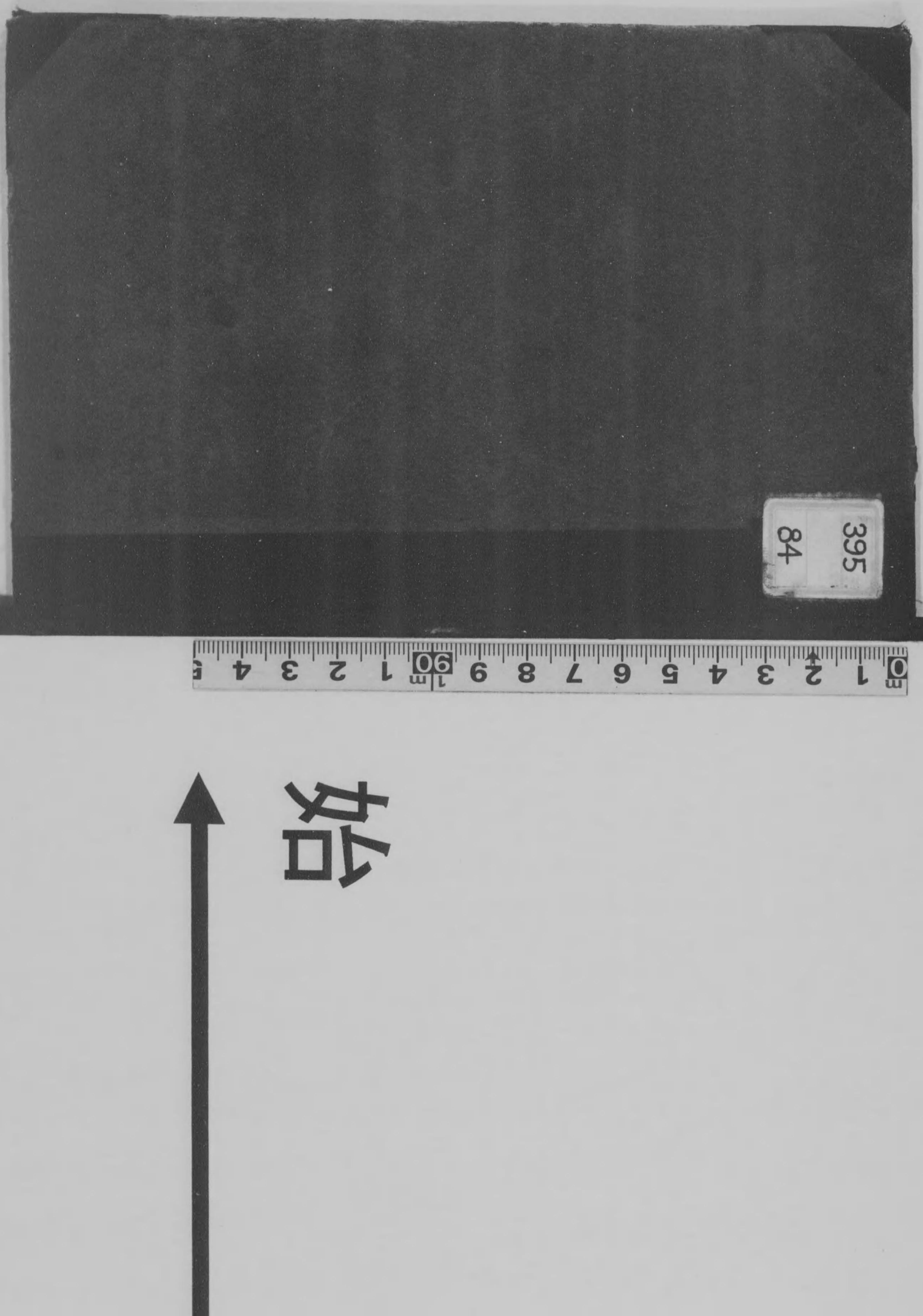
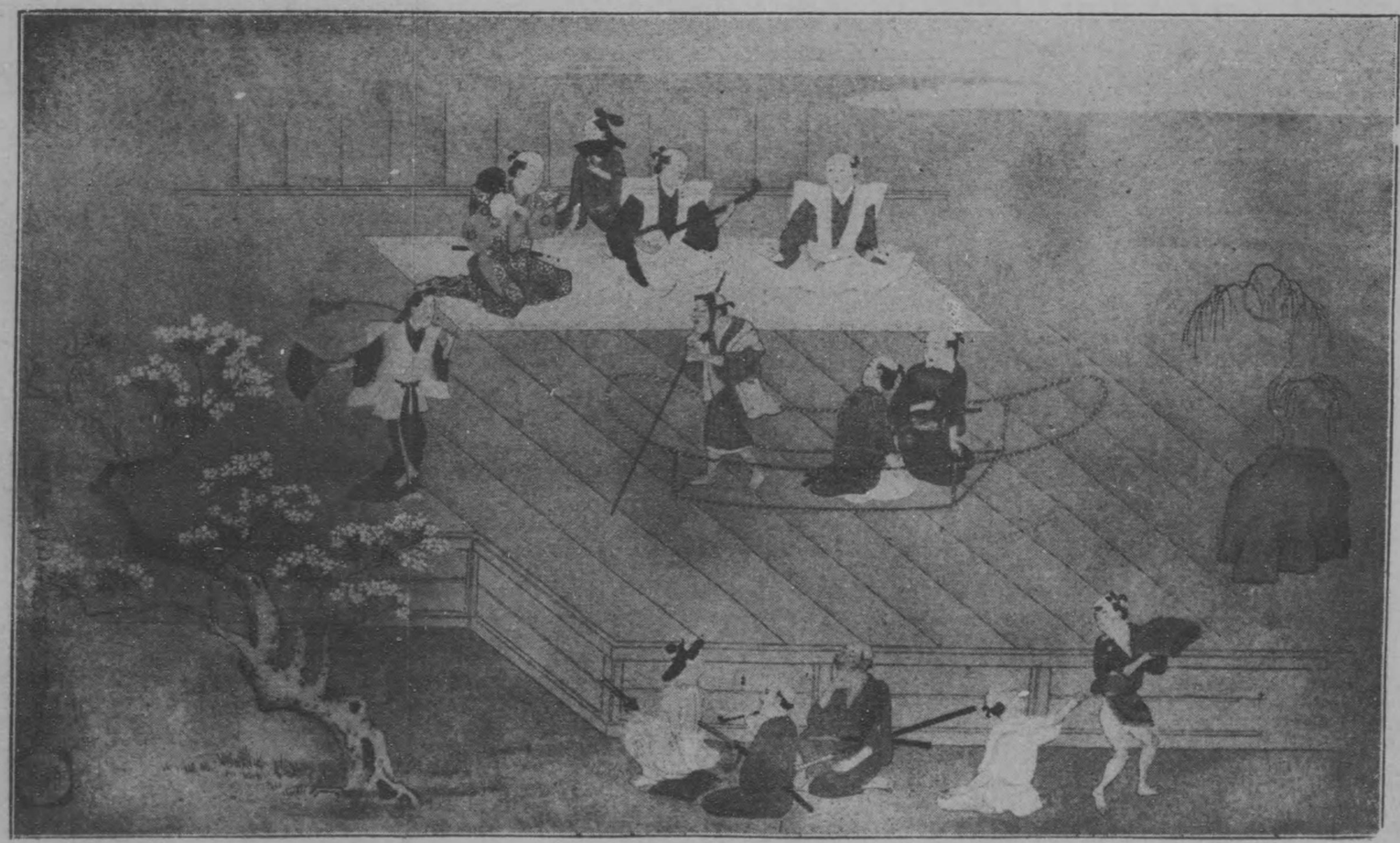
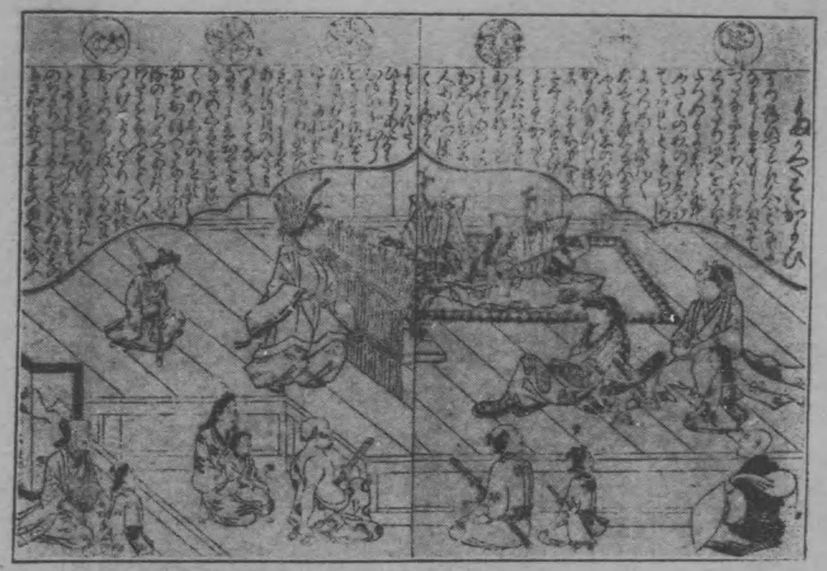

395
84
部

外交部



元祿以前の舞台面　（菱川師宣肉筆）



右「高安通ひ」の舞台面（役者物語）より

玉川千之丞（同上）

（芝居百人一首より）

むかしの若女形」挿繪、其一

一〇七頁以下參照

左　筆者　三遊亭圓朝　（中近雜誌第一）

同前其二　（記笑可）　馬琴村中

同前其三　（麥記評林）

同前其四

七変化ノ水木辰之助ノ扮装姿態

以上七図ハ「古跡考」ヨリ。
下七図ハ「装記洋林」ヨリ。

同前其五　水木辰之助ノ舞踊

前　　同

六　其　前　同

前　　同

七　其　前　同

序

思ふ仔細があつて、私は、此十何年來、力めて、專門以外の事には、口をも開かなければ筆をも執らないやうにして來た。だから、私の言つたこと、書いたことは、殆ど悉くが單に劇としての劇にばかり關してゐた。劇の外の事は、まるで忘れたやうにしてゐた。

ところが、此一兩年來、社會改造の機運が非常な勢ひで押迫つて來た結果、同じく劇を談ずるにしても、自然に幾分かは社會なり國家なりを目安に置かないわけにはいかなくなつた。私の此雜筆集の一部が、多少在來のと調子を異にしてゐるのは、それが爲である。

按ふに、今後はます〳〵さういふ傾向を加へて行くでもあらう。今度早稲田大學内に起つた文化事業研究會に、私が參與したことなぞが、暗にそれを報じてゐる。すなはち、時の勢ひが私をして其立場を變へしめたのである。けれども、變へて果して變へ榮えがあるか、どうかは、一つは私の努力次第、一つは私の餘年の長短次第である。

大正十年一月

逍遙

目次

——をはり——

民衆教化と演劇

一

『世界を擧つて、おそらく根本から改造されなければなるまい。』

嘗ての大改造期といふのは今日の事である。改造は社會のあらゆる方面に及ぶであらう。政治、經濟、工業、生産、制度、文物、風俗、習慣、其どれもが少くとも前例の無い程度に改造されるであらう。われ〳〵各自の生活其物からが根本的に改造されなければなるまい。思想も、感情も、趣味も、好尚も、信念も、一切の理想が改造せられねば止むまい。少くとも大改造を要するといふことを深刻に自覚しなければならぬのである。

それからそれ

特に、身分上、職務上、德望上、他を誘掖啓導する責任を持つてゐる人々は、多忙ならざるを得ない。自己の改造の必要を自覺し且つそれを實行すると同時に、衆他の者に同じ自覺を吹込み、同じ自覺の實行を督促せねばならんからである。要路當局が、思想の統一だの、民力の涵養だのを唱へるのも、要するに、此必要上からであらう。學者や識者が昨今頻りに、或は文章で以て、或は講演等で以て、デモクラシーを論じたり、勞働問題を議したりするのも同じ必要からであらう。

ところで、斯ういふ場合に、眞先に討査考覈を要するのは、其爲に使ふべき道具である。社會の改造、生活の改造に利用すべき大切な諸機關の取調べが先づ必要である。就中、敎化機關の討査考覈が大切である。すなはち、國民を敎へ導く爲の各種の建設物——公私、大中小の學校、學會、それら正式の敎育機關は無論のこと、民間の各宗派の說敎機關、新聞、雜誌、其他の出版物、劇場、寄席、其他の興行物——が果して此時代の要求に該當した働きを有してゐるかどうかを、先づ第一に調査し、或はます〳〵督勵し、或は改善し、或は根本的に刷新せなければなるまい。現內相が三敎の合同會を催したり、國民文藝會を設けさせたりしたのは、其方法や成績は別問題として、此意味から見て、機宜を得たものといへる。とにかく、此際演劇を利導して敎化に用立てようといふのは當然の企圖である。

劇や音樂は、直ちに且つ同時に多數の人心に愬へるものである所から、群衆心理作用も手傳つて、頗る侮りがたい感孚力を持つてゐる。たしかに敎化機關として有力なものである。だから、今更いふまでもないが、東洋でも、西洋でも、古聖賢は殆ど皆音樂の效果を重視し、孔子の如きは、禮樂と竝べ稱して、音樂を治國の大本とした。プレトー、アリストートルらもまたそれを國民團結の要具とした。或は「移風易俗」とも「盪滌邪穢」ともいつた。が、其實劇、の效力の方がそれ以上だといつてよい。先づ、音樂よりも通俗的である。それから其敎化作用が、他に例のない程に複雜でもあり微妙でもある。といふのは、劇は、とにかく其國、其時代の種々の藝術を利用し、綜合して、理智にも、感情にも、想像にも、感覺にも、目にも耳にも心にも、つまり、人間の肉體精神の全部に、同時に愬へる不思議な力を持つてゐるからである。で、逐次的に人生を叙寫する小說よりも、平面的に世相を見せる活動寫眞よりも、其同時的、立體的なのによつて、人生の微妙な理趣を直觀させる效力が一層强著である。もとより劇には

種々の等級別があるが、其傑れたものとなると、娯ませもし、悅ばせもし、慰めもし、勵ましもし、敎へもし、導きもし、反省もさせ、悔悟もさせ、發憤もさせ、限りない向上心を起させもする。更に詳しくいふと、人は傑れた劇を觀ると、先づ、其夢とも幻影とも現とも付かない、けれども夢幻よりはずつと明確端的に、鮮明に、又現實よりはずつと緊縮もされ切實にもされ、多くはずつと美化された人生相――蒸溜され、凝結された人生相――の、ひし〳〵と眼前に展開し躍動するのを見る。で、其瑰奇と靈妙とに撲たれて、驚き、喜び、姑くは恍惚となつて、少くとも其刻下には、苦惱をも憂悶をも忘れて、別世界に遊んでゐるやうな感が起る。隨つて只それだけでも、惱み疲れた心が休まり、僻んだ心や不平な氣分が慰む。何となく元氣が鼓舞される。譬へば、一日の勞役の後に、心地よく入浴して、何等かのリフレシメントを攝取したといふ感じがする。勿論、これは劇の性質にも因るが、それだけでも、一種の慰安であり、好感化であつて、風敎の稗補となるといへるのだが、尙それと共に、其劇の內容次第で、いろいろの默會を得る。例へば、靈妙な人間生の情味、神祕幽玄な人生の因果律、分析したり解剖したりすることの出來ない複雜な人情とか心理作用とかを敢て說明しようとはしないで、直覺させる力がある。彼の「親の思ひは子の百倍」とか、「世間知らずの高枕」とか、「可愛兒には旅」とか、「堰けば蕚る」とかは、言はゞ、人生の理趣中の頗る淺近なものだが、それらでさへ、實際體驗しないうちは、眞の會得はゆかない。或は中產階級の生活難とか、勞働階級の家庭悲劇とかいふことに就いても、其理解だけは、隨分上流社會にでも、富豪階級にでも有るだらうが、體驗が缺けてゐるから、中々實際的の强著な同情は起らない。直さま飛込んで行つて救はう、自分の身を削いでまでも助けよう、なぞといふ手强い同情は起らない。己れ捻つて人の痛さで、同情も忠恕も慈愛も、つまりは自己の體驗が本である。其範圍の廣い狹いは主として其持つて生れた氣質が定めるのであるが、想像と理智とで助けられる所も多い。小說や劇は、何かにつけて生の體驗の不足を補ひ、想像と理智の作用を促す。試に、切實な親心や不慮の犯罪に關して何等の經驗もなかつたものに、『女舞衣』の酒屋か、『冥土の飛脚』の封切か新口村かを觀せたとする。其者が相當の年齡である以上、多分、少くも今まで學校の敎科書などでは學び得なかつた或微妙な心理を默會するであらう。これは假の例である。我淨るり劇の如きは、決して最上乘の劇だとはいはれぬ。が、それでも尙それくらゐの特殊效能は備へてゐる。ま

して、それよりも以上の、微妙な、甚深な人生の理趣を寓し得た或傑作の劇に感動した場合には、彼の感歴的に、若しくは理窟づめに訓誡されたり、煩く管々しく論告されたり、無味乾燥な倫理説を説明されたりした時とはちがつて、自然に、殆ど半無意識に反省もし、感動もし、悔悟もし、同情もし、或は大いに憤を發して自己の根本的改造に志すやうなこともあるだらう。それは、其演劇が、抽象的に又具體的に、端的な教訓箇條を臚列して見せるがためかといふに、決してさうではない。むしろ、何も説教めいたことを言はなかつたからである。只もう瑰奇な、美妙な、靈活な藝術的魔力が、先づ觀る者の感覺を、情緒を、想像を陶醉せしめて、自然とその美しさに憧憬させ、その美しさに同化せしめなければ止まない概があるからである。即ち、傑れた劇は、人心を悦ばせ、樂ませ、慰め勵まし、自然に其元氣を鼓舞し、新しい生命力の勃興を感ぜしめ、何等かの高い理想は向つて向上しようといふ企望を起さしめる。喜悦（ジョイ）が希望（ホープ）を生み、元氣（エナジー）が自恃心（セルフリライトンス）を生み、新しく得た人生に關する一層高尚な智慧（インテリゼンス）が、よしそれが多少漠然としてゐるにもせよ、何等かの先見、何等かの願望（デジデラタム）、何等かの向上心（アスピレーション）、何等かの理想（アイデヤル）を生むのである。教化機關としての劇の利用法は、かういふ程度を正準と立てゝおけば、無事である。

二

ところが、とかく劇を利用して風教の稗補としようとする者に限つて、ともすると、劇をすぐさま淺近な教訓の道具にしようとする。露骨な説教をさせようとする。彼等の多くは、小中學の教科書を活人畫式にするだけで、それで用が足りるやうに思つてゐる。或は、慰安機關としても、只一時の、彼の宴會なぞの餘興同樣の働きをさせて、當座の笑ひ草を供給しさへすれば、それで十分だと思つてゐる者が少くない。とりわけ、我國では、劇の、眞に優秀な、高尚なのが殆どまだ無いといつてもよい位ゐだから、尚更劇の眞效果が了解されてゐない。劇に限らず、すべて文學藝術は、國民精神の貴重な營養物、滋養品と見做さなければならないものであるのに、とかく、それを嗜好品扱ひ、奢侈品扱ひにする傾きがある。ほんのリフレシメント——菓子、煙草、茶、コヒー、酒類なぞだとばかり思ふ。が、斯う思つてるだけなら、まだ害が少ない。といふのは、實際、或種類の文學や藝術は嗜好品程度、慰藉品程度の働きしかしないことが多いからである。けれども、却つてそれだけであるために、ともかくも慰藉（リフレシメント）の

任務だけを盡し、それで暗に、幾らか、風教の稗補となることもある。だから、寧ろそれだけならば、有りのまゝで、却つてよいのだが、功利本位の經世家となると、それを端的な教化機關たらしめようと望む所から、菓子であり、コヒーであるものに、或は牛乳であり、鷄卵であるものに、頻りに藥劑を調合する。菓子を悉くスコット乳菓のやうなものに、牛乳を悉くヨーグルトにしようとする。さうなると、だれもそれをリフレシメントには用ひない。のみならず、藥としては、たかゝ賣藥程度の效能しかない。こんな無駄なことはない。例へば「菅原」の寺子屋を御覽。源藏が「すまじきものはお宮仕へ」と愚痴を言つてこそ身を殺して仁を成す古武士の悲痛な心理が躍動して、不易の人情味の琴線に觸れる。で、同情も起る。教と訓してもそこに却つて妙味がある。が、或俳優式に、「お宮仕へはこゝぢやわやい」と道學的に書換へては、もう一のスコット乳菓である。或は「非業の死でも父さんはお年の上、勘平さんは三十に」といつたり、死骸を抱いて半狂亂の愚痴を竝べたりしてこそお軽や政岡がやつと人間味を保持し得るのに、それを一々道學的に改刪した時分には、まして此手心で作全體を案出した時分には、藥臭くてたへられない。玉手御前の本心、いがみの權太の戻り、いづれも勸懲主義の誂へに迎合した作意で、其實は惡の讃美の假裝であり、エロチシズム假面であるから困る。さうして特に教化用にとて作られる作となると、此假面、此假裝が作意の全部に通徹する。それでも、昔はまだそれが多少の役に立つた。假面だ、假裝だと氣附かれずに濟んだ時代もあつた。今は國民精神が、根本から改まりつゝある。それだのに、今も尙、昔ながらの良妻賢母や忠臣孝子を、古い解釋のまゝ、古い形式のまゝ、劇に具體化して演ぜさせて見ようとする憂國者もある。それにどの位るの效能があるだらう？　此間の、朝鮮京城の騷擾に巡査や憲兵が暴徒や野次馬の鎭壓に努力してゐると、とかく老人や女子供までが群集して來てしやうがない。幾ら追ッ拂つても又たかる。其中に一人の小學女童が居た。巡査が、あぶないから退れ、といつて手荒く追ひのけようとしたら、女童は眦を逆立て、「お前がたは俺たちに楠正成は忠臣だ〳〵と言つて教へたが、何が正成が朝鮮の爲に忠臣だ?!」といつて、小さな脚を舉げて其巡査を蹴つたさうな。適用の剴切でない教訓は、むしろ反感を募らせるばかりではない、其反感を尤だと思はせるやうにもなるから、考へねばならぬ。

劇は、慰安の道具としても、深淺二樣の働きをなし、教導の機關としても高卑二義の作用を

するといふことは、劇を經世用に利用しようとする人々の、特に十分に理解しなければならぬことである。　さうして劇を鑑賞する民衆自身もまた常に十分に此差別を理解してゐて、自分をも利し、又他人をも利することに力めねばならぬ次第である。　ところが前にもいつた如く、我國には從來立派な劇がなかつたせいか、とかく、智識なり、權力なり、財力なりの上流階級には、著しく此理解が缺けてゐる。　で、特に「民衆教化と演劇」といふ一題目を掲げて、やゝ詳密に民衆に於ける劇の教化作用を論じて見ようと思ひ立つたのである。　文藝家や文藝專修家の爲に說くのでないことを豫め斷つておく。

三

先づ、民衆、といふ語であるが、これが聊か曖昧である。　昨今の用法によると、其意義が約四通り程ある。　最廣義は現在の當該國民全體を指す、最狹義は、或は未だ實在してゐない若しくは實在してゐるとしても、今はまだ比較的極めて少數だとも見做すべき或理想的の自覺を有してゐる民衆、言ひ換へると、*as they ought to be* 的の民衆を指す。　或は――これは無論、特に藝術に關聯した場合にだけいふことだが、――文藝の專門家及び文藝の專修家、愛好者等の團體にのみ限る例もある。　けれども、普通は、以上二類の中間の多數者階級、卽ち勞働者階級、さうでなくも平民階級を指す。　殊に教化機關の目的物としては、それが通例である。此場合には、民衆とは、比較的蒙昧、比較的無智、比較的修養の足らないといふのと同意義になる。　外國の民衆藝術の主唱者中にも、此意義に從つてゐるのが少くない。　我國民文藝會のなぞが、やつぱり、それであるらしい。

が、階級別を撤回するのがデモクラシーの本義であるのに、民衆を特殊階級の意味に用ふるのは矛盾でもあり、不條理でもある。　のみならず、少くとも劇其他の藝術を教化機關に用ふる場合には、特に感心しない。　それは、劇其物を墮落させる因緣となる虞れがあるからである。　其わけは、次々に言ふ所で自然と解るだらうから、今はいはない。

私は、教化機關としての劇の效用及び其利弊を更に一層明かにするために、それが、古代から現代までに、どんな鹽梅に經營され、どんな鹽梅に利用され來つてゐるかを、先づ歐米の歷史に就いて觀察しようと思ふ。　それは雜と三大別になる。　第一が希臘式と稱すべきもの。

第二は英米式と呼ぶべきもの。第三が歐大陸式である。

希臘式といふのは、西暦紀元前三四百年頃を其極盛期と見たアセンスの劇を指すので、これは慰安機關としても、教化機關としても、先づ殆ど――勿論、比較的にいふのだが――理想的であつたといつてよい。即ち經世本位である。飽迄も國家本位に、利世安民の必要な道具として、國家の一事業として、劇を興行したのである。本來が其國の宗教に胚胎した所謂法樂であつたから、國家的、宗教的年中行事として缺くべからざる一大式典であつた。で、演ぜられる劇は舞踊の伴つた大規模の音樂劇であつて、種々の點で、我能樂に似てゐたことは周知の事實だが、能よりはずつと力强いもので、其内容は、主として其國史上(神話傳說上)の著大な人物、(神祇及び人間)の事件に關する話であつて、さうして其主旨は國教の宣傳、國民道德の鼓吹であると共に、時局問題に對する暗示でもあり、指導でもあり、批判でもあり、解決でもあり、や、墮落しては黨派機關の役廻りまでもして、反對派の諷刺でもあり、嘲罵でもあつた。もとより、十分の娯樂ともなり、慰藉奬勵にも役に立つたと同時に、民衆の趣味性を涵養して其氣格を向上するの用をも稗けた。アリストートルの所謂「淨化作用(カタルシス)」とは、主としてそれをいつたのである。即ち、第一義高級の教化機關たるの能事を盡した上に、第二義低級の教訓機關としても有力だつた。其作者も、音樂者も、俳優も、すべて立派に參政權を有する市民であり、紳士であつた。主として有志者が國家の爲にする寄附興行であつたので、苟も市民である以上、自由に、且つ壹萬七千人位ゐは、常に一しよに入場することを得て、さうして劇場は野天式(オープンエヤ)、戸外式(アウトドア)であつたから、廣々とした青天麗日の下に、近く、一方に、我伊勢の大廟ともいふべき神祇殿の屋蓋を仰ぎ、他方の眼下には、間近くサラミスの碧波渺々を詠めつゝ、萬餘の同胞が相團欒して、愉快な一日を別天地に過して、心廣く體胖かなるを覺えたのであつた。此戸外式、野天式であつたといふ點が、先づ最も風化の目的に叶つてゐた。劇場が廣濶である自然の必要上、劇が音樂、舞踊本位となり、藝風一切が頗る大まかで、調子高であつたので、一層高大崇嚴の感を催さしめた。ともかくも彼のペリクリス時代までは、さうした有樣で持續されてゐた。

劇を經世上の一機關として善用した例では、これが先づ理想的で、市即國家的制度の然らしめたのだとは言ひ條、他に類例のないとでもあり、同じ國家制を適用しない以上、恐らく再びし

がたい特例でもあらうけれども、而も頗る心惹かる、美蹟であつたので、近代の例の民衆劇の主唱者らは、一齊に隨喜渇仰して、何とかして其擊に倣はうと努力してゐる。戸外式、野天式の劇場の、歐米、就中米國で頻りに唱へられもし、着手せられもしてゐるのは、之が爲である。

第二の英米式といふのは、これは純然たる民間事業で、希臘式を經世本位とするなら、これは營利本位である。隨つて、教化よりも娯樂が本位である。時代と共に推移する公衆の好尚を追うて、丁度淺草六區や千日前や新京極の興行物のやうに、其好尚に迎合し媚附しつゝ、其時々の出し物を定めて行くのである。此式は無論どこの國にでもあることではあるが、他に之に對抗するどういふ異つた興行式の國劇があるといふでもなくて、何百年間と押通して、只此式でばかり繁昌を續けて來たのは、歐洲の一等國では、英國が代表的であり、次に、元が同民族であつた關係上、米國がそつくりそれを因襲して今日に及んだのであるから、姑らく此式を英米式といふのである。

なぜ特に英國に斯ういふ式が行はれたのかといふに、其根本因はアングロ・サクソン人種の實利主義、現實主義、マター・オフ・ファクト主義にもとづくのである。藝術趣味には比較的疎い英國人も、流石に文學だけは、遲くもチューサー時代からは、愛しもし、重んじもしてゐたのだが、劇となると、殊に劇詩としての劇でなく、興行される舞臺の劇——演劇——となると沙翁のやうな大作家を出した國でありながら、まるきり營利本位の興行者に任せつきりにして殆ど全く顧みなかつた。今でもやつぱり顧みない。これは、一つは例のピューリタン專制時代の遺毒でもある。で、主として英語を話す國では、劇が文化の一機關、一勢力と公認されて、社會もしくは國家の保護を受けた例なぞは曾て無い。最近年に至つて、歐大陸の影響に動かされて、大ぶ劇を重んずる傾向が加はりかゝつては來たが、ロンドンにさへも、まだ正當に謂ふ國立劇場（ナショナルシヤター）は出來てゐない。

米國もまた、此の傳說を其まゝに繼承して、今日に及んでゐる。其劇が藝術としての內容、品位を缺き、風化機關としての努力の甚だ微弱なのは、自然の數である。

第三の歐大陸式といふのは、經世本位でもなく、營利本位でもない。假に藝術本位と呼んでおかう。ルイ十四世全盛の十八世紀の佛國の宮廷劇、及び其傳統を追つた其後の佛國の被保護劇、近くば大戰前の獨逸の重立つた宮廷劇や市立劇場の演劇なぞが其例である。國王な

り、候伯なり、爲政者なり、其他の要路者が、特に物質上の庇護を與へて、藝術としての劇の品位を保たしめ、兼ねて其向上進歩を奬勵するのである。これは、遠くは伊太利の、例の文藝復興期の遺風であつて、主として拉典民族、特に佛蘭西人の趣味性に因緣したものである。最近では、獨逸がむしろ此式の代表者のやうになつてゐたが、其實、獨逸の此式も、其他の國の類似の式も、過去百何十年間の佛國の文藝的感化が然らしめたのである。

勿論、歐大陸の劇場にも、民間には、營利本位の經營に成るのが幾らもある。けれども劇場の基調音が、此等の被保護劇によつて奏でられるから、歐大陸劇は、大體に於て、比較的に、藝術本位であつたといつてよい。宮廷の、又市の演劇といつたつて、彼の希臘のそれのやうに、宗教的を兼ねた國家的の嚴肅な式典といふ程ではなかつたが、足利氏、德川氏時代の我能樂程度には式樂視された場合も屢〻あつたので、おのづから高雅でも優美でもあつた。民衆の趣味、好尚、風儀及び思想上に於ける感化影響に重きを置き、いよ〳〵國俗を高尚にも都雅にもならしめようと力め、劇の內質及び形式の切磋琢磨を奬勵した結果、作や藝風に對する官僚的監督者の干涉は自然と煩はしくなつて來ざるを得なかつた。さういふ弊はあつたが、藝術としての品位は、其お庇で、久しく保持せられてゐた。で、其作には、千古の傑篇と稱せらるべきものも大ぶあつた。五大美術の綜合だの、詩と哲學と優技との大調和だのといふことは、歐大陸式にして初めて言ひ得られることなのであらう。藝術としての劇の發達は、此式を弊の生じないやうに進めていつたら、比較的最も完全に行はれたであらう。人生の微妙な理趣を具體化するといふ點から言つたら、或は、希臘式のそれよりも、一層精緻であり、深刻であり、更に切實でもあつたらう。少くとも此式が社會の趣味、好尚、風儀等の上に淺少でない感學力があつたに相違ない。其點は幾らか我能樂の例で類推される。

ところが、此式の弊をいふと、次第に高雅辯が募つて來て、それが形式となり、拘束となつた結果、おひ〳〵神經質となり、臆病となつて、無難、無害、無弊を第一と立て、主として多年試驗濟みの古典物又はそれに類似の品のよい健全な作ばかりを演ずるやうになつたことである。かうなると、自然と、時代精神に遠ざかる。藝術としても、其內容が枯渴して來るから、所謂藝術本位が、必然の勢ひとして、形式に墮して、技巧の末にばかり流れるやうになる。戰前に於ける獨逸の自由劇場運動が各國の同種運動に比して、最も猛烈であつたのは、一はそれら標

準國劇の積弊に堪へかねたからであつたのであらう。

四

ところで、我國の劇の過去はどうであつたらう？　今擧げた三樣式の中の、どれが我國では行はれてゐるのであらう？

我劇の過去が純然たる英米式であつたことは明白な事實である。　さうしてそれは止むを得ない進化の自然であつた。　我劇は、三百年といふ長い間、全く自由に蔓延的生長を許されてゐた野生藝術である。　國家は、其發達の途次に於て、屢〻苛酷な干涉をも擲肘をも加へたけれども、それは專ら治安上、風紀上の沙汰であつて、藝術上は、全くの放任であつた。　風紀の取締りと聯關して、藝風の上などに餘計な邪魔な世話燒きはしたことがあつても、決してそれを善導したことはなかつた。　だから、我儘ッ兒が、野育ちに生ひ立つやうに、我劇は、三百年間、始終一貫して、只もう娯樂本位一點張、時尙迎合主義を專門に、だらしない幇間根性で、青年期をも壯年期をも老衰期をも經過した。「おれは經世機關だぞ」などといふ自覺や抱負は、人傳に聞いたことさへもなければ、夢に見たことさへもなかつた。　たかゝ「事を凡近に取つて義を勸懲に發す」を近松から孫引きにして、

「いやさ、此芝居といふものは、すべて世間の流行り事を取組んで狂言にする。　又お染久松、八百屋お七、古手屋八郎兵衞とやら、殊に去年の春の五人斬り、皆根が色事より其身を果し、耻を晒し、親兄弟に難儀をかける。　いかに若い者とて、芝居をつい慰み、只狂言とばかり見るは無駄といふもの。　勸善懲惡それ〴〵にさ。　さればこそ萬代不易、太平の道具、四書五經より其合點の行く近道の學文。　其身に引比べて、兎角憤むが肝要々々。」

なぞと、「無學の早學問所」を以て自任するのが關の山であつた。　勸善懲惡も、普通の戲作者並で、馬琴の主張にさへ遠く及ばなかつた。　で、脚本は俗受第一の淺劣なもの、藝とても技巧本位であつた上に、作意も、藝風も、本來が遊戲氣分で出來てゐた劇なので、頗る不眞面目でそこに多少夢幻的な、飄逸な、洒脫な、無邪氣な、とにかく他國の劇に見出だしがたい不思議な特質がないでもなかつたが、要するに、髭のある子供のお伽芝居ともいふべきものであつた。すなはち、いつも遊戲精神が、(時勢につれて、半無意識に眞面目さを加へつゝも)、三百年間を一貫してゐたといへる。　さすがに我劇の黃金時代であつた享保以後、天明、寬政には、今言つ

た飄逸な、無邪氣な夢幻劇としての妙趣が豐かであつたが、もう其爛熟期の文化文政となつては、況んや其墮落期の天保、弘化、安政、文久となつては、次第に寫實味を加へて、眞面目になりかけて來たゞけに、尙と其作意の陋俗や淺劣がたまらないものになつた。耳目の娯樂を主として、猥陳霑奇の俗情を挑發するのに全力を注ぐの結果は、我當時の劇の當事者は、――興行者も、作者も、役者も、あらゆる野卑、あらゆる猥褻、あらゆる殘忍、あらゆる醜怪、あらゆる淺ましさ、あらゆる物すごさ、怖ろしさ、いやらしさ、氣味わるさ、つまり、どんなたまらないものをでも、極めて麗々と、極めてあくどく、精緻に、深刻に、且つ頗る寫實的に、之を舞臺に具體化することを避けなかつた。文化の末から安政頃までの江戸、大阪の演劇は――地方のは言ふに及ばない――若し何等かの感化力があつたら、それは只煽情的であり、示唆的であつて、市井の風俗を壞亂腐敗する虞れのあつたものであつたといつてよい。

明治の初め、維新の風雲が漸く收まつて、各方面の秩序が回復されるやうになつてから、劇界の機運もやつと革まつて來た。いつとなく、活歴劇と後に名の附いた一種のやゝ上品な、大ぶ眞面目な劇の卵が孵化りはじめた。同時に、少しづゝ舞臺上の風紀が取締られて來た。それは、新社會の劇に對する攻撃の鯨波がおひ〳〵調子高になつて來たからである。其鯨波は主として洋行歸りの顯官連や紳士や劇を愛好する和漢洋の學者連の間から起つた。はじめて演劇改良會といふものが出來たのは此際である。明治十九年八月である。

下名等深く世態人情に感ずる所ありて、今般演劇改良會を設立す。本會の目的とする所左の如し。

（第一）從來の演劇の陋習を改良し、好演劇を實際に出ださしむる事。

（第二）演劇脚本の著作をして榮譽ある業たらしむる事。

（第三）構造完全にして演劇其他音樂會、歌唱會等の用に供すべき一演技場を構造する事。

此三目的は素より聯續して相離れざるものたるが故に、一を欠けば則ち不可なり。故に本會は三目的とも合せて同時に之を擧げんとするものなり。今や我邦の演劇は、猥褻野鄙、紳士淑女の眼に觸るべからざるもの多し、蓋し舊習に拘泥し、猥褻野鄙にあらざれば觀者の耳目を樂しましむるに至らずと妄想し、世と共に變遷することを知らざるに因れり。宜しく之をして高尙なるも人情に遠からず閑雅なるも世態に背かず、優美と快活を兼ね備へ、樂んで淫せず、和して流れず、上等會社の觀に供して恥づる所なきの域に達せしむべし。是れ本會の目的とする所なり。

發企人中には井上馨、森有禮、澁澤榮一、三島通庸、なぞの名が見え、穗積陳重、外山正一、矢田部良吉、福地源一郎、矢野文雄、中上川彦次郎、末松謙澄、藤田茂吉、和田垣謙三、なぞの名も見え、贊成員中には、伊藤博文、大隈重信、前田、西園寺、鍋島、三井等の名も見えてゐた。

此會はやがて仆れたが、二十一年に田邊太一氏を會長とした演藝矯風會が、

凡ソ人ノ樂トナスモノ世ニ鮮カナラズト雖モ、就中本邦演藝ノ如キハ一種固有ノ長所アツテ、最モ人心ヲ樂シマシメ、且ツ暗ニ氣格ヲ高尚ニスルモノナリ。然ルニ今ヤ野鄙猥褻ニ流レテ、淑女紳士ノ賞翫スルニ堪ヘザルノミナラズ、又以テ風俗ヲ亂ルコトナシト云フベカラズ。想フニ其原因一ニシテ足ラザルベシト雖モ、昔時ヨリ技藝者ガ廣ク世ノ識者ト交通セザルガ如キハ其最モ大ナル原因ナルベシ。仍テ茲ニ一會ヲ設ケ從來隔絶スル所ノ識者ト技藝者トヲ相密着セシメ、以テ大ニ矯風スル所アラントス。云々。

と主張して起り、それが廿二年になつて、組織を改正し、日本演劇協會と名宣り、會長には伯爵方久元、副會長には子香川敬三を戴いて、ほゞ同じやうな主張で演藝の事に携はつた。

此三協會はいづれも中途で解體してしまつたが、それでも、(藝術としての劇の本領をどう向上せしめたともいへなかつたものゝ)それでも、此運動以後、實際酷かつた舞臺上の風紀が、目立つて振肅された。同時に、劇の題材も、作意も、用語も、舞臺裝飾も、扮裝も、藝風も、色調一切も、比較的に見よくもなり、品よくもなつた。殊に、史に關するものは、成るべく大體なりとも正史に依據して、風俗の如きも、成るべく有職故實的に、且つ成るべく忠勇、義烈、貞淑、賢良等の美德鼓吹に用立つやうにと仕組まれた。所謂濫れ場其他の猥褻は最も忌避せられた。或種の穿細な犯罪行爲なぞは段々禁止されるやうになつた。殘忍行爲や慘烈な自殺なぞのはうは、つい此間までも、(或は時としては今も)、大概は看過されてゐた。つまり、これら改良運動の藝術上に於ける功過は、先づ相半するといふところであつたが、舞臺上の體裁の向上には、隨分與つて力があつたといつてよい。

けれども、これら知識の上流の協力も、明治天皇の叡覽も、グラント將軍歡迎の上演も、活歴の本尊ともいふべき名優團十郎の勢力も、我劇を營利本位の興行習慣から只の一歩も脱出せしめることは出來なかつた。我劇は大正八年の現在までも、依然として大俗の娯樂機關たる本來性のまゝで存續してゐる。で、民衆の慰安機關としても、只ほんの慰藉品(リフレシメント)式の、當座だけのもので、茶や菓子やサイダーやビール程度のもので、それとしても日本酒やウイスキーが起さす程の附け元氣をさへ鼓舞し得る力がない。少くとも現代の必要に適するやうな新生命力は、今の我劇によつて鼓吹されさうにはない。教導機關としても、淺近凡劣な、古風な、時代おくれの、――現代とは何の交渉もない――勸善懲惡主義以外の意味では、何の働きもしてゐないやうなのが、我刻下の演劇の全部である。

では、せめて藝術上から見て、何等かの取り所があるかといふに、もと〳〵脚本其物が時代

錯誤なのだから、たとひ俳優が十分其作意と同化することが出來て、且つ衆俳優が十分一致協調して、忠實に爲活し得たとしても、尙且つ今人には感興の薄かるべきだのに、彼等各自の心理と作其物の本來との間に和諧がなく、無論同化の妙趣なぞはなく、おまけに彼等めい〳〵の間に協調も一致もないから、綜合藝術としての圓滿な效果が擧がらない。　それに俳優らの生活が、近來は殊に裕かだから、實際死身になつて藝に力を盡さうとするやうなものはない。で、彼等の努力は、たかゞ小手先の技巧に過ぎない。

以上は、主として舊劇（歌舞伎劇）に就いていつたのだが、所謂新派も、それに似て、更に幾らか劣つたものである。　新劇團と特稱される此六七年このかたの成立のものとても、今では全く同じ桁の中の尻尾の方へ彈き込むより外に仕方のないものになつてゐる。　此最後者の中には、初めは、少くとも藝術本位の劇を興したいと抱負してゐた者もあつたし、最初は思想劇だの、問題劇だのと標榜して、專ら飜譯劇を神輿にして、時に新思想の鼓吹を象ねたらしい小劇場運動に從事してゐたものもあつたが、それらも大抵境遇に驅られて、今は營利本位の大劇場主義か、娯樂本位の迎合藝術かに墮してしまつた。

これが我演劇の現狀であるとすると、世界の此大改造期に際して、我國では、先づ第一に、此一機關から改造してかゝらなければならないといふ事は、多く辯ずるまでもないであらう。

五

國民文藝會が起つたのは、此關係から見ると、機宜を得てゐるといへる。　けれども、私は、過去の演劇改良會や演藝矯風會や演劇協會の貢獻の、少くとも經世的の意味や藝術上の本意からは、頗る薄弱であつたのを記憶してゐるから、それらと大ぶ類似してゐて、而もそれらよりも咄嗟で、何となく用意が足らぬらしく疑はれた同會からは、餘り多くを期待しようとは思はなかつた。　けれども、とにかく時代がずつと進んでもをり、前に言つたやうな必至の要求が押迫つてもをるし、それに、關係した文士連は世界の大勢にも熟通してゐる刻下文壇の嫡々でもあるし、相談役とは言ひ條、どうしても其首腦者と見做すべきは現國務大臣である。　彼の明治の三改良會さへも、舞臺上の風儀や體裁ぐらゐの改善には用立つた、勸善懲惡主義を維新間際の勤王精神に副はせるぐらゐの働きはした。　國民文藝會の風教稗補は、少くとも刻下

の對外關係、もしくは內治問題等に關して何等かの暗示もしくは自覺に便にしようぐらゐの處には及ぶのであらう。會規百何十ケ條と公言して、次に掲ぐるが如き設立宣言をして起つた以上、――文藝及び其社會的作用の一般的進步の爲、卽ち相談役の內相得意の民力涵養を暗示する社會敎育の作興を標榜して起つた以上――藝術に依る民力涵養とは多少新生命力の鼓舞といつたやうなことでもあらうと思つたから――少くとも佛のウジエーヌ・モレルやロマン・ロランぐらゐの抱負と研究と準備とはあるだらうから、慰安機關、敎導機關としての劇の作用に何等かの新しみぐらゐは附加へられるだらうと思つてゐた。

先づ左の宣言を見たまへ。

國民文藝會設立趣意書

國民生活の諸問題が漸次に思想問題の色彩を帶び來り、社會的機構の一切が健實にして而も彈力ある民衆の思想力に保持せらるべきは、輓近世界の諸事變が吾人に明示する所のものなり。而して政治、敎育、其他に於ける國家の諸機關が、一國の思想生活に及ぼす影響は素より甚大なりと雖も、その及ぶところの廣く、その動かすところの深きに於て、遂に文學藝術に若かず、是れ吾人が玆に相結びて本會を設立し、文藝、及びその社會的作用の一般的進步の爲に相謀らんとする所以なり。

就中、演劇は各種の文學、藝術中、各社會階級を通じて世人の親炙すること最も廣く、その社會的影響の深甚なる到底他の企及するところにあらず。而も顧みて我が劇界の現狀は如何。動もすれば刻々進展して止まざる國民の思想生活に乖離せんとするもの、是れ吾が劇界の現實にあらずや。玆に於て吾人は先づ指を演劇方面の刷新に染め、漸次他の文學藝術に及ぼさんとす。

單に演劇刷新の一事を志すも、吾人のなすべきこと甚だ多岐にして、その凡てを盡さずと雖も、才能ある作劇家、俳優、舞臺監督の奬勵養成の如き、傑れたる新舊脚本を推薦して之を適當に上演せしむるが如き、更にまた兒童、或は勞働者の爲の適當なる演藝を上場せしめて社會敎育の作興に資せしむるが如きは、その最も緊切なるものゝ一端なり。是等は社會全般より見て喫緊の問題たるのみならず、劇界當事者も亦其將來の爲、決して等閑に附し得ざる所たるべし。

吾人の企圖するところ素より廣汎なり、而も吾人の求むるところは施設にあらずして精神なり。事業にあらずして力なり。而も力は少數個人の區々たる努力によりて贏ち得べからず。是れ吾人が廣く天下の同志に訴へて、その協力を仰がんとする所以なり。

大正八年四月

發起人

伊丹繁　岡鬼太郎　大島直道
小山內薰　吉井勇　田中純
長田秀雄　長崎英造　久保田萬太郎
久米正雄　小村欣一　里見弴

結城禮一郎　三宅正太郎
相談役
床次竹次郎

けれども、第一回公演として「夜明け前」といふ劇が新富座で興行されるに及んで、私は念の爲に、更に『日本魂』といふ雜誌から轉載されたとある床次内務大臣の談といふのを讀んで見た。さうして其他同會の理事達の說をも讀んで見た。「夜明け前」の筋書をも讀んで見た。尙それを觀て來た人々の話をも聞いて見た。さうして私の豫期は、やつぱり買ひかぶりであつたかと感じた。

『日本魂』に載つたといふ一文中で、床次氏は――談話筆記とも思はれず、さうして文句が大ぶ生硬で、何となく若手の文士らしい臭味を帶んではゐるが、同氏の名の署してある一文中で――下のやうに公言してをられる。國民文藝會は

廣い意味に於ける演劇竝びに其社會的作用の一般的進化を圖るために組織したものと言ひ、又

現代の藝術は革新を要するまでに低下したことは衆說の一致する所……

此運動によつて民衆藝術進展の上にも、將た社會風敎の上にも效果を收めたい……

國民の感情を敎育し、民風の頽廢を振肅し、藝術の神聖を尊重し、之を改善指導すると共に民心の醇化を期するは藝術其者に取つても本來の面目であり、又藝術家としても崇高なる天職である。

といひ、又、

藝術其者を以て單に風敎上より打算するとしたならば、餘りに藝術の眞を解せないものであらう。しかも藝術が徒らに低級觀衆に迎合して至純を缺いたならば、其神聖を冒瀆するものであらう。

なぞともいつてゐる。これだけを聞くと、風敎裨補が第一の目的らしくはあるが、藝術としての劇に對しても十分の理解と同感とを持つてゐる人らしく想像される。むしろ、藝術としても優秀なるものを推薦し、それによつて、風敎を裨補して行かうといふのかとも思はれる。

ところが、又別に、斯ういふ言葉がある。

近時所謂民衆藝術が退化の傾向あるのみならず、動もすれば頽廢の氣分に滿ち、人心に惡影響を及ぼしつゝあること

は人からも屢〻聞いたし

自分もまた爾承知してゐる。

自分には

それからそれ

部分的には説明することは出來ないが、近時頽廢せる民衆藝術が少からず社會に惡影響を流しつゝありとすれば、之と改善し指導する運動に對しては及ぶ限りの力が盡したい。

これで見ると、同氏の本意は前の趣意書と全く同一で、風教裨補が主眼で、明治十九年の演劇改良會の主張と大ぶ似たものであるらしくも思はれるが、それにしては、事實上に錯誤がある。何となれば此「頽廢」とか「人心に惡影響」とかいふ文句が、殆ど空言に近いからである。

前にもいつた通り、我劇の現狀は享保、寛政、文化、文政度を標準としていへば、今は無論頽廢には相違ないが、それは主として藝術的にいふ事で、教化機關としてゞはない。明治初年頃、いや、其十何年頃までは、慥かに人心に惡影響を及ぼしかねない氣味があつたので、それが卽ち彼の三改良會を呼び起した主原因だともいつてよいのだが、それはもう過ぎ去つた話である。明治末年からは、どういふ意味からいつても、殆ども、う無能なのである、消極的なのである、老朽なのである。善意義にも惡意義にも、何の感孚力も影響力もないのである。それを評して衰耄とか、沈滯不振とか、無害無益とかいふのは當つてゐるし、頽廢といふのも、藝術上としてなら是認が出來る。けれども「惡影響を人心に及ぼしつゝある」とは何の事だか？

部分的も全體的もない、藝術としても教化機關としても、娯樂機關としてさへも、殆ど全く消極的だといふべき者が今日の我劇である。最も有力なのが餅菓子かビール程度の慰藉品（リフレシメント）作用をしてゐる。其以下は見たとこの綺麗なばかりの上等干菓子かサイダー、ラムネといふところである。一時心を陶醉させるアルコール格のものさへもない。虎屋の干菓子が如何に品よく綺麗だからつて、それを腸胃を害するまでに貪食するものは、子供にも、今は無い。又ビールに醉つて亂暴を働く者も少ない。今日の風俗に對しては、むしろ生々しい未熟の果實に比すべきものゝはうが警戒を要する。未熟だから危險なばかりでなく、腐敗する恐れもあるからである。斯う考へると、國民文藝會は、舊派や新派の改善に手を着けるよりも先に、專ら小劇場式の新しい劇の振興を標榜し、直ちに時代の要求に肉迫したはうが、ずつと其主張に剴切であつたらう。幸ひに其方面の經驗家は幾らも同會の理事中にあるのだから、新劇の未熟や腐敗を防ぐのは容易な仕事であつたらうから。とにかく、舊演劇や新派劇は、特に風教機關としてはもう殆ど何等の惡感化をも與へ得ない程度に乾固つたり、萎靡したりしてゐる。彼等には六區の歌劇だけの魅惑力も麻醉力もない。

で、私は、國民文藝會は、なかば間違つた前提から出立してゐると思ふ。けれども論理は論理、實際は實際である。同會が「國民の感情を教育し、民風の頽廢を振肅し、藝術の神聖を尊重し、之を改善指導すると共に民心の醇化を期す」るために提供した新作劇が、たとひ宣言通りといへないまでも、主張の幾分かに相當した結果を收めさへしたら、何のいふこともないわけである。

六

新富座の「夜明け前」はどんな劇であつたか？　新聞では好評でなかつた。不入でもあつたさうな。けれどもそんなことはどうでもよい。新聞の劇評は通人過ぎるEもある。皮肉過ぎることもある。何等かの情實が評者を拘束することもあるらしい。意志の疏通を缺いた結果、偶然の感情齟齬が批評を酷にする例もあるらしい。或は、作意が時尚に先んじ過ぎてゐるので、一般受けがわるいのかも知れない。で、私は、更に「夜明け前」の筋書を讀み返して見た。それから觀て來た人々に其印象を聽いて見た。さうして大約の處は分つたが、それでも尙、迚も自分で觀た程には分らないから、姑く藝術上の評價は控へておく。が作の要旨はそれに關する作者や主（おも）な理事達の話が公表されてゐるから、それを綜合して見ると、ほぼ明かになる。或理事は「新派の芝居を活すため」に作られた作だといつて「一人の貴婦人も藝妓も出ない點や「夜會も宴遊會も西洋室も海岸もない」點や「從來の新派の芝居とは全くイキのちがつた」點が其特色だといつてる。或理事は「幾分か思想問題に觸れてゐる積り」といひ、他の理事は「社會感化といふ點からいつても其主旨を貫徹したもの」といつてゐる。又或理事は「どれほどの惡人、どれほどの惡行爲の底にも、必ず何か善いものがあり、力强いものがある。其物こそ人性の光りで、……其光りを自覺するもののみが救はれるといふ意味が此作に於て」現されてゐるといつてゐる。これらによつて見ると、『夜明け前』は、床次氏の宣言通りの「民衆藝術進展の上にも、社會風教の上にも效果を收めたい」といふ注文に副つた作と理事達自らも思つてゐるらしい。が、同會の第一義は劇の社會作用であるとすると、民衆教化を閑却するわけにはいかんから、私は先づ此『夜明け前』が果して何事を教へようとしたかを考査したいと思つた。どういふ點で「當今の問題に觸れて」ゐるか、どういふ風に「社會教化

の主旨が貫徹してゐる」か、どういふ鹽梅に改悟遷善の心理作用が具體化されたか、先づそれが知りたいと思つた。

『夜明け前』の印象は、明かに有力なものではなかつたらしい。眞實味も、自然味も乏しかつたといふ。主題は無智放埒な下層社會の無賴の徒の間に、幾分か人性の美點を遺存し若しくは或光明を認めかけてゐる男女の主人物がよれつもつれつしてゐて、遂に――それには救世軍の感化も手傳つて――闇を脱けて明るい方へと辿つて行くといふことであるらしい。卽ち破落戸と盜癖のある女との悔惡遷善を主な經にして、經緯にいろ〳〵な縞を織りまぜた一種のメロドラマであつて、脚色の技巧からといふと、大して在來の新派劇のそれと異つてゐるとも思はれない。勿論、人物や場面の扱ひ方には多少の新味があつたやうだが、寓せられた教訓はむしろ曖昧で、改悛の動機の如きも、宗教のためだか、緣愛のためだか、分かりかねたと或人は評してゐた。それから、本來が米國の或作の翻案であるとかで、鑛山生活や裏店生活の皮相が念入りに寫實されてあつた割合には、どう我現下の思潮に切實なものもなかつたらしい。隨つて、普通の舊式の勸善懲惡の立場から見ても、それがどう斬新に取扱はれてゐたといふこともなく、而も彼の默阿彌の異曲同工の作の、安政時代の江戸民衆を動かし得た程の切實もなかつたらしい。本來、盜賊や無賴漢の改心なぞといふことが、果して教訓として、刻下當面の主要な問題であるだらうか？　彼等は濱の眞砂の盡きる期のないものでもあらう。先づ除くべき社會の黴であるでもあらう。「盜む勿れ」、「殺す勿れ」、「姦する勿れ」、なぞは千古不易、常住不變の訓誡箇條でもあらう。けれども、其の悔悟遷善に、どうとかいふ日本の刻下に特有の動機、大正の今に特有の關係か何かゞ寫し添へられる必要がない以上、何もさう慌てゝ此主題で新作せずとも、幾らも古い作で間に合ひさうではないか？　例へば『レミゼラブル』を翻案したほうが、いろ〳〵の關係上、もう少し深い教訓を與へさうではなかつたか？　默阿彌の「白浪劇」の或物を幾らか添削しても見事役立ちさうではなかつたか？「十年以後を俟て」といふほどの抱負自重に對しても、此間に合せは矛盾でないか？　古い訓誡を主題とするくらゐなら、なぜ「詐る勿れ」を取らなかつたのであらう？　この方が現代には劃切である。殊に、我國に取つてはである。詐る者、欺く者、言行不一致の僞善の徒は、遺憾ながら、我社會の上中下に彌漫してゐるといはねばならんからである。

『夜明け前』は、教化のために書かれたものとしては、主題も、取扱ひ方も、たとひ時代おくれでないまでも、場ちがひであるから、彼の宣言には副ひかねたものだと思はれる。

では、勞働者階級の慰安機關としては役に立つたか？　刻下海外で民衆劇を起さうとするのは、其主張も方法も必ずしも同一ではないが、要は此世界改造の大時機に際して、活潑々地に活動し得るための新生命力を涵養せんため、即ち元氣を鼓舞せんための計畫である。だから、自由、自然、簡單、雄大、崇嚴、快活、剛毅、勇壯、强健、活潑などといふ感銘を見物人に與へるのを先とし、陰暗、沈鬱、不快、猥雜、淫靡、窮屈、孱弱、慘酷、誇張、虛僞、煩細な理窟、女々しさ、みじめさ、病的、感傷的、悲觀、厭世、絶望などいふ神經衰弱を誘起するやうなサゼッションを忌避するのを要旨としてゐるといつてよい。　殊に、佛、米の主張は、大抵さうである。　戸外劇場、野天劇場が唱へられるのは、前にも言つた通り、畢竟、新興國民の志氣を鼓舞し激勵せんが爲である。　元氣の鼓吹、生命力の激勵、是非とも、それが、今後の新民衆劇の第一の使命でなければならん。　戰前の露獨の神經衰弱性の或作や明かに衰耄國であつた墺國の舊作品の如きは、今は寧ろ參考品室内に陳列せらるべきである。　小劇場用としてならば鬼も角も、少くとも爲政家、經世家が刻下の急務として藝術運動に携はる場合の理由は、此使命、此目的を閑却して當然であらうか？

『夜明け前』はさういふ使命、目的に適つてゐたか？

或はさういふ用には立たなかつたとしても、普通の慰安機關としては成功したか？　大阪の「さかえ日」の劇と比べて、觀客一般に於ける印象はどうであつたか？　彼等が雁次郎、梅玉福助の「土屋主税」や、雀右衛門、延若らの「女舞衣」や曾我廼屋十郎の「お祖母さん」などから得ただけの滿足や愉快や慰藉を、果して『夜明け前』から得たであらうか？　「さかえ日」に於ける道頓堀の四座は、定員四千六百人の中から、千人分だけは無料で、或種の勞働者を、三千六百人分は、各貳十錢づゝとして、やゝ餘裕ある職工階級を入場せしめたといふ。　松竹會社白井興行主の發企なのであつた。

慰安機關として、――常規通りの入場料を取つたのは別問題として――『夜明け前』の效果は果してどうであつたらう？

これは觀た人達に尙よく聞いて見ねば分らないことであるから、姑く預りにしておく。

併し何事もさう初めから思ふやうには行かぬが常である。同會の理事中には、五年、十年の後を見てくれといつてゐる人もある。では、私は第二次、第三次、第五次、第十次を待つことにしよう。只今苦言を竝べたのは、つまり、其將來に重きを置くからのことである。

七

序だから言ふが、國民文藝會は尙別に、講談、落語、浪花節、其他の寄席式興行物をも民衆教化――社會教育――の道具に使はうと企圖してゐるらしい。就中、浪花節は、相談役が初めて聽いて隨喜讃歎して、直に民衆慰安御用係を浪花節語り某に下命したとかいふことを新聞の記事で見た。此考へは、必ずしも同相談役ばかりでなく、存外廣く我刻下の上中流社會の諸方面に同感者、贊成者を有してゐる。新聞紙が其續き物の一種として、今尙――何十回目か知れない、――講談筆記の掲載を廢めない理由の一つはこゝにあるともいへる。たとひ贊成者でない者にも、生々しい、さうして頗る切實な今の小說のそれよりも、此方がまだしも干乾びて、大味で、輕燒のやうで、子供の胃に障るまいといふだけの理由で、比較的歡迎される。

差引した所、前段に舊劇(歌舞伎)に對して、私が言つた通りに害もなければ、益もないのである。玩具の竹刀のやうなものである、昔は玩具でも、竹刀を持たしておけば、擧劍の眞似をしたりして、自ら武を好む導きともなつたが、今なら、まだしもや、精巧な擬軍艦か、擬飛航機か擬電氣機械かのはうが、(功利本位からいふと)有益であると同じに、講談や、落語や、浪花節も、若し其內容を全く根本的に改造して、ずつと時局に剴切なものとしたなら、多少の敎化用に役立つでもあらう。すなはち、忠臣、義士、節婦、貞女、孝子、俠者の犧牲的精神は、其健げさ、勇ましさ、雄々しさは、時代精神は變つても、今尙多少人心を感動させるには相違ないから、さうした人情を利導するのは不當ではない。けれども其主人公の人格や主義や理想は、到底現代に其まゝ適用が出來ないものだとすると、折角得た感動も、つまりは程なく立迷つて消えてしまふか、或は飛んだ間違つた適用に終りかねない。例へば、お身代りの子殺しや、親の爲の身賣りや、氣早の自殺や、忠義の暗殺や、盧榮まじりの任俠などは、勿論將來の道德ではない。だから、例によつて例の通りな「義士銘々傳」や「大岡仁政錄」や「水戸黃門記」や「伊達騷動」や「幡隨院長兵衞」やそれらに類似の干乾びた話が、今尙そのまゝで此大改造の川に立つと思ふのは

氣の脱けてしまつた或藥液が、猖獗を極めてゐる世界風の注射用になると思ふと一般の謬妄である。ことしの六月號の『中央公論』に渡邊法學博士が、中々の名文で、三千何百軒を一嘗めにしたあの横濱の大火に於ける現代式耐火建造物の大勳功を讃美賞揚すると同時に、幾十臺のポンプ隊の防火效績の微弱無效なのを歎息してをられる。私の見る所では、浪花節や講談は、どう改造して見ても現代式のポンプ以上の作用を、燎原の勢ひで波及して來る世界思潮の或種の猛燄に對して持ち得まいと思ふ。況んや舊式ポンプの陳講談や龍吐水にも比すべき落語、人情話のヘロ〳〵水に於てをやである。われ〳〵は、先づ何よりも先に、われ〳〵自らの思想の根柢を鐵筋コンクリートにすべきである。われ〳〵各自が鐵筋コンクリートの——おの〳〵其持前相應の、大、小、長、短、太い、細い、さま〴〵の——國の柱となり、柄となり桁となり、梁とも棟ともなつて、日本國を耐火建造物とするより外に仕樣はない。舊式ポンプのへろ〳〵水なぞは、此世界的大火災に何の役に立つものか！

八

上來屢〻反覆して論じた通り、私は飽迄も第一義論者である。劇を經世用にするなら、希臘式以外の方法で用ひさせたくない。立派な文士が藝術的立場から書いた作でさへも、時局に剴切ならしめようとする意氣精神が熾んであると、兎角第二義の教訓に類する一種の臭ひが鼻を撲つ、少くとも甚だ主觀的になる。私は昔からそれを好かない。私は此意味に於て、イブセンをすら餘り好かなかつた。もつとも彼のショーやブリューの如きは、頭から第二義を標榜して書いてゐたのではあるが、さうして其意味に於て、私はあんまり好きではなかつたが、ショーは、別にヒューモリストとしての特色があり、筆が冴えてもをり、又二人とも、其作の根柢には藝術的資質が相應に豊かなのだから、第二義に墮し盡すやうなことはなかつたのだが、彼等以下のとなると、其寓された思想に新舊の別こそあれ、淺田飴に對するスコット乳菓たるの嫌ひを免れないのが隨分ある。さういふ作は、所謂新思想級に屬する人達には隨分現代の傑作として推讃もされ歡迎もされるが、舊思想級の人達には兎角非常に危險視される。丁度良妻賢母主義や忠臣孝子主義を鼓吹する舊式のまゝの教訓劇が老人連に隨喜され、青年連に唾棄されるのと逆關係の同一程度だと思へばよい。練藥の龍眼肉も口に甘く、スコット

乳菓も口に甘いが、双方ともに藥臭い點は同じである。　さうしてそこに、藝術品としての、又風化機關としての利弊が存する。　が、此事に就いては、既に嘗て『教化と演劇』といふ一著の中でも、相應に詳しく論じておいたから、今は省くが、刻下のやうな大時機に際しては、劇の第二義の利用法も、それも藝術として墮落せしめる虞れさへないならば、敢て必ずしも忌避するには及ばない。　露の過激派や獨佛其他の社會主義者らの要求するやうな、露骨に革命思想を激成したり、又反抗氣分を煽動したりするのは、經世上、藝術上、双方の立場から見て、共に私の是認しない所の者だが、舉國大改造の準備として種々の點から國民の自覺を鼓吹する作の如きは、作者に其自覺が有りさへすれば、敢て爲にする氣が無くても、自然に出來さうなものである。　いや、出來ないのである。　何となれば、一體、其時代に出來た作で、表面は其時代の社會を直寫してをると見えながら、何となく外國風俗の作り替へでもあるかのやうな、時局とは殆ど風馬牛な作意のものは、それは言はゞ、外厳腹の作である。　作者が眞に詩人らしい人情の厚い人格である以上、苟も其時代に題材を取る以上、特に求めずとも、其時局が映寫せられ、其殆ど必然の結果として其刻下の重大な諸問題との衝突や抵觸が暗示せらるべきである。　さうしてそれが、其作者の人格――見識――力量――次第で、自然と諷刺ともなり、訓誨ともなり、豫言ともなり、號令ともなるべきである。　さういふ作は、たとひ多少の第二義教訓が籠つてるようと、スコット乳菓には成り切りはしない。　至誠が人を動かす。イブセンは勿論、彼れの擊みに倣つた近代の作家の多くが、一時頗る讀者、觀者を動したのは、時局を當込んだ爲ではなく、其作意に衷心の誠が籠つてるたからである。　其作意が只の模倣でなく、受賣でなく、借り物でなかつたからである。　翻譯でなく、翻案でなく、當座の適用物でなく、一寸した思ひ附でなかつたからである。　因襲道德の時代おくれの鼓吹は、十中八九までの場合は、無效に終つて、何等の益のないと共に、どういふ大した害もなくて濟むが、革新思想の鼓吹は、前に言つた生々しい果實で、それが未熟であつたり、腐敗したりしてるると、少くとも子供の胃腸を害する。　勿論其警誡だけはせねばならぬ。　又、得て斯ういふ時節には、際物師や、模倣者が輩出する。　衷心の誠の切實に籠つてるない新思想の鼓吹は、とかく害はあつても益がないから、避けねばならぬ。

九

明治、大正の社會事相を題材に取つて書いた現代劇は、(新派の臺帳は、殆ど悉くそれである から)、既に隨分澤山あるわけだが、意外にも時局に劃切なものと言つては數へる程もない。 これは一つは、内務省、警視廳の檢閲が、其標準に於て不條理を極め、其檢閲眼に於て没分曉を極め、且つ其制裁が頗る苛辣煩細であつたからでもあるが、どちらかといへば作者みづからの對時局態度の冷淡が其主因だといへる。 卽ち、とかく自己本位の個人主義的態度でばかり時局に對してゐるからである。 だから、時々多少問題劇風の、諷刺味に富んだやうな現代劇を書くこともあるが、それが存外劃切でない。 頼まれて傳聞を種にして書いた仕入れ物のやうであつたり、外國の作の燒直しのやうであつたり、で無くも、外國人の作意の適用たるに過ぎないやうな感じがする。 さうしてそれがやうでは なく、事實であるともある。 或は又外國の作を通して得た人生知識の方が、時局の實際に觸れて得たそれよりも遙かに多く、隨つて彼れと我れとの風俗人情の差が十分會得されてゐないといふやうなこともあつて、日本にも西洋にも、何處にも有りさうにないやうな妙な人物や交渉が、皮相だけは、如何にも現在らしく假裝されて舞臺に現はれることがある。 文藝專門家連は、頻りに現在の我爲政家や經世家や實業家などの、舉つて文藝に皆目盲人で、フィリスチンたるの甚しいのを罵倒してゐるけれども、彼等自身とても、少くとも劇に關する限りでは、あんまり大きなとは言へさうにない。 たゞ世界の大勢までが、どう徹底的に解つてゐようとも、内外無差別の風俗描寫で間に合せておくやうな不眞實では心細い。 又それで安んじてをられるやうな不誠實では心元ない。 或は、刻下當面の我社會事相は、我時局問題は、到底これを詩化し劇化するに堪へないほどに俗な、卑近な、凡劣なものばかりなのであらうか? 第二のタンカレー問題の適用や愛蘭劇の改作や、シュニツラーの翻案や、ショー、イブセン、ハウプトマンらの模倣等に比して、曾て採用されなかつたが當然な程に万俗なものであらうか? 一時的、流行的である現象を永存的、不易的にするか、しないかは、詩人、藝術家の腕前にあるとである。 刻下當面の生活問題、勞働問題、教育問題、對外問題などの間にすら、どんな詩的題材が潛在してゐるまいものでもない。 況んや、現下の全世界を擧る大改造期の思想問題に伴ふ諸種の現象に於てをやである。 就中、

特に教化機關として劇を利用しようといふ人達に取つては、頗る喫緊とも評すべき題材が、幾らも、そこにもこゝにも散亂してゐるのである。若し刻下の思想問題に關心するなら、若し此過渡期に相當する國民道德を鼓吹しようとするなら、若し此大改造期に必要な國民的自覺を促さうとするなら、先づ力めて其題材を新たにし、其着眼を新たにし、其解釋をも批判をも取扱ひ方をも新たにすべきではあるまいか？　同じく良妻賢母を唱へるにしても、同じく忠君愛國を唱へるにしても、時勢の必然の結果として、其解釋は異ならなければならない道理ではないか？　明治十九年の演劇改良會の具體化した忠孝、義烈、貞淑なぞが今も尙同じやうに效能があらうと思ふのは、仕舞ひ置きの寶丹や精綺水の氣の脫けたのを持つて來てトラホームやインフルエンザやの激しいのに用立てようとするよりも當にならぬ迂腐な無駄事だといはねばならぬ。同じく尊皇の念を涵養しようとするにしても、もう今は櫻井の訣別や小島高德の白樹題詩や重盛の諫言や高山彦九郎や蒲生君平を舊式解釋のまゝで使つたのでは、おそらく既に其下心の有る者だけの間に反應があつて、肝腎の感化したいと望む當面の目的物には沒交渉に終るでもあらう。君は父母、民は子孫、皇室は宗本家、われ〳〵は悉く分家だ、同族だ、血つゞきの店子だなぞといふ一觀念だけでさへも、そんな劇を見て暗示される筈がなく、況んや、新屬國民なぞであつて見れば、そんなことで以て皇室に對する深い敬愛の情が起りさうにないからである。君民同祖、萬姓一家、忠孝一致は、まことに有りがたい、忝い、なつかしい、嬉しい特色には相違ない。が、只此標語を呪文式に繰返すに過ぎないやうな慣例劇で以て、臺灣、樺太、朝鮮、滿洲、南洋と日に月に果しなく擴がつて行くべき運命を持つてゐる新日本の民衆が感化し得られるであらうか？

國民の母としての皇室の有りがたさを、實際、今の民衆に感悟させようといふのなら、材を過去に取るにしても、聖恩の廣く庶民に及んだ其最もなつかしい、優渥な、顯著な例なぞを劇化して示すべきである。聖德太子の或一日、仁德天皇の或一日なぞも頗るよいが、近く明治天皇の或數日間なぞは、皇室を名譽の源泉、慈悲の源泉として表現する爲に、最も適當したものであらう。或は、我足利期の暗黑時代に於ける又は德川中末期の王室式微の慘狀描寫なぞが、却つて不思議な一種の反響を呼出すでもあらう。尊皇も、忠君も、もう決して高壓的な、注入式では寧ろ反撥を生ずるのみであるが如く、愛國思想とても、もうショーヴィニズムやジン

ゴイズムや舊式道義の疎枝大葉論一點張では滿養され得ない。全く立場を改めて、主題をも解釋をも新たにして、どうすればその行ひが愛國的行爲になり、どうすればそれが非愛國的になるかを示さねばならぬ。世には十二分に意識してゐて非愛國行爲を敢てしてゐる者も現代には多いであらうが、中には餘り形式的に忠信孝悌の道德ばかりを注入された爲に、應用、擴張用の融通が利かず、半分は不自覺的に非愛國を行つてゐる者が無いともいへない。國內道德ばかりを敎へ込まれてゐた者は國際道德に對しては存外非常に鈍感なともあらう。外國人を欺くのは、決して不德でないなぞと思つてゐるかも知れない。旅の恥は掻棄といふ俚諺を世界的に適用して、それが國の信用を損害しつゝあることに氣の附かぬ手合があるかも知れない。生來の利己一遍者流は問題外だが、少くとも今擧げたやうな者は、若し何等かの强著な、端的な、而も藝術的な作品によつて、彼等の行動の影響が非愛國的な惡結果を生みつつあることを直覺せしめられたならば、直ちに改悛はしないまでも、反省の機緣だけは得るであらう。朝鮮、支那の騷擾、あれらとても、相當の思慮と斟酌とを以て、寧ろ有りのまゝに劇化して公衆に見せたほうが、大きな訓誨になつたかも知れない。劇化に適した目前の事象は幾らもある。「盜む勿れ」、「殺す勿れ」、「姦する勿れ」、「詐る勿れ」、それもこれも、若し其題材が現代に剴切なら、私は決して陳いとはいはない。破落戶や曖婦の盜癖は南北、默阿彌に任かせておいたがよい。何故同じ萬引にしても、其敎授の妻や某伯爵の令孃の不思議な、虛榮全盛期のクレプトメニヤの心理作用を寫さうとしないのであらう？　なぜ市會に、縣會に、官府に夥しい――社會、國家を犧牲にして剛慾に私利を營む――大小の公盜を改心させる劇を書かなかつたのか？　「殺す勿れ」「姦する勿れ」も、特に現代的の適用及び描寫があり得べきではないか？　殊に「詐る勿れ」に至つては、前にも鳥渡言つたが、智育のおそろしく進んだ故か、上下三千年、おそらく現代ほど此惡德の上に特色の豐かな時代はなかつたらう。取りわけ、「武士に二言はない」を標語としてゐた我國は、明治以來全く國を擧つてアンナス・ミラビリスをのべたらに閱歷して、竟に豹變し了つたと言つてよい位の驚異を經驗した。隨つて此方面には明治、大正特有といふ題材が幾らでも〳〵ある。西班牙風を免れた同胞の數と此現代式の詐僞病、僞善病に罹らぬ者の數と、果してどちらが多いだらう？　口先ばかりの親切、影辨慶、面從腹非、讒誣中傷、約束違反、言行不一致、何んのかんのと口實を揑造し、言ひわけ澤山

の責任回避、親は子を欺き、子はもとより親に詐る、夫も嘘をつけば、妻も嘘をつく、家庭でも嘘の一上一下、社交上、營業上、政治上、外交上では互ひに公認の利器としての、千種萬類の詐欺の横行、千狀萬態の僞善の跳梁！　虚僞を蛇蝎よりも忌み嫌ふのが本來性の、又さうなくては濟まぬ筈の文學者の領域（プレシンクト）へさへ、大ぶ近頃は此惡魔（ライヤー）めが這入りかけてゐるらしく、其故（ゆえ）か、一に *truth-telling* を其生命とし、且つそれを實生活化するのを其使命としてゐた頃の意氣は、著しく衰へたといふものがある。　詩人、藝術家は豫言者であらねばならぬ。　さうして虚僞や僞善は豫言者と兩立すべきものでない。　だから、嘘が文學者に傳染しかけたといふことは是非嘘であらしめたい。

「詐る勿れ」の外にも、劇の題材とすべき刻下の事實や問題はまだ幾らでもある。　けれども今、それを竝べて見たとて仕方がない。　なぜなれば、今の内務省や警視廳は、さういふ劃切な題材を自由に取扱ふことを許さないからである。　前にも言つた通り、それが我國劇をして我衰老に、其沈滯不振に、其無益無害の大俗の娯樂機關たるに甘んぜざるを得ざらしめた一大原因であるのである。

十

内務當局、警視廳當局の此點に關する没分曉は、明治以來の周知の事實で、今更説明を要しない。　慘刻、猥褻、野卑、淫靡、苟も風俗を紊る虞れあるものを取締るは當然である。　けれども其取締りの標準は、曖昧で、不得要領で、時としてに動いて止まない。　半分以上、當局の手心であるらしい。　就中兩性關係に對する當局の敏感は、殆ど色情狂者的に働くらしい。　今はどうか知らないが、一時は、脚本のトガキ中の「枕」、「キッス」、「屏風」等の文字は、それがどういふ關係で點出されてゐるようとも抹殺されたものであつた。　男女が、「抱擁する」と音讀させておけば看過されたが、「抱き附く」と讀ませておくと、そのトガキは（此四字も抹殺されやしないかな！）必ず撤退を命ぜられた。　次に最も八釜しいのは、假にも皇室に關する事を舞臺に現すことである。　如何な皇室の美事でも、お高德を光揚するために書いた作でも、尊貴の方々の只の片影でも舞臺上で假扮することを許されない。　いや、何々親王といふ尊稱を用ひることさへも許されない。　で歌右衛門は『入鹿誅戮』で、つひぞ日本歴史では聞いたこともな

い名前のお公家さんに扮して鎌足役者と共に大功を奏した。私の『孤城落月』では、大閤が其大得意の殿下稱をさへ褫奪されてしまつた、殿下なぞと舞臺上で言つてはならぬとの命ださうな。私は、其の禁止の報を熱海にをつて聞いた。いや〳〵、それどころではない。帝國軍人や警察官の身上に關することを、立入つて寫すのは無論の事、時としては一寸舞臺へ出すことも許されない。そればかりでない。獨帝の蒙塵以前にはセントヘレナの奈翁（ナポレオン）の末路を演じようとしても大統領名義でなくては許可がなかつた。大統領のナポレオン！　詩にも、悲劇にもなりかねる。幸ひにして獨逸が明かに負けてしまつたので、此間の歌舞伎では伊井蓉峯がおほッぴらに前の皇帝ナポレオンと名宣つて其同じ作を演じて、得々としてゐる。ついこの間の帝劇『呪ひ』の改削を御覽。殺されなければ主意が通らなくなる女君主の命が警視總監の嚴令で助けられた。其女君主は、『アラビヤ夜話』に出て來るやうな夢の王國の統治者であるのだが、それを殺すのが其臣下なので、弑逆鼓吹の虞れがあるからとでも想像せられたのであらう、とにかく殺すことは禁ぜられてしまつた。斯ういふやうな例はまだ〳〵幾らでもある。けれども、これだけで、他はもう類推が出來ようから、省くが、たとひどんな好い題材があらうとも、斯ういふ羈絆や桎梏が作者を繫縛し、役者を拘禁した時分には、どうするとも出來ない。永久に干菓子、餅菓子、サイダー、ビールの慰藉品程度で、甘んじるか、淺田飴や龍眼肉程度の教化機關で安住するか、外國の教化用を當分借用して濟しておくかの三方策より外にはない。斯う考へて見ると、國民文藝會に、眞先に骨折つて貰ひたいことは、此脚本檢閲方針の根本的改正である。其標準の改造である。内務當局と警視當局との此問題に關する――十分の理解を有しての――協同的管理である。さうしてそれは別段手のかゝる事でもない。檢閲官を、十分文藝を文藝として鑑賞し得る眼識を具へてゐると同時に常識も有り、世故にも通じ、多少經世上の抱負もあらうといふ人達の間から選任すればよい小說と脚本との區別は叙事體と問答體とだけであるやうに思ひ、簡略なトガキの舞臺上の活用を想像しかねるところから、餘儀なく、機械的、形式的に、「キッス」や「枕」や「殿下」や「親王」に符箋をするやうな手合は、何か他の適任の位置へ榮轉させさへすればそれでよい。さうして、それは、少くとも内務省だけに關しては、聰明敏腕の現大臣の大して難（かた）んぜられることでもなからう。私は切に、現大臣の、國民文藝會の相談役としての努力を望む。（大正八年七月）

民衆本位と我劇の前途

もう殆ど言ひ盡されたらしい我劇の前途に關する豫想や臆測も、照準を立て直して見ると、まだ幾らか言ふことがある。

立て直して見ようといふのは、例の民衆本位といふ照準である。藝術上から觀た民衆本位論も、もう大分たび〳〵ジャーナリズムの材料になつてゐる。例の如く、外國の說の著名なのを、早速取集めて紹介した人もあつた。古今にわたつて民衆藝術と稱し得べき劇を分類して說明を試みた人もあつた。或は民衆を理想的民衆と解して、さういふ民衆の精神に副ふやうな藝術が謂ふ所の民衆藝術だと論じた人達もあつた。或はこれといふ定まつた考もなく、只名實の新らしげなのを喜んで、響應したらしい人々もあつた。が、つまるところ、どれもどれも、まだやつと理論、說明の程度に止まつてゐて、卽ち民衆藝術とは斯ういふ次第のものであ

るとか、古來斯ういふものであつたとか、斯ういふ風に仕上げねばならぬ筈の物だとかいふに止まつて、外國の諸家のほどに實際的、具體的にはなつてゐない。例へば、「將來の我藝術は屹度かやう〳〵の物と成り行くべきだ」とか、「自分は我藝術を是非とも斯樣々々の風の物に仕向けようと思ふ」とか、「諸君は是非協力して、我藝術を斯樣々々の物になさるがよい」とか、我音樂なり、我繪畫なり、我劇なりに就いて、未だ曾て具體的に、何等の實際談をも試みた人がない。其理論たるに止まつてゐる談論さへも、まだ頗る簡粗(かほまが)でもあり、てん〴〵ばら〳〵でもある。勿論、外國の諸說とても、國により、人によつて、目的、主張を異にし、中には到底相容れない程に扞格してゐるのもあるが、さすがにあちらのは、決して受賣ではなく、累年の切迫した必要が產んだ思想であり企圖であるだけに、どれも〳〵十分具體的に成つてをり、且つ既に或程度までは、實行の緖に就いてゐるといつてよい。「どういふのがお前の主張する民衆藝術か？」と訊ねると、「まづ是れだ」といつて、すぐに其實例を提出し得る程度に進んでゐる。少くとも劇に關してはさうなつてゐる。ところが、我國の論者のは、過去の他の問題に關しても、とかくさうだつたが、「實例を示せ」といふと、言を左右に託して逡巡したり、又は、

事實上、其主張と矛盾せざるを得ないことになるらしいやうなのを其例に持出したりする癖がある。漠然と論じてゐるうちはよいが、いざ、實例を求める段となると、(特に我將來の劇なぞに關しては)、さういふ不都合が起りはせぬかと心配になる。

民衆本位が、世界的の、時代精神上の氣壓である以上、それがあらゆる社會上の組織に影響を及ぼさずには置かないのは知れたことであるから、誰れしも我劇の違からぬ將來に於ける民衆本位化を豫測するが、其民衆化をして國民の爲にも、又特に藝術の爲にも有益無損ならしめるとならしめぬとは、一に此世界的大勢を自國の特殊なる必要に適應せしめ得ると得ざるとに因つて定まるといつてよい。だから、外國のを其儘に移植して我國の用に供するなぞは以ての外の事である。前にも言つた如く、外國に於ける民衆劇論者の主張は必しも一樣でない。同じ國內でさへも、派により、人によつて、いろ〳〵である。露國のは、片上天弦氏の話によると、民衆劇といふことを、一方の社會主義派卽ち勞働會の代表者らが「庶民階級の精神や傾向や要求を表現するもの」又「現在の社會制度に對して敵意を表し、革命的興奮と實行とを鼓吹するもの」と解したのに對して、他方の藝術家らの團體を代表する者は「自由な民衆本位の劇場とは藝術をして十二分の自由と純淸とを保たしめ、藝術以外の目的の爲に其本質を壓迫されることなく、未來の理想によつて生きしめ、常に革新的ならしめ得るものでなくてはならぬ」と說いたとのことである。蓋し、後者は、革命的破壞運動の餘波として、無智な庶民の殘暴な手が、今にも藝術の上にまでも及びさうになつて來てゐたので、つまり、それを警戒して、さういふ抗議を主張してゐたのであつたらう。片上氏が彼の地を離れる以前には、——卽ち革命の勃發以前には——以上二派の藝術的論爭が頗る盛んであつたさうな。

右の二說に對すると、佛のモレル以下ロマン・ロランらのは大分毛色のちがつた物だといつてよい。就中、モレルの如きは、專ら下級無智の大多數を目的物として、之に慰藉を與へ、娛樂を與へ、其元氣を鼓舞し、其思想を啓發して、以て未來の民衆たるに適せしめるのを理想としてゐる。けれども彼等の與へようとする慰藉娛樂は、例の阿呆(フール)の樂園(パラダイス)式のものではない。彼等は在來の、だらしのない、遊戲半分、洒落れ半分の、幇間根性の劇は無效だといつてゐる。それから彼等の謂ふ思想の啓發は、敢て革命反抗の志氣を鼓吹しようといふのでもなく又決して舊式の勸善懲惡なぞでもない。又イブセン式の考へさせるのを主とする劇でもないら

しい。勞働者らは、一日肉體を勞した上に、更にまた腦力をも勞することをば好まない、と彼等は言つてゐる。で、彼等は、むしろ觀てゐるうちに、民衆をして自然と大きな人生の眞相に觸れしめて、其狹い、小さい、淺い、暗い僻見を啓發せられしめるたぐひの劇でありたいと望んでゐるのである。で、彼のトルストイの『暗の力』式の陰慘な、意志を沮喪せしめるやうなのはいけないといふ。隨つて近代の、例のデカダン派の、悲觀的な、煩悶や懷疑を主題にした劇もいけないと言ふ。さういふ慘な苦悶や憂鬱は、彼等細民の不斷澤山過ぎる位ゐに實歴してゐる所なのだ。重荷に小附けをする必要はない。煩悶や懷疑は、デカダン者流自身だけの有にさせておいたほうがよいと言ふ。

彼等は繰返して元氣と健康と快活と博大と自由と平等とを力説してゐるのである。

近代劇の煩悶や懷疑を排斥しようとしないだけのことで、ロマン・ロランの持説も、大體に於て、以上のと一致してゐる。ロランの謂ふ民衆も主として無智のそれであり、下級のそれであり、貧乏のそれである。彼れも民衆劇の使命は彼等を鼓舞し、愉快ならしめて、活動に向はしめるに在ると言つてゐる。彼れは約八九分がたまでモレルらと同意見であるらしく、後者の說との自分のと境目を曖昧にして說いてゐる箇處もある。其うち只一點明かに異つてゐらしい點は、革命的精神の潛在である。彼れは曰ふ「藝術の使命は調停したり慰撫したりするのにあるのではなく、民衆をして一層强く、大きく、且つ善ならしめるのに在る。藝術は、あらゆる人生の敵たる者の敵である。よし愛と平和とが其目的であるにもせよ、時としては憎惡を必要とせなければならぬこともある」と言つてゐる。で、彼れは、懷疑や煩悶を寫してゐる近代劇をも、止むを得ざる時代精神の反映であつて、さういふ苦鬪奮戰の必要を覺知せしめる上に有益だと言つて、暗に革命的精神を鼓吹することの必要をばほのめかしてゐる。けれども尙彼のハウプトマンの『織工』やトルストイの『暗の力』やワグナーの樂劇なぞは、前二者は陰慘に過ぎてゐる點で、後者はエロチックに不健全な點なぞで、排斥してゐる。

同じく佛の民衆劇論者でも、最近『讀賣』で吉江孤雁氏が報道してゐるのは又一寸ちがふ。それはロランの友のモオリス・ポトシヤの所說である。吉江氏は曰ふ「氏（ポトシヤ）の民衆劇は、言ふまでもなく通俗劇とはちがふ。後者は比較的下層なる社會の人々の爲、比較的敎養の足りない人々の爲に仕組まれた劇を指すので、前者は階級の差別なぞを眼中に置い

てゐない。

「博識の學者であらうが、貧困の勞働者であらうが、富者であらうが、中產階級であらうが、老人であらうが、學生であらうが、そんな社會上、知識上、財產上の區別なぞは眼中に置いてない。藝術の國は自由の國であり、平等の國である。せめて藝術の領域に於て社會上の不平等を脫して、萬人に通ずる知覺感を呼び起さないでは何處に人間本來の共通の領地を打立てることが出來るであらうか？……人間の行爲及び其運命に就いて反省を與へ、其反省が人間の思想動作に反應を起し、智力を喚起し、品性を向上し、理性を強くするに役立つに至らしめる」のが氏の民衆劇の目的である。

さうするには、比較的自由の場所を選び、何人にも自由に寫ることの出來る土地を選ばなければならない。が、一定の場所を選べば、既にそれだけの制限が加はる。併し都會內の或建物を選ぶよりは、自然の中の比較的廣い場所に、比較的自由な舞臺を建てようといふので、氏の所有地のナンシイに程近いビュッサンの小村に、千八百九十五年に、初めて其場所を定めたのであつた。アルザス・ロオレエヌの國境に近い處、ビュサンネットとして知られる田園美の在る所、モゼエルの川と森林の小丘とに臨む處である。まづ二千人の座席を定め、自然の背景を利用し、舞臺にも出來るだけ實物を用ひ、樹樸と優美とを本領として造られたのであつた。云々。」

バーシー・マッカイを先導とする米國の民衆劇論者らは、概して其上中下無差別式の點、隨つて其大規模式の點、隨つて其野外劇場式の點に於て、右のボトシャ式に似てゐるが、其目的の比較的簡單明瞭な點、隨つて頗る實際的な點は、モレル說やロランのに似てゐる。ボトシャのは、學者や藝術家や詩人らに隨喜されさうなだけに、實際問題としては、前途に幾多の障礙を經驗することを免れないであらう。それに比べると、米國のは、むしろ俗な企であるともいへる。其特色は、市民自身、町民自身をして、出來得べくんば擧つて其劇に參與せしめようとする所に在る。彼のオーベル・アンメルガウの基督敎劇や我黑川能のやうな雛梅に、市町民自らが役者となつて其市、其町の劇を演じようといふのである。佛の論者中にも、とうに同樣の希望を洩してゐた者もあつたやうだが、米國でのやうに、まだ中々著々實行とまでには運んでゐないやうだ。バーシー・マッカイは、本來が劇の作者で、彼れが、論に、作に、實演に、新民衆劇の鼓吹に努力してゐるのは、もう既に十年近くにもなるであらうが、同國に於ける例の小劇場運動者中にも、主として目的を同樣の邊に置いてゐるのが尠くない。由來各州の先覺者ともいふべき連中又は敎育者、就中女史仲間なぞには、劇を社會敎化の一機關として利用したいといふ念が熾んであるらしく、私は、今日までに、別に求めるともなしに、同國出版の敎育對演劇に關する雜著が目に附いて、つい取寄せ〳〵して讀んで見てゐたが、今思ふと、さういふ傾向もまた目下の民衆劇運動の暗に聲援となつてゐたらしく想像される。米國で

は、市民劇場（シヤウクシヤター）だの、公共劇場（コンミユニチーシヤター）だのといふ名目が頻りに唱へられる。　バーシー・マッカイの他に、コンスタンス・マッカイといふ熱心な女史があり、バルレー女史だの、ビーグルだの、クローフォードだの、チャップだの、何れも同じやうな見地から民衆藝術の振作を呼號してゐる。　其うちでも頭目然たるバーシー・マッカイの主張し且つ實行してゐる所は、早い話が、原始期の希臘劇のやうな、全野外又は半野外式の民衆藝術を、二十世紀の米國らしく、大規模に、而も市町民みづから其技藝者となつて參與して興さうといふのである。　更に手近の例に比していふと、我徳川時代の諸祭禮の山車や潑物（ホリモノ）（假裝行列）や家體踊や其他の演劇類似の催しを、現代式の、有意義な、多少教化的な、もつと藝術的な物にして、廣く且つ盛んに行はれしめようといふのである。　で、國民の精神的向上の爲にするといふ點は、前に擧げた歐洲の諸論者と、ほゞ一致してゐると見てもよいが、其藝術上の取扱ひ方に至つては、同じでない。　先づ第一に、民衆みづからをして、成るべく多數に、且つ容易に、參與せしめようとしてゐる點がちがふ。　又連りに其脚本までも提供しつゝある點がちがふ。　それから間接ではあるが、此運動に便宜を與へようとするかの如くに、素人俳優を養成するのに力めつゝある幾多の小劇場式の運動が、あちこちの州に於て、市に於て、又はハーヴードだの、プリンストンだの、コロンビヤだの、カリフォルニヤだのゝ大學内に成立つてゐて、もう既に新舊五六十種に及び、さうして其多くが既に躓いたり倒れたりしたにも拘らず、尚十幾ケ所位ゐは持續して、活動してゐるといふ點がちがふ。　又、前に言つた如く、小學校や女學校などで、頻りに演劇を教育に利用してゐるのも米國の特質であり、又「ドラマ・リーグ」といふ特殊の觀劇團體が、諸州にわたつて、無慮十萬以上といふ會員を得てゐて、さうして演劇鑑賞の便宜の爲に、特に專門家の研究の結果に成つたものを小册子として觀劇毎に會員に頒布したり、歐洲古今の名脚本を特に譯してまでも新刊したりして、間接に劇の未來に助勢を加へつゝある點もまた米國の他の特色である。　又すべて劇に關する著述が、大學教授のベーカーやマッシウスなどのさへも、歐洲のそれらとはちがつて、殆ど悉く實際的で、時に藝術論としては卑近に流れるといふ弱點に累せられないでもないが、其代り、決して迂腐な、空虛な論理的遊戯ではなく、其上、それらの書が、近來特に著しく豐かに出版されつゝあるといふのも米國の他の特色である。　それやこれやを思ふと、米國の未來には、劇の上から觀ても、何か一風變つたことが起りさうである。　或は、講和大成後の劇的先

聲は、米と佛と、東西から、同時に發せられるのではあるまいか？

以上、當面の必要に應ずるだけの、極ざつとした觀察に過ぎないが、唯これだけによつて見ても、各國又各黨與が、めい〳〵同じやうに民衆本位を唱へながら、其實は、其國情相應、其黨與相應の希望や要求を具體化することに力めてゐるのに外ならないのが分る。又さうあつて當然なのである。唯其なかで、たつた一ヶ國、其邊の覺悟が甚だ曖昧で、或は其國人中に一二さうでない人達があるかも知れんが、とにかく其實行手段とまでは考へ及んでゐるとは思はれない迂濶な國が在る。それは我國である。*as it was* や *as it is* や *as it ought to be* の評論も結構だが、此際は寧ろ先づ「實際どうなるか？」、「實際どうなるだらうか？」といふことを觀測して見て、其上でめい〳〵の希望や要求や理想を提唱し而して其實際問題を調理するのが順當な行き方であらうと私は思ふ。さうしてそれをするには、先づ第一に「民衆」の內容を判然させねばならぬ。片上氏が、前に引抄した談論中で、民衆藝術といふ名目を嫌つて、民本的藝術と呼直して貰ひたいと言つたのも、蓋し此必要を感じてのことであらう。氏のは、專ら理想に立脚しての論だが、理想としては肯綮に中つた說だと思ふから、因に左に其大意を引く。

「民衆が只多數であり、富や權勢の非所有者であり、教養の低い者であるといふだけでは、大した價値はない。彼等が其貧と無權勢と無教養とを自覺して、自己の生活を批評する力を生ずるか、少くとも其要求を感じ、其意志を藏し、それによつて自己を動かして行かうとするに至つて初めて生きた力となる。さうしてそこに民衆の價値が生ずる。すべての人間生活の革新運動、すべての藝術の革新運動は、每に此自覺した民衆の意力によつて成される。云々。」

氏は「自覺した民衆」卽ち理想的新民衆の自ら起す所の劇を要求し、それでなければ、民本的藝術とは言はれないといつてゐる。又曰く

「民本藝術とは民衆みづから自己の爲に製作するものであつて、民衆以外の者が彼等の爲に作り與へるものであつてはならぬ。民衆以外の者が作り與へる藝術は、常に指導的、敎導的となり、且つ所謂民衆に對して多少妥協的、讓步的の性質を帶んで、高い物を低い處へ引下した形を取る。眞の民本藝術は、其反對に、低い物を高い處へ引上げる底のものであらねばならぬ。それがデモクラシーとは只の群衆の謂ひでなく、只の庶民階級の謂ひでもない。否、權威と力義である。デモクラシーとは只の群衆の謂ひでなくてはならぬ。隨つて民本藝術とは權威ある民衆とを有し、且つそれを表現し得る民衆の謂ひでなくてはならぬ。云々。」

の自ら製作した藝術であらねばならぬ。

思ふに、氏のいふやうな民本劇は、實際問題としては、勢ひ少數者を相手として始められねばならぬものであらう、而も氏の希望は成るべく早くさういふ傾向をば全民衆の傾向たらし

めたいといふのであらうから、他の藝術本位の民本論者のとはおのづから別でもある。氏の理想は、露の社會主義者らなぞのよりも著實であり、ロマン・ロランのよりも高級のものであり、民衆の自作を主眼とする點だけは、多少米國論者のにも接觸してゐるが、勿論氏の所謂「自作」は更に一層根本的なのである。すなはち氏の要求は然く理想的であるだけに、之を實際問題とすると、(殊に我劇を當の目的物とせなければならぬ場合には)、露佛の諸論者のそれらに幾倍した困難を感ぜざるを得ないとになるであらう。例へば、先づ、氏は何處にさういふ目的に副ふ作者や俳優や指導者を見出さうとするのであらうか？　我古來の脚本中に、只の一篇でもさういふ目的に叶ひさうなのがあるだらうか？　ロランは、さすがに、是れが當面の緊急問題だと氣が附いたかして、先づ第一著に古今の脚本しらべをしてゐる。如何にもそれが先決問題であるからである。さうして、ラシーヌをも、コルネーユをも、モリエールをも、シェークスピヤをも、ユゴー、ヂューマら其他をも、大部分、所謂當來用には不適當な代物(しろもの)だと認めながらも、尙幾らか其中から流用の利きさうなのを拾ひ出してゐると同時に、特に歴史劇に屬するものは、大抵當來用に適すると言ひ、且つ近代の社會劇や傳說劇や田園劇をも採用するに足ると言つてゐる。すなはち彼れが論陣には、戰備が具體的に整つてゐると評してよい。併しそれらの戰備がすぐさま我國に轉用されるとも思はれない。且つさう〳〵いつまでも怪しげな翻譯劇の試演ばかりもしてゐられまいし、又そんなことをするのは、民衆みづからが製作するといふ本旨にも副はぬであらう。斯う考へて來ると、實際の解決は、問題が理想的であればあるほど、ます〳〵困難である。

民衆藝術といふことは、之を常識的の意味に解すると、何も珍らしさうに、今更外國人の提唱を俟つて、我々日本人が雷同の聲を揚げべきことでない。民衆藝術の本場は、彼れに在らずして我れに在るといつてよい位ゐに、我國には、過去三百餘年間に、種々の民間藝術が密生してゐた。其複雜な、や、高級のものには、關西關東の兩大都會で發達した歌舞伎といふ一種無類の妙な劇があり、又單純な、劣級のものには、全國六十餘州、所謂三百諸侯の藩屏裡に繁茂し蔓延してゐた例の祭禮の餘興的民間藝術の積々雜多がある。中にも劇が、次第に進化發達しながら、前後二百年以上に亙つて、依然として專ら中流以下の娯樂機關たるに止まつてゐたといふ例が、古今又とどこの國にあつたらう？　彼の睹る物としての操り芝居、聞く物とし

ての義太夫淨瑠璃もしくは講談落語のたぐひ、これらもまた歌舞伎に同じく、當時の庶民階級の爲に、庶民社會の中から產れ出でたものであつた。さうして是等のものが、多少モレルやロランがいふやうな役廻りをもして、善惡兩樣の感化を中流以下の民衆に及ぼしつゝあつたのである。現に今日でさへも、初中等の教育の任に當つてゐる人達で、若しくは社會風敎の事に携はつてゐる人達で、此等の娛樂機關を少年學生や下等民衆の敎化機關に利用しようと望んだり企てたりする者が尠くない。最近では『東京日日』(三月三四日)の通俗講話欄に見えてゐた「落語で味へる獨特の人生味」と題した女子高等師範の倉橋惣三氏の談の如きが其一例である。是れもまた所謂民衆藝術の一解釋たることを妨げないと言ふことだけは出來るが、直言すれば、これは餘りに通俗式で、卑近で、所謂民衆藝術利用法の最も古ぼけた型であるといはねばならぬ。私は此型に對しては、殊に當來用としては、殆ど何等の價値をも附與することが出來ない。敎化上から見て、其稗補する所が頗る淺薄であり、また藝術上からは、無論重きを置くことが出來ぬのみならず、敎化上の效績と反比例して、次第に墮落する傾きあるを免かれないからである。第一、民衆其者が、おひ〳〵自覺の加はるにつれて、あゝいふ甘い藝術に滿足してはゐないであらう。若しまた依然滿足してゐるやうなら、眞の敎化上から觀て、そこに我民衆の短所や弱點が潛んでゐるのだと言はねばなるまい。それは、彼のモレルやロランが、何故敎訓を排し、遊戯氣分を排し、無意義の娛樂を排してゐるかを考へ合せて見れば、自然と分ることである。思想の啓發といふことさへも、よほど用心をしないと、一種の敎唆となり、一轉して煽動となる弊がある。此點に關しては、私は嘗て『敎化と演劇』と題した一著で、相應にくはしく論辯しておいた積りであるから今は省くが、要するに、どの立場からでも、論や案を立てることだけは比較的容易に出來るが、それをいよ〳〵實施して、豫期の實效を擧げようとすると、忽ちそこに違算や矛盾や不成績やが續出する。私が實際的といふ點を厲說しようとするのは、主としてそれが爲である。

デモクラシーが世界の大勢である以上、我劇もまた遠からぬ將來に於て、今日よりも以上に、多數本位のものとなり行くに相違ない。けれども其多數を最大多數といふ意義に解して、必しも衆愚本位の劇となるのだと解するには及ばない。けれどもまた、既に多數本位と標榜する以上、それが或少數の藝術至上主義者や唯美主義者や享樂主義者らをのみ目的とす

るものでないといふことが豫定される。それからまた、此意味から觀た多數者は、頗る雜駁に、あらゆる階級、あらゆる黨派、あらゆる主義、あらゆる理想、信仰、趣味、思想、感情の代表者を包含してゐべき筈のものだから、全體としては必ずしも保守的でもなく、革新的でもなく、智的でも感情的でも實際的でも空想的でも樂觀的でも悲觀的でもない者であると豫想せねばならぬ。もとより時勢が月に日に進むのだから、此多數者の知識、趣味、鑑賞力の平均は、嬰て舊時のそれとは殆ど別樣の觀を呈するでもあらう。幸ひに利導することが出來れば、其幾分もしくは全部を片上氏の謂ふやうな理想的民衆と化せしめることが出來るかも知らない。或は又、次第に其鑑賞力を向上せしめて、同時に藝術本位論者らの要望する所にさへも副はしめることが出來るかも知れない。が、とにかく差當つては、如何にも唯もう雜然、彩然たる多數者なのである。さうしてさういふ多數者が、我現在及び當來の劇のお正客さまであることを是非とも豫想してをらねばならぬとすると、――よしんばそれが先づ第一にどうかせねばならぬ大弊であるにもせよ――先づともかくもそれを目安に置いて、さて實際問題の勘定に取りかゝらぬのは嘘である。

思ふにさういふ彩雜な多數のお客さまを相手にせざるを得ない我近き將來の演劇は、勢ひ諸家の理想には遠いものとなつて現れざるを得ないであらう。其脚本の如きも、餘りに主題の偏したものや局したものや其取扱方の餘りに新奇なものではあり能はぬであらう。餘りに主觀的な、餘りに感傷的な、餘りに陰慘な、(ロランも既に言つた如く)餘りに悲觀的に又はエロチックに不健全な作や、獨り合點に近い象徵的な作や、理窟を主とした考へ落の作や、餘りに藝術的に專門化された作などは、受入れられぬであらう。又彼の小劇場式の行き方も、其究竟目的を在來以上に確定してかゝらない以上、如何に努力して見ても、つまる所、在來以上の徒勞に終らざるを得ないであらう。同じく自由劇場だの、獨立劇場だの、小劇場だのと名宣つても、其主旨、目的、經營法等に、それ〴〵多少の相違があるから、一概には言へないが、外國でも眞に成功したと言つてよいのは、いづれも專門家卽ち商賣人が指導したのばかりで、煎じ詰めて見ると、やはり多數本位といふ目安を忘れなかつた經營振に其成功の祕訣が存してゐたのかとも思はれる。アントワンのは一寸異ふが、ラインハルトやスタニスラフスキーのはさうである。ところが、もつと其初一念に忠實で、眞に獨立的に自由に、專ら自分達の氣に

入つた劇のみを演じて行かうと企てた小劇場式は、(勿論、其他にも種々の仔細があつてのことだが)歐米列國に亙つて、恐らく百を以て數へ得られる程に無慚な死骸を横たへてしまつた。中に就いて、獨り模範的の成功者と見做されてゐた愛蘭劇團とても、もう今日では殆ど既に過去の物となつてしまつた。米國には今も尙續いてゐるのもあるが、それらは直接間接に前にいつた諸事情に助けられてのことであらう。すなはち民本主義的傾向を帶んでゐるからでもあらう。

我國の新劇運動に至つては、今はもう殆ど見る影もないものになつてしまつてゐる。若い人達のうちには是れから尙幾らも其復活の機運が來るらしく說く者もあるが、私は、彼等が在來と同じ着眼、同じ方案でやらうとする以上、大抵似たり寄つたりの結果に終らざるを得なからうと懸念する。米國の生存してゐる小劇場なぞでは、其關係者らがすべてそれを以て營業にしてさうして生活してゆかうなぞとは思つてゐない。自己の藝術的其他の欲求を第一の動機としてゐるのもあるが、多くは其州人のため、其市民のためといふ風に考へてやつてゐるらしい。或は藝術本位としても、會心の作を會心の會演によつて鑑賞するといふことだけで滿足してゐるらしい。我國のはさうばかりとは言へない。尠くとも在來のは概してさうでなかつた。即ち半ば以上營業的であつた。盛榮の爲でもあり、金錢のためでもあつた。で無くも、どうか行く〳〵は大劇場附の作者なり俳優なりになつて、而も自由に立派に藝術家として生活して行きたいと望んでゐるらしい、少々慾の深い人々から成立つてゐた。で、我小劇場式は、要するに、大劇場へ登る一種の踏臺たるに過ぎなかつた。

こゝで特に斷つておくが、私の立てた文藝協會の目的は最初から小劇場式ではなかつた。公然大劇場用たることを宣言してゐた。唯營業本位でなかつたばかりである。で、私は該協會の試演場の落成當時、會員諸氏を招いて、挨拶すると同時に斷つた。「此小試演場は、譬へばヨットだか三十石船だか分らない曖昧な折衷式の小舟だが、これは後に太平洋をも乘切る何萬噸かの郵便船に乘換へるまでの演習用である。」…「私共の目的は、決して今演じてゐるやうな劇ばかりを演じようといふ趣意でない。必しも新思想を皷吹しようとするのでもなく、直ちに風敎に稗補しようといふのでもない。今は船乘の稽古中である。私共の此船乘をどう利用するかといふことは、大洋へ乘出す段になつてからのことである。」云々。つま

り私のは、先づ專ら技術上、藝風上から國劇を刷新しようとしたのであつたから、外國の諸種の小劇場運動とは、一致した點もあれば、さうでない點もある。　文藝協會は、其前身たる易風會から進化したのであるから、佛、獨、英の自由劇場運動とは、其成立に於て何の因緣もなかつたのである。　ところが、我協會と前後して起つた他の諸種の新劇運動は、其名稱によつても推し得られた如く、明かに外國のを模したものであつた。　多くは、藝術本位、新思想本位、本能滿足本位と宣言して、飽迄も自由と獨立とを呼號してゐた。　けれども種々の事情の壓迫は彼等をして其節を曲げしめざるを得なかつたか、或は、いつとなく其宣言を遺忘するに至つたが爲か、彼等の行動には次第に矛盾が生じて來た。　中にも、所謂新劇團の俳優の藝風は、此矛盾の爲に、不純な、不具な物とならざるを得なかつた。　それは其筈である。　模範視された愛蘭劇團さへも、米國くんだりまで押出して世界風に曝されると、萎れてしまつた。　溫室育ちを庭へおろして庭木にしようといふのは無理である。　將來の新劇運動は、もう此覆轍を繰返してはならぬ。

では、どうしたらよいか？

これに答へようとすると、私もまた例の空な立案家の仲間入をせねばならぬから止める。

私は、唯「どうなりさうか？」といふ當座の觀察だけを述べる積りであつた。　が、だらしなく喋舌つてゐたので、何だか是れ切りでは纏まりが附かなくなつた。　責塞ぎまでに私一個の當座の註文箇條をざつと一つ書にして此劇談の結末としよう。

一、いよ〳〵世界平穩となると、又ぞろ藝術界へもいろ〳〵な世界風が吹込んで來るであらうが、どうか將來は、我劇界の當事者達も、もつと多く國民的自覺を持つて貰ひたい。　唯もう外國風に煽られて、高浪に漂ふ小舟のやうに、無方針になつて貰ひたくない。

一、歌舞伎といふ唐崎の松は枯れかゝつてゐる。　それを根元から切つてしまへば、そこに十分の空地が出來る。　新植物を植ゑ立てゝ培養するには都合がよいが、根が馬鹿に張つてゐるので、それを掘返すのが中々容易でなく、且つ折角成長しつゝある二代目の松の根までも掘返す虞れがある。　これはどうしたものか？　此問題をもつと根本的に考へて貰ひたい。

一、それはそれとして、全く別の地を選んで、舶來又は其他の好い木の苗を植附けろとする。

それも目下の急務であらう。が、今度はどうか地味に適するかどうかを見てから移植して貰ひたい。甘い橘がすッぱい枳殻になつてしまつては詰らんではないか？

一、際物式、雷同式を止めて、研究的態度を持して貰ひたい。我國劇是を立て、貰ひたい。

一、巡回興行は、所謂多數本位劇中の最劣等なもの、卽ち衆愚本位に墮するのだといふことを記憶して貰ひたい。新式の劇を邊僻の地方までも持廻るのは、藝術的には、何等の功績ともならない。徒らに衆愚の好奇心の鋭尖を鈍らしめて、新劇とは、たかゞこんなものだと、高を括らしめるに過ぎない。さうして俳優自身の藝は取返すことが出來ぬやうに荒んでしまふ。

以上は、唯結末を附ける爲までに、世間の同好への注文である。民衆本位に對する私自身の案は、又別に機を得て、發表して見ることにしよう。（大正八年三月）

舊派の俳優は、新劇の俳優として尙大いに用ふるに足るか？

近頃また新劇運動が始まりさうになつて來たから、改めて斯ういふ問ひを出して見る。實は、現下の劇界問題としては、まだ他に一層緊切な而も餘り注意されてゐない事項が無いでもない。さうしてそれは私自身としては、頗る興味を持つてゐる事なので、實は少少念入に論じて見たいと思つてゐる。殊に其中の一つの「女形」に關するものなぞは、例の錦繪や草双紙の繪を證左にして論じて見ると、中々面白いだらうと思つてゐる。けれども、近々自由劇場其他の舊派俳優を主とした新劇運動が始まるといふから、わざと先づ爰に掲げた表題の如き問ひを出して見る。

＊　＊　＊　＊　＊

之に對する好劇家の答へは、今では、大體に於て、積極的であらうと思ふが、私自身のも、先づ然うである。もつとも、積極的といつたからとて、舊派俳優の全部を指すのでないことは勿論である。例へば、年齢、境遇、習慣、其他の關係上、もう迚も新しい方面へは向はうとしても向はれもせず、また向はうともしない舊俳優も多い。それらは問題外とする。で、先づ年齢からいふと、五十前後を限界として、三十歳前を最も多望と假定する。但し此等の年齢者に對しても、いろ〳〵の誂へが要る。新しい作の演者としては、彼等の最も新味に富んだ者でも、多年の習慣のために幾らかづゝの舊劇臭味が附帶してゐるのであるから、出來るだけそれらを棄てさせた上で、更に新しい演出のために、特殊の準備や練習を敢てするだけの謙虛な心を起させねばならぬ。彼等が若し甘んじて且つ眞面目にそれらの條件を服膺することゝさへなれば、私は、彼等の多くは、新派や新劇團のそれらよりも、種々の關係上、一層優等な成績と持續性とを以て、立派な新劇演者となり得べきを信ずる。

私の過去數十年の見聞と經驗とは、凡て藝術上の出來星は――就中役者の成金は――他の職業上の成金よりも、始末のわるいものだといふことを思はせた。素人から一足飛びに人氣を得た者は、其最初の成功に醉ふ度合が黑人よりもずつと激しい。醉つたりといふと藝術家の罹るあらゆる惡い病が一時に併發する。自惚も高慢も我流も荒意も不作法も不攝生も不品行も、自成者（ヒルフメードノシ）だけに、藝に經驗が淺いだけに、甚しい。それに比べると、門閥的俳優には、存外種々の美所がある。第一、其系圖や最眞筋に對して藝の未熟や墮落を恥ぢざるを得ない關係がある。又、多くは遺傳の然らしめる所と幼少からの見學其他で、自然と得た素養があるから、善く導きさへすれば、ずつと發達させ得る見込がある。周圍と習慣が今尙舊のまゝである所から、彼等の最もハイカラな者とても、內外の新しい文藝などに對しては、相當の理解や同感を持つてゐると言はれ得るものは極めて乏しいといつた方が當然である、けれども、多年の舞臺上の見學で、斷片的ながら、國史の事蹟や風俗人情、有職故實、其他雜駁な世間知識に富んでゐることは、飜譯文學ばかりに通じてゐる普通の文學書生などの及ぶ所でない。だから、新しい史劇などを演ぜさせるには、どうしても彼等の方が適する。柄に自然の品位があり、それに武家、公家の禮儀作法も、舞臺經驗で半（なかば）は學び、舞踊の素養と上流客との交際でその不足を補充することが出來るので、學生上りの新しい役者などよりは便宜が多い。明治

十九年の演劇改良會以來、俳優の無學とか不見識とかいふことが、どうかすると、すぐ紳士や學者の話頭に上るが、成程、學問や識見は、有れば有るに越したことはないが、人格が卑劣でなくて、當の作に對する相當の理解力と同情力とさへあれば、識見は傍から注入することも出來る。學問の如きも、舞臺藝術に必要な限りのものは、他の作家などの場合とは別だから、これも亦其都度、耳から注入して補つて足ることも多い。

とにかく、主要な大都會で生れて、藝術の雰圍氣内で育つた舊俳優中には、隨分新劇方面に働いて見て、成功しさうな分子が多いと豫想することが出來る。

主要な大都會といつて見たが、私は大阪方面の事は甚だ不案内だから、さしあたり、中央首都の舊派だけの事として話を進める。

中央首都で生れて、藝術の雰圍氣中で育つたといふことは、彼等舊派の俳優らをして藝に敏ならしめた所以ではあるが、それがまた一面に於ては、彼等をして藝術を家常茶飯と手輕く思はせる原因ともなつた。同時に、江戸全盛時代以來の惡遺傳である所の遊戯氣分といふ奴が彼等の心の底に浸込んでゐて脱けない。彼等は、少し腕が出來て來ると藝を浮かべはじめる。輕妙とか洒脱とかいふことを理想にして、眞劍になるのを素人臭いと評し、野暮と譏る。勿論、自分の扮する役々に就いて、車輪になつて、研究することはある。が、それは、主として技巧上の經營慳憐である。扮裝、科白、姿態、持物、道具、背景、其他、比較的枝葉上又は形式上に屬する事に於ける腐心である。極少數の例外を除くと、臺帳の全部を通讀してゐる者はない。自分に渡されたゞけの、多くて十數枚の「書抜き」を讀んでゐるのみである。で、新作の長い物となると、作意は勿論、筋立もよくは知らず、相手方の人物の性根なぞも、初日以後だんだんと知るのである。

例外の少數者とても、多くは作意のあらましや筋立の大概、自分の役の性根を心得てゐるぐらゐのもので、到底全人格を擧げて其役に同化して演ずるなぞといふ考へもなければ熱心もない。英(イギリス)の故アーヰングは、「俳優の仕事(ビジネス)は、第一に、作家が腦で考へたことを舞臺上に表現して形を與へ、質を與へ、色彩を與へ、生命を與へ、觀劇者をして、能ふ限り、現實を觀るなりといふ暫且の信念を抱かしむるやう誘致するに在り」といひ、又同じ英(イギリス)の古名優マクリディーは「性格の深さを測り、其隱れたる動機を探り、其最も微妙なる情の顫動を感知し、言語の底に隱

れたる思想をも了解し、かくして一個人を自己の有となし了ること、是れ之を劇術といふ」といつたが、我舊派の俳優中には、迚もこれだけの所見を持つてゐる者はない。所見が在つても、腕が伴はなければ何にもならないのではあるが、此位の所見さへもないやうな空漢とした頭腦では、到底、劇術の第一義たる人生觀察や性格研究をしようにも、取附く島がない譯である。

要するに、彼等專門俳優の第一の病は、聰慧すぎることである。萬事を只ざつと直覺的に呑込んで、それで濟しておく癖が病である。どんな新しい複雜な事をでも、分析的、解剖的に聽かうとはしないで、綜合的、比喩的に直覺し、どんな新しい演出にでも、とかく古い型を適用して間に合すといふ機敏癖が病である。即ち機敏で、器用で小手先が働き過ぎ、呑込が早過ぎるといふのが、目から鼻へ抜けるやうに〳〵と育てられた大江戸改め東京の大熱鬧、大繁華育ちの弊である。彼等は一を聞くうちにもう二三を類推する。つまり幼少から然うする樣に教へ馴らされてゐるのである。「鑿といはゞ槌」、「手が鳴つたら煙草盆」、といふのが彼等社會の座右銘で、それが出來ん者は、間抜、どぢ、と罵倒される。だから新作意を呑込ませうとするたびに、先方が呑込が好過ぎるから、二の矢を繼がうとするうちに、もう話が第二、第三の問題に移つてしまふ。說明がほんの端緒だけで中斷されてしまふ。彼等は抽象語で話をするのを目だるがつて、すべて具體的に比喩で話す。假髮の名稱から大道具、小道具、其他樂屋用語の一切が、殆ど悉く比喩である。直覺で知り、直覺で傳へるのが彼等の常である。だから理解の早いことは無類だが、ために精確は毎に犧牲にされる。わるくすると、とんだ勘違ひ、大抵は大づかみ、最も巧く行つて、略そこいらといふ邊が關の山である。

例へば、此作の主人公は斯樣々々の性格で、本來かういふ境遇に零落したのは、云々だと其落魂の原因を說明しかけたとする。と相手の俳優は、もう既に、其零落した時代の服裝の事、假髮の好みなぞを頻りに腦裡で工夫してゐる、其性格が、零落後と其以前とでは如何變化したかといふ說明は、半分以上、空耳で聽いてゐる。さうして若し其作が新曲物か何かであると、筋を聽いてゐるうちに、もう既に振を考へて、首を振り手を頻りに動かしてゐる程に機敏である。私は、彼等がもつと愚鈍で、不器用であつたらばと思ふ。

彼等は性格とは、つまり、性根といふことだ、自然主義風といふのは、つまり、生世話を、思ひ

切つて芝居を離れて、わざと尻切れ蜻蛉になるやうに行る事だといふ風に――早い話が、ライスカレーを芥子のおじや、ビフテキを牛肉の蒲燒といつたやうな風に――手ッ取早く解するのを通としてゐる。其通主義が彼等の宿弊なのである。此聰慧機敏主義を脱しない限り、彼等は迚も深みのある、新しい作の演出者には成り得ないであらう。遺傳的に、二百何十年と、型で推してあらゆる役を演じ慣れて來てゐる彼等は、少しでも舊型の實事とか、和事とか、ピントコナとか、突ころばしとか、辛抱役とか、實惡とか、半道とか、道化とかに似寄つた所のある役だと見ると、忽ち其型に適めてしまつて、只もう枝葉の技巧ばかりに新しみを見せようとする。假髪や化粧の工夫、服裝、持物の好み、態度、風采、口吻なぞ、すべて小手先の事、外形上のことに沒頭する。有職故實は彼等の最も氣にすることである。これは例の圓十郎の活歴癖の遺物である。服飾はもとより、器具調度の末までも、隨分仔細に穿鑿立をする。茶道、華道、馬術、柔術、弓術等、何れも正式通りを一應は學んでおかねばならぬことのやうにしてゐる。畢竟、これは、藝術の鑑賞者としては寧ろ局外者たる觀客や窕探しの紳士客や故實專門の觀者なぞが、自慢半分で半壁を入れたり、指圖をしたり、世辭半分で激賞したりしたのが元で、俳優連の神經が怖ろしく過敏になつたので、史劇なぞを演ずる場合には、此詮義が邪魔になつて、尙と肝腎の研究が等閑になる氣味がある。又、彼等は、蔭腹の表情とか、足取とか、病苦とか、老衰とか、別離の情とか、斷末魔の表情、科介とか、精神病の表現とか、すべてさういふ稍、セーセーショナルな特徴を寫すことには、恐らく外國には例が無からうと思ふ程の細緻な型を襲用し、又新規にも工夫するのである。けれども、それら諸件とても、或は時代精神の爲に、或は場合と事情との爲に、或は其人物の特殊の性格の爲に、多少加減せらるべきものだといふことを餘り深く考へたことは無いのだから、特殊の新脚本に現れた上記の諸件をも、舊解釋のまゝに、舊い型によつて取扱はうとする。これに類することが幾らもある。

次に彼等を新式劇の演者たるに不合格ならしめる他の主なる原因は、あらゆる意味に於て、打合せの不足といふことである。作意に對する理解の不足も其一部ではあるが、これから言はうとするのは、主として綜合藝術としての準備の不足――卽ち道具、背景、電氣、鳴物等の主任者との打合せの不足――共に演ずる諸優との打合せの不足――引きくるめて言へば、舞臺稽古の不足に就いてゝある。普通興行の場合には、どんな新しい作でも、其道具、背景は、只

一枚の下繪によつて、道具方と一應の打合せをしたばかりで、拵へてしまふ。だから平凡な場面でさへも、作意通りではないことが多い。新樣式を要する複雜な場面などは、迚も此やり口では出來ない。外國のやうに雛形を拵へてかゝることにせねばならぬ。又、在來は正當に謂ふ舞臺監督が無いのだから、多少念入りに打合せをする場合にも、指圖役が三方四方から出て、道具は道具、背景は背景、着附は着附、化粧は化粧、科介は科介、下座は下座、といつた樣な風に支離滅裂になるから、どうしても綜合藝術としての渾然とした味が出ない。是は新人達が能す新劇に於てすら見出す所の不調和である。是等の失も是非除かねばならぬ。

それをするには、先づ一人又は二人の權威ある舞臺監督——といふよりも演出者とも稱すべき者——を設けて、それに新演出に關する一切の任務を負はせることが必要である。作意の說明、各性格の解釋、舞臺裝置、扮裝、其他舞臺面の統整に關する事、一切の權利と責務とを其者に一任するのである。さうして其人々が主任者とも批判者とも、場合によつては指導者とも敎授者ともなつて讀合せ會を開き、總練習を行ひ、或は個別の讀合せ、個別の練習を行ひ、其稍ゝ熟するに及んで、舞臺上で、平服で、少くも四五回、又本化粧、本服裝で、少くも一回の演習を行ふ事にしない以上、到底、「寺小屋」程度、「野崎村」程度、「先陣館」程度、默阿彌劇の最も歡迎される或一幕程度に匹敵し得べき練熟と調和に原く旨味が生じやう筈がない。舊劇の或物が今尙觀て面白いのは、或は享保以來何百年、或は少くも四五十年來、何百回、何十回と繰返されて、作意も理解され盡し、同情も行屆き、扮裝、科白、表情、姿態、道具、背景、小道具、鳴物の末の末までも工夫し盡され、名人、上手の型までも備はり盡してゐるからのことである。

凡そ或演劇が醇な藝術として長く存立し得るかどうかは、それが再演、三演、四演以上に堪へ得るかどうかによつて定るのである。再演以上は次第に見劣りがするやうなら、其れは醇な藝術品ではない、只一時好奇心を唆るに過ぎないものなのである。此試錬に堪へる第一の資格は、作の內容であることは無論だが、其初演に於ける準備の不完全にもとづく不成績が、屢、其致命傷となることのあるのを忘れてはならぬ。といふのは、餘程の劇通でも、其所演の第一印象ばかりを目安にして、或與へられた新作を評價するのが定例であるからである。相當に價値が有る作ならば、生中不適任な俳優によつて、不完全な準備で上演されるよりは寧ろ長く机上劇として殘されてゐた方が都合が好い。未知數で居たはうが好い。

新作が呪はれ、新作者が呪はれるのは、主として理解と準備と練習との不足からだといへる。相當に可能性を有つてゐる俳優が絶望的に評し去られるのも、同じ理由にもとづくことが多い。

斯う私は信ずる所から、ともかくも私の思ひ附いた準備箇條の幾分を、筆ついでに並べて見よう。すべて斯ういふ事柄は、話が具體的にならぬ限りは役に立たぬものであるから。

ところで、例の如く、あまり機敏に、聰慧に、器用に呑込んでしまはれると困るから、故ッとくどく説明することにする。

で、私の比較的經驗の多いのは史劇に關してゞあるから、さしあたり、先づ史劇を例に取る。けれども私の趣意は史劇以外の種々の作にも、また私のまだ曾て試みたことのない新樣式の演出にも適用せらるべきものである事を斷つておく。

一　作意の説明

新作を上演するに當つては、本讀みをする前に、演説式ではなく座談式に、併し成るべく丁寧に、其作意全體の説明をして、史劇ならば、其作の背景となつてゐる時勢、時代精神、つまり風俗の多少今日とは異つて居ると同時に、そこに共通した不易の點のあることをも合點させる必要がある。若し何か中心思想とか、問題とかいふものが其作中に存在してゐるのなら、それをも十分理解さすることを要する。寓意とか象徴（シンボル）とか地方色（ローカルカラー）とか氣分とかいふものが主となつてゐる部分なぞもまた、それ〴〵に理解さすることを要する。在來の如く、役者役者が、只自分の白の抜書だけを受取つて、相手方との關係さへもよくは知らず、臺帳に果してどんなトガキが書添へてあるかも知らず、讀合せの時はじめて相手を知り、役柄を知り、あやふやながら書抜き通りをどうぞ〳〵や節で讀合せ、ともかくも暗誦に取掛り、初日以後になつて、漸く正當な理解に入るやうなとは止めなければならぬ。だから、此説明を聽く者は、今までのやうに一流二流の俳優を主とするよりも、寧ろ末流を主とすべきなのだが、とかく末流の役は輕く、其書抜きは、少いのは一枚にも足らぬ位ゐだから、迚も本讀みをさへも聽いてはゐない。聽いてゐない方が道理である。自分には利害關係の薄いのに、長い面白くもない本讀みや長い七むつかしい講話や演説を聽いてゐる程辛いことは無いであらう。況んや機敏な、

聰慧な、呑込みの早い彼等江戸前藝人連に於てをやである。斯く同情して見ると、此準編箇條の第一からして、其實行が困難になる。

二　各性格の解剖

直覺を常習とする彼等は解剖分析が不得手であるので、殊に心理上の事には觀察が簡粗で、心作用に微妙な差のある事を認めないで濟ましてゐることが多い。

これは前にも言つた通り、在來の型で推す習慣が累をなしたのでもあらう。これは安敵だとか、國崩しだとか、色惡だとか、慈悲深い智慧者だとか、分別のある勇者だとかいふ大ざつぱな性根だけを呑込んで、其餘は役者々々の柄(持味)で塡充して、觀客を魅惑するのに慣れて來た爲でもあらう。が、慈悲深い智慧者といひ、分別のある勇者といふのは、或人格の、いはゞ其皮相の一面たるに過ぎないのであつて、其心の内面には、更に幾多の複雜な情緒や性癖が相纏絡して伏在してゐる筈である。古名優の山中平九郎は、「敵役は白の少きがよし、不斷胸にて惡企を思案してゐる心なり」と云ひ、同じく古名優の市川宗三郎は、「敵役は隨分丁寧にするほど却つて憎くてよし、をかしみはなきがよし」と言つたといふが、迚もこれからの劇は此一式流では間に合はない。私が高田實を喜ばなかつたのは、やはり一種の一式流であつたからである。六十歳以後(明治三十年後)の九代目がまた同じく其氣味であつたといつて好い。

が、これは俳優ばかりの罪ではない。隨分新作に屬する脚本にも、性格描寫が大づかみで、人物に前後矛盾の行動を平氣でさせてあるのが少くないから、俳優連が、其場々々の氣受を主にして、甚しい矛盾をも柄と同じ扮裝とで暈して濟ましておくのも不思議はない。けれども、斷つておくが、性格の一貫といふとは、必ずしも何時も全く同じ口吻で物を言ひ、同じ擧動をするといふことではない。通例は決して嘘を吐かぬ正直者も、利害關係の密度次第で、隨分嘘を吐く。況んや生死相半の場合には、隨分大きな嘘をも吐く。實生活に於て、その理を忘れる者が多いと同じに、舞臺の人生に於ける正直者をも古歌舞伎の赤面式に、單純にばかり寫すのを性格の一致と思つてゐる者があるが、それは間違ひである。もとより舞臺效果からいふと、性格描寫は單純な程好い。それは誰にも理解されるからである。が、人生の批判又は解釋としての劇は、さういふ單純な性格を主としたものからは得られない。

私は、時としては、俳優の或性格表現に關する苦心談を傳聞したり、新聞で讀んだりして氣の毒に思ふことがある。何となれば、其性格といふのは、たかが在來の「性根」に一寸足を掛けただけぐらゐのもので、內容は頗る空疎なのである。何を標準にどう苦心するのだらうと思ふことがある。が、よく聽いて見ると、大抵、それは白廻しの工夫であつたり、姿勢や表情の工夫であつたりして、やつぱり、輪廓だけの處へ柄と持味を塡充する慣手段の新適用たるに過ぎないのである。

三　解剖にもとづく科介の差別

哀別離苦、病苦、手負、斷末魔、狂亂、驚愕、狼狽、嫉妬、恐怖、羞恥、憤怒等の表情、科介は、優技としては最も大切な部類に屬するものであらうが、いふまでもなく、それらは總て各種の性格から發露するものである以上、各性格によつて、又同じ性格でも其境遇によつて隨分著しい相違があるものと思はねばなるまい。例へば、淨瑠璃や古歌舞伎では、哀別離苦の場は、大抵文字通りに、大いに哀しませ、大いに苦しませたものである。語る太夫が床を震つて叫き立てて泣けば、偶人はまた手足が裂れる程に七轉八倒して悶え悲しむ。齋藤太郎左衞門も泣く、辨慶も泣く、松王も「源藏殿御免下され」といつて、大泣きに泣く。これが舊劇の、一式流である。人情に變りはないといふのである。明治になつて、聊か此リコードを破つたのが九代目である。或意味に於て武士道の復古とも解し得られる維新當時の豪傑的顧客のサゼッションなぞもあつたからであらうが、彼れは「英雄淚無きにあらず、離別の間に灑がず」式の應用を試みて、一時哀別離苦の演出を新たにしたので、大好評であつた。ともかくも、性格解釋上の一進歩であつたと言へる。成程、これは東洋ばかりではない、苟も武士的精神の全盛時代には、歐羅巴に於てゞも、やつぱり「英雄淚なきにあらず」は、理想とせられた。それはスコットの小說なぞを見ても、沙翁の史劇なぞを見ても分る。けれども、これは飽迄も理想である以上、與へられた性格次第で、又舊劇に逆戻りして、武士の淚を表現する必要のあることをも思はねばならぬ。九代目式をいつまでも奉ずるわけにはいかぬ。

又幾ら悟つて見ても「風の吹く日は寒くこそあれ」で、どんな勇士も生理的の苦痛には堪へられぬのが當然であらう。けれども、並の人間も、一生懸命の刹那なぞには、大怪我をして

も、氣が附かず、女も不意の失火なぞには、意外の大力を現すやうなもので、瀕死の重病人も、場合によつては、全く病苦を忘れるともある。 假に『孤城の落月』の片桐且元を例に取らう。重患の病體を早駕籠で乘切つて、茶臼山へ着いたのだから、松島屋が演じた樣に、顏に怖しい衰へと重い病苦の見えるのは面白い。 けれども、彼れのあの時の心は、病苦なぞは殆ど全く忘れ切つてゐる程に緊張してゐるのである。 少くとも駕籠から出て、家康の前へ進む段となつては、顏面表情にも、四肢の運動にも、決死の精神から釀し出された一種の元氣が見えてゐねば嘘である。 いざと言はゞ家康と差違へようといふ意氣が隱然としてゐねばならぬ。 行き方は違ふが、松王に對する源藏といふ緊張味がなくてはならぬ。 隨つて家康の周圍にも此感應がなければならぬのだが、未だ曾て此場が然ういふ風に演出されたことがない。 さうして且元の緊張味は、無論、次の堀端の場まで持續されてゐべきである。 だから、砲聲を聞いて、覺えずすツくと立つて三四歩立派に歩むのである。「糒藏が燒けた」と理解してから、はじめて尻居に倒れてがつくりとなるのである。 然う演じた方が、舞臺效果からいつても、前後がかつきりと變つて得であらうと思ふ。 が、此位の心理は、古昔の役者でも心得てゐたと見えて、『耳塵集』を見ると、金子六左衞門が曰くに、「手負ひとて刀を杖に突き息つぎせはしく、苦しげにするばかりにてはあるまじ。 敵いまだ近所にゐると思はゞ、隨分氣を張り、四方に眼を配り、しかも深手と見えても苦にせぬ身振。 又、敵逃歸りたると思はゞ、はじめて手疵苦になる體。 又、味方駈付け、看病せば、口には強きことを言ひながら、おのづから氣ゆるまり、弱りたる體。 又、手負の間、刀を突くとも、小足に歩き、たびゝ刀を杖に突くは見えあしし。 刀を杖に突かば、二足も三足も歩き、又刀を足元より二三尺先へ突きて、それも刀に二足も三足も先へ歩き越し、又右の如く刀を二三尺ほど先へ突立つるがよし。 云々。」 松島屋の且元は、病苦と瀕死とを表すに七分以上の工夫を凝らし、獻身の苦忠といふ點には、却つて三分の用意のみを費してゐたやうに見えた。 これは松島屋ばかりではない。 舊派、新派すべてに見る例である。 新劇に得意の左團次さへ、本郷座で此役を演じた時、肺病患者といふ點に重きを置いたらしく、頻りに咳をするのに骨を折つてゐた。

四　扮裝、殊に化粧法

新作意の作に對しては、化粧、扮装も新意を要する。但し新作の喜劇や現代物なぞに對しては、寫實本意の新意匠が、既に相應に凝されてゐるから、こゝには、都合上、やつぱり新史劇に就いて言ふ。

現在の化粧法は、大抵、活歴式が七八分を占めてゐる。殊に男性の眉の引き方、目頭の隈、目張、女形の假髪の好み、例へば額を、雁形を深く入れて、狹苦しく造る形式なぞは、依然として舊式のまゝである。電燈の光線が強いから、止むを得ないのであるが、總體に白粉(殊に女形の)が濃過ぎる。殆ど偶人(にんぎやう)のやうである。舊式の劇としても「女形論」で早晩特に論じて見たいと思つてゐる種々の不利益や弊害がこれから生じてゐるのだが、寫實や自然や趣味や氣韻を主眼として書かれた新作には、先づ是れが邪魔になることが多い。娘形の下唇に紅を刺すさへも、作によつては考へものである。

私は嘗て初代豐國を論じて、役者の似顔を美化し、壯化して畫いたのが彼れの一創意だと言つたが、それは文化、文政度の歌舞伎の本質から割出しての評であつた。ちやうどそれと同じに、舊劇の本領からいへば、目は成るべく大きく見えるやう、眉は成る可く立派に、口は成るべく大きくと工夫するのが當然である。鳥居流や勝川流の役者繪でも分る通り、天明、寛政あたりの立役は殆ど皆一樣に怖しく大きく口尻を「へ」の字に引いてゐる。けれども、まだあの頃までは女形は、成るべく優しく、成るべく自然にと努めたものらしく、殆ど皆一樣に春信まがひに畫かれてゐて、寫樂のカリケチュア式の筆に上つたそれでさへも、目は總て尋常に見えて居る。下唇に紅を刺すといふ壯化式は杜若(かきつばた)あたりからでは無いか知らん。いづれにしても、あの式はもう將來のものではあるまい。帝劇の女優までが——舊劇を演ずる所からの習慣でもあらうが——新式の作にも舊化粧法を適用するのは勘違ひである。彼等は、殊に、相競つて、只もう綺麗に〳〵と顔を拵へ、役柄にかまはず美化を主とするのは心得ちがひである。が、女優の情として、これはまだしもだと言へるが、男性の顔の拵へが、今尙美化本位、壯化本位を脱し切らないのは困り物である。

これから舞臺面が、同じく美化、壯化を第一義と立てる結果、舊文展の日本畫式に、あまり明る過ぎ、綺麗すぎ、けばけばし過ぎるのも困る。私は、決して、或新劇團の或上演のやうに、成るべく昏く、成るべく汚く演出せよといふのではない。又必ずしも寫實本位がよいといふの

舊派の俳優は新劇の俳優として尙大いに用ふるに足るか

ではない。 樣式よりも精神、形似よりも氣魄、美化、壯化よりも自然と風韻とが必要だといふのである。

五　光線、道具、背景

自然の外光と蠟燭の明りとで其爛熟期までをも閲歷して發達した我歌舞伎劇は、嚴密にいふと、何百燭光の電燈とは兩立すべからざるものである。 屢〻論じた通り、帝劇の舊劇を第一として、すべて今の舊劇は悉く外戚腹である上に、雜種であり、不具者である。 帝劇のを、氣の毒ながら、其第一位に置くのは、花道が其用をなさないからである。 花道は、主として壯化用に設けられたものであるといつて好いもので、昔は、花道から更に派生した「名宣り臺」なるものが、今の平土間の中央近くにあつて、評判の長つらねなぞは、其役者がわざ〳〵其桝形（一間四方）の所まで、特に花道からのさばり突出て、沙翁劇の所謂怒號式に名宣を上げたものであつた。 すなはち花道は概して各優人の初めての出端を壯にする爲の一要具であるのである。 あの揚幕のチャラリは、明治十五年ごろまでは、どんなに見物の胸を躍らしたらう！ 夜に入つて、あの花道にずらり幾十本の蠟燭が白木の燭臺に點し陳ねられた明治初年の光景は、今の電氣式劇場では想像し得られない一種の趣致であつた。 ところが、今の花道は、或は餘りに明るすぎ、或は帝劇のやうに餘りに薄暗過ぎる。 後者は最も惡い。 舊劇の本領の美化、壯化の反對となる醜化作用を起すからである。 私は、帝劇の常事者に向つて、切に何等かの工夫で、出端の役者の顏にあんな獸な陰影や隈や凹凸を現ぜしめないやうにして下さいと賴まざるを得ない。

つまり、舊劇に取つては、いろ〳〵の關係上、電氣の光線は妙でない。 併し、この事は、いづれ「女形論」で、特に言ふ序もあるし、當面の新劇問題とは別だから、今は只これだけに止める。

新作意の劇に取つても、それが光線の利用を目的に書かれたものでない以上、私は、少くとも電氣の用法の現在の如く拙劣で續く限りは、多く用ふるよりも寧ろ少く用ひん事を望む。

けれどもこれらの點は、作意々々で、すべて演出上の誂へが違はざるを得ないわけだから、道具、背景の註文と同じに、豫め概論するのは無理かも知れんから、今は姑く預りにしておく。

六白まはし

成田屋系統の碎けた活歴調だの、生世話系統から一轉した六代目式の寫實の白まはしだの、新劇團の或優人らの自然な口吻だのと、部分的には隨分白の調子も變つて來た、けれども新作の三幕以上を通して、それが十分に調和を保つて、全體的に成功した例は、まだ無いといつて當然であらう。 或一二人が、部分的に成功したゞけでは、纔かに其の可能性を豫想せしめるに過ぎない。 それに、新史劇に於ては、九代目が其活歴劇に於て、成功した程度にまですら達し得た者はないやうに思ふ。 と言ふのは、自然の白まはしといふことを彼等の多くは「素の言葉」とばかり解してゐるらしく、役柄は變つても、とかく同じ調子で言ふから、老弱雅俗の別ぐらゐはあるが、いつも同じ人物のやうになつてしまふ。 曾我の家十郎の「素」は、喜劇だけに一層のをかしみを加へて、しかもそれ〴〵の役にも成り了せることもあるが、悲劇や史劇で、いつも當人が出るのは困る。 又、自然といふことを只輕く言ふのだとばかり考へるのも思ひ違ひである。 又、樂律を離れるのが新劇の要求だと計り考へるも誤りであらう。 作によつては、隨分新しい樂律を欲しいともいふであらう。 が、在來のまゝの舊劇式のメリハリは作意に適用し得られる筈もない。 何故なら、適用するくらゐなら、むしろ舊作意で作をした方が好いことになるからである。

私の『桐一葉』や『孤城の落月』なぞは大體、活歴の作意で出來てゐるのだから、本來は活歴式の白まはしでも好いのだが、時尙が變つて來た今日では、あれらでさへも白まはしの改修を要する點が多い。 羽左衛門の秀頼や重成の白まはしが、今の若手の好劇家間に不評であつたのは、一つは彼れが六十歳以後の九代目の、マンネリズムとなつた白まはしを、形式的に記え込んでゐて、或部分を早めに、或部分を間を持たせて、いはば滔々とまくし立てゝるのが、如何にも故とらしく聞えるからでもあらう。 九代目も、晩年となつては、とかくあの式で、由良之助の呼止めなぞ、まるで無精神のまくし立に過ぎなかつたことがある。 立花屋とは異つた呼吸の九代目の幽靈が高麗屋にも今尙取付いてゐて、時々性格を破壞してしまふ。 もう二優ともに九代目の最後の法會を營んでしまつたらよからう。

舊派俳優の調子は總體にまだ高過ぎる。 幕の開いた當座はともかくもとして、や、興に入

つて來れば、今の見物は(殊に帝劇のなぞは)靜肅なのだから、さう調子を張る必要はない。又間延びに言ふにも及ばぬ。時々は(新しい劇なら)もつとさら〳〵と言つても好い。眼目の二三語だけに底力を入れて言ふか、間を置いて言ふかすれば、其他は必ずしも調子を高くせずとも通じるのである。勘彌は近來、白まはしの工夫に於ても、成功者の一人として算へられてをり、成程上手でもあるが、持前の調子が足らぬ故か、一語々々に力を入れ過ぎる。で、目や口が殆ど一語毎に動くので、能役者の直面か、長唄歌ひの顏かを見てゐるやうな氣がして、それが悲劇の極感場か、さうでないまでも、何か大きに感情を籠めて物を言つてゐる場面だと好いが、平氣で、自然に物を言つてゐる場合なぞだと、妙でない。例へば、つい此間の帝劇の『出雲の阿國』の山三の淀君への受け答へが、表情はいろ〳〵變つたが、口元の努力が始終同一に緊張されてあつたので、不自然に思はれた。同優の白まはしにも、まだ〳〵工夫の餘地が有るであらう。

どうかすると、只七五調を引脫しさへすれば、新しい白まはしになると、例の江戸前の機敏な工夫で間に合せようとする者がある。さうしてそれを舊式の劇にさへ――九代目の先蹤を踏んで――今も尙適用してゐる優人もある。すなはち七五調で出來てゐる白を只の散文――世話口調――に聞えるやうに、妙に千切つて言ふのである。句切るべからざるのを無理に句切るから、意味が通じなくなる。これも六十頃までの團十郎は巧かつたが、今のはそれに似て非なものである。英國なぞでも、一時沙翁劇を寫實風に演ずるために同じやうなことを行つたのである。故アーヰングが「ハムレット」の長白なぞを多少其式で演じて以來、沙翁劇演出者の多くは一時それに風靡したものであつたが、近年はまた音律本位へ戻りさうな傾向である。或は總てを舊式とは逆に〳〵と工夫する優人もある。舊劇式では張る所を弛めるやうにし、弛める所を張るやうにと機械的に目安を立てゝ、例の一式流で間に合せようとする。其の一例は、故嵐芳三郎で、饗庭の局が、淀の方を刺さうとする秀賴を泣きながら止めて「何とやらしてお止まり下されませ」といふ件で、昔の壯士芝居式に、まるで叱るやうに、「お止まり下されませッ」と言つて泣上げたのが餘り頓狂であつたので、やつぱり舊式通り、泣落すやうにいつた方が自然に近いと注意したことがあつた。もう一例は、文藝協會のはじめての歌舞伎座公演の『桐一葉』の稽古の時であつた。微陽の且元が馬上で最後の出仕をすると

息巻くを、主膳はじめ今村、十河が止める渡り白のどん詰りが、やはり「お止まり下るべし」といふ三人一緒の一句である所が、それが、やはり尻上りに「下さるべしッ」と宛然且元を叱り附けるやうに工夫されてあつたので、どうしたのかと聽いたら、「尻下りに言つては舊式だから」との答へであつた。いくら舊式でも何でも、主人を切諫するには、頭を下げるのが禮儀である以上、尻上りに物を言ふわけにはいかない。

要するに、一時の思ひ附や形式的の工夫なぞで以て新式の白廻しを拵へ上げようとするのは無理である。作意をよく含味し、作者とも相手方とも十分打合せた上で、全體の調和をも考へて、深切に工夫を凝すだけの忍耐力がないやうでは、到底醇な藝術は出來ないのである。

七　表情、科介

これらも此十四五年來めつきり面目を改めて來たといつて好いが新式劇の演者としては、舊派のは、まだ！〳〵誇張的であり、技巧的である。少くとも化粧法の不自然である程度に不自然である。

殊に史劇となると、新劇團の優人さへ、妙に固くなつて、――一つは公家、武家の行儀作法に慣れてゐない爲でもあらうが――不自然な、物體ぶつた動作をする。舊派には、さういふ原因からの不自然はないが、折りが〻みに餘裕があるだけに、とかくいろ〳〵な藝をして見せて困る。半無意識であらうが、姿勢を拵へる。とかく見物人のゐることを忘れ得ない。持換へないでも好い扇子なぞを持換へる。一寸立止つても、足の爪先を左右とも外へ向ける。相手の顔を眞直に見るべき場合でも、斜めに見物の方へ向いて座る。折々正面を切る。兎角本舞臺の中央に居たがる。機會（をり）さへよければ、成るべく大きく表情をしようとする。獨語は、大抵、口に言はぬ心の裡を劇のコンゼンションで口外するに過ぎないのだから、出來るならじつと坐つたまゝか、立つたまゝで、表情（おもひいれ）だけで述べた方が自然であるのに、そこに相手でもゐるかのやうに、頻りに手眞似をして仕方話式にするのが多いが、これは舊式としても澁い行き方ではない、まして新作意には適（はま）らない。又、自分の舊作を例に引いて見ると、『孤城の落月』の梅幸の常盤木はたしかに上出來であつたのだが、あの獨白の間だけは、舊式としても、澁いとは言へなかつた。あの際どい場合の獨語としては、思入や手眞似が多過ぎた。それか

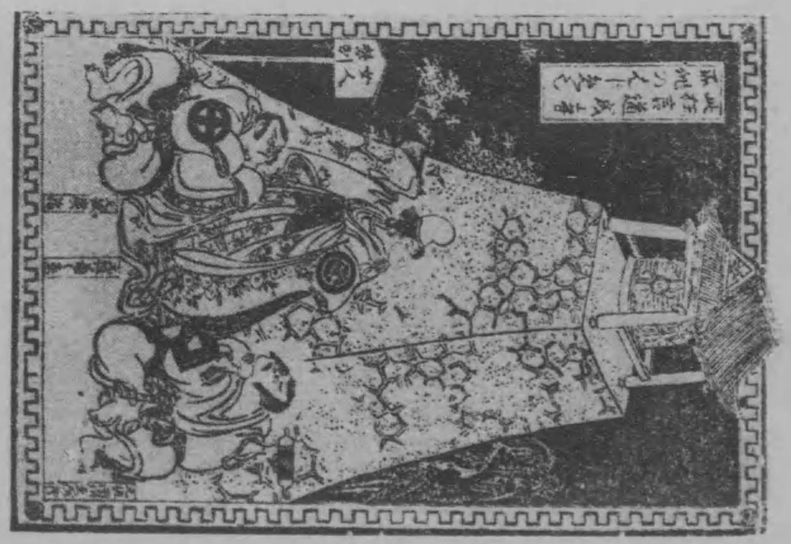
ら、最も傑作といふ世評を受けた序幕の成駒屋とても――あれは舊式に書いた劇たるに拘らず――既に活歴主義の洗禮を受けて來た成駒屋としては、もう一息といふ仕草があつた。例へば「ほんにきつい天眼通、ても頼もしい……」と言つて薙刀をトンと突き「不埒者めが……」と大きく叱るのは、臺帳其物が本來さういふ風に誂へてゐるのだから文句はないやうなものゝ、そこに工夫の餘地が無い事はない。例へば「ほんにきつい」から「ても頼もしい」までをもう少し軽く皮肉に言つて、さうしてトンと突くのを廢して、只其儘薙刀を引いて右手に提げて「不埒者めが……」と短く、併しながら手強く言つて怒氣を含んで上壇の間へ上るトタンに、薙刀を投捨てたはうが、自然でもあり、新しみもあらうかと思ふ。

舊式に書いた作にでも、此通り、まだ隨分工夫の餘地があるとすると、全くの新作意に對しては、研究すべき個條がどの位あるか知れない。が、今は只以上の大ざつぱな、粗末な註文書だけに止めておく。

或はこんな程度の陳腐な註文個條は、此秋以後の新劇の運動當事者達に取つては、とうの昔に不用になつてしまつてゐるかも知れない。私は切に然うであるのを望む。（大正八年九月）

右は明治代目仁女房之丞（歌舞伎年代記）

左は三代目仁女房之丞（歌舞伎年代記）



右は四代目菊之丞（猿屋路考）—錦繪
左は二代目田之助—錦繪

右は五代目半四郎の三十歳頃（錦繪）
左は同人の三十五六歳頃

五代目　瀬川菊之丞

岩井桑三郎（六代目半四郎）

三代目　田之助

八代目　岩井半四郎

中村福助（今の歌右衛門）

三代目　川之助

むかしの若女がた

梅蘭芳の評判

支那の若女がたの梅蘭芳が、日本の大劇場で劇を演じてそれが非常な大當りであつたといふ事は、いろ〳〵の意味で、大正八年度に於ける我劇界の注意すべき出來事の一つであつた。

とりわけ、新代の觀賞家を以て自任する若い文學者や藝術家の間には、彼れを歡迎する聲が高かつた。或人々は彼れを天降つた伎藝天のやうに有りがたがつて、隨喜渇仰した。

彼れの容姿や技藝を、古今の、限りなく珍らしいものを拜んだがやうに、褒めた。

或はまた、其反對に、彼れの技藝を、支那の劇としては、むしろ其衰殘もしくは過渡期を代表するものだとして、輕視し、あんな古式と新工夫との雜糅から出來てゐるやうな不純なものを稀世の藝術品のやうに結構がるのは、例の通りの外國崇拜、隣りの甚太義み、珍らし物好きの

買ひ冠りだと嘲つた。成程、帝劇のかく子や律子が、はづか數週日の稽古で以て――茶番仕立とは言へ、また彼の巧笑倩たる明眸皓齒をこそ眞似得なかつたれ、――ともかくも、假聲で白や唱まで歌つて、『天女散花』の一齣を舞つてのけたところを見ると、さして入りにくい程の藝でないことだけは慥かだから、嘲侮者の說にも一理はある。

けれどもである。

けれども他の隨喜者の心持にも、或程度までは同感が出來る。

少くとも梅の藝は、衰殘期の物にもせよ、過渡期の物にもせよ、吾々から見ると、原始的な面影を留めてゐるものと見えるから、そこに多少の幼稚味が有ると共に、多少の淸新味がある。だから、今の我爛熟し切つたどころでない、寧ろ干柿のやうに干乾び切つて固定したともいふべき、又は半分は既に甘干、但し半分はまだ澁柿程度といふやうな我國劇に愛想を盡かしてゐる鑑賞眼が、ともかくも多少の純樸味を遺存してゐる梅の技を觀て、それを淸新がつたのも無理のないことであらう。技巧又技巧、新陳相依つて技巧づくめを競つてゐる我劇壇に取つては、彼れの藝が技巧の食傷を和けるソーダ水ぐらゐの役には立つだらうからである。といふのは、今日國劇の大刷新をしようといふには、其方針は、先づ三つぐらゐしかないからである。

石を他山に求めて、新規に我玉を琢き直す歟、でなければ「自然」に歸つて、全くの素人藝から踏み出す歟、でなければ遠く源泉に遡つて、そこから新しい水を酌んで來る歟である。諸外國の劇は卽ち其他山の石である。さうして何處かに東洋風の純樸味を留めてゐる梅の藝は、他山の石であると共に、我劇の源泉とも何等かの緣のありさうな水でもある。一部の人達が彼れの藝を喜んだのは無理でない。

燈臺下くらし

けれども梅の隨喜者を例の外國崇拜と罵つた輕侮者連の惡口にも、若干の眞理がある。今こそは、二百もう何十歲とまで老込んでしまつたから、顏も姿も藝も、とんと干乾びたものになつてしまつたが、彼の元祿以前、明曆、萬治の昔、我歌舞伎がその若盛りを誇つてゐた時分には、梅蘭芳程度のすがれの花形は言ふに及ばず、彼れ以上の、又彼れよりもずつと若い美少年役者が、實際、箒で以て掃き立てられるほどにあつたものだ。さうして其技藝の本來性も似

てをれば、其のペトロンに愛顧される謂はれ因縁までが似てゐたものだ。殊に、若衆かぶきが禁ぜられて、所謂野良かぶきとなつた承應以後、明暦、萬治、寛文、延寶――即ち元祿以前――の若女がたの境遇や情態は、あらゆる意味に於て、梅蘭芳のそれに似てゐたといつてよい。これは苟も國劇史の片端を知つてゐる人達は知つてゐる筈だが、人氣が舶來物に集まる今の世の中とて、どうかすると、それが忘れられてしまふのである。

まだしも女かぶきの事は、若い研究者の間にも折々問題にされもしたやうだが、若衆かぶきや元祿前後の野良かぶきの事となると、例の青々園君の『日本演劇史』以外では、何時、何處で、や、詳しく論ぜられたやら、私には殆ど記憶がない。或は、何かの筆序に、偶若衆かぶきに言ひ及んだ例があつたにしても、事が變態性慾に關聯するのを憚つてか、藝術史を叙說する場合などには、全く餘計な、舊式の道學的評語なんかを挿んで見たりして、匆々に說き去つてしまふといふ風であつて、この我歌舞伎の青春時代(アドレセンス)が、存外等閑にばかり取扱はれてしまつてゐる。今の若い人達が藝術としての若衆かぶきや野良かぶきに疎遠なのは、主として之が爲である。我が納屋の糀漬を棄てゝおいて、先づ隣の甚太味噌に舌鼓を打つのも之が爲であらう。

私に言はせると、所謂變生成子の若女がたの本地としては古往今來、我日本の劇壇のやうな處は、おそらく又とはなかつたらうと言ひたい。技藝の上から觀ても、我歌舞伎の如きは、少くとも其創始期に於ては、全く若女がたなる者を其中心性命として生長し發達したものであつた。傑出した若女がたの榮枯が、取りも直さず、歌舞伎其物の盛衰の原因であつた。で、其全盛期――元祿前後――に於ける若女がたの藝術價値は、其容姿美と共に、多分遙かに梅以上であつたらうと想像される。隨つて彼れを他山の石とするくらゐなら、同時に我が劇の水上にも遡つて、其源泉をも酌んで見たらよからうと勸めるのである。

元祿以前の名譽の若女がた

お國、山三の男女混淆の歌舞劇で始まつた我が國劇は、廣く女かぶきの興隆を促したと同時に種々の風紀上の弊を生じて、寛永六年(西暦一六二九年)に、一時禁止の厄に遭つた。と、女子に紛ふ美少年を役者に仕立てゝ組織した同じく歌舞本位の若衆かぶきが代つて興つた。歌舞本位といつても我國のは舞踊が役者の仕事で、歌唱は地方(じかた)の仕事であつたことは言ふま。

でもない。

此若衆かぶきは寛永六七年以後、正保、慶安を經て承應まで約二十二三年間全盛を極めた。ところが、これもまた承應二年(一六五三年)に同じく風紀上の理由で禁制となつたので、若衆役者ども一同、餘儀なく〳〵、緣の前髪を無慚にも剃落して、所謂野良頭となり、其青額を、或は置手拭、或は帽子、其他樣々の手段で押隱しつゝ、やはり同じ傳統の、三味線樂本位、舞踊本位の淮樂劇に幾分の能狂言崩しの地藝を加味したものを演じつゞけた。若衆がたが只の白を言つたのは寛文六年(一六六六年)が初めだといふ記錄を實とすると、地藝は、隨分後年まで從位に留かれてゐたことが分る。舞臺裝置も、寛文以前は、ほゞ能舞臺そつくりといつてよい簡樸なもので、大道具や背景は全く無かつた。無踊本位と歌唱本位との別こそはあれ、これらの點も梅の故國の劇そのまゝであつたともいへる。

下に少しく當時の記錄によつて名譽の若女がたを紹介しよう。

若衆かぶき禁止後十六年の延寶六年(一六七八年)に出版になつた『古今役者物語』は其卷頭辭に於て左の如く語つてゐる。

「國土ゆたかに民榮え、めでたき御代の末廣く……中にも爰は堺町ふつきや町に木挽町、いろ〳〵の見せ物は人の心を操りの、じやうるり世界の樂みも、是にはいかで優るべし。歌舞妓菩薩の舞の袖、狂言綺語とは是ならん、粹なるも野暮なるも、いとど心は空になり、有頂天のてゝつゝ〳〵、つゞてんてんのお太鼓たちと、そゝりで見物日に絶え間なし、先づ芝居のそのかかり、古へよりも名の高き、太夫は彦作、勘三郎、さてまた右近源左衛門、女形の初めとして、昔男の舞の袖、女かと見えて男なりけり、さながらに、榮平めける其風情、ふりわけ髪の肩過ぎぬ、額の帽子はれやかに、若衆かぶきは磯となり、まことに凋める花の顏、色なうて匂殘れるに異ならず、さてそれからは相續き、流れも清き玉川の先(千)の上(丞)手に主膳とて、野良若衆の水上なり、かつらの眉墨にほやかに、丹花の唇笑める時は、そよめく花の春風に、開きそむるにことならず、それに劣らぬ若衆の、思ひ〳〵に裝束し、歌ひ奏でし其風情、天津おとめの影向か、げに〳〵歌舞の菩薩とは、かゝることをや申すべし、……」

爰に擧げてゐるもの、中に、特に、右近源左衛門だの、玉川千之丞だの、玉川主膳だのは、所謂若衆かぶき時代からの名譽の女がたであつたのである。右近源左衛門の事は、『むかし物語』が比較的くはしく傳へてゐる。

「むかし右近源左衛門といふ役者京都より下り、三味線彈き一人、地謠一人にて、右の源左衛門の藝をする時、今の假髪などいふ物はなく、鬱金のふくさ物に細き絲を附けて、額に冠り、其ふくさ物を月代へ打冠るにより此ふくさにて月代を隱す、面體綺麗の若衆なれば、女の如く見ゆる、諸藝とては十海道下り」、「山崎下り」などゝいふ道行を地謠ひ謠ふ、それを小舞に舞ひ、又は榮平吾妻下りの節餅を賣

ひたまふ處を獨り狂言に舞ふ、これを諸人面白がり見物する、云云。」

山村流の或舞踊なぞを連想させるものとも想像される。『天女散花』の更に一段單純なものとも思はれるではないか？　『卜養狂歌集』に『又と世にあるものでない過去未來、源左衛門が舞のなりふり』とあると柳亭種彦が其『柳亭筆記』中に錄してゐる。　いつも同じい激賞口調の梅の歎美者の口吻に似てゐるのが面白い。

此右近と同時代に、左近といふ女があつた、それも東へ下り、折々右近と連れ舞をもしたといふこと、女がたは右近源左衛門から始まつたといふこと、其後では、萬之助といふのが最も女のやうであつたといふことで、堺町の卜養が（女かと見れば男の萬之助、ふたなりひらの是も面影」と狂歌に詠んだといふこと、いづれも、同じ『柳亭筆記』中に見えてゐる。

尙、種彦は、其『還魂紙料』で右近と時を同うした京都の夷屋吉郎兵衛を女がたの上手として擧げ、『都風俗鑑』（延寶九年版）を引いて「むかし夷屋吉郎兵衛、右近源左が女がたとて流行せし折には、手拭にひとしき絹ぎれを冠りて、女がたとこそ言ひしに、今は何者が仕出しけん、銅をもて冑をこしらへ、それに髪を植ゑて、かつらと名附けてかぶり、舞ひ奏でければ、云々」といつてゐる。　此頃のかつらといふのは例の『古今役者物語』の挿繪中に見えてゐるのがそれだとすると、それがまた多少彼の梅が用ひるものに似てゐるから面白い。

同じく承應頃から寛文頃までを全盛期とした女形の玉川千之丞に就いては、『野良蟲』や『鉄野老』が激賞の聲を揃へてゐる。　前者はいふ「面體、藝いづくを難すべきやうもなし。　女より好き好まれたまふと在五中將にも劣るまじ。　年の齡廿日ばかりの月を見る如くなれば、野良のよはひも今少しにて一しほ惜しく思はる云々」。　これも向うもう五六年限りといふ梅の今の身の上に似てゐるではないか？　尙『剝野老』はいふ「玉河千之丞、女がた古今無類なり。但したるしとや申さん。　小唄すなほならずして面白し。　恰も巫女の雲となりし面影夢の裡に殘り、貴妃の肩に掛かれる粧ひ世の外におろそかなり。　今更歎くは管なれども過ぎ行く年月の歸り來ぬこそ殘り多けれ。　座配しとやかにしてよし。　洛陽のむかし思ひいでられて懐しなどいふ人多し。　寔に心中第一にして、野道の元祖なれば、世の人賞め　わたりしもさることにこそ覺ゆれ。　玉肌正絶レ貴、河竹順レ流姿、千聲褒二善々一戀三浮身一切思。　かず〳〵の思ひを何とせんの丞つもる涙の露の玉川」と。　千人が聲を揃へて「善々！」と褒めたといふのが彼

の「好々！」に似てゐるのも面白い。

『還魂紙料』は、更に西鶴の『大鑑』を引いて、斯んなことを言つてゐる。

「七玉川の外、小歌の名所に、千之丞がむかし、風吹け江奥津しら聲にて諷ひ出して、家體の御廉をあけての面影、まことの女井筒も、何として是には立並ぶべき、十四の春よりも都の舞臺を蹈みそめ四十二の大厄まで振袖着て、一日も見物に飽かれぬこと、末世の若女がた之にあやかるべし、「河内通ひ」（「高安通ひ」と同じもの）の狂言ばかり三年が間、江戸の人を驚かせ、猶「ほめ草」、「野良蟲」にも、此身の事を仇に書かす。云云。」

種彦は之に附記して「友吉が句に聲かなぎつてと附け、西鶴はしち聲と書きたれば、聲よきといふにはあらねど、小唄上手にてありしなるべし」といつてゐる。聲は比べ物にならぬにもせよ、唄までも梅と競爭してゐたのである。

蓋し若衆役者連は、舞踊が本領であつたとはいへ、唄も時には歌つたと見える。種彦は其『足薪翁記』に『古鄕歸江戸咄』を引いて、天人の影向か菩薩の來降かとも美少年役者の加州右近が、髮を氣高く結ひ、薄化粧して、小袖の衣紋もじんじやうに着こなし、迦陵賓のやうな聲を揚げて、小唄を歌ひつゝ、橋がゝりから練りいでゝ、見物一同を恍惚たらしめたことを書き傳へてゐる。序に、參考のために、「高安通ひ」の唱歌の全章を掲げておく。

「うつろひ易き人ごころ、花に馴れしはそもじさま、さて拙きはわらはが身にし止めたり、故をいかにと尋ぬるに、君とわが中、二葉の松の末かけて かはらじとこそ契りしに、いつの間にかは高安に、知る人ありて二道に、忍びて通ひたまひしを、妬ましく思へども、さすが情けも捨てがたく、色には出ださで 明け暮れと、三年が間の 物思ひ、晝は人目もつつましく、夜は夜床に只ひとり、あこがるゝ胸のほむらをさますにぞ、ひさげの水は湯となれど、まださめやらぬ我思ひ、君に怨みは有りあけの、月の入るさもつれなくて、涙ながらに立出でゝ、そなたの山はすさまじく、惡所の有りと聞くものを、おぼつか浪の夜の路、とやあらん、かくやわたらせたまふぞと、思ひつゞけて 斯くばかり

風吹かばおきつ白浪たつた山
　夜半にや君がひとりゆくらん

と行ぐへを思ふ心とけ、よその契りをとめんとや、あかぬは君の情けとて、打連れ、御簾の内へぞ入りたまふ。」

たゞこれだけの物を、上方式の、おそらく山村流めいた極悠長な舞の手を本位として、徐かに演奏してゐたのだとすると、こゝにも梅以上の優雅な純樸味が想像されるではないか？

當時の名譽の女がたには、まだ此外に、瀧井山三郎がある。玉村吉彌がある。伊藤小太夫がある。或は大阪の岩井歌之助、平井志津麻、峰の小ざらし、岩井雅樂、寺田小傳次、松本名左衛門らがある。男舞の艶姿を傳へた江戸の中村數馬や二世勘三郎や市村竹之丞なぞがある。もつとも、此後の三人は、若衆方が其本領であつた。

が、若し梅を一個の地藝役者として、其方面から比較を試みようといふのなら、或は、もう少し時代を繰り下げて、我歌舞伎の整頓期ともいふべき元祿以後の若女形と並べて見たはうが妥當でもあらう。私の所謂若女がたの本領からといつても、元祿以後が寧ろ其眼目である。

以下に於て、地藝本位としての我若女がたの進化を語つて、如何に若女がたが、歌舞伎の肝腎であらねばならぬかと證論して、今の歌舞伎の到底干乾びないわけにいかない所以をも話さう。

元祿の若女がた

歌舞伎が地藝卽ち科白本位の劇と進化したと同時に、いまゝで、所作卽ち舞踊と容姿美との故に一座中の首座を占めてゐた若衆上りの野良役者——主として若女がた——が、自然に從位に置かれるやうになつた。といふのは、舞踊本位の單純な劇であつたればこそ、風姿美に秀でた者のみが首座を占めたれ、やゝ複雜な脚色を有する科白本位の劇となつては、たとひ相應に地藝が出來たとても、若衆方や女がたばかりを主位に立てゝゐては物にならぬ道理である。むしろ所謂敵役や立役や親仁がたや道外がたが、種々の波瀾曲折を製造してくれぬ以上「自然」の前に鏡を捧げて浮世の相を寫して見すると沙翁が言つた劇らしい劇は出來ぬわけである。そこで、とにかくも劇らしくなつた元祿以後の歌舞伎では、立役や敵役が第一位を占め、女がたは、たかゞ第二位の役どことなつた。けれども現實の世界が、日本ならずとも女がなくては夜が明けぬが如く、歌舞伎といふ夢の世界も、女がたがわるくては迚も幕が明けられぬのは知れた話である。荻野澤之丞や水木辰之助や芳澤あやめが、元祿前後の劇壇に其名

譽をうたはれたのは、彼等がやはり依然として歌舞伎の花でもあり、實でもあつたからであらう。

澤之丞（はじめの名は左馬之丞）の事は、『日本演劇史』にもくはしく見えてをり、『足薪翁記』も、例の念入に、博引旁證してゐる。　鎗踊りで名高い水木辰之助や『あやめ草』で知られた芳澤あやめに關しても『日本演劇史』の所載に其要は盡きてゐるから、こゝには管々しいことはいふまい。　只、種々の點に於て、彼等の所演が梅蘭芳らのそれに類似した程度のものであつたらしいのを暗示するために『姿記評林』所載の辱之助が七變化の圖だけをこゝに掲げる。

が、『あやめ草』の語る所は坂田藤十郎に關する逸話や名優荒木與次兵衛に私淑した澤之丞の『嫁鑑』の手負に於ける寫實味なぞから推測すると、もう當時の歌舞伎は少くとも、其地藝方面に於ては、今の支那劇よりは以上のものであつたらしい。

市川段十郎の荒事を特色とした江戸劇壇は、餘程後年までは根生ひの若女がたといふものを產出し得なかつた。　名譽の女がたは、常に悉く關西からの借り物か輸入品であつたのである。　前に擧げた輩がさうであつたばかりでなく、彼等の後繼者となつた淺尾十次郎も大阪そだち、嵐喜代三郎も早川初瀨らも京都出身であつた。　喜代三郎は、初めて八百屋お七の役に扮して、おのが替紋の封じ文を其振袖に附けたゝめ、お七の紋といへば封じ文と一定する二至つたといふ由來話のある女がたである。

享保年間となると、それは私の所謂歌舞伎整頓時代で、劇場構造の上から言つても、在來の半戸外式が總體に屋蓋を架設した全室內式となり、花道も出來、背景や大道具もほゞ備はつた時代であるから、地藝、所作藝ともに、更に著しく進步したことは言ふを俟たない。　女がたは尙依然として關西を本場としてをり、又其或者は初めは色子勤めをなし、後轉じて俳優となること恰も若衆かぶき、野良かぶきの頃と一般な例もあつたが、中には、容貌の上からは、さしたる取り所もなくて、藝の力で名譽の女がたとなつたやうなのも出來て來た。　若女がたが變體性慾と必然關係を保たずとも成立ち得るやうになつたのは、多分享保以後の事であらう。かうはいふものゝ、容色が若女がたの主要條件であり、又其平素の取りなり、物ごしまでが眞の女子のやうでなければならぬ約束であり、又其少年時代が尙常に顚倒性慾に何等かの交涉を有してゐたことは勿論である。　さうしてそれが我國劇が世界に類例のない一種な不思議

な藝風を醸し成した所以である。

歌舞伎の整頓時代は、前に言つた如く、享保に入つてからであるが、其全盛期は、天明、寛政其爛熟期は、文化、文政、天保といふところ。で、若女がたの眞の姿、眞の味、眞の力は、多分此間に於てのみ見られ得たであらう。特に、若女がたといふ。なぜならば、普通の女がたとしての姿、味、力は明治に死んだ秀調なぞにも多少は見出され得たといへるからである。若し一二の例外を擧げるとすると、それは明治以前の田之助、粂三時代の半四郎なぞの若女がた振であつたらう。

瀬川菊之丞(路考)は、享保の整頓期から天保の爛熟期までに亙つた若女がたとしての名譽をほしいまゝにしてゐる。前後五代共に名優であつたからである。初代は寛延二年に五十七歳で死んだが、「石橋」も「娘道成寺」も此初代から始まつたのである。紋は代々結綿である。二代目は所謂王子路考で、關東も王子村の農家の生れで、初代の養子で、安永二年に三十六歳で死んだ。三代は二代の養子で、文化五年に六十一で死んだ有名な仙女路考で、「大太夫」と崇めさせ、「濱々！」と喝采させた名優である。四代は三代の養子で芝居茶屋の猿屋の倅、文化九年に三十一で死んだ。菊之助から路之助、路考とも菊之丞とも名宣つてゐた。五代目は四代の養子で、はじめは多門、文化十二年十一月に五代目を相續した時はやつと十四歳であり、同十四年八月に、片岡仁左衛門の熊谷に相模を勤めて、十六歳で立お山といふ破的な名譽例を開いた。『田舍源氏』の光氏の顔は此菊之丞が二十歳以後の似顔なのである。天保三年正月、三十一歳で死んだ。彼れは最後の路考であつた。俗に多門路考といふ。

初代路考と前後して佐野川萬菊だの、山下金作だの、三條勘太郎だの、二世芳澤あやめ(初代の長男)だの、瀬川菊次郎だの、中村富十郎(初代あやめの三男慶子)だのがあつた。就中、慶子は初代路考以後の名譽の女がたとして知られた。

寛政以後

寛政以後文化、文政の爛熟期までの女がたを一々擧げようとしたら果しがない。私は主として舞臺上に美貌を唱はれた若女がたの尤なものだけを紹介することにしよう。

享和以後、文化、天保に亙つて盛名のあつたのは五世岩井半四郎である。天明八年に初舞

臺を蹈んで粂三郎の名で娘がたを勤めた青年期から、二十九歳で文化元年に半四郎を繼ぎ、七十二歳で死んだ弘化四年まで、受け唇の目千兩で鳴らしたものであつた。　其長男の粂三郎は文化十四年に十九歳で名題になつて、天保三年に六代目半四郎になり、同七年に三十八歳で死んだ。　七代目は其實弟で、初めは紫若、七代目になつたのは弘化元年、死んだのは其翌年、齢は四十二であつた。　此二人は、同時に娘がたとして評判高く、親子三人で舞臺に花を飾つた。

五代目と時を同じうした若女がたの美しいのは、前に擧げた路之助路考の外では、文化十四年に三十三歳で死んだ二代目田之助(三代澤村宗十郎の二男)がある。『朝顔日記』の女主人役で名譽を博した若女形である。　又六代、七代の半四郎と同時代には前に擧げた多門路考がある。

だから、文化、文政は娘形の全盛時代であつたといへる。　さうしてそれが彼の大南北の飛躍時代もであり、草双紙の隆興時代でもあつたのだから、劇は此際に於て著しく艶つぽくもなり、エロチックにもなり、草双紙の畫は全部肖顔畫式になり、殊に、娘や姫の顔といへば、悉く是等の若女がたの顔で畫かれねばならぬことのやうになつてしまつた。

或は、江戸市井に於ける幕末の美女の理想は、此期間に於て定められたといつてよいくらゐである。

さういふ關係上、文化以後の若女がたの研究は、劇には勿論、文學にも風俗にも、關係のあるもので、一の面白い調査事項であるのだが、話が長くなつたから、今は此位で切上げておく。

序でに曰ふ、天保以後では何といつても、六代目の半四郎(七代目の男)と三代目の田之助とが美しい娘がたの翹楚であつた。　前者は初めは粂三郎、三十五歳で文久三年に紫若になり、明治五年に半四郎を繼ぎ、同十五年に五十四歳で死んだ。　後者は三代目助高屋の二男で、明治十一年、三十四歳で死んだのを今尚記憶してゐる人も多からう。　多門路考に同じく、早熟で、安政六年に十五歳で三代目田之助になり、十六歳で立お山になつた逸才であつた。

(大正八年十一月)

女形の前途と歌舞伎の前途

一

行く〳〵女形はどうなるか？　つひには女形は失くなつてしまふであらうか？

女形の役を悉く女優に代らせる時代が來るであらうか？

それは何時來るか？　遠からぬ未來に來るであらうか？

これらは今の國劇を考察してゐる人達の頭に自然と浮び出る疑問である。　ところで、或人は、之に對して、言下に、積極的な答を竝べる。　さうして、舊劇の不自然を說き、荒唐奇怪を說き、其根本的刷新の機の迫つてゐることを說き、最近に尙前途のあつた若女形の相次いで亡くなつたのをば、歌舞伎其物を衰亡させ、新しい國劇を興隆させる一の前徵であるかのやうにも言ふ。　が、少くとも二百何十年來の地盤に立つてゐる舊劇が、果してさう速に亡びるであらうか？

若し舊劇が、慶應に舊幕府が倒れたやうに、かつきりと亡びてしまへば、却つて世話はない國劇刷新の爲に頗る好都合だとも言へよう。　けれども若し藝としては現在以下に墮落しながら、興行としては尙長く成功を續けて行くやうであつたら、それは我劇壇に取つての大きな障害物だと言はなければなるまい。　私の見る所では、女形の前途といふ問題は、要するに歌舞伎の前途といふ問題から割出されねばならぬから、單獨に、手輕に方附けるわけにはいかない歌舞伎卽ち舊劇の將來の趨勢次第で、女形は次第に不用ともなるであらうが、それは果して歌舞伎の衰滅を意味することになるのか、單に變遷、進化を意味するに過ぎないのであるか、或ひは向上なのであるか、或ひは其度對の墮落なのであるかは相當の考察を加へてからでなければ、中々豫想して見ることも出來ない。　舊劇の全然の衰滅は、今もいつた如く、其自然の成行として新國劇の興隆を誘致するでもあらうから、これは寧ろ祝すべきとであるかも知れない。　舊劇の進化もしくは向上、これも國劇全體の進步の上に多少の利となるとも害とはなるまい。　新しい國劇を興隆せしめようと企圖する者共をして、競爭の必要上、間斷なき努力を

餘儀なくせしめるであらうから、これはつまり、双方を相激勵して國劇の進歩に裨益するでもあらう。けれども、若し舊劇が現在以下に墮落しながら、尙依然として榮えるやうであつたら、それは恐らく其反對の影響を國劇全體の上に及ぼすであらう。

で、先づ舊劇の前途――これから舊劇はどんな風に成つて行く歟――といふことを考へて見る必要がある。

將來に關する事は、先づ多くの將來を持つてゐる新代の人達に聽くのが當然だと思ふから、新代の意見の一代表として、楠山正雄君の『新演藝』(大正八年十月號)誌上の說を引く。

同君は、先づ、今の歌舞伎の若い俳優連の技藝や氣質には一種共通の「時代の氣持」といつたやうなものが流れてゐることに注意し「歌舞伎役者の生活も世に連れて變つて行けば、物の氣持にも、考へ方にも變化が見えるのは當り前の事だ。それは遠い昔の役者の事を想ふまでもない」と言つて、今の若い俳優の心持を左の如く論じてゐる。

「つい一代前の役者と比べても、のんびりした、遊びの氣持が段々に薄れて行つて、その代り或點では、をかしい程眞面目な、俊敏な、神經質な、陰鬱な、すべてさういつた類の氣持を感じさせる。始終心持の上で何かしら動いてゐるといふこと、現在の舞臺に滿足しない焦躁と懊惱を持つてゐるといふことを感じさせる。

そんなことをぼんやり感じながら、若い役者たちの芝居を見てゐると、脚本の描き出す世界は相變らず封建時代のお家騷動や傾城買の世界であつても、從つて脚本の內容と役者の氣持との間に矛盾や破綻が見えれば見えるほど、その處々に、びり〳〵と現代人らしい新鋭な神經質に觸れる。それをよいともわるいともいふのではないが、面白い事實だと感じてゐます。いはゞ樣式化された人間、木偶人の代用を勤めて、專ら耳目の感覺の上に、半人的な、畸形な發達を遂げて來た舊歌舞伎の役者に比べてむづかしくいへば、新らしい人間性の目醒め、個性の自覺が若い役者達の上に來てゐることは、可なり大きな事實に違ひありません。舊劇保存の問題も新脚本の問題も、歌舞伎劇の將來の問題の總ては、つまりこゝに出發點を置かなければならないでせう。脚本を書いて與へる上にも技藝の鑑賞をする上にも傳統の型や柄や調子をいふだけでは足りない。その大小好惡は別として、一々の役者の個性に細かく觸れて行くのでないと、型を辿るだけの面白味では、たしかに昔の芝居の半分の感興もない

斯ういふ意味を、もつと平つたくいへば、昔は鼻が高いとか、顏が長いとか眼付の色氣とか、口許の愛嬌とか、上品だとか、傳法だとかいつたやうな、主として感覺的な役者の外貌上の細目が、役者を認識し記憶する唯一の標準であつたものが、これからは、役者と見物とが心持の上で相觸れて行く度合が、これまでの只情合があるとか、腹があるとかいふ程度よりも、もつと細かくも濃くもなつて行くのではないかと思はれます。」

面白い觀察である。成程、さういふ傾向が、少くとも或若い俳優の間には、おひ〳〵著しく

なつて來るやうである。　存外近い將來にそれが歌舞伎一般の趨勢となるかも知れない。　それが舊劇の向上を意味するか、或ひは其頽廢を意味するかは姑く別問題として、趨勢論としては、私も此說に裏書することを躊躇しようとは思はぬ。

按ふに、此趨勢は、舊劇の各興行者が、一は舊脚本が時勢に副はなくなつたので、一は適當な座附作者を有せないために、おひ〳〵其出し物に困窮し、餘儀なく局外作者の書いた新脚本を次第に多く上演するに至ることによつて助長されるであらう。　局外者の新脚本は、たとひそれが特に舊派のために書かれたものであつても、作者が新時代の兒である以上、其都度何等かの新意か新味かを提供して、之を演ずる俳優に新工夫を要求せずにはおくまい、さうしてさういふ經驗をたび〳〵するうちに、さらぬだに新氣運に目ざめかけてゐた若い俳優連の頭は、自然と舊い脚本の演出に對しても、在來の型通りや解釋通りでは、何となく自ら欺いてゐるかのやうに感じて、ます〳〵不安と不滿との募るのを覺えるであらう。　寫實味の勝つた舊脚本、例へば、南北、如皐、治助、默阿彌等の作が次第に新解釋を加へられつゝ演出されるのは言ふまでもなく、夢幻劇を本體とする丸本物の演出とても、おひ〳〵には著しく面目を改めるであらう。　將來の「寺子屋」、「先陣館」、「先代萩」、「熊谷陣屋」、「野崎」、「毛谷村」、「妹脊山」、「太十」、「十種香」、「輝虎配膳」、「屹又」、「菊畑」、「三代記」等は、歌右衛門の「酒屋」のお園や梅幸の「鰻谷」のおつまや、菊五郎、吉右衛門の「寺子屋」などが暗示を與へてゐるやうに、おそらく年を重ねると共に、だん〳〵と眞實味を加へ、自然味を加へ、動作、表情、扮裝、其他の誇張を削り、激越を減じ、濃厚を去り、官能に訴へるよりも心緒に訴へるのを主とするやうになるであらう。　要するに、さういふ趨勢の爭ひがたいことも、さうしてそれがまた概して新時代の嗜好に投合しさうだといふことも、ほゞ推斷し得られるのである。　が、それは、いよ〳〵何時頃からの事であらう？　これは「時」といふ問題である。　又、それは歌舞伎の向上の緣となるであらうか或ひは衰殘の端となるであらうか？　これは「藝」といふ問題である。「時」の遲速は、一寸豫言することが出來にくい。

何となれば、これは、主として音羽取を勸める俳優の力量、聲望に由るからである。　九代目團十郎が居なかつたなら、如何に時代が活歷風の劇を歡迎しかけてゐたからといつて、あゝ速に一世を風靡したのみならず、今日までも其餘威を殘留することは出來なかつたであらう。

いふまでもなく、今日の史劇の如きは、大體に於ては、活歴劇の血統以外に出てゐない。一體だれが未來の國劇の主導者となるのであらうか？　左團次は、たしかに或種の新歌舞伎をも開拓し得る俳優でもあらうが、丸本物をさへも含めた舊劇全部の改造なぞは、到底丈に望まれさうにない。　おそらく此評語は、たゞちに移して幸四郎のともすることが出來よう。　何となれば、二人者共に、立派に何等かの新發展に成功しさうな役者ではあるが、醇な舊式の歌舞伎役者としては、未だ成功者であつたとは評しにくい。　隨つてその改造の主導者として技倆上、信望上、おそらく不合格だらうと思はれるからである。　ところで、菊五郎、吉右衛門、勘彌宗之助、猿之助らとなると、齢はまだ若いが、新しい作にも、在來のまゝの物にも、身分以上に成功し來つてもゐるだけに、或は此改造事業の適任者であるかも知れない。　併し彼等が全歌舞伎國を克服して藝術上の新制度を施設し得る日は、よしそれが來るにしても、まだ大分遠いことのやうに思はれる。　要するに、「時」といふ問題は今豫め決しやうもない。

では、「藝」としては如何か？

これに就いては、一應過去の類例を振返つて見る必要がある。

二

過去三百年間も、歌舞伎は始終進化して止まなかつた。　幼稚な、單純な一種の喜歌劇めいた狂言踊であつた女かぶきから、所作事本位の若衆かぶきへの變遷、及び若衆かぶきから野郎かぶきの初期卽ち明暦、寛文頃への進化は、流石にまだ大同小異の發達であつたのだが、關西に坂田藤十郎が出で、關東に市川段十郎が出た元祿、享保への變遷は、地藝と所作藝との對抗時代とでもいふべきものだから、明かに是れは一大回轉期であつたのである。　其次は寶暦、明和、安永といふ時代。　これは、歌舞伎がともかくも一種の劇として整頓せられた時代である。　此時以前のは、或ひは所作の方が主位を占めて劇としては、餘りに無脚色であつたり、或ひは遊戯氣分が甚だし過ぎて、「俄」か「茶番」かのやうであつたりしたのが、多かつたが此頃からは、作も藝も、引締つて來て少くとも甚しい遊戯氣分だけは減じて來た。　手柄の岡持が其『後はむかし物語り』に傳へてゐる話は、寶暦頃の芝居を髣髴させるに足る。

「寶暦の頃、勘三（中村座）の顔見世かと覺ゆ。　口上人が口上を言ひかくる時、頭巾を覆面に冠りたるそれからそ、

男、切落しより出で、口上人の脇より舞臺へ入らんとするゆゑ、口上言ひ咎めて、支へて止めるを、捉へて締め殺し、頭巾を取れば、中村助五郎にて、わッ〳〵と聲掛かる。其時、紅の器を出し、左の手に鏡を持ち、顔を眞赤く塗り、口上人の袴を剝ぎて着し、死骸を幕の内へ押遣り、其口上の紙を取つて、役人改名の次第を讀む。衛士の又五郎に中村某などゝ讀み、何の誰に市川海老藏と讀んで、なめらさんぼうと言つて頭を掻きたり。云云。」

岡持は、尙別に、或劇中人物が「親王樣へ」と書いたる手紙を「親王樣へ」と讀みちがへて、それを團十郎の許へ持參し、それが爲に敵役共の陰謀が露顯に及ぶといふ筋立の作を少年時代に觀たといつてゐる。これらの茶番めいた歌舞伎に比べると、私の所謂全盛期(完成期)の歌舞伎である所の天明、寛政のそれは、既に著しく變化したものであり、況んや爛熟期の歌舞伎である所の文化、文政以後のそれとなつては、殊に、新作物の作意及び其演出法に至つては、實曆あたりの好劇者らに見せたならば、全く變質してしまつた歌舞伎のやうに思つたかも知れない程である。

といふのは、所謂歌舞伎の完成期(全成期)は、其實、其第二回の回轉期でもあつて、作者には並木五瓶だの、初代櫻田治助だのが輩出し、俳優にも中村仲藏のやうな大膽な新意匠家が出るやうになつて、其頃既に一脈の革新氣運が動きはじめてゐたのであるのに、それが文化の中頃に及んで、作者には大南北を、役者には恰も彼れの作意に相當すべき五世幸四郎、五世半四郎、三世三津五郎、三世菊五郎、七世團十郎らを輩出せしめたので、それが更に其氣運を助長した。此等の變動は頗る著大なものであつたといふことは、師宣、清信、清倍等の芝居繪を春章や文調のそれと比べ、それから其勝川一派のを文化七八年以後の初代豐國及び其門下の役者繪と比べて見ると、最もよく分る。寛政頃迄の繪番附を文化以後のと竝べて見たゞけでもそれが分る。考へて御覽なさい。丹前に山岡頭巾の狩人めいた定九郎から黑羽二重の紋附に朱鞘の落しざしといふ御家人風の定九郎への激變は、可なり大膽な、突飛的な、演出樣式の人爲的進化ではあるまいか？　或ひは、銀頭にどてら姿の、馬子よろしくの椎の木場の權太から、靑月代の、旅姿の權太への早替りなぞも、同じ人の工夫ながら、畢竟は、時代の好尙がさせた進化である。假に之を寫實化的傾向とでも呼んでおかう。彼の五代目幸四郎が、其高麗藏時代に、和事師として、初めて素脚の道行振を見せたのも、此同じ傾向の一例であつたらう。即ち久しい間、因襲的、常套的となつてゐたものを、創意式のものとし、夢幻的、怪奇的であつたも

のを現實的、人間的としようとする一味の革新的傾向が、天明以後、年毎に加はりつゝあつたのである。さうしてそれが文化の中頃となると、前記南北の眞世話風の作意に助長されて、歌舞伎は更にます〳〵其本來の立場とは異つた方角へと發展して行つた。同時に、現實化的(寫生的)傾向は其自然の作用として、理窟化又は嚴肅化ともいふべき——歌舞伎の本來性には、殆ど存在してゐなかつたやうな——一種の新傾向を產出した。其結果、文化以後の諸新作は、尙若干の遊戲氣分や茶番趣味を含みながらも、到底、彼の寬政以前の諸作に見出し得た如稚き氣や茶氣や無邪氣や瓢逸味や荒唐味をば發揮し得ないものとなつて了つた。今の所謂劇としては、それは慥に若干歩の進前であつたに相違ないが、其准喜歌劇としての本來性に附帶してゐた夢幻相半の遊戲氣分は、其頃から次第に薄れて來た。

譬へば、黃表紙が敵討の草双紙と變つた程度に、作の筋立も役者の藝もおひ〳〵と理窟臭くなり、寫實仕立になり、官能的興味があくどくなり、趣味が一體に平俗になつた。若し寶暦度の觀劇者をして、前にも言つた如く、この時分の歌舞伎を觀せしめたなら、彼等は之を、變質したものと評せないではおかなかつたであらう。けれどもこれ此まだ、決して變質ではなかつたのである。何となれば、虛構美、空想美、形式美といつたやうなものを其本領とする歌舞伎の本來性は、其理窟化や現實化が次第に著しくなつて來てゐたにも拘はらず、まだ〳〵依然として存續してゐたからである。さうして此本來性は、其後の進化變遷にさへも尙堪へ得て維新の間際までも、明治の末までも、いや、殆ど大正の此現在までも持耐へてゐたといつてよい。さうしてそれが、ともかくも昨今迄は舊劇をして、舊演出式のまゝに演出せられながら、尙よく時尙を維いで來らしめた所以でもあつた。ところが、世界的社會改造の低氣壓は、頑固な保守的な我歌舞伎王國をも、今や其土臺石から動搖せしめつゝある。

楠山君が指摘した變徵は、過去三百年間のそれらとは全く質を異にしたものである。善い意味か惡い意味かは別として、それが歌舞伎の變質、變質の徵であるとは明かである。それは虛構美、空想美、官能美、形式美を本領としてゐた歌舞伎の旨味を自然味、眞實味、個性味、人間味の物たらしめようとする徵でもあり、傾向でもあり、焦躁でもあり、嗜好でもあり、要求でもある。それが果して歌舞伎其物の爲に有利であるか、不利であるか、或ひは未來の國劇の爲に有利であるか、不利であるかは、無論未定の問題だが、若し是れが進捗したとなると、それは歌舞伎と

しては、未曾有の革命であつて其土臺石からの改築であるといつて當然であらう。一體かういふ趨勢は――それが世界的改造氣運の餘波とはいへ――そも〳〵何に誘致されて、急に昨今になつて、目に立つて來たのであらうか？　楠山君の言ふ如く、むづかしく言へば、一は俳優連自身の個性の目覺めからでもあらう。が、私の問はうと言ふのは、其所謂目覺めを促したも一つ先の誘因は何であつたらうかといふことである。何故彼等は覺めたのか？　なぜ他の俳優等の或者の如く、長夜の眠りを續けないのか？　此答の模樣次第で、歌舞伎の運命と女形の前途とは、或ひはほゞト知せられようかとも豫想される。

三

今の若手の或俳優らを新代に目覺めしめた第一の誘因は智的な、神經質的な、現實的な、時代其者であることは、誰も周知のことでもあり、隨つて特に辯ずるまでもないことであるが、私が其第二の誘因だとすることに就いては、或ひは多少の異論もあらうから、一通り自分の所見を述べる。と言ふのは、此見解の當否は、歌舞伎の將來を卜する上に少からん關係を有するると考へられるからである。

先づ、今の俳優中で、だれが比較的最も多く所謂新傾向に對する意向、企圖もしくは焦躁を持つてゐるかと檢べて見るに、眞先に、自由劇場運動に此意向を見せた左團次は其隨一人であり、最近に新歌舞伎の研究を標榜して立つた幸四郎も其一人であり、豫てより新代の劇作家らに嘱望されて居り、又現に屢〻新作物に成功しつゝあつた勘彌、宗之助、菊五郎、猿之助らの若手連もまた其錚々たる仲間であると言つてよい。無論、是等俳優連が新劇に向かはうと志すに到つた動機は、或ひは存外複雜でもあらうし、各自趣意を異にしてもゐようが、而も尙私には、是等諸優の間に、或一の共通した一種の不安とか、要求とか、焦躁とかいふものがあるやうに想像される。斷つておくが、それは楠山君の謂ふ所の焦躁もしくは懊惱とは勿論相纏綿してはゐるが本末の別がある。あれは舊劇の演出式に對する藝術的自信から來る――不安不滿、焦躁であり、私の謂ふのは舊劇其物に對する――主として自己の資質の不合格から來る――不安、焦躁、要求である。斯う言つたら前擧諸優の歎美者らは眼を側てゝ、私の誣漫を詰責しようとするであらう。就中舊劇の演者としても屢〻好評を博しつゝある勘彌、宗之助、

吉右衛門、菊五郎の諸優の焦躁をすらも此不合格云々の動機に歸せしめようとするのを非常の暴論と慣るであらう。成程、私の此所見は、少々押當推量に過ぎてゐるかも知れない。複雜な動機を強ひて一を以て律したといふ嫌ひがあるかも知れない。が、ま、一通り、私の說明を聽いて見て下さい。

左團次が新式劇の一廉の成功者であり、今尙舊式劇の未成功者であるとは世間周知の事實だから、これは說明を省く。次に、幸四郎はこれは最近の新歌舞伎研究會の成功が證據立てた如く、左團次とは異つて、或種の舊式劇には立派に成功し得ると同時に全くの新式劇にも多くの囑望を持たれ得る俳優であり、且つ其容貌、修養の上よりいへば、隨分天明、寬政式の舊劇にも合格し得られさうな役者である。が、それにも拘らず、純粹な歌舞伎式の演出に成功するには、丈は餘り多く活歷劇成功遂名以後の九代目團十郎の感化に薰染し過ぎてゐる。其白まはしにも、其科介表情にも、英雄本位、豪傑本位、洒脫豪放本位となつてしまつてからの九代目趣味が沁み込み過ぎてゐる。で、時に「助六」や「勸進帳」のやうな現代無二といつてよいやうな傑れた當り藝が無いでもないが、それさへ舊演出法の標準から言つたら、少くとも其遊戯氣分の薄れてゐる點、悠然趣味の不足な點等に於て、あぶなく舊演出を裏切りさうに思はれるものを見出しかねない虞れがあるから、まして其他に於てはである。丈は、左團次丈と同じに、全く別途へ踏み出さない以上、自己の本領を自分も知らず、他人にも知らせないで了る役者であるらしい。私は新歌舞伎の研究は爰に自覺を得ての運動であらうと信じて、丈の爲に喜ぶ。菊五郎、吉右衛門、勘彌、宗之助、猿之助らの諸優に至つては、自分達も舊劇に對してお〳〵多少の自信を有し、其歎美者らもそれぞれに彼等の舊劇の主腦俳優としての前途を祝福しつゝあるでもあらうが、私は、種々の關係上から見て、彼等もまた別種の歌舞伎劇へ踏み出さねばならぬ役者であると思ふ。それは、時代精神が彼等に及ぼす感化からばかりではない。彼等の藝術觀や人性觀が彼等をして舊式の演出に安んぜしめないばかりでない。餘りに怜悧に、餘りに機敏に、餘りに神經質的に生れ附きもし敎育されもして來た彼等の性格と其怜悧な性格を到底包み隱すことの出來ぬ現代的な彼等の容貌とが、彼等の器用な演出をさへも裏切つてしまふかちである。例へば、吉右衛門の如き、丈は舊式の演出にも、屢〻大きな成功を收めてゐる。で、丈の藝を役者錦繪に譬へて見る。構圖も旨い。筆力もある。肖像

畫としても佳い。畫家の個性も出てゐる。賦彩も間然する所が無い。けれども線がおそろしく細い。あんまり細過ぎる。

鳥居派なぞとは全く別の物であるは勿論、政信でなく、勝川派でもなく、寫樂では無論なく初代豐國でなく、二代、三代の豐國でなく國芳でも、國周でもない。強ひて舊浮世繪畫家中で求めたら、芳年の役者繪でもあらうかといふ處である。菊五郎丈に至つては、其素質上に、舊式のまゝの演出者としての種々の不利がある。第二の大友を以て自任する其元右衛門すらも(私は見なかつたが)或ひは大分廿世紀的に聰慧ではなかつたらうかと疑ふ。寫實味の勝つた默阿彌物だといふと、さすがにさういふ心配が尠いが、大甘な時代物なぞを演ずる丈を觀てゐると、とかく投げてゐる樣に見えてならぬ。いはゞ理解が有り過ぎて、作意に何等の同情も無いやうに見える。「こりや大甘物だ！」と演者みづからが見くびつてかゝつてゐるのは歴々として見える。役者が恰悧過ぎるのである。それに加ふるに、素質が適してゐない。丈もまた叛族を翻へす一人とならなければ嘘である。

だが、勘彌は？　成程、丈は、其長過ぎるくらゐの顔振の好さといひ、目附といひ、すんなりとした姿といひ、多方面な腕前といひ一口で言ふと、其素質か——殊に其容貌が——古い役者繪式であるといつてよ、いと思はれるのに、丈をも不合格者中に入れるのは酷いといふ反對があるだらう。が私は、丈が女優劇の補導として、帝劇で演出式の諸役を觀る毎に、其器用さに感心させられると同時に、それら諸役が存外よく女優連のそれと——藝の上からではないが、素質の上から見て——調和を保つてゐるのを見て、又松助其他の老優連に比べるとどこやらに大分の距離のあるのを見て、丈もまた別途へ踏み出すべき役者だと思はないわけにはいかない。つまり、何となく聰慧すぎる。ゆとりが足らない。で無ければ其餘裕がわざとらしく見える、誇張しようとすればするほど、際ぎれがして來る。少くとも市村座以外の他流仕合となると、さういふ諸點が目立つて來る。さうしてこれは市村座連一統の上に言はれ得ることである。一つは彼等がさうなつたのは、餘り早くから老役(ふけやく)をさせられたが爲であるかも知れない。餘りに早く熟し切つて、何もかも知り切つたが爲であるかも知れない。とにかく、彼等の線は、鳥居派、勝川派、歌川派の省像畫を描くには細過ぎる。

宗之助、猿之助なぞは、始終老優連とも附合つてゐるだけに、大概はさうとばかりも言はれ

ない。けれども彼等もまた其素質上から見て、到底舊演出では、座頭には不向、立役乃至女形としても、何か新意匠を凝らさぬ以上、最後の目覺しい成功の得られさうにもないことを自然に意識するに至らなければ嘘である。今も尙、或ひは意識してゐないかも知れない。が、私は楠山君が觀取し得た或種の舞臺上の焦躁は彼等同感者流一統が今方に暗に經驗しつゝある其豫感だらうと換定したい。

要するに、以上俳優連は、いづれも皆早晩歌舞伎を改革することに與つて力あるべき手合である。而も其改革は、明治末までに行はれたやうな部分的又は外面的のものではなく、根本的、素質的のものであるらしい。形式美、空想美、官能美、虛構美を本領としてゐた歌舞伎を自然味、眞實味、個性味、人間味のものとしなければ止まぬらしい。在來のは、要するに變形程度であつたのが、將來のは恐らく變質であるらしい。すなはち將來の歌舞伎からは、正遊戯氣分の加きは、悉く蕩盡されるであらう。筋立の不合理や散漫や野卑や淺俗や扮裝及び科介表情其他の怪奇や誇張や不自然もまた除き去られるであらう。換言すれば、すべて在來の官能本位の興味が、著しく其あくどさを減殺され、和げられると同時に、他の理智的（心理的又は哲理的）の興味が、前例のない程度にまで深刻にも精緻に成行くであらう。さうして其間に、在來のとは全く其由來を異にした一種の新しい劇の魅力が醸し成されるであらう。

さうしてさうなつた曉には、今は尙不調和に感ぜられる舊劇に於ける女優が、何等の矛盾もなく、何等の不安もなく、立派に舊派の男優と伍して、變質した舊劇の上演に參與し、滿都の觀衆を狂喜せしめるでもあらう。さうして在來の女形は、次第に不自然視される度を加へて、遂には凋落し去るでもあらう。

歌右衛門の「酒屋」や梅幸の「鰻谷」や吉右衛門、菊五郎の「寺子屋」によつて微かに暗示されたらしい未來の丸本物の演出法は、一回毎に其寫實味と濃みとを加へ〳〵して、早晩床の淨瑠璃（チョボ）と普通の淨瑠璃との間には到底同質の物とは思はれがたきほどの距離を作るでもあらう。

さうして、すべて在來の如き誇張的の演出法は纔かに其面影を文樂座に殘留するに過ぎぬやうにもなるであらう。特に纔かにといふ。何となれば文樂座其者の淨瑠璃と雖も、其頃には著しく變質したものとならざるを得なからうからである。然らざれば、凡そ丸本系に屬

する諸劇は、すべて「鎌髭」、「暫」、「矢の根」、「助六」竝に、不思議な過去の記念品として、只稀々にのみ上演されるであらう。或ひは女優の演出と調和させるために、チョボを兩床として、女優の爲には特に女義太夫の呂昇系に屬するものを採用する場合もあるであらう。さうして斯くの如くにして、歌舞伎は全く改造されたものとなつてしまふであらう。が、それは進化か？　退化か？

四

以上のやうに變質した歌舞伎は進化であるか？　退化であるか？

これに答へようとすると、もう一度とくと歌舞伎の本來性を檢べて見なければならんのだが、餘り長くも管々しくもなるから、只其要點だけをいふことにする。

前にもいつた通り、歌舞伎は本來が虛構美、官能美、形式美、空想美を本領とした劇である。內容の空疎な諸作をも其誇張的な扮裝や非寫實的の舞臺裝置や技工本位の演出法やで、巧に糊塗し粉飾して、ともかくも何百年來觀者を魅惑し得た劇である。次第に進化の年を重ねて、理窟味や寫眞味が加つて來たとはいへ、少くとも明治二三十年頃までのは、舞臺構造が悉く私の所謂親炙式であつたから、純粹な意味での寫實的演出は勿論不可能であつたと同時に、夢式と現式との間が漠ぼんやりとしてゐた處に却つて種々の部分的な淡い寫實化ぐらゐは幾らも容れ得て餘りあつたのだが、將來のは其色彩が餘りに寫生的に且つ油畫式に强烈なだけに、其結果が果してどんなものであらうか？　勿論、一概に歌舞伎とはいふものゝ、舊臺帳を演ずる場合とこれから書下される新脚本を演ずる場合とでは別である。今は後者は問題外である。

爰に言はうとするのは、特に前者――就中、丸本物や比較的古い名作なぞ――を演じようとする場合であるとを承知しておいて貰ひたい。或ひは新代の歌舞伎論者達は劇の新陳代謝の止むなき所以を前提して、古い臺帳なんぞは頭で問題外であるといふかも知れない。が、私はさうは思はない。十年、十五年の後は知らず、まだ〳〵こゝ、暫くは、丸本物や古い臺帳が歌舞伎役者の糧米であり、修養であり、生命である。彼等が猛然として勃興した新派の諸軍を征服し得たのも、畢竟は之があつたからであり、今尙榮えて其全盛を誇りつゞけてゐられる

のも、其實之がある爲である。第二の默阿彌が少くとも三四人並んで出ない以上、丸本や古臺帳を撥無するのは、內地米を撥無して、供給を蘭貢米ばかりに俟たうとするやうなものである。改造事業がまだ三分一にも達しないうちに行き詰つてしまふのは目に見えてゐる。彼の默阿彌の全盛期には、他にも如皐や治助のやうな場數の手練れが幾人もゐた。年々歲々の書下しに當り作も隨分有つた。それですら歌舞伎の半分がたの兵糧は、やはり丸本物であり、古い名作であつたのである。況んや今日の脚本の大飢饉！若しこゝで古脚本が使はれぬとなつたら、歌舞伎は忽ちに凋枯してしまふであらう。假令使はれるにしても、それが玩賞するに足らぬものとなつたら、歌舞伎の足元は頗るあぶなかしいものとなるであらう。

そこで、古脚本の演出式が問題になるのである。

前段に於て、私は、歌舞伎の將來の變質を豫想して、其自然化、寫實化、嚴肅化、理智化、心理化の已むべからざるを說いた。化粧も仕草も思入れも、それにつれて、段々澁くもなり、淡くもなり、床の淨るりまでが、ずつと其誇張の度を減少して、女優らの演出と調和を保ち得るものともなるだらうといふ意味の事を言つた。たま〳〵此改修に與らぬ古脚本もあるであらうが、それらは、今の元祿狂言並に、單に記念品、骨董品として、只稀にのみ上演されるでもあらうと言つた。さうして實は、今も尙然う思つてゐる。けれども然うなつた曉の舊歌舞伎は果して觀るに足るものであらうか？官能美、形式美、空想美を本領とした內容空疎の歌舞伎から、誇張を削り、夢幻を去り、遊びを奪ひ、虛構を除いた結果はどんなものであらう？九代目程度の理窟化や寫實化さへも折々見物に蠟を嘗めさせゴムを嚙ませた。九代目のあの巨眼長面、あの素養、あの音吐、あの工夫を以てして尙さうであつた。幸四郎の舊劇に於ける失敗は、一は師匠の此立場の模倣に原因してゐると言つてもよい。綜合藝術はあらゆる要素、あらゆる方面の調和を要する。天明度に銀頭に、襠袍姿の椎の木の權太が靑額に旅合羽の道中師と變つた時にさへ、恐らく其白廻しから其仕草、表情までが著しく改められたに相違ないとすると、未來の松王や源太や五右衞門やは其科白をいよ〳〵澁くすると同時に、早晩其大百日を五十日程度に刈り込む事の必要を感ずべく、まして、熊谷や鰻七なぞは、既に半以上拭ひ去つた隈をも面の赤味をも更に減切りと減少すべく、中にも後者の如きは、其長袴をも廢すべく餘儀なくされるであらう。明治中頃以前にさへ所作中の山姥が裾を引くのをやめた程

だから、お三輪も、顔世も、時姫も、おひ〳〵其裾を玉箒扱ひにすることを憚るやうになるであらう。斯うして段々度を加へつゝ、形式美や官能美が淡化されて行く其埋合はせが、そも〳〵どういふ心理的新解釋の塡充によつて附くであらうか？　本來が概念式で、輪廓ばかりである以上、作意に多少の修正を加へない限りは、どう云ふ新解釋の加へやうもないと思ふが、どんなものであらう？　而も盛構で固めた丸本物なぞに、合理的の新作意を加へるのは、つまり、其全部を改作するのと同じにもなるだらうから、それは最早新作であつて、舊作ではない。

内容のないものに、強ひて持味を塡充して、作意以上の感興を與へようとするのは、やがて種々の破綻や不調和を醸し成す原因ではなからうか？　木に竹を接ぎ、圓い穴へ四角な箱を容れようとする無理ではないか？　明治中頃までの進化が歌舞伎としては極度絶頂ではなからうか？　いや、活歴劇が起つたのは、又それ以來、純な歌舞伎としての舊劇が衰へたのは、既にそれが最後の頽廢期であつた證據で、この以上の理窟化、嚴肅化、寫實化は歌舞伎を絶命せしめるものではなからうか？

改めて斷るが、私は、特に古歌舞伎其物に對してどういふ愛着をも持つて居ない。又、藝術も、常に、其社會と共に、進化し若しくは退化して止むべからざるものだといふことを平生から唱へてゐる。國劇の向上は常に望んでゐるが、其向上の望みを敢て歌舞伎其物を基礎として遂げようとは思つてゐない。だから私の此論は無論舊劇の辯護ではない、但し代用脚本の十分に備はらんうちに、古い脚本を破壞するのは、事によると、全國劇部の頽廢を促すかも知れないぞといふのである。舊式のまゝの歌舞伎の全盛は、新時代の不滿や憤激を激成して、新劇團の勃興を促し、却つて國劇發展の誘因ともなるであらうが、全く人種、風俗を異にしてゐたればこそ敵ともしてゐた大國が、段々に雜婚して、敵だか身方だか分らなくなつた上に、日々に衰亡に瀕すること、なつては、さまで一生懸命になつて競爭するにも及ばぬと多寡を括り、新に興りかけた新團體までが共に墮落してゆくといふ虞れがあるからである。

親炙式の、半野天式の、明るい舞臺で發達した准餘興的の歌舞伎は、紙か絹かに書くのを習慣として來た舊式の日本畫と本來性を同じうしてゐると言へる。一口でいふと、共に綺麗であり、輕妙であり、明快であり、洒脫である。人物を描いても、風景を描いても、陰影もなく遠近法もないから、悉く平面的で、人物には個性がなく、風景には晝夜の區別さへもない。さう

いふのを本來とする日本畫に強ひて深みを附け、內容を加へて見事外國畫に對抗し得るものにしようと云ふのが、現國畫界一般の要望でもあり、傾向でもあり、又努力でもあるらしいが、近年の官展其他の作品に現れた此傾向の實際は、餘り香しいものとも見えない。色彩を油繪に負けまいとする程度までに、濃厚若しくは强烈に仕上げた結果は、或ひは友染模樣の下繪に擬ひ、或ひは芝居の繪看板に類し、或ひは又、力めて最近の外國畫風に擬するの結果、日本繪の具を油繪の具式に、毛筆を油繪筆式に使ひこなし得たのを誇るのではないかと疑はれるやうな作品もある。これらの新傾向を見るたびに、私は舊日本畫の最早既に時需に遠く、到底將來の物ではないと思ふと同時に、なぜ依然として絹に、紙に、毛筆に、日本繪の具に執著する歟、なぜ直にカンバスに、壁に、油繪の具に、油繪筆に移ることをしない歟、なぜ似て非なるものを製るために、あの如く紙を絹を墨を日本繪の具を濫費する歟、絹や紙や毛筆や日本繪の具は到底そんな大任には堪へぬのではない歟なぞと不審に思はざるを得ないのであるが、丸本物や古脚本の自然化に就いてもほゞ同じやうな感じが起る。ゲーテがハムレットを評した語ではないが、歌舞伎は飽迄も小さい盆栽であつたのだ、それへずん〳〵と生長する芽の苗なぞを植ゑ附けた日には、其鉢がやがて破裂せずにはおかぬであらう。古い鉢は其儘にしておいて、新しい鉢へ思ふ存分なものを植ゑたがよからう。

舊きに適しないで新しきに適するものは、競つて新しきに向ふがよい。舊きに尙適するものは、力めて專らに舊きを守れ。新しきに向はんとする者は、主として新作に力を奮へ。

さうして私は、此舊きを守る爲の必要件として、女形の養成及び其優待といふことを提議しようと思ふのであるが、さうしてそれが取りも直さず女形の前途論でもあり、歌舞伎の前途論の結末でもあるのだが、私自身も大分の長談義で少々草臥れても來たし、讀者諸君は尙更であらうから、今回は先づこれで一段落にしておく。

（大正八年十二月）

女形優待論

「自然の法に從ふ技藝家は甚しく誤ることはない。だから吾々は事物の根本を探る。それはそれを透寫しにしよう爲ではない。本來、どういふ方法で、どんな資料を使つて作られたものだかを知らうが爲である。」

「東洋では、もう何百年といふ間、演劇は特に男性にのみ適するといふことを理解してゐた。彼方の俳優は然ういふ教課を十二分に學得して、甘んじて軀をも人柄をも假面や衣裳の底に隱してしまつた方が、演藝上有利だと心得てゐた。彼れは、彼の常に、創造者の姿を見せんのを例とする自然の足跡を辿りつゝあつた。今や、日本では、何もかも變りつゝある。さうして其變化の多くは必要でもあり、結構でもある。古風な日本船で西洋强國と戰爭をしようとしたら、それは馬鹿らしいことだらう。兩手で握る日本刀でマキシム砲に立向つたら、それは阿呆らしいことだらう。日常生活なぞも、今は大分變つた、さうして變つて善くなつた。」

「それらは皆改善であつたといへる。けれども彼等の藝術までが、古來非常に有效に使用され來つてゐる方法や資料を變へることによつて改善されると思つたら、大間違である。貞奴は日本の舞臺に上つた初めての女優である。笑止な改革を試みたものだ。彼女は近代劇研究のために歐羅巴へやつて來た。特にバリーのオペラ劇場を研究して、あゝした劇を日本に輸入して、以て日本劇術の向上に資さうといふ考案であるらしい。」

「考へるまでもなく、彼女は、其國及び其國の劇に對して、とんでもない害を加へつゝあるのだ。何故ならば、およそ藝術は、彼の子供が「自然」から學ぶやうにして、一國民が學び得た其原始的の方法以上の新創造法を決して發見し得るものでないからである。歐洲劇場の衰頽は舞臺へ女を導き入れるやうになつたことに起因してゐる、と或人々は主張する。日本へも同じ弊害が招來されさうだ。貞奴は單に女の役々に女を用ひようとするばかりでなく、他の種々の西洋慣例をも其新舞臺へ導き入れようとしてゐるといふこ

とだから。」

以上は、例の新劇術論者――英(イギリス)の名女優エレン・テリーの息子の――ゴルヅン・クレーグが、一昔も前に、(まだ我劇をよく觀たこともなくてゐて)、言つたことだが、其後引續いて盛んに西洋劇の模倣に力めて、ともかくも女優らしいもの、養成と擢出とを經驗した今日の我劇を彼れに觀せたなら、さうして同時に能樂や古歌舞伎の眞相を理解せしめたなら、彼れは果して何といふであらう？　此評語を撤回するか？　或は更に繰返すか？

クレーグは、劇は、再び其原始時代に逆戻りして、無言劇(パントマイム)や假面劇(マスク)や舞踊劇や偶人劇(マリオネット)から全く新たに踏出さない以上は、駄目だと斷言してゐる。寫實は劇の本領でないといつてゐる。で、彼れは、よく觀たこともなくて、日本の能や古歌舞伎を其理想に近い劇だとして推賞してゐるのである。

次第に、背景や扮裝の寫實を要求し、脚色の合理を要求し、科や白や表情の自然を要求し、隨つて女形よりも女優を要求しようとしてゐる我現在の歌舞伎を觀せたら、彼れは果して何といふだらう？　斷つておくが、私はクレーグとは、種々の點に於て、意見を異にしてゐる。勿論、彼れの感服者でなく、贊成者でもない。彼れは劇術の根本的刷新といふことに熱衷する結果、先づ何よりも彼れの工夫に係る新演出樣式の厲行に重きを置く。彼れは、種々の制限や約束の附帶する舊加工舞臺よりも自然な、赤裸々のやうな舞臺を好む。種々の自儘な注文や異議を持出しがちな活きた俳優よりも、演出者の心の儘になる死物の偶人や假面を好む。生中の白なんかのある劇よりも、全く無言のパントマイムや踊を好む。つまり、彼れは、普通謂ふ舞臺監督のなすが如く、各俳優の役を生かしたり、各脚本の主旨を徹底させたりするよりも、新演出式其物を十二分に發揮して、劇全體を新演出者其人の一の創作とすることに全力を傾注しようとするのである。彼れに取つては、俳優も脚本も只の材料たるに過ぎない。だから、彼れは屢古名作の新演出案を發表してゐるけれども、それは決してそれら古名作其物を演じ活かさうが爲にしてゐるのだとは言へない。むしろ、さし當り、恰好の臺帳が手許にないから、一寸間に合せに、新演出樣式の見本用に使つて見たまでといふ氣味である。例へば、彼れの演出案に係る沙翁劇なぞは、沙翁の作意とは全然懸け離れてしまつたものになつてゐる。

それからそれ

此邊なぞも、私とは、大分立場が違ふ。

けれども私も、隨分能や狂言や二十五座式のパントマイムも好きだし、古歌舞伎にも趣味を持つてゐるし、中期以後の舊劇も嫌ひぢやないし、我舞踊劇の向上を主張したり、試みたりしたこともあつたし、我人形芝居を殊に面白い物だと思つてもゐるし、それこれ、假面好き、踊好き、無言劇好きのクレーグに、一味の同感を持つてゐないわけでもない。殊に、前に引いた變成女子の我女形に關する彼れの臆測評に對しては、彼れとは立場を異してゐるにも拘らず、或種の裏書を書き添へようといふ念を禁じ得ない。我劇が近い將來に於て、先づ其劇場構造を殆ど悉く帝國劇場式に改築し、同時に其脚本をも殆ど悉く新作意、新演出式の物となすに至つたらば知らぬこと、若し然うでなく、尙依然として半戸外式ともいふべき今の劇場構造を存續し、物見遊山式の放縱や雜沓や喧噪を寛容し、且つ彼の丸本物や五瓶、南北、治助、默阿彌、乃至それらと同系統の新作類を此儘尙演じつゞけて行くのであるなら、前記クレーグの臆測評も、うつかり聞流してしまふわけに行くまいと思ふ。

今の歌舞伎は干魚

今の歌舞伎を昔のに比べて見ると、ちやうど生魚と干魚との差がある。

斯う言つたら、恐らく今の若い好劇者達は、鼻の先でせゝら笑つて、又例の老人の昔の役者自慢が始まつたと言ふであらう。成程、過去の俳優は現在のに比べて、遙に優つてゐたやうに激賞する習慣は、不思議にも、古今、内外に、符節を合はしたやうに流行してゐる。式亭三馬なぞもそれを一種の諷刺の材料にしてゐたと記憶するが、外國の劇に關する著書中にも、「劇の故偲び」とでも俚諺化されさうな追懷談が、幾らも〳〵散見される。嘗ては私自身も、それを一種の謬信的作用でないかとまで疑つて見たこともあつた。

が、今こゝで私が言はうとするのは、それら感情本位の追懷談ではない。理智本位の劇史談片であり、歌舞伎論片である。

品位上からいふと、今の歌舞伎は、例へば歌舞伎座、帝國劇場、市村座なぞのは——又は大阪の大劇場のなぞは——維新前のそれらに比べると、遙に優つてゐる。先づ、衣裳、道具、背景

等、すべて舞臺上に觀る所の物が、ずつと昔よりも品がよくなり、綺麗にもなつた。筋立も、出て來る人物の顔の打扮も、其言動も、ずつと昔よりも品がよくなつた。以前のやうな甚だしい野卑、猥褻、殘酷は殆ど跡形もなくならうとしてゐる。其點からいふと、どんな立派な外賓に見せても、必ずしも憚るには及ぶまいといふ程度にまで進んでゐる。が、それは綺麗、上品といふ外形だけの話である。藝術としての內容、劇としての味からいふと、昔のは生魚、今のは干魚である。干乾びてしまつてゐる。脂肪も大部分脫けてしまつてゐる。一言でいふと、新鮮な味が全く無い。

五瓶や治助や南北や默阿彌は小準（こんま）や鰯や鮹たるに過ぎなかつたかも知れない。各代の團十郎や幸四郎や各代の三津五郎や菊五郎や宗十郎や團藏や半四郎や菊之丞らは、或は鯖か、鰤か、たかゞ鮪程度の魚かに過ぎないかも知れない。而も、ともかくも彼等には、一種特有の旨い味があつて、品がわるからうが、何であらうが、生中の場ちがひの鯛や平目などの及びがたい特長に鑑賞家の垂涎を促したとは爭はれない事實である。ところが、今はそれが、悉く干魚である。呼名ばかりが上品な、小鯛の干物、木の葉鰈の干物、乾き過ぎた梭魚（かます）や甘鯛の干物である。

どうして然う干乾びてしまつたのか？

此問題には、私は、もう既に幾度も答へた。けれども本論との關係上、主要な原因だけを擧げて見るとすると、先づ第一に、時代精神の推移に伴ふ社會的習慣の推移が、明け六つから夜の今の八時近くまでといふやうな馬鹿長い演劇の興行を不可能ならしめた結果、在來の名脚本がいづれも恐ろしく切縮められ、何等かの程度に於て、不具な、不徹底な、面白からぬものにせられてしまつたといふ事、——卽ち、さなくとも、時代の風俗に副はなくなつたゝめ、著しく興味を減じ來りつゝあつた舊演劇が、斯樣に不具な姿で提供されるため、更に一層其面白味を減ずるに至つたといふ事。次に、舊脚本の面白味は、主として其途方もない荒唐味や濃厚過ぎる程の濡れの場や殺しの場や凄味や道外味にあつたのだに、それが、幾分かは前記の切縮めのため、又幾分かは觀客の好尙が變つて來たため、又幾分かは其筋の干涉がやかましいため、殆ど悉く拔去られるか、さなくもほんの形跡だけを取殘したといふ程の物になつてしまつて、脂肪脫きの鮪か豚肉かのやうになつたといふ事。此二つが先づ其最も有力な原因だといつ

てよい。

或は、最近智識の嫡々連に言はせたら、更に別に有力な原因があるとも言ふだらう。外劇本位の學者連に考へさせたなら、又何か、別に耳新しい理論を提出するかも知れない。けれども、實際の問題としては、右の二箇條が主な原因である。何となれば、これから言はうとする俳優に關する二箇條は、同じく今の歌舞伎をして脂肪脱きたらしめた最も主要な原因ではあるが、それは、要するに、前の二箇條から派生したことで、彼れは母、此れは兒、彼れと此れとは、言はゞ、近眼鏡の凸凹兩面の如き關係であるからである。

俳優に關する事とは何か？

舊歌舞伎に、若し藝術としての何等かの特長があつたとするならば、それは嘘から出た誠の藝術味とでもいふべきものであつたらう。遊戯本位の、非現實な、一種の夢幻劇として發達して來てゐた文化、文政以前の舊劇は、殆ど七分がた虚構づくめであつたといつてよい。脚色も嘘らしく、扮裝も嘘らしく、舞臺裝置も嘘らしかつた。けれども其間に、——即ち其非現實的である處に——到底寫實本位の劇などその間では見出しがたい一種の藝術味が存してゐた。空想美とか、概念美とか、象徴美とか總稱すべき一種の面白味が存してゐた。ところが、彼の五瓶が出、南北が出た享和、文化以後となると、時尚の推移に連れて、一種の現實味が加はり始めた。前に言つた濃厚過ぎる濡れや殺しや凄味や道外味が其主要部分を占めてゐたのである。嘘を本體としてゐた我演劇が、假令皮相だけであらうとも、實らしい要素を加へて來て、近代に謂ふ劇らしいものになりかけたのは文化であり、其大爛熟期は文政から天保へ掛けてであつた。それから維新前後、明治中頃までの諸名優の技藝美は、此藝傳統が開かせた花であり、結んだ實であつた。隨つて彼等の技藝美は、是等の虚實相半した、いづれかといふと、甚だ品のよくない、惡趣味だと言へば然うも言へる、濃厚過ぎる一種の人間味と相伴つてこそ初めて十分に發揮されるのである。脂肪ッこいのが彼等の特色であつたのである。

ところが、明治以後の劇の變遷は、彼等から其脂肪を除いて淸淡(あつさり)とした物にしたッきりで、どういふ新味を加へようともしない。團十郎といふ料理人に教へられて、一時活歴といふ一種の「味の素」を使つて見た事もあつたが、それも最早今の人の口には合はない。

今の歌舞伎の面白くないのは、役者が其最も長じてゐた傳統的の藝術美を發揮すべき途を

失つてしまつたが爲である。

が、それよりも以上に、歌舞伎を衰頽せしめた俳優に關する一因がある。外でもない、女形の凋落といふことである。さうして、それが私の此一論の主題目なのである。

女がたの榮枯

最近世の女形の天才、三代目澤村田之助が明治十一年に三十四歳で死んだのは、歌舞伎の變質を早めた主原因だといふ者がある。彼れに若し團十郎の壽命があつたら、どういふ特殊な新生面が、彼れに依つて、明治の前半に、展開せられたやら知れなかつたらうといふ者がある。或は然うであつたかも知れない。何となれば歌舞伎は本來女がたに依つて成立し、女形によつて進歩し、女形に依つて榮えた劇だからである。日の本は女ならでは夜が明けない國だと言ひ傳へたものだが、演劇も日本のは、女形が居なくては幕が開けられなかつたのである。

論理の順序として、少しばかり、其仔細を話さう。

歌舞伎はお國の念佛踊に濫觴して、女かぶきといふ名稱の下に舞踊本位の一種の喜歌劇として形成されたものであつたのだが、それが漸く發展して舞踊と科白、所作と地藝とを等分の稍、今の劇らしいものと進化したのは、女かぶきに代つた若衆かぶきの最晩期、すなはちそれが禁止されて、若衆共は其緣の前髪を剃落して、野良かぶきと姿を變へた頃からであつた。それが彼の「女かと見れば男の萬之助、ふたなりひらの是れも面影」と詠まれた嵩之助や千之丞や主膳や源左衛門や吉郎兵衛や山三郎や吉彌なぞが、所謂「女形」の祖先として、其全盛を誇つてゐた時代である。すなはち我國劇は、其成立の初めに於ては、全く「女形」本位の劇であつたのである。今尚女形を「太夫」と敬稱するのは、彼れを能の太夫並に一座のシテ役者と崇め立てゝゐた頃の遺習たるに外ならない。

元祿以後、關西に地藝の名優阪田藤十郎や山下京右衛門らが出、關東に市川團十郎や中村七三郎が出て、歌舞伎が漸く地藝本位と進化するに連れて、女形の地位、勢力は、其以前とは、主客顚倒となりはじめたが、而もそれは、纔に第二位に落されたといふだけの事で、歌舞伎は依然として女形有つての劇で、藤十郎の絕藝の伊左衛門も、七三郎が得意の巴之丞も、團十郎の名譽の荒事も、彼の荻野澤之丞や水木辰之助や芳澤あやめのやうな勝れた若女形がゐなかつ