

浄瑠璃と大坂

ハンブルク大学講師

アンドレーアス・レーゲルスベルガー

人形劇は大坂の町に様々な形で結びついています。わたしは本日この豊穡な結びつきについて若干考えてみたく存じます。

さしあたり近代以前の日本における人形劇をよりよく理解するために、予め短い前置きのお話をしますことをお許し願います。今日広く流布しています「文楽」という概念は初代植村文楽軒(1751-1810)まで遡ります。この人は最初の、そして次の重要な最盛期のあとに生じた長期にわたる大きな経済的・芸術的な困難ののちに人形劇を再び新たに蘇らせようと努めました。それまで人形劇は「浄瑠璃」または「人形浄瑠璃」と呼ばれていました。浄瑠璃ないしは浄瑠璃姫は若い女人の名前です。女人は若い頃の源義経、すなわち牛若丸と恋仲になり、物語の結末で彼の命を救います。この恋愛物語『浄瑠璃十二段草子』、別名『浄瑠璃御前物語』は当時のお琵琶の伴奏で語られたのですが、16世紀の中頃には、このジャンル全体にその名前を冠するほどに愛好されました。のちに中国から輸入された三味線が語り手(大夫)たちの好む伴奏楽器として琵琶に取って代わりますと、浄瑠璃は数々の非常に多様な音楽伴奏つき語りの芸能に対する包括的なジャンル名として広まりさえしました。

わたしの話では主として初代植村文楽軒以前の時代が問題になりますので、— 慣例に従いまして — 浄瑠璃という表現も優先的に用いさせていただきます。

浄瑠璃のささやかな門出に関しましては、今日まだ解明されていない問題は皆無に等しいと言えましょう。浄瑠璃は社会の最底辺の最も貧しい層から生まれました。浄瑠璃の初期段階は16世紀の最後の数年にまで遡ることができます。すなわちそれは、語りの伝統が頂点に達し、盲目の語り手である琵琶法師が伴奏楽器を琵琶から三味線に移し変えた時代にあたります。声と伴奏楽器がお互いに分かたれ、語り手はその技量を披露するために視覚的な手段としての人形を用いて実験を始めました。

浄瑠璃はいよいよもって洗練された複雑な芸術形式になりました。技術面で磨きがかかり劇的になりましたし、物語面でアクチュアルになりましたときも、浄瑠璃は本質上17世紀の最後の25年まで、なお中世の物語・語りの芸術を踏襲していました。浄瑠璃の成熟過程で偉大な語り手たちが途切れることなく続いてきたことは、おおいに意味のあることです。彼等のうちでとくに優れた人物としては、京都の職人の息子で、17世紀の中頃に大坂で活躍した播磨掾、のちに竹本義太夫の師匠筋にたつ清水理兵衛、そして宇治加賀掾が挙げられます。江戸時代の最も重要な台本作家であります近松門左衛門や竹本義太夫を自らの芝居小屋に呼び寄せたのはこの宇治加賀掾でした。あとでも見ることになりますが、様々な前口上や序文をもった浄瑠璃詩学の最初の「稽古本」ないしは教則本を確立したのもまた、彼の功績です。

日本は徳川時代に明確な階級社会を作り出しました。それは公示された身分制度に沿うものです。一方で貴族の住む京都、他方で武士の住む江戸が直接このような身分構想の規則をめぐって

構築されていました。これら二つの町はもちろん民衆的な芸術形式を多く生み出しましたが、町民はそうした伝統を彼等自身の出発点のなかに埋没させようとするか、あるいはそうではなく伝統に反抗しようとするときに、彼等はいつも日本の貴族と武士の遺産を意識しているように思えます。加賀掾は、彼が低い芸術形式の代表として、すでに申しましたように浄瑠璃は初期の時代になおそのように見られていたのですが、いわばこの葛藤の一例を提示しました。そして彼自身と彼の芸術を非常に伝統を意識したこの京都の町で認知させようと試みました。一方で加賀掾はじつに革新的でしたが、他方では、当世を意識し趣味にうるさい時代が彼に要求した古典の規範や原則からのどんなにわずかな逸脱でも、彼には許し難いものでした。たとえば成功のさなかにあって、彼が相対立する要求に直面して感じていたジレンマを明らかにする、じつにきわどい試みを企てました。それは、一方では時代の好みに沿うことと他方では過去の伝統を見失わないことのジレンマでした。

1670年頃に彼はこのときまで「秘密」であった作品の語りのための完全な節付が印刷された本文を公刊し始めました。しかもさらに一歩進めて、前口上や序文でこの節付の記号の意味および個々の語をより詳細に説明しました。これらの本文は上方の鼯鼠ならびに素人の語り手を対象としたものでした。これまでせいぜい彼自身の選ばれた弟子たちだけが見ることのできた素材をこのように思いきって開示することは、正真正銘の浄瑠璃ブームを起こし、多数の浄瑠璃愛好者を生み出しました。その結果、浄瑠璃は余暇のもてあそびとして、やがて日本の大都市の町人の間に大いに広まりました。

加賀掾が彼の本文をこうして幅広い読者層に身近なものとしたとき、彼は浄瑠璃がその恩恵を大いに受けている能楽と謡曲の意味をもはっきりと示しました。戦乱の貴人によって能は永らく引き立てられ、徳川幕府はそこからいわば侍のための排他的な芸術形式を作りました。その結果、謡曲と舞はやがて高い身分の侍が修養するために欠かせないもののひとつになりました。そして公刊者たちは17世紀初頭以来、印刷された謡曲に節のための手引きを添えました。加賀掾に彼自身の正本[しょうほん]のためのモデルとして影響を及ぼしたのは、これらの本文[ほんもん]でした。たとえば1678年に彼は『竹の子集』(正しくは『竹子集』)の名で広く愛された本文の集成を出版し、その序文で能とその秘密の教えとの関係を以下のように説明しています。

浄瑠璃に師匠なし、只謡を親と心得べし。其子細は、先、操はじむるに、翁三番神。扱、能おはりて、さがりはおはやし、人形出る。はつび・半切・大口、いづれか能のしやうぞくにかはるや。然れば、浄るりの根元は、謡なるべし。

『竹子集』のこの序文で加賀掾は大胆かつ慎重です。彼が浄瑠璃に師匠なしと言うときには自分が創始者として認められることを要求しています。しかし浄瑠璃は能の子供のようなものであるとの指摘は彼の芸術を正当化し、それを当時日本で最も高く評価されていた舞台芸能の直系にしています。

『小竹集』(1685)の短い序文では最も有名な大坂町人の一人である戯作者井原西鶴が以下のように述べています。西鶴はまた加賀掾のために作品をいくつか書きました。

東西東西浄瑠璃はいやしき物とて世に捨て草の種なるを宇治加賀掾一流を語るに間に万事の吟味謡にかはる所なく人なくさむ業となりて…

このあと西鶴は誰もが — 自分も含めて — 加賀掾の曲をどのように謡っているかを述べています。「年老いたわたしがちょっとした喜びを探し求めますとき — 次第にわが足は蹴鞠をするにはあまりにも萎え、わが眼は弓矢を扱うにはその視力があまりにも弱くなりました —、わたしは『大竹集』(1681)を手にとって、朝から晩までそれを楽しんでいます。けれどもこの書はたえず持ち歩くには大きすぎるので、加賀掾はこの度一連の新しい節をまとめ、彼の書『小竹集』として出してくれました。」

我も老楽何がなと思ふに鞠に足よはく楊弓に眼定まらず時に大竹集を求めて明暮是を見しに懐中のならざるを用捨て節章を改め小竹集に移しぬ是なん小は大を叶へる一冊也

浄瑠璃のための加賀掾の功績に関する賛辞で、西鶴は巧みに的確な表現を用いることに成功しています。他方、彼が宮仕え人（つまり蹴鞠競技者）ないしは侍（弓の射手）として、浄瑠璃をこうした優雅で伝統的な遊芸形式よりも優遇するとき、彼の解説はまたまことに危険な方向に進みます。西鶴があけすけに浄瑠璃を侍の高貴な諸芸術と同等のレベルに置くと、それはむしろ竹本義太夫の態度を思い起こさせます。けれども最初のうちは加賀掾の弟子で、そののちまもなく最も手強いライバルになった16歳年下の竹本義太夫は、まったくもって元禄時代の申し子でした。この時代には商人は相変わらず形の上で社会の最下層に属すると見られていたものの、町人はすでにじつに明確な文化的自信を発揮していました。

竹本義太夫は1684年大阪の芝居小屋があった町、道頓堀に竹本座を開きました。最初の作品もそれに続くたいの作品も、近松門左衛門に台本を書いてもらいました。しかし何年か続いた経済的な諸問題を1703年に近松の『曾根崎心中』でもってようやく解決し、黒字にしました。この作品でもって浄瑠璃大人気の新しい時代到来を告げる鐘が鳴りましたし、浄瑠璃研究では一般にこの上演でもって古い浄瑠璃から新しい浄瑠璃への交替が画されたと見られています（古浄瑠璃 - 新浄瑠璃）。

加賀掾は何度も近松を取り戻そうと試みましたが、竹本義太夫は断りきれないほど魅力的な報酬を近松に出しました。竹本は近松に自らの作品に自らの名前をつけて出版すること、そうして彼が作家として彼に相応しい名誉を受けることを認めました。ところが加賀掾は当時どこの舞台もみなそれが慣わしであったように、すべての彼の座付き作者にこの権利を与えませんでした。竹本義太夫も彼の段物集の冒頭に、すでに彼の師匠であった加賀掾がしていたように、解説の序文をつけました。彼の最も重要な段物集の一つは、1687年に出た集成『義太夫段物集』です。のちの文献ではより正確を期するために『貞享四年義太夫段物集』と称されています。

その作品のあちこちで義太夫は多かれ少なかれ直接に彼の師匠加賀掾の著作に触れながら、浄瑠璃を習うための心得を全く異なる仕方でも構想しています。彼にとっては能との系譜的な親近性やそれと関連する伝統への回帰が重要ではありません。そうではなくむしろ個々の語り手の努力が意味あることでした。かくして個々人のひたすらな稽古がさらに高い意味を持つのです。

浄るりは謡を父母とするといへり。しからは先謡をならひて後、浄るりを稽古すべきかと。こたへていはく、それは面々の得かた有べし。われらが一流は、むかしの名人の浄るりを父母として、謡舞等はやしなひ親と定め侍る。しかし、親の心子しらず、一ぶん一ぶんのきてんにて、口拍子、心拍子、ふし詞の心持、しやみせんのもの、あしらひ、

聞人のうけいろ、ならひの外の才覚也。

この説明において義太夫の本質とかかわる基本の考えが明らかになります。彼の考えでは独自の見解や読み方がいわば無批判な伝統の受容の上位に置かれ、その時々々のコンテキストにおける芸術内部での独自の位置を検証する努力がここにはすでに包意されています。

義太夫が自己の稽古と規律ある訓練を単なる伝統の継承よりも高く評価しているという意味において、わたしたちは彼に大坂独自の特徴をも認識できるかも知れません。その特徴は個人主義とたえざる革新にじつに重要な役割を認めるものです。



シンポジウム風景