

浄瑠璃における芸道論

— 芸術に対しての思案 —

アンドレーアス・レーゲルスベルガー

要 旨

日本の芸術に関する伝統的な考察は、紀貫之の有名な『古今和歌集』の仮名序にまでさかのぼることができる。貫之はそこに日本の自立的な芸道論の基盤を築いたのである。

「芸能」（上演芸術）と「芸道」（芸の道）という言葉は、当初使い分けられていたが、今日の日本語ではしばしば、明確な区別が脱落して、類語として使用されている。世阿弥が書いた能楽論は日本の最初の演劇論であり、とりわけ紀貫之にも論及されているのだが、そこでは、どのようにして名人の域に達するか、および、「道」がどのような役割を演じるかということが論じられている。江戸時代の人形浄瑠璃においても同様の思案が段物集や素人向けの教本の序・跋で断片的に行われている。

当時の浄瑠璃太夫の名人、宇治加賀掾（1635–1711）と竹本義太夫（1651–1714）は、それぞれの形成期において自己とその芸術を確立するために、互いに異なる戦略をとったのである。すなわち、加賀掾が中世の伝統に繋がることを選んだのに対して、竹本義太夫は逆に浄瑠璃を能の桎梏から脱却させようとし、己の芸術の独自性を強調するのである。

キーワード：芸道論，人形浄瑠璃，宇治加賀掾，竹本義太夫，美学

日本の近世への過渡期、つまり室町時代から江戸時代へかけては芸能の様々な分野で、芸術の本質とその目的について広い範囲で考察が行われた。

芸道論の前史としては、紀貫之の有名な『古今和歌集』（の仮名序）にまでさかのぼり、ここから長い伝統が見られる。

芸道には大きく分けて、歌舞伎や、これから述べる浄瑠璃のような舞台芸能と、茶道、花道や香道という、いわゆる遊芸がある。

芸道という言葉は、見方によって定義が複雑になったり、大きく異なったり、明確にす

ることが非常に難しい言葉である。その上、刀、弓、馬、槍それぞれの使い方を論じる武芸も芸道に含まれる。従って、舞台芸術や造形美術はもちろん、古い宮廷貴族の儀式に近いような遊び（儀式のような遊び）や武道も芸道に含まれるという、いわゆるアートとは違った芸術の概念がある。

そのため、文脈や立場、認識される目的によって、芸術、芸能、遊芸というように、芸道という用語が使い分けられているのである。これらの用語が同時に対照的、補足的に使われ、そのうえ、どれも類語として使われることも多い

ので、それぞれの用語に何が含まれ、どのように定義されているかということもわかりにくくなっている。

「芸道」と「芸能」の類語としての使い方の例を挙げるものとして1969年の河竹繁俊編の『芸道名言辞典』と1995年の諏訪春雄編の『芸能名言辞典』がある。取り扱われている分野がほぼ同じで、大方は芸術の有名人の芸談が占めている。

「芸道」と「芸能」の対照的な使い方の例として西山松之助の論文がある（「近世芸道思想の特質とその展開」、『近世藝道論』、日本思想体系61）。著者はそこで芸道と芸能の担い手が異なることを説明している。彼が言う「芸能」というのは「民族の風俗」のことであり、それに対して「芸道」というのは「創造力のある個人の考察の結果」である、というわけである。

したがって、技術的な教本から、一般的な教訓や例え話を含む逸話や哲学的書物までが一括して芸論（芸道論・芸能論）と言われるのである。その中に各芸術の真髄とそのあり方が読みとれる重要な資料が含まれる。また、例えば劇書ならば、操り劇書、歌舞伎劇書、芸論、操り評判記、教本などのサブグループにさらに細かく分類することができる。

「芸術」についての考え方で重要な点は、美学的、技術的なことで終わらず、芸とともに生きるという考え方があることである。この観点があるからこそ、芸の道、芸道、という言い方がなされるのである。

ここで、中世からあらゆる職業と深く結びついていた「道」という概念が、室町時代の流れの中で、芸能の役者（演者）という職業を指す概念へと意味が狭まってきたことが強調されなければならない。そのため、慶長8年、つまり1603年の『日葡辞書』（Vocabulario da Lingua de Iapam）では「道のもの」という見出し語のところに、「演劇（能）や笑劇（狂言）の演者」とあるのである。

こういった日本の芸道論の考え方は西洋芸術の考え方とは異なっている。西洋では哲学が動機となって、美の精神（アリストテレス、ヘーゲル）や技術的な問題（アルベルティ、レオナルド、デューラーなど）を取り上げるというメ

タ理論に及ぶが、芸術の中で生きることにはまず触れられない。日本の芸術論の中では、「型」という概念において「道」が「芸」へ集中していく。その型という要素は大事な役割を果たしており、浄瑠璃や歌舞伎以前に、既に能楽の方面で登場する。ある演じ方が具体的に定義された形に成型され、そのまま変化することなく伝承されるのである。

芸の道という本題に戻りたい。

「芸道」という用語は室町時代に初めて、世阿弥と金春禅竹によって使用される。したがって、歌論の系譜と同様に能楽論も浄瑠璃芸論と深く関わりがあるというのも不思議なことではない。それゆえ、浄瑠璃の太夫たちが自分と自分の芸術を中世からの能楽の伝統とするか、意図的にそれと区別するかというところが、浄瑠璃芸道論の大きな問題点となっているわけである。

特に17世紀に登場した宇治加賀掾と竹本義太夫という浄瑠璃太夫は、この点について違った意見を述べている。彼らの意見の相違はその当時に出版された段物集の序、跋を読めば、明らかである。

加賀掾が『竹子集』の序で「浄瑠璃に師匠なし」と述べているのに対し、竹本義太夫が『貞享四年義太夫段物集』の序で「[浄瑠璃]、もとより近代の物なれば、誰よりつたへたりといふならひさらになし」と指摘する。このように、加賀掾においては自分の芸術を中世の能楽の伝統の流れの上に置く試みが見出せるのに対し、義太夫はそのような考え方を踏襲せず、浄瑠璃独自のあり方を追求している。

一方、加賀掾と義太夫はもちろんのこと、他にも政太夫や若太夫などの太夫は、それぞれ自分の浄瑠璃精神やその芸のあり方を次代に伝承しようとした。とりわけ、竹本座と豊竹座の両座の激しい競合が鮮明な対決を助長した。段物集の序・跋でも、このような競り合いをすすめて、好対照をなして、それぞれが独走しようとしたわけである。

その例として、浄瑠璃の最盛期が始まるとともに、素人の浄瑠璃が人気を集めるようになり、歌舞伎のように、鼯鼠連中という本格的なファンクラブが徐々に発展する。そのため、新

しいジャンルが必要となってくるのである。興味を持っている観客や素人向けの教本がそれである。この教本では技術的な心得だけではなく、根本的・芸術的な問題にまで触れているので、この教本は浄瑠璃における美学論とその美意識をはかるための重要な資料に数えられる。鼯眞連中が演劇にあこがれて、今日から見れば、やや奇妙とも言える活動をしているが、この鼯眞は文化生活への積極的参加といった要素を内包しているのである。

参考文献

- 西山松之助、渡辺一郎、郡司正勝校注『近世藝道論』(日本思想大系 61)、岩波書店 1972
- 西山松之助「近世芸道思想の特質とその展開」、前掲『近世藝道論』(日本思想体系61) 所収
- 角田一郎 [ほか] 編『人形浄瑠璃』(日本庶民文化史料集成 第7巻、藝能史研究會編)、三一書房1975
- Hammitzsch, Horst: „Zum Begriff ‘Weg’ im Rahmen der Japanischen Künste“, NOAG 82, 1957

Theoretical Writings on Jōruri : Thinking about Art in Japanese Puppet Theater History

Andreas REGLSBERGER

Traditional reflections on art in Japan can be traced back to Ki no Tsurayuki's famous preface to the *Kokin wakashū* compiled and edited early in the 10th century, where he established the basis of an independent Japanese poeology.

The concepts of *geinō* (performative art) and *geidō* (the way of art) were understood differently at the beginning, nevertheless they are often used in a fuzzy way with a lack of clear distinction in contemporary Japanese. In the theoretical writings of the theater which commence with Zeami treatises on *Nō* referring to Ki no Tsurayuki — among others — , how to reach artistic mastership is exemplified and which role plays the “way”. In the Japanese puppet theater of the Edo period (*Jōruri*), similar observations are made in a fragmentary way in prefaces to text editions and textbooks for amateurs.

The two big narrators (*tayū*) of that time, Uji Kaganojō (1635 - 1711) and Takemoto Gidayū (1651-1714), chose different strategies to position themselves and their art in their respective formative periods. Uji Kaganojō opted for the linkage to the medieval tradition whereas Takemoto Gidayū rather tried to extricate *Jōruri* from the ties of *Nō* and emphasized the independency of his art.

Keywords : *geidōron* (theories about “the way of art”), *jōruri* (Japanese puppet theater), Uji Kaganojō, Takemoto Gidayū, aesthetics