

「浄瑠璃」を辞書（小学館版「日本国語大辞典」）で引くと、

（１） 仏語。清浄・透明な瑠璃。また清浄なもののたとえ。（以下略）

（２） 平曲・謡曲などを源流とする音曲語り物の一つ。（以下略）

などとある。仏教に関心のある者以外は(2)の意味でこの語に親しんでいる。(2)の芸能の「浄瑠璃」という語彙を、私は小学生のころ聞いた。私の家の近くからお稽古の声が聞こえていたのである。母にあれは何だと尋ねた。母は「ジョールリ」と答えてくれた。九州の地方都市でのことである。私が特殊な環境でジョールリを知ったとは思わない。戦前の日本人にとってジョールリは縁遠いものではなかったのである。

文献上での浄瑠璃なる語は「いつものしやうるり御ぜん ムシ などをかたられ候はばよく存じ候」（1475年7月「実隆公記」背紙＜サネタカコウキ・ハイシ＞）とあるのが最も早いとされる。かつては連歌師宗長＜ソウチョウ＞が小田原の旅中「小座頭あるに 浄瑠璃をうたはせ一盃にをよぶ」（1531年8月）「宗長日記」）を最古としていたので、今後新資料が発見され、時代を溯ることもありうることだが、現在は500年位前ごろから浄瑠璃という文芸のジャンルがわが国に存在していたといっておこう。

何故(1)の意の仏教的な名称が芸能の名称に転用されるようになったのであろう。矢作＜ヤハギ＞の宿の長が三河（今の愛知県）鳳来寺（峯の薬師ともいう）に祈願し、ようやく女の子を授かった。その子の名前を、仏教でいう東方の浄瑠璃世界の教主薬師如来にあやかって「浄瑠璃姫」とした。その姫を主人公にした物語が、先に記した文献にあらわれたわけである。この「浄瑠璃姫物語」は、もっぱら平曲（平家物語）を語っていた琵琶法師によって語られて普及した。琵琶法師たちはレパートリーを広げ、これ以外の様々な物語も語るのであるが、それは題名と

して扱われ、ジャンル名としては「浄瑠璃」と称されることにずっと変りはなかった。

ヒトカタとして人類とほぼ同年代を保つニンギョウは、信仰・祈祷など宗教性の濃い位置付けをされていた。その人形に芸能性が加味されると「人形操り」となり、それなりの歴史をたどっている。その「人形操り」と「浄瑠璃」が合体して「操り浄瑠璃」が成立した。浄瑠璃として語られる物語を人形によって視覚化し、観客に見せる芝居のことである。江戸時代初期のことという。彼らが伴奏楽器として使用したものは、ほぼ同じ時期に琉球より渡来し、日本人の感性に適合した「三味線」を琵琶から持ち替えたことを付け加えておこう。

現在「文楽」と称され、浄瑠璃を語る「太夫<タユウ>」、伴奏楽器を奏でる「三味線弾き」、それに人形を操る「人形遣い」の三者(「三業」と称す)によって上演され続けている「操り浄瑠璃」芝居の基点は、この時であり、400年の歴史を持っていることになる。

はじめは文化の中心地である京都で生まれ、大阪や江戸の大都会で流行したが次第に大阪が「操り浄瑠璃」の本拠地に成長したので、大阪での歴史を主に述べることにする。

浄瑠璃の文献に当たってみると、「当流祖竹本筑後掾<トウリユーソタケモトチクゴノジョウ>」(外題年鑑)とか「是近松門左衛門 竹本儀太夫の新浄瑠璃の作はじめ也」(浄瑠璃譜)などのように、「当流」とか「新浄瑠璃」の語が見えてくる。「新」と区別されるのは「古」以外になく、浄瑠璃の歴史は大きく「古浄瑠璃」と「新(当流)浄瑠璃」との二つに区分されることになる。この分水嶺に位置する作品は「出世景清<シュッセカゲキヨ>」で、作者は近松門左衛門(1653~1724)、初演の太夫は竹本義太夫(後に竹本筑後掾と改名 1651~1714)である。「出世景清」が大阪道頓堀の竹本座で初演されたのは1685年、近松33歳、義太夫35歳の時に当る。この二人は天才といってよい。だが文芸の世界では天才だからといって無から有を生むことはできない。すぐれた先輩

たちの古浄瑠璃時代 80 年の成果に則り、新境地を開拓したと評価するのが穏当であろう。

義太夫以前の太夫たちは、その個性を各自の名前に「節」を付けて表わした。山本角太夫の角太夫節<カクタユウブシ>・都一中の一中節<イッチュウブシ>・岡本文弥の文弥節<ブンヤブシ>・宇治嘉太夫の嘉太夫節<カダユウブシ>……などと。竹本義太夫も先輩たちに従い、自分が語るものは義太夫節とした。豊竹若太夫<トヨタケワカタユウ>という多才の弟子は、師のもとを離れ、同じ道頓堀に豊竹座を開き、師の竹本座と競ったのであったが、若太夫はじめ豊竹座の面々の語る浄瑠璃も、若太夫節ではなく義太夫節であった。「浄瑠璃姫物語」以外のレパートリーを作り出した後も、ジャンル名が「浄瑠璃」で通されたことと合わせて考えてもらいたい。

初めに私が母から聞いたジョールリとは、この義太夫節のことに外ならない。

若太夫こそ若太夫節を起こさなかったが、義太夫以後にも多くの「名前＋節」が起った。現在でも歌舞伎の舞台でよく耳にする「常磐津節<トキワズブシ>」や「清元節<キヨモトブシ>」も浄瑠璃の一流派ではあるが、「常磐津」・「清元」と称して「浄瑠璃」とは言い替えない。「浄瑠璃」は「義太夫節」のみの代名詞なのである。

近松門左衛門は日本の代表的劇作家である。ほぼ 50 年間の作家活動の間に浄瑠璃の作品を約 100、歌舞伎を 50 ぐらい書いている。歌舞伎作品は粗筋しか知ることができないが、浄瑠璃は正本<ショウホン>と称して出版されているので、作の全容を知ることができる。100 作の全てとはいえないが、多くは名作の名に価する。浄瑠璃は本来叙事詩の系統に属するので、「時代もの」といわれる歴史上の人物を描いたものが多いが、歴史上の人物に仮託して当代の事件・問題意識を描いているところに、当代性がある。さらに歴史上の人物ではなく、まさに市井に起った庶民の事件を取材した浄瑠璃も書いている。「時代もの」に対し「世話

もの」と称される。市井の小市民を悲劇の主人公に仕立てた最初の作品は、1603年初演の「曾根崎心中<ソネザキシシユウ>」である。大入りが続けたという。現在、この作品は世界的視野によって批評のできる数少ない研究者の一人、D. Keene 教授にも高く評価されている。古典としての価値を認めてよいということであろう。

だが、残念なことに、近松の作品のうち音曲として今日まで伝えられている作品は限られた数しかない。その理由を簡単にいえば、ヨーロッパ音楽のような記譜法が発達しなかったためである。日本の伝統芸能の全てが師匠から弟子へ体で、口から耳への伝え方で伝承されてきている。浄瑠璃も例外ではない。上演が絶えると忘れ去られるのである。近松作品中、一二を競うほど有名な、今挙げた「曾根崎心中」も忘れられていた作品である。戦後、文章も少し書き替え、復曲されたものが上演されることになり、今や最も人気作となり、50年足らずの間に1000日以上の上演記録を持つようになった。

もう一度繰り返すと、近松の作品を読むと、名作を書いた大作家といえるのであるが、それを初演以来の姿で、舞台で見ることの出来る作品は、近松全体作品の1/10以下の数でしかない。これでは近松の評価が困難となる。

このことは欧米の方々には理解しにくいかもしれないので、少し注釈を加えることにする。近松はシェイクスピアと比較して論じられることが多いが、そのシェイクスピアは、各時代の演出家たちが原典をどのように解釈し、どのように舞台に表現するかに専念してきたのであろう。王子さまらしくない服装のハムレットの登場も許されている。

日本の伝統芸能にたずさわる人たちはそのような考え方をしない。近松の作品が書かれた時代の日本人の思想・表現法を出来るだけ忠実に再現することに専念する。時代をへだてた一個人の解釈は近松や義太夫たちがもくろんだ舞台の再現ではない。伝統軽視であるという。「伝統」の解釈が異なるのであろう。

だが、近松の場合、すぐれた作品を多く残しているので、21世紀の表

現法であっても、近松に肉迫したいという、新しい運動が起りつつある。今後の課題として紹介しておく。

近松没後の著しい傾向は、一人の作家の単独作より、数人で合作したものが多くなる。此度シンポジウムのテーマになった「仮名手本忠臣蔵<カナデホンチュウシングラ>1748」をはじめ、「菅原伝授手習鑑<スガワラデンジュテナライカガミ>1746」、「義経千本桜<ヨシツネセンボンザクラ>1747」は、三年連続して発表された作品である。作者は竹田出雲<タケダイズモ>、並木宗輔<ナミキソースケ>、三好松洛<ミヨシショウラク>の三人。この三人のうち並木宗輔は近松に比肩する大作家と評される。彼を評価する作品が、近松の如く単独の作品でなく、合作した作品の一部である点が、時代の趨勢という外はない。

趨勢とは何であろうか。操り浄瑠璃が隆盛になったということである。1745年ころ道頓堀の様子を記述した文献（浄瑠璃譜）は、「操り段々流行して、歌舞伎は無きが如し……」と記す。大阪道頓堀はここNYのブロードウェイのように劇場街であった。操り浄瑠璃は竹本座と豊竹座の二座、歌舞伎は三座あって競争していた。人間の芝居（歌舞伎）より人形の芝居の方が隆盛であったという歪な演劇史が大阪には残っている。それも四半世紀ぐらい続いているというには驚かざるをえない。

それほど操り浄瑠璃が隆盛であったということは、それを支える太夫・三味線弾き・人形遣いの人たちに人材が揃っていたということになる。名人・上手が沢山いると、それぞれの幕が充実する。いきおい各幕が長くなる。一人の単独作では、全体を統括することがむずかしくなり、分担執筆すなわち合作となっていた。作者にも名作者が何人もいたために合作制が考え出され、演技者と協調して操り浄瑠璃全体を隆盛に導いたのであろうが、鶏と卵と同様、どちらが先かは判然としない。

ともあれ、名作者・名太夫など「名」の付く作者・演技者が輩出した時代である。さらにもう一点重要なことがある。近松時代までは人形一体を一人の人形遣いが操っていた。1734年から一体の人形を三人がかり

で操る技法が始まった。人形遣いの人員増、舞台空間の拡張、劇場の拡大と、拡大路線の時代であった。

しかし、やがて拡大路線収束の時が来る。1765年8月をもって豊竹座が、2年半おくれて1767年末には竹本座が、操り浄瑠璃の専門劇場として興行を続行することが不可能となる。このことを「退転」と呼んでいる。この両座は開場以来、その劇場に属する一座の人々によって操り浄瑠璃以外の興行はしなかった。ここへ来てそれでは入場者を維持できなくなり、歌舞伎に劇場を貸すなどして劇場経営を続けることになったのである。

両座での操り浄瑠璃が激減した現象を別の観点からいえば、大阪の操り浄瑠璃人口が減少したということになる。このことは不幸な面ばかりとはいえない。大阪の小劇場や大阪以外の地へ出て行って興行するようになる。太夫や三味線弾きが素人に稽古をすることに努力した結果、彼ら熱心な素人の浄瑠璃愛好者に支えられた、こぢんまりした劇場での興行が流行した。竹本・豊竹両座は満員にすれば、1000人位収容できた大劇場である。数百人で一杯になる小劇場の数が少なくなかったのは、趣味として浄瑠璃を稽古する人口が増加したからである。地方にも愛好者はふえたので、日本全体としては操り浄瑠璃人口は増加したことになる。初めの方で言ったように、浄瑠璃作品を通して、江戸時代の庶民の教養が形成されていったのである。

ここで江戸時代の庶民に支えられた、もう一つの演劇である歌舞伎と少し比較しておく。近松以来、竹本・豊竹両座の退転前後までの操り浄瑠璃の作品は、初演後間もなく歌舞伎の方で脚色上演されている。歌舞伎はもっぱら輸入する方であった。歌舞伎が操り浄瑠璃に輸出した例も皆無ではないが、ほんの数える程しかない。現行の歌舞伎のレパートリーをみても操り浄瑠璃で初演され、歌舞伎に輸入された作品が半分以上である。日本の庶民が愛好した演劇においては、18世紀以降、操り浄瑠璃が如何に重要な位置を占めていたか理解できよう。

両座退転後の大阪の操り浄瑠璃は、あちこちの小劇場での不定期な興行であった。18世紀の末ごろ、救世主ともいうべき人が現われる。植村文楽軒<ウエムラブンラクケン>という興行師である。彼は操り浄瑠璃の興行に専念した。そこから彼が興行する芝居をその名前からとって「文楽の芝居」と呼ぶようになった。ようやく「文楽」の名称が出来た。文楽の芝居は操り浄瑠璃ばかりであったので、いつしか操り浄瑠璃の代名詞として「文楽」が使用されることとなる。明治維新（1868）以後、「操り」の語が遠ざけられ「人形浄瑠璃」とも呼ばれ、この語は今でも学術語の如く使われているが、一般的には「文楽」が定着し、国際語として認定されることとなった。

大阪で文楽の芝居が興行されるころ、すなわち18世紀末ごろから新作は絶えてしまったといつてよい。旧作を繰返し上演することになる。その結果、表現技法が工夫され、芸術的に洗練されていった。2002年89歳で没した竹本越路大夫<タケモトコシジダユウ>は子供のころから浄瑠璃を本格的に修行した最後の大夫といわれるが、彼は「浄瑠璃の修行は一生ではとても出来ない、あと一生ほしい」というのが口癖であった。それほど極め尽すことの難しい芸なのである。

このように修行に打込んだ文楽の作品、義太夫節の曲はどのくらいの数があるのか、数字で示してみよう。非常に大雑把ないい方を許してもらくと、古浄瑠璃時代500点、新浄瑠璃時代700点、計1200点となる。この1200点の作品は世界に1冊しか残っていないものもあれば、大量に残っているものもある。今まで調査された数は、公共の図書館・博物館が主で、個人蔵の調査は十分でないが、30000冊程度である。

かつて私たちは「義太夫年表 近世篇」（全8冊、4758頁）を編纂した。この年表は竹本義太夫が1677年12月、京都で興行した芝居から、1868年明治維新までの200年に近い期間、義太夫節で語られた作品の興行年表である。各項は、何時・何処で、何を、誰が上演したかを明らかにしようという年表である。それには上演番付（今のポスターやプログラムの如きもの）を資料にするのが最も確実なので、浄瑠璃番付の調査

に努めた。全世界の調査をし、重複をいわずカメラに収めたのであるが、その数は 10000 程度であった。

では、全興行数はというと、3835 興行を数えることができた。200 年で割ってみると、1 年平均 20 回弱となる。

先にも述べた「仮名手本忠臣蔵」＜カナデホンチューシングラ＞は、芝居が不入りの時、その作品をやめ、「忠臣蔵」を上演すると、客を取戻すことができたので、芝居の「独参湯」＜ドクジントウ＞（気付け薬の名）といわれる作品である。それ故上演回数が最も多い。この作品を例にとって、上演頻度をみてみよう。

1748 年初演から明治維新までの 120 年間は 263 回、近代に入った 1865 年から敗戦までの 77 年間に 116 回、その後の 57 年間に 163 回の上演がみられる。年平均は、江戸時代が年 2 回、近代に入って年 1.5 回、戦後年 3 回となる。江戸時代は新作が産み出される時代であったが、それでも年 2 回の上演は少く感じる。近代に入るともっと減るのは、文楽自体が衰退していったからであろう。それが戦後になると平均値が最も多くなったのは、レパートリーが貧困になったためである。新作はほとんどなく、手馴れた作品の繰返しが珍しくなくなったためであろう。

近代に入ってから文楽及び歌舞伎の興行の方法はロングランシステムをとらない。現今の文楽の演目は長くて 5 年短かければ 2 年に 1 回は上演するようである。戦後 50 年の間に「曾根崎心中」＜ソネザキシシユウ＞は 1000 回以上上演していることは先にも述べた。1 回の興行日数は大体 20 日間なので、毎年 1 回は何処かで「曾根崎心中」を上演していることになる。レパートリーの貧困・衰退以外の何ものでもない。

今年、文楽はユネスコの「世界無形文化遺産」に推薦されている。「保存の危ぶまれている芸能」という指定の条件の一つに、文楽があてはまりそうなのは、私としては残念というか、申し訳ないというか、複雑な気持であることを白状しておく。客観的にいって、近代に入り、特に戦後、文楽は衰退の一途をたどっていることは事実といわざるをえない。

その点同じく江戸時代に生まれ育った庶民芸能の歌舞伎は今も盛んである。何度も歌舞伎の危機が叫ばれながら、立直っている。文楽も立直ることを願っている。

以上