

近松の始発

—『曾根崎心中』の成立—

生井武世

近松世話浄るりの初作『曾根崎心中』の冒頭に設置されている「観音廻り」の段に関して、早く和辻哲郎氏は、「この道行で近松のねらうるところは、或は心中のための序曲を奏するにあるかも知れない」という、示唆的な推測をしていた。^①戦後、広末保氏はこれを明確に「鎮魂曲」であり、「カタルシスが最初に用意されている」とし、郡司正勝氏が「招魂歌であり同時に鎮魂歌の意義をもつものであるとみたい」と提示し、^②それぞれの立場から作品の成立に係わる発想の問題として捉え返した。その後、この「観音廻り」に認められる宗教的感情の由ってくるところを作品に即しつつ論じた今尾哲也氏は、この「観音廻り」が観音の示現に主人公お初の示現を重ねさせており、「道行」とは循環の関係にあるとして、それが「人間における死と生の循環、つまり死と復活に関する一般の了解」に支えられて発想されているとした。^③この今尾氏の論に触

発される形で再論した広末氏は、かつて説いた世話浄るりにおける結末から発端へという、いわゆる「逆構想」の論理と関連させつつ、「観音廻り」を明瞭に「亡霊招降の段」として捉え、「お初がその現し身を現出してくる過程は、回向成就への過程と重層している」と説いた。^④この見解は、今尾説をふまえつつ、先の郡司説が「招魂」という形で提出していた問題をより一層押し進めたものといえる。いわば「観音廻り」は死者に対する鎮魂の発想に媒介されながら、一編の導入部として冒頭に設置されたとき、亡きお初の招魂という形をとったと考えられる。

これらの諸説から明らかにされることは、今尾氏が「死と復活に関する一般の了解」という言葉で表現した呪的宗教的習俗による発想に基づいた「観音廻り」の段が、「道行」ないし「みらい成仏うたがひなき恋の、手本となりけり」という結びの詞章と対応する

形で設置された、一編の成立に係わるきわめて重要な位置と意味とを荷った序章であるという点である。むしろ『曾根崎心中』の作品世界は、説経などとは異質なりアリティを保持しており、その中心部に展開されるお初・徳兵衛の恋の葛藤は、義理・情・金・一分意識といった、元禄期のきわめて現実的な社会的矛盾を核にしている。したがって、『曾根崎心中』の成立を問題にする場合、まず第一にこの近松の透徹した元禄期の現実認識と先の呪的宗教的習俗による発想との相関を考えないわけにはいかない。近来、ややもすれば後者に論の比重が置かれ、前者との係わりにおいて近松の世話浄るり作者としての個性を剔抉する作業に欠けていたように思われる。

本稿の目的は、近松の現実認識と「観音廻り」に認められる呪的宗教的習俗に基づく発想との相関関係を、心中死を「恋の手本」として鮮かに位置づけ直した近松の視線の構造のうちに探り、そこに近松の世話浄るり作者としての始発を見ながら、改めて『曾根崎心中』の成立を考察することにある。

(1) 二重の自家撞着

もともと武士階級出身の近松が、父信義の浪人後、京都で公家奉公などをしながら河原者の世界へと身を投じて行った軌跡は、まぎ

れもなく幕藩体制下における下級武士の転落の一例であった。ピラミッド型の封建的な秩序の底辺へゆっくりと孤を描きながら転落して行った近松が、武士としての自己の放棄を余儀なくされ、その転落の果てでそのような逆境自体をおのれの存立の武器として再生し上昇しようとするとき、そこに屈折した意識の底から時代の表層を突き破って、その深部に達する視線を獲得してきたとしても、それほど不思議ではない。

近松が享保九年（一七二四）十一月、死に際して残したと伝えられる辞世文がある^⑧。それは一見謙遜の形をとりながら、その裏に彼の屈折した意識のありようをよく伝えている。

：代々甲冑の家に生れながら武林を離れ、三槐九卿につかへて
咫尺挙げて寸爵なく、市井に漂ひて商売知らず、隠に似て隠に
あらず、賢にして賢ならず、物知りに似て何も知らず、世のま
がひもの唐のやまどのおしえ有る道の妓能雑芸滑稽の類迄知ら
ぬ事なげに口にまかせ筆にはしらせ、一生をさへづりちらし、
今はの際にいふべきおもふべき真の一大事ハ一字半言もなき倒
惑、心に心の恥をおもふて七十余りの光陰、おもへば無覚東我
世経畢ぬ

この辞世文中に認められる「世のまがひもの」という自己の規定や、「無覚東我世」という自己の生涯に対する感懐から析出される

近松の意識は、単なる謙遜に留まるものではなく、かと言って、その裏に単に矜持を密させたということでもない。双方を包含しながら、それは浄るり作者として功なり名をとけても、幕藩体制下にあつてはいせん事実として「世のまがひもの」でしかない、一介の河原者としての厳しい自己認識を背景にした複雑な意識の揺らぎを示している。従来、この辞世文中の「世のまがひもの」という言葉に關しては、そこに近松の謙遜や卑下を認めるのが一般的な見解であつた。^⑩注目すべき見解としては、河竹繁俊氏が辞世文全体に關してだが、「劇作者という存在に對する自嘲のひびきがある」とし、「自分の芸術に對する不満、劇作者という社会的存在に對する疑惑」の二つの問題を、近松が死を目前にして自分に問うているのだとしたものがある。^⑪河竹氏がこの辞世文に近松の「自嘲のひびき」を感じ、「劇作者という社会的存在に對する疑惑」を読みとつたことは當を得ている。しかし、考えてみれば、近松の自己の存在に對する「自嘲」や「疑惑」は、彼が武士としての自己の放棄を余儀なくされ、河原者の一員として再生しようとした日から、一貫して脳裏をよぎつて来たものではなかつたか。だからこそ、終焉にあつて「無覚束我世」という自己の生涯に對する認識が働き、「世のまがひもの」という自己規定の言葉が出て来るのであろう。

広末氏は、この「世のまがひもの」という言葉に謙遜とも誇示と

も區別しがたい意識を感じるとしながらも、「淨瑠璃や歌舞伎狂言の作者という、真の一大事などとは無縁な、悪場所の芸のまがひの作者を、そのまがひにもかかわらず、一個の独立した存在として、近松はおしだしてきたのであつて、そのときそのまがひ意識は、本物の存在を予想したまがひ意識から解放されつゝあつたということが出来る。武士から河原者集団へという近松の転身も、このまがひへの確信とともに成就されたのであろう」と言つ。^⑫しかし、近松が自己を「世のまがひもの」とした意識のありようは、はたして「本物の存在を予想したまがひ意識から解放されつゝあつた」と言えるであろうか。そうではなく、逆に「本物の存在」に、つまり、武士や、河原者以外の町人としての生活に執着しこたわり続けざるをえなかつたがゆえに、一方に歌舞伎・浄るり作者としての矜持を秘めながらも、そこに帰らぬ自己を「世のまがひもの」と呼ばざるをえなかつたに違いない。その意味で、この「世のまがひもの」という言葉には、「隠に似て隠にあらず、賢にして賢ならず、物知りに似て何も知らず」という、いずれの側にも、いずれの位置にも、確固として一身を保ちえない、いわば体制下を不安定に浮遊するしかなかつた近松の自家撞着の悲しさがこめられていよう。

近松にとって自己の生涯はまさに「無覚束我世」以外のなにものでもなかつたが、このような意識の揺らぎは、彼が武士から河原者

へと転落して行ったことに伴って必然的に生じたものであったに相違ない。たえず武士としての自己の否定を媒介しながら、河原者の一員として再生し、上昇しようとする意識が近松を支配していたのである。だからこそ、「よい事がましよう上るり本二作者かかくさへほめられぬ事じや二此比はきやうげんまで二作者を書刺芝居のかんばん迂くの札ニも作者近松と書するすいかいじまんとみへたり……」と非難を浴びたとき、逆にその自己否定の深みから、「とかく身すぎが大事にて候古ならば何とてあさしく作者近松などと書給ふべきや時ぎやうにおよびたるゆえ芝居事でくちはつべき覚悟の上也しからばとても事に人にしられたがよいはつじや……」と居直ることができたのであった。^⑩

しかし、近松が河原者の一員として再生し、上昇しようとしても、それは単に武士としての自己の否定を持続的に媒介にするだけでは不可能であった。河原者自体がいわゆる制外者として差別され、非人として賤視・蔑視される存在であったことを考えると、近松はそのような賤視・蔑視の屈辱にも耐えなければならなかった。

「世のまがひもの」という自己規定の意識は、近松が武士からの転落者であったことから生ずる側面と同等の比重で、他方、その行き着いた先が他ならぬ制外者として差別され、賤視された河原者の世界であったことから生ずる。近松が「芝居事でくちはつべき覚

悟」と言ったとき、その覚悟とは、武士としての自己の否定と同時に、河原者の一員としてとうぜんこの賤視・蔑視の屈辱をも身に浴びて生きるということを意味していた。近松は一方で「本物の存在」に絶えずこだわり続け、それを否定しようとし、否定することによって歌舞伎・浄るり作者として立とうとしながら、他方で、そのことによって賤視・蔑視の屈辱に曝されざるをえないという自己矛盾を生きなければならなかった。このような、いわば二重構造的な意識のありようは近松における自己否定の意識のありようそのものであったと言える。

「世のまがひもの」という意識は、その賤民意識的側面に限って言えば、近松ばかりでなく、多かれ少なかれ芸能に携わった者一般に共通するものであった。彼らは非人としてしか認知されず、限られた職種にしか就くことができずに、居住区も限定されて賤視・蔑視を身に浴びて生きていた。歌舞伎役者や浄るり太夫など一部の上層集団の脱賤民化が進捗していたとは言え、「河原者」という賤称がすでに象徴しているように、彼らでさえ特に興業面で完全に賤民的世界との紐帯を断つことができなかったと言われる。そこにもともと賤民層の出身ではない宇治加賀掾が、浄るりを謡に結びつけて、その脱賤民化を企もうとするような例が出て来ても不思議ではない。^⑪しかし、視点を移してみると、芸能の場はそのような河原者

がいわば非人であることに徹することによって、逆に自己を主張し、感情を解放しうるほとんど唯一の場であつたろう。と言ふよりも、彼らは日常生活における賤視・蔑視の屈辱を逆手にとつて、固定的な発想に拘束されることなく、芸をもつて日常性を突き破る意表に出、そのことで彼ら以外の人間達の感情をも日常性から解放しうる場を形成しえた。彼らにとつて、舞台における栄光を獲得しようとするのは、日常生活において浴びせられる賤視・蔑視の屈辱をやはり徹底して生きることを意味している。この点で、彼らもまた日常生活における賤視・蔑視の屈辱と舞台における栄光との自家撞着を生きなければならなかつた。

「芝居事でくちはつべき覚悟」をして、作者としての栄光を生きようとした近松は、このような河原者の生き方に自己を投入した。それは武士からの転落者としての「世のまがひもの」という自家撞着と、武士としての自己の否定を媒介にしつつ、河原者の境涯そのものを生きようとすることによって生ずる「世のまがひもの」という自家撞着との、いわば二重の自家撞着を生きることの意味していた。このような二重の自家撞着を生き、なおかつ歌舞伎・浄るり作者として上昇しようとするは、それはもはや行くべき所のない近松にとつて、より一層激しい自己矛盾を生きて、その緊張した意識を持しつつ、武士としての自己を否定し、河原者の一員として賤

視・蔑視の屈辱そのものを徹底して生き切る以外にはない。武士から河原者へという転落の過程で、近松はこのような形の自己否定の意識を内包しつつ、歌舞伎・浄るり作者としての自己形成をとげた。そこに、現実に対して否定的な契機をはらむ心中死の實際を凝視し、「恋の手本」たりうる生の燃焼を発見し認識しうる視座も確保されてきたのである。

(2) 死者を見る眼

近松が、現実には惨めで浮薄な行為として処理されるか、あるいは興味本位の眼で見られがちな男女の心中死を「恋の手本」として措定しえたのは、いうまでもなく、そこに恋のために元禄期の町人の矛盾を生きて死なざるをえなかつた人間を発見し、そのような人間の生と死に時代のあるべき人間像を求めようとしたからに他ならない。この心中死を「恋の手本」とする近松の認識は、おそらく「曾根崎心中」一編の作品構造を究極的に決定づけていると思われる。だが、この認識はただ単に近松の元禄期の町人の矛盾を凝視しうる眼がそれを可能にしたというのではなく、そこには死者に対する習俗的な対応のしかたに基づいた発想が介在していた。すでに冒頭で諸説を紹介しながら触れたように、「曾根崎心中」の構想には、「観音廻り」の段における主人公お初招魂という呪的宗教的

習俗による発想が保わっていた。このことはそのような発想が「観音廻り」と対応する形で附加されている。「きせんくんじゆゑかうのたねみらい或仏うたがひなき恋の、手本となりにけり」という、一編の結びの詞章の死者に対する姿勢のうちにもとうぜん関与していることを意味している。

死者の招魂あるいは鎮魂という発想は、死者に対する呪的宗教的習俗に基づく慰撫儀礼からくる。それがなぜ『曾根崎心中』に導入されたのか。たとえば桜井徳太郎氏による伊勢・志摩地方の巫女寄せの調査と考察は、この問題を考えるうえで示唆に富んでいる。それによれば、伊勢・志摩地方では死者の埋葬の翌日、シ、アゲの後に口寄せ巫女を喪家に招いて、アラクチ（新口）の巫女寄せが行われる。その目的は一度鎮めた死霊を呼び出してきて、その心境や死の原因、遺族や知友縁者への願望を述べさせ、すべての怨念を吐き出させて、いささかの思い残しもなく他界へ赴くことができるように仕向けることにある。とうぜん死にざまが尋常でない、非業の横死であればあるほどこの慰撫儀礼は強められることになる。堀一郎氏は、このような特定の御霊に仕えずに死霊の言を取りつぐ職能を持った口寄せ巫女の発生を述べながら、その活躍した時代が長い間続いたであろうことを推察している。^⑮ 近松も『卯月の紅葉』（宝永三年・一七〇六）で、主人公のお亀が行方不明の夫与兵衛の生口を巫

女町で寄せてもらうさまを描いている。この場合は生口であつて死口ではないが、巫女町の存在が知れることなどからも、たとえばこの種の巫女の存在などを通して、心中死のような尋常でない死にまとりついた穢れや怨念は浄化され鎮魂されなければならないとする観念が、一般人の間にもかなり普遍的に働いていたことが理解される。「観音廻り」は歌舞伎の幕開きの出端を導入したという、趣向上の問題としても看過できない重要な問題を内包している^⑯が、その内実を仔細に検討してみると、確かに観音の示現にお初⑰の示現を重層させ、「恋愛感情と霊地廻りの統一」を企った「亡霊招降の段」としての意味を荷っている。そこでは、文字通り大阪十三ヶ所の観音廻りという霊地巡礼の形式のうちに、主人公お初の死霊の浄化と招降が語られている。中山太郎氏は九州北部のミコジヨウ（口寄せ巫女）が十三仏の御詠歌や三十三番の札所巡礼歌を亡霊招降のための手続きとしていた例の報告を紹介しているが、この例からも推測されるように、「観音廻り」には舞台表現上のプロローグとしての形式を内部から支える招魂の姿勢が明らかである。近松は鎮魂の発想に支えられて、まず劇の初発である「観音廻り」において死者を招魂し、一編を通してその苦患に満ちたかつての生のありようを描こうとしたのである。

『曾根崎心中』の構成の骨格は、冒頭の「観音廻り」、恋の葛藤

を軸に二人の生の苦患を描く中心部、その苦患を集約し、非業の横死を強調する「道行」と心中場からなる終部、そして「みらい成仏うたがひなき恋の、手本となりけり」という結びの詞章から成っている。「観音廻り」が亡霊招降の段であるならば、この結びの詞章はそれに対応した鎮魂の言葉であり、中心部・終部はこの鎮魂の対象としてよりふさわしい生のありようが描かれていることとなる。つまり、それは一言で言えば生の苦患と非業な死にざまの強調である。しかし、お初・徳兵衛がただ鎮魂の対象としてのみの存在であったならば、その生の苦患と非業な死にざまの強調は確かに不可欠の前提条件となるが、そのような二人の生と死のありようをそのまま「恋の手本」とすることはできない。なぜなら、そこには心中死という尋常でない死にまわりついた穢れや怨念によって醸成される忌避の感情が先行するからである。したがって、このような死をとげた者を「恋の手本」とするためには、さらに別の認識方法に媒介される必要があった。

広末氏はかつて近松が主人公の情死を未来成仏に結びつけ、世俗的現実を超えた仏者の慈悲に助けられて悲劇的葛藤を書いたと説いた。また森山重雄氏は、近松が「心中」というある意味でみじめな恋を、未来成仏によって達成される、選ばれた人間の特権的な恋にばかりかえたのである」とした^⑤。これらの見解が明らかにしているよ

うに、心中死を「恋の手本」とした近松の認識方法に未来成仏思想が深く関わっていたことは否めない。先の一編の結びの詞章からすでに明らかのように、「曾根崎心中」に認められる未来成仏思想は、中世、とりわけ親鸞を頂点とする浄土教の「厳格なる非連続的二世界観に立脚する来世主義^⑥」ではない。「道行」に出立したお初が、「かみやほとけにかけおきしげんぜのぐはんを今ここで、みらいへまかうしのちのよもおしも一つはちすぞや」と言っているように、現世で報われない恋を来世で成就させようとする志向であり、あくまで現世肯定に立脚する来世観である。お初・徳兵衛は、説経における主人公達のように受難の末に現世的に救済されたり、神仏に転生したりせずに、心中死の末にあくまで「みらい成仏うたがひなき」（傍点筆者）という、来世での成仏が約束されているのみである。ここには主人公達が恋のために元禄期の町人の矛盾を全身的に生きて死んだがゆえに、そのような現世的に報われることになかった彼らを含めて来世において救済してやろうとする、あくまで現世中心的な理解のしかたがある。ここに、先の結びの詞章が横死をとげた死者に対する呪的宗教的習俗に基づく鎮魂の言葉であるとともに仏教的な未来成仏思想による救済のそれでもあったことが理解されよう。

かつて原道夫氏は『曾根崎心中』の結びの詞章に、「彼らは現世

的に救われることがなかったが、その全身的行為の故に来世においては必ず『成仏』するはずである」とする近松の認識を読みとりつつ、同時代の他作者の世話浄るりや歌祭文などに比して、そこに「追善・回向の姿勢の特異性が観取される」と指摘した。この『曽根崎心中』における追善・回向の姿勢の特異性は、見てきたような死者に対する鎮魂と救済の姿勢の重層に起因している。近松は素材となつたお初・徳兵衛の心中死を凝視することによって、そこに恋のために矛盾を生きて破滅しなければならなかった人間像を見出し、だが、そのとき同時にそのような死をとげた者を鎮魂し、救済しようとしたのだ。そして、死者に対する鎮魂や救済の姿勢を強調することによって、観客の側に潜在した呪的宗教的習俗や、あるいは仏教的な色彩を帯びた未来成仏思想による発想に訴え、そこに生ずる共感作用を通して、当時の町人の倫理意識や生活規範からする一般的な心中観や興味本位の眼から、お初・徳兵衛の心中死を解き放つた。そこに他作者の世話浄るりや歌祭文、あるいは世話狂言に比して、主人公に対する追善・回向の姿勢が強調される必然性があった。

近松はみずからが武士から河原者へという転落の過程で獲得した現実認識の眼と、死者に対する鎮魂と救済という習俗的な理解のしかたとの重層した視線によって、素材となつたお初・徳兵衛の心中

死を見据えた。このような重層した死者を見る眼によって、二人の心中死をはじめて「恋の手法」として措定しえ、それに真にふさわしい人間像とその行為を描くことができたのである。

(3) 心中場の不可欠性

冒頭で簡略に紹介したことだが、広末氏は近松が、「心中のなか」に、敗北と同時に完成を見たとき、そのような悲劇的帰結への条件を潜在的に含む状況として、最初の状況が主人公の行為とともに構想されていた」とする、世話浄るりにおける「逆構想」の論理を指摘した。そして、『曽根崎心中』の「観音廻り」を、劇の中では帰結として現われるカタルシス——敗北即完成という悲劇的認識——が未来成仏思想に支えられていたために実は発想の起点になつていて、それが構成のうえにも現出しているものだとした。広末氏はその後今尾氏の「観音廻り」が「人間における死と生の循環、つまり死と復活に関する一般の了解」に支えられて発想されているとする説をふまえて、それがお初の「亡霊招降」の段であることを指摘し、この点からも「逆構想」の論理を補足説明した。確かに、

「観音廻り」の段の設置の主たる必然性は、今尾・郡司・広末氏らの諸説が明らかにしてきたように、一編が呪的宗教的習俗に基づいた発想に支えられて構想されている点にある。また、その劇的展開

が結末から発端へと逆に構想されていたことも、基本的には広末氏の指摘する通りであろう。しかし、一編の具体的な構成の順序に關してみれば、それは必ずしも結末から冒頭へとなされていったわけではない。それは惨めな心中死の実際を「恋の手本」としえた、いわば逆説的な近松の認識の構造に深く規定されてなされていったはずである。この問題を考察するうえで、他作品に類をみないほど凄惨な心中場の描写は解明の糸口を与えてくれる。

……まなこもくらみ手もふるひよはる心^色を引^{ハル}なをし、とりなをし、^ウてもなをふるひつくとはすれどきつききはあなたへはづれ、こなたへそれ、二三どひらめくつるぎのは、あつとばかりにのどぶえ^色に、ぐつととほるかなむあみだ、くなむあみだぶつと、くりとほしくりとほすうでさきも、よはるを見れば両手をのべ、だんまつまの四くハク、あはれとへいふもあまり有、我とてもくれふかいきは一どに引とらんと、かみそり取てのどにつき立、つかも^{ハル}おれよはもくだけよとゑぐり、くりくりめもくるめき、くるしむいきもあかつきのちしごにつれてたえはてたり

このような血糊の臭いのふんぶんと漂う心中場の執拗な描写はいったい何を意味しているのだろうか。『曽根崎心中』が観客も既知の事件を舞台上で再現してみせる、いわゆる「きわ物」として制作されているという点からだけではとうてい説明しきれないだろう。

確かに、当事者達がどのようにして心中死をとげたかという、観客側の事件的な興味に応じた側面もある程度あったに相違ないが、それだけの理由にしてはこの描写はあまりにも酸鼻すぎる。他作者の世話浄るりにこれほど執拗で凄惨な心中場の描写が見当らない点からも、このような凄惨な心中場描写の必然性は作品の「きわ物」的性格にのみあるのではなく、より本質的には近松の心中死を「恋の手本」とする認識の構造にあったと考えざるをえない。

『曽根崎心中』において、心中死という行為が義理・情・金・一分意識など、主人公のお初・徳兵衛が抱えこまざるをえなかった矛盾の止揚の形として描かれているように、心中死を「恋の手本」とする近松の措定はけっして単純に、直線的に達成されたものではない。それはなによりも矛盾の止揚という回路を経てなされたものであった。すでに述べたように、近松の二重の自家撞着の深みから形成された自己否定の意識は、心中死の実際を冷徹に相対化しうるような現実凝視の視線を生んだ。近松はこの視線によって、現実打ちひしがれ敗退を余儀なくされた惨めな脱落者としての心中者の姿を凝視し、そこから心中死という行為を生み出す元禄期の町人の矛盾を掘り起した。そして、その矛盾の止揚の結果として心中死という行為を意味づけ、位置づけ直した。つまり、心中死の惨めさや酸鼻さの実際をそれとして把握し、そのような結果をもたらした矛盾

を止揚させる形で、その惨めさや酸鼻さを死を賭した恋の激越さの内実として転位させた。そのとき、この転位を可能にする上で、先に述べた死者に対する呪的宗教的習俗による鎮魂や、仏教的な未来成仏思想による救済といった発想がきわめて有効に機能したことは言うまでもない。矛盾に引き裂かれた苦患に満ちた生のありようと、

その果ての凄惨で非業な横死とは、真に救済や鎮魂に値する対象として二人を浮上させる。近松はこのような発想に支えられながら、心中死の惨めさ、酸鼻さを恋の激越さの内実として転位させることによって、はじめて心中死を「恋の手本」とする措置を揺ぎないものにした。したがって、逆に言えば、お初・徳兵衛の矛盾に満ちた行為の一身を賭した止揚の場であり、救済や鎮魂に値する生の苦患の集約点、ないし非業な死にぞまの強調ともいうべき心中場は、その描写が酸鼻で凄惨であればあるほど、二人の恋の激しさの内実として観客の胸を打ち、彼らが「恋の手本」として真にふさわしい存在であることの証ともなる。いわば心中場の凄惨な描写は、たとえば西鶴が、「義理にあらず。情にあらず。皆不自由より無常にもとづき。是非のさしつめにて。かくはなれり。」^⑧としたような心中死の実像を、日常性を超えた悲劇的なカタルシスを醸成する激越な恋のありようとして鮮かに提示し直すうえで、決定的な役割を荷っていた。さらに言えば、惨めな心中死を「恋の手本」とする、逆説

的な認識を一篇の浄るりとして具体的に構成し、表現しようとした近松にとって、心中場の設定とその凄惨な描写とは不可欠の前提条件としてあったのである。

近松は「曾根崎心中」において、心中死を「みらい成仏うたがひなき恋の、手本」としたのだが、そのことは素材となつたお初・徳兵衛の心中死を一身を賭した矛盾の止揚の行為として見るとともに、その生と死を鎮魂や救済にふさわしいものとして見たことを意味していた。そして、この認識のもとに主人公を形象し、恋の悲劇を描こうとしたのだが、そのためには、鎮魂や救済の前提となる凄惨な心中場の設定が何よりも先に必要だった。この意味で、「曾根崎心中」の構成は、その成立の前提ともいうべき心中場の設定を起点にして、次に冒頭の招魂の段である「観音廻り」、その後二人の恋の受難を描き、報われることのなかつた彼らの生を描いてみせる「生玉社境内」の段、「天満屋」の段が設置され、すべてを集約し、心中場に続ける「道行」という順序でなされた。「此のよなごり、夜もなごり、しに、ゆく身をたたふればあだしがはらの道のしも、一あしづゝにきてゆく、ゆめのゆめこそあわれなれ……」に始まる著名な「道行」は、次に来る凄惨な心中場を経過させることを前提にした、主人公達の苦患からの解放への道筋でもあり、心中場の試練を経て、お初・徳兵衛は未来成仏に値する「恋の手本」

として救い上げられ、鎮魂される。こうして、『曾根崎心中』の構成は完成したのだが、それはすべて近松が心中死を「恋の手本」として認識し、表現しようとしたことから必然的にとられた方法であった。それはまた心中死に「恋の手本」を見た近松が、自己の認識を他ならぬ世話浄りの初作として表現しようとした際にとりえた、ほとんど唯一の方法であったとも言える。

以上、三章にわたって、近松の世話浄り作者としての始発と『曾根崎心中』の成立を考察してきた。近松の自己形成と心中死の認識のしかた、それらと『曾根崎心中』の作品構造との関連をできるかぎり詳細に見ることによって、近松の個性と従来言われてきた呪的宗教的習俗による発想との相関を整理してみた。

近松の現実を相対化する視線、つまり矛盾を見据えうる眼は、心中死を未来成仏に値する「恋の手本」として措定しようとするれば、背反的に惨めで酸鼻な死にざまを見ざるをえず、逆にそのような死の実際を凝視すれば、その無残な死にざまのうちに、現実の矛盾を精いっぱい生きて死んだ人間像を認めて「恋の手本」として救い上げざるをえないという、二律背反を必然的に生んだ。この二律背反の止揚の契機は「世のまがひもの」という、近松独自の自己否定の意識のありようのうちにしか求められない。つまり、河原者が日常的な場における賤視・蔑視の屈辱を逆に舞台での奔放な感情の解放

に転じていったように、近松もまた二重の自家撞着という日常性に耐えつつ、その日常性を否定し超えようとする意識によって、心中死という現実に対して否定的な契機をはらむ行為に、現実の桎梏を断ち切って飛翔しようとする人間像を見出していった。そこに呪的宗教的習俗による鎮魂や、さらにそれが仏教へと傾斜した未来成仏思想による発想の支えがあったが、近松はそのようなきわめて個人的な認識を表現するにあたって、その発想を作品の具体的な構成の論理としても生かし、内在化させた。そこに『曾根崎心中』の成立があり、近松の世話浄り作者としての始発があったのである。

(四八・一〇・三〇)

注

- ① 『日本芸術史研究』第一卷(歌舞伎と操浄瑠璃)五八〇頁
- ② 『増補近松序説』六二頁
- ③ 『かぶきの美学』二六八頁
- ④ 「注釈の原点―『曾根崎心中』の場合」(『文学』38巻第4号)なお、氏はこのような発想を媒介しえた理由として、女身観音をはじめ多様な観音信仰のありかたや、それが死者儀礼に利せられ、呪的方面に転用された可能性などを指摘している。
- ⑤ 「近松の芸術」(岩波講座『日本文学史』第八巻)
- ⑥ 「死の禁忌の舞台化―近松の『観音廻り』を中心に―」(『文

学』39巻第5号)

⑦ 以下、「曾根崎心中」の本文引用はすべて藤井乙男校註『近松世話物全集』上巻による。

⑧ 『今昔操年代記』下巻(国語国文学研究史大成10『近松』所収による。ルビは省略した。)

⑨ たとえば、森修氏、古典とその時代VI『近松門左衛門』、大久保忠国氏「囀り散らした一生—生涯と芸術」(日本古典鑑賞講座第二十巻『近松』所収)など。

⑩ 人物叢書2『近松門左衛門』二四—二五頁。

⑪ 「まがひもの—近松門左衛門—」(『悪場所の発想』所収)

⑫ 『野郎立役舞台大鑑』(『歌舞伎評判記集成』第一巻所収による。ルビは省略した。)

⑬ 原田伴彦氏「封建時代賤民史の諸問題」(『日本封建制下の都市と社会』所収)参照。

⑭ 森修氏前掲書、一三三—一三四頁参照。

⑮ 「民間巫俗と死霊観(下)—伊勢・志摩地方のミコ寄せ—」(『文学』37巻10号)。以下の記述はこれによる。

⑯ 「我が国民間信仰史の研究」(『宗教史編六六九頁。]

⑰ 祐田善雄氏「曾根崎心中の歌舞伎的基盤」(『国文学論集』昭和35年3月号)参照。

近松の始発

⑱ ④に同じ。

⑲ ⑥および②六五頁。

⑳ 『日本巫女史』七〇〇—七〇二頁。

㉑ ⑤に同じ。

㉒ 「近世演劇の祭式性と即興性」(『封建庶民文学の研究』一九六頁。)

㉓ 家永三郎氏『日本思想史に於ける否定の論理の発達』(叢書名著の復興版)九六頁。

㉔ 「『曾根崎心中』の意義—発生期の世話浄るりとして—」(『近松論集』第一集所収)

㉕ ⑤に同じ。

㉖ ④に同じ。

㉗ ⑥に同じ。

㉘ 『諸艶大鑑』巻八「流れは何の因果経」(『定本西鶴全集』所収による。)