

近松の〈詩学〉について

『難波土産』冒頭のテクスト読解に即して

青 木 孝 夫

序

『難波土産』に名高い近松の演劇論の主題は、人形浄瑠璃の書き手に向けて「作者」の心得を説くことにある。^(注1) 人形浄瑠璃は人形を用いた〈語り物〉であり、彼の説く劇作論つまり浄瑠璃作法は、語り物として^(注3)の独自性を考慮してのものである。とりわけこの点は、観客の観劇体験への考慮と上演を司る三業とりわけ太夫への配慮の両面に現れている。^(注4) 本稿の課題は、近松の演劇論として伝えられるテクスト全文の体系的読解に拠って、その詩字を説明することにある。^(注5) その次第は、次の三段階を経る。先ず〈慰み〉を根幹に据える彼の演劇観を明らかにする。次に太夫の語る行為への配慮の側面を明らかにする。最後に、〈情〉を抱く人物の行動を再現し、観客の感動を喚起する彼の劇作法、言わば近松の詩字を説明する。

第一章 所謂〈虚実皮膜の論〉について

江戸時代に於いては「諸藝」が多種多様の発達を遂げた。^(注6) この藝の一つに、所謂演劇もあった。江戸の社会が、この演劇とりわけ当時の大衆芸能であった歌舞伎や人形浄瑠璃に認めていた存在理由は〈慰み〉と呼ばれる歓楽乃至慰安の提供にあった。これは藝を見て楽しむ社会の側のみならず、藝を提供する言わば送り手に当たる人々の意識に於いてもそうであった。^(注7) この角度から、近松の演劇論に近づこう。先ず、所謂「虚実皮膜の論」で名高い第六条を起承転結に分節して取り上げる。

——〈実らしきこと〉について

歌舞伎の脚本作者として、専ら坂田藤十郎の為に筆を執って活躍していた近松は、時代の流れとともに浄瑠璃の世界に身を投じ、活動の場も京都から大阪に移した。彼が『難波土産』の中で「今時」と呼ぶのは、元禄期(一六八八—一七〇四)以降の大都市大阪を念頭に置いてのこと^(補注1)と思われる。当時の大阪の観客は、(中世の宗教的論理ではなく)彼ら

の暮らしている都市生活のありようを基準として、舞台上に物語世界が再現されることを望んでいた。この点を「実らしき事」に即して見てみよう。

〔第六条―起〕ある人の云く、今時の人はよくよく理詰の実らしきことにあらざれば合点せぬ世の中、昔語りにある事に、當世請けとらぬ事多し。さればこそ哥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って第一とす。昔のやうなる子供だましのあじやられたる事は取らず。

（起）では、まず「ある人」が、当時の演劇に関する観察を述べる。彼の云う「実らしきこと」とは、舞台上で上演される物事のありようが現実世界でのそれに「似」ていること、換言すれば、いかにも現実らしいと感じられることである。当時の人々は、役者の扮装や「所作」が現実の人間のなりや動作に似ていることをもって「上手」としていた。この感じ方の前提には、上演と現実とを区別し、演劇（＝藝）が虚構の世界を提示する制度である事の承認がある。だからこそ舞台の上に「実事」そのものではなく「実らしき」を認めるのである。（「理詰」に関して、後に第五条の検討で取り上げる。なお補注1も参照。）

一―二「皮膚の間」について

〈実らしき〉はたしかに現実を背景にした認識と関わる。しかし、演劇の目指す所は、観客を慰めるにあり、この〈慰み〉こそ、藝の存在理由として近松の強調するところであった。この時、舞台表現の〈実らし

き〉と観客の〈慰み〉との関係如何が、「虚実皮膚の論」^(注6)として問題になる。ある人に対する近松の反論に即して検討してみよう。

〔第六条―承〕近松答云、この論尤のやうなれども、藝という物の真実のいきかたをしらぬ説也。藝というものは実と虚との皮膚の間にあるもの也。成程今の世実事によくうつすをこのむ故、家老は眞の家老の身ぶり口上をうつすとはいえども、さらばとて眞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。又眞の家老は顔を飾らぬとて、立役がむしやむしやと髭は生なり、頭は剃なりに舞臺へ出て藝をせば、慰になるべきや。皮膚の間といふが此也。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。

虚も、現実世界の「実」事を基準にする時初めて問題となる概念である。しかし、鬘や化粧の如き虚は「身振り口上」の如き実よりも目立ちはそのものの、ともに藝と言う虚構の世界を構成している。即ち藝の世界を構成する要素は、それが「実事」に照らして虚実の何れに判定されようとも、どちらも「慰み」を目指す虚構の世界、演劇に奉仕している。以上より、〈慰み〉は、演劇（＝藝）の表現と受容を支える機構の目的そのものであり、かくして〈慰み〉が、表現の表面的な〈実らしき〉に優越し、これを規制する。

〈慰み〉は（鬘や化粧の例に明らかな如く）観客の〈美〉の要求と関わる。ここから逆に作り手の側には、観客の愛顧を受け入れるべく、ある種の〈実らしき〉を犠牲にしても、舞台上に美を呈示することが要求される。^(注9)これは、役者の扮装や所作と言う目に見える次元、「紅脂白粉」

等の表現様式上の美化だけではない。次に第四条の実例に即して検討する
るように、観客に愛される価値の表現を求め、そのために物事のありよ
うを改変する事にも及んでいる。

一―三「実情」の表現―へいのちの開示―

〔第四条〕浄りの文句みな実事を有のままにうつす内に、また藝にな
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。是等は又藝といふものにて、実の女の口より得いはぬ事
を打出していふゆへ、其実情があらはるる也。此類を実の女の情に本づ
きてつつみたる時は、その女の底意などがあらはれずして、却て慰に
ならぬ故也。さるによって、藝といふ所へ氣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。然れども、この類は藝也
とみるべし。此外敵役の余りにおく病なる駄やどうけ様のおかしみを取
ル所、実事の外藝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。

引用の全体の趣旨は、虚実皮膜論の圈内にある。注目すべきは現「実
の女の情に本づ」く「実らしき」を犠牲にしても、普段は心の奥に秘め
られている恋する女の「実情」・「底意」の表現が求められている点で
ある。ここでは、「実情」の表現を阻む現実の機制よりも、その表現
（「けうとき詞」）を介して現象する精神の様態（恋する女心）が重視
されている。近松は、この種の模倣によって表現される人間存在の深部
を〈情〉（「実情」）として把握している。ここに、舞台を見つめる観

客の体験の真の相関者が、心の生きた姿としての〈情〉であることが明
らかであろう。

纏めよう。観客の舞台に対する〈要求〉は、化粧の如き見た目の喜ば
しき〔即ち感覚的快に対応する外観の美化〕を超えて、〈情念〉の呈示
と言う精神的な感動に関わるものに及ぶ。少々大袈裟な物のいいようを
するならば、観客は舞台上に認識論的に厳密な再現を求めているので
はなく、己の関心（次節でも検討する〈愛〉）に応じた存在論的な意味
での真実（これは「底意」「実情」「へいのち」…要するに〈情〉として
把握される）を志向している。藝の世界においては、風俗・慣習のリア
ルな再現を目指すのではなく、場合によってはそれを犠牲にしても、
〈慰み〉のため、高次の真実を呈示する〈情〉の世界を積極的に構成す
ることが重要なのである。

一―四「人の愛する種」

以上の諸節に於いて、劇作の基本的前提を検討してきたが、更に角度
を変えて、浄瑠璃の主題或いは描写対象の選択と形成の問題を探究して
みよう。近松は、その際、舞台上に描かれるべき対象に関する規定を人
形とその観照に例を求めて「人の愛する種」^{（注10）}として与えている。

〔第六条―転〕是に付て、去ル御所方の女中、一人の戀男ありて、たが
ひに情をあつくかよわしけるが、女中は金殿の奥ふかく居給ひて、男は
奥方へも参ることもかなわねば、ただ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

にきさませ、面体なども常の**人形**にかはりて、其男に毫ほどもちがはず。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數迄寸分もたがはず作り立させたり。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(たましい)のあるとなきとの違いのみ成しが、かの女中是を近付て見給へば、さりとては生身を直にうつつしては興のさめてほろぎたなく、こはげの立もの也。さしもの女中の戀もさめて、傍に置給ふもうるさく、やがて捨られたりとかや。是を思へば、生身の通りをすぐにうつさば、たとひ楊貴妃なりともあいそのつぎる所あるべし。それ故に畫そらごととて、その像を糸がくにも、又木にきさまむにも、正眞の形を似する内に、又大まかなる所あるが、結句人の愛する種とはなる也。

模倣対象 形成方法 形成物 見る人の反応とその相関者

正眞の形 大まかなる所 神の宿る像 人の愛する種

正眞の形 すぐにうつつ 生身の通り あいそ(恋・興)のつぎる所

エロスの狂気を誘発する対象(「戀男」「楊貴妃」)の造形が取り上げられている。「正眞の形」に寸分違い無く似ているように造られた人形(「此人形」)には、見る人を愛という絆で心底から引きつけるものがない。(寧ろそこには、一種不気味な死がある。)この觀察に拠れば、忠実過ぎる仕方で再現(「すぐにうつつ」)された現実はその儘では愛に値する美ではない。そこで表現(うつつ)に際しては、現実の「昇華」が必要である。実際、ここにいう「おおかまかなる所」は、表現の粗雑をいうものではない。理想的な像を刻むのに際し、不要なものを捨象して

享受者の觀照にとって本質的に重要なものを形成することを言う。そのようにして構成された像には、観る者の心を惹きつけて、感興を催さす「神」(たましい)が宿ることになる。この時、観るものと観られるものとは、愛の關係にある。愛の対象として現象している価値が観られるものとしての「美」、感じられるものとしての「情」である。以上より、造形に肝心なのは、観者の愛(エロス)を誘起すべく現実よりも一段と高く美しい像を彫琢すること、それが観る人の愛する「種」となり、ひいては彼女に「慰み」を与えることである。かくして「人の愛する種」という対象の規定は、「大まかなる」という「純化」の形成理念に従つて実現される(観客の関心(恋、あこがれ・愛)に応ずる精神的)価値であり、しかも、観る人の志向的对象であるこの価値の理念が神(たましい)という生きたものとして臨在しなければならぬ。

一―五 創作理論への適用

〔第六条―結〕趣向も此のごとく、本の事に似る内に又大まか成る所あるが、結句藝になりて人の心のなぐさみとなる。文句のせりふなども、此ころ入れて見るべき事おほし。

浄瑠璃の構想を立て(趣向)、文辞(文句のせりふなど)を練る際に、造形芸術の例でも確かめられた制作の前提と原理(虚実皮膜論及び人の愛する種の構成)に基づき劇作を行えと、近松は命じる。(文辞の検討は、既に第四条で取り上げた、また後に主題的に扱う。そこで浄瑠璃の「趣向」を取り上げよう。)「趣向」^(注11)とは、(例えば現実世界で起きた

一連の出来事に基づく) 事件展開の秩序(所謂豎筋)及びその出来事の内容が観客に与える効果(所謂横筋)を専ら意味する。この概念は、劇世界に於ける出来事の展開と観客への効果の二つのベクトルを持ち、生成展開する観劇体験を念頭に置いている。少し具体的に考えてみよう。

最初の世話物『曾根崎心中』は、一七〇三(元禄16)年、現実の心中事件を元に創作された。^(注12) 現実の出来事の解釈に基づいて、最も重要なモチーフ(へ心中)を、浄瑠璃のテキストという言葉の世界に籠める。その結果、このテキストの構築する劇世界には「本の事」つまり実際の出来事よりも「おおまかなる所」がある。しかし、現実を高め、浄化した『曾根崎心中』という町人悲劇には、^(補注1) 観客を心中死という理念的恋の世界に誘い、「なぐさみ」を体験させるに足るモチーフが「人の愛する種」として潜むことになる。冒頭の一節を引用してみよう。

卅三に御身を変え。色で。みちびき情(なさけ)でをしへ。恋を菩提の橋となし。渡して救ふ。観世音。誓は。妙に有りがたし。

この種の上演に於いて目指されているのは、(例えば心中という)「趣向」を具体化する言葉によって、観客を『曾根崎心中』という劇世界に同化させること、即ち「色で。みちびき情(なさけ)でをしへ。」やがて恋という「菩提の橋」を渡してやることである。以下、この点を「文句のせりふなど」に即して考えてみよう。

第二章 〈文句〉について

二一 〈語り物〉について

先ずは人形浄瑠璃もそこに属する〈語り物〉についてごく一般的な検討を加えよう。

〔引用〕この行長入道、平家の物語を作りて、生仏といひける盲目に教へて語りせけり。(徒然草二二六段より)

この周知の徒然草の一節に従えば、信濃の国の国司行長が、先ず、過去の事実としての平家滅亡の物語から、語り物としての『平家物語』を創(作)した。つまり『平家物語』のテキストを書いた(即ち言語化した)。次に、これを生仏という盲目の琵琶法師が学び記憶し、その上で琵琶を伴奏に人々に物語る、ということになる。ここには、語り手と聞き手とがあり、そこで語られる或いは耳を傾けられる物語がある。これが〈語り物〉の最も基本的な構図である。そこで浄瑠璃をこの基本構図に即してみると、人々を前にして語られる浄瑠璃のテキストを(作)るのは近松であり、それを生きたものとして語るのは太夫である、ということになる。

二二 〈語り〉の三つの位相と〈文句〉の二面性

ここで、〈語り〉を語り物に即して三つの位相に区別することができよう。即ち、〈語り〉は、観客の前で事柄を語る行為と語られる事柄とに分節でき、更にこの語られる事柄は、それを描く言葉と言葉で描かれ

る事柄即ち物語とに分けることができよう。^(注14)

これを、見やすく示せば、以下の如くである。

① 現実には物語を語る行為　これは、物語を人々の前で語ると言う「語り手（太夫）の行為」である。

② 物語或いは語られる一連の出来事　これは、（言葉で）描かれた内容であり、場合によっては、既に語られ知られた一連の出来事である。

例えば曾根崎心中。

③ 物語を語る或いは構築する言語形式　これは、物語を描く言語と言う形式また組織である。所謂テキストに相当する。

近松の言う「文句」は、上記の所謂テキスト③に当たる。この文句は、物語の内容②と語りの行為①を媒介し、そこに独特の二面性がある。言い換えれば、浄瑠璃の文句には劇世界を構築する側面と、（太夫の）語りによって、劇世界の中に観客を誘うという側面がある。この点を銘記した上で、「文句」の創作を少しく具体的に考えてみよう。まずは、人形浄瑠璃という演劇の、その独自の特質が注目されよう。

二一三 「文句」の「作」について

〔第一条「甲」〕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かる「人形が演じること」を第一とすれば、外の草紙と違ひて、文句みな働き「人形の所作」を肝要とする活物なり。殊に哥舞妓の生身の人の藝と、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ざま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。

引用の前半は、発話の模倣である台詞を主体とする浄瑠璃テキストと三人称の客観的叙述に拠る小説（外の草紙）との言葉の種類の違い、後半は同じ演劇というジャンルの中でも「生身の人の藝」を見せる歌舞伎と、人形と結びついてはいるが、本質的には「語り物」である人形浄瑠璃との相違を指摘している。差し当たり大事なものは、文句が皆、人形の所作によって行動を描くことを強調する後半である。引用文の傍線部に明らかのように、近松は劇作論を、観客の感興を目指して、「正根なき」人形が扮する）人物に情を抱かせる「文句」の書き方として考える。登場人物の抱く情とは、人間的心の発露、言い換えれば、劇世界に生きる人の「いのち」のあかしである。人形浄瑠璃の最大の特質は、人形が登場人物として「情」を抱く存在に変貌し、観客に「慰み」を与える点にある。その力を近松は、人形遣いや三味線弾きの力量に求めるのではなく、太夫の語る浄瑠璃のテキストに求める。かくして彼は、浄瑠璃に於ける「作」の重要性を説かざるを得ない。

人形浄瑠璃の創造過程としては、テキスト創作の全過程の後に、太夫を甫とする三業の担当すべき稽古と上演の段階がくる。従って、稽古や上演を前提に、作者はテキストの創作を考えよという近松の主張は全く自然なものである。

第三章 文句の書き方に関する考察

―読み手とテキストとの一体化―

観客の感動とテキストの描く劇世界との仲立ちをするのが、太夫の〈語り〉である。優れた〈語り〉の前提として、読みの段階に於いて太夫とテキストとの一体化（いわば太夫の変身）が重要である。なぜなら、彼の生きた語りによって甫て、（心中なら心中を描く）文句は、その物語の起伏・主人公の心の陰影を観客の前に繰り広げるからである。それゆえ、予め太夫がテキストに同化しやすいように書くことが肝心である。

三― 太夫の生への配慮

〔引用 第二条〕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、おのずと無用のてには多くなる也。たとえば、年もゆかぬ娘といふべきを、年もゆかぬをば、といふごとくになる事、字わりにかかはるよりおこりて、自然と詞づらいやしく聞ゆ。されば、大やうは文句の長短を揃て書べき事なれども、淨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、かへって口にかからぬ事有物也。この故に我作には此かかはりなき故、てにはおのずからすくなくし。

ここには、定型の韻律の存在を前提として、「和歌或は俳諧」とは異なる語りのありようへの洞察が述べられている。思えば、人は元来、韻

律によって言葉を記憶していたが、それはもとより生きたリズムであった。「無功なる作者」は、ともすれば伝統的な詩歌の五七の文字数と言葉の生きたリズムとの混同をなしがちである。形骸化した書き言葉の定形に染まり、語りの生きた次元を忘れ、ついこの定形の「字わり」に頼ろうとする。近松はこの点を戒めて、言葉の生きたありようを、太夫の語りに委ねよ、と命ずる。太夫には独自の語り口があり、また物語の内容に即し、更にはその物語を語る中に高揚した彼の心に応じて、その場に固有の抑揚や調子や長短総じて言えば〈節〉があるであろう。これらはまた、浄瑠璃の世界を生きる彼の実存のリズムでもあるのだから、この点への慮りを蔑ろにすることはできない。

以上のように、近松の書き手に対する注意の中には、物語を語る太夫の表現行為への配慮が明瞭であろう。次のパラグラフもまた、語りという行為に関して、言葉を語るだけでなく、実は言葉に於いて語る、という問題を取り上げている。そこでは言葉は我々の生の環境なのである。

三― 変身の基盤としての〈文句〉

次の引用の前半は、浄瑠璃の歴史的経緯を述べたものである。重要なのは、その文句の改革者としての自負を述べる後半の傍線部である。

〔引用 第三条〕昔の淨るりは今の祭文同然にて、花も実もなきもの成しを、某出て加賀の掾より筑後ノ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、たとえば公家武家より以下、みなそれをその格式をわかち、威儀の別よりして詞遣ひ迄、其うつりを専一とす。

「此ゆえに同じ武家也といえども、或は大名、或は家老、その外祿の高下に付て、その程その程の格をもって差別をなす。是もよむ人のそれそれの情によくうつらん事を肝要とする故也。」

ある言葉を聞いてその言葉を口にした人やその場の様子を思い浮かべることがある。言葉によっては、このように、その言葉が生まれてくる現場（と想定される状況）の様子がおのずから連想或いは感得される。この言語記号による連想には個人的なものもあろうが、ここでは社会的に共通のイメージや印象等に注目すべきであろう。この時、ある言葉のありようを通して、特定の言語社会に生きる人々が共通に感得する物や人などの諸関係の照応・反映を近松は「へうつり」という。この「へうつり」が、文句を書く際に重要である。文句の代表として台詞（後出「台詞事」）を取り上げ、少しく具体的に考えてみよう。

所謂「台詞」の特徴は、それが発話行為の再現的模倣であることである。言い換えれば、事件が記録のように報告されているのではなく、（台詞という）当事者達の発話が出来事の決定的契機となつて、一連の事件を劇的に展開する。この時、書かれた台詞は、太夫にとり、単に音化して言葉の「意味」を伝達するだけの道具でも、発話者（即ち登場人物）やその現場から切り離されるものでもない。台詞は、当の発話の具体的状況や人物のイメージを求得的に宿している。つまり具体的状況に即して個別的に描き分けられた台詞には、人物のイメージ（性・年齢・身分・職業・エイトス・態度……）等が縮約されて「へうつり」っている、つまり反映している。換言すれば、台詞は、刻々と進展する劇的状況の焦

点（いわば図）とでも言うべきものであり、この種の言葉を想像の場とすることによって、その文句を存立せしめている周囲の世界（いわば地）が具体的に立ち現れる。この意味で「行動」の具体的様子を喚起さす台詞こそ、太夫が劇世界に同化した人物に変身する基盤である。以上より傍線部分の規定は、台詞を、例えば「詞遣い」の具体的な描き分けを通して、登場人物つまり発話をなす個々の侍の個性や類型性がまたその発話の状況が反映するように書け、ということに他ならない。

太夫がこの種の詞を想像的に生きる時、確かに彼はその詞が存立している劇世界の現場を生きることになる。しかし、それだけではない。浄瑠璃の文句は一方で、その詞を語る者の個人的な思い出・イメージ・記憶・感情等を触発する。つまり太夫は浄瑠璃の文句の惹起した独自の環境の中に入って行きつつ、自分自身の人生の一場面やまたその周辺をも呼び出している。かくして、浄瑠璃というテキストの読みにおいて、登場人物の活躍する劇の世界と太夫の人生とが交錯し、新たに両者の融合した生の地平を「語り手」は生きることになる。この時、彼はその境地に於いて、甞て可能となつた人生の味わいという一種の情緒を生きていく。近松が、「是もよむ人のそれぞれの情によくうつらん事を肝要とする」と述べるのは、太夫がこの言語環境への転生を介して、そこに開けた生の境地と照応した情緒を生きることなのである。

この変身によって甞て太夫は十全な意味で「語り手」足りえる。と言うのも、既に述べたように、語り手は、単にテキストを観客の前で再生乃至復唱する人ではないからである。語りと言う文句の受肉の過程で、

太夫の生は語り手の情念として触発されつつ、語りの中に籠もる。かくして浄瑠璃の文句は、彼の生を享けて生きた言葉の世界へと超出し、命を吹き込まれる。次の課題は、この受肉した「語り」の世界を観客が生きたる事、劇世界への同化のメカニズムの分析であり、そのために工夫される文句の書きよりの解明である。先ずは、文句の二面性の一つ、観客誘導の契機を考察する。

第四章 出来事としての「語り」について

四―「文句は情をもとす」

(二―三で検討した)「第一条―甲」に直接する「乙」を検討するが、「甲」の核心は命なき人形の所作(「働き」)に、生命を宿すことであった。次の引用もその課題を継承している。

〔第一条―乙〕①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はなるが、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。②その故は、橘の雪をはらはせらるるを松がうらやみて、おのれと枝をはねかへてして、たははなる雪を芻おとして恨たるけしき、さながら活て働く心地ならずや。③是を手本として我浄るりの精神をいれる事を悟れり。④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。⑤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、いたづらに畫ける美女を見る如くならん。⑥この故に、文句は情をもとすと心得べし。

先ず「文句は情をもとす」と言われる際の「文句」の二種三態(④)に注目しよう。所謂「台詞」に属す「文句の台詞事」と所謂「地の文」に分類される「地文句」と「道行などの風景をのぶる文句」がある。登場人物の発話を再現的に描く台詞については、(それが劇的事件の構成契機であること、第四条の如く人物の胸中の開示という聞かせ所でもあること、更に太夫の変身の基盤であること、を)既に述べた。ここでは台詞を語る主体が劇中人物であることを確認した上で、「地の文」の中でも「地文句」を、右の引用に即して検討しておこう。(「第一条―甲」で析出した如く)人間としての「情」を抱いた人形の行為に拠って、それに反応する観客の「感」情を喚起することが、人形浄瑠璃上演の基本的構図であり、また「慰み」に向けての戦略でもあった。浄瑠璃作者近松は、これを達成する戦術の一つとして文句に於ける修辞上のモデル(「手本」)を見出したと述べる(③)。その例が①であり、その理由説明が②である。

①では、言葉の力によって、松の枝があたかも人間同様生命を持つ存在として感じられると述べる。この場合「心なき草木を開眼したる筆勢也」に関する議論の焦点は「うらめしげ」の一句にある。というのも、(②で述べるように)松の木の様をへうらめしげと描写した詩人の姿勢が、読み手に、言わば転移しているからである。つまり、「うらめし

「げ」と言う（本来人間の〈心〉に帰属すべき情念を示す）一句の御陰で、松の木が〈心〉ある人間と見え、またそのように感じられるからである。即ち「さながら（人間の如く）生きて働く心地」がする。ここで松の木が人形に擬せられていることを勘案すれば、観客は松の枝つまり人形の振る舞いに直接に同化するのではなく、その動きを「うらめしげに」と捉える詩人の物の見方・感じ方に一体化している。つまり詩人の眼を通して人物の行為を見ているのである。その詩人の眼差しにも〈情〉が籠もっている。その〈情〉は、劇世界に想像的に参入した詩人が、その創作的境位に於いて、主人公に同情的な姿勢で彼の行為の様を観る所に生じるものである。（⑤の例に即して言えば「打詠で賞するの情」である。）

この〈情〉がその行為の様を描く詩人の筆に反映し、やがて観客をその境地に導くことが大事なのである。かく文句で浄瑠璃の世界を構築（〈作〉）していく際には、先ず詩人はその劇世界の中に立ち、主人公の行為の様、その胸中を台詞で構成していくことはもとより、彼の振る舞いについて〈地の文〉を以って（評価・感想や説明の言葉）〈述べる〉ことが肝要なのである。行為する人物の感情、それに反応する観客の感情、そのいずれも詩人という〈地の文〉の語り手の姿勢が媒介している。この場合、〈地の文〉の〈語り手〉とは、太夫の謂ではなく、地の文に内在する詩人の声のことである。彼は登場人物とは異なり、劇世界内の人ではないが、劇世界と観客とを媒介し、且つ両者を演劇世界という上演の現場に出で来る世界へと統合する。つまり、演劇と言う上演の世界内に居る人であり、その役目は、劇世界内の出来事、人物、行為

について〈述べる〉ことによって、言わば述語的統合をはかる主体である。以上より、「地文句」の特徴は、劇世界外の語り手がその世界内の立場にも立って、劇行為を専ら同情的視点から〈術定〉し、主人公に対する観客の態度を〈語りの地平〉に誘導する所にある。従って、太夫の〈情〉・観客の〈感〉情・人物の〈情〉、更には、詩人の〈情〉が大事である。要するに書き手⑥「文句は情をもとすべし」である。

四―二 「浄るりは憂が肝要也」―〈あはれ〉の三つの喚起の方式―

太夫の生きた〈語り〉の力に導かれて、観客は不知不識に浄瑠璃の世界に深く入っていく。この時、感情の移入とは異なる感情の湧出乃至浸出が、文句を聞き、舞台を観る過程で起きている。というのも、語りの現場に於いて、劇世界を構築する文句の理解は、同時に聞き手の（必ずしも意識しているとは限らない）記憶や感情と結合しているからである。つまり、観客の意識を支え、また文句の理解に浸透している様々の思い出・それに渗み着いた情緒など要するに〈心の下地〉とでも言うべき観客の生の下部構造が理解の媒介となつて震盪している。かくして、例えば世話物という町人悲劇を観る所、特有の体験地平が織り成されてくる。これを特徴づける気分が浄瑠璃の根本情調としての〈憂〉である（「浄瑠璃は憂が肝要也」^{（社説）}）。

〔引用 第五条〕浄るりは憂が肝要也とて、多くあはれ也などいふ文句を書、又は語るにもぶんやぶし様のごとくに泣くが如くかたる事、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。藝のりくぎ

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いよあはれなるもの也。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し。あはれ也といはずして、ひとりあはれなるが肝要也。たとえば松島などの風景にても、ア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ば、其景のもよう共をよそながら數々云立れば、よき景といはずして、その景のおもしろさがおのずからしるる事也。此類万事にわたる事なるべし。

舞台では、お初・徳兵衛がいよいよ天満屋を脱け出、手を携えて死出の旅路に立つ。ここに観客は、この世で結ばれることの叶わぬ恋人の運命に深く同情せざるを得ない。浄瑠璃の根本情調をなす〈憂〉が、舞台に満ち来り、また一段と痛感される所である。

この種の場面に於いて、劇世界の基調的気分〈憂〉は、例えば「あはれ」という言葉によって概念的に伝達されるものではなく、また例えば「泣くが如く」語る太夫の語り口だけによって感染するものでもない。劇世界への観客の同化の過程こそが、この気分を自然に醸成するのである。ここに於いて留意すべきことは（後半の傍線部分にも明らかになく）何と言つても描かれる事柄乃至出来事そのものによつて、〈あはれ〉を催さすことである。換言すれば、劇世界の展開そのものが「理詰」に主人公を窮地に追い詰めて行き、かくて愁嘆すべき場面で観客に〈あはれ〉を催さすのである。この時、浄瑠璃世界に於ける筋の運びの必然性或いは事件展開の必然的な仕方は、その具体的な状況にその都度参与して甫

て十全に把握されよう。かくして深い同情を以て把握される人物の行為・筋の展開の必然性が〈義理〉であり、その展開の結末が愛すべき主人公の末路であることへの詠歎が憂いの地平から〈あはれ〉と言う感動（の言葉）として立ち現れよう。

結び「恋の手本」

観客は二人の行く末に心を寄せざるを得ない。しかしその心の向かう所、結末を知れば満足する類の知的な関心ではない。お初・徳兵衛の二人が情死を遂げることは、ことの成り行きからして必然だからである。寧ろ重要なのは、浄瑠璃の世界を生きる体験のプロセスである。この過程に於いて、観客は主人公の行動を想像的に形成し受容しつつ、自ら紡ぎ出したその世界に深く参与している。かくして、眼前のお初・徳兵衛の姿は、心中という恋の理念の生ける形像として見えてくる。（もとより、この事態は、この像を好ましく想う観客の心と不可分である。）

此の世の名残。夜も名残。死に、行く身を譬ふれば。あだしが原の道の霜。一足づゝに消えて行く。夢の夢こそあはれなれ。

言わずと知れた『曾根崎心中』道行文の冒頭（マクラ）である。「道行なんどの風景をのぶる文句」は、劇世界への観客の同化が最も高まり、また深まった所に布置されて効果を挙げる。「あだしが原」を一步ずつ心中死に向かつて歩いて行くのは、もちろんお初・徳兵衛であるが、原文は客観的な描写とも主人公の述懐ともとれる。換言すれば、観客も二

人の主人公と一体化して、あたしが原の一本道を、憂いに浸されながら歩いているかの如き印象である。そればかりではない。この道行文を聴きながら、死に行く恋人の身になって、来し方行く末を思いつつ暗い夜道を互いに手を取り合いながら歩みを進めていくような気持ちにもなる。かく『曾根崎心中』という浄瑠璃の〈文句〉は、心中という恋の世界を開示する〈出来事〉へと生成している。つまり、この世で果たせぬ恋を描きつつ、同時に観客に恋の理念を喚起し、その価値への傾動を植えつけている。かくして観客は、二人に深く同情しその運命を嘆きつつも、心中という恋の理想を憧れざるをえない。

この時、観客は、二人の主人公との間にしっかりと結ばれている絆を通して、言わば変身を続けている。観客の思いを掻き立て熱くし、心中の成り行きを見詰めることが、かくて、益々熱心に舞台を見つめる観客の身と、見られる愛の対象が一層深く同調する。この同化の過程に於けるその熱が、観客の身を焼き、魂を変容さすのである。

ついにお初・徳兵衛の情死をもって劇の展開が終息する時、一つの世界の終焉に、詩人は鎮魂の言葉を捧げる。

誰が告ぐるとは曾根崎の森の下風音に聞え。取伝へ貴賤群集の回向の種、未来成仏疑ひなき恋の。手本となりにけり。

この祈りに、観客も心から唱和せざるを得ない。それはまた心中への傾動を抱きながらこの世にとどまらざるを得ない、自らの魂への鎮魂の言葉でもあろう。

注1 元来、穂積以貫の手になる浄瑠璃評釈書『難波土産』の冒頭に近松の聞き書きとして置かれたものであり、その成立は一七三八（元文三）年即ち近松の死後のことである。使用するテキストは『近松世話浄瑠璃集全』（守随憲治校注 博文館 昭和三）に拠るが、表記は『近松浄瑠璃集下』（守随憲治 大久保忠国校注 岩波書店）を用いる。

注2 従来、近松の演劇論は〈虚実皮膜の論〉の名を以て考察されることが多いが、それは部分的性格に過ぎない。論全体の要諦は、浄瑠璃の作者に劇作法を説くことにある。この点は、今尾哲也が、テキストに密着した読解に基づき、強調するところでもある（注5参照）。なお、通例近松の演劇論は、その全体を六条に分節して考察する。虚実皮膜の論は、その第六条に相当する。

注3 浄瑠璃も（歌舞伎の）狂言も、戯曲という点では同じであるが、しかし、当時の考えからすれば、浄瑠璃はあくまで語り物の一種である。因みに、今日人形は三人で遣うが、近松当時にはその操作技術が発達しておらず、一人遣いが普通であった分だけ、語り物の性格を色濃く残してもいた。しかしながら、江戸の演劇（殊に義太夫狂言乃至丸本物に於いて）は、大局的に見れば〈語り物〉から〈見世物〉へと展開した。この点は、〈地の文〉の減少として現れ、その事実も確かめられている。阪倉篤義「語り物の歴史と浄瑠璃の成立」（『日本の古典芸能7 浄瑠璃』（平凡社）所収）参照。

注4 浄瑠璃上演に於ける送り手として重視される三業とは、語り手で

ある太夫と三味線弾きと人形遣いの三つの職である。浄瑠璃作者の近松は太夫（ことに義太夫）のために筆を執った。

注5 その理由を述べよう。この最も基礎的な作業が未だ十全になされていない、と筆者は考えるからである。そこでテキスト全文の構造的な理解に基づき、その詩字の体系的概略を提示することを旨とする。

もとより、本稿もまた多くの先人の御陰を蒙っていることは言う迄もない。以下、管見に入った従来の主たる業績を挙げる。森修「芸能論の展開と近松」（『近松門左衛門』三一書房、一九八五新装初

版、一九五九初版 所収）。河竹繁俊『近松門左衛門』吉川弘文館

一九五八。今尾哲也「近松寛書」（『変身思想』法政大学出版

一九七〇所収）。中村幸彦「虚実皮膜論の再検討」（『中村幸彦

著述集2』中央公論 一九八二所収）。

注6 江戸時代に於いては「諸道諸芸」が格別の発達を遂げた。この芸

は多種多様であり、その効用もまた様々であったが、この場合、芸と言うのは、身に付いた技芸、学芸のことである。然るに、場合によつては、歌舞伎の如き身体的な技芸を見せる社会的な機構を言う。

以上については、『西山松之助著作集』（吉川弘文館 一九八七）

及び守屋毅『元禄文化』（弘文堂 一九八七）参照。

注7 〈慰み〉の提供を、自己の社会的な存在理由とする考え方は、元

禄・享保期当時の庶民文学に共通の物の考え方つまりパラダイムであった。当時、浄瑠璃も〈慰み〉を存在理由とする第二藝術と意識

されていた。以上の点は例えば神保五彌編『近世日本文学史』（有

斐閣双書 一九七八）及び北住敏夫「浄瑠璃・歌舞伎における「慰み」と「勸善懲惡」（『日本の文芸意識』桜楓社 一九六一所収）

参照。因に前出中村は、『難波土産』冒頭に於いて、『源氏物語』や漢詩等の当時の第一藝術が例に採られていることから格上げを旨とした論述が行われていることが、明らかであるとする。

注8 近松の虚実皮膜の論を扱うものは多いが、ここでは虚実論の展望をも示す堀切実「虚実」（『日本文学における美の構造』雄山閣一九七六所収）を挙げておく。

注9 簡単に言えば、「真よりも美が大事」（河竹登志夫）なのである。氏には、著書も多いが、この点については『演劇概論』（東大出版

会 一九八〇）参照。なお中村は前掲論文で、近松の論を元禄期の

文芸思潮の枠組みに還元することを狙い、虚実論を漢詩の情景の論

と連絡させて論ずる。

注10 世阿弥は、演劇の創造過程を種・作・書・稽古・当座の五つに分

節し、大きく言語化と発表の二段階に分けていた。彼の能楽論の影響は、所謂『八帖本花伝書』等を通して、浄瑠璃の理論に及んでお

り、近松に至っていた。例えば、創作の五過程の前半、即ち創作論

の考えに関して、少なくとも明瞭に種・作・書という用語を継承している。但し、その概念内包は些か異なる。世阿弥では、種・作・

書という文句の創作過程は、観客を相手にいかなる人物を描くべきかという〈発想〉、事件を如何に組立て、構成すべきかという〈配

置、更に実際にそれを書き言語化するという〈文辞〉の三段階であった。然るにこのプロセスに対し近松は、作品に実現された〈発想〉つまり観客の志向的対象となるべき作品の根本図式を〈人の愛する種〉、〈文辞〉の段階を〈書〉の概念で捉え、〈作〉の概念で、この劇作の全過程、就中〈書〉の過程を考えていた。

注11 近石泰秋『操浄瑠璃の研究』（風間書房 一九六一）参照、この著作及び同氏の『操浄瑠璃の研究統編』（一九六五）は共に、高水準の研究と思われる。

注12 この点については、例えば松崎仁「米屋心中の原点と『曾根崎心中』」（『近松』有精堂 一九七六所収）等を参照。

注13 この種即モチーフはテキストに自存的に内在しているのではなく、テキストを介して劇世界の風景の中に立つ観客が、その世界に於いて出来事のコアとして見出すものである。その意味では、劇世界の意味の光源とでも言うべきものにほかならない。

注14 国文学に於ける物語と語り物・語りの概念及びその種々の位相に就いては、『日本文学講座4 物語・小説1』（大修館 一九八七）が有益である。

因にシユタツツェルやジュネットに代表される西洋のナラトロジーの潮流は、③のテキストの分析をその主たる課題としている。②の所謂物語の構造分析については、既にプロップ以来の蓄積があるが、日本の〈語り〉の研究の特色の一つは、言語行為としての〈語り〉の現場を問題として取組む所にあると思われる。そこでは語りの主

体が（例えば）大夫という人間的自我から、〈語り〉の開發する地平的主体（所謂モノや言説体系）への転換として考えられるが、この点はまた伝統的な思考法である。例えば、坂部恵「語りとしじま」（『新岩波講座哲学1』所収）参照。

注15 劇世界の進展に対応し、それに反応しておのずから生じる心の動きが〈感〉であるが、これは単なる情動の様態ではなく、価値的な反応である。この反応の蓄積が〈憂〉の気分として統合され、上演の地平をなしている。蓋し〈憂〉とは、価値の没落に対する反応というよりは、価値が没落せざるを得ない世界のありように対する諦観的思いである。

この意味での〈憂〉こそ、浄瑠璃の根本情調である。この点でも優れた前出近石『統編』参照。なお高島元洋「『憂』について—近松の情の行方ママ」（『日本思想史序説第二集』一九八四ベリかん社所収）がある。

（補注1）

この「今時」と対比される「昔」とは恐らく貞享（一六八四—一六八八）以前の社会であろう。この今昔の対比は、所謂新浄瑠璃と古浄瑠璃のそれにはほぼ相当すると考えられる。そこで、この新旧の浄瑠璃の特質とその社会的な背景について簡単に述べておこう。

所謂古浄瑠璃はその淵源を遡れば古く、室町時代以来の語り物の伝統を受け継ぐ。そこに展開する劇世界は、源平の英雄譚や神仏の靈験譚の

世界であり、劇行動を担う人物は現実離れた能力の持ち主であった。

その行動を展開させる論理、出来事と出来事を結ぶ論理は、日常の現実的倫理とは一線を画す超自然的な靈験譚に拠ることも多く、事件そのものがまた靈験と関わる超自然性を帯びていた。即ち古浄瑠璃に於いては、劇的内容に関しても、また劇を描く手法に関しても、当時の日常的世界の論理とは異なる宗教性乃至超自然性が認められる。貞享期に至るまでの古浄瑠璃の観客は、こうした世界を楽しんで享受する精神世界に生き、超自然的出来事を受け入れるいわば中世的感性を保持していた。一方、近世的封建制も次第に整い、都市を中心に経済が発達してくると、従来の古浄瑠璃の享受層とは、その精神に於いてまた感性に於いて著しく異なる観客が都市(殊に大阪)に成長してくる。古浄瑠璃と一線を画す『出世影清』が近松の手によって書かれ、義太夫によって上演されたのは貞享二(一六八五)年のことである。更に増えていく町人層を主体とする観客を相手に、人形浄瑠璃を上演しようと近松と義太夫が協力して京都から新興の経済都市大阪に移したのは宝永三(一七〇六)年のことである。初期封建制の時代には豪商が活躍したが、封建制も貞享時代から続く元禄期へと時代が移ると既に新興町人の時代であり、時代の気風は大きく変わりつつあった。町民階級は自分達の関心に即した世俗生活を舞台に求めた。例えば、世話物に於いては、観客が自分達と同様の主人公を求め、舞台に登らせた。しかも、ある種崇高な行為が観客と等身大の小さき主人公に求められたのである。

(本稿は、文部省科学研究補助金による研究成果の一部である。)

(あおき・たかお 広島大学総合科学部)