欠

MISSING

聲音學

一　總論

一三五一　聲音學の名稱　聲音學といふ名稱が、最も廣く用ゐられて居るのであるが、然しながら學者によつては、音韻學又は發音學といふ名稱を用ゐて居る。イギリスでは、フォネチクス（Phonetics）、ドイツでは、フォネチック（Phonetik）、或は、ラウトフィジオロギー（Lautphysiologie）、フランスでは、フォネアイク（Phonétique）、といふ。

一三五二　聲音學の歷史　この學問が獨立の科學になつたのは、言語學と同じく、第十九世紀になつてからである。もつとも音韻に關する研究の萌芽は、遠くギリシア時代におつたげれども、あまり見るべき進歩もしないで、近世に及んだのであるが、第十九世紀になると、諸般の科學が一齊に發達して來て、其中生理學解剖學のごとき、或は音響學のごとき科學が、追々進んで來た。又、一方に於いては、言語學が獨立の科學として成立つといふ有樣になつたので、それ等の關係から、音韻に關する研究が、急速に進んで、言語學と相並び立つ樣になつたのである。其後この研究が益々進んで來て、實驗的に研究する方法も行はれて居る。是までは、鏡を用ゐて、發音器官の運動する狀態を觀察するといふ位に過ぎなかつたのであるが、今日では、人造口蓋を用ゐて、舌の運動狀態を實見するとか、或はグラムフォーンといふ機械で、音の性質を研究するといふ樣な、種々の方法が起つて來たし、又物理學の方面からも、その研究が進んで來たので、追々見るべき結果があらはれて居る。

言語學はヨーロッパを中心として發達したので、東洋に於いては、極めて幼稚なものであつたが、聲音學として見るべきものは、東洋に於いても、古くから多少あつたのである。例へば、印度に於いても、其研究が昔からあつて、それがやがて、支那にはいつて悉曇學といふものになつた悉曇學は重に密敎の僧侶が研究したのであるが、それが密敎とともに我邦に輸入された時代は、よく分らぬが、然しながら空海などよりはよほど以前であつたらしい。ところが、空海が悉曇には殊に造詣が深かつたので、彼の手によつて一段の進歩を遂げたのであるが、其後眞言宗の僧侶の手に於いて、追々發達したのは云ふまでもない。殊に悉曇の知識がやがて五十音圖を組織する基になつて、文獻上重大なる結果をあらはす樣になつたのは、大に注意すべきことである。

悉曇の輸入とともにもう一つ注意すべきことは、かの韻鏡である。元來韻鏡は支那に於いて發達したものであるが、支那の言語は音調の高低抑揚が頗る嚴密で、其結果平上去入の四聲が成立つた。齊の時周顒が四聲切韻、沈約が四聲譜を著はしたのが、四聲の成立つた始といふことであるが、其後この韻脚を分類して、二百六韻とし、或は百七韻とし、或は百六韻としたが、今日では、普通この百六韻に從つて居る。支那では、時代によつて、發音の變化異同が殊に甚しいので、勢ひ歷代の言語に徵して、其發音の變化を研究する必要が起るわけである。それで支那では、音韻の研究が、代々中々盛であるが、その韻鏡がいつしか我邦に輸入された。その時代は悉曇と同じくやはり不明であるが、宋の張麟之のものがよほど古くからはいつて居た樣である。けれども、當時に於いては、韻鏡の何者たるを知らなかつたので、暫くそのまゝになつて居たが、後奈良天皇の享祿年間に、我

聲音學

一　總論

一三五一　聲音學の名稱　聲音學といふ名稱が、最も廣く用ゐられて居るのであるが、然しながら學者によつては、音韻學又は發音學といふ名稱を用ゐて居る。イギリスでは、フォネチクス（Phonetics）、ドイツでは、フォネチック（Phonetik）、或は、ラウトフィジオロギー（Lautphysiologie）、フランスでは、フォネアイク（Phonétique）、といふ。

一三五二　聲音學の歷史　この學問が獨立の科學になつたのは、言語學と同じく、第十九世紀になつてからである。もつとも音韻に關する研究の萌芽は、遠くギリシア時代にあつた。けれども、あまり見るべき進歩もしないで、近世に及んだのであるが、第十九世紀になると、諸般の科學が一齊に發達して來て、其中生理學解剖學のごとき、或は音樂學のごとき科學が、追々進んで來た。又、一方に於いては、言語學が獨立の科學として成立つといふ有樣になつたので、それ等の關係から、音韻に關する研究が、急速に進んで、言語學と相並び立つ樣になつたのである。其後この研究が益々進んで來て、實驗的に研究する方法も行はれて居る。是までは、鏡を用ゐて、發音器官の運動する狀態を觀察するといふ位に過ぎなかつたのであるが、今日では、人造口蓋を用ゐて、舌の運動狀態を實見するとか、或はグラムフォーンといふ機械で、音の性質を研究するといふ樣な、種々の方法が起つて來たし、又物理學の方面からも、その研究が進んで來たので、追々見るべき結果があらはれて居る。

言語學はヨーロッパを中心として發達したので、東洋に於いては、極めて幼稚なものであつたが、聲音學としては、東洋に於いても、古くから多少あつたのである。例へば、印度に於いても、其研究が昔からあつて、それがやがて支那にはいつて悉曇學といふものになつた悉曇學は重に密敎の僧侶が研究したのであるが、それが密敎とともに我邦に輸入された。其輸入された時代は、よく分らぬが、然しながら空海などよりはよほど以前であつたらしい。ところが、空海が悉曇には殊に造詣が深かつたので、彼の手によつて一段の進歩を遂げたのであるが、其後眞言宗の僧侶の手に於いて、追々發達したのは云ふまでもない。殊に悉曇の知識がやがて五十音圖を組織する基になつて、文獻上重大なる結果をあらはす樣になつたのは、大に注意すべきことである。

悉曇の輸入とともにもう一つ注意すべきことは、かの韻鏡である。元來韻鏡は支那に於いて發達したものであるが、支那の言語は音調の高低抑揚が頗る嚴密で、其結果平上去入の四聲が成立つた。齊の時周顒が四聲切韻、沈約が四聲譜を著はしたのが、四聲の成立つた始といふことであるが、其後この韻脚を分類して、二百六韻とし、或は百七韻とし、或は百六韻としたが、今日では、普通この百六韻に從つて居る。支那では、時代によつて、發音の變化異同が殊に甚しいので、勢ひ歷代の言語に徵して、其發音の變化を研究する必要が起るわけである。それで支那では、音韻の研究が、代々中々盛であるが、その韻鏡がいつしか我邦に輸入された。その時代は悉曇と同じくやはり不明であるが、宋の張麟之のものがよほど古くからはいつて居た樣である。けれども、當時に於いては、韻鏡の何者たるを知らなかつたので、暫くそのまゝになつて居たが、後奈良天皇の享祿年間に、我

邦で之を開板して以來、追々流行を始めて、德川時代になると、新に開板されたものが數十種、是に對する注釋が無慮數百卷の多きに上るといふ有樣になつた。それで、悉曇及び韻鏡の輸入が、我邦に於いて、音韻の研究を促した一の動機になつて、此方面から追々その研究が進められて居る。又上古に於いて、漢字音の練習が必要であつたので、大學に音博士を置かれ、或は屢々詔敕を發して、訛音を矯正されたこともあるし、吳音を廢して漢音を獎勵されたこともあつた、然しながら、此等のものは發音の研究でなくして、むしろ練習に屬するものである。

以上の如く、我邦に於ける音韻の研究は、主に悉曇及び韻鏡に關するものであるが、明治時代になつて、伊澤氏の手によつて、彼のベル(Bell)の視話法(Visible Speech)が輸入され、ついで、一般の聲音學が言語學とともに輸入されて來た。然しながら、現在の所では、ヨーロッパの言語を基礎とした聲音學によつて、一般の原理を學んで居るので、それから全く獨立した日本語の聲音學が、まだ成立たないのである。

一三五三　聲音學の性質　言語學は心理學と密接なる關係を有する以上、史的科學たることは明であるが、是に反して、聲音學は寧ろ自然科學に近いものである。發音に關する現象を見ても、或はその原則を見ても、自然科學に於けるものとよほど似寄つて居るところが多い。又以上に述べた樣に、機械を以て實驗的に之を研究することが出來るといふのも、自然科學に近い所以である。之をみて、純粹なる自然科學と見ることは、素より出來ないが、それに近いものと云ふことだけは、確に云へるのである。

一三五四　聲音學と關係學科　聲音學は種々の科學と密接なる關係を有するのであるが、先づ其主なるものを舉げて見ると、第一は音響學(Acoustics)で、是は物理學上から音及び音波等に關する種々の現象を研究するのであるが、此學科は聲音學に多大の補助を與へるのである。例へば、一定時の間に、一定數の規則正しい音波を畫くものと、不規則な音波を畫くものとあるが、其規則正しい音波を畫くものは、樂音と云ひ、規則正しくないものは、騷音と云ふものであるといふことが、此學問の上から明になつて來た。其結果、母音といふもの丶性質が、や丶明になつたのである。又ヘルムホルツ(Helmholz)が『音覺論』(Die Lehre von der Tonempfindungen)といふ大きな研究を公にして居るが、此研究によつて、音の强弱高低、或は、音の色といふ樣なものの性質が、段々解つて來たのである、であるから、音響學の聲音學に對する關係が、頗る密接であるといふことがわかるであらう。

第二は生理學(Physiology)であるが、一體聲音の研究としては、發音器官の構造、或は聽覺に就て、生理學上から專ら研究する必要があるし、同じ樣な事情で、解剖學(Anatomy)にも密接なる關係を有するのである。即ち發音器官や聽覺の構造に關する知識は、專ら此等の學科によつて與へられるものである。

第三は言語學であるが、言語は元來聲音(Sound)と意義(Meaning)から成立つて居るものであるので、其二要素が結合して相離るべからざるものである以上、其聲音に關する研究については、勢ひ言語學と密接な關係を有するのは、自然の數である。

聲音學は以上の諸學科と密接な關係を有し、其方面から受ける補助は尠くないが、それと同時に、種々の方面に多大の利益を與へるので、例へば、言語敎授法、發音矯正法に對し、或は、國語の統一、

國字の改良、假名遣の整理等に對して、聲音學は最も重要なる智識を供給するのである。現今歐米各國に於いて、言語の敎授法に關する研究が、頗る盛であるが、其研究は多く聲音學を基礎として居る。聲音學を基礎とした敎授法は、現今最も成功して居るので、ヘンリイ、スウィート(Henry Sweet)が聲音學の智識を有たないもの丶組織した言語敎授法は、必ず失敗に終ると叫んで居るのも一理あると思ふ。將來この敎授法は、言語學や聲音學の例から、益々進步し、或は改良を加へられるであらう。現今歐米各國に於いて、聲音學を研究するのは、多く之を言語敎授法に應用せんが爲めである。又發音の矯正に於いても、やはり此智識が必要であるので、標準的の發音に對する發音器官の運動狀態を、豫め研究して置かなければ、發音矯正の實績を擧げることが困難である。

次に、聲音學の最も密接に關係するのは、國語問題に對してであつて、例へば、方言の分立を避けて、之を統一しようと云ふ場合には、先づ發音の標準を一定して、其統一を計ることが必要である。語彙や文法上の形式を統一することは勿論であるが、それよりも先づ第一に統一を計らなければならんのは、發音である。然るに、發音の標準を定めるのに、聲音學の智識を要するは、言ふまでもないことであるし、又將來の國字として、ローマ字を採用すべきか、將た、假名を專用すべきかといふことが、一大問題である、が、其問題を解決するには、日本語の音韻組織(Sound system)を一定しなければならんから、此點に於いても、聲音學の必要が起つて來るのである。それと同じく、假名遣改定の問題としても、歷史的の標準によるか、表音的の標準によるかと云ふことが、發音の標準が一定した上でなければ實は眞の解決が困難である。

二　聲音學の目的

一三五五　聲音學の目的　言語は聲音と意義との二の部分から成立つものであるが、其聲音について、專ら研究するのが、聲音學の目的である。であるから、聲音學に於いては、言語の外部を形作る聲音とは如何なるものであるか、此聲音は如何なる手續によつて發生せられるものであるか、其聲音には如何なる種類のものがあつて、其各々の性質は如何なるものであるか、此等の音が相集つて、音節(Syllable)語彙(Word)を組成し、或は、語と語と相關聯する場合に於いて、如何なる現象を生ずるか、又此等の音は如何なる狀態に於いて發達し、變轉するか等の問題について、專ら研究せんとするものである。それで、猶委しく言へば、聲音學において研究する部分が、二つに分かれるので、其一は分解的(Analysis)で、他の一は綜合的(Synthesis)である。分解的の部分といふのは、發音器官の運動によつて、種々の音が發生するので、例へば、唇の運動によつて、唇に關係する音が發生せられるし、舌の運動によつて、舌に關係する音が發生せられる。それゆゑ、發音器官の如何なる運動によつて、或は如何なる部分に於いて、如何なる音が發生せられるかを研究し、斯の如くにして、發生せられる音の個々の性質を說明せんとするのが、其目的である。であるから、此部分の研究に於いては、豫め發音器官の構造について、研究することが必要である。

つぎに、綜合的の研究に於いては、母音及び子音といふ樣なる基本的の聲音(Elementary sounds)は、如何なる性質のものであるか、或る國語に於いては、其種類は幾何あつて、其各々の性質は如何

なるものであるか、此等の母音と子音が相連續結合して、合成音を形作り、更に音節や語聚を形作るのであるが、其際如何なる現象を呈するか、猶語を換へて云へば、實際の發音には、音の長短高低及び強弱といふ三要素が加はるのであるが、其三要素は如何なる性質のものであるか、母音と子音と相結合し、是に以上の三要素が加つて、種々複雜なる音の連續が成立つのであるが、其複雜なる音の連續に於いて、如何なる現象が存在するか、聲音の轉訛する現象は如何なるものであるか、と云ふ様な問題を、專ら研究せんとするのが、其目的である。

一三五六　聲音研究の方法　發音の研究は、主觀的にも客觀的にも出來るものである。我々が言語を操る場合には、其聲音が如何にして發生せられるか、殆ど無意識の狀態にあるのであるが、然しながら、少しく注意すれば、種々の發音に對する感覺を認識することが出來る。例へば、タといふ音を發生する時は、舌は何う動くか、パといふ音を發生する時は、唇が何う動くか、アとかウとか云ふ音を發生する時は、口の形狀が何うなるかと云ふことは、大抵自覺することが出來る。つまり、自身が注意して、種々の音を發生して見ると、自然それに對する感覺を認識することが出來るのである。

次ぎに、鏡に對つて、口の形狀或は唇や舌などの動く狀態を觀察すると、何の音は發音器官を何う運動さすればよろしいか、と云ふことが了解される譯である。又人造口蓋に粉を塗つて、それを口蓋のところにはめて、タとかナとか云ふ様な音を發生して見ると、舌の人造口蓋に觸れた痕跡が分かるから。それで、その音の發生される狀態を知ることが出來る。又發音圖によつて、其發音を試みることも一の手段であるし、實驗聲音學に於いて用ゐられる様な、種々の機械を用ゐることも、一の手段である。

次ぎに、自身についてのみならず、常に他人の發音に注意することが必要である。他人の發音と自分の發音とは、果して一致するか何うか、若し一致しないとすれば、何ういふ點に於いて、一致しないかを知るために、他人の發音器官について、其運動狀態を常に注意して觀察することが必要である。さすれば、東北の人の發音が、九州の人の發音と、何う違うかと云ふことを覺ることも出來るし、自身の發音が何う誤つて居るか、他人のが何う誤つて居るかといふことを知ることも出來るのである。

以上は聲音の研究上、最も必要であるが、それよりも猶一層必要なことは、聽覺の練習である。聽覺の鋭鈍は、生れながらにして、多少異るものであるが、然しながら、それは練習の如何によつて、或は程度まで何うにも變るものである。例へば、始はピアノやオルガンなどの複雜な音は、到底聞き分けることが出來ないが、然しながら、練習の効を積むに從て、分析力が漸々發達して、遂に優に之を聞き分けることが出來る様になる。それゆゑ、發音を研究せんとするものは、先づ聽覺を鋭敏にして、微細な發音の區別も、完全に認識する様にしなければならん。現在我邦の人々が、ジヂズヅの區別をすることが出來なくなつたのは、發音器官の運動狀態にも原因するのであるが、然しながら、是に對する感覺が鈍くなつて、たとひその區別ある發音を聽いても分らなくなり、又區別が分つても、そのどちらの音であるか明でないと云ふ様な事情になることも、尠くないのである。

以上は、現在話されて居る生きた言葉（Living language）について研究する場合

の注意であるが、古代の言語即ち死んだ言葉（Dead language）の音韻について、研究しようと云ふ場合には勢ひ記錄によらなければならん。即ち文字をたどつて、研究しなければならんから、此場合に於いては、聲音と文字との關係を誤らない様に、特に注意することが必要である。

一三五七　聲音と文字との區別　聲音と文字との區別は、素より明である譯であるが、然しながら、動もすると、混雜し易いものである。既にグリムのごとき大家すら此區別を誤つて、文字篇と云ふ題目の下で、音韻の說明を試みて居る。現在我邦の文典などに於いても、文字篇に於いて、音韻の說明のあるのは珍しくない。のみならず、全くその區別を誤つて居るものも尠くない。例へば、濁音は清音の文字の右肩に、點を施したものであると云ふ様な說明が、その好例である。殊に清音濁音などの說明に於いて、此恐があるが、兎に角苟も聲音を研究しようと云ふ人々は、此間の區別を誤らない様に注意しなければならん。既に歐米各國に於いても、最も勢力のある言語教授法は、聲音學派であるが、其教授法に於ける第一の要諦は、聲音と文字との區別を、先づ明に了解させると云ふことで、此方針によつて、其教授法が組織されて居るのである。

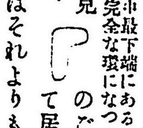
二　發音器官の構造

一三五八　呼吸作用　發音の原料といふのは、如何なるものであるかを知るには、先づ呼吸作用の一班を知ることが必要である。呼吸といふのは、空氣を體内に吸ひ込み、次ぎに、之を體外に吐き出す作用を云ふのであるが、此作用を簡單に說明して見ると、空氣が口腔から喉頭を下り、更に氣管氣管支を通じて、肺に達するのである、斯の如くにして、一旦肺に達した空氣が、再び口外に吐き出されるのであるが、この吸ひ込んだり吐き出したりする動作が、何うして起るかといふと、それは横膈膜の伸縮によるのである。それゆゑ、呼吸の作用を惹き起すには、氣管氣管支肺及び横膈膜等が、最も大切なものである。

斯の如く、呼吸の作用によつて、絶えず空氣が肺に出入するのであるが、此肺に出入する空氣が、即ち發音の原料になるのである。然しながら、此空氣そのものが、直ちに其原料ではないので、是が原料になるまでには、猶多少の手續が、必要である。其手續を知るには喉頭部の構造を豫め知らなければならん。

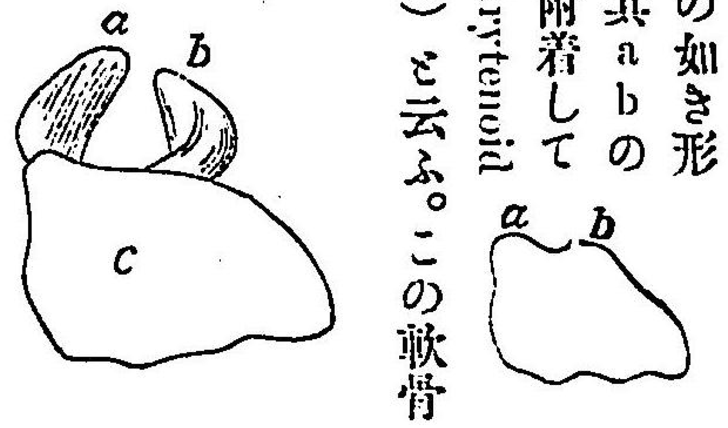
一三五九　喉頭部の構造　空氣が氣管氣管支を通過して、肺に出入するに當て、その通路に聲門（Glottis）といふものがある。其位置は喉頭部にあるのであるが、構造を略述して見ると、氣管の上端の邊に、喉頭（Larynx）俗に云ふ喉笛がある。此喉頭の前面に、突起して居る部分があるが、是はいはゆる甲狀軟骨（Thyroid or Shield cartilage）と云つて、其形狀は

上圖のごとくなつてゐるが、その軟骨の内側のところ、即ち氣管の上端の邊に、恰も管筒の鎖の様な形狀（左圖參照）をなして居る幾つかの軟骨がある。之を環狀軟骨（Cricoid or Ring cartilage）といふ。

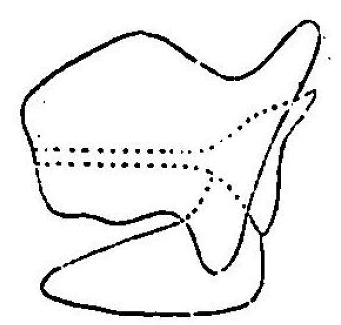


この環狀軟骨の側面を見ると、のごとき形狀を爲して居て、後部が高く、前面はそれよりも稍低い。更に其

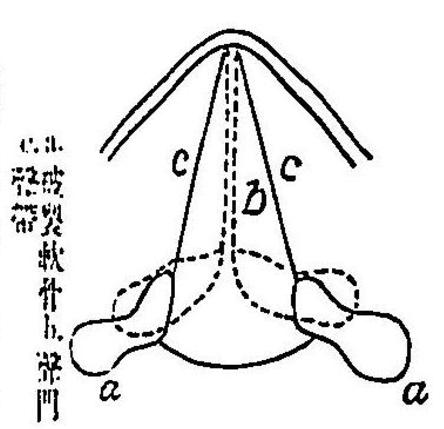
後面を見ると、下圖の如き形狀を爲して居るが、其 a b の部分に二枚の軟骨が附着してある。之を破裂軟骨(Arytenoid or Adjusting cartilage) と云ふ。この軟骨が附着して居る形狀は、下圖のごとくであるが、然るに、此破裂軟骨から甲狀骨の突起部に向つて、二枚の薄い而かも極めて彈力に富んだ靱帶が結び付けられて居る。此二枚の靱帶が、即ち聲帶(Vocal chords)といふので、



a, b. 破裂軟骨　c. 聲帶



その側面圖を見ると上圖に示したごとくになつて居る。この聲帶は或は密接し、或は左右に開くことが出來る樣になつて、其左右の一端は各々喉頭に附着して居る。二枚の聲帶間が空氣の出入する通路になるので、此通路が即ち聲門であるが



a. 破裂軟骨　b. 聲門　c. 聲帶

この聲は又靱帶聲門と軟骨聲門とに分かれて居る。破裂軟骨が筋肉の運動によつて、左右にひらくやうになつて居るので、その運動に伴つて、聲帶が左右に動き、或は密接し、或は廣開することが出來るのである。

聲門の構造は、大體、以上に說き來つた通りであるが、われ〳〵が普通、無心で、呼吸して居る場合には、聲門が十分開いて居る。それから、食物などが誤つて氣管に入るのを拒ぐ爲めに、喉頭の上部に會厭軟骨(Epiglottis)と云ふものがあつて、食物を食道に送る場合には、氣管に通ずる口を堅く密閉して居るが、呼吸する場合には、氣管の口を開けて、食道の方の盖をして居る。それで、聲門が十分開いて居る場合には、空氣が自由に出入するから、別に聲帶の皷動を惹起すことがないが、若し聲帶が幾分か、或は全く密閉して居る場合に、空氣が之を通過しようとすれば、勢ひ無理に通過することになるから、其結果皷動を惹き起すのである。それで、空氣が聲門を通過する際に聲帶を皷動させると、何う云ふ結果になるかといふと、其空氣の性質が有聲的(Voice) のものになるし、皷動させなければ無聲的(Breath or Voiceless)のものになる。又靱帶聲門を全く密閉して、軟骨聲門だけ開いて居る場合に、そこを空氣が通過すれば、さゝやき(Whisper)になる。斯の如く、聲門開閉の狀態によつて、空氣の性質が有聲的のものになり、無聲的のものになり、或はさゝやきになるのであるが、此三種のものが即ち發音の原料になるのである。

一三六〇　口腔諸器官の構造　喉頭に次で、發音に最も密接な關係を有するものは、口腔(Oral passage)であるが、此口腔の一番後方に咽頭(Pharynx)と稱する部分があつて、會厭軟骨が喉頭との境界を爲して居る。次ぎに、咽頭の上端の方に、軟口蓋(Soft palate)と云ふ部分があつて、其一端即ち咽頭に近接した部分が、懸壅垂(Uvula)と云ふ。是は俗に小舌と言つて、鼻腔(Nasal passage)を塞ぐ役目をするものである。それから、軟口蓋が漸々口に近づくに從て、硬口蓋(Hard palate)になるか、其軟口蓋の部分と硬口蓋の部分は、指の先でさはつて見ると、直ぐに分る。つまり此口蓋が口腔の上部を爲して居るのである。

つぎに、舌(Tongue)は發音器官として最も重要なものである。是が種々に運動して、口腔の形狀を變化し、或は發音の

原料を調節して、いろ〳〵の音を形作るのである。其他脣(Lips)齒(Teeth)及び下顎等も、發音の上には、密接なる關係を有するものである。

一三六一　鼻腔　發音器官として、猶一の忘るべからざるものは鼻腔である。普通空氣が口腔を通過する際には、懸壅垂が鼻腔を塞いで居るが、然るに懸壅垂が下に垂れて、口腔を塞ぐ場合には、空氣が鼻腔を通過するから、其際共鳴(Resonance)を起して、鼻音を發生するのである。

四　調節作用

發音器官の構造は、大體以上の通であるが、其運動によつて、發音の原料を種々の體形に調節する作用について、其一班を次ぎに說明しよう。

一三六二　發音器官靜止の狀態　發音器官が何等の動作をせずに、靜止の狀態(Indifferent)にあることがある。是は如何なる場合であるかといふと、われ〳〵が全く無意識に呼吸して居る時で、聲門が十分開いて居るから、空氣が自由に通過するし、口腔における諸器官も、鼻腔も、その空氣に對しては、何等の働をしないのである。熟睡して居る時は、發音器官が靜止の狀態にあるのであるが、此場合に人によつて、いびきをかくが、是は空氣の流が強いので、懸壅垂が振動する爲に起るのである。

一三六三　調節の作用　發音器官が靜止の狀態を離れて、活動を始めると、いはゆる調節の作用(Articulation)が起るのである。此作用の大體を述べて見るとこの作用の起る第一着に於いて、吐き出される空氣の流通が、意識的に變化(Modify)されるのである。即ち強く吐き出したり、弱く吐き出したりするのである。次ぎに、意識的に變化された空氣が、聲門を通過する場合に、その開閉即ち聲帶の離合によつて、種々の變化を受ける。例へば、聲帶が密着するか、或は近接する場合には、空氣が勢ひ強制的に通過しようとするので、其結果聲帶の皷動を惹き起すのである。是に反して、聲帶が相離れて居る場合には、空氣が何等の支障をも受けないで、自由に通過するから、敢て皷動を惹き起すことがない。それで、聲門を通過する際に、聲帶を振動させれば、空氣の性質が變化して、有聲的(Voiced)になり、それを振動させなければ、無聲的 (Voiceless) になるのである。

斯の如く、聲門を通過する際に、或は有聲的に、或は無聲的に變化された空氣が、口腔或は鼻腔を通過する時に、又種々の變化を受ける。元來口腔と鼻腔とは、共鳴の作用をするものであるが、然るに、口腔の形狀は、舌脣下顎等の運動によつて、種々に變化されるから、從て空氣も種々に變化されることなるのである。

之を要するに、調節の作用は三段階に分つことが出來るので、その第一は、空氣が意識に吐き出されること、その第二は、空氣が喉頭部に於いて變化を受けること、その第三は、口腔或は鼻腔に於いて、支障(Check)を受けることである。此三段階のそれ〴〵規則正しい變化、或は支障を蒙るので、人類の聲音、即ち調節された聲音(Articulate sounds)が成立つのである。われ〳〵が始め吸ひ込む時の空氣が上であるとしても、之を吐き出す時には、x でなくして、a b c d といふ樣に、種々にその分量或は性質を變化するのである。然るに、自然の音聲(Natural Sounds)は勿論、感動に原づく聲音、(Interjection)或は下等動物の鳴聲(Interjectional cries)等は、極めて變化に乏しい

ものである。斯のごとく、種々雜多な形狀に於いて、如何に複雜な聲音でも、之を自由に發生し得るといふのが、調節作用の本質であるが、この作用を、その起る場所から分類して、喉頭調節と口內調節とすることが出來る。

一三六四　喉頭調節　すでに述べた通り、聲門が十分開いてをる場合には、空氣が何等の支障を受けないで、自由に之を通過するから、空氣が無聲的であつて、耳に聞き取り得る樣な聲音が成立たないが、然るに、聲門が幾分か狹くなつてゐる場合には、聲門に於ける摩擦音(Glottal fricative)と稱するhのごとき音が發生する。尤も此場合若し空氣が急劇に聲門を通過すれば、多少聲帶の鼓動を惹き起すから、hの性質が變化する。次ぎに聲門が全く密閉してゐる場合には、空氣が一旦そこで抑留されるから、聲門に於ける密閉音(Glottal stops)が生ずる。即ち咳嗽(Coughing)がその例である。然しながら、全く密閉して居る場合には、普通聲帶の鼓動を惹き起すから、有聲音を發生するし、聲門の軟骨間のみ開いてゐると、さゝやきが發生する。

之を要するに、聲門の開閉の程度如何によつて、大體有聲音(Voiced sounds)と無聲音(Voiceless sounds)と、二種の音が成立つのであるが、然しながら、其中間に於いて、殆ど無數の音が成立つのである。何となれば、聲門の開閉は素より程度に屬するものであるし、空氣の流通を見ても、分量に於いて、將た力に於いて、種々に變化するのであるから、つまり喉頭調節に原づく音の數は、殆ど計り知るべからざるものである。

一三六五　口內調節　聲門を通過する際、有聲音に變化された空氣が、口腔を通過する時に、再び種々の變化を受けるのである。其變化を與へる動作に、二種あつて、其一は口腔內に於ける共鳴の狀態によつて、有聲的の空氣を、種々の體形に變化するのである。斯の如き手續によつて發生する音は、即ち母音(Vowels)と稱するものであるが、然るに、此母音にも種々の種類のものがある。それは何うして成立つかといふと、全く共鳴の狀態によるのである。一體共鳴は口腔の形狀、即ち舌唇及び口蓋の關係と位置とによつて、種々に變るのであるから、從てその變化の狀態によつて、種々の母音が成立つわけである。例へば、舌と硬口蓋の關係によつて、イ(i)が發生せられるし、舌と軟口蓋との關係から、ウ(u)が發生せられる。又舌の中央部が少し高められると、ア(a)が發生せられる。次ぎに、唇の關係から見ると、或る音を發生する場合に、口を圓くして口元を小さくすることがある。之を普通口の圓め方(Lip rounding)と言つて居るが、此口を圓くする動作によつて發生する音が、オ(o)とウ(u)である。而して、口を圓くする動作は、常に舌を高める動作と相伴ふのである。

つぎに、口腔に於ける變化の第二のものは、口腔內の通路を、或る部分に於いて、狹窄したり、或は密閉したりする動作によるので、此動作の起る時は、空氣がそれが爲めに、諸種の音を生ずるのである。然しながら、此場合には、共鳴が共音の構成に密接な關係を有するのは、言ふまでもないが、唯一の要素ではないのである。それで、口腔內の通路を或る部分において、全く密閉する場合に、空氣がその密閉を突破して、一種の音を生ずる。此音はk, t, p, g, d, bの類で、五十音圖で云ふと、カ行ガ行タ行ダ行及びパ行バ行の父音であるが、之を密閉音(Stops or Mutes)或は破裂音(Explosive)と云ふ。次ぎに、口腔に於ける通路を、或る部分に於いて、狹窄する場合に、空氣が口腔內の諸壁に接觸して、一種の音を生ずる。此音はs, zh, n, mf, h, r, w, y等の類で、五十音圖で云ふと、以上の密閉音以外のものが大抵是に屬するのであるが、之を摩擦音(fricative)と云ふ。密閉音は空氣の流が密閉の場所に於いて、一時中斷されるから、之を斷音(Stops)とも云ひ、摩擦音は支障を受けるけれども、中斷することがないから、之を續音(Continuants)とも云ふのであるが、此二種の音を網羅したのが、即ち子音(Consonante)と稱するのである。

五　音の分類

以上に述べた樣に、調節の作用によつて、種々の音が成立つのであるが、之を調節の狀態から分類すると、次ぎのごとくになる。

一三六六　有聲音無聲音　喉頭に於ける調節の作用によつて、即ち聲帶の鼓動を惹き起した空氣が、音の原料となつた場合と、其鼓動を惹き起さない空氣が、音の原料となつた場合とによつて、聲音を有聲音と無聲音とに大別することが出來るのである。それで、此二種の音に屬する者を表示して見ると、大體つぎの通になる。

無聲音
- h f
- s sh
- k t p

有聲音
- n m ng
- z,j v r,l
- g d b
- w y
- 母音 a i u e o

之を五十音圖について、分類して見ると、つぎの通になる。

無聲音
- ハ行音ファ行音の父音
- サ行音シャ行音の父音
- カ行音、タ行音、パ行音の父音

有聲音
- ナ行音マ行音、ガ行音の父音
- ザ行音ジャ行音ヴァ行音ラ行音の父音
- ガ行音ダ行音バ行音の父音
- ワ行音ヤ行音の父音
- ア行音

然しながら、理論上から見ると、如何なる音にも、有聲のものと、無聲のものとなり得るのであるが、然しながら、普通には以上のごとく分類する。

我邦には、是まで清音濁音といふ二大分類があるが、然しながら、聲音學上から見ると、此名稱は妥當なものと言へない。何となれば、清音は無聲音、濁音は有聲音といふ樣に考へる人が多いが、聲音學上から見ると、五十音圖に於いて、清音と稱して居るものにも、有聲音がある。濁音は聲音學上でもやはり有聲音であるが、清音には無聲音もあり、有聲音もある。それゆゑ、清濁に對する在來の區別は、不明瞭で、清むとか濁るとかいふ言語の意味は、頗る曖昧である。若し清むといふのが、聲帶を振動させないもの、濁るといふのはそれを振動させるものと解釋すれば、清濁に對する在來の區別は成立たなくなる。それ故ガザダバの四行を濁音、カサタパの四行をそれに對する清音といふ樣に、清濁を相對的の名稱として、約束的に之を使用すれば、敢て差支ないが、在來のごとく、五十音を盡く清音とするのは、學術上不當であるし、殊にパ行音を半濁音とするのは、愈、不都合で、是は聲音學上明に清音即ち無聲音である。

一三六七　密閉音、摩擦音　口內に於ける調節の作用によつて、即ち口腔の通路を密閉する場合と、狹窄する場合とによつて、聲音を密閉音と摩擦音とに大別することが出來る。又、空氣が口腔でなく、鼻腔を通過する場合には、鼻音が成立つ。今是に諸種の音を配當して見ると、

密閉音（カ行音タ行音パ行音の父音(k t p)　ガ行音ダ行音バ行音の父音(g d b)）
摩擦音（サ行音ザ行音シャ行音ジャ行音の父音(s z sh j)　ハ行音ファ行音ヴァ行音の父音(h f v)　ラ行音ワ行音ヤ行音の父音(r w y)）
鼻音　ナ行音マ行音の父音(n m)

つぎに、其重に調節を受ける場處によつて細別すると、密閉音はつぎのごとくになる。

喉的密閉音（Guttural stops）k g　カガ行音
脣的密閉音（Labial stops）p b　パバ行音
齒的（又は舌的）密閉音（Dental stops）t d　タダ行音

同一の理由を以て、摩擦音を細別して見ると、

口蓋的摩擦音（Palatal frictatives）y　ヤ行音
喉的摩擦音（Guttural frictative）h　ハ行音
齒的（又は舌的）摩擦音（Dental frictatives）sh r j　サ、シャ、ザ、ジャ、ラ、ナ行音
脣的摩擦音（Labial frictative）w　ファマワ

行音

以上は稍學術的に傾いて居るが、最も普通に行はれて居る通俗的のものを擧げて見ると、

喉音（Gutturals）
口蓋音（Palatals）
舌音又は齒音（Dentals）
脣音（Labials）
　脣齒音（Labio-dentals）
　兩脣音（Bylabials）
鼻音（Nasals）

一三六八　母音子音　次ぎに最も廣く行はれて居る聲音の二大分類は、母音と子音であるが、是は以上のごとく、發音調節の作用に原づくものでなくして、言語上における分類である。母音及び子音と云ふ名稱を用ゐて居るが、其中母音といふのは聲音學上の母音（Vowels）と一致する。けれども、父音といふのは、聲音學上の子音（Consonants）、子音といふのは父母相合したものといふ意味で、聲音學上の音節（Syllables）に相當する。又聲音學上のいはゆる子音に對しては、以上の父音の外、父聲又は發聲といふ樣な名稱も用ゐられて居る。

我邦の五十音はすべて音節を代表するもので、母音或は子音といふ樣な、基本的の聲音ではないのである。であるから、聲音學上のいはゆる子音の觀念を會得することは、假名文字の上からは困難である。それゆゑ、此點に於いては、ローマ字の方が便利であるが、然しながら、假名文字の上からでも、子音を抽象して考へることが、强ち不可能ではないのである。

六　母音

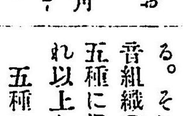
一三六九　母音の性質　母音とは抑々如何なる者であるかといふと、是は聲帶の波動を惹き起して、有聲的に變化した空氣が、律的（Rhythmical）の運動、即ち一定時に於いて、一定數の規則正しい音波を畫きつゝ、口腔を通過する時に發生せられるものである。而して、その音が一定の體形に形作られるのは、口腔を通過する際に、口腔の形狀が種々に變化して、共鳴の狀態が變化する結果によるのである。それゆゑ、母音を形作るに必要な條件は、空氣が聲帶を振動させること、空氣が律的の運動をすること、共鳴の狀態によつて、一定の體形に形作られること、此三種である。又脣舌下顎等の運動は、口腔の形狀を變化するのに必要なので、母音の發生に直接の關係を有するものではないのである。

一三七〇　母音種類　口腔の形狀を變化するとそれに伴うて、共鳴の狀態が變化するので、種々の母音が成立つのであるが、第一に舌が前後（Horizontal）に運動する場合には、其運動の狀態に依て、前部母音（Front vowels）中部母音（Mid）後部母音（Back）の三種のものが成立つ。第二に舌が上下（Vertical）に運動する場合には、高母音（High vowels）中母音（Mid）低母音（Law）の三種のものが成立つ。第三に口腔の通路を廣くするとせばくするとによつて、廣母音（Wide vowels）中母音（Mid）狹母音（Narrow）の三種の者が成立つ。つぎに第四に脣の運動から見ると之を圓くするもの（Rounded）と、圓くしないもの（Unrounded）との二種の母音が成立つのである。然しながら、斯の如き種類の母音が皆別々に成立つのでなくして、唯その見方によつて種々に分類するのであるから、之を次ぎの樣に、一の表に纏めることが出來るのである。

		圓	圓
廣	狹	狹	廣
中	前	後	前 後
低	高	高	中 中
ア(a)	イ(i)	ウ(u)	エ(e) オ(o)

以上の性質を口腔の形狀によつて圖に示して見ると、

一三七一　母音三角圖　以上の圖における母音の配當、即ち母音三角を母音三角（Vowel triangle）と云ふ。



是は母音の性質を最よく表彰して居るものであるし、發音の變化を研究するに當ても、亦多大の補助を與へるものである。

例へば、我邦の方言に於いて、イとエとが屢々混同されるのは、以上の圖から見ると、互に相接近して性質の似寄つた者であるからである。それと同じ理由で、ウとオの轉換も頗る多いと云ふことが分る。又以上の三角圖で、イ／ウ／エ／オは最も基本的のもので、エとオとは、その中間に位するものである。發達から見ても、エとオとは、第二次的のものであるといふことである。

一三七二　母音の發音狀態　母音三角圖に於ける五母音は、母音として最も基本的のものであるので、數學的に云へば、此五母音の中間に位するものが、殆ど無數と言つてよろしい。現に各地の方言などに存在して居るものを拾て見ても、十位はある。英佛獨などに於いては、標準的のものだけでも、十數種あるのである。それであるから、日本語に於ける母音組織（Vowel system）は、文字の上では、五種に過ぎないが、實際に於いては、それ以上あるは勿論である。

五種の母音が發生せられる口腔の形狀を見るに、ウは五母音中、最も後部に於いて、發音されるもので、其の發音の際、舌の後面が高められて、軟口蓋に近接するのである。その結果、舌の前面が低下するから、口腔の前部が廣濶になり、そこで專ら共鳴が起るのである。

次ぎに、オは三角圖から見ると、ウとアの中間にあるのであるが、その發音の際、舌の後面が高められて、軟口蓋に近接する。その位置はウよりは少しく前方で、脣の圓くなる處が、ウよりも一屑甚しい。

アを發音するには舌の中央を少しく高

める丈であるから、口腔が比較的前方に於いて廣くなる譯である。腮角(Angle of jaws)即ち口の開き方が、最も大きいので、音としては紛れる恐れのない、最も明瞭な音である。

次ぎに、イは舌の前面を高めて、硬口蓋の中ほどのところに近接させて發生されるのである。特に明に之を發音しようとする時は、口元を引込ませる樣になるが、然しながら、普通にはさういふことがない。他の音よりは、一番前方で發音され、而して舌の位置は最も高い。エはイとアの中間にあるものであるが、其性質はむしろイに近いので、東北地方などでは、屢々之を誤るのである。即ち舌の中央を、むしろ少しく前面を高め、硬口蓋に近接させるのであるが、その位置は、イの場合より少し後方である。是もイと同じく、發音の際、必ずしも口元を引込ませるといふことがない。

一三七三　半母音　母音中に半母音(Semivowel)と稱するものがある。それはワ行音の父音(w)と、ヤ行音の父音(y)である。是は子音として取扱はれて居るものであるが、其性質を見ると、和行音の父音はウに、ヤ行音の父音はイに似寄つて居る。實際に於いて、此等の二音は母音と同じ樣な働をするもので、例へば Tokio の i の代りに、Tokyo と云ふ樣に、y を用ゐることがある。又母音中では、イとウとは最も多く子音の性質を帶びて居るので、動もすると、ヤ行音の父音と、ワ行音の父音に變らうとする傾向があるから、之を半母音に對して、半子音と言つても宜い譯である。

七　子　音

一三七四　子音の性質　子音といふのは、Consonants のことであるが、從來我邦では、之を父聲或は發聲と言つて居た。これは如何なる音であるかといふと、空氣が聲門を通過する際に、有聲的になり、或は無聲的になつて、口腔に來る。それから、こゝで種々の支障を受けて、一定の體形に形作られるので其音波のごときは、一定時に一定數を齎くことも極めて不規則な運動によつて發生せられるのである。既に述べた通り、空氣が口腔を通過する際、その通路を密閉されて、支障を受けること、或は之を狹窄する際に、發生するものである。次ぎに、摩擦音はサ行音シャ行音ザ行音ジャ行音ハ行音ファ行音ラ行音ヤ行音等の

父音(s, sh, z, j, h, f, r, y, w &c)であるが、此等の音は、口腔の通路が全く密閉されないで、幾分狹塞される場合に、空氣が通路の諸壁に摩擦して發生するものである。

次ぎに、密閉音及び摩擦音を、その支障或は摩擦を受ける場所によつて分類したものについて、說明して見ると、

喉音　喉音(Guttural)はカ行音ガ行音及びハ行音等の父音(k, g, h)であるが、其中ハ行音の父音(h)は喉頭部で發音せられる者であるから、この名稱も敢て差支ないのであるが、カ行音ガ行音の父音(k, g)は、舌の後部と軟口蓋とで發生せられるものであるから、喉頭が直接關係しない、從て此名稱は小しく當らないと思ふ。ハ行音の父音に對して、聲音學上では、普通出氣音(Aspirates)と云ふ名稱を用ゐて居るが、歐羅巴語に於いても、又支那語に於いても、出氣的の性質を帶びた強い音である。ところが、我邦に於ける此音は、出氣的の性質は微弱で弱い音である。此音が十分出氣的の性質を帶びて、強く發音されるときは、なか〳〵強い音になるから、發音上骨が折れる。我邦の古代に於いては、此音が存在しなかつたので、支那音を輸入する際には、之を悉くカ行音に變更した。例へば、支那音では、海は hai、好は hao、漢は han、侯は hou、歡は huan でであるが、我邦では、是に似寄つたカ行音に變更して、カイ、カウ、カン、コウ、クワン としたのである。其後このハ行音は何時頃から發生したか、稍不明であるが、現在のハ行音は、hi hi ho ho であつて、フ(hu)はない。此場合に、ファ、フィ、フェ、フォのフ列に屬するフ(fu)を用ゐて居るのであるから、ハ行音のフは hu でないと云ふことは、注意を要する。

ハ行音の父音(h)は聲門を狹めて、聲帶を振動させない限り、強く空氣を通過させる時に起るものであるが、此出氣的の性質が、他の子音にも加はることがあつて、歐羅巴語などには、kh, th, ph, gh, dh, bh, sh, zh のごとき音が、澤山存在して居る。

次ぎに、カ行音ガ行音の父音は、舌の後面を高めて、軟口蓋に密着させて、その通路を密閉し、空氣がその密閉を突破する時に、發生するものである。從來我邦で、アヤワ三行は喉音であると言つて居たのは誤で、殊にワ行音は喉的のものでなくして、全く唇的のものである。

舌音　舌音(Lingual)は舌の尖端或はその前面が、硬口蓋に密着して、通路を密閉し、空氣がその密閉を突破するときに發生する音で、タ行音ダ行音ナ行音ラ行音(t, d, n, l)の父音が、是に屬する。タ行音とダ行音は、舌の尖端或は前面が、齒或はその背部に密着した場合に發生するものであるし、ナ行音の父音も粗ぼ同樣である。

次ぎに、ラ行音の父音(l)は、聲音學上では、別に流音(Liquids)と呼ばれるもので、舌の前面が齒の背部に近接して、通路を狹めた場合に發生するもので、此場合に舌を少しく卷いて、(俗に云ふ捲き舌)強く發音すると、舌が振動する。

齒音　齒音(Dentals)は舌の前面を上齒の背部即ち齦のところへ近接させた場合に發生するもので、サ行音ザ行音の父音(s, z)が是に屬する。又シャ行音の父音(sh)は舌の前面が口

蓋に近接して發生されるのである。

口蓋音　口蓋音（Palatale）は舌の中部と硬口蓋とで發生せられるもので、ヤ行音の父音（y）が是に屬する。チャシャキャと云ふ樣ないはゆる拗音と稱するものは、其性質が口蓋音化したものである。

唇音　唇音（Labiale）は更に細別すると、兩唇音（Bylabiale）と唇齒音（Labiodentale）の二種になる。兩唇音は上下唇の働きによつて發生せられる者で、バ行音マ行音及びワ行音の父音（b, m, w）等が是に屬する。クヮグヮ（kwa, gwa）といふのは、從來拗音と呼ばれて居るが、是はカ行音ガ行音の唇音化したものである。いはゆる拗音といふのは、口蓋音化したものと、唇音化したものとの二種である。

又唇齒音は上齒と下唇とで發生せられるもので、ファ行音の父音（f）が普通是に屬するのであるが、人により、地方によつて、之を兩唇で發音することがある。東京語では、之を唇齒で發音するが、京阪地方では大抵之を兩唇で發音するのである。

鼻音　鼻音（Nasale）は懸垂垂が口腔の通路を密閉すると、空氣が鼻腔を通過して、共鳴を起す爲めに發生せられるものである。シンバシ（shimbashi）のン、アリマセン（arimasen）センタク（sentaku）のン、ソタクシガ（watakushiga）のガが此音である。

八　音の合成

音には單一（Single）なものと、複合（Compound）したものとある。是まで叙述して來たのは、單一なる場合、即ち母音や子音の單一な場合についてである。それ〴〵一定の標準があるのであるが、然るに、それが人により地方によつて、種々に異るものである。隨分方言には、短いものを長く發生し、長いものを短く發音することが澁くないので、例へば、ガッコー（gakkō）といふべき場合も、之をガッコ、（gakko）と、短く發音し、ヘビ（hebi）といふべき場合に、之をヘービ（hēbi）と、長く發音することがあるのである。

次ぎに、音の高低（Intonation）といふのは、一定時に生ずる音波の多少を云ふので、例へば、ある一定時に於いて、六十の波を起すものは、三十の波を起すものよりは、一段階丈高いのである。又音の強弱（stress）といふのは、音波の大小によるので、音波が大きければ、其力が強いわけである。つまり、空氣を強く吐き出す時は、音の性質が強くなるのである。それで、此強弱といふことは、母音に於いて、最も重要なものであるが、然しながら、音節の上にも、語の上にも、又文の上にも、此強弱といふことが存在して母音に關係することであるが、其發音に要する時の長短によつて、短母音（Short vowels）と長母音（long vowels）の區別が成立つのである。音の長短については、それ〴〵一定の標準があるのであるが、然るに、それが人により地方によつて、種々に異るものである。隨分方言には、短いものを長く發生し、長いものを短く發音することが澁くないので、例へば、ガッコー（gakkō）といふべき場合も、之をガッコ、（gakko）と、短く發音し、ヘビ（hebi）といふべき場合に、之をヘービ（hēbi）と、長く發音することがあるのである。

する。その強弱の如何によつて、文意が變化する。例へば、Charles is ill を強く發音すると、此文が疑問文になるし、普通の音調で發音すると、肯定文になる。

以上音の長短高低及び強弱の三要素が、音節或は語の上に加はつて、はじめて實際の言語が成立つのである。一語の中でも、短い母音もあれば、長い母音もある。高い音もあれば、低い音もあるので、之を分解して見ると、なか〴〵複雜になつて居る。それで、一定の聲音の連續の上に、此等の要素が加はつて、始めて實際の言語が成立つのであるから、若し此等の要素を取り去つてしまへば、恰も無建具や裝飾を取除いてしまつた家屋のごときものになるのである。

一三七八　アクセント　實際の言語に於いては、アクセント（Accent）が最も重要なものであるが、是に二種あつて、其一は音の強弱に原づくもので、之をStress-accent と云ひ、其二は音の高低に原づくもので、之を Pitch-accent と云ふ。然しながら、普通アクセントと稱して居るものは、高低の方から見たもので、強弱ではない。

アクセントは母音の上に存在するもので、普通には之を上聲（ˋ）（Rising-tone）、平聲（Level tone）及び去聲（ˊ）（Falling tone）の三種に分けるのであるが、理論上から見ると、ccc のごとく、上聲から去聲に、或は去聲から上聲に移るともある。それ故、このアクセントは國語の發達最も重要な關係を有する者で、音の強弱を本としたアクセントから見ると、或る音を特に強く發音すると、他の音はそれよりも弱くなるのであるから、弱い方の音が變化したり、或は脫落したりする樣になる。又高低を本としたアクセントから見ると、端、箸、橋或は柿、牡蠣のごとく、上聲から去聲に、或は去聲から上聲に移るともある。それ故、このアクセントは國語の發達最も重要な關係を有する者で、音の強弱を本としたアクセントから見ると、或る音を特に強く發音すると、他の音はそれよりも弱くなるのであるから、弱い方の音が變化したり、或は脫落したりする樣になる。又高低を本としたアクセントから見ると、端、箸、橋或は柿、牡蠣のごとく、上聲から去聲に、或は去聲から上聲に移るともある。それ故、このアクセントは國語の發達最も重要な關係を有する者で、音の強弱を本としたアクセントから見ても、或は國語教育上から見ても、決して忽諸に附すべからざるものである。

一三七九　音節　音節（Syllable）といふのは、一呼息（One impulse）で發音されるる一かたまりの音をいふのであるが、此音のかたまりには、母音一個のこともあり、母音と子音と結び付いたものである。例へば、青山（awoyama）の四音節からこともある。例へば、青山（awoyama）の四音節から成立つて居るので、其中の一個は、母音が單獨で、一音節を爲して居るが、他の三個は、母音と子音と、相結合して居る。支那語などになると、電 tien 商 shang 連 lien 兩 liang と云ふ樣に、數種の母音と子音とから成立つて居るものもある。兎に角、一音節は一呼息で發音されることが必要な條件で、若しその途中で呼息の中斷されることがあると、それが二音節になるのである。

一三八〇　二重母音　二重母音（Diphthong）といふのは、相連續した二個の母音が、一呼息で發音されるものである。例へば、鎧（yoroi）の oi、内閣（naikaku）の ai、警察（keisatsu）の ei、枝（kui）の ui の如き、或は、飯田町（iidamachi）の ii、食ふ（kuu）の uu の如き、何れも二重母音である。然しながら、此等の音が實際に於いて、二重母音であるか、長母音であるか、或は、二音節であるか、何うかと云ふ疑問が、しば〴〵起るのである。それで、二重母音と長母音（是はしば〳〵長音と云ふ）とは、何う違ふかと云ふと、二重母音は二種の母音を發音するのであるから、呼息の强さが同一でないので、／＼が ＼＼ のごとくなるが、是に反して、長母音は同一の力で言ひあらはされるので、その形が ＝＝ の樣になる。又二音節になると、呼息が途中で中斷するか

ら、その形が［］の樣になる。それゆゑ、呼息の側から見ると、二重母音も長母音も、共に一呼息であるが、二音節は二呼息になるわけである。

一三八一　隨伴音　隨伴音(Glides)は或る音から他の音に移る場合に發生する、一種の音であるが、例へば、工合(gu-ai)と云ふ語に於いて、グからアに移る時に、アがワに變る。即ち gu-w-ai となつて、W が隨伴するのである。又見合(mi-ai)と云ふ語に於いて、ミからアに移る時に、アがヤに變る。即ち mi-y-ai となつて、ヤが隨伴するのである。又觀音(kwan-on)がクワンノン(kwan-n-on)となり、三位(sam-i)がサンミ(sam m-i)となつて、ノやミにｎｍが隨伴することもあるのである。

以上の如く、音の合成する場合に於いて、種々の現象が起るのであるが、其他合成の結果として、語の體形が緊約されることもあるし、其中の或る音が脱落することもあるし、又種々に變化することもある。我邦で從來促音と稱して居るのは、その緊約される時に起る一種の現象で、例へば、立派(ritsu-ha)がリッパ(rippa)となり、決心(ketsu-shin)がケッシン(kesshin)になる樣なものである。

九　音の變化

音が合成して音節となり、語となり、或は何となる場合に於て、發音上種々の變化が起るのである。然るに、此變化はそれぞれ一定の規則に支配されるもので、その規則は意義の變化に於ける場合に比較すると、遙に論理的である。然しながら、發音器官や聽覺は各個人によつて精密に一致しないものであるし、發音の困難なものから、輕易なものに變化すると云ふのが、聲音轉訛(Soundchanges)の一般の傾向であるけれども、難易といふことは各個人によつて多少違ふものである。又發音の標準を何處までも正確に維持しようと云ふ人もあれば、さほど注意しない人もあるから、聲音の變化は嚴密に論理的であり、數學的であるといふことはないのである。

一三八二　發音變化の現象　發音の變化に對する實例に、各國語により、或は各地方によつて、大に異るものである。然しながら、共間に共通する原則は、自ら存在するので、例へば、正確に嚴密に發音しないで、幾らかその調節を不明瞭にすることがある(Indistinct articulations)。古代に於いて、クヮカの區別或はジヂズヅの區別が明瞭に存在して居たのは、現在では、それが困難になり、或は全く消滅したのは、畢竟嚴密に之を發音しなくなつた結果である。つまり、幾らか怠ける傾向を生じて來たのである。又怠慢といふまでに至らなくとも、發音器官の運動が少しく正鵠を失することがあると、幾分性質の似寄つたものが互に相轉換する。例へば、論語(rongo)をドンゴ(dongo)、旦那(danna)をナンナ(nanna)、座敷(zashiki)をダシキ(dashiki)といふ樣な例が尠くない。

次ぎに、同化作用(Assimilation)と稱する一種の現象があつて、是は異類の音を同類のものに化して、しまふ作用を云ふのである。發音變化の現象としては、最も多量に存在するものである。例へば、octo が otto に變化したのは、此作用の結果であるが、つまりｃもｔも密閉音で、發音として兩ながら比較的に骨の折れるものであるし、ｃは後部の密閉音、ｔは前部に於ける密閉音で、之を相連續して發音することは、一層困難を增す譯である。それゆゑ、その困難を避ける爲めに、ｃをｔに同化して、密閉の動作を一度に減じたのである。それと同じく、鐵砲(tetsu-ho)をテッポー(teppo)、權六(gon-roku)をゴンノク(gon-noku)と云ふ樣に、發音するのも、やはりこの作用の結果である。次ぎに、不同化作用(Assimilation)と云ふ現象があるが、これは同化作用と反對で、同類の音が相連續すると、やはり發音に困難であるから、其困難を避ける爲めに、その中の或るものを變化する作用である。例へば、申シシ(moshishi)使ハルル(tsukawaruru)のごとく、シシルルと同音が連續すると、その發音が困難であるから、之を申セシ(moseshi)使ハレル(tsukawareru)と云ふやうに、變化したのである。其他困難な發音は成るべく輕易なものに變化すると云ふ一般の傾向が、中々強いものであるから、その結果同類のものでも、比較的困難なものは、之を輕易なものに變化することがなか〱多い。母音のアが口の開き方が、最も大きいから、それ丈發音に骨が折れるが、是に比較すると、オやウは幾らか樂である。それゆゑ、アからオやウに變化する例が隨分多い。(その反對の例も素よりあるが)

又困難なものを、輕易なものに變化する現象と共に、例の多いのは、怠慢に原づく音の變化である。怠慢に支配される場合には、發音上困難なものでなくとも、それを正確に發音する勞力を惜んで、調節を不十分にしたり、或は意義の通ずる限に於いて、之を緊約したり、或は省略したり、或は脱落したりするのである。この勢力に支配される音の變化も、隨分尠くないのである。

以上は聲音轉訛の現象を支配する一般の傾向について略述したのであるが、猶此外誤解に原づくものもあるし、或は、その他の原因に催進されるものもあつて、聲音の轉訛に關する現象は、極めて複雜なものである。

（保科孝一）

參考書目

Sweet. H.　*Handbook of Phonetics.*

Rippmann. W.　*Elements of Phonetics.*

Vietor.　*Elemente der Phonetik.*

Sievers　*Grundzuge der Phonetik.*

岡倉由三郎氏　發音學講話

言語學

一　總論

一三八三　言語學の名稱　言語學といふ名稱は、近頃公認されたもので、其以前は博言學といつて居たのである。イギリスでは、Comparative philology, Philology Science of Language, Linguistic Science ドイツでは、Sprach wissenschaft, Linguistik フランスでは、Linguistique と言つて居る。此等の名稱の中では、Science of Language と Sprachwissenschaft とが、最も適當なものである。

一三八四　言語學の創建者　此學科は近來漸く發達して來たもので、獨立の科學となつてから、日が猶淺いのである。素より言語に關する特殊の問題は、既に希臘時代の哲學者が研究したことがあつた。然しながら、それは甚だ幼稚なものであつたし、其後各時代を通じて、言語に關する研究が多少あつたのであるが、あまり著しい發達はしなかつた。ところが、第十八世紀の後半に至つて、梵語ギリシア語及びラテン語の三者の間に、著明なる類似點の存在することを發見し、

此三者は素と同一の母語から分生したものであらうといふことを論じた學者があらはれて來た。此問題が端なくも一の動機となつて、言語學の發達を促したのである。既に第十九世紀の初葉に於いて、ドイツにフランツボップ(Franz Bopp)といふ斯道の泰斗があらはれ、梵語ギリシア語及びラテン語等の關係を研究し、言語學上比較研究法によつて、此等の言語は全く同一の母語から分生した者であるといふことを論證した。彼の研究には種々あるが就中西暦一八一六年に公にした動詞の研究と、同一八三三年から五二年に渉つて公にした比較文典が、最も重を爲すものである。動詞の研究といふのは、ギリシア語ラテン語ペルシア語及びゼルマン語の動詞と比較して、梵語の動詞を研究したもの、(Ueber das Conjugationssystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen, und germanischen sprache)比較文典といふのは、梵語ツエンド語アルメニア語ギリシア語ラテン語リスアニア語スラボニック語及びゼルマン語に關する比較的研究であつて(Vergleichende Grammatik des sanskrit, Send, Armenischen, Griechischen, Lateinischen, Litauischen, Altslawischen, Gothischen, und Deutschen)であつて、此研究によつて、如上の言語が血族的關係を有するものであるといふとが確實に證明されたので、是に至つて、始めて印度歐羅巴語族(Indo-European Languages)と稱する一大語族が言語學的に成立したのである。

フランツボップが印歐語の比較的研究に一身を獻じた時に當つて、同じくドイツにヤコブグリム(Jacop Grimm)といふ碩學があつた。彼は西暦一八一九年にゼルマン語族即ち、今日のドイツ語オランダ語デンマルク語スエーデン語及び英語等を網羅した一大語族が、斯の如く發達するに至つた歷史的變遷を研究した歷史的文典を公にした。此文典は音韻語詞の活用語詞の構造及び措辭法の四項について、其專ら歷史的發達を研究したもので、斯の如き一大語族が時代と方處とによつて漸々發達して、幾種の獨立した國語を分生する樣になつた徑路を、言語學的に證明して居る。

以上の如く、第十九世紀の初葉に於いて、フランツボップの比較的文典と、ヤコブグリムの歷史的文典の二大研究があらはれ、爾來互に因を爲し果を爲して、言語學が著しく長足の進步を促したのである。それゆゑ、ボップとグリムとは、言語學に對して實に創建者の地位に立つものと言つて然るべきである。然るに是と同時に、斯學の創建者として猶一人の記憶すべき學者がある。それはウィルヘルム、フォン、フンボルト(Wilhelm von Humboldt)と言つて、ボップやグリムよりは少し先輩である。即ち、第十八世紀の末葉に於いて活動した人である。彼は人類の言語といふ樣に、言語を抽象的に考へ、專ら言語と思想との關係を明にせんことを務めた。(Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues)それであるから、フンボルトの研究は、ボップが比較的研究、グリムが歷史的研究を究めたのに對して、哲學的研究の端を開いたものとして、大に注意を價するのである。

一三八五　印歐言語學の成立　ウィルヘルム、フォン、フンボルト、フランツボップ及びヤコブグリム等の斯學の泰斗が輩出して、言語學上哲學的研究比較的研究及び歷史的研究を究めたので、言語に關する研究が漸々科學的に赴き、言語學の基礎が追々鞏固になり、遂に獨立の科學として成立する樣になつた。殊に第十九世紀の後半に至つて、新派の言語學者(Neo-grammarians)なる者が起つて、言語學上に

種々の新學說を立て、爾來斯學の進步愈々著しきを致したのである。然るに、言語學の進步を促した動機は印歐語の系統的關係及びゼルマン語の歷史的發達に關する問題にあつたのであるから、從來言語學者の研究した言語の範圍は、勢ひ印歐語に止つて、其以外に出ることが殆どなかつた。それゆゑに、今日の言語學は、一般語學といふよりも、寧ろ印歐言語學といふ方が當つて居る。一般言語學といふのは、或は特殊の國語を對象として研究するのでなくして、人類の言語といふ立場から研究するのが其目的である。然るに、今日では、斯の如き意味に於いての一般言語學は、未だ完全に成立して居ない。けれども、言語に關する一般の原理は、國語によつて絕對に異るものでなくして、或は程度まで通有なものであるから、今日の言語學はたとひ印歐語の上に樹立せられたものとしても、其一般の原理は他の國語の研究にも大抵應用することが出來るのである。

一三八六　言語學の性質　言語學は自然科學であるか、將た、史的科學であるかといふ問題について、古來學者の間に、種々の見解がある。マクスミューラー(max mueller)のごときは、熱心に自然科學說を主張して居るのであるが、然しながら、今日に於いては、學者が一般に言語學を以て史的科學と認め、自然科學であらうと主張するものがなくなつた。それで、言語學が史的科學たる以上は、その研究の方法が、史的科學に屬する諸學科に對するものと、其軌を同じくするのは勿論である。

一三八七　言語學と關係學科　すべて、どの學科といへども、單獨に存在し得るものはないので、必ず種々の學科に關係を有し、或は、補助を仰ぐべきものである。それで、言語學は如何なる學科に關係を有するかといふと、元來言語は聲音と意義との二の要部から成立つものであるから、これについて研究すべき言語學は、一は聲音學一は論理學及び心理學に、密接なる關係を有する譯である。言語の要素たる聲音は、如何にして發生し、成立するものであるか、其の發生し成立した聲音の組織、及び實質、その變化に關する法則、聲音變化の實例等に關する研究は、主として聲音學の司るところであるが、然しながら、これらの問題については、言語學も素より密接なる關係を有する。それゆゑ、それらの部分について研究する場合には、聲音學の補助を蒙るのは、言ふを俟たんのである。又た一定の聲音及び、その連續が如何にして一定の觀念を表彰する樣になるか、その表彰する觀念、即ち語の意義の上に、種々の變化を生ずることがあるが、それは如何なる手續に從ふものであるかといふ樣な問題の研究については、心理學と密接な關係を有するし、思想表彰の形式、及び方法等の研究については、專ら論理學の力を藉らなければならん。此三種の學科と言語學とは、恰も脣齒輔車の關係を有し、須臾も相離るべからざるものである。

次ぎに、言語學は人類學人種學及び史學とも、密接なる關係を有するものである。人類學では、身體に關する研究と、土俗に關する研究が、最も重要なるものであるが、其土俗に關する研究の中で、言語の調査が頗る有力なる材料を與へるのである。それで、人類の發達、人種の移轉結合等については、言語學から最も貴重なる研究資料を供給するものであるし、又言語學に對して、人類學や人種學の與ふる補助も少くない。然しながら、言語に關する研究結果を以て、直に人類及び人種に關する重大なる問題を解決することが出來ないし、その反對に、人類

或は人種に關する研究の上から、言語學における重要なる問題の論斷を望むことが出來ないのである。要するに、相互に有力なる參考資料を供給するに止るのである。

言語學と史學とは、更に一層密接な關係を有する。記錄或は古文書の研究に於いては、言語學の知識の必要は、言ふを俟たんのである。それと同じく、言語の研究上、史學から有力なる暗示を得ることは勿論である。其他、言語學は美學倫理學などからも、補助を受けることが尠くないのである。

二　言語學の目的

われ〳〵が言語について研究する目的に三種ある。その一は實用的學習(Practical mastery)、その二は古典學的研究(Philological study)、その三は言語學的研究(Linguistic study)である。

一三八八　實用的學習　日本語なり英語なり、或は獨乙語なりを、實用的に學ばんとするのは、其言語によつて書きあらはされた文學(勿論廣い意味の)を、正確に自由に了解し、或は其言語によつて、自己の思想を正確に自由に發表する能力を養はうといふのが、其目的である。それゆゑ、此學習はむしろ技術(Art of Language)に屬するので、毫も科學的の價値がないと見てよろしい。

一三八九　古典學的研究　古典學的研究といふのは、古代に於ける文學及び言語を研究の對象として、專ら人文の發達を說明せんとするのが、其目的である。たとへば、ギリシアやローマの古文辭(クラシックス)を研究し、或は我邦の古事記日本書紀萬葉集等によつて、古代における祝詞宣命風土記等による國家、或は、社會組織政治法律宗教文學工藝技術の發達、衣食住の狀態、又は、自然科學に關する知識の進歩等を專ら研究するのである。それゆゑ、その研究は素より科學的であるが、その研究する言語の範圍は、古代に限るのである。

一三九〇　言語學的研究　此研究の目的は、言語そのものを對象として、其上に存在する種々の現象を分類し、或は說明し、又これによつて原理原則を發見せんとするもので、その研究たるや、全く科學的の基礎の上に樹立せられたものである。それで、此研究の目的は更に細別して見ると三種になる。其第一は言語そのものを研究の對象として、その上に存在する發生發達變化及び消滅等の現象を研究し、或は說明し、此等の現象を發生するに至る原因、之を支配する原理原則を發見するがごとき目的を有するのである。而して、これ等の問題について研究するのに、日本語とか支那語とかいふ樣な、一定の國語を對象とするのでなくして、全く抽象的に言語そのものを考に取るのである。言語と思想、言語と精神、言語と文字等の關係についても、廣く人類の言語といふ立場から進むのである。それゆゑ、この目的の下に於いては、言語の哲學的研究が最も多きを占めるのである。其第二は人類の言語といふ樣な立場から、廣く一般的に研究するのでなくして、特に或る一定の國語について研究せんとするのである。例へば、日本語が上古について研究する場合には、日本語が上古から今日に至るまでの歷史的發達、その發達の徑路に於いて、音韻の上に語彙の上に、將た措辭の上に、如何なる變化を生じたか、如何なる狀態に於いて、方言が發達したかを研究し、或は、日本語の發達上に存在する特有なる原理原則を發見し、日本語と支那語朝鮮語、及びその他の國語との關係を解決せんとするのである。

であるから、此場合は一般言語學に對

して、日本言語學支那言語學といふ樣な特種の言語學が成立つのである。つぎに其第三は單に或る一定の國語について研究するのが其目的でない、寧ろその範圍を擴張して、語族(group of languages)或は語族(family of languages)について研究せんとするのである。言語學上ゼルマン語族(Germanic languages)といふのは、ドイツ語デンマルク語スエーデン語オランダ語及び英語等を網羅したもの、ローマンス語族(Romance languages)といふのは、イタリー語スペイン語ポルトマン語及びフランス語を包含したものである。又太洋洲などには、種々の語族が散布して居るが、これらの語族或は語族は如何に發達したものであるか、此等の語族に屬する各國語は、素と同一の母語から發達したのであるが、然らば、如何なる狀態に於いて、血族的關係(genealogical relations)を有するか、即ち、音韻の上、語彙の上、及び措辭の上に於いて、如何なる血族的關係を有するかといふ樣な問題を、主として解決せんとするのである。それゆゑ、第二と第三の目的に於いては、言語の歷史的研究と比較的研究が、最も多きを占めるわけである。

一三九一　三種の目的の關係　われ〳〵が言語について研究する目的には、以上のごとく三種あるのであるが、其相互は如何なる關係を有するかといふ、以上に述べた通り、實用的學習は全く技術であるし、その目的のごときも同じからざるのであるから、此兩者は嚴重に區別するを要するのである。ところが、一方から見ると、廣く各國の國語に通じて居て、正確に自由に之を運用することの出來る人は、比較的迅速に且つ容易に言語學に入ることが出來る。又言語を實用的に學習するにしても、その學習の方法は、言語學の知識によつて、改善されるのである。今日歐米各國において、盛に研究されて居る言語教授法は、言語學の知識に助けられて居るのは明である。言語教授法として最も進歩したものは、何れも言語學か若くは聲音學の上に、その基礎を置かないものである。それゆゑ、實用的學習と言語學的研究とは、その性質も目的も全然異るのであるが、然しながら、一方に於いては、實際上密接なる關係を有するのである。

次ぎに、古典學的研究とは、何うかといふと、これも學科の性質及び目的が、全然異るのは、前述の通で

〳〵が言語について研究する目的には、ある。それゆゑ、ドイツでは、古典學的研究に對しては、フィロロギー(Philologie)言語學的研究に對しては、スプラッハウィッセンシャフト(Sprachwissenschaft)といふ名稱を用ゐて、其用例に嚴重なる區別を設けて居る。イギリスでは、フィロロジー(Philology)とサイエンス、オブ、ランゲージ、(Science of Language)の用例に、あまり區別を設けないが兎に角古典學と言語學とは、全く獨立した學科であることは、何人も疑はざるところである。然しながら、是も一方から見ると、相互に密接な關係を有するので、古典學は古代の言語について研究するのが、重要なる任務であるから、その研究について言語學の知識を借らなければならんのは勿論である し、言語學も古代の言語を研究する任務を有するのであるから、その研究に當つて、古典學者の補助を蒙ることは尠くない。例へば、吾邦の國學者が紀記萬葉祝詞宣命等に關して、豫てその研究したものが、言語學的研究上に與ふる利益が多大である。それゆゑに、是もその研究の目的が全然異るに拘らず、研究上互に相倚り相助けるのであることは明なる事實である。

三　言語の性質

一三九二　言語の定義　言語學的研究の對象たる言語は、如何なるものであるかといふことが、言語學上では、重大な問題である。そも〳〵人類の言語は、如何なる目的に於いて成立つて居るのであるかを、合理的に考へて見ると、人類が團體を爲し、社會を形作つて、共同的生活を營む爲めには、必ず相互の思想を交換する必要があるのである。つまり、思想交換の要具として、われ〳〵の言語が成立つて居るものと見てよろしい。それゆゑ、言語は吾人の思想を表彰し、或は之を表彰して他人に傳達する要具である。然らば、その反對に、吾人の思想を表彰し、或は、之を他人に傳達する要具は、すべて之を言語と云ふことが出來るかといふと、それは言語といつても差支なからう。例へば、諷刺したり誹謗したりする繪畫、喜怒哀樂表情を浮ぶる顏容、頭を振り手を動して種々の思想を表彰する身振、感情に刺戟せられて、自然に發生する感動の聲のごとき、各種の文字符牒、及び信號のごとき、皆或る種の思想を表彰するものであるから、言語といひ得るわけである。既に或る學者は顏容を言語、(Grimace-language) 身振を身振語(Gesture-language)と言つて居る。然しながら、言語學上では、斯の如き廣義において、言語の定義を下すことを許さない。何となれば、此等の要具は、素より或る種の思想を表彰するのは、事實であるけれども、其表彰する程度は、日を同じうして論ずべからざるものである。それで、普通いはゆる言語とは、すべて之を言語と云ふことが出來るといふと、それは言語といつても差支なからう。例へば、諷刺したり誹謗したりする繪畫、喜怒哀樂表情を浮ぶる顏容、頭を振り手を動して種々の思想を表彰する身振、感情に刺戟せられて、自然に發生する感動の聲のごとき、各種の文字符牒、及び信號のごとき、皆或る種の思想を表彰するものであるから、言語といひ得るわけである。既に或る學者は顏容を言語、(Grimace-language) 身振を身振語(Gesture-language)と言つて居る。然しながら、言語學上では、斯の如き廣義において、言語の定義を下すことを許さない。何となれば、此等の要具は、素より或る種の思想を表彰するのは、事實であるけれども、其表彰する程度は、日を同じうして論ずべからざるものである。それで、普通いはゆる言語とは、他の要具に比すると、種々の長所を有するのであるが、其主なる點を擧げて見ると、この言語は吾人の天賦に屬するもので、發音器官に故障を有せざる限り、如何なる人々も、殆ど平等に之を運用することが出來るものである。つぎに、如何なる時如何なる處に於いても、聲音の達する範圍内ならば、何等の用意を待たずして、迅速に精密に自由に思想交換の目的を達し得るのである。思想交換上迅速精密自由といふことが、他の要具に於いては、是と同じ程度に望むことが出來ないのである。又一定の時間に於いて、最も多量の思想を表彰すると云ふことも、他の要具に於いては、望まれないことである。

斯の如く、言語は他の要具に比較して、種々の長所を有するので、他の要具を凌駕して、ひとり著大の進歩をあらはしたのである。これ等の要具中、最も著しく進歩したのは、言語と文字であらう。今日普通に言語といへば、調節された聲音の外、思想交換の用を爲す幾種の要具中、最も進歩したもので、之を身振顏容及び文字等に比較すると、種々の長所を有するのである。

一三九三　言語の性質　言語學上に於けるいはゆる言語は、他の要具に比すると、種々の長所を有するのであるが、其主なる點を擧げて見ると、この言語は吾人の天賦に屬するもので、發音器官に故障を有せざる限り、如何なる人々も、殆ど平等に之を運用することが出來るものである。つぎに、如何なる時如何なる處に於いても、聲音の達する範圍内ならば、何等の用意を待たずして、迅速に精密に自由に思想交換の目的を達し得るのである。思想交換上迅速精密自由といふことが、他の要具に於いては、是と同じ程度に望むことが出來ないのである。又一定の時間に於いて、最も多量の思想を表彰すると云ふことも、他の要具に於いては、望まれないことである。

斯の如く、言語は他の要具に比較して、種々の長所を有するので、他の要具を凌駕して、ひとり著大の進歩をあらはしたのである。これ等の要具中、最も著しく進歩したのは、言語と文字であらう。今日普通に言語といへば、調節された聲音

を以て、思想を表彰したものを指す樣になつて居る。然しながら、この言語も他の一面から見ると、完全無缺のものといふことが出來ない。例へば、言語は全く無形のものであるから、一度口から發するや、直に消滅して、捕捉すべき形骸を殘さんのである。それゆゑ、之を以て、正確に少しの誤もなく、他に傳達するといふことが困難で、その傳達する間に、種々の誤謬を生ずるのである。のみならず、その正確なる體形を把持するのは、記憶の力に賴るので、自然、其力の强弱によつて、種々の事故を生ずるのである。つぎに、是によつて思想を交換し得る範圍は、あまり廣大でないから、同時に多數の人々と思想を交換することが出來ない。それゆゑ、團體或は社會の規模が狹小なる間は、言語のみで、敢て不便を感じないのであるが、それが漸々擴大するに從て、これのみでは、到底完全なる社會的生活を營むことが出來ないのである。

一三九四　言語と文字との關係　以上の如く言語に二の缺點があるので、之を補ふことが最も必要である。その必要に應じて、起つて來たのは、文字である。言語は素より無形のものであるが、一度之を文字の上に寫取つて置けば、その外形も思想も、ともに最も正確に繼傳することが出來るから、言語の上に於いても、社會の上に於いても、渺いわけである。殊に文字に寫取れば、遠隔の地方に於ける人々にも、比較的迅速に傳達することが出來るのである。それゆゑ、言語と文字を互に並用すれば、長短相補つて、完全に思想交換の目的を達することが出來るから、はじめて社會の進歩と人文の發達を期待することが出來る。殊に近來は文學の興隆、敎育の進歩、交通通信の機關が著しいので、文字の價値は愈〻益〻增大したのである。

一三九五　文字の發達及び種類　文字は言語を代表するものであるが、然るに、文字には種々の種類があつて、其言語を代表する程度は、必しも同一でない。アイザック、タイロル(Isaac Taylor)が世界の文字を分類して、繪畫文字(Pictures)象形文字(Pictorial Symbols)表意文字(Verbal Signs)熟音文字(Syllabic Signs)及び表音文字(Alphabetic Signs)の五種として居る。それで、繪畫文字といふのは、事物の體形を極めて粗雜に象り寫したもので、(日) (月) (馬) のごとき其一例である。象形文字は繪畫文字を

を以て、思想を表彰したものを指す樣になつて居る。然しながら、この言語も他の一面から見ると、完全無缺のものといふことが出來ない。例へば、言語は全く無形のものであるから、一度口から發するや、直に消滅して、捕捉すべき形骸を殘さんのである。それゆゑ、之を以て、正確に少しの誤もなく、他に傳達するといふことが困難で、その傳達する間に、種々の誤謬を生ずるのである。のみならず、その正確なる體形を把持するのは、記憶の力に賴るので、自然、其力の强弱によつて、種々の事故を生ずるのである。つぎに、是によつて思想を交換し得る範圍は、あまり廣大でないから、同時に多數の人々と思想を交換することが出來ない。それゆゑ、團體或は社會の規模が狹小なる間は、言語のみで、敢て不便を感じないのであるが、それが漸々擴大するに從て、これのみでは、到底完全なる社會的生活を營むことが出來ないのである。

一三九四　言語と文字との關係　以上の如く言語に二の缺點があるので、之を補ふことが最も必要である。その必要に應じて、起つて來たのは、文字である。言語は素より無形のものであるが、一度之を文字の上に寫取つて置けば、その外形も思想も、ともに最も正確に繼傳することが出來るから、言語の上に於いても、社會の上に於いても、渺いわけである。殊に文字に寫取れば、遠隔の地方に於ける人々にも、比較的迅速に傳達することが出來るのである。それゆゑ、言語と文字を互に並用すれば、長短相補つて、完全に思想交換の目的を達することが出來るから、はじめて社會の進歩と人文の發達を期待することが出來る。殊に近來は文學の興隆、敎育の進歩、交通通信の機關が著しいので、文字の價値は愈〻益〻增大したのである。

一三九五　文字の發達及び種類　文字は言語を代表するものであるが、然るに、文字には種々の種類があつて、其言語を代表する程度は、必しも同一でない。アイザック、タイロル(Isaac Taylor)が世界の文字を分類して、繪畫文字(Pictures)象形文字(Pictorial Symbols)表意文字(Verbal Signs)熟音文字(Syllabic Signs)及び表音文字(Alphabetic Signs)の五種として居る。それで、繪畫文字といふのは、事物の體形を極めて粗雜に象り寫したもので、(日) (月) (馬) のごとき其一例である。象形文字は繪畫文字を符牒として用いたもので。稍〻無形の思想を表彰することが出來るのである。一二三四、一(上)一、(下)のごとき文字が、即ちそれである。又 (門) のごとく、一方の手に楯を持ち、一方の手に槍を抱いて居る圖を以て、『戰爭』といふ意味をあらはすのも、やはり此文字の例である。次ぎに、表意文字は一個の語を、一個の文字を以て代表するもので、山といふ語を山、川といふ語を、川といふ文字を以て代表するのが、その例で漢字の大部分は是に屬するのである。繪畫文字も象形文字も、事物に對する符牒で、語の代表者でないが、表意文字は一個の語の代表者である。それゆえ、繪畫文字でも、象形文字でも、語の代表者になれば、表意文字に進んだ者と見てよろしい。つぎに、熟音文字といふのは、語を組成する音節(Syllable)の一を、一個の文字を以て代表するので、例へば、山といふ語はヤマといふ二音節から成立つのであるが、そのおの〳〵の音節を、一個の文字で代表するので、我邦の假名が、これに屬するのである。次ぎに、表音文字といふのは、音の基本たる子音と母音を、一個の文字を以て代表するので、ローマ字がこれに屬するのである。

斯の如く、文字には凡そ五種あるのであるが、此等の文字の發達を見るに、繪畫文字から段々段階を追うて表音文字に達して居る。漢字の發達を見るに、第一の段階繪畫文字で、それから連續的に發達して、今日では、その一部分が熟音文字に達して居る。楔形文字（Cuneiform letters）もはじめは繪畫文字であつたが、漸々發達して一部分表音文字に達して居るしエジプト文字（Hieroglyphics）も繪畫文字から連續的に發達して、表音文字に進んだので。今日のローマ字はこの文字から脫化したものである。元來ローマ字はラテン民族の使用してゐたもので、今を去ること凡そ二千三百年前、中央イタリアに行はれて居たのである。ところが、更にその以前に遡つて見ると、紀元前六世紀の頃ギリシアの或る一地方に行はれて居たものらしいので、つまり此地方からイタリアに移住した時に、自然その文字を輸入したものであらうといふことである。然らば、そのギリシア文字は何處から輸入せられたものかといふと、先哲の研究によつて、フィニシア人の使用してゐたものであるといふことで、それについては種々の典據がある。たとへば、ギリシア文字の名稱數量順序及び體形等は、セミチックに關係を有するので、アルファ（Alpha）ベータ（Beta）ガンマ（Gamma）といふのは、ギリシアでは無意味であるが、セミチック語では Aleph-oxbeh-house, Gimel-camel であるし、アルファベットの順序のごとき、全く一致する。彼のヘブリュー文字はセミチックに由來することは、既に定說になつて居るが、此ヘブリュー文字とギリシア文字とを比較對照して見ると、やはり符節を合するがごとくに一致するのである。それゆゑ、ギリシア文字はフィニシアから輸入されたものである ことは、殆ど疑のないことであるが、然らば、この文字はフィニシア人が獨立に發明したものかといふと、決してさうでないので、素とエジプトから傳來したものであることは、種々の事實によつて說明が出來るのである。

四　言語の起源及び發達

一三九六　言語の起源說

言語は凡そ如何なるものであるかといふことは、前章に於いて粗ぼ說明した通であるが、斯くの如き意味に於ける言語は、如何にして成立する樣になつたのであるか、是は哲學的研究に屬する重大なる問題である。此問題については、嘗て希臘の哲學者が手を着けてから、今日に至るまで、種々の學說があるのである。思想交換の要具として、言語の作用の靈妙なること、或は、その發達變化の現象の不可思議なることは、人力の支配することの出來ないものである。是は到底人間の手で出來たものでなくして、必ず神の創作したものであらうといふ神靈的起源說（Divine origin）を唱へたものがあつた。是はプラトーを始めとして、第十八世紀に至るまで、この信念を有して居た學者が尠くなかつたのである。第十九世紀になつても、マクスミューラーのごときは、此學說を保持して居たし、我邦においても、賀茂眞淵橘守部等はこの說を主張して居た。然しながら、既に今日では、この學說を唱道するものがなくなつたのである。

次ぎに、人類の發生する聲音は、人間進化の自然の結果に原づくものである。この自然の勢力によつて、思想と聲音とを結合したものが、即ち言語であると言ひ、或は、人類が社會若くは團體を組織する以上は、必ず思想交換の必要を生ずるのであるが、此必要に應じて、言語を

創作したのである。而して、人間が之を創作し得るわけは、先天的に一の能力を有するからであると說く學者がある。此等の學說は、畢竟人間は言語を創作する本能或は能力を有するものであるといふことに歸するのである。

次ぎに、言語の基本たる聲音は、人間の反射的動作に原づくものであると主張する學者がある。反射的動作といふのは、事に當り、目に觸れて、自然それに、相應する聲音を發する作用であるが、然しながら、感情に刺戟されて發生する聲音は、すべて反射的動作に原づくものである。此學說では、人間の聲音は如何にして斯の如く調節される樣になつたかといふことが不明である。

次ぎに、擬聲說（Onomatopoetic theory）といふ學說が、第十九世紀になつてから、盛に起つて來た。この學說は自ら二に分かれるのであるが、其一は天然の音聲を模倣したもの、たとへば、風の聲を模倣してゴープーと言ひ、雨の音を形容してザー／＼ショボ／＼と言ひ、鐘の聲をゴーンガン／＼などと言ふ類である。斯の如き音聲を模倣して、その事物の名稱としたり、或は形容とか動作とかの名稱としたものは、實際その類例に乏しくないのである。其二は下等動物或は人類が、種々の感情に刺戟されて、自然に發生する音聲を以て、そのもの、名稱としたり、或は、形容や動作などの名稱としたもので、是もその實例が頗る多い。例へば、Cuckoo, cock のごとき、鳥（カラス）のごときは、其鳴聲を模倣したもの、感動詞は喜怒哀樂の表情に伴ふ音聲を、そのまゝ使用したものである。又舌打ち、齒ぎしり或は兩唇の運動によつて發生する種々の音聲も、相當の意味を有するものである。それで、天然の音聲、或は下等動物や人類が、感情に刺戟せられて發生する音聲、又は口內諸器官の運動によつて發生する音聲を基本として、種々の言語を創作する樣になつたものであるといふのが、この學說の要點である。この學說は言語起源に關する一部の眞理を闡明したものとして、一般の學者に承認されて居る。我邦においても、鈴木朗が文化の初年、すなはち、第十九世紀の初に『雅語音聲考』を著はして、この學說を主張したのは、聊か我が學界の誇とするに足るのである。

一三九七　言語成立の順序

以上の如くに、言語の起源については、種々の學說があるが、その中擬聲說が最も肯綮に當つた穩健なものと思ふ。素より言語のすべてが擬聲的のものとは言へないが、原始時代においては、擬聲的のものが主要なる部分であつたと思はれる。それで、其時代においては、擬聲的のものと、身振顏容と、互に相並用して、幼稚なる思想を交換してゐたのであるが、その擬聲的のものも、赤兒において見るがごとく、未だ完全なる成語でない。語といふよりは寧ろ文（Sentence）の性質を帶びたものであつた。其後漸く發達するに從て、語と文との區別が成立つたが、然しながら、語によつて文を組み立てる場合には、任意の順序を取つて、未だ一定しなかつた。けれども、文を組織する語の順序が一定しないでは、思想を正確に發表することが困難であるから、人知の進歩に伴うて、語の順序（Word-order）が一定する樣になつた。語の順序の一定は、文法的職分の發達を促して、その順序によつて、種々の職分が表彰されるのである。現在の支那語に於いて見る樣に、種々の職分は大抵この順序によつて表彰されるので、語の順序は文法上最も重要なる要素である。然しながら、語の順序のみでは、やはり正確に思想を表彰することが六かしい。尤も平上去入といふ樣な音調が加はれば、幾らか精密にはなるが、猶不十

分であるので、その缺陷を滿たすために、接續詞前置詞或は助動詞互爾遠波といふ樣なものがあらはれて來た。是は何れも獨立の意義を有せんもので、常に他の語句に附屬して、文法上に於ける種々の職分、或は關係を表示するものである。これ等の要素が發達すると、語句の關係がや丶明確になるから、思想も自然精密に發表されるわけである。人心といふよりも、人之心といふ樣に、助辭を用ゐれば、人と心との關係が明に表示される。どころが、この段階よりも、猶一層精密に思想を發表することが出來る樣になつたのは、屈折（Inflection）の發達である。屈折といふのは、名詞代名詞に於ける語尾變化（Declension）動詞における活用（Conjugation）を網羅したもので、これが存在する言語は、語句の關係が極めて明瞭である。又、屈折と相並んで、呼應（Corcord）形式照應（Formal agreement）といふものが發達すると、愈々語句の關係が明瞭になるのである。

一三九八　言語の形態　以上の如き順序を追うて、言語が發達して來たのであるが、然しながら、現在世界各國に於ける言語を見るのに、必しも同一の狀態に存在しない。それで言語の形態（Morphology）から見ると、數種に分かれる。即ち、

一、孤立語（Isolating language）
二、漆着語（Agglutinative language）
三、屈折語（Inflectional language）

第一の孤立語といふのは、名詞形容詞及び動詞等の語性が、必しも形式上一定して居ない。それゆゑ、同一語にしてもその體形を變せずに、名詞にもなり、形容詞にもなり、又動詞にもなるのである。或る語は名詞であるか、將た、形容詞であるかを判斷するのは、その語の措辭上における位置によるのである。この孤立語の性質から見れば、助辭もなく、接頭語接尾語もないので、文法上の關係及び職分は、殆ど語の順序によつて表示されるのであるそれゆゑ、語の順序は文法上最も重要なる要素である。支那語安南語邏羅語緬甸語等は、この言語に屬するのであるが、これらの國語は單音節（Mono-syllable）から成立つて居るので、單音節語（Monosyllable）とも呼ばれるのである。

次ぎに、漆着語は加添語又は膠着語といふ名稱もあるが、此言語の特質を見るに、孤立語と同じく語の順序は粗一定して居るが、文法上の關係及び職分は、助動詞助詞或は接頭語接尾語といふ樣な要素があつて、之を盡すのである。而して、それその關係及び職分の表彰せられる場合に、その主要なる語彙の體形は、殆ど變らない。たとへば、名詞或は代名詞に助詞が附屬して、種々の關係及び職分を表示するのであるが、然しながら、此場合に於いて、名詞や代名詞の體形は、少しも變化しない。要するに、此言語に於いては、文法上の關係及び職分を表示するのは、助動詞助詞及び接頭語接尾語のごとき要素であるし、これ等の要素が主要なる語彙に附屬しても、それが爲めに、その語彙の體形に變化を生じない。それから、此等の要素と主要なる語彙との關係は、極めて粗であつて、その離合甚だ自由であるといふことが、その主なる特質である。この言語に屬する主なる語族は、ウラルアルタイ語族である。日本語はウラルアルタイ語族に屬して居るが、助動詞と互爾遠波が、文法上の關係及び職分を表示する要素で、例へば、花ガ、花ノ、花ニ、花ヲ、私ヨリ私カラ私マデといふ樣に、互爾遠波が附屬すると、種々の關係が明になるし、起キラレル働カセル書イタといふ樣に、助動詞が附屬すると、種々の職分があらはされる。而して、

これらの要素と主要なる語彙との離合は、極めて自由である。

次ぎに、屈折語といふのは、文法上の關係及び職分を表示する要素が、主要なる語彙に融合附着して、漆着語における場合のごとく、自由に離合することが出來ない。つまり語彙の體形變化によつて、種々の關係や職分が表示されるのである。それゆゑ、この言語に於いては、屈折が文法上もつとも重要なる要素になつて居る。例へば、羅甸語の（Mensa）といふ語の語尾變化を見るに。

nominative	mensa　a table
accusative	mensam　a table
genitive	mensæ　of a table
dative	mensæ　to a table
ablative	mensâ　from a table

其語尾變化の -a, -am, -æ, -æ, -â は、もはやその主體から取離すことが出來ないのである。要するに、この言語に於いては、文法上の意味が異れば、それに應じて、體形が異るのであるから、非常に複雜になる。日本語では、主格なら、ガを連接すればよいのであるが、屈折語では、それがすべての語彙によつて違うのである。又領格なら、ノを連接すればよいのであるが、英語の my, his, your, this, those のごとく、皆形が違うから、その組織がなかなか〳〵複雜である。この言語に屬する重な語族は、インド、ヨーロッパ語族ハミチック語族である。

以上三種の言語は、そのであるが、然しながら、實際に於いては、或る一定の國語について、嚴重な區別の出來ない場合が多い。たとへば、支那語は孤立語に屬するのであるが、人之心とか、丘也東西南北之人也とかいふ樣に、種々の助辭を用いる實例のあるのは、つまり、漆着語の性質を帶びて居るのである。英語は屈折語に屬するわけであるが、you know many people といふ樣に、全く語の順序ばかりで、語句の關係を表示して居ることもあるから、此點に於いては、孤立語の性質を帶びて居るものと見なければならん。又 a table, of a table, to a table, from a table といふ樣に、前置詞を用ゐて、語句の關係を表示する點は、漆着語と異ならんのである。それゆゑ、孤立語といつても、漆着語といつても、又屈折語といつても、一定の國語に對しては、大體の特質からいふので、決して純粋のものはないのである。

次ぎに、挿入語（Incorporating language）と稱する一種の言語がある。その特質は思想の主要部を基礎として、更に種々の要素をその中間に挿入するのである。例へばメキシコ語に於いて『食べる』といふ意味のnaを基礎として、『私がそれを食べる』といふ場合には、ni—na、『私が肉を食べる』といふ場合には、ni—tla—na といふ樣に言ひあらはすのである。トルコ語にもこの傾向があるが、アメリカ土人の言語は、これに屬する最も著しいものである。

一三九九　言語の根源　言語は以上に述べた樣な手續によつて成立ち、而して、時と共に漸々發達したのである。其發達する際に、種々の形態に屬するものが、成立つたのであるが、然るに、世界に於けるすべての言語が、もと一元から發達したものであるか、又は多元から發達したものであるかといふことが、一の問題である。この問題は、人種の起源においても存在するのであるが、素よりそれと關係なくして論じなければならん。古來この問題については、種々の說があるが、現今では、多くの學者が多元に傾いて居るのである。

五 言語の發達及び變化

一四〇〇 言語の變化 われ〳〵の言語は、人類が團體的或は社會的の生活を營む上の必要に應じて、發生したものである。此動機から見れば、言語は個人的に成立つものでなくして、社會的産物(Social product)であることは明であらう。すべて、言語は社會の間に自然に成立つた約束(Convention)で、其性質が恰も風俗習慣と同じものである。それゆゑ、風俗習慣が時代により、方處によつて、變遷するごと同じく、言語もやはり變遷するのである。而して、その變遷を促す根本の勢力は、何かといふと、つまり思想である。

一體言語は思想を代表して居るものであるが、その思想たるや、一定不變の狀態にあるものでなくして、絶えず發達し變化しつゝあるものである。それゆゑ、若し思想にして絶えず發達し變化しつゝあるものとすれば、代表者たる言語も、自然それに伴うて發達し變化するのは、自然の數であるし、又必ずさうなければならんのである。思想と言語の關係は、恰も實體と陰影のごときもので、その實體が變化すれば、それに伴うて、陰影も變化するのは、言ふまでもないのである。言語の性質が斯の如きものであるが爲めに、古來言語に發達變遷の歷史がある ので、例へば、我邦の言語を見ても、奈良朝平安朝鎌倉時代を經て、今日に至るまでには、多大の變遷を生じて居る。而して、その變遷はひとり時代の上からばかりでなく、四國九州或は關東東北といふ樣な地方の上からも生じて居る。然るに、時代により地方によつて生じた變遷の內容を見るに、凡そ二種ある。其一は言語の外形、即ち發音及び語形に屬するもの、其二は言語の內容、即ち意義及び用例に屬するものである。言語の外形變化(Phonetic change)について、二三の例を擧げて見ると、浪速(naniwaya)がナニツ(naniwa)になり、更にナンバ(namba)になつた。主水(mohitori)がモンド(mondo)となり、蟹守(kanimori)が掃頭(kamumori)となつた。后(kisaki)がキサイ(kisai)がカウガイ(kaugai)となつた。ジヅの區別も昔は正確であつたが、今日では朦朧となつた。猫の如き變化は時代の上から見たものであるが、更に之を地方の上から見ると、狐(kitsune)をケツネ(ketsune)、鰻(unagi)をオナギ(onagi)、寡婦(yamome)をヤマメ(yammame)、蟹(kani)をガニ(gani)、蛙(kaeru)をゲール(gēru)、太鼓(taiko)をタイホ(taiho)、船(fune)をクネ(kune)、蛇(hebi)をセビ(sebi)、質屋(shichiya)をヒチヤ(hichiya)、座敷(zashiki)をダシキ(dashiki)、電報(denpō)をレンポー(renpō)、一人(hitori)をフトリ(futori)、風呂敷(furoshiki)をヒロシキ(hiroshiki)、蜆(shijimi)をスヾメ(suzume)、杉(sugi)をシギ(shigi)、近い(chikai)をツカイ(tsukai)、鶴(tsuru)をチル(chiru)といふ樣な例が、殆ど枚擧に遑なしと言つてよろしい。

次ぎに、內容の變化について、その例を擧げて見ると、『支配』といふのは、古くは分配の意味、『馳走』は素と單に奔走の意味であつた。『旅籠』はもと旅行する時に用ゐる馬の食物を入れる籠であつたが後世に至つて旅宿又は旅人の食をまかなふ意味になつた『カヂ』は金屬の一般名稱(General Term)であつたが、後貨幣曲尺鐵漿などの特殊名稱(Special Term)になつた。『人』は人間の意味であるが、他人といふ場合にも用ゐられ、『貴樣』はもと貴所貴方などと同じ敬語であつたのが、今日の如く目下のものに用ゐられる樣になつた。又『アナタ』にアノカタとおなじ語源のものであるから、第三人稱であるのであるが、今日では普通、第二人稱に用ゐられて居る。此等は時代の上から見た例であるが、更に地方の上から見ると、東京でいふ『太い怒だ』の太イは、鹿兒島では、肥滿の意味に用ゐられる。東京で『我慢』といふのは、辛棒忍耐の意味であるが、關西では我儘の意味に用ゐられる。又東京の『コハイ』といふのは、東北地方では、疲勞草臥の意味、『ヤカマシイ』といふのは、岐阜では、多忙の意味に用ゐられて居る。斯のごとき例を擧げたら、やはり無數であるのである。

一四〇一 言語の消滅 言語はその外形及び內容に於いて變化するのみならず、語彙或は文法上の形式が、全然消滅することがある。奈良朝や平安朝或は鎌倉時代の言語にして、今日すでに消滅したものが頗る多い。彼の狂言記に普通用ゐられて居る『和御料』『身ども』『しさり居らう』『おりない』『早ういはしめ』『なか〳〵』と云ふ樣なものが、今日においては、全く用ゐられない。又文法上の形式でも、時代によつて用ゐられなくなつたものが尠くないので、係結のごときは、今日では用例が稀になつた。斯の如く、時により地方により消滅するのみで、その缺陷を補充することがないか、或は最も必要な分子が、故なくして消滅するならば、言語の勢力はそれ丈消衰したのであるから、頗る憂ふべき現象であると言はなければならん。然しながら、實際においては、必要のあるのに、亂りに消滅することは素よりないし、若し消滅した場合には、必ずそれに代るべき材料を發生するのであるから、消滅の現象のために、言語の勢力の消衰することが殆どない。但し、人種としての勢力が消衰するか、若くは被征服者被治者の地位に立つて、壓迫を蒙る樣になると、その言語に於いて、消滅の現象が强大になるし、之を補充するにしても、固有のものからでなく、征服者治者の言語からするのであるから、つまりその言語の勢力は、漸々消衰する樣になるのである。

一四〇二 新語の發生 言語の發達上に於いて、消滅の現象が絶えず存在すると同時に、新語發生の現象が絶えず存在するのである。平安朝の言語にして、鎌倉時代に消滅したものが尠くないのであるが、それと同時に、鎌倉時代に新に發生したものが頗る多い。『和殿』『和御前』『拙者』『傍輩』『狼藉』『沙汰』等は、鎌倉時代に至つて、廣く用ゐられる樣になつたのである。近來科學の發達に伴ひ、明治時代の言語として發生したものが、擧げて數ふべからざる有樣である。法律辭書商業辭書哲學辭彙植物辭彙といふ樣な特殊の科學辭書が澤山あらはれて居るが、此等のものを見ると、現代において發生し創作せられた語彙が頗る多いのを發見するのである。而して、これらの語彙は『電信』『汽車』『人生觀』『自然主義』といふ樣に、大抵漢語によつて創作されて居るは、恰も歐米諸國に於いて、ギリシア語かラテン語によつて、種々の術語を創作するのと同じである。

一四〇三 外國語の輸入 言語の勢力を增大する方便としては、新語を創作するとともに、外國語を輸入することがある。言語學上では、これを借用(Borrowing words or Loan words)と言つて居る。外國から種々の產物器具機械を輸入したり、或は、文物制度を取り入れたりする場合に、それに對する名稱を、國語において新に創作するよりは、寧ろそのまゝ外國語を借用する方が便利であるから、

それがために、外國語が多量に輸入される。例へば、ランプシャツポシャツミシンレールコークスンキャプテンダブルといふ樣なものもあるし、南瓜カナリヤカステイラジャガタラといふ樣なものもある。特に日本語に於いては、漢語が非常に多量に借用されて居るし、朝鮮語アイヌ語及び梵語の如きも、多少借用されて居るのである。斯の如き借用語は、如何なる國語に於いても、必ず存在するのである。絶海の一孤島に存在する言語ならば、或は純粹なる狀態において發達することがあるかも知れないが、その人民と他の人民との間に、直接或は間接に交通の路が開かれて居る以上は、斯のごき混和の生ずるのは、自然の數である。而してこの混和の生ずるのは、概ね文化の不平均に原づくので、文化の發達の劣つて居る人民は、その優つてゐる人民の言語を勢ひ借用する樣になる。又被征服者或は被治者にあつた場合には、その征服者たり治者たるもの〻言語を借用しなければならん樣になるのである。それで、被征服者或は被治者になつた場合は格別であるが、普通一般の場合に生ずる混和の爲めに、その國語の獨立を危殆ならしめることは決してない。何となれば、借用語の種類は大抵普通の單語であつて、文法上の職能を有するものになると、殆んど借用することが出來ない。たとへば、代名詞副調接續詞などは借用されることが極めて稀であるし、助動詞助詞接頭語接尾語或は文法上の形式等になると、全く借用されないと言つてよろしい。さすれば、借用語がいかに多量に混和しても、それが爲めに、國語の眞髓を失うことがないから、其勢力を增大するのみで、決して獨立を危くすることがない。それは日本語を見ても、英語を見ても、紐ば誤

一四〇四　言語變化の原因　言語は絶えず發達し變化するものであるが、その現象の多くは、合理的のもので、決して亂りに起るものでない。すでに述べた通り、その發達し變化するのは、常に思想と密接なる關係を有するのである。それゆゑ、思想が發達し變化するのである。言語も發達し變化するのである。我邦に於いても奈良朝と平安朝、平安朝と鎌倉時代の間に於いて、又德川時代と明治時代の間に於いて、國語の變化が頗る激烈であつたのも、畢竟歷史上の出來事のあつた結果に外ならんのである。是まで數百年間繼續して居た封建制度が、一朝にして郡縣政治となり、再轉して憲法政治になつたといふ樣な出來事があると、國民思想も急變するし、社會組織も改革されるし、其他文物制度一として影響を蒙らないものがないから、國語もそれに連れて變化することは、歷史に徵して明である。

次ぎに、社會人文の發達に伴つて、交通機關印刷機械通信機關が發達する。それと同時に、文學が盛に興隆し、國語敎育が長足の進歩をするといふ樣な事情のために、國語が甚しく變化するのである。然るに、人文の發達に原づく場合の變化は、大抵建設的である。是まで激烈に變化しつゝあつたのが、幾分緩慢になる。幾多の方言に分岐して居たのが、漸々統一に歸するといふ傾向を有するので、歷史上の出來事に影響される場合が、多く破壞的であるのとは、大にその趣を

異にするのである。

之を要するに、言語は常に發達し變化しつゝあるものである。言語は社會によつて生存するものであるが、その社會を構成する人間は、個人として嚴重に一致するものでない。發音器官とか、聽覺とかいふものは、人々によつて多少異るものであるし、記憶力判斷力といふものも、亦一致しないものである。それゆえ、正確なる體形に於いて、之を繼傳することが困難で、その繼傳の際いつしか變化を生ずるものである。若しその變化を絶對に防止しようとすれば、生理的に於いても、心理的に於いても、全然同型の人間が社會を組織して、日々一樣に交際しなければならん。ところが、生理的及び心理的に全然同型の人間が決してあるべきわけがないし、男女老幼の別もあれば、敎育のあるものとないものとの差もある。又社會の階級も違へば、職業も異るといふ樣な事情のために、いかに人文が發達しても、言語の變化を絶對に停止することが不可能である。

一四〇五　言語の發達　以上のごとく、言語は時と處によつて絶えず發達し變化するものとすると、此等の發達及び變化は進歩的のものか、退歩的のものかといふことが、一の問題である。然るに、斯の如き現象を以て退歩的のものと認める學者があつて、その代表者と見るべき人はアウグスト、シュライヘル（August Schleicher）であるし、之を以て進歩的の者と認める學者の代表者と見るべき人はオットー、エスペルセン（Otto Jespersen）である。シュライエルとエスペルセンとは全く正反對の學說を主張して居るのであるが、其爭點を約言して見ると、シュライヘル派の退歩論者は、すべて言語の古代に於けるものは、その形式は非常に豐富で、且つ複雜である。文法上の形式のごときは、頗る豐富であるが、然しながら、近世に至るに從つて、それその形式が追々簡潔になる傾がある。ところで、文法上の形式が豐富に存在すると、思想も明瞭に表彰することが出來る。古代ラテン語のごとき綜合的言語（Synthetic Language）に於いては、語尾變化が豐富に存在するので、思想を最も明瞭に表彰することが出來る。なれども、今日の英語のごとく、すでに分解的（Analytic Language）になつて、古代に於ける語尾變化の大半を失つて居る場合には種々の誤解を生ずる恐があるのである。それゆゑ屈折語のごとく、文法上の形式の豐富なものほど、思想を明瞭に表彰することが出來るのであると論じて居る。然るに、エスペルセン派の進歩論者は、古代の言語は文法上の形式が非常に豐富であるが、然しながら、極めて複雜であるから、思想を簡潔に且つ明瞭に表彰することが、却て困難である。現代の英語のごとく、その形式の簡單なものは、明瞭に且つ便利に思想を表彰することが出來るから、要するに、古代のものよりは、現代のものが、進歩したものであると主張して居る。以上兩派の論者の論ずるところは、各々一面の眞理を含んで居るが、然しながら、一概に言語の發達及び變化を以て退歩とすることも、進歩とすることも出來ない。言語は思想を精密に表彰するのが、その本然の職能であるから、若し發達及び變化の現象の發生したために、以上の職能が幾分でも障害を受ける場合には、その現象は退散的のものである。是に反して、その職能が幾分でも舒長せられたとすれば、その現象が進歩的のものである。それゆゑ、言語本然の職能に照して、其現象を判斷するのが、最も穩健であらう。

六　方言

一四〇六　方言の發生　言語は絶えず發達し變化するものとすれば、その結果時代と方處とによつて、漸々分岐するのが當然である。それで、若しAといふ國語が分岐して、a b cとなる場合に、Aに對してa b cを方言(Dialect)といふのである。つぎに、その後a b cが更らにAから遠かつて、a′b′c′になることがある。Aとa b cとは、其相距ることあまり遠くないものであるから、a地方の人と、b地方或はc地方の人と、あまり困難を感じないで、思想を交換することが出來るのであるが、a′b′c′となると、相互の關係が大に疎遠になるから、最早その地方の人々が、其言語を以て親しく談話することが出來なくなる。さすれば、Aに對して、a′b′c′を方言といふことが出來ないので、つまり、a′b′c′がAから離れて獨立の國語(Distinct Language)になつたのである。a b cはAに對して方言であるが、然しながら、Aとa b cとは別種のものでないので、a b cの集合體がA即ち國語である。それゆゑ國語としては、Aの以外に、a b cが存在するわけがないし、a b cの以外に、Aが存在するわけがない。然るに、a′b′c′はAから離れて獨立の國語になつて居るのであるから、其集合體Aがもはや國語といふことが出來ないので、言語學上では之を語族(Family of Languages)と名づけ、a′b′c′に對してAを母語(Mother Tongue)、a′b′c′と相互を姉妹語(Sister Language)と稱へて居る。

以上のごとく、或る一の國語から方言を分生し、更に獨立の國語を發達させるのであるが、その分生發達の順序を、縱に研究するのが歷史的文典(Historical Grammar)の目的であるし、更にAとa′b′c′及びa′b′c′相互の關係を、横に研究するのが比較的文典(Comparative Grammar)の目的である。

一四〇七　方言の定義　そも〳〵方言とは如何なるものであるかといふことについては、是まで學者の間に種々の見解がある。我邦の學者の所見を綜合して見ると、都以外の地方に行はれるもの、即ち俗にいふ田舍言葉を以て、方言と認めて居るものもあるし、又或る一地方において、特に行はれて居る發音及び語彙を以て、方言と稱して居るものもあるし、方言と解して居るものもある。更に轉じて泰西の學者の所說を見るに、オエテル(Oertel)は元來方言は無く關係的の名稱である。a はb に對して方言であるし、更にb はc に對して方言である。若しd がなければa が方言でないし、c がなければ方言でない。而してa b cの集合體が國語で、その以外に實質上全く異つた國語といふものの存在する譯がないと說いて居るし、ホイトニー(Whitney)は國語と云ひ、方言といふのは、其行はれる區域の廣狹によつて定まるもので、その區域のもつとも廣大なものが、國語(Language)で、その狹小なものは方言(Dialect)である。それゆゑ、國語と方言との區別は、單に程度上の問題で、實質上のものでない。實質上では、國語も方言も全く同一のものであると言つて居る。次ぎに、スウィート(Sweet)は國語と方言との區別は、單に程度の問題である。國語と國語とは、相互の人民から見ると、全く不可解のものであるし、おの〳〵別異の國民的生活文化及び文學を有する國民に使用せられて居るものである。是に反して、方言と方言とは、相互の人民に不可解といふことはない、多少の困難はあるにしても、相互に談話することが出來るし、又同一

の國民的生活、文化及び文學を有する人民に使用せられて居るものである。又ガベレンツ(Gabelentz)は茲にa b の兩人があつて、彼等自身の言語を以て互に談話することの出來ない場合には、a の言語とb の言語とは、獨立の國語である。然るに、a とb とが多大の困難を感じながらも、自身の言語を以て談話することが出來るが、但しその言語は地域上同じからざる場合には、彼等の言語が小方言であると論じて居る。

以上のごとく、方言に對する見解は、種々あるが、然しながら、何れも一長一短を免れないのである。然しながら、其內最も當を得て居るのは、ホイトニーの說で、その行はれる區域の廣狹によつて定めるのが、一番無難であらう。何となれば、京都方言にしても、鹿兒島方言にしても、青森方言にしても、僅に或る一地方に行はれるに過ぎないから、方言である。若しこれが廣く日本全國に行はれるものならば、最早方言でなくして、普通語(Common language)といふべきである。又之を狹義に解すれば、或る地方にのみ行はれる、一種の發音或は語彙のみを指して、その地方の方言と云ふことも出來るのである。

一四〇八　方言の性質　以上の如く方言といふのは、その行はれる地方の狹小なる場合の名稱とすれば、つまり、程度の問題で、實質には關係がないのであるし、方言を以て實質上不正部質上から純粹正雅なものが尠くないので、或る方言のごときは恐らくその國の標準たる普通語よりも優つて居るであらうと思ふ。然しながら、一方から見ると、其行はれる地域の狹小なものは、言語としての勢力が微弱であるわけであるから、その點から見ると、方言は何處までも排斥すべきもので、國語の統一が必要であるのである。

七　語族

以上に述べた樣に、一の言語が方言に分岐し、更に幾種かの獨立した國語に發達するのであるが、同一の母語から發達した獨立した國語の集團は之を語族といふのであるが、現今言語學から系統的に證明された語族は、あまり多くない。次ぎに、現今世界に存在する語族の主なるものを列擧して見ようが、然しながら、前顯の理由により、眞正の語族にあらずして、語族に過ぎないものが、過半を占めて居るのである。

一四〇九　印歐語族　(Indo-European language)　これは言語學上最もよく研究されて居るので、是れこそ言語學上系統的に作り上げられた眞の語族である。

A　アジア部

a. インド語族、(サンスクリット語、パリ語、プラクリット語)

b. イラニア語族、(ツエンド語、古代ペルシア語)

c. アルメニア語、

B　ヨーロッパ部

a. ギリシア語、

b. アルバニア語、

c. イタリア語族、(イタリヤ語、プロバンス語、フランス語、イスパニア語、ポルトガル語、ルーマニア語)

d. ケルチック語族、(アイルランド語、ウエールス語、スコットランドの一地方に行はれて居るもの)

e. スラボニック語族、(ロシヤ語、ボイランド語、ボヘミア語、セルボア語、ブルガリア語)

f. バルチック語族、(リスアニア語、レット語)

g. ドイツ語族、(ゴシック語、氷島語、ノルエイ語、スエーデン語、デンマルク語

代サキソン語、オランダ語、英語、ドイツ語

一四一〇 **セミチック語族** (Semitic languages)、

a. アッシリアバビロニア語、フィニシア語、ヘブリュー語、シリア語

b. アラビヤ語、

一四一一 **ハミチック語族** (Hamitic languages)、

a. 古代エジプト語、

b. リビア語、

c. エシオピア語、

一四一二 **ウラルアルタイ語族** (Ural Altaic languages)、

A 西アシヤ部

アッカヂア語、スメリア語等

B ウラル部

a. ヒンランド語、

b. ラプランド語、

c. ウォーチヤック語、

d. モルドウィン語、これはウォルガ河の右岸に行はれて居る

e. マジヤル語、ハンガリアに行はれて居る

C サモエド部

ユラック語、オスチャツク語、エニセイ語等、

D トルコ部

a. ヤクート語、

b. ウイグル語、

c. ノガイ語、キルギシ語、

d. 西部トルコ語、

E. 蒙古部

a. 東部蒙古語、

b. カルマック語、

c. ブリヤット語、

F. ツングース部

a. ツングース語、

b. 滿州語、

c. 日本語、

一四一三 **單綴語族** (Monosyllabic languages)、

a. 支那語、

b. 安南語、

c. 暹羅語、

d. 緬甸語、西藏語、

一四一四 **マレイポリネシア語族** (Malayo Polynesian)、

A マレイ部

a. フィリッピン語、モルツカチムルマダガスカル臺灣等に行はれる諸土語

b. ジヤワ語、マレイ語、ボルネオ語、

B ポリネシア部

サモア語、ニュージーランド語、ハワイ語、タヒチ語、

C メラネシア部、

ニューヘブリード、ニューカレドニア、ニューブリテン、メロモンの諸島嶼に行はれて居るもの、

一四一五 **中部アフリカ語族** (Central African)、是はアフリカの中部、即ち北部のハミチック語族と南部のバンツー語族との間に介在するもので、語族といふことが寧不當で、要するに、野蠻人の土語の集團に過ぎないのである。

一四一六 **バンツー語族** (Bantu or Kafir)、是はアフリカの南部一體に廣がつて居るものであるが、その南端にはホッテントットとブッシュマンの言語が存在して居る。

其他、斯の如き語族或は語族に取纏めるとの出來ない者が、世界の各方面に殆ど無數に存在して居るが、それらは頗る繁雜に渉るから、すべて省略する。（保科孝一）

參考書目

Sweet H. *History of Language.*
Gabelentz. *Die Sprachwissenschaft.*
Sayce. *Introduction to the Science of Language.*
Whitney. *Language and the Study of Language.*
Strong. *Introduction to the Study fo the History of Language.*
Gillus *Manual of Comparative Philology.*
岡倉由三郎氏 言語學十回講義
保科孝一氏 言語學講話

修辭學

一四一七 **緒言** 本書の目的は或る一人の學者、或は一國、一時代の修辭學を述べるのではなくして、各國各時代の諸學者の所説に共通なる要點を捉へて、修辭學とはどんな學問か、斯の學の核を成して居る中心點が何處にあるかを示さうとするにある。此の目的に應ずるため、叙述を二分して、第一篇に於て修辭學の歴史を説き。第二篇に於て修辭學の組織を説く。

一 修辭學の歴史

修辭學を一科の學問として成り立たしたのは西洋である。東洋諸國にも之れに關する研究の無かつたではないが、遂に一科の學問を成すまでには至らなかつた。

西洋の修辭學史を大別すれば、ギリシア、ローマ、中世紀、文藝復興期及び近世の五期となる。今、各時代を代表する名著の示す所により、傍らクインチリアン、ホエートリー、ジェッブ(Jebb)等の所説を參酌して、左に變遷の概要を叙する。

一四一八 **第一期ギリシアの修辭學** 修辭學を創始し又之れを完成したのはギリシア人である。アリストートルの佚書の中に「エムペドクリーズは修辭學を創し、ヅェノーは論理法を創す」といふてあるが、茲に「創す（インエント）」といふのは、最初に修辭學を組み立てたといふ意味ではなくして、寧ろ言表法に熟達し巧みに譬喩を用ゐたといふ程の意味らしい。實際修辭を一の術として建設したのは、

一四一九 **コラックス** (Corax) であつた。仔細は、西紀前の四六六年にシラキュースの專制君主が滅ばされて共和國が建てられた。さて新政府が建つて先づ頻繁と起こつたのは、共和黨の亡命者が前に沒收された財産回復の訴訟である。

而して其の訴訟には文書の證據が甚だ少なく、從つて主に推論辯説に據るを常とした。「修辭（レトリック）」といふ新技術は斯樣な場合にその源を發したので、西洋の修辭學は其の初めに於て訴訟用、法延用、討論用といふ特色を具へて居たのである。コラックスは材料整理法即ち組織體制の段取を序論(Proem)、説話(Narrative)、論證(Arguments)、副叙(Subsidiary remarks)及び結論(Peroration)の五段とし、次に一般蓋然の論式(Topics of general probability)を説いて其の双關的用法を示した。例へば、弱者が強者を毆打したと告發された場合には「弱き者が強きを毆つといふはあるべき事か（プロバブル）」といひ、強者が弱者に訴へられた場合には、「強者に罪の歸するのが知れきつて居るのに毆打罪を犯すといふは、有るべき事か」と辯ずる類ひで、此の論法は初期の希臘修辭の大なる武器として盛んに用ゐられた。彼れについで弟子のチシアス(Tisias)が出で、又ゴルジアス(Gorgias)などいふ修辭家が出でたが、特にいふ程の事はない。

一四二〇 **アンチフォン** このうち其の著述の後世に殘つた最初の修辭家は、アンチフォン (Antiphon 前四八〇—四一一) である。彼れはアゼンス府雄辯家の隨一に數へられ、修辭の理論と實際とを結び付けたと云はれる。當時ギリシアには法廷辯論代作といふ新職業が起こつたが、彼れはアゼンス府で最も早く之れに從事した一人で、其の著述は、此の時代の修辭が研究期より實用期に移る過渡期に在つたことを示して居る。其の著の中に三篇の劇がある、いづれも殺人犯吟味の場合を寫したのであるが、細かしい事は省略して唯だ論辯の骨格だけを記す

に止め、而して修辭家の思想の有機的發展をば大膽な浮彫ともいふべきやうに、精密に活き〳〵と寫して居る。之れを見ると、おのづから當時の辯論代作者等のやり口を知ることが出來る。彼れの文は流暢の致を缺いて居るが、詞藻には對句や現寫法などが用ゐてあつて莊重の妙味がある。アンチフォンと相對して

一四二一　リシアス（Lysias）といふ雄辯家が居つた。彼れはアンチフォンが後世嚴格體或は蘆峨體と稱せらるゝ文體の一面を代表したと相對して技巧變化に富んだ文體の模範と稱されたが、修辭史の上には格別な地位を占めなかつた。

一四二二　アイソクラテス　彼等についで起つたのはアイソクラテス（Isocrates 前四三六—三三八）である。其の著に『修辭術』といふがあつて、古來屢〻引用されるが、本物かどうか疑はしい。しかし彼れが修辭を一の技術として教授したのは確かである。彼れは修辭學を定義して「勸說の學」（Science of Persuation）といふたが、此の定義は長く修辭學者に襲用された。彼れの教授法は第一に術語を說明して、散文に用ゐるあらゆる技術的、修飾的の要素、例へば各種の詞姿（Figures）文體（Style）等を教へ、第二に前に教へた抽象的の理論を實際作文の上に應用させて、それを添削するといふ段取であつた。三九〇年より四十年に至る、五十年間に、彼れの學派の榮えたのを見ればアイソクラテスが辯士文章家の養成に成功したことは疑ひない。

茲に一つ注意すべきはアイソクラテスに於て修辭が竟に一種の專門技術として立派な地步を占むるに至つたことである。詭辯のみならず品性修養の方便としてのみならず品性修養の方便として立派なかさむが爲めに如何なる方法形式を用ゐたかを示して居た。彼れは此の夥しい材料を基礎として、その中から辯士說客の常に必ず從ふべき通則を作らむとしたので、その解剖、說明、組織の非凡なる手腕によつて、よく此の空前の或る意味では絕後の名著を大成したのである。殊に彼れの尊ばるゝは氣高き態度を取つた點で、此の點に於て彼れは始めてソフィストの手より修辭學を救ひ出したと云はれる。蓋し當時の修辭學者は概ね善惡正邪に頓着なく、唯だ辯說を巧みにして世に持て囃さるゝ目的として居たが、アリストートルはアイソクラテスよりも更に堂々たる態度を取つて、修辭の役目は眞理正義を立するにありと說いた、而も此の道德的態度の爲めにその銳利周到深邃なる科學的考究を害はるゝ事がなかつた。

一四二三　アリストートルの修辭學　アイソクラテスと同時に、やゝ後れて起こつたのは諸學の祖と稱せらるゝアリストートル（前三八四—三二二）である。彼れに取つてアイソクラテスは實に第一の競爭者で、彼れは常にアイソクラテスを引合にして諸生を勵ました。彼れの「修辭學」（Rhetoric）は、前三三〇年、乃至二二年の間に出來たもので、至つて無味乾燥なるものであるが、歷史的科學的に見ると非常に驚くべく又興味あるものである。彼れの名著は無論其の卓越した天才に成つたのであるが、一面時勢の所產とも見られる。當時彼れの前にはギリシアの大雄辯家等が試みて辯說の豐富なる實例が累積して、彼等が理を說き人を動かすに如何なる方法形式を用ゐたかを示して居た。彼れは此の夥しい材料を基礎として、その中から辯士說客の常に必ず從ふべき通則を作らむとしたので、その解剖、說明、組織の非凡なる手腕によつて、よく此の空前の或る意味では絕後の名著を大成したのである。殊に彼れの尊ばるゝは氣高き態度を取つた點で、此の點に於て彼れは始めてソフィストの手より修辭學を救ひ出したと云はれる。蓋し當時の修辭學者は概ね善惡正邪に頓着なく、唯だ辯說を巧みにして世に持て囃さるゝ目的として居たが、アリストートルはアイソクラテスよりも更に堂々たる態度を取つて、修辭の役目は眞理正義を立するにありと說いた、而も此の道德的態度の爲めにその銳利周到深邃なる科學的考究を害はるゝ事がなかつた。

一四二四　アリストートルの修辭學の

アリストートルの「修辭學」に說く所は今日の學者に對しては適切ならぬ趣もあり、又餘りに廣く亙り過ぎて居る傾きもある。けれども彼れの修辭學組織は爾後の修辭研究に則を與へたのみならず、彼れ以後に出でた各國各時代の修辭學は殆んど彼れの組織の順序輕重を轉換したに過ぎぬやうにも見える。譬へば彼れは修辭界の總本家大問屋で後の修辭學者を之れに比ぶれば種々の特色はありながらに末家小賣店の觀あるを免れぬ。從つてアリストートルの修辭學を說けば後の組織篇の補遺ともなる故に、左に其の梗概を揭げる。

アリストートルの修辭學は三卷に分かれて居る。其の第一卷は宗と論旨證明に關する說で、修辭の本領、効力、定義、分類等を含んで居る。

アリストートルの修辭學梗概

一四二五　第一卷梗概　修辭學は論理學と對の學問で其の取扱ふ材料は何人も多少知り居る事即ち特殊の科學に屬せざる事である。程度の差はあるが人として何等かの說を主張し或は論難せむと企てる事の無い者はない。而して說の主張論難等に關する事柄を統一して組織立てる事が修辭學の仕事である。然るに在來の修辭學者等が研究の結果を見ると價値なき枝葉の方面にのみ腐心して肝腎な要點を取逃して居る樣に見える。例へば二段論法（Enthy-

meme）は最近世の修辭學者は餘り說かぬやうになつたが、昔は說理の方面に重きを置く修辭學者のやかましく說いた者、（後に說明する）の如きは實際論證の根幹となるべきものであるのに、彼等は一語も之れに及ばぬのみならず、事理を明らめる事は二の町にして相手の偏見、感情を動かす事や、序論說話、結論等の段取に關して甚疎略を裝して居る。從つて彼等は勸說の方法に關しては何等の發見をもして居らぬが、本來勸說（Persuasion）は辯者を其推理案たらしむる所以の原で、修辭上最も必要なものである。蓋し世人が演壇修辭よりも法廷修辭を重んずる理由は、前者は事理を明らかにすれば足る故に、主題以外の飾を加ふる必要なく、聽者は唯だ辯者の言ふがまゝを理解すれば十分とするけれども、後者には其の上に判者の感情を左右する面白味があるからである。法律が法廷に於て無關係なる事を述べる事を禁ずるのもその爲めである。

けれども信ぜしむるにはしてその技術がやがて一又修辭學上の證明は二段論法（エンテメーム）の一種である。故に論理に明らかなる者は自然に修辭にも巧みなるべき筈である。然ば特に修辭の必要は無いかといふに、さうではない。

一四二六　修辭の必要なる所以　が四ヶ條ある。第一、眞理正義は本來非理不正よりも強かるべきもの、故に苟し其の過失によるので、其場合此の場合に修辭は屈正的第二、純粹なる論理的說明を理解し得ぬ俗衆には通俗に碎いて合點さする必要がある。此の場合に修辭は敎訓的（Instructive）の用をする。第三、首尾よく勸說するには、聞道の兩面より論じて、我が說を立すると共に反對說を破らねばならぬ、修辭は論理と同じく正にも邪にも積極にも消極にも偏頗なく武器を貸すもので、吾等が一の說を立てようとする場合に、如何なる反對說が立ち得るかを指示しこれを破する方法を案ぜしめる。此の場合に修辭は暗示的（Suggestive）の用をなす。第四、人間の特色は身體活動の點よりは寧ろ言語を有する點にある。若し身體によつて自ら防衛し得ぬのが不面目ならば、言語によつて自ら防衛し得ぬのも同じく不面目と云はねばならぬ。而して修辭は言語によつて一種防衛的（Defensive）の用をなすものである。即ち修辭には正、敎訓、暗示、防衛といふ四大効用がある。或は之に對して然らば濫用された場合には如何と問ふ者もあらうが、此反對說は德の外凡ゆる善美なる事物に加へられる、殊に最も有用なる事物に加へられる。力も健康も富も同樣に濫用されるではないか。

一四二七　修辭學の定義　吾等はこゝに「レトリック」を定義して「各主題に關して出來る限りの勸說手段を考究する技能」といひ得る當し修辭學は、醫學が健康疾病の原因だけを研究し、算術が數だけを研究するに異つて、あらゆる題目に關して勸說の方法を考ふるものである。

一四二八　非技術的方法と技術的方法　勸說を有効ならしめる方法に此二がある。第一は技術以外の證明、即ち修辭學の供給を俟たずして始めより存在する證明、例へば證據物、法間、證書、文書等の提供する證明である。第二は辯者の技能、組織の方法等によつて得べきもので、それに三種ある。一は倫理的證明で辯者の人格に成り立ち、二は情緒的證明で聽者の感情を動かす所に成り立ち、三は論理的證明で證明の仕方に成り立つ。總じて修辭家は自家に倫理的光彩あらしめて

聽者の信用を博せむが爲めに、論理的熟練の外に人格分析の能力を具へ、又感情の起因を明らめて之れを聽者の心に生起せしむる方法を知らねばならぬ。故に修辭學は一面に於ては通俗なる論理學と認められ、一面に於ては技術的證明の中最も肝要なるは論理に關係するといふ二重の關係を持つて居る。

一四二九　論理的證明　である。論理學に三段論法があり、歸納法があるのと相對して、修辭學に二段論法(Enthymeme)があり、舉例論法(Example)がある。二段論法は三段論法の一前提を省いて煎じ詰めたもの、例へば「我れは弱し、故に服從せざるべからず」、「凡そ人は死す、故にソクラテスは死すべきなり」といふ類ひのものである。つまり一前提を心で補ふやうに省くので、普通の備はつた三段論法よりは、實用上一層簡潔に言ひ表はし得るもの、之を名づけて修辭的三段論法(Rhetorical syllogism)といふ。舉例論法は實例を舉げて論旨を證するもので、之れを修辭的歸納法(Rhetorical induction)といふ。次ぎに論式即ち論の型(かた)([illegible])英語にては Topic或(Commonplaceと譯する)の論があり、之れを普通式、特殊式の二種に分ち說明した後、

一四三〇　修辭の分類　に移る。修辭に三種ある。本來、辯說は辯者、主題、聽者の三要素あつて、始めて成り立つものである、聽者に、唯だ聽くだけのものと、聽く上に判斷せねばならぬ者とある。聽き且つ判斷する方の辯說が若し將來の事に關する場合には之れを唱諮的修辭(Deliberative rhetoric)といひ、過去の事に關する場合には之れを裁判的修辭(Forensic or Judicial rhetoric)といひ、唯だ聽くだけの辯說ならば顯彰的修辭(Epideictic or Demonstrative rhetoric)といふ(唱諮的修辭(語は熟して居ないが)は公事に關し我が意見を提唱して公衆に訴ふる演說で、論證的、提唱的と譯してもよい。時に於ては將來に關し、事柄は勸去或は諫止を主とし、公衆の便益を標準とする。裁判的修辭は、時は過去に關し、事は難詰或は辯護を主とし、而して其の標準は正、不正を定めるにある法廷的、對論的とも譯される。顯彰的修辭は褒貶を主とするもので、時は多く現在に關し、其の標準は名譽或は恥辱といふ點にある。褒貶的、修飾的とも譯される。

一四三一　唱諮的修辭　家の說く所は必然的偶然的の事でなく吾等の力に爲し得べき事でなければならぬ。其の主要な題目は歲入、和戰、內國防禦、輸出入、立法の五事である。故に彼れは此の五事に關し一通りの知識を持つてる居事を要する。又凡べての人の望む所は幸福で、唱諮的修辭家の說く所は常に幸福に關係して居る故に、彼れは幸福及び幸福を組み立てゝる要素を知つて、常に公衆の幸福を成すことを念頭に置かねばならぬ、又彼れは善と便利との何たるかを知り、又善き、便利なる事物が二つ以上現はれた場合に優劣を決する爲めに比較考定の標準を知らねばならぬ。又我が辯說に力あらしめん爲め、政府の形式、種類、目的に通ぜねばならぬ。政府に民主政體、頭政寡體、貴族政體、君主政體の四種がある。民主の目的は自由、寡頭のは富、貴族のは善良なる法律の制定と都市の秩序、君主政體のは自由權力の保護である。

一四三二、顯彰修辭　(之れを說いたのはア氏が始めで、彼れは之れを唱諮的修辭の一部と見たらしい。後にローマのクインチリアンは此の類別を評して褒貶に關する辯說を修辭の三大部門の一とするならば哀訴修辭、慰藉修辭、感激修辭、警戒修辭、感謝修辭、命令修辭などいふ幾百千の修辭部門が出來るであらうと云うて居るが、とにかくこれは其の後長い間用ゐられた分類法である)の主題となるは德、不德、名譽、不名譽等である。故に此の方の修辭學は之れに通曉し、尙ほ其の說に信用あらしめむが爲めに其の德性を養はねばならぬ。と云つて德、名譽等に關して委しき說明をなして後曰はく舉例論法が最も唱諮修辭に役立ち、二段論法が最も裁判修辭に役立つが如く、顯彰的修辭に取つて最も普通に有用なるは擴充誇張の法(Amplification)である。第三の

一四三三　裁判的修辭　裁判的修辭に關しては、辯者はまづ其の非難し辯護する事柄の數と性質とを知らねばならぬ。

吾等の先づ考定むべき事が三點ある。第一は不正を行ふ動機、第二は不正を行ふ者の性質、第三は被害者の氣質性格である。不正を爲すとは法律に違反して故意に有害の行爲を爲すことを云ふ。行爲に隨意的なると不隨意的なるとがある。而してあらゆる行爲の動機は快樂である故に、辯者は快樂に關する世間普通の概念を知ることを要する。次ぎに不正を行ひたる者、及び損害を受けたる者の性格を知るに就いては、行爲の正邪を分つ一般の基礎を知らねばならぬ。また行爲を法律に照らして其の行爲が個人を害したか社會公衆を害したかを知らねばならぬ。

一四三四　非技術的證明　に法律、見證、證書、拷問、宣誓(Laws Witnesses, Deeds, Torture, Oaths)の五種がある。

(拷問に關する當時の修辭學上の學說は、拷問されて實を吐くは、實を吐く方が自己に利益なるが爲めといふにあつた。當時の修辭學者は斯樣な問題に關して、しきりに議論を鬪はしたのであつた。)

一四三五　第二卷　は同じく論旨證明に關する說で、おもに感情、論式、二段論法、舉例論法を論じて居る。其の要に、

一四三六　倫理的證明、感情的證明　再び技術的證明の說に返る。其の中、論理的證明は濟んだので、倫理的證明、感情的證明の論に移る。辯者は自說を明かに述ぶるに滿足せずして、其說を聽者の心に落着かせねばならぬ、かくするには或る種類の性格を身に具へ、或種類の感情を以て聽者の心を包擁することを要する。辯者の信用を博する原因が三つある。第一は知識、第二は德第三は聽者に對する善意即ち「爲めを思ふ心」である。善意を表はし親しげに見えるには情緒を分析して何人が何人に對して如何なる場合に如何なる情に動かさるゝかを研究せねばならぬ。(かくいふてアリストートルは二章より十一章に至る十章を費して憤怒、溫和、親愛、嫌惡、恐怖、羞恥、感謝、憐憫、侮蔑、嫉妬、競爭等の情を詳論して居る。(又是等の情緒に訴ふるに當たつて修辭家は聽衆一般の物質に注意し、人生の種々の年代、種々の境遇の特色を明らかにして青年、壯年、老年、身分高き者、富める者、權力ある者等のそれぐの性癖を呑み込まねばならぬ。(此中壯年の性情を論ずる所で、身體は三十歲より三十五歲までの間に最熟し、精神は四十九歲の頃最熟すると說いて居る。)

一四三七　凡ゆる種類の辯說に應用すべき普通論式　(Universal topics or Commonplaces)が四つある。第一は可能と不能可。第二は事實が起り起らざりしか。第三は事實が起るべきか起らざるべきか。第四は誇張すべきか控目にすべきか。(Amplify or Diminuate)此の四式で、如何なる論說でも出來る事か出來ぬ事か、過去に於て起つた事か起らなかつた事か、未來に於て起るべき事か起るべからざる事か、といふ點に關せぬはない。勸諫褒貶、原被兩造、何れの場合にも誇張し、或は控目にする事によつて自ら利すべきは云ふまでもない事である。而して是等の論式の中にて誇張は最も顯彰修辭に通じ、過去に關する可能は最も裁判修辭に通じ、未來に關する可能は最も唱諮修辭に通ずる。

一四三八　舉例論法及び二段論法　ア氏は此卷の末に再び論理的證明を論じ此二法を詳しく說明して居る。普通の勸說法は舉例論法と二段論法との二種である。舉例論法に二種ある。第一は歷史的舉例法(Historical examples)というて實際生起した事例を引くもの。第二に技巧的舉例法(Artificial examples)で、これにまた假作例(Illustration)と假作物語(Fable)との二つがある。假作例とはソクラテスの慣用せる如きもの、即ち「役人を抽籤にて選むは相撲取を籤引にて選むに似たり」といふ類ひ、假作物語とはエソップの類ひをいふ。假作物語は唱諮的修辭に適して居る。二段論法を有せぬ場合には、證明として例を用ゐ、之れを最初に置くがよい、二段論法を有する者は證據として例を用ゐる、之を最後に置くがよい。

格言は斷定(エンシミーム)である。二段論法の結論は格言である、而して二段論法は理由附きの格言とも云はれる。例へば「人類一人として全く自由なるは無し」といふ格言で、之れに「彼等は皆金錢若くは運命の奴隸たればなり」といふ理由を加ふれば二段論法となる。二段論法の効力は段取をおろぬいて手取早くするにある。無學なる者の辯說が百姓一揆の煽動に適するは二段論法を用ふるからである。二段論法に立論的(Confirmative)と駁論的(Refutative)との二種がある。立論的二段論法の要素には、反對より導き來たるもの、例へば「節制は善なり、何となれば不節制は不善なればなり」、關係事項より導き來たるもの、例へば「命令善ならばその命令を行ふも亦善なり」、比較より來たるもの、例へば「神だに知らぬ事あらば人間は云ふ迄もなし」、時の關係よりするもの、例へば「爲さぬ中にだに許せり、爲して後に許さるゝは云ふを待たず」等二十餘種あり、駁論的二段論法の要素にも七種ある。(次に論理學の似而非推論(Fallacy)に相當する似而非二段論法の要素の論、論の立て方、破り方の論、誇張と控目の論などあつて第二卷が終はる)

一四三九　第三卷　は話術、文體、結構の論で、之は近世の修辭學の重大なる要素となつて、その殆んど全部を占めて居る者であるが、アリストートルに取つては、勸說證明の研究の方が寧ろ重要視されて居たので、第三卷は全組織中の約四分の一を占めて居るに過ぎぬ。其の大要に、

辯說に關して研究すべき點が三つある。第一は勸說證明の方法、第二は文體即ち言表法、第三は諸部詞の整理即ち結構論。その中第一は前二卷の說明に盡きて居る。第二の文體論に入るに先づ話術(Art of Delivery)を論ずる必要がある。話術は聲を自在に使ひこなす術、即ち如何なる感情を表はす場合に如何なる聲を用ふべきか、如何なる場合に大く細く、強く、弱く、銳く、鈍かるべきかを知る術である。聲に關して知るべきは高さと調子の適應、韻との三事である。音樂の研究は決して輕侮すべきものでない、けれども修辭學の問題として最も重要なるは意見の傳達である。これは修辭學の絕對的必要事で、吾等は聽者に苦痛を與へずして快感を與ふる事よりも遙かに多く說話の主題に留意せねばならぬ。證明の一事を除きて他は悉く無益なりとも云はれる。

一四四〇　話術　は技術といふよりは寧ろ天性に屬する事であるが、文體は明らかに技術的領分に入る。又文體は話術よりも重要なものである。我が思想を一の文體に表はすと他の文體に表はすとは

主題を明瞭にする上に大なる關係がある。

個々の語について見れば

一四四一　文體の美　は第一に明瞭（Clearness）といふ點にある。明瞭は言葉を適切なる意味に用ゐる事によつて達せられる。辯者の用ふべき語は妥當（プロパー）なる語、解り易き語、及び、隱喩（Metaphor）の三種である。成るべく避けて稀れに用ふべき語は外國語、複合語、新造語である。文章を活かして最も引立たしめるものは隱喩である。隱喩使用の呼吸は各自の天才と自得によるの外はないが、其の使用規則を擧ぐれば、第一、稱へる場合には其き事に譬へ、貶する場合には惡しき事物に譬ふること、第二、かけ離れて類似の見出されぬやうな喩を用ゐぬこと。第三、品格の高い譬喩を引くこと等である。又性質形容詞（Epithet）も文章說話に光彩を添ふるものであるが、之れを用ゐるには、飾らんとする場合には美き方を用ゐ、貶さんとする場合には惡しき方のを用ゐるやうに注意せねばならぬ。

一四四二　文體を害ふ　て無力平板にする者が四種ある。第一に虛飾的なる、或は拙劣なる複合語を用ゐると。第二に外國語の濫用、第三に長い不相應な性質形容詞（エピセット）を屢々用ゐると、第四に不穩當なる隱喩を用ゐる事。

直喩（simile）は「如し」「似たり」等の說明づきの隱喩、即ち隱喩を延ばしたもの、隱喩は直喩を一語に約めたものである。直喩は散文にも必要だが、稀れに用ゐるがよい、屢々用ゐれば詩になる恐がある。

文體に關し、個々の語に次いで研究すべきは

一四四三　組立法（Composition, synthesis）である、此の方面で文體の美を成すに第一に、必要なるは文法上の正確さ、用語法（Idiom）の純粹さで、之れに就いて注意すべきは、明瞭あらしむる事、判然たらしむると、曖昧語を用ゐぬ事、適當なる性、數を用ゐること等である。尙ほ此の點より守るべき四ヶ條の法則は「解し易く讀み易かるべし」「句讀によるやうなるべからず」「一働詞を無理に二語以上に兼用す可らず」「長き挿入句をなすべからず」等。次ぎに必要なるは

一四四四　文體の穩雅　で之れに三要素がある。第一は感情を適切に表はす事、例へば辱しめられた場合には激したやうに言ひ表はす類ひ、第二は性格位置に適應すると、例へば紳士ならば上品に話す類ひ、第三は主題に適應する事、例へば大事件は調子高く、小事は輕く話す類である。

散文には多少

一四四五　韻律（Rhysm）の必要がある。無論詩歌ほどに必要はなく、又調子づき過ぎては却て害になる。韻律の要素となるものは綴の長短で、短綴を單位とする。主なる律は「長短短（ヒロイック）」（一 ((heroic 或は dactylic といふ）「短長（アイアムビック）」（(一 iambic）「長短（トロケーク）」（一 (trochaic）「一長三短（ピオニック）」（一 (((paeonic）の四種である。其の中「長短短（ヒロイック）」は散文には莊重に過ぎ「短長（アイアムビック）」は平凡に過ぎ「長短（トロケーク）」は輕きに過ぐる。散文、辯說に最も適したのは「一長三短（ピオニック）」で、「長短短短」のピオニックは文章の起首に用ゐるに適し、短短短長のそれは結尾に用ゐるに適する。

一四四六　聯接體と停步體　との二種がある。前者は語句が長々と續いてピリオドに至られば意義の完了せぬもの、之れを periodic style 或は Continuous style といふ。後者は片端より意味を極めつゝ叙述を進め行く者、之を Reflex, divided 或は Running style といふ、屈折體とも云れる。停步體は句々に理解して領きつゝ進み得る故に心地よい。聯接體は注意が吊されて待遠しき故に不快感を與ふ。

說話文章の句讀は長きにも短きにも過ぎぬがよい。

一四四七　偶對　文に接續語によつて分がたる、ものと對偶あるものとある。部分の對峙より成るを對偶（Antithesis）と云ひ、句の均等なる場合には對句（Equipoise）といひ、句の前後の端同じき場合には同韻（Alliteration）（アリストートルは此の語を脚韻にも兼ね用ゐた）といふ。對偶的文體は雅致あつて解し易い、又兩翼の類似がある故に推理を助ける。

一四四八　文體の品格優美　文體の美の根本原理は「心安く報告（イーシリー）を受け取る事は自然に萬人の心を喜ばす」といふにある。外國語の不快なる、解り過ぎて何等の新知識をも與へぬ只言（など）の不快なるも皆此の理による。隱喩の人を喜ばす事も、直喩の隱喩ほどに人を喜ばさぬとも、二段論法の面白き事も、皆之れによつて說明される。さて文の美を成し之れに生氣あらしめるものの中主要なるは第一對偶第二隱喩第三活喩の三種である。隱喩に四種ある。一は一般を特殊に用ゐるもの（花といひて櫻を指す類ひ）二は特殊を一般に用ゐるもの（パンといひて食物を指す類ひ）三は特殊を他の特殊に用ゐるもの（謀を咲きつけたといふ類ひ）、四は比例によるもので、其の中類似の關係によるものが最も文の美を助ける。例へば、「國に靑年なきは年に春なきなり」の類である。（アリストートルは後世謂はゆる提喩（シネクドキー）、換喩（メトニミー）をも隱喩の中に含めた）。

一四四九　活喩　又は擬人法（Personification 或は Animation）は事物に生命を與へて眼前に活躍せしめる言表法、例へば「矢は飛ぶ」「アゼンス人は全市をシャリイに注ぎ出だせり」の類。活喩は自然の模倣である。話喩は生きた動物の動作を生命なき事物に加へた時に面白く隱喩は適切にして而も明らさまならざる關係に基けるが面白い、又[illegible]あるいは文の味をも增す。謎、諺、逆語等の妙味

は茲にある。秀句（pun 或は paragram）は一語に二義を寓するもので、巧みに排置して句が短く對偶があれば面白い。諺も誇張（hyperbole）も一種の隱喩なるが故に面白い。總じて隱喩、活喩、對偶等が併用されて協力する時は文章が非常に美しくなつて來る。

一四五〇　修辭の種類と文體　修辭の種類によつてそれ〴〵に適當なる文體がある。文章に適當なる文體と辯說に適當なる文體とは同一でない。讀まるべき文章は聽かるべき辯說に比して一層精確を要し鍛錬を要する。而して辯說の文體は動作と發音とに調和せねばならぬ。辯說は一たび聽けば去つて跡なくなるが、書いた文章は幾たびも熟讀さるゝ。吾等は常に此の相異點に着眼せねばならぬ。書いた文章は口述では平弱にして勢力なく、演說文より動作音辭を去れば可笑しなものとなる。書いた文章には接續語の省略や反覆は排斥せねばならぬが辯說に於ては共に一種の修飾となる。三種の修辭の中、顯彰修辭は最も彫琢を要するもので、書く文章に近い。裁判修辭は唱諧修辭よりも一層精確なるを要し、唱諧修辭は裁判修辭に比して一層動作との調和を要する。裁判修辭の中でも、少數の判官の前で述べるものは一層確實なるを要し、多數の判官の前で述べるものは一層動作との調和を要する。離れて見る繪畫が彩色の精細を要せざると同じく、多數人に對する辯說は荒木どりのスケッチ的に遠目に面白く見ゆればよい。最後は

一四五一　材料整理（Arrangement）即ち說制段落の論である。從來、段落四大別論が最も廣く行はれて、第一序論（Exordium）或は「Proem」第二說話（Narrative）第三證明（Proof）第四結論（Epilogue 或は Peroration）と別けて來たが、これは本來謂はれなき分け方で、あらゆる場合に通じて必然に重要なるは論旨の敍說（Statement）と其の立證（Proof）との二つだけである。けれども、假りに在來の四大別論に從へば序論は全論の緒で、辯說の理由を述べ、我が爲めに不利なる感銘を聽者の心より除き去るなどがその主なる仕事である。說話は事實論旨を詳しく叙する部分で、顯彰修辭では聯接させずして切れ〴〵に挿入するがよく、裁判修辭では詳密に過ぎず端折り過ぎずして中庸を得るがよい。唱諧修辭は主として未來を說くもの故、說話の必要が最も少ない。證明に關しては、裁判修辭の立證すべきは事實（行はれたるか）、損害（害せられたるか）、度（事件が大か小か）行爲の道德的性質（正しきか）の四點である。顯彰修辭にては論旨の擴充即ち證明となる。唱諧修辭では敵手の謬論を破する事が證明の一部分で擧例論式が最も之れに適する。又場合により設疑（Interrogation）嘲笑（Ridicule）によつて敵手を蹴弄するもよい。

一四五二　結論　は全論の大括りで、其の四大要事は、第一聽者をして我れに好意善感を懷かしめ、敵手に反感を懷かしめる、第二我が說を擴充して反對說を減殺せしめる事、第三聽者を感激せしめる事、第四、前論の要を摘まんで聽者の記憶を新にすることである。而してぼつ切れの斷叙文（Asyndeton 或は disjointed Style）が打止めの文句として最も妙である。（かくいふてアリストートルはリシアスの演說中の「余は說けり―諸君は聽きたり―事は擧げて諸君の手に在り―諸君自ら斷ぜよ」（英譯すれば"I have spoken,—you have heard,—the case is in your hand,—pronounce your decision"）といふ斷叙的の名句を引いて此の名著を結んで居る）。

一四五三　アナキシメネス　アリストートルの『修辭學』は古來の修辭書中で最も科學的なるものと云はれる、又彼れの組織は修辭組織上殆んど唯一の模範となつて、世々の修辭學者が殆んど彼れの所說以外に出で得なかつた趣がある。彼れと同時にラムプサコスのアナキシメネス（Anaximenes）といふがあつて、アリストートルの著述の出た數年前に『修辭學』を出した、而して其の書はアリストートル以前の專門的修辭學の最も優れたものである。此の書にはアリストートルに見るが如き深透精緻なる研究は見られぬけれども、實際的の方面には大いに優れて居る所がある。アリストートルのは修辭哲學といふべきもので、抽象的なる原理規則の結集とも見るべき趣があるが、アナキシメネスの『修辭學』はよく此の缺點を補つて居る。

一四五四　ギリシア末期の修辭學　アレキサンダー時代よりオーガスタス時代に至る三世紀の間は、修辭學も他のギリシアの諸學術と同樣の運命に逢うて爛熟不振といふ有樣であつたが、アリストートルの學風は其の間依然として行はれて居た。其の頃アジア方面にはギリシアの學術を輸入した結果、華麗にして衒氣ある修辭の風が盛んに行はれて居たが、此のアジア風の修辭が後にローマに入り、

アゼンス風の修辭と對峙して多くの摸倣者を得た。名高い雄辯家ホルテンシウス(Hortensius 前九四年頃の人)の如きは其の一人である。其の後のギリシアの修辭學者で特に揭ぐべきはテムノスのヘルマゴラス(Hermagoras)である。彼は西紀前一一〇年頃に出でゝアリストートル以前の實際的修辭學とアリストートルの哲學的修辭學とを併せ學びて新に學者的修辭學ともいふべき一派を起した。而してアイソクラテスの說がギリシアの雄辯に大影響を及ぼしたやうに、彼れの說は後にローマの雄辯家に用ゐられて大影響を及ぼした。彼れは雄辯を熟練によつて達し得べき遊戲と見たるアジア風の修辭說に反抗し、あくまでも立派な藝術として研究するといふ態度を取つた。

一四五五　第二期ローマの修辭學　生命ある修辭研究は紀元前一世紀頃ギリシアよりローマに移つた。ローマ時代になつて修辭論の魁をしたのはケトー(Cato)アントニウス(Marcus Antonius)等で、彼等についで、多くの修辭家が輩出した。ローマの修辭學の中で最も完備したと云はれるは "Rhetorica ad C. Herennium" といふ書である。此書は辯說を朗讀的(Demonstrative)判的(Forensic)の三種に分かち、辯者須具の性質として立案(Invention)整理(Arrangement)文體(Style)記憶(Memory)發音(Pronunciation)の五事を擧げ、又辯說を序論(Exordium)主張點列擧の後)證明(Proof)辯駁(Confutation)及び結論(Conclusion)の六部に分けた。此の書の外に、組織人格其の他の點に於て一世に欽仰せられ、ローマ修辭學の泰斗と稱せらるゝはシセロ及びクィンチリアンである。

一四五六　シセロ　シセロ(Cicero 前一〇六—四三)の修辭書中の名著は『雄辯家(De Oratore)』(" De Oratore" 又『雄辯術系統』(" De Institutione Oratore" 又『雄辯家教育』とも譯されてある)は、ヘルマゴラス以來の學者的修辭學を、最も完全に現はしたものと云はれる。彼は、雄辯はあらゆる學藝修養の究竟目的であつて、學者の精神上、道德上、一切の修養は、畢竟雄辯家になる爲めであると說き、かくして其の大著の第一卷には、生まれてから、修辭學を修むるに至るまでの、準備的修養を說き、最終の卷に於ては、雄辯家になつた後、人格を鍛へ上げる工夫を說いて居る。彼れの大著に於ける所說の該博、精緻なる事は雄辯家落タスに示したもので莊大なる劇を見るやうな趣があり、ローマの思想人物の精華を茲に集めたかとも思はれる。けれども、彼れは雄辯家辯として偉大なる程、修辭學者として偉大ではなかつた。彼れは「完全なる雄辯家辯は完全なる人間なるべし」と說いた。これは彼れの修辭說の全體に行き亘つて居る思想で、此の一言によつて、彼れが道德政治其の他あらゆる修養と修辭に結び付けむとしたことが解る。同じ思想は

一四五七　クインチリアン(Quintilian 紀元四二—一一八)にも見られる。彼れはローマ第一の修辭學者で、其の十二卷の大著『雄辯術系統』(" De Institutione Oratore" 又『雄辯家教育』とも譯されてある)は、ヘルマゴラス以來の學者的修辭學を、最も完全に現はしたものと云はれる。彼は、雄辯はあらゆる學藝修養の究竟目的であつて、學者の精神上、道德上、一切の修養は、畢竟雄辯家になる爲めであると說き、かくして其の大著の第一卷には、生まれてから、修辭學を修むるに至るまでの、準備的修養を說き、最終の卷に於ては、雄辯家になつた後、人格を鍛へ上げる工夫を說いて居る。彼れの大著に於ける所說の該博、精緻なる事は雄辯家落

積の論に結び付けて、上はホーマーより下はセネカに至るギリシア、ローマの主なる作家の評論を載せ、乳母の心得、私學公學の比較、數學の敎授法までを詳しく論じたのを見ても解る。但し吾等は彼に於て該博、折衷、集成を見るのみで新機軸を見ることが出來ぬ。彼には廣さあつて深さ無く精しさはあるが締りが足らぬ。

一四五八　クィンチリアン以後の修辭家　クィンチリアンに次いで有名なのはヘルモゲネス(Hermogenes)である。其著五部の修辭書は、いづれも明瞭なると鋭利なるとによつて名高く、其の說は爾後百五十年の間其の派の主なる典據となつた。其の後二六〇年頃ロンナス(Lonnis)の『修辭術』が公にされ、三一五年頃にはアフソニウス(Apthonius)の『修辭練習』が公にされたが、アフソニウスはヘルモゲネスに代はつて大いに用ゐられ、後、文藝復興期に至つて再び標準的敎科書となつた。三八〇年に出でたエーリウス・セオン(Aelius Theon)の『修辭練習』も亦名高い。

一四五九　職業的修辭學者—ソフィスト　ローマ時代には修辭學が立派な發達を遂げたとは云はれぬけれど、技術實習の流行は空前絶後ともいふべき盛運に達し、從つて學說の研究も亦甚だ盛んであつた。ギリシアからは諸派の修辭家が盛んに入り込んで來る、華奢なる生活を擅にして居たローマ人は頻りに其の華やかな辯說法を歡迎する各地の法廷では絕えず裁判的修辭家を雇ひ入れる。かくてアジアゴール、アフリカは雄辯家輸出の本場となつた。最北極のシューリー人も雄辯家の噂をなし、盜賊も華語を用ゐて話すと云はれたのは此の時で、從つて各都府では、競つて修辭學の講習所を設けて學者を聘する、學者は非常に優遇されて世間の尊敬を一身に集めるといふ有樣であつた。當時修辭學敎師の公職に在る者をソフィスト(σοφιστής)と云つた。敎授或は博士などと同樣の名譽ある學位の意味に用ゐられたので、此の語は中世紀の頃まで此の意味に用ゐられた。

ローマで修辭學の敎師に公職を與へたのはエスパシアン帝(紀元七〇—七九)であるが、其地位が大いに高められて世に漾望されるやうになつたのは一一七年乃至一八〇年頃、而してアゼンス府に於ける學校の組織の完備したのはマルクス・アウレリウス帝の時であつた。當時修辭學校には二個の敎座があつた。一は純粹の技術として修辭學を敎へるので之れをソフィスチック(σοφιστικὴ ῥητορική)といひ、一は法廷に應用した修辭學で之れを政治的修辭學(Political rhetoric)といふた。前者は地位報酬共に後者に優り、加之アゼンス府の青年に對する裁判權を附與されたが、後には更に待遇を高めて租稅を免せらるに至つた。從つてソフィストの中には華美贅澤を極めた者もあつた。ボレモンの如きは、旅行する每に、奴隸、荷を負ふ獸、乘馬、犬等の夥しい行列を從へ、自身は非常に立派な馬車に乘つた。タイアのアドリアンの如きは、學堂に通ふ每に銀の轡をつけた馬に乘り、燦爛たる服裝に稀なる寶石を飾つて講堂に現はれた。當時のソフィストの目的は群衆を感動せしむるにあり、而して其の辯說はおもに二種に分かれた。第一は勸說的(Suasoire)と云つて、通例歷史傳說を說き其人の行爲を稱美し或は非難するもの即ちアリストートルの謂はゆる唱諭修辭に屬すべきものである。第二は論爭的(Controversiae)と云つて、主に法律事件に關したもの、アリストートルの謂はゆる裁判修辭に入るべきものである。但し唱諭、裁判いづれの事柄でも、之れをアリストートルの謂はゆる顯彰修辭風に表はすのが此の時代一般の特色であつた。當時の辯說は多く

現存して立派な文學になつて居る。

一四六〇　第三期——中世期の修辭學　中世紀の大學に於ける學藝修行の組織は、まづ文典、論理、修辭を三學科(Trivium)と云つて、大學卒業前即ち學士(B.A.)になる前の四年間に修むべき學問、次ぎに音樂、算術、幾何、天文を四學科(Quadrivium)と云つて大學卒業後博士(M.A.)になるまでの三年間に修むべき學問、此の七學科をば非常に重んじて、之れを七つの自由學藝(Liberal arts)或は高等學藝と稱へた。此の三學科四學科の思想は六世紀頃から起つたのであるが、當時修辭の方面で典據になつたのはラテン學撮要家のマルシャナス・カペラ(Martianus Capella 五世紀の人)カッショドルス(Cassiodrus五世紀)アイシドラス(Isidorus七世紀)等であつた。此の時代の修辭學は唯だローマを襲いだゞけで、學說、實地兩方面共に衰ふる傾きがあつた。

一四六一　第四期——文藝復興期の修辭學　文藝復興期に入つて、ギリシア、ローマの大作が次第に讀まれるやうになつてから新著述も少しづゝ現はれ出した。英國のレオナードコクスの『修辭術』("The Arte or Crafte of Rhetoryke" Leonard Cox: 一五四九死)は半は纂輯もの半は新しきものと云はれる。次で一五五三年に英のトマス・キルソンの『修辭術』(The Art of Rhetoric"—Thomas Wilson)が出でたが、これは主にアリストートルに據り、傍らシセロ、クィンチリアンを參酌して規則を編成したものである。彼等と殆んど同時に佛國にトンクェラン(Tomquelin)クールセーユ(Courcelle)等が出でゝ各〻著述を公にした。當時の學者一般の目的は概ね修辭に關する古人の最良敎訓を選んでその復活普及を謀るにあつた。當時修辭學は大學でも諸學科の中に重要なる地位を占め、十六世紀の中頃から末にかけてはケムブリッヂ、オックスフォードの兩大學共にシセロ、クィンチリアン、ヘルモゲネス等を基礎として此の學を研究した。其後一六二〇年頃まで、修辭學は正科として取り扱はれたが、十八世紀になつてはそろ〳〵注意されぬやうになつたらしく、一七一二年にスチールがオックスフォードケムブリッヂ兩大學が修辭學研究に關して聾になつたといつて嘆いて居る。此頃から修辭學敎授者の仕事が何時の間にか紙に書いた文章を添削する方に移つて來た。

かくして中世紀以來立派な學者で修辭を研究する者が甚だ少なくなつたが、十六世紀の末に出で、例の簡淨銳利なる文章を以て新說を立て、近世修辭の序開きをなしたのはフランシス・ベーコン(Francis Bacon 一五六一——一六二六)である。彼れは『對言』(Antithets)と題するラテン文の漫筆の中に修辭を論じて、修辭の本領が主として想像感情の方面に在ることを說いて居る。これはアリストートル以來の修辭學者が勸說知解を主としたるに對して一種の新見である。

一四六二　第五期　近世の修辭學　最後に近世に入つて、英のブレアの『修辭學講義』(Lectures on Rhetoric"—Blair)が出で、十八世紀の末から十九世紀の初めにかけて廣く行はれた。美感論、言語論から說き起こして文體、詞姿、體制の論に及びギリシア、ローマの雄辯詩歌の批評に終つて居る。內容の嶄新は少ないが形式が新らしく、簡明にして要を得て居る。アリストートル以後の修辭が勸說知解を主とし辯說を主としたるに反し、情、美を主とし又文學を主としたる點に於て新潮流の魁をなしたものである。次いで出でたのはカメルの『修辭哲學』("Philosophy of Rhetoric"—Campbell.)、これも同じく文學の方面に重きを措いたもので、深遂なる思想嶄新なる研究に於てのみならず、

實用の上に於ても頗る卓越した者であつたが、哲學の名が累したのかブレアの程には行はれなかつた。ホェートリーは之を許して論理の透徹を缺くといふて居るが、これ一つは彼れの論理癖に拘泥した許である。此の二書に次いで出たのがホェートリーの『修辭學の要素』(Elements of Rhetoric—Whately)で、是れは修辭學を論理學の分家と見るアリストートルの說に出立して、主として論證的措辭を論じたもの、あくまで論理的で、說述頗る明快であるが、餘りに論理に傾き過ぎて感情、詞藻の方面を閑却した弊がある。右の三書は近世修辭の先驅をなした名著といはれる。

ホェートリー以後英米に出でたる修辭學の主なる者はヘヴン氏の『修辭學』("Rhetoric"—Haven)クラーク氏の『實際的修辭學』("Practical Rhetoric"—Clark)マーン氏の『作文及び修辭』(English composition and Rhetoric—Hain)バスコム氏の『修辭哲學』("Philosophy of Rhetoric"—Bascom)クヮッケンボス氏の『作文修辭敎程』("Course of Composition and Rhetoric"—Quackenbos)バーデーン氏の『修辭學組織』("Complete System of Rhetoric"—Barleen)ヒル氏の『修辭學原理』("Principles of Rhetoric"—Hill)ケログ氏の『修辭學』("Text-Book of Rhetoric"—Kellog)カーペンター氏の『修辭練習』("Exercises in Rhetoric"—Carpenter)ゲスング氏の『修辭學の實際的要素』("Practical Elements of Rhetoric"—Genung)等である。

一四六三　修辭思想の變遷　を約言すれば、ギリシア人は調和中庸を愛した國民だけあつて、其の修辭は偏頗なく諸方面を具備して居た。むねと辯說を論じながら文學の方面をも全くは閑却せぬ。本部は修辭と立てつゝも、之れに關係ある事は論理、心理、道德、敎育、政治、法律、社會習慣等に至るまで、取り落さずに組織の中に入れて居る。辯說手段の研究に專心ながら動機たる道德に目を離さず、道德主義を取り入れながら、之れが爲めに冷靜なる科學的研究を害はれぬ。研究區域は廣いながらに深さがあり又纏まつて締まつて居る。即ちギリシアの修辭學は拔目のない纏まつた調和したものであつた。ローマの修辭學は大體ギリシアを繼承して居るが、是れは廣さがあつて深さが無く、精しさがあつて締まりが足らぬ。實用一方に傾き、道德一方に偏して居る。これはシセロ、クィンチリアンの明を以てして、猶ほ雄辯德性不離の論を固執して居たのを見ても明らかである。次ぎの中世紀及び文藝復興期の修辭は唯だギリシア、ローマを覺束なく受けた丈で云ふに足らぬとして、近世の修辭學の特色は、範圍は文章、感情の方面に狹く限つたが、よく分を守つて、其の範圍內の事に關しては、深く、精しく締まつて調和した組織を立てようとする所にある。

尙ほ古今修辭の著るしき相違點を擧げると略々三點ある。第一、古は廣く今は狹い。昔の修辭學は辯說文章はいふに及ばず、論理、心理、敎育、道德、政治法律等を包括し、時には數學にまでも云ひ及ぼしたが、今の修辭は殆んど文章詩歌の研究に限られ、稍れに辯說の事を論ずる位になつて居る。第二に古は知解勸說を主とし、今は情に訴へ美を說くを主として居る。アリストートルの修辭學に於ては

勸說立證の論四分の三を占め、文體、詞藻、體制の論は枝葉視されて漸く四分の一だけを占めて居るが、今の修辭學の主なる要素は文體、詞姿、體制の論である。第三、古は辯說を主とし今は文章を主とする。古の修辭學は口說耳聽の論その主要部分を成して文字により目に訴ふる方はほんの添物に過ぎぬ傾があつたが、今の修辭學は目に訴ふる方を主とし、辯舌の論は二千年來の惰力によつて漸く斯學の一隅に籍を置くといふ趣がある。殊に我が邦の修辭學などには殆んど此の方面の說明を缺いて居る。此の相違は昔の修辭家が辯者(Speaker或はOrator)聽者(Hearer或はAuditor)といふ語を慣用し、今の修辭家が作家(Writer)讀者(Reuter)といふ語を慣用するのを見ても、又昔の修辭家が主として演說討論の法を教へ、近世の修辭家が文章の批評添削を主なる職業とするのを見ても、又昔の修辭書には辯說術(Art of oratory)と題したのが多く、近世のには文章學と併稱して"Composition and Rhetoric"と題したのが多いのを見ても明らかである。

要するに修辭學はギリシアに於ては立派に研究されて諸學術の間に正當な地位を占めた。ローマに於ては過度に尊重されて他の諸學術の上に君臨する趣があつたが、研究は粗笨に流れた氣味がある。近世の修辭學は其の中を取り、範圍を狹く限つて本領だけを立派に研究するといふ堅實な風になつて來た。今後の修辭學は感情的文章、研究を其の主要部となすことになるであらう。

一四六四　東洋の修辭論　東洋には、支那にも日本にも、斷片的若しくは纂輯的修辭論があるばかりで、修辭學といふべきものがない。明治時代に現はれた西洋修辭摸倣の修辭學が東洋辭修學の元素である。

一四六五　支那の修辭論　支那の修辭論の起こりは、詩の六義說や、孔子が詩歌の理想的本領を「辭達而已矣」といつた語などであらうが、是等はまだ修辭論の種子といふだけ纏まつた意見とは云はれぬ。周末は云ふに及ばず秦漢を通じて數多の文章家、詩人、雄辯家が輩出したけれども、遂に纏まつた修辭辯說の論を出だすに至らなかつた。

支那に纏まつた修辭論の出たのは梁の劉勰の『文心彫龍』に始まる。此の書は十册より成り、天地の大道より說き起こして文章の本領、變遷、種類、詞藻、體制等を說き、文體、修飾の方面に於ては神思、體性、風骨、通變、定勢、情采、鎔裁、聲律、章句、麗辭、比興、夸飾、事類、練字、隱秀等を論じて居る。文體を說いて典雅、遠奧、精約、顯附、繁縟、壯麗、新奇、輕靡の八種とした樣なぞ就中見るべきものである。西洋の修辭學に見るやうな科學的組織を成さず、浮誇なる文飾に煩はされて說理の透徹を缺く嫌ひはあるけれども、とにかく東洋修辭論の鼻祖として恥かしからぬもの、まづアリストートルの修辭學にも比すべきものである。

同じ梁の代に任彥升の『文章緣起』が出た。文章を八十四種に分けて其の起原を說いたものである。其の分類は三言詩、四言詩、五言詩、六言詩、七言詩、九言詩、賦、歌、離騷、詔、策文、表、讓表、奏記、牋、謝思、讚、頌、序、引、志、錄、記、碑、碣といふ類ひで頗る雜駁煩瑣、到底『文心彫龍』に比せらるべきものでないが、分類の魁をなした點に於て注意に値する。

唐には劉聖表の『二十四詩品』(雄渾、沖淡、纖穠、沈着、高古、典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疎野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、造語、飄逸、曠達、流動　釋皎然の『詩式』などあるが、いづれも斷片的のもので、特に修辭論として見るべきものがない。ついで宋に至つて名高い修辭論は陳騤の『文則』と嚴羽の『滄浪詩話』とである。『文則』は上下二卷より成る、一種の修辭漫筆である。古文の歸を一にする事、和協、簡、蓄意、曲折、對偶、倒言、重複、答問、照應長短、引用、連接等が文の美を成すに必要なる事、慶語使用に關して注意すべき事などを說いて、最後に古文の批評を載せて居る。其中後世に名高いは譬喩を別かつて直喩、隱喩、類喩、詰喩、對喩、博喩、簡喩、詳喩、引喩、虛喩とした十喩論である。まづ詞姿、文體に關する漫論といふべきものである。『滄浪詩話』は詩の製作鑑賞上の知識を說いたもので、詩辯、詩體、詩法、詩評、老證の五章より成つて居る。五法(體製、格力、氣象、興趣、音節)九品(高、古、深、遠、長、雄渾、飄逸、悲壯、凄婉)三工(起結、句法、字眼)五俗(俗體、俗意、俗句、俗字、俗韻)三節の論、詩體分類法など、就中見るべきものである。

元には陳繹曾の『文筌』がある。我が國には『文章歐冶』と改題して行はれて居る。古文譜、四六附說、楚賦譜、漢賦譜、唐賦附說、古文矜式及び詩譜の七篇より成り、先づ詩文に關する觀察點を法、式、製、體、格、律等に分かち、各時代各種の詩文に就いて由來、特色、結構、趣味等を說いて居る。間々に見るべき說もあるけれども、概して煩瑣にして組織なく、簡單なる註釋附きの文章語彙ともいふべきのである。

明には高琦の『文章一貫』歸震川の『文章體則』徐師曾の『文體明辯』等がある。『文章一貫』は文章に關する格言抄ともいふべきもの、『文章體則』は作文上の心得六十六則を說明したもの、いづれにも特に見るべき見識は無い。『文體明辯』は古代より唐宋に至る迄の類別詩文集である。彼等は理義を明らかにすべき知解の文と、詩的創作とを混同した、從つて其の修辭論は理の文たるには詩に過ぎ、詩たるには理の文に過ぎるといふ弊がある。一書として此の弊を免れて居るのはないが、古今を通觀して支那修辭論の隨一は、やはり劉勰の『文心彫龍』である。

一四六六　日本の修辭論　明治以前に於ける我が國の修辭論は支那のよりも更に貧しく、更に散漫である。我が修辭論の祖は恐らく平安朝に出でた空海の『眞鏡秘府論』であらう。此の卑見にして、若し誤らずんば、日本の修辭論は漢文で書いた漢文論に其の端を發したのである。此の書は六卷より成り調四聲譜論、體勢等、論對、論文意、論體、定位、集論、論病、論對屬、等の諸項目に就いて、懇ろに例を擧げつゝ文の美醜の由來を論じて居る。支那に於ける前代の修辭論と比較して特に斬新といふべき所はないけれども、其の論ずる所思想、養氣、文體、詞姿、聲調、病疵の各方面に亘つて、不備ながらに畧々修辭學の重要なる研究事項目を盡くし、而も說明づきの語彙とならず、關係の薄い不要事に說き及ぼさぬ所などは、

て見るべきものがない。ついで宋に至つて名高い修辭論は陳騤の『文則』と嚴羽の『滄浪詩話』とである。『文則』は上下二卷より成る、一種の修辭漫筆である。古文の歸を一にする事、和協、簡、蓄意、曲折、對偶、倒言、重複、答問、照應長短、引用、連接等が文の美を成すに必要なる事、慶語使用に關して注意すべき事などを說いて、最後に古文の批評を載せて居る。其中後世に名高いは譬喩を別かつて直喩、隱喩、類喩、詰喩、對喩、博喩、簡喩、詳喩、引喩、虛喩とした十喩論である。まづ詞姿、文體に關する漫論といふべきものである。『滄浪詩話』は詩の製作鑑賞上の知識を說いたもので、詩辯、詩體、詩法、詩評、老證の五章より成つて居る。五法(體製、格力、氣象、興趣、音節)九品(高、古、深、遠、長、雄渾、飄逸、悲壯、凄婉)三工(起結、句法、字眼)五俗(俗體、俗意、俗句、俗字、俗韻)三節の論、詩體分類法など、就中見るべきものである。

元には陳繹曾の『文筌』がある。我が國には『文章歐冶』と改題して行はれて居る。古文譜、四六附說、楚賦譜、漢賦譜、唐賦附說、古文矜式及び詩譜の七篇より成り、先づ詩文に關する觀察點を法、式、製、體、格、律等に分かち、各時代各種の詩文に就いて由來、特色、結構、趣味等を說いて居る。間々に見るべき說もあるけれども、概して煩瑣にして組織なく、簡單なる註釋附きの文章語彙ともいふべきのである。

明には高琦の『文章一貫』歸震川の『文章體則』徐師曾の『文體明辯』等がある。『文章一貫』は文章に關する格言抄ともいふべきもの、『文章體則』は作文上の心得六十六則を說明したもの、いづれにも特に見るべき見識は無い。『文體明辯』は古代より唐宋に至る迄の類別詩文集である。彼等は理義を明らかにすべき知解の文と、詩的創作とを混同した、從つて其の修辭論は理の文たるには詩に過ぎ、詩たるには理の文に過ぎるといふ弊がある。一書として此の弊を免れて居るのはないが、古今を通觀して支那修辭論の隨一は、やはり劉勰の『文心彫龍』である。

一四六六　日本の修辭論　明治以前に於ける我が國の修辭論は支那のよりも更に貧しく、更に散漫である。我が修辭論の祖は恐らく平安朝に出でた空海の『眞鏡秘府論』であらう。此の卑見にして、若し誤らずんば、日本の修辭論は漢文で書いた漢文論に其の端を發したのである。此の書は六卷より成り調四聲譜論、體勢等、論對、論文意、論體、定位、集論、論病、論對屬、等の諸項目に就いて、懇ろに例を擧げつゝ文の美醜の由來を論じて居る。支那に於ける前代の修辭論と比較して特に斬新といふべき所はないけれども、其の論ずる所思想、養氣、文體、詞姿、聲調、病疵の各方面に亘つて、不備ながらに畧々修辭學の重要なる研究事項目を盡くし、而も說明づきの語彙とならず、關係の薄い不要事に說き及ぼさぬ所などは、インチリアンにも比すべき者である。

概していふと支那の修辭論には量と廣さとの發達があつて質と組織との發達が

は、多くの支那修辭論を凌いで居るとも見られる。『文則』、『文筌』、『滄浪詩話』、『讀書作文詩』等に優るは勿論、『文心彫龍』に比してもさまで多く遜色あるものではない。其の十七種の體勢、二十九種の對偶、二十八種の病を說き、文體を分かちて博雅、清典、綺艷、宏壯、要約、功至の六種とした所など殊に見るべきものである。

空海以後、漢學者側では久しく纏まつた修辭論を見なかつた。德川時代に至り、徂徠、山陽、北山、拙堂、周南等其の他の文話、詩話などが多く出たけれども、いづれも斷片的のもの若しくは支那の修辭論を踏襲したもので、特に擧ぐべきものがない。

和歌國文の方で修辭論の魁をなしたのは紀貫之の古今集序に於ける歌の六義說一にそへ歌(風)、一にかぞへ歌(賦)三になぞらへ歌(比)四にたとへ歌(與)五にたいごと歌(雅)六にいはひ歌(頌)であらう。傳說に從へば其の後謂はゆる和歌四式が起こつた。四式とは歌經標式(濱成式ともいふ)喜撰式孫姫式、及び石見女式をいふ。ついで、公任の『新撰髓腦』、能因の『能因歌枕』、俊賴の『俊賴無明抄』、仲實の『綺語抄』、清輔の『清輔奥義抄』、其後の『悦目抄』等出で、源平時代の前後にかけては順德院の『八雲陽抄』を始めとして俊成、定家、家隆、長明等の歌論が出たけれども概ね覺束なき煩瑣な分類と八病、四病、七病などいふ支那修辭論の燒直を試みたもので、歌論史ならばともかく、一般修辭史に掲ぐべき程のものでない。德川時代になつて出でた加茂眞淵、本居宣長、香川景樹等の歌論も亦同樣である。散文の方では眞淵、宣長、千蔭、萩原廣道、安藤爲章、伴蒿蹊等の古文評、巢林子、馬琴等俗文學者の文章論などあるけれども、いづれも斷片的の局部論で、特に掲ぐべきものでない。俳論の方も同斷である。

明治の代になつてから西洋の修辭學に做つたのに、高田早苗氏の『美辭學』、坪内雄藏氏の『美辭論稿』、嶋村瀧太郎氏の『新美辭學』其の他數篇あるが、其の中名著と稱すべきは嶋村氏のである。

明治以前に在つて見るべき修辭論は、殆んど弘法大師の『眞鏡秘府論』たゞ一つである。

二　修辭學の組織

一四六七　定義　修辭學とは、如何なる學問か。「勿說の術」、或は「學」といふのが最も早く興へられた定義で、其の後「あらゆる主題に對して出來る限りの勿說手段を研究する術」、「善說の術」、「言語によつて、有效に思想を傳ふる術」、「言語組立の規則を敎ふる術」、と「辭の美を研究する學」、思想を整理して適當なる言語に表はす術」、「出來る限り最善の方法により言語を用ゐて思想感情を表はす學にして又術」といふやうな種々の定義が興へられた。詮ずるに定義上の爭ひは左の三點に歸する。重きを口語の辯說に措くか、或は筆寫の文章に措くかといふが第一。領分を知解說得の方面に置くか（政治上の事件だけに限つた學者もある）、情感趣致の方面に置くか、あらゆる主題を等しなみに研究するかといふが第二。技術か學問かといふが第三。此の中、第一第二の二方面に於ける近世の傾向は、筆寫の文章、情感趣致の方に重きを措くやうになつて居る。是れは歷史發展の跡から見て當然穩當の事である。技術か學問かの爭は研究態度の爭で、修辭學は名文を出來し勿說に成功する方法を敎へるものか、或は勿說に成功する用語法はしかじかである、辭の美はかやうな處に成り立つといふ風に唯だ事實道理を研究するものかと云ふ事に歸する。此の方面に於

ける近世の傾向は、修辭學は用語法や美辭に關する事實原則を研究する事を本領とするが、數學や天文學の如く研究の仕放しで唯だ事實原則を知るに止まる者でなく、醫學、航海學、倫理學などと同じく謂はゆる規範學、實際學に屬して、事實原理を知ればやがて之れを實際に應用し得る性質のものであるといふ方、即ち術を伴うた科學といふ方になつて居る。つまり、茲に言者筆者と聽者讀者とがあつて、前者の思想感情を言語によつて後者に傳ふる場合に、最も効目あるやうに言ひ表はし、思想の知識的關係を明らかにするのみならず、その趣味色彩をも立派に現はして後者を感ぜしめるには如何にすべきか。之れに關する事實原理を調ぶる學問即ち修辭學である。

一四六八　語原　「修辭學」といふ語はもと英語のレトリック(Rhetoric)の譯で、ラテン語にては之れをレトリカ(Rhetorica)といふた。其にギリシア語のレトリケー(ρητορική)から來たので、レトリケーは話者といふ意味のレトル(ῥήτωρ)より來り、レトルは「話す」といふ意味の動詞のレオ(εἴρω)より來て居る。即ち原意は說話術といふのであつた。西洋にては又之れをオレートリー(Oratory)といひ、又往々エロキューション(Elocution)ともいふ。「修辭」といふ語の成書に見えたは、「易」に「修辭立其誠」とあるが初めである。我が國にては美辭學とも言ひ、美辭學の方が一般に通用されて居る。

一四六九　研究範圍　修辭學の研究範圍は人によつて違ふ。或は思想の說明理解といふ點を重んじて論理の諸方式を論ずる學者もある。或は聽者讀者の心を感せしむる方面を重んじて心理的解剖に力を入れる者もある。或は言語文字を媒介にする點から言語文字の起原發達、作用を說く者もある。或は社會公益の爲めの修辭で、之れを用ゐる者は善人でなければならぬといふ見地から倫理、敎育、社會公益等を論ずる者もある。其の他嗜好の美學的說明をなす者、發音、朗讀、身振を說く者、韻律詩作の理法を說く者、文學の歷史を說く者、修辭家平生の修養を說く者などいろ〳〵あるが、是等は凡べてこの修辭學に共通して居るものではない。各國各時代の主なる修辭學に共通して共の中心部を成して居るのは、第一、修辭の基礎的要件、第二、詞姿論、第三、文體論、第四體制論である。

一四七〇　(一)修辭の基礎的要件　修辭學は與へられた思想について最善の言表法を考究するので、思想の供給までは立ち入らぬ。さて與へられた思想を最善に現はすは基礎として必要なるは無難に現はすといふ事である。巧みに、美はしく、面白くといふは意味が滯りなく通じた上の沙汰である。思想を無難に現はす要件が二つある。一つは筋が立ち趣意が通るやうにする事で、之れを論理的要件といふ。一は國人普通の言葉遣ひに從ふ事で、之れを文法的要件といふ。修辭は此の二要件を基礎として其の上に立つので、理が立ち格に合つた上に出で、說話文章に磨ぎをかけ光澤をつけるのが其の本領である。

多くの修辭學は辭の美を說く基礎として、思想を無事に明らかに現はす方法を說く。精確明瞭、純粹、穩當の論などがそれである。但し之を文體の要素或は性質として說く學者もある。

一四七一　(二)詞姿論　詞姿はフィギュア(Figure of speech)を譯したので、詞藻、詞態、詞品ともいふ。單に思想を傳ふるだけなる平凡普通の言表法の上に出でて趣味、光彩、勢力を添ふる言表法をいふ。詞姿と相並んで轉義的修飾(Tropes)といふものがある。轉義とは語が本來有した意義と異る意義に轉用される意で例

へば太閤を秀吉の意に用ゐ、丹青を繪畫の意に用ゐる類ひをいふ。詞姿と轉義とは昔から紛らはしいものとされて、或は二者を區別して說く者もあり、或は詞姿の中に含めて轉義を說く者もある。古代の修辭家は多くは二者を區別したもので、クィンチリアンの如きは隱喩、提喩、換喩、諷喩、擬辭等の諸法を轉義に屬せしめ、設疑、咏嘆、反覆、漸層、對偶等の諸法を詞姿に屬せしめた。又ヌブレーア其の他の修辭學者は詞姿を語姿、(Figures of words)想姿(Figures of thought)の二種に分かち、語の詞姿即ち轉義と說いて居る。けれども近世の修辭學者は多く此の分類を無用として、詞姿の名目の下に轉義を取り入れるやうになつて居る。要するに、轉義は單語に於ける文飾、詞姿は思想上組立上の文飾、而して廣義では詞姿の中に二者を攝することになるのである。

一四七二　詞姿の分類　も人に依て種々ある。クィンチリアンは思想上の詞姿(Figures of thought)言語上の詞姿(Verbal figures)の二種に分けて設疑法、咏嘆類法、活喩法、呼頓法、直喩法等を前者に屬せしめ、漸層法、省略法、對偶法等を後者に屬せしめて居る或は文學上、語性上組織上、修辭上(Figures of orthography, Etymology, Syntax, Rhetoric) の四種に分けるものとある。或は類似、聯想、對照、(Resemblance, Association, Contrast)の三方面より分類して所屬不分明なるを雜とするのもある。或は知力的、情緖的、意志的(Intellectual, Emotional, Volitional)の三種に分けるのもある。或は幻想、排列、矛盾(Imagery, Arrangement, Contradiction)の三種に分かちて所屬不分明なるを雜とするのもある。或は譬喩法、化成法、布置法、表出法の四種に分けるもある。或は人性が本來如何なる言表を喜ぶを尋ねて結體、朧化、增義、存餘、融會、奇警、順感、變性の八方面より凡べての詞姿を解釋せむとするのもある。分類の點に於ては十人十色で、共通の點を舉げ難い。

一四七三　詞姿の數　も頗る多い。ギリシアローマ以來說かれたのを一々舉ぐれば二百五十種の上に出るであらう。近世でも詳しきは六七十種以上を舉げる學者もあれば教科書などには略して十二三種に止めるのもある。又重きを措かるゝ詞姿も必ずしも一定して居ぬ。クィンチリアンは大體實用上の價値によつて、思想上の詞姿をば Interrogation (設疑法) Subjection, Dubitation, Communication, Permission, Simulation, Exclamation, Licentia, Prosopopoeia (擬人法)等と次第し、言語上の詞姿をば Parenthesis, Addition, Regression, Dialysis (斷叙法) Climax (漸層法)と次第して居るが、近世の修辭書に見る順序とは著しく違つて居るのみならず中には今日では殆んど忘却されたものさへある。是れ一つは古のは文章を標準とせずして、口述上の效力の上から次第した爲であらうが、とにかく時代により人によつて輕重の一定せぬ事は明らかである。

今左に近世の修辭書に普通に現はるゝ主要なる詞姿を舉ぐれば、

一四七四　直喩法 (Simile 或は Comparison)は顯はに比較するもので「譬へば」「恰も」「如し」「似たり」"as," "like," 等の說明の添ふが普通である。例へば「芙蓉は面の如く柳は眉に似たり」。「悲しい事を聞かすと思へば、此の胸に鑢をかけ肝を猛火で煎るやうな。」の類。

一四七五　隱喩法 (Metaphor) は表面上譬喩の形式を沒して本義と譬喩とを一つにし、直喩の「如し」「似たり」の關係を「なり」の關係に煎じつめたもの「例へば「世は海なり、身は船なり、志は梶なり」「[illegible]のつはものをたなびかせて部に上す」の類ひ、直喩よりは修辭上の價値が高いと云はれる。

一四七六　諷喩法 (Allegory) は寓言法ともいふ。表面上喩義を全く隱して唯だ譬喩のみを出だし、譬喩を透して本義を察せしむるもの、例へば「燕雀何知鴻鵠志」といふて小人は大人の心を知らずといふ本意を匂はせ、猿蟹合戰、かち〳〵山の作り話が裏に人事を寓する類ひ、莊子、エソップの寓言、馬琴の「夢想兵衛胡蝶物語」など皆これである。英語の Fable, Parable, Apologue など皆諷喩に屬する。

一四七七　活喩法 (Personification) 擬人法とも云ひ、英語には Prosopopoeia 又は Animation ともいふ。無生物を生化し、無生物、下等動物或は精神作用等を人間化するもの。例へば「朝顏は地を這ふことをあぶながり」。「おりや泣くまいと思へども、どうも淚が堪忍せぬ」。の類。

一四七八　誇張法 (Hyperbole) 張喩ともいふ。事物を實際より誇張して過度に言ひ做すもの、例へば「靑天を紙となし、海水を硯に湛ふとも我が情を盡くすべからず」「燕山の雪片大さ席の如し」の類ひ。

一四七九　現寫法 (Vision) Imagery ともいふ。過去に起つた事、將來に起るべき事を現在目前の事に言ひ做すもの、過去未來の動詞の代はりに現在の動詞を用ゐるが普通である。例へば「天正十二年四月九日午の刻ばかりに、犬山のあなた、長湫のほとりにて、徳川殿に出あうて、味方まけ戰したりと、秀吉の陣に告げければ、秀吉大いに怒つて、安からぬ事かな、秀吉向つて戰すべし、始めより此處の要害を守りたらむ者は尙ほよく守れ、其の外の軍兵は、一騎も殘らず來たるべしと陣々に觸る。馬引ッ立て、鎧投げかけ、冑取つて着る間に、早や大將軍の陣に貝を吹き鳴らしたれば、先陣已に打ち出づ。秀吉の旗門外に押し立てたり。」の類。

一四八〇　對照法 (Contrast) は相反したる事物を並べ揭げて詞の文を成し相映發せしむるもの、例へば「人遠き處なければ近き憂あり。」「蚊の睫に巢つくる蟲の氣吹きて不二の根の雲霧を拂はむとするが如し。」の類。漢文に謂はゆる、抑揚、頓挫、波瀾、起伏、擒縱等大抵對照法に屬するものである。

一四八一　引用法 (Allusion) は古事古語をそれと斷らずに自家の文中に編み込むもの。例へば下河邊長流が楠公の贊に「山は裂け海はあせなむ世なりとも君に二心われあらめやも」といふ實朝の歌を踏まへて「山は裂け山はあすれど、更に二心なかりけるいさをしの、天つ空まで聞え上げたりし名には、名だゝる葛城の高峯の雲もいゆき憚る心あるべし。」といふた類。「古人曰はく」「諺に曰はく」と明らかに斷る詞姿をば、之れを區別して Quotation といふ。又クォーテーション、アリュージョンの二つを包括して引用法といふもある。

一四八二　提喩法 (Synecdoche) は全體と部分との關係に基いたもの、轉義の一種である。例へば全稱を特稱に代へて花を櫻、權現樣を家康の義に用ゐ、或は特稱を全稱に代へて甲子を年月、米、粟を食物の義に用ゐる類。其の他「腐水鱗を生ず。」「濱に出で磯(貝拾ひ)をしける。」「管仲なかりせば吾れはそれ髮を被り衽を左にせむ。」など、皆此の種の詞姿に屬する。

一四八三　換喩法 (Metonymy) は關係ある事物を以て本名に換ふるもの、轉義の一種である。例へば記號を實物に換へて、支那が日本に負けた事を「黃龍旭日の前に倒る。」といひ、所有物を所有主に換へて僧を緇衣、俗人をしろぎぬといひ、結果を原因に換へて近松の淨瑠璃、馬琴の小說を讀むといふ事を「近松、馬琴を讀む」といひ、材料を事實に換へて繪畫、勉强を「丹青」「螢雪」といふ類をいふ。

一四八四　省略法 (Omission, Ellipsis)

Abbreviation Apophasis, Paralipsis 等)は無駄を省き、叙説を簡潔にして餘意あらしむるものをいふ。これに單語を省くもの、例へば「物には時節、花の咲散、人間の生死、歎くべき事にあらず……此の貧取り返すことなく一生に損立つなれば、人たしなむべきは是れ」(西鶴)、句を省くもの、例へば「同じ心にむかはまほしく思はむ人の、つれ〴〵にて今しばし、(……)今日は心しづかに(……)などいはむ此の限りにはあらざるべし。」同じ語句を掛持にするもの、例へば「我れも憂き月を捨て八なり」成句の一部分だけを擧ぐるもの、例へば、「色外に顯はる」とだけいうて「思內に在れば」を略する類、要點だけを擧げ殘部を相手の想像に任するもの、例へば「それ人は心にて候也。」等の種類がある。

一四八五　反語法　(Irony)　は眞意の反對に言ひ表はして、趣意が一層鋭く相手の心に響くやうにするもの。例へば「世の中に雪ほど黑きものはなし。」といひ、輕薄の行爲を評して「頼もしいお心入」といふ類。

一四八六　設疑法　(Interrogation)は容易に下し得べき結論をわざと疑問にして相手に判斷せしむるもの、言ひ換へれば、結論に到着すべき道を作りおいて、讀者をして自分の力で其處に進み入らしむるもの、例へば漁夫曰はく、聖人は物に凝滯せずして能く世と推移す。世人皆濁らば何ぞ其の泥を掘して其の波を揚げざる、衆人皆醉はゞ何ぞ其の糟を餔つて其の醨を歠らざる。何の故に深く思ひ高く擧がり自ら放たしむることをする。」の類。

一四八七　詠歎法(Exclamation)　は詠歎の語を用ゐて切なる感情を表はし、文の趣致を添へるもの、其の形式には、文の前後に「嗚呼」「あはれ」「や」「よ」「かな」等の感詞の添ふのもあり、「天道是か非か」「これは如何な事」の如く疑問式なるもある。「これは〳〵とばかり花の吉野山。」「美はしきものなどの脆き、」の類。

一四八八　倒裝法(Hyperbaton)は文法上論理上に普通なる句作りを倒まにするもの「早く來ぬか」と云はずして「來ぬか、早く」といひ、「或は此の御末ぞかし、今の世に源氏の武者の族は」(大鏡)といふ類。

一四八九　漸層法　(Climax) gradation とも云ふ。語句思想を次第に高く大きく深く強く按排する者、漢文家の謂はゆる一層進一層法などに當る。例へば「一人奮死せば以て十に對すべし、十以て百に對すべし、百以て千に對すべし、千以て萬に對すべし、萬以て天下に冠たるべし」の類。

一四九〇　警句法　(Epigram)　は奇拔にして人の意表に出でるもの、語簡にして甘味あり、同時に鋭く人を刺戟する所あるを本色とする。例へば「得手に帆をあぐ。」「二階から目藥。」「天才は忍耐なり。」の類。警句の中最も價値あるは語逆にして理順なるもの(Paradox)例へば「汝に出づる者汝に返る」「急がば廻れ」「鳥は啼けども涙おちず、日蓮は泣かねども涙ひまなし。」「泣いて嬉しい日もあれば、笑ふてつらき時もあり。」の類。

一四九一　反覆法　(Repetition)　は同一の語句思想を繰り返して趣味を高め感興を添ふる者、例へば「老いぬれば同じ事こそせられけれ君は千代ませ。君は千代ませ。」「梅の花赤いは赤いはの。」の類。又反覆法の中に取り入るべきものに。句の頭で同じ韻を繰り返す頭韻法(Alliteration)例へば「ひらひらひらめく日の御旗」の如き、句の末に同じ韻を繰り返す脚韻法(Rhyme)例へば「木の間より見ゆるは谷の螢かもいさりの舟の沖にゆくかも。」の如き、句拍子(Tautophony)例へば「一かばちかの運試し」「引ッくりかへしおッくりかへし」「月よし夜よし風もよし」の如き前句の末語を後句の初めに繰り返す連鎖法(Concatenation)例へば「あるは露おち

て花殘れり、殘れりと雖も朝日に枯れぬ。あるは花凋みて露なほ消えず、消えずと雖も夕を待つことなし。」の如きがある。

一四九二　對偶法　(Antithesis Parallel 等)又對句法、對喩等の名もある。對した思想、調子の類似した文句を並列して並列對峙の美を成すもの、調子の反覆法ともいふべきものである。例へば「君子の德は風、小人の德は草」「恨の至りて恨めしきはさかりにて親に先だつ恨み、悲しみの至りて悲しきは老いて子に後るゝ悲しみ」「道あれば水あり、水あれば必ず橋あり、全徑にして三十橋、山あれば巖あり、巖あれば必ず瀑あり、全嶺にして七十瀑、地あれば泉あり、泉あれば必ず熱湯あり、全村にして七十五湯」の類。此の法は古今東西の修辭家の注意したもので、唐彪は對法に五ありと說き、空海は二十九種を說いて居る、西洋の修辭家にも十以上の對法を說いて居るものがある。

一四九三　擬聲法　(Onomatopoeia)　は事物の音聲を模して之を活現するもの。例へば「鳴る神のおどろ〳〵」「伐木丁々」「谿水潺々」「下駄ころりからり彼奴らが夕涼み」、「ひそかに音するものとては、機物の音、秋の蟲の音、聞けば夜聲もきり、はたり、ちよう、〳〵きりはたりちよう。」の類をいふ。

一四九四　問答法　(Dialogue)　は作者が第三者の地位から半叙し去らずして、二人以上の人物を點出して問答せしむるもの、例へば「のう其の衣はこなたのにて候ふ。何しにめされ候ふぞ」。「これは拾ひたる衣にて候ふほどに、取りて歸り候ふよ。」「それは天人の羽衣とて、たやすく人間に與ふべきものにあらず。もとの如くにおき給へ。」「そも此の衣の御ぬしとはさては、天人にてましますかや。さもあらば末世の奇特に留めおき、國の寶となすべきなり。」の類。

一四九五　招呼法　(Apostrophe)　とは特別の事情ある場合、例へば感情の激した場合等に、敘述を中止して他の事物に呼び掛けるものを云ひ。或は單に無生物、下等動物、精神作用等に呼び掛けるもの、即ち呼び掛けの活喩法ともいふべきものをもいふ。前者は「かの業平も此の渡りにて、名にしおはゞいざこととはむ都鳥わが思ふ人はありやなしやとのう舟人、あれに白き鳥の見えたるは都にては見馴れぬ鳥なり。あれをば何と申し候ふぞ。」の類、後者は。「故鄉の軒端の松も心せよ。おのが枝々に嵐の音を殘すなよ。今の砧の聲添へて、君がそなたに吹けや風、あまりに吹きて松風と、我が心通ひて人に見ゆならば、其の夢を破るな。」の類。アポストロフィーを頓呼法と譯す人もあるが、此の語は唯だの擬人的呼掛にも使ふ故に、頓の字が當たらぬ嫌ひがある。

右に擧げたのが大抵の修辭學に擧げてある主なる詞姿であるが、尙ほ一二を擧ぐれば

一四九六　斷叙法　(Asyndeton dialysis 或は disjointed style)　は接續語を省き、文句と文句との關係を斷つて文に力あらしめ、想像の餘地を多からしむるもの。西洋にて名高いはシーザーの "veni, vidi, vici," (來たり、見たり、勝てり)、我が國のでは本多作左衞門の「一筆啓上。火の用心。おせん泣かすな。馬肥やせ。」「木こり歌、鳥の囀り、水の音、ぬれたる小草、雪かかる松。」「時雨れけり、走り入りけり、晴れにけり。」等。此の詞姿は近頃の修辭書には餘り擧げられぬが、ギリシア、ローマ時代にはなか〳〵重んじられたものである。斷叙法とは反對に接續語を多く用ゐる詞姿を接敘法(Polysyndeton)といふ。

一四九七　擧例法　(Example)　は立論を證する爲めに、其の立論を助くる事例を擧ぐるもの、例へば兒女教育に住居選

擇の必要なる事を說く爲に孟母三遷の例を引く類をいふ。アリストートルは修辭的歸納法と名づけて之を詳論して居る。

右の外に Emphasis, Euphemism, Epanorthosis, Epiplexis, Epiploce, Epistrophe, Litothes, Anticipation, Periphrasis, Pun or Paronomasia, Diminutive, Oxymoron, Anti climax, Bathos, Praeter expectantum, Aposiopesis, Interruption, Mimesis, Archaism, Aphaeresis, Prosthesis, Syncope Apocope, Paragoge, Diaeresis, Synaeresis, Tmesis, Pleonasm, Syllepsis, Enallage, Antonomasia, Catachresis, Metalepsis, Doubt, Communication, Permission, Simulation, Dissimulation, Topographia, Repenting, Enumeration, なぞ、其の他枚擧に遑なきほどあるが、さまでの用なければ省く。

一四九八 (三)文體論 文體(Style)は思想の現はれ具合、文章の容姿、言ひ換ふれば言表の風、匂ひ、手振、風格である。(Style は本來文章にのみ當て嵌むべき言葉でなく、風格と譯する方が寧ろ穩當であるが、茲には假りに文體と云ふ。また口述筆寫の兩方に通じて文章といふ)。文體は種々の方面から見られる。廣い方から云ふと、(第一)一國の文章には、其の國に特有で他國の文章の眞似得ぬ風格がある、之れを國風(くにぶり)といふ。和文體、漢文體、洋文體等は此の方面より見たる文體の名稱である。(第二)同じ國の文章でも、時代によつてそれぞ\に他の時代のと混ずべからざる風格を具ふる。王朝體、鎌倉體、元祿體、文化文政體といふ如きは、時代を標準として見た別ちである。(第三)同國同時代の文章でも種類の異なるに從つてそれぞ\特殊の風格を具ふる。書翰體文、物語體、小說體、謠曲體、淨瑠璃體、俳體、敍事體、議論體といふ如きは文の種類を標準とした別ちである。萬葉體、古今體、新古今體といふ如きは種類の文章を更に時代別けにしたものと見てよい。(第四)同國、同時代、同種類の文章でも、品位により其の時代の通用語に對する遠近により、又外來の影響を受けることの多少によつて、それぞ\に特殊の風格を具ふる。雅文體、俗文體、雅俗折衷體、口語體、言文一致體、擬古體、和漢折衷體、和漢洋調和體といふ如きは此の標準によつて類別である。(第五)以上の諸方面悉く同一なる文章でも、言表する思想材料の性質を異にするに從つて、それぞ\に特殊の風格を具ふる。知解の文に實用文體、科學文體といひ、情感の文に華文體といふ如きは、此の標準によつた別ちである。(第六)以上の諸方面悉く同一でも、文字排列の方法を異にするに從つて特殊の風格を具ふる。散文體、韻文體、七五調體、五七調體等は此の標準によつた別ちである。(第七)以上の六方面悉く同樣でも用語の多寡選擇の異なるに從つて特殊の風格を具へて來る。語少なく餘意あるを簡潔體といひ、語多く敍說周到なるを蔓衍體といひ、用語の音調行文に強みあるを剛健體といひ、柔かにして優しみあるを優柔體といひ、思想の骨だけを述べて光澤(つや)を附けざるを乾燥體といひ、多くは修飾を施すを華麗體といふ如きは此の標準によつた分類である。(第八)文體を分かつ最後の標準は個人である。國、時代、種類、品位を同じうし、現用語に對する遠近、外より受くる影響、材料の性質、文字排列の方法、用語の多寡選擇を同じうしても、猶ほ一の文章をして他と混ずべからざる特色あらしむるものは作家自身の手振である。文章は此の手振あつて始めて活動する。文章家は此の手振あつて始めて一家を成す。思想を並べる丈で一家の風格の現はれぬ文は、まだ文章として一人前の資格なきものである。近松體、西鶴體、馬琴體といふ如きは、個人的手振を標準とした名稱である。

一四九九 西洋修辭學に於ける文體 文體は以上の八方面より見られるが、西洋の修辭學者が普通に說く所は、殆んど右の中の第七、用語の多寡選擇による文體だけに限られて居る。尤も彼等の中にも國文體(National style)時代文體(Era-style) 個人文體(Individual style) サクソン體(Saxon style) ラテン體(Latin style) ジョンソン體(Johnson style) 談話體(Colloquial style)俗文體(Idiomatic style)學者體(Scholastic or classic style) 古文體(Antiquated style)機智體(Witty or humorous style)諷刺體(Sarcastic or Satirical style)等を說くものもあるが、言ふに足らぬほど稀れで、又之れに重きを措く者が無い。彼等の間に普通なるは殆んど左の十幾種に限る。

一五〇〇 簡潔體 (Concise style)は、その思想をば成るべく僅かの語に煎じ詰め、力あり餘意ある語でなければ用ゐぬものである。此の體を好む者は本義に實質上の寄與をなさゞる語句は決して用ゐぬ。裝飾を用ゐるにも、美の爲めにせずして力の爲めにし、決して同一思想を繰り返すことがない。『書』『易』『老子』の如きは簡潔體の至れるものである。

一五〇一 蔓衍體 (Diffused style)は簡潔體に反して其の思想を十分に開展するもの。種々の方面より說き、完全に理解せしめむが爲めにあらゆる手段をつくす。力あることを期せず十二分の說明によつて力に於て缺くる所を補はむとする。從つて句讀は自然に延長し、各種の修飾を取り入れるが常である。

一五〇二 剛健體と優柔體 (Nervous style, feeble style) 剛健と簡潔と、優柔と蔓衍とは往々同一視され、又實際一致することが多いが。必ずしも同一でない。簡潔にして優なるもあり、蔓衍充足して而も力あるのがある。剛健優柔の別は主として作家の氣象態度と用語の強弱長短とによるので、對境を強く認めて強き語に寫すものは剛健となり、主題を熱せずに打眺めて弱い語を締まりなく排列すれば優柔となる。

一五〇三 乾燥體(Dry style)はあらゆる修飾を斥け、理解さるゝに滿足して、耳をも想像をも喜ばすことを期せざるもの。

一五〇四 平明體 (Plain style) は修飾を用ゐる點に於て乾燥體より一歩を進めたもの。修飾は用ゐるが至つて少なくして殆んど意義を明らかにするだけに止める。但し措辭の巧は弄ばぬけれども、乾燥佶倔なるを避け、明瞭の外に穩當純粹をも期する。從つて著しき美は成さぬけれども趣味も勢力もあつて、心地よく讀まるゝが常である。

一五〇五 清楚體 (Neat style) は平明體より更に一歩を修飾の方面に進めた者。修飾を用ゐても燦爛たる程には至らず、語を選み、排列を雅馴にし、蔟語を避け、句やセンテンスに程よき長さを保たしめ、大體に於て蔓延するよりは簡潔ならむことを欲する。詞姿を用ゐるには大膽光耀を期せずして寧ろ穩當確實を期する。此の體は如何なる種類の題にも適し手紙や法律文にも用ゐ得る。

一五〇六 高雅體 (Elegant style) は清楚體よりまた一歩を修飾の方面に進めたもの。過ぎず誤らざる限りあらゆる修飾を用ゐ、主題の許す限り想像の美を取り入れる。約言すれば理解力に訴へながら耳と想像を喜ばし、穩當なる限りあらゆる外形の美を以て思想を飾るもの。

一五〇七 華麗體 (Florid or flowery style)は修飾過度にして華の實に勝つ者。若手の作に於ては將來の有望を證する一徴候であるが、大體に於て稚氣、忌味がある。

一五〇八 素樸體 (Simple style)單純體といふてもよい。文體の上から見て素

樸に二つの意味がある。一は過多なる修飾に對する單純で此の意味に於て素樸體は平明體或は清楚體に一致する。二は語の思想を現はし具合が無理なく素直に落ちつて自然なる事をいふ。素樸體の文は巧まず努めずして自ら然るが如く、作家自身の性質が其まゝに現はれたるが如く材料が本來自身に具はつた裝ひして現はれたる如く見える。ホーマーは此の文體の上乘といはれる。序に素樸體の反對を

一五〇九 華飾體 (Affected style) といふ。態とらしき修飾に充ち、到る處に巧んだ跡が見えて胸底より出づるが儘の感想を自然に寫すといふ所のない者である。

一五一〇 熱烈體 (Vehement style) は常に力あり、猛烈なる感情に促されて燃ゆるが如く、火花の散るが如く、瀑布の如く、雷霆の如く言ひ表はすもの。文章よりも辯説に多い。適例はデモスゼニス、日蓮等。右の外に Abrupt style(佶倔體) Rugged style (嵯峨體) Flowing style (流暢體) Loose style (弛緩體) Periodic style(句讀體) Metaphorical style (譬喩體) Allegorical style (寓言體) Hyperbolical style (誇張體) Logical style (論理體) Figurative style (詞姿體) Turgid or Bombastic style (浮誇體) Declamatory style (朗讀體) Curt style, Sententious style, Laconic style, Compact style, Grave or Solemn style, Sublime style, Labored style, Pedantic style, Quaint style, Tropical style, 等の名目があるけれども説明は省く。

一五一一 漢文體の類別 支那修辭家の文體論は例の煩瑣であるが、名目だけを掲ぐれば、唐彪の「讀書作文譜」に「諸文體式」と題して、記、志、紀事、序、小序、説、原、議、辯、解、文、傳、碑文、行狀、墓誌銘、墓碑文、墓碣文、墓表、賦、書、簡、狀、疏、啓、書、箋、銘、頌、贊、祭文、弔文、問對、題、跋、書、讀、引、雜著、公移、牋制、誥、詔、勅、檄、露布、規、戒を舉げ、「諸詩體式」と題して、樂府、樂府歌行、近體歌行、五七言古詩、雜言古詩、近體律詩、排律、絕句、六言詩、和韻詩、聯句詩等を舉げて居る。又嚴羽の「滄浪詩話」には、詩と別かちて時代より見ては建安體、黃初體、正始體、太康體、元嘉體、永明體、齊梁體、南北朝體、唐初體、盛唐體、大曆體、元和體、晚唐體、本朝體、元祐體、江西宗派體を舉げ、作家より見ては蘇李體、曹劉體、陶體、謝體、徐庾體、沈宋體、陳拾遺體、王楊盧駱體、張曲江體、少陵體、太白體、高達夫體、孟浩然體、岑嘉州體、王右丞體、韋蘇州體、韓昌黎體、柳子厚體、韋柳體、李長吉體、李商隱體、盧仝體、白樂天體、元白體、杜牧之體、張籍王建體、賈浪仙體、孟東野體、杜荀鶴體、東坡體、山谷體、後山體、王荊公體邵康節體、陳簡齋體、楊誠齋體を舉げ、尚ほ他に選體、柏梁體、玉臺體、西崑體、香奩體、宮體、古詩、近體、絕句、雜言等を舉げて居る。但し煩瑣雜駁なる類別特に評論する價値もなく、又寧ろ詩文の種類細別ともいふべきもので組織的類別とはいはれぬ。

一五一二 日本の文體 散文の方には改めて掲げる程に特殊の名目がない。歌體の方の名目を舉ぐれば長歌、短歌、旋頭歌、混本歌、神樂歌、催馬樂、今樣、謠曲、淨瑠璃、發句、長唄、端歌、箏曲、都々逸、新體詩、新口語詩などが主なる者であらう。

一五一三 文體の要素或は性質 (Elements or qualities of style) 西洋の修辭學者が文體の基礎として說く事がある。其の主なるものは精確、明瞭、純粹、穩當、調和、安易、統一、諧調、勢力、完全等で、彼等は之れを文體の要素或は性質と名づけ、是等の要素は立派な文章の必ず具ふ可性質で、是等の基礎が無くては立派な文章が出來上らぬと說く。其列舉する數と說き方とは人によつて違ふが、此の中の四つ以上を說かぬ者は殆んど無い。

一五一四 精確 (Precision) 作者の傳

へようとする意義が紛れぬやうに言ひ表はさるゝの意。此の要求を充たすには意義の曖昧なる語を用ゐず、語句の組立を正しくし、過不及なく言ひ表はし、重きを措く所を明らかにすることを要する。意義が判然と通じなくては文章の目的を達し得ぬ故これは絕對的に必要なる資格とされて居る。

一五一五 明瞭 (Perspicuity or Clearness) 學者によつて精確と殆んど同じ意味に取るのもあるが、別けて云へば解り易いといふ意、「鳩翁道話」が「論語」より明瞭といふやうな意味である、從つて相手によつては必ずしも解り易きを要せぬ故に、明瞭は相對的に必要なる要件と說かれる。明瞭にするには通俗なる語を用ゐる。簡易に又周到に言ひ表はす事などが必要とされてある。

一五一六 純粹 (Purity) 雜り氣なき生粹の國語を用ゐるといふ事。これには其の國、其の時代に通ずる、上品な國語 (National, present, general, reputable usage) を用ゐ、外國語、廢語、新語、濫造語、地方語、訛語、俗語、術語を濫用するなといふやうな要求がある。

一五一七 穩當 (Propriety) 語の選擇排置共によく據はつて嵌まつて、落ち着いて居るやうにせよといふ事。語が精確でも、純粹でも、其の場〳〵に嵌まらねば目安からぬ故にいふ要求。

一五一八 諧調 (Euphony) 耳に快く響くやうに語を選み又整へよ言換へれば讀みよく聞きよく語を整ふる意。これには文の勢力、明瞭を加ふるに必要な場合の外は同句同文中に同語を繰り返すな、優美、莊嚴、悲喜、哀歎それ〴〵に內容相應の語を用ゐよといふ樣な要求がある。

一五一九 調和 (Harmony) 前の諧調と略ゞ同じ。文の組立がよく整うて纏つて口調よきやうにする意。和諧せる音を用ゐる事、感情を表はすに適した音を用ゐる事等が、其の條件として說かれる。

一五二〇 勢力 (Power, Strength, Energy) 文に強みを與ふる意、Force, Vivacity 等の語を用ゐるもある。これについて思想上では眞摯、直截なれ、言表上では平明簡潔なれ、短音の殊語を用ゐよ、語の重複を避けよ、文脈の移り目續き目の連接語に注意せよ、重要なる語を要所に置け、漸層的に排列せよ、重要ならざる語を結尾におく勿れなど條件が說かれてある。

一五二一 統一 (Unity) 文に締まり纏まりあらしめる意、調和と相通じて居る。條件としては、成るべく主格をかふる勿れ、關係の密ならざる思想を一文章中に集むる勿れ、挿入的記載を避けよ、文を完了せしめよ等の注文がある。

一五二二 安易 (Ease) 諧調、優美、調和、圓滑、文雅、高雅、(Euphony, Beauty, Harmony, Smoothness, Grace, Elegance) 等の諸義を含むものとして用ゐられる目安く」とで譯すべきであらう。落ちついて調うて、優美で、品よくといふほどの意。

一五二三 圓滿 (Perfection) 手落なく言ひ整へ、磨き上げるといふほどの意 Elegance, Grace, Beauty 等を含むものとして用ゐられる。變化あり、統一あり、口調よく、品よくするを主とする。

右の中重要視されるは精確、明瞭、純粹、穩當、勢力、諧調等である。多くの修辭學者は是等の性質は各文體に缺くべからざる要素之れを網羅へて始めて文體は成立するといふが、又學者によりて、是れは必ずしも文體に關してのみ說くべきものでなく、殊に此の中の精確、明瞭、純粹、穩當等は一通り滿足な文章の是非備へねばならぬ資格であるとして、一般文章の基礎的要件と說く者もある。

一五二四 文章の四種別 西洋の修辭學者は概ね散文をば記實文、敍事文、說明文、議論文の四種に分ける。稀れには

實際上の便利からこれに書翰文を加ふる人もある。

一五二五　記實文（Description）は物を有りのまゝに寫すものである。其の題目は大別すれば人間と自然とで、男女、老幼、都府、村落、湖海、山川、草木、風雨、雷電、原野、島嶼、神社、佛閣、禽獸、蟲魚すべて是等に就いて、形狀、色彩、位地、組成要素、其の與ふる意味等をさながらに寫して、作者に見えると同じ樣に讀者の心に現せしめるを本領とする。

一五二六　叙事文（Narration）は事を叙づるもの、其の主なる題目は動作と事件とで、記實文が場所に於ける靜態を寫すを主とするに對して、時間に於ける過程進行を寫すことを本領とする。旅行、難船、饗宴、遊獵、戀愛、戰爭等すべて歷史、物語、小說の骨子を成すものは皆此の領分に屬する。着眼の要點は因果の接續の關係を朗らかにする所にある。物語小說等の上乘なるは多く精妙なる記實文を叙事式に繫いだものである。

一五二七　說明文（Exposition）は事理を說明するもの記實文、叙事文がおもに外界、具體の事物を主題とするに反して是れは內界、抽象の理を說斷することを目的とし、記實文、叙事文が讀者の想像、感情に訴ふるに反して是れは理解力に訴ふるを本領とする。即ち偏見、獨斷先入等の私人的感情を交へずして公平冷靜に事理を解說するが說明文の本領である。

一五二八　議論文或は勸說文（Argument or Persuation）は讀者を動かして我が意見を納得せしむるを主とするもの、說明文に個人的企圖の加はつた文章と云つてよい。從つて主として理解力に訴ふるけれども、其の主張に勢力光彩あらしめる爲め想像的感情的の文飾をも加へる。四種の文章中人格に待つことの最も多いものである。

尤も此四種別は便宜上の大體別で、實際は一文章の中に四種それ〳〵に入り雜つて、純なる記實文、叙事文、說明文、議論文といふもの殆んど見られぬが事實である。

一五二九　（四）體制論（Arrangement）は事文章整理即ち段制に因して、古來多く世に行はれたのは、一段說、二段說、三段說、四段說、五段說、六段說、七段說、八段說等であらう。其の中最も廣く行はれたのは四段、五段の二說である。

西洋修辭學に最も早く行はれたのは序論、說話、論證、副叙、結論（Proem, Narrative, Argument, Peroration）の五段說で、次ぎに、序論、說話、證明（Proof）結論の四段說が廣く行はれた。アリストートルは是等を無用煩瑣なる說として、あらゆる場合に通じて必要あるは叙說（Statement）と立證（Proof）との二段だけと說いたが、尙ほ便宜上四段論に從つて居る。其の後、ローマに至つて序論、說話、分說（主張點列舉）、證明、辯駁結論の六段說が四段說、五段說と共に行はれたが、近世に至つては五段六段說などが、多く行はれて居る。又此の段取の中に Pathetic part, と名づけて主として、對手の感情に訴ふる一段を說いて居るのもある。但し此の段取は主として辯說或は論文に關して立てた案である。支那では詩（殊に絕句）の作法に就いては起承轉合、起承轉結、起承轉落等の四段說廣く行はれ、散文の方では起承鋪叙結の五段說或は起承鋪叙過結の六段說が廣く行はれて居る。陳繹曾の『文筌』には此の六段を說明して「起は明切にして人の眉目を有するが如くなるを貴ぶ。承は疎通にして人の咽喉を有するが如くなるを貴ぶ。鋪は詳悉にして人の心胸を有するが如くなるを貴ぶ。叙は轉折して人の腹臟を有するが如くなるを貴ぶ。過は重質にして人の腰脊を有するが如くなるを貴ぶ。結は緊快にして人の手足を有するが如くなるを貴ぶ」といふて居る。最も煩瑣なるは近世の八股文の八段說である。

佛敎學者の方では序分正字分流通分の三段說を取る。序分は序論、正字分は論の本部の義、流通分は末部應用部といほふどの義である。

體段說の大體を通覽して、支那の體制論は區劃明かならず、又不自然にして譬喩に役せられた傾きがあり、西洋の體制論の方實際に適して遙かに優つて居る。最も簡單自然にして要を得たのは佛敎家の三分說、アリストートルの二分說であらう。

參考書の主なるは第一、歷史部に揭げてある故に改めて擧げぬ。是等の書籍は大抵上野の帝國圖書館、早稻田大學圖書館、慶應義塾圖書館等で見られる。

（五十嵐力）

神話傳說梗概

A　東方神話

一　ペルシア神話

一五三〇　ゾロアスタア教　古ペルシア人の宗教は「ゼンダアヹスタ」といふゾロアスタア教の著述や其他彼の國民の聖典の內で見る事が出來る。ゾロアスタアといふのは此宗教の建設者の名、といふよりは彼以前の宗教の改革者と言つた方が穩當だ。

ゾロアスタアの生きて居たのは何時頃の事か判然して居ないが、兎に角此宗教の教儀が西方アジア一帶に勢力を得たのはキロス王(紀元前五五〇年)の時からアレキサンダア大王がペルシアを制服した頃の事であつた。マセドン朝の下では此教にやゝ外來の意見が加味されて腐敗したけれども後に再び其勢力を挽回する事が出來たのである。

一五三一　善惡二神　ゾロアスタアは宇宙に萬能の者があつて、二つの他の有力な存在物を創造し其れに彼れ自らの性質を分賦したと教へて居る。然るに其內オルムズド(ギリシア人はオルマスデスと言つた)の方は創造者に對して忠實であつた。而して凡ての善の根源とされて居る。所が一方のアーリマンは創造者に背いて地上の惡の創始者となつた。オルムズドは人間を創造し且つ其れに凡て幸福の材料を供給したのに反して、一方のアーリマンは世の中に惡の端緒を設いて、野獸な動物、毒のある爬行類と有害な植物を創造した。斯ういふ結果として善惡は世の到る所に混交して、オルムズドとアーリマンの從屬者は世中で不斷の戰爭を開始する事になつた。が斯樣な狀態は永久に繼續すべきものではない。オルムズドの奉信者は至る所で勝利を得、アーリマンと其從屬者は永久に暗黑の內に封じ込められてしまふ時が來るのだ。

一五三二　祭儀　古ペルシア人の宗教上の儀式は頗る簡樸な者であつた。寺院も祭壇も神像もなく唯山上で祭物を献げる計りである。彼等は火と光、其れからオルムズドの表象として太陽を崇拜して居る。オルムズドは凡ての光と清淨との源泉なのだ。が然し彼等は是等の者を獨立した神としては見て居ない。宗教上の儀式と祭禮はマギと名づけらるゝ僧侶に依つて定めらるのである。マギの研究は天文學や魔術と關連して居る、彼等は此點に於て凡ての魔術師妖術家を管理する者として尊敬されて居た。

ワーヅワースは此のペルシアの崇拜を暗示して歌つた——。

「ペルシア人は——熱烈に祭壇や、神像や、圍をした壁や、又は人間の手で築き上げた寺院の屋根を拒否した——マアトルの樹の花束を額にして高い所へ登つて行つて、其頂上から月、星、風、其他母なる原素と圍い天蓋供物を献げた。是等は皆なペルシア人には感ずる事の出來る存在で、そして一種の神であつた」。

(『逍遙篇』第四卷)

又『チャイルド・ハロルド』の內でバイロンは斯う言つて居る。——

「昔のペルシア人は其祭壇を地上を眼下に見下す山の頂上に、壁のない寺院に設けたのは徒勞ではなかつた。人の手で築いた寺院では力の足らない、大なる靈魂を求めようとしたのは徒勞ではなかつた。ゴツス人やギリシア人がする樣な圓柱と偶像の宿と、此祈願を束縛する事をせぬ、土地と空氣の自然崇拜の王國となし比較して見よ」

一五三三　信教壓迫　ゾロアスタア教はキリスト教が起つてからも中々盛んで、三世紀頃には東方の優勢な信仰となつて、其れがマホメット教徒の隆盛となり、七世紀頃ペルシア人がアラビア人に征服せらるゝ迄繼續したが、アラビア人はペルシア人の多數に其舊信仰を棄てさしてしまつた。然し舊信仰を棄てる事を拒んだ人々はカルマンの荒野に逃げ去つて、ペルシアの古名から來たパルセスの名の下に生息して居た。ボムベイでは此パルセスは極めて活動的な智識のある、豐富な一體をなして居た。生活の純樸な點、正直な點が秀れて居るのである。彼等は拜火の無數の寺院を持つて居て、火を以て神性の象徵として尊崇して居た。

ペルシア人の宗教はムーアの『ラァルーク』の美しい物語の題材になつて居る。此ゲーベルの酋長(ゲーベルとは不信者の意味でアラビア人がパルセス人を名づけた言葉)は言つた、

「然うだ！私は火を尊崇して、朝夕天の生きた光の內に、創造者の宿る所を讃美する敬虔な種族である。然うだ！汝等アラビア人が此焔の宿を潰し、燃ゆる神の眼の前で、吾等の國を破壞するか然らずば死ぬるのだと誓ひながら來たのを呪ふて居るイラン帝國と、復讐の眞理に對して私は叫ぶ一人であるのだ。」

二　印度神話

一五三四　序說　印度の神話は重もに「吠陀」の內に書かれて居る。此書典を人々は非常な神聖なものと考へて居る、そして婆羅門(ブラアマ)の自ら記錄したものと信じて居る。然し乍ら今日の體裁を供へたる「吠陀」は今より五千年以前昇アサといふ學人が書いたものだと言はれて居る。

「吠陀」では一個卓越した神といふ信仰を教へる者で

ある事は疑ひもない事だ。其れが即婆羅門なのだ。此神の屬性は三個の力の權化となつて居る。創造の力が一つ、保存の力が一つ、破壞の力が一つ、是れが即ち婆羅門、毘濕奴(ビシュヌ又名護持神)濕婆(シーバ又名大自在天)の三個の名として表はされて居るのである。此三個の優秀なる神々の下に(一)、天の神インドラ(電雷、嵐雨を司る)(二)、火の神アグニイ(三)、ヤマ(夜叉又は閻魔、冥府の神)(四)、日の神スールヤ等のや、劣つた神々がある。

婆羅門即ちブラアマは宇宙の創造者で凡て他の神々を生じた源泉であつて、萬物は無窮に其內に含まるべきものである。「牛乳が凝乳となり水が氷となる如くブラアマは無窮に變化し、分離すれども何等外來の方便に依る事なし」と言はれて居る。人の靈魂は「吠陀」に依ると、亦た卓越した支配者の一部分に過ぎない事は、火花が火の一部分に等しいのと同じだ。

一五三五　毘濕奴　ビシュヌは印度教の第二の位置を占むる者で保存の權化に外ならない。世の中が色々な危險に遭遇する時其れを救ふ爲めにビシュヌは種々の形に身を現じて世の中に下降して來て居る、其下降の姿をアヷタルといふ。アヷタルには種々あるが其內重もなるものは十種で、第一のアヷタルはマツヤといふ魚の形で、是れに依つてビシュヌは宇宙が大洪水の時人間の祖先のマヌを救ひ出して保存し得たのである。第二のアヷアタルは龜の形で、神々が、不死アムリタの飲料にする爲めに大海を攪き廻はす時地球を支へる役をするのである。其他の神々は大抵似た性質を以て居て善を守り惡を爲す者を罰する役をなして居るのだから別々に擧ぐるに及ばぬ。第九のアヷアタルは武勇無雙の軍人クリシイナで、彼は正しく人間の形をなして居て其功業は世界に反抗する暴主の手から世界を救ひ出す事が出來るのである。

佛陀(ブッダ)も亦た婆羅門の信奉者に依ればビシュヌの形を變へた姿に外ならぬのである。其故は彼は斯くして神々の反對者なるアシュラを僞つて彼れ等にヴエダの神聖な教義を棄てさせるのだ。然うする時彼等は初めて其力と卓越とを失つてしまふからなのだ。

十番目のアボタルのカルキイは現世の終の日出現して凡ての罪と惡とを破壞して人間を德と清淨とに恢復するものである。

一五三六　濕婆　シーバは印度三神の第三番目の神で破壞を司る神だ。其順番に於いては三位に位するけれども信奉者の數から言へば彼は遙かに他の二神に勝つて居る。ブラアナスといふ近世印度教の書物に依ると此神は本來の破壞の性質を失つてしまつて居る。此神は今から一千二百萬年の後でなければ其力を表はす事をしない、もし其時表はれなければ宇宙の滅盡する迄も表はれて來ないかも知れないとしてある。且つ此マハデヷ(シーバの別名)は單なる破壞といふよりも復生の表現とされて居る。

ビシュヌとシーバの崇拜者は自ら二派をなして各々其の一方の卓越して居る事を主張して他の主張を拒んで居る、本來の婆羅門は自分の創造の仕事を爲終へたる後は活動しない神として見られて居るので婆羅門自身の寺院は印度に唯だ一個所あつて、マハデヷやビシュヌの寺院は澤山ある。又ビシュヌの崇拜者なシーバの崇拜者に比較して見るとビシュヌの方は生活に對して仁慈で、又從つて肉食を禁じて居るのでシーバのよりは餘程柔和である樣だ。

一五三七　ジャッガルノオト　ジャッガルノオトの寺院はカルカッタの西南三百哩の所にある。神像は木片に彫りつけた者で、怖しい樣な顏が漆く塗られて、口唇は血の如く赤くそして腫れ上つて居る。信徒等は祭日になると是れを六十尺も高い塔の上に載せて車で挽いて行く。六本の長い綱を其れに結び付け、僧侶や從者は其傍に侍して信徒の歡や身振に應じて居る。人々は車の過る時喜んで身體を地面に投げ付けて其車の輪の下にならうと思ふ。傍觀者は其を見て神像に對する犧牲として賞讃する。もし此際其車の下で死ねたなら其人は極樂へ往生さるゝ事と考へて居るのだ。每年三月と七月の二回に此祭典を施行するので、其折は大抵十七八萬の參詣者があつて、此時には凡ての階級の人々が等しく集つて來るのである。

一五三八　印度人の階級　印度には混ずる事の出來ない四種の階級がある。多分是れは征服者と彼征服者の關係らしいと言はれて居る。前の三階級は外來の人間で此國を征服したものも一つの劣等な階級は征服された人間であるらしく思はれる。

印度の傳說に依ると、創造者のブラーマは世界の住民を作る時、彼等を自らの身體から發出さした。其口から出たのが婆羅門(僧侶)で其れに四個のリエダを依賴した。其右の腕から生れたのが軍人のシャトリヤで左の腕から出たのが軍人の妻、腰から生れたのはヴイスヤで農業と商業に從事する男女、最後に足から飛び出したのがスッドラと言つて職人や勞働者であつた。

斯くしてブラーマの四人の子は人間の祖先となり且つ各種族の頭となつた、而して各々皆な「吠陀」の神典を信奉して其儀式に從はなければならない。其內婆羅門は他の階級に秀れた最上位者とされて居る、何故なれば彼はブラーマの頭部の方から生れたからである。

次ぎに前三者の階級と最後の階級即ちスッドラとの間には太い分劃線が引かれて居る。前者には婆羅門の教儀を信奉する權利があるけれども後者には其れがない。昔は凡ての智識は婆羅門にのみ限られて居たものであつた。又國家の主權はシャトリヤ又はラシャプトにあるに拘らず實權はやはり婆羅門にあつて顧問

官は言ふ迄もなく判官や執政官も皆婆羅門の人である。彼等の人格と財産は犯す事が出來ないのでもし大罪を構成しても唯だ國外に放逐さるゝ位のものである。彼等は國權上から非常な尊敬を受けて居る、何故なれば婆羅門は「其賢哲に拘らず、有力な神性を賦與されて居る」からなのである。

婆羅門は年頃になると結婚の義務を持つて居る。富貴な者の寄與に依つて支持され得るから、婆羅門自らは別に働いて生活する必要はないやうになつて居る。然し凡ての婆羅門が社會の勞働の階級に依つて支持さるゝといふ事が困難である所から、婆羅門も亦た生産的勞働をするのを免さない事が出來ない事になつて居る。

他の中間的な二階級は其職業上多少劣等な權利を持つて居るのは勿論である。第四のスッドラは上の優等な階級、其內でも婆羅門に對して從屬の關係を以て居るが、然し別に機械の製造とか實際的な技藝、例へば繪を書いたり文字を認めたり、或は商人となり或は農作に從事したりする事を許されて居る。であるから時には此スッドラが富有になつて婆羅門が貧乏になる事も往々にしてある。此事實からして富有なスッドラが貧乏な婆羅門を奴僕に使役する事もある。

是等の階級の外に尚ほ一種の階級がある。其れは本來の種族ではなくて、各階級の人の私交に依つて生れた混血兒である。其れが即ちパリアー族で、他の階級の人々ならば汚辱として敢て爲ない事も行はなければならない。又彼等は他人から不淨なものと思はれて居る許りでなく、自らも其觸れた物事を不淨として居る。

彼等は他の階級の寺院や堂塔を訪ふ事も出來ず、唯だ自分の階級に定められた寺塔に參する事が出來る許りだ。凡て彼等は世の中の種々な權利から除物にされて其自らに定められた生活の方法、家宅、又は器物に限られて居る。他の階級の家へも入る事が出來ない、もし不注意からか又は必要上からか其を犯すとなると宗教上の儀式で其場所は清淨にされなければならない。市場へも出られず、水を汲む井戸も制限されて居て、其を他の階級の人に解らせる爲めに動物の骨を其周圍に置かなければならない。其住む家といへば可憐さうな茅屋で、町からも村からも離れて居るし、其食物なぞにも何等の規定がない。是れが一種の權利の樣にも思はれるが、其實然うでなく、何物ももはや汚辱するものがない程不淨だといふ樣に過ぎないのである。三つの高い方の階級は肉食は全然用ゐられない。四番目のスッドラは牛肉の外は何を食べてもいゝが、最劣級のパリアー族は食物に何等の制限もない。

一五三九　佛陀　「吠陀」に依ると佛陀は毘濕奴の變身に過ぎないと言はれて居るが、佛陀の信奉者に依れば彼れはガッタマと言つて人間の聖人であつてシャキャシナー族の敬語で獅子の如き人、又は佛人即ち聖人と言はれて居たと言ふ。

各種の時代から比較して行くと、何でも紀元前一〇〇〇年頃生息して居た人らしいのである。

彼は皇帝の息であつて、出產後間もなく此國の例に從つて、神壇の前に現れた時神像は此王子の未來の偉大を祝福して其頭を傾けたと傳へられて居る。間もなく彼は人に秀れた體質と精神を持つた一個の神童となつた。丁年に近いた頃には彼はもう人生の悲慘と腐敗とを知り盡してしまつて、唯だ一日も早く此社會から隱退して一向瞑想に耽らうとのみ考へて居た。父の王は王子の希望に反對したけれども其れは無駄であつた。彼は夜の中に竊かに王城を逃れて深山に入り、六年間默想の生活を續けて居た。此期の終へた時、彼は突然其隱遁の場所を脫け出て、布教師としてベナーレスの方へ來た。最初の內は人々も彼の精神の不健全を疑つて居たが、間もなく其教義が世間の信用を博して、佛陀自身の生涯の內に其教が印度全體に普遍したのを見る事が出來る程であつた。佛陀は八十歲で其生を終へた。

佛陀の信徒は何れ丈けの光を印度の信仰の上に投げたかと言ふに、先づ彼れ等は「吠陀」及び其信奉者の間に定められた種々の禮義や習例を絕對的に否定した。凡て階級の差別を排して平等を唱へ、又た血を流す犧牲を禁じ肉食を許した。僧侶は各階級から平等に擢ばれるので、其人達の生活は巡回と食を求むる事に依つて人を救ひ世を利する事にある。或時は藥草を發見して人に敎へるやうな事もする。然し錫蘭島では僧侶に三階級があつて、最上の階級の僧侶は一般に高貴の生れか智識の階級の人々で、立派な寺院に住んで、寺院はやはり以前の王様の手を加へた立派なものであつた。

佛陀の出生後數世紀の間に佛教は婆羅門に依つて許容されて、遂に此教はヒンドスタン(印度)半島の各方面に遍滿し錫蘭及び東方半島にも及ぶに至つた。然し其後此教は其原生地の印度では劇烈なる迫害を受けた結果多數の信者を失つた。其代り佛教其者が廣く近隣の國に傳播するに至つた。佛教の初めて支那に渡つたのは西曆六五年頃であつた。支那へ行つた佛教は朝鮮を經て日本に渡りジャヮに至つて徐々其根據地を固くするやうになつたのである。

一五四〇　大喇嘛　婆羅門の教義に於ても佛教の宗旨に於ても等しく人間の神性を帶びた精神が此肉體の內に禁錮されて悲慘な狀態にあるのは、彼等が前世に於いて行つた不德と罪惡の應報に過ぎないと教へて居る。然し時々此世の中に少數の有德者が顯はれて浮世の生活條件に支配されず、意識して其身を浮世の中に投じて、人類の幸福を增大させやうとする。斯樣な人々は次第に佛陀の再現の性格を具備して來る。

此系統の人々は今も尚ほ佛教宣布の地即ち西藏支那及び其他の地に出現する。其れが即ち喇嘛なのである。ジンギスカン及び其子孫の征戰以來喇嘛は西藏に滯在して此宗教の酋長となつて居る。喇嘛は精神上の權威を持つて居る許でなく、土地を所有して一種世俗的な君主の形として居る。達賴喇嘛が即ち其れだ。

西藏へ最初に入つたキリスト教の僧侶は、アジアの眞中に、ローマ・カトリックの寺院に酷似した立派な僧延や其他色々な宗教上の大寺院があつたので吃驚したといふ話である。彼等は僧侶や比丘尼の僧院を建設し、宗教上の諸種の儀式や行列は勿論、萬端華美と豪奢を極めて居る事は墮落したキリスト教の其れと殆んど同一である。或は喇嘛は其等の儀式をネストリア派のキリスト教から持つて來たのではあるまいかとも思はれる。佛教が西藏に入り初めた頃彼の宗派はタアタリイ(韃靼)に行はれて居たのだ。

(雨雀)

B　ギリシア神話
附．ローマ神話

一　ギリシアに於ける信仰及び禮拜の起源

一五四一　序說―自然宗教の起原　凡て自然宗教は理性の解釋を絕した現象に對する驚異の情に基いて起る。即ち個人の力の及ばざる災禍に對する恐怖や幸福に對する希求の情などから發して居る。加之吾等には己れの恐怖を除いたり、欲望を滿足さして呉れるもの、吾人の驚異の不可思議な原因となる或優越者の存在を信ずる幻想がある。それが未開人になると自愛の情に驅られて、自己及び周圍の人々の經驗に現はれて來る者を最も熱心に知らうとする。彼等の日常生活の平穩を破て、恐怖の主たる原因たるべき病と死に對しては、殊に深き注意を拂ふ。と同時に夢幻鄕に遊んでまざ〳〵と夢覺に現はれた時や、泥醉昏迷等の狀態に陷つた場合には、五官の認識に現はれずして而かも禍福の原因影響を來すべき神力の存在を暗示するものでは無いか。此の不可思議の神力は、即ち人々が他の解き難きあらゆる現象の原因だと認める。斯くして、死後の永生を希ふといふ人間の先天的欲求が加つて、靈魂不滅の信仰より退いて幽鬼妖怪に對する信仰を生ずるやうになる。ギリシアも或る程度まで斯くの如き思想の時期を經たのである。現今に於ても他の未開國に於ては、やはり此の信仰に止つてゐるのがある。

今日吾等がギリシアの宗教生活を知るには原始時代から遺つてゐた禮拜の儀式やホメロスの詩篇などを材料とするのであるが、此の有史以前の宗教生活に多くの影響を及ぼしてゐるのは民族の移住と、共に關係して發達して來た當時の叙事詩である。故に茲には更に遡つて民族移住以前のギリシアに於ける信仰迷信などの梗概を示す必要がある。

一五四二　幽鬼　インドゼルマン人の中で普通見るが如く埋葬はギリシアに於て死者を處分する最古の形式であつた。死者は墳墓に入つても生前通りの身體を保つて生活する者と想像されてゐたので、飲食器、武具器を埋めるは勿論其愛妻や奴隸の如きも死者に必要な者として初めは宗主が死ねば必ず殉死せねばならぬ事となつてゐた。其後人間の代りに獸類を供へる事にした者の、尚ほ人間の犧牲を表象的に示すべき儀式は少なからず行はれたのである。

墳墓に對する禮拜は主として食物や飲料を幾度も取り換へるのを儀式としてゐた。年忌は死者の誕生日に行つたり、又日本のお盆のやうに一般の死者を祀る祭日に行はれたりする。若し祭禮を怠らんか靈魂は復讐として病若しくは死を送るので、靈魂のことを一名「破壞者」とも呼んだ。從つて皆儀式の有りつたけを盡して、死者の靈を慰め、以て再び娑婆の住家に立ち歸らない樣にと祈念した。

此時代の考によれば、死者は死んだ折の姿を維持するもので、幽魂は凡て屍體の特性を有し、若し之に生血を獻ぐれば暫時の間蘇生つて人間の求むるまゝに神託を與ふるものと思はれてゐたのである。

同時に又靈魂は衰へたる身體を去つて動物の形を取るものであると云ふ信仰があつた。殊に蛇は其音なく急速に運動するのみならず、地中に住むが故に靈魂の顯現だと想像されたが、蝙蝠、鳥或は蝶の如きも死者の靈魂の宿れるものとなされた。

一五四三　地下の神靈―神人　斯る時代に於ても、ギリシアには地下の靈に對する崇拜が一般に行はれた。地下の靈とは地下の洞窟の如き室を住家としてゐるので普通地下神靈又は神人(英雄)と呼ばれてゐた。或は生きながら地下の住家に移つた者だとも云はれて居るが、併し供物は死者に獻ずる者と同一である。地下神の勢力範圍は其住所の近傍に限られたが、若し其住所の上に寐る者があれば、地下神は夢枕に立つて其人に未來の出來事や、病氣の治療法を敎へてやる。地下神は又其國內に住つてゐる靈魂の君主であつて、其住家は今日より想像すると、かのミケーナイや、其他の地方から發堀された殿堂の如きものと想像された。

人神として崇拜せられたのは、或る一族の祖先の

内最も詳細のあつた人であるやうだ。其犧牲を供ふる場所たる墳墓は彼等に對する禮拜の中心點であつた。後世の藝術は此等の神人の姿を古代の觀念に基づき、武人の形で表はした。時には馬上に跨り、或は王座に即き或は食卓に倚つて多くの小さい人間の崇拜者から取卷かれて居る。其附屬物は武器、馬、蛇等である。

一五四四　自然物及び物素の神　現象の本原を究めんとする人間の努力は自己一身の經驗に對してのみ限らるゝものでなかつた。更に自然界の研究に歩を進むるものである。原始時代の人は苟くも活動力を現はすものならば、何物と雖も生命を有するものと考へた。即ち自己の靈魂の如きものが潜んで居つて其活動の本源をなすものだと考へた。

自然界の活動は往々普通の人間若しくば動物の起せるものとしては、餘りに強大餘りに永續的であることがある。然る時は其本源たる自然の精靈は人間若しくば動物以上のものとなされた。且つ又自然精靈は人間に對し、表現が友意を含めるか、將た敵意を含めるか猛烈なるか將た温和なるか、創造的なるか、攝受的なるか等に從つて、男性若しくば女性、友意的のもの若しくば敵意的のものと、大體に區別せられた。併し未だ之を個々の特性によつて區別するには到らなかつた。

一五四五　禮拜　自然精靈が若し或る機會に依り、たとへば祈禱犧牲奇蹟治療等の偶然なる成功の結果に依り、或る一地方に於て其の勢力範圍共に他の自然精靈を凌駕するなどなる。かゝる場合にギリシアの如き山嶽によりて互に隔てられたる國の一地方にありては、茲に一個の特殊なる個性を有する神を生ずることとなる。かくて其地方の住民の願望をかなへたり恐怖を攘つてくれる靈通あらたかな神となるのだ。神は如何なる物體にも宿ることが出來た。樹木に隕石に泉に、而かも如何なる形態を神が有するかは未だ考へられなかつた。其後神を描かんとする場合になつて、人々は現實に生活せるもの即ち人間或は動植物に類似せるものとして表はす外なかつた。何となれば純粹の精靈の神と云ふも、畢竟現實に觀る精神及び肉體より成つた存在物によつて想像を下し得るに止まるからである。たゞ神は人間よりも一層好ましき性質を有し、又地上に於ける凡ての制約に對して自由なるものとなされた。

かく神を人間に類似してしかも人間以上の靈能を有するものとして考へたので、彼等は恭謙なる態度や、清淨なる衣服を以て、神に接近することによつて、其敬意を示し、又加護を乞ひ謝恩贖罪を示す爲めに自己が所有する最良の物を神に獻げた。

かくて禮拜に三種の形式を生じた。潔身、祈禱及び犧牲是れである。人々は神に尊敬服從を示さんが爲めに地下に俯伏し、或は掌を上にして手を揭げて神の住所又は偶像に對した。又自個を全く無力なるものとして神に歸向の意を表はさんが爲め、紐を以て自個の身體を緊縛した。

潔身は元來身體に關して行はれ主として水を用ゐて行つたものだ。潔身は殊に殺傷を行ひ、若しくば屍體に觸れた場合に必要であつた。即ち潔身によつて頭に乘りうつつた死者の惡靈を拂つた。精神上の罪過消滅の意味に潔身が用ゐられたのは遙か後世のことである。

祈禱も同樣單に願望の爲に起つた。祈禱には誓又は盟約を加ふれば一層効力あるものと思はれた。又祈禱には特定の用語があつて、此用語を以てすれば一層容易に神を動かして、願望を滿足することが出來ることと考へられた。

供物には神を滿足せしむるに足ると思ふもの何といふ事なく用ゐられた。即ち儀式用か裝飾用か或は獻納者に取りて格外な價値を有するものであつた。最も屢々獻げられたのは飲食物であつたが、後には此等飲食物や其他の犧牲を焚やして、單に其香氣を神の住所に贈つた。

最後に人々はその意志を、表號、又は言語によつて現はした如く、神の意志をも種々の表象、即ち電光、虹霓、日蝕、月蝕、飛鳥若しくば意味ある言語音響によりて知らんとした。ゼウスの表象託宣は前者の發達せるもので、アポローンの言語託宣は後者の發達したものである。

太古、神が岡に、木や、泉や、隕石等に住んで居つた時は、其聖林に垣を繞らして其禮拜の場所とした。後世に至つて支圍と廣間を有する古建物の搆家が殿堂の模範となつた。

二　ホメロス以後のギリシア宗教

一五四六　諸神の定義及種別　紀元前一〇〇〇年頃外敵の壓迫の爲めに、ギリシアの種族は南方に移り或は東方海岸を越えて小アジアの海岸に移つた、が此變動は民族宗教の性質に大變化を與へた。即ち民族の移住と共に從來彼等に崇拜せられた神は、新鄕土に赴き新たな禮拜を受けた上に、更に新征服地なる舊來の神殿に於ても、征服者たる新民族が神威を畏れて依然禮拜の儀式を續け後に新舊の神々同一場所に相對立する事になつた。其結果神の勢力範圍―御利益の種類―を決定する必要を生じた。けれども元來此等の神は極めて普通的の性質を有つて居るから其後も互に他の範圍を犯し合ふことは免かれなかつた。がこゝにかくことについて、ホメロスの詩に見える樣に、人間界の習慣に基き神にも特定の國家があつて、個々の神

は其國家の一員として、各々其課せられたる職務を遂行すべきものとの觀念を生ずるに至つた。

一五四七　死後の生活　民族移動の爲め、殊に著しい變化を蒙つたのは、死者の靈魂の性質である。死者の靈魂に對する禮拜の儀式は、單に墓中に安息せる死者に飲食を捧ぐるに過ぎなかつたので、其場所を離れては又禮拜を行ふ事が出來ず、從つて民族移住祖先の死體の埋葬地離去と共に、死靈に對する禮拜は消滅せざるを得なかつた。且つ又此儀式の衰滅を促したのは、新たに起つた火葬の習慣であつた。即ち火葬の爲め死體は其力を失ひ、從つて其忿怒を懼る必要もなくなつたのだ。

更にこれと關聯して死者が肉體を有せぬ者だとの思想は、漸々著しくなつた。人死する時最後の息を引取ると共に生命の活動は止むと見、從つて氣息を生命の根源―靈魂と考え、これよりして靈魂は空氣の如きものとなつて、肉體より分離するとの想像するに到つたが、併し同時に又古來の概念を混へて、靈魂又は人間は動物の形體を具へ、煙の如く又影の如きもので、時として小さな翼を有して飛び歩くが、其他は人間の樣な形を具へてゐると考へるに到つた。

死者が埋葬されると直ぐ渡守カローン三途川（スチックス又はアヘーロン）の堤まで迎へに來て居つて、其死者を渡す。死者は、オボロス貨幣を渡守に支拂ふ。オボロス貨幣は死者の買物用にと死者の舌の下に置かれるもので、吾が六道錢に似てゐる。ホメロスの傳へた信仰によれば、下界に於いて、死者は意識も活力もなく、生前の職業を續けつゝ、虚無の悲しき生活をなすのである。たゞ少數の神に愛せられ若しくば惡まれたる人々のみは、意識感情を有して、生前の行爲に對して、賞罰を受くるのである。此死の國よりは永劫還ることは出來ぬのだ。

一五四八　彼岸死後の審判　死後の生活を今少しく愉快なるものにしたいとの要求から、ホメロス以後彼岸と云ふ思想が出來た。下界でない地球の極西大洋に達する所にあるものと想像せられた。神は人間の神人男女殊に神と血族的關係を有して神に喜ばれたる人々を、此彼岸に移して、幸福なる生活を營ましめた。後世の詩には之を「祝福の島」と呼んだ。

前五世紀以來應報と云ふ信仰が高まつて來て、死者に對する審判と云ふ觀念を生じた。その説に依ればミノメス、ラーダマンチース及びエーアコスの三人が死者を其生前の經歷の如何によつて「彼岸」に送り、或は地下世界の深底なるタルタロスの陰暗な牢獄に送ることゝなつて居る。

一五四九　復讐鬼　ホメロスにはまだ死後の應報のことは少しも記してない。たゞ神に愛せられたる

復讐鬼

少數の者のみ不死の幸福を以て報ゐられた。又シイシフォスやタンタロスの如き神に向て惡事をなした少數の大罪人に對してのみ、刑罰が下されて居るのみで、其他の刑罰は殺人の重罪の如き者でも凡て之を地上の復讐に一任されて居る。たゞ復讐の任に當るべき血族の者がない時にのみ限り殺された者瞋恚の鬼となつて其仇を追ふのが太古の信仰であつた。夫がホロメスに至つては此個々の怨靈が特殊な復讐の女神と共に發達して居る。アレクト、チスフオネ、メゲラ等エリイニスの三體の神、英語でフユリーズと呼ぶは即ち是れだ。彼らはゼウス神の命を受けて、世界の倫常を監察する役目を有つて居るから、又プラーキシデカイとも呼ばれて居る。人間は彼らの怒を和らげんが爲めに、アゼンスではセムナイ（威徳の神）シキオンや、アルゴスでユーメニデス（親切な神）など追從の名前を獻げて居る。エリイニエスは、初めは肉を喰ふ猛犬鷙鳥（犬や鳥が肉を食ふのは瞋恚の鬼が魅いてさせると思はれてゐた）の形をなして居たが、後には黑き翼を有し、頭には蛇のとぐろをまいた女の形をなして、殺人者を追ひまはした。彼女は手に蛇、火のついた炬火又は鞭を持つて居る。此神の一擊を受けた人は、狂氣になり或は知覺を失する。此神の住所は地下であるが、災をうけた者の呪の聲をきくか誓を破つて自ら呪をうける者があると忽ち地下より出現するのである。

一五五〇　劫掠鬼　ハーピースも亦同樣にして發達した幽鬼女神の一種で、烈風の中に見はれて靈魂をひつさらひ行く者である。此神は初め馬の形に翼を附けて表はされたが、其後翼の生えた女の形又は女の頭に鳥の胸と胴とを附けて、其迅速な性質を示した。

一五五一　アスクレピオス　從來洞窟に住んで單に一地方にのみ崇拜せられた少數の地下神もホメロス時代に至つて神人若しくば神として一般に崇拜せらるゝに到つた。其中最も著しきはアスクレピオスである。彼はテッサリーのトリッカ附近なるヒンドス山麓に本源地を有する神である。而して其崇拜者や祭司は神の夢想託宣を巧みに應用して、神法と稱して一種の治療を行つたので、此神の盛名は遙かに他の地下神の其れを凌駕し、其禮拜はペエオチアよりフオーキスアゼンス、アルゴリス地方まで傳播し、一方に於てはローマに傳はり、エスクラピウスの名の下に崇拜さ

れ、アスクレピオスは死靈といふ所で元は蛇形を以て表はされ、ホメロス時代には未だ醫療の神人となつて居る。即ち彼は醫療の神アポローンの子で、賢者ケントールから水蛭治療の術を授かつた。彼は巧みな技術を以て死者をすら蘇生せしむることが出來たので、下界の神の愁訴によりゼウス神は電光を以て彼を打つた。エスクレピオスは通常上半身を裸體にして立ち鋭智の相貌ながら親切らしい人の形をした神として表はされて居る。標號としては頭に蛇がとぐろをまいた杖を携へ時に元結を頭に結んで居ることもある。彼の子孫は皆醫術の神である。

一五五二　ハデス　ハデスの故郷はエリス地方である。元來アスクレピオスに類似した神であるが、

(プルートオ)

ホメロス時代には一地方の神より全下界の支配者の位に上されてゐる。これも死靈であるから形は眼に見えぬ。「ハデス」は目に見えぬものの義だ。これは彼が闇の兜を冠るからだといはれる。

ゼウスとポセイドンとは彼の兄弟だと考へられて居る。實に彼は一名を「地下のゼウス」と呼ばれゼウスと同じく王笏を持つ。彼の妻はペルセフォネ(後出)で妻と同じく物穀地中に在る間の守護神である。その表象として彼は豐饒の角を携へプルートオの名に呼ばれて崇められる。又死の神としてはエリスのピロス(下界の門)に於て、特に崇拜された。此神に祈禱をするときは先づ手で地を叩いて神の注意を促す。死靈に對すると等しく、此神にも黒色の犠牲を捧げ、又墳墓に植え或は死者の儀式に用ゐる黒色のサイプレス樹や、萎み易きナーシッサスを供へる。

一五五三　オリンポスの諸神　ホメロスに現れたオリンポス神領の君主は、ゼウスと其妻のヘラとである。此二神の愛子は織工の保護者で又英雄神の友たるアテナと熟練な鍛冶の神ヘフエーストスとである。是れより稍縁の疎い所でアポローンアルテミス及びヘルメスがあり。又ゼウスの同胞では五穀の神デメテルと海の君主のポセイドンとがある。アレスとアフロディテとは元來本源を異にした神であるが、此所に對等の條件で已に神國の一族となり、日月其他自然物等は未だ表面に表はれぬ。運命の女神も未だ重きをなさゝず、最後にディオニサスの神異な信仰はホメロス以後專ら情感に訴へて、非常な勢力を現したが、此時既に其泉は見えてゐる。

オリムポス諸神系統表

- ウラノス＝ゲエ
  - クロノス＝レア
    - ヘスティア(エスタ)
    - デメテル(セレス)
    - ヘラ(ジュノオ)
    - ハデス(プルートオ)
    - ポセイドン(ネプチューン)
    - ゼウス(ジュピタア)
      - アテネ(ミネルヴ)
- (一)ヘラ ― ヘフエーストス(ヴルカン)／アレス(マーズ)／ヘーベ
- (二)ラトナ ― アポローン(アポロ)／アルテミス(ダイアナ)
- ― アフロディテ(ヰイナス)
- (三)ディオネ ＝ ― ヘルメス(マーキユリ)
- (四)マイア ＝ ― プロセルピネ(パーセフォーン)
- (五)デメテル ＝ ― ディオニソス(バッカス)
- (六)セメレ ＝ ― ヘラクレース(ハーキユリーズ)
- (七)アルクメネ

注意――括弧内の文字はローマ名(イギリス訓み名前)　＝線はゼウス神と共交わるものとの關係を示す、但へはディオネと合ひてアフロディテを生みしが如し

一五五四　ゼウス神の崇拜　ゼウスの名はその語根に溯ると抛ぐ、射る、輝くの義で元は電光の神であつた。それがギリシア人ローマ人の間にはあらしの神になつてゐる。テッサリー地方殊にトマロス山脈のドードナ山はゼウス神崇拜の本地であつた。この風雨多く濕潤豐沃な地方で彼は水のゼウスと呼ばれた。彼の住所は原始的な櫟樹の下聖泉湧き出づるほとりであつた。而して櫟樹の枝の摩れ合ふ音によつて、彼は其意志を人間殊に祭司のセルロイに傳へた。祭司は古代の風習に從ひ、何の寢具もなく木蔭に眠つたものだ。さればドードナはゼウス神託の發祥地として、名聲最高かつた。此外電光、雷鳴、鷙鳥殊に雲中より電光の如く餌物の上に下る鷲はゼウスの意志を代表する者と思はれた。

ゼウスが樹林の中に住ふと云ふ事實は、右の地方でゼウスを祭つたのは極めて太古のことであるのを示して居る。又彼の禮拜地として殊に櫟樹の下を撰んだのは、耕作の行はれぬ以前は櫟實と肉類とが人間の主な食物であつたことゝ、今一はゼウスが電光として能く高き櫟樹に下ると思はれたからである。

ゼウスの禮拜は、又アルカディアの西南リカイオン

丘(狼丘)に於て行はれた。此所にも形の如く聖樹と小川とがあつた。旱魃の折祭司は櫟の枝を以てハグノーの泉(「神聖なる泉」又は「清き泉」)の表面を叩く、すると其泉より雲が走つて、雨を降らしたのである。

アルカディアのオリンポス山巓のゼウスの聖殿には古來人の敢へて踏入る者はなかつた。若し踏入つてもオリンポスは光明の國であるから、其人の影はさゝぬと傳へた。太古此聖殿では、人間の犠牲を供へたが、其はゼウス祖神の競技を創設した、リカオン王が初めた殘忍な慣例だといふ。ゼウスは殺人罪を所罰する權力を持て居るが、又悔悟の願與に對して保護を與へる。

ゼウスはドドナでは凡ゆる恩惠の神であるが、アルカディアでは高山鎭護の神である。而して後々もその意味でギリシア全體殊にテッサリーのオリンポス山に祀られた。ゼウスは高山の嶺より、帝王の如く四周の神々を支配して居る。

ゼウス・オトリコリ
(ローマ ヴアチカン宮殿藏)

彼れの威力の表象は、雷電とアイギス(嵐雲に蛇の蝸巻けるが如き電光をあらはして右羊皮の胸當)とであるが、又王者の表號として笏を持つて居る。

ゼウスは國君として正義を保護し、凡ての惡行殊に僞誓又は賓客や請願者に對する薄遇を罰する。故に一家の主人は家宅や竈の保護者として、族長は氏神として犠牲を供へ又多くの貴族は彼の後裔と名のつた。又國王が兵を帥ゐて戰に臨めば、彼れは其崇拜者に勝利を與へた。故にフィディアス作のオリンピア神殿のゼウス像は其さし延べた掌の上に、翼を有する勝利の女神像をのせてゐる。

一五五五　ゼウスと巨人族　ゼウスがギリシアの神列に入つたのは、恐らくクリート島から始まつた。ゼウス生死の物語は彼島の地下神ゼウス・クトニウス傳説に本づく。茲には彼の父をクローノスとし常に自分の子供を噉つたが、クローノスの妻のレアは、ゼウスの代りに石を赤兒の形に包んで與へた。是はゼウスを雲の中に隱れて居る隕石に譬へたものだ。

かくてゼウスは一道の電光となつて天より吐き出だされ、其後羊のアマルテイア(嵐雲の化現)の乳に哺くまれて、力量終に父にも立ち優るに到つた。

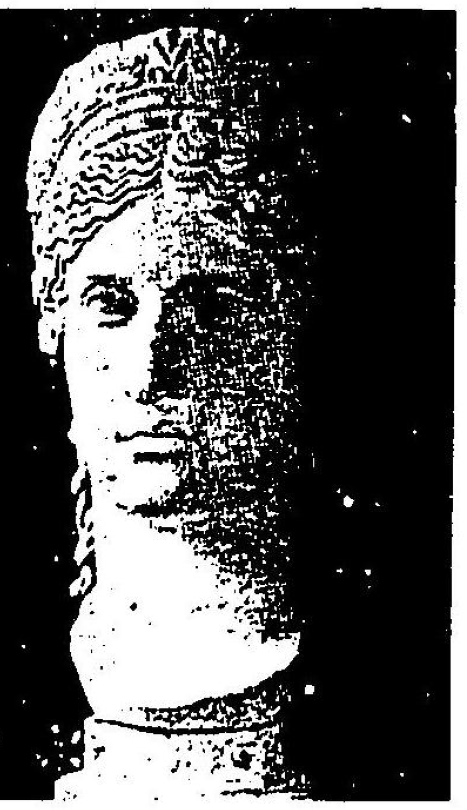
ゼウスはまた巨人(チタン)の別名によつて天と太陽との神とせられ、オリムポス以前に威力を振つた巨人の一群と關係する。ゼウスは他の諸神や三人のキクローペ(「圓眼」の族)のアルゲス(晴天)及びブロンテス(雷)等の助を借りて、巨人族を破り之を下界の最深底タルタロスに投げ込み、父の巨人に迫つて前に呑んだ子供を悉く吐出させた。

上の戰爭と密接に關係して、ゼウスはギガンテス族及びテイフオーユース族と二度の戰爭をなした。前の戰はゲエ(地)の子の巨人がゼウスに反抗したので、ゼウスはアテネ其他のオリンポスの神々やヘラクレス等の援助もあつたが殊に自ら雷電を放つて敵を破り、之れを山下に埋めた。巨人は其後も山底に在つて雷火に身をやかれ苦悶にたえず時々に噴火地震を起して居ると云はれて居る。ギリシア美術殊にペルガモン祭壇のフリーズ(「西洋彫刻史」參照)には、蛇が巨人の脚にとぐろをまいた形が表はされて居る。

ティフオーユース又ティフオーは煙るもの、蒸發するものの義地震の際の地中から又火山から吹き出す蒸氣と煙との體現で、アジア起源の者である。彼は百頭の火炎を吐く蛇の頭を冠つて戰つたが、ゼウスの電光に打たれてタルタロスに抛げ込まれた。

ドドナに於いては、ゼウスの妻はディオネとなつてゐる。ディオネの名はゼウスの名から抽き出されたものであらう。彼女はドドナに於けるゼウスの主要な特質になつてゐる豐饒を代表する。

一五五六　ヘラ　は多くの場所にゼウスと幷べ祀られた。彼の最も光榮ある殿堂は、サモス島とミケナイとの間にあるものだ。此地の主な祭禮は他の場所に於けると同樣春の初に催ふされる此女神とゼウスとの結婚祭である。彼女は男女の縁組の守護者で嫉妬深い婦人の先達婦權の擁護者である。青春の女神ヘーべ軍神アレス及び鍛冶神ヘフエストスは彼女と、ゼウスの間に產れた。



ヘラ

男でヘーべと相双な者はトロイのトロスの子ガニメデスである。ヤウスは其美色を慕ひ、鷲にさらはせて自分の屈從とした。ヘーべと同じく彼はゼウスにアム

ホロシウス(蜜?)とネクタール(肉?)を捧げる役を勤めたので、後世へーべにまでガニメドと別名がついた。前四二〇年頃ポリクリトスは、上に擧げた神殿安置の爲に黄金と象牙のヘラ像を作つたが、此像によれば彼女は全身に衣を纏つて王座に着き、頭にステフアノス(王冠)を戴き、右の手に柘榴(種多き故に豐饒の表象とする)を持ち、左の手には春の使者たる郭公のついた王笏を持つて居る。

一五五七　淑雅女神　カリテス(英語グレース)は元來豐饒の女神であつたのが、美しき淑雅の女神となつたのだ。ベエオチアのオルコメノスでは天より降つたと云ふ三個の粗石を此女神の表象として祭つた。他の場所では、早くより三人の少女樣に並んで立ち、長き綾衣を着け、樂器、花、果實、元結等を手にしミユーズと分ちがたい風をして居る。前五世紀以後は、五に手を取り合つた一團となつて居るが、裸體で抱き合つた形は三世紀以後のものである。彼等の數は三人、ユーフロシネ(歡樂)アグライア(光輝)及びターリア(生の歡び)で、宴樂、舞踏すへて社交上の快樂を司る。

一五五八　ミューズ女神　カリテスと共に音樂舞踏を喜ぶ者はミューズである。元來トラキア起源の女神でゼウスムネモシネ(記憶)に生ませた娘達である。ミューズの數は「イリヤッド」には記されて居らぬ。「オデッセイ」の後の方とヘシオドスに九人と記してある。併し其九人の職掌が明白にされたのは後世のことである。今其名と職掌とを擧げれば、カリオーペ(美聲)は英雄歌と輓歌のミューズで寫字板と鐵筆とを持ち、クレイオ(榮光を傳ふるもの)は戰爭の歌謠歷史のミューズとして卷物を携へ、スーテルペ(喜ばすもの)は抒情詩のミューズとして重管の笛を携へタレイア(歡喜)は喜劇のミューズとして喜劇の假面を携へメルポメ　悲哀)は悲劇のミューズとして悲劇の假面を携へ、テルプシコレ(舞踏を喜ぶもの)は合唱抒情詩と舞踏のミューズとして大七弦琴を携へ、ユーラニア(天上のもの)は天文的叙事詩と一般の敎訓詩とのミューズとして渾天儀を携へ、エラトオ(優愛)は戀歌のミユーズとして小七弦琴を携へ、最後にポリムニア(讃歌唱ふもの)は儀式の歌と舞踏とのミューズとして面帕を被り外衣を纏ふて居る。

一五五九　四季の女神　ホーレーは四季を代表する女神である。昔は一年を三季に分つたので、之に應じて三人の女神があり何れも句湍たる少女として表はされる。ホメロスでは彼女は天門の開閉を司り雲を出入させて居る。後には雨露を送るものとも思はれた。

一五六〇　ゲエ　(又ガイア「地」)は人間より動植物に到るまで、萬物を其大なる胸に生育む母である。アゼンスではクロトロフオス(靑春の保育者)として禮拜せられ、又ゼウスと關係して豐饒の女神となされて居る。併し又凡て生命の竭きた者を其懷に取り戾すと云ふので、同時に又死の女神となつて居る。而して地の内部なる死の國の秘密を知つて居ると信ぜられたので地面の罅隙の上で託宣をうけると云ふ事も行はれた。

靑春の神として彼女は座して小兒と果實を膝にのせ犢や子羊が足許で鳴いてゐる狀で現はされる。更にゲエは又巨大な婦人と考へられ、地面より上半身或は稀には頭のみ突き出して居る。而して大抵は此形で、其子エリクトーニオスをアテナに委託する狀が現はされる。後世には手に豐饒の角を持つて地に臥した狀をも現はした。

一五六一　デメテルとコーレー　デメテルは穀物の女神として殊に崇拜せられた。彼女の父は果實の成熟を掌れる太陽クロノスで、母は彼女に似寄つた性質を有するレアである。彼女の綽名のクレー(緑黄)カルポフォロス(果實穀物を與ふる神)等は、何れも彼女が田野の守護神であることを示して居る。實際に收穫の初穗はまづこの女神に捧げられるのだ。

聖歌の傳ふる所によれば、コーレはゼウスとデメテルとの女であるが、或日彼女はオケアノスの女のオケアニデー(泉のニムフ)と花園に春の花を摘んで居つた。然るにコーレは何氣なくナーシッサスの死花を摘むと忽ち地面が開いて、其所から下界の王ハデスが出て來て、コーレを奪ひ去つた。そこで母のデメテルは、九日間と云ふもの食事に手も觸れず、炬火を持つて探し廻はつた揚句漸くのこと、ヘカテの知らせによつて掠奪者の誰といふ事が分つた。然るに其時ゼウスは女神がコーレ取戾しの願を拒絕したので、デメテルは怒つてエリユーシスに身を隱し、穀類の生育を止めて了つた。そこでゼウスは一年の中、三分の一丈けコーレを地下に留むることとなし、漸くデメテルをオリンポスに歸らしめる事が出來た。コーレを全く取戾す事の出來なかつたのは、彼女が地下の夫より豐饒の表象たる柘榴の種子を貰つて食べたからだと云ふ。これは勿論人間の生殖作用の比喩であらう。

デメテルは其生育した子のトリプトレモスを蛇に引かせた車に上せ、農具に穀種を添へて、諸方に送り人々に農作の道より道德、政治の法則を敎へしめた。是れデメテルがテスモフオロス(立法神)として殊にテスモフオリア祭に於て、播種の月に祭らるゝ所以である。

一五六二　エリウシスの神秘　デメテルはアゼンスの附近エリウシスの地に本地を有し、其女のコーレ(處女)及び若きイアックコス神(蓋しバッカス神の變體)と共に公私の祝祭に祀られる)每年ベエドロミオン(九月より十月)にアゼンス人は行列を組み、豐年の貢の穀物の束を携へてエリユーシスへと練り行く。エリユーシスでは、夜の闇の中に松明をかざして圓

形競爭を行ふ。是は春に至つて陽光來復するといふ意味であらうが、併し普通は、コーレ探しの故事として解釋せられた。エリユウシスに於ける禮拜の初めて參詣者には種々女神の表象を示し、又女神の恩惠を思ひ起さしむる爲めに彼等を斷食せしめた後で、一杯の水又は薄荷で味を附けた水と麥の粉を與へた。此は太古の世の食物の名殘をつたへた者であらう。最後に彼らは降雨のまじなひとして、水を注ぎかけ、天に向つて「雨!」と叫び、地に向つて受胎め!」と叫んだ。この儀式は其後にエリウシスの神秘祭の起原となつた。

デメテルの女コーレはアルカヂアでは又デスポイナ(主婦)とも呼ばれてゐる。地下の王ハデスの妻といふので通常ペルセフオネといふ名を以て呼ばれ、下界の女王で、又嚴肅な死の女神である。エリユーシアの神秘祭に於ては、其下界より復生した傳說に依て彼女は下界の幸福なる生活と復活との實例として祝祀された。

古代の藝術では、未だメテルの表現に一定の形式はなかつた。彼女は常に全身に衣を纏ひ、母らしき姿をして居る。附屬物は小麥の穗、罌粟、王笏、炬火等である。彼女の母は單に少い小風らしい姿をしてゐる女で、母と區別されて居る。兩神は往々并んで王座に着き、或は立つて居る。

一五六三　アテナ女神　(ミネルヴア)は、太古よりギリシア本土及び其殖民地の到る處に祀られたが禮拜の起原は何處より出たといふとを知り難い。他の諸神に比してこの女神は初めより完全に發達した道德的人格として見はれ、戰爭と謀略の女神であるが、同時に又凡ゆる技術殊に織物と航海の女神としてこれらの技術の盛んな諸都市の保護神として祀られた。

アテナが最も崇拜せられた地は、彼女の名を負ふアテン(アゼンス)市で、此市の都城には彼女と并んでポセイドン、エレクテウスが同格に尊祀された。此都城の橄欖樹はアテナがこの市の主權を爭つた時、槍を以て地より打ち出し、ポセイドンが三叉戟を以て作り出した「鹽泉」と對抗して立てた者と云、後此鹽泉の上にイオニア式のエレクテイオンの殿堂が建てらるゝと、又直ぐ其傍に橄欖樹に對してアテナポリアスの古神殿が出來、之に天より降つたと云ふアテナの木像が安置された。(アゼンスのアテナ殿堂中最壯麗美麗を極めたのは勿論ドリック式のパルテノン殿堂と其彫刻である。其委細は西洋彫刻史及び建築史の條下に說いてゐる。

エレクチウスは後にまたエリクトニオスとも呼ばれポセイドンの別名とされてゐる。けれども『イリアッド』では地上の人間でアッチカ地方の王である。アテナは幼時これを其母の「地」から養子に貰ひうけ籃の中にかくし入れてアグラウロスヘルセ、及びパンドロッス等三人の露の姉妹にあづけた。姉妹は戒を破つて其籃を開き、蛇の形をした幼兒を見て發狂し、都城の岩より身を投げたと云ふ。是は泉其他水路に關した話である。

耕作の保護神としてアテナはパナテナイア收穫祭に於てペイシストラトスの時代より五年每に、八月の廿四日より廿九日まで盛な儀式を以て祭られ、炬火競爭音樂及び舞踏の競技も行はれた。本祭の當日はアテナの誕生日たる廿八日で、此日アゼンス人は最貴の婦人の手に刺繡された新衣を終日船の形した車の上に帆の樣に張つて、行列を組みつゝ女神の宮に奉獻する。而して祭司、老人、婦人、處女及び武器を擔ひうる限の男子は總べて盛裝を凝し、其車を擁して女神の古殿堂へとアクロポリスを上つて練り行くのだ。今日パルテノン殿堂の內殿なるフリーズの浮彫は、この行列の光景を活躍させて居る。

アテナは、古くよりヘフェーストス或は他の神が斧を以てゼウスの頭を打ち破つた跡より、全身甲冑に固め、一聲高き勝鬨と共に此世に産れ出たと傳へられて居るが是は電光に依つて暗雲片々に裂かれる表象である。實際クリート島ではアテナがゼウスの開いた雲の間からとび出したと傳へてゐる。

アテナは其楯の上に、ゴルゴン・メヅサ(恐ろしき眼をもつて看視するもの)の頭をつけて居る。メヅサはアテナと密接な關係を有する半女神である。メヅサの外衣は嵐雲の如く黑く、猛き眼差は電光の人を射倒す如く、これにふるゝものを化石せしめる。叫聲は雷鳴の如く、翼に乘して空を行く。彼が首を切り離されたとき巨人クリサオール(黄金の劍の義)と、金色の電光と翼を有つた馬のペガソス即ち雷雲を生じた。而してペガソスの蹄の一蹴によつて、ヘリコン山に、ミユーズの泉ヒッポクレー子(馬泉の義)を生じ、詩人が靈感の泉となつた。

アテナは、紡績と織物との技術の發明者其保護者である。リヂアの織工の名手アラクネ(蜘蛛の義)は女神と機織の技を爭つて蜘蛛に化せしめられた。一度原始の社會に發明者は織工の技の目的者として仰がれてより、女神は更に他の同種類の種々な技術の發明者を以て目せられ延いて一般に知慧の女神、科學の保護者と仰がれるに至つた。

美術上に於けるアテナの理想的表現は、フイデアスの創作に成つた。彼はアクロポリス山の野外にアテナプロマコスの大銅像を鑄たが、又パルテノン神殿の爲めに右手に勝利神をのせたアテナ・パルテノス(處女アテナの義)の像を黄金象牙像を作つて居る。これを模範としてアテナの像はいつも、端麗沈靜、聰明の相を表はし、必ず長衣を纏ひ、又往々楯を帶びた。(『西洋彫刻史』フィディアスの條參照)

一五六四　ヘフェーストス　(ヴルカン)は、アゼンスに於てはアテナと密接の關係を有する者とされた火の神である。一般に鍛冶其他の金屬工の保護神

で、其等職工の組合の爲めにアゼンスの工業市に於ては非常に高い地位に置かれた。これらの組合によつて、またヘフエースチアダイの一區も起り、其の聖殿もそこに築かれた。カルケイア祭の外にこの神とアテナは家内の小祭たるアパツリアの祭に祀られた。更に此神の爲に特に職工の住區たるケラメイコスに於て炬火競爭を行ひヘフエイスティア祭を執行した。この神はまた火災の防禦者として尊ばれた。

ヴルカンの工場

（エラスケス筆）

ヘフエーイストスの第二位の、而かも恐らくは最古なるべき禮拜の場所はレムノスである。此所にはモシクロス山頂より燃え上る地火が一般に崇拜されて居る。彼は茲には偶然治療の神と考へられて居る。併し彼は本來鍛冶の神である。鍛冶には往々跛者が居るから、鍛冶の神も跛者で強い腕に弱い脚を持つて居ると考へられた。ヘフエーストスは一般に短い職工の衣服を着け、鎚と火搔と帽子をつけて居る。

傳説によれば、ヘフエーストスは、ゼウスとヘラとが夫婦喧嘩の最中即嵐の中に生れた。彼は跛者であつたので、ヘラは怒つて彼れを海中に投げ込み、此處でテチスとユーリノーメと云ふ二人の海の女神に養はれたとも云ひ、或は又ゼウスがヘラと喧嘩した時、彼が母を助けたので、父のゼウスの爲めにレムス嶋に投げ下されたのだとも云はれて居る。何れにしても天火が下界に降つたと云ふ意味を見はしたものである。

一五六五　プロメテウス　プロメテウス（先見の儀）は、ヘフエーストスに密似した神で、共にアゼンスに於てアテナの傍に祀られて居る。彼は才能、巧智、術策等の手工者に必要な性質を代表して居る。彼れはゼウスの火を盜み、其を以て粘土で作つた男子に生命の活力として與へた。彼はその前まではゼウスの友人であつたが此不都合を犯した爲めコーカサスの巖に繋がれ永劫鷲鳥の爲に其肝臓をつゝき食はれて苦められた。ヘフエーストスは更に女の祖先のパンドラ（凡ての神より贈物をうけたる者の義）を作つて其上に下し、プロメテウスが作つた人間の世界に禍惡の種子を蒔かしめた。

一五六六　ヘスティア　（エスター——竈）は。竈の火の代表で、又元素として火と同一視されて居る故に其の禮拜には新たに竈の火といふほどに區別がない、凡べて火の必用な犠牲には必ず關係して居るが、併し實際に長衣を纏ひ笏又は杖をもち、面帕を被つた處女として見はされることは極めて稀である。

一五六七　アポローン　アポローンはギリシア諸神中ゼウスに次で崇拜最厚く且ひろき神で、その發現は自然人事凡ゆる方面に亘つてゐる。其力はある特殊の自然現象に限られるといふことなくあらゆるものの中に活動してゐる。

アポローンは第一に託宣の神である。ギリシア全土に在つて最高豫言所はデルフォイ神殿である。デルフォイはピトオ即ち「問疑の場所」とも呼ばれた。そこには、ピチア（聽く女）と名けた女祭司がある。此女祭司が聖泉の水を飲み、月桂樹の葉を嚙みながら三脚壇の上に座すると、恰も泥醉の如き狀態となり、意味ありげな語を發する。其傍から附き添つて居る男の祭司が、其語を解釋して、之を神の答辭に作り上げるのである。

豫言的機能の本印としてのアポローンは、又凡ての豫言者及び殊に豫言は詩歌の形式に依て表はされる處から歌唱者の保護神となつて居る。それ故又ミューズの女神の指導者として龜甲琴を携へて居る。アポローンの託宣が地隙の上でなされたといふ事は、嘗つて大古の世「地」即ち死者の靈も此デルフォイで伺ひを立て

られた事實を示すものであるが、更に又一面アポローンがデルフォイを占有する折ピオン又はデルフォイに運つてカルネイアと呼ばるゝ穀類や葡萄の收穫祭が彼の爲めに行はれた。

アポロベルヱデレ

（ヴァチカン美術館藏）

アポローンは青年と體操學校に於けるその運動との保護神である。又イオニア種族の氏神として彼等が殖民地に移住漂浪した際に、嚮導の神となつた一方では彼は又、「死の神」で『イリアッド』の初めには怖るべき疾病を贈つて居る。彼が犬、驃馬又は人間を打殺すに巧みなることは、恰も獵師の名人が狙ひを誤らぬと同じである。彼は又「野の神」として僞誓者には峻罰を下し鬪爭に就ては有力なる助力者である。

アポローンは死の神であるけれど、若し贖罪と犠牲の儀式によつて神怒を慰むれば、死を免かるる事が出來る。故に彼は又「治癒の神」「除災の神」及び「救濟の神」と呼ばれた大蛇を殺したと云ふ物語は一層この事實を確めて居る。何となればこの大蛇は嘗つて此の地で託宣を乞はれた死靈が地上の姿だと云はれて居るからである。

アポローンは、牧場に於ける草木の成長、家畜の飼養及び耕作の保護者として「地」と密接な關係を有つて居る。彼は又自ら牝牛の群を所有して居る。彼の兄弟のヘルメスは生れると間もなく其牝牛を奪たが已むなく返却せねばならぬこととなつた。タイゲトス山麓地方では、「山羊の神」として祭られ、且「神」として祭られ、若し飢饉より追求せらるゝものあれば、之を救濟するのである。海上にては危險に對する保護救濟の神として、一般に水夫から崇拜せられ、デルフィニオスと呼ばれた。是はドルフヰン即ち海豚は晴天の日船に伴つて航海を案内するものと考へられたからである。

ディアナ

（アレッツオ筆）

アポローンはゼウスとレトオの間の子で、アルテミスと双生の妹である。彼れの母レトオは嫉妬深いヘラに惡まれ、諸所を流浪した後、終にデロス島に隱れ家を求めた。アポローンは生るゝと間もなく、デルフォイの大蛇ピトンを射殺し、彼の母を追求した巨人のティティオスとニオベの子供を同じく射殺した。永遠の平和を享樂する寓喩的人民のヒペルボーレイ人は、祭使と供物とをデロスに送つた。そこでアポローンは、冬の間は此人民と共に過ごし、春は再びデロスとデルフォイの祈禱者に呼び還へされる。かく彼れが冬の季間不在であることと、祭祀が凡べて夏季に催ふされることとより彼は又太陽の神となされた。

藝術上アポローの理想的表現は、完全にすらりと發育した無髯で、長く髪を渦卷かせた優美な青年である。通常裸體で、唯小さい外衣を肩の上か又は左の腕に掛けて居る。弓と箙は其の持物で有名なベルヴェデレの像も、元はさうであつたのであらう。型の變形で頭に手をのせて靜止した形のものはプラキシテーレス時代にさかのぼる。

ミューズの指導者としてはイオニア風の長衣を纏ひ、七弦琴と月桂樹の冠とを持つて居るが、やゝ動揺の心持を示してゐてスコーパス又はプラキシテーレースあたりの創造である。

一五六八　アルテミス　（ダイアナ）は豐饒の女神で、又死の女神である。之はコーレ（ペルセフォネ）及びゲエと酷似した神で、殊にペロポネソスに崇祀されその地の祭祀では、「地の祝福の女神」として祀られてゐた。彼は獨り泉河沼又は平原の耕

地など農作地の邊りで祭らるゝのみならず、タイゲトスの如き嶮々たる山林に於て祭られた。それはこの女神が草木は勿論人間動物に至るまで其生育の保護神として仰がれたからである。而して女神は野獸をも家畜の動物をも保育するといふので美術の作には側にその使はしめとして鹿と雌雄の山羊とを附けて表現される。また大膽な獵婦として弓矢を携へて居る。此弓矢によつて婦人殊に産婦を射殺すといふ。

　死の女神として初めこの女神にはかのイフイゲネアの傳說の示すごとく人間の犧牲が供へられたが、其後スパルタでは、人間の犧牲の代りに小供を鞭つて出血に至らしめ、其れで血に對する女神の欲を滿足せしめた。而して女神は死を與へると等しく戰爭に於て救濟勝利及び光榮を與へる。

　アルテミスは時として同族のヘカティの如く、炬火を携へて居る。是は恐らく死者を下界の闇に導びく炬火であらうが、イオニアでは其の爲め時に女神は月の女神として說明され、また處女の女として不貞の妻に峻烈を加へるイオニアの舟乘の崇祀をうけた。獵師のアクタイオンは偶然彼女と彼女の侍女のニムフが沐浴中を驚かしたと云ふので、女神はアクタイオンを雄鹿に化せしめ自分の獵犬にその身體を寸々に嚙み碎かせた。又同じ様な理由で巨人の獵師オリオーンを殺し星宿となして天に昇らしめた。

一五六九　ヘカテ　アゼンス、デロス、エピダウロスに於ては、アルテミスはエカティ(遠くより打つ者の義)の別名を呼ばれたので、全く獨立に發達したヘカテ(巨人ペルセス(光る者)と、アステリー(星の少女)の間に生れた女神)と相混同さるゝに至つた。ヘカテは主としてカリア及び小アジアの國境地方で崇拜されたゞギリシア本土ではたゞ東海岸に於てのみ祀られ殊にエーギナに於ては秘密の禮拜式祭祀が行はれた。彼女は此地方では狂氣を起させる幽鬼の女首領としてまた狂氣を退除する靈現あるものとされた。彼は小供が生れて靈魂が小供の身體に宿る時には其傍に附隨ひ死して靈魂が身體を去る時にも同じく傍に付いてゐる。故に彼は墳墓の邊に彷徨つて居るものと考へられた。又竈の中に住むと思はれたのは、太古家の主人は竈の傍に埋めた習慣があつたからだ。月夜には幽鬼の形をなし、一群の幽鬼と、同じく靈魂の表現と考へられた犬とを携へて、四辻に見はれたので、人々は毎月の末に淨罪式の犧牲の殘物を四辻に置いて彼女を慰め、又其禍を避けた。年の終に死人の靈を鎭めると同じやり方である。

　彼女は一般に幽鬼を出し、又魔法を行ふ女神とされたので、巫女キルケ及びメディアの母と思はれた。また月の擬人セレネとも密接な關係を持つて居る。即ち魔法と月とは其形を變へる事が第一の特色で且その幻しは夜間に見はれると云ふ點が月と相類似して居るからだ。紀元前五世紀頃末にアゼンス部城の入口に造られた彼女の三體像は、互に背と背とを向き合せて、一は左方に向つて盈ち行く月を表はし、一は右方に向つて缺け行く月を表はし、今一は正面に向つて滿月を表はして居る。

一五七〇　ヘルメス　高峰四方を圍むアルカディアの山地は往古から牧夫が牧羊の好地であつたので、自然羊や山羊の生育繁殖を管る神が此地で最も崇拜せられた。アルカス(アルカディアの人)の綽名を得たヘルメス(マーキュリ)の本地は即ち此所である。彼はキレーネ山の洞窟の中に生れたと傳へられ、古來其山上には此神の聖殿が立つて居る。此山地をめぐる地方では此神を祝頌して祭典を行ふ競爭があるので從つて神は競爭の保護者としてすべて競走や體操學校に於て崇拜される。

併し本來の禮拜地に於ては依然彼は善良なる羊飼として腕の下に山羊を抱いて居る。而してかくの如き者として、古來多くの藝術の作品に傳へられて居る。又彼が家畜の群を家に導びくと云ふ所から道に迷ふ旅人のしるべを爲すものとし、積み重れた石の中に柱を立てた道標がこの神の聖物として獻ぜられて居る。時には道標の上にヘルメスの頭が彫りつけてあつて、四辻のには其頭が三つも四つも上つて居る。それ故此道標をヘルマイ又はヘルマイアと呼んだ。

　往古では家畜の群即ち富で、家畜は貿買の標準であつた。從つてヘルメスは一般に繁昌利益を授ける神として祀られ、アゼンス、スパルタ等の地方では早くより市場貿易の保護者と崇められ遂には一般の商人の神として、其禮拜は次第に各地に擴がり、終にローマに迄及んで、其地に固有の商業の神マーキュリウスと同視されるに至つた。

　かやうな性質の神としてヘルメスは表象として財囊を携へて居るが、又一方では牧人の神として鉤の附いた杖を携へて居る。此杖は羊を捕ふる杖であると同時に又旅人の杖である。ヘルメス人が後途に幸運の神と見なされると共に、此杖は又財寶を打ち出す魔術の杖となつた。而して之が扭れた叉のある枝、又は蛇形の杖を以て表した。

　牧人は往々他人の獸類を盜むものであると云ふので、ヘルメスは誕生の即夜オリンポス山麓の牧場から五十匹の黃金の角の牝牛を驅り出し、巧みに蹤跡を晦まして、之を或る洞中に隱したと云はれて居る。それよりして彼は盜賊の保護者で又其狡智の模範となされた。又これに關聯して彼がアポローンから矢を竊みゼウスの命令によつて番人のアルゴスの目を忍びイオを牝牛の形にして奪ひ去つたと云ふ話があるが、是れも能く牧人が牝牛を盜むといふ事實が本になつてゐる。

　ヘルメスは迷へる者の爲めの道案内の神といふ所から又幽魂を地下界に導びき又其親類筋なる夢を導くと云ふので諸處に地下として崇拜せられた。

　オリンポスの親族としては彼はゼウスとキレーネ山のニムフ、マイアの子であつて諸神の使者となつてゐる。

　古代の美術ではヘルメスは嘴形の帽を有する成人として表はされたが、イオニヤ起原のものには靑年として表はされて居る。靑年のは立像であつて綬衣を纏ふて居るのと裸體のものとの二種ある。オリンピアで堀出したプラキシテレースの大作は、後者に屬して居るこの像の腕に抱いて居るのは、ディオニソスで、之をニムフの養育に託せんとして連れ行く所である。

一五七一　サティルスとパン　牧人の神としてヘルメスは、彼の子で且つ彼と等しくアルカディア産のパンと、及びパンと類似せる精靈のサテロイと關係して居る。彼らは亦牧畜や畜獵培養の保護者としてアルゴス人の禮拜をうけた。故にアルゴス人は此等精靈を生産力に富める山羊の形で表はした。故に其後人間の形に移されても、サテルスは依然山羊の耳と其小さい尾とを有して、其特色を留めた。

サテルス

　パン(草食者)はサテルスと同じく山羊の形で表現されたので後に同じく豐饒の精靈と見做されアルカディアの牧人は自己の風體に似せてパンを神聖なる牧人の形に改造した。パンの職務は家畜を繁殖せしむることで牧人の如く夏は洞窟内に棲息し、冬は牧人と共に平原に下つて行く。日中の暑い時には休息し、夕刻になれば牧人の笛を吹く。而して漁獵と戰術とは彼の第二の職掌で、往々彼れは卒然獸群や兵士を意地惡く驚かして逃げ惑はしめる。又彼の月の女神セレネが彼の情人だといふのは、恐らく月光が家畜の牧場を心地よく露にうるほすからであらう。

　パンはアルカディアで、ヘルメスと共に最上の地位を占めた。其後彼は又畜獵耕作の監督者たるサテルスとの關係から、ディオニソス祭儀の仲間に編入された。哲學者は彼の名パン(全)の意義に新解釋を施し、エジプトのメンデスと呼ばれる山羊の形をした神と同一視し、彼を一切自然界の全能なる支配者又生活力となし、彼の死と共に萬物は消滅すべきものとなした。

一五七二　ポセイドンの一類―オーケアリス　水の神は大抵物象其物と密接な關係を有つてゐるが、中にポセイドンとシレノイだけは、祭祀や、傳說や乃至藝術の影響の下に特殊な神格を作つて居る

　オーケアノスは地の周圍を流れる海其者の擬人にすぎぬ。河、海、泉、沼其他凡てこれに類似した物はその中に住む各物象の神々をも含めて一人のオーケアノスより起つて居る。是は古代哲學者の物界に對する概念と一致した所であるが、又ギリシアの島嶼的性質もこの信念に對して暗示を與へた。で彼は慈父の相を示して居つて、地球の極西に妻のテティス(「乳母」「祖母」の義)と共に住んで居つて、諸神の會議にも出席しない。「海の老人」はオーケアノスに似て而かも一層はつきりした性質を有つてゐる。彼は海中の洞窟に住し、神中の秘密のみならず一切の知識を有つて居る。併し若し彼に質問しようと思つたら、先づ角力によつて變形自在なる彼を降服せしめねばならぬ。「海の老人」よりは種々の神が派出して居る。ネルウス(「流れるもの」)プロテウス(「初生」)フオルキイス、トリイトン(「奔流するもの」)グラウコス(「輝くもの」)などは即ちこれである。其中初めの三者は人間の形に現はされる。ネルウスとプロテウスは豫言と變形の力を有しフオルキイスと其妻のケトオ(「海性」)は海中其他に棲む怪物を統治する。「海の老人」、グラウコス、トリイトンの三者は何れも人間の物に魚の胴を附けた混成の形で表はされた。

　これら低級の海神と並んで、ネルウスの娘達なるネレイドの姉妹は、海のやさしき方に働くか、又は遊び戯むるゝ姫の姿を表はしたもので、可憐なる少女の形に表はされる。これら女神の中殊に著名なのはポセイドンの妻アンフトリイテ(流れまはる者)アキリコウスの母テティス及びガラディア(「乳白」)等である。海上の危難と類を同してイノオ、リユウコテアがある。彼等を救ふ女神である。彼女の子は別名をパライモンといふメリケルテスで、母と同じく海上の保護者である。イノオは最この夫の狂暴にたえかね幼兒を抱いたまゝ海に投じたのを神が憐んで母子を海神に爲たといふ傳說があるので、パライモンは通常母の腕に抱かれた體か、さなくば豚神にのつた狀に現はされる。

　これに反して海の危難、破壞力を表はしたのは、スキラ及びカリブディスと呼ぶ怪物である。スキラは少女の姿であるが、其身體から六頭の獵犬の骨が出てゐて舟夫を艦中より水夫をひつさらひ行く怪物と見なされた。カリブディスに就いてはホメロスにはたゞ一日に三度潮を吸ふ怪物と記されて居る。何れも後にはメツシナの海峽に住む者と思はれたが元來アルゴリスの東方海岸スキラ岬に住んだものゝ樣である。つまりは彼の渦卷をいつた者であらう。

一五七三　ポセイドン　凡て以上の諸神を

超えて卓立するものは海の王ポセイドン（ネプチューン）にして、又一般水界の王である。ゼウスとハデは其同胞である。彼の力の表象は三叉戟で、彼は此戟を以て岩を碎き、高山のたゞ中に谷を襞出することが出來る。彼は漁業航海を主な生業とするイオニア人の國神で、彼の子のテシユースはイオニアの國民的英雄である。彼の禮拜はテシユースのそれよりも以前に行はれ、即ち禮拜はイオニア人の移住と共にアジアに入り來つたが、アジアには其時已にイオニア殖民地の聯合祭たるパニオニア祭が彼のために行はれてゐつた。ギリシアにては右のパニオニア祭に對應すべき祭禮として、コリンス地峽附近に競技祭があつた。併し彼の聖殿はペレポンネソス半嶋一面と他の海岸にも散在して居る。彼はアケイアのアイガイの海底なる黃金宮に、妻のアンフヰトリテと共に住んで居つたと云ふ。

ポセイドン

凡ゆる河川泉流の源はオケアノスから出る而してポセイドンは此凡ての統治する。蓋し地上の水流は地底に在つて地をめぐつてこれを含む大洋の水と連續する者と考へられたからであらう。從つて地震は永く地下の水流の運動だと考へられたので、ポセイドンは又「地を震はすもの」と呼ばれ、ベユオチア、ラコニア、デサリ、など内海深く入りたる所洪水の難多き所又は地震脈ありて、神の力を見はす事多き所で祭られた。又河や泉からは草木の生育を助くる濕氣を出すと云ふので、草木の保護神として、デメテル、アルテミス、アテナ等の神々と關係を結ぶ。

彼の犧牲と表象とは普通馬で、即ち怒濤の形である。故に彼は黃金の鬣の黑馬に引かせた二輪車に乘つて、海上を旅行し風濤を御する。又地震の音は地下を通過する彼の二輪馬車の軋る音だとなされた。かくしてまた下界とも關係を有する者となつた。馬の外牡牛は彼の聖物となつてゐる。

美術上にはポーセイドンはゼウスに似た姿で現はされたが、たゞ其偉大な力を現はして沈靜の相は却つて缺けた。此外彼は颱風雨に曝された舟乘の姿に表はされて居る。即ち眼は遙か彼方に注がれ、毛髮鬚髯は風雨に吹き亂されて居る。又彼は往々漁夫や舟乘の風習に從ひ、片足を高く上にあげて居る。而して古くは全身に衣を纏ふて居たが、後世になると上半身を裸體にして居る。

一五七四　河神族　海波と同く河川の奔流も其闘しいことすさまじい響を出すよりかやうな河には大きな牡牛が住んで居て業をすると考へられた。故に古代に於ては人間の顏を有する牡牛を以て河の神を表はした。併しホメロス時代には全然人間の形で表はされた。其後美術上には普通たゞ甕を器具として其特性を表はし、稀には小さい牡牛の角を附けた。此の河神中有名なるはヘラクレース及びアルフェイオスの敵たるアケロースである。後者は泉の女神アレチユーサの戀人で、女神はアルフェイオスに戀を懸けられ、海中を潜つてシラクユーセのオルチギア半島に逃れたといふ。

河神

一五七五　シレノイ神族　シレノイはフヰリギアで禮拜されたイオニア人の河泉の神である。其元來の姿はケンタウロスと同じく半人半馬の神である。此神族の代表者はシレノス、マルシアスと呼ぶフヰリギアのケライナに源を有する仝名の河の神である。彼はフヰリギア吹笛の發明者として竪琴を奏するアポローンと競技を挑んだが、負けて生きながら皮を剝かれ、其皮はケライナイに於けるその住むだ泉の邊に懸けられたと傳へる。けれど皮は水を盛るに適すると云ふ所から、額が河神に捧げられた如く、元皮を此神に捧げて其特質を表彰したのを後にこの緣起を、說明する爲にかやうな話が假作された者と見える。

アゼンスではシレノイ神族はディオニソリスに從屬して、山羊の形をしてサチロイ神族と混合されてゐる。

一五七六　ニムフ　水の物を活かす力は、若い淸衣をまとつた處女又は婦人の形をしたニムフによつて表はされ、水の活力の見はれる所なら何處にでも祭られた。殊に泉は最も水の勢力の旺んな所といふので、古昔から泉は此女神の禮拜所となされた。其中の泉の具現たるナイアッド族は貝殼や其他水を汲む器具を帶びてゐる。又此ニムフは水の豐かな力で草木の繁茂する場所にも祀られた。かくてオーレイアッド族は森林や山中の牧場に住所を與へられた。又一々の樹木の生活力は精靈の如く各樹木の中に住んで居るニムフの活動の結果となされ、其女神をドリアッド（「樹の處女」）又はハマドリアッドと呼んだ。かくて此女神は樹なり泉なりが生命を保つ間其中に留まり、且樹木枯死し、泉流涸するときはニムフも亡びる。

一五七七　太陽神ヘリオス　太陽を表らはしたヘリオスと月を表はしたセレネとは、每日其出沒時刻に際し到る處に祈禱と迎拜を以て崇信されたが、併し祭の儀式は甚だ簡單なものである。ヘリオスはロードス島で崇拜され、ハリエイラの祭祀は特にその爲に執行された。ロードス島の港頭にはリンドスのカーレス王が紀元前二八〇年に建てた有名なロードスの巨神像が立つて居る。太陽は運動する樣に見えるので、ヘリオスは四匹の駿馬に曳かせた光輝燦然たる二輪車に乘つて、天上を馳せ行くものとなされた。彼の像は麗はしき青年で、其長き毛髮の頭の上には月光の冠を戴いて居る。彼は海女神のクリメネによつて、フェートン（「輝ける者」）を產んだが、フェートンは一日父の太陽の車を驅らんとして身を亡した。彼は又乳白の牡牛と羊の群をトリナキアで飼て居る。ヘリオトロープは花に變形された彼の情婦クリティアの姿だと云はれる。

一五七八　月神セレネ　セレネは自然物の發育を助くる夜露を與ふる女神として、禮拜せられた。傳說に彼女の眞人（又情人とも）の名をエンディミオンといふのは「その洞に入る者」の義でこれは日沒後の太陽を稱したものらしく、新月の夜、月姬と太陽と出會する所から男女の交ありと見たのである。エレア人の抱いた考によれば、この女神には五十人の娘があつて、丁度オリンピア祭の一同期間の五十ケ月を代表して居るといふ。又カリアの傳說ではエンディミオンは獵人（又牧人とも）で、ラトモス山の洞中に眠つてゐる、そこへ夜な〱セレネが近よつてこの美しき頰に接吻するのだと傳へた。

一五七九　諸星辰　星辰に就いてはたゞ二三古神話に見はれて居るばかりだ。曉星のヘオースフロス又はフォスフオロスは「曙を持來るもの」又は「光明を持來るもの」の義で、炬火を持つた小供の形に表はされ、又燦然たるオリオンの星宿は棍棒を振り上げた偉大なる獵夫の形に見はされた。オリレンに捧つてアルテミスに殺されて星になつた者である。又其犬のセイリオス（「輝くもの」）も最も光度の強い恒星となり、これが早朝から天に上る樣になると伏犬の暑季が初まる。此他大熊星はオリオンを監視して居り、雨の女神たるプレイアデス七星女（其中一星は顯れず）は地上に在し時の如く天上に擧つてもオリオンが戀慕の要擊をうけて逃げまはつてゐる。

一五八〇　曙の女神　右の外光明の神の第一位を占めたるは、ヘリオス及びセレネの姉妹たるエオス即ち曙の神（ラテン名オーロラ）である。彼女は朝露を下す女神として水瓶を携へて居る。又日出の光輝を示さんが爲めに彼女はサフラン色の外衣を纏ひ、手と指とは美しき薔薇色をなし、輝ける白色の翼を有つて居る。又往々車に乘つて其迅速なる性質を示して居る。彼女はかつてオリオンを地上より天上に奪とつて星としたが同樣にテイトノスの優美なる青年の姿を愛してこれをも奪ひ來り、ゼウスに乞ひて不死の神力を授けて貰つたが、不老をも併せうけるのを忘れたので、彼は永くエオスの傍にあさましき老廢の生を送り遂に蟬になつたと云ふ後世の傳說もある。

ギドオ・レニ筆「オーロラ」（ローマ・ロスピリオシ宮藏）

一五八一　虹の女神　イリスは虹の女神である。虹は迅速なるものと云ふので、彼女は神の使者となつた。即ち彼女は大なる翼を有し、虹色の短衣を纏ひ、使者の杖を携へて居る。けれどもこれは「イリヤッド」の初巻の方に見えたので後に神の使者たる位置はヘルメスの占める所となり、彼女はヘラの侍女となつた。虹は雨の魁と考へられたので、彼は風雨の神セフキロスの妻となつて居る

一五八二　風神族　風神族は太古の傳說には上述べたハーピースと同じ馬の形で、ハーピースを敵として又戀人として追ひまはしてゐる、其後肩又は脚に翼を有つて踏み跨がつた有髯男子の形に表はされた。往々前後の兩方に向いた二個の頭を有つて居るが、其は風位の變換を示したものである。古代に風神の母として區別されたのはボレーアス（北風）セフキロス（西風）ノートス（南風）と稍や後れて見はれたユーロス（東風）とで何れもアストライオス（「星天」）と曙の神エオスの間に生れた子達である。此等の風神はハーピースの如く天性強奪を好む。殊に北風ボレエアスは、エレクチユースの可憐なる女のオレイチイアを風に拂ひ去つた。是は恐らく朝霧がイリツソス河の岸より奪ひ去つた。彼らの首領はアイオロスで「快速」の義で極西の浮島に住し、風神達を風神祠の中に申込封じめて置く。

風神

一五八三　軍神アレース　アレースは元來テツサリイ、ペエがチア、フオーキス等の地に侵入し來つたトラキア族の主たる神で、ハデスの如く地の族に住する死の神であつたらしい。それが其異族の生面に適當した軍神と發達し、而してこの神格は忘れられ單に軍神としてギリシア本土に入り來つた。

ギリシアでは彼はセウスとヘラの子となされた。その禮拜の本地たるテーベでは、彼の妻はアフロディテであるとしてゐる。其以前に於けるアレースの妻は死の神で、又井戸の神たるエリニース、ティルフオツサであつて、アレースとの間にアレースの自身の姿たる龍を産んだ。アセンスのアレース丘では、彼は殺人者に對する贖罪と殺傷行爲に對する裁判とを監督する者として祭られた。

藝術上にはアレースは強健なる青年の姿なりて表される。而して初は髯なき全身に衣を纏つて居つたが、其後に到りては無髯にして鎧を着け寬袍を纏ふて居る。彼の表象は槍で又祭禮の儀式には炬火を用ゐる。炬火は恐らく戰後の荒廢を示したものであらう。

アレース（ラフエルネ作）

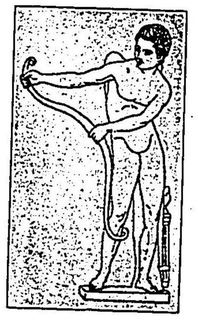
一五八四　アフロディテ　アフロディテはギリシアに於ては主として戀愛及び戀愛を誘ふべき美の女神である。故に及愛の權化たるエロスは初めは彼女の侍者と考へられ、其後彼女の實子となされた。

ホメロスによれば、彼女が其姉のアテナより其勇氣に乏しき性質を嘲罵された時、セウスは優しき微笑を以て彼女を庇つて云つた「吾子よ戰の業は汝に託されぬ、汝は寧ろ婚姻の樂しき營を求めよ」（「イリアッド」五の四二八以下）と、彼女はセウスとデイオネ女軍神アレースの妻である。

ホメロスは彼女をキプリス人と呼び、又彼女の最古の禮拜所たるアマツスとイダリオンとはキプリスの地なれば、この女神の本國は恐らくその由であつたらしい。而して此地より女神の禮拜はキテラ、スパルタ

一五八五　エロス　（キユピット）は之に對して戀愛を男性で擬人したものである。彼はホメロス以前の時代よりペエがチアのテスピアイ其他の地方に於いて祭られた。テスピアイでは原始的表象—天然石を中心として禮拜を行つた。而して豐作の神ヘルメスと黃泉の母アルテミスとの間に生れた子と考へられた。ホメロスには未だ一神として現はれず、ヘシオッド時代には既に神として禮拜は實際に起つてゐるが、彼はたゞ宇宙を創造する原始的の力と説いた。

後世になるとエロスの外にヒメロス即ち熱烈な欲求とポトス即ち戀人の憧憬の二者が別に生じたがこれは神列に入るには至らなかつた。けれどもこれよりして多數のエロス族を生じ其間に區別を立てがたくなつた。前五世紀以來エロスは翼を有つた男子として表はされ、或は花、七弦琴、冠、元結等を携へた優美な青年の形に表はされ、而して其頃は母との關係をつけられたアフロディテを伴つてゐる。四世紀以來は弓矢又は炬火を携へ時に目をかくした姿に現はされ、神と人とに容赦なく盲目滅法に戀愛の矢を射かけて其矢傷を負つた者に戀の惱みを味はせると傳へた。其後は炬火を盡生の光明の表象となし、エロスなもアフロディテと等しく死や黃泉界と關係ある者に爲た。即ち彼が逆に燃盡きた炬火を手に携へ或は彼自身疲れ果てゝなやましげな眠に落ち行く形を表はし、かくて終に死の神タナトロスさへもなした。最後にプラトーンの說に從ひ愛は人の靈魂を喜ばせまた苦しめるものとして、エロスが靈魂を胡蝶又は胡蝶の翼を背負つた姿に現はしたプシケを、或はやさしくかき抱き或はつれなく苦しめるといふ物語を作出した。


トツヒユキ

一五八六　ディオニソス崇拜　ディオニソス神の降誕及祭儀の輸入と共に、全然新しき禮拜がヤリシアの國內一般に傳播された。これはホメロスにも

コリント、エリス、アセンス等に傳はり、一面シシリー島のエリツクス山までも傳播した模である。又キプリス島に於いて禮拜されたアフロディテといふものは元來アツシリアにイスタルと呼び、フエニシアにカスタルテと呼ばれた豐作の女神の地方化したものに過ぎないのでこのセミヤツク起原の固緣より同じくセミチツク起原のアドーニス（「主の義」）との關係も傳はつて來たのである。即ち彼はアフロディテに愛された美しき青年であつたが、或眞あるの田獵に出て猪（太陽）の爲に命を落し、ペルセフオネ子と共に下界に下つて春の來るまで出るをゆるされなかつたといふ。これかギリシアに入つてペルセフオネ子となつて再現した。

ミケナイに於いて鳩を伴つた裸體の女神像が發見された。是は明かにアツアの豐作の女神の像を模したものに相違ないが、恐く古代のアフロディテの像と見なすべきものである。ホメロス時代以來彼女は他のギリシアの女神の樣に長衣を纏ひ、手には果物を持ち、足の傍には鳩が座つて居る。併し四世紀以後は再び半裸體若くば全裸體の姿に現はされ、沐浴の姿とも、或は海より上つた姿とも解せられた。半裸體像のうち最も美しいのは勿論ミローのアフロディテである。プラキシテレースはクニドスの聖殿の爲めに全裸體のものを作つてゐる。豐作の表象としては牡羊、山羊ならびに鳩が付せられてゐる。

スソニガイテ

自分等の精神の中に取り入れようとする時には神に供へられた蛇、又は他の若い動物を寸裂した。此等の供物は昔時はディオニソス自身を代表するとなされたもので、犢、山羊或はずつと太古に於ては小兒すらも恐らくは供へられたのであらう。彼等は其等の犠牲の活力の座するところと信じた血を吸り且つ其生皮を以て自分等の身體を包んだ。而して冬至の間は小兒の如く唐箕の中に眠つて居ると考へられた神に對して大聲に呼びかけ、來年の豐饒を祈つた。禮拜者の發する喜びの叫び聲から、神は又ヤッコス又はバッカスと呼ばれた。

アゼンスでは、彼の爲めにオスコフオリアと呼ばるゝ葡萄收穫祭と、レナイアと云ふ葡萄搾取祭が行はれた。葡萄を産するナクソスは、イオニア人の住む諸島に於けるディオニソス禮拜の中心地であつた。此所には頌神歌が初めは單にディオニソスの徳を頌する小實曲として歌はれたのが、コリントに入いつては齊唱歌に改作されて、サチルズの形に裝ふた歌手によつて歌はれた。これよりしてテーベのディオニシア祭に於ける、詩人ピンダロスの頌神歌小曲となり、アゼンスにては悲劇喜劇の前身たる山羊歌又はサチルス劇と呼ばるゝものに發達した。故にアゼンスのディオニシア大祭の春季競技に於ける最重大な行ひ事は右の歌より發達した劇場の製作であつた。

上にも述べた如くディオニソスはトラキア起原の外國神であるがギリシアの神系に列してよりゼッスの諸子の仲間に入り其禮拜の本地たるテーベのカドモスの女のセメレは其母になつた。セメレが胎身つたまゝ夭死したのでゼウスは其胎兒を胎内に入つたまゝ腿の中に隱して出生の時を待つた。其後ヘルメスは其生れた子を、ニサのニムフの許に連れ行き、其養育を托した。

而してニムフの保育の謝禮としてヒアデス（雨雲の少女）として星宿の列に入つた。

この他の神話はこの外國傳來の信仰をギリシアに輸入するに就て起つた多くの反對に關する者である。

チヽアノ筆「バッカスとアリアドネ子」

（ロンドン國民畫堂藏）

此畫は一五一六年畫家三十九歳の作で、通常其傑作と定められてゐる。畫は酒神バッカスが宴樂の伴侶の群を卒ゐて犠牲の場より歸る途すがら、情人テセッスに棄てられて海岸に一人取殘されたアリアドネ子に逅ふて戀慕止みがたくこれを妻に迎へる意を現はした者である。而してアリアドネ子の婚姻は春の回復を表し、バッカスは春の歡喜を代表する。傳彩の豐麗で詩趣の溢るゝばかりなのは此畫家の特色を發揮してゐる。

原地のトラキアに於てすら、ディオニソス信仰の反對的氣勢を代表すると見るべきクルゴスはこの神とその乳母とを二個の斧を以て追撃した。ミニアのオルコメノスでは、ミニアスの娘等よりテーベでは、ペンチユース王より反對を受けた。併し此等の反對者は凡てディオニソスが彼等の上に下した罰をうけ、酔狂の極眞正の亂心に陥つて身を亡ぼした。

ディオニソスはナクソスの島に於てはクリートのミノス王の女アリアドネ子に會つてそれを妻にした。この女後に天に上つて星になりナクソス近傍ではアフロディテにて神として知られた。

ディオニソス禮拜の最古の表象は、恐らく或る聖木より作つた柱であつたが、其後之に衣裳や假面を附け加へて、最古の正しき禮拜像が出來た。有髯全衣帶の男子としての像は、前四世紀までは定式のものであつたが、其後ヘルメス又は有髯のサチルスに抱かれた小兒として表はされた。プラキシテレスが鹿の皮を纏ふた裸體の青年として表した以來、裸體の男兒の像が一般に採用された。

一五八七 運命の女神 人間社會に秩序と法律が出來て漸次に個人の我まゝを允さなくなると此等法律又は秩序の觀念は人格視せられて、運命の女神と爲り從來の神と並立するに至つた。而して人間の統治者の如くやはり情慾によつて動く者と思つた。ホメロスには當代の社會の不定であつたやうに、此等の女神の地位は未だ確定されて居らぬ。（分賦された運）（モイライ又はアイサ）は、ゼッスの意志の發表だと書かれてゐるが、又外の所ではゼウスと對當若しくは對當以上の地位を占めて居るとも云はれこの後の場合にはゼウスといへど他の諸神と同じくこの女神の決意を行はねばならぬ事に書いてある。ヘシオッドにはモイライは「夜」の娘とも、ゼウスの女ともかいてある。此等の女神は人間の生るゝと共に、其運命を決定するのであつて、凡て人生の大事殊に結婚と死没は彼等の指揮の下に行はれる。ヘシオッド以後には三人のモイライが

運命の三女神

（ミケランヂエロ筆）

明白に區別されて居る。即ちクロートオ（生命の糸を紡ぐ者）ラケシス（生命の分賦を與ふる者）及びアトロポス（動かすべからざる者これは死を送る）である。此等の女神は美術上には表象として紡錘と鬮とを携へ、或は往々卷物と權衡とを携た姿に表はされる。

一五八八 ネメシス ネメシス即ち「分賦者」は、ヘシオッドに初めて人格の形を取つて見はれて居るが、元來彼等と同じく「分賦されたる部分」と云ふ概念を體現したものである。此女神は適宜の度合を保つ事の監督者なので、エル尺と權衡とが其表象である。且つ又度合の法則を犯し、殊に之を過度の自信より犯すものは凡て、之れを責罰する。而して恐るべき復讐の神ともなつた。これよりして人の倨傲を戒むる爲めに、羈勒と轡を携へてゐる。けれども通常は自ら懐中に唾する身振を爲して高く衣服をかゝげて人間の慢心に對し自ら省みよとの警告を與へてゐる。

これ等擬人格の神は漸次に本來の神々に對する從信仰を崩して行つたが、其中でも最後世のものはティケ（好運ラテン語フォルチュナ）である。この女神は古い抒情詩の中にも人格として見はれては居るが、神として一般に禮拜せられたのは、從來の神に對する信仰が衰へ初めた後である。今や無信仰の時代に際して、彼女は豐饒と富とを與へ、且人間の運命を支配し、又海上や戰爭に於ける危險を救濟する者として、崇拜せらるゝこととなつた。これに依つて屢々都市の守護神としても祀られた。豐饒の角と舵とは其持物であるが、其他回轉する車や球は運命の轉變を現はすものとして用ゐられる。

この時運の女神の禮拜は一面眞の秩序ある神力の支配と否定するものである。かくの如くにして從來の正しき情意に本いて人間の運命を支配した諸神に對する禮拜的信仰の破壞されて後は、パレスチナよりの救世の福音のたやすく迎へらるべきは明である。時運の神の敎の如きは多神敎の爲に輓歌の響たるにすぎぬ。

三 英雄譚

（一）テーベ傳說

一五八九 カドモス カドモスはカドメイア部城の建設者で、テーベの部城に住んで居たカドメイオス王族の神話的始祖である。彼は或る泉の邊に埋伏して居たアレスの子の龍（前出）を殺した。然るに其龍の齒が地に播かれて「スパルトイ」即ち「播かれた人」が生えて來た。是れが即ちテーベ最古の住民である。やがて彼等はカドモスの計略によつて兄弟喧嘩を始め大部は相傷き倒れた跡、僅に殘つた五人と共にカドメイアを建設した。而してベオチアの國神アレスとアフロディテの間の女ハルモニア（和合）と結婚したが、其後他の神人の様に蛇の形となり、ゼウスによつてエリジオンに移された。スパルタには彼れを神人として祀つた禮拜所がある。

後世の傳說殊にデルフォイより擴がつた傳說はカドモスの故郷をフェニシアに置く。而してティレのアゲノル王の子とする。王はカドモスに其兄弟フォイニックス、キリックス、タリス等をつけてゼウスに誘拐し去られた妹ユーローペ搜索に遣はした。けれどもベオティアに到着くと彼はテーベの市を創建した。一方ユーローペは或日シドンの濱邊で友達と遊んでゐる所へゼウスは牡牛の形をして現はれ、少女を背にのせて海と爲り、かつて牡牛の形を以てゼウスを祀つたクリートの島に荷ひ去られた。ミノス、ラーダマンティス等は彼の子と傳へる。

一五九〇 アンチオーロと其二子 テーベの女王アンティオーペはベオチア及びセキオンの

女英雄神である。彼はゼウスとの間に双生兒のアムフィオンとゼトスとを生んだ。彼女は其後伯父リコスにテーベを横領された上、彼の嫉妬深き妻ディルケに酷く苦しめられ、キタイロン山に逃れ行き、其所で圖らずも生れると直に捨てられて羊飼に育て上げられた二人の小供に出會つたが遂に名のりあはなかつた。然るに彼女はディオニソス祭に再びディルケに捕へられ、逃亡の罰として牡牛の角に縛り付けられてまさに引き裂かれんとした。此時彼女の二人の子は養父から彼等の素性の秘密を聞き知り危急の場に赴いて母を救ひ、却つてディルケを其刑罰に處した。此惡婦は死んで泉と化し、テーベ附近に其の名の泉を殘した。ディルケが牡牛の角に縛せられた像は二世紀の初トラルレスのアポロニオスとタウリスコスとが、大理石に刻んだものが今日ネープルスにある有名な「ファルネーゼ・ブル」の群像である。アムフィオンは七弦琴の名手として名高い。かくて二子はテーベの主となり、七門の城壁を以て下町に繞らした。石は强力のゼトスこれを曳來り、アムフィオンは絃を奏してゐる中妙技自らにして石は整然と積上つたといふ。これは音樂の建築術と同じく均齊布置の法則に從ふ事を讃したものである。

一五九一 ニオベ アムフィオンはタンタロスの女のニオベと結婚したが、彼女は父の驕慢な性質を承繼ぎて自ら六男六女を生んで、子寶に富むことを誇り僅か二人の小供しか持たぬレトオを嘲つた。するとレトオの子のアポローンとアルテミスとは母の侮辱されたのを怒つてニオベの子を悉く殺して了つた。そこでニオベは悲歎の極、石に化し、リヂアのシピロス山に移された。けれどギリシアでは其後女神として祭られ、殊にアルゴスには彼女の名を有する泉がある。ニオベの夫のアムフィオンも憂悶にたへずして自殺し、其墓はテーベの近傍に立つて居る。

ニオベの子の殺戮に就いては、前四世紀のスコーパスや、プラキシテレース一派の彫刻家の手に成る群像に現はされて、今日はローマ人の模作によつてフロレンスに傳はつて居る。

(二) アルゴスミケナイ及びティリンス傳說

一五九二 イオ 開墾の結果によればミケナイ市の全盛時代(前一四〇〇—二〇〇〇頃)には、アルゴリス地方はアジアやエジプトと密接なる關係を有した。アルゴリスの神話も亦同じ事實を傳へて居る。即ちイオとダナオスの傳說はエジプトとの關係を示し、ペルシユースとペロピッドのそれは、アジアとの關係を示す。

イオは河神イナッコスの女で、ゼッスが彼女を愛したので嫉妬深いヘラは彼女を自分の奉納獸たる牝犢となし、ミケナイ市のほとりに、百の眼を有つて居て何でも見徹すと云ふアルゴスの監視の下に置いた。然るにゼッスはヘルメスに命じて其眠れる間にアルゴスを殺さしめた爲に、ヘルメスは「アルゴス殺し」といふ異名を得た。其後またイオはヘラが送つた虻の爲めに海に(彼女の名をとつてイオアナ海といふ)陸に追ひ廻はされた末。遂にユーボエア(即ちエジプト)に至つたとき、漸くゼッスに助けられて人間の形を回復し、ダナオスとエジプトスの祖エジプト王エパフォスを生んだ。

一五九三 ダナオスの女 ダナオスはホメロス時代にアルゴリスに住んで居つた、ダナオス一家の代表者である。傳說によればダナオスは其五十人の女と共にエジプトよりギリシアに移住しアルゴスの王となつた。然るにエジプトスの五十人の男兒は之れを追ふてアルゴスに來り五十人の女に婚を求めたが、其婚姻の夜ダナオスは其女に命じて悉く其夫を殺さしめた。たゞリンキユースのみは其花嫁のヒペルメストラにけられアルゴスの王家を與した。此惡行に對する刑罰として四十九人のダナオスの女は永劫下界に於て。底の洩る甕に水を充たさねばならぬ運命になつて居ると云ふ。

一五九四 ペルシユース アクリシオスは前のリンキユースの孫でアルゴスの王家を繼いた。彼は孫の手に殺さるべしといふ神託を受けて恐怖に耐えず、女のダナエを地下に眞鍮製の室を造つて閉ぢ籠めて置いたが、ゼッスは黃金の雨となつて、此中に入り、ダナエニ通じペルシユースを生ませた。そこでアクリシオス王は二人を函の中に入れて海に投げ込んだ。其函は終にセリフオス嶋に漂着し、ペルシユースは彼で成長した。後其國の王の嚴命により彼はゴルゴンメッサの首を取りに行き、ヘルメスとアテナの神助に依り、之を仰ぐ者をして直ちに石にせしむといふこの女怪の恐しき首を首尾よく切りとる事を得、メッサの姉妹の女怪が追來るもハデスより借りた隱れ笠を用ゐて逃れた。歸途エチオピア(蓋しロードス島)ではケフユースの女アンドロメダの海神ポセイドンの遣はした海の怪物の犧牲となつて海岸の巖に縛り付けられたのを救ひ出した。其後も殘忍なセリフオス王始め凡ての敵人をばメッサの首を見せて石に化せしめた。又果して神託にたがはず、はからず投げた鐵環で誤つて父を殺し、後彼はアンドロメダを后として ティリンスに君臨しミケナイ市を建設した。

一五九五 巨人ダンタロス の一族はドリアン民族の移住前アルゴス及びペロポンネソス半嶋の大部分に勢力を占めて居つた。タンタロスは同時に又小アジアのシピロス山に座を構へてゐた。彼は山を支へるアトラスに似た形をした巨人である。元はゼッスの子といふので諸神も尊敬して親密に交つたが、淫佚放縱の爲め諸神より見捨てられたのみならず、下界に抛げ下され、此所に永劫に饑渇の苦を受ける事となり

果實のたわに熟さる樹の下清水こゝにも湧出づる中にあり乍ら彼がそれに手をのべると忽ち樹木も清水も後退りして寄せつけなかつたと傳へられ、なほ他の傳說に依ると巨巖常に彼の頭上に落ちかゝらんとする氣勢を示してゐたといふ。

一五九六 タンタロス一族の禍福 タンタロスの子にニオベとペロープスとがあつた。ペロポンネソス(ペロープスの島の義)はこのペロープスから出たといふ。ペロープスはヒッポダイアに言寄り、彼女の父エリスのオイノマオスと競爭に勝つて首尾よく女を對たが、王は馭者の奸計に倒れた。此競爭の準備の狀はオリンピアのゼッス神殿の東面の破風に表はされて居る。

ペロープスの子アトリピースはユーリステッスの死後、ミケナイの支配者となつた。『イリアッド』によれば、彼は正しく弟のティエステスが受け繼いだ。然るに其後の叙事詩就中悲劇によれば此タンタロスの子孫は相次いで恐ろしい罪業を犯してゐる。即ちティエステスはアトリユースの王國幷びに其妻子を併せて奪つた。其後アトリユースは王權を回復しティエステスの子を殺して其肉を何んにも知らぬ父に食はせたが、其報は再びめぐつて來てアトリユースは吾子と思つて養つたティエステスの實子のエーギストスに殺された。

一五九七 アガメムノン一家 エーギストスは其後アトリユースの子のアガメムノン及びメネラオスの爲に再び王位を逐はれた。而して前者はミケナイの王となり、後者はラケデイモンの王となり、美人ヘレナを后とした。然るにトロイのプリアモスの公子で美男の聞高きパリスは、アフロディテの助力を得てヘレナを誘拐した。そこで兄弟は其復讐を計らんが爲めにギリシアの大軍を募り、アガメムノンは其總大將となつた。此大軍がアッリスに集りいざ出帆といふ間際に、アガメムノンはアルテミス女神の怒に觸れた事があつて、逆風の爲船を出す事が出來ない。そこでアガメムノンは巫女の言に從ひ、女神を慰めんが爲めミケナイなる妻のクリテムネストラに使を遣り、アキリユースと結婚させると云ふ名目の下に、其女のイゲネアを陣中に呼び寄せ、アルテミスの犧牲に供へた。すると女神は一匹の牝鹿を代りに殘して、少女をダウリス(クリミヤ半島)に運び去つた。そこで一軍は漸くトロイに進軍した。然るにミケナイに於ては、王の留守にエーギストスが夫を僞つて娘を犧牲とした恨につけこみクリテムネストラを誘つて姦通した。かくてその後十年を經て、アガメムノンはトロイ征伐より還つて來るも、あへなく此二人の爲めに殺される事になつた。

アガメムノンの殺された時、其長女のエレクトラは幼き弟のオレステスを救出して之をフォーキスのストロフィオス王に托した。オレステスは其後生長して、父の復讐をする爲めにミケナイに急ぎ還つた。ソフォークレス及びユーリピデスの『エレクトラ』の劇に依るとエレクトラは其後クリテムネストラに虐待されてゐたが、この時オレステスが復讐に向ひ乍ら母の姿を見ては流石に躊躇する狀を見ると激語を放つて弟を勵したので彼は意を決してまづ母を刺し、次いでエーギストスを殪した。するとオレステスが未だ血刀を拭ひも果てぬ中に早くも二人が嗔恚鬼は現れ來つて彼を追かけた。これより彼は東に走り西に逃れ備さに漂浪の苦を嘗めた後、デルフォイの神託に從ひタウリスに赴いて彼地に在るアルテミスの像を盜んでギリシアに持ちかへらんとして捕られ、已に女神奉納の犧牲に供へらるべき所を、圖らずその神殿に女祭司となつて奉仕してゐた姉のイフィゲネアに逢ひて助出され、共に像を盜んで本國に逃歸つた。かくてこれまでオレステスと始終漂浪を共にした信友なるフォーキス王の王子ピラデスはエレクトラを娶り、オレステスは伯父メネラオスとヘレナの間に生れた美人ヘルミオネを妻として榮えた。

(三) コリンス傳說

一五九八 シイシフオス アルゴスと密接な關係を有つたのはコリントスで其地勢上早くから重要な互市場となり殊にフェニシアの影響をうけてゐた。『イリアッド』は既に狡猾で利欲を好むシイシフオスの傳說を傳へてゐる、彼はコリンス市の都城エフィレーの支配者であつたが後世には墮落して奸計者計算者としてコリンス商人の模型となつた。彼はゼッスに對して不都合を働いて下界に送られ其所で押上ても〳〵永劫元に戾つてくる岩石を防ぎ〳〵丘上に押上げてゐる。

一五九九 ベレロフォンとキメイラ ベレロフオンテス又は短くベレロフオンはシイシフオスの孫で翼の生えた馬ペガソスを有てゐる。彼はリキアに赴きこの馬の助力によつて怪物キメイラを退治した。キメイラの字面の義は牝羊で前部は山羊と獅子、後部は蛇の混成怪物で火焰を吐くといふのは火山現象を擬人したものであらう。其後ベレロフオンはソリモイの山人やアマゾン族などと戰ひ終に其駿馬を天上に進めんとしたが投げ落されて悲慘なる最後を遂げた。

(四) ラコニア傳說

一六〇〇 ディオスコロイ二兄弟 ドリア民族移住前ラコニア第一の要地はスパルタの南方、アポローン崇拜の本地たるアミクライで、ティンダレオスは妻のレダと共にこれを支配して居つた。ゼッス神はその近傍の山にも神座をもつてゐたが、白鳥の形に變じてレダと通じ二人の子ディオスコロイ(ゼッスの息子)—ポリデユケス(ラテン語ポィラックス)及びカトルと女子ヘレナとを生んだ。ティンダレオスの胤は即ち

クソテムネストラである。

二人のディオスコロイは後世ギリシアの到る處で危難の救濟者、又は戰鬪海難等の支配者として崇拜せられた。又ヘレネは其トロイ及びギリシアの國民に恐るべき災禍を釀した張本といふ所から、復讐神ネメシスの女として祭られた事もある。ディスコロイは二人共白馬に跨つて居るが。ポリデユーオケスは又大拳鬪家とされ、カストルがメッセニアの神人イダスから殺された時、彼は其兄弟と分るゝことを悲しみ。ゼウスに預つて二人相共に下界とオリンポスと永らく隔日に住む事にした。

美術上にはディオスコロイは若き騎士として現はされ短袍を纏ひ槍を携へて居る。英雄としての性格を示さんが爲めに、蛇は其附屬物になつてゐる。後には尖つた卵形の帽、或は此帽に二個の星を附けたものを冠つてゐる。

（五）　ヘラクレース武勇傳說

一六〇一　ヘラクレースの崇拜　ヘラクレースはゼウスとテーベのアムフィトリオンの後で、ペルシユースの後裔たるアルクメネ（強者）との子で幼少より祖父と同じく強勇の名が高かつた。彼は早くより神人として厄除の神、戰勝の神としてギリシア國中の諸所で尊崇された。又後に彼が角力の代表者で、從つて又オリンピヤ競技の創設者と考へられた時に、彼の肖像は到る處の角力場、其れに附屬した浴場に置かれ、遂には溫泉神と崇められるに至つた。彼は又惡獸を退治して往來を安全にしたといふので、旅人の爲の道祖神となつた。

一六〇二　ラクレースの功業　彼は他の妻によつて、ゼウスが生ませた子の例に漏れず、ヘラの爲に惡まれた。そこでゼウスが次に生るべきペルシユースの第一の子孫に、アルゴス國王の位を與へんと決定した時、ヘラはヘラクレースの誕生を遲れさせて、其前に生れた彼の從兄弟のユーリチユースをアルゴス國王となし且つヘラクレースの主君とした。これはヘラクレースが當時ミケナイの付屬たりしチリンスで生れたと思はれてゐた證據である。

ヘラクレースは尙ほ搖籃に在る間ヘラが送つた二匹の蛇を絞め殺した。又其敎師のリノスに責罰されたのを怒つて七絃琴を以て彼を打殺したので、アンフィトリオンは彼をキタイロンの牧人となしたが、彼は此所で獅子の怪を退治した。彼の父がオルコメノスの住民と戰つて斃れた時、クレオン（最後のスパルトイ人、前出）はテーベの王となり、ヘラクレースは其女のメガラを娶つた。然るにヘラが吹き込んだ狂亂の爲めに彼は三人の子供を射殺したので、後より本氣に復すると共に其贖罪の爲め、ユーリシユースは慘憺たる多くの勞役を命じた。

アルゴスの傳說によれば、ヘラクレースはミケナイの南方ティリンスに住所を構へた。第一に彼は此地に於いてアペサス山の大獅子を殺した。彼が其後上半身に抛げ掛けて居るのは即ち此獅子の毛皮である。次に彼は異腹の同情にして且其馭者たるイオラオスを伴ひアルゴスの南方のレルナ沼池にてヒドラの水蛇を斬つた。然るにこの虬には九個の首がある、其中央の不死の首は斬れば斬る毎に新たに二個の頭を生じたので、イオラオスは近傍の森に火を放つて他の八個の首の傷口を燒き盡して、後に殘つた不死の首を巨岩の下に埋めて還つた。尙ほ彼は此怪物の毒血にて其矢を染めた。

アルカディアのエリマントス山より一匹の野猪（この山の雪を頂いた尖頂より流れ出づる同じくエリマントスと名けた河其物を意味する）が出て來て、プソフィスの牧場を荒らすと云ふので、彼は氷雪を犯して山頂に上り之を縛つてユーリシユースの前に致した。次に彼はケンタウル族を征服した。ケンタウル族はテッサリーのオッサ山、ペリオン山、幷にアルカディアの西境なるフロー山に棲んで居る半獸の獵師で、牛人半馬の怪物である。然るに此等のケンタウルの中ケイローンは、他のケンタウルと異り、溫和正直で醫者卜者として有名な許りでなく、アキンース、アイアソン幷びに、アスクレピオス等の英雄を訓練した者である。尙ほフオロスも（フオロー山の名はこれより出た）ケイローンに似た性質のケンタウルであつた。∴ヘラクレースは酒宴の折、是等のケンタウルと爭ひを初め其多數を殺し、フオロス（其後の傳說ではケイローンまで）も誤つて矢にふれて命を落した。次にヘラクレースは、アルカディアに於けるケリネイアの牝鹿を捕へ、又羽毛を矢の如く射出す所のハーピースに似た怪鳥をスティムファロス湖から驅逐した。（これは雹の害に譬へたものだ）かくしてヘラクレースの故鄕たるアルゴスは一切の災厄を除かれた。

彼は已にアルゴスの災厄を取り除いたので、是から遠征に出かけた。エレア地方の傳說によれば彼はメニオス（月流）河を引き入れてエレア王オーゲイアスの厩を淸めた。然るに王は約を破つて、ヘラクレースに其獸類の十分の一を與へなかつたので、劇しき抗爭の後其從士と共にヘラクレースの爲めに殺された。

右の話と關係して、恐らくヘラクレースの第十番の功業と傳へられる傳說が結合されて居る。其は彼が極西なるエリテイア（「赤地」）島の支配者ゲーリオニユースの所有する牝牛の略奪事件である。彼はヘリオスから太陽船を借りて、太洋を渡り、此仕事を果した。然るに歸路後世のローマの地にて烈火を吹く巨人カリカスが其牝牛を盜んでこれを洞穴に隠したので之を征服し

た、シリーに於ては力士エリツリスを服した。

第七番目の功業即ちクリートの牝牛を馴らした事や第九の功業即ちユーリステツスの頼みをうけ、アマゾン族と戰つて其女王ピッポリテに腰帶を請求したといふ物語は恐らくテシユースの物語から借りたものであらうが併し藝術上彼れのアマゾン族との戰爭は、テシユースの其れよりも稍や以前に見はれて居るとすれば、テシユースの物語が却つてヘラクレースの物語より抽き出されたものとも見られる。

第八の功業としてヘラクレースはトラキア王ディオメデースの命を受けて極北より人肉を噉ふ馬を捕へ來るこの殘忍なる王をまづ其馬の餌に投げ與へて此命を果した。

彼の最後の功業は各相交渉してヘラクレースが地下世界に旅行し、又女神の花園に入つて、不死の性質を得たる始終の物語である。彼は入日輝く西天の端に不老の黃金の林檎を守つて居るヘスペリデース（「西方の處」）女神の花園に行かんとて途中先づ北アフリカの沙漠にて母なる「地」に觸れてたえず新しき力を得る巨人のアンタイオスの身體を地より離して之を絞殺し、エジプトでは外邦の漂着人を虐殺するブージリス王を殺し、尙ほゼウスの爲にコーカリス山に繫がれたプロメテウスを解放し、終に肩の上に天を戴けるアトラス（山嶽の天を負ふ如き形狀よりの譬喩）の許に到着した。其所でヘラクレースがアトラスにヘスペリデースの林檎を三個摘んでもらひ、其間彼の役目を代つて爲たとも云ひ、或はヘラクレース自身が其花園に入り樹を守つて居る龍のラドーンを殺したとも云はれて居る。

其黃泉より猛犬ケルベロスを手捕にして娑婆へ引來つたのはヘラクレースか最後のそして最難の功業とされてゐる。此際彼はまたプロセルピネを拉しかへらんとして圖らず黃泉に拘留されてゐたテシユースを自由にした。以上でユーリテユースより命ぜられた難業を一々成就する事を得て彼の勞役は終つた。

一六〇三　ヘラクレースの晩年　ヘラクレース神話の第三圏はテッサリー及びオイタ土着の物語より成立つて居る。其中には元は彼がオイカリアで勝利を得たこと、オンフアレの奴隷となつた話もある。

ヘラクレースはテッサリアのオイカリアの支配者で武勇の射手たるユーリトスの女イオレーに求婚し弓術の競爭でユーリトスに打勝つたけれど、イオレーの結婚を承諾しなかつたので、ヘラクレースは彼女の兄弟イフィトスを岩上より投げ下し、又其市を陷れイオレーを拏つた。そこで彼は其罪障より免かれんが爲めにデルフォイに趣いたが、アポローンは回答を拒絕したので、デルフォイの三脚壇を奪はんとしアポローンは之を止めんとし、已に爭の起らんとする所をゼウスの雷鳴が止めた。而してヘラクレースは其贖罪の爲め三年間奴隸とならねばならぬとの神託を受けた。其所でヘルメスは彼をオムフアレーと云ふ勇婦に賣つた。

ヘラクレースは葡萄の產地たるカリドンに於てエーニユース（「葡萄の人」）王の女デアネイラ（「人類の殺害者」）を妻に獲んとして（思ふに文明の代表者として）野蠻な河神アケロースと戰ふた。アケロースは時に自然界の河として表はさるゝ場合もあれば、又牛頭の人間ともなされて居る。ヘラクレースは此の怪物の一本の角を折つて降服せしめた。其後アケロースは山羊アマルティアの角を持つて來て自分の角と交換した。ヘラクレースが豐饒の神として持つて居る豐饒の角は即ち是れである。

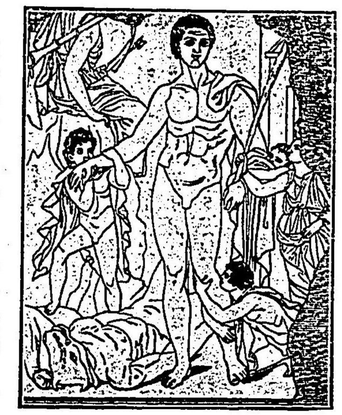
ヘラクレースはトラキスに歸る途中、ケントールのネッソスが、彼の妻のデイアネラの其背にのせてユーテス河を渡らんとした時、彼女を辱めんとしたので、之を殺した。デアネイラはケントールの血を、彼が最期の勸告に從ひ媚藥として集め置き、其後ヘラクレースが美人のイオレを虜にしたと聞いた時、彼女は其媚藥をヘラクレースの衣服に塗つて置いた。然るにヘラクレースが其衣を着るとネッソス毒は忽ち彼の全身に喰ひ込んだので苦悶の極件の衣を持來つた使者リカスを海中に投じ自分の身體を散々に裂破つた。かくてデアネイラは絕望して死し、ヘラクレースはイオレを吾子のヒロスの妻となし自身はオエタ山の火葬場に上り、弓矢をフィロクテテスに投け堆業に火を放たしめ母よりうけた現生の半身は炎に燒失せ、神よりうけた不死の域のみ雷鳴電光の間に天に上つて神列に入つた。ヘラクレースは後世のドリア軍人の理想的人格で、其漂浪困難の生活はドリア種族の模範となつた。

彼の最古の崇祀をうけた彫像はエリトレーに在る者で夢の神託によつて醫治を授ける神となつてゐる。貨幣に現はされた彼の像は、何かの目的で、右の手には棍棒を振り上げ、左の手には槍を携へて居る。古代の墓碑には裸體となつて居るが、其後は完全なる鎧又は短袍を纏ふて居る。彼の毛髮と鬚とは普通短く苅られて居るが、古きものには稀には無鬚なのもある。前四世紀の初葉以後は再び裸體となつてゐる。而して此場合には左の肌には獅子の皮をかけ、右の手には棍棒を持つて居る。プラキシテレースは深き感受性の表情を與へ、リイシッポスは頭部にて體の平衡を取つた活動の態度を表はして居る。ネープルスなる所謂フアルネーゼ、ヘラクレースの如きなやましげな休息の狀を表はした型式も同じくリイシッポスの創めた者であらう

一六〇四　テシユース　テシユースは恰もヘラクレースがドリア種族に於けるが如く、イオニア種族の理想的英雄である。

テシユースの父はポセイドンとも、或は畢竟ポセイドンの別名にすぎぬアゼンスのエーギユース王だとも

一六〇五 神話傳說梗概——ギリシア神話(英雄譚)



トラと別れてアセンスに行くとき、劍と草鞋とを重い岩の下に藏し置き、若しテシュースの力が此岩を上ぐることが出來る樣になつたら自分の方に送つてよこす樣にと言を遺して出立した。やがてテシュースは靑年期に達したので、首尾よく其岩を上げ其印をとり出し携へてイスモス山を越す途中にて種々の盜賊を平らげ、終にアセンスに到着した。然るに此時父は巫女のディアと結婚して居つたので、ディアは彼を毒殺せんとしたが、父は其印の劍に依つて自分の子であると識つて彼を助けた。

クリートのミノス王の一子アンドロゲオスが、アセンス人に殺されたので、アセンス人は其贖罪として每九年每に七人の男兒と七人の女兒とを迷宮中に閉じ籠つてゐるミノトーロスと云ふ牛首人身の怪物に獻げねばならなかつた。テシュースは其機牲に從つて迷宮に行き、彼と戀に落ちたミノス王の女のアリアドネから小手卷の絲を貰ひ、且つ其勸告に從ひ絲を迷宮の入口に繋き置いて歸路に迷はぬ樣になし遂に首尾能くミノトーロスを殺し、アリアドネと犧牲とを携へてクノソスを立ち退いて近傍のディア一名ナクソスの島に上陸した。この島にアリアドネはたゞ一人とりのこされて古い傳說には彼女が前ディオネメス神と絲を結び作らるゝ人間の情人をこしらへた罪でアルデミスに殺されたといひ後の傳說ではナクソス島で盛に崇祀されるディオニソス神とはテシュースに捨てられた後、絲を結んだのだともいふ。

アゼンスを出帆するときテシュースは、其父に約して若し仕事が無事に成功したらば黑き帆を白き帆に換へて歸港すると言殘して置いたが、今忘れて其約束をしたので、船が港に近づいた時父のエーギオスはアクロポリスの岩角の上から海に飛び込んで死んだ。此邊の海をエーゲアンといふのはこれから出た詞である。

テシュースはヘラクレースの如くアマゾン族と戰つた。而して彼は此戰爭に勝つて敵の女王アンティオペ一名ヒッポリテの愛を獲てこれを娶りヒッポリトスを生んだ。然るに右のアマゾン女王の死後テシュースが後妻として娶つたフェードラは若いヒッポリトスに戀慕して拒絕せられたので、無實の讒を構へて彼を陷れた。

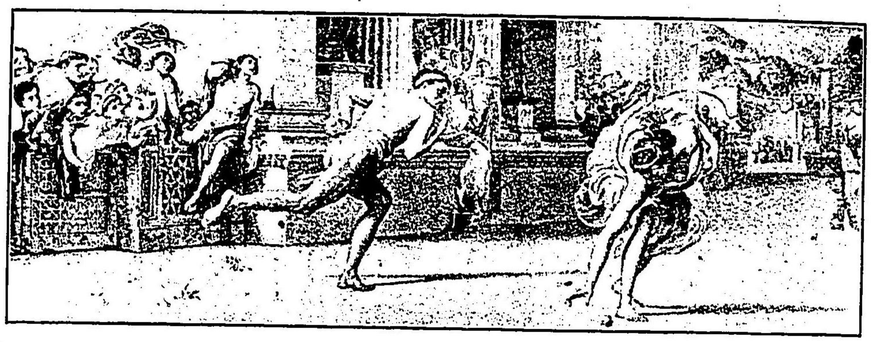
マラトンに於てテシュースは出會した。ペイリトースがヒッポタメーアとの婚姻の宴でペ族の王ペイリトースと出會し互に親密なる交際を結んだ。ペイリトースがテッサリアのラピタイリオン山のケントールが酒に醉つて婦人を凌辱したので、テシュースはペイリトースと力を協せてケントールと戰つた。此の爭鬪の光景は紀元前五世紀以來屢メトープ及びポリンピアの西面破風の群像は有名なものである。テシュースはペイリトースと共謀してスパルタからヘレネを誘拐してアチカの北アフヰドナの山砦の中に入れて置いたが、其後彼女は兄弟のディオスコロイ族に依つて救ひ出された。其當時テシュースはペイリトースと共にペルセフォーネを奪はんが爲めに、黃泉界に下らんとして、其入口にて二人共岩に固着せしめられ、其後ヘラクレースの力でテシュースのみ解放せらるゝ事を得た。

彼の不在の間に、メネステュースが自ら王國の主君となつて居つたので、テシュースは止むを得ずアセンスを去つてスキロス島に行つたが、此所でリコメデース王の奸謀にかゝり海中に投げ込まれた。

コリンスの墓地より發見せられた黃金板の上には前九世紀頃の作なるテシュースとミノトーロスとの爭鬪が表はされて居る。其後間もなくキプセロスに發見せられた甕の上にはアリアドネの側に立つた姿が表はされて居る。六世紀には牝牛及びアマゾンとの戰又はヘレナの强奪が表はされたが、其他の事蹟を現はした者は五世紀までは美術上確實な證跡を認めがたい。彼の武器は古代にあつては劍であつて、衣服より體格其他凡ての點に於て他の古勇士に類して居る。其後ヘラクレース像の型を模したものは棍棒又は往々野獸の革を携へて居るが、併し年若で鬚が無く姿も細つそりしてゐるなどの點で、ヘラクレースと區別されて居る。

(七) メレアグロスとカリドンの狩獵

一六〇五 メレアグロス 大狩獵家のメレアグロスは、カリドンのオエネウスとアルタイアとの子であつた。彼は多くの仲間と力を合せてアルテミスから送られて、田畝の害をなす野猪を平らげた。然るに其賞與に關することから母の兄弟を殺したので、母のアルタイアは其復讐を地下神に祈りたる爲め、彼は幾程もなく戰場に斃れた。



「アタランタの競走」 (ロンドン國民畫堂藏) (ポインター畫)

一六〇六 アタランタの競爭 後世又アルカディア及びベーオチアの獵婦のアタランタ(獵女神アルテミスに類す)とメレアグロスとは關係を傳へてゐる。即ちメレアグロスは彼の愛人たるアタランタに前記野猪の頭を賞與として與へようと約束したので、爲に叔父と爭を生じ終に彼を殺し自らも死ぬ樣なハメに到つたのだ其後アタランタは彼女の眞人たらん者は競爭して彼女に打勝つた者でなければならぬといふ揭言をなし、負けた者は悉く之を殺戮した。時にメイラニオン(他の物語にはヒッポメネース)はアフロディテより貰つた三個の林檎を競爭中に投げた、而してアタランテが其を拾つてゐる間に追ひ越して勝利を占め、首尾よくアタランタの眞人となつた。

一六〇七 アルゴ舩の物語

アルゴ舩の派遣 アルゴ船の物語は恐らくイオニアの詩人の影響をうけ、テッサリーのイオルコス市ベーオチアの詩人ヒンダロスの傳ふる所によれば、より海運によつて極東と交通のあつたコリント市の物語が互に密接に關係し合つて、何れが此物語の骨幹であるか區別し難い。

アルゴ船の船長イアソンの故鄕はイオルコスであつる。彼の父はエーアソンで、幼より、叔父のペリアスの監督の下に育てられたが、彼の留守中叔父は神より託宣を受けた。詩人ヒンダロスの傳ふる所によれば、其は若し山中の住家より大陽の照らすイオルコスに片足に靴を穿いて來るものがあらば、其外人たる國人たるを問はず、深く警戒すべしと云ふのであつた。イアソンは水國への歸途、アノーロス河にて片足靴を失つて來たので、ペリアスはイアソンに王位を奪はれむ事を恐れ彼を亡き者にしようと思つて、エーエテースの領地エーアへ金羊毛を取りに派遣した。イアソンはそこで勇士の大團隊を募集し、初めて大船アルゴ(快速)號を作り、ヘラの保護の下に凡ゆる危難に打克つて首尾よく使命を果たし、エーエテースの女のメディアを妻として イオルコスに君臨した。メディアはペリアスの娘たちに勸め、再び蘇生して青年の姿に復せしめるといふ約束でその父を殺させて、そして約束を反古にした。後の傳說はメディアはこの時ペリアスの子アカストスの追窮をさけてイアソンと共にコリントに逃れ、其跡で弒逆された王の爲に盛大な葬儀の競技が行はれたといふ。

ペリアスの娘の中にたゞ一人アルセスチスは父王の弒逆に與らず、後フェライの王アドメテトスを夫とし其死に代つて貞死をとげたが、ヘラクレース、死神と爭つて彼女の生を呼返したと傳へる。

一六〇八 金羊毛の由來 それど金羊毛に關する神話の主として發展したのは、オルコメノスである。アタマス王は子フェレー(雲)によつてフリキソスとヘレとを生んだが、王は後妻イノーの敎唆により國荒を濟ふ爲フリキソスをセウス・ラフヰスチオスの犧牲に供ふることに決定した。其時ネフェレーは其二人の子供をヘルメスより貰つた金羊毛の上に乘せ、空を通して逐び去つた。其途中ヘレは海中に落ち込んでそこにヘレスポントスの名を殘したが、フリキソスは無事に光明燦然たる昇る日、落つる日の國エイアに到着した。其所でフリキソスは自分が乘つて來た子羊を自分の代りとしてセウスの犧牲に供へ其金毛をアレスの森に掛け、一匹の龍をして之を守らしめた。この一條の物語はイフヰゲニアの傳說なども同じくセウス・ラフヰスチオスに人間の犧牲を供へた風習が後に小羊に代つた因緣に附會したものらしく、ヘレの話は單にヘレスポントスの名義の由來に作つたまでゝあらう。

一六〇九 メディア 最後にコリントの傳說に

はメディアのことゞ、アルゴ船の航海とに就いて一層精しい說話が傳はつて居る。アルゴ船の目的地は、コリントに傳はる所では當時コリントの水夫に極東の地として知られたコルキスである。アイエテース王はヘリオスとペルセの間に生れアイアの名義の本原と見做さるゝ人であるが、又コリントが父なるヘリオスの祭祀地といふので又其地の一貴族とせられ、後に至つてコルキスへ移住したと考へられて居る。イアソンがアイエテースに金羊毛の返却を求めた時、王は若しイアソンが其餘の足を持ち、烈火を口より吐く二匹の牡牛を軛につけてアレスの野を耕したならばその求めに應ぜんと云つた。然るにイアソンに戀慕せるメディアは火を防ぐ魔法の膏藥を以てイアソンを保護した上に、力を添えて金羊毛を守護する龍に打勝たせた。

かくてメディアはアルゴ船にのり組み、幼き弟のアプシルトスを伴つて出帆した。父のアイエテースが追つて來た時、其弟を殺し四肢を一つびとつに海中に投げ入れたので、父は其拾集の爲め暇取つてアルゴ船を取り逃がした。其後一行はいろ〳〵航海の危難を犯して(後世の傳說は地理上の知識のひろさにつれ、北方及び西方に遠く航路をひろげてゐる)コリントに着した。或はいふイオルコスに歸着し、其所の主權を占めた。併し其後イアソンがメディアを捨て、クレオン王の女と結婚せんとした時、メディアは毒をこめた魔法の衣を贈つて王及び其王女を殺し、尙ほ自分の二子をも殺した上で、龍車に乘つてアセンスに行き、其所でアイギュースと結婚した。後彼女はテシュースを殺さんとして失敗し、遂に再びアジアの本國に歸つた。

メディアは後世危難を救ふ妖精さか惡心の魔法女などの原型で、イアソン(「治癒するもの」はイオルコス地方で醫術の力を信ぜられた英雄であらう。

(九)　テーベ傳說彙

一六一〇　テーベ傳說の根本概念

テーベ傳說は相關聯したいろ〳〵の話說が相集つて一の統類をなしてゐるが、其各部を通じて根底に橫はる觀念は人間の知慧では、神の意志に逆つて其企圖をとげようとしても何の効力もない、神話とか、兆端とかで示された神意を無にさせようとしていろ〳〵に豫防の手段を講ずる、その手段其者が偶ま神意の遂行を手傳つてゐるに過ぎないのだといふ旨意を示してゐる。次に古く七將テーベ攻、エディポス王傳說等單純と複雜の別はあれ何れもこの觀念を例證してゐる。これらの傳說を歌つた古代の叙事詩は多く亡びたが、ローマの詩人スタティウスの「テバイス」は、これら佚詩の主想を傳へてゐる。けれど最詳つて詳らかなのは純敎訓的見地から出來たギリシアの悲劇—エスキテスの「七將テーベ攻」ソフォークレスの「エディポス王」「アンチゴネ」ユーリピデスの「フェニシアの女」等の作を第一とする。

一六一一　エディポスの運命

ラブダコスの子ライオスは神意によつてカドモス族から出た最後のテーベ王たるべし、と定められた。それ故若しライオスが子を持てば、其子は彼を殺し、又彼の母と結婚すべしといふ、デルフォイの神託を受けた。然るに彼は又スパルトイ族最後の人クレオンの妹イオカステを娶つて一人の男子を生んだので、ライオスはこれを殺して神託を行ふ餘地なからしめんと幼子の二本の足に紐を通じて一緒に縛り近傍のキタイロン山上に捨てた。けれども其子は或る牧夫に拾はれコリンスのポリボス王の許に伴れ行かれて王宮に養はれ、エディポスと呼ばれた。後エディポスが成長して、出生の秘密に就て、デルフォイの神託を請ふと、たゞ彼は母と通じ厥ふべき種族を人間界に見はし、且つ彼の父を殺すべしといふ不吉な神託を得た。彼はこの神託に恐れてまたコリントに歸らなかつたが、しかもデルフォイを去る事遠からぬ四辻にて偶然實父に出會し、侮辱をうけた怒にまかせ父とは知らずに之れを殺して了つた。

此時に當つてテーベには一大怪物が現れて市民を苦しめた。怪物名はスフィンクス(絞殺者)と言ひ上半身は翼の生えた少女、下半身は蛇の尾を有する獅子の形をしてゐる。(後世エジプト、バビロンで權力と速力の表象とするスフィンクスと形の同じ所から全く混同されて了つた)彼は市門のほとりの丘上に蹲し、通行の者を見ると「朝は四足日中は二足夕は三足にて歩くものは何ぞ」と云ふ謎を聽け、これを解し得ざる者は悉く殺された。クレオンの子もその一人であつた。當時ライオス王死してクレオンは暫らくテーベを支配してゐたが、この怪物の害を除く者は王位と共に王后を與へんと布告した。こゝへ現れたのがエディポスで苦もなく其謎は人間を意味するものと解きあて、怪物は丘より身を投じて死んだ。而して約束によりエディポスは自然自分の生國の王となり、生母の夫となつた。古き叙事詩に從へば、其後間もなく神は此罪惡を暴露したので、後イオカステは恥ぢて自殺しエディポスは自ら目を抉つて盲人になつた。

一六一二　七將テーベ攻

其後エディポスは後妻ユーリガネアを迎へて、エテオクレスとポリネケスとの二男子とアンティゴネとイスメネの二女を生んだと傳へるが後世の叙事詩ではエディポスは再び娶らず、これら男女の子はすべてイオカステとの間に出來たものとする。而してなほこれに從へば彼の罪業を示現したのは豫言者ティレシアスであつたといふ。エディポスは其後僅かの憤怒に任せ其二子の復讐の矢に其家國を爭ふべき呪詛を發した彼はテーベで死んだとも、アセンスに傳た物語では漂泊し、アセンスの近傍コロノスなるセムナイの聖地で、テシュース王の保護

で武勇の聲高き預言者アンフィアラオス等が之を助けた。アンフィアラオスは出陣すれば必ず戰死を免れざるべき凶兆を認めながら、妻のエリフィレがポリネケスより(持主に災禍あるべき)美麗な首輪頭飾の贈をうけて頻りに出陣を勸むるまゝ、已むなく出發せればならぬとゝなつたので、彼は其子のアルクマイオンに若もし死なば成長の後母に對して此恨を報へと遺言した。

七人の人々は自己の力を恃んで凶兆を物ともせず勇

「エテオスとアンチゴネ」
(テセットルフルトン筆)

つてゐる。これに依るとポリネケスのみは國敵として屍體を葬る事を禁ぜられ、市の七門を固んだ。カパニスは凱先に城壁に攀上つたが、セウスの電撃をうけて地げ下された。エテオクレースとポリネケスとは、兄弟一騎打の決戰を試みて共に斃れた。けれど戰鬪は尙ほ激烈に繼續され、ティデューウスの如きは倒れて後も相手の頭に嚙みつき裂けた頭蓋から腦漿を吸び出した。アンフィアラオスはテーベ附近でセウスが電光を放つて開いた地の裂目の中に戰車と共に落ち込んだ。後世の傳說によれば七人の中アドラストスのみは其駿馬アリオンに危急を救はれて逃げ延びた而して彼はテーベ人に訴いて(アセンスの傳說ではテシューウスが强制して)アルゴスの戰死者をも埋めさせたといふ。エスキラスとソォークレスは猶これに關聯しアンチゴネの悲劇を作つてゐる。これに依るとポリネケスのみは國敵として屍體を葬る事を禁ぜられ、これを妹のアンティゴネが大に悲しんで敢へて禁令を犯して彼の屍をエテオクレースの墳墓の上に置いた(少くともしるし許りの土塊をかけた)而して見張の番兵に捕えられ生埋の刑にあつて死んだといふのである。

其の後十年を經て右の戰に戰死した勇士の子等——エピゴノイ(子孫の義)は此度は神の助を得てテーベに逆してテーベに推し寄せ、市の七門を固んだ。カパニスは凱先に城壁に攀上つたが、セウスの電撃をうけて地げ下された。エテオクレースとポリネケスとは、兄弟一騎打の決戰を試みて共に斃れた。けれど戰鬪は尙ほ激烈に繼續され、ティデューウスの如きは倒れて後も相手の頭に嚙みつき裂けた頭蓋から腦漿を吸び出した。アンフィアラオスはテーベ附近でセウスが電光を放つて開いた地の裂目の中に戰車と共に落ち込んだ。後世の傳說によれば七人の中アドラストスのみは其駿馬アリオンに危急を救はれて逃げ延びた而して彼はテーベ人に訴いて(アセンスの傳說ではテシューウスが强制して)アルゴスの戰死者をも埋めさせたといふ。エスキラスとソォークレスは猶これに關聯しアンチゴネの悲劇を作つてゐる。これに依るとポリネケスのみは國敵として屍體を葬る事を禁ぜられ、これを妹のアンティゴネが大に悲しんで敢へて禁令を犯して彼の屍をエテオクレースの墳墓の上に置いた(少くともしるし許りの土塊をかけた)而して見張の番兵に捕えられ生埋の刑にあつて死んだといふのである。

其の後十年を經て右の戰に戰死した勇士の子等——エピゴノイ(子孫の義)は此度は神の助を得てテーベに

一六一三　トロイ傳說の本據

一八七〇年以來ドイツ人シュリーマンの試た發掘によつてトロイ戰爭の古傳說もまんざらの僞構でないといふ事が明らかになつたが(西洋彫刻史參照)其傳說の今日に傳はつたのは主としてホメロス作と傳ふる「イリアッド」と「オデッセイ」の二大叙事詩に依るのでこの二詩の前後にも同一の題目を歌つた種々の叙事詩が出たが僅に其斷章零句か或は其題名を傳へるのみだ。此二詩は元來ホメロス一人の作と傳へてゐたが、社會狀態的宗教や觀念を記述する筆法の一樣でない所を見れば少くとも現在の形式の中には種々な作者の種々な詩を含んで居る。元來「イリアッド」はアキレースとアガメムノンとの葛藤を記したものであつたが、其後之を中樞として、これに關聯した種々の傳說を歌つた叙事詩が挿入されて、今日に傳はつた者であらう。作者や年代に關しての委しい事は文學史の方に讓つて置く。

一六一四　イリアッド梗概

序卷は「端緒」としてまづトロイ攻圍の第十年目に、アポロ・ンが其祭司のクリィセスに侮辱を加へられたのを怒つて、ギリシア軍の上に惡疫を下すと云ふ記事を以て初まつて居る。元來總大將のアガメムノンは傲慢の爲これまでも度々敗軍して幾多の兵士を空に殺した事も多かつたが、この時も祭司が誘拐された娘の返還を求めたのを

拒絶して、激しくアポローンの怒を買つたのである。而してこの事が原因となつて非常な大事件を惹起した。即ちギリシア第一の英雄アキレースは戰死した將士の名によつて祭司の女の返還を求めた。アガメムノンはとにかく此要求を承諾したが、一方に於いてアキレースが軍隊より名譽の贈物として貰つたブリセイスを奪ひ去つたのでアキレースは大に憤つてまた戰爭に趣き將らく自分が滿足するまでトロイ方の勝利を得る樣計らひ給へといはせた。

第二卷より第七卷までは上の陰謀が段々熟して事々物々以前に進行する有樣を叙す。アガメムノンはアキレースの力を借りずして戰爭の終局を告げんと計り、この騒亂の張本人たるヘレナの誘拐者パリスとヘレナの眞の夫メネラオスと決鬪させた。決鬪はパリスの負になつたが、アフロディテに危い所を救はれた。けれども幾許もなくトロイ方のパンダロスが裏切りの矢を放つたので、和約は忽ち破れ、アカイア人は再び軍を進め、アテナの擁護をうけたアルゴスのディオメデス、サラミスのアイアス等アキレースに亞ぐ勇士の單身決鬪に依りギリシア軍は一時大に振ひ、アガメムノンは全勝近きに在り、アキレースの鼻を明かすは今と雀躍して喜んだ。けれどもゼウスがテティスの歎願によつて諸神が戰鬪に加はることを禁ずるに及び、形勢一變ギリシア人は忽然勢を失して其陣營に退却した。こゝで第二の陰謀は熟し、事件は愈發展する。(第八—十二卷)

アガメムノン今や、アキレースの前に頭を屈せねばならぬ狀況に立到らん事を恐れトロイの攻圍を解いて去らんと提議した。けれどもディオメデスとメッセニアの王で智謀雄辯軍を勝した老將ネストルの二人闘しくことに反對したので、二卷・卷ノ終にギリシア人は再び有難い決戰を試みて全敗を招き、アガメムノンも他の諸英雄と共に創を被つた(第十一卷まで)

「兵船のほとりの戰」の一段(第十三—五卷)に動作は正に其頂點に達し、戲曲的英雄アキレースが狂瀾を既倒に回する底か大功名を現はす。トロイのプリアモス王の王子で、武勇第一の聲高きヘクトルはアポローンの神助を得てギリシアの陣營に押寄せ、其兵船に火を放つたのでギリシアの全軍はあはや覆滅と見えた。此危急存亡の一刹那に於いて、アキレースの決意も僅に搖ぐと共に一轉機(ペリテレア)は開かれた。即ち此時、彼は友人のパトロクロスに自らの甲を着せ、自分が率ゐるミルミドン軍の將として、ギリシャを救はしめた。かくてパトロクロスは首尾よく敵を味方の陣營より追ひ拂つたが、アキレースの命令に背いてトロイ人を追ひ、遂にヘクトルの爲めに殺された(第十六卷)。

此後動作は漸々下火になつて行く。(第十七—廿一卷)掉尾の活劇はブリセイスの回復とアガメムノンの屈從とである。併しアキレースの勝利は彼自ら認めた樣に全く表面だけの勝利に過ぎなかつた彼は私怨の爲めに身分の敗滅を傍觀しアガメムノンと同じく驕慢の罪を犯し爲に友人のパトロクロスを失ひ、それと共に事件のカタストロフを早めた。(第廿二卷)彼は母に乞ふてヘフエーストス神より新劍を得、之れを以てヘクトルを殪したが、次で自己の上に同じ運命の來るべきを覺悟せねばならなかつた。重傷を負つたヘクトルの情ない有樣は彼の前途を豫告する者である。事件はヘクトルとパトロクロスの埋葬、アキレースの亡友に對する愁歎を以て終り、戲曲の主人公は後景に遁し去る。

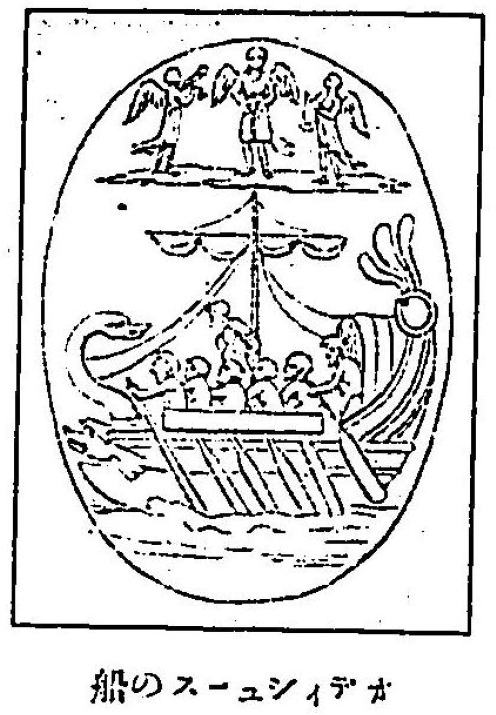
一六一五 オディセイ梗概 「オディセイ」はトロイ征役の英雄の歸國を描いた凡ゆる詩人の模範といはれたが、是も「イリアッド」の如く、元來單一の說話を基として後人が増補したものである。

殊に挿入の部分で著しいのはオディシュースの子テレマコスのピロス及ラコニアへの旅を叙した「テレマケイア」(第一—四卷)の全部及び最後の卷の大部分とオディシュースが下界洞歷を叙した一段これらは著作の時代は矢張古いものであらうが竄入たるに異りはない。テレマコスの條では彼が二十年も歸らぬ父の安否を氣遣つて國を出でてネストル老王やメネラオスなどの人々を訪ひ其歸國の物語をきゝ、メネラオスより

「ヘクトルのわかれ」(トルワルセン作)

りに父が極西のニムフ、カリプソに止められてゐる事を聞いた。けれどテレマコスのイタカに歸るに先つてオディシュースはもう歸つて來てゐた。それ故彼の爲た事は事件の進行とは何の關係もないのだ。

オディシュースの歸國の古詩はきれ〴〵な古詩の斷片を集めて出來たので、主として全篇のアトストロフともいふべき最後の年の事實のみを記して其前の事件は凡て說話の間に溯つてといて行くといふ遣方は明かに「イリアッド」を踏襲してゐる。イタカの小島の君オデッシュース はトロイより本國への歸途、戰友の船にはぐれ其後七年間日夕家郷の空を望みつゝオギギアの島に永久彼を身邊につないで放たうとせぬカリプソと共に棲んだ。一方イタカには妻のペネローペは橫勢なかさにうるさく、婚を求め來る者を一々拒絕しつゝ、ひたすら夫の歸りを待ち侘びて居た。で遂にアテナ神の要求に動かされ、ゼウスはニムフに命じてオデシウスを放たしめたので、彼は筏に乘つてファイアケス島附近まで流れついたが、此所でポセイドンは彼の筏を碎いた。而して僅かに女神イノーリューコテアの助によつて海岸に泳ぎ着いた。



オディシュースの船
魔女シレンの島を過ぐ

アルキノース王の女のナウシカアーは彼に衣を與へて父の宮殿に案內した。食事の間彼は從來遭遇した奇談を物語つた。彼は從類の多數なきコネスとの戰に失つたが殘れる者も蓮食ふ人(ロートフアゴイ)の國で蓮の果實の甘味におてられ、本國をも友をも忘れ果てたのを辛く曳ずつて船に歸つた其後彼は一眼のキクロープスポリフエモスの洞窟に落ち、從類幾人かを敵殺されたオディシュースは奇計を運らして怪物に酒をのませ眠つたひまに盲目にした。此ポリフエモスは元來海神ポセイドンの子といふので今度は海神の怒を買つたので、彼は風の君アイオロスの許に至り懇に乞ふて逆風を皮囊中に封じ入れた。それ故從者が密かに囊を開く事さへ爲なければ、オデッシュースは安全に國に歸れたのだ。この失敗よりオディシュース一行の船はオディシュースの乘つた船を除ては凡て巨人ライストリ・ゴネスの爲め滅茶々々に破壞されて了つた。かくて彼は魔女キルケの島に上陸したが、彼女はオディシュー スの從類幾人かを豚に變形させてゐたのでオディシュース迫つて元の人の形に復せしめ一同魔女の歓待をうけた。で、止る事一年魔女より歸國の道筋をきいて一同はまた發を出帆した。其の後は歌によつて人を誘きよせて其肉を啖ふといふシレン魔女の島をすぎ、海魔スキラやカリブディスの居所を通り、トリナキアの島にさしかゝると一行は空腹にたえずヘリオスの神聖な家畜の群に突つた牝牛を殺して喰つた。その罰は覿面に下つてゼウスの電光一擊、船は遂に全く打碎かれひとりこの罪に與らなかつたオディシュースのみ檣にとりついて逃れ、洋上に漂ふ事十月にして、カリプソの島に漂着したのであつた。王は此物語をきいて非常に感に打たれ彼の爲に快走船を準備しさま〴〵の立派な贈物に添えてイタカに歸らしめたアテナは尙暫らくオディシュースが直ちに人に認められぬ樣に乞食の姿をなさしめた。彼は此乞食の姿で牧夫のユーマイオスに面會し、妻への求婚者の無禮の狀をも聞いた。彼はたゞ子のテレマコスにのみ名乘つたゞけであつたが、古い飼犬も、乳母のユーリクレイアも彼を認めた。此時しも妻のペネローペは若し彼女の良人の弓を曲げた上に十二個の斧の目を貫ねて射徹すものがあらば、自分が良人たるべしと、觸れ出したが、多くの求婚者が凡て失敗した時、オディシュースは首尾よく此條件を成し遂げた。其所で初めて自分の名を見はし、息子と二人の忠實な牧夫ユーマイオスとフィロイティオスに助けられつゝ他の求婚者と戰つてすべて屈服させた。ペネローペはこの時始めて夫歸國の報を得た。最後にオディシュースは近郊に耕作を營むレエルテスを訪ふ始終を以て一篇は終る。

四 ローマ神話

ギリシア文明の光がローマ人の精神生活の闇を照すに至りしより後、ギリシア人の宗敎はその儘ローマ人の宗敎となり、ギリシアの諸神はローマ民族固有の神と混同して別ち難きに至つた。この間の關係を研究するはこの小篇の計畫以外に屬する。僅かに古來西歐文藝に因緣深き「エネード物語」の要旨を摘記するに止める。

一六一六 英雄譚—エネイド梗概 ホメロスがギリシアの英雄オディシュースのトロイ凱旋の途すがらの遍歷を語るに對て、ヴエルギリウス(ワージル)は、その「エネイド」でエネアスを將とした戰敗國の殘民の不思議な運命を述べて居る。木馬から敵の戰士が現れて、城市、灰燼に歸したその晚、エネアスはアンキセスを肩に、妻と幼い悴一人を作つて戰場を逃れたが、混雜に打紛れて妻クレユサは行衞がわからなくなつて了つた。かくて兼て定めておいた避難所に味方の人々と落ち合ひ、數ヶ月を準備に費して新らしい地に移るべく海上へ漕ぎ出し、トラキアの近岸に上陸

ぜなれば彼等一族の頭蓋骨が是れが爲めに破碎された事數知れぬ程だつたので。二の實は其一度腐にすれば天賦の力量を二重にするといふ力の帶。三の實は鏡の手套で、其れを着けて居ると楯の使用ないつでも有効にする事が出來るのである。木曜は即ちトールの名から由來して居る。キタールは力量トールに次ぐものであつた。

フレエイルは雨と日光其他地球の凡ての果物を管理する神である。其姉妹神フレイアは女神の中で最も柔和なもので音樂、春、花、其れから妖鬼界小鬼を愛する、彼は愛の神だ。金曜日は即ちフレイアの名から初まつた。

ブラギは詩の神で、彼の詩は軍人の行爲を記したものだ。妻のイヅナは一の箱の内に林檎を入れて持つて居るが、神々が其老年を感じた時、其を味ひさへすれば直ぐに再び若くなる。

テイール又チウ。火曜日の由來として知られて居るテイールは神の内の角力者で卓越した「軍神」である。

バルデルはアンセス族中最も親愛さるゝ神で、日光と春と喜悦の神で、其反對のヘエーデルは盲目な冬の神である。

ハイムダルは神の番人で、常に天の境界線に立つて巨人の虹橋、ビフロストを渡るのを防いで居る。彼れは眠を要せないのは鳥よりもひどい。そして夜間の内にも日中と少しも變る事なく周圍百哩の間を見透す事が出來る。彼の聽力の鋭敏である事は、如何なる音も響も其耳を免るゝ事が出來ないので解る。彼は草の成長の音と羊の脊に毛の伸びるのも聞き取る事が出來るのだ。

一六二四　ロキと其一族　ロキは不幸の神として傳へられて居る。彼は凡て詐僞や禍害の發案者たる彼は北歐神話のカーロン（死の河の渡守）ともいはるべきファルバンテイの息子で美貌ではあるが、強いて神の仲間となり彼等に色々な困難を與へ且つ自らの狡猾と奇智と熟練とを以て巧みに神を其危險から救ひ出す事を樂として居る。ロキには三人の息子がある。一番目はフエンリス二番目はミドガルトの蛇で三番目はヘラ（死）といふ。神々も是れ等の異物達が日增成長して行つて遂に一度は神と人間の上に多大な禍害を持つて來るだらうといふ事を知らない譯ではなかつた。オデインは一日彼等を非面前に召さした。彼等が來た時オデインは例の蛇を地球の周圍の深い太洋に投じてしまつた。所が其怪物は忽ちにして成長して、其身を以て全地球を輪に卷いて日を以て尾を捕へる事が出來る樣になつた。オデインはヘラ（死の神）をニフルハイムに投げて、九個の世界と國に其力を慈しまんにする事を許可した。老年と疾病に依つて死する人々は皆ヘラに送られたものだ。彼女の大廣間はエル宇ドニルといつて飢餓が其机で、餓死が其ナイフ、延引は其下男、遲緩は下女、險屋は戸で、心勞の臥床、そして燃ゆるやうな苦痛は室内の懸軸となつて居る。彼女は何處に居ても容易に判る、といふのは彼女の五體は半分は肉の色で半分は若白で、何時でも怖らしい。人を押し付ける樣な面貌をして居るからだ。

狼のフエンリスは神々が鎖に繋してしまふまで臨分と神樣達を困らせる。手足を繋く手械足械をさながら蜘蛛の巢のやうに切り解いてしまふので、神々も仕方がないからグライプニルといふ鎖を製造する山の神に使者を送つた。其品物はまた面白い。六個の物から出來て居る。猫の足音、女の鬚、石の根、魚の呼吸、熊の唾液、鳥の唾水が即ち其れだ。其出來上つた所を見ると一寸見ると輕いリボンの樣に見える鎖に別に驚術でもあるのだらうと疑ひ乍ら、其代り誰がフエリンスの口へ手を當てゝ抵當にする樣に約束した。神々の內でティルのみが其を爲する勇氣があつた。フエリンスは鎖に繋いで見ると何うしても免れられない計りでなく神々も救ひださうにしないので遂にティルの手を噛んだ。其れからティルは片手坊になつてしまつた。

一六二五　トールの功績　神々が其住居を定めミトガルトもヴアルハラも完成してからの話だ。一日一人の技術家が神々の前に出て、霜の神も山の神も容易に破る事の出來ない城壁を築造する事を約して、其報酬としては女神フレエヤと太陽と月を下さりたいと言ふ。神々も面白いと思つた。其れならばもし一人の助力者もなく唯だ此冬の日の內に（一日を超過しても無論)成功したならば望みに任せるといふ事にした。すると其人はまた唯だ一頭の馬スヴデルフアリを使用する事を願つたが其れはロキの勸告に依つて許可された。技術家は冬の最初の日着手したところが、其馬は夜の內驚く程の石材を運搬して來て神々を吃驚させた。馬は何うしても人の半分以上も仕事を多くする。冬の終の頃には仕事は大分進んで城壁も高く築き上げられて話の攻撃する事が出來ない程になつた。今三日で夏になる時は殘つたのは城門許だ。神々は裁判の席に就いて一體斯ういふ事になつたのは誰の罪だらう？フレエヤを他人に譲り渡すのみではなく、日と月を巨人の手に委れて天を暗黑に投じてしまふと、相談は一決した。凡ての障害を司るロキ外に其實に任ぜらるべきものはない。そこで神々はロキを責めて、もし彼れが技術家の報酬を撤回させるでなければ、恐しい死を彼の上に置かなければならぬと威嚇した。ロキは如何なる方法かに依つて技術家の報酬を中止させる事を誓つた。其夜例の技術家と馬とが森に進んだ時、森の中から一

頭の牡馬が出で來いた。馬は其を見て技術家を打ち捨てゝ遠く追つ駈けて行く、人も亦た馬を追つて行つた。斯うした一夜を過して見ると到底仕事の完成の困難なるを覺つて彼の技術師は今迄包み隱した正體を顯はした。神々も其れは山の巨人である事が判然したので早速トル神を呼んだ。トル神は勞動の報酬の代りに有名な槌の一擊を見舞つて、巨人の頭蓋骨を寸斷してニフルハイムに眞直に投げてやつた。

一六二六　槌の奪取　或時トールの槌は巨人トリイムの手に落ちた。巨人は其れをヨツツンハイムの岩の下八尋の底に埋めた。トルはロキを遣はして和睦させやうとしたらトリイムはフレエヤを花嫁に與れるならといふ。そこでロキはトルに勸めてフレエヤの裝をさしてヨツツンハイムに行くとトリイムは丁重に花嫁を迎へたけれども食事の時此フレエヤは八尼の鮭と牝牛と其他の美食を蜜糖水の三樽で濕して食べたのを見て吃驚した。ロキはトリイムに、花嫁がヨツツンハイムの大將なる變人を見たいと言つて八夜の間食事をせなかつた事を告げた。トリイムは遂に花嫁をヴエールの下から覗かうといふ好奇心を起した。トリイムは吃驚して飛び退つて、何うして花嫁の目が火の樣に燃いて居るのかを尋ねた。ロキは前と同じ言譯をしたので巨人も滿足した。約束の如く槌は花嫁の膝の上に上げられた。トルは直ぐに假裝を投げ捨てゝ貴重の武器に手を懸けて取るや否やトリイムと其臣下とを打ち殺してしまつた。

一六二七　トルのヨオツンハイム（巨人國訪問　一日トルはロキと共に巨人の國へ旅をした。ティアルフィを連れて、人間の內で最健脚の人だ。彼は旅の要意を入れたトルのカバンを擔つて行つた。一行の上に夜は來た時、大きな森の中へ入つた。一夜を過さうと進んで行くと一つの堂に入つた。其入口は堂の間口と同じ幅さだ。やがて一行は其內に眠つて居ると夜中に地震が揺れたのでトルは他にいゝ室を求めました。他の者は其れから別れた室に入つて行つたがトルのみは殘つて槌を手にして防禦の用意をして居ると、何處ともなく恐怖しい鼾聲が聞えて來る。黎明に及んで一人の巨人が盛に鼾聲を洩して寢て居るので皆々驚いた。早速トルは槌を用ひやうとする時件の巨人も目を醒した。名を聞へば。

「私の名はスクレイミルだ、御前さんの名は聞ふ迄もない。御前さんトル神だてい事は私ほちやんと知つて居る。だが私の手袋を何うしたの？」と聞く。トルは初めて知つた。昨夜の堂は巨人スクレミルの手套で、別れの室に其指であつたのだ。スクレミルは一行の爲めにカバンを擔つて共に旅行する事を約束した。けれども彼れの大股には皆んな大きに弱つた。それから一日の旅の終に彼は一行に宿るべき宿を發見してやつて、自分はもう寢る、「お前さん方もカバンを取つて食事をなされ」と言ひ足して鼾聲を立てゝ傍に眠つてしまつた。

彼の睡眠後トルはカバンの緒を解かうとするに一個の結目は何うしても解けない。スクレミルは固く結びすぎたのだ。トルはかつとして兩手に槌を持つてスレミルの頭の眞中へ一打ち擊つた。スクレミルは單に醒めたか、もう眠るのかと聞いた許りだ。斯う言ひ乍ら他の木の下に眠つて前より高い鼾聲を立てる。今度はもう一擊！スクレミルの頭蓋骨に穴が開く程打つた。目を醒ました？何うしたのだらう？此木に鳥が留つて居やしないか？枝の上から苔が私の頭へ落ちて來たやうだ。お前さんは何うだ、トルさん？」と聞く。第三擊！今度こそはトルは考へた。夜明方トルはスクレミルを見るとやはり眠つて居る。柄まで通れとトルは打ち込んだ。スクレミルは起きて傾の邊を指て遁はして「木實が頭へ落ちて來たやうだ。おやトルさんもう目を醒しましたか？もうちや起きる時かね。だがれカトガルトの町へは餘り遠くもない。お前さん方が小擊で私の事を少さい人間でもないと言つた樣だが、あの町へ行くと皆な私よりは大い人間許りだ。其れだから、お勸めして置くが、あの町へ行つたらばお前さん方が餘り自分を過重し過ぎるといけない。申々カトガルト、ロキの家來達はお前さんの樣な小男の自慢は承知しないから祝。さあ東方に道を取つて進まなければならない、私の方は北だぜ、此處でお別れにしませう。」

トルはスクレミルと別れて道を進んで行くと平原の眞中に一つの都會がある。其れがまた餘り高いので其頂上を見るには頭を肩に喰付けなければならなかつた町には大きな堂があつた。門が廣く開いてあるので一行は其中へ入つて其處の王樣のカトガルト、ロキに面會した。王樣は朗けるやうな微笑を洩して「私の見所にして誤らないならば、其の若物はトルに相違ない」と言つて、トルの方へ向いて「お前は見たよりは勝れた所のあるものだらう。一體御前の一番得意な技藝はなんだ？何か他人に勝つた藝能のない者は此處に居る事が出來ない事になつて居る」と言ふ。

私の知つて居る藝はロキは言ふ誰れよりも一番早く物を食ふ事だ。御疑びあらば貴殿の擲げた誰かと競爭して其證據を示しませう。早速ロキといふものが擲げれて、二人の前に肉を入れた槽が置かれた。二人は別々の端から食つて早く中心に達したのが勝つのだ。ロキは肉計を食つて居る內にロキは骨も食つた許りでなくお負に槽迄で食び盡して居たのでロキの劣敗となつた。カトガルト・ロキは今度はトルの從者のティアルフィに聞ふた。彼れは競走をしやうと答へた。王の方からフクギが擢擇されて二人は走り出した。所が

フッギが決勝點に達して出發點に歸つた頃、ティアルフィの出發點から少し許り驅け出した所と合つた位であつた。一回、二回と競走を繼續したけれども、倒底ティアルフィはフッギの敵手ではなかつた。最後にトルの番だ。トルは酒盃の競爭を申出でた。ウトガルト・ロキは家來に命じて祝宴の時罰杯として使用さるゝ角杯を持つて來さした、而して言ふ最も能く飲む者はまあ一息で飲める、普通は二口で、最少量の者は三口で飲める酒杯だ」と。トルは其れを見ると形は少し許り長いけれども別に大きいと思はない。咽喉の干涸いて居るのを幸と一呼吸に飲み込んで二度目には一滴も殘すまいとした。けれども杯を置いて中を見ると酒は一滴もなくなつた樣に見えない。二度目には前より少い量を飲んだ。

「何うだトル」とウトガルト・ロキは言つた「お前は惜しんではならない。もしまた三度目で此角杯を干さうと思うならばもつと深く飲まなければならない。其れにお前は今此處で示したと私の考へるよりかも少し勝い勇氣を示してくれなければお前さんの方でお前さんを勝いと思ふやうに此處では思へないれ」

トルは怒つて三度試みたけれども唯だ少し許低くなつた丈けだ。「もう能く解つた、お前は私達の考へる樣に強い者ではない。外に何んな藝をしたいと思ふ？ 此處では、お前が御褒美を得る事は困難かしいとは思ふが」とウトガルト・ロキに聞かれて「ちやお前は何んな試驗をしようと思ふ？」とトルは聞き返した。「私達は此處で極くつまらない競爭を持つて居るのだ。ほんの小兒の外せぬ仕事だ。猫を地面から持ち擧げる事なんだ。お前の力量が私達の考へるより少い事が別るでなければ何うしてトル大王に斯んなくだらない競爭を申込まれやう」と言ひ乍ら大きな灰色の猫を床の上に置いた。トルは兩手を猫の腹の下に入れて力の限り持上げたけれども僅に一足を上げ得た許りだ。

「試驗は判つた。猫は大きい、其れだのにトルは私達よりはづつと少さいものな」「身體は少さくても力が強いんだ、誰れかお前達の一人と角力をしやうか」とトルが言ふと「何うも此處にはない」とウトガルト・ロキは言ひ乍ら齒のない老婆を室の中に入れた。トルは力を極めて此老婆を動さうとしたが何うしても動きさうにもしない。トルが少し足を緩めるや否や其處に倒されてしまつた。ウトガルト・ロキは競爭の中止を命じた、そしてトル一行に一夜の宿を貸した。

翌朝明方トルと從者は旅の裝をして出發の要意をした時ウトガルト・ロキは盛んな送別會を開いて市外迄送つて行つた。別離の際ウトガルト・ロキはトルに向つて「旅行中の感想は何うだ、ちつとはトルより強い人間と逢つたと思ふか」と聞く。トルは實に恥辱を受けに歩いたやうなものだ、殊に自分の最も悲しいのは、お前達にくだらないものだと言はれた事だ」といふ。

「いや私は今お前が町を出てしまつたから言ふのぢやが、私の生きて居る間は決して二度と此處へ入らうとするな」とウトガルト・ロキはトルに驚くべき事實を打ち明けた。トルがウトガルトの町で經驗した恐怖ろしい事實は皆ウトガルト・ロキの魔法に欺かれて居たのだ。「先づ森の中でカバンの紐が解けなかつたのは私の鐵の針金を結んで置いたからだ。次ぎにお前の槌の一擊がもし私の頭に當つたならば私の命はなかつたのだが、私は其れを外して山を打たしたのだ。尙ほ強い二擊三擊も皆な山を打つたのだ。行つて御覽山には深い三個の穴が開いて居るから。ロキと競爭したロキは火其者だもの、骨ばかりでなく槽も食ひ盡すのは當前だ！ ティアルフィと競走したフギは思想だもの早い筈ぢやないか？ 次ぎにお前の飲んだ酒杯の底は海に通じて居る。海迄へ行つて御覽驚くだらうお前の飲み込んだ爲めに海水は低くなつて居るから。私達はあの猫の一足を持ち上げたのを見た時震ひ怖れたのだ。實に猫はかの地球を輪に卷いて其口に尾を捕へて居るミトガルトの大蛇であつたのだ。最後の齒の缺けた老婆のエルリは何人も防ぐ事の出來ない老年其者なのだ。唯だ別に臨んで言ふ事は御互の利益の爲め再びお前は此處へ訪ねて來ない事だ。お前は強いて其れをする時は私も亦魔法を以てお前を苦しめるのだから結局勞して功ない事になるのだ」

是れを聞いてトルは槌を持ち直した。が其時もうウトガルト・ロキの姿は見えない。トルは引つ返へしてウトガルトの町を破壞しやうと來て見ると町其物も何處へやら唯だ廣々とした野があるばかりだ。

一六二八 フレエイルの劍

フレエイルに不思議の武器がある。其は携帶者の意の儘に自ら戰場に出て敵を切る名劍だ。トルの槌は恢復されたが惜しい事にはフレエイル劍は再び歸つて來ない。一日フレエイルはオディンの宮に參じて其處から全宇宙を見下した時、偶然巨人の國の方に當つて一人の美しい乙女を見た。其れからといふものはフレエイルは一種の悲哀に打たれて寢食を絕つて居る。彼の使者のスケルニルはフレエイルから事情を聞とりて彼の乙女を花嫁に得る代りに其報酬として件の名劍を得たいといふ。フレエイルは承諾して劍を與へた。スケルニルは旅をして乙女から九夜の後ある場所でフレエイルと結婚するといふ約束を得てフレエイルに報告した。其時フレエイルは叫んだ——

一夜は長い
二夜は長い
三夜は何うして過されやう？
一月も此長い一時間の半分より
短く私に思はれたのは
何返だつたらう

斯うしてフレエイルは凡ての女の内で一番美人なゲルダを妻にしたけれども、其代りに劍をなくしてしまつた。

一六二九 バルデルの死

善神バルデルは或時其命危しといふ惡夢を見た。神々はバルデルの災厄を防がうものと熟議を凝らした。オディンの妻のフリガは水火や鐵其外の金屬は言ふまでもなく石、木、病氣、獸類、鳥類、毒物爬行類等凡ての者からバルデルに害を加へぬといふ誓言を得た。オディンは息子の運命を氣遣へて是れ丈けでは滿足が出來ず、フェンリス、ヘラやミトガルトの大蛇の母なる、女豫言者アンゲルボオデに相談しやうとしたが、其の女は今は死んでヘラの國に居るので、オディンは其處へ行かなければならなかつた。オディンの此の旅行はグレイの詩の取材となつた。

人間の王は急いで立ち擧つた
炭と黑い馬に鞍置いて。

外の神樣達はフリガの誓言で大丈夫を極めこんだのみではなく、バルデルの身體は凡ての危害から保護されて居るので、神々は毎日バルデルを標的として弓を射たり、劍を突いたりして慰んで居る。切つても突いてもバルデルは平氣であつた。是れを聞いたのは禍害を司るロキだ。早速フリガの住所を訪れた、少女の姿に身をやつして。フリガはロキの問ひに答へて「凡ての物が誓言した。たゞヴアルハラの宮の東に生へて居るミストレトエといふ小灌木のみは餘りに若く少さいので誓言させなかつた」と告げた。ロキは是れを聞いて、早速其ミストレトエを切り取つて神々の集會所へ來て見ると、唯だ盲目のヘオデルのみは手持無沙汰に立つて、他の神々は盛んに戲れて居る。

「何故お前はバルデルに物を打たないのだ」とロキが聞くとヘオデルは

「だつて私盲目だから何處にバルデルが居るか判らないし、其れに他に投げるものがないから」と答へる「さあお前も他の人の樣にしてバルデルの名譽を示せ。こゝに此技がある、私は彼れの居る方向を教へて上げるから」

ヘオデルはミストレトエを手に取つて、教へられるまゝにバルデル目懸けて打つた。バルデルは其れに貫かれて倒れて死んだ。

「バルデルは床に倒れて死んだ。
人も神も此恐怖ろしい惡戲の因緣を知らなかつた。
周圍には神々が遊戲として
バルデルに打ちつけた劍や斧、矢や鎗は其側に堆く積はつて居る。
……………
凡ての神々凡ての勇士は來て
血の床に倒れたバルデルの側に立つた、
泣きながら悲しみながら。——
（マシュウ・アーノードの「バルデルの死」

オディンは人々を制して、例令バルデルは天に居て衆人の愛敬を受けた身でも、其運命は出產の時運命の神ノルンスに依り定められて居るのだから仕方がないと言つてスライプニルの馬に跨り、リドスキイアルフの方へ進んで行く、從つてヴアルハラの神々は祝宴の席に歸つた。

……………
もう悲しまない、靜かに食ひ又た飲んだ、
黃昏時は落ちて、清淨の夜は來た。

盲目の神ヘオデルは神々と別れ一人フリガの宿フェンサリル迄海に沿ふて行つて、例へ自分の生命を斷つてもいゝからバルデルを再び天に返へしたいと願つた。するとフリガはバルデルを救ふべき唯一の道は御前がアスガルドに歸る途中最初に逢つた神をオディンの馬スライプニルに乘せて地獄へ赴き、其處の女神ヘラに懇願するより外にはないと教へた。ヘオデルはヘルモッドといふ神の中の最健脚者と逢つた。ヘオデルは耻らひてヘルモッドに言つた。

ヘルモッドよ、スライプニルに乘つて曉方
ヘラの國へ、バルデルを歸せと願ふ爲め
……………

其夜の内に幻影のやうなバルデルの姿は妻のナナに現はれた——

ナナは呼んで手を押へた。が彼は
悲しげに頭を振つて消え失せた。

朝になつてヘルモッドはスライプニルに跨つて九夜九日の間、闇を通じて馬を進めて、遂とギイオル河に架した金の橋を渡る事が出來た。橋を守る少女は彼れを見て、前日も死人の五個の團體が此橋を渡つたけれどもヘルモッド一人の時の樣に橋は動かなかつたと告げて、「だがお前さんの顏には死の色はない。何故お前さんは此處へ乘り入れたのか」

「私はバルデルを尋ねてヘルの國へ行く者、お前さんは此道で彼を見かけなんだか？」

「バルデルなら既にギイオル橋を渡つて、今死の宿へ行つた」

ヘルモッドは尙ほ旅を繼續して門したヘルの門に達した。其處で馬の腹帶を結び直して馬に一躍を與へると不思議にも門は自ら開いた。中に入つて見ると兄弟のバルデルは此處の堂の最上の位置を占領して居る。早速ヘラ女神にバルデルの返戾を願ふと、女王は實はバルデルは如何に天界の人々に愛されて居るかを試みたまでだ。

「其故に、もし全世界の生ある者も生なき者も凡てのバルデルの爲めに泣くならば、バルデルを生還してや

らう、もし一人でも彼れの爲めに泣く事を拒むかっ、もしくは彼れを惡樣に言ふ者ある時は、地獄に留致して置かう」といふ。

神々は全世界に向つて、バルデルを生還させる爲に泣いて呉れと願つた。萬物は此願を甘受した。人も物も動物も生物も石も木も其外凡ての鑛物も皆な一樣に泣く樣に思はれた。

使者が歸る途すがら一の洞穴にタックトいふ巫婆の居るのを見て、其老婆にもバルデルの爲めに泣いて呉れと願つた。すると老婆は

「タックトはバルデルの葬火に涸いた涙をそゝがうよ、泣かうと思ふものは誰れでも皆な泣け。——私は泣かぬ！ヘラにはヘラの餌をやれ」

斯ういつたものだから、遂とバルデルは神の國アスガルドへは歸る事は出來なかつた。

一六三〇 バルデルの葬式 神々はバルデルの死骸をバルデル所有の世界最大の船の甲板の上に置いて、其妻のナナと等しく葬火を其上に積み上げた。バルデルの死を悲しむ群集には各種の人が居た。先づオデインはフリガと共に娘子軍ヴァルケリイズ及び大鴉に守られて、フレエイルは猪のグリンブルスティに車をひかして、ハイムダルはグルトップといふ馬に跨り、フレエイルは猫車を驅つて出場した。多數の霜の巨人や山の巨人も臨場した。此時バルデルの馬は禮裝して主人と同じ焔に燒かれてしまつた。

災厄の神ロキは罰を免れられなくなつた。神の怒を知つた彼は山に逃れて、危險の直ぐに知れる爲めに四方に戸のある小屋を建て、其内に住み、魚を捕へる網を發明した。今の漁人の使用する網は其以來のものだ、オデインは彼れの隱所を發見して捕へやうとするとロキは鮭と化して河に這入つた。オデインは網を下した。ロキは網の上を飛び越さうと思ふ所をオデインに捕へられて押しつぶされた。鮭の扁平なのは即ち其れが爲めであつた。其鮭をオデインは蛇の下に吊して置いたので毒液はだら／＼とロキの上に滴り落ちて來るのをロキの妻のセグナは杯に受けて捨てる。けれども其れを捨てに行く間に落ちて來る毒液にロキは踠げて苦しんだ。全世界は是れが爲めに震動した。

一六三一 妖鬼の類 エダには神よりは幾らか低級の者で中々勢力のある妖鬼といふ者が記されて居る。

光明の妖鬼父の名白鬼といふのは太陽よりも美しい輝いたもので、光明と人類を愛して、常に可愛い小供のやうな容貌をして居る。其國は即ちニフルハイム(妖鬼界)でフレエルの配下にある。彼等は其處で太陽を浴びながら遊び戯れて居る。

夜の妖鬼父の名黒鬼彼等は鼻の長い醜い顔の小鬼だ汚ない蒼色をして夜の色を好み日の光を避けて居る。何故なれば日の光が一度彼等の身體を照らす時は石となるからなのである。言語は荒涼の響で其住所は地中の洞穴である。彼等はエミルの腐肉に生じた蛆の形をして生れて來たと想像されて居る。然し後代彼等は神の力に依つて人間の形を賦與され、且つ了解力の極めて鋭敏な者になつた。自然の神秘の力を理解する事が巧みで彼のルウン文字は彼等が彫刻して彼等が説明したものだ。又手工の巧妙な證據としてはトルの槌は勿論、フレエルに與へた大船スキドブラドニルも亦た彼等の仕事の重もなものであるので判る。特に後者は大きくする時は天の凡ゆる神々を容るゝに足る程で、少くする時は其れを疊み込んで一方のポケットに入れる事の出來るまでに巧妙に製作されたものであつた。

一六三二 神々の黄昏時 ラグナロック。凡て目に見へる創造されたる者、ヴアルハラとニフルハイム、エルフハイム、其れからミトガルトの住民も凡てが滅亡する時が來るといふのは北方民族の確かな信仰になつて居る。

然し乍ら此大破壞は豫告なしには來ない。其前に三個の冬は來て、天の四方から雪を降らす。霜は烈しい、風は痛い、空は大荒にあれる。太陽はもはや世界に喜悦を持つて來ない。かやうな三個の冬は一度の夏にも中和されずに過ぎると、同じやうな三個の冬が來て其間戰爭と不和は宇宙に充滿する。天は恐怖に震へ、海は其壺を出で、天は寸裂して、死する人數知れぬ程だ。狼の半ば動いて居る人體の上で鷲は肉の祝宴を開く。狼のフェンリスは其縛を引裂き、ミトガルトの蛇は海ないで、ロキは桎梏を逃れて神々の敵方に加勢する。此一般の破壞の中に光明界ムスペルハイムの子孫達は其前後に燃ゆる焔を以てサルテルの旗下に突撃する。彼等は虹橋ビフロストを渡らうとすると橋は馬の蹄の下に破壞した。其れには目も呉れずヴイグリットの戰場指して進んで行く。其處には狼のフェンリス、ミトガルトの蛇は言ふまでもなく、ロキはヘラ(死神)の一族及び霜の巨人と勢揃へして居る。

ハイムダル(神々の番兵)はギャイアラアの角笛を吹き立てゝ神々と英雄を戰場に促して居る。神々はオデインを先頭に進んだが狼フェンリスと戰つて倒された。フェンリスはオデインの子ヴィダアルに殺された。トルはミトガルトの蛇を倒して戰功を樹てたが惜しいかな蛇から發出した毒液に其身を殺した。ロキはハイムダルと渡り合つて双方共に死んだ。神々も獸も皆な戰場に倒れ、フレエイルを殺したサルテルは火と焔を世界に放したそして宇宙は其れが爲めに燃え盡した。太陽は暗くなり、土地は太洋に沈み、星は天から墜落して、「時」はもう無くなつてしまつた。

一六三三 その曙光 此後大自在は新な天と新な土地を海から起して來る。豐富な供給物に充ちた

新なる世界は勞働と心勞なしに無數の果物を生ずる。罪惡と不幸にもう此處では知られない、唯だ神々と人々と共に幸福に住む

一六三四 ニベルングの歌 「ニベルングン」の歌に、ヴォルズング家の勇士、ジグムンドが、美姫ヒョールデーズに契つて生ませた子、ジグルドが、龍ファフニルを殺し、その肝を喰ふて鳥の言葉を覺え、アンドファリの指輪を得たるのち、馬を猛火の中に乘り入れて一城に達し、姫ブリンヒルドを見て戀に落ちたことから、故あつて、ニベルングの王女グドルンを娶りグドルンの兄弟、グルナル、ホグニ、グットルム等と姫ブリンヒルドのことで確執を生じ、アンドファリの指輪が何も手にあるほどの人に紛亂を持ち來す次第の北方古傳説を基として作られてあるが、歌では、人の名、事件、性格などが、いくらか更へられてある。傳説のジグルドは即ちジークフリードで、ライン河の邊(ザンテン)に住み子ザーランドの王、後、ジーグムンドとジーエグリンドとの間の子である。また、傳説のグドルンは即ちクリームヒルド、ブルガンディの王にして、且つジークフリードの敵、奸惡勇毅の戰士ハーゲン(傳説のホグニ)の甥なる、グンテル(傳説のグルナル)の妹である。ジークフリードは、クリームヒルドを娶つてネザーランドに歸りニベルング王の二子より得たる(傳説には侏儒より得るとある)財寶を樂みつゝ、幸福に暮らしてゐた。グンテルもジークフリードに言葉を以て娶つて貰つた、傲慢のブルンヒルドと平和に過して行つたと、いふは、イセルランドの此ブルンヒルドは膂力、我に優れたるものでなければ嫁せぬと言つたのでジークフリードはグンテルのためにタルンカッペといふ隱れ衣をきて此條件を充たしてやつたので、其後も何彼につけてグンテルを助けてゐた。處が此女英雄、夫グンテルの繊弱を侮つて四肢を縛し寢室の釘へ吊したりなどするので、相談の上、ジークフリードは再びグンテルの姿をして、恐ろしい格鬪の後、女を降參させその強力の源因なる指輪と帶とを取り上げて了ふ。そして、これを妻クリームヒルドに與へて、愚かにも、ブルンヒルド敗地の始末を語つてきかせた。かくて何れも泰平に過せる筈であつたがブルンヒルドがジークフリードの贈物に拵らず、彼をグンテルの下風に立つものと思ふてゐることから、禍が起きる。或る祭典の時愛妃の請によつてグンテルは、ジークフリード夫婦を招いて歡待する。とある夕暮クリームヒルドは窓から騎士達の庭にゐるのを見下しながらその中に一際すぐれたジークフリードの姿を見て「彼こそは此國々を治むべきもの」といふをうけてブルンヒルドがグンテルの世にある限りはその事はないと答へたので穩かならぬ言葉でジークフリードがグンテルの代になつてブルンヒルドを歴服したことを語り、證據として指輪と帶を見せる。この爭の次第が二人の王の耳にきこえてグンテルがジークフリードに訴へ、とジークフリードは慰めて、各妻をなだめやうといふ。が、時遲し、ブルンヒルドは惡覺のやうな心で復讐を巧む。或時、グンテル、ハーゲン、ジークフリードの三人が疾驅のあとで小流の側に憩ひ、ジークフリードが、跪づいて水を飲まうとするのを伺ひ、豫てブルンヒルドの内意をうけたハーゲンが進みよつて刺す。血は野邊の花小草をたゞよはす」

クリームヒルドはそののち、フインランドの王エッエルの妃となつたが、この恨を晴らさうとの思は絶えない。あのことあつてから十三年目に、今はニベルングの寶を得て、ニベルングの人達と呼ばれてゐるその兄弟近親をエッエルの宮廷に招き、激しい爭鬪ののち、宮は灰燼に歸して、人々は皆殺されグンテルとハーゲンと殘る、がグンテルも姫の命によつて首斬
自らにジークフリードの名刀バルムングを以て
ンの首をはねる。この戰士達が亡ぶと共に、ニベ
グの財寶の秘密も絶えた。かくて、クリームヒルドは
夫の家臣ヒルデブランドの手に果て物語は終る。

劇評論

一六三五　人間本能の聲　劇評は人間本能の聲である。

人が芝居を見れば面白いと思ふ。面白いと思へばきつとそれに就て何か言ふ。廣い意味に於ける劇評は即これである。

この意味に於ける劇評は、演劇の原始時代から在つた、そして演劇の滅びるまでは滅びまい。人はしば〳〵劇評の不用物なるを説く。然しながら劇評を滅ぼすには先づ演劇を滅ぼさなければならぬ。

一六三六　諸種の劇評家　廣い意味に於ける劇評家には、随分種類がある。イギリスの劇評家ウォクレェ（A. B. Walkley）氏はこれを三種に概括した——

（一）一般の看客。

（二）修養のある素人。

この内には劇文學以外の學者をも含む。

（三）藝術家自身。

即ち、俳優自身又は脚本家自身。

この内、一般の看客は注意力の極めて足らぬものである。芝居を見ながらも、芝居の内容は分らずにしまふ人が多い。試みに芝居好と自らも稱し人からも見られをる人に、太功記の十段目の内容を訊ねて見給へ。かれらの中に一人としてこれを明瞭に叙述し得るものがあらうか。かれらは餘りに熱して忘我の度を過ごして了ふか、餘りに無頓着で冷靜の度を過ごして了ふ。日露戰爭の芝居を見て、ロシアの士官に扮した役者をなぐりに舞臺へ躍り上るのはかれらの一人である。忠臣藏を見て、渾平に扮した役者が腹を切つてゐる時に、歸りにその役者を呼ぶべき料理屋を考へるのは、かれらの一人である。殊に芝居の看客の大部分を占めてゐるものは婦人である。婦人は天性男子に比して注意力の不足なものである。熊さん八さんの劇評と、みィちゃんはァちゃんの劇評とを比較して見ると、これは直ぐに分ることである。

もと藝術の批評といふものは、全心を藝術的快樂に浸すと共に、自ら抑制してその藝術的快樂の性質を評價しなければならぬものである。一般の看客に迎も、そのやうな事は出來ぬ。吾人は一般の看客から眞の劇評を聽くことは出來ない。

然らば修養のある素人の批評はどうであらうっ成程、この種の人の批評は文學者臭くなくて清新の氣に滿ちてをる。文學上の偏執といふやうなものが無いから、極めて自由である、極めて活達である。然しながら、この種の人の批評には個人の偏執といふものがある。自分の小主觀を以て藝術上の眞理だと思ふ癖がある。この種の人の劇評は、その劇評をした人の人物を知る上には極めて便利だが、演劇その者にとつては何の効果も無い。政治家とか、實業家とか、學者とかいふ、この種の人の劇評が餘り世に出ないのは、日本劇壇の幸福である。

さて然らば、藝術家自身の批評はどうであらう。俳優が演技法を批評し、脚本家が脚本を批評した場合はどうであらう。ちよいと考へると、この批評が一番確なやうであるが、それがまた必ずしもそうでない理由がある。何故といへば、批評は作る方法を教へるものではなく、作られた結果を評價するものだから、作家自身が必ずしもこれに適するといふ法はない。殊に作家といふものは一般に趣味の狹いものである——趣味が廣過ぎては作家にはなれぬ。趣味の狹い人が批評家の器でないことは、一般的の眞理である。かるが故に作家の批評は、多く自家

の辯護となる――『尾上菊五郎自傳』の中にあるかれの歌舞伎座評及び明治座評は、吾人の手近にある好適例である。

――吾人は藝術家自身からも眞の劇評を聽くことは出來ない。イギリスのバアナアド・ショオ（Bernard Shaw）は自分の境遇から脚本家で劇評家を兼ねる者の地位を辯護したが――（The Case for the Critic-Dramatist）――例の皮肉が通り過ぎて、餘り力ある議論にはならなかつた。

一六三七　眞の意味の劇評家　こゝに於いて吾人は、「劇評家」といふ專門家を要求することになる。

專門の劇評家とは如何なる人を指すのであらう。劇評を藝術として書く人である。劇評を廣告として書く人でもない。劇評を中傷して書く人でもない。

劇評は常に文學的形式によつて發表されるべきものである――劇評は常に一つの文學的作品でなければならぬ。一面には――即ちその內容に於いては――鑑賞であると共に、一面には――即ちその形式に於いては――藝術でなければならぬ。劇評家は鑑賞家にして藝術家を兼ねる者である。

他の藝術の批評に二派のあるやうに、劇評にも二派ある。即ち正しい標準と自己の趣味を離れた趣味の定則とに據つて批評する派と、正しい標準を滿足させるやうな諸作の研究と規則そのものゝ研究に依つて鍊へ上げられた趣味とを以て自己の得た感じ即ち自己の得た印象を直ちに人に傳へる派とである。前者を泥則的（Dogmatic）批評家といひ、後者を印象的（Impressionist）批評家といふ。前者は理性に重きを置き、後者は感情に重きを置く。前者は客觀的である、後者は主觀的である。前者には自己に誠實な美點がある。然しながら、世の中には絕對的の泥則主義といふものもなければ、絕對的の印象主義者でも、時には印象主義者となる。最も頑固な泥則主義者でも、先祖から最も獨立的な印象主義者でも、先祖から傳へられた型や定則を全く離れることは出來ない。

一六三八　劇評家の義務　アメリカの劇評家の義務として左の四つを擧げた――

（一）先づ自分の見た演劇に就いて明快な叙述をする事。

（二）脚本の內容と技巧とを論ずる事。

（三）その演劇が看客に與へた印象を述べる事。

（四）俳優演技の方法を論ずる事。

これには大體に於いて異議がない。殊にその見た芝居に就いて明快な叙述をする事は、芝居を見なかつた劇評の讀者にとつて必要なことである。芝居を見なかつた人にも分るやうな劇評を書くことは、劇評家の義務の中の重大な一つであると思ふ。

私の意見によれば、完全な劇評は先づ脚本の評價から、俳優演出法（科白、扮裝等）の善惡に及び、ひいては上場法（背景、電氣、音樂の使ひ方等）の批判にまで及ばなければならぬ。然しながら斯くの如く行屆いた批評はめつたに見ることが出來ない。吾人は劇評に缺くべからざる二要素――即ち脚本の批評と、俳優演技の批評と――さへあれば、それで先づ滿足しなければならぬ。

劇評家は先づ脚本の價値を定めなければならぬ。次に俳優の演技は果して脚本に忠實であつたかどうかを考へなければならぬ。俳優の演技が脚本に忠實であつたとして、はじめてその演技の價値を論ずることが出來るのである。

批評家はしば〳〵拙なき脚本の故に拙なからぬ俳優を責める。また、しば〳〵拙なき俳優の故に拙なからぬ脚本を貶す。批評家は脚本家の責任のある所と、俳優及び座長の責任のある所と、興行人の責任のある所と、看客の責任のある所と混同してはならぬ。

然しながら、一つ〳〵の樂器の演奏を別々に離して批評しないでも、オオケストラ全體の自分に與へた感じを人に傳へることが出來るやうに、演劇に於いても、その箇々の要素を別々に離して論じないでも、演劇全體が聲を和して自分に與へた印象を、その儘人に傳へることは出來ないものだらうか。

私は斯かる種類の劇評の日本に甚だ乏しいのを惜しむ。

一六三九　劇評の受くる非難　劇評家はしば〳〵世間から二つの攻擊を受ける。一つは「不一致」だといふ非難である――或劇評家の意見と他の劇評家の意見とが違ふといふ非難である。一つは「無統一」だといふ非難である――同じ劇評家でも場合に依つて時々意見が違ふといふ非難である。

劇評家に一致がなければ公衆の意見の代表者となる事が出來ぬとは、しば〳〵世間でいはれる事である。然しながらも公衆なるものは、その一人一人その部分部分に於いては非常に意見の違ふものである。それ故に總ての總てが若し一致したなら、それこそ公衆の意見の代表にならぬわけである――この世の中に於いて、二人の批評家が、思想に於いても、感情に於いても、全く一致するなどいふ事は、つひにあり得べからざる事である。

劇評はその內容に於いては思想である、その形式に於いては藝術である。もと思想は變化すべきものでないのに、藝術は更に變化すべきものであるから、批評に一致の無いのは當然な事である。同一な題目を違つた人が書にかいて全く同じ二つの繪の出來た例は無い。同一の曲譜を全く同じ方法で二人の音樂者が演奏した例は無い。然るに世間の人は、同じ傑作に對して二人の違つた人が意見を異にする事を許さない。よしその意見が一致したところで、それを表白する力量に至つては、千人萬人悉く箇々別々ではないか。

一般に批評家の說は時代によつて違ふ。それと同じく、同一の批評家にあつても壯歲時代の說と晚歲時代の說とは違ふ。その實例西洋の有名な批評家に澤山見られる。それに何の不思議があらう。藝術が絕えず同じ感動を人に與へる爲には、刺戟の原因を絕えず變化して行かなければならぬ。同じ人の藝術が變化すれば、その同じ人の藝術に對する世の批評も變化しなければならぬ。

一致が無い統一が無いといふだけで、批評の價値を疑ふことは出來ぬ。

この外にまだ、劇評はしば〳〵「解釋を誤つてをる」といふ非難を受ける。然しながら、藝術家の眞の意味は中々批評家に分るものではない。解釋を誤るのが普通である。解釋を誤るのが普通だとすれば、せめて立派に解釋を誤つて貰ひたいと思ふのが理の當然ではあるまいか。

アメリカのジェームス・ヒユネカア（James Huneker）は歐洲の近代劇に就いて立派な獨創的な誤解（Brilliant creative misinterpretation）をしたので有名である。吾人はかれの『偶像破壞者』（Iconoclasts）を讀んで、その「誤つた解釋」の中に無限の興味を感ずる。

沙翁が偉大になつたのも「誤つた解釋」に負ふ所が多い。ゲエテの『ファウスト』（Faust）がドイツの誇りとなつたのも「誤つた解釋」に負ふ所が多い。

一六四〇　劇評の缺點　然しながら、劇評にはそれら以外に實際缺點がある。

イギリスの劇評家ウヰリアム・アーチヤア（William Archer）の言によると、「劇

俳優及び座長の責任のある所と、興行人の責任のある所と、看客の責任のある所と混同してはならぬ。

然しながら、一つ〳〵の樂器の演奏を別々に離して批評しないでも、オオケストラ全體の自分に與へた感じを人に傳へることが出來るやうに、演劇に於いても、その箇々の要素を別々に離して論じないでも、演劇全體が聲を和して自分に與へた印象を、その儘人に傳へることは出來ないものだらうか。

私は斯かる種類の劇評の日本に甚だ乏しいのを惜しむ。

一六三九　劇評の受くる非難　劇評家はしば〳〵世間から二つの攻擊を受ける。一つは「不一致」だといふ非難である――或劇評家の意見と他の劇評家の意見とが違ふといふ非難である。一つは「無統一」だといふ非難である――同じ劇評家でも場合に依つて時々意見が違ふといふ非難である。

劇評家に一致がなければ公衆の意見の代表者となる事が出來ぬとは、しば〳〵世間でいはれる事である。然しながらも公衆なるものは、その一人一人その部分部分に於いては非常に意見の違ふものである。それ故に總ての總てが若し一致

評が俳優にとつて實演上の助になるかどうかは極めて疑はしい……一二の稀な場合か、然らずむば或細い箇所に於いての外、俳優の藝術は最も精密な劇評に依つてすら益を得ることは少い。」

これは何故であらう。俳優術の手段と劇評術の手段とが全く違ふからである。俳優の技術は肉と血である。劇評の技術は思想と文字である。如何に精密の敍述をしたところで、劇評で俳優の刹那の表情を一點一畫も洩らさず眼の前に見るやうに書き表すことは出來ない。ウオオクレエもこれには同感と見えて、「要するに、批評は文學の一形式であるから、劇の文學的要素に對しては、正しい判斷をすることが出來るが、劇に含まるゝ他の諸要素に對してはしば〳〵誤つた記述をする。これは技術の上の困難から起ることである。一つの藝術の効果を他の一つの藝術の効果に移すことの困難から起ることである。」と言つてをる。

平易にいへば、劇評といふものは脚本評に於いては隨分正鵠を得ることが出來るが、俳優の藝評に於いては中々正鵠を得難いといふことになる。かるが故に、西洋の卓越せる劇評は、多く俳優に粗にして脚本に密である。日本の劇評が多く脚本に粗にして俳優に密なのは、劇評の眞の本領がまだ充分知られないからである。

些細な缺點を無理に探し出すといふ傾向があるのも亦劇評の缺點である。もと演劇には逃るべからざる技術上の不可能事がある。それを探し出して得々たる劇評家が世に多いのは嘆かはしいことである。この種の劇評家は藝術の製作に對して眞の同情を持つてゐる者ではない。製作に對して眞の同情を持たぬ者に藝術の分る筈はない。それ故に斯かる種類の劇評家で、藝術らしい劇評の書ける人は誠に尠い。この種の劇評は、少しく樂屋内の人に交際すれば、直ぐと出來る藝當である。私はこの種のものに批評の權威を認めたくない。

劇評には又斯ういふ缺點がある。即ち、同じ脚本の同じ役を違つた役者がやつた場合に、前の役者の型と後の役者の型とが全く同じでなければ滿足しない傾向がある。これは日本でもさうだが、西洋でもさうである。例へばイプセンの書いたエルフステッド夫人（Mrs. Elvsted）とかリンデン夫人（Mrs. Linden）とかをAといふ女優がやるとする。暫く經つてBといふ女優が又エルフステッド夫人とかリンデン夫人とかに扮するとする。劇評家はBのエルフステッド夫人なりリンデン夫人なりが、全くAのエルフステッド夫人なりリンデン夫人なりに一致しなければ承知しない。

然しながら沙翁の如き――又イプセンの如き――大詩人の作になれば、同じ作の中の同じ人物に對して幾らでも違つた解釋が出來る。しかもその幾多の解釋が悉く立派な解釋であり得る。

アアヴィング（Irving）のハムレット（Hamlet）とフオオブス・ロバアトソン（Forbes Robertson）のハムレットとカインツ（Kainz）のハムレットとは各解釋に相違がある。然しながら解釋に相違があるといふだけで、これらの俳優の何れをも非難することは出來ない。

一六四一　劇評讀者の目的　劇評家の任務は脚本家に脚本を作る方法を敎へることではない。また俳優に向つて演技の方法を授けることでもない。劇評家は唯自分が見た劇から自分の受けた印象を在りの儘に書きさへすればそれで好いのである。劇評は藝術の結果を評價する機關ではない、藝術の手段を敎へる講義である。「敎へるところが無い」といつて劇評の存在の價値を疑ふのは、劇評の本領を知らぬ人のすることである。

ドイツ人でアメリカに歸化した脚本作家ジヨオジ・シルヱスタア・ヸイレック（George Silvester Viereck）は斯う言つてをる。「私が劇評を讀むのは、この劇或はかの劇に就いての眞意義を求める爲ではない。たゞ同じ劇が自分以外の修養ある人にどんな印象を與へたかを知りたい爲である」と。

泥則主義の批評に比して印象主義の批評を褒めたウオクレエも、粗これに同じ説を述べてをる。曰く「批評家の讀者に對する權威は抑も何であらう。劇評家の權威は決して外面的な法則だの型だの規則だのゝ中に見出されるものではない。それは印象の精緻と微細と明晰との中に見出されるものである。それを取らうと取るまいとそれは讀者の勝手である。讀者はこれに向つて斯う言ふであらう。いや私はこのやうには感せぬ、然しながら私の感じとこの人の感じとを比べたお蔭で私自身の喜びを一層明に實現することが出來た。また或讀者は斯う言ふであらう。さうだ、これは私がぼんやり感じてゐたところだ、この人の感じの記載は私の感じを一層明にし、一層廣くし、一層暖くし、一層強くして呉れた。批評家の權威はこゝにある――批評の興味も批評の用も總てこゝにある」と。

劇評讀者の目的は、他人の受けた印象を知ることにある。俳優、脚本家及興行主がこれを讀んで、多少敎へらるゝところのあるのは無論だが、「敎へらるゝ」を第一の目的としてこれを繙けば、失望することが多い。

一六四二　新聞の劇評　劇評其者は演劇の興ると共に世にあつたが、新聞の劇評といふものが始つたのは、西洋でもつひ一世紀前のことである、日本ではもつと新しい。

新聞劇評の特徴はその描速にある。殊に謂ふところの「初日評」の如きは、印象の新しさを以て優つてをる。イギリスの脚本家ヘンリイ・アアサア・ジヨオンス（Henry Arthur Jones）の論文『演劇の初日評』（The First-Night- Judgment- of Plays）は西洋の初日評なるものに就いて、吾人に多くの智識と判斷とを與へて呉れる。

新聞は一面に於いて在らゆる商品の廣告機關であるが故に、新聞劇評も亦しば〳〵商品としての演劇の廣告になることがある興行主の爲にする劇評、脚本家の爲にする劇評、俳優の爲にする劇評は、劇評らしく見えて實は劇評でない――廣告である、提灯持である。

新聞劇評の墮落は日本ばかりにあることではない。十九世紀のイギリスの劇評家リイ・ハント（Leigh Hunt）が書いた五ヶ條の『新聞劇評家規要』（Rules for the Theatrical Critic of a Newspaper）の如きは、新聞劇評の墮落を諷刺して遺憾なしである。

その規則の中に、立派な御馳走をする作家があつたら、それを「立派な作家」と呼べなどと書いてある。また、立派な御馳走をする俳優があつたら、それを「立派な俳優」などと呼べと書いてある。

一六四三　日本の劇評　日本にも新聞劇評の興る前から、劇評はあつた。黒表紙横綴の『評判記』これである。その「極上上吉」「上上吉」など俳優技藝の巧拙によつて附したる「位付」は、『細見記』にある遊女の「位付」より脱化したものであらうとは『日本演劇史』の著者伊原青々園氏の説である。（同書第二編第一章、「俳優の分業と劇評の發達」參照）日本劇評の起元の如何なるものであつたかは、この一事を以ても推察することが出來る。

文政二年に出版された評判記『役者夢合』より市川團十郎を評した一節を引い

て見る——

頭取 東西〱 夫より暑中森田座へスヶにていもせ山に大判司と雛鳥の早がはり古今例なき いそがしき二役 ヒイキ 大判司は秀佳丈の 致されたる 形を其儘用ひられしは 感心との事にて 御贔屓 吉原 連中 一同はめていたく〱 頭取 三役ふか七の使者は市川流 老人 トントト白猿に其儘であつた 頭取 今國と本名ありし捕人大せいと立廻りをしながらの物語は 大川端 わたらしかつた 小網町 あたらしいぞ〱 頭取 二番目非人でみくた勘六 川乘 思ひ切た安敵をして見物を嬉しがらせるぞ築地の場から油や場迄 川邊五ヶ町 いゝぶんなしの大出來其中にもにせ詈は身を落した仕打 娘 非人の姿を見て悔りしたわいな 江戸げいしや 愛相がつきたらわたしにおくれ 奧女中 三升さんなら非人はおろか 志やれ人 おんぼう堀の月雪花かまぼこ小屋の取り膳で手鍋もさげるもらひ米むしろの上に比翼の鳥追連理の木拾ひ友かせぎにおめへはつれそふ心か むだ イヨなりたや引

『評判記』は眞の意味の批評ではない。藝術として見るも、低級な「戯作」たるに過ぎない。その俳優本位たることは論を待たない。

『評判記』はやがて木版から活版になつた。明治十二年の三月に出た新富座の『俳優評判記』から、團十郎の勸進帳に對する評を拔いて見る——

此度の勸進帳は例もと違ひ皆々素顏地頭にて大屑高尙に成升た○去ル方樣より劇場之趣意を失つてゐるし番卒も矢張蜘の巣がよし烏帽子素袍にしたは不承知也と云投書が有升が劇場改良の今日に際し此評は受がたし○併し世中には千差萬別夫でなければ妙な俳優をも二なき物の樣に贔負する人も有升まい是等は到底歌舞伎形氣と云べし○扨辨慶はいつ見ても面白い事夫に漸次油が乘て來て今度の「一度まみえし女さへ」の笑ひは一段と好く致され升○延年の舞も是迄とはグッと目立てよし○夫に就ても富樫は度々勤たる手際にしては受取にくひ問答の所「九字の眞言とは如何なる事を」と云所のせりふ廻しは余程間苦し○家橘の義經は眉毛の書方古風にて眞によし○「唄」ついになかぬ辨慶も一期の泪ぞ殊勝なる判官もろ手を取玉ひト 直されました○其外一同御苦勞〱

やはり俳優本位である。頭や着物や顏のことばかり言つてをる。少しも内部生命に這入つてをらぬ。技藝の評すべき點なき俳優に向つて「御苦勞」と挨拶するのは日本劇評家古來の習慣であるが、凡そ劇評としてこの位無意味な語はない。

『歌舞伎新報』の晩年に、故三木竹二氏、故草の屋錦隣(久保田米仙)氏、故森田思軒氏、幸堂得知氏、竹の屋(饗庭篁村)氏、岡野紫水氏等が、折にふれて合評をしたことがある。明治座の明治二十九年四月狂言に於ける菊五郎の肴屋宗五郎を評した一節

○四番　筋の評の所で何々金玉と申しましたが、之を陳る宗五郎の臺詞廻しは、又何々精神と申すのでござい升。能く芝居事とは思はれぬといふ事を申ますが、是ほど芝居事と思へぬと感じました物はございません。誠に何と賞めて宜しいやら、人間の言語其數何は少なくして、之を微細に一々賞め立てる言葉の無いのを遺憾と存じます。

○五番　今までの御説に芝居事とは思はれぬといふお言葉が度々出ましたが、是は誠に能い出來の役者を賞めるに就て、此上のない言葉でありますが、踏出し一足の違が先で千里の差になる此喩と同じやうに聞えますが、芝居の

やうでないといふ言葉を、丸で芝居を打忘れて只其儘の實地が宜いと、いふ意味合と間違へられては大きに困ります。若しその芝居事とは思はれないといふのを取て、直に夫なれば實地が宜いかといふやうな明盲目に遇ふと大變ゆゑ、玆は一寸間違ひのない爲め四番に代つて斷はり置きます。

○四番　五番が世の中の素人に對する御注意親切の至りに存じ升。芝居を實地其の儘にすれば宜い者と思はれては大へんです。先づ早い話が、宗五郎が禁酒を破つて段々醉が廻りて暴れ出し、遂に家を飛び出す所など能く御覧になれば、素人方でも慥かに壯士の芝居の只メチヤメチヤの立廻りなどとは違ふて、芝居には又言ふに言はれぬ妙の存する事をお悟りになるで御座いませう。

餘程脚本評に重きを置くやうにもなつて來たし、餘程劇論らしくなつて來たが、要するにまだ幼稚な泥則派批評たるに留つてをる。

時代は『歌舞伎新報派』から『歌舞伎』となつた。その『歌舞伎』の初期に故三木竹二氏と伊原靑々園氏とが時々合評をしたことがある。こゝに引くのは明治卅五年に歌舞伎座で菊五郎が演じた山中平九郎の脚本評である——

〔靑々園〕三木君の御説の如く、この狂言は『江都著聞集』及び『奇跡考』に出て居る、平九郎の逸話から思付いたものでせうが隨分わるい擇ひ物です。些し芝居の事を心得て居る人なら、昔からいふ名人があつたと知つて居ませうが、一般の見物には第一山中平九郎といふ名前が通りが惡いので、山中團九郎の方なら白井權八のチョボクレで心得ても居ませうが、役者にそんな平九郎なんて在つたものかと烏渡會得が爲にくからうと思ひます。すべて芝居は此の「通りのよい名前」を選ぶ事が必要な條件であるのを作者は忘れて居るのです。さて其れは眞の些細なる非難ですが、第二には擇へ物が惡いのみならず、擇ひ所までが惡い。詞を變へて言ふと、選んだ材料もまづいが、其の材料の取り方も拙い。「著聞集」で見ると、平九郎の隈取を見て氣絶したのは女房で且つ平九郎は其最愛の妻が氣絶したのも搆はずして、己が技藝の神に入つた事を悦んだといふ。玆が此逸話のヤマになつて居ます。然るに今度の狂言では氣絶するのを女房の代りに松助の下女にしたので、既に此の逸話のヤマが失くなつて居ます。一體に名人が其の技藝の上に苦心するといふ事が、筋の中心たるべき筈であるに、其の苦心といふ事が御留守になつて、只隈取そのものと葵の上とを舞臺で見せる事だけに力瘤を入れてあるから、終に無意味な狂言になつたのです。既に三木君も言はれた通り、今度の芝居で見ると、平九郎といふ人物は土臺からが名人などゝいふ資格のある役者と見えません。ヤレ「鐵輪」の仕手の心でやつて見ようかと、「黑塚」の腹でやらうとか、此れでは相手の三津右衞門が怒る通り、名人たるべき者にはあるべからざる愚かな心掛です。其れから江川新右衞門に意見されて、工夫が出來まするなら死にたい事はありませんとか、敎えて下される方があれば云々とか、こゝに至つて平九郎は名人どころか意氣地なき只のペイ〱役者です。而して新右衞門が、此役を勤めるには、第一顏のつくり、第二には身體のこなし、其れが出來れば可からう、といふと「其れで宜う御座います」とは愈々呆れ返つた談で、假そめにも平九郎の如き名優の技藝觀としては餘り淺はかではあ

るまいか。すると新右衛門も大きに猪飛なもので、それでは傳授して遣らうと言ふんで、能の面と元清の傳授の卷物があるから、其れを見たら乾度工夫が付くだらうと聞くと、「其れで工夫が付きますれば」と平九郎が手を合はして大滿足なのも馬鹿々々しい。而して幕切が今夜は悠つくり飲むが可いと言ふので、あれから藝者でも上げて騒ぐ樣子だが、イヤハヤ言語同斷だ。藝をするに、顏のつくりと身體のこなしばかりだといふのが、抑も大違ひな上に、能の面や傳授の卷物を見たくらゐで、マサカ手品ぢやあるまいし、生きるか死ぬといふ舞臺の上の難問題が其う容易く解釋されるものでは有るまい。其れに未だ正物さへ見ない內から平九郎がスツカリ安心するのもノン氣過ぎた譯だ。

脚本に對する批評は漸く微に入り細を極めて來た。然しながら、まだこれを以て吾人新時代の青年の內部生命に觸れた批評とすることは出來ぬ。

明治卅七年頃に芳影女史が每號のやうに『歌舞伎』に書いた劇評は、俳優の技藝に對して隨分微細を極めたものであつたから、然しながら、吾人は之を讀んで新派俳優の「型」なるものを知ることは出來たが、劇中人物の內部生命に觸れることは少しも出來なかつた。試に河合武雄の『サフォオ』に對する批評を引いて見よう。

——

獨白になり白廻は申分無く、寢入つた子供を安樂椅子へ臥かせる身の動作、秋谷の出て行くのを始めは何の氣なしに扱ひ、漸く只ならぬ氣色に驚き「僕はもう貴君のおもちやにはならぬ」と聞いてから夢中になつて縋り付き突き飛ばされて倒れ直ぐに膝を曲げる注意、拍子に橫腹を打たれて跟き、柱に縋つて「待つて下さいよう」とも一段凄い聲になり、其儘眞直ぐに倒れ、直ぐに胸から上丈を上げ「待つて下さいよう」と震へた聲で言ひ、直ぐ倒れ、今度は起き上らうとして起き得ず、髮を床へ擦り付けて身を悶え、切れ〴〵の調子で「待うて、下さいよう」と呼びながらの幕切まで、まアどんなに懸を採んでも男の名の字も見えぬのにはほんとに〳〵驚き入りました。

私はもう時代を追うて、日本の劇評の實例を擧げる煩に堪へなくなつた。

要するに後來の日本の劇評は決して泥則的でなくて皮相的であつた。內部的でなくて皮相的であつた。藝術品として取扱へるやうな批評は殆んど無かつたといつて好い。

然しながら日本の劇評がまだ幼稚なのは、畢竟ずるに日本の演劇がまだ幼稚だからである。劇評が脚本本位なるべく、余りに脚本に重みがなかつたのである。劇評が印象的であるべく、余りに演劇が感じに乏しかつたのである。劇評が內部的であるべく、余りに技藝に生命が無かつたのである。

日本の演劇はその詩歌に比しその小說に比しその繪畫彫刻に比してまだ〳〵藝術の域に達してをらぬ。演劇の寄生藝術たる劇評が今なほ幼稚な狀態にあるのも、思へば是非のないことである。

坪內逍遙博士の著『梨園の落葉』の中に「劇評に就きて」と題する論がある。また同じ博士の著『文藝と教育』の中に「尋常の觀劇者と所謂劇評家」といふ文章がある。何れも日本の劇評の俳優本位外形本位なるを嘆かれたものである。

一六四四　西洋の劇評　西洋の劇評はその演劇の進んでをる如く進んでをる。

日本の劇評家は眼界が狹いが、西洋の劇評家は眼界が廣い。日本の劇評家は舞

臺ばかり見てをるが、西洋の劇評家は舞臺を通して人生を見てをる。人生の內に舞臺を見、舞臺の內に人生を見てこそ、眞に生命ある劇評家たることが出來るのである——劇評はやがて人生批評でなければならぬ。

アーチャアは劇に關する書物を繙くに忙しくて、外の種類の書物は全く讀まぬと自ら言つてをるが、かれの劇評を讀んで見るに、決して舞臺のみの皮相的觀察ではない。ウオオクレエの如きは廣くフランス、ロシアの近代小說にまで親んでをる。其批評の狹からず淺からざるは當然のことである。バアナアド・ショオの如きは自ら小說も書いた、脚本も書いた。ドイツの劇評家ヘルマン・バアル（Hermann Bahr）は寧ろ小說作家及脚本作家として有名である。

イギリスの劇評で有名なのは先づアアチヤアが藝術品として世に勸めたキリアム・ハズリット（William Hazlitt）リイ・ハント（Leigh Hunt）ウオオスタア及ルウス（J. Forster and G. H. Lewes）四家の『劇論』（Dramatic Essays）三冊である——これには主として沙翁劇の評がある。次いで讀むべきはチヤアルス・ラム（Charles Lamb）の『劇論』（The Dramatic Essays）である。舊時代と新時代とを絡ぐ劇評集としてはクレメント・スコットの『今日及昨日の劇』（Drama of To-day and Yesterday）二卷がある——この書は批評としてより寧ろ記載として優れてをる。同じ人の書いた本に『現代の著名なるハムレット』（Some Notable Hamlets of the Present Time）といふのがある。これはサラア・ベルナアル（Sarah Bernhaldt）、ヘンリイ・アアキング（Henry Irving）、キルソン・バアレット（Wilson Barrett）、ビアボオム・トリイ（Beerbohm Tree）、フオオブス・ロバトソン五家のハムレットを別々に批評したものである。ウヰリアム・キンクア（William Winter）の『舞臺の影』（Shadows of the Stage）も亦新舊兩時代に跨る劇評集といつて好い。

新時代の劇評として、斯道研究者の是非とも一讀しなければならぬものは、ウオオクレエの『劇と人生』（Drama and Life）、バアナアド・ショオの『演劇評論』（Dramatic Opinions and Essays）、グラン（J. T. Grein）の『劇評』（Dramatic Criticism）、アアチヤアが一八九三年から一八九七年へかけて每年一冊宛出した『演劇世界』（The Theatrical World of 1893, 1894, 1895, 1896, 1897）等である。

ドイツの新しい劇評で有名なのはヘルマン・バアルの『ウヰンナ劇壇』（Wiener Theater）『批評』（Rezensionen）『評註』（Glossen）等である——第一の集には一八九二年から一八九八年までの劇評が集めてあり第二の集には一九〇一年から一九〇三年までのそれが集めてある。第三の集は一番新しいので、一九〇三年から一九〇七年までのが集めてある。

フランスの新しい劇評を知らうとする者は、ジウル・ルメエトル（Jules Lemaitre）の印象的な劇評『演劇の印象』（Impressions de Théâtre）を讀むが好い。これは第一卷第二卷第三卷といふ風に、今尙續いて出てをる。

（小山內　薰）

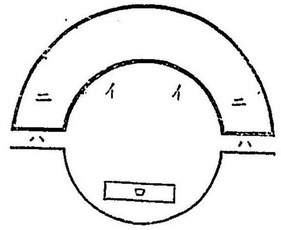
劇場及び舞臺

一　西洋古代の劇場

一六四五　世界最古の劇場　われ〳〵が今日用ゐる意味に於ての「劇場」（Theatre）を有した最古の國民は、ギリシアで有る。彼等は紀元前五百年代——即ち我邦にては人皇第四代懿徳天皇から、其次代の孝昭天皇の御宇頃で、演劇どころか、多數の國民は尚蒙昧の域に在つた時代——に於て、既にエスキロス（Aeschylos）ソフォクレス（Sophokles）稍後れては、ユーリピデス（Euripides）アリストファネス（Aristophanes）の如き劇詩人を有し、其都アゼンスの附近には、三萬の見物を容れ得る大劇場を有して居た。其劇場の幾つかと、此劇場の遺迹とは、尚二千有餘年後の今日に傳はつて、ギリシア文明の光を末の世迄も投げて居る。併し其劇場は、今日歐米の國民が有つて居る完全なものでは無い。華美なものでは無い。其上其建築構造も全く其方式を異にして居る。ギリシアの文明は復興（ルネサンス）期時代に於て、あれ程中世紀以後の歐洲の文學美術を影響しながら、劇場のみは其光榮ある事業に加はる事が出來なかつた。しかも、苟くも世界の劇場及び舞臺に就いて談せんとする者は、此最古の劇場を無視すべきで無い。

一六四六　ギリシアの劇場　考古學者が、當時の記錄と其遺趾とを基礎として研究したる結果は、ギリシア劇場といふものを詳細に説明して居る。しかも此處には極めて簡單なる敘述をするだけの餘地しか有たぬ。

先づ此劇場の略圖を示す。



ギリシア劇場ノ略圖

此圖で示す（ニ）の圓形の外緣は、地平線である、それから（イ）の圓形の外緣まで、徐かな傾斜をなして居て、（イ）（ロ）（ハ）の三ケ所は扁平になつて居る。豐へば椀鉢の內側の半分を見物席として、其底を舞臺とした樣なもので有る。

一六四七　ギリシア劇場の舞臺　今日歐米の劇場で云ふオルケストラ（Orchestra）は、單に舞臺前に在る奏樂所の謂ひであるが、當時のギリシア劇の特色として、コーラス（Chorus）と云ふ樂人の一隊が、劇中の俳優と共に登場し、或場合には此一隊の奏歌が、重なる俳優と共に劇の主要部分となる事さへ有る處から、俳優の演舞場は即ち樂人の奏樂場でもあつたのだ。此演舞場即ち舞臺は、（イ）の符號ある圓形の場所の全體で、直徑十二間計、其左右（ハ）にコーラスと見物との出入口が有る。俳優も折には此出入口を利用する事もあるが、大抵はオルケストラの中央に在る切穴から現はれる。此奥まつた處にスケネー（Skēnē）が在る。是は木若くは布で作つた假家である。拉甸語ではスケナ（Scena）に當る處から、背景と心得る人も無いではないが、當初の目的は「俳優の家」即ち樂屋であつたので、日本の舞臺語の「家體（カタ）」といふ名を假りに用ひた方が當つて居るらしい。併し後には家屋若くは宮殿の背景代りに用ひられ、時には小屋にも、岩にも、墓場にも、用ひられた。但し其場合といへども、

格別それに對する道具を飾る譯では無い。たゞ作者が正本に左樣用ひると書いてあれば、見物は其通に想像してやらねばならぬこと、わが狂言の舞臺に對すると同樣で有つた。ところが次の世紀には、此家體が二階、三階の、石造の、立派な宮殿となり、俳優は此の家體の中だけで、演技する事となり、幕も引けば、雷乘（Mechane）や、押出し、（Ekkyk lune）といふ樣な設備も出來、雷鳴電光などには大分寫實の手際を見せる樣になつた。

一六四八　ギリシア劇場の見物席　略圖の示す（ニ）の半圓の傾斜に出來て居る、幾階の階段がそれで、最大なるものは、三萬人の見物を容るゝ事が出來る。其創始時代には、如此いふ地形の場所を選み、特に階段も設けなかつたから、腰掛の準備もなく、大抵は芝生の上に寢轉んで、脚下に在る舞臺を瞰下して居たに過ぎぬが、後には其地を削つて段をつけ、次には木を以て腰掛を作り、果ては石を以て立派な見物席を整むに至つたのだ。併し最後まで此見物席を掩ふ屋根を有せず、吹曝しの野外にあつたに拘らず、舞臺の俳優やコーラスの聲は、見物席の何處にでも透徹する樣に出來て居る。かゝる音響學上尤も價値ある建物を有したギリシア劇場は、一旦ローマ人によつて、北陲のイギリスにさへ播散されたに拘らず、ローマ以外の他國には、花も開かず、實も結ばず、何時しか消滅してしまつて、今日歐洲の文華を飾る一材料となつて居る近世劇場は、全く別な種から生じて居る。

二　近世西洋の劇場

『劇術歷史』（A History of Theatrical art）の著者カアル・マンチウス（Karl Mantzius）氏曰く、『復興（ルネサンス）期劇と中世紀劇との差違に二點あり、一は劇術が專門俳優の手に渉りし事にして、他は其演技が屋外より屋內に移されし事なり』と。

一六四九　劇場創設以前の舞臺　然れば西洋近世の劇場歷史を語るものは、其初めを復興期に置くが妥當で有る。勿論演劇は其以前二三百年前より歐洲諸邦に行はれ、殊に神秘劇（Mystery）は十六世紀の初めつ方に於ても、尤も盛に流行し、たつた二日の興行に二萬圓の費用を要て、又或狂言には臺詞の有る俳優ばかりが四百九十人に上つたなどゝ云ふ大仕掛の演劇もあつたが、併し其演技者は僧侶若くは都市の素人連で、其舞臺は大抵寺院の表若くは普通の屋外に建てられ、しかも其興行が終るや否や取毀されて、競賣に附せられるといふ假設的のもので、われ〳〵が今日意味する常住不動の劇場とは同一の物では無かつた。其後此神秘劇が衰へ、イタリアの滑稽劇（Commedia dell Arte）が盛になり、專門俳優も澤山出來て、諸外國の見物を魔醉せしめつゝある時でも、大抵は個人の大廣間などを借りて演て居たもので、別に劇場といふ專門演藝場を有たなかつた。

いや、彼等は本國ヴィセンザに立派な舞臺（Palladio）の建てた神秘劇興行の舞臺で、餘り立派で毀してしまふには惜いものだといふ所から、是一つを保存してオリンピア座と名けた舞臺——を有つて居たに拘らず、多數の富豪の好事家が、道樂半分にやつた神秘劇の大設備などは、眞似も出來ぬ貧乏な當時の專門俳優等は、自から敬して遠ざかつて居たので有つた。

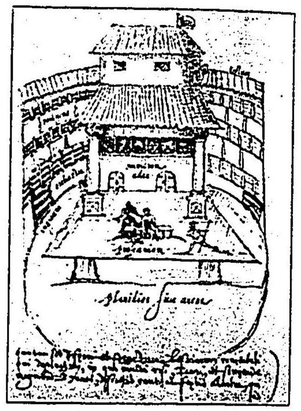
一六五〇　イギリス最古の劇場　然ればイギリス國民が最初に見たロンドンの劇場舞臺座（The Theatre）の如きも、神秘劇時代の舞臺に比すると、誠に憐れなもので有つた。此座の初めて開かれたは、一五七六年の秋で、其設立者は沙翁劇俳優中の名人と呼ばれたリチヤアド・

バアビーヂ (Richard Burvage) の父ジェームス・バアビーヂ (James Burvage) で有つた。此の年は我朝正親町天皇の御宇、織田信長が一向宗の僧侶と戰をした年で、出雲のお國が女歌舞伎を始むる二十年計り前の事であつた。歐洲大陸の諸邦も、多少の前後はあるが、兎に角矢張同じ頃に、劇場といふ、一處不動の家屋を有するに至つた。不幸にして其發達史を國別に語る餘地を有たぬ余は、其代表者としてイギリスのを選み、そを簡單に紹介しよう。但こゝに一寸注意して置きたいのは、大陸諸邦の俳優は、其劇場を新設するに方り、自己等が其當時迄演技場として用ひ來つたテニス遊技場、大廣間、旅館などと云ふものを利用し、成るべく其一隅に舞臺を立てゝ劇場としようとしたのに、イギリス俳優だけは、從來わつた鬪牛、鬪熊、擊劍、繩飛等の見世物小屋を利用した。いや、利用したと云ふよりは、寧ろ此見世物小屋の中へ、演劇といふ一技を割込ませたので有つた。

一六五一　イギリス劇場の外形　舞臺座は、金を拂つた見物以外には、決して其内部を見せぬといふ動機から出來たので、其周圍には高い壁を繞らし、さながら圓形の城塔を見るが如き觀があつたと云ふ事である。其建築費は六千六百六十六圓七十五錢で有つた。いくら創始時代の劇場でも六千圓ではつまらな過る樣に考へる人もあらうが、當時の金の相場は今日のに八倍する。すると其實は五萬三千八百四十二圓を費やした勘定になる。共建築材料は惡く木材で、見物席には床も無く、屋根も無い家屋としては、寧ろ上圖によつて明かに知る事が出來る。即ち高い、多角形の、塔狀の家屋で、其中央には更に高くして小さい家屋の頂邊が現はれ、其屋上からは一旒の旗が飜つて居る。此圖には見えぬが、此座は其徽標として、アトラスが世界を擔えて居る形をつけ、其下には沙翁の名文句、「世界はすべて劇場なり」と書いて有つた。

ロンドン地球座

一六五二　イギリス劇場の見物席　扨其内部を知らんとせば、更らに下圖を見よ。是は地球座の出來た前々年に建つた白鳥座 (The Swan) の光景を、オランダの學者ヨハネ・ド・ウヰット (Johannes de Witt) が寫生したもので有る。後年此座と全く同形の劇場を作らうとした人の有るに由つて見ても、此座は當時の模範劇場で有つた事が分る。先づ之を地球座の外部と對照して見るに、彼の多角形の壁の内部は橢圓形を成して、舞臺に面した三方は「棧敷」で、舞臺の下部即ちド・ウヰットが "Planities Sive arena" と書いた部分が、所謂日本劇場の「土間」で有る。前にも云へる如く、こゝの見物は踏むに床板なく、勿論椅子なく、土間の上に衝立つて居るので有つたから、當時の通語で "Groundling" と云つた、日本の劇語で「土間」といふのと、全く同意義なのも面白い。此「土間」には其上、雨や日光を遮ぎる屋根の設備も無かつたから、迚も貴紳の遊覽場には適しない。此處に集まる見物の多數は、沙翁やジョンソンなどが呟して居る通り、菓物を喰ふ、煙草を吸ふやら、酒を飲むやら、加之に惡口を云ひ合ふ、喧嘩をする、碌々演劇などは見もしないから、高等なる紳士貴女は彼れに立交る事を好まない、自然別席の設備が必要で、彼等は其爲めに數倍の場代を拂ふことゝ成つた。そこで此最初の舞臺も「棧敷」を有して、そこには屋根あり、椅子あり、愉快に安樂に見物が出來る樣になつて居たが、ド・ウヰットは此見物席が總體で三千人を收容し得ると書いて居る、三百人の間違らしいと云ふ人も有る。



ロンドン白鳥座内部

一六五三　イギリス劇場の舞臺　丁度ギリシア劇場のオルケストラの如く、家體と演舞場との二部に分つ事が出來る。前者はド・ウヰットの "Mimorum aedes"（俳優の家）と書いて在る部分で、後者は例の鬪牛、鬪熊などを試る時に、自由に取拂ひ得べき高い床である。ド・ウヰットは之を "Proscenium" と名けて居る。俳優の家は即ち「樂屋」で、俳優が化粧をしたり、又種々の小道具衣裝などを置く場所で、彼等は圖が示す二階の戸口から出入する。此戸口の上部の棧敷は、貴紳若くは俳優に關係ある見物を容れた席だと云ふ事であるが、普通は此前に道具幕を引いて置くのが、當時の舞臺の習慣であつたから、此處を見物席にしたと云ふのは信用が出來ぬ。樂人の席であつたらうと云ふ說の方が、一層妥當らしく考へられる。扨其上部は丁度物見櫓の如き高い三階で、之が即ち地球座の外壁の上に屹立して居る家屋である。此白鳥座は其名に因む徽標の旗を樹て、其窓からは一人の男子が喇叭を吹いて居る。此旗の飜つて居るのは興行の有る事を示すので、喇叭の音はもう俳優の準備が出來たといふ、日本の人寄の櫓太鼓と同じ意味である。扨舞臺の床は地面より六尺許りも高く、日本の能舞臺の如く、其三面は見物に對して居る。之が爲め俳優は折々其位置を變へて、三方の見物席へ代る〳〵正面を見せたといふ奇談が有る。舞臺前には今日の劇場が有する幕といふものは無く、背景道具といふものも無い。たゞ其後部の家體の前面に幕を張るだけで、ともすれば之に何か繪を描いて有る事もあるが、まあ大抵の場合には無地の幕を垂れ、悲劇には必らず黑幕を張るのが定式で有つた。併し沙翁の「ロメオとジュリエット」の樣な二階座敷でも見せやうといふ狂言になると、此幕を取去つて了つて、例の樂屋の上部なる裏棧敷をそれに宛てるといふ無雜作極つたもので有つた。たゞ當時既に沙翁劇にも、相應な道具立をしたといふ有力な議論が近來に至り現はれて來たから、こゝに其有無を決する譯には行かぬが、兎に角此時代の舞臺の簡古素朴な事だけは間違ひが無い。尙ド・ウヰットは此劇場を燧石で出來て居ると書いて居る。當時のイギリス劇場の全部は、惡く木材であつたが、此劇場だけが、石材を用ひたものと見える。

一六五四　イタリア劇の背景幕　イギリス劇のみならず、多數の大陸諸邦の劇

場が、無背景であつた時代に、獨り進歩した背景幕を用ひて居たのは、イタリアの俳優である。十六世紀の初めつがたに於て、既にラファエル（Raphael）マンテニヤ（Mantegna）の如き名畫工さへ此背景幕に筆を揮つた。此背景幕の進歩は、背景全體に影寫し、更に舞臺全體にも影寫して、十七世紀の初めつがたに出來た舞臺は、三面が見物に對する能舞臺式では無く、今の西洋の劇場の如く、額緣の中の一面の繪の如きものとなつた。此爲めに自づから舞臺前に幕の必要を生じ、殆ど今日の舞臺と同じものとなつた。

一六五五　見物席の改良　此イタリアの背景幕の影響を最も早く受けたのはフランスの劇場で、彼等は一場の舞臺に五六ケ所の景色を同時に飾る"Décor Simultané"といふ、不思議な且つ馬鹿々々しい背景をもつて居たが、忽ち之を棄てイタリア式の完全に近いものを摸倣した。其中に他の諸邦にも傳はつて、後には孰れも見事な、大仕掛な道具立を競う樣になると、さゝ見物席もその儘にしては置けぬ。土間にも床板を張る、屋根が出來る、特別に金を徵集せぬ椅子も設けられて、例の"Groundlings"と安くされた見物も、棧敷の貴族同樣、雨にも濡れず、日にも燒けずに、觀劇の樂みを享受する事が出來る樣になつた。但此屋根が出來たゝめ、舞臺は從來の如く太陽の光を利用する事が出來なくなり、蠟燭や石油の光りで場內を照す事となつた。だから十七世紀の中頃、背景術が餘程進んだ時代にも、光線だけは至つて幼稚なものであつた。

一六五六　イギリス劇場の進歩　舞臺座に其序幕を開いたイギリス劇場は、爾來こゝに三百有餘年、どの位の進歩を示したであらうか。其の代表者としてドルーレー・レーン座（Drury Lane）を研究して見よう。此座はチヤアレス二世時代に、特許を蒙つたロンドン二大劇場の一つで、爾來屢々家屋も變り、場所も變つたが、兎に角ドルーレー・レーン座の舊名を傳へて、今も尙は特許の肩書を有して居る。此座の初めて落成したのは一六六三年で、其工事費は當時の金で一萬五千圓であつた、當時の金の相場を八倍とする計算に從つても、今日其附近に立てられた一私立劇場コルシアム座工事費の三分の一にしか當らぬ。併し其後十一年にして此座が燒失すると、其後身の再築費が四萬圓に騰上つた。扨其後一八〇九年に至り、二度目の燒失をした爲め、新劇場を建築した時には、四百萬圓の株金を募集した。勿論其中六十萬圓は、特許權續行の爲めに費され、其他にも種々失費はあつたといふ事ではあるが、何にせよ四萬圓で新劇場を再築した百年前とは、非常な相違になつた。それですら其後十一年にして、內部裝飾の變更に二十二萬圓を費やし、爾來も度々修繕改飾を施し、二十世紀の第一年には、又もや十五萬圓の大改飾を加へ、尙數年間にも更に五十萬圓を投じて、舞臺其他に對する新式の諸設備を增加した。

一六五七　歐米劇場の進歩　此の如く十七世紀の中頃には、餘程見事なものになつたと云はれたイギリス劇場すら、其實はまだ至つて詰らぬもので、アメリカの如きは、ニューヨークが一七六一年に有つた一劇場の工事費、わづかに三千二百五十圓に過ぎなかつたと云ふ。併し舊大陸は流石に十八世紀の末から十九世紀の初めへかけて、立派な劇場を有ち初め、當時ロンドンに打建てられた劇場を見ると、大抵七八十萬圓から四五十萬圓を費やして居る。大陸諸邦の君主及び國民が、劇場に金を投じ初めたのも矢張此頃からで有る。

一六五八　現今の歐米劇場　併し孰れ

の國、孰れの都市に於ても、劇場を其壯觀の一に數ふる迄に進んだのは、十九世紀の末からで、ナポレオン三世から共和政府の手を經て出來上つたパリの大オペラ（Grand Opera）も、ウインナの二大皇室劇場も、セントペテルブルグの帝室劇場も、ロンドンのヒズ・マヂェスティー座（His majesty）コリシアム座（The Colisium）も、ニューヨークのハンマアスタイン、オペラ座（Hammerstein's Opera-house）、ヒッポドローム（The Hippodrome）も、シカゴのオーデトリアム座（The Chicago Auditorium）も、皆十九世紀から、二十世紀へ入つての建築である。

三　日本最古の劇場

東洋に於て最古の劇場を有せるは印度である。之に次ぐは支那である。日本に至つては其由來至つて久しからず『日本演劇史』の著者伊原青々園氏の說に從へば、わが最古の劇場なる、出雲のお國の女歌舞伎の舞臺が、初めて京都五條の橋詰に建てられしは、慶長の初年なりと云ふ。慶長の第一年は西曆一五九六年、ロンドンに最初の劇場創立せられてわづかに二十年、彼の沙翁が『ヴニスの商人』といふ大作を書いた年で有る。お國の歌舞伎舞臺は、其後三轉して、禽門、蓮飛、放下師などの見世物小屋が建並べる加茂河なる四條の中島に移つた。

一六五九　女歌舞伎劇場の建築　扨此最古の劇場は、古圖の示す處によれば（下圖參照）、其「舞臺」は猿樂の能のをさ其儘に用ひたるらしく、四角形の板敷の床は、三面見物席に衝出して、其一部だけは樂人の座とし、それより左に折れて俳優の通路、即ち「橋懸（ハシガヽリ）」がある。舞臺の上だけは「破風」作りの屋根をもて掩ふて有るが、見物の席に至つては、屋根の頭上を掩ふことなく、舞臺の三面を圍んで、座

女歌舞伎古圖

（『日本演劇史』『女歌舞伎』の條に擴大圖を載す參照）

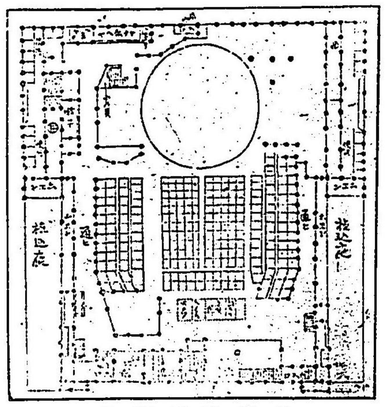
しつ、立ちつする見物は、差し入る日光を防ぐ爲め、日傘をさして居るも有れば、笠を被つて居るものも多い。衣物を前に懸ける婦人、長き煙管を口にせる武士、たゞ雜然と入交つて居る。扨其周圍は覆簀張で、入口には櫓が有る。戶外に面せる處に幕を張つて、中に大鼓を置く、興行の有る日には此大鼓をたゝく。又其幕に沿ふて五本の槍と白の幟束を立て、雨日興行なき時は、此槍と幟と幕とを撤して、遠距離の人にも見分け易からしむ。此幟が其後歷になつた處から、櫓を「梵天櫓」と云つた。此櫓の下が即ち見物の入口で、そこには覆面せる男棒を提げて非常を戒めて居る。其建築設備の簡單なる事、家屋と云ふよりは寧ろ小屋の域を脫せぬものだ。だから今日にても演劇を指して「芝居」といひ、劇場を指して「芝居小屋」といふ。芝居は當時の語では、「小屋」と云ふ意味であつたと云ふ。併し此小屋の裏に生れし女歌舞伎は、社會の人氣を博せる事非常なもので、摸倣者は單に其の起源地なる四條河原に現はれたのみならず、江戶大坂を初め、其他の地方にも此種の演技を見る事しげく、次いで是等の地方にも劇場を見るに至つた。併し其最も盛

であつたのは、京都、江戸及び大坂で、之を三ケ津と云つた。

一六六〇　東西の暗合　面白きは東西史實の暗合である。イギリス最初の劇場は、其首府を分けて流るゝテームス河畔に興つた。日本最古の劇場も亦其首都を流るゝ加茂河畔に建てられた。彼れは禽獸其他の見世物と舞臺を同うし、われは同じ種類の見世物と軒を並ぶ、彼の舞臺も三面見物席に圍まれ、われの舞臺も同じ形式を選んだ。彼も塔を有し、われも櫓を有す。彼は塔上に旗を樹て喇叭を吹き、われは櫓上に幣を立て、大皷をたゝく。彼我共に見物席に屋根をもたず、舞臺に背景なき處、又能く相似て居る。殊に一奇といふべきは、東西の劇場が期せずして共に十六世紀の末造に興つた事である。

一六六一　日本劇場の發達　扨此粗造な芝居小屋も、時移り世進むに從がつて、いくらづゝか進歩して、爾後四十六年、寛文四年迄の間に、劇場の周圍は、莚張となり、板圍となり、見物席莚張ながら屋根を掩ひ、其一部には「棧敷」の設けあり、貴紳の潜かに隱れ遊ぶに便する爲め、「内濳（カヅキミス）」若くは「格子（カウシ）」をさへ張め、舞臺の前面には「幕」を引き、舞臺には「大道具」をさへ飾るに至つた。其後更に七八年を經る間に、舞臺は全く見物の三面攻撃より脱して、一張の幕は見物と舞臺とを劃り、橋懸は舞臺面に直角となり、舞臺の道具立は稍精巧になつて、種々なる仕掛物も用らるゝに至つた。降つて享保年間に至る迄は、幕府の法令一進一退するが爲め、劇場も亦其波動に從つて一起一伏したが、同九年に至り、瓦葺を免れなかつたが、同九年に至り、瓦葺土藏作り、二階建ての巍然たる劇場を江戸に見るに至り、爾後數年を經て土間の一部にも今日の所謂桝を作り、略ぼ今日の劇場の基礎が定まつた。併し維新前迄の劇場は徐程不潔なもので、見物は棧敷の裏まで下駄穿にて進み入り、塵埃と便所の悪臭とは、場内に充ち滿ちて居たと云ふ。明治十一年六月、今の新富座の新築（上圖參照）が成つた時、都人は其宏壯にして清潔なのに驚いたと云ふ。以て江戸時代の劇場を察することが出來る。併し其新富座も、其後十年にならずして、第二位第三位に落ちてしまつた。

而して新富座に代つて日本劇場の第一位を占めた歌舞伎座も、之を西洋の諸劇場に比すると洵に憐れに感ずる。



新富座平面圖

表間口	二十六間
奥行	二十三間
舞臺	十間
奥行	九間
總の目廻し	直徑七間

一六六二　日本舞臺の沿革　若夫れ舞臺の發達に至つては、大坂の作者濱松歌國が『雨水漫遊』續篇に記す處、簡にして要を得て居る。此人文政十年に世を去つたのであるから、少くとも其數年前に書いた者と思はれる。今其一節を抄出する。

京都北野の人桝にて出雲のお國が興行せし時は神樂殿の如く家造りし四本柱は多門持國廣目增長に表し是を芝家と云ひ國が舞の臺としより舞臺といふ其の後處々にて興行するに芝居の中央に舞臺を方三間に立る故名ける三間の間と云ふ爰にて幕をなす處也元は二間

に四間の間にして四本柱を立てし也其後破風造御免有りしより大臣柱といふ陣中大將の座にして四方八方へ往來の人此處より明ちかに見ゆる處なるゆへ鏡の間といふ又楹の間ともいへり其次を梅の間といひ後の板を鏡板といふ是に松櫻を畫き今の能ぶたいの鏡板といふ處也橋がゝりは今ぶたいの下手をいふ陣中にて武者走りといひ桝形への通ひ道也奥屏口は手をいふ上臈病口と思へるは非也着物の紅形りに附たるゆへ紅（ベニ）やう口也ともいふ是一日の計策を廻らし萬事舞臺へ此口より出て會釋する處也當代は舞臺の建やう異なりといへども三間の間（三間と云定）大臣柱橋懸り奥屏口の舊名を用ひ其餘襖通り紋板通り切穴幕走り聞懸け場表ぶたい裏ぶたい轆轤場などといふ名目數種あり然れ共假家建の芝居の時は舞臺には床几をならべ棧敷といふ事もなく高場といふべき處あり舞臺へ行かよふ幅せまき道を附け兩方に竹にて高柵のやうなる垣を結び見物より役者へ色々の送り物をするに時々の花を折添て遣はしけるゆへ今に役者の送り物を花といひ通ひの道を花道といふと古き名にしていつの頃よりか幅も廣く成りて兩方の垣も取拂ひ役者の出這入をなす事となり向ふを戸屋といへるは戸板にて圍ふゆへ也一説鴈の鳥屋に似たるゆへかく名附共いへり當時は附ぶたひをも本ぶたいといひて此處より向ふの鳥屋まで花道のあいだ十三間ありて舞妓の役者は三方正面むかふ十三間といふ事を心得ざれば一座の魁首に爾來こゝに九十有餘年、尚種々なる變化はあつたが、特に取立てゝ云ふべきは、見物席を大きくする爲めに、舞臺の間口が著しく廣くなつた事で、今の歌舞伎座は十二間、明治座は十一間になつた。昔の「本舞臺三間の間」時代から見ると殆んど倍の廣さになつてしまつた。

四　他の東洋諸國の劇場

一六六三　印度及び支那の劇場舞臺　既にわが邦劇場の沿革の一斑を語つた余は、當然東洋に於る兩先進國支那印度の劇場を語るべきである。年代からいへば印度はギリシアに次ぎ、支那は印度に次ぐ。泰西の近世劇場と日本劇場とは、尤も若いもので有る。近年日本にも有名になつたカーリダーサ（Kālidāsa）の『サクンタラ』（Śakuntalā）の如き名脚本は、五六世紀の頃既に印度に現はれ、其舞臺の構造はギリシア劇場から傳來したといふ説も有る（印度劇場の後幕を"Yavanika"と云ふ。"Ionian"の義にて、即ち「ギリシアの幕」を意味す。茲を以て一部の印度學者は、印度劇を以てギリシア劇の支流とする。然も此以外に其證據を見出すことが出來ぬ。支那は唐の玄宗皇帝の時、既に「演場」、「栅欄」の名あり、ともに劇場の義で、或は「劇場」とも、「戯堂」とも云つた。玄宗の治世は、我朝では和銅年間の末より天平勝寶の頃迄で、一派の傳説家が日本演劇の濫觴とする奈良朝能の始まる七八十年前の頃で有る。併し此兩國とも、其劇場の建築、舞臺の設

備等に至つては、世に出ると間もなく、發達の力を失ひ、千年近くも後れて生れた日本劇のために、ずつと追拔かれてしまい、今日に於ても尙創始時代の舊套を逐うて居るに過ぎぬ。兩國劇の舞臺は、わが邦及び泰西諸邦の創始時代と同じく、今以て小さな狹いもので、見物と舞臺を分つ幕も無ければ、背景も無く、道具立も無い。其見物席は暴苦しい色彩と、ゴチャ〳〵した彫刻に富んでゐる兩國であるから、相應に裝飾はされて居るが、格別これと云つて記すべき特徴も無い。但かゝる場所で、公然飮食するを好まぬ西洋人が見て以て奇とすべきは、支那劇場の中等以上の席には、必らず前に食卓を排し、赤い紙に摺つた書附と共に、一椀の茶と一皿の菓子とを其前に置いて行く事だ。併し之も安座を掻いた股の中へ、鮓の井を挾み込んで、酒を呑みながら俳優を褒めて居る、日本人には差して珍らしい事でも無い。印度劇場に至つては、近來此國の都府に建てらるゝ高等なるものは、大抵西洋風であつて、其處に演ぜらるゝ印度劇なるものも、其實は拜火敎徒若くは印度人が、西洋のオペラに擬して、自國の古脚本を演ずるが多く、其家屋、其舞臺、其背景悉くイギリス式なる者、比々として皆之なりである。然れば此國の演劇は、少くとも劇場と舞臺とのみ研究する目より見ては、至て價値の少ないものと云はねばならぬ。之より進んで現在の東西劇場を比較研究せんとするに方り、東洋にては單に我邦のみを選み、他に論及することなきは、實に之が爲めで有る。

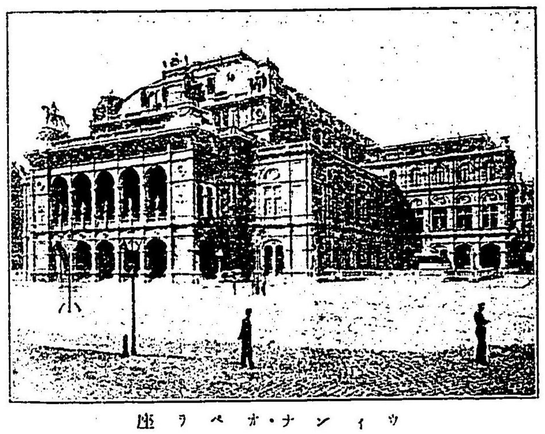
五　日本及び西洋に於ける現在の劇場

一六六四　劇場の種類　日本の劇場には二種類ある。一は普通の演劇で、他は「人形芝居」である。併し後者の劇場は、今や次第に其數を減じ、目下は大阪に其一二を有するのみで、他の都市には全く迹を絶つた。それに此芝居も劇場全體から云ふと、前者を小さくしたといふ外に何の變つた處も無く、たゞ義太夫を語るものゝ爲めに、舞臺の一部に特別なる席を設けある事と、花道を有せざる事と、舞臺は「手摺」と稱する墨色なる栴檀をもつて幾段にも區劃され、人形は横に開展せる床板の代りに、縱に立てる手摺を踏んで演舞する事が、純正演劇々場との差違なるのみ。西洋に於ても今は此術甚だ衰へ、其本家と云はれしイタリアに於てすら、ネープルス、エニスなんどに、一二の極めて劣等なる專門劇場を有するのみ。ドイツ、ミュンヘンの一劇場は、余が見たる傀儡戲場として尤も完全なるものなれど、是すら單に純正演劇々場の小規模なるものに過ぎず、特に項を設け頁を費やして研究すべき程のものでは無い。そこで東西の人形芝居については、此以上もう論及しない。扨日本に於て、純正劇場に類似のものを求むれば、他にまだ「能樂堂」、「寄席」、京阪地方に於て特に藝子の舞踏を演ぜしむる爲めに設けある「歌舞演場」が有る。併し能樂堂は演劇創始以前の古制を其儘に保存するもので、勿論劇場以外と云はねばならぬ。寄席は寧ろ落語家の座談を主としたもので、舞踏的演技の場所では無い、歌舞演場に至つては、其性質餘程劇場に近いが、規模至つて小さく、之も劇場とは別なものとして取扱はれて居る。であるから、余が日本劇場といふ時には、日本の、普通にいふ意味の演劇々場を指すものであることを承知して頂きたい。處が西洋の劇場といふ時には、余は（一）純正演劇々場（Theatre）（二）オペラ座（Opera-house）（三）ヴライアチー（Variety）若しくはミュージック・ホール（Music hall）の三種を併

せ意味する。此中（二）は日本の寄席、色物の義で、夫芝居も、力持も、其舞臺に上るけれど、近來は此場內にても、必らず一夕二度三度づゝ一幕物の演劇若くは音樂滑稽劇（Musical Comedy）が演ぜらるる上、其構造の上から云つて、純正演劇劇場と大した差が無いから、劇場の中に加へて差支が無からう。現に『近世オペラ座及び劇場』（Modern Opera Houses and Theatres）の著者エドウヰン・オー・サッシュ（Edwin, O. Sash）氏の如きも、立派に劇場の中に加へて有る。たゞ此ヴライアチーが純正演劇々場と違ふ所は、其運動場が見物席に接近して、身分よからぬ婦人の横行を許し、見物席にても帽子を被り喫烟する事の出來るぐらゐのところだ。純正演劇々場は其名の示す通り、"Legal Drama"專門の演技場であるのだが、今日にては甚だ"Legal"でない"Drama"即ち前にいふ音樂滑稽劇や滑稽オペラ（Comic Opera）をも此劇場內で演ずる事が澤山ある、イギリスではオペラが此劇場へも侵入する事が有る。オペラ座の舞臺の設備は、毫も前者に違ふ處は無いが、フランスの如き純正劇場には決して舞臺前に奏樂場を有せざる邦でも、オペラ座には必らず其設備があり、其見物席も見るよりは聽くことが主な位になつて居るから、其容積極めて大きく、英米兩國の如き純正劇場には仕切棧敷（Family Box）の數極めて少ないのと、オペラ座となると其數は夥だしい？のだ。これはオペラへ來る見物には上流の人が割合に多いため、自己の一族朋友以外の人々と入亂れて着席する事を好まず、其上オペラは演劇と違つて、同一の狂言を永き間繰返す事なく（獨、澳、伊、佛等の皇立國立及び少數の私立劇場は、中り狂言を變ゆれど、其他の劇場殊に英米の私立劇場は、中り狂言となると、四百日も五百日も打續ける）、五六十乃至二三十種の狂言を夜毎に變へて演ずる爲め、此仕切棧敷の連中は殆ど毎夜の如く見物し從つて仕切棧敷の必要を感ずる事夥しくなつたのである。此外に劇場類似なものはサーカス（Circus）カフェー！シャンタン（Cafes-Chantants）などいふものも有るが、前者は曲馬小屋、後者は女に戲れ酒を仰いで見物する寄席に過ぎぬから、別にこれには論及しまい。要するに余が西洋劇場といふ場合には、純正演劇々場を主とするは勿論だが、同時にオペラ座とヴライアチーをも意味する。尙此三者には、私立、皇立、國立、市立、共立等の差があるが、それは單に其設立の動機に存して、劇場其物の建築設備には何の關係も無い。但通例皇立、國立、市立、共立の四者は私立に比して、建築費が多いだけの事だ。

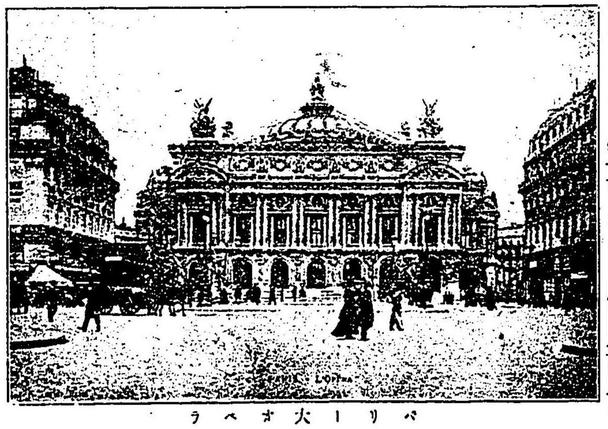
一六六五　劇場の建築　日本の劇場は他の家屋の建築に比して、絶えずいくらづゝか進歩して居たと云ひ得よう。何故ならば今より二百有餘年前、世間の多數がわづかに木造を以て滿足して居る時に於て、火防上の必要からとは云ひ、既に瓦葺土藏作りの建築法を採用し、維新後世間がまだ土藏作りを以て、最も安全なる建築法と考へて居る間に、悉く煉瓦家屋となつてしまつた。勿論之は彼れ自身からの發展ではなく、いつも時の政府に餘儀なくされたのでは有るが、兎も角も他の一般家屋よりは防火に適當なる材料を選んで居る。殊に今の警視廳の命令なるものは、中々嚴重なもので、其家屋の周圍の煉瓦壁を馬鹿々々しい程厚くせしめ、其戶には銅板などを張らせて居る。併し其建築者の中には、壁の幅を厚くした代りに、其質を麁惡にしたゝめ、少し大きい地震のある毎に、壁上龜裂の痕を生ずる劇場もあり、其煉瓦壁の內には悉く木材なるが爲め、場內から火災が起る

と大抵の劇場は、普通家屋と一般に一焦げになつてしまふ。要するに日本の劇場の建築法は、火災防禦に對しては、自衛的でなくして寧ろ他衛的だ。西洋の劇場は其國々の他の建築と等しく、石造及び煉瓦であるが、近來は鐵骨石造が流行で、イギリスの如く、一般の建築に鐵骨を採用する事甚だ遲かつた國でさへ、劇場には存外早く利用されて居る。西洋の劇場は一八八一年ウィンナのリング座(The Theatre Ring)が燒失して、四百五十人の死者を出して以來、各國共に其防火規則を嚴重にし、大抵の國では舞臺以外には、決して木材の使用を許さぬ。それに見物席、舞臺、樂屋等は一々厚い壁を以て區劃され、舞臺の見物席に向つて開いたる部分は、防火幕の使用によつて、火焔の出入を防ぎ兩者間の通路は厚き鐵の板を以て仕切られてある。舞臺と樂屋との通路も同じ方法によつて區劃され、各室共に特別なる防禦をしてある。其詳細は其等の條下に說くとして、此防火設備の世界中最も嚴重なのはアメリカ合衆國であらう。此國では近年新築せらるゝ劇場は、無論鐵骨でなければならぬ。而して其鐵骨さへ火災には溶け出す憂ひがあるとて云ふので、鐵柱は金網を以て之を包み、之をテル・コタで絡んでしまふ。階段、欄杆あらゆる鐵製のものは、矢張同樣の方法を以て包まれ、其表面を現はす事は出來ぬ。其上各劇場共に町に面して居る表口の外に、必らず六尺以上一丈以上の空地を、其橫手若くは裏口に有たねばならぬとして有る。處が此點だけはイギリス劇場規則の方が更に嚴重で、東京市のそれは更に輪をかけて居る。東京市の劇場は場の四面に一丈八尺以上の空地を有たねばならぬ。



ウィンナ・オペラ座

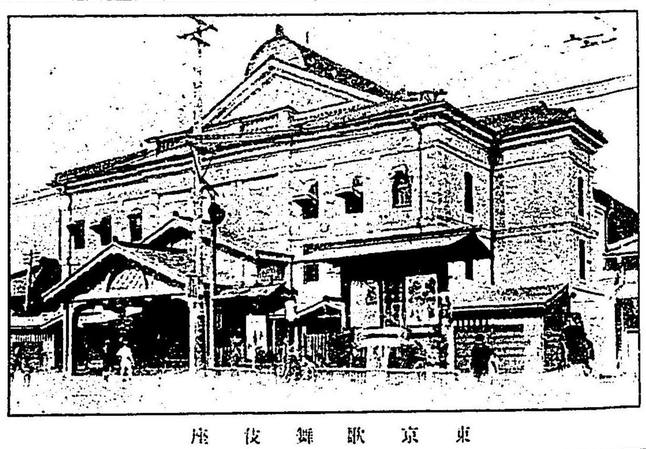
一六六六　劇場の工事費　フランスパリーの大オペラは其工事費一千五百萬圓、ウィンナの皇室劇場(Hoftheg)は五百五十萬圓、其オペラ座は五百萬圓、フランクフォルトの市立オペラ座は二百二十萬圓である。是等は皇室、國家若くは市が建設したものであるから格別としても、私立でさへ中々偉いのがある。ニューヨークのメトロポリタン・オペラ座(The Metropolitan Opera-house)が三百萬



パリー大オペラ

圓、ロンドンのコリシアム座が二百八十萬圓、同所のパレース座(The Palace Theatre)が百五十萬圓といふ經費である。但し小さい劇場になると、二十萬圓から十五萬圓位のも澤山あるが、それは大抵七八百人位の見物を收容するに過ぎぬ。日本では彼是其三倍の見物を收容し、パリーの大オペラに近い程の見物席を有する大劇場でも、十萬圓から五六萬圓で出來て居る。尤も明治四十一年に出來た東京の有樂座は二十五萬圓を費やして居るが、之は西洋のヴィアチーの摸倣であつて、所謂日本固有の劇場では無い。

一六六七　劇場の外形　日本に近來打立てらるゝ劇場の多數は、何の裝飾も無い兵營の如き西洋風の建築なるに反して、西洋の劇場の外面は、大抵十分に建築術の粹美を凝して居る。而して其樣式は申合せた樣に復興期式(ルネサンスタイル)が多い。中には其壯觀實に宮殿も凌ぐものがあつて、パリーの大オペラ、ウィンナの皇室劇場などは、世界の建築中に有數な位置を占め得べきもので有る。但日本劇場の特色は、前にもいへる如く、其前後左右に空地を多く有し、アメリカ、フランス諸國の多數劇場の如く、他の營業家屋と同じ棟の下に其入口を有つ事なく、イギリス、ドイツ、オーストリア、イタリアの多數劇場の如く、一團獨立の建築であるのは、劇場の品位を保つ上に於て誠に結構な事である。



東京歌舞伎座

一六六八　茶屋と出方　日本の然るべき都市の劇場の周圍には、必らず二三軒の「茶屋」が有る。大都市の大劇場の周圍には、十數軒の多きに達することがある。此茶屋は一團の見物案內所で、之を稱して單にした案內人は、「出方」と云つて別に場內に居る。大入場、立見場以外の見物は、是非とも此兩者の執れかの關門を潛る事なくして、見物席に入る事は出來ぬ。ところが西洋には此設備が無い。たゞ自から劇場內に在る切符賣場で、入場切符を買ふ事を欲せぬ人は、其市府の各所に散在して居る切符取次所から、買ふ事が出來る。目下の茶屋には家續きに劇場內へ入る事の出來るのと、全く懸け離れて居るのと有る。昔時は此茶屋は單に見物の案內者であつたのみならず、休座中は料理店同樣の事をもしたもので、其筋への届にも座附料理茶屋として有つた。今日では料理の方は、座に附屬の專門家があつて、之が供給をする。だから彼等は祝儀の多い客の爲めに、成るべく好い見物席を作る事と、彼等を案內する事と、彼等の帽子外套等場內で不要な品を預かるだけが、主要なる目的となつた。西洋の劇場には茶屋が無い代りに、帽子外套などは預所が別に出來て居る。フランスでは見物が冷氣の癖に見え坊だから、是非之を預り所へあづける。其爲めに此預所は廣い席下の左右に大きく出來て、黑い粗服をつけた婆さんが、「サラ・ベルナー

ル座(Théatre Sarah Bernhardt)のは鼠色」五人も六人も居る、此預所を"Vestiaire"と云ふ。この婆さん達はフランス流に矢鱈に御祝儀を欲しがり、終局の一幕前には、「旦那、御召物をもつて参りませうか」と推賞をして又金を取る。イギリスでは立派な紳士が、大抵席まで外套帽子をもつて入るから、外套預所(Cloak room)は何の座でも小さい。それに一は祝儀をやらなくても、フランス流に催促などはせず、ヒズ・マヂェスチー座などでは、場内の何者へも一文たりとも遣つて下すつては困る、座主を扶けて此趣意を貫徹さして呉れなどゝ、方々へ貼出して在る。遣つてならぬ事は無いが、日本流フランス流でないから、イギリス劇場へ入ると心地がよい。それにパリー劇場の案内兼番附賣(Program woman)は、日本の遣手婆見た様な、太つた汚ない老婆が多いのに、ロンドンのは大抵妙齢な美人で、黒の着服に白の前掛、物腰も柔和で親切で口数を聞かず、祝儀でもやると吃驚した様な顔をする至て無邪氣なものが多い。

一六六九　劇場の入口　我邦の昔の劇場の入口には、「鼠木戸」といふものが有つて、其處から入ると大きな土間が有る、

之を「大間」といふ。其左方に「仕切場」があつて、之を座の支配人會計方など、樞要な位置の人々が居る室が有る。それに接して端番といふ出方の見張所がある。處が今日は此鼠木戸が撤退されて、歌舞伎座は西洋風の玄關がついた。明治座も西洋劇場で能く見る硝子張の庇が出來場の見物席の大部分はいくらか地面より低くなつて居る。フランスの多數劇場の入口は地面を並行して居て、其土間はイギリスと反對に大抵二階の上に在る。併し近來新設の劇場は、大抵イギリス流に地面と平行した建築にするのが多い。イタリアは古い建築のオペラ座の外は、大抵イギリス的だ。ドイツも新らしい劇場は、大抵地平線上に土間を有つて居るが古い劇場になると入口の階段が高い上に、土間までが二階になつて居る。そこで火災の時に客の逃道を多くする爲め、巍然たる大建築の窓々から、鐵製の階段が附いて居て、外觀の美は全く損はれて居る。アメリカは其イギリス式なるは云ふを待たぬが、例の防火規則の嚴重な爲め、鐵の階段は窓々からドイツ流に投出されて居る。

一六七〇　見物席の設備　日本のは「土間」、「桟敷」共一枡づゝに分たれ、土地によつて違ふが、二人、四人、若くは

六人といふ人數が一團となつて、其一枡を占領せねばならぬ。最も上等の場所が「東西桟敷」で、桟敷の階下を俗に「鶏」といひ、其下段を「高」といふ、高土間の略にして、更に其下段を「新高」といふ。舞臺と相對する桟敷が「正面桟敷」で、此等の桟敷に三面を劃られた階下の廣い場所が即ち「土間」である。西洋では國々によつて、見物席(Auditorium)の設備が違ふから一樣にはいへぬが、土間はイギリスの"Orchestra stalls,"(單に"stalls,"と云ふ)フランスの(Fauteuils de orchestre)に當り、東西桟敷はイギリスの"Stage boxes,"或ひは"Family-boxes"(單に"boxes,"とも云ふ)、フランスの"Avant-scène des premières loges"に當る。但しイギリスの"Box"即ち仕切桟敷は、多きも片側に三階のそれが三列宛あるに過ぎず、少ないのは兩側合して六枡に過ぎぬ。殊に三階は至つて見悪いから、日本の上等桟敷の樣には珍重されぬ尚是等の桟敷の一席を、イギリスでは"Royal box"とも云ふ、折々貴顯方の御見物ある時、此席に入らるゝ爲めに、ドイツ、オーストリアの皇室劇場では、此桟敷の或席に王冠を刺繍したる帛を掛け、其皇室席なる事を示す、而して常に平人の入込むを

も許す。尚此桟敷の外に正面に、更に大きい、更に立派な桟敷をなし、國賓でもある時の用心席としてある。フランスの(Loges)が前記のに限らず、土間に接近した所謂鶏的桟敷から、三階まで枡になつて居る桟敷が澤山あつて、種々な名目がある、今一々記す餘白は無い。併しイギリスは前記の仕切桟敷以外は、土間も桟敷も悉く椅子一脚が單位で、二階桟敷を"Grand circle,"若くは"Dress circle,"と云ひ、三階を"Balcony"又は"Upper circle,"と云ふ。フランスにも前の場所がある。二階桟敷のを"Fauteuils de balcon"と云ふ。大入場(Gallery)はフランス、イタリア兩國の純正劇場及び他の諸邦でもオペラ座の多くは五階の上、イギリスでは四階の上に在る。純正劇場ではイギリス、フランス共に尚一つ高等大入場とも云ふべき場所が在る。之をイギリスでは"Pit"フランスでは"Parterre"と云ふ。大抵土間の奥、日本でいふて「前舶」といふ場所に在る。こゝは極見好い土割合に、席料が安いから、見物は開場前一二時間も前に入りのある芝居になると十二時間も前から、其入口へ詰めかけて、其席を占領し

たがる。處がドイツには特別に仕切桟敷などを置かず、總ての席が舞臺面と並行して、其席の遠近によつて價を異にして居るのがある。昔のギリシア劇場の見物席を應用したもので、シャアロッテンブルヒのシルレル座(Schiller Theatre)ベルリンのカンメルスピール座(Kammerspiele)バイロイトのワグネル・オペラ座(Wagner Operahouse)などがそれで在る。西洋では斯くの如く全然椅子一脚を單位として居る劇場もあれば、表面は一枡に分れて居る仕切桟敷でも、時には矢張一脚の椅子を切賣にする劇場も有る。思ふに日本人は家族本意であるから、土間の如き平民的見物席でも、四人六人といふ人數で一枡を買ふ事多く、西洋では個人本位であるから、貴族的桟敷でさへ、椅子一脚を賣る場合が少くないのだ。要するに平民的で且つ便利な新案を實行するに敏捷なは、ドイツとアメリカとで、フランスの桟敷が一枡毎に壁を以て仕切られて有る爲めに、舞臺に近き桟敷の幾つかは、前側に座せる二人の見物以外は、舞臺の半分も見得られず、殘りの四人は壁に貼付けてある鏡によつて、僅かに舞臺の半を見るといふ馬鹿々々しい構造に滿足して居るのに、アメリカの桟敷の或者

は、其半以上土間の上に衝出して居て、舞臺のあらゆる隅々まで見る事が出來る。見物席に於る日本の特色の一つは、土間及び棧敷の一隔に高い席があつて、仕切場（イギリスの "Manager's room" に比すべきか）から派遣された男達が、場代を拂はぬ見物の有無を嚴重に檢覈して居る。之を「高場（タカバ）」といふ。劇場の當事者が直接に見物を扱はず、茶屋と出方とに其扱ひ方を一任して居る日本の劇場では、彼等の胡魔化しを避ける爲め是等の用意が必要なのだ。之を目して「高場（タカバ）」といふ。處が西洋の劇場では、入場切符を持つた見物の外は、或場所以内へ入れぬから、全くかゝる必要は無い。但しフランスでは、劇場の收入の一部は、政府之を取立てゝ慈善事業費に宛てる。それに脚本協會といふものが有つて、作者に代つて其脚本料を取立てる必要がある爲で、座主の代理者と共に、三樣の意味を代表した紳士が三人、一卓を擁して見物から切符を受取つて居る。近來脚本協會の代表者は、翌朝集金に歩く事に改めたが、集札の場所には今以て三人の燕尾服の紳士が並んで居る。

一六七一　見物席の形狀　日本では眞四角で舞臺と兩々相對するだけで有るが、西洋の劇場は出口が少い上に、幕の明いてる中は、見物席の燈火を消してあるのが多いから、蠟燭か石油の燈火をつけて、出口々々を容易に認め得られる樣にして有る。アメリカでは見物席構造の略圖を書附けに摺つて見物に示す事になつて居る。

一六七二　見物席の容積　東京の歌舞伎座の見物席は、殘らずで（立見場をも合算して）千八百八十人、明治座が千六百五十六人、本鄕座が千八百五十人である。こゝに注意すべきは、日本の劇場の多數は、見物席の奥行百尺とあるのはなく、其の高さも三階以上あるのは無いのに、二千近くの見物を收容し得る。處がパリーの大オペラは見物席の奥行百七十三尺、高さ六階に及ぶのに、わづかに二千百五十六人しか收容し得ぬ事である。序でに西洋の劇場中大きいのを擧ぐれば、

コリシアム座（ロンドン）……四千人。
メトロポリタン、オペラ座（ニューヨーク）……三千二百人。オーデトリアム（シカゴ）……四千二百人。パレース座（マンチェスター）……三千六百五十人

などであらう。最も小さいのは今日の處ベルリンのカムメルスピール座で、たつた二百九十人しか容れ得ぬ。これにも拘らず、此座は設備の整つて居る點、狂言の進歩して居る點、運動場食堂等の廣い點などでは、ベルリン中屈指の劇場である。併し目下西洋で尤も多く建築されるのは、先づ千四五百人位を收容する劇場であらう。

一六七三　見物席の裝飾　日本の見物席は、大いに白木の戸を背にし、緋の毛氈で前の拘欄を掩ふた棧敷に包まれて居るのみで、殆んど何の裝飾も無いのと云つてもよろしい。明治四十一年に改飾せられた歌舞伎座は、大分綺麗になつたが、此の座の天井の伽陵頻伽の繪と、パリーの大オペラのルヌボーが筆に成る天井の壁畫とを比べると、丁度日本の劇場と西洋の劇場との好い對照になる。西洋の見物席の入口があるだけに過ぎぬから、自然音響といふ事に、念を入れる氣も出るのだが、日本の樣に見物席の二方は、板戸一枚……それも時々開放つて在る……で直ぐ屋外へ出られる樣な建築では、音響の研究の餘地が殆と無い。併し板戸一枚蹴放せば、忽ち屋外へ飛出し得るといふ此見物席の設備は、地震の多い國土へ、燒け易い材料を以て建てられてある日本の劇場としては、洵に好都合で、其爲めに防火の設備も、極く簡單に濟す事が出來る。西洋の劇場は出口が少い上に、幕の明いてる中は、見物席の燈火を消してあるのが多いから、蠟燭か石油の燈火をつけて、出口々々を容易に認め得られる樣にして有る。アメリカでは見物席構造の略圖を書附けに摺つて見物に示す事になつて居る。

一六七二　見物席の容積　東京の歌舞伎座の見物席は、殘らずで（立見場をも合算して）千八百八十人、明治座が千六百五十六人、本鄕座が千八百五十人である。こゝに注意すべきは、日本の劇場の多數は、見物席の奥行百尺とあるのはなく、其の高さも三階以上あるのは無いのに、二千近くの見物を收容し得る。處がパリーの大オペラは見物席の奥行百七十三尺、高さ六階に及ぶのに、わづかに二千百五十六人しか收容し得ぬ事である。序でに西洋の劇場中大きいのを擧ぐれば、

コリシアム座（ロンドン）……四千人。
メトロポリタン、オペラ座（ニューヨーク）……三千二百人。オーデトリアム（シカゴ）……四千二百人。パレース座（マンチェスター）……三千六百五十人

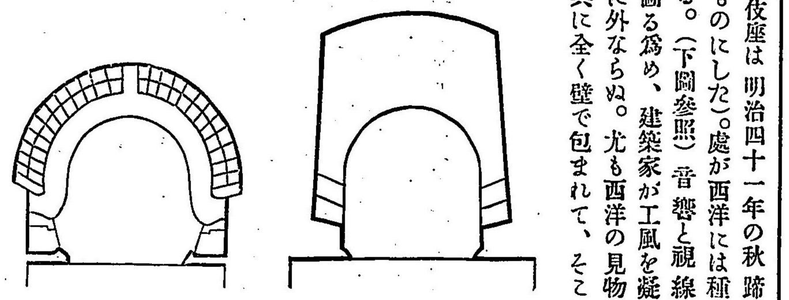
などであらう。最も小さいのは今日の處ベルリンのカムメルスピール座で、たつた二百九十人しか容れ得ぬ。これにも拘らず、此座は設備の整つて居る點、狂言の進歩して居る點、運動場食堂等の廣い點などでは、ベルリン中屈指の劇場である。併し目下西洋で尤も多く建築されるのは、先づ千四五百人位を收容する劇場であらう。

一六七三　見物席の裝飾　日本の見物席は、大いに白木の戸を背にし、緋の毛氈で

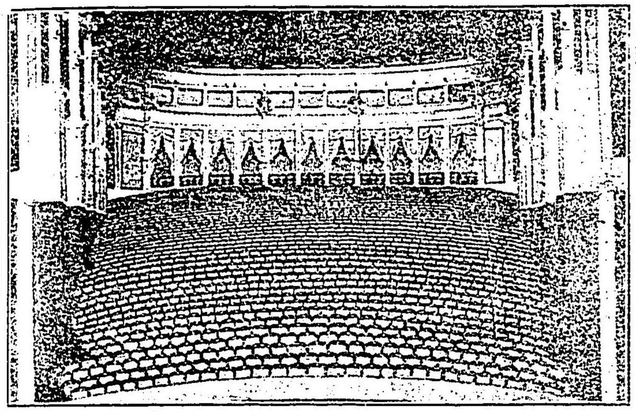
ロンドン・コリシアム座
イヤリス風劇場見物席

ミラン・スカラ座
ラテン語國風オペラ劇場見物席

西洋劇場見物席の形狀圖

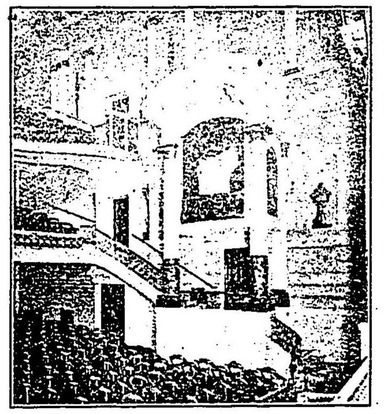


物席へ行つて、先づ第一に人の目を驚かすのは、舞臺の前懸りプロセニアム（Proscenium）である。プロセニアムは舞臺を一面の額とすれば、まあ其縁の様なものであるから假に額縁と譯して置かう。之は大理石、テルコタ等の材料を、名工が意匠を盡し手腕を揮つて彫刻したものが、モザイクなどで出來たもので、



パイロイト・フェストネルヘ座

異式のオペラ座



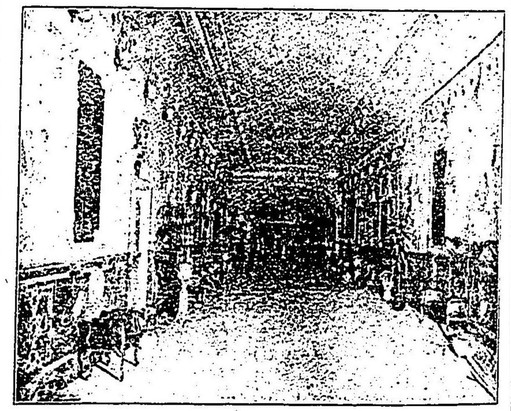
ロンドン・スカラ座

最も清新なる異式劇場の王室席

文藝の擬人的佛像で飾つたのもあれば、月桂樹の葉を浮彫にしたのも有り、古代の紋様、近世の彩文、金碧燦爛として、我を忘るゝ心地がする。此物として舞臺に屬しながら、また見物席の裝飾となり、其彫刻の紋様色彩棧敷の一部若くは天井に流れ、大に見物席の美觀を增すのである。棧敷は此額縁の一部とも云ふべき金製の彫刻物と、金糸の刺繍を施せる天鵞絨などの幕をもつて飾られ、壁は大抵舞臺の幕と同色の（多くは牡丹色若くは濃綠色）天鵞絨もて張られ、天井は名畫家の心血を注げる大畫を以て飾られる。此天井から吊されてる電氣燈も、美觀を添える一つになつて居るが、近來アメリカの二三劇場では、幕の明いてる間だけ眞暗にして置いて、幕間毎に烈しい光を見物の目に與ふるは好くないと云ふ處から、中央の燈光は磨硝子の玉に包んで其光を薄くし、尙三方の棧敷の拘欄の底から、天井に向つて鈍い光を發射せしめる。舞臺に於る悲風慘雨一過して後、驚の様な穩かな言葉を聞いて此光に對すると、身は春の曉夜月下にさまよふ心地がする。要するに西洋の大劇場の見物席をば、容易な言葉を以て語り盡さんとするのは、容易な事業でない。上圖によつて其一班を偲ぶ方が捷徑であらう。

一六七四　運動場　日本の見物は其見物席に於て、食事も出來る、喫烟も出來る、酒も飲めれば、茶も呑める。眠くなれば居眠りをし、暑くなれば羽織を取り、肌を脫ぐ人さへ有る。こんな自由不羈な天地をもつてる人たちが、運動場の立派なものを必要としないのも無理は無い。日本劇場中で、最も廣く、最も清潔なのをもつてると云ふ歌舞伎座の運動場も、其實棧敷の裝飾も何もない四角形の室に、屋臺店的食物屋や、花簪屋などが、少しばかり並んで居るだけの事、食つても〳〵一杯にならぬ豪食家の腹と、役者の紋を光榮の勳章の如くに思ふ浮氣娘の

目を喜ばしめる外には、何一つ美的快感を與ふる者とては無い。ところが西洋の大劇場になると、各國皇室の舞踏室以上の宏大さ美麗さを有して居るのがある。パリーの大オペラの運動場（Foyer）の如きは、長さ二十九間一尺、幅七間、高さ九間五尺、天井は名畫を以て飾られ、床には種々なる彫刻物を排す。パリーの着倒れ國民、幕間毎にこゝを練り歩いて、其容貌と、其服裝とに誇るのである。ウィンナの皇室劇場も、また是に劣らぬ位の立派なものを有つて居る。併し是等は國立皇立にかゝるもの、時には國賓應應の庭とする必要もあるから、此準備あるも道理だが、玆に示す運動場の如きは、アメリカの一私立劇場のに過ぎぬ。しかも大理石を床とし、名畫と明鏡とを壁とし、路易十六世式の絹綱を極めたる裝飾の大運動場を有して居る。近來アメリカに立つ劇場は、前にも云つた通り世界の劇場の粹を萃めやうとして居るから、どんな小さな劇場でも、必らず運動場をつけるのみならず、見晴場（Loggia）でも、階段其他の場所でも十分に裝飾し、其上に讀書室、應接間、婦人化粧室、喫煙室などを別々に設けてあるのも有る。不思議なのは其本家とも云ふべきイギリス劇場

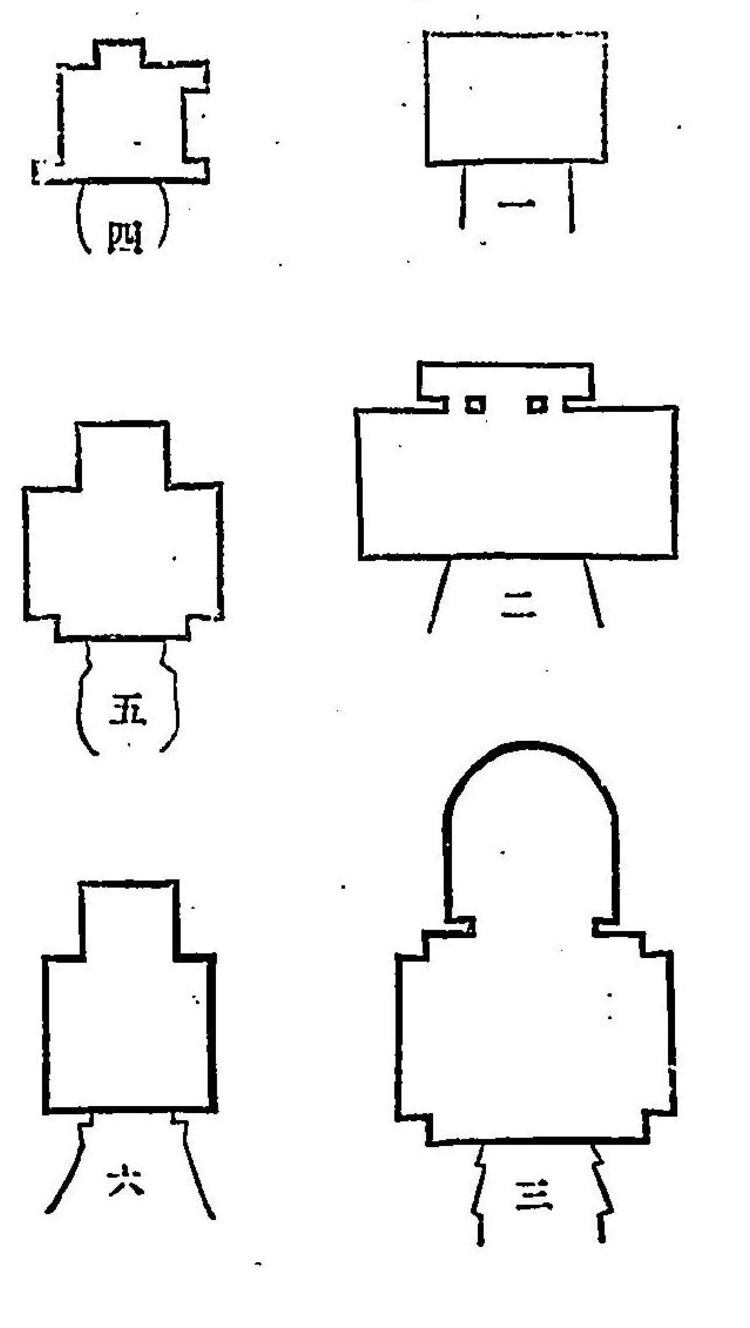


ボストン・グテー座運動場

が、存外是等の設備に冷淡な事で、見物それ自身も餘り運動場歩きをしたがらぬ。其代りには幕間になると奏樂處（オーケストラ）で盛に奏樂をやる。それから西洋の劇場内には、日本の様に種々な食物屋は無い。大抵運動場から直ぐ行ける一室に、一箇若くは二箇の酒場がある位の事で、そこでは、四五種の酒と、レモン水、ラムネ、サンドウヰッチ、少許の菓子位を賣るに過ぎぬ。たゞドイツでは興行時間が丁度夕飯時に初まる處から、見物は夕飯前に劇場へ行きそこで二三片の冷肉に腹を拵へ、歸宅の後ゆる〳〵食事をする習慣になつて居るから、運動場は一時兼食堂になる。先づこれで見物側に屬する劇場の大略を說明した。進んで舞臺即ち演臺の側に屬する必要な事を概說しよう。

一六七五　舞臺の構造　わが邦の舞臺の間口が近年に至り、十二間の十一間のといふ馬鹿々々しい廣さになつた事は前に云つた。處が西洋の劇場中、純正演劇の演技場としては廣過ると云はれて居るウィンナの皇室劇場の舞臺面でさへ七間に過ぎぬ。世界第一に舞臺の大きい劇場としてあるパリーの大オペラでさへ八間四尺に過ぎぬ。但日本の舞臺は横に開いて居るだけ、縦に縮つて居て、舞臺端の幕の高さは高くて一丈七八尺であるのに、七間々口のウィンナ皇室劇場は三丈七尺、大オペラは四丈五尺といふ高さで有る。此舞臺端は、日本のは薄い幕一枚で、見物席と劃られるのに過ぎぬのに、西洋のは前に云つた額縁で劃然見物席を仕切つて居る。尤も日本のは舞臺から「花道」といふものが、二條（「下手」即ち舞臺の右方にあるのは「本花道」、「上手」即ち左方にあるのは「假花道」又は「東の歩み」とも云ふ）も見物席へ衝出して居るから、縦令此額縁があつた處で、一寸締りがつ

きかねる。今後西洋風の見物席が日本の舞臺を支配しようとする時に、第一に衝突を起すのは此花道であらう。西洋の舞臺の間口は彼額緣の裏で更に左右へ開展する。パリーの大オペラは額緣の間口がわづか八間四尺であるのに、其裏では二十八間五尺、一寸三倍半になつて居る。處が日本のは舞臺端から一間半ばかり奥へ引込んだ「大臣柱」で一旦縮まり、其裏へ入つて又開くが、それも總體で四五間に過ぎぬ。奥行も新富座は九間、明治座は七間餘に過ぎぬのに、是等の劇場よりは四五間づゝも舞臺端の間口の狹い西洋の劇場が、十七間の、十五間のといふ奥行をもつて居る。パリーの大オペラなどゝ來ると、舞臺だけの奥行が十四間半、それに必要に應じて其一部の戸を排すれば、舞臺は直ちに樂屋の舞踏室に通じ、其總計が二十六間の深さに達する。それから日本の劇場は床板から「簀子」（天井の義、英語のGrideloon）まで、尤も高いのでも三丈位のものだが、西洋のは二丈四尺から四丈位の背景幕を見物の目に邪魔にならぬ樣に引上げて置く必要があるから、高いのは十一丈、極低いので四丈五尺はある。東西の高低大小はそれとして、日本の舞臺の一の特色は「大臣柱」である。之は前に引用した『南水漫遊』にもある通り、小屋掛時代の遺物で、其柱の前へも舞臺が出來、更に其前へのみ見物を置く今日の舞臺となつては、とんだ邪魔物になつた。要するに日本の舞臺は二個の舞臺を附着した樣なものだ、即ち（一）は舞臺端から大臣柱迄幅極めて廣く、奥行極めて淺い舞臺で、（二）は大臣柱から奥の方、幅稍狹く、奥行は大分深い舞臺である。西洋の劇場中イタリアのそれに稍似て居る。日本の劇場は此（一）の上手側面に二階を設け、其階上を「チョボ床」（義太夫語りの席）とし、下手側面にも之に對する二階を作り、階下を「御簾子」（若くは「下座」、奏樂處）とする。階上は平常使用する事とては無いが、大入の時にはこゝにも客を入れて、仕切場連中の收入を増す。併し近來は此階上を「御簾子」の座とする劇場も有る。

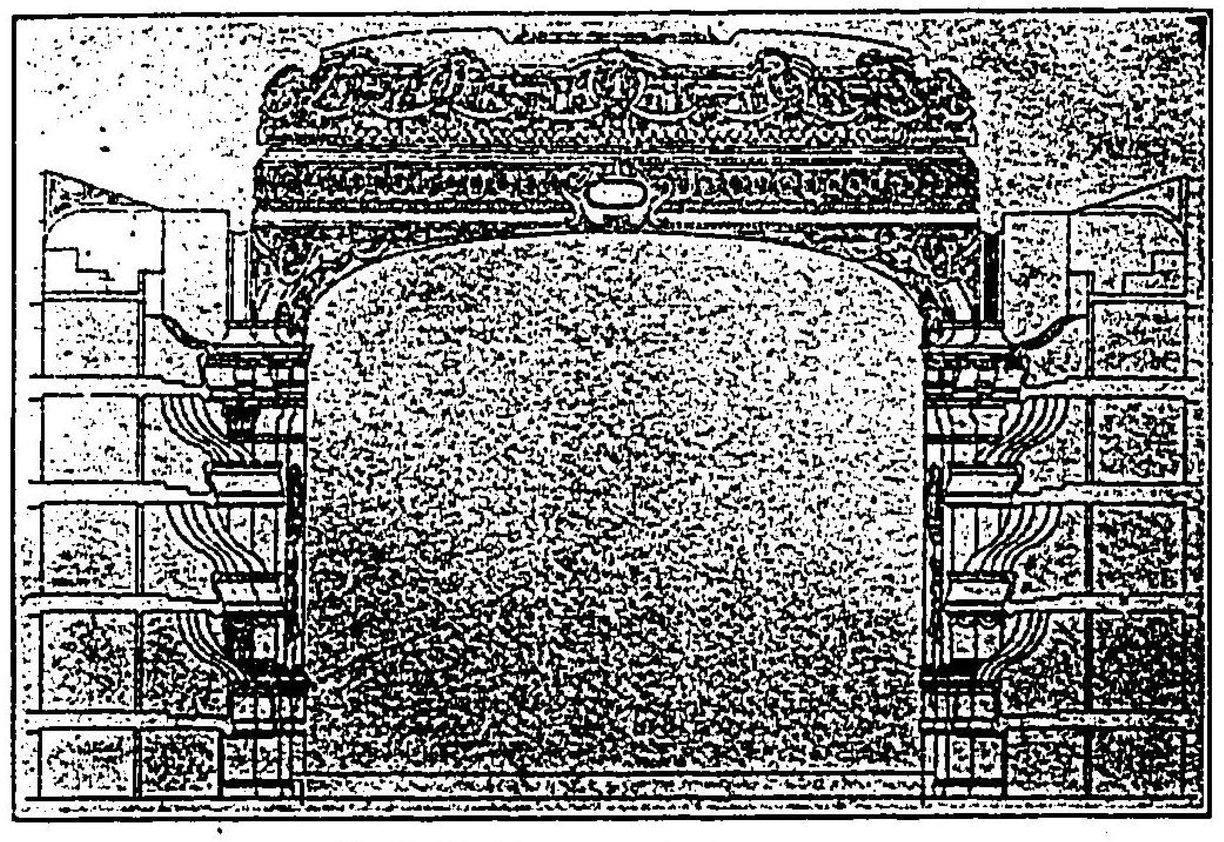


東西劇場舞臺圖

（一）東京歌舞伎座
（二）パリー、オペラ座
（三）聖ペテルブルグ皇室オペラ座
（四）ロンドン大符席帝國座
（五）ウィンナ皇室座
（六）同皇室オペラ座

一六七六　額緣　見物席から見たそれの事は既に語つた。通例幅は二尺から三尺廣いのは一間以上に及び、中にはそれが二重になつて居るのも有り、又ウィンナのアスフェリア（Asphieria）氏の考案に成る上下自由の額緣を用ひて居る劇場もある。此大さによつて見物席の大小も極り、此彫刻色彩によつて見物席の裝飾も定まる。所詮此物は、建築上よりいへば劇場の鍵で、藝術上よりいへば、人間の想像と實在、詩と俗との境界線である。

處がパリーの大オペラでは此境界線内へ棧敷を設けて見物を入れて居る。實在が想像の境を蹂躪して居るものだ、詩的感想は破られ易い。一九〇六年此座の座長が變ると同時に、此棧敷を撤回する筈であつたが、今果して如何。日本でも維新前の劇場には、之と同じ式の「吉野」といふ棧敷が、大臣柱の兩側にあつたと云ふ。其吉野と名けたのは、釣枝の櫻の外には何の背景も見えぬと云ふ意味からである。イタリアでは此額緣が、舞臺端より餘程奥へ引込んで居て、其兩側面には大な棧敷が有る。だから俳優の多數は、額緣を乘越して見物の前で踊つて居る。それから此國及びフランスの劇場の舞臺端は、大抵圓形を成して居るが、イギリスのは悉く直線になつて居る。



パリー大オペラ舞臺額緣

一六七七　奏樂場　オペラの舞臺と見物席との中間に、一區を劃してこゝに百人内外の樂人が控えて居る、之をオーケストラといふ、奏樂場の義である。處がイギリス、アメリカ兩國では純正演劇々場でも之を置く、但し其樂人の數はオペラのに比して三分一、四分一、五分の一しか無い。ラテン語國民の純正劇場には、決して之を置かぬ習慣になつて居るが、折々例外がある。一九〇六年の春、パリーの第二國立劇場オデオン座（L'Odeon）で、故ゾラ（Zola）氏の『アベ・ムレーの罪』を演じた時、殊に舞臺前へ大奏樂處を設けた事がある。近來は隱底奏樂處（Hidden orchestra）と云ふのが流行り出して來た。バイロイトのワグネル座で、ワグネルの理想を實行し、樂人を悉く幕外の床下の一室に隱して了つたのから初まつたので、イギリス、アメリカの劇場には之を採用したものが大分有る。演劇の如く見るといふ事が、主なる目的の一である場合には、此隱底奏樂處は適當な設備である。ロンドンのヒズ、マヂェスチー座、ベルリンのレッシング座（Lessing Theatre）などでは、普通の奏樂席をわざ〳〵橄欖の葉で隱して居る。

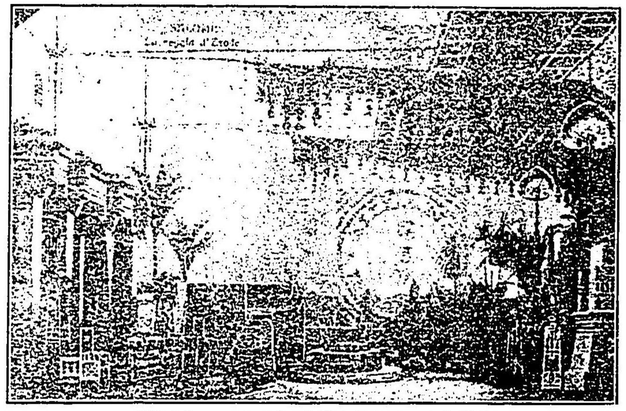
一六七八　幕　日本の舞臺は前にもいへる如く、縱に縮まつて横に廣がつて居る。之に對する幕が、横から引るゝ習慣になつたも無理は無い。西洋のは横に狹く縱に伸びて居る。幕（Curtain）が上から降りて來るものと極つたのも至當な譯だ。前者のは一座にたつた一張の緞帳を除くの外は、大抵の薄い金巾などであるから、一所に疊んで置いては幾十張でも引出す事は出來るが、後者のは大抵カンヴァスへ名畫家が描いた綿幕（其模樣は幕を金糸の紐で縛り上げたところとか、往古の芝居見物、或ひは種々な美術の神々の遊び戲るゝ處とか云ふのが多い）で、疊むわけには行かぬから、舞臺の上の空地へ吊つて置く。若し此に幕を日本流に、五十張も六十張も吊下す事になつたら、舞臺の上は幕だらけになつて、何の背景をも飾る事は出來まい。西洋の大劇場には、此幕の外に中央から左右に

裂ける幕をも有つて居るのがある。此幕の地質は大抵天鵞絨で、それへ金糸の刺繍のあるのが多い。田舎芝居へ行くと幕間に、幻燈で商品の廣告をする事は有るが、日本の様に廣告幕や、藝者待合の名を五六十人と連署した幕などは無い。其代りに歐米の都市の多くの劇場は、必ず防火幕を有つて居る。之には鋼鐵と火浣布との二種類あつて、若し舞臺に火災の起つた際には、此幕を卸してさへ了へば、火煙は少しも見物席へ侵入せぬ方法になつて居る。ロンドンでは宮内大臣からの命令で、一晩に一度以上此幕を下し、見物に其有効なることを示す事になつて居る。此幕の中で近來尤も有効と認められて居るのは、鋼板と火浣布とを貼合せたものである。尚西洋の舞臺は無數の背景幕（Cloth　若しくは　Iron）を釣つてあるから、火がそれに燃えつくと手の附け様が無い。そこで此背景幕やら、舞臺端の幕やらに防火材料を塗つてあるのもあるが、大抵は舞臺の四隅は勿論、是等の幕と幕との間に、强力なる噴水器を仕掛けて、さあと云ふ時には大雨を降らせる設備になつて居る。それからイギリスアメリカの新築劇場では舞臺の上に引窓をつけ、火焔が舞臺中に廻つたら、此窓をパッと開く。と、火焔は悉く此窓から噴出してしまふといふ設備だ。尤も日本で此式をやられたら、近所の木造火屋は此上も無い迷惑であらう。

舞臺の床板　日本では昔から、檜舞臺といふ位で、檜の一尺幅位の厚板で張つて在る。此木材は最も防腐の力が强いので選んだものださうな。併し日本では背景を飾るのに一々鎹を打込み、立木杯は其度毎に一々穴を穿るから、床板は穴だらけで實に汚ない。西洋のは幅三寸位の板を細かく張つたもので、重い背景は上から立てうといふ書板は、裏に着いてる鐵の細い棒を、小さな捻釘か、鐵の重い「下駄」を穿かせて止める事にしてあるから、殆んど疵の痕が無い。それから西洋の舞臺は、大抵見物席へ向つて一呎に半吋宛の輕い傾斜をして居るから、見物の目には奥の方まで能く見える。併し日本には廻り舞臺といふものが有るから、床板は是非共平坦にして置かねばならぬ。

一六八〇　廻り舞臺　西洋でも此廻り舞臺を使ふ劇場がポツ〳〵出て來た。ミュンヘンの皇室劇場、ベルリンのカムマースピール座などで用ひて居るのは、日本で云ふ「鍋蓋」式（普通の舞臺の上へ其廻る部分を載せ置き、鍋の蓋をば板の上にて廻轉する如くするもの）に近いのだが、倫敦のコリシアム座で用ひて居るのは、電氣仕掛で其設備に十一萬圓を費やし、二重廻轉「蛙の目」廻し、一時間二十四哩の速力を有して居る。本家の日本では檜の下の力持二三の勞働者が、支柱を肩にあてゝウントコ卷いたと呻つて居る中に、出店の西洋ではこんな大袈裟なものにして了つた。

一六八一　セリ出し　日本のは作者並木正三が、寶暦年間に廻り舞臺と共に發明したものだが、爾來こゝに百六十餘年、一向進歩はして居らぬ。之も例の檜の下の力持達が押上るといふ迂遠な仕掛に過ぎぬ。日本では此穴を「切穴」と云ひ、英國では「墓穴」（Grave trap）と云ふ。『ハムレット』の狂言で墓穴に使つた所から、終には一般の總稱になつたのだ。處が今日の西洋劇場の多數は、此墓穴の利用を大に擴張して、舞臺中の大部分がセリ上げセリ下げの仕掛になり、俳優の身體の出たり消たりなどは何でも無い事、大船が一瞬時に海底へ飛込み、機關が見る〳〵空中に浮むなどゝ云ふ奇觀も自由に行はれ、幕間には舞臺に不要な小道具大道具を、樣の下へ持運ぶ仕事までも勤める。



歌劇『ヤロメル』舞臺飾付（シンシナカ座）

此至便な仕掛を扱ふに（一）人間の手に依るもの（二）電氣仕掛のもの（三）水壓仕掛の者の三種ある。ウィンナのアスフェリア氏の發明にかゝる水壓機械は最も精巧なものだ。ブタペストの市立オペラ座、シカゴのオーデトリアム座抔之を用ひて大仕掛を見せて居る。

一六八二　奈落　舞臺の床下をいふ。

舞臺裝飾

日本では「奈落」、又は「Mezzanine」、イギリスでは「Cellar」と云ふ。日本のは人間の丈が十分に立たぬ位低いもので、例の廻り舞臺と、セリ出しに必要な背景の準備の外には何にも無い。併し花道へ通ずる道だけは、割合丈も高く、清潔である。西洋のは前項の水壓仕掛などが設けてあるので、中々深いものだ。パリー大オペラの如きは、其深さ四十六尺、五階になつて居る。極小さい劇場でも一丈より淺い奈落はない。

一六八三　背景　日本では之を「書割」といひ、イギリスでは「Illusion」といふ。日本のは人物「貼物」と稱する襖の如きもの、山水草木種々の物象を描いて立並べたものが、其基礎で、「家體」即ち家屋、宮殿障子唐紙等に至るまで、粗末ながらも日常あれ〳〵が使用するのと、殆ど同じ物を用ゐる。其大さ丈は普通の物より稍小さくしてあるが、之は周圍の物體を小さくして、俳優を大きく見せやうといふ妙な考から起つたのだ。西洋にはカンヴァスに描いた繪幕を天井から吊下したのが、背景の主要部分で、其兩端（Wings）はそれに調和を保つ光景の「貼物」（これも皆カンヴァスを用ひる、「Wings」は今や此貼物を意味することになつた。たゞイタリアの旅俳優だ

西洋劇場舞臺飾付の圖

けは、紙に描けるのを持歩き、劇場に在る木枠へ鋲止にして用ふる)、若くは前より組立てる宮殿山林等の「家體」(Flat)を以て、巧みに隠される。而して是等の道具を床板に密着せしむるには、前にも云つた様に鐚を用ひぬから、日本の様に喧しい物音が見物席へ侵入しはせぬ。それから日本の二重と同じ物が有る。之を(Mostrum)と云ふ。近來西洋で新たに行はれる背景幕にパノラマ幕(Panoramic scene)と云ふのがある。長いカンヴァスに數場の背景を描き、其兩端は常に舞臺の兩側に卷き納め置き、一場毎に必要なる背景畫を以て、舞臺を背面から包んでしまふ設備なのだ。是等背景に變化を與ふる仕掛(Flies)に至つては、實に千態萬狀幾百貝を費やすも盡すことが出來ぬ。日本に於ても「仕掛もの」と云つて、極めて古くから發達したが、其進歩の著しくないのと、劇曲中の事件の必要に應じた仕掛では無く、たゞ徒らに見物の好奇心を惹かんとするが如きものが多いから、今日の見物には幼稚の感が起り易い。西洋の は晩近電氣學の進歩せしため、之を多く利用して、殆ど自然を奪ふが如きもの有るため、少くとも俗眼を驚かす事夥だしい。日本でも近來大分西洋式背景を用ゆる事になつた、わが固有の「仕掛物」に應用したら、面白いものにならう。

一六八四　背景畫家　日本では之を大道具といひ、西洋では背景畫家即ち(Scenic painter)といふ。日本では東京の長谷川勘兵衛、數代相續いて殆ど東京劇場背景の全權を握り、自家の一族門弟各座に專屬して、獨占の觀がある。併し放山本芳翠氏本郷、明治の兩座に、洋式背景を輸入してより、放北村金次郎氏の亦兩座に筆を揮ふあり、近頃は和田、岡田の兩畫伯、頻りに明治座に其手腕を試みられる。西洋のは皇立、國立などになると其座專屬の背景畫家を置くが、大抵は別に自己の畫室を有して、各座の注文を待つて居る背景畫家に賴む。だから一晩五幕の狂言、幕毎に違つた畫家の手に成る事がある。前者の畫室は大抵劇場の一部に在るのに、後者のは大抵郊外近くに在る。畫家以外多くの道具方(Stage-hand)を備ひ、例の背景幕やら、兩袖の家體やら立派に作つて、日限迄に舞臺へ持込む。と、そこには劇場に屬する道具方や下働き(Stage-hand)が、舞臺主任の監督の下にそれを飾る。沙翁劇などは場數が澤山あるから、釣下す背景幕計でも二十枚以上になる事がある。如斯掛離れた處で、悉く切組んで來るから、舞臺の附近に仕事場は入らぬ樣なものだが、(劇場内に畫室を置くものは別として)、矢張臨場の必要物、破損の修繕の爲めに、道具方室(Carpenter's room)を有つて居る、此外に小道具室(Property room)といふが有る。こゝでも種々拵へる爲め、共に火を使ふ處から、火防上厚い壁で他の諸室と嚴重に離隔されて居る。日本では今日の處、舞臺と見物席とを大道具の仕事場として居る。西洋では劇場中尤も美觀と誇る見物席が、工作場になるなどは面白い對照である。アメリカでは劇場によつて、舞臺で大きな背景を作る事も無いではないが、道がに見物席を使ふ事は無い。

一六八五　簀の子　日本では舞臺の天井を「簀子(スノコ)」といひ、イギリスでは"Gridiron"若しくは"Gridiron"いふと。前者は前にもいへる如く床を離るゝこと丈高からず、其使用の道も雷鳴、電光、降雪、降雨、宙乘位の事で、至つて少ないが、西洋のは何れも中々高く、其上背景幕を吊る綱と、夫を廻す滑車とを以て一杯になつて居る。而してこゝへ吊上げた幾百條の綱は、滑車を廻つて更に舞臺の左右側　床を離

る二丈四五尺位の處にある足場(Flies)に取らるゝ。こゝに下働きが大勢居て、必要なる背景幕の扱ひをする。此足場の人數から舞臺上の勞働者全部を合すると、地方の小劇場でも三十人の人手は要する立派な劇場になると、百人から百五十人、二三百人以上にも及ぶ。處が、日本の首府の大劇場では、長谷川の職人がわづか十五六人位でやつて居て、其仕事は一層複雜と來て居るから、幕明の長くかかるのも無理は無い。

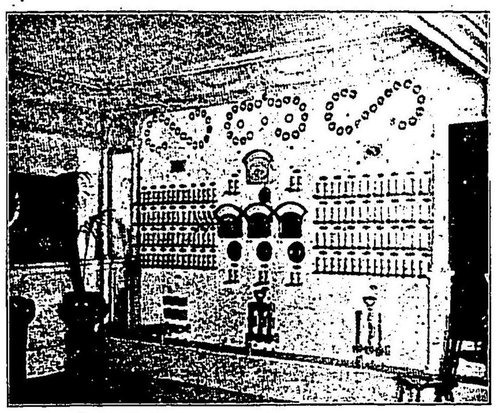
一六八六　大道具庫　日本では各座の舞臺の天井やら、其隅々からが、常住の道具藏の觀がある。背景畫家は自己の舞臺も貯藏處もあらぬから、勢ひ其仕事場なる劇場内へ材料を棄てゝ置かねばならぬ。處が西洋では、俳優なり、座主なりが新らしい背景一切を、背景畫家から買つてしまひ自分の物とするので、それが替り狂言毎に溜るから、是非貯藏處を設けねばならぬ。そこで郊外の地代の廉い處へ庫を建て之を藏つて置く。而して再び其狂言を演ずる時の到るを待つ。日本の背景は大抵一度ニッキリで仕換へるのだが、西洋のは其流義で十年も二十年も取つて置き、百度も二百度も使へるから、一時に大金をかけ得られる譯だ。併しオペラでは大抵毎晩狂言を取換へるから、背景の出入が烈しく、三丈も四丈もある長い背景をつけた荷馬車が、朝々毎に郊外の庫と劇場との間を、幾臺も通ふので ある。此庫の尤も整頓して居るのはベルリン皇室劇場附屬のもので、鐵骨作り四階の庫には、昇降機の設備さへしてある。舞臺を背景工作場とするアメリカ劇場や、ウィンナ皇室劇場の樣に、背景畫室が場内に附屬して居る場合には、道具室(Store-room)も自然舞臺の後部あたりに着いて居るが、他の國には餘り見ない。

一六八七　鳴物室　日本の鳴物は、音樂でも、自然の音響の摸倣でも、皆御囃子でやつてしまふが、西洋のは音樂は音樂處で奏し、音響は大抵舞臺主任の立つて居る後見側、(Prompter side)の上なる足場の一部から起る。そこには雷霆の聲を起すべき彈丸、鐵板、寺の鐘に擬すべき樂器、大オルガンなどが在つて、舞臺主任の命のまに〳〵、樂人若くは舞臺主任代理が扱ふ。尤も此場處は劇場によつて種々違ふ、而して舞臺主任から遠い時は、電氣仕掛で其キッカケを樂人に知らせる方法がついて居る。

一六八八　舞臺主任　西洋には日本の所謂座附作者と云ふ者が無い。そこで彼等の事務の凡ては、舞臺主任(Stage-manager)の手に屬する。彼は正本を手にして大抵舞臺の下手の額緣の蔭に立つ。之を後見側(Prompter side)といひ、反對の側即ち日本の所謂上手を"O. P. side"といふ。"Opposite prompter side"の略語で有る。フランスでは舞臺の左側を"Cour"といひ、右側を"Jardin"といふ。前者は廣場後者は園生の義だ。十七世紀の次にチュエルリー宮に劇場が出來る時、丁度左に廣場、右に園生があつたので、爾來これを劇場語にして居る。尚ラテン語國民の劇場は、別に舞臺端の中央に一箇の箱があつて、床下に通じて居る。そこから俳優に臺詞をつける場所として有る。イギリス、アメリカでもオペラの劇場には必らず之を用ひる。ドイツでは新式の純正劇場には之を用ひないが、舊式のには悉く有つて、そこを電氣技師の舞臺を覗ふ窓として居る。舞臺主任は、日本にいふと作者の事務の全體、座頭の仕事の一部、時には奥役の仕事をさへ兼ねる、給料の割合に仕事の範圍の廣い任務である。

一六八九　光線　日本の舞臺は、前にも云つた通り四方から日光を受る設備であるが、近頃は之だけに滿足せず、日中

でも電氣燈の光を借りる事が多くなつた。外國でも日本と同じ變遷を經て今日に至つたものである事は、前に記した通りであるが、今日では電氣燈を利用する事劇場に過るものは無い程になつて、ロンドンのドルーレー、レーン座がパントマイム興行の時には、一萬五千箇の電球を用ひ、其上に五十餘臺の灰光燈（Limelight）をも用ひた。之はまあ最上の方であるが、イギリスでは極めて小さい一座の旅俳優でも、灰光燈の三四臺を持つて歩かぬのは無い。日本で此灰光燈を用ひ初めたのは、市川左團次の明治座である。



ニューヨーク・ゲーテー座電氣室

併し西洋の劇場通りに電氣燈を使用する事は、日本では中々困難である。西洋劇場の電氣室（switch board）の設備は、まるで一箇の電燈會社の位大きなもので、ドイツ皇室のオペラ座では、各狂言に對する電燈使用の表が出來て居る。この表だけで十疊間程の一室が一杯になつて居るのを見たら、誰でも西洋劇場が電燈使用に苦心して居るかゝ分らう。

之で舞臺に於ける必要の設備の概略は、まあ說き盡し得たと信ずる、更に進んで樂屋を說かう。

一六九〇　樂屋　日本の樂屋は天明以前に於て、既に三階建てになつた。そこで政府の干涉を恐れ、本二階中二階といふ名の下に、其三階なる事を秘し、本二階を立役、中二階を女方の樂屋としたといふが、今日では此制度も崩れてしまつて、座頭が階下の部屋に居れば、女方が三階の一部に上つたり、一定しては居らぬ。併し古來の習慣は、座頭が三階の奥、女方は中二階と極つて居る。諸君若し俳優の一人と其樂屋に相見んとせば、先づ樂屋口に行かねばならぬ。樂屋には大抵劇場の裏手に在つて、下駄を脫いで上る階を立役、中二階を女方の樂屋としたといふが、今日では此制度も崩れてしまつて、座頭が階下の部屋に居れば、女方が三階の一部に上つたり、一定しては居らぬ。併し古來の習慣は、座頭が三階の奥、女方は中二階と極つて居る。諸君若し俳優の一人と其樂屋に相見んとせば、先づ樂屋口に行かねばならぬ。樂屋には大抵劇場の裏手に在つて、下駄を脫いで上る

room）の入口も、大抵劇場の裏手若くは横手に在つて、之を "Stage entrance" といふ。樂屋は大抵舞臺の左右に分れて、其一部を女優の樂屋とする。併し何處でも左樣とは云へぬ。パリー大オペラのは、重に舞臺の後方に在り、フランス座の樂屋は舞臺の右側に在つて、上級の俳優になると、同じ三階に男女優の部屋が錯綜して居る。ニューヨークには舞臺の兩側の上部を以て樂屋としてあるのも有る。扨支度の出來た俳優は其登場前二三分、舞臺に近き一室に入つて其時の到るを待つ。イギリスには之を "Green-room" と云ふ。近年此室を設けぬ劇場の方が多い位のものだ。パリーではフランス座（La Comédie Française）の此室（Foyer）、其室内の書像彫像等を以て、好劇家以外にも有名なものだ。それから樂屋の内部はといふと、中流以上の俳優は女子で一人一室を有するが、中流以下になると矢張日本に於るが如く、一室に二三人宛雜居する。が、苟くも俳優と名のつく連中は、流石に大きな室に群居する事は無い。併し西洋の劇場には、一夜雇ひの准俳優（Utter）がある。パリーの大オペラなどでは、六階の上の樂屋へ、此連中の化粧室を設けてある。それは三尺四方位の、わが昔の巡査交番所見た樣なもので、室と云はんより、寧ろ戶棚と云つた方が適當な位小さなものだ。余の知つてる世界の樂屋で一番見事なのは、フランスのサラ・ベルナール夫人、（Mdme Sarah Bernhardt）次はイギリスのビアボーム・トリー（Beerbohm Tree）氏、其次は故五代目菊五郎のか。フランス座の長老コッケラン・カデー（Coquelin Cadet）氏のも見たし、ウィンナ皇室御抱俳優ヨセフ・カインツ（Josef Kainz）氏のも見たが、サラ夫人とトリー氏のとは比べものにならぬ。此兩名優は自己の劇場を有して居るから、あんな贅澤も出來るのであらう。併し故菊五郎に至つては、コッケラン、カインツ兩氏と相似たる身の上、それで彼程の樂屋を有つて居る事を思へば、日本の俳優は餘程贅澤だと云ひ得る。

一六九一　衣裳、髮、小道具部屋　日本の小道具部屋の事は前に云つた。衣裳部屋（昔は衣裳藏と云つた）、髮部屋（「床山」と云ふ）は、樂屋の一部に在る。西洋の劇場でも矢張樂屋に接近した場所に在る。衣裳は東西共に衣裳屋（Costumer）といふ者が有つて、大抵の座はそれから損料で借りる。併し泰西では、新調の衣裳は座主が衣裳屋から買取つてしまふ場合が少くない。日本では是等衣裳屋小道具師の持つて來た衣裳持物が氣に入らぬと云つて、俳優が自己の所有品を利用し、多額の使用料を要求する事も有るさうだが、西洋では左樣な場合には寧ろ俳優の損になる。或オペラの女優は、折々二十萬圓の價ある寶石入の衣裳を着て舞臺へ上る事がある。而して此女優は特別に其衣裳の番人として二三人の巡査を雇つて居る。併し座主は其爲めに一文も拂ひはせぬ。いや中流以下の俳優で、當世風の扮裝をする役にあたると、大抵自分の衣裳を持出さねばならぬ。髮は泰西のは薄い毛織のメリヤスや、絹の帛に毛を植付けたもの、日本のは銅に植付けたものだ。精巧といふ點から云ふと、西洋の方が優つて居るが、日本風のチョン髷や傾城の髷などは、此銅に植えたもので無いと、旨く頭に着ぬかと日本の俳優の多くは云ふ。小道具（Properties）に對する現今の日本俳優は、餘程贅澤なもので、脚本に金剛石の指環とあれば、是非本物で無いといかぬと云ひ、帶留の金の彫刻も誰々の作のを要するなどといふ難かしい注文も出るさうだ。そこへ行くと西洋の俳優は暢氣なもので、外見さへ注文に適へば、實質などは何でも關はぬ。併し少あたりに小道具部屋がある。俳優が舞臺でつかふ小道具の或者は、作者部屋の前へ出して置く。總ての俳優は必らずこゝを通つて舞臺なり、揚幕なりへ行くから、滅多にそれを忘れる事は無い。作者部屋に接して、三階への階段がある。之を半ば上つて左折すれば、所謂中二階で、其廊下の一部からは舞臺を見下す事が出來る。三階へ上り詰ると所謂「大部屋」が有る。これは下級の俳優（所謂名題下なる者）一室を有する權利の無い連中が、雜居する部屋で、樂屋に於ける最大の一室である。本讀、稽古、惣浚などゝいふ準備はこゝで濟してしまふ。其一隅には大抵廁圊裏があつて、各優專屬の火鉢を有する事を許されぬ。此三階の奥が即ち座頭の部屋である。座頭及びそれに次ぐ位置の俳優は、大抵二室三室の部屋を有し、上の室に床の間あり、幅物を掛け、花を活け、茶を煎、香を焚いて、化粧室といふよりも寧ろ客室と云つた方がよい位だ。中流の俳優に至つては、大抵一室に二三人で雜居する。之を「合部屋（アヒベヤ）」といふ。併し其外には上中下推し並べて、廣き廊下の左右に板圍の區劃をしてある丈で、名優の樂屋の外部などは內部の華美さとは大變な相違である。西洋の樂屋（Dressing

くとも見た處だけは、西洋の小道具は、餘程器用に出來て居る。日本では此衣裳、小道具、鬘の三種は、三國の異つたる專門家の手に屬して居るが、西洋では衣裳屋（Costumer）と小道具師（Properties）とは兼業で、如何かすると鬘屋（Wig maker）をも兼ねて居るのが有る。東西共に衣裳つけと云ふものが有つて、俳優に衣裳をつける手助けをし、鬘屋も座に出張して、俳優に鬘を着けて遣る。西洋では初心の俳優の化粧法は鬘屋が敎へて遣る。

一六九二　暖房、冷室、通風等の設備　是等は日本の劇場には全く缺けて居ると云つても可い。處が西洋の然るべき劇場には、見物席にも、舞臺にも、樂屋にも、此設備が十分に整つて居る。だから冬も寒からず、夏も然迄は暑からず、日本の劇場に於るが如く、腐つた空氣を味ふ苦痛も無い、而して是等の設備の原動器械は、大抵舞臺の裏手の室に据付けて在る。が、二階の上に舞臺及び見物席を設くフランスでは、大抵見物席の床下に此設備をして在る。それから日本に在つて西洋に缺けて居るのは、樂屋内の浴室である。イギリスではトリー氏が自己の化粧室内に之を有つて居るが、他には見た事が無い。ロンドンの今のパレース座が、ドイリー・カルテス・オペラ座（Doyly Cartes Opera-house）で有つた時代には、浴室も有つたと云ふが、今日ではもう痕方も無い。蓋し西洋人は日本人の樣に混浴をしないから、それを設けるとなれば、一室に一槽づゝ附けねばならぬ。費用の點から云つても中々大變であるのに、各化粧室は既に、日本のより便利で完全な洗面盤を有つて居るし、其化粧の顏料は、日本の樣にしつこく顏へへバリ着いて居る性質のもので無く、ヴァゼリンを少しつければ、忽ち取り去る事の出來るもので有るから、然まで浴室の必要を感じないのだ。西洋では手足を多く塗らないから、それで湯に入る必要が無いと云ふのは、西洋を知らぬ人の語だ。成程西洋の俳優は、足を赤裸々にして見せる事は無いが、デコルテを着けた女優と來ると、兩手へコテ〳〵白粉を塗りつける、日本の女形などの及ぶ所では無い。

六　將來の劇場

概略乍ら世界に於ける劇場及び舞臺の過去現在を語つた。然らば將來の劇場及び舞臺は如何なるだらう。余は今や豫定の紙數を超過して、もう多くを語る餘地を有せぬ。之もほんの概略を語らう。

一六九三　西洋將來の劇場　西洋の現在の劇場については二箇の意見を有する人が有る。（一）西洋の基礎既に定まれり、もう大した進歩は有るまい。（二）目下の劇場建築術は、科學的にも技術的にも極めて幼稚である、從つて前途の進歩こそ目覺しきもので有る。

（一）の論者は云ふ。パリーの大オペラ建てられて玆に三十有餘年、爾來千五百萬圓を投じた劇場は一つも出來ぬでは無いか。ウィンナ、セントペテルブルクの皇室劇場創立以後、これを比肩すべきもの、又更に現はれて來ぬでは無いか。瑣々たる小設備の進歩改良は之あらん。劇場として偉觀を一國の都府に副ゆるが如きものは、さう將來に興りはしないと。

處が（二）の論者は云ふ。パリーの大オペラは單に劇場として建てられた者では無い、あれは寧ろ國賓饗應の處として、一國の主權者が建てたもので、普通の建造物としても、一世紀に幾つも出來るものでは無い。若夫れ其他の皇室劇場に比し得べき大劇場は、近來イギリス、アメリカに起る傾向が有る。イギリスのコリシアム座、アメリカのヒッポドローム座の如き、其投ぜられた建築資金から云つても、ウィンナ、セントペテルブルク等の皇室劇場に近いのに、是以上の資本を投じた大劇場の建築は、大分諸國に計畫されて居る。それから反對論者が「瑣々たる小設備」といふ所のものこそ、其實劇場として最も必要なものなので、此設備が改良進歩せらるゝ間は、劇場は決して其基礎が定まつたものとは云はれぬ。反對論者の擧げたるパリー大オペラ、ウィンナの皇室劇場の如きも、其外觀に於てこそ千歳の下に其壯麗を誇り得れ、劇場としての實質には大分缺點の有る事が發見されて來た。いや其後建築された新式劇場すら、所謂昨是今非で、新らしい劇場建築學者の前には、素人が與へた月桂冠を脱がねばならぬ。そこで多數の劇場建築者は、今以て其歸趨に迷つて居る。見よフランス式オペラ劇場が、尚大陸劇場のオーソドックスの盛わりし十九世紀末に於て、バイロイトには夙くも全く破格のワグネル座が出來たでは無いか、世界の模範と云はれた佛蘭西座（テアトル・フランセイズ）が、二十世紀の初年に再築された時にすら、尚フランス式を墨守して居たのに、其後纔かに五年にして、マダム・レジャアン（Mdme Rejane）は其新築劇場内に、見物が尤も自由逸樂を感ずるカフェー・シャンタンの樣式さへ採用したゞ一方に於ては貴族的棧敷の多いコリシアム座がイギリスに現れると、其隣區には二箇の棧敷しか有らぬ――其癖大理石づくめの意氣な裝飾のスカラ座が出來た。皇帝が私立劇場をすら買上げて、其背附に迄王冠を附して居るベルリンには、土間以外何の設備も無い――白紙張の天井、木地の腰壁といふ小劇場カムメスピール座が作られた。シルレルの舊都には、アール・ヌーボー式砂壁構造の劇場あれば、沙翁の故郷にはゴシック式寺院風の劇場が有る。イギリスにPitを二階に移す純正劇場あれば、フランスでは舞臺内の棧敷を撤去せんとするオペラ座あり、オーケストラを隱すもの、燈光を薄くするもの、棧敷の柱を取去つたもの、場内に軌道を敷いて客道を通するもの、曰く何、曰くそれ。種々なる科學の研究と、理想の實現とは、惜氣もなく今日の劇場に濫用されて、尚止まる處を知らざる有樣である、劇場建築術の眞正の進歩は、寧ろ將來に屬すると。

正直に告白すれば、余も亦後説に左袒するものである。劇場の建築それ自身も、舞臺其他の場處の設備も、寧ろ是から新時代に適應して斬新珍奇なものになるので、今日迄は舊習慣の繼續と、其瑣末なる修繕に過ぎなかつた。然らば今後の劇場の樣式は如何なるかといふと、余は敢ていふ、東洋建築の式が大に西洋の劇場を影響するに相違ないと。

劇場建築に於ける復興期の樣式はチト鼻について來た。何か變つた樣式が欲しいとは、何人の頭腦にも宿つて居る。イギリスの沙翁紀念座のゴシック式、アルハンブラ座のムーリッシュ式などは其證據で、兩者の樣式は同時に東洋建築輸入の一兆とも見られ得る。殊にカムメルスピール座の淡泊素醇な裝飾などは、餘程日本趣味に近いもので、金壁燦爛たるロコヽ裝飾の絢爛に飽いた西洋の見物が、東洋流の簡古素樸の平淡に歸せんとする傾きあるは、何人も觀取し得べき事實である。

それに西洋の穴藏へ入つた樣な、晝も尚眞暗な見物席は、あらゆる利便に拘らず、西洋の或階級の見物には飽きが來て居る。アメリカの屋上劇場（Roof garden）が、夏の夕毎に大繁昌を占めるのは、其四方が硝子を以て悉く掩ひ蔽されて居るに拘らず、青空が近く見えるからだ。此點に於ては日本の劇場は餘程注文に近い、見物席から直きに屋外へ出られるのは、健康の爲めにも極工合が好い。併し

それにしても今日の日本のゝ樣に、板戸一枚だけが屋外と見物席の仕切で其板戸も折々旨く締らぬ樣では、音響の上からも、防寒の上からも、太だ不適當である。

日本式劇場を泰西に輸入して玆に將來劇場の模範を垂れんず野心の有る人は、通風、暖房、冷室の諸機關を十分に整頓するは勿論、音響學上の原則に適ふた設備をも完全に講じ、然る後に這の日本的建築の長所を示さねばならぬ。日本式裝飾の特色を談らねばならぬ。但日本建築の材料が、重に木材である一事は、火災防禦に腐心して居る西洋の建築家と、其監督者とが採用に難んずる一理由になるであらうが、どうせ彼等が日本式を其劇場に利用する場合には、十分彼等の理想趣好に投合する樣に醇化するに相違ないから、之も何とか解決がつくに相違ない。

一六九四　日本將來の劇場　併しわれわれは、日本劇場の特色を泰西に向つて示し得る前、泰西から更に多くを學ぶ事になるに相違ない。いやもう泰西摸倣の劇場は、既に一つ東京へ出來た。大阪にも出來る。それから又東京にも出來る筈だ。やがては今日其外形のみを西洋風にして居る日本劇場の多數が、其內容をも西洋風にするかも知らぬ。余は左樣いふ人々に向つて、一の記憶して居てもらひたい事が有る。何ぞ、曰く劇場の目的即ち是れ。

『近世オペラ座及び劇場』の著者サッシュ氏曰く、「劇場建築者は壯麗なる美術に適當なる方法を以て『戲曲』の家屋を作るを目的とせざる可らず。但し同時に其他の實用的諸設備、分けて尤も大切なる視、聽兩感の便利、危害の防禦等の設備をも忘る可からず」と。西洋の劇場は前にも云つた通り、如何にも視線、音響、火災の防禦等については、遙かに日本のに勝つて居る。と云つて其爲めに劇場の根本義を忘れ、「日本戲曲の家屋」らしくも無い者を作る人が有つたら、その人は日本戲曲の賊と云はねばならぬ。

劇場に於て最も尙ぶ處のものは調和である、權衡である。而して其調和、權衡の最も大なるものを、戲曲の性質と劇場の形式、との關係とする。ハイカラ仕立の洋服姿は四疊半の茶座敷に調和せぬ如く、仁木彈正の鼠の上下は、ロココ、仕立の棧敷と權衡が取れぬ。劇場建築者は、其中に何を容れんとする歟を、能く研究せねばならぬ。

其れから泰西の劇場といふと、馬鹿に壯大なものと誤信して居て、日本の劇場を小さなものゝ樣に考へる人もあるが、西洋にも前に記したカムメルス、ピール座の樣な三百人をも容れ得ぬ所謂室內劇場の出來た事を見遁してはならぬ。是も輓近演劇進步の一潮流である。

一六九五　日本劇場內の設備　見物席を腰掛仕立にしやうとかせぬとか、場內で食事を許すとか許さぬとか、穿物は靴に限るとか限らぬとかいふ樣な問題はそれこそ末の末だ。孰れに決するも譯の無い事で、旨く行かなかつたからと云つて、元に逆戾しをするのも譯の無い事だ。併し是等は寧ろ興行の方法に屬すべき事で、此場合劇場は興行の從位となつて差支ない。たゞ此見物席が腰掛になるにしても、西洋風の"Box"が出來るにしても、其建築者は「日本戲曲の家屋」といふ一義だけを忘れてはならぬ。それに音響等の原則から云ふと、平板な木材は尤も能く人間の聲を反響し、尙柔かな、朗らかな調子を生ぜしめる事は、樂器に木材が多く使用されるのでも分つて居る。幸ひに日本劇場の見物席は、木材を以て包まれて居るから、眞つ事詮方の無い必要の生ずる迄は、此特色を失ひたくないもので有る。併し何にしても日本今日の劇場は、ちと簡古過ぎる、素樸過ぎる。日本戲曲

といふ濃厚（コッテリ）した藝術を容れる家屋には、餘り御粗末過ぎる觀がある、もつと美術的にせねばならぬ。運動場なども、露店の樣な飲食店や小間物見世ばかりでは、見物の品格さへ思ひ遣られる。切めては演劇に關する書とか織物とかいふものでも飾つて、見物の高雅な趣味をも滿足させて貰ひたい。

一六九六　將來の舞臺　前にも說いた通り、目下の處大體に於て、甚だしく西洋のに劣つて居る日本舞臺の設備も、やがては其一部を西洋の舞臺から歡迎される時代が來るに相違ない、廻り舞臺は其急先鋒として彼地の舞臺を踏んだので有る。併しわが背景術の一部が、西洋の舞臺の一隅を占むる前に、西洋の背景術が日本の舞臺へ盛に襲擊して來た。近々には花道撤去論などが現はれまいものでも無い。が、是等の問題を決するにも、矢張「日本戲曲の家」といふ呪符に祈禱を捧げ、其託宣にしたがう外は無い。西洋に於ては今や舞臺の設備即ち背景に關して、極端なる二箇の反對論が並び行はれて居る。(一)は飽までも舞臺の背景を寫實的に、且つ壯大華麗にしやうといふので、(二)は全然之に反對し、簡古素樸單に見物のイルーションを起させ得れば可いと云ふのである、此中には、あらゆる背景を劇場外に驅逐しやうといふ極端な論者も加はつて居る。

(一)の主張者は、各國ともに演劇營業に成功しつゝある興行主俳優等に多い。世界中に於る此議論の有力なる實行者と見做されて居るのは、イギリスのビーアボム・トリー氏とアーサア・コリンス(Arther Collins)氏とであらう。前者はビス、マェエステー座に於て年々演ずる沙翁劇に對して、壯大華麗なる背景を飾り、役者は春秋二季のメロドラマ、冬季のパントマイムに、見世物的大道具を濫用して居る。而してイギリス、ドイツ、アメリカ、フランス、ドイツ到る處に、此信仰者と摸倣者との數を增して行く。(二)の主張者は戲曲家、批評家側に多い。沙翁學者のシドネー・リー(Sidoney Lee)氏などは、其熱心なる首唱者で、エレン・テリー孃(Miss Ellen Terrey)の子息ゴルドン・クレーグ(Gordon Craig)氏の如きは、極端中の極端論者である。此一派が華美なる大道具を攻擊する理由は、種々澤山あるが、其重なる二三を擧ぐれば、

(い)脚本に要求してない三階惣出などを濫用して、舞臺を賑かにする必要が起つて來る爲めに劇詩の興味は散漫に成りやすい

(ろ)見物はたゞ舞臺に浮上れる美しさにのみ醉うて、劇詩の精神を味ふ想像力が薄くなる。

(は)沙翁劇を演ずる場合などには、道具立の爲めに脚本の結構を變へねばならぬ事となる、此の如きは劇詩上場の本旨に悖く。

處が前者は此等の攻擊に對して、「背景裝飾は戲曲的興味の從位に落つべき者に非るのみか寧ろ能く調和する事を要する者だ」と反駁し、沙翁劇の如き不朽の大作は、一の國、一の時代に專屬する者に非ず、從つて其演出法も、時代に由つて種々變つても構はぬ。必らずしも當年の簡古素樸に執着する必要は無い」と喝破し、華美なる大道具が劇場の興味を失ふとは、寧ろ背景を誣ゆるものである、罪人にあつて道具に無いと揚言して、盛に華美なる大道具を其舞臺に飾つて居る。

余は玆に其兩說の是非を判定することをせぬ。併し實際に於て、道具の華美になり行く一事は、如何にしても免れ得ざる世界の傾向であることを認むる。大道具大仕掛と云ふ事が、オペラ演出の主要條件となつた今日、其兄弟分の演劇のみが、之を拒否する譯には行かぬ。

思ふに此問題は、遠からず日本の劇壇にも起つて來るに相違ない。余はこゝに此問題について何事をも語る餘地の無い事を悲しむ。たゞ有名なる背景畫家ヒューベルト・ヘルコメル（Hubert Herkomer）氏の説を引用して、此問題を實際に解決せんとする人の參考に資したい。氏曰く、「完全なる背景術の秘密は、イルーヂョン、即ち見物の目を欺いて、事物の眞相を判明せしめないに在る。若し背景畫家にして其繪畫に須要なる諸條件を具備せしめ樣としたら、舞臺上の秘密は悉く失はれてしまふ。俳優の顔が化粧したものか、それとも素貌なのか分らぬと同樣に、畫家の描いた背景も、描いたものか拵へたものか分らぬ樣にせねばならぬ。俳優の化粧の適否は、其扮する役の性格を能く描出したか如何かにある。背景の「化粧」も俳優の化粧と同樣極めて大切なもので、美術的に正しいもので無ければならい。……背景の不完全は、猶俳優の鬘が粗惡で、俳優の地毛が其下から飛出して居る樣なものだ。若し鬘が斯く粗惡なもので有つたら見物は許しはしまい。こんな瑣末な缺點をさへ兎や角云ふ見物が、もつとぐつと大きな背景の矛盾を承知するのは、許しなわけでは無いか」云々。

背景を過重するも弊害はあらうが、過賤もまた誤謬である。要するに劇場は戲曲の家、舞臺は其居間、背景は其衣類而して脚本は其食物で有る。衣食住は常に其人に適したものを選まねばならぬ。日本人によい米の飯必らずしも西洋人の嗜好に合はぬ。ブールヴァの名工が仕立てたデコルテ、屹度日本婦人に好いとは限らぬ。日本の戲曲には日本の家屋、日本の居間、日本の衣類、日本の食物を與へねばならぬ。

（松居松葉）

參考書目

Barnett's "The Greek Drama"
Haigh's "The Attic Theatre"
Sylvan's "The Theatre Indien"
Rappoport's "The English Drama"
Engel's "A History of English Literature"
Ward's "A History of English Dramatic Literature"
Symonds's "Shakespeare's Predecessors"
Lee's "Shakespeare & Modern Stage"
Doran's "Their Majesties' Servants"
Baker's "A History of the London Stage"
" "Our Old Actors"
Mantzius "A History of Theatrical Art"
Adams's "A Dictionary of the Drama"
Cook's "On the Stage"
Darbyshire's "Art of the Victorian Stage"
Strang's "Dramatic and Musical Law"
Mathews's "The Theatres of Paris"
Hapgood's "The Stage in America"
Streatfield's "Opera"
Smith's "Acoustics"
Birkmeri's "American Theatres"
Sash's "Modern Opera houses & Theatres"
Moynet's "Trucs et Décors"
Cahn's "Official Theatrical Guide"
Clark's "Green Room Book"
Corson's "The Stage Year Book"
Aria's "Costume"
Young's "Making Up"
etc.

和漢書目は煩を厭ふて省く。

俳優教育

一 日本俳優教育の過去及び現在

一六九七 往古の教育法 歴史はわれわれに語る。日本演劇の創始者出雲の阿國は、其夫名古屋山三から、「早歌」といふ曲を教えて貰ひ、それを「歌舞伎」といふ名の下に舞ふて居たことを。而して兩人が間の娘にも其技を教えて、二代目阿國とした事を。阿國既に山三が教授を受けて登場したとすれば、一座の女優なるもの亦等しく山三が——若くは阿國を通して——教授を受けた事を推測するに難くは無い。當時の劇術教授法が、如何な風なもので有つたかは分らぬが、要するに創始時代の劇場は、殆と素人の集會場であつて、其發明者のみが伎倆家なのであつたから、其教授訓練の有樣は、さながら今日泰西に有る俳優學校の最下級に類したもので有つたらう。併し兎に角演劇初まつて間もなく、俳優の教育といふ事には、餘程注意を拂つたらしく、元祿の頃作者兼俳優たりし金子吉左衛門が『耳塵集』に曰く、

彌五左衛門といふ有、役は花車形にて、狂言作者の名人なり、むかしははなれ狂言なりしが、今の二番つゞき三番續はこの彌五左衛門作なり、……藤田小平次も此彌五左衛門吟味によつて實事師の名をとれり、荒木與次兵衛中川金之丞金子六左衛門其頃若き藝者打敎てとかく彌五左衛門が手にかゝらねば本の上手には成がたしといへりとなり。

彌五左衛門は苗字を福井といひ、此前時代の作者兼俳優なり、俳優の教育には非凡の伎倆を有せしと見ゆ、又同じ書に、時の名優山下京右衛門が語を記して曰く、

坂田藤十郎は天性の名人にして、三ヶ津心有藝者のゆるしたる名人、今上手といはるゝ立役の中に、藤十郎に及ぶ藝者一人も有べきとは思はれず、我も又及ばず然れども天性の名人成るが故、却而師匠には成まじきや、その故はたとへば木作りの名人が松にてもあれさまざまに枝をねぢたはめ、見事に作りなしたる松と、又天性ふりよく見事に生たる松のごとし、余の上手は下手をねぢたはめ能藝にいたしたる上手なり、それゆへ今の上手は下手をねぢたはめ能藝にする事を覺え弟子にをしゆる事あり、其故に師匠とたのまるべし、又天性の名人は生れながらの名人なる故、我ねぢたはめこれたゞ事ならねば、我又人をねぢたはむる事をしらず、去程に師匠にはたのまれまじきなり。

と。藤十郎が死後八年にして世に出でたるイギリスの名優ガアリック（David Garrick）も又天禀の名人たりし爲め、何人も近づきがたく、摸倣すらなし得ず、終に彼の藝風に對しては、一人の後繼者をも出さなかつた。東西の名優軌を同うするも面白い。それはともあれ、此京右衛門が語によつて、如何に當時の上手なる俳優が、後進の教育に苦心したかゞ分らう。而して此教育を享けたるもの丶多數は、其教育者に對して全然師事する習慣が出來、門弟はおのが姓を棄てゝ、師匠の苗字を名宣るに至つた。初代市川團十郎の如き、其舞臺上の生活甚だ永からざりしも、彼が苗字を名宣る門弟は、仲々に多かつたといふ。

一六九八 自修の力 併し此時代の俳優に於て最も感服すべきは、彼等が自修に力めた事である。尤も其當時は俳優の役も分業的で、立役とか敵役とか、道化方とか若女房とかいふ風に、其專門的部

門を定め、決して相侵す事は無かつたから、自然其扮すべき役柄にのみ注意を向け得た爲めでもあらうが、女形を專門とする俳優の多數は、平常も其起居動作全く婦人と異ならず、血の道を起すものあり、月經を感ずるものあり、人の前にてトロ、汁を吸ひ得ぬもの、女房の事を聞はれて顏を赧むるもの、其温雅柔馴眞正の女も及ばない位で有つた。立役其他の部門の俳優も、劇術の研究には非常に注意したらしく、謹嚴方正の藤十郎の如きすら、密夫の仕打を研究せんために、僞つて祇園町の料理茶屋の北車に戀をしかけた事がある。平九郎が「鬼女」の隈取、二代目團十郎が「暫」の紅隈など、また彼等が自宅に於て焦心苦慮の餘に成つたもので有る。それに舞臺に於る稽古も、今日に比しては餘程丁寧なもので、初めから立稽古をした人も有る。家庭の教育としては、普通は音曲と踊に過ぎなかつたが、其中踊は劇術の根本として、何人も修めねばならぬ樣になつて居た。併し『あやめ草』に名優芳澤あやめが、同時代の競爭者水木辰之助を評したる語を記して曰く、

所作事は狂言の花なり、地は狂言の實なり、所作ごとのめづらしからん事をのみ思うて、地を精出さぬは、花ばかり見て實を結ばぬに等しかるべし、辰之助など上手は上手なれども、此場の工夫なき樣に覺えぬ。花のさくは實をむすぶ爲なれば、地を慥にして花をあしらはんと、若き女形へ度々異見せられし。

あやめは寫實主義流行の時代の女優で身また此主義の實行者であつたゝめでもあらうが、當時の俳優が矢張舞踊の花よりは劇術の實に重きを置いた事が分る。此外には是といふ特別な教育も施さなかつたが、「役者の藝は乞食袋にて、當分いらふが入まいが、何にても見付次第拾ひ取、袋に入て歸りたるがよし、入ものばかり用に立、いらざるものはとつて置き、入る時出すべし」とは、たゞに藤十郎一個の意見のみでは無かつた。文藝の事なども縱耳食にせよ、相應に理解するだけの智識をもつた俳優も少しは有つたらしい。併し爾後二百年の間時の爲政者が社會政策上の必要から、屢々演劇關係者を一小區域に群居せしめ、成るべく外界との交通を遮斷しようとした一事は、彼等の社會より社會的智識を奪ひ、演劇一般の地位を高める事は出來ずにしまつた。が、此何處を向いても、芝居者ばかりといふ小天地に跼蹐して居た御蔭にて、俳優の注意が專門的職業に集中することを得、世襲的俳優の家に生れた兒童の如きは、朝から晩まで踊や三味線の稽古にのみ之れ力め、自家圈外の世界には何があるかも知らぬに、專心劇術の修養をする事が出來た。九代目團十郎の如きは、其養父の教養が極めて嚴重で、此劇術に必須なる諸藝の外、碁棋書畫に及んで教育したから、他年絶代の名優となつた少年の身體は、毎晩綿の如くになつたと云ふ。併し同じ師匠の許で手習をした、五代目菊五郎と田之助とは、青樓に遊ぶ相談にのみ草紙を染めて、碌々文字に親まなかつたと云ふ事だ。それで近世になる程、俳優には專門以外の智識が養はれなかつた事が分る。今日に於ても中學程度以上の智識ある俳優は殆と無い、新俳優中には曾て大學に籍を置いたなどゝいふ人もあるが、迚も西洋の俳優と普通人との比較の樣には行つて居らぬ。

一六九九　今日の師弟の關係　演劇の創始時代には、師弟の關係は技術上に立てられた。併し弟子の數が多くなれば、師匠一人で一々教訓する事も出來ず、又弟子の方でも必らずしも技藝の教養を師匠に待設けては居らぬ。何事にも門閥を尙んだ封建時代の習慣は、此新興の演劇

界にも流れ込んで、俳優就業も世紀的になり、閥閥的になると、野心ある俳優志願者は、成るべく地位の高い俳優を求めて、其門に趨る事となり、扨てこそ市川團十郎の門には、弟子の數が最も多かつたといふ樣な事にもなつたのだ。こんな工合で後には、師弟の關係は、寧ろ社交の上にのみ存して、技藝の上には其實の虛しいものとなつた。併し日本では師弟の關係は、或意味に於て主從の關係にも等しかつたから、弟子は常に師匠に主事し、師匠も亦弟子をば庇護して、其藝の巧拙に拘らず、之を自家の一座に加へ、以て糊口の途を與へ、其下級の者は私宅若くは舞臺に於て、おのが僮僕として之を使役し、以て衣食を與へて居た。此關係は今日にまでも繼續されて、今の市川宗家と稱する團十郎の家の如きは、九代目團十郎の死後、何人も其弟子達に技藝を教ゆる人が無いのに、尙師匠の家として市川の門弟一同を支配して居る。師弟の關係は必らずしも技藝の關係ばかりで無い事が是でも分る。今伊原靑々園氏著はす所の『市川團十郎』に由つて、九代目團十郎と門弟との關係を示さう。

先づ一月二日が直門弟一同からの年禮で、彼等は末廣を進物にするのが例である、而して名題役者だけへは一日に居蘇の馳走がある。

七月は又砂糖の進物を持來るので、團十郎からは仕着の浴衣を出す、十二月は出入の狂言方などへ牡丹の紋付の羽織を配る、弟子の入門者があれば、名題なれば門弟中より十圓の祝ひを贈り、入門者自身よりは其の返しとして廿圓、團十郎へは鰹節の折ぐらゐを持參して師範状を貰ふのである、若し又極めて初心なる入門者ならば、一門弟中より七圓、入門者よりの返し五圓といふ比例で、矢張贈答する。

十二月廿一日には直門弟より紅白の圓いブッキリの累餅を團十郎の宅へ持參する、此れが市川家に於て賑かなる儀式で……八疊の室へ南向に飾付けられる。

團十郎が生前能く云つた語に、「弟子共は遊ぶ暇があつても藝の話を聞きに來ない、何も此方から強いて教えるに當らぬから其儘にして置くが、誠に困つたものです」と。之も又俳優の師弟の關係を説明するに足る一個の事實であらう。併し何と云つても、師弟は師弟、舞臺に於てなり、私宅に於てなり、親近する機會が多いから、日夕其教育は受けずとも、其感化の力は自然に心ある門弟に浸み込み、其藝風も何時となく師匠の俤を宿すに至る、今日故團十郎の門下生の數人が、立派な俳優となつて、孰れも舊師の衣鉢を傳へんとして居るのを見たら、古人は其生前に洩した嘆聲を撤回しやうとするであらう。それに故團十郎の門下には、舞臺に於て僮僕同樣につかつた新十郎といふ弟子が有る。彼れ絶えず團十郎の技藝に親炙し、能く師匠のあとの型を暗んじて居る、同門の先輩後進、若し團十郎が得意の役に扮せんとせば、彼が忠言に聞いて師の摸倣をするに難くない。又一般の演劇の典故に精通して居る人としては、老優歌六の如きもある。心ある俳優は夙夜彼の門に車を駐せて、大なる扶けを得られるのである。若夫れ身名門に出で、生れながら父祖の弟子をば、世襲的にわが門弟とした俳優は、已むを得ず父祖の弟子中の老練家に教えを請ひ、又は同業の老優から訓戒を受るのであるが、此輩は其地位上夙くから好い役がついて、蟠根錯節に自己の伎倆を磨く機會が多いから、存外早く進歩することが出來るのである。

一七〇〇　俳優教育の現在　一言に約していふと日本現在の俳優教育は私宅で

習ふ蹟を緯とし、舞臺に於る稽古を經とし、之に師匠若くは父兄祖先の門地と名聲との光を添えた織物である。而も舞臺の稽古は、今日に於ては甚だ簡單粗雜なるもので、往々青年俳優をして自暴疎懶に陷らしむる。だから眞に一代の鉅優たらん事を望むものは、師匠なり祖先なりをば物質的に利用するに止らず、其名の示す如く藝術上の師として、其技藝の增進を圖り、尙同業の先輩から學ぶ處がなければならぬ。要するに日本の從來の俳優教育法は、全く自修的である。志ある人は進み、心なき人は退く、劇壇の波に棹するもの、寔も油斷はならぬ。

二 西洋に於ける俳優教育の過去

一七〇一 ギリシアの俳優教育 世界最古の劇場を有つたギリシア人は、無論俳優教育についても世界最古の實行者である。希臘の俳優は上下二派に分れ、上流のを"Hypokritai"と云つた。彼等は國家から俸給を受けて居るのに、當時の見物なるものは、今日の所謂劇通で、瑣末の缺點にさへ無慈悲な批評を加へる習慣であつたから、俳優の修業も普通大抵な事では無かつた。殊に見物の耳は非常に肥えて居て、俳優が音律を誤り、劇詩の聲調を汚しでもしようものなら、叱咤の聲は見物場の全體から起るといふ有樣、デモスセニス (Demosthenes) の如きは、「俳優は聲で選め、政治家は智慮で選め」とさへ云つた位に、俳優の聲を大事にしてから、彼等も其練習には非常に骨を折り、朝早く起きて食事前に聲の練習をし、熱心な連中になると、飮食の品質を選み、戀愛の事にも十分なる警戒を加へた。シセロ (Cicero) の報ずる所によれば、彼等は座つたまゝで、臺詞を出す研究に、多年を費やし、登場の前後には必らずわざと種々な態度をして發聲を試み、以て咽喉の疲勞に堪ゆる修業をしたと云ふ。

一七〇二 近世歐洲の俳優修業 爾後殆ど二千年、西洋の諸國は復興期に入つて、再び或は初めて、專門劇術家を見るに至つたが、當時の演劇なるものは、同時代の日本演劇と等しく、其發起者こそ劇術に對する天才をも有したれ、下級の輩に至つては、全然素人であつたから、劇術の教育といふ事は矢張當初から必要であつた。フランスで演劇といふものが大分流行し初めてからの事であつたが、尙モリエール (Jean Baptiste Poquelin de Molière) が初めて一座を組織した時に、其傘下へ集まり來つた俳優なるものは、最も上等なのが吶で、それから跛に眇、女優と來ると赤ッ面の臭氣紛々、白粉の香で辛くもそれを忍んだと云ふ程であつた。モリエールは斯る連中を集めて、之を教育したので。彼自身もイタリアの滑稽俳優チベリオ・フィオリ、(Tiberio Fiorilli) の嚴重な教育を受けた者で有る。イギリスの沙翁 (William Shakespeare) は、俳優としては自から重く用ひもしなかつたが、彼が脚本を與へたる一座の教育には、少なからぬ力を費やした痕迹がある。當時沙翁が新作の多數に、其主人公を演じて居た名優リチヤアド・バアベーヂ (Richard Burbage) は、老功の俳優にして興行主なりし父の助けよりも。沙翁の忠言に負ふ所が多かつたらしい。之も當時の名優であつたジョセフ・テイロア (Joseph Taylor) の如きも、ハムレツドの後は、「作者ウヰリアム・シェークスピヤの教授に由り」と斷はつて居る。ところが此テーロアの型を見て習つた沙翁の孫サア・ウヰリアム・ダヴェナント (Sir William Davenant) は、王政回復時代の名優ベッタートン (Thomas Betterton) に、そつくり其れを教へて居る。斯ういふ風に劇術はそれからそれと傳へられ、又一

座の長者は其部下の者を教ゆるに力を用ひたものである。が、其關係は師弟といふよりも友人であつた。縱令中には師弟の緣を結んだものが有つても、それすら日本の師弟の間柄の樣に主從的では無い。前にも云ふ通り、日本の師匠の弟子に對するのは、技藝の師といふよりも、衣食の供給者であつたが、西洋の師匠は單純に技藝の師で、しかも其弟子たる者も、舞臺で相逢ふて後に初めて其人に師事する事が出來るのであるから、舞臺以外には俳優薰陶の教場は無い筈なのだ。が、幸いな事には西洋の諸國では、脚本が國民の多數に愛讀せられ、其優れたるものは、學校の教科書としてさへ用ひられる。そこで其教師たる者は、自然舞臺の事情にも精通して居る必要が起つたのに、生徒の方でも盛に素人演劇をやる。教師も父兄も亦之を奬勵する。と、云ふので劇術の研究は自づから地位ある人々の間にも盛になり、果は素人演劇なるものが一般の人士の間にも流行して、とうとう此術を教授する專門家が出來た。尤も此連中も、其初めには雄辯術を主として教へる位なもので有つたが、後には俳優の古手などで、劇道に精通する輩が、內職に此教授をする樣になつたゝめ、素人でも本職に負けぬ程の俳優が折々現はれ、斯ういふ人達は他人も勸めれば、自分も乘氣になり、終に本職の中へ首を銜込む場合が多かつた。が、追々社會が秩序的になり、何事でも組織的にせねば止まぬといふ氣風が、國民の中に瀰いて來ると、劇術にも——他の藝術と等しく——學校教育を施して見たくなり、終に一七九五年に至り、フランス、パリーに國立の音樂及び演劇學校(Conservatoire National de Musique et de Déclamation) といふものが創立されるに至つた。イギリスでも丁度其頃同じ企てはあつたが、物にならないで居る中に、ウィンナにも出來、ドイツの諸聯邦にも出來、今日ではアメリカにもイギリスにも澤山出來た。

以上は西洋に於る俳優教育の略歷史であるが扨此等の邦々に於る劇術の內容は如何なものであるか。素より限ある短かき紙數の中に、說き及ぼし樣も無いが、たゞ最も注意すべきは、イギリス、フランス兩國劇術の差違である。フランスの劇術の型はモリエールの時以來綿々今日に相傳して、其舊慣を失はない爲め、其技藝は洵に能く彫琢されてはあるが、同時に保守的で、舊式である事は免れない。イギリスのは沙翁歿後間もなく起つた內亂と、諸教徒の迫害との爲めに、折角出來たエリザベス時代の型も、滅茶々々に失はれて、王政と共にフランスから入つて來た演劇は、彼の憐れむべき舞蹈的演技に過ぎず、其後名優も澤山出たが、一旦失つた型に對する尊敬は、今日までも附纏つて、イギリスの俳優は獨創と云ふ事に重きを置く。此國の俳優がフランスの劇術を見て、舊臭紛々と嘲けり、フランスの俳優が此國の演技を見て粗硬なりと罵るも、みな歷史の相違から起つて來たので有る。最も奇なるは、兩國の俳優學校が矢張此點に於て、劃然流義を異にする事で、フランスでは飽まで型の注入を主とし、イギリスでは獨創力の開發を第一義として居る。

三 西洋に於ける俳優教育の現在

一七〇三 舞臺上の教育 余は學校教育が創められし以前の西洋の俳優が、如何にして修業せしかを明かにせんが爲めに、イギリスの名優四五を選んで其經歷を語らう。蓋し英國は最も遲く俳優學校を有し、且素人が劇壇に入るには、最も困難な事情のある國であるから、其國の俳優は自然他國に比して、曲折ある經歷

を有して居る。

此國にも他の國と等しく、世襲的俳優と素人から一躍本職になつた俳優とが有る。前者も日本の程多くは無いが、それでもケンブル一家などは、十八世紀の中頃の俳優ロージャア・ケンブル (Roger Kemble) から初まつて、目下ロンドンの名優の一人フランク・クーパア (Frank Kembb Cooper) まで四代、其娘のヴァイオレット嬢 (Miss Violet) までは、五代といふもの繼承して居る。世界二大女優の一人エレン・テリー嬢 (Miss Ellen Terry) なども其一人で、兩親共に田舍廻りの俳優、其同胞七人悉く劇界の人となつて、其子孫もまた多く俳優になつた。テリー嬢其自叙傳に其幼時の教育法を記して曰く、

思ふにわれは生れながらにして女優なりけり、然れどわれにして臺詞廻しの巧みならざらんには、女優に生れし効なかりしならん、記憶せられよ、われと姉のケートとは、殆ど生れ落ると同時に、舞臺の爲めに教育せられ、殊に劇術中の重要なる部分、發音を明晰ならしむる事の修練を受けたり、母上はいと見事に朗讀し給ひけり。父上は前にもいへる如く、雄辯學といふ難かしき術にかけては、完全なる教師なりければ、兩親が其法をばわれらに讓り給ふについて、些の困難をも感じ給はざりき。

俳優の家に生れし俳優は素人から舞臺へ飛込んだ人々よりも、斯る利益はある。併し俳優の家に生れたからと云つて、自然に俳優に成り得る者では無い。其後嬢が如何ばかりの辛苦と忍耐とを以て、今日の位置に達せるかを見よ。

稽古は日曜日をすら含みて日々續き、劇場若し休業中ならんには、徹夜のみかは、翌朝の三時四時迄つゞく事あり。當時の俳優は一人として、晝餐などは夢にもしたゝめんとせざりしが如し。此稽古の間、わが小さき足は常に痛みを感じ、時としては如何にしても目を開き居る事能はざりき。然れど、あゝわが責任全く終り、控部屋の長椅子に身を投げ、一睡の夢に萬事を忘れ去りける、其夜の安息の樂しさよ。

衣裳稽古の折には、われは眠しとも思はざりき、一座の全員は正面棧敷の後に座り、おのれの出場なき幕をば見物するを許されたり。今や初舞臺の少女が幾週日の間に於ける勞力の結果を、舞臺の上に實驗し得るの時なり……わが喜びは如何計なりしと思はるゝぞ。われはたゞ恐る、今の初心者は當時のそれの如くしかく、熱心ならざる事を。われは其夜初めて舞臺の上にて惡事を爲したり、然れどそは熱心の餘りに生じたるものなる事を察し給へ。われは道具方より小刀を假り、道具幕を裂きて、其後よりキーン夫人のヘルミオンを偷み見たり。

此二三年大に賣出した若手の女優コンスタンス・コリエル嬢 (Miss Constance Collier) も亦、其母として女優を有つた。だから嬢も八歳で田舍劇場の初舞臺を勤めた。併し健康のすぐれなかつた爲め、わづか一月で劇壇を退き、其後六七年間は學校生活を送つて居たが、十五歳の時、ゲーテー座 (The Gaiety Theatre) の踊子となつた。併し嬢の志望は眞面目な女優であつたので、程なく同座を去つて純正演劇の女優となつた。嬢はゲーテー座に在る間、一座の女優たちと共に劇術の稽古をなし、尙はマダム・キャヷラヂ (Mme Cavallagi) に就いて身振を習つたが、それが今日に至つて、大なる利益を與へつゝあると云つて居る。

素人から飛込んだ俳優の一大代表者は、故サア・ヘンリー・アーヴィング (Sir Henry Irving) であらう。彼は十三歳にしてロンドンの一舞人の丁稚となり、十八歳にして初て俳優となつた。其間彼は餘暇ある毎に、劇道に關する書籍を濫讀す、十五の歳には市の雄辯私塾で臺詞を研究し、其翌年はホスキンス (Hoskins) といふ俳優について劇術の稽古をやつたが、それも本のわづかの間で、ホスキンスは、オーストラリア洲へ旅興業に出てしまつたので、今度は專門家について劍術を學び、終に十八歳の九月に舞臺を踏み、たつた四語の臺詞ある役がついた。

サア・ヘンリーに次いで、叙爵せられたサア・チャアレス・ウヰンダム (Sir Chales Wyndham) は、更に面白い經歷を有つて居る。彼は醫師の子で、ドイツで教育を受けたが、父は軍人にしようといふのが望み、當人は俳優が志願、久しく爭つた末が双方讓歩の上醫師となることに決定した。併し彼は如何しても舞臺を思ひ棄てかね、廿五歳に初めて舞臺を踏んで見ると、舞臺度胸の無い彼は、一語も臺詞を出し得ず大失敗に終つたので、とうとう舞臺を思切つて、其翌年アメリカへ渡つて軍醫になつた。併し其處で、リンカンを暗殺した、ジョーン・ブース (John Wilkes Booth) と懇意になり、彼の勸告で再び劇壇の人となり、終に今日の大家となつた。

それから滑稽俳優の泰斗たるシリル・モード (Cyril Maude) は、父は海軍々人、母は貴族の娘といふ身分ある家に生れながら、十九の歳に俳優を志ざし、二人の師匠に就いて劇術を修業し初めたが、健康が思ふ樣で無いので、其年の中にカナダへ出かけ、そこで百姓になつた。併しそれも忽ち厭やになり、旅俳優の群へ入つてイギリスへ歸り、終に一座の長となつた。

それから。イギリスには大學出身の俳優が仲々多い。オックスフォードから出ただけでも、アーサー・ボルチャア (Arthur Bourchier)、アルレスフォード・ベンソン (Alresford Benson)、エーチ・ビー・アーヴィング (H. B. Irving)、フィッシャア・ホワイド (Fisher White) などゝいふ有名な俳優が有る。彼等は學校時代に、素人演劇をやつたのが病つきで、とうとう本職になつたので、西洋の俳優の多數には、素人演劇が舞臺へ入る導火線になつて居る。

併し近年に至り、何の國でも發聲法、表情術、舞蹈術、扨は舞臺に必要な一般の智識を授くる私塾が、非常に多くなつて居るから、素人時代には勿論、本職になつてからも、是等の練習を遣る人もあるが、劇場から給金が取れる樣になると、大抵は自己に當つた段々の稽古によつて、其伎倆を上げて居るので、もう私塾通ひはせぬ方が多い。併し幸ひな事には、西洋の一座には舞臺主任と云ふものが有つて、之は劇術の典故に精しく口傳に通じ、熱心に稽古をして吳れる上、座長は自から一座の人々を訓練して吳れるから、日本の舞臺の修業よりは、どれ程身に浸みるか知れぬ。それに其稽古の期間も中々長いもので、長ければ百日、短かくても一月は遣る。前に記したコリエル嬢の自傳中に、「わたしは三晩しか興行しなかつた狂言を、六週間稽古した事が有りましたし、一週間しか保たなかつた狂言を、二ヶ月も稽古した事がありました」といふ一節がある。前に引いたエレン・テリー嬢の自叙傳の一節を併せ讀まば、西洋の稽古なるものが、如何に嚴重に、また如何に永い時を費やすかゞ分るであらう。同時に其稽古が如何に俳優の伎倆を增進するかも分るであらう。此外にも代理者 (Understudy) があつて、當の俳優が病氣なり、其他の事情なりで休

む事があると、其代理者が其缺を補ふことになる。而して其代理者は一座の中から、選むから、大抵の俳優は一時に二役の數を兼える事が出來る。併し英米近來の劇場には四百日も五百日も一つ狂言を續ける習慣があるから、初心の俳優は一向其伎倆を進める事が出來ぬ。で、心ある青年俳優は、成るべく信用ある田舍廻りの一座へ入る。此種の上等な一座では、必らず五六種の狂言を代る〳〵演じて歩くからだ。

一七〇四　俳優學校の教育　パリーのコンセルヴァトアールは、今以て或部分から俳優學校の模範と仰がれて居る。余は此學校の教育を受けたる代表者として、英のエレン・テリー孃と比肩する世界の大女優サラ・ベルナル夫人（Mme Sarah Bernhardt）を選まう。夫人が此學校へ入らうと志したのは十九の歳、片田舍の尼寺を卒業したばかりで、演劇といふものは、入學試驗を受けに行く二三日前に初めて見たと云ふ、極々ウブな處女で有つたのだ。夫人曾て入學の折の模樣を自から敘していふ。

わたしはモルニー侯爵からの紹介狀を持つて、コンゼルヴァトアールへ行きまして、やつとこさと、ラフォンテーヌの、『二疋の鳩』といふ御伽噺を二節ばかり試りますと、オーベル（Auber）が、仕打で止めろと云ふのです、而してわたしに向つて、「お前の名はサラーと云ふのか。」「左樣です。」「お前はユダヤ娘かねゑ。」「生れは左樣ですが、でも洗禮は受けました。」

オーベルは陪席の檢査官に向つて。「洗禮を受けたと云ふ事です、こんな可愛い子に、洗禮を受けさせない杯と云ふのは可憐な事ですからな」と云つて、又わたしの方を振向き、「御伽噺は誠に結構だつた。あれで試驗は上首尾だつたよ。」

之でわたしは學校へ入つたのだが、次の問題は何の科目を研究すべきかと云ふ事で有つた。ボーヴァレー（Bauvallet）は悲劇をやらせると云ふし、ルニエー（Regnier）は喜劇俳優にしろと云ふ。處がプロヴォー（Provost）が兩方をやらせるさと云つたので、わたしも其說に從つた。

最初の懸賞試驗の時、自分は悲劇で二等賞を得、最後の年には喜劇で二等賞を得た。一等賞は如何しても得られなかつた。併し悲劇で二等賞を得た後、尙一年間學校に留つて居たが、其間フランス座（La Comédie Française）から、七百五十圓の年給を貰つて居た。

フランスに於ては、彼の自由座（Le Théâtre Libre）を起して、此國の劇風を根底から改革せんとしたアンドレー・アントアヌ（André Antoine）一派の外は、上流の俳優と來たら、悉く此學校の出身者と云つても好い位であるから、學校出身者の標本は、此大女優一人に止めて置かう。

四　歐米の俳優學校

余は之より歐米諸邦の俳優學校の設備を說きたい、が、狹少なる紙面は多く語るを許されぬ。で、其中四國の異れる國々のを紹介しよう。

一七〇五　（一）コンセルヴァトアール・ナショナール・ド・ミュージック・エ・ド・デクラマシヨン　フランスのパリーに在る國立學校で一七九五年の創立にかゝる音樂及演劇學校ともいふべきで在るが、其本來の成立、生徒の數、監督官の力の入れ方などから考へて見ても、音樂の方が餘程重くなつて居る。目下の處其生徒の總數は七百餘人、教授の總數は七十人であるが、演劇には生徒も教授も其一割しか無

い。演劇部だけの事を云へば、先づ卒業年限は三年で、入學者の年齡は、女子は十五歳より二十歳、男子は十六歳から二十四歳迄、在學中は無月謝で年々一月の競爭試驗の結果により、十二人の學生に二百四十圓づゝの給與金がある。それから卒業試驗に金牌を得た者は、國立劇場なるフランス座なり、オデオン座（l'Odéon）なりへ九百六十圓の年俸で抱へられる。斯く待遇がよいのに、パリー劇壇の成功者は、大抵此門を潛つた人達であるから、之に倣はんとする志願者の多い事は、實に非常なもので有るが、教師の數はわづかに六人、一人一級しか有たず、一級には十二人以上の生徒を容れる事が出來ないから、年々入學を許さるゝ者の數は、實に少數で、其爲めに入學試驗は近來餘程嚴重になつた。試驗の條件は三人の違つた作家の脚本を朗讀せしめるのである

フランス音樂及演劇學校長
ガブリエル・フォーレー氏

が、餘程好く出來たもので無ければ入學を許さぬから、近來はパリー及其他の大都市に共豫備塾が出來た。教科目はたゞ古典的（クラシック）戲曲の演じかたを、一人の教授が教へて行くだけで、之が三年も續くのであるから、生徒は如何しても教授の摸倣に陷り易く、然らでだに古來の型を尙ぶフランスの劇風は、益々摸倣的になり易い。併しもう既に餘程の名優の熱心なる薰陶を受けるのであるから、其技倆の發達は驚くべきもので、在學中他座への出勤は禁じてあるが、夜な〳〵私かに市中の劇場へ出勤して、相應な役を勤めて居る生徒も有る。此外に一週一回フランス文學史の公開講演があつて、之は演劇部の生徒の義務課目になつて居る。目下の校長はガブリエル・フォーレー（Gabriel Fauré）氏で、演劇よりは音樂に精通して居る人だ。教授には

フランス音樂及演劇學校教授
サラ・ベルナール夫人

名優、ポール・ムネー（Paul Mounet）ルロア（Leroi）、シルヴン等の名優が控えて居る。斯る名優を雇つて教授とする事は、一私人の企て及ぶ所で無いから、此國ではもう誰も斷念して、外に俳優學校を作る人は無い。私塾は澤山あるが、大抵はコンセルヴァトアールの豫備と、普通の士女へ流暢な談話術と明快な發音とを敎ゆるのが、此重なる目的である。俳コンセルヴァトアールへ入學し得られぬ俳優志願者は、此私塾の窓から直ちに舞臺へ飛込む事も有る。

一七〇六　ドレスデン・コンセルヴァトリーム　ドイツ、ザクセンの首都に在る王立の學校で、之もパリーのと同樣、音樂

と演劇との兩方を教える學校で、國王親から其總裁となり給ふ。其辯一年間七十五圓の授業料を徴收して居るのは稍々妙だ。それから入學者の年齢は十六歳以上とだけで、卒業年限さへ不定である。之は生徒の才能、年齢體質等で、存外長くもかゝり、早くも卒業が出來る自由な制度になつて居る爲めで有る。初心な青年を教育するのが、主なる目的であるから、パリーのそれの樣に單に劇術を教ゆるのみでなく、其術に必要なる諸科目全般に渉つて教授をして居る。其科目は、

雄辯術、舞踏、身振（表情術）臺詞練習、舞臺稽古、劍術、佛語、唱歌、文學史などで、外に選科があつて、自己の有望の學科だけを修める事が出來る。ドイツは此市ばかりでは無く、ベルリンにも、ミュンヘンにも、ウヰスバーデンにもあり、同語國のオースクリアの首府に在るものは、パリーのコンセルヴァトアールに次ぐとさへ云はれて居る。

一七〇七　ロンドン劇術學校：Academy of Dramatic Art"と云ふ。一九〇四年此市の名優ビーアボム・トリー（Beerbohm Tree）氏此學校の必要を認め、自費を地つて創立したのであるが、他のロンドンの重なる俳優連は、斯る公益事業を氏一人の負擔に委ねて置くのは氣の毒だと云ふので、今日では多數の演劇關係者

ロンドン劇術學校長
サア・スクアイアス・バンクロフト氏

が負擔監督して居る。評議員には有名なる俳優作家等八人あり、サア・スクアイア・バンクロフト（Sir Squire Bancroft）氏を校長に仰き、其長子ジョージ（George Bancroft）氏常務幹事として、事務を取つて居る。入學年齢は確定して居ないが、大抵十六歳以上の男女と定めて（一九〇六年に學せしめた。其結果に依ては少年級を作るかも知れぬといふ）、卒業年限は三十三週、之を三學期に分ち、授業料は一期百二十六圓づゝ、給學資金の側もあり、倫敦の俳優、作家、批評家の手から贈らるゝ金牌賞金等は、年々幾種かに上る。

ロンドン劇術學校創立者
ビーアボム・トリー氏

敎科目は、

發聲法、雄辯法、表情法（デルサルテ式）、舞臺稽古（重に沙翁劇）、身振（パントマイム）舞踏、劍術、化粧法、イギリス演劇史

で、第三期からはロンドンの名優連が、自己の得意とする狂言をば、自己の劇場で敎授することが有る。それから第一、第二の兩期生に對しては無言の役の外にはロンドン內の舞臺へ出る事を許されぬが、第三期生は舞詞のある役になら出ても搆はぬと云ふ事になつて居る。目下在學の生徒の數は百名計であるが、年々二季の入學志望者は、二百以上に及ぶ。入學試驗は二三脚本の朗讀であるが、其選

後に於て、各生徒の能力が果して舞臺に適するか否かを査定し、結局將來の望みなき者は、其在學を謝絶する事になつて居る。此學校創立日尚淺いが、卒業生の多數はロンドン及び地方巡業の一座に雇はれ、早くも其天才を發揮して居るものが有る。いや卒業生ばかりでは無い、第三期生の中からさへ舞臺に迎へらるゝものが多いので、幹事や校長は學校將來の名譽の爲めに、却て心配をして居る有樣だ。ロンドンには他にも二三の學校が有るが、前記のが最も完全なもので有る。外に私塾も澤山あるが、老優ヘンリー！ネヴヰール（Henry Neville）氏のが、一番評判がよい。

一七〇八　アメリカ劇術學校："American Academy of Dramatic Arts"と云ふ。ニューヨークに在り。一八八四年フランクリン・サアゼント（Franklin Sargent）氏の創立する所。附屬劇場としてエンバイア座（The Empire Theatre）とカーネギー・ライシアム（The Carnegie Lyceum）とを有し、其外に立派な演奏場をも有つて居て、其評議員にはニューヨークの有名な俳優、興行主等を網羅して居る。入學年齢は確定しては居ないが、十五歳以下は若きに過ぎ、三十歳以上は老け過ぎて居るとして有る。卒業年限は一年で之を二期に分つ。每期の月謝は八百圓づゝである。此外に（一）「補助科」、（二）「專門科」、（三）「個人科」等がある、（一）の授業料は武百圓、（二）（三）に向つては一時間十圓といふ規定である。敎科目は、

身體練習、發聲法、顏面表情、發聲法、演說法、舞踏術、劍術、戲曲辯劑、戲曲文學、演劇科學、化粧法、衣裝研究、舞臺裝飾、舞臺監督、讀法稽古、舞臺稽古、歐洲演劇及其型、近世演劇及其型、

等で、寧ろ繁瑣な程に分類して敎授して居る、此學校創立以來こゝに二十餘年、多數の卒業生を出し、彼れは皆舞臺によつて居るから、其資緣だけでも劇壇に入るには都合がよいのに、卒業生の組織した校友會の內には、位置の周旋部が一置を拵へてやつたと云ふ。だから入學志

アメリカ劇術學校生徒化粧法練習の光景

願者は中々澤山あるが、校長サアゼント氏は、學校の權威を墮さぬ樣にと、入學志願者の選擇に注意し、其容貌、品格、體質などの俳優に不適當と認むるものは、最初から之を謝絶し、入學試驗には悲喜兩劇の朗誦をなさしむる計でなく、其劇的才能を判する爲め、口頭試驗をも行ふ。だから生徒の總數は——一年によつて多少の相違はあるが——正科が百人以上、補助科が十人位に過ぎぬ。卒業期の生徒は屢々公開試演を行ひ、各新聞の劇評家の批判を乞ふことになつて居る。此試演に用ひらるゝ狂言の中には、最も發達したるドイツ劇場に於てすら、演ずるを難んずる如きものがある。アメリカにはニューヨークに於てだけでも、此學校の外に二三の同種類のものが有り、其外シカゴ、フィラデルフィアなどにも澤山あるが、此學校に比肩し得る程完全なものは無い。中には隨分怪しいのが有つて、その爲めに地方からポッと出の少女などは飛んだ墮落をさせられる事が有るさうだ。

一七〇九　學校教育の利害　數年前迄は此學校教育といふ事について、西洋でも大分種々な議論も有つた。夙くから學校の利益を享けるドイツ、フランス兩國の劇場か、能くわが劇術學校が出せる重要なる俳優、及び演劇關係の藝術家の半數を出し得たる。

論より證據、氏の劇術學校は驚くべき多數の俳優を養成して居る。六ケしい議論は措いても、たつた一年やそこらの短日月で、全然素人を舞臺へ出られる樣にするといふ一事だけでも、學校の有益な事は分る。それに初めから舞臺へ入つた初心の俳優は、中々其技倆を社會に示す機會が無いのに、學校に於ては、苟くも天才を有するものならば、其修業中に其才能を發揮して、先輩及び興行主の注目を惹き、夙く社會上の地歩を占め得る便利がある。此利益だけでも俳優學校の功は沒する事が出來ぬ。日本でも貞奴と藤澤淺二郎との兩優によつて立てられた二箇の俳優養成所がある。創立後間もない事であるから、未だ其効果を見る事は出來ぬが、泰西の例によれば、其日本劇壇に裨益すべきは、疑ふよしも無い事である。

（松居松葉）

參考書目

Wagner's "*How to get on the Stage*"
Cook's "*On the Stage*"
Hibert's "*The Stage as a Career*"
Archer's "*Theatrical World of the Future*"
Matthews' "*Actors and Acting*"
Cran's "*Masks or Faces*"
Hunt's "*Beerbohm Tree*"
Heinemann's "*Sarah Bernhardt*"
Bereton's "*Henry Irving*"
Stoker's "*Henry Irving*"
St. John's "*Ellen Terry*"
Hiatt's "*Ellen Terry*"
Ellen Terry's "*The Story of my Life*"
Wilkinson's "*Classic French Course*"
Walter Raleigh's "*Shakespeare*"
Mantzius' "*A History of Theatrical Art*"
Baker's "*History of the London Stage*"
" "*Our Old Adons*"
Adam's "*A Dictionary of the Drama*"

歐米俳優學校規則及び日本の劇書は一々特記するに煩はしきが故之を略す。

日本演劇史

序說

一七一〇　日本演劇の傳統　日本に古時代より歌舞はあつたが、其の劇的の組織を有するに至つたは、田樂の能からである。これは支那の傳奇雜劇の影響を受けて生じたといふ說が普通である。し乍ら能も最初は支那から移植されたと言つて差支ないのである。此の田樂の能には、「法然上人」、「小野小町」、「實方」、「敦盛」など歷史的の事實が脚色せられて、其の番數は三百許りもあつたといふ。此れを摸倣して出來たのが、今日行はれて居る能と、今日は僅か一部分に存在して居る、幸若（カウカ）とである。能が一種の劇である事は玆に說明を要せぬほど明白なる事實であるが、其の能が貴族社會の特有物に歸したと共に、平民的の娛樂として新しく生じたのが歌舞伎である。歌舞伎が出來て日本には眞正の演劇が出來たのである。便宜上余は四期に分ちて順次に其の沿革を語らうと思ふ。

第一　創始期
第二　元祿期
第三　實曆期
第四　近世期

第一　創始期

一　女歌舞伎

一七一〇　お國歌舞伎　足利時代の出雲のお國が歌舞伎といふものを創めたのが吾が歌舞伎劇の濫觴である。お國は出雲大社の巫女であつたが、京都に出でゝ此の技を演じ、其のさま、黑き絹の法衣を着け、眞紅の長き紐もて鉦を襟に懸け其れを擊ちながら佛號を唱へ、無常の世の有樣を稱へ名聲にて唄ひつゝ踊り、即ち一種の念佛踊だつたのである。然るに慶長の初め、蒲生家の浪人名古屋山三郎と通じ、山三郎はお國に早歌（ハヤウタ）を敎へて自ら其の歌曲を作り、又刀を挿し頭を包みて舞はせ、始めて之れを歌舞伎と稱へたのである。蓋し歌舞伎とは「諧謔」又は「好色」といふ事を意味した當時の俗語である。こゝに於て宗敎くさき單純なる念佛踊は、更に滑稽的なる複雜の歌舞となり、同時に淫靡の分子をも注入せられたのである。先づお國の扮裝は、或は頭を包み、或は髮を短く斷つて男の髮とし、

或は塗笠を冠りて腰簑をまとひ、或は冠を戴きて腰に瓢箪を着け、或は刀を横たへ、或は簑を佩び、力めて異様なる男子の眞似をなし、且つ其の男子の遊女と戯るゝさまなどを演ずるやうになつた。第二に、著しき變遷は一座の俳優に童子婦女を多く加へ、又山三郎自身も其の家來と共に舞臺へ現はれ、能の狂言から思付いて、お國が歌舞する間に滑稽なる動作を演じ、而も女優が右の通り男裝する代りに男優は女裝して婦人のさまを眞似たのである。第三には、其の音樂も複雜となり、念佛踊時代に用ひし鉦のほかに、專門の囃子方が出來て、笛と鼓とを奏し、唱歌も佛號の代りに今樣の俗謠をうたひ、鳴物の拍子に連れて、男女共に且つ歌ひ且つ舞つたのである。

一七一二　女歌舞伎の各團體　此のお國歌舞伎は、慶長八年の頃、全盛の頂點に達したと共に、別に團體が幾つも出來て、京都から諸國に下つたのみならず、遊女の傍ら歌舞伎を演ずるのもあつた。此等のうちで主なる女優として今日も名の殘つて居るは、お國のほかに、大夫藏人、

阿國歌舞伎古圖其一（骨董集所載）

佐渡島正吉、村山左近、岡本織部、北野丹後守などがある。特に幾島丹後が江戸の中橋で興行した時、鳴物のうちに三味線を加へたといふ事である。能樂と同く笛皷だけであつた歌舞伎が更に此の樂器を利用した事は注目すべき事實である。

一七一三　女歌舞伎の前後三期　以上女歌舞伎の技藝を區別すると前後三期になる。即ち第一期はお國の念佛踊時代、第二期は山三郎と合體して男女合併となり、且つ始めて歌舞伎といふ名稱の下に今樣狂言の創められた時代、第三期は遊女の歌舞伎により能が加はり、又三味線を鳴物につかつた時代である。

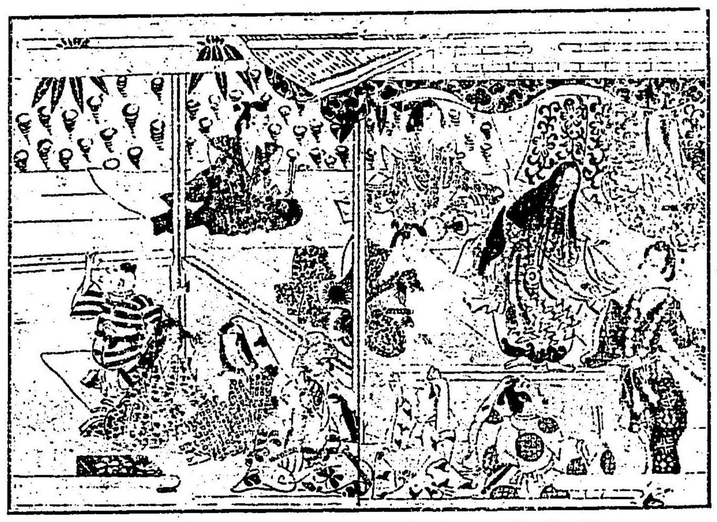
一七一四　女歌舞伎の禁止　右の通り女歌舞伎は次第に進歩して盛大となつたのであるが、社會の風紀を紊るといふので、寛永六年十月、三代將軍家光の內閣は令を下し、女舞、女歌舞伎、女淨瑠璃、等一切の女藝を禁じた。是に於て、ひとり女歌舞伎そのものゝ亡びしのみならず在らゆる女性は俳優たる事が出來なくなつたのである。而して此の情態は三百年後の明治年間まで續いたのである。

二　若衆歌舞伎と野郎歌舞伎

一七一五　若衆歌舞伎　女歌舞伎の禁後、彼の藏人一座の興行主であつた鹽屋九郎右衞門をはじめ、京都より下つた鹽屋九右衞門、大和屋甚兵衞、河內屋與八郎、松本名左衞門、大阪太左衞門など孰も官許を得て劇場を建て、江戸でも彼の中村座のほかに、都傳內（寛永十年）村山又兵衞（寛永十一年）、山村小兵衞（寛永十九年）、笠屋三勝（正保三年）玉川彦十郎（承應元年）、河原崎權之助（慶安元年）など次ぎ〳〵に劇場を起し、又伊勢の古市にも中の地藏の劇場が出來、其の他、地方の都市にも次第に劇場が起つて來たのみならず、其の構造も進歩して、最初は露天であつた見物場へ、慶安四年の頃には棧敷の設備が出來、靑簀張り、又は筵圍ひの小屋掛から次第に建築も精巧となつたのである。

一七一六　劇場の勃興と建築の進歩　若衆歌舞伎の全盛と共に三都に劇場が頻りに出來た。京都では、元和年中、七ケ

既に一座の俳優に、婦人のほか男子及び少童を加へた事は前に述べたが、其れより一轉して男子のみで組織せられた歌舞伎の團體を生じ、之を「若衆歌舞伎」と稱したのである。其の本源は女歌舞伎と同く京都で元和三年の頃、段助といふものが男芝居を創めたと記錄に傳へられて居る。大阪では寛永の時から若衆歌舞伎が出來、江戸では、寛永元年、中村勘三郎が始めて中村座を建てたのである。斯くて、三都到るところに若衆歌舞伎があつて、女歌舞伎と並び行はれたが、女歌舞伎制止と共に、男歌舞伎は愈勢力を增した。其の藝は、只女歌舞伎に於ける美女の代りに美童をつかつたまでゞ、即ち踊子の美少年が二三人もしくは五六人で自ら歌ひながら、又は地うたひに連れて踊り、又この歌舞のあしらひとして、能の狂言めきたる滑稽の動作を演じ、之を「物まね狂言づくし」と稱したのである。この歌舞は今日「所作事」と稱する樂劇の基礎となり、「物まね狂言づくし」は謂はゆる「地藝」と稱する科白劇の源流なのである。



阿國歌舞伎古圖其二（骨董集所載）

處の劇場を公認せられ、大阪では、女歌舞伎禁制後、彼の藏人一座の興行主であつた鹽屋九郎右衞門をはじめ、京都より下つた鹽屋九右衞門、大和屋甚兵衞、河內屋與八郎、松本名左衞門、大阪太左衞門など孰も官許を得て劇場を建て、江戸でも彼の中村座のほかに、都傳內（寛永十年）村山又兵衞（寛永十一年）、山村小兵衞（寛永十九年）、笠屋三勝（正保三年）玉川彦十郎（承應元年）、河原崎權之助（慶安元年）など次ぎ〳〵に劇場を起し、又伊勢の古市にも中の地藏の劇場が出來、其の他、地方の都市にも次第に劇場が起つて來たのみならず、其の構造も進歩して、最初は露天であつた見物場へ、慶安四年の頃には棧敷の設備が出來、靑簀張り、又は筵圍ひの小屋掛から次第に建築も精巧となつたのである。

一七一七　女方と江戸長唄　同時に技藝の方面でも進歩を見た。第一は女方（タンカタ）、即ち男優で女性に扮する事の創められた事である。此れは女優を禁せられた必然の結果ではあるが京都では絲縷權三郎が始めて之れに扮し、江戸では、寛永十九年、彼の村山又三郎の弟村上左近が新に京都から下つて始めて女性に扮し、練絹の豐かなるを着け、頭に染色の手拭のや

うのものを被り、造花に短冊をつけて枝を持ちて獨で所作舞をしたといふ事である。然るに、曾て女藝を禁じたる幕府は、更に男子の女性に扮する事をも禁じたが劇場側の嘆願により、男方と女方とを肩書で區別するといふ條件の下に許可せられ、此の女方の制度は今日まで繼續し來つて居るのである。第二は三味線が愈々歌舞伎に用ひられ、終に江戸長唄といふ俗曲の一派が起つた事である。蓋し江戸の劇場へ三味線の入つたは、寛永十年、杵屋喜三郎(元和五—元祿十二)が中村座で演奏したのが嚆矢である。喜三郎は中村勘三郎の弟勘五郎の孫で、歌舞の他に三味線を能くし、同年、俳優を廢めて專門の三味線彈となり、謂はゆる江戸長唄の一派を創め、此れより江戸の各劇場は杵屋の三味線を用ふる事となつたのである。

一七一八　若衆歌舞伎禁止　政令の干渉は此の間に屢あつた。前に述べた女方の一件のほか、頻りに奢侈淫靡の風を警め、劇場の建築及び俳優の扮裝についてさへ屢檢束を加へられたが、承應元年七月、終に若衆歌舞伎禁止の令を下して、舞臺に前髮の少年の現はるゝ事を嚴禁し、彼等の前髮を剃落させられ、それより後の歌舞伎を俗に「野郎歌舞伎」と稱へだ。蓋し前髮の若衆が惡く野郎頭となつたからである。

一七一九　野郎歌舞伎の好結果　此の若衆歌舞伎の禁令は却て日本の演劇の爲め意外の好結果を生ぜしめた。即ち、第一は是れまでの如く少童の美色を以て世衆を吸引する事の難くなりし爲め、眞に技藝を磨くの必要を餘儀なくせられ、且つ色にすぐれたる者より藝にまさつたものが一座の主權者となつた事である。第三は其れと同じ理由により脚本の進歩を促がした事である。其れまでは今日の見せ物の如く、一齣又は一曲ぎりの謂はゆる「離れ狂言」で看客を一きり毎に入代らせたのを、寛文四年、大阪の福井彌五左衛門、始めて「非人仇討」の狂言を二番續きに仕組み、其の前年、江戸上場し、寛文五年には、森田座で、作者都傳内が「今川忽び事」といふ二番續きの狂言を河原崎權之助が「曾我」を三番續きに仕組み、是れより歌舞伎の脚本は悉く謂はゆる「續き狂言」となつたのである。又第三には、美少年の前髮を剃つた爲め、其の頭部の沒趣致を掩はん爲め、髷の製作を促した事である。寬文四年に髷を禁じた法令がある。當時は「前髮髷」と稱し、前髮だけ附け髮を施したのであるが、此の法令によりて禁ずられたに拘はらず、髷は何時しか默許せられ、且つ其の製法も次第に進歩して、單に剃立頭を隱す目的のみならず、男姓、女姓、それ〳〵の人物に扮する爲めに用ふるまでに至つたのである。

一七二〇　重要なる若衆方と女方　若衆歌舞伎より野郎歌舞伎に跨りて最も著名なるは、彼の女方の最初だといふ村山左近である。左近と相並んで左近源左衛門も同く京都から江戸へ下つた著名な女方で、特に「海道下り」といふ曲に名が高い。其のほか、京都の女方に、糸繰權之助、夷屋吉郎兵衛、玉川千之丞、瀧井山三郎、玉川主膳、玉村吉彌、伊藤小太夫などがある。大阪の女方には、岩井歌之助、平井志津麻、峰の小ざらし、寺田小傳次、松本石左衛門、などがある、江戸には、若衆方として、中村數馬、二世中村勘三郎(正保四—正寶三)、市村辨之丞(承應三—享保三)、花井才三郎、山川内記、出來島小ざらし、などがある。而して彼等の出身は大かた京阪で、江戸土着したものゝ如だつたのは、當時の江戸は政治上に於てこそ天下の中心であつたが、

藝術の首府はまだ上方であつたからである。

一七二一　重要なる立役と道化役　前に擧げたのは容姿と歌舞とを主とする方面の俳優であるが、玆には寧ろ科白の地藝を主とする方面の俳優を述べよう。昔京阪には此の種の俳優として傳へられたものが稀である。彼の右近源左衛門の師であつたといふ大和傳助だけは著名である。江戸では、先づ中村座の元祖中村勘三郎(慶長三—萬治元)を第一とする。彼れは美音で小唄の名人であつたといふ、今日も殘つて居る「猿若」は彼れが得意の狂言であつた。村山座の元祖たる村山又三郎も名優であつたらうが、其の點については多く傳へられて居ない。河原崎座の元祖河原崎權之助(—元祿三)は能樂に堪能で舞を能くしたといひ、彼れは又作者をも兼ねたのである。多門庄左衛門は京都の立役で、半ごろ江戸に下り「六方」と稱する藝に最も名が高い。同時に、鈴木平左衛門も江戸の立役として聞へ、平左衛門の藝風を擬して成功した嵐三右衛門(寬永十二—元祿三)は後に大阪に唯一の立役と稱せられた。又三右衛門と同時に藤田小平次がある。嵐は振事(舞踊)を能くし、藤田は實事(科白)を能くしたのである。此の小平次を薫陶したのは花車方の福井彌五左衛門である。彌五左衛門が大阪に於ける「續き狂言」の作者である事は前に述べたが、小平次のほか、立役として荒木與二兵衛、金子六左衛門、年增の女に扮するもの。道化形として中川金之助に扮するもの。道化方滑稽的人物を具の門下から出して居る。與二兵衛は手負に扮するを得意とし、且つ舞踊にも長じた。此のほか、道化方には、秋田彦三郎、南北三人、佐渡島傳八なと著名である。

第二　元祿期

元祿前半期の俳優と技藝

一七二二　阪田藤十郎　此期は文學美術の隆昌であつた。されば、文學に西鶴と共に演劇もさうであつた。繪畫に一蝶と師宣とが現はれた如く、俳優にも幾多の名人があつたが、第一の大立者は京都の坂田藤十郎(正保二—寶永六)である。彼れが俳優としての傳記は、正寶六年、「夕霧」の狂言に藤屋伊右衛門を勤めた事に始まる。此の伊右衛門の役は彼れが技藝の特色を殆ど代表したものと言ひ得られる。即ち彼れが扮して得意とする所は鷹揚で色つぽい人物に扮する事である、謂はゆる「傾城買ひ」もしくは「和事」が上手なので、ユーモアにも長じ、又悲哀の表情にも妙であつた。且つ辯舌に巧みで、特に長き獨白を能くしたが、其の缺點の一は武張つた人物に適せず、且つ舞踊に拙く、科白が冗長に過ぎた。天晶も高雅で、文筆の才を兼ね、屢脚本を自作せるのみならず、元祿の當時、既に寫實派を以て標榜し、其の技藝の末節に至るまで綿密なる苦心と注意とを費やし其の脚本と作者とに忠實にして且つ聰明なる理解力を有し、居常豪奢と風流とを事とし、且つ後進を愛せるなど、舞臺以外に於ける彼れが人格と性行とは實に一代の傑物だつたのである。

一七二三　中村七三郎　藤十郎が京都に雄視せると同時に、殆ど同じ方面の藝風で江戸に榮えたのが中村七三郎(寬文二—寶永五)である。彼れは中村座の元祖たる勘三郎の一門で、元祿十一年京都で藤十郎と競爭的に演せし「傾城淺間嶽」の巴之丞を其の傑作と稱せられて居る。巴之丞は諏訪家の若殿で、遊女逢州と深き仲となり、後に落ちぶれて駕舁になるといふ役である。其の性格と境遇とは丁

度藤十郎の伊左衞門と同じであるが、彼れは金持の息子、此れは武家の若殿といふ身分だけが違ふのである。隨つて藤十郎とは反對に、武士に扮し、武道の詰開き又は太刀打なども得意とし、又藤十郎が舞踊に拙かりしと違ひ、所作事に堪能であつた。

初代中村七三郎（悲間巴之亟に扮す）

一七二四　市川團十郎　藤十郎と七三郎とが、東西に同じく和事で喝采されたと同時に、江戸に市川團十郎（萬治三—寶永元）が現はれて、謂はゆる「荒事」といふ藝風を創めた。「荒事」といふは、其の文字の示した通り、怪力勇猛なる武人、または凄く怖ろしき鬼神怨靈の類に扮することなので、其の脚色も科白も極めて荒唐無稽なる代りには、現實と離れて、豪放雄大なる光景又は人物を描き出すのが特色である。蓋し元祿當時の世尙が、既に彼のなまめかしき歌舞伎及び今樣なる「物まね狂言づくし」に倦みて歷史的もしくはロマンチックなるものを渴仰するに際し、團十郎は此の要求を迎へて聲名を博したのである。此れを彼の七三郎の藝と比べると、彼れは優柔で此れは豪放、彼れはソーシャルで此れはロマンチック、彼れは現實的で此れは架空的、彼れは精緻で此れは粗大である。同じ多數多ある。又彼れは音吐朗かに、太刀打を巧みにし、武士に扮するを得意としたが、其缺點は容貌揚らぬと技藝の生硬なる事であつた。嵐は元祿以前に名優たりし初世三右衞門の實子であつて、父と同く、舞、六方、濡事、などを長所とし、多藝にして且つ動作が輕快であつたが、武士に扮する事は不得意であつた。又この三優よりは後進の立役には大和屋甚兵衞（—寶永元）がある、彼れは踊の上手であつた。更に敵役には小野山宇治右衞門と片岡仁左衞門（延寶元—享保元）とがあり道化方には金子吉左衞門と金澤五平次と花車方には小かん太郎次（寬文六—正德元）とがある。

初代市川團十郎（不破に扮す）

一七二五　京阪に於ける其の他立役、敵役等　京阪には山下京左衞門（慶安—五—享保二）と竹島幸左衞門（十正德二）と二世嵐三右衞門（寬文元—元祿十四）と此の三人が藤十郎に次いだ立役である。山下は容貌と風采と音聲とに長じ、世話と時代とを兼ね、而も踊と太刀打とに拙でなかつた。竹島は最も舞踊に長じ、能を穩案して演せしもの、「鉢木」「雷電」など

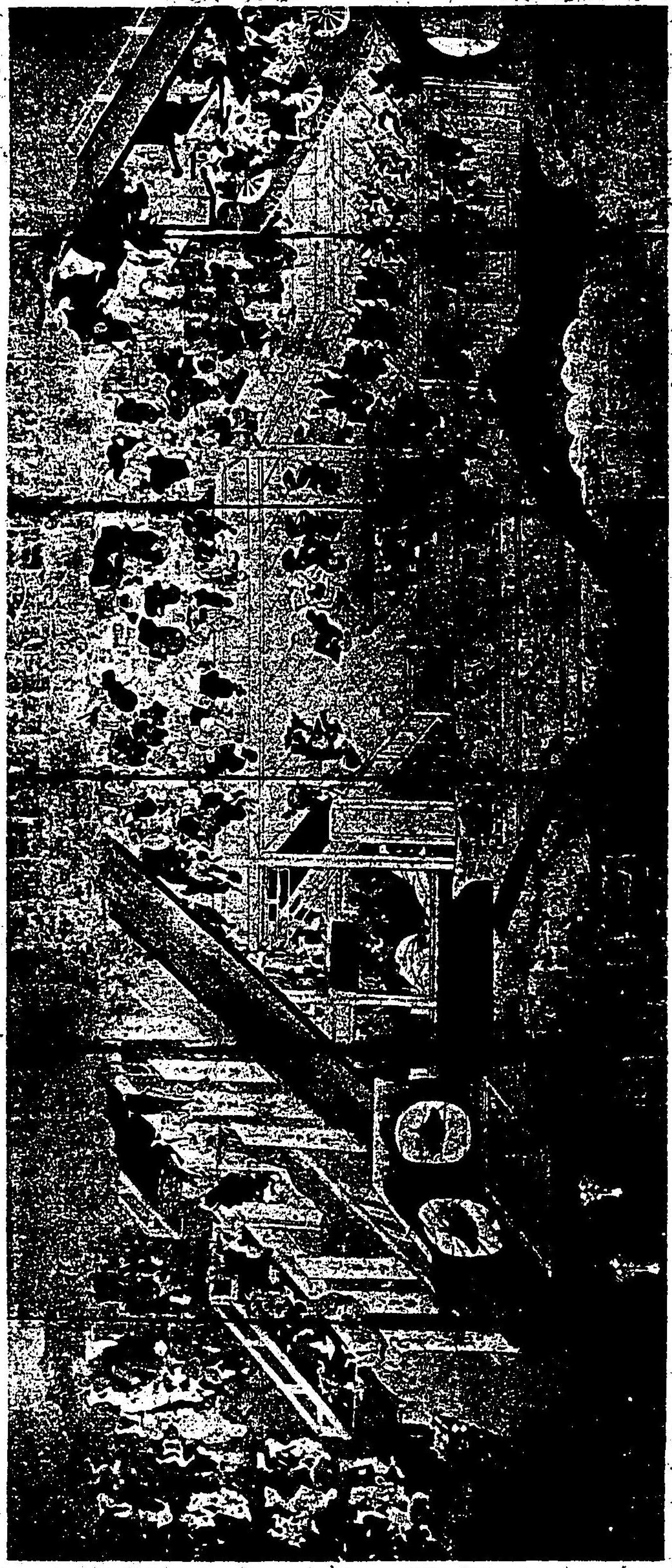
傳九郎は初世勘三郎の嫡孫で、後に四世勘三郎として中村座主を襲いだ人である。最も所作事を巧みにし、又武道と荒事とを兼ね、「曾我」の朝比奈を其の傑作と稱せられて居る。傳吉は武道も和事も兼ねたれど、其の得意とする所は寧ろ柔和なる人物にあつたやうである。敵役には山中平九郎（寬永九—享保九）と大谷廣右衞門（寬文六—享保六）とがあり、道化方には西國兵五郎（明曆二—寶永二）親仁方には四の宮源八などが著名である。

一七二七　東西の女方　男子に扮する俳優は斯の通り京阪と江戸と別にあつたが、女方だけは大かた京阪の出身で、其れが江戸の舞臺と共通だからである。蓋し勇壯殺伐なる關東の氣風は未だ艷麗優柔を要素とすべき女方を生ずるに不適當であつた故であらう。さて此等の女方のうち最も先輩で且つ最も著名であつたは荻野澤之丞（明曆二—寶永元）である。彼れは元祿以前の名優であつた玉村吉彌の門人で、「嫁錠」の狂言は一生の當り藝と稱せられて居る。要するに、家庭の妻としては良人に代り事を捌くといふやうな役柄を得意とし、女武道、實事、愁嘆などに長じて居たのである。澤之丞より後進には水木辰之助（延寶元—延享二）と芳澤あやめ（延寶元—享保十四）とがある。二人とも同年であるが、辰之助は華を以て早く小熟し、あやめは實を以て晩く大成したのである。彼れは輕妙で此れは温藉である。彼れは所作の拍子を巧みし、此れは愁嘆の地藝に秀でたのであるが、辰之助が夙に見物に倦かれしに反し、あやめが舞臺に於ける生命は非常に長かつた。倘は此の他には谷島主水がある、稍後れて袖崎歌流がある。

四　元祿後半期の俳優と技藝

一七二八　元祿期の末に於ける新傾向　元祿の劇壇が此等の俳優によりて飾られしと共に、彼の坂田山下が晩年より、時勢の潮流は次第に京阪の劇壇をして其の技藝の變遷を促さしめた。即ち、第一は、和事もしくは傾城買の如き優柔浮華なる藝風の漸く飽かれ、寧ろ勇壯もしくは實事の悅ばれは質實なる武道事もしくは實事の悅ばれんとする傾向を生じたのである。第二は彼の藤十郎により主張せられた寫實主義が愈科白の上に擴張せられたのである。第三は、此の時代に最も全盛を極めた彼の操りと歌舞伎との關係が愈密接となり其の技藝は互ひに相反應したのである。

一七二九　元祿後期に於ける京阪の俳優　以上の新傾向の間に最も名優であつたは柴崎林左衞門である。彼れは品格と風采とにまさり、誠實なる武士に扮するを得意とし、爽やかなる藝風と活潑なる動作を以て稱せられた。又小佐川十右衞門がある。此人は武家出身で、同く武士に扮する事を得意としたけれど、柴崎と相違せる點は、彼れは靜かに、此れは動き、彼れは大やうに、此れはせゝこましく彼れは音調に怒あり、此れは口跡に拙であつたといふ。又音羽次郎三郎がある。同く武士に扮するのを得意とした。尙は此れ等の三人よりも先輩で、始め敵役から出で、終に立役の上手となつた篠塚次郎左衞門がある。更に彼等よりは後輩にして而も彼等を凌駕した澤村長十郎（延寶八—享保十九）がある。彼れは諸先輩の長所の孰れもを折衷し、和事によく、武道によく、世話と時代とを兼ねて、且つ所作事にも妙であつたのである。又長十郎よりも後進にして藤十式の和事を以て著名なる大和山甚左衞門（延寶五—享保六）がある。敵役には藤川武左衞門（元和四—享保八）三原十太夫、福田國右衞門、澤井園右衞門、桐の谷權十郎、道化方には百人一首源三郎、山田甚八、玉川



元祿期の劇場　菱川師宣筆

(原富太郎氏藏)

源三郎がある。別に女方では中村千彌、荻野八重桐、市村玉柏がある。

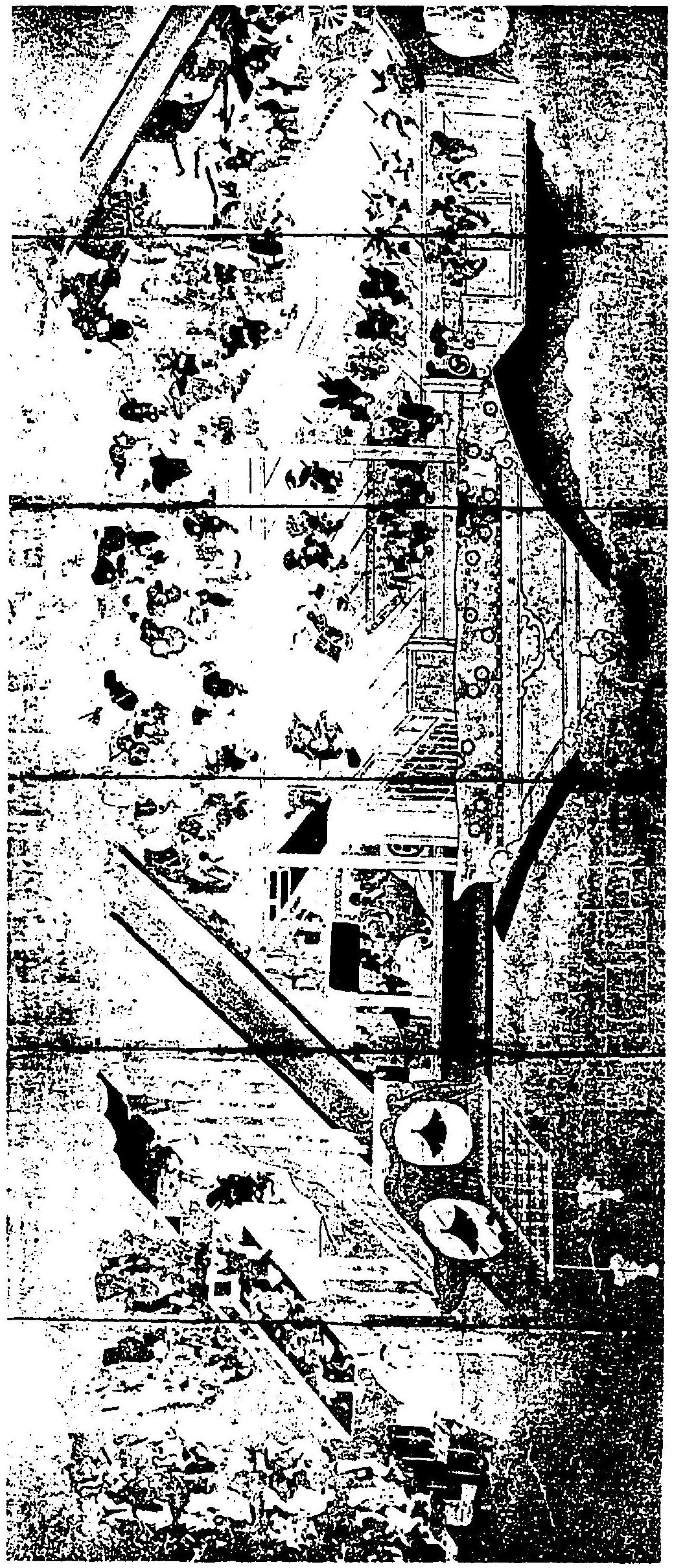
一七三〇　元祿後期に於ける江戸の俳優　團十郎と七三郎とを失つてより、一時物淋しかつた江戸の劇壇は、僅に生島新五郎(寛文十一—享保十八)と中村勘左衛門(寛文二—享保元)との二人によりて其の光明を保つて居た。蓋し新五郎は七三郎をまねて和事を得意とし、勘左衛門は團十郎をまねて武道と荒事とを長所として居たのである　其の他の立役には村山平左衛門(—享保三)と松本幸四郎(延寶二—享保十五)がある。敵役に早川傳五郎、道化方に仙石彦助、花車方に袖岡政之助、若衆方に袖岡庄太郎と市川門之助と、女方に淺尾十次郎、嵐喜世三郎(—正德三)、筒井吉十郎(—享保十二)、中村源太郎、など此等が著名なるものである此の時より江戸に專屬の女方が出來たは吾が劇史上に注目すべき現象と謂はねばならぬ。

五　元祿期の作者と脚本

一七三一　俳優を兼ねたる作者　此の期の初めに於ける脚本は、彼の若衆歌舞伎以來の習慣を襲ぎて、文字に記されたるもの、孰れも口だてに稽古し、又作者も專門の人なく、即ち俳優作者兼業であつた。彼の寛文四年、大阪で「續き狂言」を創めたといふ、福井彌五左衛門は花車方の俳優であつた事前に述べた通りであるが、其門下に金子六右衛門があり、六右衛門の門下更に富永平兵衛と金子吉左衛門とがあり、二人共に俳優たる傍ら作者を兼ね、平兵衛より始めて「狂言づくり」といふ肩書をしたとの事である。吉左衛門は專ら坂田藤十郎に隨身して、其の爲めに筆を執つたらしい。又振付の元祖だといふ、立役藤田長左衛門も役者を兼ね、このほか、水島四郎兵衛、福岡彌五四郎など孰れも俳優で作者を兼ね、特に彌五四郎は親仁方であつて、芳澤あやめに隨身して居た又道化方の吾妻三八も作者として名がある。三八は後に作者を專業とし、寶永三年、大阪に上場せられた「お七歌祭文」が其の傑作と稱せられて居る。次いで、立役の安達三郎左衛門、親仁方の淺田久四郎、敵役の松永六郎右衛門なども當時の作者であつた。

一七三二　近松門左衛門　彼の富永平兵衛が、始めて作者の業を俳優より分離せしめてより、漸く俳優出身たらざる專門の脚本家を生ずるに至つた。當時、井原西鶴、北條團水などより俗文學の隆盛を來たした影響は、劇壇にまで及ぼして俳士文人の輩が屢作劇に筆を執つたのであらう。而も、斯くの如く梨園の門外漢にして脚本家たりし巨擘は近松門左衛門(承應二—享保九)であつた。彼れは操りの淨瑠璃作者であつた傍ら、歌舞伎の脚本にも指を染め、專ら坂田藤十郎の爲めに著作をしたのである。特に彼れが歌舞伎劇の發達に功勞あるは、其の豐富なる意匠と絢爛たる詞藻を外にして、自ら歌舞伎と操りとの媒介者であつた點にある。蓋し、歌舞伎と操りと共に德川時代の大なる平民的藝術として兩々相並行して發達し、各自互ひに唇齒の關係のあつたに拘はらず、習慣は彼此の間に深き滯を横たへて容易に相接近する事を得なかつたを、當時の文豪たりし門左衛門は、其の左手を操りに、其の右手を歌舞伎に延ばし、且つ同時に彼等をして互ひに相握手せしめ、自ら其の中央交換手として兩者の間に題材及び脚色の融通を行つたのである。

一七三三　江戸の作者　江戸は京阪よりも文華の後れて居ただけ俳優作者兼業の時代は一層永く續けられたのである。



元祿期の劇場　菱川師宣筆

源三郎がある。別に女方では中村千彌、荻野八重桐、市村玉柏がある。

一七三〇　元祿後期に於ける江戸の俳優　團十郎と七三郎とを失つてより、一時物寂しかつた江戸の劇壇は、僅に生島新五郎(寛文十一—享保十八)と中村勘左衛門(寛文二—享保元)との二人によつて其の光明を保つて居た。蓋し新五郎は七三郎をまねて和事を得意とし、勘左衛門は團十郎をまねて武道と荒事とを長所として居たのである　其の他の立役には村山平左衛門(—享保三)と松本幸四郎(延寶二—享保十五)がある。敵役に早川傳五郎、道化方に仙石彦助、花車方に袖岡政之助、若衆方に袖岡庄太郎と市川門之助と、女方に澤尾十次郎、嵐喜世三郎(—正德三)、筒井吉十郎(—享保十二)、中村源太郎、など此等が著名なるものである。此の時より江戸に專屬の女方が出來たは吾が劇史上に注目すべき現象と謂はねばならぬ。

五　元祿期の作者と脚本

一七三一　俳優を兼ねたる作者　此の[illegible]るもの、孰れも目だてに稽古し、又作者も專門の人なく、即ち俳優作者兼業であつた。彼の寛文四年、大阪で「續き狂言」を創めたといふ、福井彌五左衛門は花車方の俳優であつた事前に述べた通りであるが、其門下に金子六右衛門があり、六右衛門の門下更に富永平兵衛と金子吉左衛門とがあり、二人共に俳優たる傍ら作者を兼ね、平兵衛より始めて「狂言づくり」といふ肩書をしたとの事である。吉左衛門は專ら坂田藤十郎に隨身して、其の爲めに筆を執つたらしい。又振付の元祖だといふ、立役藤田長左衛門も役者を兼ね、このほか、水島四郎兵衛、福岡彌五四郎、など孰れも俳優で作者を兼ね、特に彌五四郎は親仁方であつて、芳澤あやめに隨身して居た。又道化方の吾妻三八も作者として名がある。三八は後に作者を專業とし、寶永三年、大阪に上場せられた「お七歌祭文」が其の傑作と稱せられて居る。次いで、立役の安達三郎左衛門、親仁方の淺田久四郎、敵役の松永六郎右衛門なども當時の作者であつた。

一七三二　近松門左衛門　彼の富永平[illegible]門の脚本家を生ずるに至つた。當時、井原西鶴、北條團水などより俗文學の隆盛を來たした影響は、劇壇にまで及ぼして俳士文人の輩が屢作劇に筆を執つたのであらう。而も、斯くの如く梨園の門外漢にして脚本家たりし巨擘は近松門左衛門(承應二—享保九)であつた。彼れは操りの淨瑠璃作者であつた傍ら、歌舞伎の脚本にも指を染め、專ら坂田藤十郎の爲めに著作をしたのである。特に彼れが歌舞伎劇の發達に功勞あるは、其の豐富なる意匠と絢爛たる詞藻を外にして、自ら歌舞伎と操りとの媒介者であつた點にある。蓋し、歌舞伎と操りと共に德川時代の大なる平民的藝術として兩々相並行して發達し、各自互に唇齒の關係のあつたに拘はらず、習慣は彼此の間に深き溝を横たへて容易に相接近する事を得なかつたを、當時の文豪たりし門左衛門は、其の左手を操りに、其の右手を歌舞伎に延ばし、且つ同時に彼等をして互ひに相握手せしめ、自ら其の中央交換手として兩者の間に題材及び脚色の融通を行つたのである。

一七三三　江戸の作者　江戸は京阪よ[illegible]

即ち、市川團十郎、中村七三郎、早川傳五郎、など孰れも俳優にして脚本に筆を執つたのであるが、中村傳七（—享保七）に至り、始めて作者を專業とし、同時に明石清三郎、中村清五郎（—享保三）も專門の作者であつた。

六　元祿期の劇場

音樂

一七三四　淨瑠璃歌舞伎に入る　三味線の輸入によつて革新の導機を與へられし吾が平民音樂は、更に元和慶武以後、文運の隆盛に乘じて長足の進歩をなし、既に前章に述べたる江戸長唄勃興のほか、諸流の淨瑠璃を生じた事は、劇史以外に渉るから、茲には述べぬ。さて、此等諸流の淨瑠璃は各操り芝居に割據して歌舞伎とは獨立したのであるが、延寶六年、江戸の中村座へ多門庄左衞門等が下りて舞踊を演じた時、外記節の元祖たる薩摩外記が同座に聘せられて其の淨瑠璃を語り、次いで外記の門下より出でたる大薩摩節の祖たる大薩摩主膳太夫も歌舞伎に入り、其れと前後に、肥前節、語齋節、永閑節等も歌舞伎の劇場音樂として加味せられたのである。

一七三五　江戸長唄の發展　斯くの如く淨瑠璃の諸流が次第に歌舞伎に入ると共に、在來歌舞伎唯一の劇場音樂であつた江戸長唄も勢力を增し、萬治元年以後江戸各劇場の音樂は杵屋一派によつて獨占せられ、其の門下にも種々なる名手を出し、又貞享元年、五世杵屋勘五郎（—正德五）によつて唄と三味線と分業し、唄うたひとしては若山五郎兵衞、鈴木權左衞門など名高く、次いで湖出金四郎と若山平左衞門も共に唄を以て著名であつた。

一七三六　京阪の劇場音樂者　以上は專ら江戸に於ける狀態であるが、京阪では、元祿中に嚴野次郎三、三味線の名手として名高く、次郎三に次いで山本喜市郎、延寶五年の中村座の古圖を見ると、能舞臺の橋掛は廢せられて、今日の如く花道が設けられ、元祿九年には、森田座で樂屋を三階づくりにし、寶永二年には山村座が濱御殿に近きゆゑ、火災に備ふる爲め總塗屋たることを命令された。劇場の建築は斯くの如く次第に進歩したのであるが、次ぎの節でいふ奥女中繪島事件以後、政府から嚴酷なる干渉を施された結果、建築は再び平屋となり、其の屋根も元の通り莚張となつた。然るに劇場より嘆願の結果、板葺を許され、次いで火防の爲め、瓦葺及び土藏づくりを命せられ、同時に上下二階の棧敷を許されて、劇場の建築は愈々完備に近づいたのである。

七　元祿期の劇場建築

裝飾、服裝等

一七三七　劇場建築と舞臺裝飾との發達　慶安四年、江戸で見物場へ棧敷の設けられた事は前章に述べたが、寛文四年市村座では引幕と大道具とを用ひたといふ。蓋し「離れ狂言」やみて「續き狂言」となつたので、前幕と後幕とを分つ爲め引幕の必要を生じ、又脚色の複雜となるに隨ひ、背景の必要を生じて謂はゆる「大道具」が出來たのであらう。其の後作者中村傳七は大道具の工夫に長じて種々なる新奇の仕掛をしたといふ事である。さて、延寶五年の中村座の古圖を見ると、能舞臺の橋掛は廢せられて、今日の如く花道が設けられ、元祿九年には、森田座で樂屋を三階づくりにし、寶永二年には山村座が濱御殿に近きゆゑ、火災に備ふる爲め總塗屋たることを命令された。劇場の建築は斯くの如く次第に進歩したのであるが、次ぎの節でいふ奥女中繪島事件以後、政府から嚴酷なる干渉を施された結果、建築は再び平屋となり、其の屋根も元の通り莚張となつた。然るに劇場より嘆願の結果、板葺を許され、次いで火防の爲め、瓦葺及び土藏づくりを命せられ、同時に上下二階の棧敷を許されて、劇場の建築は愈々完備に近づいたのである。

一七三八　服裝の進歩　峰の小さらしより衣裳が立派になつたとは西鶴の『大鑑』が語る所である。一方には社會の生活程度が高まると共に、一方には吾が織物工藝の發達した元祿時代に舞臺の服裝が華美となつたは然もあるべき事である

而も綸島事件後の法令は、絹紬、木綿に限られて居る。思ふに此の制限も建築と同く一時ぎりのものであつたらう。

八　元祿期の政令及び社會と演劇

一七三九　奥女中綸島の獄　此の期に入りても政令の干渉は屢であつた、劇場の奢侈に流るゝ事、技藝の淫靡に陷る事もしくは俳優が士庶と交はる爲め其の弊の一般に傳はる事、此等に對する警戒は殆ど年毎に與へられたのであるが、正德四年に至つて、彼の有名なる奥女中綸島の疑獄が起つた。綸島は當時大奥に有力なる侍女であつたが、山村座に微行し、且つ俳優生島新五郎を宴席に侍らしめた爲め、新五郎と共に流刑に處せられ、同時に山村座は、財產を沒收し、建築を破壞して、永久に興行を禁せられた。加之これより政府の劇場及び俳優に對する方針は一層苛酷となつたのである。

一七四〇　法令の影響　茲に享保元年まで劇場に下された諸法令の內容と其の影響を細別すると、第一に、劇場の所在と俳優の住居とを一定の區域に限られた即ち江戸は堺町、葺屋町、及び木挽町、京都は四條河原、大阪は道頓堀と定められたのである。第二に、俳優は社會との交通を遮斷し、即ち住居を一區域に限ると共に、漫りに外出し、又は漫りに士民と往來するを禁じたものである。第三に劇場の數を制限し、江戸では、彼の山村座滅却と共に、謂はゆる江戸三座と稱する中村、市村、森田の三劇場以外には興行を許さず、京都に彼の七ヶ所の櫓が次第に滅せられてより、四條河原の三座、大阪も道頓堀の三座と堀江市の側の劇場のみに限られたのである。第四には劇場の建築と俳優の扮裝に嚴重なる制限を設けて、其の華美を禁せられたのである。（此の事は前節に述べた。）第五には、脚本の材料にまで干渉を及ぼされ、即ち現在の人名を使用するを禁じ、且つ時事を脚色するを禁せられたのである。

第三　寶曆期

九　寶曆期の俳優と技藝

一七四一　寶曆期の概觀　此の期は政治史に於て、八代將軍吉宗の中興より始まりて、家重、家治に至るまで三世に亘る時代である。即ち、享保より天明に止まり、此の間殆ど七十年。輕文學史に於ては、關西の文運が漸く關東に遷らんとして前には、自笑、其磧と、出雲、海音とが西に棨え、後には、綾足、鳩溪の輩が東に盛んなりし時である。而して同時に、劇壇に於ては、京阪に、姉川新四郎と中村十藏と中山新九郎とが相雁行して此の七十年間を代表し、江戸にては、前に二世團十郎と澤村宗十郎と出で、後に四世團十郎出でゝ、自ら前後兩半期を劃して居る。

一七四二　姉川新四郎　澤村長十郎につぐいた京阪の名優は姉川新四郎（貞享二—寶遲二）であつた。彼れが當り藝としては「黒船忠右衛門」「二上山」「拇助島」等が著名である。又「非人仇討」も其の得意なるもの一つで、妙は荒木與二兵衛以來だと評せられて居る。其藝風は俠客、もしくは勇猛なる人物に扮するに適し、又此れが弊は殺伐又は野卑なるにある。されど、其等の缺點は寧ろ當時の大阪に於ける社會の片影が彼れの技藝に反映せることゝ、猶ほ、坂田藤十郎もしくは澤村長十郎の和事が京都の優柔にして温雅なる人情を代表し、又市川團十郎の荒事が江戸の粗放にして快濶なる氣風を代表すると同じきのみである。實に彼れは純粹の大阪役者として、而も純粹の大阪的なる技藝によりて成功したのである。其の

京都又は江戸に於ても非常なる喝采を博せしに拘はらず、概ね大阪に土着したるは此れが爲めであらう。

一七四三　中村十藏　新四郎が、晩年に至りて、單調又は陳腐の非難を受け、名望漸く傾かんとせる時に當り、頭角を現はしたは中村十藏（元祿七—明和七）である。彼れは新四郎より十歳の後輩で、父は播洲の浪人、實兒は彼れと同時に女方として名のあつた佐野川萬菊である。彼れは中年より斯の道に入り、專ら地方を廻つて敵役を勤めたが、後に立役に轉じて大阪の舞臺に現はれ、謂はゆる「武道實事」を專門とし、最も風采に長せしも、音調の耳ざはりなると、服裝の意匠に拙なりしが其の缺點である。彼れが藝風は堅實質素にして、其の弊は單調に陷つた。

一七四四　中山新九郎　中山新九郎（元祿十五—安永四）は、曾て新四郎の門下生であつたが、其の長所は新四郎の如き俠客勇士でなく、又十藏の如き武道實事でなく、例へば「三好長慶」の如き、「北川宗右衛門」の如き、大惡漢もしくは大奸物に扮するを得意とし、謂はゆる「實惡」が彼れの本領だつたのである。其の他の當り役には、「戀女房」の定之進、「双蝶々」の濡髮「信仰記」の是齊などがある。彼れの體格の肥大であつた事、其の音調の朗かであつた事も、彼れを名優たらしめた一つの所以であらう。されど、自の拍子を拔かす癖と、藝風の野卑であつたとは、其の缺點である。彼れは又所作事を能くし、新四郎及び十藏とは別に一異彩を放つて居た。

一七四五　京阪に於ける其の他の立役　以上の三人に次いで同時代に著名の立役は、榊山小四郎（天和元—延享四）、榊山小四郎（元祿元—寶曆十二）、三桝大五郎（享保五—寶曆十二）、荒事方には民島千壽が重要なる者である。

一七四六　二世團十郎　初世團十郎と七三郎とが死して荒涼の觀ありし江戸の劇壇を復活せしめたは、二世市川團十郎（元祿元—寶曆八）であつた。彼れは實子で、父と同く體格は小兵であつたといふ其の技藝の長所が初世と同く「武道荒事」である、例へば、「暫」、「曾我五郎」、「景清」、「新田四天王」など。次ぎに家老役

二世市川團十郎（鳴神に扮す）

の「實事」には、不破伴左衛門、長谷部信連などの當り藝がある。「荒事」から一轉せる「神靈事」もしくは「化身事」には、「鳴神」、「不動」などがある。孰れも父の藝風を祖述せるに他ならぬが、尚ほ「和事」と「荒事」とを巧みに結び合はせた「助六」の如きは、此の優によりて創められ

たのである。彼れが其の父と相違せる點は、豪宕粗樸のほかに、亦優柔艶麗の趣致を存する所にある。「八百屋半兵衛」「紙屋治兵衛」など近松の心中狂言を屢演せしも此の理由によるのである。要するに彼れは初世團十郎よりも多方面であつた又彼れが「暫」のつらね、「外郎賣」「芥賣」の言立てなど、音調と辯舌とを旨くするものを得意とせるは、尙ほ初世の藝風を襲いだに他ならぬが、彼れに至り愈口舌の上に其の技巧を弄する事となつたのである。かく、彼れは「不動」「愛染」「關羽」など、活人畫的なる、即ち形象を主とするものを演じて屢成功した。此れ口舌のほか風姿にもすぐれて居たからであらう而して此等の特色は初世團十郎が半ば有し且つ半ばを有せざるものであつた。彼れは又化粧及び服装について熱心なる推敲を費やし、且つ豐富なる意匠を貯へて居たのみならず、父と同く文筆の素養ありし事は、技藝の上にも大なる影響を與へたらしい。

一七四七　澤村宗十郎　京都より下りし下廻りにして、後には江戸土着として最も人氣ある二世團十郎と相鏡爭せし同時代の名優は澤村宗十郎（元祿二—寶曆六）である。彼れの技藝は團十郎よりも多方面で、「武道、實事、濡事、位事、やつし、所作、伊達、太刀打、愁嘆、又或る時に、實惡、をかしみ、親仁方、花車方、何役にても出來ぬといふ事なし」と稱せられて居る。而も其の得意の第一は和事若くは事實で、曾我十郎と足利賴兼との當り藝がある。又此の二つと共に屢彼れによりて繰返されたる名古屋山三郎

初代澤村宗十郎（甘輝に扮す）

と畠山重忠とは孰も和實の藝を代表すべきものであるが、尙ほ一層の妙は、「義士仇討」の大岸宮內もしくは大星由良之助によりて發揮せられた。竹田出雲の淨瑠璃「忠臣藏」は彼れが此の狂言に於ける舞臺の面影を其のまゝに寫したのだと言傳へられて居る。又彼れは斯くの如く歷史的且つ貴族的の人物に扮して成功せると共に、現代的且つ平民的なる役柄にも成功し、即ち時代物と世話物を兼ねたのである。後者は梅の由兵衛が其の適例であるが、別に實惡の當り藝としては、油屋庄九郎、平清盛、などがある。但し所作事のみは彼れの短所であつた。

一七四八　江戸に於ける其の他の立役（前半期）　立役では、市川團藏（貞享元—元文五）、大谷廣次（元祿十二—延享四）坂東彥三郎（—寶曆元）がある。廣次と彥三郎とは二世團十郎及び宗十郎と共に、當時の「四天王」と稱せられ、之に對して團藏を「獨武者」と呼んだ。又市村羽左衛門（元祿十二—寶曆十二）、津打門三郎（元祿十六—寶曆三）、三世中村七三郎（元祿十六—安永三）がある。

一七四九　四世團十郎　後半期を代表する名優は四世市川團十郎（正德元—安永七）である。彼れは二世團十郎の庶子ともいひ、養子ともいはれて居る。實惡を第一の長所として、一生の當り藝には景清、祐經、嚴柳、爲朝、師直、熊坂、粂平內、由井正雪、などがある。就中、景清を得意として屢之を繰返し、其の役柄と服装とは今日まで彼れの演じたものが模範とされて居る。實事に於ても、秋田城之助、甲賀三郎、熊谷、松王丸、な

四世市川團十郎（景清に扮す）

どの當り役がある、今の「寺子屋」の松王の型は服装も動作も大かた彼れによりて創められたといふ。其の他、俠客では、夢の市郎兵衛、荒五郎、茂兵衛など、又女方では、八つ橋の亡魂、辰夜叉御前、阿房役では、百姓杵藏、丹波助太郎など孰も當り藝である。多方面は二世團十郎に及ばねど、彼れが技藝も決して單調ではなかつたのである。

一七五〇　江戸に於ける其の他の立役敵役、等（後半期）　四世團十郎と同時の立役には　二世大谷廣次（—寶曆七）、中村助五郎（正德元—寶曆十三）がある。四世團十郎と京阪出身の荻野伊三郎とを加へて之を「第二の四天王」と呼び、又尾上菊五郎（享保二—天明三）を「獨武者」と稱へられて居る。此のほか、二世澤村宗十郎（正德三—明和七）、三世市川團藏（享保四—安永元）、二世中村傳九郎（享保四—安永六）、六世森田勘彌（享保九—安永九）、九世市村羽左衛門（享保九—天明九）などがある。又前後の兩半期を通じて、敵役には、市川宗三郎（貞享四—寶曆二）中島三甫右衛門　元祿十五—寶曆十二）二世大谷廣右衛門（—延享四）、二世坂田半五郎（元祿十三—天明二）がある。道化方には、松島茂平次（元祿十三—明和二）、嵐音八（元祿十一—明和六）、鶴屋南北（寶永五—寶曆十三）、中村吉兵衛（貞享元—明和二）、若衆方には佐野川市松（享保七—寶曆十二）など、重要な俳優である。

一七五一　東西の女方　寶曆期の前半

初代瀨川菊之丞

に東西を通じて、女方としては、瀨川菊之丞（元祿四—寬延二）、佐野川萬菊（元祿三—延享四）、山下金作（—寬延三）の三人が最も著名である。就中、菊之丞は美

初代中村富十郎（白拍子櫻子に扮す）

貌にして女らしかりしと、且つ所作事に堪能だつたので顯はれて居る。「無間の鐘」「道成寺」「石橋」「女鳴神」は彼れの傑作である。第二流の女方では、三條勘太郎、霧浪瀧江、佐野川花妻等の女方がある又後半期に至つて二世芳澤あやめ（元祿十五—寶曆四）が出でた。彼れは初世の長男で、風采甚だ揚らず、且つ音調が惡かつたので、餘り俗衆に悅ばれなかつたが、態度藝風共に父の面影を存し、最も女武道を以て其の得意とし、「淺間嶽」の三浦、「雁金文七」の淸川、「女楠」、など

當り藝である。次いで、瀬川菊次郎（正德五—寶暦六）、嵐小六（寶永五—天明六）中村富十郎（享保四—天明六）の三人がある。富十郎は二世あやめの弟であるが其盛名は兄を凌ぎ則ち菊之丞が前半期を代表せる如く彼れは後半期に女方を代表したのである。彼れは容貌と風采とに勝り其技藝も多方面であつた。初世あやめは地藝に秀で、且つ所作事をも兼ねたのであるが其長子たる二世あやめとは末子たる三世あやめとは只地藝の方面に於いて父の藝風を承たるに反し富十郎は地藝と所作との二つながらを繼いだのである。如斯其多方面なるは菊之丞と同じであつたが菊之丞は所作を先にして地藝を後にし富十郎は地藝を先にして所作を後にし則ち彼は華を以つて貴ばれ是は實を以て重せられたのである。所謂娘方によく傾世事によく又奥方役によく長少尊卑悉く是に扮して成功せざるはなく就中女武道を以て第一の長所とし「女朝比奈」「女由良之助」「女非人仇打」「女景清」等の當り藝がある。又所作事に於ては「石橋」を第一の傑作とし更に「道成寺」「葛の葉」「七變化」等がある。富十郎より年長者には辰岡久菊と淺尾元五郎とがあるが彼倆は富十郎に及ばなかつた。後進者には富十郎の弟たる三世芳澤あやめ（享保五—安永六）中村粂太郎（享保九—安永六）中村富十郎（享保六—安永六）がある。此三人は專ら京阪を根據としたが別に江戸に盛名を凌ぎ則ち菊之丞が前半期を代表せる如く彼れは後半期に女方を代表したのである。彼れは容貌と風采とに勝り其技藝も多方面であつた。初世あやめは地藝に秀で、且つ所作事をも兼ねたのであるが其長子たる二世あやめとは末子たる三世あやめとは只地藝の方面に於いて父の藝風を承たるに反し富十郎は地藝と所作との二つながらを繼いだのである。如斯其多方面なるは菊之丞と同じであつたが菊之丞は所作を先にして地藝を後にし富十郎は地藝を先にして所作を後にし則ち彼は華を以つて貴ばれ是は實を以て重せられたのである。所謂娘方によく傾世事によく又奥方役によく長少尊卑悉く是に扮して成功せざるはなく就中女武道を以て第一の長所とし「女朝比奈」「女由良之助」「女非人仇打」「女景清」等の當り藝がある。又所作事に於ては「石橋」を第一の傑作とし更に「道成寺」「葛の葉」「七變化」等がある。富十郎より年長者には辰岡久菊と淺尾元五郎とがあるが彼倆は富十郎に及ばなかつた。後進者には富十郎の弟たる三世芳澤あやめ（享保五—安永六）中村粂太郎（享保九—安永六）中村富十郎（享保六—安永六）がある。此三人は專ら京阪を根據としたが別に江戸に盛名を凌ぎ則ち菊之丞が前半期を代表せる如く彼れは後半期に女方を代表したのである。彼れは容貌と風采とに勝り其技藝も多方面であつた。初世あやめは地藝に秀で、且つ所作事をも兼ねたのであるが其長子たる二世あやめとは末子たる三世あやめとは只地藝の方面に於いて父の藝風を承たるに反し富十郎は地藝と所作との二つながらを繼いだのである。如斯其多方面なるは菊之丞と同じであつたが菊之丞は所作を先にして地藝を後にし富十郎は地藝を先にして所作を後にし則ち彼は華を以つて貴ばれ是は實を以て重せられたのである。所謂娘方によく傾世事によく又奥方役によく長少尊卑悉く是に扮して成功せざるはなく就中女武道を以て第一の長所とし「女朝比奈」「女由良之助」「女非人仇打」「女景清」等の當り藝がある。又所作事に於ては「石橋」を第一の傑作とし更に「道成寺」「葛の葉」「七變化」等がある。富十郎より年長者には辰岡久菊と淺尾元五郎とがあるが彼倆は富十郎に及ばなかつた。後進者には富十

一〇　寶暦期の作者と脚本

一七五二　京阪の作者　當時京阪に於ける歌舞伎の作者は自ら二樣の別があつた其一は俳優にして作者を兼ね若くは俳優より作者に轉せる者にして彼の元祿期の松永六郎右衞門及び佐渡島三郎右衞門に次いで此期には市山助五郎（志山）藤川平三郎、辰岡久菊、櫻山四郎三郎等がある。其二は淨瑠璃作者にして歌舞伎作者を兼ね若くは淨瑠璃作者より歌舞伎作者に轉せしものにして則ち爲永千蝶、長谷川傳治、竹田次藏等である。當時操り芝居の全盛なりし結果は操師者としての奇才を其處に吸收せるを以て其歌舞伎芝居に歡を通せしものは大かた其處に地位を得ざる輩々の徒であつた。されば近松以來特筆すべき歌舞伎作者は無つたのであるが此期に至り唯一の天才たる並木正三（享保十五—安政二）が現はれた。彼が作の內「三十石艫ノ始」「霧太郎天狗酒盛」は其傑作として今日も往々上場されて居る。又同じく正三の師にして淨瑠璃作者たりし並木宗助の門下より出で操りと歌舞伎との作者を兼ねしもの並木永助及び並木永助がある正三が門下更に奈河龜助がある。全く歌舞伎を專門として、操り芝居に關係せず「伊勢物語」「伊賀越」「先代萩」「加賀見山」「天下茶屋」等は彼の傑作として今も上場されて居る。龜助の門下に奈河七五三助及び奈河勝助がある。

一七五三　江戸の作者　大阪に正三が出た少しく前に津打治兵衞（天和三—寶暦十）が現はれて所謂江戸作者中興開山と稱せられ「八百屋お七」を其傑作とされて居る。門人に津打傳十郎（後に二世津打治兵衞）及び津打半右衞門がある。又治兵衞と同時若くは少しく後れて藤本斗文と中村清三郎（—寬保三）と中村重助（元祿十六—寶暦五）がある。されど治兵衞と斗文とに次ぐ作者は壕越二三治（享保六—安永七）及び金井三笑の二人がある。殊に三笑は興行の方面にも伎倆を振つて居た。

一一　寶暦期の劇場音樂

一七五四　各派の淨瑠璃　此期に於いて各派の淨瑠璃は愈劇場的音樂として歌舞伎に輸入せられた。元祿期より江戸の劇場には彼の外記肥前語齊永閑等の諸派が加味せられ尚ほ重に用ゐられたは大薩摩と半太夫と一中との三つであつたが更に半太夫節より出た河東一中節より出た豊後とが又歌舞伎に入りて却て其宗たる半太夫及び一中を凌ぐこと猶彼の大薩摩が外記より出でゝ却て外記を壓したと同じであつた、然るに此豊後節は淫靡の弊ありとて元文四年九月に禁せられ其より常盤津と改名して再び現はれ常盤津は又更に富本を生じ相前後して劇場に這入つた義太夫の歌舞伎に入つたのも殆んど同時である。

一七五五　操り人形の影響　如斯俗曲界に於ける淨瑠璃の發達によりて劇場音樂の豊富となりしのみならず淨瑠璃の副産物なりし操り人形の動作と及び歌舞伎の技藝とが互に相影響することも少々では無かつた。操りの內當時最も有力なる義太夫であつたので歌舞伎と最も相影響したは此派の操りであつた。例へば彼の澤村宗十郎の大岸宮內が操りの「假名手本忠臣藏」に寫され二世團十郎の「鳴神上人」が淨瑠璃の「久米仙人吉野櫻」に取られ姉川新四郎の「黒船」が「容競出入湊」となり片岡仁左衞門の「宿無團七」が「夏祭浪花鑑」となつたは操りが歌舞伎の爲め影響せられたのである。又二世團十郎が「國姓爺」の和藤內に扮し四世團十郎が「菅原」の松王を演じたは歌舞伎が操りの爲めに影響せられたのである。殊に當時操りの藝風が江戸の歌舞伎に輸入せられたは人形遣ひ長松八郎兵衞（定享二—寬延三）の功與つて力があつたのみならず俳優大谷廣次は此八郎兵衞の配下たる人形遣ひであつたので頻りに操りの舞臺の裏習と動作とを歌舞伎に採用したのであつた。

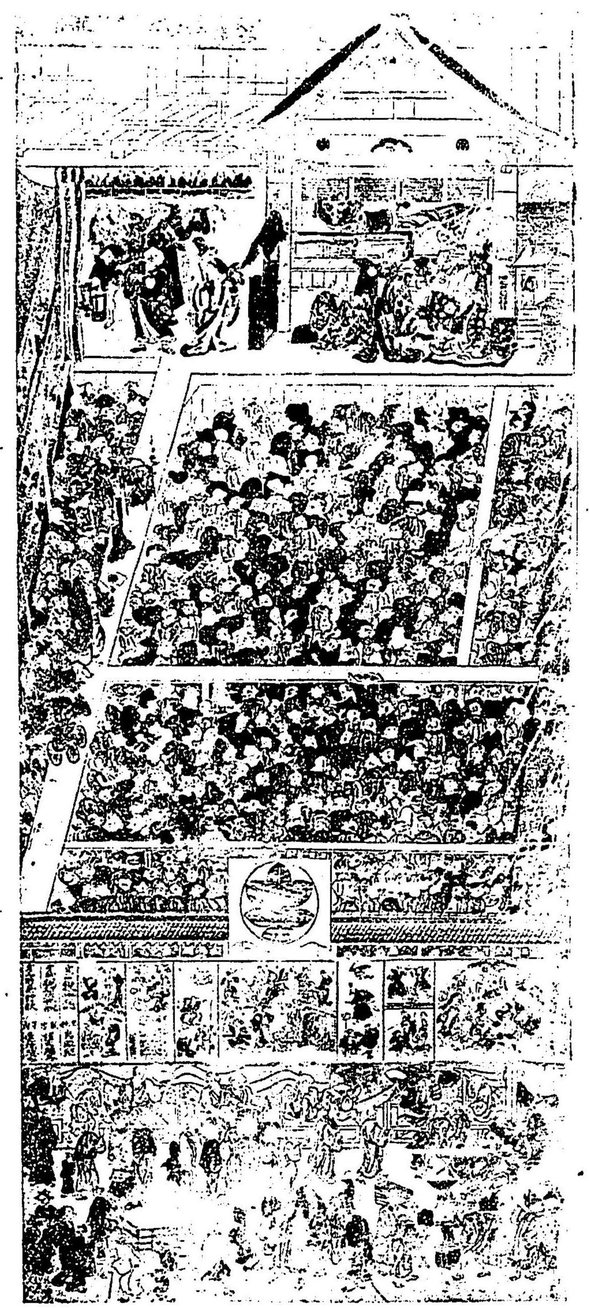
一七五六　此期の江戸長唄　各派の淨瑠璃が如斯歌舞伎に這入つたとは言へ其太夫は受領の官名があり所謂河原者とは稱せられし芝居の興行人及び俳優とは其格式を異にしたので劇場は賓客の例を以て興行毎に臨時に是を聘したのである。されば劇場音樂として當座せられたのは依然として長唄の一派のみであつたが、此期に於いて長唄にも夥多の上手を出した。就中四世杵屋六左衞門の弟子たる杵屋瀧三郎と鳥羽屋三右衞門（正德二—明和四）とが最も著名であつた。瀧三郎は作譜に長じ「娘道成寺」「天人羽衣」「執着獅子」など彼が傑作である。三右衞門は三味線を巧にし其曲の細きを得意として長唄の外大薩摩豊後等の淨瑠璃をも彈いた。又三右衞門の門人松島庄五郎は美音を以つて勝れ所謂「メリヤス」と稱する獨吟の方式を初めた。庄五郎の門下更に荻江露友と富士田吉次とがある吉次は淨瑠璃と長唄とを折衷して所謂「唄淨瑠璃」を初め露友は「メリヤス」より轉じて荻江節を初めた。如斯江戸長唄に名人の輩出したと同時に京都には坂田兵四郎（—寬延二）といふ小唄の上手があつたが後に江戸に在住して長唄の一派をなした。

一二　寶暦期の劇場建築、裝飾、服裝等

一七五七　劇場建築の發達　前章に述べた如く享保九年に二階棧敷を許されてより何時か樂屋は三階建となり明和九年中村座で初めて今日の如く見物場の仕切桝を設け天明三年には同座の二階棧敷に高欄をつけた等劇場の建築は愈精巧となつたのである。

一七五八　舞臺裝飾の進歩　大道具則

ち舞臺裝飾の進歩も此期に於いて著しかつた。寛保三年大坂の大西芝居で二階座敷を一面にせり上げ寶曆八年には大阪の角の芝居で廻り道具を工風し同じく十一年には中の芝居でガンドウ返しを初めた



寶曆期の劇場(市村座)
(安田善之助氏藏)

意匠を應用するに都合が善いので道具仕掛けは先づ操り芝居に發達して後漸く歌舞伎芝居に擬ねられたからであらふ。

一七五九　服裝と化粧　衣裳の奢侈を禁ずる法令は此期にも繰返へされたが、事實に於ては無効であつた。然かも舞臺裝飾に仕掛けを用ゐたと同じく衣裳にも一種の仕掛を設くることが行はれ享保十六年には彼の大谷廣次が操りの人形を擬れて所謂引抜きの衣裳を初めたといひ元文二年には二世團十郎が「二人景清」を勤めて早替りをしたといひ、下つて安永天明に至り大阪でも淺尾爲十郎中山新九郎等が頻りに早替を見せた。又二世團十郎は化粧法にも熱心なる研究を費し初世傳來の隈取りに種々の新工風を爲し又「七ツ面」の當り藝がある。一般に服裝と化粧とは此期に大なる發達を遂げたのである。

二三　寶曆期の法令及び社會と演劇

一七六〇　政令の干渉　芝居嫌ひなりし八代將軍吉宗の時世に初まれる此期に於ては劇場に對する政策も頗る嚴重であつた享保八年には劇場の規約を設けて俳優其他興行上の細目に渉りて制限を定められ同年男女の情死を禁ずると共に劇に是を脚色することを禁ぜられ元文四年には既に述べた如く豊後節を停止せられ天明三年には淫事の禁令があつた。此他前代よりの法令に背いて俳優及び興行者の處分せられた事は頻繁であつた。

一七六一　俳優の報酬と觀劇料との騰貴　歌舞伎の時代に玉川千之丞が一日一兩で名古屋へ聘せられ元祿七年初世團十郎は一年五百兩の給金を得たといふ然るに正德二年初世あやめが江戸へ下つた時一ヶ年千兩二世團十郎に至つては晩年に千二百七十兩を請取つたは彼れが自ら語つた所である。俳優の報酬が如斯高まり又建築裝飾服裝の華美となつたと共に觀覽料も次第に騰貴するは必然の勢であつた。然も興行主の財政難は次第に長じて享保十九年には江戸の守田座が借財の爲めに休場し天明四年には市村座が同じ運命を見るに至つた。

第四　近世期

一四　寛政時代の俳優と技藝

一七六二　近世期の三時代　江戸にては四世團十郎を失ひ京阪にては中村富十郎が死せる安永天明以後我が演劇史の近世期とする。恰も文學史では綾足と鳩溪とが歿して京傳出で馬琴現はれ又三馬一九種彦春水の榮えた時であるが然して是より明治以前までを小分して左の三時代とする。

一、寛政時代
二、文化文政時代
三、天保時代

一七六三　中村歌右衛門と淺尾爲十郎　寛政時代に於ける京阪の名優で尤も先づ輩は中村歌右衛門(正德四―寛政三)である。彼が長所は「實惡」であつた。其當り藝たる「天羽衣」の山名宗全「秋葉權現」の日本駄右衛門「入鹿物語」の桑名屋德藏「睦玉川」の才原勘解由等皆惡なる惡漢か然なくば陰險なる謀反人の役である。立役には當り藝が稀れであるが別に老實の人白痴の徒婦女深き若くは執念強き人物も得意とする所であつた。彼は人格大きく風采揚りたれど音聲の低きと世話の白廻しの拙なるが缺點であつた歌右衛門よりは後輩にして同じく實惡の名優は淺尾爲十郎(享保二十―文化元)である。彼は

初代中村歌右衛門(清玄に扮す)

初代淺尾爲十郎(荒木村重に扮す)

小柄であつたが音聲鮮かに小手の利いて所作事をも善くし其藝風は賑かにして惡みの外に可笑味にも長じて居た。然れば彼の技藝は二種に分類し得られる。甲は輕きと可笑味とを主とするもの乙は重みと惡しみとを專らとするものである「双蝶々」の手代權九郎「お染久松」の善六「淀屋橋喧嘩」の手代傳兵衛等粗忽なる手代の惡漢を得意としたは則ち甲種に屬すべきものである。又此手代仇より轉じて「紙治」のナヨンガレ坊主「二王門」の腎虛病み助右衛門「忠臣講釋」の割間治郎右衛門等同じく輕妙と滑稽とを以つて悦ばれたのである。乙種に屬する藝としては「蝶花形」の小栗宗丹「博多小女郎」の毛剃「伊賀越」の又五郎其外稻葉幸藏柿木金助等がある。彼は敵役として此二方面に成功したと共に若實なる老人役若くは立役は大かた失敗に歸した。彼は又衣裝の好みに長じ且つ早替りに巧であつた要するに彼の特色は其技巧の輕と細やかなると派手なるとにあつたが輕妙にして派手なるが故に質實又は沈着なる人物に適せず又技巧と細やかなるとの弊は穿鑿に過ぎ冗長に陷りて藝品に賤しかつた。玆を以つて大奸物大惡漢に扮するは彼の得意にあらで實惡よりも半敵に適當し最も手代敵に妙であつたと共に時代物よりも世話物を得意とした此點に於いて爲十郎は歌右衛門と正反對であつたのである。

一七六四　中山文七と二世嵐三五郎

歌右衛門と爲十郎とが敵役を專門とせると同時に立役としての名優は此二人である中山文七（享保十六—文化十）は前期に連べたる中山新九郎の養子で色白く音聲爽かに體軀肥大にして其藝風は和味と愁と可笑味とを專らとした、玆を以つて實事と濡れ事とに巧にして實役若くは敵役とは絶對的に不適當であつた、所謂和味と愁とを以つて優さるるには「伊賀越」の政右衛門「忠臣藏」の由良之助「忠臣講釋」の重太郎「菅原」の梅王などの當り藝があつた。殊に政右衛門は終生の傑作であるが公卿若くは士人の如き上流の人物に扮するは彼の得意でなかつた。又可笑味を主とするものには顏見世狂言の喜劇に前に述べた如く體格と皮膚とに勝れしかば力士に扮するを得意とし就中濡れ髮長五郎と雷電源八とは政右衛門と共に彼が三傑作と稱せられた然のみならず舞踊と音曲とに通じ其方面にも當り藝が多かつた。二世嵐三五郎（享保十七—享和三）は前章に記した初世三五郎の子である。彼は小柄ながら容姿に勝れ音聲朗かに其當り藝は最も和事とやつし事を得意とし鎌倉屋五郎八狩野四郎次郎藤屋伊左衛門等落脚本に存する役の外足利義敎淀屋辰五郎小間屋源七烏帽子賣の如き彼によりて初めて演せられし新作である。彼は一面に於て和事を專門とする小川吉太郎の藝風を學ぶと共に一面には武道實事に長せ

初代中山文七（す扮に門衛右政木唐）

二世嵐三五郎（す扮に精の慈）

初代嵐雛助（す扮に平時原藤）

し尾上菊五郎の藝風を慕ひ菅原の道眞忠臣藏の由良之助等も其傑作で藝品は平坦なる内に高尙の趣きを寓し且つ動作を主としたのである。又別に所作事も初世傳來の藝として驚愕の道行を初めとし數多の當り役がある。

一七六五　嵐雛助四世關藏、尾上新七

嵐雛助（寛保元—寛政八）は實歷期の名優として女方の傍ら立役を兼ねた嵐小六の實子である、初め女方であつたが體格の肥滿して女人に扮するに適せざる爲め終に立役に轉じ然も善人よりは惡人に下賤よりは高貴に世話の輕きよりは時代物の重きを得意とした則ち彼の最も成功せるは時代もの、實惡にして殊に公卿姿を

四世市川團藏（佐藤正清に扮す）

長所とし「菜種御供」の時平「五三ノ桐」の五右衛門は其傑作である、實惡以外には所作事を得意とし「六歌仙」「山伏攝待」等此方面に於ける傑作である。四世市川團藏（延享二—文化五）は三世團藏の弟子にして後に其名を襲いだのである、彼の本領は武道實事であつたが其缺點は藝風の淋しく固く地味なる事であつた。されば「姫小松」又は「女護島」の俊寛「三略巻」の鬼一「薄雪」の園部兵衛「忠臣藏」の本藏「忠臣講釋」の喜內「妹背山」の大判事「伊賀越」の靱負若くは幸兵衛等素朴若くは傲岸なる老人に扮して尤も成功した。尙ほ彼が今一つの弱點は小柄にして品位と風采とに欠けたる事であつた。玆を以て上流よりは下屬の人物に扮して喝采を博し「お染久松」の久作「忠臣藏」の與市兵衛「伊賀越」の平作等其當り藝である。彼は又太刀打ちと立廻りとに妙を得所作事にも長じ且つ若女方にも老女方にも成功し其技藝は頗る多方面であつたが終生の當り藝は法界坊幡隨長兵衛「馬切」の信孝等である。只惡味を專とする實惡と輕妙を主とする世話事とは彼の長所で無かつた。尾上新七（延享二—文化六）は江戸に生れて尾上菊五郎の門人である。彼は「和實」を得意とした「加賀見山」の大領と又助「黃金鯱」の龍興「桂川」の長右衛門「五大力」の源五兵衛「廓の大通」の傳七等何れも彼によりて初めて演せられ然かも彼が成功せる藝であつた。一面には物堅くして又一面には和く可笑さが彼の特色で

初代尾上新七（船頭治郎作に扮す）

あつた。然ば三五郎の如く純粋の和事は彼の長所で無く要するに彼の扮する人物は必ず思慮に富み又常識を備て居たのである。尚は晩年には師菊五郎が得意とせる武道實事を演じ菊五郎の當り藝なりし由良之助佐野源左衛門秋田城之助をも彼が當り藝として屢繰返したが菊五郎以外に一機軸を出せる彼が得色は武道の内に和味を兼ねたる事であつた。彼は又惨酷陰忍なる老女に扮して屢喝采を得た。例へば「黄金鯱」の金助母むらじ「楊柳櫻」の老女八雲「桜物語」の淺茅の如き其れである。然れど敵役は悪味薄くして彼に不適當であつた。凡て彼の藝風は淡白にして粘氣なく誇大の科白を避けて自然を旨とし寫實主義が其本領であつたらしい。

一七六六　京阪に於ける其他の立役敵役　二世三保木義左衛門(一寛政元)は武道實事を尤も得意とし又所作事をも兼ねた。阪東岩五郎(享寛十七—寛政七)は敵役として山村義右衛門(元文元—享和二)は實悪として何れも此時代に於ける重要なる俳優であつた。

一七六七　中村仲藏と四世幸四郎　京阪に於て歌右衛門と爲十郎とが實悪として雄視せると殆ど同時に、江戸に於ては實悪として、一は立役として活動せるは此の二人である。中村仲藏(元文元—寛政二)は子役より若衆方に、若衆方より道化方に、道化方より立役に、立役より實悪に轉じて、晩年は、實事と敵役と立役と女方と孰をも兼ね、且つ地藝のほかに所作事をも能くしたのである。而も彼れの本領は敵役にあり、實悪としては憎みに餘くる所ありて、最も色悪に成功した。一つは天成の容貌と風姿とが此れに適せしめたのであらう。又其の世話事と道化役に適せざりしは、彼れの科白が寫實的ならずして、輕妙よりも沈重、自然的よりは技巧的であつた結果である。彼れが當り藝は「釣狐」の工藤と「忠臣藏」の定九郎とで、孰れも前後八回も演じたのであるが、二役とも色悪に屬するものである。而も彼れが定九郎に寫實の風俗を加味して今日の型を創めた事は著名な事實である。又彼れは志賀山流の舞踊に長じ、所作事の方面にも、「葱賣」「關扉」「戻駕」などの傑作が殘つて居る。四世松本幸四郎(元文二—享和二)は京都

初代中村仲藏　（關六衛に扮す）

四世松本幸四郎　（幡随院長兵衛に扮す）

事にも素養があり、仲藏のワキ師を勤めて屢喝采を博したのである。

一七六八　五世團十郎　仲藏幸四郎よりも少しく後進者で、終に江戸の劇壇の牛耳を取つたのは五世市川團十郎（寛保元—文化三）である。彼れは四世團十郎の實子で、其の容貌の父に似たる如く、藝風も亦父に似て居た。即ち四世團十郎が最初「實悪」を專門としたる如く、彼れも壯時には「實悪」を其の本領とし、景清、祐經、及び將門が終生の傑作であつたのみならず、「兜軍記」の岩永、「盛衰記」の平治の如き半敵でも喝采を博した。而も晩年には「實事」を主とし、特に「忠臣藏」の由良之助に扮したは、市川宗家に於て彼れが最初であるといふ。又俠客に扮しては荒五郎茂兵衛、幡隨長兵衛、婦

五世市川團十郎　（野に扮す）

人に扮しては、累、由姥、檜垣、岩藤、巴、八百屋心中の母、痴漢に扮しては、百姓杵藏、丹波助太郎、などの當り藝がある。此等一面には父の藝品を襲げると共に、他の一面に於ては、義祖父なる二世團十郎の風をも兼ね「助六」「鳴神」等に成功し、又純粋の「荒事」にても、「暫」と「五郎」とは彼れが得意の藝として屢舞臺に繰返された、加之、辯舌にすぐれて、二世團十郎の得意なりし「外郎賣」を演じて屢喝采を博し、舞踊の素養もありて、彼の「山姥」「檜垣」の如き、能式の所作を演じたのである。要するに、四世團十郎と二世團十郎との特色を打して一丸とせるもの即ち彼れの藝風であつたのである。

一七六九　江戸に於ける其の他の立役と敵役　右に擧げた三優のほかには名優が多かつた。二世市川門之助(寛保三—寛政六)は若衆方を專門として傍ら和事と荒事とを能くした。尾上松助(延享元—文化十二)は女方より立役に轉じて「實悪」と「色悪」と「公家悪」とを得意とし、且つ女方にして實悪を兼ねた、岩藤の如き役に特色を示せると共に、早變りの術に巧みにして妖怪又は亡靈の役に應用し、所謂「怪談狂言」に一機軸を出し、且つ世話事にも所作事をも兼ねた。三世大谷廣次(延享三—享和二)は立役として老實なる郎黨、忠勇なる下僕、又は力士俠客に扮するを得意として當時の愛嬌役者であつた。三世澤村宗十郎(寛暦三—享和元)は二世宗十郎の次男として、父と同く和事を得意とし、而も武道太刀打、所作をも能くし、「伊達」の賴兼、「五大力」の源五兵衛は其の傑作である。此のほか、二世市川八百藏(享保二十—安永六)、三世八百藏(延享四—文化元)、阪東三津五郎(延享二—天明二)、二世三津五郎(寛暦三—文政十二)、二世中村助五郎(延享二—文化三)、なども同時代に於ける重要なる俳優である。

一七七〇　東西の女方　二世山下金作(享保十八—寛政十一)は中村富十郎門下

二世山下金作　（立田の前に扮す）

の出身で最も地藝を得意とし、壯時には、「八百屋お七」の如き濃艶もしくは無邪氣なる娘方を長所としたが、晩年には「女武道」又は敵役の女を兼ね、且つ、時代に、世話に、傾城事に、年增役に、遣らざるものを能くした。澤村國太郎（元文四—文政元）は容貌と風姿とにすぐれ、佐渡島門下として舞踊に長じ、彼の金作が地藝を專門とせしに反し、所作事を以て一家を成したのである。二世花桐豐松（寛保三—寛政八）はあやめ式の地藝を專門として所作事に巧みならず、華に薄くして實を主とした女方である。此のほか三桝德次郎（寛延三—文化九）、藤川友吉（寶曆九—文化五）、山下八百藏四世芳澤あやめ（寶曆五—文化七）などがある。以

四世岩井半四郎（丞使お初に扮す）

上のうち、金作とあやめとを除いて他の五人は一度も江戸へ下らず、京阪に土着した俳優である。次ぎに、江戸の女方には四世岩井半四郎（延享四—寛政十二）が同時代の先輩として知られて居る。彼れの藝風は華やかにして愛嬌があり、娘方、世話女房、女武道、傾城役、所作事いづれをも能くし、又女方以外に「曾我」の五郎、「忠臣藏」の勘平など、立役の荒事にも成功せしのみならず、初世菊之丞と同じく「女暫」の如き女方としての荒事にも喝采を博した、尙ほ彼れは四世幸四郎と結托して「生世話物」に當りを取り、江戸の下流に實在せる任俠的の女性に扮するを得意とし、「三日月おせん」は其の一例である。此の半四郎と顏揃せるは三世瀨川菊之丞（寛延三—文化七）である。彼れは其の美貌と女性らしき態度を第一の特色とし、地藝と所作とを兼ねたのであるが、色つぽいのと餘りに寫實に走りて仕草のクダ〳〵しさが彼れの缺點にして且つ長所であつた。このほか、二世小佐川常也（寶曆三—文化五）芳澤五郎市（—寛政四）なども著名なる江戸の女方である。

三世瀨川菊之丞（道成寺の白拍子に扮す）

一五　文化文政時代の俳優と技藝

一七七一　七世仁左衛門と二世吉三郎

此の時代に於ける京阪の俳優で最も先輩は七世片岡仁左衛門（寶曆五—天保八）である。彼れの壯時は淺尾爲十郎風の「半道敵」を得意としたが、傍ら立役にも

七世片岡仁左衛門（松永大膳に扮す）

指を染めて故嵐雛助及び中山文七の藝風に摸し、終には「實悪」にも親仁方にも、女方にも、所作事にも成功した。「平敵」としての當り藝には「盛衰記」の平治がある。立役では、「隅田川」の道具屋甚三、「忠臣藏」の平右衛門と判官で親仁方では「千本櫻」の彌左衛門、「菅原」の白太夫、「忠臣藏」の九太夫など孰も當り藝であるが、由良之助、松王、熊谷、及び齋藤太郎左衛門、竹中官兵衛は失敗の藝であつた。彼れの藝風が華やか過ぎて餘りに愛嬌があつたからであらうが、晩年には此の弊を脫して、特に由良之助は其の傑作と稱せられた、又實意として「信仰記」の松永大膳を首め、日本駄右衛門、佐々木嚴流、石川五右衛門、なども好評であつた。加之、女方では、「出入湊」の奴の小萬「戀女房」の重の井、「菅原」の道祝、「妹背山」の定香、などを得意の出し物とし又所作事にも故雛助の得意であつた「六歌仙」をはじめ「高野物語」「奴無間」など成功の藝であつた。二世嵐吉三郎（明和六—文政四）は仁左衛門より十五歲の年下であつたが、同時に京阪の劇壇に覇を爭ふて居たのである。彼れは初世吉三郎の實子で、父が力士と俠客とを得意とせると共に、社交事には不適當なりしに反し、彼れは斯かる品位を要する役にも成功した。其長所は戀愛に淡泊もしくは初心なる立役に扮する事で、彼れの爲めに書下されし「秋葉話」の月本始之助、「筑紫獄」の宮城阿蘇次郎、及び尾上新七が當り藝なりし「黄金鱗」の龍興、「油賣」の與兵衛の如きは其の適例である。又父と同じく力士に扮して「双蝶々」の濡髮「千兩幟」の岩川などの當り藝があつた。彼れは往々他の名優が試みし如く、敵役もしくは女方を兼ぬる事なしに、終生殆ど立役を專門としたので、其の技藝は面積に於ても狹かりし代りに深さに於て深かつたのである。

二世嵐吉三郎（福光に扮す）

一七七二　三世關右衛門と五世團藏

吉三郎よりは後輩にして、其の晩年の競爭者は三世中村歌右衛門（安永七—天保九）であつた。彼れは初世歌右衛門の實子である。善惡、男女、時代と世話、地藝と所作と、到る所として可ならざるはなく而も吉三郎が面積に於て狹かりし代りに深さに於て深かりしと迄ひ、面積にも深さにも廣かつたのである。彼れは又吉三郎と同じく獨創の意匠に富み、舊作と新作とを問はず、脚本に新解釋を試みて之を實演し、謂はゆる「梅玉の型」なるものは今日も幾多の狂言に存して居る。五世市川團藏（天明八—弘化二）は四世團藏の弟子で、後に師名を襲いだのである。彼れは養父と同く小兵にして見榮えに乏しく、其の藝風もヲミにして僅に「澁團」と呼ばれた。最初は和事を得意としたが、

三世中村歌右衛門（熊谷に扮す）

五世市川團藏（後に寛（す扮に）

後には武道、實事をも兼ね、養父と同く所作も上手であつたのみならず、女方さへ兼ねて、相應の好評を博した。又彼れは科白及び化粧に於て、誇大の弊を忌み寫實主義に努力した俳優の一人であつた。

一七七三　京阪に於ける其他の立役と敵役　二世中山文七（寶曆五—寛政十）は初世の當り藝を繰返したが其の才能は初世より狹かつた。淺尾又左衞門（寶曆八—文政七）は師爲十郎風の實惡を主としたが、其の本領は寧ろ實貞なる老人役であつた。彼は爲十郎の如く輕みと可笑みとに長せず、又重みと憎しみとに適せず、要するに高尚よりも下賤、時代よりも世話、壯者よりも老衰、惡よりも眞率が彼れの特色であつた。三世中山新九郎（寶曆十一—文政十）は武道、實事、捌役を兼ね、養父と同く所作事の缺點が其の缺點で、後には實惡をも兼ねた。三世嵐三五郎（—天保九）は二世三五郎の子である。父と同く和事と所作事とが本領であつた。且つ小手の利きて舞臺の花やかなりし代りに、風采の揚らぬが缺點であつた。其の藝の深さは父に及ばなかつたのである。二世大谷友右衞門（明和六—天保元）は實惡もしくは敵役を得意とし、立廻りも所作も巧みであつたが、品位と憎みに乏しく、愛嬌に過ぎたといふ。坂東金太郎（明和六—天保十一）は女方より立役に轉じ、和事のほか、捌役、辛棒役、實惡、もしくは女方までを兼ねて、孰れも成功した多方面の俳優である。市川鰕十郎（安永十—文政十）は四世團藏門下より出で、容姿と體格と音調と共に秀いで、立役を專門として師の當り藝を繰返せしが、後には實惡を得意とした。實川額十郎（天明二—天保六）は又左衞門の門下より出で、多方面なるうちに最も武道、和事を得意とし、其の弊は舞臺淋しくて花に乏しき事であつた。三世小川吉太郎（天和五—嘉永四）は初世と同くやつし方を專門とし、二世嵐璃寛（天明八—天保八）は三世歌右衞門の風を學び、後には二世吉三郎を擬して色立役を得意とし、別に、實惡、半敵、老人役、女方など多方面に渉つたが、所作だけは得意でなかつた。

一七七四　三世彦三郎と五世幸四郎　三世坂東彦三郎（寶曆四—文政十一）は市村座主なる八世羽左衞門の實子で菊五郎の義子である。其の藝風は養父と實父と折衷し、和實と武道とを得意とし、由良之助と菅丞相とを最も其の當藝とし、櫻九、求女、源太、伊左衞門の如き和事にも成功したが、敵役と世話事とは不適當とであつた。又實父及び實兄の系統を引きて、所作事には堪能と稱せられた。五世松本幸四郎（明和元—天保九）は四世の實子で、最初は父と同くやつし方であつたが、終に敵役に轉じ、其の藝風は四世

三世坂東彦三郎（小田永春に扮す）

五世松本幸四郎（勘平左由前門衛に扮す）

團十郎と仲藏とを折衷し、仲藏は纖切にして重くろしきに反し、彼れは豪放、自然、輕快を以て一家を處した。されば仲藏が時代物を主とせしと異り、彼れは世話事をも能くし、化粧服裝及び科白に寫實主義（むしろ自然主義）を注入して謂はゆる「生世話」と稱する一種の藝風を創めたは彼れの大功である。

一七七五　三世三津五郎と三世菊五郎　三世坂東三津五郎（安永四—天保二）は初世三津五郎の實子で、和事を得意とし、尚ほ武道、實事、老女役をも兼ねたが、憎みと重みに乏くて、敵役に適せぬ代りに世話狂言の勇み肌にはまり、義兄の緣を結べる五世幸四郎と相俟ちて江戸の劇壇に持囃された。彼れは又所作事にも堪能にして、三世歌右衞門は大阪では吉三郎が競爭者であつた如く、江戸では此の優が猛烈なる競爭者だつたのである。三世尾上菊五郎（天保四—嘉永二）は尾上松助の養子であるが父が實惡を主とせるに反し、彼れは、和事、實事を得意とし、菅丞相、櫻丸、勘平、貫などの當り藝がある。又敵役でも、仁木と權太、女房でも、お初、政岡、お半などは成功せるものである。尚ほ父と同く世話事を能くし特に江戸子の意氣なる風俗を寫すに適しお祭佐七、大工六三の如きは其の好例である。彼れは又父と同く早變りの仕掛物を能くし、妖怪もしくは亡靈の役に屢當りを取つた。即ち四谷怪談のお岩「伊達」の累、「骨寄せ」の岩藤などが其れである。

三世坂東三津五郎（白藤源太に扮す）

三世尾上菊五郎（早野勘平に扮す）

只所作事だけは描であつたと言はれて居る。

一七七六　七世團十郎　幸四郎及び菊五郎よりは遙かの若輩で同時代に重きを置かれたのは七世市川團十郎（寛政三—安政六）である。彼れは五世團十郎の外孫

七世市川團十郎（併優に扮す）

として、市川宗家を襲ひだのであるが、小柄にして眼大きく、且つ音調にすぐれ口跡に巧みであつた。其の特色は技藝の多方面なる事で、謂はゆる市川家累代の得意たる「荒事」と「武道」とを第一の本領とし、「國姓爺」の和藤内、「勸進帳」の辨慶、「一の谷」及び「扇屋」の熊谷、菅原の松王、「盛衰記」の樋口、等の當り藝があるのみならず、稍世話物的なる桃井若狹之助、大賀悦善之助の如き殿様役、もしくは、頼兼、權八の如き武道と和事とを兼ねたる役をも能くし、又紙屋治兵衛、帶屋長右衛門の如き純和事、大工六三の如き生世話の勇み肌にも成功した。加之、先罷幸四郎式なる仁木彈正、赤堀水右衛門の如き實惡に適せると共に、民谷伊右衛門の如き色惡をも得意とし、一方に時代物には「盛衰記」の平治、世話物に「白木屋」の丈八の如き安敵をも能くし、鬼一、頓兵衛、時政の如き老人役に扮すると同時に、岩藤、八汐、道春、石田局、山姥の如き老女方をも勤め、兼ねて、「四季」「十二月」等の所作事に堪能なりしと共に早變りをも巧みにし、別に、辨慶、石田局、鬼一、實盛など、能の場面と所作とを歌舞伎に試みた彼れが事業の著きものの一つであつた。要するに、彼れは二世團十郎の如く、時代と世話と荒事と和事とを兼ね、而も四世團十郎の如く實惡に長じ、且つ五世團十郎及び五世幸四郎の如く生世話物を能くし、和實を專らとせし三世三津五郎の江戸風に加味するに、殆ど萬能なりし三世歌右衛門の上方式を以てし、此等を打して一丸とせるもの即ち七世團十郎の技藝であつたのである。且つ晩年には屢京阪に去來せしより、東都の藝風に通じて其を折衷した所に彼れの長所はあつたのである。

彼れは又服裝に種々なる新意匠を有し一方に能の形式に典ると共に、一方には時代物及び世話物共に當時の風俗を寫實する事に努めた。彼れが晩年に江戸拂の所刑を受けたのも、其の生活に奢侈を極めたといふ他に、眞物の甲冑を舞臺に用ひたのが一つの罪條であつたのである。

一七七七　江戸に於ける其他の立役敵役　嵐冠十郎（安永三―弘化三）は二世吉三郎の門人で、敵役と親仁方とを專門とし、特に力士の敵役が上手であつた。市川男女藏（天明元―天保四）は二世門之助の實子で、五世團十郎の弟子である。「四紅葉」の力士白藤源太を其の傑作とし「菅原」の時平、「琴責」の岩永、「曾我」の朝比奈なども得意の藝であつた。二世團三十郎（天明六―天保十）は三世歌右衛門の弟子で、和實を專門とし、「菅原」の源藏、「忠臣藏」の平右衛門、「曾我」の鬼王などが當り藝である。

一七七八　京阪の女方　此の時代の女方には京阪に二世富十郎があり、江戸には富十郎より先罷の五世半四郎があり、此の二人が東都の中心であつた。二世中村富十郎（天明六―安政二）は三世歌右衛門の弟子である。彼れは初世と同じく、地藝と所作とを兼ね、且つ地藝に於ては、時代物と世話物とは共に能くし、女武道、世話女房、娘方など多方面にして、特に音聲鮮かに、唱歌音曲にも上手であつた。又往々「女猿廻し」又は「播州廻」のお菊など婦人の役を主人公として、女方として座

二世中村富十郎（吉岡味齋の娘おそのに扮す）

頭の地位を占めて一座を率ゐて居た。富十郎より先罷で稍名の下れるもの中村歌六（安永八―安政六）、四世嵐小六（天明三―文政九）、二世澤村國太郎（―天保七）などがある。歌六は富十郎と同く三世歌右衛門の門人で、傾城又は女賊の類を得意とした。小六は雛助の子で、江戸の六世半四郎と東西女方の大關と呼ばれたが手足に痫疾を獲て動作の自由を失ひ夭折をした。國太郎は、御臺所、奥方、世話などを能くし、所作事も上手であつたが、初世の如く色つぽき役は得意でなかつた。此のほか、二世藤川友吉、嵐かのふ及び嵐璃光（天明四―天保十）などがあるが、第二流以下の女方であつた。

一七七九　江戸の女方　五世岩井半四郎（安永五―弘化四）は四世の實子である。美貌にして俗に「眼千兩」と言はれ、娘方を本領とし又父の風を襲ぎて生世話物を得意とし、お姫様の役を好まなかつた。娘方でも嫉妬事を能くし、其のほか意氣地を張る遊女もしくは俠氣ある年增役、武藝に達して力量に秀でたる女性、盜賊詐欺を働く惡婆役、などに當り藝があるが、愁嘆に拙であつたは彼れの弱點である。又所作事も上手と言はれ、立役の五世幸四郎及び三世三津五郎と鼎立して此の三人により江戸の劇壇は代表されて居たのである。其のほか、二世中村大吉（安永二―文政六）、四世瀨川菊之丞（天明二―文化九）、二世澤村田之助（天明八―文化十四）などがある。大吉は丸本物を得意とし、特に世話女房と女武道を主として、遊女もしくは娘方には不適當であつた。菊之丞は養父三世菊之丞の風を襲ぎて、娘方と女房役を兼ね、田之助は地藝にも所作にも能く、特に娘方を得意として、「筑紫巒」の深雪は其の傑作である。

五世岩井半四郎（三日月おせんに扮す）

一六　天保時代の俳優と技藝

一七八〇　京阪の立役と敵役　此の時代は徳川幕府の末である。政治も文學も衰へたと同時に、劇壇も又振はなかつた。京阪では前に四世中村歌右衛門（寛政八―嘉永五）、後に尾上多見藏が最も名優として知られた。次いでは四世三桝大五郎（寛政九―安政六）、淺尾與六（享和元―嘉永四）、市川鰕十郎（文化六―安政五）、嵐吉三郎（文化七―元治元）、三世嵐璃寬文化九―文久三）、嵐璃珏（文化十一―元治元）、及び實川延三郎、中村雀右衛門、片岡市藏、中村友三、嵐三幸などが著名なるものである。

一七八一　江戸の立役と敵役　四世大谷友右衛門（寛政四―文久元）、六世市川團藏（寛政十二―明治四）、四世坂東彥三郎（寛政十―明治六）、澤村訥升（享和二―嘉永六）、四世坂東三津五郎（享和二

市川小團次（腕の喜三郎に扮す）

—文久三)、三世關三十郎(文化二—明治三)、八世片岡仁左衛門(文化七—文久三)、十二世市村羽左衛門(文化九—嘉永四)、市川小團次(文化九—慶應二)、八世市川團十郎(文政六—安政元)、此等が江戸に於て著名なるものであつた。

一七八二　東西の女方　京阪には中山南枝、山下金作、嵐三右衛門、中村大吉(文化十二—安政四)、江戸には、六世岩井半四郎 寛政十一—天保七)、七世岩井半四郎(文化元—弘化二)、四世尾上菊五郎(文化五—萬延元)、坂東しうか(文化十—安政二)、尾上菊次郎(—明治八)五世市川門之助(文政四—明治十一)など主要なる女方であつた。

(伊原青々園)

【補】

能

一七八三　能の名義　能は藝能の能であるとか、堪能の能であるとか、能所の出所に就ては種々の説はないが、其昔田樂能猿樂能と稱へて居たが、いつしか其の部分が發達して、單に能と稱するに至り、滑稽趣味の部は分れて狂言となつたといふ説は動かない樣である。

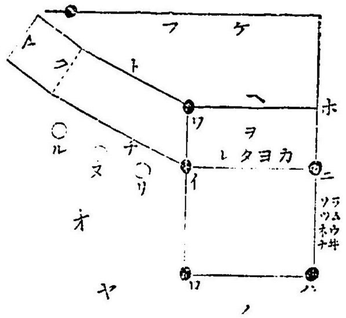
一七八四　起原沿革　能の始は神樂に生れた。といふ説は從來能樂社會に行はれて居る説であるが、彼の天照太神の天の窟戸に籠り給ひしを慨き神々相集りて神樂を奏したといふ我國の歷史から見れば我國の音樂歌舞は其の源を是れに發したといふは爭はれぬ所であるが往古の事は暫く措き中古王朝の頃から、朝廷の御神事には國々の社に用ひられて來た、神樂東遊大和舞など云ふものでは人々が滿足しきれなくなつて、鎌倉幕府の末に田樂猿樂の能が芽ざし始め、足利時代に大成して世に行はれる樣になつた。之れは大和に居住して居た圓滿井、結崎外山坂戸等舞樂を事として居た者共が、從來行はれてゐた延年白拍子曲舞、其他雜藝中の粹を集めて、新曲を作り出でたのに濫觴し、應永の頃將軍足利義滿の結崎次郎を童坊にかゝへ、其技の發達を奬勵してから、其子元清(後世阿彌宗全と名のる)をはじめ、他の三座の能役者にも豪傑が多く輩出したため、能藝は忽ち勢を得、結崎は觀世と改め圓滿井は金春、外山は寶生、坂戸は金剛となり、能の四座と並び稱せられ、豊臣德川と天下の興亡起伏はありながら、此技は綿々として絶えず德川幕府に於て制度も定り技能も大いに進歩して以て今日に至つた。加之歌舞伎芝居の川原乞食として卑められるとは反對に、常に敬意を拂はれ、秀吉家康の如きも自ら之れを演じ、德川代々の將軍及大小の諸侯も之れを學ぶ者多く、能舞臺をもつて居らぬ大名は幅が利ぬ程であつた。右四座の外に

一七八五　喜多流　といふがあつて一の家元をなし德川時代に中々廣く行はれたが、是れは元は金春流(金剛より分れしとも云)から分れたもので元祖七太夫は秀吉公に仕へて用ゐられ關ヶ原の合戰後一時は黒田家の手に隱れて居たが、德

川三代將軍の世に名出され一流を立てたものである。

能を略に見て其起原沿革を述べると略右の通りである。所で今度は之を横から見て今其演せらるゝ大體の仕組に就いて概畧を記さう。そこで先づ能を成立さする要素を尋ね序を追ふて記載しようとすると、第一は其演技者たる役者次に舞臺、大小、道具、謠、囃子、舞、番組の順で行くが最も簡明である。

一七八六　役者　能中第一の主人公となるものをシテ(仕手)と云ひ、重い役だから御度嚴しき德川時代には多くは五座の家元のみに限つて演せしめた、一番のシテ、中入の前後二度出るものは前を前シテ、中後のを後シテと云ふ。ワキ(脇)はシテの相手となるもので、烏帽子狩衣の大臣脇から、僧脇、山伏脇、武將脇など樣々あるが、面をつけたワキと女姿のワキはない。シテに附屬した助役をツレとも唯ツレとも云ひ、ワキに附屬したものをワキヅレ又はツレワキと云ひ、又大刀持、供などとも呼び、一同に立ち並んで次第道行などを歌ふ仲間に加はるを立衆といふ。蝉丸の文覺丸や夜討曾我の十郎抔は、シテに讓らぬ重役だから兩シテといひ。子供の勤める役を子方、狂言方の役で出るのをアヒ(間)又はカカシと云ふ、此間にはシテやワキのアヒシラヒを爲すものと、中入の間に出てシテの仕度する間を繋ぐものとある。其間ワキの間に答えて其の筋を語るものを、語間と云ひ、神能の中入に末社の神體などが出て舞ふのを末社間、土蜘蛛や羅生門などの如く早打にで〳〵くるのを早打間と云ふ。舞臺に出て役者の裝束を直し、道具を取扱ひなどする人を後見、舞臺に居並んで謠の地を謠ふを地謠、裝束を着させる人を物着せと云ふ。



一七八七　舞臺　能の舞臺は正式の寸法が三間四面で、之に橋掛りが附く。圖中の(イ)はシテの柱でおもにシテの所作をする起點とも終點ともなる。(ロ)は目附柱で、シテが所作をする時に、目を見るとか雲を見るとかの手を見定るのを始め、すべて其目標に使はれる。(ハ)はワキ柱又は大臣柱と云つて、いつもワキが着座する所。(ニ)は笛柱と云ひ。(ホ)は切戸で地謠後見などの出入口。(ヘ)舞臺の背景になる板で松の畫がかいてあるを鏡板といひ。(ト)裏板とも羽目とも云ふ。(チ)橋掛の正面の欄干。(リ)は一の松で、シテが橋掛りで現れ出す時目あてとする。(ヌ)二の松(ル)は三の松、(ヲ)を横板と云ふのは舞臺の板の竪に布いてあるのあるに對して云ふ。(ワ)後見座、其左手の柱は狂言柱又は太鼓柱。(カ)笛の席。(ヨ)小鼓の席。(タ)大鼓席。(レ)太鼓席。(ソ)以下(ツ)(ネ)等は地謠の居並ぶ席。(ナ)は見物席の正面。(ヲ)は脇正面(ヤ)は橫正面。(ク)は上幕。(マ)は鏡の間。(ケ)(フ)は樂屋である。

一七八八　作物　舞臺に据え置き能の背景前景をなすもの即ち大道具である之には山台、屋臺、庵、藪屋、籠屋(獄屋の事)半藏、巢(蜘蛛の巢)車、井筒(井桁に擬して造り一方に薄の造花を插ふ)鳥居、石、片折戸、雨燈臺、植木、鏡臺、太鼓臺、鐘樓、鐘、碑、矢臺、供物棚、立木、舟、等澤山ある。

一七八九　小道具　は役者が携へて出

づるもの、扇(末廣及び中啓)箒(杉箒、萩箒)さらへ(高砂に用ふる松葉搔き)雪かき、釣竿、械竿、すくひ網、四網、草、長刀、鉾、劒、太刀、小刀、笹、木の葉、打杖、幣、折枝、鞭、杖、鹿脊杖、笠、傘、松明、鎌、花籠、唐團扇、羽團扇、弓矢、水桶、田子、車、槌、錦木、水、鏡、釣針、玉、舍利、重荷、金札、龍燈、天燈、鞨鼓、琵琶、經文、卷物、文、草子、短册、文臺、數珠、沓、綱、巢、負柴、葛桶(床几也)等。

一七九〇 面 シテ又はシテのツレは顔に面を掛けて演ずる事がある。此面をオモテと云ふ、老翁の面には白式(翁)小尉(高砂老松)朝倉尉(白樂天竹生島)小牛尉(融阿漕)三光(八島忠度)皺尉(輪藏西行櫻) 惡尉鼻瘤惡尉(玉井大社)若荷惡尉(張良)大惡尉石王兵衞(放生川)重荷惡尉老女の面には姥、老女、小町、男の面には中將、平太、邯鄲男、蛙、賴政、俊寛、童兒、(天鼓)慈童、(田村小鍛治)痩男、若男、十六(敦盛)今若、大喝食(自然居士)小喝食(花月)粟男(志賀)又女には小面(熊野松風)若女、深井、増(羽衣)曲見(百萬)近江女(海人)痩女、生成、橋姫、泥眼(葵上)増髮、神佛仙人には大天神、小天神、三日月、不動、雷、一角仙人、鬼畜天狗の顔には般若、獅子口(紅葉狩)獅子、釣眼、大飛出、熊坂、長靈癋見、猿癋見、小癋見、大癋見、黑髭(春日龍神)野干、鷹、鬘(殺生石)怪士、眞蛇、山姥、猩々、鷲、盲人の面には蟬丸、景清、弱法師等がある。

一七九一 裝束 能役者の着ける裝束には翁烏帽子(翁に用ゆる黑立烏帽子)小立烏帽子、風折烏帽子(立烏帽子の上を横に折りたるもの)靜烏帽子、(白拍子に用ふ)大臣烏帽子(脇の大臣に用ふ)梨子打烏帽子(具足せる武士に用ふ)侍烏帽子(曾我兄弟などに用ふ)小結烏帽子(子方の着くるもの)天冠(神女天女官女に用ふ)龍立(龍神又は小鍛冶の狐)冠(井筒などに用ふ)唐冠(鶴龜)大兜巾(天狗の頭に戴くもの)兜巾(山伏に用ふ)角帽子(普通の僧脇に用ふ)花の帽子、黑頭(辨慶等に用ふ)赤頭(土蜘)白頭(山姥)黑垂、(修羅物の渡シテなど)白垂(實盛の後シテなど)鬘(女に扮する時にかぶる髮)尉髮、姥髮、鬘帶(鬘をしめる帶にて背に垂らす)以上は頭につくるもの、又其衣裝には水衣(高砂の前ジテ又は松風のシテなど)狩衣(高砂の後ジテ)長絹(羽衣のシテ)舞衣(富士太鼓のシテ)法被(八島の後ジテ)側次(鉢木の後シテなどが着る袖なし)直垂(春榮のワキなどの着る)素袍(鉢木の前シテなどの着る)唐織(熊野などの着る)厚板(望月の後ジテなどの着る)箔(女の着附)白練(翁の着附)熨斗目(僧の着附)くわら(袈裟の事を云ふ)篠懸(山伏の胸に掛けるもの)大口(鉢木の後ジテなどの着る袴)半切(仕度は大口と同じくして金襴などの模樣あるもの)指貫(公卿の袴)腰卷(女が腰から下に纏ふ上着)腰簑、腰帶等である。

一七九二 謠 は能の歌詞で又謠曲とも云ふ。元來は能を演舞する際に歌ふ可きものだけれど、義太夫が芝居と離れて語られるやうに、之も能から獨立して謠はれる之を素謠と云ひ、一番まるで謠へば番謠、酒宴の席などで一寸一節謠ふのを小謠と稱する。其數內外二百番と云ふ謠の他に、尙は闌曲(亂曲)と云ふのがある。もと足利時代に行はれた宴曲など云ふ謠物や、曲舞からとつたので、謠一番の中妙處を一段拔萃し若しくは別に一段ぎりの文句にしたものである。

一七九三 習事 とは能でも謠でも、其家々の秘事として重んずる曲の事で、弟子は家元の免許傳授を得なければ、之を習ふ事も演じる事も出來ない規約である。例へば觀世流では直弟後九番習と云ふのがあり、次に重習別習(神歌等)三

讀物(勸進帳、起請文、木曾願書)闌曲等あり。寶生流では入門後稽古の分免狀の分中傳授免狀の分習事免狀の分大習の分(翁、亂、道成寺、望月、石橋、鷺)三老女(檜垣姥捨關寺小町)等に別けてある。次に金春流でも三番大事の習、一子相傳(關寺小町)別して重き習(弓矢立合)大秘事重き習(翁式)其他に別ち、金剛流も三番習十三番習祝言の習(亂)重き習三老女(卒都婆小町鸚鵡小町關寺小町)等に別ち、又喜多流にも習と云ふものは數多ある。

一七九四 曲譜 俗て謠を歌ふには節(ふし)博士(はかせ)と云ふ節の記號に從つて歌ふので、それには「すぐ」「下」「つぐ」「のみ」「まはし」等隨分澤山ある、かく其部分の節廻しは此記號に依るけれど、玆に又、其謠ふ物の性質により一般に强く雄々しく謠ふ剛吟(又は强吟)と云ふのと、吟聲柔かに上り下りの節おもしろくする弱吟(又和吟)との別がある。前者は神聖なもの祝物、勇武凄凉なものに、後者は優美悲哀なるものに適用される。次に一番の謠曲を構成する曲節について考へると、實に種々の變化抑揚があるので、今之を順序に排列としてみると

(一)ワキ次第、(二)ワキ名乘、(三)ワキ道行、(四)シテツレ一聲、(五)同サシ(六)同下歌、(七)同上歌、(八)ワキとシテの問答、(九)地の同吟、(一〇)クリ、(一一)サシ、(一二)クセ、(一三)ロンギ(一四)中入、(一五)ワキ待謠、(一六)後シテ出でいろ〳〵の謠あり、(一七)キク かくの如き順序を以て成立したるものは正式の謠である。

(一)次第 とはシテの時でもツレでもワキでも地謠でも、先づ以て事の次第を前置きする樣に謠ふ一つの序歌である。七字五字を二度返して二十四字から成る。例へば高砂の「今をはじめの旅衣。〳〵。日も行末ぞ久しき。」

(二)道行 とは過ぎ行く行路の景色有樣などをうたふ一節である。

(三)一聲 とはシテであれワキであれ舞臺に出て來て、まづ一聲にて我が心をうたひ又は見たる景色をうたひかける章句である。例へば「高砂の、松の春風ふきはれて、尾の上の鐘もひゞくなり。」

(四)サシ とは詞に節附けして謠ひかゝる所である。是に四種類ある。(甲)は單にサシと云ひ、クリの後クセの前に在る言葉を地にとるもの。(乙)はサシゴトと云ひ、シテの謠ひ出しなどにあつて一聲の後に來る。之はシテとツレばかりで謠ひ地に渡すとはない。(丙)はサシゴエ(丁)を詞のサシと云ひ節なき文句に起し中頃から節がつく。

(五)歌 讀むで字の如く歌ふべき處である。節細かく下音で歌ひだすを下歌、上意でするのを上歌と云ふ。

(六)地 地とは所謂地の文句で敍事文を云ふのだが、玆に云ふ地は敍事文の全體ではなく、地謠の歌ふ部分だけを指すのである。之を又同意とも同吟とも云ひ、一番の謠の中で初度にあるを初同、二度目を二の同、三度めなるを三の同と稱へてある。

(七)クリ クリのサシの前にきてサシ及びクセの調子を準備する爲めの節。

(八)クセ は昔の曲舞の名殘で、一番中の骨子となる處である。能では居グセ舞グセの二種あつて居グセはシテの座つたまゝに謠ふ處、舞グセはシテの立つて舞ふもの。

(九)アゲ クセの中程でシテの謠ふ文句を云ひ、之から上音の調となる。通常シテの歌ふあげは一つだが稀には二つある。之れを二段グセといふ。

(一〇)ロンギ はシテワキツレ地の何れでも互に掛合にうたふ處である。

(一一)中入 とはシテが中途で一寸樂屋に引込む事を云ふので、其時の謠を中

入の文句と云ふ。

（一二）待謡　は中入すみて後、ワキの謡ひだす文句を云ふので、シテの再出を待つ心であらう。

（十三）クドキ　は俗語にもある通り、懐舊感慨等を喃々と怨じ訴へ嘆ずる文句

（一四）キク　とは一番の終りの文句。

（一五）詞　とは凡て節のない文句。之に四種類ある。曰く名乘、問答、呼掛、カタリ。（イ）名乘とは「抑も是は九州肥後の國阿蘇の宮の神主友成とは我事なり」の如く役者のかげる名乘や素性を明す文句である。之は大かた男のするもので女は節のある文句でサシなどに謡ふが例である。（ロ）問答とは互に問答する事。（ハ）呼掛とは遠く橋掛から舞臺の人を呼びかけて出る時の文句である。「のうのうあれなる御僧に申すべき事の候」の如し。（ニ）カタリは過ぎつる事を物語る事。

一七九五　囃子　能にあはす囃子の順序を云ふと（一）次第（ワキ又シテの歌ふ次第の文句を地謡にてとり大小鼓を入れ笛をあしらふ）（二）名乘笛（次第なくて直に名乘るワキが出る時あしらふ笛）（三）一聲（役者舞臺に出で直に景又情を歌ひ出す迄の囃子大小鼓を主とし笛をあしらふ）（四）出端（一聲に太鼓の入つたもの）（五）早笛（鬼神龍神又は戰場に急ぐ人など總て早き者の出づる時の囃子）（六）大癋（静かなる早笛天狗などの出る時に用ゆ）（七）下羽（猩々など舞ながら出るやうなものの時の囃子）（八）來序（帝王、神、天狗など重々しきものの進退する時の囃子）（九）亂序（獅子の出る時の囃子）（十）あしらひ出し（シテの出る時大小の鼓にてコイ合三ッ地を打つもの（十一）早鼓（早打などの如きが出る時の鼓）（十二）祝詞（祈禱の文句の掛りに使ふ囃子）

一七九六　形　姿勢の美を示し又は謡の文句の意味を所作に表情する方法を形と名づける。ヒラクとは跡へ三足引く事、サスとは扇や手を出して其物を指し示す心で見る事、サシマハスとは指して見まはすこと、胸ザシ又卷ザシとは扇を胸に卷込むやうに當てゝ前に指すこと、左右とは身をも手足をも左に右に向けること、ツチコミとは開き又は引く時扇なり何なり前の方に出すこと、サシワケとは左の手と右の手とを一つづつ出して兩方に開くこと、雲の扇とは開いて下に向けた扇と左の手を合せて左右へ引き分けること、露の扇とは扇を立て要の所を持つて上より前におろすやうにすること、其他打合せ、イウケン扇、マネキ扇、ハネ扇、カザシ扇等扇の使ひ方も様々ある。次には足の使ひ方で、乘込とは扇を上げ前に段々とおろし足のとまると共に拍子を踏むこと、下に居るとは片膝立てゝ坐ること、居立つとは蹲を爪立てゝすわること、安座又平臥とは膝を組む事、佛ダヲレ枯木ダヲレとは立ちたるまゝ腰を曲げずに倒れること、次に顔を左右に振つて物を見る時は面使ふと云ひ、下をむき悲み愧らひ等の表情するを面を伏せ又は曇らすと云ひ、手又は扇をあてゝ泣く事をシヲルと云ふ。又足拍子には一つ拍子二つ拍子三つ拍子四つ拍子など數で數ふ事もあるし、打切前の拍子、掘拍子など特別の名のあるものもある。能の終りの足拍子を留拍子といひ、乘込む時は二つふむを乘込拍子、トン〳〵と六つ踏むだあとから又七つ踏むを刻み拍子、トントントンと三つふむでトントントントントンとふむを踏切拍子と云ふ。

一七九七　舞　謡の文句なく笛其他の拍子に合せて舞ふことをマヒと云ふ。之には勿論いろ〳〵ある。（一）序の舞（位しづかなるもの）（二）眞の序（前者の一層静かなるもので極めて老體な神人の舞）（三）中の舞（位早からず静かならず中を得たるもの）（四）破の舞（中の舞より位

早く簡單なもの）（五）早舞（六）急の舞（七）天女の舞（八）男舞（長絹素袍眞垂篠懸など着たる人の舞）（九）神舞（十）神樂（神子（ミコ）女神の舞）（一一）樂（伶人の舞樂に擬したる曲）（一二）羯鼓（一三）翁の舞（一四）千歳の舞（一五）亂（ミダレ）（一六）獅子舞（一七）亂拍子。

舞以外の所作も色々ある。（一）舞働（謡の文句の切目にする活潑なる所作）（二）翔（舞働に似て太鼓なく合戰狂亂のさまをあらはすもの）（三）祈（僧または山伏が惡魔を調伏する所）（四）立廻（五）イロヘ（立廻に似て多くは位靜かに角とりて一つ舞臺を廻りサシ、クリなど歌ひ出す所）

一七九八　番組　能でも謡でも其日に演じる曲の配合に注意して順序を組む、之を番組と云ふ。五番乃至六番を以て正式なりとしてある。

脇能　は第一番目に出すもので之には神能とて高砂老松難波養老のやうな神祇に關するものを出す。ワキは烏帽子狩衣の大臣姿の出立を本式とする、故に然らざるワキを用ひれば略脇能と呼ぶのである。第二番は

修羅物　とて武士武將などの幽靈が出て合戰の物語する筋を仕組んだもの。田村八島の類をさす。第三番は

葛物　之は江口東北松風のやうな上品優美な女のシテを用ふるもの、第四番めは

現在物　で幽靈ではない生きてる人が出るもの、即ち鉢木七騎落安宅の類、又狂女物たとへば百萬櫻川班女の類をも用ふ。第五番は

鬼事　天狗事　祝言物　または賑々しく花やかなものを出す。鬼事とは安達原（一名黒塚）野守、天狗事とは鞍馬、祝言物とは岩船金札、賑々しく花やかなるものとは船辨慶融石橋の類。若し番組を六番に仕組まんとする時は、五番目へは船辨慶善界等觀る眼に賑はしく、義理にかなひたるを出し、而して六番目にて君を祝ひ世を祝ふ祝言物を演ずるのであるが、五番丈けに止めて置く際には、附祝言とて高砂の「千秋樂には民を撫で」などを謡ふ。

（池内信嘉氏閲）

狂言

一七九九　猿樂の能及び狂言の起原

狂言の起原を説く爲めには勢ひ猿樂能から一言してかゝらねばならぬ。さて玆に小納言入道信西藏本云々と奥書きのある處から世に信西本と呼ばるゝ古い卷子本がある。此繪卷物に依つて見ると源平以前の時代には踊りでも奏樂でも其他輕業手品の類に至るまで世に在る一切の演藝を引くるめて單に樂と云つた。而して此樂は一として日本で地出來のものはなく、何れも元は外國で生れて或は直接に支那から來たり或は支那から出て一度朝鮮を經て來たのもある。然らば此源流は支那であつたかと云ふと必ずしも悉く支那で出來たとは云へぬ。何となれば樂の中に見られる風俗習慣禽獸其他のもので支那には全く無いものが多い、今二三の例をあげてみると樂の中に出て來る動物は西藏カシミール等中央アジア邊の禽獸が多いし、習慣に就いてみれば還城樂に於て蛇を弄ぶが如き正しく蛇を喰ふ蠻族の風俗を寫したと思はれる。又舞樂の胡飲酒と云ふ面は確かにヨーロッパ人の

顔である。所謂グレコ、インヂアン式の顔である。但し胡飲酒は其一例にすぎぬ。尙は精細にみる時は樂の中には白黑黃各人種の風俗習慣容貌等が混淆して殘つてゐる。然るに斯樣に諸人種が一つ所に雜居した國はペルシアを措いて他に見當らぬ。故に惟ふに諸の樂は元とペルシアに於て發達し天山南北路の何れかに依つて支那に入り後ち我が國に傳來したのであらう。

樂の始め我國に入つた時は雜然たる境涯に在つたのであるが幾多の年月を經る間にいつか專門的に成り、一方は舞樂と成り他の一方は田樂となつた。其田樂の中にも種々雜多のものを含むで居た。又猿樂は信西本の中にも描いてあるが其でみると猿が踊つてゐる繪などがある。大方斯樣なものであつたので田樂と大した相違もなかつたらしい。而して能の翁式は其頃の猿樂であつたのであらう。

此翁式は今日能役者の間に尤も神聖なる者のやうに思はれて居るが其實其本國のペルシアに於ては人々が年の豐饒を神前に祝ふ處が何か餘り意味の深いものではないらしい。始めに出る翁は白い面を冠る。之れ白哲人を代表するものであらう。次の三番叟は黑い面を冠る之れ黑人を代表する爲めであらう。最後の千歲は無面である。之れは黃人種を現はす者であるが吾々已に黃人種であるから別に面を冠る必要がない。それ故無面なのであらう。順序から云ふと白晳人の翁が眞面目くさつて神に祈る後から黑ン坊の黑尉が滑稽を演じるまでゝある。翁の「とうとうたらり」は舞樂にある嚩又空嚩と同じく全く解し難い文句で何うみても外國語だ。蒙古學者佐々木氏の說に「たうたらり」はチベット語の天の神「をうだらり」は地の神「たらりたら」は諸の神だとあるのは誠に我意を得たものである。更に之を舞臺の上から考へるに能は總て皆舞式であるのに獨り翁ばかりは跳ね踊る式である。一體此跳ねて踊る事は今の處舞樂かつぼれ(註、坊主頭にして筒袖を着て跳る、田樂の遺風)及び此翁式を外にしては他に餘り無い事で何れもペルシア踊の系統を曳くものである。

古樂の中に混入して居た猿樂は以上の如き單純な喜劇であつたのであらう。今ある能は猿樂ではなくて寧ろ田樂能を源として之に種々の技巧を加へたものであらう。其にも係らず猿樂と云はれるやうになつたのは金春家を始め猿樂の家の人々が之を盛んにやり出した爲めである。かくの如くして我々が今日能と呼んでる猿樂の能が足利時代に出來上つた頃は全く從來の猿樂とは緣の無いものになつて唯其の開幕の始めにのみ翁式を演じ出して舊猿樂の遺風を傳へたのである。

此猿樂に附隨する狂言は翁式に於て黑尉が演じる滑稽の名殘で始めは能の間に俳として舞臺に出た。それが年と共にだんだん特別の發達をなして遂に獨立せる今日の狂言と成つたので、之も其演じる人が猿樂の家の人であつたから同じく猿樂の中に入れられた。

一八〇〇 狂言の流義 足利義滿の時結崎二郞(觀阿彌)父子が當時世上に行はれてゐた諸の演藝を綜合統一して今日の能樂の基を新たに開いた頃は、能は家はあつても流義は無かつた。能は能一流のもので狂言方や囃子方が別に夫れ夫れ家をたてゝ專門に其業に從事した形跡がない。たゞ各其長ずる處に從つて爲して居たやうである。『世子談義』に狂言は「辻也」とある處を見ると足利義滿の頃辻某と云ふ巧者な狂言師などのあつた事は解る。其他京都を中心として大和伊勢近江丹波などの諸國に散在する猿樂の座にも夫れ夫れ狂言師は居つたのであらうが、純粹に狂言ばかりに從事する家が出來た

始めは信長及太閤秀吉の頃よりである。金春家が能樂界に非常の勢力を得るに至り其一族をして脇師狂言師囃方等それぞれ專門の家を立てさせた。狂言の大藏流は此時に始まる。即ち金春彌太郞が金春の宗家から大藏の姓を貰つて出たのが大藏の祖先で其子彌右衞門虎政をこの流の元祖としてある。德川の代になつてから虎政の孫虎明の弟八右衞門又家元の資格を免され、大藏流は玆に本家彌右衞門と共に二流と成つた。

觀世座附の狂言師も古くから有つたのであらうが恰度金春家から大藏流の起ると同じ頃觀世の一族に服部某と云ふもの一流の狂言を開いた。彼は頸が長い男である上に攝津國磯島と云ふ水邊に住んで居たから人異名して鷺仁右衞門と云つた。鷺流の名は之に因る。之も德川時代に傳右衞門と云ふものが別家して家元の資格を免され遂に二流となつた。

德川政府より武家の式樂として家元を免されたものは以上の四家に限られた。別に和泉流と云ふのがある、此家元は始め暫く京都に居て後ち尾州侯に抱えられた爲め遂に江戶へ上らず、故に此流義は京大阪其他の諸國には廣まつたが江戶には無いやうである。

狂言は以上三流に分れてゐるが孰れも其源へ溯れば江州坂本なる日吉の家の藝系を嗣ぐ宇治源右衞門の流を汲むものである。

尙此他に脇本流田中流など云ふのも昔はあつたと聞くが滅亡して今其詳細は知るに難い。

一八〇一 各流狂言の種類 和泉流は暫く措き他の四軒の家元で演ずる狂言は大部分共通のものであつた。併し又各派に特有のものもある。

其番數は惣て二百番內外である。

昔しは書上と云ふ慣例があつた。之は代々各家元から將軍家へ自分の家に傳ふる狂言の番數を書いて上げるのだ。代毎に多く書いたり減らして書いたりするが要するに書上げはほんの表向のもので、實は此以外の狂言が數多あつた。而して書上げの數は大抵百七十番から八十番位であつたが事實は各派とも二百十番或は其れ以上もあつた。

狂言の分類の方法も流々に依つて違ひ時代に依つて異なるが、各派に通じ二タ通りある。第一は狂言其物の演出する時の難易に依つて分類する事で第二は脚色の異同に依つて分つのである。

第一の方法によると平の狂言、小習ひ、大習ひ何ず物、極く重き習ひ事、一子相傳と分け何々は入門濟みでなければ敎へぬとか何々は頭取濟みでなければ敎へぬとか云ふ事である。

一八〇二 裝束 狂言の裝束は能からみれば簡單なものだ、大抵は能に使ふものを用ひる。依て玆には狂言にのみ特有の裝束を擧げると、長上下半上下黃色足袋びなん等である。普通に足袋は必ず黃色、大名は洞烏帽子に素袍を着け、長者は侍烏帽子に素袍、小名は長上下。以上何れも段熨斗目を用ふ。太郞冠者即ち下人は半上下に縞熨斗目山伏は兜巾篠懸、僧は法衣、女は縫箔、鬼は厚板に括り袴時に側繼ぎを着る。百姓は懸素袍。

一八〇三 面 狂言に用ひる面は能の面と全然別である。其品目を擧げれば黑色(三番叟に用ゆる黑色)の尉夷。大黑。福の神。毘沙門。武惡。乙(女の面)。脹れ(女の面)。塗師(また平六とも云ふ。塗師と云ふ狂言にのみ用ひる)。通圓(之も通圓にのみ用ふ)。けんとく。空吹。祖父。登り髭。鳶。鴉。猿。狐。

一八〇四 小道具 小道具は多くは能に用ゆるものと同じ。狂言に特有のものは或狂言に格別に使ふもの丈けである。乃ち、鞨。鎌。棒。鍬。鋤。鳴子其他。

一八〇五　作り物　小道具に就度でも使へるものを指して云ひ、作り物は其場一度で悪け流しにするものを云ふ。例へば庵、櫻花、梅の枝、弓矢、〆飾り、びなん其他。

一八〇六　舞臺、役者及び演技の模様　狂言の舞臺は能のと同じ舞臺で能と交み代りに演じる。役者は一番の狂言の主要なる役を務めるものをシテと呼ぶ事又能と同じ。シテを助けてシテに次ぐ大役をつとむるものをアド、之に次ぐ役を小アド若しくはワクアドと云ふ。所作の名目も來序、一聲、さがりは、働き、早笛、翔り等能のと略ぼ同じ。名目は同じけれど演技の方は全く別物である。是より以上述べたる衣裝作り物等の使ひ方から役者の働きぶりなどを知らしめる爲め一二の狂言を率いて説明してみよう。

例の一『末廣り』

シテは或る地方の長者、侍烏帽子に紅段裏斗目素袍を着て小サ刀扇と云ふ拵らへ。此段裏斗目の中でも紅色のは大名と長者に限る。アドは右長者の下人茲に太郎冠者と云ふ。狂言上下綿裏斗目紋付腰帯の扮裝。小アドは京都の無頼漢段裏斗目に長上下を着け手に扇を持つ。以上三人。

シテ先づ舞臺の中央に立つて名宣る。アド太郎冠者躍いて出るマクアドの破落戸其について出て坐つく。シテはアドを呼び出し都へ登り末廣がりを求めて參れと命じて坐につく。アド言付けられて畏り道行がある。之は京都まで行く心で色々囀言ながら舞臺を一ト廻り廻る。末廣がりを賣る店見付からず遂に之を求めて洛中を聲を上げて呼はり歩く心にて又舞臺を歩き廻る。此間に小アド立つて橋懸りに出で〳〵名宣り、言葉あり。冠者此者に欺かれ末廣りにあらぬ傘を賣り付けられ戻つて之を主人に示す。かくて大に主人の機嫌を損じ、以前小アドより敎へられたる雛物を唄つた爲め、又主の機嫌なほり相共に踊り且つ歌ひつゝ退場。

此時の傘は小道具である。

例の二『石神』

シテは某と云ふ賤の男。狂言上下綿裏斗目紋付腰帯。アドは其妻、縫箔女帯、額に美男を結ぶ。小アドの媒人は長上下段裏斗目を着け扇子を持つ。

始めに女出で小アド躍いて出て笛の上に坐付く。(笛の上とは能の笛吹きの座する前)アドは自分の夫に未の見込みなき故離別したしとて媒人の許へ急ぐ。道行ありて媒人を呼び出し其由を告ぐれば媒人は先づ石神の告を待つて後決せよと勸む。女は之を聞いて後見座へ寛ぐ。シテの賤の男登場名のりあり道行ありて媒人に就き女房を求む。媒人依つて汝自身石神と化け以て妻を取戻せと敎ふ。是に於てシテは上下の上を脫けて水衣を着、首へ〆飾りを付け毘沙門の面を冠る。媒人に別れて又道行あり。大臣柱の方へ行き葛桶に腰を懸けて待つ。女も又道行きにて茲へ來り夫を石神と思つて夫と離別す可きか否かを問ひ、遂に再び連れ添ふ事に決める。歸るに臨んで神意に報ゆる心にて神樂を奏す。シテ其神樂に浮かされて女房に見現はさる。此時女の美男とシテの〆飾は作物、腰桶は小道具、神樂はアシラヒと云つて囃方が笛を吹き鼓を打つ。

一八〇七　家元　狂言師の主なるものは第一に家元である。之は東京に鷺大藏各二軒と名古屋に和泉流のが一軒で都合五軒ある。其中大藏は下がかりと實生家とに關係多く鷺は觀世附きで上がかりに多く關係を有つてゐたが併し何の流儀もお互ひに交際はあつた。和泉流は全然江戸で興行した事がない、而して他流とは違つた珍しい狂言が澤山ある。昔は各藩に御抱への狂言師なども有つた。

家元に次いでは家元格と云ふのがある。之は家元と同樣な取扱ひを受ける資格のある人を云ふので大藏家の大藏彌惣右衞門の家などが其れである。又一ヶ役の家とは極く輕い役には出ず家元がシテをする時にはアドの中で一番重い方を勤める格の家。最後に平の家柄とは古くから代々狂言師を業とし墓の巧拙に係らず家に伝いた碌を喰んだものだ。此他別に新組と云ふのもあつた。何流に係らず新規に御召出しになつて一家をたてた人人を指して云ふ。

以上の通り色々の家柄があつた事だから家柄の低い人はどんな名人も稽古の場合の他は重い役は勤められない制度であつた。だから又公の式の能の時は家柄に伴ふ役がなければよし出勤はしても墓はつとめなかつた。例へば一役の家の人は一役でなければ爲さなかつたのである。

△

（岡田柴男氏談）

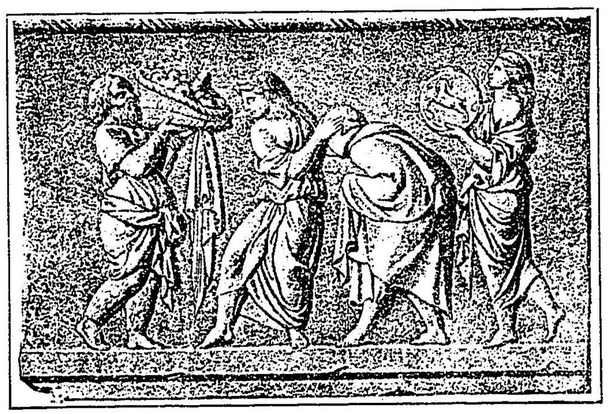
西洋演劇史

古代ギリシア演劇の起原及び發達

A　ギリシア

一　ギリシア劇の起原—ディオニサス祭典　諸般の藝術の中最早く發達したるといふ。舞踏や、拍子を合せた歌に伴ふ粗末な身振踊の樣な者は、國語の發生にも或は先つてゐた。而して其發表の形式こそ違へ、演劇的動作成立の動因を何等か宗敎的信仰に借りる事は原始諸國民に通ずる特質で、天神地祇、自然物、動物崇拜の儀式に金石を叩き聲をあげて之に拍子を合せたのに始り、次いで物眞似の舞踏が加はり、言語が加はつて、抒情的な歌舞の形式を形るに至つた。

ギリシアの演劇の發達も亦此例に洩れず、其始を宗敎上の祭祀に本く抒情的歌舞に發して、漸次戲曲的要素を加へて來た其間の道筋をいふにすぎぬので、出來得る限遠く其本原に溯れば、太古デメテル神の祭儀に奇蹟劇らしい者が行はれた。此前早く言語のない身振踊があつてそれから徐ろに此奇蹟劇まで發達したといふのは只憶測に止る。由來ギリシア人は遊好の國民で、特に安息日といふ者もない代りに主な神々の祭典は忘らず執行して、祈禱、淨身、斷食、祭犧と共に、宴飲競戲、歌唱舞踏して樂しむだ。上のデメテルの祝祭は春期であるが秋期に入つ



デイカニサス祭の祭犧

て葡萄の刈入がすむと、葡萄壺を纏つたディオニサス「バッカス」神の祭典が行はれる。此神はギリシア諸神中最人氣のある神で、自然の生殖を司り、葡萄を繁殖させ、木の芽をふかせるのは此神の力である。而して葡萄酒はギリシアの富であつた。されば都も鄙も酒を醸された時、醸造の終つた時、幾度か此神を祭り、新酒の新嘗を試みたのも所以ある事であつたのだ。

アリストファネースの喜劇『アカルニア人』(Acharnians) に、農夫の一家のみで行ふ約やかなディニサス祭の模様が書いてある。まづ家族一同祈禱を濟して後、行列を作つて供物の壇へ進む。第一に娘カネフォラス (Canephorus) 犧牲の籠を荷ふ少女として、犧牲の供物を容れた籠を頭に載せて進む。其後ろには奴隷多産の表象たる男陰の細工物を捧げて從ふ。終りに主人男陰の歌 (Phallic Song) を歌つて行く。妻は渇仰禮拜する公衆に擬して、扉の上より行列を目送する。之れが蓋し最原始的な祭儀の形式で、此中既に祈禱行列、男陰の表象、男陰の頌歌、犧牲等、後の盛大なディオニサス祭の要素は備はつてゐる。

次にギリシア劇成立以前に行はれたディオニサス大祭の模様を一通り記して見よう。まづ祭儀の中心となる者は犧牲の奉獻で、これをめぐつて他の幾多の儀式を生ずる。犧牲には元人間を捧げた者であるが、人文の發達と共に後には山羊 (Tragos) を以て之に代へた。行列は即ち顏を蒼しく供物壇へ持込む爲で神像を荷ひ行く丈では滿足せず、行列の人數の中を一人ディオニサス神に扮裝させてそれを中に圍んで行く。其風貌は髯の生えた髮の長い成人で二本の小角は抑えがたき精力の表象として前額に突出する。手には蔦に象つて常春藤、葡萄などの葉で飾つた杖 (Thyrsus) を携へ、頭に載いた常盤の色美しい常春藤の冠は季節の變化に依つて活動力の變らぬのを示す、神の盛なる生殖力の表象としては、一個巨大な男陰を籠に入れ、又は棒の先に付けて前に捧げて行く。神の前驅として祭衣を着飾つた處女數人、花冠を被り、犧牲を容れた籠を頭に載せて進めば、其後ろよりは酒神の祭人 (Bacchantes) 或は羊皮を被て半人半羊のサタァ (Satyr) 神に扮し、或は酒じみのある服をしどけなく着て、酒に醉つた男陰の神 (Ithyphalloi) 男牲は徐々として供物壇まで練つて行き、犧牲の獸の用意成る間、神を祝して唱歌舞踏する。此時ディオニサス神の事蹟を頌した歌ディチラム (Dithyrambus) を歌舞長 (Exarchon) 指揮の下に、歌舞團 (Chorus) 一同笛の音に合せ祭壇をめぐつて歌ひつ舞ふ。半羊神の俗名をトラゴス Tragos ——(山羊) といふので、歌舞團をもTragos——山羊の歌舞團といひ、其唱ふ歌を同じく Tragos——山羊の歌といつたのだ。

斯樣にディオニサス神の頌歌を、山羊歌と俗稱し、其山羊歌の歌舞團より後の悲劇 (Tragedy) は生じ來つた。で、後に祭人が專ら半羊神に扮裝する風が出來て表象とした。加之神の慘殺されて後復生したといふ傳說に本き、酒神は一面死の征服者として、之が爲に亡者も其凱旋行列の中に加へられる。即幾人かの祭人はこれら地獄の客を代表して、白鉛を以て顏を蒼くし、或は面を全く白い薄衣で包むだが、後には之を除いて態と醜怪な亡者の假面を顯した。而して亡者は性の區別なき者として、之に扮する者はディオニサス祭人の標號たる男陰を帶びぬ。

さて以上半羊神 (Satyr) 醉男陰神 (Ithyphalloi) 亡者 (Corpses) より成る行列 (Procession) は徐々として供物壇まで練つて行き、犧牲の獸の用意成る間、神を祝して唱歌舞踏する。此時ディオニサス神の事蹟を頌した歌ディチラム (Dithyrambus) を歌舞長 (Exarchon) 指揮の下に、歌舞團 (Chorus) 一同笛の音に合せ祭壇をめぐつて歌ひつ舞ふ。半羊神の俗名をトラゴス Tragos ——(山羊) といふので、歌舞團をもTragos——山羊の歌舞團といひ、其唱ふ歌を同じく Tragos——山羊の歌といつたのだ。

斯樣にディオニサス神の頌歌を、山羊歌と俗稱し、其山羊歌の歌舞團より後の悲劇 (Tragedy) は生じ來つた。で、後に祭人が專ら半羊神に扮裝する風が出來て

も、山羊の歌舞團といふ俗稱を存してゐた。けれども山羊の歌舞團は全く亡びはせず、多少形を變へて悲劇の附屬物となり、半羊神劇 (Satyr play) と名けた一種の劇を形り、名も半羊神の歌舞團 (Satyricos chioros) と改まつた。

斯樣にして悲劇と半羊神劇は純然たる公の祭儀より始つたが、漸次半羊神、男陰神等に扮した祭人の歌唱舞踏に一定の法格節調が定ると共に、之れを行ふには特別の修練、技術を要するに至つた。かくて酒神祭の歌舞團は、專門の歌唱者、舞踏者の一團を形づくることとなつたのである。

扨又た此公けな宗教の祭祀に伴つて、專ら遊樂の爲同じく祭典を祝した歌舞行列が別に市民の間に起つた。之れが賑かなギリシア喜劇の根元である。即市民中でも殊に熱心なディオニサス神の信者、男陰表象の渇仰者と聞えた若者は、自ら進んで一團を作り、定例の酒神祭人の行列に加はり、馬車を驅つて市中を練歩きなどして、聲張昂げて男陰の頌歌 (Phallica) を歌ひ、見物の群衆と盛に頓智問答をやり合つた。此遊樂の群は程なく祭儀の常例となり、其歌も始めは醉に任せて出任せに舞踏に合せ歌つた者にすぎなかつたが、其中殊に耳に止つた妙文句を後に文才に富む若者が補修し、遊樂團の名 Komos に取つて、之が歌舞者を Komediu (喜劇) と名け、其歌を Komedia (喜劇) の歌舞團と名けた。歌舞者は始め平服のまゝ現れたが、後には羊毛製の胴服と、獸皮を寄せ集めて造つた粗末な外衣の揃を着た。假面は着けなかつたが、常春藤や葦の花を頭に冠つて、木の枝の葦の葉を頭より垂らして顏を蔽ふてゐた。又例の男陰を腰帶に結び、又は首に搖下げなどした、其爲彼らは又 Phallophoroi (男陰佩用者) と呼ばれたが、此場合神の生殖力の表象といふよりも、むしろ魔除の呪に用ゐたのである。

扨又た此公けな宗教の祭祀に伴つて、專ら遊樂の爲同じく祭典を祝した歌舞行列が別に市民の間に起つた。之れが賑かなギリシア喜劇の根元である。即市民中でも殊に熱心なディオニサス神の信者、男陰表象の渇仰者と聞えた若者は、自ら進んで一團を作り、定例の酒神祭人の行列に加はり、馬車を驅つて市中を練歩きなどして、聲張昂げて男陰の頌歌 (Phallica) を歌ひ、見物の群衆と盛に頓智問答をやり合つた。此遊樂の群は程なく祭儀の常例となり、其歌も始めは醉に任せて出任せに舞踏に合せ歌つた者にすぎなかつたが、其中殊に耳に止つた妙文句を後に文才に富む若者が補修し、遊樂團の名 Komos に取つて、之が歌舞者を Komediu (喜劇) と名け、其歌を Komedia (喜劇) の歌舞團と名けた。歌舞者は始め平服のまゝ現れたが、後には羊毛製の胴服と、獸皮を寄せ集めて造つた粗末な外衣の揃を着た。假面は着けなかつたが、常春藤や葦の花を頭に冠つて、木の枝の葦の葉を頭より垂らして顏を蔽ふてゐた。又例の男陰を腰帶に結び、又は首に搖下げなどした、其爲彼らは又 Phallophoroi (男陰佩用者) と呼ばれたが、此場合神の生殖力の表象といふよりも、むしろ魔除の呪に用ゐたのである。

一八〇九　悲劇の發達　併し乍ら口碑の所傳を探り後の發達した劇に就て考へ、試に爰に至つた發展の迹を尋て見ると、傳說に依れば初て從來の即興の儘口傳に殘つた頌歌を補修して文字に記し、左方舞歌 (Strophe) 右方舞歌 (Antistrophe) の節調を定め、笛の音に合して舞踏する工夫を着けたのは、アリオン (Arion) といふ者で、彼は初めて歌舞長となつて歌舞團を指揮した。既に歌舞長と他の歌舞者を分てば、二者の間に歌唱以外の問答を交す事が出來る。之に依つて歌舞長は神祇英雄の事蹟を敘事詩的に誦說するより轉じて、いつか自ら其人物に扮して其苦難を自ら感じた樣に科に演じて見せ

る。他の歌舞團は抒情的に之を說明し、又は共に所作に加はる事になる。この重要な一段の變革は即ちテスピス（Thespis）前六〇〇年頃）の事業であつた。

このテスピスといふ名も未だ半話的人物たるを免れないが、ギリシア劇場の開祖と傳へられ、有名な馬車に乘つて、ギリシア各地方に悲劇を興行して歩いた。彼は自ら歌曲を綴り、部下の歌舞團に歌唱舞踏の技を敎へた。從來の習慣を破つて酒神の頌歌に別の英雄譚を加へて歌ひ、更に進んでこれを生きて物いふ人として演じた。始めは古英雄を凡俗の肉身に現はして言動させるのは不敬だといふ老人連の反抗もあつたが、新代の人の盛な歡迎をうけて忽ちにして、幾多の模倣者を出し、ディオニサス祭典の度毎に赴き演じて公衆の喝采を博した。更に假面を工夫したのもテスピスであるといふ說は當らぬかも知れぬが、少く共假面製造に新意匠を出した事、殊には役毎に假面を替へて一人數役を演じ得る樣にしたのは、テスピスの工夫であらう。かく劇中數人物が（同時に出るのでなくとも）現れる樣になると、簡素乍らも脚色を生じ、單純乍らも完全な所作が伴ふ。眞の戲曲の形式に必要な葛藤も現はされて、看衆の同感を呼ばんとする。かくて歌舞長（兼作者）の分れて俳優になると共に、歌舞團は更に中の一人を推して歌舞長としました。

斯の如く漸次複雜な仕組になると、もう一時の即興の遊戲ではなく、曲本にも文學的要素が加はつて、一個の藝術たる體面を具ふると共に、俳優、歌舞團は從來の遊牧的生活を止め、相率ゐて都市に定住した。テスピスの如きも旅役者の群を率ゐて村の祭典に興行してゐたが、アゼンス市の王ピシストラタスに招かれて、アゼンス市に來り、初めは私設の場所でやつてゐたが、後政府自ら劇の興行監督に任じ、其費用は政府と富豪の或者より支出した。

さてテスピスが種々の假面の下に演じた事柄に至つては、其作の零片をも傳へぬので少しも分らぬ。彼に踵いで出たコエリラス（Choerilus）プラチナス（Phrynichus）などの作も同じく分らぬ。けれども彼らは何れも所謂「舞踏者（ダンサア）」で、自作の劇に（といつても歌舞團と其長とが交み代りに歌を唱ふ丈の者にすぎぬが）を歌ひ且演じた。眞の意味に於ける劇作者は不敬だといふ說憶測の暗が晴れて、光明を仰ぐに至つたのみならず、文學としても、技術としてもギリシア劇は此の人を得て、畧ぼ特殊な古典藝術の形式に鑄上げられたのである。

悲劇舞臺面の古圖　（ミエサポス王）

中央はエサポス王左は隨行者
右は后と侍女（解題七九參照）

エスキラス以後ソフォークレースに極り、ユーリピデースに衰へたギリシア悲劇發達の歷史的敍述は、總て文學史に讓る事とするが、劇術發達の上に著しい變化は、俳優の重用せらるゝと反比例して、歌舞團（コーラス）の位地が輕くなつたことである。

元來悲劇は歌舞團の抒情的な歌舞に源を發した者であるから、全く之と絶縁する事は出來なかつたが、エスキラスの時俳優を二人とし、ソフォークレース更に一人を增して、劇の筋は主として其間の對話動作で運ばれる樣になり、戲曲的要素漸く抒情的要素を排壓し去らんとするに及んで、歌舞團（コーラス）の用は益す狹まつたのである。

之を年代順に調べて行くとエスキラス

悲劇舞臺面古圖（ミメアイアエ）

右なるはメディア左は其二子と敎僕
（解題八一參照）

の作、殊に前四六八年（ソフォークレース初作の年代）以前の作は歌舞團の歌、全曲の過半を占め、其初作と稱する『請願女（Suppliants）』の如きはダナウスの娘等が、其從兄弟等に婚を近られ、アルゴス王の許に逃れて其助力を乞ふ。結局其請願は許されて曲は終るが、只夫れ丈の事で、請願者の娘等に擬した歌舞團と他の俳優との間答が全曲の大旨になつて居り、殊に歌舞團の抒情は重きをなしてゐる。いはゞ僅かに抒情的歌舞より眞の戲曲にうつる過渡を示した者にすぎぬ。ソフォークレースに至つて劇の中心を俳優の對話所作に置いたが、また歌舞團の抒情的要素を巧みに其間のとり味に使つて、俳優と着客の間に立ち、俳優の演技以外の味、眼前見る葛藤の意義敎訓などを傳へ、其の直接事件の經過に關涉するを厭はなかつた。然るに進んで夫れがユーリピデースになると、歌舞團（コーラス）は全くの贅物となり、只作者の舌代となつて、理窟を說き、敎訓を傳へる丈の者で、劇の發展には何の關係もなくなつた。

○古典悲劇の形式　ギリシア劇は始から一曲完結して別々に演せられたが、悲劇は例として一團の傳說を三段に分つて脚色し、各曲各首尾完結し作ら、主題相連り年代を追うて一の連續をなしてゐる。之れを名けて三部曲（Trilogy）といつた。この三部曲一日中相次いで演ぜられ、着衆が十分滿腹した跡の無心として半羊神劇（サタア）を演ずる。これも材は同じく古傳說に取つた者だが、專ら滑稽戲謔無邪氣な笑を主にして作つた者で、以上四曲合せて四部曲（Tetralogy）の名がある。半羊神劇の現存するのはユーリピデースのホメロスをもじつた『サイクロプス』（The Cyclops）あるのみだ。三部曲も全部を存するのはエスキラスの作ばかりである。

悲劇の演技中始終歌舞團（コーラス）の一所に住して動かぬのは、作者の宿て場面を變へる事を考えなかつた一理で場所の一致の法は動かせぬ。場面變せず、從つて演技の間に少しも隙間といふ者がないので、劇の發展も單刀直入、一氣呵成に進んで行き、俳優の問答は一段又一段（エピソード）、相續いて、其間の僅かの切目に歌舞團（コーラス）の歌が插る。時の一致は之れである。同じ時、場所の一致を要とする實演上の都合から、曲は只其頂點の時のみを作つて其以前を省き、對話の中に之を知らせる。近代劇の詰め幕にしか當らぬ。性格の發展などを描き樣がない。三部曲といふ事の起つたのも、