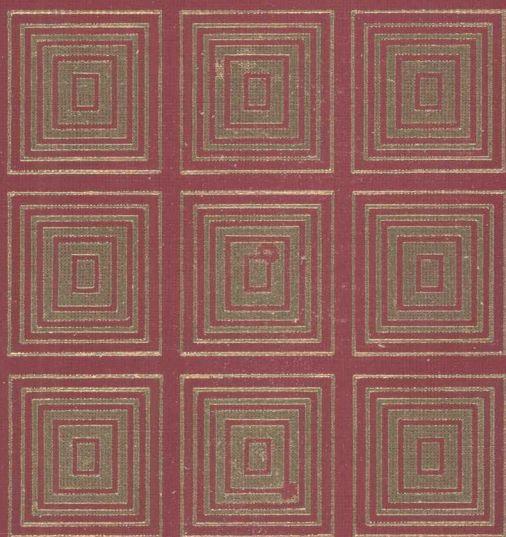
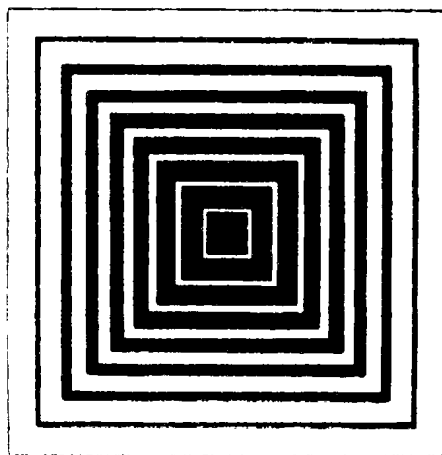




歌舞伎・浄瑠璃集

仮名手本忠臣蔵・菅原伝授手習鑑・妹背山婦女庭訓
天衣紛上野初花・五大力恋絨・東海道四谷怪談



日本の古典—20

河出書房新社

日本の古典 20
歌舞伎・浄瑠璃集

昭和四十八年七月一日 初版印刷
昭和四十八年七月十日 初版発行

訳者 杉山 誠 他

装幀者 亀倉雄策

発行者 中島隆之

発行所 株式会社河出書房新社

東京都千代田区神田小川町三丁目六番地

電話 東京(292)三七一一(大代表) 振替 東京一〇八〇二

印刷 凸版印刷株式会社

製本 加藤製本株式会社

製函 加藤製函印刷株式会社

本文用紙 本州製紙株式会社

クロス 日本クロス工業株式会社

定価 一二〇〇円

©1973



菅原伝授手習鑑 寺子屋ノ段

初世歌川豊国筆

国立劇場蔵

目次 歌舞伎・浄瑠璃集

竹田出雲・三好松洛・並木千柳	解 説	川村 二郎	三
仮名手本忠臣蔵……杉山	解 題	今尾 哲也	三七
竹田出雲・三好松洛・並木千柳	注 釈	池田弥三郎	三八
菅原伝授手習鑑……戸板 康二		大笹 吉雄	
近松半二		金山 平三	
妹背山婦女庭訓……円地 文子	挿 画	大森 啓助	
並木五瓶	廻り舞台	大森 啓助	
五大力恋緋……加賀山直三	仮名手本忠臣蔵	大森 啓助	
鶴屋南北	菅原伝授手習鑑	大森 啓助	
東海道四谷怪談……河野多恵子	東海道四谷怪談	大森 啓助	
河竹黙阿弥	カ ッ ト	大森 啓助	
天衣紛上野初花……河竹登志夫	解説写真	榊原 和夫	
八文字屋八左衛門			
役者論語			
坂東三津五郎			
今尾 哲也			
為永一蝶			
歌舞伎事始			
今尾 哲也			

反自然の自然

『寺子屋』の後半、立戻った松王丸が心底をあらわした上で、息子^{おきこ}の死にざまを源藏^{げんざう}にたずねる。

「イヤ何源藏殿、申^{まう}付けてはおこしたれ共、定めて最期の節、未練な死を致^{いた}したで御座らふ」源「イヤ若君^{わきみ}背秀才^{せうしやう}の御身^{みみ}がはりと云聞^{いひきこ}したれば、潔^{いさぎよ}う首指^{くびさし}のべ」松「アノ逃^{にげ}隠^{かく}れも致^{いた}さず」源「につこりと笑ふて」松「ム、ム、ム、出^でかしおりました、利口な奴立派な奴。健気^{けんき}な八つや九つで、親にかはつて思^{おも}おくり、お役に立^たは孝行者^{かうこうぎやう}、手柄者^{てまげ}と思ふから、思^{おも}ひ出^ですは桜丸^{おうぎ}、御恩^{ごおん}も送^{おく}らず先達^{せんたつ}し、嘸^まや草葉^{くさば}の蔭^{かげ}よりも、羨^{うらやま}しかろけなりから、紛^{まがれ}が事^{こと}を思^{おも}ふに付^つ、思^{おも}ひ出^でさるゝゝ」と、流石同腹同性^{りゅうじどうふどうせい}を、忘れ兼^{かみ}たる悲歎^{ひたん}の涙。

ここには、何かすんなりと観客の心に溶けこんでこないものがある。違和感、とまではいいわぬにしても、率直な感情移入を防げる何物かが小さなしこりのように感じられて、そのことが、この場の心理についてあれこれ穿鑿^{せんさく}して見^みたい気分を起^{おこ}こさせる。

息子がにつこり笑って死んだと聞かされて、松王はすぐ泣いてもいいのである。しかしその即座の反応は、笑いに



まぎらした涙であって、先に自殺した弟のことを思いだしてはじめて、誰憚^{たれはな}るところもなく号泣^{ごうき}することになる。悲痛^{ひつう}の深さを考えるなら、自分が死地に追いやったわが子を悼^{なげ}む思いの方が、それまで仲睦^{なかつ}まじく暮^くらしていたわけでもない弟の死を哀^{かな}しむ心より、幾層^{いくそう}倍も深^{ふか}くて当然^{たうぜん}といえそうなのだが、あからさまな表現ではむしろ弟への哀悼^{あいとう}の方がより深いように見える。もっとも、ヘロドトスの『歴史』の中に語られている、捕われのエジプト王の物語、わ

人形浄瑠璃「仮名手本忠臣蔵」の舞台写真。有名な「松の廊下」の刃傷場面である。国立劇場蔵。

が子たちが同じく捕われて刑場に曳かれて行くのを見ても涙一滴落さなかったが、自分の老いた召使が捕虜の列にいるのを目にして、かぎりない悲哀に身を委ねたという王の物語について、モンテーニュが、「王の悲哀はすでに溢れんばかりであったため、ほんのわずかでもその嵩が増しさえすれば、堰を突き破ることになったのだ」と解釈しているのを、ここで連想していいかもしれない。ただ、この種の解釈は、ともすれば、近代人の過剰な心理分析への嗜好をさらけだしがちだし、ヘロドトスの描いた古代の情景が、近代人の穿鑿癖などを寄せつけない、単純かつ強靱な輪郭をそなえていることも確かだろう。

それだけの勁い線が、松王の泣き笑いを縁取っているか



といえ、これはもちろん大いに疑問としなければならぬ。言葉の表面の論理を辿れば、わが子小太郎は忠義を全うし得たから死んでも幸福なのであり、桜丸は事志に反して全うし得なかったから、同じ死でもよりあわれであり、より深い哀悼に価するのである。この場合、忠義という徳目が、人間にとって疑う余地のない至上の価値として、いわば先験的に設定されており、そのことの強いられた不自然さに抵抗を感じる者は、当然、松王の言葉をも、人情の自然の流露と受け取ることができない。

忠義を人情の自然の面からは全く眺めることができず、旧社会の体制を支えるための作為的な美德としか見えないとすれば、その見方には、自己の世界で理解可能なことのみを人間的であり普遍的であるとすると、近代人の意識せざる傲慢がいかにも安直に露呈するかもしれない。この美德においても、人間の根源的な衝動の、最も畏怖すべき発現を見ることは可能なのだ。問題は、旧時代の子である『寺子屋』の作者が、どうやらこの美德に全面的に帰依しているのではないらしいことである。お主のために鬼になって弟子子を殺そうとする源蔵も、「せまじき物は宮づかへ」と涙にくれるわけだし、女房たちになればいいよもって、大義のために親を滅する辛さ切なさを、綿々とかき口説かずにはいられないのである。近代的な心理解釈をことさらに施すまでもなく、そこにはすでに充分湿った、淫りがましいといったいほどに屈折した心理の葛藤がある。

しかしそれでは、忠義とは、劇を仕組むための口実にすぎないのか。そういってもほとんど差支えないように見える。だが、近代的思考の盲点をいうとすれば、ほかでもない、口実という類の観念をここに適用したくなることにあるのではないかと思われる。

「仮名手本忠臣蔵」は江戸・元禄時代の義士討入りを題材としていることで知られる。写真には塩治判官のモデルとなった播州（兵庫県）赤穂主・浅野内匠頭の居城であった赤穂城。赤穂には今も、義士たちの旧蹟が多く残されている。

つまり、口実といえ、その裏側に本音がひそんでいることが最初から予定されているわけである。表と裏の二元論がその自明の前提となっているわけである。よくが疑うのは、はたしてこの種の二元論が浄瑠璃の作者たちに意識されていたのかということだ。彼らが忠義を至上の価値と信じていたというのではない。しかしそれを信じていなかったというでもない。信不信を超えた所に、この徳目は（そしてこればかりでなく社会の秩序を規定するその他もろもろの徳目は）、いわば宇宙を活動に導く第一原因のように据え置かれている。それがなければ浄瑠璃の宇宙は始動しない。しかし運動をはじめた宇宙の中では、徳目にかかわりのない情念が起伏し、交錯しながら光を放つ。建前と本音の分裂ではなく、むしろ不動の徳目と建前という堅固な枠があらかじめ設定されているために、情念と本音は、近代風な意味での自由を許されはしないまま、かえって、自由が陥りやすい好い気な耽溺やほいままな自己陶

酔とは全く無縁の、きびしく痛切な声をあげることができ

る。松王がわが子の死をひたすら悲しむそぶりを見せないのは、彼がその中に生きている社会の徳目の命じるところでは、それがふさわしい振舞いではないからである。それは二重の意味でそうなのであって、というのも、先に述べた忠義の観点からすれば、まさしく「扮はお役に立た」のだから悦ぶべきなのであり、そればかりではなくまた、「野辺の送りに親の身で、子を送る法はなし」、わが子の死に恋々とするのは、武士ならずとも、はしたない仕業だからである。桜丸を思いだすのは、心おきなく泣くための窮余の策とすら見えかねない。そうとすれば、別の社会で、別の価値観をもって生きている人間には、彼の態度は、いささか気疎いものとうつらざるを得ない。だが、それと同時に、そのように気疎く鑑われた心の構えの下から、抑えようもなく溢れ出てくる悲しみが、何のこたわりも知らず自

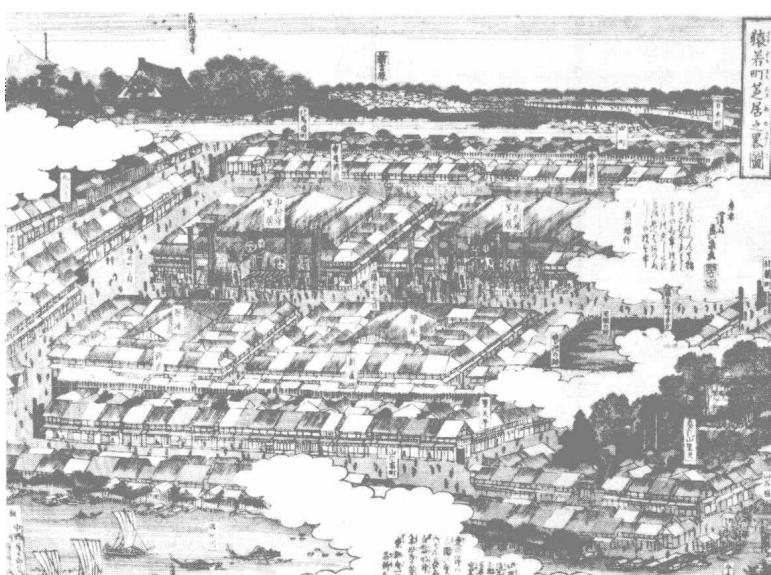


赤穂の華岳寺。領主であった浅野家の菩提寺であり、大石内蔵助以下の義士たちの墓所でもある。

「忠臣蔵」で大星由良助（大石内蔵助）と並ぶ主人公役・早野勘平のモデルとなった萱野三平の屋敷。大阪・箕面に今も当時の白壁、門構えを残している。

浅野家と縁故の深い京都・山科の瑞光院の境内。浅野内匠頭が切腹した際、院内には供養塔が建てられ、また仇討ちの後には義士たちの遺髪が葬られ墓所ともなった。写真は、大石内蔵助が愛したという梅の木。

由に感情を表現できる人間のそれに比べて、おそろしく密度の濃い、凝縮した印象をもって迫ってくることも認めざるを得ない。法外な、今日の目からは不当というよりほかない外庄に押しひしがれて、悲しみは、あたたかい涙から、もはや人間の情念の域を超えたかときえ見える、硬い



結晶に変化している。

浄瑠璃の美しさとは、帰するところ、この結晶の美しさである。それはわれわれの通念の上で考えられる自然の産物ではない。時には不可解なまでに内攻し、反転し、屈曲する暗澹とした心が、その夢みる悪夢の中から、われとわが苦しみを鎮めるために無理強いに抽きだす、ささやかな慰藉のようなものである。

われわれにとつての不可解さ、あるいは不自然さが、浄瑠璃の作者や享受者たちにとつて、自然であったとは、一概にいいがたい。むしろ、この語り物の系譜は、そもそもの最初から、異様な誇張や飛躍、奇想天外というより荒唐無稽と呼ぶにふさわしい筋立てや趣向によつて特徴づけられていたといつてよい。中世日本の文芸にリアリズムといつた概念を導入することは、おそらくきわめて困難だろうが、それにしても、いわゆる古浄瑠璃の類は、同種の説経節、幸若舞曲、お伽草子などとともに、考えられ得るかぎりリアリズム的なものから遠くへだたっている。それらはすべて、同時代の現実を描写によつて反映する意向をあっさり放棄して、もっぱら過去の夢、それも伝統的なパターンによつて規定された、人間の悲しい運命とそのはてに訪れる浄福の夢ばかりを、倦くことなく反復している。語り物の聞き手たちは明らかに夢をもとめていたのだが、夢ならば、彼らにとつてさえ、生活上の自然であつたはずはないのだ。

生活上の自然が浄瑠璃に写しだされたのは、近松門左衛門という天才の作においてのみである。娼婦と遊治郎を主人公にした彼の諸作が、多く同時代の情報を利用していることは知られているが、利用と潤色の度合がどれほどかと

歌舞伎が全盛をきわめた江戸時代に中村座、市村座などの芝居小屋が競いあつた猿蓑町（東京・浅草）の芝居之略図。天保年間（十九世紀中葉）のもの。国立劇場蔵。

いう問題は別にして、そこに描きだされた人間像の鮮明さ、そこに吐露された情念の真率さ、そしてそれらをからみ合わせて一場のドラマを仕組んで行く手際のいかにも自然な巧妙さには、驚嘆するよりほかはない。もともと、これは今さらしく言い立てるまでもない自明の事実だろうから、ここでくだくだしい賛辞をつらねるつもりもない。ただ、ここで今いいたいのは、その近松でさえ、時代物においては、世話物におけるほど自然な趣を見せていないということである。

一例をあげれば『碁盤太平記』。赤穂浪士の復讐を素材にした、義士劇の濫觴とといっていい作品だが、敵の問者だと思っただ男が実は忠義の家来であって、主人の手討にあ



い息を引取る間際に本心を明すとか、主人公、つまり大星由良之介の母と妻が、義拳を励ますために自害するとか、人の意表に出る逆転をたっぶり盛りこんでいる。もちろん世話物にも、多少のどんでん返しがないことはない。人形劇の台本である以上、観客の目をひきつけ、心を倦かしめないための工夫は不可欠だったろう。それにしても、この劇のような唐突な意表の衝き方は、あまり例がない。いや、時代物にかぎっても、たとえば『寺子屋』の作者が「生良と死良は相好の変る物」という文句をそこから借用した『吉野都女楠』など、身代りの首の真偽を問う首実検の場を持ちながら、話の運びは人情の自然の動きに即しておおむねよどみない。義士劇にとりわけ趣向の偏奇が見られるとすれば、それは、素材そのものが要求しているのではないかとも考えられる。

いうまでもなく、復讐談は、曾我物語をはじめとして、語り物の最も好む素材に属する。艱難辛苦の末に本望を遂げる物語の、事の経過の哀切に涙を流し、首尾よく仇敵を討ちはたす大団円にカタルシスを味うのは、おおよそ現世に多くの期待をつなぐことのできない地下の民衆である語り物の聞き手にとって、みずからの隠微な復讐意欲を解消し、物語に聞き入る一時なりとも期待の成就を夢みることのできる、格別の喜びだったにちがいない。しかしその事の経過をいうなら、義士談ほど複雑多彩なものはありません。何しろ人数が多いから動きに富んでいる。史実はともかくとして、さまざまな駆引や謀略、そこにまつわる僥倖など劇的な動機にもこと欠かない。何よりも、敵を欺くばかりか味方をも欺く、幾重にも畳みこまれた心の變は、それ自体としては深遠でも難解でもあろうけれど、その變が次々にひらかれて行く過程は、理屈を抜きにして、ごく素

現在の猿蓑町。市村座のあった通りであり、市村座社の石碑がたっている。市村座は寛永十一年（一六三四）市村山座として興り、昭和七年焼失するまで歌舞伎興行の中心であった。

朴な謎解きの驚きと快感を用意することができる。義士談を素材として扱うことは、それだけですでにこの方向を取っていることになるかもしれない。

近松以後の江戸期の浄瑠璃は、もっぱらこの方向において、いかに驚きをたかめ、快感を刺激的にするかに腐心しつつ、ついには逆転また逆転の連鎖が、話の表も裏もわきまえがたい錯覚の迷路に誘いこむ結果となる。それらが、一口にいって、煽情的と呼ぶべき特徴をそなえていることは、どう見ても否みがたい。それが演劇である以上、観客の好尚に応じなければならぬのは当然だが、観客の目を驚かすために舞台技巧を複雑にし、それにしたがって劇の趣向も表面的な変化を旨として練り上げられるとすれば、観客は一時は目新しさに驚喜しても、やがてより一層の変化を要求することになり、そこに新たな表面の刺激をもとめて、堂々めぐりめいた運動が生じ、ひいては人形劇自



体の衰退を招くに到る。これを悪循環とか、不毛な角逐とかいうには当るまい。なぜなら、所詮民衆のつましい娯楽の領分に属する話で、娯楽にはやりすたりがあるのはむしろその健康な生理だともいえるのだから。そうした民衆娯楽の盛衰といった話の段階でことがすまない所から、文学の話がはじまる。

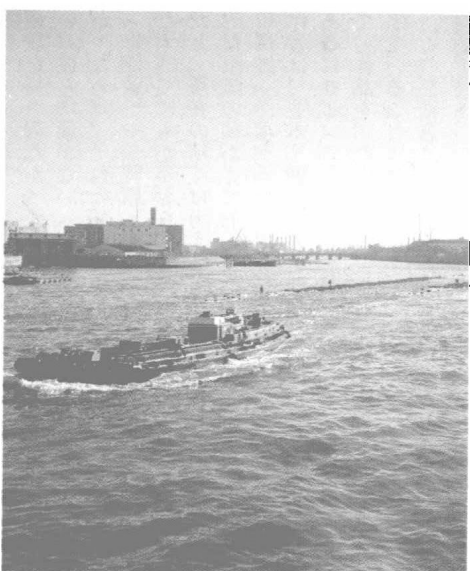
とはつまり、どのように煽情的であり瑣末な技巧に逸脱し粗野な民衆の感覚に媚びようとも、浄瑠璃の言語表現は、その浮薄な流行の次元をつき抜けてある人間性の普遍を探りあてているからだ。

『基盤太平記』の先蹤にしたがって、その世界をさらに大規模に展開した『仮名手本忠臣蔵』は、たしかに構成は立体的になり、人物の出入は多彩になり、複雑巧緻の趣が全体に色を濃くしていることは明らかだが、文辞の繊細さに

「妹背山婦女庭訓」の舞台、奈良県吉野の妹山（左）と青山（右）。

「大和は都のはじめというほどあって、山々にも妹背山と名づけて夫婦の仲のはじめを示している。妹背山、青山のあいだには、吉野川が流れていて……」と本文の初頭に鮮かに描写されている。

「菅原伝授手習鑑」ゆかりの大阪・道明寺（藤井寺）。菅原相（菅原道真）が九州太宰府に流された時、叔母の覺禪の住む道明寺に立ち寄ったことは、本文中にも記されているが、〈道明寺縁起〉にも、この時、道真が「啼けばこそ別れもうけれ難の音の 鳴からむ里の晚もかな」と歌ったことが記録されている。



おいて大近松に比肩し得るものではない。こちらの詞章の方がより現実接近しているという見方もあるかもしれないが、より卑俗化し、香気を失い、鈍くなっているといった方がふさわしかろう。現実感ならば、先にもふれたように、むしろ近松の方にありありと感得されるのだ。私的な回想めいたことをあえて記すと、ぼくがはじめて近松を読んだのは、三十年近く前、高等学校の教材に用いられた『丹波寺作』だが、その措辞の卑俗にまず啞然とし、ついで、これが日本文学の古典だろうか、いささか惘然たる心地にとらわれたことをおぼえている。自発的に近松を読みだしたのはその十年ほど後で、この時は熱中し、陶醉した。近松以後の浄瑠璃も読まなければと、最初に手に取ったのが『忠臣蔵』だったか、『寺子屋』を含む『菅原伝授手習鑑』だったか、しかと記憶にないが、いずれにせよ、その十年前にはじめて近松にふれた時の啞然、惘然という心持を、ここでも繰り返すことになったのは確かである。もちろんこの時は、近松の文体を卑俗と思うどころではなかった。最初そう見えた要素は、民間から発生した語り物として不可欠の要素で、それを抜きにしてそもそもこの文体を語り得ないことはわかっていた。だから、語り物風な俗調に改めて拒否反応を起こしたわけではない。ただ、同じ系統の表現形式にちがいはないにせよ、近松に比べて彼以後はいかにも大味で、品の悪さは相当なものだが、昂揚すべき所は修辭のマナリズムで流してしまい、はたしてこれが文体と呼ぶに価するものかどうか、大いに疑わざるを得なかったのである。

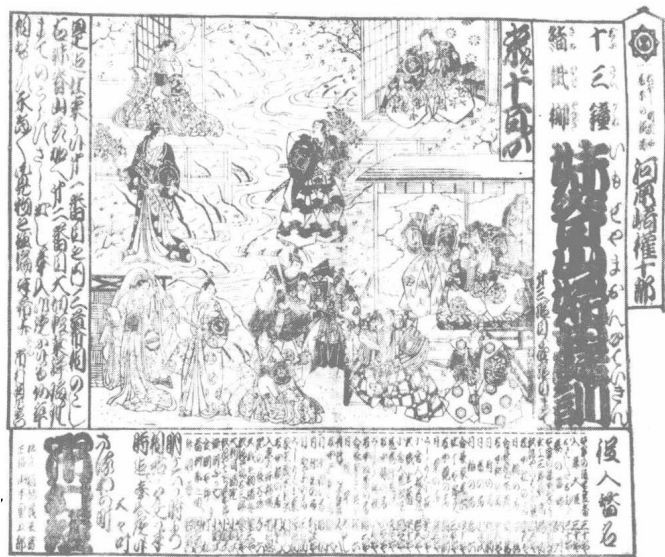
いうまでもないが、近松以後の浄瑠璃は、大方数名の作者の合作という形を取っている。文体が言語によって表現された個人の精神の輪郭だとすれば、この制作過程そのもの

「五大力」の舞台、深川洲崎の街並み。色町、遊郭として戦後まで栄えたが、現在は家々の作りに当時の面影が僅かにしのばれるだけである。

「五大力」の舞台、深川洲崎の街並み。色町、遊郭として戦後まで栄えたが、現在は家々の作りに当時の面影が僅かにしのばれるだけである。

のが、文体の成立を不可能にしているともいえよう。また、今いったような文体の概念は、個性を絶対視する近代文学の所産であって、本来無名の民衆のあいだから生じた集団的想像力の産物というべき語り物の系譜に、この概念を適用するのは時代認識の欠如だという意見が、ここで成り立ち得ることも顧慮しなくてはならないだろう。それにしても、過去を当世流の基準によって裁こうとするのが正しい過去への対し方でないとするなら、過去には過去の掟があり、現在の基準はすべて過去に妥当しないかのようになり立てるのも、いたずらな歴史意識の誇張ということになりかねない。浄瑠璃作者たちは少くとも、無名性のうちに埋没し、埋没することによってその声を生かすことのできた神話時代の伶人ではない。西鶴ほど露骨に明瞭ではないまでも、近松にも一個の独立した文学者の相貌ははっきり認められるので、いわんや彼以後の作者が環境のせいで相貌を持ち得なかったなどということはあるはずがない。彼らに顔がない（文体がない）といっても同じことだが）ならば、それは端的に才能の不足の結果にすぎない。『忠臣蔵』や『菅原』や『義経千本桜』の作者は、こうしたすべてにもかかわらず、やはり、固有の文体を持っていたと、現在のぼくは考える。資料の博搜ばかりでなく批評的な眼識の確かさにおいても記憶すべき好著と思われる園田民雄『浄瑠璃作者の研究』では、これらの作品の本来の作者は、並木宗輔であると断定されているが、それが誰であるにせよ、ここに首尾一貫した一つの芸術意志が働いて、作品を、たしかに作品と呼ぶに足る統一体に仕立て上げていることは疑う余地がない。

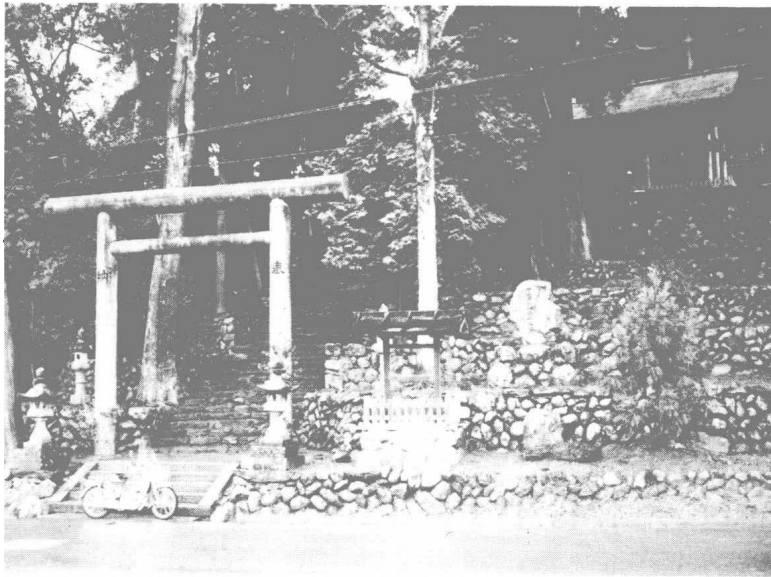
この芸術意志とは、具体的な特性に関しては、構築する意志とでもいいかえてしかるべきものである。細部の彫琢



「妹背山婦女庭訓」の番附表。安政六年三月、江戸鎌若町の市村座の興行の際のものである。河原崎権十郎らの名前が見られる。国立劇場蔵。

とか、修辭の洗練といった点については、幾らもあげつらうことができるだろうが、しかしこの意志にとつては、その種の美学的問題は、そもそも重大な問題として意識されもしなかったのかもしれない。部分にはさして拘泥することなく、ただぐいぐいと強い筆致で太い線を描いて行き、その線の集合が結果として堅固な全体を提示すること、この全体への志向が、一貫した芸術意志である。

『忠臣蔵』は、先にも述べたように、多彩かつ複雑に仕組



まれた作品だが、その中心は、何といっても勘平とおかるの物語だろう。この物語がなかったら、劇全体の魅力がどれほど減殺されるか、想像もつかない。可憐でもあり、エロティックでもあり、そしてもちろんかぎりなくはかなく哀切でもある。ところで、この哀切さが滲み出てくる経過

を仔細に見るなら、かなり以上に大まかな作りといわざるを得ない。二人がひそかに逢っている最中に「殿の御大事」が出来し、勘平の武士が捨るいきさつは、まあ自然とはいえるかもしれないが、何か野卑な猥りがましい感じがあるし、その後おかるの在所に引きこもって送るわびしい生活の有様も、妙に軽佻な、気疎いお伽めいた描写で示される。一口にいえば、およそ庶民風に野暮な色模様の印象である。この恋人同士の生活が、外からの力によって遠慮会釈もなく締めつけられ、踏みひしがれ、破壊される。その成行も、見ようによっては、これでもか、という調子の悪趣味と見られかねないし、また、いかにも作爲的な偶然のからませ方は、たとえば志賀直哉のような、強いけれども奇妙に一面的な、陰翳のない精神には、愚劣かつ滑稽としか受け取れないことがある。しかし人間の愚かさは、おおむねは自足した生活での、取るに足らぬささやかな葛藤においてのみ、単なる愚劣にとどまるにすぎない。作爲的であるか、自然であるか、そういった区別を毫も意に介さぬかのように、作者が主人公たちを次から次へと残酷な運命に追いこむ時、その不自然さは、この強制的な運動の迫力、いいかえれば自然さによって、いわば止揚されてしまう。外、あるいは上から押しひしぐ力と、押しひしがる地下の人間とのあいだに張られた緊張によって、立体的な広大な空間が生じるのだが、この空間は、緊張の強引ともいうべき法外な強さのために、かえって、まさにそのようにしかあり得ないものとして、観客（読者）の心に感得される。たとえていえば、無理がその途方もない迫力のために道理と化してしまうのである。そしてこの巨大な道理の世界で、人間の愚かさは、酷薄な自然の運行の中でのかぎりなく小さい一点となりながら、ほかならぬ

久我之助・雛鳥悲恋の
舞台・殊山に遠い上古
より祀られる大名持神
社。



この極小の形において、人間という生物が宿命として負っているの本質的な盲目性に変容し、それを見る者の心に名状しがたい哀感を残すのである。

『忠臣蔵』や『菅原』の作者に比べてさえ、さらに作爲的・技巧的で、およそ不自然のきわみと呼んでもしかるべきほどの『妹背山婦女庭訓』や『近江源氏先陣館』や『本朝廿四孝』の作者（これは近松半二とはっきりいっていいだろう）も、構造から情感の生ずる消息がうかがわれる点では、大まかにいって、前者と共通しているといえる。たとえば『妹背山』の「山の段」は、『ロミオとジュリエット』を筋立の上では連想させかねないが、それにしてはこの恋人同士をさいなむ運命は奇矯にすぎ、彼らの愛の成就する場の設定は、舞台を見た目には華やかでも、お伽噺めきすぎ、そして彼らの愛のありよう自体は、制度の中に踰越しすぎている。ルネサンス風、乃至近代風な方向で、人間性がのびやかに拡がる趣なぞ、棄にたくもない。だが、人間性とは、のびやかに展開した場合ばかりにその真実を明かすものではない。歪められいじけた形に、かえってのびやかな形以上に切実な、なまなましい真実の宿ることがあり得る。あるいは少なくとも、真実の予感を喚起する力がこもり得る。シェイクスピア以後のイギリスの劇作家たちが、無残とも酸鼻ともいえないような煽情絵巻をくりひろげながら、なお人間の見まがうような裸形の姿を突きつけているとすれば、それは一にかかって、この喚起力の賜である。近松半二は、おそらく他の浄瑠璃作者の誰にもまして、この力に恵まれている。

簡単にいって、半二は『忠臣蔵』の作者たちより、繊細であり敏感であり神経質である。鋭利で迅速で、飛躍に富んでいて、卑俗にはなっても決して鈍重にはならない彼の

「東海道四谷怪談のモデル田宮家の屋敷趾（東京・四谷）に建てられているお岩稲荷田宮神社。通りを距てて右と左に神社があるが、右が東京都の管轄、左が新宿区の管轄となっている。」

東京・西巣鴨の妙行寺にあるお岩の墓。はじめ田宮家のあった四谷二年当地に移転している。参詣する人の数も多い。

修辭には、はっきり文体と名づけるべき要素がある。ただし彼の敏感さは、人間の深層にむかって好奇の眼を注ぐという、いわば垂直的な方向には働かず、もっぱら人間の表面を微細に彩りながら、その彩りを思いもかけぬ形に組み合わせることに熱中し、ついにはこの組み合わせ作業自体が、万華鏡めいた水平面の無限運動をはじめめるかのような、偏執的なトリヴィアリズムの傾向を持っている。そこから大文学の生れることが期待できないのはやむを得ない。しかし『妹背山』の「金殿」とか『近江源氏先陣館』の「盛綱陣屋」とか、およそ考えられるかぎりの技巧を弄して、異様な眩暈を誘いだす悪夢のような画面を提示しながら、しかも、その画面の中で失われて行く人間の生命は、われわれに深い痛恨を味わせずにはいない。濡れた感傷で人の心をひたそうという、通俗悲劇に常套のどこかな手管ではなく、逆に、感傷にならず余裕も与えないほど意表を衝いて唐突に生起する詐術や謀略やその逆転が、それと境界を見さだめるすべもない、ただ荒涼と乾いた空間を現出するのだが、沙漠で咽喉の渇きに苦しむ者がオアシスの麗気楼を見るように、この乾いた空間は、豊かな水を求めるはげしい欲求と、その水の幻覚とを同時にわれわれの心におこす。そしてこの幻覚は、おそらく実際の水を眺めた者の感動とは全く別種の、人生に対する苦しく切実な思いを心の底に滲透させるのである。

近松半二の活動した時期は、すでに浄瑠璃・人形劇の類唐期である。歌舞伎の勃興期だといってもよく、また、西



力東漸の時代、演劇音曲における上方の優位が、江戸に奪われて行く時代だといってもいいだろう。浄瑠璃劇と歌舞伎劇との交流関係について具体的に語るだけの能力をばくはむろん持ち合わせないが、歌舞伎脚本を文学として見る場合、その第一の美德は、やはり、不自然のうちなる自然を捉え、それをいわば一回的な形象として劇の空間に定着する所にあると考える。その不自然においては、現代のわれわれの常識から見ると、当時の人間にとってすらそうである誇張や歪曲とが、しばしば分ちがたく複合しているが、いずれにせよ、人間の生活を有無をいわさず圧服する不条理な力から発するものにはちががなく、そしてこの力の下でどのような悲哀が生ずるか、その輝きにはさま

「四谷怪談」の作者、鶴屋南北の屋敷跡。東京深川の牡丹町にあり、現在同地は黒船稲荷という神社になっている。鶴屋南北は江戸後期の歌舞伎狂言作者として「四谷怪談」の他に「於樂久松」など多くの名作を残し観客を魅了した。文政十二年（一八二九）没。

さまざまな相違があるにしても、おしなべて、劇構造の型に変化はない。

ただ、構造は浄瑠璃に共通しているとして、人形ではなく生身の人間を俳優として登場させる脚本が、より現実的になり、より日常の自然に接近するのは理の当然である。並木宗輔の孫弟子である並木五瓶の『五大力恋絨』は、いわゆる「愛想づかし」の型を創始した記念すべき作品だが、わが意に反した愛想づかしという心理の経過そのものは、あらわれた形においてはともかく、本質的にかなり自然であり、時代を超えた素朴な共感を誘い得る。しかも、この類型の最も巧緻かつ優美な表現は、多くの知るかぎり、『伊勢音頭恋寝刃』に見られるが、それ以後この類型がいたずらに生氣に乏しいヴァリエーションを経た挙句、『籠釣瓶花街酔醒』のようなグロテスクな似而非自然主義



に堕したことを考えれば、『五大力』の持つ簡明な直截さは、ひとしお貴重なものに見える。

それにしても、類型は類型である。独創が文学芸術の至高原理でないかぎり、四世南北のように敏活な才知の持主でも、『心謎解色絲』のような、「愛想づかし」を趣向にした作品を書かねばならなかったし、より温雅な黙阿弥なら、『八幡祭小望月賑』『曾我緋俠御所染』と、いずれもありバツとしないマナリズムめいたヴァリエーションを書き綴ることになった。それを嘆いたところで仕方がない。問題は、そのように類型と趣向とマナリズムが支配している場で、南北とか、黙阿弥といった名前が、名前としての意味を保持しつづけることができたかどうかである。言葉をかえれば、全体の中に埋没し切ることなしに、個としての性格を明示することができたかどうかである。この点で個々の作品においてしかと見さだめるのはむづかしい。だが、ほかならぬマナリズムの重圧と、その重圧のもとではじめて得られる自由との緊張関係から、疑いようのない傑作が生れていることは確実である。

その傑作とは、たとえば南北の『東海道四谷怪談』だが、上方での上演では『いろは仮名四谷怪談』と改題されている通り、『忠臣蔵』にからませている。それは興行上の単なる約束事にすぎないといっていいかもしれない。しかし折口信夫が、『東海道』よりも『いろは仮名』風な演出の方が気持にあうといい、また、お岩の筋ばかりでなく、佐藤与茂七の筋にも注意しなくてはならない、「其側の出来ばえが、作品として、よくも出来てをり、所謂南北らしさを發揮もしてある」と語っているのは示唆的である。与茂七の筋がそのまま約束事の方につながるということはないだろうが、ただ、全体に陰惨で残酷でしかもグロ

お岩の井戸。東京・四谷のお岩稲荷(新宿区管轄)の中にあり、お岩が産湯を使った井戸と伝えられている。