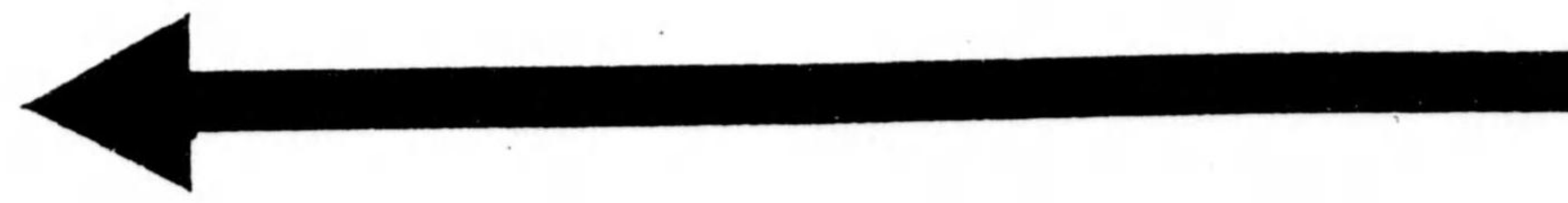


774. 2-Ka98-2ウ
1200500752636

774.2
KA98
2ウ



始



コ5325

774.2
KA98
21



文學博士 河竹繁俊 著

歌舞伎史の研究

—近世歌舞伎の性格を中心として—

東京堂刊行



第一圖



伎樂面・御物



伎樂面・國寶



伎樂面・國寶



舞樂面・胡德樂・國寶



舞樂面・蘭陵王・國寶



舞樂面・地久・國寶

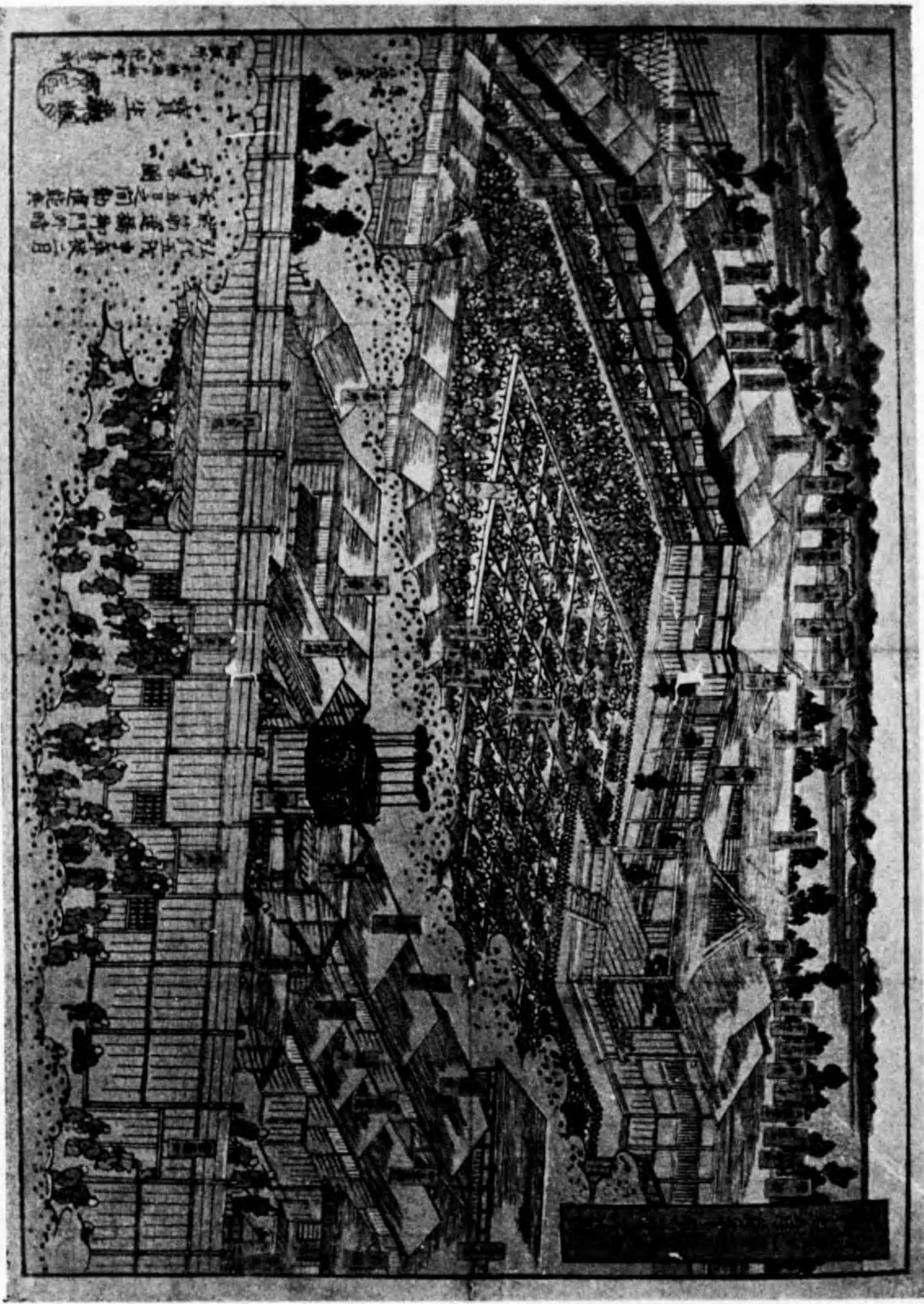
第二圖



畫象石の散樂圖
←

祇園會の田樂圖↓

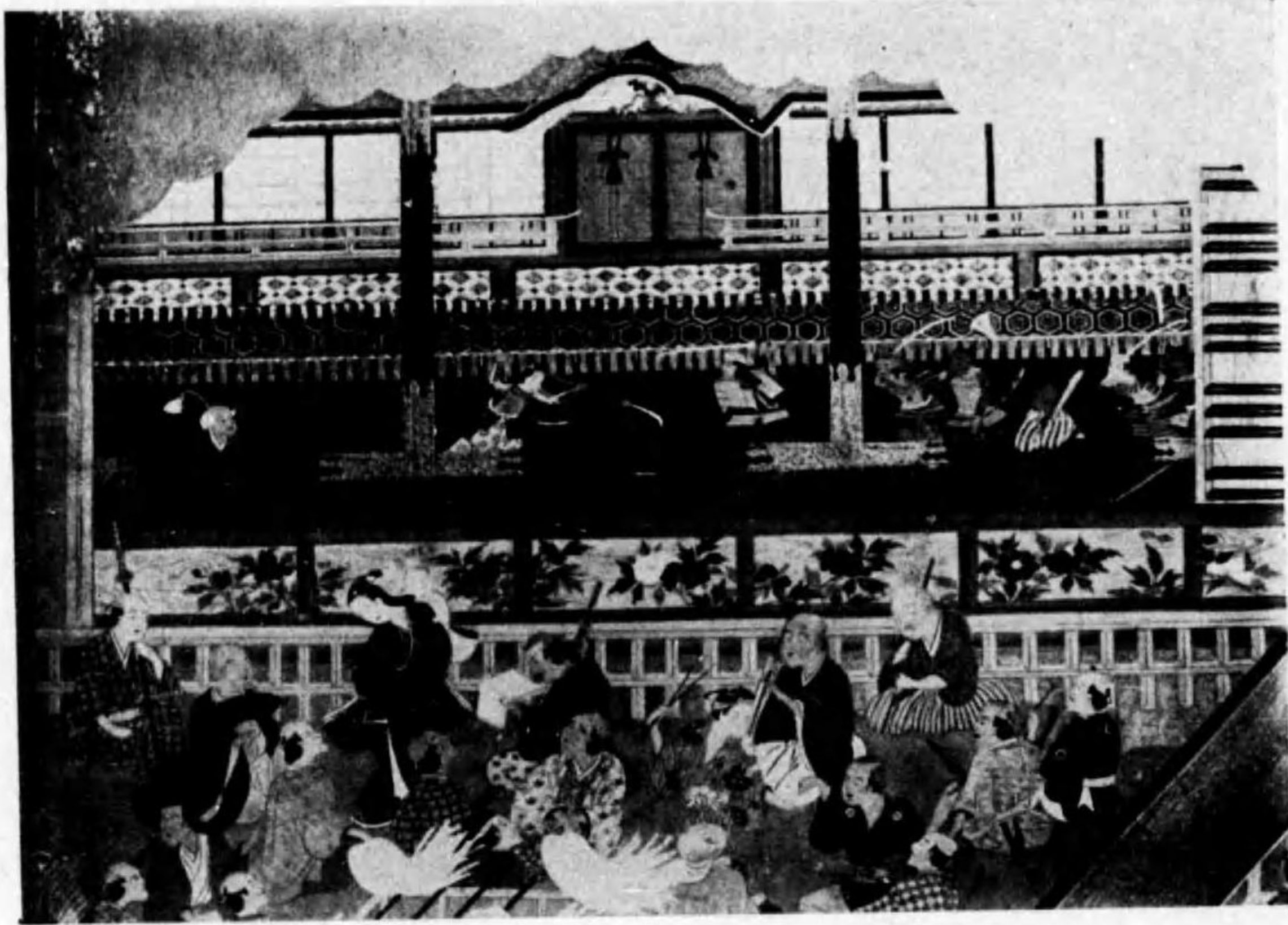




掛屋小の舞台の館進動

第三圖

第 四 圖



人形淨瑠璃初期の圖

正面奥御簾内に淨瑠璃を語る大夫がある。
その前に合戦最中の人形が活躍してゐる。
無論薩遣ひだから遣ひ手は見えない。見物
人の中に盲人が二人までゐて、淨瑠璃に聞
き入つてゐる。筆者未詳の肉筆浮世繪であ
る。

第五圖



初期の歌舞伎圖
寛永六年以前の女歌舞伎と推定される。
能舞臺裏用の舞臺、竹矢來に葎張りの外
郭その他に留意されたい。筆者未詳の肉
筆浮世繪である。

第 六 圖



鳥居清長筆錦繪・女方俳優の風俗



第七圖 勝川春章筆・錦繪の初代中村仲藏



寺岡平右衛門



しのぶ寛



天竺徳兵衛

第八圖 烏居清長筆錦繪・道成寺舞踊劇圖

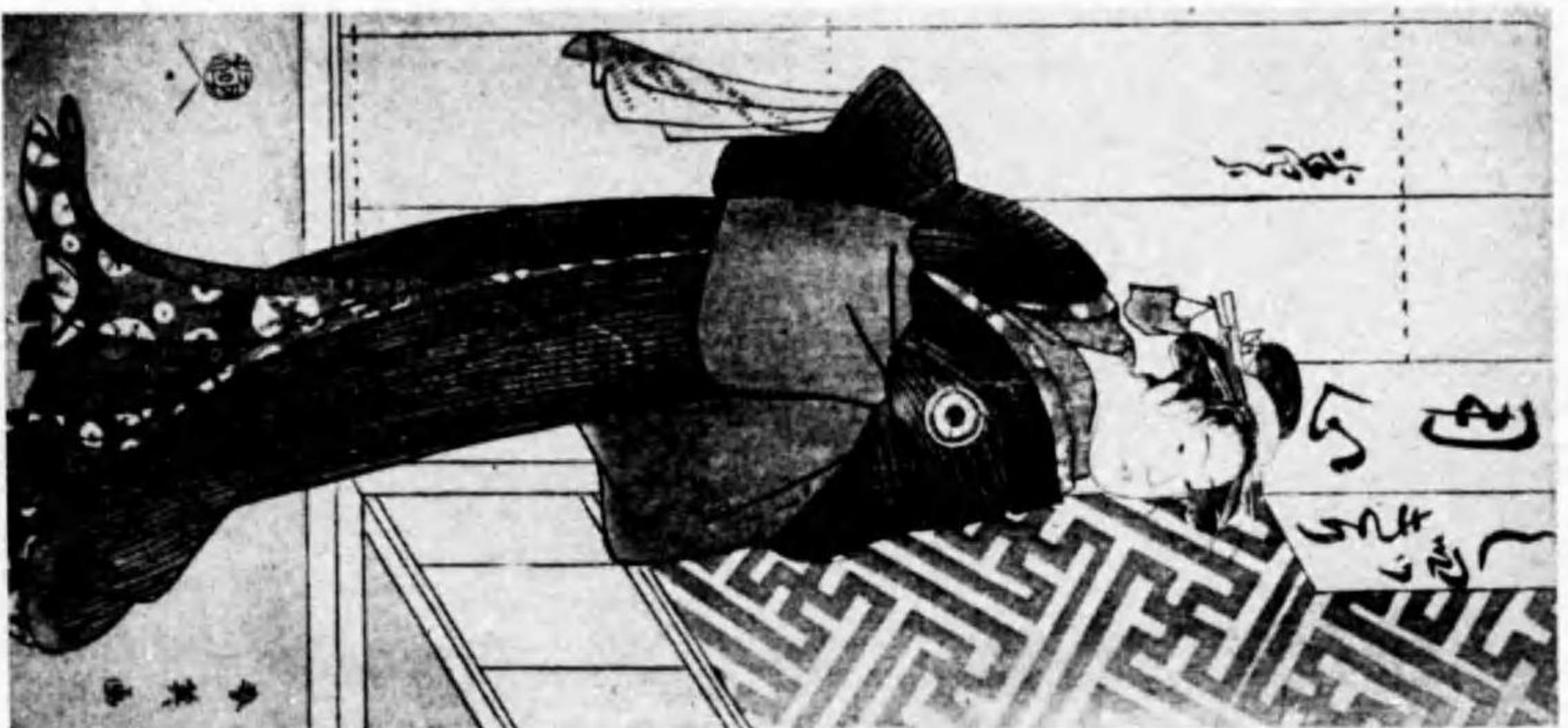


松永忠五郎社中出唄
三世大谷廣治 初代中村仲藏の白拍子 四世松本幸四郎

第九圖 勝川春英軍錦繪・三日月おせん



あてつきの次郎(善次)



おせん(四世半四郎)



五びざこの十(五世團十郎)

第十圖



五渡亭國貞筆 根本の着彩口繪
蛇の目傘を手にするは五世岩井半四郎、
帛紗包みを手にするが狂言作者鶴屋(大)
南北、簞を製作しつゝあるは友九郎。

第十二圖 落合芳幾筆錦繪・幕末江戸三座の座頭と立作者

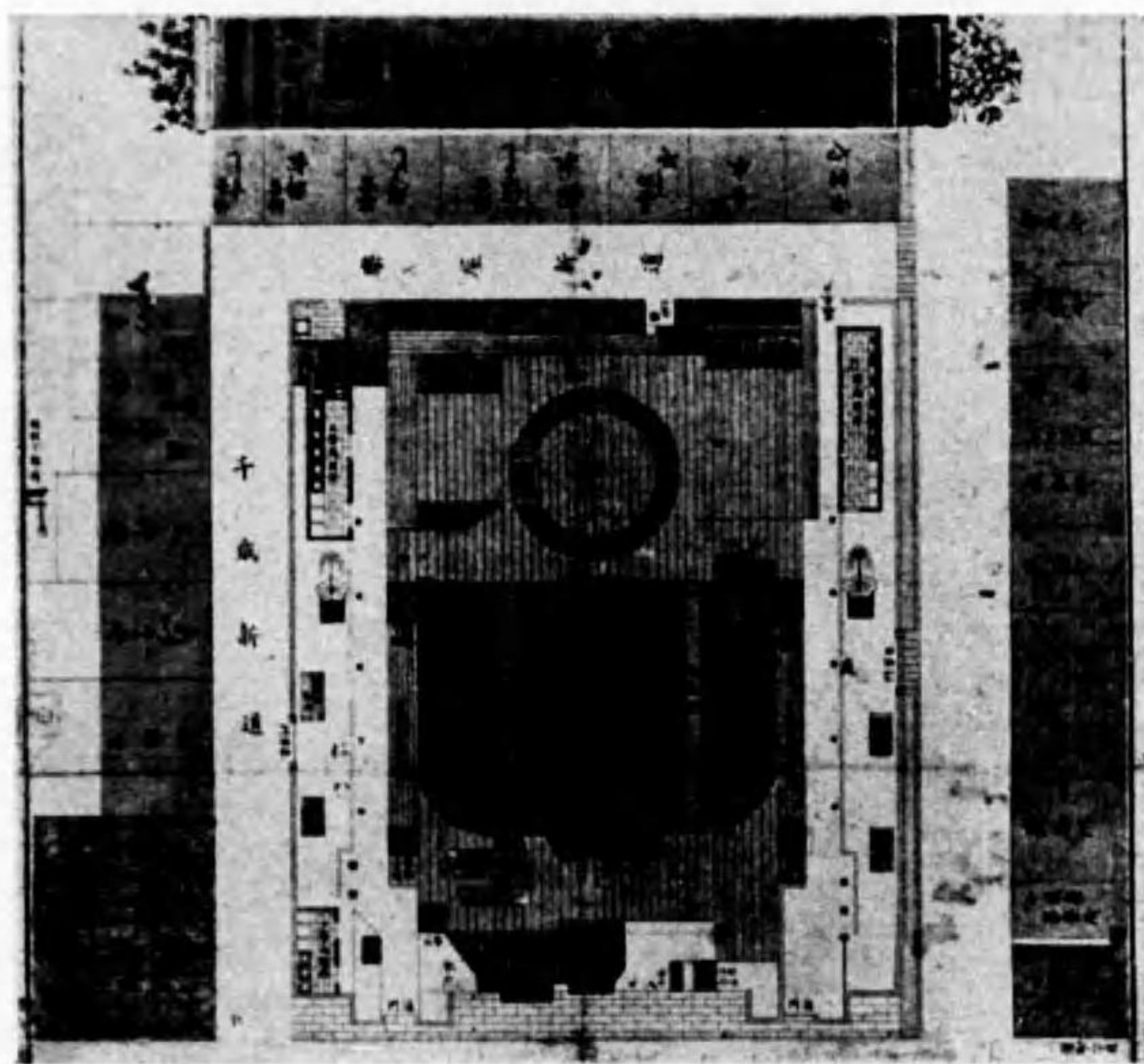


三世 瀬川如卓
河原崎權十郎

河竹新七
市村羽左衛門

三世 櫻田治助
中村芝翫

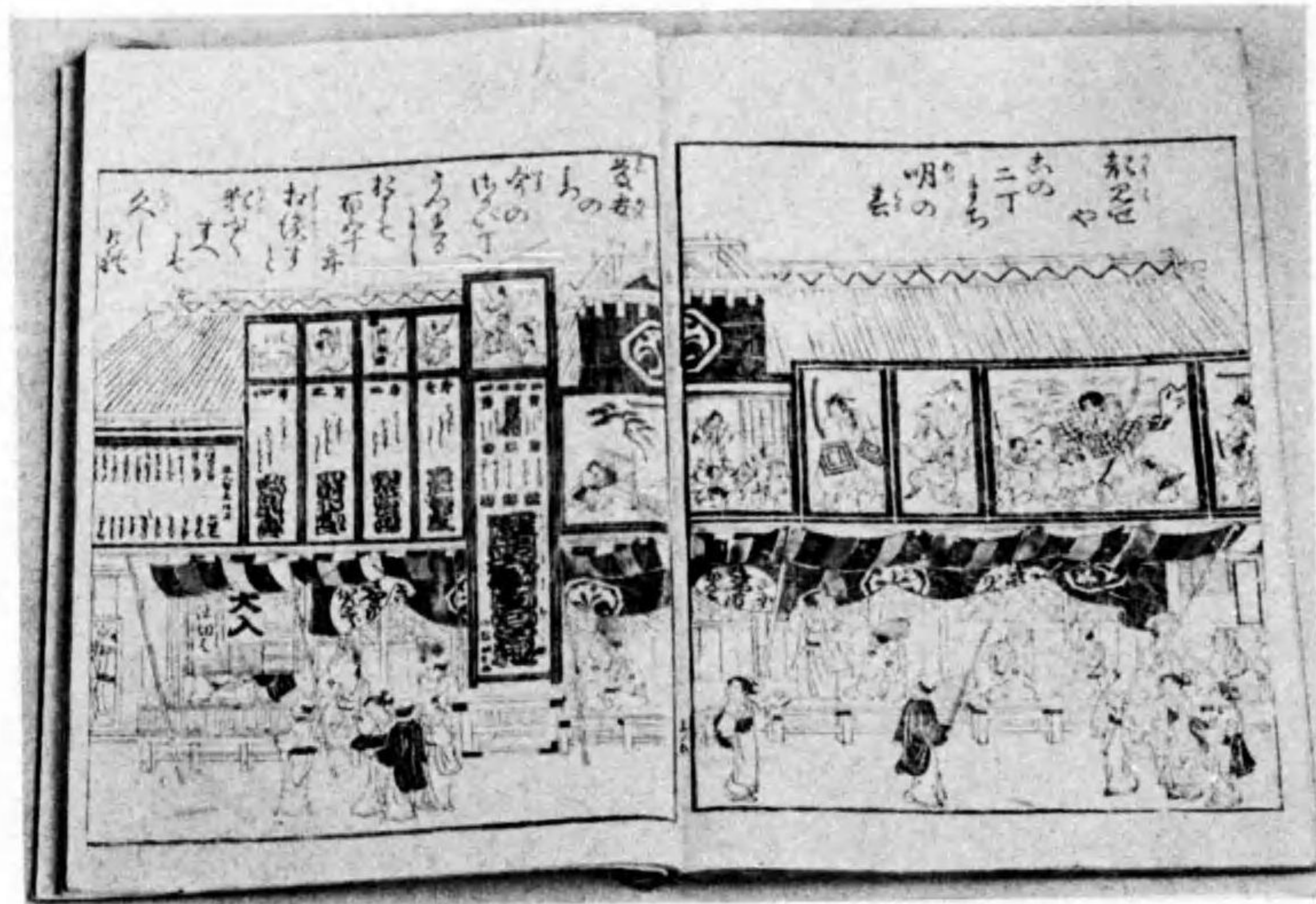
第十三圖



↑ 菱川師宣筆 花見舞臺圖

← 明治期千歳座の平面圖

第十四圖



明和安永度の江戸劇場正面、まだ幟は見えない。

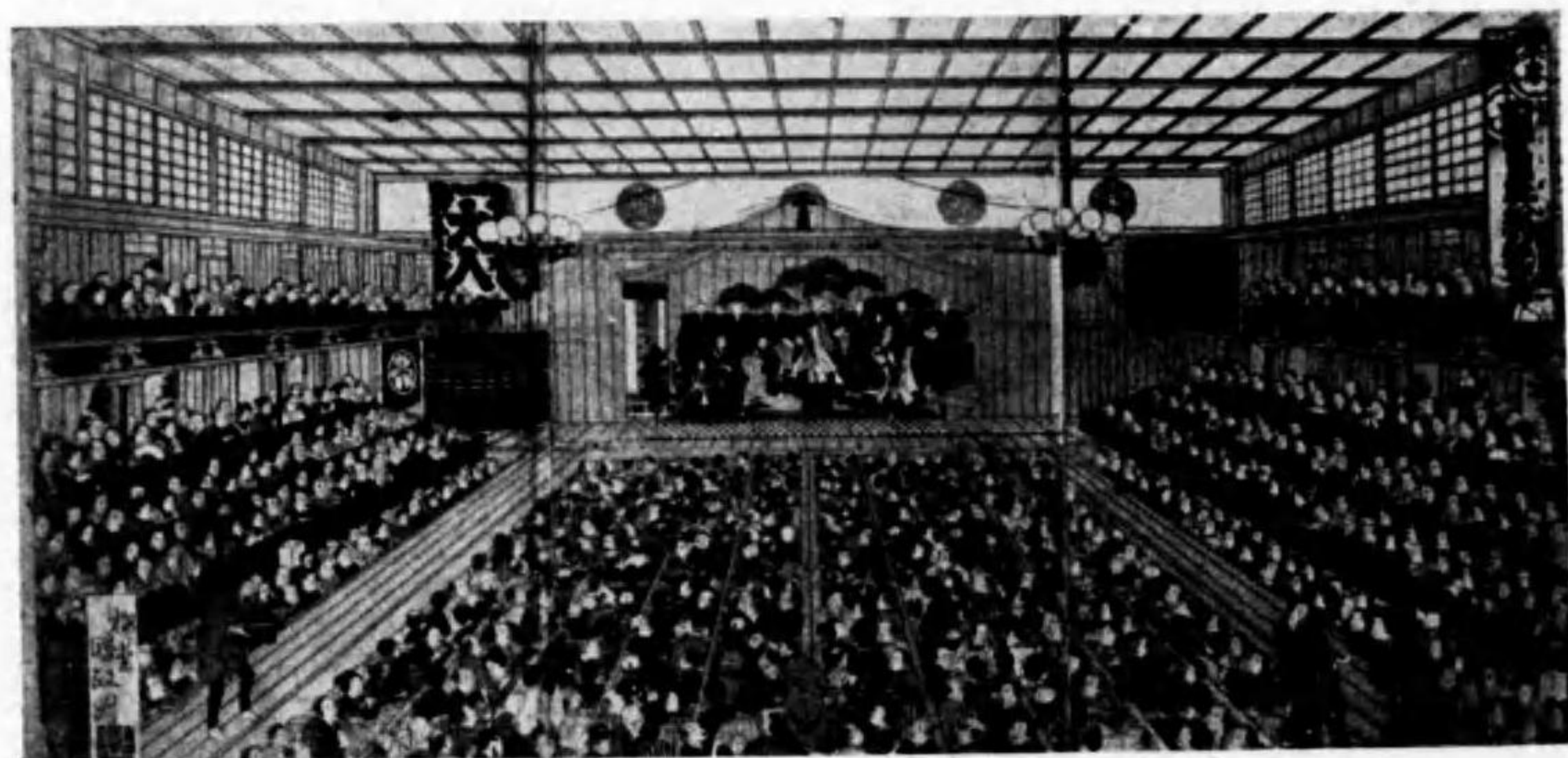


天保初期の江戸劇場街、幟が両側に林立してゐる。

第十五圖

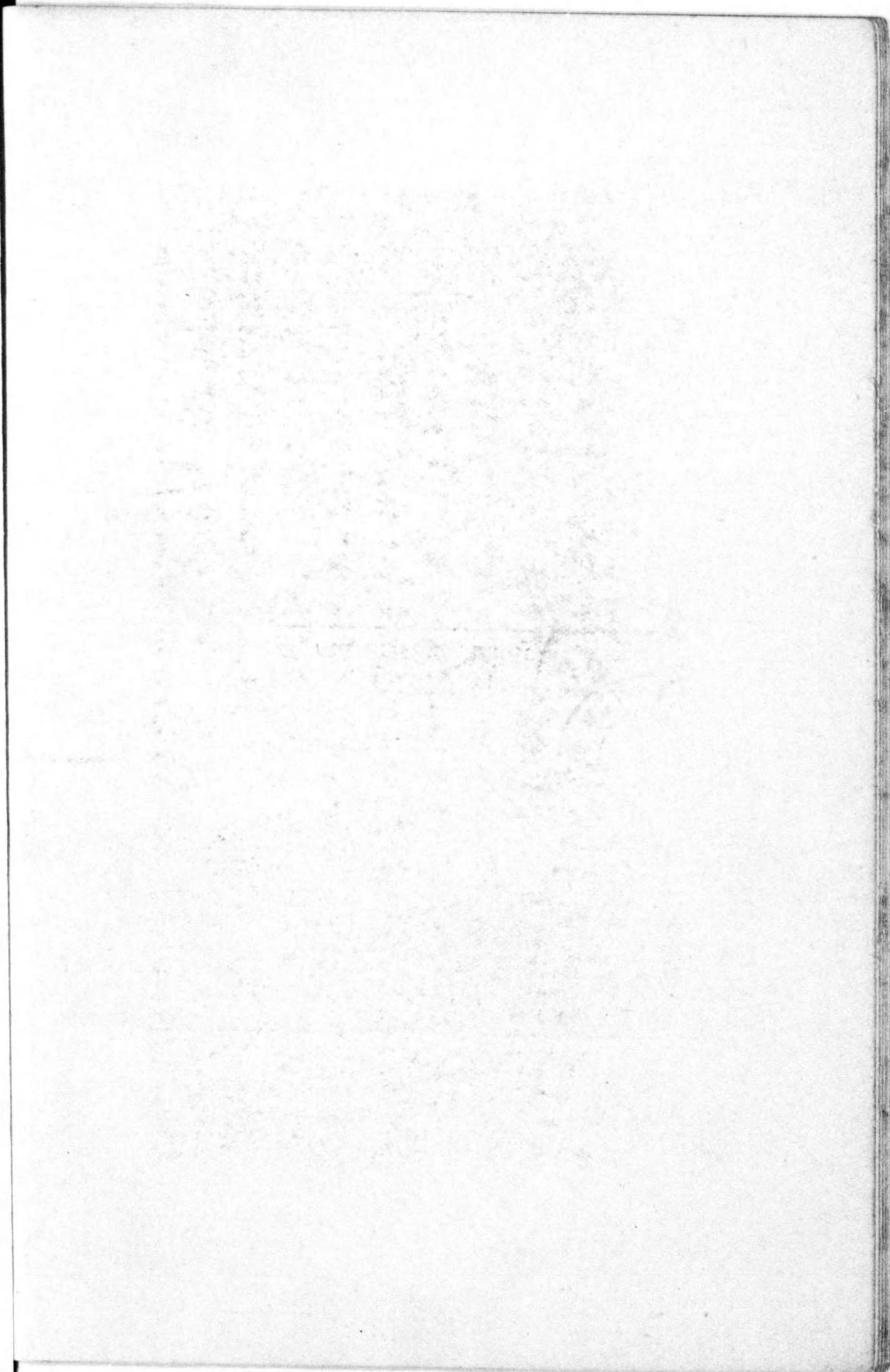


寛政初年の江戸劇場内部、下座音楽は上手奥にある。



明治初年新富座の内部、下座音楽は下手前方にある。

欠



950

70

序

この書は、近世歌舞伎の性格研究を中心として、歌舞伎劇の發達、傳統及び本質を闡明すると共に、先行並行の各種舞臺藝術相互の聯關状態について、特に考慮を拂はうと意圖したものである。

もしも、この觀點における若干の冀望が達せられて、歌舞伎史の研究に何等かの添加をなし得るのみならず、歌舞伎の將來問題と國民演劇の樹立とに對しても、何等かの示唆を與へ得るならば、私の悦びとするところである。

歌舞伎は、今や重大危機に直面してゐる。その重大さは、時局の所謂凄愴苛烈の度を深めれば深めるだけ、増大しつつあるものと信ぜられる。

序

欠

元來、事變なり戦争なりは、あらゆる文化部面に對して、偉大なる促進性もしくは轉回性を持つと言はれてゐる。この言葉の確なることは、われわれの身近かにおいて、既に明らかに經驗されつつある。殊に今回の如く、史上未曾有の、國運を賭しての大戦争にあつては、その促進性乃至推移性においても、甚だ急激にして峻嚴なるもの、或ひは大清算の行はるべきは、蓋し當然であると言はなければならぬ。

言ふまでもなく、歌舞伎は江戸時代後期——約百年前即ち近世歌舞伎に至つて——完成を見た日本の代表的演劇であり、文化遺産として重要視すべきものである。而して、奈良、平安時代の大宮人文化を背景とせる舞樂、鎌倉・室町の武家時代文化に育成された能樂及び能狂言、江戸時代文化から生成した人形浄瑠璃等と共に、實に、わが四大舞臺藝術の一なのであるが、これらのうち、最もおかれて發達し完成されたのは歌舞伎であつた。従つて、それら並びにその他の各種藝能の集大成的結實たるの、特異な様相をさへ備へてゐるのである。けれども、さういふ貴重な文化財であるにも拘はらず、比較的新しく、また庶民文化によつて育成された舞臺藝術なるが故に、崇古卑近の思想も影響して、他の古典

的舞臺藝術に對するが如き深き關心は、未だ拂はれてゐない憾みなしとしない。そのため、すべての文化様相を一變させなければ止まないと、今次の大戦争を経過した後の歌舞伎について思ひを馳せると、まことに慄然たらざるを得ないものがある。

なるほど、現在のところ、と言つても數年來に過ぎないが、歌舞伎はよき興行成績を擧げてゐる。歌舞伎衰亡論などは、何處を吹いた風であつたかといふやうな涼しい顔をしてゐる。併しながら、この状態によつて、私どもは果して樂觀してゐてよいものだらうか。歌舞伎は復興せるものと憶斷してよいのであらうか。それは大きな疑問である。もし此の好況が紙燭最後の一閃でなかつたならば、むしろ奇蹟といはねばなるまい。眞に歌舞伎を愛し、鑑賞するといふよりも、通貨の潤澤と慰樂機關の統制とが、如何に多く作用しての新觀客層開拓であり、社交機關としての利用であらうことは、殆ど有識者の間に一致せる觀察と見なしてよい。そこに一層の危機が潜んでゐるのである。

私ども、文化面の職域奉公に微力をつくしつゝあるものに課せられた責務の一つは、わが文化財を保護し、しかもその傳統を後代に生かすべく努力することである。この意味に

において、歌舞伎に對する私どもの責任も決して軽いものではない。即ち、一面には、これを正しき方途において愛護保存し、古典藝術としての精髓を傳統せしむると同時に、他面では、次代の新らしき國民的演劇乃至は大東亞的演劇を建設し確立するために、新段階の途上にある新らしき演劇を培養すべき肥料、或ひは支柱たらしむべく、歌舞伎のある部分には發展的解消を要請しなければならないであらう。即ち、保存すべき部面と、解消すべき部面とを正しく識別して、できるだけ速かに適正なる方策を講ずることこそ、この時局下きはめて緊要なる歌舞伎對策、演劇對策であらうと信ずるものである。

しかし、かく抽象的に言ふは容易であるが、實際問題としては、存外に困難で、また面倒な問題である。適正なる方策を打ちたてるには、まづ何よりも歌舞伎の由來、傳統、本質等を理解し把握しなければならぬ。さうして、第二には、前代もしくは前々代のわが演劇藝術が、時代文化の大きな轉回期に際して、おほよそ、どのやうな推移改變を遂げてきたかを検討して見るべきではなからうか。例へば、平安時代の舞樂は鎌倉時代に入つてどういふ古典化の道をたどつてゐるか、また同時に、次代の國民的演劇たる田樂・猿樂の

能に對して、如何やうにその啓培に役立つてゐるであらうか。また、室町時代の能樂は江戸時代に入つて、どういふ古典化の道をたどり、同時に次代の國民的演劇たる人形淨瑠璃と歌舞伎とに對して、如何やうにその啓培に役立つてゐるであらうか、等々の過程、推移の狀況を展望して、以て參照資料とすることは、極めて有意義と信ずるものである。

元より此の小著も、いまだ不十分ながら、これらの諸點に關しては、絶えず特殊の考慮を費やしたつもりである。史實の累積整頓よりも、思潮的系譜的たらんと念願したのも其のためなのである。この際、如上の問題解決にあつて、何等かの寄與をなすことができれば、一學徒として、この上の満足はないわけである。

この稿を思ひたつたのは、久しい以前で、恩師坪内逍遙先生の御誘掖に基づいてゐることとは、巻頭にも述べてゐる如くであるが、完稿までには、先輩同學の士の諸高著に資益せられ、知友同僚の激勵に俟つところも甚だ多かつた。記して深厚なる謝意を表す。

また、引用その他に際しては、すべて敬稱を省略したことを附記して御諒恕を願ふ。

なほ、本稿は全部書きおろしである。但し、第二章のみは、その内容に多少の省略を施して発表したことはあるが、それは此の稿を成した後に、その輪郭だけを獨立させたものに過ぎないことを明らかにしておく。

昭和十八年八月二十日

著者

歌舞伎史の研究 目次

——近世歌舞伎の性格を中心として——

序

第一章 序 説

- 一 日本演劇と近世歌舞伎……………一
- 複雑な歌舞伎の性格——歌舞伎史の五區劃——近世歌舞伎と時代區劃……………一
- 二 本稿の意圖と先覺諸家の所説……………四
- (歌舞伎の研究は明治初年から)——坪内逍遙の提唱——その歌舞伎論——
 ——外諸家の所説——本稿の意圖……………四

三 附 記

研究意圖の経路——藝術學會における發表の整備……………三

第二章 日本演劇藝術の發達概観

四 特殊性と史的區劃

日本演劇史の特殊性——四大因由——皇統の連綿——地理的事情——
國民性——世襲制度——四つの史的區劃。

五 上 世 劇

(イ) 時代文化と藝能の起源

大陸との交渉——平安時代の國民的自覺——演劇の起源は宗教的の儀
式——祖先の祭祀——惡魔病疫の退散祈禱——生産物獲得に關する共
感呪術——戰鬪と狩獵——人口増殖——無意識劇。

(ロ) 古代の樂舞

天の岩屋戸の舞踏——干珠滿珠説話の物真似——多種多樣。

(ハ) 外來の樂舞

一千五百年以前より輸入——伎樂——舞樂——散樂——官にて保護。

(ニ) 舞樂の日本化

大陸南洋方面よりの輸入——平安初期の日本國民性化。

(ホ) 散樂(猿樂)の日本化

散樂の故郷——藝態の各種——散樂は演藝・藝能——猿樂藝人は賤者
——猿樂は近世歌舞伎の原始形式。

(附記) (六) 散樂と猿樂——猿樂と鳥辭。

六 中 世 劇

(イ) 文化の移行

貴族に替つた武家——藝術の時代から宗教の時代へ——延年と田樂と
猿樂。

(ロ) 延 年

寺院における演藝會——バラエチー——藝術の種々——稚兒と遊僧——
——後への影響。

(ハ) 田 樂……………七二

武家文化と田樂——田樂能の猿樂移行——郷土舞踊として——曲藝的
藝能。

(ニ) 能藝の由來……………七四

「能」の發生経路——呪師の演技——猿樂の表藝。

(ホ) 能樂・能狂言……………七七

能樂は歌劇——曲舞の攝取——多數の座を組織——手猿樂——女猿樂

(附記)——(八〇) 元曲との交渉説。

(ハ) その他の歌曲……………八一

曲舞——幸若舞——淨瑠璃。

七 近 世 劇……………八五

(イ) 時代文化と史的區劃……………八五

封建制度の近世的完整——武家中心より庶民中心へ——四つの區分。

(ロ) 發 生 期……………八七

時代文化も準備期——人形と淨瑠璃の握手——歌舞伎の發生——レビ

ユ—風の民俗舞踊——女歌舞伎の禁止——若衆歌舞伎——野郎歌舞伎

——物真似狂言盡し。

(ハ) 發 達 期……………九四

元祿・享保は文化も展開期——人形淨瑠璃の發展——竹豊兩座の競演

による進歩——野呂間人形の廢止——元祿歌舞伎——戯曲作者の分化

獨立——人形と歌舞伎との相互交流。

(ニ) 完 成 期……………一〇七

文運の東漸——劇壇の中心も移動——歌舞伎は人形を併合壓倒——豊

後節及び長唄の大成——舞踊劇の展開。

(ホ) 爛 熟 期……………一二九

文化・文政の大御所様時代——歌舞伎諸要素の成熟——清元節の出現

——變化舞踊の興隆——二番目(世話)狂言の確立——劇壇空前の盛觀。

八 最近世劇(明治以降)……………一七〇

(イ) 大過渡期……………一七〇

時代文化も過渡期——演劇改善運動は明治十年前後から。

(ロ) 新派劇……………一七〇

(ハ) 新劇運動……………一四〇

文藝協會と自由劇場——新舞踊劇運動——歌劇・輕演劇——劇映畫の

興隆と——國民的演劇——劇場建築だけは新時代即應。

(ニ) 古典演劇の行方……………一四〇

舞樂——能樂——人形淨瑠璃劇——神事舞・民俗藝能。

九 要約……………一四〇

日本演劇藝術の史的展望と相互關圖——推古維新と明治維新——日本演劇史は猿樂藝能史——近世歌舞伎は日本演劇全史の集成的結晶。

第三章 舞臺構造と劇場建築……………一七〇

一〇 歌舞伎以前……………一七〇

(イ) 演劇内容と劇場構造……………一七〇

(ロ) 能舞臺まで……………一五九

舞臺と舞場——能舞臺の原據——神樂舞臺——舞樂舞臺——泉殿——

田樂舞臺——能舞臺。

一一 歌舞伎の舞臺構造……………一六六

(イ) 能舞臺の襲用……………一六六

(ロ) 能舞臺の脱却……………一七〇

引幕・附舞臺——シテ柱の撤去——花道の出現——兩花道——破風造

りの屋根をも撤廢——自主的完成。

(ハ) 廻り舞臺の完成……………一七九

上廻し——人形舞臺——蛇の目廻し。

一二 劇場の外郭と屋蓋……………一八四

外郭は營業上の必要より——全葢式屋根は元祿以降——寛政に至つて
固定。

一三 劇場の諸施設……………一八九

(イ) 観客席の發達……………一八九

兩棧敷と土間——半疊——うづら——切落し——羅漢臺——神樂堂——
かぶりつき——寛政に土間も仕切枳となつて固定。

(ロ) 看板・幟・樂屋設備等……………一九六

字看板より繪看板へ——幟は京阪にては元祿より江戸にては寛政より
——長唄連中の部屋——狂言作者部屋——勘亭流と鳥居派の繪看板。

一四 要約……………二〇五

第四章 俳優と劇術……………二〇九

一五 俳優の傳統……………二一〇

日本俳優の傳統は無類——社會的地位との關聯——家族制・世襲性——
劇術史も一貫。

(イ) 俳優の起源……………二二二

(ロ) 舞樂の藝統……………二二三

傳統の尊重——秘曲・秘傳——嚴重なる誓約書。

(ハ) 猿樂俳優と劇術の發達……………二二九

職業的の猿樂演藝者——上流階級の素人俳優——陪從行綱の即興猿樂。

(ニ) 賤民猿樂者……………二三五

寺奴猿樂者——平安時代の發達——濫僧——猿樂法師・田樂法師——

猿樂の藝態——猿樂者への報酬——座組織と社會の支持。

(ホ) 手猿樂と女猿樂……………二三六

手猿樂・小猿樂——女猿樂・女房狂言——女猿樂と阿國歌舞伎。……………二二九

一六 初期歌舞伎と猿樂演藝者……………二二六

(イ) 出雲の阿國と猿樂藝人……………二二九

(ロ) 猿 若 考……………二四〇

三十郎といへる狂言師——傳介が糸より——猿若の藝態——雄辯術。

(ハ) 翁式三番叟の相承……………二四三

(ニ) 若衆歌舞伎と猿樂者……………二四四

(ホ) 人形淨瑠璃と猿樂演藝者……………二四六

(ヘ) 傀儡子と淨瑠璃……………二四六

一七 歌舞伎の座制度と世襲制……………二四八

(イ) 座制度の確立強化……………二四八

(ロ) 歌舞伎者の社會的地位……………二四九

(ハ) 俳優の世襲性……………二五二

門地門閥尊重の意義——團十郎の代々——追善・改名——中村座の家寶。

(ニ) 壽狂言・家藝……………二五五

能狂言のやつし——傳統尊重の象徴——家藝——型と劇術の進歩。

一八 劇術の展開……………二五六

(イ) 劇術發達の跡……………二五九

張見世的歌舞より本格的演劇へ——元祿歌舞伎の寫實性——享保は整理時代——寶曆以後の革新的氣運。

(ロ) 近世歌舞伎は集成爛熟期……………二六一

「兼ネル」役者の輩出——舞踊劇——變化舞踊——寫實的傾向——生世話狂言——多角的なる成熟——劇術研究の意識。

一九 役柄の分化發達……………二六四

(イ) 役柄分化制度の推移……………二六四

その得失——支那劇の役柄嚴守——近世には自由性が——元祿前後の
 区分——寛政前後の区分——加役制。……………二七四

(ロ) 「兼ねる」制度と舞踊劇の流通……………二七五
 加役制より「兼ねる」制へ——革新的再組織——傳統の破壊と建設。

(ハ) 中村仲藏の史的意義……………二七六
 草履取から太閤へ——仲藏の藝統——舞踊の女方專賣を打破——定九
 郎の新演出——寫實的劇術の展開。

(ニ) 「兼ねる」役者の輩出……………二八一
 三世歌右衛門——五世幸四郎の寫實的劇術——三津五郎と菊五郎——
 集大成者七世團十郎。

二〇 女方藝術について……………二八九

(イ) 女方俳優……………二九〇

(ロ) 歌舞伎以前及び以外の女方……………二九二

伎樂の吳女——舞樂の妓女の舞——猿樂演藝の女性役——延年の女方
 ——能樂の女方——二曲三體の論——人形淨瑠璃の女方——辰松八郎
 兵衛。

(ハ) 初期歌舞伎の女方……………二九七

(ニ) 元祿前後の女方……………二九九
 女方と生活の女性化——「あやめ草」と菊之丞の「女方秘傳」——富士郎
 と「道成寺」。

(ホ) 岩井半四郎……………三〇三
 女方の生産地も東漸——傳法肌の女性、悪婆の創演——三日月おせん
 ——主役をも兼ねる傾向——生活態度の推移。

二一 (附説) 衆道と女方……………三〇三

(イ) 歌舞伎以前の衆道……………三〇四
 稚兒——小姓——若衆——野郎。

(ロ) 「古今著聞集」と「宇治拾遺物語」……………三六
 呪師小院——子方——少年俳優。

(ハ) 延年と衆道……………三九
 稚兒延年——一山の大衆。

(ニ) 能樂と衆道……………三九
 義滿と世阿彌——綱吉と少年猿樂——幸若舞曲と衆道。

(ホ) 歌舞伎以後……………三二
 若衆歌舞伎——中性美——野郎歌舞伎。

(ヘ) 歌舞伎子・蔭子……………三六
 女性化的生活と女方藝術……………三〇

(ト) 衆道の隆替と女方の生活——没入精神と意識的表現。

(チ) 立者役者と女方……………三二
 一座せる立者と女方の衆道——七世團十郎と多門路考——念友。

(リ) 濡れ場の一動因……………三五

濡れ場の一動因——劇場内部の衆道關係——秘戲本と歌舞伎。

(ヌ) 傳法な女方……………三九

二二 要約……………三三

第五章 戲曲及び戲曲家……………三七

二三 演劇と戲曲……………三七

(イ) 歌舞伎作者の信條……………三四七

演劇と文學——狂言作者の態度——三深切——歐米でも同様——俳優中心。

(ロ) 發達過程の一般……………三五二

印度のシバア神——俳優と觀衆と作者と——分化發達——俳優兼作者時代——戲曲形式の三段階——口立——覚え書——筆録。

二四 歌舞伎以前……………三五六

(イ) 戯曲は延年より……………三三七

猿樂演藝の戯曲——即興式・口立式——筆録戯曲の遺存は延年より——大小風流と連事。

(ロ) 田樂・能樂・能狂言の戯曲……………三六九

田樂と猿樂——猿樂能の戯曲に接收——元曲と——世阿彌の能作書——日本最初の戯曲作法——寫實と現代流行曲の攝取——能狂言は科白劇——定本の困難。

二五 歌舞伎(一)元祿を中心として……………三七九

(イ) 續き狂言の發生……………三六〇

歌舞伎の初めは歌謠曲——能樂・能狂言のやつし、くづし——寛文四年に續き狂言發生——歌舞伎獨得の多幕物。

(ロ) 元祿歌舞伎の大成……………三六四

次第に複雑化——金子一高と富永平兵衛——近松と元祖團十郎——取

材範圍の擴大——京阪と江戸との地方色——傾城事——荒事——四番續きの制定——戯曲形式の完備——浪漫的——作者の立場。

(ハ) 淨瑠璃の劇的發達……………三九二

近松の「出世景清」——未だ音樂本位——竹田出雲より劇的展開——竹豊兩座の對立——「國性爺合戦」の史的意義——淨瑠璃の歌舞伎化——並木宗輔——三大戯曲の出現——國民演劇の樹立。

二六 歌舞伎(二)過渡期……………三九六

(イ) 正三と龜輔……………三九九

京阪——淨瑠璃戯曲の行詰り——並木正三——淨瑠璃の歌舞伎適應——奈河龜輔——時代狂言の完成——脚本朗讀の振興。

(ロ) 斗文と榮陽……………四〇四

江戸——津打治兵衛——藤本斗文——一步を合理化へ——世話狂言物の強化——壕越二三治(榮陽)——舞踊劇を必ず一幕づつ——江戸でも

脚本朗讀法を——名題割書の風流。

二七 歌舞伎(三)成熟期……………四二

(イ) 全圖的の成熟……………四一

金井三笑——元祖櫻田治助——江戸世話狂言の大成——並木五瓶——

京阪の合理的作風と江戸の浪漫的作風との握手——南北に至りて渾然。

(ロ) 東西作風の統合……………四六

菜陽も治助も京阪へ遊學——時代世話混淆の整理——五瓶の東下——

京阪の筋と江戸の味と。

(ハ) 世話狂言の確立と生世話狂言の生成……………四八

一本名題と二本名題——一番目と二番目——世話狂言の確立——革新

的の意氣——當代生活に基礎を——生世話狂言にまで展開——下層社

會と傳法肌の惡婆——半四郎の三日月おせん——默阿彌のは音樂化し

た生世話狂言。

(ニ) 官能描寫の徹底……………四三

演劇は元來感覺的——「濡れ」——傾城買と衆道事——濡れ場——時代

の影響——寫實的演出の強調——女方俳優と衆道關係。

(ホ) 怪談物と白浪物……………四六

精靈物・怨靈物——尾上松緑の天竺徳兵衛——仕掛物——夏狂言——

白浪物——白浪役者に白浪作者。

(ヘ) 舞踊劇・變化舞踊……………四〇

大成された舞踊劇——寫實的傾向の作品——小品の舞踊詩——寫生的

小品——變化舞踊——作詞者・作曲家・舞踊手・振附師——松羽目物

の「靉猿」と「勸進帳」。

(ト) 小説及び講談の歌舞伎化……………四三

歌舞伎と淨瑠璃と戯作——映畫と小説と演劇——寛政十二年に上田秋

成の小説を劇化上演——京傳・馬琴の諸作——歌舞伎の戯作征服は近

世歌舞伎にて——講談の流行は文化・文政以後——當時の大衆文藝。

(チ) 類型化と書替狂言…………… 四三九
 歌舞伎戯曲の類型化——換骨奪胎——翻譯譯文——必然的に書替狂言。

(リ) 名題に關する彫琢…………… 四四四
 斗文榮陽以來——藝題命名の苦心——角書・割書・語り等への配慮——
 榮陽風・櫻田風——末梢的。

二八 作者の制度式法等の整備…………… 四四八

(イ) 作者意識の興隆…………… 四四九
 「戲財録」の意義——集成的の戯曲作法書——戯曲研究書の發現。

(ロ) 作者制度の整備…………… 四五二
 作者の人的機構——作者部屋の設定は文化年度——作者への引幕——
 作者制度の固定。

(ハ) 作者式法の整頓…………… 四五五
 作者の職能——諸種の式法——年中行事の固定。

二九 要約…………… 四五九

第六章 演出關係(一)…………… 四六五

三〇 歌舞伎と演出制度…………… 四六五
 座頭制度——主演俳優兼演出者——立作者は演出助手——能樂も略々
 同様。

三一 劇術と扮装…………… 四六八

(イ) 衣 裝…………… 四六九
 舞樂・能樂の絢爛な裝束——歌舞伎も次第に華美に——流行の源泉——
 立者の衣裳と鬘とは自辨——幕府の干涉——引拔は人形より。

(ロ) 化粧法…………… 四七六
 假面も化粧の一部——隈取——次第に寫實的に——死神の扮装——糊
 紅の使用。

(ハ) 鬘……………四八六
冠り物もその一部——舞樂と能樂——鬘卷——女形の帽子——銅板の使用——羽二重に殖毛——松緑と鬘師友九郎。

三二 舞臺裝置……………四九六

(イ) 歌舞伎以前……………四九六
自然背景と自然物——作り物——極めて象徴的。

(ロ) 人形淨瑠璃の舞臺裝置……………五〇〇
人形舞臺は新規の出發——舞臺の規模も小——従つて先驅的。

(ハ) 歌舞伎(一)……………五〇四
元祿・享保までは能樂のくづし——作り物——張り物——せり出し・引道具——黒幕——がんどう——道具幕・本水使用——藪疊の發明。
(ニ) 歌舞伎(二)……………五一六
破風造りの屋根撤廢と舞臺裝置——司馬江漢傳來の遠近畫法——大道

具師長谷川勘兵衛の功績——三世菊五郎との提携——「四谷怪談」の戸板返しと提灯ぬけ——考案家勝俵藏——小道具の制度——道具帳の制作は狂言作者——中村傳七・並木正三・金井三笑。

三三 照 明……………五三三

(イ) 自然光線……………五三六
全蓋式建築後——一般に開放的——兩窓——電光の失敗。

(ロ) かんてら・差し出し……………五三九
蠟燭——提灯——差し出し——かんてら——指し込み——さざり——火の元に對する注意。

第七章 演出關係(二)……………五四五

三四 劇場音樂の推移……………五四六

(イ) 先行の音樂と歌舞伎音樂……………五四六
目次……………二二三

舞樂と能樂と歌舞伎の音樂——一つの連環——亂聲と來序——物着——能樂を本行といふ——三味線樂化——種別。

(ロ) 義太夫節……………五四九

ちよぼ——京阪と江戸——義太夫狂言。

(ハ) 古淨瑠璃系……………五五四

淨瑠璃と三味線——歌舞伎へは特別出演——所作事と道行物——外記節——江戸節——半太夫節——河東節——一中節。

三五 豊後節系統……………五五九

(イ) 宮古路豊後掾……………五五九

郡一中の高弟——文金風——江戸を壓倒。

(ロ) 豊後系三淨瑠璃……………五六一

豊後節の禁制——常磐津節——富本節——清元に至つて完全なる江戸當代化——作詞者・作曲家・太夫・舞踊手の四拍子。

三六 長 唄……………五六五

芝居唄——めりやす——富士田吉治による集成——近世歌舞伎に至つて下座音樂も大成——大薩摩の併合。

三七 音樂的演出……………五六九

(イ) 演出形式の發達……………五六九

當初は能樂囃子の襲用——その轉訛——出語り出唄——掛合演奏——雜段の初めは寛政四年——大薩摩の出語りも同年。

(ロ) 下座音樂の發達整備……………五七六

本行手附と本來手附——附立——囃子部屋の整頓——音樂的の演出——描寫——寛政以後に至つて整備。

(ハ) 下座音樂の分類……………五七七

樂器による分類——繊細巧緻な音樂的演出——驚くべき音感——特に世話狂言において——七五調のせりふ。

(ニ) だんまり……………五九三

近世歌舞伎の一特質——一種の舞踊詩——だんまりの型——時代だんまりと世話だんまり——お目見得だんまり——下座音楽が中心。

(ホ) ひやうし幕……………六〇〇

幕明き幕切れの折の音——作者の受持——一種の音楽的效果——チョンとテヨロン——出打ち——拍子木の由来——幕とひやうし幕。

三八 要約……………六〇八

第八章 餘説……………六一

三九 劇場機構の擴大、整備……………六一

人的整備——寛政六年の書上げ——芝居年中行事の固定——諸種の儀式——芝居茶屋の増加。

四〇 經濟上の諸問題……………六一五

俳優給金の昂騰——観客席の整頓——金主大久保今助。

四一 土間の高級化と入場料……………六一八

入場料の昂騰土間を高級化する——演劇内容の向上にも寄與。

四二 芝居錦繪の盛行……………六二〇

浮世繪版畫——慶長前後より——鈴木春信——「繪本舞臺扇」——清満・寫樂・豊國・國政・國貞・國芳。

第九章 結語……………六二三

四三 近世歌舞伎の史的位相……………六二四

四四 近世歌舞伎の性格……………六三三

四五 當來の國民演劇と歌舞伎……………六四一

◎挿繪小註……………六五

◎索引……………六二

◎著者略歴……………六九

◎編著單行目錄……………六〇

〔以上〕

圖版目次

第一圖 國寶伎樂面三種と國寶舞樂面三種。

第二圖 畫象石の散樂圖と祇園會の田樂。

第三圖 勸進能の舞臺、小屋掛。

第四圖 人形淨瑠璃初期の圖。

第五圖 初期の歌舞伎圖。

第六圖 清長筆 女方俳優の風俗。

第七圖 春章筆 元祖中村仲藏。

第八圖 清長筆 舞踊劇圖。

第九圖 春英筆 三日月おせん。

圖版目次

- 第十圖 國貞筆 半四郎・南北・友九郎。
- 第十一圖 鶴屋南北と河竹默阿彌の手蹟。
- 第十二圖 芳幾筆 江戸三座の座頭と立作者。
- 第十三圖 師宣筆 花見舞臺の圖と銅版千歳座の圖。
- 第十四圖 廣重筆 二丁町の圖と中村座正面。
- 第十五圖 豊國筆 江戸劇場の内部と國政筆新富座内部の圖。
- 第十六圖 龜戸豊國筆 三人吉三大川端の出合ひ。

歌舞伎史の研究

—近世歌舞伎の性格を中心として—

第一章 序 説

一 日本演劇と近世歌舞伎

わが歌舞伎劇が、まことに複雑なものであることは、一種の通念になつてゐる。しかし、あまりに通念になり過ぎて、その複雑性を解剖し、それぞれの發達を検討することに對しては、むしろ等閑に附されてゐるやうに思はれる。

歌舞伎は、言ふまでもなく、それ自身に突如として、根本的に新らしく發生したものでなかつた。少なくとも一千三百年以上にわたる日本演劇全史の一環であり、特殊な時代文化に育成された一つの發達面なのである。但し一つの發達面とはいふものの、歌舞伎自身も優に三百年以上の長い歴史を持つてゐるのであり、日本演劇發達史の上から見れば、歌舞伎はその殿將的地位におかれてゐるから、當然集大成的な相貌を呈し、複雑な性格を持つてゐることは否み難いのであ

るが、それにしても、その發生の當初から複雑な様相であつたのではない。また歌舞伎劇史の全期間が、複雑混淆せる内容を具備してゐたわけでもなかつた。前代の諸藝術に培れつつ成長するに従つて、先行並行の諸藝術をも歌舞伎化し當代化して攝取し、ついに尨雜にして渾然たる性格を形成したのであつた。

然らば、さういふ通念にふさはしい複雑なものには、果していつの頃からなつたのであつたらうか、またその構成要素は、どんな経路をたどつて、いかやうなる完成形態をとるに至つたのであらうか。或ひはまた、その史的意義と位相とはどのやうなものがあつたらうか。本稿は、主として、それらの諸點に關して闡明するを目的としたのである。

歌舞伎發達史の年次の區劃については、次章において、その必然性と共に詳説するつもりであるが、左の五區劃に分かつのを最も便利とし、また普通と考へる。

- 一 發生期 慶長より寛文までの 約七十年間
- 二 發達期 寛文より寶曆までの 約八十年間
- 三 完成期 寶曆より寛政までの 約四十年間

四 爛熟期 寛政より天保までの 約五十年間

五 頽廢期 天保より明治までの 約七十年間

第一の發生期は、女歌舞伎・若衆歌舞伎の時代で、演劇としては胎生的の時代であつた。第二の發達期は、寛文・延寶以後本格的の發達に入り、元祿・享保の第一次完成期を含むものである。第三の完成期は、また再組織時代であり一種の更生期でもあつて、潑刺としてはゐた。けれども、それが成熟して綜合成果を擧げ、複雑性を十分に發揮したのは、次の爛熟期においてであつた。私が近世歌舞伎と特稱したいのは、この第四の期間を指すのである。第五の頽廢期は爛熟の次に來るもので、頽廢と腐爛と、新生を目指す胚珠との錯綜した期間である。

この近世歌舞伎と呼ぶ演劇期間は、政治的に見れば、松平樂翁公が致仕した寛政五年から文化・文政の十一代將軍家齊の所謂大御所様時代、水野越前守が天保の改革を斷行した天保十年前後までの約五十年間なのである。この約半世紀間の歌舞伎こそは、現今の通念における、複雑な歌舞伎的性格を、はじめて完全に具現した時期なのである。少なくとも寶曆以前の約百五十年間の歌舞伎は、名義こそ同じ歌舞伎であるが、その本質においては著しく相違するものであつた。

元より、從來とても、漠然たる意味において、大凡この期間が歌舞伎の成熟時代とはされてゐ

た。けれども果して明確にそれが認識され、立證され、その性格検討が演劇史的になされてゐたであらうか。また更に、それが歌舞伎史における位相を闡明するにとどまらず、日本演劇全體の發達史と照考して、その集大成的意義を闡明したものが、嘗てあつたであらうか。寡聞にして、私は概説的なもの以外には知らないのである。言葉を換へれば、日本演劇全史の一環としての歌舞伎發達史といふものも乏しく、殊に、ここに言ふ近世歌舞伎を中心とした日本演劇發達史といふが如きものは、未だ嘗て試みられなかつたと言つてよいのである。

元より私のこの研究も、それらの缺陷を十分に満たし得られないかもしれないが、念願とし意圖とするところはそこにある。これによつて、所謂歌舞伎的性格を究明し、その構成各要素の發達過程と意義とを説き、同時に日本演劇全體の發達史をも展望して、當面せる國民演劇の創成に對しても、何等かの寄與をなし得るならば仕合せとするものである。

一一 本稿の意圖と先覺諸家の所説

先づ順序として、歌舞伎の複雑性或ひは近世歌舞伎の性格に關して、從來どの程度の言説が先

覺諸家によつて成されてゐるかを検討したい。さうして同時になほ私の意圖を、今少しく具體的に概説しておきたいと思ふ。

いつたい歌舞伎劇に關する研究といふものが、いつ頃から開始されたかといふに、結局明治二十年前後からであつた。勿論江戸時代にも、年代記や断片的な研究發表と見られるものはないでなかつた。例へば八文字屋其笑・式亭三馬・烏亭焉馬・濱松歌國・三升屋二三治・西澤一鳳・石塚豊芥子等の著書中にも、隨筆的な考證研究は散見してゐる。藝談乃至苦心談の類に至つては、元祿以前から相當にある。明治期に入つて、關根只誠せいでいの編纂したものにも發見される。けれども、所謂研究なる名目にふさはしい歌舞伎の歴史なり、本質なりについての組織的検討は、坪内逍遙を以て嚆矢とするのに恐らく異議なからうと信ぜられる。久米邦武・重野安釋兩氏が「風俗歌舞源流考」を發表したのは明治十二年、これに刺戟されたと見られる小中村清矩の「歌舞音楽略史」は明治二十一年の稿であるが、歌舞伎については發生期に觸れたにとどまつてゐる。

逍遙が明治以降の文藝壇各方面にわたつて、首唱權を取つてゐることは、改めて述べるまでもないが、演劇研究特に歌舞伎の研究においても、同様の劃期的地位を確保してゐる。小説の社會

的地位を高めたと同じく、演劇の社會的地位の昂揚ならびに本質的向上に努力した功績は實に大
きい。而してその最初の發表は明治十九年で、劃期的の文學論並に小説たる「小説神髓」「書生
氣質」の完成と前後してなされたと言つてよい。即ち、明治十九年八月に成立した演劇改良會の
主張が、あまりにも歐米直譯であり、現實に即應せざること甚だしい急激な論策であつたので、
逍遙は高田半峰・森鷗外等と轡を並べて陣頭に立ち、「讀賣新聞」に據つて屢々國劇の美を説き、
反省を促がさうとしたのであつた。これが逍遙の演劇論の端緒であつた。而して當時にあつては
演劇と言へば、今日とは異なつて、歌舞伎の異稱であつたと言つてよい。けれども、その頃の逍
遙の演劇論は、概して當面的なものであつて、歴史的研究を根據としたものではなかつた。

次いで、狂言作者黙阿彌の歿した明治二十六年の十月に至つて、「我が國の史劇」が「早稻田
文學」誌上に發表されはじめた。この史劇論こそは、わが國の演劇研究史上劃期的の論文なので
あるが、端的に言へば、特に歌舞伎研究に關するものではなかつた。言はば史劇の本質または構
成を主要なる對象とし、明治以後の史劇作家たる依田學海・福地櫻癡二家の史劇作品を論じ、自
家の史劇創作に藝術的根據を賦與せんとしたものであつた。従つて、この花々しかつた史劇論も、
歌舞伎そのものの究明を直接に目ざしたものではなかつた。

併しながら、間もなく、これも日本最初の近松研究會を主宰するに至つて、組織的な歌舞伎研
究の第一歩が踏み出され、やがて新舞踊劇の創成を目ざした歌舞伎舞踊の實際的研究を開始する
に至つて、その論究は益々助長された。而して、歌舞伎の改善策を論ずるにあつては、當然、
常に、歌舞伎の本質的研究や批判を隨伴したのであつた。けれども、その立論の根據は、主とし
て逍遙が目睹せる幕末以降の歌舞伎を對象としての批判に過ぎなかつた。演劇史的の立論と言ふ
べきものは比較的にななかつた。元より當面の改善論策のためには、それで十分であり、差支へ
はなかつた。が、演劇史研究の必要は何人よりも痛感してゐたのであるが身邊多忙のため、自ら
親しく着手するの余裕なく、歌舞伎史の研究は伊原青々園に、歌舞伎作者の研究は關根默庵にと、
それぞれ慇懃依頼したのであつた。明治三十七年以降刊行された青々園の「日本演劇史」三部作
は、實にその結實の一だつたのである。また能樂研究に關しても、明治三十六年末高田早苗・吉
田東伍等と共に研究會を組織し、それが機縁となつて世阿彌十六部集も發見され、屢々學界の注
目を惹いたのも、同じく逍遙の提唱斡旋による所少なくなかつたのである。

明治を經過して大正に入り、逍遙の歌舞伎研究はやうやくにして本道に入つた感がある。即ち、
明治末年以來文藝協會を興して新劇運動に挺身してゐた逍遙は、大正二年に協會を解散して、實

際運動から退き、同四年には早稻田大學の教授も辭した。かくして、自由な學藝壇人として再出發するに及んで、初めて親しく歌舞伎の根本的研究に着手したのであつた。

逍遙が早大の當事者を説いて、歌舞伎錦繪三萬五千枚を圖書館に購入せしめ、その研究に取りかかつたのも、演劇博物館の創設を企圖したのも大正五年のことであつた。それ以來逍遙が發表した主なる研究論文には、次の如きものがあつた。

一 芝居繪と歌川豊國（大正七年二月以降「錦繪」）

二 歌舞伎劇の徹底的研究（大正七年五月「中外」）

三 浮世繪に現はれたる歌舞伎劇場の内外（大正八年一月以降「錦繪」）

四 日本演劇全史の編著について（大正十三年十一月「早稻田文學」）

この以外にも、人形淨瑠璃や女方藝術（おんがた）に關する考證的研究も二三あつた。右のうち第二と第四とを、最も注目すべき論文とする。併しながら、その研究結果を今日から眺めると、一の歌川豊國と劇畫の問題が完成され、三の劇場史が中途まで進行したほかは、序論乃至は研究ノートのままで終つてゐると言つてよい。が、これは無理もなかつた。五十八歳（大正五年）から再出發した逍遙は、史劇の創作に、兒童劇に、ページェントに、シエークスピア全集の完譯等に、飽くな

き多方面の藝術活動に従事してゐたので、演劇研究の志向に没頭できなかつたのである。けれども、未開拓の領土への歟入れとしては十分であつた。即ち、浮世繪と演劇との交渉に對する本格的の研究は、豊國論を以てその基礎を据ゑたと言つてよく、「歌舞伎劇の徹底的研究」は、初めて歌舞伎の本質研究に點火したものと云ふべきであつた。

國劇研究に従事してゐる學徒は、現在においてもさう多數にはのぼつてゐないが、それらの人の多くは、——高野辰之の中世演劇研究等を別とすれば——實に、大正年中に擧げた逍遙の叫びに呼應して現はれたとさへ言つてもよいであらう。元來逍遙は、生涯を通じて藝術上の行動において、人の後塵を拜し、また模倣に類するが如きことを極度に嫌惡した。その逍遙がそれだけの言説を試みたのは、前人未踏の密林地帯であつた何よりの證左なのである。

以上、私は或ひは逍遙の歌舞伎研究史について述べ過ぎたかもしれない。が、これは單に逍遙の歌舞伎研究史ではなく、明治以後乃至は日本における歌舞伎研究史の黎明を語つたことになるのである。なほ逍遙の歌舞伎研究中、その複雑性を論じたものについて一瞥しておきたい。逍遙の演劇論は「逍遙選集」第十卷に輯録されてゐるから、その全貌は同卷によるを便宜とするが、前に擧げた注目すべき二論文に、その核心はおかれてゐる。

「歌舞伎劇の徹底的研究」は、大正七年五月に發表されたものである。逍遙が一學徒として、再出發するにあつて、その企畫の一部として取り上げた歌舞伎研究の序論として、また抱負を述べて、多大の熱情を籠めたものであつた。その序説に、先づ歌舞伎の複雑性が簡単に述べられてゐる。

世界の文化をかりに四千年このかたと見ることゝすると、其間に苟も國家を形成し得てゐた民衆であれば、殆ど必ずのやうに、多小組織立つた劇といふ藝術を有してをり又ゐたのであつたが、どこのその時代を査べて見ても、我が歌舞伎のやうな、不思議に込入つた、長い閱歴附きの、妙な特質を具へた劇は見當らない。價值の問題は別とすると、我が演劇は少くとも其複雑性に於て、内外古今に類例のないものである。

と冒頭して、浮世繪の如きは、歐米人の鑑賞眼によつて、その藝術的價值を發見されたり教へられたりしたが、歌舞伎に至つては未だ嘗て何等の恩恵をも啓發をも蒙つてゐない。日本の演劇藝術中、比較的に外國人や學者達の目にとまつて、今日までに、多少有益な研究が發表されたのは、能樂だけに就いてである。けれども、「世阿彌十六部集」の發見さへ近頃のこと、明治四十二年のことであつて見ると、此の一方面だけにおける成績さへも、甚だ輕少である。ましてや、

梅雨後の叢の如くに發生した野生藝術たる歌舞伎劇の研究などに手の届かぬのは當然であると、當時の歌舞伎研究貧困の情態を指摘して、徹底的研究の要を力説し、更に歌舞伎の複雑性について、次の如く巧みに説いてゐる。

按ふに、若し世の中に、藝術上の三頭怪獸といふやうなものがあるなら、歌舞伎こそ正にそれであらう。カイミラは、其前頭部は獅子であつて、背中には、別に山羊の頭を戴き、其胴も山羊、それから後脚部は總て龍で、一説には尻尾が鎌首を振立てゝゐたとも、或ひは髻部に近く、別に龍の首が聳え立つてゐたとも言ひ傳へられてゐるが、歌舞伎はちやうどそれに似てゐる。彼のお國の念佛踊りに胚胎して、女歌舞伎、野郎歌舞伎の舞や踊りとなり、——同時に、彼の山三が工夫になつた狂言脈の物真似（科白劇の脈）と絡み合ひつゝ——所謂古代歌舞伎や淨瑠璃物の振りや道行が傳はり、遂に後の獨立した所作事や踊りと發達するに至つた舞踊本位の劇の系統は、譬へば、カイミラの獅子に似た前頭部でもあらう。これは、少くとも今日迄は、どうしても切つても切れぬ歌舞伎の表看板すなはち——本面目のやうなものであつたからである。次ぎに、山三、猿若の狂言脈から生長した科白劇の系統は、當然これは胴體に比すべきものでカイミラの山羊部に當る。即ち

前頭部には常に獅子頭を戴いてゐるのであるが、時としては背中の山羊が體の全部を支配して活動してゐるかのやうに見えたのである。彼の最も古い歌舞伎の中の「猿若」や「浪人盃」や「氏神詣」や「傾城買」の狂言などを見ると、舞踊劇らしい脈は大分薄くなつてゐるやうに見える。山羊の變り種とは見えるが、獅子とは見えない。有機體としては、どこかで連絡をしてゐるのであるが、一寸見は別物のやうにも見える。ところが、此カイミーラの生長最中に、外から来て、おぶさつて、びつたりと附着して、それ以來離れなくなつてしまつた一怪物がある。それは淨瑠璃劇——即ち操り芝居脈——といふ龍である。此龍が歌舞伎の後脚部で合體するやうになつてからは、それがいよく以て端倪すべからざる不思議な怪物になつた。樂劇とも、舞踊劇とも、科白劇とも、又叙事詩とも、抒情詩とも、劇詩とも、又象徴式とも、想化式とも、寫實式とも言へるといへば言へ、言はれぬと言へば言はれぬ、いやはや、雜駁と混沌とを極めた變妙なものになつてしまつた。それも其筈である。少くとも三百年の間、野放しにされてゐて、勝手放題に成長して、おそろしく功勞を経た怪物であるからである。鶴も鶴、無類な鶴であるからである。これほどに、歌舞伎の複雑性を、簡明に的確に巧妙に説いた文章は、前古未曾有であらう。さ

うして、歌舞伎を三頭怪獸に見たてた、いみじき譬喩は、爾來種々の機會に、種々の人によつて引用せられ、祖述されてゐる。

第二の逍遙の論文『日本演劇全史の編著に就いて』は、前者よりも數年後に發表されたのであるが、彼此一貫したものと見るのを至當とするほど密接な聯關を持つてゐる。前者において歌舞伎の徹底的研究を提唱し、後者においては、更に進んで國劇全史の編著を學界に要請せんとしたものであつた。嘗て逍遙の勸奨になつた青々園の『日本演劇史』『近世日本演劇史』といふ權威的の二大著（その頃はまた『明治演劇史』は出刊されてゐなかつた）は、基本的の名著であるが、その外に國劇胎生期史・能樂史・淨瑠璃史・偶人劇史・歌舞伎源流史・舞踊及舞踊劇史・戯曲史・俳優史劇術史・芝居國史・舞臺構造の進歩史等十卷は、少なくとも必要とするであらうと主張したものであつた。従つて、この論文中には歌舞伎劇そのものの複雑性が相當に説かれてゐる。その中に次のやうな一節がある。

わが國劇は、其進化の經路を見ても、其出來上つた結果を見ても、外國のそれとは全く別種である。就中、西洋の近代劇とは、種々の重要な關係に於て、著しい相違點を有するだけに、劇の比較研究上に極めて貴重な資料のだが、困つたことには、現在は其然る所

以が外國人にはおろか、わが國人間にすらも、新代に屬する人達には、まだ根ツから知られてゐない。

なぜ知られてゐないか？

これは既に幾たびもいつたことだが、劇としての其内容なり形式なりが、餘りに複雑なからである。といふのは、人間の劇的本能が産出し得るかぎりのあらゆる劇的要素をも様式をも體制をも、意匠、技巧、手法の一切をも兼備してゐると評しても不當でないのがわが國劇であるからだ。西洋列國が總掛りで、國土を、時代を、民族を異にした列國が總掛りで分擔して、二千四五百年の星霜を重ねて、やつと具備し得てゐる諸要素——音樂劇、偶人劇、科白劇、舞踊劇、寫實劇、象徴劇等の諸要素——を、假令それが數段粗末であり、幼稚であり、小規模的であるにせよ、彈丸黒子の一小島國の日本が、たかゞ八九百年間の單獨の閱歷で、一手に兼具してゐるばかりか、其各要素が多少年代的に相連絡してゐて、一種不可思議な舞臺藝術を構成してゐるといふことは、世界の文藝史上に於て又と見るべからざる異例である。一ヶ國の劇の史で、わが國のそのやうに複雑を極めた者は、古今のどこの文化國にもなからう。

まことに、わが國劇のために萬丈の氣焰を擧げ、矜持するところ高い論述と言はねばならぬ。この引用文の如きは、實に日本演劇全體に對する結論の、而も最後の言説となるべきものとさへ考へられる。おそらくは今後とても、種々の角度から試みられるであらう所の國劇研究において、多くの場合附加さるべき最後の結論の重要部分は、この逍遙の所説の埒内に置かるべき運命のもとにあるのではなからうか。それほどに世界における日本演劇の占むべき位置、相貌を總括的に道破したもののやうに思はれる。私のこの研究も、逍遙のこの所説の立證に役立つことを期待し、また其の結論の一部には、この主旨が盛り込まれなければならぬであらう。

しかしながら、逍遙が右の言説を發表したのは、史的研究を盡した後のことではなくして、史的研究の必要を提唱し、促進するための一理由、一動因としての結論的主張であつた。要するに、明敏なる逍遙の直觀的悟入によつてなされた結論であつて、それを生み出す史的根據乃至學的論考といふものは、當然將來の問題としてこされてゐたのであつた。

即ち、例へば、各々の時代文化に育成された各種の演劇が、如何やうに關聯してゐるかについては、「其各要素が多少年代的に相聯絡してゐて、一種不可思議な舞臺藝術を構成してゐる」といふ程度の表現にとどまつてゐるのである。また歌舞伎の複雑性についても、前掲の引用に見え

てゐる程度の表現にとどまつてゐる。ただ一つ、舞臺及び劇場構造の史的研究については、寶暦頃までの展開状態を畫證的研究方法によつて試みてゐる。逍遙自身は多年の造詣によつて、學的整備は施されてゐないにせよ、直観してゐたのであらうが、發表されたものにあつては、完全な史的立論は試みられてゐないのである。それ故、逍遙の右の貴重なる結論には、なほ幾多の註釋を必要とし、また幾多の史的研究の段階を経なければ、到達し得ざる飛躍的なものがあつた。

逍遙は私ども若き學徒に、直觀的な、併しながら正鵠なる指針を與へて、その史的探求乃至檢算を冀求したのであつた。現に逍遙はその當時町田博三・渥美清太郎の二氏と私とを糾合し、數次の懇談をも重ねたのであつたが、不幸にもそれぞれの事情があつて、直ちにその方向に進むことを得なかつたことは遺憾の上もない。約二十年を経た今日、多分、私のこの研究も、その論證の一部に該當することを思ひ、感慨なきを得ないのである。

ともかくも右の如く大正後半期において、歌舞伎研究の要を力説した逍遙の熱情は、直接に、間接に、幾多の共感者を獲得せずにはおかなかつた。町田博三が浮世繪研究と音楽研究とにますます邁進し、渥美清太郎が逍遙と共編で『歌舞伎脚本傑作集』や『大南北全集』を編纂したのも、この前後の逍遙の熱情的研究態度に動かされたところなしとは言へない。また、故灰野庄平は

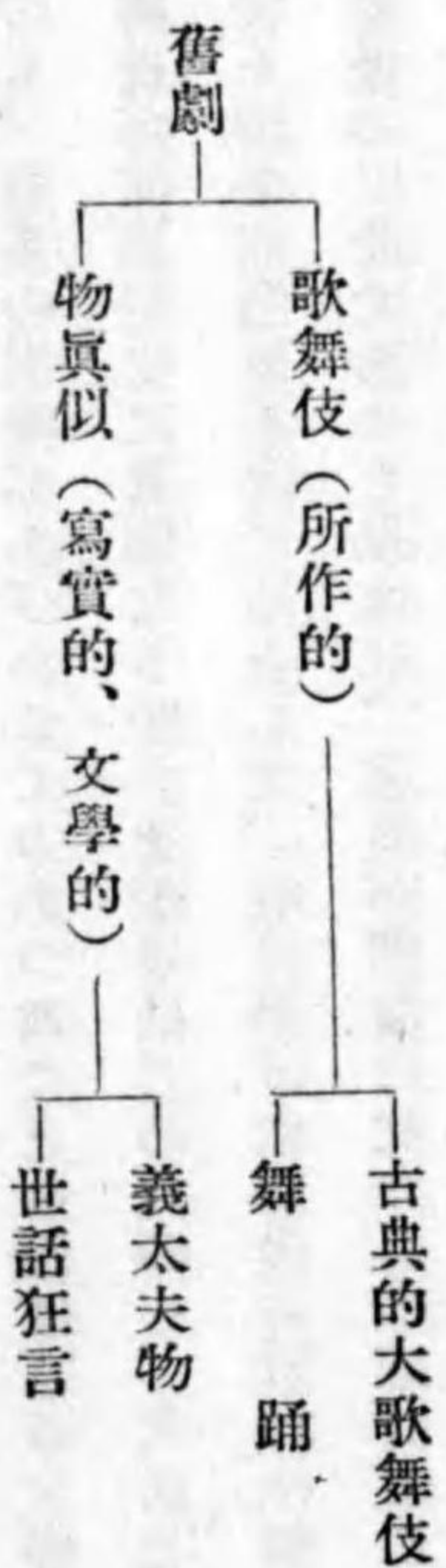
「大日本演劇史」の講を起してゐる。飯塚友一郎は昭和に入つて間もなく、『歌舞伎概論』を刊行した。故岸田劉生は逍遙の歌舞伎論に心から傾倒して『演劇美論』をのこすに到つた。故黒木勘藏が高野辰之と共に『元祿歌舞伎傑作集』を編纂したり、『近世演劇考説』を刊行するやうになつたのも、逍遙の推輓があづかつて力あつたことを想はざるを得ない。守隨憲治・秋葉芳美その他の諸氏が演劇研究に眞摯なる努力を續けはじめたのも、大正七八年以降のことに屬するであらう。青々園の演劇史をはじめとして、右に擧げた新代の歌舞伎研究者の殆ど悉くが、逍遙の論文の發表後の出世であつて見れば、逍遙が劇壇の父たるの感は、この研究方面について見ても、これを深くせざるを得ないのである。

爾來二十有餘年、日本演劇の研究は相當の進歩を見せてゐる。けれども、ここで私が主題として選んだ題目に關しては、逍遙の直觀的所説以上のものは、未だ殆んどなされてゐないと言つてもよい。この事實を二三の諸家について、簡單に調べて見よう。

前にも述べた岸田劉生の歌舞伎美論は、最も異色あるもので、徹頭徹尾歌舞伎禮讚に終始してゐる。都會に生れ都會に育つた美術家にして、中年から歌舞伎の鑑賞に入り、江戸時代的また日

本的なる類廢美に陶醉し、獨得の立場から歌舞伎美を批判したものであつた。「演劇美論」一卷はよく這般の消息を傳へてゐる。その一節にかうある。

もとより日本の舊劇は、その根本をどこ迄も所作、即ち劇藝術に於ける美的領域に置いてゐる。がその上で、所作のみが主となつてゐるものと、所作を下地にしながらも表面、脚本によつて物真似をする事を主としたものとの二つがある。即ち一見して繪畫的なるものと、文學的なるものとの二つがある。でこの二つの區別によつて、舊劇の四種別を分つて見ると、次の如くなる。



(中略)これが私の舊劇の種別の區分法であるが、これについて申置きたいのは、舊劇はその基調をどこ迄も「美」の表現におく藝術であつて、決して文學のための劇ではない。舊劇をもし文學的な眼のみで見れば終に、この日本民族の生んだあの不思議極まる美

的魅惑を味ふ事なしに終るであらう。

岸田は舊劇(歌舞伎劇)を舞踊的要素のものと、寫實的要素のものに分類してゐる。逍遙に見るが如く、特に樂劇的要素を抽出することをせずして、舞踊要素の中に包含せしめたので、ここに若干の無理は生じてゐるが、これも一つの見方である。所作的演出といふ代りに音樂的演出と私は呼びたい。さうすれば、この二大分類でも支障はないであらう。

さうして岸田は、歌舞伎の味を「複雑で、苦がく、不思議な味は、世界に二つとはない」と言ひ、「觀者は、形と音と、筋と人情との渾然たる渾一の美に酔はしめられる。而もその味は進み切つたものゝみ持つところの深刻な、精練された無比の味である」と讚美してゐる。いかにも美術家らしい、興味深き鑑賞態度である。併しながら結局鑑賞に對する豊富さと、燃犀銳利なる美的解剖と、傾倒せる藝術家の無條件なる陶醉とに終始してゐるやうに思はれる。時として、能や狂言や義太夫劇等と關聯して、その本質を説かうと試みてはゐるが、それは逍遙の祖述以下のもので、殆ど注目に値ひするものではない。況んや同氏が對象とせる歌舞伎は大正末期のものであつて、それを歌舞伎の全部と見なしての説述である。大正末期のものが、果して歌舞伎史上どういふ時期のものに屬してゐるべきか、またそれがいつ頃からの性格なのであるか等の考察には全

然觸れてゐない。即ち、史的根據を排除したものと云つてよいであらう。同氏は現在あるがままの歌舞伎を對象とした「美論」である以上、その必要はなかつたのであらう。けれども、今日歌舞伎の通念となつてゐる性格なり藝態なりが、どんな経路を取つて、大凡いつの頃に形成されたものか、それを知ることが、歌舞伎の本質を極める上にも、亦明日の演劇文化創成のためにも緊要事と考へるものである。

ただ一つ、岸田の所説中、敬服に値ひするのは、演劇は文學にあらすといふ意見を明白に提示してゐることである。演劇は文學をも包含し得る綜合藝術には相違ない。けれども、演劇と文學とは、それぞれの独自の立場を持つ藝術であるにもかかわらず、明治初年以來の新劇運動は、——極端に言へば——歐米の近代劇運動に刺戟されたものなので、演劇をあまりに文學に隸屬せしめての演劇運動であつたとも言ひ得る。「演劇美論」の書かれた頃は、文學的演劇の横溢してゐた時代であるが、敢然としてこの事を斷言してゐる點は、甚だ快心事と言はねばならない。

次に、岸田の藝術家的氣稟より生れた歌舞伎論に對して、史的論究から歌舞伎の本質を説かうとした人々のうちで、注目すべきは守隨憲治であらう。灰野・黒木の二氏は、その學風から推せば、日本演劇研究の上に、幾多のよき史的考察を添加したものと信ぜられるが、兩者とも中道

にして世を去つたことは惜しみても餘りある次第である。

守隨の説は、その著「歌舞伎通鑑」にほぼつくされてゐる。恐らくは、從來の歌舞伎研究に見られなかつた組織ある講述と言つてよいであらう。元より、青々園の歌舞伎史に盛られた、豊富な資材が、一つの基本的にして有力なる足場となつてゐることは考へられるが、「歌舞伎狂言通史」においては歌舞伎脚本の史的展開を、また「戯曲構成史」においては、舞踊劇・科白劇・樂劇等三系統の推移を説いてゐる。前者は縦筋の歌舞伎脚本史として平明に説かれた初めての通史であらうし、後者は言はば歌舞伎脚本の横筋を、相當深い史的根據に立つて立論したものである。逍遙の三頭怪獸の説は、後者において相當の史的論究がなされてゐるものと言つてよい。

しかしながら、複雑性を説き爛熟整備を説くのも、主として歌舞伎脚本のみに關してであつて、その劇術において、また演出方法等において觸れたところは、まことに稀薄である。且つまた、今日より眺めて、歌舞伎の最も歌舞伎らしく發達した時代は、果して何處に求めればよいのであらうか。またそれは如何なる史的根據によつて規定されるべきであるか等の問題については、満足に解答されてゐるわけではない。

元來、歌舞伎の研究は、種々の角度からなされるべきであることは言ふまでもない。一人にして

その全面を考覈することは、よく成し得る所でない。今ここで私の取り扱はうとするところも、多面體の一少部面に過ぎないであらう。しかし、前節でも既に述べておいたが、本論稿の意圖をなほ具體的にしておくと、左の三點に歸着するであらう。

- 一 歌舞伎の歌舞伎らしく成熟を遂げた時代は、近世歌舞伎にありと信ずる。が、その近世歌舞伎とここで呼ぶのは、廣義には寶曆以後安政年度に至る約百年の間を指し、更にその中核期間としては、寛政から天保初期にかけての五十年間——寛政度に松平定信の行つた新體制から、天保度に水野忠邦の行つた新體制に到るの期間——を指すのである事。
- 二 右の如く限定した場合の近世歌舞伎は、歌舞伎全要素の最後のなる集成發達であると同時に、先行並行の日本の各種演劇藝術の集大成であり、綜合であり、その近世化庶民化であつた。換言すれば、肇國以來の演劇藝術への精進乃至は傳統的にして旺盛な藝道精神の凝集こそ、近世歌舞伎の性格をなすものであると信ぜられる事。
- 三 而してこれらの事實を、大凡左の條項について、發達史的に検討を試みたいと思ふものである。

イ 舞臺構造及び劇場建築について。

ロ 俳優及び劇術について。

ハ 戯曲及び戯曲作家について。

ニ 各種の演出法（舞臺美術・扮装・音樂關係等）について。

ホ その他（興行法・觀衆の問題等）。

右の如く、ここで私の選んだ主題は、決して大きなものではない。また珍奇とする題目でもなすが、歌舞伎に對して未だ試みられなかつた研究部面もしくは方法には屬してゐる。もしこれによつて日本演劇の研究上一つの缺陷を補填し、歌舞伎の正當なる認識に何らかの添加をなし、更に前記した如く、明日の國民演劇の創成にも若干の示唆をなし得たならば、本懐とするところである。

三 附 記

なほ、この機會に、この研究を意圖した経路について、卒直なる自己の心境を披瀝しておきたいと思ふ。近世歌舞伎として、寛政以後の南北を主とし、黙阿彌をも包含する時代に重きを置か

うとすることは、わが佛尊しの感を與へないでもないからである。

自分が歌舞伎の世界に親しみを持つに至つた最初は黙阿彌であり、次に南北であつて、元祿歌舞伎からでもなければお國歌舞伎からでもなかつた。さうしてこれは、演劇史的研究に入るよりも先きに、實際の舞臺に親しみ、舞臺上に生命ある作品と作家に親しみを感じた者の踏むべき、當然の順序であつたかと思ふ。而してこの入口からはひつた者は、當面の歌舞伎に陶醉して、とすれば、概念的な歌舞伎觀に安住して、歴史的研究をおろそかにするのおそれが多分にある。自分も確かにその一人であつた。

大正三年に黙阿彌傳を書いたあと、同じ努力を歌舞伎研究に向けたと思ひつつ意に任せず、南北前後以降の脚本刊行のために、約十年の歳月が流れてしまつた。その間に自己の境遇にも變化を來して、演劇博物館に關與することとなり、從來の漠然たる劇文壇人としての生活を清算することを適當とするやうになつた。さうなつて顧みると、自分の演劇に關する知識は、甚だ貧弱なものであることを知つた。南北・黙阿彌を祖述してゐるに過ぎない歌舞伎の輪郭とその舞臺とを、おぼろげながら頭に持つてゐるに過ぎない状態では、自己の職責を全うし得られなくなつた。爾來約十餘年、先覺諸家の研究にも資益され、鞭撻されつつ歩んで來た。けれども、底知らぬ湖

をさぐるに等しく、容易にその核心を捕捉することは出來ないのであるが、日本演劇の各種形態を一とわたり歴史的に検討するに際しても、自分が古く親んで來た近世歌舞伎を、絶えず回顧對比して見ることは忘れなかつた。ある時には、崇古卑近の心持も手傳つて、推古（聖德太子）時代の伎樂キガクに空想を馳せ、平安時代の象徴的な舞樂マカクに憧れ、ある時には元祿歌舞伎の清純さに胸を打たれたのであつた。併しながら、やがてまた元に戻つて、近世歌舞伎に對して、史的考察上特殊の興味と關心とを持つやうになつた。さうして、元來歌舞伎は、先行並行の各種舞臺藝術の庶民化され近世化された總和と言へるのであるが、更にここに言ふ近世歌舞伎は、其の最も代表的なる部分であり、中核部であり成熟の頂點に立つものであるといよいよ深く考へるに至つた。とにかくに、近世歌舞伎は、年限にしては約五十年に過ぎないが、極めて複雑な内容と形式とを兼ね備へた、日本舞臺藝術の總和であるとする見方が、容認されてもいいのではなからうか。私は過去三四年來、そこに關心をあつめて來た。或ひはかういふ考へ方には、多分の冒險性を胚胎してゐるかも知れないと、屢々反省も加へたのであるが、歌舞伎考察の一面として成立し得るといふ信念には變りはなかつた。

去る昭和十四年十月、日本諸學振興委員會の第一回藝術學會が、文部省内に開催された時、私

にも発表の機会が與へられた。その時諸家の前に講演発表した内容も、この問題に關してであつた。「歌舞伎劇に關する一考察」と題したもので、その全文は、研究報告書の一六四頁以下に、發表の時の速記が掲載されてゐる。その時、私が述べようとした要點は二つであつた。第一は日本の演劇藝術は一千三百年以上の一貫した歴史を持つてゐて、その中に、平安時代文化を代表し象徴した所の舞樂、鎌倉室町の時代文化に育成された能樂及び能狂言、江戸時代文化から生れた人形淨瑠璃劇と、歌舞伎劇とかういふ四大舞臺藝術のあつた事を述べた。さうして、歌舞伎は展開過程の最後の段階に位してゐるだけに、先行並行のものとの總和的性格を保つものであるといふ事。第二は近世歌舞伎に關する事項で、左の如く既に表明したのであつた。

…歌舞伎、それから人形淨瑠璃、能樂、舞樂、これら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止めて終始せしめるといふことは當を得たものではありません。寧ろ危険な方法でございまして、此の何れもは、長い一千三百年にも餘る日本演劇發達の各段階であり、それぞれが一つの過程なのですから、各時代の文化現象と共に、長い歴史の一部分として取扱はれねばならないのであります。さうして歌舞伎劇の第二次完成以後、即ち寶曆年度以降幕末に至る百二三十年の歌舞伎劇といふものこそは、是等すべての日本

演劇藝術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らうと考へるのであります。更に又思想的に觀察致しましても、此の感は一層深いのであります。江戸時代の初めに、文教政策として徳川幕府に依つて執られました神儒佛を打つて一丸とするといふ體制は、年處を経るに従つて上下の間に可なりよく徹底致したやうに想はれます。さういふ思想に對應致しまして、淨瑠璃や歌舞伎の戯曲中には、それが誇張に失するかと思はれるほどに豊富に盛られてをります。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、何れも其の當時の人々に大きな感化を與へたことは否定できない所であります。元より江戸時代を思想的に發達の極致とするのは危険でございませうが、とにかく日本精神なるものを打立てるのに淨瑠璃や歌舞伎が與つて力があつたことは、測り知られないと申したのであります。而もこれらの戯曲とても、だいたひ寶曆前後の産物であるのであります。斯様に見てまゐります以上、江戸の歌舞伎劇、特に後半期のその持つてをります意義は、おのづから倍加されるわけでありませう。即ち演劇史的に極めて重要であると同時に、思想的の寄與におきましても、重要使命を果してゐるといふことを痛感する次第でございませう。

この発表會は、與へられたる時間僅かに二十五分に過ぎなかつたので、眞に所懐の一部を述べ、結論の一端を發表し得たにとどまつた。さうして、上古以來舞臺藝術が一系統のもとにおかれ、且つ寛政以後の近世歌舞伎に至つて、成熟を示した一例證として、舞臺構造の沿革を略説したに過ぎなかつた。

本稿は、これと同一主題に對し、多少の整備を施して、論證を試みようと思圖したものであることを明らかにしておきたい。

第二章 日本演劇藝術の發達概観

四 その特殊性と史的區劃

近世歌舞伎に特殊様相を認め得るといふのは、單に歌舞伎劇に關してばかりのことではない。もつと遠くさかのぼつて、平安時代・奈良飛鳥時代にも及ぶ全日本の演劇藝術の史的展望においても、近世歌舞伎に特殊の様相を認め得ると言ひたいのである。

日本の演劇藝術史は、假に聖徳太子時代以降としても、江戸時代の末までで約一千二百年以上に達してゐる。この全期間に對して、私が近世歌舞伎としておさへたい期間は、五十年前後に過ぎないのである。元より、この長い期間のものすべてが、最後の半世紀に集約され凝結してゐるとは言へない。けれども、少なくとも、例へば劇場建築に關する部面とか、演出用の音樂に關する部面等の如きは、明らかに先行一千年餘の發達を繼承して、更に別様の新展開を完成してゐる。

るものと言つてよいのである。さういふ所に、近世歌舞伎の特殊様相は最も明白に観取されるのであるが、そのよつて来る根本は、わが演劇藝術發達の特殊性に存してゐるのである。で、私は近世歌舞伎について語るに先き立つて、本邦舞臺藝術の發達を概観して、その特殊性を指摘し、同時に、各時代文化と其の代表的舞臺藝術の關聯についても語ることを順序と考へる。これによつて、個々の論證に入る前に、主題とする近世歌舞伎が全發達史の上から見て、實際いかやうなる位置を占むべきであるか、また、近世歌舞伎なる時代區劃についても、果していかなる妥當性が存するか等について、先づ闡明せらるると信するからである。

前章に引用した坪内逍遙の所論中にも、わが國の劇史が特異なものであることは表明されてゐた。「彈丸黒子の一小島國の日本が、たかゞ八九百年間の單獨の閱歴で、(演劇の諸要素)を一手に兼具してゐるばかりか、其各要素が多少年代的に相聯絡してゐて、一種不可思議な舞臺藝術を構成してゐるといふことは、世界の文藝史上に於て又と見るべからざる異例である。一ヶ國の劇の史で、わが國のそのやうに複雑を極めた者は、古今のどこの文化國にもなからう」と述べてゐる。

これは至言である。それ程に複雑であるために、わが國の上古から現代に至るまでの各種演劇藝術の發達史を一貫して述べた成書は、未だ殆ど求むるに難いと言つてよからう。明治二十六年に出刊された、小中村清矩の「歌舞音樂略史」は、さういふ意圖の最初の述作であつたが、音樂舞踊中心であり、江戸初期までで擱筆されてゐる。高野・伊原兩氏の著書も、その意味から言へば十分ではないであらう。が、これは或ひは當然でもある。一人にして各種演劇の發達史を詳しく研究し、これを日本演劇全史として集大成するは、蓋し容易の業でないからである。また一面から言へば、斯界の研究状態は、まだそこまで到達してゐないと言つてよからう。

従つて、ここで菲才の私どもが發達綜合史を述べようといふことは、可なりの冒險である。或ひは、逍遙が二十年の前に直観してゐた輪郭を、單にもう一つ具體的に、濃厚に彩色する程度にとどまるかも知れない。が、順序として、その冒險を敢て冒すこととした。

言葉を繰返すやうであるが、日本の演劇史はまことに特殊である。確かに世界中に類を絶してゐると言つてよいと思ふ。——恐れ多い次第であるが、萬世一系の皇統が世界無類であるが如くに、また演劇以外の文化史や一般歴史においても、さうであるが如くに——。勿論南方諸國やアフリカなどには、古い傳統を保持してゐる王家も、演劇もないではなからうが、それは未開民族

のあひだ或ひは衰退國においてのことであつて、今日世界に文化國として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る。

かういふ特異なる演劇史は何によつて生じたか。この問題を少しく考へて見たい。それには種々な動因もあらうが、少なくとも四つの重大理由が挙げられるであらう。その一つは皇統の連綿であり、第二は日本の地理的事情であり、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、言はば政治上の組織乃至體制の一貫して變らなかつた事である。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。時として濃淡に多少の差等はあつたかも知れないが、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たことがなかつた。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。演劇の歴史にあつても、この例に洩れるものでなく、一千三百年以上にわたつて、一系の演劇史を成してゐる根本因も、結局は、皇統の連綿といふ恩澤に置き得るであらう。

第二の地理的事情については、改めて説明するまでもあるまい。わが日本は島帝國であつて、

他國と陸續きになつてゐなかつた。また歐亞大陸とは近接してゐながら、東方は茫洋たる太平洋に面した國である。大陸や南方諸島から輸入されたものも相當にあつたが、いづれも吹ふき溜た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。これも演劇史を一系たらしめ、相互聯關を親密ならしめ、且つ幾多の大陸藝術を遺存せしむるの結果を招來したのであつた。

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指摘されてゐる。が、さういふ國民性も、確かに演劇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、われわれ日本人があまりに潔癖であつて、これを攝取し消化することを欲しなかつたならば、摩擦を來した後に相互自滅の運命をたどつたかも知れない。豊富なる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の文化を持つてゐて、よき刺激となつたからでもあるが、——それらを極めて無遠慮に吸収して、採長補短、絶えず新らしき建設につとめ、更生を重ねて、永續し來つたのであつた。

第四にかぞへられる世襲制度或ひは傳統の尊重といふことも、國民性の一部分には相違ない。また皇統連綿に由來する大家族制とも見合はさるべき現象でもある。が、これを特に抽出したわけは、後章に説く機會もあらうが、演劇藝術——藝能——の關係者は、殊に世襲制度を重んじた

からである。例へば東儀・多・芝・辻等の雅樂の家は、推古時代頃から連綿として今日に及んでゐる。能樂の家系も何十何代と續いてゐる。人形淨瑠璃や歌舞伎においても何代目何代目と家系を尊重し、併せて其の藝統を世襲的に尊重してもゐる。但しかくの如く、世襲的になつたにはその社會的地位の低かつたことも原因してゐるのであらうが、それらについては後述に譲り、ともかくも、この事項は、從來の史家によつてあまり重視されてゐない傾きもあるが、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、極めて緊要な一理由と考へられるので、國民性の一部ながら特に注目せんとする次第である。

わが國の演劇史は右に述べた如き、諸種の理由によつて、世界の文化國に稀な連綿たる一系統のものであり得たのであるが、その史的展開を観るにあつては、私は便宜上次の如き四つの史的區劃を施しておきたいと思ふ。元より、政治史とは異なつて、判然たる時代區劃など成し得ない性質のものであるが、説述のための便宜、手段たるに過ぎない。

- 一 上世劇（太古より平安時代末まで——舞樂の大成を中心として）
- 二 中世劇（鎌倉・室町の兩時代——能樂の大成を中心として）

三 近世劇（江戸時代——人形淨瑠璃及び歌舞伎の大成を中心として）

四 最近世劇（明治以降——過渡混沌の時代）

これまで演劇研究家の間には、右の如き區劃を施して説述されたことは未だ少ないやうに思はれる。多くの場合は、舞樂・能樂・人形淨瑠璃・歌舞伎等の各演劇種目について、縦に説くの方法が採用されてゐる。名は日本演劇史とか國劇史概説とか國劇要覽とかいふものの、その大部分は各種目史になつてゐることが多い。私は最も通り易い方法として、特に右の如き史的區劃を試み、背景たる時代の文化と、その時代の各種舞臺藝術の特質と史的動向、並にその相互聯關とを、直截簡明に述べることが試みたいと思ふ。

なほ、各時代の演劇を説く前に、演劇藝術の範圍について一應検討しておくことも必要であるが、この際は理論的方面には觸れないこととし、ただ極めて廣義の解釋に従ふのを至當と考へる旨を明らかにしておきたい。

近來屢々用ひられる「藝能」なる言葉は、所謂演劇の要素的現象をも取り入れるに便利である。簡素低俗な音樂・舞踊は元より、曲藝・手品・模倣的動作・音聲藝術等、或ひは巷間演藝等をも

包括せしむるに便利である。この場合は、所謂演劇藝術として完成されたもの以外の、巷間演藝をも演劇の要素として視野に加へて行くつもりである。元來近代での演劇藝術の範圍は、民俗學的或ひは人類學の見地から、廣義に解釋せられるのが通念になつてゐるし、特に近世歌舞伎の中には、上世劇中に見られる各種の散樂（後の巷間演藝）が多數に攝取され、構成要素となつてゐるからである。

それ故、私の此の場合は、日本藝能發達史を略述する結果になると言つてもよいであらう。

五 上 世 劇

ここに上世劇とした期間は長い。この時代は、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、これらを通じて私が一期間として見る

の方法を取つたには、二三の理由があつてである。その一は、こ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、資料の點で甚だ乏しいことである。殊に太古については傳説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、演劇の起源を概説する以上に出づることは難いからである。その三は、この期間に大成された演劇藝術としては、舞樂を以て代表せしむればよいからである。實に、舞樂こそは當代の文化擔任者によつて育成完備された舞踊藝術で、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、特に私をして上世劇の史的區劃を擴大せしめた主要なるものだと言つてよさう。

(イ) 時代文化と藝能の起源

わが國の有史以前、太古の文化は如何やうなものであつたらうか。さうして其の中の一つの文化現象として、どのやうな演劇的藝能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。たゞ、考古學・人類學・民俗學等による研究採集を基礎とし、他面未開民族の間

に見られる原始的演劇をも參酌して、推測に委すの外はないであらう。

わが固有國土は温帯地方に屬し、氣候の變化に富んでゐたから、生活の安定にも、文化の育成にも適してゐた。地勢は南北に細長く、大陸に接近した島國であつたから、外來の刺戟を受けら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の日本人と、比較的おくれて漂着したり移住したりして來た朝鮮や支那等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、その中に宿る文化、ともに單純素朴なものであつたとはいへ、雜然とした混淆の域におかれてゐたであらう。

その雜然たる間に處して、わが大和民族は、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に發展し、盤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、東北の蝦夷等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、やがてその頃高度の文化を持つてゐた朝鮮・支那等、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、相當に遠く、また深く行はれてゐたものと思量され

てゐるが、その劃期的の現象は神功皇后の三韓御征伐であつた。これによつて、わ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から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踐生活に指標を與へるやうになつた。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獻せられた。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相剋が醸されたが、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となつた。而して聖德太子は實に此の機運を代表し指導された、偉大なる御人格であつたと言ひ得る。

この佛教の傳來は、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と輸入される機縁となつた。同時に、幾多の危険を冒して遣隋使並に留學生も派遣され、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制が具備されるに至つた。

かくして奈良時代に入る。支那においてはこれより前、隋は早くに滅びて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を見るまで續行され、新知識新文化の吸収消化に努力し、わ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、古事記・日本書紀・萬葉集等皆この時代に編述された。以て當時の盛觀が想見される。

次の平安時代は、言はば奈良文化の繼續であり、その日本國民性的完成であつた。わが國の文藝復興期と言はれるのもその故であらう。佛教にも國民化された天台・眞言等が現はれ、和歌がおこり、假名まじり文による小説や隨筆が現はれた。即ち大陸文化の謳歌讚歎から脱して、國民的自覺の發現を見たのであつた。同じく貴族中心であり、また、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、その以後の諸時代は、この貴族中心文化の現代化乃至平俗化、庶民化の繰返しを演じつつ、江戸末期に及んだものと觀ることを得るであらう。

以上、時代文化の推移を描くのに、やや冗長に亘つた嫌ひはあるが、演劇藝術の發生及び發達推移も、この一般文化の線に沿つてをるのであり、次代次々代の基礎を構成してゐると思考され

るからに外ならぬ。

太古には、演劇と稱すべきほどのものなかつたことは當然である。生活そのものが、單純素朴であり、文化と稱すべきほどのものなかつた如くに、娛樂や觀賞の對象とする何物も要請されなかつたであらう。併し演劇が人間の模倣本能に根ざすものとすれば、原初の生活の中にもその發現はあつた。自己以外の思想、感情、物語を動作、言語によつて表現したもの即ち劇的發現であつたのである。しかも彼等自身はそれを演劇と意識せずしての表現なのであるから、無意識劇の時代といふものがそこに存在し、またその流れは後代までも脈絡として傳存してゐると見てよい。而して、上世劇の少なくとも前半は、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、古く言はれてゐるが、これは殆ど何れの民族にも通ずる實相に相違なく、またそれは、無意識劇の大部分を占めてゐるのである。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、闡明するべきことに屬してゐるが、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十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

氣持や、冀求願望のための動作的表現といふ程度に解しておくべきである。

その第一には、日本民族としての祖先崇拜といふことがあつた。権力ありし人の死後、その靈を畏怖する結果慰め祀るといふ所にも出發し、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、生前好んだところを動作に表はして、以てその傳統の遵奉に誠意を披瀝する等の風習も想像されてゐる。祭政一致といふ字義もそこに發してゐるであらうし、神社に仕へまつる巫女や神官の奏する神樂或ひは拜舞踏の如きも、その一つの證左と見られてゐる。また允恭天皇の崩御に際して、朝鮮の新羅から「調船十八艘及種々樂人八十」を貢し、「自難波一至于京、或哭泣、或歌舞、遂參會於殯宮一也」と史書にあるが如きも、死者に對して樂舞を捧げる風習に基づいたものと考へられる。

第二は、惡魔病疫の退散修祓のためで、これは滿蒙の地に今も盛んに行はれてゐるシャーマニズムの系統を想はしむるものである。神社の祭祀において、また病氣平癒の祈禱などの意味においても、樂舞が行はれた。後述する天の岩屋戸の故事の如きも、その變形した一例であらう。

第三は、生産物獲得のための儀式または行事である。食物は人間の生活にとつて最も不可缺の必需品である。農耕に狩獵に漁撈にと、方向は種々あるにしても、食料の獲得のためには最善の

努力が拂はれたわけである。その努力の一部として、無意識劇が発生してゐる。さうして恐らくは、この部門に屬するものが最も多かつたと思惟される。例へば、漁撈に従事する前に豊漁を、狩獵に出づる前には大獵を、農耕に際しては豊作を、それぞれ神に祈念するがために、その獲得に成功せる過程や状況を動作に表はす。かくすれば神も感應して、祈願を容れて下さるといふ民族心理に基づいたもので、所謂共感呪術に因由するものである。現今各地に遺存する神事舞・郷土演藝・民俗舞踊の多く、例へば大漁踊、八ッ鹿踊、祈年の神事の如きは、發生當初から見れば幾多の改變を経たものであるが、生産物獲得のための呪術として出發したものと云つてよ。第四は、戦闘に基づくものである。太古時代、異なつた民族が部落々々に割據してゐた時代、部落の發展強化のためには抗爭や戦闘が行はれた。その際士氣を鼓舞し、勝利を祈願し豫期するための、勇ましい叫び乃至軍歌に合せた踊躍、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歌による久米舞の舞はれたるが如き、その好例であらう。武器を手にする民俗舞踊は少なくないが、その多くは戦闘舞踊或ひは狩獵舞踊に由來してゐる。

第五は、人口増殖又は求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、これも亦部族強大の重要基礎であつた。大東亞戰下、生めよ殖やせよの標語が高く強く掲げられてゐるの

も、同じくそのためである。而して、強健なる子孫を得るには、同族結婚の適當しないことを經驗上知つてゐたであらう。所謂掠奪結婚の如きは、その一つの現はれであらうが、また一定の時に、一定の場所に、若き男女が打寄り、酒を汲み交して自由に交會し、優生的結婚を行ふ機縁とするの風習があつた。「萬葉集」その他に見える歌垣（擲歌）はそれである。戀愛舞蹈とも呼ばるべきものであつた。

以上五種、元より精確に分類するわけにはいかないが、無意識劇の發生には大凡かういふやうな場合々々があつた。無論、この外にも、饗宴や祭りに際して即興的に演ぜられた模倣動作や舞踊もあつたであらう。

また、これらの場合を通じて、遊離した魂、靈力を身體に鎮定させるといふ信仰に基づく鎮魂の動作、或ひは陰陽道に基づく反閉といふ、力足を以て惡魔を防ぐために踏み鎮める呪術等の現はれとして考ふべきものもあつたであらう。原初時代の物事には自由にして興味深き想像と解釋が試みられるのであるが、一つの行事、演劇的動作に對しても、眺める角度によつて、さまざまの解釋が容認されるであらう。而して、なほここで留意すべきは、この場合多くは、音樂と歌謠とを随伴したことが想見されることで、この三者——音樂・歌謠・舞踊——は、姉妹關係のもと

におかれ、進歩にも發達にも衰退にも、多くの場合同一歩調を取つてゐることである。

(ロ) 古代の樂舞

原始形式の演劇形態で、「古事記」「日本書記」の二書に記載されてゐる中で著しいものは、天の岩屋戸の故事と潮滿瓊潮潤瓊の二説話である。

天宇受賣命は、「覆槽伏せて陥みとどろこし、神懸りして、胸乳をかきいで、裳緒を陰に押し垂れき。かれ高天原ゆすりて八百萬の神共に咲ひき」と「古事記」にある。「神懸りして」は、熱狂的に踊つた状態であるが、「日本書紀」には、これが猿女君の遠祖であると記されてゐる。猿女君は後年伊勢大神宮に仕へてゐた巫女であることと思ひ合せて、この時の舞態が神樂風のもの乃至は滑稽舞踏であつたことが推測される。

また潮滿瓊潮潤瓊説話における火關降命は、彦火々出見命にたいして、吾れ將に汝みことの俳優之民たらんと誓ひ、赭土を手足や面部に塗り、足を擧げ、走りまはり、手を胸に置き、或ひは振り擧げたりして、水に溺れる苦惱を模倣して御覽に入れることになつたとある。これは明らかに寫實的で、滑稽な物真似藝であつた。而して書紀によれば、この火關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。

この兩説話の本質的解釋については、或ひは南洋習俗に近似性を認むといひ、或ひは異民族懐柔のための起源づけとも言はれてゐるが、それは今暫く措くとしても、太古における演劇的要素の發現として見ることは妨げないであらう。而して前述せる如く、住民の雑多であつたが如くに、その文化乃至は演劇的習俗においても、一律的ではなかつたであらう。今から眺めれば、北方蒙古系と史料さるるものも、南方系或ひは中央アジア方面系統と考證され得るが如きものもあつて、比較的の多種多様であつたらしい。今日言ふところの大東亞共榮圏を、如實に示唆するに足るとさへ思はれるものがあつたやうに考へられる。而もそれらが相互に流通し、またその目的も推移し、年處を重ねるに従つて、娯樂觀賞の對象としての發達を遂ぐるに至つたことは言ふまでもな

ら。上記二説話の外にも、記紀と『萬葉集』等の古書に見えて、大陸樂舞渡來以前から存してゐたと考へられるものがある。例へば前に記したのもあるが、神樂・隼人舞・殊舞・久米舞・吉志舞・國栖舞・楯節舞・田舞・東遊(舞)・倭舞・筑紫舞・諸縣舞・鳥名子舞・小懇田舞・五節舞・歌垣等である。このうち神樂は朝廷並に諸社の祭祀舞踊、久米舞・楯節舞は戰鬪舞踊、田舞や小

懇田舞等は農産物獲得のための舞踊、歌垣は結婚舞踊といふやうにも考へられるが、その藝態と目的とは、容易に明らかにし難いであらう。而して、記紀時代は勿論だが今日において知り得るところでも、外來樂舞の影響を受けたものが少なくなく、素朴なものが典雅化され、儀式化されてゐると見てよいであらうから、果してそれが如何やうの演劇的藝術であつたかは、想察するに困難と言はなければならぬ。

(ハ) 外來の樂舞

朝鮮・支那をはじめ、大陸の樂舞は、どういふ風に輸入されたのであつたらうか。これも明確には永久に解けない課題であらう。民族の交流が行はれてゐた以上、史書に散見する以前においても渡來の事實を認めなければならぬ。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、その構造や奏法においては、新羅の琴や高麗の笛との間に甚だしき類似があるとされてゐる。

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(紀元一一二二)に、新羅から樂人八十人を貢したのにある。次いで欽明天皇の十五年(紀元一二一一)には百濟から施德三斤・

李德進奴等四人の樂人を貢して、先きの樂人と交替せしめられんことを請うたと『日本書紀』に見えてゐる。さういふわけであるから、少なくとも紀元一千一百年頃以來、即ち現今から約一千五百年前から、確かに大陸の樂舞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「くれのがく」又は「くれのうたまひ」で、吳樂とも書き、吳國で習得したものと云ふ。吳國は當時一般に中部支那を指したものである。

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を宴せられた時、「五常太平樂」を奏せしめられたといふのが史書に見える最初である。「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、林邑國（南方支那、今日の佛印地方）の僧佛哲が林邑樂を傳へ、前後して今の滿州地方の渤海樂、度羅樂も傳はつた。

散樂はどういふ経路で渡來したであらうか。本來散樂といふのは、支那の語であつて、正雅の樂に對する俗樂雜樂の總稱であつた。種々雜多の、今日謂ふところの「演藝」乃至「藝能」に該當した言葉で、百戲とも呼ばれてゐた。天平七年五月朝廷において、入唐廻史及び唐人が、新羅

樂と散樂の拵（弄）槍とを演じた旨の記載が『續日本紀』に見えてゐる。これが史上にあらはれた散樂の初めであつた。記載としてはこれを最初としても、舞樂乃至はもつと溯つて伎樂の渡來と前後して、輸入されてゐたものと想像して間違ひないであらう。

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。併しながら、これは史書の記載によるところであつて、實際にはもつと早くからまた續々と種々の樂舞乃至藝能が傳來したものと考へられる。ぜんたい、「樂」は古訓にも「うたまひ」とある如く、「樂」は今日の理念の如く「音樂」だけを指すのではなく、音樂・舞踊・演劇の三者を包含したものであつた。歌舞（あそび）なる古代の用語も亦ほぼ同じ内容のものであつたのである。樂・藝能・演藝・演劇藝術等は同義語と見て差支へないであらう。而して、この伎樂・舞樂・散樂三者の本質を闡明することは、別の機會に譲るとしても、相互の聯關状態と、後世への影響或ひは改變に就ては、一應述べておかねばならぬ。

伎樂が如何やうなものであつたかは、相當研究の進んだ今日でも尙ほ疑問とされてゐる。聖德太子が三寶を供養するには諸蕃の樂を用ひよと仰せられて、初めに主として佛寺の樂舞として採用され、官立の研究所たる樂戸を大和櫻井に設けて教習せしめられた。けれども、遙か下つて、

鎌倉時代の樂書『教訓抄』に藝態の描寫があり、或ひは法隆寺の資財帳の記事、正倉院・法隆寺・東大寺等に現存の伎樂面二百餘口等以外には、殆ど伎樂を考證すべき有力な資料はないのである。これらによれば、佛會の行道中で行はれた假面舞踊劇であつたことが首肯されるに過ぎない。或ひは隨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も言はれてゐる。私どもには、一種のページェントであつて、多少の物語を持つ樂舞で、その中には後の舞樂・散樂と共通したものも少なからずあつたと考へられる。伎樂中の迦樓羅は舞樂の昆侖八仙を想はしめ、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、舞樂と相通じたものも少なからずあつたらしい。同じく伎樂の中に存在してゐたらしい獅子舞は、散樂の中にも発見され、やがて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まで介入してゐるのである。而して獅子の假面の源泉は、さかのぼれば支那より印度に至り、小アジアに入り、古代アツシリアの發掘品中に極めて酷似せるものが発見されてゐる。またジャワの獅子面とも甚だ酷似してゐる。伎樂の一部と考へられる生殖器を携へての滑稽舞踊の形式は、現存の民俗舞踊中にも発見され、同じ形式のものはギリシャ劇の低級喜劇ミモス中にも発見されるといふ。中央アジアに發した演劇藝術の一部が、西漸してはギリシャの低級喜劇となり、東漸しては伎樂

となり、散樂となり、田樂となり、能樂となり、歌舞伎にまで發達したのであると、飛躍すれば、結論されないこともないであらう。

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舞人が隊伍を組み、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呼ばれてゐた。日本において唐樂の中に編入された劍氣禪脫や獅子の如きも、支那では散樂にかぞへられてゐたといふやうなわけで、兩者の限界には明確ならざるものがある。但し、所謂散樂的（猿樂的）、演藝的なるもの、例へば、跳丸・擲劍等と呼ばれた曲藝、透梯・綠竿・戲繩の如き輕業風のもの、傀儡子や幻術、手品、鳥獸使ひ等の如きは、散樂特有のものであつた。

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。恰も佛教中心の教學が絶大の歡迎を受け、憧憬攝取の的となつたのと同じく、これらの樂舞も珍重されたのである。來朝しまた歸化する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。奈良時代が佛教文化讚歎の絶頂であつたが如くに、外來樂舞も亦、奈良時代には無條件で盛行を見たのであつた。歸化樂人は諸寺諸社において保護され、國人にして習得する者には賦役を免じて獎勵し

たのであつた。

また別に、**踏歌**といふものも輸入された。持統天皇の朝に、「漢人等踏歌を奏す」とあつて、來朝した支那人によつて先づ演奏されたであらうが、後には貴族の子女の間にも模倣されて、若き男女が庭前において亂舞するやうになつた。けれども、多分風紀上のためであつたらう、平安初期に禁ぜられ、ただ儀式化したものが宮中並びに一二の神社に傳へられたにとどまるから、これは除外するを妨げないであらう。ただ神社にのこされた踏歌から、後年の萬歲（千秋萬歲）が發生したと考へられてゐることを言ひ添へておきたい。

(二) 舞樂の日本化

かくして平安時代に入る。平安時代は一般文化も、日本國民性化した時期であつたことは前に述べた。が、その一翼をなす演劇藝術においても同様であり、その最も代表的なるものを舞樂とする。

大陸の樂舞は、既に早く允恭天皇以前から、斷續して輸入されてゐた。これを地方別に見れば、**高麗**・**百濟**・**新羅**の三韓樂、支那は唐の盛時の樂を、**林邑樂**・**天竺樂**・**度羅樂**・**渤海樂**と、少なくも八ヶ國にわたつてゐた。併しその中には西藏の樂も、中央アジアに近い龜茲・清涼の樂もあつたから、ペルシャやアラビヤ方面のものも混入してゐたであらう。度羅樂の中には婆理舞がかぞへられてゐる所から、南方ジャワに隣接せるバリー島の樂舞であつたらうともいふ。現に田邊尙雄はバリーの舞樂の樂曲と、現存日本舞樂の樂曲との間には、幾多の類似點が発見されると報告してゐる。即ち南洋方面からも、北の滿蒙方面からも、西は歐亞諸國のものまでも輸入されたことになる。前にも述べた如く、日本樂舞における大東亞的性格は、舞樂の渡來を契機として、甚だ著しくなつたと言つてよい。しかも、現在では傳來の源泉地には滅亡して、本邦にのみ傳存せることは重視さるべきであらう。

當時の舞樂の藝態が、今日までに如何なる變遷を経てゐるか明白にし難いが、演奏に用ひられた樂器と假面については傳存されてゐるものが少なくない。伎樂・散樂のものまでも加算すれば、(さうして、それらは實際舞樂にも併用されたのであるらしいが)、相當の數に上つてゐる。管樂器では、**高麗笛**・**篳篥**・**莫目**・**笙**・**簫**等、絃樂器では**琵琶**・**新羅琴**・**立琴**・**琴**・**瑟**・**箏**・**阮**・**咸**・**箏篋**等、打樂器では**太鼓**・**鉦鼓**・**羯鼓**・**三ノ鼓**(腰鼓)・**鐘**・**銅鑼**・**柏板**・**銅拍子**・**鼗鼓**・**楷鼓**等々が擧げられる。「**信西古樂圖**」に見入る時、舶載と否とは別として、名も傳はらない樂

器も二三ならず富目される。

雑多と言へば雑多であつた。明治初年における歐米文物と同様に、実際においても、大陸文化の程度は高かつたが、遠方崇拜と異國趣味讃歎にも促されて、滔々と輸入され歓迎された。さうして実用的存在に過ぎなかつた我が固有の民俗舞踊や祭祀舞踊から、藝術的樂舞の存在を知つて國人が歡喜に浸つたのも尤もである。さうしてそれらが平安時代の初期に至つて、日本國民性化することに見事に成功したのであつた。

平安初期の嵯峨・仁明の兩帝は、殊に藝術に對して御造詣深く、大いに御獎勵遊ばされた。樂人にも尾張濱主・大戸清上等の名手が輩出したので、勅命を奉じて樂舞全體にわたる大編整が斷行された。即ち曲の新作、改訂、使用樂器の改廢が行はれ、左右近衛の官人に競演せしむる意味において、左右兩舞を組合せて一番と稱するの制をも樹てた。さうしてこれは實に内外古今を通じて、樂舞史上に類例稀なる大改革であつたといふ。左右兩舞の制は朝鮮にこそ其の面影を見るといふが、他國にその比を見ない方式であつた。唐樂を中心として天竺・林邑の諸樂を左方樂、左舞とし、高麗樂を中心として、百濟・新羅・渤海の諸樂を右方樂、右舞とし、音樂にも、裝束にも、陽と陰の色調を配して、日本國民性に適應したる獨得の手法を以て整頓したのであつた。

舞樂舞臺が今日見る如く、京間四間四方の高舞臺に、江戸間三間四方の置舞臺を置き、その文様には左方樂を象徴せる三つ巴と右方樂を象徴せる二つ巴を配し、朱塗り勾欄附の絢爛な舞臺の如きも、平安初期に制定せられたものであつた。實に舞臺藝術史上、最初の光輝ある大革命による展開であつた。同時代の日本の文學たる『源氏物語』、或ひは佛教界の日本化と比肩すべき事象であり、また實に教養高い大宮人の生活と文化とを映發したものであつた。

舞樂そのものについて詳説することは措くとしても、後世の演劇藝術と聯關あるものの曲名だけは列記しておきたい。左方樂には安摩・同二の舞・陵王・採桑老・團亂旋・獅子・萬歲樂・太平樂・打毬樂・青海波・加陵頓・陪廬等。右方樂には崑崙八仙・胡蝶・納曾利等。なほ舞樂中には詠或ひは轉と稱する歌謠を有するものもあつたが、平安初期から次第にすたれてしまつた。古く育成せられた原産地においては、高麗・支那・林邑等の、それぞれの國語による歌もあつて、それを歌ひつつ舞つたのであらうが、日本においてはその樂舞が儀式化して象徴的となるに従ひ、原語のまま歌ひ傳へたのが無意味となつて廢止され、音樂と舞だけになつたものであらう。さうしてかういふ推移は自然である。

舞樂にどれだけの日本精神化が施されたものか、それも明確にし難いが、ともかくも日本人の藝術的良心において、當時の生活に即應せしめた新體制化であつたことは疑ふべくもない。同時に、日本在來の原始的樂舞の中から、如何なる部分がその中に攝取されたかも不明であるが、そこに相互流通の行はれたであらうことも推測するに難くない。古くから、日本國民の間にあつた神事舞や民俗舞踊の類も、舞樂の大成と共に、更改されたと見られてゐる。例へば神樂・久米舞・倭舞・東遊・田舞・五節の如きは、その音樂・演出・扮裝等の上に著しき舞樂化を見、典雅化を見たのであつた。

かやうにして、舞樂はこの上世における代表的の舞臺藝術となり、朝廷の宴遊には貴族自らも演奏したが、多くは衛府の官人をして演奏せしめたのであつたが、その技に長じた者をして世襲の職業たらしめるに至つた。ここに職業的の俳優・樂人を持つことになつた。京都の伶人には多・豊原（後には豊）、戸部、安部、山井の五氏、奈良には粕氏（上）、奥、芝、辻、窪の五家）、天王寺には秦氏（東儀・林・菌・岡の四家）の外、大和の興福寺等にもあつた。世襲制は將來の樂人、舞臺藝術家に對する先縱となつて、能樂・歌舞伎の關係者にまで及ぼしたのであつた。これらの樂人は外國系の樂舞は元より、舞樂によつて藝術化された諸種の古樂舞の演奏をも司り、

永く傳存し、藝道精神の最初の顯揚として、多大の功績をあらはしたのであつた。

然るに、平安時代四百年もその末期に及んで、文化諸相と共に舞樂も頽廢し、形骸化するやうになるや、次の層階から新らしく興つた演劇藝術の中に、舞樂と舞樂的要素とは攝取され、その藝術化において使命を果すことになるのである。

（附記）舞樂は雅樂に舞を伴つたものをいふ。而して、現今雅樂なる名義に含まれるものの中で、舞を伴ふものには、神樂・久米舞・倭舞・東遊の如き本邦固有樂があり、大陸傳來の舞樂にして日本化されたものがある。ここに言ふ舞樂は、後者に屬するものであることと言ふまでもない。

（ホ）散樂（猿樂）の日本化

散樂の行方はどうなつたであらうか。これは舞樂よりも一層大きな意義を、後代の藝能に持つてゐた。

いつたい散樂なるものの生誕地ははつきりとしてゐない。支那へは漢の時代に、西域即ち中央

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るであらう。前に述べた如く、散樂の中には日本で舞樂の中へ繰り入れられたものもあつて、藝術的に洗練されたものもあつたが、概して平俗低級な演藝藝能であつた。手品・輕業・曲藝・傀儡子・幻術・滑稽な模倣動作、或ひは茶番・俄・漫才風の掛合滑稽問答や、寸劇といった風のものを含めてゐた。日本にも在來さうしたものはあつたであらう。例へば記紀に見える火闌降命の滑稽動作の如きはそれである。

かういふ藝能は、國境・階級・國語を超越して、何人にも理解され悦ばれるので、舞樂が貴族階級の間でのみ行はれたに對して、散樂は庶民の間にも迎へられた。奈良時代から平安初期にかけては、屢々天覽をも賜はり、相撲節會の後宴や、神樂とか舞樂の余興として、朝廷でも近衛の官人によつて演ぜられた。けれどもその卑俗性の故に、貴族階級の間よりも寧ろ民間に温床を見出し、そこに強く根をおろすに至つたのである。

平安中期からは、散樂は猿樂と轉訛し、猿の字があてられた。これは音訛の故もあるが、「猿」といふ字義が、よくその藝態の模倣性や低俗性や敏捷性を物語つてゐたからであらう。「さるがうわざ」といへば、滑稽戲謔を意味するやうになつたほどに一般化されたのであつた。奏氏安の

「辨散樂」や藤原明衡の「新猿樂記」等に、その藝態の種々相が記録されてゐる。後の各種演劇藝術と對比するの意味において、簡単に解説しておきたい。

呪師しゆし（また、すし・すし・のろんじとも。寺院の法呪師に發し、猿樂法師に繼承された呪師舞。この一部は能樂に展開して行く。）

侏儒舞ひきりこま（小人舞で、蜘蛛とも呼ばれたものらしく、綱渡りなどして、曲藝的な舞踏もした。）

田樂でんがく（後の田樂の原始形式、平安末期頃までは猿樂の一部と見なされ、相互に流通してゐたのであつた。）

傀儡子くわいご（人形舞はしである。傀儡子の婦女子は傀儡女と呼ばれ、遊女の起源にもなつた。）

品玉しんぎよ・八つ玉やちぎよ・刀玉たぎよ（手品・奇術・お手玉・刀その他のお手玉。）

輪鼓りんこ（デアボロといつて、大正初期頃流行したものと同じく、鼓の形をしたものを紐であやつる曲技。）

一足いっそく・高足かうそく（田樂の本藝になつた一種の曲技。「ひとつあし」「たかあし」とも呼ぶ。滿支に行はれる高足踊の如きも含まれてゐたのであらう。）

獨相撲ひとりすまふ・獨雙六ひとりすわろく（それぞれの模倣動作。）

走索（高繩ともいつて、綱渡りである。）

綠竿（竿上り、梯子乗りの類。）

右の外、琵琶法師の物語・妙高尼之襦袢乞・京童之虛左禮・東人之初京上といった風の、簡単な物語を持つた、諷刺的な滑稽劇があつた。

いつたい、平安時代の猿樂なる名義は、今日の「演藝」といふ言葉、或ひは「藝能」と稱すべきほどの廣汎性を實際持つてゐた。さうしてそ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・宇治の離宮祭、南都の春日若宮祭等、寺院の法會では修正月會の場合等が殊に著名であつた。この他各地の神社・寺院においても演ぜられたのであつた。

猿樂の演技者は、賤民の猿樂藝人であつた。宮廷で行はれたものには、官人の演ずる場合もあつたが、一般には賤民の業であつた。その中には、古く散樂の樂人として渡來し、官立の散樂戸の指導者ともなつた歸化人の後裔もあつたであらう。また直接教へを受けた者、見習つてその仲間に入つた者もあつたであらう。また平安時代に入つては、庶民に對する賦課が重くなつたので、それを免れるために、法體となつて公民をのがれた、所謂濫僧となつて猿樂藝人の仲間に加はつた者も少なくなかつた。猿樂法師・田樂法師と呼ばれた所以である。賤者であるから社會的地位

は極めて低かつたので、滑稽卑猥を演じても意に介せず、「烏譚人近レ之」といふやうな戲謔をも敢てしてのけたのであつた。彼等は藝能による纏頭（祝儀）を以て生活したのであるから、藝に對する精進努力には目ざましいものがあつたであらうし、相互の結束にも亦堅いものがあつたであらう。即ちこの猿樂者に至つて、舞樂の樂人に對して、庶民の間における職業的俳優の輩出を見たとやつてよいであらう。

舞樂と猿樂とを外にしては、廷臣の間に行はれた郢曲と、寺院の演藝たる延年とがあつた。前者は神樂歌・催馬樂・風俗歌・朗詠・今様等の總稱で、佛教の音樂（聲明）と雅樂とによつて民謡を洗鍊した貴族廷臣の聲樂であつた。これはやがて、能樂の生成に影響を及ぼした。後者は中世劇に聯關する所が多いから、改めて次章に述べることとしたい。民間には傀儡女から生育した白拍子があり、農民の間には既に田樂の興隆を示唆するものがあつた。けれども何れも派生的なものであり、この期においては注目すべき藝態にまでは發達しなかつた。

元より、太古より平安末期までを包含する時代の文化を映發し、而も完成されたる舞臺藝術を求むれば、舞樂を以て最とするに異存はないであらう。けれども、庶民の間に醞釀された散樂系

の賤民猿樂藝の各要素こそは、最も注目すべきものであつた。散樂は日本國民の全部に浸透して十分に融會し、在來の素朴なる樂舞をも吸収して、爾後の各種演劇藝術を發芽せしめたからである。散樂が猿樂と文字を變へたところに、散樂の日本化が認められるのである。而して次代の代表的演劇たる能樂及び能狂言の要素も、この期の猿樂の中にあつた。また次々代の代表的演劇たる人形淨瑠璃劇と歌舞伎劇も、同じく此の期の猿樂の中から芽生えて成長したものだつたのである。而して現今における諸演藝、喜劇の類とても、猿樂藝のうちこそその源を發してゐるのである。吾々の史的興味は此の期の猿樂に最も多く注がれる。結論的に言へば、猿樂の殆ど悉くの要素は、七八百年の歲月を經、幾多の改變と藝術的洗鍊とが施されて、この稿における近世歌舞伎を形成したものとさへ考察されるのである。

(附記) 散樂と猿樂。散樂はまた散更とも記されてゐる。これはサンローといふ音を寫したものとされ、全く同一義である。サンがサルと轉訛するは音韻學上の自然であつて、駿河が、「するが」に轉化したのと揆を一にし、「さんがく」が「ざるがく」と轉訛したのも同一過程である。「ざるがく」の音に對して、「猿樂」があてられたのは、前記した如く、そ

の藝態が模倣と滑稽とを主眼としてゐるからだつたであらう。これもまことに自然である。而して、平安時代の猿樂は、鎌倉・室町以降の猿樂とは、その内容を少しく異にしてゐる。無論聯關はあるのであるが、後者は田樂に對しての猿樂が主要意義になつてゐる。そこで平安時代の猿樂は、「古猿樂」または「廣義猿樂」などとも呼ばれてゐる。

猿樂と烏譚。猿樂と烏譚人または烏譚の藝との關係については、未だ十分なる研究にまで達してゐないが、卑見を添記して博雅の示教に俟ちたいと思ふ。本章には煩雜をおそれ、努めて引用を避ける方針を取つてゐるが、この項については一二の文献を左に先づ擧げた。

都猿樂之態、鳴呼之詞、莫不_下斷腸解頤者上也。(中略) 定縁者鳴呼之神也。(新猿樂記)

令_二人_一大_一咲、所謂_レ烏譚人_一近之矣。(三代實錄)

嶋嶮來朝、自爲_二解頤_一之觀。(辨散樂)

ともかくも烏譚もしくは烏譚人は、滑稽な藝能とこれを演ずる人とを指してゐる。「大言海」には、「可笑」は「をこ」の轉と云ふとある。また、「支那、後漢ノ頃ノ南蠻ニ烏譚ノ國アリ、其風俗ニ、理非ヲ顛倒シテ、笑フベキ事多シ、其語、暗合シテ、後ニハ混淆セリ」とある。

烏澁の國は明白には言へないが、大月氏國あたりを指したものと考へられる。また散樂とは、支那では官樂にあらざる、俗間の樂を指した言葉で、烏澁傳來の夷樂をも散樂と稱したのであつた。『東洋讀史地圖』に據れば、漢以前春秋戰國時代のものには、現今の中央アジアのアラル海を Lake Oxus 即ち烏澁海とし、バミール高原から、流れてアラル海に注ぐ川を、Oxus とし、明かに烏澁水（嬌水）と記されてある。私はここに大きな示唆を感じる。さうして散樂の生誕地を漠然と西域地方、中央アジア地方といふものの、多分この烏澁水の流域が主要産地ではなかつたらうかと想定するものである。

六 中 世 劇

上世の文化と演劇藝術とについて、私は少しく筆を用ひ過ぎたかも知れない。が、それは沿革推移の基礎となる部分であるからである。以下の中世と近世とについては、出來得るかぎり簡潔を期することとする。

(イ) 文化の移行

平安時代文化の擔任者であつた貴族階級の爛熟頽廢は、地方特に東國地方の豪族たる武家の擡頭を促がした。平家の没落、源賴朝の鎌倉幕府開設と共に、武家は新興の支配階級として社會の中心的勢力となり、そこに別種の中世文化が次第に建設せられた。源氏より北條氏への鎌倉時代には、武士道の興起が著しく、また元寇を中心として國民意識の強調と國家的精神の覺醒とが目ざましかつた。續いて建武の中興による吉野時代があつて足利氏を主班とする室町時代に入り、この間約四百年間、次第に根ざし深い平安文化に薰染し、また宋元文化を吸収したとは言へ、前代よりも日本的文化の建設には一歩も二歩も進めたのであり、また文化の地方的分散においても遙かに見るべきものがあつた。

保元・平治の亂から平家の滅亡に至る、前代末期の社會動搖に對して、淨土・禪・日蓮等の諸宗教が、法然・親鸞・一遍・道元・日蓮等の高僧によつて提唱された。貴族佛教に對して、庶民的また實際的の宗教が國內に普及した。一遍上人が稱名の歡喜踊躍を具現したといふ念佛踊りは、やがて阿國歌舞伎を派生せしむる動因ともなる。それほどに宗教が國民生活の内部に浸透したの

であつた。前代が藝術の時代と呼ばれ、この期が宗教の時代と呼ばれるのも無理ではない。「平家物語」以下の軍記物、「新古今集」以下の歌集、謡曲は勿論、運慶・堪慶等の彫刻に、周文・雪舟等の繪畫に、或ひは茶道・香道等に至るまで、佛教が文化の上に及ぼしたところは甚だ大きかつた。

かういふ日本化、庶民化の強調による諸現象は、演劇の方向においても全く同様であつた。一言にすれば、中世劇の主要なるものは延年と田樂と猿樂の三者であるが、これらの交流によつて猿樂能即ち能樂と能狂言との大成を見たのである。舞樂は無論日本化された舞臺藝術であつたにしても、その各種素材は寧ろ大陸のそれであつたが、ここに至つて、全く日本的なるものの完成を見たと言ひ得る。次に、この三者即ち延年・田樂・猿樂の本質並に相關々係を主として、中世劇の推移を眺めることにしよう。

(ロ) 延年

延年は「遐齡延年」の語に出たもので、延年の舞(また舞曲)とも呼ばれ、寺院における演藝會であつた。その淵源は平安時代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

において盛んに行はれた。奈良の東大寺・興福寺・藥師寺・法隆寺、京都附近では延暦寺・園城寺などの大法會に際しては、代表的なものが催された。さうして室町の半ばからは衰へ、江戸時代には僅かに形骸を諸所にのこすだけとなり、今日では僅かに平泉の毛越寺その他に郷土藝術として、その形骸を保存してゐるに過ぎない。併し、その意義と影響においては、甚だ多きものがあつた。今日なほ十分なる研究は盡されてゐないが、私共の知る限りにおいても、その影響は寧ろ意外とするほどに大である。

延年舞曲を端的に言へば、上世劇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、それらの演藝を構成編輯(モンタージュ)してゐるのは雅樂であつた。

舞臺は廣縁、庭上、または庭上の置舞臺または芝生の場合もあつて、「芝居」なる語は、延年に由來するとも言はれてゐる。舞臺の大きさが時として三間四方であつたりするのは舞樂の影響であり、また後の能樂舞臺にも影響を及ぼしてゐるであらう。橋がかり(即ち演技者の登場口)はV字形に設けられて、二つの通路が舞臺後方で合してゐた場合があり、樂屋において音樂が演奏される。これらの形式は、そつくり舞樂の轉用襲用であつた。

延年舞曲の音樂は、これまた前記の如く、雅樂によつたもので、最初に寄樂として『寄春樂』

の如きを用ひ、第二番には必ず「振鉦」を演じた。「振鉦」は舞樂の初頭に必ず演奏される目出度い曲である。さうして、最後には散樂として舞樂の時の退出樂たる「長慶子」が演奏される慣例であつた。樂器も舞樂と同様であつたらしいことが想見される。衣裳裝束の如きも、大宮人の風俗を模すか、舞樂裝束の襲用または模倣であつたらしい。また演奏種目中に、必要に応じては舞樂の「越天樂」「青海波」等が、附樂として演奏されたこともあつた。

その演技種目については、時代により、寺々により差異のあつたことは言ふまでもない。が、郢曲、雜藝乃至宴曲系から轉用したもの、即ち貴族藝術たる舞樂・佛教聲樂系のもの、庶民演藝の猿樂から轉用されたものがあつた。前者に屬するかと思はれるものに、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、金色の風折烏帽子に長絹・大口・色小袖といふ扮裝の稚兒が二人出て、小鼓の亂拍子に合わせて舞ひ謠ふものもあつた。白拍子舞もあつた。遊僧と言つて専門の成人藝僧が二人出て、一人は「春日野の野守の鏡これなれや、夜半に三笠の山の端の月」と歌ひ、一人は「百敷の大宮人はいとまあれや、櫻かざして今日も暮しつ」と歌ひ、舞樂の曲に合わせて歌ひつ舞つたりしたものもあつた。大風流・小風流は、作り物を舞臺に出して、それについて問答するもの。また走り物の出るを走

り物といふ。走り物とは、鳥・獸・鬼などと僧との問答があつて、善神がこれを取鎮めるといつた風のもので、輕快敏捷な動作を伴ふものをいふ。舞樂の蘭陵王や納曾利の如きも走り物と呼ばれてゐる。走り物に屬するかと思はれるものの中には、「狂言」といふものが既に見えてゐる。開口猿樂(略して開口)とか、當辨猿樂(また答返)などいふ、言立や秀句や駄洒落まじりのエロキューションを主眼としたものがあつた。連事(連詞)といふ同じやうな演述もあつた。殊に私が注目したいのは、絲綸といふものである。稚兒の演ずるもので、色小袖に緋袴・長絹といふ女姿で出場し、舞催といふ後見役が、舞臺に持ち出した簍に絲を巻きながら、約束した男の來るのを待つといふものであつた。絲綸一聲といつて小鼓のあしらひで、「絲を綸るをもよるといふ日の暮るゝをもよるといふ、くるくしくも何かせん、來るより待つこそ久しけれ云々」といふ今様歌などをうたつたといふ。

以上の外にも記録にのこつてゐる曲はある。けれども、延年舞曲なるものの史的意義を知るには、これだけでも事足りるであらう。要するに、貴族藝術の下の形態と庶民藝術の上向的形態とを集成したものであつた。それが寺院といふ當時殆ど唯一の文化機關の中に保護育成されたのである。演技者の中には雅樂の樂人もあつたが、最も活躍して人氣を集めたのは、遊僧と稚兒で

あつた。稚兒は衆道關係の最肩々もあつて、所謂大衆の血を湧き立たせたもので、稚延年と稱する特別の催しさへあつたからである。遊僧は長唄の「勸進帳」の中にも、「元より辨慶は西塔の遊僧、舞延年の時の若」とある遊僧で、藝人僧のことをいふ。(序ながら、若は若音兒の略で、少年の藝人である。)遊僧の中に賤民猿樂者の濫僧のあつたことは言ふまでもなく、寺々に附屬し保護され、賤役に従事しつつ演劇藝術の研究と奉仕に身を委ねた者があつた。即ち猿樂の藝人僧が延年に従事して、先行の完成藝術たる舞樂と接觸し交流し、これを攝取することによつて、猿樂藝中のあるものを昂揚せしめたとも考へられる。「新猿樂記」當時の滑稽問答は、開口・當辨となり、連事となり、物語あるものは狂言となり、絲綸と發達したのであらう。

能樂なるものは、本來猿樂の表藝として平安末期には認められてゐたが、これが延年風流に入つて大成され、次いで田樂に入り、やがて猿樂能としての大成を見るのである。連事の如きは、能狂言の語りに入り、轉じて歌舞伎の中に入り、今日は歌舞伎の特殊な長ぜりふの稱呼として最も廣く知られてゐるであらう。また絲綸は若女方の原始形式であり、初期歌舞伎に絲綸權三郎なる座元名を發見するし、「糸より」といふ振事も萬治頃の上方面歌舞伎の中に發見される。延年舞曲が、上世から中世への大轉換期である此の頃の、下向するものと上向するものとの各種演藝の

交配所或ひは一種の温床になつたことは、これら二三の例によつても想察されると思ふ。

(ハ) 田 樂

田樂の起源は、前時代の田舞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演藝の一である。平安末期からの田樂が、農耕による生産物の豊富を祈念する神事・行事から直接に發してゐることは疑ひない。

ともかくも、自由な民衆的な盆踊風のもの、伎樂系統のものが先づ提携し、腰鼓・笛・編木等の樂器に、銅鉦子や振鼓・小鼓等が加はり、歌舞の外に散樂の曲藝的部分が合體して、鎌倉に入り、各階級の熱烈な支持を受けるに至つたものと見てよい。が、室町の末に至つては漸衰の一途を辿り、その藝術的部分は猿樂能に吸収され、曲藝的部分や獅子舞風の、言はば伎樂系統散樂系統とも考へられる部分のみが、各地の寺社に遺存されるといふ經路を取つてゐる。

元來、「新猿樂記」によれば、猿樂の中に田樂といふ種目がかぞへられてゐた。猿樂とは其の根本において相通じたものであつたことには、先づ終始變りはなかつたものらしい。何故に田樂が鎌倉期に至つて發達したかといふに、結局は武家文化が前代の貴族文化よりも低俗であつたか

らだといふことにならう。舞樂は、既に形式化してゐた。武家の觀賞にはあまりに高級過ぎ、象徴的であり過ぎたので、もう一段も二段も平俗で、親しみ易い田樂が取り上げられたのであつた。「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。職業人が本座・新座を稱して京都と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。本來の編木・太鼓・笛等の樂器による、所謂中門口の舞を特色とし、猿樂の能を延年と同様に攝取し、散樂からは曲藝風の雜技を攝取したので、田樂は貴族・武家・庶民等各階級の支持を克ち得たのである。一足、高足に乗つた白の狩衣の田樂法師の恰好が、豆腐を串刺しにして焼いた料理に似通つてゐるので、「でんがく」と呼ばれるやうになり、それが今日の「おでん」なるものになつてゐる。演劇藝術の社會性を物語る一例である。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」等に詳しいが、殊に著名なのは、「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、棧敷崩れとして知られてゐる。將軍足利尊氏をはじめ關白・大臣以下が見物したと傳へられてゐる。「田樂ハ鬼ノ面ヲ着ナガラ、裝束ヲ取テ逃ル盜人ヲ、赤キ管ヲ振テ追テ走ル」とある。即ち、鬼の面をつけた能藝が、その時演ぜられたことが明らかに記されてゐる。而して今日の能樂の曲目と對比し得る田樂能も少なくない。「水汲の能」(能樂の「檜垣」

以下括弧内は能曲名)、「敦盛の能」(敦盛)、「女沙汰の能」(女沙汰)、「尺八の能」(籠尺八)、「法然上人の能」(上人流)等。田樂の狂言においても、能樂のにおけると同様のものが少なからず發見されてゐる。「膏藥練」「蟹山伏」「太刀奪」「瓜盜人」「宗論」「茶壺」「棒しばり」等の如く、多數の曲名が擧げられる。

田樂藝人の名も數多記録されてゐる。その中には福若丸・藤松丸・菊子丸などといふ少年俳優があり、菊阿・飯阿・玉阿・幸阿・徳阿などといふ阿彌號を稱した、所謂田樂法師があつた。私には福若丸とか、世阿彌の幼名藤若丸等の名を、この際特に擧げておきたい。それは歌舞伎の猿若を想起せしむるからでもある。

田樂の舞臺は、延年よりも遙かに進歩した野外劇場風の設計であり、その根本義においては舞樂に出發してゐることを想像せしむるものであるが、舞臺及び劇場に關する事項は後章に一括して検討する筈であるから、今は省略する。

右の如く、田樂能は初期猿樂能の境地にまでは達したのであるから、中世演劇としては一應大成の域にまで到達したものと云つてよい。が、中門口と雜技の行方はどうなつたのであらうか。能藝を猿樂に吸收されて、返上を餘儀なくされた後の田樂は、哀れな敗殘者になつた。中門口は、

神社寺院の祭禮に、ただ形式的に演ぜられるものとなり、その末流的形骸は、春日若宮・那智・王子権現・淺草の三社祭・三河鳳來寺・紀州有田・常陸金砂その他の各地に、神事舞や郷土演藝として遺存してゐる。さすがにこの中世期は文化の地方散布において著しいものがあつただけに、中門口及び高足・一足等、即ち田樂に基づく神事舞が各地方の祭禮に屢々發見されるのである。雑技たる曲藝部門の刀玉・弄玉・獅子舞等は、再び民間に還元され、放下師から太神樂連中の手に渡つて、今日に及んでゐるのである。

(三) 能藝の由來

中世劇の代表者は猿樂能であつた。而して前期平安時代に大發展を見た猿樂の中に、「能藝」また略して「能」なるものがあつた、その大成されたことが主要業績であつた。

この「能」の發生経路については、久しく通説が行はれてゐた。即ち、今日の能樂であるところの猿樂能は、田樂の能を繼承大成したものである。而して田樂の能は、多分延年の能を繼承したものであらうといふのであつた。然るに、最近に至つて岩橋小彌太並びに能勢朝次等の綿密なる考證によつて、ほぼその真相を闡明することを得たことは快心事とせねばならぬ。即ち、猿樂

の能は、元來猿樂自身の中に發生したもので、延年も田樂もそれを繼承したものであるとの説である。

その由來や過程を要約すると、かういふことになる。佛寺において修二月會を勸行する際に、密教的な行法を擔當する役僧に呪師と呼ばれるものがあつた。これは、行法の外相を行ふものであつて、结界・鎮魂・鎮魔・除魔等を、參詣の男女老若にも分かり易く、行法の内容を演技によつて動作に表現して見せることをいふ。この呪師の役目を、次第に寺屬の猿樂法師に演ぜしめるやうになつて、猿樂の中にも呪師といふものが生じ、それを呪師猿樂と呼んだ。

元來呪師猿樂の演じたものは、佛教説話であるとか天下泰平四民安樂の祈禱を内容とし、これを舞ひ演じて見せたのである。さうしてそのあとで、二番目狂言風に、専門の滑稽や曲藝等をも併せ見せたのであつた。従つて、呪師の藝は眞面目なものであつたらしいが、次第に會式の余興風なものとして發達したのも無理はない。平安時代の末から鎌倉にかけては、龍天手・毘沙門手・鬼手などを演じたことが見え、曲目は一手二手と數へられてゐた。「次に龍天手東西より、出舞、次に毘沙門東より出舞」などとあり、また呪師走といふことも記されてゐる。舞とあるから舞踊を主として説話を表現したことが知られる。さうして走は、元來は舞樂の中で勇壯に烈しく

舞ふものと言ふのであるから、呪師の舞にも勇壯なものがあつたと推察される。その呪師の本来の藝のあとで、猿樂固有の滑稽技を演じたのであるから、教養なき参詣人は、讀經や法話の聽聞よりも、猿樂法師の演ずる呪師藝と猿樂藝とを見たさに群集するといふことにもなつたであらう。同時にそれが呼物となり盛んとなるにつれて、唱人（地謡）や囃子方をも整備するやうになつた。かくして、呪師藝は、ある説話なり筋なりを舞踊を主とした動作によつて表現するもの、即ち能藝といふものにまで發達したのであつた。その結果、最も纏まつてゐる或ひは進歩してゐる猿樂の能たる呪師藝が、猿樂なるものを代表するやうになり、「能」といふ代りに「猿樂」とも屢々呼ばれ、また記録もされるやうになつた。——と言ふのである。文献の上からも證明されるに至つたが、能藝の發達過程としても當を得てゐると言つてよ。

かくして生れた能は、鎌倉時代に入つていよいよ持囃されたので、延年に攝取され、田樂にも攝取された。田樂に名人一忠の輩出を見るや、俄然大進展を遂げ、田樂能は室町初期の代表的舞臺藝術として認められたのであつた。ところが觀阿彌・世阿彌父子が、將軍足利義滿に召されて、殊寵を蒙るに及んで、猿樂派は次第に勢力を伸張し、室町中期以後は、完全に田樂を壓倒して、猿樂能の樹立大成を完遂したのであつた。經路からすれば、呪師も田樂も、廣義の猿樂の中に數

へられてゐたのだから、結局は猿樂自體の進展といふことにはならう。けれども狹義に解釋すれば、猿樂法師が呪師の藝を占有し、一時田樂にも借用され、後に利息をつけて猿樂へ返上したといふ形になつてゐる。平安中期から室町初頭にかけての約四百年間に、廂を貸して母屋をとられたといふことを、二度三度繰返した結果、猿樂能が大成されたのである。かういふ過程は次期の人形淨瑠璃と歌舞伎との交流にも見られ、而して結局は、近世歌舞伎の集大成に到達するの過程とも酷似してゐる。しかも、それが一連環たる以上、猿樂の近世的集大成即ち歌舞伎といふことにも言及されるのである。

かくの如くして能藝が、呪師の外法演技たる説話表現のための劇的歌舞に發したことは間違ひないが、私どもとしては、更にそれが舞樂と佛教樂舞と猿樂との提携融和であることを主張したいのである。佛會に演奏せられる歌舞の「歌」は佛教聲樂たる聲明（梵唄）に由來してゐるであらうし、「舞」は蕃樂である伎樂乃至舞樂から發したと想定されるからである。即ち此の三者の特技は、猿樂の呪師藝において握手し、能藝を生産發達せしめたものと解釋し得るであらう。

（ホ）能樂・能狂言

猿樂藝術の完成された形には、能樂と能狂言とがあつた。その内容には相違點もあつたが、それぞれ日本演劇史上の劃期的な大きな形態であつた。

能樂は歐米の歌劇と全く同じ形態のものである。演技者も歌ひつつ舞つて動作し、合唱團たる地謠を持ち、四種の樂器ながら音樂團をも持つてゐる。但し歌劇よりも舞踊的要素に富んでゐると言つてもよいから、寧ろ歌舞劇乃至舞踊劇と呼ぶべきであらう。然るに、能樂の典雅優婉で題材内容の悲劇的なるに對して、能狂言は滑稽輕妙で、當時の世相を映發した寫實的な科白劇であつた。従つて正統演劇の傳統は、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のである。而して、この兩者は實にその當時の國民生活に即してゐたもので、今日の能樂の如く古典化し、硬化し、社會と遊離したものではなかつた。

世阿彌の父觀阿彌が、能樂の展開に邁進してゐた時、初めて『白髭』の能に曲舞の節調を取り入れ、それが異常な喝采を博したといふ。曲舞についてはなほ後述するが、能に先きだつて社會一般に歡迎されてゐた謠ひ物で、物語を謠ひつつ舞ふ藝能であつた。元來、觀阿彌は奈良にゐた女曲舞から學び、その曲節をやはらげ、猿樂の小歌節の優婉さを加味したと言はれてゐる。この『白髭』の能に見る如く、觀阿父子は時の流行歌謠曲を攝取して編成したのであつた。謠曲二百

番中「クセ」即ち曲舞攝取のないのは、約六十番にしか過ぎないとされてゐるほどに、重要な部分を構成してゐる。

かくの如く、當時の猿樂能は、現實生活に即したものであつたから、何人にも興味が持てた大衆的のものであつた。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特に音樂的の精鍊を重ね、莊重嚴肅味を添加し、演出時間は殆んど二倍になつた、それが今日の形態であると言はれてゐる。それだけに、音樂的演出の部分が增大し、象徴的な表現になつてゐるのである。

この中世期の半ば以來、社會の熱烈なる支持を受けるにつけ、能樂法師は、寺社の保護承認のもとに座を組織し、劇團を組織して、祭禮法會の際に興行をなし、地方をも巡演した。近江・丹波・大和・攝津・紀州等には數多の座があつた。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華々しく活躍したのであつた。その他、正式に公認の座を組織してゐない、言はば私的或ひ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。同じ謠曲でも流派により、又技のすぐれたものによつて、謠ひ方も舞ひぶりも違つてゐた。新作も種々の

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帯時代のことであつた。それだけに、流動性もあり、國民生活に適應して潑刺としてゐた。かういふ固定しない時代の藝能形態は、後の淨瑠璃や歌舞伎とも相通じてゐる所で、音楽や舞臺藝術の發達過程には、屢々見受けられる現象である。

(附記) ここで一つの假定が許されるならば、室町末期の大變亂がなかつたとせば、能樂はもつと早くに、もつと進んだ演劇的構成のものにまで發展してゐたであらうと想像されることである。即ち、世阿彌の大成後約半世紀を経て、觀世信光頃の新作能には、『安宅』『望月』といった風の、直面物ひためんものが多くなり、演劇的構成を多分に持つものが續々と産出されてゐる。これは能樂の當然の發達順序と見るべく、今暫らく平和な時代に恵まれたならば、新派能樂團も組織されて、或ひは時代狂言(能樂劇)世話狂言(能狂言劇)の發生にまで展開する運命を持つたかとも思はれる。

なほ、今一つの假定が許されるならば、能樂の完成には、元曲の影響を受けてゐるのではなからうかといふことである。能樂と支那劇の元曲・崑曲とは、その演出様式において數多の酷似點を持つてゐるので、新井白石以來現代の七里重惠などによつて、元曲との關係が肯定されてゐる。これに對して高野辰之その他は、影響ありと證すべき文證なしとの理由で否定してゐる。記録の未だ索搜し得ざることは遺憾であるが、管見を以てすれば、その舞臺様式・演出様式等の諸點から見て、何らかの關係あるものと信ぜられる。能樂藝人が賤民演藝者であつたために、支那に留學して見學して來た指導者等が、文献に徴すべきものを殆どのことなうでしまつたのではあるまいか。記して後考を待つ次第である。

(へ) その他の歌曲

以上で、中世演劇としての猿樂・田樂・延年の三者の聯關狀況を概説した。劇的構成を持つものとしては、だいたいこれだけであつたが、今期において發達し、次期の演劇に對して重大なる關係を持つものに、曲舞くまひと幸若舞曲かうわかぶと淨瑠璃とがあつた。

曲舞は平安時代の雜藝ざげいの一たる、自拍子の歌つた今様いまやうの變化した宴曲に、舞をつけたといふものである。曲舞の名義は、正統派から逸脱したものといふ解釋もあるが、曲くは「曲節」で、節ふしおもしろく歌ひつつ舞つたからとも解釋される。多くは女で、水干烏帽子で扇と腰鼓を持つた圖に

描かれてゐる。これが能樂に攝取されて、大成に寄與したことは前に述べた。が、今一つ注目すべきは、幸若舞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』『夜討會我』『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、その説話なり、戯曲的臺本は、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、歌舞伎にもさまざまの重大影響を與へてゐることも指摘しておきたい。

淨瑠璃そのものは、一つの音樂でしかなかつたが、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、中世期に音樂としての成長を見たのであるから、その發育経路については一瞥しておく必要がある。

前期平安時代の後期から、琵琶法師の物語といふものが行はれてゐた。無論賤民演藝の一つとしてである。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稱されることにもなり、急に時代の音樂として行はれはじめた。爾來二百餘年、琵琶は次第に固定し、形式化すると共に、推移する時代生活と文化とは、新傾向の語り物を要求するやうになつた。この傾向を代表して生れたものが、即ち淨瑠璃なるものであつた。淨瑠璃の起源に關しては未だ正確

な考證は得られないのであるが、初期の淨瑠璃曲中で最も人氣のあつた、三河矢矧の長者の淨瑠璃姫と牛若丸との戀物語を内容とした『淨瑠璃姫物語』(十二段草子)に起因してゐると言つて差支へないであらう。『平家物語』以外の詞章を語つても、平家と呼ばれてゐたと同じ経路で、『淨瑠璃姫物語』が最も行はれたから淨瑠璃と汎稱されたものであらう。さうして、それが記録の上に見えはじめたのは、室町の中期、東山(義政)時代といふことになつてゐる。初め淨瑠璃は、琵琶または扇拍子あふぎやうしによつて語られてゐたのであるが、永祿年中泉州堺の津に琉球から傳へられた蛇皮線じまひせんが、日本的に改造され、三味線と改稱し其の伴奏樂器となるに及んで、飛躍的發展を遂げ、近世期即ち江戸時代に入るのである。

顧みるに、中世期の演劇藝術にも相當に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。上世を承けて近世を拓ひらくだけの意義と内容とを、十分に持つてゐた。殊に、元寇のことなどもあつて、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が如くに、わが演劇藝術においても、純日本的大成を見たことは祝福すべきことに屬する。能樂及び能狂言は、實に上世以來の藝能乃至

は演劇藝術の集約であり、第一次の日本的完成であつた。この経緯については、上來努めて叙説したつもりである。

中世末期は、所謂戦國時代に入り、未曾有の混乱時代に陥つたので、演劇活動も當然一頓挫を來した。或ひは今一世紀も平和が保たれてゐたならば、どうなつてゐたかといふことは、「附記」の中にも述べたが、可なり興味ある問題である。私見を以てすれば、ワグネルもシェークスピアも、間もなく現はれたのではなからうかとさへ思ふ。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未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。けれども今一世紀間の洗練を與へたならば、複雑な構成を持ち、そ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大成が期待されたであらう。シェークスピアは中世末期から安土・桃山、江戸初期にかけての活動に屬するのであるが、わが國では、同時代において相對比し得るまでの發展には達しなかつた。

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見てよいであらう。

七 近 世 劇

(イ) 時代文化と史的區劃

下克上ゲクジョウといふ言葉は、中世末期の混乱状態に乗じた、人心の動向によつて生じた。

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、庶民の勃興を促進し、現實的享樂的生活を追求したのであつた。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移行は、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であつたと言つてよい。かういふ状態は、そこに多少の陰鬱さを宿したものの、この期を代表する文藝も、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いてゐるのは此の故に外ならぬ。殊に注意すべきは、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、世界史上にも類ひ稀なる三百年といふ平和を持続したといふ現象であつた。このために、中世末期から近世初期にかけて、西歐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、歐亞藝術の刺戟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、鎖國的政策のため、國內的の發達と爛熟とに終始する結果を生んだのである。ここに、時代そのものが中世封建制の延長及び近世的完整であつたと共に、演劇藝術においても、中世演劇の近世的完整に終始したといふ根據を發見することができるであらう。

さて近世演劇の代表者は、屢々述べて來たやうに、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、また中世期の延年・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、姉妹藝術として成長したのであるが、後半期に至つて歌舞伎に綜合されたのであつた。この兩者の相關々係を、江戸時代文化の推移と共に略述して見たいと思ふ。

江戸時代乃至江戸時代文化の區劃には、種々の方法があらう。寶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年度を境界線とし、後者にあつては寛政年度を境界線とするのが、最も普通である。多少の出入りはあるにしても、やはり便宜上左の四區分制に従ふことにしよう。

- 第一期 慶長より寛文・延寶頃までの約七十年間（發生期）。
- 第二期 延寶より享保・寶曆頃までの約八十年間（發達期）。
- 第三期 寶曆より寛政頃までの約五十年間（完成期）。
- 第四期 寛政より文化・文政以降の約六七十年間（成熟期また爛熟期）。

（ロ）發 生 期

第一期の寛文・延寶までの六七十年間は、すべてにわたつて準備時代であつた。家康の施政方針であつた儒教中心の文教政策は、神・佛の二道とも融和し、學問藝術への探求心は深められ、自己認識は次第に明確の度を増した。しか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、江戸時代に入つて平和相の整備されると共に、享樂的現實主

義的の傾向が一段と強調された。新世代の人々には、もはや田楽・猿樂によつては潑刺たる感興に浸ることができなかつた。彼等の生活を豊富にするためには、新らしき慰樂設備を追求し、自分達の藝術を創造しようとするの意慾に燃えた。人形浄瑠璃と歌舞伎の發生も、實にそこに根ざしたものと云つてよからう。

前節に述べた如く、浄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、當時の民心を魅了し、十數年を出でずして全國的の流行を見た。この浄瑠璃説話の内容を、人形の操作によつて立體的に演出せ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、一層熾烈なる大衆の支持を獲得することができた。而して此の劃期的の新舞臺藝術の創成は、京都において成され、多分慶長初年のことであつたらうと言はれてゐる。こ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、上世の奈良時代前後に大陸から傳來した散樂の一部門であり、浄瑠璃は平家琵琶に由來し、更に溯れば、謠曲や幸若と同じく佛教聲樂に源流を發してゐる。けれども、兩者とも十分に日本化されてゐた。舶來樂器たる三味線さへも、相當に日本化されてゐた。

かやうに、一旦提携した後は、恰も適當な装置配合のもとに成された化合物の如くに、三者一體となつて發展の一途を辿つたのである。先づ京都に榮え、次いで新開の都府たる江戸に榮え、薩摩太夫・金平節の創始者櫻井丹波少掾等あらはれ、明暦三年の大火後、江戸を止むなく立ち退いた演奏者によつて、大阪・京都が永く中心地となることになつた。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、貞享年度竹本義太夫の旗上げによつて、浄瑠璃節の集大成を見るに至る。人形の活躍する舞臺としては、金平時代以後、さして見るべき進歩もなかつたが、語り物として一と先づ完成されたのであつた。浄瑠璃の詞章には、各種の軍記物や謠曲・幸若等からの流用もあつて、單純ながら多くは浪漫的な説話であつた。それが、幼稚にもせよ人形舞臺を控へた以上、單純で靜的な構成も、次第に複雑化した動的な構成に移行し展開すべきであつた。金平浄瑠璃は童話的な内容ながら、劇的構成を促進せしむるに大いに役立ち、義太夫が語つた近松門左衛門作の『出世景清』（貞享三年）に至つて、戯曲的の展開を遂げたのであつた。即ちこの作をもつて、新舊浄瑠璃の分水嶺とし、この以前の諸流派諸戯曲を古浄瑠璃と汎稱する所以である。

かく浄瑠璃が順調に展開して、早くも一時期を劃したにかかはらず、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此の期間に完了することができた。

元來歌舞伎は、中世末期に大流行を見た風流に發してゐる。風流は、その頃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。佛教くさい名義ではあるが、扮装や歌詞にこそ佛くさいところもあつたが、その本質はまつたくの娛樂觀賞用で、低級な民俗舞踊に類したものであつたらしい。この當時の標語ともいふべき、「夢の浮世ぢや、たゞ狂へ」と言つたやうな現實的享樂的な傾向を漂はした、頗る好色的な舞態のものであつた。出雲の阿國が京都で新工夫の念佛踊りによつて俄然人氣を集めたのは、慶長八年以前とされてゐるが、彼女の外にも、多數の少女歌舞團のあつたことは立證されてゐる。それらは、多分中世の女猿樂の傳統、もしくは「まひまひ」と稱された幸若の女舞の傳統であつたかと思はれる。また阿國は出雲大社の巫女であつたといふが、それには明證はない。けれども、勸進興行を標榜するのでなければ、入場料を徴収できなかつたのだし、巫女はある期間遊女的の職能をも兼ねてゐたのであつた。阿國の歌舞伎をはじめ、追隨して生れた數多の女歌舞伎團は、事實は女優兼遊女を中心とした劇團であつた、その興行は賣色手段と何等選ぶところはなかつたのである。まさしく豪華な張見世と言はるべきものであつた。現に、京都の遊女屋では、抱へ遊女を以て興行してゐる。阿國歌舞伎・女歌

舞伎・遊女歌舞伎などの名稱が、まつたく同一物であるのも無理はない。

阿國歌舞伎の發生當初は、少女によるオペレッタ乃至レビュー風の民俗舞踊であつたのだが、間もなく、低級な能狂言師が加はつて、道外即ち滑稽劇を、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、或ひは同時でもあつたであらう、能樂を取入れた舞踊或ひは能樂そのものが差し加へられた。舞臺も能舞臺の襲用であり、囃子も全く同一様式であつた。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足らず、先行の、而も手近の能樂・能狂言の攝取によつて、多少の藝能化、演劇藝術化を必要としたのであつた。が、それはそれとして、かういふ藝能のものが、待望された平和の到來と、盛んなる諸國の金・銀山發掘による殷賑とに刺戟されて、いよいよ享樂的に趨つた各層の人々の熱烈なる支持と喝采とを容易に博したことは言ふまでもない。併しながらその熱度に比例して、その弊害も大きかつた。寛永六年には、女藝人の出演全部に禁令が發せられた。即ち男女合同劇であつた女歌舞伎は、ここに解消の止むなきに至つて、並行して存在してゐた若衆歌舞伎の伸張を見るに至つた。

若衆は即ち少年である。少女に替るに少年を以てしただけで、藝態において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、この若衆は元來若衆

道即ち男色の対象としての存在であつたので、その風紀紊亂に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を下され、全国的に禁止されたまま一兩年を経過した。が、業者多數の訴願の結果、若衆を舞臺に現はさざる事、物真似狂言盡しを演すべき事の、二ヶ條の誓約をなして許可されることになつた。若衆の前髪を剃除した、野郎頭にあらずんば出場し得ぬこととなつたので、これを野郎歌舞伎と稱した。爾來約二百九十年、昭和の今日まで傳統を維持する、現在の歌舞伎は、即ち野郎歌舞伎の向上したものである。

歌舞伎の發達上注意すべきは、前に記した二つの誓約であつた。第一の前髪剃除は、月代を掩蓋するための紫帽子や鬘の製作を促進した程度にとどまり、却つて一種の妖艶さを加へたので、若衆道の対象たることにおいては殆ど變りなかつた。公然の秘密として黙認されてゐたが、そこに些少づつの自肅は、おのづから要望されてゐた。容色本位から技藝本位への移行が、おのづから指示され強調されたのであつた。

第二の物真似狂言盡しも、同じ方向を指示した。即ち、若衆歌舞伎までは歌舞を演ずる婦女或いは若衆が主位に立ち、物真似を本職とした猿若は從位におかれてゐた。その歌舞的要素が風紀を紊る藝質として排除を命ぜられ、物真似狂言を以て歌舞伎の本體としなければならなくなつた

のである。言ひ換へれば、盡惑的で好色的な舞踊の替りに、寫實的な物真似藝能を以てせよと命ぜられたのであるから、念佛踊り、歌舞伎踊り、歌舞伎能等の所作から離れて、地藝、科白劇たる能狂言脈の物真似狂言を主眼とするやうになつたのである。而してそれは、前代、前々代の猿樂演藝の本道に立ち歸つたといふことにもなり、やうやくにして本格的の演劇道に辿りついたといふ感が深い。「藝鑑」にのこされてゐる野郎歌舞伎當初の筋書によると、能狂言の近世化、翻案とも稱すべき、單純な一幕物であつたらしいが、歌舞的要素は一應排除されて科白劇になつてゐる。結局二つの命令或いは誓約は、期せずして、本格的演劇への精進を促す方策として役立つたのであつた。さうとすれば、歌舞伎を壓迫し通した六七十年間の政府の方針が、結局は改善策になつたのである。

かくして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、江戸の市村座、大阪の荒木與次兵衛座とで、東西同時に二番續きの歌舞伎狂言を演じてゐる。二番續きは二幕續きのこと、一幕物たる「放れ狂言」からの躍進を示し、戯曲の内容と構成における複雑さを想見すべきであらう。「續き狂言」の發生は同時に引幕の發生を意味し、能舞臺の襲用が、ここに至つて歌舞伎化されはじめたのであつた。即ち能樂及び能狂言によつて藝術化された歌舞

伎は、この發生期また準備期において、既に少しづつ離脱するの傾向を示してゐる。

但し、人形淨瑠璃と歌舞伎との交渉は、この第一期には比較的稀薄であつた。兩者とも、やうやくその特色とするところを發揮はじめた程度にとどまつたからである。無論淨瑠璃の道行や金平淨瑠璃は、歌舞伎に及ぼして、道行や市川流の荒事の創始を示唆してゐる等の、彼此相通せるところも少なくなかつたであらうが、概して言へば、歌舞伎は舞臺の上よりも裏面における社會的接觸があまりに事繁く、舞臺藝術としては、人形淨瑠璃におくれてゐた観がある。本質的の相互關係は、むしろ次の期間に至つて濃厚となるのである。

(ハ) 發 達 期

第二の、元祿・享保は、後の文化・文政と好對照をなす、江戸の代表的文化時代であつた。寛文・延寶と次第に開けて來た文運は、天和・貞享・元祿と進んでいよいよ興隆し、滿開期に達した。泰平の治と國民經濟の發達と相俟つて、解放と伸張の機運は著しかつた。宗因・芭蕉の俳諧、西鶴の好色小説、光琳・友禪・師宣の美術、いづれも元祿文化の精華であつた。學藝を奨勵した五代將軍綱吉の後をうけた八代吉宗は、花やかさを抑へた新體制を施政方針とし、節儉尙武の鼓

吹、庶民教化の普及等に意を注いだ。雄健なる元祿文化は、享保・元文から寶曆年度へと堅實に整頓されたので、國民生活の進展にも見るべきものがあつた。劇壇においても、ほぼ同様の推移が觀取される。

人形淨瑠璃は、この期に未曾有の展開を遂げた。竹本義太夫によつて音樂的集成のなされた元祿の初年以來、近松門左衛門は彼れのためによき戯曲作家となつてゐたが、同十六年には世話淨瑠璃「曾根崎心中」を書いて好評を博したが、これが機縁となつて、音樂本位の人形芝居と舞臺本位の人形芝居との提携が實現された。即ち竹田出雲が義太夫に替つて竹本座を經營しはじめたことによつて促進され、準樂劇としての人形淨瑠璃劇の新發途がそこに見出された。京都にゐた近松の大阪移住もこれに隨伴した。殆ど同時に、竹本座から分立した豊竹座も、義太夫節を語つて共に榮え、所謂竹豊兩座の對抗的競演時代が、その後三十年以上にわたつて行はれた。この物凄**いばかりの競争意識は、人形淨瑠璃劇の發達に最後の拍車をかけたことになつた。**作者では竹本座の近松・出雲・文耕堂・松洛・半二等に對して、豊竹座には海音・一風・宗輔・一鳥等。また太夫では、元祖と二代の義太夫・此太夫等に對して若太夫・駒太夫等あり、また人形遣ひには、

吉田文三郎・吉田才治等に對して若竹東工郎・藤井小三郎等ありといふ、前後に類例を絶した壯觀を呈したのであつた。

殊に、古今の名演出家と讃へらるべき吉田文三郎を中心として、舞臺における人形操作の様式や技法は極度にまで發達した。文三郎は立役・女形ともに絶妙の譽れをほしいままにし、筆名を吉田冠子と稱して、近松その他の改訂をも敢てして、進歩した劇的演出に適應せしめた。彼れが享保の初年から寶曆にかけて活躍した三十餘年間は、座元や首座の太夫さへも制壓されたほどの權勢をふるつた。人形の構造及び演出技法に關する飛躍的進歩も、彼れを中心として成されたと言つてよい。人形そのものの機構としても、四肢の發生、口や眼の開閉、眉の上下等を絲操り式人形に暗示を得て、人形内部の機構に求め、モデルによつて人形の頭を彫刻したことさへもあつた。操作法に至つては、一人遣ひ様式に巧緻を極めた上に、三人遣ひの式さへ發明され、人形の動作は自由となり、同時に寫實的となつた。演出法としても、出遣ひ出語りといふ典型的の様式が完成された。三人遣ひ式は、世界無比の複雑な操作法であることを指摘しておきたい。

この期の淨瑠璃戯曲の發達、名作の續出も、亦人形舞臺の進歩に呼應したものであつた。近松の世話淨瑠璃も、時代物の傑作たる「國性爺合戦」「曾我會稽山」も、一風の「北條時頼記」も、出雲・宗輔の合作たる「假名手本忠臣藏」「菅原傳授手習鑑」「義經千本櫻」等の三名作も、すべてこの期の産物であつた。殊に後の三作の如きは、享保度の新體制を基礎づけた武士道的日本精神、臣道實踐等の教化的内容を具現せるものであつた。のみならず、歌舞伎に移植されても盛んに行はれ、今においても全日本演劇の代表作と稱するも過言ではない。

ついでながら、この機會に、近來劇壇に論議されつつある國民演劇に關聯して、この期の淨瑠璃戯曲を考察しておきたい。

元來、國民演劇なるものは、結局、國民生活に根ざし國民の總意を代表し、而も國民文化の昂揚に資するが如き演劇を指すものと解すべきである。この見地に立てば、前項に擧げた「假名手本忠臣藏」とか「菅原傳授手習鑑」の如き作品は、國民演劇中の國民演劇といふに躊躇しないものである。

この當時の國民生活は、前述したるが如く、延寶・元祿時代のものゝ整頓された形をとり、江戸開府以來の儒教中心の文教施策が上下の階層に相當深く浸透した時代である。即ち、所謂日本精神を基調とした國民生活が、ある成熟期に達してゐた。この國民生活なくしては「忠臣藏」も

「寺子屋」も生れるわけはなかつたのである。赤穂義擧そのものさへもその一つの表はれだつたのである。兩作の作歴を詳しく説くことは、他の機會に譲るが、兩作とも一朝にして制作されたものではなかつた。「忠臣蔵」の如きは、義士の事件後約五十年にして生れたのであるが、それまでに同じ題材を取り扱つた劇は、淨瑠璃と歌舞伎とを通じて數十に達してゐるのである。それらの集大成的結晶として「假名手本忠臣蔵」は生れたのであつて、竹田出雲や並木宗輔は、國民の總意を察知した集成者だつたのである。自分の考へばかりで制作して、國民の前に鑑賞を要請したものでなかつた。國民の代辯者として具體化した作に過ぎないのである。

さればこそ、當時にも絶大の支持と歓迎を受けたのみならず、歌舞伎に入つても洗練に洗練を重ね、「菅原」と共に日本の代表演劇として、二百年以上を経た今日に至るも舞臺上に生命を保ちしてゐるのである。舞臺上に生命を持続してゐる所以は、傳統的なる國民精神をなほ強く打つものがあるからで、まことに國民全體の思想精神の上に、どれだけ多くの感化影響を及ぼしてゐるか測り知れないものがある。今や、大東亞的なる國民演劇乃至藝能の冀求されるにあつても、前時代の我が國民演劇の生成過程を参照するの必要があると思ふ。

元に返つて、なほ、人形淨瑠璃については、發達史上特に注目すべき事柄が一つ生じてゐる。それは「國性爺合戦」の初演された享保五年の頃から、野呂間人形の廢されはじめたことである。元來、人形淨瑠璃にあつては、淨瑠璃が五段あるとすると、その段々の間へ、野呂間人形といふ滑稽な間劇を演じたのである。つまり能樂と能狂言との關係と全く同じ興行形式で、淨瑠璃は眞面目な語り物、野呂間は能狂言の如く、音樂なしの狂言ことばで、短かい滑稽な内容のものであつた。これは今日でも野呂間人形の脚本が何種か傳はつてゐるのによつても想像できる。さうして、野呂間といふ名稱は、寛文頃の名人野呂松勘兵衛から出たとなつてゐるが、行はれてゐたのはもつと古くからであらう。淨瑠璃の悲劇性を助け効果的ならしめるのが、主要目的であつたとは言ふまでもない。ところが淨瑠璃の内容、構成が複雑に劇的に發達したので野呂間を必要としなくなつたのが、正徳五年の「國性爺合戦」からだつたといふのである。さうしてこれには二重の意義があると思ふ。その一つは、淨瑠璃戯曲の發達を如實に物語るものであり、他の一つは、人形淨瑠璃が能樂の傳襲から完全に離脱した事の示唆である。煩雜を厭つて前には述べなかつたが、桃山時代には傀儡子が、謡曲をうたひながら人形を遣つたことが記録に見えてゐる。それから推して、野呂間人形的の要素が、能狂言の役割を果しつつ併せ演ぜられたと考へることがで

きる。即ち能樂の影響を傀儡子そのものも受けてゐたのであつた。それがこの頃に及んで解消したのは、人形浄瑠璃が全く別個のものにまで發育したことの證左であると解し得るからである。

歌舞伎劇も亦瞠目に値ひする發達を遂げた。京阪における和事に名を得た坂田藤十郎、女形俳優芳澤あやめ等の寫實的演技、水木辰之助の所作事、江戸における元祖市川團十郎の荒事、中村七三郎の和事等は、元祿期を中心とする三都劇壇の興隆、第一次完成を物語るものであつた。前期の名残はあつたにしても、雄健明朗豪快といふ印象が深かつた。享保以後に至つては、江戸に二世團十郎・山中平九郎・市川團藏、京阪に澤村宗十郎・嵐三右衛門等現はれて、元祿歌舞伎の整頓をした形になつてゐる。

而してこの期間において最も注意すべきことは、劇場構造の進歩と作者機構確立の二項であらう。この二項とも後章に詳説する豫定であるから、要點のみを述べておきたい。歌舞伎の劇場は、初期には能舞臺の假用に過ぎなかつたが、それが固定的となり、左右兩棧敷には屋根が架設された。それが全蓋式に、土間の上まで屋根の架せられたのは、元祿初年前後、明證のあるは寶永の初めとされてゐる。けれども、さうなつても、まだ舞臺の上には能舞臺通りの破風を載せてゐた

のであるが、ともかくも全見物席と舞臺とを、一つの屋根の下に收める構造に進んだことは、日本の劇場建築史上、この時代を以て濫觴とするのであつて、特筆すべき現象であつた。

舞臺藝術の臺本の作者については、これまであまり觸れなかつた。ただ謡曲の作家は観阿・世阿父子をはじめとして能役者の兼帯であつたことを述べたにとどまつてゐた。が、元來、演劇は内外古今とも、ある特殊形態の初期においては役者(演技者)が作者を兼ねる場合が多い。ギリシャ劇のアイスキロスをはじめ、シェイクスピア・モリエール・世阿彌、歌舞伎では富永平兵衛・市川團十郎、明治以降にあつても曾我廼家五郎・同十郎・古川緑波等に至るまで、兼帯の例には乏しくない。併しながら、どの演劇でも、最初は完全な臺本のない口立式であり、次には役者が作者を兼帯して戯曲を執筆する。けれども、年處を経て發展し、複雑になると、それらの任務も分化發達する。歌舞伎にしても、この期に入つて、役者出身の専門作者を生じ、次いで純粹のはじめから獨立した作者を生じた。前者の代表は富永平兵衛・市川團十郎であり、後者の例は京阪の近松門左衛門、江戸の中村傳七等である。近松は延寶頃から、坂田藤十郎のために歌舞伎脚本を書き、次いで浄瑠璃作者となつたと言つてよいのである。浄瑠璃の作者も近松以前にあつては、金平浄瑠璃の作者に岡清兵衛を明らかにするだけである。が、この外にも、語る太夫が作者

を兼帯した場合もあらう。或ひは又浮世繪や假名草紙・浮世草紙等の作者が、初めには敢て署名しなかつたが如く、淨瑠璃・歌舞伎の臺本で、好事家の筆になつたものもあつたであらう。併し、ともかくも、この期のはじめにおいて、歌舞伎作者も堂々と番附の上や版行脚本に署名するやうになり、やがて近松の如く完全に獨立した専門作者を生んだのであつた。これは劇場建築の劃期的進歩と共に、日本戯曲史上——延年・田樂・能樂等をも包含せしめた日本戯曲史上——の特筆すべき現象であつた。

次に、この期間における淨瑠璃と歌舞伎の交流状態はどうであつたか。この解答は簡単にすれば一言につくされ、詳説すれば千頁の書物にも達するであらう。それほどに、自由にして完全なる交流が行はれたのであつた。伊原青々園は、この兩者の全體的關係を、雪輪に譬へたことがあつた。雪輪は茶の湯の釜を動かす時の金輪二つを輪違ひにして連接したものである。兩者の關係は、まことに雪輪であり、二つ巴であり、^{まじ}卍のやうに、相互影響が繰返して行はれたのであつた。而してその流動波及の状態は、いつも社會的勢力の優位なる者に引きずられてゐる。これは此の兩者の場合のみでなく、恐らく古今東西に通じた歴史的現象であらう。小説と演劇、小説と映畫

と演劇との關係においても、まづたく同一である。

この元祿の末までは、概して歌舞伎が優位であつたと見るべく、人形淨瑠璃は歌舞伎に追隨するところが多かつた。享保以後寶曆に至つては全く正反對の位置に替つた。が、この全期間を通じて、激しさ對抗意識に燃え、而も自由に交流したことは前後にその比を見ない。ここにはその代表的事象の二三を摘記し、全貌を察することとしたい。

この相互關係の、初期に屬する資料は、特に乏しいのであるが、兩者の聯關を明らかに示したのは近松門左衛門であつた。確證はまだ得られないにしても、延寶六年に坂田藤十郎の演じた、『夕霧名残の正月』を近松の作とすると、夕霧を題材にした彼れの歌舞伎脚本は三種あることになり、同じく彼れの作である淨瑠璃の『夕霧三世相』や『夕霧阿波鳴渡』などの間には、それぞれ相互交流のあつたことは言ふまでもない。『傾城佛の原』の廓話を『姫山姥』の八重桐の廓話（しやべり）に流用し、嵐三右衛門の特技たりし「丹前六方」は「雪女五板羽子板」に流用してゐる。また近松には自作の淨瑠璃『日本振袖始』『津國女夫池』を歌舞伎化したものもあるが、何れかと言へば、歌舞伎より淨瑠璃へといふ動向を辿つてゐた。

然るに享保以後になると、前述したやうに吉田文三郎を中心とする人形淨瑠璃の全盛期に入る

ので、断然立ちまざつてゐる。勿論例外はあるが。例へば『假名手本忠臣蔵』の七段目（茶屋場）は、元祖澤村宗十郎が大岸宮内（大星由良介役）で大好評を博したのを、その翌年、そつくり輸入したもので、淨瑠璃の文句にも、作曲にも、歌舞伎のせりふや聲色こゑいろを移し、文三郎も宗十郎の型で演出したことが『古今いろは評林』に詳述されてゐる。或ひはまた、金平乃至元祖團十郎の荒事あらくしが『國性爺合戦』の和藤内に、二世團十郎の演じた『鳴神』が『久米仙人吉野櫻』に、片岡仁左衛門の『宿無團七』が『夏祭浪花鑑』にと、それぞれ移用されてゐるが如き、元より少なくなかつたであらうが、淨瑠璃よりの移行はこれに數段立ちまざつてゐたと推定してよ。

近松が自作の淨瑠璃を、自ら歌舞伎化した例は述べたが、時代淨瑠璃の代表作たる『國性爺合戦』は、その翌年には京都の都座に、又その翌年の享保二年には大阪の三劇場及び江戸の三劇場にも上演された。これは江戸での義太夫淨瑠璃歌舞伎化の嚆矢とされてゐる。殊に二世團十郎の演じた和藤内は、荒事の逆輸入といふべきものだつたが大好評を博し、市川家の家藝になつた。續いて彼れは『曾根崎心中』『天の網島』『心中宵庚申』等をも劇化上演してゐる。『假名手本忠臣蔵』や『菅原傳授手習鑑』等も、竹本座で初演後間もなく、三都の歌舞伎劇場に上演された。殊に『忠臣蔵』が人形淨瑠璃、歌舞伎兩劇壇の獨參湯と呼ばれてゐることは周知の如くである。こ

れら三名作は前にも述べた如く、悉く吉田文三郎の演出になつたものであるが、彼れの演出法、各人物の型や扮装等には、永く歌舞伎の型として踏襲されたものが少なからずあつた。例へば、『夏祭浪花鑑』の長町裏の殺し場において、本泥本水ほんどろほんみづを用ひた演出形式、また團七は茶の碁盤ごばんじま編織、徳兵衛は紺の碁盤編織、義平次は黄色の帷子かたびら、お辰は桔梗ききやうの帷子かたびらに黒縞子の前帶、淺黄の綿帽子といふ扮装の如き、これらはいづれも歌舞伎に移入されて、今日もなほ定型として襲用されてゐるのである。『義經千本櫻』の吉野山道行の、狐忠信の衣裳に源氏車の模様をつけることは、今日も同じく、歌舞伎の定型になつてゐるが、これも文三郎の案で、初演にこの場を語つた政太夫の定紋が源氏車なので、それを借用したのが定型となつたのであつた。

殊に江戸歌舞伎への淨瑠璃の移入に關しては、辰松八郎兵衛の名を忘れてはならない。八郎兵衛は『曾根崎心中』の初演にお初を出遣でつかひで勤めて未曾有の好評を博したのであつたが、間もなく竹本座をはなれて享保の初めには江戸へ下り、辰松座を創始したが、舞臺装置と藝風とについてそれが江戸歌舞伎に及ぼした所は僅少ではなかつたらしい。二世中村七三郎の如きは『三莊太夫』の狂言の『栗の段』あはにおいて、盲目の母を人形振にんぎょうぶりで勤めることとなり、八郎兵衛の指南を受けたといふ。人形振といふ歌舞伎の一演出形式が人形から來てゐることは明白であるが、それが

享保の末頃から移入されたものであることが察知される。また同じく江戸の名優たる元祖大谷廣次及び二代廣次となつた大谷鬼次も、八郎兵衛とは深い交渉があつた。鬼次は八郎兵衛の門下の辰松武左衛門の子であつた。廣次は「せり出し」といふ舞臺轉換法や「引抜き」といふ衣裳の早變り法を發明した人とされてゐるが、これは彼れが京阪各地を巡業中竹田座の人形芝居その他を見學して得た所であるといふし、また鬼次の關係からも、その流通を深めたことであらう。江戸での二者交流に就いての八郎兵衛と廣次父子は、前半期の近松が歌舞伎と淨瑠璃とを交流せしめたのと、ほぼ同じやうな役割を果してゐるやうに思ふ。

この兩者の關係について思ひ起されるのは、音羽次郎三郎の言葉である。次郎三郎は元祿十年頃から享保の末頃まで三都に出演した立役俳優で、作者をも兼ねてゐた。「操淨瑠璃は元來歌舞伎を兼ねて語り、人形も歌舞伎を眞似して行ふ事なり、然るを歌舞伎より操りを學ぶこと、歌舞伎衰微の基なり」と味はふべきことを言つてゐるのである。これは「續耳塵集」の所載であるが、果していつ頃にかういふ述懐がなされたものか不明であるが、享保に入つてからでもあらうか。元祿期に歌舞伎の淨瑠璃化を眼のあたりに見、享保に入つては淨瑠璃の歌舞伎化が頻々と行はれ、明らかに追隨色の濃厚になつたのを見ての、憤慨的警告ではなかつたらうかと思はれる。即ちこ

の言葉は、歌舞伎が淨瑠璃のために壓倒されてゐるのでなければ發せられない言葉だと解釋されるからである。

このやうして、享保より寶曆にかけての約三十年は、人形淨瑠璃劇の全盛期であつた。併しなから眞の飽滿状態に達し、木偶といふ固定した資材による人形劇のあらゆる機構を盡し、發達の頂點に達した寶曆の初年に、稀代の作者並木宗輔が歿し、一代の名演出者吉田文三郎も歿した。その急激な變替のために生じた頽勢は如何ともし難くなり、文運の東漸と共に、演劇藝術の中心地も江戸に移り、やがて歌舞伎への實質的併合に委ねなければならなかつたのである。

なほ、前時代に完成された舞樂・能樂の中、殊に後者については記すべきことが多いが、今は錯雜をおそれ、明治時代に至つて總括的に述べるにとどめたいと思ふ。

(三) 完成期

第三の歌舞伎完成期は、寶曆から明和・安永・天明を経て、寛政にかけての三四十年間である。所謂「濁れる田沼」時代で、田沼意次・意知父子が老中、若年寄に任じて、權勢を専らにし、紀綱弛廢、苞苴公行し、人心頽廢、遊惰安逸のあまり世紀末的傾向の著しかつた時代である。「近

年多いもの」として「つづれ武士、乞食旗本、火事夜盗、金貨座頭分散の家」、或ひは「世に逢ふは、道樂者に驕り者、轉び藝者に山師運上」といふ落首の如きは、この時代の空氣を穿つたものであつた。

政治的には暗黒時代であつたが、文化的には必ずしもさうでなく、文運東漸は諸方面の現象に現はれ、江戸地方文化の黎明期に相當してゐた。而も一面には、石田梅巖・中澤道二等による心學の提唱あり、青木昆陽に發し、杉田玄白・大槻玄澤等による蘭學の興隆あり、加茂真淵・本居宜長等による國學の新研究等もあつて、遙かに明治維新を想見せしむる日本主義的國家精神の發動も暗示されてゐたのであつた。但しこれらの内質的革新は、容易に庶民的な文學藝術の上には影響を及ぼさなかつた。が、川柳・狂句・狂歌・黄表紙・洒落本等に、町人文學は再組織されて、江戸文學の新發途が十分に豫約された。併しながら、藝術全般を通じて、最も潑刺たる興隆を示したのは、浮世繪版畫と歌舞伎と音樂とであつたと言つてよからう。浮世繪版畫は元祿以來、墨摺・丹繪・漆繪・紅繪等を経過して、この期に至つて精巧なる江戸錦繪にまで進展し、鈴木春信・鳥居清信・勝川春章等の名手が、續々と輩出した。

歌舞伎はまさに興隆の頂點に立つた。元祿歌舞伎を第一次の開花期とすれば、この期は、人形淨瑠璃といふ新しき營養分を攝取した、第二次の開花期或ひは再組織時代であつた。享保以來の名優たる二世市川團十郎あり、京阪に覇を稱した元祖澤村宗十郎も江戸に来て、共に寶曆に歿した。續いて四世・五世の團十郎・中村仲藏・四世松本幸四郎等が江戸に出た。女方に關しては、享保に榮えた元祖の瀬川菊之丞・中村富十郎の如く、すべて京阪の出身者に仰いでゐたのであるが、この期に入つては二世菊之丞（王子路考）をはじめとして、女方の名手が江戸に續出するに至つた。京阪の立役としては、元祖の中村歌右衛門・嵐雛助・尾上菊五郎・中山新九郎等があつたが、安永・天明を境として終熄し、劇壇の東漸を如實に示した。

狂言作者の部面にしても同じ現象が見られる。京阪には、淨瑠璃作者並木宗輔の門下であつた並木正三、正三に兄事した奈河龜輔の二人を得たにとどまる。正三の門下に並木五瓶を出したが、五十歳頃江戸に下つて江戸に歿したのであるから、彼は作並に作者の東漸を身を以て示してゐる。江戸には享保以來の津打治兵衛あり、藤本斗文・壕越二三治・金井三笑等が輩出し、元祖櫻田治助及び江戸下りの並木五瓶の二人は、中堅として縦横の手腕をふるつた。

ひるがへつて、人形淨瑠璃はどういふ經路を辿つたであらうか。竹・豊兩座は明和年度に退轉

した後、それぞれ繼承されて興行してゐたにしても、前期の面影はまつたく見られなかつた。淨瑠璃作者として最後の代表者ともいふべき近松半二が『本朝廿四孝』『太平記忠臣講釋』『近江源氏先陣館』等の名作を書き、明和八年には『妹背山婦女庭訓』を發表したのであるが、これを以て京阪時代に終止符を打つてもよいであらう。これに對して、江戸に輸入された義太夫節がおひおひ江戸の社會に迎へられるにつけて、明和以後には、多數の新作が江戸作者によつて生まれた。例へば『神靈矢口渡』（福内鬼外こと平賀源内作）、『伊達競阿國戯場』『加賀見山舊錦繪』（容楊黛作）『碁太平記白石噺』（烏亭焉馬・紀上太郎作）等があつた。ここにも義太夫淨瑠璃の東漸が見られるわけである。東漸はしても、新作は續出して、それは富豪三井元之助（筆名紀上太郎）の餘技的藝術慾が主要動因となつてゐた觀もあつて、京阪のそれ以上に何物かを添加するには至らなかつた。

人形淨瑠璃衰退の傾向乃至歌舞伎との交流状態については、その作品の上にも窺はれるものが多數に生じた。その著しいものは『伊賀越道中雙六』と『伽羅先代萩』とである。この兩者は義太夫節中の名品とされてゐるが、歌舞伎の作をそつくり拜借したものであつた。前者は、奈河龜輔が安永五年十二月、中村歌右衛門・中山文七等のために大阪中の芝居に稿下した、『伊賀越乘

掛合羽』が原作であつた。その好評なるがまに、近松東南が淨瑠璃化して安永六年三月に豊竹此吉座で上場し、更にそれを天明三年に近松半二が改訂したもの即ち『伊賀越道中雙六』と、かういふことになつてゐる。後者は同じく奈河龜輔が安永六年四月大阪中の芝居で、歌右衛門・文七等のために稿下した歌舞伎脚本であつた。翌七年江戸の中村座で、それに累解脫の筋を加へた『伊達競阿國戯場』が上演された。作者は初世櫻田治助で四世幸四郎・五世團十郎等の主演であつた。これが好評だつたので、その翌八年三月、江戸の豊竹肥前座に淨瑠璃化して上場された。改作者は達田辨二・吉田鬼丸・烏亭焉馬等であつた。然るに、天明五年一月に至つて江戸結城座に、松貫四・吉田角丸等の改訂によつて『伽羅先代萩』が上演された。これが今日の『先代萩』の典據となつたものである。

歌舞伎と人形との交流は、前期にも述べたやうに輪違ひになつてゐる状況は、これらによつても例證されるわけであるが、歌舞伎を原據とせる點はこの二作とも揆を一にしてゐる。無論からいふ交流状況は前期にも屢々見受けられたものの、これほどに歌舞伎に追隨したものではなかつた。次の期になつても、『生寫朝顔話』（朝顔日記）や『花雲佐倉曙』（佐倉宗吾）の如き、純然たる歌舞伎追隨作が多數にあつたのである。

それにも拘らず歌舞伎は、極めて無遠慮に淨瑠璃の諸要素を攝取して自家の榮養とした。二三の例によつてこれを説明しておきたい。元祿歌舞伎にはちよぼといふものは認められない。この演出形式が果していつ頃から歌舞伎に設定されたかは明確にし難い。「義太夫年表」には、正徳四年大阪嵐座上演の『天神記』を「恐らくチヨボの嚆矢なるべし」とあるが、寶曆初年の並木正三前後からは豊富に使用されてゐる。正三がちよぼの創始者ならずとも最も早くに活用した人であらうとは言へる。正三は一代の名作者宗輔の門に入つたのであるが、二年に満たずして死別したを機會に歌舞伎作者に復歸した。が、四圍の情勢と師弟の薰染もあつて、彼れは淨瑠璃風の構想と演出に努力して、歌舞伎の新生面打開に貢献したことは甚だ大きい。淨瑠璃と歌舞伎との握手、乃至淨瑠璃の歌舞伎移入は、彼れによつて大成されたと言つてよいのである。享保の初年以來は、優秀作者は人形淨瑠璃に趨つたのであるが、寶曆以後は全く反對となつて、正三以來、優秀作者は歌舞伎に趨つたと言つてよいであらう。

江戸における淨瑠璃の歌舞伎化も、盛んに行はれた。而して單に、戯曲や演出形式を借り來るにとどまらずして、思ひきつた歌舞伎化を行ひ、完全に自分のものにしたといふ趣が見える。その好例として二つの歌舞伎的創演を擧げて見た。一つは『菅原傳授手習鑑』の松王丸であり、

一つは『假名手本忠臣蔵』の定九郎である。現今では、文樂座の人形淨瑠璃においても、歌舞伎においても、ほぼ同じ演出様式になつてゐる。松王丸の典型的なる演出は四世團十郎の演出に基つてゐるのである。同優は寶曆六年以來安永五年まで、江戸だけでも、少なくとも三回は演じてゐる。さすがに、深刻な實事役に比類なき演出を示しただけあつて、松王丸は當り藝中の當り藝として、諸書に稱揚されてをり、後代への模範になつた。歌舞伎におけるこの型は、やがて人形淨瑠璃に取り入れられて今日に及んでゐるものと見てよ。う。

定九郎の演出は、久しい間人形・歌舞伎ともに、大百日の鬘に山岡頭巾、大稿のどてらに丸ぐけの帯、紐付の股引、五枚重ねの草鞋といふ、時代狂言の山賊の扮装であつたが、明和三年初代中村仲藏が演出を一新した。鷹の羽の紋付きの黒羽二重の單衣に、茶小倉の帯、朱鞘の大小、腕まくりで尻をからげ、福草履を後ろ帯に狭み、顔も手足も眞白に塗り、鬘から衣裳まで雨に濡れた心で本水をあびせ、破れ蛇の目をさして出るといふ扮装で、演出もこれに伴つた寫實式であつた。これが大好評を博してから、定九郎演出の定型となり、人形淨瑠璃にも採用されて、今日の文樂座にまで及んでゐるのである。

右の二つとも、その演出形式が果していつどこで人形の方に逆輸入されたかは、記録の上で精

確に追求することは困難にしても、これを以て人形浄瑠璃劇の歌舞伎化の證左とし、歌舞伎の壓倒的勢力を想見せしむるには足るであらう。要するに前期に見られた兩者の形勢は、全然反對になりつつあることを明白に看取し得ると思ふ。換言すれば、歌舞伎は人形浄瑠璃諸要素の攝取併合といふ事業にだいたひ成功したのである。さうして準樂劇である人形浄瑠璃を同化包容することによつて、次第に音樂的の演出様式を形成し、独自の新天地を開きはじめた。即ち創意的綜合が、その緒についたことを確認し得るのである。ここに此の期の重要意義が存する。

今一つの重要事は、この期に至つて、京阪の長唄及び古浄瑠璃系の音樂を、歌舞伎が併合攝取したることである。

嘗て、前期において江戸歌舞伎は、江戸の古浄瑠璃たる外記・肥前・語齋・永閑等の諸流とは提携した事實があつた。またその外記より出た大薩摩、肥前より出た半太夫、半太夫より出た河東の諸流派とも提携したのであつた。が更に、この期に至ると、所謂豊後節系の江戸浄瑠璃と江戸長唄の大成とがなされて、いよいよ歌舞伎の性格は多彩多様となつたのである。

豊後節の祖みやこ宮古路せんのじょう豊後掾は、京都におこつた山本土佐掾の門葉都一中の高弟であつた。前名は

都國太夫半中、江戸に下つたのは享保十五六年の交とされてゐるが、葺屋町の小芝居播磨はまに現はれ、十七年から市村座に出た。さうして、その優艶な節調は、當時の江戸人士を急速に魅了してしまつた。

都路といへる浄瑠璃師、浪速より來りて悲しき聲にて、卑しき詞の淺ましく取亂れたる事どもを語り出す程に、江戸の人これにうつりて興じもてはやすこと限りなし、下さまの人は言ふに及ばず、諸侯貴人、雲の上なるやんごとなき人にもひたすら是を好み（獨語）今の豊後節といふ文句を聞けば、好色に主親をたほし、或は金銀を盗み取り、果は心中して親に歎なげをかくるを手柄とす（昔々物語）

これらの文献で、上下を風靡した流行の様様と、その弊害の及ぼした大きさは明白である。屢々戒告は發せられても、滔々たる時流は容易に抑壓できなかつたが、元文四年に至つて嚴重な禁令が發せられた。これによつて、一旦は影をひそめたが、嘆願の結果、延享年中から常磐津節として許可され、續いて新内・富本の二流も興り、豊後系の浄瑠璃は劇場を中心として社會に氾濫するに至つた。清元節の樹立されたのは次の文化年度に屬するが、ともかくも常磐津・富本・清元といふ豊後節系の、所謂三浄瑠璃の盛行は、近世日本音樂史上の壯觀といはねばならない。

而してこれは實に、京阪で人形舞臺を擁してゐた古淨瑠璃の、江戸における近世的復興であり、また歌舞伎化的再組織であつたことを銘記しなければならぬ。

なほ、これと關聯して重視すべきは、江戸長唄の大成であらう。長唄の沿革は此の際省略に従ふが、享保に出た杵屋彌三郎・鳥羽屋三右衛門等の名手について、富士田吉治（楓江）が現はれた。吉治は女方俳優から轉じ、一中節にも達してゐたので、その素養を以て長唄の大成に努め、従來の面目を一新し、所謂江戸長唄の基礎を打ち立てたのであつた。これに先きだつて、上方小唄の妙手坂田兵四郎も、永く江戸にとどまり、間接に長唄の大成に寄與してゐるのであるから、江戸長唄の集大成も、結局は文運の東漸によつて促進されたものと言ふべきであつた。

かやうにして、この期の歌舞伎には、劇場音楽たる義太夫・長唄・豊後系淨瑠璃の三者が、時を同じうして糾合されたのである。以てその内容が如何に音楽的に豊富に展開されたかは察するに餘りあらう。特に後の二者が、劇場を中心として一般社會にも異常の速度を以て普及したことも見のがせないが、歌舞伎舞踊劇（狂言淨瑠璃）の興隆を促がしたことを以て最とする。いつたい歌舞といふことは、歌舞伎の一特徴であつたには違ひないが、その多くは能樂うつしのものか、さにあらずんば小唄・流行歌による小規模の所作事にしか過ぎなかつた。しかも歌舞は、發生以

來の傳統を追つて、女方俳優の獨占物となつてゐたのであるが、その傳統を打破し、大なる添加と革新とを敢てなしたのが、この期に興隆した舞踊劇であつた。義太夫系のもものは、あまりに演劇的乃至は地藝的の進歩を遂げたので、全體としては音楽的の演出だつたものの、義太夫狂言のちよぼとしての程度に過ぎなかつた。が、長唄と豊後節系淨瑠璃とに至つては、演劇的の進歩を遂げない前の古淨瑠璃の近代化であつたので、これを攝取するに際しては、特殊の演出形式を必要としたわけである。従つて、古淨瑠璃の道行・景事とは全く別趣の歌舞劇を、條件とした筈でもある。即ちこれが近世の歌舞伎舞踊劇を生むに至る理論的根據だと言つてよ。

瀬川菊之丞・中村富十郎等は享保より寶曆にかけての舞踊の名手であつた。「無間の鐘」「道成寺」「石橋」「女鳴神」等は、彼等による舞踊劇中の名品であつた。さうして、いづれも女方としての舞踊家であつた。これに對して、寶曆四年に「男道成寺」を踊つた實惡の俳優中村助五郎によつて、先づ舞踊女方專賣の傳統は破れ、初代中村仲藏に至つて、完全に打ち破られたのであつた。つまり、この期に至つて、舞踊劇ははじめて歌舞伎俳優全體のものとして發達するの機運に恵まれたのであつた。而して、この機運を音樂方面から促進したのは、實に長唄と常磐津・富本兩淨瑠璃の盛行にあつたと言ふべきである。

寶曆十三年市村座の「忠臣無間鐘」上演の時、常磐津と長唄との掛合といふ新演出様式を生み、出囃子に雛段を用ふるやうになつたのは寛政四年からであつた。常磐津に「關扉」「辰駕」「双面」等、富本に「淺間」「身替お俊」「十二段」「鞍馬獅子」等、長唄に「吉原雀」「蜘蛛拍子舞」「鷺娘」「羽根の禿」等、いづれも此の期の所産になる名舞踊劇であつた。

作者にも藤本斗文・塚越二三治・金井三笑・初代櫻田治助等現はれて、舞踊劇の新作は毎興行一幕二幕と挿入せられた。斗文・二三治の出た明和・安永頃からは、一日の狂言中に必ず舞踊劇一幕を加へることが定型となり、それがずつと後世までも不文律として守られるに至つた。かく作者に舞踊劇を得意とした人が出たのみならず、振附制度の發生確立をも見たのであつた。舞踊が複雑になり、歌舞伎狂言の重大要素となるに従つて、専門の按舞家が俳優の中から出た。これは恰も狂言作者が俳優から分化發達したのと好對照をなしてゐるが、寶曆・明和の頃から藤間勘兵衛・西川扇藏等が先づ現はれた。劇場乃至一座(劇團)の組織も著しく複雑化したことが察せられる。

以上、この期の最も著しい現象について、その由來と脈絡とについて略述した。回顧して要約

すれば、第一は、歌舞伎の人形淨瑠璃劇併呑であり、壓倒的展開であつた。第二は、長唄及び豊後節系淨瑠璃の、江戸地方的また近世的歌舞伎化の大成である。第三は、これに伴なふ舞踊劇の新展開と、かういふ三項目になるであらう。

要するに、京阪の音楽と音楽劇の攝取によつて、江戸歌舞伎は完全に再組織せられ、更生せられ、まさに第二の開花期を待望せしめたものと言つてよいのである。

(ホ) 爛熟期

第四期は、寛政以後、文化・文政の末まで、或ひは天保・安政にまでわたる五十年間或ひは六七十年間である。結局この期間は、前期結實の成熟であり、爛熟であつたと言へば、それでも盡きる。前期に再組織され、興隆したところの果實が、醇化し熟するの情態であつた。酒ならばまつたりとなれて、芳醇味を完成した時代であつた。而して、私の「近世歌舞伎」と敢て呼ぶのは、實にこの期間を指すものである。

時代と時代文化全體の推移の上にも、當然ながらほぼ同様のものがあつた。田沼政治に對する匡正を任務として立つた松平定信(白河樂翁公)は、享保の保守堅實への復歸を目指し、新將軍

十二代家齊と共に異學の禁や錦繪・洒落本等に對する取締りも試みたが、「世の中にかほどうるさきものはなし、ぶんぶといふて夜るも寝られず」、「白河の清きに魚のすみかねて、元の濁りの田沼こひしき」などとある當時の狂歌に示された如く、定信は在職七年にして罷免されてしまつた。ここにおいてやや反動的の氣勢さへ添つて、田沼時代に洗鍊を加へた、文化・文政を中心とする、所謂大御所様時代なるものを現出した。

しかも一面には、寛政・文化とロシアの使節來り、文化五年には英船も來航し、國際關係はやうやく頻繁となり、少數の有識者は海防に通商に、頭を悩ましはじめたに拘はらず、大多數は尙ほ鎖國泰平の夢を貪りつづけたのであつた。家齊の治世まさに五十年、綱吉中心の延寶以後元祿期と相對し、發達と爛熟の極致を示したものであつた。「塵塚談」にも「武家は人を治め、商人は治めらるるが法なるに、今は町人が人を治むる世の如し」とある如く、町人庶民の實力が極度に發揮されたので、庶民的文化現象も空前の發展を見せた。

文學においては京傳・馬琴・種彦・三馬・一九・春水等を出し、讀本よみほんに合巻あひまきに人情本にんじやうほんに滑稽本こつげいほん等に、元祿・享保の浮世草子と相對峙し得た。浮世繪版畫は前代をうけて、更に歌麿・清長・豊春・豊國・北齋・廣重・國貞・國芳等現はれて、美人畫に、役者似顔繪に、風景畫に、これまた

空前の壯觀を呈したのであつた。

演劇藝術の方面について見ても、それは恐らくは、空前にして絶後なりと信ぜしめるほどの盛容であつた。私は前期において、京阪の演劇諸藝術と江戸のそれとの綜合再組織による興隆の状況を述べた。同時に、江戸の庶民生活の向上擴充と共に、その生活に即應した演劇、即ち寫實的傾向を多分に要請する傾向を生じてゐたのであるが、それらは此の期に至つて、更に一段と深化され、醇化されて、眞に爛熟の境地を示したのであつた。例へば、前期に燃り合もやはすべき各種の色絲が整備されたに對し、この期には、それに燃りをかけて、完全な一本の太い糸に燃り上げたといふ形ちをとつてゐるのである。

試みに、この期間に活躍した代表的俳優及び作者を擧げて見ても、思ひ半ばに過ぐるものがあるであらう。立役たちやくには、四世・五世の松本幸四郎、五世・七世の市川團十郎、三世・四世の中村歌右衛門、三世の尾上菊五郎と坂東三津五郎、元祖尾上松緑、五代市川團藏等。女方には、四世・五世・六世・七世の岩井半四郎、三世・四世の瀬川菊之丞等があつた。これに對する狂言作者には、初代の櫻田治助及び並木五瓶、鶴屋(大)南北、下つては如阜・默阿彌をかぞへ得るのである。これらの俳優と作者の殆ど悉くが、劃期的ともいふべき業績の持主である事を思ふ時、當

期劇壇の強き創意的綜合の成果は、自ら瞭然たるべきであらう。私は既に前期において、その基礎的剖檢を遂げた以上、ここで重ねて、その構成要素について縷説することは避けたい。實は本稿の目的は、この近世歌舞伎の諸様相を長い日本演劇藝術の歴史によつて照射し、その集大成的意義を闡明するにあるからであり、その細目は次々の章において試みられる筈だからである。で、この際は、時代區劃の妥當性を認めるの一方策として、特に注目すべき二三の事項に關して、成熟乃至爛熟の情態を檢討して見るにとどめよう。

その一は、劇場建築と舞臺構造の歌舞伎的完成であつた。この兩者の全體的推移については、なほ次章に詳説するから、大要のみを摘記しておきたい。

劇場建築方面では、見物席をも全體的に掩ふ所の所謂全蓋式の屋根の架設されてゐたことは元よりであるが、切落しと稱された土間席の大入場は、この期になつては殆ど消失して、櫺に仕切られた定型的の見物席になつた。さうして入場料は高額となつて、一般大衆は土間の觀客たり得なくなつたのである。歌舞伎が洗練され、典雅味を増大して、有産階級の慰樂機關化するに至つたのもこの期においてであつた。

歌舞伎の舞臺が能舞臺の襲用であつたことは前に述べた。が、その内容が複雑となるに従つて、附舞臺が左・右・前の三方に隨時増設され、花道が設けられ、歌舞伎的發達を遂げるのであるが、未だ舞臺上の破風作りの屋根は存置してゐたのであつた。その實質においても外形においても、殆ど完全に能樂から離脱してゐたにも拘はらず、舞臺上の破風だけは、能舞臺通りに、依然として保持されてゐた。傳統の尊貴を、いやが上にも強調した江戸時代の慣習は、ここにも洵に執拗に作用してゐた。而してその破風の除去されたのは、實にこの期においてであつた。即ち、大阪では前期の寶曆年度に、舞臺美術家にして狂言作者たりし並木正三によつて臨時的に徹廢せられたことがあつた。けれども完全にそれが制式化せられたのは、寛政八年四月、江戸の都座（中村座）で『祇園祭禮信仰記』の上演された時に發する。これは實に劃期的の發達現象であつた。また廻り舞臺の施設は、同じく正三の工夫によつて寶曆年度に向上し、寛政五年江戸中村座に大成を見、文政十年には大道具長谷川勘兵衛が、江戸河原崎座に蛇の目廻しを創始して、結着を見たのである。即ちここに至つて、能舞臺の傳統から完全に脱却して、歌舞伎独自の舞臺を創造整備したることになつてゐる。

右の外にも、建築や設備や劇場組織——例へば作者機構の整備——等において、この期に至つ

て完成の域に達したものは甚だ多いが、上記舞臺構造の飛躍的完成を以て代表せしめておきたい。結局、今期たる近世歌舞伎に至つて、過去何百年の舞臺構造の大集成がなされ、獨得なる近世日本舞臺を現出せしめたといふことになつてゐる。

これは形式方面の成熟状態であるが、演劇内容についても、前期の擴充が極度にまで展開したことが認められる。

歌舞伎の音楽並に音楽的演出の急速な發達は、前期の特色であつたが、今期は更に其の上の充足がなされた。それは無論、時代の反映でもあつた。

さて三味線のはやりたること夥多しきこととて、歴々の子供惣領よりはじめ次男三男三味線ひかざるものはなし、野も山も毎日朝より晩まで音の絶ゆる間はなし、此の上句、下方といふものになりて、歌舞伎の芝居の鳴物の拍子を素人がよりたかりてうつなり、其弊止みがたく、素人狂言を企て所々の屋敷々々に催したり。歴々の御旗本河原者の眞似して女がたになり立役敵役にて立さわぐ戯れなり（賤のをだ巻）

かうした時代なればこそ、世を擧げて歌舞伎を謳歌し、成熟せしめたのもあつた。常磐津に

は、三世の岸澤古式部・常磐津小文字太夫等、富本には二世富本豊前・名見崎徳治・鳥羽屋里長等、長唄界にも十世杵屋六左衛門・二世杵屋正次郎・芳村伊十郎・四世杵屋六三郎（六翁）・杵屋勝五郎等々の名手が、續々と輩出して、近世音楽史上の盛觀を現出したのであつた。が、なほ特筆すべきは、清元淨瑠璃の樹立であつた。清元節は富本からの派生であるが、文化十一年に旗幟を鮮明にした。これこそ大御所様時代を象徴し、洗練された江戸時代趣味乃至文化の發揚であつた。常磐津・富本をば田沼時代の色調で野暮とし、更に粹に精練した清元淨瑠璃の出現は、まさに時代の希求であつたといふべきであらう。豊後節乃至京阪古淨瑠璃半面の長所を、藝術的に江戸庶民化せるものが、清元節として樹立されたのであつた。これこそ大きな光彩添加であり、同時にそれは、豊後節系淨瑠璃の最後の集成であつたと見るべきであらう。

これら音楽要素の成熟と相俟つて、舞踊劇も亦成熟の域に達した。前期に女方の專賣特許性を崩壊せしめたので、立役にも引き續いて名手を出した。三世の中村歌右衛門・坂東三津五郎・二世關三十郎・四世中村歌右衛門・十二世市村羽左衛門・三世尾上菊五郎・七世市川團十郎、下つては四世市川小團次・中村芝翫等。女方の四世岩井半四郎、二世・三世の瀬川菊之丞、元祖中山