しむのが演劇通なのであるが、その「通」な見方をする観客と、啓蒙はどのような関係にあったのか。近世期の観客の資料を分析した成果を知る者には、この点に一切言及されない青木の観客論には説得力を見いだせない。近世期に培われた観劇文化、観客の観劇姿勢が突然分断され、全く新しい近代の観客が登場したわけでは決していない。近代の変革の影響が近代の観客に現れることを想定しながらも、前近代の影響を丹念にみていくことが求められるのである。

その一方で、近世と近代の「連続性」を強調するために、近代で見られる現象が既に近世にあったと指摘する研究が少なからずあるが、それらには近代の観点がそのまま前近代に持ち込まれてしまい、近世と近代の質的变化を見落としている感がある。

このように、日本の近代に西欧が突然流入し、席卷したとみる「切断」でもなく、また前近代と近代の類似を取り上げた「連続性」といった従来の研究の問題点を踏まえて、前近代と近代の関係を説明するには、日本のコンテキスト⁽⁵⁾において分析し、前近代から近代への「読み替え」に注目すべきだと鈴木貞美は指摘する⁽⁶⁾。鈴木は、「中国文明の影響のもとに独自の文化を形成してきた」日本は、西欧近代の「伝統の発明」が移入される以前に、「自らの「伝統」を繰り返して「発明」してきた「伝

統」があった」とする。そして、「外来思想の刺戟をうけつつ、「伝統の発明」は繰り返され、その都度、「回帰」すべき日本が新たに幻想されたきた」と述べる。このように前近代と近代の断絶や連続のからくりは、「回帰すべき日本が幻想される」仕組みの中で解き明かされるべきであろう。

本論においては、伝統演劇や近松に関して、前近代の事象のどの部分が前近代の姿をとどめながら近代において読み替えが行われたか、考察を行うつもりである。

三 演劇というコンテキスト

「伝統演劇」である歌舞伎・人形浄瑠璃は、明治以前の姿が冷凍保存されたものではなく、近代以降も変化しながら現代の我々の前に存在しているにも関わらず、近世期の姿を保持してきた「伝統的」なものと考えられている。その歌舞伎や人形浄瑠璃で、日本の代表的な古典とされる近松の作品は上演されている。現代の日本において、古典とされる近松が伝統的な方法で上演されていることから、前近代が現在に生きていると考えられている状況⁽⁷⁾を検証するためには、演劇というコンテキストにも配慮する必要がある。

演劇における伝統に関する考察では、リチャード・シエクナールが『パフォーマンス研究―演劇と文化人類学の出会いとところ』で留意すべき発言をしている。

見世物というものは、演劇であれ、スポーツであれ、儀

礼であれ、プレヒトの言うように「いろいろと試したうち、没にされることが一番少なかった」ものを残し、積み上げて客に見せること、書いては消すことの繰返しなのだ。パフォーマンスのプロセスは削除と置き換えの連続である。ロングランを続ける作品は同じことを繰り返すのではなく、常に消去と重ね塗りをおこなっている。この点で儀礼はロングランを続ける演劇と同じである。作品全体の形は同じでも部分的には常に入れ換えがおこなわれている。収集し、取捨選択し、構成し、見せることはまさにリハーサルのプロセスといえる。この過程は文章で読むと順序よく理論的に進行するように聞こえるが、実際にはそうではない。リハーサルは間違えたら次を試すというように理論化されたシステムではなく、さまざまな主題、行為、動作、思いつき、言葉などが、試されることによつて現場で戯れ合うのだ。多くが試されるうちには何度か繰り返されるものが出てくる。そのうちそれらが「使える」ことが分かり「取っておかれる」ことになる。^⑧

シエクナーの指摘は、パフォーマンスの現場で起きていることを述べている。これは、現代演劇でも伝統演劇でも言えることである。演劇においては、過去の参照こそが本質とさえ言える。日本の近代において新しい演劇を模索する際には、歌舞伎の役者が参画するだけでなく、歌舞伎の舞台技術も新劇の草創期になくはならぬ存在であった。伝統演劇においては、近世期から先行作を組み替えながら新作を作り上げてきた。拙稿「享

保期の狂言取り・趣向取り 上方歌舞伎の作劇法」において、十八世紀前半の上方におけるすべての歌舞伎作品を対象に分析を行い、役者の得意芸が作劇の場面構成の基本単位であることを明らかにした^⑨。これをスターシステムと片づけるのはたやすいが、演劇制作の現場で、役者の身体による表現は、物語の一場面をも支配する。本論第四章で論じるように、目を戦後に転じてみても、過去への参照は戯曲だけではなく、現代を生きる役者の身体も過去を呼び起こすための媒体として用いられているのである。しかも、その過去とは役者が具体的に参照している演技術、役者が見たり聞いたりすることが可能な範囲の過去の演技術だけではなく、見たことも聞いたこともない「想像された」過去をも参照して役者は演じる。このように演劇においては、多層で多様に過去の参照が行われる。まさに、シエクナーが言うように「さまざまな主題、行為、動作、思いつき、言葉などが、試されることによつて現場で戯れ合う」のである。さらにシエクナーは、先に引用した文章に続けて次のように述べている。

パフォーマンスは、「取っておかれた」断片を積み重ねて少しずつ形を成していく。芝居の終場面が幕開きの場面より先に出来てしまうことはよくあるし、劇全体の感じがつかめない前にある場面が完成してしまうこともある。最初に戯曲を読んだ印象と芝居の印象が大きく違ってしまうことがあるのはそのためである。作品は戯曲から「生まれる」のではない。リハーサルのプロセスを通じて戯曲と「出

会おう」とする試みから作られるのだ。観客が劇の上演に接して懐かしと感じることがあるとすれば、それは台本を読んだからではなく、以前に観たことのある上演を思い出しているからだ。上演されたことのない戯曲は生まれる前の胎児というよりも、組立前の部品の集合と考えた方がよい。

演劇研究の特殊性として文学と最も異なる点は、戯曲は道具の一つに過ぎないことで、このことは繰り返し言われている⁽¹⁰⁾。シェクナーの発言の重要な点は、観客が記憶しているのは戯曲ではなく、むしろ「舞台」だという指摘にある。参照された過去は戯曲にあるのではなく、舞台にあるという点に考慮することが重要なのである。近松門左衛門を含む歌舞伎、浄瑠璃の作品は、初演以来、常に改変されてきた。シェクナーの言うリハーサルの過程を経て今日に伝えられたのは、近松の場合では原作の戯曲ではなくて、改作の舞台の方であった。この状況については本論第一章で概観するが、演劇が参照した過去とはこのように多様で複雑であり、これこそが演劇の宿命なのである。本論では、過去の文化現象が今に至るまで継承されているとする「伝統の創出」と、演劇の特質である過去の参照から与えられる「連続性の実感」との関係に配慮しながら、そこにどのような「読み替え」が行われていたのかを考察する。

四 伝統演劇と古典とされる近松との関係

本論では、「伝統演劇」として近世期に生まれた歌舞伎・人形浄瑠璃を取り上げ、具体的には、近松門左衛門をとりあげる。近松門左衛門は、元禄期に歌舞伎・浄瑠璃の二つの分野で筆をふるい、没後も「作者の氏神」として神格化され、歌舞伎・人形浄瑠璃の二つの分野にまたがって注目され続けてきた作者である。近松は百編以上の浄瑠璃作品を遺しながら、原作通りに上演が伝えられた作品はなく、それらは改作を重ねて伝承され、近代に入って坪内逍遙らによって再評価された作者とされている。近松の評価はまさに「近代の発明」の好例となる。ハルオ・シラネは『創造された古典―カノン形成・国民国家・日本文学』の中で、近松に関して次のように述べる。

明治期になるまで、中世の和学者や徳川期の国学者たちは、能、狂言、浄瑠璃、歌舞伎といった舞台芸術を注釈・考証の対象とは考えなかった。しかしながら、西洋の劇文学の概念、とくにギリシア悲劇やシェイクスピアの劇、ヨーロッパのオペラの影響を受けて、劇は文学、特に国民文学の記念碑的なものとして、最重要とは言わないまでも、欠かせない一部と見なされるようになり、その地位も単なる芸能から芸術へと引き上げられた。近松門左衛門（一六五三―一七二四）の手になる浄瑠璃や歌舞伎の上演は元禄以降もつづけられたが、通常、台本が随意に書き換えられるなど、かなり手が加えられた形になっており、劇文学の一形

式として、すなわち、特定の劇作者の創作による尊重すべき作品としては考えられていなかった。それが明治期になると、坪内逍遙に率いられた国文学者や演劇改良家たちが、西洋のモデル、特にシェイクスピアの影響を強く受けて、近松を主要な文学者に、日本を代表する劇作家に変えたのである。この過程で、近松の一般的な上演演目も、それまで人気の高かった娯楽的な「時代物」を中心としたものから、人間感情と社会を描くにあたって、より「進歩」していて、より「写实的」で真実に忠実である、すなわち「文学」という新しい概念によりふさわしいと逍遙が考えた、「世話物」に焦点をおいたカノンへと変化を遂げた。⁽¹¹⁾

ハルオ・シラネの指摘に誤りはない。しかし、近松門左衛門が劇作家であるという側面を考えるならば、上演との関連、例えば「曾根崎心中」が歌舞伎や人形浄瑠璃でレパートリー化するのには歌舞伎の女形中村扇雀（現四代目坂田藤十郎、一九三一～）や、人形浄瑠璃の人形遣い吉田玉男（一九一九～二〇〇六）が、それぞれ千回以上公演をしたことなど戦後において実際の舞台にかけられたことによる影響も、近松のカノン化については無視できないと考える。シラネの論では、近代化がもたらしたものの大きさを明確にするために明治初期の激変が強調されているが、現代においても近松作品が上演され続けていることを考えるならば、明治初期以降現代に至る継承や展開に関しても注意を払う必要がある。これまで伝統演劇に関しては、アカデミズム（特に「文学」）における研究成果、ジャーナリスティ

ックな劇の批評、演劇実践の現場の声が、総体として集約されることがないという問題があった。このような従来の研究の問題点に留意しながら、近松の評価の変遷を追うことによって、今日言われるところの近松の評価と伝統演劇がどのように関わっていったかを見極める。

五 近松門左衛門と伝統演劇のオーセンティシティと日本文化

冒頭において、現在の学生は近松門左衛門は知っていても、人形浄瑠璃の舞台はイメージできない者が多いと述べた。それでは近松門左衛門がカノン化することと、伝統演劇が現代の日本文化として存在していることとの関係はいかなる意味を持つのだろうか。

古典演劇の受容に関する研究の中ですでに厚い層をなしているのは、シェイクスピア研究である。シェイクスピアの作品が古典としてどのように受容されてきたかという膨大な研究史の中で、最も新しい研究成果の一つとして、大橋洋一の「未来への帰還―シェイクスピア、アダプテーション理論、マクロテンポラリティ」⁽¹²⁾がある。大橋の考察は、シェイクスピアの作品のアダプテーション（改作）について、現代に至るまでの長い時間軸での分析に加えて、世界中で行われていることにも言及し、空間的広がりをもって分析が行われている。

この分析方法は、近松作品の受容についても用い得る点が多いが、シェイクスピア作品のアダプテーションとは違う点もある。それは、シェイクスピアの作品が、それが書かれた十六世

紀末から十七世紀初期のイギリスという枠組みを時間・空間ともに遙かに超えてアダプテーションが行われるのに対して、近松は常に日本という枠の中で行われていたという点である。つまり、シェイクスピアが普遍的なものとして受容されてきたのに対し、近松は「日本的なもの」として受容されてきたという違いである。英語文化圏で古典といった場合、ギリシャ悲劇が古典であったり、ラテン語を古典語として考える文化観があり、それは地域に根ざすものではなく、普遍的なものとなされてきた。大英帝国の拡大とともに、やがてシェイクスピアの作品がイギリスの枠組みを超え、西洋世界を超えて普遍性を持つと考えられるようになる。

近松門左衛門の作品は、今では歌舞伎・人形浄瑠璃という伝統演劇の分野以外でも、様々なジャンルで上演されている。その時に行われる近松作品のアダプテーションにおいて、作り手や観客が日本人、非日本人にかかわらず、意識されるのは「日本」である。この点についてハルオ・シラネは、日本の近代における「カノン形成は、「文学」の定義にかかわるものであったのと同時に、「日本的であること」の定義に関わるものでもあった⁽¹³⁾と指摘する。そして、「例えば歌舞伎は、かつては町人向けの野卑で民衆的な娯楽と見られていたものが、国劇として重んじられるようになった」と述べる。

またハルオ・シラネは、「ポストコロニアリズムの批評家たちの論じるところでは、公定のナショナリズム、あるいは国家ナショナリズムの結果である支配的カノンは、広汎な文化的同質性の意識、バラバラの個人や集団を一体化する権威ないし標

準の中心をつくり出し、同時にしばしば特定のジェンダー・階級・下位集団のアイデンティティを否定することで、収奪ないし政治的支配の道具として機能しうる」と指摘し、その一方で、「カノン形成はまた、文化的支配に抵抗する手段、異なった民族的、国家的、ジェンダー的アイデンティティを打ち立てる手段でもありつづけてきた」と述べ、「カノン形成は、支配と解放、その双方の手段として働いてきた」⁽¹⁴⁾と述べる。

近代国民国家としての日本が、一方で支配の手段として⁽¹⁵⁾、また一方で日本人としてのアイデンティティを打ち立てる手段として⁽¹⁶⁾、伝統や古典を日本文化の中に位置づけてきたという指摘は興味深い。近松の作品や伝統演劇の表現とともに、日本を体現するものとしての機能を果たすといえよう。

しかしその一方で、E・ホブズボウム他編『創られた伝統』⁽¹⁷⁾が明らかにしたように、ある文化のオーセンティシティ（真正性・本物であること）とは何かという問いに答えはない。皆が「オーセンティックだ」と共通のイメージが像を結んだ時に、それがオーセンティックなものとなるがゆえに、立場によってそれは異なる。大橋洋一は、「正確なシェイクスピア」を希求した論考を引き合いに出しながら、「正確にシェイクスピアといえるものは、はなはだあいまいで不確定な存在であり現象である」と言い切る⁽¹⁸⁾。「歌舞伎」においても何が本当に「歌舞伎らしい」のかを明確にはしえないが、しかしシェイクスピアと違って、「オーセンティックな歌舞伎」、すなわち誰もが「歌舞伎らしい」とイメージする表現があると考えられている。誰にでもわかる伝統演劇を模索して「スーパー歌舞伎」を主催す

る市川猿之助は、弟子たちに現代の観客にわかりやすいせりふ回しだけでなく、古典の基礎も身につけさせようと試みた。そのときに猿之助は次のように言う。

何が歌舞伎ですかという定義はない。僕が考える歌舞伎は、（中略）、一番はセリフである。セリフのリズム、高低、間、アクセントなどの慣例がある。小さい頃からやっているやつには、体にあるから自然とその呼吸が出来る。途中からなった人や違うところから来た人にはそのリズムがわからない。⁽¹⁹⁾

猿之助は歌舞伎のオーセンティックな表現の定義は明確にはできないが、皆がイメージするオーセンティックなものが役者の身体に宿っていると考えるのである。第一章で詳しく触れるが、特に近松の場合は初演以来再演されていない作品がほとんどで、表現の伝承が途絶えているにもかかわらず、近松の原作通りの表現を歌舞伎や人形浄瑠璃で行うことが試みられてきた。そこでは、近松作品のオーセンティックと伝統演劇の表現におけるオーセンティックの関係は単純ではない。それでも現代において「伝統」と感じ、近松が近世期以来重要な作者であるとされるのは、近世期の価値がそのまま「連続」しているのでもなく、「断絶」でもなく、近世期の価値が巧みに「読み替え」られていると考えるべきであろう。

本論では、カノンをめぐる問題、オーセンティックをめぐる問題に留意しながら、近松に求められた役割はどのようなも

のであったか、そして、伝統が現代に生き残るためにそれがどのように機能したのかについて考察をする。

六 本論の構成

以上のように、本論では、近松の評価の変遷を通して、歌舞伎や人形浄瑠璃が今日「生き残る」ことに近松の評価がどのように関わっていたかを模索する。

伝統演劇の問題を考察するにあたって、民俗芸能においてもきわめて重要な問題があるが、本論では扱わない。本論では、前近代に舞台の表現方法が確立されており、かつ今なおショービジネスとして成立しているものを対象とする。プロの表現者によるパフォーマンスによって興行を行う能・狂言、歌舞伎、人形浄瑠璃と、神社や寺などの宗教儀礼や行事とのタイアップによって継承されることが多い民俗芸能とは、かなりその質が異なるために本論の対象外とする。

さらに、本論で扱う伝統演劇に能楽を含めない。それは、近世期・近代以降を通して、歌舞伎・人形浄瑠璃と能楽（能・狂言）の位置づけが異なるためである。近世期において、能はすでに「古典化」しており、活発に新作が作られてはおらず、大胆な改作も常態化していない。また興行においては、勧進能に一般の人々が入り込むことはあっても興行収入のみによって自立することはなく、「扶持」を受けて収入としていたという点でも異なる⁽²⁰⁾。このことは本論の第三章で扱う劇の批評に関しても、歌舞伎や人形浄瑠璃と、能とでは根本的な性質の違いに

つながり、同じ伝統演劇として扱うことはできない。また、能の特色を一言で表現する時、「面をかけて舞を舞う」と説明されることが象徴しているように、能では「舞」が最も重要な要素である。近代において西洋の「演劇」と対置関係におかれたのは、「舞」の能ではなく、歌舞伎であった。したがって現代演劇と同時代に生きるためにそのインパクトを伝統演劇がどのようにに受け止めたかを考察する本論においては、近世期に生まれた歌舞伎を中心に考察をし、同じく近世期に生まれた浄瑠璃にも目配りをしながら考察をすすめていく。

歌舞伎や人形浄瑠璃については、主に近松を扱うため、近世期については特に一七世紀末から一八世紀初頭の上方歌舞伎を多く扱うことになる。それは、本論では歌舞伎や浄瑠璃における「伝統」と近松の作品（特に世話物）が近代以降に「古典」とされる現象について「両者の関連」に注意しながら考察を行うためである。近松の時代物や近松以外の歌舞伎や浄瑠璃の作品については触れていない。これらの作品については今後の課題として、まずは、本論におけるような問題意識について考察することが、これまでの歌舞伎や人形浄瑠璃の研究に新たな視点をもたらすことが可能なのかを考えたい。

近松はすでに『創造された古典』でも取り上げられているが、本論では「創られた」事実よりも、「創られた」以前と以後の状況を考察しながら、近松の受容を日本文化のコンテクストにおいて明らかにする。そのために、それぞれの章では近世期の状況について、近代的な価値基準の影響下にある先行研究の成果の読み直しを行いながら次のような点について考察する。

第一章において、今日において近松門左衛門の代表的な古典作品とされ、舞台にかけられる機会の多い「心中天の網島」を例にとり、近松作品の改作の形態を近世期から近代までを概観する。これによって、本章三節で述べたシェクナーが指摘した演劇における削除と置き換えの歴史と、本章五節で述べた伝統と古典作品の関係について日本の状況が見えるだろう。

第二章においては、近代の近松門左衛門の再評価について、本章四節で述べたハルオ・シラネが指摘する坪内逍遙の近松研究を中心に考察する。演劇における過去の参照が多様で複雑であることを留意しながら、坪内逍遙がなぜ近松の世話物呼び起こし、近世期における近松の評価が本章第二節で述べたようにどのように読み替えられたのかを明らかにする。

第三章においては、第二章でアカデミック・クリティシズムについて考察したのを受けて、それが歌舞伎や人形浄瑠璃のジャーナリスティックな批評の分野にどのように関わるかを考察し、古典を「近代人」として受容する状況を考察する。本章二節で述べたように近代の劇評の態度は、「通」としての演劇の楽しみから、より客観的な批評へと変化したことが、そこには近世期に培われた劇を観る視点を完全に捨て去ったわけではない様態が見て取れよう。

第四章においては、第二章で考察した近松の古典化に伴い、近松の芸論である虚実皮膜論を取り上げ、近代以降の演劇研究者や演劇実践者が近松の芸論についてどのように言及しているのか、一八世紀前半の近松や同時代の歌舞伎役者や浄瑠璃太夫の芸論と比較しながら考察する。このことによって近松の芸論

がどのように過去と現代とを結びつけることに貢献したかを考える。この考察を通して、本章第五節で述べた近松の作品が日本文化を代表するものとなった契機について考察を行う。

近松の研究は百花繚乱である。むしろ、もう議論は尽くされた感さえある。新資料が発見されない限り、近松の新しい研究はないとすら言われることがある。しかし、近世から現代に至る近松に関する様々な言及を読み直すことによって、現代に近松作品が生きているという状況を説明する手がかりを探り当てたいと思う。

注

(1) 私は一九九七年から大学生に対して伝統演劇に関するアンケートを行っており、能・狂言・歌舞伎・文楽（人形浄瑠璃）・日本舞踊・現代演劇に関して講義を行う前に、それぞれの予備知識を問うている。国文科の学生や海外留学を目前に控えた英文科の学生、時には留学生が含まれることもあり、カリキュラムや受講目的は様々で、年度によってもばらつきがあるが、十一年間のデータを見てみるといくつかの傾向が見えてくる。高校までの学校教育において、伝統演劇について歴史、国語の文学史や音楽の授業で学習するものの、教科書に載るキードと図録等に掲載される写真のおぼろげな記憶しか残っていないと回答する。人形浄瑠璃以外の伝統芸能では、能楽については「室町・観阿弥・世阿弥・風姿花伝・幽玄」、歌舞伎については「市川団十郎・鶴屋南北、河竹黙阿弥」などが記憶されたキードの主なものである。演劇としてこれらをイメージできない背景として、学生はそもそも現代演劇すら見る機会が少なく、伝統演劇に限らず、演劇その

ものが身近ではないことも挙げることができる。

(2) 古典や伝統を教える者にとって、「日本人だから日本文化を知っているが当然だ」と無邪気にはいえない状況になってきていることが指摘されている。『源氏物語』を専門とする安藤徹は、「王朝文学を教育するとはいかなる実践か」で次のように述べている。

「高等学校学習指導要領」⁽⁸⁹⁾は、「我が国の文化と伝統に対する関心を深め」ることを古典学習の目標の一つとして掲げる。が、高校生はどのような意味づけに満足しているのか。教師は信じているのか。「なぜ（王朝）文学を学ぶのか」（「王朝）文学を学ぶことはどういう意味があるのか」と問われて、あなたはどうか答えるか。大学は、制度的にも実質的にも文学教育の崩壊現象が実際に進みつつある中で、一層深刻な問いを突きつけられているとも言える。（中略）

少なくとも、王朝文学を学び教えることで「日本人」としてのアイデンティティを再確認するのだとは言えないし、言ってはならない。王朝文学を学び教える人が「日本人」だけでないことは明らかではないか。高橋亨「日本文学研究の国際化」(『日本文学』49―4、00・4)が「国際化つまりインターナショナルリズム時代のナショナルリズムを、政策的には主張せざるをえません」と言ってしまうことを憂慮する。（後略）

（安藤徹「カルチュラル・スタディーズのテーマ集20（王朝文学をめぐる）」「国文学 解釈と教材の研究」「特集 王朝文学争点ノート」、平成二二（二〇〇〇）年二月、学燈社、一一八―一二八頁。）

安藤は「カルチュラル・スタディーズのテーマ集20（王朝文学をめぐる）」という特集の中で、カルチュラル・スタディーズの日本の

古典文学分野におけるインパクトについて整理した論考で右のように述べたのである。

アメリカの大学では一九六〇年代以降にフェミニズム、ジェンダー・スタディーズ、カルチュラル・スタディーズ、ポストコロニアル・スタディーズなどが台頭したことで、人文科学のカリキュラムに大きな影響を及ぼしている。アメリカの大学は世界中から多くの留学生を受け入れ、又、多様なエスニックコミュニティ出身の大学入学者がいる。そこでは多様なバックグラウンドを持った学生に対して、英文科で英文学の「偉大な作品」を読ませることに對しての躊躇がみられることが指摘されている（例えば、『人文科学に何が起きたか アメリカの経験』A・カーナン著、木村武史訳、二〇〇一年、玉川大学出版部、一三八頁）。それは英文学のカノンに対してカルチュラル・スタディーズやポストコロニアル・スタディーズが提起した問題が、実際に教育の現場に多大なインパクトを及ぼしたことを示している。安藤はアメリカのこのような状況を踏まえて、日本の状況について考察をしていると思われる。

(3) このような方法論の一つにカルチュラル・スタディーズがあるが、これを応用して日本文学や日本文化を読み直した研究は、それまでの研究の蓄積を無視したものが少なくない。また、近世期以前の文学や演劇を研究対象とする古典文学研究の分野では、必ずしもカルチュラル・スタディーズによる研究成果にすぐに反応したわけではない。双方の研究は、研究する対象が同じでも、互いに影響し合うことは少ない。このようなカルチュラル・スタディーズの流行に對して「国民国家批判症候群」と揶揄する風潮（例えば中村三春「近代現代の文学・文化研究のさらに新しいテーマ集 50—理論的展望」『国文学 解釈と教材の研究』「特集

新世紀への課題集—未来へのストラテジー」平成一一（一九九九）年一〇月、学燈社、一三一〜一三九頁。）があり、日本文学におけるカノン形成に対する懐疑的な見解がある。古典文学研究においても、安藤徹はカルチュラル・スタディーズに否定的な学界の風潮を次のように代弁してみせている。

超越的に過去を断罪していいか。カノンとしてのテキストを疑いもなく悦び読んでいる読者は、愚かな存在だと言いたいのか。カノン云々の議論はあくまで外在的・非本質的な問題であって、直接には文学テキストの価値と関わらないのではないか。結局テキスト分析そのものは行わず、いわばテキストを空白化し神秘化してしまっていないか。カノンについて論じ言説を紡ぐことは、むしろカノンを焼け太りさせるだけではないか。説明原理は「近代」「国民国家」だけなのか。これは文化研究であって、文学研究ではないのではないか。実際、カノンをどのように教育しろ（するな）というのか。

（安藤徹「ハルオ・シラネ＋鈴木登美編『創造された古典—カノン形成・国民国家・日本文学』『国文学 解釈と教材の研究』「特集 知と創造の最前線—21世紀へ、ブックガイド＋世界思想見取図」平成一五（二〇〇三）年八月、学燈社、六二〜六四頁。）

これは『源氏物語』の研究に限らず、古典文学研究にありがちなリアクションである。古典文学研究の分野では、これまでに記号論など様々な新しい方法論を取り入れた研究があらわれても、常にゆるぎない資料の世界に立ち返って実証的とされる研究を重んじ、それら新しい方法論をブームとして片づけてきた。ただ、カルチュラル・スタディーズに限ってはブームではなくムーブメントとしてとらえる必要も

指摘されているが(注(2)安藤徹「カルチュラル・スタディーズのテーマ集20(王朝文学をめぐって)」)、それにも関わらず、それを応用して日本文学や日本文化を読み直した研究が、従来の研究を揺り動かすほどのものにはなり得ていない。その問題点の一つは、カルチュラル・スタディーズの一連の成果である「前近代」と「近代」の「切断」がある。近代の思想や文芸を研究する者からの「近代」を基点にした文化の見直しを迫る方法が、前近代の研究の蓄積を知る者にとってはあまりにも短絡的な印象を与える点にある。この点について、安藤は『源氏物語』に関して次のような指摘をする。

近代において(引用者注 王朝文学が)構築されたという点ばかり強調すると、中世においても「王朝」を懐古的・規範的に憧憬し理想化する傾向があつたことを見落としてしまう。重要なのは、そうした中世における傾向と近代的な構築とが直接に一対一対応するわけではないということであり、そこにある連続性と不連続性とを正確に探り当てることである。

(注(2)安藤徹「カルチュラル・スタディーズのテーマ集20(王朝文学をめぐって)」)

(4)『芸術学の一〇〇年 日本と世界の間』二〇〇〇年、勁草書房。六二頁。

(5) ガヤトリ・C・スピヴァクは一九九六年の来日時のインタヴューで、日本におけるカルチュラル・スタディーズのインパクトと、今後の課題として、日本のコンテクストを考慮すべきだと警鐘を鳴らしている。

外部から見ていると、日本ではやっているのは、本当にヨーロッパ・アメリカ側の流行病のようです。日本のコンテクストでその名に相応しいカルチュラルスタディーズがなくてはならないと

すれば、(中略)日本はおのれ自身をアジアとして発明し直さなくてはならないことになります。アジアの多様性という観点から、日本の植民地主義の内的パターン、その帝国主義の歴史、アジア大陸の一部としてのその特異な歴史という観点から、日本は、おのれ自身を、発明し直さなくてはなりません。

(G・C・スピヴァク「アボリアを教えること―新世界秩序の中のサバルタン」『現代思想』「特集 スピヴァク サバルタンとは誰か」一九九九年七月、六八〜七九頁。)

カルチュラル・スタディーズ、ポストコロニアル・スタディーズが、日本に移入された初期においては、移入の役を直接果たした分野(英文学など)では、シェイクスピア作品の解説などにそれらの視点は活用され、日本の植民地主義やアジアとの関係など日本に関わるコンテクストの外側での議論に資することになったことは間違いないだろう。ただ、そこで論じられる日本のコンテクストは、近代以後に限定されていたように見受けられる。尚、正木恒夫『植民地幻想 イギリス文学と非ヨーロッパ』(一九九五年、みすず書房)は、ポストコロニアリズムについて語っているが、日本のコンテクストを重視している点にその特色があり、日本の英文学者にも影響を与えたようだ。

(6) 鈴木貞美「伝統の発明」の伝統―「日本文学(史)」、天皇制、象徴美「学のことなど」『國學院雑誌』「特集 近現代文学―その転換と回帰の諸相」二〇〇四年一月、一四〜二九頁。文学に関しては、鈴木貞美『日本の「文学」の概念』(一九九八年、作品社)で、近世と近代の文学概念の「読み替え」の分析方法が極めて具体的に示され、この分析によって、今日の日本文学という概念の生成プロセスが解明されている。

(7) 日本文化の特色が前近代と近代、あるいは東洋(日本)と西洋が巧み

に併存するハイブリッド文化と特色づけられることがあるが、いわゆる「日本文化論」の文脈で語る時に、ただハイブリッドであることを指摘するにとどまることは問題である。例えば、Ray T. Donahue, "Guideposts for Exploring Japaneseness", In Ed. by Ray T. Donahue, *Exploring Japaneseness: on Japanese enactments of culture and consciousness*, 2002, Ablec Publishing, pp.3-27 では、ハイブリッドな現象を多く例示するが、何故ハイブリッドなのかは考察しておらずハイブリッドな現象の定義が曖昧なため、日本の町で見かける現象すべてがハイブリッドになっしまったという。他文化の混じりのない純粋な文化などこの世には存在しないという視点にたてば、日本におけるハイブリディティを特別視することは、「不思議の国ニッポン」のステレオタイプを強化することには他ならない。

(8) リチャード・シェクナー『パフォーマンス研究―演劇と文化人類学の出会うところ』一九九八年、人文書院。七六～七七頁。

(9) 東晴美「享保期の狂言取り・趣向取り―上方歌舞伎の作劇法」『演劇研究』一八号、早稲田大学演劇博物館、一九九五年三月、六三～七二頁。

(10) 歌舞伎の上演台本を、近世期では「台帳」と称した。台帳は、道具の台帳や、配役台帳などと同じ場所に収蔵されており、歌舞伎舞台を成立させる諸道具の一つであること物語っている。また、台帳では、セリフの語り手を登場人物名ではなく、その登場人物を勤める役者の名前前で書かれており、台帳が上演のための道具であるという性質を示している。

(11) ハルオ・シラネ「総説 創造された古典―カノン形成のパラダイムと批評的展望」『創造された古典―カノン形成・国民国家・日本文学』ハルオ・シラネ、鈴木登美編、新曜社、一九九九年、二三～二四頁。

本書は、一九九七年にコロンビア大学で開催された国際シンポジウム Canon Formation: Gender, National Identity, and Japanese Literature での発表者の論文を掲載したものである。このシンポジウムは、日本文学を代表する古典と考えられている作品がいかなる歴史的プロセスを通して、価値ある重要なテキスト、すなわちカノンとして選別され、制度化されるに至ったか、そしてこのプロセスが今日明らかにするものは何かといった問題が議論された。(鈴木登美「あとがき」同書、四三八頁) 近世文学については芭蕉がとりあげられたが、演劇に関しては、ハルオ・シラネのこの一文があるのみだ。総説の部分なので細かく論証していない。なお、コロンビア大学でのシンポジウムをふまえた、一九九九年版とは著者の構成も異なる別バージョンの研究書 *Inventing the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature*, Ed. By Haruo Shirane and Tomi Suzuki, Stanford, Stanford University Press, 2000. 所収の William Lee による、Chikamatsu and Dramatic Literature in the Meiji Period, がある。Lee の論考については、第二章で触れる。

(12) 大橋洋一「未来への帰還―シェイクスピア、アダプテーション理論、マクロテンポラリティ」『知の劇場、劇場の知』、二〇〇五年、ペリカン社、一二一～一七〇頁。初出は、大橋洋一「いつシェイクスピアはシェイクスピアであることをやめるのか?―アダプテーション理論とマクロテンポラリティ」『舞台芸術』六、二〇〇四、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター。

大橋は、シェイクスピア作品に関するアダプテーションを、シェイクスピアがテキストを作成する段階のアダプテーション(それ以前の文芸の享受)、テキストから舞台へのアダプテーション、そしてそれが次の時代の文芸へと引き継がれていくアダプテーションなどに整理

して、考察を行っている。

(13) 同注(11)、三三頁。

(14) 同注(11)、三一〜三二頁。

(15) 伝統や古典は、国民文化を形成するにあたって重要な役割を果たしてきたことが指摘されている。歌舞伎や人形浄瑠璃もそのような役割を担ったことが指摘されている。近代以降の演劇に対する国家の関与については、明治初期の演劇改良や「国劇」の創出の事例が如実にそのことを示している。さらに、第二次世界大戦へ向かうなかで、新派などで上演されていた肉弾三勇士ものを人形浄瑠璃でも昭和七年四月に「三勇士名譽肉弾」(食満南北作、四つ橋文楽座)として上演、昭和一〇年には大連や奉天での巡業でも上演された。また、杉山茂丸は政界の黒幕として活躍し、満州・台湾で日本の植民地拡大にも関わったが、その一方で義太夫にのめり込み、杉山其日庵の号で『浄瑠璃素人講釈』を大正一五(一九二六)年に刊行している。同書は、今なお浄瑠璃愛好家、研究者の手引き書として大きな影響力を持ち、二〇〇四年には岩波文庫で復刻されている。

このように国民国家形成に伝統演劇が「加担」したとみる傾向は、例えば小森陽一の「「国性爺合戦」と伝説の記憶」(小森陽一・内藤千珠子「国性爺合戦」と伝説の記憶」シリーズ言語態6池田信雄・西中村浩編『間文化の言語態』、二〇〇二年、東京大学出版会、七九〜九四頁。)にもみられる。小森は、「国性爺合戦」初演時の近世期の日本の状況について考察し、本作に「日本型中華思想」をみてとり、近代の日本型植民地主義へつながることを指摘している。一方、近世演劇研究者である久堀祐朗は「享保期の近松と国家 『関八州繫馬』への道程」(『江戸文学』三〇、二〇〇四年六月、ペリかん社、一五一〜一七一頁。)において、小森

が指摘する日本型中華思想(久堀は「華夷思想」と記述)がうかがえる同時代の近松作品「国性爺後日合戦」「本朝三國志」「日本振袖始」「日本武尊吾妻鏡」を取り上げ、近松作品に見られる日本型中華思想の質は「素朴な自国最良の心情」であり、また日本の価値を押しつけられる明朝の人民の心情を代弁するくだりもあることを指摘し、それは近代の相対主義というよりは「思いやりのない国家運営への批判」が主眼であることを明らかにした。小森は、日本の植民地主義への欲望に近松作品がどれほど影響を与えているかをあぶり出すのが目的であり、近松の他の作品に目配りをすることもなく、「国性爺合戦」が近代で果たした役割すらも問題ではなく、鄭成功(国姓爺)が近松によって戯曲化されたこと、その一事のみが重要なのである。ハルオ・シラネが指摘する解放の手段という点に関して、シエクナーは次のように日本の事例を分析する。

経済的に、また政治的に「先進」諸国と肩を並べることができて初めて、自国の伝統文化(あるいは複数の伝統文化)を保存する方法について、自己決定権は得ることができるのだ。日本がその好例である。その理由は、依存状態にある間は、何が「伝統文化」であるかという判断や、「伝統文化」の定義そのものまでが、該当する民族や文化の境界の外側でなされてしまうからだ。(中略)つまり「伝統」という概念そのものが植民地主義の産物なのだ。

(同注(8)、二二六頁。)

日本が西洋文化の支配に抵抗する手段として、伝統文化を主体的に位置づけたという視点はきわめて重要である。ハルオ・シラネのいう「解放」の手段という議論から、例えば先住民民族たちが支配に抵抗し自らの権利を取り戻すにあたって、戦略的に本質主義を主張し、「過

去からつながっている」「純粹である」という伝統文化のオーセンテ
イシテイを持ち出すの思い起こすかも知れない。いかなる文化も純
粋なままではいられないという認識が、現代では当然のこととして語
られているが、そうした前提を覆して、支配に抵抗し権利回復をはか
るという社会運動のためには、戦略として本質主義を選ぶことの方が
効率的であり、戦略的にオーセンティックな文化の存在を主張するの
である。(太田好信『民族誌的近代への介入―文化を語る権利は誰にあるのか』

二〇〇一年、人文書院。四五頁。)

(17) E・ホブズボウム他編、前川啓治他訳、一九九二年、紀伊國屋書店。

(18) 注(12)、一二三頁。

(19) 市川猿之助「人間ドキュメント」NHK、二〇〇二年七月放映。

(20) 竹本幹夫「猿楽における興行の歴史」『国際研究集会 越境する演劇』、

二〇〇八年、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、一〇九頁。

第一章 近松作品の改作・再演・復曲―心中天網島

近松門左衛門の作品は、近世期では原作通りには上演されずに改作が上演され、近代に入って近松の原作が評価されるようになったと一般に言われている。序章四節で引用した『創造された古典』でハルオ・シラネは、その理由は近松の原作が「特定の劇作者の創作による尊重すべき作品」と考えられず「台本が随意に書き換えられた」と述べている。しかし、近世と近代では「創作」に対する考え方が異なり、近世期においては皆がよく知る先行作品に工夫を凝らして改作されたものも新しい作品と見なすのが当然であった。（これは、序章五節で引用した大橋洋一が指摘するように、シェイクスピアの作品がそもそも先行作品のアダプテーションであるという認識から考えれば、日本の近世期に限ったことではない。）したがって、近世期において近松作品が書き換えられたことは初演の作品の評価を必ずしもおとしめるものではなかった。また、改作にこらされた工夫も重要な評価基準であるため、近世期の改作のレベルは多様である。

さらに、近松の劇作家としての評価が高まった近代以降においても、現行の文楽や歌舞伎で上演される近松作品は、決して原作通りの上演ばかりではない。例えば、平成一七年一月に国立文楽劇場で上演されたのは、「天網島時雨炬燵」という「心中天の網島」の改作物である。序章三節でみたようにシエクナ―は、記憶されるのは舞台であると指摘したが、それが故に、近松の原作ではなく上演された改作を引用して近松を賞賛する

ということも起きる⁽²¹⁾。

そこで、本章では、近松の代表作とされる「心中天の網島」（以下、通行の「心中天網島」と表記する）を例に改作の状況を概観し、何故近世期に原作通りに上演されなかったのか、近松の原作の評価が高まった後も何故改作が上演され続けるのかについて考察する。

一 様々な改作

浄瑠璃作品は、一作品が三段、五段などに分かれており、全体を貫く時代設定、人物関係のもとに、各段が結びつく。しかし、各段にはそれぞれ独立した物語のピークが設定されており、一段の中もさらに導入部の「口」、物語としても演者の技芸としても見せ場となる「切」などいくつかの「場」に分かれる。歌舞伎作品も基本的には同じような構成である。

このような構成であるために作品の改作方法は、時代設定・人物関係が同じで物語の展開もほとんど同じの初演通りの上演や、各段、各場の一部分をカットしたり、一部分だけを取り出した上演、さらに、主人公の名前は同じであるが、新たな人物関係が付け加わる改作、全く別の作品に原作の一部分の段、場を取り入れる改作、等がある。仮名手本忠臣蔵など繰り返し再演され、レパートリー化した演目が増える近世後期は別として、特に歌舞伎の場合は新作が原則で、全く同じ作品の上演を繰り返すことは少なく、新しい物語に先行作の段や場を差し込むことが頻繁に行われた⁽²²⁾。これは、その場を得意とする役者の持

ち芸を生かすための演出や物語といった趣向⁽²³⁾を新しい作品で再利用するためである。歌舞伎や浄瑠璃の作者は、新たな趣向を生み出す一方で、ほかの作品を流用する場合でも、つぎあてだらけの作品にならないように工夫するのも腕の見せ所であった。

は「心中天網島」の主人公である紙屋治兵衛の主筋の武家の
家騒動の物語で、新たな人物関係が付け加えられて上演された
ものであり、「置土産おきみやげ今織上布いまおりじょうふ」は、新地五人切りの事件を脚
色した「五大力恋緘ごたいりきもゝい」物と「天網島」を取り合わせたもので、
新しい作品に先行作を取り入れる方式の上演である。「心中紙
屋治兵衛」は人間関係などは原作に忠実であるが、原作の「下」

● 「心中天網島」改作略年表

▼享保五（一七二〇）年（浄）「心中天網島」（近松門左衛門）

宝暦五（一七五五）年（浄）「双扇長柄松」（並木永輔・浅田一鳥ほか四名の合作）

▼安永三（一七七四）年（歌）「のべの書置（書残）」

▼安永七（一七七八）年（浄）「心中紙屋治兵衛」（近松半二・竹田文吉）

▼文化年間（一八〇四）（浄）「天網島時雨炬燵」（時雨の炬燵増補紙屋次兵衛）

※〈河庄〉〈紙屋〉が主な上演場となる。

大正一一（一九二二）年（歌）原作通り「心中天網島」

昭和五七（一九八二）年（歌）原作通り「心中天網島」（近松座）

をなくし、上に〈浮瀬〉の場、中に〈長町〉の場が追加され、段、場単位の抜き差しと、追加された場面の登場人物が原作の〈紙屋〉の場の内容にからみ改変を施したものである。また「天網島時雨炬燵」は、〈紙屋〉の場のみの単独上演で、文化年間までには成立したと考えられ、伝存する浄瑠璃本も稽古本形式である。

稽古本形式とは、作品全体が収められ、一丁（頁）に七行で記された一般的な浄瑠璃本の刊行形式である正本（丸本、院本^{いんほん}ともいう）から、上演頻度の高い段や場を抜き出して、ゆつたりとした大字で五行に配して刊行されたもので、素人の稽古に供されたものである。しかしながら、近世後期には、「時雨炬燵」のようにもとから一部分しかない作品を刊行する場合も、この形式で出版されるようになり、このような稽古本は、稽古のための出版物であると同時に、浄瑠璃の正本と同じく読み物としての役割も果たしていたものと思われる。

幕末から明治にかけて、「天網島」といえば、「心中紙屋治兵衛」の〈河庄〉と、「天網島時雨炬燵」の〈紙屋〉がレパートリー化し、原作の下巻〈大和屋〉〈名残橋尽し〉は廃れてしまう。原作通りを標榜した上演が試みられた大正以降でも、改作された「時雨炬燵」は健在で、現在も上演されている。

「心中天網島」の改作については、多くの先行研究がある⁽²⁴⁾が、ここでは、現在の上演でレパートリー化している、「心中紙屋治兵衛」〈河庄〉と「天網島時雨炬燵」〈紙屋〉の各場の物語の改作について整理しておこう。

まず、〈河庄〉に相当する近松門左衛門の原作「心中天網島」

上の巻は、紙屋治兵衛と紀伊国屋の遊女小春の縁切りである。場所は大阪曾根崎新地の揚屋河内屋、妻子ある治兵衛が馴染む遊女小春は、客の侍に、治兵衛と死ぬ約束をしたが、長屋暮らしの母が心配なので反故にしたいと打ち明ける。それを小春に会いに来た治兵衛が偶然立ち聞きして立腹。客の侍は実は治兵衛の兄粉屋孫右衛門で、治兵衛と小春を別れさせるためにきたのであった。小春の本音を聞いた治兵衛は小春と別れる決心をし、小春と交わした起請文も取り返し、それを兄へ渡す。その起請文の束の中に、治兵衛の妻おさんからの手紙が入っており、それを読んだ孫右衛門は小春の心中の撤回がおさんからの頼みによることを知るが、それを胸に納めて治兵衛を伴い帰る。

これを改作した安永七年の「心中紙屋治兵衛」の〈河庄〉は、ほぼ原作通りに展開し、詞章（文章）も基本的に踏襲しているが、部分的な変化がある。内山美樹子は「文楽で聴く近松―心中天網島・冥途の飛脚・心中宵庚申」で「原作の簡潔で力強い文章に比べて、改作が類型的・説明的あることは一目瞭然」⁽²⁵⁾とし、その一例として、小春が侍客（実は、治兵衛の兄孫右衛門）に相談する場面を挙げる。

〈原作〉をのづから手をきらば。さきもころさずわたしも命たすかる。何のあんくはに死るけいやくしたことぞ。思へばくやしうござんすとひぎに。もたれ泣有様

〈改作〉^{おのづから} 自手も切て。先も殺さず私も命を助る道理。何の因果^{いんぐは}に死る契約^{けいやく}した事ぞと。思へば悔しうござんすと

口と心は裏表。絞る袂は雨露の。膝にもたれて泣居たる。

近松の原作と「心中紙屋治兵衛」を比較した河島みち代は「「心中天網島」にみる改作の実態とその必要性」⁽²⁶⁾で、改作の文章の卑俗味、戯曲的表現や心理状態の描写の追加を指摘している。河島は、戯曲的表現については、舞台上の人形の動きや位置関係がセリフによって展開する例、心理状態については、それが登場人物のセリフによって展開する例を示しており、内山が指摘する「説明的」という点に通じる。語り物である浄瑠璃において地の文が担っていた部分が、登場人物の発話（セリフ）で語られるために語り物としての浄瑠璃の詞章よりは、歌舞伎のように登場人物の対話形式になってしまっているのである。また卑俗味の例として河島は、治兵衛の恋敵太兵衛がのしる場面で次のような例を示している。

〔原作〕十貫目ちかい銀出して。請出すの根引くのとは。
蟪蛄が斧でござる

〔改作〕十貫目ちかい銀出して。いや請出すの根引くのとは。そりやこれ蟪蛄が斧でござりやすて。ハハハ。その様な男が可愛うござりやすか。いやさ。お前は治兵衛が可愛うござりやすか。

河島は近松の原作を「高度な文学性をもった余韻のある上品な文章」と評価しており、近松の作品を「文学性」という基準

で評している。このような視点で近松作品と比した改作の批判という構図は「天網島」の改作に関するこれまでの研究に徹底するものだ。近松を「すぐれた浄瑠璃作者」と見なす浄瑠璃の基準からするならば、改作されたセリフは卑俗と評価されるかもしれないが、歌舞伎においてはこのような捨てぜりふ的なセリフは少なくない。動作と動作をつなぐための、さして意味のないセリフは、舞台上で生身の人間が動く場合によくみられるものだ。例えば生身の役者が無言で動く舞台は、近代以降の現代演劇において太田省吾の沈黙劇や平田オリザの静かな演劇など、一九六〇・七〇年代の小劇場運動以降になって見られる。二人の演出家の試みも、歌舞伎に限らず、舞台上の役者はだれかしら常に動き、しゃべっているという常識があつてこそ、それを逆手にとった演出によって劇的效果を期待したものである。筋に無用とも思える発話が浄瑠璃の詞章に増えてくるのは近松の原作から「心中紙屋治兵衛」の間に、安永三年の歌舞伎における改作「のべの書置」が介在していることも、改作された浄瑠璃における歌舞伎的な表現の要因として考えなければならぬ。それによって、語り物としての浄瑠璃のあるべき姿が崩れたとも言えるが、この点については、本章二節で改めて触れたい。

次に、〔紙屋〕に相当する、近松門左衛門の原作「心中天網島」中の巻は、女同士の義理のたてあいと、治兵衛と妻おさんの離別である。天満の紙屋では、おさんが商売を切り盛りしており、町では小春が請け出されるとの噂が広がっている。小春を請け出すのは治兵衛を廓で辱めた太兵衛であり、小春はかね

てから太兵衛に請け出されるのであれば死ぬと言っていたことを知ったおさんは、自分の頼みによって小春が心中を反古にしたことを治兵衛に打ち明ける。おさんは、太兵衛に請け出されるのであれば、小春は治兵衛への思いを貫くために本当に自害するかもしれないと思い、小春を死なせないために家中の金目のものをかき集め、身請けの手付け金を工面する。そこへおさんの父五左衛門がやって来て、娘を泣かす治兵衛を見限り、二人を強引に別れさせる。

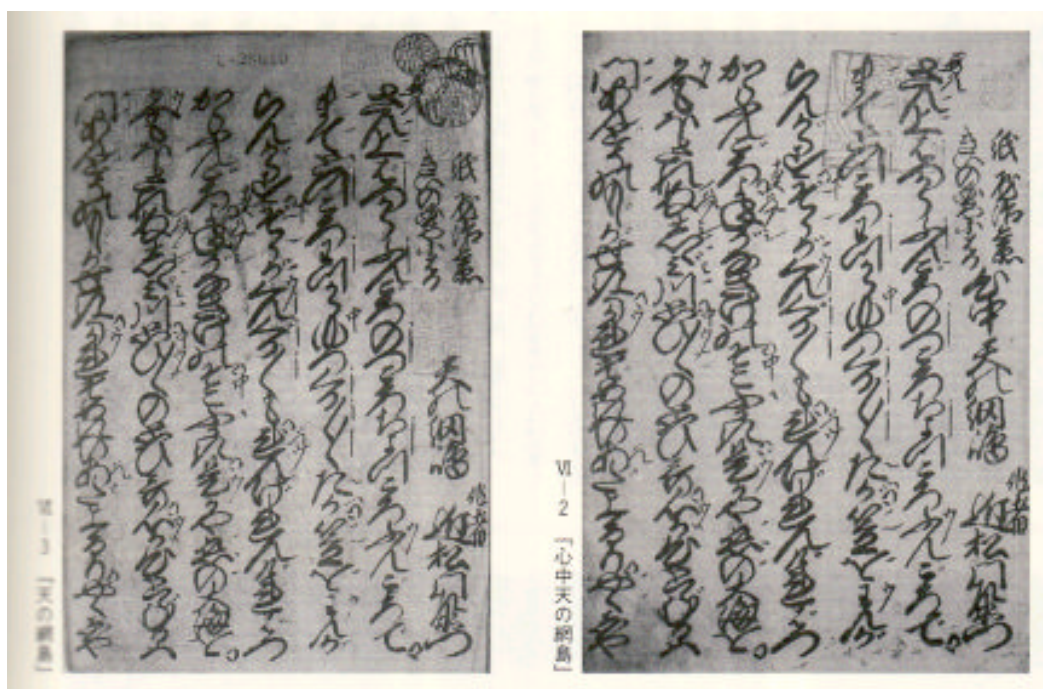
この場の改作が「天網島時雨炬燵」の〈紙屋〉であるが、その改変の歴史は複雑である。安永六（一七七七）年の浄瑠璃「置土産今織上布」と、原作を改作した安永三年の歌舞伎「のべの書置」を取り入れた安永七年の浄瑠璃「心中紙屋治兵衛」を取り合わせて、文化年間の「天網島時雨炬燵」の〈紙屋〉となった。その変遷のプロセスの詳細については先行研究に詳しいので割愛するが、原作との相違は、治兵衛の単なる恋敵であった太兵衛が、改作では治兵衛に金を貸し、それを根拠によりひどく治兵衛をなぶる悪役となる。また、原作では治兵衛はおさんの父である舅の逆鱗に返す言葉もないが、改作では治兵衛は舅の借金の肩代わりをしている関係になる。したがって、原作ではおさんは父に連れられ無理矢理に実家に帰るところで終わるが、改作ではそのあと小春が治兵衛に会いに来て、おさんの父が借金の肩代わりしてくれた治兵衛に恩義を感じ、小春の身請け金を工面していたことがわかる。さらに「心中紙屋治兵衛」では、小春と治兵衛は心中せず、おさんを正妻に小春を妾にして一件落着となるが、「天網島時雨炬燵」では、小春の身請

けの算段がついたところに、太兵衛が仕返しに来て、その太兵衛を治兵衛が殺してしまい、「是非に及ばぬ」とやはり心中に向かうことになる。

原作では、愛人の命を救おうとする正妻と、正妻の頼みを受け入れ、治兵衛に愛想づかしをしても他の男にはなびかず、治兵衛への恋を貫こうとする愛人の義理のたてあいがあり、さらに二人の心を分かりながらも、この場を切り抜けるための金の工面ができず、またそこまで自分と生きることを思い続ける妻に何ら報いることができずに解決の糸口を見失って、治兵衛は小春との心中に向かうことになる。しかし、改作「天網島時雨炬燵」の心中の動機は、改作を重ねるうちに加えられた趣向である恋敵との金と意地の張り合いからくる喧嘩の末の刃傷沙汰である。

この改変については、多くの近世演劇研究者が「改悪」として批判をしている。中でも痛烈なのは、広末保の「「心中天網島」と「時雨の炬燵」で、「やめて貰いたい時雨の炬燵」⁽²⁷⁾と切って捨てた。しかし、平成一七年においても国立文楽劇場では「天網島時雨炬燵」が上演された。この点については、本章三節で考察を行う。

以上「心中天網島」の改作状況を見てきたように、近松の作品は、これまで指摘されたように、原作に手を加えた形が伝承された。その改作は、詞章の改変レベルから、全く異なる結末という内容のレベルまで様々である。次に、改作の背景について考察する。



外題の「心中」の文字が削られている

(大阪市立大学国語国文学研究室所蔵)

(大阪大学付属図書館所蔵)

二 改作の背景―舞台表現の影響

このように近世期においては、なぜ歌舞伎や浄瑠璃において初演通りに再演されなかったのであろうか。近松の作品を例にとってみる。

先に示した改作略年表にある「置土産今織上布」、「心中紙屋治兵衛」の二作品は、ともに主人公が心中しないように改変されることについては、享保八（一七二三）年の心中禁止令との関係が思い起こされる。確かに、近松の「心中天網島」には、「心中」の文字を削って刊行された正本がある（上図参照）。しかし、「心中紙屋治兵衛」は堂々と「心中」と謳っている。また、「心中」が根拠とすれば、心中物ではない近松のほかの時代物の多くが原作通りに再演されていない状況に説明がつかない。

これについては、近世期の作劇法、つまり先行作品の改作の方法に作者の工夫を認める点が理由の一つになるだろう。先行作品とは、すでに上演された人形浄瑠璃はもちろんであるが、同時代の歌舞伎、また能や狂言、平曲から古浄瑠璃まで多種多様な語り物などで、それは必ずしも大当たりした作品に限らず、忘れ去られた作品の掘り起こしもある。新作は、それらの先行作を換骨奪胎して作り上げられる。ここでは引用しないが、近松に限らず、浄瑠璃の作品研究で先行作との比較の研究は多くの蓄積がある。近松半二が手がけた「心中紙屋治兵衛」の場合ならば、原作通りと見せて、浄瑠璃本の最終の数行で、観客の予想を裏切り二人が死ぬ必要がなくなったと突然の「どんで

ん返し」となる。結末の意外性を引き出すためにも二人は死ななければならぬ状況を原作通りに温存しておくことが作者近松半二の工夫だ。そして心中の必然性をより強固にするために新たな場を追加し、登場人物の人間関係を複雑化したとみるべきだろう。しかし、改作があったという事実は、「原作通りの上演がなかった」とイコールではない。「心中紙屋治兵衛」では、基本的に原作を踏襲している部分がかなりあるにもかかわらず、その箇所にも細部の詞章は原作通りではなく改変が施されている。

そこで、もう一つ考慮に入れるべきは、芸態の変化である。近松が活躍した一八世紀前半と、「心中天網島」が改作された一八世紀後半では人形所瑠璃の芸態に大きな変化がある。芸態が浄瑠璃の詞章に影響する点については次節とも関連するので、ここで芸態の変化についてやや詳しく触れておきたい。

まず、『人形浄瑠璃舞台史』⁽²⁸⁾の成果に導かれながら、人形の芸態の変化について概観する。

元禄一六（一七〇三）年に竹本座で初演された「曾根崎心中」の冒頭の観音廻りの図では、人形は一人遣いで、下からのつっこみ式である（下図参照）。また、正徳元（一七一一）年に豊竹座で初演された「鎌倉尼將軍」も一人遣いだ。これは、背中からの差し込み式である（次頁上図参照）。一人遣いのおもしろさは、一人の人間が操っているにもかかわらず、人形に凝らされた仕掛けによって、生きているように見える点にある。つまり、からくりの要素である。からくりの技術は、人形だけではなく、雲の中から雨を降らしたり、鼓が勝手になり出すなど舞台装置



100図 幸芸古雅志 所収 曾根崎心中観音廻り図

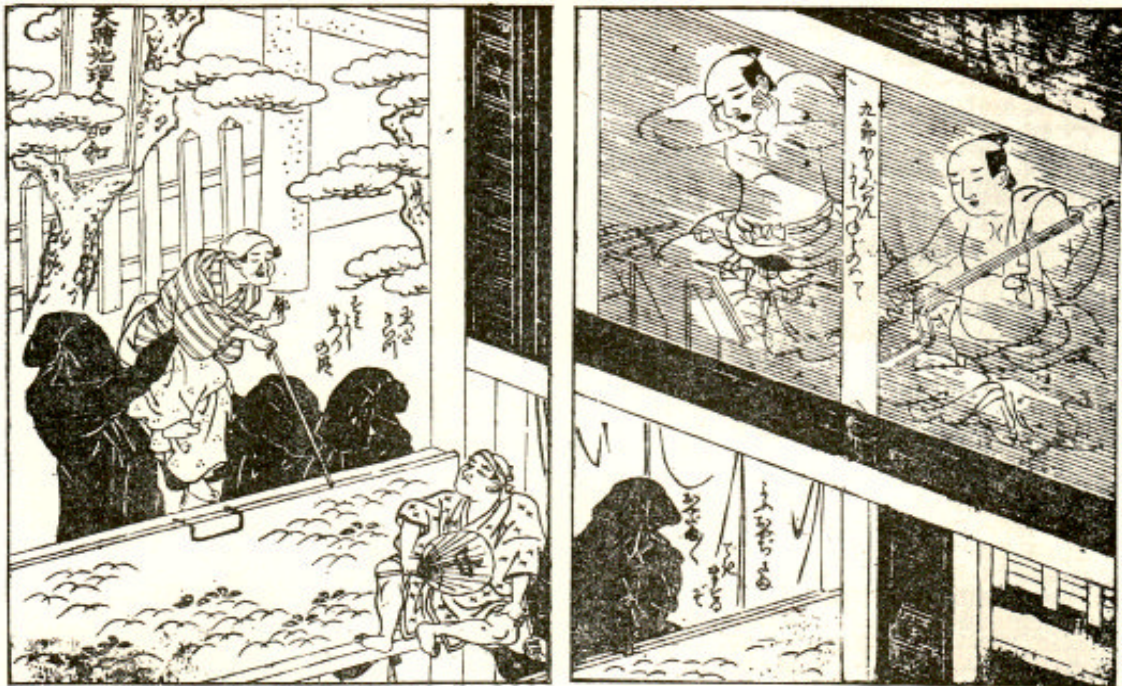
にも發揮された。近松時代になると人形芝居において複雑な人間のドラマを扱うようになり、からくりの技術は人形における



111図 鎌倉尼将軍 挿画

より人間らしい動きに重点的に応用されるようになる。例えば、人形の頭部（首）を支える胴串は下からのつつこみ式から背中からの差し込み式になることにより、操作位置が人形の頭に近づけられ、より複雑な頭部すなわち顔の表情に関わる眉や目、口などを動かす仕掛けが可能になり、豊かな表情を生み出すことができるようになった。さらに、胴串が短くなることにより、仕掛けの糸も短くなって動きの反応も早くなり、より人間に近い表情を出すことが可能になった。

そして、享保一九年（一七三四年）の『蘆屋道満大内鑑』の上演では三人遣いが行われたとの記録がある。三人遣いになると舞台の構造も変わり、三人の人形遣いの



138図 当世芝居氣質 所収 蘭著待新田系図

蘭著待新田系図の初演は明和2年(1765年)

うち足遣いをかくすために手摺りが設けられ、現代の文楽とほぼ同じになる。しかしすぐに三人遣いに移行したのではなかったようで、「曽根崎心中」の観音廻りなどにみられるように、道行きなどあまり本筋の緊張感を崩さない場面では、人形遣いの姿を舞台上で前面に出して、登場人物である人形だけでなく、それを操っている姿を披露して、観客を喜ばせるということがなされていたのではないかと考えられている。絵画資料ではつきりと三人遣いに移行したことが確認できるのは、「心中天網島」の改作が相次いだ一八世紀後半である。(前頁下図参照)

三人遣いになることにより、より多くの人形の関節を動かすことができ、人形でありながら生身の人間の身体の動きに近づく。このことは生身の役者の身体によって演じられる歌舞伎との交流がスムーズになることも意味する。「心中天網島」の改作に歌舞伎「のべの書置」が介在することもこのような芸態の変化が背景にある。近松の晩年である一八世紀前半においては、人形の動きが生身の役者の動きと隔たりがあるために、人形浄瑠璃をそのまま歌舞伎で上演することは難しく、そのために改変が施された⁽²⁹⁾。しかし、人形が三人遣いになると、そこまで大幅に変更する必要はなく、歌舞伎と人形浄瑠璃が全く同じ台本というわけにはいかないにしても、両者が密接になることが考えられる。このことは浄瑠璃の詞章にも変化をもたらす。単純な構造の人形の動きにあわせた簡潔な詞章から、人間に近い複雑な人形の動きにあわせて、動作の間をつなぐ詞章が増えてくる。これが前節で指摘されていた語り物の詞章のセリフ化や説明的な詞章への改作に関わると思われる。

一九六〇年代に福田恆存は、もっぱら読まれることのみを前提としていたそれまでのシェイクスピアの翻訳に対して、上演のための「脚本」であることを重視して翻訳した。その試みの一つに、日本語の文法の語順を無視し、英語の文法の語順を生かして翻訳をした。その理由として、「英語の語順(すなわち、イギリス人の俳優の発する語順)にあわせて、シェイクスピアが意図した通りの身体表現が可能になる」と考えたからである⁽³⁰⁾。このように上演台本は、舞台上の登場人物が動き、話すことを想定して記されてゆく。近世期においても一七世紀中期には、歌舞伎の作品作りの場において、稽古で役者が動き、話すプロセスを通して、結果として台本も仕上がってゆく様子が伝えられている。

およそ
凡 新狂言相談きはまりて後、一ト場づゝしぐみ立る時、其役人(引用者注 役者)を呼よせ、圓居^{まとい}して、せりふを口うつしにおしへ、一旦はある時まで立(引用者注 立ち稽古)、又小かへしとて再遍けいこし、又次を作者せりふ工夫して口うつし立る事也。其座の立者(引用者注 主役級の役者)出る場合は、其立者狂言を仕組し也。中興狂言趣向むつかしく成てより、執筆頭書せよとてせりふ付のいひ出しを、一くだり程づゝ書たり。狂言本とてくわしく書事は、金子一高(引用者注 近松門左衛門と歌舞伎作品を共作もした元禄期の役者)よりはじまりける也。(「続耳塵集」)⁽³¹⁾

やがて作品の筋が複雑化することにより、このような役者の動きを想定して先に台本の原型ができあがってくるのが、近松

の時代である。近松の作品を、台本という視点で見ると、近松の作品も改作物も、上演形態に規定されている点に留意する必要がある。浄瑠璃作品ならば、人形の操法の変化に加えて、浄瑠璃の語りの芸についても、三味線音楽の発達によって様々な演奏方法が編み出され、それにとめない語りの芸も変化した。寛延元（一七四八）年あたりから、素人向きの稽古のための手引き書が始まる。これは音曲面の複雑化にもなつて、丁寧な教本が必要となつたためである。この種の出版物は語り方のみならず三味線の演奏法も含めて、天明（一七八一）から寛政（一七八九）に急激に数を増す。そうした状況の中で、「心中天網島」の改作が次々に行われたのである。

このような舞台技術の変化が浄瑠璃の詞章の改変にも関わると思われる。祐田善雄の『全講心中天の網島』では、近松の原作と八世竹本綱太夫（一九〇四―一九六九）が実際の上演に使用した床本との比較がなされている⁽³²⁾。（次頁図参照）ここで例示したのは、比較的、改作がなされずに伝承された（河庄）の場で、小春のことを思いながらの治兵衛の出の場面である。本文の右上の小文字が語りの技巧を指示する文字譜である。両者を比較すると、竹本綱太夫の方が原作よりも多くの文字譜が付されており、語りの技巧が複雑化していることがわかる。また、先ほどの人形の変化とも関連してか、近松の原作では語り物として節をつけて語る地の部分が歌舞伎のようにセリフ化した箇所がある。

近世期の作劇において詞章が改変されたことは、作品をあえて原作通りに上演しなかったという側面と、舞台技術の変化に

よつて原作のままでは上演できなくなったという側面の両方を考慮する必要があるだろう。

「近世期に近松作品が改作によつてのみ伝えられ、近代になつてカノン化された」という従来の指摘について、舞台表現の側面を考慮すると、そう単純な問題でないことがわかる。近松作品は、上演と関連しない読本浄瑠璃とは異なり、あくまでも舞台にかけることを想定して書かれたものである。カノン化について考える時、「文学」として近松の浄瑠璃の詞章のみに関して議論することは問題がある。なぜなら舞台表現は、詞章にも影響を与えるからだ。

また、近代になつて原作通りの上演が試みられるが、もし近松の時代の初演通りを目指すならば、近世後期に発達した人形と浄瑠璃の技術を放棄せざるを得ず、現行の三人遣いも放棄しなければならぬ。つまり、近代以降の原作通りとする上演も、実は初演通りではないのである。

そして舞台表現は、レパートリー化し、繰り返し再演されることによつて、演者の肉体に宿り、観客の記憶に残る。この点を次節で確認する。

三 再演―記憶される舞台

「心中天網島」改作略年表にあるように、人形浄瑠璃、歌舞伎ともに、大正期に原作通りを標榜した上演が試みられた。その機運を促したのは、近松の原作の評価が高まったことと関係が

ハルフシ天満に年ふる。中ちはやふる。ウ神にはあらぬ紙様と世のわに口にのる斗。小はるにふかくあふぬさのくさり合たるみしめなは。舞今はむすふの神無月。せかれてあはれぬ身と成はて。あはれあふせのしゆびあらば。それをふたりが。さいご日と。なごりのふみのいひかはし。毎夜／＼の死かくごナッス。地ウ玉しめぬけてとぼ／＼うかう／＼フシ身をこがす。

(七行丸本) (一)は十行本。以下同じ。

地ハルフシ天満にウ年経る中千早振。神にはあらぬ紙様と。ウ世のわに口に中乗斗り。本フシ小春に深ハルくあふぬさのウヤンくさりハル合ふたる御注中繩。ウ今は結ぶのハル神無月。舞地ウせかれて達れぬ身と成ウ果あはれ達瀬の首尾あらばウそれをハル二人が最中期日と。中名残ハルのふみの云。中かはし。トル毎夜／＼のハル死覚悟。魂ぬけてとぼ／＼うかう／＼。フシ身をこがす。

(竹本綱大夫床本。以下同じ)

地色中にうり屋で小はるが沙汰。侍客で河庄方とハルみゝに入よりサア今宵と。のぞくかうしのおくの間に客はつきんをおとがいの。いごく斗に声聞えず。「阿かはい小はるがともしに。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。つれてとぶなら梅田か北野か。地色中エ、しらせたいハル呼たい」と。心でまねく気は先へ身はうつせみのぬけからの。スエテかうしにだき付あせり泣。

治兵衛「煮売屋で小春が沙汰。侍客で川庄方と。耳に入よりサア今宵」と。地ハル覗く格子の奥の間に客は頭巾を顔の。ハル動く斗に色声聞へず。「阿かはい小春が燈火に。背けた顔の。アノマア瘦た事はいの。地ハルウ心の中は皆色おれが事。ハル爰に、入居ると吹込で。ウ連て飛なら。色梅田か、北野。エ、知せたい呼たい」と。ハル心で招く気は先へ。ウ身は空蟬の技がらの。スエテ格子に抱付、ハルあせ中り泣。

振假名の片仮名は原本による。、点は思つぎ。

「煮売屋で小春が…」の治兵衛の述懐の場面で、原作では「地色中」の節付で語るが、下段の綱大夫の場合は、「詞」の指示があり、登場人物のセリフとして語る。

ある。しかし原作通りの上演を目指しても、作品解釈によつて演出が異なることがある。その例を、前頁の図版で本文を紹介した〈河庄〉の、治兵衛が小春に会いに来る場面で見よう。文楽では、治兵衛は走つて登場する。これに関して明治から戦前にかけて活躍した人形遣い吉田栄三（一八七二―一九四五）が、明治四二年に初役の治兵衛を大正四年に再び勤めた時の芸談がある。

治兵衛の役は、二代目玉造さん（引用者注 人形遣い）が亡くなられて以来、私の持役になつて居たのですが、「河庄」の出は、下手から棲を取つて、トン／＼と小走りに出、後を振り向いて行燈の火を消し、格子に寄懸かるのが、昔からの型になつて居ましたので、私も、この前の初役の時からそのやうに遣つて居ました。ところが、この時、或る新聞社の方が見え、治兵衛の出の文句は、「魂ぬけてと／＼と――」とあるのに、小走りで出るのはどういう意味か、とのお尋ねがありました。で、この時は、私は、別に深い考へもなしに、昔から伝わった通りして居たので、「私の方は昔からかうなつて居ます」と、お答へしますと、人形の型かも知らんが、今日では文章に合はぬ可笑しい、この事でしたので、私も、或ひはさうかも知れんと思ひ、この興行では、中途からと／＼の足取りで出るやうに改めました。しかし、後から考へてみますと、この解釈はどうも間違つて居るやうに思へてなりません。なぜかと言ひますと、治兵衛が家を出る時は、成程と／＼の足取で

なければいけないでせうが、煮売屋で、小春の沙汰を聞いてからは、やはり、一刻も早く小春に会いたい心で、走らねばならないと思ひます。ですから、と／＼の足取は、家と煮売屋との間で、煮売屋から河庄迄は走る方が正しいのではないかと思ひます。昔から人形の方の型として、走つて出る事になつて居るのは、この意味から来たのではないかと思ひ、次に治兵衛を遣つた時からは、やはり、元々通りに訂正して出ました。⁽³³⁾

まず、走つて登場する演出は、すでに人形浄瑠璃としては型として固定していたことがわかる。吉田栄三は、当初「型だから」という理由で何の不思議も感じずに型どおりに人形を遣つた。しかし「文章」との整合性を求める新聞記者の問いかけによつて、一度はと／＼と／＼と出るやうに改めるが、吉田栄三はもう一度詞章の解釈を試み、登場人物の心境を理解した上で、やはり型通りの演出が原作に沿つてゐるとして、近代以前から受け継がれた型を継承するのである。そしてこの「走る型」は戦後の名人吉田玉男（一九一九―二〇〇六）に受け継がれた。

一方、歌舞伎では、この場面はと／＼と／＼と登場するところに長年磨き上げてきた型がある。歌舞伎の「心中天網島」は、明治の名優初代中村鴈治郎（一八六〇―一九三五）の舞台が「記憶」に残り、二代目（一九〇二―一九八三）、三代目（現坂田藤十郎、一九三一）に継承されてゆく。「心中天網島」改作略年表にあるやうに、三代目鴈治郎は昭和五七（一九八二）年に自身が主催する「近松座」において、できるかぎり原作に近い上演を試みた。「心

中天網島」はもとと人形浄瑠璃のために書き下ろされたものであるから、生身の役者が上演する時にどうしても改変が生じるのはやむを得ないが、それが何の吟味もなしに「型だから」という理由で従来どおりの表現をするのか、近松の作品を歌舞伎として上演するために改めて型の見直しをするのか注目が集まったが、結局、三代目鴈治郎は走らずに、小春のことで頭がいっぱいで心ここにあらずという色男の演技を見せたのである。それを劇評家の権藤芳一は次のように評した。

魂ぬけてとぼとぼうかうかしているのは、此頃の治兵衛の日常的な心理状態であつて、この時点では、小春が侍客で河庄方という沙汰を聞くより「サア今宵」と駆けつけた筈です。しかし、走って出たのではそこにドラマとしての真実はあつても、役者は引き立ちません。先代鴈治郎以来、あの花道の出は、確かに良く出来た型で、これまでのお客は充分堪能しました。戸板康二さんも「もう誰も変えることのできない、芸の上の古典的手法となつている」(演劇界六月号)と物わかりよく肯定しておられますが、実は、今回の演出の最大のポイントとは、ここにあつたと思うのです。役者としては、どうしてもここは演りたいだろうと思います。一概に「原作無視」ときめつける気はありません。しかし、これは大事な問題です。役者の芸を見せるのか、近松のドラマを見せるのか、という近松座の(理念)にかかわることです。⁽³⁴⁾

このように原作通りにやるのか、磨き上げられた型として、観客が記憶する芸を、観客の期待に依えてやるのが争点となつたのである。

初代中村鴈治郎は、明治一九(一八八六)年に大坂演劇改良会を主催するなど、新しい取り組みに熱心な役者でもあつた。「心中天網島」改作略年表にある大正十一年の「心中天網島」は原作通りを謳い、初代鴈治郎も

半二(引用者注 「心中紙屋治兵衛」の(河庄)を手がけてゐただけに其苦心も努力も涙ぐましいものがあつた。

(どうすれば違つて見えやう?どんな風にやつたら原作の治兵衛になり切ることが出来るか?)と云ふ事に焦慮したものだ

と述べている。⁽³⁵⁾ 初代鴈治郎の芸は、近世末期から明治にかけて活躍した初代実川延若(天保二(一八三一)〜明治一八(一八八五)年)と中村宗十郎(天保六(一八三五)〜明治二二(一八八九)年)の芸を継承したもので、原作通りの上演のために「涙ぐましい努力」をしても、継承された芸を完全に捨てることは不可能であつた。初代鴈治郎の原作通りをふまえて、二代目鴈治郎は昭和四九(一九七四)年の国立劇場で治兵衛をつとめる。この時をふりかえつて二代目鴈治郎は次のように述懐する。

父が演じました時には、やはりお芝居になつてしまふ、近い『心中天網島』でしたけれども、こんどはほんまに近い

『心中天網島』を演じさせてもらって、自分でも一番近かったな、と思いました。⁽³⁶⁾

原作に「近い」表現から「ほんまに近い」表現へと工夫が重ねられていく。そして二代目鴈治郎を踏まえて、より一層工夫した結果が、三代目鴈治郎（現坂田藤十郎）の近松座の『心中天網島』になる。それでも権藤芳一が指摘するように原作通りにするならば、これまでの歌舞伎の演出を捨てなくてはならない。文楽において吉田栄三から吉田玉男へ受け継がれた芸を、歌舞伎化するしかないのである。

近松を現代に復活させても、実川延若や中村宗十郎、そして初代鴈治郎、二代目、三代目に受け継がれた芸なくして歌舞伎「心中天網島」の意味がないからこそ、「とぼとぼ」の登場は残された。役者の身体に宿り、観客の記憶に残った表現を残したのである。これが近松座の旗揚げから二十年の試行錯誤の中で、三代目鴈治郎のたどり着いた一つの答えであった。

文楽にも同じ現象がある。大正六年の原作通りの「心中天網島」以降も、改作〈河庄〉（時雨炬燵）の上演は続けられる。その一方で、原作「心中天網島」中巻・下巻に相当する〈紙屋内より大和屋〉が昭和二年、二十七年、三十七年に上演された。このうち、昭和三十七年の上演では改作〈河庄〉と原作〈紙屋内より大和屋〉を組み合わせて、通し公演「心中天網島」とし、以後原作「心中天網島」と銘打った公演でも、改作〈河庄〉と組み合わせるようになる。本章一節でも述べたように、改作〈河庄〉は「心中紙屋治兵衛」であるが、詞章に改変部分が少ない。

内山美樹子は、表現においては「三味線が発達し、人形の動きも細かく、太夫の語り口も巧緻になる安永頃の曲風に適合しやすいうに手を加えたこと」は、改悪とは言いいられないとして、改作〈河庄〉はそれが初演された時に「三世竹本政太夫が当たりをとって以来、演じ続けられ、磨きがかけられてきた西風（竹本座系の渋い曲風。豊竹座系の派手な東風の対）の名曲」で

原作「心中天網島」を文楽の主要演目として定着させるとなれば名曲「河庄」を捨てて、原作に新たに節付けしたところで、どれほどの芸術的成果が期待できようか、少なくとも「心中天網島」を古典芸能としてコクのある舞台を求めるのであれば、上の巻だけは改作「河庄」を温存せざるを得ない⁽³⁷⁾

と述べている。このように文楽においても改作を温存することが行われているのである。

この問題は、序章五節で述べたオーセンシティの問題に通じる。原作の解釈に関わりなく伝承された型通りの演出の方に舞台芸術としての歌舞伎・文楽のオーセンシティがあり、原作通りと銘打った近松作品としてのオーセンシティとの間に軋轢が生じているのである。

近松を原作通りに上演しようとする試みの方が、かえって新しい表現となる傾向は、現代の文楽における近松作品の上演でも見られる。例えば、古典作品の道行き場面の多くは上演する

ときに舞台全面が明るくなるように照明をあてるが、近松の場合は全体を深い青い色の照明で闇を表現し、ピンスポットを登場人物に当てると「近松らしくなる」とされている⁽³⁸⁾。つまり、近松のオーセンティシティを尊重して「近松らしく」上演すればするほど、その舞台は文楽としてのオーセンティシティは失われて新しくなるのである。しかし、伝統演劇にたまさかに触れる観客は、それを伝統として見てしまうことになる。

文楽としての「コク」のある表現や、序論で触れた猿之助がいうような「歌舞伎」のオーセンティシティのある表現と、原作通りを目指して上演することによって「新たな」近松作品としてのオーセンティシティを模索すること、この狭間で伝統は揺れ動いているのである。

しかし一方、文楽として、あるいは歌舞伎として長らく伝承してきたものが肯定できない事例もある。歌舞伎や文楽の研究を通して改訂が求められ、あえて新しい「原作通り」を求める例を次節で紹介しよう。

四 復曲―アカデミズムからの提言

「心中天網島」の原作通りの上演を模索しても、歌舞伎では治兵衛の「とぼとぼ」の出が残され、文楽では改作〈河庄〉が温存される。しかし、アカデミズムが決して認めたくない、「正しくない」オーセンティシティもある。その一つが、「時雨の炬燵」である。

本章一節の最後で紹介した広末保のように、作品の大幅な改

変を「改悪」として、「時雨の炬燵」による〈紙屋〉は批判され続けてきた。そして前節で述べたように原作通りを銘打つ継続的な上演が実を結び、「時雨の炬燵」は廃れ気味となった。その理由として内山美樹子は、「時雨の炬燵」の観客が「派手な節付けを歌謡曲のように楽しんだかつての観客層から、節付けのことは興味も予備知識もなく、近松の名作を見に来る新しい観客に、世代が交代した」からと述べている⁽³⁹⁾。文楽を郷土の誇りとする大阪の観客に長らく愛された「時雨の炬燵」にも異変がおきたわけだが、そこにはアカデミズムからの提言の影響もあったことは間違いないだろう。

歌舞伎においては、事情はさらに複雑である。例えば、初代鴈治郎には名演十二曲を選んで、山縣有朋が命名した「玩辭樓十二曲」という名演集がある。その中の二曲が天網島狂言である。

心中天網島 (河庄の段)
時雨の炬燵 (炬燵の段) (引用者注 紙屋の段の別称)

(40)

この二つを比べてみると、同じ治兵衛でありながら、〈河庄〉と〈紙屋〉では、別の芸であることがわかる。この違いについて戸部銀作は、「歌舞伎では、河庄が和事師、紙屋内が辛抱立役という、役柄の相違を生じた」とする。

和事師、辛抱立役などは、善人の男の役柄の立役をさらに細分化した役柄である。役柄は、近松が活躍した一八世紀前半から時代を経るごとに細分化していく。一九世紀前半の歌舞伎の

品の統一が失われてしまうのである。この点について二代目村鴈治郎は、昭和二九年八月の歌舞伎座の上演について次のように語っている。

「心中天網島」を昼と夜とに分けて、河庄から紙治内、大和屋、橋づくしの道行迄やつてをります。それについて、昼の部に出る河庄の方は改作の脚本でやり紙治内以下は原作に近いやり方でやつてゐるものですから、それではやりにくいだらうと言つて下さる方もありますが、第一、昼の部と夜の部とに別々にやつてゐるものですから、同じ天網島とはいつでも、演る者として別々の狂言のやうな気持ちでやることもできますし（後略）⁽⁴⁴⁾

観客（とおぼしき人物）が、主人公の性格の分裂にとまどい、役者自身も別個の物語になつてしまつた（河庄）（紙屋）の組み合わせに当惑する。「近松作品」が「正しく上演」されることが当然のように考えられるようになると、受け継がれた芸が弊害を起こす事例もある。研究者は原作の研究をふまえて、このような矛盾をただすことを主張する。

文楽の「心中天網島」の場合は、「心中紙屋治兵衛」の（河庄）の方が、近松の原作にあまり手を入れておらず、内山美樹子が「ある程度伝存朱（三味線譜）にもとづき」大正六年に六世豊澤広助が補曲したと指摘するように⁽⁴⁵⁾、近世期の近松の表現がおぼろげながらも伝承されていると考えられている。その根拠として内山は次のように述べる。

戦後約半世紀来、特に文楽で近松物の上演頻度が高くなるのは、昭和五十（一九七五）年以後の四半世紀のことであつて、戦前の昭和前期、大正期、明治期の人形浄瑠璃では、近松の世話物が上演される機会は多くなかつた。特に明治期は、近松世話物の原作通りの上演はきわめて少なかつた。明治期に比べれば、近世には、近松物の改作が行われる一方で、原作通りの上演（素浄瑠璃を含む）もある程度行われていた。⁽⁴⁶⁾

内山美樹子は、近松作品を含む廃曲となつた浄瑠璃作品について、近世期の面影を伝える太夫の節付や三味線譜、音源資料を渉猟し、できるかぎり「人形浄瑠璃舞台における復活上演」を目指している⁽⁴⁷⁾。序章五節で大橋洋一が述べたように、「正確にシェイクスピアといえるものは、はなはだあいまいで不確定な存在であり現象」であると指摘されている。同じように近松の場合も、本章二節でみたように人形浄瑠璃の芸態は近世期に変化しており、内山が指摘する「ある程度」伝来した朱がどれほど初演に近いのか、近世期に原作通りの上演が「ある程度」行われていたのはどれほどの頻度なのかとの疑問は残る。それでも、シェイクスピアを原作通りに初演の演出による上演を希求することがもはや重要視されず、数ある演出方法の選択肢の一つに過ぎないのに比べて、近松の場合は、「正確に近松といえるもの」に近づくことができる可能性のある資料が遺っているために、オーセンティックな近松の原作通りの上演が求めら

れ続けるのである。

また、昭和三十年代に復活された近松作品は、現代人向けに詞章が書き換えられ、新たに作曲された形での上演が盛んに行われた。その復活の内容は原作に対する「改竄」(内山)と批判された。そのため一部の近松作品は原作に戻されて上演されることとなった⁽⁴⁸⁾。現在、「曾根崎心中」の公演プログラムでは、「近松門左衛門作」に加えて、必ず「野澤松之輔脚色・作曲」と記されている。

このように、レパートリー化していたはずの文楽・歌舞伎の近松作品の上演方法が、アカデミズムを中心とする原作を尊重する姿勢によって今なお変化し続けているのである。

まとめ

本章では、「心中天網島」を例にとり、初演から現代にいたる改作の状況をみてきた。近代になって近松の原作の評価が高まり、原作通りを謳った文楽や歌舞伎の公演でも、改作の影響から逃れることはできていない。その理由は、近松の浄瑠璃本や歌舞伎の台本が舞台装置や演者の表現の影響をうけるために、劇作家近松が書き下ろした初演通りに上演することはもはや不可能であるためだ。

さらに、舞台や役者の芸は記憶に残る芸、すなわち「型」として受け継がれ、近代以降の近松復活にも常に複雑にからみあってきたことを見てきた。

伝統演劇における近松は、近世と近代という概念で簡単に区

切れるわけではなく、現代でも「改変」や「正確な近松」への探求によって「伝統」は創り続けられているのである。アカデミズムも観客も役者も、それぞれがそれぞれの「正確な近松」をイメージしており、単なる近代国家が創出したとされる図式的な「伝統」ではない。「近松時代から現代への連続性」の内 で醸成された、ある実感をともなった、近松の伝統が確かにあるのである。

そうした伝統的と感じられるイメージは、近代以降に登場したメディアである映画や現代演劇においても出現する。例えば、篠田正浩監督のATG映画「心中天網島」(一九六九年)においては、文楽の黒子に重要な意味をもたせて登場させている。また最近上演された小劇場系の劇団流山児★事務所の「心中天の網島」(二〇〇四年)においても、全て現代語で翻案したセリフの中に、突如近松の原作の詞章が飛び出す。また同公演では、ネオ歌舞伎を謳う劇団「花組芝居」出身の女形俳優、篠井英介を演出並びに客演として迎え入れ、着物を着た動きや日本語のリズムを出演者たちに指導させた。紙屋の場はソファにちやぶ台のみの舞台装置で、紙屋の段を象徴する炬燵はなくとも、大道具の配置や役者の立ち位置は、まぎれもなく歌舞伎・文楽の「紙屋」を彷彿とさせるものであった。

篠田や流山児★事務所の作品は、歌舞伎・文楽の演出を全く無視するという選択肢があったにもかかわらず、このような趣向を取り入れた。そこには、過去の型にとらわれる必要のない現代のアダプテーション(改作)においてさえ、何らかのオーセンティシティを求めていることが窺える。この現象は、今日

無限のアダプテーションを生み続けるシェイクスピアの上演と、最も異なる部分である。

序章三節で触れたように、日本では現代においても伝統が生きていると考えられている。その根拠の一例として、現代においても、前近代に生まれた歌舞伎や文楽で、近松作品を上演している状況が挙げられるかもしれないが、本章で「心中天網島」を例にみてきたように実際は単純ではない。「近松」を「伝統的」な表現で上演するということは確かに行われている。しかし、「近松」が書き下ろした初演の台本の通りではないし、「伝統的」な表現も近松の初演時のものではない。しかし、一つの方向性は明らかだ。それは、近代以降の「原作通り」への希求である。このことが、伝統や近松とどう関わるのかについて、第二章でアカデミズム、第三章で観客、第四章で役者に焦点をあて考察する。まず次章では「近代になって近松を発明した坪内逍遙」の近松研究をとりあげる。

注

(1) 浄瑠璃研究者内山美樹子は、「改竄された」改作物を原作のように引用することを折に触れて厳しく糾弾する。例えば内山美樹子「近松生誕三五〇年記念の文楽上演」(『江戸文学』三〇「特集 近松」二〇〇四年六月、ぺりかん社、一七六―一八一頁)では、赤川次郎『人形は口ほどにものを言い』(二〇〇四年)において、「曾根崎心中」について触れる部分が実は原作にないことを批判している。

(2) 土田 衛「狂言取り・趣向取り―元禄歌舞伎の場合」『愛媛大学紀要

第1部 人文科学』一一(A)、一九六五年十二月、二三―三八頁。
東晴美「享保期の狂言取り・趣向取り―上方歌舞伎の作劇法―」『演劇研究』一八、一九九五年三月、早稲田大学演劇博物館、六三―七十二頁。

(3) 近世演劇研究において、先行作品の活用を「狂言取り」「趣向取り」というが、「狂言」を場面全体、「趣向」を場面の中の細かな演出と分けるが、作品を作る上での工夫という点では、先行作品を活用する「程度の差」として扱う(同注(2)土田衛参照)。また、歌舞伎における作品作りで「世界」と「趣向」という区別が特に近世後期の江戸においてある。例えば、東海道四谷怪談は、忠臣蔵の世界に、一八世紀中期に広まった巷説の怪談を「趣向」に取り入れるというものである。この「世界」を「豎筋」とし時代や基本的な人物の設定の動かぬ枠、「趣向」をそれに変化をつける「横筋」と説明する劇書『戯財録』(享和元(一八〇二)年成立)があり、筋(物語)も趣向として扱われている。本論においては、近世と近代の比較を行うため、近代において戯曲が文学の一類に含まれることによって戯曲の位置づけが変化したことに留意しながら近世期の特色をより明らかにするため、近世期の作劇の場において「趣向」とした場合、筋(狂言)とその中の細かな演出とを分けて、両者を含み込んで「趣向」の語を用いる。

(4) 仲野武男「天網島劇の変遷」『学苑』昭和一〇(一九三五)年、二月、二―二〇頁。

諏訪春雄「近世戯曲復原諸相」『国語と国文学』一九五八年十月(のちに、『近松世話浄瑠璃の研究』一九七四年、笠間書院に所収、四七七―四九二頁)。

金沢輝「時雨炬燵」その他―心中天網島劇系譜考より―『学習院大

- 学 国語国文学会誌』九、一九六六年、四五～五八頁。
- 鈴木陸『心中天網島』の改作に関する一考察―『双扇長柄松』・『中元噂掛鯛』・『置土産今織上布』について―『大谷大学大学院研究紀要』二一、二〇〇四年二月、一六七～一八七頁 などがある。
- (5) 内山美樹子「文楽で聴く近松―心中天網島・冥途の飛脚・心中宵庚申」『国文学 解釈と教材の研究』二〇〇〇年二月、学燈社、一一六～一二四頁。
- (6) 河島みち代「心中天網島」にみる改作の実態とその必要性『玉藻』九、一九七二年二月、フェリス女学院大学国文学会、一〇～二二頁。
- (7) 『元禄文学研究』一九五五年、東京大学出版会、二七五～二八八頁。初出は、『心中天網島』のテーマについて―やめて貰いたい「時雨の炬燵」『演劇評論』一九五四年三月、二～九頁。
- (8) 『人形浄瑠璃舞台史』人形舞台史研究会編、一九九〇年、八木書店。
- (9) 東晴美「歌舞伎の浄瑠璃摂取―享保期上方歌舞伎の場合―」『近世文芸』六二、一九九四年六月、二八～三九頁。
- (10) 佐和田敬司『現代演劇と文化の混淆 オーストラリア先住民演劇と日本の翻訳劇との出会い』二〇〇六年、オセアニア出版社。七三～七五頁。
- (11) 『役者論語』（安永五（一七七六）年刊）所収の「続耳塵集」。引用は、『役者論語』の翻刻を収める『歌舞伎十八番集』日本古典文学大系九八、一九六五、岩波書店、三五～三五二頁。
- (12) 祐田善雄『全講心中天の網島』一九七五年、至文堂、七二頁。
- (13) 『吉田栄三自伝』昭和二三（一九三八）年、相模書房、一四六～一四七頁。
- (14) 権藤芳一「近松座の成果と宿題―「心中天網島」をみて―」『悲劇喜劇』一九八二年八月号、二三～二五頁。
- (15) 白井松次郎『中村鴈治郎を偲ぶ』一九三五年、創元社。一四八頁。
- (16) 中村鴈治郎（二代目）「近松を演じ続けて」『近松門左衛門の世界』一九七六年、大東急記念文庫、五一頁。
- (17) 同注(5)。
- (18) 後藤静夫（京都市立芸術大学日本伝統音楽研究センター教授。前、国立文楽劇場企画制作課次長）の口頭発言。国際日本文化研究センター「伝統文化芸術総合研究プロジェクト」第三回研究会、二〇〇四年一月二四日。服部基「見えることと見せること：照明法における古典と現代」に対するコメントとして。
- (19) 同注(5)。
- (20) 同(15)、六五頁。
- (21) 図版の引用は、『日本庶民文化史料集成』第六巻 歌舞伎 芸能史研究会編、一九七三年、三一書房、三二二頁。
- (22) 中村鴈治郎（二代目）『季刊歌舞伎』七号「新・役者論語そのIV」、一九七〇年一月、一七九頁。
- (23) 中村扇雀（現坂田藤十郎）、中村松若「和事の芸」『季刊歌舞伎』一六号、一九七二年四月、一二八頁。
- (24) 中村鴈治郎（二代目）「原作に近い「天網島」」『幕間』、一九五四年九月、三九～四〇頁。
- (25) 同注(5)。
- (26) 同注(5)。
- (27) 二一世紀COEプロジェクトの拠点となる演劇研究センター（早稲田大学演劇博物館）において復曲が試みられている。
- (28) 内山美樹子「浄瑠璃再発見（四）―現行曲と原作―」『第二三八回国立

劇場文楽公演プログラム』二〇〇二年二月。上演頻度の高い「曾根崎心中」「女殺油地獄」や「鑓の権三重帷子」は、「改悪」のまま上演されている。

第二章 坪内逍遙の近松研究

本章では、坪内逍遙の近松研究について考察を行う。序章四節でみたように近松は、逍遙など近代の知識人による研究によつて、「主要な文学者に、日本を代表する劇作家に変え」られた⁽⁴⁹⁾『創造された古典』ハルオ・シラネ。逍遙の近松研究は既によく知られているが、現代の近松の戯曲研究においては、改めて逍遙にまでさかのぼって言及されることは少ない。しかし、明治初期の近松研究によつて、上演が絶えてしまった数々の近松の世話物が日本の文学のカノンの一つに押し上げられたことがあつてこそ、今日、伝統演劇に限らず、映画や様々なパフォーミング・アーツの舞台で近松作品に出会うことが可能なのである。近松作品がカノン化したことは、伝統演劇が日本の現代文化の中に生きる重要な根拠の一つでもある。

坪内逍遙の近松研究の特色は、舞台上演をともしない作品も研究の対象とした点にある。明治の近松研究は、戯曲を文学として扱うという点で、近松没後の近松受容史において最も大きな変化を見せた。近松が近代になつてカノン化されたという指摘は、劇が「文学、特に国民文学の記念碑的なものとして、最重要とは言わないまでも、欠かせない一部と見なされるようになり、その地位も単なる芸能から芸術へと引き上げられ」『創造された古典』ハルオ・シラネ）るようになったのが近代からなのだから、当然である。では、何故他の近世期の浄瑠璃や歌舞伎の作品ではなく、近松だったのだろうか。近世期から近松作品が

一〇〇点以上あることは知られていた。しかし序章で触れたようにその多くは初演以後、歌舞伎や人形浄瑠璃のレパートリーとはなっていない。むしろ近世期に繰り返し舞台にかかったのは「仮名手本忠臣蔵」「菅原伝授手習鑑」「義経千本桜」などの作品である。それらは明治になつても、そして現在に至るまで人気演目であり続けている。これらの作者や作品ではなく、何故逍遙は近松を日本の文学を代表するものの一つとして選び取ったのだろうか。

このことを考察するには、鈴木貞美が『日本の「文学」概念』⁽⁵⁰⁾で明らかにしたように、前近代と近代の分岐点にのみ重きをおくのではなく、その前後の時代にも目を向けて、前近代の様態を正確に把握し、前近代から近代へどのように変化をとげ、それ以後、前近代の認識がどのような影響を及ぼしながら新たな枠組みが構築されていったのかを見ていく必要がある。

近松においても、それ以前の近松の評価がなければ、近代になつて突如カノン化することはたやすいことではない。また前近代は舞台評が主流であつて、戯曲批評はなかった。前近代から近代にかけて、近代戯曲批評（演劇研究）の誕生にどのような知識の介在があつたのかを明らかにする必要があるだろう。そこで本章では、逍遙の近松研究について次の三点について考察を行う。戯曲をアカデミズムの中でどのように扱ふようになったのか。そもそも、逍遙たち明治の知識人はどのように近松に出会つたのか。逍遙たちの近松研究は、前近代の近松評価をどのように変えたのか。

坪内逍遙編『近松之研究』は、回覧雑誌『葛の葉』『延葛集』

には始まり、『早稲田文学』での連載を経て結実したものである。逍遙グループの近松研究はこれらの段階を経て徐々にバージョンアップされてきた。本章の考察にあたっては、その存在を知られていながら殆ど引用されてこなかった回覧雑誌『葛の葉』『延葛集』⁽⁵¹⁾を活用する。

一 アカデミズムにおける劇の研究

逍遙は早稲田大学の前身である東京専門学校時代に、その門弟たちとともに「廻覧互評雑誌」⁽⁵²⁾という形式で、批評研究を『葛の葉』誌上でスタートさせた。『葛の葉』は明治二三（一八九〇）年五月から二三年一〇月の六号まで続き、引き続き『延葛集』と名称を変えて明治二三年一〇月から二四年四月まで、改めて一号から七号まで続けられた。それ以後、八号〜十一号（明治二四年五月〜七月、十一号は発行年月不詳）は断片のみが『延葛集拾遺』として残されている。

当時逍遙は三二歳。明治一六（一八八三）年東京帝国大学文学部第二科政治学及理財学科（後の経済学部）を卒業した逍遙は、同年東京専門学校の講師となる。逍遙は外国歴史、憲法論の訳解などを行い、やがて英米詩文学を講じるようになる。当時帝大では外国語による専門教育を行っていたのに対して、東京専門学校は邦語による専門教育を行う「学問の独立」を標榜して明治一五年に開校した。その一方で、原書を自読する力を養うための英語科を設置していた。ゆえに、逍遙は専門教育と英文学の両講座を担当したのである。

明治二三（一八九〇）年九月に東京専門学校に文学科が創設される。しかし、いわゆる英文学科という独立した専攻になるのは明治三七年のこと、それ以前は文学科創設以前と同様、逍遙が憲法論を講じながら「ジュリアス・シーザー」を購読したり、政治学者の高田早苗が立憲政体論などを担当しながら「マクベス」を使って読み方の授業をするというものであった⁽⁵³⁾。文学科創設以前から活動が始まった『葛の葉』『延葛集』は、文学科創設に立ち会った教員と学生の取り組みを知ることができる貴重な同時代資料でもある。

近年、日本の近代化を再考するために、明治初期の大学制度に目を向けた研究があるが、その多くは帝国大学が中心である。国家の施策方針や、その影響力を分析するためには、旧帝大の動きは重要である。一方、『葛の葉』『延葛集』は東京専門学校の一講師である逍遙を中心とした勉強会の記録にすぎない。しかし、これらは日本において文学研究（批評）の方法論を試行錯誤する様子を具体的に垣間見ることができる資料である。例えば、『葛の葉』三号（明治二三年六月一日）には文学科創設にあたっての意気込みが見て取れる。

東京専門学校の文学科

専門学校ハ東京の政治学校なり 政治学の教授権を早稲田に占むるものなり 然るに今や文科大学を聳動し 慶応義塾（文学部）をして瞠目せしめ 東京文学院をして駭心せしめ 書を抱ひて睡を貪る文学者をして 端座 書を繙かしむるものあり 何ぞや文学科の設置これなり 課目

の立派なる 講師の善良なる 円満又無欠 吾人謹て日本の為に完全なる文芸学校を得たるを賀し 文学社会の為に文学繁栄の種子を得たるを祝せずんばあらず 只此上ハ将来哲学の蘊奥を極め 審美の知識に富み 創作と批評と一手兼倒の敏腕を有したる奇才士の続々出ることを希ふなり

これからもわかるように、彼らは文学の創作のみならず「批評」にも関心を持っていた。批評は、ジャーナリスティック・クリティシズムとアカデミック・クリティシズムの二つに大きく分けられる。演劇の分野では前者が現在で言うところの劇評であり、後者が演劇研究に相当する。劇評に関しては、第三章で詳述するように近世期からの評判記の歴史があるが、近代を迎えて新たな「批評」がどのように立ち現れてきたかを考察することは重要である。このような批評に関する考察は、伝統文化について考える場合に、歌舞伎や人形浄瑠璃といった前近代の表現を残したものに對する、近代の価値基準が何であったかを考えることにもつながる。『葛の葉』『延葛集』は、逍遙の文学理論や演劇理論が読みとれるだけではなく、「近代的」な批評の方法を大学の場合においてどのように展開しようとしていたかをうかがい知る資料でもある。

このような批評対象として、『葛の葉』『延葛集』では多く近松をとりあげた。これは、文学の概念が近代に入って変化し、詩歌や物語に加えて、戯曲が文学として扱われるようになったこととも関連する。歌舞伎の台本や浄瑠璃本が近世期とは全く異なる地位におかれるようになったのである。

『葛の葉』から『延葛集』に改称した明治二十四年一〇月、『早稲田文学』が創刊される。『早稲田文学』の創刊号は、後述するようにあきらかに『延葛集』を踏まえたもので、『延葛集』の取り組みのプロセスで『早稲田文学』の構想が生まれたのは間違いない。

では、逍遙の元に集まった人々はどのような人物だったのか。そのうちの一人、哲学者、文芸評論家の金子馬治（号・筑水、明治三二（八七〇）年～昭和一二（一九三七）年）のプロフィールを確認しよう。明治二十一年九月、東京専門学校英語科入学。二三年七月に卒業。この間に『葛の葉』のメンバーとして執筆、当時二一歳。同年九月文学科第一期生として入学。二六年七月に卒業の後、同年九月に文学科の講師となる。この間、『延葛集』『早稲田文学』に執筆、講師の後『早稲田文学』、東京専門学校に関わり続ける。

金子の経歴が典型的に示すように、『葛の葉』『延葛集』のメンバーの活動は、大学における文学（批評）研究が熟成していくプロセスに呼応している。尚、『葛の葉』『延葛集』の他の五人のメンバーについての経歴と、東京専門学校との関連は次のとおり。⁽⁵⁴⁾

『葛の葉』『延葛集』執筆者略歴

・前田儀作（林外） 元治元（一八六四）年～昭和二一（一九四六）年。貿易会社勤務を経て明治二〇年九月、東京専門学校入学。二三年九月文学科に入学。同年中に中退し、仏蘭西語専門学校、東京外国語学校などを経る。明治三三年「明星」創刊号に短歌が入

選。詩人、歌人として活躍。『葛の葉』『延葛集』執筆時は二七歳。

・紀淑雄（星峰） 明治五（一八七二）年～昭和一一（一九三六）年。

明治二三年文学科第一期生として入学。文学科では大西祝、岡倉天心の講座を受講。後に早稲田大学文学科で美学、美術の講座を持つ。美学者、美術史家として活躍。『葛の葉』『延葛集』執筆時は一九歳。

・水谷弓彦（不倒） 安政五（一八五八）年～昭和一一（一九四三）年。

国学者水谷民彦の子として生まれ、軍隊生活を経て明治二一年東京専門学校行政科に入学。二三年卒業し同年文学科に入学。逍遙より一歳上ながら、逍遙に師事。小説を発表する一方、近世文学研究、書誌学研究の草分け的存在。『葛の葉』『延葛集』執筆時は三三歳。

・奥泰資（牛歩） 明治三（一八七〇）年～二八（一八九五）年。

明治二一年に逍遙宅で書生をしながら東京専門学校に入学。『葛の葉』『延葛集』『早稲田文学』の編集の中核を担い、批評を投稿する。しかし、卒業目前の二七年に女性問題で逍遙の逆鱗に触れ故郷大阪に戻った後、日清戦争の従軍記者となり、帰国後すぐに病に倒れる。『葛の葉』『延葛集』執筆時は二一歳。逍遙の『柿の蒂』（中央公論社、一九三三年）には、『葛の葉』『延葛集』の思い出とともに、奥を寛恕できなかった自身への憤りと、奥の才能を惜しむ一文がある。

・鈴木幾次郎 明治元（一八六八）年～昭和一二（一九三七）年。

昭和二三年東京専門学校英語科卒業、同年英語政治科に入学。明治二六年に卒業後、故郷香川に帰郷し、『讃岐実業新聞』を起こす。明治四一年より第三代高松市長に就任。『葛の葉』『延葛集』

執筆時は二三歳。

二 『葛の葉』『延葛集』―近代的な文学批評の実践

『葛の葉』『延葛集』のことは、逍遙が昭和八（一九三三）年刊の『柿の蒂』の「明治廿三四年ごろの文壇」で振り返っている⁽⁵⁵⁾。また、近松研究史に関する論考でも度々言及されてきた⁽⁵⁶⁾。本書はメンバーの一人である水谷不倒の手許に水谷文庫として保存されており、昭和七年六月に水谷不倒から逍遙に戻され、翌月逍遙から演劇博物館に寄贈された⁽⁵⁷⁾。逍遙は『柿の蒂』で、その内容の抜粋を紹介している。しかし、現在に到る近松研究でこの二書の内容についてあまり言及されなかったのは、逍遙たちの近松研究がやがて『早稲田文学』で公刊され、単行本『近松之研究』に集約されているためだろう。逍遙たちの近松研究の到達点は確かに『近松之研究』であり、『葛の葉』『延葛集』は試行錯誤時代の未熟なものといえる。しかし、近代における文芸批評の場に、歌舞伎・人形浄瑠璃の作品が登場するプロセスを追うならば、この二書にも目を向ける必要があるだろう。本書は毛筆による回覧形式で、毎号逍遙による添削とメンバーによる批評が書き加えられた。『柿の蒂』には、雑誌の目的について次のように触れている。

当時は時文の様式が、和、漢、洋混乱で、決して一定してゐなかつた所から―現に、文学科創設のスローガンが「和、漢、洋文学の調和」といふ事であつたのでも解る―

初心者はいづれも先づ其筆致を、文体を、表現様式を練習することの必要を感じたものだ。だから、廻覧雑誌は、殆ど半分がたは修辭の稽古用にされたといつてもいい。で、論説がある、新体詩がある、批評、随感、伝記、雑録がある、漫文がある、文壇の時事を批評しつゝ報道するといふやうな事をも、私が其比『読売』へ書いたのに擬して、奥泰資其他が綴つたりした。⁽⁵⁸⁾

逍遙が「修辭の稽古用」と述べるように、両書には非常に細かく文章の添削が行われている。例えば、メンバーが執筆した「精神上身体上の運用」という部分を「精神及び身体上の能力」と逍遙は改めている(『延葛集』一号金子馬治「ハムレットの狂乱に就て」)。このように一言一句の添削は、『葛の葉』時代が最も多いようで、次第に批評のためのテクニカルチームに関する注意事項に移行していく。

さらに、批評をどのように行うかについても、逍遙のみならずメンバーが辛口の意見を述べている。例えば、前田儀作による「春のゆめ」(『延葛集』一号)で、世間で近松の時代物を偏重する傾向を批判する一文に対して、すかさず、出典を明らかにせよとのメンバーの指摘がある。また、奥泰資が「安心論」(『葛の葉』四号)を展開するにあたって、逍遙は、「論文としてハ組織太だわるし 突然安心の意義を説くよりハ 先ず何が故に吾人が安心を欲するやを尋ね 且安心ハ吾人が欲望する所なる旨を陳じ、併に世にハ偽安心を得て安心するたぐひ多しと論じ 自然に偽安心を枚挙弁論し 例しに真の安心に論及すること当

然なるべし」とコメントをしている。これは論文の「組織」つまり、構成に関する指導である。また問題提起のみを繰り返すだけの論文に注意を促している(『葛の葉』四号、前田義作「情感」)。問題の設定の方法、自分の考えの展開、議論の対象となる出典の明記など、いずれもどのように批評を展開するかという評論文の技術指導である。批評だけでなく、小説や新体詩の試作にも逍遙の添削は及ぶが、創作作品よりも批評文の方が逍遙のコメントが多い。奥泰資は夭逝したが、その他のメンバーの多くは研究者として第一線を歩んだ。明治二〇年代初頭において、自国の言葉で批評を行うことは、創作と同様に重要であったことがこのことからわかる。東京専門学校が掲げた邦語による専門教育を行う「学問の独立」は、西洋の方法論を受け入れる中で、邦語によつて考え、記述していくことでもあった。

『葛の葉』『延葛集』では、文章の技術指導にとどまらず、西洋から移入された概念をどのように邦語で表現するかというテクニカルチームの扱い方の模索も行われている。例えば、浄瑠璃本を院本と呼ぶが、ドラマに「院本」の邦語を用いることを逍遙は否定している。

我会の諸君に云ふ 英語のドラマハ爾来言語の俚に用ふべし 院本と訳すれば誤解を招く恐れあるべし(『延葛集』二号、金子馬治「時代世話劇鎌倉三代記を読みて」に対する逍遙のコメント)

このように批評の場で、共通のプラットフォーム作りともいえ

る言葉の定義を行っている。さらに、英語のテクニカルタームに対してどのような邦語を与えるかだけではなく、例えば「趣向」といった邦語をテクニカルタームとして使用する時に、それが何を指すか明確に規定することを指導している（『延葛集』二号、奥泰資「批評 美妙齋主人著嫁入支度に教師三昧」に対する逍遙のコメント）。

回覧雑誌の内容は、『葛の葉』までは英文学に関する関心が高い。まず、「ハムレットの狂乱に就いて」（奥泰資、『葛の葉』一号）、「英国文学論」（トーマス・アーノルド著、金子馬治訳、『葛の葉』一〇二号）がある。その他にも、金子馬治が「くずの葉の仲間は如何に在るべきや」（『葛の葉』四号）でミルトン、シェイクスピア、エマルソン、ワーズワース、シルレルなどを引用しながら文学批評の方法論の考察を行っている。

やがて『葛の葉』の五号あたりになると、「葛の葉への原稿期日迫れども かくべき趣向なし 如何にせんかと思ひわずらふ中（後略）」（奥泰資「反故文」）、「五号の分として論文一ツ記事文一ツ書きたれど 気に入りたる物一ツもできず 腹立ちまぎれに 何やらチットモわからぬ物左に掲げて此度の責めをふさぐ」（金子馬治「兄と妹」）などの文言が見えてくる。

『葛の葉』六号の巻末に、饗庭篁村講述「近松門左衛門伝筆記」が掲載される。これを最後に『葛の葉』は『延葛集』と名を改め、本格的に近松作品の批評が展開されるようになる。当時の状況を逍遙は『柿の蒂』の「『葛の葉』から『延葛集』へ」の中で、シェイクスピアなどに適用される批評様式に適合する戯曲として、シェイクスピアを自在に読破するための「ツナギ」

として、近松の世話物が適切であると述べている。⁽⁵⁹⁾ これが、近代の近松批評のスタート地点であった。

「新式批評」のための「ツナギ」と逍遙が回顧していることから、この時点での近松研究は「近松を学問的な文学研究の対象としてはつきりした目的意識をもって取りあげたわけではなく、方便としての研究であり、便宜として出発したにすぎない」とする見方がある。⁽⁶⁰⁾ これまでの逍遙の近松研究については、逍遙の昭和八年における回顧である『柿の蒂』の記事よって、逍遙の本来の目的はシェイクスピアの研究であつたと考えられている。しかし、シェイクスピアに適用される批評様式は、すでに『葛の葉』で行われていた。『延葛集』において、『葛の葉』で行われていた批評様式を、メンバー全員が同じ素材で日本の作品に対して実践的に行うことが目的であつたといえよう。ここに日本の文学作品における批評の模索が始まったのである。

その日本の文学作品として、シェイクスピア作品に対応するものとして浄瑠璃本が選ばれ、近松が選び取られた。逍遙たちが近松を選び取ったのは単なる「便宜」であり偶然なのだろうか。また、シェイクスピアの批評を日本の戯曲に適用する時に、何故近松の世話物だったのだろうか。逍遙と近松を結びつけるためには、逍遙以外の人物による近松の評価が準備されている必要があつたであろう。そして、逍遙以前の近松評価と逍遙の近松の評価を比較し、その上で、どのような近代的な力学が働き、近松が日本の古典文学を代表するものとなったのかを見極める必要があるだろう。この点が、伝統演劇として残る作品と

残らない作品を振り分ける批評の基準にもつながると思われる。そのためにも、逍遙がどのようにして近松の世話物にたどりついたのかを見極めておくことが必要であろう。

三 近世期の近松評価

ここでは近代に先立つ、近世期における近松門左衛門（一六五三～一七二四）の評価を概観しておく。

作者近松

まず、生存中の評価で最も注目すべきは、自ら浄瑠璃、歌舞伎の作者であることを名告った点である。貞享三（一六八六）年刊の歌舞伎役者評判記『野良立役舞台大鏡』は本来役者を批評する評判記において珍しく作者に言及し、「よい事がまじう上るり本に作者かくさへほめられぬ事じやに、此比はきやうげんまでに作者を書、^{あまつこゝ}剩芝居のかんばん、辻ぐの札にも作者近松と書するすいかいじまんとみへたり」⁽⁶¹⁾と、批判している。浄瑠璃においても歌舞伎においても作者を明示することは異例の時代であった。

現在、近松の最初期作とされているのが『てんぐのだいり』（延宝五（一六七七）年宇治座）であるが、作者の署名はない。貞享二（一六八五）年、近松門左衛門と竹本義太夫が初めて提携して『出世景清』を上演し、浄瑠璃界に革新をもたらしたが、この『出世景清』以前を古浄瑠璃として、近世期から既に浄瑠璃史の分岐点と認識されていた⁽⁶²⁾。先ほどの『野良立役舞台大鏡』

の記事はその翌年である。古浄瑠璃においては、浄瑠璃を語った太夫名は明記されていても、作劇に関わった者の名は不明な作品が多い。また近松以後は合作が多く、厳密に誰がどの部分を担当したのか不明な作品も少なくなく、現代も論争が続いている（「仮名手本忠臣蔵」「菅原伝授手習鑑」「義経千本桜」等）。一般的に演劇研究においては、正本などに記される作者連名の場合には最も経験を積んだ作者が立作者^{たて}として作品全体に責任を負うとされる。しかし作者の力量が拮抗している場合、担当箇所は単独作の作風から類推するしかない。このような近世期の作劇慣習において、自ら作者と名告り、かつほとんどが単独作である近松は、近代的な作家論としてきわめて扱いやすい存在ではある。

歌舞伎においては、作者名を名告るのは近松が最初ではなかった⁽⁶³⁾。また近時、元禄期から享保期にかけて活躍した道外役者金子吉左衛門の元禄一一（一六九八）年の日記が発見された⁽⁶⁴⁾。この年、近松は金子とともに坂田藤十郎が座本の京都都万太夫座に同座しており、専属の作者として金子と合作している様子がきわめて具体的に明らかとなった。初日を迎えてまもなく、次の新作の準備にとりかかり、絵看板の下絵を描き、道具の工夫を凝らし、他劇団の演目の取材にも忙しい。舞台出演もある金子に比べて身軽な近松は、京都から大坂へ取材に行くこともある。そして舞台を終えた金子宅を近松が訪問して、各々が考えた新作の構想を持ち寄って相談する。金子と近松が主演の役者宅を訪問して作品内容を話し、役者の意見を取りいれて細部を練り上げてゆく。こうして作り上げた作品も、公刊された絵

入狂言本には作者名として近松門左衛門の名が出るのみで、金子の名前は出ていない。序章三節で触れたように、歌舞伎に限らず、台本は舞台を構成する道具の一つに過ぎず、舞台上で上演された作品の内容に関わるのは作者一人ではない。金子吉左衛門のように役者が作者を兼業する事例が多くある。役者兼業の作者と専業の作者の大きな違いは、役者は自分の見せ場となる場面を主に担当するが、専業の作者は作品全体への責任を負うものである。

舞台上で上演されたものを「作品」とする見方と、台本を戯曲として「文学」作品とする見方では、作者の位置づけが異なる。それでも、近松が浄瑠璃において批判を受けながらも作者名を名告ることを常態化させたことは、それ以後の「作者近松」の評価が生まれる契機となった。近松が没して三二年後に刊行された浄瑠璃の歴史書『竹豊故事』（宝暦六（一七五六）年刊）では、近松が専業の浄瑠璃作者として最初であることを次のように説明し、これ以降、『竹豊故事』のこの記事が近松の事跡に触れる際に引用されていく。

浄瑠璃の作者と極まりたる人昔古^{いにしへ}ハなし。俳諧師或ひハ遊人杯の慰ミに作れり。中昔、「暦」と云浄るりは西鶴翁の作也とかや。是を産業^{すぎわひ}となせる人は近松門左衛門に始る。

(65)

この「作者近松」の登場は、近松が浄瑠璃作者として認知されたという事実とともに、専業の浄瑠璃作者、歌舞伎の作者と

いう職分の登場をも意味する。この登場とは、もちろん劇作家の厳密な登場順位として近松が一番目という意味ではない。作者という職分がはじめて認知されたという意味である。

鈴木貞美の『日本の「文学」概念』では、近世期における「文学」という概念は儒学と密接な関係があり、漢詩文を想定しているため歌舞伎の台本や浄瑠璃本は「文学」には含まれないが、近世後期（一九世紀初頭）においては、近代の「小説」に通ずるジャンルが醸成しつつあり、その中にそれらも含まれることを指摘している⁽⁶⁶⁾。その例として、鈴木は滝沢馬琴の『近世物之本江戸作者部類』の分類に注目する。「物之本」とは「物がたり草紙の類」と馬琴自身が定義しているが、本書は二巻二冊の写本で現存するのみである。しかしその目録によると四巻までが予定されており、三巻は「読本作者部下 浄瑠璃江戸作者部」、四巻は「以下係附録」として「近世浮世江戸画工部 赤本読本浄瑠璃本江戸筆工部」⁽⁶⁷⁾とあり、浄瑠璃の作者が四巻の附録扱いにならず、独立の部立てになっていることを鈴木は指摘し、その理由として「浄瑠璃のもつ物語性に注目したからだろう」と推測している。また、赤本に鶴屋南北の名前が見えていることから敷衍して、馬琴の読本が歌舞伎化された事例をあげながら、絵入狂言本など刊行された歌舞伎や浄瑠璃の脚本が、「drama」の受容器になったと鈴木は指摘する。

また、鈴木は「文学」の概念という大枠の見取り図を示している。その見取り図の中で、近世期の歌舞伎の台本や浄瑠璃本、その作者がどのように認識されていくかについて詳細に考察することは、近代に入って戯曲が文学の一類に組み込まれ、近松

がカノン化する状況について考える上では極めて重要である。

先述したように、古浄瑠璃時代においては、浄瑠璃正本に記されたのは語り手の太夫名であった。刊行された浄瑠璃本を「正本」というが、それは奥書に「〇〇太夫直之正本」と記されており、該当する太夫直伝の正本であることを標榜することに由来する。浄瑠璃正本は、誰が作ったのかではなく、誰が語ったのか、誰がどのようなおもしろい節付けで物語を語り聞かせたのかが重要であった。しかし近松が登場して以降は、誰が語ったのかに加えて、誰がその台本の作成に関与したのかも重要になったということである。そのきっかけは、近松の台本（浄瑠璃本）の詞章を、正確に語ることによって尊重した竹本義太夫の姿勢⁽⁶⁸⁾によるものと思われる。また、歌舞伎においても、坂田藤十郎が近松の台本を尊重した逸話が残されている⁽⁶⁹⁾。既に述べたように歌舞伎の台本や浄瑠璃本は近世期においては近代の「文学」や「小説」といった言語芸術と同じように扱えないが、作者が誰であるかを意識することは、近代的な意味での戯曲、作者によって創作された物語という認識が醸成され、近松が近代の作者へ読み替えが可能になったとみるべきであろう。馬琴がどのような江戸の浄瑠璃作者をラインナップにあげたかは、該当箇所が存在しない現状では知ることはできないが、馬琴の親友であり、『近世物之本江戸作者部類』の執筆のきっかけを作った木村黙老（高松藩家老）は、『近世物之本江戸作者部類』の上方版ともいべき『京撰戯作者考』（嘉永二（一八四九）年成）を著し、近松を載せている。また、『京撰戯作者考』の凡例において、上方の歌舞伎作者と浄瑠璃作者を同じ戯作者として編

入する理由を次のように述べている。

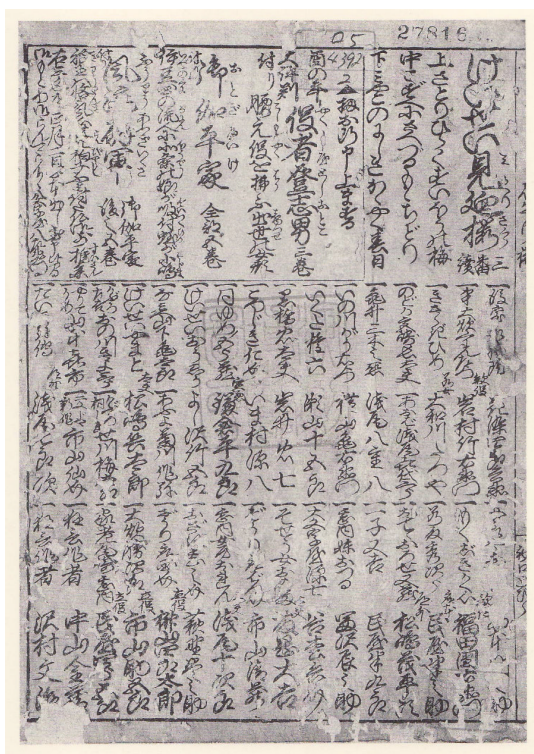
歌舞伎狂言作者にも、戯作の書を編るものあり、又浄瑠璃本の作をもなせしあり、浄瑠璃の作者の、戯作の稗史を書き、亦是歌舞伎の作をなせしものあり、亦、稗史、草双紙の趣向を、浄瑠璃、歌舞伎に遣ひしは常の事にて、或は、歌舞伎にて大当せし趣向を、稗史、草双紙、浄瑠璃に切はめしも寡ならず、皆是、入我我入にて、総て同じ作意の事ゆへ、挙て戯作者と称すべければ、此書に編入れたり⁽⁷⁰⁾

しかし実際には歌舞伎と浄瑠璃とは、作者の位置づけがやや異なるように思われる。ともに近世期に誕生した舞台芸術である歌舞伎と人形浄瑠璃は、『京撰戯作者考』の凡例にもあるように互いに影響しあい、浄瑠璃作者が歌舞伎へ転向することもある点においても共通する。しかし、読書という視点からみると両者には違いがある。浄瑠璃本は、基本的に公刊される。浄瑠璃正本には文字譜という節付けがついているので、上演台本のように見えるが、刊行された正本の文字譜や墨譜だけでは、実際の舞台の再現は不可能であり、近松没後音楽的に発展した浄瑠璃では、演奏者の手による詳細な三味線譜などの記録がなければ、当時の楽曲に近づくことは困難である。この点については本論第一章四節で述べた通りである。したがって浄瑠璃正本は、上演台本という側面よりも、むしろ読書の対象としての性格を帯びている。浄瑠璃はもともと「語り物」という独立した

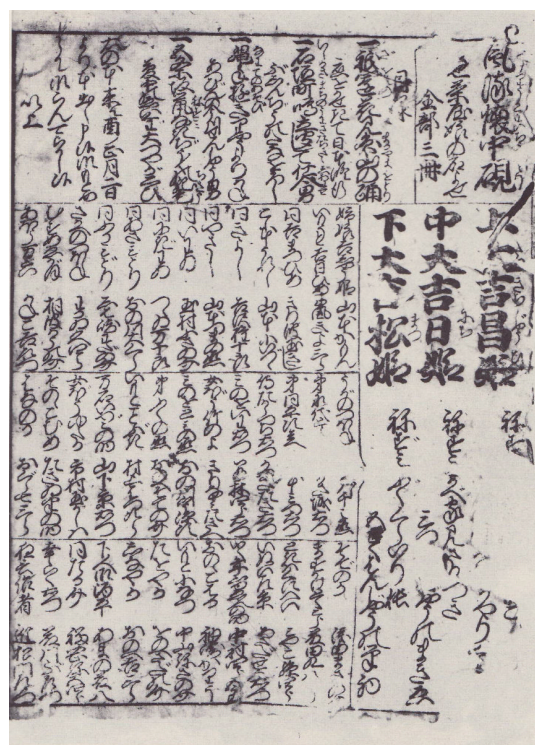
芸能であり、正本の刊行は古浄瑠璃時代から行われており、読まれる性質が濃厚であったと思われる。

一方歌舞伎においては、台本が刊行されることは、上演された作品数から考えると、むしろ稀と言わなければならない。よく知られる絵入狂言本は、一七世紀末から一八世紀初頭のごく短い期間に刊行されたものである。版元は八文字屋など浮世草子を手がける書肆によるため、絵入狂言本は当初読み物としての性格を有していたと考えられる。しかし一八世紀に入るとその絵入狂言本も、「絵」が占める割合が高まり、やがて興行パンフレットである絵本番付（上方では「絵尽し」と称する）に発展吸収されていったと見られている。

この歌舞伎の絵入狂言本の作者の扱いについてみると、浄瑠璃の正本と異なる点がある。絵入狂言本には、本文がはじまる第一丁より前、見返しなど「役人替名」という配役表が載せられる。「役人替名」を付す絵入狂言本は、読み物であると同時に番付の役割も果たしており、ゆえに絵本番付（上方では「絵尽し」）に吸収されていたのである。そして絵入狂言本で作者名の位置の最も多い事例は、この役人替名の一番末尾である（下図参照）。近松時代の絵入狂言本は浄瑠璃本と同じく内題下の事例が多いが（次頁右図参照）、一八世紀になると絵入狂言本の役人替名の一番最後に作者の名前を連ねる事が主流になる。この位置は、専業の作者名を出さない時は、劇団の最上位の役者が書かれる。一方、浄瑠璃の正本の作者署名は、作品名を記



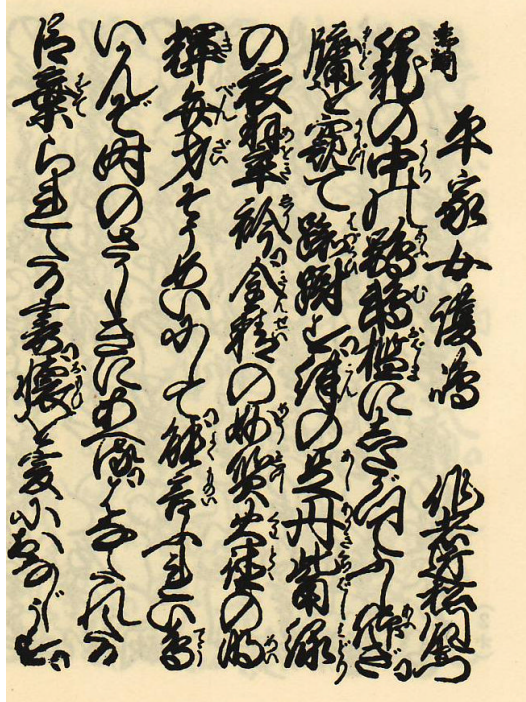
一八世紀初頭、上方の絵入り狂言本最末期の役人替名
末尾に作者名



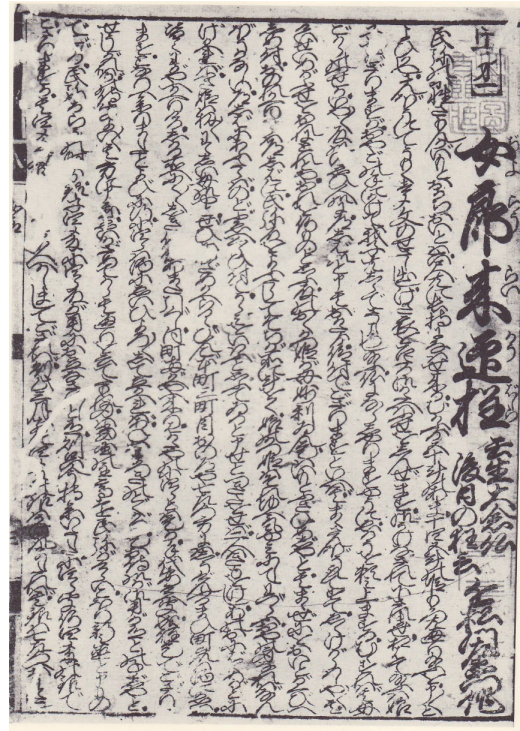
役人替え名の末尾に「狂言作者 近松門左衛門」
(吉祥天女安産玉)

した内題下に多く（左図参照）、時代が下がると本文末の刊記に

記される。読み物として歌舞伎の絵入狂言本や浄瑠璃本の作者



浄瑠璃本の作者署名



絵入り狂言本で内題下に作者署名があるもの

署名の位置をみると、本文に直接隣接する、内題や奥書に作者名が記される浄瑠璃本の方が歌舞伎にくらべて作者と作品の関係が密接である。第一章二節で作品ができあがるプロセスで台本もできあがると述べたが、その時は作者だけではなく「立者」である主役級の役者が作品作りの中心的な役割を果たした。近松の時代は次第に専業の作者が必要になってきたが、それでも、多くのスタッフと相談の上で歌舞伎作品が作られた状況に変わりはない。刊行物の作者の署名の位置においても、そのような状況が反映しているのではないだろうか。

では、物語としての本文はどうかというと、近世後期になって再演を重ねてレパートリー化するような人気作品が、歌舞伎の台本の形式を踏襲し、ト書きもそのままに「根本」という形式で上方で刊行される。また、江戸では「正本製」として読み物として出版される。しかし、これらは近世期を通しての歌舞伎の世界からみれば稀な事例で、歌舞伎の台本は写本によって貸本屋で読まれることが多かった（歌舞伎の台本の出版については三章五節でも触れる）。刊本として流通する浄瑠璃と、写本で読まれた歌舞伎とは自ずから位置づけが異なったのである。

なお、歌舞伎・浄瑠璃ともに、基本的に台本は企業秘密であったと考えられる。したがって再演作品はともかく、初演作品を事前に出出版物で知ることが不可能であった。浄瑠璃の台本が企業秘密であったことは、安永六（一七七七）年の『当世芝居氣質』によっても知られる。本書は劇界の周辺にいる半玄人を主人公にした浮世草子であるが、その巻二の二「近松の再来天からふった趣向」において、作品の「趣向ハもちろん中書（なかつま）など

一切外へもらし申まじく候、万一他言にても致候ハゞ急度芝居御差構可被成候」⁽⁷¹⁾という証文を作者と興行主の間で交わしたにもかかわらず、旅芝居に売ったとしてもめ事になることが記されている。この本は歌舞伎作者でもあった半井金陵⁽⁷²⁾が著したものであり、この当時の演劇界の内幕を反映していると思われる。

この『当世芝居氣質』においては、浄瑠璃作者と歌舞伎作者の違いについても触れられている。右と同じ「近松の再来天からふった趣向」において、作劇に行き詰まって呻吟する浄瑠璃作者三芳正楽のもとに一陣の風が吹き、幼子が登場すると、

こいつを何ぞのしゆかうにつかハれまいか、歌舞伎ならバ
すぐにつかひやうハあれど、操^{あやつり}だけで希有な事しては浄
瑠璃⁽⁷³⁾の性根がくだけの。ハテどふがなと思案をこらすも作
者のとらまへ所⁽⁷³⁾

とあり、おもしろそうな趣向があれば、多少荒唐無稽な出来事であっても取り入れる歌舞伎狂言に比べて、浄瑠璃は希有な事をしないとする。このように歌舞伎が浄瑠璃に準ずる位置づけになることは、『京撰戯作者考』の凡例にも見られる。

或説に、読本小説は眞の位、浄瑠璃の作意は行の位、歌舞伎狂言の趣向は草の位なりといへり、如何にも其説の如し、故に、読本と浄瑠璃本とを引競べて、巧拙は論じがたし、唯、読本は読本だけの世界、浄瑠璃本は浄瑠璃丈ケの世界

と立てゝ見るべし、歌舞伎の正本亦、是に准じ知るべし⁽⁷⁴⁾

戯作の観点からみると、浄瑠璃の「作意」に対して、歌舞伎は「趣向」としており、歌舞伎の作劇には物語以外の様々な要素があることをみており、浄瑠璃の作者の物語への責任の重さとの違いが読みとれる。

また、『当世芝居氣質』の巻四の一「作者の一卷さづかりしヒウドロ／＼の仕組^{しくみ}」では、歌舞伎の作者は生身の人間を相手にする作劇ゆえに、浄瑠璃より難しいと述べている。

浄瑠璃⁽⁷⁵⁾の作ハ素人が作ても出来るはづじや、太夫が節つけてかたりさへすればマア浄瑠璃になるといふもの、素人作ハ操^{あやつ}りにかゝるかゝらんハあのくるわの妙も有ふが、死物^{しぶつ}の人形浄瑠璃⁽⁷⁶⁾本で諸事さばけて通る、こつちハ役者といふ手にあハぬ人間共をつかふ事じゆうにならぬはづしや、是をおもへば歌舞伎と浄瑠璃⁽⁷⁷⁾の作の懸隔する事をおぼへたり⁽⁷⁵⁾

このことは歌舞伎役者による作品への介入を意味する。同書の巻二においては、浄瑠璃にも演者の介入があるという。

四ツ人五人かゝつて古狂言をたゞき直し朝から晩までつまらぬ事ばかり、まだ見物が見に来るもふしぎ、畢竟操^{あやつり}ハ上手になり太夫が無理に節つけて語ればこそ、新浄瑠璃⁽⁷⁸⁾をすよミによんで見たがよい、一向たわいやくたいはない⁽⁷⁹⁾

しかしこれは、従来浄瑠璃作者が担当していた節付けに太夫が介入するとの指摘であって、視点をかえれば、歌舞伎に比べて浄瑠璃は本文そのもののへの介入は少なく、物語としての作品のオリジナリティは作者に帰するという見方が成り立つ。

鈴木は、浄瑠璃が馬琴の「物之本」の分類に含まれた理由として浄瑠璃の物語性を指摘するが、「語り物」である浄瑠璃はもとより物語性の強い物である。留意すべきは、近松が劇壇専門の作者と名告り、新浄瑠璃時代を迎えて作者の役割が増大したこと、歌舞伎に比べて広く公刊されて読書の対象となっていたこと、歌舞伎に比べて作者と作品内容の関係が深いことから、近世期における浄瑠璃は、「物がたり草紙」を「作者」ごとに記そうとする馬琴の編集方針にかなった「物語」であったとみることができよう。

そして、近世期において近松は浄瑠璃作者として記憶された。歌舞伎作者初代並木正三の十三回忌追善に出版された『並木正三一代噺』（安永二―七三三年刊）には、「浄留利に門左衛門、歌舞伎に正三と、ならべいふとも恥しからず」とある。この書以降に著された近松の事跡を載せる書物にも、近松門左衛門は歌舞伎の作者としても言及されることはあるが、むしろ浄瑠璃作者として記されていたといえよう。

ただここで注意しなければならぬことは、鈴木も指摘するように、近世期において浄瑠璃本が文学の一類に含まれていたのではなく、あくまで近世期の浄瑠璃本に対する認識が、近代の

文学の概念の受容器となりやすい形になっていたにすぎないということである。馬琴は、『近世物之本江戸作者部類』第三巻がまだ準備段階である状況を、次のように述べている。

江戸の新浄瑠璃にも佳作少からず。しかれども世の人只その院本の名題をのみ記憶して、作者をいはず。記者といへとも名号を忘れたるあり。今その書を求めるに懶（ものう）ければ、姑且（シハラフ）その院本の名題をもて某の作者と録するあり。その名号の失せしは、異日刊行の印（マシ）本を求め照て下に録すへし。⁽⁷⁷⁾

すなわち、名作の作品名は覚えていても、作者名は思い出せないというのである。それは、序章三節に述べたように、演劇の記憶とは舞台なのであって、舞台の構成要素の一つにすぎない台本や作者を記憶するわけではないことを表している。このような状況の中で、「作者近松」は登場し、劇壇における作者の職分を明らかにしたとともに、浄瑠璃が「物之本」の一ジャンルという意識を生み出したと言えるだろう。

近世期における近松への関心

近松の没後、近松とその作品はどのように記憶されたのだろうか。ここでは、没後から近世末期までの近松の記憶の継承と広がり概観する。

近松の伝記については、その出自から辞世文に至るまで、近世期から各書に取り上げられてきた。特に近松門左衛門、本名杉森信盛の出自については、近世期から諸書で述べられており、長門説、肥前説、山城説など様々な説があったが、大正年間に「杉森家系譜」が紹介され、越前の出身であることが確実となった。これまでの近松研究では、どれが最も正しい近松の伝記かという点が重要であつたが、近松のカノン化について考察する際には、伝記がどのようなように創られ伝えられたかを、虚実の区別なく見ていくことが重要である。鳥越文蔵は『虚実の慰み近松門左衛門』において、近松の出自が越前であることを確認した上で、あえて長門伝説とそれを現代においても顕彰していることを紹介し、近松が現代に生きる姿を描きだした⁽⁷⁸⁾。

ここでは近世期における近松の記憶の広がりを見るために辞世を取り上げてみよう。近松が死を目前にして筆を執つたとされる自筆辞世文が、烏帽子に布衣という礼装姿の座像とともに遺されている（下図右）。この座像は文化四（一八〇七）年刊の随筆『睡余小録』に模写されている（下図左）。この随筆は演劇関係書ではなく、古い文書や短冊、印、図画などを模写して、若干の説明を施したものである。

これとは別に、自筆辞世文の草稿とされるものが個人蔵として現存する⁽⁷⁹⁾。滝沢馬琴が三六歳頃に京阪に旅行した時に見聞したことを考証を加えて記録した『羈旅漫録』（享和三（一八〇三）年刊）には、この自筆辞世文草稿を写したものが載せてある⁽⁸⁰⁾。馬琴は大坂の金屋橋銅吹所熊野屋彦九郎所蔵のものを書写した記しているが、熊野屋に近松の辞世文があることは文人の間で



『睡余小録』

日本随筆大成第一期六巻年、1975年、
吉川弘文館より



「近松画像辞世文」

早稲田大学演劇博物館所蔵

は有名で、石上宣統の『卯花園漫録』（文化六（一八〇九）年成る。写本のみで伝わる）によれば、宣統が上方に行った時に書写し、醒世子すなわち山東京伝に渡している⁽⁸¹⁾。熊野屋が所蔵しているとの情報は、二人が訪問した歌舞伎作者二世並木正三によるもので、上方においてもよく知られていたようだ。また、大田南畝が大坂の銅座に一年間出向した時にも、熊野屋で近松の辞世を見た⁽⁸²⁾と『仮名世説』（文政八年（一八二五）刊）にある。さらに上方劇壇に通じる浜松歌国も、『南水漫遊』（文化年間成立）において金屋橋熊野屋に「辞世文の詠草」があることを伝えている⁽⁸³⁾。

また、近松没後三年の享保一二（一七二七）年に刊行された『今昔操年代記』が、「近松画像辞世文」と多少の文字遣い等の相違はあるが、近松の浄瑠璃作者としての業績を紹介した後に載せており、多くの人が目にする事が出来た。

それぞれの辞世は書き出し等に違いがあり、近世後期の書物がどの文献を参照しているかの目安になっている。三種の辞世文は次の通り。

「辞世文草稿」

それよ辞世さてもそのゝち数々に残す桜の花しにほはゝ⁽⁸⁴⁾

「近松画像辞世文」

それそ辞世去ほとに扱もそのゝちに残る桜か花しにほはゝ⁽⁸⁵⁾

「今昔操年代記」

夫辞世去程扱も其後に残る桜か花しにほはゝ⁽⁸⁶⁾

辞世文の事例が示すように、近世期における近松の記憶は、没後に刊行された浄瑠璃の劇書が流布する一方で、一九世紀初頭においては、近松自筆原稿の存在に関心がもたれ、江戸の文人が大坂を訪れた折に尋ね当てて書写し、それを刊行したものがさらに流布する。特に一九世紀初頭には、先行する逸話を踏襲するにとどまらず、考証し新たな事実が付け加えられており、近松への関心の高まりを感じさせる。

右のことを踏まえて、近世期における近松に言及する書物の傾向を概観すると、まず、没後三年に『今昔操年代記』（享保一二（一七二七）年刊）が刊行され、近松に言及する。これ以後、一八世紀中頃までは主に歌舞伎や人形浄瑠璃の概説書や歴史書といった劇書⁽⁸⁷⁾で近松について触れられる。この現象の背景には、歌舞伎・人形浄瑠璃において、一世代前である一七世紀後半から一八世紀初頭の元禄期をピークとする劇界を回顧し、上方劇界の隆盛の起源をたどる気運がある。特に人形浄瑠璃においては、享保期（一八世紀前期）から生身の役者の歌舞伎を圧倒する現象が起き、この隆盛の礎を築いたのが、元禄期の初代竹本義太夫と近松門左衛門の提携であった。『今昔操年代記』は、浄瑠璃界が隆盛に向かう確かな手応えを感じながら、一世代前の事跡を振り返ったものである。以後、浄瑠璃界の隆盛にともなう、年代記系、評判記系、稽古手引き系などの正本以外の浄瑠璃に関連する書物が続々と刊行される。

一方、歌舞伎においても一七世紀後半から一八世紀初頭までがいわゆる「元禄歌舞伎」と称され歌舞伎史の一つのピークを形成する。享保期になると上方の歌舞伎は人形浄瑠璃に圧倒さ

れて一時停滞するが、宝暦期（一八世紀中期）に入ると再び作者初代並木正三と初代中村歌右衛門の提携によって「宝暦歌舞伎」時代を迎える。この時期に、一世代前の元禄期の劇壇の事跡と、同時代である一八世紀中頃に活躍する役者を扱う劇書が多数出版される（近世期の劇書については、第三章三節で詳述する）。これらの劇書の元禄期回顧の箇所では近松の事跡が顕彰されるのである。

一八世紀後半になると、劇書のうち歌舞伎の劇書では近松の事跡はあまり触れられなくなる。特に江戸系の劇書では一昔前の作者の一人として筆頭にあげられるが、列挙される名前の一つにすぎなくなり、歌舞伎・浄瑠璃の作者というよりは、浄瑠璃の作者としての印象が強くなる。この時期に、劇書とは別に文人による随筆が刊行される。近松の事跡にふれた随筆は写本も多く、近世期の人々の目に触れにくいように思われるが、これらの随筆の中には多数の伝本が確認されるものもあり、また引用書として紹介されるような当時話題の書もあり、一八世紀後半になって近松への関心が急速に失われたわけではないようだ。また随筆の中には、名家の遺墨などを集めたものの中に近松が混じることもあり、近松の文人としての位置づけがうかがえる。そして一九世紀の中頃、近世末期に近づくにつれ、既刊の劇書や随筆などを取り合わせた近松の事跡が伝承されていく。

現在、これらを一覧できる最も簡便な資料は、『国語国文学研究史大成 一〇 近松』であるが、次節ではそれに管見の資料を加えて、近世期の近松作品の評価の傾向を概観する。（参

考にした書目一覧を付録1として巻末に付す。）

近松の浄瑠璃の詞章への評価

近世期の近松の浄瑠璃の詞章への評価を考察する際には、近世期における作者の役割や作劇の慣習に照らし合わせて考える必要がある。近世期の作者の役割が多岐に渡することは、金子吉左衛門の日記の近松の動向の記事により明らかにしたが（本節「作者近松」）、当時の劇の批評の対象は基本的には台本に対してではない。歌舞伎の場合ならば役者、人形浄瑠璃ならば太夫、三味線、人形遣いなど舞台表現者に対する批評であった。これまで触れてきたように、近世期は台本が独立した作品とは認識されていなかった。劇の批評は、完成品として観客の前に提示された舞台上の出来事を批評するのであって、舞台に結実する以前の様々な要素の一つに過ぎない台本だけを取り上げて批評することはなかった。しかし、評判記や劇書の中には、舞台表現者以外の要素である物語の筋や道具立てなどを評価の対象として取り上げるものもあるが、舞台上で上演される作品が多く、スタッフの共同作業によって成り立つものであることを考えると、舞台表現者以外の要素をすべて作者の手によるものとすることはできない。また第一章二節で述べたように、人形の動きや太夫の語りの芸、役者が作劇に影響を与えることもある。とは言うものの、作品全体の筋書きの責任は、やはり作者の領分であると考えて間違いないだろう。また歌舞伎の場合、多くの役者は作者がつむぎだしたセリフをもとに練り上げていくと思われる。浄瑠璃の詞章については、太夫による変更は歌舞伎に比

べて少ない（本節「作者近松」）。このような状況をふまえて、近世期の近松の評価について整理してみよう。

まず浄瑠璃の劇書における評価の基準を見るならば、「趣向（興）」と「はだへ（多）」（肌合）と「文句のはたらき」に言及されることが多い。「はだへ」（肌合）とは浄瑠璃太夫の語りの芸と詞章の調和の意である。例えば、『今昔操年代記』では、浄瑠璃の一般論として「殊に近來の浄留^{（瑠）}り、第一趣興文句のはだへむつかしければ、あたるハまれにしてあたぬハつねなり。何程名人の太夫にても浄留^{（瑠）}不作にては評判あしく（傍点引用者 以下特に断りがなければ引用者による傍点）」⁽⁸⁸⁾とあり、太夫の技芸だけではなく、浄瑠璃の詞章の「趣興」と「文句のはだへ」が重要であると指摘している。そして竹本義太夫と近松が提携した貞享二（一六八五）年の「出世景清」とそれに続く諸作にふれて、次のように近松を評している。

佐々木大鑑并藤戸の先陣。松よひしぐれ相の山の道行。おもひ川ほさぬ袂のかたり出し。珍敷趣興と。はしぐ^{（筋）}角。此道行けいこせぬといふものなく、是より義太夫ぶしとてはやしぬ。そのうへに近松門左衛門。つゞいて新作をこしらへ。追くおもしろき趣興に。かはり文句はたらき。義太夫のかたり盛り。日々夜々音声に実のりふし詞に花を咲せば。聞人見る人此太夫ならでハともてはやしぬ。⁽⁸⁹⁾

また正徳五（一七一五）年初演の「国性爺合戦」の記事にも、

「趣向」「文句のはだへ」の評語が出てくる。

門左衛門老巧の一作。力瘤を出し。文句のはだへうるハしく書まハしたる筆勢。（中略）諸人歌舞妓芝居よりおもしろきともてはやし。次第くにはんじやうする事。第一作者の趣興。人形いしやう。道具まで花やかにこしらへ。手をつくし美をつくせバ。歌舞妓ハ外に成て。浄^{（瑠）}りの評判はしぐ^{（端）}つぢく。耳かしましくおもひ参らせ候。⁽⁹⁰⁾

詞章を語るのが太夫の技術であるならば、その語りの技術を生かす詞章作りが重要となる。近松の活躍期から時代が下がった『今昔操年代記』の約四〇年後の明和年間に成立したとされる『音曲道智編^{（みちしるべ）}』も、近松が様々な「趣向」を生み出したと指摘している⁽⁹¹⁾。さらに五〇年後に成立した随筆『南水漫遊』に類似の表現があり、近松の評価として定着しているようだ⁽⁹²⁾。浄瑠璃の劇書において「趣向」と舞台上の表現者に調和する詞章に価値基準がおかれたのは、浄瑠璃本があくまでも舞台にかけるために書きおろしたものだからだ。第一章で述べたように、近世の歌舞伎や浄瑠璃の作品はいくつかの段に分かれており、初段から最終の場面まで一日がかりで上演される長編の物語であった。そこで各段にまんべんなく見せ場が配される必要があった。その見せ場にこらされる工夫が趣向である。

新作は、中世から語り継がれた物語や謡曲、先行する歌舞伎や浄瑠璃を取り込んで改作するが、単につき合わせたものでは評価されない。寛延三（一七五〇）年刊の歌舞伎の劇書『古今役

者大全』の「狂言作者の事」でも、単なる継ぎ合わせを戒めている。

近年は立役・かたき役・女形までが、古き狂言をひねくり廻し、(中略)四方から望ミ事をいひ、狂言作^リにあつらへて、つながせて見て、是でハゆかぬとつきもどしく、作者をいぢる故、作者本よりワがむねより出ぬ事をつゞりあはせ、又それをつきもどされてく^(組)直す故、根がきれ^くのつぎ物を二へんも三べんもつぎ直したる物から、狂言の筋通らず、(中略)むかしの作者ハ狂言をう^(生)ミたり。今の作者は狂言をよ^(寄)せるまでなり。⁽⁹³⁾

そこで、先行作に新たな息吹を吹き込むために様々な工夫が施される。人物関係を加えるなどの構想面での工夫、新たな道行文などを挿入する文言や、舞台の仕掛けなど大道具小道具の工夫、意外性のある配役、舞台上の表現者の得意芸を生かす場面作りなど、様々なレベルの工夫が趣向である。この趣向がいかに重要であるかは、先に引用した『当世芝居気質』において、趣向を外部へ漏らすことが強く戒められていることからわかる。

そして、書かれた台本は、舞台の表現者を生かすものでなければならぬ。したがって、趣向だけでなく、表現者との調和も評価基準になる。ところが近松の台本が舞台にかかることを前提にしているために、第一章二節で触れたように、近松が浄瑠璃のために書き下ろした作品は、近松の没後に義太夫・三味

線・人形が大きく変化した影響を受けて、原作のまま上演することが難しくなる。そこで改作が試みられるようになるのであるが、一方で近松の浄瑠璃の原作は上演台本としてよりも、「読み物」として名作とされるようになる。その最も早い例が、近松没後三年に刊行された『今昔操年代記』に、「年来作り出だせる浄^(瑠璃)り百余番、其内あたりあたぬありといへども、素読するに何れかあしきはなし」⁽⁹⁴⁾という記述である。『今昔操年代記』が刊行された頃はまだ人形浄瑠璃の上演形態のゆるやかな変革期であると思われるが、近松没後一〇年で三人遣いの記録が出てくることを勘案すれば、既に近松の原作はそのままでは舞台にかけにくくなりつつあったことがうかがえる。一九世紀の『南水漫遊』には、「或人いふ あやつりを見るには当世にしくはなし。本を讀て樂しむには近松が作宣しとはむべなるかな」⁽⁹⁵⁾とあり、近松の浄瑠璃本は舞台から離れた読書の対象になっていたことがうかがえる。

次に、舞台にかける台本という性質以外の近松の特色について、人々の営みを描き出すにおいて巧みであるとの評価がある。近世期におけるそうした評価を列挙すると、次のようなものがある。

『竹豊故事』(宝暦六(一七五六)年刊 浄瑠璃劇書)

当世の人氣を察し、世間の世話能吞込て、百余番の浄瑠璃を作られり。⁽⁹⁶⁾

『音曲道智編』(明和年間に成立 浄瑠璃劇書)

貴賤のわかち、都鄙の国^(ふ)ふり、品位^(しなぐらゐ)ともさこそあらめ
と滑稽をつくし⁽⁹⁷⁾

『戲財録』(享和元(一八〇二)年成る 歌舞伎劇書)

俗談平話を鍛鍊して、愚痴闇味の者どもに人情⁽⁹⁸⁾を貫き

『南水漫遊』(文化年間成立 隨筆)

(国性爺合戦の⁽⁹⁹⁾大当たりは 引用者注) 是全く近松の文段
古今の人情に通ずるゆへにこそ

このように近世期の後人は近松を人の心の動き、人の情を巧みに描き出していると評価している。この評価は具体的な作品分析というよりは近松の人間観としてとらえられ、近松が青年時代に出家をしたという伝説と連動し、僧侶の経験が人の情を巧みに描き出すという近松の特色をより強化していく。この伝説の早いところは二代目並木正三が作者の候補の一人とみなされている『戲財録』で、馬琴が『羈旅漫録』に引用してより広く人々に記憶されたと思われる。『戲財録』の該当箇所は次の通り。

肥前唐津近松禅寺小僧、古澗、積学によつて住僧と成、義門と改。僧侶をあまた門人になせしが、所詮一寺の住となりては、衆生化度の利益少しと大悟して、雲水に出しが、肉縁の弟、岡本一抱子と云大儒の医師京師にあれば、是に寄宿して、堂上方へも還俗して勤仕の間、有職も大体記憶

し(中略) 元来、近松は衆生化度せん為の奥念より書作するゆへこれまでの草紙物とは異なり、俗談平話を鍛鍊して愚痴闇味の者どもに人情を貫き、神儒仏の奥義も残る所なくあらはし、俗文は古今名人、連れ古今一派の文者といふも更なり。近松の浄^(増補)るり本を百冊よむ時は、習はずして三教の道に悟りを開き、上一人より下万民に至るまで、人情を貫き、乾坤の間にあらゆる事、森羅万象弁へざる事なし。真に人中の竜ともいふべきものか。⁽¹⁰⁰⁾

右の『戲財録』の引用に、「神儒仏の奥義も残る所なくあらはし」「近松の浄るり本を百冊よむ時は、習はずして三教の道に悟りを開き」とあるが、『戲財録』にさかのぼること四〇年前に成立した『音曲道智編』に、既に「儒仏神に能渡り」とその特色が記されている⁽¹⁰¹⁾。『音曲道智編』には近松の近江での出家伝説が載せられている。

また安永八(一七七九)年、平賀源内作の浄瑠璃「荒御霊新田神徳」の跋文に、「勸善懲惡世を教類の一助たる事 是近松氏の本心なり」とあり⁽¹⁰²⁾、文化六(一八〇九)年に成立した隨筆『卯花園漫録』には近松が使用した硯には「事取凡近而義発勸懲」と記されていたとある⁽¹⁰³⁾。さらに、大田南畝が文政四(一八二二)年に書いた近松の碑文(実際に碑は建たず、草稿のみ残る)には、「其孝悌忠臣礼義廉耻之風。使人喚起。其功偉矣」⁽¹⁰⁴⁾とある。勸善懲惡といった近世後期の近松評は、近松の出家の経験というよりも、当時の価値観の投影と見られる。

もう一つ、近松の青年時代の経験と近松評価が連動したものの

として、近松が公家に出入りしたという経歴と詞章の巧みさがある。近松自身が辞世文に「三槐九卿」に仕えた⁽¹⁰⁵⁾と記し、また『茶話雑談』や広済寺に現存する資料から、阿野実藤^{さねふじ}に仕えたのではないかと考えられている。時代が下るとさらに尾ひれがついて、後水尾院の弟の一條恵観や正親町公道などの名前があがる。実際に誰に仕えたかの検証も重要であるが、公家と交わった経験が確かにあるという事実が、近松が紡ぎ出した文句（詞章）の近世期における評価の裏付けとなっていることが重要だ。『竹豊故事』では「博学碩才」と評し、このフレーズは後続の書にも度々あらわれる。さらに『竹豊故事』では近松以後の作者は近松ほどの技量がない故に、「古語の取誤り、古実の相違、有職の違ひ等間々有て見聞苦敷品也多⁽¹⁰⁵⁾」⁽¹⁰⁵⁾という。逆に言えば、近松が古語、故実、有職に通じており、それは公家奉公時代に身につけたものであるという推測が、すでに近世期から定着していたことを示している。

先述したように、歌舞伎作者は役者が兼業することが多かったし、浄瑠璃作者は俳諧師などの手慰みであったと近世期の資料に書かれる。ゆえに、武家出身でかつ公家奉公をしていたという近松の経歴は、これまでの歌舞伎や浄瑠璃の作者にはない特色だったのである。近松の博識は、特に「道行文」において発揮されると評された。例えば近松の「最明寺殿百人女臆」について、『音曲道智編』には「道行 ふし事 かけ事も伊勢源氏の俤を文につゝけ」⁽¹⁰⁶⁾とある。それゆえに真偽取り混ぜた逸話も道行文に集中する。例えば、荻生徂来が「近松が妙処此中にあり」と評したとされるのが、「曾根崎心中」の道行である。

（逸話の出典は、大田南畝『俗耳鼓吹』天明八年成⁽¹⁰⁷⁾）

中でも元禄一二（一六九九）年に初演された時代物「最明寺殿百人上臆」の「女鉢の木 最明寺殿道行」は、天皇のお褒めに与ったとの逸話がある。「最明寺殿道行」にある「蝶のつばさの白粉を草にこぼして木末には、鶴の霜毛を脱ぎかくる、雪は花より花おほき」の文句を、靈元上皇（一六五四―一七三二）が公卿らに示し、「いづれも秀才なりといへども近松とやらんには劣れり」と評したとされる。この文句は『圓機活法』にある「鶴毛蝶粉」を、石曼卿が「蝶遣粉翼輕難拾、鶴墜霜毛散未轉」という二句の詩に詠じ、それを近松が和語に移したもので、その才知を靈元上皇がほめたのである。管見では、文化末年（二九世紀前半）頃に成立したとする『南水漫遊』が靈元上皇の逸話の早い例であるが、これに先立ついくつもの逸話が重なってできたものである。まず、『圓機活法』の文句を基にした石曼卿の二句を、近松が和語に写したとの指摘は、既に元文三（一七三八）年に刊行された浄瑠璃の評釈書『難波土産』にある⁽¹⁰⁸⁾。『難波土産』には、靈元上皇の逸話はない。一方、『難波土産』の約三〇年後に成立した随筆『翁草』には、享保八、九年の頃に最上の伽羅が渡り、吉宗が靈元上皇に献上したエピソードがあり、靈元上皇が是を「かくれ家、軒もる月」と勅銘したことを竹田出雲が「大内裏大官臭鳥」（大内裏大友真鳥）に取り込んだ逸話、さらに竹田出雲が近松の余風を慕う者であること、「時頼記雪之段」（北条時頼記）雪の段は「最明寺殿百人上臆」の流用⁽¹⁰⁹⁾が近松の作で優れていることが書かれている。おそらく『難波土産』の評注と『翁草』の近松関連の記事が結びついて、靈

元法皇が近松の道行文をほめたというエピソードとなったものと思われる。『難波土産』は、近松とも親交の深かった国学者穂積以貫によるもので（『難波土産』については第四章で考察する）、近松の文句（詞章）を漢詩文の知識によって評価するのは、近世期の「文学」に対する価値基準が投影したものであると思われる。同じ事は、歌舞伎役者を評価する時に、セリフの故事古語の引用について言及されることがある¹¹⁾。浄瑠璃本や歌舞伎の台本に近世期の「文学」の価値が投影したとしても、浄瑠璃の文句や歌舞伎のセリフにどれほどの知識が見えるかという、局部的な趣向としての評価と見るべきかも知れない。

以上、近世期における近松の浄瑠璃詞章の評価について見てきたが、劇界からの評価としては「趣向」だてにすぐれており、かつ詞章が舞台表現に良く調和している点が評価されていた。また、その描写については、「人情」によく通じていると評価されるが、それは当時の価値観の投影であり、近松の出自の伝説とからめたものであった。また、漢詩文の才の評価も当時の「文学」の価値の投影であり、それも作劇における趣向としてみられていたことを指摘することができよう。

近世期の近松作品評―浄瑠璃本は読まれていたのか―

近松の評価は、具体的にはどのような作品に対して行われたのか。

近世期の書物において、近松の出家や公家奉公の逸話、またその文才を讃える部分に比べて、作品名にはあまり触れられていない。管見の中で最も多いのは、「百余番」とするのみで具

体的な作品に触れることはない。

近松の事跡に触れた書物で取り上げられることが多い作品は、「出世景清」「曾根崎心中」「国性爺合戦」の三作品である。「出世景清」は、これによって竹本義太夫との提携が始まったこと、古浄瑠璃と新浄瑠璃の分岐点であることで触れられる。「曾根崎心中」は道行文の名文で言及される場合と、近松の世話浄瑠璃の第一作という点で触れられる。「国性爺合戦」は三年越しの大当たりで、初代竹本義太夫没後の竹本座が再び活気を取り戻す契機となった作品である。次いで取り上げられるのが「団扇曾我」で、これは百日の大当たりにより「百日曾我」と外題替えをしたという逸話が紹介される。そして、先述した霊元天皇の逸話が残る「最明寺殿百人上臈」がある。

「出世景清」「国性爺合戦」はいずれも浄瑠璃史にとつての画期的な出来事であるから言及されているのであって、作品のどの箇所が優れているかには言及はない。「団扇曾我」についても同様である。また「曾根崎心中」と「最明寺殿百人上臈」は、評価される場所として道行文の特定の箇所が引用されるのみである。近世期も末期に近づく天保一〇（一八三九）年に刊行された『声曲類纂』が、「中にも国性爺合戦、雪女五枚羽子板、曾我会稽山等尤其妙を得しとぞ」¹²⁾とするが、これまた「雪女五枚羽子板」「曾我会稽山」のどの部分が優れているのかには言及しない。多くの近松作品を挙げるのは西沢一鳳の随筆『伝奇作書』で、「蟬丸、浦島年代記、姫山姥、曾我五人兄弟、加古教心七墓巡、用明天皇職人鑑、傾城反魂香、碁盤太平記、相模入道千匹犬、楓狩剣本地、持統天皇歌軍法、国性爺合戦、嵯

峨天皇甘露雨、天神記、日本振袖始、本朝三国志、信州川中島合戦、お千代半兵衛宵庚申、平家女護島、鎗権三重帷子、河内通、おふさ徳兵衛重井筒、此余あまた有」と記す⁽¹¹³⁾。しかし、これも羅列にすぎない。これらの作品を取り上げた根拠は不明である。

近代以降に近松の「世話物」がカノン化すると指摘されているが、近世末期の『伝奇作書』に取り上げられる作品は「お千代半兵衛宵庚申」「おふさ徳兵衛重井筒」と姦通物の「鎗権三重帷子」くらいで、「時代物」に比べてかなり少ない。近代に入って近松晩年の傑作の一つにあげられる「心中天網島」は、近世期を通して近松の代表作として触れられることは稀である。「心中天網島」については、『翁草』で心中事件の知らせを受けた近松が大坂に向かう途中で道行文をまず思いついたという逸話や、『伝奇作書』に心中事件の実説の考証があるが、近松の本文への言及はない。

そもそも、これら近松の事跡に触れる書物の著者が、どれほど近松の原作にあたっているのか不明なのである。しかも近松の事跡に関しては、先行する書物を引用するのみで、原作にあらずとも書くことができる内容が多い⁽¹¹⁴⁾。近松の事跡を複数の書物で触れた大田南畝は、先に触れたように『俗耳鼓吹』の「近松戯文評」⁽¹¹⁵⁾において、荻生徂来が曾根崎心中の道行文を賞賛したエピソードを紹介しており、その逸話の前に、「徳兵衛縁ノ下ニ忍居、お初足にて喉をなづる所妙々。可断腸」⁽¹¹⁶⁾とあり、本文の具体的な箇所に触れており、また「姫山姥」「百合若大臣野守鏡」「淀鯉出世滝徳」の各段の批評を行っているが、

このような近松作品に対する姿勢は、本文末に示した付録1にあるようにこれほど多くの書物が近松に言及しているにもかかわらず他の書物ではほとんど見られない。『近世物之本江戸作者部類』を編纂した馬琴が、名作とされる浄瑠璃の作品名は覚えていても、作者名が思い出せないと告白しているが、これほど多くの劇書以外の書物に様々な事跡といくつかの作品を列挙されるだけでも、近松は近世期の浄瑠璃作者の中ではむしろ異例の位置づけといわなければなるまい。

このような近世期の近松批評の状況の中で、柳亭種彦は近松の浄瑠璃本に出来る限りあたっていたことがわかる。文化一五（一八一八）年に作成したとされる『柳亭浄瑠璃本目録』は、『国語国文学研究史大成 一〇 近松』の解題において「江戸時代の近松研究史においてこの種彦の研究方法はひとり異彩を放っている」と評価され、今日の研究にも参考になるとされている⁽¹¹⁷⁾。『柳亭浄瑠璃本目録』の書名は三田村鳶魚編『未完随筆百種』（二九二八年、米山堂）に所収される時に付けられた名前前で、正式名称ではなく写本で伝わるものである。本書に掲出された二〇三作品は、竹本義太夫登場から近松門左衛門没までの作品であり、それらの多くは近松が手がけて竹本義太夫が語った作品であるが、同時代の古浄瑠璃の太夫山本角太夫や岡本文弥、松本治太夫などの作品も並ぶ。列挙された作品名の下には、初演年月などの上演情報に加えて、初演から百年近く経た一九世紀初頭でもなお上演されている作品には「今も語れり」と記している。このように種彦と同時代には上演されていない作品も分類して掲出しており、浄瑠璃作品が上演と関係なく考証の

対象となっていて注目される。それは馬琴が浄瑠璃作品を「物之本」の一類に加えようとしていた時期と重なる。本書は山口触山なる人物のために作成されたリストであるが、柴田光彦は触山を大田南畝かと推定している⁽¹¹⁷⁾。大田南畝は、先に触れた『俗耳鼓吹』の「近松戯文評^{じやうり}」を著している。これらの考証随筆から、一九世紀初頭の戯作者による元禄期への関心の高さがうかがえる。

『柳亭浄瑠璃本目録』の二〇三作品のうち、種彦が所蔵しているものには●、みたことはあるが所蔵していないものについては半分黒丸、未見のものには○を付している。さらに、種彦が近松作と確定しうるものには「近」の字を付し、存疑作との区別を付けている。この近松作を確定する作業の中で、種彦は近松の初期作品には太夫の署名があるのみで作者の署名がないものが多く、また奥書に近松の名前があっても、初版では別の名前が付されているものもあるゆえに、再版時に変更できる奥書ではなく、書名（外題）の下で作者署名が最も信用のおけるものであると判断して、近松作を確定したと述べている。これらは、近松と同時代の作品を相当数見ていなければできない作業である。この考証の姿勢において、同時代の書物の近松の記事と比較した時、種彦は傑出した存在とされているのである。

近松作品の浄瑠璃本の近世期の刊行状況については、大阪府立図書館編『近松浄瑠璃本奥書集成』（一九六〇年）が参考になる。近松の浄瑠璃正本の奥書を、初版本を手がけた版元から、明治期初頭まで活躍した版元まで順に並べ、作品名が付されている。これにより、どの作品がよく再版されたのかがわかる。

『伝奇作書』に羅列された作品の多くは、近世後期においても再版された作品を含んでおり、参考になる。しかし種彦が目録に掲げた作品の中には、近世後期に再版された記録がみられない作品も多くある。『伝奇作書』が掲げる作品以外の近松作品に、近世後期の人が触れる機会は意外に少なかったのかもしれない。だからこそ、種彦に浄瑠璃目録作成の依頼があったとみるべきだろう。

最後に、近世期においてどのような人々が近松に関心を寄せたかについて触れておきたい。古典文学をめぐる近代におけるカノン形成について考える時、支配する権力としてのカノンの機能が重要な問題の一つにあり、エリート集団の言説に注意が払われる。『創造された古典』において、ハルオ・シラネはカノン化されたテキストと非カノンのテキストを分けるポイントとして、「カノン化されたテキストが広範な注釈・考証の対象となり、広く学校教科書として用いられるのに対して、非カノンのテキストないしジャンルは、いかに人気があってもそうはならない⁽¹¹⁸⁾」とする。そして、「近松門左衛門は元禄時代において人気があり、その劇は作者やそのスポンサーに収入をもたらしたかもしれない。しかし近松の劇は、近代になってカノン化されるまでは、文化的特権ないし権威のしるしではなかったのである」と述べている。近松が近代になってカノン化したという問題に注意を払った論文、William Lee による “Chikamatsu and Dramatic Literature in the Meiji Period”⁽¹¹⁹⁾ では、本章で挙げた近松の事跡に関する書物を著した人物をとりあげ、たとえ徳積以貫が儒学者であろうと、大田南畝や柳亭種彦が武家の出身であ

ろうと、それらは例外であつて、エリート知識人によるカノン化ではないとする。確かに、これらの人物はハルオ・シラネが指摘するように、近松の浄瑠璃本を論語のように教科書として扱っているわけではない。

一方、現代の近世演劇研究における観客研究で、「最良」と呼ばれる熱狂的なファンをコアとして、様々な階層における芝居をとりまく文化の広がり指摘されている。しかし、幅広く支持を得る事例や、支持者の中に支配する側のエリートを含み込む事例をいくら挙げて、近代化における国民文化形成期におけるカノン化が既に近世期にみられたという結論にはならない。浄瑠璃や歌舞伎が内容によっては幕府によって上演を差し止められたように、法律のコントロール下におかれてはいるが、国民教化として幕府の意向を汲んで作品を上演していたわけではないし、貸本屋に回る歌舞伎の台本や浄瑠璃本がそのような目的で読まれた訳でもなかった。そもそも、これまで見てきたように、近松の浄瑠璃本そのものが近世期を通じて近松の事跡に関心を持つ文人たちの間で熱心に読まれた上で、随筆などで言及されているようにには思われないのだ。むしろ、ごく一時期の読本作者や文人の行為の方が例外に思えるのである。

近世期の人たちが注目していたのは、近松の作品よりも近松自身であった。近松の事跡を記した書物のうち、芝居関係者の手によるものには近松の神格化が見られる。代表的なものは、近松没後三年に刊行された『今昔操年代記』の「近松門左衛門ハ作者の氏神也」⁽¹²⁰⁾の書き出しである。これは近松へのオマージュであり、「此道を学ぶ輩、近松の像を絵書、昼夜これを拝

すべし」として、絵像を掲げ、柿本人麻呂を和歌の神と見なす人麻呂影供のように、近松は浄瑠璃作者として神格化される。また一八世紀末に戯作や浄瑠璃を手がけた平賀源内の弟子、万象亭（森島中良）の『反古籠』（一九世紀初頭に成立）では、「門左衛門は、人麻呂の如く、孔明の如し、海音は、赤人の如く、仲達の如し」（海音は近松と同時代の浄瑠璃作者）としている⁽¹²¹⁾。これは、近松の作品が神格化され近代以降のように絶対視されたのではなく、「作者近松」と名告ったことに由来するものだろう。芝居関係者以外は、自らの広範な情報量と知識を競い合うかのように、様々な文献から近松の逸話を拾い集めることに終始し、その多くは柳亭種彦のように考証・分析の結果を一つの結論に集約させることはなく、雑多なままに拡散していった。

以上、近世期における近松の評価を概観した。近世期において近松は、「作者近松」として認識されており、時代を経ると歌舞伎作者よりも浄瑠璃作者として記憶される。このことは、台本作成にあたり作者以外にも関与するということはあっても、浄瑠璃作者という職分を明らかにし、「物之本」というジャンル意識の中に浄瑠璃本が含まれる契機となった。そして、近世期において既に、上演される作品ではなく読書の対象として優れているとの評価があった。しかし近松への関心は近松の事跡に集中し、近松の作品そのものが考証の対象となることは稀で、近世期における近松の受容の中で、近世後期（一九世紀）の種彦らは特異な例といえる。

鈴木の『日本の「文学」概念』に従えば、近世期における様

々な表現のうち、歌舞伎と人形浄瑠璃は雅俗の俗であり、果てしなく拡散する遊芸のうちにある。さらにこれにつけ加えるならば、それらの「遊芸」のうち、幕府の式楽となった能の謡がエリートである武士階級などの教養であったのに対して、歌舞伎と人形浄瑠璃はあくまでも「嗜好品」であった。強制的に学ぶものでもなければ、教養として知っておくべきというエリート間のプレッシャーすらなかった。それは、ありとあらゆる階層の「芝居好き」が関心を寄せるものであった。大名家の文書を渉猟し、大名家における歌舞伎や浄瑠璃の芸能記録を分析する武井協三は、主君の代替わりによって突如芸能記録が激減するという。すなわち、主君の嗜好が如実に反映しているのである。しかし、こうしたことは今日におけるカノン化の問題意識とは全くあざかり知らない世界であった。このように近世期に認識されていた浄瑠璃や歌舞伎が、どうして逍遙たちにとってカノン化すべき対象となり得たのだろうか。

四 逍遙と近松を結びつけるもの―武蔵屋本の役割再考

ハルオ・シラネがいう「文学」という新しい概念にふさわしい近松作品の多くは、明治期においては既に上演を伴わない作品であった。近世期において既に原作通りの上演が不可能になり、読書の対象として評価されていた近松は、近代における文学の新たな編成に適合した作者であったということだ。

シェイクスピア研究を基盤にした逍遙たちは、全く違和感なくこのような近松作品に向き合えたに違いない。イギリスから

輸入したのが、テキストだけを対象とするシェイクスピア研究であったという理由だけでなく、渡航が難しい明治初期においては、シェイクスピアの戯曲を上演とつきあわせて考えることなど到底できなかった。日本におけるシェイクスピアの研究、つまり新しい戯曲研究に、上演は不要であった。近松の場合も、上演とは関わりなく文学作品として読むこと、これが近代的な近松受容の第一歩であった。近世期において、浄瑠璃の詞章の価値は「趣向」や「文句の肌合」に認められたことからわかるように、舞台装置や演者の影響をうけ、上演とともにあった。その近世期の浄瑠璃本に対して、舞台と離れた新しいアプローチが始まったのである。

後年逍遙は、幼少期名古屋で過ごした思い出として、西鶴や近松の浄瑠璃本にはほとんど関心がなく、近松の世話物といえど舞台上で上演されていた「梅忠」(「冥途の飛脚」の改作「恋飛脚大和往来」)や「紙治」(「心中天網島」の改作「心中紙屋治兵衛」)であったと回顧している⁽¹²²⁾。これは、少年時代に貸本屋に入り浸っていた逍遙が、馬琴熱にうかされていたことを回顧した部分であるために、多少の誇張があるかもしれない。しかし、明治の知識人たちは近松の原作に親しんでいないことがわかる。これは、近世期において近松への関心が高まったも、原作の内容への言及が少ないことの反映であろう。

鳥越文蔵は『虚実の慰み 近松門左衛門』において、森鷗外が明治三四年に肥前唐津の近松寺を訪れて墓碑を写し取っているが、五年後の「早稲田文学」誌上で逍遙と近松研究を行う水谷不倒が墓碑の内容を贋物と論証したことに触れ、「鵬外はこ

れを見て疑うことをしなかったのであろう」と述べている。⁽¹²³⁾

また、同じく逍遙の近松研究グループに名前を連ねた出雲出身の伊原青々園は、母から近松が出雲の出身であること、「日本大振袖」という神々の事を扱った浄瑠璃が不敬であるとされて投獄されたが、「国姓爺」を読んだ役人が近松の才筆に感じ入り、罪を許されたという逸話を聞かされていた。しかし、青々園は作品名が「日本振袖始」の誤りであり、作品の上演年代も前後していることから、逸話自体が誤りであると明治三五年に考証している。⁽¹²⁴⁾ こうした事実によつて近松門左衛門の浄瑠璃本の内容そのものを評価せずに偉人として語り継ぐ近世期の評価方法は、鵠外の例が示すように明治三〇年代まではあったのである。これが、一般的な明治初期の近松の認識であった。しかし同じ明治三〇年代に、近世期に拡散していった近松伝説がようやく考証され、集約されていく。その流れは近松研究が盛んになることと軌を一にしていた。

明治に入つて、逍遙の研究グループの活動を促したものとして、近松作品を翻刻活字化した通称武蔵屋本がある。武蔵屋本は近代以降の近松研究史で必ず触れられるものであるが、中でも、秋本鈴史の「丸本から武蔵屋本へ——近松世話浄瑠璃二十四編制定の過程」⁽¹²⁵⁾は、現在に至る近松の世話物研究の基本となる二四作品が、武蔵屋本の出版方針に影響を受けていたことを指摘している。武蔵屋本とは、現在の丸善の創業者である早矢仕有的の甥、早矢仕民治がその出版部門を担当した武蔵屋叢書閣が出版した近松作品の活字翻刻本で、明治二年から明治二九年までの間、近松作の五六作品が出版された。秋本の指摘に

よれば、最盛期の明治二四年には二二点も出版した武蔵屋本の近松作品は、所在が不明であった「卯月の潤色」の正本を発見し、明治二五年七月に二四点目の世話物として翻刻出版した後、時代物を年間一〜三作品刊行し、二九年に至る。秋本は、世話物二四作品を出版した後「武蔵屋の熱意も急激に冷めていった」と指摘する。以後、近松作品は博文館の帝国文庫、続帝国文庫などに引き継がれていく。

では、武蔵屋はどのようにして、近松作品のリストを把握したのだろうか。秋本は武蔵屋本の広告欄などの引用図書から、天保一〇（一八三九）年刊の『声曲類纂』や、『外題年鑑』を挙げている。前節で述べたように『声曲類纂』に挙げられた近松作品のラインナップは近世後期に定着しているものだ。さらに武蔵屋本のアドバイザーとして、後に丸善に入社する内田魯庵（一八六八—一九二九）がいる。魯庵は「時文偶評」（毎日新聞、明治二九年二月一日）で、叢書閣主人早矢仕民治が、「都門の有らゆる蔵書家は固より遠く人を京阪其他の地方に派して或は買収し或は伝写し広く異本を集め識者に質して疑はしきを該ね誤まれるを正し」出版のために獅子奮迅の活躍をしたことを述べている。⁽¹²⁶⁾ しかし秋本は、魯庵自身が具体的にどのように関与したかについて明確にしていけないとしながらも、後の大正一二年の近松二百年忌での魯庵の講演録に、魯庵が武蔵屋本の間違った苦情を言われたとのエピソードがあることを紹介し、武蔵屋本の出版に深く関わる立場にあったことを推測している。また同講演では、饗庭篁村も翻刻時の読みにくい箇所について相談を受けたとあり、さらに先述した「卯月の潤色」の所在を

紹介したのが、関根只誠であつたことを、秋本は指摘している。武蔵屋本の出版に関わつた、内田魯庵、饗庭篁村、関根只誠は、逍遙の古典教養にとつて極めて重要な役割を果たした人物でもある。

まず、逍遙は東京帝大時代、明治一八年頃から関根只誠との交遊を始める。関根只誠は文政八（一八二五）年生まれ、明治二六（一八九三）年没である。逍遙は只誠を「当時、戯作と劇と遊女町と仕事師と相撲の歴史にかけては、東京中でたった一人と噂されてゐた博識家」と評価している。名古屋出身で、その上東大の図書館でも埋めることのできなかつた逍遙の徳川文学史に関する知識の多くは、只誠から学んだという。それは「クリチカル」なものではなく、古本屋の店先に腰をかけながら、一九世紀初頭に活躍した戯作者たちの伝記に関して質問をしたという⁽¹²⁷⁾。只誠との縁から、只誠の息子である関根正直とも知己を結び、東京専門学校講師を依頼することになる。また、正直は『早稲田文学』での近松研究会にも関与する。（正直の略歴は本章末の付録2に掲出）

次に知己を結んだのは逍遙より四歳年上の饗庭篁村である。（篁村の略歴は、本章末の付録2に掲出）明治七年に読売新聞に入社していた篁村と明治一五年頃から読売新聞へ投稿をしていた逍遙が出会つたのは、明治一九年一月に篁村が逍遙宅を訪問したことに始まる⁽¹²⁸⁾。二人は意気投合し、篁村が没するまでその関係は続いた。篁村は逍遙から「外国文学の話を聴くのを喜び」、逍遙は篁村の「元禄、享保以後文化、文政、維新前後までの文芸に関する該博な蘊蓄と批判とに啓発されることの夥し

いのを喜んだ」⁽¹²⁹⁾。逍遙に黙阿弥を紹介したのも篁村だった。内田魯庵と逍遙が出会つたのも、この時期と推測されている。内田魯庵は、明治一九年東京専門学校英文本科三年に編入学し、この時から逍遙とは師弟のような関係であつたとされる。その彼が近松研究グループに入っていないのは、入学の翌年には退学し、図書館で独学しながらフリーの評論家として活動するからである。しかし逍遙グループとのつながりは深かつたようで、明治二四年二月の『延葛集』五号には「不知庵和尚の動静」として「相変らず覆面して四方を跳び回り」と記されている。逍遙との書簡も三四通残されている。明治二三年三月頃と推定されている逍遙に宛てた魯庵の書簡には、次のようなものがある。

「歌祭文」は神田叢書閣の蔵書に候得ば 早速同主人に話しをき候につき 多分そのうち持参の事と存じ候 なほ外にも少々の蔵本は可有之候

小生も此ごろ日本をドラマ国と思はれ候故 ポツ／＼研究の存念に付いろ／＼御教示にあづかり度候。

近松巢林子をはじめ名ある作者どもの骨髓と思はるゝもの概ネ失当かと考へられ候 且は其志せし所馬 栗^(マ) 一流と大に異なりし点もあるべきなと思はれ候得ども 従来⁽¹³⁰⁾の読者見遁せしなれば 随分おもしろき問題と存じられ候

神田叢書閣は武蔵屋叢書閣のことである。「歌祭文」を外題に含む作品は近松にはないが、もし近松作「五十年忌歌念仏」

のことを指すのであれば、武蔵屋本の「五十年忌歌念仏」の刊行はこの書簡よりあとの明治二四年一〇月刊であるから、その原本ということになる。近松研究グループで「歌念仏」が取り上げられたのは、明治二三年一二月『延葛集』三号であるが、そこで用いられた「五十年忌歌念仏」は刊行された武蔵屋本ではなくて、翻刻の元になる原本であろう。秋本は、魯庵と武蔵屋との関係は具体的にはわからないとしても、責任のある立場であったことを指摘していたが、本書簡によって、武蔵屋が所蔵する未翻刻の原本も叢書閣の主人に渡りをつけて借り出しができる立場であったことが推測できる。ついにながら、書簡引用の後半は魯庵の『文学一班』（博文館、明治二五年）につながるものである。本書は文学概論書と位置づけられているが、近松の世話物の「天網島」をとりあげる。

この書簡によって、魯庵を通して逍遙と武蔵屋本が具体的に結びついた。明治二三年一二月の『延葛集』三号「名作、喜悅、平気」の項の欄外には、「叢書閣此冬までに近松物十四部を翻刻し了り、出雲半二等の作に及ばんとす」と逍遙が記している。叢書閣の出版動向は研究会にとっては極めて重要であった。『延葛集』で取り上げた近松作品と、武蔵屋から出版された作品名を年代順に並べてみると（本章末付録3）、必ずしも武蔵屋本から出版された後に研究会が取り上げているわけではないが、出版に先立って研究会が取り上げている際には、内田魯庵経由で武蔵屋叢書閣の主人に原本を閲覧させてもらった可能性があると思われる。

ところで、本章末の付録3に示したように、武蔵屋が近松作

品を本格的に手がけ、逍遙たちが近松研究に取り組む以前に、既に近松作品の近代的な改作が舞台にかけられている。それは明治二三年三月の歌舞伎座の「相馬平氏二代」で、福地桜痴が九代目団十郎のために書き下ろした近松作「関八州繫馬」の改作である。演劇改良の中心人物であった福地桜痴はどのようにして近松作品に出会えたのだろうか。榎本虎彦の『桜痴居士と市川団十郎』によれば、桜痴は演劇改良のためには浄瑠璃戯曲に精通する必要があるとして、七〇〇余冊の浄瑠璃正本類を買い込み、研究を重ねたという⁽¹³¹⁾。浄瑠璃の正本七〇〇余冊というのは、あながち誇張された数字ではない。現在、日本に現存する浄瑠璃正本を最も精緻に調査を行っている神津武男の指摘によれば、昭和後期から平成に至る研究成果は現在およそ七〇〇点とし、昭和前期の研究者黒木勘蔵は六〇〇としていた。この数字の差は、改題本や写本のみで伝わる正本を含むか否かであると神津は分析している⁽¹³²⁾。また、式亭三馬の五〇〇冊の浄瑠璃本の蔵書が古書店に出たことを水谷不倒が紹介している⁽¹³³⁾。すなわち、現在知ることができる浄瑠璃正本のほとんどが、明治期、武蔵屋本の出版以前にその気になれば手に入れたということである。

このことは、武蔵屋本の翻刻活字本の登場によって近松の作品研究が盛んになった⁽¹³⁴⁾という事実はあるものの、同時期に近松を研究しようとした人々は、武蔵屋本の翻刻活字本だけでなく、原本そのものを手に入れて読んでいたことを想定しなくてはならないことを示唆している。近松に近代人として向き合った第一世代にとって、近世期はすぐそばにある過去であった。

以上みてきたように、近代になって注目された近松の「世話物二四編」は、武蔵屋本が確定したものであるが、『延葛集』における近松作品が取り上げられる様子を詳細にみれば、魯庵や篁村を含む逍遙の近松研究と直接関わり合っていることがわかる。また、明治初期にあつて近松の原本を渉獵して読むには、『声曲類纂』や『外題年鑑』といった近松の事跡を記した近世後期の書物が手ばかりとしてあつた。次節では、近世後期の近松研究と近代のそれとの関わりをみてみよう。

五 種彦の近松研究と逍遙の近松研究と貸本屋

まず明治二〇年代に近松に関心を持った人々の古典教養についてとりあげる。

水谷不倒は『葛の葉』『延葛集』のメンバーの一人で、『早稲田文学』の近松研究会のメンバーでもある（略歴は前掲）。近世文学研究、書誌学研究の礎を築いた水谷不倒と逍遙は東京専門学校の師弟関係だけでなく、一歳違いの同世代であり、二人とも名古屋出身という浅からぬ縁があつた。そして、二人とも名古屋の貸本屋の大野屋惣八、通称大惣に入り浸った少年時代を過ごしていたことは有名である。⁽¹³⁵⁾『少年時代に観た歌舞伎の追憶』の「お袋の腰巾着」によれば、逍遙が十一歳の時、父が致仕帰農したため生まれ故郷の岐阜県美濃加茂から名古屋に出る。逍遙は名古屋に出る以前から、母の影響で草双紙を読んでおり、名古屋に出てからは、芝居好きの母と姉の影響で劇場に出入りするようになる。そして観劇にあたって、上演作品に

関連する写本の台本や、刊本の台本、草双紙や稗史等を希望する母の依頼で、これらの本を借り出すために貸本屋大惣へ通つたという。

名古屋出身の水谷不倒も逍遙同様に大惣に入り浸った。不倒の自宅と大惣が二丁半余の距離にあり、国学者で読書家の父に連れられ、四、五歳の頃から通つていたという。不倒が行つた近世文学の研究は大惣の本を片っ端から読むことであつた。⁽¹³⁶⁾

もう一人、逍遙の弟子の伊原青々園にも大惣にちなむエピソードがある。明治三年に大惣の主人が没し、本を売却するという噂が流れた時、逍遙は散逸するのを惜しみ、演劇に係る資料で、東京では入手しがたい根本や評判記を郵送してもらうことにした。歌舞伎台帳（台本）の写本も希望したが、根本と評判記だけで大きな柳行季二杯になり、書写しようとしたものの手に負えず、伊原青々園に依頼した。青々園は逍遙の依頼に応えたが、この時の作業は、現在の演劇史研究におお影響力を持つ『歌舞伎年表』をはじめ、青々園の歌舞伎史研究に資することが大きかつたという。⁽¹³⁷⁾

逍遙の生涯の友であつた饗庭篁村は、江戸の呉服商の妾腹の子として生まれ、質商に見習いとして入ったが、修行というよりは客人待遇の扱いで、質商の主人の感化で芝居、俳諧、遊芸、そして貸本屋で借りてきた和漢の書に親しんだとされている。⁽¹³⁸⁾

内田魯庵の場合は、幼時から漢籍、小説、草双紙を愛読、「八犬伝」は一三回通読し、貸本屋通いのために学校の成績に影響が出るほどであつたとのエピソードを柳田泉が「内田魯庵氏のこと」⁽¹³⁹⁾で紹介している。

このように、明治二〇年代頃に文筆家として活躍しはじめたインテリたちが、若い頃「徳川文芸」を読むのに際して貸本屋が大きな役割を果たしていたことがわかる。

逍遙の「維新後の東京の貸本屋」⁽¹⁴⁰⁾によると、慶応四年江戸城明け渡しの頃、山の手の人々が疎開するなどしたため、客を失った貸本屋が大打撃をうけたという。そして明治に入ってから八年もすると世情が安定し、貸本屋業に持ち直しの兆しがみられたが、やがて明治一三年以後になると、版本で読めなかった写本類などが活字で刊行されるようになり、貸本屋が立ちゆかなくなつた。大惣が明治三年に主人の死亡を機に廃業を決意したのも同じ背景による。こうしたことから推測できるように、江戸時代の方式の貸本屋は明治の前期までは十分に機能していたし、幕末と同様に人々の重要な情報源であつた。

ところで、そもそも近松を逍遙たちに印象づける契機はどこにあつたのだろうか。何故、近代になつて日本の古典文学を代表する作者として、近松が躍り出たのか。『声曲類纂』など近世期に出版された近松の事跡にふれる書物は、既にみてきたように、近松の生い立ちや逸話、近松の詞章に垣間見る知識への言及に集中するだけで、作品の内容にまで踏み込んだ言及は極めて少なかった。何故その作品を代表作とするのか、どのようにすぐれているのか、作品の内容にまで及んで論証されたものは、ほとんどなかったと言つていい。

近代になつて近松を研究の対象として浮上させ得たのは、近松の作者として語り継がれた名声であり、その高名な近松の作品の原典を読み、自分たちの新しい文学分析の対象に耐えうる

内容であると思なされたからである。したがつて逍遙たちが研究会を開こうと考えたのは自然な流れであるが、何故、近松作品が西洋の影響を受けた批評の対象として浮かび上がったのかを深く考察されることはなかった。

そこで、一八世紀前半の近松作品と二〇世紀直前の研究会のメンバーを結びつけるもう一つのクッションとして、一九世紀の戯作者に注目する必要があると思われる。黄表紙・洒落本作者の山東京伝（一七六一―一八一六）、読本・合巻作者の曲亭馬琴（一七六七―一八四八）、滑稽本・合巻作者の式亭三馬（一七七六―一八二二）、合巻作者の柳亭種彦（一七八三―一八四二）などである。近世末期に生まれた逍遙たちにとって、京伝、馬琴、三馬、種彦は極めて身近な読み物作者であつた。また、逍遙は馬琴に傾倒しすぎた自分を反省し、馬琴を否定して『小説神髓』を書き上げ、歌舞伎そのものを改良することを見限り、歌舞伎とは異なる新しい演劇を模索しようとするが、否定をするためにも、歌舞伎や合巻がどのようなものであるかは十分に知り尽くしていなければならなかった。逍遙をはじめ、徳川文芸に関心を持つ人々とこれらの徳川文芸を直接結びつけたのは、先にも述べたように、大惣をはじめとする貸本屋であつた。

名古屋の大惣は、近世の書誌学研究においても、演劇研究においても、多くの注目を集めている貸本屋である。明和四（一七六七）年に創業した大惣は、一世紀以上も貸本屋業を営み、その膨大な蔵書は、現在は東大、京大などに所蔵され、近世文芸研究の宝庫となつている。しかし貸本屋の重要性は、その蔵書量によるだけではなく、滝沢馬琴が享和二（一八〇二）年に京

坂旅行をした時に、大惣を訪問したという記録が残っており、水谷不倒は、当時の大惣の主人が『南総里見八犬伝』を四部も所蔵しており、馬琴崇拜者ではなかったかと推測し、馬琴は版元を通じて大惣の存在を知っていたのではないかと想像している⁽¹⁴¹⁾。貸本屋研究は、一九世紀前半の読者研究に深く関係し、現代の近世文学研究にとっても重要な分野であり、浜田啓介の「馬琴をめぐる書肆・作者・読者の問題」は、馬琴の『八犬伝』の大半は貸本屋に流れたことを指摘している。多くのファンがいながら、合巻形式故に個人で購入することは難しく、貸本屋がその仲介をとったからである⁽¹⁴²⁾。戯作者にとって貸本屋はそれほど重要な役割を果たしていた。水谷不倒が馬琴と大惣の間に交流があったと推測するのは、それほどのはずなことではない。幕末に生まれ江戸趣味に通じた人々が貸本屋に通うということは、合巻などの一九世紀の戯作に触れやすいということだ。

また大惣と逍遙グループとの関係は単なる一利用者という関係にとどまらず、大惣が明治三〇年に廃業するにあたり、その貴重な蔵書の散逸を避けるために、逍遙と不倒は仲介の労を執り、東京専門学校図書館に一括購入してくれないかと持ちかけている⁽¹⁴³⁾。東京専門学校は経済的に一括購入がかなわず、吉川弘文館、東大、京大などに収蔵されたのであるが、先述した伊原青々園のエピソードも考え合わせるならば、近松研究グループと近世後期の戯作を多く所蔵する貸本屋大惣が、実態をもつて結びついていたと考えていいだろう。

明治初期に近代的な批評を模索するインテリたちにとって、

半世紀前の戯作がどのように意味をもったのだろうか。この時期の戯作者たちは、戯作執筆活動以外に「考証随筆」と呼ばれる書物を数多く著している。風俗や伝承などを考証した様々な書物は、貸本屋で合巻などを読む読者にそれほど受け入れられたわけではない。しかし、このような考証という姿勢は、戯作者たちの作品に反映しているとの指摘がある⁽¹⁴⁴⁾。

例えば、先に触れたように、柳亭種彦作成の『柳亭浄瑠璃本目録』は、厳密な考証が行われている。これは公刊されず一般に流通しなかったが、その厳密な考証の姿勢は種彦の合巻に出版が明記されている所にみとれる。この出典を示す姿勢は、浄瑠璃や歌舞伎の改作において、先行作をモチーフにしながらそれが何であるかを標榜せず、観客にそれを「発見」させることをも作品の「趣向」とする手法と明らかに異なる。当時の読者が原作や先行作を思い浮かべられない作品をも、その出典を明らかにしているのである。例えば、『修紫田舎源氏』の二編序には、「初編四冊ハ桐壺の半にして筆を止め、今此編は同巻の残れるよりして帚木の間の事を著しつ。葵の巻の車をひきあげ、歌舞妓、操り、物語、三ツが一ツになつたる絵ざうし」とし、第三編の冒頭には「全部引書目録」として引用資料をすべて開陳している。その中に「源氏六条通」「弘徽殿うはなり討」「葵の上」「弘徽殿鶉ノ羽ノ産家」⁽¹⁴⁵⁾が並んでいるが、このうち「弘徽殿鶉羽産家」は正徳四年（一七一四）竹本座初演の近松門左衛門の作品である。『柳亭浄瑠璃本目録』によると、この本は種彦が所蔵しており、近松作品と断定している。しかし、「今も語れり」という添え書きはなく、種彦の時代にはすでに

上演されていなかった作品のようである。このように種彦の合巻作品には、すでに上演されなくなった元禄期や近松時代の歌舞伎や人形浄瑠璃の作品をモチーフとした作品がいくつかある。

これらのことから、ハルオ・シラネがいう意味でのカノンの成立の要件の一つである「引用・参照の源泉としての使用」が近世期において行われており、近松の浄瑠璃本が一九世紀の読本作者にとってカノン化していた、と結論づけるのは早計である。確かに、第一章で紹介した「心中天網島」の改作や、本章三節でとりあげた近松作「最明寺殿百人上臈」が「北条時頼記」に取り込まれた事例にみるように、近松の作品は近世期において引用され、参照された。しかし、第一章二節でも述べたように近世と近代の創作の質的变化にも留意すべきである。というのも、合巻の引用書目に載っているものの中には作者が手にとっていないと推測される場合もあり、その書の実在すら危ぶまれることがあるからである。また、引用書目にあえて書かないで、歌舞伎や浄瑠璃の改作と同じように、読者に発見させる「趣向」も残しているからである。それが古典、先行作への近世期の眼差しであり、近世期において引用は、新しい作品を作る上での「趣向」であった。

それでもなお、合巻作者による近松の引用が近代のはじめにおいて意味があったとするならば、それは彼らが上演の絶えた近松時代の作品を自らの作品に取り入れ、その作品が何であるかを開陳する姿勢、つまり舞台にかかっている作品だけでなく、参照可能な「物語の草紙」「物之本」として扱った点にあると

言えよう。逍遙は、『早稲田文学』の近松研究第一回『鑓権三重帷子』の冒頭でまず、種彦の合巻『邯鄲諸国物語』の引用書を紹介し、近松の世話物「堀川波鼓」「鑓権三重帷子」があることを紹介している。また饗庭篁村は、『早稲田文学』の近松研究で「国性爺」に関して集中連載をしたときに、近松と海音と種彦とを比較検討している。何故、近松と百年の開きのある種彦なのかというと、種彦たちの「考証」という姿勢、そして彼らが元禄期の近松の浄瑠璃や八文字屋本などに関心を寄せていたことと関係があると考えられる。

ところで、逍遙の近世期の文芸の知恵袋であった饗庭篁村は、逍遙に出会う一〇年近く前、読売新聞で高畠藍泉（一八三八―一八八五）と出会う。藍泉の方が一六歳年上であるが、篁村が先に入社しており、藍泉は編集長をつとめていた小新聞『平仮名絵入』から読売に明治九年に移ってきた。藍泉は入社早々、文選校正担当の篁村を編集に登用した。明治一三年秋から篁村が論説委員になったのも、藍泉の推挙だろうと言われている。そして篁村は藍泉の引き回しで、一世代上の劇通である幸堂得知らと同格のつきあいをしたという⁽¹⁴⁶⁾。（幸堂得知については第三章四節でも触れる）

この高畠藍泉は、明治一五年に三代目種彦を名告る。二代目は笠亭仙果が自称したが、初代の門弟がこれを認めず、藍泉を担ぎ出して三代目種彦を名告らせたのであった⁽¹⁴⁷⁾。初代柳亭種彦の日記と『柳亭翁雑録』は、現在東京都立図書館に所蔵されているが、藍泉の旧蔵であることが知られている。藍泉のきわめて身近にいた篁村が、公刊されていない初代種彦の考証関係

の資料を手にとっていたことは想像に難くない。逍遙は篁村の知識について、「とりわけ徳川文学には精通してゐた。最も気に入つてゐたらしかつたのは、はじめは其磧、秋成、種彦、京伝、中ごろは専ら近松、晩年に馬琴の遺族から彼れの遺稿の全部を譲りうけてからは非常な曲亭讃仰者となつてゐたが、亡くなる間際までも一等なつかしがられてゐた作者は、やはり近松と柳亭であつたやうだ」と回顧している。⁽¹⁴⁸⁾

近代になつて、逍遙たちの近松研究によつて、近松が日本の古典文学を代表する存在になつたとするのはあまりにも単純すぎる。逍遙が近松を批評の対象とするまでに、近世期に生まれ明治に生きる人々がいた。そしてその人たちが馴染んだ近世期の文芸があつた。政治的な意味を強調するカノンを明確に描き出すには、物事の流れを単純化する必要があるかもしれないが、単純化しすぎてしまうと、文化の伝承の本質を見落としてしまう危険性を孕む。

貸本屋に蔵されていた戯作や芝居に関連する書物を介して元禄文化に出会つた逍遙たちは、近松作品の中でも特に世話物に対して批評を展開することになる。世話物を選んだのは、武蔵屋が世話物二四種を刊行したからだけでなく、それが英文学の批評を手本にした彼らの批評の基準に合致したからである。しかしこのように新しい批評の部分のみを見るのではなく、変化を求めつつも根本から転覆できないもの、伝承しつつもじわりじわりと変化していく文化の伝承の姿を慎重に見極めていく必要があるとおもう。

次に、逍遙の新しい批評について整理しておこう。

六 『葛の葉』『延葛集』から『近松之研究』へ

明治二三年から始まつた近松の勉強会が、明治三年『近松之研究』に結実する。この間、約十年。逍遙の考えが次第に形をなしていくまでに、いくつかの山があつた。

まず、演劇改良会の姿勢への反駁である。特に福地桜痴が歌舞伎座の演目として近松作品を改作したことに対して反駁を試みた。桜痴への批判は、『国民の友』に明治二七年九月から二八年四月まで連載された桜痴の「演劇秘密談」に対するもので、金子馬治（筑水）が「桜痴居士の美論」と題して明治二八年四月の『早稲田文学』誌上で論争を挑んだ。実際の作劇の視点から発言する桜痴は、セリフよりもしぐさ、思想よりも視覚美を重んじる立場をとつた。それが桜痴と九代目団十郎の演劇改良の実践方針でもあつた。一方、文学として戯曲を重視する近松研究会の金子馬治は反対の意見を述べたのである。

こうした福地桜痴による近松の改作に対する批判は、『延葛集』一号から既に見ることができ、明治一九年八月の『東京日々新聞』に福地桜痴が時代物を称賛して近松の世話物を批判する記事を書いたのに対して、前田儀作が反論をしている。前田儀作の論点は、近松の戯曲に向き合い、「紙上の人物を研究」すべきであることを強調している。

もう一つの山は、逍遙と森鷗外の「没理想」論争である。これに関しては多くの研究があるので詳細な紹介は割愛するが、結局この論争は、逍遙と鷗外の「理想」がずれていたことから

平行線をたどったままに終わる。しかしこのような論争を通して、「解釈者が解釈者個人の「理想」を振り翳して、一人合点に評釈する」⁽¹⁴⁹⁾ことを戒める逍遙の姿勢が、より明確になっていった。この解釈者が作品とどのように距離をとるかという問題意識については、文芸批評の方法論を試行錯誤していた『延葛集』にも垣間見ることができる。

「文学上の評論にハ 道德論をまじへざれば也」(『延葛集』二号、前田儀作の「夢のゆめ 第二」に対する逍遙の書き込み。)

「百生(不倒)も終に理想の犠牲となり了んぬ。おもへばく理想ばかりこはひものハなし」(『延葛集』五号、水谷不倒の「心中宵庚申の批評」に対して、同人の紀淑雄の次のコメントに、逍遙がさらにコメントしたもの。「百生(不倒)は種々の理屈より成れる坩堝悩裡に半兵エ、お千代、養母等の性質を投じ 強めて溶解せしめんとせるが如くみゆるならずや 半兵エが孝を主因として表を作れるが如き」)

次の山は、帝大派との研究方法論に関する論争である。これも資料によって知ることができるので、概略にとどめる⁽¹⁵⁰⁾。論争のきっかけは、明治二十九年三月の『帝国文学』に掲載された「巢林子研究家と与ふ」という、次のような近松研究者に対する批判である。

僅かに子が著作の一半を通読すれば、直ちに其人世観を求

め、直ちに其人物の性格を論じ、直ちに沙翁と比較せんとし、直ちに戯曲論に対照せんとす。(中略)然れども物に順次あり、事に前後あり、(中略)彼等は果して其言語と文章とを了解せりと称する事を得るか。(中略)されば吾人は、苟も巢林子を研究せんとせば、先づ其用語と其風俗とを研究せざるべからざるを確信す。⁽¹⁵¹⁾

これに対する早稻田側の反駁の中で、「帝国文学にて上田万年氏は、徳川期の時代語の語源と解義とを闡釈し、且つ當時の風俗研鑽の考拠を得んと目的にて、此の程より近松が『天の網島』を学生と共に攷究し始めたり」と紹介したうえで、どうせ徳川期の言語風俗の勉強をするなら、西鶴、自笑、其磧を資料にしると嫌みを述べている⁽¹⁵²⁾が、この上田万年の仕事は、樋口慶千代との共編による『近松語彙』(一九三〇年、富山房)へと結実する。帝大派の近松研究は、近世期における唯一ともいえる近松の浄瑠璃本文の研究である国学者穂積以貫による『難波土産』の語釈の延長線上のもので、早稲田派には新鮮味に欠けるものであった。この論争は、島村抱月が「我れも再び」⁽¹⁵³⁾で、言語風俗の解釈も批評も必要に応じてやれば良いと述べて終止符をうつ。

右の帝大側の批判は、逍遙グループの研究方法の特色が端的に指摘されている。しかし、語義注釈よりも戯曲(脚本)の批評方法を模索する逍遙たちの姿勢は、『早稲田文学』に近松研究を連載するようになってからも変わらなかった。批評(研究)方法に関する逍遙グループの自覚は、「目録学者又は字引学者」

『延葛集』一号)にすでに表れており、ただ手当たり次第に本を読むだけで、本の内容から何かをくみ取り生かすことができないただの物知りを批判している。近世期の近松の伝記で、「文章」の達人としてその修辭面で近松を評価していることに對して、逍遙は作品内容を吟味せずに修辭のみを評価する批評態度を批判している⁽¹⁵⁴⁾。この逍遙の主張は、『近松之研究』に再録するにあたって、冒頭に収められており、逍遙の近松研究の方針として重要であつたことがわかる。

このような論争を経た逍遙グループの近松研究は、やがて『早稲田文学』誌上の近松研究会を経て春陽堂刊『近松之研究』につながつてゆく。彼らの研究方針の特色は、『帝国文学』で批評された「性格批評」に尽きるだろう。

逍遙は、『柿の蒂』において、『延葛集』の批評の方針を次のように述べている。「文学批判の方法に關して内外のそれを比較し、私がちようど愛読しつゝあつたダウデンやモールトンを師表として、批評は須からく客観的、解釈的、帰納的であるべきだ」と述べ、單なる好悪の感想文になることを戒めている⁽¹⁵⁵⁾。逍遙は自分の提唱する批評法を「裁判官的」ともいつている。それが自分の「理想」にとらわれすぎない、研究対象との距離の取り方につながる。

逍遙たちが向き合うべき作品は、福地桜痴のように現前に展開する舞台ではなく、近松の戯曲そのものであつた。さらに改作ではなく、近松の初演時に使用された戯曲を正しい研究対象として取り扱うことであつた。それは種彦の浄瑠璃本目録の姿勢に通じるものであることは既に指摘した通りであるが、種彦

は決して初演の原作を尊重していたわけではない。それが逍遙の批評との大きな違いである。

そして、逍遙がいう「シェイクスピアなどに適用される批判様式」⁽¹⁵⁶⁾とは、当時シェイクスピアの批評で主に行われていたロマン主義批評を取り入れた性格批評である。この性格批評の方法は、『早稲田文学』での近松研究会の方針としても打ち出されている。明治二九年九月の『早稲田文学』一七号には、次のような方針で近松研究を連載することを予告している。

近松評論掲載予告

我が文壇従来近松を言ふ者多し、されど未だ悉せりといふべからず、本社こゝに感あり、逍遙、不倒、巴仙、青々園、抱月、宙外等相謀り左の分類に準じて逐次其の作を考證し批評し以て近松研究大成の端を開かんとす

第一、由来 第二、梗概 第三、性格 第四、意匠(落想脚色等) 第五、修辭 第六、影響 第七、雑次号より『槍の権三重帷子』の合評を掲げ始むべし。近松に精しき竹のや主人饗庭篁村も力を仮さんことを約せられたり⁽¹⁵⁷⁾

そして右の七項目のうち、唯一「性格」の項に關してのみ、第一回に掲載された『槍の権三重帷子』の性格の項目の冒頭で、逍遙は次のように解説を行っている。

逍遙曰 こゝに「性格」といふ題を設けたるは、巢林子能

く某々の性格を描写し得たりや否やと、写生の技倆を月旦せんが為に設けたるにあらず、作家としての巧拙は意匠以下に論評する筈なれば、爰にては専ら作中に現はれたる人物を、實在の個人と見做し、その言動に見えたる所によりて、其の性格を解釈するにとゞむべし、すなはち、剖析（アナリゼーション）を主として、審美的批判（エセチカル・クリティシズム）を客とす、故に尤もよく性の見えたるを詳説し、他は性おぼろげなり細割しがたし、などいひすてゝ、更に「意匠」の條下に、其の足らざるを補ふことあらん⁽¹⁵⁸⁾

性格批評の方針は、「新式批評」を實踐する『延葛集』にすでに取り上げられている。例えば性格悲劇について、

分析にハ「ドラマ云々」の断ハ無用也只ドラマならぬ時のみ断りたまふべし但し境遇のドラマにあらずして性情のドラマなりとなど弁ずるハよし（『延葛集』三号、不倒の「生玉心中」評に対する逍遙のコメント。同じく『延葛集』第四号にも「性劇」「境遇劇」の述語に関して、ハムレットや心中天網島を引用した説明あり）

など、『延葛集』に数カ所確認できる。逍遙がエリザベス朝の「性情悲劇を標準」としてドラマを論じる姿勢は、明治二五年八月『城南評論』に掲載された「近松が時代物」において明確にされ、『近松之研究』に引き継がれる。この性格悲劇を分析

するにあたって、批評すべき対象の主人公の見極めが如何に重要であるかも、『延葛集』には何度も言及されている。

案ずるに筑水生ハ有形の働を多くする者を主人公と思へるにや 形に拘らずして精神を見たまふべし 主人公ならぬ人物もドラマの中の人物なる以上ハドラマ的に働く也 因果の関係は離れぬ也 さればとて主人公にはあらず（『延葛集』三号、金子馬治が「長町女腹切」の主人公を取り違えたという前田義作の批判に対する逍遙のコメント。『延葛集』四号にも、逍遙自身が誰を主人公にすべきか再考したコメントがある。尚、「長町女腹切」は『早稲田文学』の研究会では取り上げられなかった。）

このような性格批評を實踐するに際して、近松の時代物よりも世話物が適していると逍遙は判断したのである。近松の世話物がシェイクスピアに対して行われていた「文学的な」批評に耐えうるとの指摘は多い。それを近松が西洋の戯曲に比肩するすばらしさを有しているという先入観から見のではなく、アカデミック・クリティシズムの方法論の模索という視点で見直した場合、時代物や改作された近松作品より登場人物が少なく、場面や時間が限定された世話物が「新式批評」に相応しかったことがより明確にわかる。

近世期において近松は神格化されてはいたが、個々の作品の内容に踏み込んだの評価は極めて少なかった。逍遙たちの研究によって、近松の名声と近松の作品の評価が結びつくことになる。近世末期から改作（河庄）（紙屋）で知られた網島劇が、

「近松」の「心中天網島」として研究、劇評、上演されるようになった契機はここにあったと言つてよい。

この後、研究会では、彼らが近松作品に対して試みた批評方法が、舞台にかかる作品に対しても可能かどうかの試みが行われるようになる。例えば『早稲田文学』の「団菊の『忠臣蔵』」では、原作の忠臣蔵と黙阿弥改作の忠臣蔵を取り合わせた明治三〇年の歌舞伎座の興行に対して批評が行われた。この時青々園は、原作の忠臣蔵の部分のみを批評すると批評の方針を示している。このことは、逍遙たちの近松作品の批評方法が原作においては適応できるが、同時代に上演された戯曲に対しては適応しづらいことを意味していると思われる。また、明治三十一年一月『早稲田文学』の『仮名手本忠臣蔵』合評」で、島村抱月は冒頭で次のように述べている。

抱月曰 吾人今日にては、殆ど此の浄瑠璃を讀本としてのみ批判する能はず、其は此の作の脚本となりて舞台に演ぜらるゝものに目なれて、讀下直に舞台面の幻影目睫の際に浮び、讀むと観るとを分離するの余裕なければなり、吾人は信ず、此の所却りて脚本を評するの本旨にして、本篇の如きは、畢竟脚本として成功したるものに外ならざるを⁽¹⁵⁹⁾

抱月は、序章三節で述べたような「記憶された舞台」の影響を受けて、忠臣蔵を「讀本」としての批評ができないとしている。讀本としての批評とは上演と直接関係のない戯曲研究である。第三章で述べるように、近世期では歌舞伎・人形浄瑠璃に

おける批評はジャーナリスティック・クリティシズム（劇評）のみであった。近代にはいつて、アカデミック・クリティシズムが定着し、劇評と区別することが始まったのだ。

逍遙の周辺の人物には、その後演劇界に深く関わっていく者、近世演劇研究や近世文学研究の礎を築く者など、現在の演劇状況や演劇研究に直接関わる人々が多い。彼らの、近世期における「趣向」や「文句の肌合」といった上演に関する視点を捨て去った、徹底的に戯曲にこだわり、原本にあたり、作品を登場人物の性格に注目しながら解析する手法は、今なお重要な演劇研究の方法論の一つである。逍遙が参考にしたイギリスにおけるシェイクスピア研究のトレンドが、二転三転しているにも拘わらずである。

例えば歌舞伎の研究は、台本が残っている作品の方が少ないために、劇の批評である役者評判記を利用して役者の特色を考察する方法がある。その際、役者が如何に登場人物になりきることができたかの分析や役柄の分析には性格批評の方法論が応用されている。また、作品の登場人物をテーマにする作品研究もこの流れを汲むものだ。これらの研究は、一九世紀の西欧から輸入された手法の影響下にあることを改めて意識しないほど定着している。その一方で、原作を尊重するために、改作物を排除し、受容史が手薄になっているのも大きな問題である。このような状況を見ると、逍遙の近松批評の基準が現在の批評や研究にいか浸透しているか、そしてそのプラス面とマイナス面を改めて考えさせられる。

七 近代の近松研究と近松のカノン化

ここまで、近松が近代人によって再発見されるプロセスを確認してきた。しかし、伝統演劇を身近に感じることはできない現代の大学生に日々向き合う私にとって、近代人に再発見された事実だけでは近松が近代にカノン化したという指摘に実感がもてない。近代人に発見された近松は、本当にその後カノンとして日本文学の地位を占めているのだろうか。

ハルオ・シラネは、カノン確立の実践として次の十項目をあげている。①テキストまたはその異本の保存、校合、伝達、②該博な注解、解釈、批評、③テキストの学校カリキュラムでの使用、④言葉遣い、文体、または文法のモデルとしてのテキストの使用、⑤歴史上・制度上の先例（「有職故実」）に関する知識の源泉としてのテキストの使用、⑥宗教的進行を体现するものとしてのテキストの採択、⑦テキストのアンソロジーへの選入、⑧家系、系図の構築、⑨文学史の構築、⑩制度的言説、とりわけ国家的イデオロギーへのテキストの編入⁽¹⁶⁰⁾。これらのいくつかが複合的にカノン化した古典には見られるとする。近松に関しても、これらの多くが当てはまる。『創造された古典』で扱うカノンとは、「権威づけられたテキスト、解釈や模倣に値すると広くみなされているテキスト」のうち、「より広義の、より政治的な意味でのカノン」として、「確立された、ないしは有力な、制度・機関によって認定されていたテキスト」を指すとする⁽¹⁶¹⁾。そしてハルオ・シラネの論文「カリキュラムの歴史の変遷と競合するカノン」⁽¹⁶²⁾で、戦前戦後のカリキュラムに

浄瑠璃や歌舞伎が取り入れられていくことに言及している。

しかし、大正一二年に刊行された飯野哲二の『近松の芸術と人生』⁽¹⁶³⁾に寄せた、藤村作（一八七五―一九五三）の序文に、東京の某中学校の四年生一五二名に対して、「近松門左衛門に就いて知つてゐることを書いて下さい」というアンケートを行ったら、「浄瑠璃作者」と答えた者が三八名、江戸の劇作家と答えた者が一九名で、「知らず」と答えた者が二七名であったと紹介されている。藤村作はこの調査結果を見て、「我が近松門左衛門も、現代の中学生の頭には偉大な人物として映つてゐないのみならず、大分影が薄くなつてゐることが知られる」とする。大正一二年といえ近松二百年忌の年であり、第一章でみたようにそれに先だつて原作通りの近松作品「心中天網島」が歌舞伎でも浄瑠璃でも上演され話題になっている。にもかかわらず、この状況なのである。そして藤村作は、「中学校を出て、高等学校と進む人々には、その後近松に親しむべき機会があるが、中学で学事を廃し、又は直ちに文科以外の専門学科に進む人には遂に彼に親しむ機会がないものが多からう。これを思へばセークスピアの英国民に於ける、ゲーテ、シルレルの独逸国民に於けるとは、大分趣が違ふやうである」と言い、「近松門左衛門を知らないでも日本国民たるを妨げないことは固よりいふまでもあるまい」とするのである。これによって藤村が国民国家の形成に近松のみが無関係だと考えていたと断ずるのは極端である。というのも、藤村は「古事記を知らぬでも、忠君愛国の紳士たるには差支はなく、社前に手さへ柏てば、神様の正体を弁へずとも敬神家たるに差支はない」としているからである。

それにしても、藤村が指摘するように、シェイクスピアが英国においてカノン化した事例を参考にして近代人が近松を東洋のシェイクスピアともちあげたとはいえ、両者を同じように考えるのは図式化しすぎるのではないかと思われる。逍遙や同時代の研究者や文人らが近松作品の批評を展開したが、それは一度頓挫した演劇改良運動と同じく、一時的なフイーバーであったとも言えるのである。

また、戦後の教科書に近松が載っているからといって、それが授業でとりあげられ、よく学ばれたかについては、さらなる調査が必要だろう。私が関西や首都圏において、一九八〇年代後半から一九九〇年代にかけて中学生や高校生を教えた経験からのべれば、進学に熱心な学校では、試験に出ることの少ない演劇関係の古典や浄瑠璃を丁寧に教える機会はなかった。また進学に熱心ではない学校では、古典は教科書に載るすべての作品を取り上げることはなく、源氏物語、徒然草、そして奥の細道の冒頭部分を学習するにとどめることが多かった。教科書に採用されることはカノン化の目安にはなるが、カノン化の議論の本質である教科書を通じた国民形成に寄与しているかどうかという点では、今日おける源氏物語と浄瑠璃・歌舞伎の間では「格差」がある。

一方、近世文学研究の学会の動向に目を向けると、長らく漢学が重きをなし、演劇関係は傍流である期間が長かった。一九八〇年代以降、近世文学会で大学院生レベルからキャリアのある研究者に至るまで演劇関連の発表が幅をきかせるようになった現象をみて、鳥越文蔵は「時代は変わった」と感慨深げに回

顧した。とはいえ、アカデミズムの中で演劇が周縁のジャンルであった期間はかなり長く続くし、現代もその傾向は否めない。本章第三節において、近世期の歌舞伎と浄瑠璃の位置づけを「嗜好品」に譬えたが、近代以降、演劇自体が影響力を発動するメディアになり得たかどうか、そして近松が古事記や源氏物語のように学ばれたかどうかは、はなはだ疑問である。一章三節で近松作品を原作通りに上演しようとする試みと伝統演劇のオーセンティシティの間に軋轢があり、近松作品のカノン形成と伝統演劇は複雑に関連していることを指摘したが、それは日本文化における演劇の位置づけがカノン形成に連動していないためであろう。

つまり、近代以降の日本において、近松に関して研究や教育の場でカノン化の議論をしても、藤村作がはからずも言うが如く、イギリスにおけるシェイクスピアとは同列に扱えないし、それに近い事象をいくらあげても、国民文化形成に関与する政治的な意味で、「近松が近代においてカノン化された」という指摘を実感をもって受け入れがたいのである。

むしろ、従来の研究では、坪内逍遙の業績は「当世書生氣質」「小説神髓」などの小説の改良、シェイクスピアの完訳や文芸協会の設立などにみる演劇の改良に主たる関心が払われてきたが、逍遙の批評活動が前近代の演劇作品（歌舞伎、文楽）を分析する方法に関して現代に至るまで影響力を及ぼしていることを考慮して、近松の位置づけを再考する方が実情にあっているように思われる。

第一章四節で考察した「正確な近松」への探求は、逍遙の戯

曲重視、原作尊重の研究姿勢に端を発しているとみてよいだろう。また、近松作品の改作は、近世期も近代以降も行われてきた。近世期は、原作をもとにしながらも新しさを求めて自由に改作を行ってきた。一方、近代以降は「原作通り」を標榜し、初演の幻影を求めて新たな演出を模索した。このように同じ改作でも、前近代と近代では方向性が異なる。近代における逍遙の近松研究は、伝統演劇のありかたの方向性に大きな影響を持つていたと言える。逍遙の研究の影響については、第四章でも改めて取り上げる。

まとめ

本章では、近世期における近松の評価と、逍遙を中心とした近松研究を比較しながら、その評価の基準の変化がどのようなものであったかを考察した。

従来の研究では、近世期において作者として著名でありながら、その作品が原作通りに上演されることが少ないにもかかわらず、近代に入って日本を代表する作家の一人になったという点で、近松は近代におけるカノン形成の一例として極めてわかりやすい存在であり、逍遙を中心とした近松研究グループの活動はそれを裏付けるものとして考えられきた。

しかし、原作通りに上演されるどころか、初演以来一度も上演されず、近松の事跡に触れる書物で作品名すらあがらず、浄瑠璃本の所在すら明確でない作品をも、近代の人々が渉猟して近松を研究対象にした事実は、近世期において近松が著名であ

ったという事実だけでは、説明がつかない。

本章でみてきたとおり、逍遙のような西欧の文学理論に通じた研究者と、日本の古典に精通した評論家や物識りたちとのまさに学際的な研究を通して、はじめて近松像が立ち上がってきたのである。そして、近世末期に生まれた者と明治に生まれた者たちが明治二〇年代に集い、彼らがイメージした日本の既存の「小説」とは、近世後期の「ものがたり」であった。その「ものがたり」の作者たちはさらに一世紀前の「ものがたり」とその作者に注目していた。その一人が近松門左衛門だったのである。このような近世期の「ものがたり」に向き合いながら、日本における近代戯曲批評の模索が展開したのである。その模索の結果が極めて「近代的」であるために、近世と近代は断絶しているかのように考えられがちであるが、明治に生まれた者にとつて、近世期はさほど遠くはなかった。一九世紀前期の合巻における近松作品の引用の意味は、浄瑠璃作品が舞台にかかるとのだけでなく、参照可能な「物語の草紙」「物之本」として扱われた点にある。また、近世期において近松が単独で浄瑠璃の作者であったため、近代の文学の概念の作者に読み替えることを可能にならしめたのである。だからこそ、近代になって本邦の古典文学を創造する時に、「近松」の名があがったのである。このように、前近代の否定と断裂だけでは、近松は立ち上がってこなかったのである。

逍遙の研究会は、近松作品を上演される舞台とは切り離して、シェイクスピアに対して行っていた文学批評を展開した。近松がカノン化し、「正確な近松」の誕生である。序章一章でみた、

現代の学生が高校までのカリキュラムを通して、舞台を伴わずに日本を代表する古典の一つとして近松を記憶するのもここに始まる。

しかし逍遙の研究会で、その批評方法を同時代に舞台上演されている仮名手本忠臣蔵などに応用する時に、とまどいを見せた。戯曲を実際の舞台と切り離すことが難しいのは、日本には前近代において劇評の歴史が確立されていたためでもある。この問題を考察するために、次章において劇評における近世から近代の変化について考察を行う。

注

- (1) 近松門左衛門研究史において、逍遙の『近松之研究』は、近代の近松研究の最初の山と位置づけられている。藤木宏幸「近代における近松——逍遙・抱月・薫の場合——」『悲劇喜劇』一九七三年一〇月号、一七〇～二六頁。鳥越文蔵「近松の近代受容」『近松研究の今日——近松研究所五周年記念講演録——』一九九五年、和泉書院、二〇三～二三一頁、等。
- (2) 鈴木貞美『日本の「文学」の概念』一九九八年、作品社。
- (3) 『葛の葉』『延葛集』の翻刻は、逍遙協会編『未刊・坪内逍遙資料集』第一～六集が二〇〇二年に完結し、一般に広く読むことが可能となった。本論の引用は、すべてこの翻刻による。
- (4) 坪内逍遙『柿の蒂』一九三三年、中央公論社、一六二頁。
- (5) 『早稲田大学文学部百年史』早稲田大学第一・第二文学部、一九九二、二三四～二三五頁。『早稲田大学百年史』一九七八～一九九七年、早

稲田大学史料編纂所も参照した。

- (6) 各人の経歴は、注(3)『未刊・坪内逍遙資料集』(第一～六集)の解題ならびに、『日本近代文学大事典』(日本近代文学館編、一九八四、講談社)を主に参照。

- (7) 同注(4)、一六一～一七九頁、昭和七年成稿。『葛の葉』『延葛集』に関しては一六一頁～一六七頁。

- (8) 国語国文学研究史大成一〇『近松』(守随憲治、近藤忠義、乙葉弘編)一九六四年、三省堂、(一九七七年に増補改訂版)。藤木宏幸「近代における近松——逍遙・抱月・薫の場合——」(注(1))。尚、『日本古典文学研究史大事典』(一九九七年、勉誠社)の「近松」(井上伸子担当)では、逍遙を中心とした研究グループに言及はあるものの、『葛の葉』『延葛集』に言及はない。

- (9) 演劇博物館が所蔵するに到る経緯は、注(3)の解題及び、菊池明「坪内逍遙日記」と『延葛集』の翻刻完結——『未完・坪内逍遙資料集』(第一～六集)——『演劇映像』四五、二〇〇四年、早稲田大学演劇映像学会、二六～三一頁で紹介されている。

- (10) 同注(4)、一六四頁。

- (11) 同注(4)、一六四～一六五頁。

- (12) 同注(8)国語国文学研究史大成一〇『近松』、二五頁。これを踏襲した藤木宏幸「近代における近松——逍遙・抱月・薫の場合——」(注(1))も「便宜的」としている。

- (13) 『歌舞伎評判記集成』一期一卷、一九七三年、岩波書店、二四四頁。唐松哥仙の条。

- (14) 『外題年鑑』。「出世景清」は近松氏義太夫浄るり作の始めなり。其後多分近松の作なり。是は近松門左衛門竹本義太夫新浄るり作の始なり。

(後略)」。引用は、帝國文庫第九篇『近松世話浄瑠璃集』昭和三年、博文館、七五七〜七五八頁。

- (15) 富永平兵衛は、延宝八(一六八〇)年暮(延宝九年度)の顔見世で、狂言作者としてはじめて番付に名前を載せたとの記録がある。『古今役者大全』寛延三年(一七五〇)刊。「〇狂言作者の事(前略) 富永平兵衛はそれ(引用者注 大坂の作者弥五兵衛)に次での達者ゆへ、延宝八年暮の顔見世に、はじめて番附に名をのせたり」引用は、『日本庶民文化史料集成』第六卷 歌舞伎 芸能史研究会編、一九七三年、三一書房、一三頁。
- (16) 「金子吉左衛門関係元禄歌舞伎資料二点」(『歌舞伎の狂言：言語表現の追究』(平成四(一九九二)年、八木書店)に翻刻が所収されている。三三七〜四六一頁

- (17) 『竹豊故事』の引用は、『日本庶民文化史料集成』第七卷 人形浄瑠璃 芸能史研究会編、一九七五年、三一書房による。該当箇所は二九頁。同注(2)、一〇八―一一〇頁。

- (19) 『近世物之本江戸作者部類』の目録の引用は、天理図書館所蔵西荘文庫本『近世物之本江戸作者部類』一九八八年、八木書店による。該当書は、五〜六頁。

- (20) 横山正は、竹本義太夫と同時代の古浄瑠璃の太夫宇治加賀掾の同じ演目の正本を比較すると、義太夫に書き下ろした作品の詞章が改変されていることを指摘。また、古浄瑠璃の太夫にはほとんど作者の名前が記載されないことから、義太夫が近松の浄瑠璃本を正確に語ったと推測している。『浄瑠璃操芝居の研究―浄瑠璃における近世的人格を中心として』一九六三年、風間書房、一七一〜一七八頁。なお、このことによって「原作尊重」の雰囲気が強められると横山は分析するが、

これには近代以降の戯曲を重用する演劇の姿勢が横山の分析にも影響を与えている可能性がある。近世期の時代が下がると改作される状況があり、本論第一章でみたように、原作尊重の雰囲気有近松以降常態化するわけではない。従って、他の浄瑠璃太夫にくらべて竹本義太夫に近松を尊重する姿勢が強くとみるべきであろう。

- (21) 『役者論語』(安永五(一七七六)年刊)所収の「耳塵集」。該当箇所は、『役者論語』の翻刻を収める『歌舞伎十八番集』日本古典文学大系九八、一九六五、岩波書店、三四二〜三四三頁。
- (22) 『京撰戯作者考』の引用は、『続燕石十種』第一卷、一九八〇年、中央公論社による。該当箇所は三〇九頁。

- (23) 『当世芝居気質』の引用は、『日本庶民文化史料集成』第六卷 歌舞伎 芸能史研究会編、一九七三年、三一書房による。該当箇所は四四三頁。

- (24) 廣瀬千紗子・正木ゆみ『当世芝居気質』作者考―半井金陵は並木莊治なり―『芸能史研究』一七四、二〇〇六年七月、芸能史研究会、一〜二三頁。

- (25) 同注(23)、四四五頁。
- (26) 同注(22)、三〇九〜三一〇頁。

- (27) 同注(23)、四五四頁。
- (28) 同注(23)、四四四頁。

- (29) 同注(19)、六頁。

- (30) 鳥越文蔵『虚実の慰み 近松門左衛門』一九八九年、新典社、三六〜三七頁。

- (31) 『近松門左衛門 三百五十年』近松生誕三百五十年記念、近松祭企画実行委員会、二〇〇三年、和泉書院、九二頁。翻刻は一〇二頁。

- (32) 『羈旅漫録』の該当箇所は、『馬琴研究資料集成』第五巻自撰自集雜稿、二〇〇七年、クレス出版、四一三〜四一五頁を参照した。
- (33) 『卯花園漫録』の該当箇所は、『日本随筆大成』第二期第二三巻、一九七四年、吉川弘文館、二二二頁を参照した。
- (34) 『仮名世説』の該当箇所は、『日本随筆大成』第二期第二巻、一九七三年、吉川弘文館、二四八頁を参照した。
- (35) 『南水漫遊』の該当箇所は、『新群書類従』第二演劇、一九七六年、第一書房、五五二頁を参照した。
- (36) 同注(31)、一〇二頁。
- (37) 同注(31)、一〇二頁。
- (38) 『今昔操年代記』の引用は、『日本庶民文化史料集成』注(17)による。該当箇所は、一三頁。
- (39) 本稿では、「劇書」を近世に出版された歌舞伎や浄瑠璃に関する総ての出版物(演劇書)の中で、公刊された幕内紹介本(概説書)、年代記(歴史書)、事典類、役者本などを指す。この演劇書と劇書の定義は、赤間亮『図説江戸の演劇書 歌舞伎編』二〇〇三年、八木書店、一二九〜一三〇頁に準じた。
- (40) 同注(38)、六頁。
- (41) 同注(38)、九頁。
- (42) 同注(38)、一二頁。
- (43) 『音曲道智編』の該当箇所は、『音曲叢書』第二篇、一九一四年、演芸珍書刊行会、二八頁を参照した。
- (44) 『南水漫遊』の該当箇所は、『新群書類従』第二演劇、一九七六年、第一書房、五五二〜五五三頁を参照した。
- (45) 『古今役者大全』の引用は注(15)、一三〜一四頁。

- (46) 同注(38)、一二〜一三頁。
- (47) 同注(44)、五五三頁。
- (48) 同注(17)、二九頁。
- (49) 同注(43)、二八頁。
- (50) 『戯財録』の引用は、『近世芸道論』日本思想体系六一、一九七二年、岩波書店による。該当箇所は、四九九頁。
- (51) 同注(44)、五五四頁。
- (52) 同注(50)、四九八頁。
- (53) 同注(43)、二八頁。
- (54) 『荒御霊新田神徳』の引用は、『平賀源内全集』下、平賀源内先生顕彰会、一九七〇年、名著刊行会による。該当箇所は、一二四二頁。
- (55) 同注(33)、二二二頁。
- (56) 引用は、水谷不倒「近松門左衛門」『早稲田文学』明治三十九年六月、一〜三五頁に掲載された翻刻による。該当箇所は、七頁。
- (57) 同注(17)、二九頁。
- (58) 同注(43)、二八頁。
- (59) 『俗耳鼓吹』の引用は、『大田南畝全集』第十巻、一九八六年、岩波書店の翻刻による。該当箇所は、二六〜二七頁。
- (60) 『南水漫遊』の記事では、「最明寺殿百人女臈」の上演は元禄一六年三月とする。初演を元禄一二年とするのは、『義太夫年表』(八木書店)による。元禄一六年とするのは、『外題年鑑 明和版』、『南水漫遊』の該当箇所は、注(44)五五三〜五五四頁。
- (61) 『難波土産』では、「北条時頼記」の評釈に書かれている。「北条時頼記」の五段目「女鉢の木」は、近松の「最明寺殿百人上」の「女鉢の木」をそのまま取り入れたものと指摘されているが、近松の名文と伝

説化されたこの文言は、「北条時頼記」では割愛されている。『難波土産』は「北条時頼記」の評釈ではあるが、この部分に関しては、近松作品の批評として行ったものと思われる。

- (62) 『翁草』の該当箇所は、『翁草 五五』一九〇五年、五車楼書店、三一〜三二頁を参照した。

- (63) 歌舞伎評判記集成、岩波書店、第一期、十巻、『役者三名物』（享保九年正月刊）江戸の巻、立役大谷広次の条に「悪七兵衛が仕形にのりての仕内、晋の豫譲が故事を引て、主の敵をうたんと所、あつはれ大でき」（五一四頁）とある。他に、同八巻、『役者三友会』（享保九年三月刊）江戸の巻、筒井吉十良の条に「女形ながら古語の引事せりふよく、古今無類の名人」（五八五頁）とあり、〇〇事と称する趣向になっていることがわかる。

- (64) 『声曲類纂』の引用は、藤田徳太郎校訂『声曲類纂』岩波文庫、一九四一年、岩波書店による。該当箇所は、一三二頁。

- (65) 『伝奇作書』の引用は、『新群書類従』第一演劇、一九七六年、第一書房による。該当箇所は、四頁。

- (66) 例えば、刊本である『声曲類纂』の作品のラインナップはこれ以降の近松の事跡に触れる書物にそのまま引用される。『京撰戯作者考』など）

- (67) 同注(59)、二六頁。

- (68) 同注(8)、国語国文学研究史大成一〇『近松』三七六頁。

- (69) 『日本古典文学大辞典』一九八五年、岩波書店、「柳亭浄瑠璃本目録」の項。

- (70) 『創造された古典』ハルオ・シラネ「総説 創造された古典」、三六頁。

- (71) William Lee, "Chikamatsu and Dramatic Literature in the Meiji Period", *Inventing*

the Classics: Modernity, National Identity, and Japanese Literature. Ed. By Haruo Shirane and Tomi Suzuki. Stanford, Stanford University Press, 2000. pp.179-198. 本書は日本語で出版された『創造された古典』とは別の構成の英文版である。本論文は日本語版には掲載されていない。

- (72) 同注(38)、一二〜一三頁。

- (73) 『反古籠』の引用は、『続燕石十種』第二巻、一九八〇年、中央公論社による。該当箇所は、一六七頁。

- (74) 『逍遙選集』一二巻所収「曲亭馬琴」。大正九年頃稿なるか。二九七、三〇七頁。

- (75) 同注(30)、三四〜三五頁。

- (76) 伊原青々園「近松しらべ」『新小説』明治三五年四月、一三九〜一四八頁。明治二三年に刊行された、日本文学史の嚆矢である、三上参次・高津鯉三郎『日本文学史』（金港堂）の戯曲の項で、近松門左衛門は、長州出身とあり、近世期以来の伝説を踏襲している（下巻、四三七頁）。本書はその後刊行された日本文学史に影響を与え、大正期に近松の出自が明らかになるまで長州出身説が主流であった。

- (77) 『文林』二二、松蔭女子学院大学国文学研究室編、一九八七年、一七〜四九頁。後藤静夫「武蔵屋本私記―浄瑠璃初期活字本蒐収顛末―」『芸能史研究』一六一、二〇〇三年四月、七四〜七六頁が近年の武蔵屋本の研究。

- (78) 『内田魯庵全集』第一巻、野村喬編、一九八四年、ゆまに書房。四七八頁。

- (79) 同注(74)、三〇七〜三〇九頁。

- (80) 「逍遙日記 幾むかし ―逍遙自選日記抄録―」明治一九年一月二四日の条『坪内逍遙研究資料』五集、逍遙協会、一九七四年、六一頁。

この日、関根正直も逍遙宅を訪問。

- (81) 「饗庭篁村の追想」『演芸画報』大正十一年八月。引用は『逍遙選集』一二卷所収「饗庭篁村」五四三頁。この記事は、注(80)をもとに執筆された。

- (82) 「坪内逍遙あて 諸家の書簡(四) 内田魯庵」『坪内逍遙研究資料』四集、逍遙協会、一九七三年、八六頁。

- (83) 榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』、一九〇三年、国光社、四六頁。

- (84) 神津武男「近松没後義太夫節初演作品一覧(上)」「未定稿」『二〇〇三年度演劇研究センター紀要Ⅲ』二〇〇四年一月、六三〜七五頁。

- (85) 「式亭三馬旧蔵の浄瑠璃本約五百部の入札会」『古書の研究』『水谷不倒著作集』六卷、中央公論社、一九七五、二七一頁。初出は昭和八年(一九三三)『明治大正古書価の研究』、昭和九年『古書の研究』に再版改題。三木竹二も六、七百としている(『脚本の栞』『歌舞伎』二三号、明治三五(一九〇二)年三月、一〜二頁)。

- (86) 同注(78)。内田魯庵は、武蔵屋本の功績によって、塚越芳太郎(停春)、山路愛山、高山林太郎(樗牛)など近松に関する論文が相次いで発表されている状況について述べている。

- (87) 坪内逍遙『少年時代に観た歌舞伎の追憶』一九二〇年、演芸合資会社出版部、四〇八頁。

- (88) 同注(85)。「貸本屋大惣」、二四五頁。

- (89) 同注(87)。「一九 貸本屋大惣」一一五頁。同じエピソードを青々園自身に述べているという。(昭和十五年一月東京堂月報「読書と写書」。管見は坪谷水哉「図書館の前身・貸本屋」『図書館雑誌』二四六、一九四〇年五月、日本図書館協会、一一七〜一二九、一二二頁)。

- (90) 畑実「饗庭篁村年譜」日本現代文学全集1『明治初期文学集』一九六

九年、講談社、四五〇頁。

- (91) 明治文学全集二四『内田魯庵集』筑摩書房、一九七八年、三五六頁。初出は、昭和四年八月「明治文化」。

- (92) 同注(87)。「一八 維新後の東京の貸本屋」、一〇七〜一一一頁。尚、明治十九年頃から洋書や活字本を扱う新式貸本屋の登場が指摘されている。(注(2)一六三〜一六八頁)

- (93) 同注(85)、二四五頁。

- (94) 浜田啓介『近世小説・営為と様式に関する私見』一九九三年、京都大学学術出版会、二七二〜二九七頁。浜田は馬琴書簡から推論を下している。

- (95) 同注(85)。「大惣本の売却」、二四七〜二五〇頁、注(87)参照。他に、柴田光彦『大惣蔵書目録と研究』一九八三年、青裳堂書店、三〜三六頁。

- (96) 高木元『江戸読本の研究——一九世紀小説様式攷——』(一九九五年、ペリカン社)「江戸読本研究序説 二江戸読本と考証」、一〇頁。

- (97) 『修紫田舎源氏』の引用は、新日本古典文学大系八九、鈴木重三校注『修紫田舎源氏』、一九九五年、岩波書店による。該当箇所は、二編序は四二頁、三編「全部引用目録」は七八頁。

- (98) 佐久間英二「饗庭篁村の読売時代——逍遙との出会いを以て——」『坪内逍遙研究資料』一〇集、逍遙協会、一九八一年、一一〜二〇頁。

- (99) 高木元「高島藍泉の時代」新日本古典文学大系明治編1『開化風俗誌集』二〇〇四年、岩波書店、四三三頁。

- (100) 同注(81)、五五三〜五五四頁。

- (101) 谷沢永一『文豪たちの大喧嘩——鴎外・逍遙・樗牛』二〇〇三年、新潮社。七〇頁。

- (102) 注(8) 国語国文学研究史大成一〇『近松』に、東大派、早稻田派の雑誌の記事が掲載されていて、経緯を時系列で追うことができる。さらに、佐藤彰「『帝国文学』と近松―近松研究史(一)―」(『日本文学』第一三卷第一〇号、一九六四年一〇月、五二―六〇頁)は、東大派側からの視点で整理している。
- (103) 『帝国文学』一九八六年、三月、九五頁。
- (104) 『早稲田文学』七号、一九八六年四月一日号、六一―六二頁。
- (105) 『早稲田文学』一六号、一九八六年八月十五日号、三三―三五頁。
- (106) 「近松の浄瑠璃」『文学その折々』一九八六年、春陽堂、六〇八頁。
- (107) 同注(4)、一六四頁。
- (108) 同注(4)、一六五頁。
- (109) 『早稲田文学』一七号、一九八六年九月一日号、五〇頁。
- (110) 『早稲田文学』一八号、一九八六年九月一五日号、一四頁。
- (111) 『早稲田文学』第七年第四号、一九八八年一月三日号、七八―七九頁。
- (112) 同注(70)、一七頁。
- (113) 同注(70)、一四頁。
- (114) 同注(70)、三九四―四三七頁。
- (115) 昭和五年の賢文館版が、一九九七年、近世文芸研究叢書、第二期芸能編、浄瑠璃一〇としてクレス出版より復刻されている。藤村の序文は一―四頁。

◆付録1 近松の事跡に触れた近世期の著作物一覧（稿）

享保09(1724)年『辞世文草稿』
享保09(1724)年『近松画像辞世文』
享保10(1725)年 貞柳『(近松門左衛門一周忌 さつするに今は安楽国姓爺さて
も其後びんぎなければ 貞柳)』
享保12(1727)年刊 西沢一風『今昔操年代記』
享保19(1734)年刊 菊岡沾涼『本朝世事談』
元文03(1738)年刊 穂積以貫『難波土産』
寛延03(1750)年刊 八文字屋其笑・瑞笑『古今役者大全』
宝暦01(1751)年刊 早川丈石『俳(誹)諧家譜』
宝暦06(1756)年刊 浪速散人一楽『竹豊故事』
宝暦07(1757)年刊 一楽『外題年鑑』
宝暦07(1757)年刊 馬場文耕『近世江都著聞集』
宝暦09(1759)年刊 歛操山人『竹本不断桜』
宝暦12(1762)年刊 為永一蝶『歌舞妓事始』
明和02(1765)年刊『俳諧百一集』
明和年間成立『音曲道智編 卷之二』
明和安永頃成立後に刊 神沢貞幹『翁草 五五』
明和08(1771)年刊 万里亭『役者名物袖日記』
安永02(1773)年刊 順四軒『音曲口伝書』
安永02(1773)年刊 並木千柳『並木正三一代噺』
安永03(1774)年刊 八文字屋自笑『役者全書』
安永06(1777)年刊 式笑『儀多百景眞』
安永06(1777)年刊 半井金陵『当世芝居氣質』
安永08(1779)年刊 福内鬼外(平賀源内)森羅万象他合作『荒御霊新田神徳』
安永天明頃成立『浄瑠璃譜』
天明08(1788)年成立 大田南畝(蜀山人)『俗耳鼓吹』
寛政02(1790)年刊 安井旧国(大友大江丸)『俳懺悔』
寛政10(1798)年刊 三熊思孝『続近世畸人伝 卷之五』
寛政10(1798)年刊 秋里離島『撰津名所図会 四下』
寛政12(1800)年成立 中村重助『芝居乗合話』
享和01(1801)年成立 入我亭我入『作者式法戯財録』
享和01(1801)年成立後に刊 田宮仲宣『橘庵漫筆』
享和02(1802)年刊 松好斎半兵衛『戯場楽屋図会』
享和03(1803)年刊 滝沢馬琴『羈旅漫録 中』
享和03(1803)年刊 滝沢馬琴『曲亭漫筆(養笠雨談↓曲亭漫筆↓著作堂一夕話(弘

化五) 下』

文化01(1804)年刊 京伝『近世奇跡考』
文化03(1806)年刊 田宮橘庵『嗚呼矣草(おこたりぐさ)』
文化04(1807)年刊 藤原吉迪『睡余小録 下』
文化初年頃成立 万象亭(森島中良)『反古籠』
文化06(1809)年成立 石神宣統『卯花園漫録 五』
文化07(1810)年刊 式亭三馬『客者評判記』
文化13(1816)年刊 竹内玄々一遺稿竹内青々校定『俳家奇人談』
文化14(1817)年刊 大田南畝(蜀山人)『南畝莠言』
文化末年頃成立 浜松歌国『南水漫遊 拾遺 一之巻』
文化15(1818)年成立 柳亭種彦『柳亭浄瑠璃本目録』
文政04(1821)年 大田南畝(蜀山人)『平安堂近松翁墓碣』
文政06(1823)年 近松春屋軒織月『百回忌法要「近松門左衛門略伝」』
文政08(1825)年刊 大田南畝(蜀山人)『仮名世説』
文政09(1826)年刊 二世瀬川如皐『牟芸古雅志』
文政13(1830)年成立 喜多村信節『嬉遊笑覧』
文政末年頃成立 浜松歌国『撰陽奇観』
天保07(1836)年成立 滝沢馬琴『異聞雜稿』
天保08(1837)年成立 三升屋二三治『三升屋二三治戯場書留』
天保10(1839)年刊 天保三年に成立 天保一〇年版の書名が「新增 和漢書画一
覧」もとは明和八年のものを天保期に石文山人が増補 伝記で『和漢
書画一覧(和漢書画集覧)』
天保10(1839)年刊 斉藤月岑『声曲類纂』
天保13(1842)年刊 竹本筆太夫 近松春翠子訂『浄瑠璃大系図』
嘉永02(1849)年成立 木村黙老『京撰戯作者考』
天保嘉永頃成立 西沢一鳳『伝奇作書』
嘉永05(1852)年成立 西沢一鳳『脚色余録』
安政06(1859)年成立 暁鐘成『晴翁漫筆』
安政年間成立 暁鐘成『撰津名所図絵大成』
弘化02(1845)年成立 三升屋二三治『賀久屋寿々免』
弘化05(1848)年刊『古今書画増補鑑定便覧』
明治18(1886)年刊 竹本長門太夫『増補浄瑠璃大系図』
明治33(1900)年『名家談叢』

◆付録2 『早稲田文学』近松研究会 会員略歴

・綱島梁川

『近松之研究』は逍遙との共編となっている。明治六（一八七三）年、明治四〇（一九〇七）年。明治二五年に東京専門学校文学科に入学。明治二六年から逍遙宅に寄宿し、『早稲田文学』の編集を手伝う。『早稲田文学』に連載された近松研究が終わり、単行本化するあたりで、咯血して発病をしている。倫理学者、評論家として活躍。万延元（一八六〇）年、昭和七（一九三二）年。明治一九年に東大文学部古典講習科国書課卒。東京専門学校文学科の創設時には、和文学史、和文文法の講座を担当。父は幕末の江戸の歌舞伎に詳しい関根只誠（一八二五～一八九三）。弟は演劇評論家の関根黙庵（一八六三～一九二三）

・関根正直

出身、明治二一年に上京後成立学舎に入り、後関根黙庵の紹介で二六新報社に入り、青々園の名で劇評を書く。逍遙とのつながりは、逍遙が東京専門学校講師の傍ら講師をしていた成立学舎以来である。その後『早稲田文学』への投稿を重ね、明治二九年から早稲田文学社に入り、彙報欄の演劇、社会部門を担当、合評にも参加した。その一方で、劇評家三木竹二とともに明治三三年に雑誌『歌舞伎』を創刊し、竹二没後も終刊まで編集の中心であった。その一方で歌舞伎史、演劇史研究に膨大な業績を残し、没後青々園の稿本をもとに編集された『歌舞伎年表』全八巻は今も尚歌舞伎史研究の基礎資料となっている。

・伊原敏郎

（青々園）明治三（一八七〇）年、昭和一六（一九四一）年。松江出身、明治二一年に上京後成立学舎に入り、後関根黙庵の紹介で二六新報社に入り、青々園の名で劇評を書く。逍遙とのつながりは、逍遙が東京専門学校講師の傍ら講師をしていた成立学舎以来である。その後『早稲田文学』への投稿を重ね、明治二九年から早稲田文学社に入り、彙報欄の演劇、社会部門を担当、合評にも参加した。その一方で、劇評家三木竹二とともに明治三三年に雑誌『歌舞伎』を創刊し、竹二没後も終刊まで編集の中心であった。その一方で歌舞伎史、演劇史研究に膨大な業績を残し、没後青々園の稿本をもとに編集された『歌舞伎年表』全八巻は今も尚歌舞伎史研究の基礎資料となっている。

・饗庭篁村

（竹の屋主人）安政二（一八五五）年、大正一一（一九二二）年。明治七年に読売新聞社に入社。逍遙との出会いは、この読売新聞社時代に始まる。篁村研究は小説に言及される事が多いが、逍遙に江戸文学の知識を授け、逍遙と黙阿弥を引き合わせ、読売新聞退社後朝日新聞での劇評活動など、江戸文学研究、演劇研究で重要な役割を果たしている。

・土居春曙

明治二（一八九六）年、大正四（一九一五）年。明治二三年東京専門学校文学科第一期生として入学。明治二三年に逍遙が饗庭篁村と新劇術研究会のために始めた朗読会に参加。卒業後は読売新聞社を経て『早稲田文学』の近松研究会に参加する。また、川上音二郎のヨーロッパツアーに通訳兼監督として参加。俳優として活躍する。明治四（一八七一）年、大正七（一九一八）年。明治二三年東京専門学校政治科に入学、翌年文学科に二期生として転入。明治二七年の卒業論文が『早稲田文学』に連載されて以来、『早稲田文学』の記

・島村抱月

者として評論を投稿する。明治七（一八七四）年、昭和二二（一九四七）年。明治二五年東京専門学校文学科に入学。綱島梁川とは同期。明治二九年より早稲田文学の記者。古典文学研究に多くの業績を残す。慶応二（一八六六）年、昭和一三（一九三八）年。明治二二年に東京専門学校に入学、二四年に文学科に再入学。二七年に卒業後、東京専門学校出版部の講義録編纂を担当するかたわら、『早稲田文学』に卒業論文を投稿する。二八年からは『早稲田文学』の彙報欄の小説に関する批評を担当する。明治二（一八九六）年、大正一四（一九二五）年。雅楽の東儀季芳の息子。明治二五年に東京専門学校に入学するも雅楽の仕事に迫われ退学。近松研究会に参加。土居春曙主催の朗読研究会にも加わり、新劇運動の中心を担う人物の一人として役者ならびに作曲も担当する。（前掲、『葛の葉』『延葛集』執筆略歴を参照のこと）

・五十嵐力

・後藤宙外

・東儀鉄笛

・水谷不倒

者として評論を投稿する。明治七（一八七四）年、昭和二二（一九四七）年。明治二五年東京専門学校文学科に入学。綱島梁川とは同期。明治二九年より早稲田文学の記者。古典文学研究に多くの業績を残す。慶応二（一八六六）年、昭和一三（一九三八）年。明治二二年に東京専門学校に入学、二四年に文学科に再入学。二七年に卒業後、東京専門学校出版部の講義録編纂を担当するかたわら、『早稲田文学』に卒業論文を投稿する。二八年からは『早稲田文学』の彙報欄の小説に関する批評を担当する。明治二（一八九六）年、大正一四（一九二五）年。雅楽の東儀季芳の息子。明治二五年に東京専門学校に入学するも雅楽の仕事に迫られ退学。近松研究会に参加。土居春曙主催の朗読研究会にも加わり、新劇運動の中心を担う人物の一人として役者ならびに作曲も担当する。（前掲、『葛の葉』『延葛集』執筆略歴を参照のこと）

◆付録3 逍遙を中心とした近松研究関連年表 明治三三年（一九〇〇）『近松之研究』刊行まで
・Ⅱ上演、★Ⅱ活字翻刻出版、▼Ⅱ『葛の葉』『延葛集』△Ⅱ『近松之研究』に採録された論文、×Ⅱ論争

明治一四年

『時代世話劇種本』『曾我会稽山』『心中天網島』（歌舞伎新報社）

『やまと文範』『国性爺合戦』（丸屋善七）

『近松著作全書』『けいせい反魂香』『百日曾我』『恋八卦柱曆』（丸屋善七）

『時代世話劇種本』『双生隅田川』（歌舞伎新報社）

『近松著作全書』『姫山姥』『心中重井筒』『本朝三国志』（丸屋善七）

『時代世話劇種本』『信州川中島』（歌舞伎新報社）

・「相馬平氏二代」歌舞伎座。九代目団十郎。福地桜痴作。近松作「関八州繫馬」の改作

明治一六年

★武蔵屋本「恋八卦柱曆」「出世景清」刊

★武蔵屋本「関八州繫馬」刊

★武蔵屋本「本朝三国志」刊

▼『延葛集』一号、「恋八卦柱曆」。×福地桜痴の近松改作への批判

※初演時は「大経師昔曆」。「恋八卦柱曆」タイトルのみ変えて出版された解題本。逍遙たちは改題本によった。

★武蔵屋本「姫山姥」「心中重井筒」刊

▼『延葛集』二号「心中天網島」

★武蔵屋本「今宮心中」刊

▼『延葛集』三号「生玉心中」「五十年忌歌念仏」「今宮の心中」「長町女腹切」「淀恋出世滝徳」以上世話物。時代物は「姫山姥」「本朝三国誌」

△坪内逍遙「果林子の浄瑠璃」

※『逍遙選集』第八巻、一九七七年、第一書房の復刻版の解題による。明治二九年九月刊『文学その折々』に「近松の浄瑠璃」として収録

△坪内逍遙「評釈『天の網島』」

※二八年一月『早稲田文学』の識語により、このころ稿なる。

▼『延葛集』四号「心中重井筒」「冥途の飛脚」「長町女腹切」「出世景清」

▼『延葛集』五号「心中宵庚申」「鐘の権三重帷子」「卯月紅葉」

★武蔵屋本「心中宵庚申」刊

・「武勇誉出世景清」歌舞伎座。九代目団十郎。福地桜痴作。近松作「出世景清」の改作

▼『延葛集』六号「恋八卦柱曆」「鐘の権三重帷子」

★武蔵屋本「心中天網島」「曾根崎心中」「心中二枚絵草紙」刊

▼『延葛集』七号「曾根崎心中」「心中二枚絵草紙」

★武蔵屋本「冥途の飛脚」刊

△坪内逍遙「女殺油地獄」を読みみて所感を記す（『日本評論』）

※『日本評論』に一二月まで連載。明治二六年六月刊『小羊漫言』（有斐閣）に採録。

△饗庭篁村「丹波与作」評釈（『早稲田文学』一〇二〇号）

★武蔵屋本「五十年忌歌念仏」「鐘の権三重帷子」刊

★武蔵屋本「生玉心中」刊

△坪内逍遙「『めいどの飛脚』を読みみて梅川を評す」（『後の月影』春陽堂）、前年には成立していたと考証されている。『延葛集 拾遺』に草稿と思われる原

稿が残されている)

※明治二六年六月刊『小羊漫言』(有斐閣)に採録。

★武蔵屋本「長町女腹切」「淀鯉出世滝徳」「卯月紅葉」刊

×鴉外と 逍遙の没理想論争(〳〵六月)

・「求女塚身替新田」歌舞伎座。九代目団十郎。福地桜痴作。近松作「吉野都女楠」の改作

△坪内逍遙「近松が時代物」(『城南評論』)

※原題は「松葉搔き」。明治二六年六月刊『小羊漫言』(有斐閣)に「近松の時代物」と改題して採録。

・「十二時會稽曾我」歌舞伎座。九代目団十郎。福地桜痴作。近松作「曾我會稽山」の改作

△坪内逍遙「評釈『天の網島』」(『早稲田文学』)

×福地桜痴に対する金子馬治の批判

×東大派と 早稲田派の論争(〳〵八月まで)

△坪内逍遙「近松が叙事詩の特色」(『文学その折々』春陽堂)

△饗庭篁村「世話物の由来」(『早稲田文学』第一八号)

△近松研究会「槍の権三重帷子」(『早稲田文学』第一八〳一九号)

△近松研究会「堀川波の鼓」(『早稲田文学』第一九〳二〇号)

△近松研究会「恋八卦柱曆」(『早稲田文学』第二一〳二三号)

△近松研究会「雪女五枚羽子板」(『早稲田文学』第二四号)

△饗庭篁村「近松の三傑作につきて」(『早稲田文学』二五号)

△坪内逍遙「『国性爺合戦』を讀みて近松の夢幻劇を概評す」(『早稲田文学』第二五号)

△近松研究会「国性爺合戦」(『早稲田文学』第二六〳二七号)

△東儀鉄笛「国性爺楼門の場楽譜抜粋」(『早稲田文学』第二七号)

△東儀鉄笛「音楽上より觀たる『国性爺』」(『早稲田文学』第二七号)

△早稲田文学記者「近松文句の出拠について」(『早稲田文学』二八号「雜俎」)

△関根正直「巢林子戯曲詞源」(『早稲田文学』第二九号)

△饗庭篁村「種彦の国性爺」(『早稲田文学』第二九号)

△近松研究会「曾我會稽山」(『早稲田文学』三三〳三四号)

青々園、逍遙、抱月、春曙、宙外「団菊の『忠臣蔵』」(『早稲田文学』三七号)

△近松研究会「冥途の飛脚」(『早稲田文学』第三八号)

逍遙「黙阿弥作『網模様燈籠菊桐』」(『早稲田文学』三九号)

抱月、青々園、逍遙「歌舞伎座一見評」(『早稲田文学』三九号)

×高山樗牛と 逍遙の史劇論争(〳〵三一年一月で立ち消え)

△近松研究会「『天の網島』合評」(『早稲田文学』第七年一〳二号)

逍遙、抱月、春曙、荷葉、綱齋「明治座觀劇會合評」(『早稲田文学』第七年二号)

逍遙、春曙、不倒、穆堂、青々園「歌舞伎座劇評」(『早稲田文学』第七年三号)

△近松研究会「『仮名手本忠臣蔵』合評」(『早稲田文学』)

△近松研究会「菅原伝授手習鑑」(『早稲田文学』)

△近松研究会「妹背山婦女庭訓」(『早稲田文学』)

明治二五年一月
三月
四月
明治二六年五月
明治二八年一月
明治二九年三月
九月
一〇月
十一月
明治三〇年一月
二月
三月
五月
七月
八月
一〇月
十一月
十二月
明治三一年一月
三月
四月

明治三三年
六月

△饗庭篁村『妹背山婦女庭訓』について（『早稲田文学』）
『近松之研究』（春陽堂）刊行

第三章 歌舞伎の批評にみる伝統演劇の近代における受容

第二章までに見てきたように、近代に入って近松作品に光を当てたのは、坪内逍遙をはじめとする文学者や演劇人たちであった。百余編の近松作品のうち、世話物が特にクローズアップされた理由は、明治期に流入した西欧の文学理論の基準にかなう作品とみなされたからである。このような戯曲に重きをおいたアカデミックな批評活動は、文芸雑誌等の紙上の議論にとどまらず、実際の舞台に反映された。しかし、欧米の最新の文学論を理論として受容することと、実際の上演とは簡単には結びつかなかった。長い時間をかけてつくり上げられた表現方法を持つ歌舞伎の役者の演技や、浄瑠璃の人形や語りの表現、そしてそれに見慣れた観客の好みや期待と、戯曲の近代的評価との間には微妙なズレが生じた。このズレは、第一章で確認した「心中天網島」の「原作通りの上演」をめぐる問題としてあらわれていた。

このズレを埋めるには大きく二つの要素がある。一つは表現者側の努力であり、もう一つは観客側の変化である。表現者側の試行錯誤については、近代の名優の芸談が多く残され、さらに近世期の資料整理が進み、近世から近代を経て、現代に至るまでの演出（演技の型）の変化の軌跡を解明する研究が既に行われている。

本章では、もう一方の観客側の近世から近代の変化について、ジャーナリスティックな劇の批評に注目してみたい。近代に入

って戯曲が文学として研究対象になるという劇的な変化と同様、劇評においても大きな変化が見られた。近世の評判記から近代の劇評への変化である。これに関しては既にいくつかの研究があり、「前近代は演技主体の批評、近代は戯曲主体の批評」という理解が一般的になっている。しかし、戯曲が主体だったか否かという視点そのものが、近代になって戯曲を文学の一種に含むようになった文学概念が先入観となった図式的な把握ではないかと思われる。近世期では歌舞伎や浄瑠璃作品を文学の視点からはとらえていないし、近世期の劇の批評は純然たる舞台批評以外の要因によっても規定されることが多い。

本章では、近世期の劇の批評を改めて読み直し、その性質を明確にした上で、近世から近代への時代の変化の中で舞台批評の基準の何が変化し、何が残され「伝統」としてつなぎ止められていくかの考察を試みる。そのために、まずは近世期の評判記の特色を概説し、次に役者評判記の批評の視点を整理し、幕末までの批評様式の成立について考察する。これを受けて、近代の批評家たちが打ち出した新機軸の背景について考察する。さらに、少ないながらも存在する近世期の「戯曲批評」の事例を分析し、それと近代の劇評の相関について考察する。これらの考察を通して、前近代の劇の批評の何が現代になお影響力を残しているのかを議論する。

なお、本章では近代人が目指した批評である「劇評」と区別

するために、近代以前の批評については「劇の批評」という表現を使用する。

一 役者評判記の様式

明治に入って、戯曲を文学作品ととらえるアカデミック・クリティシズムが展開したが、舞台批評の場においても、演劇の新しい批評の方法が模索された。この明治の劇評家たちが意識したのが、「黒表紙」と称された近世期の劇の批評で、特に版元八文字屋が手がけた役者評判記である。例えば、『郵便報知新聞』明治八年三月一九日の投書欄には「八文字屋後胤一文字屋」なる人物の記事がある。これは明らかに近世期の八文字屋を意識したものである。さらに、明治二〇年代に入って新聞や雑誌で劇評が本格的に掲載されるようになった頃、三木竹二は『朝野新聞』（明治二四年三月二四日）に自分の新しい劇の批評の方針を述べるにあたり、八文字屋より出版された黒表紙との差異を主張する。一方で、次々と現れる新参者の劇評家に対して、近世末期の芝居を知る幸堂得知は、「正徳、享保頃の黒表紙風に擬し」た劇評を試みると宣言して、自らの批評の方針を示した（『国民新聞』明治二三年四月三日）。このように新しい劇評が活発に行われる様子¹⁶⁴を、坪内逍遙は『延葛集』第七号（明治二四年四月二五日）に「八文字屋以来の全盛」としてエッセイを寄せている。明治の人々にとって、劇を批評する行為の指針となったのは、それを否定するか、懐かしむかの違いはあっても、八文字屋の評判記なのであった。

この八文字屋が手がけた評判記が「黒表紙」と通称されたのは、一五〇年以上も同じ形態で出版され続けたからである。長期にわたり定期刊行物として劇の批評が出版され続けたことは、世界の演劇史においても希有な事例として、役者評判記の資料的価値が認められている。ここで「黒表紙」の特色のうち、特に近代以降の劇評と比較する上で重要な要素をとりあげ確認しておく。

元禄十二（一六九九）年に、京都の書肆、八文字屋より『役者口三味線』が刊行された。明暦・万治頃（一六五五～一六六〇）から既に役者評判記は出版されていたが、『役者口三味線』の形式がその後、幕末まで踏襲されることになる。八文字屋は、西鶴以後の浮世草子を「八文字屋本」と称するように、浮世草子の版元として知られているが、もとは慶安年間（一六四八～一六五三）に創業した浄瑠璃本の版元で、元禄期には歌舞伎の挿絵入り粗筋本である絵入狂言本を刊行するなど、芝居関係に強い版元であった。浮世草子を手がけるきっかけとなった江島其磧とのつながりも、浄瑠璃本や評判記においてであった。この版元の特徴が近世期の評判記の性格に影響を与えるのであるがこの点については本章六節で考察する。まずは、評判記の体裁を確認しよう。八文字屋系の評判記の装丁の基本形は、黒表紙の小型横本で三冊組、毎年一点以上刊行され、幕末にまでその形式は維持された。

三冊組であるのは、京・江戸・大坂の三都の批評を各冊に分けて扱ったからである。『役者口三味線』以前の役者評判記は、江戸の版元は江戸の役者を扱い、上方の版元は上方の役者を扱

うというように地域性が強かった。江戸の観客の好み、上方の観客の嗜好の違いに対応した本作りであった。これは、役者評判記の成立に影響する遊女評判記が各都市ごとの版元によって手がけられていた状況に類似する。ところが元禄期に入ると、三都の役者をまとめて扱う評判記が出現するようになる。この背景について松澤正樹は「三都役者評判記の成立とその背景」⁽¹⁶⁵⁾において、直接的には役者の移動が関係すると指摘する。京から江戸へ移動した主要な役者、特に京の女形の江戸での活躍が上方の観客の関心になり、上方の版元に江戸の劇壇の批評を取り上げさせる要因になったと指摘する。さらに松澤は、当時の出版界の動向として、元禄期に先立つ延宝・貞享期（一六七三～一六八七）に、浮世草子や俳壇では三都を視野に入れた編集がすでに行われていたことを指摘する。

元禄一二年に刊行された『役者口三味線』はこのような状況を踏まえて、さらに明確に三都の違いを打ち出す編集方針となった。『役者口三味線』の三都三冊の編集方針を促した直接の背景は、元禄一年に京上りした江戸役者中村七三郎の活躍も無視できないであろう。当時の上方歌舞伎では遊女との恋愛場面を中心に展開する作品が好まれ、立役坂田藤十郎が色男役の和事芸でトップスターの座を占めていた。一方、江戸の立役は市川団十郎の荒事に象徴されるように力強さが好まれ、元禄七年に上京した市川団十郎は江戸の荒事の強烈な印象を上方に残している⁽¹⁶⁶⁾。それに加えて、公家の京都、町人の大坂、武士の江戸という土地柄による文化の典型的なイメージを覆したのが江戸の立役中村七三郎の和事芸であった。中村七三郎を擁して

元禄一年正月に幕開きした京都山下半左衛門座の「けいせい浅間嶽」は、三ヶ月に及ぶ異例のロングランを果たし、坂田藤十郎座を圧倒したのである。坂田藤十郎座が対抗処置に苦慮する姿は、同座に所属した金子吉左衛門の元禄一一年度の日記により詳しくわかる⁽¹⁶⁷⁾。そして翌年の『役者口三味線』は、その当時の京都の観客の熱狂ぶりを中村七三郎の項であますことなく伝えている⁽¹⁶⁸⁾。

この出来事は、松澤が指摘する上方産の役者の江戸での評価のみならず、江戸産の役者への上方の観客の関心をも高めることになった。八文字屋の三都三冊方針は、当時の歌舞伎界の動きを機敏に読みとり、メディアに反映させたものであった。八文字屋はこの編集方針への意気込みと自信を元禄一三年三月刊の『役者万年暦』の開口部に次のように示している。

我閑居のつれづれに、古評の草紙をひろげ見るに、文はかわれども心ひとつにして、皆板がへしのごとし。（中略）愚老旧臚江戸にくだり、春をむかへて堺町木挽町の、初狂言のこらず見まはり、それより上^{（方）}がたにかへり、京大坂の二の替り心をとめて見物し、古評をすてゝ、二のかわり^{（替）}の狂言を以て、その所くにて、よしあしの評をさだむ、されば近來の評判、京大坂の事はくわしくして、堺町木挽町の評判は、多く江戸の狂言本にたよりて、すい^{（推）}りやうをくわへ評せらるゝゆへ、（中略）大きなる見ちがい共あり、去によつて老筆をうごかし、眼前見たる通りを、細にしるし、ふかく秘するといへ共、けふ^{（今日）}のおもてなしに参らすと、

三巻の草紙をあたへ・（後略）（I②四八四）

従来の批評の方法を「板がへしのごとし」として、先行する役者評判記の記述を踏襲した安易な記事と、速報性を無視した状態を批判し、また上方の書肆が江戸評をおろそかにしていることも指摘する。その上で、取材に基づいた記述であることを強調している。江戸の批評も京・大坂に負けぬ情報量であることが、三冊組の体裁になったことの原因として主張するのである。

出版時期に関しては、八文字屋は評判記を原則年二回として定期刊行物化した。この出版時期は歌舞伎の興行スケジュールと密接に関係したものである。歌舞伎は一年ごとに座組を改め、新メンバーのお披露目を一月の顔見せ興行で行う。どの役者をどの劇団が獲得するか、どの役者とどの役者が顔合わせをするかは観客にとって最大の関心事であった。顔見世興行は、一座の役者をまんべんなく登場させる演目となる。役者たちの一年の所属劇団を紹介し、顔見世興行を詳細に伝え、時には前年度までの活躍にも触れるのが、正月刊行の役者評判記である。年が明けた正月興行は、顔見世興行のお披露目とは異なり、劇場街にひしめくライバル劇団を圧倒すべくスター役者を中心に練りに練った演目を上演する。三月に出版される役者評判記は、上方で二替り、江戸で初狂言と呼ばれるこれらの興行を伝えるものとなっていた。

このような興行スケジュールが元禄期に確立されていることも、先に引用した『役者万年暦』は伝えている。

ことさら役者子共の、芸を専につとむるは、京大坂は二のかわり、お江戸は初狂言、此時に一あてあつれば、年中評判よろしきゆへなるべし、しかればあまねく子共役者の、評判をせんは、二のかわりを眼にして、善悪を評すべき事なり。（I②四八四）

八文字屋が元禄一三年三月刊行の『役者万年暦』の執筆のために、暮れから江戸に下り取材したのは、劇団の一年の繁盛を占う正月興行を観るためであり、その見聞を京・大坂に劣らない情報量をもって伝えることが、従来の評判記との大きな違いであった。さらに『役者口三味線』以降、毎年同形式で次々と三都の最新情報が提供された。『役者万年暦』で意識された、従来の評判記が旧版の踏襲で新鮮味に欠けるという問題を克服していることも、八文字屋の役者評判記の特色と言っている。三冊組は、三都の最新情報を正確に伝えるという方針の表れなのである。

サイズに関しては、八文字屋の評判記は小型横本である。現在の文庫本より一回り大きくしたくらいのもので、携帯に便利なサイズである。内容は、三冊組の全体にわたる目録に次いで役者目録、開口（評判本文の導入部で、浮世草子風の読み物となっている。例えば、前に引用した『役者万年暦』の編集方針がそれである。開口部については本章六節で改めて触れる）、各役者の評文、跋文から構成される。特に役者目録は、立役、敵役、若女方（「女形」と同義。評判記ではこの表記が用いられた）などの役柄に分類され

た上で、役者を上位から順にランク付けして配列している。さらに各役者が所属する劇団も明記されている。すなわち役者評判記は、毎年刊行されるハンデインな役者名鑑の役割も果たしていたのである。

これらの特色は、いずれも元禄期の歌舞伎界の慣習を反映したものであった。観客の立場から見れば、元禄期の観客の観劇習慣をよく把握した上での編集方針である。このことから、近世期の劇の批評がもつ「観劇の助け」という役割を指摘できるだろう。この性質は批評内容にも影響したと思われる。そこで次に、近世期の批評の姿勢について、役者評判記の前身である遊女評判記と比較しながら考察する。

二 役者評判記の批評の姿勢

『役者口三味線』の登場は、近世期の歌舞伎の批評の分水嶺になったとするのが現在の通説である。ただし、鳥越文蔵は、『役者口三味線』の登場を時代区分とする通説に対して、貞享四（一六八七）年刊『野良立役舞台大鏡』を分岐点としている。幕末までの役者評判記が踏襲する『役者口三味線』の基本形の萌芽がほぼ出そろっているのが、その理由である⁽¹⁶⁹⁾。評判記の内容の変遷を、歌舞伎の芸態の変遷と関連づけて詳細にたどると、確かに貞享四年が一つの分岐点になるだろう。歌舞伎の芸態の変遷とは、出雲の阿国に代表される遊女歌舞伎や若衆歌舞伎時代が、承応元（一六五二）年幕府の停止令を経て野郎歌舞伎として再出発する時に、舞踊中心の芸態から「物真似狂言尽」

を標榜する芸態への転換のことである。もちろん、野郎歌舞伎時代に入って舞踊は演目からはずされたのではなく、重要な要素であり続けた。ただ、この転換によって、明らかに歌舞伎の舞台芸術としての工夫や役者の研鑽の方向性は、舞踊に重点をおく芸態から、長編物語を上演する舞台へとシフトする。遊女歌舞伎以来の舞踊や若衆歌舞伎時代にもてはやされた軽業などは、作品の要素の一つとして取り込まれていくこととなる。野郎歌舞伎時代におけるこのような転換が資料に現れてくる時期が、鳥越が指摘する『野良立役舞台大鏡』が登場する貞享年間である。しかし、本論においては劇の批評における近世から近代への変化を明らかにするため、明治二〇年代の劇評を行う人々が意識した「黒表紙」の嚆矢について考えるならば、戦略的な装丁や販売時期、幕末まで継続される基本形の創出の点において、八文字屋の『役者口三味線』としてよいだろう。

問題は、劇の批評史において、貞享年間に萌芽が見え、元禄一二年の『役者口三味線』で結実した歌舞伎の批評がどのような性質であったかということである。

高野辰之は、この近世期の歌舞伎の批評の質的变化を、「容色本位」から「技芸本位」へと位置づけた⁽¹⁷⁰⁾。また高野と同じ頃、守随憲治は元禄期以前の歌舞伎の芸態を「舞踊本位」、以後を「科白本位」と整理し、劇の批評も「様式美」の視点から「自然主義的研究」の視点へ移行したと指摘している⁽¹⁷¹⁾。ただし、守随の元禄期から近世後期の批評態度を「自然主義的研究」「新写実主義」「浪漫主義」へと移行する考え方は、あまり定着していない。現在の役者評判記の研究では、近世期の批評の

性質は「技芸本位」として説明され、容色本位の野郎評判記、技芸本位の役者評判記と区分するのが通説である。野郎評判記が刊行された時期にも、舞台で役者たちの技芸が披露されていたはずであるが、批評の重点は技芸にはおかれなかった。それは、同時期の遊女評判記の影響を受けていたからである。

遊女評判記は寛永期（一六二四～一六四三）に登場し、天和・貞享頃（一六八一～一六八七）をピークに近世中期（一七五〇年代）まで続き、「吉原細見」などの名鑑形式の刊行物に形を変えてゆく。遊女評判記はこれまでの近世文学史研究においては仮名草子に分類され、名所案内、遊女の一覧や品評、遊里での作法、遊女とのかけひきなどをさすいわゆる諸分泌伝ものなど、極めて実用的な目的で出版された。

野郎評判記の現存する最古のものが、万治三（一六六〇）年刊の『野郎虫』であるから、遊女評判記の盛行と同じ時期に登場する。初期の歌舞伎の批評が京・江戸・大坂のそれぞれの土地でそれぞれの役者を批評したのも、名所案内の性格を有した出版物だからである。若衆歌舞伎の禁令を経た野郎歌舞伎であっても、舞台をおりれば男色の対象でもあったことは、西鶴の『男色大鑑』（一六八七年）が伝えている。野郎評判記の性格が容色本位であった理由は、そうした役者の副業に対する関心を扱い、実用性が特色の一つである仮名草子という出版ジャンルに含まれるか、近い位置づけであったからだと思われる。

ところで野郎評判記の容色本位の批評から、役者評判記の技芸本位の批評への変化は、歌舞伎が劇としての深まりを見せ、より高次元の内容に進化したことの反映であるという位置づけ

が研究史上の定説である⁽¹⁷²⁾。また、守随憲治は『役者口三味線』以前の評判記を次のように性格づけている。

元禄年代にはいると、評判記としては、いろいろな様式が生まれた。これらの焦点は演技に対する批評というよりも容色への執着である。遊女細見に対して男色細見と称されるゆえんであり、批評精神の不安定による産物ともいえよう。⁽¹⁷³⁾

このような守随の視点は、既に近世末期にある。それは石塚豊芥子（寛政二（一七九九）～文久元（一八六一））が、自身の蔵書である野郎評判記『剥野老』（一六六二年）に次のようなコメントを付していることからわかる。

此節の評判記は、芸道にはあまりかゝらず、只みめ形ち⁽¹⁷⁴⁾のよきを誉しのみなり。男色の盛なることは是にてしるべし。

「みめ形」を重視する時代から「芸道」を重視する時代という変化は近世後期から認識されている。（ただし、近世の豊芥子と近代の守随とは、守随のいうところの「批評精神」が何に対するものかについては慎重に検討すべきである。この点については、本章四節で改めて触れる。）

確かに、歌舞伎の資料は歌舞伎の芸態の実情を反映する。評判記も例外ではない。しかし近世から近代に至る劇の批評の変

遷を比較し考察する時、出版物の性質、メディアのジャンルなどに慎重に目配りをする必要があるだろう。つまり、野郎評判記が容色本位であることと野郎歌舞伎が容色本位であることは全く同じではないということだ。野郎歌舞伎時代の俳優に対する評価が、すべからず芸よりも容色に重点がおかれていたわけではないからである。例えば武井協三は、野郎歌舞伎時代の女形玉川千之丞について、野郎評判記、浮世草子『男色大鑑』、菱川師宣の絵本『古今役者物語』、そして大名の日記を駆使して、美貌だけでなく、嫉妬に狂うすさまじい女の表現や小歌など千之丞の得意芸を最大限に引き出す演出が行われていたことを明らかにしている⁽¹⁷⁵⁾。野郎歌舞伎時代の上演内容は、容色のみならず、役者の確かな芸と演出に支えられていたのである。一つの演目の質や量という点では、野郎歌舞伎に比べて元禄歌舞伎の方が長編化し登場人物も複雑になるが、個々の役者の芸という点では、野郎歌舞伎から元禄歌舞伎にかけて劇的に変化したとは単純には言えない。芸への関心もあったからこそ、評判記以外の資料には、役者の芸に関する記述があるのである。

元禄期以前の野郎評判記は、芸に言及することはあっても、芸を詳細に評価することが目的ではなかったのである。初期の野郎評判記は遊女評判記と同様に、男娼もつとめることがあった役者に対する客の好奇心を満たすための実用的なものであり、当然ながら批評基準も容色や男娼としてのテクニクなどを中心になるのである。遊女の批評で野郎歌舞伎と同様「小歌」に言及される場合があるが、例えば遊女評判記『嶋原集（桃源

集）（一六五五年）では「小歌よし」とするのみで、⁽¹⁷⁶⁾顔や身体、性格などを評する言葉のバリエーションの多さに比べて極めてシンプルである。また、翌年刊行の『満散利久佐』は大坂新町を扱った最古のものとされているが、遊女「高天」の項目では、遊女の能書について詳細に触れている。遊女の諸芸の中でも、批評内容を言語化しやすいものと難しいもの、さらには読者が共通のイメージを抱くことができる批評用語の定着している分野とそうでない分野がある点にも留意すべきだ⁽¹⁷⁷⁾。さらに『嶋原集』において狂詩や狂歌に傾城の名を詠み込む工夫は、初期野郎評判記の『野郎虫』（一六六〇年）『剥野老』（一六六二年）『垣下徒然草』（一六七一年）に踏襲されている。初期野郎評判記が駆使する批評用語や本の編集の趣向が遊女評判記と同系列にある証左であろう。

一方元禄以降、特に『役者口三味線』以降の芸に言及する役者評判記の実用性は、舞台の役者としての観客の好奇心を満たすためのものであり、新たなジャンルの出版物と位置づけることができるだろう。これまでの研究では、歌舞伎の芸の進化が評判記の質的向上の理由と捉える傾向があったが、歌舞伎役者を批評する出版物が異なるジャンルになったことを考慮すべきだ。このジャンルを意識した上で、野郎歌舞伎時代と異なる新たな批評基準や批評用語に注目して舞台批評史を精査する必要があると思う。

次節では、本章が目的とする近世から近代への舞台批評の変化を見極めるためにも、メディアにおけるジャンルの特質が及ぼす批評の方向性に留意しながら、『役者口三味線』以降の一

五〇年間の変遷を考察する。

三 評判記というジャンルの成立

『役者口三味線』に始まる三冊組の体裁と年二回の刊行は、まさに元禄期の歌舞伎界の状況を如実に反映したものだ。しかし、歌舞伎は元禄年間から一五〇年間全く同じ興行形態を維持し続けたわけではなかった。当然ながら、歌舞伎の興行の実態と評判記の体裁に乖離が生じたが、それにもかかわらず「黒表紙」の小型横本の三冊組は幕末まで続けられた。それは何故なのか。そしてそれは、近世期の批評にどのような性格を付与することになったのだろうか。そこで、興行の実態の変化のうち、劇の批評の内容に影響を与えたものについて整理しておく。

まず、興行の慣習が崩れはじめ、年二回の定期刊行ができなくなった。新年度の座組を披露する十一月の顔見世興行、一年間の興行の成否を占う正月興行といった慣例は、『役者口三味線』の刊行から二〇年程たった享保期（一七一六～一七三三）頃から上方で崩壊する⁽¹⁷⁸⁾。顔見世が一月に興行できず遅れる事例や、顔見世興行はしたものの劇団が解体してしまい、一年間の興行を継続できないといった事例などである。評判記が三冊組である根拠でもある三都のうちで、特に京都の地盤沈下は激しく、一つの劇団が京都で一年を通じて興行することがほとんど不可能となり、主役級の役者が年度の途中で大坂に下ったり、一座が解体した京都の劇場へ大坂の一座がそのまま京都で引越

興行を行うといったことが、春以降の興行のみならず、顔見世や正月興行といったかつて重要視された時期においてもみられるようになる。そしてついに、一八世紀末の評判記では、京都と大坂をまとめて批評をする編集方針をとるようになる。江戸においても、天保年間（一八三〇～一八四三）頃から、主役級の役者が、一年のうちに江戸の三座を移動したり掛け持ちをするようになり、嘉永年間（一八四八～一八五三）になると顔見世興行が行われないこともしばしばとなり、近世末期の興行の慣習は元禄期とは異なる様相を呈するようになる⁽¹⁷⁹⁾。

このような変化によって、劇の批評の方針にも変化が生じた。従来の批評方式は、顔見世興行、正月興行に上演された重要な演目における役者の技芸について批評を行っていたが、正月興行を取り上げる三月に出版する役者評判記の定期刊行化が難しくなる。さらに顔見世興行の時期が不安定になったため、正月に出版する役者評判記に原稿が間に合わなくなり、そのために新年度の情報ではなく、昨年度の興行に関するものとなる。すなわち、最新の上演演目での役者の演技についてじっくりと向き合う劇の批評は叶わぬ状況となってきたのである。八文字屋の評判記の特色が技芸評とされるが、役者の技芸の評判しかできないようになり、上演に即した作品に対する批評ではなく、役者名鑑の性質がより強くなっていく。

もう一つ重要な変化は、三都の均衡が変化した点である。近世期を通して、京・江戸・大坂が常に文化的に拮抗していたわけではない。その勢力地図は近世期前半は京都を中心としており、後半はそれが江戸にうつる。これに従い、三都の情報を一

冊ずつにまとめる編集方針も変更を余儀なくされた。先述した通り、一八世紀末には京都の地盤沈下で京と大坂をまとめて批評するようになる。さらに三都の官許の大芝居だけではなく、名古屋などの地方都市の興行や大坂の中芝居と称される子供芝居や浜芝居（角の芝居、中の芝居の大芝居に対する小芝居。なお、中の芝居と区別するために、中芝居と表記する）などの興行も取り込むことになる。またそれまで江戸評はあくまでも上方の版元が上方の視点で編集を行ったものだったのに対して、江戸の版元による江戸板の評判記も登場することになる。

このように役者評判記の出版形式は八文字屋系だけではなく、歌舞伎界の変化にあわせて多様化の様相を見せ始めたのであるが、三冊組の正月の定期刊行はその後も続けられた。その理由は近世期の制度の面と、出版ジャンルの面の二つがある。

まず制度の面においてであるが、それには興行と出版の両方がある。興行においては、様々な慣習が崩れていったが、官許という制度は崩れることはなかった。この興行制度においては、役者の契約は原則として一年であり、興行が成立せずに一年未満で解消することがあっても、複数年契約ということはなかった。結果として複数年同じ劇団に所属する役者はいても、一つの座組がそのまま複数年継続することはなかった。どの役者がどの劇団にいるかは重要な情報であり、役者の移動が三都にまたがるようになればなるほど、一覧する資料が必要となった。八文字屋が創出した戦略的な編集方針は、興行形態が多様になっても、決して崩れることのなかった官許の興行システムに密接に関わっていたのである。だからこそ、批評内容が昨年度の

もので古くとも、新年度の各座の役者の顔ぶれがわかるため、顔見世興行を扱った従来の正月の定期刊行が維持されたのである。

もう一つは、出版を含む様々な職業で見られる近世期の管理方式である。様々な分野を幕府が直接に取り締まるのではなく、問屋の仲間を組織させ、その組織の中で管理を行わせたのである。出版業においても本屋仲間が組織され、本屋仲間の記録が残されている。その史料の分析によって、八文字屋に関わる係争が次第に明らかにされてきた⁽¹⁸⁰⁾。これらの係争のうち、特に評判記の性質に関わる件を確認すると次のようになる。

宝暦一一（一七六一）年に大坂升屋大蔵・田原屋伝蔵が刊行した『役者五志喜眼鏡』に八文字屋が干渉を加えた。『役者五志喜眼鏡』は大坂の中芝居を扱う役者評判記である。中芝居には大芝居に出る前の注目株の役者たちがひしめいており、観客たちの好奇心をあてこんだ評判記が出現したのである。しかし八文字屋も三冊組の評判記に既に中芝居の批評を取り入れていたため、自らの利権を守るために干渉を行ったのである。そして、中芝居の評判記はなりを潜めたのである。

そして明和二（一七六五）年には、江戸の須原屋太兵衛刊の「江戸三座役者評判記」に対して、八文字屋らが干渉する。ところが、江戸の版元は大坂の中芝居の時と異なり評判記の出版から簡単には手を引かなかった。この点について池山は、「類板の危険を承知の上で」あえて刊行を続けたとする。そして、三冊組という八文字屋の評判記の体裁を踏襲するも、上方の京・大坂の評は扱わずに江戸三座に限定し、八文字屋の正月刊行の

評判記に先駆けて一二月刊行を試みるなど、八文字屋にはない、江戸の生きの良い情報を扱う戦略をとって江戸の読者を獲得したとする⁽¹⁸¹⁾。それだけ、八文字屋の評判記における上方の視点からの役者評判記に満足していない江戸の観客がいたことになる。高野辰之は、八文字屋の評判記が江戸の観客の期待に応えられなかったのは、江戸長唄や常磐津、富本、清元の豊後節などの発達した江戸の歌舞伎に精通した作者がいなかったのではないかと推測している⁽¹⁸²⁾。実際、江戸板の出版に干渉した八文字屋の評判記においても、江戸の巻の人員を増強したり、江戸出身の作者を抱えることを試みる。文政九（一八二六）年の為永春水や、天保三（一八三二）年の役者合巻の作者として知られる五柳亭徳升、天保一（一八四〇）年の花笠文京⁽¹⁸³⁾らがそれである。江戸の版元による江戸の評判記の出版は寛政期（一七八九～一八〇〇）から次第に姿を消してゆく。その背景を分析した池山晃は、江戸板評判記の衰退の理由の一つとして、このような江戸評にテコ入れを行った八文字屋のブランド力を挙げる⁽¹⁸⁴⁾。八文字屋の評判記の江戸の巻の作者が、江戸板の評判記の作者として筆を執らなかったのも「評判記は八文字屋のものが第一」という位置づけがあったためとする。しかし、江戸出身の作者を採用する試みもそれぞれ一、二年のことに終わった。また、それらの作者の起用によって江戸の巻の内容は充実しなかった。正月刊行の八文字屋の評判記の目玉である新年度の情報を扱えず、前年度の情報にとどまったり、「芸評はいふには及ばぬ」など評文を端折るなど、情報の生きの良さは打ち出すことはできなかった。これは先にも述べた江戸の顔見世興行の崩壊

とも連動している。そして江戸の観客の興味は評判記ではない形式の出版物が応えることになる（この点については後に触れる）。八文字屋にしろ江戸板にしろ評判記という形式が江戸の観客の関心をくみ取れなかったためである。

中芝居、江戸板をめぐる二つの係争を通して、八文字屋は自らの評判記の扱う範囲をより明確にしていたものと思われる。

さらに天明五（一七八五）年、八文字屋は大坂の作者正本屋清兵衛・開板人越前屋平兵衛から刊行された『三国舞台鑑』に対しても干渉を行う。『三国舞台鑑』は二冊組で役者の目録の立て方も八文字屋の形式とは異なるものであったが、八文字屋は新しい評判記の方式に対して素早く反応したのである。

この八文字屋が、天明八（一七八八）年に類焼して大坂に移転し、大坂の本屋仲間に加えるも、文化八（一八二二）年に脱退する。一八世紀に演劇関係書を一手に引き受けていた八文字屋の撤退である。この八文字屋の芝居関係書の板株（出版権）を引き受けたのが、大坂の演劇関係の書物を手がけてきた河内屋太助で、河内屋太助は八文字屋の評判記の形式を継承していく。

その河内屋太助が天保六（一八三五）年に、京都の秋田屋権六から出された一枚摺の評判記『誉名鑑』に対して類板の訴えを起す。因みに江戸でもこのころから幕末にかけて一枚摺の評判記が出るが係争にはなっていない。

二冊組や一枚摺に対する干渉は、八文字屋が創出した劇の批評の形式とは異なる形式の劇の批評が強く抑制されたことを示す。評判記が扱う範囲や出版物の形式は、既存のものを守ると

いうことよりは、このような係争を通して追認し、ブランドとしての権利を確立していったものと思われる。そして、八文字屋形式が歌舞伎の実際の状況を素早く如実に映し出せずに形骸化しつつも、近世期の出版の制度によって扱う範囲と形式は守られていったのである。

この八文字屋が創出した形式が残されたもう一つの理由は、近世期に批評が一つのジャンルとして定着したことによる。近世期は文芸のジャンルと本の体裁が密接に関係していた。八文字屋が元禄期以降安定した劇の批評の定期刊行物を出版することによって、批評を行う出版物のジャンルが形成されたのである。先に、遊女評判記が仮名草子の一類としての特色を有し、同様に野郎評判記も初期仮名草子の一類として理解する必要性を述べたが、八文字屋系の役者評判記は、その形式と刊行の継続性において、評判記という出版物のジャンルを生み出したのである。

例えば、人形浄瑠璃の評判記の刊行は延享三（一七四六）年の『音曲猿口轡』が現存する最古のものであるが、人形浄瑠璃自体はそれ以前からあるにもかかわらず、人形浄瑠璃独自の評判記の形式ではなく、太夫や三味線、人形遣いの技芸評をその技巧の上位から順に批評する役者評判記の方式を踏まえたものとなっている。

また中野三敏が命名した「江戸名物評判記」⁽¹⁸⁵⁾なる一連の戯作は、まさに八文字屋系の役者評判記に擬して作られた。批評対象は虫、魚、瓜に始まり、談義本、読本、黄表紙、狂歌、学者、医者など多岐にわたるが、黒表紙の横本であったり、三冊

組であったり、中には三都で三冊を構成するものもあり、評判記を特色づける形式のいくつかを組み合わせている。これは明らかに役者評判記のパロディーである。

このように、八文字屋系の評判記が創出した批評の方法は、近世中期以降の批評を出版するジャンルとして確立される。八文字屋のブランド力は、ジャンルとなったことによって他の批評の形式の入る余地をなくしてしまったのである。例えば、江戸の版元による江戸の役者評判記の中には、江戸三座を三分冊にするなどの事例があるが、これなどは八文字屋系の評判記のブランド力を裏付けると言えよう。

しかし既に述べたように、上方における京の地盤沈下、大坂における興行の多様化、江戸の顔見世の崩壊など興行の実態の変化に対応しきれず八文字屋の形式は形骸化した。⁽¹⁸⁶⁾「役者評判記が幕末に向かつて質が低下する」との指摘がある所以である。しかし批評の対象である歌舞伎には、毎年新しい役者の顔合わせ、筋立て、音楽や装置、衣装といった工夫がある。それらを八文字屋の創出した形式でどうにかこうにか幕末まで批評を続けたのである。

ところで、歌舞伎の観客たちの好奇心を役者評判記がすべてカバーできたわけではない。役者評判記の不足を補うために、今日、劇書として分類される様々な資料が出版された。歌舞伎の歴史、立役や女形の役柄の解説、劇場の慣習、歴代の名優の芸談やプロフィール、師弟の芸系などを扱う概説書や、一人の役者に焦点を当てた一世一代記ものなどである。これらは、長期にわたって定点観測を行う役者評判記の膨大な情報を駆使し

て作られたものであることが既に指摘されている⁽¹⁸⁷⁾。例えば初世尾上菊五郎（一七一七～一七八三）が明和三（一七六六）年九月に江戸の市村座で「仮名手本忠臣蔵」の大星由良之助と加古川本蔵の妻の戸無瀬の二役をつとめたことについての記事を、八文字屋の評判記と劇書と比較すると次のようになる。

役者評判記 『役者巡炭』明和四（一七六七）年正月

二十五年ぶりにての帰り新参・其いにしへ女形にて有し時は、梨花の雨を帯たる粧ひ・けいせい役と成ては海棠のねふりたらざるけしき^(氣色)・官女役にて出られし時は、小野の小町もかくやらんと思ふ計の艶色（中略）寛保二戌年大坂さど島長五郎座へ下られ・名にしあふ市川恒莚と・一年中相手に成・亥年の冬恒莚同道にて江戸市村座へ下り弥芸を仕上^ケ・梅幸^{（藤原）}く^{（板）}と持はやされ・宝暦三酉年顔見せより元服し立役と成・猶々ひいき多く・今年迄打つゝき首尾能出勤し・京都南側芝居へ相談極ると暇乞名残狂言に仮名手本忠臣蔵を出し・則大星由良の介とかこ川本蔵女房となせとの二役大当りにて時ならぬふきや町は見物の山をなし・毎日くの大入・江戸中が昼夜をわかつた此人の噂九月九日より初められしが・中々年内中出勤せられても入は落まじきとの取さたにて有^{（沙汰）}レど・十月十日切にて相休まれし由・京都南側の芝居へかんばん^{（看板）}があがると・さあ尾上菊五郎がのぼると京中のさはぎ・程なく十月廿三日乗^リ込との風聞が有がいなや・京中の老若男女押^シも分^ケられぬ賑ひ・四条芝居側は往來のできぬ程の群集・翌日より諸方からの棧敷の

約束にて初日出ぬ先に霜月中の棧敷は売^レ切たとの噂・初十日程の間は棧敷わりたらざる故・高場を残らず棧敷にし・次場連はなし・扱々けしからぬ・凡三十四年以來の顔見世の賑ひ・中々申もおろか・則当顔見せ花曙吾妻海に田原武者之介役（後略）（Ⅱ⑧五六二）

これが役者評判記の尾上菊五郎の冒頭の記述である。まず初舞台から江戸での活躍、女形から立役への役替えなど、尾上菊五郎のプロフィールが紹介される。そして久々の上方興行のために江戸の観客への暇乞いの状況が、極めて詳細に記されている。番付には初日が記載されているが予告出版であるために、実際の初日はこのように役者評判記の記述で裏付けがとれる。また、初日以来どのような状況であったかも詳細にわかるようになっていいる。さらには、京都入りの状況、チケットの売れ行きまで触れられており、劇書と異なり毎年刊行される評判記ではリアルタイムな情報が掲載されている。ここまですが前年度の批評である。そして「則当顔見せ花曙吾妻海に田原武者之介役」から、新年度の顔見世興行の批評が始まり、人品、衣装、登場の場面での仕草などの役者の芸を評価するポイントを踏まえて記述される。評判記が演技評の前に、役者の芸歴などに言及することは元禄期からあり、次第に芸歴の言及が増えてゆくが、これらも長期にわたって定期刊行された役者評判記の情報のストックとなっていた。

この役者評判記の各興行の情報や役者の芸歴に関わる情報の蓄積を生かして、名優の一世一代記ものが刊行される。初世尾

上梅幸が没した翌年に刊行された『梅幸集』の明和三年の忠臣蔵の二役の記事は次のように記している。

一世一代記もの 『梅幸集』天明四（一七八四）年

此秋久しぶりにて京都へ登る相談あるとて 江戸一統に残念がりしが 程なく談合極り暇乞狂言は仮名手本忠臣蔵にて大星由良之助と本蔵女房となせとの二役 何が彼残多がるのと狂言の仕内と近年めきくと沙汰よく成り する程の事をよいくといはるゝとを合体しての大入のすましさは たとへるに物もなき程の事 元来此由良の助狂言は▲去寛延二巳年江戸森田座へ山本京四良下り来て此狂言大当りしが始也 其已然古沢村宗十郎大岸右内にて此仕内ありて 京にても此人此狂言を出せし也 其仕内をよく覚へ大坂操芝居竹本座にて人形に名を取し古吉田文三郎此忠臣蔵をつづらせ 彼助高屋の姿をよく写し遣ひしとは 芝居好見巧者のよく覚へ褒美せし事也 其頃江戸中村座に彼訥子済居たり 大坂より可中森田座へ来りて此仮名手本にての大当りを取し事也 根元の訥子に此狂言をさせなば当りを取るは極めし事なれば張合て同じ狂言を出すべしとひいさ連中のすゝめにより 一座一決して出させし也 其時に至り市村座に古薪水珍らしからんとて此座も相談極まりて 江戸一統此仮名手本にて三座とも勤めしもとより薪水由良之助役は少し堅きとはいへども堅き所に模様を工夫付て 此由良之助狂言は板東彦三郎に団を上たり されども訥子の和らかみに理屈あり 薪水の堅き中に風情をこ

め可中の酔中の仕内に差別もありて 此の三ツを合体して梅幸弥工夫をこらし 今十七八年の後にあしきとよきを身に合せ 勿論人品に 抛^{よんどころ}を得狂言の栄合^{はあひ}もよく もとより已前の持前の女形に屋鋪風俗のりゝしき取合もよく 今此時に至りては此梅幸が狂言とも成りし程の事にて 九月節句より十月廿日前迄は 十日も前に場の吟味もせずしては見物のならぬとて 見ぬを恥とぞいひはれして首尾よく大入続きにて（後略）⁽¹⁸⁸⁾

『梅幸集』のこの記事の前には、出演作品の尾上菊五郎の批評だけが掲載されているが、仮名手本忠臣蔵については、赤穂浪士ものの歌舞伎での上演、その演出が人形浄瑠璃に取り入れられた経緯、人形浄瑠璃の歌舞伎化と各役者の工夫など、菊五郎に關係のない来歴がびっしり述べられた上で、各役者の工夫を吸収して菊五郎が新たな由良之助を工夫した経緯が述べられている。従来の役者評判記で断片的に触れられ、「芝居好見巧者」なら知っている事項を、ざっと一覽する形で整理されている。

この『梅幸集』に先立つ安永三（一七七四）年に刊行された、歌舞伎の概説書である『役者全書』の巻三では、「由良之助」の項目をもうけて、赤穂浪士物の歴史や歴代の由良之助の上演記録に言及し、尾上菊五郎の当たり狂言として紹介している。また、天明五（一七八五）年に『古今いろは評林』が刊行される。役者に関する劇書が多い中で、特定の作品の上演史を扱うのは異例であるが、上演頻度の高さと上演のたびに興行成績の良い

忠臣蔵に対する観客の関心に応えた出版であろう。ただし内容は、忠臣蔵の物語に対する批評ではなく、仮名手本忠臣蔵の上演記録と、各登場人物の歴代の役者の演技評である。

評判記を含めた以上の四冊の資料はいずれも八文字屋が扱ったもので、それぞれ別の目的を持っていた。興行毎の批評の評判記、役者尾上菊五郎の歴史、歌舞伎の歴史、人気演目の歴史をそれぞれの主たる目的とし、相互補完的な役割を持っていた。だからこそ、役者評判記は毎年の役者の動向を伝えるという性質を大きく転換することなく継続することになったと言える。そして、それが八文字屋の戦略であつたと思われる。

一方、評判記形式の出版物の情報では満足できない観客がいる江戸に関しては、武鑑の形式を借りた『明和伎鑑』(明和六(一七六九)年刊)、立川焉馬の『花江都歌舞伎年代記』(文化八(一八一八)年刊)、⁽¹⁸⁹⁾ 年刊、年代記形式の劇書は上方では江戸ほど盛んではなく、江戸の観客の関心がみてとれる)といった他のジャンルの出版形式を使用するという趣向をとった出版物や、一九世紀に入ると、役者絵本や一枚刷の役者絵に添え書きで評をする役者評判絵が盛んに出版されるようになる(これらは明治一〇年代まで刊行される)。

上方の劇書は同じ版元によって手がけられ評判記と共存したのに対し、江戸では八文字屋系の評判記の形式に抵触しない全く異なる出版形式を用いて江戸の好みに応えた。このような劇書の存在により、評判記に関しては改革を試みることもなく八文字屋の形式が温存されていたと思われる。

第一節から三節まで、『役者口三味線』から幕末に至る八文字屋系の役者評判記の変遷をみてきた。一五〇年以上の歴史において、役者評判記の批評の内容が一樣ではないことは明らかである。従来の評判記の研究では、批評対象となる歌舞伎の変質に注目して、批評の質の変化を分析してきた。しかし、二節、三節でみたように、出版ジャンルという要因も批評の性質に影響を与えていたといえよう。その評判記の基本形とは毎年という刊行ペースであり、三都の役者の動向を一覧しようとするものであり、役者を軸に劇の批評を展開するものであつた。この近世期に確立された劇の批評方式に対して、近代人は新しい批評の方法を模索しはじめた。次節では、近代の劇の批評について、メディアの変化を考慮にいれながら分析を行う。

四 近代の劇の批評—メディアの変化がもたらした批評の姿勢の変化

第二章でみたように、日本の近代の戯曲に対するアカデミックス・クリティシズムの方法は、西洋から移入した方法論を用いて行われた。一方、所謂「劇評」、ジャーナリストイック・クリティシズムは、本章一節でみたように既に近世期に確立されていた八文字屋系の役者評判記における技芸中心の批評形式を出発点として、「黒表紙」の批評をどのように乗り越えるかが課題として意識された。

まず注目されるのが六二連の『俳優評判記』である。八文字屋系の役者評判記が慶応二(一八六六)年刊の『役者金剛競』を

最後に途絶えたが、幕末の動乱期ではあるが、歌舞伎が全く上演されなくなったわけではない。しかし、それを批評するメディアが姿を消したのである。それを惜しんだ歌舞伎の観劇団体が六二連である。その名前の由来は、どの劇場でも最もよい位置の土間の中央で舞台の上手から六番目、前から二列目の枱席を占めて観劇していたことによる。もちろん、見巧者を自認する連中である。この六二連が明治一年から一九年の間に出版したのが『俳優評判記』である。黒表紙で横本形式は、明らかに八文字屋系の役者評判記を意識したものである。その一方で、活版印刷を使用するなど新時代を意識した部分もある。『俳優評判記』は劇の批評の近世から近代という過渡的な様相を呈しており、これまで多くの研究者が注目し、劇の批評研究史において最も言及の多い資料の一つである。この『俳優評判記』の第一号に「附言」として、明治版役者評判記の編集方針を述べている。その第一番目に挙げたのが次の項目である。

○当評判記は最初の発意は従来阪府において八文字屋が年々に著す評判記の体裁に倣ふべき積りの所彼は一年の事を纏めて著述する物なれば脚色は成丈端折て専ら芸評のみを記したり然るに是は一狂言毎に発兌する物にて該狂言を見ぬ看客にも粗略脚色のおかる様に芸評には入用もなき事ながら大凡のすじをも記し置事になりたり。⁽¹⁹¹⁾

八文字屋系の役者評判記の特色を、一年分の劇の批評で、芸評のみしか扱っていないとした上で、『俳優評判記』は興行毎

の批評で、舞台を見ない客にもわかるように粗筋を掲載することを標榜している。このほかにも、八文字屋では役者に「お人」など敬語を使っているが「うるさい」ので省略すること、⁽¹⁹²⁾八文字屋の評判記は実際は一人の筆者の著作でありながら様々な人物の討論形式をとっているが、俳優評判記は実際に観客の意見や投書を反映して合評形式をとっていること、八文字屋の芸評は位の高い役者に集中しているが、俳優評判記は役者の等級にかかわらず批評をすることなどを挙げ、八文字屋本とは異なる批評を模索していることが見てとれる。

この合評形式の批評は、第二章で述べた逍遙を中心とした近松研究においても見られる。それまで、『早稲田文学』に掲載する時の近松研究会の論文のタイトルは近松の作品名のみであったが、研究会が最後に取り上げた作品である「天網島」からは、『天の網島』合評」と合評の文字が見える。第二章で見たように、逍遙の近松研究は『延葛集』にはじまる。そこでは発表者の記事に対して、交換日記のように逍遙や研究仲間が感想や批評を書き込む回覧互評雑誌であった。『早稲田文学』で改めて研究が行われる時にも、互評の形式が残され発表者の記事に対して、逍遙や研究仲間の意見が小文字で記されている(研究会の第二回、三回の作品)。「延葛集」からの経緯を知れば、『早稲田文学』の近松研究の記述方法の理由を理解できるが、各論考が「逍遙曰」「不倒曰」ではじまる記述方式は、討論形式をとる八文字屋系の評判記を髣髴とさせる。劇の批評とは異なる戯曲のアカデミック・クリティシズムを模索していた逍遙の近松研究ですら、その記述様式に役者評判記の影響の大きさを

が垣間見られるのである。

この近世から近代への過渡的な『俳優評判記』創刊の翌年、明治一二年に歌舞伎の専門雑誌『歌舞伎新報』が創刊される。新聞では『俳優評判記』より早く明治八年創刊の小新聞「かなよみ」が劇評や粗筋を掲載しており、大新聞でも演劇に関する投書などが散見されるが、大新聞は知識人向けの性質上、新しい時代の演劇のあり方などに言及することが多く、劇の批評は主流ではなかった。明治一九年頃から大新聞と小新聞の厳然たる区別がなくなつて中新聞が出はじめ、明治二〇年代に入ると、公演情報欄、筋書き欄、劇評欄などが掲載されるようになる。この頃アカデミックな文学批評も盛んになり、近松門左衛門の研究や上演が相次ぐことになる。そんな中、三木竹二は『朝野新聞』明治二四年三月二四日で次のように述べている。

劇評の仕方いろ／＼あれど、まづ我邦にては、いにし八文字屋より年々黒表紙出版せられし頃より、ちかくは六二連、水魚連の人々、斯道へ肩いれて世話やかれしまで、いづれも役者の評判、芸道のよしあしにつきてこそ、彼此とスツパ抜かれたれ、筋の通る通らぬ、仕組の整ひたりや否、一向頓着なかりしなり。されど芝居と申すもの素と狂言作者書卸しの台帳（即ち戯曲）を、役者の芸にて演ずるなれば、役者の芸評と云ふものあるからは、作者の正本も評せねばならぬ道理。見よや欧羅巴にては、重を台帳に措き、その評言は演劇史に載せ、千載の後に伝へらるれど、役者の評は、唯當時の日刊新聞に出づるのみと聞く、作の評なき不

都合、既に黒表紙にも見えて、天保九年発行の役者ひめ飾といふ本に、尾上菊五郎丈（三代目）の評中「見巧者」イヨ南北／＼梅幸丈の狂言は故人つるや作にかぎりますとあり、こゝもはや役者の評言にあらず。その外にも筋のあしきを咎め、ヲツトこれはこの丈に申すのではなかつた作者に申すのであつた、どうか頭取、作者の評判するところも拵らへてもらひたいなど、断り云ひたるも多い事なり、我こゝに願望立て、欧羅巴流の台帳の評と、我邦伝来の役者評判記と、どちらも存じてそしてゴツチやにならぬやう、棒示杭たてたしと、往事柵草紙第六号に初めて（一）戯曲の評（二）技芸の評（三）装具の評と記しゝことあり。これより後はいつもの型くづさず評し居れば、この紙上初御目見得の御客様、お迷ひなきやう御断りまであら／＼かしこ

森鷗外の弟三木竹二は、新しい劇の批評の方法をヨーロッパに求めると共に、前近代の劇の批評である役者評判記と併行した批評方法を提唱している。右の引用文にもあるように、竹二の劇評は、兄鷗外が主催する「しがらみ草紙」から公刊された。またその批評集はその後「観劇偶評」として鷗外との共著『月草』に収録される。竹二の劇評は演技の「型」を記録し、それを批評の基準においた点で、明治から現代の劇評家に至るまでその影響は絶大なものである¹⁹³⁾。そのため、「観劇偶評」は、劇評家のバイブルともいふべきものとなつた。ところで、三木竹二は新聞や雑誌の劇評を「観劇偶評」にまとめるにあたり、

かなり編集を加えている。右の『朝野新聞』の場合、作品批評の部分は収録されているが、右の引用箇所は何故か割愛されており、これまでの劇評史研究ではあまり言及されてこなかった部分である。しかし、ここには明確に竹二が目指す新しい批評の方針が示されている。先に引用したように、明治十年代における六二連の『俳優評判記』は粗筋を掲載しつつも、粗筋は芸評には本来は不要であるとして技芸評が主たるものであると主張する。一方、明治二〇年代の三木竹二は技芸評より先に戯曲評を論じることの重要性を主張しているのである。⁽¹⁹⁴⁾

三木竹二が右のように戯曲評を強く主張したのは、同じ時期、八文字屋系の役者評判記の批評法は、未だに劇評の重要な指標の一つでもあったからである。『朝野新聞』に右の記事を発表する一年前「しがらみ草紙」七号で竹二は次のようなことを述べている。

居士（引用者注 福地桜痴）は既に勸進帳を改竄して頗る世議を招きしことあるに今又此挙あり（中略）このたびの改竄の善悪を評定するは論劇家の務ならむさるを幸堂得知氏は「真の見巧者」といふものに「全体昔は作者の難を拾ったり、狂言に非を打ったりするを真の見巧者とはいはなんだ、今は無暗矢たらと狂言の筋へ白人が嘴を容るゝは悪い事だ」といはせしは何事ぞや先例なきことにも今人の忽にすべからぬ事あり白人とは狂言作者ならぬものをいへるなるべけれど批評家たらむもの戯曲といへる詩の善悪を評せずして可なる理由なし。「無暗矢たら」に評す

ることの不可なるは 豈特り狂言のみならむや。⁽¹⁹⁵⁾

幸堂得知は天保一四（一八四三）年生まれで、六歳から観劇歴をもっていた。そして近世後期の歌舞伎と観劇姿勢を肌で知る者として、戯曲への批評を排し、技芸を批評することこそ歌舞伎の批評だと主張していたのである。それに対する竹二の反駁が右の文であり、この主張をふまえて、近世期からすでに戯曲評の要望が強かったという事例を示したのが、『朝野新聞』の記事だったのである。一方、幸堂得知は「しがらみ草紙」七号が出た後、明治二三年四月三日の『国民新聞』で劇評の筆を執るにあたって次のように述べる。

八文字屋自笑が役者評判記は近頃まで行はれ其数凡二百余部を出版したれど何を濫觴と知るによしなし先貞享三年印本の「役者立聞昔話」が始めならんか尤とも此書には位付もなく単に当時の狂言を略評せしまでなり其後元禄五年印本「役者身々かき」同八年印本「役者折紙」に至りては少しく細評には成たれど何れも大坂の評を専らとせり然るに同年の京板にて「役者大鑑」といふもの出版す是は作者明石貞雲が江戸へ下り霜月下旬まで逗留し江戸芝居を見物して其翌年に著したるものなり此書には位付ありて其大略は上上に位するもの元祖市川団十郎（中略）偕又明治以来の今日に至りては劇評者に何々博士とかいふ位ある方々が出られ却て役者の位付に跡を断たり依て僕は又当新聞紙上に限り正徳、享保頃の黒表紙風に擬して最賈わる口の争ひ

を面白く綴り看客の御高覧に供へんと欲す

幸堂得知は新たな批評を試みる人々を「何々博士」と揶揄し、役者の位付を復活させることをあえて主張する。またこれを支持する読者もいたようで、『国民新聞』明治二十四年二月五日に「演劇評の又評」として露蝶園春狂生なる人物が、幸堂得知の「位いわけをしたり花に見立たり」する批評を評価している。しかし、位付をするのは既にこの頃には少数派だったようで、露蝶園春狂生は『国民新聞』でも結局は位付が継続できていないことを嘆いている。その理由を、幸堂得知は『国民新聞』二月二〇日の記事で、位付は「一ケ年の出来不出来を見合せ翌年の春に至り位を定めまするが評判記の趣意でござりますれば興行毎に位は付ませぬ」と述べているところを見ると、幸堂得知は具体的には近世後期の年一回の発行になった役者評判記をイメージしていたものと思われる。一八世紀前半、幸堂得知が言うところの正徳、享保頃の八文字屋系役者評判記の位付は、年二回の刊行で、顔見世、正月興行の興行毎に行われていたのである。

では、近世と近代の劇の批評の視点はどこからきているのだろうか。それは、近代の劇の批評が興行と近接して刊行されるメディアに掲載されたことである。日刊紙である新聞や、週一回以上の刊行頻度の雑誌など、近世期とは全く比べものにならないほどの早さであった。近世中期以降、役者評判記は近世期のメディアの特質によって形骸化し技芸評よりも新年度の役者一覧の様相をみせたが、劇の批評とはそもそも速報性が命

であり、役者評判記の初期に八文字屋が目指した速報性は、明治に得た新しいメディアによって復活したと言えよう。もう一つの違いは、日刊新聞にまず作品の粗筋が連載され、それを追いかけるように劇評も連載されたことである。近代のメディアがもつ速報性、さらに新聞小説と同様に脚本を読み物として連載するという近世期にはなかった特色が、脚本への関心を高めたことも無視できない。明治八年の「かなよみ」新聞の発行、明治十一年の『俳優評判記』の刊行、明治一二年の雑誌『歌舞伎新報』の創刊によって、興行毎に歌舞伎の粗筋がわかるシステムが確立したことなど、第二章三節で述べたように、それまでは基本的に写本で読まれた歌舞伎の台本にとっては、それはまことに大きな変化だと言えよう。

また二章四節で見たように読み物として近松の浄瑠璃作品の出版を手がけた武蔵屋本の刊行も、戯曲の粗筋を重視する劇評の変化と連動していると考えるべきだろう。武蔵屋本は近松研究からクロージアップされることが主であるが、第二章の付録3に示したように、明治二三年の武蔵屋本以前に、明治一四年には『やまと文範』として、実際に舞台にかかる機会の多い作品が出版されている。また明治一四年には歌舞伎新報社から、『時代世話劇の種本』が出版されていた。これらは歌舞伎でも浄瑠璃でもレパートリー化した作品の読み物としての刊行物とみるべきだろう。

このような潮流の中では、役者の技芸評を行うことを標榜する六二連の『俳優評判記』も、八文字屋系の評判記を意識した幸堂得知も、役者の技芸だけを批評することはやはり不可能で

あり、連載される粗筋との連動が避けられなかったのである。

ところで、六二連の『俳優評判記』が明治一年に活版印刷を取り入れるなど、近代に入って急速にメディア変革が起きた印象があるが、木版摺の評判記は明治に入っても各地で見ることができ⁽¹⁹⁶⁾る。例えば、明治三年の刊記をもつ江戸三座を扱った『三座役者評判記』がある。その序文には「素人眼の白きを知て黒表紙の黒きをまもるは真の見功者の立役と云べく……」と

八文字屋の評判記を踏襲することを標榜し、位付と給金を掲げ、役者毎に役者の技芸評を行っている。明治五年には名古屋で『古袖町／芝居／芸評録』が刊行され、序文に「三都の役者評判記近頃中絶へて当今名越古袖町蒙官許花々しく舞台の開きしよりせつかく役者の丹誠を打捨おかも残念なり……」と記して、形式も八文字屋系の評判記を踏襲して木版摺出版されている。明治八年、金沢でも木版摺『俳優芸評』が出され、役者の似顔を冒頭に載せる点以外は、八文字屋系の役者評判記のように役者の芸評を位付とともに記している。

ところが明治一年に入り、大坂で刊行された『俳優評判記』は、位付や役者評もある木版摺の評判記であるが、序文に「古くより有之俳優評判記の義は其年中興行の評を取束ね翌初春御覧に備え来りしを是迎も中絶なせしをこたび再建なし其芝居興行毎に御哲君^{けんぽつ}の高評^{ひやうばん}を伺ひ御披露に及び候間其都度／＼御求之程奉上願申上候……」とある通り、「芝居興行毎」の批評を指摘しており、さらに役者評とは別に作品の筋を幕毎に詳細に紹介する部分もある。

残存する資料は少ないが、こうした資料から推察すると、東

京の六二連の『俳優評判記』の刊行時期とあわせて、明治一〇年頃が、近世期の出版制度によって抑圧された批評形式から解放されて上演作品毎に批評を公刊するようになる時期かと思われる。そしてそれは、批評を載せるメディアの刊行の頻度の変化に加えて、台本の刊行や筋書きの公表という変化によるものと思われる。すなわち、批評の対象が役者から戯曲へ比重がうつる傾向は、上演作品毎の批評に移行した明治一〇年頃からすでに始まっていたことになる。第二章でみてきたように、戯曲を文学の一類として文学批評の俎上に載せるのが明治二〇年代であったから、劇評の変化の方が先んじていたのである。

さらに、誰が行った批評なのか明瞭になるのも明治以降の特色である。新聞に掲載される演劇関係の記事は、公演の予告や粗筋は無署名であるが、劇評は署名記事である。

戯曲という単位で劇を理解しようとする姿勢は、明治期の文学研究とも連動し、当然ながらジャーナリスティックな劇評にもその影響があつただろう。しかしその一点にとられすぎて、これまでの劇評史の研究では、近代「劇評」の基準や定義を「戯曲の批評」と「戯曲を正しく表現するための演技の批評」とし、近代の劇評の関心は専ら戯曲にあるという前提に立っていた傾向はなかっただろうか。この価値観を背景にして、近世初期の容色本位の批評から、近世中期以降の役者の技芸評⁽¹⁹⁷⁾、そして近代の戯曲評といった図式にしていなかっただろうか。事実、戯曲評が盛んになる一方で幸堂得知のように役者に焦点をあてる劇評の試みもあつたし、三木竹二も台帳（戯曲）の批評と技芸評をあわせてしようとした。そうした流れの中から、「型」

という視点が生まれてきたのである。そして三木竹二が指摘するように、近世期においても歌舞伎作者や筋に関する言及はあった。

では、近世期の劇の批評における役者の批評と歌舞伎作者や筋の批評は、近代の批評とどのように関連をもち、どのように変化を遂げようとしたのか。それを明らかにするために、次節では一節から三節で整理した近世期の劇の批評の特色をふまえた上で、これまで看過されてきた近世期の「戯曲批評」について考察する。

五 近世期の歌舞伎の作者評と戯曲評

近世期の役者評判記で行われた劇の批評は役者中心の技芸評であったとされている。その理由は、役者評判記の出発点が役者の容色を主とした野郎評判記だったからであり、さらにさかのぼると遊女評判記の影響下で野郎評判記が成立したからである。

しかし役者の技芸を批評するためには、作品の筋に触れずに行うことは不可能であろう。ところが三木竹二が指摘している通り、役者評判記は筋に触れることを頑なに自制してきた。それでもなお、筋に言及し筋を批評する事例がある。そのような場合、筋や歌舞伎の作者のどの点に注目していたのだろうか。

まず、近世期では幕内の台本（台帳）は原則非公開であったが、劇団外の人はどのようにして作品の筋を知ることができたのだろうか。明治になってではあるが、三木竹二は次のように

言っている。

御国にて専ら歌舞伎の事をしるす雑誌といふものは、わが歌舞伎新報を始とす。（中略）その掲ぐる所の材料はいかにい^(ママ)とふに、時々府下にて興行せる各座狂言の筋書と俳優諸氏の音信とを主なるものにして、その外稀には故俳優の言行日記、さては芸評、年代記などを載することありしのみ。かくてはそのかみ歌舞伎種のいたく秘密にせられ、芝居者の外は正本を拝見することかなはざりし時節にこそ、この冊子も通客必読ともてはやされぬれ。（「歌舞伎談義」『歌舞伎新報』明治二五年一月八日）

明治の新しいメディアである雑誌や新聞が脚本を公刊することは、観客の渴望に応えたものであったことがわかる。近世期においても、原則非公開の台本が様々な形で伝えられたことを、赤間亮は分析を行っている⁽¹⁹⁹⁾が、赤間は「歌舞伎の出版物（一）上演出版物」⁽¹⁹⁹⁾の中で、「新作の台本が上演と同時に出版物として商品価値が発生するほどの需要もなかった」、「これと同じ理由で、筋書は江戸期の歌舞伎が建前上でも新作をうたう以上、余り重視されていなかったらしい。劇場側でも、舞台で見せるべき歌舞伎の要素は無数にあるとしても、その狂言の全体を文章によって先行して公開するのは、やはり憚られるところがあったとみえ、筋書刊行には熱心ではなかったのだろう」と、近世期においては筋書の需要は低かったと推測している。赤間は作品の公開直前、或いは上演中に出版された書物を「上演出

出版物」と分類し、その視点で歌舞伎に関連する出版物を整理しているため、番付や音曲の正本などの上演出版物と比較して、歌舞伎の台本に関わる出版物の需要が少なかったとの結論に達したと思われる。

しかし、近世期の観客が作品の筋をどのように知り得たかという広い視点で見ると、上演出版物かどうかという基準は重要ではない。台本は、公開前や上演中ではなく、公演の成果によって読者を獲得していくものと思われる。各劇団の企業秘密ともいえるべき台本であっても大当たりをとった作品を読みたいという読者は近世期にもあったとみるべきだろう。

その流通経路としてまず挙げられるのは、貸本屋経由での写本の流通である。貸本屋から借りた台本の写本を、坪内逍遙の母が公演の前に熱心に読んでいたことが、逍遙の回顧録で触れられている⁽²⁰⁰⁾。

一方、台本を版本として公刊したのが、上方の絵入根本である。天明四（一七八四）年から明治六年の間に出版され、天保期（一八三〇～一八四三年）が最盛期である。その多くは当時の当り狂言で再演される機会の多い作品であり、配役は必ずしも実際の上演を反映しておらず、観客が思い描く理想の顔合わせであったりする。明らかに、一般の人が喜びそうな読み物として流通していたことが見て取れる。江戸の場合は正本鸚鵡石^{おうむせき}で、幕末に出版が集中している。ただ内容は作品の見せ場などの一部分に限られている。

いずれにせよ、台本の公刊は一九世紀に入ってから盛んになったものであり、作品の筋を知る出版物としては例外的なもの

である。近世期の主流は筋書き系の出版物で、これには粗筋を読み物として出版したものと番付として出版したものがある。読み物では、『役者口三味線』が刊行された元禄期に、江戸でも上方でも出版された絵入狂言本がある。絵入狂言本は江戸の方が早く廃れ、上方の方では一七三〇年代まで刊行された。江戸では一九世紀に入ってから正本写が刊行される。上方の絵尽しや江戸の絵本番付といった番付は、実際の興行と密接に係る上演出版物に分類されるが、作品の筋を知るといって役割も果たしていた。しかし、それは文字情報ではなく絵で粗筋を伝えるというものであった。

浄瑠璃に関しては、二章三節で述べたように基本的に刊行され、読み物としての性質を有していた。しかし、人気作品以外については、「作者の氏神」とまでいわれた近松の事例をみても、また、浄瑠璃本の再版の状況をみても、どれほど広く、多くの読者を獲得していたかは疑問が残る。

以上が近世期の作品の筋を知るための資料の概略である。これらの資料から窺えることの一つは、歌舞伎の場合、上方の方が江戸に比べて文字で作品の筋を知る資料が若干多いということである。それは絵入狂言本の刊行が上方の方が二〇年以上長く続いた点や、草双紙ではなく台本としての読み物を受けた点によって推測される。

もう一つの窺えることは、無数にある「舞台で見せるべき歌舞伎の要素」のうちで、筋（物語）という要素が必ずしも軽視されていないことである。既に述べたように明治二〇年代に三木竹二や坪内逍遙をはじめとする明治のインテリたちが戯曲と

いう要素に注意を促し、それこそが新しい劇の批評だと主張したということは、近世期における戯曲への関心の薄さへの批判でもあった。しかしこれまで見てきたように、決して近世期に筋への関心がなかったわけではない。劇の批評の場において「戯曲」への視点に近世と近代で違いがあると考えた方がよからう。さらに先述したように、上方と江戸の間でも違いがあったように思われる。例えば、『作者式法戯財録』の「三都狂言替り有事」では、京は「色事六分の筋」であるのに対し、江戸は「人氣荒く、人情に合せ、むかしより狂言、大時代にて、切た投たと太平楽を七分の筋」とする。そして大坂は、「人氣利屈ことき、人情に合せ、むかしより狂言、義理八分の筋にて、仕組ねち合多く退屈起ることあり」⁽²⁰¹⁾とある。ここでいう義理とは理屈の意味で、大坂人の理屈臭い氣質にあわせて芝居も理屈臭い仕上がりで、時によつては筋書きが混雑しすぎて退屈になるとすらあるとしている。見方を変えれば、大坂の作品の方が、無数にある歌舞伎の要素のうち筋に趣向立ての工夫があるとも言えよう。

ここで、近世期における筋に関する評価基準を知る上で重要な事例をいくつか挙げてみよう。三木竹二が指摘するように、近世期の役者評判記は役者の技芸評が原則で、作品の筋（狂言の仕組）に触れることを自制しなければならぬという断りを述べながらも、あえて仕組の出来不出来に言及する事例が少なくない。

例えば、元禄五（一六九二）年刊の『役者大鑑』の例を紹介してみよう。この時期はまだ『役者口三味線』は刊行されていない

いが、鳥越が指摘するように、容色本位ではない技芸評を評判記が扱うようになった時期である。この評判記に元禄四年に京都で上演された『娘親の敵討』に出演した若女形水木辰之介の芸評が載っている。そこには、水木をほめる芸評に続いて、「しかし此きやうげん^{（狂言）}に難あり」として作品の内容の批評が記されている。その場面とは、水木辰之介が扮する有馬の湯女ふじが悪人に斬り殺され、怨霊となつて湯治客の足立数馬にとりつき、下手人の悪行をあばくところである。水木辰之介は所作事で人氣をとる女形で、その怨霊事の所作を見せるために設けられた場面である。しかしその場面設定で、怨霊の有馬のふじと足立数馬が悪人のところへ連れだつてゆく場面に對して『役者大鑑』の筆者は、「どこのくに^{（国）}、かゆふれい^{（幽霊）}がつれだち^{（連れ立ち）}はるく^{（遠く）}の筆者は、」と評し、水木を弁護しながら「仕組」や「狂言作り」すなわち作者を批判している。さらに評者は、もし自分が作品を「仕組む」ならば、二人が連れ立つのではなく、一旦怨霊を消して、足立数馬が取り憑かれた仕草を見せ悪人を詮議する場面で、改めて有馬のふじの怨霊事を見せると述べている。

この事例が示すように、近世期の作品内容（仕組）への批判は、物語の枠組みの変更を求めるのではなく、例えば怨霊事などのタイミングで出すかといった点について行われたのである。

作品の筋（仕組）に対する批評は、作品の粗筋を載せた絵入

狂言本にも少ないながらある。上方の絵入狂言本には上本と並本の二種類があった。現存する多くの絵入狂言本は並本であるが、並本より詳しい内容を掲載したものが上本である。上本の場合は上部四分の一に主役級の役者の技芸評が掲載される。ところが享保期に刊行された絵入狂言本の中に、技芸評のかわりに「狂言仕組の評判」を掲載するものが出版された。現存はわずか三点で、『けいせい雄床山』（享保元年）『けいせい金水車』（享保三年）『おしゆん伝兵衛十七年忌』（享保三年 下図参照）である。これらはすべて八文字屋から出ている。役者評判記や浮世草子の出版で新工夫を次々と打ち出した八文字屋が、実験的に狂言仕組評を模索したのかもしれない。幕を順に追って仕組評が行われるのは、奇しくも明治の三木竹二が目指した批評と同形式である。そして批評のポイントは、物語の伏線を張り巡らせた作品作りに言及するものがある。この時期、元禄期に比べて遙かに筋が複雑になっており、矛盾のない筋立てを評価したものである。その他に観客の意表をつく役者の使い方を評価するものもある。

このように、いずれの批評の基準も、趣向に重きが置かれている。第二章三節で見た近松の近世期の評価にも、趣向立ての巧みさがあった。そして、趣向立てへの言及は特に劇書における近松評価に多かった。そこには、同時代の劇通の批評の視点が影響していたと言えよう。

また、一八世紀中頃から盛んに出版された様々な劇書の中には歌舞伎に関する概説書があり、そこでは作者を一つの項目として立て解説を加えている。劇書は興行毎の批評を加えること



（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館所蔵）

が目的ではなく、概説書であるために個々の作者の概括的な解説も必要とされたのである。水田かや乃は、一八世紀中期の役者評判記では元禄期にはない劇の批評の基準を模索しており、中でも作者に言及する記述が増え、その機運が劇書の作者の項目と連動していることを指摘している。そしてこの傾向は特に上方に顕著であるとしている。また江戸に関しても、一八世紀中期から後期にかけて役者評判記であるにも関わらず作者の部が立てられ、作者への注目が高まることも指摘している。その背景を水田は、この時期の歌舞伎における上方の地盤沈下と江戸の盛況という勢力図の変化、江戸劇壇の慣習として興行主と役者や作者の関係が強く、興行の成否を占うものとして人気役者と同じく作者にも注目が集まったと指摘する。そして、評判記では役者の技芸のみを扱い、作者評が別に必要であるとの意見が評判記に見られることから、見物が総体的に「役者の仕内」と「狂言全体の構成や筋」をとらえるようになったと指摘する⁽²⁰²⁾。

ここで注意を促しておきたいのは、一八世紀中期から歌舞伎において作者への関心が高まったといっても、この場合の作者は近代の「戯曲」の作者のことではない。第二章三節「作者近松」でも指摘したように、作者の役割は、企画、配役、趣向立て、道具の手配など多岐にわたり、趣向立ての中でも特に仕組に関わる部分は作者の責任が重くなる。仕組に対する評の苦言の多くは、趣向のために筋が矛盾することであったが、作品の見せ場となる趣向を矛盾なくつなぎ合わせる力が作者には求められる。

ところでこのような仕組の不備は、本来は作者の責任であるが、主役級の役者にもその責任があると主張する評判記の記述もある。例えば、一七世紀末から一八世紀初頭に上方で活躍した立役柴崎林左衛門は、享保三（一七二八）年一月『長正殿金礎』で家老役をつとめ、我が身にかけられた疑いが晴れたにもかかわらず、なお切腹しようとする場面を演じる。評判記では無用の切腹であるとの指摘に対する反論として、「それが柴崎殿の難に成事か・それは作者の⁽²⁰³⁾調法と申物」という弁護の評があり、さらにそれに対して「柴崎殿ほどの役者が・作者にまわさるゝ物じやおもはるゝか・なんぼ作者がいふても・呑込め芸はする物ではおじやらぬ・すれば此柴崎殿の少は⁽²⁰⁴⁾ぶ調法といふもの」（享保四年刊『役者金化粧』I ⑦一二二）と反論が出た。この事例は、作品の仕組において、役者も責任を負うべきとする考え方があったことを示している。

このことをさらに裏付けるものとして、近松門左衛門作の「けいせい仏の原」（元禄二年初演）の絵入狂言本の上本と並本の関係がある。並本をより詳しくしたもの为上本であるが、詳しくなった部分は、主役坂田藤十郎の得意芸である長咄の場面なのであり、⁽²⁰³⁾藤十郎の長咄がこの作品の重要な趣向の一つだったからである。これも、近世期の歌舞伎作品が趣向に重きをおいていたことの証左であろう。そして、その趣向は作者だけでなく、役者にも依存していたことも柴崎林左衛門の用例と同じである。趣向をつなぎ合わせる仕組の責任は作者が担うが、趣向に関しては役者の存在が大きいのである。

これらの事例をみると、近世と近代の物語（筋）の批評の視

点の違いがよくわかる。近代においては、本章四節でみたように、三木竹二は演劇を構成する要素の中から「戯曲」「役者」「装具」を取り出し、分けて批評することを主張し、とりわけ戯曲評の重要性を説く。これは本論二章でみたように戯曲が文学に含まれるようになったことと関連するだろう。このことは、竹二が幸堂得知に批判されながらも、福地桜痴の近松原作の改竄をただすためには戯曲評が必要だと主張し、原作を重視する姿勢からもわかる。一方、近世においては、主に作者の領分であつたと思われる筋立（仕組）やセリフの作成に關しても役者の技芸と深く関連しており、「台本」や「装具」は役者とは簡単に切り離すことは不可能であつた。このことは、時代が下がつた近世後期に活躍した鶴屋南北について、南北は「東海道四谷怪談」にみるような様々な大道具で観客を驚かせたが、そのカラクリの内容については、南北の怪談狂言を得意とした尾上松助の評判記の記述の中にあらわれ、また、松助自身も道具の才があつたとの説も残されている⁽²⁰⁴⁾。

近世期においては、筋立てのみに趣向としての特別な価値があつたわけではなく、趣向は筋立てをも含むあらゆる舞台構成要素に求められているの言うまでもない。そして、趣向は役者とも切り離せないのが近世期の特色だと言える。近世期の劇の批評である役者評判記が、作品の批評の必要性を感じつつも、『役者口三味線』の基本形である役者順にその技芸評を述べる方法が続けるもう一つの理由がここにあると考えられる。

以上が評判記を中心とした歌舞伎の仕組評の特色であるが、浄瑠璃の場合はどのように物語を評価したのだろうか。浄瑠璃

の評判記は、歌舞伎の評判記に準じているのでやはり演者の技芸について批評していることは既に述べた通りである。歌舞伎のように定期刊行物化しておらず、演者の初舞台や過去の舞台への言及も多く、歌舞伎の劇書における役者評に近い傾向がある。この浄瑠璃評判記の中で、浄瑠璃の作品のみを批評したものが現存で二点ある。竹本座で上演された作品を扱った『竹本不断桜』（宝暦九（一七五九）年）と、近松以降の作品を扱った『儀多百畳履』（安永六（一七七七）年）である⁽²⁰⁵⁾。『竹本不断桜』は、歌舞伎の評判記の目録の部分の形式をとつたもので、各作品を位付をして、寸評を述べているに過ぎない。例えば、「大極上々吉 国性爺合戦 三年こしの大当り芝居かゝりはきはひ渡る鯨」、「大極上上吉 菅原伝授手習鑑 天満宮の神徳たつとふ大くんじゆぢいもこしを熨斗」などである。『儀多百畳履』は目録部だけでなく作品にも評がある。「国性爺合戦」ならば、初演の配役など上演史について触れたあと、「いつしてもくあたりのはづれぬ上るり、中々評判。かたれる様にこしらへてはおかね。浄瑠璃でのお頭。いゝの悪いのと口ではいはれぬ。此上はない、惣巻頭。とてももの事に大の字ケ黒付たい。いつも大入大繁昌。ひとへに光の御めくみ目でたしく」で評判を終えている。「三日太平記」については、先行作である近松の「本朝三国志」の趣向取りを指摘し、二章三節でみたような近松の近松の経歴をなぞって終わっている。これは、役者評判記の役者評で当該役者の芸や趣向が先行作に拠っていることを指摘する文に準じている。なお、本書の目録には作品名の下に作者名が記載されているが、評文では作者と作品が関連づけて評価さ

れていない。筋の批評も歌舞伎の評判記を踏襲して、部分的な趣向の指摘に留まっている。「仮名手本忠臣蔵」については、「先達歌舞伎で見たが九太夫か死体へ由良の介か定紋の羽織をかけ加茂川へやれとは大とそふかとそんずる」とあり、歌舞伎で上演された舞台を見ての批評の部分すらある。これらの作品を扱った評判記は、歌舞伎の役者評判記の批評用語や批評の視点をそのままに応用したものとなっている。二章三節で言及した大田南畝の『俗耳鼓吹』所収の「近松戯文評」が作品を具体的に取り上げているのに比べて、この二書には歌舞伎の役者評判記の影響があらさまに現れている。

ここまで、近世期の劇の批評の役者評判記の性質について、近代の劇評との比較の視点から読み直しを行ってきた。歌舞伎の作り手が繰り出す様々な要素のうち、上方の八文字屋系の役者評判記が最も注目した点が趣向であった。その趣向を舞台化する役者の技術に対する批評が、近世期の劇の批評なのである。

六 劇の批評の用語―「ジャーゴン」の世界は解消されたのか？

これまでの近世演劇研究は、近代の「文学」における戯曲研究に対して、近世期の特色を技芸中心とみなす意識が強すぎたように思われる。そのために、役者評判記の記述も役者中心主義とみて、役者の技芸やどの劇団に所属しているかの動向を知る資料としてのみ扱ってきた傾向があり、それがどのような出版物のジャンルであるか、そのジャンルに規定された性質はい

かなるものかについて注意を払うことが少なかった。そこで本節ではそれを考慮に入れて役者評判記の批評方法について整理し、近代の劇評との関係を考察する。

遊女評判記や初期野郎評判記は仮名草紙という出版ジャンルの一つとみなすことによって、出版物としての性質がより明確になる。同じように、『役者口三味線』以降の役者評判記を浮世草子との関連性から読む必要があるとの指摘がある。役者評判記には、役者目録と役者の芸評の間に短編小説風の導入部（開口部という）があり、評判記の批評の趣向や対話形式で行う評者の紹介などが記されている。この開口部のみを集めて読み物として出版されたものも残されているので、劇の批評だけではなく読み物としての需要があったと考えられている。この点に注目したのが河合真澄の研究で、西鶴以後の浮世草子界を代表する作者江島其磧の詳細な分析を行い、開口部に西鶴作品が利用されていることを指摘した⁽²⁰⁶⁾。また、其磧、初代自笑に続く次の世代の役者評判記を担当した作者として、学者であり浮世草紙作者の多田南嶺（一六九八―一七五〇）がいる⁽²⁰⁷⁾。これまで評判記の記述方法に関する研究は、この開口部に注目されることが多いが、評判記の評文も独特の記述方法である。この評判記の評文の作者は八文字屋の主人である自笑が担当したと目されているが、確証はない。遊女評判記が、遊女の顔や体、仕草、心映えを批評する言葉を多様に編み出し、遊女にまつわる逸話を含めて仮名草紙としての一ジャンルを築き、やがて西鶴の好色物の浮世草子へとつながっていったとされるのに対して、役者評判記の場合は、八文字屋が抱える浮世草子作者によって書かれ

た開口部には浮世草子の読み物としての性質を残すが、劇の批評部については一八世紀前半に編み出された役者評の批評言語が幕末まで引き継がれて定着を⁽²⁰⁸⁾していたと見られる。役者評判記は浮世草子作者と浮世草子を扱う版元である八文字屋によつて基本形が作られたが、本章第三節で見たように、浮世草子とは異なる評判記というジャンルを確立し、「近世期の批評」の基準と批評の用語を生み出したといえよう。

野口武彦は役者評判記や名物評判記を含めた近世期の批評の特色を分析して、近世期の批評は、「情報内容よりも、情報形式のスタイルそれ自体をたのしむ」と指摘する。その上で、近世期の批評には「様式性の一致」はあっても、「共通の語彙」というものはないとし、批評の内容は多くの人々にわかるようにかかれたものではなく、排他的な「通」の間のみで通用する「ジャーゴン（業界用語）の世界である」と述べ、それが明治になつて共通言語体系の中で語られるようになったと述べている⁽²⁰⁹⁾。ただ、野口が念頭においている評判記は江戸名物評判記群で、それらがどのように役者評判記をパロディにしているかに注目した見解である。しかし、少なくとも一八世紀前半期の役者評判記の技芸評は、排他的に「情報形式のスタイル自体を楽しむ」ためのものではない。それは江戸名物評判記の読者よりも、多様な読者を得ていたと思われるからである。

役者評判記は多くの役者を集め、地域や役柄別に分類し、位付を行った。位付の一覧できる目録部では役者の名前の横に添え書きがあり、見立てとなっている。このような見立て評にも評判記作者の趣向がある。役者評判記のパロディである江戸名

物評判記にもこのような見立てなどに戯作者の趣向があった。また近世期では役者評判記の技芸評のことを「芸の品定」と記すことがあるが、批評のポイントはまさに「品定め」であった。この「品定め」の視点が位付と連動していると思われる。役者の名前の横の添え書きも、品定めに伴う楽しみであった。江戸名物評判記にも「品定め」という批評の視点がそのまま取り入れられており、近世期における評判記の形式を使用した批評の特色となっている。

役者評判記では、この「品定め」の内容についてふれた芸評部分が最も多く紙数が割かれ評判記の本体である。芸評部分は会話形式で、様々な身分や年齢の男女が集まった品定めの場合、評判記の作者は工夫し、位付や批評内容に意見のある場合は、肯定派、否定派ともに根拠を挙げて自らの批評を述べていく。本章二節で遊女評判記と同系列にあつた野郎評判記には、容色に関わる批評用語が多いこと、また遊女評判記でふられる芸事の中には評価を言語化しにくいものもあることを指摘した。役者評判記の品定めの場合において役者の舞台上の動作を言葉で批評する時に「善し」「悪し」以外の言葉を尽す必要があつた。その中で生まれた多様な批評用語が、一八世紀後期以降の財産になつていったと見てよい。水田かや乃は、この批評用語にさらに影響を与えたものとして、一八世紀中期に刊行された劇書に載る元禄期の俳優の芸談を指摘する⁽²¹⁰⁾。一八世紀初頭に生まれた芸を批評する用語は、劇書を通して一八世紀中期以降に再生産され、舞台の批評用語として定着し、さらには芝居に関係のない分野での評判記にもパロディとして使用されたのであ

る。

ここで、一七世紀末から一八世紀初頭に注目された批評の基準や批評用語をいくつか示しておきたい。

まずは、荒事、和事、実事、怨霊事といった、「○○事」と称される役者の表現である。さらに同じ和事や荒事にも、各役者の工夫によって「○○風」「○○流」といった差異化が生まれる⁽²¹¹⁾。役者評判記の技芸評の中では、役者の「風」の違いを解説するのである。

さらに、登場人物の職業に合った身のこなしを「うつり」「うつる」「うちつく」などの表現で評価を行った（「うつり」については第四章五節で改めて取り上げる）。本章第三節で取り上げた初世尾上菊五郎の場合ならば、人品や衣装なども役者の仕草と同じく登場人物に「うつる」ための重要な評価の基準であった。この職業に合った身のこなしの技術は、一八世紀中期から盛んに刊行されるようになった名優たちの芸談が参考になり、役者評判記の批評にも影響を与えるようになったことは先述の通りである。

次に、登場人物の立場とおかれた局面における演技を、「思い入れ」「しこなし」「仕内」などの言葉で表現し、その技術の評価した。

時代が下がると本章第三節で見たように評判記が形骸化するため新たな批評用語が次々と生み出されず、作品の局面を説明したあと善し悪しだけを述べたり、「きついこと」「珍しいこと」「面白いこと」「請け取りました」などの常套句で埋められるようになる。

また、常に新作を上演することを求められる歌舞伎においても、再演される演目や人気の浄瑠璃作品を歌舞伎で上演する義太夫狂言が出てくる。一作品そのままの再演もあれば、役者の得意芸を見せる場面を新作にはめ込む形式での再演もある⁽²¹²⁾。

このように先行作の一場面を趣向取りしたり、再演した場合に、同じ役者の以前の芸と比較したり、別の役者や、八文字屋系評判記や劇書の膨大なデータを生かして何世代も前の役者の芸と比較したりする。また師弟関係や親子関係がある場合は、芸系を指摘することになる。これが、先に見た『梅幸集』の記事にもある近世期の劇通「芝居好見巧者」の「知識」と「経験」である。具体的には、登場場面における衣装、登場の仕方、道具の持ち方など細かな所作の比較が行われる。この時に、前述した登場人物の職業の「うつり」や、該当場面における感情表現である「思い入れ」を比較し、技芸の善し悪しを批評するのである。

ところで同じ場面で見せる役者の技芸について、先輩役者などと比較する批評の方法は、近代の歌舞伎の批評に影響を与えた三木竹二の「型」の研究に似ている。俳優が作品中の決まった場所で決まった手順で動作を行うのが「型」だが、この「型」は先輩俳優が工夫し観客に評価されたものを次世代の俳優が継承するものである。このような「型」に類する視点は近世期からあったにも関わらず、三木竹二の批評は近世期とは異なり極めて近代적であるとして、現代の劇評家にも影響を与えている。この点に関して、近世と近代の違いはどこにあるのだろうか。

近世期においては、同じ場面を同じように繰り返すことは、工夫のない「焼き直し」として低く評価し、同じ場面に新しい工夫を加えることを「趣向」として重視した。役者評判記では、ある役者の演技やある場面の趣向が誰の工夫によるものか、どのようなバリエーションを生んだのかを蘊蓄として紹介し、該当する役者の芸風を位置づけ、それを新たなバリエーションとして評することが目的であった。序章三節の演劇の特質でみたように舞台の記憶が記録されるのである。そして、筋に矛盾をきたさない範囲であれば、趣向として演技のバリエーションを工夫することが評価されたのである。

一方、三木竹二は様々な演出を型として整理し記録した上で、戯曲解釈に沿って正しい型、理想的な型を取捨選択する作業を行った。両者は似ているようで異なる行為である。近代的な批評の中では、役者の勝手な戯曲の変更は批判された。第一章でみたように、近松の作品などは特に初演の原作通りの上演が強く求められた。それは長年上演された「仮名手本忠臣蔵」などの作品でも同様である。兄鷗外の文学批評活動と弟三木竹二の劇評活動は連動しながら、近代的な歌舞伎の見方に重要な方向性を与えたと言えるだろう。また、序章五節で触れたオーセンティックな歌舞伎の表現がこのような近代的な視点を基準にした取捨選択によって誕生したのである。このように近世期の批評方法を「型」という視点で近代的に読み替えたことは、第一章三節にみた「心中天網島」で、近松のオーセンシティと歌舞伎のオーセンシティの衝突を生み出すことにもなった。

現在の歌舞伎の批評においても「型」は重要な視点となつていいる。しかしレパートリー化した古典の場合、決まった場面の決まった動作の手順が解説のないまま、その出来の善し悪しが評される場合が少なくない。特に新聞の劇評覧は、切りつめた文字数の中で批評を行うため省略が多い⁽²¹³⁾。したがって「型」の視点は、現代の歌舞伎通のジャーゴンの世界を作りつつある。私の大学の講座や社会人講座を受講する人の中には、「歌舞伎の見方を教えてほしい」と言う者が少なからずいる。「現代劇の見方を教えてほしい」という人がいないことを考えれば、歌舞伎には特別な鑑賞方法があると考えられているのが分かる。実際には、そのような知識がなくても観客それぞれが自由に鑑賞すればいいのだが、自分の鑑賞体験と歌舞伎評論家の劇評の間に、「何か特別な壁」を感じてしまうのもまた、事実なのである。

本章第四節の冒頭で、日本の劇の批評において、アカデミズム・クリティシズムは西欧から移入されてきたが、ジャーナリスティック・クリティシズムは既存の劇の批評を出発点にしたと述べた。既存の劇の批評を否定したとしても、それを出発点にした時点で既存の劇の批評の方法が影を落とすことはあり得ることではないだろうか。それは次の第四章で述べるように、歌舞伎を否定した新劇が歌舞伎を出発点にしたことにより、歌舞伎の影響を受けざるを得なかったことにも通じるだろう。

八文字屋の評判記は、その当初に生み出した批評用語によって、野郎評判記の用語では扱えなかった舞台の表現を表すことを可能にした。しかし、近世後期、役者の舞台の表現をリアル

タイムに扱うことが難しくなり、形骸化してくると、批評用語は固定されていった。近世後期に評判期の形式が江戸名物評判記に使われることは、評判記の出版物の形式のパロディのみならず、用語も形式的なものになってしまい、今日から見るとジャーゴンの世界の印象を与えることになる。近代になってジャーゴンの世界は一旦解消されたが、百年過ぎて、また新たなジャーゴンの世界を生み出している現状を見ると、二百年前の八文字屋の亡霊を見る思いである。

まとめ

近世後期の八文字屋系の役者評判記は、次第に質が低下していった。興行毎の役者の芸を批評するよりは、一年分の役者の活動や役者の初舞台以来の芸歴に多くの紙数を割いたため、八文字屋が最も精力的に歌舞伎資料の出版に取り組んだ時代の技芸評に比べて見劣りがするためである。それと共に、近世期の制度や出版ジャンルなどによってその形式が固定されたため、技芸評に使用する言葉にも固定化がみられた。その一方で、同じ趣向や場面の先輩役者の技芸との違いを比較するなど、一つの場面で複数の表現があることが記憶されるようになる。これが近代の型につながる視点でもあった。この視点を支えたのは、評判記作者の歌舞伎の役者に関する「古い時代」からの豊かな知識であり、長年評判記を出版し続けた八文字屋にはその情報の蓄積があった。

近代に入って三木竹二が提案した「型」という視点は、戯曲

を重視する近代的な批評基準をバックグラウンドにしながら、近世期以来の役者の技芸の評価を行うものだった。「性格」や「心理」といった欧米の文学理論を援用しながら、「正しい型」を記録するという、近世期とは全く異なるなる批評を試みた。しかし同時に、「型」は近世期以来歌舞伎が大切にしてきた「趣向」が役者の身体によって舞台化され、「うつり」「仕内」「思い入れ」などによって批評される役者の技芸でもあった。

「型」という視点を得ることによって、歌舞伎は近世期の視点を残した上で、近代的な解釈を可能にした。近代人の肉体で表現される伝統芸能は、実際には前近代の表現を完全に保持し得ているわけではない。また観客が近代人である以上、前近代の価値観を自分のものとして理解するのは難しい。しかし、批評において近世期の視点を残すことによって、前近代との連続性を実感し伝統が保持されているとイメージしながら、その一方で近代的な価値観で理解できる部分を取捨選択することが可能になったのだと思われる。

最後に、明治に登場したインテリの劇評家と近世期の劇通について触れておきたい。近代に入ってインテリの劇評家が登場したからといって、幕末明治の劇通の視点が駆逐されたわけではない。劇場には、西洋の文学批評や劇評の動向をよく知る者から、旧来通りに役者の技芸を楽しむにしている観客が混在していた。だからこそ、第一章で述べたように、近松作品の原作通りの上演を目指した者と、旧来の型による上演を期待する観客との間に軋轢が生じたのである。第二章で触れたように、明治初期の歌舞伎に変化を求めた演劇改良運動が頓挫し、近松研究が

様々な文学者によって言及されるような現象が一時のブームに終わったことを考えると、近代のアカデミズムにおける批評が急激に同時代の観客の間に広まったとは考えにくい。従来の劇評の研究において戯曲への関心が高まったという指摘は本章四節でみたような戯曲評重視の傾向からも確かだろうが、劇評はあくまでも舞台の批評であり、戯曲以外の役者や衣装などにも関心を払っていた。

また、序章や第二章でも触れたように、日本の国民文化形成期の問題を考える際、それを主導したエリート層がどのように関与していたかは重要な視点であるが、それらの議論において、「エリート層」がどのあたりをさしているのか明確な規定がない。

「エリート層」か否かという指標ではなく、「通」の審美眼をどのように通でない人々が共有し得たかも、伝統演劇が近代においても広い範囲で受容されるために、重要な視点であったことも忘れてはならない。明治初頭のインテリの劇評家と幕末を知る劇評家の相互批判は、「通」の評価を否定し戯曲を重視するものと、「通」の視点こそ歌舞伎の本質と主張するものと論争であった。ところで、通の観劇団体である六二連が熱心な九代目団十郎の鼻屑であったことからみると、この「通」の審美眼も実は甚だ曖昧である。新しい劇評家になくて、「通」が持っていたものとは、「古い時代からの豊かな知識」と「古い時代（近世期）から芝居を見ている」という、新しい劇評家がどんなに努力しても手に入らない情報だったかもしれない。この知識と経験こそ、八文字屋系の劇書が提供し続けた情報に

通じるものだ。明治の劇評家が、否定するにしろ、肯定するにしろ、まず八文字屋の「黒表紙」を思い浮かべたのは、三冊組という形式や形骸化した批評方針ではなく、八文字屋が提供した知識を象徴的に「黒表紙」に仮託していたからだろう。

近代以降の劇評史を論ずる権藤芳一は、「戯曲評において可成り清新であった竹二が、いざ劇評となると極めて月並みになり前近代的になる」と指摘し、「通に近ずきたいとさえ思う」と指摘する⁽²¹⁴⁾。また、武智鉄二、戸板康二、三宅周太郎にもその傾向があったとする。竹二に関する考察でこのことを指摘するのは、権藤以外知らないが、権藤の近代劇作家の考察には常に、劇作家の出身地を考慮に入れている。いかなる近代的な文学理論や美学論が幅をきかせても、「膨大な情報と経験」は強い影響力が今なおあり、それが伝統のオーセンティシティを顧客側から支えているはずである。このことについての検討は今後の課題である。

次章では、近松芸論「虚実皮膜論」を取り上げ、本章で見たような近世の劇への眼差しや評価基準が、近松の芸論の近代以降の解釈とどのように関連していくかを考察する。

注

(1) 逍遙協会篇『未刊・坪内逍遙資料集 5』二〇〇二年、逍遙協会。三七〇～三四九頁。

(2) 松澤正樹「三都役者評判記の成立とその背景―和泉屋版「鑑もの」を中心に」『論究日本文学』六二、一九九五年五月、立命館大学日本文

学会、三三〇四五頁。

- (3) 『役者大鑑』の元禄八年版に団十郎上京の評判がある。(I②二九。以下、役者評判記の引用のうち、『歌舞伎評判記集成』(岩波書店)からの引用は、ローマ数字は一期、二期の別を示し、○内の数字は巻数、次いでページ数を示す。)さらに、元禄七年中に上演した『阿闍世太子倭姿』の絵入狂言本を読むことができる。
- (4) 和田修「金子吉左衛門関係元禄歌舞伎資料二点」『歌舞伎の狂言―言語表現の追求』一九九二年七月、鳥越文蔵編、八木書店。
- (5) I②一八五。
- (6) 鳥越文蔵「役者評判記の役割―伝統的役者評判記論にそって」『元禄歌舞伎攷』一九九一年、八木書店、一〇九頁。初出は『伝統と現代 第四巻 歌舞伎』一九六九年、学芸書林、五二〇七〇頁。鳥越の指摘は、以後の役者評判記研究でも踏まえられる。例えば、松澤正樹(注②)、三四頁。池山晃「観客の視点(一) 役者評判記」(『岩波講座歌舞伎・文楽 四巻 歌舞伎文化の諸相』一九九八年、岩波書店、六二頁)等。
- (7) 高野辰之「役者評判記」『演劇史研究』第一輯、一九三二年、第一書房。二三〇頁。
- (8) 守随憲治「歌舞伎劇評史」『日本精神文化 九月号 日本演劇と劇文学』一九三四年、河出書房、二二六〇二二七頁。
- (9) 例えば、池山晃は、容色本位の批評を技芸本位になったことを、「脱皮」(注⑥)池山晃、六二頁)という。
- (10) 守随憲治「役者評判記」の項、(『演劇百科大事典』一九六一年、平凡社)。
- (11) 『剥野老』解説(I①四四)。
- (12) 武井協三「初期歌舞伎の演技」二〇〇三年、
- http://www.nijl.ac.jp/~kiban-s/project/seika_pdf/2003/2003-03.pdf
(二〇〇八年一月三〇日閲覧)
- (13) 『嶋原集』、梅の部の「鳴瀬」「小藤」の条など。引用は、小野晋『近世初期遊女評判記集』古典文庫、一九六五年。該当箇所は一〇九〜一〇一頁。
- (14) 『満散利久佐』、該当箇所は、注(13)『近世初期遊女評判記集』、二〇六〜二〇八頁。
- (15) この時期の評判記の状況については、鳥越文蔵編『役者評判記(元文〜寛延期)の書誌的調査報告書』一九七八年、や水田かや乃「役者評判記からよみとれるもの―元文〜寛延期を中心に」『芸能史研究』一〇八、一九九〇年一月、三九〜五六頁で整理されている。
- (16) 今岡謙太郎「江戸顔見世の「崩壊」に関するノート」『歌舞伎研究と批評』一九九七年六月、七五〜八六頁。
- (17) 荻田清「綿喜板役者評判記の出現」『上方板歌舞伎関係一枚摺考』清文堂、一九九九年。
- 池山晃「『出板物』としての役者評判記―再び河内屋太助板評判記について」『日本文学研究』三六、一九九七年、一二四〜一三三頁。池山、注(6)等。
- (18) 同注(6)、七七頁。
- (19) 同注(7)、二六二頁。
- (20) 木越俊介「『代作屋大作』花笠文京の執筆活動について」『近世文芸』六九、一九九九年、日本近世文学会、三七〜五一頁。
- (21) 池山晃「役者評判記「江戸之巻」の苦闘―文政・天保期の諸問題」『国語と国文学』一九九九年一月、八三〜九三頁。
- (22) 中野三敏『江戸名物評判記案内』一九九五年、岩波新書。

(23) 同注(7)、二四一頁など。

(24) 広瀬千紗子「八文字屋系劇書の成立―『新撰古今役者大全』をめぐる―『芸能史研究』四五、一九七四年四月、四四〇―四四頁。広瀬「八文字屋劇書の変遷」『芸能史研究』五六、一九七七年一月、一九〇―三頁。水田、注(15)。

(25) 『梅幸集』の引用は、土田衛編『上方役者一代記集』上方芸文叢刊四、上方芸文叢刊行会、一九七九年による。該当箇所は、五八〇―五九頁。赤間亮「歌舞伎の出版物(二) 江戸の劇書」『岩波講座歌舞伎・文楽四巻 歌舞伎文化の諸相』一九九八年、岩波書店、三一―三四頁。

(26) 戸部銀作「六二連の事」『日本演劇』一九四六年四月、三三―三七頁。山本二郎「明治初期の劇評」『演劇界』一九四八年八月、二〇―二五頁。

林京平「日本劇評史の展望」『総合世界文芸』一九五三年九月、五五―七四頁。

今尾哲也『演劇評論』一九五四年八月、一三―一九頁・九月、一六―二〇頁。

権藤芳一『近代歌舞伎劇評家論』(演劇出版社、一九五九年)。権藤「評判記から劇評へ―明治十・二十年代の歌舞伎劇評」(『芸能史研究』二四、一九六九年一月、一〇―一二頁)。

藤田洋「歌舞伎雑誌の系譜―役者評判記から六二連まで」『季刊雑誌歌舞伎』二号、一九六八年十月、一九三―一九七頁。藤田「歌舞伎雑誌の系譜―六二連の俳優評判記」『季刊雑誌歌舞伎』三号、一九六九年一月、二〇四―二〇九頁。

服部幸雄「過渡期の演劇ジャーナリズム―六二連の「俳優評判記」について」『悲劇喜劇』一九七七年「特集・演劇ジャーナリズム」、六〇―一〇頁。

法月敏彦「六二連「俳優評判記」」(『歌舞伎 研究と批評』一〇十九、一九八八年八月―一九九七年六月)。法月編『六二連俳優評判記』

上・中・下(歌舞伎資料選書・九、国立劇場調査養成部調査資料、二〇〇二―二〇〇五年)。法月校訂『六二連俳優評判記・歌舞伎新報編上』歌舞伎新報社編(歌舞伎資料選書・一〇、国立劇場調査養成部調査資料科、二〇〇六年)。

池山晃「六二連「俳優評判記」の位置―新しい劇評媒体群のなかで」『日本文学研究』大東文化大学、二〇〇四年、四〇―四九頁。

(27) 注(27)、法月編『六二連俳優評判記』上、二七頁。

(28) 権藤「評判記から劇評へ」(注(27)、五頁)では、極端な敬語は次第に少なくなるものの、それでも役者に敬語を使っており、芸評は決して厳しいものではなかったと指摘している。特に九代目団十郎の最期の立場での批評であったことを、注(27)の諸研究も言及している。

(30) 渡辺保編、三木竹二著『観劇偶評』(二〇〇四年、岩波文庫)の解説、五三七―五三八頁。

(31) 三木竹二は、『朝野新聞』の主張で、既に「しがらみ草紙」六号で戯曲評を実践していると述べている。確かに「しがらみ草紙」六号には「戯曲の評」との項目立てをしている。しかし、何故このような項目立てをしたのかについては触れていない。

(32) 「しがらみ草紙」七号、明治二十三年三月、四一頁。

(33) 以下に紹介する明治期の木版評判記は、全てマイクロフィルム『早稲田大学坪内逍遙博士記念演劇博物館所蔵 役者評判記』で読むことができる。

(34) 例えば、水田は、注(15)「役者評判記からよみとれるもの」において、一八世紀中期の評判記の特色として「狂言そのものへの視点」を加え

新機軸を出すとし、それは芸評とは別に「劇評」と傍点づけで強調し「画期的」と評価する。これも、戯曲の批評を重く見る近代以降の劇の批評の価値観が投影した分析である。

- (35) 赤間亮『図説江戸の演劇書 歌舞伎編』二〇〇三年、八木書店、一四五～一五七頁。

- (36) 赤間亮「歌舞伎の出版物（一）上演出版物」同注(26)、岩波書店。一九〇二頁。

- (37) 坪内逍遙「二 お袋の腰巾着」『少年時代に観た歌舞伎の追憶』演芸合資会社出版部、一九二〇年、四〇八頁。

- (38) 『作者式法戯財録』の引用は『近世芸道論』日本思想体系六一、一九七二年、岩波書店による。該当箇所は、五一頁。郡司正勝による頭注では「大時代」を「現代離れた、古風な」、「太平楽」を「でたらめ、のんきなこと」としている。

- (39) 水田かや乃、注(15)「役者評判記からよみとれるもの」、四六～四七頁。

- 水田「狂言作者の登場―役者評判記からよみとれるもの―『歌舞伎の狂言―言語表現の追求』、一九九二年、八木書店、七三～九一頁。

- (40) 鳥越文蔵「『けいせい仏の原』考」『元禄歌舞伎攷』八木書店、一九九一年、三～一五頁。

- (41) 品川隆重「初代尾上松助と江戸かぶき―『親玉風』及び『からくり事』の考察を中心に―」『歌舞伎の狂言―言語表現の追求』一九九二年、八木書店、六二頁。

- (42) 『竹本不断桜』『儀多百景』の引用は、『日本庶民文化史料集成』第七巻 人形浄瑠璃 芸能史研究会編、一九七五年、三一書房による。該当箇所は、『竹本不断桜』『国性爺合戦』四七四頁、「菅原伝授手習鑑」四七七頁。『竹本不断桜』『国性爺合戦』四八四頁、「三日太平記」

四八五頁、「仮名手本忠臣蔵」四八六頁。

- (43) 河合真澄「役者評判記の開口部と西鶴作品」『近世文学の交流―演劇と小説』清文堂、二〇〇〇年、二二五～二五〇頁。

- (44) 神谷勝広「多田南嶺と役者評判記」『国語と国文学』二〇〇三年五月、九一～一〇〇頁。

- (45) 『伝奇作書』（西沢一鳳著、一八五一年）の「戯作者戯場話の論」で「京撰にて戯場によりたるを書に出す時は東都と違ひ戯作者を業とする人なく只金満家の主戯場遊里に遊び俳優角觥芸者を愛し穴を探つて業とする人は是を皆粹人と号し東都に云大通人なり」とあり、八文字屋系の評判記や劇書の批評箇所の作者の傾向を知ることができる。引用は、『新群書類従・第一』明治三十九年四月、国書刊行会、九四頁。

- (46) 「評判記から批評へ」『文学』岩波書店、一九九〇年秋、二七～三三頁。
- (47) 水田、注(39)、「狂言作者の登場―役者評判記からよみとれるもの」八二～八三頁。

- (48) 鳥越文蔵「元禄歌舞伎の二三の問題点」『元禄歌舞伎攷』一九九一年、八木書店、二〇二～二〇八頁。鳥越は「表記こそ定着はしていなかったが、元禄期の歌舞伎はすでに演技術の上で「型」の意識があった」とする。

- (49) 土田 衛「狂言取り・趣向取り―元禄歌舞伎の場合」『愛媛大学紀要 第一部 人文学』一一（A）、一九六五年十二月、二三～三八頁。拙稿「享保期の狂言取り・趣向取り―上方歌舞伎の作劇法」『演劇研究』一八、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、一九九五年三月、六三～七二頁。

- (50) 如月青子「わが師・三宅周太郎」『悲劇喜劇』一九八二年五月、二八～三一頁。三宅は、読者によく理解してもらうためには、「新聞評の場

合には、一行でも多く書ける方が勝ですよ」と如月に言い、如月がサ
ンケイ新聞に文楽評を昼夜に分けて書くことになった時、三宅は「古
典芸能に理解のある編集態度がめずらしい」と言ったとの逸話を乗せ
る。現在においてもこの状況に変わりはない。

(51) 権藤芳一『近代歌舞伎劇評家論』、一九五九年、演劇出版社、一一六頁。

第四章 リアリズムと虚実皮膜論

本章では、近松門左衛門の芸論「虚実皮膜論」について考察する。

虚実皮膜論は、近松の作品や作劇法を分析する上で重要な芸論とされているが、近世演劇研究の分野ではすでに検証しつくされた感もある。

その一方で、虚実皮膜論は「日本文芸史における虚構論の先駆とされる」(『日本国語大辞典 第二版』小学館⁽²¹⁵⁾)と位置づけられ、近世演劇研究にはとどまらない影響力を持っている。

日本の高等学校までのカリキュラムにおいても、世阿弥の作品よりも風姿花伝のキーワードが記憶されるのと同じように、近松の場合も、文楽の舞台よりも「虚実皮膜論」の方がはるかに学生に記憶されている。

本章では、近松の「虚実皮膜論」を日本の伝統文化再生の視点から考えてみたい。「虚実皮膜論」は近世の作者の芸論であるが、それが「近松門左衛門」の芸論であるがゆえに、近代以降も「特別な」役割を与えられた。そこで近松の芸論がどのような役割を果たしたのかを明らかにする。

一 伝統演劇とリアリズム・写実主義

能楽や歌舞伎、文楽に代表される日本の伝統演劇の特徴は「様式美」であり、その様式が長い年月を経て伝承されていること

から伝統演劇、伝統芸能とも称される。しかしながら、様式美に象徴される伝統演劇が、「リアリズム」や「写実主義」という語で語られることがある。例えば野上豊一郎は、「世阿弥の写実主義―能の物真似の意義」⁽²¹⁶⁾の冒頭で次のように述べている。

世阿弥がしばしば用いた物真似なる言葉は今日われわれが舞台芸術に於いて理解してゐるところの写実主義なる言葉に依つてそのまま置き換へられ得べきものであるか否かを調べて見ることが、私の考察の問題である。

ここで野上が言うところの「写実主義」は近代以降にもたらされたキーワードであり、これに対応するものとして、能楽の世界で用いられてきた「物真似」というキーワードを挙げている。リアリズムや写実主義は、舞台芸術(演劇)の場合、新劇など近代以降に生まれた日本の演劇を語る上で使用されてきたキーワードである。研究者や劇評家、演劇の実践者が、リアリズムや写実主義という近代演劇のキーワードで伝統演劇を説明することには、伝統演劇を過去の遺物としてではなく、現代に生きる舞台芸術としてとらようとする姿勢がみてとれる。

鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―「日本的なるもの」への道程』⁽²¹⁷⁾は、「わび」「さび」「幽玄」が「日本的なるもの」の美的価値、伝統的な日本の美として定着していくプロセスを明らかにし、象徴主義が日本に移入されたことに端を発して、一九三〇年代から日本の伝統的なもの、能や俳句、庭園

などが再評価されることを明らかにした。ヨーロッパ象徴主義の受容によって芭蕉や能楽等が再評価されたことと同じように、歌舞伎が「リアリズム」という言葉で語られることは、近代以降に移入された文芸思潮が日本古来のものに再び光をあてることを意味する。

ところで、リアリズムは文芸思潮の一つであるが、演劇史においては極めて重い意味を持つ。一九三〇年代に象徴主義によって能楽と「幽玄」とが結びつき再評価されるようになるのと同じ時期に、新劇においては、リアリズム演劇が行われていた。また、戦後の小劇場運動の担い手たちが、リアリズムを体現する新劇を否定して新しい演劇を模索する場合でも、リアリズムは否定される対象として常に存在感を示していた。例えば、演劇評論家扇田昭彦は次のように回顧する。

私は、ジャーナリストとして仕事を始めたときは小劇場運動が勃興していた一九六〇年代ですから、彼らに対する共感がありまして、逆に新劇のリアリズムと社会主義リアリズムに対する反発がありましたから、リアリズムは乗り越えるべきものだという観念が抜きがたくあって、ですからリアリズムという言葉自体があまり好きではないということがあります。⁽²¹⁸⁾

その後、小劇場の第二世代、第三世代らによる一九七〇年代から一九八〇年代にかけての「幻想と現実、時間と空間が舞台の上でめまぐるしく交錯する」⁽²¹⁹⁾演劇実践を経て、「リアリズ

ム演劇」と称される舞台表現が姿を消したかと思えば、一九九〇年代に台頭する平田オリザらの作品を、リアリズム演劇と大笹吉雄が評したこと⁽²²⁰⁾をきっかけに、演劇とリアリズムの関係の議論が再び激しく燃え上がった。

伝統演劇に関わる者がリアリズムという言葉で語るとは、このような日本の近現代演劇史における論争の「熱い部分」に直接関わろうとする行為であり、伝統演劇であっても現代演劇の一隅を占めているという自負でもあると思われる。

もちろん、日本の新劇がリアリズム一辺倒であつたわけではない。文学や美術の分野で表現主義や象徴主義が取り上げられたように、新劇においても、ドイツ表現主義の影響を受けた演劇が試みられていた。例えば、大正一三（一九二四）年四月『演劇新潮』に発表された「骸骨の舞跳」は、ドイツ表現主義エルンスト・トラーの「転変」の影響を受けており（後にこの雑誌は発行禁止になる）⁽²²¹⁾、同年一二月築地小劇場ではゲオルク・カイザーの「朝から夜中まで」が村山知義が担当する舞台装置で上演された。このように食欲に様々なものを取り入れた新劇に関して、一九六〇年代に次のような意見が述べられている。

C ところが私は、絵画とか音楽とか、かなり抽象的なものに傾きやすい芸術の場合は別として、演劇の場合には俳優が肉体で形象化するというのがぎりぎりの結着の所だと思ふんです。演劇に関する限りはどんな様式でもリアリズムとのかかりあいから考えなければならぬと……

A それでは第一次大戦後出来た表現主義の演劇というのをどうしますか。あれをリアリズム演劇と言いますか。それはやっぱり表現主義として規定しなければ話にならないでしょう。

B 演劇は人間がその肉体で表現するから全部リアリズムだということになりますか。⁽²²²⁾

この座談会の議論では、表現主義の演劇すらリアリズムに含む意見が出されており、演劇の分野におけるリアリズムがどのような実践をさすのか座談会の参加者においてもまちまちである。(この点については次節で述べる)ここで注目したいのは、演劇に関わる者が、演劇が人間の身体表現であるために、リアリズムは常に演劇と切っても切り離せない概念と考えていることである。能楽における物真似や歌舞伎における役者の演技にも、同じ演劇としてリアルであるかどうか常に重要な評価基準の一つとなってきたと思われる。

伝統演劇に関するリアリズム、写実主義について考察する前に、日本の近代以降の演劇におけるリアリズムについてその混乱状況を踏まえながら整理しておく。

二 日本の近代演劇におけるリアリズム

日本語となった「リアリズム」は、本来は西欧の *realism* を

指す語であったが、今ではそれぞれの言葉が含意する内容は全く同じではない。リアリズムが写実主義と訳されるように、現実をありのままに捉えようとする文学や芸術上の主張という共通認識はあっても、日本語の「リアリズム」を使って日本や日本以外の様々な演劇について具体的に考えるとき、「リアリズム」の定義の多様性のために議論がかみ合わなかったり、誤解を生んでしてしまうことも少なくない。このことは、リアリズムをテーマとする演劇雑誌における座談会でも再三指摘されてきた。例えば、一九六〇年代初頭にリアリズム演劇の確立をスローガンに掲げた劇団民芸が、一九六一年十一月・十二月に村山知義演出で「火山灰地」を再演し、一部、二部で六万人の観客を動員したのを受け、『悲劇喜劇』⁽²²³⁾や『新劇』⁽²²⁴⁾で座談会が企画された折、『新劇』誌においてリアリズムの実体が各発言者でまちまちであるために、安部公房が「リアリズムということばそのものを全然やめてしまったらどうか」と提起したほどである。また、一九九〇年代の平田オリザらの演劇をリアリズム演劇と評したことをきっかけに論争が展開するが、リアリズム演劇が何を指すかが論者によって異なるため、発言者の主張の核心よりも、リアリズムの定義の曖昧さが浮き彫りとなった。こうした状況を受けて、日本演劇学会では一九九四年十月の秋季大会において、「徹底討論・リアリズム演劇とは何か」と題するシンポジウムを企画し、翌年発行の紀要にその内容が掲載された⁽²²⁵⁾が、このシンポジウムにおいても「リアリズム演劇」という日本語が何を指すのかという概念整理を達成することができなかった。この課題に取り組むため、日本演劇学会では改

めて共同討議を行い、西洋におけるリアリズムの展開（毛利三彌）、ソビエトの社会主義リアリズムの概念（永田靖）、日本におけるリアリズムという芸術概念の受容と展開（神山彰）、主に一九六〇年代以降（斉藤偕子）、の観点から報告を行い討論し、二〇〇〇年の日本演劇学会の紀要に掲載した⁽²²⁶⁾。しかし、この共同討議においても、特に参加者が実際体験した一九六〇年代以降に関わる議論では、リアリズムが何であるかを判断する統一基準がなく、個々の演劇観の違いが反映し混沌として様々な論点が出されるにとどまった。

このように演劇の分野でリアリズムをめぐる議論が混乱をきたすのは、作品のテーマに関する現実認識論上のリアリズムと、そのテーマを舞台化するためのドラマツルギーや演技など表現手法上のリアリズムとが「渾然一体」となって語られるためであり、「文学」においてもそのような傾向が見られるとの指摘がある⁽²²⁷⁾。

このように、日本語の「リアリズム」は多様な意味を内包するため、「何がリアリズム演劇か」と定義づけることはほとんど意味をなさなくなる。そこでまず、日本語で「リアリズム」と言った場合にイメージされる演劇の実践について、代表的なものを整理しながら、日本の演劇におけるリアリズムをめぐる混乱がどこにあるのかをみてみる。

自然主義

自然主義とリアリズムは、厳密には異なった文芸思潮である。毛利三彌は、西欧の事例について「一般的には両者の違いを、

リアリズムは描く対象としての現実を問題にするのに対し、自然主義は対象の描き方としての現実性に比重をおく」としている⁽²²⁸⁾が、日本の演劇においては同一視されることが多い⁽²²⁹⁾。特に、近代に入って日本には様々な欧米の文芸思潮が一挙に流入してきた。ロマン主義への対立概念としてのリアリズム（明治期には「写実主義」などの訳語が主流⁽²³⁰⁾）や、リアリズムを継承しつつ展開した自然主義というように、欧州における概念の違いを把握しつつも、象徴主義などの文芸思潮が相次いで移植された。しかも日本においては、これらの文芸思潮は前近代（直接的には近世期）とは異なる新しい文芸を創出するため、前近代の文芸に対する対立概念として注目されたのである。したがって、リアリズムと自然主義の違いは認識しつつも、前近代との対比においては、リアリズムと自然主義は極めて近いものとして理解される傾向にあった。

自然主義の作家や作品が日本に紹介された明治二〇年代では、世界の潮流の中で自然主義の時代は終焉に向かっているとして、必ずしも肯定的に紹介されたわけではなかった⁽²³¹⁾。しかし、写実という現実認識を作品にとり入れることは、演劇改良運動、すなわち歌舞伎を改良する運動を通して新しい演劇を模索する中で、これまでのやり方ではなかったものとして重要視された。その中には、女形の廃止など表現手法上のリアリズムの実践もあるが、台本を文学の一種である「戯曲」とする新しい近代文学概念のもとで、戯曲における認識論上のリアリズムに関する議論が活発に展開された。一九〇六年のイプセンの計報をきっかけにイプセンの再評価がなされ、「イプセン会」が

設立され、小山内薫の自由劇場がイブセンの作品を取り上げるなど、日本の近代以降の演劇、つまり現代劇を担う新劇の方向性に深く関わることとなる。

新劇とリアリズム

現実を描き出す戯曲をめぐる議論に伴い、その戯曲をどのようにに役者の身体を通して舞台上で表現するかという表現手法上のリアリズムが問題となった。この表現手法上のリアリズムとは、演劇改良運動期に女形を廃止してリアルな女の身体、すなわち女優を使うというような現実の身体が持つリアリティという問題ではなく、戯曲がいかに正しく役者の身体によって表されるかという、文学として考えられるようになった戯曲が舞台表現における絶対的な位置づけになったことを背景にしたものと思われる。そして、歌舞伎を改良する運動や、前近代の表現手法の蓄積を利用しながら新しい演劇を模索しても、歌舞伎という演劇のジャンルの方式の中では実現が不可能なため、前近代の歌舞伎にはなかった新しい技術や演出家の導入に関心が向けられた。このような状況の中で、演出面や演技面における「リアリズム」が日本語として意味を持つようになったといえる。特に小山内薫のモスクワ芸術座やスタニスラフスキーとの交遊を通して、よりシステマチックで具体的な「表現におけるリアリズム」が定着したと一般には考えられている。

スタニスラフスキーシステムは、表現において心理や内面、性格などを重視するようになるため、このような演劇の実践を「心理的リアリズム」とも称され、リアリズム演劇における表

現は「内面の表出」が重要視されるようになる。一九六〇年代以降今日に至るまで、日本におけるリアリズム演劇に関する論争で、各発言者が現実認識論上のリアリズムと、そのテーマを舞台化するためのドラマツルギーや演技など表現手法上のリアリズムを混同したままであるため、議論がかみ合わないことがしばしばあったことを指摘したが、この心理的リアリズムが、主人公の内面の表出という表現手法のリアリズムと、作品のテーマに関する現実認識論上のリアリズムを結びつけるものとなり、表現手法と現実認識論は分かちがたく結びつくのである。そして、表現手法がリアルでなくても、現実をリアルに認識した戯曲の舞台化であれば「リアリズム演劇」であるという考え方にもつながると思われる。ところで、小山内薫とスタニスラフスキーの関係について、曾田秀彦は、小山内の第一回の欧州旅行で小山内がスタニスラフスキーから得たことの重要な点は、表現技術そのものではなく、「戯曲」から独立した俳優の能動的な「創造性」であったとする⁽²³²⁾。そして、文学として考えられるようになった「戯曲の価値」から独立する「演劇性の価値」の発見となり、小山内はドイツ表現主義へ傾倒し、リアリズム批判を行い、やがてスペクタクルを伴った演出の「国性爺合戦」の改作へとつながるとみる。小山内自身は表現主義へと傾倒していったにも関わらず、小山内がスタニスラフスキーシステムを紹介し、新劇の牙城と見られている築地小劇場の生みの親であり、小山内没後、久保栄によつてさらにリアリズムは強調され、スタニスラフスキー的方法是、「ほとんど神話的までに、新劇人にとって身体化された第二の自然」⁽²³³⁾となり、

小山内と新劇と、スタニスラフスキーシステムが体现するリアリズムが関連づけて論じられてきたことも、今日の演劇におけるリアリズムとは一体何かという論争を混乱させることにつながっているかもしれない。

このように、リアリズムは日本では新劇の活動を通して定着したため、新劇とリアリズムが極めて密接な関係をもつことになる。戦後、新劇を否定して新しい表現を求めた演劇人たちがリアリズムの表現を否定したのも、新劇とリアリズムの関係が不可分であったことを物語る。西欧には演劇におけるリアリズムの実践はあっても、「リアリズム演劇」というジャンルはないと指摘されているが、今日の日本では「リアリズム演劇」というジャンルが確かにあり、新劇の活動内容を見れば、写実主義だけでなく表現主義など様々な実践があったにも関わらず、それが伝統演劇に対して現代を象徴する新劇の演劇実践と強く結びついてイメージされ「特権的用語」⁽²³⁴⁾であると言われている。新劇の役者たちが、登場人物の動機づけを理解できないと体が動かないとして、徹底的に作品の読み込みを行うように、リアリズム演劇の中では表現と現実世界をリアルに把握する現実認識は分かちがたく併存しているのである。

社会主義リアリズム

リアリズムは現実をありのままに捉えるという姿勢を基本におくが、それは単なる写生や模写ではなく、そこでは常に現実の社会や人間の営みの本質的な問題を把握することが意識された。小山内薫が没した一九二八年から、新劇におけるリアリズム

ムはプロレタリア文化運動と結びつきを強くしていく。一九三〇年代にはロシアで社会主義リアリズムがソビエトにおける芸術政策の基本的な方法として採択されたことを受けて、社会主義リアリズムが日本の演劇人にも多大な影響を与えるようになる。社会主義リアリズムをロシアと異なる社会状況の日本に移入するにあたり、久保栄の「反資本主義リアリズム」や村山知義の「発展的リアリズム」など、社会主義リアリズムに関する論争が展開された。現実認識上のリアリズムに社会主義に観点を置くという明確な方向づけが行われたといえるだろう。また、それを舞台上で表現するにあたり、久保栄はスタニスラフスキーの理論を重要視したが、それはコミンテルンの公認演劇理論家の地位となったスタニスラフスキーであり、小山内を啓発したスタニスラフスキーとは、理論の背景となる社会状況が異なるのである⁽²³⁵⁾が、同じスタニスラフスキーの理論であるために、これも今日においてスタニスラフスキーを通してリアリズム演劇を考えようとする場合の混乱の一因としてあげることができらう。

いずれにせよ、社会主義に依拠したこれらの演劇活動は新劇が発信源となつて行われたため、日本語でリアリズム、或いはリアリズム演劇といえば、新劇や社会主義リアリズムをイメージすることが今日においても根強い。

一九九〇年代の演劇

一九六〇年代に入つて、演劇におけるリアリズムの実践に懐疑的な意見が提出され、いわゆる日本独特のリアリズム演劇に

対する批判が展開された。戯曲として現実の社会や人間の営みの問題を描き出せていないという思いや、リアルな表現のつもりがかえって不自然な様式を生み出していることへの批判である。新劇で上演される翻訳劇を赤毛物と揶揄されたのも、日本社会に根ざさない借り物戯曲である上に、金髪の鬘に鼻を高く見せるためのノウズパテ、「翻訳調」と呼ばれるセリフ、日本人の日常とかけ離れた仕草などを「築地調」ともいわれ、「くそリアリズム」と批判されるという矛盾を抱え込んだためである。実際には、既に見てきたように、新劇で上演された翻訳劇には、表現主義の演劇も扱われたし、一九六〇年に「ゴドーを待ちながら」を日本に最初に紹介したのも新劇を代表する劇団の一つである文学座であった⁽²³⁶⁾。しかし、それらをも含めて新劇における翻訳劇がリアリズムと関連づけて述べられる理由をあげるとするならば、「西洋」を日本人の役者の身体で「リアル」に表現することを目指した点にあるだろう。例えば、一九六〇年代に新人会がピランデルロを上演したことについて浅利慶太は「イタリア人の体質を体現しようと努力していた」と評した⁽²³⁷⁾。つまり、当時の浅利は「イタリア人」という一つのナショナリティを他の西洋人から演じ分けることが日本人の身体で可能だと考えていたことがわかる。このように原作が属していると思われるナショナリティやその文化をリアルに再現することを期待する視点は一九九〇年代に入っても根強い。例えば、一九九一年俳優座の「復活」に対して、「ロシアのにおい」を感じるできなかったとして「舞台が一九世紀ロシアの典型的環境と典型的人物を忠実に再現していると私（観客）に錯

覚させる力をもっていなかったということである。つまりリアリズム演劇としては不十分なのだ」としている⁽²³⁸⁾。リアルに写すというのは、身体的に日本人がイタリア人やロシア人になるという外見上の問題だけでなく、日本人とは異なる暮らし、思考を伝えることができるかという人物の内面もさす。これに関して、舞台の役者の身体だけでなく、台本を日本語におきかえる場合においても試行錯誤があることは、第一章第二節のシェイクスピアの翻訳時の福田恆存の試みなどにもみられる。身体表現と台本はわかちがたく結びつくことはすでに二章、三章でも述べた通りだが、このように翻訳劇においては、「リアリティ」は、西欧の自然主義演劇の様々なジャンルの作品の翻訳上演以外にも求められているのである。新劇が近代にその活動が始まって以来、一九六〇年代まで、常に西欧の「様々な」演劇を紹介する窓口であったのにも関わらず、新劇とリアリズムを強く結びつけたのは、様々な翻訳劇を上演するにあたって、西欧の演劇をリアルに伝えることを期待されていたという側面もあるといえよう。

そして、このような新劇の試みは不完全であると小劇場運動第一世代に批判される⁽²³⁹⁾。第一世代の鈴木忠志は、次のように述べる。

新劇の新劇たる所以は、能や歌舞伎と異なり、伝承可能な演技様式、すなわち、可視的な形で語られ、共有されるスタイルなどというものは所有しないところにあると思っているものである。これこそが新劇が時代から絶えず要請

される根拠の必然性なのである。⁽²⁴⁰⁾

このように、第一世代の演劇人たちは新劇の活動内容の多様性を周知していた。にもかかわらず、あえて、自らの演劇活動の方向性を明確にするために、「新劇はリアリズム演劇だ」とことさらに強調してきた。このことも今日のリアリズム演劇の定義に強く影響を与えていたと思われる。

一九六〇年代以降、批判され続けたリアリズムは終息したかに見えたが、一九九〇年代に入って平田オリザや坂手洋二らの表現が再びリアリズムという言葉で語られた。日本語のリアリズムが新劇や社会主義リアリズムをイメージさせるため、一九九〇年代の表現をリアリズムと称することに激しい抵抗がみられ、「リアリズム演劇」という言葉ではなく、リアルな表現、表現におけるリアリティ、演劇におけるリアリティという表現によって、演劇におけるリアリズムを捉え直すこととなった。

以上、日本において「リアリズム演劇」といった場合に想定される演劇の実践について、リアリズム演劇に関する論争とその混乱の背景を探りながら整理してきた。

これらを通して言えることは、まず、内面の表出、内面の捉え方という内面の比重が極めて重要視されていることが挙げられ、文学界との動向と連動している⁽²⁴¹⁾。これは戯曲の絶対性を背景にしていることと思われる。

もう一つは、役者の身体に関わることが重要視されていることである。女優というリアルな女の身体、戯曲を正しく（リア

ルに）表現する役者の身体、それに派生して翻訳劇の原作の初演を意識した「西洋人」のリアルな身体への幻想、などである。

これらは西欧の演劇を移入する窓口である新劇で実践された。その実践内容の多様性が、「新劇」というジャンルとして一元化されてしまい、今日のリアリズム演劇という言葉によって想定される演劇実践が発話者によってまちまちであるという混乱の背景となった。そして、この一元化は、一九六〇年代後半からの小劇場運動による新劇批判を通してより強固なものとなったと思われる。

以下本稿でも、「リアリズム演劇」という言葉はいわゆる日本近現代演劇史においてイメージされた演劇のジャンルに限定的に使用し、それ以外のリアリティのある表現とは区別する。

リアリズムと前近代

写実主義や自然主義は、日本の場合、前近代の歌舞伎など伝統演劇への対立概念として定着をみた。しかしながら、新劇の誕生には歌舞伎役者が深く関わっていた。役者だけでなく、劇場や道具の技術にも歌舞伎の技術者が関与した。神山彰は「表現史におけるリアリズム」において、近代の演劇人がリアリズムを語るときに、歌舞伎を意識していたことを指摘する。また、神山は「自然主義」の中の「江戸」⁽²⁴²⁾において、自然主義の提唱者や新派の担い手が前近代の表現をどれほど身近に感じていたかを示した。それを根拠に神山は、日本の演劇史は伝統演劇に対する自然主義演劇やリアリズム演劇という二項対立で捉えられるほど単純ではないと注意を喚起している。

神山が指摘するように、新しい演劇の実践者と旧派の歌舞伎界の近き故に、本章六節でみるように歌舞伎にもリアリズムという概念が使用されることとなったと思われる。なお、新劇の対立項として伝統演劇をおくことも、新劇の否定から伝統的なものへの回帰を目指した小劇場運動の担い手にとっては好都合であったかもしれない。新劇のリアリズムと伝統演劇の様式美として対立項でとらえる構図も一九六〇年代以降により強くなっているかもしれない。

ところで、神山が指摘する前近代の演劇とは、近代の演劇人が幼少期に体験したり思い浮かべることができる近世末期、明治初期の歌舞伎である。一方、近松が歌舞伎・浄瑠璃の作者として活躍した元禄から享保期は、必ずしも近代の演劇人には「実感」のもてる前近代ではなかった。次節からは「日本文芸史における虚構論の先駆け」とまで言われる虚実皮膜論が、歌舞伎と近代演劇でどのように意識されてきたのか、日本文化における近松の受容の視点からみてゆきたい。

三 近松の「虚実皮膜論」

ここでは、近松の「虚実皮膜論」の基本事項について整理する。

「虚実皮膜論」は、近松門左衛門（一六五三～一七二四）没後四年の元文三（一七三八）年に刊行された、浄瑠璃の本文の注釈書『難波土産』（五巻五冊。題箋によれば上中下の三巻五冊。）の第一巻の冒頭に「発端」として収録されている。

その「発端」には、浄瑠璃の来歴が戦国時代末期の小野於通からときおこされ、近松が新浄瑠璃をうちたてた実績に触れ、近松没後の状況をざっと述べた後、近松の芸論六項目が「○」印を付して箇条書きのように記されている。六項目は思いつくままに並べられているようでもあるが、相互に関連している。虚実皮膜論は六番目の項目であるが、この項目を解釈するには、それ以前の五つの項目ともあわせて考察する必要がある。この六項目をめぐる、様々な近松の芸術観が近世文学・演劇研究者の間で論じられてきたがこの点については後に改めて考察する。

近松の芸論の本文

『難波土産』の翻刻は明治期から出ている。代表的なものを年次順にあげると次の通りである。

『浄瑠璃文句評注』にはみやけ』（上田万年校訂。明治三七（一九〇四）年、有朋館。大正一五年に文憲堂書店より再版。）

『近松門左衛門』（近代文学叢書第一篇、藤井乙男著。明治三七（一九〇四）年、金港堂書籍。）

『新群書類従』六巻歌曲二（水谷不倒が解説。明治四〇（一九〇七）年、国書刊行会）

『近松世話浄瑠璃集』（守随憲治校訂。（昭和）帝国文庫第九編、昭和三（一九二八）年、博文館）

『近松』（所収「近松序説」。日本古典読本一一、重友毅

著、昭和十四（一九三九）年、日本評論社）

『浄瑠璃研究文献集成』（日本演劇文献集成第二、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館日本演劇文献研究会編纂、昭和一九（一九四四）年、北光書房）

『評釈国文学大系 評釈近松集』（大久保忠国著、昭和三一（一九五六）年、河出書房）

『近松浄瑠璃集 下』（所収「近松の言説」。日本古典文学大系（旧体系）五〇、昭和三四（一九五九）年）

『能・浄瑠璃・歌舞伎』（昭和四九（一九七四）年、桜楓社）
『江戸人物読本 近松門左衛門』（武井協三編、一九九一年、ペリカン社）等。

次に、近松の芸論六項目を虚実皮膜論を解釈する上で注目されてきたキーワードに留意しながら概要を示す。また、これまでの翻刻では、ルビの翻刻が割愛されたり、ルビが付け加えられたり、解釈のために当て漢字や句点などが施されているものもある。香川大学神原文庫本を定本に翻刻を併記する。

①「総じて浄るりは人形にかかるを第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句みな働を肝要とする活き物なり」。そのために、近松は「情」の重要性を説く。

○往年某近松が許にとむらひける比近松云けるは惣じて浄るりは人形にかゝるを第一とすれば外の草紙と違ひて文句みな働を肝要とする活き物なり殊に歌舞妓の生身の人の芸と芝居の軒をならべてなすわざなるに正根なき木偶にさま

ぐの情をもたせて見物の感をとらんとする事なれば大形にては妙作といふに至りがたし某わかき時大内の草紙を見侍る中に節会の折ふし雪いたうふりつもりけるに衛士にあふせて橘の雪はらはせられければ傍なる松の枝もたはゝなるがうらめしげにはね返りてとかけり是心なき草木を開眼したる筆勢也その故は橘の雪をはらはせらるゝを松がうらやみておのれと枝をはねかへしてたはゝなる雪を刎おとして恨たるけしきさながら活て働く心地ならずや是を手段として我浄るりの精神をいゝ事を悟れりされば地文句せりふ事はいふに及ばず道行などの風景をのぶる文句も情をこむるを肝要とせざればかならず感心のうすきもの也詩人の興象といへるも同事にてたとへば松島宮島の絶景を詩に賦しても打詠て賞するの情をもたずしてはいたづらに画ける美女を見る如くならんこの故に文句は情をもとゝすと心得べし

②「文句にてには多ければ、何となく賤しきもの也」。近松は、「浄瑠璃はもと音曲なれば、語る処の長短は節にあり」として、語調を整えるための無用な「てには」の使用を戒める。

○文句にてには多ければ何となく賤しきもの也然るに無功なる作者は文句をかならず和歌或は俳諧などのごとく心得て五字七字等の字くばりを合さんとする故おのつと無用のてには多くなる也たとへば年もゆかぬ娘をといふへきを年はもゆかぬ娘をばといふごとくになる事字わりにかゝはるよりおこりて自然と詞づらいやく聞ゆされば大やうは文句の長短を揃て書べき事なれ共（共に濁点を付し「ども」と読ませる。以下同じ。引用者注）

浄るりはもと音 曲なれば 語る 処の長 短は 節にあり 然るを
作者より字くばりをきつしりと詰過れば かへつて口にかゝらぬ
事有物也 この故に我作には此かゝはりなき故てにはおのづか
らすくなし

③「昔の浄るりは今の祭文同然にて、花も実もなきもの成しを、
某出て（中略）文句に心を用る事昔にかはりて一等高く」とし
て浄瑠璃に新風をおこした自負とともに、「公家武家」の格式
の違いや、同じ武家でも「禄の高下」の違いなどを明確にする
のは、「よむ人のそれぞれの情によくうつらん事」が重要であ
ると理由を述べる。

○昔の浄るりは今の祭文同然にて花も実もなきもの成しを 某
出て加賀掾より筑後掾へうつりて作文せしより 文句に心を用
る事 昔にかはりて一等高くたとへば公家武家より以下みなそ
れくの格式をわかち 威儀の別よりして 詞遣ひ迄 其うつり
を専一とす 此ゆへに同じ武家也といへ共 或は大名或は家老そ
の外禄の高下に付てその程くの格をもつて差別をなす 是も
よむ人のそれくの情によくうつらん事を肝要とする故也

④「浄るりの文句みな実事を有のまゝにうつす内に、又芸にな
りて実事になき事あり」。具体例として、女性の登場人物のせ
りふは、実生活の女性が言えないようなことを言うが、「是等
は又芸といふもの」であり、その方が「実情」が表現され、「慰」
になる。

○浄るりの文句 みな実事を有のまゝにうつす内に 又芸になり

て実事になき事あり 近くは女 形の口 上 おほく実の女の口上
には得いはぬ事多し 是等は又芸といふものにて 実の女の口よ
り得いはぬ事を打出していふゆへ 其実情があらはるゝ也 此類
を 実の女の情に本づきてつゝみたる時は 女の底意なんどがあ
らはれずして 却て 慰にならぬ故也 さるによつて芸といふ所
へ気を付ずして見る時は 女に不相応なるけうとき詞など多しと
そしるべし 然れ共この類は芸也とみるべし 此外敵 役の余り
におく 病なる 躰や どうけ様のおかしみを取る所 実事の 外芸
に見なすべき所おほし このゆへに是を見る人其しんしやく有べ
き事也

⑤「浄るりは憂が肝要也とて、多くあはれなんといふ文句を
書、又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣が如くかたる事、
我作のいきかたにはなき事也。某が憂はみな義理を専らとす」。
そうでなければ「情」のうすいものになってしまう。具体例と
して、名勝松島を述べる時に「よき景」と表現するのではなく、
「其景のもやう共をよそながら数々云立」るのがよいとする。

○浄るりは憂が肝要也とて 多くあはれなんといふ文句を
書 又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣が如くかたる事
我作のいきかたにはなき事也 某が憂はみな義理を専らと
す 芸のりくぎが義理につまりてあはれなれば 節も文句もきつ
としたる程いよくあはれなるもの也 この故にあはれをあはれ
也といふ時は 含蓄の意なふしてけつく其情うすくあはれ也と
いはずしてひとりあはれなるが肝要也 たとへば松島なんどの
風景にても ア、よき景かなと誉たる時は 一口にて其景 象

が皆いひ尽されて何の詮なし其景をほめんとおもはゞ其景のもやう共をよそながら数く云立ればよき景といはずしてその景のおもしろさがおのづからしるゝ事也此類万事にわたる事なるべし

⑥いわゆる虚実皮膜論。「芸といふものは、実と嘘との皮膜の間にあるもの也」「虚にして虚にあらざ、実にして実にあらず、この間に慰が有たもの也」として、恋人を木像に写すときにあまりにも「生身の通り」にするとかえつて「ほろぎたなく、こはげの立」ものとなると例示する。このように、「本の事に似る内に又おまかなる所ある」ことが「結句芸になりて人の心のなぐさみとなる」。このことは、「趣向」「文句のせりふ」などにもいえることだとしている。

○ある人の云今時の人はよくく理詰の実らしき事にあらざれば合点せぬ世の中むかし語りにある事に当世請とらぬ事多しさればこそ歌舞妓の役者なども兎角その所作が実事に似るを上手とす立役の家老職は本の家老に似せ大名は大名に似るをもつて第一とす昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事は取らず近松答云この論尤のやうなれ共芸といふ物の真実のいきかたをしらぬ説也芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也成程今の世実事によくうつすをこのむ故家老は真の家老の身ぶり口上をうつすとはいへ共さらばとて真の大名の家老などが立役のごとく顔に紅脂白粉をぬる事ありや又真の家老は顔をかざらぬとて立役がむしろくゝと髭は生なりあたまは剥なりに舞台へ出て芸をせば慰

になるべきや皮膜の間といふが此也虚にして虚にあらず実にして実にあらずこの間に慰が有たもの也是に付て去る御所方の女中一人の恋男ありてたがひに情をあつくかよはしけるが女中は金殿の奥ふかく居給ひて男は奥方へ参る事かなはねばたゞ朝廷などにて御簾のひまより見給ふもたまさかなれば余りにあこがれたまひて其男のかたちを木像にきざませ面体なんども常の人形にかはりて其男に毫ほどもちがはさず色艶のさいしきはいふに及ばず毛のあな迄をうつさせ耳鼻の穴も口の内歯の数迄寸分もたがへず作り立させたり誠に其男を傍に置て是を作りたる故その男と此人形とは神のあるとなきとの違のみ成しかかの女中は是を近付て見給へばさりとて生身を直にうつしては興のさめてほろぎたなくこはげの立もの也さしもの女中の恋もさめて傍に置給ふもうるさくやかて捨られたりとかや是を思へば生身の通りをすぐらうつさばたとひ楊貴妃なり共あいそのつきる所あるべしそれ故に画そらごとゝて其像をゑがくにも又木にきざむにも正真の形を似する内に又大まかなる所あるが結句人の愛する種とはなる也趣向も此ごとく本の事に似る内に又大まかなる所あるが結句芸になりて人の心のなぐさみとなる文句のせりふなども此こゝろ入レにて見るべき事おほし

「虚実皮膜論」の「皮膜」は、原本には「ひにく」と振り仮名があるが、一般的には「ひまぐ」と読まれている。『日本国語大辞典』（小学館）昭和四八（一九七三）年の初版では、次のように記載する。

きよじつひまく【虚実皮膜】「名」（浄瑠璃作者近松門左衛門の芸術論で）芸術は、虚構と事実との微妙な間にあるとするのもの。穂積以貫の「難波土産―発端」に「近松答曰〈略〉芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也〈略〉虚にして虚にあらず実にして実にあらずこの間に慰有たもの也」と紹介され、日本文芸史における虚構論の先駆とされる。

「ひにく」の読みは、近世演劇研究者が繰り返し主張したことが反映されたのか、『日本国語大辞典』の二〇〇一年の第二版では、「きよじつひにく」の項目に記述をするように改められた。しかし、第二版でも「きよじつひまく」の項目もたてられ、「きよじつひにく」を参照させていることから、現代日本語として「ひまく」が根強いことが伺える。

近世の近松の芸論としては「ひにく」であるが、その後の受容の中で、現代日本語の中で「ひまく」としての読みが定着するようになったと考えられる。近世演劇研究の視点であれば、「皮膜」は「ひまく」ではなく「ひにく」であったとすることが重要であるが、日本文化という視点においては、「ひまく」と称することによって、近世期とは異なるどのような意味が付与されているかの検証が重要となるのである。この点については後に考察するとして、ここで、各項目のキーワードの関連について触れておく。

項目⑥の虚実皮膜論は、各項目の中でも特に長文であるため、

右の『日本国語大辞典』のような引用のされ方が多い。また、虚実皮膜論の具体例として、「恋人の木像を彫る」という歌舞伎や人形浄瑠璃とは異なる分野の事例を用いていることもあって、虚実皮膜論は芸術全般に敷衍化された創作論として引き合いに出されることが多い。『日本国語大辞典』でも、項目⑥の「芸」を「芸術」と解釈している。「虚実皮膜論」は、もとは近松の芸論であるが、それを越えた意味が現代の日本語として付与されていると思われる。「近松の」虚実皮膜論として解釈するならば、項目④にも「芸」に関して触れられているように、歌舞伎役者の芸に対しての近松の回答である。もちろん、浄瑠璃の注釈書に収められた芸論であるので、浄瑠璃における女性のセリフと解釈を広げることが出来るだろう。しかし、この「芸」を歌舞伎・浄瑠璃以外にまで敷衍化するためには、項目①②④など、他の文芸を引き合いに出した記述とあわせて検討する必要がある。

虚実皮膜論では、虚と実の間のどのあたりに「芸」をおくかの指標として「慰」をあげている。「慰」に関しては、項目④にも触れられている。「慰」を理解するためには項目④を参照する必要があるが、項目④には「実情」の表出についても触れている。さらに「情」に関しては、項目①③⑤でも触れられている。「情」は近松の作劇に深く関わるものであり、近松が描き出した所謂「義理人情」の世界にも通じるものとして注目されてきたキーワードである。また義理に関しては、項目⑤に触れられている。このように近松の「虚実皮膜論」は多角的に検討することが必要である。なお義理人情の考察については、本

章七節で考察する。

注釈書としての『難波土産』

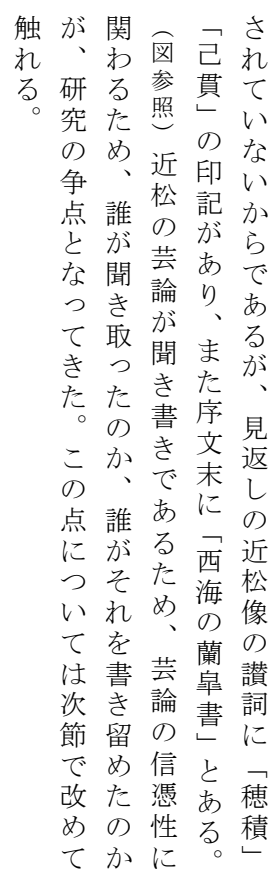
虚実皮膜論を収める『難波土産』（全五巻）は浄瑠璃の注釈書である。近世期における浄瑠璃関係の出版物の大半は正本と称される上演された作品の本文で、歌舞伎のように幕末に至るまで長年に渡って定期的に評判記が出版されたわけでもなく、また能楽のように注釈書が何種類も出版されたわけでもない。

本書は「浄瑠璃評注」と内題するように現存する二種類の浄瑠璃の注釈書の一つである。ところが取り上げられた九作品のうち、近松が関与した作品は「国姓爺合戦」、「曾根崎心中」の改題作の「お初天神記」、近松が添削した「大塔宮囃鎧」三作にすぎず（左『難波土産』所収作品参照）、『難波土産』への関心は、もっぱら近松の芸論を収めている「発端」に集中する。

『難波土産』所収作品

一卷「御所桜堀川夜討」	（文耕堂・三好松洛作）	元文二（一七三七）年正月	竹本座
「お初天神記」	（近松門左衛門作）	享保一八（一七三三）年二月	豊竹座
二巻「安倍宗任松浦簗」	（並木宗輔作）	元文二（一七三七）年正月	豊竹座
「北条時頼記」	（西沢一風作）	享保一一（一七二六）年四月	豊竹座
三巻「大内裏大友真鳥」	（竹田出雲作）	享保十年（一七二五）九月	竹本座
四巻「国姓爺合戦」	（近松門左衛門作）	正徳五（一七一五）年十一月	竹本座
「刈萱桑門筑紫」	（並木宗輔・並木丈輔作）	享保二〇（一七三五）年八月	竹本座
五巻「芦屋道満大内鑑」	（竹田出雲作）	享保一九（一七三四）年十月	竹本座
「大塔宮囃鎧」	（竹田出雲・松田和吉作）	享保八（一七二三）年二月	竹本座

本書は近松の芸論を収めた書物でありながら、近松が直接著述したものではない。本書の著者と目される人物は、近松と親交が深かった儒者で、浄瑠璃作者近松半二の父でもある穂積以貫である。近松の芸論は以貫が近松の聞き書きをしたものとされている。『難波土産』の作者を穂積以貫と断定的にいないのは、近世の著作物の通例で、著者が誰であるかが明確には示



『難波土産』の近世の出版状況

『難波土産』の諸本は、複数確認できる。次頁に掲げる表は、野間光辰の「『浄瑠璃文句評註 難波みやげ』の作者」⁽²⁴⁴⁾で紹介した諸本に管見のものを加えた『難波土産』諸本一覧である。野間が初版としているのが「丹波屋半兵衛・伊丹屋茂兵衛」本である。第五卷十九丁裏に刊記が下のようにある。

諸本の違いは、刊記と版元名と後編の出版予告の有無、また第一巻にある所収作品の目録のうち巻二の作品名、五巻末の出版広告の有無などで、本文には変更がない。

まず、初版と同じ刊記で、版元名「丹波屋半兵衛」の部分のみが「本屋吉右衛門」とする版が存在する。元文二年五月に提出された『難波土産』の開版願いの記録が現存しており、作者が「備前岡山 三木平右衛門」で、版元として「開板人 永田や吉右衛門」の名前が確認できる。野間光辰は本屋吉右衛門版本には言及しておらず未見ではないかと思われ、開版人と初版の刊記の版元名の違いについて次のように考察している。

附記、『大阪出版書籍目録』の開版願書には、「開版人 永田や吉右衛門」とあつて、初板本奥付の書肆名と相違するやうであるが、さういふ例は他にもよくあることで、丹波屋・伊丹屋連名の板を初板と認めることには、少しも故障はないと思うふ。
(昭和十七年四月二四日)

しかし本屋吉右衛門が『難波土産』の開板を申請した「永田や

元文三年

午正月本出来

丹波屋半兵衛

浪華書肆

寿梓

伊丹屋茂兵衛

一後篇近日出し申候望之旁御覽被成

可被下候以上

吉右衛門」ならば、初板本とされる「丹波屋半兵衛・伊丹屋茂兵衛」板本と、「本屋吉右衛門・伊丹屋茂兵衛」板本の前後関係はさらに検討が必要であるが、ともかく極めて近接した時期に再版されたようである。

次に、野間光辰が論文発表當時に古書の老舗鹿田松雲堂で見た、梶川七郎兵衛を含む九名の版元連名本がある。これには、一九丁裏の刊記のうち、「午正月本出来」の文字のみを残し、裏表紙見返に、「元文五年 申五月吉日」とあり、九名の版元名に続いて中村平吾三近子の述作書目が掲載されているとする。これと同版と思われるのが関西大学図書館に所蔵されている。野間が指摘する中村平吾三近子(寛文一一(一七七一)寛保元(一七四二)年)⁽²⁴⁵⁾は、京都在住の著述家で往来物の商品化を行った人物である。梶川七郎兵衛他九名版元本は、初版本の二年後に京で刊行されたことになる。しかし、関大本は『難波土

産』五巻を一冊に合綴しており、五冊目は四冊目より明らかに新しく、刊記は後述の塩屋平助系である。往來物系を扱う九人の版元名を連ねた裏表紙は、合綴にあたって別本の表紙を利用した可能性がある。本書には、金沢の貸本屋や古書店の印があり、いずれかの段階で改装されたものと見るべきで、関大本はこれら九名の連名の版元から刊行されていないと思われる。野間が見た本が関大本であるという証拠がないが、この京都版の存在は疑うべきである。

伊丹屋版に続くのが、塩屋平助版本である。刊記はそのまま、版元名が「大坂心齋橋筋 塩屋平助板」と改められ、後編の出版予告が削除されている。『難波土産』の板木が塩屋に譲渡され再版をしたもので、後編の出版予告もなくなったためであろう。この塩屋平助板には三種類あり、刊記からさらに「元文三年」の文字を削り、初版と目録の作品名の順序が異なるものがある（ただし本文の配列は初版と同じ、この二冊の刊行順は不明）。さらに文化二年の広告を持つものがあり、目録の所収作品の順序が逆なのに加えて一卷所収の「お初天神記」が目録から削り取られている。このことから大阪の書肆塩屋平助によつて、近世後期に至るまで再版が行われていたことがわかる。

最も刊行時期が遅いと推測されるのが、綿屋平兵衛・綿屋喜兵衛本である。綿屋は享保期に開業したとされるが、最も活版に活動したのが幕末から明治である。

右の諸本からみて、『難波土産』は元文年間から、近世期を通して版元を変えながら刊行されていたことがわかる。

なお、次節で触れるように、『難波土産』に関する論文は幾

刊記	版元	後編予告	巻一所収 目録	現所蔵機関
元文三年 午正月本出来 (一九丁裏)	浪華書肆 丹波屋半兵衛 伊丹屋茂兵衛 壽梓 (一九丁裏)	有	目録 ○御所桜堀川夜討 ○お初天神記 巻之二 ○安倍宗任松浦? ○北条時頼記 并雪之段	静岡県立中央図書館 香川大学神原文庫 矢口丹波記念文庫 大阪府立中之島図書館
(同右)	浪華書肆 本屋古右衛門 伊丹屋茂兵衛 壽梓 (一九丁裏)	有	(同右)	大阪府立大学学術情報センター (大阪女子大学図書館旧蔵書) 白百合女子大学図書館
午正月本出来 (一九丁裏) 元文五年申五月吉日 (裏表紙見返)	京 磯嶋宇右衛門 中川茂兵衛 梅 井藤五郎 藤澤三郎兵衛 西村清右衛門 西村市郎右衛門 中村治郎兵衛 植村藤左衛門 梶川七郎兵衛	無	(同右)	裏表紙見返に中村平吾三近子の述作書目あり。 鹿田松雲堂 関西大学図書館 (ただし関大本は、一〜四巻が丹波屋・伊丹系本か本屋・伊丹系本、五巻が綿喜系で二種の合綴。裏表紙見返しは元文五年再版の往來物『手本重宝記』の流用と思われる)
元文三年 午正月本出来 (一九丁裏)	大坂心齋橋筋 塩屋平助板 (一九丁裏)	無	「○お初天神記」のみ 無し	広島文教女子大学
午正月本出来 (一九丁裏)	大坂心齋橋筋 塩屋平助板 (一九丁裏)	無	巻二の作品名順逆	東京大学霞亭文庫
午正月本出来 (一九丁裏)	大坂心齋橋筋 塩屋平助板 (一九丁裏)	無	「○お初天神記」のみ 無し	「序 戌」とある。 出版目録が二丁半ある。 裏表紙見返しに「文化二年乙丑 大坂書林心齋橋筋南久宝寺町高橋平助梓」 大阪市立中央図書館
午正月本出来 (一九丁裏)	無	無	「○お初天神記」のみ 無し	裏表紙見返しに『万倍塵劫記』等の広告。 「大坂心齋橋通南四丁目綿屋平兵衛、同所堀江市の側 浪速書房 綿屋喜兵衛」 京都大学文学部図書館 東北大学附属図書館

多もあるが、近松の作品の正本の諸本に関する網羅的な調査に比べて、『難波土産』の諸本の研究は野間論文以外筆者は知らない。岩波書店版近松全集の一七巻は近松の伝記資料を網羅的に集めたものだが、『難波土産』については、肖像画の項目で採用するのみで、底本が何であるかの記載すらもない。近松に直結する資料群に比べて、『難波土産』は近世文学研究において近松の周縁資料としての位置づけとなっている。

四 近世文学・演劇研究者による『難波土産』と虚実皮膜論の研究史（一）

『難波土産』の作者の研究

『難波土産』を同時代資料と照らし合わせた実証的な研究は、作者を明らかにすることから始まった。『難波土産』に所収されている近松の「虚実皮膜論」の信憑性を明確にするためである。まず、藤井乙男が昭和一一（一九三六）年に「享保以来大阪出版書籍目録を読む」⁽²⁴⁶⁾において「開板御願書」に記載されている「作者備前岡山三木平右衛門」を紹介した。次いで、野間光辰が昭和一七（一九四二）年に『浄瑠璃文句評註 難波みやげ』の作者⁽²⁴⁷⁾で、「作者備前岡山三木平右衛門」を伊藤東涯門の三木平右衛門貞成とし、序文を記した「西海の蘭阜」を貞成の号と推定。「西海の蘭阜」の序文に登場する「博識の隠士」こそが同門の穂積以貫であり、以貫が直接書き下ろしたものであるが、以貫が注釈部分の材料の重要な部分を提供し、また「発端」の近松の芸論も以貫が直接近松から聞きだしたものを

纏めたものとした。

『難波土産』の作者を穂積以貫とする見解は既に近世期からみられ、例えば文化三（一八〇六）年の序文を持つ浄瑠璃の注釈書『瑠璃天狗』⁽²⁴⁸⁾には、「往昔穂積先生のあらはされたる難波土産といふ書に……」とあり、野間光辰は近世以来の通説を追認したに過ぎないように思える。

しかし、野間に先立つ研究、例えば大正一四（一九二五）年刊の前島春三の『近松研究の序篇』⁽²⁴⁹⁾では、「西海の蘭阜」が穂積以貫の号であろうとする。また、昭和一一（一九三六）年刊の新潮社『日本文学大辞典』においても、「西海の蘭阜」が以貫であることを前提にして執筆されている⁽²⁵⁰⁾。

著者は当代の儒者であったが、浄瑠璃芝居等を好むまゝに、年来院本数種を読む中、要所の辞句等を摘出して、自ら註を加へ、博識にも尋ねてゐたが、書肆の乞ふに委せてこれを刊行したものであると序に記してある。

（『日本文学大辞典』新潮社「難波土産」の項）

右の記述で触れる『難波土産』の序文は次の通りである。

（前略）就中^{なかんづく}南^{なん}江^{かう}の歌舞妓^{かぶぎ}浄瑠璃^{じやうるり}芝居^{しばゐ}の軒^{のき}をならべて繁昌^{はんじやう}の時^{とき}を得たり^え僕^{やつかれ}もとし比^ひ浄^{じやう}るりの作文^{さくぶん}に種^{いづ}く^くの事共^{こと}取あつめたるが面白^{おもしろ}さに数本^{すほん}一覽^{いちらん}をなすに唐倭^{からやまと}の引事^{ひきごと}聞^{きこ}しらぬ俗^{ぞく}の諺^{ことわざ}など時々^{ときどき}抄^{しやう}せしを懷^{ふところ}にしひそかに博識^{はくしき}の隠士^{いんし}に便^{たより}てこれを問^とに其解^{そのとく}こと流水^{りうすゐ}の如^{ごと}くなり

しをことごとく筆記し見ればおのづから善をすゝめ悪をこらすの一助共成けるまゝ頓て清書し筐に蔵んとするに書林某 来て是を梓に 壽 ふせば四方好事の本望ならんといふにぞ吝べきにもあらねば吾子が心に任せんと直に難波みやげを題として茅舎の窓下に筆をおきぬ（翻刻底本 香川大学神原文庫本）

野間は、辞書の記述が『難波土産』の序文と矛盾することを指摘する。すなわち、序文の筆者の「西海の蘭阜」が穂積以貫であつて、かつ「西海の蘭阜」が質問をした相手の「博識の隠士」も穂積以貫とする誤解が、大正から昭和初年にかけてかなり流布していたことがわかる⁽²⁵¹⁾。

野間光辰の論考は、『難波土産』の検証を曖昧なままにして近世後期に既に流布していた通説の上に行われる従来の研究を修正し、近松あるいは『難波土産』を同時代資料で読み直し、より正確に一八世紀の近松の姿を描出しようとするものであつた⁽²⁵²⁾。

近世演劇の文献の翻刻と虚実皮膜論

野間の論考以後、このように資料の厳正な検証のない先行研究の過ちを修正して、「虚実皮膜論」の読み直しが行われるようになる。これを促したのは、近松と近松に前後する時代の演劇資料の網羅的な発掘と翻刻作業である。

まず、大正一一（一九二二）年に近松二百年記念事業の一貫として近松の作品全集が次々と出版された。この中には存疑作も

含まれていたが、昭和に入つて存疑作を除外する厳密な研究が始まる。その先鞭をつけたのが昭和八（一九三三）年刊高野辰之の近松門左衛門の研究とされる⁽²⁵³⁾。戦後になって、昭和三〇年代には近松の浄瑠璃本の徹底した所在調査が行われ、やがて『近松全集』（岩波書店）へと結実する。近松と同時代の資料の網羅的な発掘と翻刻作業は近松の作品本文にとどまらず、浄瑠璃の評判記や年代記、浄瑠璃太夫の芸論などに及ぶ。また、近松門左衛門が関わった義太夫節の浄瑠璃だけでなく、義太夫節前史である古浄瑠璃の正本の翻刻、さらには歌舞伎の絵入狂言本や評判記、劇書などの翻刻が行われた。これらを担ったのは、昭和三〇年代に成立した関東の近世演劇研究者を中心とした「近松の会」と関西の研究者を中心とした「演劇研究会」のメンバーであり、彼らの戦中戦後からの地道な実証的研究が結実したものである。

このような研究の潮流を背景に、「虚実皮膜論」の解釈を巡つて戦後に相次いで論文が発表された中で、昭和二三（一九五八）年には二つの論文が発表された。横山正の「近松芸論の成立と筑後掾・播磨少掾」⁽²⁵⁴⁾と森修の「近松の芸論の時代的背景」⁽²⁵⁵⁾である。両者の特色は、前述したように昭和三〇年代に太夫の芸論の整理に二人が関わり、昭和三十三年に『未刊浄瑠璃芸論集』⁽²⁵⁶⁾として纏められた成果を反映させた点にある。二つの論文は、近松が作品を書き与えた浄瑠璃太夫である宇治加賀掾や竹本義太夫（筑後掾）、竹本政太夫（播磨少掾）などの芸論と関連づけて『難波土産』の「発端」を解釈した。さらに、『難波土産』は人形浄瑠璃の注釈書であるが、検討の範囲を歌舞伎にまで広

げて、近松が歌舞伎作者時代に台本を書き与えた坂田藤十郎や芳沢あやめなどの歌舞伎役者の芸論集『役者論語』の記述ともあわせて考察を行った。そうして、『難波土産』『発端』の近松の芸論、特に六番目の「芸といふものは、実と嘘との皮膜の間にあるもの也」は、同時代の浄瑠璃太夫や歌舞伎役者と共有した芸論であると結論づけた。森修、横山正は、現代の近世演劇研究に最も大きな影響力を持つ業績を残した研究者に数えられる。

また、二人の論考に先立つ昭和一四（一九三九）年重友毅「近松序説」⁽²⁵⁷⁾や、昭和二九（一九五四）年の松崎仁の「近松の「虚実」」⁽²⁵⁸⁾は、同時代の歌舞伎役者の芸論との関連を指摘している。松崎仁は後に岩波書店刊の『日本古典文学大辞典』で「虚実」の項目の近松の虚実論を執筆しており、それはやはり近松の虚実論について現代最も影響力を持つ見解の一つである。

それ以前の研究が『難波土産』『発端』の六項目を何の検証もなく近松の芸論と受け止めて、それが作品にどのように反映しているかを通して近松の文学論を導き出す方法であったのに対して、戦中戦後から昭和三〇年代にかけての研究の特色は、元禄期の名優や浄瑠璃太夫の芸談と照らし合わせ、同時代の劇壇の潮流の中で近松の芸論を捉えなおそうとするものである。

これ以後も、近松の虚実皮膜論に関する論考はいくつかあるが、先に述べた三者の研究成果を踏まえたものである。そして現在は、『難波土産』『発端』そのものが研究対象となることはほとんどなく、研究しつくされた文献として、近松や同時代の歌舞伎や人形浄瑠璃を分析する時に引用されている。

以上、近代以降の近世文学・演劇研究において「虚実皮膜論」がどのように言及されてきたか概観した。第二章でみたように、近代に入って、戯曲のみを文学として研究する方法により、近松の芸論は作品解釈の助けとなっていたようである。その時に、芸論の中の「情」「義理」という言葉が強く意識されている。

この点については、本章七節で改めて取り上げる。戦後になると、近松を理解するために近松の周辺資料の徹底的な掘り起こしが始まるが、それらの資料が研究対象として分析されることによって、文学としての戯曲研究ではなく、作品を舞台と関連づけた視点が出てくるようになる。「虚実皮膜論」は、近松の作品が舞台にかけられるための台本であることをアカデミズムにおける近松研究に再認識させることになったと思われる。そこで次に、近松が作劇にあたってリアリティをどのようにとらえていたかを考察する。

五 近世期の人形浄瑠璃・歌舞伎におけるリアリティと心の表現

ここでは『難波土産』の「発端」の六つの項目と同時期の芸論を通して、近世期における人形浄瑠璃・歌舞伎におけるリアリティについて考察を行う。

虚実皮膜論の「芸」

まず、近松の虚実皮膜論である項目⑥の「芸」のさす内容について考えてみたい。第三節で指摘したように、近代以降の虚

実皮膜論の解釈では、『日本国語大辞典』の記述にあるように、「芸」のさす内容を「芸術」に置き換えている。先行する近世演劇研究においても、「芸」は歌舞伎や浄瑠璃にとどまらない「芸術」とするのは、明治三七（一九〇四）年の藤井乙男著の『近松門左衛門』⁽²⁵⁹⁾に見られる。同じく、坪内逍遙は明治二四年に執筆した「梓神子」において虚実皮膜論を引用して、それを「美術」としている。

凡そ美術といふものは実と虚と皮膜の間にあるものなり。虚にして虚ならず 実にして実ならぬ其間にこそ美術の趣味は籠るなれ 吾等此理をよく守りて 虚実の間をゆきたるゆゑ 賢愚老幼感ぜぬもの無し 若し実ばかりにかたよらば 元禄限りの命なるべかつしを 虚中の実を書きたれば、遠き昔に今もかはらぬ近松の葉の常磐の翠 深翠とりくく⁽²⁶⁰⁾に鳥鳴き笑ふ花の春 これを自然の美術の旨と曉つたでも無し 知らぬでも無し…（後略）

『難波土産』『発端』の項目⑥を近松の「芸術観」とする見方は、近代における近松研究の開始以来のものである。それは、近松が元禄期の劇作家にとどまらない、日本の古典文芸を代表する芸術家の一人という位置づけが、「芸」の解釈に影響を与えている可能性もある。そこで、近松の虚実皮膜論の「芸」の指す内容を解釈するために、元禄期の芸談の成立背景について考察する。

先行研究において、近松の虚実皮膜論を解釈するために参照

される同時代の芸論の代表的なものは、歌舞伎役者の坂田藤十郎、芳沢あやめの芸談を納めた『役者論語』、竹本義太夫（筑後掾）の芸談である。近松の虚実皮膜論は、近松の没後一四年に穂積以貫の記憶を記録したものであるが、『役者論語』の刊行は、安永五（一七七六）年で、坂田藤十郎（一六四六～一七〇九）や芳沢あやめ（一六七二～一七二九）らが活躍した時代から、約半世紀以上も後の刊行である。『役者論語』所収で坂田藤十郎の芸談を載せる「耳塵集」は役者金子吉左衛門の聞き書きであるし、同じく「賢外集」は役者染川十郎兵衛が藤十郎らの芸談を聞き覚えたことを歌舞伎作者東三八が書き記したものである。また、同じく『役者論語』に納められている女形芳沢あやめの芸談を載せる「あやめ草」は、役者で作者でもある福岡弥五郎の聞き書きである。しかも、「耳塵集」「賢外集」「あやめ草」はすでに八文字屋から刊行されたものを改めて編集したものであった。⁽²⁶¹⁾一方、竹本義太夫（一六五一～一七一四）など浄瑠璃太夫の芸談は、太夫の語った浄瑠璃の最も技巧的に聞かせどころを集めた段物集などを刊行するにあたってその序文に収めたものである。従って、太夫の存命中に太夫自身の言葉が記述されている。このように、作者の芸論、役者の芸論、太夫の芸論は、出版時期も記述者も、またその出版物の性格も全く異なる。

これまで、近松の芸論は近松の作品理解のために、元禄役者の芸談は元禄歌舞伎の分析のために、浄瑠璃太夫の芸談は浄瑠璃研究のために研究されてきた。ここではこれらをジャンルを超えて、元禄期の歌舞伎・浄瑠璃の「創出」という視点からみ

ることによって、元禄期の芸談の性質を明らかにしてみたい。
この点については、拙著『多様性と伝統―日本の演劇文化』においてすでに指摘をしておいたが、⁽²⁶²⁾ここでは近世期の人形浄瑠璃・歌舞伎におけるリアリティを明らかにするために改めて整理する。

まず各芸談に共通することは、元禄期の歌舞伎、浄瑠璃が、それに先立つ歌舞伎や浄瑠璃、また同時代に盛行していた能楽に優る「現代劇」を創出しているという自負である。

例えば、役者の立場から芳沢あやめは次のように述べている。

あやめ申されしは、我身幼少より、道頓堀にそだち、綾之助と申せし時より、橘屋五郎左衛門様の世話に成たり。五郎左衛門様と申は、丹州龜山近所の郷士にて有徳なる御人、いかふ筋目ある人なりしが、能をよく被成たり。親方は三味線方にてありしゆへ、^三さみせん^{味線}に精出せと申さるゝあいゝに、五郎左衛門様を客にするこそ幸なれ。何とぞ能をならひおけと申されし故、二三度も頼たれども、五郎左衛門様とくし^{得心}なく、女形の仕内に精出すべし。大概人に知らるゝ迄は、外の事む^{無用}うなり。それに心があれば本體の仕内の心がけが外に成べし。其上能といふものは、なまなかに覚ては狂言の為あしかるべし。なぜになれば、仕内はぬらりと成、又しても所作事が仕たく成らんか。^{歌舞伎}かぶき方の舞もよくこなしたるうへに、能もして見たくば、かつて次第とてをしへ給はらざりしなり。其のち五郎左衛門様世話にて、親方を出、三右衛門どの取たてにて、吉田あやめ

と、我身よし沢あやめにて、一度に出、吉田に仕まけぬる事度々なりしが、吉田は北国屋さまといふ御方に、能事を少シ習ひしゆへ、能仕立の所作をもつて、さいゝ当りをとらんとせられしに、わが身は又地の仕内にのみ骨を折て勤し。いつとなくわが身名をしられ、吉田はとりあへぬる人もなく成て、今は役者もやめたり、さてこそ五郎左衛門様の言葉を思ひ当りたり。此心わすれがたく、我身家名を橘^橘やとつき、五郎左衛門様のかへ名^替をもらひ権七とつきたるよし、ひそかにはなし申されし。⁽²⁶³⁾

歌舞伎は中世期に流行した念仏踊・風流踊^{ふうりゅう}の流れを組む歌舞伎踊に始まる。この歌舞伎踊が舞台化を遂げる過程で、先行する能・狂言の音楽や舞台、役者の技術などの影響を受けた。右の記事には、芳沢あやめの修業時代である野郎歌舞伎の末期において、能を学ぶことが基礎教養であったことが伺える。しかしその一方で、「かぶき方の舞」を能の舞と厳然と区分し、歌舞伎の役者として大成するならば、歌舞伎の舞をみっちり身につけた上で、能を学べしというアドバイスをあやめは受けている。そして、あやめは能の舞で人気を博した役者を横目で見つつ、歌舞伎の表現である「地の仕内」を鍛錬した結果、自分⁽²⁶⁴⁾は名声を得ることができたがライバルは廃業したと振り返っている。「地の仕内」とは、「舞踊に対して、セリフと仕草による物真似的な演技」のことである。⁽²⁶⁴⁾あやめの芸談には、先行する能の表現ではなく、歌舞伎独自の表現を追求する姿が伺える。その一つは、能とは異質のダンスパフォーマンスである

「かぶき方の舞」の自覚である。もう一つは、能が「面をかけて舞を舞う」芸能であり「舞」に一番の見所を置くのに対して、「地の仕内」という踊り以外の日常的な仕草や会話の表現を重視するのである。芳沢あやめの発言には、「歌舞伎踊」から決別し、新しい「現代劇」としての「歌舞伎」創出の自負がうかがえるのである。芳沢あやめの活躍時期は元禄から享保期にまで及ぶが、元禄期に坂田藤十郎らの名優の相手役として不動の地位を築き上げた。歌舞伎踊は、女歌舞伎時代においては女の踊り手が男装の麗人の扮装をしたり、若衆歌舞伎時代は少女と見まごうばかりの美しい少年が舞台に立ち、野郎歌舞伎時代においてもその容姿が役者の評価の重要な基準であり、また踊り手の性別を留保するところにも魅力があった。しかし、元禄歌舞伎に至って物語（筋）が複雑になり、しかも男性の身体で誠の女性を表現することが要求されるようになった故に、女形の芳沢あやめの苦心談が残されたのである。逆に言えば、元禄歌舞伎は女形にそのような芸を要求するほどの内容を有していたのであり、それまでの「歌舞伎踊」とも先行する能楽とも異なるジャンルを創出するために、劇壇関係者は腐心していたのである。そしてこの元禄期に歌舞伎作者として近松門左衛門は次々とヒット作を生み出したのである。

この芳沢あやめの芸談に見える姿勢は、中世の語り物の流れを色濃く残す古浄瑠璃から決別し、浄瑠璃独自の表現を追求した竹本義太夫の芸談にも通じるものである。竹本義太夫と同時代の浄瑠璃は、江戸で土佐少掾橘正勝の土佐節、京都で宇治嘉太夫（加賀掾）の嘉太夫節、山本土佐掾の角太夫節、大坂では

文弥節などが競い合っていた。その中で竹本義太夫が義太夫節を生み出したのである。

竹本義太夫（一六五〇―一七一四）は、井上播磨掾の弟子清水理兵衛に入門、播磨風の芸風を学ぶ。後に宇治加賀掾（一六三五―一七一〇）と同座し、高い評価を得る。義太夫の芸風は、彼以前の様々な語りの芸能を吸収したものであったが、特に愁いと修羅の硬軟両方を語る播磨節と「弱々たよたよ美しく」繊細な嘉太夫節の強い影響を受けている。

義太夫より先に地位を確立した宇治加賀掾は、延宝六（一六七八）年刊の『竹子集』において、「浄るりに師匠なし。只謡を親と心得べし」⁽²⁶⁵⁾とし、新興芸能である浄瑠璃を既に幕府の式楽としても認められていた能（謡）の權威を借りて向上させることを主張した。加賀掾の芸風は、このような彼の主張と連動するものである。これに対抗すべく出版された『貞享四年義太夫段物集』（一六八七年刊）において、義太夫は「われらか一流は、むかしの名人の浄るりを父母として、謡舞等ハ⁽²⁶⁶⁾やしな^(義)ひ親と定め侍る」と、能や舞といった先行芸能に頼るのではなく、既に多くの先輩太夫によって蓄積のある浄瑠璃の語りを独自性をもって確立させることを主張する。その浄瑠璃の達成には、花伝書を例に出しながら、「稽古の修行なく、伝授ばかりにてかたらるゝものにてなし」と、權威や秘伝の机上の空論に陥らぬよう、ひたすら稽古による実践を重ねた。その稽古によって達する語りを同書で義太夫は次のように述べる。

浄るりの本体をわすれず無理ならぬやうに。あやつりにて

八人形にかなひ。座敷にてハ其一座のあいさつさし合^(指)。ともかくにも。人の心おもしろく。あかずなくさむるを伝授とも秘事共上手とも名人とも申すべし。能ほど大事のものハなければども。高砂の明神に足拍子は何事ぞ。人の心をなくさめん為ならずや。われらがならひ。多く聞て疑しきを闕^かて。其余を用るときハあやまちすくなしとかやいへる。聖人の金言にすぎり。幼^{いとけな}きより聞なれたる。よろづの音曲の。よきと思ふふし^(節)をあつめて増減し。心をくはり。家々の口伝をひそかに伝へて。一流となし。我もかたり他^{ひと}にもをしゆる事になん侍る。只名人をねがハすとも。上手にならんとばかり稽古する。是予か一大事の心がけなれば。是をや秘伝とも申べし⁽²⁶⁷⁾

ここにも、能や先行する浄瑠璃とは異なる義太夫の「一流」を打ち立てることが語られている。義太夫は同書において語りの技法を解説し、その理論は彼の死後の浄瑠璃の理論書に受け継がれていき、以後現代に至るまで人形浄瑠璃の語りは義太夫節が中心となる。

一七世紀後半期、人形浄瑠璃と歌舞伎の世界において、中世と決別して真に近世の現代劇の確立を明確に自覚して表現を追求していたことがわかる。

同じことを、近松は作者の立場から『難波土産』の項目③で明確に述べている。さらに項目⑤では同時期に大坂で活躍していた文弥節にも言及し、それとも異なる浄瑠璃の文句を作者として作ろうとしている。また、作者という視点から、その他の

文芸とは異なる作劇のポイントに触れている。項目②という和歌、俳諧との相違がそれである。その一方で、影響を受けた文芸にも言及しており、項目①でいう「大内の草紙」とは源氏物語のことで末摘花⁽²⁶⁸⁾の一節を引いている。芳沢あやめが能の舞に学び、義太夫が先輩太夫の語りと能の謡を参考にしたように、近松の場合は十代の後半に奉公した公家社会で身につけた教養がその作劇技術に生かされていると言えようか。この点からみるならば、近松が虚実皮膜論で木像をひきあい⁽²⁶⁹⁾にしているのは、幅広い教養のバックグラウンドから出たものと考えられる。

次に当時の芸談・芸論に共通する点は、「現代劇」として生きるために常に意識をしていたのが同時代の観客を「なぐさめる」という点である。竹本義太夫の理論にも、「人の心おもしろく、あかずなくさむる」とあり、目の前の観客、目の前の同時代に生きる人々の心を慰める⁽²⁶⁹⁾表現に芸のあるべき姿を求めたところに、義太夫以後の浄瑠璃を「新浄瑠璃」と近世人に思わせた、義太夫節の新しさがある。近松の『難波土産』の六つの項目には、「なぐさみ」が舞台上のリアリティの方向性を決める重要なキーワードとして登場する。項目⑥の木像のエピソードも、表現者である彫刻家の視点ではなく、木像を依頼した者、木像を眺める者からの視点なのである。

つまり、近松の芸論は様々な表現に言及をしているけれども、芸術表現の一般論というよりは、様々な文芸を肥やしとして、それらとは異なる「なぐさみ」という価値基準をもった元禄期の浄瑠璃・歌舞伎の台本のあり方を示していると理解すべきであろう。

また、近松の虚実皮膜論の「芸」について、同時代の芸論と比較することによって、元禄期の芸論がきわめて実践的な内容であることがわかる。近松、歌舞伎役者、浄瑠璃太夫など演者の芸談を読んで想起されるのが、世阿弥の能楽論である。同じ語りという点において能の謡を意識した宇治加賀掾や竹本義太夫（筑後掾）の芸論が、『花伝書』に言及している。この『花伝書』は明治期に発見されたものではなく、『八帖本花伝書』として近世初頭には様々な版があるほど流布していたものであった。『花伝書』と元禄期の芸談との詳細な比較は先行研究⁽²⁷⁰⁾に詳しいのでそれにゆずるが、『難波土産』の項目③にのべるごとく、近松が加賀掾や筑後掾とともに新しい舞台芸術を創出したのであれば、当然ながら近松も当時流布していた『花伝書』を目にしていたと思われる。歌舞伎の芸談は、評判記を刊行する八文字屋の書肆としての思惑も排除しがたいが、少なくとも浄瑠璃太夫の芸談や『難波土産』の「発端」に書き留められた近松の芸論は、近世期に全く新しく生み出された芸論ではなく、『花伝書』の芸論を参考にし、能との差別化を意識しながら記されたものと考えられる。内容において能との相違点が強調されているが、芸や表現に対するとらえ方は『花伝書』をふまえたものである。世阿弥の花伝書は「幽玄」などの「美学用語」が多用されているために中世芸術を代表する芸術論として解釈されているが、多くの項目は同時代の田楽や他座の猿楽との厳しい競争を勝ち抜くためのきわめて実践的な演技論であり作劇論である。世阿弥の芸論は、既存の舞や同時代の田楽などの表現を参照しつつ、世阿弥による新しい能楽の模索であった。言

うまでもなく「美術」「芸術」の概念は西洋近代の産物⁽²⁷¹⁾なのであるから、世阿弥はもとより、元禄期の太夫や近松も花伝書に美学や芸術論を見ていたのではなく、あくまでも実践的な演技論・作劇論と見なしていたと考えるべきである。

従って、元禄期の芸論における役者の身体や浄瑠璃太夫の語りによる「慰み」の表現方法は、第二節で整理した日本の近代のリアリズム演劇の指す内容に対応させて考えるならば、表現手法上のリアリズムに関するものであるといえよう。これらの芸論は本章六節で取り上げるように、新しい歌舞伎の模索をした中村翫右衛門や武智鉄二、また、新劇の俳優滝沢修らに参照されるようになる。

元禄期におけるリアリティ・「うつり」の良さ

次に、元禄期における「リアリティ」のある表現とはどのようなものだったのかを具体例によって示す。

近松の虚実皮膜論に関連する元禄芸談で、近世文学・演劇研究者がもっとも多く引用するのが坂田藤十郎の次の芸談である。

坂田藤十郎曰、歌舞伎役者は何役をつとめ候とも、正真をうつす心がけより外^(ほか)他^(た)なし。しかれども乞食の役めをつとめ候はゞ、顔のつくり着物にいたる迄、大概に致し、正真のごとくにならざるやうにすべし。此一役ばかりは常の心得と違ふなり。其ゆへいかなとなれば、歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば、随分物毎花美にありたし。

乞食の正真は、形までよろしからざるものなれば、眼にふれておもしろからず、慰にはならぬものなり。よつてかくは心得べしと常く申されし。⁽²⁷²⁾

元禄の芸談のほとんどが「正真をうつす」点に触れている中で、この項目だけは正真をうつさない事例、つまり「虚」の事例に触れているために、近松の虚実皮膜論を分析する上でよく引用される芸談である。この坂田藤十郎の芸談は、『花伝書』の第六「物まね条々」にある樵、炭焼、塩汲などについてはその風情のみをまねて、リアルな再現を戒める部分との関連が指摘されている。しかし、舞台表現のうちに「実」と「虚」の両方の表現があるというだけでは、『難波土産』の項目⑥「本の事に似る内に又おおまかなる所ある」と呼応しない。「虚実皮膜論」をめぐってよく引用される芳沢あやめの芸談「あやめぐさ」の次の事項に注目したい。

十次郎（元禄期の女形引用者注）申されけるは、女は右の膝をたて、男は左の膝を立る。あゆみ出しもおなじ事とぞ。弟子へおしへられしもその通りなるを、吉沢氏ひそかにみけんせられけるは、それは其通りなれども、見物衆の方へむかう方のひざをたてず、又見へによるべし。理屈ばかりにては歌舞妓にあらず。とかく実とかぶきと、半分くにするがよからんとぞ。十次郎もそれより見へしだい^次にせられしなり。

郡司正勝は、「あやめの意見には見物に対する礼儀作法が含まれている」と指摘しており、⁽²⁷³⁾ここにも観客への「なぐさみ」の視点がみられる。そして興味深いのは、「実」の対立項として、「虚」ではなく「かぶき」をあげている点である。すなわちリアリティを「創出」せんとしている時点で歌舞伎はすでに「虚」を含んでいるのであり、「正真」を写さない「虚」の事例をひきあいに出すまでもなく、「虚」が内在する歌舞伎と「実」が混じり合つてこそ、リアリティのある舞台が生まれるのである。従つて、歌舞伎においてリアリティのある表現を追求する芸談、すなわち「正真をうつす」技術にまつわる芸談は、舞台上の「虚」を前提として、リアリティ（実）を感じさせる表現をするという視点に立ったものといえる。

このように「リアリティ」を評するとき、近世においては、『難波土産』「発端」の項目③「よむ人のそれぞれの情によくうつらん事」にある「うつり」という用語を用いていた。また第三章六節でも触れたように、役者評判記でも「うつりのよさ」は役者の技芸を評することばとしてよく使用される。「うつり」の良さとして評価される舞台上のリアリティは、西洋の近代劇におけるリアリズムで「第四の壁」と称されたような、現実の営みをそのまま切り取って舞台上に再現するという表現を言うのではない。「うつり」は表現者と受容者との暗黙の了解の「虚」を含み込んだ「リアリティ」なのである。舞台上の「虚」が、よく現実の人の営みを写し取っているという感覚を表現者と観客で共有してこそ、舞台に「実」（リアリティ）が立ち上がる。上原輝男は『芸談の研究―心意伝承考―』において、

民俗学のアプローチから「うつり」は「感染」であり、「芸におけるうつり」とは、芸が芸において写すのではなくて、芸が人（観客）に感染する感度において、芸の成立を認めている」⁽²⁷⁴⁾とする。うつりは、役者の身体が真実を写し取っているかということに留まらず、その芸を通して観客の「情」によく映し出されているかということが眼目なのである。上原の表現を借りるならば、舞台上で演出したいものが観客に感染することこそが「うつり」なのである。

このような元禄期の歌舞伎の名優の写実をめぐる芸論は、約七〇年後、役者の芸論を集めた『古今役者論語魁』（明和九（一七七二年））の芸論に引き継がれている。その一例を示してみよう。

一 女の虚に惚て抱付ときは、男の両の手の上より抱付、顔を横へむけるなり。身実惚ときは、片々左の方の下へさし込、抱付ば、真のやうに見へるなり。⁽²⁷⁵⁾

これは元禄期の次の世代の女形、初代瀬川菊之丞（二六九三～一七四九）の芸談である。また、多くの写本を残す馬場文耕の『近世江都著聞集』（宝暦七（一七五七）年成立）には、初代瀬川菊之丞の芸談の中に、『難波土産』の項目④をふまえて舞台上の「虚」が、よく現実の人の営みを写し取っているかが述べられている⁽²⁷⁶⁾。また郡司正勝は、写本で伝わる『作者式法戯財録』（享和元（一八〇一）年成立）の「作者金言の事」にある、「あつたらこんな物で有ふとすいりやうしているところが作者なり」⁽²⁷⁷⁾

の部分で、「いわゆる虚の実である」と指摘している。役者が登場人物になりきるためのノウハウや男性の身体で女性のリアリティを感じさせる表現は近世期の歌舞伎を通して、また上方・江戸など地域の差を乗り越えて、元禄期の名優の芸論を参照しながら、常に工夫を重ね追求されてきたのである。

能や歌舞伎は人の営みを生身の人間である役者の身体で表現するが、浄瑠璃は人の営みを語りの芸に移し替える点で少々事情は異なる。しかし、『貞享四年義太夫段物集』で五段構成の各段の語り方に言及した部分で、「五段目の事付り問答」において竹本義太夫は次のように述べている。

問答の詞の事みなく、狂言也。公家武家士民町人敵役女若衆。仏神の託宣。わきて大事有但躰の字。用の地と云事有り。惚じて是にかぎらず。畢竟ひとり狂言の物まね也。鳥類畜類水の流。風の音有情非情迄。口にて其けしきをうつす事也。しかれども牛をうしのこゑ^声。ほら^{法螺貝}がいはほらがいのやうに。むさとまねてふし^節を付る事。あてじまひとてきらふ事也。表裏の物まね有表とはわざをまねる裏とは心をまねる事也。多しやく有るべし口伝有り。⁽²⁷⁸⁾

語りの芸も徹底した物まねであるとしながら、牛や法螺貝は正真をうつさない事例として示され、花伝書をふまえた坂田藤十郎の芸談に通じるものがある。ここで注目したいのは、「表裏の物まね」である。「表とはわざをまねる裏とは心をまねる事」であるが、これは、近代以降のリアリズム演劇の指す内容

に照らし合わせるならば、前者が表現技術に関するリアリズムであり、後者がリアリズムの表現における内面の表出に相当する。しかし、近世期においては表現技術や内面の表出とそれに伴う戯曲の現状認識論といった分別はない。心をどのように掴みとり舞台化するかという表現技術であり、それは、浄瑠璃の太夫の場合は人間に限らず、「鳥類畜類水の流。風の音有情非情迄」とあるように、あらゆる物に「情」を見出し、真に見せて舞台化することであつた。本章二節でみたように、近代以降のリアリズムをめぐる議論も、社会主義リアリズムを除いては、表現手法をめぐる議論であり、役者の身体の問題であつた。舞台芸術においては、前近代、近代を問わず、役者の身体をめぐつて「写真」「リアル」について言及があつたということだ。

近世と近代の違いは、「情」の理解に違いがあると言えよう。近世演劇において「うつり」の良さは、「心」「情」の表現において発揮された。表現者が情を表現し、観客が情で受け止めるのである。情について、今尾哲也は『役者論語評註』において、元禄期における虚実まつわる芸談で「実」とするものは、「何れも〈情・人情〉に関わる問題であつた」とし、「〈情・人情〉の真実を舞台に表出することであつたに違いない」とする⁽²⁷⁹⁾。

本節の最後に、「心」「情」の表現について、近世期にはどのように考えられていたかについて具体例を示したい。

「情」の表出と「性格」への読み替え

明治四二（一九〇九）年、坪内逍遙は『近松傑作全集』におい

て「近松とシェイクスピア」を発表し、近松とシェイクスピアを比較している⁽²⁸⁰⁾。近松とシェイクスピアの類似点を挙げた後、「性格」描写においてシェイクスピアの方が圧倒的に優れていると述べている。

シェイクスピアの作は表は空想仕立てにして裏に実相あり。（中略）彼は概して事件によつて性格を活動させ、性格の活動によつてさらに事件を發展せしめ、あるひは然あるがごとく巧みに綴り、その間に性格と性格とが磨かれもつれて、あるひは意志の衝突となり、あるひは智慮の扞格となり、協力となり、感情の破裂となり融会となる因縁と有様とを不言不説裏に髣髴せしむ。（中略）故に読み終りて著しく脳裏に残るものは個々の性格と事件と局面となり。時に疑問の浮ばざるにあらず、特殊の概念を得ざるにあらず、人生観、倫理観の上に多少の暗示、刺戟、警告等を齊さざるにあらず、ただその疑問、その概念、その刺戟等は人々の得る所めいゝ思ひゝにして解釈、評論の同一能はざる点近代文芸のそれとは異なり。これシェイクスピアの作を評して客観的といふ所以なり。

一方近松については、次のように述べている。

近松もまた、その世話物の傑作につきてみれば、表は同じく空想仕立てにして裏は実相あり。（中略）その内容に至りても、事件によつて性格を動かし、性格によつて事件を

発展せしむる点は、やはりシェークスピアに似たり。ただしその性格は概して類性と名づくべき範囲にとどまり、その関係も境遇もたいてい同様にて、義務の念と本能的衝動との軋轢及びその結果を写すことを眼目とし、かつ暗に「この男女の行動は無分別には相違なけれど、かくのごき行きがかりにて、実に如何ともすべからざりしなり、哀れ千万の次第なり」と、よしや弁護すといはぬまでも余儀なさを仄示かしつゝあるものゝごとし。故に読み終りていきほひ作者と同感せざるを得ず。(後略)

「性格」を重視する逍遙は、性格を類型的にとらえている点で近松が劣っているとし、「人物の種類もまた多からず。憐むべく愛すべきはあり、敬すべく仰ぐべきはなし。また憎むべきもあり、怖ろしと思ふ程の悪人はなし。かつおしなべて奥行き浅し」としている。

この「性格」という認識が、まさに近代日本におけるリアリズム演劇が模索する「内面の表出」を支えるものであった。「性格」という言葉があまりにも現代に生きる我々に身近であるために、その意味する所は明らかであるように思いがちであるが、「性格」という人間の捉え方はきわめて近代的なものであり、自然科学的心理学の手法で人間を把握しようとする自然主義に基づく批評方法の一つなのである。

近世前中期の人物造形のしかた、特に舞台の表現においては、『難波土産』の「発端」にもある「情」であり、元禄期の芸談にある「心」であり、「思い」である。

横山正は『浄瑠璃操芝居の研究』『太夫芸論の変遷』の中で、近松が作品を書き与えた竹本播磨少掾の芸論を引用しながら、「心・情の問題」を次のように論じている。

各登場人物の気持ちを区別的に描写しようとする態度であり、その裏には人の情を深く理会することによって、真実性を表現しようとしており、敵役の人物である「宵庚申」の八百屋の姑にまで、人間的心を求めて、一途な性格として表現しようとする。結局、政太夫(播磨少掾)は情を根本とし、細かく、具体的に人間の性格を描き分けようとしている。⁽²⁸¹⁾

横山は、近世における「情」を「性格」という現代人になじみのある言葉で再解釈することによって、敵役の姑にも人間性を見いだし、元禄期の作品に近代的な命を吹き込んでいる。しかし、厳密に言えば、「情」と「性格」は全く同じものをさしてはいない。古典の現代語による解釈は、同じ日本語間の言葉の置き換えではあるが、翻訳と同じく近似する言葉を当てるしかない場合が少なからずある。「性格」という近代語には、個の自覚や心理分析などが伴っており、「情」とは異質なものである。しかし人間性の理解には、「情」という言葉から遠ざかった現代人には、「性格」の方がむしろ理解しやすいかもしれない。この近世の「情」の解釈は、明治初期においては様々で、鈴木貞美によれば、福地桜痴は、明治九(一八七五)年に小説の特徴として外界の描写と内面の描写を同等に扱い、内面

の描写として「情意」「情懷」とし、坪内逍遙は、『小説神髓』において人情を「人間の情欲」「煩惱」とし、高山樗牛が「性欲」「人間の本能的欲望」と解釈し、さらに石橋忍月が用いる「人間の性」を「性格、個性」とした⁽²⁸²⁾。(人情については、本章七節で考察する。)

近世の芝居における「情」と近代の演劇における「性格」はどのように違うのだろうか。「情」「心」という言葉が流通していた時代からそれほど遠くない時代の近代人である逍遙は、示唆的な解釈を与えている。先に引用したように逍遙は、近世の近松は人間を「類性」によって把握していたと分析したのである。「類性」とはすなわち人物の類型的把握のことである。ただし近世期の「類性」は、逍遙がシェイクスピアの文学批評を行っていた際に用いた「性格」に基づく類性ではなく、近世期の歌舞伎役者や浄瑠璃太夫の芸論によれば、近世の身分・社会的立場による人間の「類別」という意味で用いられており、また役者や浄瑠璃太夫はこの類性に基いて表現を工夫した。『難波土産』『発端』の項目③では、「公家武家」の区別、「同じ武家」といへ共、或は大名或は家老その外禄の高下^{（おな）}によって類別されるとする。また竹本義太夫も、先に引用した『貞享四年義太夫段物集』において「公家武家士民町人敵役女若衆。仏神の託宣」の語り分けについて述べている。さらに芳沢あやめも、遊女と家老の妻の演技をそれぞれに分けて説明している。歌舞伎役者を批評する時に、役柄で分類することはすでに第三章で述べた。また、近松の後の時代には、作品の構成、俳優の配置などが役柄によって方程式のように決められた『戯財録』

「役者役場之事」)。近松が歌舞伎「けいせい仏の原」において敵役でもない、善人役でもない、「実悪」という善なる心を持ちながら悪行を行わねばならぬ状況に苦悶する人物を生み出したことに比べて、作劇方程式を用いた時代の作劇を「墮落」と断ずることはたやすい。ここで問わねばならないことは、このようなパターン化した人物把握の表現を、なぜ飽くこともなく観客は支持を続けたのかということである。登場人物を将棋の駒のように扱う類型的な人間理解で、どのようにして観客の「慰み」になるような作品を生み出したのだろうか。そこで重要になるのが、「情」「心」という言葉である。竹本播磨少掾は『音曲口伝』において次のように「情をふかくといふ事」を説いている。

情ふかくといふ事

高位高官・武家の御よそほひ、地下人・百性・町人、其中にも、それぐの家業の風俗・人品の上中下あり。学文したる人、文盲なる人、善人・悪人、いふも数限りはなし。其事、其人となりて心得て、心得ちがひのなきやうに語るべし。たとへば非人敵討の堤の段、春藤次郎右衛門兄弟は、と語るに、武士と心得て語れば、非人小屋に金襴を立ねばならぬなり。実の非人にして語れば、春藤二郎右衛門はなくなる也、此段の語りくちは、たゞ文句にて其一通りの訳を人にしらせるはなし也。親のかたきを討たいとおもふ人の事をいふはなしなれば、深切にいふてきかす心にて語るべし。是が情をふかくといふに似たものか。兎角筆には尽

しがたし、扱又、御殿・館・屋鋪・藁葺・昼・夜・朝・晩
・暁がた・深夜、人の応対、寛くわん・急きう・喜き・怒ど・哀あい・楽らく・気色、あるひは詞(283)になると、詞
より地へうつるとの気持、心得肝要なり。

語り物の浄瑠璃は、登場人物のせりふ以外に、叙景・叙情・
叙事の部分も語るため、歌舞伎と異なる点もあるが、類型をふ
まえた上で、情を込めることが重要だという。播磨少掾が例に
あげた春藤次郎右衛門は、敵討ちの相手を捜すうちに非人にま
で身を落とす人物である。播磨少掾は現代人が考える「性格」
によって春藤次郎右衛門を分析しているわけではない。春藤次
郎右衛門が武士でありながら非人である状況、非人にまで身を
落として親の敵を討つという「思い」の根拠を分析しているの
である。この「思い」を表現するために「情」を込めるのであ
り、観客のために「深切にいふてきかす」のである。つまり、
表現者による登場人物の「思い」の理解が、観客の「情」にう
つるようにきかせる表現となるのである。このことを先に引用
した逍遙の近松論では、近松は「作者への同感」をいだかせ
ると述べられている。「思い」を根拠とした台本や演者の表現が、
観客に同感をもよおさせるのであり、それが「うつり」である
といえよう。

この事例を歌舞伎でも確認しておこう。坂田藤十郎は瘧どもちりの
表現について芸論を残している。この役を演ずるにあたって、
観客を泣かせようと意図したが、意に反し観客が笑ったため、
泣かせるため次のような工夫を行った。

瘧どもちりはおのが心に我は瘧なりと思ふが故、人のきくをはづ
かしくおもひ、たしなみて瘧ぬ。しかれどもうれしきと
き、或は腹の立時、我を忘れ瘧るなり。夫故今日は瘧ず。
(284)嬉敷とき、はらのたつ時は、又はをかしき時に瘧る斗也。

単なる瘧の物真似では観客の笑いを誘ってしまう。そこで、
瘧が感情が高ぶった時に瘧ってしまう悲哀を表現して成功した
のである。瘧は、身分、社会的立場、職業とは異なるが、これ
も現代において意味するところの「性格」で登場人物を理解し
て表現しているのではなく、瘧という病を抱える人物の類型と
して捉え、「思い」を分析しているのである。その上で、瘧に
見える演技技術として、「口の内に瘧りいふ所は瘧ず。口の
内にて瘧が故、それ程せりふのあいだをぬく斗也」と瘧を表現
する演技技術を解説している。

また別の項目で、心を身体で表現する技術を次のように説明
する。

身ぶりのよしあしを吟味する芸者あり。尤見物に見するも
のなれば、あしきよりよきはよからん。予は吟味なし。身
ぶりとして作りてするにあらず。身ぶりはこゝろのあまりに
して、よろこびいかるときは、をのづからその心身にあら
はるゝ。然るに何ぞ身ぶりとして外あらんや。
(285)

身振りは心のあまり、すなわち心の理解から自ずと生まれてくるとする。歌舞伎における身体の表現は心が動かすとして重視する。このことが、近松の「情」に通じるものである。

また、芳沢あやめの「あやめぐさ」では、「情」について次のように述べている。

あやめ、十次郎へ申されしを聞てゐたるに、さりとては見物のうけもよくてめでたし。しかしおかしがらする心持を止め給へ。仕内にてしぜんとおかしがるはよし。おかしがらせんとするは女の情にあらずとなん。(後略)⁽²⁸⁶⁾

この「情」を郡司正勝は、「人情。本質」と注釈した⁽²⁸⁷⁾。ここにおける本質とは、性格ではなく、女としての本質であり、女にない心の動きに基づいた演技が戒められているのである。

近世における「写真」とは、虚である舞台上にリアリティをもたせるにあたつて、表現者がうつつし出するリアリティだけでなく、観客の「情(心)」によくうつし出される「うつり」のリアリティが求められる。この時に重要なのが「情」であり、表現者は登場人物の「情」を理解し、類型的に人物を捉えた技術で表現する。その表現者の技術に込められた登場人物の「情」の理解が、観客の「情」に投影される身体表現が、近世の写実といえよう。第二章三節で近松の詞章(文句)が「人情」を描き出すことにおいて巧みであると近松没後の近世期の演劇関係の書物で評価されるが、「情」が近世の歌舞伎や人形浄瑠璃において極めて重要であることを考えれば、最高の讃辞であった

と見てよいだろう。(尚、やがて近世期も時代を経ると、この特色は上演とは関係なく、近松の出家伝説などと関連づけて評価されるようになり、形骸化する。)

右にみてきたように近世の舞台表現におけるリアリティは「心」「情」「思い」をキーワードとしてきたが、それらが「性格」という近代の解釈によって読み替えられることによって新たな命が吹き込まれたプロセスを次に見てみよう。

六 近代の歌舞伎実践者たちのリアリズムと近松

本節では、近代以降の歌舞伎役者の芸論や演出家の評論などに見られるリアリズム(写真)をいくつか紹介し、そこに近松の芸論がどのように関わってくるかをみてみる。取り上げるのは歌舞伎の改革者である、六代目尾上菊五郎、中村翫右衛門、平成藤十郎と武智鉄二である。

六代目尾上菊五郎

六代目尾上菊五郎(一八八五―一九四九)の演技は写実主義、リアリズムという言葉でその特色が述べられる。評論家の渡辺保は、昭和十年に上演された「鬼一法眼三略巻」で、六代目菊五郎がつとめる皆鶴姫が、舞台の下手(観客席からみて左側)にいる恋人の方を気に懸けつつも、親に連れられて上手に下がる場面を取り上げて、従来の「型」に従った演技ならば音楽(義太夫節)にあわせて振り返って形を作り(ポーズを決め)、もう一度振り返って下がるのに、六代目の皆鶴姫は何度も何度も振り

返り、ひたと恋人に視線を定めて「女性の気持ち」を込めた「肉感的な現代女性」を表現し、観客にリアリティを伝えたと解説する。⁽²⁸⁸⁾「鬼一法眼三略巻」は、時代物で浄瑠璃で初演された義太夫狂言であるので、義太夫節にのった音楽的な要素も強く、所謂リアルな演技よりは「型」によって伝承された手順がたくさんあるが、六代目はそのような様式を捨て去ることなく、それでいて同時代の昭和十年の観客にリアリティを感じさせる演技をしたのである。

この六代目の歌舞伎におけるリアリズムと元禄期の芸談について、今尾哲也は「歌舞伎における〈写真〉」⁽²⁸⁹⁾において、「もとより六代目は、藤十郎の演技志向を顧みて、自己の写実的方法を決定したわけではない」と明確に言い切っている。確かに、六代目菊五郎は昭和五年から八年まで主催した日本俳優学校で、その演技指導の教材として『世阿弥十六部集』とともに元禄期の俳優の芸談を取り上げているが、それよりも俳優学校の講師の先生方のお話を自身の芸談『芸』⁽²⁹⁰⁾で紹介したいと述べている。この発言には、自らが運営する俳優学校に招いた講師への敬意も含まれているだろうが、それを差し引いても、坂田藤十郎や芳沢あやめの芸談に重きを置いていたとは思えない。六代目尾上菊五郎に影響を与えたのは、修業時代に寝食をともにして薫陶をうけた明治の名優九代目市川団十郎の肚芸である。

では、市川団十郎など明治の名優やその薫陶をうけた役者たちは、近松の芸論や坂田藤十郎の芸談にどのように向き合っていたのだろうか。

明治二〇年代から近松研究や近松作品の上演が盛んに行われていたことは、既に第二章で述べた。明治二十年代に九代目団十郎は福地桜痴と提携して次々と近松作品を上演している。また、明治三十年代には新派の伊井容峰と河合武雄が近松作品の連続公演を行っている。この時伊井容峰は、本論第一章三節でみたような先輩役者の型を研究した上で、「其型を全然離れて工夫」したと言っており、その工夫にあたつては逍遙の近松研究のように徹底的に原作を読み込んで行っている。⁽²⁹¹⁾また河合武雄はその著『女形』で当時のことを回顧しているが、近松の虚実皮膜論も元禄の名優の芸談にも言及していない。同書には女形修行についても言及しているが、新派の河合武雄はひたすら先達である歌舞伎俳優からの芸の吸収について述べるのみである。

源之助氏（河合武雄の修業時代の師匠の女形引用者注）からは、俳優になつての心得や覚悟などを聞かれて、もう俳優になつた気で、話一つも聞き通すまいと一生懸命、とても嬉しくつて堪らなかつた。―その時間かされた女形の心得に、ある女形の修行時代に師匠から、「どうもお前の歩き方が女になつて居ない、男丸出した。それでは不可ない。半紙を一枚両股の膝頭の間に挟んで、それを落さぬやうに歩いてみなさい」と叱られてその女形は、云はれる通り修行して、漸く「女になつた」と云はれたといふ話を聞かされ、私は家に居る時も、使に外へ出る時も、半紙を膝頭に挟んで歩いたが、嘸ぞ変な腰付きお可笑かつたらう。⁽²⁹²⁾

俳優らしくしなければならぬといふ自覚：とでも言うか、己れをふり返つて見る気持が出て、いかにも自分は俳優となるべき素養に欠けて居る、余りにも淋し過ぎる事に気がついた。先づ、踊はどうしても女形となる以上やらなければいけない。義太夫も必要だと心附いて、出来ない中からこの二つの稽古を始めた。⁽²⁹³⁾

また今尾は、九代目団十郎や五代目菊五郎など明治期の名優には、「藤十郎の原則は、後々まで多くの歌舞伎役者たちに受け継がれ」、自然主義や写実主義といった理論の移入以前から、「写実」は彼らの体に宿されていたと指摘する。この点については、すでに本章第五節で考察を行った。さらに今尾は、八代目坂東三津五郎の芸談⁽²⁹⁴⁾で、父に「六代目の小父さんの勘平すごいですね、まるで新劇を見てるようですね」と言ったら、七代目三津五郎が「なにが新劇だ、あれが歌舞伎だ」と叱られたエピソードを紹介している。このような事例からもわかるように幕末明治の名優は、元禄にまでさかのぼらずとも、自らの身体に「歌舞伎の写実」が宿っていたといえるだろう。

このように幕末明治の名優の薫陶を受けた六代目菊五郎は、歌舞伎界に次々と改革をもたらす一方で、元禄期の「うつり」、「心」や「情」を込める表現を理屈抜きで体得していたのである。渡辺保は、六代目の芸は「現代的な」歌舞伎の表現であるために賛否両論あったが、同時代の新劇に刺激を受けて歌舞伎を近代的なものにして人間のリアリティを追求し、それを表現

する新しい演出を古典作品に試み、後進の指導に熱心で現代の江戸系の役者のほとんどが六代目の芸の影響を受けていると言っても過言ではないとしている。六代目の芸が革新的であるのに今日において伝統的な歌舞伎の表現と考えられるのは、幕末明治の名優の芸が宿る六代目の身体が伝統演劇としてのオーセンティシティを保証していたからである。

前進座と中村翫右衛門

中村翫右衛門（一九〇一～一九八二）は昭和六（一九九四）年に旗揚げした前進座の創立メンバーである。翫右衛門は芸談『演技自伝』⁽²⁹⁵⁾の「はじめに」において、次のように述べる。

私は坂田藤十郎によって歌舞伎演技にリアリズムの種が植えられていることに気づいてから、伝統と現代は、演技の上でもつながると信じるようになった。（v頁）

そして「伝統とリアリズム」の研究を自らに課し（vi頁）、坂田藤十郎の芸談や近松の虚実皮膜論の写実主義をスタニスラフスキー・システムと関連づけて理論化を試みたのである。

例えば、曲者^{くせもの}を捜すために長持^{ながもち}を開ける際に、無防備につかつかと長持に近づくのではなく、中にいる曲者に切りつけられる可能性までを想定した演技を行うべきだいう坂田藤十郎の芸談を引用し、翫右衛門は次のように述べる。

これはその後の人間の心の動きを見極め、それが行動に現

れてくる真実感を教えた点で、藤十郎の芸の基は、あくまでも人間の真実、心の動きを、またそのあらわれの外部の統一を主とした真実な行動であることを示しています。⁽²⁹⁶⁾

さらに翫右衛門は、近松と藤十郎の提携による元禄期の作品に、「人間の真実」「人間の探求」を見いだそうとする。

はじめて戯曲として当時の現代劇が生まれ、いわゆる際物が近松の筆に描かれ、人間の真実の生活へ肉薄していったのです。したがって、その役を演じる俳優の演劇は、また当時の人間を探求し、写し出すことに重きがおかれ、空想的、神秘的、象徴的な形式演技から、いきおいその時の人間を、そのまま生きた人間として写し出す、自然な写実な演技創造へ発展すべき、社会的基礎がきざれつつあったのでした。⁽²⁹⁷⁾

ここで考えることは、歌舞伎におけるリアリズムの問題です。近松は、芸はその皮膜の間にあり、といいましたが、つまりは写真でなく、画なのです——現実でなく、それでいてうそではない——つまり、現実以上に描いて現実に見せる、リアリズムの方向なのです。近松の世話物には、解放されない、封建的な限界はあるが、その描く人間は確かに生きています。坂田藤十郎の演芸も、その人物を描くにふさわしいリアリズムの方向を追っていたと考えられます。⁽²⁹⁸⁾

翫右衛門はこのような近松や藤十郎の写実を、新劇が試みてきた手法も取り入れながら、前進座における歌舞伎にリアリティックな演技表現を探究したのである。

こうして古典の継承の問題にさらに大衆に学ぶことによって——新しい創作劇上演によって——また演出家のイニシアティブによって——さらにスタニスラフスキー・システムの批判的摂取によって、演劇・映画ともに統一され、このリアリズム演技への芽生えは、諸種の欠陥克服とともに発展する可能性を充分持っている

⁽²⁹⁹⁾

と確信できます。前進座が共産主義の思想のもとで旗揚げした経緯から、社会主義リアリズム演劇の理論に近いことは自然な流れである。第二節において、社会主義リアリズムの実践者たちは、スタニスラフスキーシステムの理論を用いたとしたが、そのリアリズムを歌舞伎に応用するにあたって翫右衛門は、近松の「虚実皮膜論」や坂田藤十郎の芸談を西欧の演劇理論に通じるものとして読み替え、歌舞伎の理想の舞台表現を追求したのである。

平成藤十郎と武智歌舞伎

歌舞伎役者で近松門左衛門に最も強い関心を示しているのは、平成一七（二〇〇五）年に襲名した坂田藤十郎（一九四一年二代目中村扇雀を襲名、一九九〇年に襲名した三代目中村鴈治郎を経て、坂田藤十郎を襲名。元禄期に活躍した藤十郎と区別するために、本稿では以下平成藤十郎

と呼ぶ)であろう。平成藤十郎がいかに近松や坂田藤十郎にのめり込んでいたかについては、平成藤十郎襲名を機に相次いで出版された芸論や、その他のインタビューでもうかがえる。平成藤十郎の演劇活動を象徴するのが、昭和五七(一九八二)年一月に立ち上げた近松座である。

近松座では、「心中天網島」など近松が浄瑠璃として書き下ろした作品の歌舞伎での上演や、「けいせい仏の原」など坂田藤十郎のために書き下ろした歌舞伎作品の復活上演を手がける。近松座はこのような公演活動だけでなく、シンポジウムも開催し、近松座の取り組みに対して多角的に検討を加えている。三回にわたって企画されたシンポジウム全てに、元禄歌舞伎・浄瑠璃の研究も多い諏訪春雄が関わっている。このことから近松座の上演には、演劇史研究の成果、特に近松の芸論や坂田藤十郎の芸談などを念頭においていることがわかる⁽³⁰⁰⁾。近松座は、近松作品を歌舞伎の古典的なレパートリーとしての上演ではなく、近松の「原作に立ち返って」新たに作品を作り上げた。さらに、近松座では演出家をおく点も特色である。歌舞伎には基本的に演出家はおらず、座組のトップ級の座頭役者が演出家の役割を担う。坂田藤十郎が活躍していた元禄期から既にこのスタイルであるらしいことが、坂田藤十郎らの芸談や近松と歌舞伎を共作した金子吉左衛門の日記⁽³⁰¹⁾から推察することができ。そして、現在もこの形は踏襲されている。近い例では、市川団十郎のパリ公演時(二〇〇七年三月)において、客席や舞台の照明の明度から背景の書き割りにまで座長の団十郎が細やかに指示を出し、演出家の役割を担った⁽³⁰²⁾。演出を専業とする演

出家をおく近松座は、歌舞伎にとつては異例中の異例であることがわかるだろう。

平成藤十郎と近松作品との関係は、中村扇雀時代の昭和二八(一九五三)年に東京で上演された「曾根崎心中」のお初役が重要なターニングポイントであろう。扇雀(平成藤十郎)はこの作品で高い評価をうけ、「扇雀ブーム」がおきたのである。

平成藤十郎は、自分の芸に影響を与えた重要な人物として、評論家であり演出家である武智鉄二(一九一二―一九八八)をあげている。昭和二八年の「曾根崎心中」に先だって、平成藤十郎(扇雀)は武智鉄二が主催する所謂「武智歌舞伎」に参加した。東京における「曾根崎心中」のヒットは関西の武智歌舞伎の成果が結実したものである。

武智歌舞伎とは、昭和二四年一二月から昭和二七年二月⁽³⁰³⁾まで、関西を拠点に行われた歌舞伎の実験劇場である。武智歌舞伎の取り組みについて、武智自身が次のように述べている。

「武智歌舞伎」の仕事は、能や狂言や文楽などの、先行演劇の力を借りて、歌舞伎劇を本来的な民衆の中から生まれ、発展的エネルギーを内蔵していた時代の演劇にまで、よみがえらせようというのがその狙いで、そうすることによって、単なる音楽劇としてとどまっていて、遂に詩劇にまで昇華し得なかった歌舞伎の中から、そのような発展的な要素を現代へ摂取することが、出来るかもしれないと考えたのであった。⁽³⁰⁴⁾

このような主張は、表現を変えて彼のその他の著作物に度々みることができる。ここで注目したいのは、武智歌舞伎は、本来あるべき姿の歌舞伎を求めて、新たに歌舞伎を創造しようとしている点である。この精神は、武知自身も演出に加わった平成藤十郎の近松座に引き継がれている。歌舞伎の創造の方向性として、武智鉄二は次のように述べる。

歌舞伎の現代化などという空念仏に迷わされないことである。俳優が現代人である前に、その時代の人になりきり、その社会制度を理解し、その上で役を組立てて行くことである。そうしてこそ始めて歌舞伎劇は古典劇の名に値するようになり得る。歌舞伎がもし現代人に訴える何物かを持っているとしても、それはそのような創造過程を経た後にあらわれてこそ、始めて正当だといえる。⁽³⁰⁵⁾

武智にとって歌舞伎の創造は、歌舞伎の現代化ではなく、古典として再生させることなのである。古典や伝統を創造するという、一見矛盾するように見える武智歌舞伎の取り組みを理論的に支えたものが、元禄期の坂田藤十郎や近松の芸談である。

武智は歌舞伎の演劇形式を十二に分類し、その第一番目に「坂田藤十郎を頂点とする元禄歌舞伎」⁽³⁰⁶⁾をあげ、「これは会話劇である点で特異であり、能狂言を発展形態で捉えたものだが、今では滅失してしまった。しかし、民族演劇の正統は、狂言から藤十郎歌舞伎への発展線上にそったものを推測したところに置かれるだろう」と述べている。坂田藤十郎の元禄歌舞伎に民

族演劇（武智のイメージする歌舞伎）の正統を見るのである。そのため、武智は能・狂言・文楽との交流を推し進める。京舞の四世井上八千代（一九〇五～二〇〇四）、能からは井上八千代の夫八世片山九郎右衛門（一九〇七～一九六三）等、文楽では、豊竹山城少掾（一八七八～一九五九）、八世竹本綱大夫（一九〇四～一九六九）、十世竹澤弥七（一九一〇～一九七六）らと関わった。

武智歌舞伎の実践の一例を示そう。武智は扇雀（平成藤十郎）に、山城少掾、八世綱大夫から浄瑠璃を学んで近松の言葉を得し、能の金春流の桜間道雄から仕舞を学んで舞台での歩き方、腰の入れ方を体得するように指導した。これによって、口跡（セリフ回し）に問題があり、使い物にならないといわれていた扇雀がメキメキと実力をつけ、武智歌舞伎において坂東鶴之助（現五世中村富十郎）とのコンビが好評を得、「扇鶴ブーム」が巻き起こったのである。歌舞伎役者である扇雀に文楽の太夫から近松の言葉を会得するように指導したことについては、武智鉄二の次のような考え方に基づく。

藤十郎の写実劇は、彼の抱え作者であった近松門左衛門に、竹本義太夫が近接するという形で、近松の文芸を媒体として、藤十郎から義太夫へと受け継ぎの路線を形成するのである。⁽³⁰⁷⁾

平成藤十郎が、近松の浄瑠璃作品をも積極的に歌舞伎化しているのも、武智歌舞伎流の発想ならば全く矛盾のない企画なのである。浄瑠璃作者の近松、歌舞伎役者の藤十郎、浄瑠璃太夫

の竹本義太夫の写実を念頭におきながら、武智は自らがイメージする「民族演劇」としての歌舞伎の理想型を求めたのである。武智は具体的には言及していないが、昭和期からの近世文学・演劇研究者による近松時代の歌舞伎・浄瑠璃の資料の発掘、分析、翻刻紹介などの一連の成果がみられる時期と、武智の実践は時期を同じくしているのである。

ところで武智が実験劇場で取り組んだ歌舞伎と能や文楽との交流は、若い世代にも及ぶ。昭和二五（一九五〇）年頃、狂言の茂山千之丞（一九二三）、能の九世片山九郎右衛門（一九三〇）、歌舞伎の中村扇雀（平成藤十郎、一九三一）、坂東鶴之助（現五世中村富十郎、一九二九）、歌舞伎・文楽の演出家山田庄一（一九二五）など同世代の若者たちが古典芸能の話をする会「おせつ会」に集った。この会は一年ほどで自然消滅するが、千之丞、桂米朝、山田庄一、権藤芳一が世話役となつて「上方風流」を昭和三八（一九六三）年に作り、竹本住大夫や吉田文雀等を加え、さらに新喜劇や落語、映画なども含めた様々なジャンル⁽³⁰⁸⁾の上方の芸能者が集まり交流する会へと展開していった。ここに名前の挙がつた当時の若手俳優たちは、伝統芸能を現代に生きたパフォーミング・アーツとして試行錯誤を重ねた改革派の芸能者である。それらが現在、人間国宝であったり、劇界の大御所なのである。武智歌舞伎の功罪については様々なところで論評されているが、武智鉄二に直接関わらずとも、彼を中心とした変革の渦に何らかの形で影響を受けた人物が、現代の伝統芸能の中心にいることは留意すべきだろう。

このような武智歌舞伎の技術面の理論に対して、思想面での

理論を支えたのが社会主義リアリズムである。武智鉄二は徹底的な原作主義を主張する⁽³⁰⁹⁾が、その原作から読み取れるものは、「本来の徳川期町人階級の中から生れ出た演劇としての、歴史的社会的真実性（リアリズム）」⁽³¹⁰⁾であるという。そして、「演劇をその成立の時代の社会的真実並びに人間的真実への探求並びに表現の実態たらしむべきリアリズムの主張」を「これのみが真の芸術であり得る」⁽³¹¹⁾とするが故に、あくまでも原作を尊重するのである。この姿勢は中村翫右衛門が、近松と藤十郎の提携による元禄期の作品に「人間の真実」「人間の探求」を見いだそうとする点と一致する。そして、武智は当時の社会的真実を読みとるためにマルクス主義を、人間的真実の分析にフロイト心理学を用いたのである⁽³¹²⁾。

武智鉄二の実践がめざしていたものは、伝統演劇が現代と断絶したことを認めた上で、それがいかにして現代の観客に伝わるかどうかというものを模索したのである⁽³¹³⁾。

社会主義リアリズムは、同時代の新劇で最も重要な理論と見なされていた。武智鉄二は、歌舞伎と現代演劇が交錯するところに、元禄期の「写実」と社会主義の「リアリズム」の接点を見ていたのである。この武智の理論に影響を与えたのが、前進座の中村翫右衛門であり、六代目尾上菊五郎であった。

私が歌舞伎研究の上で、菊五郎に最大の敬意と信頼とを払っていたことは周知のことだし、私の歌舞伎理論の展開は、菊五郎の演技術と密接につながって出来上がっているように思っている人も多いが、この菊五郎の上に翫右衛門を据

えた評価が示すように、実は翫右衛門の演技の鑑賞から受けた影響も、かなり大きいものがあつたのである。⁽³¹⁴⁾

中村翫右衛門が新劇の手法を取り入れたのに対して、武智はあくまでも伝統演劇の身体表現から歌舞伎の写實的な演劇の再構築を試みた。両者の方法論に違いはあるが、戦前から戦後までもない時期に歌舞伎に関わる演出家、役者の理論の目指すところは、元禄歌舞伎と社会主義リアリズムの接点だったのである。六代目菊五郎には身体に宿った前近代があつた。しかし西欧近代に由来する方法論を日本で実践するにあたり、菊五郎のあの世代の扇雀には、菊五郎の身体に相当するものをより強固にするための前近代を象徴する「近松」が必要だったのである。

武智の理論が舞台でどのように表現されたのかを、平成藤十郎が扇雀時代に「扇雀ブーム」を起こした「曾根崎心中」のお初の演技で見よう。

女形の鉄則の一つとして、歩く時に膝から上は絶対に離してはいけないことになっている。膝から下だけで内輪に歩いて見せると、大変女らしい感じが出るし、又女らしさを失うこともないというのが、歌舞伎の女形の守る一つの規則になつており、又これは一面非常にすぐれた女形演技の原則でもある。

ただこのお初のように早く恋人にあいたいというシチュエーションにおかれた場合でも、女形として許された技法の範囲内で、相手の側へ行かなければならないということに

なると、早く逢いたいというお初の人間らしい気持ちは、技巧上の約束によつて裏切られることになる。様式美の演劇としての歌舞伎では、このような気持ちを裏切つても、あるいは押し殺してでも、やはり内輪でそろりそろりと歩かなければいけないということになるのだ。扇雀はそういう場合、そういう規則をうち破つて、どんどん大股で駆け出して行くことを平気でやるのである。そうしてその時に、外輪で歩いても女らしい姿態を絶対に失わないところに、扇雀演技の魅力があり、又秘密がひそんでいるのである。そのような率直な、人間らしい感情の直截な表現を見せられて、東京の専門家も、ファンも一様に感動したのである。そこでは、だからお初という一個の人間が、徳兵衛という人間に逢いたいという一心で駆けだしているという様子が端的にあらわされていて、しかも歌舞伎の様式が破られる事がなかつたという現象が起こつたのである。⁽³¹⁵⁾

本章第五節で論じたように、元禄期には人物を類型でとらえながら、「情」を込めてその心を表現することに努めたのであるが、お初の「人間らしい感情」を重視した時に、女形の表現は内股ではなく、大股で走る演技へと転換したのである。そこに現代人に理解できる読み替えの装置が働いている。

武智が歌舞伎の演出に持ち込んだマルクスやフロイトに基づく新しさが歌舞伎の枠を超えなかつたのは、六代目菊五郎の身体が伝統的表現を保証するように、幕末明治の上方の名優初代実川延若や中村宗十郎の芸の薫陶を受けた初代中村鴈治郎の孫

である扇雀の身体が、たとえ六代目のあとの世代であっても、伝統を保証していると、扇雀も演出の武智もそして観客も信じていたからではないだろうか。序章三節で述べた「記憶される舞台」という演劇の性質によって、役者の身体に宿る確かな実感が伝統を裏打ちするのである。「記憶された舞台」や「役者の身体に宿る実感」とははなはだあいまいなもので、実際は近世期の歌舞伎の表現とは違ったものになっているかもしれない。序章五節で引用したように、市川猿之助も歌舞伎らしい表現の定義は明確ではないと言うが、それに続けて、小さい頃から歌舞伎の世界に身を置く者の身体には歌舞伎が宿っていると言う。扇雀の場合ならば、実際に身についた芸は父のものであったとしても、上方歌舞伎の芸系が確かにその身体に宿っていると考えられている。その根拠となるのが、三章で述べたように、八文字屋系の評判記以来の「できるだけ多くの情報」と長年に渡り余すことなく芝居を見続けたという「観劇の体験」による通の視点によって支えられていると言えよう。出来るだけ多くの情報とは、扇雀の場合ならば、扇雀の父、祖父、そしてその師匠たちのことである。一方、観劇の体験とは、それが体験である以上、それほど遠くない過去である。そのために、近世が遠くなればなるほど、観客の記憶も、役者の身体に宿る芸も、「近世に生まれた伝統演劇」というオーセンティシティが保証されなくなる。だからこそ、西欧の理論を伝統演劇に持ち込もうとする場合には特に、近世期の演劇であることを保証するために、近世を体現する、しかも、権威のある「近松」を取り出し、読み替えていったのではないだろうか。近世が遠ざ

かれば遠ざかるほど、近松の芸論は重みを増していくと言える。

新劇についての近松と伝統演劇

歌舞伎において、新劇のリアリズムや写実主義の影響を受けた試みがある一方で、新劇においても歌舞伎へ関心を寄せていた。例えば、戦中の思想統制のもと解散した新協劇団のあとに芸文座を主催した滝沢修（一九〇六―二〇〇〇）はセリフ術について、言葉の意味を解釈して演じるのではなく、セリフの奥にある登場人物の「性格と生活」を言葉だけに頼らず体で表現することを説明する時、坂田藤十郎の芸談を自らの理論の裏付けとして引用した⁽³¹⁶⁾。このことは、本章五節でみたように情の表出を内面の表出に読み替えている。

一九三〇年代から一九五〇年代の間、現代に生きようとする伝統演劇（歌舞伎）と西欧の直輸入ではない日本の演劇を模索する現代演劇（新劇）は、その方向性は異なっている、それぞれの理論構築のために元祿歌舞伎を取り込もうとしていたのである。

滝沢修のような舞台上の演技だけでなく、現実認識上のリアリズムにおいても、社会主義リアリズムの主張者であり、前進座の命名者でもある村山知義（一九〇一―一九七七）は、歌舞伎にも深く関わった⁽³¹⁷⁾。

また、久保栄（一九〇一―一九五八）の「火山灰地」（昭和一三―一九三八）年、新協劇団にて初演）の幕開きは、「東海道四谷怪談」の序幕「浅草観世首領堂の場」を想起させるものであ

り、「伝統とリアリズムの結合」であつたと、評論家茨木憲は回顧する⁽³¹⁸⁾。さらに、久保栄は、一九三九年三月の『テアトロ』にて「リアリズムと歌舞伎」として前進座の取り組みについて言及している。神山彰は、「表現史におけるリアリズム」⁽³¹⁹⁾において、「久保のリアリズムへの言及は、元来は歌舞伎と切り離して考えられ」ないと指摘し、「小山内薫の最大の理解者である久保が、小山内薫の目指したリアリズムは、「六代目菊五郎の芸を科学的にしたもの」（『小山内薫』）と述べたことを紹介している。

一九六〇年代の小劇場運動第一世代の旗手たちが、新しい演劇創造のために否定していた「新劇」において、実際は演劇人生をスタートさせていたのと同じように、新劇を担う者たちは伝統演劇を否定する一方で、そのスタート地点で何らかの形で歌舞伎と関わっていたのである。そしてその歌舞伎とは、神山が諸論考で再三指摘するように、幕末から明治の名優であり、その薫陶を受けた役者の芸なのである。

このように現代演劇の表現者が古典を参照する場合も、世代によって体感できる伝統演劇か理論上の伝統演劇かの違いはあるが、いずれにせよ現代演劇の役者が常に参照できる形で歌舞伎は存在していた。

七 「虚実皮膜論」受容のもう一つの系譜―近世文学・演劇研究者による『難波土産』と虚実皮膜論の研究史（二）

幕末明治の歌舞伎役者やその薫陶を受けた六代目菊五郎、ま

た同時代の新しい演劇を模索した新派の役者や新劇の役者は、近松や元禄期の役者の芸談を参照するまでもなかった。自らの身体に近世の歌舞伎の技芸が宿っていたからである。しかし、明治期に元禄期の芸談や近松の虚実皮膜論が全く顧みられなかったわけではない。

明治三七（一九〇四）年に『浄瑠璃文句評注なにはみやけ』⁽³²⁰⁾が刊行されているし、明治四〇年には『新群書類従』六巻に翻刻があり、逍遙の近松研究会に関わった水谷不倒が解説を加えている。

坪内逍遙が明治二四年夏に執筆した「梓神子」において、虚実皮膜論を引用しているのは本章第五節で述べた通りである。また島村抱月は、明治四三（一九一〇）年「近松の芸術及人生」において、近松の虚実皮膜論に言及している。

彼れは其の作を以て単に観客の機嫌を取り結ぶもの以上、虚実皮膜の間を縫うて、義理人情の奥秘に分け入らうとしたと言ふ。固より今日から見て極めて不徹底な自覚であることは争はれないが、兎に角人生の或る物を、或る方法で描かうという芸術観上の自覚が一面に伴つて居たことは、其の言に徴して明白である。⁽³²¹⁾

逍遙、抱月ともに文学として近松作品を読み、虚実皮膜論を文学論として分析しており、両者の引用には自然主義の文学観が投影している。抱月の自然主義については、神山彰「自然主義」の中の「江戸」⁽³²²⁾に詳しい。

また、逍遙の近松研究に近松の浄瑠璃正本の提供で深く関わった内田魯庵は、『文学一斑』（明治二五（一八九二）年刊）で、『難波土産』の項目①と⑤を引用し、「義理を専らとす」とは「恰も悲壯劇（トラゼデー）が道義を守るために起れる衝突及び破壊を重んずるを云へるに全じ」⁽³²³⁾と解釈する。

本節で注目したのは、逍遙、抱月、魯庵等による虚実皮膜論解釈と作品解釈の影響である。抱月の引用に「義理人情奥秘」とあるが、近松の作品を義理と人情の葛藤による悲劇とする論は、抱月も参加した近松研究会で主張されたものである。

近松と西鶴とを、此お三の話によりて、比照せんに、西鶴は情の径行を写すに専らにして必ずしも作らず修せず随うて自然に近く、近松は院本としての必要上より、義理と人情との衝突を写さんの意盛んなるが故に、毎に人情の裏に義理を潜ましめ、義理の陰に人情を伏し、以て（言外に）人物と事件との間に必死の因果を織り成して解釈を試む、故に西鶴のは時としては質樸なる叙事たるに止まり、近松のは間々成功して好劇詩をなせり、さればまた時としては、西鶴は好心理小説の素材を供し、近松は間々失敗して性格を破壊し単に複雑な義理人情衝突譚を作るに了る。（『近松之研究』「恋八卦柱暦」より）⁽³²⁴⁾

既に指摘したように、戦中から昭和三〇年代にかけての「虚実皮膜論」研究の特色は、元禄期の名優の芸談や浄瑠璃太夫の芸談と照らし合わせて劇作家近松の芸論を捉えなおそうとする

ものであった。彼らが乗り越えようとした従来の研究は、『難波土産』における近松の芸論が作品にどのように反映しているかを通して、近松の文学論を導き出すものであったが、その近松の文学論とは、まさに逍遙や抱月が述べた「義理人情」の世界を描くことであった。そして、逍遙が近松作品は義理人情の葛藤の悲劇であると指摘したことは、「以後長く近松論を支配した卓説であった」⁽³²⁵⁾とされるように、逍遙以後の多くの研究者が影響を受けている。

ところで明治三七（一九〇四）年刊の藤井乙男の『近松門左衛門』では、『難波土産』「発端」の項目⑥、所謂「虚実皮膜論」を引用した後に、元禄期の作品であるにもかかわらず、明治においても同感できるのは、「よく現実の世相を醇化して、理想の真相に接近せしめ、義理人情の葛藤を描き、道念と煩惱との闘争を写したるに由る」⁽³²⁶⁾としている。ここでは逍遙の芸論には一切ふれず、いきなり「義理人情の葛藤」と述べており、逍遙の指摘が既に定説化していたことを表しているよう。あるいは藤井の「理想の真相」という言葉に見るように、当時すでに自然主義や写実主義が移入され、現実の社会制度の中で個人が直面する矛盾と葛藤という視点を文学批評に取り入れることは、逍遙と同世代の研究者や評論家にとってはさして珍しいことではなかったのかもしれない。そのことは、第三章二節で引用した守随憲治が『役者口三味線』の批評態度を「自然主義的研究」とした事例にもみてとれる。

近松作品と「義理人情」に関しては、その後も受け継がれ、大正七（一九一八）年刊の津田左右吉の『文学に現はれたる我が

国民思想の研究『平民文学の時代上』が近松の義理と人情の關係に言及している⁽³²⁷⁾。また第二章のまとめで言及した大正一二（一九二三）年に刊行された飯野哲二の『近松の芸術と人生』の昭和五年再版時に寄せられた岡崎義恵の序文では、「普通近松の戯曲的構想を義理人情の衝突といふ」とあり、昭和初期には定着しているようだ⁽³²⁸⁾。

藤村作の『近世国文学序説』（昭和二（一九二七）年）の「義理人情の衝突と近世文学の主題」では、「徳川文学の大多数―歌舞伎、浄瑠璃、読本などが、義理人情の衝突に着想を得てゐる⁽³²⁹⁾」とあり、近松作品そのものではなく、近世期の文学全体がこの傾向にあるとみる。

岩波文庫『曾根崎心中・用明天皇職人鑑』（昭和一〇年刊）の近藤忠義では、元禄期を「ルネッサンス」「人間復興期」⁽³³⁰⁾ととらえており、社会に対置する個人の存在を重く捉えていた。このとらえ方は、武智鉄二にもみてとれる⁽³³¹⁾。そして、この近世期の捉え方は戦後も続き、一九六一年には『徳川時代における人間尊重思想の系譜』（民主教育協会編）などがある⁽³³²⁾。同書に収められた、源了円の「徳川時代の文学にあらわれた義理と人情」は、日本人論、日本文化論として、義理人情が扱われる契機となっている。

近松の義理人情論は、文学における自然主義などの思想や、歴史学における近世観と関連しながら定説化し、日本人論と関連づけて考えられるようになっていったといえる。

しかし近松は人情を義理の対立項として扱っているわけではない。『難波土産』の近松の芸論には、「情」や「義理」のキ

ーワードがちりばめられているが、「義理」と「人情」を二項対立的に扱っていない。第二章三節「近松の浄瑠璃の詞章への評価」で人情を巧みに描き出すというのがあったが、この人情とは、人の心の動きそのものであった。ところが、近代においては、本章五節でみたように逍遙は人情を「煩惱」とし、高山樗牛は「性欲」「人間の本能的欲望」と捉えていた。このような人間観を近世期にあてはめ、義理と衝突するものが、人情（恋い慕う男女の心）であると読み替えていったものと思われる⁽³³³⁾。

このような近松作品を義理人情の二項対立的に理解することに対して、昭和二七（一九五二）年、広末保は「近松の義理」において、近松は義理と人情の対立ではなく、義理からめとられていく悲劇を描いたと論じた。しかし、近松の「虚実皮膜論」を「義理人情」の視点から検証する研究は、実証的な研究を行うようになってからも引き続き大きなテーマとなっていた。例えば、本章四節で紹介した昭和三〇年代に相次いで発表された論文の一つ、森修の「近松の芸論の時代的背景」では、同時代の芸論（八帖本花伝書も含む）を駆使し戯曲だけでなく舞台芸術として多角的な視野から考察したものであるが、虚実皮膜論の六つの項目のうち取り上げたのは「情」「義理」「虚実皮膜」で、何故それらを取り上げるか何の断りもないが、明らかに逍遙以来の近松の作品を義理と人情の葛藤で読んできた「伝統」が投影されていると思われる⁽³³⁵⁾。近松について論じる時の重要な論点は、義理であり人情であった。そこには、近松のカノン化とともに、逍遙・抱月の影響力の強さを思わざるを得ない。

戦後のこの時期、日本人論・日本文化論でも「義理人情」がしばしば取り上げられた。近松研究で「義理人情」について論じることが、日本文化論の潮流の中で新たに意義を見いだされたのである。

『難波土産』の原本には虚実皮膜の皮膜に「ひにく」と振り仮名があるが、現在では「ひまく」と呼ぶのが一般的である。既に、逍遙の時代から「ひまく」とルビが施されているが、近世期の虚実皮膜（ひにく）論が近代に入って虚実皮膜（ひまく）論となった。逍遙が『難波土産』の原本を手にとっていたかどうか分かる資料にはまだ出会っていない。明治三十七年に出版された上田万年の翻刻にも「ひまく」とルビがある。現在最も新しい近松の研究成果である岩波書店の近松全集には、『難波土産』の近松の図像のみ掲載し、本文について何ら触れない。近松が直接手がけた作品が最も重要だという基準は、逍遙が近松作品を手を尽くして探した姿勢が今も影響を与えているだろう。近代において、近松の芸論は近松の作品解読のための補足資料であり、戦後においては歌舞伎が伝統演劇であることを保証するために役立てられた。虚実皮膜論は元禄期の表現に関する芸論ではなく、日本文化の特性を象徴するものとして、一八世紀初頭の言葉の意味を離れて一人歩きをするようになったと見てもよからう。

まとめ

本章では近松の芸論「虚実皮膜論」の受容について、近世か

ら現代までを、アカデミズム、役者・演出家、評論を通して概観した。

近松の「虚実皮膜論」や元禄期の俳優の芸談は、「写実」について述べているところが多いことから、「リアリズム」を標榜する近現代演劇とともに、伝統演劇が現代に生きるための重要な理論の支えとなってきた。だからこそ、虚実皮膜論や芸談は、演技という具体的な舞台表現の問題にとどまらず、矛盾に満ちた社会とそこに生きる人間をどのように作品に反映するかという理念の問題にも及んだ。このように近松の虚実皮膜論は、序章でも触れた日本人としてのアイデンティティを打ち立てるために、過去からの「日本人の方法」が実感をともなう現代に生きていることを証明するために、「利用」されたと見ることができよう。そのために「近松の芸論」というオーセンティシティが必要だったのである。このように近松の芸論は、伝統演劇が過去の遺物ではなく、現代に再生する装置として重要な役割を果たしたのである。

新劇を批判した一九六〇年代以降の小劇場運動において、唐十郎が歌舞伎初期の「河原乞食」を演劇の原点におき、寺山修司が説教節を再生し、蜷川幸夫が「仏壇マクベス」を演出するなど、日本的なるものへの希求が高まる。彼らが西洋を体現する新劇に対するものとして意識した日本の中世や近世は、『作られた伝統』の図式でいけば記憶されぬほどの昔であり、その伝統とは「架空」のもののように思われる。黒テントを主催した佐藤信が新劇の「翻訳調」に違和感を感じていた時に、近松門左衛門などの語り物の文体を読んでインスピレーションを得

(336)

、鈴木メソッドの鈴木忠志が歌舞伎役者の動きに注目し、日本人の身体に目覚める⁽³³⁷⁾。小劇場運動の実践者たちが現代人と伝統演劇を接続させる方法は、理論の飛躍があり「架空」の幻想を抱いているように思える。しかし、これまで見てきたように役者の身体によって保証された伝統が同時代にあり、その伝統演劇において「原作通り」を標榜する近松が盛んに上演されていたことが、演劇の実践者にとって、日本的なるものが記憶されぬほどの過去ではなく、架空の伝統ではない実感を伴う伝統としてアクセス可能なものにしていたと言えよう。鈴木忠志は、市川染五郎（現、九代目松本幸四郎）の『ラ・マンチャの男』の演技を見て、若い新劇の役者が西洋人のマネをすればするほど日本的なるものが出てしまうようなことが、染五郎には全くなかったと評価し、彼が歌舞伎役者の訓練を受けた身体において暗黙のうちに伝統的で日本的な立ち居振る舞いがしっかりと根ざしているが故に、逆説的に西洋人の陳腐なマネにならなかったと分析する⁽³³⁸⁾。ここにも、鈴木が歌舞伎役者の身体に、日本的なるものが宿っていると信じていることが見て取れる。

このように近松は、伝統演劇における近代化、新劇やそれを否定した新しい小劇場運動における日本的なるものとして重要な役割を果たした。近松がカノン化することを、近代国民国家形成論の中でとらえようとする視点があるが、明治期の日本の近代国民国家形成期よりも、戦後の「日本人論」「日本文化論」と結びついて論じられる歴史の方が、「近松は日本を代表する偉大な劇作家」という芸論と深く結びつくのではないだろうか。演劇において、戦後の伝統演劇や新劇の改革に双方が影響を

与え合っていたという事実はさして新しい指摘ではない。また、近松の虚実皮膜論も近世文学・演劇研究者にとっては既に魅力を失っているかもしれない。しかし視点を日本文化論に転じる時、何故、近松が日本を代表する偉大な劇作家であり、近松の作品が日本人の特徴である「義理人情」を描いたとしてたえられ、近松の虚実皮膜論が日本文芸史における虚構論の先駆けと見なされ、そして現代日本文化にとって重要な役割を果たしているのが改めて浮き彫りにされるのである。

注

- (1) 『日本国語大辞典』第二版 第四巻、二〇〇一年、小学館。
- (2) 野上豊一郎「世阿弥の写実主義―能の物真似の意義」『美学研究』第五輯、昭和六（一九三二）年、七八―八二頁。原稿は、昭和五年一〇月の美学談話会に於ける談話の概要とある。
- (3) 鈴木貞美・岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―「日本的なるもの」への展望』二〇〇六、水声社。
- (4) 大笹吉雄・扇田昭彦・みなもとごろう・里見宗律・七字英輔「座談会 演劇のリアリズムをめぐる」『シアターアーツ』9「特集 世紀末のリアリズム」、一九九一年三月、国際演劇評論家協会日本センター編集委員会編、晩成書房、一〇～二六頁。
- (5) 七字英輔「世紀末のリアリズム 特集にあたって」、注(4)、五頁。
- (6) 大笹吉雄「現代演劇のリアリズム回帰」『東京新聞』一九九三年二月五日。大笹は「新劇という「敵対物」がなくなった、一九九〇年代に頭角を現した小劇場第四世代の演劇が「リアリズム回帰」の傾向が強い」と

指摘した。

- (7) 中沢弥「(死の舞踏)を踊る人々―秋田雨雀と表現主義演劇―」『湘南国際女子短期大学紀要』二〇〇三年二月、二二―三二頁。
- (8) 「特集 リアリズム演劇を中心に―一九六二年の演劇界―」『悲劇喜劇』一九六二年一月。編集部による座談会。五―一八頁。
- (9) 同注(8)。
- (10) 「リアリズム演劇の再検討(特集 座談会2)」『新劇』一九六二年二月、三六―四七頁。
- (11) 『日本演劇学会紀要』三三、一九九五年五月、日本演劇学会、四〇―五八頁。
- (12) 『演劇学論集 日本演劇学会紀要』三八、「特集 リアリズムの演劇」、二〇〇〇年一〇月、日本演劇学会、一―一〇頁。
- (13) 演劇の分野における「リアリズム」をめぐる混乱を、このように二つの面が整理されてないという指摘は、例えば、千田是也が「作者の現実に対する態度の問題」と「様式の問題」と分けた(注(10)、三六頁)、毛利三彌が「内容ドラマの問題」「技法の問題」(注(12)、一〇三頁)などで見られる。本論では、リアリズムを「認識理論」と「表現手法」の表現を用いる。これは、中谷裕昭「リアリズム」『演劇学のキーワード』二〇〇七年、ぺりかん社による。文学においては、鈴木貞美『日本の「文学」の概念』(一九九八年、作品社)において、「世界観としてのリアリズム」と「表現技法としてのリアリズム」を同一視することは、議論を混乱させると指摘している(六二―六三頁)。文学の状況については、注(27)でも触れる。
- (14) 同注(12)、一〇―一一頁。
- (15) 安部公房は、注(10)において、自然主義とリアリズムが混用されている

ことを指摘する。また『演劇学のキーワード』(注(13))において、「第四の壁」について言及するとき、執筆者によって「自然主義演劇の第四の壁」(乃本麻衣、一六頁)、「写実主義演劇を説明する際に用いる第四の壁」(長谷川悦郎、一〇頁)とあり、厳密に区別をつけて使用していない。(フランスの状況については注(20)参照)

- (16) realism の概念の移入については、注(12)の神山彰「表現史におけるリアリズム」に詳しい(五〇―五二頁)。明治二〇年代には、「実体論」「模写主義」「主実主義」「模実主義」「実際主義」などの訳語があてられ、明治三〇年代に「写実主義」が一般化し、明治末から大正期にかけてカタカナの「リアリズム」が定着していくと指摘する。

- (17) 中村都史子『日本のイブセン現象 一九〇六―一九一六年』一九九七年、九州大学出版会。中村は、鷗外が明治三二年十一月『しがらみ草紙』二号「小説論を読みて」で、ゾラ式の「淫欲と残忍の心とを写す」作家として、トルストイとイブセンを紹介し、中村はこれが日本で最初のイブセンへの言及だとしている。中村は鷗外がドイツ留学中にイブセンの『幽霊』を読んでの評価を引きずっていると述べる。そして、明治二九年には鷗外は「イブセンの時代は終わった」と宣言するが、三〇年代に入つて改めてイブセンを肯定的に紹介するとする(四―五頁)。また中村は、逍遙が明治二五年『早稲田文学』二五号に書いた文章はイブセンについて実質的に日本で最初に触れたものと紹介するが、その逍遙も「本来私は余りイブセンを好かなかった」と述べているが後に熱心にイブセンの推進者になる(五二―五八頁)。

- (18) 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』一九九九年、勉誠出版、七五―七七頁、一七七頁。
- (19) 菅孝行『増補戦後演劇―新劇は乗り越えられたか』二〇〇三年、社会

評論社、二九〇三〇頁。

(20) 同注(12)、四六頁。「リアリズム」だけが演劇の世界では、特権的用語」とある。また、一九九四年の日本演劇学会のシンポジウムでも、英語圏、フランス、ドイツではリアリズム演劇という概念はなく、一方日本にはそれが存在し、また、新劇は基本的にリアリズム演劇という認識が一般的であるとしている。フランス演劇専門の小田中章浩は、フランスにリアリズムという語はあるが、リアリズム演劇という概念は一般的に用いられる自然主義演劇がそれにあたるとする。(注(11)、五六頁) フランス

の事例と比較するとわかりやすいが、日本で新劇とリアリズムを結びつけることは、歌舞伎がその上演形式により一つのジャンルとして扱われるように、新劇の上演形式として(実際の新劇の多様性とは関連なく)「リアリズム演劇」を想定し、新劇をジャンルとして認識していると思われる。

(21) 同注(19)、一五頁。なお、社会主義リアリズムの実践者は、役者の身体表現である技法に関しての言及が少ないことも指摘されている。(注(12)、七五頁) 社会主義リアリズムにおいては、社会主義という現実認識論が争点であり、舞台上の表現は、小山内が晩年にスタニスラフスキーよりもむしろ関心をもっていたとされるメイエルホルドの端正をうけて、新劇における表現主義系の表現はなりを潜め、リアルな表現が用いられたと思われる。

(22) 佐和田敬司『現代演劇と文化の混淆——オーストラリア先住民演劇と日本の翻訳劇との出会い』二〇〇六年、早稲田大学出版部、六三〜六四頁。本書で佐和田は日本の翻訳劇史の再整理を行っている。

(23) 浅利慶太「反演劇と民芸の舞台創造——民芸公演「ゴドーを待ちながら」」「デアトロ」一九六六年二月、五六〜六〇頁。

(24) 瀬戸宏「新劇の再生は必要か」「デアトロ」一九九二年五月、「特集 新劇の復権、あるいはゆくえ」、三〇〜三五頁。

(25) 宮下展夫「小劇場式と新劇型 演劇の伝統と断絶」「デアトロ」一九九〇年七月、四六〜五〇頁。新劇(特に小山内以後)が信奉したとスタニスラフスキーシステムですら日本に正しく定着したかどうか、今日懐疑的に述べられている。

(26) 鈴木忠志『内角の和 鈴木忠志演劇論集』一九七三年、而立書房、四六〜四七頁。初出は、『新劇』一九六九年七月、「演技と状況」。

(27) 同注(12)、五三頁。神谷は明治三〇年代の自然主義の台頭が演劇においても内面の優先を決定づけるという。尚、鈴木貞美『日本の「文学」の概念』(一九九八年、作品社)では、坪内逍遙が『小説神髓』で述べた「人情世態」の写実が、本居宣長の説を読み替えた「人情のありのまま」と西欧近代の技法としてのリアリズムを同一視し、人情世態を写実するリアリズムとして統一し、理念となったとする(二〇四〜二〇六頁)。また、明治三〇年代の自然主義では、人間性の内奥に潜む醜悪なものを扱うようになったとする。(二四九頁)

(28) 『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』二〇〇六年三月、森話社、二六九〜二九四頁。初出は、『演劇学論集 日本演劇学会紀要』三七、一九九九年。

(29) 例えば『近松への招待』(岩波セミナーブックス三一、一九八九年、岩波書店)の、鳥越文蔵が担当した「近松の登場」の「虚実皮膜論」の項目でも、「皮膜」にのみあえて「ひにく」とルビを付している(二二頁)。言葉の意味としても、「ひまぐ」では、皮と膜(まく)であってほぼ同義であり表現の工夫の余地がほとんどなく、虚と実の僅差の問題となる。皮と肉の間であってこそ、表現の振幅が出てくる。

- (30) 野間光辰『浄瑠璃文句評註 難波みやげ』の作者「『国語国文』第一二巻第五号、昭和一七（一九四二）年五月、六四〜六九頁。
- (31) 和田 充弘「近世往来物作者における庶民教育論―中村三近子を事例として〔含 論評〕」『日本教育史研究』二五号、二〇〇六年八月、日本教育史研究会編、一〜三四頁。
- (32) 『史話俳談』昭和一八（一九四三）年、晃文社、九五〜九六頁。初出は、『享保以後大阪出版書籍目録』（昭和一一（一九三六）年、大阪図書出版業組合）の「緒言」。
- (33) 同注(30)。
- (34) 引用は『紀海音浄瑠璃集並木宗輔浄瑠璃集』（黒木勘蔵校訂。（昭和）帝国文庫第一〇編、昭和四（一九二九）年、博文館、六五一頁）による。『瑠璃天狗』は、『新群書類従』六巻では、『難波土産』の次に収められている。昭和初期の近世文学研究者にも手軽に読むことができ、その存在はよく知られていたと思われる。作者穂積以貫が近代以降に通説化する原因の一つになったかもしれない。
- (35) 前島春三『近松研究の序篇』大正一四（一九二五）年、武蔵野書院、一二九頁。該当箇所は、大正一二年八月成稿。
- (36) 該当箇所は、守随憲治が担当している。
- (37) 正木ゆみ『曾根崎心中』注釈再考―謡曲詞章の利用について―（『上方文藝研究』一、二〇〇四年五月、上方文藝研究の会編、四八〜五六頁）では、近代以降の注釈においても、『難波土産』の評註を検証もせずに継承することが多いことを指摘する。このように近代の研究で、特に戦前は近世期の言説の無批判な流用が多い。
- (38) 大橋正叔『浄瑠璃文句評註難波土産』成立存疑（『語文叢誌』田中裕先生の御退職を記念する会、一九八一年、文進堂、二二五〜二三六頁）

- では、野間論文をふまえてさらに別の編者の存在を示唆する。作者に關しては、野間論文で決着をみたわけではない。しかしながら、新出資料が出ない限り、野間の結論を大きく覆すことはないと思われる。
- (39) 大久保忠国「近松研究史・作品上演史」『国文学解釈と鑑賞』昭和三二（一九五七）年一月、至文堂、一二七〜一三二頁。「特集 近松―研究のための基礎知識」。
- (40) 横山正「近松芸論の成立と筑後掾・播磨少掾」『学大国文』二、昭和二三（一九五八）年十月、二五〜三一頁。後に、横山正『浄瑠璃操芝居の研究』（昭和三八（一九六三）年、風間書房）所収。
- (41) 森修「近松の芸論の時代的背景」『人文研究』九、昭和三三（一九五八）年八月、五九〜七八頁。後に、森修『近松と浄瑠璃』（平成二（一九九〇）年、塙書房）所収。
- (42) 『未刊浄瑠璃芸論集』演劇研究会編、昭和三三（一九五八）年。横山論文によれば二つの論文が同じ時期に発表されたのも偶然のようである。
- (43) 重友毅「近松序説」『近松』日本古典読本一一、昭和一四（一九三九）年、日本評論社、一六〇〜二九〇頁。
- (44) 松崎仁「近松の「虚実」」『国文学解釈と鑑賞』昭和二九（一九五四）年五月、至文堂、五二〜五五頁。「特集 近世文学を学ぶ人のために」。
- (45) 藤井乙男『近松門左衛門』近代文学叢書第一篇、明治三七（一九〇四）年、金港堂書籍、七六、七八頁。
- (46) 『読売新聞』明治二四（一八九一）年六月七日。
- (47) 『役者論語』の刊行の経緯については、『役者論語』の翻刻を収める『歌舞伎十八番集』（日本古典文学大系九八、一九六五、岩波書店、二九三〜三〇四頁）の郡司正勝の解題に詳しい。

(48) 東晴美『多様性と伝統―日本の演劇文化』文化研究シリーズ、二〇〇五年、オセアニア出版社。第七章「義太夫節へ」「近松門左衛門」、第八章「歌舞伎の誕生」。

(49) 『あやめくさ』の引用は、日本古典文学大系『歌舞伎十八番集』所収『役者論語』、一九六五年、岩波書店による。該当箇所は、三二二頁。

(50) 今尾哲也『役者論語評註』一九九二年、玉川大学出版部、二六一頁。『あやめくさ』の他の条には、「所作事は狂言の花なり。地は狂言の実なり。所作ごとのめづらしからん事をのみ思ふて地を精出さぬは。花ばかり見て実をむすばぬにひとしかるべし」としており、舞踊的な要素の強い所作事に対する演技を「地」としている。役者評判記においても、踊りを得意とした水木辰之助と芳沢あやめを対比し、あやめが「地狂言」を得意としていることを特徴づけている。例えば『役者略請状』元禄一四（一七〇一）年三月刊、歌舞伎評判記集成第一期第三卷、岩波書店、三八頁の芳沢あやめの条に次のようにある。ここには地狂言を得意とするものは、所作事よりもセリフを話す技術が求められていることがわかる。

上々古今の世の名人、但シ水木殿と此君両輪成べし。地狂言は此君増り侍らん、すはしやべり出されてはあんたる物でなし、をんりやう死りやう事も（中略）もちろん大できとは存れ共、かやうの事は水木殿まさりたり、しかれば地狂言のまさつたと、おんりやう事の水木殿におちたのとを合して、両輪の名人といへり。（中略）此君は生れ付てけん成所あればぬれさ程になし其替りにしゆつくわいを永々といはせられ涙まじりに恨みをつづけさせては又たまる物でなし。

(51) 『竹子集』の引用は、『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』一九七五年、三一書房による。該当箇所は、一二五頁。

(52) 『貞享四年義太夫段物集』の引用は、『日本庶民文化史料集成 第七巻 人形浄瑠璃』注(51)。該当箇所は、一三一頁。

(53) 同注(52)。

(54) 同注(43)、一七二頁等で指摘される。なお注(45)、七三頁では花散里と指摘している。

(55) 「慰み」については、原道生「慰み」意識の系譜―藤十郎・近松への流れ』『近世文学論輯』一九九三年、和泉書院、二四七―二六五頁。

(56) 同注(40)、(41)。なお、八帖本花伝書には、権威づけのために、「せ阿ミ」の署名を付すもの（版本・写本）もあつた（中村格「八帖本花伝書の諸本について」『室町能楽論考』一九九四年）。近世期の舞台人らも、八帖本花伝書が世阿弥の著作として参照したのであろう。

(57) 鈴木貞美「芸術」概念の形成」、同注(3)。

(58) 『賢外集』の引用は、『歌舞伎十八番集』所収『役者論語』注(49)、三七七―三五八頁。

(59) 同注(49)、郡司正勝による頭注、三一九頁。本文は三一八頁。

(60) 上原輝男『芸談の研究―心意伝承考』一九七二年、早稲田大学出版部、二二頁。

(61) 『古今役者論語魁』「〇古人役者芸咄」の引用は、日本思想体系六一『近世芸道論』、一九七二年、岩波書店による。該当箇所は、四八二頁

(62) 『近世江都著聞集』の引用は、『燕石十種』第五卷一九八〇年、中央公論社による。該当箇所は、三二頁。

(63) 『作者式法戯財録』引用は、日本思想体系六一『近世芸道論』（注(61)）による。本文の該当箇所は、五一六頁。校注者である郡司正勝の解説は六九六頁。

(64) 同注(52)、一三二頁。

- (65) 今尾哲也『役者論語評註』一九九二年、玉川大学出版部。六九頁。
- (66) 引用は『逍遙選集』第八卷（第一書房）。七七四～七七六頁。初出は、明治四二（一九〇九）年刊、水谷不倒校注『近松傑作全集』（早稲田大学出版部）の第一巻。
- (67) 横山正『浄瑠璃操芝居の研究』注(40)。六四二頁。
- (68) 鈴木貞美『日本の「文学」の概念』一九九八年、作品社。福地桜痴については一四七頁、逍遙、樗牛については二二一頁や二四九頁、石橋忍月については二一五頁などを参考にした。なお、小谷野敦は、「近松神話の形成序説」において、逍遙が人情を「恋愛」とみなしていることから、世話を重要視したと推測している。近代の人情観と世話物の関係については今後の検討課題としたい。
- (69) 『音曲口伝』の引用は、日本思想体系『近世芸道論』（注(61)）による。該当箇所は、四三六～四三七頁。
- (70) 『耳塵集』の引用は、『歌舞伎十八番集』所収『役者論語』注(49)による。該当箇所は、三三八頁。時代が下がった『古今役者論語魁』（注(61)、四八八頁）にもある。両者を比べると、元禄期の名優が、心・情をどう舞台化するかの苦心がみてとれる。時代が下がると、心の舞台化の問題はすでにクリアされ、個々の技術の工夫となっているのかもしれない。
- 啞はさしすせそ、かきくけこ、此文字ばかり啞なり。あひうゑを、はひふへほ、らりるれろ、まみむめも、たちつてと、此分らず。
- 外の字を啞ば、せりふ聞へ兼、只に見ゆるものなり。物取出す時、先膝をたてゝ、拍子をとる物なり。
- (71) 同注(70)、三二八頁。
- (72) 同注(49)、三一九～三二〇頁。
- (73) 同注(49)。郡司正勝による頭注は、三二〇頁。

- (74) 「伝統の至芸 六代目尾上菊五郎 鏡獅子ほか」、「芸能花舞台」NHK、二〇〇三年六月一日放映。
- (75) 『悲劇喜劇』連載「リアリズムその歴史と行方」②歌舞伎、一九九二年四月、四二～四三頁。
- (76) 尾上菊五郎『芸』一九四七年、改造社。三三九頁。
- (77) 清潭「伊井谷峰紙治の話」『歌舞伎』二三号、明治三五年三月、五六～七一頁。
- (78) 河合武雄『女形』昭和一二（一九三七）年、双雅房。四一頁。
- (79) 同注(78)、一二七～一二八頁。
- (80) 坂東三津五郎『戯場戯語』一九六八年、中央公論社、一〇九頁。
- (81) 中村翫右衛門『演技自伝』未来社、一九七三年。
- (82) 「私の演技論」『演技自伝』注(82)、九頁。初出は『テアトロ』昭和二七（一九五二）年。
- (83) 同注(81)、一一頁。
- (84) 同注(81)、二二頁。
- (85) 同注(81)、六六頁。
- (86) このシンポジウムの内容は、『近松劇への招待』（学芸書林、平成元（一九八九）年刊）にまとめられている。
- (87) 「金子吉左衛門関係元禄歌舞伎資料二点」（『歌舞伎の狂言：言語表現の追究』（平成四（一九九二）年、八木書店）に翻刻が所収されている。
- (88) 岡崎哲也（松竹株式会社演劇製作部長・演劇プロデューサー）「歌舞伎と海外公演」（第一七一回舞台技術セミナー、平成一九年一〇月一五日、東京芸術劇場5F・中会議室。日本舞台技術総合研究センター主催）。
- (89) 武智鉄二の著書『武智歌舞伎』（昭和三〇（一九五五）年、文藝春秋新社）では、二月とする（五九頁）。武智の仕事の間近で見ていた演劇評

- 論家権藤芳一は、昭和二七年七月京都公演、八月大阪歌舞伎座公演を含む。〔武智鐵二の歌舞伎演出〕『歌舞伎―研究と評論』3、特集武智鐵二の業績、一九八九年七月、歌舞伎学会。〕
- (90) 「武智歌舞伎」物語 武智鉄二『武智歌舞伎』注(89)、一七頁。
- (91) 「武智歌舞伎の演出」(武智鉄二『私の演劇論争』昭和三三(一九五八)年、筑摩書房、一二二頁。
- (92) 「武智歌舞伎の演出」、注(91)、一一八―一九頁。なお、武智が元禄を志向するのは、元禄歌舞伎以降の歌舞伎は、人形浄瑠璃の影響を受けて「音楽劇」の系統になってしまったとして、歌舞伎の本来の姿を元禄期と考えている(注(89)『武智歌舞伎』四〇頁)。
- (93) 武智鉄二『伝統演劇の発想』芳賀書店、昭和四二(一九六七)年、一九九頁。他に武智鉄二『伝統と断絶』(平成元年、風塵社刊)所収「伝統演劇の朗誦法」二九九頁でも同様のことを述べている。
- (94) この経緯については、茂山千之丞『狂言役者―ひねくれ半代記』岩波新書、一九八七年、六八―七〇頁、一二九―一三四頁に詳しい。
- (95) 「武智歌舞伎の演出」注(91)、一一六頁。
- (96) 武智鉄二『武智鉄二劇評集 歌舞伎の黎明』昭和三三年、青泉社、一五六頁。
- (97) 同注(96)、三九頁。
- (98) 「武智歌舞伎」物語 武智鉄二『武智歌舞伎』注(89)、四〇―四六頁。武智は、型となつてしまった演劇の中には、若い役者が不合理に感じるものもあるが、フロイトの心理学で、深層心理を探ることによって、その型を現代人として納得できると考えている。
- (99) 「武智歌舞伎の演出」注(91)、一二二頁。

- (100) 「新しい俳優」注(91)、一二二七頁。
- (101) 「扇雀ブーム以後」『武智歌舞伎』注(89)、六三頁。
- (102) 「(役)の表現―セリフの解釈」『俳優の創造』昭和二三年、青雅社、八〇―八八頁。初出は昭和一九年。藤十郎の芸談は、『耳塵集』(注(70)、三三〇頁)稽古でセリフを覚えた後、初日はセリフをまず忘れ、相手役のセリフを聞きながら、セリフを紡ぎ出すという逸話。
- (103) 後に村山は、『悲劇喜劇』一九六〇年八月号―一〇月号(四三―五〇頁、四〇―四六頁、四九―五二頁)に「リアリズム演劇は伝統芸術から何を学ぶか」を発表する。
- (104) 「あたらしいリアリズムのために―戦前リアリズム戯曲を読む」『悲劇喜劇』一九七七年九月、四〇頁。
- (105) 同注(12)、五八頁。なお、久保栄『小山内薫』(一九四七年、文芸春秋新社)の該当箇所には、「音羽屋系の技芸を近代化し、科学的にしたやうなもので」(一一七頁)とある。新劇に協力的だった左団次を重んじる一方で、音羽屋の芸を何とか取り入れたいと小山内は模索していたと久保は分析している。
- (106) 『浄瑠璃文句評注』にはみやけ上田万年校訂、明治三七(一九〇四)年、有朋館。
- (107) 引用は、『近松傑作全集』、明治四三(一九一〇)年、早稲田大学出版部、九六頁。ここには、「皮膜」にルビは施されていない。なお、『現代日本文学全集 第二八篇 島村抱月他』昭和五年、改造社に、「ひま

く」とルビがある(九〇頁)。

(108) 同注(28)、二七一〜二七七頁。

(109) 『内田魯庵全集』第二巻、一九八六年、ゆまに書房。一五二頁

(110) 引用は、『近松之研究』(明治三三(一九〇〇)年、春陽堂)より。初

出は、『早稲田文学』二三号、明治二九年一月、四頁。

(111) 同注(39)。

(112) 同注(45)、七八頁。なお、三上参次・高津鯨三郎『日本文学史』(明治二

三(一八九〇)年、金港堂)の近松の項では、「就中人の対話を写し、其言語を以て、喜怒哀楽を表出し、人情の至微至細なる境をも、炳然として視るが如くならしめ、また用語の如何によりて、人品の高下、志操の剛柔、稟性の正邪等を分明に記し、読者聴者をして、恰も目のあたり、其人を見るが如くならしむる」(四三九頁)とあり、人情は義理の対立項ではなく、人の心全般であり、近松の評価は本論二章でみた近世期の近松評価が投影されている。また、「近松の理想は甚だ完全ならず。人情を穿つこともまたいまだ精微ならず。」(四四一)とし逍遙の『小説神髓』の「人情世態」を写すという文学観の影響を受けているように見え、シェイクスピアに比べて劣るものとするが、近松没後の作者に比べて「鬱勃たる胸中の志気を洩らしゝものなれば、快楽を与ふると同時に、多少世道人心に益あらざるなし」とあり、虚実皮膜論の「慰み」の意識や、近世後期の近松の出家の逸話の影響があるものも見て取れる。

明治三〇年代の日本文学史は、三上参次・高津鯨三郎『日本文学史』

を踏襲するか、近世期の近松の評価を略述するものが多いが、芳賀矢一『国文学史十講』(明治三二(一八九九)年、富山書房)には、「人間をつかまへて道義と人情との争を示しました」(二二〇頁)とあり、高野辰之『国文学史教科書』(明治三四(一九〇二)年、上原書店)には、「世話物は道義と人情との衝突を写して、真に其機微を穿つて居る」(九六頁)とあり、鹽井正男・高橋龍雄『新体日本文学史』(明治三五(一九〇三)年、普及舎)では、「遊女の中にも義理人情のために貞節をたてたるもの」(二〇一頁)とある。

尾上八郎『日本文学新史』(大正三(一九一四)年、東亜堂書房)では「其描く処は、義理と、人情との衝突なり」(一九〇頁)とあり、近松の世話物の性格を特徴づけるものとして定着していく。

(113) 津田左右吉『文学に現はれたる我が国民思想の研究 平民文学の時代上』、大正七(一九一八)年、洛陽堂、三二一頁。「其の人の階級地位職業等に相応する義理、面目、又は所謂一分が、自然の人情と衝突するところに葛藤が起る」とし、「此の義理と人情との衝突は、一面の意味に於いては元禄時代の固定せる社会的形式と、それを破壊しようとする個人的欲求とを象徴してある」と分析している。

(114) 昭和五年の賢文館版が、一九九七年、近世文芸研究叢書、第二期芸能編、淨瑠璃一〇としてクレス出版より復刻されている。岡崎義恵の序文はの該当箇所は、七頁。

(115) 藤村作『近世国文学序説』昭和二(一九二七)年、雄山閣、「義理人情の衝突と近世文学の主題」、六三頁。

- (116) 近藤忠義校訂 岩波文庫『曾根崎心中・用明天皇職人鑑』昭和一〇（一九三五）年、岩波書店、一三二頁。
- (117) 尚、武智の義理と人情の理解は、同注(89)、一六五頁。「私の理解に従えば、義理とは封建的悪であり、それは人間精神への恆に対立物であり、人情を制約し、束縛し、人情と義理の相克発展の間に、歌舞伎劇作術の弁証法的生成の原則がある」
- (118) 『徳川時代における人間尊重思想の系譜』一九六一年、民主教育協会編。源了円の「徳川時代の文学にあらわれた義理と人情」（九九〜一八七頁）
- (119) 明治二五年六月『女学雑誌』三二一号の北村透谷「歌念仏」を讀みて「は、「恋愛を自然なる境地に嵌めて写真したるものゝ上々なる事」とし、明治二八年四月『帝国文学』四号の高山樗牛は近松の女性の登場人物を取り上げて論じる。なお、小谷野敦は、「近松神話の形成序説」（延廣眞治編『江戸の文事』、二〇〇〇年、ぺりかん社、三三四〜三四九頁）において、逍遙が人情を「恋愛」とみなしていることから、世話物を重要視したと推測している。世話物への関心は、二章でみたように、武蔵屋本が世話物に関心を寄せていたことが理由の一つに挙げられ、逍遙が世話物を取り上げたのは文学批評の方法論の模索と関連するが、近代の人情観が近松の世話物の評価とどのように関係したかについては今後の検討課題としたい。
- (120) 広末保「近松の義理」『文学』昭和二七（一九五二）年十月、六〜一三

- 頁。
- (121) 他に、重友毅は「近松序説」、注(43)、において、近松の虚実皮膜論を義理人情の葛藤として読み解こうとするが、義理と人情が二項対立的に扱われていないため、矛盾を抱えた強引な解釈になっている。
- (122) デイヴィッド・グッドマン『富士山見えた―佐藤信における革命の演劇』一九八三年、白水社、九一〜九五頁。
- (123) 鈴木忠志、磯崎新、高橋康也他『Footwork 足の生態学…すべての演劇的なものへ』一九八二、パルコ出版、六二〜六六頁。なお、鈴木は様々な芸能の一つとして歌舞伎を取り上げており、他の芸能にも強い関心を示している。
- (124) 鈴木忠志『内角の和』（注(26)）、一九七三年、而立書房、一三二〜一三六頁。

結論

本論では、「伝統文化を現代の学生にどのように教えるべきか」という問題意識に発して、「なぜ代表的な古典の一つに近松門左衛門があげられるのか」、「代表的な日本文化の一つとして歌舞伎や人形浄瑠璃が取り上げられるのは何故か」などの疑問、つまりは「伝統演劇は現代にどのように生き残ったか」という問題を考察した。

考察にあたつては、前近代の事象の近代における「読み替え」と、演劇の特性である「記憶される舞台」に留意した。そして前近代と近代の変化の象徴的な出来事だけではなく、その背景や例外的な事象も視野に入れて、できるだけ多くの事例を積み上げ論証した。ただし、演劇を特別扱いするのではなく、演劇も同時代の文化潮流の中にあることを意識しながら、それでもなお演劇故に留意すべき特殊性をあぶり出そうとした。これまでは、近世演劇研究の分野において、文学としての戯曲研究、劇評、役者や演出家の芸論が、近代以降も視野におさめて、総合的に扱われることがなかったことを踏まえて、その不足を補うために出来る限りそれらを対等に議論の俎上にのせた。

第一章では、近松門左衛門の晩年の最高傑作とされ、現在でも上演される「心中天網島」を事例として、近松の古典としての評価と、伝統演劇としての上演がいかなる関係にあるかに注意を払いながら、近松作品の改作を概観した。ここでは、明治維新で時代を区切る従来の研究方法に従わず、現代の上演に至

るまでを見た。近世における近松作品が自由に改作されているのは、先行作を変更することが趣向になるという近世の作劇における意識と、人形浄瑠璃の舞台技術の変化や人形浄瑠璃を生身の役者が演ずる歌舞伎に置き換えるために生じる変化など、作者以外の要因が作品に影響を及ぼすためであった。近代に入り、近松の評価が高まると、近松の「原作通り」の上演が模索されるが、歌舞伎においても、近世期に舞台技術が変化した人形浄瑠璃においても、「原作通り」の上演は「初演通り」とならず、改作が行われた。その一方で、近世期に改作上演を繰り返すうちに定着した演出が型となつて伝承され、それを観客が期待する故に「原作通り」の演出の中に改作の演出が併存するという状況を生み出し、さらに現代の研究者による近松の原作に対する研究成果が反映して、古典化された近松のオーセンティシティと伝統演劇のオーセンティシティがぶつかり合いながら、現代においても近松作品の「伝統的な」上演の創出が行われ、それが伝統演劇として受容されていく姿を明らかにした。また近松作品の近世期の改作は趣向を重視した「より新しい改作」であり、近代の改作は原作に忠実な「より正しい改作」をめざすという違いがあることを指摘した。

第二章では、近代的な戯曲（演劇）研究の嚆矢として、坪内逍遙の近松研究をとりあげた。逍遙が近松を取り上げたのは、近世期に作者として評価されていたこと、明治の知識人にとって身近な江戸後期の戯作者が上演と関係なく古典として既に引用し、近代の文学における「作者」に通じるものとして近松を読み替えることができたからである。近松は近世期では扱われ

なかったアカデミズムの分野で、戯曲を重視し、原作を尊重し、登場人物の性格を重視した近代的な手法を用いて評価されるようになった。しかし、近代の知識人による上演と切り離れた戯曲研究が、実際に上演された戯曲に対しては必ずしもうまく適応できたわけではなかったのは、戯曲と舞台の関係を完全に切り離せなかったからである。逍遙たちの研究は今なお演劇研究に影響を持っている一方で、近松を文学としてではなく演劇として読み直す気運が近世演劇研究で高まっており、近松が「文学」として古典であり続けた時期は案外短い期間であったとも言える。また、歌舞伎や人形浄瑠璃は、近世期の文化を特色づける重要なものの一つであっても、あくまでも「嗜好品」であった。近代に入って戯曲が文学の一つに含まれるようになっても、近代から現代に至るまで演劇が文化の中核を担ってきたとは言いがたい。確かに、近松は近代において新たな価値が付与されカノン化されたが、それが今日における源氏物語などと同じくカノンの中枢に位置づけられたわけではなかった。

第三章では、二章でみたアカデミズムにおける戯曲を文学として批評することが、観客の視点にどのように関わるか、劇の批評の出版物としてのジャンルの性質に注意を払いながら考察した。近世と近代の劇評は、どちらも舞台の批評ではあるが、その性質の違いは、近世の劇の批評は役者の新しい工夫を評価の基準に置き、近代は正しく戯曲を表現している型（演出）を評価の基準においた。その一方で、近世において行われた役者の出演歴や芸系に関心を持った役者の批評は、近代の「型」という批評方式に通じるものとなって、読み替えられた。それは、

舞台が記憶され、過去を参照するという演劇の特質によるものである。しかし、近代に入っても様々な型が伝承されていたにもかかわらず、正しく戯曲を再現するという基準で取捨選択されたために、近代以降にオーセンティックな伝統演劇の演出が創造されることになったことを指摘した。また、近代に入ってから新しい劇評の方針として戯曲を重視するようになるが、そのような劇評家も実は「通」な観劇態度を全く否定していなかった。この通の視点は、「伝統」と深く関わる可能性があることを指摘した。

第四章では、近松の言説「虚実皮膜論」と近代に移入された「リアリズム」について比較考察を行った。近世近代にかかわらず役者の身体表現を中心に重視されたリアリティは、近世においては「情」の表現が重視され、近代では「情」や「心」は近代的な作品批評に重要な「性格」や「内面の表出」につながるものとして読み替えられた。このような近松の芸論の読み替えによって、戦前から戦後にかけてリアリズムを指針とする新劇と同時代の演劇として、また日本民族の正しい演劇として歌舞伎を改革する者たちにとって近松は重要な理論の支えとなった。また、近松作品が義理と人情の葛藤を描いているという近代の評価は、近代以降の虚実皮膜論の解釈にも及び、さらに日本の文化の特色を体现するものとして見られるようになった。そして、近松の評価の高まりとそれに伴う影響について考えるには、明治期の国民国家形成期ではなく、戦後に目を向ける必要があることを指摘した。

以上の考察を通して本論は、伝統演劇である歌舞伎、人形浄

瑠璃を、複雑な「断絶・継承・再生」を繰り返しながら、過去の遺物ではなく現代にも生きていくものとしてとらえ直した。

歌舞伎や人形浄瑠璃は、近世における現代劇から、近代においては演劇の中の一ジャンルとして確立され、その表現様式を保持した。ジャンルとしての様式を保持しているために伝統が保証されているように思われるが、実際は舞台装置や演技においては同時代の演劇の影響を受けながら変化し続けている。それでも伝統的だと感じさせるのは、第二章で見たように近世期において近松を作者とすることが、近代の文学における「作者」につながり、第三章でみたような近世の役者の芸や作品の筋についての豊富な知識と観劇体験が、正しく戯曲を表現する「型」という近代の批評基準につながり、第四章でみた近世において重視された「情」が近代の「性格」につながったように、前近代の事象で近代が受容出来そうなものを巧みに読み替えることで、前近代の視点を完全に捨て去ることなく伝統を創るというシステムが機能していたからである。

伝統や古典は近代に巧みに創り出され、前近代の伝統や古典の価値が現代に至るまでそのまま継続していると「幻想」をいだけせる。しかし、第一章や第四章六節で例示したように演劇が過去の舞台を参照し、その過去が役者の身体に宿り、観客はそれを記憶し、実感を伴って伝統を感じさせる性質を持っている。従って、伝統は単なる幻ではなく、第四章の新劇の事例に取り上げたように、近代に生まれたリアリズム演劇の役者すら自らの演技術が、元禄歌舞伎に由来する日本のものと通底するとして考えたように、近現代人にアクセス可能なものとして考

えられるようになった。

最後に課題として残った点に触れる。本論は、伝統演劇として、歌舞伎と人形浄瑠璃を扱ったが、それは近松門左衛門の世話物と芸論に限定している。本論での考察を通して、では、近松の時代物や、仮名手本忠臣蔵などレパートリー化した作品、また江戸系の荒事、さらには江戸系の作者である鶴屋南北や明治まで生きた黙阿弥は、いつ、どのように近代以降に評価されるようになったのかを考察する必要性を感じている。近松が特異な事例なのか、古典や伝統としてありがちなことだったのかといった位置づけが本論では明らかにしえなかった。今後の課題である。

第二章で扱った近代における近松のカノン化については、逍遙の近松研究を中心に行い、第四章の義理人情については若干同時代の文学なども参照したが、その他の近松に言及する、また、近松以外の歌舞伎や人形浄瑠璃に関する諸論文や、劇評、芸談をより詳しく拾い上げることにより、右の課題を解明していきたいと思う。

第三章で扱った「通」の視点について、近代以降どのように展開したか、十分な考察には至っていない。また、劇の批評用語や近代の芸談等にみられる「肚」などについては、一八世紀初頭の「思い入れの芸」からつなげる用例を整理しきれなかったで、今後より多くの資料にあたることによって明らかにしていきたいと思う。

第四章の義理と人情の考察については、虚実皮膜論から派生して言及したもので、一八世紀前半期の芸論を中心に考察を行

つたが、近世期全般の義理や人情の理解が、近代以降にどのよう
に読み替えられたのか、より広く、また演劇以外の分野にも
目配りをする必要がある。簡単な問題ではないが、重要な課題
である。