

同じ名義である」(岩波講座日本文学「記紀歌謡」)

と言つて居られる。日本書紀の訓詁の中から(日本書紀通釈に據る)「わざ」又は「しわざ」と読んでゐる文字の用例を拾つてみると「行」「芸」「俗」の等の三種の「わざ」に分類する事が出来る。従つてわざうたの本来の意味には呪意、神意、諷刺、寓意等の意は含まれては居らず、唯單に俗謡、民謡の意に過ぎないものであらう。然し特に「童謡」の字をあてゝ一種別を立てゝゐるのは、その根底に史書五行志が強く根ざしてゐるものと思われる。

#### 四

わざうたの本質を究明する為に、その歌詞と語義について考察を試みたのであるが、宣長が、諺について「古事記伝」で解説を試みてから以後、この「わざうた」は「諺」と共に神意のあらわれであるかのように、呪術系統の文字として永く取り扱われがちであつたけれども、以上の考察で明らかであつた様に、「わざうた」の本質は、民謡、俗謡をかりて、歴史的事件に関係づけて諷刺をし、或いは、予言をなすものゝ様にして、民衆の或いは、書紀編者の批判の意を寓せしめたものであると考えられる。

それは政治上の権力者を憚る所があつて、民衆の批判を直截に自由に表現する事が出来なかつたからであると思われる。然しそこには民の意志がその鋒先を見せ、それ故に時代を推し進める力がそこに宿つてゐると考えるのである。

従来純然たる予言、神わざを人の口をかりて言わしめたとなすが如きは「わざうた」の民謡的性質から見ても余りにかけ離れた見解であると考えられるのである。

(熊本女子大学勤務)

「浄瑠璃 難波土産」發端所載  
文句評註

## 近松の「虚實皮膜論」について

山口敏子

物語風の古浄瑠璃を、戯曲形式にまで高めたとされる、偉大なる劇作家近松は、いかなる芸術観に基づいて制作活動をなしたのであるか。

近松の芸術観を知るものとしては、「文句評註難波土産」發端に近松の言葉として記載されている六ヶ条につきるのであるが、この中に近松の芸術観が十分にうかがわれるのである。こゝで「文句評註難波土産」發端所載の六ヶ条は、文中に

「往年某近松が許にとむらひける頃、近松言ひけるは」とあるように、「文句評註難波土産」發端の作者穂積以貫が、直接近松に聞いた所の言葉を筆録したものであるから、それは近松の言葉としてどこ迄真をおさうるかという疑問が起つて来る。筆録者以貫の潤色ということが考えられないだろうか。これについては、種々の考察から「近松の言葉は以貫の忠実な筆録という事に異論はないが、以貫が近松の言葉を聞いた場合、やはり漢字の素養をもつて理解したのである」(「国語、国文」昭和二十八年四月所収、森修氏「文句評註難波土産」發端近松「芸技論」の成立」参照)と結論された森修氏の言に従つてよさそうである。

こゝに於いて「文句評註難波土産」發端の文章は、近松の芸術観を示す唯一の文献として信を置くに足るものであると言つてよからう。

「淨瑠璃難波土産」発端所載の大ヶ条に見られる近松の芸術論の中心内容をなすものは、「浄瑠璃虚実皮腹論」である。即ち「芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也。」という見解である。

近松の言う「虚実皮腹論」について、近松の創作態度なり精神を「狂言綺語観」又は「狂綺精神」と呼んでいられる若月保治氏は、「時代の興味を基調とし、民衆の好尚を根底として『狂綺精神』に立つて構想脚色した近松が、その表現のためにとつた態度」（若月保治著「元祿歌舞伎と近松研究」参照）であると説明されている。

以下「虚実皮腹論」とはいかなるものか、その発生の基盤を考究し、更にそれが近松の作品にいかん具現されているか考察してみたいと思ふ。

## 二

「浄瑠璃難波土産」の本文には、最初に仮装的人物の言葉として

「今時の人は、よく／＼理詰の突らしき事にあらざれば合点せぬ世の中、むかし語りにある事に当世請けとらぬ事多し。さればこそ歌舞伎の役者なども、兎角その所作が実事に似るを上手とす。立役の家老職は本の家老に似せ、大名は大名に似るをもつて第一とす。昔のやうなる子供だましのあじやらけたる事は取らず」

と歌舞伎俳優の技芸を味方としての写実説を述べている。

こゝで当時の社会及び歌舞伎界の写実的傾向について一見してみよう。

階級社会である近世に於ける文学の制作者、享受者は、被支配階級に属す町人であつた。近世に入つて新たに社会的実力階級として歴史の表面に登場して来た町人階級は、前時代からの伝統的な物の見方を棄て、現実があるがまゝの現実として眺めようとした。そして近世を通じてこの現実主義的傾向の最も高度に発現した時期が、元祿時代

である。

新興町人の現実主義的傾向が芸術活動にも反映して、人間の現実の生活、人間の興味がその対象となり、写実の態度が確立して行つた。歌舞伎界に於いても、名優坂田藤十郎が写実的態度を強調して言つた

「ほめられんと思はば狂言を誠のように致したがよし」の一語は貞享、元祿の頃の歌舞伎界を風靡したのであつた。藤十郎の言行を記した「賢外集」に

「坂田藤十郎曰、歌舞伎役者は何役をつとめ候とも。正真をうつす心がけより外也なし。しかれども乞食の役めをつとめ候はゞ。顔のつくり着物等にいたる迄。大概に致し。正真のことにならざるやうにすべし。此一役ばかりは常の心得と違ふなり。其ゆゑいかんとならば。歌舞伎芝居はなぐさみに見物するものなれば。随分物毎花美にありたし。乞食の正真は。形までよろしからざるものなれば。眼にふれておもしろからず。慰にはならぬものなり」

とあるが、藤十郎が「歌舞伎役者は何役をつとめ候とも。正真をうつす心がけより外也なし」といふながら「乞食の役目は大概に致し、正真のことにならざるやうにすべし」と説いているのは、見物の「慰」にならぬためである。藤十郎の「写実論」は「慰み」の上から「乞食の役目」だけを例外とみているのであつて、こゝに写実の限界が見られるのである。藤十郎の後輩で彼と共に元祿上方歌舞伎の女方として立役の藤十郎と共に写実芸の大成者であつた芳沢あやめになると、写実のみにはする矛盾が更に明確に現われているようである。芳沢あやめの芸談を集めた「あやめぐさ」に

「十次郎申されけるは。女は右の膝をたて男は左の膝を立る。あゆみ出しもおなじ事とて。弟子へをしへられしもの還りなるを。吉沢氏ひそかにいけんせられけるは。それは其通りなれども。見物衆

の方へむかふ方のひざをたてず。又見えによるべし。理窟ばかりにては歌舞伎にあらず。とかく実とかぶぎと半分々々にするがよからんとぞ。十次郎それより見えしだいにせられしなり」とあつて、藤十郎がたゞ乞食の所作をいう一例外にとゞまつているの

に對して、「理窟ばかりにては歌舞伎にあらず、とかく実とかぶぎと半分半分にするがよからん」というように写実の限界についての自覚と反省がみられるのである。このように坂田藤十郎を中心とする歌舞伎役者の間で、写実論及びその矛盾に對する反省が生れたのは注目すべきである。

早くから歌舞伎界と交渉を持ち、藤十郎と往來のあつた近松は、当然藤十郎を中心とする歌舞伎界の写実的傾向に影響される所が多かつたであろう。極端な写実の矛盾に對する反省が、歌舞伎界の中で起つているのと軌を同じくして「虚実皮膜論」を主張している所に、近松の写実的な背景が考えられる。

「浄瑠璃難波土産」の本文には當時の写実的風潮に對して「芸といふものゝ、真実のいきかたをしらぬ説也。芸といふものは実と虚との皮膜の間にあるもの也」と反駁の形で述べている。写実に徹することなく、作意に偏することなく、嘘と真との間に芸があるというのである。そして「虚実皮膜論」の究極の目的は、観客に「慰み」を与えることであつた。

以上によつて、「虚実皮膜論」が歌舞伎によつて代表される当時の芸術界一般の写実的風潮に對する反駁として提出されたことを知るのであるが、次に人形浄瑠璃の人形が持つ制約が彼の浄瑠璃の詞章に誇張を要求したのであり、こゝにも「虚実皮膜論」成立の一根據が存するといえよう。

浄瑠璃の詞章は、單なる目で読む文学書ではない。「浄瑠璃難波土産」

の中で「繪じて浄瑠璃は人形にかゝるを第一とす」と言つている如く、浄瑠璃本来の演劇性からいつて人形なしの浄瑠璃は具体的に表現されないものである。人形にかけてはじめて具體的に表現され、浄瑠璃としての意義を全うすることが出来るのである。このように浄瑠璃の効果が人形にかけてはじめて現れるのであるから、当然そこに近松の人形に對する関心が考えられねばならない。

近松の人形に對する関心は「浄瑠璃難波土産」の中に、

「繪じて浄瑠璃は人形にかゝるを第一とすれば、外の章紙と違ひて、文句みな働きを肝裏とする活物なり。殊に歌舞伎の生身の人の芸と芝居の軒を並べてなすわざなるに、正根なき木偶にさま／＼の情をもたせて、見物の感をとらんとする事なれば、大形にては妙作といふに至りがたし」

とあるように、人形を一つの道具として取り扱うのではなくて、人形を歌舞伎の生身の人と對比させているのであつて、人形は決して死んだものではない。従つて彼は「正根なき木偶にさま／＼の情をもたせる」ことによつて、これを人間と對等の地位に引き上げようとしたのである。

しかし魂なき人形に感情を導入させる場合、それがいかに精巧な細工、巧妙な仕掛けの人形であつても、やはりそこには人形としての限界がある。近松時代の人形は後世のものに比べると、素朴なものであつたからなお更である。このような人形自体の持つ制約と、観客の視覚に訴えるという性質とから、人形の感情表現にはふつうの人間とは異つた方法が必要となる。即ちそこには、かなり誇張した姿態と動作とを取り、同時にその形の美しさというものが考慮されるのである。

このように人形が人形の持つ制約から、生身の俳優の技芸に比して極度に誇張された表現を取ると考えられた場合、これに應じ

て作られた淨瑠璃の詞章は、純写実でなく当然誇張されたものであらうことは容易に考えられる。こゝに「虚実皮膜論」成立の一端が存するといえよう。

近松が人物の描写に又は事件の構想上に、ともすると「実」を離れて「虚」を混えることは、淨瑠璃の観客である当時の一般民衆に「慰み」を提供するためであつたが、こゝで「慰み」の対象である観客の把握し得る「実」について考察してみよう。

淨瑠璃芝居の観客の大部分は、町人階級に属したものであつた。彼らは当面の現実に対して異常な関心を持つていたが、彼らが淨瑠璃芝居に求めたものは、徹底した「実」ではなかつたし、求めえなかつたのである。何故ならば、彼らはようやく階級としては一応の安定した地位を与えられたものゝ、未だに個人としての生活の拡充を認められなかつたから、仮りに個々の人間の描写についてみても、個性意識の發達しない近世町人にとつて、正確な写実といふことは必要ではなかつたのである。

江戸時代の民衆が、人生を個人的に認識する能力がない以上、作者がリアリティクな描写をした所でそれは彼らにとつて無意味であり、従つて「慰み」とはなりえないのである。町人階級が把握しうる「実」はこのようなものであり、更に彼らは江戸時代の経済的翻考、實力階級であつたが、政治的には武士階級の支配下に、彼らの感情の自由な思うまゝの發現を禁じられていたので、近松は彼の作品において「実」に「虚」を加味することによつて、作中の主人公或いは主人公に準ずる人物の「感情を強調」し、それによつて観客の「感情を解放」し、ひいては彼らに「慰み」を与えることが、芸術の眞の姿であると説いているのである。

「慰み」が観客の感情を例へ一時的にせよ現実の制約から解放して、

感情を自由に流露することがあるとすれば、その主人公や又それを取りまく環境は、観客と密接に結びついたものでなければならぬ。そこで彼の作品においては、時代物も著しく現代化され、町人化され、世話物も又現実に幾分の変容を加えて描写されているのである。

こゝで近松の作品に「虚実皮膜論」がいかに具現されているかをみてみよう。そこでまず作品を通読してみると、彼のこの理論の芽生えともいふべきものが、はやく「つれづれ草」に見出されるのである。そこには昔の宮に対する兼好の言葉として

「そも此文に秘伝とはたが申上けるぞ。アゝおろか也淺ましい我道はいふにもたらず。万葉に秘傳するを聞におのれが心に得がたき所を秘事と云。是なんぞ秘事成べき。只物の極意はをしゆるにをしへられず。習ふにもならはれずしかもまつげのごとく目に有て目に見へず。多年にみながく玉の光面と心にそなはれば至て則しぜんにする。始終本末間に髪を入ずしてしかも胡越をへだつれば。秘して伝へんやうもなし」(西段目)

と述べている。「習ふにもならはれず、しかもまつげのごとく目に有て目に見へず」というのは、近松の「実と虚との皮膜の間にある」という説に通ずるものといえる。しかも「至て則しぜんにする」という立場は、現実的傾向を示すものである。しかし近松はそのような現実的傾向をとりながらも、「習ふにもならはれず」「目に有て目に見へず」という芸そのものゝ性格を認識していることに注意せねばならない。

このような思想は又「三世相」や「仏母摩耶山開眼」においても見られるのであるが、これらの作品に見られる近松の説は、単に芸というよりも、ひろく一般に彼の人生的な見方と考えるべきであらう。けれどもこのような虚実的な考え方が早くから彼の作品に見えていたということは、彼の芸論の成立を考える場合に注意されるべきである。

こゝで近松の作品に「虚実皮膜論」がどのように適用され、いかなる効果を表わしているか考察してみよう。

まず第一に「今宮の心中」を取り上げてみると

「宝永六年頃のこと、大阪本町二丁目菱屋四郎左衛門方の傭人きざと、手代の二郎兵衛とが戎の森の松の木に日野絹一反かけて、姦死心中した。」

という事実があつたのを材として、近松は「今宮の心中」を書いたのであるが

「今宮の戎の森に心中があつて、日野絹一反を松の木に懸けて男と女が姦死を遂げていた。その松の木の下に男の足袋が脱ぎすてゝあつた。」

という事実から、近松は「何故に脱ぎすてた足袋であろうか。」という疑問を起し、その真実——たかゞ滑つて攀じにくいためであろう——であろうと思われるものに、虚を加味しているのである。即ち作中には次の様に描かれている。

「心の罪に踏滑る。足を踏みしめ踏みしめても、上り煩ふ男の駄、女子の身でさへ上る物、こりやどうぞいのと手を引けば、二郎兵衛涙をはら／＼と流し、『アゝ主の嗣の恐しや、この足袋の片足は旦那のお古常は兎もあれ。この時は頭にも戴くはず、土足にかけしその咎め、お許しなされて下されと脱捨て登る松が枝に、そりや雷光鳴ふぞや……』」

このように男は主人思いであり、それ故に脱いだ足袋のように見られているのである。そして主人思いの男がどうして心中するのかと近松はそこから心中の動機を考えるのである。このような解釈にもとづく一曲が観客の同情の涙をさそい、「慰み」を与えるのである。

松の木の下にぬぎ捨てられた足袋一足の解釈でも、喜実と思われる

ものに道徳的内容を持つた虚を加えることによつて、主人公の感情を強調し、ひいては道徳的感情の満足に伴う観客の慰みを期待し、そしてそれに成功しているのである。主人公が単に木に登りにくい為に足袋をぬいだような、真のみの表現では何の面白味もなく、観客の慰みにはならなかつたのである。こゝに彼の「虚実皮膜論」が巧みに応用されている事実を見る事が出来るのである。

次に近松の時代物浄瑠璃の第一の作品と言われる「国姓爺合戦」についてみてみよう。この作品は全くの仮空譚ではなくて実際の事件を自由に脚色したものとと思われる。

この作の主人公は日本人の血を引いた和藤内で、これが縦横無盡の勇力を現し、伊勢大神宮のお祓札で虎を生捕つたり、或いは老母も死ぬ迄は日本人たる誇りを持つなど、日本国民性を極度に發揮させているのである。このような日本人の自尊心を満足させる題材や、その脚色構想上の成功によつて大当りを取つたのであるが、その根底を流れるものは「虚実皮膜論」であるとみてよからう。そこで明らかに「虚」と見られる所をあげてみよう。

第三段の袴門の場において、甘輝の妻の錦祥女が日夜忘れたことのない日本にある産みの親と、画像をたよりに名乗り合う所がある。

「『一官両手を上げて、ア、是々証據は其方にある筈、一歳唐土を立退く時、成人の後形見にせよと、我形を絵に写し、乳母に預け置きつるが』老の姿は変るとも、佛残る絵に合せ、疑を晴れ給へ、なう其詞がはや証據と、肌に放さぬ姿絵を高欄に押開き、柄付の鏡取出し、月に映ふ父の顔、鏡の面に近々と、写し取つて引比べ引合せて、能々見れば絵にとらめしは古の、顔も艶ある翠の鬢、鏡は今の老實れ、頭の雪と変れども、かはらで残る面影の、目元口元其儘に、我影にもさも似たり、父方譲りの顔の黒子、親子の印疑ひなし」

とあるように、娘は襖門の上、父は門外、錦祥女は高欄に姿絵を挿開き、柄付きの鏡をさし出し、月の光に映して見くらべるのである。しかし月夜に襖下の人の顔を鏡に写すことが出来るだろうか。これは無理である。

けれども其の場面の情味豊かな描写と、絵画的舞台面に、人々は理窟を忘れて喜び、その明らかに嘘と分る「虚」を許したのである。そして遂にこの場面は後の「忠臣蔵」において、祝園の場使用され「おかるが二階の延べ鏡」と階下の由良之助との場面になつたと考えられる。

以上は近松の作品の中から二例を引用して考察したのであるが、彼の作品について言える事は次のようなことであらう。例えば近松の悲劇曲である心中物を味わつてみると、悲劇的内容にもかゝらず全曲の間に一種の明るさが流れており、悲痛なやるせなさを感じさせないで、可哀想という同情心の内にも一種の柔い快感がつきまとう。それは結局彼の創作目的、即ち見物人の魂を解放し、心を慰めるという態度の具現である。彼は悲痛な現実の姿、主人公が死ぬ迄の悲しい事実を正確に只描き放しにするのではなく、「虚実皮膜論」に従つて現実的悲劇を描写しながら、そこに現実を越えた浪漫的な明るさを加えて民衆に「慰み」を与えているのである。

具これは彼の悲劇曲のみでなく全作品に見られるのである。歴史物語についてみても、古い時代に材料を取つて書いたからと言つて、決して嚴密な歴史上の事実のみ立脚して書いているものではない。衣装でも風俗でも生活でも皆元祿化されているのである。こゝに近松が民衆に「慰み」を提供する為に用いた「虚実皮膜論」の具現された姿を見るのである。

(湖東中学校勤務)

## 芭蕉における西行の投影

紫 藤 好 子

西行に私淑することが深かつたといわれる芭蕉が、西行の文学をどのようにとり入れたか。そして、芭蕉は、西行に対してどのような態度をもつて対していたか。

芭蕉の全作品に目を通すことによつて、その発句、連句、文章、書簡などに明らかに西行の影響ありと認められたる箇所をあげることによつて考察をすゝめた。

### 二

芭蕉は、文学作品を通じて息づいている詩人たちの生き方に対して深い讃仰の情をよせているのであるが、その古詩人たちの中でも特に西行の「人格」「生活」そしてその「芸術」に深い理解をもち、尊敬の念をもつて終始している。そのことがあらわれている文を二・三あげてみると、

「俳諧一葉集」の虚栗集の跋文に、芭蕉が、

「佗と風雅のその生にあらぬは、西行の山家を尋ねて、人のひろはぬ蝕栗也」

と述べている。「虚栗」と「蝕栗」とが異るとの諷刺から出たものであつて、西行の山家生活を慕う芭蕉の心がよくあらわれていると共に、「わび」と「風雅」とを求める心の切なるものがあつたことが伺える。「嵯峨日記」の中に、「山家集」の一首「訪ふ人も思ひたえたる山里の淋しさなくば住み憂からまし」について、「西上人の詠み侍るは淋しさを主とすべし」と評しているのも、「さび」即ち「虚味」なのであろ