

772.1
8
2

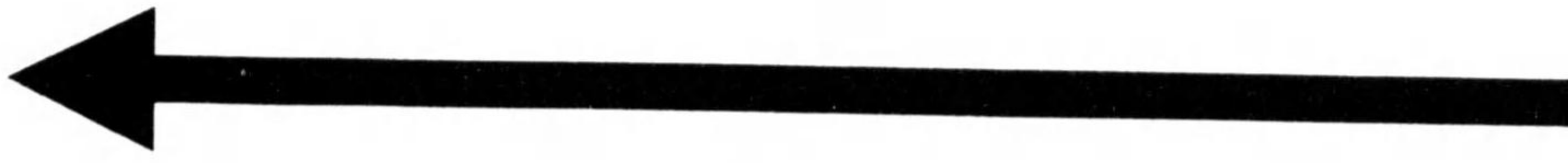
772. 1-Ka98-2ウ



1200500752515



始



3706

772.1
KA98
2



河竹繁俊著

日本の演劇

東京堂刊行



928
23

序

どうか一人でも多く、日本演劇の全貌を知つてほしいといふ念願のもとに、この小著は編まれた。決して、専門的な研究書ではない。

わたしは十數年來、早大演劇博物館に職を奉じてゐるからでもあらうが、相當の知識者また文化人にして、日本の演劇に關する認識の案外貧弱であることを、屢々經驗してゐる。これは、ごく近年まで、演劇とか藝能とかいふものが、社會全般から輕視されてゐたからで、無理のないことかも知れないが、我が國の文化向上のために悲しむべき現象だと言はねばならない。殊に今次の事變以來、或ひは健全娛樂の供與といひ、或ひは國民演劇の建設といひ、社會政策上にも一般文化の向上展開にも、演劇乃至藝能といふものの持つ意義使命にたいして重大關心の拂はれるに至つた際、我が國



の演劇傳統がおほよそ如何やうなものであるか、さうして現在は果して如何なる段階に立つてゐるのであるかを、先づ發達史的に知つておくの必要があると信ずる。

元より、さういふ要請に應ずるものとしては、この著は少しく簡易に過ぎるかも知れない。けれども、何人にも分かりやすく、日本文化史の一部門としての演劇藝術或ひは藝能について、啓蒙的に説述した點からいへば、入門書手引書として多少の役には立つやうに考へてゐる次第である。

巻頭の一文は、藝能史といふよりも、舞臺藝術略史といふに近いもの、「明治演劇文化史」と共に、日本演劇の發達史概説の形をとつてゐる。

第二部は、いづれも大正の震災に打ちめされた演劇の一面を語つたものばかり、特に歌舞伎の蒙つた被害記録は、本所に住つてゐた私が、猛火を冒し身を以てのがれてから、三月とたたぬうちの執筆として、今から見ると意に満たぬところもあるが、他に類記もないことであるから採録した。第三部は、當面せる演劇情勢への、一つの

報告であり批判でもある。ぜんたいを通じて、系統的に起稿されたものでないので、往々重複部分のあることを諒とされたい。近刊さるべき『歌舞伎史の研究』は、多少とも系統的に研究的に意圖されたものであるから、参照の機を與へられんことを希望する。

挿繪には、さして珍奇なものもないが、明治期狂言作者の颯爽たる洋服姿や晩年の學海居士などは未公表に屬するであらう。

巻末に附した二つの圖表は、暫定稿として演劇博物館のために作製したもの。一つは日本演劇の系統を、一つは、その發達過程と比較對照とを、それぞれ鳥瞰せしむるに便利と信じたので、結語代りに附載したのである。後者はその標題の示すが如く一昨年の皇紀二千六百年を記念して、圖畫入りに作製展示したものであるが、私の發案に基づいて、館員の郡司・佐藤・金子・印南等諸君の幫助を得て成つたものである。ここに記して謝意を表す。

昭和十七年四月三日

著者

目次

〔第一部〕

日本藝能略史……………	一
一、はしがき……………	三
二、日本藝能史の特異性……………	五
三、上世篇……………	九
古代藝能の始源……………	一〇
古代の樂舞……………	一九
外來の樂舞……………	二三
舞樂の日本化……………	二七
散樂の行方……………	二九
要約……………	三三

目次

一

目次

二

四、中世篇

.....三五

延年舞曲

.....三五

田樂

.....三九

猿樂能

.....四一

その他の藝能

.....四五

要約

.....四八

五、近世篇

.....四九

寛文・延寶度

.....五一

元祿・享保度

.....五九

寶曆前後

.....六一

文化・文政度

.....六七

要約

.....七一

六、最近世篇

.....七三

新派劇の發生

.....七六

新演劇運動

.....七七

新舞踊運動

.....八〇

輕演劇

.....八一

七、結語

.....八四

歌舞伎に関する一考察

.....八六

獅子舞と演劇

.....九七

漫才と猿樂演藝

.....一一一

延年の舞とレビュー

.....一二七

歌舞伎とレビュー

.....一三三

歌舞伎と日本文化

.....一三〇

明治演劇文化史

.....一四四

目次

三

古典劇の系統 四

舞樂——能樂及び能狂言——人形淨瑠璃劇——歌舞伎劇。

新興の諸演劇 一六四

新派劇——新劇運動——新興の戯曲——喜劇——兒童劇——

野外劇——ページェント——歌劇——レビュー——トーカー——

——ラジオ・ドラマ等。

〔第二部〕

七世團十郎の遺墨 一九一

歌舞伎に及ぼせる大正の震災 二二四

一、劇場及び舊蹟 二三八

二、演出用具類 二四〇

三、繪畫彫刻並に遺墨類 二四三

四、文献類 二五一

五、劇場音楽その他 二七〇

並木五柳について 二八六

元の辯天座主尼野氏 二九八

狂言作者の三深切 三〇三

歌舞伎臺本の張込 三二一

〔第三部〕

事變と日本演劇 三二九

演劇統制談片 三三一

演劇改善委員會 三三八

時事小感 三四〇

歌舞伎の記録映畫……………三三〇

劇作家の育成……………三三三

歌舞伎博物館……………三四

前進座と新國劇……………三六

外人と能樂……………三六

舞臺での左り文字……………三五

式典繪卷……………三六〇

大東亞共榮圈の建設と藝能……………三六八

演劇二千六百年略年表……………三七七

日本演劇の系統圖表……………四一七

圖版目次

一、國寶伎樂面と國寶舞樂面……………二四・二五頁

二、明治神宮の舞樂「八仙」・觀世左近の能樂「羽衣」……………同

三、散樂圖二種……………三・三三頁

四、田樂圖二種……………同

五、傀儡子と文樂人形……………四・四五頁

六、女歌舞伎圖と芝居錦繪……………同

七、河竹默阿彌・三世河竹新七……………一六〇・一六一頁

八、竹柴其水・久保田彦作・並木五柳……………同

九、依田學海・福地櫻癡……………一六・一七頁

一〇、坪内逍遙・小山内薫……………同

一一、七世團十郎の錦繪と遺墨……………二〇八・二〇九頁

一二、同 遺墨二種……………同

第
一
部

日本藝能畧史



第一はしがき

先づ、藝能といふ言葉について考へてみたい。
藝能は能藝に同じい。新らしく發生した言葉でないこと言ふまでもない。近頃になつて、
藝能といふ言葉が、しきりに、復古的に用ひられはじめた。日刊新聞の上にも「藝能ニユ
ース」なる欄が設けられて、映畫・音樂・舞踊・演劇・能樂等の消息を輯録するやうにな
つた。さうして、これは正しい。この上に、當然ラジオの演藝も包含されていいわけであ
る。

明治以降、用ひられて來た「演藝」といふ言葉も、まことに重寶である。實際において、

藝能と演藝とは、理念の上から言へば、差違はなく、また、これほど廣義に解釋し得る言葉はないやうに思ふ。けれども、演藝といふ言葉には、慣用上、低俗な味があまりに籠められてしまった。演藝と演劇との間には、理論的に劃然たる相違を認めることは困難であるにも拘はらず、先入見のために、演劇を演藝の中に包含せしめることは、常識的に不適當な印象を與へるやうになつた。況んや、能樂を演藝に含ませることも、常識的に容認され難い。然るに、藝能なる言葉は、所謂演藝も、演劇も、能樂も、郷土藝術も、さてはラジオも映畫も包含せしめ得るものとして、新らしい感覺を以て現代に蘇生して來たものと言つてよい。

演藝は英語の *Theatricals* に該當してゐる。同時に藝能なる言葉もそれに該當してゐるやうに思ふ。で、私はここでは、藝能なる言葉を、映畫とラジオを除いた、演劇的藝術のすべてを掩ふもの、即ち、音樂・舞踊・歌謡・演劇・演藝等を包含するものとして考慮しておきたい。

以上の如く見た場合の日本藝能史もしくは演劇史を、簡略に啓蒙的に説くことは、なか

なかの難事である。が、私としては、各種藝能の發生過程と、各時代の代表的演劇とを略述し、特に、それら相互の聯關を、解明することに努めてみたいと思ふ。

第二 日本藝能史の特異性

日本の藝能史は、まことに特異である。明らかに一千三百年以上の傳統を保持してゐるのであつて、その點たしかに、世界中に類を絶してゐると言つてよいと思ふ。それは、萬世一系の皇統が世界無類であるが如くに、また藝能以外の文化や一般歴史においても、さうであるが如くに。

或ひは、南洋やアフリカの奥地などには、例へば南洋のバリー島の王家に傳はる舞樂のやうに、相當に古い傳統を維持してゐる藝能もないではなからうが、それは未開民族の間か、さもなくんば衰退國においての事で、今日世界に文化國と立てられてゐる國家の間においては、絶対に比類のないものであることは確言し得られる。

かういふ特異な藝能史は如何なる理由によつて生じたか、先づ此の問題を少しく考へてみたい。それには種々の動因が挙げられるであらうが、少くも四つの重大理由がかぞへられる。(第一は皇統の連綿であり、第二は地理的事情であり、第三は獨得の國民性であり、第四は世襲制度(或ひは傳統)の尊重であると思ふ)。

○第一の皇統連綿は、言はば政治の體系乃至國家組織の一貫せることである。一般歴史によつても證明される如くに、日本は家族制度の擴大的組織のもとに發達して來た。時として濃淡はあつたかもしれないが、諸外國に見るが如き主權者の變動、それに附隨せる政治の根本的改變といふものが、嘗て行はれなかつた。政治・經濟・一般文化の歴史、いづれも一系統のもとに説き得るのは、その故である。藝能の歴史にあつても、決して其の例に洩れるものでなく、一千三百年にわたつて、一系の藝能史たるを得た根本因も、結局は、皇統の連綿といふ恩澤に置き得るであらう。

○第二の地理的事情は、これまた改めて説明するまでもあるまい。わが日本本土は島帝國であつて、他國と陸地續きになつてゐなかつた。また東方は茫洋たる太平洋に面し、思ひきつて陸地と隔絶してゐる。しかも、歐亞大陸とは近接した東端の國である。従つて、大陸や南洋諸島から輸入されたものも相當にあつたが、いづれも、吹きだまりのやうに積層して、他への移行といふことが殆どなかつた。これも、藝能史をしておのづから一系ならしめ、相互聯關を親密ならしめ、且つ大陸より渡來の藝能を豊富に遺存せしむる結果となつたのである。

○第三の日本國民性に關しては、由來、包容性と發展性に富むことが語られてゐる。かういふ、私どもの古くからの國民性も、確かに藝能史を一系ならしめた大動因であつた。諸外國から輸入された演劇藝術に對して、もし日本人が極端に潔癖であつて、これを攝取することを欲しなかつたならば、相互間に摩擦を生じた後に、雙方自滅の運命をたどつたかも知れない。進取性に基づく包容性と發展性があつたればこそ、また一面には、早くには諸外國が高度文化を持つてゐて、よき刺戟となつたせゐるでもあつたが、いかなる資料をも無遠慮に攝取し吸収して、採長補短、どしどしと新展開を企圖する國民性であつた。さればこそ、更生に更生を重ねて永續し、無類の發達をも成し得たのである。

第四に擧げた世襲制度或ひは傳統の尊重といふことも、國民性の一部分ではある。同時にまた、皇統連綿に由來する大家族制とも見合はさるべき事項である。これを特に抽出したわけは、後に説く機會もあらうが、藝能關係者は、殊に世襲制度を重んじてゐたからである。例へば、東儀・多・芝・辻等の雅樂の家は、上古時代の頃から連綿として今日に及んでゐるとされてゐる。能樂の家系さへも、何十何代と續いてゐる。人形淨瑠璃の太夫も人形遣ひも、歌舞伎の俳優も、何代目何代目と家系を尊重し、併せてその藝能を世襲的に尊重してゐる。かかる傳統の尊重性は、諸外國に殆ど見られぬ特異現象であるし、極めて緊要な、注目すべき一理由と考へられるので、國民性の一部ながら特に重視しようとする次第である。

右に述べた如き諸種の理由によつて、我が國の藝能史は世界のどの文化國にも稀なる、連綿たる一系統のものであり得たのであるが、その史的展望に際しては、私は便宜上、次の如き史的區劃を施し、背景たる時代文化とその時代の各種藝能の特質と史的動向とを、

簡明に述べたいと思ふ。

- 一、上世篇 (太古より平安時代末まで) 舞樂の大成を中心として)
- 二、中世篇 (鎌倉室町の兩時代) 能樂の大成を中心として)
- 三、近世篇 (江戸時代) 人形淨瑠璃及び歌舞伎の大成を中心として)
- 四、最近世篇 (明治大正昭和時代) 過渡混沌期)

第三 上 世 篇

ここに上世篇とした期間は、普通史家によれば、更に三期に細分される。即ち、

- 一、太 古 (開闢より儒教の渡來まで)
- 二、上 古 (奈良時代末まで)
- 三、中 古 (平安時代末まで)

勿論、かういふ方法に従ふことも差支へないのであるが、私が、これらを一期間として

観るの方法に従つたには、二三の理由があつてである。

その一は、此の三期間は、時代文化の構成者乃至擔任者がほぼ同一で、宮廷並に公卿或ひは僧侶等の、貴族階級によつて代表されてゐたことである。その二は、資料に乏しいことである。殊に、太古については、傳說的記述に基づく推測のみが許されるやうな状態であるから、敢て等閑に附するわけではないが、藝能の始源を概説する以上に出づることは難いであらう。その三は、この期間に大成された藝能としては、舞樂に過ぎなかつたといふ點である。實に舞樂こそは、當代の文化構成者によつて育成されたもので、次の中世以下の諸時代のものとは、大きに趣きを異にしてゐるのである。

以上、三つの理由のうち、最後のものは、特に私をして上世篇の範圍を擴張せしめた、主要動機であると言つてよい。

古代藝能の始源

我が國の有史以前、太古の文化が如何やうであつたか、その中に、藝能と稱すべきどの

やうなものがあつたであらうか。これは恐らく、永久に明白にされない課題であらう。ただ、考古學・人類學・民俗學等による研究を基礎として、他面未開民族の間に見られる原始的藝能をも參酌して、推論するの外はないであらう。

我が國土は温帯地方に屬し、氣候の變化もあつたから文化の育成にも適し、その地勢は南北に細長く、而も大陸に接近してゐたから外來の刺戟を受け容れるにも適當してゐた。また、そこに住む人民としては、先住のアイヌ族をはじめ、出雲系及び高天原系たかまがはらの日本人と、比較的おくれて漂着したり移住して來た朝鮮や支那の外來民族も相當に多く、頗る雑多な複合體であつたと觀察されてゐる。従つて、簡素な衣食住による生活の中に宿る文化も、單純素朴なものであつたとは言へ、雜然とした混淆の様相であつたことは免れないであらう。その雜然たる間に處した我が民族は、祖先崇拜と自然崇拜とを兼ねた宗教的信念即ち古神道に基づき、皇室を中心として結束し、雄健な精神力を發揮して、次第々々に發展し、磐石の地歩を固めるやうになつた。而して、皇威の伸張を妨害する南方の熊襲くまもり、東北方の蝦夷等えぞ、二大異民族を征服して、やうやく皇化は宇内にあまねく及ぼすに至つた。

さうして、やがて、當時高度の文化を持つてゐた朝鮮支那等の大陸との交渉が展開されたのであつた。

大陸との交渉は、史書に現はれた以前から、相當に長く且つ深く行はれてゐたものと思量されるが、その劃期的の現象は神功皇后の三韓御征伐からであつた。これによつて、我が國民精神は著しく昂揚されると共に、文教方面にも飛躍的な促進がなされた。即ち、應神天皇の朝には、百濟より論語と千字文とが奉られ、これを端緒として文字の使用が開始され、儒教は太古以來の實際生活に指標を興へるやうになつた。即ち、ここに至つて新しい文化の世界が開けはじめたのであつた。その後二世紀半、欽明天皇の御代に、同じく百濟から、金銅の釋迦像と經論とが献ぜられた。これを契機として崇佛進歩派と排佛保守派との間に激しい抗争が醸されたが、結局進歩派の勝利となり、文化のめざましい興隆が實現されることになつた。而して、聖德太子は實に此の機運を代表し、指導された偉大な御人格だつたと言ひ得る。

此の佛教の傳來は、單に我が國民に宗教を明示し、現世以上の精神生活を示唆したにと

どまらず、それに隨伴して建築・繪畫・彫刻等の美術、及び各種の工藝や樂舞等も、續々輸入される機縁とはなつた。同時に幾多の危難を冒して、遣隨使並に留學生が派遣され、新文化の攝取修得に努力したことは、大陸文化への憧憬の如何に旺盛であつたかを物語つてゐる。やがて、大化の改新、大寶の律令制定となり、文化的國家の面目體裁が具備されたのであつた。

かくして奈良時代に入る。支那においては、これより先き隨は滅び唐の勢力は三韓にまで及んだので、唐との直接國交が開始された。遣唐使と留學生は、次の平安時代に入つて菅原道眞の進言によつて廢止されるまで續行せられ、新知識新文化の吸収消化に努力し、我が文化の進展に貢献したのであつた。佛教を中心としての美術工藝の外萬葉集・古事記・日本書紀等、皆この時代に編述せられた。以て、當時の盛觀が想見される。

次の平安時代は、言はば、奈良時代文化の繼續であり、日本國民化的完成であつた。我が國最初の文藝復興期と言はれるのもその故であらう。佛教に國民化された眞言・天台等が現はれ、和歌が興隆され、假名まじり文による小説や隨筆も現はれた。即ち大陸文化の

輸入時代を脱して、國民的自覺の發現を見たのであつた。同じく貴族中心ではあるものの、敢爲雄健から享樂優美へといふ推移はあつたが、日本文化の基礎は完全に形成されたものと言ひ得るであらう。

而して、この以後の諸時代は、この平安時代の貴族中心文化の現代化、乃至平俗化庶民化の繰返しをなしつつ、江戸末期に及んだものと觀察し得るであらう。

以上、時代の推移を描くのに、少々冗長に失した嫌ひはあるが、藝能の發生及び發達消長も、この一般文化の線に全く沿つてをるものであり、次代次々代の基礎になつてゐると思考されるからに外ならぬ。

太古には、藝能と稱すべきほどのものなかつたことは當然であつた。生活そのものが單純素朴であるが如くに、娛樂や觀賞の對象となる何物をも要しなかつたでもあらう。併し、藝能が人間の模倣本能に根ざすものとするれば、原初の生活の中にも、原始的ながらその發揚はあつた。自己以外の思想感情の、動作や言語によつて表出されたものこそ、即ち

藝能要素であつたのである。しかも、彼等自身は、それを藝能とか演劇的藝術とか意識せずして行なつたのであるから、無意識劇アンコンシャスドラマの時代といふものが、そこに存在し、また其の流れは後々までも、脈絡として傳存してゐると見てよい。而して藝能史の上世篇の前半期、或ひは大部分は、概して無意識劇の時代に屬するものと言つてよいであらう。

「演劇の起源は宗教的儀式に發する」といふことは、ヨーロッパでも古くから言はれてゐるが、これは殆どいづれの民族にも相通じた眞理に相違なく、又その大部分は無意識劇に屬してゐるのである。その發生の動因並に状態に關しては、現存の未開民族の習俗研究や民俗心理學等の支援を得て闡明さるべきものに屬してゐるが、この際は、各部分を簡單に記しておくにとどめる。但し、宗教的儀式といつても、充分なる意味の宗教といふものを本來持たなかつた時代のことであるから、宗教的なる願望、氣持の、動作による表出といふ程度に解しておくべきである。

第一に、日本民族としては、祖先崇拜といふことがあつた。權力ありし人の死後、その靈を畏怖して祀るといふ所から出發したであらうが、死に際してその靈を拜し、慰め鎮め

るために、その人の偉大なりし業績をたたへ、生前好んだ事柄を動作に現はして慰め、その傳統に忠誠を披瀝する等の風習が想像されてゐる。祭政一致といふ言葉もそこに發してゐるであらうし、神社に仕へる巫女や神官の奏する神樂、或は拜舞踏の如きは、その一つの證左と認められる。允恭天皇の崩御に際して新羅から「調船八十艘及種々樂人八十」を貢し、「自難波至于京、或哭泣、或歌舞、遂參會於殯宮也」と『日本書紀』にあるが如きも、死者に對して樂舞を捧げる習俗に基づいたものと考へられる。

第二は、惡魔病疫の退散修禳である。これは、滿蒙の地には今も尙ほ盛んに行はれてゐるシャーマニズムと同じ系統に屬するものと考へられる。神社の祭祀において、また病氣平癒の祈禱のためなどにも樂舞が行はれた。後述する天の岩屋戸の故事なども、その變形した一例かと思はれる。

第三は、生産物獲得のための儀式または行事である。食料は人間の生活にとつて、最も不可欠の必需品である。農耕に狩獵に漁撈にと、方向は種々あるにしても、食料獲得のためには最善の努力が拂はれた。その熱誠なる願望の一手段として無意識劇の發生を見た。

さうして、また此の部門のものが最も多かつことであらうと思惟される。例へば、漁撈に従事する前に豊漁を、狩獵に出づる前に大獵を、農耕に際しては豊作を、神(超人間力)に祈念するがために、その獲得に成功せるの過程や狀況を動作に現はす、かくすれば神も感應して祈願を容れて下さるといふ民俗心理に依つたもので、所謂共感呪術(シンパセティックマジック)に因由するものである。今日各地に遺存する神事舞・郷土演藝の多く、例へばお田植まつり・大漁踊り・鹿踊り等の如きは、發生當初から見れば、幾多の改變を経たものではあるが、生産物獲得、食料確保のための無意識劇に出發してゐるものと言つてよい。

第四は、戰鬥に關するものである。太古時代、異なつた民族が部落々々に割據してゐた時代には、部落の發展強化のためには屢々戰鬥が行はれた。その際、志氣を鼓舞し、勝利を祈願するための、勇ましい軍歌に合せた踊躍、舞踏といふものが行はれた。神武天皇の御東征に際して、久米舞が奏しはじめられたが如き、その好例であらう。武器を手にせる民俗舞踊の多くは、戰鬥舞踊乃至は狩獵舞踊に由來してゐるのである。

第五は、人口増殖または結婚のためのものである。健康なる同種族の繁殖といふこと、

これ亦部族の強大となる基礎的要件であつた。強健なる子孫を得るには同族結婚を適當としないことは、經驗上原始時代にも分かつてゐた。所謂掠奪結婚の如きはその一手段であつたであらうが、一定の時に一定の場所に、諸方の部落から若き男女が打ち寄つて、酒を汲み交して自由に交會し、優生結婚の機縁とするの風習があつた。歌垣はそれである。戀愛舞踏とも呼ばれるべきものも行はれたのである。

以上、だいたひにおいて五種、元より精確に分類するわけには行かないが、無意識劇或ひは無意識藝能の發生には、大凡かういふ場合々々があつた。無論この外には、遊宴に際して、即興的に演ぜられた模倣動作や舞踏の類もあつたであらう。而して、この際留意すべきは、それらの場合多くは音楽と歌謡とを随伴したであらうことである。

尙ほ、右の如く、原始的藝能の發生過程から歸納されるやうに、これらの藝能は、人間の生活擁護乃至は民族發展のための必需品であつて、贅澤品でも單なる娯樂品でもなかつたことである。即ち、必要缺くべからざる生活の一部をなしてゐたのであつた。しかしながら、これらの模倣本能に由來する藝能は、僅かの年處を経ても娯樂的傾向を發揮するや

うになる。例へば、共感呪術であるところの無意識的藝能を、行事として巧みにまた盛大に行なへば行なふほど、その効驗は顯著であるとの信念から、おのづと其の藝能は洗練もされ、職業化する理由にもなつたであらう。かくして、多少なりとも洗練され職業化すれば、行事以外の慰樂遊宴の場合にも適用され、直ちに娯樂觀賞の對象へと移行する。この移行による變化は紙一重のへだたりに過ぎないのであるが、そこに所謂藝能化する過程が潜められてゐる。また藝能と生活との交渉もそこに含まれてゐるのである。今日の時局においても、國民精神の作興昂揚或ひは更生のために健全娯樂の要望されることは、亦發達過程上當然の職能でもあるわけである。

古代の樂舞

『古事記』『日本書紀』の二史書に記載されてゐる中で、藝能に關する著しい説話が二つある。天の岩屋戸の故事と于珠滿珠の故事とである。

天宇受賣命は、汗氣を伏せて踏みとどろかし、神懸りして胸乳をかきいで、踊りに踊つ

たので高天原ゆすりて、八百萬神ども咲ひきと『古事記』にあり、『日本書紀』には、これが猿女の君の遠祖であると記してある。猿女の君は後年伊勢大神宮に仕へた巫女であることと思ひ合せて、或はシャーマニズム系統の神樂類似のものか、乃至は滑稽な半裸の舞踏であつたらしく推測される。

また、于珠滿珠の説話における火闌降命は、彦火々出見命に對して、吾れ將に汝みことの俳優之民たらんと誓ひ、赫土を手足や面部に塗り、足をあげ、走りまはり、手を胸におき、或は振り動かして、水に溺れる苦惱を模倣して御覽に入れ、御機嫌を取り結んだとある。これも明らかに、寫實的で滑稽な物真似即ち藝能であつた。而して書紀によれば、此の火闌降命は、隼人の元祖であるとして、後世の隼人舞の源泉たることを暗示してゐる。

これら著名なる説話の系統や本質については、簡単に闡明し難いが、我が國古代の文化が、前述のやうに雑多であつたと同様に、古代の樂舞乃至藝能も多種多様であつて、而もそれらが相互に流通し、またその目的も推移したことであらう。時間と場所を重ねるに従つて、それらが娛樂觀賞の對象として、發達を遂ぐるに至つたこと言ふまでもない。

上記説話の外にも、『萬葉集』や記紀の二書に見えて、大陸の樂舞渡來以前にあつたと考へられるものがある。即ち例へば、既に記したものもあるが、神樂・隼人舞・殊舞・久米舞・吉志舞・國栖舞・楯節舞・田儂・東遊(舞)・倭舞・筑紫舞・諸縣舞・鳥名子舞・小懇田舞・五節舞・歌垣(燿歌)等があつた。

外來の樂舞

朝鮮・支那をはじめ、大陸の諸地方の樂舞乃至藝能は、どういふ風に輸入されたのであつたらうか。これを、明確に解答するのは蓋し困難であらう。そもそも民族の交流が古くから行はれてゐた以上、史書に散見する以前においても、渡來してゐたわけである。樂器にしても、和琴と和笛とは古くからの存在とされてゐるが、その構造や演奏法において、新羅琴や高麗笛との間には、甚だしき類似があるとされてゐる。完全に日本固有の樂器であるといふには疑問が持たれてゐる。

併し、記録に見えた最初の渡來は、前に引いた允恭天皇崩御の際(皇紀一一二二)に、

新羅から樂人八十人を貢したにある。次いで欽明天皇の十五年（皇紀一二二一）には、百濟から德三斤・季德進奴等四人の樂人を貢して、先きの樂人と交替せしめんことを請うたと書紀に見えてゐる。それ故、少なくとも紀元一千一百年頃以來、即ち、現今から一千五百年前からは、確かに大陸の樂舞乃至は藝能が輸入されてゐたことになるのである。

推古天皇の御代には、百濟の人味摩之が伎樂を舶載して歸化した。伎樂は吳樂とも書き、吳國で習得したものといふ。吳は現今の中支那の抗州方面とされてゐるが、ひろく支那を意味してゐた。

次に、舞樂は果していつ渡來したか明白でないが、伎樂の傳來後九十年を経た大寶二年には既に我が朝廷において演奏されてゐる。即ち文武天皇が西閣に群臣と宴せられた時、五常太平樂を奏せしめられた旨が見えてゐる。五常太平樂は唐樂である。越えて天平八年即ち三十四年を経過した時には、林邑の僧佛哲が林邑樂（南方支那、今の佛印地方の樂）を傳へ、前後して、今の滿洲國である勃海國の樂舞も傳はつた。

散樂は、どういふ経路で渡來したか。本來、散樂といふのは支那においては、正雅の樂

に對する俗樂雜樂の總稱であつた。種々雜多の百戲、今日われわれの言ふ所の演藝に該當した藝能であつた。天平七年五月、朝廷において入唐廻使及び唐人が、新羅樂と散樂の擲槍（弄槍）とを演じた旨の記載が『續日本紀』に見えてゐる。これが史上に現はれた散樂の初見とされてゐる。記載としては最初にしても、舞樂渡來の前後、否もつと溯つて、伎樂の渡來前後から、續々と輸入されてゐたものと想像し得られる。

さて、伎樂・舞樂・散樂といふ、三つの大陸樂舞は、以上の如くに輸入された。ぜんたい、此の場合の「樂」も藝能といふに等しいものである。古訓には「うたまひ」とある如く、歌舞・樂舞・その他演技一般を指したものであつた。今日の理念では、樂は音樂のみを指す傾向にあるが、音樂・舞踊・歌謡の三者のみならず、散樂などの如く、奇術・曲藝等をも包含してゐたのである。やまと言葉では「あそび」とも稱した。ともかくも、此の三者——伎樂・舞樂・散樂——の本質を詳述することは他の文獻に譲ることとしたいが、相互の聯關状態と、後代への影響或は改變については、一應述べておかねばならぬ。

伎樂が如何やうなものであるかは、研究の相當に進められた現在でも、尙ほ疑問とされ

てゐる。聖徳太子が三寶を供養するには諸蕃の樂(伎樂)を用ひよと仰せられたので、主として佛寺の樂舞として採用され、官立の研究所も大和櫻井に設けられた。下つて、鎌倉時代の樂書『教訓抄』に藝能の記述があり、或ひは法隆寺等の資財帳、正倉院・法隆寺・東大寺等に傳存の伎樂面二百餘口がある以外には、有力な考證資料は殆どないのである。これらによれば、佛會の行道中で行はれた一種の假面劇であつたことが首肯されるに過ぎない。隋の散樂であらうとか、中支、三韓を経て傳へられた印度系の舞樂であらうとか、考定は區々としてゐる。私どもとしては、證文の根據はないにしても、一種のページエントで、多少の物語を持つ樂舞もあつたらしく、後の舞樂・散樂とも相通じた性質のものであつたらうと考へられる。伎樂中の迦樓羅は舞樂の昆崙八仙を想はしめ、醉胡は唐樂の中にも林邑樂の中にも同名義の樂が発見されるから、彼此相通じたものが少なからずあつたらしいのである。同じく伎樂の中に存在した獅子(師子)は、散樂の中にも発見され、後には寺社の祭禮の中に入り、田樂に入り、今日の散樂的演藝たる太神樂の中に取り入れられてゐるのである。而して獅子の假面の源泉を溯れば支那より印度に入り小アジアに入り、古



伎樂面
東大寺藏・國寶



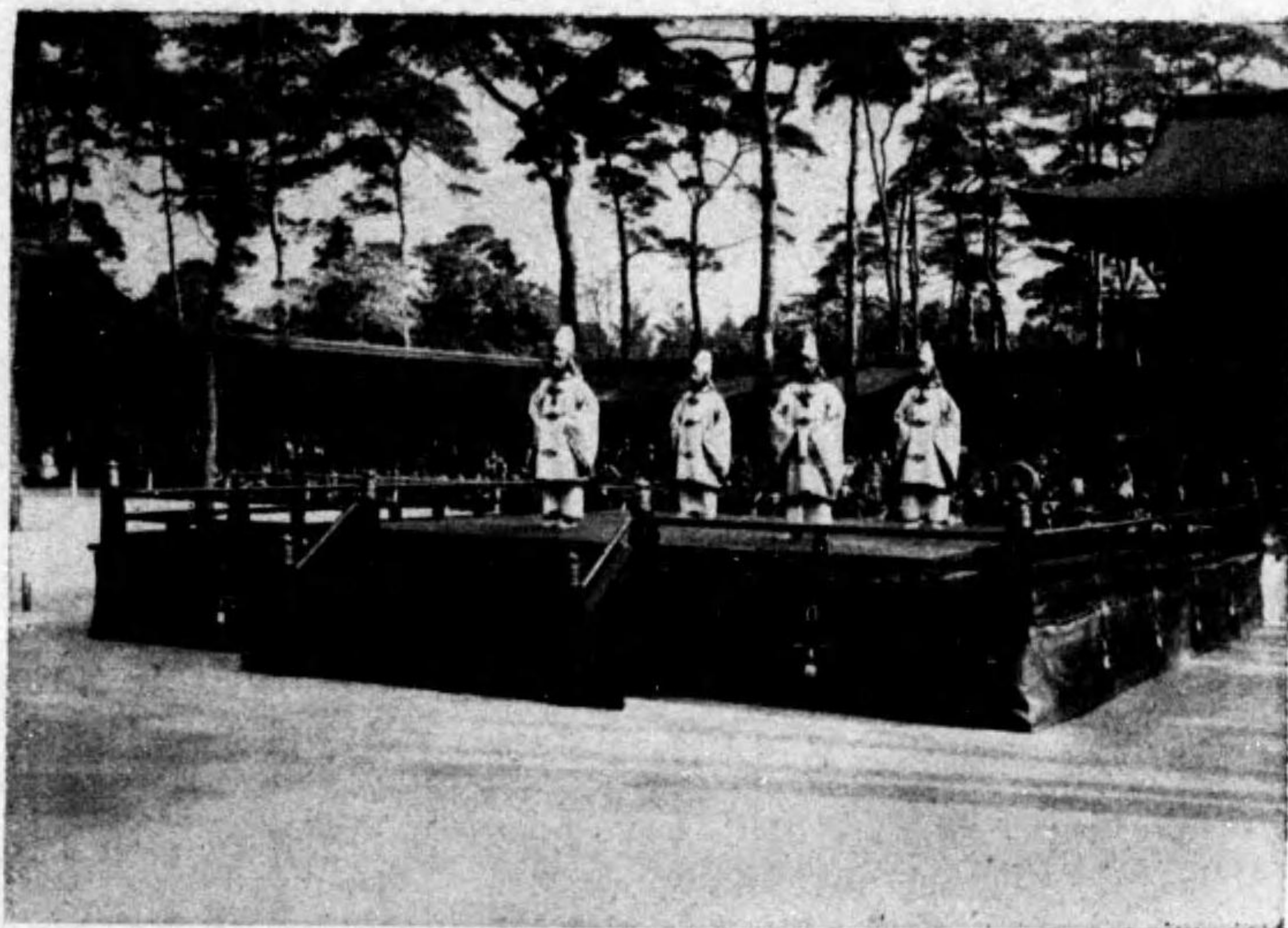
伎樂面
東大寺藏・國寶



舞樂面・納曾利
手向山神社藏・國寶



舞樂面・皇仁庭
東大寺藏・國寶



↑ 明治神宮にて奉奏の
舞樂「崑崙八仙」



故観世左近の能樂「羽衣」

代アツシリアの發掘品中に、極めて酷似せるものが發見されてゐる。また其の一部と推される男性の生殖器を携へての滑稽舞踊の形式は、現存の民俗舞踊の中にも發見され、而して、同一形式の藝態がギリシヤ劇のミモス中にも發見される。飛躍した空想がゆるされるならば、世界文明の有力な源泉地たる中央アジアに發した藝能の一つが、西漸してはギリシアの低級假面劇となり、東漸しては、伎樂となり散樂となり、典雅化されて舞樂となり、やがて能樂となり、再び平俗化して人形淨瑠璃や歌舞伎芝居になつたものと、極論されないこともないのである。

舞樂と散樂との間にも相當の交流があつた。原則としては、支那においても舞樂は多數の樂人が隊伍を組み、大規模な管絃樂の伴奏によつて舞はれるもの、これに對して、部伍のない、低級な舞樂は散樂と稱してゐる。日本においては、唐樂の中に編入された劍氣禪脫や師子の如きも、支那では散樂であつたといふやうなわけで、兩者の限界にも明確ならざる點がある。但し、所謂散樂的(猿樂的)なもの、演藝的なもの、例へば跳丸、擲劍などと呼ばれた手品・曲藝・透梯・縁竿・戲繩等の如き輕業風のもの、傀儡子(人形遣ひ)や幻

術、鳥や獸つかひの如きは散樂特有のものである。

伎樂・舞樂・散樂の三者は、先づ時の支配階級たる貴族の間に玩賞された。來朝しまた歸化したそれらの樂人を、指導者として樂戸が設けられ、子弟をして習得せしめた。恰も明治年度に歐米文化と共に歐米音樂が輸入されて、上流社會に歡迎され、官立の音樂學校が設けられたのと選ぶところはない。歸化樂人のあるものは寺社において保護され、わが國人にして習得するものには、賦役を免じて獎勵せしめられたのであつた。

右の三樂舞のほかに、踏歌たふかも輸入された。持統天皇の朝に、「漢人等踏歌を奏す」とあつて、來朝した支那人も演奏したであらうが、後には貴族階級の子女の間に模倣されて、若き男女が庭前において亂舞するやうになつた。社交ダンス風のものと同推測されるので、多分風紀上の理由からであらう、平安初期に禁ぜられ、ただ儀式化したものが宮廷並に一二の神社に傳へられたにとどまるから、これは除外してもよいであらう。併し、神社にのこされた踏歌から、後年の萬歲せんざい（千秋萬歲せんしゅうまんざい）が発生し、淨瑠璃の曲節にも影響を及ぼしたことを申し添へておきたい。

舞樂の日本化

かくして平安時代に入る。

一般文化も日本國民性化された時期であることは、前に述べた。藝能についても全く同様で、その最も代表的なるものは舞樂の日本化であつた。

舞樂は、允恭天皇以前から、陸續と輸入されてゐた。これを地方別に見れば、高麗・百濟・新羅の三韓樂、支那からは唐盛時の樂を、林邑樂・天竺（印度）樂・度羅樂・渤海樂と、少なくとも八ヶ國にわたつてゐた。度羅は朝鮮の濟洲島であるとの説もあるが、この樂の中に婆理舞といふものが挙げられてゐる所から、南洋ジャバのバリー島の樂舞であつたらうと、田邊尙雄氏は考證してをられる。現にバリー島の音樂と、現存雅樂のあるものとの間には、幾多の類似點が發見されると報告されてゐる。甚だ興味ある説で、有り得べきことでもあり賛意を表したい。即ち、ともかくも北は滿蒙地方、西は中央アジア諸國、南は印度・南洋諸島、所謂大東亞共榮圈のものが、舶載されたのであつた。

舞態、藝態に至つては、これを明白にする由もないが、演奏に用ひられた楽器と假面とは相當に保存されてゐる。管楽器では、高麗笛・篳篥・莫目・笙・簫等、絃楽器では琵琶・新羅琴・琴・瑟・箏・阮咸・箏篋等を、打楽器では太鼓・鉦鼓・羯鼓・三ノ鼓（腰鼓）・鐘・銅羅・拍板・銅拍子・振鼓・楛鼓等が擧げられる。『信西古樂圖』に見入る時、本邦へ傳來の有無は別として、名も傳はらぬ楽器さへ寓目するのである。

雑多と言へば雑多であつた。明治年間の歐米文物と同様に、實際に文化の程度に差違があつたことは争へないが、遠方崇拜と異國趣味讚歎にも促がされて、滔々と輸入された。實用的にしか過ぎなかつた民俗舞踊や祭祀の儀式的舞踊から飛躍して、藝術舞踊の存在を教へられて、歡喜に浸つたのも尤もであつた。それが、平安時代の初期に至つて、見事に日本國民性化に成功したのであつた。

平安初期の嵯峨・仁明の兩帝は、御みづからも藝能に御造詣深くあらせられた。樂人も、尾張濱主・大戸清上等の名手輩出し、勅命を奉じて樂舞全體にわたる大編整が斷行された。即ち曲の改訂、新作、樂器の改廢、左右兩舞の制定等の大事業を約三十餘年間に成

し遂げたのであつた。これは、實に内外古今を通じて、樂舞史上稀に見る大改革であつたとされてゐる。左右兩舞の制は、朝鮮にこそ其の名残を見得るといふが、他の國にはその比を見ない方法であつた。左方樂、左舞は唐樂を中心として、天竺・林邑等の諸樂を編輯したもの、右方樂、右舞は高麗樂を中心として、三韓・渤海等の諸樂を編輯したもの、舞樂（舞）臺が、今日見られる如く、京間四間四方の高舞臺に、江戸間三間四方の置舞臺を置くといふ様式等も、此の時代に制定されたのだとされてゐる。まことに『源氏物語』その他の文學と比肩すべき藝術上の大革新大收獲であり、また、大宮人の教養高い平安文化を映發したものと言はねばならぬ。

散樂の行方

散樂は平安時代にどうなつたであらうか。これは舞樂に比すると後代の諸藝能に重大な源泉的意義を持つてゐた。

いつたい、散樂なるものの故郷は明確にされてゐない。支那では西域地方、結局は中央

アジア方面から来たとされてゐるが、支那で改變されたり追加されたものもあつたであらう。前にも述べた如く、日本へ來てから舞樂の中へ繰り入れられて、藝能的に洗練を加へられたものもあつたが、概して平俗低級な演藝であつた。手品・輕業・曲藝・傀儡子・幻術・物真似・茶番や漫才風の滑稽問答或は寸劇といった風のもの、すべてを包含してゐた。日本にも在來さういふ行き方のものは、自然に發生してゐたであらう。が、かういふ藝態は、國境も國語も超越し、階級をも超越して、何人にも理解され悦ばれるものである。舞樂が貴族階級に愛玩修得されたに對して、散樂は庶民の間にも迎へられた。奈良から平安初期にかけて、屢々天覽をも賜はり、相撲節會の後宴や神樂の餘興として朝廷にも演ぜられた。けれども、その卑俗性の故にすんすん普及されはじめたので、平安初期には官立の樂戸（研究所）も廢止された。散樂は貴族階級の特別保護をはなれて、民間に温床を見出しそこに根強い發達をいとなみはじめたのである。

平安中期からは、散樂は猿樂と訛稱するやうになつた。さうして是れは同時に、日本化を意味してもゐた。また、「猿」といふ字義が、よく其の藝態の模倣性や低俗性や敏捷性等

を物語り、いしくも説明してゐた。「さるがうわざ」といへば、滑稽戲謔を意味するほどに普及されたのであつた。秦氏安の『辨散樂』や藤原明衡の『新猿樂記』等には、猿樂の中に含まれてゐた各種の藝能が擧げられてゐる。その若干を簡単に解説しておきたい。

呪師（すし又のろんじ、寺院の法呪師に發し、猿樂法師に繼承されたといふ呪師舞、

この一部は能舞となり、やがて能樂にまで發展した）

侏儒舞（小人舞で、蜘蛛舞とも呼ばれた曲藝的な舞。歌舞伎に早雲（早蜘蛛）某といものが

あつた、それは此の傳統と想はれる）

田樂（びんざさらを持つて舞ふ、主として中門口の舞を指したもので、田樂能藝の原始形式とも見られる）

傀儡子（人形舞はしである。人形淨瑠璃芝居の起源になつてゐる）

品玉（弄玉、八つ玉なども同じものと思はれる。手品・曲藝・あやとりの類。江戸時代の放下師は此の傳統を想はする）

一足・高足（田樂の藝能として知られたもの、一本の竹馬乗のやうなもの。今日滿洲地

方遺存の高足踊も此の種に屬してゐるであらう)

走索(綱渡りの輕業)

縁竿(竿上り、梯子乗りの類の輕業)

右の外、琵琶法師の物語、妙高尼之襦袢乞、京童之虚左禮、東人の初京上といつたやうな滑稽諷刺の寸劇があつた。尼さんが襦袢を貰つて歩く話、田舎者の東人が初めて京都へ上つての滑稽(赤毛布ぶり)などといふ、題目だけ見ても、後の能狂言を示唆してゐる。

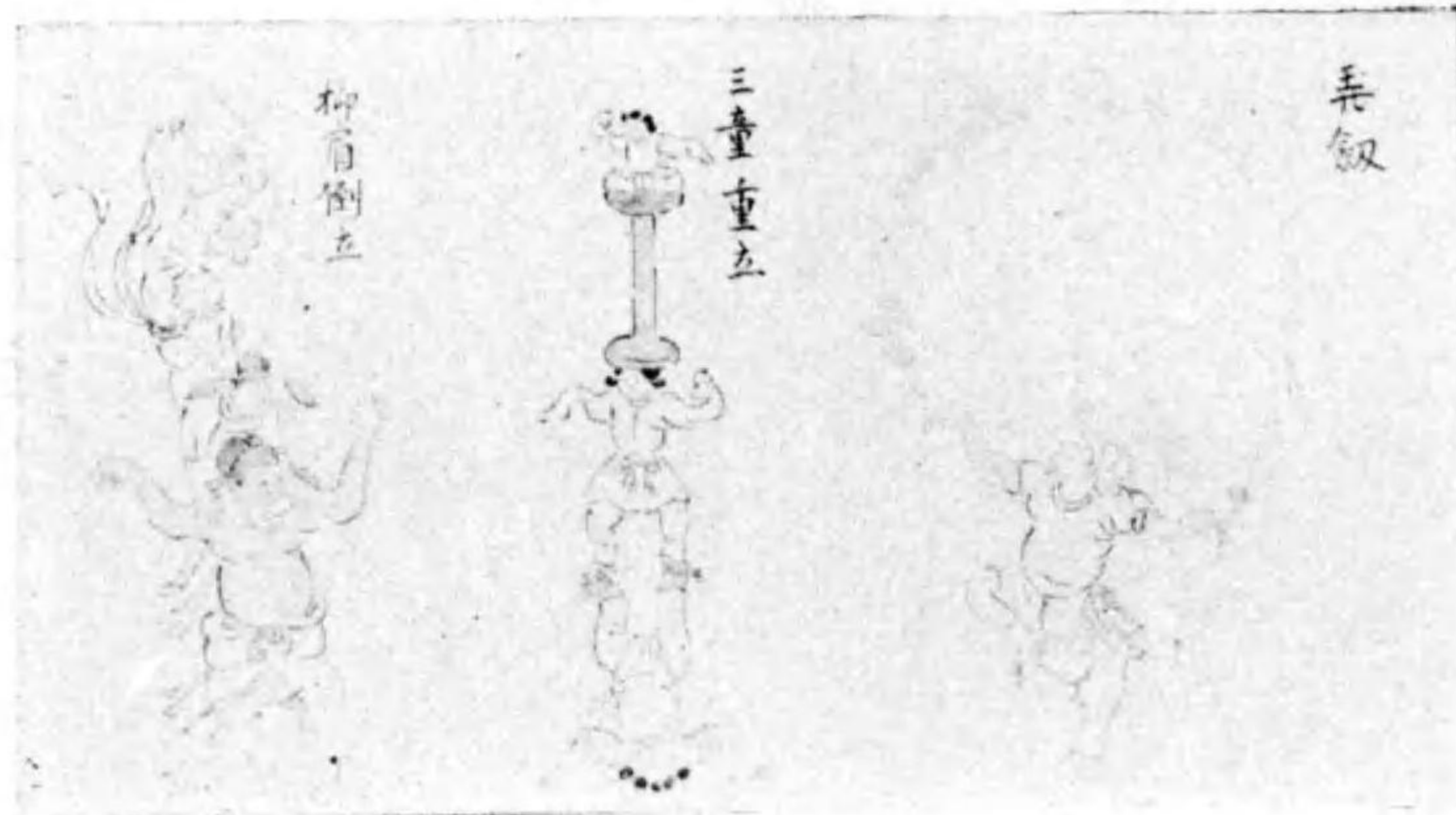
右の如く、平安時代の猿樂なる名稱は、ちやうど「藝能」とか「演藝」とかに該當する廣汎性を持つてゐた。が、これらの藝能の演ぜられたのは、神社の祭禮、例へば京都の祇園會・稻荷祭・宇治離宮祭・南都の春日若宮祭、また各地大寺の法會等にも行はれた。その他の神社にも出張して演じたのであつた。

また是を演じたのは、賤民の猿樂藝人であつた。その中には、古く散樂の樂人として渡來し歸化した後裔もあつたであらう。日本人で習得して其の仲間に入つたものもあつたであらうが、濫僧にして猿樂藝人の群に加はつた者も少くはなかつた。平安時代に入つては、

散樂圖(信西古樂圖より)



綱渡りしつつの曲藝



逆立輕業

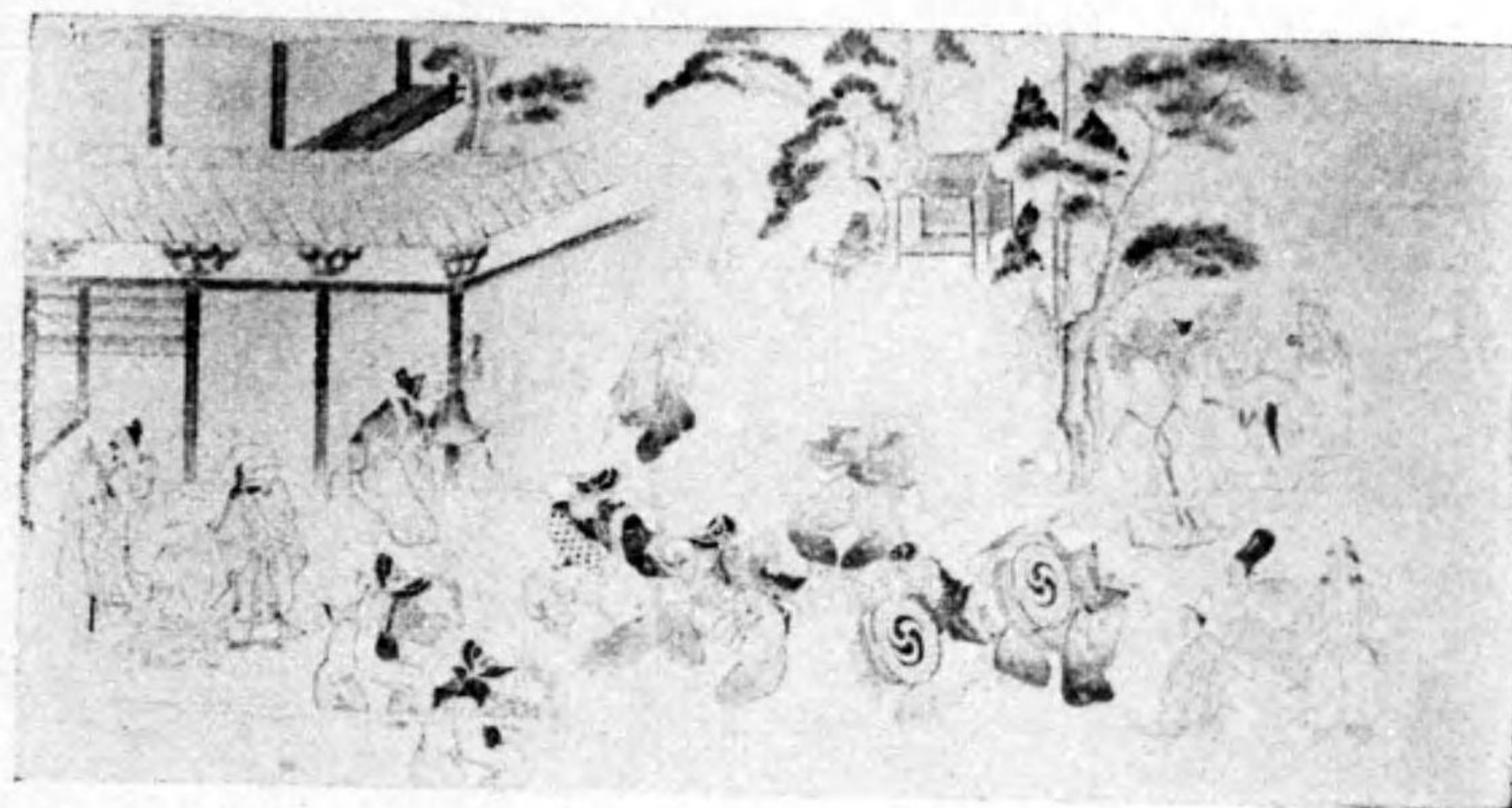
力持輕業

劔のお手玉

田 樂 圖



獅子舞と高足



編木・鼓の曲藝・お手玉・笛・太鼓(浦島神社縁起繪卷)

庶民(農民)に對する賦課が重くなつたので、それを免れるために法體となつて良民の域を脱し、卑賤の境涯に入つた者が少なからずあつた。これを濫僧らんそうといふ。猿樂法師、田樂法師と呼ばれても、ただ外貌が法師姿であるだけで、常人と同じく肉食妻帯であつた。賤民に伍したのであるから、滑稽卑猥をも意に介せず演じ、藝能に對する纏頭物によつて生活するのであるから、藝能練磨に關しては、精進努力に眞劍なものがあつた筈であるし、結束も堅くなされたであらう。

即ち、ここに至つて職業的の藝人の輩出したことを知る。舞樂の樂人は、職業的ながら宮廷・寺社の保護のもとにあつたが、猿樂藝人の多くは藝能による自活者であつた。近年に至るまで猿樂系統の藝人の社會的地位の低かつたのは、平安時代からの傳統なのであつた。

要 約

舞樂と猿樂とを外にしては、廷臣の間の藝能に野曲えいせきがあつた。その一部は雜藝ざいぎとも呼ば

れてゐた。神樂歌・催馬樂・風俗歌・朗詠・今様等がこれである。佛教の聲明（聲樂）と雅樂の調によつて日本民謡等を洗練し典雅化した貴族廷臣の音楽であつた。次の時代の能樂にはこれが少なからぬ影響を及ぼしてゐる。僧家には延年舞えんねんのまひが既に平安末期から行はれてゐた。これも能樂に少なからず影響を持つに至る。民間には傀儡子の婦女に淵源した白拍子舞が見られた。

併しながら、結局は舞樂を以て、この平安時代までの文化を映發した代表的藝能とすべきであらうが、庶民の間に醗釀されつつあつた散樂系の、田樂・猿樂の藝能にも亦注目すべきものがあつた。猿樂は國民の各層と十分なる融會を遂げ、在來の素朴なる樂舞をも吸収して、爾後の各種藝能の萌芽の全部を包藏してゐたからである。例へば次代の代表的藝能たる能樂及び能狂言の萌芽は此期の猿樂の中にあつた。次々代（江戸期）の代表的藝能となつた人形淨瑠璃と歌舞伎との萌芽も、同じ此期の猿樂の中にあつた。而して、現今における諸演藝、漫才の類等、いづれも此期の猿樂中にその源を發し、或はまた同様の技を見出し得るのである。要するに、舞樂は特殊であるが、爾餘の日本諸藝能は、散樂

（猿樂）に發してゐると言つてよい。先きに、平安文化は日本文化の諸相を具備してゐることを指摘しておいたが、それと同じく、平安時代の猿樂は日本諸演藝の温床であると言つてよい。更に、言葉を換へていへば、日本演劇史乃至日本藝能史は、日本猿樂史と稱すべきものであることを思ふ。

第四 中世篇

上世の文化と藝能についても私は少しく筆を用ひ過ぎたが、それは沿革の基礎となる部分であるからである。以下の中世と近世については、出来るだけ簡潔を期したい。

文化の擔任者は、貴族から武家にと推移した。と同時に文化の日本國民化といふ傾向も一層強調された。藝能の方面においても全く同様であつた。鎌倉・吉野・室町等の、中世期四百年間の主要な藝能は、延年えんねんと田樂でんがくと猿樂さるがくの三者で、これらの交流によつて、能樂及

び能狂言の大成を見たのであつた。

舞樂も日本化されたものであること、前章に述べた通りであるが、其各種素材には大陸のそれが尙ほ著しかつたのであるが、中世藝能に至つては、全く日本的なるものの完成を見たといつてよいであらう。

延年舞曲

延年はかれいえんねん退齡延年の語に出たもので、延年の舞（また舞曲）とも呼ばれ、寺院における藝能大會であつた。發生は平安の中葉からであるが、鎌倉から室町の初期にかけ、諸國の大寺——奈良の興福寺・東大寺・薬師寺・法隆寺・京都附近では延暦寺・園城寺等の法會に際して催された。室町の半ばからは衰へ、江戸時代には興福寺以外は形式ばかりとなり、現今では、僅かに平泉の毛越寺等に郷土演藝として、その形骸を保つてゐるに過ぎない。併し、その意義と影響については、甚だ大きいものがあつた。今日、まだ充分なる研究はつくされてゐないが、興味ある研究對象とするに足る。

延年舞は、端的に言へば、上世藝能の各要素を集成した一種のバラエティーであると言つてよい。而して、それらの諸藝能を構成編輯（モンタージュ）してゐるものは雅樂であつたのである。

舞臺は庭上、または庭上の置舞臺、芝生の場合もあつて、「芝居」なる語は、延年に由來すると言はれてゐる。舞臺の大きさが時としては三間四方であつたりするのは、舞樂の影響であり、また後の能舞臺とも關係があるであらう。橋がかり（演技者の登場口）はV字形になつてゐて、二つの道は舞臺後方で合してゐた場合があり、樂屋があつて、そこで音樂の演奏をする。これはそつくり舞樂の轉用踏襲であつた。音樂もまた前記の如く舞樂によつたもので、最初に寄樂として喜春樂きしゅんらくの如きを用ひ、第二番には必ず「振鉦えんせう」を演じた。この曲は舞樂の頭初に必ず演奏される曲である。さうして最後には散樂ちりがくとして、舞樂の退出樂たる長慶子ちやうけいしが演奏されたのであつた。樂器も舞樂同様であつたと想像される。必要に應じては、既に地謡ぢうたいも附加されたのであつた。

その演技種目は、時代により寺々により、相違のあつたことは言ふまでもない。が、鄧

曲、雜藝乃至宴曲系のものからの轉用に庶民演奏の猿樂藝能からの轉用が交へられた。前者に屬すると想はれるものに、朗詠・心曲(宴曲)があり、若音や床拂といふ、和歌をうたひつつ舞ふ稚兒の舞もあつた。相亂拍子と稱して、金色の風打烏帽子に長絹、大口、色小袖といふ扮装の稚兒が二人出て、小鼓の亂拍子に合せて舞ひ諺ふものもあつた。白拍子舞もあつた。遊僧は専門の遊藝僧の歌舞、開口とか當辨と呼ばれた猿樂の言立、連事といふ演述もあつた。風流と連事には猿樂の能が取り入れられてあつた。絲綸といふ同じく稚兒の勤めた女方物の原始形式もあつた。また狂言といふ曲目も既に見えてゐる。

之を要するに、延年は過渡期の藝能であつたといつてよいであらう。即ち、舞樂をやつしくづした下向的傾向のものと、猿樂藝能を向上させて洗練し、典雅化したものとを配合したものだつたからである。やがての能樂・能狂言の成立にも多少の寄與をなしてゐるし、歌舞伎に於ける「連ね」といふ演述の源にもなつてゐた。延年は何等まとまつた藝能形態こそ作り出さなかつたが、上と下とに對して橋渡しのやうな役目を果したものと見なしてよい。

田樂

田樂の起源は、前時代の田儺にあるとの説もある。併しながら、それは早くに舞樂化された原始形式の一である。平安末期からの田樂が、農耕による生産物の豊富を祈る神事・行事から直接發したものであることは疑ひない。さうした田植祭り或は豐作祈念の原始舞踊に、伎樂・散樂系統のものが先づ提携し、腰鼓・笛・編木等の樂器に銅拍子や振鼓・小鼓等が加はり、歌舞の外に散樂の曲藝的分子(刀玉・一足・高足等)が合體して鎌倉に入り、各階級の熱烈な支持を受けたが、室町の末に至つて漸衰の一途をたどりはじめ、そのすぐれた藝能部分は猿樂能に吸収され、曲藝的部分や獅子舞風の、言はば伎樂系統とも考へられる部分のみが、各地の寺社或は演藝者(放下師)に遺存されるといふ末路を取つたのであつた。

元來、『新猿樂記』によると、廣義の猿樂の中に田樂といふ種目が擧げられてゐた。田樂はその根本において、猿樂と一脈相通じたものであつたとは言へる。何故に田樂が鎌倉期

に入つて發達したかといふに、結局は、武家に取り上げられたからだといふことになる。武家文化は貴族文化よりも低俗であつた。舞樂は既に形式化して生氣を缺き、また實際武家の觀賞には高級過ぎ象徴的であり過ぎた。田樂は平安末期から大流行を見たので、自然名手も輩出したであらうし、新時代の樂舞にふさはしかつたからであらう。

『太平記』には、北條高時が住吉から田樂法師を招いて學んだとある。職業的の田樂法師が、本座(京都)新座(奈良)とに分かれて技を競つたのは、平安末期からのことであつた。本來の田樂藝能の外に、猿樂の「能」をも攝取し、貴族・武家・庶民等各層の支持を得たのであつた。如何に田樂が盛行したかは、大江匡房の『洛陽田樂記』、實意大僧正の、『文安田樂記』等に詳しい。殊に著明なのは『太平記』に見える貞和五年四條河原に催された勸進田樂であつた。棧敷崩れの田樂として知られてゐる。「田樂ハ鬼ノ面ヲ着ナガラ装束ヲ取テ逃ゲル盜人ヲ赤キ笠ヲ振り追テ走ル」とあるので、鬼の面をかけた能藝の演ぜられたことが分かる。その頃田樂能として演ぜられたものに水波の能・敦盛の能・女沙汰の能・尺八の能・法然上人の能等があり、また狂言にも膏藥練・蟹山伏・太刀奪・瓜盜人・

宗論・茶壺・棒しばり等があつた。これらは、後の能狂言に其儘轉用されてゐると考へられる。

ともかくも、田樂能は室町初期には、名人一忠等の力によつて、完成期の猿樂能の境地にまでは達したのであるから、中世期藝能としては、一應完成の域にまで到達したものと云つてよいであらう。

猿 樂 能

元來「能」なるものの發生経路については、或は延年とされ田樂とされ、久しく懸案のままに過ぎたが、近年能勢朝次氏・岩橋小彌太氏等の研究によつて、平安の末頃に、既に能は猿樂の本藝と認められてゐたことが明らかにされた。而して能とは、猿樂藝において、あるまとまつた思想・感情・物語等を技藝によつて表現すること、即ち藝に堪能なるを言ひ、これを能藝また藝能と呼んだのであつた。さういふ猿樂藝能が、延年の中に案配されて猿樂者によつて演ぜられ、幾分の發達を見たものと考へられ、それが前に述べたや

うに、室町初期の田樂において、一忠・増阿等の名人によつて大進展を遂げたのである。その頃は田樂と猿樂とは、名こそ異なつてゐるものの、能藝として殆ど本質的には差違のない程度のもになつてゐたらしい。観阿彌世阿彌父子が將軍義滿に召されて殊籠を蒙むるに及んでは、猿樂派が急速に伸張し、室町中期以後は田樂を壓倒して猿樂能としての樹立完成を遂行し得たのであつた。

かくの如くにして、完成された猿樂藝能には、能樂と能狂言とがあつた。此の兩者は、同じく低級な猿樂藝能に出發したものであるが、結局日本藝能の二大方向を、それぞれに代表した形態なのであつた。

能樂は、歐米の歌劇と全然同じ形式のものである。演技者も歌ひつつ舞ひ、合唱團たる地謡を持ち、樂器は笛・小鼓・大鼓・太鼓の四種だけながら音樂團として備はつてゐるからである。但し、歌劇よりも舞踊的要素には富んでゐると言つてよいから、むしろ「歌舞劇」乃至「舞踊劇」又は「舞踊劇詩」と呼ぶほうが適當してゐるであらう。

能樂の典雅優婉であつて、題材の悲劇的で嚴肅なるに對して、能狂言は滑稽輕快を本義

とし、當代の世相を描出した寫實的な科白劇であつた。それ故、正統演劇の傳統は、猿樂本來の藝統の大成たる能狂言にあつたと言つてよい。而して、此の兩者は、その頃の國民生活に即應した、現代的藝能であつて、今日見る能樂の如くに古典化し、硬化し、當代社會と遊離したものでなかつた。

世阿彌の父觀阿彌が、能樂の進展に邁進してゐた時、初めて『白髭』の能に曲舞くまひの節ぶしを取り入れ、それが異常な好評を博した。曲舞については尙ほ後述するであらうが、能樂に先き立つて社會一般に歡迎された藝能で、小鼓を打ち物語を誦しつつ舞ふものであつた。平安末期に上流社會に流行した今様の當代化平俗化されたもの曲舞であつたと言つてよい。元來、觀阿彌は奈良にゐた女曲舞から修得し、その曲節をやはらげ、猿樂の小歌節の優婉さを加味したものと云はれる。即ち、觀世父子は、當時の流行歌謡曲を攝取したのであつた。謡曲の内外二百番中「クセ」のないのは僅かに六十番に過ぎないとされてゐるが、それほどに曲舞くまひの吸収は全面的に行はれたのであつた。

結局、現代生活に即したものであつただけに、何人にも興味が持てた大衆的藝能であつ

たのである。今日の能樂は江戸時代初期に、所謂幕府の式樂なる意義を徹底せしめて、音樂的精練を重ね、莊重嚴肅味を添加し、演出時間は約二倍になつたと言はれてゐる。それだけに音樂的演出が増大し、一層象徴的な表現になつてしまつたのである。この猿樂が中期の半ば以來、社會の熱烈なる支持を受けるにつけ、猿樂藝人は寺社の保護承認のもとに「座」即ち劇團を組織し、祭禮に際しては興行をなし、地方にも巡演した。近江・丹波大和・攝津・紀伊等には多數の座があつた。殊に大和猿樂の圓滿井座(金春)・坂戸座(金剛)・外山座(寶生)・結崎座(觀世)等は、大和四座として、殊に花々しく活躍したのであつた。その他、正式の座を組織してゐない、言はばもぐりの、又は素人猿樂劇團であつたところの手猿樂と呼ばれたものに至つては、夥しい數に上つてゐたらしく、盛んに各地で興行した。作品も、種々の先行文藝に題材を求めて續々と出來た。無論俳優と作者は兼帶の時代であつた。それだけに、流動性もあり當時の國民生活に適應して潑刺としてゐた。

能樂が演劇であるかないか、舞踊ではあるが舞踊劇であるかないか、といふやうな問題が、一部の人行はれてゐたことがある。これは演劇の定義によることであるが、私ども

は演劇と見なすべきだと考へてゐる。また能樂の完成に、元曲(支那劇)の影響乃至關聯の有無も一つの問題である。これも未だ文證は得られないのであるが、舞臺構造や演出形態においては、相當の關聯あるものと私どもには想像されてゐる。この二つは詳しく論議することを差控へて、ただ附記しておくにとどめる。

その他の藝能

以上で、中世藝能としての猿樂・田樂・延年等三者の相關狀況を概説した。劇的構成を持つものとしては、だいたいそれだけであつたが、今期においてまた次期の演劇或は藝能に對して、重大なる關係を持つものとして、曲舞、乃至幸若舞曲と淨瑠璃の發生について一言觸れておきたい。

曲舞は、平安時代の雜藝の一なる、白拍子の唄つた今様から變化した宴曲に舞をつけたものであつた。「曲舞」なる名義は、正統派から逸脱したものといふ解釋もあるが、曲は曲節で節おもしろく歌ひつつ舞つたものとの説もある。多くは女で、水干烏帽子で扇子と

腰鼓とを持つた圖様が描かれてゐる。これが猿樂能に攝取されて能樂大成に寄與したことは既に述べたが、此の際今一つ注目すべきは、幸若舞曲が、この曲舞の一流派だつたことである。

幸若舞曲には、滿仲・夜討曾我・十番切・富樫・景清・敦盛・和田酒盛・八島等三十六番が知られてゐる。が、その説話體戲曲風の詞章は、能樂にも、亦後の淨瑠璃にも、大きな影響を及ぼしてゐる。のみならず、これら二者を通じて、歌舞伎にも間接的に、さまざまの影響を與へてゐることを指摘しておきたい。

淨瑠璃そのものは、一つの音樂藝能でしかなかつたが、人形と提携して、三大國劇の一である人形淨瑠璃劇を生成してゐる。この淨瑠璃も、中世期において成長を見たのであるから、その發育経路に一瞥を與へておきたい。

前代たる平安の後期から、琵琶法師の物語といふものが行はれてゐた。無論、賤民藝能の一としてであつた。それが鎌倉期に入つて『平家物語』といふ傑作詞章を得てから、平家琵琶と特稱されるやうにもなり、社會に廣く行はれるに至つた。爾來二百餘年、琵琶曲

の藝能は次第に固定し、形式化すると共に、推移する時代文化と乖離するやうになつたので、おのづと新傾向の語り物を要望するやうになつた。この傾向を代表して生れた平民音樂こそ即ち淨瑠璃だつたと言つてよいであらう。

淨瑠璃なる語の起源に關しては、未だ正確なことは知り難いが、初期の淨瑠璃曲中で、最も人氣のあつた、『十二段草紙』(淨瑠璃姫物語)に起因してゐることに異論が少ないであらう。この曲は牛若丸時代の義經が奥州へ下る途次、三州矢矧の長者の娘淨瑠璃姫との間に醸された浪漫的な戀愛譚であつた。『平家物語』以外の詞章を語つても、平家琵琶と呼ばれてゐたと同じ経路なのである。淨瑠璃節なるものが文献の上に見えはじめたのは、室町の中期、東山(義政)時代とされてゐる。その頃は琵琶にあらずんば扇拍子あふぎやうしによつて語られてゐたのであるが、永祿年中に、泉州堺の津に琉球から傳へられた蛇皮線へびかわせんを、日本式に改造した三味線が、その伴奏樂器となるに及んで、急速に飛躍的發展を遂げて、近世期即ち江戸時代に入るのである。

要約

顧みるに、中世期の藝能には、相當華やかなものがあつた。同期の文學活動と比肩し、或ひは寧ろ優越せるが如き感をさへ抱かしめるであらう。上世をうけて近世を開くだけの意義と内容とを多分に持つてゐた。殊に、國家意識において覺醒し、文化の諸相にわたつて、眞に日本的なる色調を濃厚ならしめたるが如くに、わが藝能の分野においても純日本的の大成を見たことは快心事とせねばならぬ。能樂及び能狂言は、實に上世以來の庶民的藝能乃至は演劇藝術の集約であり、第一次の日本的完成であつた。

中世末期は、所謂戰國時代に入り、未曾有の混亂時代に陥つたので、藝能活動も當然一頓挫を來たさねばならなかつた。が、もしも、今一世紀も平和が保たれてゐたならば、どうなつてゐたらうかといふことは、可なり興味ある問題である。管見を以てすれば、シェクスピアも、ワグネルも、間もなく現はれたものではなからうかと思ふ。世阿彌は既にワグネルでもあつた。けれども、その構成にはまだ複雑さが足りてゐない。科白劇としての

能狂言も、未だ小喜劇としての範圍を出てゐなかつた。けれども、もう一世紀間の洗練と展開とが續行されたならば、複雑な構成を持ち、其の舞臺機構にも新機軸を顯現せずにはおかなかつたであらう。能狂言も科白劇としての、元祿歌舞伎程度のものへの大成が、期待されたであらう。シェクスピアは、中世末期から安土桃山、江戸にかけての活動に相當するのであるが、日本の實際は、同時代に對比し得るまでの發展には達しなかつたと言つてよい。

併しながら、やがて、次の近世期に至つて、能樂は人形淨瑠璃劇に、能狂言は歌舞伎にと、それぞれ外貌は異にしつつも、その内質の展開を遂げるの機會を捉へたものと言ふべきである。

第五 近世篇

「下克上」といふ言葉は、中世末期の混亂状態から抽出された、人心の動向であつた。

武家階級にあつては、群雄割據時代を現出し、庶民階級にあつては、個人意識の覺醒となり、現實的享樂的の生活を示唆し、庶民の勃興を促進したのであつた。果斷なる信長、智略に富む秀吉、深謀遠慮の家康、この三者の協力によつて成つた時代の統合は、結局封建制度の近世的再組織乃至完整であつた。けれども、土地經濟から貨幣經濟への推移は、庶民殊に町人の經濟力制覇となり、同時に、その實際の文化擔任者は、武家にあらずして庶民に移つたと言つてよい。さういふ矛盾は、そこに多少の陰鬱さを宿したものの、この期の代表する文藝も演劇も、庶民の手によつて創成される運命のもとにおかれたのであつた。俳諧・庶民小説・淨瑠璃・歌舞伎・浮世繪といふが如き、江戸時代特有の諸藝術が、悉く庶民文化の發揚に基づくのは、此の故に外ならぬ。

殊に、注目すべきは、時代の統一後間もなく鎖國政策の取られたことであり、而も前代未聞、世界史にも類ひ稀な三百年といふ平和を持續したといふ現象であつた。このため中世末期から近世初期にかけて、大陸文化も少なからず輸入されて、たとへ先行藝術に根ざしたにせよ、大陸藝術の刺激によつて面目一新せるものを形成するかと思はれたのである

が、鎖國政策のために、國內的の發達と爛熟とに終始する結果に終つたのである。ここに時代そのものも中世封建制の延長、または近世的の完整であつたと共に、藝能方面においても、中世藝能の近世的完整に終始したといふ根據を發見するのである。

さて、近世藝能の代表者は、人形淨瑠璃劇と歌舞伎劇とであつた。而してこの二者の關係も亦、中世期の延年・田樂・猿樂三者の如く、或ひはそれ以上に、殆ど不可分の關係を保ち、姉妹藝能として成長したのであるが、後半期に至つて、結局歌舞伎に攝取統合されたのであつた。この兩者の相關々係を主として、江戸時代文化の推移と共に検討することにしてしよう。

江戸時代乃至江戸時代文化の區劃には、種々の方法がある。實曆年度を境界として、先づ二つに區分し、更にそれを各二分して、前者にあつては寛文度、後者にあつては寛政度を以て、四分するのが最も普通で、また意義ある方法である。ここでも、その方法に準ずることとする。

寛文・延寶年度

第一期の寛文・延寶度までの六七十年間は、すべての準備時代であつた。

家康の施政方針たる儒學中心の文教政策は、神佛の二道とも融和して、學問藝術への探求心は深められ、各自の自己認識も次第に明確の度を増した。而も、中世末期の混亂から安土・桃山の大轉換期を経験した庶民の間には、江戸時代の平和相の整備されると共に、享樂的現實主義的の傾向も一段と強調された。生活を豊富にするための、新らしき慰樂對象を追求し、自分達の藝能を創造しようとするの意慾に燃えてゐた。新時代の人々には、最早中世紀の田樂・猿樂等によつては、潑刺たる感興に浸ることが出来なくなつてゐた。人形淨瑠璃芝居と歌舞伎の發生も、實にそこに根ざしたものと云つてよからう。

前章に述べた如く、淨瑠璃なる新傾向の語り物は、東山時代に發生し、前期末に渡來した三味線を伴奏樂器とするに及んで、當代の民心を魅了し、十數年を出でずして全國的の流行を見た。また三味線は淨瑠璃の伴奏たるにとどまらず、小唄の流行進展をも促したの

であつた。此の淨瑠璃の内容に合せて人形を操作し、立體的の藝能演出物たらしめんとするの意圖は、まことに當を得たものであつたので、それが大成功を遂げ、社會の熾烈なる支持をも得たのであつた。而して、此の劃期的の人形淨瑠璃芝居(操り)なるものの創成は、京都においてなされ、多分慶長初年のことであつたらうと言はれてゐる。

此の提携を歴史的に回顧して見ると、人形遣ひたる傀儡子は、奈良時代頃に大陸から傳來した散樂藝能の一であり、淨瑠璃は平家琵琶に由來し、更に溯れば、謡曲や幸若と同じく佛教聲樂(しゃうみん)に端を發した藝能であつた。けれども、兩者ともに充分に日本化されてゐた。舶來樂器たる三味線さへも、急速に日本化されたのであつた。

右の如くにして、一旦提携した後は、恰も適當な装置配合のもとにおける化合物の如くに、三者一體となつて發展の一途をたどつた。先づ京都に榮え、次いで、新開の都府たる江戸に中心地が移り、薩摩太夫、金平節の創始者櫻井丹波少掾等あらはれ、明暦三年の大震災後、江戸を追はれた演奏者の移住によつて大阪・京都が中心地となり、その餘勢が今日にまで及んでゐるのである。

金平節を藝術的に洗練した井上播磨掾、その行き詰りを能樂の曲節によつて展開せしめた宇治加賀掾等を経て、貞享元祿の竹本義太夫に至つて、其の集大成を見たのであつた。但し、人形の活躍する舞臺本位の觀點に立てば、義太夫時代にも金平淨瑠璃程度のものでさしたる進歩はなかつた。併しながら、淨瑠璃も初めのうちは中世文學たる軍記物や謡曲幸若からの流用が多く、幼稚で浪漫的で童話的内容のものに過ぎなかつたが、義太夫の旗上げと共に活躍期に入り、近松門左衛門の作『出世景清』以來は、めきめきと劇的展開著しく、敘事的から戯曲的になりはじめた。史家が、此の作を以て新舊淨瑠璃の分水嶺とするのも道理である。

斯く、淨瑠璃が順調に展開したにかかはらず、歌舞伎の發達は必ずしも順調ではなかつた。けれども、その基礎工作だけは、寛文頃までに全うすることができた。

歌舞伎は中世末期に大流行を見た風流ふうりゆうに發してゐる。風流はその頃の舞踊の代名詞であつた。この風流の一部に念佛踊りといふものがあつた。佛教くさい名義であり、その歌詞や扮装にも佛教くさいところはあつたが、實は娯樂觀賞用の低級な民俗舞踊であつた。

「夢の浮世ぢや、ただ狂へ」と言つたやうな現實的享樂的な時代の好尚を反映した感覺的なものであつたらしい。出雲のお國が、京都で改良新工夫の念佛踊を發表して、俄然人氣をあつめたのは、慶長八年以前とされてゐるが、彼女以外にも、多數の少女歌舞團のあつたことは想像されてゐる。それらは、多分中世末の女猿樂の傳統であつたと想はれる。またお國は出雲大社の巫女を標榜してゐたといふが、それには明證はない。けれども、勸進(寄附)興行といふ制度にしなければ、入場料を徵集することはできなかつたのであらうし、巫女は元來遊女的の職能をも兼ねてゐたのであつた。だから、お國の舞踊團體をはじめ追隨して生れた多數の女歌舞伎團も、事實は女優兼遊女の劇團であつて、一種の賣色手段でもあつたのである。これは、お國歌舞伎・女歌舞伎・遊女歌舞伎等が同義語であることから、容易に想像し得られるであらう。

お國歌舞伎の發生當初は、小女によるオペレッツ乃至はレビュー風の新民俗舞踊であつたのだが、間もなく低級な能狂言役者が加はつて道化即ち滑稽寸劇を舞踊と舞踊の間に挿むやうになつた。猿若がそれである。それから、或ひは又、女猿樂の末流とすれば、同時

と言つてもよいであらうが、能樂をくづした歌舞伎能といつたものも加へられた。舞臺も能舞臺の襲用であり、音樂たる囃子も全く同一様式であつた。お國の念佛踊りが、突如として社會の視聽をそばだたしめたと言ひ條、民俗舞踊だけでは飽きたらず、先行の、而も、手近の能樂、能狂言の攝取または参加によつて、藝能化し演劇藝術化するを必然としたわけであつた。

女歌舞伎が社會各層の熱烈な支持を受けたに比例して、遊女兼帯であつたために、其の弊害も甚大であつたので、寛永六年には女藝人一切の出演が禁止された。即ち男女合同劇の女歌舞伎は、ここに消滅の運命にさらされ、これに代つて、並行して存在してゐた若衆歌舞伎わかしゅの伸張を見るに至つた。私としては、若衆歌舞伎は、前時代に見えた稚兒猿樂ちござるがくの末流と見る。

若衆は元服前の少年の謂である。少女に代るに少年を以てしただけで、藝能的には殆ど變りはなかつた。依然として、好色的の舞踊と猿若との組合せであつた。併しながら、此の若衆は、若衆道若道衆道の對象としての存在であつたので、その風紀紊亂に至つては、

女歌舞伎以上のものさへ生じた。そのため承應元年に禁令が下され、一兩年は歌舞伎は地を拂つた。が、業者の切なる歎願の結果、若衆（即ち前髪ある少年）を舞臺に現はさざること、歌舞を演ぜずして物真似狂言ものまねきやうげん盡しを演ずること、といふ二條件の誓約をなして許可された。そこで、たとへ少年でも前髪を剃除した、野郎（良）頭になつて出場する野郎歌舞伎になつた。爾來、約二百九十年、昭和の今日の歌舞伎も、此の野郎歌舞伎の傳統なのである。

官によつて行はれた禁令は、若衆道の弊害除去にあつたのであるから、その實際の藝態においては急激な變化はなかつたにせよ、物真似狂言盡し即ち寫實的な藝能を本位と立てることになつたがために、その面から、劇術、技藝、藝能に對する研究が急に盛んになつた。眞の演劇としての進歩は、ここに初めて發動したのであつた。

かやうに新發途についてから、十二年目の寛文四年には一大飛躍を遂げた。即ち大阪では荒木與次兵衛座で福岡彌五四郎作の『非人の仇討』、江戸では市村座で都傳内作の『今川忍び車』と、いづれも二番續きの狂言を上演するやうになつた。二番續きは二幕續きで、

黒幕を引くといふ發明をも成して、構成の複雑な歌舞伎劇を上演することになった。それまでの一幕ぎりのものを放れ狂言はなれきやうげんと呼んでゐる。能樂も能狂言も放れ狂言であるから、寛文に至つて、日本藝能史上劃期的な多幕物の出現を見たのであつた。

元祿・享保年度

元祿前後の文化は、江戸時代でも後の文化文政のものと同對照をなす、雄大にして豪健な様相を呈した文化であつた。この元祿から整頓期とも言ふべき享保時代にかけて、二つの代表的藝能も大展開を見たのであつた。

殊に人形淨瑠璃は、未曾有の大發展を遂げた。元祖義太夫は晩年、近松の名作『曾根崎心中』を契機として、竹本座の經營を竹田出雲にゆだねた。それ以來、演劇的、舞臺的發展は加速度的となる。義太夫の歿後、二代目義太夫のために『國性爺合戦』を近松が執筆した享保初年以後は、一層その傾向に拍車をかけた。殊に、一方に豊竹座の出現をみて所謂竹豊兩座の對抗競演においては物凄**い**ばかりのものがあり、人形淨瑠璃の進歩にも目

ざましいものがあつた。音樂的文學的ともいふべき集大成は、義太夫と近松とによつて元祿年中に成されたのであつたが、享保以後のは舞臺的演技的となつた。音樂淨瑠璃が人形淨瑠璃或は演劇淨瑠璃に轉向したと言つてよからう。従つて享保から寶曆にかけては、完全に歌舞伎を制壓するの盛觀を呈した。

作者では、竹本座系には近松を大先輩として、(二代目)竹田出雲・文耕堂・三好松洛、近松半二等があり、豊竹座系には、紀海音・西澤一風・並木宗輔・淺田一鳥等があつた。太夫には、前者に元祖と二代目の義太夫・此太夫等があり、後者には若太夫・駒太夫等あり、人形遣には、前者には吉田文三郎・吉田才治等、後者に若竹東工郎・藤井小三郎等があつた。殊に吉田文三郎は男女いづれの人形をもよく遣つた上に、作意もあつて吉田冠子と號して、戯曲の補訂もし、演出家としても空前の技倆を發揮したのであつた。文三郎の活躍は享保初年から寶曆の半ばまで約三十年間にわたるのであるが、人形淨瑠璃の全盛は彼れの一生に盡されてゐる觀のあるほどに、彼れを中心とした大展開であつた。現今の文樂座に見る如き三人遣ひ式は、必ずしも彼れの發明ではなかつたが、彼れを中心とした時

代の發明であり、享保の末年以降は純日本式人形操作法の極致を示した。また全日本の戯曲の代表的傑作である『假名手本忠臣藏』『菅原傳授手習鑑』『義経千本櫻』等は、作こそ出雲・宗輔等の合作であつたが、全部彼れの演出になつたもので、それらの演出様式にして今日の舞臺にも踏襲されてゐるものが少なくない。

歌舞伎も瞠目に値ひする發展を遂げ、元祿歌舞伎と稱せられるまでの成長を見た。

脚本も、前項に述べた二番續きは三番續きとなり四番續きとなつた。即ち三幕、四幕といふ複雑な構成を持つものが出た。而してその多くは、御家騒動に取材したものであつたが、その中には傾城買ひに關聯した場面であるところの世話狂言の分子が含まれ、最後に舞踊を添へるといふ組織のものが多かつた。作者には京阪に富永平兵衛・近松門左衛門・水島四郎兵衛等があり、江戸には元祖市川團十郎(作名は三升屋兵庫)・中村清三郎・宮崎傳吉等があつた。作者の俳優兼帶たることは、謡曲における觀阿彌世阿彌以來の現象であつたが、延寶・元祿の近松門左衛門に至つて、はじめて作者としての專業者を出したと言

つてよいであらう。つまり、近松は淨瑠璃と歌舞伎狂言の作者としてすぐれてゐたばかりでなく、日本の戯曲作者史上劃期的の意義を持つのは、專業作者の元祖と見なし得るからでもある。

京阪の名優坂田藤十郎と女形の代表的名優芳澤あやめの二人によつては寫實的な科白劇が生れた。その劇術、藝能としての系統が能狂言に由來するものであることは言ふまでもない。舞踊の方面に水木辰之助を出してはゐるが、元祿歌舞伎の中心點は、此の本格的な寫實劇の大成にあつた。これに對して、江戸の元祿歌舞伎は、いまだ浪漫的であつた。幼稚といへば幼稚であるが、地方民性を反映したのもあつた。同じく四番續きの構成には進んでゐても、その内容には京阪のものほどの眞實味、寫實味乃至合理性はなかつた。傳奇的で超人的な金平節系の要素が多分に混淆してゐた。元祖團十郎の創演した荒事なる藝風は、金平節に由來してゐるとされてゐるが、童話的でもあり、勇猛果敢な武勇傳であつた。此の荒事を表藝としてゐた團十郎の藝風が、指導的地位を占めてゐただけに、江戸の劇壇は傳奇的色調を主位としたわけである。

人形浄瑠璃と歌舞伎の交流も、この期に入つてはますます顯著になつた。元禄年中は歌舞伎が優勢であつたから、近松の作だけについて見ても、浄瑠璃への移入が認められた。例へば坂田藤十郎の演じた『傾城佛の原』の廓話を、浄瑠璃の『姫山姥』の八重桐の廓話（しやべり）に流用し、嵐三右衛門の得技たりし丹前六方は『雪女五枚羽子板』に流用してゐる。然るに、享保以後になると、勿論、歌舞伎からの移入もないではないが、『國性爺合戦』が、初演の翌年大阪・京都・江戸と、殆ど全部の歌舞伎劇場に劇化上演されて以來、續々と浄瑠璃は歌舞伎の資源になつた。『國性爺』の和唐内を、初めて荒事で演じたのは二代目團十郎であつた。續いて『曾根崎心中』『心中天の網島』『心中宵庚申』等をも彼れは演じたし、前に挙げた『忠臣藏』その他の三大傑作に至つては、歌舞伎劇壇を席捲して、今日に及んでゐる。

寶曆前後

人形浄瑠璃が飽和點に到達して、衰弱しはじめたのは、寶曆末のことであつた。それと

反比例して、歌舞伎は猛然と擡頭するのである。さうして寛政に至つて、ある段階に達するのであるが、歌舞伎が更生の意氣に燃えたその興隆期間のことを、ここで略述したい。

時代文化の上から見ても、此の期間には大きな轉回が行はれた。簡單に言ふと、それは京阪文化の江戸東漸であつた。

何にしても、京都は文化の淵藪であつたし、大阪も商業都市として早くから開けた。江戸は幕府の所在地ではあつたが、新開の都府であり、文化に至つては遙かに劣つてゐた。が、開府以來、約百年を経て、殖民地の觀のあつた江戸に特有の文化がほんとうに根をおろしはじめ、享保の整頓を経て、いよいよ文化は成熟の狀を示した。それと共に、文學も藝能方面も江戸にその中心がおかれるやうになつた。舞臺藝術の方面においても、當然ながらその通りに動いた。

浄瑠璃作者中でも演劇的構成に關して最も功勞のあつた並木宗輔は、寶曆元年『二谷嫩軍記』を絶筆として此の世を去つた。これが浄瑠璃全盛の終止符であつたやうに思はれる。それまでは有望な作者といふ作者は、歌舞伎にそむいて浄瑠璃界に身を投じたのだが、

宗輔の死後は、浄瑠璃から歌舞伎への轉向者が續出するやうになつた。並木正三もその一人であつた。

正三は大阪の芝居茶屋の子と生れ、二十歳前に既に一夜漬の世話狂言を書いた。宗輔の門に入つて浄瑠璃作の修業をしたが、間もなく師の歿去に逢つて歌舞伎に復歸し、初代中村歌右衛門と提携して時代狂言に健筆をふるつた。歌舞伎に人形芝居の戯曲や演出様式を輸入した第一人者と言つてよいであらう。舞臺のせり上げ、せり下げ、或ひは廻り舞臺を完成せしめたなど、舞臺装置家或は演出家としても劃期的な事業をのこしてゐる。義太夫節を歌舞伎に取り入れてちよぼとして説明に用ふることも、彼によつて大成されたと言はれてゐる。同時にまた歌舞伎中興の恩人とたたへられてゐる。彼れの門系に奈河龜輔が出て、益々歌舞伎の時代狂言を展開せしめた。『伊賀越乗掛合羽』『伽羅先代萩』などはその傑作であるが、これらの作品は歌舞伎に成功して、直ちに人形浄瑠璃化されて、歌舞伎より人形への傾向を如實に證據立ててゐる。この後では、正三門下の並木五瓶が光つてゐるが、これは江戸に下つて、江戸で歿したといふその生涯が示すやうに、京阪で盛り返した

文樂座人形浄瑠璃舞臺面
(奥州安達原三段目)
↓
人形遣 (繪本御伽品鏡)



歌舞伎圖



女歌舞伎（徳川侯爵家藏繪卷）



化政度の歌舞伎錦繪（初代歌川豊國筆）

歌舞伎も、龜輔の在世中だけが盛んで、明和・安永と進んでは、江戸にその中心が移つてしまつた。

江戸には享保以來の作者津打治兵衛がゐた。その門系からは藤本斗文・塚越二三治といふ二人が出た。後者は京阪へも三年ほど行つて修業して來たこともあつて、先づ京阪狂言の組織や内容を江戸に移した最初の人でもあつた。尙ほ、二三治について記憶さるべきは豊後節系の浄瑠璃による舞踊劇を續々と新作して、歌舞伎に一新生面を開拓したことである。

本來豊後節の開祖宮古路豊後掾は、古浄瑠璃の一派たる一中節の祖都一中の高弟であつた。享保末年に江戸に下り豊後節を發表したところ、優婉にして官能的な節調が、いたく當時の人心を捉へてしまつた。忽ちにして武家、町人の差別なく流行し、心中事件或ひは駈落などを誘發するの危険を生じたので官はこれを禁制した。その結果門下の文字太夫は流名を常磐津と改め、曲節にも多少の手心を加へて許可され、續いて富本節、また文化に入つては清元節を派生し、所謂豊後系の三浄瑠璃が成り立つたのである。今一つ同系から

新内節も派生したが、これは劇場音楽としては殆ど用ひられず、民間の音楽として愛好されたのであつた。

寶曆から明和・安永にかけては、常磐津節の隆興期であつた。長唄もその頃現はれた富士田吉次(楓江)の名技によつて劇場音楽として基礎的なものとなり、同時に常磐津と共に舞踊劇の音楽として光輝を放つたのであつた。而してかういふ情勢に應じて、一日の狂言に必ず一幕づつの舞踊劇を差加へるやうに、企劃をしたのが二三治だつたのである。俳優にも瀬川菊之丞・中村仲藏などといふ名舞踊家が輩出したので、歌舞伎の舞踊劇(所作事)はここに完成され、また確立されたのであつた。さうして、これまでは、舞踊と言へばお國から女歌舞伎・若衆歌舞伎以來、女形の専門藝能といふことに不文律で定められ、しかも『道成寺』『石橋』などといふ能系統のものに限られてゐたのであるが、元祖中村仲藏によつて此の慣習が打破され、立役(男性に扮する俳優)も舞踊することになつた。かういふことになれば、當然舞踊も進歩するわけであつて、『關の扉』とか『辰駕』などといふ、すぐれた舞踊劇が生れるやうになつたのである。

文化・文政前後

これが第四期である。さうして、此の期間は、日本藝能史中の成熟期とか爛熟期とか呼ぶにふさはしい境地にまで到達した時であつたと言つてよい。

時代も實に泰平の極運であつた。明和・安永の田沼時代が松平樂翁公の寛政の治で少しく匡正整理され、間もなく十一代家齊の大御所様時代を迎へたのである。江戸文化の熟しに熟した時だつたのである。さういふ社會文化を背景として育成された歌舞伎も、實に前々のあらゆる藝能を融會したるが如き、眞の集大成期たるの相貌を呈した。左にその概略を述べて見よう。

人形淨瑠璃の系統 前々項に述べたやうに、人形淨瑠璃は寶曆を以て全盛期を終つたのであるが、あだかも、平安時代の猿樂藝能の如くに流通性に富む歌舞伎は、正三・龜輔の作品を通じては勿論だし、直接にも、どしどし無遠慮に攝取して榮養分にしたのであつた。義太夫狂言、竹本狂言と呼んで、淨瑠璃の劇化は相次いで行はれた。さうして淨瑠璃

の地の文、または歌舞伎化により必要な改修も施した。人物の心理や動作や情景の説明のためには、ちよぼとして義太夫節を採用した。盛綱首實檢・太功記十段目・實盛や熊谷の物語・酒屋・合邦・二十四孝・鎌倉三代記・寺子屋・忠臣藏・鯨屋といった定型的歌舞伎狂言の多くは、浄瑠璃からの輸入品である。でんでん物とも呼ばれるのは、義太夫の三味線の絃が太くて、撥音がでんでんと響くからである。

人形浄瑠璃は能樂の傳統を多分に受けついでゐる故もあり、所謂(音)樂劇であるから、人物の動作もせりふも、演劇的に、寫實的になつて來たにしても、音樂的な演出に支配されてゐた。やがて此の演出様式は本來歌舞伎の演出様式にも加味されていつた。義太夫節によらない時でも、長唄連中による下座音樂といふものが發達して、準音樂劇程度の演出にまでなつた。これは今日の歌舞伎劇がそれをよく證明してくれてゐる。また、歌舞伎の演技中に、人形の動作を模した、「人形ぶり」といふ演出法を混用することがある。例へば二十四孝の狐火の段の八重垣姫、阿古屋の琴責の岩永、お染久松の番頭善六、お染などといふ役では、所演俳優の希望によつて、人形の動作をぎくしやくと眞似ることをいふ。か

ういふ混合演出をやる演劇は、喜劇ならあるかも知れないが、世界中に類を絶してゐるものであらう。

時代物といふのは、主として武家に取材し、武家の生活を描いたものが多く、主に浄瑠璃において發達した作群といつてよいが、正三・龜助を通じ、並木五瓶にも時代狂言のすぐれた作品があり、俳優にも三世澤村宗十郎・五世七世の市川團十郎・三世中村歌右衛門等、いづれも義太夫狂言と時代狂言の名手であつた。

科白劇の系統 元祿歌舞伎の坂田藤十郎・芳澤あやめ等は、寫實劇、科白劇の大成者であつたらしく思はれるが、それも此の期に至つて成熟したと見られる。江戸では二三治以來世話狂言の確立が企圖され、初代櫻田治助がそれを更に一步進めたのであるが、寛政年度に至つて、並木五瓶によつて一番目(時代狂言)、二番目(世話狂言)の制度を截然と區別したので、時代世話混淆の夢幻的構成が合理化されたのであつた。

尙ほ、生世話狂言といつて、江戸の市井の生活を寫實的に取り扱つたものも生れた。これは五瓶よりも後、文化年度の作者鶴屋(大)南北によつて大成されたものと言ふべく、

京阪の元祿歌舞伎を江戸の化政度に再組織し、復活したといふ味のものであつた。これと並んで、怪談狂言といふものも一つの作群として注目してよいほどに續演された。作者としては、やはり大南北、俳優には五世松本幸四郎・尾上松緑・三世尾上菊五郎・七世團十郎・五世岩井半四郎等をその方面の名優とする。『東海道四谷怪談』『天竺徳兵衛』などは其の代表作である。

舞踊劇の系統 これも、前期を受けて大成された。常磐津・富本の外に、文化年度に入つて清元節が派生したと前に述べたが、ここに至つて、文化文政にびつたり即した爛熟期の音楽になり、また之に伴なつて舞踊もぐつと當代的になつた。さうして一幕一種のどつしりした舞踊劇の外に、變化舞踊へんぎぶだうと呼ばれるレビュー式の、小品舞踊を五種七種と連ねて多くは一人の主演俳優が早變り式に演ずる輕快な様式のもが續々と上演された。平安時代の猿樂藝能の近世化オンパレードといふ感じの深いものである、さうして現今の歌舞伎舞踊につきものである雛段式といふ演出形式、即ち音楽連中が舞臺に現はれ、その人員が段々を設けて二段または三段と列んで演奏するの様式は、寛政四年からの創始であつた。

また常磐津と長唄、竹本と常磐津と長唄などで、一方掛合或は三方掛合といふやうな演出形式も此の期からの現はれであつた。常磐津の宗清・靱猿・乗合船・將門・勢獅子。富本の身替りお俊・鞍馬獅子・蟲賣・松魚賣・八笑人。清元の鳥羽繪・神田祭・かさね・保名・子守・三社祭。長唄の供奴・吉原雀・越後獅子・操三番・鷺娘等、等。皆此の期の演出作品であつた。保名・鷺娘・越後獅子の如きも、變化舞踊の一節の獨立したものである。舞踊の名手にも幸四郎・三津五郎・歌右衛門・團十郎・小團次その他があつた。實に壯觀といふべきである。

要 約

振りかへつて、日本藝能史の上から見ると、此の期はどういふ史的意義を持つてあらうか。一言にこれを盡せば、あらゆる日本藝能の混淆して開花した時であると言つてよいであらう。音楽の方面を見ると、雅樂に用ひられた諸種の樂器や音楽は、正式な演奏法でないにしても、歌舞伎演出における唐樂の場合に用ひられ、獅子の舞・胡蝶の舞・青海波等

の舞樂系舞踊には、扮装様式と共に平俗化して盛りこまれてあつた。能の音楽、各種淨瑠璃の節調も、平俗化して混用されてゐた。能樂・能狂言・人形淨瑠璃の演出様式が悉く吸收されてゐたことは前述の通りである。歌謡方面においても、諸國の民謡、説教祭文、今様、朗詠の類ひ、一切お構ひなしに歌舞伎の中に面影を宿してゐた。立場を變へて、樂劇的、舞踊劇、科白劇の諸要素も、此の期の歌舞伎に至つて成熟し渾然たる姿を取つた。

我々が今日歌舞伎なる理念のもとに置かれてゐるものは、實に複雑多彩なものなのである。歌舞伎と呼ぶよりも、日本藝能全部の融合體、化合體といふに近いものである。之れを元祿歌舞伎に對比して見ても、思ひ半ばに過ぐるわけで、元祿歌舞伎が科白劇と大切淨瑠璃とに分けられたにしても、堂々たる舞踊劇群と、準樂劇の人形淨瑠璃系劇群といふものが、新らしく添加されてゐるのである。名は依然たる歌舞伎でも、元祿年度のもものと寛政以後化政中心のものとは、その内容において三倍程度に増大された綜合體になつてゐるのである。

端的に言へば、奈良・平安以來の諸藝能が、當代化され、平俗化また俳諧化され、集大

成されたものと考へてよいと思ふ。

第六 最近世篇

明治維新を迎へて、舞臺は急轉回を遂げる。

明治以後、歐米文化の流入を受けたことは、恰も一千三百餘年の昔し、推古時代に隋唐の文化を受け入れたのと、對比して考ふべきほどの大衝動であつた。けれども、藝能方面殊に演劇の如きは、本來急激な轉回をなし得ざるもので、ちんまげ丁髷から散切頭に變り、洋服に靴といふやうに風俗が變り、或ひはまたペンキ塗りの建築が續々と銀座街頭に聳えるといふが如くには、その題材も内容も觀客も一新するわけに行かなかつた。除々に、極めて漸層的に新時代化してゐたことは事實であつたが、大正・昭和と進んだ今日に至るまで、文化そのものも略々同様であるが、未だ大きな過渡時代を経験しつつあるものと言つてよいであらう。

それに、藝能界に君臨してゐた歌舞伎は、前述した如く、各種演劇藝術の綜合總和でもあつたし、且つ明治期に入つても、九代目市川團十郎・五代目尾上菊五郎・市川左團次等謂ふところの團・菊・左の三名優を初めとして、七世市川團藏・二世中村仲藏・八世岩井半四郎・中村宗十郎等の名優に作者黙阿彌等があつて、其の傳統はゆるがず、社會の支持も甚だ堅固であつた。音樂、繪畫に見られるが如くには、歐米文物の介入を容易にゆるさなかつた。絶えざる刺激にも拘はらず、大正時代までは、歌舞伎は藝能壇の主流たるの位置を冒されなかつたと言つてよからう。

併しながら、新時代の生活乃至文化の欲求の現はれとしての演劇改善運動は、明治十年前後から次第に行はれてゐたのであつた。而してそれは、歐米見學に刺激された顯官の改劇向上運動と、學者による史實の尊重、時代の考證といふことから出發したもので、純粹な藝術上の運動としてはなかつた。即ち、東京府知事の松田道之や伊藤博文等の官吏と呼應した依田學海・福地櫻癡等の活歴劇運動がそれであつた。俳優の市川團十郎と興行師の守田勘彌とが、之れに共鳴して、『源平盛衰記』、『太平記』等に準據した史劇を、史實を尊

重し、有織故實をただして演出したのであつた。そこに、清新味と高雅さとはあつたが、あまりに典雅で、劇的變化に乏しかつたので、一般には悦ばれなかつた。

次いで明治二十年前後には、親歐米政策を取つた伊藤内閣の意を體した演劇改良會なるものが朝野の名士によつて設立されたが、その主張は、歐米劇場の直譯で實狀に即さないものであつたので、何等の成績をも挙げ得なかつた。ただ一つ、歌舞伎の天覽といふ破天荒の壯舉が記念としてこのされた。これは、右の演劇改良會が顯官の主宰になるものだったので、歐米の儀禮にならつて、天覽を仰ぐの舉に出たのであつた。團・菊・左等の名優揃ひで、明治二十年四月末、井上馨侯の茶室開きに行幸遊ばされ、その餘興として天覽あらせられたのであるが、それまで社會的地位の極めて低く、平安以來賤民藝能視されてゐたのが、此の快舉によつて藝術乃至藝術家として遇さるるの端緒を開くことが出來た。舞樂・能樂は古く天覽の光榮に浴してゐたのであるが、歌舞伎の天覽は空前絶後の歴史的事件であつた。

新派劇の發生

新興演劇の第一聲は、明治二十一年の新派劇の誕生であつた。新派は歌舞伎を舊派と見なしての稱呼であるが、当初には壯士芝居、また書生芝居と呼ばれた。而してその誕生の動機は、演劇改善のためよりも政治論の發表手段として選ばれたのであつた。當時自由民権論が喧傳されたが、政見發表の辯士は、官憲から屢々中止を命ぜられるので、演劇の中で何等かの意志表示を試みようとして企てられたに基づくのである。自由黨の壯士角藤定憲が自作の政治小説『豪膽の書生』を脚色し、同志と共に大阪に旗揚げした。元より劇術も持たず、大衆を引きつける名聲とてもなかつたので、失敗に終つたが、志を同じうした川上音二郎その他の後繼者を得て、大阪に東京にと、次第に新派劇陣を布いた。明治二十七八年の日清戦役に際會して、時局演劇によつて認められ、伊井容峰・藤澤淺二郎・高田實・喜多村綠郎、河合武雄の諸優も現はれ、今日の花柳章太郎等にまでその傳統が維持されてゐる。

新派劇は、發生において早く、また何等の劇術も持つてゐなかつたので、書生芝居として粗雑な寫實的演技を以てゆるされてゐたが、歌舞伎俳優のあるものは、その中に身を投じ、その劇術、技藝を織り込んだのであつた。女優も初期には混用されたが、歌舞伎と同じく女形を採用したし、音楽も豊富に用ひた。新時代の寫實劇ではあつたが、歌舞伎的色彩を多分に帯びたのも止むを得なかつた。それはちやうど、歌舞伎の初期に、能樂や能狂言の俳優が参加したのと酷似してゐる。

曾我廼家五郎・十郎が喜劇を打ちたたてたことも、最近世での注目すべき演劇現象であらう。大阪おほさかとわかと呼ばれた低俗な即興喜劇から身をおこした此の両者は、明治三十七年に新喜劇團を組織して自作し自演し、ともかくも現代喜劇と稱すべきものを確立したのであつた。但し五郎・十郎ともに、歌舞伎俳優たりし閱歴もあるので、その演出は歌舞伎的音樂的であつて、その點では一面新派劇と相通するものを認め得る。

新演劇運動

明治三十六年には團菊の兩優が歿した。このために、歌舞伎は一段落を告げることになった。しかし新時代の演劇としては、新派では物足らぬといふ時代意識が具現し、ここに新らしい演劇を要望する劇文學者の實際運動が展開されはじめた。

團・菊の歿して間もなく、新聞劇評家の有志による劇團が試演會を催した。若葉會とか毎日派文士劇と稱するものがそれである。岡本綺堂・岡鬼太郎・右田寅彦・鳥居清忠・伊坂梅雪などは其の同人であつた。

明治劇團の父とも呼ばれた坪内逍遙博士は、演劇運動に絶えず關心を持ち續けてゐた。明治十九年の演劇改良會の主張に對しては、そのあまりに歐米直譯流にして傳統美を無視せる故を以て賛同せず、歌舞伎美を尊重せよとの主旨を新聞紙、小冊子等によつて發表した。爾來演劇革新の事業に志し、同志と共に新らしき朗讀術の研究によりて新時代の演劇創成を意圖してゐた。明治二十七年に發表せる『桐一葉』その他は、近松門左衛門とシェイクスピアの劇詩とを檢討の末に得た獨得の創作史劇であつた。逍遙は又一方に、歌舞伎舞踊に新らしき内容と整理とを與へて、新時代の樂劇とするの案を立て、明治三十七年に

は『新樂劇論』と舞踊劇の『新曲浦島』とを發表した。併しながら論と作とだけでは満足せずして、演劇改善の實際運動にも着手した。博士はその子女をして舞踊を修得せしむる一方、明治三十九年に設立された文藝協會を改組して、四十二年からは演劇研究所なる俳優學校を主宰した。

新派劇の頭目藤澤淺二郎も俳優學校を設け、また市川左團次と小山内薫とは自由劇場を組織した。文壇には近代文學殊に自然主義論の盛んな頃で、歐米の近代劇運動にも刺激され、明治末年に於ける新劇運動熱は大きな社會問題にまで展開した。イプセンの問題劇たる『人形の家』、ゾーデルマンの『故郷』等の所謂近代劇は、上演毎に輿論を喚起し、婦人問題にも波及したのであつた。松井須磨子が新代の女優として登場し、やがて島村抱月と提携して藝術座の組織を見た。現在の水谷八重子を中心とする藝術座も、澤田正二郎を中心とした新國劇も、いづれも坪内逍遙の文藝協會を源流とするものである。

小山内薫の自由劇場の流れを汲む土方與志は、小山内と共に大正十三年から築地小劇場を起し、傾向劇の根據たるの觀もあつたが、今回の事變を契機として國民新劇場と劇場名

をも改めた。

思へば、明治末以來三十年にわたる新劇運動も、未だ新時代の國民演劇と稱すべきものを確立するに至つてゐないが、新國劇・前進座の二劇團が、職業的に成立しつつある事は新興演劇の動向を示唆するものと言つてよいであらう。

新舞踊運動

前項に、逍遙博士が新樂劇の提唱を行つたことは述べた。『新曲浦島』を第一作として『かぐや姫』『鉢かづき姫』『俄仙人』『一休禪師』『寒山拾得』『お七吉三』『お夏狂亂』等の作品を發表して舞臺にも上せ、有識者の賞讃をも博した。けれども博士の意圖する日本在來樂、江戸期の三絃樂の新時代化は、新代の人を動かすには、あまりに傳統的であり過ぎた感があつた。識者の同感も博しながらも、歌舞伎系の新舞踊劇として受け入れられたに過ぎなかつた。

然るに、大正十一年、ロシアの世界的舞踊家アンナ・パブロワが來朝し、長期興行をな

した事は、新舞踊運動への第二の出發點となつたことは争へない。また大正の初期以來行はれてゐた、洋樂による西洋舞踊家も、此のパブロワの來演を機として奮起し、兵庫縣寶塚温泉の少女歌劇も亦その波に乗つて、社會の支持を一層多く受けるに至つた。洋舞家は言ふ、洋樂は最早日本の音樂であり、洋舞も亦日本の舞踊であると。奈良・平安兩時代の藝能史における大陸樂舞日本化の事象に思ひを馳すれば、この主張も諒會するに難くないであらう。歌舞伎系の傳統的舞踊と洋舞系の舞踊とが、いかやうなる融和を遂げて、新時代の日本舞踊を創造するであらうか。それは、擧げて今後の問題である。

輕演劇

輕演劇といふのは近來の造語である。洋樂とそれによる流行歌謡とを取り入れた、喜劇味の豊かで輕快な音樂劇を指して言ふ。例へば古川ロッパ、エノケンの一座或はムーランルージュといふが如きは輕演劇の部に屬してゐるが、一般社會の支持力には侮り難いものがある。まさに、歌舞伎とは正反對の歩みを見せて大衆の支持は熱烈である。元來、歐米

の音楽（洋楽）は、明治初年に軍樂隊として採用され、明治十二年以來は文部省において調査獎勵に努力したので、非常な速度で普及された。大正當初、東京の帝國劇場が歌劇部を新設したのに端を發して、洋樂系樂劇の隆興を見たのであつた。本格的の歌劇としては充分な展開を見るに至らなかつたが、前述した寶塚の少女歌劇に續いて松竹少女歌劇等を誘發し、他面喜劇的效果を主眼としたレビュー乃至オペラの類が簇生した。現時のロッパ一座、エノケン一座の如きは、即ち後者の代表である。

昭和年代に入つて、急激に流行しはじめた巷間演藝（藝能）に漫才がある。前々章にちよつと述べた千秋萬歳、その一流派である三河萬歳のある部分には滑稽分子がある、その滑稽諷刺を眼目とした問答であるから、普通で漫才といふ呼稱が生れたものと思ふ。音楽と歌謡とを豊富に取り入れ、一般民衆の支持を受くる點においては、浪曲と相譲らぬものがある。この漫才と輕演劇とは、簡素と複雑の相違あるのみで、本質的には甚だ近似してゐる。漫才と輕演劇とは、平安時代の猿樂藝能を聯想せしむべきものが少くない。將來或は新時代の代表的藝能が、かうした演藝から發達すまいものでもないとも考へられる。

何故ならば、室町期に大成された能樂及び能狂言は、平安時代の低級な猿樂藝能から發達したものである。

右の如く、明治維新において新時代を迎へてより、所謂最近世の七十餘年は、未だこの新時代を代表するに足る舞臺藝術を樹立するに至らず、産苦を續けつつあるの實狀におかれてゐる。然るに、時代は歐米文化陶醉より日本精神への覺醒となり、支那事變より大東亞戰へと、開關以來の目ざましくも亦一大難局に逢著し、これを飽くまでも克服せんと邁進しつつある。此の時にあたつて、文化動員の一翼として、過去の文化財たる古典藝術の適正なる整理保存と共に新國民演劇の創成が叫ばれ、更生運動としての工場或ひは農山漁村への演劇供與健全娛樂の提供等も要望されてゐる。今次の大戦によつて、文化も急速なる轉回を遂げるであらうし、同時に刷新せられる國民生活の上に立つ國民演劇も、亦確立されることと信ずる。

第七 結 語

以上、簡約を期したので意は盡し難いが、日本の藝能史について略述した。おのづから舞臺藝術が主位となつて、巷間藝能・音楽・歌謡等には疎遠となつた恨みのあつたことは御寛容を請ひたい。

舞臺藝術の方面にしても、舞臺構造及び劇場建築の變遷にも觸れたかつたのであるが、これは別項に譲ることにした。ただ、篇首にも述べた如く、まことに我が國の藝能史は、少なくとも一千三百年以上の傳統を保持してゐるのである。朝鮮・支那等の大陸・南方諸國、或ひは歐米等から、樂舞に關する輸入、刺激は大いに受けてゐる。けれどもそれらがある年限の間に、完全に日本國民性化した藝能にまで消化してゐるのである。而も平安時代の代表樂舞たる舞樂も、鎌倉室町時代の代表藝能たる能樂・能狂言も、江戸時代の代表藝能たる人形淨瑠璃と歌舞伎も、おのおの之を傳存すると同時に、次の時代の新藝能産出の礎

石となつてゐることも、貧しい如上の記述によつて説き得たかと思ふ。而して、これらの各藝能の間には、だいたい密接な聯絡が取られてゐることも、ほぼ明らかになつたことと思ふ。

かくの如く、長期にわたる藝能史乃至演劇藝術史を保持してゐる文化國は、誇張した言辭ではなく、世界無比であること既記の如くである。しかも特殊の地理的事情もあつて、過去の各種劇形態の面影も、假面や樂器等の演出用具も、可なり豊富に遺存されてゐるのである。實に、日本の演劇は、世界の演劇博物館と言つても過言でないほどの、意義と資料とに恵まれてゐることを銘記すべきである。

(昭和十年九月師範大學講座掲載稿の補訂)

歌舞伎に關する一考察

歌舞伎劇に關する研究は、從來、他の藝術よりも比較的等閑に附されてゐたと言つてよい。これには、種々の理由が考へられる。つい近頃までも劇壇の主流として、手近てぢかなところには有り過ぎたので、古典視されず、何となく研究對象としての價値と品位とに缺くる所があるやうに感ぜしめた事が、一つの大きな理由かと思はれる。同じく江戸時代文化の所産たる江戸文學においても、ほぼ同様の事が考へられるのであるが、歌舞伎劇については種々の事情のために、時代は大飛躍を遂げたにもかかはらず、明治維新の後も、久しく代表的演劇として存在し過ぎた感があるのである。

併しながら、幾度かの急轉回を経験した、最近四半世紀の間に、歌舞伎はやうやくにして、古典藝術の一つとして社會に認識され、その研究に對する關心も興味も増大されて來

たと言つてよい。これは、將來のよき演劇建設のためにも、また延いては文化向上のためにも悦ばしいことである。

嘗て、わが日本の持つた演劇藝術には、相當多くのものがあつた。多分、外國のどの國と比較しても決して劣らないだけの、否、それ以上の豊富さであり、又實に驚くべき多様多彩を示してゐると考へられるのである。即ち、上代におけるわが民族固有の原始的劇藝術、例へば、宗教的の儀式に發して、漁撈に際し、農耕に際し、或ひは神社の祭禮に際して行はれた、素樸な音楽を伴ふ素樸な舞踊や模倣動作、近年民俗藝術研究家によつて採收シムベナクク、ビツク、アンコンシヤス、ドラまた報告されてゐる各種の共感シムベナクク、ビツク、アンコンシヤス、ドラ呪術や無意識劇から、ずつと下つて、現代に於ける新劇や、扱は古川ロッパ一座またはエノケン一座の如き新喜劇輕演劇に至るまで、その内容や特質を異にする劇藝術は、まことに夥しい數にのぼる。而して日本演劇史の溯り得る所は——『古事記』『日本書紀』等の史書に徴することのできる範圍においても——約一千三百年以上に達するであらうし、しかも、それは完全に一とつながりのものであり、連綿として絶えざる一系統のものとして説き得るのであつて、ここに日本演劇の一大特殊性が

存するのである。この事は恰も、わが國體と同じく、恐らくは世界無比で、充分の驚異にさへ値ひする所のものなのである。

もちろん、かういふ連綿たる傳統は、日本においては演劇ばかりではなく、他の藝術にも一般社會事象にも澤山に見得るのであるが、それらと同様に、絶えず外國との交渉を保ち彼れより齎もたらされたものを大いに攝取して、それを我が國民性に適合せしめて成長發達せしめたのであつた。外國と言つても、今日ほほ明らかになつてゐるのは、中央アジア・印度・印度支那・支那・滿洲・朝鮮・琉球・南洋諸島といった方面からであつて、それら諸地方の音樂や舞踊が輸入されて來たのである。さうして其の輸入された一部分は、渡來した形のまま保存された場合もあらうが、大部分は、わが國民性——その時代の文化に即應して翻案され、改造され、適用され、所謂日本精神化されて、獨得の新鮮な藝態なり樂器を作り出し、獨得の進歩發展を遂げるといふ過程を、いつも取つて來たのであつた。而してわが國は一度も外國の侵入者によつて蹂躪されたことのない、歐亞大陸東端の島帝國であるので、大陸の演劇藝術の吹きだまりとなつて、おのづから世界の演劇博物館の如き觀を

も呈してゐる。印度や支那から傳來した舞樂ぶがくの如きは、本家には滅びて日本だけにこのこつてゐる。正倉院や法隆寺などに保存されてゐる種々の樂器や伎樂ぎがく、舞樂ぶがくの假面なども其の著しい例で、あれだけの古い演出用具は、世界に其の類を見ないのである。

かくの如く、殆ど世界無比である我が演劇史の中に、代表的なものが三つある。それは能樂と人形淨瑠璃と歌舞伎とである。これを三大國劇と呼んで差支へないと考へるが、更に舞樂を加へて、本邦の四大舞臺藝術と私は呼びたいのである。さうして、此の四つもの相互關係を通觀すれば、歌舞伎劇の持つ史的意義も本質も、自然に闡明されるやうに考へられるのである。

さて、第一の舞樂は、飛鳥、奈良の兩朝を通じて輸入された外國の樂舞がくぶを、平安時代に入つて、日本的に整頓し、改組し、集大成した、大宮人藝術おほみやびとぎ、じつづであつて、平安文化の標象であり、反映とも見なされる。第二の能樂は、次の時代である鎌倉・室町の文化擔任者たる武家に育成されたのであるが、延年えんねんの舞まひと田樂でんがくとを仲介として、舞樂の傳統を引いたものを基礎としてゐるのである。而して、第三の人形淨瑠璃劇と第四の歌舞伎劇とは、その次

の時代たる江戸の庶民文化に培養されて、花をひらき實をむすんだものであるが、この兩者ともに、能樂及び能狂言から音楽なり藝風なりを貰ひ受けて、それを重要な礎石として發展した、二大民衆藝術だつたのである。

更に尙ほ少しく、この兩者の關係を考へて見ると、人形淨瑠璃劇は傀儡子の人形操作と室町中期から民間に行はれた新しい音楽であり語り物たる淨瑠璃と、この別々に發達して來た二つの要素が、江戸時代のごく初期に握手して成立したものであつた。また、歌舞伎の發生は、通説としては、慶長の初年出雲の阿國あくにの念佛踊にはじまるとされてゐるが、その淵源はもつともつと遠いのであつて、實は室町の末期に至つて顯著となり、風流ふうりゅうと總稱された民俗舞踊に發してをるのである。この阿國によつて踊られたといふ念佛踊、歌舞伎踊なるものは、今日の事にすれば流行歌謡曲と少女レビューとを一緒にしたやうな藝態のもので、そこへ能狂言の要素が加はつて滑稽寸劇が添はつたといふもので、大衆の支持は一層熱烈になつたのであつた。やがて能の要素も之れに加はつて、民俗舞踊に過ぎなかつた歌舞伎踊に藝術性が賦與され、同時に滑稽寸劇は「物眞似狂言盡し」と呼ばれて寫實

劇として發達するの基礎を提供したのであつた。寛文・延寶の頃、即ち元祿の少し前あたりに至つて、やうやく歌舞伎劇らしい内容を整備したのであつた。

然るに、人形淨瑠璃と歌舞伎の二つは雁行して、江戸時代の庶民文化によつて大成された音楽劇であり演劇であつたので、この兩者の間には切つても切れない血縁關係が堅く深く結ばれてゐた。さして戯曲と劇術と演出と、この三要素は兩者の間にまじりあひ巴の如くに交錯し、またある時は人形が優勢になり、ある時は歌舞伎が優勢になるといふやうに、對抗的の競争さへ演ぜられたのであつた。が、人形は、近松門左衛門や竹本義太夫の歿後、享保の末から寶曆にかけて發達の極致に達し、その後は漸衰の一途を辿つて、影は次第に薄れ、現在では辛うじて大阪の文樂座によつて維持されてゐるの状態である。

一方の、歌舞伎は、人形が發達の飽和點に達した寶曆以後に至つて、人形淨瑠璃劇のあらゆる要素——その音楽も、戯曲も、劇術をも、傍若無人に取り入れ併合して、再組織を敢行して、殆ど面目を一新するに至つた。即ち江戸時代の中期以後に於ける歌舞伎劇は、元祿期に第一次完成を見たものとは、大いに其の本質を異にして非常に複雑で、殊に音楽

的演出において豊富になつたのであつた。即ち、この状態のものこそ今日一般に歌舞伎劇として知られてゐるもので、第二次完成以後に屬するものなのである。

以上、まことに簡單ではあるが、わが國の各時代の代表的な四つの劇藝術について、その發達の過程と相關々係とを述べてみた。これによつて歌舞伎劇の史的意義を考へて見ると、要するに先行並行の舞臺藝術の總和であると云ふことに歸着するのである。もう一つ局限して言へば、人形淨瑠璃劇を併合した寶曆以後の歌舞伎こそは、日本古來の舞臺藝術の綜合體であり、醇化された最も代表的なる日本演劇であると言つてよからうと信ずるのである。

元より、言ふまでもなく先行並行の各種演劇がそのままの形で介入してゐるのではない。江戸文藝中のあるものが、平安時代文學の通俗化であり、俳諧化であるのと同じ行き方で、舞樂も延年も能樂も能狂言も人形淨瑠璃も、悉く近世化され、歌舞伎化され、よく消化されて、渾然たる獨得の劇藝術を形成してゐるのである。かういふ事實は、それらの音樂・戯曲・劇術或は舞踊要素等について歴々として指摘し得る。唯今これらに就いて詳

しく説明する餘裕はゆるされないが、唯一つ演劇を規定する重要な一要素である所の劇場乃至は舞臺の構造について見ても、全く同じことが説明される。歌舞伎の舞臺なり劇場なりが、今日見るが如き構造にまで達したのは、一朝一夕ではなく、又歌舞伎自身の創作でもなかつた。現在のものは、ほぼ歐米を模した建築様式なり設備なりであるが、その内部には江戸中期に發明された廻り舞臺といふものがあり、人形淨瑠璃から來た義太夫節を語るちよぼ床かがあり、能舞臺の橋掛りとか大臣柱などいふ名稱も保存され、現に通用してもゐる。現行の廻り舞臺は、歌舞伎の脚本作者並木正三が寶曆年度に發明大成したもので、これはヨーロッパ諸國にも影響を興へてゐるのであつて、舞臺裝置の轉換上、實にすばらしい世界的な考案と言ふべきものである。而して、舞臺と觀客席の全部とを、一つの屋根で掩ふといふ劇場建築の様式は、我が國においては歌舞伎の劇場によつて初めて實現されたのであつた。その年代については未だ明確にされてゐないが、元祿の初年あたりと推定されてゐる。

元來、日本における舞臺の歴史は、精確には到底考證されないが、上代の神樂・舞樂等

のものに原據を求めることができ、中世の能舞臺は、これら二つのものから進化したものと見なしてよいやうに思はれる。が、歌舞伎の舞臺は、最初から明白に、その能舞臺の借用であつた。また前に述べた如く、歌舞伎の劇場において舞臺と観客席とを一つの屋根の下に包含するに至るまでは勿論、その以後とても、現今吾々が都下の能樂堂に見るが如く舞臺の上には破風造りの屋根を持つてゐたのである。この屋根は歌舞伎劇が發達するに伴つて、演出上から見て甚だ厄介な邪魔物だつたのであるが、傳統因襲を貴ぶあまりに持ち傳へて來たのであつた。それを、大阪では寶曆年度に、江戸では寛政年度に、到頭傳統の殻を脱したのである。この事柄といふものは、單なる舞臺上の屋根撤廢に過ぎないがその意義は甚だ重大である。つまり能舞臺襲用の名残を、この頃に至つて、きれいさつぱりとかなぐり捨てたのであつて、この舞臺機構の革新斷行は、自信を以て獨自の面目を發揮し、内容の大飛躍を示唆したものと云つてよいからである。即ち、かくの如く、舞臺のみに關する發達經路を眺めただけでも、先行並行の舞臺藝術が、歌舞伎の中に完全に吸収されてゐることを如實に物語つてゐるのである。

從來とても、歌舞伎については、融通自在であるとか、變幻無窮の性能を持つてゐるとか、飽くまでも老雜であるとか、或ひはまたギリシヤ神話に現はれるカイミールといふ三頭怪獸にも比較されて、舞踊の要素や科白劇の要素や音樂劇の要素やが混淆してゐるのである。歌舞伎こそは綜合藝術中の綜合藝術であると論ぜられてはゐた。これは、以上の如き發達の沿革から見て、むしろ當然過ぎる結果だといふことになるが、此の際、私の特に力説しておきたい點は、歌舞伎・人形淨瑠璃・能樂・舞樂等を、それぞれ獨立したものと見て、研究を各項目の範圍内に終始せしめるは當を得たものでなく、否それは却つて危険な方法であつて、この何れもは、長い一千三百年にもあまる日本演劇發達の各段階であり、夫々が一過程なのであるから、各時代の他の文化現象と共に、長い歴史の一部として取り扱はれなければならないといふことである。而して、歌舞伎の第二次完成後、即ちだいたひ寶曆年度以降幕末に至る約百二三十年間の歌舞伎こそは、その最後の集大成であり、成果であり、日本演劇の總和と見なすべきものであるといふ事である。

更に尙ほ、思潮的に觀察しても、この感は一層深いのである。江戸時代の初めに、文教

政策として徳川氏によつて取られた神儒佛を打つて一丸とするの體制は、年次を経るに従つて、上下の間に可なりよく徹底したやうに考へられる。が、さういふ思潮を反映して、淨瑠璃や歌舞伎の戯曲中には、それが誇張に失すると思はれるまでに豊富に濃厚に盛りれてゐるのである。よく引合に出される『假名手本忠臣蔵』や寺子屋のある『菅原傳授手習鑑』の如き、何れも當代の人々に大きな感化を與へたことは否定できない。但し、思潮的に見て、江戸時代を發達の極致とするには或ひは異論があるであらうが、ともかくも、日本精神なるものを打ちたてるに淨瑠璃や歌舞伎が、いかに多くあづかつて力あつたかは測り知られないと言はねばならぬのである。而も、これらの戯曲とても、だいたひ實曆前後の所産だつたのである。

斯様に觀察してゐる以上、江戸の歌舞伎劇、特に後半期のその持てる意義は、おのづから倍加されるわけである。即ち演劇史的に極めて重要であると同時に、思想的の寄與においても、重大使命を果してゐることを痛感する次第である。

(昭和十四年十月十九日、文部省教學局主催第一回藝術學會に於て發表)

獅子舞と演劇

年の暮から初春へかけては、あわただしい中にも、なごやかな、又人の心持を浮きたたせずにはおかないものが數々ある。

門松が立つ、紙鳶があがる、羽根をつく音がする、萬歳が鼓を打ちながらやつて來る。さうして獅子舞もやつてくる。テケテンテケテン、ドンドンといふあの縮太鼓しゅくだいこと桶胴かづなごを打つ音が近づいたなと思つてゐると、「おめでたう——」と威勢よく獅子を擔いだ若い衆がはひつて來る。獅子をかぶつて、一順舞つて悪魔ツ拂ひをしてくれる。そこに子供でも居るとその頭の上で、パクパクとやつて災難除けもしてくれる。

かういふ太神樂たいかみら・獅子舞は近頃はいくらか少なくなつたやうにも思はれるが、いかにも景氣のいいもので、どうしても初春のつきもの、なくてはならない風物詩だといふ感じがす

る。いかに自動車や飛行機の時代となり、ジャズが盛んになつても、此の古めかしい獅子舞も、なつかしい初春の風物としての存在價值を失はずにゐる。併し、何となく古めかしく、また卑俗で低級な感じを與へる場合が多いので、ツイぞんざいに見過してをるが、此の獅子舞といふものには、長い由來があり、相當深い文化史的意義を持つてゐる。さうして特に演劇との關係には密接なものがあるから、それらに就いて少しく述べて見たい。

獅子舞の呼名

獅子舞については、近年になつて、郷土演藝や民俗藝術の研究者によつて研究されてゐるが、非常に分布の廣いもので、南は琉球から北は奥羽津輕に至るまで、都會と言はず、草深い山の中の村々まで、日本中に此の獅子を持たぬ所は、殆どないと言つてよいのであつて、實に古くから私どもの生活と交渉を持つてゐたものである。

獅子舞は、正しく言へば獅子舞だが、單に獅子とかお獅子とも呼ばれてゐる。また大神樂ともかみり神樂とも、神樂獅子、神樂狂言、獅子をどりなどといふ所もある。——かういふわ

けで、地方によつて呼び名もいろいろになつてゐるやうに、其の舞ひ方、をどり方にも種々様々なのがある。

第一に其の行はれる季節も、特に初春に限つたものでないことは御承知の如くである。寧ろ初春に行はれるもの多くは、門附かどつけ藝人の部類であり、職業的なものである。が、地方に分布して、所謂郷土演藝として保存されてゐるもの多くは、神社や寺院に附屬したもので、従つて其の神社の祭禮の時に行はれる。例へば東京の淺草の三社さんじや様では五月十七日の例祭に、田樂でんがくの一部分として獅子舞が出る。同じ東京府下元八王子では八月二十六日の諏訪神社のお祭に行はれる。信州上田では毎年六月十二日の祭禮の時に行はれ、大阪でも京都でも、多くは夏祭りの度毎に獅子舞が行はれる。また七月のお盆に行はれる所もある。——さうして之れを舞はすのは、大抵の場合はその神社の氏子うぢこで、つまり土着の村人が舞つて、御祈禱のために神様に奉納するのが本來である。が、氏子に適當の人のない場合には、専門の太神樂連中に舞はせて、式を濟ませる所もある。さうしてお祭りの時には獅子を飾つて、お神酒みきやお供物を上げて祀る。都會であれば、町内々々で大切にしまつて

あるお獅子の面。雌、雄二頭の事もあり、また朱塗りのもあり、金ピカのものもある。その面を、金屏風で囲み赤毛氈を敷いた祭壇に飾り、これを神酒所みきしよなどともいふ。今日でもさういふ慣習を追つてゐること、これまた御承知の通りである。

いろいろな舞ひ方

次に、獅子を舞はす形式も地方々々村々によつて相違がある。一人で獅子の面をかぶり、萌黄色の鍔しころといふ布を背中から胸や腹の方にかけて舞ふのがある、これを一人立の獅子といふ。また一人は獅子の頭をかぶり、一人は後ろにつけてある鍔しころの中にはひつて胴體になる二人立のものもある。また二人も三人も、もつと大勢の人が胴體の中にはひつて練るものもある。また舞ひ方にもいろいろある。ただ獅子がノロノロと歩きまはるだけのもあり、勇壯活潑に舞ふものもある。二頭三頭、あるひは何十もの獅子が踊り狂ふものもある。或ひは親子づれで舞ふものもあり、おかめや天狗の面をかぶつたのを相手に踊るものもある。さうして劍の舞だの、花がかり、笹がかり、洞返り、三拍子、鈴の舞、幣の舞、扇の舞などと、

十何段にも達する複雑なものもあり、時間にしても、一順舞ひ納めるに四時間以上を要するものさへある。

また、これを囃す歌にも澤山の種類がある。樂器としては笛と太鼓が主で、これに伏鉦や竹で作つたコザサラの加はる所があるが、これもまちまちである。だいたい斯ういふ状態が、今日における獅子舞の現状であり、また演出形式である。

そこで、かういふ獅子舞乃至獅子といふものは、何を意味してゐるのであらうか。一言にして盡せば、立派な信仰の對象だと言へるのである。普通にも悪魔拂ひ、厄拂ひともいはれる位で、一種神聖なものとして、大切に尊敬されてゐる。千葉縣印旛郡公津村(佐倉宗吾の出た村)の獅子頭は、これを水にうつして其の影の宿つた水を飲むと病氣がなほると言ひ傳へられてゐる。またある村の獅子は、鎮守の神さまが自らお作りになつたので、厄除けになるといふので、お祭りの時には、村中一軒一軒その獅子を舞はして、其年一年の厄拂ひにするといふのがある。早魃に際して、雨乞ひのために獅子を舞はすといふこともある。——まだまだ、斯うした例や傳説は澤山にあるが、これらの事から想像される如

く、結局は、神様のお使はしめであつて、厄病災難を打拂ひ、國土安穩、五穀の豊穰を祈るために、猛獸を偶像化したものだといつてよいのである。

獅子舞の起原

更に進んで、果していつ頃から我が日本にあつたであらうかといふ、獅子舞の歴史になると、これははつきりとしてゐない。が併し、千年以上も前から古く存在してゐたことは確かである。元來、獅子舞に用ひられる獅子といふのが、何であるかといふことも學者の間に説がある。普通には獅子といふから、印度やアフリカにゐるライオンから來たものと考えられてをり、また實際今日の獅子頭には、ライオンをお手本にしたと思はれるのが多い。けれども各地の獅子頭を調査し、首實驗をしていくと、ライオンでないのがある。どうしても龍をかたどつたとしか思はれないのがある。また鬼の面に相違ないものもある。それから角の生へてゐるところから見て、鹿(かのしし)をうつしたと考へられるものもある。即ち、同じく獅子と呼ばれてゐる中にも、ライオン・龍・鬼・鹿といふやうな種類が

認められるのである。

ゼんたい、日本では、古くは、獸類全體のことを「しし」といつた。ライオンや龍はゐなかつた。それが年を経るうちに、獸の中で一番數の多かつた鹿と猪のことになつた。だから鹿狩りや猪狩りにつれて「ししをどり」とか「しし舞」とかいふものが、古くから我が國に行はれてゐたのである。そこへ外國からライオンや龍の系統の獅子舞が輸入されたのである。これも果していつ頃渡來したか分らないが、歴史の上では千三百二十何年の昔し、推古天皇の時代となつてゐる。即ち朝鮮の百濟の人味摩子(みまし)が支那の吳(ご)の國、今の上海附近で修得した歌舞だといつて、伎樂(ぎがく)といふものを獻じた。その一部分にライオン系の獅子舞があつたといふことになつてゐる。此の當時の獅子舞が、どんなものであつたかも明らかでないが、今日國寶として、奈良の法隆寺とか正倉院などに保存されてゐる獅子の面には、まさしくライオン系統のものと判断できるものが幾つかある。

ところで、此の伎樂といふものの正體も、古いことでよく分からぬが、その本(もと)をたづねて行くと支那に發生したものではなく、もう少し遠方のペルシャ、印度方面のものが中央

アジアから支那へはひつたものらしいのである。而もその面の工合が、二千五六百年も前に滅びたアッシリアといふ中央アジアの古い國の獅子の面とよく似てゐる。つまりライオン系統の獅子頭はアッシリアのが御先祖ではなからうかとさへ言はれてゐる。これは何か夢のやうな話だが、外の音楽や美術などと比較して考へても、單なる空想ではない。追追各方面からの研究が進められれば、他日學的に立證され得る可能性があるのである。龍も印度其の他の熱帯地方にゐたものと考へれば、これも元は舶來であり、鬼も佛教以來のものとするれば、印度産といふことになる。つい此間、北京に中華民國臨時政府の生れた時、市民がお祝ひのお祭りをした。その時の光景がニュース映畫に出てゐた、さうして高足踊や獅子舞が盛んに舞はれてゐたが、此の獅子舞も、滿洲地方や長崎などに見受けられる龍の舞なども、同じ系統の獅子舞なのである。

この大陸から輸入された獅子舞は、間もなく日本の在來の「シンをどり」と提携し混合して、完全に日本國民化したのである——尙ほ少しややこしくなるが、時代を追つて述べると、平安時代に至つては、極めてよく我が國民性と融和した獅子舞となり、他の民間演

藝と共に猿樂さるがきの一部分として數へられ、次いで田樂でんがくの主要部分となつたのである。田樂といふものは、鎌倉末期の北條高時なども大いに好んだといふ、あの田樂の舞であるが、此の中には高足踊りみたいなものもあれば、輕業や曲藝きよくまじの如きものもあり、獅子舞も含まれてをたつたのである。ところが、此の田樂の中の藝術的な部分が猿樂に吸収されて、今日の能樂といふものになるに及んで、そのあとの田樂は出だしが、見みたいなものになり、純然たる民間演藝或ひは民俗藝術と稱すべきものになつてしまつた。今日でも太神樂連中は一方に獅子舞をやりながら、一方では綾取あやとりとか曲毬まがたまりといふやうな曲藝をもやるが、あれは田樂の藝脈を受けついでゐるからである。併し田樂は、室町時代に文化が全国的に波及すると共に全国的に分布され、神社や寺院の祭禮などになくてならぬものとなつたのである。

藝術品となつた獅子舞

以上がだいたい獅子舞の沿革である。次に演劇との關係はどうか。詳しく述べてはゐられないが、此の獅子舞といふものは、それ自身原始的な演劇の一つなのだが、此れを取り

上げて磨きをかけて洗練し、立派な藝術品としたものがいくつもある。即ち能樂や歌舞伎の中へ持ち込まれた獅子舞である。有名なものだけを列挙する程度にかぞへて見よう。

古く奈良時代には、伎樂や舞樂の中に、獅子舞の採用されてあつたことは想像されるが定かなことは分かつてゐない。ずつと下つて、箏曲、琴のはうには『八千代獅子』などといふ有名なものもあり、又人形淨瑠璃にも獅子の狂ひをケレン風に取り入れたものもありはするが、著名なものはない。やはり何と言つても、日本舞臺藝術の粹である能樂と歌舞伎とに注目すべきものがある。

能樂には『石橋』といふ大物がある。これは重習おもむかひの一で、獅子の舞を主眼としたもの。古くからあつた曲だが、此の『石橋』が、やかましいものになつたのは江戸時代にはいつてからで、殊に紀州家において非常な研究が積まれ、八段とか十六段とかいふ風に、細かい舞が工風されてから、著明なものになつたといふことである。『石橋』以外にも『望月』の中にもあり、金剛流には『内外詣』といふものがあるさうである。この中『石橋』も『望月』も歌舞伎の中へ取りこまれてゐる。

歌舞伎の方には能樂系統のものと、民間演藝から直接拾ひ上げたものがある。

今日のところ、歌舞伎の方で、最も古くて著明なのは、元祖瀬川菊之丞が演じた『相生獅子』といふものである。この『相生獅子』は享保十九年（二百年ほど前）の春、江戸の中村座で初めて演ぜられたのだが、能樂の達人の指導を受け、古今無双の大當りを取つたといふ。これは傾城姿で手に小さな手獅子を持つて踊り、狂ひになつてからも傾城のまま、花笠に赤頭をつけて振るといふものであつた。——これ以來歌舞伎の舞踊にはいろいろな獅子が出来た。或ひは『枕獅子』『童獅子』『曙獅子』、中村富十郎が大評判を取つた『執着獅子』は、世に『富十郎獅子』とも言はれてゐる。或ひは『芝翫石橋』『多見藏獅子』などといふものもある。近年の明治になつても、親子で舞ふ『連獅子』『三人石橋』。それから『枕獅子』を改作した『鏡獅子』なども出来て、いよいよ『石橋物』が重んぜられるやうになつたのである。併し、早くのものは、能樂をうつしたとは言ひながら、ほんの眞似事に過ぎないもので、衣裳の如きも文化十年に七代目の市川團十郎が『石橋の晴嵐』を舞つた時に、始めて能裝束を用ひ、それ以來、追々に所謂本行がかりの能裝束や頭を用ふ

るやうになつたのであつた。

これらの石橋物は、何れも大なり小なり能樂に出發したもので、言ひ合せたやうに莊重な長唄の所作事だが、民間の田樂や太神樂系統の獅子舞を、直接持つて來たのを調べて見ると、この方には常磐津や富本の淨瑠璃のがある。例へば富本に『鞍馬獅子』といふものがある。今日は清元であるが、安永頃に初代の中村仲藏といふ名優が太神樂の獅子舞を踊つたものだ。それから常磐津の『勢獅子』も有名で、この方は二人立の獅子舞をうつしたものである。それから有名なのは長唄の『越後獅子』——ゼンたい此の『越後獅子』は、越後の蒲原地方の獅子舞の可憐な姿が、先づ上方唄に作られ、それが琴唄となり、續いて長唄に取られたものである。文化八年といふと、今日からは百三十年ほどの前になるが、江戸の中村座で、三代目中村歌右衛門といふ名優が七變化の所作を演じた。七變化といふのは、七つの小品舞踊を早變りで踊るので、此の時には、かりそめの傾城・官に上る座頭・業平・越後獅子・橋辨慶・相模蟹・朱鐘馗と、かう長唄物ばかり七つをレビュー式に踊りぬいたのであつた。この中で『越後獅子』だけが、作曲も振付も非常に好評だつたので、

「打つや太鼓の音もすみわたり——」といふ唄も、踊りも、長く歡迎されることになつたのである。

國民のマスコット

以上で、大凡獅子舞なるものの由來と、能樂や歌舞伎即ち演劇との關係をも、お粗末ながら述べたことになる。

振り返つて見ると、さすがに一千三百年以上の傳統を持つだけに、獅子舞といふものの、民衆の間に於ける地位なり價值なりには、測り知られない大きなものあつたことを感じる。都會に住む者にも山村の者にも、ひとしく、獅子舞はあらゆる厄難邪惡を打ち拂つて平和をもたらす所の神様のお使はしめであつた。従つて、獅子に掛けられた信頼は大きくまた同時に、獅子を中心として、神聖にして健全な娛樂機關も構成されてゐたのである。而して此の勇壯活潑な、百獸の王たる獅子を舞はすことによつて、永い間我が日本人は、いかに勇氣を鼓舞せられ、また精神的に淨化せられたか測り知られないのである。し

かもこれが全國津々浦々に至るまで、何百年の間しみ込んで、祭禮といふ精神的に重大意義を持つ式典に缺くべからざる役割を演じてきたことは、所謂國民精神總動員なるものの實質を、無意識の間に作り出さしめた所の有力な動因であり、我が國民のマスコット（守り神）であつたともいふべきである。

即ち私共は、此の非常時局の中に迎へた新春に際して、あまりにも目なれてゐる獅子舞といふものの持つ文化史的意義と、其の本來の使命とを、一層認識し、此の力強い平和のためのお使はしめを、東亞の天地一ぱいに、大いに舞はせて、悪魔拂ひをいたしたいと切望するものである。

（昭和十三年一月七日、AKより放送）

漫才と猿樂演藝

ともかくも、漫才は空前の人気になつてゐる。

先日陸軍病院で衛生兵を勤めてゐる知人がやつて來ての話だつた。傷病兵慰問の演藝會が殆ど毎日のやうに開かれるが、階級の上下都會人地方人の別なく、いつでも歓迎されるのは漫才だといふ。浪曲がその次ぎで、歌謡曲がこれに次ぐ。落語・講談その他のものはずつと落ちる。切符が渡つて演藝場へ行つても、歸つて來る率が多くなるといふのである。演藝の各種目に對する反響を、此の話で斷定するわけには行くまいが、併し最も一般的な傾向を代表してゐるとは言へるであらう。

確かに漫才は面白い。私どもにも大いに面白いのである。さうは言ふものの、漫才大會のある度に出かけるわけでもないし、漫才業者に一人の知り合ひもあるのではない。また

實際漫才見學に出かけた回数も極めて少ない。併し、いろいろと教へられるところがあり、またいろいろな眼で眺めてもゐる。その一つ二つを書きつけて叱正を請ひたいと思ふ。

私は漫才に三態あると思ふ。見聞が狭いから、或ひは間違つてゐるかも知れないが、三つくらゐの違つた行き方があるやうに思ふ。一つは音曲や舞踊を主にしたもので、滑稽問答よりも、音曲・舞踊、またその機智的な取扱ひ方を主眼とするものである。第二は滑稽問答を眼目にしたもので、問答の内容の清新やエロキューションを生命とするもの。第三は、この第二の中に動作——表情的動作——を大きに加味したものである。

無論はつきりとした區別の立てられるものでもなし、どの要素も相當に交錯して行はれるのであるが、私にはだいたい、右のやうな三態が感ぜられる。昨年未あたり有樂座で開催された漫才大會の時に、十數番見てゐる中に、特にさう感じたのである。その後尙ほこれを、もつと追及する機會には恵まれないのであるが、先づ此の三つの範圍外に出るものは無いのではなからうかと、私は思ふ。それは具體的に誰のがどう、誰のがどうと言へば尙ほよく分かつて貰へると思ふが、それは少々當りさはりもあらうし、もう少し見學を

した上のことにした。

だが一つだけ、エンタツについてだけは言へる。エンタツとアチャコ、エンタツとエノスケといふコンビも、僅かに二三回しかお目にかかつてゐないが、それは明らかに第三の範疇にはひるものだと思ふ。殊にエンタツだけに關しては、それは動かない。

かういふと、エンタツの地位に雷同するやうで、内心感心しないのであるが、事實は事實である。強ひてまげるには及ばない。彼れの持つ聲望には、やはりそれだけの實力のあることを感じさせるのである。彼れには機智もある、警句もあり、滑稽も諧謔もある。がもう一つ劇的なジエスチュアがあり、豊かな表情的動作がある。これが他の何人よりもずば抜けてゐるので、大いに首を傾けさせられたのであつた。この人だけは別な味を持つと直観したのであつた。恐らくエンタツのはラジオを通じたのでは、目で見る三分の一、否半分程度の面白味は減殺されたものになるであらう。それほどに、からだ全體の表情に富んでをり、それが特色的な財産になつてゐる。漫才から演劇藝術の領域に、先づ抜け出す資格を備へてゐる人ではないかと、或ひは失禮かも知れないが、思つたのであつた。果せ

るかな映畫では立派に成功してゐる。實演のはうはまだ見てゐないが、それも必ず相當だらうと思ふ。(追記。果せるかなエンタツ氏は俳優出身であることを最近聞いた。)

漫才といふものは、果して何ういふ所を狙ふべきものか、また最大使命とすべきであるか、また現在の過程からは、どういふ點に重點を置くべきかも私は十分にわきまへてゐない。けれども、漫才に三態ある事を思ひ、そのある極致が、第三のものである事を私は信する。

敢て「極致」と言つたが、これは多分、我田引水的な言ひ方であるかも知れない。が演劇藝術に移行する可能性に最も富む藝態であるから、かう呼びたいのである。

言ふまでもなく、今日はまだ新時代の國民演劇を完成してゐない期間である。前時代の傳統を離れて發生したばかりの舞臺藝術が、そこに幾つかある。さうして、それらは何れも知識階級や中流以上の一般階級からは、低級視されがちのものである。輕演劇とか喜歌劇とかバラエチーと呼ぶにふさはしい幾つかの新種劇藝術がある。ロッパ、エノケン、ムーランその他にもあるであらう。私は漫才もその一部に最早かぞへたいやうに思つてゐる。

のである。さうして、短直に言つてしまへば、さういふ類ひの中から、やがて新時代の波に洗練されて、全く新趣の舞臺藝術の創造されることを、時としてひそかに期待する者である。

かういふ過程を説明し、裏書きするには、もう少し手数をかけるべきであるが、それは別項にゆづり、一つの證明資料だけを擧げておきたい。

今日能樂といふものは、日本獨得の典雅な舞臺藝術といふ事になつてゐる。が、此のもそもその源泉が平安時代の猿樂に存してゐることは明らかである。ところがその頃の猿樂演藝が、今日の漫才乃至は漫才を少しく複雑にしたやうな代物だつた事は、だいたい間違ひのない想像である。その猿樂演藝は鎌倉時代を経て室町時代のはじめに、觀阿彌・世阿彌等の力で、結局新時代の代表的舞臺藝術とまで發達したのであつた。無論この間にはさまざまの過程もあつた。能樂ばかりの崇拜者からは叱られるかも知れないが、社會的地位の極めて低い、賤民に屬した濫僧、言はば物乞演藝法師による寄席藝人の猿樂の發展したものであることは否定出來ない。漫才が將來、新時代の代表的舞臺藝術になるとは、あまり

に飛躍的で豫言し得られない。が、かういふ類ひの自由な、また社會事象を的確に、直ちに反映するほどに躍動してをり、即興的であり敏感であるものからして、やがて國民的なものさへ生れる可能性は認めなければなるまい。

(昭和十三年十月號、「東寶」)

延年の舞とレビュー

標題から言ふと、およそ此のくらゐ妙な取合せはないでもあらう。

レビューは、言ふまでもなく、フランスを中心として最近に勃興した劇藝術シヤトリカレスである。ラ

ジオとトーキーと共に、新時代の三つの劇藝術とも言へる。

延年の舞は七八百年をへだてた、平安時代末から鎌倉時代にかけての劇藝術で、時間的にも空間的にも、甚だしく隔絶したものであるが、どことなく此の兩者の間には、相通じた何物かがあるやうに、私には想到される。

かうした感想を立證したり、具體的に説明したりするには、此の兩者の生れた時代情勢や、成立過程や、内容を述べなければならぬ。がそれは別項に譲り、ただ私は今の日本で相當の關心の拂はれてゐるレビューに對する考察の一資料として、ここに私見を提供し

て見たいのである。

もつとも、延年の舞については、高野辰之博士や、岩橋小彌太氏等の研究を通じて知る程度で、未発表の根本資料について調べたわけではない。

周知のごとく、延年舞曲は平安朝の後期に發達して、鎌倉・室町の兩時代三四百年間流行し、戰國時代から江戸時代に入つて衰へた劇藝術であつた。さうして主として南都の寺院——殊に興福寺を中心として發達したものであつた。劇藝術史の上から言ふと、前代の代表的舞臺藝術だつた舞樂や、雜藝中の白拍子などと、庶民の間に古く保持され發達しつゝあつた猿樂系統のものと、寺院演藝としての呪師の舞等の混淆集成されたものであつた。前代の貴族藝術は下向し、庶民藝術は上向して、寺院といふ文化機關において洗練され、組織的に構成されたものであつた。而して、後世への影響に至つては意外に大きく、能樂には多大の寄與をなし、歌舞伎劇にも寄與をなしてゐる。

ところで、其の内容や藝態からいふと、舞樂あり、優婉な稚兒の舞踊あり、風流といふ

能樂の一原始形式もあり、猿樂系の滑稽問答、寸劇あり、歌謡曲あり、花火を仕掛けてある扇子を燃して舞ふといつた手品めいた藝當もある。一回の演目が二十番——二十景もあるのに、それらの間に聯絡のあるのは二三種くらゐなもので、殆どバラバラの各種演藝物が、興味本位に變化あるやうに配列されてゐるのである。

音樂——雅樂の管絃樂團——は始めから終りまで附いてまはり、時としては唄を配し、地謡即ち合唱團もある。その中には寫實的な滑稽諷刺(後の能狂言の原始形式と見られる開口猿樂、當辨猿樂のごとき)を主とする寸劇以外には、歌に伴なつて舞踊するものが大部分を占めてゐたのである。變態的ではあるが、成人僧と稚兒との間にエロチズムもあつた。ただスピードの點は、時代の相違で、さう早くはなかつたらうが、ああいふ演出形式から察すれば、決してのろのろしたものではなかつたに相違ない。

翻つてレビューを見よう。

寶塚のグランド・レビューはヨーロッパではニュー・オペレッタと呼ばれてゐるものさうで、本場のパリでレビューと言はれてゐるのは、先日日本劇場へ來演したマークス・

ショーに似たものらしく、それよりも、も一つ前の形式である所の各種の演藝(バリエテ)を演出者の頭で、音楽と舞踊の要素で按配し、一つのものに構成したものに構成したものとしてされてゐる。非常に自由な藝術形式なのである。

延年も甚だ融通のきく、自由な形式だつたし、構成法において如何にもよく似てゐる。平安時代末期の新猿樂にも似てゐるが、或ひは延年のほうがそれ以上に似てゐるやうに思ふ。

歴史は流轉するといふ。よく似た内容や形式のものが、時處をへだててあつたとしても別に不思議ではないが、此の兩者の間には、時代の情勢から見ても、成立の過程から見ても、まことに面白い對照が発見されるのである。

その當時、何ら代表的の劇を持たなかつた延年舞曲の中の、風流や連事や開口、當辨等の猿樂演藝からは、やがて約百年をへだてて、時代を代表する舞臺藝術と呼ぶに足る能樂を生み、能狂言を生んだのである。

歌舞伎を往年の舞樂と想定して、日本のレビュー界に、將來の國民劇の萌芽として期待し得るものが含まれてゐるだらうか。

今のままでは、そんな心持にはなれないが、ただ待望されるのは、鋭い目と逞ましい表現力とを持つ人の出現である。要は人であらう。

(昭和九年九月號「舞臺」)

歌舞伎とレビュー

與へられた此の問題は、兩三年來、時として論議された題目である。

歌舞伎の影が薄れるに伴なつて、レビューといふ汎稱で呼ばれてゐる藝態が、侮り難い社會支持を獲得しつつあるので、この問題は尙ほ將來にわたつて展開される可能性を持つてゐる。

ところで、此の兩者に關聯のある問題を取り上げてみると、少なくとも二つの異なつたものがあるかと思ふ。一つは、歌舞伎とレビューの比較論乃至異同論であり、他の一つは將來の國民劇に關するものである。此の外にも問題はあらうが、さしあたり私共が興味を惹くのは此の二點だ。二點とはいふものの、全然切り離して考へる事柄ではないが、別々に取扱つたほうが便利である。

歌舞伎はレビューなり、否レビューにあらざる論も、ある期間相當に行はれた。發生状態や藝態には少なからず似通つたところもあるが、全的に、今日のレビューを洋樂によつて演出せられる歌舞伎だとすることは、多くの人が容認しないであらう。

この異同論の解決には、先づ、歌舞伎とレビューの發生や成長過程やを検討してかからねばならないのだが、これは事面倒だし、私は親しくレビューを根本的に調べてゐない。中村利雄君などの研究によると、今日私共の概念の中に最も強く生きてゐる寶塚、松竹の兩少女歌劇のレビューといふものは、本場のフランスではニュー・オペレッタなる名稱で呼ばれてゐるもので、而もあつた女優のみによつて演ぜられる形式は、我が國獨得のものなのである。

巴里のブルバールに生れ、ミュージック・ホールに成長し、一九一〇年にカフェ・コンセールに於てグリエテを初めてレビューと改稱した當時のものは、手品あり輕業あり曲藝あり、大芝居ありといつた、所謂グリエテを演出者の藝術的手腕で、音樂と舞踊とを以て一つの色調のものに構成したものだつたらしい。それが一九一八年以降世界大戰後

の風尚に應じて、スピードとエロチシズムとが加味されて、益々時代の寵兒となり、アメリカへ渡つてコミック・オペラと混淆し、所謂筋のあるレビュー——演劇とオペラとの私生兒——に變質してフランスへ逆輸入されたもの、即ちニュー・オペレッタであつた。此のニュー・オペレッタの様式が寶塚に移植されて、昭和二年のモン・パリから、グラランド・レビューなる名目が附せられた。——だいたい、さういふ段取になつてゐる。つまり、レビューとニュー・オペレッタとが踵を接して我が國へ輸入された、それを改造技術に非凡な才能を持つてゐる邦人が——と言ふよりも寶塚の有識者が——世界に類のないものを作り上げ、取り扱かつたのであつた。

レビューが近代的のアトラクションたることには疑ひない。音楽を經とし舞踊を緯とし繪畫的な壯麗な舞臺を軸とし、絢爛な扮装と照明に包まれ、急テムポで廻轉する萬華鏡——さうした中に、ほのかな脚色せられた物語があり、ナンセンス、ウキツト、ユーモア、エロチシズムといつた要素を含み、すべて近代的で氣の利いた、明朗なものなら容赦なく取入れようといふ態度のものである。もつとも、寶塚は、その傳統的な典雅趣味から、エ

ロ味の輯録には非常に慎重である。

歐米においてレビューと稱せられたもの即ちヴリエテを演出者が音楽と舞踊とで構成したものの類似を、我が演劇史上に求めるならば、私は平安時代末の新猿樂だと思ふ。藤原明衡の「新猿樂記」によれば、奇術あり曲藝あり滑稽寸劇あり民間舞踊ありといつた、ばらばらの見世物を音楽と舞踊とで引つくるんだものだつたことが分かる。いや、そんな昔へ溯らずとも、今日淺草の演藝場のある者がやはりそれだ。かうした各種劇藝術の温床はいつの時代でも相應にあるもので、その中から時代の文化に合致し、よき人を得たものが繁茂し、その時代を代表する劇藝術となるのである。而してその代表藝術も、時代の推移に従つて一部分はそのまま古典化し、乾涸衰滅し、一部分は變質して次の時代の劇藝術成長の基礎となり、或ひは肥料となるのである。どんな藝術でも、歴史的に見れば、だいたいの同じ經路を辿つてゐる。

歌舞伎の本質と、我が國におけるレビューとの比較に關しては「藝術殿」の昭和八年五月號に載つた、坪内逍遙博士の言説に殆ど悉つされてゐるやうに思ふから、左に引用して見る。

お國かぶき、若衆かぶきの大昔、即ち濫觴期におけるわが歌舞伎が、一種のレビューであつたことは言ふまでもない事であるが、其後二百幾十年かを過し、少くも三四回の變質を體驗して、世界無類のカイミールとなつてゐる今の歌舞伎を、どう新趣向を凝らして見たとて、要するに、單純な、機械的な、とかく千篇一律に流れ易い、演者に確實な個性のない、群像式の耳目本位のスペクタクルたるに過ぎないレビューと同格に見ようとするのは、随分な認識的缺陷だと言はねばならぬ。レビューは歌舞伎ではない。

で、もし強ひてレビューに比すべきものを求めるなら、所作事のあるものだ。五變化、七變化、十變化、十二變化と、場面も人物も目まぐるしく轉換させる感覺本位のものにはレビュー式と言つてよいと説き、博士が此の舞踊劇によつて國劇の進展を計らうとして失望を感じ、「どう作意を凝らして見ても、到底しんみりとした物にはならなかつた」と述懐してゐる。尙ほ曰く、

レビューが同じくだ。遠い未來には、どんな不世出の作家が、どんな新趣向を案出するかも知れないから、遠い先の事は解らないが、今の様式で進む限りは、レビューはタカが群舞踊式の所作劇である。餘りに綺麗だ、餘りにけばくしい。餘りに變化が多過ぎる。餘りに機械力に頼り過ぎる。餘りに耳目本位である。餘りに急テンポである。餘りに音樂的で、餘りに舞踊的である。随つて、嚴肅味や深刻味や悲壯味は求められない。一言で言ふと、シンミリした味がない。身につまされるといふやうな感銘を得ないから、到底泣けない、怒れない、狂喜することもできない。云々。

と評してをられる。これは小林一三氏の「歌舞伎はレビューなり」の説に應酬する爲の文章であるだけに、幾分レビューの割は悪くなつてゐるらしいが、實際、どう考へて見ても、現在の状態のものを、そのままに、洋樂演出による歌舞伎として容認することは困難である。

併し、前條に引用の文中にも見えてゐる如く、「遠い未來には、どんな不世出の作家がどんな新趣向を案出するかも知れないから、遠い先のことは解らない——」とある、こ

ここに私共は、歌舞伎とレビューとの將來における問題の示唆を求めたい。

現在の状態では、確かに新時代の明朗、快適な一つの觀物には相違ないが、歌舞伎に取つて代る劇と呼ぶ域には未だ達してゐない。が、發生の過程から考へても、可なりの自由性、流通性を多分に持つてゐる。よき指導者を得て、作、演出の兩方面に、よき人が出てドラマの要素を注入して變質せしむることが出来れば、新時代の演劇、國民劇を待望するも、あながち無謀、妄想ではないやうに思ふ。

頃日小林東實社長の表明された中に、「——私共のやつてゐる歌劇は、可なり新らしい觀客層の開拓に成功してゐる。然し、中等學校の教科書同様に、多少の改訂は行はれてもだいたいは同じ性質のものだから、數年見つけける間には、ある物足りなさを感じるかも知れない。さうした際に、見て貰ふ演劇を社會に提供したい」といふ意味のことがあつた。而してそれが、新時代の國民劇の一目標でもあるらしかつた。これも、歌舞伎とレビューとの將來における關聯の、確かに一示唆である。

新興の二大劇藝術たる、映畫と歌劇乃至レビューに慣らされた人々を對象とする演劇。

——そこにも將來の國民劇の示唆がある。

歌舞伎は見方によると、映畫とレビューと人形淨瑠璃劇とを悉く包容、兼備、綜合したやうな複合體、合金であつたのだが、今や分化對立の時が既に迫つてゐる。近來の映畫及びレビューと歌舞伎との關係や、交錯状態には、江戸時代の歌舞伎と人形淨瑠璃との關係に、甚だ相似た現象を認めるのだが、詳しい説明は差控へる。

國民劇の發見、創造に苦しみつつある際、成長させ、丹精すべき萌芽の一つとしてレビューは決して輕視できないと思ふ。歌舞伎も一朝にして成つたものではない。幼稚なレビューのやうな時代が少くも五十年は續いてゐたのだ。レビューに歌舞伎のテクニックを利用し、ドラマの要素を増大し、藝術として不調和を感じしめない、指導者と作家の出る時を期待して止まない。

(昭和九年九月號「東寶」)

歌舞伎と日本文化

一國の文化を最もよく映發してゐるものとして、文學藝術が屢々擧げられる。が、また其の文學藝術のうちでも、演劇は有力な代表者とされてゐる。といふのは、演劇は綜合藝術だからである。例へば、演劇の土臺になるところの脚本、戯曲は文學であり、舞臺裝置は美術や建築に屬してゐる。また演出にあつては、多くの場合音楽も參加して成される。而して、俳優の扮装に用ふる衣服や飾り物等は工藝美術である。かくの如く、演劇の構成には、いくつもの藝術が協力するのであるから、綜合藝術と呼ばれるのであるが、それだけに、文化を反映する度合も高く、また深い結果となるのである。

のみならず、演劇は、社會萬般の人物と事件とを其の題材として俎上にのぼせるので、それ自身に小宇宙でもあるとされてゐる。「天地間一大戲場」といふ支那の言葉、「全世界は劇場なり」(Totus Mundus Agit Historionem)といふギリシヤの言葉、いづれも同義語である。従つて演劇が國民生活の上に形成される文化をうつすよき鏡であることは、最も當然と言はねばならない。

以上の如き意味において、我が國の演劇も、それぞれの時代に應じ其の文化に應じて、それぞれ特殊のものを發達せしめて來たのであつた。屢々私は口にもし、筆にも上せてゐるが、我が演劇は、萬世一系の皇統のもと、少なくとも一千三百年以上にわたる一系統の發達史を持つてゐるのであるが、實に斯くの如きは、諸外國に其の比を見ざるところなのである。さうして、此の一系統を誇る演劇史の中に、著しいものが四つある。平安時代の舞樂、鎌倉室町時代の能樂、江戸時代の人形淨瑠璃劇と歌舞伎劇とである。これらのうち、舞樂は一種の舞踏であるが、演劇なる定義を、舞臺藝術といふ廣義に解釋すれば、日本の四大舞臺藝術として、上のやうに數へることは差支へないのである。

宮廷の公卿や僧侶等を、主なる文化の擔任者とした平安時代、それは、いかにも典雅で藝術的で悠揚な感じに満たされる。笙・篳篥・琴・笛・太鼓などによる優麗な雅樂の演奏に伴なつて舞はれる、絢爛な装束を身につけた舞人の、象徴的な舞樂こそ、まことに其の時代文化にふさはしいものであつた。元來を言へば、舞樂は支那大陸より渡來した音樂舞踊であつた。推古天皇の二十年に輸入を見た伎樂以來、舞樂・散樂等、續々と渡來したのであつた。さうして、日本固有の原始的樂舞と融會し、日本國民性化されたのであつた。殊に舞樂の如きは、奈良朝に至る約二百年間に、當時の三韓・唐・天竺(印度)・林邑(安南ビルマ地方)等數ヶ國から舶載されたのであるが、我が國のルネッサンスと呼ばれる平安初期に至つて、樂制の大改革が斷行され、まつたく日本精神化されたのであつた。散樂も亦猿樂と轉訛すると同時に日本化され、やがて能樂や能狂言や人形芝居や歌舞伎をも生むやうになるのであつて、日本演劇の根幹は散樂の日本的發達であるとも言ひ得るのである。

やがて、平家の没落後は、鎌倉・室町と武家を中心とする文化の時代に入つた。武家は

公卿に比較すると教養の程度は劣つてゐた。自分達の好尚に適應した演劇として、能樂を育成し、幕府の式樂にまでもり立てたのであつた。續く江戸時代も、封建時代には相違なかつた。けれども、經濟状態の著しい相違——土地經濟に替る貨幣經濟——にも因をなして、被治者たる庶民町人の發展は目ざましく、實際の文化擔任者となつた觀があつた。そこで、自分達の藝術を、演劇をと希求して、そこに近代的な庶民文學と庶民演劇とが生れたのである。即ち、文學のことは暫く措くとして、演劇における人形淨瑠璃劇と歌舞伎劇とが、それであつた。

以上の四大舞臺藝術——舞樂・能樂・人形劇・歌舞伎等——は、その様相を甚だしく異にしてゐるやうに見えるが、其の間には密接な相互關係が保たれてゐて、前に述べた如く少なくとも推古時代、聖德太子時代頃以來、約一千三百年間は、ほぼ完全に一系統として説明し得るのである。それら相互の紐帶關係については、他の項に譲るが、その最後の段階乃至發達過程となつてゐるものが、歌舞伎であることは先づ以て申し上げておきたい。

それ故、歌舞伎の中には、先行の舞樂も能樂も、能樂の中に含まれる能狂言も、また、

同じ江戸時代に並行して存在してゐた人形浄瑠璃劇も、主要な要素は殆ど悉く攝取し、集大成せる形になつてゐる。従つて、歌舞伎は、(庶民文化時代の産物であるだけに、庶民的平俗的或ひは國民的ではあるが)、日本演劇中の代表的なものと見なしてよいのである。即ち、一步進めて極論すれば、日本の演劇は、歌舞伎によつて代表されてゐるとも言へるのである。

二

然らば、歌舞伎は江戸時代を、いかやうに反映してゐるのであらうか、之れに對して、私は先づ一つの例を擧げて考察に資することとしたい。

「忠臣蔵」(假名手本忠臣蔵)といへば、歌舞伎の獨參湯と評判されてゐる代表的の歌舞伎である。日本人として「忠臣蔵」の名を知らぬものは、恐らくあるまいと思はれるほどに、全日本人に親しまれてゐる歌舞伎であると言ふまでもない。それだけに愛好され、繰返して上演され、いつも觀衆の熱烈なる支持を勝ち得てゐることは、初演當時以來、今

日に至るまでも、著しき國民生活の反映であり、文化を表現し得てゐることの何よりの證據と言はねばならぬ。

今更説明する必要もないが、『假名手本忠臣蔵』は赤穂義士事件の劇化である。

鹽谷判官が、殿中で高師直を刃傷に及んだので罪に問はれて、切腹を賜はり家は斷絶になる。家臣中の有志四十七士は、大星由良之助を盟主として、主君の志圖した師直殺害未遂の怨恨を繼承して、首尾よく本懐を達するの物語を骨子としてゐる。此の骨子の表の筋を時代狂言とし、裏の世話狂言の筋としては、お輕と勘平の戀愛關係による悲劇が織り込まれてゐる。所謂大序の鶴ヶ岡社頭の兜改めから、四段目の判官切腹、城明渡し、飛んで九段目の山科閑居から討入の十一段目までは表の筋である。之に對して、三段目でお輕と勘平が出奔するの條、與一兵衛が定九郎に刺されて五十兩の金を奪はれ、其の定九郎を猪と誤認して銃殺する五段目、勘平の切腹する六段目、祇園の一力で由良之助が遊蕩生活にカモフラージュして九太夫を刺したり、お輕を身受けしたり、平右衛門を一味の列に加へたりするのが七段目の茶屋場で、これらが裏の世話狂言の筋である。七段目において表の筋

と裏の筋とが握手するやうになつてゐるが、この二つの構想が實に見事な諧調を示して、戯曲的に構成されてゐる所に絶大な劇としての價値がおかれる。

併しながら、いかに巧みに劇的に構成されてゐても、その内容において、精神において觀衆に迫るものがなければ、その場限りの一つの觀物として看過され、長き生命の持續は絶対に望まれないのである。由良之助を首魁とする義士の面々は、他のあらゆる意慾を犠牲に供して、ひたすら臣道の實踐に邁進するのである。滅私奉公といふ言葉は或ひは新しい表現でもあらうが、字義通り義士の面々は實行してゐるのである。勘平はお輕との戀愛を克服できなくて墮落ちしたので、誠實心に變りはなくても早まつた自殺を以つて應報されたのであつた。此の兩人の關係の外にも、部分的には猥雑味もないではないが、それは娛樂を主要の目的とする演劇にあつては當然の配合といふべきであらう。けれども、そのお輕の身賣りにしても勘平の切腹にしても、それは悉く滅私奉公、臣道實踐のための一つの努力の現はれになつてゐる。これをしも武士道的精神といふべくんば、その精神の理想的なる具象化、力強い劇的表現に終始してゐるものと切言してよい。

而して、かやうな演劇を生んだのは、江戸時代文化の中心理念がそこに置かれてゐたからに外ならぬ。

三

「忠臣蔵」の骨子をなす赤穂義士事件といふものの、文化史的意義を先づ一瞥しておきたる。

義士が本望を遂げたのは、元禄十五年のことで、慶長の江戸開府以來約一百年を経過してゐるのである。いつたい武士道的精神は、日本國民性の重要部門であつて、有史以來その發露は絶えずあつたのであるが、特に著しくなつたのは、鎌倉以後、武家の勃興以來だとされてゐる。曾我兄弟の仇討事件も、その早き一つである。が、武家の消長推移に應じて、此の精神にも興隆があり、衰退があつた。さうして、室町末期の戰國時代、群雄割據時代に至つては、頽廢の極に達したとされてゐる。武士の間の節義道德は地を拂ひ、主従關係さへも甚だしく輕しめられるに至つた。例へば些細な感情の行き違ひによるは元より

俸祿が百石多くても五十石多くても、否一石の差違によつても、累代の主人を捨てて新らしき主人に仕へ、明日は舊主人を敵として迎へ討つといふやうな大亂脈に陥つたとされてゐる。此の武士道頹廢期の整頓にあつた徳川家康は、二代秀忠の好學精神と相俟つて、文教政策に腐心したのであつた。即ち、儒教を中心として神佛の二道をも調和せしめ、新らしき倫理的精神の振興に力を致したのであつた。この神儒佛三位一體を理想とした文教政策は、當時に好適な方策であつたが、急速には普遍を見なかつた。けれども、次第に根強く、上層階級たる武家から庶民へと、義理を重んずる一種の武士道的精神が浸透するやうになり、遂に國民生活の基調となるやうになつた。而してこれが江戸時代の生活と文化との指導精神になつたのである。

赤穂義士の快舉も、實に、かうして醸成された精神に由來したものであつた。徳川氏の文教政策が百年を経て、少なくとも上層階級に徹底した一つの證左であると考察されてゐる。無論此の事件ばかりが、武士道的精神の發露ではないのであるが、最も大規模であり、また其の社會的影響も非常に大きかつた。此の事件が庶民町人の間に與へた印銘感激

には蓋し測り知られぬものがあつて、同じ精神の庶民に對する普及徹底に寄與したこと誠に大であつた。而して、『假名手本忠臣藏』の生れたのは、寛延元年であるから、元祿十五年からは、まさに四十五年を経てゐる。他の角度より見れば、つまり、半世紀を経た頃には、庶民生活の間にも武士道的精神に基づく滅私奉公、臣道實踐の思想が横溢するに至つたと解釋し得るのである。

他面、政治的の動向から見ても、さうした状態は明らかに觀取される。江戸時代文化の前期開花期ともいふべき元祿前後には、武家の間にこそ所謂四書五經による儒教精神の透徹を見たでもあらうが、庶民町人の間には未だしの感があつたであらう。商人道徳としての義理の觀念は相當に發達したが、利那的享樂的の傾向は強く、自由解放への追求も強かつた。それが八代將軍吉宗を迎へ、反動的抑制の意味もあつて、勤儉好學の風を強調したので、所謂享保の治によつて元祿の文化は整理された。元祿に見えた輕浮と絢爛とは、重厚と質實とに置き換へられた。同時に、儒教精神も數段の強調を見たので、武家から庶民へと、充分に浸透することを促進したのであつた。武家は下向して庶民の生活に接近し、

庶民は上向して武家に接近しようとした。形式と権力の上では混同すべくもなかつたが、生活様式の上では、寧ろ混同に近いものが生じた。即ち元祿の義士の精神が庶民のものとなるに及んで『假名手本忠臣藏』が現はれたと見られるのである。『假名手本忠臣藏』は、決して作者たる竹田出雲とか並木宗輔とかが、作つたから生れたものではなかつた。作者はただ國民生活の欲求するところに對應し追隨し迎合して執筆したのであつて、言はば當時の國民全體が之を生産し、之を支持したのであつたのである。

國民生活が確固に築き上げられた時期であつたからこそ、かういふしつかりとした作品がのこされたのである。否、「忠臣藏」ばかりではない、これと共に、歌舞伎乃至は日本演劇の三大傑作と稱すべき『菅原傳授手習鑑』（寺子屋等）も『義経千本櫻』（鮎屋・忠信・道行等）の二作も、年をつらねて同時代に生産されてゐるのである。生活そのものが確定されてこそ、演劇作品にも確乎とした國民的戯曲が得られたのであつた。

四

『假名手本忠臣藏』の出現が、時代文化の上から見て、決して偶然でないことは右に述べた通りである。が、また斯様の名作は、一朝にして生産されたものでなく、國民の總意によつて構想され、國民の要望にこたへて具現されたものであることは、其の作歴について見れば明白である。

元祿十五年十二月十四日に行はれた義士本懐の翌年、即ち、十六年二月には、既に劇として脚色上演されてゐる。詳細は記録の不備から明らかにし難いが、江戸の山村座で、『曙會我夜討』といふ外題の歌舞伎狂言を上演し、その中に、暗に義士の討入りを當て込んだ部分を差し加へた。題名から見ても、雪の曙をきかせてあり、會我の仇討で義士の仇討をきかせた趣向が考へられる。けれども、此の時には、三日間で當局から禁止されてしまつた。

元來、江戸幕府の興行物に對する取締方針としては、時事問題、江戸時代の出來事は其のまま脚色上演せしめなかつた。だから、大阪落城を描いても『鎌倉三代記』に見る如く眞田は佐々木、千姫は時姫、秀頼は三浦之助義村といふやうに、鎌倉とか足利時代の人名

に假托して脚色したのであつた。この時も、曾我兄弟の仇討に托して義士の仇討をきかせたのであるが、生々しい社會的大事件であつただけに、何人にもはつきりと分かる程度であつたので禁止されたのであらう。が、その後淨瑠璃に、歌舞伎に、種々の角度から取り扱はれた『忠臣藏』物が續々と上演され、それらの集大成的作品として『假名手本忠臣藏』が出現したのである。次にその主要作品を時順に列挙して見ることにしよう。

〔淨〕 碁盤太平記（寶永三年五月、大阪竹本座上演、作者は近松門左衛門、足利時代の趣向にし、鹽谷判官、大星由良之助、高師直などいふ人名に假托した初作。事件後五年目）

〔歌〕 鬼鹿毛無佐志鑑（同七年六月、大阪篠塚座上演、作者は吾妻三八。小栗判官の題材に假托し、双傷切腹の後遺臣大岸宮内等四十六士が報復を企て、横山左衛門父子の首級をあげるといふ趣向。非常の好評を博した作で、第三段に片桐源吾父子夫婦離別の事といふ勘平の世話場を想はせる場面、第四段に大岸宮内遊女揚巻を落籍して刺殺す事といふ、七段目の茶屋場を想はする場面等もあつて、後世の諸作に影響を及ぼしたところが甚だ多い。）

〔淨〕 忠臣金短冊（享保十七年十月、大阪豊竹座上演、並木宗輔の作、事件後三十一年目）
だいたい前作の改訂、足輕寺澤七右衛門親子及び早野勘平夫妻の苦忠、大岸由良之助の島原における遊蕩即ち茶屋場、山科の別れ等が、略々完成されて來たやうに思はれる。）

〔歌〕 大矢數四十七本（延享四年六月、京都中村桑太郎座上演、初代澤村宗十郎の大岸宮内即ち由良之助役殊に茶屋場が大好評、事件後四十六年目。）

〔淨〕 假名手本忠臣藏（寛延元年八月、大阪竹本座初演。作者は竹田出雲並木宗輔等、大好评にて十一月まで續演、七段目の茶屋場は由良之助のせりふ動作（型）等は、前作の演出を模したとされてゐるが、ここに至つて忠臣藏の集大成、確立を見たのであつた。事件後四十七年目であることも四十七士に因みがあつて面白い。）

〔淨〕 太平記忠臣講釋（明和三年十月、大阪竹本座上演、作者は近松半二等、結構文章共に前作に劣らずと評されてゐる。矢間重太郎の出立場面、天川屋義平の牢問等が生れた。事件後八十四年目。）

〔歌〕 いろは假名四十七訓（寛政三年九月、大阪角座初演、作者は奈河七五三助。彌作の

鎌腹、鳩の平右衛門等が生れた。事件後八十九年目。）

(歌) 裏表忠臣藏(天保四年三月、江戸河原崎座初演、作者は三升屋二三治。蜂の巢の平右衛門、お軽勘平の道行、飾間宅兵衛上使等が生れた。事件後百三十年目。)

(歌) 假名手本硯高島(安政五年五月、江戸市村座初演、作者は河竹默阿彌、赤垣源藏徳利の別れが生れた。事件後百五十六年目。)

明治以前までで切り上げて見ても、おほよそ上記のやうになつてゐる。「忠臣藏」なる國民的演劇なり戯曲なりが、一朝一夕で出来あがつたものでないことは明々白々である。また一人や二人の作者の力、或ひは義太夫節を語る太夫や俳優の力によつて、容易に生れ出たものでもなかつた。實に江戸時代國民の總意によつて生産されたものであると言つても過言ではない。また同時に、此の作並びに類似の主題を取り扱つた「菅原」や「千本櫻」の如きが、熱烈なる支持を受けて上演され、觀衆に深き印銘を與へれば與へるだけ、その精神は國民生活の中に作用し強調されて、武士道的精神の發達助長に多大の寄與貢獻をなしたと言ふを俟たぬ。歌舞伎が我が近世日本の精神文化建設に致した功績がいかに大であ

つたかは、想察するに難くないであらう。

生成が右の如くであるから、江戸時代國民文化の中心的精神の存続する限り、「忠臣藏」は滅びないであらう。臣道實踐や滅私奉公を旨とする國家たる日本にあつては、永久に歌舞伎の代表作として、また日本國民生活の映發として、生命を持續することであらう。

尙ほ、お断りしておきたいが、屢々述べたやうに『假名手本忠臣藏』は、人形淨瑠璃の戯曲として生れたもので、歌舞伎の脚本として生れたものではなかつた。けれども、元來人形淨瑠璃は、江戸中期以後は、其の戯曲も演出様式も、殆んど悉くが歌舞伎に吸収され併合されたのであつたし、『假名手本忠臣藏』そのものの成立に際しても、歌舞伎脚本に仰ぐところも多いのである。此の兩者の關係は、まづたく唇齒輔車であつて、一にして一、一にして二なのである。従つて、生れは淨瑠璃でも歌舞伎と見なして、一向に差し支へないのである。

以上、「忠臣蔵」を仲介として、江戸時代文化と歌舞伎との聯關狀況について述べた。けれども、これは最も代表的ながら、よき面をのみ展望したのである。江戸文化の面にも種々あるが如くに、歌舞伎にもそれに對應した各種の面を持つてゐる。

例へば、江戸獨得の文化が庶民によつて構成されてゐたために、そこに史上嘗て見ない卑俗味があり、好色味があり、輕跳浮華な遊戯的分子もあつた。また庶民生活に根をおろした各種の音楽もあつた。それらは歌舞伎にあつては、卑俗美となり花街情調となり、猥雜となり、猿樂演藝的にもなつた。打ちつづく泰平に、いやが上にも繊細巧緻となつた江戸生活の微妙な感覺、音感にこたへて、劇場音楽——長唄・常磐津・富本・清元等——の發達には、すばらしいものがあつた。歌舞伎が準樂劇と呼ばれ、音楽的演出による様式美を特色としたのも其の故であつた。

今、これらの各特質に關して詳しく説くことは差し控へたいが、ともかくも、歌舞伎は江戸時代文化を最もよく反映し、またそれによつて生成されたものであると同時に、日本演劇の總和であり集大成であるといふ事、特に其の代表的作品、例へば「忠臣蔵」の如き

においては、吾々の祖先の體得した武士道的精神を其の根本理念としてゐるので、之が我が國民生活に與へた影響には、實に大きなものがあつた事、並びに、それ故にこそ私共は歌舞伎といふ文化遺産を通じて、最もよく吾等祖先の精神文化と生活とを偲び、反芻することの出来るものである事を繰り返して、結語に替へたいと思ふ。

(昭和十六年十二月「昭徳」)

明治演劇文化史

序 説

一般史家のいふところによれば、明治維新の變革は、十年の西南の役をもつて一應の完結を告げ、その後に至つて、やうやく明治時代としての發途についたのであると。この言葉は、演劇藝術界においても、全く同様である。

しかし、新發途についたとはいひながら、その第一歩たる明治十年頃から、大正年度の末期までを考へて見ると、結局大きな過渡期に終始したといふことになる。これは他の文化現象にしても、この期間は、新舊兩時代への過渡的過程であつたといふべきであらうが、演劇界においては、それが一層はつきりと斷言できる。

而してこの期間における演劇は、實に多種多様を極めてゐたといつてよい。古典的の舞臺藝術としては、宮中に舞樂があり、貴族・有閑階級に能樂あり、一般社會には、江戸時代傳來の庶民演劇たる人形淨瑠璃劇と歌舞伎劇とがあつた。また新興の演劇形態としては新派劇があり、歌劇があり、新劇があつた。けれども、大正の末年に至るまで、劇壇の主流をなしてゐたものは、歌舞伎に相違なかつた。従つて、各種の改劇運動は、歌舞伎を對象として唱道され、一刻も早く新時代文化を映發した國民的演劇を創造しようとしての邁進であつた。だが、演劇は詩や小説の改善、革新の如く單純には行かなかつた。本來が綜合藝術であるのみならず、企業として成りたつことを條件とし、俳優、劇術、脚本等に纏綿して、各種の約束が守られなければならないからである。言論のみにより、また脚本の提供のみによつて革新の成し遂げられることは困難で、新時代への適應達成は極めて遅々たるものであつた。

實に明治十年頃より大正末年に至る五十年間の劇壇は、日本演劇史上未曾有の混沌期であり、煩悶懊惱を重ねた大過渡期であつたと言つてよい。

時代の急速なる變轉と共に、時代文化も急速に變轉した。その時代文化の一面たる各種の演劇藝術が、どのやうに變轉し、相貌を變へて、昭和の現代にまで達したのであらうか。私は次の如き順序によつて簡単に述べて見ようと思ふ。

- 一、古典劇 歌舞伎以外の前代の代表的舞臺藝術として、舞樂・能樂・人形淨瑠璃劇等に關して。
- 二、歌舞伎劇 歌舞伎自身の試みた新時代文化への適應方策と、外界より呼びかけた新運動とについて。
- 三、新興演劇 壯士芝居に淵源した新派劇の消長と、新劇の興隆並びに曾我廼家一派の喜劇確立をも含めて。
- 四、その他 兒童劇・ページェント・歌劇・レビュー及び歌劇系統の輕演劇等。

古典劇

時代の大きな轉換に際しては、古典劇にあつても、さまざまな動きを見せてゐる。

ここに古典劇といふのは三つの舞臺藝術を指す。その一は平安時代文化に育成された舞踊藝術であるところの舞樂である。その二は能樂と能狂言。その三は人形淨瑠璃芝居である。

舞樂 朝廷の厚い思召しによつて京都の樂人と江戸城内紅葉山の樂人とを糾合し、太政官に雅樂局が設立されて復興を見たのが明治三年であつた。その後、洋樂をも兼習することとなつたが、明治十一年から麴町富士見町の雅樂稽古所において、毎年春秋の温習演奏會が催され、舞樂が一般民衆の前に公開されはじめた。その後しばしば官制の改革もあつて、二十一年には雅樂部と改稱され、後には單に樂部と呼ばれて式部職の一機構となり、宮城内に教習所が設けられた。現今でも毎年五月一日には明治神宮にて奉奏され、秋期には日比谷公會堂で公開演奏が行はれてゐる。朝廷の式典樂即ち朝典樂として約一千年の昔に完成された舞樂の面影を、永く傳存するの途も確立されると共に、三大節その他の祭祀に演奏されることが確定された。而して、ただ過去の文化財の保存方策の講ぜられたるにとどまらず、その樂風が新時代のある部門に影響を與へたことも亦看過し得ないところ

である。その演出様式において、例へば吉備樂きびがの如きものを生んでゐることは注目に値する。吉備樂は明治二十三年六月に歿した岡山縣の岸本芳秀の創始したもので、音樂舞踊ともに舞樂に據つたもので、大正に入つても、上流社會宗教界に相當行はれた。國歌「君が代」の作曲は明治十三年に完成されたのであるが、これは雅樂の壹越調いちごつてうの旋律をもつて樂人林廣守の作曲したものである。なほ舞踊としては各方面に種々の影響を與へてゐることに注意しておきたい。

能樂 能樂の保護者であつた諸大名の顛落から、維新前後の能樂界は全滅の危機に瀕したのであつた。が、明治九年初めて天覽能が催されてから、復興の曙光がさしはじめた。

この復興にあづかつて力のあつたのは岩倉具視公で、歐米に使ひした時、日本固有の樂舞助成の必要を痛感し、まづ能樂の復興を提唱したのであつた。英照皇太后にも能樂を好ませられたので、明治十一年七月には、青山御所内に能舞臺御造營のことが行はれ、能樂復興に劃期的意義をもたらした。觀世清孝・實生九郎・金剛唯一・梅若實・三宅庄市等が

その舞臺開きに關與した。十四年三月には岩倉公主唱のもとに、貴族社會を中心とした能樂維持運動が起つて能樂社の設立となり、やがて芝公園内に舞臺が設けられなどしたので各地に散布してゐた樂師も追々に上京の氣運を見た。やがて日清戰爭の勃發するに及んで能樂社は頓挫し、その事業を能樂會が繼承することとなつた。能樂會は廣く富有階級の間に贊助有志を募つたが、民間の關心をも大いに呼び起した。三十五年には松山の人池内信嘉が上京して能樂俱樂部を組織し、雑誌『能樂』を創刊し、少年樂師の養成にも努めて、漸く世に認められるやうになり、四十一年には能樂會・能樂俱樂部の併合を見て、ますます隆盛を見るに至つた。

その間、井上頼因博士監修の下に觀世流謡曲刊行會から謡本の改善版も現れ、斯界を刺戟すること多大で、殊に吉田東伍博士が世阿彌の遺著十六部を發見して、能樂研究史上に劃期的の貢獻をしたのは四十二年のことであつた。

明治四十一年三月には、東京音樂學校内の邦樂調査會の一項目として加へられ、四十五年六月には同校に能樂囃子科が設置され、能樂會養成中の生徒はここに移され、國家の保

護を受けることとなつた。

大正に入つては、大正天皇御即位直後に初めて宮中御能が催されたことも記憶さるべきであらう。能樂會は大正六年に改組され、徳川家達公を會頭、林博太郎伯を副會頭として華族會館内に所屬舞臺を移轉した。大正十年には内訌してゐた梅若問題が表面化し、觀世宗家に對して梅若流の獨立が宣言された。これに對應して能樂協會の設立となり、五流對梅若の抗立といふことが生じた。これに關する是非は別問題として、かういふ現象は結局能樂界の異常なる發展を物語るものでなくて何であらう。元より江戸時代以後の能樂には庶民的の要素は全然なく、室町時代の育成した一文化財ではあるが、貴族有閑階級を通じて、明治末期より大正・昭和にかけての隆盛は、驚異に値ひするものといつてよからう。能樂の隆運に伴つて、能狂言界も亦盛んになつた。能樂の九郎・實・萬三郎等に對して、山本東父子・高島彌五郎・野村萬齋等が輩出した。

また一面、能樂及び能狂言が明治以後歌舞伎劇並びに音樂界に及ぼした影響にも注意すべきものがあつた。それについては次章に少しく述べるであらう。

人形淨瑠璃劇

人形淨瑠璃劇は江戸末期には既に民衆の支持を離れ、古典化したのであつたが、明治前半期に多少の活氣を見せたにとどまり、早急に決定的に大衆性を失ふことになつた。

明治十七年九月大阪松島の文樂座が御靈神社境内に新築移轉した。その同じ年に、博勞町の稻荷境内にあつた彦六座が、同じ九月に改築落成して新たに彦六座といふ看板を掲げて對立し、その後十餘年間は斯道の刺戟となつた。彦六座は大隅太夫・豐澤團平を擁し、文樂座は攝津大掾・豐澤廣助等をもつて對した。が、彦六座の系統は大正三年に瓦解し、結局文樂座に統合されるに至つた。さうして現今の如く日本唯一の常設劇場として今日に及んでゐるのである。

しかし、明治以後の人形淨瑠璃の光彩は、攝津大掾・大隅太夫・豐澤團平の三者によつて擔はるべきもので、生來の美聲と拔群の技倆とをもつて覇を稱した攝津に對して、大隅太夫の滋味ある語り口は玄人筋に愛好され、三味線の豐澤團平にいたつては、「良辨杉」

「壺坂」等の名曲を残し、三味線にして初めて紋下の位置にさへ坐つたのであつた。人形遣ひには吉田玉造・吉田辰五郎・桐竹紋十郎等が顯はれた。

團平は三十一年四月に逝き、四十三年には文樂座が松竹合名會社の手に移り、大正二年には攝津大掾が引退し、同年に大隅太夫は臺灣で病歿し、斯界は頓に寂寥を加へた。大正十三年三代目竹本越路太夫の跡を襲つて、竹本津太夫が紋下（責任者）となつたが、昭和十六年に歿し、豊竹古靱太夫が今十七年一月紋下（櫓下）に昇進したのであつた。大正十五年十一月には御靈文樂座は全焼し、現在の文樂座の新築を四つ橋に見たのであつた。

この間、人形淨瑠璃も、新時代に適應して、散切頭の人形、洋服の人形を舞臺に現はし、昭和期には『肉弾三勇士』の如きものも上演するの努力は拂つたが、現代的の庶民藝術として復活するの途は開かるべくもなく、この國粹的藝術に對して、保護保存の要が叫ばれてゐる。

歌舞伎

序説において述べた如く、明治・大正を通じて劇壇の主流を占めたものは歌舞

伎劇であつた。九代目市川團十郎・五代目尾上菊五郎・市川左團次等、所謂團菊左の三名優を中心として、名女形の八代目岩井半四郎・二代目中村仲藏・七代目市川團藏・五代目中村歌右衛門・京阪の中村宗十郎・中村鴈治郎・片岡仁左衛門等が縦横の技をふるつたのであつた。けれども三百年の歴史を保ち、因襲久しく傳統に生きた歌舞伎が、突如として輸入された文明開化と直ちに握手し得る筈はなかつた。

明治四年に發せられた斷髮脱刀令にもとづいて、文明開化の象徴的世相とも見られた散切頭が新社會に續々と現はれた。その散切頭や牛肉見世や金鎖の懷中時計といった新時代の風物を攝取描寫した、所謂「散切狂言」といふものが、明治五六年から二十年頃までしばしば新作上演された。しかし、その演出は全然歌舞伎的で、本質的には何等の新味も漂はずことはできなかつた。本質的の革新は、まづ明治十一年から徐々に行はれはじめたといつてよからう。

明治十一年六月、新築開場した新富座は、朝野の貴賓名士、内外の使臣、各省の官吏等を招待して、一同燕尾服で舞臺に整列したといふ破天荒の式を擧げ、初めて瓦斯燈が劇場

内に點ぜられた。新進氣鋭の興行師守田勘彌の進取的精神と歐化熱とは何程演劇改善運動に貢獻したか知れなかつた。この開場にあつて公演された『松榮千代田神徳』なるものは、初めて學者が關與し、劇壇に積極的に干渉的態度を見せたもので、後の演劇改良運動の導火線となつた。この作は依田學海の指導のもとに、默阿彌が筆を執つたのであつたが、これが動機となつて九代目市川團十郎は、その説に共鳴して所謂活歴劇を生むに至つた。「活歴」とは活きた歴史といふ意で、どこまでも史實を重んじ、荒唐無稽なる時代狂言を是正しようと意圖したものであつた。

而してかういふ運動の由來は、結局明治の新時代文化乃至は好尚と歌舞伎とを相聯携せしめようとした努力の現はれであつたが、歴史の寫眞的表現と藝術とを混同した改善方策であつたので新らしき演劇として成長するには、あまりに乾燥無味に終つた。しかしながら史劇出現に對する刺戟となり、また寫實的演出に關する基調を與へる結果ともなつて、その觀點からは頗る重視すべきものがあつた。學海に次いで福地櫻癡はこれを大成した感があつた。默阿彌の『重盛諫言』『高時』、櫻癡の『春日局』の如きはその代表作であつた。

かくして、明治二十年前後に至つては、對外關係といふ事情もあつて、歐化主義が熾烈となり、その結果、十九年八月演劇改良會なるものが設立された。これは朝野の名士を發企人・賛成人とし、未松謙澄・外山正一等が主腦者となつて活躍した。その趣旨の要は、從來の劇場の陋弊を改良し、設備を完全にし、内容的には脚本の改良向上を目指し、歐米諸國におけるが如く、演劇の社會的地位を高めることにあつた。翌二十年四月井上伯邸で舉行された天覽劇は、この改良會の殆ど唯一の事業であつたが、歌舞伎劇史上劃期的の盛事であつた。改良會の主張は、歐米の劇場を直ちに本邦に適用せんとする急進的なもので、當時は何ら實現を見るに至らなかつたが、天覽劇の決行こそ唯一の功績といふべく、演劇の社會的地位を向上せしめるに非常な効果があり、文化的意義は甚だ大きかつた。

演劇改良會は一年半位で消え、替つて演藝矯風會が興り、間もなく日本演藝協會と改組され、兩三回の試演により改良運動をつづけたが、未だ熟せず、新時代の演劇を樹立するの氣運を促進するまでに至らなかつた。

明治二十二年の末、東京歌舞伎座が新築開場され、明治五六年以來の新富座に替つて、

この最大最新式の劇場は、名優を網羅した劇界の王者となつた。この劇場の出現についてはなほ一つの記憶さるべきことがあつた。それは、これまでの劇場は、江戸時代に認許された興行人によつてのみ經營されて來たのであつたが、歌舞伎座は全く傳統的の劇場人以外の實業家千葉勝五郎と福地櫻痴とによつて設立されたものであつた。従つて各種の内部機構にも改良が試みられた。福地自身は作者主任の位置をも占めてゐたので、舊狂言作者制度及び番附の編制形式等に大改革を加へたのであつた。見方によつては、この歌舞伎座の出現によつて、歌舞伎は江戸時代の劇場から解放されたのだともいつてよからう。

しかし、俳優は依然として團菊左等であつた以上、演出曲目においては殆ど何等の進展をも見せなかつた。福地の執筆した活歴劇至乃近松作淨瑠璃の改作等も、新氣運をもたらすには甚だ微温的であつた。

一方狂言作者の殿將とも見なすべき河竹默阿彌は、明治二十六年に歿した。彼は明治前半期の名優を對象として殆どあらゆる形式の作品を提供した。時代狂言としては、『黄門くわもん記童幼講釋きどうこうかうしやく』（黄門記）『茶臼山凱歌陣立ちやくすまがいのちんたて』（大阪冬の陣）等、御家狂言乃至實録物において



↑ 六十三歳（明治十一年）の河竹默阿彌
唯一の洋服寫眞

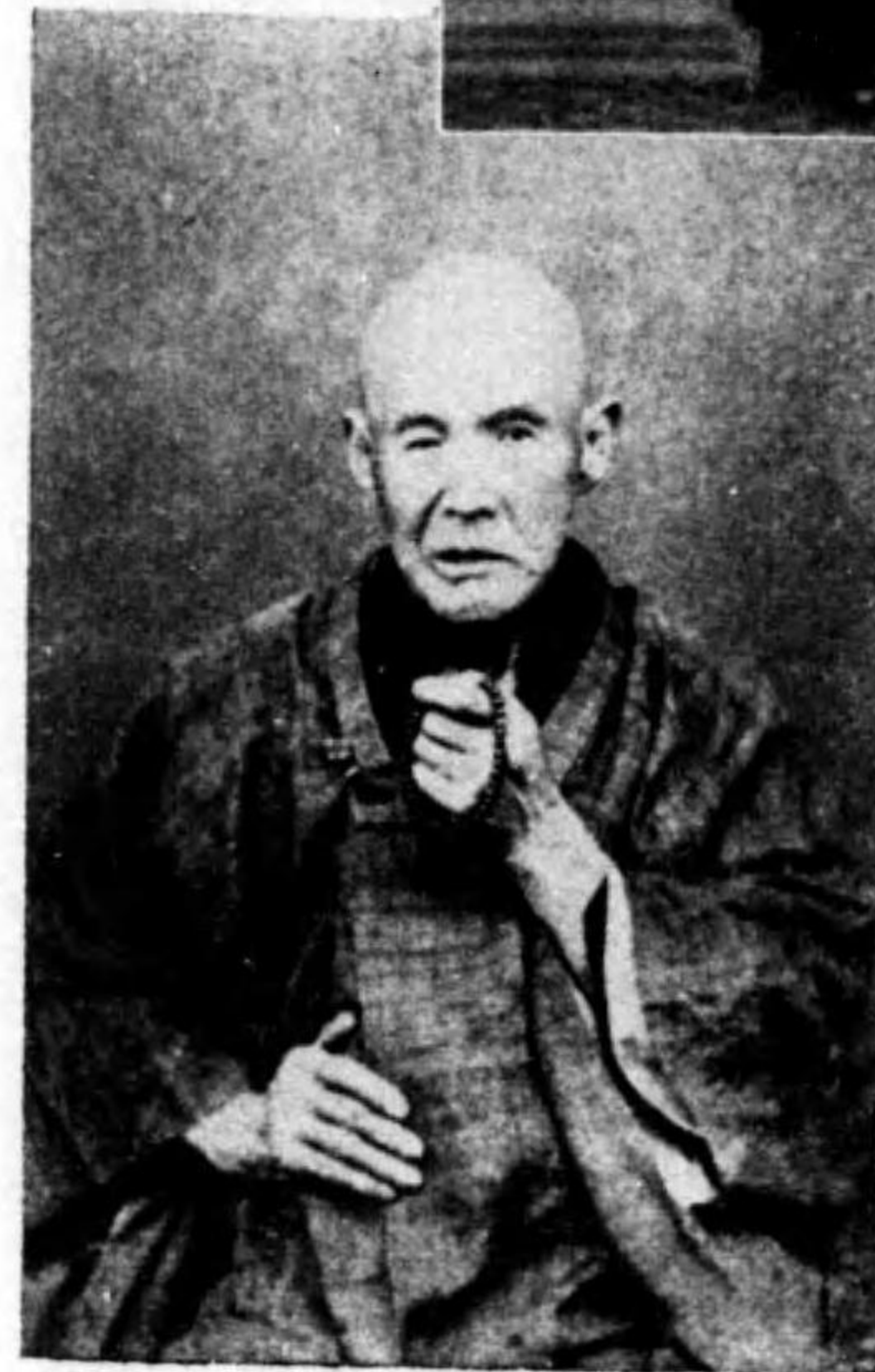


四十五歳（明治十九年）の
三世河竹新七 ↓

← 四十歳（明治三十九年）の
竹柴其水



三十三歳（明治十一年）の竹柴幸治事
久保田彦作（歌舞伎新報記者）



七十四歳の並木五柳

ては『鏡山錦栴葉』（加賀騒動）『日本晴伊賀報讐』（伊賀越仇討）『早苗伊達聞書』（伊達騒動）等。世話狂言としては、『天衣紛上野初花』（河内山と直侍）『新皿屋敷月雨曇』（魚屋宗五郎）『四千兩小判梅葉』（藤岡藤十郎と野州無宿の富藏）等。舞踊劇としては『土蜘蛛』『茨木』『紅葉狩』『船辨慶』等があつた。活歴劇を執筆したこと、典雅な能樂移しの舞踊劇を書いたこととは、まさしく新時代への橋渡し役を勤めた形になつてゐる。

明治三十六年には團菊が、續いてその翌年には左團次が歿し、歌舞伎界は急に不振に陥つた。見方によると、江戸時代に育成された歌舞伎劇は、この三名優の死をもつて一段落に達し、爾後は、新歌舞伎へ移行したものといふを妨げないであらう。即ち新派劇の進出を見たと同時に、新派の上演曲目たる『不如歸』や『乳姉妹』等を歌舞伎俳優が演じたのもこの頃のことであり、後の松居松翁が局外脚本家のトップを切つて新作を上場するの道を開いたのもこの前後であり、背景にも洋風の油畫が採用され、明治三十七年には、坪内逍遙の『桐一葉』が脚光を浴びた。松居松翁の指導に應じた若き左團次（二世）は、明治末年から翻譯劇『エルナニ』『ヴェニスの商人』等を取り上げて、革新の氣運漸くみなぎ

るやうになつた。

興行經營の方面においても京都・大阪に地盤を堅めた松竹合名會社は東京進出を試み、次第に都下の劇場はその掌握するところとなるのであるが、これに對して、輝かしい新時代の演劇を飾るにふさはしく、明治四十一年には有樂座の初開場を見、四十四年三月には帝國劇場の落成を見、相接して新劇の勃興と共に大正期に入るのである。

帝國劇場についてはその文化的意義を少しく述べておく必要がある。有樂座は高等演藝場として建てられたものだけに小規模であつたが、帝國劇場は堂々たる純歐風の壯麗な建築であり、且つ芝居茶屋なるものを斷然廢止し、全然舊套を脱した企業的の興行方法を採用した。而してこの座の發企人並びに經營者たる遊澤榮一・末松謙澄・穂積陳重・大倉喜八郎等は、嘗て明治十九年に演劇改良會を設立した時の關係者であつて、その頃叫んだ歐風の劇場の建設を、まさしく二十數年後に實現したのであつた。かくの如く注目すべき演劇的地位を保持するのみならず、爾後も大正年度を通じて、新劇のためのよき劇場となり、歐米の演劇・歌劇・舞踊・音樂等の權威的名家を公演せしめた文化史的意義において

は、他の日本のいかなる劇場にも立ちまさつてゐるといはねばならない。

かくして大正期に入ると、さすがに保守的な歌舞伎にも根本的な動搖が看取される。若き市川左團次と小山内薫との提携になる自由劇場は既に明治四十二年に第一回公演を催し、つづいて市川猿之助の吾聲會、尾上菊五郎の狂言座、守田勘彌の文藝座等、歌舞伎劇界は澎湃たる新劇運動に刺戟せられて局面の打開に努めたのであつた。と同時に、劇文學者の作品は續々と商業劇場に上演されるやうになつた。即ち岡本綺堂の諸作、菊池寛の『屋上の狂人』『藤十郎の戀』『敵討以上』、倉田百三の『俊寛』、吉井勇の『狂藝人』、山本有三の『坂崎出羽守』、小内山薫の『第一の世界』、谷崎潤一郎の『お國と五平』、中村吉藏の『井伊大老の死』等がその代表である。即ち大正期を通じて、所謂新歌舞伎の世界が展開され、新進脚本家のために歌舞伎は全く解放された觀を呈するに至つた。

かういふ氣運につれて、從來等閑視されてゐた舞臺監督（演出家）舞臺美術家等の發達進出も目ざましく、演劇機構中に重要視されるに到つた。演出家としての小内山薫、裝置家としての和田英作・田中良氏等の功績は特記されてよい。

大正期における歌舞伎の陣營を眺めると、そこに四五の區劃があると見てよい。大きく分ければ、東京と大阪とになるのであるが、東京には中村歌右衛門・市村羽左衛門・市川八百藏（後の中車）等を中心とし、歌舞伎座に據るの一座があつた。その系統を引き、下谷二長町の市村座に據るものに六代目尾上菊五郎・中村吉右衛門の一座があつた。帝國劇場には尾上梅幸・松本幸四郎・澤村宗十郎・同宗之助・尾上松助等の一座。市川左團次を盟主とし、明治座に依據してゐた一座などがあつた。この中最も新歌舞伎的體形を取つたのは終りの二座であつたらう。大阪には中村鴈治郎を中心として、先代中村梅玉・中村福助・中村魁車等の一座があつた。先代片岡仁左衛門は、明治期の名優七代目市川團藏の如き慧星的存在として東西に出演してゐた。

新興の諸演劇

明治十年以後に新らしく興つた演劇について述べよう。

前章に説いた歌舞伎劇の中にも新らしい形態のものが無いではなかつた。例へば明治十

年よりも早くに生れた散切狂言、十年頃から發生した活歴劇、その後には現はれた新歌舞伎と稱すべき劇文學者の諸作品といつたものはあつた。けれども、これ等は、いづれも歌舞伎に直接の關聯を持つ新形態の演劇であつた。

しかし急速力で進展する新時代文化に即應するには、歌舞伎に依據したものだけでは到底満足し得られなかつた。もつと現代の生活と結びついた、新らしい形式の演劇を社會は要求してゐた。さういふ要求に應じて生れ、また育成されたものを、假に新興演劇と呼ぶことにしたい。無論この期の劇壇主流が歌舞伎におかれてゐた以上、全然歌舞伎と無關係なものといつては、大正年度以降になつてしか生じてゐない。ここには新派劇と新劇運動及び喜劇のあるものについてまづ述べたい。

新派劇 新派發生の動因には、政治的色彩のあつたことが注目さるべきである。明治二十年前後に絶頂に達した、自由民権論に對して時の官權は言論彈壓を相當に強化せしめて所謂政談演説を抑制したのであつた。新派の祖と稱せられる角藤定憲は、自由黨の壯士で

あつた。自作の政治小説を脚色した『豪膽の書生』を上演して、その中で政論を發表したのは、明治二十一年十二月、大阪西區高島座においてであつた。

劇としてはすぐれたものではなかつたが、殆ど何等の素養もない素人が舞臺に立つて、政治劇を演出したことに意味があつた。興行的にも劇術的にも成功したものではなかつたが、幾多の共鳴者と後繼者を得たことは、やがて新派劇を樹立せしめる素因であつた。それほど當代生活に即した演劇が社會から要望されてゐたのだと見てよい。

同じく大阪の寄席に出て、オッペケペー節を唄ひつつ、自由民權論を強調してゐた川上晋二郎も壯士芝居の一團を組織した。壯士といふのは政黨の一員であり、書生といふのは政治家・學者・名士の玄關番となつてゐた青年であつた。かういふ連中によつて政治思想宣傳のための劇として新らしく興つたもの、即ち新派劇の源流であつた。

角藤定憲が上京し、吾妻座に旗上げたのは、明治二十七年で、川上晋二郎は一足先に二十四年六月鳥越座に上京してゐる。劇術的には川上の方がすぐれてゐたが、双方とも興行的には不成功に終つた。『板垣君遭難實記』『經國美談』『佐賀暴動記』といったやうな

作が上演された。川上は幕間には陣羽織姿で、オッペケペー節を唄つて人氣を博したといふ。

同二十四年十一月伊井蓉峰は、淺草の濟美館に旗上げた。この時には演劇改良論を唱へてゐた依田學海が後援して「男女合同改良演劇」と銘打ち、『政黨美談淑女操』を上演した。同時に常磐津淨瑠璃の舞踊劇たる『關の扉』を加へたところに、この新劇團の特色が見られた。劇術らしきものを持たぬ新派が、歌舞伎の劇術を取り入れるやうになつた一つの證據であり、やがて新派の將來を規定することにもなつたからである。伊井蓉峰の劇團は前二者が大阪の發生であつたに對して、東京に發生し政治的色彩の薄かつたところに特色があり、また演劇藝術として打つて出ようとしたところに特色があつた。續いて歌舞伎の俳優たりし山口定雄その他も新派に投じ、次第に演劇として社會に迎へられるやうになつた。

「新派」といふ名稱は歌舞伎を「舊派」としての稱呼であることいふまでもないが、明治二十年代とあれば團・菊・左等の名優の全盛時代であるから、新舊といふほどの對立には

なかなか達してゐなかつた。社會的地位も低く、極端にいへば、演劇としての待遇は與へられてゐなかつたといつてよい。それが測らずも基礎を確定するの機運に恵まれたのは、日清戦争の勃發といふ事件であつた。

明治二十七八年の日清戦役は、新時代に入つてから最初の對外戦争であり、國家的伸張の第一歩であつた。當然時局演劇は新舊兩演劇によつて取り上げられた。けれどもいかんせん、歌舞伎俳優の劇術やエロキューションは、戦争劇には適しなかつた。軍人生活や寫實的演出においては、新派俳優の方が遙かに効果的であつた。『壯絶快絶日清戦争』（二十七年八月浅草座）・『川上晋二郎戦地見聞記』（同十二月市村座）等の戦争劇は、異常な人氣を呼んだ。この勢ひに乗じて二十八年五月には、歌舞伎の檜舞臺であり牙城たる歌舞伎座にも出演し、一應新派の確立を見たのであつた。

二十九年には神田三崎町に新派専門の常設劇場として川上座の設立さへみた。越えて三十六年團・菊の歿去に遭つて、歌舞伎界の凋落を想はしむると反比例して、新派の存在はいよいよ判然とするやうになつたのであつた。これと同時にその内容も、初期のニュース的

のものから、やや文藝的なものに進むに至つた。その第一歩は新聞種しんぶんたぐひを利用したものや新聞小説と提携したものを取り上げたことであつた。『大評判』（三十年六月市村座）『都新聞評判小僧』（三十年十二月市村座）『都新聞近世實話』（三十一年十一月浅草座）等がそれであり、次いで翻譯物・翻譯物も採用された。ベルスを翻譯した『又意外』、リットン原作の『紳士の賊』（二十八年十月市村座）、續いて『サフォー』（三十七年眞砂座）『モンナブシナ』（三十九年明治座）、サルヅウの『祖國』（三十九年十月明治座）、モリエールの『寫眞』（四十年一月新富座）等。またシェイクスピア劇もしばしば上場された。『ハムレット』（三十五年十一月本郷座）の時には、背景を洋畫家山本芳翠が描いた。三十六年の『オセロ』（二月明治座）には、洋行歸りの川上が『正劇』と銘を打つなど、その他『マーチヤント・オヴ・ヴェニス』（三十六年六月明治座）、『ロメオとジュリエット』（三十七年十一月眞砂座）等も上場された。

やがて新派の黄金時代ともいふべき所謂「本郷座時代」を現出し、通俗小説の脚色物をもつて、ある種の知識階級と學生を觀客層として獲得した。即ち『不如歸』（徳富蘆花）、

『己が罪』(菊地幽芳)、『無花果』(中村春雨)、『乳姉妹』(菊地幽芳)、『目黒巷談』(廣津柳浪)、『観音岩』(川上眉山)、『夏小袖』(尾崎紅葉)、『婦系圖』、『通夜物語』(泉鏡花)、『生さぬ仲』(柳川春葉)、『魔風戀風』(小杉天外)等。またほぼ系統を同じくした脚本には、『花の夢』、『雲のひびき』、『潮』、『俠艶録』、『東風物語』などいふ佐藤紅緑の諸作品も上演されたのであつた。同時に森鷗外の『玉匣たまぐしげ兩浦島』や高安月郊の『江戸城明渡』等の藝術的香味のあるものも選ばれたこと、三十五年『天の網島』(三月眞砂座)を初めとして『堀川浪の鼓』、『戀八卦柱曆』、『宵庚申』、『冥途の飛脚』、『夕霧』、『壽門松』等、近松の世話浄瑠璃を研究的に演出したことも注目さるべきであらう。

俳優陣では、川上は寧ろ企劃家として手腕をふるひ、伊井蓉峰・藤澤淺二郎・喜多村綠郎・高田實・河合武雄等があり、京阪には静間小次郎・福井茂兵衛・小織桂一郎等あつて新派劇は明治の末年から大正にかけて、「舊派」に對する「新派」の面目は、優に立てられたかの觀を呈したのであつた。しかるに大正の末から昭和にかけて、川上・高田・伊井等の死歿と新劇運動の熾烈とは、新派を少なからず萎縮せしめた。それが昭和十年頃から

喜多村綠郎・花柳章太郎等の努力を中心として、頽勢を盛り返しつつ現在に及んでゐるのである。

振り返つて見ると、新派は明治二十年以後に新らしく興つた現代劇であつた。けれども歌舞伎の劇術をとり入れて演劇藝術化せしめざるを得なかつた状態におかれてゐたので、結局は現代劇の歌舞伎化されたものになつたといつてよく、新時代の演劇としては大成されるに至らず、一種の過渡的演劇の位置を占め、今日から見ると、明治時代の演劇、明治期世相劇といふところに新派劇の特色があるといつてよからう。

しかしながら、新派も新時代の國民的演劇の樹立に對しては、ある焦燥と努力を拂ひ、また貢獻もしてゐるといつてよい。その二三を挙げると、第一に俳優養成機關を設置したことである。即ち川上晋二郎の妻にして女優なる貞奴は明治四十一年九月から、女優養成所を開いた。これは後帝國劇場の技藝學校として、同會社に引き繼がれたものである。森律子・村田嘉久子等はその第一回卒業生であつた。一方藤澤淺二郎も同じ四十一年の十一月から東京俳優養成所を開いて三年ほど續いたが、經營不能に陥つた。田中榮三・諸口十

九等はその出身者であつた。また明治末年から大正初期にかけて新劇運動が勃發した時には、井上正夫は新時代劇協會を起し、河合武雄は公衆劇團を興して、翻譯劇や清新な現代劇の上演も試みたのであつた。花柳章太郎・柳永二郎等の旗上げた新劇座——後の新生新派も同じ努力の現はれであるといへる。

新劇運動 明治十年以後と目安を置いて、新劇運動といふものを考へると、歌舞伎に呼びかけた劇文學者の活歴劇や演劇改良の諸運動も、この中に入れるべきであらう。けれども、新劇運動といふ今日の理念からすれば、ヨーロッパの近代劇運動に刺激された、明治四十年前後から勃發した演劇運動を指してゐる。それ以前は、新派劇は別として、言論の上と脚本の提供に依る運動でしかなかつたし、所謂新劇運動は、劇文學者が舞臺の上に、直接に、實際に働らき出したといふのが著しい相違なのである。

かういふ意味における新劇運動にも、一つの準備時代はあつた。それは三十八九年から四十二年頃までに到る期間であつた。團・菊歿して、歌舞伎はめつきり衰弱した。その劇

界の危機に處して、新時代演劇の樹立を目ざして、まづ東京の新聞劇評家の間に素人劇團が組織された。岡鬼太郎・岡本綺堂・杉原阿彌・伊坂梅雪・右田寅彦等が若葉會なる劇團を作り、次いで毎日派文士と改稱した。これは歌舞伎の劇通が幹部であつたので、半ばは遊樂的な企劃であつたが、新作戯曲を取交へて多少の新味を漂はした。綺堂が戯曲家として立つに至つたのも、この劇團の一員として自作自演をしたことに發してゐる。

文藝協會は明治三十九年一月に組織された。留學中ヨーロッパの近代劇をも見學した島村抱月を中心とした團體で、一種の文化運動を企て文藝雜誌『早稻田文學』を再興すると共に、演劇運動をも並行せしめたものであつた。但し坪内逍遙を指導者とはしてゐたものの、逍遙が多年懸案とした演劇改善意圖を完全に具現したものはなかつたが土肥春曙・水口薇陽・東儀鐵笛等、多年逍遙の指導下で朗讀研究を續けてゐた人々が、逍遙の作『桐一葉』シエークスピヤの『ヴェニスの商人』、舞踊劇の『新曲浦島』等を携げて立つたのであつた。しかし、この劇團も歌舞伎座と本郷座に公演を行つたまま停頓した。しかるに劇界の情勢には拱手を許さぬものがあつたので、逍遙は立つて主宰者の位置につき、四十二

年五月から改組して文藝協會演劇研究所を興し、俳優の養成に着手した。かくして二箇年の後、四十四年六月帝國劇場の『ハムレット』を初めとして、イプセンの『人形の家』、ズーデルマンの『故郷』等を公演した。土肥春曙のハムレットが認められ、松井須磨子のノラが認められたのも、この後期文藝協會の運動によつてであつた。殊にノラの成功によつて認められた松井須磨子は、新時代の女優として絶讃された。

しかしながら文藝協會は、大正二年に解散の止むなきに立到り、この系統から抱月と須磨子の藝術座、上山草人の近代劇協會、吉田幸三郎・森英治郎・加藤精一等の舞臺協會、澤田正二郎の新國劇等が續々と生れた。實に文藝協會は新劇運動の最も大きな先驅者であり、その系統は新劇普及のために絶大の貢獻をなしたものといつてよからう。

これと並稱されたものに自由劇場があつた。前者が、全然新しい俳優と劇術とを目指したに對して、これは歌舞伎俳優を基礎とし、近代劇の翻譯を上演した。即ち若き市川左團次の革新的意氣と、小山内薫との協同作業であつた。明治四十二年の末イプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』は、有樂座の舞臺における第一回公演として脚光を浴び

た。さうしてその結果は、新興の劇文壇に異常な刺激を與へた。逍遙の文藝協會が日本の傳統演劇のよきものを攝取することに努めた新らしき演劇であつたに對して、自由劇場は何となく清新の感を一般に與へた。これをもつて見ても、四十年以後の新劇運動がヨーロッパの近代劇運動に影響されたものであつたことを的確に知るであらう。

自由劇場は大正八年九月まで、九回の公演で一段落になつたが、その事業は精神的には築地小劇場と前進座とに繼承された形になつてゐる。元來演劇における傾向的なる、プロレタリア運動は、世界大戰後の發現で、日本の若き劇文學者の間には、この傾向に共鳴を感じたものが少なくなかつた。土方與志もその一人であつた。土方は大正十二年の大震災の翌年、歐米見學を終へて歸朝し、小山内と結んで築地小劇場を興した。青山杉作・友田恭助・汐見洋・山本安英といつた人々がその傘下に集まつた。さうして近代劇の翻譯を盛んに上場し、三年を経てから坪内逍遙の『役の行者』を初演して以來、創作劇をも上演するやうになつた。

一方歌舞伎俳優中にも、ほぼ同一傾向の意味において新劇團を組織したものがあつた。