

相模女子大学紀要 第八二号（二〇一八年度）

「良弁杉由来」と近代日本

——人形浄瑠璃文楽の明治期の新作と近代西洋文学批評——

東 晴 美

二〇一九年三月二日 発行

「良弁杉由来」と近代日本

——人形浄瑠璃文楽の明治期の新作と近代西洋文学批評——

東 晴 美

はじめに

二〇一八年九月、国立劇場では明治一五〇年を記念して、明治時代に新作された文楽「良弁杉由来」が上演された。本作は上演頻度が比較的高い人気演目である。忠臣蔵といった名作に比べて歴史の浅い明治の新作でも、百年以上の上演の歴史があり観客を惹きつけてきた。にもかかわらず、近年の作品に対する評価は、劇としての見どころは明治の三味線の名人豊澤団平が作曲した、子を探し求める母が狂乱する「桜の宮物狂いの段」のみで、それ以外は見るべきものがない駄作とされ、レパートリーから遠ざけるべきであると戦後の劇評家に評されて今に至る¹⁾。

人形浄瑠璃は江戸時代に生まれた芸能で、現代でも上演されている。江戸時代に生まれた作品が、江戸時代から伝承されている上演方法で、「現代の観客」に向けて上演される。ここに、伝統芸能の継承と現代の観客による受容の難しさがある。日本は、明治維新以後、十九世紀の西欧の文化を取り入れ、現在の基礎を作り上げた。現代とはことなる伝統演劇の作品を受容するためには、かつての価値観や社会状況を補いながら登場人物の心情によりそい、人として通底するものを見出さねばならない。あるいは、磨き上げられた表現として伝統の至芸を味わう。果たして、近代の鳥羽口に成立した「良弁杉由来」は、伝統の至芸には興味がそえられるが、作品そのものには現代人の心に訴えるものがない作品になってしまったのであ

ろうか。

「良弁杉由来」に関して現代もなお言及される研究として昭和四十八年に発表された郡司正勝氏の「『二月堂良弁杉由来』考」²⁾がある。本研究が発表された後、近世から近代の多くの資料が利用できるようになった。本稿では、これらの資料や研究成果を用い、作品が初演された明治二十年代、また、レパートリーとして定着した大正、昭和初期の日本の文化・社会状況から、本作が人気演目として支持されていた背景をさぐる。さらに、戦後の評価を近代西洋文学批評から検証し、伝統文化が現代に生きる可能性を考察する。

一、初演まで…「花衣いろは縁起 わしの段」から「桜の宮物狂い」へ

「良弁杉由来」は、二歳の時に驚にさらわれた子が、三十年後に最高位の僧良弁となって落魄した母と再会する物語である。初演は、明治二十(一八八七)年二月、大阪彦六座。作曲は三味線の豊澤団平、作者は団平の妻千賀による補筆とされている。初演時の外題は、「観音霊験記 三拾三所花野山」。西国三十三所観音札所の観音霊験譚をいくつか取り上げ前編、後編にわけて上演したもので、良弁僧正に関する物語は、前編の霊験譚の一つである。後編は九月に初演され、明治期には「三拾三所花野山」の一つとして、大正期からは「良弁杉由来」として独立上演されるように

なり、現代の文楽のレパートリーとなる。

「三拾三所花野山」の良弁に関する物語は、番付から次のように構成される。

- ・志賀の里の段（茶つみの畑に鷲に幼子をとらる）
- ・桜の宮物狂ひの段（我子のほだしけふ女の物狂い 此所人形惣出つかひにて御らんに入申候）

・東大寺の段（此所門前のうかがひに三十年後 番僧の知恵袋）

・良弁杉の段（杉の木の子 親子の名のり）

幼児が鷲にさらわれて親と別れ、のちに僧となつて再会するプロットは、江戸時代の寛保二（一七四二）年に初演された『花衣いろは縁起』の影響があると指摘されている。本作は全五段の長編戯曲であるが、宝暦十（一七六〇）年に、二段目の志賀の里で鷲に子どもがさらわれる「わしの段」が再演されて以降、「わしの段」のみが上演されている。わしの段を「物ぐるひ」と称する例もあり（宝暦五年十一月）、子を失った親の狂乱の場面が見せ場の作品として幕末まで継承されてきた。また、明治三十九年『三十三所花野山』再演時の劇評にも「いろは縁起」からの抜粋との指摘もあり、明治の観客も「良弁杉由来」を見ると、幕末まで折々に上演されていた「花衣いろは縁起 鷲の段」を想起していたようである。

江戸時代から浄瑠璃は先行作を参考にして作られることが多い。先行作としては、同じジャンルの浄瑠璃だけでなく、能楽や文芸作品に拠ることもある。参考の程度は、詞章まで先行作を引用する手法も少なからずある。しかし、「花衣いろは縁起」と本作には、詞章を引用するほどの密な関係はみられない。基本的な人物関係や設定が異なるためだ。「花衣いろは縁起」では、志賀の里で山中左衛門と小督夫婦の子三之助が鷲にとられ、夫の左衛門が狂乱する（良弁では、母のみ）。僧玄恕となった子と親が再会するのは三年後で、六歳の僧玄恕の説法の間（良弁は三十年後で、春日大社の参詣の折）。親子の名乗りの証拠が観音像と産衣の紐（良弁では観音像と錦の守袋と異なる）。

この「わしの段」を取り入れたのが明治十二年十月大江橋席「西国三拾

三所 観音霊場記」である。⁶ いくつかの札所の霊験譚をオムニバス方式で組み合わせた本作の、霊験譚の一つが「石山寺わしの段」である。番付によれば、人形の配役は、山中左衛門（桐竹門造）、女房小くう（吉田辰五郎）、山中三之介（吉田辰太郎）とあり、「吉田辰五郎辰太郎出つかひ早替り」と記されている。番付には、「作者 玉龍舎定一」「糸調 里暁」とある。「糸調 里暁」とは三味線の豊澤団平が作者として用いた号とされている。⁷ 「良弁杉由来」の初演となる、明治二十年「三拾三所花野山」も作曲が豊澤団平で、明治十二年の「観音霊場記」をもとにして、いくつかの霊験譚を差し替えた「改訂再演」である。⁸ その差し替えた霊験譚の中で、鷲にさらわれた子が僧となり親と再会するエピソードが、玄恕から良弁になる。

良弁の伝説で出自に関しては、相模国説と近江国説の二つがあり、近江国説に関しては、「粟津人」と「志賀里人」がある。⁹ 江戸時代に広く流布した地誌にも二説がとられている。「南都名所記」では「さがみのくにの人」とあるが母との再会譚はない。一方、『大和名所図会』では「近江国志賀郡の人」とあり、『元亨釈書』を参考にして記したとある。¹⁰ 『元亨釈書』には、良弁が「近州志賀里人」、二歳の時に母と桑畑にいる時に鷲にさらわれたこと、母は三十年さまようが子に会うことはかなわず、ふるさとに帰ろうと淀川の船に乗った時に、船中の人から良弁の出自を聞き、もしかすると尋ねて観音像を証拠に名乗り合ったとある。「花衣いろは縁起」の「わしの段」の「志賀の里」と、『元亨釈書』系の説話の良弁の出自の「志賀里人」とが結びつき、西国三十三の霊験譚は、明治十二年の「花衣いろは縁起」系から、良弁系へと差し替えられたのだろう。

「良弁杉由来」の名場面の一つは、「桜の宮物狂い」であるが、近世期までの説話には母が狂乱したエピソードをクローズアップして描かれていない。郡司正勝氏は、近世期に成立した謡曲「朗弁」の物狂いの母が登場し母子が再会する観音利生譚から、「良弁杉由来」との関係指摘する。¹¹

謡曲「朗弁」に加えて、もう一つ注目したいのが、明治十一年に刊行された『説教譬喩因縁談』である。¹² 本書の下巻に「南都良弁僧正ノ事」が収

められている。多くの良弁説話の書き出しは、二歳の時に驚にさらわれた逸話から始まるが、本書は、落剥した母が息子の行衛を尋ねて狂気となった場面から説き起す。

「○南都良辨僧正ノ事 昔シ大坂ノ町ニ一人ノ老婆ガアチラヘ走りコチラヘ走り走り歩行テ居ルユヘニ子供ガヤレ氣違ヒト云テ追廻ス其夜三十石ノ船ニ乗り京ノ方ヘト心ザス 然ルトコロ乗合ノ人ノ咄ニ（後略）」¹³。ここから『元亨釈書』系の淀川の船中の人から良弁の噂を聞く逸話となる。狂乱した老婆が子どもにからかわれる様は、まさに団平による名曲「桜の宮物狂いの段」そのものであり、妻千賀の振付による狂乱の見せ場と関わることは想像に難くない¹⁴。さらに、母が東大寺にたどりつき、水たまりで乞食同然の我が姿をうつして恥じ入る件、東大寺の僧に乞食とさげすまれる件、母が手紙をしたためて松の木（謡曲「朗弁」では高札、「良弁杉由来」では杉の木）に貼り付けたのを良弁が読む件などが、良弁関係の他の説話にはあまりみられないもので、明治二十年の改作に影響を与えた可能性があるだろう。

明治二十年に作者として名が挙がる団平の妻千賀は、本作以外にも様々な作品の作者として名前が挙げられる。千賀の作品への関与に関しては、あくまでも団平が作曲しやすいように、文章を改変したとされている¹⁵。したがって、千賀に文才があったとしても、いわゆる近代以降の作者論、一人の作者が作品を創作する姿勢とは異なるとみるべきだ。日本の文壇において、戯曲が文学の分類として認識されるのは、外山正一によって、シェイクスピアのハムレットが『新体詩抄』で紹介される明治十五年が最初期のものであろう。さらに広く浸透するのが明治十九年の演劇改運動のころだ¹⁶。また、文学の分野で、十九世紀の西欧の文学を受容し、それが議論の舞台上に上るのは、明治二十四年創刊の『早稲田文学』、明治二十八年創刊の『帝国文学』など明治二十年代後半だ。明治十二年「西国三拾三所 観音霊場記」や明治二十年「三拾三所花野山」に近代的な密度の高い戯曲を求めるのは難しい。

本作が明治、大正、昭和前期にたびたび上演された背景は、戯曲以外の

要因を探らねばならない。

二、初演「観音霊験記 三拾三所花野山」…彦六座の挑戦

明治二十年に「良弁杉由来」を含む「三拾三所花野山」が人形浄瑠璃で初演されたのは、大阪の彦六座である。

彦六座は、江戸後期から植村文楽軒によって興行されている文楽座に對抗して、明治十七年に開場した劇場だ。文楽座で一座を代表する三味線豊澤団平を引き抜く形で彦六座の中心に据えた。

当時の文楽界の一流の演者を擁する文楽座に対抗するために、彦六座は様々な工夫を重ねた。明治五年に新政府の方針に従い、文楽座が大阪の中心部からやや西に位置する松島へ移転した（松島文楽座）のに対して、大阪で古くから人形浄瑠璃の興行があった土地に新築された彦六座には地の利もあって客が集まり、その勢力は文楽座も無視できず、明治十七年に中心部へ文楽座も戻ってくることになる。御霊文楽座である。ここからはじまる文楽座と非文楽系彦六座の競い合いは、明治文楽界をおおいに盛り上げることになる。

彦六座の新しい取り組みを通してみると、「良弁杉由来」に対して、当時の観客が戯曲以外にも興味がかき立てられていたことが垣間見られる。

まず、劇場の運営に関しては、小道具、人形の衣装はすべて新調であった。その新しさは観客の目を奪ったことは想像に難くない。現在の「良弁杉由来」の演出では、落魄した母と再会する良弁は、鮮やかな緋の衣を身に着けている。良弁が高僧ゆえに当然の衣装であり、また落魄した母との対比を際立たせるための高貴な風情の演出で、演劇的には特筆すべきものではないが、当時の彦六座の文字通りピカピカの新しさとあわせて考えると、衣装一つにも期待して当時の観客は舞台をみていたであろうと思われる。道具に関しては、明治十九年九月「大塔宮職鎧」の盆踊りの場面では、客席に大ぶりの切り子灯籠をいくつもぶらさげ、人形にあわせた小ぶりの切り子灯籠を舞台で使う幻想的な演出をしている。また、観客の下駄を拭

いてお帰りいただいたなど観客との一体感で盛り上がる新装の劇場の熱気が伝わってくる。⁽¹⁶⁾

人形の演出に関しては、明治十七年七月『加賀見山』『奥庭』で、女中のお初（吉田辰五郎）が主人の敵の岩藤（吉田才治）を追い詰める場面では、岩藤が客席に逃げ出し、それをおいかけたお初と、客席で立ち回りをはじめている。⁽¹⁷⁾ また、明治十八年五月の孫悟空を主人公とした『五天竺』では、宙乗り早替り等、アクロバティックな舞台を見せる。明治二十年「観音霊験記 三拾三所花野山」の番付では、良弁の物語では「桜の宮物狂いのだん」や、これ以外の観音霊験譚にも「出遣い」とある。出遣いとは、本来は人形をクローズアップさせるために、黒頭巾で顔を隠す人形遣いが、上下を着して人形を操る姿を見せる演出である。舞台を華やかにし、人気の人形遣いの姿を見たいという観客の期待に応える演出である。

明治維新以後、日本の新しい演劇を模索するために参照した十九世紀西欧の舞台では、いわゆる「第四の壁」といわれる舞台と観客の間を隔てる見えない壁があたかも存在するように、俳優は観客の存在を無視して演じ、観客は客席から舞台を垣間見るといふ関係性を構築していた。そのような時代、戯曲は文学として緻密な言語芸術として発展を遂げていった。このような西欧の近代劇が移入され、定着する以前の日本においては、舞台と観客は隔てられることなく、相互の存在を自明として作品を作り上げてきた。このような戯曲は、近代文学批評の視点からは、戯曲の統一感に欠けた子どもだましに見えるかもしれない。しかし、近世をまだ色濃く残す明治二十年代の舞台は、戯曲の密度の高さだけに舞台の価値を集約させない、第四の壁に隔てられない演劇を楽しんでいたのである。

近年の現代演劇では第四の壁を崩す試みが行われ、また、その折に日本の歌舞伎や文楽が参照される場合もある。しかし、昭和の伝統演劇では、そのような演出を避けてきた傾向がある。たとえば、一九八〇年代に一世を風靡したスーパージョー歌舞伎は多くの観客を動員する一方で、「歌舞伎ではない」と批判された。二〇一〇年代になって伝統演劇にも戯曲以外の要素に目を向ける動きが出始めるが、伝統芸能としての本流とはみなされない。⁽¹⁸⁾

「良弁杉由来」は明治の「新作」浄瑠璃である。戯曲に関しても、新しい取り組みが試みられた時代である。明治十年代は、東京で歌舞伎の九代目市川団十郎を中心とした演劇改良運動が展開する。新しい時代の演劇を模索する機運は、大阪の人形浄瑠璃にもあった。

その一つに、「活歴物」がある。江戸時代では、徳川家に直接関わる表現を避けたため、別の時代に作品の時代を設定することが行われた。それを、明治になって史実通りに上演するのが、歴史が活きたように眼前に現れる「活歴物」である。人形浄瑠璃でも、たとえば明治六年八月に上演された「実伝大阪夏陣記」は真田幸村を主人公とした作品であるが、江戸時代は徳川家をはばかって「鎌倉三代記」として上演されてきた。しかし、このような史実通りに行うことに腐心した小手先の改変は、江戸時代の名作の筋立てに矛盾を生じさせ、「活歴物」はやがて否定的な評価となる。このように、たとえ結果として失敗の試みと評価されるものであっても、新作への関心が高まった時代である。

文楽座では「日露戦争薫梅忠義魁」「明治美談孝行娘」など、時事ネタをとりあげる。彦六座においても、二十年九月に上演された『三拾三所花野山』後編の「吉原品川楼」では、人形で散切り頭、下にシャツを着せて初めて登場させたり、二十一年『逆巻浪夢之夜嵐』で人形に洋服を着せたりするなど、時事ネタや新演出を試みた。⁽¹⁹⁾

「良弁杉由来」に関していえば、明治期に仏教関係の新作が多く出ており、また、再演を繰り返していることに注目したい。「良弁杉由来」は西国三十三所の観音霊場にちなんだ『三拾三所花野山』の一幕である。これに先立つのが明治十二年「西国三拾三所 観音霊場記」である。他に、文楽座でも「善光寺霊験記」が上演されている。明治初期の戯曲を鑑賞するには、今日とは異なる一五〇年前の社会状況にも目を向けなければならぬ。次項では、明治期の仏教の状況をふまえて、「良弁杉由来」の初演や再演について考察する。

三、明治・大正・昭和前期の再演：「良弁杉由来」の単独上演と近代仏教
 廃仏毀釈と明治仏教

彦六座では『三拾三所花野山』の前の年、明治十九年五月『弥陀本願三信記』を上演している。これは、浄土真宗の親鸞上人、蓮如上人、顕如上人を扱った作品で、豊澤団平が節付をし、お千賀が作を担当した。

このような、仏教関連の演目が新作される背景には、明治元年の政府による神仏分離令による日本各地で展開した廃仏毀釈運動とも関連するだろう。明治六年には、大阪の人々が親しむ住吉大社の二つの伽藍が壊されるなど、既存の価値観の喪失を目の当たりにした市民にとって、明治九年に親鸞聖人、明治十五年に蓮如上人が相次いで、明治天皇より諡号を追贈されることは、新しい制度へ変革する中で、既存の価値観が肯定される安堵にも近いものがあつたであろう⁽²⁰⁾。さらに、明治三十一年の蓮如上人四百回忌法要の予修が明治十八年に山科別院で行われている。これを踏まえて、明治十九年五月『弥陀本願三信記』が初演され、明治二十四年、二十七年、二十九年、三十八年、四十一年と四百回忌法要のあとも上演を重ねている⁽²¹⁾。

明治期は、日常に親しんだ慣習を打ち砕くショックな出来事を経て、近代という新しい文化を受容しようとした時代である。既存の文化は破壊の後に復権するというよりは新しい価値観にカスタマイズされて人々の前に立ち現れた。仏教に関して言えば、近世期の寺院では人々の教化よりは、キリスト教を排斥するために宗門改、すなわち今でいう戸籍管理の役割を担っていた。明治になり、西洋の哲学を受容し、新たな「宗教」という概念で人々の前に再編成された⁽²²⁾。明治期の浄瑠璃はそのような時代の機運を敏感にくみ取って新作を生み出したといえよう。そして、新進の彦六座がそれを劇化した点にも留意したい。

このように、明治二十年代の文楽は、演出においても、宗教観においても、現代の我々とは異なる。これらの価値観を補いながら作品に向き合う必要があるだろう。

巡礼の近代化

明治二十年に前編、後編に分けて上演された「三拾三所花野山」は、明治二十三年の再演で一つにまとまり、札所の霊験譚の省略、追加、「鷲の段」のように内容の差し替えを重ねながら、明治四十年代に、那智山、藤井寺、壺坂寺、清水寺、中山寺、谷汲寺、番外札所二月堂の霊験と集約されていく。良弁の物語は、明治期の間は、常に「三拾三所花野山」的一幕として、非文楽系で上演されていたことが番付からわかる。前項で述べた『弥陀本願三信記』のような年忌法要といった大きなイベントがない本作がなぜ再演を繰り返したのであろうか。

西国三十三所の観音巡りの草創期から現代にいたる変遷は、佐藤久光氏の『遍路と巡礼の社会学』に詳しい⁽²³⁾。佐藤氏によれば、平安末期に成立し室町中期に固定化した三十三所の巡礼は、近世期には平均して二万人前後の参拝者で賑わった。しかし、前章で触れたように明治期は、廃仏毀釈や檀家を持たずに莊園からの収入を得ていた寺院が経済的に困窮するなど、新しい時代の制度変更の影響のために、三十三の霊場の中には荒廃したのもあった。佐藤氏の調査によれば、再びかつての賑わいを取り戻すのは戦後の高度経済成長期の昭和四十年代からとなっている。昭和四十年には二万五千人と江戸時代の平均に近い人数に、昭和四十四年は三万人と江戸時代の最盛期に近い参拝者となる。佐藤氏の論考では、その間の明治期にはあまり言及がないが、興味深い資料がいくつかある。たとえば、明治四十四年に刊行された『宇智・吉野郡新四国八十八ヶ所霊場巡拝案内記』は、江戸時代後期、文化七年に刊行された『宇智・吉野郡新四国八十八ヶ所巡拝道中記』を収録し、霊場が成立した頃より百年を経て廃絶した札所も少なくないことから、新しく案内記を制作したものである⁽²⁴⁾。近世期に盛行した霊場巡りが、明治前期には荒廃し、明治後期に再び注目を集めている様子⁽²⁵⁾がうかがえる。

また、仏教をめぐる概念に変革が生じたように、巡礼に関しても、近世から近代には新たな変化が生じたことが指摘されている。森正人「巡礼の近代性」⁽²⁶⁾で、明治三十三年十月に、大阪毎日新聞社が「西国三十三所巡礼

競争」を開催したことを紹介し、新しい時代の巡礼への変容を明らかにした。注目すべきは、この巡礼の背景に日露戦争があることだ。出征兵士の家族が安全を祈念して「千社札」を貼付ながら巡礼を行っていた。江戸時代の平和で豊かな時代の巡礼とは異なる、大量の死者を出す近代戦争との関係が浮かび上がる。現代も三十三所巡りは、日本最古の巡礼路である西国三十三所が平成三十年に草創一三〇〇年を迎えるのを記念し、パワースポットブームと相まって、若い世代にも広がっている。しかし、「良弁杉由来」が「三拾三所花野山」として上演されていた頃には、江戸時代とも現代とも異なる思いで人々は西国三十三所の物語に向き合っていたのである。

「良弁杉由来」単独化と東大寺の明治の大修理

明治期を通して、彦六座、あるいは、彦六座が解散したあとも、非文楽系が圧倒的なシェアを占めて上演されてきた「三拾三所花野山」を、大正期に文楽系も上演するようになり、大正十四年からは良弁の物語は西国三十三所の巡礼とは関係なく独立して上演するようになる。「良弁杉由来」の誕生である。単独公演が定着してゆく背景には、昭和初期から文楽の興業の様式が、長編戯曲の通し公演から、名場面を並べた見取公演へと変わったこともあるだろう。⁽²⁶⁾ また、「三拾三所花野山」のいくつかの霊験譚の中から、良弁の物語が選ばれたのは、東大寺の修復と復興にともなう、良弁の業績への関心の高まりも関わっていたであろう。

岡倉天心らによって荒廃する文化財の保護のための古社寺保護法が施行されるのが明治三十年。東大寺の法華堂が明治三十三年に修復され、大仏殿の修復も日露戦争が終戦を迎えた明治三十九年から本格化し、大正四年に大仏殿落慶供養が営まれる。この間の明治四十二年に東大寺の稲垣晋清師が『良辨僧正御伝記』⁽²⁷⁾を著す。東京の大山開山講の良弁の信者の所望によって著したとあり、あるいは大仏殿修復の勧進の意味合いもあったかもしれない。良弁僧正の誕生から、聖武天皇の命を受けて東大寺建立に奔走したこと、西国三十三所の十三番札所の石山寺の建立など、入滅に至るま

でを記す。落剥した母が淀川の乗合船で良弁の出生譚を聞いて、もしやと東大寺を尋ねる逸話も記される。

そして、良弁の業績は、仏教界だけではなく、大人や子どもの読み物にも収録される。奈良時代の高僧良弁は、仏教説話の偉人ではなく、人々の身近な偉人へと変貌をとげる。⁽²⁸⁾ 戦後教育においては特定の宗教をとりあげない方向になったため、仏教者の逸話に触れる機会が極端に減っている。⁽²⁹⁾ 大正から昭和にかけて現代からは想像もつかないほど、良弁は身近な偉人であったのだ。

四、現代の観客に伝えてきたもの

「良弁杉由来」の初演、再演をたどってみると、当時の人々には当たり前のことでも、現代の我々には説明がなければ知り得ない社会状況が見えてくる。その社会状況が、本作の人気を支えてきたといえる。そして、社会状況が変わった戦後においても、本作は再演を重ねレパートリー化した。江戸期、明治、大正、昭和といくつもの新作がうまれながら多くが淘汰された中、新しい時代の観客は本作にどのような人として通底するものを見いだしてきたのか。そして、評論家を落胆させてきたのか。

仏教の近代化、巡礼の近代化などの文化変容と同じく、舞台芸術の評価の基準にも近代化はあった。これまで、演劇における近代化は戯曲の改良、近代化に目を向けてきたが、舞台芸術が作り手と観客の双方の共振の中で作品を完成させる芸術である以上、作品をどう観るかという観客側の視点からの分析も重要であろう。

坪内逍遙は、シェイクスピアの作品と近松の作品を比較して、シェイクスピアは個々の登場人物の性格にフォーカスし、近松は類型的に描いていると指摘した。⁽³⁰⁾ 近世期に生まれた作品は、類型的な人物表現の中に観客の共感を引き出す豊かな表現を磨き上げてきた。そのことは、浄瑠璃太夫の芸論にもみられる。それは、現在でもそうである。例えば、成年男子の形浄瑠璃太夫が子どもの声を発するとき、高音で平板な発声方法をする。

身分の高低、男女差があったとしても、子どもの声という類型の中の差異である。それぞれの子どもの個性に目を向けるわけではない。このことは、文楽に限らず、歌舞伎も立役、女形、敵役といった役柄という類型を踏まえて演ずる。さらに広げるならば、能も、神、男、女、老人という世阿弥の芸論以来の形を踏まえて表現し、観客もそれを前提に観る。

また、作品内容に関しては、近世期においては、「神儒仏」に通じることを作品の価値意識においてきた。十八世紀初頭に活躍した近松門左衛門は、作品の多くが江戸期において再演されることはなかったにもかかわらず、江戸期を通して「作者の氏神」として評価された。その評価が「神儒仏」に通じた作品との指摘である。このような評価基準は、演劇作品に対する評価だけではなく、江戸期を通じた価値意識であることは、『徒然草』の作者である兼好法師への評価にもみられる。⁽³²⁾

このような作品の評価基準や、類型的な人物把握が、個の内面へと転換するのは、近代に入って西欧文化から受容したものだ。それが隔々まで自覚的に浸透するのはいつ頃かを証明するのは難しい。戦後、昭和二十一年に教育勅語を凍結し、社会科学の地理、歴史の復活を経て、昭和三十三年に道徳教育が特設された時の小学校の学習指導要領の教育目標の三項は「3. 個性の伸長を助け、創造的な生活態度を確立するように導く」とある。戦前の知識層の意識は、戦後になってより広く深く浸透していくことになる。戦後の観客は、近世期のような年齢や身分という類型で人物を把握することは、もうできない。伝統演劇の表現の技術は伝承されても、鑑賞の視点は変わってしまった。

それゆに、近世、近代初期の作品のうち、類型的な個の描写の中に、現代人にも共感しうる個の葛藤が描かれる作品を評価してきた。それを可能ならしめているのは、人形浄瑠璃が基本的に長編戯曲だからである。前章で触れたように、昭和になって長編戯曲を通して上演せずに、名場面の見取り上演となるが、観客は、名場面の前におきた事件や登場人物をとりまく状況を踏まえて（いることを前提に）、作品に向き合う。だからこそ、類型的な登場人物の苦悩や葛藤の中に、現代人にも人として通底するもの

を見出すことができる。ところが、「良弁杉由来」に関しては、既に述べたように「三拾三所花野山」という靈験譚をいくつか組み合わせたオムニバス方式で上演された短編で、良弁とその母が歩んだ三十年間は描かれな。既に明治三十九年の劇評で、オムニバス形式である故に「駄作否悪作」として、文楽が進歩しようとする時期に適しないと指摘する。⁽³³⁾ 文楽の批評にも、明治三十年代後半になると、西洋近代の文芸批評の視点がみられるようになる。「良弁杉由来」は「三拾三所花野山」の一部分である限り、戯曲の構造に深みを与えるのが難しい作品なのである。

このような「良弁杉由来」であっても、近代を無意識のうちに内包していた点が二つあると思う。

一つは「桜の宮物狂いの段」である。鶯に子どもをさらわれ親が狂乱する場面は、浄瑠璃作品の先行作『花衣いろは縁起』にもある。両作の違いは、正気に戻る場面である。『花衣いろは縁起』は、狂乱した父親は、自分が出奔している間に、跡継ぎである兄が殺害されて家は崩壊し、家臣も入水自殺をしたことをきいたのをきっかけに我に返る。一方、「桜の宮物狂い」は、水面に映った自分の老いた姿に、はっと正気に戻り、狂乱の三十年の年月を内省する。⁽³⁴⁾

また、団平の曲調も内面の表現を支える。その技術を、『道八芸談』では、「足取り」という専門用語で説明する。鶴沢道八は、「足取り」を世話物、時代物を区分けして弾くこと、文章の情景や情趣の違いを弾き分ける技術としている。同じ振袖の娘の表現でも、町人と武将の娘、一国の領主の娘を団平は弾き分けたと語る。また、七世鶴沢寛治（一九二八〜二〇一八）は、団平の芸風を平成に入ってもなお継承する数少ない三味線であったが、彦六系の特徴について、「一言で申し上げて、「模様を大切に」ということにつきまします」とし、その例として仮名手本忠臣蔵の刃傷の場面の冒頭で、殿中で能が演じられる様を、「文楽系では太鼓の音だけを表現して、あとは浄瑠璃で進行します。しかし、彦六系は松の廊下を大名たちが大勢行き交って向こうで能が演じられている、そういった情景を三味線で表します。登場人物の位どり、その場の雰囲気はどのようなものか、

よく考えられて手が付いています。」と説明する。団平の三味線の、登場人物を理解し、雰囲気解釈する表現は、明治のごく初期ならば、おそらく、類型的な表現であろうとおもわれるが、この技術が近代への接続点になるのだ。近代が、個人の内面に分け入ろうとする時に応え得る表現を、団平の三味線は有していたといえよう。

もう一つの近代性は、良弁という高僧ゆえに抱える苦惱で、高僧の徳の高さと涙の母子再会という類型的な表現にとどまらない点である。良弁は、実母が乞食同然で三十年もさまよっていることを知らずに、自らは幼少時に宮中で養われ、修行を重ね、徳を積んだ最高位の僧侶となっていた。そして、大僧正にありながら自らの母には十分な孝養を尽くさずに、その地位にいることを顧みる。この場面は、明治三十九年、明治四十二年の再演でも本作の優れた点として評されている。これを磨き上げたのが、昭和の名人山城少掾（古鞞大夫）である。「良弁杉由来」を独立演目として度々取り上げ、昭和三十四年の自身の引退興行にも本作を選んだ。山城少掾の芸風は、語りの技術のみならず、近代人として理論的な作品解釈と心理描写にある。

しかし、劇評家渡辺保氏も、引退興行の山城少掾による良弁と母との再会の「二月堂」はつまらなかつたと落胆する。神話を信じない近代において、ただの言い伝えの域を出なかつたと渡辺は分析する。

「三拾三所花野山」が初演された頃の彦六座の斬新さは、人形浄瑠璃が同時代演劇として命を保っていた時のもので、戦後の古典芸能の継承と保存の中ではその試みを観客と共有するのは難しい。また、近代仏教にまつわる出来事がきわめて重要な社会現象として観客の関心事になっていた時代とも同じ価値観を現代は共有するのは難しい。その中で、高僧良弁の苦惱を共有するのは不可能なのであろうか。

それについて、昭和六十三年、国立文楽劇場で四代目越路太夫が二月堂を上演した時の内山美樹子氏は、駄作だと期待していなかつた二月堂にもみるべきものがあつたと評する。

ところが、越路の語る、血のしたたるような人間良弁の前に、居眠りどころではなくなつた。血のしたたる「二月堂」が佳品でありうるか、よりも、この駄作を、知性派の越路が、血のしたたるように聞かせたことに感嘆した。今こそ越路で「道明寺」を聞きたくなつた。従来越路の「道明寺」には、神話的スケールと品格が乏しく「子鳥が泣けば親鳥も」で涙声を聞かせるなど、普段冷静であるだけ、大曲意識に捉われて表現が生な、甘いものとなる傾向があつた。たとえば「二月堂」にしても、「親子の恩愛」さこそあらん…よそにな聞きそいたましましや」のあたり、通俗な感傷に落ち込む危険と紙一重のところ、今回はピタリと止み留まり、端正さを保持しえたのであつて、山城少掾とは別の、人間蒼丞相を、今こそ越路大夫で聴きたいと思わせた所以である。

類型的な語りならば、高僧の良弁の品格を保ちながら、親子の再会を涙ながらに語り観客の涙をさそう。現代において、本作の見所、聞き所を、証拠となる錦の守りを見せたあとに母が「そんならあなたが」と絶句し、良弁が「そもじが」と見合わず母子再会の場面をあげることがある。しかし明治後期の新しい近代文学批評を意識した劇評では、その場面よりは、良弁の内省の部分の慟哭に注目していた。内山先生の批評も、これまで親子の恩愛で感傷的になりがちだつた越路大夫が踏みとどまり、人間良弁が「血のしたたるように」語つた点を評価している。そして、内山先生が「道明寺」を例としてあげたのは、「菅原伝授手習鑑」で品格をもつて表現する菅原道真が娘と別れる場面で感傷的になりがちであつたが、昭和六十三年の良弁の表現を四世越路大夫が感得したならば、「道明寺」の道真も新境地を拓くであろうと期待する。つまり、「良弁杉由来」で近代人の感性に訴えるのは、親子の涙ながらの再会という類型的演出を突破し、高僧の品格を保ちながら一個の人間として内省する場面であらう。

明治二十年「三拾三所花野山」の良弁杉の段を語つたのは、彦六座の金主でもある柳適太夫である。柳適太夫の芸風は、灘の酒屋の主にふさわしい品格にあつた。彦六座の開場公演「菅原伝授手習鑑」で「道明寺」を語

つたのも柳適太夫だった。人形遣いとして入門したばかりの吉田栄三が「本当の旦那衆の芸」であったと述懐している。⁽⁴⁾

明治初期の柳適太夫が語った旦那衆の芸の良弁の品格を出発点として、近代文学批評が文楽の劇評に及ぶ明治後期の品格、太夫自身が理的に戯曲を理解し語る昭和の名人山城少掾の品格、山城の芸を継承しながら昭和最後の「良弁杉由来」で独自の境地に達した越路の品格。いずれもが形骸化した芸の伝承ではないところで近代の観客の心を捉えてきたのである。

古典が現代に生き抜くために

明治の新作は、劇評はあるが、研究がされてこなかった。駄作と評される戯曲に研究の価値が見出されなかったのだろう。明治の新作が明治、大正、昭和を経て現在にいたるまで観客に支持されていたにもかかわらず、現代の批評家によって何故駄作と評されるのか。このことを明らかにするのが本稿の目的であった。

近代的な文学批評に基づいた劇評に 대응することができる戯曲でなければ、駄作として遠ざけられるのであれば、やがてレパートリーから姿を消し廃曲となってしまいうだろう。しかし、新作が生まれ、再演を繰り返した当時の社会や文化の状況に目を転じると、作品にはそれぞれの時代の要請があった。

しかし、当時と同じ社会状況を共有できない現代の我々に、人として通底するものを見いだすには、明治百五十年というメモリアルな理由だけでは、駄作の誹りから抜け出すことは難しい。

現代とは異なる社会背景をもった作品を、江戸時代の技法を用いて、「現代」の観客に上演する人形浄瑠璃文楽の難しさについて、武智鉄二は、豊澤団平と、彦六座の取り組みを次のように述べる。

「団平の主張は、形の上から三弦の内容に入込むこと、その意味に於ける三弦の表現上の近代化、太夫によっては写真主義の採用、それを形式の方面から制約する浄瑠璃の風の完成、結果的には象徴主義を通じての或る意味での正しいリアリズム芸術の樹立、而もリアリズムと義太夫との形式

上のズレから来る芸術的苦悶、大体これらの点にその特質を求められてよい」⁽⁵⁾

武智がいう象徴主義とは伝統演劇の表現手法である。この中に探り当てるリアリティが、観客と表現者と共有する、人として通底するものである。時代が激しく変革する明治から現代にいたる一五〇年の歴史は、まさにそれを探り当てるように苦悶してきた歴史である。そのプロセスに目を向けることこそ、一五〇年メモリアルの公演の意味である。

注

(1) 武智鉄二「仙糸礼讃—文楽座十五年十月興行—」『かりの翅』武智鉄二劇評集』一九四一年、千歳書房、五五六～五五七頁。

内容のない浄瑠璃ほど詰まらないものはない。この一段を語ることは、古鞆に取って、芸術的には、全く無駄な一カ月の空費を意味するに過ぎない。今日限り封じ物として欲しい。劇的内容の高さを問題外として、玄人的自己満足に終わるような、非人間浄瑠璃は、柱のない建物のようなものであるに他ならない。ノートも取ってあるが、敢えて批評しない。内容的にいつて批評する価値すらない。二度聞いたが、二度目はノートを取らなかつたら、古鞆清六の演奏の音楽的効果に動かされて居眠りをした。居眠りの出来るような語り口が最もよいような浄瑠璃は語らないに及ばない。要するに「良弁杉由来」は「桜の宮」の一部を除いて廃曲とすべきである。

内山美樹子先生「一九八八年の文楽」『演劇年報』一九九八年（引用は、内山美樹子先生『文楽—二十世紀後期の輝き—劇評と文楽考』二〇一〇年二月、早稲田大学出版部所収、三五二頁）。昭和六十三年、四世竹本越路太夫の引退の前年の「二月堂」の劇評。前項の武智鉄二の劇評を引用して、四世越路大夫「二月堂」を評して、次のように「良弁杉由来」を位置づける。

半世紀前の山城少掾（古鞆）、清六「二月堂」評。武智鉄二氏の文章が、何と新しく、今日でも説得力を持つことか。全く「団平流に

風と足取りとで固めあげた一段を、古観が忠実に祖述し、しかも命懸けで眼の色を変えて語っているのだから、浄瑠璃としての出来上がりは悪かるう訳がな」かつた時ですら、廃曲の提唱がなされているのに、山城少掾（古観）に技術的にも気品の上でも及ばない越路大夫が、この外形ばかり重く長い曲に体力をすり減らして何の意味があるろう

また『文楽 二十世紀後期の輝き 劇評と文楽考』では「観衆を樂しませ、泣かせてきた実績が、たとえあつても、「本蔵下屋敷」とか「二月堂」とか幕末明治の愚作は、幾分かの愛惜の念を留めつつ、なるべく演目から遠ざけるべきであろう」（三六八頁）とも評する。

二〇一八年九月公演の朝日新聞の劇評（田草川みずき氏）も、「二月堂」と「本蔵下屋敷」の明治の作品を並べた午前の部の構成に対して、近世の古典作品を添えるべきだと難じている。

(2) 郡司正勝「『二月堂良弁杉由来』考」『南都仏教』三十一号、昭和四十八年十二月、五十七〜六十四ページ。

(3) 番付とは、浄瑠璃大夫、三味線、人形遣いの配役表で、場面の名称や登場人物が推測できる。以下、特にことわりがなければ、『義太夫年表 近世篇』（一九七九〜一九九〇年、八木書店）『義太夫年表 明治篇』（義太夫年表刊行会、昭和三十二年）、『義太夫年表 大正篇』（義太夫年表（大正篇）刊行会、昭和四十五年）を参照した。

(4) 前掲、注2。『花衣いろは縁起』【義太夫節浄瑠璃未翻刻作品集集成39】玉川大学出版部、鳥越文蔵監修、義太夫節正本刊行会編 淵田祐介が翻刻を担当。また、幕末の土佐の絵師、弘瀬金蔵（一八一二〜一八七六年）通称「絵金」による「花衣いろは縁起」には、驚に子どもがさらわれる場面を描いたものが残されている。

(5) 中村海南子「堀江座に於ける人形浄瑠璃素人評」『浄瑠璃雑誌』四十八号、明治三十九年六月。（引用は、『国立劇場上演資料集』六三〇、二〇一八年九月、所収三十九〜四十一頁）。「良弁杉」の如きは『いろは縁起』より抜粋せしものとぞ」。

(6) 前掲、注2。他に、馬場憲二「豊澤段平・加古千賀夫妻 浄瑠璃『壺坂靈験記』」『関西黎明期の群像』二〇〇〇年、和泉書院。「壺坂観音靈験記」の詳細な上演記録が記され、「良弁杉由来」の再演状況もたどることが出来る。

(7) 石松松太郎『人形芝居の研究』昭和八年、更正閣、一三七頁。なお、作者の「玉龍舎定一」が誰かは特定できない。『義太夫年表 明治編』では、宇田川文海の関与を指摘する。

(8) 「良弁杉由来」の初演としては、明治二十年「観音靈験記 三拾三所花野山」である。なお『三拾三所花野山』の上演史としては、後にまで継承される壺坂寺、中山寺、谷汲寺等の靈験を含む明治十二年「西国三拾三所 観音靈場記」を初演とみるべきであろう。人形遣い吉田栄三（一八七二〜一九四五）の芸談では「明治十二年の秋ころに、当時大江橋に席があつて、其処で出たのが抑の最初」（彦六座時代）吉田栄三述、鴻池幸武編『吉田栄三自伝』昭和十三年、相模書房。二一八頁）とあり、当時の出演者には再演の感覚であることがわかる。

(9) 松本信道「『東大寺要録』良弁伝について」『駒沢史学』二十九卷、一九八二年三月、三五〜四五頁。

(10) 『南都名所記』は江戸中期の安永二年から幕末の万延二年まで版を重ねる。『大和名所図会』も江戸中期の寛政三年に刊行されている。『元亨釈書』は、鎌倉期に成立した日本の仏教史。漢文体で書かれているが、江戸時代に注釈書が出ている。

(11) 前掲、注2。謡曲「朗弁」は『未刊謡曲集』三、一九六五年、古典文庫。一三八〜一四二頁。母によってこれまでの経緯が記された高札が良弁の目に留まる件や、母が落魄した姿を恥じる場面もある。なお、謡曲「朗弁」が、浄瑠璃「花衣いろは縁起」の「わしの段」ほど流布していたかの調査は、今後の課題としたい。

(12) 明治仏教思想資料集成編集委員会編『明治仏教思想資料集成』第六卷（一九八二年、同朋舎出版）に所収。版元は京都、西村九郎衛門。解題によれば、明治十一年に出版され、十九年に再版されたとある。

国会図書館には明治十六年版もあり、短い期間に再版を重ねている。真宗に関連した人物が制作に関与していると推測されている。

(13) 茶谷半次郎「団平の憶ひ出 鶴澤道八師に訊く」のうち「団平の節付と近女の作」『文楽聞書』昭和二十一年、全国書房、七三〜七四頁。

「……完全にお近さんの御創作になり、今も折々舞台にのぼりますものに「良辨杉」があります。お近さんは舞のお嗜みもおありになりましたので、「桜宮狂乱之段」の渚の方の狂乱の振付は、全部御自身で御考案なさいました。初演の時の渚の方人形は桐竹亀松さんで、その頃は振付の相談に足繁くみえてゐました。……お近さんが立つて狂乱の振をなさつてゐられたお姿が、記憶に残つてゐます。」（引用者注…「お近」は「お千賀」のこと）

なお、武智鉄二「浪花女を観て」（『かりの翅…武智鉄二劇評集』、前掲注1、五六八頁。）で、団平の子が迷子になったとき、お千賀が半狂乱でさがしに行つた様子を団平が冷然と眺めて、良弁杉の狂乱の足取り（足取りについて四章にて詳述）を工夫したというエピソードを紹介している。

(14) 前掲、注13『文楽聞書』。

「お近さんの御添削は、章句の粉飾のためではなく、団平が作曲なさりよいよやうにといふところに御標準がおりになつたのです。お近さんは、その辺の呼吸をよく呑み込んでゐられたやうです。」

(15) 演劇改良会趣意書の第二項に「演劇脚本の著作をして榮譽ある業たらしむる事」とある。これは、明治十九年八月七日に読売新聞などに掲載された。近世期までの中国文学を軸とした「文学」概念から、西洋の言語芸術としての文学の概念化を受容していくプロセスの中で、戯曲が含まれていく。近代における「文学」概念の醸成については、鈴木貞美『日本の「文学」概念』（一九九八年、作品舎）も参照されたい。

なお、団平の妻千賀の作とされる点について、近代の女性の文学者、戯曲作者の誕生とみるのも時期尚早であろう。近代教育を受けた女性

作家三宅花圃（一八六八〜一九四三）の処女作『藪の鶯』が明治二十一年、樋口一葉の処女作『闇桜』が明治二十五年の発表である。

(16) 鶴沢道八著、鴻池幸武編、武智鉄二注解『道八芸談』（引用は「花もよ叢書〇〇九」花もよ編集室、二〇一六年、一五七頁）。「お客の待遇その他万事興行の為になら、損とわかつていても用捨なく金を掛けるという風でした。柿茸落しときは、今日でいわば一つの新しい劇団が生れたようなものでしたから、人形の衣裳、小道具は全部新調であつたことは勿論ですが、月々の大道具にとても金を掛けられた」。

(17) 「彦六座時代」吉田栄三（一八七二〜一九四五）述、鴻池幸武編『吉田栄三自伝』昭和十三年、相模書房。二〇頁。

(18) 文楽においても「玉藻前曦袂」のケレン味のある九変化の早変わり演出を二〇一五年、国立文楽劇場で復活上演した。この演出について、神津武男氏は、「淡路人形座が掌中の珠として、こればかりは伝承を絶やさずに来た「化粧殺生石」を、その伝承を捨ててきた中央（文楽は明治19年、非文楽は明治23年を最後とする）」（『玉藻前曦袂』の国立劇場における上演史5）二〇一五七年月二十一日（火）と、明治二〇年代に、作品の本筋から逸脱する演出を大阪の文楽は遠ざけたとある。都市部の文楽における「近代化」の予兆ともいえる。また、二十一世紀になって中央の文楽で復活するのは、第四の壁を崩す現代劇のトレンドが伝統演劇に逆流した現象だ。

(19) 前掲、注17、三十頁、三十七頁。また、番付の「吉原品川楼」では「西洋立大道具」を使用すると記している。

(20) 廃仏毀釈に激しく反発した宗派の一つに、浄土真宗がある（白井史朗『神仏分離の動乱』二〇〇四年、思文閣出版）。その一方で、真宗と明治政府との結びつきの強さについては葦津珍彦『国家神道とは何だったのか』（昭和六十二年、神社新報社）が明らかにしている。また、大富秀賢『明治天皇ト真宗』（大正元年九月刊）では、当時の様子が浄土真宗側の視点で書かれている（大富秀賢は本文に「わが東本願寺」末徒のわれわれ」とあるので真宗の関係者と推測）。明治天皇

の崩御にあたり、幕末から明治にかけての天皇と仏教、本願寺との関係をまとめたもので、本書の冒頭には、維新によって仏法擁護が薄らいだ世の中の人は思うだろうが、明治天皇は一貫して真宗と深い関わりにあったことを説く。その証左として、明治九年の親鸞上人への見真大師、明治十五年の蓮如上人の慧燈大師の諡号をあげている。彦六座は廃仏毀釈の不安な情勢にとまどう人々に安堵させる話題を華々しく上演し、観客に受け入れられたのだろう。

(21) 籠谷眞智子「蓮如四百回遠忌法要の経緯と人形浄瑠璃」『真宗文化史の研究—本願寺の芸能論考—』京都女子大学研究叢刊二十三、平成七年、同朋社、三九二〜四三四。

(22) 林淳「明治仏教から近代仏教へ」『禅研究所紀要』四二号、愛知学院大学禅研究所、二〇一三年、三九〜五一頁。ほかに、林淳「勧進と霊場」『勧進・参詣・祝祭』シリーズ日本人と宗教—近世から近代へ—第四卷、二〇一五年、春秋社、三〜二十四頁。海寿広『入門近代仏教思想』二〇一六年、筑摩新書などを参考にした。

(23) 佐藤久光『遍路と巡礼の社会学』二〇〇四年、人文書院。

(24) 鎌田道隆・安田真紀子「史料『宇智・吉野郡新四国八十八ヶ所巡拝道中記』」『総合研究所報』三号、一九九五年二月、一六二〜一七二頁。

(25) 森正人「巡礼の近代性—一九〇五年の西国三十三所巡礼競争—」『人文論叢 三重大学人文学部文化学科研究紀要』二九卷、二〇一二年三月、四五〜五五頁。

セーラ・タール「巡礼の近代化—金毘羅参りを例に—」(『勧進・参詣・祝祭』、前掲注22、二〇九〜二四二頁)では、日清日露戦争と巡礼の変容の関係を指摘する。

(26) 高木浩志「激動の昭和文楽」『義太夫年表 昭和篇』二〇一二年、和泉書院、九頁。昭和五年四ツ橋文楽座の開場で、全作品の通し上演から、名場面の見取上演へと興業方針が転換した。

(27) 稲垣晋清『良辨僧正御伝記』明治四二年、長谷川幾松(発行兼印刷

人)。著者の稲垣晋清は、東野治之「東大寺法華堂天蓋の奈良時代墨書」(『日本学士院紀要』第七十二卷第三号、二〇一八年五月)によれば東大寺の僧。なお、関東の大山開山講は大山講と思われる。良弁の生誕地は、相模国と近江国志賀里の二説がある(前掲、注9)。良弁の相模国出生説は、良弁僧正一代記である『大山縁起絵巻』にも記される。大山縁起については、小島瓊禮『神奈川県語り物資料—相模大山縁起(上)(下)—』昭和四十五年、神奈川県教育庁指導部、を参照した。

(28) 大正十五年『忍ぶ面影…誠忠美談』(矢橋三子雄著、修教社書院)では、楠木正成や平重盛ら十一名の中に「良辨大僧正」が含まれる。『忍ぶ面影』は、二〇一三年に発見された川端康成の未発表小説「勤王の神」の粉本との指摘がある。(『日本経済新聞』二〇一三年二月四日)このように、良弁の逸話は現代よりもはるかに多くの人々に知られていたのである。

また、子ども向けの読み物にも良弁は登場する。大正十四年『文芸読本』(保科孝一監修、児童読物研究会編、杉本書店)は、小学児童に対する課外読物として編纂され、材料の選択について「児童の徳性を養い、気品を高むるに足るもの」「児童の生活範囲に存在し、感興に富み趣味に適したもの」「日新の知識を授け、健全な理性を養うもの」とし、禅智内供の「鼻」などにまじって、「良弁僧正」が収められている。昭和九年『少年日本お伽噺読本』(三浦藤著作、大同館書店)、浦島太郎から始まる三十二のお伽噺の三十一番目に「良辨杉」が収められている。

(29) 一九四七(昭和二十二)年三月に制定された旧教育基本法第九条は、宗教教育に関する第二項で、「国及び地方公共団体が設置する学校は、特定の宗教のための宗教教育その他宗教的活動をしてはならない。」これは、二〇〇八(平成二十)年十二月に改正された教育基本法第十五条にも引き継がれている。子どもの絵本では、高僧を扱う場合も宗教的イデオロギーではなく、社会福祉の側面から説明されている。例

えば、『暮らしをまもり工事を行ったお坊さんたち——道登・道昭・行基・良弁・重源・空海・空也・一遍・忍性・叡尊・禅海・鞭牛（土木の歴史絵本（第1巻））』かこさとし作、瑞雲舎、二〇〇四年など。

(30) 東晴美「リアリズムと虚実皮膜論」『総研大文化科学研究』四号、二〇〇八年三月、六〜二五頁。

(31) 近松門左衛門（一六五三〜一七二四年）の没後四十年頃に刊行された『音曲道智編』（明和年間刊）に「全体文柄拙からず、儒仏神に能渡り、字相たとへことを引にも耳にからず。貴賤のわかち、都鄙の国ぶり、品位ともさこそあらめと滑稽をつくし、道行、ふし事、かけ事も伊勢源氏の佛を文につづけ、しかも俗間の流言おかしく、自然と貴人高位の御耳にふれさせ給ひしより打続て数の趣向をうみいだせり」とある。この評価は、江戸後期にまで継承される。『音曲道智編』の引用は、『近松』増補国語国文学研究史大成一〇、昭和五十二年、三省堂による。

(32) 川平敏文『徒然草の十七世紀——近世文芸思潮の形成』二〇一五年、岩波書店。十二頁。

(33) 前掲、注5。「一体、この三十三所花の山は西国観音靈験記と云えるを原因として新に書加えしものとて折々無理なる筋ありて大に聞苦しき所のあるは作者の罪で斯な駄作否悪作は斯道も今や進歩せんとする時勢には適しないのである」

(34) 『説教譬喩因縁談』（前掲、注12）では、東大寺で乞食とののしられ、みずたまりにうつった自分の姿を見て内省する。しかし、このときも、乞食とののしられるという外的要因がある。自らの姿を自発的に認め我にかえるのは、「桜の宮物狂い」の特色である。

(35) 前掲、注16。二二〜二三頁。

(36) 「技芸員にきく 鶴沢寛治」平成二十八年十二月国立劇場文楽公演「仮名手本忠臣蔵」プログラム。

(37) 前掲、注5。「『迷ひ津々浦々までも乞食非人となり、人の軒場や山にサ迷ひ玉ふ』云々より『現在母は物貰ひ、子は僧正の』あたりは

躍々活動して『錦の袈裟を身に纏ひ、これが大寺の』云々にて僧正述懐の涙を落しての物語りの辺に一層沈痛に語り、『如来の御目に見玉へば鳥獸に劣りたる』云々は悲痛胸に迫り哀感骨を刺す如く無量の妙味思わず満場の見物をアツと泣かして手巾はんかちを絞らせし」

また、呑田愚天「堀江座見物素人評」『浄瑠璃雑誌』七十四号、明治四十二年四月（引用は『国立文楽劇場上演資料集』十七、昭和六十三年、一一七頁）。「『錦の袈裟を身に纏ひ、これが大寺の』にて良弁僧正述懐の涙を落しての物語りになつて『如来の御目に見玉へば鳥獸に劣りたる』云々の辺りは、一層沈着の態度を以て語り、悲痛胸に迫るの感動を与えた。満場水を打つたる光景にて、拍手大喝采大島大夫近來の出色であつた」

(38) 渡辺保『昭和の名人 豊竹山城少掾——魂をゆさぶる浄瑠璃』一九九三年、新潮社。二五五〜二五四。

(39) 前掲、注1、内山美樹子先生。三五三頁。

(40) 前掲、注17。十九頁。

(41) 前掲、注1、武智鉄二、五六二〜五六三。

“Robensugi no Yurai (The Story of Priest Roben)” and modern Japan: a new bunraku play and modern Western literary criticism

Harumi HIGASHI

In 2018, to commemorate the 150th anniversary of the Meiji Restoration, the National Theatre produced “Robensugi no Yurai (The Story of Priest Roben)” which was created in the Meiji period. The play is so popular that it has been staged with relative frequency. It tells a story that a priest of the highest rank called Roben, who was taken away by an eagle when he was two years old, has a reunion with his ruined mother thirty years later. Theatre critics and academics of the post-war era has criticized the play as not worthy of notice except for a climax scene featuring the mother searching for her child desperately called “Sakuranomiya-monogurui”, composed by Toyozawa Danpei, a shamisen master of the Meiji period.

The play has attracted audiences for more than a century although it is a “new” work created in the Meiji period and relatively younger than masterpieces such as Chushingura. Using recently discovered materials and latest research outcomes, this essay explores the reason why the play has long remained one of popular repertoires through an investigation on the social backgrounds both in the 1890s, when it was premiered, and in the Taisho and the early Showa periods, when it became a repertoire of bunraku. Moreover, it examines the play’s critical evaluation from the viewpoint of the modern Western literary criticism, and discusses how traditional arts are surviving in the present day.

bunraku

traditional arts

modern Western literary criticism

modern Buddhism

Robensugi no Yurai