

リアリズムと近松門左衛門の虚実皮膜論

文化科学研究科・国際日本研究専攻 東 晴美

本稿では、近松門左衛門の言説「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』)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。

本稿では、日本の伝統文化再生の視点から「虚実皮膜論」を考えてみたい。「虚実皮膜論」は、近世の劇作家の芸術論であるが、それが近松門左衛門の言説であるがゆえに、近代以降も「特別な」役割を与えられたと思う。近松の言説がどのような役割を果たしたのかを明らかにする。

一 伝統演劇でも語られるリアリズム

能楽や歌舞伎、文楽に代表される日本の古典演劇の特徴は「様式美」であり、その様式を長い年月を経て伝承し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。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。伝統

演劇をリアリズムという近代演劇のキーワードで説明することは、伝統演劇を過去の遺物ではなく、現代を生きる舞台芸術としてとらえようとする姿勢がみとれる。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」の冒頭で次のように述べる。

世阿弥がしばしば用ひ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みることに、私の考察の問題である。

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』(二〇〇六年、水声社)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ている。その背景として、象徴主義が日本に移入される一九三〇年代に注目している。象徴主義、表現主義が広がる中で、それに相当する日本の文化が再評価されるようになったとする。歌舞伎が「リアリズム」という言葉で語られることは、芭蕉の再評価と同じく、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。戦後の小劇場運動の担い手たちが新しい演

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。一九八〇年代に「リアリズム演劇」と称される舞台表現が姿を消したと思えば、一九九〇年代に演劇とリアリズムに関する議論が再び激しく燃え上がった。つまり、伝統演劇をリアリズムという言葉で語ることは、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なのであり、伝統演劇であっても現代に上演されている演劇の一隅を占めているという認識でもある。

日本において演劇のリアリズムをめぐる議論は、表現手法上の問題なのか、現実認識論上の問題なのか、その両者なのかを規定されることなく、混乱を極めている。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」というジャンルともいべき演劇のスタイルがあるのは日本演劇のみの現象とされ、「リアリズム演劇」という言葉が指す内容は無限の広がりを見せる。² その特色を一言で言うならば、リアリズム演劇は新劇と強い結びつきを持つ。新劇は、人間の心理や内面の表出に注目したスタニスラフスキー・システムや、社会主義的リアリズムを日本へ移入し、リアリズムをめぐる論争と実践の場になった。ゆえに、表現手法のリアリズムと現実認識のリアリズムが渾然一体となって、新劇において分かちがたく結びついた。もちろん、新劇はリアリズム演劇ばかりを手がけていたわけではない。村山知義は社会主義リアリズム論争を久保栄と展開する一方で、大正末期から表現主義の演劇を日本に移入し、実践を行っていた。このように貪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っんです。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りやならんと……

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っということになりますか。³

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み込んでいる。演劇に関わる者が、リアリズムが常に演劇と切っても切り離せない概念だと考えていることがわかる。様式美とされる能楽における世阿弥の物真似や、歌舞伎における役者の演技にも、リアルであるかどうか⁴が常に重要な評価基準の一つとなってきた。

また、神山彰は論文「表現史におけるリアリズム」⁴において、一九七〇年代までの日本演劇におけるリアリズムをめぐる議論を整理している。神山は、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、論文「自然主義」の中の「江戸」⁵においては、自然主義の提唱者や新派の担い手が近代の表現をどれほど身近に感じていたかを示した。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、思い浮かべることが出来る江戸後期、明治初期の歌舞伎である。それを根拠に、神山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ることを批判する。

本稿は、「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という視点から論じる。

二 近松の「虚実皮膜論」

まず、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）没後一四年の元文三（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』（五卷五冊。題箋によれば上中下の三卷五冊。）の第一巻の冒頭に「発端」として収録されている。

発端は、浄瑠璃の来歴を小野於通から近松が新浄瑠璃をうちたてた事績に触れた後、近松没後までの状況をざっと述べた部分に続いて、近松の言説六項目が「○」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、前後の項目ともあわせて考察する必要がある。この六項目をめぐって、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。全文の内容は翻刻が数種出ているので、ここでは全文の紹介は割愛して、虚実皮膜論を解釈する上で注目されてきたキーワードを用するにとどめ、六項目の概要を簡略に示す。「」に引用した部分は、日本古典文学大系（旧体系）五〇『近松浄瑠璃集 下』（昭和三四（一九五九）年）所収「近松の言説」から引用した。

- 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（はたらき）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。
- 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。
- 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。

④ 「浄るりの文句みな実事を有のま、にうつす内に、又芸になりて実事なき事あり」。具体例として、女性の登場人物のせりふは、実生活の女性と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（なぐさみ）」になる。

⑤ 「浄るりは憂（うれい）が肝要也とて、多くあはれなんどいふ文句を書、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」。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。

⑥ 所謂虚実皮膜論。「芸（げい）といふものは、実（じつ）と嘘（うそ）との皮膜（ひにく）の間にあるもの也」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」として、恋人を木像に写すときにあまりにも「生身の通り」にするとかえって「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」とことが「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。

『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丸本（院本・正本）と称される上演された本文テクストで、歌舞伎のように幕末に至るまで毎年のように評判記が出版されるわけでもなく、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、現存する数少ない浄瑠璃の注釈書の一つである。しかし、『難波土産』への関心は、近松の言説を収めている発端に集中する。

近松の芸術論を収めた書物でありながら、本書は近松が直接著述し

たものではない。本書の著者と目される人物は、近松と親交が深かつ

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。近松の言説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えないのは、近世の著作物の通例であるが、著者が誰であるかが明確には示されていないからである。著者に関する記述は、見返しにある近松像と讃詞の脇に「穂積」己貫」の印記があり、それに続く序文末に「西海の蘭臯書」とあるのみである。

『難波土産』の諸本には、初版とみなされている「丹波屋半兵衛・伊丹屋茂兵衛」本他に、梶川七郎兵衛を含む九名の版元連名本、塩屋平助本、文化二年の広告を持つ塩屋平助本⁷、綿屋平兵衛・綿屋喜兵衛本など数種が確認でき、版元をかえながら江戸後期に至るまで刊行されていたことがわかる。

三 近世文学・演劇研究者の『難波土産』と虚実皮膜論

近世文学・演劇研究者による、『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言説、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「享保以後大阪出版書籍目録を読む」⁸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、野間光辰が昭和一九（一九四二）年『浄瑠璃文句評註 難波みやげ』の作者⁹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「西海の蘭臯」を貞成の号と推定。「西海の蘭臯」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のではないが、以貫が注釈部分の材料の重要な部分を提供し、また発端の近松の言説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の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』¹⁰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……」¹⁰とあり、野間光辰はそれを追認したに過ぎないように思える。

しかし、大正一四（一九二五）年刊の前島春三『近松研究の序篇』¹¹では、「西海の蘭臯」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、「西海の蘭臯」が以貫であることを前提にして執筆されている。¹²

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った。これ以後、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、昭和に入って存疑作を除外する厳密な研究が始まる。その先鞭をつけたとされるのが、昭和八（一九三三）年刊高野辰之『近松門左衛門の研究』である。¹³さらに、戦後を経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、やがて岩波書店版『近松全集』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（正本）にとどまらず、浄瑠璃の評判記や年代記、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、歌舞伎の台本（絵入狂言本や台帳）や評判記、劇書などの翻刻が行われる。

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」の解釈を巡って戦後に相次いで論文が発表された。昭和三三（一九五八）年には二つの論文が発表された。横山正「近松芸論の成立と筑後掾・播磨少掾」¹⁴と森修「近松の芸論の時代的背景」¹⁵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資料整備に二人が関わり、昭和三三年に『未刊浄瑠璃芸論集』¹⁶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演者である浄瑠璃太夫、宇治加賀掾や竹本義太夫等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』は人形浄瑠璃の演劇書であるが、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戯曲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。『難波土産』発端の近松の言説、特に六番目の「芸（げい）といふものは、実（じつ）と嘘（うそ）との皮膜（ひにく）の間にあるもの也」は、文学論ではなく、作劇の現場における極めて具体的な方法論であるとし、同時代の浄瑠璃太夫や歌舞伎役者と共有した芸術観であると述べた。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、昭和二九（一九五四）年の松崎仁「近松の「虚実」」¹⁷も、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『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、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言説と受け止めて、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、元禄期の名優の芸談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劇作家近松の言説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となる。近年においては、本稿冒頭に述べたように、『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なり、研究しつくされた文献として、近松や同時代の演劇活動を分析する時に引用される資料となる。

四 元禄期の演劇におけるリアリティー―「うつり」の良さ

では、リアリズムという概念が移入される以前である、元禄期におけるリアリティーのある表現とはどのようなものであろうか。

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、歌舞妓役者は何役をつとめ候とも、正真をうつす心がけより外他なし。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、歌舞妓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、形まて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々申されし。（引用は、日本古典文学大系『歌舞伎十八番集』所収『役者論語（賢外集）』による。）

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、つまり「虚」の事例に触れているために、近松の「虚実皮膜論」を解釈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「物まね々々」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「実」と「虚」の両方の表現があるというだけでは、『難波土産』の近松の言説の項目⑥「本の事に似る内に又おおまかなる所ある」とは呼応しない。「虚実皮膜論」をめぐってよく引用される、女方の芳沢あやめの芸談「あやめぐさ」の次の事項に注目したい。

十次郎（引用者注：元禄期の女方）申されけるは、女は右の膝をたて、男は左の膝を立てる。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、吉沢氏ひそかにひけんせられけるは、それは其通りなれども、見物衆の方へむかう方のひぎをたてず、又見へによるべし。理屈ばかりにては歌舞伎にあらず。とかく実とかぶきと、半分々々にするがよからんとぞ。十次郎もそれより見へしだいにせられしなり。

（引用は、日本古典文学大系『歌舞伎十八番集』所収『役者論語（あやめぐさ）』による。）

ここでは、「実」の対立項として「虚」ではなく、「かぶき」をあげている。リアリティを「創出」している時点で歌舞伎は「虚」なのであり、「正真」をうつさない「虚」の事例をひきあいに出すまでもなく、虚が内在するかぶきと実が混じり合ってこそリアリティのある舞台が創出されるのである。従って、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、創出される舞台上の「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。

このようなリアリティのある表現を評するとき、近世においては、『難

波土産』発端の項目③「よむ人のそれぞれその情によくうつらん事」にあるように「うつり」という用語を使う。歌舞伎の役者評判記でも「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の表現の中で「第四の壁」と称されたように、現実の営みそのまま切り取られて舞台上に再現されるということを言うのではない。「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、よくうつっているという感覚を表現者と観客で共有しえてこそ、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―』¹⁸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」とする。うつりは、役者の身体が真実を写し取っているに留まらず、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である。上原の表現を借りるならば、舞台上で表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。

そして、近世演劇において、「うつり」の良さは、「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にまつわる芸談で「実」とするものは「何れも〈情・人情〉に関わる問題であった」とし、「〈情・人情〉の真実を舞台に表出することであったに違いない」とする。¹⁹

近世における情は、近代においては「性格」に読み替えられていく。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。²⁰ 近松とシェイクスピアの類似点を挙げた後、シェイクスピアが近松よ

り圧倒的に優れていると述べる。

シェー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って性格を活動させ、性格の活動によっ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めい思ひ思ひにして解釈、評論の同一能はざる点近代文芸のそれとは異なり。これシェークスピアの作を評して客観的といふ所以なり。

近松については、次のように述べる。

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、事件によって性格を動かし、性格によって事件を發展せしむる点は、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ゞまり、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きを仄示かしつ、あるもの、ことし。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、近代日本演劇におけるリアリ

ズム演劇が模索する「内面の表出」を支えるものである。「性格」という言葉があまりにも現代を生きる我々に身近であるために、見過ごしがちであるが、「性格」というとらえ方はきわめて近代的なものである。自然科学の手法で人間を把握するために心理学を参考にした自然主義が日本に流入した以後のとらえ方である。近代以前のとらえ方は、『難波土産』の「発端」にある「情」であり、元禄期の芸談にある「心」であり、「思い」であろう。

横山正は『浄瑠璃操芝居の研究』第五章芸論の「太夫芸論の変遷」で「心・情の問題」として、近松が作品を書き与えた竹本播磨少掾の芸論を引用し、次のように論じる。

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會することによって、真实性を表現しようとしており、敵役的人物である「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。²¹

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、近松と同時代の太夫が生み出した作品に近代的な命を吹き込んでいく。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と思う。古典の現代語の解釈は同じ日本語間の言葉の置き換えであるが、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」という言葉には、個の自覚や心理分析などが伴っており、「情」が本来持っていたものとは異質になっている。しかし「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。

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

うに違ふのだろうか。「情」「心」という言葉で表現されていた時代からそれほど遠くない近代人の逍遙は、示唆的な解釈を与えている。先に述べたように、近世の近松は、人間を「類型」によって把握していたと逍遙は分析する。類型とはすなわち人物の類型的把握である。ただし、逍遙がシェイクスピアの文学批評と同じ手法による作品分析で導き出された「性格」に基づく類型ではなく、近世演劇においては、身分・社会的立場によって人間のタイプが認識されていた。『難波土産』『発端』の項目③では、「公家武家」の区別、「同じ武家也といへ共或は大名或は家老その外禄の高下」によって書き分けるとする。また、浄瑠璃太夫の竹本義太夫も、『貞享四年義太夫段物集』において「公家武家土民町人敵役女若衆。仏神の託宣。」の語り分けについて述べる。歌舞伎役者においても、芳沢あやめは、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。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だろうか。登場人物を将棋の駒のように扱う類型的な理解で、どのように観客の慰みになるような作品を、浄瑠璃や歌舞伎は生み出し得たのだろうか。

そこで重要になるのが、「情」「心」の表現である。先に指摘したように、『難波土産』『発端』では「情」について触れている。浄瑠璃太夫竹本播磨少掾も『音曲口伝』において「情をふかくといふ事」を説く。

情ふかくといふ事

高位高官・武家の御よそほひ、地下人・百姓・町人、其中にも、それぞれの家業の風俗・人品の上中下あり。学問したる人、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、心得ちがい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、深切にいふてきかず心にて語るべし。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(ゆるく)・急(いそぐ)・喜(よろこび)・怒(いかる)・哀(かなしみ)・楽(たのしみ)・気色、あるひは詞になると、詞より地へうつるとの気持、心得肝要なり。²²

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」で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」の根拠となる状況の分析である。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「深切にいふてきかず」、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ならざるを得ないのである。先に引用した逍遙の近松論では、近松は「作者への同感」をいだけせると述べられている。「思い」を根拠とした脚本や舞台の表現が、観客に同感をもよおさせることが「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。坂田藤十郎は瘧しらもちの役を演ずるにあたって、観客を泣かせようとの意図に反し観客が笑ったため、泣かせるための工夫を行った。その工夫は次のようなものである。

瘧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。夫故今日は瘧す。嬉敷とき、はらのたつ時は、又はをかしき時に瘧る斗也。(『役者論語』所収「耳塵集」)

単なる瘧の物真似では観客の笑いを誘ってしまふ。そのために、瘧が瘧りたくない局面になればなるほど瘧ってしまふ悲哀を表現して、成功したのである。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いるのではなく、瘧の人物のもどかしく思う哀しい思いを分析している。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。口の内に瘧が故、それ程せりふのあいだをぬく斗也」と解説する。また、別の項目で、次のように心を身体で表現する技術を説明する。

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て外あらんや。〔『役者論語』所収「耳塵集」〕

身振りには心のあまり、すなわち、心から自ずと生まれてくるとする。身体表現は、心が動かすのである。また、芳沢あやめの「あやめぐさ」では、次のように情について述べる。

あやめ、十次郎へ申されしを聞てゐたるに、さりと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。仕内にてせ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)

この「情」を郡司正勝は、「人情。本質。」と注釈した。²³すなわち、ここでは、女の本質にない心の動きに基づいた演技をすることが戒められている。

近世における写実とは、虚である舞台上にリアリティをもたせるにあたって、表現者が写し出すリアリティだけでなく、観客の情(心)によく写し出される「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、類型的な社会的立場をふまえて、理解する。このような、表現者による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、近世の写実といえる。

近松の芸論を含む近世の表現におけるリアリティは、「心」「思い」「情」などのキーワードが、「性格」という近代の解釈に置き換えられることによって、近代以降も生き残る新たな命が吹き込まれた。そのプロセスを次に述べる。

五 歌舞伎実践者たちのリアリズムと近松

ここでは、近代以降に活躍した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(写実)をいくつか紹介し、そこに近松の言説がどのように関わってくるかをみてみよう。

武智鉄二と武智歌舞伎

現在の歌舞伎役者で、近松門左衛門の作品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、平成藤十郎とする。)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ったかについては、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述べられている。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だ。

近松座では、「心中天網島」など近松が浄瑠璃のために書き下ろした作品の歌舞伎での上演や、「けいせい仏の原」など近松が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、特に近松の言説や坂田藤十郎の芸談などを念頭に入れていくことがわかる。このシンポジウムの内容は、『近松劇への招待』²⁴にまとめられている。近松座は、歌舞伎の古典的なレパートリーの上演ではなく、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²⁵から推察することができる。そして、現在もこの形は踏襲されている。歌舞伎に演出家をおくことは、近代以降、幾度か提案された歌舞伎改革の方針の一つでもあった。近松座に演出家をおくことは、それだけで歌舞伎にとっては新しい試みである。

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（一九二二～一九八八）をあげている。昭和二八年の「曾根崎心中」に先だつて、平成藤十郎は、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²⁶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た、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た、遂に詩劇にまで昇華し得なかつた歌舞伎の中から、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。²⁷

この主張は、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。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、武智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もの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。²⁸

武智にとって歌舞伎の創造は、歌舞伎の現代化ではなく、古典として再生する道を模索するためのものなのである。古典や伝統を創造するといふ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一二に分類し、その第一番目に「坂田藤十郎を頂点とする元禄歌舞伎」²⁹をあげる。そして「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」と述べる。能狂言から何らかのものを受け継いでいると武智が考える坂田藤十郎の元禄歌舞伎に、民族演劇（武智がイメージする歌舞伎）の正統を見るのである。そのために、先に引用したように、能・狂言・文楽との交流を武智は推し進める。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）らが関わった。

武智歌舞伎の実践の一例を示そう。扇雀（平成藤十郎）は、山城少掾、八世綱大夫の浄瑠璃を学ぶことにより近松の言葉を得し、能の金春流の桜間道雄から仕舞を学ぶことにより舞台の歩き方、腰の入れ方を体得するように武智鉄二に指導を受ける。これによって、口跡（セリフ返し）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るようになり、武智歌舞伎では、坂東鶴之助（現五世中村富十郎）とのコンビが好評で「扇雀ブーム」が巻き起こるのである。

歌舞伎役者である扇雀が文楽の太夫から近松の言葉を体得するのは、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、近松の文藝を媒体として、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。³⁰

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。武智は具体的には引用していないが、昭和期における近世文学・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の時期と、武智の実践は同じ時期である。³¹

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³²が、近松の原作から読み取れるものは、「本来の徳川町人階級の中から生れ出た演劇としての、歴史的社会的真实性（リアリズム）」³³であるという。また、「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」³⁴とするが故に、成立時代の原作を尊重する武智歌舞伎の方法を推し進めるのである。そして、成立時代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るのである。³⁵フロイト心理学を用いることは、近世の情の理解とは異なる、逍遙以来の、登場人物を近代的な性格として把握することが背景にあるだろう。

武智鉄二の実践がめざしていたものは、今日の演劇である新劇と歌舞伎がどのようにつながるかであった。³⁶そして、それが現代の観客に伝わる演出を模索したのである。

社会主義リアリズムは、同時代の現代演劇である新劇で最も重要な理論だ。武智鉄二は、歌舞伎と現代演劇が交錯するところに、社会主義の「リアリズム」と元禄期の「写実」の芸談を見ているのである。

前進座と中村翫右衛門

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る。³⁷

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』³⁸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」の研究を自らに課す（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・システムとを関連づけて理論化を試みるのである。

例えば、曲者を捜すために長持を開ける際に、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と若手役者を指導した坂田藤十郎の芸談を引用し、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示しています。³⁹

さらに翫右衛門は近松と藤十郎の提携における元禄期の作品に「人間の真実」「人間の探求」を見いだそうとする。この点は、武智鉄二の言説と一致するところである。

はじめて戯曲として当時の現代劇が生まれ、いわゆる人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

基礎がきずかれつつあったのでした。⁴⁰

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——現実でなく、さりとてうそではない——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。⁴¹

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を取り入れながら、前進座における歌舞伎のもつリアリステイックな演技で表現する方法を探求するのである。

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確信できます。⁴²

中村翫右衛門が新劇の手法を取り入れることに対して、武智はあくまでも古典演劇の身体表現から歌舞伎の写実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、戦中から戦後まもない時期に、歌舞伎に関わる演出家、役者の理論の目指すところは、歌舞伎と社会主義リアリズムの交差点なのである。近松の「虚実皮膜論」や坂田藤十郎の芸談を根拠として元禄期にこそ歌舞伎が戻るべき理想の舞台表現があったと見ているのである。

この時期の、歌舞伎と現代演劇（新劇）の接合の試みは、歌舞伎側だけではなく、新劇側にもあった。

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述べるとき、坂田藤十郎の芸談を自らの理論を裏付けるものとして引用した。⁴³

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、その演劇運動の方向性は異なっても、理論の構築に元禄歌舞伎をイメージしたのである。

六代目尾上菊五郎

滝沢修の舞台上の演技技術だけでなく、理念としてのリアリズムにおいても伝統演劇が意識されている。社会主義リアリズムの主張者であった村山知義（一九〇一―一九七七）は、歌舞伎と深く関わり、前進座の命名者でもある。⁴⁴

また、久保栄（一九〇一―一九五八）の「火山灰地」〔昭和二三―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」序幕「浅草観世音額堂の場」を想起させるものであり、「伝統とリアリズムの結合」であったと、評論家茨木憲は回顧する。⁴⁵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」⁴⁶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」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する。

一九六〇年代の小劇場運動第一世代の旗手たちが、実際は新しい演劇創造のために否定した「新劇」において演劇人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

方でそのスタートの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演劇なのである。

ところで、明治の名優やその薫陶をうけた役者たちは、一〇〇年以上も前の近松の言説や坂田藤十郎の芸談にどのように向き合ったのだろうか。

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。⁴⁷明治二十年代には九代目団十郎が福地桜痴と提携して次々と近松作品を上演した。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。河合武雄がその著『女形』⁴⁸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も言及していない。同書には、河合武雄の女形修行についても言及するが、ひたすら現前の先達（歌舞伎俳優）からの芸を吸収することについて述べる。

今尾哲也は「歌舞伎における〈写実〉」⁴⁹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」と明確に言い切る。確かに六代目尾上菊五郎（一八八五―一九四九）は、昭和五年から八年まで主催した日本俳優学校で、その演技指導のテキストとして、『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はいるが、それよりも、「講師の先生方のお話」の方を紹介したいと言っている。⁵⁰六代目尾上菊五郎の演技は写実主義、リアリズムという言葉でその特色を述べられるが、彼に影響を与えたのは、役者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。そして、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彼らの体に宿されていたと指摘する。確かに、元禄の名優の

写実をめぐる芸論は、約七〇年後の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、真のやうに見えるなり。⁵¹

これは、坂田藤十郎が活躍する元禄期の次の世代の女方、初代瀬川菊之丞(一六九三〜一七四九)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』の近松の言説④をふまえて、虚の中にもどのように真実を表現するかが述べられている。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」⁵²の部分で「いわゆる虚の実である。」と指摘している。役者が様々な職業の登場人物になりきるためのノウハウや、男性の身体で女性を表現するといった虚の上に創造されたりアルな表現の追求は近世期の歌舞伎においては至極当然のことなのであった。今尾は、八代目坂東三津五郎の芸談『戯場戯語』⁵³で、八代目三津五郎が、父に「六代目の小父さんの勘平すこいですね、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する。このような例からも、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ことができるだろう。

幕末明治の名優をイメージする新劇の久保栄らの理論構築に、元禄期の役者の芸談や近松の虚実皮膜論などの影響がほとんど見られないのはこのためである。一方、武智歌舞伎や前進座の取り組みは、幕末

以降の歌舞伎の様式美が生み出す原作とのズレを修正するために、近松が活躍した元禄期の歌舞伎や人形浄瑠璃そして、近松の芸術観が、歌舞伎を本来あるべき姿に再生するために必要だったのである。

六 「虚実皮膜論」受容のもう一つの系譜

幕末明治の名優には元禄期の芸談や近松の虚実皮膜論は、さして重要な意味を持たなかったが、明治二〇年代以降の近松研究に顧みられなかったわけではない。

明治三七(一九〇四)年には、『浄瑠璃文句評注』には「新群書類従」万年校訂。有朋館)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。

また、坪内逍遙は、明治二四(一八九一)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。

凡そ美術といふものは実と虚と皮膜(ひまく)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故、賢愚老幼感ぜぬ者無し。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、とりどりに鳥鳴き笑ふ花の春、これを自然の美術の旨、と暁つたでも無し、知らぬでも無し……(後略)⁵⁴

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する。

彼れは其の作を以て単に観客の機嫌を取結ぶもの以上、虚実皮膜(ひまく)の間を縫うて、義理人情の奥秘に分け入らうとしたといふ、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、兎に角人生のあるものを、ある方法で描かうという芸術観上の自覚が一面に伴って居たことは、其の言に徴して明白である。⁵⁵

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、両者の引用に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」⁵⁶に詳しい。本稿で注目したいのは、逍遙、抱月による虚実皮膜論解釈と作品解釈の後世への影響である。抱月の引用に「義理人情の奥秘」とあるが、近松の作品を、義理人情の葛藤による悲劇とする論は、抱月も参加した、逍遙を中心とした近松研究会の成果である。

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⁵⁷は『文学一斑』(明治二五(一八九二)年刊)で、『難波土産』の近松の言説の①と⑤を引用し、「義理を専らとす」とは恰も悲壯劇(トラゼデイ)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⁵⁸と解釈する。

ここで再び、近世文学・演劇研究者の虚実皮膜論の研究史に目を向けたい。

既に指摘したように、戦中から昭和三〇年代にかけての研究の特色は、元禄期の名優の芸談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劇作家近松の言説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』における近松の言説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。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」を描ききったとする点であり、戦後の日本人論・日本文化論でもよく取り上げられる義理人情を、近松の虚実皮膜論で裏付けしようとするものなのである。⁵⁹

既に紹介したように、『難波土産』の冒頭の六項目には、「情」(項目①)「義理」(項目⑤)が近松の作劇法において重要な位置を占めている。これを、近世文学・演劇研究の分野で日本人論的「義理人情」として読み解こうとする研究姿勢は、同時代資料に基づいた実証的な研究方法を行うようになってからも引き続き行われており、逍遙・抱月の影響力の強さを思わざるを得ない。

『難波土産』には虚実皮膜の皮膜に「ひにく」とルビがある。一方、現在では「ひまく」と呼ぶ方が一般的のようだ。既に、逍遙、抱月の時代から「ひまく」とルビが施されている。虚実皮膜(ひにく)論が、虚実皮膜(ひまく)論になった時、元禄期の表現に関する芸論ではなく、近松の時代から連綿と続く日本人の特性を象徴するものとして、「虚実皮膜論」は一人歩きをするようになったのだ。

近松の言説「虚実皮膜論」における「情」「義理」の解釈と、所謂「義理人情論」については、稿を改めて考察をする予定である。

まとめ

近松の言説「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。

「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いた。だからこそ、虚実皮膜論は、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で解釈された。近松の言説は、伝統演劇が過去の遺物ではなく、現代に生きる古典として再生する装置として、重要な役割を果たしたのである。

日本演劇史において、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、一八世紀に生きた近松を探索する近世文学・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たとき、何故、近松は日本を代表する偉大な劇作家であり、近松の作品は日本人の特徴である「義理人情」を描いたとしてたたえられ、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なり、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かが改めて浮き彫りになるのである。

註

- 1 『美学研究』第五輯、昭和六（一九三二）年。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。
- 2 『演劇学のキーワード』（二〇〇七年、ベリかん社）の拙稿「リアリズム（日本演劇における）」で、リアリズム演劇について概観した。
- 3 『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。
- 4 『演劇学論集 日本演劇学会紀要』三八、二〇〇〇年一〇月。「特集 リアリズムの演劇」。
- 5 『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』二〇〇六年、森話社。初出は、『演劇学論集 日本演劇学会紀要』三七、一九九九年。
- 6 『浄瑠璃文句評注』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』（守隨憲治校訂。（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、昭和一四（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、ベリかん社）等。

野間光辰が『浄瑠璃文句評註 難波みやげ』の作者（『国語国文』第二二巻第五号、昭和一七（一九四二）年五月）において諸本に言及しているが、文化二年版については当時未見のようである。なお、『難波土産』に関する論文は幾多もあるが、近松の作品の諸本に関する網羅的な調査に比べて、『難波土産』への諸本の研究は野間論文以外、筆者は知らない。近松に直結する資料群に対して、近世文学研究において『難波土産』は近松の周縁資料としての位置づけであるようだ。

『史話俳談』昭和一八（一九四三）年、晃文社所収。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」。

注7。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、博文館による。『瑠璃天狗』は、『新群書類従』六巻（注6）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よく知られていた資料である。

11 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。該当箇所は、大正一二年八月成稿。

12 該当箇所は、守隨憲治が担当している。大久保忠国『近松研究史・作品上演史』（『国文学解釈と鑑賞』昭和三一（一九五七）年一月、至文堂。「特集 近松―研究のための基礎知識」。

13 『学大国文』二、昭和三三（一九五八）年十月。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）に掲載。

14 『人文研究』九、昭和三三（一九五八）年八月。後に、森修『近松と浄瑠璃』（平成二（一九九〇）年、塙書房）に所収。

15 『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。

16 『国文学解釈と鑑賞』昭和二九（一九五四）年五月、至文堂。「特集 近世文学を学ぶ人のために」。

17 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。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。

18 引用は『逍遙選集』第八巻（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。

19 横山正『浄瑠璃操芝居の研究』（注14）六四二頁。

20 引用は、日本思想体系六一『近世芸道論』より。

21 日本古典文学大系『歌舞伎十八番集』所収『役者論語（あやめぐさ）』の、郡司正勝

による頭注。

24 『近松劇への招待』平成元(一九八九)年、学芸書林。

25 「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。

26 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。武智の仕事の間近で見えていた演劇評論家権藤芳一は、昭和二十七年七月京都公演、八月大阪歌舞伎座公演を含む。(権藤芳一『武智鉄二の歌舞伎演出』『歌舞伎—研究と評論』3、「特集武智鉄二の業績」、一九八九年七月、歌舞伎学会。)

27 「武智歌舞伎」物語 武智鉄二『武智歌舞伎』、注26、一七頁。

28 「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、一一二頁。

29 「武智歌舞伎の演出」注28、一一二頁。

30 武智鉄二『伝統演劇の発想』芳賀書店、昭和四二(一九六七)年。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、三三二頁でも同様のことを述べている。

31 武智が実験劇場で取り組んだ歌舞伎と能や文楽の交流は、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(一九三三)、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、一九三三)、坂東鶴之助(現五世中村富十郎、一九二九)に、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「おせっ会」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って「上方風流」の昭和三八(一九六三)年となり、能楽、歌舞伎、文楽(竹本住太夫や吉田文雀等)に加えて、新喜劇や落語、映画なども含めた様々なジャンルの上方の芸能者が集まり交流する会へと展開してゆく。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)に詳しい。ここに名前の挙がった当時の若手俳優たちは、常に現代に生きる伝統芸能として試行錯誤を重ねた改革派の芸能者である。それらの者たちが現在、人間国宝であり、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。

32 「武智歌舞伎の演出」注28、一一六頁。

33 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。

34 注33、三九頁。

35 「武智歌舞伎」物語、注26『武智歌舞伎』、四〇～四六頁。

36 「武智歌舞伎の演出」注28、一一二頁。

37 「新しい俳優」武智鉄二『私の演劇論争』、注28、二二七頁。「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。」

38 一九七三年、未来社。

39 「私の演技論」『演技自伝』所収九頁。初出は『テアトロ』昭和二七(一九五二)年、注39、一一頁。

40 注39、二二頁。

41 注39、六六頁。

42 「役」の表現—セリフの解釈『俳優の創造』刊、昭和三三年、青雅社。昭和一九年に成稿。

43 後に村山は、『悲劇喜劇』一九六〇年八月号〜一〇月号に「リアリズム演劇は伝統芸術から何を学ぶか」を発表する。

44 「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、三九頁。

45 注4。

46 明治の近松研究については、拙稿「伝統演劇からみる近代—逍遙の近松研究—」『総研大ジャーナル』2号、二〇〇六年参照。

47 昭和一二(一九三七)年、双雅房。

48 『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。

49 尾上菊五郎『芸』一九四七年、改造社。三三九頁。

50 『古今役者論語魁』○古人役者芸咄』引用は、日本思想体系六一『近世芸道論』より。

51 『作者式法戯財録』引用は、日本思想体系六一『近世芸道論』より。

52 引用は、『明治大正文学全集 第三卷 坪内逍遙篇』(昭和三年、春陽堂)による。

53 引用は、『現代日本文学全集 第二八篇 島村抱月他』(昭和五年、改造社)による。

54 注5。

55 魯庵と逍遙の近松研究会との関わりについては、注47で述べた。

56 引用は『内田魯庵全集』第二卷、一九八六年、ゆまに書房による。

57 義理人情の研究史の概略については、原道生「虚構としての「義理」」講座 日本思想 第三卷(東京大学出版会、一九八三)等がある。

58 義理人情の研究史の概略については、原道生「虚構としての「義理」」講座 日本思想 第三卷(東京大学出版会、一九八三)等がある。