

# 現代に甦る近松

——近代演劇史における近松の役割——

村上 左千子

## 序 章

今年の九月から十月にかけて、近松の世話もの二本「女殺油地獄」と「心中宵庚申」が初めてテレビでドラマ化された。(共にNHK。「心中宵庚申」は芸術祭大賞を受賞)

歌舞伎、文楽ではもちろんのこと、新劇、映画とあらゆるジャンルで上演され続けた近松だが、ここでまた一つ新しいメディアに登場したことになる。演出を手がけた和田勉は、へなげいま近松なのかVについて以下のように語った。

いま、テレビドラマが行き詰まっているとはよく言われる言葉。私自身もテレビ三十年の歩みと共にドラマづくりをやっ

てきて、考えられることはやりつくした感がある。そこでなんとか新しい展開をと、いろいろ考えた末に行きついたのが近松ものだった。芝居の原点に戻るというか、二百六十年間たえず周期的に浮上しては上演されてきた近松をドラマ化して、今一度ドラマとは何かを問い直してみたかった。(読売新聞より)

この言葉の中で注目したいのは「たえず周期的に浮上しては上演されてきた近松」という部分である。これと通じるような表現が、近代以降の近松上演史について書かれた菊池明の論文「新劇・映画鑑賞のために」(昭四五・一〇「解釈と鑑賞」)にも見られる。それによれば「近松はある時代、ある時期に何

か新しい転換を求める時に登場している」という。

私はこの二人の言葉に興味をもち、実際に近松上演史年表を作ってみた。その結果、確かに近松の出現は新しい演劇の摸索期と密接な関係があるということがわかった。中でも目をひくのは近代以降である。安易な改作による上演に甘んじてきた江戸時代からみると、近代以降における近松へのアプローチのしかたは良きにつけ悪しきにつけ実に野心的かつ刺激的でバラエティーに富んでいる。明治以降おしよせてきた西洋近代リアリズムの波の中で、うち捨てられるはずの前近代に属する近松がこんなにも熱い眼差しを注がれてきたことに私は何か奇異の念を感じた。単に

古いものといふことで珍しさを狙ってとりあげるだけならば、他にも作家はいくらでもいるだろうに、なぜ近松だけがかくも鮮かに生き続けてこられたのか。

——近松ばかりがなぜもてる——これが私の卒論の出発点であり、最終的なテーマでもある。私はこの謎を解く方法として二つのやり方を考えてみた。一つは近代演劇史における近松の扱われ方をみることによって、時代が近松に何を求めてきたのかを探るといふやり方。もう一つは上演時の問題点をみていることによつて、近松作品の演劇台本としての特殊性を考へてみるというやり方である。近松作品を文学としてみた研究は昔から数多くあり、文学としての近松作品の評価はほぼ定まつたと言つてもよい。しかし、元来近松の作品は舞台化されるために書かれたものなのだから、演劇台本としての近松研究も当然並行して行われるべきである。前述したように、近松の作品は江戸時代においてさえ改作されることなしに上演されることはほとんどなかつた。人形遣いの技術の発達、観客の嗜好の変化など原因はいろいろあるが、私はそのような外的要因ばかりではなく、内的要因

すなわち近松作品の演劇台本としての機能自体に内在している要因もあるのではないかと考へている。それが何であるかを解明できれば、今まであまり研究されなかつた演劇面から近松の魅力に一步ふみこめるのではないかと思う。

以上二つの観点から近松の魅力の永遠性なものに迫つてみたい。具体的な研究方法としては、近代以降の近松上演史の中で特にその上演が新しさをもつていふと思はれるものをピックアップし、その上演方法・意図・反響などを脚本・劇評から探つていくというやり方をとる。その際、特に近松上演が集中する記念興行年を中心に、明治期から現代までを全部で四つの時期にわけてみた。以下がその分類である。

#### 第一期 歌舞伎改良時代（明治期）

△明治四十二年Ⅱ没後百八十五年▽

#### 第二期 演劇大衆化時代（大正Ⅰ昭和初期）

△大正十二年Ⅱ没後二百年▽

#### 第三期 アンチ封建時代（戦後二十年）

△昭和二十七年Ⅱ生誕三百年▽

#### 第四期 演劇多様化時代（昭和四十年以降）

△昭和四十八年Ⅱ没後二百五十年▽

△注▽ 以下、この四期を四章にわたつて論じて

いくが、ここでは紙面の都合上、一・二章を割愛し、三・四章のみを掲載する。

### 第三章 アンチ封建時代

近松生誕三百年記念興行の中で、最も話題を呼んだものといへばやはり宇野信夫脚色の「曾根崎心中」であろう。「曾根崎心中」といへば、近松が最初に書いた世話ものとして名高い作品である。これだけ有名な作品ならばさぞかし何回も再演されているのではと思いきや、これが意外に上演されていないのである。原作通りに上演されたのはなんと初演の時のみと聞いて驚いてしまった。十四年後に再演された時はすでに改修され、(徳兵衛の叔父久右衛門が情義に富む人物として描かれ、悪漢九平次の奸計がばれて懲らしめられる場面がつけ足されている)さらに十六年後、最後の場面で徳兵衛だけが追つてきた九右衛門によつて助けられるという筋書きに書きかえられた「お初天神記」が上演され、それつきり原作は姿を消す。あとは「曾根崎模様」「曾根崎村噂」などの改作が専ら上演され続け、歌舞伎に至つては一度も原作上演はない。「曾根崎心中」は世話もの第一号というだけあって、後期の近松世話ものに比べると

構成にしても登場人物にしても非常にシンプルである。そのため技巧的に物足りない印象を与えるのか、俗受けを狙った改作が相次いで行われた。それだけに、宇野の「曾根崎心中」は歌舞伎の原作上演として大きな話題を呼んだ。とは言っても使ったのは初演の原作ではなく、増補された「お初天神記」の方というから完全なる復活とは言えなかったようだ。

この公演に対する評判は上々で、特にお初を演じた二世扇雀が十八歳の若さであったことが成功の大きな要因となった。老優の多い歌舞伎名優を見慣れた観客にとって、作中人物の年齢（お初は二十一歳）に近い扇雀によるお初は新鮮だったに違いない。対する徳兵衛は四十代の二世鷹治郎で、こちらの方も評判は良く、二人のコンビによる「曾根崎心中」は、以後六百余回にわたって上演され続けた。宇野信夫の脚色については、綺麗事にしすぎて迫まってくるものがないなど文句をつける批評家も少なくなかったが、なんといつても歌舞伎の評判は役者次第なので、総合評価としては成功したということになるだろう。何よりも、この上演で一般の人々の近松に対する関心が一気に高まったこと、この成

功に刺激をうけて他のジャンルでも次々に近松を手がけたしたこと、この二つは大きな功績といえる。文学研究だけではいくら盛りあがってもそうそう一般にまで浸透しないが、その点演劇には直接大衆に訴える力がある。ここに近松の強みがあるのである。

歌舞伎での成功に最も触発されたのは本家本元の文楽座である。歌舞伎に先を越された文楽座は、久しく上演されていない原作を復活させて、三十年から三十一年にかけて近松

はり貴重である。人形遣いの坂東篁助は「近松の原作には、他の浄瑠璃作者が使うような『口には見えど心には』といった心理描写を安易に説明する文章がない。その為氣をつけて読まないで微妙な感情を見落してしまうので大変だ」と語っていたが、これも原作復活ならではの発見といえよう。近松脚本の特性を知る上で原作復活は大きな意義をもっているのである。

作品を次々に上演した。「曾根崎心中」から始まって「鐘の権三重帷子」「長町女腹切」「今宮心中」と続く一連のこれらの作品は、いづれも今までは改作が主流だったもので原作の節付けが完全に伝わっていないものばかりである。そのため作曲、アレンジのやり直しなど復元にはかなりの苦労があったようだ。こうした原作復活ブームは他でもみられた。新しい形の歌舞伎を目指す劇団前進座が、近松研究会のバックアップにより上演した「冥途の飛脚」がそれである。このような復活の動きが、一歩間違えると単なる復元主義に陥ってしまう危険性があることは第二章でも述べた通りだが、手垢にまみれていない生の近松に触れることのできるチャンスはや

さて、歌舞伎や文楽での原作復活ブームとともに特筆しなければならぬのは映画界での近松ブームである。二十九年の溝口健二監督による「近松物語」（大経師昔暦）に始まって、同じく二十九年に内田吐夢監督による「暴れん坊街道」（丹波与作待夜小室節）、堀川弘通監督による「女殺油地獄」、三十三年には今井正監督による「夜の鼓」（堀川波鼓）、三十四年には内田吐夢監督による「浪花の恋の物語」（冥途の飛脚）、そして三十五年には渡辺邦男監督による「燃ゆる怨草」（鐘の権三重帷子）と続く。（以上括弧内は原作名）

戦後になって初めて歌舞伎、文楽という伝統芸術と、新劇、映画という新芸術の境界がはつきりする。従って同じ近松ものをとりあ

げても、そこにはおのずから問題点の違いというものが現われる。前者では、改作ではなく近松の原作に含まれる近松らしさを、現在の歌舞伎や文楽の型の中でどこまで効果的に再現できるかがポイントになるし、後者では近松から触発されたものをどういう方法で表現するか、または近松を通して何を言わんとするかがポイントになる。つまり前者では再現が目的であり、後者では再生が目的である。そういう意味で、この時期における新劇、映画が創造した近松はまさに「再生」だった。

今までの近松との決定的な違いは社会性との結びつきである。封建社会に踏みこじられた一市民の哀しさという点については近松の原作にも見られるし、広末の近松論にも述べられている。しかし近松には封建社会で生きる人間としての枷があり、そこを超えて封建制を否定するところには到達できなかった。その点溝口を初めとする近松を映画化した監督達は、戦前の封建社会を生き、敗戦によって封建制が崩れ、民主主義に目覚めるといった経過を体験してきた立場から、もう一段階進んで外側から封建社会とその中に生きる人間を眺めることができた。溝口たちの創作意欲が近松に向けられたのは、個人の尊厳、

人間性解放という方向へ向かいつつも時代の限界で最後の一步を踏み越えられなかった近松を見て、自分の手によってひきずりあげたい、そして近松の中に萌芽した近代意識を自分の映画の中で完成させたいという欲望にかられたからではないだろうか。もちろんこれは現代化の方法のうちの一つにすぎないのだが、戦後のこの時期に生まれた新しい近松のとりあげ方として興味深い。以上のように考えてみると、とりあげられる作品が世話もの一色であること、中でも姦通ものが多いことも納得できる。社会対人間のドラマにふさわしいのは、英雄でも偉人でもなく、誰もが自分のことのように共感できる名もない一市民だからである。姦通は現代でこそ犯罪にもならないが、近松の時代においては封建制に対する数少ない抵抗の証明であった。近松を通して、こうした無力な一市民が人間として目覚めていく過程を描きだしたいというのがこの時期の作家たちのもつ共通のテーマだったようだが、代表として溝口健二の「近松物語」をとりあげて分析してみようと思う。

原作の「大経師昔暦」を読んでみると、主役はおさん・茂兵衛のように実はおさん・茂兵衛ではないことに気づかされる。一番根本的な問題として、きっかけはどうあれおさんと茂兵衛は愛しあっていたのかをみてみると、これがどうやら違うようなのである。二人に一貫して変化が見られないし、逃亡中のおさんが「さていといは幼馴染の以春様」と泣いているのをもみても、この二人の姦通はあくまでも意に添わぬものであり、最初から最後まで哀れな犠牲者として描かれていることがわかる。それゆえ二人は皮肉な偶然に弄ばれてオロオロしている印象しかなく、無力でも無力なりに運命に立ち向かっていこうとする強い意志の力が感じられない。愛しあっている二人なら心中して本懐を遂げることもできるが、二人は死ぬこともできない。「一日でも存へるが(両親への)孝行」と必死に生きのびるのである。ついに見つかって処刑場にひきずられていく二人は、最後に黒谷の和尚に救われてハッピーエンドとなる。この和尚の唐突な出現と、とってつけたようなハッピーエンドは、現代人の眼からみれば納得できないことだろう。これについては、当時おさん・茂兵衛事件は周知の事実であり、この「大経師昔暦」は二人の追善供養として書かれたので、いわば二人へのはなむけとしてまた観客へのサービスとしてハッピーエンド

にしたのだという説がある。いずれにしても、二人が最後にどうなるかについては近松はどうでもよかつたのではないかと思う。つまり近松の主眼点はここにはない。近松が力をいれて書いたのは、二人の事件によっておこつた二次的悲劇の方である。すなわちそれはおさんの両親の嘆きであり、二人を助けようと自害したにもかかわらず無駄死になつてしまつたお玉の悲劇であり、愚かな知恵で可愛い姪を犠牲にしてしまつた赤松梅庵の悲惨さである。これらにはいずれも近松が得意とする義理と人情の葛藤があますところなく描かれており、どう見てもおさん・茂兵衛の主体性のない嘆きよりも胸に迫まつてくるのである。結局おさん・茂兵衛は自分で自分を救うことができなかつた。だから黒谷の和尚の出現が必要だつたのである。

実説によると、おさん・茂兵衛の密通は合意の上でのこととなつている。同様の題材で作られた西鶴の「好色五人女」でも、二人はきっかけは偶然にしてもそれ以後は真正正銘不義の關係になつている。近松はこれを一ひねりして、二人を貞淑な妻と忠実な手代に変えて悲劇に仕立てあげたわけだが、溝口の「近松物語」はこれをさらにひねつている。

「近松物語」の主役は完全におさん・茂兵衛である。近代のドラマツルギーでは、主人公に変化があること、テーマを強調するため最初にアンチテーゼを置くことが大原則である。「近松物語」ではそれが見事に生かされてゐる。主役の二人には何段階にもわたつて変化が用意されてゐる。まず貞淑な妻としてのおさんと忠実な手代としての茂兵衛から

ドラマは始まる。実は茂兵衛はこの時から既におさんを慕つてゐるのだが、この時点では伏せられてゐる。ここで脚色者は、二人に姦通の意志が全くなかつたことを証明するため一つのアンチテーゼを挿入する。表を通る不義者の引き廻しである。この引き廻しを見るおさんと茂兵衛のそれぞれの反応によつて社会からはみだすことに対する二人の反感が一瞬にして伝わつてくるという仕組みだ。

「おそろしい。こんなあさましい目にあうのならいっそ御主人に討たれたらええのに」と言うおさんには、やがて自分も同じ目にあおうとは夢にも思つてゐない無邪気さがあるし、「気の毒やと思ふけどそれが御政道のきまりや。人の道ふみはずしたらいかん」と自分に言いきかせるように言う茂兵衛には、既におさんに恋心を抱いてゐるだけに強烈な自

制心が見られる。このワンシーンだけで、アンチテーゼとして封建社会の規範に雁字搦めに縛られしかもそれを当り前と思つてゐる二人の姿が浮彫りにされるのである。

さて第一の変化だが、これは姦通事件がおこつた直後である。脚色者はここで重大な改訂をしている。原作では互いに相手を間違えて心ならずも姦通を犯してしまふという設定だが、「近松物語」ではその前に顔を見てお互い相手を間違えたことに気づき、そうこうしてゐるうちに助右衛門が茂兵衛を捜しにきて一瞬のうちに姦通と誤解されるという運びになつてゐる。確かに旦那が帰つてきて初めて相手が誰だつたか気づくという原作には無理がある気がするので、脚色は合理的な処理といえるが、それだけに御都合主義といふかできすぎたいて色気がないともいえる。が、前にも述べたように「近松物語」のテーマはおさんの自我の目覚めであるから、おさんの潜在的浮気心を感じさせる部分（例えば冒頭の猫のくだりなど）は極力きりすてておかないとテーマが思わぬ方向へずれてしまふおそれがある。この点「近松物語」の構成は全く無駄がない。すべてシーンがテーマに集約されてゐる。

實際は姦通などしていない。このためおさんは堂々と夫に潔白を申し立てるのだが、以春は家の体面のためおさんに自害をほめかすのである。ここでおさんに第一の変化がおこる。すなわち今まで信頼してきた夫への絶望である。おさんは家を出て茂兵衛と一緒に逃げることになるが、この時二人の関係はまだ主従の枠を崩していない。

第二の変化は、追いつめられ、これ以上恥を晒すよりはと死を選ぼうとする場面でおこる。この琵琶湖心中の場面は近松の原作にはなく、西鶴の「好色五人女」から採ったらしい。ここで茂兵衛は初めて自分の想いをうちあげ、おさんは「死ねのうなつた」と眩くのである。以後二人は、束の間だけでも人間としての幸福に生きようと決意し、主従から男女関係に変わるのである。

一番重要なのは第三の変化である。ここで二人は、束縛された生よりも自由な死を選ぶことによって、自分自身を封建社会から解放するのである。引き廻しのラストシーンでは、本来ならば封建社会に裁かれた最も惨めで哀れな姿があるはずだが、全く反対の状態をおくことよって、裁かれているはずの二人が実は勝利者になったことを強調してい

る。前半におかれたアンチテーゼに対して、一つの馬に背中あわせに乗せられた二人がしっかりと握りあっている手、それに誇らしげに顔をあげて満足そうに微笑んでいる二人の表情——この二つのカットが雄弁にテーマを物語っているのである。見物人は二人を哀れで不幸だと見るだろう。が、この時のおさん茂兵衛にしてみれば、非人間的な社会の抑圧の中で人間としての喜びを知らずに生き続けるこの見物人たちこそ哀れと見るだろう。少なくとも自分たちは知っている。人間らしい自由な生き方の甘美さを。それはこの馬上に繋がれた者にしかわからないのである。

「近松物語」のおさん・茂兵衛は自分自分を解放した。だから黒谷の和尚に助けってもらう必要はないのである。二人は精神的にどこまでも自由だからだ。つまり「大経師昔暦」は悲劇だが、「近松物語」は悲劇ではない。ここに「近松物語」が単なる再現ではなく、//再生//である所以がある。

#### 第四章 演劇多様化時代

四十年代における演劇史の特徴としてまず挙げられるのは新劇不振である。かつての築地のような反骨精神、今までなかったような

演劇を創造してやろうという意気ごみは姿を消し、商業主義、大劇場主義が新劇の特徴になる。小山内が渴望していた新劇の大衆化が成されたかわりに、新劇はその初期の志を失ってしまったのである。こうした新劇の反動として、唐十郎の状況劇場、佐藤信の黒色テントなどいわゆるアングラ (Under Ground) と呼ばれる小劇場指向の劇団が生まれたのもこの時期である。四十年代は、これら反新劇が新劇とはもはや名ばかりとなつてしまった新劇を圧倒した時代だった。その昔歌舞伎の型に反発して新劇がおこつたように、彼らは新劇の商業主義に対して反旗を翻したのである。

そのアングラの斬新さで近松にアプローチした作品の代表的なものとして、篠田正浩監督の「心中天網島」が挙げられる。これは映画界のアングラとも言うべきATG (アートシアターギルド) の配給でつくられたものだけあって、独創性という点では今までのどの近松よりも際だっている。その独創性について語る前に、まず篠田自身がなぜこの近松の「心中天網島」に魅かれたのか、そこから述べてみたい。

篠田がどのようなつもりで近松の「心中天

網島」をとりあげたのかについては、「シナリオ」の昭和四十四年九月号に掲載されている「黒子の発想——『心中天網島』論」という篠田の論文にかなりくわしく書かれている。これを読んでみると、篠田がけっして名作路線という形で「心中天網島」をとりあげたのではなく、「心中天網島」を作った近松の中に自分の姿を見いだしたことでこれを作ろうとしたことがわかる。篠田は論文の中で、まず日本の芸能者の特性についてこう語っている。

日本の歌舞伎劇は河原乞食という芸能民の群れの中から生まれたとされていますが、これは一般市民社会から追放されたり、ないしは絶対に一般市民社会に入ることができないような垣根の外で彼らの集団生活が営まれていたのではないかという形跡が明かなわけです。△中略▽そういう状況の中で、人間が人間として考えられるあらゆる悪業を彼らが体現したことはまちがいないと思います。そのことによって彼らは自分達の表現というものの中に、自分達を追放して非人間の烙印を押した権力構造、そしてそれにつながる一般市民社会に対する憎悪があり、

それと自分自身を見せようとする自己顕示欲との重なり合いが、見せるものとして悪をいかにもごとくに演ずるかというところに集中したのだと思います。ですから安寿と厨子王のように、貴族社会ないし一般市民社会から書かれればメダタシメデタシとなる話が、実に陰惨なノヨギリびきという形になって成長してしまっただけということに、日本の芸能人の非人間的なものが綿密に現れているわけです。

このように篠田は、日本の伝統芸能の特質をアウトロー的精神として捉えている。今までの歌舞伎で連想するものといえば「型」という答しか返ってこなかっただけに、今一度歌舞伎発生の精神に戻って河原乞食の反権力のエネルギーに注目しようという篠田の意見には非常に新鮮な響きがある。実際この時期の歌舞伎は既に篠田が言うような性質のものではなくなり、国に保護され觀光化している状態であった。歌舞伎が絶対的な力をもっていった時代ならば、それに反抗する意義もあつただろうが、昔の活力をまるで失ってしまった歌無伎を前にして新劇も同時に生彩をなくしてしまったとは皮肉といえ皮肉である。歌舞伎に反抗することだけを支えとしてやっ

てきた新劇としては、敵を失ってしまった状況だったのだ。今や新劇は歌舞伎に妙なコンプレックスをもち、おもねっているところもあるくらいなのである。そうした状況の中、篠田は積極的に河原乞食の精神に戻ろうとしている。それは反新劇群の思想と一致する。

さらに篠田は近松にもその性質を見いだす。近松は武士階級出身だが、父の没落により武士という肩書だけでは生きられなくなる。かと言って町人にも農民にもなりきれない近松の行き場所は河原乞食しかなかった。武士としての魂を捨てきれずに河原乞食をやるといふことは、反権力と同時に一般市民社会に対する憎悪も持つということである。そういう近松の屈折した気もちは、死ぬ直前に語り伝えたという言葉の中の「まがひもの」という言葉に集約されていると篠田は述べている。「市井に漂って商売しらず」とか「ものしりに似て何もしらず」といった言葉からも「まがひもの」の心情は伝わってくる。篠田が何よりも心魅かれたもの、それがこの「まがひもの」の心情だった。彼は「映画がテレビというメカニズムに位置を売り渡して、もう一度本来日本の芸能者の位置を獲得しはじめ」て、「古代社会から延々と伝わっ

ている反民族的な反体制的な世界と、極めて充実した方法で結びつき始めた」と言う。つまり体制からの疎外感をもって初めて近松を身近に感じたということである。国家に保護された現在の歌舞伎ではなく、ATGというマイナーな映画会社が近松をやる意義はそこにあると篠田は言いたかったのだろう。

こうした立場から「心中天網島」を見ると、近松はけっして心中を美化していないことに気づく。小春と治兵衛は、自分たちが心中することによって苦しむ人間がいることを充分わかっているが破局へ向かってつき進まずにはいられない。おさんがいる限り、二人の心中には浄化しきれない後味の悪さが残る。二人を見守る近松の眼は、きわめて醒めきり、絶望に満ちている。そこで篠田は、この「心中天網島」を従来の歌舞伎のように二人の悲劇にどっぷりと浸ったウェットな演出で作ることを拒否する。そして観客を登場人物の気もちに百パーセント没入させず、常に醒めた眼でこの話を眺めさせる方法を用いるのである。その方法は随所に見られるが、中でも最も効果をあげていたのが黒子の使用だろう。

黒子は歌舞伎にももちろん出てくるが、こ

こで篠田が狙った効果というのはむしろ人形浄瑠璃の方の黒子だと思ふ。黒は「無」を意味するので、歌舞伎や人形浄瑠璃の黒子は目に見えないものとして配されている。しかし初めて観る人にとっては気になる存在である。篠田はこの黒子を観た時の感想をこう書いている。

本来、人形浄瑠璃では人形の使い手が黒子をかぶってやります。そこで私が大変ショックを受けたのは、人形が三味線をひくという場面になってきますと、人形の袖からグッと生々しい手がでてきて、その三味線につくわけですね。その手が人形を超えて、超越者として黒子が黒子でなくなった部分が露呈してきている。この部分こそ近松がこの劇を書くという意志そのものだったのではないか、というふうにも思ったわけですね。

そこで篠田は、黒子を映画の画面に登場させることを思いつくのである。この黒子は物語の進行役であり、二人を死に導く案内人である。もっと言えば、作者近松でもあり、観客の眼でもある。この黒子がいる限り、観客は登場人物に同化することができず、常に一定の距離をおいて二人の悲劇を眺めることに

なる。この手法は黒子以外にも見ることができ、例えば冒頭。篠田と脚色者の富岡多恵子との電話でのやりとりが流れる。二人はこの「心中天網島」をどういうふうに作るうか話しあっているのである。ここで早くも観ている側は、これはあくまでも虚、つまり作りものの世界なのだという意識を植えつけられる。さらにおさんが治兵衛に小春を助けてくれと哀願する場面。おさんはほとんど冷静さを失った状態で箆筒から自分の衣類をひっぱりだし、これを売って小春を請けだす金を作れと言ふ。従来だったらここは泣かせどころである。観客はおさんに同情し、自分たちもおさんの心情に同化しようとする。ところがここでも篠田は観客の同化志向に水をかける。寝ているはずのおさんの子供が、布団の中で目をパッチリとあけてじっと母親の行為をみているのである。この子供に母親のしている行為の意味まではわからないだろう。観客はその意味を知っているだけに、暗闇の中で母親の発作的な行動をみつめている子供の姿を見せられた途端、スンナリとおさんに同化することができなくなり、むしろゾットした想いでおさんを見まわすのであ



こうした手法は何も篠田に始まったことではない。一九三〇年ごろ、ドイツのプレヒトが「異化効果」というものを提唱している。あくまでも現実近く、限りなく自然に近く日常生活を再現してみせて、あたかもそのドラマが実際に目の前で起っているかのような錯覚を観客におこさせ、登場人物の気持ちに同化させるといのがそれまでの近代劇のあり方だった。観客は、四方を壁で囲まれた現実を、四番目の壁だけ取り除いて覗いているかのように感じる。これが「第四の壁論」である。これに対してプレヒトは、観客があまりにも演劇の世界に同化してしまつと、その演劇を冷静に評価しようとする判断力が鈍る

として、常に観客の幻想を破壊し意識を覚醒させておくために、何らかの不自然さをまぜておくことが必要だと主張する。これが「異化効果」である。日本が写実的な演劇を根づかせるのに躍起になつてゐる時、ヨーロッパでは既に写実的演劇からの脱皮を図つていたのである。こう言うといかにも日本の演劇が遅れているように見えるが、そうとばかりは言えない。なぜなら「異化効果」はもっと前に日本にあったからである。ほかならぬ歌舞伎がそうだ。あの不自然なメイク、喋り方、

動き方、すべてが非写実的である。また、人形浄瑠璃は人間が演ずる生々しさを消す効果がある。限りなく写実になくしても、けつして完全なる写実にはならない。そして黒子——これこそ日本演劇だけが持つてゐる「異化効果」である。

さらに私は近松の「虚実皮膜論」を思い出す。けつして「実」だけ出すのではなく、「虚」をまぜることによつて演劇的效果をあげるというあの理論である。近松が歌舞伎から人形浄瑠璃に移つた理由は、作者の地位の關係もあるだろうが、近松の虚実皮膜論がよりに生かせるからという理由もあると思う。この近松の「虚実皮膜論」は、プレヒトの「異化効果」ときわめて似た要素がある。プレヒトの理論は、二百年前既に近松によつて実証されていたのではないだろうか。

篠田は、この演劇論を映画に活用し、黒子を虚から実への橋渡し役として登場させることによつて、近松の「虚実皮膜論」をそのままにしてみせたのである。篠田はあくまでも近松という作家の眼にこだわつてこの映画を作つた。近松との相関関係において作品を捉えるという彼のやり方は、歌舞伎や浄瑠璃の型にこだわらず作品だけを取り出して現代

の眼で作り変えた「近松物語」のやり方とは明らかに異なる新しい創作方法である。

このように四十年代盛んだった反新劇も、五十年ごろから段々と勢いを失つていくが、ちょうどそのころに近松没後二百五十年を迎えることになる(昭和四十八年)。歌舞伎や文楽では例によつて華々しく近松記念興行が行われるが、いつもと違ふのはその他の劇団による近松上演が多かつたことである。四十八年だけをとつてみても、六月には前進座の「おさん、茂兵衛」、帝劇で「恋の天満橋」(原作は「心中二枚絵草紙」、七月には文学座で水木洋子の脚本による「おさい、権三」と三本もある。が、量の割に評判の方はいずれも芳しくない。その原因はまず上演姿勢の不徹底さにある。近松に何らかのテーマを見いだして新しい視点で作直したのか、単に近松を素材にして娯楽劇を作つてみたのか不明瞭なのである。結局近松作品の不合理な部分を現代風に合理化して筋が通るようになつただけで終つてしまつたという感じが強い。また、新劇俳優の演技にも問題があつた。昨日まで赤毛ものをやつていた俳優が、次の日から簡単に近松役者に変身するという具合にはいかなかつたようだ。前にも述べたよう

に、新劇畑の人の伝統に対するコンプレックスは相変わらず根強い。そのためか歌舞伎俳優をまぜて上演するところも結構あり、それがまたかえって中途半端な印象を与えたようである。

いったいこの不徹底さはどこからくるのだろうか。確かに第四期を迎えて近松上演の形は多様化してきた。それは言いかえれば、絶対的なもの（今までは歌舞伎だった）からの圧力が消え、こだわるものがなくなってしまったということである。歌舞伎が絶対だった時代には、歌舞伎でないものをというこだわりがあり、そのこだわりで新劇は統一されていた。しかし今、こだわるものがなくなったことで新劇は生きる道を捜しあぐねている。自らの存在価値を求めているいろいろな試みを続けている状態なのである。その結果思いついたのが伝統芸能への回帰という方法だった。

これだけ長く生き残っている伝統芸能からその秘密を盗みだそうというのである。これは、状況こそ違いがかつての小山内の近松上演の態度と似ている。いや、もっと悪い。その盗みだろうとする態度が徹底せず、伝統に對するおっかなびくりの姿勢が見えみえだからである。近松は一朝一夕に料理できるも

のではない。篠田は「心中天網島」の構想を十年間温め続けてきたという。よほどの覚悟なければ中途半端なまま終わってしまうのがおちである。四十八年の一連の近松上演を見てみると、伝統の良さをうまくとり入れたという気もちと、伝統にひきずられたいかという気もちが入りまじって、前に述べたような不徹底さを生みだしているような気がしてならない。そういう意味で、残念ながら第四期における近松上演群は、演劇界全体が沈滞しているだけに盛りあがり欠けていたと言えよう。

## 終章

以上、駆け足で近代以降の近松上演史を見してきたので、最後に最終テーマ「近松の魅力とは何か」について私なりの意見を述べてみたい。

序章では、このテーマについて二つの観点から考察したいと述べた。そのうちの一つ、作品構造からみた近松の魅力だが、これは一言で言って不完全さ、曖昧さではないかと思つた。「秘すれば花」ではないが、近松作品には一番肝腎な部分が隠されている。その曖昧さによって解釈の幅が広がり、その不完全

さによって人々の創作意欲を刺激し続けるのである。例えばある人は近松にはAが足りないと思う。またある人は、いや近松にはBが足りないのだと思う。このAとかBとかはその時代の演劇界の状況によって違ってくるわけだが、とにかくそれぞれの人がAを足したりBを足したりすることによって近松を完成させようとする。

ところが近松作品というものは、どんなに完璧に復元したつもりでも完璧な姿を見せることがないのである。一つ手をつけて完成させると、また別の部分に穴があく。必ずどこかに理屈にあわない部分が残る。無理に合理的に処理して完成させると、それはもはや近松とは似ても似つかないものになってしまう。とすれば、こうした永遠に完成することのない「だまし絵」のような構造が近松の魅力の本質とはいえないだろうか。

つまり足りないものがAだと考える人も、Bだと考える人もどちらも間違っていない。Aを加えてみれば一つの近松ができあがるし、Bを加えてみればまた違った近松ができあがるのである。一期の蓉峰にとって近松は「写実化の象徴」であったし、二期の小山内にとって近松は「大衆化の象徴」だった。

さらに三期の溝口にとっては「反封建主義の象徴」であつたし、四期の篠田にとっては「アウトローの象徴」であつたわけである。そのいずれもがやはり近松であることに変わりはない。もしAを加えたことよつて近松が完成してしまえば、BやCは受けつけないことになる。AもBもCもDも受けつけない。なおかつ近松でいられると、この包容力が近松の魅力だと私は考へる。

この「不完全構造」について、もう少し詳しく分析してみよう。近代以降、俗悪な改作を避け格調高い文章の近松の原作に忠実に舞台化しようという動きがおこつたが、原作に忠実にすればうまくいくかといふと必ずしもそうではなかつたことは前にも述べた。つまり文学としてすぐれている近松と演劇としてすぐれている近松は一致しないのである。近松作品には、変わらない部分と変わつていく部分と同居している。私は、前者は文学としての近松に、後者は演劇としての近松にあるのではないかと思う。

近松を文学としてしか捉えない人には変わらない近松の姿しか見えない。が、これを舞台化するためには変わつていく近松の部分、すなわち演劇的要素を加味しなくてはならな

い。よく、そのまま舞台化すると困難が生じるのは近松に演劇台本としての欠陥があるからだといわれるが、それは変わつていく近松の部分を見無視して片方だけをとりあげたからそういう意見がでるのだから。小説も自伝も書かず、ただひたすら演劇の世界のみに筆をふるつた近松は、自分が書いたもの自体で完結してしまふ小説と違つて、演劇台本が不完全であらねばならないことを知つていたに違いない。

変わらない近松とは近松自身の個性であり、変わつていく近松とは近松を舞台化しようとする後世の芸術家たちの個性であると言つてもよい。この二つがぶつかつて初めて演劇としての近松のバリエーションが生まれるのである。

以上は、作品構造についての考察であるが、近松の魅力はそれだけでは語れない。あらゆる時代の人々の心を捉え続けるもう一つの魅力の秘密は、人間に対するよみの深さである。明治時代、逍遙が分析してみせた「小春」と「梅川」のキャラクターを見てもそれが窺われる。ここには「遊女タイプ」という類型の域を超えて、「小春」「梅川」という同じ遊女でも全く対照的な性格、すなわち個性

ともいふべきものが表われている。作中人物の一人一人に、その人個有の人格を与えるのはけつしてやさしいことではない。人間を見る眼のない作家ほど、職業や年齢などによる類型に頼つて人物を創作してしまふものである。主婦タイプ、女子大生タイプ、OLタイプ、ホステスタイプ、etc.。主婦が一人ひとり違う人格をもつてるように、同じ遊女でもやはり一人ひとり違う人格をもつていなくてはならない。性格批評ができるということ、それだけバリエーションに富んだ性格が創造されているといふことで、ここに近松の間を見る眼の確かさが時代を超えて伝わってくる。

魅力ある作家の条件は、いつの時代も一つなのである。