

学位請求論文

演劇研究の核心

人形浄瑠璃・歌舞伎から現代演劇

〔要 約〕

法月 敏彦

目 次

第1部 世界演劇における日本演劇の位置	1
第1章 観客における演劇受容の実態	1
第1節 〈レアリア〉と〈同化〉もしくは〈感情移入〉	1
第2節 〈真実性〉と〈感動〉	2
第3節 〈感動〉の仕組みとしての〈レアリア〉	3
第2章 東洋演劇としての日本演劇	4
第1節 概念の相違	4
第2節 東洋演劇の「歌舞性」	4
第3節 東洋演劇と西洋演劇の本質的差異	5
第3章 伝承される日本演劇	7
第1節 「道行」という伝承	7
第2節 「挿絵」という伝承	9
第2部 歴史を敷衍させる「語り」の演劇	11
第1章 継承された語りとしての『浄瑠璃物語』	11
第1節 始原としての『浄瑠璃物語』	11
第2節 近世演劇における『浄瑠璃物語』	13
第2章 江戸時代前半の語り	17
第1節 古代からの記憶	17
第2節 「奇跡」の伝承	21
第3節 語り物の構造	21
第3章 江戸時代後半の語り	23
第1節 人形浄瑠璃の衰退	23
第2節 新たな伝承の始まり	24
第3部 舞から踊りへ 語りから芝居へ	27
第1章 踊りの人々	27
第1節 猿楽の伝統	27
第2節 女曲舞の伝統	27
第2章 義太夫浄瑠璃の歌舞伎化	30
第1節 語りの展開	30
第2節 伝説の歌舞伎化	32
第3章 近代の芝居における変容	34
第1節 河竹黙阿弥における近代	34
第2節 歌舞伎の衰退	35

第4部 芝居の近代化と演劇教育の成立	38
第1章 十九世紀の日本演劇	38
第1節 近代における日本演劇の影響関係	38
第2節 演劇改良の時代	38
第3節 現代への影響	40
第2章 二十世紀の日本演劇と演劇教育	41
第1節 近代における演劇教育の始原	41
第2節 演劇教育の展開	42
第3章 二十一世紀の演劇変容	46
初出一覧	47
参考文献一覧	49

第1部 世界演劇における日本演劇の位置

第1章 観客における演劇受容の実態

一般的にいわれているように、人は上演芸術の内容に〈同化〉できた時、その内容に〈感動〉を覚えるのであろうか。

〈同化〉といえば、たとえば従来の演劇論的説明では、アリストテレスの説く〈カタルシス〉などの古代ギリシャ悲劇的な〈同化〉と二十世紀ドイツのB・ブレヒト的な〈異化〉⁽¹⁾がその対比として述べられることがあった。演劇の内容に〈同化〉できるという見解、あるいは演劇の内容を〈異化〉して世の中で起こっていることに対する冷静な観察眼の獲得を図るといふ高邁なブレヒトの見解はわかる。しかし、どのような仕組みで観客は〈同化〉し、あるいは〈異化〉できるのであろうか。いったい〈同化〉と〈異化〉は鑑賞者の側にどのようなことが起こって生じることなのであろうか。

本章では、主に、言語の外側に存在する実物である〈レリアリア realia〉、本物のように感じられる〈真実性〉、芸術作品の中に自分自身の姿を重ね合わせる〈同化〉等の用語を使用して、上演芸術の鑑賞者における〈感動〉の仕組みを考察する。

第1節 〈レリアリア〉と〈同化〉もしくは〈感情移入〉

以前、言語学者千野栄一『外国語上達法』に記述されている「レリアリア（言語外現実）」という用語にヒントを得て、研究発表⁽²⁾を行った。それらの考察の結論として、たとえば演劇（舞台芸術）の場合、観客は、自分自身が実際に見ている舞台上の行為の外側もしくは背後に、舞台の内容とは異なる観客自身の現実を想像し〈レリアリア〉を感得しているのではないか、という仮説を得た。このような〈レリアリア〉の存在を想定しない限り、たとえば「舞台上で話題には上っているが頻繁に登場するわけではない主要登場人物」⁽³⁾という、観客にとって印象深い登場人物の存在、それは演劇の上演ではごくありふれた現象をうまく説明できないからである。

言語学でいう〈レリアリア〉は、言語という記号の外側もしくは背後に存在する経験上の実物を言語習得⁽⁴⁾に際して援用する時の用語である。つまり、一つの言語を理解する際、その言語の外に存在する実物ないしはイメージを知っていればその言語習得が容易だが、その反対に言語外の実物に関する情報がまったくない場合、その言語を理解することが大変に困難であるということである。

また、〈レリアリア〉は具体的な形のある実物ではない抽象的な概念を表す言語にも存在している。たとえば、「喜怒哀楽」のような比較的単純な感情は、どのような民族、時代、社会状況下においても人々が抱くことのできる「感情」という一種の抽象概念である。「美醜」の概念も、その質的な差異はあるものの抽象概念として地球上あらゆる場所に存在していると考えられる。したがって、このような抽象概念を表す言語は、比較的容易にその〈レリアリア〉を得ることが可能となり、翻訳すなわち自国の言語に置き換えることができる。

それは、芸術にも通じている。芸術というものには、常に具体的な作品があり、その作品の形態は多様であるものの、鑑賞者は作品を通して特定の感情を抱き、作品から特定の意味を受け止めるという現象が起こっているからである。つまり、言語を芸術作品に置き換え、そこにも〈レリアリア〉が存在すると考えたのである。言語と芸術作品の対応関係を簡単に示すと以下ようになる。

人 → 言語（言葉） ← （外側・背後）〈レアリア〉
人 → 芸術作品（例えば、演劇、音楽、美術、舞踊） ← （外側・背後）〈レアリア〉

この芸術作品と鑑賞者の間に生じているであろう〈同化〉〈感情移入〉の現象を、次節ではさらに細かく考察する。

第2節 〈真実性〉と〈感動〉

〈同化〉〈感情移入〉は、演劇や舞踊のように生々しい人間そのものが眼前にいる芸術作品を鑑賞する場合、音楽や美術と比べて具体的な形態として表れる。眼前で繰り広げられる上演は、抽象的な概念を導き出すのではなく、鑑賞者は等身大の自分自身を重ね合わせることが容易だからである。

江戸中期、京の歌舞伎立役初代坂田藤十郎の芸談聞書『耳塵集 上之巻』には、興行初日の舞台上演から流暢な台詞を喋ることのできた藤十郎の名人芸に関する記述がある。役者仲間から、何故初日から滑らかな台詞を喋ることができるのか、その秘訣を教えてほしいと問われた藤十郎が語っているのは、自分の台詞を喋ろうとする前に、まず相手役の台詞をしっかり聞いて、それによって動いた心、生まれる感情をよりどころとして覚えた台詞を思い出す、と答えている。

観客は、このような巧みで自然な藤十郎の演技を通して、〈レアリア〉として、藤十郎の演じている登場人物が、架空の、虚構の人物ではなく、そこに舞台上に生々しく存在する生きた人間を感じたと推察できる。それはつまり、観客が、自分自身と同じ時空間に存在している人間を藤十郎に感じたのではないだろうか。

つまり、生々しい、リアルな演技が、観客の〈同化〉〈感情移入〉を促していると考えた訳だが、はたして物事はそのように簡単なものであろうか。演劇という芸術は、他の芸術と同様、元来、虚構の産物であり、そのような虚構物に〈同化〉することは一般的に容易ではないと思われる。

近松門左衛門の聞書を掲載した『難波土産』には「虚実皮膜論」が記されている。

芸といふものは実と虚の皮膜の間にあるもの也（中略）虚にして虚にあらず 実にして実にあらず この間に慰が有たもの也⁽⁵⁾

この言辞には、リアルな、生々しい舞台上の行為という「実」の世界は、それだけでは観客を〈同化〉〈感情移入〉に導く要因としては不十分であり、さらに、一種の美を感じさせてくれる「虚」という要素の必要性が含まれている、と理解することができる。また、この言辞は、演劇における〈真実性〉の仕組みであったとも考えられる。

次に、観客の舞台上演への〈同化〉〈感情移入〉の実例として、リアルな演劇表現が主であった近代劇の『桜の園』を対象として考察を加える。

ロシアの劇作家アントン・チェーホフの戯曲の題名に含まれる「喜劇」という表記がある。いったい何が「喜劇」なのか、この「喜劇」という表記に納得することが難しかった。

このような疑問が氷解しはじめたのはロシアにおける上演の様子を伝える文章に触れた時だった。プロレタリアートの観客たちは、舞台上の登場人物、たとえば『桜の園』の地主ラネーフスカヤなどが発する、現実を理解していない人々の無知な台詞に対して、罵声を浴びせ、大笑いしたというの

だ。この観客たちが舞台から感じたのは、舞台上で行われている演劇の内容そのものではなく、その背後に存在したロシア第一革命直前の社会情勢、具体的には富裕層の没落という現実とそれに伴う価値観の変動であり、それがつまり「喜劇」というチェーホフが執拗に拘ったものの背後に存在した〈レアリア〉だったと考えることで、チェーホフのいう「喜劇」が理解できると考えられる。

第3節 〈感動〉の仕組みとしての〈レアリア〉

拙論の中心課題は〈レアリア〉という概念の芸術作品への適用である。要するに芸術作品の外側や背後に、その存在が想定される「何か」があり、その「何か」を介して芸術作品を享受しているのではないか、という大きな仮説であった。また、その「何か」は、鑑賞者自身の体験や実見の記憶であると同時に、上演芸術のように多数の鑑賞者によって支えられる芸術の場合、鑑賞者たちに共有可能な「何か」であるほど、〈感動〉や〈感情移入〉が起こりやすいとも考えられる。私は、この「何か」に〈レアリア〉という概念をあてた。

したがって、〈感動〉の仕組みとは、共有可能な〈レアリア〉の設定、創出、表現を十分に意識し、意図的に芸術作品に加味することであり、上演時の場所、時間、社会情勢など、明瞭な〈レアリア〉を具体的に把握し、表現することによって成立すると考えられる。上演芸術作品で〈感動〉を覚えた場合、鑑賞者の中に新しい「体験」が生じ、それがさらに次の〈レアリア〉となって、その影響は日常生活にも及ぶ、という現象はおそらく証明する必要がないほど一般的な現象であろう。

【注】

- (1) 異論はあるが、「プレヒト幕」で物語の進行を中断して舞台に〈同化〉する観客を阻止する演出方法、あるいは異様な物体を舞台上に現出させて観客に驚異を覚えさせる手法によって〈異化〉が成立するならば、その前提に〈同化〉があると考えた。
- (2) 法月敏彦「演劇史と文学史の差別化に関する一考察—レアリア（言語外現実）を中心に」2005年度日本演劇学会全国大会特別発表。のちに「演劇芸術における「他者」」『他者のロゴスとパトス』所収。
- (3) 実質的にその演劇の主人公であるといっても過言ではない。なぜならば、観客は常にその人物の動静を気にかけているからである。したがって、この登場人物の印象は舞台上の滞在時間の長短によって決定されるわけではない。
- (4) 千野栄一『外国語上達法』によれば、レアリアという言葉は、チェコ語にrealieがあり、これはラテン語からきた言葉で、英語realia、ドイツ語Realien、さらにロシア語реал т и и などにもあり、だいたいチェコ語と同じような意味だという。
- (5) 『難波土産』浄瑠璃評注巻之一 発端。

第2章 東洋演劇としての日本演劇

第1節 概念の相違

東洋と西洋では、演劇やドラマという概念が異なっている。

まず、戦後最大の業績であろうと思われる平凡社刊『演劇百科大事典』「演劇」項目の記述から検討してみる。

オペラ、バレエ、ヴォードヴィル、ヴァラエティ、ショー、能楽、歌舞伎、神楽などとよばれるものを「演劇」と認めるか否かは、そこに、戯曲もしくは戯曲的なものがあるかないかにかかっている⁽¹⁾。

この飯塚友一郎による「演劇」の定義によって、おそらく初めて、演劇やドラマというものを概念的にとらえようとする試みが明文化された。

また、インドなど東洋演劇全体に精通した青江舜二郎は、インドとギリシャを比較して次のように述べている。

インド劇に共通する特色として一般につきの二つをあげられる。一つは、それらはほとんど例外なく、ハッピーエンド（幸福な結末）であること、もう一つは歌・音楽・舞踊と、せりふ・動作が完全に融合している「ミュージカル」であることだ⁽²⁾。

さらに青江は、能にも言及している。

ギリシャ劇ではそこ（モノドラマ）からコロスの後退がはじまったが、わが国の能では、謡いと囃子をもつ形態は数百年以前から少しも変わらず、構成も「対話」による相互の人間の運命、境遇のかかわりあいでなく、ただ一人の人間—主人公の「局限における状態」の表現から一歩も出ていない。

第2節 東洋演劇の「歌舞性」

いっぽう、河竹登志夫は、比較演劇学の立場から日本演劇に関して次のように論じている。

日本ははるかに歌舞性が強かった。これは東洋一般かも知れないけれども、伝承の継承を考えたとき、それが一番大きな問題である⁽³⁾。

また、大島勉は、比較演劇的視点から西洋の音楽劇の源流について「音楽・舞踊・ドラマ—演劇における全体性—」の中で次のように述べている。

実際、古代ギリシャ劇は音楽・舞踊と一体であった。すでにパドロス（パレードの語源）において、コロスはアウロスの伴奏によって先導されて歌いながら入場し、ドラマの進行の間ずっと、

オーケストラの中央（テュメレ）に位置した笛吹きが、コロスの舞唱によって説明されるドラマの進行や区切りを指揮したという。⁽⁴⁾

以上、青江、河竹、大島の論説を整理すると、

- (1) 西洋演劇は、古代ギリシャ劇からドラマ、音楽、歌、舞踊が分化した。
- (2) 一方、東洋演劇では西洋的な分化が十分ではないか、もしくは分化していない。
- (3) そして、分化後の西洋は、「東洋演劇の全体性」を再発見した。

ということになる。

ところで、西洋的「全体性」の基準である古代ギリシャ演劇とくに悲劇の実態と、それに類似する東洋の古代的演劇の実態は、はたして同様のものではあつたのであろうか。それらは、「歌と踊り」の形式上の相違、そして上演時間の長短という点に関して、違うものだったのではないか。

古代インドの専門研究者の辻直四郎によれば、その上演形態は以下のとおりである。

歌舞音楽は、当初から演劇と密接に関係し（中略）舞踏の様式としては（中略）音楽・唱歌、身振の要素が重要な役割をもっていた。（中略）この点においてサンスクリット劇は、いちじるしくオペラあるいはバレエに接近していたと思われる。

プールヴァ・ランガ「予備狂言」と呼ばれた部分が、本来の演劇に先立って長々と行われ、種々複雑な儀式・歌舞・音楽を含んでいた（中略）芝居当日は、前後長時間を要したらしく、日の出とともに始まった。⁽⁵⁾

このようなサンスクリット劇の内容を知る時、それは、神々へ捧げる長大な物語が歌と舞踊を伴って上演される形態であり、各作品が短篇の古代ギリシャ劇に含まれるコロスの歌や舞踊と同一視することは大変に難しいと思われる。

第3節 東洋演劇と西洋演劇の本質的差異

古代ギリシャ劇、サンスクリット劇、中国古典演劇、日本古典演劇、西洋演劇などの本質に関わる構成要素を本稿の文脈に従って、それぞれのキーワードをパターン分類すると、以下のようになる。

A 歌舞音曲 舞踊劇	dance-drama	サンスクリット劇
B 台詞（対話）＋	歌と舞踊（交互形式）	古代ギリシャ劇
C 台詞（対話）＋	歌と舞踊（挿入形式）	中国古典演劇、日本古典演劇
D 台詞（対話）		西洋演劇
E 歌劇 音楽劇		オペラ、ミュージカル等

おそらくAパターンが最も古形の演劇と考えられる。また、BパターンとCパターンの根本的な差異は、台詞（対話）と歌・舞踊の関係性、交互形式か挿入形式かの違いである。

古代ギリシャ劇では、コロスによる歌と舞踊が俳優による台詞劇部分の延長線上もしくは反復や応答として機能しつつ劇が進行する。いっぽう、中国や日本の古典劇では、歌や舞踊は、現在のインド映画等に見られるごとく劇の途中に挿入され、そこで劇の粗筋的な進行はいったん停止して、その歌や舞踊が独立した表現として機能している。登場人物の感情や一つの劇的狀況が歌や舞踊で表現されるのであって、古代ギリシャ劇のように粗筋的な展開は行われない。

以上のように、先学の研究成果をふまえて東洋と西洋における演劇・ドラマ概念の根本的な相違点について考察を加えた結果、台詞劇という狭い意味での演劇・ドラマの世界演劇における位置が、多少なりとも明らかになったであろう。さらに付け加えれば、東洋演劇において台詞、歌、舞踊の分化が進行しなかった理由は、もともと「歌舞音曲」そのものの中に演劇やドラマを認める感覚、もしくは、観客が「歌舞音曲」それ自体から演劇やドラマを仮構するという伝統が存在していたためではないだろうか。

【注】

- (1) 『演劇百科大事典』第1巻。
- (2) 青江舜二郎『演劇の世界史』。
- (3) 河竹登志夫『続比較演劇学』。
- (4) 大島勉「音楽・舞踊・ドラマー演劇における全体性―」藝能史研究会編『日本の古典芸能 第十巻 比較芸能論』。
- (5) 「サンスクリット劇入門」『シャクンタラー姫』。

第3章 伝承される日本演劇

第1節 「道行」という伝承

日本の古典芸能には「道行」と呼ばれる一群の上演形態とその詞章が存在する。これらの「道行」についての詳細な論考も多種多様に及んでいる⁽¹⁾。しかしながら、この「道行」に関して、その上演形態や観客の視点から考察したものは少なく、大方はその詞章（道行文）に関する考察であった。このような現状をふまえ、「道行」という上演形態について、観客は、道行というものについて何をしていたのか、という視点から考察を加えてみたい。

この視点を設定した理由は、例えば人形浄瑠璃文楽や歌舞伎所作事（日本舞踊）を見物している時、少なくとも私自身はそこで上演されている「道行」ないしはその道行の前提となる「旅」というものを実感できない。また物語構成の一齣という粗筋上の設定から離れて見物した場合、独立した身体的動作としては、いったい何を表現しているのかほとんど理解できないからである⁽²⁾。その身体的動作とは、単に舞台上を歩行したり、立ち止まったり、背景の風景（大道具）は変化するが、演者はあまり動かず、詞章に相応する「あて振り」が行われる場合もあるという動作である⁽³⁾。

さらに一例を掲げれば、舞々（幸若舞）や説経節に見られる「地名列举型道行文」がある⁽⁴⁾。この一見地名を羅列しただけの道行文を聴く人々の脳裏には、いったい何が去来したのであろうか。その列举される地名の一つ一つを実際の場所（地名）と結びつけ、実感を持って聴くことができる者ならともかくも、未知の地名を聴く人々はその語りの一節に何を感じていたのであろうか。

道行をめぐる以上のような質問を發した場合、それについての回答は、研究史の状況から見て、おそらく十分なものにはならないと思われる。一種の仮説として、以下の点を提出する。

(1) 道行が含まれる芸能には、その芸能を行う人々（芸能者）の「旅の記憶」が封じ込められている。また、その「記憶」は芸能者本人の体験に留まらず、他の芸能者によっても伝承されたのではなかろうか⁽⁵⁾。

(2) 道行の芸能を見物する人々（観客）は、芸能者が行う芸能（旅の記憶）を通して「旅」そのものを実感していた。それはつまり、「巡業」という形態で旅の生活が日常化していた芸能者（非定住者）を通して、鑑賞者（定住者）が旅を追体験するという構造になっていたのではなかろうか。

「旅」というものが、今日とは比べものにならない程の困難を伴っていたとすれば、日常的に旅を体験することは、一つ所に居を構えて日々の営みをする人々（定住者）にとって稀なものであった。したがって、旅の生活が日常化していた芸能者（非定住者）とその鑑賞者（定住者）を比べた場合、旅もしくはその見聞という「経験」に大きな差が認められることになる。この点において、芸能者と鑑賞者は異なる地平に立っていたのである。旅の経験に関して異なる地平に立っていたことを前提に考えると、「道行」の芸能は次のように説明することができよう。

- (1) 芸能者は、その芸能に道行が含まれる場合、自らの巡業体験を基に詞章上の道行の行程を実感しやすいので、たとえ行ったことのない場所（地名）であったとしても、旅という非日常的感受の共通性を拠り所にして自らの体験に置き換えることができる。もしくは、道行に芸能者自身の巡業体験が反映しやすい。したがって芸能者は、自分の中になんかはっきりとした感覚をもって旅を再構成しつつ道行を上演することが可能となる。
- (2) 鑑賞者は、この芸能者の感覚を通して未知の旅に出る（追体験する）訳であるが、この鑑賞者側の感覚は、例えば映画などの映像にも見ることもできるような一種の「異郷体験」、すなわち移動を必要としない外国旅行に近いものであったと思われる。⁽⁷⁾ そのヴァーチャル性からすれば、道行は、映像における異郷体験に先行する同種の表現形態であったともいえる。

ここで問題になるのは、その経験を発信する芸能者側の旅（巡業）経験の真実性の裏付けである。

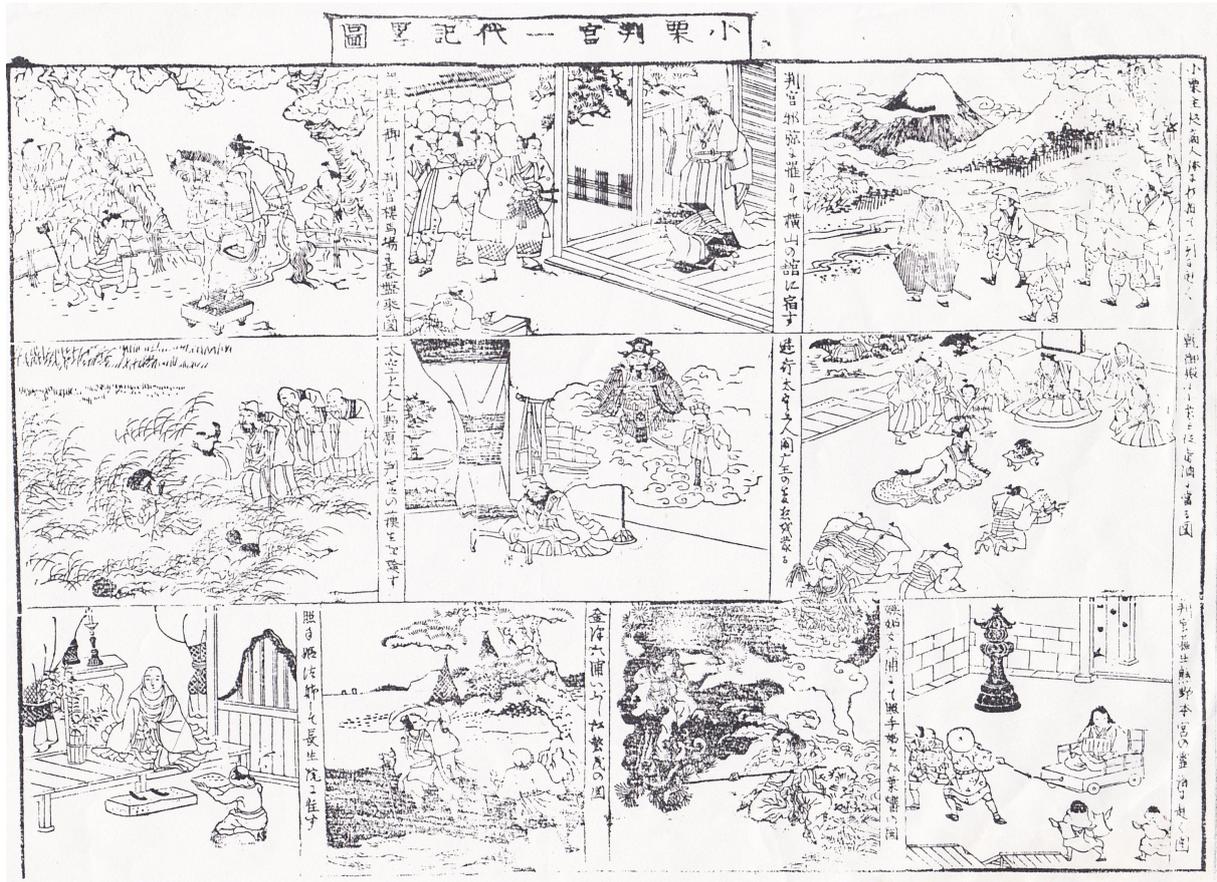
その裏付けとして、具体例を示したい。⁽⁸⁾

- (1) 傀儡子が「漂泊」と結びつけられていた（『傀儡子記』、『遊女記』）。
- (2) 猿楽者による各地の祭礼への巡業があった（『風姿花伝』ほか世阿弥の諸伝書）。⁽⁹⁾
- (3) 舞々や説経は巡業によって生活の糧を得ていた（『関蟬丸神社文書』）。
- (4) 歌舞伎役者は座の組み替えに伴って本拠地を移すことがあったので、東海道などの上り下りを行った（役者評判記など）。
- (5) 義太夫節太夫・三味線の巡業は生活の糧を得る重要な手段であった（『弥太夫日記』など）。

以上の芸能すべてが「道行」ないしは「道行文」を含む上演を行っていたのである。したがって、芸能者と巡業の歴史的関係性を想定することは不可能ではないと考える。

鑑賞者側のヴァーチャル性に関する補足材料として、「小栗判官」説話を一例として取り上げる。「小栗判官」説話は、語り物・絵解き・近世演劇などで有名である。その物語の舞台は、常陸から熊野を結ぶ線上と、それぞれの土地に及び、主要登場人物（小栗判官・照手姫）は、その広い地域を移動する。したがって、その移動に伴う「旅」は、この物語を構成する一要素といっても過言ではなからう。ことに、照手姫が蘇生した小栗判官を「土車」にのせて熊野をめざす「車引き」などが著名であり、藤沢上野が原から熊野本宮湯の峰にいたる長編の道行文が残されている。

さてここに、『小栗判官一代記略図』（筆者架蔵）と題された絵がある。出版年と版元は不明だが、おそらくは幕末以降の刷りと思われる。一見、絵解き絵の模造のようであり、双六風でもある。



この絵そのものは、かろうじて絵解きという芸能に関係すると思われる程度で、本稿で述べてきたような道行の芸能との直接関係はない。しかしながら、この絵を見て何らかの印象、とくに「道中」とか「旅」という印象をいただくことは容易である。この絵の鑑賞者はつまり、一枚の絵に一種の「観光旅行」を想定することが可能なのである。そして、この絵に、たとえば絵解きの「語り」を重ね合せた場合、その想定はいっそうヴァーチャルなものになる。また、絵に解釈を加える語り手（絵解き）は、聞き手（鑑賞者）にとってはあたかもその「旅の経験者」であるかのような印象をさえ与える可能性がある。もしも仮に、鑑賞者のヴァーチャル・ツーリズムが成り立ち得ないとすれば、この一枚の絵の意味性は大変に薄いものとなるであろう。つまり、逆説的に鑑賞者のヴァーチャル・ツーリズムの存在を明らかにしているのである。

第2節 「挿絵」という伝承

世阿弥の『二曲三体人形図』の中には、「童舞」「老体」「老舞」「女体」「女舞」「軍体」「碎動風」「力動風」「天女舞」という9枚の挿絵（モデル画）が描かれている。世阿弥は、この挿絵をとおして、役を演ずる上で必要な「風情」の獲得を伝えようとしていると考えられる。この挿絵に込められたものは、おそらく、プロとして大事な演技の「コツ」であった。この伝書自体も、「秘伝」として「跡継ぎ」しか見ることが許されなかった。

いわゆる「芝居作り」の過程において、「絵」というものは大変に強い影響力を持つ。ことに日本の古典芸能のように、「稽古」つまり先輩の芸を尊重して「学ぶ（真似する）」姿勢の強い演劇においては、まず「古え」の忠実な理解が大前提となる。たとえば、そのような「稽古場」に、先輩の舞台を描いた一枚の「絵」が現れたとしたら、たとえその絵の内容が「絵空事」であったとしても、それ以降の稽古に強い影響を及ぼすものと想像できる。

要するに、「絵」という表現の意味を古典演劇の「稽古場」感覚で読み取った時、日本では「伝承」というニュアンスが込められた。もちろん、ただ「伝承」しているだけでは無意味であり、何らかの「新しさ」を付加していかなければならないが、その場合も、「伝承」を無視あるいは否定的材料にするのではなく、その「伝承」の発展としての「新しさの付加」が認められた。そして、このような「伝承」を前提とした「挿絵」と「稽古場」の関係は、やがて時が移って、俳優の舞台姿を写した「写真」や「ビデオ」になっても、やはり「伝承」のニュアンスを伴っているであろう。

【注】

- (1) 「道行」についての論考は、多数にのぼるが、本稿に関連するものには次の著作がある。
高野辰之『日本歌謡史』/郡司正勝「道行の発想」『かぶきの美学』/角田一郎「道行文研究序説」『広島女子大学紀要』、同「道行文展開史論」『帝京大学文学部紀要』/金井清光「狂言の物づくし」『能と狂言』/三隅治雄「出端と道行」『日本舞踊史の研究』/祐田善雄「『曾根崎心中』道行の構成」『浄瑠璃史論考』/井野辺潔「道行の形式と歴史的展開」『浄瑠璃史考説』
- (2) 前注掲載の「道行の発想」が上演という観点から道行に論究した唯一のものであろう。この論考において「道行」という近世演劇の上演形態の本質に関する美学的結論は、「道行が、独特の調子のたかい韻律をもって他の地の文と区別されるのも、その感情の昂揚が必要であったからである。かぶきの所作もまた舞踊という様式の高ぶりをもって演出されるのも、悲劇的といわれる〈道行〉が、もっとも劇的な感動を与えるのは、この瞬間があるからだといっている。」というものである。
- (3) 柳田國男『口承文芸史考』にも、「道行と名づくる中間的一幕に主人公の美男美女がいつ迄も一つの舞台をあちこちとして居る」という記述がみられる。
- (4) 能の例ではあるが、『卒塔婆小町』や『蟬丸』などには、「景色を見るとかシオリをする」という型が存在する（櫻間道雄「能の型」『能楽全書』第7巻）
- (5) 地名列挙の一例として「せつきやうしんとく丸」を引用する。「ここは高安馬場の先、向いに見ゆるは恋の松、玉串、みし（みしま）、上の島、さいべの橋引き渡す、「衣摺を出、蛇草の露に裾濡れて、いかが渡らん、中川の橋」と、かように詠じたまい、小橋、小野村、つかわしやま、にしてをうち過ぎて、天王寺と、南の門にお着きある。」（「信徳丸」『説経節』）
- (6) 注（3）に引用した『口承文芸史考』でも、「語りの伝承」という限定付きではあるが、芸能者の体験が重視されている。
- (7) 浅沼圭司「映画史の解釈」（『新映画事典』）には「映画は現実の中から選び取られた新奇なもの—異国の風物や社会的な出来事—を再現することによって人びとの興味をひこうとした」（旅行映画、ニュース映画の成立）という映画史初期の状況に関する指摘がある。
- (8) 信多純一「旅する人形と語り」（『近松の世界』）には、旅に暮らした語り手と人形遣いの歴史的背景が平易に書かれている。
- (9) 『風姿花伝』に「貴所・山寺・田舎・遠国・諸社の祭礼に至るまで、おしなべて、譏りを得ざらんを、寿福の達人の為手とは申すべきか。（中略）亡父は、田舎・山里の片辺にても、その心を受けて、所の風儀を一大事にかけて、芸をせしなり」とあり、巡業の生活を想像することができる。

第2部 歴史を敷衍させる「語り」の演劇

第1章 継承された語りとしての『浄瑠璃物語』

第1節 始原としての『浄瑠璃物語』

『浄瑠璃物語』という文芸作品は、人形浄瑠璃という芸能の名称の起源とされており、別に「十二段草子」とも呼ばれている。浄瑠璃史を記述する際、この作品に論及する機会が多く、したがってこれにふれた考証の歴史も古い。奥書に慶安元年とある仮名草子『よだれかけ』巻二に、

我浄瑠璃のもとひをたづぬるに、奥州矢はぎの長者が娘浄瑠璃御前といひし、牛若君のおもひもの事を作り、十二段にわけ、ふしをつけ語りそめてより起る（五才。奥州は三州の誤り）

と書かれて以来、今日まで多数の考証が見られる。⁽¹⁾

本稿の目的はこの作品の「語りの主題」を追究することであり、その場合「この作品」とは諸本の内容を総合したものとしたい。それは次のものである。（以下、場面等の主な作品構成要素には〈 〉を付した。）

- (1) 浄瑠璃姫の申し子譚〈申し子〉
- (2) 矢作における浄瑠璃姫と御曹司牛若丸との恋愛物語〈矢作〉
- (3) 吹上における御曹司牛若丸の蘇生譚と東国行き〈吹上及び東下り〉
- (4) 後日譚としての矢作における浄瑠璃姫の成仏譚〈五輪砕〉

総合化の内容である為、実際には〈申し子〉が〈矢作〉に再挿入されているもの、〈吹上及び東下り〉がないもの、〈五輪砕〉がないものなどの異同がある。それにもかかわらず、上述(1)から(4)までの内容をもって「この作品」と呼ぶのは、定本のない現在における書誌研究の最新の成果によるからである。⁽²⁾ この作品は、申し子から成仏までの結構をそなえた本地物がその原型であった。

さて、この作品に与えられた従来の評価、特に文学史的评价をまとめてみると以下ようになる。作品を構成している〈申し子〉〈四季の調〉〈縫物の段〉などの内容に、他の室町時代物語・舞の本・説経節と比べた場合、同一の詞章、類型化が認められる。独自の部分がなく、類型化されたピースによるモザイク的構成である。先行の『平家物語』の一部分を粉本としている。義経像が没个性的である。⁽³⁾ 要するに文学として高い評価を得ているとは言えないのである。

演劇史的には、何といても一つの芸能の名称の起源に関する興味がまずある。次には人形浄瑠璃の起源であるから、〈四季の調〉などがさぞ美しい曲節で語られたことであろう、という想像につながっていく。具体的な曲節はまったく不明である。

次に『浄瑠璃物語』の内容を検討していく。その作業を通して、従来の文学史的评价にある類型化されたピースによるモザイク的構成というものが、『浄瑠璃物語』という一つのまとまりを持った作品に結実した場合の特殊性、つまり、一つのまとまった作品としての全体構造の中で〈類型化されたピース〉がどのように機能しているのかを検討したい。

(1) 申し子

物語に〈申し子〉が含まれている形式はこの作品に限らず、室町時代物語の類にみられる一類型であると⁽⁴⁾言われている。一般的な型としては、子のないことをなげく長者が、神仏に祈り、その結果、子種を授けてもらうというものであって、その申し子が物語の主人公となる。神仏の申し子であるから、その誕生からして普通の人間とは違っており、その人生も常人のものとは違う、という物語の始まる必然が用意されることになる。

『浄瑠璃物語』では、子種を授ける力が神仏にあるにもかかわらず、人間が神仏の威力にただ黙って従っているのではない。奉納品と交換に子種を授けてもらうという約束が成就しない場合は、「あら人かみ」となって薬師の威光に対するとっている。神仏に隷属しない人間の意志の萌芽がみられるであろう。人間が優位に立って成就した申し子という『浄瑠璃物語』の設定は、峰の薬師の威力によって浄瑠璃姫の運命が決定されることを意味していない。つまり、物語の進行に峰の薬師は関与しない。このような物語全般と〈申し子〉との関係が『浄瑠璃物語』における〈申し子〉の特殊性なのである。〈申し子〉というピースを物語の発端に付会したという技法の一類型にとどまるものではないかろう。

(2) 矢作

〈矢作〉はこの物語の大部分を占めるほどの長さを持っている。十二段構成の流布本系統を例とすれば、第二段から第十段までが矢作に該当している。この傾向はすべての諸本に言えることで、矢作の部分が短い『浄瑠璃物語』は存在していない。逆にいえば、後世の〈長生殿四季〉の例からもわかるように、〈矢作〉さえあれば、〈申し子〉〈吹上〉〈五輪砕〉がなくとも、『浄瑠璃物語』としての観念を持つことは可能である。

この〈矢作〉も、先の〈申し子〉と同様、他の文芸作品にみられる類型の寄せあつめであると⁽⁶⁾されている。しかし、その類型が一つのまとまりを持った長文の物語に結実した場合のイメージと、全体の意味とについては、今まで語られることがなかった。執拗にくりかえされる物名・形容句・地名等の羅列、そして御曹司牛若丸が姫を口説き落すという目的にむかって畳み掛ける挿話・「大和ことば」を用いた和歌のやりとり等々、その一つ一つを他の文芸の類型として比較するだけでなく、そのような段階をへて成就していく恋の質、そのような段階が用意されている恋の形というもののイメージを次のようにとらえることができる。

〈矢作〉という部分の総体からかもし出されるイメージは、結局、夢のような華麗な恋の舞台と、高級な恋のやりとり、たくみな恋のやりとり、恋の典型として夢想したくなるような段取り、などの不思議に優美な世界であった。それは、現の世界よりもむしろ夢の世界の具現であるかのように美しく、それゆえにもろい。そして、そのもろさゆえに、その世界への憧れをかき立てる。その世界では、威力を持っていた行為の意味が壊れて、その行為が遊戯化されているのである。

(3) 吹上及び東下り

この〈吹上及び東下り〉は、『浄瑠璃物語』を本地物としてとらえる時、〈申し子〉に関係した峰の薬師ではなく、牛若丸の側の氏神正八幡が登場して活躍する為に、異質なものとなっている。牛若

丸自身の受難という主題のとらえ方からすれば、浄瑠璃姫を中心に進行してきたこの物語から見ても、印象が違う。

〈申し子〉〈矢作〉をへて〈吹上及び東下り〉の次に〈五輪砕〉をむかえるこの物語の総体から見る時、吹上における献身が浄瑠璃姫の不幸を助長する為に、この部分の主人公は浄瑠璃姫になっている。

(4) 五輪砕

奥州からの帰路、牛若丸は吹上で浄瑠璃姫との約束に従って矢作の長者の館を訪ねる。しかし館に姫の姿はみえない。使者を立てて尋ねるが、「今夜は、はや夜もふけ候へは、明日なり⁽⁷⁾」という返事で埒があかない。その後牛若丸は、姫の侍女冷泉と出会い、姫が他界したことを知るのである。

問題となるのは、浄瑠璃姫に対する「母の長者」がどのような質の母であったのか、という点である。それは、申し子との関連から実母と考えるには無理があり、この物語で母の長者を形容する「海道一の遊君」という言葉とおりに、海道の宿駅の遊女というイメージを導くと考えられる。

以上のように『浄瑠璃物語』の総体を考察してきた結果、この物語の主題として抽出できたものは、「遊びの世界」の具体的な追求であるということが出来る。〈申し子〉にみる神仏に対する人間の威嚇、〈矢作〉における「大和ことば」の機能喪失、〈吹上〉における霊験の残存、そこからは呪術的なものが崩壊しつつある姿、機能を失った形式が遊戯化されている姿が抽出できる。本地物であるという点も、峰の薬師の霊験が語られながら物語全般にわたる貫通した性格を持ち得ない為に、単なる作品構成の形式を踏襲したことにとどまっている。そして、「遊びの世界」の舞台が矢作宿という海道の遊里に設定され、具体的な遊戯の過程が作品の大部分を占める長文に及んでいる。優美で華麗な描写の連続がその世界を演出しているとともに、呪縛的な世界から人間の感覚を解き放ち新しい遊戯感覚の世界をひらいている。この物語に貫通している「遊びの世界」の追求こそ語られる主題である。

第2節 近世演劇における『浄瑠璃物語』

次に、『浄瑠璃物語』の江戸時代におけるその後の展開を考察する。

この物語の系統に属する作品群の、各々の内容は一定ではないが、総合化した内容は既に述べたとおりである。

この『浄瑠璃物語』という作品群は、信多純一の調査と分類によれば、およそ23種44本ほどのひろがりを持っている。そして、すべての作品に共通していることは〈矢作〉をそなえている点である。他の部分の有無はさまざまだが、主人公は当然のことながら牛若丸と浄瑠璃姫である。

〈矢作〉をそなえている作品群を仮にこの物語の直系と呼ぶならば、先学の研究成果⁽⁸⁾によって、直系作品群の分類と、その展開過程がほぼあきらかになった。

次に、操浄瑠璃・歌舞伎の膨大な歴史資料の中から、どのような規準でこの物語の影響を認め、展開を考えるかである。すでに若月保治が『古浄瑠璃の研究』全4冊において影響作品を調査された。その結果から若月が直観的に「十二段草子からの影響あり」と感じた内容から規準を求めると、次のようになる。すなわち、

- (1) 「十二段草子」に由来する「十二段」という名称が作品名に含まれているもの。
- (2) 登場人物に牛若丸と浄瑠璃姫がいて恋物語を展開するもの。
- (3) 作品名・登場人物が「十二段草子」と無関係でありながら「管絃」「四季の調」「忍びの段」「枕問答」などの〈矢作〉を構成するようなパーツや趣向を用いているもの、つまり恋のやりとりの趣向が「十二段草子」に由来すると考えられるもの。
- (4) 「十二段草子」の詞章をそのまま、あるいはアレンジして用いているもの。

で、若月の言葉をかりれば「題材上構想上並に文章上に於て、直接に影響を及ぼした作品」⁽⁹⁾である。

そこで私は、更にこれを分類しなおし、また項目を追加して、

- A (直系) —— 牛若丸と浄瑠璃姫の恋物語を含む作品
- B (別系Ⅰ) —— 着想の類似、あるいは「十二段」という名称を作品名に含むが、主人公の名が違ふ作品
- C (別系Ⅱ) —— 〈矢作〉あるいは〈吹上〉、〈五輪碎〉に含まれる趣向を応用している作品 (忍びの段、四季の調など)
- D (牛王姫系) —— 牛若丸をめぐる薄幸の女性として、浄瑠璃姫とかなり近い印象を与える牛王姫系統の作品

という規準をたてた。A系を見れば、江戸時代における『浄瑠璃物語』の扱われ方がわかり、B系・C系を見れば、趣向の着想、展開の具体例を求められると考えた。D系は、特に歌舞伎において、牛若丸をめぐる浄瑠璃姫と牛王姫の両者が同一の作品に登場する場合があります、大変に接近した問題がある。

以上の摘出規準によって、若月の前提書全4冊と『歌舞伎年表』全8冊をもとに、近石泰秋『操浄瑠璃の研究』所収の趣向研究も参照した。さらに、古浄瑠璃・金平浄瑠璃・土佐浄瑠璃の各正本集およびその解題、ならびに『義太夫年表 近世篇』により、「D系 牛王の姫 慶長十九年八月ごろ金沢での上演記録(三壺聞書)。寛文十三年正月刊「ごわうのひめ」。」から「A系 十二段夢の浮橋守田座 元治二年三月十八日の上演記録(『続々年代記』)」。『魁駒松梅桜曙徹』の四幕目浄るりである清元節。」に至る、全141種の演目を摘出した。

この調査によって、江戸時代全般にわたってこの物語の影響が認められることになる。しかし、その内容を見ると、必ずしもA系の『浄瑠璃物語』そのものが続いていたわけではない。たとえば元禄期をすぎると、操浄瑠璃における展開は急激に少なくなり、「十二段」を作品名に含む歌舞伎が目立ってくるが、それらにおける牛若丸と浄瑠璃姫の恋物語は芝居全体からみればごく一部分の出来事にすぎない。主な筋は別にあって、その主な筋の「そえもの」になっていると考えられる。

この「そえもの」という要素は、「祝儀性」という形で元禄期から現れている。まずは、歌舞伎の顔見世興行にこの物語を仕組んだと思われる元禄八年十一月江戸・山村座『顔見世十二段』あたりから、「祝儀性」が現れていると考えられる。元禄十六年十一月京・万太夫座顔見世『本ぶし十二段』は、歌舞伎において浄瑠璃姫と牛王姫が同一作品に登場する初期のものであると同時に、顔見世の「祝儀性」に支えられている興行だと思われる。

元禄十六年から十七年（宝永元年）にかけての数ヶ月間は、十六年七月江戸・森田座、同十一月江戸・中村座、同十一月京・万太夫座、十七年春江戸・山村座と続いて、市村座の普譜出来上りを祝す『移徙十二段』に至るまで、まさにこの物語の脚色のピークを示している。そして、享保二十年十二月京・山本京蔵座『女時政軍法雛形』では、浄瑠璃姫が登場するものの、主な筋とは関係なく恋物語の主人公も別の人物「八重姫」となる。この傾向の最もきわ立ったものは、文政八年十一月江戸・中村座顔見世『鬼若根舞台』であろう。『歌舞伎年表』によれば、下り中村大吉が浄瑠璃姫を演じている筈だが、『大南北全集』および『鶴屋南北全集』に収録の台帳『鬼若根元台』では、その役柄の影がほとんど読みとれない。

しかし、元禄期以後に至って全くこの物語がかえりみられなくなったのではなく、時折、直系作品、特に〈矢作〉に近い形で狂言に仕組まれることもあった。享保十四年十一月江戸・森田座顔見世『矢矧長者金石』、明和五年十一月江戸・中村座顔見世『今於盛末広源氏』、安永六年十一月江戸・市村座顔見世『児華表飛入阿紫』などが、数十年をへだてて時折出現している。いっぽう、操浄瑠璃における展開をみると、直系作品群A系の内容に近い〈矢作〉を含む作品は、元禄期を境にして激減している。元禄十一年正月以前の上演である義太夫正本『十二段』、所属太夫不明の『当流十二段』

あたりがその境界線であろう。激減はまた展開の変質を示すものである。すでに近石泰秋⁽¹⁰⁾の指摘にもあるように、「忍びの段」という趣向が全く『浄瑠璃物語』から離れた独自性を持って展開しているため〈矢作〉との直接的な影響関係を云々する必要がないほど多様化し、激減しているのである。

また、元禄期を境とした変化は、義太夫による当流浄瑠璃の確立時期と無関係ではない。すなわち、この物語の古典化傾向を示しているわけである。土佐浄瑠璃や奥浄瑠璃にA系、C系の展開が多く見られることも、古浄瑠璃の展開としてとらえることができる。

古典化傾向を示す以前の作品群は、実にさまざまな展開をしている。たとえば、延宝七年五月刊の加賀掾正本『牛若千人切』などは、D系でありながらC系の要素もそなえており、すでに述べた元禄十六年の歌舞伎『本ぶし十二段』の先駆的作品であろう。もちろん原作の『牛玉の姫』そのものにC系要素があるわけだが、原作が直接に歌舞伎化したのではなく、『牛若千人切』が『本ぶし十二段』への橋渡しの役割をはたしているのではないだろうか。

延宝四年九月刊の宇治賀太夫正本『遊屋物語』における牛若丸と「桂の前」（鬼一法眼の娘）の恋、延宝五年十二月以前刊の山本角太夫正本『牛若弁慶島渡』における牛若丸と「朝日の前」の恋など、牛若丸の相手が浄瑠璃姫ではない作品は、すでに述べた元禄十七年春の江戸・山村座『源氏十二段』、そして宝永二年七月江戸・森田座『十二段関尽』という歌舞伎狂言を経て、操浄瑠璃、豊竹上野少掾正本『末広十二段』の趣向につながっていると考えられる。そしてその趣向はさらに、享保十三年の歌舞伎、京・吉太郎座の顔見世『万代十四曆』に流れていき、享保十六年九月の操浄瑠璃『鬼一法眼三略巻』で鬼一法眼の娘の名が「皆鶴姫」と変わり、たとえば明和二年十一月の歌舞伎、江戸・森田座顔見世『勝時栄源氏』においては、全く浄瑠璃姫に代わる人物として牛若丸の物語に登場するのである。つまり、『遊屋物語』と『牛若弁慶島渡』は、このような展開の発端に位置しているのである。

展開史の上で特殊な傾向を示すものに、人形による劇中劇としての『浄瑠璃物語』がある。宝永八年正月二十一日以前の作である竹本筑後掾正本『源義経将基経』には、奥州に赴いた牛若丸を慕う浄瑠璃姫が、ありし日の二人の恋物語を「十二段の物語」に作り、自分で節付をして、女房達と共に人形劇を催すという趣向がある。操人形の登場人物が人形を操るわけであり、また、浄瑠璃姫自身が私

小説的に「十二段の物語」の作者となっている点が特殊である。

この趣向は、それから42年後の宝暦三年正月江戸、中村座『男伊達初買曾我』という歌舞伎狂言に含まれる趣向に類似している。この狂言では、化粧坂の少将や大磯の虎にやつした静御前がそれぞれに人形を持ち、劇中の「十二段の浄留里」の語りにあわせるのである。

操浄瑠璃においては、より複雑な筋の中にこの物語が脚色吸収されていったと考えられる。歌舞伎の狂言仕組とは違って、文字として定着した正本があって、それを参照して脚色することが可能な特殊性に由来する。このような展開史にあっては、古い言葉でつづられた直系作品群A系は、およそ魅力のないもの、事件が少なく筋の展開が乏しいものと評価されたに違いない。正本未見ながら、文化十四年四月十五日上演の操浄瑠璃『浄瑠璃姫長生殿』という短編は、これが直系作品であったならば、展開史上特殊な意味を持っていると考えられる。

【注】

- (1) 明治期以降を除くほとんどのものは『大日本史料 第十二編之十四』『古事類苑 楽舞部第二冊』『広文庫』の当該項目に収録されている。
- (2) 「現存のテキストを調査し遡源すれば、一のテキストに収斂してゆく。その原『浄瑠璃』は、「願立」より「五輪砕」、さらには「御さうし都入」までを持つ長大な語り物文芸であったと推定される。」（信多純一「浄瑠璃と『上瑠璃』と」絵巻『上瑠璃』所収）。
- (3) 後藤丹治「十二段草子と平家物語」『文学』2—2。島津久基『義経伝説と文学』、和辻哲郎『日本芸術史研究』、市古貞次『中世小説の研究』等。
- (4) 注(3)と同じ。
- (5) 最古の版本である古活字本「〔浄瑠璃十二段の草紙〕（東京大学図書館蔵）、寛文頃の江戸板『十二たんさうし』（赤城文庫蔵）、正保三年の整版本（京都大学図書館蔵）の諸本が流布本と呼ばれている。
- (6) 注(3)と同じ。
- (7) MOA美術館蔵所蔵絵巻『上瑠璃』。
- (8) その直系作品群についての近年の書誌的研究は、次の著作が代表である。
森武之助『浄瑠璃物語研究』/室木弥太郎『語り物（舞・説経・古浄瑠璃）の研究』/信多純一「浄瑠璃と『上瑠璃』と」/信多純一「『浄瑠璃』の原像」
- (9) 『十二段草子の研究』。
- (10) 『操浄瑠璃の研究』によれば、近松以後の作品中「忍びの段」風の恋慕の場が次の作品等に認められる。『加賀国篠原合戦』『後三年奥州軍記』『応神天皇八白幡』『丹生山田青海剣』『今川本領猫魔館』『伊豆院宣源氏鏡』『敵討檻樓錦』。

第2章 江戸時代前半の語り

第1節 古代からの記憶

「景清」という名は歌舞伎十八番の演目にあって、よく知られている。演劇史の上で重要とされる義太夫節の『出世景清』もある。景清という人物は、たとえば「平家の悪七兵衛景清」という名を持っている。『平家物語』にその名が出てくるのが最初で、それ以降、主に語り物の主人公として人気がある。能には『景清』の他に『大仏供養』と『籠景清』があって、源頼朝をねらう景清という平家の侍大将が登場する。幸若舞と古浄瑠璃の『景清』は、ほぼ同じ詞章となっており、その延長線上に義太夫節の『出世景清』がある。近世の演劇史をいろいろ「景清」は、この義太夫節のものから発展している。

さて、このような諸作品に描かれた人物像は、すべて、力強い英雄のような姿と、結局頼朝を討つことができないという運命に支配されている。彼が英雄となる資質とは何であったのが問題となる。本節は、そうした視点から景清を考察し、英雄としての景清の原型をつかまえたいと思う。その原型は、やがて歌舞伎の荒事に直結していったのであろう。

熱田は景清にとって大変に縁の深い場所であるが、今まで問題にされることがなかった。それは、物語において景清の活躍する舞台が奈良や京都そして日向に多く、熱田という場所での事件がないからであった。しかし、熱田という地名は必ず景清につきまわっていたし、例の景清の刀「あざ丸」がその真偽はともかく現在も熱田神宮に伝わっているかぎり、考察の対象とすべきである。まず、諸作品における熱田の位相を列挙してみる。

- | | |
|------------|--|
| 『平家物語』 | ・景清との関係において記述なし。 |
| 能『景清』 | ・娘人丸は熱田の遊女との間に生まれた。 |
| 能『大仏供養』 | ・記述なし。（ただし、この作品のみ景清の母を描いている） |
| 能『籠景清』 | ・記述なし。 |
| 幸若舞『景清』 | ・息子二人は熱田大宮司の娘三の姫との間に生まれた。
(京都清水坂の遊女阿子王との間にも息子二人がうまれている) |
| | ・熱田にひそんでいる。 |
| | ・大宮司が婿景清の為に人質となる。 |
| | ・大宮司は頼朝の外戚の祖父。 |
| 古浄瑠璃『景清』 | ・幸若舞と同じ。 |
| 義太夫節『出世景清』 | ・熱田にひそんでいる。 |
| | ・妻は熱田大宮司の娘小野姫、子はいない。
(清水坂の遊女阿古屋との間に息子二人がうまれている) |
| | ・大宮司が婿景清の為に人質となる。 |
| | ・小野姫も夫景清の為に人質となって六波羅で責められる。 |

これで見ると、景清と熱田の関係は婚姻を出発点にしていることがわかる。また、いっぽうに、源頼朝の母が大宮司の娘であったという伝承もある。

熱田神宮南側の景清社はもともと景清の宅跡と伝えられた地で、伝説上の景清に支えられて社となったものである。他の景清伝承と同じく眼病に霊験があるといわれている。『張州雑志』巻第二十六によれば、南新宮の北竹木の中にあるのが「景清第宅墟」だという。また、同書の「附箋」には、他

にも景清第宅墟と呼ばれた地があったと伝えている。

- (1) 天王の社に竹の茂りたる所。
- (2) 熱田より北廿余町許に竹の一叢ある所。
- (3) (2)の場所から南西に大瀬子という所。

『尾張名所図会』によれば、(3)の「大瀬子」が現在景清社と呼ばれる地であるらしい。そして、『張州雑志』の著者は「按ニ景清ハ平家恩顧ノ者ナレハ頼朝ノ時ニハ身ヲ隠シ人ニ知ラヌ様ニ有ヘキ事也大宮司季範ハ頼朝ノ外戚ニテ其頃權威有ケレハタトエ所縁有トモ熱田ノ内ニ在ル事不審也若クハ名同ク人異ナルカト云云」と附箋の文章をしめくくっている。

竹のしげる場所がなぜ景清と結びつくのか。竹のしげる場所が水の湧き出る湿地であるならば、景清の物語に登場する「清水」の地に関係があり、眼病に靈験がある日向の生目神社の「水」との関係が考えられる。柳田國男「目一つ五郎考」⁽¹⁾の推理を流用すると、熱田の清水社の祭神が罔象女神という神であるかぎり、それが景清と結びつく契機は鍛冶の人々の信仰であるということになる。

また、熱田神宮に伝わる刀剣類の中に「あざ丸」と呼ばれる刀がある。『張州雑志』巻第四十一では、「張州志略」「尾陽雜記」「時雨閑筆」を引いてこの刀の説明を行なっている。以下、その記述をまとめてみる。

作 者 備前の助平（張州志略）

備前の守恒（尾陽雜記）

所持者 a 景清

b 千秋紀伊守……戦死（天文十七年九月稲葉山の合戦）

c 蔭山掃部助某……両眼を射られて戦死（天文十七年十一月大垣の役）

d 丹羽五郎左衛門……眼をわずらう（熱田神宮に返納）

ところで、あざ丸と景清の結びつきが物語の世界ではどのように説明されているのか。『平家物語』には、あざ丸という刀は登場していない。「鍛引き」で景清が使っているのは長刀である。能『景清』にも登場していない。幸若舞ではさまざまな活躍をする。次にそれをまとめてみる。

- (1) あざ丸は、おほい殿よりたまわった「うちがたな」。
- (2) あざ丸を抜いて「五百余騎をうちやぶり、又きりのほうをむすんで」姿を消した。
- (3) 「いづくにかさひたりけん」あざ丸を抜いて畠山重忠に名乗りをあげた。この時重忠は「四尺八寸のかうひら」を抜いてわたりあっている。
- (4) あざ丸を「ひぎのうへにとうとをき」阿子王の訴人をみぬく。
- (5) 阿子王との間にうまれた二人の息子を殺した刀は、あざ丸かと思われる。そのすぐ後、討手にむかって「命のおしき時こそながひぐそくもほしう候へ又れいのあざ丸ばかりでさうすは参りさう」と言っている。
- (6) 大宮司を救うために自首した景清は、そこで持っていた武器を捨てているので、おそらくあざ丸も六波羅にわたったかと思われる。或は、その前に熱田であざ丸を手離して上京したの

かもしれないが、記述なし。

(1) から (6) について説明を加えると、次のようになる。

- (1) あざ丸はもともと景清のものではなく大臣殿（つまり平宗盛）が所持していたものだという。義太夫節では、宗盛が大宮司家に納めたものを、大宮司の北の方から景清にわたしている。幸若舞の方では刀の寸法が不明だが、古浄瑠璃には「一尺八寸のうち刀」とあって、現存のあざ丸とほぼ同じ寸法になっている。
- (2) 五百余騎をうちやぶったとあるが、実際に景清がふりまわしているのは四尺八寸の長刀である。あざ丸は景清のもつ力強さの象徴的意味で使われているらしい。「霧の法」を用いて姿を消すというマジックは、能『大仏供養』にも「あざ丸をさしかざせば、霧立ち隠すや春日山、茂みに飛び入り落ちけるが、又こそ時節を待つべけれと、虚空に声して失せにけり」とあって、あざ丸を所持していることと無関係ではないと考えられる。
- (3) 「いづくにかさひたりけん」とあざ丸を抜いている。古浄瑠璃では、あざ丸を隠した場所を「竹のつえ」の内としている。更に義太夫では、「になひほうにしこみたる」ということになっている。竹の杖や担い棒に仕込むことができる程、自在に変形する刀であるらしい。
- (4) 阿子王が訴人であったことに気づいた景清は、とっさにあざ丸を手にする。あざ丸が景清の守り刀であることが知られる。
- (5) 二人の息子を切った刀があざ丸であったかどうか。古浄瑠璃にも記述がない。義太夫節は筋が全く違っているが、阿古屋が息子を殺し、更に自分を刺す刀は、彼女の守り刀である。
- (6) 大宮司が六波羅の人質となる前後に、あざ丸の行方がわからなくなっている。その後景清は自ら進んで入牢、首をきられる。ところが、その首は清水の千手観音が身替りとなっていた。その靈験に感じた頼朝にゆるされた時、景清は自己を制して両眼をえぐり取る。しかしこれもまた、観音の力で両眼は元に戻る。このように観音への信心が深い景清の物語となっている。

また、「景清」（防長兩州もしくは周防二王）あるいは「景水（かげきよ）」（備州長船）という銘の入った古刀があったという。「景水」は備前長船の「景光」の誤記とも考えられるが、熱田神宮に伝わる「あざ丸」の作者が備前であるという説がある為、興味深い。古刀の鍛工に「景清」あるいは「景水」がいたというのは何を意味しているのだろうか。「周防二王」といえば、「或一人の報告では、寝太郎はよく寝る故に付けられた綽名であって、本来は悪七兵衛景清の後裔といふことになっ

⁽²⁾て居た」という山口県の厚狭の寝太郎の伝承地と場所が近い。「景清」という名が鍛冶に関係し、

「あざ丸」という刀が「景清」と結びついた理由を解明する端緒が、柳田の推理の延長線上に浮び上がったと考えてよさそうである。

「景清」という名は『平家物語』から登場して、後の幸若舞に至ってその英雄像をほぼ完成させている。しかし、英雄としての景清の姿は「吾妻鏡や長門本平家物語によれば、忠光や、盛久、宗助（宗資）、盛次（盛継、盛嗣）の事を基として作り出された、といつてわるければ、その誤伝。他は作者達の仮構といふ事になる。唯一つ真に近いかと思はれる鋳引でさへも、源平盛衰記の異伝がある

とすれば、景清の俗伝一つとして信用することが出来ない⁽³⁾」といわれている。

『平家物語』を読んでいくと、およそ次のような解釈ができる。

- (1) 父・兄弟・同輩の行動を含めて、後の景清像が想定されたのではないか。
- (2) 景清が一人だけで行動している姿は覚一本には見当らない。
- (3) 鍛引きと、義経を想定しての発言とを合わせた時、『平家物語』の景清は単なる残党として描かれていることにとどまるものではないようである。
- (4) 天皇と神器が海中に没するという時期に逃げのびることができたのは、物語の流れの上で大変に目立っている。直接的関係は全く不明。
- (5) 覚一本の語り手は、伊賀・伊勢の住人が馳参じたことを語って、景清達の英雄的行動を認めている。頼朝はこの人々を「定て海山の盗人にてぞあるらん」と評している。

景清達が特別に扱われているのではないかという印象は、鍛引きの後に強くなっていく。鍛引きについても、それが景清の怪力を示しているというよりは、そのすぐ後の侍を代表するかのような景清の発言とならべた場合、士気を鼓舞する侍の代表者という役割を担っている。景清達の働きというものは実際の戦力そのものではないようである。したがって、平家が敗戦をむかえた時に姿をくらましているのも偶然ではないと思う。『平家物語』が「なにとしてかのがれたりけん、そこをも又落にけり」（巻第十一内侍所都入）と語っているのは、そのあたりの深い事情をかくしているのではないだろうか。

さらに、その延長線上に、「景清」という英雄像が形成される時の枠組として「鉄人伝説」を想定することも可能であろう。「鉄人伝説」と呼ばれる伝承の主な特徴は次のとおりである。⁽⁴⁾

- (1) 母親は妊娠中鉄を食べる。
- (2) その結果、生れた子供は全身鉄張りであるが、ただ一ヶ所だけ鉄張りでないところがあった。
- (3) この鉄人は成人後、武名を轟かせるが、ふつう悪玉と考えられている。
- (4) ある英雄が、この鉄人と闘うが、これを討つことができない。英雄は女（多くの場合、鉄人の母あるいは愛人）から、鉄人の泣き所がどこにあるかを知る。
- (5) 英雄は鉄人の泣き所を攻めて、これを仆す。

この中で(3)(4)(5)が景清の物語に該当する。「ある英雄」というのを、例えば畠山重忠にたとえることができる。「泣き所」は、訴人阿子王のいう「大酒」（幸若舞）であり、大宮司との関係そのものであるかもしれない。すでに、酒呑童子、平将門、弁慶など「中世の鬼神、怪異、英雄の物語の中に、共通した主題の枠組がかくされており、それが鍛冶屋や鋳物師など漂泊の徒と深いつながりがあること」⁽⁵⁾が指摘されている。景清英雄像の枠組もまた同列にならぶものであると考えられる。

そして、さらに推測の輪をひろげていくと、「景清という人物は、歌舞伎俳優が見せたいような仕

どころを、性格として多分にもっている⁽⁶⁾」という時の「性格」が、つまり荒事の芸能が形成される時の凄まじい力の根源が、具体的にみえてくるのではないだろうか。

第2節 「奇跡」の伝承

江戸時代における古浄瑠璃の変容について、『阿弥陀胸割』を素材に考察する。

慶長十九年の記録に、「阿弥陀ムネハリ」（言緒卿記）、「阿弥陀胸切」（時慶卿記）、「阿弥陀ノ胸割」（三壺聞書）とある。古浄瑠璃としては最も古い上演記録をもつ作品であるが、その時の正本は残っていない。現在残っている『阿弥陀胸割』あるいは『むねわり』という名の作品は、慶安四年に京都で出版されたものが一番古い。江戸で出版されたものもあって、板元がわかるものには、鱗形屋板と村田屋板と西村屋板がある。鱗形屋板に「天満八太夫直之正本を以うつし令開板者也」、村田屋板には「右者天満八太夫直正本也」とあり、万治頃に江戸で活躍した説経の天満八太夫の正本であることがわかる。西村屋板は仙台へ送られて奥浄瑠璃の正本となったものだという。江戸版は天満八太夫に所属する正本である為、説経として分類されている⁽⁷⁾

この京都版と江戸版は、前者が古瑠璃、後者が説経と作品分類のジャンルが異なっている。この作品の操浄瑠璃としての上演記録が古いことと、内容に説経的なものがあることによって、どちらのジャンルに入れるのかという問題が、ひいてはこの作品が説経から出たのか浄瑠璃から出たのかということにつながる。

第3節 語り物の構造

京都版と江戸版の『阿弥陀胸割』を比較すると、その語り物としての構造が違っていることがわかる。それは、江戸版が本地語りの形式に近いものであると同時に、京都版と比べて一段一段に独立性が認められる点である。たとえば、一段目から二段目への同一の人形による連続性がなく、一段目の物語は一つのものとして独立している。三段目も一つの物語として独立している。さらに指摘できる相違点は、物語が展開する速度の違いである。江戸版は、語りを省略することで、物語の筋の展開をはっきりさせているのである。物語の途中で、たとえば人物の語りが長く続くことによって、物語の展開がとどまることはない。したがって、物語展開の速度が京都版よりも速くなっていると考えることができる。

このような各段の独立性と物語展開の速度は、どのような状況下で生じたものなのであろうか。考えられることは、物語を省略して筋の展開を際立たせるという方法が「聴く語り物」から「観る語り物」への変化を意味しているのではないか、ということである。つまり、いっぽうに、語りを聴くということが主体となる操り芝居を考える。この場合の人形は、それ自身が語っていると観客に見えることが重要となる。たとえば、『浄瑠璃物語』のように筋の展開がゆるやかな語り物において「舞い語り形式」⁽⁸⁾の演出が行なわれる場合で、語りに合わせて人形が動くのではなく、人形そのものが語り手となる形式である。またいっぽうに、人形の動きや舞台面のおもしろさが主体となる操り芝居を考える。この場合、語り物は従となり、筋立のおもしろさが大切となる。つまり、語りに合わせて人形がどのように動くのか、舞台が語り物の内容をいかに具体化するのかが重要となる。結局、「観る語り物」になっている。

江戸版に「天満八太夫直之正本を以うつし令開板者也」（鱗形屋板）、「右者天満八太夫直正本也」

(村田屋板)と記された、天満八太夫⁽⁹⁾という説経太夫の人形芝居は、カラクリの演出を多用しているところに特色があった。⁽¹⁰⁾そういう特色が『阿弥陀胸割』の上演にも関与しているとすれば、江戸版は「観る語り物」、要するに視覚にうったえる効果を考えて改訂した末の正本である、ということになるろう。

結局、京都版と江戸版の異同とは、語り物としての構造、あるいは、語り物の上演形式の違いにあったと考えることができる。

【注】

- (1) 『一目小僧その他』所収。
- (2) 柳田國男『桃太郎の誕生』。
- (3) 沼波守「悪七兵衛平景清」。
- (4) 大林太良「本朝鉄人伝奇」。
- (5) 谷川健一『鍛冶屋の母』。
- (6) 戸板康二『歌舞伎十八番』。
- (7) 書誌考証は、『説経正本集』第三の解題に拠る。
- (8) 角田一郎「浄瑠璃操創成の演劇的意義」。
- (9) 万治四年十二月九日に石見掾藤原重信を受領。
- (10) 信多純一「天満八太夫雑考」『説経正本集』第三。

第3章 江戸時代後半の語り

第1節 人形浄瑠璃の衰退

文政期の大坂では、稲荷芝居の他、御霊または座摩社内に人形の常設劇場があり、その他、市中の各所や道頓堀など人が集まる場所で人形浄瑠璃が行なわれ、興行的にも安定していた。いっぽう、江戸では劇場の火災が多く、『旧記拾要集』などによれば、浄瑠璃座としては堺町の薩摩座が文政六年に劇場再興の許可が下りて興行していたものの、数度に及ぶ焼失と再建が繰り返されるという状況であった。天保期も江戸では火災と再建（それに伴う資金調達）が続いた時期であり、人形浄瑠璃界はまさに艱難辛苦をきわめたわけだが、こういった状況の末に「天保改革」による禁令が追い打ちをかけたのであった。

このような状況の中で重要と思われるのは、天保二年「寄場における義太夫節の上演禁止」と、十二年の祭礼における「芝居同様の人集」の禁止、そして浅草聖天町（後の猿若町）への移転命令であろう。天保期の苦しい興行界の状況について、その実例として「説教讃語事件」⁽¹⁾について記しておく。それは、大坂の宮地芝居における利権争いの一例である。

この事件は、植村文楽軒の芝居がその争いに巻き込まれたこともあって、諸文献で取り上げられることが多い。『増補浄瑠璃大系図』には、当時の文楽軒の芝居の有力者である三代目竹本長門太夫の記事中、次のように書かれている。

この頃より三井寺蟬丸の宮、説経一件願出す。（中略）同九月五日より『鎌倉三代記』摺針太郎住家の段勤る。然る処、右説経段六ヶ敷く相成、暫くして芝居休みと成なり。如何と成ば、芝居掛り、出方の者、人形遣い杯は、讃語座になりても業を営むと云、太夫は其配下に不成との論なり。十一月末に至り、旧幕西奉行処に於て説経座は負公事〔敗訴〕と相成。其祝ひとして十二月二日初日を出して（後略）

事件が文楽軒側の勝訴に終わったため、従来の浄瑠璃史では勇敢な太夫連中の美談として扱われることが多いが、敗訴した三井寺側、つまり説教讃語座に加わっていたのも竹本筆太夫をはじめとする大坂の同業者であった。したがってこの事件は、後々の人形浄瑠璃界に深い傷跡、しこりを残したものである。

ここで天保改革が人形浄瑠璃興行界に及ぼした影響について述べよう。まず、具体的な情報として禁令などを、『義太夫年表 近世篇』、『江戸歌舞伎法令集成』、青木繁「大坂における天保改革令の寺社内芝居への干渉—大坂天満宮の場合を中心に—」⁽³⁾、中川桂「天保改革と大坂の芸能統制—『天保御改正録』所収文書をめぐって—」⁽⁴⁾などを手がかりとしてまとめ、また人形浄瑠璃界全般の動向についてその概略を記述する。

江戸では、すでに記したとおりである。これにともなって、操り座としては、堺町の薩摩座、葺屋町の結城座が移転を命じられた。この移転は、すなわち歌舞伎・人形浄瑠璃を一ヶ所に封じ込め、一般人との交際を断ち、華美を禁ずるというものであった。

大坂では、天保十三年四月以降、改革にともなう変動が見られるようになった。最も大きな変動は

宮地芝居の禁止である。従来宮地芝居として興行を行っていた人形浄瑠璃一座は、以降、道頓堀・中の芝居などの歌舞伎常打小屋を借用して興行を続けるしか糊口をしのぐ道がなくなったのである。しかし、その道すら平坦なものではなかった。この状況下で、太夫と三味線弾きは人形を入れない素浄瑠璃興行を続けて生活の糧を得ることもできたが、人形遣いは全く職場を失ってしまった。天保改革による人形浄瑠璃界への圧力は、翌年も続き、興行界の受けた打撃は計り知れないものとなった。

ところで、幕末の人形浄瑠璃界の動向とその実態を知る上で欠かすことのできない資料は、六代目竹本染太夫が書き綴った『染太夫一代記』⁽⁵⁾であろう。天保以降の、寄場を含む興行場が次々に減少していく中で、太夫と三味線弾きがどのように生きていたのかを知るための必須文献である。この一代

記に、五代目竹本弥太夫が嘉永三年から明治三十四年まで綴った『弥太夫日記』⁽⁶⁾を加え、さらに拙稿「四代目長門（長登）太夫年譜稿」⁽⁷⁾などを参照すれば天保改革の影響を具体的に知ることができる。

これらの資料によって瞥見できる人形浄瑠璃界は、いわば素浄瑠璃の盛行とでもいうべき状況である。つまり、人形が入らない興行で、かつ芝居小屋ではなく寄場や裕福な家の座敷に招かれての素浄瑠璃、そして巡業が非常に多いという事実である。つまり、そのような変則的な興行形態でしか生活を支えることができなかつたのである。

第2節 新たな伝承の始まり

天保期の状況を補うものとして『浄瑠璃大系図』の著者について述べる。竹本筆太夫小鷹翁（筆太夫と略称）と狂言堂近松春翠子（近松狂言堂と略称）⁽⁸⁾については、従来ほとんど研究対象にとりあげられることがなく、その伝記も皆無に等しい。以下、その略伝を試みる。

伝記、芸歴に関する最も長文の記事は『増補浄瑠璃大系図』のものであるが、番付の興行年の比定に関する誤謬が多いので、『義太夫年表 近世篇』の研究成果によって「筆太夫」の略歴を記す。

三代目 竹本筆太夫

初名 豊竹千代太夫⁽⁹⁾

前名 竹本千代太夫

前名 豊竹筆太夫

「近松狂言堂」については、まず、この人物に関する従前の記述をまとめる。

近松門三郎 京都の人にして巢林子の曾孫なりと自称すれど判然せず、著述あり春翠子と号す、天保十三年壬寅年出版浄瑠璃大系図と題する小本三冊に竹本筆太夫と合著の旨記しあれども

真に此の人も著述に関せしか覚束無し（『刪補浄瑠璃大系図』⁽¹⁰⁾）。

近松狂言堂については詳かにするところがない（『浄瑠璃研究文献集成』解説）。

近松春屋軒織月なるものが門左衛門外裔なりと称して、文政六年十一月二十二日百回忌を営ん

だ。同年九月に、「近松門左衛門略伝」を附した百回忌法要の趣意書を配った。(中略) 近松織月は狂言堂春の屋春翠といい。門三郎とも称した(祐田善雄「近松追憶観の展開」⁽¹¹⁾)

以上が現在までの「近松狂言堂」に関する記述の代表的なものであり、これ以上のことはほとんど未詳である。昭和初期の『浪速叢書』刊行時に、その伝記を綴る計画もあったが、流れてしまった。すなわち、『浪速叢書』第十四巻『風俗篇』に狂言堂春のや織月著『浪花十二月画譜』が収録され、その解題に「本叢書『演芸篇』に、その伝記を発表することに致しました」とある。しかし、肝心の第十五巻『演芸篇』に『浄瑠璃大系図』収録のスペースはなくなり、さらに別巻の『鶏助』にも収められなかった。したがって、その伝記は世に出なかった。その故か、多方面にわたる著作があるにもかかわらず、「近松狂言堂」について立項した事典類は存在しないようである。

ところで、国立国会図書館架蔵『狂言堂續賣文録』(『売文録』と略称)という写本8冊がある。要するにこの写本は、近松狂言堂自身の著述に関する手控えであり、売文業の記録帳である。さまざまな引札(広告)の文案、願書・手紙代筆の下書き、序(跋)文の下書き、寺社縁起等の写しなどが含まれている、雑多な内容の写本である。執筆年代の上限は文政六年、下限は嘉永二年であるが順不同に並んでいる。引札の原物も多少貼り込まれている。續賣文録とあるので、別に正篇があったのかもしれないが、その行方はわからない。また、この写本によって、「近松狂言堂」が使用した、さまざまな署名の実体をつかむことができる。

春の屋織月、はるのや、中川初学堂、近松春屋軒織月、狂言堂、近松門三郎春翠、近松門左衛門、近松屋門左衛門、まぬけ庵不調法師、真脱庵、蝶々子、近松春翠軒織月、藤原為絢、春屋織月斎樞翁、春屋樞翁⁽¹²⁾

以下、『売文録』所収の「真脱庵勸進文」(「勸進文」と略称)、「春屋茗話序言」(「序言」と略称)、「鎌倉大艸紙後序」(「後序」と略称)その他の記述、ならびに現存する著作、写本などによって「近松狂言堂」の略伝を構成する。

本名 中川泰造高輔

「後序」に中川初学堂という署名もあるので、「中川」は間違いないと思われる。

生年 天明四年あるいは五年

「後序」に「今年八八のつれづれ」とあり、弘化五年(嘉永元年)に64歳。また、「序言」に「天保癸巳の春知命のとし」とあり、天保四年に50歳。

没年 未詳

墓碑 所在不明

筆太夫と近松狂言堂の略伝をもとに『浄瑠璃大系図』出板にともなう二人の思惑を探ってみる。筆太夫にとって天保十三年は最晩年に近く、斯界における実力を示すという思惑があったと思われる。いっぽう、近松狂言堂にとっては、近松門左衛門の顕彰につながる斯界への接近という思惑があったと思われる。このような二人の思惑に、天保改革という歴史の経緯を勘案する時、この出板は、由緒

ある斯界の正統性を強調する、という思惑がこめられていたものと推察できる。斯界の由緒を主張することにより、改革によって卑しめられた浄瑠璃太夫および三味線弾きの身分は高められ、実力者である筆太夫の面目も保たれる。近松狂言堂の斯界への接近もより強固なものとなるのである。

【注】

- (1) 「説教」の表記は「説経」とする場合もあるが、ここでは蟬丸宮すなわち大津市の関清水神社関係の文書表記にしたがって「説教」とした。
- (2) 石割松太郎『人形芝居雑話』、盛田嘉徳『中世賤民と雑芸能の研究』、『義太夫年表 近世篇』。
- (3) 『藝能史研究』第125号。
- (4) 『待兼山論叢』第28号。
- (5) 原題名『金屋新兵衛一代記』
- (6) 守随憲治『近世文芸の研究 資料篇』に「第一」〔嘉永年間分〕のみ翻刻。
- (7) 『増補浄瑠璃大系図』下巻所収。
- (8) 歌舞伎狂言作者も、瀬川如臯、桜田治助、河竹新七などが狂言堂という署名を使っている。
- (9) 『義太夫年表 近世篇』によれば弥太夫の初名と同じ。
- (10) 『浄瑠璃雑誌』第3号。なお、この文章は『増補浄瑠璃大系図』とは違っている。
- (11) 『天理大学学報』第9輯。『浄瑠璃史論考』所収。
- (12) 嘉永三年春刊『扶桑古今役者師弟系図』の著者である「浪花近松門三源景斎」「左界庵門三」とは別人である。

第3部 舞から踊りへ 語りから芝居へ

第1章 踊りの人々

第1節 猿楽の伝統

「猿」は猿曳きの目出度い芸能（特に舞踊）という形で舞台上に登場することが多かった。ことに江戸歌舞伎では「猿」という名が大切に扱われてきたが、最も重要な言葉は「猿若」である。この言葉は、お国歌舞伎頃の道外役の名として使われたが、猿若勘三郎家（中村勘三郎家）が伝承する演目名・家名・芸名・座名、さらには、江戸の芝居町の名として、歌舞伎史上に残った。これらの事実によって、「猿若」という名にこめられた江戸歌舞伎の伝統意識を知ることができる。

ところで、何故、道化の芸が「猿若」と呼ばれたのか。実例から、この言葉は民俗学的な広がりを持つ一般的な名称であったと考えられる。後世の伝承であるが、『東都劇場沿革誌料 上』に元祖猿若勘三郎の祖先が猿面冠者・木下（豊臣）秀吉に仕えた武将であるという一説があるのも興味深い。

また、歌舞伎における「猿」という言葉の使用例をみると、初代中村伝九郎の「猿隈」、九代目市村羽左衛門の「猿の所作事」、七代目市川團十郎の「心猿の秋の月」などに、猿と荒事とのつながりを想像させる江戸歌舞伎の伝統が考えられる。

歌舞伎の「猿」は舞踊曲名や役者名だけではなく、さらに芝居の内容そのものに密着した「猿」もあった。しかし猿そのものが登場する場合、あるいは猿に扮した演目は意外に少ない。お目出度い猿を用いて、その悲劇性を高めることに成功した寛政十年七月、大坂中山（角）座初演の『猿曳門出諷』（「お俊伝兵衛」）の例もあるが、これはもともと天明二年春、江戸外記座初演と推定されている人形浄瑠璃『近頃河原達引』の書き替え狂言である。文楽では世話浄瑠璃の代表曲といわれており、これ専用の人形がある。歌詞はあくまでも目出度く、猿の舞もどこか滑稽な内容であるが、死に急ぐお俊・伝兵衛の心情などせつなくかなしい場面になっている。

以上、猿楽の伝統を継承した歌舞伎について、ことに江戸歌舞伎を中心に「猿」を主な用語として考察した。

第2節 女曲舞の伝統

江戸時代は公の劇場に女性の芸人が出演することは許されていなかった。しかし、実は、女性の芸能は存在し続けていた。その証拠には、江戸時代を通して、繰り返し女性芸能を禁止する法令が出されていた事実を挙げることができる。公の劇場において女性の出演は許されていなかったが、将軍や諸大名邸の奥向きでは、俗に「お狂言師」と呼ばれている女性による舞踊や芝居が上演されていた。彼女たちは舞踊の師匠であったともいわれ、また大奥では奥女中の員外として存在した「お茶所」「お茶の間」「お犬子供」などと呼ばれた人々によって構成された女性芸能団であるともいわれている。

従来、「お狂言師」についての研究は、「踊師匠」という観点から論じられた日本舞踊関係のものを除いて、あまり沢山は存在していない。「お狂言師」はあきらかに巷間の男性による歌舞伎とは異なる大規模の芸能文化を形成していたと思われる。以下、諸先学⁽¹⁾に導かれて記述を進める。

演劇の専門事典等の「お狂言師」の項目、「女役者」の項目に関連した記述内容をおおまかにまとめると、

(1) お狂言師というものが幕末期に存在した。

- (2) 舞踊の女師匠が、柳営や諸大名に出入りして、男子禁制の場所で舞踊や演劇を催した。
- (3) 維新後、職を失ったお狂言師は女芝居を興行した。

というものである。江戸時代に該当する現象は(1)と(2)であるが、それぞれに異論がある。

(1)の存在時期については、小池章太郎が柳沢信鴻の『宴遊日記』十三巻および『宴遊日記別録』三巻を素材として論じているとおり、安永期にはすでに存在している。さらに、相馬皓によれば「浮世絵師宮川長春画くところの風俗画卷にも、武家の奥向きで歌舞伎を演じている図がある」⁽²⁾ので、存在した時期は宝暦期前後に遡ることにもなろう。後に述べるが、「女踊子」などを「お狂言師」と同列に加えることが許されるならば、その「女踊子」の大名屋敷への出入りを禁じた法令があるために、その存在時期がさらに遡ることになる。

(2)に関しては、「舞踊の女師匠」という言葉と現代の日本舞踊の師匠が同じような存在ではないと考えられる。『宴遊日記』に登場する「お狂言師」は、志賀山俊の娘で二代目中村伝次郎の養女である「里」（後に「いよ」、更に「真」と改名）という女性である。彼女は、後に義兄の初代中村仲蔵の妻となり志賀山流を継ぎ、さらに「おさん」と改名して柳営の「お狂言師」となった。つまり彼女の素性は、いわゆる町の踊師匠ではなく、むしろ芝居の幕内の人と呼ぶべきである。しかしいっぽう、鳶魚の「柳営最後の御狂言師」に登場する坂東照代（改名して「亀治」、後に「兼治」）という女性は、大奥勤め以外の期間と明治以降は、町の踊師匠をしていた女性である。つまり、「お狂言師」の素性にはさまざまなものがあつたことがわかる。

それでは、いったい「お狂言師」あるいは「お茶所」「お茶の間子供」などと呼ばれた女性たちは、どんな芸能を大名屋敷や大奥で行っていたのであろうか。まず、時期的に早い『宴遊日記』『宴遊日記別録』に記録されたお狂言師の芸能を掲げてみる。ここに記録されたお狂言師の実体は、大奥や大名の奥向きのお狂言師とは少し違う。何故なら主な観客が柳沢信鴻（隠居後、米翁を号とした）という男性だったからである。米翁は、染井の別邸（六義園）に舞台を設け、十代の少女たちを婢として抱え、自前の女優劇団を結成し、本格的な芝居を上演した。このように少女たちによる本格的な芝居の上演が可能になった背景には、芝居関係者の関与があつたと考えられるお狂言師の「里」と無関係ではないと思われる。次に、大奥におけるお狂言師の芸態を「柳営最後の御狂言師」を抛り所にしてみると、先の例と根本的に違う点は、観客が御台所という女性であり、彼女たちが、員外とはいいながら、大奥に住込みで勤めていたことである。呼称は、「お狂言師」ではなく、「お犬子供」「お茶の間子供」「お茶所」という。

「お狂言師」「お茶所」「お茶の間子供」「お犬子供」が実際に行っていたと思われる芸能の実体を掲げてみると、踊師匠が大奥や大名屋敷などで芸能を行うというものとは違って、むしろ踊りや邦楽に堪能な者が大奥や大名屋敷で芝居を行うと考えた方が事実に近い。

いつ頃から、どのような禁令の中に、どのような表記で女性の芸能が登場するのか。武家屋敷等への出入り・武家との関係という条件を付け、女歌舞伎禁止以降の事例を探すと、元禄から宝永にかけて「女踊子」「師匠」の禁止令のまとまった記事がある⁽³⁾。その後、「女踊子」「師匠」の禁止が定着し、正徳四年の江島生島事件の影響で大奥や大名奥向きへの圧力があつたせいか、寛政期に至るまで禁令は見当たらない。「お狂言師」は嘉永五年十一月の禁令の中で、狂言師と唱えて歌舞伎役者の真似をする町方の「軽キ女子共」について、武家奥向きも心得ておくこと、また同時に、町の踊師匠に

たいしても武家への立入り禁止があった、と書かれている一例だけ見つけることができる。

次に明治時代になってからの「お狂言師」の変容については川上貞奴を例にとる。実は、貞奴の養母、葎町浜田屋の可免吉（亀吉）という人物は、大奥出入りの人でお狂言師であったと考えられるからである。

明治時代もしくはそれ以前から、江戸時代から存在したお狂言師の言い換えの一つとして、芸態は歌舞伎で男の役も女の役も女性がやる「女役者」が生まれた。初代市川九女八、二代目市川翠扇、二代目市川旭梅などである。「女役者」には「女優」以前の形とは言い切れない部分がある。このような経緯で、貞奴の海外での活躍を新聞記事では「女優・貞奴」という言い方のほかに、「女役者・貞奴」「女役者・貞」とも書かれている。

しかし、貞奴は歌舞伎の玄人ではなく素人である。つまり、お座敷では芸事に精通した芸者としての玄人だったが、舞台では演劇の素人だったのである。⁽⁴⁾ また、貞奴が海外公演で実際に舞台の上でやったことを客観的に見た場合、彼女は「舞踊をしたのか」それとも「演技をしたのか」。このことは従来、明瞭に区別され論じられたことがあまりないが、貞奴が「女優」として演じたという認識は、欧米の人々の認識であり、日本ではその認識がなかった。川上音二郎はパリでインタビュアーに

「奴が踊る」⁽⁵⁾ としか言っていないのは、やはり音二郎の印象に残る貞奴とは「踊る貞奴」であり、音二郎の貞奴に対する認識の一つの表れであると理解して間違いはない。

ところで、異論はあるのだが、女優の第一号とはいったい誰だったか。⁽⁶⁾ 松井須磨子こそ素人から新劇のプロの女優になった第一号だったのかもしれない。貞奴は新演劇（新派）の女優第一号である。ここに微妙な区分けが存在する。須磨子の場合は全くの素人出身であるため、ここでは貞奴を例にお狂言師の伝統がどのように継承されたのを具体的に検証してきた。これら女優の伝統は、室町時代から脈々と伝わる「女曲舞」の系譜の上にあると考えられる。そういう伝統の上で幾度も新しい「女優」は登場してきたのである。

【注】

- (1) 三田村鳶魚著「柳宮最後の御狂言師」『公方様の話』所収『三田村鳶魚全集』第一巻、同「御殿女中の研究」『御殿女中』所収『三田村鳶魚全集』第三巻、同「御殿女中の話」『三田村鳶魚全集』第三巻、同「御殿女中の八朔」『三田村鳶魚全集』第九巻、同「江戸芸者の研究」『三田村鳶魚全集』第十巻、相馬皓著「御狂言師のことゝ坂東三津江所用の歌舞伎衣裳」『歌舞伎・衣裳と扮装』、小池章太郎著「大名日記が描くある江戸女優」『江戸の残照』等。
- (2) 相馬皓著「御狂言師のことゝ坂東三津江所用の歌舞伎衣裳」。
- (3) 吉田節子編『江戸歌舞伎法令集成』。
- (4) 海外で活躍した音二郎たちのことが、日本では「素人俳優」、あるいは「書生俳優」と言われていた。その理由は歌舞伎の玄人ではないからである。
- (5) 「只モウ奴が踊るので喝采を博します。」明治三十三年九月二十七日付「中央新聞」。
- (6) 河竹登志夫は「プロの女優として登場してそれを貫いたという意味で、近代の女優第一号というのは貞奴であろう」と用心深く発言しているが、本稿ではなぜ用心深くしなければいけないかという点について、考察を加えてきた。

第2章 義太夫浄瑠璃の歌舞伎化

第1節 語りの展開

人形浄瑠璃・歌舞伎の番付面には「カタリ」（語り）と呼ばれている部分がある。これは、外題、大名題の左右脇や上に、細かな文字で記されている粗筋、あるいは演目の内容をあらわした短い文章である。江戸時代の歌舞伎では、この短い文章を練ることが狂言作者の重要な職掌の一つであったといわれている。近世演劇の基底を成す「語り」の伝統と、このような番付の「カタリ」（語り）とがどのような関係にあるか。音曲的な意味での「語り」と区別して考えたいので、「カタリ」と表記する。

看板や番付に記された、この短い文章をどのように説明するのかということについては、現在まで必ずしも一致した見解があった訳ではない。以下、明治期以降の説明文をまとめると、

(1) 看板・番付の記述の一部分をカタリと呼び、それは外題・大名題に付随して、「⁽¹⁾狂言の筋」

「⁽²⁾作の梗概を暗示するような、口上のような」「⁽³⁾作の梗概をしめす文章」「⁽⁴⁾説明的小書き」

「⁽⁵⁾韻文調の主題説明文」という機能を果すものであること。

(2) 江戸では大名題に含み、とくにカタリと呼ばない場合もあること。

(3) 説明に際しては、京・大坂・江戸の区別無く、カタリと呼ぶらしい。

ということになる。

たとえカタリという呼称が看板・番付を説明する場合の近代の学術用語ではなく、現実に江戸時代の京・大坂・江戸の劇壇に存在したとして、それはいつ頃からのことなのか。なぜ、「カタリ」と呼ばれたのか、他の呼称はなかったのか、など新たな疑問が生じてくる。

そこで、江戸時代の劇書、とくに、カタリの文章を練ったといわれている狂言作者の書き残した文章等から、これらの新たな疑問に対する解答を探してみる。

大坂の例としては、天明五年刊の二代目並木千柳(翁輔)の『並木正三代噺』の記述が古いもので、外題とは別の文章で、芝居の内容を表した箇所(カタリに該当する)の呼称として、「脇付」という言葉のあったことがわかる。次に、江戸の例を求めてみると、天保十四年頃成立の三升屋二三治の『作者店おろし』の、大坂から江戸に下った並木五瓶についての文章中で、名題に付属する文章を「かたり」と言っている。著者・二三治が、2年後の弘化二年に著した『賀久屋寿々免』の「哥舞妓品定 二」に、表の仕切場で作製する書き物の詳しい説明があり、大名題看板の見本を表して、その大名題の下の説明に「居物 角置物 かたり 横書」とある。また、さらに3年後の嘉永元年に成立した『作者年中行事』四之巻には、「元日触」の見本が記されているが、そこに「昔の作者小書がたりの書よふ也。よつてしるす」とある。つまり、大坂・江戸の例は、数少ない劇書・狂言作者の著書から摘出したものだが、少なくとも、大坂では天明以降「脇付」という呼称があり、江戸では天保以降、「かたり(小書がたり)」という呼称を使用していたことがわかる。

以上の調査に拠れば、カタリは、江戸の歌舞伎に固有の呼称であり、二三治以降にその呼称としての使用例が認められることになる。それでは、江戸の狂言作者は、いつ、どのような作業過程の中で、このカタリを創作していったのか。狂言作者の作業過程に焦点をあてて、この問題を考えていくことにする。

カタリの創作された時期としては、年中行事から逆算して、九月十二日から十月二十日の間ということになる。この短期間に存在した「寄り初め（咄し初め）」という年中行事に注目してみたい。それは、この行事において狂言作者の具体的な活躍があり、芝居内部の人々にも初めて狂言の内容が知られるという重要な行事だったからである。

安永六年刊『芝居年中行事』には寄り初め（咄し初め）について、次のようにある。

（十月）十七日 咄始。寄始ともいふ。（中略）作者、大名題・小名題・役人替名附をよみきかす。（中略）古来は狂言名題・役割を読、夫より狂言の筋を初幕より段々に咄あり。そのときのあいさつ人には、どうけ方の役にてあどをうちし事也。是は近年やみ、名題と役割計をよむ事になりぬ。今は狂言の筋を咄すには、おも役者の方へ作者行て、ひとりひとりに相談有事故、狂言のこんたんも、のみこむ事也。

二三治もまた、年中行事および「寄り初め（咄し初め）」について、弘化二年成立の『賀久屋寿々免』三に、

同（十月）十七日寄初。此日咄し初。近年絶て無之。（中略）昔ありし咄し初は、此日作者罷出、自分書たる幕の趣、狂言の筋を咄す。尤立作者、一日の狂言あらましを、つふさに面白く語るを、此受答するハ、頭取の役也。

とある。大要は40余年前の『三座例遺誌』以前の記事と同様であるが、「狂言の筋を咄す」ことを「狂言あらましを、つふさに面白く語る」と言い換えている点が重要であろう。

狂言の筋を咄（噺）すこと、あるいは語ること、この二つの表記は、一見あまり違いはないように見える。しかし、咄（噺）しというものが、その聞き手のアド打ちを必要とするくらい不安定なものであるとするならば、それは咄（噺）した後に至って、初めて狂言の筋が完成するという意味である。つまり極端な場合、配役などの大問題も含めて、一座の人々の納得が得られない時は、改変の可能性があるということであろう。咄（噺）しとは、取り敢えず話してみる、ということである。これに対して、語るということは、行為としてはもっと強い意味を持ち、不安定な要素が少なく、それ自体が完結していると思われる。

江戸では、安永以前からの芝居年中行事として「咄（噺）し始（初）め」というものがあり、そこでは狂言作者によって狂言の筋が咄（噺）された。その直後に看板・番付等が作製された。カタリはその看板・番付に付随するものであったから、カタリの下案は「世界定め」以降練られていたとしても、その完成は「咄（噺）し始（初）め」直後であったと考えられる。また、すでに述べたように、カタリは江戸の歌舞伎に固有の呼称であり、二三治以降にその呼称としての使用例が認められる。そうすると、少なくとも二三治にとっては、外題割書・脇付に相当する看板・番付の一部分をカタリと呼ぶことと、その当時すでに絶えていた作者式法である「咄（噺）し始（初）め」という年中行事とが、観念上で結びつけられていたと推察することができる。

さらに次の推論を導き出すことも可能であろう。すなわちカタリは、まず台帳があつて、その要旨である粗筋が書かれ、さらにその要約ないしは宣伝用文案としてのカタリが作製される、という道筋を経て出来上がるものではない。これとは全く逆で、台帳という形式に至る出発点に位置するものであろう。つまり、

(世界定め) →カタリと名題→台帳→(稽古) → (台帳訂正) → (興行)

という芝居作りの段取り上に位置するものであろう。

したがってカタリは、いっぽうで、宣伝文案として一般観客に芝居の内容を伝達しつつ、その期待を高める役割を果たしながら、同時に、これから作られていく芝居の内容・枠取り（合作制における筋の統一制）を限定していく役割を果たすものであったと考えられる。

また、このようなカタリの機能面とは別に、外題割書・脇付・カタリという芝居内容を外題・大名題とともに説明する文章が、その作製の前段階として「咄（噺）し始（初）め」において狂言の筋を咄（噺）すという狂言作者の具体的な行為を伴っているとすれば、それはまさしく、演劇としての「語り」に繋がっていく形態を持っていたと考えられる。

第2節 伝説の歌舞伎化

次に、人形浄瑠璃の物語が歌舞伎として脚色された事例を、「中将姫」伝説を素材に考察する。

中将姫の芝居が並木宗輔の浄瑠璃『鷗山姫捨松』以降、歌舞伎の方ではどのように脚色され上演されたのか。また、宗輔の創出した「岩根御前」という役は、原作である浄瑠璃以降の歌舞伎の中でどのように変容していったのか。この問題を考えるために、歌舞伎における上演史をまとめた⁽⁶⁾。

収集できた歌舞伎、新派、身振り狂言の演目は99種に及ぶ。以下、その一部を示す。○印は原作四段目の内容を上演したと思われる興行である。*印を付して筆者の注記を行った。

享保十五年刊 致敬『中将姫行状記』 *継母・照夜の前

[人形浄瑠璃]

元文五年二月 大坂・豊竹座 『鷗山姫捨松』 *継母・岩根御前

[歌舞伎]

宝暦十年 大坂・天満天神 『鷗山姫捨松』三ノロ・同詰 *まゝ母、中将姫

○明治八年三月 大阪・角 『鷗山姫捨松』三段目・四段目 *岩根、姫

書替:明治十七年三月 東京・春木 『中将姫当麻縁記』 *照日の前、中将姫

後に外題を『大和国当麻縁記』役名を「中静姫」と改訂。

○明治二十三年十一月 大阪・中 『中将姫古跡松』豊成館・奥庭雪責・雲雀山 *岩根、姫

○明治二十九年三月 大阪・福井 『鷗山姫捨松』 雪責・鷗山 *岩根、姫

○昭和二十五年四月 大阪・大阪歌舞伎『鷗山古跡松』 豊成館～鷗山庵室 *岩根、姫

まず、この調査によってわかったのは、

- (1) 「雪責め」シーンの上演が圧倒的に多い。
- (2) 原作四段目の岩根御前のもどりとでも言うべき内容の上演は数少ない原作四段目の内容を上演した可能性があるケースは明治八年、明治二十三年、明治二十九年、昭和二十五年の上演であり、すべて大阪における上演に限られている。

- (3) 明治十七年東京春木座の書替狂言以降、岩根御前という役は「照日の前」の名で行われることが多くなっている。これはとくに東京での上演、東京の俳優による上演に際して目立つ傾向である。

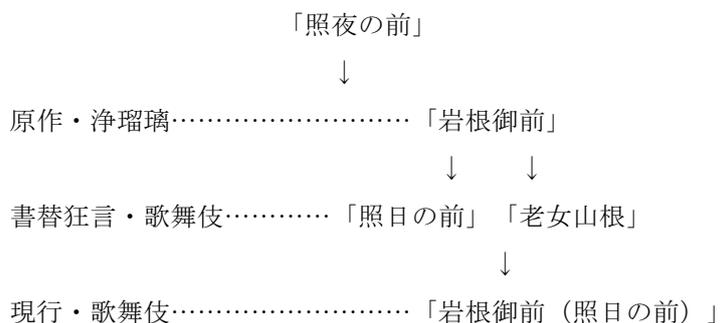
以上3点を指摘することができる。さらにそこから次の3点の考察を導き出すことができる。

- (A) 岩根御前という役の性格を考えた場合、歌舞伎においては「雪責め」に登場するサディスティックな姿が有名で、原作四段目の利己主義的な母性を体現した姿は大阪以外ではほとんど知られていない。
- (B) 原作に近い「岩根御前」と書替の「照日の前」が明治期に交錯し、やがて大正期以降「照日の前」という役名が減少して「岩根御前」になっていった。
- (C) 必然的に「老女山根」の存在も減少していった。

それでは、なぜ再び宗輔の描いた岩根御前の性格に戻っていったのであろうか。

原作四段目の上演が少なく、雪責めの上演が多いことを考え合わせると、おそらく、書替狂言で山根に担わせた「老」と「苛虐性」だけが岩根御前の役の性格として戻ったと思われる。母性を発揮する四段目の上演が絶えて久しい現状では仕方がないことであろう。

今回の調査からわかった岩根御前の人物像の変容を図で示すと、次のようになる。



【注】

- (1) 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』。
- (2) 渥美清太郎『歌舞伎大全』。
- (3) 小池章太郎『考証江戸歌舞伎』。
- (4) 『阪急学園池田文庫所蔵 芝居番付目録』の解題である松平進「目録作製に従って」。
- (5) 『歌舞伎事典』（平凡社）の「看板」の項目（林京平）。
- (6) 『歌舞伎年表』『近代歌舞伎年表 大阪篇』小宮麒一編『歌舞伎上演総覧』等を利用し、適宜、番付、台帳、雑誌記事等を参照した。

第3章 近代の芝居における変容

第1節 河竹黙阿弥における近代

現在の歌舞伎『仮名手本忠臣蔵』には、時として討ち入りの場面が付け加えられることもあるが、これは原作の人形浄瑠璃にはない。おそらく古典としての歌舞伎にも基本的にはない。つまり、『仮名手本忠臣蔵』は、ある部分で歴代の役者の工夫による演出面の変化というものだけでなく、その筋立ての上でも今日まで変化し続けてきたと考えられる。そこで、その変化の途上にある狂言の内容を古典の脚色⁽¹⁾という観点から考察する。その最初に取り掛かったのが黙阿弥である。なぜ黙阿弥なのかというと、現代の歌舞伎の基礎にはさまざまな意味で黙阿弥の影響があると考えられるからである。

ところが、黙阿弥の狂言には忠臣蔵物とくに赤穂事件の全体を脚色んだ名作、ことに時代物の狂言が少なく、彼の忠臣蔵物といえば、赤穂事件を一部分から扱った講釈種、つまり義士銘々伝（義士各人についての伝記）と義士外伝（正史以外の伝記や逸話）の世話物狂言が目立っている。黙阿弥の忠臣蔵物にはどんな狂言があるのか、黙阿弥の忠臣蔵物とは何かを定義しなければならない。

そこで、まず黙阿弥が残した狂言の内から、忠臣蔵・赤穂事件に関係がある狂言を選び出して、それぞれの狂言の内容を検討してみる。以下、黙阿弥が製作に関与したと考えられる忠臣蔵物について

まとめる⁽²⁾。今尾哲也「黙阿弥と『義士伝』物」⁽³⁾によれば、黙阿弥が書いた義士伝物、つまり忠臣蔵物は、舞踊つまり浄瑠璃4編を含む12篇であるが、ここでは『仮名手本忠臣蔵』への関与や大石内蔵助関連の作品も含めたので14篇となった。

14篇の黙阿弥の忠臣蔵物を確認していくと、黙阿弥が自作と認める本格的な忠臣蔵物というと明治四年守田座初演の『四十七石忠箭計』、通称「十二時忠臣蔵」⁽⁴⁾だけしかない。その他の狂言は、いわば忠臣蔵の「パロディー」⁽⁵⁾として先行作から発展した狂言ということになる。

したがって、以上の確認作業によって黙阿弥の忠臣蔵物を選定し、彼の忠臣蔵物とはどのようなものであったのかについてまとめると、黙阿弥が先行の忠臣蔵物あるいは赤穂事件から選び出したドラマのポイントは、義士本伝つまり赤穂事件そのものではなく、赤穂事件関係者のエピソードを取り上げたものであり、さらに先行作のパロディーとして浄瑠璃を書いた、ということになる。

事件そのものの脚色ではなく、その事件に関係した人間の生活レベルを描くという脚色の仕方は、「白浪作者」と呼ばれ、町人の世界にドラマを見出し、世話物を得意としたという一般的な黙阿弥の狂言作者像⁽⁶⁾から見た場合、それに相応しい結論であるかもしれない。しかし、義太夫節『仮名手本忠臣蔵』を一つの頂点とする赤穂事件脚色の歴史の中で、忠臣蔵物の脚色という作業に対峙した時、なぜ黙阿弥は義士本伝そのものではなく義士銘々伝や義士外伝を脚色し、さらに滑稽浄瑠璃というパロディー化の道を選んだのか。別の言い方をすれば、黙阿弥の脚色のポイントがなぜ事件ではなく人間に置かれたのか、あるいは、もともと赤穂事件そのものにドラマを形成する力がなかったのか、などという新しい疑問が導き出されるであろう。

黙阿弥の置かれていた状況が、彼の忠臣蔵物に対する限界を形成したのではなかろうか。これはとくに為政者の圧力（天保改革～欧化政策）に対する黙阿弥自身の「恐怖心」⁽⁷⁾を前提条件として推論さ

れる仮説である。つまり、黙阿弥の為政者に対する恐怖心が、脚色のポイントを事件そのものではなく人間に向かわせているのではなかろうかと考えたのである。そう考えることによって、浄瑠璃というパロディーの存在も説明がつくのではなかろうか。また、このような為政者に対する恐怖心は、経済的に小芝居や寄席にしか行けなかった本当の江戸庶民レベルの忠臣蔵、すなわち講釈種の脚色と深く繋がっているとも考えられる。

第2節 歌舞伎の衰退

黙阿弥以後、近代の歌舞伎はどのように変容していったのか。本節では、その経緯を現代の歌舞伎を支えている松竹株式会社之母体である「松竹合名社」を一例として考察する。

明治四十四年八月二十五日付の大阪朝日新聞、同二十六日付の大阪毎日新聞によれば、松竹合名社と前茶屋（芝居茶屋）の間で折衝中であつた「芝居改良案」がようやくまとまり、盆替わりの興行から実施されることになったという。改良点としては、次のようなものであつた。

- (1) 前茶屋は場代（茶、敷物、火鉢、番付および雑用費を含む）という手数料を全廃する。松竹合名社は入場料からの割戻し金を前茶屋に支払う。つまり、場代が入場料に含まれる。
- (2) お茶子（前茶屋の雇い女）の服装、態度を改める。
- (3) 表口から出入りする二等以下の観客からは、下足・敷物料を徴収しない。
- (4) 金剛（俳優の手代）を観客席に出向かせない。
- (5) 場内での飲食物の押し売りをやめる。
- (6) 俳優への贈呈品を舞台に飾らない。
- (7) 観客の意見を聞くために、投書箱を場内通路に設ける。
- (8) 場内使用人の健康診断、手洗い水の消毒、観客用の救急治療の準備など衛生面を充実させる。

松竹合名社を興した白井松次郎と大谷竹次郎兄弟の、興行師としての出発時期に注目する時、そこには「演劇改良」という明治演劇史の重要なキーワードが浮かび上がってくる。演劇改良とは、東京と京都・大阪ではかなり様相が異なっていた。現実存在する歌舞伎を目標となる架空の基準（西洋演劇並み）に近づけようとした動きと、西洋演劇を翻案・翻訳して移入しようとした動きがあつた。

白井が強い影響を受け惹かれていたのは、新派とともに発達した新しい興行方法である。具体的には、明治35年5月の京都の夷谷座で始められた「京都演劇改良会」の活動に彼らの理想とした興行

方法が現われていたと思われる。「演劇改良の思い出」⁽⁸⁾によれば、「従来の劇場制度や、舞台装置、また脚本内容に亘る革新的研究の結実（中略）理論より先づ実行といふので、当時としては採算を度外視した冒険な試み（中略）朝のうちから幕をあけてゐた芝居を夕方から開演したり、幕間の時間の不正確を改良したり、無統制な幕内に組織を持たすために、非常な苦勞をさせられました」ということである。この「無統制な幕内に組織を持たす」という点に、白井の改良のポイントがあつたと考えられる。

「京都演劇改良会」を経て白井の中に沸き上がってきた、いわば「新派的演劇改良」とでもいふべき興行方法は、兄弟の経営する劇場数の増加を伴って道頓堀を中心とする大阪劇壇へも拡大していった。松竹合名社の道頓堀進出は、次の段階を踏んで進行した。

- ・明治三十九年二月 中座 依託経営⁽⁹⁾ (大正六年七月買収)
- ・明治四十一年十一月 朝日座 買収
- ・明治四十四年五月 浪花座 依託経営 (大正六年五月買収)
- ・明治四十四年五月 角座 依託経営 (大正六年五月買収)
- ・大正五年五月 弁天座 依託経営 (大正六年七月買収)

ところで、『近代歌舞伎年表 大阪篇』の各年度の初めには、その年の各劇場別の上演一覧表が掲載されている。この一覧表を見れば、歌舞伎興行と歌舞伎以外の興行の数や興行期間が、すばやく鳥瞰できる。この一覧表による興行データによって興行界の変化を、次のように読み取ることができる。

- (1) 明治三十年代に入ってから道頓堀興行界に変化が現れている。つまり、歌舞伎興行の、数量的・興行期間的減少である。歌舞伎以外の興行、つまり新派などが増加しているので、興行界全体としては減少傾向になっていないことになる。
- (2) 明治三十七年から、さらに歌舞伎興行が減少している。
- (3) 明治四十年から四十二年にかけて、歌舞伎興行が一時的に増加するが、四十三年からは減少して、三十七年頃の状況に戻っている。

このような道頓堀興行界の状況を松竹合名会社の進出と重ねあわせてみると、次のことを指摘できよう。

- (A) 四十年から四十二年にかけての歌舞伎興行の増加は、松竹合名社の進出による刺激のためではないか。
- (B) 大歌舞伎興行回数の凋落傾向は、いわば時代の流れと呼べる現象で、松竹合名社の進出とは無関係であろう。

さらに、明治末年から大正期にかけて活動写真興行の回数増加に気付く。その活動写真興行は、現代の映画と異なり、演芸の合間の興行であったり、新派との組み合わせで上演される連鎖劇でもあった。活動写真について喜劇や新派の興行も相変わらず多い。

松竹合名社の大阪進出期の劇壇状況は以上のとおりである。歴史を評価することは容易なことではないが、歌舞伎以外の興行ものが既成劇場での興行回数を増加させていった風潮の中で、新しい興行方法を実践していった松竹合名社の選んだ道は、歌舞伎に関していえば、理想的興行形態の追及であったと考えられる。それは大歌舞伎興行回数の減少を導いたであろう。さらに、興行回数の減少が俳優数の減少を促し、やがて歌舞伎の古典化につながったのではないだろうか。

【注】

- (1) 勤務先の大学で『ちうしんぐらー赤穂浪士伝承一』と題する学生演劇の脚色と演出を担当し、前進座劇場で平成七年六月に上演した。その公演台本作成段階から、一つの疑問を感じていた。それは『仮名手本忠臣蔵』という芝居と、映画やテレビで馴染み深い「忠臣蔵」ないしは「赤穂浪士」というドラマ

が決して同じ筋立てのものではない、という事実から始まった疑問である。

- (2) 河竹繁俊『黙阿弥全集 首巻 河竹黙阿弥』、伊原敏郎『歌舞伎年表』、河竹登志夫「黙阿弥自筆の未完稿本『著作大概』」（『井浦芳信博士華甲記念論文集芸能と文学』）、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『没後百年 河竹黙阿弥一人と作品一』という基本文献を参考にした。
- (3) 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『没後百年 河竹黙阿弥一人と作品一』所収。
- (4) この狂言も、討ち入り・本懐以外の部分は義士銘々伝的傾向の強いものである。
- (5) 松島栄一『忠臣蔵』の用語で、『仮名手本忠臣蔵』以降の狂言の変容の特徴をいう用語として使った。
- (6) 一般的な黙阿弥の狂言作者像。平凡社刊『歌舞伎事典』「河竹黙阿弥」の項に「市井のリアルな描写 七五調や清元の音感により江戸歌舞伎を集大成」という河竹登志夫の端的な総括がなされている。
- (7) 河竹登志夫『黙阿弥』。
- (8) 『演芸画報』昭和十六年十一月。
- (9) 依託経営というのは、要するに劇場を借り受けて興行を行なうことである。

第4部 芝居の近代化と演劇教育の成立

第1章 十九世紀の日本演劇

第1節 近代における日本演劇の影響関係

明治維新をむかえた頃、歌舞伎は存続しており、西洋演劇を歌舞伎風に上演しようと試みていた。同じ頃、能は徳川幕府と武士階級の崩壊によってパトロンを失い活動を停止していた。やがて能は再興されたが、西洋演劇を「能楽」に適応させることはせず、古典的な様式を堅持した。

歌舞伎の場合、新しい時代に合わせて、西洋のドラマを歌舞伎風に修正した。たとえば、リットン作の英国演劇『マネー』は、黙阿弥の翻案で外題を『人間万事金世中』とし、場所、登場人物名などは日本のものに変更され、三味線音楽を伴った歌舞伎の様式で上演された。

明治期には、女芝居、書生芝居など新しい演劇が生まれ、非常に人気を博した。しかし彼らの上演様式は、歌舞伎と同じ様式を踏襲し、三味線を使用していた。書生芝居では、シェイクスピアを含む多くの西洋演劇を、新演劇のために翻案して上演した。これは、今日の新劇につながる最初の例であり、歌舞伎の新しい一派と評価されたので「新派」と呼ばれる。歌舞伎（旧派）に匹敵する新派の演劇は、明治後期に誕生する。

しかしその頃、米国から輸入された活動写真が日本全土に急速に広まり、まもなく劇場の多数が活動写真の上映で占められていく。その結果、歌舞伎と新派は上演の機会を失っていき、徐々に古典化し、演劇としての新しい創造は停滞していく。

さて、以上のような近代の日本演劇にとって、その大きな変化の契機となったものに「演劇改良」というものがある。次節では、その実態を考察する。

第2節 演劇改良の時代

明治期の演劇改良運動・演劇改良論とは、東京における演劇改良会に関する記述が大部分を占め、その演劇改良会について、たとえば秋庭太郎は「自然と中止されて了つた」運動であつたといひ、同時期の大阪における演劇改良に関しても「東京のそれに刺戟されたものであつたことは言ふまでもない。」⁽²⁾としている。しかし、このような記述は不十分かつ誤解が含まれている。まず、当時の実態としては東京よりも早期に活動を開始し、東京のそれに刺戟されたものではない「大阪演劇改良会」への言及が少ない。また、官主導であつた東京の演劇改良会は失敗に終わったが、官民協同の「大阪演劇改良会」は角藤定憲らの若者を奮い立たせ、新しい演劇の発芽を準備した。そういう事実に関する正しい評価がなされていないのである。

本節では、「大阪演劇改良会」に焦点をあてて、大阪における主唱者の一人、丹羽純一郎の訳述『龍動新繁昌記』などを拠り所に、日本近代演劇史の実態を明らかにしたい。

明治中期の「演劇改良運動」（「演劇改良」と略称）に関する参考文献は膨大な著書が存在する。⁽³⁾それらのうち、吉野作造と野村喬・藤木宏幸の著書には、東京の演劇改良会に関する基本文献が収録されており、「演劇改良」を考える場合の重要な基礎資料となっている。また、秋庭太郎と小櫃万津男は、それぞれ異なる視点で日本近代劇史を記述した。⁽⁴⁾これらは東京の「演劇改良」を中心とした研究を行う上で重要な文献であり、「演劇改良」に関する詳細な事柄が明らかにされた。しかし、これ

ら従来の研究におけるその記述は、概ね東京における「演劇改良」が中心であった。大阪における「演劇改良」については、渡辺保を除き高谷伸の記述を援用しているといっても過言ではあるまい。したがって、このような研究史から導き出される「演劇改良」というものは、官主導であった東京の演劇改良会のことを指している。

客観的立場から東京の演劇改良会を批判した高田早苗「演劇改良会の解散を望む」⁽⁵⁾によれば、演劇改良会の外山正一や末松謙澄が行なおうとした改良の概略は、以下の通りである。

第一 狂言の改良/第二 俳優の改良/第三 音楽の改良/第四 組織の改良/第五 建築の改良

これらの改良案を踏まえた上で、高田の主張は明瞭であった。「日本の芝居は悪くない」つまり改良すべき材料がないというものであり、五つの改良項目すべてが不必要、というものであった。同様の意見は、春のや主人（坪内逍遥）「末松君の演劇改良論を読む」⁽⁶⁾、森林太郎（森鷗外）「演劇改良論者の偏見に驚く」⁽⁷⁾などにも見られる。彼らの意見はつまり、演劇改良論は演劇に関する無知の輩による運動であって無意味である、というものだった。

ケンブリッジ大学への留学経験を持つ末松は「演劇改良演説」⁽⁸⁾の中で幕間休憩の様相が日本とイギリスでは非常に異なっており、日本の幕間は「不感心極まる」としている。いっぽう、長期間ロンドンに在住した丹羽純一郎は『龍動新繁昌記』の中で幕間休憩中の状態、すなわち、末松の主張とは全く逆の「喧騒」を活写している。無一庵無二（おそらく守川丑之助といわれている）が書いた、末松の「演劇改良演説」への反論「演劇改良論駁議」⁽⁹⁾には、「末松氏は欧州の演劇熱に感染したる事なれば、（其の実は名誉上の道具立かも知れず）日本の芝居を見る毎に癩に障る事多かる可けれど、其れは末松氏の癩の虫の智識の度にもよる事なり。」という凄まじい批難が記されている。

さて、「大阪演劇改良会」に関して最も詳しく、後世に影響を及ぼした『明治演劇史伝 上方篇』の記述は、後に秋庭太郎『日本新劇史』などによって祖述され、現代に至っている。「大阪演劇改良会」の概要から理解できることは、東京の場合と違い、中村宗十郎という役者を中心とした運動で、劇壇だけでなく、丹羽（改姓して織田）をはじめとする芝居に詳しい強力なブレーンや政界財界を巻き込んだ、いわば「下からの改良」であった点であろう。

『近代歌舞伎年表 大阪篇』第二巻の劇界記事を読み進めていくと、明治十九年五月二十五日から、十月二十八日の条件付き解停、十二月二日のコレラ流行地解除という期間、大阪の興行物は停止あるいは興行制限されていたという事実が気がつく。これらによる諸興行停止期間を合わせてみればわかるとおり、偶然にも、コレラの流行による興行停止が、劇壇全体の「演劇改良」という意識を高め、時間的な余裕も加わって、「演劇改良」は勢いを増していったと考えられる。いわば、文明開化盛んな世の中という現実の中であって、このままでは興行界全体が駄目になるかもしれない、という危機意識があったといってもいいだろう。

このような大阪における危機意識の存在が認められるとしたら、それは、東京における、いわば「上からの改良」には全く見られないものである。それこそが、「新演劇」「新派」など近代日本の

新しい演劇の温床となった「下からの改良」であったと考えられる。

第3節 現代への影響

維新後の近代日本が、芸術類の中でも、とくに音楽や美術の学校を設立して教員を養成する必要があったのは、その根本に、「列強」と呼ばれた欧米諸国と締結せざるを得なかった安政期の「不平等条約」の改正という明治政府の強い意志があった。つまり、列強に対して日本が「文明国」であることをさまざまな事例によって証明することが必要であった。このような明治政府の条約改正への悲願と芸術は無関係ではなく、文明国は芸術という目に見える文化の形であらわされる必要もあったからである。すでに述べた東京の演劇改良会のような西洋並みの芸術文化移入は明治政府にとって急務だったのである。

明治初期の芸術教育史を瞥見すると、西洋芸術に対応すべき日本芸術の「欧化対応能力」の差によって、西洋音楽や西洋美術は新規に西洋から移入し、学校で教育する必要があった。いっぽう、西洋演劇は歌舞伎を対象とした「演劇改良」によって移入できる可能性があるため教員養成学校設立の必要はないと考えられた。実のところ、学校に演劇科を設置できた可能性は、「児童の世紀」を標榜した大正期の新教育運動の頃、また、太平洋戦争後の米軍統治下の頃などにあった筈だが、残念なことに実現しなかった。その原因の一つとして、明治初期から続いていた演劇不必要論という考え方の残滓が認められると思う。

【注】

- (1) 秋庭太郎『日本新劇史 上巻』「かくして此会も此といふ実績を見ぬうちに、俳優や芸人のうちに不平をいふものが続出し、自然と中止されて了つた。」。
- (2) 秋庭太郎『同前』「東都中央に於けるかゝる改良運動に対して京大阪その他にも、さうした演劇改良の企てがあつたが、これは東京のそれに刺戟されたものであつたことは言ふまでもない。」「大阪は東京に比して文化水準が低く且つ因襲的で改良主義に泥まなかつたし、東京の改良会のやうに大がかりな顯官学者の支持もなく、東京に於けるが如き華々しさは、みられなかつた。」。
- (3) 吉野作造『明治文化全集 第十二巻 文学芸術篇』、高谷伸『明治演劇史伝 上方篇』、柳永二郎『新派の六十年』、秋庭太郎『日本新劇史 上巻・下巻』、野村喬・藤木宏幸編『近代文学評論大系 第九巻 演劇論』、松本伸子『明治前期演劇論史』、小櫃万津男『日本新劇理念史 明治前期篇・明治中期篇・続明治中期篇』、倉田喜弘『近代日本思想大系18 芸能』、渡辺保『明治演劇史』。
- (4) 秋庭太郎の視点は、正しい新劇史は明治末年に勃興した文芸協会と自由劇場からではなく、それ以前の歌舞伎と新派から記述されなければいけないという演劇運動の歴史というものであった。後学である小櫃万津男の視点は、運動史や上演史ではなく、それら歴史の原動力である精神的背景すなわち「新劇理念」の史的究明というものであった。
- (5) 『近代文学評論大系9 演劇論』。
- (6) 注(5)と同じ。
- (7) 注(5)と同じ。
- (8) 『近代日本思想大系18 芸能』。
- (9) 『世界演劇論事典』。

第2章 二十世紀の日本演劇と演劇教育

第1節 近代における演劇教育の始原

日本演劇における近代演劇の特徴を演劇教育という側面から考える場合、およそ二通りの意味を想定しなければならないであろう。第一義は演劇を通しての人間教育（学校演劇）というものであり、第二義は演劇人の養成という専門教育である。第一義の演劇教育は、明治期の日本において、その概念の存在と実践を認めることができない。第二義の演劇教育を、ここでは仮に俳優養成としておく。もちろんここで使用した俳優養成という言葉は、俳優の養成だけにとどまらず、大学における実技実習教育も含め、広く演劇人を養成するという意味であるが、明治期の現象としては、まず俳優だけの養成が計画・実践された。

俳優養成に対する実践の機運は、歌舞伎社会から明治十年代に生じたが、時期尚早であって実現しなかった。その後、川上音二郎など演劇人の洋行と帰国によって、まず俳優養成の概念が移入され、明治末期に至ってようやく実践されたのである。音二郎の第二回目の洋行はアメリカへ渡航して日本演劇の興行を行なった時、俳優学校というものの実体を見学することができた。ニューヨークの俳優学校を目のあたりにした音二郎は、俳優術の修得という、すでに日本でも先覚者が唱えている概念を超えた教育システムを発見し、ぜひ日本でも実現したいと決心したのであった。⁽¹⁾

その教育システムについて音二郎は、「詳細いことは、其処の規則を持って来ましたから、夫れに就いて御覧下さい⁽²⁾」と述べている。音二郎が参観した教育システムは、ほぼ次のような内容である。

- ・修業年限 2ヶ年
- ・1年次 演技/メイクアップ/発声
- ・2年次 歴史(各国の)/語学(各国の)/体操/音楽/実習(芝居づくり)

音二郎が最も感心したのは、2年次の授業科目に俳優修業とは直接関係がない歴史や語学という「学問」が入っていた点であろう。もちろん、1年次の「演技」などで人間の行動を観察し写實的にそれを再現する、という修業過程にも深い関心を示したのであろうが、彼自身の感想は「芸道と学問を成るべく並行して行く⁽³⁾」という教育システムの一点に絞ることができる。音二郎の思想を反映した俳優学校の設立は、ようやく7年後に実現する。

- ・明治四十一年九月十五日開設の帝国女優養成所⁽⁴⁾（後に帝国劇場附属技芸学校）。音二郎の妻、貞奴が主宰。
- ・明治四十一年十一月十一日開設の東京俳優養成所⁽⁵⁾（後に東京俳優学校。当初、男性のみを対象）。音二郎の片腕ともいえる藤沢浅二郎が主宰。

坪内逍遙が主宰した文芸協会附属演劇研究所（明治四十二年五月一日開設）に関する著作は既に多

く出版されているので、あえて再言をしない。⁽⁶⁾

本稿では、養成所や研究所を自ら主宰した人物ではなく、講師としてそこに参加し、内在的に俳優養成を実践した人物を通して、明治期の到達点と問題点があきらかになると思う。小山内薫は、俳優学校こそ設立しなかったものの、俳優は養成できるもの、新しい演劇に必要な新しい俳優は養成しなければならないものだという考えを持ち、俳優養成を実践した人であった。小山内がどのような形で俳優養成の問題を考えていたかについては、「小さき新しき劇場へ」⁽⁷⁾という文章が語り尽している。

その中で述べているのは小山内の在世時には実現せず、「多くの『子孫』」⁽⁸⁾である現代に至って、形式としては実現した。

東京俳優養成所における小山内の活動は、後に「藤沢校長は新派の後継者を作るつもりだったが、生徒は両先生（小山内と榎本清）の指導感化によって、全部新劇俳優に方向転換をする結果とな

った」⁽⁹⁾と言われる程の斬新な特色をもっていた。小山内のこのような活動を支えていたのは市川左團次と松居松葉がロンドンから持ち帰った俳優教育法であろう。松本克平『日本新劇史』によれば、彼らが持ち帰った訓練方法は、デルサルト式表情術とダルクローズのレッスンであった。この二つの方法は、単に西洋人的身振りを獲得するためのものだけではなく、従来の日本には存在しなかった新しい人格を完成させるための精神面への効果をねらって、自由劇場の基本体操として取り入れられたのであった。この音楽と舞踊を取り入れた人間教育の方法が現代まで続いている。

明治末期に至り、「学問」というものを導入することに現れているように、近代人としての知性と人格を持った人間の養成をめざした。結果としては、舞台に立って観客を魅了するための体験的な演劇的技術を軽視しなげらなかつた。しかし、これは現代から見た感想で、当時としては前衛の考え方であったと思う。

明治期の日本演劇史が、歌舞伎（旧劇、旧派）・新派・新劇という具合に、古いものを残しながらその上に新しいジャンルをつみ重ねているように、俳優養成の概念導入と実践活動もまた、新しいジャンルの誕生に付随して行なわれたのであった。一つの理念を中心としてそこから発動していく、つまり、一人の指導者（演出者）が発する理念の実現という形で、その理念に見合った新しい人間像を求めていく、というのが明治末期に至ってほぼ完成された俳優養成の形であった。

第2節 演劇教育の展開

次に小山内の「学校劇論」を柱として、その本質的意義について、大正時代の学校劇勃興期における「学校劇の意義」について、従来の論説から欠落していると思われる彼の言説を通して考察する。

初等教育唱歌研究会編、大正十三年の講話速記録⁽¹⁰⁾に、「小児の遊戯から童劇へ 文学士 小山内薫君」というタイトルの速記録が掲載されており、さらに精査したところ、この文章は2年後、「学校劇の精神」⁽¹¹⁾と改題されて小山内の講義録集『演劇と文学』に若干の修正が施された後に収録され、大正十五年牛込の成城学園後援会出版部から上梓された。また、これらの講話や論考に先立って、小山内は「小学校の「教育劇」に就いて」という短い文章を大正十一年七月『女性』誌上に書いている。

小山内の「学校劇の精神」はある意味で学校劇ないしは学校教育（とくに小学校）における演劇的実践に関して、非常に厳しい言い方になっている。しっかりした指導者がいない場合、学校劇を行うべきではなく、「小学校の先生達が、芝居などといふものは誰にでも出来るものだ、誰にでも教へられるものだと思つてゐる内はだめだらうと思ひます⁽¹²⁾」という。しかし、その主張には「正科の一つに^{ママ}さへして貰いたいと思つてゐる位であります」という大前提があった。

それでは、なぜ小山内は学校劇を正課に加えるべきだと考えたのであろうか。

まず、「遊ぶといふ事の中には、可なり重大な意義がある」として「遊戯」が如何に人間の成長にとって必要なものであるかを説明する。つまり、子供は「遊戯に依つて生きる道を練習する」のだという。ところがヨーロッパにおいては、キリスト教的禁欲主義の影響で遊戯的生活に否定的な考えが生じ、その後、ルネッサンス以降に生じた「学問」や「学校」によって、子供の遊べる時間が減少したという。またさらに、近代になってからは、子供の労働も時間的に制限を受けるようになり、以前は労働によって得られた「将来の生活の準備」も、学校で行うべきであるという風潮になったという。つまり、人間としての生きる術は、すべて学校という場において詰め込まれなければならなくなった。そこで、以下のように論理は展開する。

- ・「若し学校で子供に芝居をやらせるなら、遊戯を教へる精神でやらなければならない」。
- ・しかし、「学校でやる芝居は実演といふことを目的としないで貰ひたい」「学校劇の場合も人に見せる為練習をするといふことは絶対に止めて貰ひたい」。
- ・なぜ、人に見せないのに学校で演劇の練習をする必要があるのかというと、それは、演劇の登場人物一人ひとりが異なる人格を持っており、子供が経験できない他者の人格や生活状況すら追体験することが可能であり、結局、演劇の練習をとおして、一人ひとりの子供の人格を個別に教育することが可能だからである。
- ・したがって、子供の人格の発達を促すのであれば「練習をする間が学校劇の目的だと私は思ふのです」という。
- ・場合によっては、一年間ずっと、登場人物を演じる役割を子供たちの間で交代しながら、発表を行わず、練習だけを行うことがあってもよいのではないか。

さらに、学校で演劇の練習を行うことの副産物として、さまざまな学習経験を積むことができる。それはたとえば、

- ・言葉の内容や、言葉との接し方などを細かく学ぶことができる。
- ・史劇であれば、歴史を学ぶことができる。
- ・脚本に地理の記述があれば、地理を学ぶことができる。
- ・舞台背景が必要であれば、美術の練習にもなる。

などであり、「一つの芝居をやることは、極端に言へば、他の総ての学問を一度にやることに匹敵する」のだという。それは、あたかも、ダルクローズのリトミック教育が、単なる舞踊学校やリズム教育ではなく、一人の人間を作ることを目的とした「教育学校」であることに似ている、という。小山内は、以上のような説明を行った上で、学校劇が他の科目と同等か、あるいはそれ以上に、人間の成

長にとって「重大」なものであると述べている。

さて、小山内の「学校劇論」について、その意味と価値について述べる。注目するのは、なぜ学校劇が必要なのか、という点である。なぜならば、この「必要論」というものは、従来、さほど明瞭に述べられていなかったと考えるからである。

坪内逍遙の場合は、児童劇の必要性を、「民衆教化」という点に置いていっていると考えられる。つまり、家庭における婦人主導の「児童劇⇒将来の正しい人間の成長」ということになるであろう。坪内が、学校教育における児童劇にあまり賛成せず、「家庭用児童劇」という創作児童劇にその実践結果を示した背景には、以上のような坪内の思考があったと思われる。

小山内の必要論は、「学問」や「学校」の詰め込み教育によって時間的に奪われてしまった「遊戯」、すなわち人間が社会生活を送る上で是非とも必要な「人間としての生きる術」を獲得するために学校劇は必要なのである、ということになる。この小山内の意見は、後の演劇教育論においては、人間に必要な遊戯性の説明の中に埋没していったか、あるいは小山内が短命であったために忘れ去られたのか、または既に記したように指導者の資質に関する要求が高く、慎重論として受け止められたか、などの理由で学校劇必要論としての発展は見られなかったのである。

【注】

- (1) 『川上音二郎貞奴漫遊記』に、「▲最後の目的（帰する処は矢張俳優学校）」という項目があり、「帰する処、俳優学校を立てて、新たに梨園の子弟を養成するに在りと、堅く信じて居るのみならず、私が一生の中には学校設立の目的を遂げて、然る後、目を瞑りたいと考へて居ります」とある。これがこの本の巻末の文章であり、音二郎の希望はここに集約されていると思う。
- (2) 『川上音二郎貞奴漫遊記』
- (3) 注(2)と同じ。
- (4) 修業年限2ヶ年。授業は、学科として歴史、院本、脚本の講義。実科として和洋舞踊、和洋音楽、下方、笛、小鼓、大鼓、太鼓、義太夫、和洋古実礼式、三絃、琴、顔の化粧、新旧演劇などを行なつたらしい。それぞれの科目の実体はよくわかっていない。
- (5) 修業年限3ヶ年。授業は、学科として倫理学、脚本概説、芸術概論、心理学、音楽の心理、日本風俗史、有職故実、日本歴史、英語、仏蘭西語。実科として劇術、日本舞踊、長唄、声楽、清元、義太夫、洋画、日本画。そのほか、明治42年4月の第一回試演会の指導者は、市川高麗蔵、藤沢浅二郎、榎本清、小山内薫であったという。ここで言う「指導者」とは、現在の「演出」に相当するような職掌であったようだ。帝国女優養成所とは違い、こちらの方はそれぞれの科目の内容が、当時の受講生であった田中栄三によって『新劇その昔』に記録されている。
- (6) 秋庭太郎『日本新劇史（上巻）』、野村喬・藤木宏幸編『近代文学評論大系9 演劇論』、菅井幸雄『近代日本演劇論争史』、松本伸子『明治演劇論史』、松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語』、長田秀雄『新劇の黎明』、河竹繁俊『新劇運動の黎明期』などに詳しい。
- (7) 小山内薫「小さき新しき劇場へ」。一九一六年二月十二日稿。初出『演芸画報』一九一六年年三月号。菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第1巻。
- (8) 『小山内薫演劇論全集』第1巻。
- (9) 田中栄三『新劇その昔』。
- (10) 初等教育唱歌研究会編『講演速記録』。本書は孔版印刷の和綴本で、おそらく研究会員を中心に配布された私家版に近い出版物と思われる。収録内容は次の4編、「小児の遊戯から童劇へ 文学士 小山

内薫君/動作の基調 久留島武彦君/童謡と児童教育 西條八十君/児童教育と蓄音機 医学士 高峰博君」。

(11) 「学校劇の精神」は、さらに『小山内薫全集 第5巻』に再録された。なお、この「小児の遊戯から童劇へ」という速記録が「学校劇の精神」と改題されて『演劇と文学』に収録された経緯に関して、大正8年以来、牛込の成城小学校主事を務めていた小原國芳が関与した可能性もあるが、その経緯を明らかにするための資料は未見である。

(12) 小山内薫『演劇と文学』「第十二講 学校劇の精神」。

第3章 二十一世紀の演劇変容

前章では、近代劇における「俳優教育」と学校劇等の「演劇教育」成立の経緯を論じ、とくに、演劇教育に関する問題点を小山内薫の「学校劇論」によって明らかにしたが、本章では、さらにその具体例として大学における演劇教育を取り上げ、現状を検証し、その問題点と現代劇との関係を明らかにする。

二十一世紀をむかえて六十年代演劇などの小劇場が定着し、日本演劇の変容が著しい現状は、たとえば「新劇」は「近代劇」と呼び換えられ、「小劇場」とそこで上演される演劇の特徴は古典劇を含め広範囲に影響を演劇界に及ぼしている。その現実を、二十世紀に成立した演劇教育はどのように受け止め、大学における演劇教育はどのような模索を試みているのか。具体例として勤務先の大学における演劇教育の変容を素材として、約半世紀に及ぶ日本の大学における演劇教育の変遷、現実の演劇界、大学教育の内容的変化などに関して考察を加えた。

大学における演劇教育カリキュラムが理想とする「演劇」は、近現代の理想とされてきた演劇文化とは異なる地平に立っているということができるであろう。それでは、近現代の演劇文化における「理想」とは何だったのか。たとえば、明治末年以降、現在に至るまでの日本における俳優（演劇）教育というものは、常にその時代の演劇の姿と無縁ではなかった、あるいは、その時代の「演劇的理想」を反映したものでしかあり得なかった、と言うべきかも知れない。以前この問題に関して、俳優養成という概念の中に「近代人としての知性と人格を持った人間の養成」が認められるという結論を出したことがある。⁽¹⁾現時点からこれに補足すれば、「旧劇（歌舞伎）とは異なる新しい俳優という理想をめざした結果として」あるいは「世の中の要請に応じて」ということになる。

既に述べたとおり、川上音二郎たちは、ニューヨークで垣間見た俳優学校やパリその他で入手した資料をもとにして、当時の日本に存在していなかった俳優養成所のカリキュラムを作り、新しい「正劇俳優」や「女優」の輩出を企てた。また、坪内逍遙は、古典劇の発展的再生や新劇をめざした俳優養成に尽力した。また、学校における演劇教育に関する小山内薫の考え方は、大正期に小原國芳が命名した「学校劇」に理論的影響を与えている。

これらに共通していることは、演劇の理想を追求して欧米の俳優教育のカリキュラムを採用した点にある。明治末年の俳優教育カリキュラムの特徴は、演劇の技能教育そのものに直接関わりのない「英語」などの「教養科目」が含まれていた点である。こういったカリキュラム構成は、その後、微調整を経ながら現在まで俳優養成のカリキュラムとして踏襲されている。音二郎や逍遙のカリキュラムは、ほぼ同時期の松竹合名社による歌舞伎役者養成、⁽²⁾すなわち、舞踊による身体性の確立・義太夫節による台詞術の獲得というものに比べるとその違いは明瞭である。

【注】

(1) 法月敏彦「明治期における演劇教育—俳優養成を中心とした演劇教育前史—」玉川学園学術教育研究所『共同研究報告』。

(2) 中村傳五郎「役者修行艱難記」『松竹関西演劇誌』所収。

初出一覧

第1部 世界演劇における日本演劇の位置

第1章 観客における演劇受容の実態…原題「感動」の仕組みについて—上演芸術を中心とした考察—

(『芸術研究5』玉川大学芸術学部研究紀要、2013)

第2章 東洋演劇としての日本演劇…原題「東洋の「演劇」観」(『芸術研究6』玉川大学芸術学部研究紀要、2014)

第3章 伝承される日本演劇

第1節 「道行」という伝承…原題「旅の記憶—日本古典芸能におけるヴァーチャル・ツーリズム」(『民族芸術15』1999)

第2節 「挿絵」という伝承…原題「挿絵と日本演劇の芸能伝承」(『全人教育588』1997)

第2部 歴史を敷衍させる「語り」の演劇…原題「特集「語りと演劇」にあたって—演劇における「言葉」と「ドラマ」に関する問題提起として—」(『演劇学論集』日本演劇学会紀要、2001)

第1章 継承された語りとしての『浄瑠璃物語』

第1節 始原としての『浄瑠璃物語』…原題「浄瑠璃物語—語りの主題—」(玉川大学文学部『論叢19』1979)

第2節 近世演劇における『浄瑠璃物語』…原題「江戸時代の浄瑠璃物語」(玉川大学文学部『論叢24』1984)

第2章 江戸時代前半の語り

第1節 古代からの記憶…原題「景清—英雄像の背景—」(玉川大学文学部『論叢20』1980)

第2節 「奇跡」の伝承・第3節 語り物の構造…原題「阿弥陀胸割覚書」(玉川大学文学部『論叢21』1981)

第3章 江戸時代後半の語り

第1節 人形浄瑠璃の衰退…原題「文楽の芝居と天保の改革」(岩波書店『岩波講座 歌舞伎・文楽 第9巻 黄金時代の浄瑠璃とその後』1998)

第2節 新たな伝承の始まり…原題「竹本筆太夫と近松狂言堂」(国立劇場『演芸資料選書3 浄瑠璃大系図』1989)

第3部 舞から踊りへ 語りから芝居へ

第1章 踊りの人々

第1節 猿楽の伝統…原題「歌舞伎の猿」(『芸能395』1991)

第2節 女曲舞の伝統…原題「お狂言師という江戸の女優」(『芸能403』1992)・「講演 奴から貞奴へ—日本から見た欧米漫遊の顛末」(日本大学芸術学部・ORCNANA報告書「シンポジウム・公開講座・研究発表会2008」)

第2章 義太夫節浄瑠璃の歌舞伎化

第1節 語りの展開…原題「歌舞伎番付のカタリ」(勉誠社『論集近世文学2 歌舞伎』1990)

第2節 伝説の歌舞伎化…原題「「中将姫」上演史にみる岩根御前」(『歌舞伎—研究と批評—5』1990)

第3章 近代の芝居における変容

第1節 河竹黙阿弥における近代…原題「黙阿弥の忠臣蔵物」(『歌舞伎—研究と批評—17』1996)

第2節 歌舞伎の衰退…原題「関西における松竹会社の動向」（『歌舞伎—研究と批評—16』1995）

第4部 芝居の近代化と演劇教育の成立

第1章 十九世紀の日本演劇

第1節 近代における日本演劇の影響関係…原題「Current of Influence in Japanese Theatre（日本語訳を掲載）」（『PERFORMING ART INTERNATIONAL』1996）

第2節 演劇改良の時代…原題「ふたつの演劇改良—明治中期の大阪演劇改良会と東京演劇改良会—」（『芸術研究7』玉川大学芸術学部研究紀要、2016）

第3節 現代への影響…原題「なぜ藝大に演劇科がないのか？」（『Join（社団法人日本劇団協議会機関誌）』2008）

第2章 二十世紀の日本演劇と演劇教育

第1節 近代における演劇教育の始原…原題「明治期における演劇教育—俳優養成を中心とした演劇教育前史」（玉川学園学術教育研究所『共同研究報告4』1984）

第2節 演劇教育の展開…原題「演劇教育論の展開—小山内薫の学校劇論を中心に—」（『芸術研究 玉川大学芸術学部紀要 第1号』2006）

第3章 二十一世紀の演劇変容…原題「芸術教育におけるジャンル・技能職掌の解体—玉川大学における演劇教育の変容に関する報告を中心に—」（日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会『西洋比較演劇研究 2』2003）

（この要約に際して表記の一部を変更した。）

参考文献一覧

(1) 演劇学・演劇史・世界演劇

- 高野辰之『日本歌謡史』春秋社、1926／新訂増補版、1938／復刻版、五月書房、1978
飯塚友一郎『演劇研究の方法』岡倉書房、1936
飯塚友一郎『演劇学序説』雄山閣、1948／再版、1960
河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店、1959
青江舜二郎『演劇の世界史』紀伊国屋書店、1966
青江舜二郎『日本芸能の源流』岩崎美術社、1971
河竹登志夫『比較演劇学』南窓社、1967
河竹登志夫『続比較演劇学』南窓社、1974
河竹登志夫『続々比較演劇学』南窓社、2005
小島元雄『演劇学の基本問題』風間書房、1969
藝能史研究会編『日本の古典芸能 10 比較芸能論：日本と世界の芸能』平凡社、1971
竹内敏雄編修『美学事典 増補版』弘文堂、1974
辻直四郎「サンスクリット劇入門」『シャクンタラー姫』岩波書店、1977
安堂信也・大島勉・鳥越文蔵編『世界演劇論事典』評論社、1979
テリー・ホジソン／鈴木龍一、真正節子、森美栄、佐藤雅子訳『西洋演劇用語辞典』研究社、1996
Manomohan Ghosh 著・岡本雅子訳「The Natyasastra ナーティヤ・シャーストラ」石黒節子編『舞踊の始原』三一書房、1997
永井啓夫・宮尾慈良編『アジアの芸術論—演劇理論集』勉誠社、1998
アメリカ・アレナス著・木下哲夫訳『人はなぜ傑作に夢中になるの』淡交社、1999
毛利三彌『演劇の詩学 劇上演の構造分析』英潮社、2007
毛利三彌編『演劇論の変貌 —今日の演劇をどうとらえるか』論創社、2007

(2) 日本中世演劇

- 佐成謙太郎『謡曲大観 首巻』明治書院、1931／復刻版、1954、1964
島津久基『義経伝説と文学』明治書院、1935／復刻版、大学堂書店、1977
柳田國男『桃太郎の誕生』三省堂、1942／『定本 柳田國男集 第8巻』筑摩書房、1969／角川書店、1973
柳田國男『口承文芸史考』中央公論社、1947／『定本 柳田國男集 第6巻』筑摩書房、1968／講談社、1976
市古貞次『中世小説の研究』東京大学出版会、1955
滝川政次郎『遊女の歴史』至文堂、1965
渡辺昭五『歌垣の民俗学的研究』白帝社、1967
篠田康雄『熱田神宮』学生社、1968
『八帖花伝書』、林屋辰三郎編『日本思想大系 23 古代中世芸術論』岩波書店、1973
世阿弥『風姿花伝』『二曲三体人形図』他、表章・加藤周一校注『日本思想大系 24 世阿弥・禅竹』岩波書店、1974
盛田嘉徳『中世賤民と雑芸能の研究』雄山閣、1974

大江匡房『傀儡子記』『遊女記』、大曾根章介校注『日本思想大系 8 古代政治社会思想』岩波書店、1979

香西精『世子参究』檜書店、1979

谷川健一『鍛冶屋の母』思索社、1979

谷川健一『青銅の神の足跡』集英社、1979

野上豊一郎編『総合新訂版 能楽全書 第一巻』東京創元社、1979

(3) 日本近世演劇

立川焉馬『花江都歌舞妓年代記』1811～12／復刻版、鳳出版、1976

石塚豊芥子『花江都歌舞妓年代記 続編』1859／復刻版、鳳出版、1976

田村成義『続々歌舞伎年代記 乾』市村座、1922／復刻版、鳳出版、1976

利倉幸一『続々歌舞伎年代記 (坤の巻)』演劇出版社、1979

関根金四郎(黙庵)『演劇大全』内外出版協会、1906／改版、国立劇場、1985

西川柳雨『川柳江戸歌舞伎』春陽堂、1925／増訂復刻版、1980

飯塚友一郎『歌舞伎細見』第一書房、1926

飯塚友一郎『歌舞伎概論』博文館、1928

東京音楽学校編『近世邦楽年表 義太夫節之部』六合館、1927／国立国会図書館デジタルコレクション

石割松太郎『人形芝居雑話』春陽堂、1930

三田村鳶魚『御殿女中』春陽堂、1930／『三田村鳶魚全集 第3巻』中央公論社、1976

守随憲治・秋葉芳美編『歌舞伎図説』中文館書店、1934

守随憲治『近世文芸の研究 資料篇』笠間書院、1974

河竹繁俊『黙阿弥全集 首巻 河竹黙阿弥』春陽堂書店、1936

河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』東京堂、1940

水谷不倒『新修絵入浄瑠璃史』太洋社、1936

木谷蓬吟『浄瑠璃研究書』第一書房、1941

木谷蓬吟『文楽史』全国書房、1943

渥美清太郎『歌舞伎大全』新大衆社、1943

黒木勘蔵『近世日本芸能記』青磁社、1943

黒木勘蔵『浄瑠璃史』青磁社、1943／復刻版、飯塚書房、1981

若月保治『古浄瑠璃の研究』桜井書店、1944／復刻版、クレス出版、1998

祐田善雄「近松追憶観の展開」『天理大学学報』第9輯、1952

祐田善雄『浄瑠璃史論考』中央公論社、1975

戸板康二『歌舞伎十八番』中央公論社、1955

和辻哲郎『日本芸術史研究 歌舞伎と操り浄瑠璃』岩波書店、1955／再刊、1971

伊原敏郎『歌舞伎年表』岩波書店、1956～63

角田一郎「浄瑠璃操創成の演劇的意義」『日本文学』、1957

角田一郎『人形劇の成立に関する研究』私家版、1963

角田一郎『人形舞台史』国立劇場調査養成部養成科、1976／人形舞台史研究会編『人形浄瑠璃舞台史』八木書店、1991 収載

近石泰秋『操浄瑠璃の研究』風間書房、1961～65
 森武之助『浄瑠璃物語研究—資料と研究』井上書房、1962
 郡司正勝『かぶきの美学』演劇出版社、1963
 松島栄一『忠臣蔵』岩波書店、1964
 横山重編『古浄瑠璃正本集』角川書店、1964～82
 横山重編『説経正本集』角川書店、1968
 室木弥太郎『金平浄瑠璃正本集』角川書店、1969
 室木弥太郎『語り物（舞・説経・古浄瑠璃）の研究』風間書房、1970／増訂版、1981
 室木弥太郎・阪口弘之編『関蟬丸神社文書』和泉書院、1987
 『大日本史料 第十二編之十四』東京大学史料編纂所、1972
 歌舞伎評判記研究会編『歌舞伎評判記集成』岩波書店、1972～77
 役者評判記研究会編『歌舞伎評判記集成 第2期』岩波書店、1987～95
 山本二郎・菊池明・林京平『歌舞伎事典』実業之日本社、1972
 荒木繁・山本吉左右編注『説経節』平凡社、1973
 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成 第6巻 歌舞伎』三一書房、1973
 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成 第7巻 人形浄瑠璃』三一書房、1975
 藝能史研究会編『日本庶民文化史料集成 第12巻～第15巻 芸能記録』三一書房、1975
 竹本染太夫著、井野辺潔・黒井乙也編『染太夫一代記』青蛙房、1973
 鳥居フミ子編『土佐浄瑠璃正本集』角川書店、1975
 河竹登志夫「黙阿弥自筆の未完稿本『著作大概』」『井浦芳信博士華甲記念論文集 芸能と文学』笠間書院、1977
 河竹登志夫『黙阿弥』文芸春秋、1993
 近松書誌研究会編『正本近松全集』勉誠社、1977～96
 辻惟雄・坂田泉・信多純一編『絵巻 上瑠璃』京都書院、1977
 義太夫年表近世篇刊行会編『義太夫年表 近世篇』八木書店、1979～90
 小池章太郎『考証江戸歌舞伎』三樹書房、1979／増補新訂版、1997
 信多純一『じやうるり 十六段本』大学堂書店、1982
 信多純一『近松の世界』平凡社、1991
 信多純一『浄瑠璃御前物語の研究』岩波書店、2008
 関根只誠纂録、関根正直校訂、国立劇場芸能調査室編『東都劇場沿革誌料』国立劇場芸能調査室、1983～84
 鈴木棠三・小池章太郎編『藤岡屋日記』三一書房、1987～95
 服部幸雄・富田鉄之助・廣末保編『歌舞伎事典』平凡社、1983／新訂増補版、2000
 近松全集刊行会編『近松全集』岩波書店、1985～94
 小宮麒一編『歌舞伎上演総覧』私家版、1986
 和田修「金子吉左衛門関係元禄歌舞伎資料二点」鳥越文蔵編『歌舞伎の狂言一言語表現の追究』八木書店、1992
 白石良夫・法月敏彦・渡辺憲司『江戸のノンフィクション』東京書籍、1993
 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館編『没後百年 河竹黙阿弥一人と作品一』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1993

青木繁「大坂における天保改革令の寺社内芝居への干渉—大坂天満宮の場合を中心に—」『藝能史研究 125』藝能史研究会、1994

岩井眞實「黙阿弥の〈演劇脚本〉をめぐって」歌舞伎学会編『歌舞伎 研究と批評 13』リポート、1994

中川桂「天保改革と大坂の芸能統制—『天保御改正録』所収文書をめぐって—」大阪大学『待兼山論叢 28』1994

吉田節子編『江戸歌舞伎法令集成』おうふう、1997

今尾哲也『歌舞伎の根元』勉誠社、2001

武内恵美子「近世上方演劇文化変容における下層劇団の歴史的役割—関蟬丸神社と説教讃語をめぐって」国際日本文化研究センター『日本研究 25』2002

原道生『近松浄瑠璃の作劇法』八木書店、2013

(4) 日本近代演劇・現代演劇

中濱萬次郎訳『英米対話捷徑』知彼堂蔵版・設楽氏蔵版、1859／復刻版、Jリサーチ、2010

丹羽純一郎訳述『英国龍動新繁昌記』高橋源五郎、1878／復刻版、平凡社、2012／国文学研究資料館近代書誌・近代画像データベース

川上音二郎『川上音二郎欧米漫遊記』金尾文淵堂書店、1901／国立国会図書館デジタルコレクション

川上音二郎『川上音二郎貞奴漫遊記』（『川上音二郎欧米漫遊記』続編）金尾文淵堂書店、1901／国立国会図書館デジタルコレクション

川上音二郎談「巴里十産(3)」『演芸画報』1908.12

静間小次郎「まずこの静間の思い出話に耳を傾けよう」『演芸画報』1908.12

小山内薫「小さき新しき劇場へ」『演芸画報』1916.3

小山内薫「小学校の「教育劇」に就いて」『女性』1922

小山内薫「小児の遊戯から童劇へ」初等教育唱歌研究会編『講演速記録』初等教育唱歌研究会通信部、1923

小山内薫『三つの願ひ』アイデア書房、1925

小山内薫「学校劇の精神」『演劇と文学』成城学園後援会出版部、1925

小山内薫『演劇論集 上巻』宝文館、1928

小山内薫『小山内薫全集 第5巻』春陽堂、1931

小山内薫著・菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第1巻、未来社、1964

黒法師「大阪の芝居」『演芸画報』1916.12

高沢初太郎『現代演劇総覧』文星社、1919

カール・ハーゲマン著・島村民蔵訳『近代演劇の理論と実際』玄文社、1920

カール・ハーゲマン著、新関良三訳『舞台芸術』内田老鶴圃、1920

小原國芳『学校劇論』アイデア書房、1923／再版、玉川大学出版部、1950／追補版、『小原國芳選集 5』玉川大学出版部、1980

ジョンソン夫人著・霜田静志訳『劇化する各科教授』日本教育学会、1923

坪内逍遙『芸術と社会と家庭』実業之日本社、1923

坪内逍遙『児童教育と演劇』早稲田大学出版部、1923／改版、日本青年文化センター・こぐま社、1973

宮武外骨『明治演説史』文武堂、1926
 吉野作造編『明治文化全集 第十二巻 文学芸術篇』日本評論社、1928
 松竹編纂部『松竹関西演劇誌』松竹編纂部、1941
 白井松次郎「演劇改良の思い出」『演芸画報』1941.11
 長田秀雄『新劇の黎明』ぐろりあ・そさえて、1941
 高谷伸『明治演劇史伝 上方篇』建設社、1944
 河竹繁俊『新劇運動の黎明期』雄山閣、1947
 柳永二郎『新派の六十年』河出書房、1948
 富田博之『学校劇の建設—学校劇のコース・オブ・スタディー』日本教育出版社、1949
 内海繁太郎『学校劇の理論と実際』明治図書出版、1950
 落合矯一『アメリカの学校演劇・映画』国土出版社、1950
 岸田國土編『学校劇の事典』実業之日本社、1953
 文部省少年演劇研究会編『少年演劇名作集』角川書店、1953
 宮岡謙二『異国遍路死面列伝』私家版、1954／改版『異国遍路 旅芸人始末書』修道社、1969／中央
 公論社、1978
 秋庭太郎『日本新劇史』理想社、1955～56
 田中栄三『新劇その昔』文芸春秋新社、1957
 松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語』筑摩書房、1966
 菅孝行『死せる「芸術」＝「新劇」に寄す：菅孝行評論集』書肆深夜叢書、1967
 川島順平『日本演劇百年のあゆみ』評論社、1968
 篠田紘造『明治百話』角川書店、1969
 明治文化研究会『明治文化全集 別巻 明治事物起原 増補改訂版』日本評論社、1969
 唐十郎『少女仮面』学芸書林、1970
 野村喬・藤木宏幸編『近代文学評論大系 第9巻 演劇論』角川書店、1972
 松本伸子『明治前期演劇論史』演劇出版社、1974
 杉本苑子『マダム貞奴』読売新聞社、1975
 「座談会 川上音二郎一座の海外公演をめぐって」『日本演劇学会紀要 16』日本演劇学会、1976
 富田博之『日本児童演劇史』東京書籍、1976
 鈴木忠志『劇的なるものをめぐって』工作社、1977
 北見治一『鉄笛と春曙—近代演技のはじまり』晶文社、1978
 日本演劇教育連盟編『演劇教育入門』晩成書房、1978
 菅井幸雄『近代日本演劇論争史』未来社、1979
 御莊金吾「川上貞奴の海外での評価(1)～(3)」『日本古書通信 417～419』日本古書通信社、1979
 浅沼圭司『新映画事典』美術出版社、1980
 倉田喜弘『近代劇のあけぼの—川上音二郎とその周辺』毎日新聞社、1981
 倉田喜弘『近代日本思想大系 18 芸能』岩波書店、1988
 河竹登志夫「川上座海を渡る 女優第一号貞奴」『NHK 歴史への招待 12』日本放送出版協会、
 1981
 宗谷真爾『炎と虹と風景—女優川上貞奴物語』崙書房、1982
 山口玲子『女優貞奴』新潮社、1982

岡田陽・落合聰三郎監修『玉川学校劇辞典』玉川大学出版部、1984
岡田陽『ドラマと全人教育』玉川大学出版部、1985
日本児童演劇協会編『日本の児童演劇の歩み』日本児童演劇協会、1984
白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像』雄松堂出版、1985
吉田邦光『図説万国博覧会史 1851～1941』思文閣出版、1985
国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 大阪篇』八木書店、1986～95
小櫃万津夫『日本新劇理念史 明治前期篇』白水社、1988
小櫃万津男『日本新劇理念史 明治中期篇』未来社、1998
小櫃万津男『日本新劇理念史 続明治中期篇』未来社、2001
和田修「黙阿弥と版權登録」『演劇研究 17』早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、1994
朝日新聞社『朝日新聞社史 明治編』朝日新聞社、1995
荒俣宏『パリ・奇想の20世紀』NHK出版、2000／再刊（『奇想の20世紀』と改題）2004
レズリー・ダウナー著・木村英明訳『マダム貞奴—世界に舞った芸者』集英社、2007
渡辺保『明治演劇史』講談社、2012

以 上

(本文 60,218 文字) 目次含む総文字数 61,986 字