

脚本における「概念」と「性格」

——九代目団十郎・学海・逍遙——

神 山 彰

九代目市川団十郎は、今日、一方では「劇聖」扱いされて崇敬されるとともに、一方では悪名高い「改良演劇」の実行者として、その高尚趣味やら史実尊重癖やらが批判の対象となっている。

確かに、九代目団十郎は、個人的には上昇志向の強い一種のスノッブだったかもしれない。だが、「改良」にまつわる諸現象のすべてを、そういう彼の性癖や当時の貴顕や関係者の「欧化熱」に帰して、時代の産んだ一時の幼稚な錯覚にすぎないと簡単に批判して済ませてしまふのは、些か勿体ないばかりでなく、その際に生じた様々な問題をそのまま隠蔽して、見過ごしてしまふように思われる。あの時期の「改良」が今日の通念から見てもどれほど滑稽であり、不可解であるにせよ、我々も実はそこからそれ程遠いところに存在しているわけではない。

それは時間的にそうだというだけでなく、あの決定的な転換期に提出された諸問題は、今日にまで至る日本の近代以降の演劇の性質を規定し、且つ混乱させ続けていると思われるからである。

この小論では、九代目団十郎（以下九代目と略記）・依田学海・坪内逍遙の三者の接点と差異とを捕えることので、その混乱の一端を探ってみたい。

1

我々は九代目の名を聞くと、面長で立派な風貌の晩年の写真を想起しがちである。しかし、彼は当然ながら、天保九年に生れて髻を結って育った江戸時代の人間であり、梨園という限定された世界の後継者だった。そういう当時の文脈や環境に即して見るとき、九代目の歌舞伎

に對する発想や着眼点は相當に異様であり、彼自身、極めて特異な感受性の持ち主だったことは疑い得ない。

榎本破笠（虎彦）の聞き書きである芸談『桜痴居士と团十郎』のなかで、九代目はこう述べている。

演劇しげいを改良して見やうと思立おもたたのは私が十三の頃でしたが、其念の起つたのは土佐風の繪を習つたので、繪巻物を見たり、また自分でも画かて見たりした所から、切望きせつかう云う形に衣裳でも何でも拵ぎへて演やつて見たい、当時の演劇しげいで仕て居るのは皆嘘だと、恚いかり考へは起したものの、此時代では逆も行はれ無い、私の親父が真物まものの鎧よろいを着て舞台へ出てさへ、幕府の御咎を蒙つて江戸搦なへと成なつたらひだから、実地に行れやう筈はずがありません（一）

破笠の同書によれば、「团洲の自から尊大にして人を眼下に見下した気象は一は実家の遺伝一は養父（河原崎権之助―引用者）の育て振に原因した」という。故実を重んじるのや一種の高尚癖とは、「私の親父」（実父）である七代目团十郎の影響が大きい。七代目も、能から題材をとった松羽目物を演ずるのに当時は身分違いである能楽師に学ばうとしたり、「歌舞伎十八番」を制定した

りするなど、独特の上昇志向と權威主義的尊大さを持つていた。「倨傲は市川家の遺伝性なのである」と破笠は書いている。

九代目は実際に、ある時期には多数の実物の武具を買ひ込んだりして、周囲から「気が変だ」といわれ、六二連がその活歴物への傾斜を「病氣」と酷評したほど、正に病膏肓に入る状態だった。しかし、九代目が、それほど迄に思いつめて表現しようとしたものは、何だったのか。

別の場所で、九代目はこう語っている。

舞台に登りました以上は己を忘れ、舞台を忘れ、其の役、其の者になり切つて了はねば何うしても、本當の事は出来ません……其れには表面ばかりでなくて腹といふものが大事です、何うしても本當の感じといふものは心から心に伝はるもので無ければ行かないので……それだから私が、形は写す事も或る場合に於ては無論大切であるが、其れよりは心を写すやうに心掛ける、心を写すとは即ち腹にある……（二）

伊原敏郎は、これをひいて「彼れは『写実』というより『写意』もしくは『写神』主義を執つて居る」と書いて

ている。

九代目のいう「腹」とか「心」とかは、今日では誰でもが語る「芸談」の常套句であり、悪い意味での心理主義的表現として平凡な発想のように思われるが、当時の文脈では必ずしもそうではない。それならば、「予は何事によらず人に似せる事を潔とせず」という新し物好きの九代目が、何も改めて憑かれたように「腹」だの「心」だのと熱中する必要はなかったのである。

もちろん、江戸時代から、多くの芸談にあるように、俳優は「迫真」の演技をめざして、独特の工夫を凝らしてきた。今日の眼からは誇張するためと見える化粧法ですら、当時の芸の文脈のなかでのリアリティを増すために考えられたものであり、観客もまた、そこにこそ演劇のリアリティを感じていたのである。歌舞伎の役はその「概念」を表現するものであり、実際に源義経や平知盛がどんな言葉話し、扮装をしていたかは問題ではない。俳優と観客との共通の想像力のなかにこそ存在する、義経らしさ、知盛らしさという概念に近づくことが、役を演ずることであり、演劇のリアリティを増すことだったのである。無論、時代物と世話物ではその程度は違い、時代の推移による変遷はあるが、基本的にそうであることは違いない。明治期以降でも、「七五調」

の黙阿弥のセリフが演劇の「迫真性」を保障する文体だったのである。

しかし、九代目はそういう根底的な前提を転覆した発想をしたのである。従来の文脈での演劇のリアリティに異和を覚え、そして「当時の演劇で仕て居るのは皆嘘」に思えたというのである。「十三の頃」からそうだったかとはおかく、九代目が明治政府の改良政策以前からそういう「志」を持っていたことは、年譜からも裏付けられる。彼は、当時の演劇の世界で、問題とならなかった（なるべきでなかった）問題に取り憑かれてしまった人間なのである。

例えば天保期の名優・四代目中村歌右衛門は、『義経千本桜』の知盛を演じた時、必死の形相を表現するのに、眼球にまで紅をさして評判をとったという。歌舞伎の「迫真性」への努力とはそういう工夫をさしていた。しかし、九代目はよく知られるように、全く逆の方向を考えた。彼は逆に、リアリティを増すためには、化粧を殆んどせず、素顔に近いままで舞台に出る方向に走ったのである。その具体例を、我々は残された写真集に見ることが出来る。最晩年の五代目尾上菊五郎が『山中平九郎』を演じたとき、九代目はそれを評して「山中平九郎なんか只役者が隈取に懲るといふだけの談で何うだつて

可いぢやないか芝居にするなら其れより天下の爲めとか朝廷の事とか、今些と大きい事をするが可い」と語ったといふ。⁽³⁾

九代目は、歌舞伎の大きな魅力である視覚的要素を著しく減少させ、聴覚に訴える方向をとった。

九代目は活殺自在のセリフが得意で、舞台で長広舌をふるうのを好んだ。開化期に流行した「演説」という言葉を好み、セリフでも「演説なさん」という前置きをいってから長ゼリフにかかるといふところに迄至った。もつとも、『重盛諫言』の時などは、さすがの九代目もその長ゼリフが相当に苦しかったと見えて、のちに「台詞も非常に長く随分息のつけぬ役なりしが、看客の方にては一向に聞いて呉れざりき」といふ始末だった。

秋庭太郎はこう書いている。

「竹中間答」にしる「重盛諫言」にしる筋を見せる芝居ではなくて、主演俳優の扮する歴史上の人物の精神なり心境なりを問答や独自の長い弁舌を以て説明するといった、およそ歌舞伎の要素に乏しい芝居であったのである。即ち観る芝居といふより聴く芝居といった趣きのもので、十年代に入ってからかうした傾向のものが多くなつた。⁽⁵⁾

九代目は、自分の得意とした長広舌をふるうためには、従来の歌舞伎のセリフの改変をも要求した。九代目はこう言つたといふ。

次に台詞に就ても其は非常に苦心を仕ました、先づ台詞で無く談話のやうに云はうと思つたのが私の初一念であつたから、種々に研究して漸と旧習を革めたが、是とても衆が苦しがつて居た。福地先生の脚本が演り憎いと云ふのも、台詞が五七七の昔の口調で規則通り出来て無いからです、併し私は一向平氣だ、……⁽⁶⁾

この芸談の聞き書きの時点では、福地桜痴が話題に上っているが、九代目がこの発想に憑かれた当時は、現実的に、そういう九代目の要望に応じて脚本を書けるのは「青表紙を焼いた事もない」河竹黙阿弥（当時は新七だ）が以下も黙阿弥に統一）しかいなかった。

黙阿弥がただでさえ気の進まない時代物の世界を、故実についての好き勝手な注文を付けられたながら苦勞して、のちに「活歴」と名付けられた作品を書きあげた挿話が伝えられている。そして、その挙句に、黙阿弥は自家薬籠中のものである、七五調のセリフの改変まで要求されては、身動きできなくなつてしまつたにちがいない。

もちろん、浄瑠璃の影響を受ける以前の歌舞伎のセリフは七五調ではなく、四世鶴屋南北に至っても七五調は部分的であるが、黙阿弥の作品では七五調がそのセリフの根幹をなしている。そのセリフの七五調まで封じ手にされては、黙阿弥は途方に暮れたであろうが、それでも彼は、狂言者としての習性から、俳優と時代の要求に従って書き続けた。ただし、さすがに時代物（活歴物）では多少「改良」されたものの、七五調から離脱することができなかつたのは当然である。それを基調とするほかに、彼にとつての脚本の文体はなかつたのである。

当時の観客は、九代目が拒否した「五七五七」を基調とした黙阿弥のセリフや浄瑠璃の詞章を自然と感じていた。そこには、日常の言葉とは別個の、演劇特有の文脈のなかでのセリフの快楽があり、その意味では、それを自然に受け入れ陶醉する観客の意識は、健全な感覚を備えていたのである。

しかし、九代目はそこに異和を感じ、「皆嘘」だと思つてしまった人間なのである。ここにはやはり、異様な飛躍がある。九代目は当時、誰も疑うことのなかつた恰も先験的な前提であるかのようにしてあつた歌舞伎の概念の自明性を疑つてしまつたのであり、一度疑つてしまつた以上、それは後戻りできない性質のものだつたのにな

がない。

九代目は人間的には鼻持ちならないスノップであつただろうが、当時の歌舞伎俳優のなかで、ここまで異様な感受性をもち、「気が変」だといわれ「病氣」だと罵られるほどに、ひとつの観念に憑かれてしまつた人間は、彼以外にはいなかった。

九代目は七五調の「改良」にとどまらず、更に奇怪な発想に辿りついた。それは「成たけ台詞を云はない」という演技だつた。

今の俳優で自分の言てる台詞の意味を知て居る者は幾人も無らう、夫だから巧く云やう筈がない、私は書拔で見解無い事があれば、福地先生に聞て見る、夫だから台詞を忘れて居ても絶句する事が無い、夫に私は舞台へ出ると成たけ台詞を云はないやうにと思つて居る、他の俳優は成たけ喋舌らうと思つて居る、夫が私と違ふ所だ。どうしても台詞を多く言へば、腹で悲しいとか、恨めしいとか思つて居る情が詞に成て出るから観客を感動させる事が薄い。前にもお咄し仕た通り、喜怒哀楽の情を起させるものは眼と顔だから……台詞の多いのは必ず人を感動させる事が薄い道理だ、併し私は喋舌るべき時には思ふさま云ふ⁽⁷⁾

歌舞伎の役を演ずるとは、その概念を現前化させることであつて、その意味を読解し解釈して、観客を納得させるという性質のものではない。「意味」を綿密に考えれば、逆に歌舞伎の役を演ずることはできない。『御所桜堀河夜討』（弁慶上使）の弁慶を演ずるに際し、九代目はどうしてもこの役の性根がわからないと考え込んだ。幕末から明治初期にかけての名優で、その立派な容姿と量感とで舞台に根の生えたようだと評された四代目中村芝翫に九代目がそれを質問すると、芝翫は「なに、前の方は継ぎ足をして、後の方は継ぎ足を外してやりゃいいんだ」と答えたという逸話はその間の事情をよく示している。また、『楼門五三桐』の石川五右衛門でも、九代目は浅葱幕が落ちて「絶景かな」の名セリフにかかるまでに、時間を置いた。ある人がそれを尋ねると、九代目は「絶景」を眺めてからでなくてはそのセリフは云えないと答えた。それを聞いた芝翫は苦笑して「俺は幕のなかで景色を見てるんだ」といったという。

九代目の言うようにセリフの「意味」を第一義に考えれば、市川家のお家芸である荒事のつらねも、黙阿弥の厄払いも「意味」そのものは一、二行で完了してしまうし、そのセリフを云うこと自体ができない。院本の時代の複雑な人物関係や入り組んだ筋立てを、完全に理解

したうえで演じた俳優はいなかったであらう。しかし、「自分の言てる台詞の意味を知」らない歴代の名優たちは、それにも拘らずというより、そうであるが故に観客の眼前に限りない快楽を呈示し得たのである。

逆に、「台詞の意味を知て居る」昔の九代目の方が、坪内逍遙によると「自分の好みと鑑識で以て、脚本の作意をおのが仕勝手に作り替へた」し、「自分一個の仕勝手で、脚本の其一部分だけを修正するため、脚本全体の調和を失うという弊が折々生じた」のである。⁽⁸⁾「絶句する事が無い」という九代目の自慢も、伊原敏郎によると、「大体の意味によつて時々出たらめの事を舞台に言ふのは彼れが欠点の一つ」ということになる。⁽⁹⁾

しかし、何といても興味深いのは、九代目が「台詞を云はない」方が観客を感動させることができると思つている点である。

坪内逍遙はこう書いている。

——明治二十何年頃であつたか、私が彼に向つて「無言の思入れで深い思想や感情を暗示するも面白いが、時にまたハムレットの独白のように胸臆を有りのままに語るのも面白い」といふ意味の事をいふと、彼は例の寡黙に「成る程」とばかり言つて聴いていたが、

最後に「併し白せうで言いってしままいましたら、芸げいをする餘あま地ちがなくなりなは致いたしませんか？」とだけ言いった。彼かれは餘あま韻いんと含蓄こんごくを重おもんじたのである。⁽¹⁰⁾

九代目は一方では、前述したように「演説」ばりの長ゼリフを好み、一方では「成たけ台詞を云はない」演技を考えた。それらはいずれも、九代目がひたすらにその価値を信じ込んでいた「腹」を表現しようとするためだった。

しかし、今日から見ると奇妙に思えるのは、九代目が相当の犠牲を払い、それほど的情熱をもって演じようとした「腹」の内容が、およそ単純な忠孝や勧善懲悪だったことである。むしろ、それは時の政府の演劇政策にのっとっている。そして、天保九年生れの人間である九代目が、制度的な道德規範を疑わず、その枠内でしか考えなかったのも当然といえる。更には、自らを政府のいう「教導職」に見立て、一度は自分の肩書きに「教師」と付けたりしたような九代目の個人的気質もあつたであろう。それらの原因に、この問題を帰して済ませてしまふのは易しい。しかし、ここにはいまま少し、重要な性質が隠かくされているように思われる。

「最もよく時代精神を代表し得る名優」としての九代目

について、坪内逍遙はこう述べている。

初代小団治こだんぢが、黙阿弥の作と相俟あひまつて、頽廢たいはいの江戸の現実を体現するに最も適あたしていたと同じに、团十郎は、先天的にも、後天的にも、初期の明治を代表するに適あたしていた。社会国家の経営に適あたしたるらしき大きな人物、同じく豪傑英雄といつても、在来の劇に現れるやうな、銜けん擢てつ的な、誇張くわちやう的な、不自然ふぜんなのでなくて、如何にも自然な、真率しんそつな、大やうな、——早い話が、三条公とか、西郷とか、大久保とかいふ、——時の理想的成功者を連想させるに足る新しい性格を舞台上に現し得たのは、明かに团十郎の特技であつた。で、彼れの芸は、大まかと自然と真摯しんしとを特色としていた。表情も大まか、科介も大まか、白廻せうまわしも大やうであつた。ちやうどそれが、其成立の初めに於ては、彼のロダンの彫塑てうぶつが在来の、間に立つて異彩を放つたがやうに目立めだつて、彼れの芸をして偉大にも高雅にも見えしめた。团十郎の肚芸はらげいとは、其暗示力の豊富なを指したのである。⁽¹¹⁾ (傍点原文)

「肚芸」を重視した九代目の芸風の特徴が、「大まか」「大やう」であつたという指摘は興味深い。九代目の

演技に直接触れた人々の追憶談にもよくあるように、九代目は登場するだけで由良之助に見え、座っているだけで清正に見える名優だった。九代目は、名優揃いの当時にあっても、比類ない存在感や「暗示力の豊富さ」を持っていた。九代目自身は、それを自分の「肚芸」の結果

だと思っていたかもしれない。しかし、実は、それは或る意味では九代目自身の意図を裏切って、彼自身の肉体そのものが、やはり江戸期の俳優の存在感を保持していたからであるにちがいない。半生を搔を付けて育ったこの名優は袴を着けて舞台へ出れば、たとえ他のどんなことを考えていても、由良之助に見える程に、見事に役の「概念」を把握する力を持っていた。それは、九代目自身は否定した「意味を知らない」役作りだったかもしれないが、実際には彼が熱中した「肚芸」とは関わりなく、それ以前に培われた圧倒的な存在感そのものが、舞台上で明確に顕在化したのだと思われる。そうだからこそ、一方で手ひどく酷評されながらも、一方では多くの観客に生涯忘れ難い程の感銘を与えたのにちがいない。役の「概念」を「大まかに」把握するという、江戸期の名優たちが「意味を知ら」ずに持っていた感受性によってこそ、九代目もその役を生きたのである。彼は自分が否定した筈の存在感から離脱してはいなかったし、ま

たそれは、意識的に否定しようとしてもしきれない性質のもではなかったのだと思われる。

九代目は、こう語っている。

假令一口に狂言綺語と申すものの、巾着切や盗賊よりは、国の為めとか、忠義の為めとかいふ高尚な事を遣って見たいと私は心掛けました。尤も遣って見ますと、巾着切や盗賊の狂言で評判を得ましたよりは、国の為めとか、忠義の為といふ、御覧になりますも実のある方が遣って居る私も心持が宜う御座ります。⁽¹²⁾

九代目が、良かれ悪しかれ、一国の文運を担おうという気概に溢れた「時代精神」を生きた人間だったことが窺える。だが重要なのは、この発言の単純さをわらって済ませることではなく、この単純さが何気なく隠蔽しているものを見出すことである。つまり、九代目が表現しようとした「肚」(腹)の実質は、今日考えられる「性格」や「内面」とは異質のものだということである。「肚」が性格や内面の意味であれば、九代目とても「巾着切や盗賊」の性格を演じようと意欲を燃やしたであらうし、『仮名手本忠臣蔵』の茶屋場のお軽を、遊女という「最も賤しき」役だから拒否するという事件も起こらなかった

たであろう。⁽¹³⁾

しかし、九代目の「肚」が、人間の性格や内面でないというのには当然すぎるほど当然だった。当時、演劇ニ歌舞伎が、それを表現するという発想そのものがなかったからである。今日では、俳優が役を演ずるといふことは人間の性格や内面を表現するものだという「近代的」な発想を、自明な前提のように受け入れることに慣れている。しかし、当時、役を演ずるとはその役の概念を演ずることにはかならず、観客もまた、そこにこそ演技のリアリティを感じて充足していたのである。

無論、それは九代目や当時の観客に「知識」がなかったからではない。

生地の名古屋で早くから英語教育を受け、東京大学に学んだ坪内逍遙のような当時最高の「知識人」の、学生時代の有名な挿話が、そのことを証明している。それは、東大でシェークスピアを講義していた英国人ホートン教授による試験に「王妃ガートルードの性格を論ぜよ」という問題を提出された逍遙は、その「性格（キャラクター）」という意味が全く理解できず、道義的・道徳的に論じることしかできなかったというのである。⁽¹⁴⁾

この挿話にあるように、当時、演劇作品のなかに登場人物の「性格」を見出すという発想はなかった。しか

も、「性格」を道義・道徳的に解釈したという逍遙の発想は、「肚」の表現を忠臣烈婦を演ずることに直結させ、遊女の役をいわば「道徳的」見地から拒否した九代目のそれと共通する性質が感じられる。逍遙も九代目の舞台が「唯一の娯楽、唯一の慰藉」だった「団十郎渴望時代」には、九代目が現前させる役の概念の見事に云い難い感銘を受けていたのではないだろうか。だが、その「性格」という近代文学の強烈な魅力に囚われてしまった以上、その誘惑から逃れることは難しい。九代目が従来の歌舞伎の表現に異和を感じた時点から後戻りできなくなってしまったのと同様に、逍遙もまた、その地点から後退することが不可能になってしまったのかもしれない。

かつてその声色を使うほど心酔した九代目について、逍遙は後年にこう書いている。

……団十郎の芸風は、もはや過去った時代に属するものである。維新当時の好尚や理想は、今日の理想でなく、好尚でない。時代精神がおそろしく推移した。同じく煩悶を表すにしても、団十郎のは国家的であり、武人的であったから、大まかで、所謂喜怒哀色に現れずの英雄豪傑式の表情を主とし、時としては殆ど無表情

といふほどに肚芸を主としたこともあったが、これからはそれは趣きを異にせざるを得ない。(略)同じく煩悶を表すにしても、今日の人物のを表さうとするには团十郎なぞのとは全く様式を別になければならぬ——一人の上にして、其実は人間全体、世界全部の上に関連するのであるといふやうな——苦痛や憂愁が具体的にされねば嫌らぬといふ註文が、作者にもあれば見物人の心にもある。

九代目の「英雄豪傑式」の「大まかな」演技には、「苦痛や憂愁」を「具体的」に表現する術はなかった。それは繰り返していえば、九代目を掉尾とする江戸期の存在感覚を所持していた世代の俳優にとって、逍遙がいう文脈での「苦痛や憂愁」という人間の内面や性格は、まだ演劇の主題とはなり得ないものだったのである。

話を元に戻せば、「時代精神」の子であった九代目の使命感はいよいよ昂まって、明治十一年六月に再築された新富座の開場式にのぞみ、「演劇もまた果して無益の戯れに非ず」と祝辞を述べるまでになっていた。この百十余年前の演劇史上の事件は、まことに忘れ難い印象を残す挿話に充ちている。この席には当時西洋一辺倒だった座主・十二世守田勘弥はもとより、主要俳優が燕尾服

を着用して列席した。河竹黙阿弥が、生涯一度だけ洋服を着用したというのもこの時のことだった。当時、六十の坂を越していた黙阿弥が、生涯をかけた「無益の戯れ」の総決算として『鳥衝月白浪』を書き、引退を表明したのは三年後のことである。

この時の九代目の祝辞を書いたのは、狂言作者ではなく、幕外の人間だった福地桜痴だということだが、演劇をして「無益の戯れに非ず」と云わしめたいという理想は、どれほど生硬な使命感に過ぎたものと思われようとも、やがて逍遙から小山内薫以下の「新劇運動」に至っても、なお継続していたと思われる。だが、当然ながら明治十一年の演劇とは即ち歌舞伎のことだった。この新富座の開場に際して上演された、黙阿弥の『松栄千代田神徳』は、幕内の人間ではない「局外者」がはじめて助言を与えたことで知られている。それだけでも、当時としてはどれほど画期的なことだったかは、演劇史の語るところである。

その「局外者」依田学海について触れながら、以下の論を進めたい。

2

学海依田百川が、歌舞伎脚本に関わったのは、明治十

一年六月の新富座開場公演に於ける、河竹黙阿弥作『松栄千代田神徳』に、時の内務大書記官・松田道之と共に助言を与えたのが始めとされる。もっとも、その数ヶ月前には、四谷の松田邸で、伊藤博文・中井弘らと同席して、九代目団十郎・五代目菊五郎・十二代目勘弥等を招き、「演劇改良」について懇談をしていた。

学海は、天保四年（一八三三）堀田家藩士の次男に生まれ、漢学を修めた人間としては珍しく「幼より老に至るまで、大小の劇場は殆んど観覧せざるなし」というほどの芝居好きで、自ら「通儒」と称したという。当時の学問の正統である漢学者として、幸田露伴をして「世の文学の権威」の一人と教えしむる程の知識人だった学海が、芝居の脚本に手を染むることになったきっかけについて、自らこう書いている。

余が演劇を改良せんとせしは、もとより雑史小説をよむの余暇より思ひ出たる事にて、是をもて一大事業とも思わず、されば議論の出るたびに、その説をいひ出しかと、さりとて如何なる手段をもて改良すべしとも未だ考えず、唯当時の演劇は、もと中等以下の為に作りしものにて、上等の人物の観には入りがたし（略）すべて実事を眼前に見る如くせざれば妙ならずと思へ

り。これは極めて行ひがたく、又これを行ひて見し事となければ、いかがあらんと思ひしに外国よりかへり来れる友人にきくときは彼国には全く余が説の如くに演劇するものありときくに大に悦び、さらばそれを行いて思ばやという念起れり。⁽¹⁶⁾

しかし、当時の通念にあつて、歌舞伎の脚本を幕内の狂言作者以外が書くなどという発想そのものがあり得なかつた。また、自らの戯作者としての立場を「下劣賤業」と称した（仮名垣魯文でさえ「歌舞伎作者トハ自然有別儀ニ御座候」というほどの時代だった。しかも、儒者として一家をなした矜持高い学海にしてみれば、戯作者よりも地位の低いとされた歌舞伎脚本を書くことなど考えられない所業だったに違いない。もっとも、明治初年代に、学海も親しかった成島柳北らによる漢学者の戯文が流行したことはあつたが、そういう過渡期に生きた戯文を書く漢学者たちが、「みなその力倆や抱負に相当する地位を社会から与えられなかった（あるいはそれを拒絶した）失意の隠者たちであつたのは偶然ではありません」と中村光夫は述べている。⁽¹⁶⁾

そして、学海も、明治十九年に『吉野拾遺名歌薈』を川尻宝岑と合作で発表した時には、文部省を森有礼を筆

頭とする「洋学派」に追われて、非職を申し付けられた人間だった。この「改良脚本」の作者である五十三歳という当時の晩年期に達した儒者は、「心ならずも閑暇を得た」「失意の人⁽¹⁹⁾」であり、「一大事業とも思わず」という歌舞伎脚本の執筆をしたのである。

演劇の改良には、演劇の脚本を書く狂言作者の地位を社会的に向上させることが必要であり、学者もまた劇作を志すべきだという主張は、福地桜痴によって明治八年に既になされている。しかし、以後多くの文学者によって、脚本の重要性が論じられたものの、明治二十六年になっても、北村透谷が「如何ともするなきを知る」という状態だった。

もっとも、明治初年代にあつては、演劇（歌舞伎）の脚本そのものを、幕内の人間でない局外者、一般の人々が読む手だて自体が極めて少なかった。

秋庭太郎はこう書いている。

江戸にあつては、この刊行根本は稀であり、昔日にあつては、まことにあるかなきかの存在であつた。ただ江戸で脚本に類する文芸として汎く読まれたものに、かの柳亭種彦創案の芝居仕立の草双紙正本製^{（じよん）}があるが、これは謂はば小説体の脚本で、純粹の劇文学とし

ては形式は勿論内容価値においても、さう高いものではなかつた。(略)兎に角、東都にあつては、此の脚本式草双紙が、幕末から明治初期にかけて多く出版されていたとはいへ、純然たる脚本の体裁を備へたものではなく、純脚本が文学として読書界にまみえるといふことは稀であつた。(略)黙阿弥の脚本の如きも、あくまで劇場の台帳として秘められ、読物として出版されるといふことはその頃にあつては行はれなかつたのである。⁽²⁰⁾

明治五年生まれの岡本綺堂の青年時代にあつても、「今日と違つて脚本などといふものは滅多に出版されて」おらず、「芝居といふものを本当に書く、その書き方を知るのに甚だ困つた」といい、「そんなことを知っている者は」「一人もいなかつた」という程の状況が続いていた。

そして、今日では最早実感することが難しいが、当時、脚本を書くとはとりも直さず、歌舞伎の脚本を書くことでしかなかつた。明治十年代になつて紹介され始めた西欧戯曲も、歌舞伎や浄瑠璃のセリフや詞章風に翻訳されるしかなかつた。ほかに、演劇のセリフの文体というものは存在せず、翻訳する「洋学派」の知識人も日本

語で文章を書くには、漢文脈での表現しかなかった時代である。戯曲は「西洋浄るり」である以上、ハムレットが「承知で御座る」といい、「云ふにや及ぶ」と語るのも当然のことだった。菊池大麓訳『修辞及華文』（明治十二年）に戯曲という訳がされてはいるが、明治二十年に刊行された『西洋娘節用』の序文でも「されど演劇は浄瑠璃文に由て行はるるものなれば」という前提が、いわば先験的な概念であるかのように存在していたのである。逍遙が「美辞論稿」において、ドラマを浄瑠璃と訳すのは間違いだらうとあらためて指摘したのは、明治二十六年になってからのことだった。

しかも、前述したように、歌舞伎脚本は「読む」ことを目的として書かれてはいなかった。「読む」ことではなく、俳優のために書かれ、演じられることを目的として書かれた作品であるという前提を改めて確認しておく必要がある。それは、「読む」ことをも目的とする西欧戯曲を翻訳するセリフの文体そのものが存在しなかったということである。

やがて「言文一致」の運動が盛んになるに従い、翻訳にも口語体による作品がみられるようになるが、そこ迄に至る経過で、当時の文学者たちがどれほどの「産苦」を味わったかは文学史に詳しい。

そのような時代にあつては、幼少期より歌舞伎に親しんでいた学海ですら、その脚本を書く具体的な方法は、それを目にして参考にすることが出来ない以上、わからなかった。『吉野拾遺名歌謠』は、事実上合作者の川尻宝岑が下書きをして、学海は手を入れた程度という説があるのも無理はない⁽²²⁾。しかも、この作品でさえ、狂言作者による「本読み」（朗読）と上演とは前提としていただらうが、出版され読まれることまで学海は期待していなかったことが、その出版に際しての「凡例」に窺われる。学海はこう書いている。

……改正すべき箇所頗多く。すでに改正せんとせしに。事多くして未だ暇あらず。そのままにして打過しが。此頃前田子来りてこれをみて刊行せんことを謂ふ。余改正未だ成らざるをもて辞せしかど。前田子また改正せざる本も。反りて真面目をみるべしとて。固く請ひ。さらばそのよしをことはりて。刊行するときは。必しも諸君の好意にもとるにもあらず。又この戯本必ず改良戯に用ふるにもあらずときけば。かたぐ子細あるべからずといふにまかせて。かく刊行する事とはなりぬ。⁽²³⁾

当時、漢学者の内からは、学海が「戯本」などに手を染めたこと自体への蔑視と批判があったような事情やそれにまつわる拘わりもあつたであろうが、学海においても、「戯本」は刊行を前提としては考えられておらず、必ずしも「読む」対象としては考えていなかったように思われる。この作品が、「本読み」と「上演」を目的とした文体で書かれた作品であることは、やはり当時としてはあまりに当然のことだが、確認しておかなくてはならない。

ともかく、この作品が完成し、朗読が行われたのは、明治十九年十月十九日のことだった。その当日から、外山正一を始めとする列席者の批判は多く、結局、九代目が正行に扮するには老年すぎるという口実で、この作品は上演されなかった。しかし、不思議に思われるのは、「改良演劇」として鳴物入りで発表されたわりには、この作品が、床の浄瑠璃も下座の合方も入った、あまりに旧態依然のままの体裁で書かれていることである。

正行 兄弟夫婦打集うちづどひ。今この如くよろこびうたはん。

上へ口にはいへど正行が覚悟覚悟はそれと正儀も。

是ぞ此世のわかれかと。一滴てきこぼす勇士の涙なみだ。

ト正行正儀よろしく有て。

目出たひ。

上へいわずかたらぬ心と心。義ぎを金鉄きんてつのおとど

ひが。みさをは千載せんざい末代まつだいに。楠三代の忠臣と。

其名は世々に耀かがやけり。

ト三重。皆々よろしく有。

この「旧態依然」の見本のような床の詞章やト書きは、今日から見ると、わざわざ朗読会で批判を浴びるために書かれたようにさえ思われる。しかし、何より重要なのは、学海が（たとえ実際には川尻宝岑が書いていたとしてもそれとは関わりなく）このような、類型的な常套句の連なりからなる忠孝という「概念」にこそ、演劇（「歌舞伎」）のリアリティを感じていたということである。云い方を変えれば、こういう類型にこそ演劇の現実性の表現は存在したのである。この作品を批判した、芝居を知らない官僚や貴顕と異なり、学海は幼少時から芝居に親しんだ人間だった。にも拘らずではなく、そうであるが故に、学海はかような「旧態依然」とした脚本を書いたのである。天保四年生まれの儒者は、「いわずかたらず心と心」とか「義を金鉄の」とか「其名は世々に耀けり」という月並な語句の羅列からなる「勇士」の概念にこそリアリティを感じていたのであり、それを「よろ

しく「俳優が演じてくれるのが演劇（＝歌舞伎）だったのである。
のちにこの作品を評して、逍遙はこう述べている。

『吉野拾遺』は、実際、宝岑、学海の合作であったらしい。つまり、根幹の立案が学海、枝葉の脚色と粗稿が宝岑それを一々故実を正しつつ修訂し、人物のセリフの其比こひとしては曾て前例のなかった高雅な詞句に仕上げたのは、言うまでもなく学海の力であった。女形のセリフにまでも（略）雅語は勿論、多くの漢語を使用し、正行のセリフなどは、時に全く七五調離れのした簡勁な漢文読み下し調で綴ったりした。作意としては単純な英傑、淑女、忠臣、節婦礼讃以外どういう特色もない活歴主義であり、且枝葉の脚色の如きは在来の台帳のそれと何等逕庭のないものであったから（略）……それにも拘らず、とにかく此作の評判は高く、私なども、それが同年十二月に刊本となるや否や、急いで読んでみた一人であった。さうして其作意には別段感心もしなかったが、七五調離れのした簡勁なセリフや雅馴な漢和折衷調には心を索かれた。後年、竹のやと共に脚本朗読を創唱した時、真先に其テキストに此作を選んだのは、主として其詞句の清新であり雅馴で

ある為であった。²⁴

ここでは、作意こそ単純であるが、ともかくも「其詞句が清新であり雅馴であ」ったという当時の状況のなかでの評価が示されている。『吉野拾遺名歌誉』の前年に既に発表されていた『小説神髓』の著者が「心ひかれた」セリフとは、以下のようなものだった。

正行 正行が死を決せしは。これ今日に起りしにあら
ず。父にて候贈三位中将正成。湊川出陣のみぎり。
正行を桜井の駅にまねき。没後を托し。君の御為身
命をなげうつべきよし申ふくめ。東西に別れしが。
終に湊川に戦死に及べり。正行其時十三歳。おしか
らぬ命を今にながらへしは。かかる御大事の時に至
り。命をすてて上は吾すめらぎの。山なす御恩にむ
くひ奉り。下は亡父が教訓を守り。海より深きめぐ
みに報ぜんとの心にて候なり。今日ここに死を決せ
ずば。君には不忠の臣となり。父には不孝の子とな
らん。

これはおよそ月並の典型といえるセリフである。だが重要なのは、このセリフを月並として一蹴してしまうことではなく、学海はもとより逍遙も、ともかくもこのセ

リフに「心を牽かれ」るだけの感覚を保持していたことを確認することである。もとよりこのセリフは楠正成・正行の「桜井駅の別れ」の挿話を題材にしているが、別段これは加藤清正でも一向に差し支えなく、「忠臣」ならば誰にも置換し得る内容である。しかし、「山なす御恩」や「海より深きめぐみ」という常套的表現にこそセリフの現実感をおぼえるのが、江戸期から当時にかけての観客に共通する心性だった。無論、逍遙は最早、そこには自己の心情の一部しか託せなくなっていたに違いない。だが、幼少期より読本や合巻類を好んで育った逍遙にはそれに共鳴しうるだけの心性が残っていたし、江戸期に漢学の教育を受けて育った藩土の後継者の通念にある芝居のセリフはこういうものだった。それを今日の通念から、裁断することはできない。重要なのは、あくまで当時の文脈のなかで理解し、意味を探ることである。

ただし、そうした時代に、依然として七五調の安定したスタイルで脚本を書き続けていた黙阿弥の作品もまた、たまたまなく懐しく、魅力的な吸引力を持っていたことも疑い得ない。そして『吉野拾遺名歌誉』の「忠臣」や「孝心」という概念を巧緻なセリフで描くなら、黙阿弥の文体で十分だった。「演劇改良会」が黙阿弥を批判した際、逍遙が擁護したことはよく知られる。しかし、

逍遙は、同時に、黙阿弥の世界に充足し、安息していることはできなかった。

『吉野拾遺名歌誉』は結局上演されず、学海の「活歴」への主張は序々に極端に走るようになる。明治二十二年に歌舞伎座が開場する頃からは、九代目は福地桜痴に敬服して、学海とは疎遠となる。九代目は学海を最早「先生」とは呼ばず、「依田さんの僻論にも困りますよ」と蔭でこぼしたという挿話を、逍遙が書いている。学海はやがて済美館一座の「男女合同改良演劇」に関わるが、これも不成功に終る。文部省では「洋学派」に罷免され、劇界では「洋行帰り」に取ってかわられた「無用の人」であるこの儒者は、英文学に洗脳された学士の書いた『桐一葉』が初演された明治三十八年には、東京座の客席で「観劇しつつ大きな声で、種々の罵評をしていた」という。逍遙の「柿の蒂」に収められた学海晩年のプロフィールは、忍び切れぬ鬱屈を抱えこんだ老儒者を描いて極めて興味深い。

しかし、逍遙が学海をやがて「史劇の外道」と批判するに至ったのは、学海の主張が極端に走ったことばかりからは考えられない。既に、逍遙は学海とは別の文脈のなかで、演劇について語り出しているのである。

「我が国の史劇」のなかで、逍遙はこう書いている。

……所謂活歴派のは(略)あまりに非詩歌的、散文的にして、史劇たるよりは、むしろ舞台を考古的博覧場と看做したる一種の演義的野史なりと評すべし。(略)時代物の劇は、科介活動のいと少き非詩歌的演説調に富みたるものとなり、道具、衣裳の穿鑿のむづかし、史的事実の批判のかしましき割合には、人物の性格、特色等は、いと／＼おぼろげに成りゆき(略)

……私に案ずるに、凡そ脚本の精髓は、個々人物の性格を根本因として、其周囲の事情、境遇等を縁とし、複雑隠微なる因縁の間に成る強大著明なる業果を写破して、以て髣髴として人間事情の眞実平等体を見えしむる所にあるべし。(略)

……換言すれば、個性と外界との複雑靈妙なる關係を描破するは第一、根幹にして、史的事件と史的人物とを写実するは第二、枝葉なり。更に具さに之れをいへば、史劇の最も重んずる所は、第一に個々の性情と其殊なる周囲、事情、境遇、即ち最広義に謂ふ時勢との關係にして(略)

……(学海)居士は將に史劇の外道に流れんとす。(略)又居士はあまりに正史的事件に重きを置けり、かるが故に、個々人物の長白、動もすれば事実の叙事に流れ、随う其仔細なる性情の表白たるに遠し。(傍点原文)

逍遙の主張は、脚本はまず第一に人物の「性格」を描かねばならぬということである。現在では平明に思えるこの論点を逍遙が繰り返し述べているのは、当時、少なくとも脚本の登場人物に「性格」を見るといふ通念そのものがなかったことを意味している。前述したように、逍遙自身が学生時代に「性格」(キャラクター)を「道義的」意味にしか解釈できなかったのである。そして、学海にはこの史劇論の文脈のなかでの「性格」という意味は勿論、あるいは文脈そのものが理解できなかったかもしれない。学海は、ドストエフスキーの『罪と罰』を「勸懲小説のごとくに読んだ」という。それは、学海に読解力がなかったわけではない。天保四年生まれの儒者の通念にある「小説」とはそういうものだったのである。俳優としての九代目も、脚本を書いた学海も、当時の観客や俳優がリアリティを感じていた従来の「五七五七」のセリフに異和を唱え、その改変を試みた。しかし、彼らが夥しい反発や批判や苦痛を味わいながら描こうとしたものは、従来のセリフでも十分に描ける「勸善懲惡」や「忠孝」の月並な教訓に過ぎなかった。結局、そのコンテクストにおいては、学海も黙阿弥も等価だったといえる。そして、それほどに、演劇なり脚本なりという対象への当時の通念の枠組は、強固で且無意識のうちにも

機能してしまう性質のものであった。そういう自明の前提があるかのような位置を与えられていた脚本のなかに「人物の性格」を描くという逍遙の着想は、やはりシエークスピアの研究との関係のなからしかもたらされなかったのである。

「我が国の史劇」が書かれた明治二十七年の春に、逍遙は、長田秋濤と山田美妙と共に、学海に「演劇改革談」を聞くという会を催して「早稲田文学」に発表している。

この頃学海は九代目から疎んぜられ、「男女合同改良演劇」も失敗して、劇壇に対して距離を置いた立場にあった。学海はつもる鬱憤を晴らすように、ここでも旧劇の支離滅裂さを批判し、「黙阿弥の如きわけのわからぬ徒を翁などと尊称して有難がるにいたりては言語道断の事なり、我々改良論者は悉く此の輩を蹴飛ばさざるべからず」と気焰をあげた。逍遙は勿論同調せず、「先生と小生とは蹴飛ばす主意異なるが如し」とするものの「過去に安んぜざる一点は飽くまでも同感なり、過去に戻りては墮落あり」と言い、「過去を理想をするは退歩なり、故に小生は新しき料理を所望するなり」と、かねての主張通り、新しい脚本が何よりも必要であることを述べた。そして、「我が国の史劇」と同様の批判を続けてい

る。

(坪内) 先生と小生とは殆ど意見を異にする所無きに似たり、只異なる所は根本の着眼点にあるか。小生が改良論の要点にして、而も先生の重じたまはざるが如きも一あり、それは性格を諸作業の主因とする事は是れなり、小生の考にては劇中に現るる諸作をして、専ら人物の性格に因せしめたと思へり。

(学海―引用者) いかさま余は或は表面的の改良論者ならん。

(坪内) 否先生は勸善懲惡を本としたまふゆえ、単に表面のみの改良論者にあらぬこと勿論なり、但し主として勸懲の意を含ませんとしたまふ所、聊か愚考と異なれり。⁽²⁷⁾

この「南強生」による筆記がどの程度正確なニュアンスを伝えているかは別にして、手当り次第に声高に批判していた六十二歳の誇り高い儒者が、三十五歳の文士に「性格」のを持ち出された途端に「余は或は表面的の改良論者ならん」とあっけなく答えて納まってしまったのは奇妙に思われる。逍遙はかえって恐縮したようにそれを否定しているが、すぐに続けて指摘しているよう

に、この老儒者はどうしても「勸懲」という一種の効用性から離れた文脈で、脚本を考えることはできなかったにちがいない。控えめに言っても、学海には逍遙のいう文脈での「性格」の意味は正確には理解できなかったかもしれない。学海は、明治十七年に、その刊行に際し「序」を書いた『自由太刀余波銳鋒』^{じゆうたつごのつるぎ}に関して、「坪内某が訳する所の院本シリヤスシールをよむ文章言語尽く院本に擬してきはめて妙なり」と日録に記しているという。学海にとって「坪内某」でしかなかった文学士の訳した「有名なるセクスピアの著わす」作品も、当然ながら「院本」であった。そして、「文学士・坪内雄蔵」にとっても、題名には角書をつけ、床入りの院本調で訳すほかには、その文体はありはしなかった。

その翌年（明治十八年）に『小説神髓』を発表した逍遙は、やがてその訳書に「序」を書いてくれた学海に対して、「性格」の問題をつきつけるに至る。

繰り返していえば、学海の作品に「人間」や「性格」が描かれていないと批判するのは無意味である。それは黙阿弥の作品の人物が、類型的だという批判と同じである。江戸期の存在感覚のなかで生きていた彼等にとって、その類型的な概念を描くことこそが、即ち「戯場」の脚本を書くことだったのであり、観客もまたそれを演

ずる俳優の多彩な芸にこそ濃密な演劇のリアリティを感じて充足していたのである。無論、学海と黙阿弥では劇作者としての才能は比較にならないし、黙阿弥が「性格描写」など及びもつかぬ芝居の醍醐味を現前させ、堪能させる才能に関しては改めて云うまでもないだろう。ただ、彼らが逍遙の要求する「性格」と無縁だったという点では共通していた。「新時代」の要求からすれば、彼らはやはり「無用の人」だったのかもしれない。

安政六年生まれの逍遙も、幼少期から親しんだ江戸期の文化への限らない愛着を持ち、その生活感覚のなかで生きてきた。だが、彼は最早、その世界のみに自足していることはできない。もっとも、そうした感受性を切り捨てようとするにも「性格」を表現しようとするにも、そのための文体を模索することから始めなければならなかったのである。

注

- (1) 榎本破笠『桜痴居士と市川団十郎』（一九〇三年、国光社）十七頁。原文は旧字、総ルビ。
- (2) 伊原敏郎『市川団十郎』（一九〇二年、エックス倶楽部）三二三頁。原文は旧字、総ルビ。
- (3) 伊原、前掲書、三一四頁。
- (4) 秋庭太郎『日本新劇史』（一九五五年、理想社）上巻、十九頁。原文旧字。

(5) 秋庭、前掲書、上巻、十七頁。

(6) 榎本、前掲書、二十三頁。

(7) 榎本、前掲書、二十九頁。

(8) 坪内逍遙「九世团十郎、五世菊五郎」(『逍遙選集』一九二六年、春陽堂、十二巻、三九九頁)

(9) 伊原、前掲書、三二七頁。

(10) 坪内、前掲書、四〇二頁。

(11) 坪内逍遙「九世团十郎」(『逍遙選集』十二巻、三九二頁)

(12) 引用文中、初代小团治とあるのは、四代目小团治の誤記と思われるが、逍遙は他の場所でも度々、初代小团治と表記している。

(13) 伊原、前掲書、三一四頁。

(14) 明治二十二年四月、新富町桐座で、团十郎、菊五郎、左团次の三優が、『忠臣蔵』七段目・九段目の由良之助・平右衛門・本蔵・戸無瀬・お軽を一日替りで演じた際のことだが、九代目は結局お軽も演じた。この点に關しては、柳父章『翻訳の思想——「自然」とNATURE——』(一九七七年、平凡社)の考察が興味深い。

(15) 坪内逍遙「回憶漫談」(『逍遙選集』第十二巻)

(16) 山田肇『近代劇』(一九五一年、至文堂)二十七頁の引用に依る。

(17) 中村光夫『明治文学史』(一九六三年、筑摩書房)三十三頁。

(18) 中村、前掲書、六十一頁。

(19) 越智治雄「新文学胎動期の依田学海」(『近代文学成立期の研究』一九八四年、岩波書店所収)に依る。

(20) 秋庭、前掲書、上巻、三頁。

(21) 岡本綺堂『明治の演劇』(一九四二年、大東出版社)七十七頁。なお「歌舞伎新報」では明治十二年に「河

竹翁新作正本」として、黙阿弥の『霜夜鐘十字辻笠』を連載しており、その後も歌舞伎の「種本」と称して数冊単行本を出版した。綺堂は、明治二十年頃に始めて歌舞伎新報社版の「脚本叢書」を見たという。

(22) 川尻清潭「亡父川尻宝岑の事ども」によると、『吉野拾遺名歌管』の執筆は悉く宝岑によってなされたという。(秋庭、前掲書、上巻、一六七頁)

(23) 『吉野拾遺名歌管』の引用については、『明治史劇集』(明治文学全集、第八十五巻、一九六六年、筑摩書房)に依る。

(24) 坪内逍遙「柿の蒂」(『逍遙選集』別冊第四、五四九頁)

(25) 坪内逍遙「我が国の史劇」(『逍遙選集』第七巻、三九〇頁)

(26) 越智、前掲書、六十七頁。

(27) 「早稲田文学」六十二号(二八九四年、四月、早稲田文学社)

(28) 越智、前掲書、七十七頁。