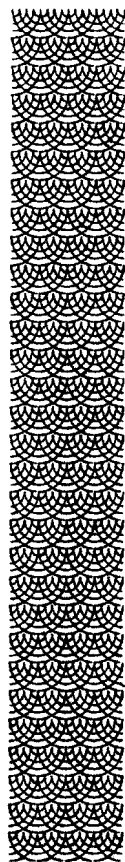


近世戲曲史序說



諏訪春雄著

白水社

著者略歴

一九三四年生

東大大学院修了

学習院大学教授

国文学・近世演劇専攻

著書

「近世の文学と信仰」

「心中——その詩と真実」

「忠臣蔵の世界」

「近松世話浄瑠璃の研究」

「近世芸能史論」他

近世戯曲史序説

一九八六年二月一日印刷
一九八六年二月二八日発行

著者 © 諏訪春雄[†]
[†] 諏訪^わ 春^は 雄^お

発行者 高橋孝[†]
[†] 高^{たか} 橋^{はし} 孝^{たか}

印刷者 山岸真純[†]
[†] 山^{やま} 岸^{がし} 真^{まこと} 純^{じゅん}

発行者 株式会社白水社[†]
[†] 株^{かぶ} 式^{しき} 会^{かい} 社^{しゃ} 白^{しろ} 水^{みづ} 社^{しゃ}

東京都千代田区神田小川町三の二四

電話 営業部 〇三(九)七八二一

編集部 〇三(九)七八二一

振替 東京 九一三三二八

郵便番号 一〇一

三秀舎印刷・松岳社製本

ISBN4-560-03234-3

近世戯曲史序説——死の局面を中心に——

目次

序章	悲劇論の展開	(11)
1	悲劇論の展開	(11)
2	悲劇の本質	(15)
3	日本の悲劇論	(17)
4	近世戯曲の悲劇的局面	(23)
第一章	近世悲劇の胎生	(29)
第一節	古浄瑠璃	(29)
1	「仲光」型身替り劇	(29)
2	「継信」型身替り劇	(34)
3	「鎌田」型犠牲死	(37)
4	「袈裟御前」型身替り劇	(39)
5	胎生期の特色	(42)
第二節	説経浄瑠璃	(43)
1	三卷本説経から六段本説経へ	(43)
2	六段本説経の世界	(47)
第三節	歌舞伎	(55)
1	戯曲と脚本	(55)

2	女歌舞伎の芸態	(58)
3	若衆歌舞伎の芸態	(65)
(一)	他芸能の摂取	(67)
(二)	能狂言の影響	(68)
(三)	物真似狂言の開発	(70)
(四)	若衆歌舞伎の固有芸	(72)
(五)	若衆歌舞伎の上演形式	(75)
4	元禄期三都の芸風の形成	(76)
(一)	役者評判記の記載	(77)
(二)	京和事・江戸荒事・大坂やつし事	(81)
(三)	若衆歌舞伎から江戸歌舞伎へ	(83)
(四)	女歌舞伎から京歌舞伎へ	(87)
第二章	近世悲劇の形成	(91)
第一節	「世界」の成立	(91)
1	「世継曾我」の意義	(91)
2	「世界」の四機能	(93)
3	世阿弥の本説	(99)
4	「世界」の形成	(100)
5	歌舞伎の「世界」	(107)
第二節	近松の悲劇——近世悲劇の完成——	(113)

1	人間の発見	113
2	近松の世話浄瑠璃	118
(一)	世話浄瑠璃の成立	118
(二)	上方和事の伝統	123
(三)	近松劇の男女観の源流	126
(四)	近松世話浄瑠璃の分類	132
(五)	近松世話悲劇の諸相	135
(六)	「心中天の網島」	139
3	近松の時代浄瑠璃	142
(一)	「国性爺合戦」にみる三段目の悲劇	142
(二)	「用明天王職人鑑」の身替り死	144
(三)	宝永以降の展開	146
(四)	享保期の近松時代悲劇	152
第三節	紀海音	157
1	世話浄瑠璃	157
(一)	海音世話浄瑠璃の特色	157
(二)	語りとドラマ	165
2	時代浄瑠璃	174
(一)	「傾城国性爺」の三段目	174
(二)	「平安城細石」と「甲陽軍艦今様姿」	177

(三) 海音作時代浄瑠璃の悲劇的局面	180
第四節 元禄歌舞伎の悲劇性	186
1 元禄歌舞伎の狂言作製	186
2 上方と江戸の舞台用語	193
3 歌舞伎狂言の取材態度	202
4 元禄歌舞伎の悲劇性	210
第三章 悲劇の解体	219
第一節 竹豊兩座の風と作者	219
1 西風と東風	219
(一) 西風と東風の成立	219
(二) 政太夫と大和太夫	223
2 文耕堂	241
(一) 単独作	241
(二) 合作	245
(三) 犠牲死の趣向	251
第二節 竹田出雲元祖・二代	256
1 元祖出雲	256
(一) 単独作	256
(二) 犠牲死の趣向	262
(三) 合作	265

2	二代出雲	269
第三節	並木宗輔	271
1	単独作	271
2	合作	281
3	宗輔劇の身替りの趣向	287
4	宗輔劇の主題——元祖出雲との比較——	293
第四節	近松半二	300
1	近松半二とその時代	300
2	半二劇の構造	302
(一)	対位法	302
(二)	続対位法	305
(三)	視覚性	310
3	三大名作	313
(一)	「本朝廿四孝」	313
(二)	「近江源氏先陣館」	317
(三)	「妹背山婦女庭訓」	318
4	半二劇の人間像と主題	321
第五節	天明歌舞伎	326
1	天明歌舞伎の再評価	326
(一)	完成期としての天明歌舞伎	326

(一)	天明歌舞伎の舞台用語	328
(二)	義太夫浄瑠璃の歌舞伎化	331
(四)	江戸の浄瑠璃狂言	336
(五)	世話狂言の江戸移植	339
2	並木正三	346
(一)	代表作「三十石燈始」	346
(二)	舞台装置の工夫	349
(三)	戯曲作法	351
3	桜田治助	356
(一)	史的位置	356
(二)	戯曲作法	363
(三)	舞踊劇	367
(四)	「伊達競阿国劇場」	369
4	天明歌舞伎の悲劇性	372
第四章	惨劇の時代	377
第一節	鶴屋南北	377
1	南北劇の登場人物	377
2	演劇史における南北	384
3	生世話	390
4	舞台用語	396

5	南北の人間観とドラマの構造	(403)
(一)	逆転の構図	(403)
(二)	加虐と被虐	(405)
(三)	人間皆弱者	(410)
6	南北の人間観の歴史的意義	(412)
第二節	河竹黙阿弥	(416)
1	黙阿弥劇の悪——南北劇の悪と比較して——	(416)
(一)	黙阿弥の評価	(416)
(二)	黙阿弥劇と公権力	(420)
(三)	黙阿弥劇の悪	(424)
(四)	祓えの儀礼	(431)
2	黙阿弥劇の音楽性	(435)
終章	悲劇的精神の展開	(443)
1	悲劇的精神の誕生	(443)
2	日本の供儀	(447)
3	日本的悲劇観の誕生	(454)
4	近世悲劇の展開	(457)
あとがき		(463)
作品・外題索引		(i)

序章 悲劇論の展開

1 悲劇論の展開

外国の戯曲論に悲劇という概念がある。その内容、性格の規定は時代や国、人などによって相違があり、時所を超えた不動の概念ということはできないが、しかし、悲劇そのものの存在を疑う論者はいない。

日本の戯曲論にもしばしば悲劇ということばが登場してくる。たしかに、日本の戯曲にも悲劇という概念で説明するとわかりやすくなる部分が存在する。しかし、他方、本来は外国で育成された悲劇ということばをそのまま日本の戯曲に応用すると、日本の戯曲の、外国のそれとは異なる独自性を逆に曖昧化してしまう危険も考えられる。

悲劇とは、多くの場合、人間の死に方にかかわることばであるが、外国演劇で有効性を持つ悲劇という概念が、日本の戯曲論では時には有効性を持たないことがあるということは、日本人の死に対する観念、それと対比される生に対する観念、つまりは、日本人の死生観が外国人のそれとは異なるところがあるからであろう。

本書は、江戸時代の代表的な戯曲作者と作品について、主として死を扱った局面を中心に考察し、江戸時代の戯曲の史的展

開を明らかにしようと意図している。全体の構成には、史的展開の姿を把握するのにふさわしい整序を与えているが、しかし、課題によつては、かなり自由に枚数を費してその源流乃至全貌を考察している。序説と題した理由であるが、近世戯曲の他とは異なる特色を把握しようとする意図は片時も放棄したことはなかった。にもかかわらず、本書は若干の曖昧さの残る悲劇という概念を導入して叙述をすすめている。その理由は、悲劇ということばが、その概念規定を明確化して使用するなら、近世戯曲の特色をとらえるのに有効な尺度となりうると判断したからである。悲劇という概念は、他の時代、他の国と異なる近世戯曲の特質をとらえるのに役立つし、近世の内部における戯曲の展開の姿をとらえるのに役立つ。そして、そのためには、まず本書で用いられる悲劇ということばの概念が明確に説明されていなければならない。

悲劇ということばはtragedyの訳語として明治以降に定着した。

tragedyということばはギリシヤ語のトラゴイディアtragodiaからきたといわれている。トラゴイディアはトラゴスtragos（山羊）とオデode（歌）との合成語で、山羊の歌という意味である。すでにいわれているように、この事実、悲劇が古代ギリシヤ、特にアテナイにおいて発生したものであることを示している。紀元前九世紀のころ、アッティカ地方（中部ギリシヤ東南の半島をなす地方。もと多数の共同体に分れてい

たが、紀元前八世紀頃までにアテナイを中心に統一された）を中心に酒神ディオニソスの祭礼が行われていた。その際に、ディオニソスの従者であるサチュロスに似せて山羊の姿をした合唱団が踊りと身振りを伴いながら、ディオニソスをたたえる歌をうたった。この合唱歌ディチュランボス *dithyrambos* が指揮者と合唱団との問答形式をとり、ついで対話形式にうつり、やがて指揮者が俳優として独立し、合唱歌の内容もホメロスの叙事詩に代表される神話や英雄伝説へと拡大して、ここにギリシヤ悲劇の成立をみた。

悲劇の成立については以上のあたりまでは多くの解説書や辞典類が一致しているところであるが、その先にさかのぼると呪術や信仰の儀礼の霧の中に姿を没して、その源流は定かでない。それらの諸説については、すでに新関良三氏の『希臘・羅馬演劇史第一巻』（東京堂 昭和十八年）に手際のよい紹介がなされているのでそれにゆずるが、氏は、最終的には、「起源を具体的に指摘することは到底不可能である」（同書五七ページ）と結ばれて探求を断念されている。

しかし、新関氏の整理によって、悲劇の起原を汎世界的な宗教儀礼の中に求めようとする民俗学的研究と、厳密に実証性の保証される文献学的研究との二つの方向があること、そして、後者が悲劇をギリシヤに限ろうとする傾向があるのに対して、前者は悲劇的なものの存在はかならずしもギリシヤに限定されるものではないとする傾向のあることが明らかにされる。そし

て、その前者から、ケンブリッジ学派のギルバート・マリリーに代表されるような悲劇、喜劇を問わず、「演劇の両形態ともにその起原は宗教的儀礼にあったこと、そしてこの宗教的儀礼は、あるいは『年の霊』とか『生成の神』とか『生命の精』などと呼ばれ、いずれにせよ古代地中海の全域にわたってその宗教の核心となっていた神霊の崇拜と関連のあること」（松平千秋訳『古典劇の伝統』『世界文学大系』ギリシア古典劇集 筑摩書房 昭和三十四年）と説く論が生れてくる。しかし、これに対しては、「ギリシア悲劇が酒神祭礼奉納の一行事であることは確かであるが、しかし、上に紹介したような宗教劇からは、少なくともわれわれが知っているアッティカ悲劇の世界へは直接には展開出来ない」（高津春繁氏『世界古典文学全集8』アイスキュロス 解説、筑摩書房 昭和三十九年）とする批判があることも伝えておく必要がある。

悲劇についての最初の、しかも完璧な定義はアリストテレスの『詩学』第六章にみられる。以下の引用は岩波書店刊『アリストテレス全集17詩学』（今道友信氏訳 昭和四十七年）による。

悲劇とは、一定の長さで完結している崇高な行為の再現であり、そのため、（一）雅趣に充ちた言葉が使われるが、それは一律の調子ではなく、劇の構成部分の種類別に応じて、それぞれ別の言語形式をとり、（二）而も言語によるとは言え、この再現は役者によって演ぜられるのであって、朗詠に

よるものではなく、(二) かつ、同情と恐怖を惹き起こすところの経過を介して、この種の一聯の行為における苦難の浄化を果たそうとするとところのものである。ここで、「雅趣に充ちた言葉」とはリズムと音階すなわち旋律とをもっている言葉のことであり、また、「構成部分の種類別に応じて、それぞれ別の言語形式をとる」というのは、悲劇の一部分は韻律によるだけで出来上がってしまうが、他の部分は、そのほかにまた、旋律によらなくては出来上がらない、という意味であって、俳優による対話の部分と合唱舞踏隊による歌の部分とがある、ということにほかならない。

以上はアリストテレスの悲劇論の中核をなすもつとも重要な個所である。およそこれまで悲劇について説をなしたものはすべてこの一文を考察の出発点とした。特にキークワードともなるカタルシスについてはさまざまな解釈が与えられて対立してきた。

この語の解釈としては純化の意味に解するものと洶瀉の意味に解するものと二説が代表的な見解として存在する(竹内敏雄編『美学事典』「劇文芸」の項)ことはよく知られているが、今道氏は前掲書で、補注として、(a)感情の演出、(b)感情の浄化の他に、(c)事件の浄化、(d)行為の浄化、(e)事件の解明、(f)苦難の浄化の六つの説があることを紹介しておられる。

『詩学』にのべられたアリストテレスの悲劇論は後世に大きな影響を与えた。本質論にはじまって、構成、展開、登場人物、

描写法と、およそ戯曲について必要な条件をすべて、しかももつとも原理論的に簡潔に説いた彼の論は、演劇、特に悲劇について論じようとする者がかならずといつていいくらい参照し、そこから出発し、アリストテレスの解釈を考察の基礎にしていた。そのために彼の論は後世さまざまな理解され、カタルシス論のようにいまに至るまで決着をみないものもあれば、誇張または歪曲をうけたものも一、二に止まらなかった。

十七世紀のフランス古典主義者がとなえた三一致の法則などは、その曲解の例にあげることができる。

三一致とは、劇の行為(筋)は単一なるべきこと、その劇行為は二十四時間内の出来事でなければならないこと、その劇行為の起る場所は全幕を通じて同一であるべきこと、の三つで、三統一の法則ともいう。フランス十七世紀の古典悲劇の代表的劇作家ピエール・コルネイユが「第三のデイスクール、三一致の法則」で唱えたことでよく知られている。彼はその実作として「ル・シッド」などの名作を今日に残している。

三一致のうち、行為(筋)の単一性については、アリストテレスの『詩学』に説かれている次の個所を敷衍したものと思われる。

その第八章でアリストテレスは次のようにいつている。

悲劇の筋も、それがいやくも行為の再現である以上、再現せられる対象としての行為は、一つのものとしてまとまった統一性を備えた全体でなければならない。そして、さまざま

まの出来事という多くの契機をひとつの筋に組み立てるにあたっては、これら諸契機のいずれか一つを他の場所に置き換えてもまたは抜き去っても、たちまち全体が統一を喪い、動揺してしまうほど、緊密に秩序づけられ、構成をもつように作らなくてはならない……

このアリストテレスの文は行為の統一性を説くものであって、かならずしも筋が単一であることを要求するものとは考えられない。主筋に統合されるいくつかの副筋を設定することは承認しており、このアリストテレスのことを誇張して、筋はかならず一つでなければならぬとするなら行き過ぎとなる。

時間については『詩学』の第五章で次のようにいっている。

悲劇の方は、長さが限られていて、できるだけ日没前におさまるようにするか、そうでなくとも、その線を僅かしかな崩さないのに対し、叙事詩の方は、時間上の制限がなく、この点でも悲劇とは違っている……

このことばは、叙事詩と悲劇の対象とする時間の相違について説くところに主眼があり、劇行為の展開を二十四時間以内に限定しているわけではない。また、場所については、アリストテレスは触れていない。

三一致の法則は、アリストテレスの『詩学』の一部が曲解されたかたちで、まず、イタリアの演劇論にとり入れられ、さらに、ルイ十四世治下のフランス王朝において、その根本理念とした絶対的統制秩序の精神と、本来簡明と合理を好む国民性に、

デカルト的、合理主義的な貴族社会の教養とを反映して、劇作に際しての鉄則と考えられるに至ったといわれる（河竹登志夫「三一致」演劇百科大事典）。しかし、作劇論に本来このような規則があるべきではなく、十九世紀にロマン派が優位を占めると省みられなくなったのも当然といえよう。

三一致の法則のようにアリストテレス理論の曲解の例とは別に、後代になって検討が加えられ、より理論的に完成された例もみられる。

アリストテレスが第七章に説いた三部構造論は、のちに、ドイツのフライタークの五部三点説へと発展させられた。一八六三年に『戯曲技巧論』*Die Technik des Dramas*を発表したフライタークは、アリストテレスの戯曲構造論をさらに一般的に演繹し、ギリシャの悲劇作家、シェイクスピア、ゲーテ、シラーなどの作品を例にとって、

発端 上昇部 頂点 下降部 終局
の五部分の過程のあいだに、

動きの起点 転回点 最後の緊張点
の存在を説いた五部三点説を立てて近代戯曲論の先駆をなした。

アリストテレスの悲劇論はその後の演劇論、悲劇論に大きな影響を与えたが、ルネッサンス以降の悲劇、とりわけ近代劇においてはその適用に種々の困難を生むようになった。その最大の理由は、近代劇が、アリストテレスの対象とした古代劇が重んじた事件や行為よりも、登場人物の性格に重点をおくように