

さ さ き ひさ はる
佐 々 木 久 春

学位の種類 博士(文学)
学位記番号 文第156号
学位授与年月日 平成12年2月17日
学位授与の要件 学位規則第4条第2項該当

学位論文題目 近松文芸の研究

論文審査委員 (主査)

教授 仁平道明 教授 佐藤伸宏
教授 玉懸博之

論文内容の要旨

[本論文の目的]

本論文は、近松門左衛門の作品の文芸的価値を追究することを目的とする。論述にあたっては、近松作品を、その基盤となる世界、方法および様式、作品論、戯曲構造の四つの面から捉えた。それらは相互に有機的な連関を有すると考えられるのであえて各章に分截せず、近松作品の文芸的全体像にせまろうとした。本論文の構成は、次のようになる。

[本論文の構成]

穂積以貫『経学要字箋』と近松浄瑠璃における義理・人情

穂積以貫と近松門左衛門

近松の虚実皮膜論

穂積以貫『経学要字箋』における天——近松劇の死生観考察のために

近松作品における美と人間——敵役と善役

近松浄瑠璃の原世界

近松浄瑠璃の様式

近松浄瑠璃の方法

死と愛——「曾根崎心中」を支えるもの

近松世話物もう一つの原型——「薩摩歌」をめぐって

近松世話物第三作「心中二枚絵草紙」について

愚かな神々の世界——近松「心中天の網島」における聖と俗

近松初期浄瑠璃の戯曲構造

近松世話浄瑠璃の戯曲構造

近松歌舞伎の戯曲的構造——お家物について

近松と海音の浄瑠璃における涙

近松と海音の浄瑠璃

芸能論への視点

(補助資料)

近松浄瑠璃における「忠」

一 研究の課題と方法

近松の作品は、その大部分は一〇〇編余の浄瑠璃と三〇編余の歌舞伎から成る。研究史を概観すると、その主題と内容をいかに把握し認識するかということ、つまりは叙事文芸と見るのか、劇文芸と見るのかという点にかなり多くの論議が集中してきた。上演されるものでありながらその言語的表現の上で、右のいずれの様式とも断じかねること、明治に入っては西洋の文芸論の流入により、とくに舞台芸術の方面で文芸観に大きなゆれが見られることなどによる。やや立ち入って言えば、近松歌舞伎は元禄歌舞伎のすべてがそうであるように戯曲と認められるものは残っていない、これを文芸研究のうえでいかに扱うべきか。また同じく浄瑠璃は、対話の外、劇としては変則的な地の文がある。

諸家の有つ文芸観に大きな違いがあり、容易に是非を断じ得ないもので、それぞれ一半の妥当性を有しつつ全的に容認もしかねるところである。そこで、次のように研究の方向を定めた。

第一 近松の作品は、上演を意図したものだが、本論文では文芸作品として見ることを主眼とする。

第二 しかし、必要に応じて演劇性を加味して考察する。

第三 上の二項を、具体的には次の観点から把握しようとする。

- (一) まず、作品の中心となり、作者の創作活動の根幹となる思想、世界を追求する。
- (二) 次に、近松が作品を形成する方式を求める。
- (三) 作品の鑑賞、観照にあたる。
- (四) 作品の構造を闡明する。

二 近松作品の世界

近松の戯曲論としては、難波の儒者穂積以貫の筆録した『難波土産』巻之一「発端」の聞き書きが唯一かつ重要な資料である。しかし、その重要な発言である「義理」「人情」「虚実」「善悪」等は、簡潔であるがゆえに古来諸家の多様な解釈を許してきた。幸いここに、好個の資料を発見した。以貫著述の『経学要字箋』三卷（享保16年刊、東北大学狩野文庫蔵）である。

以貫は、古義学派の儒者として享保2年大阪に住むようになり、また近松が専属の作者として属していた竹本座の顧問になった。

この浄瑠璃は（注・「傾城酒呑童子」）芝居主竹田小出雲、狂言の筋を思ひついて門左衛門筆を執る、穂積以貫先生もその席に居られしが（下略）

というように、以貫は直接の交渉を持ち、劇作の場にも加わった。

ところで以貫の属した古義学派は、町人の儒学として流行した。

元禄ノ中比ヨリ、宝永ヲ経テ正徳ノ末ニ至ルマデ其学盛ンニ行ハレ、世界ヲ以ツテ是ヲ計ラバ十分ノセト云程ニ行ハレ（那波魯堂『学問源流』）

それは、武士階級から発して近世思想界に一般的だった朱子学とは異なる。

武士出身でありながら町人文学の世界を志向した近松の儒学は、どうであったか。初めは武士の家であり朱子学的教養の下にあり、中ごろは浄瑠璃を通して町人的世界に身を投じて古義学に親しみ、晩年は穂積以貫に接して古義学的世界を作品の上でいっそう極めたものと思われる。

実際、以貫の『経学要字箋』によって近松作品の、義理・人情、虚実、天、忠、善悪等を調査してみると右の軌跡が窺われる。即ちそれは、世界を二元的に捉える朱子学的世界観と違い、一元的に捉える古義学的世界観となつてあらわれる。近松は遂には、一元的に人間を善なるものと見て作品によって人間の生を貫く「愛」を描いたのである。

義理・人情—朱子学では、情に善と悪とがあつて、己の分を知り秩序の埒内にとどまれば義

の理（すじ）に合致する。不善なる情は秩序を乱し義理に反する。古義学で人情は人間の本来に根差す「道の端（モト）」であり、義理もまた「仁」（いわば人間愛）と当然結びついて「道徳の大端」となる。従って、義理と人情は朱子学に説くように対立するものではなく、人倫を実践する人間にとって一連の深い繋がりを有する。

近松浄瑠璃において、たとえば時代物では「義理」の語が99例ある。それらは、三種に分類される。①絶対的至上的な義理 ②人情との関係において相対的に人間の意志や行為を抑制する義理 ③仁を仲立ちとして情と一体化する義理 以上であり、その順序はほぼ作品の制作順に合致する。即ち、世話物を含めて後期の作品に至るほど③に移行する。

「虚実」も『経学要字箋』の説くところであるが、近松では「虚」「雅」「義理」と「実」「人情」「俗」がそれぞれ対応し近松文芸論の中核をなす。

「天」は、天理、天命として、『経学要字箋』に説かれ、近松作品中の死生観とも関連する。以貫は朱子学の「理」を否定し、「気」以後の現実のみを認める。現実の是非は「人情」による。人情にそって義を尽くせば、それは仁と結びつく。そして、天命の是非は人間の一生という単位を越えてあらわれる。悪事は時に被害者の一生を越えても、「天下ノ人情甚ダ公ナレバ」是非はついに顕れる、という。近松劇には、敵役という役柄があるが、早い作品ほど善は悪と際立って対立する。後になると近松劇の「悪」は「迷い」という言葉で置き換えることができよう。例えば、景清、徳兵衛、忠兵衛、治兵衛等の行為である。

忠は、「信」や「恕」と結びつく。これらは共に「誠」から発する。この「誠」は、相良亨が説くように朱子学の「敬」の否定に立つ。武士的世界の否定を「誠」を以て行ったと言えよう。

三 近松作品の方法および様式

近松の作品は、同時代あるいは前後する時代の方法および様式と、共通するものを持ちながら、なおかつ独特のそれらを有するはずである。近松浄瑠璃を原世界、様式、方法の三つの面から考察した。

(一) 主人公のイメージの原形質と近松作品の原世界

例えば、義理と人情がかもす人間愛の描写と言っても、その表現の奥はいかなるものであろう。名辞以前の原形質的な衝動は、いかに近松において発しているのだろうか。まず、主人公を取り巻く人物との関係から、つぎに場面と登場人物との関係から前述のことと併せて近松の原世界はいかなるものであるかを述べた。

登場する主人公は、敵役の障害もあって社会通念や常識を超えた行動をとる。通念や常識を支えるのは老役であり、通念や常識を超えるが故に主人公に身の破滅をもたらす。このいわば弱点は、滅びゆくものの美として捉えることができよう。一部にある反社会的・反封建的な抵

抗と見る説は容認できない。

滅び行くものの美は、「恋」「色」「花」と「無常」「死」「夜」「闇」というパラドキシカルなイメージをもつ。しかしこの両者はもともと異質なものではない。

「花」の持つ「うつろい」と「闇」「夜」の持つ「再生力」は、相互に連続する。滅び行く主人公、彼のまた彼への愛は死において再生する。生と死は連続しているのである。

「夜」「闇」は奥深く何かを蔵している。「神秘」である。非合理的・超現実的な現象は、時に荒唐無稽ともいえるが、それは確かに劇場の時間と空間を支配している。さらにそれは、詩的狂気の世界と交差する。ここに近松の原世界の成立を見ることができる。

(二) 近松浄瑠璃の様式

浄瑠璃は、歌舞伎と共に近世日本演劇の双壁をなす。しかし浄瑠璃は「語り物」であって、ドラマとしては特殊なもの、あるいはドラマと言いだせないものかも知れない。坪内逍遙は、近松浄瑠璃を Epic Drama と称す。この戯曲性の問題は、逍遙以後十分究明されていない。芸論と上演台本の上から考察した。

『竹子集』序、『紫竹集』序、『貞享四年義太夫段物集』序、『耳塵集』等、また能楽論等によれば、(浄瑠璃や歌舞伎) 作者の最大の任務は、優れた文章を作ることであった。舞台性をもった文章が要求されなかったわけではないが、物語と浄瑠璃との様式的相違は、むしろ意識されていなかったと見られる(『難波土産』巻之一発端「大内の草紙」云々)。近松以前の古拙な叙事詩に叙情性を盛り込んだと言えよう。

近松の原作が、現在そのまま上演されると言うことはない。また、近松の作品は歌舞伎に改作されて上演される。これら原作と現行作品と歌舞伎台本を比較すると、原作に何が加えられ、何が削られたかを検討することによってその文芸的特質を知る事ができる。結果は、改作においては①対話の部分にやり取りの間がある、②近松文の縁語掛詞等のレトリック、いわば副次的要素が整理されている、③登場人物やその行動を説明する、いわば叙事的説明文が省略される、ということが見られた。

以上から、近松浄瑠璃は、「劇的叙事詩 (Dramatic Epic)」と言うのが至当であろう。

(三) 近松浄瑠璃の方法

伝統的な謡曲の方法を受けた浄瑠璃は、『竹子集』『当流浄瑠璃小百番』等の資料と照合すると次のようなことが分かる。一曲あるいは一段は、風情、気分、色合いに応じて修辭がなされる。浄瑠璃五段の基本型式である恋慕、修羅、愁嘆、道行、問答の構成は、情趣的パターンの配列と言いうる。それは、西洋劇のactがactionの部分 (Lat. actus) の意で、その部分が漸進的高まりを時間的経過の中で構成していく方法とは異なる。浄瑠璃が風情、気分等のバランスを予めパターン化しておくのとは違い、主体のより知的な能動的な精神力の活動が要求されるか

らである。時代浄瑠璃の構成の原理は、主情的、情趣的統一である。

一方、明治以降、世話浄瑠璃において近松は戯曲的秩序あるいは劇的統一を獲得したといわれる。たしかに、プロットの連絡のより緊密な作品がいくつかあるが、それが一般的ではない。各場、各段毎に「相対的独立」の構成をなしている。時代物も世話物も本質的にその構成および方法は同じで、叙事が高揚する時に一旦時間が停滞して旋律が抒情化する。いわゆるドラマが構築的なものに対して、浄瑠璃は流動的、膠着的である。

主人公の性格が不統一で非理性的でありながら、かつ愛すべきなのは、その凡庸、矛盾撞着が、各場各段に弱者、敗者のうたとして我々の情感を揺さぶるからである。近松の「人間愛」の担い手として登場する。それはまた前述の浄瑠璃構成の方法と同様に、時代物、世話物に共通である。

四 近松の作品

近松には、浄瑠璃時代物が約七〇編（存疑作を除く）、世話物が二四編、歌舞伎が約三〇編ある。そのうち、彼の作品の特質を良くあらわすものと考えられる。

(一) 世話物第一作「曾根崎心中」は、節事の「観音廻り」で始まる。これは辰松八郎兵衛の人形の出遣いを以って興行的に当たりを取ろうとする意図はもちろんあったことだが、文芸的にも意味が深い。題名から既に死が暗示され、「聞くぞ有りがたき」観音廻りは庶民にとって帰依である。元禄期に庶民は生きる意味を現実求めた、それゆえこの信仰は同時に美的陶醉になる。庶民にとっては彼等の存在自体が妄執煩惱の化身であり、彼等は信仰を感覚世界において捉える。そして次に一挙に現実世界が展開する。奉公に誠を尽くし意地、面目を大切にす江戸町人の若者が現れる。賢明な处世から見れば愚かな若者の現実は、九平次の仕組んだ罠に陥りもろくも破れる。しかしお初の心意気、「愛の死」への覚悟が徳兵衛の救いとなる。二人は死へ赴く、再び節事となり儒者荻生徂徠をも感嘆させた道行は、初めて近松の手によって光彩を放つこととなった。断末魔の苦しみは残酷な描写だが「未来成仏うたがひなき恋の手本となる」ためには必要なことで、心中死した愚かな迷いの二人は愛の世界に蘇る。

(二) 好評だった「曾根崎」に続いて書かれた「薩摩歌」の後世の評価は、高くない。しかし、その特徴は、後世に大きく影響したと見るべきであろう。

- ① 「曾根崎心中」のようなニュース性のある事件でなく、流行歌謡に材を取った。
- ② 世話物の主人公に武士が登場した。
- ③ 場を京阪以外に広く取った。
- ④ 筋を複雑化した。多段化の際の日本文芸の構造の特徴を示す。

イ 並列的にストーリーが進行する。

ロ 各段の有機的連関がうすい。

ハ 趣向が次々と並べられる。

⑤ 既成、新作の趣向が多く、またそれらが種々にアレンジされて後に用いられている。

⑥ 武士階級を越える町人階級の主張とも見られるごとき文言が見られ、類する表現この後の作品にいくつか見られる。

右のように本作は、「慰楽」のたねを数々出して、これ以後の近松作品を豊かにした。その意味で、この作品は軽んじられるべきではなく、むしろ近松世話物のもう一つの原型と見ることが出来る。

(三) 「心中二枚絵草紙」は、世話物の第三作である。再び「心中」を表に出してきている。作品の長さが「薩摩歌」は「曾根崎」の2.32倍ほどあったのに対して、「二枚絵草紙」はほぼ第一作の1.18倍に戻っている。ニュース性のある際物で、しかも、女主人公お鳴は、第一作と同じ天満屋の遊女であった。

「用明天皇職人鑑」の「山路玉世姫道行」を劇中で聞かせ、趣向も大事にされている。これは第一作に、第二作「薩摩歌」で見られた新傾向が合流したのである。「職人鑑」から自在に引用しパロディー化してゆく近松の文章力は見事であり、先行の時代物を今風な設定の中で味わうという趣向は仮名草子や俳諧の世界で行われていたことであるが、世話物の趣向を幅広にしたというのは、近松の功と言うべきである。

大当たりをとったわけではないが、「職人鑑」を援用して執拗に「曾根崎」についての観客の記憶を刺激していく。「薩摩歌」を間に置いて「曾根崎」再生を願う近松に以後の数々の名作を書かせる下地が、ここに出来上がったのである。「曾根崎」の模倣作と言う説もあるが、近松作品の全体の構造から見ればそうとは言いきれない。

(四) 近松世話物の第二十二作「心中天の網島」は、最も円熟した作品である。妻おさんと遊女小春の、治兵衛をめぐる愛と誠が描かれる。兄孫右衛門の思いやり、舅五左衛門の頑なな理、新興町人太兵衛の生き様等も活写される。しかし、主人公治兵衛については無分別とか主体性を欠くとか、人間的に問題ありと評される。治兵衛を作品の中心に据えて見なおしてみればどうか。

治兵衛は、いわば日常的な軌範からずれたところで行動する。近松は題名に示すように「天網」が漏らさずに裁くと言う一方で、作品の終末で「成仏得脱の誓ひの網島心中」と言う。小春の遊女としての意地は人の誠と合して「たとへこなさんと縁切れ、添われぬ身になりたりとも、太兵衛には請けだされぬもし金ぜきで親方から遣るならば物の見事に死んでみしよ」と言う。賢女おさんも「夫の恥と我が義理を一つに包む風呂敷の中に、情を籠めにける」時、すべてを忘れる。治兵衛、おさん、小春、三者は同一で、魂はエロスの神に憑かれ、愛は死を呼ぶ

こととなる。五左衛門夫婦、孫右衛門、太兵衛は、着実に生きる規矩・通念に支えられ俗的世界に生きている。治兵衛そしておさん、小春は合理を超えたかなたの狂気の領域、聖なる世界に入って行き、究極において作者近松は聖俗合わせた世界から、彼等を容認しているのである。

五 近松作品の戯曲構造

(一) 初期浄瑠璃

①第一節では存疑本を含め「三社託宣」以下「以呂波物語」まで（延宝六年—貞享元年）の十三曲を取り上げ、第二節では「出世景清」以下「融大臣」まで（貞享二年—元禄元年）の十四曲を取り上げた。

①この時期の浄瑠璃は、修辞の上からは古歌を多用し、平板ではあるが次第に「段」という単位で統一されてきた。一段には二乃至四の趣向が「場」の単位で設けられた、それらは六種類に内容として分類できる。「段」としての統一は、初めは叙事的な筋の繋がりに見出されたが、趣向が膨大になるにつれて一場一場の興味は不統一な方向を示し、有機的な接続は見られず相対的にそれぞれ独立する。すなわち多幕的、分裂的、羅列的という徴標で捉えることができる。

②この時期の浄瑠璃の段相互の接続の仕方は、三型ある。直線的連関、条件並列的連関、独立的連関である。登場人物は歌舞伎の役柄を模し、類型化されている。趣向も類型的で争闘、抒情、節事、怨霊・執念・殺し、叙事的展開の六種に分類できる。

総じて、連鎖状の単調な物語から、いわゆる見せ場をつくるようになる。しかし劇的昂揚とは異種の相対的独立化の傾向である。叙事に抒情が加わり多段化し多くの場を作る。後の多段化の萌しが見えている。

(二) 世話浄瑠璃

世話浄瑠璃二十四編は、「曾根崎心中」一段、「淀鯉出世滝徳」「鏝の権三重帷子」いずれも二段、計三編を除いて三段構成である。しかし、右の三編も場の転換を考えれば、やはり三段構成といって差し支えない。

各作品は、段の接続の上から四型に分類できる。挿入的連関、条件並列的連関、独立並置的連関、直線的連関である。この接続の型は、近松の完成した作品の構成と見られ、また近松以後の多段化していく作品の構成にも通じる。主題は義理と人情との内的葛藤からかもし出される悲哀である。主題は相対的独立の段構成を情調として一つにまとまる。義理、人情は相互に接近し一体化し、闘争もなく抵抗もない忘我の境地に至らしめる。主と客、自我と他我という意識を昇華させた情調の世界である。近松の庶幾した「慰み」（『難波土産』発端）という効果はこの自我を情調の中に溶解させるところに生じる。

(三) 歌舞伎

歌舞伎は、その演出と浄瑠璃の文芸性とが一体になって近松の傑作を生み出すために必要であった。周知の如く現存する狂言本を戯曲とは言い得ない。しかしなお、近松文芸を探る上ではこれを取り上げなければならない。「戯曲的」と題した所以である。元禄歌舞伎の中では一つの完成した形であり後世にも影響の大きい「お家物」十四編を取り上げた。

お家物のプロットは、ほぼ類型化している。第一幕は「条件」の場である。奸計が顕れ善悪対立し、善人側が一時退く。第二幕は「趣向」の場である。やつし、濡れ、口説、傾城買い、武道の立て合い、義理立て、殺し、草履打ち、鞘当て等がある。第三幕は結末、大団円の場になる。十四編、大筋では同じであるが、なおプロットの多少の変化により四つに分けられる。

「お家物」の内容は、言うまでもなくお家騒動である。「惣て歌舞伎物まねの本義とするは、勸善懲悪の道也」(『歌舞伎事始』巻之二)と言われるが、近松の作品例えば「傾城壬生大念仏」では、その域を越えるものが見られる。趣向も後に多彩化していく近松浄瑠璃の源泉となるものであろう。また、内容としての勸善懲悪は同時に構成の類型を作り、そこに必然的な連関なしに内容としての見せ場が架せられる。この二重性は、多層化することができ西洋劇と異なる構造を持つこととなる。筋の統一を壊して成り立つ見せ場は、「慰み」という効果であろう。

元禄歌舞伎は、寛文頃から元禄を経て、正徳、享保頃まで行われるが、宝永にはようやく衰退期に入った。近松はその頃浄瑠璃界に戻るが、理由は諸説ある。実はそれは元禄歌舞伎の終焉を示すもので、趣向は浄瑠璃に受け継がれ、戯曲性は浄瑠璃において発展していったのである。

(四) 海音と近松の作品

紀海音は宝永四年、近松の竹本座に対峙する豊竹座の座付作者となる、享保九年、豊竹座・海音宅・実家の火事、ライバル近松の死等があったせいか、六十二歳で浄瑠璃界から引退する。海音と近松、二人には同題材の作品が二つ、類似の題材による作品が一つある。その比較によって近松浄瑠璃の構造を明らかにしようとした。

まず海音の「八百屋お七」と近松の「心中万年草」とにあらわれる「涙」の場面を、逐一比較検討した。そして、ブリッジス (K.M.B. Bridges) とレルシュ (P. Lersch) の「感情」論を参照して考察すると、次のようになる。①感情表出において、近松は人の弱点をさらけだし、海音は颯爽とした人物を描く。②近松の方が「感情」の項目数が多い。③近松の方が「感情」の種類が多い。④涙の一場面における「感情」の内容が、近松の方が海音より複雑である。

次に海音の「傾城三度笠」「心中ふたつ腹帯」と近松の「冥土飛脚」「心中宵庚申」とを比較した。①二人ともに基本的には「涙」は重要な要素であると考えている。②総括的に言うと、近松の方が海音より、「涙」の場面が多い、「感情」の種類が多い。

三作合わせて考えると、近松は三作共に「感情」の傾向、質、量が一定している、それに対

して海音は、初めの作に比べて後の二作の「涙」の場面および種類が少くなっている。それぞれ二人の制作年代と照合してみると、近松の劇作法は少くとも「感情」に関しては「万年草」の時代から既に完成していて、海音の場合は「八百屋」の時代は、未だ近松的作法をも示し、後に海音独自の作風を示している事が分かる。そして近松の、上の用法から、『難波土産』で言う「あはれなるもの」「憂が肝要」「情」について知ることができる。

*なお、「芸能論への視点」の一節は、本論文の全体に関わる。また、「近松浄瑠璃における『忠』」は、「近松作品における『忠』の意味」の補助的資料である。

論文審査結果の要旨

本論文は、浄瑠璃と歌舞伎を中心とする近松門左衛門の作品の文芸的特質を、その基盤となる世界、方法および様式、各作品の特質、戯曲構造の四つの面から捉えようとしたもので、十一章から成り、全体は三部に分かれさらに補助資料一章を付す。

「穂積以貫『経学要字箋』と近松浄瑠璃における義理・人情」「穂積以貫と近松門左衛門」「近松の虚実皮膜論」「穂積以貫『経学要字箋』における「天」——近松劇の死生観考察のために」「近松作品における「忠」の意味」「近松の時代浄瑠璃における義理」「近松浄瑠璃における美と人間——敵役と善悪」の七章から成る第一部では、主として、古義学派特に穂積以貫の影響を前提として近松文芸における義理と人情との関係について考察し、そこから近松劇の構造と文芸的特質を規定する。すなわち、近松劇の本質を「義理と情との軋轢」「義理と人情との葛藤による悲劇」と見る坪内逍遙以来の通説に対して、論者は、近松と同じ竹本座の顧問となっていた古義学派の穂積以貫の『経学要字箋』（刊行は近松没後の享保十六年）を中心として、古義学における義理と人情（情）との関係について考察し、それらに対立的関係にあるものではなく、また近松の時代浄瑠璃における義理が「絶対的至上的な義理」から「人情との関係において相対的に人間の意志や行為を抑制する義理」へ、そして義理と人情とが対立的に措定されない「仁を仲立ちとして情と一体化する義理」へとほぼ制作年代順に変化し、近松浄瑠璃の中心となる晩年の世話浄瑠璃を含めて、後期の作品に至るほど『経学要字箋』に説くような義理・人情（情）観を踏まえていると思われるところが大きく、そのような近松の作品の多くにおいては、義理が人情と劇的対立を形成するものではなく、「人の道」「人間の真実』を専ら描くものである、と説く。そして、『難波土産』発端に示された近松の芸論としての虚実皮膜論の検討、近松浄瑠璃における「忠」も後期の作品になるほど古義学の影響が見られるとする指摘等によって、そうした結論が補強される。義理と人情を対立的に見、その対立によって悲劇が

構成される、とする公式的・教条的な見解に対して、多くの近松作品の登場人物が義理と人情を肯定的に意識しており、義理と情とは対立的に形象化されるのではなく、両者が併存して、調和の世界に向かう人物への共感が近松劇の感動の源となる、という論者の主張は、近松作品の構造とその文芸的特質を解明した卓見として高く評価されるべきものであろう。

「近松浄瑠璃の原世界」「近松浄瑠璃の様式」「近松浄瑠璃の方法」「死と愛——「曾根崎心中」を支えるもの」「近松世話物もう一つの原型——「薩摩歌」をめぐる」「近松世話物第三作「心中二枚絵草紙」について」「愚かな神々の世界——近松「心中天の網島」における聖と俗」の七章から成る第二部は、主として近松の世話浄瑠璃について、その原世界を探り、様式と方法を明らかにし、「曾根崎心中」「心中天の網島」等、世話物の主要な作品についてその特質を論じる。この第二部では、主人公のイメージの原形質、近松浄瑠璃に多く見られる超現実的・神秘的な場面の意味が明らかにされ、また叙事文芸に叙情的要素を加えたものとして近松浄瑠璃の様式が規定され、さらに西洋の悲劇の手法とは異なる、登場人物の性格の焦点が定まっていない、不統一で非理性的にも見える人物造型法をとる近松の浄瑠璃の方法の意義が解き明かされるなど、近松文芸の特質とその意味について注目すべき考察が少なくない。特に、一般に時代物の浄瑠璃に比して現実的・写実的と言われる近松の世話浄瑠璃にも、霊験奇瑞・超現実・非合理の場面が多いことに着目し、それが近松作品のほとんどに底流しているものであり、遡源すれば先行芸能としての能に至りつくものであることを明らかにしたことは、近松文芸の新しさのみ目が向きがちな従来の研究に対して反省を求める、貴重な提言として評価されるべきものであろう。また、登場人物の愚行を、自然の性情、「情」の発露として肯定し、そこに美を見いだしていく近松文芸のあり方を見定める論者の見解は、研究史上記憶されるべきものであろう。そして、そのような近松文芸の特質についての考察を踏まえ、論者は、近松浄瑠璃の様式について、「叙事詩に近かった古浄瑠璃に叙情的要素を加えた」「劇的叙事詩」であると結論する。

「近松初期浄瑠璃の戯曲構造」「近松世話浄瑠璃の戯曲構造」「近松歌舞伎の戯曲的構造——お家物について」「近松と海音の浄瑠璃における涙」「近松と海昔の浄瑠璃」「芸能論への視点」の六章から成る第三部は、初期の時代浄瑠璃から歌舞伎、そして世話浄瑠璃と移って行った近松文芸について、その戯曲構造と特質を他の浄瑠璃作家の作品と比較しながら、全体像を明らかにしようとしたものである。論者は、元禄五、六年までの近松の初期の浄瑠璃を、さらに「出世景清」までの末期古浄瑠璃とその後「融大臣」までの初期浄瑠璃とに二区分し、それぞれについてその戯曲構造の特質を明らかにする。また後期の世話浄瑠璃の戯曲構造についても、そこでは、義理と人情とが相対する二人物に形象化されることなく、一人物の内的葛藤として示され、また両者の関係が相反発するものとして措定されているのではなく表裏の関係を

なすものであることを確認し、西洋の作劇法の「対立」という関係によって劇的展開がはかられるのではなく、遂には闘争もない、抵抗もない忘我の境地、情調の世界にまとまっていくという、その特質を解明している。また歌舞伎については、お家物を中心に、その内容と構造、元禄歌舞伎におけるその位置付けが示されている。さらに浄瑠璃についても、紀海音との比較によって、その特質がさらに明確に示される。近松文芸の全体像を見通し、その劇的構造の特質を明らかにした論者のこのような考察の成果が、以後の近松研究に大きく資するものであることは、あらためて言うまでもない。

また補助資料として巻末に付された一章「近松浄瑠璃における「忠」」は、近松の全作品における「忠」の用例を示し、その複雑な意味と近松文芸における展開を考察する上で貴重な資料となるものであろう。

以上述べてきたように、本論文は、浄瑠璃と歌舞伎を中心とする近松門左衛門の作品の文芸的特質を、その基盤となる世界、方法および様式、各作品の特質、戯曲構造の四つの面から捉えるべく、多元的・総合的に考察を加えたものであり、その結果示された多くの卓見が今後の近松研究の進展に大きな影響を与えるであろうことは疑いを容れない。特に、近松の思想的背景をも明らかにしつつ、近松文芸における義理・人情の関係を中心としてその劇的構造の特質を明らかにした論者の独創的な考究の成果は、従来の見解を補正し、近松研究に新生面を開くものとして、斯学の発展に寄与するところ大である。

よって、本論文の提出者は、博士（文学）の学位を授与されるに十分な資格を有するものと認められる。