

【研究論文】なぜ『曾根崎心中』は現代に響くのか

—映画『国宝』を起点に—

八上 祐子

日本大学大学院総合社会情報研究科前期課程修了

Why Does *Sonezaki Shinjū* Still Resonate?

—Examining the Movie *Kokuho*—

YAGAMI Yuko

M.A., Graduate School of Social and Cultural Studies, Nihon University

This paper discusses the appeal of Chikamatsu Monzaemon's work *Sonezaki Shinjū* (The Love Suicides at Sonezaki), which is shown as a Kabuki performance in the movie *Kokuho*. Specifically, focusing on the woman protagonist Ohatsu, it examines her dynamic pace as depicted in the beginning of Chikamatsu's work and notes that the martial spirit linked to Sakanoue No Tamuramaro, which is incorporated into the work, is projected onto her. Ohatsu is a proactive character who confronts adversity; her portrayal in 1953—shortly after the Second World War—as an independent woman who led and guided Tokubei, was received positively at the time and became established as a convention. In the movie *Kokuho*, the feet, as a symbol of dynamism and proactiveness, are given this martial quality, reimagining the character of Ohatsu. The strong woman protagonist portrayed in Chikamatsu's work, who encourages and guides the cornered male protagonist, possesses a universality that remains appealing to audiences across time.

1. はじめに

映画『国宝』(以下本映画)は、吉田修一の同名小説を原作とする、歌舞伎を主題に据えた長編作品である。制作費約12億円、上映時間175分という条件から、公開前には興行面での不安も少なかったが、封切り後は口コミとSNSを通じて評価が急速に拡散し¹、当初の想定を大きく上回る興行成果を挙げた。実写邦画として歴代最高水準に達したその成績は、単なるヒット作の域を超え、作品そのものが社会的受容を伴う現象へと転化したことを示している。

その波及は国内興行にとどまらない。カンヌ国際映画祭の高評価に始まり、第98回米国アカデミー賞では、日本映画として初めてメイクアップ&ヘアスタイリング部門に正式ノミネートされた。さらに北米はじめ50を超える国と地域で公開²、国際的な受容も広がった。こうした展開は本映画が歌舞伎とい

う伝統芸能を題材としながら、その枠内にとどまらず、普遍的なドラマとして観られたことを物語る。

国内においても、本作の影響は映画館外へ及んだ。演技、脚本、撮影、照明、音楽、振付といった映画表現の各要素が高く評価された一方で、ロケ地および和歌山・道成寺など関連地への関心が高まり、観光的な波及効果も確認された³。配給元の収益拡大に加え、歌舞伎興行そのものにも追い風が及び、松竹の演劇事業が6年ぶりに黒字へ転じたと報じられた点⁴は、本作の影響力を端的に示している。

また、本作をめぐる評価は、映画賞以外、文化行政の領域にも及んだ。李相日監督は、文化庁芸術選奨文部科学大臣賞⁵、日本芸術院賞⁶を受賞、作品の成果がこれらの受賞を通じて制度的にも確認された。国宝チームとしても菊池寛賞⁷に選ばれ、流行語として「国宝(観た)」が取り上げられたこと⁸も含め、本

作は鑑賞体験がロコミとして再生産される現代的なヒットの典型であり、同時に、伝統芸能と大衆文化の接点を再定義した作品として位置づけられる。

文化においてはマイナーであった古典芸能・歌舞伎を核としたこのムーブメントであるが、ではいったい本映画のいかなる要素が、人々の注目を集める原因となったのだろうか。

それはまず一つは「女形（おんながた）」の魅力というものが挙げられるであろう。女形とは江戸時代、風紀粛清のために幕府指導の中で誕生した、歌舞伎独特の、男性俳優が女性の役柄を担う演劇形態を指す。そして本映画では、その女形への焦点化が、映画冒頭の説明部分から明示されている。これに伴い、当然のことながら物語では、女形が際立つ歌舞伎の演目が多数組み込まれている。劇中劇は創作ではなく、全て実際に興行に掛けられている演目である。

本稿ではその中で、上方歌舞伎の重要な演目として物語に登場する『曾根崎心中』（以下『曾根崎』）に注目する。本映画においては『道成寺』など舞踊の演目が多い中で、演劇の演目として登場する『曾根崎』は、元禄十六(1703)年歌舞伎・浄瑠璃作家の近松門左衛門（以下近松）によって創作された世話物浄瑠璃である。後述するが、映画では『曾根崎』は物語に重層的に関与していく。

本映画に『曾根崎』が深く関わることで作品に創造的付加価値を与え、結果その成功に寄与した、とするならば、現代の観客に近松作品の精神的背景もまた理解され支持されたということになるだろう。本映画の成功とは、興行収入、という数字だけのものではなく、その中で展開する文芸的そしてまた文化的価値の継承も合わせて認められた、ということが指摘できるのではないだろうか。

近松作品はすでに現代においても歌舞伎、及び人形浄瑠璃などで人気演目として認知されてはいたものの、あくまで古典芸能のその枠にとどまるものであった。つまり令和の現代においては古典芸能に抵抗感のない人々、愛好家などに主に働きかけられるコンテンツであり、本映画のように広く一般にその対象を拡大し、敷衍するような性質を持ち合わせていたものではなかった。

では今回、300年以上前に発表された近松作品『曾

根崎心中』が有する、どのような特性や要素が時を経て、本映画を通して、非常に多くの人々の評価に影響を及ぼすファクターとなったのであろうか。本稿ではこの点に着目して筆を起すこととし、現代の観客に訴えかけ、そして響かせた近松作品が保持するその精神的背景とはどのようなものであったか、本映画において大きな役割を果たしたと考えられる近松作品、その意味について分析を行うこととする。

テキストは鳥越文三 山根為雄 ほか 校注・訳『新編日本古典文学全集 75 近松門左衛門②』（小学館 1998 年 5 月）を使用する。登場人物おはつの名については、テキストに基づきかな表記とし、「曾根崎」など漢字の旧字体表記については、テキストに準じるものとする。なお大坂の表記は近現代を示す場合には大阪、近世を示す場合には大坂と表記する。

また参考文献として雑誌『シナリオ 2025 年 9 月号』を使用しているが、基本的に台詞に関しては、映画本編からの書き起こしを行って使用した。

2. 文化の普及の変遷

～浄瑠璃から現代映画に至るまで～

2.1 映画『国宝』 ～物語、そして歌舞伎演目～

『国宝』は、極道の息子として長崎で生を受けた主人公・立花喜久雄（芸名：花井東一郎、のちの三代目花井半二郎）が父親の非業の死をきっかけに、十五歳で大阪の歌舞伎役者、二代目花井半二郎（丹波屋）にその女形姿を見込まれ、半二郎家の部屋子として上方歌舞伎の女形の修行に邁進していく様子が描かれる。この一人の歌舞伎役者が少年時代から研鑽を積み、長じて人気役者となり、さらには人間国宝に選出されていくまで、というのが原作小説、そして本映画の骨子である。その中で主人公喜久雄と対照的な位置に置かれるのが、代々続く歌舞伎の名門丹波屋の御曹司、大垣俊介（芸名：花井半弥のちに花井白虎（死後追贈））であり、長年に渡る二人の結びつきと葛藤が、本映画の主軸を成す。そして二人はともにその道に盛衰があっても最後まで諦めることなく精進を重ねていくが、流転の果て、大舞台に復帰した俊介は糖尿病による左足の壊死により、身体が資本の役者でありながら片足を切断するという悲劇に見舞われることになる。

小説においても、また映像においても、成長していく歌舞伎役者が自己練磨を図るその手段として、当然のことながら歌舞伎の修行場面、及びその具体的な演目がモチーフとして登場する。歌舞伎演目が扱われる場面はまた、物語の有為転変を運ぶ非常に重要な要素としても構築されていく。そして数ある歌舞伎演目の中から殊に女形にとって重要な演目に、当然のことながら照準が絞られていく。原作を確認すると、その中でも女形の重要演目はふんだんに取り入れられている。その代表格が『壇浦兜軍記』の通称「阿古屋琴責」の遊君阿古屋であり、この役は女形の最難関且つ最高峰の役柄と言われている。この演目については、原作では最も重きが置かれており、頁を割いて取り扱われている。しかしながら映画では、この演目は使用を見送られている。

映像化に際しては演目ならびに役柄について、原作のエピソードからの取捨選択が行われ、さらに新たな脚色が施される。文字媒体である小説と異なる、映像媒体としての映画の特性、すなわちビジュアルで訴求する映画ならではの表現と制約をふまえて構成していく必要性の中で、より効果的な演出を目指した時、選別、選定が行われていくのはタスクとしては、当然の作業である。

では本映画で取り扱われている歌舞伎演目を挙げてみる。映画冒頭、余興ながら喜久雄の素質が認められる契機となった『関の扉』から始まり『連獅子』『二人藤娘』『鷺娘』『二人道成寺』などが本映画を彩る主な演目になる。本映画の中ではいずれもそのタイトルが示された上で、丁寧なカメラワークが重ねられ、その見せ場を進行させていく。それはまた、「ただ見せるだけ」ではなく物語の展開と結びつき、いずれも登場人物の属性や人物像を背負いながら紡がれていく。喜久雄と俊介、二人の流転や再生の物語の運びとともに、効果的に歌舞伎演目が展開する。

その中で本映画において、殊に大きな役割を果たしている劇中劇演目、それが有名な「足問答」の場面を有する『曾根崎』であるといえるだろう。本映画ではこの近松作の『曾根崎』は劇中二回取り上げられる。はじめは喜久雄と俊介がまだ修行中ともいえる二十歳代前半頃という設定で、二人の関係性に大きな変化が生じることになるのは、二代目半二郎

の交通事故から発生した代役騒動、すなわち『曾根崎』のおはつ役をめぐる顛末であった。実子の俊介よりも、その実力を認めた半二郎により、部屋子の喜久雄がおはつ役に抜擢される。

そして本映画の最終盤に再度『曾根崎』は登場し、二十代で演じることを許されなかった御曹司俊介が、片足になったその身を観客に晒しながら、命懸けでおはつを演じる。女形が片足を失っていても、また命を賭けてでも演じようと切望するアイコン、それが『曾根崎』のおはつであった。本映画最終盤の「足問答」では、俊介が扮するおはつはその足を通して、命懸けの覚悟を徳兵衛に伝えていく。

この「足問答」たる名場面を生み出した近松は「近松門左衛門は作者の氏神なり」⁹とまで称せられた江戸期を代表する劇作家であり、歌舞伎そして浄瑠璃、すなわち人形浄瑠璃に提供した総作品数は、百本ともそれ以上ともいわれている不世出の作者である。

次項ではこの『曾根崎』と近松、そして世話浄瑠璃のその周辺について整理する。

2.2 「浄るりはおもしろし」の意味

近松は歌舞伎、及び人形浄瑠璃の双方に作品を残し、また「世話物浄瑠璃」の創始者としてその名を馳せている。人間の俳優が演じる演劇である歌舞伎は、京都において江戸時代初期に出雲阿国によって創始されたとわれ、以来 400 年以上現在までその命脈が継続している。本映画はこの歌舞伎の世界を描いている。今一つ、近松がそのフィールドとした人形浄瑠璃は、近世（江戸時代）当時、操芝居と呼ばれ「歌舞伎と平行して人形浄瑠璃も盛行し」¹⁰ていた。この操芝居は浄瑠璃語り・三味線・人形遣いが三位一体で表現する劇世界であるが、まず物語の設計図ともいえる筋、つまり脚本を「浄瑠璃」が担うという性質をもつ。それを浄瑠璃語り、すなわち太夫と呼ばれる専任者が、節遣いに工夫を重ねながらも、詞章のままに語りで表現するものである。

元来、浄瑠璃は「語り物」といわれ人気を得ていた芸能ジャンルであったが、新しい楽器である三味線との融合が成功した上に、人形表現も結合、浄瑠璃世界をドラスティックに変革させていった。

慶長年間（一五一六～一六一五）前後に古代から行われていた傀儡子（くぐつ）の操り人形と提携して、人形浄瑠璃という新しい芸能になった。¹¹

つまり浄瑠璃はその詞章を正確に語る基盤の機能を保持した上で、ビジュアル化する役割を果たす「人形」と結びつくことでより人気を博していくこととなった。さらにその発展には、浄瑠璃語りの名人竹本義太夫（以下義太夫）の存在やその人気が関与した。近松は晩年、五十歳を過ぎて京都から大坂に移住、義太夫が座元の道頓堀竹本座の専属となり、以降、約二十年間浄瑠璃に重点的に取り組んでいる。

近松の功績の一つにまた、『世話物浄瑠璃』の創始が挙げられる。操芝居はそれまで「時代物浄瑠璃」、つまりそれ以前の時代を扱う史劇しかなかったところに、当時の現代劇である「世話物」を取り入れた。近松が歌舞伎で世話物を学んだことを取り入れた、とも言われている。そして記念すべき世話物浄瑠璃第一作が『曾根崎』であった。

そねさき心中と外題を出しければ、町中よろこび、入ほどにけるほどに、（中略）世話事のはしめといひ、浄ろりはおもしろし、少しの間に餘程のかねを儲け、諸方のとゞけも笑ひ顔見てすましぬ¹²

一七二七年に著された人形浄瑠璃の歴史書『今昔操年代記』はこのように記録しており、興行的にも相当の利益をあげた記録と合わせて、「世話事のはしめ」『曾根崎』は近松の代表作となった。

では歌舞伎と操芝居の相関性はどのようなものであっただろうか。

『曾根崎心中』のような人気を博した人形浄瑠璃の演目は十八世紀初頭ごろから歌舞伎化される傾向にあった。¹³

日本芸能史が専門の漆澤その子氏は、操芝居と歌舞伎の間の文化の相互作用があったことを論じている。近松以降の動向として歌舞伎の人気演目であり三大

名作といわれている『仮名手本忠臣蔵』『義経千本桜』『菅原伝授手習鑑』は、全てこの浄瑠璃演目が歌舞伎化されたものであることは注目に値する文化の混淆、そして相関性の実態が良く理解できる例だろう。

浄瑠璃が「語り物」であることは、さらに特有益な効果をもたらした。語り物・浄瑠璃の詞章の版本は「正本（しょうほん）」といい、印刷物として流布した。当時、浄瑠璃の流行に便乗して、海賊版が多数出版されたため、義太夫などの浄瑠璃語りが自身の御墨つきを与えるという、正しい、という意味で「正本」と呼ばれていたものである。浄瑠璃語りの示す「節」も書き添えられ、浄瑠璃の稽古を行う際のテキストとして普及していった。そしてそれは貸本文化などの普及とともに、読み物として機能する性質も付与された。浄瑠璃は、そして『曾根崎』はまた、当時の最先端技術であった、出版技術の発達向上の恩恵を受け、広く浸透していくこととなる。漆澤氏は加えて以下のように指摘している。

近松の浄瑠璃は、歌舞伎としてあるいは人形浄瑠璃として演じられることによってではなく、詞章という文字が「浄ろり本」などを介して伝えられ、「読む」という行為を通して世上に流布していった部分が大きかったと考えられる。¹⁴

実際、筆者が2023年に取材した甲南女子大学所蔵細川文庫『曾根崎心中』（元禄16年刊・大坂高麗橋山本版・原本）は出版年が確定でき、さらに貸本屋「紀州 田辺 富中屋」の印および管理番号が確認できるものである。浄瑠璃作品が出版物として流通し、貸本業を介して広域的に享受されていた実態を示している。さらに、同書は義太夫および近松双方の正版を立証する序文を備えた正本としても知られるが、海賊版の流通する市場において正統性を担保しつつ作品価値を維持する方策であり、出版・流通・受容が相互に作用する中で、浄瑠璃が文化遺産として定着していった過程を示している。

さらに以下のような漆澤氏の指摘がある。

「読む」という行為による芸能の受容や理解は、近代以降にはじまる坪内逍遙の近松研究や戦

後復活上演された近松作品の歌舞伎化にもつながるものである。¹⁵

つまり『曾根崎』の浄瑠璃化は時代を経て、明治期の坪内逍遙の近松への文化的評価再構築をもたらし、また昭和の『曾根崎』の歌舞伎化ならびにそのブームを生み出す礎ともなった。そしてそれは令和の今、本映画の劇中劇の中における近松作品の映像化にも繋がっているのである。近松の世話物浄瑠璃『曾根崎心中』は、映画『国宝』という映像表現の中で改めて強い訴求力を持ち、時代を超えて人々の共感呼び起こし、文化の魅力を経済的価値へとつなげる力を今なお発揮しているのである。

『今昔操年代記』の「浄るりはおもしろし」の一文は非常に重要である。俳優に委ねられる要素が大きい歌舞伎と異なり、作者が織りなす浄瑠璃世界を、語りと三味線及び人形が忠実に再現することで人気を博した浄瑠璃は、文字化され残されたことで、今日文学作品として『曾根崎』の、その作品世界の命脈を継続することに寄与・成功したのである。

では次章では、浄瑠璃人気を牽引した近松の『曾根崎』、その物語を確認していくこととする。

(現代では操芝居はまた文楽、とも称されているが、本稿では基本的に江戸時代を表すときは操芝居、現代の場合は人形浄瑠璃で統一することとする。)

3. 近松門左衛門『曾根崎心中』

3.1 おはつの主体性 ～色に焦がれて死なうなら しんぞこの身はなり次第～

『曾根崎』は大坂・内本町の醤油屋手代徳兵衛と、堂島新地天満屋の遊女おはつによる、曾根崎天神の森における心中死というモデルとなった事件（以下本事件）そのものが、発生当時世間の耳目を集めたとされ、これを裏付けるように、近松以外によっても劇化や浮世草子、つまり小説化など、多様に創作モチーフに使用されている。堂島新地という新興の私娼の遊女、そして商家の手代という若い男女の心中死事件は、まさに時事ネタ、際物的興味の対象であったといえるだろう。本事件を元にした翻案が盛り上がりを見せる中で、殊に近松の『曾根崎』が庶民に支持されたことは前述の通りである。現実的に

は二人は軌道からはずれた弱者、あるいは社会からの落伍者というのが端的な見解となるだろう。しかし近松は「恋の手本」¹⁶と彼らを評価し、独自の価値を与えている。では近松はどのように本事件に翻案を施したのか、確認する。

同じ事件を元にした浮世草子『心中大鑑』の「曾根崎の曙 内本町ひらのや/手代徳兵衛 新地天まや/お山/はつ」¹⁷は実説に近いともいわれているが、ここではおはつは京都島原から移籍してきており、さらに豊後の客による身請け話も進んでいる。そこには借金という現実が深く介在、結果、徳兵衛との心中死に至っていくものである。しかしながら近松は、おはつに関しては差し迫った事情などについては一切触れていない。死を選択するほど追い詰められるような、おはつに帰する背景は描かれない。

『曾根崎』は、おはつが一人でその場を任される「観音巡り」から始まる。大坂の三十三の観音を巡る趣向の中で、「色に焦がれて死なうなら しんぞこの身はなり次第」¹⁸つまり色、とは恋であり、恋のために死ぬのであればこの身はどうなってもよい、とおはつは高らかに宣言する。その身が金銭と引き換えの性労働者であるおはつは、年季が無事に明けるか、落籍されるような幸運が無ければ、愛する人と添い遂げ、その相手の子を産み育てることは叶わない。しかしながら心、つまりただ「恋」だけは自由に手にすることができるものであった。そして遊女であるおはつが実社会では叶わない恋の、その完遂を願うなら「一所に死ぬる」¹⁹しかその選択肢は無い。

一方、徳兵衛には大難が発生していた。主人の姪との縁談話に対して「そなたといふ人持ちて、なんの心が移らうぞ」²⁰とその出世話を断った。知らぬ間に継母に渡っていた結納金を、なんとか奪還してきた徳兵衛であったがこの「命代りの銀」²¹を、出世話を妬んだ手代仲間の九平次に巧妙に奪われる。そればかりか、計画的に仕組まれた謀略により印判窃盗の冤罪の罪に陥れられ、窮地に立たされる。さらには侮辱され散々に打擲され、その身を引きずるようにしておはつの居る天満屋にたどり着くのであった。

すでに朋輩からの情報により事態を素早く察知していたおはつは、その徳兵衛を打掛に隠して縁の下屋に匿いながら、九平次らの座敷を務める。「証拠な

ければ、理も立たず」²²と、徳兵衛の身の潔白の証明は叶わぬものであり、「死なねばならぬしななるが」²³と、死をもつての抗議しかない状況を把握したおはつは、徳兵衛に、「死ぬる覚悟が聞きたい」²⁴と、満座の中密かに答えを導こうと、足で決心を問いただすのであった。徳兵衛は「足首取って、喉笛なで、自害するとぞ知らせ」²⁵た。夜更けて二人は一所に死ぬため天満屋を抜け出す。たどり着いた曾根崎天神の森で「脇差するりと抜き放し」²⁶とおはつを刺し殺したあと、徳兵衛は剃刀をその喉に突き立て、心中死を果たして幕となる。

徳兵衛の身の潔白を晴らすためには「死んで恥をすゝがいでは」²⁷とおはつが述べるように、確実に死に至る必要があった。おはつは「はやはや、殺して殺してと、最期を急げば」²⁸と徳兵衛に先に自分の殺害を懇願する。これは先に自分を殺させることで殺人の罪を犯させることになり、徳兵衛が後戻り出来なくなることを意味する。自らはその恋を成就させ、相手の身の潔白の証明も、確実に図れることとなる。近松が描く『曾根崎』におけるおはつは、身の不遇と悲哀に苦悩するも、落伍者でもなければ、課題から逃げることもない。おはつは困難から逃避せず、反対にこれを確実に克服する手段を追求したのであった。

観音巡りのおはつは「光に映る我が影の、あれあれ、走れば走る、これこれ、止れば止る」²⁹と実に澆刺としたその印象は生気に満ち、さらに恋のためには何事をも辞さない、と高らかに宣言することで、その積極性は浄瑠璃の序章から明確化されている。

「はやはや、殺して殺して」は、その悲劇から背を向けて逃げるためのものではなく、徳兵衛と一所に死ぬる、という自らの意志に追い迫った、心底から主体的なその強さを裏付ける言詞であった。

3.2 おはつの精神的支柱

～謡曲『田村』で始まる物語～

『心中大鑑』には冤罪の内容が含まれないことから、九平次による冤罪は近松の創作によるものであることが判明している。ではなぜ冤罪が描かれたのか。

かつて拙稿「近松門左衛門『曾根崎心中』論 ―

恋の手本をめぐって―」において、九平次が仕掛けた、徳兵衛の出世を妬んだ巧妙な冤罪は、菅原道真公（以下菅公）縁起を翻案したものであろうと論及した。天神とはすなわち菅公をご祭神として祀ることを信仰の核としているが、拙稿では心中死の発生場所である曾根崎天神に触発されたであろう近松が、天神所縁の菅公縁起を翻案し、冤罪により左遷された菅公の悲劇を徳兵衛に準え、物語の重層化を図ったものであると論じた。その論拠として本文に二か所、「手本」の語が採用されていることも指摘した。手本を示すこと、それは、文官であり学術指導者であった菅公の本分であり、菅公とは不可分の言辞であった。『曾根崎』の最終章の結びの詞章に、二人を象徴する表現として「恋の手本となりにけり」³⁰とあるのは、まさに菅公縁起からの発想であると結論付けた。徳兵衛の災厄は菅公の悲劇が二重の文脈として重なることで、事態がより深刻に描かれた結果、悲劇性が深化することとなったと分析した。

それではこの徳兵衛と運命を共にする相手、おはつに接続されたものは一体何であったか。『曾根崎』は観音巡りの場から物語が始まり、同時にその場はおはつ一人に任せられると述べた。そしてその詞章は謡曲『田村』の一節「げにや安楽世界より、今この娑婆に示現して、我らがための観世音、仰ぐも」³¹から始まる。『田村』は世阿弥作ともいわれ、その題名が示す通り、坂上田村麻呂英雄譚に基因する謡曲であり、武人がシテを務める修羅能である。田村麻呂が創建したと言われる清水寺縁起、ならびに千手観音の功德が強調されながら、その加護による戦果を謳う内容となっている。田村麻呂は当時夷、つまり外国とも称された東北を平定し、武家の最高榮譽職である征夷大將軍の称号を与えられた伝説の武人である。

近松はその作品において、万葉集・謡曲・古今集などの古典からの引用を行い、作品の重層化を図り、また掛詞などの修辞にも多用、言葉を美しく巧みに且つ内容を効果的に表現することで、作品に芸術性と品格を与えていることには言を俟たない。『曾根崎』での菅公縁起などの故事も、効果的にオマージュが施されたものであるといえるだろう。

その近松が『曾根崎』の冒頭に選んだ謡曲『田村』

は、そこから始まる「観音巡り」の場面の背景として、ただ観音信仰を導き出すためだけにと、装っているかの如くである。しかしながら、菅公と対比する史伝に基づいた人物として、物語への関与を目指し、芸術性を担保とした上で、坂上田村麻呂その人自身を今一人の主演、おはつに接続することを主目的としていた、と考えられるのではないだろうか。

徳兵衛の転落には、天神の森由来の菅公縁起が翻案されていると述べたが、いわずもがな菅公は文人の第一人者である。そして武人の第一人者、それは坂上田村麻呂であった。詠史詩や史書類に始まり、創作物においても謡曲『田村』をはじめとして、近松自体もその名も『田村將軍初観音』という浄瑠璃を発表していることこそ、伝説の征夷大將軍たる田村麻呂の知名度を示す例ともなろう。

文武両道、との思想があるが、江戸時代初期の儒学者である中江藤樹は「文は武の根となり、武は文の根と成なり」³²と、双方ともに必要不可欠な要素であると説いている。つまり文武とは、対立的事項ではなく補完関係、と捉えるものである。そして男女はまたそれぞれ二分されるもののようでもあるが、比翼とも例えられるように文武一対、つまり「文は武の根となり、武は文の根と成なり」なのである。この考え方から、『曾根崎』においては菅公、そして田村麻呂は導き出され、物語における男女一対である、おはつ徳兵衛に振り分けられたと考えられるのではないだろうか。近松は徳兵衛に菅公の文人的悲劇構造を重ね、これに欠かせない対の概念として、武人田村麻呂を、おはつに帯びさせたのである。

結果、おはつの人物造形には、田村麻呂の武的イメージが重ねられ、強靱な精神的強さと積極的行動力が付与されるのである。また修羅物演目は源平物など負け戦が多い中、『田村』は数少ない勝修羅³³と呼ばれる縁起のよい演目とされる。修羅とはまた、争い・闘争を差し、緊迫と苦悶、怒りを象徴するものである。その困難の果て、負けずに戦いに勝ったのが田村麻呂であった。そしておはつが徳兵衛の厄災に伴い、辛い戦い、修羅の道を歩みながらも最善を尽くしその上で勝ち取ったもの、それが「色に焦がれて死」ぬこと、徳兵衛との恋の完遂であった。

では近松がおはつに与えたこの人物像が、時代を

経て、後世、そして本映画に、どのような影響を及ぼしたのか、次章で取り上げる。

4. おはつの役割

4.1 逃げないおはつ

『曾根崎』は明治43年に上演された後、長年にわたり「まったく脚光をあびることもなくなっていたが」³⁴昭和の世に入って転機を迎える。戦後の混乱期を経て、復活上演されるに至った。

昭和二十八年八月、新橋演舞場において中村鴈治郎・中村扇雀らが宇野信夫脚色のものを上演して世評を高め、昭和三十年には文楽座で人形浄瑠璃に復活、これまた好評を受け、その後はしばしば繰り返されることとなった。³⁵

この時徳兵衛を演じたのは、上方歌舞伎の名門成駒屋の二代目中村鴈治郎、そして相手役のおはつはその長男である二代目中村扇雀（後の三代目中村鴈治郎、その後四代目坂田藤十郎を襲名。本稿では扇雀で統一する）であった。この上演を機におはつを演じた扇雀は一大ブームを巻き起こすこととなり、そして『曾根崎』についても「戦後日本に登場した新しい女性たちの熱い共感を呼び、一躍ブームが巻き起こ」³⁶り人形浄瑠璃としても再起動、復活を遂げた。

この扇雀の『曾根崎』は、なぜ一大ブームになったのか。扇雀の美貌もその一因ではあったが、理由はそれのみではなかった。日本近世文学・演劇研究者の向井芳樹氏は、「女のドラマ」の存在³⁷が『曾根崎』には実存していると説き、これに気付いた扇雀が具体的な演技メソッドを構築し、具現化したことを、以下の通り指摘している。

もう一つ、その時、徳兵衛を演じた、父雁治郎氏の回想によれば、心中の脱出に際して、お初と徳兵衛が道行を始めるとき、お初が先に立って徳兵衛の手を引いたので、歌舞伎の約束では、男が女の手を引くのが定めであるが、お初を演ずる扇雀の迫力に、ついそれに従ってしまった新型の道行の創造があったと言う。その後の『曾根崎心中』では、これが型になった。（中略）（扇

雀は・・・八上注) お初の主導力を、演技者として感じとっていたと言うべきである。³⁸

つまり導くおはつ、導かれる徳兵衛という全く新しい型がこのとき、出来上がったのである。この圧巻の女性像が創出されたことは新たな時代を表象する、特筆すべきトピックであった。

近世の性労働者であった遊女おはつは、近松によって坂上田村麻呂が準えられることを基点として、強靱な精神的強さと積極的行動力をその性質として付与されたと述べた。第二次大戦後、前年まで連合国軍占領下にあった我が国の現実の中で、近松の『曾根崎』が本来もつ、欲望と義理の葛藤を鋭く描く力は、戦後的に読み替えられることで、女性が導き手となり男性が導かれる構図として再生した。女性は職業、賃金、昇進、教育の面でなお強い制約や搾取の下に置かれながらも、父権性が揺らぎ、男性の自信喪失が語られる時代にあって、300 年前の心中譚と戦後社会の感覚とが接続されたのである。この点にこそ、近松の作品が現代でもなお必要とされ続ける理由がある。

本映画には、現鴈治郎が吾妻千五郎役で出演、同時に歌舞伎指導も行っている。鴈治郎は一大ブームを起こした扇雀の長男であり、当然「家の芸」を相伝される立場にあり、成駒屋の型を継承する。従って本映画もこの「戦後の扇雀の型」すなわち成駒屋の型が採用されている。本映画のおはつもこの型を踏襲するものである。徳兵衛との心中死を決意し、追っ手にみつからぬよう暗闇に紛れながら、文字通り決死の覚悟の元、男の手を取り、引っ張るようにして花道を揚幕に向かって駆け込んでいく。道行でのおはつのその姿は、異例の大抜擢を受け、全てを賭けておはつ役に挑んだ喜久雄の一心不乱な心情と相まって、一段と切迫した、ただならぬ緊張感を演出するものとなったのである。

さらにこの時、舞台の外ではもう一つ緊張を伴う場面が展開していた。おはつが徳兵衛の手を引こうとする、その瞬間、劇場のロビーにおいて春江が俊介の手を自ら引いて、劇場の出口へと向かっていくのである。おはつが徳兵衛を引っ張る手と、春江が俊介を引っ張る手はスクリーンに交互にクローズア

ップされ、対比として焦点化されることにより、双方は見事に連結するのであった。これは原作にはない場面であり、映像媒体としての映画の特性、すなわち全て映像化して伝える映画ならではの表現、これをふまえた視覚効果を期待した演出として成立しているものである。

抜擢を受けその出番を前に、「幕あがる思うたら震え止まらんねん」と極度の緊張状態にあった喜久雄に「芸があるやないか」と絞り出すように口にし、身を切るような思いの中で、喜久雄の芸を認め、舞台に送り出したのは俊介であった。しかしその複雑な思いを収めることはできなかった。客席において、喜久雄の演技を目の当たりにした俊介は、耐え難い気持ちから座席を立つ。喜久雄の恋人であった春江は、この俊介の表情を見逃さず、その後を追う。

俊介「・・・・・・・・俺は、逃げるんちゃう」

春江「・・・・・・・・」

俊介「・・・・・・・・逃げるんとちゃう」

状況を察してロビーに出てきた春江の姿を認めた俊介は、涙ながらにこのように告げる。春江は「わかつとるよ、、わかつとるよ」と応える。春江は長崎から喜久雄を追って大阪に出てきていたが、役者として喜久雄が大切な正念場であることを理解し、「喜久ちゃんは役者。今がのぼり坂の大事な時」と、身を引く決意をしていた。俊介が打ちのめされた、喜久雄のおはつ役で示した圧巻のその姿に、春江もまた、喜久雄との距離を再認識させられていたのである。そしてその状況下であるからこそ、俊介の虚無感ともいえようその気持ちにも気づき、寄り添う思いがこみ上げたのだといえよう。

春江に手を引かれ共に劇場を後にした俊介は、一見、逃げていったように見える。事実、逃げるという言葉はその後何度も使用される。二人が姿を消してから 8 年が経過した夏、半二郎は実子俊介ではなく、部屋子の喜久雄にその名跡を譲る話を持ち出す。我が息子に跡を継がしたい妻幸子との問答の中に、俊介を語る言葉として「逃げる」は用いられる。

半二郎「辛抱でけんと逃げ出したんは俊ぼんの

のほうや」

幸子「なんで逃げたかわかってへんの？」

また幸子は喜久雄に向かって思いをぶつけ、その中で俊介を指して「逃げる」を使用する。

幸子「アンタもアンタや。俊介のもん平気で奪うて。汚いわ。俊ぼんも俊ぼんや。負けも認めて逃げだすのは、汚いわ……」

そして俊介、そして喜久雄も後にこの語を使っている。歌舞伎界に復帰後、テレビのインタビュー番組の場面において、質問に答え、過去を振り返る意味において、俊介は自身に対して使用している。

俊介「……私は一度逃げ出した人間です。泣けば誰かが救ってくれると思うような、どうしようもない人間でした」

また喜久雄は、俊介と入れ替わるように丹波屋を追われ出ていく場面において、「なんで逃げとったお前の力借りなあかんねん」と俊介を非難する。

逃げるという語は、向き合うべき課題からの回避の意味として使われている。そして周囲にとっては、この10年の評価は、女と逃げた俊介、とのレッテル抜きには語れないものであった、ということである。

「逃げる」には、面倒なことや不快な思いから遁れるネガティブな意味合いが含まれる。本映画では喜久雄と俊介が少年期から厳しい稽古に耐え、精進する姿が描かれているが、この厳しい芸道、さらにこれほど修行を積んでも喜久雄の傑出したその才能は、越えがたく、不可逆的障壁として俊介には感じられた。その羨望や焦燥感など複雑な思いは、俊介には正常に処理できるものではなく、結果、春江と共に家を飛び出すこととなる。しかし前述したように俊介は最初に春江に「逃げるんとちゃう」と告げている。春江もこれを「わかつとるよ」と理解した描写がある。その上で、この二人が劇場から出て行くとするシーンにおいて、現在進行形で進む舞台のおはつの道行が重ねられるのである。

近松が描いたおはつは田村麻呂を背負い「武」を

強化され、またこの「お初の主導力を、演技者として感じ取っていた」扇雀は、新しい時代に向かっての創意工夫を行い、それまでの歌舞伎の型を打ち払い、自立性の高い能動的なおはつの型を作り上げていた。おはつは主体性をもって自らの道を選択する人間性を有し、決して逃げてはいない。この逃げないおはつの力を、本映画は物語の中に入れ込み、世界観を構築しているのである。本映画においては、この「主導的なおはつ」像のオマージュを可視化して取り入れることによって、原作とは異なる手法として、歌舞伎に向かう役者の強い精神性を伝えることに成功しているのだといえよう。

本映画における俊介の、その理解者春江を同道した失踪は、10年にも及ぶ流転を伴うものでありながらも、再生にむかう強い意志を内包した「逃げないための」選択であった。それは代役騒動だけに終わらず、登場人物のその意志を強化する、おはつの存在、そしてその「武」をも背負った強靱な精神を持つ人物像が、並走するものであった。

4.2 足問答

『曾根崎』は本映画では劇中二回登場するが、一回目においては前項で論じたように、おはつの「逃げない」その精神性を道行のビジュアルに重ねながら、物語の大きな展開を支えた。そして最終盤『曾根崎』は再度本映画に登場する。それは流浪の果て再び表舞台に復帰するも、この間の疾患の放置がたたり左足が壊死、さらにはその切断に至った俊介が、「俺、曾根崎のおはつやりたい」と喜久雄にその願いを打ち明けたことから始まるものである。

『曾根崎』といえば「足問答」である。「足問答」は『曾根崎』最大の見せ場であり、本映画でも既に一回目の劇中劇を観ている観客は、『曾根崎』の重要場面、すなわち山場であることは理解できている。

「一本足でもやれる役て何があんのやろ」と俊介は足の切断についての遺憾との思いと共に、喜久雄に相談する描写がある。そして片足を失った俊介と足問答を展開するおはつ役には、本来親和性は存在し得ないとするのが妥当であり、自然である。しかしながら無理は禁物、と諭す喜久雄に対して俊介は、「アカンか？ こっち（右）の足にも壊死出たら、

切らなアカン。切らんと死ぬんやて」と述べる。発症した壊疽は足だけの問題ではなく、時間経過によっては全身状態の悪化も伴う重症状態を指すことが同時に提示されるのであった。両足を失ってしまうと、おはつはもう二度と出来なくなるどころか、それは病状の進み、深刻化も指し、命の危険が示唆される。名門の御曹司の宿命を背負わされながら、相伝されるべき家の役柄『曾根崎』のおはつを演じることを許されなかった俊介は、もはや最後の望みとして、この役を演じることを切望するのであった。

足問答は、絶体絶命とも言える危機に瀕した恋人徳兵衛を、自分の打掛の中に隠しながら、縁の下屋に匿うという、まさにおはつの主導性が起動する場面である。腰から上は天満屋の座敷に在し、九平次らの相手をしながらも、縁側に座ることで足は徳兵衛にだけ見える仕掛けとなる。犯罪者のレッテルを貼られている徳兵衛は、顔を出すことも、声をあげることもできない。二人はただおはつの足を介して意思疎通を図っていくのである。おはつの上半身は、社会の厳しい現実には晒されている。しかも敵役九平次からの圧力に屈さぬよう必死で抗い、田村麻呂の如く非常に強い覚悟とともに戦っており、そこは言うならば戦いへの激しい感情を伴う修羅場である。足問答におけるおはつは、徳兵衛に接することのできるその足先に自らの本心を籠めていくのである。

日本文学や演劇・文芸の研究者である深澤昌夫氏は足問答について次のように分析している。

そしてお初の足は徳兵衛のぬくもりを、鼓動を、息遣いを感じ取り、読み取りそして翻訳する。

「オゝそのはずそのはず」という声はその足先から伝わる「男」のヴァイブレーションに激しく感応し、官能に浸り、身をうち震わせている「女」を響かせている。³⁹

おはつのその足の指先は、『曾根崎』の中でも、極めて繊細で官能的、かつ情感の強い表現として受け留められるものである。恋慕と覚悟がにじむ、指先まで神経の通った所作の中に、二人の結びつきが可視化されるのである。足問答とはそういう場面である。

表舞台からは姿を消すも、精神的には決して逃げ

ずに精進を続けていた俊介は、結果歌舞伎界への復帰を果たし、人間国宝小野川万菊に認められ、その厳しい指導を受けながら復帰を果たしていく。その芸は芸術選奨文部大臣新人賞を受賞するほどに至り、社会的な地位もまた回復をみた。春江との間に跡継ぎたる男子・一豊も生まれ、伝統芸能の伝承に向けても、歩を進めようとしていた矢先の悲劇であった。

俊介の切羽詰まった状況、そして切なる思いを受け取った喜久雄は自ら、「そんなら俺が徳兵衛やるわ」と相手役を買って出る。「ほんまか」とその申し出を俊介は喜んで歓迎する。誰が考えても無理であろうと思われる状況において、おはつ役を熱望した俊介であったが、喜久雄に相談すれば相手役の徳兵衛を務めると言ってくれるのではないかと、その可能性もあるいは期待していたかもしれない。そんな信頼関係が垣間見られる中、いよいよ足問答の場面となる。

片足を切断した俊介は、残る一本足でこの役に臨む。いよいよ足問答の場面、喜久雄は徳兵衛として縁の下屋に潜んでいる。徳兵衛の、そしてそれは喜久雄の目線の先に示されるおはつの足、すなわち俊介の足が、スクリーンいっぱい示される。本来、この場のおはつの足のその指先は、偽りのない心情を示すべき繊細な役割を示す。しかし画面にクローズアップされたその指先は、絶望を示唆するものとして映し出されている。その足先はすでに変色がはじまっていることに喜久雄も、そしてスクリーンを通して我々も、気づかされることになるのである。俊介の、残る右足にも壊死の兆候が出はじめていることが示されている。

「俺な、こんな姿やろ？せやけど、この姿を見せもんにしとうないねん」と語る俊介の指先は、本映画においても繊細なメッセージを伝達する。おはつの足先が徳兵衛との意思疎通の媒体になる図式を通して、俊介は後に残る喜久雄に、芸への思い、その渾身のメッセージを伝えていくのであった。

俊介自身が歩んだように、また、共に修行を続けてきた喜久雄においても、その芸道は有為転変であり、俊介と入れ替わるように大舞台からドサ回りまで、過去のその道筋は一筋縄ではいかない、苦労の連続であり険しいものであった。この苦難の道は、二人が十五歳の時から同じ稽古場に立って、厳しい

修行を重ねてきたうえで培われた忍耐のもとに成り立つ、芸道における覚悟から成り立っている。

おはつは必死の思いで、その足先で、自らの存在価値そのものを賭けて、文武に喩えられる比翼の相手徳兵衛に「一所に」「死ぬる覚悟」を問うた。喜久雄と俊介の二人はまた、受け継がれるべき文化の継承者の立場で、互いに切磋琢磨し努力を重ねてきた。その最終局面ともいえる場面において、芸の中においては文武のごとく、相互に補い合い支え合う存在として認め合いながら、「足問答」のおはつの足を介して、俊介は喜久雄に芸への覚悟を確認し、また委ねたといえるのではないだろうか。

先人からの芸を正しく受け継ぎ、それをまた次世代に継承していく。伝統芸能歌舞伎はまた次世代への芸の継承があってこそのものであると言え、また本映画はこのことを丁寧に語ったのであった。

5. おわりに

本稿では、映画『国宝』における劇中劇『曾根崎心中』の機能と、その背後にある近松門左衛門の創作原理を検証し、とりわけおはつという人物像が持つ意味について考察を行ってきた。結論として明らかになるのは、『曾根崎心中』の持続的な訴求力の中核に、おはつという特異な女性像が存在し、それが時代ごとに新たな価値を付与されながら再解釈され続けてきたという点である。

近松は、同時代の心中事件という現実的素材を基盤としながら、単なる悲恋譚や社会的弱者の転落劇としてではなく、「恋の手本」として物語を再構築した。その際、おはつは受動的に運命に流される存在ではなく、状況を的確に認識し、自らの意思によって最終的な選択へと踏み出す主体的存在として描かれる。さらに謡曲『田村』や菅原道真縁起といった古典的文脈を重層的に織り込むことで、文武を併せ持つ人間像を構築した。とりわけおはつの足に注目すれば、『曾根崎』の冒頭に謡曲『田村』が置かれ、そこから始まるおはつの「観音巡り」によって物語が展開する点にその意図が見て取れる。すでに論じたように、これにより坂上田村麻呂に通じる「武」の精神性がおはつに付与されているのである。その「武」とは、困難に対峙し、決断し、そして遂行する

強い意志を持つ人物として造形されたものにほかない。

このような人物像は、江戸時代においては革新的であったのみならず、後世においても繰り返し再評価されてきた。昭和期における復活上演では、扇雀による演技を契機として、おはつの主導性が舞台上の型として明確化され、「導く女／導かれる男」という構図が観客の共感呼び起こした。そこには、戦後社会における価値観の変動、とりわけ女性の主体性への希求が強く反映されていたといえる。

映画『国宝』は、この系譜をさらに発展させ、映像表現の水準においてその主題を可視化することに成功している。とりわけ道行の場面では、主体的に男の手を引く舞台上のおはつと、劇場ロビーにおいて俊介の手を握り導く春江の手の動きを交互に映し出す演出によって、困難に対して決して逃避しないおはつの前向きな強さが重層的に響き合い、その主体性がより鮮明に浮かび上がりつつ、人物像に深みを与えることに成功している。またおはつの真情が凝縮された名場面、足問答の場面では、通常舞台では演出し得ない、映像ならではのクローズアップ手法により、おはつの足先のその存在感を大きく示すことで、舞台上のおはつの内面的な葛藤と決意がより鮮明になるとともに演じる俊介の病状の悪化、足の壊死の兆候が焦点化された。喜久雄らにも強い衝撃をもって受け止められながら、その内奥の葛藤に響き、覚醒をも促す影響を及ぼし、人物造形に一層の深みを与えていった。本映画におけるおはつは、単なる古典の再現ではなく、現代的文脈の中で再起動された倫理的・精神的モデルとして機能しているのである。

重要なのは、このおはつ像が特定の時代に閉じたものではなく、むしろ時代ごとの課題や価値観に応じて読み替えられ続けてきた点にある。近世においては恋と義理の葛藤の体現者として、近代以降は文学的評価の対象として、戦後においては女性の主体性の象徴として、そして現代では意志の強さを再定義し、意識転換を促す方向性を示唆・提示した。多様な課題を抱える現代社会において、自己確立とそれに伴う覚悟の重要性を示している。この可変性こそが、『曾根崎心中』、ひいては近松作品の魅力の根

源である。

したがって、映画『国宝』の成功は単なる映像作品としての完成度にとどまらず、こうした文化的蓄積の上に成立していると理解すべきであろう。すなわち、近松が創出したおはつという人物像が、時代を超えて観客の内面に働きかけ続ける普遍性を有していたこと、そしてそれを現代的感性に適合させて提示した点にこそ、本映画の本質的価値がある。

おはつは、もはや遊女という歴史的存在に限定さ

れる人物ではない。困難に直面したときに逃避ではなく選択を行い、その結果を引き受ける主体としての人間像である。このような人物像が、時代を越えて繰り返し求められてきたこと、そして今なお強く共感を呼び起こしていることこそが、『曾根崎心中』が現代においても生き続ける理由であり、映画『国宝』が社会現象的成功を収めた根底にある要因であると、結論づけることができるのである。

注

- ¹ 『読売新聞』（東京版）2025年12月26日朝刊3頁
- ² 映画『国宝』公式サイト 2026年7月26日閲覧
<http://kokuhou-movie.com>
- ³ 和歌山県公式観光サイト 2026年7月26日閲覧
http://www.wakayama-kanko.or.jp/courses/detail_158.html
・舞踊シーンゆかりの日高川町「道成寺」や、岩出市のロケ地「ホテルいとう」を含んだ観光コースを紹介
- ⁴ 『朝日新聞』（東京版）2026年6月19日夕刊10頁
- ⁵ 文化庁芸術選奨：文化庁 2026年7月26日閲覧
<http://www.sensho.go.jp>
- ⁶ 日本芸術院 2026年7月26日閲覧
<http://www.geijutuin.go.jp/info/202603000002.html>
- ⁷ 『毎日新聞』（東京版）2025年10月16日朝刊21頁
- ⁸ 『朝日新聞』（東京版）2025年12月2日朝刊21頁
- ⁹ 市島謙吉編『新群書類従第六』（国書刊行会、1907年8月、518頁）
- ¹⁰ 国史大辞典編集委員会編『国史大辞典3』（吉川弘文館、1983年2月、506頁）
- ¹¹ 国史大辞典編集委員会編『国史大辞典7』（吉川弘文館、1986年11月、654頁）
- ¹² 注9同書 512-513頁
- ¹³ 漆澤その子「江戸における心中物とその時代 ―『曾根崎心中』を手がかりに」（『日本研究』69巻、国際日本文化研究センター、2024年、10月、50頁）
- ¹⁴ 注13同論文78頁
- ¹⁵ 注13同論文78頁
- ¹⁶ 鳥越文三ほか校注・訳『新編日本古典文学全集 75 近松門左衛門②』（小学館 1998年5月、43頁）
- ¹⁷ 注16同書 657-658頁
- ¹⁸ 注16同書 16頁
- ¹⁹ 注16同書 33頁
- ²⁰ 注16同書 21頁
- ²¹ 注16同書 28頁
- ²² 注16同書 32-33頁
- ²³ 注16同書 33頁

- ²⁴ 注16同書 33頁
- ²⁵ 注16同書 33頁
- ²⁶ 注16同書 42頁
- ²⁷ 注16同書 33頁
- ²⁸ 注16同書 42頁
- ²⁹ 注16同書 15-16頁
- ³⁰ 注16同書 43頁
- ³¹ 注16同書 15頁
- ³² 山井湧ほか校注『中江藤樹 日本思想大系 29』（岩波書店、1974年7月、57頁）
- ³³ 日本国語大辞典第二版編集委員会ほか編『日本国語大辞典第二版③』（小学館、2006年4月、764頁）
- ³⁴ 藤野義雄『曾根崎心中 解釈と研究』（桜楓社、1971年4月、35頁）
- ³⁵ 注34同書 35頁
- ³⁶ 父が愛した「お初」 思い継ぐ中村鴈治郎と扇雀 - 産経ニュース 2026年7月26日閲覧
<http://www.sankei.com/article/20211202-G2RQFJJEK5IYHLTTH2PYQ6GFYI/>
- ³⁷ 向井芳樹「『曾根崎心中』の方法 ―女のドラマの発見―」（『同志社国文学』25巻、同志社大学国文学会、1984年12月、38頁）
- ³⁸ 注37同論文 38頁
- ³⁹ 深澤昌夫「^{ダイナミクス}「足問答」の力学 ―読解と試論『曾根崎心中』―」（『文芸研究：文芸・言語・思想』130巻、日本文芸研究会、1992年5月、26頁）

引用文献

『シナリオ 2025年9月号』（協働組合日本シナリオ作家協会、2025年9月）

(Received: August 18, 2026)

(Issued in internet Edition: September 1, 2026)