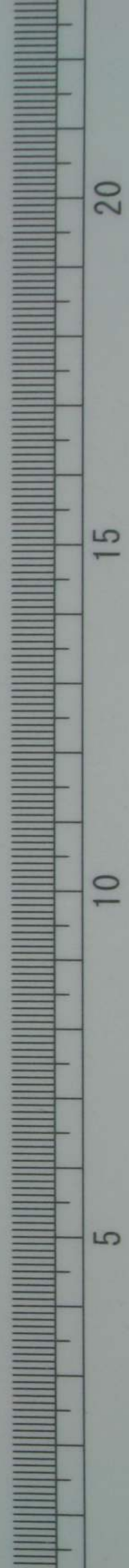


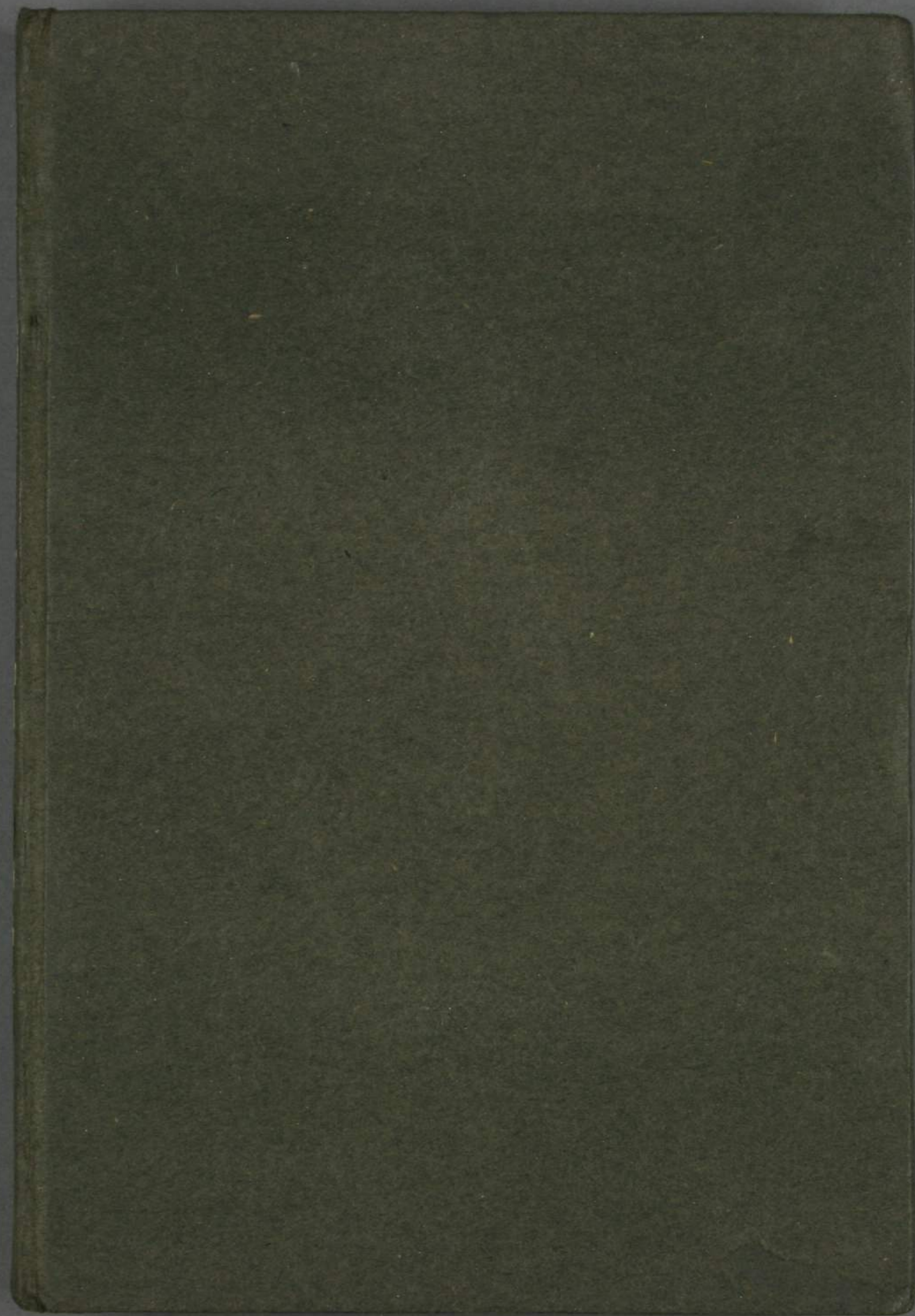
林之野の日記

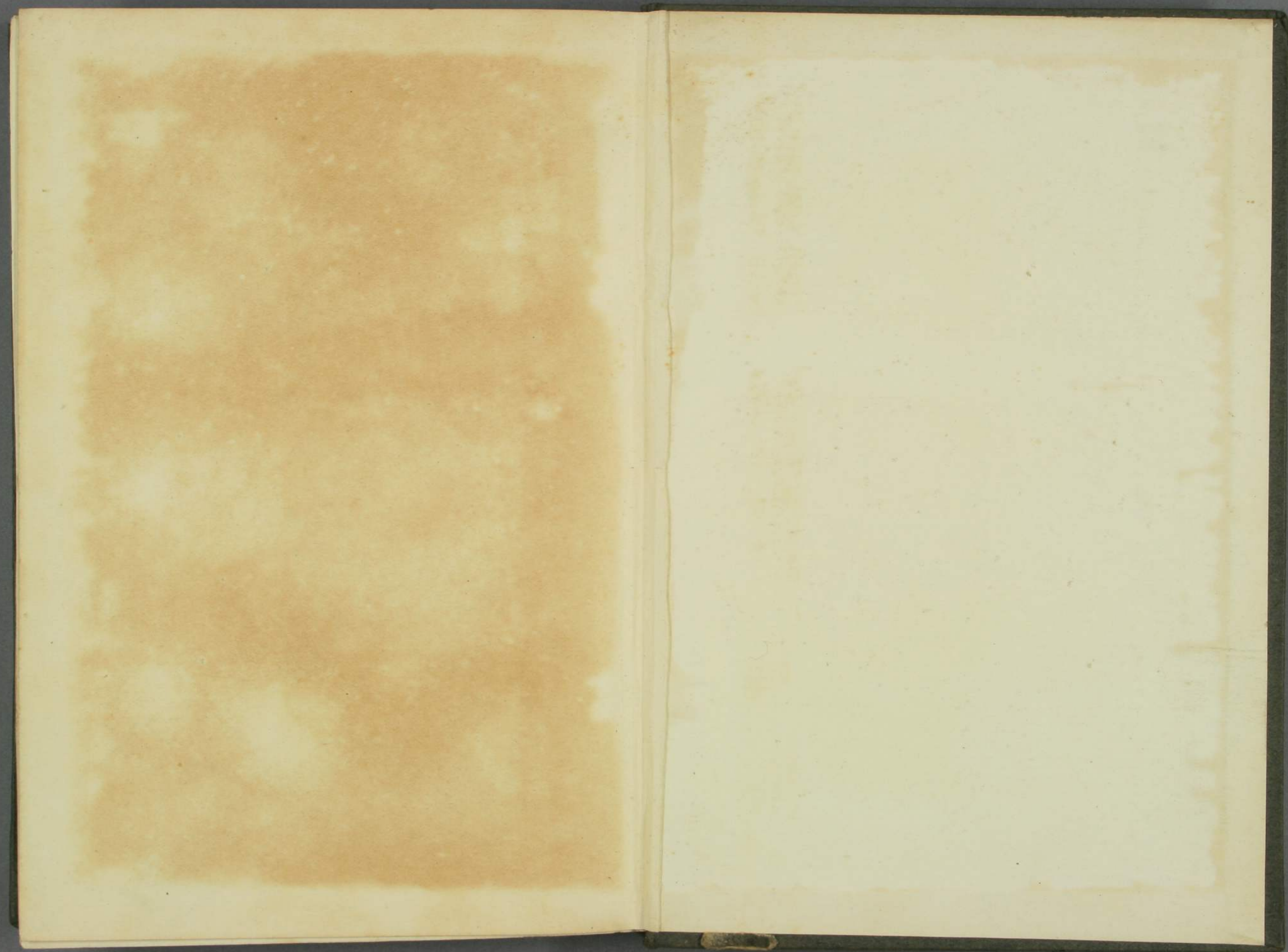
著者 林之野



それからそれ

坪内逍遙著



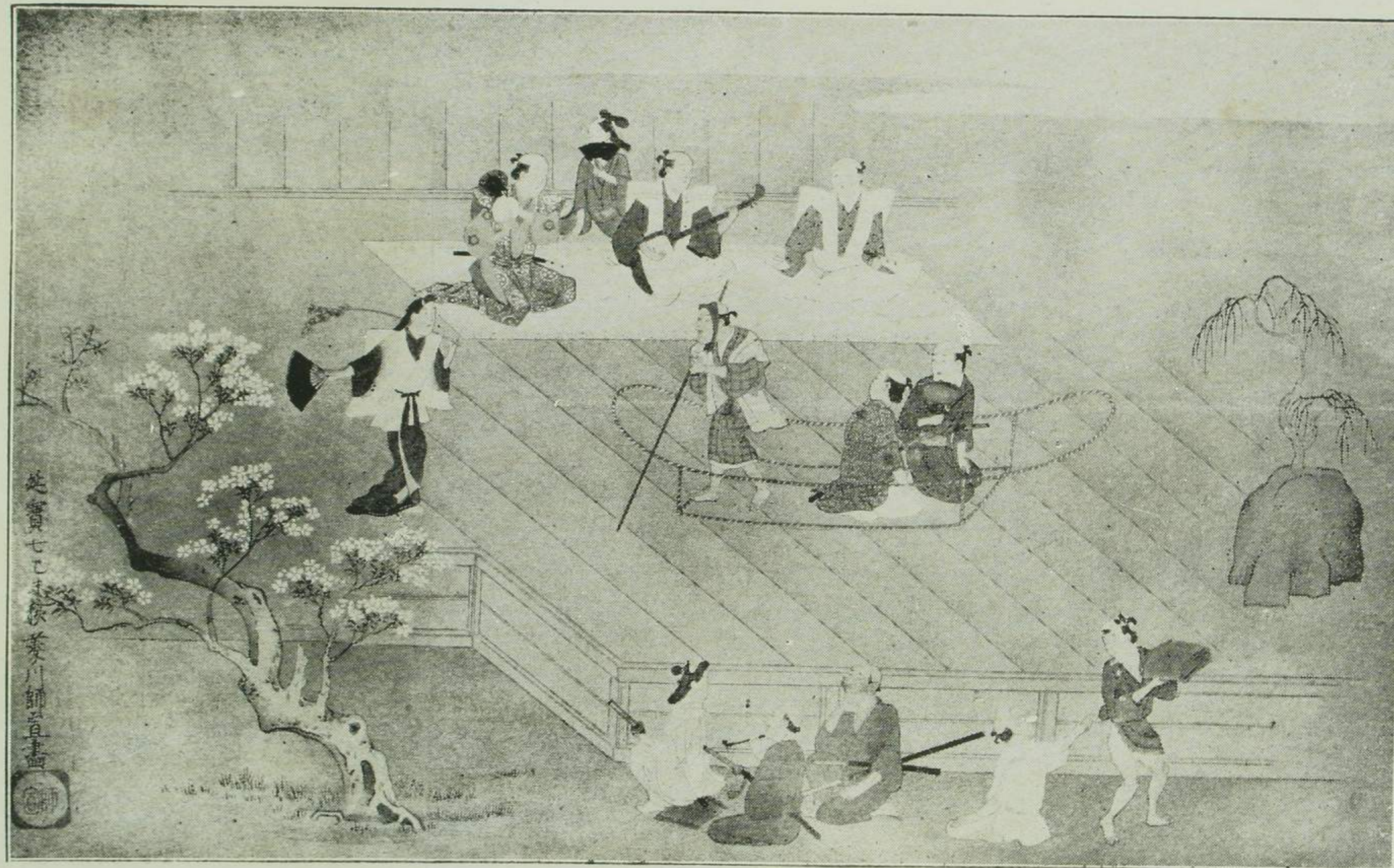


拾九の巻



(筆)

*Handwritten signature in cursive Japanese calligraphy, likely reading 'Shinao'.*



延寶七  
川師宣  
肉筆

(筆肉宣師川葵) 面台舞の前以祿元



右「高安通ひ」の舞台面  
 (役者物語)ヨリ



玉川千之丞(同上)



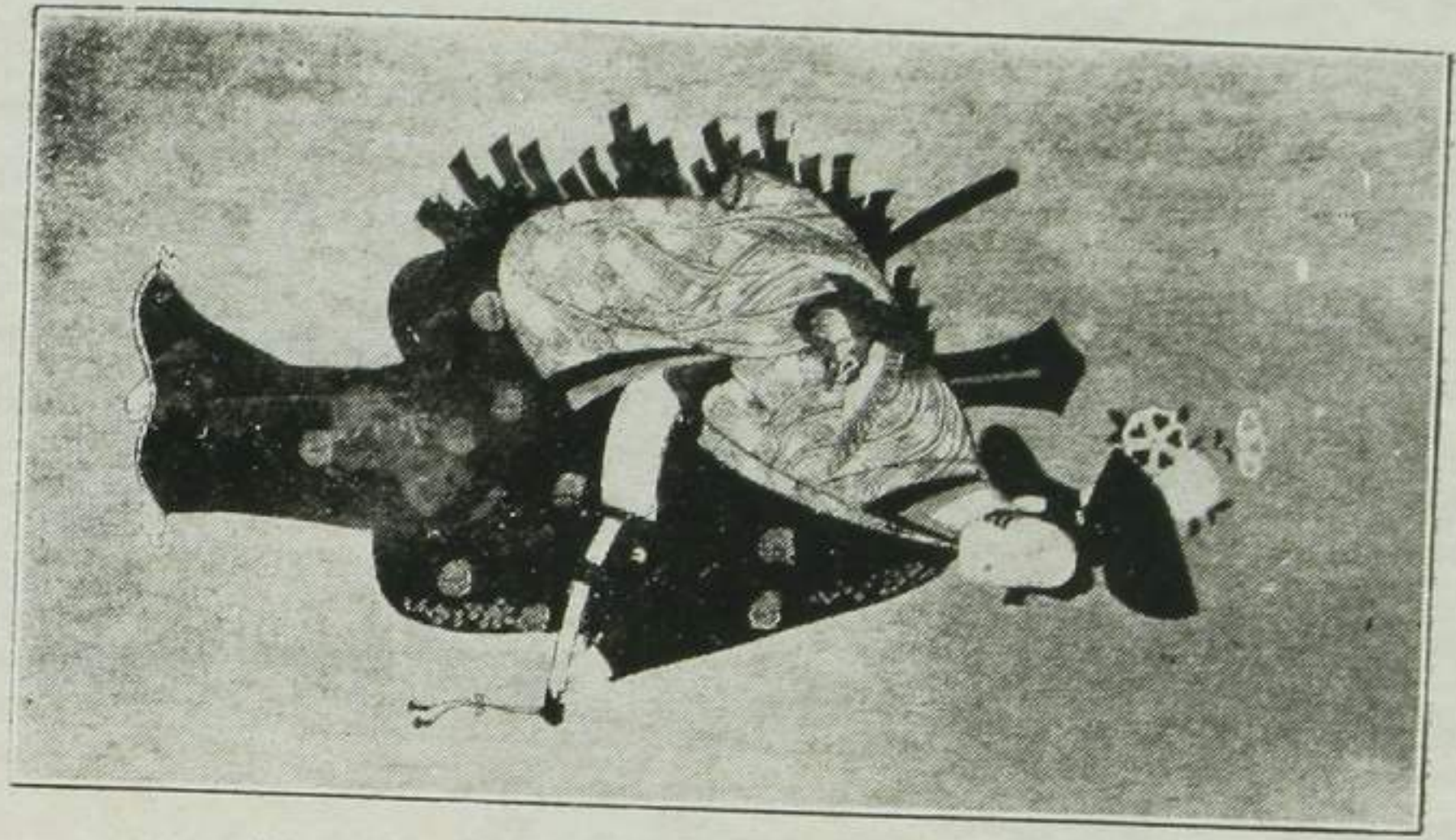
芝居百人一首ヨリ

むかしの若女形「挿繪」其一  
 一〇七頁以下参照





ヨヨ「林評記姿」 三其前同

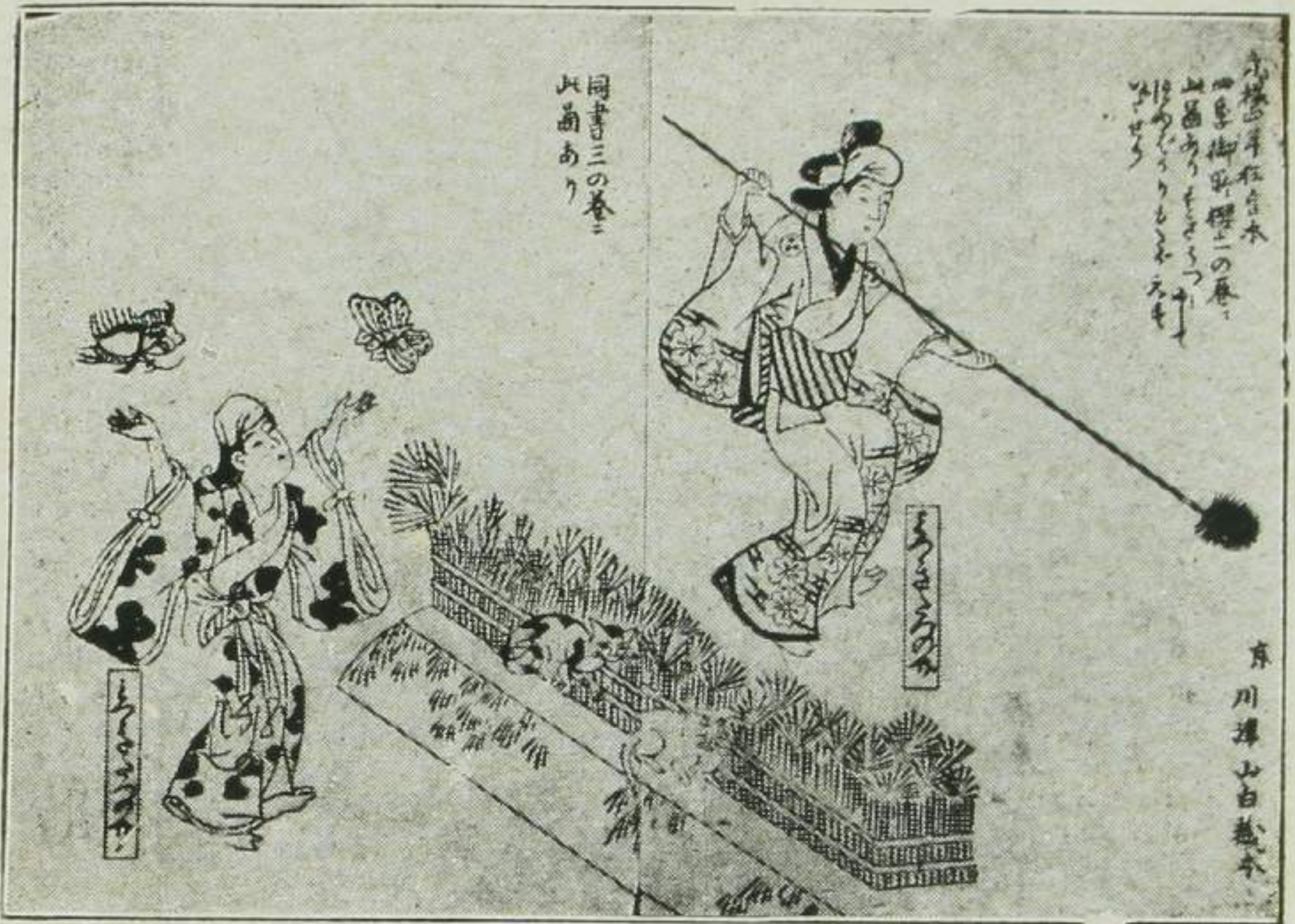


左 浮世正歳肉筆 (中村數馬像?)



(リ) 記笑可丁 馬數村中

二其前同



同前其四

上ハ「奇跡考」ヨリ。  
以下七圖ハ「姿記評林」ヨリ。  
スベテ水木辰之助ノ  
七變化ノ扮装姿態



踊舞ノ助之辰水木五其前同



前 同



六 其 前 同



前 同



七 其 前 同

## 序

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

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

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

大正十年一月

逍遙

目次

民衆教化と演劇……………一

民衆本位と我劇の前途……………四

舊派の俳優は新劇の俳優として尙大いに用ふるに  
 足るか？……………七

一 作意の説明……………八

二 各性格の解剖……………九〇

目次……………一

三 解剖にもとづく科介の差別……………九二

四 扮装、殊に化粧法……………九五

五 光線、道具、背景……………九八

六 白まはし……………一〇〇

七 表情、科介……………一〇四

むかしの若女がた……………一〇七

梅蘭芳の評判……………一〇七

燈臺下くらし……………一〇九

元祿以前の名譽の若女がた……………一一一

元祿の若女がた……………一二九

寛政以後……………一三三

女形の前途と歌舞伎の前途……………一二六

女形優待論……………一五四

今の歌舞伎は干魚……………一五九

女がたの榮枯……………一六四

女形凋落の原因……………一六九

女形凋落の第二因……………一七四

女形凋落の第三因……………一七九

第四の原因……………一八四

女形廢すべからず……………一八九

天明、寛政の劇場……………一九三

結論……………一九八

劇談その折々……………二〇五

我國の劇と外國の劇……………二〇四

我舊劇中の比較的整つた作物……………二〇八

世界の劇壇に比類の無い血の悲劇……………二一一

我舊劇に酷似した西洋の古劇……………二一五

『ハムレット』の原作者(?)トマス・キッド……………二一九

『西班牙悲劇』の梗概……………二三四

日本舞踊改造の最後の一策……………二七一

第一法……………二七四

第二の方法……………二八二

脚本の朗讀法……………二九二

『名残の星月夜』上演所感……………三三八

——をばり——

# 指れかき

## 民衆教化と演劇

—

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

それからそれ



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

ところで、斯ういふ場合に、眞先に調査考覈を要するのは、其爲に使ふべき道具である。社會の改造、生活の改造に利用すべき大切な諸機關の取調べが先づ必要である。就中、教化機關の調査考覈が大切である。すなはち、國民を教へ導く爲の各種の建設物——公私、大中小の學校、學會、それら正式の教育機關は無論のこと、民間の各宗派の説教機關、新聞、雜誌、其他の出版物、劇場、寄席、其他の興行物——が果して此時代の要求に該當した働きを有してゐるかどうかを、先づ第一に調査し、或はます／＼督勵し、或は改善し、或は根本的に刷新せなければなるまい。現内相が三教の合同會を催したり、國民文藝會を設けさせたりしたのは、其方

法や成績は別問題として、此意味から見て、機宜を得たものといへる。とにかく、此際演劇を利導して教化に用立てようといふのは當然の企圖である。

劇や音樂は、直ちに且つ同時に多數の人心に響へるものである所から、群衆心理作用も手傳つて、頗る悔りがたい感孚力を持つてゐる。たしかに教化機關として有力なものである。

だから、今更いふまでもないが、東洋でも、西洋でも、古聖賢は殆ど皆音樂の効果を重視し、孔子の如きは、禮樂と並べ稱して、音樂を治國の大本とした。プレートー、アリストートルらもまたそれを國民團結の要具とした。或は「移風易俗」とも「蓋滌邪穢」ともいつた。が、其實劇、の效力の方がそれ以上だといつてよい。先づ、音樂よりも通俗的である。それから其教化作用が、他に例のない程に複雑でもあり微妙でもある。といふのは、劇は、とにかく其國、其時代の種々の藝術を利用し、綜合して、理智にも、感情にも、想像にも、感覺にも、目にも耳にも心にも、つまり、人間の肉體精神の全部に、同時に響へる不思議な力を持つてゐるからである。で、逐次的に人生を叙寫する小説よりも、平面的に世相を見せる活動寫眞よりも、其同時的、立體的なのによつて、人生の微妙な理趣を直觀させる効力が一層強著である。もとより劇には

種々の等級別があるが、其傑れたものとなると、娛ませもし、悦ばせもし、慰めもし、勵ましもし、教へもし、導きもし、反省もさせ、悔悟もさせ、發憤もさせ、限りない向上心を起させもする、更に詳しくいふと、人は傑れた劇を観ると、先づ、其夢とも幻影とも現とも付かない、けれども夢幻よりはすつと明確端的に、鮮明に、又現實よりはすつと緊縮もされ切實にもされ、多くはすつと美化された人生相——蒸留され、凝結された人生相——の、ひし／＼と眼前に展開し躍動するのを見る。で、其瑰奇と靈妙とに撲たれて、驚き、喜び、姑くは恍惚となつて、少くとも其刻下には、苦惱をも憂悶をも忘れて、別世界に遊んでゐるやうな感が起る。随つて只それだけでも、悩み疲れた心が休まり、僻んだ心や不平な氣分が慰む。何となく元氣が鼓舞される。譬へば、一日の勞役の後に、心地よく入浴して、何等かのリフレッシュメントを攝取したといふ感じがする。勿論、これは劇の性質にも因るが、それだけでも、一種の慰安であり、好感化であつて、風教の裨補となるといへるのだが、尙それと共に、其劇の内容次第で、いろいろの默會を得る。例へば、靈妙な人間生の情味、神祕幽玄な人生の因果律、分析したり解剖したりするとの出来ない複雑な人情とか心理作用とかを敢て説明しようとはしないで、直覺させる力が

ある。彼の「親の思ひは子の百倍」とか、「世間知らずの高枕」とか、「可愛兒には旅」とか、「堰けば募る」とかは、言はひ、人生の理趣中の頗る淺近なものだが、それらでさへ、實際體驗しないうちは、眞の會得はゆかない。或は中産階級の生活難とか、勞働階級の家庭悲劇とかいふとに就いても、其理解だけは、随分上流社會にでも、富豪階級にでも有るだらうが、體驗が缺けてゐるから、中々實際的の強著な同情は起らない。直さま飛込んで行つて救はう、自分の身を削いでまでも助けようなどといふ手強い同情は起らない。己れ捻つて人の痛さで、同情も忠恕も慈愛も、つまりは自己の體驗が本である。其範圍の廣い狭いは主として其持つて生れた氣質が定めるのであるが、想像と理智とで助けられる所も多い。小説や劇は、何かについで生の體驗の不足を補ひ、想像と理智の作用を促す。試に、切實な親心や不慮の犯罪に關して何等の經驗もなかつたものに、『女舞衣』の酒屋か、『兵士の飛脚』の封切か新口村かを觀せたとする。其者が相當の年齢である以上、多分、少くも今まで學校の教科書などでは學び得なかつた或微妙な心理を默會するであらう。これは假の例である。我淨るり劇の如きは、決して最上乘の劇だとはいはれぬ。が、それでも尙それくらゐの特殊效能は備へてゐる。ま

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

二

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

それからそれ

任務だけを盡し、それで暗に、幾らか、風教の裨補となることもある。だから、寧ろそれだけならば、有りのまゝ、却つてよいのだが、功利本位の經世家となると、それを端的な教化機關たらしめようと望む所から、菓子であり、コヒーであるものに、或は牛乳であり、鶏卵であるものに、頻りに藥劑を調合する。菓子を悉くスコット乳菓のやうなものに、牛乳を悉くヨーグルトにしようとする。さうなると、だれもそれをリフレッシュメントには用ひない。のみならず、藥としては、たかゞ賣藥程度の效能しかない。こんな無駄なことはない。例へば「菅原」の寺子屋を御覽。源藏が「すまじきものはお宮仕へ」と愚痴を言つてこそ身を殺して仁を成す古武士の悲痛な心理が躍動して、不易の人情味の琴線に觸れる。で、同情も起る。教と訓してもそこに印つて妙味がある。が、或俳優風に、「お宮仕へはこゝぢやわやい」と道學的に書換へては、もう一のスコット乳菓である。或は「非業の死でも父さんはお年の上、勘平さんは三十に」といつたり、死骸を抱いて半狂亂の愚痴を並べたりしてこそお輕や政岡がやつと人間味を保持し得るのに、それを一々道學的に改削した時分には、まして此手心で作全體を案出した時分には、藥臭くてたへられない。玉手御前の本心、いがみの權太の戻り、いづれも勸

懲主義の誂へに迎合した作意で、其實は惡の讚美の假裝であり、エロチシズム假面であるから困る。さうして特に教化用にと作られる作となると、此假面、此假裝が作意の全部に通徹する。それでも、昔はまだそれが多少の役に立つた。假面だ、假裝だと氣附かれずに濟んだ時代もあつた。今は國民精神が、根本から改まりつゝある。それなのに、今も尙、昔ながらの良非賢母や忠臣孝子を、古い解釋のまゝ、古い形式のまゝ、劇に具體化して演ぜさせて見ようとする愛國者もある。それにどの位の效能があるだらう？ 此間の、朝鮮京城の騷擾に巡查や憲兵が暴徒や野次馬の鎮壓に努力してゐると、とかく老人や女子供までが群集して來てしやうがない。幾ら追ッ拂つても又たかる。其中に一人の小學女童が居た。巡查が、あぶないから退れ、といつて手荒く追ひのけようとしたら、女童は耻を逆立て、「お前がたは俺たちに楠正成は忠臣だ〜と言つて教へたが、何が正成が朝鮮の爲に忠臣だ!」といつて、小さな脚を舉げて其巡查を蹴つたさうな。適用の剴切でない教訓は、むしろ反感を募らせるばかりではない、其反感を尤だと思はせるやうにもなるから、考へねばならぬ。

劇は、慰安の道具としても、深淺二様の働きをなし、教導の機關としても高卑二義の作用を

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

## 三

先づ、民衆といふ語であるが、これが聊か曖昧である。昨今の用法によると、其意義が約四通り程ある。最廣義は現在の當該國民全體を指す、最狹義は、或は未だ實在してゐない若しくは實在してゐるとしても、今はまだ比較的極めて少數だとも見做すべき或理想的の自覺を有してゐる民衆、言ひ換へると、*as they ought to be* 的の民衆を指す。或は——これは無論、

特に藝術に關聯した場合にだけいふことだが、——文藝の専門家及び文藝の専修家、愛好者等の團體にのみ限る例もある。けれども、普通は、以上二類の中間の多數者階級、即ち労働者階級、さうでなくも平民階級を指す。殊に教化機關の目的物としては、それが通例である。此場合には、民衆とは、比較的蒙昧、比較的無智、比較的修養の足りないといふのと同意義になる。外國の民衆藝術の主唱者中にも、此意義に従つてゐるのが少くない。我國民文藝會のなぞが、やつぱり、それであるらしい。

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

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

第二は英米式と呼ぶべきもの。第三が歐大陸式である。

希臘式といふのは、西暦紀元前三四百年頃を其極盛期と見たアセンスの劇を指すので、これは慰安機關としても、教化機關としても、先づ殆ど——勿論、比較的にいふのだが——理想的であつたといつてよい。即ち經世本位である。飽迄も國家本位に、利世安民の必要な道具として、國家の一事業として、劇を興行したのである。本來が其國の宗教に胚胎した所謂法樂であつたから、國家的、宗教的年中行事として缺くべからざる一大式典であつた。で、演ぜられる劇は舞踊の伴つた大規模の音樂劇であつて、種々の點で、我能樂に似てゐたことは周知の事實だが、能よりはすつと力強いもので、其内容は、主として其國史上(神話傳説上)の著大な人物、(神祇及び人間)の事件に關する話であつて、さうして其主旨は國教の宣傳、國民道德の鼓吹であると共に、時局問題に對する暗示でもあり、指導でもあり、批判でもあり、解決でもあり、や、墮落しては黨派機關の役廻りまでもして、反對派の諷刺でもあり、嘲罵でもあつた。もとより、十分の娛樂ともなり、慰藉獎勵にも役に立つたと同時に、民衆の趣味性を涵養して其氣格を向上するの用をも裨けた。アリストートルの所謂「淨化作用」<sup>カタルシス</sup>とは、主としてそれを

いつたのである。即ち、第一義高級の教化機關たるの能事を盡した上に、第二義低級の教訓機關としても有力だつた。其作者も、音樂者も、俳優も、すべて立派に參政権を有する市民であり、紳士であつた。主として有志者が國家の爲にする寄附興行であつたので、苟も市民である以上、自由に、且つ壹萬七千人位るは、常に一しよに入場することを得て、さうして劇場は野天式、戸外式であつたから、廣々とした青天麗日の下に、近く、一方に、我伊勢の大廟ともいふべき神祇殿の屋蓋を仰ぎ、他方の眼下には、間近くサラミスの碧波渺々を詠めつ、萬餘の同胞が相團樂して、愉快な一日を別天地に過して、心廣く體胖かなるを覺えたのであつた。此戸外式、野天式であつたといふ點が、先づ最も風化の目的に叶つてゐた。劇場が廣濶である自然の必要上、劇が音樂、舞踊本位となり、藝風一切が頗る大まかで、調子高であつたので、一層高大崇嚴の感を催さしめた。ともかくも彼のペリクリス時代までは、さうした有様で持續されてゐた。

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

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

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

なぜ特に英國に斯ういふ式が行はれたのかといふに、其根本因はアングロ・サクソン人種の實利主義、實用主義、マター・オブ・ファクト主義にもとづくのである。藝術趣味には比較的疎

い英國人も、流石に文學だけは、遅くもチャイナ時代からは、愛しもし、重んじもしてゐたのだが、劇となると、殊に劇詩としての劇でなく、興行される舞臺の劇——演劇——となると沙翁のやうな大作家を出した國でありながら、まるきり營利本位の興行者に任せつきりにして殆ど全く顧みなかつた。今でもやつぱり顧みない。これは、一つは例のビューリタン專制時代の遺毒でもある。で、主として英語を話す國では、劇が文化の一機關、一勢力と公認されて、社會もしくは國家の保護を受けた例などは曾て無い。最近年に至つて、歐大陸の影響に動かされて、オクトルシヤター劇を重んずる傾向が加はりか、つては來たが、ロンドンにさへも、まだ正當に謂ふ國立劇場は出來てゐない。

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

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

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

勿論、歐大陸の劇場にも、民間には、營利本位の經營に成るのが幾らもある。けれども劇場の基調音が、此等の被保護劇によつて奏でられるから、歐大陸劇は、大體に於て、比較的、藝術本位であつたといつてよい。宮廷の、又市の演劇といつたつて、彼の希臘のそのやうに、宗教的を兼ねた國家的の嚴肅な式典といふ程ではなかつたが、足利氏、徳川氏時代の我能樂程度には式樂視された場合も屢々あつたので、おのづから高雅でも優美でもあつた。民衆の趣味、好尚、風儀及び思想上に於ける感化影響に重きを置き、いよ／＼國俗を高尚にも都雅にもならしめようと力め、劇の内質及び形式の切磋琢磨を奨励した結果、作や藝風に對する官僚的監督者の干涉は自然と煩はしくなつて來ざるを得なかつた。さういふ弊はあつたが、藝術と

しての品位は、其お庇で、久しく保持せられてゐた。で、其作には、千古の傑篇と稱せらるべきものも大ぶあつた。五大美術の綜合だの、詩と哲學と優技との大調和だのといふことは、歐大陸式にして初めて言ひ得られることなのであらう。藝術としての劇の發達は、此式を弊の生じないやうに進めていつたら、比較的最も完全に行はれたであらう。人生の微妙な興趣を具體化するといふ點から言つたら、或は、希臘式のそれよりも、一層精緻であり、深刻であり、更に切實でもあつたらう。少くとも此式が社會の趣味、好尚、風儀等の上に淺少でない感孚力があつたに相違ない。其點は幾らか我能樂の例で類推される。

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



準國劇の積弊に堪へかねたからであつたのであらう。

四

ところで、我國の劇の過去はどうであつたらう？ 今舉げた三様式の中の、どれが我國では行はれてゐるのであらう？

我劇の過去が純然たる英米式であつたことは明白な事實である。さうしてそれは止むを得ない進化の自然であつた。我劇は、三百年といふ長い間、全く自由に蔓延的生长を許されてゐた野生藝術である。國家は、其發達の途次に於て、屢々苛酷な干渉をも掣肘をも加へたけれども、それは専ら治安上、風紀上の沙汰であつて、藝術上は、全くの放任であつた。風紀の取締りと聯關して、藝風の上などに餘計な邪魔な世話焼きはしたとがあつても、決してそれを善導したことはなかつた。だから、我儘ッ兒が、野育ちに生ひ立つやうに、我劇は、三百年間、始終一貫して、只もう娛樂本位一點張、時尚迎合主義を専門に、だらしない幫間根性で、青年期をも壯年期をも老衰期をも經過した。「おれは經世機關だぞ」などといふ自覺や抱負は、

人傳に聞いたことさへもなければ、夢に見たことさへもなかつた。たかゞ「事を凡近に取つて義を勸懲に發す」を近松から孫引きにして、

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

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

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

明治の初め、維新の風雲が漸く收まつて、各方面の秩序が回復されるやうになつてから、劇界の機運もやつと革まつて來た。いつとなく、活歴劇と後に名の附いた一種のや、上品な、大ぶ眞面目な劇の卵が孵化りはじめた。同時に、少しづつ、舞臺上の風紀が取締られて來

た。それは、新社會の劇に對する攻撃の鯨波しきのなみがおひひと調子高になつて來たからである。

其鯨波は主として洋行歸りの顯官連や紳士や劇を愛好する和漢洋の學者連の間から起つた。はじめて演劇改良會といふものが出來たのは此際である。明治十九年八月である。

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

(第一)從來の演劇の陋習を改良し、好演劇を實際に出ださしむる事。

(第二)演劇脚本の著作をして榮譽ある業たらしむる事。

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

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

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

此會はやがて仆れたが、二十一年に田邊太一氏を會長とした演藝矯風會が、

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

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

此三協會はいづれも途中で解體してしまつたが、それでも、(藝術としての劇の本領をどう向上せしめたともいへなかつたもの、)それでも、此運動以後、實際酷かつた舞臺上の風紀が、目立つて振肅された。同時に、劇の題材も、作意も、用語も、舞臺裝飾も、扮装も、藝風も、色調一切も、比較的に見よくもなり、品よくもなつた。殊に、史に關するものは、成るべく大體なりとも正史に依據して、風俗の如きも、成るべく有職故實的に、且つ成るべく忠勇、義烈、貞淑、賢良等の美德鼓吹に用立つやうにと仕組まれた。所謂濡れ場其他の猥褻は最も忌避せられた。或種の穿細な犯罪行爲などは段々禁止されるやうになつた。殘忍行爲や慘烈な自殺な

なぞのはうは、つい此間までも、(或は時としては今も)、大概は看過されてゐた。つまり、これら改良運動の藝術上に於ける功過は、先づ相半するといふところであつたが、舞臺上の體裁の向上には、随分與つて力があつたといつてよい。

けれども、これら知識の上流の協力も、明治天皇の叡覽も、グラント將軍歡迎の上演も、活歴の本尊ともいふべき名優團十郎の勢力も、我劇を營利本位の興行習慣から只の一步も脱出せしめることは出来なかつた。我劇は大正八年の現在までも、依然として大俗の娛樂機關たる本來性のまゝで存續してゐる。で、民衆の慰安機關としても、只ほんの慰藉品リフレッシュメント式の、當座だけのもの、茶や菓子やサイダーやビール程度のもので、それとしても日本酒やウイスキーが起さす程の附け元氣をさへ鼓舞し得る力がない。少くとも現代の必要に適するやうな新生命力は、今の我劇によつて鼓吹されさうにはない。教導機關としても、淺近凡劣な、古風な、時代おくれの、——現代とは何の交渉もない——勸善懲惡主義以外の意味では、何の働きもしてゐないやうなのが、我刻下の演劇の全部である。

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

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

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

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

## 五

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

の對外關係、もしくはは内治問題等に關して何等かの暗示もしくはは自覺に便にしようとするの處には及ぶのであらう。會規百何十ヶ條と公言して、次に掲ぐるが如き設立宣言をして起つた以上、——文藝及び其社會的作用の一般的進歩の爲、即ち相談役の内相得意の民力涵養を暗示する社會教育の作興を標榜して起つた以上——藝術に依る民力涵養とは多少新生命力の鼓舞といつたやうなことでもあらうと思つたから——少くとも佛のウジエヌ・モレルやロマン・ロランぐらゐの抱負と研究と準備とはあるだらうから、慰安機關、教導機關としての劇的作用に何等かの新しみぐらゐるは附加へられるだらうと思つてゐた。

先づ左の宣言を見たまへ。

國民文藝會設立趣意書

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

就中、演劇は各種の文學、藝術中、各社會階級を通じて世人の親炙すること最も廣く、その社會的影響の深甚なる到底他の企及するところにあらず。而も顧みて我が劇界の現状は如何。動もすれば刻々進展して止まざる國民の思想生活に乖離せんとするもの、是れ吾人が劇界の現實にあらずや。茲に於てか吾人は先づ指を演劇方面の刷新に染め、漸次他の文學藝術に及ぼさんとす。單に演劇刷新の一事を志すも、吾人のなすべきこと甚だ多岐にして、その凡てを盡さずと雖も、才能ある作劇家、俳優、舞臺監督の獎勵養成の如き、傑れたる新舊脚本を推薦して之を適當に上演せしむるが如き、更にまた兒童、或は労働者の爲の適當なる演藝を上演せしめて社會教育の作興に資せしむるが如きは、その最も緊切なるもの、一端なり。是等は社會全般より見て喫緊の問題たるのみならず、劇界當事者も亦其將來の爲、決して等閑に附し得ざる所たるべし。吾人の企圖するところ素より廣汎なり、而も吾人の求むるところは施設にあらずして精神なり。事業にあらずして力なり。而も力は少數個人の區々たる努力によりて贏ち得べからず。是れ吾人が廣く天下の同志に訴へて、その協力を仰がんとする所以なり。

大正八年四月

發起人

- |      |      |        |
|------|------|--------|
| 伊丹繁  | 岡鬼太郎 | 大島直道   |
| 小山内薫 | 吉井勇  | 田中純    |
| 長田秀雄 | 長崎英造 | 久保田萬太郎 |
| 久米正雄 | 小村欣一 | 里見葦    |

それからそれ

結城禮一郎 三宅正太郎

相談役

床次竹次郎

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

『日本魂』に載つたといふ一文中で、床次氏は——談話筆記とも思はれず、さうして文句が大ぶ生硬で、何となく若手の文士らしい臭味を帯んではゐるが、同氏の名の署してある一文中で——下のやうに公言してをられる。國民文藝會は廣い意味に於ける演劇並びに其社會的作用の一般的進化を圖るために組織したものと云ひ、又

現代の藝術は革新を要するまでに低下したことは衆説の一致する所……

此運動によつて民衆藝術進展の上にも、將た社會風教の上にも効果を收めたい……國民の感情を教育し、民風の頹廢を振肅し、藝術の神聖を尊重し、之を改善指導すると共に民心の醇化を期するは藝術其者に取つても本來の面目であり、又藝術家としても崇高なる天職である。といひ、又、

藝術其者を以て單に風教上より打算するとしたならば、餘りに藝術の眞を解せないものであらう。しかも藝術が徒らに低級觀衆に迎合して至純を缺いたならば、其神聖を冒瀆するものであらう。なぞともいつてゐる。これだけを聞くと、風教裨補が第一の目的らしくはあるが、藝術としての劇に對しても十分の理解と同感とを持つてゐる人らしく想像される。むしろ、藝術としても優秀なるものを推薦し、それによつて、風教を裨補して行かうといふのかとも思はれる。ところが、又別に、斯ういふ言葉がある。

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

は人からも屢々聞いたし

自分もまた爾承知してゐる。

自分には

それからこれ

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

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

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

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

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

## 六

新富座の「夜明け前」はどんな劇であつたか？ 新聞では好評でなかつた。不入でもあつたさうな。けれどもそんなことはどうでもよい。新聞の劇評は通人過ぎることもある。皮肉過ぎることもある。何等かの情實が評者を拘束することもあるらしい。意志の疏通を缺いた結果、偶然の感情齟齬が批評を酷にする例もあるらしい。或は、作意が時向に先んじ過ぎてゐるので、一般受けがわるいのかも知れない。で、私は、更に「夜明け前」の筋書を讀み返して見た。それから觀て來た人々に其印象を聽いて見た。さうして大約の處は分つたが、

それでも尙、逆も自分で觀た程には分らないから、姑く藝術上の評價は控へておく。が作の要旨はそれに關する作者や主<sup>おも</sup>な理事達の話が公表されてゐるから、それを綜合して見ると、ほぼ明かになる。或理事は「新派の芝居を活すため」に作られた作だといつて「一人の貴婦人も藝妓も出ない」點や「夜會も宴遊會も西洋室も海岸もない」點や「從來の新派の芝居とは全くイキのちがつた」點が其特色だといつてゐる。或理事は「幾分か思想問題に觸れてゐる積り」といひ、他の理事は「社會感化といふ點からいつても其主旨を貫徹したもの」といつてゐる。又或理事は「どれほどの悪人、どれほどの悪行爲の底にも、必ず何か善いものがあり、力強いものがある。其物こそ人性の光りで、……其光りを自覺するもののみが救はれるといふ意味が此作に於て」現されてゐるといつてゐる。これらによつて見ると、「夜明け前」は、床次氏の宣言通りの「民衆藝術進展の上にも、社會風教の上にも効果を收めたい」といふ注文に副つた作と理事達自らも思つてゐるらしい。が、同會の第一義は劇の社會作用であるとする、民衆教化を閑却するわけにはいかんから、私は先づ此「夜明け前」が果して何事を教へようとしたかを考查したいと思つた。どういふ點で「當今の問題に觸れて」ゐるか、どういふ風に「社會教化



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

『夜明け前』の印象は、明かに有力なものではなかつたらしい。眞實味も、自然味も乏しかつたといふ。主題は無智放埒な下層社會の無頼の徒の間に、幾分か人性の美點を遺存し若しくは或光明を認めかけてゐる男女の主人公がよれつもつれつしてゐて、遂に——それには救世軍の感化も手傳つて——闇を脱けて明るい方へと辿つて行くといふことであるらしい。即ち破落戸と盜癖のある女との悔惡遷善を主な經おもにして、經緯たてよこにいろいろな綫を織りませた一種のメロドラマであつて、脚色の技巧からといふと、大して在來の新派劇のそれと異つてゐると思はれない。勿論、人物や場面の扱ひ方には多少の新味があつたやうだが、寓せられた教訓はむしろ曖昧で、改悛の動機の様も、宗教のためだか、戀愛のためだか、分かりかねたと或人は評してゐた。それから、本來が米國の或作の翻案であるとかで、鑛山生活や裏店生活の皮相が念入りに寫實されてあつた割合には、どう我現下の思潮に切實なものもなかつたらしい。随つて、普通の舊式の勸善懲惡の立場から見ても、それがどう斬新に取扱はれて

ゐたといふこともなく、而も彼の默阿彌の異曲同工の作の、安政時代の江戸民衆を動かした程の切實もなかつたらしい。本來、盜賊や無頼漢の改心などといふことが、果して教訓として、刻下當面の主要な問題テイマであるだらうか？ 彼等は溜の眞砂の盡きる期のないものでもあらう。先づ除くべき社會の蠱であるでもあらう。「盜む勿れ」、「殺す勿れ」、「姦する勿れ」、などは千古不易、常住不變の訓誡箇條でもあらう。けれども、其の悔悟遷善に、どうかいふ日本ニの刻下に特有の動機、大正の今に特有の關係か何かを寫し添へられる必要がない以上、何もさう慌て、此主題で新作せずとも、幾らも古い作で間に合ひさうではないか？ 例へば『レミゼラブル』を翻案したはうが、いろいろの關係上、もう少し深い教訓を與へさうではなかつたか？ 默阿彌の『白浪劇』の或物を幾らか添削しても見事役立ちさうではなかつたか？ 十年以後を俟て」といふほどの抱負自重に對しても、此間に合せは矛盾でないか？ 古い訓誡を主題とするくらゐなら、なぜ「詐る勿れ」を取らなかつたのであらう？ この方が現代には割切である。殊に、我國に取つてはである。詐る者、欺く者、言行不一致の偽善の徒は、遺憾ながら、我社會の上中下に瀰漫してゐるといはねばならんからである。

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

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

とも爲政家、經世家が刻下の急務として藝術運動に携はる場合の理由は、此使命、此目的を閉却して當然であらうか？

『夜明け前』はさういふ使命、目的に適つてゐるか？

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

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

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

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

## 七

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

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

氣の脱けてしまつた或藥液が、猖獗を極めてゐる世界風の注射用になると思ふと一般の謬妄である。ことしの六月號の『中央公論』に渡邊法學博士が、中々の名文で、三千何百軒を一管めにしたあの横濱の大火に於ける現代式耐火建造物の大勳功を讚美賞揚すると同時に、幾十臺のポンプ隊の防火成績の微弱無効なるを歎息してをられる。私の見る所では、浪花節や講談は、どう改造して見ても現代式のポンプ以上の作用を、燎原の勢ひで波及して來る世界思潮の或種の猛獸に對して持ち得まいと思ふ。況んや舊式ポンプの陳講談や龍吐水にも比すべき落語、人情話のへろへろ水に於てをやである。われわれは、先づ何よりも先に、われわれ自身の思想の根柢を鐵筋コンクリートにすべきである。われわれ各自が鐵筋コンクリートの――おのゝ其持前相應の、大、小、長、短、太い、細い、さまざまの――國の柱となり、柄となり桁となり、梁とも棟ともなつて、日本國を耐火建造物とするより外に仕様はない。舊式ポンプのへろへろ水などは、此世界的大火災に何の役に立つものか！

## 八

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

乳菓も口に甘い、双方ともに藥臭い點は同じである。さうしてそこに、藝術品としての、又風化機關としての利弊が存する。が、此事に就いては、既に嘗て『教化と演劇』といふ一著の中でも、相應に詳しく論じておいたから、今は省くが、刻下のやうな大時機に際しては、劇の第二義の利用法も、それも藝術として墮落せしめる虞れさへないならば、敢て必ずしも忌避するには及ばない。露の過激派や獨佛其他の社會主義者らの要求するやうな、露骨に革命思想を激成したり、又反抗氣分を煽動したりするのは、經世上、藝術上、双方の立場から見ても、共に私的の是認しない所の者だが、舉國大改造の準備として種々の點から國民の自覺を鼓吹する作の如きは、作者に其自覺が有りさへすれば、敢て爲にする氣が無くても、自然に出來さうなものである。いや、出來なければならぬのである。何となれば、一體、其時代に出來た作で、表面は其時代の社會を直寫してをると見えながら、何となく外國風俗の作り替へでもあるかのやうな、時局とは殆ど風馬牛な作意のものは、それは言はゞ、外戚腹（せしやう）の作である。作者が眞に詩人らしい人情の厚い人格である以上、苟も其時代に題材を取る以上、特に求めずとも、其時局が映寫せられ、其殆ど必然の結果として其刻下の重大な諸問題との衝突や抵觸が暗示せら

るべきである。さうしてそれが、其作者の人格——見識——力量——次第で、自然と諷刺ともなり、訓誨ともなり、豫言ともなり、號令ともなるべきである。さういふ作は、たとひ多少の第二義教訓が籠つてゐようと、スコット乳菓には成り切りはしない。至誠が人を動かす。イブセンは勿論、彼れの響みに倣つた近代の作家の多くが、一時頗る讀者、觀者を動したのは、時局を當込んだ爲ではなく、其作意に衷心の誠が籠つてゐるからである。其作意が只の模倣でなく、受賣でなく、借り物でなかつたからである。翻譯でなく、翻案でなく、當座の適川物でなく、一寸した思ひ附でなかつたからである。因襲道德の時代おくれの鼓吹は、十中八九までの場合は、無効に終つて、何等の益のないと共に、どういふ大した害もなく濟むが、革新思想の鼓吹は、前に言つた生々しい果實で、それが未熟であつたり、腐敗したりしてゐると、少くとも子供の胃腸を害する。勿論其警誡だけはせねばならぬ。又、得て斯ういふ時節には、實際物師や、模倣者が輩出する。衷心の誠の切實に籠つてゐない新思想の鼓吹は、とかく害はあつても益がないから、避けねばならぬ。

## 九

明治、大正の社會事相を題材に取つて書いた現代劇は、(新派の臺帳は、殆ど悉くそれであるから)、既に随分澤山あるわけだが、意外にも時局に對切なものと云つては數へる程もない。これは一つは、内務省、警視廳の檢閲が、其標準に於て不條理を極め、其檢閲眼に於て没分曉を極め、且つ其制裁が頗る苛辣煩細であつたからでもあるが、どちらかといへば作者みづからの對時局態度の冷淡が其主因だといへる。即ち、とかく自己本位の個人主義的態度でばかり時局に對してゐるからである。だから、時々多少問題劇風の、諷刺味に富んだやうな現代劇を書くこともあるが、それが存外對切でない。頼まれて傳聞を種にして書いた仕入れ物のやうであつたり、外國の作の焼直しをやうであつたり、で無くも、外國人の作意の適用たるに過ぎないやうな感じがする。さうしてそれがやうではなく、事實であるともある。或は又外國の作を通して得た人生知識の方が、時局の實際に觸れて得たそれよりも遙かに多く、隨つて彼れと我れとの風俗人情の差が十分會得されてゐないといふやうなこともあつて、日本にも西

洋にも、何處にも有りさうにないやうな妙な人物や交渉が、皮相だけは、如何にも現在らしく假裝されて舞臺に現はれることがある。文藝専門家達は、頻りに現在の我が爲政家や經世家や實業家などの、擧つて文藝に皆目盲人で、フィリスチンたるの甚しいのを罵倒してゐるけれども、彼等自身とても、少くとも劇に關する限りでは、あんまり大きなとは言へさうにない。たとひ世界の大勢までが、どう徹底的に解つてゐるやうとも、内外無差別の風俗描寫で間に合せておくやうな不眞實では心細い。又それで安んじてをられるやうな不誠實では心元ない。或は、刻下當面の我社會事相は、我時局問題は、到底これを詩化し劇化するに堪へないほどに俗な、卑近な、凡劣なものばかりなのであらうか？ 第二のタンカレ問題の適用や愛蘭劇の改作や、シュニツラーの翻案や、ショー、イブセン、ハウプトマンらの模倣等に比して、曾て採用されなかつたが當然な程に通俗なものであらうか？ 一時的、流行的である現象を永存的、不易的にするか、しないかは、詩人、藝術家の腕前にあるとである。刻下當面の生活問題、勞働問題、教育問題、對外問題などの間にすら、どんな詩的題材が潜在してゐるまいものでもない。況んや、現下の全世界を擧る大改造期の思想問題に伴ふ諸種の現象に於てをやである。就中、

特に教化機關として劇を利用しようといふ人達に取つては、頗る喫緊とも評すべき題材が、幾らも、そこにも、こゝにも散亂してゐるのである。若し刻下の思想問題に關心するなら、若し此過渡期に相當する國民道德を鼓吹しようとするなら、若し此大改造期に必要な國民的自覺を促さうとするなら、先づ力めて其題材を新たにし、其着眼を新たにし、其解釋をも批判をも取扱ひ方をも新たにすべきではあるまいか？ 同じく良妻賢母を唱へるにしても、同じく忠君愛國を唱へるにしても、時勢の必然の結果として、其解釋は異ならなければならぬ道理ではないか？ 明治十九年の演劇改良會の具體化した忠孝、義烈、貞淑などが今も尙同じやうに效能があらうと思ふのは、仕舞ひ置き寶丹や精綺水の氣の脱けたのを持つて來てトラホームやインフルエンザやの激しいのに用立てようとするよりも當にならぬ迂腐な無駄事だといはねばならぬ。同じく尊皇の念を涵養しようとするにしても、もう今は櫻井の訣別や小島高德の白樹題詩や重盛の諫言や高山彦九郎や蒲生君平を舊式解釋のまゝで使つたのでは、おそらく既に其下心の有る者だけの間に反應があつて、肝腎の感化したいと望む當面の目的物には没交渉に終るでもあらう。君は父母、民は子孫、皇室は宗本家、われ／＼は悉く分家だ、

同族だ、血つゞきの店子だなどといふ一觀念だけでさへも、そんな劇を見て暗示される筈がなく、況んや、新屬國民などであつて見れば、そんなことで以て皇室に對する深い敬愛の情が起りさうにないからである。君民同祖、萬姓一家、忠孝一致は、まことに有りがたい、忝い、なづかしい、嬉しい特色には相違ない。が、只此標語を呪文式に繰返すに過ぎないやうな慣例劇で以て、臺灣、樺太、朝鮮、滿洲、南洋と日に月に果しなく擴がつて行くべき運命を持つてゐる新日本の民衆が感化し得られるであらうか？

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

ゴイズムや舊式道義の疎枝大葉論一點張では涵養され得ない。全く立場を改めて、主題をも解釋をも新たにして、どうすればその行ひが愛國的行爲になり、どうすればそれが非愛國的なるかを示さねばならぬ。世には十二分に意識してゐて非愛國行爲を敢てしてゐる者も現代には多いであらうが、中には餘り形式的に忠信孝悌の道徳ばかりを注入された爲に、應用、擴張用の融通が利かず、半分は不自覺的に非愛國を行つてゐる者が無いともいへない。國內道徳ばかりを教へ込まれてゐる者は國際道徳に對しては存外非常に鈍感なともあらう。外國人を欺くのは、決して不徳でないなどと思つてゐるかも知れない。旅の恥は掻棄といふ俚諺を世界的に適用して、それが國の信用を損害しつゝ、あることに氣の附かぬ手合があるかも知れない。生來の利己一逼者流は問題外だが、少くとも今舉げたやうな者は、若し何等かの強著な、端的な、而も藝術的な作品によつて、彼等の行動の影響が非愛國的な惡結果を生みつつあることを直覺せしめられたならば、直ちに改悛はしないまでも、反省の機縁だけは得るであらう。朝鮮、支那の騷擾、あれらとても、相當の思慮と斟酌とを以て、寧ろ有りのまゝに劇化して公衆に見せたはうが、大きな訓誨になつたかも知れない。劇化に適した目前の事象は

幾らもある。「盗む勿れ」、「殺す勿れ」、「姦する勿れ」、「詐る勿れ」、これも、若し其題材が現代に剴切なら、私は決して陳いとはいはない。破落戸や賤婦の盜癖は南北、默阿彌に任かせておいたがよい。何故同じ萬引にしても、其教授の妻や某伯爵の令嬢の不思議な、虛榮全盛期のクレプトメニヤの心理作用を寫さうとしないのであらう？ なせ市會に、縣會に、官府に夥しい——社會、國家を犠牲にして剛愎に私利を營む——大小の公盜を改心させる劇を書かなかつたのか？ 「殺す勿れ」「姦する勿れ」も、特に現代的の適用及び描寫があり得べきではないか？ 殊に「詐る勿れ」に至つては、前にも鳥渡言つたが、智育のおそろしく進んだ故か、上下二千年、おそらく現代ほど此惡徳の上に特色の豊かな時代はなかつたらう。取りわけ、「武士に二言はない」を標語としてゐた我國は、明治以來全く國を擧つてアンナス・ミラピリスをのべたらに閱歷して、竟に豹變し了つたと言つてよい位の驚異を経験した。随つて此方面には明治、大正特有といふ題材が幾らでもくある。西班牙風を免れた同胞の數と此現代式の詐僞病、僞善病に罹らぬ者の數と、果してどちらが多いだらう？ 口先ばかりの親切、影辨慶、面從腹非、讒誣中傷、約束違反、言行不一致、何んのかんのと口實を捏造し、言ひわけ澤山



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

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

## +

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

それからそれ

い名前のお公家さんに扮して鎌足役者と共に大功を奏した。私の『孤城落日』では、大閤が其大得意の殿下稱をさへ褫奪されてしまった。殿下などと舞臺上で言つてはならぬとの命ださうな。私は、其の禁止の報を熱海につて聞いた。いや、それどころではない。帝國軍人や警察官の身上に關するを、立入つて寫すのは無論の事、時としては一寸舞臺へ出すとも許されない。そればかりでない。獨帝の蒙塵以前にはセントヘレナの奈翁ナポレオンの末路を演じようとしても大統領名義でなくては許可がなかつた。大統領のナポレオン！詩にも、悲劇にもなりかねる。幸ひにして獨逸が明かに負けてしまつたので、此間の歌舞伎では伊井蓉峯がおほッびらに前の皇帝ナポレオンと名宣つて其同じ作を演じて、得々としてゐる。ついで此間の帝劇『呪ひ』の改削を御覽。殺されなければ主意が通らなくなる女君主の命が警視廳の嚴令で助けられた。其女君主は、『アラビヤ夜話』に出て來るやうな夢の王國の統治者であるのだが、それを殺すのが其臣下なので、弑逆鼓吹の虞れがあるからとでも想像せられたのであらう、とにかく殺すとは禁ぜられてしまつた。斯ういふやうな例はまだ、幾らでもあるけれども、これだけで、他はもう類推が出來ようから、省くが、たとひどんな好い題材があらう

とも、斯ういふ羈絆や桎梏が作者を繫縛し、役者を拘禁した時分には、どうすることも出來ない。永久に干菓子、餅菓子、サイダー、ゴールの慰藉品程度で、甘んじるか、淺田飴や龍眼肉程度の教化機關で安住するか、外國の教化用を當分借用して濟しておくかの三方策より外にはない。斯う考へて見ると、國民文藝會に、眞先に骨折つて貰ひたいことは、此脚本檢閱方針の根本的改正である。其標準の改造である。内務當局と警視當局との此問題に關する——十分の理解を有しての——協同的管理である。さうしてそれは別段手のかゝる事でもない。檢閱官を、十分文藝を文藝として鑑賞し得る眼識を具へてゐると同時に常識も有り、世故にも通じ、多少經世上の抱負もあらうといふ人達の間から選任すればよい小説と脚本との區別は叙事體と問答體とだけであるやうに思ひ、簡略なトガキの舞臺上の活用を想像しかねるところから、餘儀なく、機械的、形式的に、「キッス」や「枕」や「殿下」や「親王」に符箋をするやうな手合は、何か他の適任の位置へ榮轉させさへすればそれでよい。さうして、それは、少くとも内務省だけに關しては、聰明敏腕の現大臣の大して難かたんぜられることでもなからう。私は切に、現大臣の、國民文藝會の相談役としての努力を望む。(大正八年七月)

## 民衆本位と我劇の前途

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

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

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

それから

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

民衆本位が、世界的の、時代精神上の氣壓である以上、それがあらゆる社會上の組織に影響を及ぼさずには置かないのは知れたことであるから、誰れしも我劇の遠からぬ將來に於ける民衆本位化を豫測するが、其民衆化をして國民の爲にも、又特に藝術の爲にも有益無損ならしめるとならしめぬとは、一に此世界的大勢を自國の特殊なる必要に適應せしめ得ると得ざるに因つて定まるといつてよい。だから、外國のを其儘に移植して我國の用に供するなどは以ての外の事である。前にも言つた如く、外國に於ける民衆劇論者の主張は必しも一樣でない。同じ國內でさへも、派により、人によつて、いろいろである。露國のは、片上天弦氏の話によると、民衆劇といふことを、一方の社會主義派即ち労働會の代表者らが「庶民階級の精神や傾向や要求を表現するもの」又「現在の社會制度に對して敵意を表し、革命的興奮と實行とを鼓吹するもの」と解したのに對して、他方の藝術家らの團體を代表する者は「自由な民衆本

位の劇場とは藝術をして十二分の自由と純清とを保たしめ、藝術以外の目的の爲に其本質を壓迫されることなく、未來の理想によつて生きしめ、常に革新的ならしめ得るものでなくてはならぬ」と説いたとのことである。蓋し、後者は、革命的破壊運動の餘波として、無智な庶民の殘暴な手が、今にも藝術の上にも及びさうになつて來てゐるので、つまり、それを警戒して、さういふ抗議を主張してゐたのであつたらう。片上氏が彼の地を離れる以前には、

—即ち革命の勃發以前には—以上二派の藝術的論争が頗る盛んであつたさうな。

右の二説に對すると、佛のモレル以下ロマン・ロランらのは大分毛色のちがつた物だといつてよい。就中、モレルの如きは、専ら下級無智の大多數を目的物として、之に慰藉を與へ、娛樂を與へ、其元氣を鼓舞し、其思想を啓發して、以て未來の民衆たるに適せしめるのを理想としてゐる。けれども彼等の與へようとする慰藉娛樂は、例の阿呆の樂園式アールの樂園式のものではない。彼等は在來の、だらしない、遊戯半分、洒落れ半分の、幫間根性の劇は無効だといつてゐる。それから彼等の謂ふ思想の啓發は、敢て革命反抗の志氣を鼓吹しようといふのでもなく、又決して舊式の勸善懲惡なぞでもない。又イブセン式の考へさせるのを主とする劇でもないら

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

彼等は繰返して元氣と健康と快活と博大と自由と平等とを力説してゐるのである。近代劇の煩悶や懷疑を排斥しようとしただけのことで、ロマン・ロランの持説も、大體に於て、以上のと一致してゐる。ロランの謂ふ民衆も主として無智のそれであり、下級のそれであり、貧乏のそれである。彼れも民衆劇の使命は彼等を鼓舞し、愉快ならしめて、活動に向はしめるに在ると言つてゐる。彼れは約八九分がたまでモレルらと同意見であるらしく、後

者の説との自分のと境目を曖昧にして説いてゐる箇處もある。其うち只一點明かに異つてゐるらしい點は、革命的、精神の潜在である。彼れは曰ふ「藝術の使命は調停したり慰撫したりするのにあるのではなく、民衆をして一層強く、大きく、且つ善ならしめるのに在る。藝術は、あらゆる人生の敵たる者の敵である。よし愛と平和とが其目的であるにもせよ、時としては憎惡を必要とせなければならぬ」と言つてゐる。で、彼れは、懷疑や煩悶を寫してゐる近代劇をも、止むを得ざる時代精神の反映であつて、さういふ苦闘奮戰の必要を覺知せしめる上に有益だと言つて、暗に革命的精神を鼓吹することの必要をばほめかしてゐる。けれども尙彼のハウプトマンの『織工』やトルストイの『暗の力』やワグナーの樂劇などは、前者は陰慘に過ぎてゐる點で、後者はエロチックに不健全な點などで、排斥してゐる。

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

てゐない。

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

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

バーシー・マッカイを先導とする米國の民衆劇論者らは、概して其上中下無差別式の點、隨つて其大規模式の點、隨つて其野外劇場式の點に於て、右のボトシヤ式に似てゐるが、其目的の比較的簡單明瞭な點、隨つて頗る實際的な點は、モレル説やロランのに似てゐる。ボトシ

ヤのは、學者や藝術家や詩人らに隨喜されさうなだけに、實際問題としては、前途に幾多の障礙を経験することを免れないであらう。それに比べると、米國のは、むしろ俗な企であるともいへる。其特色は、市民自身、町民自身をして、出來得べくんば舉つて、其劇に參與せしめようとする所に在る。彼のオーベル・アンメルガウの基督教劇や我黒川能のやうな鹽梅に、市民民自らが役者となつて其市、其町の劇を演じようといふのである。佛の論者中にも、とうに同様の希望を洩してゐた者もあつたやうだが、米國でのやうに、まだ中々著々實行とまでには進んでゐないやうだ。バーシー・マッカイは、本來が劇の作者で、彼れが、論に、作に、實演に、新民衆劇の鼓吹に努力してゐるのは、もう既に十年近くにもなるであらうが、同國に於ける例の小劇場運動者中にも、主として目的を同様の邊に置いてゐるのが尠くない。由來各州の先覺者ともいふべき連中又は教育者、就中女史仲間などには、劇を社會教化の一機關として利用したいといふ念が熾んであるらしく、私は、今日までに、別に求めるともなしに、同國出版の教育對演劇に關する雜著が目についで、つい取寄せくとして讀んで見てゐるが、今思ふと、さういふ傾向もまた目下の民衆劇運動の暗に聲援となつてゐたらしく想像される。米國で

は、市民劇場だの、公共劇場だのといふ名目が頻りに唱へられる。パーシー・マッカイの他に、コンスタンス・マッカイといふ熱心な女史があり、バルレー女史だの、ビーグルだの、クロードだの、チャップだの、何れも同じやうな見地から民衆藝術の振作を呼號してゐる。其うちでも頭目然たるパーシー・マッカイの主張し且つ實行してゐる所は、早い話が、原始期の希臘劇のやうな、全野外又は半野外式の民衆藝術を、二十世紀の米國らしく、大規模に、而も市町民みづから其技藝者となつて參與して興さうといふのである。更に手近の例に比していふと、我徳川時代の諸祭禮の山車や濫物(假裝行列)や家體踊や其他の演劇類似の催しを、現代式の、有意義な、多少教化的な、もつと藝術的な物にして、廣く且つ盛んに行はれしめようといふのである。で、國民の精神的、向上の爲にするといふ點は、前に挙げた歐洲の諸論者と、ほゞ一致してゐると見てもよいが、其藝術上の取扱ひ方に至つては、同じでない。先づ第一に、民衆みづからをして、成るべく多數に、且つ容易に、參與せしめようとしてゐる點がちがふ。又連りに、其脚本までも提供しつゝ、ある點がちがふ。それから間接ではあるが、此運動に便宜を與へようとするかの如くに、素人俳優を養成するのに力めつゝ、ある幾多の小劇場式の運動が、あ

こちらの州に於て、市に於て、又はハーブードだの、プリンストンだの、コロンビヤだの、カリフォルニヤだの、大學内に成立つてゐて、もう既に新舊五六十種に及び、さうして其多くが既に躓いたり倒れたりしたにも拘らず、尙十幾ヶ所位は持續して、活動してゐるといふ點がちがふ。又、前に言つた如く、小學校や女學校などで、頻りに演劇を教育に利用してゐるのも米國の特質であり、又「ドラマ・リーグ」といふ特殊の觀劇團體が、諸州にわたつて、無慮十萬以上といふ會員を得てゐて、さうして演劇鑑賞の便宜の爲に、特に専門家の研究の結果に成つたものを小冊子として觀劇毎に會員に頒布したり、歐洲古今の名脚本を特に譯してまでも新刊したりして、間接に劇の未來に助勢を加へつゝ、ある點もまた米國の他の特色である。又すべて劇に關する著述が、大學教授のベーカーやマッシュウスなどのさへも、歐洲のそれらとはちがつて、殆ど悉く實際的で、時に藝術論としては卑近に流れるといふ弱點に累せられないでもないが、其代り、決して迂腐な、空虚な論理的遊戯ではなく、其上、それらの書が、近來特に著しく豊かに出版されつゝ、あるといふのも米國の他の特色である。それやこれやを思ふと、米國の未來には、劇の上から觀ても、何か一風變つたことが起りさうである。或は、講和大成後の劇的先

聲は、米と佛と、東西から、同時に發せられるのではあるまいか？

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

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

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

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

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



めたいといふのであらうから、他の藝術本位の民本論者のおのづから別でもある。氏の理想は、露の社會主義者らなごのよりも着實であり、ロマン・ロランのよりも高級のものであり、民衆の自作を主眼とする點だけは、多少米國論者にも接觸してゐるが、勿論氏の所謂「自作」は更に一層根本的なのである。すなはち氏の要求は然く理想的であるだけに、之を實際問題とすると、(殊に我劇を當の目的物とせなければならぬ場合には)、露佛の諸論者のそれらに幾倍した困難を感じざるを得ないことになるであらう。例へば、先づ、氏は何處にさういふ目的に副ふ作者や俳優や指導者を見出さうとするのであらうか？ 我古來の脚本中に、只の一篇でもさういふ目的に叶ひさうなのがあるだらうか？ ロランは、さすがに、是れが當面の緊急問題だと氣が附いたかして、先づ第一著に古今の脚本しらべをしてゐる。如何にもそれが先決問題であるからである。さうして、ラシーヌをも、コルネーユをも、モリエールをも、シエークスピアをも、ユゴー、ヂューマら其他をも、大部分、所謂當來用には不適當な代物だと認めながらも、尙幾らか其中から流用の利きさうなのを拾ひ出してゐると同時に、特に歴史劇に屬するものは、大抵當來用に適すると言ひ、且つ近代の社會劇や傳説劇や田園劇をも採用す

るに足ると言つてゐる。すなはち彼れが論陣には、戦備が具體的に整つてゐると評してよい。併しそれらの戦備がすぐさま我國に轉用されると思はれない。且つさういふいつまでも怪しげな翻譯劇の試演ばかりもしてゐられまいし、又そんなことをするのは、民衆みづからが製作するといふ本旨にも副はぬであらう。斯う考へて來ると、實際の解決は、問題が理想的であればあるほど、ますます困難である。

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

ての義太夫淨瑠璃もしくは講談落語のたぐひ、これらもまた歌舞伎に同じく、當時の庶民階級の爲に、庶民社會の中から産れ出たものであつた。さうして是等のものが、多少モデルやロランがいふやうな役廻りをもして、善悪兩様の感化を中流以下の民衆に及ぼしつゝ、あつたのである。現に今日でさへも、初中等の教育の任に當つてゐる人達で、若しくは社會風教の事に携はつてゐる人達で、此等の娛樂機關を少年學生や下等民衆の教化機關に利用しようと思ふ望んだり企てたりする者が尠くない。最近では『東京日日』(三月三四日)の通俗講話欄に見えてゐた「落語で味へる獨特の人生味」と題した女子高等師範の倉橋惣三氏の談の如きが其一例である。是れもまた所謂民衆藝術の一解釋たることを妨げないと言ふことだけは出来るが、直言すれば、これは餘りに通俗的で、卑近で、所謂民衆藝術利用法の最も古ぼけた型であるといはねばならぬ。私は此型に對しては、殊に當來用としては、殆ど何等の價値をも附與することが出来ない、教化上から見て、其裨補する所が頗る淺薄であり、また藝術上からは、無論重きを置くことが出来ぬのみならず、教化上の效績と反比例して、次第に墮落する傾きあるを免かれないからである。第一、民衆其者が、おひくゝ自覺の加はるにつれて、あゝいふ甘い

藝術に満足してはゐないであらう。若しまた依然満足してゐるやうなら、眞の教化上から観て、そこに我民衆の短所や弱點が潜んでゐるのだと言はねばなるまい。それは、彼のモデルやロランが、何故教訓を排し、遊戯氣分を排し、無意義の娛樂を排してゐるかを考へ合せて見れば、自然と分ることである。思想の啓發といふことさへも、よほど用心をしないと、一種の教唆となり、一轉して煽動となる弊がある。此點に關しては、私は嘗て『教化と演劇』と題した一著で、相應にくはしく論辯しておいた積りであるから今は省くが、要するに、どの立場からでも、論や案を立てることだけは比較的容易に出来るが、それをいよく實施して、豫期の實效を擧げようとする、忽ちそこに違算や矛盾や不成績やが續出する。私が實際的といふ點を厲説しようとするのは、主としてそれが爲である。

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

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

思ふにさういふ彪雜な多數のお客さまを相手にせざるを得ない我近き將來の演劇は、勢ひ諸家の理想には遠いものとなつて現れざるを得ないであらう。其脚本の如きも、餘りに主題の偏したものと局したものや其取扱方の餘りに新奇なものではあり能はぬであらう。餘りに主觀的な、餘りに感傷的な、餘りに陰慘な、(ロランも既に言つた如く)餘りに悲觀的に又はエロチックに不健全な作や、獨り合點に近い象徴的な作や、理窟を主とした考へ落の作や、餘りに藝術的に専門化された作などは、受入れられぬであらう。又彼の小劇場式の行き方も、其究竟目的を在來以上に確定してかゝらない以上、如何に努力して見ても、つまるところ、在來以上の徒勞に終らざるを得ないであらう。同じく自由劇場だの、獨立劇場だの、小劇場だのと名宣つても、其主旨、目的、經營法等に、それ／＼多少の相違があるから、一概には言へないが、外國でも眞に成功したと言つてよいのは、いづれも専門家即ち商賣人が指導したのばかりで、煎じ詰めて見ると、やはり多數本位といふ目安を忘れなかつた經營振に其成功の秘訣が存してゐたのかとも思はれる。アントワンの一寸異ふが、ラインハルトやスタニスラフスキーのはさうである。ところが、もつと其初一念に忠實で、眞に獨立的に自由に、専ら自分達の氣に

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

我國の新劇運動に至つては、今はもう殆ど見る影もないものになつてしまつてゐる。若い人達のうちには是れから尙幾らも其復活の機運が來るらしく説く者もあるが、私は、彼等が在來と同じ着眼、同じ方案でやらうとする以上、大抵似たり寄つたりの結果に終らざるを得なからうと懸念する。米國の生存してゐる小劇場などでは、其關係者らがすべてそれを以て營業にしてさうして生活してゆかうなぞとは思つてゐない。自己の藝術的その他の欲求を第一の動機としてゐるものもあるが、多くは其州人のため、其市民のためといふ風に考へてやつてゐるらしい。或は藝術本位としても、會心の作を會心の會演によつて鑑賞するといふことだけで

満足してゐるらしい。我國のはさうばかりとは言へない。少くとも在來のは概してさうでなかつた。即ち半ば以上營業的であつた。虚榮の爲でもあり、金錢のためでもあつた。で無くも、どうか行くくは、大劇場附の作者なり俳優なりになつて、而も自由に立派に藝術家として生活して行きたいと望んでゐるらしい、少々慾の深い人々から成立つてゐた。で、我小劇場式は、要するに、大劇場へ登る一種の踏臺たるに過ぎなかつた。

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

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

では、どうしたらよいか？

これに答へようとする、私もまた例の空な立案家の仲間入をせねばならぬから止める。私は、唯「どうなりさうか？」といふ當座の觀察だけを述べる積りであつた。が、だらしく喋舌つてゐたので、何だか是れ切りでは纏まりが附かなくなつた。責塞ぎまでに私一個の當座の註文簡條をざつと一つ書にして此劇談の結末としよう。

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

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

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

それからそれ

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

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

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

### 舊派の俳優は、新劇の俳優として

尙大いに用ふるに足るか？

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

それからそれ

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

私の過去数十年の見聞と經驗とは、凡て藝術上の出來星は——就中役者の成金は——他の職業上の成金よりも、始末のわるいものだといふことを思はせた。素人から一足飛びに人氣

を得た者は、其最初の成功に酔ふ度合が黑人よりもずつと激しい。酔つたりといふと藝術家の罹るあらゆる悪い病が一時に併發する。自惚も高慢も我流も荒怠も不作法も不攝生も不品行も、自<sup>ヒルライオン</sup>成者だけに、藝に經驗が浅いだけに、甚しい。それに比べると、門閥的俳優には、存外種々の美所がある。第一、其系圖や眞筋に對して藝の未熟や墮落を恥ぢざるを得ない關係がある。又、多くは遺傳の然らしめる所と幼少からの見學其他で、自然と得た素養があるから、善く導きさへすれば、ずつと發達させ得る見込がある。周圍と習慣が今尙舊のまゝである所から、彼等の最もハイカラな者としても、内外の新しい文藝なぞに對しては、相當の理解や同感を持つてゐると言はれ得るものは極めて乏しいといつた方が當然である、けれども、多年の舞臺上の見學で、斷片的ながら、國史の事蹟や風俗人情、有職故實、其他雜駁な世間知識に富んでゐることは、翻譯文學ばかりに通じてゐる普通の文學書生などの及ぶ所でない。だから、新しい史劇などを演ぜさせるには、どうしても彼等の方が適する。柄に自然の品位があり、それに武家、公家の禮儀作法も、舞臺經驗で半<sup>なか</sup>は學び、舞踊の素養と上流客との交際でその不足を補充することが出来るので、學生上りの新しい役者などよりは便宜が多い。明治

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

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

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

中央首都で生れて、藝術の雰圍氣中で育つたといふことは、彼等舊派の俳優らをして藝に敏ならしめた所以ではあるが、それがまた一面に於ては、彼等をして藝術を家常茶飯と手軽く思はせる原因ともなつた。同時に、江戸全盛時代以來の惡遺傳である所の遊戯氣分といふ奴が彼等の心の底に浸込んでゐて脱けない。彼等は、少し腕が出来て來ると藝を浮かべはじめ

る。輕妙とか洒脫とかいふことを理想にして、眞劍になるのを素人臭いと評し、野暮と譏る。勿論、自分の扮する役々に就いて、車輪になつて、研究することはある。が、それは、主として技巧上の經營慘憺である。扮裝、科白、姿態、持物、道具、背景、其他、比較的枝葉上又は形式上に屬する事に於ける腐心である。極少數の例外を除くと、臺帳の全部を通讀してゐる者は少ない。自分に渡されたイけの、多くて十數枚の「書抜き」を讀んでゐるのみである。で、新作の長い物となると、作意は勿論、筋立もよくは知らず、相手方の人物の性根なども、初日以後だんだんと知るのである。

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



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

要するに、彼等専門俳優の第一の病は、聰慧すぎることである。萬事を只ざつと直覺的に呑込んで、それで済んでおく癖が病である。どんな新しい複雑な事をでも、分析的、解剖的に聽かうとはしないで、総合的、比喩的に直覺し、どんな新しい演出にでも、とかく古い型を適用して間に合すといふ機敏癖が病である。即ち機敏で、器用で、小手先が働き過ぎ、呑込が早過ぎるといふのが、目から鼻へ抜けるやうに／＼と育てられた大江戸改め東京の大熱鬧、大繁華育ちの弊である。彼等は一を聞くうちにもう二三を類推する。つまり幼少から然うする様に教へ馴らされてゐるのである。「鑿くわといはゞ髓ずい」、「手が鳴つたら煙草盆タバコ」、といふのが彼等社會の座右銘モットーで、それが出來ん者は、間拔まひら、どちどちと罵倒される。だから新作意を呑込ませうとす

るたびに、先方が呑込が好過ぎるから、二の矢を繼がうとするうちに、もう話が第二、第三の問題に移つてしまふ。説明がほんの端緒だけで中斷されてしまふ。彼等は抽象語で話をするのを目だるがつて、すべて具體的に比喩で話す。假髮かふの名稱から大道具、小道具、其他樂屋用語の一切が、殆ど悉く比喩である。直覺で知り、直覺で傳へるのが彼等の常である。だから理解の早いことは無類だが、ために精確は毎に犠牲にされる。わるくすると、とんだ勘違ひ、大抵は大づかみ、最も巧うまく行つて、略りやくをこいらこいらといふ邊が關の山である。

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

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

切つて芝居を離れて、わざと尻切れ蜻蛉になるやうに行ふ事だといふ風に——早い話が、ライスカレーを芥子のおじや、ピフテキを牛肉の蒲焼といつたやうな風に——手ッ取早く解するのを通としてゐる。其通主義が彼等の宿弊なのである。此聰慧機敏主義を脱しない限り、彼等は逆も深みのある、新しい作の演出者には成り得ないであらう。遺傳的に、二百何十年と、型で推してあらゆる役を演じ慣れて來てゐる彼等は、少しでも舊型の實事とか、和事とか、ピントコナとか、突ころばしとか、辛抱役とか、實惡とか、半道とか、道化とかに似寄つた所のある役だと見ると、忽ち其型に適合してしまつて、只もう枝葉の技巧ばかりに新しみを見せようとする。假髪や化粧の工夫、服装、持物の好み、態度、風采、口吻など、すべて小手先の事、外形上のことに没頭する。有職故實は彼等の最も氣にすることである。これは例の團十郎の活歴癖の遺物である。服飾はもとより、器具調度の末までも、随分仔細に穿鑿立をする。茶道、華道、馬術、柔術、弓術等、何れも正式通りを一應は學んでおかねばならぬことのやうにしてゐる。畢竟、これは、藝術の鑑賞者としては寧ろ局外者たる最良客や疵探しの紳士客や故實専門の觀者などが、自慢半分で半疊を入れたり、指圖をしたり、世辭半分で激賞したりした

のが元で、俳優連の神經が怖ろしく過敏になつたので、史劇などを演ずる場合には、此詮義が邪魔になつて、尙と肝腎の研究が等閑になる氣味がある。又、彼等は、陰腹の表情とか、足取とか、病苦とか、老衰とか、別離の情とか、斷末魔の表情、科介とか、精神病の表現とか、すべてさういふ稍、セーセーションナルな特徴を寫すことには、恐らく外國には例が無からうと思ふ程の細緻な型を襲用し、又新規にも工夫するのである。けれども、それら諸件とても、或は時代精神の爲に、或は場合と事情との爲に、或は其人物の特殊の性格の爲に、多少加減せらるべきものだといふことを餘り深く考へたことは無いのだから、特殊の新脚本に現れた上記の諸件をも、舊解釋のまゝに、舊い型によつて取扱はうとする。これに類することが幾らもある。

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

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

それをするには、先づ一人又は二人の權威ある舞臺監督——といふよりも演出者プロデューサーとも稱すべき者——を設けて、それに新演出に關する一切の任務を負はせることが必要である。作意の説明、各性格の解釋、舞臺裝置、扮裝、其他舞臺面の統整に關する事、一切の權利と責務を其者に一任するのである。さうして其人々が主任者とも批判者とも、場合によつては指導者とも教授者ともなつて讀合せ會を開き、總練習を行ひ、或は個別の讀合せ、個別の練習を行ひ、其稍熟するに及んで、舞臺上で、平服で、少くも四五回、又本化粧、本服裝で、少くも一回の演

習を行ふ事にしない以上、到底、「寺小屋」程度、「野崎村」程度、「先陣館」程度、默阿彌劇の最も歡迎される或一幕程度に匹敵し得べき練熟と調和もとづに原旨もとづが生じやう筈がない。舊劇の或物が今尙觀て面白いのは、或は享保以來何百年、或は少くも四五十年來、何百回、何十回と繰返されて、作意も理解され盡し、同情も行屆き、扮裝、科白、表情、姿態、道具、背景、小道具、鳴物の末の末までも工夫し盡され、名人、上手の型までも備はり盡してゐるからのことである。

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

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

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

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

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

### 一 作意の説明

新作を上演するに當つては、本讀みをする前に、演説式ではなく座談式に、併し成るべく丁

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

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

## 二 各性格の解剖

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

これは前にも言つた通り、在來の型で推す習慣が累をなしたのでもあらう。これは安敵だとか、國崩しだとか、色悪だとか、慈悲深い智慧者だとか、分別のある勇者だとかいふ大ざつばな性根だけを呑込んで、其餘は役者々々の柄(持味)で填充して、觀客を魅惑するの慣れて來た爲でもあらう。が、慈悲深い智慧者といひ、分別のある勇者といふのは、或人格の、いはゞ其皮相の一面たるに過ぎないのであつて、其心の内面には、更に幾多の複雑な情緒や性癖が相纏絡して伏在してゐる筈である。古名優の山中平九郎は、「敵役は白の少きがよし、不斷胸にて悪企を思案してゐる心なり」と云ひ、同じく古名優の市川宗三郎は、「敵役は随分丁寧にする

ほど却つて憎くてよし、をかしみはなきがよし」と言つたといふが、逆もこれからの劇は此一式流では間に合はない。私が高田實を喜ばなかつたのは、やはり一種の一式流であつたからである。六十歳以後(明治三十年後)の九代目がまた同じく其氣味であつたといつて好い。が、これは俳優ばかりの罪ではない。随分新作に屬する脚本にも、性格描寫が大づかみで、人物に前後矛盾の行動を平氣でさせてあるのが少くないから、俳優連が、其場々々の氣受を主にして、甚しい矛盾をも柄と同じ扮装とで暈して済ましておくのも不思議はない。けれども、斷つておくが、性格の一貫といふとは、必ずしも何時も全く同じ口吻で物を言ひ、同じ舉動をするといふことではない。通例は決して嘘を吐かぬ正直者も、利害關係の密度次第で、随分嘘を吐く。況んや生死相半の場合には、随分大きな嘘をも吐く。實生活に於て、その理を忘れる者が多いと同じに、舞臺の人生に於ける正直者をも古歌舞伎の赤面式に、單純にばかり寫すのを性格の一致と思つてゐる者があるが、それは間違ひである。もとより舞臺効果からいふと、性格描寫は單純な程好い。それは誰にも理解されるからである。が、人生の批判又は解釋としての劇は、さういふ單純な性格を主としたものからは得られない。

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

### 三 解剖にもとづく科介の差別

哀別離苦、病苦、手負、斷末魔、狂亂、驚愕、狼狽、嫉妬、恐怖、羞恥、憤怒等の表情、科介は、優技としては最も大切な部類に屬するものであらうが、いふまでもなく、それらは總て各種の性格から發露するものである以上、各性格によつて、又同じ性格でも其境遇によつて随分著しい相違があるものと思はねばなるまい。例へば、淨瑠璃や古歌舞伎では、哀別離苦の場は、大抵文字通りに、大いに哀しませ、大いに苦しませたものである。語る太夫が床を震つて叫き立て

て泣けば、偶人はまた手足が裂れる程に七轉八倒して悶え悲しむ。齋藤太郎左衛門も泣く、辨慶も泣く、松王も「源藏殿御免下され」といつて、大泣きに泣く。これが舊劇の一式、流である。人情に變りはないといふのである。明治になつて、聊か此リコードを破つたのが九代目である。或意味に於て武士道の復古とも解し得られる維新當時の豪傑的顧客のサゼッションなどもあつたからであらうが、彼れは「英雄涙無きにあらず、離別の間に灑がす」式の應用を試みて、一時哀別離苦の演出を新たにしたので、大好評であつた。ともかくも、性格解釋上の一進歩であつたと言へる。成程、これは東洋ばかりではない、苟も武士的精神の全盛時代には、歐羅巴に於ていも、やつぱり「英雄涙なきにあらず」は、理想とせられた。それはスコットの小説などを見ても、沙翁の史劇などを見ても分る。けれども、これは飽迄も理想である以上、與へられた性格次第で、又舊劇に逆戻りして、武士の涙を表現する必要のあることをも思はねばならぬ。九代目式をいつまでも奉ずるわけにはいかぬ。

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

も、氣が附かず、女も不意の失火なぞには、意外の大力を現すやうなもので、瀕死の重病人も、場合によつては、全く病苦を忘れるともある。假に『孤城の落月』の片桐且元を例に取らう。重患の病體を早駕籠で乗切つて、茶臼山へ着いたのだから、松島屋が演じた様に、顔に怖しい衰へと重い病苦の見えるのは面白い。けれども、彼れのあの時の心は、病苦なぞは殆ど全く忘れ切つてゐる程に緊張してゐるのである。少くとも駕籠から出て、家康の前へ進む段となつては、顔面表情にも、四肢の運動にも、決死の精神から醸し出された一種の元氣が見えてゐねば嘘である。いざと言はゞ家康と差違へようといふ意氣が隠然としてゐねばならぬ。行き方は違ふが、松王に對する源藏といふ緊張味がなくてはならぬ。随つて家康の周圍にも此感應がなければならぬのだが、未だ曾て此場が然ういふ風に演出されたことがない。さうして且元の緊張味は、無論、次の堀端の場まで持續されてゐるべきである。だから、砲聲を聞いて、覺えずすつくと立つて三四歩立派に歩むのである。「備藏が焼けた」と理解してから、はじめて尻居に倒れてがつくりとなるのである。然う演じた方が、舞臺効果からいつても、前後がかつきりと變つて得であらうと思ふ。が、此位の心理は、古昔の役者でも心得てゐたと

見えて、『耳塵集』を見ると、金子六左衛門が曰くに、「手負ひとて刀を杖に突き息つきせはしく、苦しけにするばかりにてはあるまじ。敵いまだ近所にゐると思はゞ、随分氣を張り、四方に眼を配り、しかも深手と見えても、苦しめぬ身振。又、敵逃歸りたると思はゞ、はじめて手疵苦になる體。又、味方駈付け、看病せば、口には強きことを言ひながら、おのづから氣ゆるまり、弱りたる體。又、手負の間、刀を突くとも、小足に歩き、たびく刀を杖に突くは見えあしし。刀を杖に突かば、二足も三足も歩き、又刀を足元より二三尺先へ突きて、それも刀に二足も三足も先へ歩き越し、又右の如く刀を二三尺ほど先へ突立つるがよし。云々。」松島屋の且元は、病苦と瀕死とを表すに七分以上の工夫を凝らし、猷身の苦忠といふ點には、却つて三分の用意のみを費してゐたやうに見えた。これは松島屋ばかりではない。舊派、新派すべてに見る例である。新劇に得意の左團次さへ、本郷座で此役を演じた時、肺病患者といふ點に重きを置いたらしく、頻りに咳をするのに骨を折つてゐた。

#### 四 扮装、殊に化粧法

それからそれ

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

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

私は嘗て初代豊國を論じて、役者の似顔を美化し、壯化して畫いたのが彼れの一創意だと言つたが、それは文化、文政度の歌舞伎の本質から割出しての評であつた。ちやうどそれと同じに、舊劇の本領からいへば、目は成るべく大きく見えるやう、眉は成る可く立派に、口は成る

べく大きくと工夫するのが當然である。鳥居流や勝川流の役者繪でも分る通り、天明、寛政あたりの立役は殆ど皆一樣に怖しく大きく口尻を「へ」の字に引いてゐる。けれども、まだあの頃までは女形は、成るべく優しく、成るべく自然にと努めたものらしく、殆ど皆一樣に春信まがひに畫かれてゐて、寫樂のカリケチュア式の筆に上つたそれさへも、目は總て尋常に見えて居る。下睨に紅を刺すといふ壯化式は杜若<sup>おほだいら</sup>あたりからでは無いか知らん。いづれにしても、あの式はもう將來のものではあるまい。帝劇の女優までが——舊劇を演ずる所からの習慣でもあらうが——新式の作にも舊化粧法を適用するのは勘違ひである。彼等は、殊に、相競つて、只もう綺麗に〜と顔を拵へ、役柄にかまはず美化を主とするのは心得ちがひである。が、女優の情として、これはまだしもだと言へるが、男性の顔の拵へが、今尙美化本位、壯化本位を脱し切らないのは困り物である。

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



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

### 五 光線、道具、背景

自然の外光と蠟燭の明りとで其爛熟期までをも閱歴して發達した我歌舞伎劇は、嚴密にいふと、何百燭光の電燈とは兩立すべからざるものである。屢論じた通り、帝劇の舊劇を第一として、すべて今の舊劇は悉く外戚腹である上に、雜種であり、不具者である。帝劇のを、氣の毒ながら、其第一位に置くのは、花道が其用をなさないからである。花道は、主として壯化用に設けられたものであるといつて好いもので、昔は、花道から更に派生した「名宣り臺」なるものが、今の平土間の中央近くにあつて、評判の長つらねなどは、其役者がわざ／＼其榭形（一間四方）の所まで、特に花道からのさばり突出て、沙翁劇の所謂怒號式に名宣を上げたものであつた。すなはち花道は概して各優人の初めての出端を壯にする爲の一要具であるのである。あの揚幕のチ、ラリは、明治十五年ごろまでは、どんなに見物の胸を躍らしたらう！ 夜

に入つて、あの花道にすらり幾十本の蠟燭が白木の燭臺に點し陳ねられた明治初年の光景は、今の電氣式劇場では想像し得られない一種の趣致であつた。ところが、今の花道は、或は餘りに明るすぎ、或は帝劇のやうに餘りに薄暗過ぎる。後者は最も悪い。舊劇の本領の美化、壯化の反對となる醜化作用を起すからである。私は、帝劇の當事者に向つて、切に何等かの工夫で、出端の役者の顔にあんな厭な陰影や隈や凹凸を現せしめないやうにして下さいと頼まざるを得ない。

つまり、舊劇に取つては、いろ／＼の關係上、電氣の光線は妙でない。併し、この事は、いづれ「女形論」で、特に言ふ序もあるし、當面の新劇問題とは別だから、今は只これだけに止める。新作意の劇に取つても、それが光線の利用を目的に書かれたものでない以上、私は、少くとも電氣の用法の現在の如く拙劣で續く限りは、多く用ふるよりも寧ろ少く用ひん事を望む。けれどもこれらの點は、作意々々で、すべて演出上の誂へが違はざるを得ないわけだから、道具、背景の註文と同じに、豫め概論するのは無理かも知れんから、今は姑く預りにしておく。

## 六 白まはし

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

よつては、随分新しい樂律を欲しいともいふであらう。が、在來のまゝの舊劇式のメリハリは作意に適用し得られる筈もない。何故なら、適用するくらゐなら、むしろ舊作意で作をした方が好いことになるからである。

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

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

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

どうかすると、只七五調を引脱し(ひきだ)さへすれば、新しい白まはしになると、例の江戸前の機敏な工夫で間に合せようとする者がある。さうしてそれを舊式の劇にさへ――九代目の先蹤

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

それからそれ

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

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

### 七 表情、科介

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

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

それからそれ

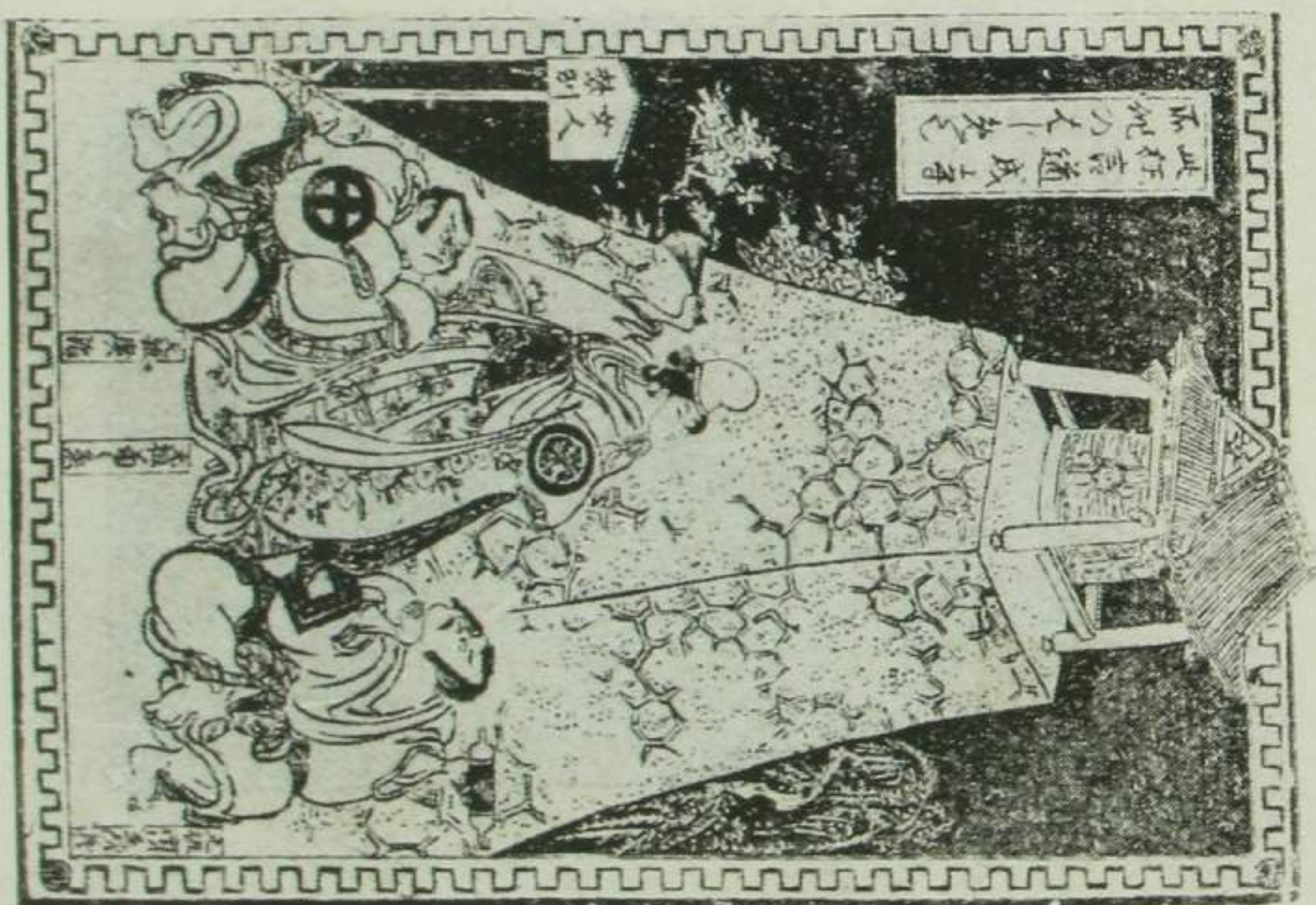
ら、最も傑作といふ世評を受けた序幕の成駒屋とても——あれは舊式に書いた劇たるに拘らず——既に活歴主義の洗禮を受けて来た成駒屋としては、もう一息といふ仕草があつた。例へば「ほんにきつい天眼通、ても頼もしい……」と言つて薙刀をトンと突き「不埒者めが……」と大きく叱るのは、臺帳其物が本来さういふ風に誂へてゐるのだから文句はないやうなもの、そこに工夫の餘地が無い事はない。例へば、「ほんにきつい」から「ても頼もしい」までをもう少し軽く皮肉に言つて、さうしてトンと突くのを廢して、只其儘薙刀を引いて右手に提けて「不埒者めが……」と短く、併しながら手強く言つて怒氣を含んで上壇の間へ上るトタんに、薙刀を投捨てた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

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

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

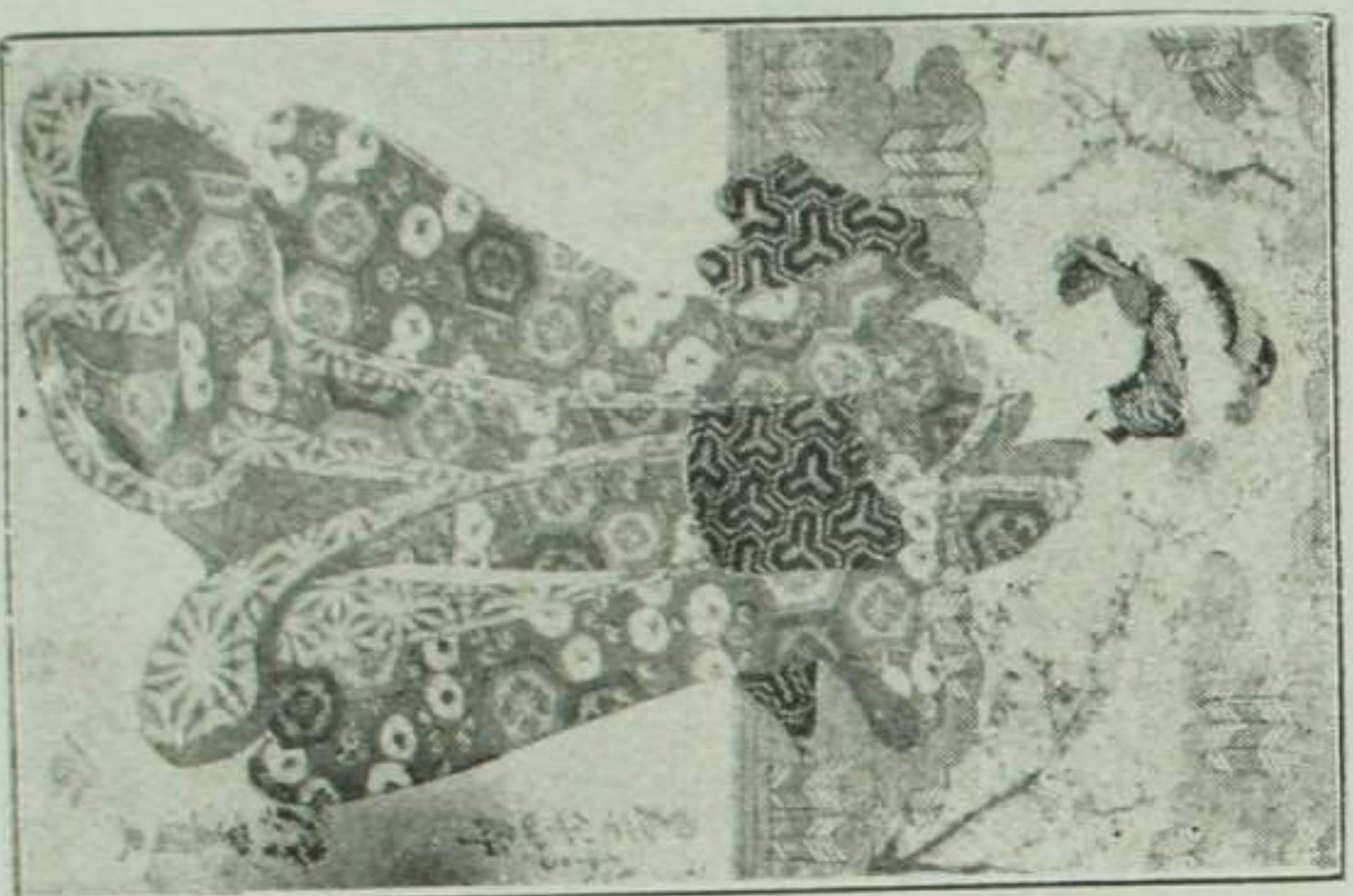
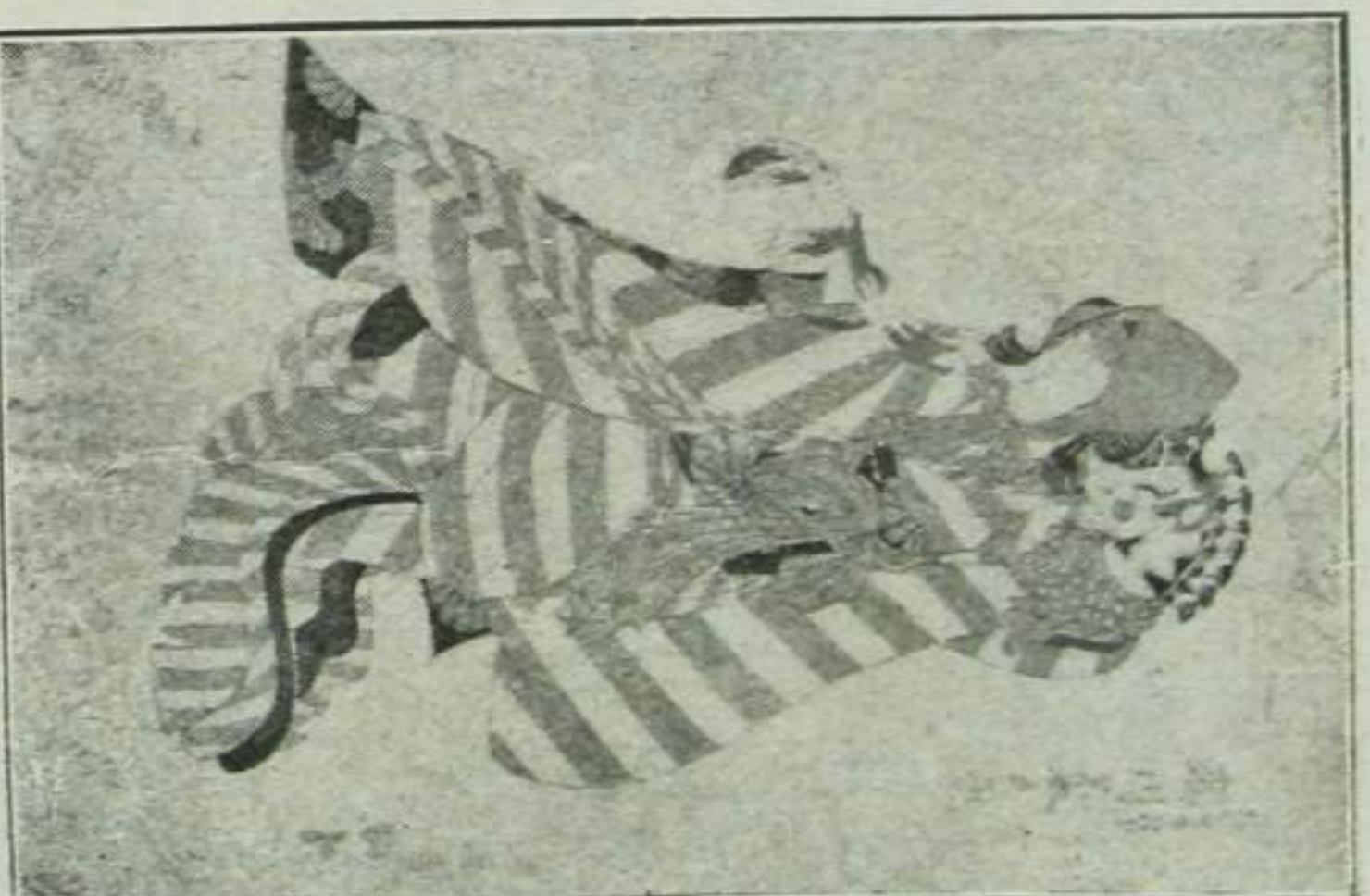


左は三代目仙太郎之丞 (細繪錦繪)  
右は初代菊之丞 (歌舞伎年代記)





右は四代目菊之丞(猿屋路考)一錦繪  
左は二代目田之助一錦繪



右は五代目半四郎の三十歳頃(錦繪)  
左は同人の三十五六歳頃





五代目 瀬川菊之丞



岩井三乘郎 (六代目半四郎)



三代目 田之助



八代目 岩井半四郎





中村福助 (今歌右衛門)



三日月助之

## むかしの若女がた

### 梅蘭芳の評判

支那の若女がたの梅蘭芳が、日本の大劇場で劇を演じてそれが非常な大當りであつたといふ事は、いろいろの意味で、大正八年度に於ける我劇界の注意すべき出来事の一つであつた。とりわけ、新代の観賞家を以て自任する若い文學者や藝術家の間には、彼れを歓迎する聲が高かつた。或人々は彼れを天降つた伎藝天のやうに有りがたがつて、隨喜渴仰した。

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

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

けれどもである。

けれども他の隨喜者の心持にも、或程度までは同感が出る。

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

のは、今日國劇の大刷新をしようといふには、其方針は、先づ三つぐらゐるしかないからである。

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

### 燈臺下くらし

けれども梅の隨喜者を例の外國崇拜と罵つた輕侮者連の惡口にも、若干の眞理がある。今こそは、二百もう何十歳とまで老込んでしまつたから、顔も姿も藝も、とんと干乾びたものになつてしまつたが、彼の元祿以前、明曆、萬治の昔、我歌舞伎がその若盛りを誇つてゐた時分には、梅蘭芳程度のすがれの花形は言ふに及ばず、彼れ以上の、又彼れよりもすつと若い美少年役者が、實際、簾で以て掃き立てられるほどにあつたものだ。さうして其技藝の本來性も似

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

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

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

### 元祿以前の名譽の若女がた

お國、山三の男女混淆の歌舞劇で始まつた我が國劇は、廣く女かぶきの興隆を促したと同時に種々の風紀上の弊を生じて、寛永六年（西歷一六二九年）に、一時禁止の厄に遭つた。と、女子に紛ふ美少年を役者に仕立て、組織した同じく歌舞本位の若衆かぶきが代つて興つた。歌舞本位といつても我國のは舞踊が役者の仕事で、歌唱は地方チカタの仕事であつたことは言ふま。

でもない。

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

下に少しく當時の記録によつて名譽の若女がたを紹介しよう。

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

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

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

「むかし右近源左衛門といふ役者京都より下り、三味線弾き一人、地謡一人にて、右の源左衛門の藝をする時、今の假髪などいふ物はなく、鬱金のふくさ物に細き絲を附けて、額に冠り、其ふくさ物を月代へ打冠るにより此ふくさにて月代を隠す、面體綺麗の若衆なれば、女の如く見ゆる、諸藝としては「海道下り」、「山崎下り」などいふ道行を地謡ひ謡ふ、それを小舞に舞ひ、又は業平吾妻下りの節餅を買

ひたまふ處を獨り狂言に舞ふ、これを諸人面白がり見物する、云云。」

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

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

尙、種彦は、其『還魂紙料』で右近と時を同うした京都の夷屋吉郎兵衛を女がたの上手として挙げ、『都風俗鑑』延寶九年版を引いて「むかし夷屋吉郎兵衛、右近源左が女がたとて流行せし折には、手拭にひとしき絹ぎれを冠りて、女がたとこそ言ひしに、今は何者が仕出しけん、銅をもて冑をこしらへ、それに髪を植ゑて、かつらと名付けてかぶり、舞ひ奏でければ、云々と

いつてゐる。此頃のかつらといふのは例の『古今役者物語』の挿繪中に見えてゐるのがそれだとすると、それがまた多少彼の梅が用ひるものに似てゐるから面白い。

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

の「好々！」に似てゐるのも面白い。

『還魂紙料』は、更に西鶴の『大鑑』を引いて、斯んなことを言つてゐる。

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

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

蓋し若衆役者連は、舞踊が本領であつたとはいへ、唄も時には歌つたと見える。種彦は其『足薪翁記』に『古郷歸江戸咄』を引いて、天人の影向か菩薩の來降かとも美少年役者の加川右近が、髪を氣高く結び、薄化粧して、小袖の衣紋もじんじやうに着こなし、迦陵賓のやうな聲を揚げて、小唄を歌ひつゝ、橋が、りから練りいで、見物一同を恍惚たらしめたことを書き傳

へてゐる。序に、参考のために、「高安通ひ」の唱歌の全章を掲げておく。

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

風吹かばおきつ白浪たつた山

夜半にや君がひとりゆくらん

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

それからそれ

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

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

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

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

### 元祿の若女がた

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



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

澤之丞(はじめの名は左馬之丞)の事は、『日本演劇史』にもくはしく見えてをり、『足薪翁記』も、例の念入に、博引旁證してゐる。鎗踊りで名高い水木辰之助の『あやめ草』で知られた芳澤あやめに關しても、『日本演劇史』の所載に其要は盡きてゐるから、こゝには管々しいことはいふまい。只、種々の點に於て、彼等の所演が梅蘭芳らのそれに類似した程度のものであつたらしいのを暗示するために『姿記評林』所載の辱之助が七變化の圖だけをこゝに掲げる。が、『あやめ草』の語る所は坂田藤十郎に關する逸話や名優荒木與次兵衛に私淑した澤之丞の『嫁鑑』の手負に於ける寫實味なぞから推測すると、もう當時の歌舞伎は少くとも、其地藝方面に於ては、今の支那劇よりは以上のものであつたらしい。

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

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

な藝風を醸し成した所以である。

歌舞伎の整頓時代は、前に言つた如く、享保に入つてからであるが、其全盛期は、天明、寛政其爛熟期は、文化、文政、天保といふところ。で、若女がたの眞の姿、眞の味、眞の力は、多分此間に於てのみ見られ得たであらう。特に、若女がたといふ。なぜならば、普通の女がたとしての姿、味、力は明治に死んだ秀調などにも多少は見出され得たといへるからである。若し一二の例外を挙げるとすると、それは明治以前の田之助、兼三時代の半四郎などの若女がた振であつたらう。

瀬川菊之丞(路考)は、享保の整頓期から天保の爛熟期までに互つた若女がたとしての名譽をほしいままにしてゐる。前後五代共に名優であつたからである。初代は寛延二年に五十七歳で死んだが、「石橋」も「娘道成寺」も此初代から始まつたのである。紋は代々結綿である。二代目は所謂王子路考で、關東も王子村の農家の生れで、初代の養子で、安永二年に三十六歳で死んだ。三代は二代の養子で、文化五年に六十一で死んだ有名な仙女路考で、「大太夫」と崇めさせ、「濱々」と喝采させた名優である。四代は三代の養子で芝居茶屋の猿屋の伴、文

化九年に三十一で死んだ。菊之助から路之助、路考とも菊之丞とも名宣つてゐた。五代目は四代の養子で、はじめは多門、文化十二年十一月に五代目を相續した時はやつと十四歳であり、同十四年八月に、片岡仁左衛門の熊谷に相模を勤めて、十六歳で立お山といふ破的な名譽例を開いた。『田舎源氏』の光氏の顔は此菊之丞が二十歳以後の似顔なのである。天保三年正月、三十一歳で死んだ。彼れは最後の路考であつた。俗に多門路考といふ。

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

### 寛政以後

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

享和以後、文化、天保に互つて盛名のおつたのは五世岩井半四郎である。天明八年に初舞

臺を蹈んで糸三郎の名で娘がたを勤めた青年期から、二十九歳で文化元年に半四郎を継ぎ、七十二歳で死んだ弘化四年まで、受け唇の目千兩で鳴らしたものであつた。其長男の糸三郎は文化十四年に十九歳で名題になつて、天保三年に六代目半四郎になり、同七年に三十八歳で死んだ。七代目は其實弟で、初めは紫若、七代目になつたのは弘化元年、死んだのは其翌年、齡は四十二であつた。此二人は、同時に娘がたとして評判高く、親子三人で舞臺に花を飾つた。五代目と時を同じうした若女がたの美しいのは、前に擧げた路之助路考の外では、文化十四年に三十三歳で死んだ二代目田之助(三代澤村宗十郎の二男)がある。『朝顔日記』の女主人役で名譽を博した若女形である。又六代、七代の半四郎と同時代には前に擧げた多門路考がある。

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

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

さういふ關係上、文化以後の若女がたの研究は、劇には勿論、文學にも風俗にも、關係のあるとて、一の面白い調査事項であるのだが、話が長くなつたから、今は此位で切上げておく。序でに曰ふ、天保以後では何といつても、八代目の半四郎(七代目の男)と三代目の田之助とが美しい娘がたの翹楚であつた。前者は初めは糸三郎、三十五歳で文久三年に紫若になり、明治五年に半四郎を継ぎ、同十五年に五十四歳で死んだ。後者は三代目助高屋の二男で、明治十一年、三十四歳で死んだのを今尙記憶してゐる人も多からう。多門路考に同じく、早熟で、安政六年に十五歳で三代目田之助になり、十六歳で立お山になつた逸才であつた。

(大正八年十一月)

## 女形の前送と歌舞伎の前送

行く／＼女形はどうなるか？ つひには女形は失くなつてしまふであらうか？

女形の役を悉く女優に代らせる時代が来るであらうか？

それは何時来るか？ 遠からぬ未來に来るであらうか？

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

らうか？

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

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

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

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

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

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

を感じさせる。

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

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

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

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

按ふに、此趨勢は、舊劇の各興行者が、一は舊脚本が時勢に副はなくなつたので、一は適當な座附作者を有せないために、おひく其出し物に困窮し、餘儀なく局外作者の書いた新脚本を次第に多く上演するに至ることによつて助長されるであらう。局外者の新脚本は、たとひそれが特に舊派のために書かれたものであつても、作者が新時代の兒である以上、其都度何等かの新意か新味かを提供して、之を演ずる俳優に新工夫を要求せずにはおくまい、さうしてさういふ經驗をたびくするうちに、さらぬだに新氣運に目ざめかけてゐた若い俳優連の頭は、自然と舊い脚本の演出に對しても、在來の型通りや解釋通りでは、何となく自ら欺いてゐるかのやうに感じて、ますます不安と不満との募るのを覺えるであらう。寫實味の勝つた舊脚本、例へば、南北、如臯、治助、默阿彌等の作が次第に新解釋を加へられつ、演出されるのは言ふまでもなく、夢幻劇を本體とする丸本物の演出とても、おひくには著しく面目を改めるであら

う。將來の「寺子屋」、「先陣館」、「先代萩」、「熊谷陣屋」、「野崎」、「毛谷村」、「妹脊山」、「太十」、「十種香」、「輝虎配膳」、「屹又」、「菊畑」、「三代記」等は、歌右衛門の「酒屋」のお園や梅幸の「鰻谷」のおつまや、菊五郎、吉右衛門の「寺子屋」などが暗示を與へてゐるやうに、おそらく年を重ねると共に、だんくくと眞實味を加へ、自然味を加へ、動作、表情、扮装、其他の誇張を削り、激越を減じ、濃厚を去り、官能に訴へるよりも心緒に訴へるのを主とするやうになるであらう。要するに、さういふ趨勢の争ひがたいことも、さうしてそれがまた概して新時代の嗜好に投合しさうだといふことも、ほゞ推斷し得られるのである。が、それは、いよく何時頃からの事であらう？ これは「時」といふ問題である。又、それは歌舞伎の向上の縁となるであらうか、或ひは衰殘の端となるであらうか？ これは「藝」といふ問題である。「時」の遲速は、一寸豫言することが出来にくい。

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

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

では、「藝」としては如何か？

これに就いては、一應過去の類例を振返つて見る必要がある。

## 二

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

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

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

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

といふのは、所謂歌舞伎の完成期(全盛期)は、其實、其第二回の回轉期でもあつて、作者には並木五瓶だの、初代櫻田治助だのが輩出し、俳優にも中村仲藏のやうな大膽な新意匠家が出る

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



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

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

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

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

## 三

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

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

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

左團次が新式劇の一塵の成功者であり、今尚舊式劇の未成功者であるとは世間周知の事實だから、これは説明を省く。次に、幸四郎はこれは最近の新歌舞伎研究會の成功が證據立てた如く、左團次とは異つて、或種の舊式劇には立派に成功し得ると同時に全くの新式劇にも多くの囑望を持たれ得る俳優であり、且つ其容貌、修養の上よりいへば、随分天明、寛政式の舊劇にも合格し得られさうな役者である。が、それにも拘らず、純粹な歌舞伎式の演出に成功するには、丈は餘り多く活歴劇成功遂名以後の九代目團十郎の感化に薰染し過ぎてゐる。其白まはしにも、其科介表情にも、英雄木位、豪傑木位、洒脫豪放木位となつてしまつてからの九代目趣味が沁み込み過ぎてゐる。で、時に「助六」や「勸進帳」のやうな現代無二といつてよいやうな傑れた當り藝が無いでもないが、それさへ舊演出法の標準から言つたら、少くとも其遊戯

氣分の薄れてゐる點、悠然趣味の不足な點等に於て、あぶなく舊演出を裏切りさうに思はれるものを見出しかねない虞れがあるから、まして其他に於てはである。丈は、左團次丈と同じに、全く別途へ踏み出さない以上、自己の本領を自分も知らず、他人にも知らせないで了る役者であるらしい。私は新歌舞伎の研究は爰に自覺を得ての運動であらうと信じて、丈の爲に喜ぶ。菊五郎、吉右衛門、勘彌、宗之助、猿之助らの諸優に至つては、自分達も舊劇に對しておの／＼多少の自信を有し、其歎美者らもそれぞれに彼等の舊劇の主腦俳優としての前途を祝福しつゝ、あるでもあらうが、私は、種々の關係上から見、彼等もまた別種の歌舞伎劇へ踏み出さねばならぬ役者であると思ふ。それは、時代精神が彼等に及ぼす感化からばかりではない。餘りい。彼等の藝術觀や人性觀が彼等をして舊式の演出に安んぜしめないばかりでない。餘りに恰憫に、餘りに機敏に、餘りに神經質的に生れ附きもし教育されもして來た彼等の性格と其恰憫な性格を到底包み隠すことの出來ぬ現代的な彼等の容貌とが、彼等の器用な演出をさへも裏切つてしまふからである。例へば、吉右衛門の如き、丈は舊式の演出にも、屢々大きな成功を收めてゐる。で、丈の藝を役者錦繪に譬へて見る。構圖も旨い。筆力もある。肖像

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

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

だが、勘彌は？ 成程、丈は、其長過ぎるくらゐの願振の好きといひ、目附といひ、すんなり

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

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

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

要するに、以上俳優連は、いづれも皆早晚歌舞伎を改革することに與つて力あるべき手合である。而も其改革は、明治末までに行はれたやうな部分的又は外面的のものではなく、根本的、素質的のものであるらしい。形式美、空想美、官能美、虚構美を本領としてゐた歌舞伎を自然味、眞實味、個性味、人間味のものとしなければ止まぬらしい。在來のは、要するに變形程度であつたのが、將來のは恐らく變質であるらしい。すなはち將來の歌舞伎からは、正遊戯氣分の加きは、悉く蕩盡されるであらう。筋立の不合理や散漫や野卑や淺俗や扮装及び科介表情其他の怪奇や誇張や不自然もまた除き去られるであらう。換言すれば、すべて在來の官能本位の興味が、著しく其あくどさを減殺され、和けられると同時に、他の理智的(心理的

又は哲理的)の興味が、前例のない程度にまで深刻にも精緻に成行くであらう。さうして其間に、在來のとは全く其由來を異にした一種の新しい劇の魅力が醸し成されるであらう。

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

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

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

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

## 四

以上のやうに變質した歌舞伎は進化であるか？ 退化であるか？

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

前にもいつた通り、歌舞伎は本來が虚構美、官能美、形式美、空想美を本領とした劇である。内容の空疎な諸作をも其誇張的な扮装や非寫實的の舞臺装置や技工本位の演出法やで、巧に糊塗し粉飾して、ともかくも何百年來觀者を魅惑し得た劇である。次第に進化の年を重ね

て、理窟味や寫真味が加つて來たとはいへ、少くとも明治二三十年頃までは、舞臺構造が悉く私の所謂親炙式であつたから、純粹な意味での寫實的演出は勿論不可能であつたと同時に、夢式と現式との間が薄ぼんやりとしてゐた處に却つて種々の部分的な淡い寫實化ぐらゐるは幾らも容れ得て餘りあつたのだが、將來のは其色彩が餘りに寫生的に且つ油畫式に強烈なだけに、其結果が果してどんなものであらうか？ 勿論、一概に歌舞伎とはいふもの、舊臺帳を演ずる場合とこれから書下される新脚本を演ずる場合とは別である。今は後者は問題外である。

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

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

前段に於て、私は、歌舞伎の將來の變質を豫想して、其自然化、寫實化、嚴肅化、理智化、心理化の已むべからざるを説いた。化粧も仕草も思入れも、それにつれて、段々澁くもなり、淡くもなり、床の淨りりまでが、ずつと其誇張の度を減少して、女優らの演出と調和を保ち得るものともなるだらうといふ意味の事を言つた。たまく、此改修に與らぬ古脚本もあるであら

うが、それらは、今の元祿狂言並に、單に記念品、骨董品として、只稀にのみ上演されるでもあらうと言つた。さうして實は、今も尙然う思つてゐる。けれども然うなつた曉の舊歌舞伎は果して觀るに足るものであらうか？官能美、形式美、空想美を本領とした内容空疎の歌舞伎から、誇張を削り、夢幻を去り、遊びを奪ひ、虚構を除いた結果はどんなものであらう？九代目程度の理窟化や寫實化さへも折々見物に蠟を嘗めさせゴムを嚙ませた。九代目のあの巨眼長面、あの素養、あの音吐、あの工夫を以てして尙さうであつた。幸四郎の舊劇に於ける失敗は、一は師匠の此立場の模倣に原因してゐると言つてもよい。綜合藝術はあらゆる要素、あらゆる方面の調和を要する。天明度に銀頭に、襦袢姿の椎の木、権太が青額に旅合羽の道中師と變つた時にさへ、恐らく其白廻しから其仕草、表情までが著しく改められたに相違ないとすると、未來の松王や源太や五右衛門やは其科白をいよく澁くすると同時に、早晚其大百日を五十日程度に刈り込む事の必要を感すべく、まして、熊谷や鱈七などは、既に半以上拭ひ去つた隈をも面の赤味をも更に減切りと減少すべく、中にも後者の如きは、其長袴をも廢すべく餘儀なくされるであらう。明治中頃以前にさへ所作中の山姥が裾を引くのをやめた程

だから、お三輪も、顔世も、時姫も、おひくゝ其裾を玉箒扱ひにすることを憚るやうになるであらう。斯うして段々度を加へつゝ、形式美や官能美が淡化されて行く其理合はせが、そもゝゝどういふ心理的新解釋の填充によつて附くであらうか？ 本來が概念式で、輪廓ばかりである以上、作意に多少の修正を加へない限りは、どう云ふ新解釋の加へやうもないと思ふが、どんなものであらう？ 而も虚構で固めた丸本物などに、合理的の新作意を加へるのは、つまり、其全部を改作するのと同じにもなるだらうから、それは最早新作であつて、舊作ではない。内容のないものに、強ひて持味を填充して、作意以上の感興を興へようとするのは、やがて種々の破綻や不調和を醸し成す原因ではなからうか？ 木に竹を接ぎ、圓い穴へ四角な箱を容れようとする無理ではないか？ 明治中頃までの進化が歌舞伎としては極度絶頂ではなからうか？ いや、活歴劇が起つたのは、又それ以來、純な歌舞伎としての舊劇が衰へたのは、既にそれが最後の頽廢期であつた證據で、この以上の理窟化、嚴肅化、寫實化は歌舞伎を絶命せしめるものではなからうか？

改めて断るが、私は、特に古歌舞伎其物に對してどういふ愛着をも持つて居ない。又、藝術

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

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



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

舊きに適しないで新しきに適するものは、競つて新しきに向ふがよい。舊きに尙適するものは、力めて専らに舊きを守れ。新しきに向はんとする者は、主として新作に力を奮へ。さうして私は、此舊きを守る爲の必要件として、女形の養成及び其優待といふことを提議しようと思ふのであるが、さうしてそれが取りも直さず女形の前途論でもあり、歌舞伎の前途論の結末でもあるのだが、私自身も大分の長談義で少々草臥れても來たし、讀者諸君は尙更であらうから、今回は先づこれで一段落にしておく。

(大正八年十二月)

## 女形優待論

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

「東洋では、もう何百年といふ間、演劇は特に男性にのみ適するといふとを理解してゐた。彼方の俳優は然ういふ教課を十二分に學得して、甘んじて軀をも人柄をも假面や衣裳の底に隠してしまつた方が、演藝上有利だと心得てゐた。彼れは、彼の常に、創造者の姿を見せんのを例とする自然の足跡を辿りつゝあつた。今や、日本では、何もかも變りつゝある。さうして其變化の多くは必要でもあり、結構でもある。古風な日本船で西洋強國と戦争をしようとしたら、それは馬鹿らしいことだらう。兩手で握る日本刀でマキ

シム砲に立向つたら、それは阿呆らしいことだらう。日常生活なども、今は大分變つた、さうして變つて善くなつた。」

「それらは皆改善であつたといへる。けれども彼等の藝術までが、古來非常に有効に使用され來つてゐる方法や資料を變へることによつて改善されると思つたら、大間違である。貞奴は日本の舞臺に上つた初めての女優である。笑止な改革を試みたものだ。」

彼女は近代劇研究のために歐羅巴へやつて來た。特にパリーのオペラ劇場を研究して、あつた劇しよるを日本に輸入して、以て日本劇術の向上に資さうといふ考案であるらしい。「考へるまでもなく、彼女は、其國及び其國の劇に對して、とんでもない害を加へつゝあのだ。何故ならば、およそ藝術は、彼の子供が「自然」から學ぶやうにして、一國民が學び得た其原始的方法以上の新創造法を決して發見し得るものでないからである。歐洲劇場の衰頹は舞臺へ女を導き入れるやうになつたことに起因してゐる、と或人々は主張する。日本へも同じ弊害が招來されさうだ。貞奴は單に女の役々に女を用ひようとするばかりでなく、他の種々の西洋慣例をも其新舞臺へ導き入れようとしてゐるといふこ

とだから。

以上は、例の新劇術論者——英の名女優エレン・テリーの息子の——ゴルツン・クレーグが、一昔も前に、(また我劇をよく観たこともなくして)言つたことだが、其後引續いて盛んに西洋劇の模倣に力めて、ともかくも女優らしいもの、養成と輩出とを経験した今日の我劇を彼れに觀せたなら、さうして同時に能樂や古歌舞伎の真相を理解せしめたなら、彼れは果して何といふであらう？ 此評語を撤回するか？ 或は更に繰返すか？

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

次第に、背景や扮装の寫實を要求し、脚色の合理を要求し、科や白や表情の自然を要求し、随つて女形よりも女優を要求しようとしてゐる我現在の歌舞伎を觀せたら、彼れは果して何といふだらう？ 斷つておろが、私はクレーグとは、種々の點に於て、意見を異にしてゐる。勿

論、彼れの感服者でなく、賛成者でもない。彼れは劇術の根本的刷新といふことに熱衷する結果、先づ何よりも彼れの工夫に係る新演出様式の厲行に重きを置く。彼れは、種々の制限や約束の附帶する舊加工舞臺よりも自然な、赤裸々のやうな舞臺を好む。種々の自儘な注文や異議を持出しがちな活きた俳優よりも、演出者の心の儘になる死物の偶人や假面を好む。生中の白なんかのある劇よりも、全く無言のバントマイムや踊を好む。つまり、彼れは、普通謂ふ舞臺監督のなすが如く、各俳優の役を生かしたり、各脚本の主旨を徹底させたりするよりも、新演出式、其物を十二分に發揮して、劇全體を新演出者其人の一の創作とすることに全力を傾注しようとするのである。彼れに取つては、俳優も脚本も只の材料たるに過ぎない。だから、彼れは屢、古名作の新演出案を發表してゐるけれども、それは決してそれら古名作其物を演じ活かさうが爲にしてゐるのだとは言へない。むしろ、さし當り、恰好の臺帳が手許にないから、一寸間に合せて、新演出様式の見本用に使つて見たまでといふ氣味である。例へば、彼れの演出案に係る沙翁劇などは、沙翁の作意とは全然懸け離れてしまつたものになつてゐる。

それからそれ

此邊なども、私とは、大分立場が違ふ。

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

### 今の歌舞伎は干魚

今の歌舞伎を昔のに比べて見ると、ちやうど生魚と干魚との差がある。

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

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

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

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

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

である。

どうして然う干乾びてしまつたのか？

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

てよい。

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

俳優に關する事とは何か？

舊歌舞伎に、若し藝術としての何等かの特長があつたとするならば、それは嘘から出た誠の藝術味とでもいふべきものであつたらう。遊戯本位の、非現實な、一種の夢幻劇として發達して來てゐた文化、文政以前の舊劇は、殆ど七分がた虚構づくめであつたといつてよい。脚色も嘘らしく、扮装も嘘らしく、舞臺装置も嘘らしかつた。けれども其間に、——即ち其非現實的である處に——到底寫實本位の劇なぞの間では見出しがたい一種の藝術味が存してゐる。

た。空想美とか、概念美とか、象徴美とか總稱すべき一種の面白味が存してゐた。ところが、彼の五瓶が出、南北が出た享和、文化以後となると、時尚の推移に連れて、一種の現實味が加はり始めた。前に言つた濃厚過ぎる濡れや殺しや凄味や道外味が其主要部分を占めてゐたのである。嘘を本體としてゐた我演劇が、假令皮相だけであらうとも、實らしい要素を加へて來て、近代に謂ふ劇らしいものになりかけたのは文化であり、其大爛熟期は文政から天保へ掛けてであつた。それから維新前後、明治中頃までの諸名優の技藝美は、此藝傳統が開かせた花であり、結んだ實であつた。随つて彼等の技藝美は、是等の虚實相半した、いづれかといふと、甚だ品のよくない、惡趣味だと言へば然うも言へる、濃厚過ぎる一種の人間味と相伴つてこそ初めて十分に發揮されるのである。脂肪ツこいのが彼等の特色であつたのである。

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

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

失つてしまつたが爲である。

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

### 女がたの榮枯

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

歌舞伎はお國の念佛踊に濫觴して、女かぶきといふ名稱の下に舞踊本位の一種の喜劇と

して形成されたものであつたのだが、それが漸く發展して舞踊と科白、所作と地藝とを等分の稍、今の劇らしいものと進化したのは、女かぶきに代つた若衆かぶきの最晩期、すなはちそれが禁止されて、若衆共は其縁の前髪を剃落して、野良かぶきと姿を變へた頃からであつた。それが彼の「女か」と見れば男の萬之助、ふたなりひらの是れも「面影」と詠まれた萬之助や千之丞や主膳や源左衛門や吉郎兵衛や山三郎や吉彌なぞが、所謂「女形」の祖先として、其全盛を誇つてゐた時代である。すなはち我國劇は、其成立の初めに於ては、全く「女形」本位の劇であつたのである。今尙女形を「太夫」と敬稱するのは、彼れを能の太夫並に一座のシテ役者と崇め立て、ゐた頃の遺習たるに外ならない。

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

たら、どうもかうも爲様がなかつたであらう。我國劇の最初の満開期<sup>エプロレッセンス</sup>たる元祿は、一面、やはり、女形の全盛期であつたことは明かである。

それから、歌舞伎の整頓期とも稱すべき享保年間も、又其次の、歌舞伎の全盛期ともいふべき天明、寛政、及び其爛熟期たる文化、文政、天保とても、嚴密に評すると、同じく好い若女形が續いても出、竝んでも出たからこそ歌舞伎が榮えもし、發達もし、面白くもあつたのだと言つて當然である。何となれば、若し此約百二十年間——享保初年より天保末年まで——の舞臺面から、前後五代の瀬川菊之丞を見失ひ、前後四代の岩井半四郎を見失ひ、佐野川萬菊をも山下金作をも三條勘太郎をも二世芳澤あやめをも瀬川菊次郎をも、或は彼の中村富士郎をも、或は彼の二代目田之助をも悉く見失つてしまつたとしたら、歌舞伎は、まるで、花をも紅葉をも失ってしまった野山の景色のやうに索然としたものであつたらう。名譽の若女形あつての劇で歌舞伎があつたことは明かである。

天保以後維新前後へ掛けては、いろ／＼の意味で、歌舞伎は其類、唐期に入つてゐた。けれども尙、永喜三津五郎(三代)の養子であつた阪東三三郎が有り、梅壽菊五郎(三代)が京都から拾つて來て養子として薫陶した梅幸が有り、菊次郎が有り、桑三郎(八代目半四郎)が有り、安政の末となつては、十六歳で立お山の三代目田之助なぞが活躍してゐたので、歌舞伎が其餘榮を續け得たばかりでなく、種々の記録や役者錦繪なぞが證據立てる如く、當時の舞臺面には、尙ゆたかな艶や懐しい匂ひや潤ひや賑みや柔かみや温かみが残つてゐた。主としてそれが、歌舞伎をして、や、低級ではあるが、又や、卑俗でもあり、濃厚<sup>あつく</sup>くもあつたが、一種の旨味のある藝術品たらしめてゐたのであつた。默阿彌も三世治助も三世如皐も、彼等がゐるなかつたら、腹案が寫生に傾けば傾くほど、作が現實に近づけば近づくほど、それを似つこらしく演ぜさせる見込が立ちかねて、止むを得ず、案を立て直したでもあらう。小團次や龜藏や八代目や高助や福助や竹三郎や權之助や羽左衛門も情の移る似合ひの情婦を求めかねたであらう。随つて、今尙多少歡迎されるあの名作の世話物類があれだけの成績を収めかねたであらう。或はあ、いふ作は世に出ないで終つたかも知れない。默阿彌の作中には、特に桑三郎の爲に書かれた作や、特に田之助の爲に書かれた作の夥しいので、然うも言へる。

ところが、明治に入つては、桑三郎の八代目半四郎も既う四十歳を越え、新車の門之助もお



なかくであり、而も其十一年以後には田之助も死ぬ、阪東三津五郎も死ぬ、門之助も死ぬ、半四郎も死ぬ、少くとも一代の人氣を一身に集めるといふやうな純粹な若女形といふものは、——後の中村福助(今の歌右衛門の前身)——を除いたら、只の一人もなかつた。言つてよい。明治以後の歌舞伎が干乾びはじめたのは、前に言つた如く、他にも種々の因縁が有ることはあるが、一つは、——むしろ主として——此若女形の凋落といふ事に原因してゐると評すべきである。満都の士女を狂はせしめた青年時代の福助とても、其人氣は兎も角も、其愛嬌とか、魅力とか、技藝とかいふ點からいふと、むかしの名譽の若女形の全盛期のそのやうではなかつたらしく想像される。變成女子としての不思議の魅力を有つた若女形は、三代目田之助を名残として長永に逝つてしまつたのであつた。さうして、それが兎も角も鮮魚であつた歌舞伎が干魚になつてしまつた所以である。

が、斯う俄に女形に凋落したのは、時勢が然らしめた、言はゞ、偶然の結果なのであるか？  
或は何等かの仔細があるのか？ 今尙随分若女形を専門としてゐる者があるではないか？  
彼等が何故振はないか？ 振はせる道はないか？ 少しく此自問に自答して見よう。

### 女形凋落の原因

凋落の原因は單純ではない。

先づ彼の承應元年の禁令によつて、若衆俳優らが其前髪を奪はれ、顛倒性慾の對手となるには殺風景過ぎた野良額となり、それがため、舞臺の女形がおひくゝ所謂色子ならぬ者の間からも出るやうになり、必ずしも容色本位でなくなつた事が、——勿論、これは地藝其物の發達のためには、寧ろ有利な事であつたのではあるが、——とにかく、變成女子の養成上には多少の打撃を與へたものだと言へる。と言ふのは、彼の若衆かぶき時代や野良かぶき時代には、所謂「大夫」の各自が擧つて變體性慾の目的物であつたから、彼等のすべてが龍陽であり、彌子瑕であり、ふた、業平の面影であつた。未丁年時代の梅蘭芳は、實際、箒で掃き立てられる程あつた。さうして彼等の中の、尙まだ幼稚な者、若しくは性來藝術家たるに適しない者、又は藝の未だ熟しない者等は、或は「蔭子」、或は「色子」、或は「舞臺子」と名附けられて、一種の青樓に抱へられて、不自然な賣色を業とし、時には所謂「默優」として、白なしの侍女役を勤めなぞして

ゐた。元祿七年に「蔭間」嚴禁の令が下つたまでは、江戸市内に此種の少年共が五百人以上も居たさうな。京都や大阪にも類似の習慣が有つたことは勿論である。さうして若衆役者は勿論、後の若女形の多くは、此仲間内から出るのが例であつた。元祖の山下金作だの、三代目市川門之助だの、二代目中村里虹だの、尾上松緑だの、澤村其答だの、中村菊代だの、みんな色子出身である。初代瀬川菊之丞の如きも道頓堀の色子上りであつた。蓋し此反自然性の習慣が、殆ど自然のまま、の女かと思ふやうな、恐らく隣國支那以外には、少くとも我れと同等程なのは又と無からうと思はれる稀代な女形役者なる者を我國に發達せしめるに至つた根本原因であつたのである。随つてまた此習慣の次第に女形生活と分離するやうになつた事は、少くとも彼等の容姿及び平生生活とから、其自然味を減殺するに至つた一原因であつたらうと推定せないわけにはいかない。

とはいへ、流石に文化頃までは、女形の生活及び其嗜みの傳統が頗る嚴重に維持せられ來つてゐたやうである。苟くも女形として立つた以上、假令はじめから色子生活などには何等の關係もなくて育つた者と雖も、髪は必ず所謂お山髷に髷をふくよかに結び上げて、紫帽子なま

めかしく、裾模様の花やかな中振袖を裾長に着流して、言葉も成るべく優しく、起居を女らしくするものが其平素の嗜みであつた。さうしてそれを四十、五十の晩年までも續けてゐた。

「女がた夫婦別なき帯を締め」だの、「女がた夫婦頭巾を取りちがへ」だのといふのは此境涯を穿つた狂句なのである。だから、蔭間生活との分離は自然性の女がたの凋落の一の遠因であつたと思ふが、それが直接の、主な原因などではなかつたことは勿論である。

けれども此純な女形としての嗜みは、寛政頃からもう徐々荒みかけて來たらしい。中村重助が、『芝居乗合話』に曰ふ

「昔今と違ふ事、女形には多くありて、役柄の損得を知らぬやうなる事折々見ゆるなり。

先づ女形は假初にも男らしき事をせぬが心掛ゆる、平生とても其心持にて暮す事なるに、又しても菅原の狂言に、女形より覺壽役を勤め、景清が妻あこやの役にて景清の舉作、或時は平井權八の役を勤むる事折として有りたがる。是等は心得違ひとやいはん。……女形は上方仕入がよく、立役、實惡、敵役は江戸仕込がよいといふ。其中にも江戸根生ひにて、二代目瀬川菊之丞といふ稀物ありしに、世を早うして……惜むべし〜。」

三代目菊之丞(仙女)を引合に出さぬ處を見ると、寛政以後は、もはや女形の荒み氣味でもあつたのであらう。而も天保四年出版の『妙々痴談』はその仙女路考の口に託して、近年、女形おひく、拂底になり、名前だけは立派な富十郎だの、金作だのといふ女形が出来たもの、眞に女形の情をわきまへてゐる者は一人もなし、と冒頭させて、次の如く杜若(五代目半四郎)を詰責させてゐる。

「口廣い事ながら、(女形は)女の情態を寫す者ゆゑ、聲の調子がようて、顔の美しきが第一にて、常々の事までもやさしくすること肝要なり。王子の太夫(二世菊之丞)が嘶にも袖崎政之助といふ女形は、憂ひ事の名人にて、白を多く言はぬさまでもない役にも、科介思入にて見物を泣かせしとなり。すべて女の心持を片時も忘るゝことなく、身を嗜み、容も崩さず、艶もつばらにして、色氣を含むを好しとせり。八百屋お七の役に封じ文の紋を残せし風喜代三は、一幕のうち書拔の白を半紙一二枚ほどならでは言はずと言へり。常の女でさへ男をさしおき、多辯なるは色氣のないものなり。まして男と生れて女の眞似をすることなれば、召使ふ家内の奉公人にも寝顔を見せず、言ひたいことも内端にして

おかねばならぬなり。」

然るに近頃の女形は、立派に娘形で通される愛嬌もあり、羽二重がよく似合ふ身を持ちながら、白井權八だの、悪婆だのいふ加役藝に浮身を窺し、女形の情を失ふことを顧みないとは不都合千萬なことだ、といふ意味の事を仙女の口を假りて言はせてゐる。

つまり、女形が頻に一種の加役を勤め、もしくは所謂でんぼう肌を賣物にするやうになつたのは、文化中頃即ち大南北の作意に依つた杜若半四郎の藝風などが發端らしい。さうして文政、天保と降るに連れて、紫帽子や中振袖は尙依然としてゐるたにも拘らず、女形の家居の動作は、其舞臺上の仕事折々で、んぼうになつたと同じ割合に、次第にでんぼうにも粗暴にも男性的にもなり優つて來たらしい。もとより、それは其女形自身の各自の稟性によつて、いろいろであつて、彼の八代目半四郎の如きは、明治十五年に五十四歳で死んだ時まで、女らしい平生を續けてゐたといふし、尙一層近い處では、故秀調や故門之助(女寅)なども、同じく舊慣を墨守し續けてゐたとかいふが、併し彼の三代目田之助などは、其衆道關係のあつた點までも、偶然に最舊式の純な女形の殿りたるに適當した資格を持ちながら、其平生生活は、未丁年の頃

からして、怖ろしい茶目式な、氣嵩な、驕兒であつたといふ。

### 女形凋落の第二因

女形の荒みはじめた主な原因は、加役三昧の増長であつた。

でんぼうや悪若衆はまだな事であつた。金太郎はござれ、男之助はござれ、蝶吉けつこう、鬼ヶ嶽よろしいと、立役、敵役、荒事までも平氣で受込むやうになつたは、明かに女形の破壊運動であつたのである。しかし、これには然う成り行かないわけにはゆかぬ仔細があつた。

飽迄も女形として身を立て、行かうとする時は、最も豊に「自然」に恵まれてゐた或少数を除くの外は、早くは三、四十歳、晩くも五十歳前後にして、彼等は藝術家としての其生涯を終らざるを得ない薄運を荷つて世を渡つてゐたのである。と言ふのは、彼等には、自然に二大仇敵が附纏つてゐたからである。先づ其一つは取る歳といふ大敵である。

梅蘭芳メイランファンの女形としての壽命は、もう向ふ僅か五六年だといふので、當人は勿論、内外の歎美者連が頻りに氣を揉んでゐるとか聞いたが、元祿、享保の若女形のむかしを想ひやると、彼の

### 近づきの女がたあり年の暮

といふ同情の句が坐ろにも思ひ出される。「面影のかはら撫子秋ふけて、我起き臥しを人に知られな」と詠んだ初代菊之丞が五十七歳の一吟こそ、道頓堀の色子出身としての彼れの、さすが藝の爲には時に老いの至るをも忘れ、時に老いの加はるを歎いた心根が察せられて、痛ましい。通例、「藝は長し、生は短し」を文藝不朽の諺とする習ひだが、彼等女形の如きは、其所謂藝が、繪や彫刻や詩歌文章などは異つて、只一春の色香に驕る移ろひ易い演藝といふ仇花であるだけに、生も藝も、共に短いと唱はねばならぬ。それに、彼等の生涯は、——これも特に天與の健康體を有つてゐない以上——僅か五十年といふ其人間普通の壽命さへにも及びかねる。と言ふのは、彼等の第二の仇敵たる鉛毒なる者が始終彼等の獅子身中の蟲となつて、彼等の命數を喰ひ縮めつゝ、あるからである。

昔から、名譽の女形で長壽なのは甚だ妙い。初代菊之丞は五十七、荻野澤之丞は四十九、芳澤あやめは五十七、二世あやめは五十三、二世菊之丞は三十六、三世菊之丞は、や、長壽で六十一、四世菊之丞は三十一、五世菊之丞も三十一、四代目岩井半四郎は五十六、六代目半四郎は三

それからそれ

十八、七代目は四十二、八代目は五十四、二代目田之助は三十、三代目田之助は卅四、澤村國太郎の如きも、三十幾つで女形を廢めて八十まで生きた初代の外は、代々三十幾つで死んでゐる。稀に、水木辰之助や中村富十郎の一、二代のやうな長壽つゞきもあり、又五代目半四郎のやうに七十二歳の晩年まで娘形を踊つて見せた女形もあつたが、それは稀な例外ともいふべきである。此中、二代目の慶子は、下に引く三馬が『浮世床』の噂話の種にされ、五代目の半四郎も天保の末には、『役者三十六家選』のあんまり名譽でない位置を占めて「移ろへど名にし由縁のかきつばた、花の盛りのむかし戀しき」と題詠され、尙

「菜の花も臺に立てば、蝶の爲に賤しめられ、麒麟も老いぬれば驚馬に劣ると譏らるゝ、生者必滅のことわり、盛んなる者必ず衰ふるは昔より今に至るまで一切變ることなし。

孫子の手を引き、氣褻を取るも世の中のならはし。思はざるに不死の藥を授かり、人の邪にならんことを願はず。杜若うき世は儘ならぬとや言はん。」

さすが目千兩で一世の人氣を集め、萬能、萬年の若女形とも激賞された杜若さへ、長生すれば恥多き女形の一生こそ哀れな、氣の毒なものである。

純な女形として、比較的狭い範圍内の藝ばかり勤めてゐた時分には、彼等の晩年は、よしんば勝れた技倆が有るにもせよ、到底、自分の胸にも、觀者の目にも深い、淋しい、時としては淺ましい今昔の感を残さないで済ますわけにはいかないであらう。就中、彼の大南北などが出て、段々寫實味を加へた作意を凝らし、なまめかしさを第一の賣物とする眞世話物を上演する世界となつた文化、文政度以後となつては、五十歳、六十歳の娘形は、自分も氣が刺し、見物も嫌氣が刺し、つまり、存在を認容しかねること、なつたでもあらう。式亭三馬は其『浮世床』で、錢右衛門をして、次の如く論じさせてゐる。

「はて、昔は實に狂言といふものだ。今のは狂言ではない。眞劍で太刀打をせぬばかり、其外はみんな地鐵でするわな。慶子(富十郎)が七十餘の爺でありながら、十四五の娘形になつたといふは、昔さ。其頃の人は其頃の風で済ましたが、今の世の中で、七十餘の爺が十四五の娘形になつては見物が承知しねえ。お半はお半に釣合ひのよい年齢の役者、お千代はお千代らしい年輩の役者でなければ移らぬといつて合點しねえわな。云々。」

これは、恰も勝儀藏が鶴屋南北と改名して眞世話物の筆を揮ひはじめた文化八年、杜若半四

郎が三十六歳、二代目田之助が廿八歳、猿屋路考の菊之丞が三十歳、杜若の長子久次郎(六代目半四郎)が、十四歳で衆三郎と改名して娘形の小詰となつた其前年の文化八年當時の穿ちである。

歌舞伎に於ける寫實的傾向は、天保以後、弘化、嘉永を経て、黙阿彌の全盛時代に入つて、いよく其勢ひを加へたと共に、女形の藝の壽命は幾らかづ、く縮み加減にならざるを得なかつたとすると、加役を望む傾向がそれに比例して幾らかづ、増加し、随つてまた純な女形としての特長が段々減殺され、若しくは破壊されるやうにならざるを得なかつたらう。彼の『あやめ草』に書き留められたやうな古名優の訓誡や工夫や心掛けは、只もう昔話とせられるに過ぎないものとなつて行つたであらう。

女がた女の氣にて飛鳥川、秋の夜長は男氣も出て。(瀧川路考發刊集)

不自然の矯飾と謹慎とで持つて生れた男性を押し殺してゐる女形生活の辛さ、苦しさ、不愉快さが、其二重の意味、二重の關係で謂ふ短命と危虞とが合併した時分には、彼等が「べらぼうめ! こんな割に合はん役廻りをしてゐて堪るものかい?」と紫帽子をかなぐり捨て、裾模

様の尻を捲り、立役へと突走るのも無理のない話である。

### 女形凋落の第三因

若衆かぶきの盛時に在つては、女がたの若太夫が常に一劇團中の主座を占めてゐたといふことは前に言つた。野良かぶきと名が變つてからも(地藝、科白劇)が拍子事(舞踊)の下位に置かれてあつた間は、若女形の人氣者が常に最も優待されてゐた。

元祿以後となつては、藤十郎や團十郎や三右衛門や京右衛門や七三郎などといふ立役の名優が輩出したので、若女形らの位置が舊の如くではなくなつたが、尙給料などの點に於ては、同等か、或は概して其以上に待遇されてゐたらしく想像される。初代菊之丞や水木辰之助や澤之丞やあやめに關する事は、私はまだ曾て調べてゐないが、寛政年代の給金附から推定して、多分然うだつたらうかと思ふのである。初代團十郎が江戸第一流の立役と稱せられるやうになつた元祿五年に、彼れは其年給の二百五十兩に増加されたのを誇つて、自記して斯う曰つてゐる。

それからそれ

多き役者の中にも、十箇年以來、二百五十兩、三百兩の給金を取る立役者、多門庄左衛門鈴木平左衛門、嵐三右衛門、外には京、大阪は知らず、江戸四座の内にて、此市川團十郎ばかりなり。」

特に「立役者」と斷つたのを見ると、概して立役は女形よりも待遇が劣つてゐたかと推測される。次に抄出するのは、寛政六年に堺町の狂言座から届け出たものである。

瀨川三代目仙女	市川二代目新車	森田一代目、喜幸
一、金九百兩	菊之丞	一、金七百兩
内四百兩相減	市川二代目、後五代目幸四郎	一、金五百兩
岩井四代目白銀の太夫	幸四郎	内百二十兩相減
一、金九百兩	宗十郎	尾上、後松緑
内四百兩相減	澤村四代目訥子	一、金四百兩
内三百兩相減	市川三代目、三代目訥子兄	内三十兩相減
一、金八百兩	宗十郎	八百藏
内三百兩相減	市川二代目、後五代目幸四郎	一、金三百二十兩
松本四代目錦孝	幸四郎	内四十兩相減
一、金七百兩	市川五代目白猿	市川總代
内四百兩相減	藏	男女藏
一、金七百兩	藏	一、金二百兩
内四百兩相減	藏	内百兩相減
一、金七百兩	藏	内百三十兩相減
内四百兩相減	藏	世

(以下略之)

菊之丞、半四郎は宗十郎、幸四郎、(五代目團十郎)を凌ぎ、門之助、富三郎は八百藏、高麗藏、勘彌、松助、彦三郎、男女藏を凌いでゐる。

ところが、ずつと降つて文政十一年となると、女形と立役との關係が全く對等となつてゐる。左に抄出するは三座掛り名主、三座太夫元、役者、立役、女形、立者、世話役、頭取等立合の上取極めたと稱する給金附である。

一、金五百兩	外金二百兩	一、金五百兩	外金二百兩
五代目錦江	松本幸四郎	後六代目半四郎	岩井衆三郎
一、金五百兩	外金二百兩	七代目	市川團十郎
後四代目歌右衛門	中村芝翫	二代目	關三十郎
一、金四百三十兩	外金百兩	一、金三百五十兩	外金五十兩
梅玉門人、後四代目大五郎	三樹源之助	四代目、後龜藏	阪東彦三郎
一、金五百兩	外金二百兩	七代目半四郎	岩井紫若
多門、五代目路考	瀨川菊之丞	初名もしほ	中村歌六
一、金五百兩	外金二百兩	(以下略之)	
永喜の秀佳	阪東三津五郎		
一、金四百五十兩	外金百兩		
後四代目三津五郎、又十一代勘彌	阪東 養助		

それからこれ

菊之丞、桑三郎、紫若、歌六らの待遇が主な立役と全く同等であることを御覽。さうして此評價式は、其以後、維新聞際までも、(總體に價格が高められたゞけの相違で)、持續されてゐたらしい。もつとも、前に引いた天保四年の『妙々痴談』中には三代目仙女が口を借りて、女形の平素の嗜みの容易ならぬことを説いた末に、「其代り立役よりは餘分の給金も取り、太夫と尊敬されるなり」と言つてゐる處を見ると、人氣次第、技倆次第で、破格の待遇をしたこともあつたのであらう。

明治に入つてからは、若手の女形の人氣役者は、前に言つた三代目田之助只一人、八代目半四郎はもう既に散り際の花であつた。まして、田之助が死んでからといふものは、——殊に九代目團十郎に依つて創始せられた立役本位の活歴劇が榮えはじめて以來は、——女形の位置はずつと以前よりも落ちて來た。今の歌右衛門の福助時代の人氣は、少くとも田之助以後無比でもあつたらうが、尙逆も多門菊之丞や田之助の立お山に成り立てのやうな、立役を凌ぐ程の勢力はなかつた。随つて其待遇も團、菊、其他の大立者と同等などといふことはなかつたらう。況んや其他の女形に於てをやである。

ところが、明治の末から大正へ掛けては、劇界の事情が著しく變つて來た。これは、種々の複雑な因縁が醸し成した結果であるが、一つは、立役の老名優が相續いで死んで、時に立役をも兼ね得る一、二の有力な女形が主位の立役らを凌ぐ程に其位置を高めて來たのに原因する。少例へば、芝翫(歌右衛門)の歌舞伎座に於ける、梅幸の帝劇に於けるが如きがそれである。少くとも彼等だけは、其位置をも其待遇をも其勢力をも、寛政の立お山の昔に引戻したと言つてもよからう。けれども彼等が斯様に優待されるやうになつたのは、其幾分かは彼等の人氣の力であり、技倆の力であり、家柄の力であると同時に、其多分は、彼等の處世的、才能の力である。早くも先を見越して、ともかくも立役をも兼ね得られるやうな素地を作つておいて、少無理ながら、變則ながら、加役的團十郎、加役的菊五郎を以て自ら任ずると同時に、多少機敏に活動して、遂に座主をして、又世間をして然う見做さざるを得ざらしめた彼等の聰明の力である。

が、これが又女形の凋落を早める一の原因となつたことは争はれない。

で、女形が擧つて、多くは半ば無意識でもあらうが、同じ方針を取りはじめた。



俑を作る者は後無からんである。純な女形のおひく種切れにならうとするのに不思議はない。

#### 第四の原因

「女がたは樂屋にても女がたといふ心を持つべし、辨當なども人の見ぬ方へ向いて用意すべし。色事師の立役と並びて、むざくと物を喰ひ、さてやがて舞臺へ出で、色事をする時、其立役、眞から思ひ附く心起らぬゆゑ、互に不出來なるべし。」

「女がたは女房ある事を隠し、若しお内儀様がと人のいふ時は、顔を赧らむる心なくては勤まらず、立身もせぬなり。子は幾人ありても、われも子供心なるは上手の自然といふものなり。」

これは誰も知つてゐる『あやめ草』の一節であるが、二代目菊之丞も、女形の心得を述べて「女形は女中衆に女房などにならんと思はれるは餘り好まぬことなり。男に多く眞眞にされて、あのやうな女があらばと思はれるやうにしたきものなり。常々用ふる所の自分の櫛、簪

釵の類、衣裳、帯などの物好きも女中がたの氣に入るやう姿、風俗を心掛けて、お屋敷方又女郎衆娘、子供に至るまで、皆眞似をされるやうにと願ふと肝要なり。女中方の眞眞を受けるは、やはり、同じ女子と思はれるが第一の女中最眞なり」と言つてゐる、彼の『あやめ草』の三十箇條中の逸話——あやめが或時とろ、汁を出されて箸を取りかねたといふ逸話——などは、如何に昔の女形が其平生を慎んだかを證明するに恰好な話である。

彼等は飽迄も其天性を殺し盡して、變成女子に成り切らうとして努力したのであつた。疝氣をも風邪にし、血の道にしておくのが女形の嗜みであつた。「醫者に手を右から見せる女形」、それが昔の女形の心掛けであつた。だから、『あやめ草』に

「女形にてゐながら、若しこれで行かすば立役に直らんと思ふ心附くが否や、藝は砂になるものなり。ほんの女子が男にはならぬにて合點すべし。ほんの女もはやこれではすまぬとて男にならるべきや、其心にては女の情に疎き苦なりと申されしも尤もぞかし。」といつてゐる。

按ふに、此天性を矯める不自然な謹慎は、時としては、例の鉛毒に劣らん程の苦痛をも傷害

をも彼等若女形の肉體にも精神にも及ぼしたことであらう。これもまた彼等を不健康にし、虚弱にし、壽命を縮めしめた一因であつたらう。「樂屋では御臺所も茶碗酒」を呷らざるを得なかつた彼等の心のむしやくしやが推察される。つい此間死んだ菊次郎は、比較的最も多く傳統のお山生活を續けてゐただけに、あんな濃厚おとなしい肌合でありながら、酒を呑むと、怖ろしく傳法になつて、べらんめえを發揮したさうな。實際、女がたには、昔から酒の上のわるいのが尠くないが、畢竟、それは不自然生活の結果たるに外ならないのである。が、さういふ不自然生活も、裾模様の中振袖で、赤い物をひらつかせてゐたればこそ、無理にも繼續が出来たのであつたが、さんぎり頭に烏打帽子、獵銃を引擔いで山や野を跳ね廻つたり、フロクコートで俳優組合一同に代つて、大臣官邸で演説したり、技藝委員長として、一座の若手役者共に訓誡講話を試みたりしなければならん時勢となつては、——況んや舞臺に於てさへも盛んに二重生活をしてゐる今日は——いや、君、僕、我輩、「ドンチューノウ」、「ザツツライト」、「エリウエル」の今日は——迎も、氣障な、無氣味な女の眞似なんかゞしてゐられたものでなからう筈である。さうしてそれは實際たまらなく辛いことでもあり、衛生上からも良くないことで

あり、人氣、給料などの點からも、比較的割のわるいことであるに於てをやである。

純な女形の候補者が次第に乏しくなり、有つてもそれは、昔のとは迎も比べ物にならないのに、何の不思議があらう！

又、今の歌舞伎が昔のに比べて、艶が脱け、匂ひが脱け、潤ひが脱け、ふくらみがなくなり、温かみがなくなり、干乾びて角張つて、黻だらけになつて、日増の鹽麩のやうに、日増の鹽麩のやうに成り優りつゝ、あるのに何の不思議があらう？

それに何百燭光といふ電氣舞臺！晝の外光に幾倍する今の餘りに明る過ぎる舞臺！

塗れば塗るほど顔面の潤ひが消えて、表情の自然味がなくなつてしまふ割合には、取る齡の黻は隠されぬ名譽の立お山達の末路の果敢なさ！

まだしも脚本が尙依然として不合理だらけ、不自然だらけであればこそだが、新時代が要求するやうな自然な、合理的な作が彼等の力によつて爲活し得られると豫期するものがあつたら、それは大間違ひである。

歌舞伎が一種のお伽芝居のやうな荒唐な、不自然な、妙な夢幻劇であつた頃にさへ、所謂女

形は其自然の性を殺してまで、悉く二重生活を撥無し去つて、舞臺では自然に近い女となり、以て綜合藝術としての劇の調和を保たうと力めた。それなのに、社會の要求は年に月に自然な、合理的な劇に向ひつゝ、あるのに、その所謂女形は、舞臺にまで二重生活を活躍させて、不自然を暴露した顔面や姿勢や爪先や口跡で觀者の幻イリュージョン影を破壊しつゝ、ある。何といふ逆さまだらう！ 何といふ矛盾だらう！

世の好劇家たちはどうする積りだらう？ いつまでも此矛盾な成行のまゝに任せておく積りだらうか？

勿論、脚本を根本的に刷新してしまふ積りなら是れでもよい。何となれば、脚本が全く新規なものとなつたなら、今の所謂女形は恐らく其任に堪へ得なくなるであらうから、早晚女優が彼等に成り代るであらうからである。

が、若し何等かの止みがたい理由があつて、少くとも近い未來には、さういふ大刷新——脚本の根本的改造——は到底行はれがたいとすると、さて此事局をどう取捌いたものであらうか？

### 女形廢すべからず

私自身は、逆も近い未來に、脚本の全部を悉く新規の物にするなどといふ事は不可能なことだと思ふ。全部を新規にするどころか、まだ——當分の間は、例によつて例の如く、丸本物や默阿彌其他の舊脚本や種々の所作物や乃至それに類似の新作物が取り換へ引き換へ演じ続けられないわけにはゆくまいと思つてゐる。

何故さう思ふか？

第一に、さういふ全く新規な脚本であつて、さうして興行目的にも適しさうなのを、おつかけく提供してくれさうな作者が、果して何人あるだらうか？

第二に、假に二三人は有るとして、それが多數の觀劇者の希望や嗜好に適合するだらうか？

第三に、假に此第二の條件も成立し得たとしても、劇場構造が現在のまゝであり、觀劇者の花見遊山式の態度が依然として改まらない以上、最初は新規らしく作られてもあり、演ぜられもした新脚本が、ちやうど彼の新派の作や演出が舊劇へ逆戻りしたと同様に、いつとなく舊式

それからそれ

へ退歩せないわけにゆくだらうか？ 既に舊式へ逆戻りして、此れも誇張、彼れも誇張、此れも嘘八分、彼れも嘘八分となつた以上、眞實めかして嘘を漲らせる新作よりは、嘘を漲らせておいて、時に其間から眞實を滲み出させる丸本物や黙阿彌物や其他の舊作の方が却つて氣持が好いといふ説も起るだらう。

第四に、時代が著しく革まつて、従來は主として中流、上流を、又都會の常住者を其常顧客としてゐた各都市の劇場が、今は寧ろ（勞働階級の生活的向上に依つて）舊時の中流以下に、又（交通機關が著しく發達し來つた結果）、地方人間に、少くとも當分の間は、殆ど無限といつてよい程に夥しい顧客を儲け得たところから、さうして是等顧客は、専ら耳目の娛樂の爲にのみ觀劇するのであつて、いはゞ綺麗でさへあれば何でも可いので、何れかといへば、丸本式の金燦爛を喜ぶのは自然の數であるとする、新作や新演出の舊式へ逆戻りするいは避けがたからうではないか？ 丸本物や舊臺帳物の復活するのを、——今の見物には『忠臣藏』や『先代萩』の筋をすら全く知らぬ者の多いのを見るに附けても——避けがたからうではないか？

斯うは言ふもの、又他の一方からいふと、舊脚本の演出法其物も時代の要求に連れて、既に段々近代劇化されつゝあり、此後ますます然うなるだらうとも言へる。脚本物の本山たる文樂の人形芝居其物からは次第に寫實趣味を倍加しつゝ、あるかのやうにも思はれる位だから東京劇場に於ける丸本物は、歌右衛門の「酒屋」のお園や梅幸の「鰻谷」のおつまや吉右衛門、菊五郎の「寺子屋」などで暗示せられた如く、大阪に於ける同じ物に比べると、ずつと淡化されたものになりつゝ、ある。同じ黙阿彌物でも、羽左衛門と菊五郎とでは、物によつては、現實味に濃淡の差を生じつゝ、ある。是等は舊臺帳の方面から新作方面への歩み寄りともいふべきものである。

すなはち、新作は、或は暫くにして舊式へ逆戻りするかも知れんが、舊作もまた斯くの如くおひく／＼新式へ近寄つて來るといふことが有るのだから、つまりは雙方一路に歸して、劇總體が比較的自然味、現實味に富んだものとならざるを得ないであらう。既に自然味を主とすること、なる以上、到底、不自然な女形は廢滅に歸して、女優が之に代ること、なるであらう。在來のやうな餘りに誇張的な演出法にこそ不調和とも感ぜられた稍、纖弱な女優らの藝風も、未來の淡化され、自然化された丸本物や舊臺帳には、必ずしも水に油、木に竹といふほどの不

調和を見出さないうで済むでもあらう。女形の凋落は自然の數である。今更彼れ此れと論議するほどの物はない。

といふ論が一部の好劇者、殊に若手の論者の間には行はれてゐる。或は、早晚、さう成るでもあらう。けれどもそれは、此二十年や三十年の間の事でないとする、苟くも藝術を愛重する以上、一切を成行にばかり任せておく譯にはゆかない。

文藝協會を設けなかつた其以前からさへ國劇の根本的刷新を希望してゐた私ではあるが、随つて必ずしも歌舞伎を歌舞伎として舊のまゝに保存したいといふ甚しい執着を持つてゐるわけではないが、生半着なものを拵へるために、ともかくも三百年間の自然の進化によつて築き上げられて來た一種無類な歌舞伎舞臺を無作<sup>むざ</sup>々と覆してしまふのは惜しいことだと思ふ。出来るならば、彼の國寶の繪畫や彫像や建築物やが特別保護の下に置かれるが如くに、せめて一、二箇所特別劇場を設けて、其代表的作品の醇な演出法を持續させて行きたいものだと思ふ。それは、取りも直さず、立派に新代の國劇と呼び得られるやうな新劇の確立するまでのツナギともなり、又、長く國民の爲の、及び諸外國人の爲の劇の貴重な參考品となる次第でもある。さうしてそれには、是非、純な、立派な、舊時代のに比して劣らないやうな若女形が必要なのである。干魚でない生魚の女形が必要なのである。

我一部の好劇家は梅蘭芳<sup>メイランファン</sup>の來演を天女の來降のやうに隨喜渴仰した。干乾び果てた木の葉蝶や甘鯛よりも、新鮮な河魚が喜ばれるのに何の不思議もない。が、其好劇家たちは、梅が帝劇で演劇するに臨んで、切に自ら要求して、「天女散華」の背景に同劇場の前月興行で用ひた一、谷組打の場の背景八島の浪打際を借用したり、「御碑亭」の雨宿りの背景に孫右衛門でも出て來さうな日本式の田舎景色を借用したりしたのを考へ、又、今度彼方で以て、六十何萬圓とかの資金を募つて、帝劇式の新劇場を建築しようとしてゐるのを傳聞せられたら、さうしてそれを私が此劇談の冒頭に引いた彼のクレীগの貞奴評と合せ考へて見られたら、どんな批判をせられるやら？

### 天明、寛政の劇場

歌舞伎の全盛期は、天明、寛政であつたといつてよい。すなはち、春章一派の芝居畫、寫樂

の劇畫、初代豊國の青年期の肖顔畫に寫された時代のが我歌舞伎の最も圓熟した面影なのである。それから以後のは、科白劇としての進歩や發達はあつたが、准樂劇としての歌舞伎としてはもう純なものでないといはなければならぬ。此意味に於て、舞臺裝置も、劇場構造も、其他一切の點が、此時代のを以て、ほゞ代表的の物と看做すに足る。私は、永く國劇の参考用として、此種の劇場を東京と大阪とに一箇所宛設けておきたいと思ふ。

舞臺は勿論破風作りにするのである。若し叶ふべくんば「附け舞臺」や「橋が、り」や其他享保前後の進化發達の跡までも説明し得られるやうな便宜までも設備して、例へば、あの帝劇の花道の取外しが自由である如くにしておくことが出来たなら、國劇史の研究の上に、どんなに好都合であるか知れない。さうしておけば、外國の劇研究者などが來た時分に、どの位驚き喜ぶか知れない。棧敷から見物席、鼠木戸式の表が、りまで、すべて舊式通り、それから普通の繪招牌はもとより、古式通りのそれぞれの招牌をも掛け並べて、櫓には、梵天や三本鍵までも載けることにし、場内、場外、を照す電燈も、或は曇りガラスを用ひて、光を和けると同時に、其外掩ひを、或は提燈式にし、或は白木の燭臺式にし、面明りだけは、全く普通通りの蠟燭

を使ふことにする。道具、背景、引幕、日覆ひの釣枝等、一切がつさを大昔の通りにする。羅漢臺なども勿論設ける。「名宣り臺」をも、時に設けて見る。

さうして、これは、今ならば、活きた文獻が相應に存在してゐるのだから、容易に實行し得られることである。

外國では、或は古希臘（ギリシア）の劇場を——古劇研究の必要上——莫大の費用と努力とを費して、現代に復活せしめようとして、學者連が骨を折り、何分にも文獻の乏しいのに苦しめられて、半分が想像と臆測とで捏ち上げて、比較的不完全な物を建築する。或は、例の沙（シェイクスピア）翁時代の舞臺構造を理解しかねて、極めて零碎な且つ甚だ不完全な古圖畫などによつて、まア斯んなでもあつたらうかといふ模型を作り、それによつて擬造劇場を建て、見たりしてゐる。さうしてそれは是等古劇を研究する上には非常な調法なものになつてゐる。

我國には、古今に例のない程度に、劇に關する古畫圖が保存されてある。少くとも延寶以後の劇場内外の様子は、歴々として其進化變遷の一々を畫圖によつて窺ふことが出来る。さうして其畫圖といふのは浮世錦繪なのであるから、色彩の鹽梅までが粗分る。かういふ實物

をふんだんに持つてゐながら、それを利用することを知らないといふは、何といふ馬鹿なことだらう！

流石に中村歌右衛門は俳優中の先覺者だけあつて、最近に演劇圖書館を發企して、今現に其設立準備の進行中だとは、甚だ賞美すべき事であるのだが、私に言はせると、圖書館だけならば、強ち彼等俳優連を勞しないでも、資金さへ集まれば、寧ろ是れは斯道の學者連に一任したはうが最も進歩した方法によつて、最も有益に實現せられるであらうと思はれる。が、圖書館も決してわるくはない。只、此上は、更にもう一奮發して、東京では魁玉丈、大阪では雁治郎丈などが發企者の筆頭となつて、其晩節を飾る記念事業として、前述の如き劇場建造を、儲け過ぎて困つてゐるといふ噂の松竹會社の兩頭目に勧めて見てはどうだらう？ 私は、興行用としても、此種の特殊劇場は、彼の學者連や藝術家連の主張する小劇場リットルシヤターなどは異つて、きつと成功すると信するものである。いや、そればかりではない。此種の劇場は、前に謂つた事以外のいろ／＼の役に立つ。

最も眞面目な、正當な意味で謂ふ歌舞伎劇の保存所兼大學校でもある。午後は興行用、午

前は稽古用に舞臺を使ふことにでもすれば、十二分の實地の練習をさせることが出来る。

午後の舞臺には堪へない老俳優も、午前の練習の教授、助教授、講師たるの資格は十分であらう。すると、或意味に於ては、午前の該劇場は、樞密顧問院でもあり、名譽の養老院でもあり、翰林院でもあると言へる。

さうして、前にも言つたが、特に觀光の外國人などに取つては、此劇場が、直に日本の山水に次ぐ東洋無比の珍しい見ものであらう。何故なれば、斯うした設備の劇場に於てこそ初めて我劇の眞の特質が發揮されるであらうから。

序でながら、我三百年間の演劇舞臺の進化のほゞ畫圖によつて證明し得られるといふことに就いては、私は一昨年一九二〇年の十二月以來、今も尙引續けて雑誌「錦繪」で論じつゞけてゐる。それは甚だ不完全な調査ではあるが、只今言つた事の、多少の裏書とするに足るものだといふことを爰に言ひ添へておく。

又、歌舞伎劇は本來が虚構、遊戯、空想から生れた甚だ不眞面目な劇であるだけに、且つ其内容の空疎を誇張的の技工で以て巧みに糊塗し彌縫して以て一種の藝術品と拵へ上げ

て来たものであるだけに、其を淡化し眞實化しようとして、其誇張や虚構を餘り多く削り去る時は、竟には興味の索然たるものになつてしまふ虞れがある、干魚は幾ら鹽出しをしても生魚の味にはならぬ。肉の好きな人たちは、専ら牛や豚を買入れたがよい。魚の戀しい連中は、釣竿を肩にして、遠く源へ遡れ。云々。此意味の事を、ちやうど今、『讀賣新聞』で私が書いてゐる。若し何かの序にそれらをも合せて讀んで下されるやうだと有りがたい。(前章参照)。

### 結 論

だが、上來論じたやうな醇な歌舞伎劇場を維持しようとするには、先づ第一に純な、昔ながらの女形を養成してかゝらねばならぬ。今の有様に打任せておいた時分には、女形はますます荒み行くのみである。何等か人爲的の養成法が必要である。

不倫な欲求の當對物とすることだけは、如何に藝術の爲とはいへ、再びするわけにいかんことだが、其他の不自然な矯飾や謹慎ぐらゐるは彼等の候補者をして忍ばせねばならぬ。すなは

ち彼等は、少くとも俳優生活を續ける期間だけは、變成女子式の行住坐臥をして、言語をも服装をも成るべく女らしくせざるを得ないであらう。随つて社會の一部からは、一種の特殊民として賤視されようとする傾きがないとも言へない。思ひがけない誤解を受け、とんだ誣罔の悪名を負はされることが無いとも言へまい。

それに、幼少から然ういふ不自然な、似て非なる女のやうな生育をも修養をも重ねて来た結果、萬一、途中で役者を廢めるなどといふ場合には、種々の關係上、不利益なことばかりが多いであらう。只の人としては、彼等は一種の不具者として生長せざるを得ないのである。

と、こゝにもう三つの不利がある。不自然な生活の苦痛。不具な生長から生ずる不利。社會から受ける多少の侮蔑。

が、これだけならばまだ可いが、これに加へて、前に言つた二大不利がある。藝壽命に限りのあること、鉛毒から受ける危険とである。すなはち合せて五つの大損害が彼等候補者の身の上には附帶してゐるのである。人間が伶俐になるに連れて、打算的にもなるから、彼等の候補者の年々歳々僅少と成り行くのも道理至極なことである。果して然うだとすると、彼



等の補充に對しては、特に何等かの適應策を講ぜなければならぬのは勿論の事である。

いふまでもなく、其第一法は、特別待遇である。大昔のその如く、立役以上の俸給を支拂ふことである。斯ういつたら、或は、今だつて歌右衛門や河合武雄や喜多村緑郎は、其給金高に於ては、恐らく其一座の第一位であらう。いや、或は超比較的の優遇を受けてゐるのだといふ人もあるだらう。が、私は、あゝいふ特例を問題とするのでない。廣く、ずつと見習ひ程度にまでも、或程度宛の特別待遇をする必要があるといふのである。

藝壽命に限りがあつて、老後の心配があればこそ、彼の若衆かぶき全盛の大昔に於てさへ、名譽の太夫でありながら、大抵は油店などを副業として、暗に後日の計策を講じてゐた。寛文十年に日本橋室町一丁目へ伽羅油の店を出した中村數馬は其嚆矢で、若女形の谷島主水も同年頃麴町四丁目へ艶油といふ香具店を出し、寶永頃からは更にそれが盛んになつたといふ。『足薪翁記』は『梅園堂太平記』を引いて「此者（荻野左馬之丞）江戸勤めの間は、澤之丞と申して、數年來の大當り、戀風ふくむ女扇の模様にも、此君の紋所を畫き、筭さし櫛に桐附けたる女中の物好き、かはゆらしき目元の鹽を嘗めては、三百兩の給金惜しからじ、寅の年の冬より休分

にて引込み、吹矢町に鬢附、見世を出し、荻野油香といふ炷物を商ひけるに、卯の年顔見せより袖崎いろは市村座へ下りければ、澤之丞思ふやう、いろはが年厄を越えたり、われまだ彼れに二つ劣れり、然らば若隠居して子孫を愛すべきやうなし、と老いて二たび兒心を出し、辰の年より森田座へ出て勤めけるに、此者衆生縁ありて最眞の實入日々にみちちく「云々と書してゐる。當時の若衆役者で四十二歳以後まで勤め續けたのは稀であつたらしい。一座の最上位に崇められてゐた頃の若女形さへ、元祿、寛文の昔にさへ、後日の計策に心を勞したくらゐであつたとすると、先の先を見越す、恰愼な、打算的な今の俳優らが争つて立役畑へ切込み、早くから藝範圍を擴げ、融通を利かせる魂膽をするのに何の不思議があらう？ 特待の法を設けない以上、彼等の此傾向はいよゝますゝ増長するばかりであらう。さうして其結果は、純な女形としての彼等の藝をいよゝますゝ荒ませるばかりであらう。さうでなくてさへ、今の若い役者らは、今の自由過ぎる世の中に累せられて、享樂生活の疲れなどがあるかして、まだ二十臺だといふに、存外頬がこけたり、目が凹んだりして、齡よりは老けて見え、若々しい張りや潤ひや柔かみに乏しいのが十中八九人である。東京では、やゝ昔の若女形らしい

といへるのは、福助たつた一人である。

二十臺から千魚の本體を見せるやうな女形が四十、五十となつたらどんなだらう？ 歌舞伎の前途の索莫が想ひやられる。

かといつて、こゝ、少くも二三十年は、まだく依然たる歌舞伎の世界だらうと假定する時は眼前當面の爲ばかりとしても、女形養成の必要がある。前に挙げた五つの不利を代償するに足るやうな何等かの特待法を工夫して、新たに候補者を造就せなければなるまい。況んや舞臺藝術の一の特種な参考品として、成るべくだけ醇な姿で、歌舞伎を保存する必要があり、且つさうしようといふ意志が在る場合に於ては、尙更のことである。

私は、天明、寛政式の歌舞伎劇場の築造は、此關係上、一舉兩得であると信ずる。何となれば、それは歌舞伎保存の最須要の機關であると同時に、純な女形の養成所ともなり、出演所ともなり、尙又其養老所ともならうからである。養老所であるといふのは、其舞臺を退いて後は、歌舞伎學校を兼ねる筈の該劇場の教師として勤務することが出来ようからである。

無論、之に加へて、俸給上にも特待があるものとする。さうすれば私は、他の各劇場に配附

し、兼勤させても有り餘る程の若女形が、久しからずして、随分供給し得られるだらうと思ふ。さうせない以上、少くとも當分は、だんく味の落ちる千魚ばかりを喰はされるか、場ちがひ、句ちがひの名の知れぬ河魚か、妙な臭ひや味のする罐詰物ばかりを喰はされてるねばなるまい。  
(大正八年十二月)

「玉川千之丞、女形して河内通ひの狂言  
一番を一日小判一兩さだめ、一年三百  
六十兩づゝ取りぬる」云々。  
(日本永代藏)

## 劇談その折々

## 我國の劇と外國の劇

我國の劇と言つても、今では其種類が豊富になつて、そつくり外國劇式に書かれ且つ演ぜられるたぐひの物もあるが、こゝに私の主題としようとする我國の劇は、専ら在來の舊劇、即ち竹本劇や歌舞伎劇を指すのである。ところで、此竹本劇や歌舞伎劇は、全く一種特別なもので、時の古今、洋の東西に互つて又と類例のないものであるといふことは、少しでも此方面に携はつた人々の、夙に熟知してゐる所であるが、若し或範圍を限つて、成種類の作だけに就いて考査すれば、偶然の、併しながら頗る興味ある多少の類似が、外國の或時期の作中に於て、時に見出されないでもない。

其話を始める前に、如何に我國の劇が、特殊な獨立的なものがあるかといふことを、劇に疎遠な（と私が假定する）或讀者諸君のために、一通り説明して置きたい。

先づ、同種同文の國同志であるが如く思はれもし、思ひもして、少くとも千何百年といふ長い間、支那文明の感化影響を蒙り來つてゐた我國であるのだが、又我大抵の藝術は、直接もしくは間接に、彼れのを師表として發達し來つたものであつたのだが、不思議にも特に我國の劇と彼國の劇との間には、曾てどういふ親しい交渉があつたとも考へられない。能樂を元の雜劇に胚胎したもの、やうに解した白石の説の如きは、世阿彌の功績の漸く明白になりかけて來た今日では、もはや信ぜられないものになつてゐる。それほどに、能もまた一種無類の樂劇であつて、我國の特殊產物だと言へる。或は古代希臘の劇を以て我能に擬するものが外國人中に往々ある。けれどもそれは、いづれかといへば、皮相の判斷である。似てゐると言つても、たかが雙方共に淮戶外劇場式の、原始的な、簡樸な、併しながら頗る洗練された一種の音樂であり、歌舞劇でもあり、假面劇でもあり、それから、雙方共に、主題が、神話的、傳説的、又多少英雄的、教訓的であるといふぐらゐるところである。少しく内容に切込んで比較する段になると、其規模に於ても、其脚色及び結構に於ても、其思想に於ても、其様式に於ても、何等共

通の點のないものだといふことが明かになる。けれども是等はまだ遠い親類づらるには、顔質や風姿が似てゐると言へる。が、英、佛、獨、伊等の十七八世紀の標準劇と來ては、之を、能は扱おき、我創始期以來明治初年に至るまで、約二百年間のどの歌舞伎劇に比べて見ても、更に何等の縁者脈をも發見することが出来ない。況んや十九世紀末から廿世紀へ掛けて、春雨春風を待つてゐた山林なぞのやうに、一齊に競つて花を着けた例のイブセン、ストリンドベルグ以後の諸種の新式劇と比べるに於てをやである。彼の自然派、徹底自然派、象徴派、新ロマンチズム派等の劇に至つては、到底、我歌舞伎とは、舞臺を同じうし、背景を同じうして談じ得られたぐひのものではない。此等新式劇を殆ど其儘に我梨園に移し植ゑて、花を咲かせ、實を結ばせようとした各種の國劇革新運動が悉く無効に終つたのは、もとより其處である。彼等は我劇と彼れとの間の親和性<sup>アッフイニチ</sup>が、あまりに著明に稀薄であることにさへも盲目であつた。それが爲の自業自得である。

由來、東洋の文化と西洋の文化とは、根本的に脊中合せになつてゐる點が多いのだが、それが特に、劇に在つては甚しい。維新以來、我國は、殆どあらゆる方面に於て、夥しく西洋文化の影響を受けさうして其影響は、大部分有益でもあつたのだが、獨り劇に於けるそれは、甚だ遅鈍でもあり緩慢でもあつた。現に、約五十年を経過した大正七年の今日に至つても、ほんの劇場構造の或部分もしくは大道具、背景、電氣、化粧法、科白法の幾部分、或は茶屋廢止程度の小動搖があつたぐらゐるの事で、其他には何等是ぞといふ程の感化影響も見えてゐない。是れ一つは劇といふ藝術が、一種先天的ともいふべき理由があつて、極めて保守的で、頑固で、容易に因襲を脱し得ない性質のものであるからでもあるのだが、二つには、前に言つた如く、彼此相互間の類同が餘りに貧少で、隨つて其親和性<sup>アッフイニチ</sup>が微弱なからである。又三つには、つい今も言つたのだが、革新運動の當事者らが、此事實を遠視して、殆ど何等の親和性の無いものを無理遣りに結婚せしめようとしたからでもあつた。即ち所謂他山の石の質が、あんまり突柏子もなく異ひ過ぎてゐたからである。

以上の觀察は、或は十分に當を得てはゐないかも知れないが、少くとも私だけは、過去二三十年間、國劇向上の参考品用としての外國劇は、あんまり突柏子もなく隔絶したものでないが、うがよいといふ信念を抱きつけてゐた。最初私が主として沙翁劇に着目したのは、さうい

ふ事を漠然と直覺したためであつたが、年を経るにつれて、更に多少の研究の結果、沙翁劇の推奨といふことに種々の別様の理論も添はつて、いよいよ一種の信念を形造るやうになつたのであつた。

### 我舊劇中の比較的整つた作物

我舊劇(と言つても、これがまた、何分二百年餘に亘つてゐるので、甚だ雑駁多様なのだが、其爛熟期以後)の或種類は——例へば、勝儀藏の四世南北や三世如皐や三世治助や二世河竹新七の黙阿彌などの准科白劇とも名づくべき種類の劇は——例の歌舞伎の本來性たる甚しい尪雜性、即ち一種の歌舞劇であると同時に科白劇でもあり、荒唐無稽を極めた夢幻劇であると同時に幾らかは寫實劇でもあるといふやうな甚しい鶴式から、少くとも六七分がたは脱出してゐるといふ點、同時に尙甚しく興味本位のメロドラマではあるが、在來の遊戯本位の作に比べれば、作意もすつと眞面目になり、人物の性格も、其行爲の動機も、其言動科介も、比較的には、すつと自然らしくなつて來てゐるといふ點等より觀て、我舊劇中のや、純なもの、所謂科白劇

に近づいたもの、即ち比較的進歩した内容形式の作だといへる。假に二三の例を擧げるとすと、南北作の『時々桔梗出世請狀』の如き、『繪本合法ケ辻』の如き、『四谷怪談』の如き、三世助の『青砥稿』の如き、『復讐天橋立』の如き、三世如皐の『櫻莊子』の如き、『浮名横櫛』の如き、黙阿彌の『小幡小平治』や『噂古市』の如き、もしくはや、晩年のお家騷動物、時代物の如きがそれである。

就中、黙阿彌の時代物の如きは、劇詩としての價値の貧弱であつたに係らず、形式だけの上からいふと、大ぶ純な科白劇になりかけてゐた。さればこそ明治十年以後二十年代へ掛けて彼の活歴劇といふ新劇がそれを根幹として芽を出し、ともかくも一時枝葉を茂らせたのであつた。又、歌舞伎劇としては、多く此形式以上又は以外に出るとの困難であるらしい證據には、今日新作せられる帝劇もしくは歌舞伎座の脚本も——其座附作者の手に成つたものは——要するに、同じ式を只多少品をよくして切り縮めたものたるに過ぎないのである。「時」も「處」も「筋立」も、依然として散漫なものである。脚色の不自然、非論理も舊の如く、性格描寫の淺薄、矛盾、不徹底も舊の如く、人生觀察とか、藝術的良心とか、詩とか、哲學とかいふもの、

存在してゐないことも舊の如くである。只其筋の干渉がやかましいのと、見物の神経が過敏になつたのと、作者に何等の自信が無いとが原因で、作意が(善惡兩様に)控へ目になつたゞけが相違である。甚しい残酷や陰慘や野卑や猥褻が跡を絶つたのは善い方の控へ目だが、兩性間の情緒の如きは、それを天真のまゝに流露しては大卑陋事であるかの如くに恐縮して、一切の戀愛場面を忌避し若しくは不自然なものにして、歌舞伎を京都製の干菓子の如く、脂肪脱きの鮪や豚の肉の如くにしてしまつたのは、悪い意味の控へ目である。

話が少し横へ外れたが、私が特に爰で話さうとしたのは、前に謂つた善い意味で控へ目にさせられた諸要素——残酷、陰慘、醜怪、野卑、猥褻——の結晶體としての文化以後の代表作に關してであつた。即ち、残忍を極めた殺しの場と猥褻を極めた濡れの場、手込の場と醜怪陰慘を極めた怨靈出現の場とを必具條件としてゐた諸作に就いてであつた。さうしてそれは、最晩年の默阿彌の作や前掲中の二三作だけを除けば、前に擧げた南北以下默阿彌までの、あの數作で以て代表させることが出来る。私は、斯ういふ類を、假に我國に於ける「血の悲劇」と名づける。なぜ「血の悲劇」などと妙にハイカラ臭い名を附けるか? それに就いての説明が、それが私の肝腎の話題なのである。

### 世界の劇壇に比類の無い血の悲劇

我國に於けるといふ形容詞を附けると、「血の悲劇」の、ほんの outlet で、もあるかのやうに聞えるが、實を謂ふと、「血の悲劇」は日本が本場なのである。劇壇は遠く且つ廣いとは言へ、舞臺上で血みどろの人殺しを演じて見せることの頻繁でさうして明細で、残酷でさうして冗漫なこと、古今内外我劇のそれに匹敵すべき劇は——私の知り得た限りでは——會て無い。神話や傳説や歴史、殊に祕史などを讀むと、大陸、就中西洋大陸のそれの方が我神話や傳説や歴史よりも遙かに残酷で、屢々全く野獸的だと感ぜしめる程であるのだが、不思議にも劇に現れた跡を見ると、それらが殆ど悉く蔭の事になつてゐて、舞臺面では、大抵あつさりと演過されるのが例であつた。例へば、古代希臘の半神話的傳説に原もといたエスキラス其他の諸名篇の如きも、夫殺し、親殺し、子殺しの残忍千萬な作意のだが、殺し其事は總て蔭の働きになつてゐる降つて羅馬の古劇に至つても、コリシウムに於ける活きた血の悲劇を平氣で賞玩してゐる

それからそれ

馬人としては、存外にあつさりした偽物の血の悲劇しか有してゐなかつた。恐らく活きた血の悲劇を観た目には贋品のそれなどは賞玩するに足らなかつたからであらう。中古に起つた原始期の受難劇バシジョン・レ即ちミラクル・プレート(奇蹟劇)だの、ミステリー(教職劇)などの中には、随分残酷なものもあつたやうだが、其演じ方が幼稚で、粗笨を極めてゐたものであつたので、さまで實感を起さしめなかつたらしい。西洋文明のすつと進んだ十七八世紀以後の、佛、英、獨、墺、伊、露等の劇の如きは、尙更である。假令作意の底にどんなに残酷な事が含まれてあらうとも、舞臺で毒々しい、むごい、くどい殺傷の場などを見せるやうなことはなかつた。例の基督教的情操がそれを忌避し、高雅な藝術的良心がそれを嫌ひ、各國民の體面尊重デセンシブと謹厚振シノブスとがそれを拒んだが爲であつた。ところが、特り十六世紀の英國に起つた所謂ロマンス劇即ち沙翁前後の民間劇の中には、少くも西洋に於ては、前例の無いといふ程度の残酷な悲劇があつて、それが、前後數十年間行はれてゐた。これが所謂「血の悲劇」で、稀有な例であればこそ、さういふ名稱が、いつとなく製造されたのである。これに就いては、後にいづれ、更に別に話さうが、これは大ぶ我國のに似てゐる。舞臺で盛んに人を殺しすれば、随分それを残酷にもして見せた。けれども何分にも、其舞臺裝置が、我寛政以前の程度なので、又演戲術其物もそれに準して幼稚であつたので、相應に寫實式に演じはしたらしいが、たかゞ刃物か顔の一部かに紅を塗つたぐらゐるので、到底我文化以後の大々寫實式の血みどろとは比べらるべきものではなかつた。又、立廻りから絶命までの、あの我舊劇に付き物の、長い、くどい、毒々しい、併しながら技巧を盡した科介や表情などの有り得よう筈はなかつた。今は、其筋の干渉と見物人の神經過敏とを憚つて、場末の小劇場に於てさへも、舊劇を舊型のまゝに演ずるとは絶無なのだが、明治十年前迄の我國の「血の悲劇」の演じ方は、實に比類の無いものであつた。權八の立腹や、殿下茶屋や龜山仇討の返り討や、權三權八の磔刑や、宗五郎一族の刑死や、與三郎の斬られや、小平次や正直清兵衛の殺しやを今の神經の細い若い人達に觀せたら何といふだらう？ 舞臺上のセンシユアリズム、センセーシヨナリズムの寫實化だけは、古今内外、我文化、文政より安政度までの歌舞伎劇に勝るものはなかつた。恐らく將來とてもなからうと言つてよい。それに、此種の煩細な寫實化は、特に殺傷の上ばかりに止まらなかつた。残酷の細寫實の傍らには、殆ど必ずのやうに猥褻の細寫實が伴つてゐたのみならず、さながら

残酷な殺されの論理的結果らしくも、頗る寫實めかした怨靈の出現及び其崇りの顛末が、これもまた外國には比類の無い冗長な技巧で演出された。今はそれを一々説明する暇がないが前に挙げた諸作はいづれも其證例を示して餘りあるであらう。

由來西洋の藝術は——例へば繪畫、彫刻の如きは——活人本位であり、寫實本位であつて、殊に人生觀察は其最も長じてゐた所であるのだから、劇の如きも、早くから寫實式に發達しうなものだと思はれるのに、存外さうでなく、廿世紀の今日に至るまで、舞臺上に於ける彼方の俳優の技巧は、彼等外國人の衣食住其他、風俗一切の嗜好や習慣の濃厚で細密なのに比べると、案外に淡泊で簡疎なものである。これは彼等の着眼が、主として内面的、心理的に緻密で、分析的、推理的で、我俳優のその如く、外形的、模擬的、直覺的でないからでもあらう。

併しながらさういふ表現上の技巧や脚色の長短繁簡等の差を問題外にすると、英國の所謂「血の悲劇」は非常に我「血の悲劇」に似てゐるといへる。我舊劇は明治十年前までは、大抵一日十二時餘に互つて演じ、其中一番目の通し狂言だけに七八時以上を費す例になつてゐたのだから、一日僅か二時間乃至三時間を限度としてゐた英國劇とは、脚色に長短繁簡の差のあ

るのは當然のとであるが、其他の點に於ては——例へば、「時」も「處」も「筋立」も自由であつて時としては散漫でもあり、脚色も随分不自然で不條理であつて、悲劇脈の中へ喜劇脈が混つたり、頻りに幽靈が出て來たり、無暗に人を残酷に舞臺の上で殺したりする點などは——少くとも他の西洋劇には無い程度に似てゐる。其藝術的、殊に文學的價値の乏しい點も似てゐる。只流石に文藝復興期の西洋の作者だけに、尙甚だ淺薄でもあり、まやかしのでもあるが、南北や默阿彌よりは性格描寫、とは言へまいが、心理描寫めいた根跡が認められる。又、筋立が、散漫ではあるが、時間の制限に餘儀なくされた爲でもあらうが、比較的引締つてゐる。又甚しい猥褻と卑陋とだけは無い。残酷の場面も、演じ方は、藝がまだ粗笨であつた時代だから、雜としたものであつたらしい。それが英國の「血の悲劇」といふものである。

### 我舊劇に酷似した西洋の古劇

我文化以後の、比較的筋立の素直に整つたものに比すべき作は、「血の悲劇」といふ特色を除外して考へると、十六世紀には英國劇の外に、もう一種ある。それは殆ど同時代の西班牙の



劇である。十六世紀は、例の文藝復興の眞最中として、歐洲の各國に、種々の藝術的運動が勃興して、新しい劇が隨處に榮えたが、全く他の國々のとは内質をも外形をも異にしてゐると同時に偶然ながら我舊劇とどことなく似てゐるといふやうなのは、前に謂ふ英國の劇を除いては、彼のローベ・デ・エーガによつて花を咲かせられ、カルデロンによつて實を結び、やがて凋落し去つた西班牙劇があるのみである。なぜ此時代の此二ヶ國のみにさういふ特殊な劇が榮えたかといふ事の詳しい説明は、話が長くなるから、今は省くが、要は、二者共に我歌舞伎同様に封建的戰國時代の末期に興つた自然生の民間藝術であつて、而も主として中流以上よりも中流以下を常顧客として發達した爲に、擬古主義の學理や體面尊重や謹厚振やに掣肘されたり、拘束されたりすることがなく、隨つて不羈奔放でもあり、野俗でもあり、殺伐でもあつたのである。

ローベ・デ・エーガ(一五六二年—一六三五年)は、西班牙の國劇大成當時の名作家で、其資格をいふと、丁度我治助とか五瓶とか南北とかに相當するのだが、駭くべき斯道の天才であつたらしく、まだ字を書くことを得なかつた四五歳頃から、口頭では頗る自由に韻語を綴り、自分では書留めることが出来ない爲に、年上の友達らにおのが朝餐の一部を賄賂にして書取らせたといふ逸話が傳はつてゐるから、實際稀世の健筆で、其七十三歳で死んだまでに、其作無慮一千八百有餘篇に及んだといふ。けれども、其大多數は、専ら興行本位の作でかけ流し式のもので、文學的價値の菲薄であつたといふとも一つの理由、二つには當人みづからも敢て之を後世に傳へようと望まなかつたといふことも一つの理由で、脚本其物は幸ひに今尙多く遺存してゐるにも拘らず、本國の西班牙に於てさへ、其全集の編輯されるに至つたのは、つい近い頃の事であるといふ程なのだから(私の知る限りでは)彼れの作は、いまだ曾て英譯されたことがないやうである。おそらく佛譯も獨譯も(纏まつたものとは)ないであらう。とにかく私は、文學史や評論文で其ほんのあらましかだけを知してゐるのみで、彼れの作の實體は更に知らない。けれども、作の粗筋だけによつて見ても、又彼れの繼承者にして、兼ねて其一段の完成者、洗練者たる彼のカルデロンの諸名作などを標準にして類推して見ても、彼れの時代の西班牙劇の、いろ／＼の點に於て我文化以後の或種の劇に似通つてゐたらしいことが想像される。彼れのは韻文、我れのは散文たなどと言つて、そこに懸隔があるかの

やうに思ふ論者は、彼れの(通俗脚本などに使用する)韻語は、我七五調もしくは八六調同然の頗る平易な、解し易く、綴り易い、低級なものであることを知らぬのである。

併しながら、此等の西班牙劇よりも、更に一層——殊に残忍、殺伐、慘酷、野卑、不氣味などいふ諸要素を兼備した點に於て——我舊劇に似寄つてゐるのは、前に謂つた英國の同じ時代の劇である。すなはち、其頃の所謂「血の悲劇」——主として復讐事件又は姦通事件などを主題とした悲劇が——それである。それらは、或は時に我『殿下茶屋聚』や『龜山仇討』や『合法ヶ辻』や『小幡小平次』や『噂の古市』や『越後一諷』やを連想せしめ、又は勝彦藏作の明治物、『團泰二』や『西森熊吉』や『河内十人斬』やを連想せしめ、或は時に、川上音次郎が出世當時の壯士芝居などを連想せしめるものである。沙翁の作にも、其三十歳以前の作には此類の作の影が浮動してゐる。彼の名作『ハムレット』の如きも、明かに此系統を引いてゐる作なのである。

と言ふのは、沙翁の『ハムレット』には、誰も知つてゐる如く前後の二種があつて、前作は、今日普通讀まれ且つ演ぜられてゐるのよりも、ずつと粗笨な劣作であるのだが、それは、一説には、それよりも以前に存してゐた一種の「血の悲劇」の改作たるに外ならぬもので、其「血の悲

劇」の原作者といふのは、有名な『西班牙悲劇』といふのを書いて、無比の大當りを博して、所謂血の悲劇の流行を來したトマス・キッドといふ劇作者だといふのである。話が爰まで進むと、どうしてもキッドの事や血の悲劇其物の一步進んだ説明や我舊劇に最もよく似た一代表作としての『西班牙悲劇』の話がしたくなるが、それは故と後段へ廻して、先づ一應キッドの作と沙翁の作との關係、即ち『ハムレット』と血の悲劇との關係に就いて、ざつとした話をして見よう。それは『ハムレット』の由來話といふ點に興味があるのみならず、我舊劇に似た一代表作として『西班牙悲劇』を紹介する爲の前置としても、一段の趣致を添へる所以であると思ふからである。

先づ『ハムレット』を書いた當時の沙翁の心的状態の臆測から始めよう。

### 『ハムレット』の原作者(?)トマス・キッド

沙翁が『ハムレット』を書いた時分は、即ち十七世紀の初年頃は——沙翁が生涯の際とい廻轉期であつたらしい。例の編年史體の英國史劇を書き了り、『ウインゾアの陽氣な女房連』や『空

騒ぎ』や『第十二夜』や『お氣に召すま』などといふ陽氣な、快活な喜劇團をも書き了つて、急に調子の變つた、一種の苦味、皮肉味を帯んだ作を書き始めた時がそれである。『末よければ總てよし』だの、『以尺報尺』だの、『トロイラスとクレシダ』だの、『ハムレット』だのは、何れも此期の作物なのだ、何となく近代の所謂問題劇の特質を具へてゐて、次期の作物たる例の大悲劇の連続——『オセロー』や『マクベス』や『リヤ王』や『コリオレナス』や其他の——前驅らしい特徴を見せてゐる。だから、陽氣な快活な時代の喜劇から此皮肉な喜劇へ読み移ると、春風麗日の平野から秋風の索漠たる而も濃霧の閉ぢ込めた山逕なぞへさしかつたやうな氣がする、と誰れか評したのも、成程と感ぜられる。

それはどういふ理由からだらうか？

一六〇一年には、沙翁の實父が死んでゐる。けれども此不幸は彼れが其以前——一五九六年——に其愛兒ハムレットを失くした時ほどの大きな悲みを彼れをして感ぜしめたとは信ぜられない。例の黒婦人に關する不平や煩悶とでも——所謂『ソネット』問題の葛藤とでも——よしそれが事實存在してゐたとしても、もう此期以前に於て、既に悉く釋けてしまつてゐた

らしい。或は、其大檀那でもあり、愛讀者でもあり、信友でもあつたエセックス伯の處刑や同じく保護者兼信友のサウサムプトン伯の入獄等が彼れをして世の無常を味氣なく思はしめた結果でもあらうか。何れにしても『末よければ總てよし』や『以尺報尺』やに始まつて『ハムレット』に終る一團簇の劇は、喜劇とも悲劇とも名を附けかねる一種特別の作であつて、讀み了つて、愉快とも、不愉快とも、をかしいとも、悲しいとも偏斷しがたいといふ氣味がある。『トロイラスとクレシダ』の如きは、殊に未解決のまゝで残されたやうな作である。『以尺報尺』とても眞の大團圓は附いてゐない。『ハムレット』とても、何だか不始末のまゝで終結になつてゐる。さうしてどの作にも懷疑の氣脈が通徹してゐるやうに感ぜられる。厭世的、悲觀的の氣分が何となく作に瀰漫してゐるやうに思はれる。

表面は文明的だが、其社會の内面は甚しく蠻的に腐爛してをり、而して其間に自分自身も多少其周圍のそれに感染して病的になつてゐる一青年が、徒らに空想に耽りつゝ、冥想したり、煩悶したり、文明を呪詛したりするといふやうな傾向の影が『ハムレット』にも『以尺報尺』にも見えてゐる。

就中、『トロイラスとクレシダ』は一つの謎だ。どういふ趣意で沙翁があんな作を書いたかどうも解らない。『イリヤッド』を滑稽化しようとした試みで、もあるのか？  
彼れの競争者であつた詩人チャブマンの譯『イリヤッド』を暗に諷刺しようといふ爲で、もあつたのか？ とにかく『イリヤッド』を資料にして作つたものとは思はれんほどに、全體の脈が輕佻で、不眞面目で、諷刺、嘲罵の目的が主であるのだとしない以上は、どうしても解することが出来ない。サーサイチーズといふ一人物の口を藉りて、作中のあらゆる性格を嘲らせてゐるのが、殆どスキフト的毒舌だとも言へる。

此皮肉な、憎人主義的な思想脈は『ハムレット』に至つて更に其度を加へてゐる、と言はゞ言へるけれども、『ハムレット』の筋立其物は、此期よりも數年前に出來た例の『第一版のハムレット』のを全く其儘に繼承したに過ぎないのであるから、以上謂ふ所の思想脈に關する點は、専ら『第二版のハムレット』——即ち現今通用されてゐる『ハムレット』——中に發見される増補詞句に就いてのみ云々すべきである。

つい枕話が長くなり過ぎたが、私が今話さうと思ふことは、實は此思想脈の事ではない。

寧ろ『ハムレット』の第一作の、其又根本となつた作を書いたらしいと言はれてゐるキッドの名作『西班牙悲劇』に關して何かと話したいことがあるのである。『ハムレット』とキッドとの關係に關する疑ひは、私は嘗て拙譯『ハムレット』の附録中に述べておいたから、今更繰返すは贅のやうでもあるが、話の連絡を附ける都合上、もう一度多少言ひ残したことを補ひつゝ、話すことにしよう。キッドが書いたらうと假定される其『ハムレット』は傳はつてゐないけれど、幸ひに彼れの名作の『西班牙悲劇』や其他二三の作が残つてゐるので、比較研究上、頗る都合がよい。先づざつとキッドの身の上を話さう。

十九世紀も半頃までは誰一人キッドを口にするものも無かつたのが、其末に近づくにつれてキッド研究が盛んになつた。それは此作者が沙翁以前に於ける最も人氣のあつた作者だといふこと、前に言つた最初の『ハムレット』の著者だらうといふこと、が元である。(フレデリック・ボアス氏のキッド全集(一九〇一年版)は同氏の緒論も附いてゐる調法であるから、以下キッド及び原作『ハムレット』に關することは同氏の說に依る所が多い。)

獨のシュレーゲルなどはキッドを小兒のいたづらがきの畫に比してをり、英のラムの如きも

彼れは取るに足らずと見下けてゐた。始めて彼の作に意を注いで賞めたのはコリヤイである。其評は彼れの『英國劇文學史』に見えてゐる。十九世紀末になつて英國でキッドを舞臺史上貴重な作家だと唱へはじめたのはフリーであつて、其傳の完全なのが出來たのは例のシドニー・リー氏の『大英人名辭典』だといふことである。

キッドは五十年間も人氣を持ち続け、劇場は勿論、讀書界にまでも持囃され、其名作の『スバニシユ・トラジエディー』(西班牙悲劇)は和蘭や日耳曼でも翻案して登場した。十七世紀の中葉ピューリタン宗徒の全盛時代になつてから、やつと棄てられたといふ位に人氣があつた。沙翁の全盛時代にも、地方などでは尙歓迎されてゐたらしい。其作柄をいふと、粗笨な、淺薄な殺伐なもので、筋立などは八文字屋本の時代物や中期の草双紙などに似たものだともいへる。が、其の狂言作者として持囃された鹽梅は、我が南北、五瓶といふ格である。

沙翁の傳さへも善くは傳はらぬ位だから、キッドの履歴などは勿論よくは解らない。一五八五年に代書人の子と生れて一五九四年か九五年かに死んだといふ事だけは慥かだ。別段組織だつた教育を受けたことは無く、<sup>おも</sup>主に獨學的に種々の知識を得てゐたのだといふ事は其

作によつて推測される。すなはち彼の「大學才子群」とは全く別、又彼のり、の如き作家とも別、又沙翁の如き俳優から轉じて作者となつた者とも別格の作者であつた。其作劇生活は一五八五年から一五九〇年までの間であつたらしい。ルネサンスの當時は拉典文學流行時代の事として、彼れも盛んに名作の拉典劇を讀んだものらしい。恰も支那小説の流行つた徳川時代に三馬や京傳迄が、半分方は拾ひ讀みながら、唐本類を漁つたと同じ道理である。キッドが最も熱中して師表と崇めてゐたは、拉典の作家中でも、特にセネカであつたらしい。

で、『西班牙悲劇』には、其頃學者劇通間には、劇の模範視されてゐた例の古羅馬のセネカの影響が歴々としてゐて、白中の名句なども彼れのから透寫しに譯して來てゐるのが幾らもある、とボアスは指摘してゐる。蓋しセネカ流行の頃とて、苟も劇を口にするものでセネカを振廻さんだものは見下けられるといふ風であつた。言はゞ、セネカは十九世紀初めの劇壇に於ける沙翁、十九世紀末のイブセンといふ位置にあつた。で、セネカ劇の翻譯は既に幾らも行はれてゐた。キッドの同輩ナッシュといふ作者が「近頃は英譯のセネカに精通した名作家があつて」云々と冷評したのは、多分キッドを諷刺したのであらうといふ事である。併しキッ

ドは、ボアスの説によれば、決して英譯に依つてのみ拉典劇を味ふといふやうな無學者では無く、自由に拉典文をも書き得たらしい。又ヴァジルなどの名句をも自在に引用するだけの學識があつた。けれども獨學の悲しさには、古代史や近代史の知識は乏しく、それがために時妙な誤譯や間違をしたので屢々専門家側の嘲笑を招いた。「西班牙悲劇」の序幕中には、時妙な誤譯や間違をしたので屢々専門家側の嘲笑を招いた。『西班牙悲劇』の序幕中には、時妙な誤譯や間違をしたので屢々専門家側の嘲笑を招いた。『西班牙悲劇』の序幕中には、時妙な誤譯や間違をしたので屢々専門家側の嘲笑を招いた。

『西班牙悲劇』は、名聲に於て、マローの名作『タムバレン』と伯仲し、沙翁以前では、空前の歡迎を博したものであるといふ。彼れの作は其外にもまだいろいろあつたらしいが、今傳はつてゐるのは『ソリマンとバーシダ』と『イエロニモー』の斷篇とのみである。けれども後者は、彼れの模倣者の作だといふ説もある。『タイタス・アンドロニカス』や『志やく馬馴らし』や『フィグーシヤムのアーデン』なども、一時は彼れの作だらうといはれたものであつたが、今は其説は棄てられた。

『西班牙悲劇』の原版は幸ひにして三種まで傳はつてゐる。一は大英博物館本で、これには日附が無く、二は一五九四年出版の四つ折本、三は一五九九年版の四つ折本であるさうな。

(私は主として *Schickel* といふ人が序と少しの註と字彙とを添へて校訂し出版したので讀んだ。ボアスの全集とはちよいと異つてゐる所がある。) 此作の出來た年代は、早くも一五八五年、遅くも一五八八年といふ間であらうといふ説である。といふのは、作の形式も内容も共に其頃の常套で出來てゐる。例へば、一行一行で讀切になるやうに無韻律語を綴る筆癖と言ひ、夥しく頭韻を用ふると、言ひ、屢々押韻すること、言ひ、妙に古風な語を點綴する癖といひ、拉典語の挿入と言ひ、アルマダ艦隊に關する當込と言ひ、何れも其頃の作たることを證してゐるからである。では所謂原作の『ハムレット』は果して此作者の作であるかといふに、先づ當時の記録に據ると、何でも一五八六年頃に英吉利の俳優の一座がデンマークの王家から招かれてエルシノーアの宮中で幾回か劇を演じ、一五八九年の秋に歸國したといふ事實があるといふことである上に、彼のナッシュが例の嘲弄の語を洩したのは此年のことであるから、若しキッドが『ハムレット』を書いたとすれば、それは此歸國前後のことであつたに相違無い。加ふるに、其劇の世界がデンマークの有名な歴史的事實を主題としたものであり、主な舞臺面がエルシノーアの王宮であり、又そこへ旅役者が參會して王子の命で劇を演ずることがあるなど

それからそれ

は、如何にもキッドに因縁が深げに思はれて、右の臆測の事實に遠くないらしいとを保證してゐるやうにも思はれる。今日傳はつてゐる第一版の『ハムレット』とキッド作の『西班牙悲劇』とを比べて見るに、筋立や仕組に於ても、人物の取合せ方に於ても、詞句の筆致に於ても、似てゐる點が著しい。先づざつと筋の上を見ても、『西班牙悲劇』では西班牙劇と葡萄牙との間に公使が頻に來往して談判をする事があつて、國際問題が一關鍵となつてゐるが、『ハムレット』でも、デンマークとノルウェーの間に同様の事がある。前者では副王の嗣子が捕虜になつてゐるので談判が始まり、後者ではノルウェー王の甥の謀叛が問題の因となつてゐる。『西班牙悲劇』は、將軍の子のホレシオと西班牙の公主ベルイムピリヤ姫との間の薄倖の戀が一の要件になつてゐるが、『ハムレット』では、オフィリヤの哀れな戀が主要挿話になつてゐる。ベルイムピリヤ姫の兄は姫とホレシオとの仲を裂き、ボローニヤスとレーヤアチーズとはオフィリヤに戀を思ひ切れと意見する。兄は何方の劇でも多少残忍な男で、又二人とも一時はバリーに往つてゐる者で、相手の王子とは敵同士である。それから『ハムレット』ではハムレットとレーヤアチーズとが二人ながら父の仇を復せんと欲し、『西班牙悲劇』ではイエロニモーといふ將軍

とバジュルトーといふ老人が二人とも其子の仇を報いたいと志す。そればかりでない。双方共に劇中劇といふ脚色が用ひてある。剩へ雙方とも復讐の手段として劇を演ずるのである。尤も『ハムレット』では劇中劇を演ずる者は主人公が舊知の俳優であり、『西班牙悲劇』では主人公イエロニモーが自ら扮して劇の科しきに事寄せて仇敵を皆殺しにするといふ仕組だから脚色の鹽梅は全く違ふ。其他、前々に並べた類似も單に關係が似てゐると言ふだけ、若しくは捉へ方が似てゐるといふまで、人物の性格も違へば、段取や味ひも全然違ふ。併し古い淨瑠璃の仕組が似通ひ、草雙紙の脚色が相類してゐるほどには似通つてゐる。蓋し斯ういふ人物や斯ういふやうな筋や關係やが其頃の人氣叶つたのであらう。無論、彼の第一版の『ハムレット』は沙翁の改作に係はるものだから、キッドの原作とは餘程變つてゐるものであらうが、それですら是程に似てゐるとすると、所謂原作は更に一段『西班牙悲劇』に近い點があつたであらうと想像される。果してそれはどんなであつたらう？

茲に一八五七年の頃獨逸の學者で所謂原作『ハムレット』に最も近からうといふ作を紹介した人があつた。其作は今寫本で傳はつてゐるので、外題は『兄殺しの應報』とあつて、一説に

それからそれ

は、一六〇三年頃に英の旅役の者が獨逸へ來た時分に持つて來たのが傳はつたので、是れこそ原作『ハムレット』其物で無いまでも、ほぼ其面影を止めたものであらうといふ推測が一時大分勢力を得た。幸ひ此「兄殺しの應報」の英譯はファーネスの集註に載せてあるから、第一版の『ハムレット』とも『西班牙悲劇』とも比較して見ることが出来る。併し沙翁學者達がひくく研究を重ねた結果、此獨逸の『ハムレット』は恐らく第一版の『ハムレット』を後に獨逸の其頃の式に引直したものとるに過ぎぬであらうとの説が勝を得て來たといふ事で、つまり、原作『ハムレット』は今以てどんなものやら解らんで終つてゐる。第一、版本の『ハムレット』には慥かにキッドの手跡が見えるといふ事さへも學者によつては異存がある。例へば、ダウデンの如きはそんな事は無い、悉く沙翁の筆だと言つてをり、ポアスは、一々證句を擧げて、キッドの筆致と似てゐる所以を證明せんと試みてゐる。何れにもせよ、沙翁はその壯時に於ては、譬へば先づ本下藤吉郎のやうな男で、信長に比すべきマーローに師事して、時に柴田、瀧川、丹羽、佐久間などに比すべきグリーンやキッドやピールやの長所を觀察し、必要に當つては（或は半無意識かも知れんが）隨意に之れを攝取するを別段不見識とも思はなんだ跡が見える。グリ

ーンが例の悪言を放つて剽竊呼ばはりをしたのも理のあることかと思ふ。其初期の作と假定せらるゝ『タイタス・アンドロニカス』がキッドの作風に酷似してゐるのを考へれば、キッドの作を改作するなどと言ふことも無さうな事では無い。原作の『ハムレット』はキッドの作であつたにしても、『西班牙悲劇』のやうに歓迎されなだことは慥かで、無論印刷に附せられたことなどは無く、一五九四年にヘンスローが再興して登場したが不當り、次に一五九六年に一回、一六〇二年に一回の興行をしたが、何れも大した當りでは無かつたらしい。つまり、沙翁が手を入れたまで凡そ十五年間程は、中間ぶらりの脚本、其間に定めし彼方此方と色々の興行人の手に渡り、色々の作者の手にも觸れ、臺帳は幾度も添削されたでもあらうと推せられる。ベン・ジョンソンが『西班牙悲劇』を敷衍して上場し大當りを博したことがあるといふ事實に照らしても、此説は中らずと雖も遠かるまじく、或はジョンソンの向うを張つて、一六〇二年頃に既に幾たびか手の入つてゐた原作『ハムレット』に沙翁が手を入れたのではないかといふ評がある。それこれ考へ合せて見ると、今の所謂『ハムレット』には随分長い複雑な履歴がある譯で、無論、眞價値は一に沙翁が獨特の大想像力に由來するのであるのだが、其筋立や主人公の



性格やが妙に神祕的に込入つてゐる理由に至つては寧ろ此履歴を参照して解釋したほうが當然かと思ふ。極言すれば『ハムレット』の筋立とその主人公の性格だけは個人によつて一時に製作されたと言ふよりは多人数の手に渡る間に自然に化醇したと言つたほうが當つてはるまいか？ 言ふまでもなく、今の『ハムレット』の性格に纏綿する深遠な、心理的感興は主として沙翁の獨創である。彼の第一版では特に近世的と見做すべき程の性格でも無かつた主人公を、ゲーテ、コールリッチ以下種々の精緻な、時としては過巧な分析に相當するやうな病的情意の不可思議な人格に仕上げたのは、それは勿論沙翁の力だが、尙その如何にも複雑で混沌としてゐて、處々は矛盾し、狂とも見え、佯狂とも見え、薄志とも見え、勇敢とも見え、情け深くも見え、残忍にも見え、つまり、批判する者の心々で千差萬別ともなりかねないのは、一つは此作が一個人の頭腦のみから生れてゐないからでは無いか？ 又此作が學者受、見功者受、がよいばかりで無く、如何な社會の讀者、觀客にも喜ばれるといふのも、同じく種々の要素の結合、種々の頭腦の貢獻から成つてゐるが爲であらう。トマス・キッドが草雙紙式狂言作家としての舞臺的技倆に加ふるに、幾多實演上の經驗にもとづいたる添削、それに附け加へて大沙翁が雄

大な想像、精細深刻な心理觀察、及び其空前にして殆ど絶後とも評すべき靈妙富麗、縦横自在の詞句の音樂、それやこれやが融會混合して渾然たる一塊と成つたのが今の『ハムレット』だとすれば、此作の企及しがたい理由も解しがたくなり、その何となく矛盾の素を含んでゐるやうに感ぜらる、理由も解しがたくなり、その主人公の性格が今尙疑問となつてゐる理由も解しがたくなり、

要するに、筋立と形式の大體はキッド、其内容——即ち前に言つた皮肉な厭世的乃至憎人主義的氣分を漂はせた想脈——は、一に沙翁の或特殊の時期の人生觀から生れ出たものだらうと思はれる。いや、つい又話がそれた。キッドの代表作のことに戻らう。

『西班牙悲劇』には先づ「インダクション」即ち序幕とか發端とか譯すべき一幕があり、それから一幕の内に少くとも五場以上、多いのは十何場といふ場面があり、且つ幕の終り毎に一寸コーラス然とした問答の場が附帶してゐる。それから劇中劇といふ脚色があり、例の高足の（背面の）高二重を使用する場合もある。又、沙翁の作同様、三一致などはまるで顧みないことになつてをり、悲劇脈と喜劇脈とは無論混淆してをり、語呂や地口は夥しく使用され、無韻

の律語と押韻のそれと只の散文とが臨機應變に混用されてゐる點なども、沙翁の初期、中期の作に類してゐる。 拉典語の挿入は沙翁なごよりはすつと夥しい。 これは其頃の流行に随つて故としたのであるらしい。

以下、一幕、一場と順を追つて、や、詳しく其筋立を話して見よう。

### 西班牙悲劇の梗概

#### 序幕 第一場——發端

西班牙の廷臣アンドリヤ *Andrea* の亡靈が復讐神と共に登場して「此不朽の靈魂が我肉體に宿れりし頃、われは西班牙の朝廷に仕へて、名をドン・アンドリヤと呼ばれたりしが、云々と語り、「其頃われに意中の人あり、名をベルインピリヤ *Belimpيريا* と呼ぶ姫なるが、云々と説き、「然るに近ごろ葡萄牙との戦争の際、われ勇に逸りて敵中に深入なし、竟に一命を修羅場に落しぬれば、今は冥府に降りつ、云々と、それより冥府の景況を長々と語ることがあつ

て、「けふは冥府王プルトーの許可を得て、閻浮に歸り來りぬ」と言ふあたり、セネカ式の常套を襲けるものたるに外ならざると同時に、自然と『ハムレット』の亡靈王の長白を想起せしめる。 而して此長白後に復讐神はじめて口を挿み、「然らば知れ、汝は今汝を殺し、葡萄牙の王子ドン・バルサー *Don. Baltazar* がベルインピリヤ姫のために其一命を奪はるゝを見るべき場所に着したるを。 いざや、共にここに居て其不思議を目撃し、この一悲劇の説明役を勤めん」と言ひく退場する。

#### 第二場——西班牙

西班牙王と其將校と王弟カスチル公爵と將軍エルモー *Hernimo* とが登場する。 葡萄牙と戦つて勝利を得た當時の陣營の體である。 將校の戦況を語る鹽梅なごは、「マクベス」の注進と同一手法で綴られてある。 其物語によつて、序幕の亡靈アンドリヤの戦死の次第及び其當時の敵たる葡萄牙の王子バルサーを將軍エルモーの一子ホレシオが生捕つたことが解る。 此物語の末頃になつて、將卒が陸續凱旋して來る。 カスチル公の息ロレンゾーとホレ

それからそれ

シオと王子バルサーを捕虜として伴つて来る。さうして二人は、同時の協力で王子を捕虜とした關係上、互ひに功名を争ふ。王は決しかねて、「何れが是なりや？」と捕虜の王子に問ふ。と、王子は、「ホレシオは仁を以て予を伏し、ロレンゾーは勇を以て予を壓せしなれば、所詮は二人共に予を捕へたるなり」と答へる。で、王は二人の功を稱し、「武器の分捕はロレンゾーの有たるべし。又汝が第は廣ければ、王を預るべし。但し王子の償金に關しては、其全權をホレシオに與へん。而して其所得は汝の有たるべし、云々」と言ひ渡す。

王が立派に役に成つてゐる點、且つ一體に此一場が我劇の趣に似てゐる點が注意に値する。

### 第三場——葡萄牙

葡萄牙の副王が貴族のアレキサンドローとギルボーとを伴れて登場する。王は今度の敗軍を悲み、我子バルサーの行方知れずとなつたのを歎く。ギルボーは王子の捕虜となつた一伍一什の戦況を語り、頻りにアレキサンドローを譏し、敗軍は畢竟アレキサンドローの裏切に原因するといふ。王はギルボーを賞しアレキサンドローを憤りて退場する。ギルボー獨り残つて、「うまい、うまい！」と悦ぶ。

### 第四場——西班牙

ホレシオとインピリヤ姫とが登場する。姫は其情人ドン・アンドリヤの戦死の様子を詳しく話してくれとホレシオに乞ふ。すなはちホレシオは、王子バルサーとドン・アンドリヤとの一騎打の一伍一什を語り、且つ自分が其友の爲に、當の敵たる王子を生捕り、手負の友の介抱をした實況を話す。姫は其親切を感謝する。ホレシオはやがて退場する。姫獨り残つて「死にたる人を歎くとても甲斐はなし。むしろあのホレシオを未來の戀人と頼まんか？ いや、仇を討たぬうちは、戀を思ふ暇はあらず、云々」と獨語する。（此あたり、妙に理窟つぽく、主として筋の爲の白だと思はれない。）こゝへ、姫の兄のロレンゾーが捕はれの王子バルサーを伴れて入り来る。ロレンゾー「姫よ、何故しか憂はしげに獨り歩きしたまふぞ？ 姫「暫くは人と語ることを欲し侍らぬほどに。」ロレン「さりとて此王子の汝に會はまほしと宣給まふを。」姫「さては其君は放たれたまへるよな。」王子「否、只樂しき囚はれ人た

るのみ、云々」。(此あたり、只一行宛の交代の問答で、二十餘行に亙り、例の頓智式の警句づくめである。) さし向ひとなつて、王子は姫を口説く、姫はすけなく振拂つて立去らうとして手囊を落す。途端にホレシオ出て、それを拾つて、姫に渡さうとする。姫は氣味合にて、「手許に留めおきたまへ」といふ。ホレシオは王子は向ひ「只今、王ごなたに入らせらる、筈、然るは葡萄牙より使節の見えたるに付き、そをもてなさん御準備、云々」といふ。王子は「然らばやがて王の安否と共に故國の模様を知ることを得ん」と喜ぶ。

### 第五場——宴 席

喇叭の聲の裡に西班牙の王と使節と先づ登場する。やがて使節は王子バルサーの恙なきを見て喜ぶ。王は「將來兩國は骨肉の如く親睦せん」といひ、「先づ盃を挙げよ」と使節に言ふ。既にして王は「さるにても老將軍エルニモーは如何にせし? 何か面白き催しありと言ひつるに」と向うを見る。此うちエルニモー大鼓を携へて登場し、劇中劇が始まる先づ三人の武士甲冑して各々楯を携へて登場し、三人の王を捕へて其王冠を奪ふの所作を演ずる。と

王は此劇の寓意を説明せよとエルニモーに命ずる。エルニモーすなはち、葡萄牙王は、其以前、前後二回、又西班牙王は一回、英國に征服せられた先例のあるのを示した劇である由を語つて、それに比べれば、今度葡萄牙の西班牙に敗られたのはさしたる恥辱ではないと諷諭する。かうして切りに使節を慰めつゝ、盃を舉げる。

### 第六場——幕 切

アンドリヤの亡霊、前五場の光景を傍觀し了つて悔しがる。復讐神それを慰め「今に局面を變らせて見すべし。悲喜處を改めん。まづ〜成行を見よ」といふ。

### 第二幕 第一場

バルサー切り其戀の成らざるを歎く。ロレンゾそれを慰め、「これには仔細あるべし、恐らく妹に情夫の新たに出來し爲ならん」とて、家來のペドリングノーといふ者を呼び出

それからそれ

し、嘗て恩を施したのを枷に、或は賞を以つて誘ひ、或は劔を以つて威して、妹の祕密を探らうとする。ベドリングガノー躊躇して容易に實を吐かない。ロレンゾー憤激する。ベドリングガノー遂にホレシオが情人であると白状する。ロレンゾーはベドリングガノーをして幾度も誓言せしめて後、窺かに二人の様子を窺ひ、密會の時と處とを突き止めて知らせろと命ずる。王子と二人きりになると、ロレンゾーは「何と、計略は妙ならずや？」といふ。と、王子は「妙にてもあり、不妙にてもあり、嬉しくもあり、悲しくもあるぞかし。嬉しとは我意を防ぐる者の知れたればなり、悲しとは戀人の吾を憎むを思へばなり。嬉しとは復讐の見込の附きたればなり。悲しとは復讐せば、姫は必ず吾を棄つべければなり、云々」といふ。（文脈すべて此調子である。措辭上の技巧——マンネリズム——が甚しい。沙翁の三十歳前後の作と比べると、其類似の蹤が著しく辿られる。）ロレンゾーそれを慰めて「ともかくも邪魔を除けば、手に入る、工夫あらん」といふ。

## 第二場

ホレシオとベルインピリヤ姫とが登場する。密會の體なのである。ホレシオ「たがひに顔を見、言葉<sup>かた</sup>を交すがせめてもの憂慮の慰安、云々」と。こゝへベドリングガノーが手引をして、王子とロレンゾーとが窺ひ寄る。（ホレシオと姫との戀愛問答は、『ロミオ・ジュリエット』中のその前身たるべきを推想せしむるに足る所の、頗る過巧な比喻づくめで出来てゐる。）王子は此さゝめ言を傍へ聞きして頻に氣を焦つ。ロレンゾーそれを抑へて「今にホレシオの命を絶たん」といふ。折からホレシオは暫く無言である。姫「何とて君には物をのたまぬぞ？」ホレシオ「物を言はねば言はぬだけ、それだけ深く思ひ耽るなり。」姫「何事をさまで深く思ひ耽り給ふぞ？」ホレシオ「往にし危さを思ひ、來ん嬉しさを思ふなり。」之を傍へ聞きして、王子は小聲に憎さげに口眞似する。「往にし嬉しさを思ひ、來ん危さを思へ。」姫「如何なる危さを思ひ、如何なる嬉しさを思ひたまふぞ？」ホレ「戦争の危さなり、戀の嬉しさなり。」と、今度はロレンゾーが憎さげに口眞似をして「へっ？ 死の危さをこそ。嬉しさなどは氣も無いこと！」といふ。これよりや、長白の問答があつて、とゞホレシオは姫と奥庭の四阿にて逢ふ約束す。王子とロレンゾーとは物蔭に隠れてゐて、始終皮肉な冷評を挿む。

それからそれ

戀人二人が相擁して喜ぶを見て、物蔭の二人は冷笑し、ロレンゾーは「今に思ひ知らせん」といひつゝ、退場する。

### 第三場

西班牙王、葡萄牙公使、カスチル公爵と登場する。王は公に「ベルイムピリヤ姫はバルサーーに嫁することを承諾せしや？」と問ふ。「未だ諾せざれども、然るは物羞ちしてのとなるべし」と弟の公爵は答へる。「然らば其旨を歸國して副王に傳へられよ。又王子の償金の件も忘るゝ勿れ」と王は使節に言ふ。又公に向ひて「尙よく女を説きて承諾せしめよ」と命ずる。

### 第四場

ホレシオと姫とは奥庭の四阿へ往かうとして、ペドリングアノーに庭門外に張番をしてゐてくれと吩咐ける。ペドリングアノー往きかけて「見張をするよりもロレンゾー様を手引して連れて來たはが金 になるわい。」と肚でつぶやきつゝ、退場する。後に、姫は愁然として俯向

いてゐる。ホレシオは「如何にしたまへるぞ？」と心配してたづねる。姫は「何故とも知らねど、何となく胸騒ぎがして」と言ふ。ホレシオ「あれ、見たまへ、天も粹を通して、吾々のために日を隠し、星さへ光を薄らし、姪娥も影をひそめたまふ、云々。」姫もこの言葉に慰められて、共に四阿へ入る。（此あたり、舞臺面、道具立、共に我能狂言式、五六歩あるくと居處で場所は變つたことになる。それから、すべて二人の戀問答は、飽迄も其頃の常套に従つた似而非古文式の駢儷體といふ奴で、キューピッドやギナスやマーズがふんだんに引用され、而もイタリックまでも使つて、銜耀臭の紛々たる辭句で出來てゐる。喩へば綺麗な言葉で理窟を言ひ合つてゐるといふ風情。いよく、以て『ロミオ・ジュリエット』の未熟な、生硬な前驅だといふことが思はれる。）戀人らは、とゞ互ひに抱擁する。こゝへロレンゾーと王子バルサーーと王子の従僕のサーベリンと假装したペドリングアノーとが突然入つて來たので、戀人らは狼狽する。「それ、妹を引立てめされ！」ホレシオが驚いて止めようとするどつこい、おぬしの勇氣は、たかゞ知れたものだわい。それ、おのゝやつ、けめされ！」とロレンゾーが號令して、ホレシオは忽ち四阿の柱へ縛り附けられてしまふ。ホレ「さてはわれらを殺さ

それからそれ

うでな。」ロレ「知れたとだ。まづ斯う、斯う！」と罵りながら、劍で刺す。ロレ「これが邪淫の果實だわい。」皆々寄りたかつて弄り殺しにする。ベルインビリヤ姫哭き叫んで「ホレシオどのを赦して下され！ 妾わらわよりこそ戀をしたれ、彼の人には妾を戀ふる心はなきを。何の罪もなきものを！」王子「いや、彼れは知らず、此バルサーバーは卿おんを戀ひ焦れて候ふものを、なぞといふ。と、姫は聲を絞つて「人殺しよ！ 人殺しよ！」と叫びつゝ、逃げ去る。「それ、あの口を、止めよ、止めよ」とロレンゾー先に、皆々追つて入る。

## 第五場

此叫び聲に驚かされたといふ思入で、將軍エルニモーが襦袢一枚の寢巻姿で駈け出して來る。此半裸體は『オセロー』の（ブラバンショを聯想させる）。「われをして半裸體のまゝに走り出でしむる今のけた、ましき叫び聲は何事ならん？ あな、安からぬ胸騒ぎ！」云々。「われ今宵は眠らねば、夢にはあらぬ今の叫び。まさしく女の泣き聲なりき。」云々。と、四阿のほとりまで來て「や、！ 此柱に吊されたる此男！ ふむ、さては殺して其罪を予に負は

せんとや？」やがて、縛を切斷して死骸を地上へおろしつゝ、「見覚えある此衣服。や、！ 此は我子のホレシオ！」と、（これから約三十餘行に亙る大愁歎の獨白）。「さるにても仇は何者、云々」と言つてゐる時分に、妻のイサベラが心元なけに出て來るのを見て「お、イサベラよ、疾く來てわれを助けて助けかし！」云々と、死骸に取附きて泣きながら「今に仇を報すべし、先づそれまでは故わがと怨みを面に示さず、時の到るを俟つべけれ」と、やがて死骸を抱きあげ「今や挽歌などを歌うて弔ふには適せず。只哀悼の辭のみを述べん」と拉典語で長白を言ひ終り、死骸を携へつゝ、退場する。

## 第六場——幕 切

以上五場を傍觀してゐた體にて、アンドリヤの亡靈立出で、復讐神に向つて「こは徒らに予を苦惱せしむるに外ならず。バルサーバーをこそ怨めしくも殺さまほしくも思へ。然るに殺されしは我友のホレシオなり。剩さへ我情人のベルインビリヤ姫さへも危く辱められんとす」といふ。復讐神はいふ「細工は流々、仕上けを見ずして愚痴をな言ひこそ。今にバルサー

それか、それ

一を罰する時の来るを見よ。」

### 第三幕 第一場

葡萄牙の副王は奸臣ギルボアの讒を信じ、二つには、王子バルサルバを失つたので、其悲みのために心が亂れて、忠臣のアレキサンドローを獄から呼出し、直ちに火あぶりの刑を宣告する。とアレキサンドローは「死に就くは聊かも怖れず、只二心なき誠を讒の爲に疑はれ、冤に死する無念さよ」云々と打歎く。ギルボア之を聽きて「物な言はしめられそ。はや／＼火刑に處せらるべし」と言ふ。役人ら杖へアレキサンドローを縛り附ける。アレキサンドロー目を嗔らしてギルボアを睨み「此冤死の怨みを今におのれ思ひ知らせん」といふ。あはやといふ途端に、「暫く／＼、奸賊ギルボアめをお取逃しあるな！」と呼びかけつ、使節が（西班牙から）歸廷する。副王は驚いて「何故ぞ？」と問ふ。使節は、先づ王子の恙なき由を語りて西班牙からの和信の書數通を副王に献ずる。副王はそれを讀んで、兩國間の和議の成つたの喜ぶと共に、アレキサンドローには何の罪もなく、すべてがギルボアの奸計であつたといふことを知る。で、急ぎアレキサンドローの縛を解かせ、さうしてギルボアを直ちに刑戮せよと命ずる。アレキサンドロー哀願の科介をする。が、王は聽かないで、ギルボアを引立させ、頻りにアレキサンドローの功勞を賞しつ、相伴つて奥へ入る。

### 第二場

此場はエルニモーの大愁歎の場で、其獨白で場が始まる。「お、眼よ！ 何のこれが眼ぞ、涙で溢れ漲つてゐる噴泉ぢや。お、命よ！ 何のこれが命ぞ。死が假に生ける相をしてゐるのぢや。お、世界よ！ 何のこれが世界ぞ。人を害し人を残ふ非義非道の塊たるに過ぎんのぢや。お、殘忍非道の行ひの満ち溢れをる淺まし此世界！ お、昊天の神々よ、云々。」何とぞして敵を知りたや。目よ、命よ、世界よ、天よ、地獄よ、夜よ、晝よ、見よ、たづねよ、見せよ送れよ、せめても或手蔓を、或手段を、敵の在りかを知りぬべき……」云々。（此句法の彼のオフィリヤの愁歎のそれに似てゐる點が注意すべきである。）此途端に一通の密書が何處か



らか翩然と落ちて来る。エルニモーは目早くそれを取り上げて「や、これは！ や、書状、何のこれが……いや、たしかに、我れに宛てたる一通」と封を切る。と、字が血で書いてある。「なに、墨汁なければ、血汐を以て認め申候。無慚なる我兄の爲に押込められ居り候ふ身ぞ。バルサーと我兄とが御子息の敵にて候ふぞよ。エルモニードの、何卒ホレシオどの、爲に疾く仇を報い賜はれかし。それぞ取りも直さず、此ベルインピリヤが爲にて候ふなり。」  
「これはどうぢや！ 我子はロレンゾと王子とに殺されたりとや！ 現在の妹より兄を譴めたる此密書！ いや、油断はならじ、こは何者か我れを欺き陥れん策略なるかも圖りがたし。軽々しく信せば、悔の八千度……」云々。「此上は、ともかくも、カスチル公の館に近く忍び寄りて、能ふべくはベルインピリヤに近づきて、む、！」と思入。（此あたり、何となく我劇の趣味に似通つてゐるばかりでなく、沙翁の『タイタス・アンドロニカス』の筋立の一部をも想起させ『ジュリヤス・シーザー』のブルータスの庭園をも想起させる。）  
此時、ペドリンガノーが登場する。エルモニーはそれに向つて「其許の館の姉は何處に？」と問ふ。ペドリンガノーは空とぼけて「一向に存じませぬ」と答へる。途端にロレンゾが登場

する。ロレン「や、エルニモーどのか？」ペドリン「只今姫君の事をお訊ねなされました。これにてロレンゾはエルモニーに「何御用でござるの？ 妹は仔細あつて、父の勘氣を蒙り、引籠り中に候ふが、御用あらば、われら傳へ申さん」と言ふ。「いや、それには及び申さず。いさ、か願ふ儀の候ひしが、御勘氣中とはわれらの不仕合せ。」ロレン「われらに仰せられたらよかりさうなものでござるに。」エロ「いや、忝うは候へども……」と言ひさしてエルニモーは退場する。其後影を見送つて、ペドリンガノーにロレン「何と、今の様子を見たか？」ペト「いかにも、見ました。」ロレン「察する所、サーベリンめが口外しをつたに相違ない。此上は今宵の中に、云々せい」とペドリンガノーに金子を與へ、サーベリンを何處へか誘き出して殺せと命ずる。ペドリンガノー心得て去る。ロレンゾ侍童を呼び出し、サーベリンに云々の用にて公園まで行かせる、と命じ、「斯うしておけば、先づ露顯の心配なし。我身の邪魔になる奴らは皆殺すべし。奴隷は然あるべき管の者なり。云々。」

## 第三場

ペドリングガノーが短銃を持つて登場する。「こゝなら大丈夫だと獨白する。そこへ番卒が三人出て来る。これはロレンゾーが特に王の名で命じて、臨時に出張させた番卒なのである。と、サーベリンが何心もなく出て来る。ペドリングガノーは狙ひを定めて一發でそれを斃す。途端に番卒が走つて来てペドリングガノーを捕縛し、エロニモーの許へ引立て、行く。

#### 第四場

ロレンゾーとバルサバーとが出る。「此早朝に何事ありての入來ぞ？」とバルサバーが驚く。ロレンゾーは「秘密をエルニモーに知られたり」と告げる。こゝへ侍童入來りて、サーベリンがペドリングガノーのために殺されたといふ。王子怒つて、早速王に訴へて、ペドリングガノーを嚴刑に處せしめんとて出て行く。ロレンゾー獨り残り「萬事上首尾、斯くして秘密を洩しさうなる奴は片端からかたづけてしまへば」といふ。折からペドリングガノーの使者來りて、書面を以て「只今獄中に在り、何卒一命を救はせたまへ」と言ひ越す。「心得たり、安心せよと傳へい」と使ひを返し、更に侍童に金子を持たせ「必ず助命し遣はすべし。如何なる

場合に臨むとも平然たれ。但し、絞罪臺に登らせられたりとも、決して秘密を口外する勿れ」とペドリングガノーに申し傳へよと命じ、尙「此箱の内に助命の料ありと言へ。但し決して之を開くなと命じつ、一つの箱を渡す。侍童心得て出て行く。獨り残りて「此上は刑罰係りに逢ふ必要あり。とは又何故？ はて、風にも油断は出來ぬ。うっかり口外したら、何處へ運んで行くかも知れぬ」と獨り言。二行だけ拉句語。

#### 第五場

前の場の侍童只一人。「此箱を見るなと申されたが、さて見たいものぢや、」云々。と、竟に開けて見ることありて「はて、中は空ぢや。これを頼みに殺されるまで平氣であるペドリングガノーが笑止ぢや。」云々。入る。

#### 第六場

エルニモー登場して「あ、己れ自らのを醫する道をも知らで他の枉屈を療治する役目を勤

むるは、「云々」と歎息する。こゝへ西班牙王の代理官來り、ペドリングアノーを引出す。侍童も從いて出る。エルニモー審問に取掛かる。ペドリングアノーは助命されるものと自信して平然と罪を自白し、少しも怖れる色がないので、死刑の宣告を下したエルニモーは其圖々しいのに呆れつゝ、退場する。代理官は、ペドリングアノーに、直ちに刑臺に登れと促す。ペド「いや、おせきなさるな。」代「なぜ踟躕するぞ？」ペド「王よりの赦免状を待つなり。」代理官あざ笑ひつゝ、「ま、ともかくも臺に登れ」としてペドリングアノーを絞罪臺に登らせ、「汝赦免を死にするか？　さらば斯くしてくれん。それ！」と刑吏に命ずる。刑吏、絞罪臺の栓木を突然に抜く。忽ち息絶えて垂れ下る。「その死骸をかたづけい。」

## 第七場

エルニモー只一人登場。亡兒ホレシオに對する繰言の最中、前の場の刑吏來りて、「最後の罪人は殺すべからざりしものを。かゝる一通を所持しをれり」といふ。エルニモーそれを受取り、只一人になりて後讀む。それはペドリングアノーからロレンゾーへ助命のために早く

てくれられたしと頼む意味の書面なので「さては過日のベルインピリヤ姫の血書は偽りにてはあらざりしか？…おのれ、ロレンゾー、笑の中に刃を藏して、よくもわれを欺きしな。…憎くきはバルサバ、我子ホレシオに與へんと約しつる汝の償金は果して斯くの如くなるべかりしか？」云々。此獨白約三十餘行。「此上は王に直訴し、仇を報ぜずしておくべきか！」。

## 第八場

エルニモーの妻イサベラの狂亂の場である。「吾子ホレシオは何處にぞ！　定めし今ごろは創も癒えて、天上にて天童達と遊びてやあらん。さるにても怨み重なる敵をば何時討つべき？　いづこへ行かば見出だすを得べき？」などと罵りつゝ、歎きつゝ、狂ひ廻る。侍女らさまざまに取りさへ慰める。共に狂ひ騒ぎつゝ、入る。

## 第九場

ベルインピリヤ姫、押込めの窓口より顔を出す。(例の背面の高二重を用ひたのであらう。)  
 「何故なれば斯かる暴虐の取扱ひ! 朝廷よりは遠ざけられ、云々。……さるにても咒はしきは兄上、云々。……エルニモーよ、何とて早く救ひには來まされぬぞ? ……アンドリヤよ、靈あらば見そなはせ、卿の信友ホレシオのために妾は斯かる辱めを受け、又ホレシオは妾ゆゑに空しく命を失ひしを、云々。……」。いや、何事も天の配劑、忍耐して今暫し、云々。」こゝへ番人のクリストフィルが入來りて、姫を促して奥へ入る。

## 第十場

ロレンゾーとバルサビーと侍童と出る。ロレン「すりや彼奴は慥かに死んだか?」童「はい、さやうでござります。」ロレン「よしよし。では、此指輪をクリストフィルに渡し、姫をこゝへよこせと言へ。」侍童心得て入る。ロレンゾーは王子に「姫來らば巧みに説き落したまへ」と入れ智慧をする。此うちベルインピリヤ入り來る。はじめは手強く兄を非難する。と二人は辯を巧みにして、「過日の所行は全くそなたの名譽を保護せんために外ならざりしなり。ドン・アンドリヤの事にて、既に一たび父上の勸氣を受けてゐながら、又ぞろあのやうなる有様を多くの人々に見られてはと思ふ餘りに外ならず。あの夜は國王及び葡萄牙公使がエルニモー方へ急に來臨ある豫定なりし故、云々」と言葉巧みに辯疏する。姫次第に欺される。バルサビー又其切なる戀を語りはじめる。姫は漸く其心を動かされたらしい様子を殘して退場する。ロレンゾーは王子に、「尙も此呼吸にて説きたまへ」と言ふ。

## 第十一場

エルニモーと葡萄牙人二人と途上にて逢ふ。二人はカスチル公の館への道を問ふ。「すぐそこなり」と答へる。又「ロレンゾーは在すや?」と問ふ。と、エルニモーの顔色俄に變つて「他の事なら答へませんが、ロレンゾーへ行くべき道とや? 強ひて問はれなば、教へんが、:先づ罪惡の路を辿りて、やがて恐怖の森に入り、云々」と地獄界のディスクリプションに移る。長白。それを聴くうちに一人が笑ふと、エルニモーも呵々と笑ふ。他の一人呆れて「こは狂人に相違なし、さなくば老耄者ならん」と他の一人を促して匆々退場する。

## 第十二場

エルニモー短剣と繩とを持つて出る。「これより王に逢うて訴へん」と獨語するかと思ふうちに、半狂亂の體となつて、頻りに取りとめもないと言ひ、自殺をしさうになる。やがて又「われ死しては敵を討つ者もなし」といひ、劍と繩を投げ棄てる。かと思ふといや、この道から行かう。王はこちらへ來らるゝに相違なしと言ひ、又劍と繩とを取り上げつづつ、こゝに待受けて彼奴めを討取りくれん。バルサーおのれをも。ロレンゾー、おのれをも。……や！王がわせた！……まて、まて、こゝにて様子を」と獨りうなづいて物蔭に隠れる。このうち王、公使、カスチル公、ロレンゾーら、侍者らと共に入り來る。王は公使に向つて「さて葡萄牙國王は我好意をば如何に納受せられつるぞ！」と問ひかける。其言葉のまだ終らぬうちに、エルニモー物蔭から「Justice! O, Justice to Hieronimo!」御裁判下され！御裁判下され、此エルニモーのために！」と叫ぶ。ロレンゾー大喝して「やア退れ！退れ！殿下には御用中なるぞ！」と叱斥する。王「たれぢや只今妨害をしたのは？」

と、エルニモーは物蔭で「おれぢやないぞ。エルニモー、警戒しろ」と獨語する。公使は徐かに王に向つて、副王が非常に満足して、感謝し、殊にベルインピリヤ姫を王子の配となすことに對しては大喜びであつたといふ。王はカスチルを顧みて「何と喜ばしからずや？」といふ。公使は償金を呈進し、「これは約の如くホレシオどのへ」と言ふ。ホレシオといふ一言を聞くと同時に「や！ホレシオ！ホレシオと呼んだのは誰れ！」とやはり物蔭で叫ぶ。王は「其償金はホレシオに與ふべし」と命ずる。エルニモー狂喜して「Justice! O, Justice! それでこそ正義公道！」と聲高く叫ぶ。王聞き咎めて「あれは何者ぞ？」と問ふ。エルニモー更に「償ふことの叶はぬ我子のために正義の審判を下したまへ！」と絶叫する。ロレンゾーそれを制しようとする。聽かないで、荒れ狂ひ、劍で地を掘り穿ちつゝ、「地獄へ下り行きて倅を伴ひ歸らん。將軍職を辭する代り、今に惡鬼羅刹を率ゐて戻り來り、怨みある輩を盡しにせん！」云々と罵る。王驚く。と、エルニモーは狂ひ廻りつゝ、入る。王は「何故彼れがあほの如くなりしか」と問ふ。ロレンゾーは「全く倅自慢の結果なり」と答へ、「此上は將軍職を褫奪あるが安全ならん」と讒する。（再版本には此白の後に尙數ページの間答がある。）

第十三場 (ハムレットの獨白と同式)

エロニモーが只一人手に一巻の書を持つて登場する。短い拉典語の一句で始まつて四十何行と續く長獨白である。"Veng'ance is mine; I will repay, saith the God"「天必ず惡を罰したまはん。然り、天は殺人罪を見のがしたまふとあるべからず。然らんには天意を俟つに如かず、人間よりして天を促さんは違へり。」(このあたりの白には例のセネカの『アガメンノン』や『イヂボス』や其他ルーカンの著作などからの引抄句が夥しく挿入されてある。)「とはいへ、因循して日を送るうちに歲月は人を俟たず、いつ命の終るやも知れず。……此上はわれみづから彼れの命を絶たん。……とはいへ、如何にして? 愚劣の徒の爲すが如く公々然と行は、弊多く生ずべければ、窃かに確實なる手段を以つて……されども機會は容易く得がたし。さればわづと *with a rest in unrest, dissembling quiet in unquietness* わづと彼等が惡事をば知らぬけにもてなして、眼は油断なく働かせながらも、舌は溫和に、心は飽迄忍耐させ、手は休ませ、帽子は脱ぎ、膝は曲けて、以つて復讐の機と場處と手段とを俟たん」云々。此

うち奥で大勢の人聲がする。「や! あの騒ぎは?」途端に家來一人出來りて、いろ／＼の訴訟人が來て、王に上奏事件の取次をしてくれと頼む由を告げる。やがて三人の市民と一人の老爺とが登場する。其一人は借地の訴訟、又一人は負債事件、又一人は何事件と、おの／＼訴狀を呈出すること。老爺だけは黙つてゐる。エロニモー「何故に物言はぬぞ?」と問ふ。と、老人は「我訟は只いさ、かたりとも聽かん人の同感せざるはなからん」といひつゝ、訴狀を呈する。エロニモー請取りて「なにになに、殺されし我子のために訴へ申す訴訟の事! ……なに、愛兒を殺されたりとや? なに、愛兒を! ……お、我子、我愛兒のホレシオよ! ……(と老人に向つて)無念は尤も千萬! ……あ、その落涙を此ハンケチで拭へやい!」といひつゝ、衣囊から汚れたハンケチを引出す。それはホレシオが形見の血染のハンケチなのである。「いや、こはホレシオよ、汝が形見のハンカチーフ! 予がおのしの血汐を以て此ハンケチを染めたる意は、やがて敵を取りてやらん誓ひの章なりけるぞよ! ……ま、これを取れ! と他のハンケチを取出す機勢に財布を引出し、「え、これもそれも皆遣はす。そちとおれとは同じ悲み、同じ境遇!」云々といふ。訴訟人一同感動して「お慈悲深いお方や!」とさ、や

く。(是から又三十行ばかりエロニモーの獨白。大分ハムレットのヘキュバに同感しての獨白やフオチンブラスを稱讃してのそれに似てゐる點が注意すべきである。) “See, see, O see thy shame, Hieronimo, see, here a loving father to his son!” かゝる賤人も子を失へば斯くまでに狂ひ悲み、仇を討たんとはするものを、何とて汝エロニモーは」と自ら責め、自ら罵る。「若し地上にて正しき審判を得がたくんば、冥府に自ら降りても是非曲直を正さでやは! 見よ見よ、今に怨敵をまッこの如く引裂きくれん! 斯うく」と手に持つてゐる訴訟文を引裂く。訴訟人共驚き呆れて、それをさ、へようとす。エロニモーはそのまゝ、奥へ入る。皆々其後を追つて入る。エロニモー又出る。訴訟人も追つて出る。出たり入つたり。「どうぞ證書類だけは返して下され」と頼む。いろく立騒ぐことありて、皆々又奥へ入つてしまふ。老人だけ残る。とエロニモー再び狂氣の體で出て來り、老人をホレシオと見ちがへた思入にて「や! わざく閻浮へ戻り來りしはわれに復讐を促す爲か?」などといふ。老人呆れる。エロ「さてく、面影の痛く變りけるよ!」云々。老人「いや、われらは御子息とやらではござりませぬ。」エロ「なに、倅にてはあらずとや! さあらんには汝は閻の國より送り

れたる復讐女神に相違なし。」老「いやく、われらは只我子の敵が取りたさに参りしのみ。」エロ「お、今こそ思ひ出したれ、汝こそは我面影よ。汝の面に我面をば見るぞかし。其涙に満ちたる目、其瘦せたる頬、云々。云々。他人とは思はれぬわいやい! 奥へ來よ、奥へ。我妻の腕を枕に休め。汝は吾ぞ、吾は汝ぞ。妻に命じて唄歌はせん、三人分を一節に。とはいへ、心は discord (不調和) いやく cord (繩) とは夢にも言はじ、我子は cord もて殺されたれば!」と歎きつゝ、入る。

“And thou, and I, and she will sing a song, three parts in one, but all of discords  
framed. Talk not of cords, but let us now be gone, for with a cord Horatio was slain.”

第十四場

西班牙王、カスチル公、副王、ロレンゾー、王子バルサー、副王の弟ドン・ペドロ、ペルインピリヤ姫等出る。副王兄弟の西班牙へ來たのを歓迎する場である。王は、明日は王子と姫とを結婚させる筈である、云々といふ。それに對して副王が感謝の辭を陳べる。

それからこれ

第十五場

カスチル公とロレンゾーと出る。「倅よ、汝がエロニモーの訴訟を妨ぐる由専らの評判なり。さる悪評は妹の婚儀の妨害ともなりぬべければ、速かに改むべし」云々と意見する。ロレンゾー「思ひも寄らず候ふ。これ全くエロニモーの狂氣の然らしむる所なり。過日途中にての彼れの振舞は、父上も目撃したまひしならずや。さらば、世の疑ひを避くるため何とか仲直りの法を講じ候はん」といふ。カスチル公「それよからん。いで誰か在る？ エロニモーを呼び來れ」と命ずる。折柄バルサバーとベルインピリヤ姫とが入り來る。

バルサバー「何故に然か愁ひに沈みたまふぞや？ 御身は我妻ならずや？ ベルイン「新しき戀の色をば然しも速かに眼に帶ばしむることは叶ひがたし、」云々といふ。

カスチル公も、姫を迎へつゝ、愁容を拂ひ捨てよと意見をす。此うちにエロニモー入り來る。

公「倅が足下の訴訟を妨ぐる由世評高く、迷惑いたす。倅は更に覺えなしと申しをれり。

エロ「勿論さも候はんず、云々」といひつゝ、劍を抜きて、「若し令息に汚名を負はするものあらば某決闘して其邪曲を正し申さん、云々」と誓言する。これにて二人は仲直りをなし、然らばエロニモーよ、今日の賀會に列席せられよ」といひ残り、皆々奥へ入る。エロニモー只獨り残りてよろしく思入。

第十六場 幕 切

例の如く、アンドリヤの靈と復讐とが出る。靈「復讐は何とて眠れるぞ？」復「眠れるにはあらず。」靈「さりとて、エロニモーまでがロレンゾーに同心したる上は、いつ復讐の時の來るべき？ 云々」と憤る。復讐は之を慰め、「今暫く持て」と説く。

此うちに黙劇入り來る。炬を持ちたる者二人進む。亡靈之を見て「あれは如何？」と問ふ。「あれこそは、花々しげに婚儀の炬火を持ちて進む處を、あれ、あの如く、其後ろより、ハイメンの神が追ひ掛け來つて、炬を叩き落して血汐を以て打消すなり」と暗に婚儀の慘劇に終るべきを説く。亡靈満足して入る。



## 第四幕 第一場

ベルインピリヤ姫がエロニモーに向つて、彼れが其子のホレシオに對して情合の薄いのを責める長白ではじまる。エロニモーは、姫に辯疏して、「それに就いては自分の心中に既に成案あり、やがて復讐の實を見すべし」といふ。こゝへバルサーとロレンゾとが入り來り、來賓の副王をもてなすために、何か餘興の工夫を凝らしくれよと頼む。エロニモー「其儀は心得たり。幸ひ吾等若き頃より作詩を好み、嘗て一悲劇を作りたることあり。それを諸卿自身にて演じたまひては如何？　むかしは羅馬帝などは、屢々自身にて劇を演じたりき。恥づべきことにはあらず。但し、婦人が交<sup>ま</sup>らずしては、劇は實にそつけないものなれば (*What's a play without a woman?*) 令妹のベルインピリヤ姫を是非借用したし」といふ。ロレンゾ、それは異議なしと諾する。エロニモーすなはち其劇の筋立を語る。「これは西班牙の史實に基きたる話なり」として

むかしローヅといふ處の武士エラスタスに許嫁の美人パーシーダ *Pereda* といふがありたり。伊太利の婦人なり。ある年のある月日に、いよく婚儀を舉ぐることとなりしが、其式の席に臨める來賓の中にソリマン *Solinan* といふ一武士あり。パーシーダを見て深く眷戀し、手に入れんと試みて成らず、やがて其臣某に内意を含ませて飽迄も其慾望を遂げんとす。されど到底其夫たるエラスタスを殺すに非ざれば手に入れがたとしと覺り、遂に其臣をしてエラスタスを殺さしめたり。美人憤怒して、たゞちにソリマンを殺して仇を報い、みづからも自害したる。ソリマンの臣某も後悔して、山に入りて自ら縊れて死す。

「是れ其粗筋なり」と語る。バルサー之を聽きて「して其役割は如何にすべき？」と問ふ。エロニモー曰く「吾等はソリマンの臣となりてエラスタスを殺す役を勤むべし。公にはソリマンに扮したまふべし。又ロレンゾのには、ローヅの武士エラスタスを勤められよ。而してパーシーダはベルインピリヤ姫の適り役なり。」云々。

かくてそれ／＼書拔を渡す。バルサーや、踟躕して「喜劇のはうがよからずや？」とい

ふ。エロニモー「咄！ コメデーの如きは劣等の才分の者の爲す所！」（*“Fie! Comedies are fit for common wits.”*）と排斥す。更に一議を提して曰ふ「此劇を演ずるに當りて、各役おのゝ異なる國語にて白を述べべし。すなはち公は拉英語にて、自分は希臘語にて、ロレンゾーのは伊太利語にて、ベルインピリヤ姫は佛蘭語にて白を述べるとにすべし、」云々。バルサー「それにては、聴衆に何事なるか了解せられざらん。」エロ「いやいや、却つて面白かるべし、云々」バルサー「決しかねてロレンゾーに議る。ロレンゾー「さしあたり彼れの機嫌を取つておくに限る」といふ。よりに承諾の旨を答へてバルサーとロレンゾーとは入る。

*Now shall I see the fall of Babylon,  
Brought by the heathens in this confusion,  
And of the world like not this tragedy,  
Hard is the harp of old Hieronimo.*

と、エロニモー獨り残りて斯ういひ了りて入る。

### 第二場

イサベラが只一人短剣を携へて出る。「えい、きかぬ〜！ お、憎い〜人殺しめ。王さまも聞えぬ〜！ 此上は我子の敵とも見る此四阿」といひつゝ、四阿の樹の枝も四本柱も散々に切り毀ち、夫エロニモーの優柔を罵り怨み、終に自ら胸を劍にて貫いて仆れる。この獨白三十八行。

### 第三場

エロニモー出て帳を引上げる。と、カスチル公が出る。エロニモーに「何をせらる、ぞ」と問ふ。エロ「これは作者の勤めにて候ふ。何卒此筋書を王に献せられたし」と筋書を渡す。公入る。エロニモー奥へ向つて「たそ椅子を持って」と呼ぶ。こゝへバルサー「出る。椅子を持つて来る。エロ「これでよし。外題をお掲げあれ。舞臺面はローグにて候ふぞ。や、髭をお附けなされたか？」バルサー「まだ一方だけ。一方はまだ手に持つてをる。」エロ「さ、早く〜」と急ぎ立てる。バルサー入る。エロニモー獨り残りて「今まで受けたる重なる怨み！ 我妻の怨み！ 用意は悉く整つたれば、もはや爲すべき事は只復讐のみ！」

第四場

西班牙王、副王、カスチル公、従臣ら出る。王は、「これより云々の役割にて劇を御覽に入れん」といひつゝ、筋書を副王に渡す。(このトガキに作者の斷りがある。役者の白は各國語にて綴るべき筈なれ共、かくては普通の聽衆には了解されまじければ、わざと英語にて物しおけり云々。) やがてバルサワーはソリマンに扮し、ベルインピリヤはバーシーダ女に、エルニモーはソリマンの臣に、ロレンゾーはエラスマスに扮して登場し、外國語の積りの英語にておのゝ白を述べ、段取通りに次第に運ぶ。(此劇中劇は極めて簡単な幼稚な脚色のものである。) 又、此間に、王が副王に向ひて、「あの帝ソリマンを演ずるが御子息のバルサワーなり」など評することがある。此邊の呼吸と『ハムレット』の劇中劇の件と同脚色だといつてよい。

其内にエロニモーの臣はバルサワーのソリマンを説いて納得させ、突然ロレンゾーのエラスマスを眞劍にて刺す。ベルインピリヤのバーシーダの驚くをバルサワーのソリマンが制し、「我れ在り、欺く勿れ」といふ。姫怒りて「夫の敵」とバルサワーを刺し、返す刀もて自ら刺す。

す。いづれも眞劍にて刺すのである。されども王はじめ觀てゐる者共は少しも心附かずに、「實際を觀るやうに巧妙なり」など評してゐる。と、エロニモーは嚴然として衆に向ひて長白を述べる。「今や俗の語にて申すことあり。事の祕密を語るべし。聽かれよ人々！」云々と、ホレシオの死骸を持出して衆に示しつゝ、「こは我杖とも柱とも頼みし一子なりしに斯くの如き無慚の有様」と詳かにロレンゾーらの罪惡を物語る。此白八十行に亙る。此間血に染みたるハンケチを使ふ。語り了ると同時に自ら縊れて死なうとする。王命じて之を止め。皆々愕き騒ぐ。エロニ「何故にわが死を止めらるゝぞ！」と叫ぶ。王は「これには尙一味の者あるべし。いで拷問して白状させん」といきまく。と、エロニモー突然舌を嚙む。王怒りて「舌を嚙むとも、筆を以て口供を綴らしめよ」といふ。エロニモー其筆の禿したるを小刀を借りて繕ひたしといふ意味を科に示す。よりにてカスチル公小刀を渡す。エロニモーはそれを受取るや否や、(伊達の對決の仁木式に)カスチル公を刺し、且つ自らをも刺す。王はカスチル公の死骸を、副王はバルサワーの死骸を従臣に荷はせ、葬式の樂調を奏する喇叭の聲の裡に退場する。

## 第五場

亡霊の長白。「望を遂げ得たり」云々。「いづれも因果應報の然らしむる所」云々。復讐曰く「いでや、冥府へ立歸らん。」

『西班牙悲劇』は以上で終りなのであるが、私は尙之に對して、當時の「家庭悲劇」なるもの、一標本をも筋書式にして、同時に讀者の覽に供し、更に進んで、それと我世話劇との異同を論じて見ようといふ考であつたが、昨今聊か仔細あつて、頗る多忙である上に、春來いろ／＼な宿痾に悩まされ、多少静養時間を求めざるを得ないので、此話は、一まづ此邊で切上けることにする。

(大正八年四月)

## 日本舞踊改造の最後の一策

世界改造の氣運は、早晚何事にも及ぶと豫期せねばならない。日本の舞踊は外國に類例のない一種の特色を持つて居る所に、保存さるべき十分の價值はあるが、現在のまゝでは、末期の浮世繪か全盛期のその複製品たるに過ぎない。いはば、骨董品である。藝術の愛好者や舊時代趣味の享樂家や外國人などの玩賞には適しようとも、到底、活きた力を持つた未來の國民的藝術とはなりさうにもない。之を將來の全國民的又は世界的の有力な藝術としようといふには、何等か根本的に刷新の法を講じなければ駄目である。つい最近に、世界の演藝界を視察して歸つた或劇連の話が新聞に載つてゐるのを見たが、其話によると、今現に外國で能が非常に歓迎されてゐるらしい。又或外國人らは、日本の舞踊を激賞して、「露西亞舞踊の全盛はもう過ぎた。これからは日本の舞踊の世の中だらう」とまで賞めたさうだ。成程、歐

れからそれぞ

米が異国情調の演藝に憧れてゐたのはもう随分久しいことだが、今尙るものが事實であらう。就中、我國のは、従来紹介されたのが贋物ばかりであつただけに、純真な物を見せたなら、必ず大歓迎を受けるであらう。けれども私は、假令能や日本の踊や歌舞伎がどんなに外國人に激賞され歓迎されようとも、それは、つまるところ、浮世繪や象牙彫りが珍重されるのと同關係、同意義のことだと思つてゐなければならぬと思ふのである。彼等には、それらが總て、随分、大きな享樂ともなり、刺戟ともなるであらう。随つて、藝術的新生命の一泉源ともなるであらう。が、吾々に取つては、それは只彼の師宣であり、祐信であり、春信、歌麿、寫樂、清長、北齋、廣重たるに過ぎないことを忘れてはならぬ。無論、吾々に取つても、たしかに記念品であり、参考品であり、愛玩品でもある。けれどもそこに何時までも安住してをられるかどうかは、敢て尋問するまでもないことだと私は思ふ。明治以來おひ／＼頽廢に向ひつゝ、ある我種々の舊民間藝術に取つては、今は寧ろ危機の絶頂である。其中、多少の宿縁があるのだから、舞踊だけに就いて、私の最終の一案を述べて見ようと思ふ。

特に最終の一案と斷る理由は、私は、明治三十七年に、『浦島』といふ出来ない相談の一新曲

を作り、それと同時に『新樂劇論』を發表して以來、遂に文藝協會を解散して私の所謂舞踊劇に對する一切の企畫を抛つてしまふに至つたまで、相應に我舞踊の改造案らしいものを講じつづけて來たのではあつたが、今こゝに述べて見ようといふのは、其最後に、即ち大正四五年頃に、とゞのつまりとして考へ到つた所の一案で、いまだ會て公にしたことのなかつたものである。さうして今でも尙此他にはどういふ良策もないやうに思つてゐるので、そこで假に最後の一案と名づけて見たのである。

ところで、話の順序として、既に今までに論じ盡したことをも、一應は繰返さざるを得ないのだが、およそ舊藝術を新時代に適せしめようとするには、通例只二途あるのみで、其一は在來のに依據して新しい發展を工夫するのであり、其二は全く立場を改めてかゝつて、舊藝術は只其資料又は参考品に供するに止めるのである。私の所謂最後の一案は即ち此後者なのであるが、順序として先づ第一法の事をいはう。もつとも、此第一法に關しては、くはしくは私の『新樂劇論』や『文藝瑣談』や『作と評論』や『劇と文學』や『墮天女』中の談話や『逍遙劇談』やに書いておいたから、只ざつと要點だけをいふことにする。

## 第一法

これは私が、今日までに、既にたび／＼、不成功ではあつたが、實地に就いて多少試みて見たものである。すなはち、此法に由らうとするには、第一着に、在來の舞踊に附帶してゐる一切の缺陷を補填し、一切の弱點を除去することを以て始めねばならぬのは勿論であるから、随つて先づ其缺陷や弱點の性質を十二分に知悉することが必要である。私が屢、論じ、屢、枚舉したる在來舞踊の缺點は、左の十ヶ條に盡きてゐるといへる。

(第一)、内容が餘りに無意義に過ぎてゐるのが多い。只曲節の面白味若しくは視覺上の變化に都合の好いやうにとのみ規つて、意味の上では、殆ど何等の聯絡もないやうな詞句が綴り合せてあるのが多い。最もよく出來てゐる古い長唄物などにそれが多い。「娘道成寺」や「淺妻」や「汐くみ」などからがさうである。只優艶なばかり、只綺麗なばかりでは、將來のものとしては物足りない。勿論「娘道成寺」式に、節本位、振本位、耳目本位と規つて、吹寄せ式に綴つたのは抒情本位の長唄物に多くて、淨るり物には比較的にな

い。けれども、其淨るり物——富本、常磐津、清元等——の諸作とても、耳目本位であるのは同じだから、正當には抒情的であるべき所へ叙事、寫景、何でもかまはず綴り込み、節附は只ひとへに耳に聽いて面白いやう、振は、只目に見て變化のあるやうと工夫してあるに過ぎんから、到底外國人や新代人の思想や感情とは風馬牛のものである。つまり一般の、不易の情緒や想像に觸れてゐないのが十中八九である。だから、これからの者が見れば、只艶な、綺麗なと感ずるばかりで、無意義、同様に取扱はれざるを得ない。

(第二)、物によつては筋が餘り複雑に過ぎ、荒唐に過ぎ、所謂入子式、二重底式で、夢幻劇としても甚しきに過ぎてゐて、全くの局外者に向つては、どう説明のしやうもない。豫備知識をみつしり與へてからでなければ、其五分の一の感興しか傳へられないやうな作が多い。富本物や常磐津物にそれが多い。

(第三)、臺本其物の作意が、本來狹斜趣味的、江戸時代の町家趣味的に出來てゐるので、歌詞に、節附に、振に現はれてゐる感じ、氣分、當込、旨味、連想の一切が所謂頽廢的江戸情調で終始してゐるのだから、邦人でも新代に屬する人々は容易に理解し得ず、同感し得な

それからそれ

い。随つて、到底未來の大國民的藝術たるに適しない。

(第四)、たまにはや、狹斜趣味を離れてゐるものもあるが、さういふのは大抵第三位以下の劣作であると共に、其題材も、其取扱ひ方も、餘りに舊傳統式の草双紙好みであつたり、お伽話式のまゝであつたりして、淺露過ぎる。記念品、參考品、骨董品としては見るに足るが、迎も將來用のものではない。「山姥」、「瀧夜叉」、「草摺引」、「拍子舞」、舊曲の「紅葉狩」、「宗清」、「松風村雨」、「靜忠信」など皆此中に屬する。史實や傳説を採るにしても、將來のには、其取扱ひ方に別の工夫を要する。

(第五)、半活歴式の不調和な近世の狂言淨るりは最も妙でない。さういふのが、今現に歡迎されてゐるが、舞踊劇の理想上から言つて、あゝいふのは嬉しくないと言はなければならぬ。「大森彦七」や「辰橋」が其例である。凡そ舞踊劇の眞生命は、飽迄も踊りである。手の舞ひ足の踏むを知らぬ喜悅踴躍の趣きが其本體であり、さうしてそれが、特に觀者を魅惑して別天地に遊神させる所以でなくてはならぬ。それなのに、生中に只の科白劇めいた理窟が添はり、現實に泥んだ白せうぶなぞが夥しく挟まるといふと、夢と現とが自然

にばら／＼になる。「大森彦七」などは最も甚しい。白せうぶの多いのは随分古い狂言淨るりにも澤山あるが、さすがに古い作は、本來が夢幻劇式の劇から派生したものだけに、巧みに夢現の聯絡が暈ぼやしてある。竹本物の振の如きも、さすがに調和を保つてゐる。が、明治以後のとなると、白は活歴まじり、踊りだか、劇だか、分らんやうなのが多いから困る。さういふ雜種の舞踊劇は、全部歌唱で成立つてゐる大グランドオペラに對する喜歌劇乃至ミュージカル・コメデーといふ處で、外ゆしやくばち戚腹の舞踊劇である。それらに比べれば、まだしも彼の甚しい無意義式、無脚色式の「淺妻」や「娘道成寺」や「汐くみ」なぞの方がずつと醇な、なつかしい、未來にも尙多少の生命を有する藝術であるといつてよい。

(第六)、「能」や「狂言」の引直し物も、自己の本領を遺却した質ひ物であるといふ點で、我舞踊劇の理想に外れたものである。私は、姑く「勸進帳」だけを此中へ加へずにおく。といふのは、あの位るに所作事化することが出来れば、十分觀るに足り、聽くに足るからである。けれども明治以後に、一夜作り同様に寄與せられた「能が、り物」は困る。「狂言物」も「二人袴」式のは困る。九代目の技倆があつた作を今日までも流行させてゐるが、

藝術品としては木に竹を接いだやうなものだ。渾然たる味ひからいふと、逆も本物の「二人袴」を其道の名人が演じたのなぞと比べられたものでない。今例外とした「勸進帳」さへも、能の「安宅」を九郎や實が演じたのに比べると、索然たる感じをせないわけにはいかなかった。どうしても外戚腹だ、場ちがひだといふ感じがする。典雅又は高遠、簡粗又は素朴な處に眞生命の有る能や狂言を雑俗にし、濃厚にし、纖巧にし、華美にして、これで進歩だ、向上だと思つたら、大間違である。況んや白澤山の、踊りにも振にもならぬ只の科介や表情の多過ぎる點が、前記第五條を犯してゐるに於てをやである。歌舞伎の向上又は轉生は「能へ戻る」に在ると考へられた時代は、明治二十年頃を限界として、もう過去つたのであり、又過去らしめなければならんと考へねば嘘である。それに、今日我等本行まがひの舞踊劇を演ずる役者中——よしそれが只のいくさりでも——満足に、謠曲らしく謠ひ、狂言詞らしく物を言ひ得る者が果して何人あるだらう？ 謠曲ばかりの今日に、よくも役者であんな拙い謠ひを謠つて、平氣でゐられると思ふことがたび々ある。狂言詞とても、もう少し其物らしく言つて貰ひたい。てんで、丹田からは出て來

ない聲だから困る。

(第七)、在來のやうでは、詞句にも、餘り狹斜的引喩や無理な掛言葉や破格の語法や今は逆も通じない古い洒落や卑語スラングなどが多く、又其振にも所謂「當振」が多く、新代人や外國人には、其大部分が大きな謎である。而も其謎は、解いて見ると、存外其勞力に報いるに足らぬ詰らない謎である。或は、其謎を、例の智慧負けで買ひ冠つて、何かそれが甚深な象徴シンボルでもあるかのやうに故事附けて喜ぶ半可通の外國人又は氣まぐれな新代人が出て來るかも知れない。が、さういふ誤解の觀賞は、歡迎するに足らない。つまりは最眞の引倒しになるのだから。

(第八)、假に謎でない部分が在來の振に比較的多く在るとする。それにしても在來行は來つてゐる振は——其表情も、其科介も、其化粧法も、服裝も——概して纖巧であるか形式的であるか、平面的であるか、非心理的であるかである。優美、妖冶、婀娜、溫柔等の風致は狹斜氣分の纖巧な振によつて随分ゆたかに發揮され、豪放、潤達、勇壯、活潑、洒落、輕快等の風情も、主として劇の荒事や滑稽趣味から脱化した振によつて體現されてはゐる



るが、それらが殆どすべて目先本位ばかり出来てゐる。線の運動としての面白味は相應に豊富に備はつてもゐる。けれども、それらがどういふ止みがたい人間性の自然の要求から生れ出でたりズムでもないのだから、そこに不易の力が感ぜられない。只綺麗だ只面白いぐらゐるところである。まして後世に出来たの、如きは、概して舊型の蹈襲に過ぎないから、更に一層淺薄で、人間味とか、自然味とか、天真流露の味とかいふのは勿論、悠揚不迫の趣きとか、高遠雄大の風情とか、莊重典雅の品位とかいふものは少しも持つてゐない。本來が民間發生の藝術だから、自然味とか天真流露とかは有りさうなものだのに、餘りに長く都會趣味の刻鏤彫琢を経たが爲に、技巧づくめになつて、活きた味を失つてしまつたのである。例へば、女性の「振」の如きは最も洗練を極めたものだといつてよいのだが——少くとも春信、歌麿、榮之らの美人畫に比し得られる程度の風趣が有るといつてよいのだが——それが彼の浮世繪と同様に、殆どすべて狹斜式の嬌態、媚態である。席を叩く。膝でこづく。なぐらうとする。ひぞる。みんな狹斜の女の仕草である。素人のではない狹斜式だから卑俗だといふのではない。其最長所に就いて見て

も、其趣味が此の通り狭いといふのである。

(第九)、節も手も振も、物によつては、随分多様複雑で、情趣を現はす爲に、それ／＼種々の工夫が凝してあるが、何分其成立の初めに於ては、間口の六間にも足りないやうな小舞臺を標準にして、後年になつても、たかゞ千人限りの觀衆を目當にして工夫された音楽であり舞踊であるのだから、すべてが小規模である。其節も其手も其振も餘りに其變化が小さきみに急繁過ぎる。せ、こましい。目まぐるし過ぎる。ちつと玩味する邊がない。其波瀾曲折は大洋の波瀾でなく、深山幽谷の曲折でなく、たかゞ千坪以内の庭上に見る築山や泉水のそれである。これからの物としては餘りに規模が小さ過ぎる。コミック・オペラなぞに比してさへ、何となく窮屈だ。まして大オペラとは對抗が出来ず、露西亞舞踊なども競争は出来ないであらう。將來の日本舞踊は、もつと大喜悅、大奮激、大憤怒、大怨嗟、大悲歎、大絶望、大狂亂——すなはちあらゆる意味に於て大規模に感情を發揮し得るものとならねばなるまい。

(第十)、併しながら、要するに、我舞踊の弱點一切の根本原因は其樂器に存するのである。

それからそれ

すなはち三味線が其主要樂器である以上、どうすることも出来ないものであるかも知れない。さうかといつて、既に屢試みられたやうな「娘道成寺」や「勸進帳」のピヤノ彈奏式が將來の何物をも暗示してゐないことは明かである。

明治の末から大正の初めまでは、私は始終こんな風に考へてゐたのであつた。今になつて考へて見ると、それは要するに姑息の策であつたといはねばならぬ。私の成功しなかつたのは、其才の足りなかつたが爲でもあらうが、假令、今後すぐれた天才者が出たとしても、おそらく此姑息策だけに住してゐては、大した刷新は望まれないであらう。そこで、第二の方案——私の所謂最後の一案——が問題となる。が、その問題に入る前に、少々言ふことがある。

## 第二の方案

そもく「踊り」とは、前にも一寸いつたが、讀んで字の如く、踴躍である。其原因を精確に、科學的に説明するのは少々困難だが、どんな未開族の間にも、どんな野蠻な時代にも、何等かの踊りめくものが存在してゐる所を見ると、それは畢竟激しい感情の發動に伴ふ四肢五體の

踴躍だといふことが推想される。智的生活よりも感情的生活を本體とする野蠻な民族ほどさういふ自然的の踊りを愛好するのも此理に原因したことであらう。「情の中に動くや言葉に現はる。之を言葉にするも足らざる故に嗟歎す。嗟歎するも足らざる故に詠歌す。詠歌するも足らざる故に手の舞ひ足の踏むを知らず」と昔の支那人の言つたのは、其理を例の妙に理窟張つて言ひ現はしたのである。メキシコの土人が釜の形をした木製の太鼓を叩き立て、狂ひ踊るのは、我北越の民衆が例の桶を叩いて盆踊りをするのによく似てゐる。アフリカの或大猿共は木の洞になつてゐるのを頻りに叩く、するとそれに連れて群猿が狂ひ廻るといふが、それも原始的の踊りであらう。かういふ式の踊りは、どんな蠻族社會にもある。さうして、さういふ自然式の踊りとなると、めい／＼疲れ果てるまで踊りつゞけるのが例である。主として情の激越——即ち「興」——の作用だからである。興來れば踊り抜き、疲れて興去れば止めるのである。最も其「興」は宗教的信仰の發露であつたこともあり、大勝利、大收穫等に對する歡喜の餘りであつたこともあり、遊戯心の發作であつたこともありあらう。とにかく拍子に合わせて、只わけもなく踴躍するといふ單純なのが踊りの濫觴でもあり、本體でもあ

つたらしい。彼の物真似式の科介や表情は、よほど後れて自然に加味せられた要素であつたと見た方が當然らしい。

ところで、我舞踊を調べて見ると、舞樂以來、延年、風流、白拍子以來、田樂、猿樂以來、能樂完成以來、お國のをどり以來、歌舞伎の成立以來、千年、七百年、五百年、三百年、二百年の星霜を重ねて、幾多の進化、變遷、淘汰、洗練を閲した結果、大部分が人為的、技工的に化成せられて、所謂自然式の踊りといふ情趣は頗る稀薄なものになつてゐる。試みに、我舞踊の三大要素——「舞」と「踊」と「振」と——を檢して見るに、其中、古今内外に共通と言はれ得べき普遍的、不易的なものと言へば、先づ、第一には、「踊」、殊に手踊り式の部分であらう。「舞」も、彼の朝鮮、支那から傳來のその如きは、如何にも大陸的な、規模の雄大な所がある上に、尙多く自然的な踴躍の情趣をも存留してゐると思はれるから、随分世界共通的だといへないこともない。が、能の舞や及びそれに類似の舞となると、非常に技工的になつてゐるから、廣義の踊りに對しては、全く特種の物として取扱はねばなるまい。といふのは、多少の豫備智識がなくては感興が起りかねるといふのである。又、歌舞伎式の「振」の如きも、其何を意味す

るかが一々了解されてからでない以上、同じく局外者には同感せられにくいものであらう。是れもやはり餘りに人工が加はり過ぎてゐるからである。歴史や背景がこびり、附き過ぎてゐるからである。

そこで、自然に浮ぶ我舞踊刷新の最後の策は、あらゆる改革案の定例の最後の一策たる「自然に歸ること」其事より外には、無からうといふ陳案に歸着することになる。言ひ換へれば、種の舊都會的及び狹斜的又は武家的、貴族的なぞといふ鏘や微や臭ひや手垢の附着してゐる振や技工を洗ひ落して、すなはち能系統の舞や歌舞伎系統の曲や手や振を及ぶべきだけ棄て、主として「自然の踴躍」といふ點に重きを置くことにして、全く新規な出發を試みてはどうだらうといふのである。と言つて、物真似式の振を撥ひ去つてしまふといふのでは勿論ない。物真似式は、將來とても、主要要素とならないわけにはいかない。けれども將來のは、在來のよりも、もつと自然な、もつと世界的作用をする手真似や身振や物真似であらねばなるまい。自然の必要で、彼の啞者の行ふ手真似や身振は、今は既に次第に一種の世界語となりつゝ、ある。將來の舞踊に採入れらるべき科介、姿勢、態度、表情等は、つまり、あの立脚地から

踏み出されたものでなければならぬのであらう。

斯う言ひかけると、或は、氣早な論者中には、それは既に、近年、洋行歸りの某々氏らが、外國のを真似て試みかけてゐる踊りと同じ脈のものだらう、といはうとする人があるだらう。が、ま、一寸待つて下さい。私は外國の模倣をしようといふのではない。私は飽迄も、何事に附けても、日本の仕事は、日本の物を材料としてかゝらなければならぬと信じてをり、且つさう望んでもゐる。で、舞踊の如きも、今言つた如く、餘りに人爲的で技工に過ぎた、不自然な要素や、或偏狭な趣味に囚はれた部分だけは棄てようと思ふが、世界的通用が利くと信ぜられる限りのものは、保存し、涵養し、利用して、それを新發展の地盤にしようとするのである。そこで、話を簡短にするために、一つ書き式にすると、ざつと左の四ヶ條が必要になる。

(一)、少くとも當分は白を全廢すること。

(二)、歌詞の伴ふ三味線樂を客位に置き、器樂——間奏樂——としてのそれを主位に置くこと。

(三)、當分は、曲の過半を無言劇式の部分——歌詞の伴はぬ部分——とすること。

(四)、劇的の振を客位に置いて、自然趣味の舞や踊を主位に置くこと。

私は、明治以後の舞踊の墮落は、主として其演劇化されたことに原因してゐると評したい。これは、時尚が次第に推移して、舞踊を舞踊として鑑賞するものが減少したが爲でもあつたのだが、作詞家、作曲家、振附師の三拍子がおひく揃はなくなつたが爲でもあつた。「戻り駕」を作つた寛政の初代櫻田治助や「關扉」を作つた天明の初代瀬川如臯のやうな斯道の名作者が最早出なくなつてしまつた爲でもある。我舞踊は、一種の樂劇である以上、彼のオペラと同じに、作曲が幹でもあり、枝でもあり、葉でもあり、實でもあるのだが、これに「振」といふ爛漫の花が咲かないでは、つまり、實は結ばぬと同時に、歌詞といふ根が張つてゐないでは、どう生長のしやうもないものである。蓋し我俗曲は、總體に、其發生のそもくから、歌詞本位で、文句が先づ備はらぬ以上、全く手も足も出ないものであつた。で、作詞者は父、作曲者は母、奏演者は其子といふやうな關係になつてゐた。ところが、文化、文政、天保と、世が降れば降るほど、歌舞伎はだんくんと其所作本位の本性からは遠ざかつて、今の所謂只の劇の方へ近づいて行き、其近づいて行くにつれて、作者の本領も改まり、醇な舞踊劇に堪能な作者は、年を重ね

ねては、おひく稀有となつて来た。劇と踊りとの雜種雑種ものを書く作者ばかりが榮えて来た。是は科白本位劇の方への一進歩であつたと共に、醇な舞踊劇としては、其墮落の端であつた。幕末の名作者河竹默阿彌の如きも、大切淨りに當り作の多かつた人だけに、純粹の所作物は不得意な方で、どちらかといへば、舞踊劇の頹廢を多少助長した一人だとも言へる。それから、彼の上品ぶつた能の焼直し物などが流行り出したのも、畢竟は名作者がなかつたからのことだといつてよい。狂言のはめ物なども創始の才分が有り餘つた人の餘業だとは信ぜられない。いづれも流用物であり、間に合せ物である。さうして其弊さへも今は其行詰りにまで達してゐる。

私は、これら積弊を一掃する唯一の方法は、さしづめ白の混入を廢止するより外になからうと、過去十餘年の經驗によつて、覺つた。又、歌詞を在來の如く主位に置く限りは、どんなに主題を新たにしようと、其着想を新たにしようと、文句の扱ひ方を新たにしようと、つまり、どこまで思ひ切つて行つて見たとて、三味線樂としては、今の作曲傳統以外に出られやうもないと覺つた。隨つて、振は、——常に曲に伴はねばならぬものである以上、やはり在來の傳統を

脱することが出來ず、池式の浪が沼式や川式の波に變るぐらゐるが關の山で、似たり寄つたりに終らざるを得ないと覺つた。私は、最近二三年間に發表せられた種々の新曲——相應に作詞者も、作曲者も、振附師も、役者も苦心したらしいの——を見物して、いよくさうと斷言せざるを得ないのを遺憾に思ふ。

そこで、其桎梏を脱し、其囹圄から逃れ出る唯一の策てくてとして、私は器樂本位——間奏本位——といふことを提案するのである。ぢや、さうすると、どういふ利益が得られるかといふに、先づ、在來は、大體に於て、どうしても七五とか、五七とか、八六とかいふ字配りに拘泥して節附をするといふ習慣になつてゐるので——假令さうでなくとも、我國語脈の自然、必然の結果として、語尾がどうしても陰旋律になりがちであるから——どう新工夫をして作詞して見ても、曲となつて現はれるのを聽いた感じは、在來のを聽くのと殆ど何の大差もないやうになつてしまふ。けれども、若し歌詞を從位に押下け、間奏を主位に置き、器樂に工夫を凝らすこととなると、これには何の羈絆かぎもないから、どんなにも自由なことが出来る。既に曲其物が不羈奔放である以上、それに連れる振も自由である。どんな風にも踴躍ゆうとくが出来る。どんな新

らしい手真似も身振も表情も出来ようといふものである。今までのやうに、詞句に引摺られて曲に引摺られて、是非なく、止むなく陳腐な又は牽強な當振などをするには及ばないことになる。

是等が先づ第一の利益である。

第二には、既に器樂本位となる以上、三味線ばかりを主とするには及ばない。歌詞の伴ふ部分だけは、國語との調和を保つために、或は専ら三味線樂にするもよいが、間奏まひらとなつたら、あらゆる内外の樂器を、臨機應變式に、自由自在に併用することも出来る。「今ごろは半七さん」をワイオリンで弾いたり、「ほんに思へば」をピアノに合はせたりするのは無理でもあり、無駄でもあるが、間奏だけなら、存外面白い新合奏が工夫し出されまいものでもない。私は、明治四十年頃にさへ、ほゞそんな風に考へたから、比較的間奏澤山の、和洋合奏式の「和歌の浦」といふ一新曲を書いて見た。けれどもそれは只書いて見ただけで、まだ曾て作曲させて見たこともないのだから、私の此豫想は、どう甚しく裏切られまいものでもない。或は全くの空想に終るかも知れない。「和歌の浦」の事は、『舞踊講義録』といふ雜誌に別に書き送つて

おいたから、お序でがあつたら、一讀して下さい。

それはそれとして、次に、第三の利益は、歌詞の意味に羈絆されるといふことがないとなる、今もいつた通り、踊りの手や振が悉く在來の陳套から脱し得ると同時に、いはゞ、底の知れない深みがあり、限りの知れない力のある象徴的な手や振となることも出来る。悉くを演者と觀者との想像に一任することが出来るからである。在來のやうな淺薄シホクの象徴ではなく、何等か言ひ知れぬ、深い、強い、遣る瀬ない内心の衝動の——心的律呂リズムの——標號ともなることが出来るからである。一字、一語に拘泥した振ではなく、常に、毎に、全曲に交渉を保たしめた大きな振ともすることが出来る筈だから、自然に其規模を雄大にする途が開ける。

次に、第四に、主體を無言劇式と定めることにすると、將來の舞踊劇の臺本を作る心得は、活動寫眞のフィルムを製するのと同じやうになるのだから——即ち最初から専ら踊りの目的に都合のよいやうにと仕組み得られるのだから——在來のやうに、曲調本位に、眼目の作意とは餘り關係もないやうな餘計な流麗な文句を並べる結果、其文句に引摺られて、要もない曲が成立ち、其曲に引摺られて、種々な間に合せの振が出来るなどといふ弊はなくなる道理であ

る。

とはいへ、此無言劇式は、必ずしも曲の全部に互らせるには及ばないから、處々に在來の手踊に伴はせて加味することも出来る。其場合の小唄を専ら純樸な田舎唄——馬子唄、子守唄、子供唄、田植唄、麥搗唄、盆踊の唄、漁夫唄等——とすると、殊に面白い。さうすれば、日本式のコミック・オペラなどは其間から自然に産聲を揚げるであらう。

少くとも以上四五ヶ條の利益はある。さうして私は此法に依る以外には、我舞踊を有効に改造して世界的、永遠的にする見込はないと思ふ。在來のは——繰返していつておくが——名作の浮世繪の美人畫たるに過ぎないもので、出来るならば大事に保存しておきたいが、要するに骨董であり参考品である。

これだけでは、まだく論旨が徹底しかねてゐるが、もう大分長くなつたから、こゝに擱筆すると同時に、これを私の舞踊劇論の最終とする。私のよりも更に進んだ向上の方案と其實行とは年壯氣鋭の新代の諸君に依頼するの外はない。

(大正八年十月)

## 脚本の朗讀法

劇は藝術中で一種特別なものである。畫でも詩でも彫塑でも小説でも音樂でも、建築のやうな規模の大きい、複雑なものでも、極言すれば、只一人の天才の力で出来もすれば、たとひ一時は世に知られないで埋没してしまつてゐようと、後世に知己を得て、名譽の光を放つこともある。劇はさうはいかない。無論、文學としての劇即ち脚本だけは、只一人の天才の力で出来る。けれども書かれた其當時にすら絶対に顧られなかつたやうな作が、五十年又は百年の後に上演されて成功したなどといふ例は、内外古今の演劇史上に、少くとも私は、まだつひぞ見聞したことがない。永久に上演されないで終るか、假に一度ぐらゐる試演されても何等の成功をも收め得なかつたとすると、よしそれがどんな傑作であつたとしても、それは單に文學たるに過ぎないものであるのだから、劇としては成功しなかつたものと見做すべきである。す

それからそれ

二九三

なほち劇は飽迄も「實演に適する」といふことを其條件としなければならぬ藝術であるといつてよい。

で、假に私は、劇を特に實際的藝術と稱すべきものだとする。

既に實際的藝術であるのだから、作劇者は、他の詩人や小説家のやうに單に作家としての天分さへ豊かであればそれでよいといふわけにはいかない。是非とも劇場内外の事情、とりわけ舞臺の實際に通じてゐなければいけない。机上的脚本だの、案頭曲だの、室内戯曲だのといふ名目が、西洋にも、支那にもあるが、さういふのは皆いけない。是非とも舞臺に上し得られるやうに書かなければならぬ。思ひ切つて新しい立場に立つて、破天荒の新案を凝らすのは面白い。悉く舊套を叩き破つて、全くの新意匠で作するのは勿論よい。けれども其新案を、其新意匠を如何にして實現すべきかに就いての實際的段取は、作者自身の豫め工夫し得て居る所でなくてはならぬ。舞臺監督や俳優らに、「何とか工夫してやつて見てくれ」といふやうな不用意な作であつてはならぬ。出来ない相談を持出すやうな作であつてはならぬ。外國の舞臺になら適するが、現下の我劇場にはといふのさへも准落第的の作といふべき

であるが、中には、外國のにも、いつの時代のにも適しないやうな純空想的の、紙の上だけの新脚本もある。さういふのも、變態の小説だと思へば、讀むに足るが、形式が多少の累を成すだけに、小説としても不完全なものとなるのが甚だ惜しい。

詩人、小説家には、内外とも、傑出した作家が夥しくあり、現在とても、追掛け／＼相應に傑出した人達が輩出するが、其割に劇で成功する者の少いのは、おそらく今私の言つたことを存外深く意識してゐないからであらう。作劇家は單純な詩人たるに止まつてゐるのではないといふことを、餘り切實には考へてゐないからであらう。實演さるべき脚本を書く者は、いはゞ、政治家や實業家や教育家や宗教家などと同じく、多數の、時としては全く自分とは趣味をも、性癖をも、主義、主張をも異にした人間を相手にして、それを——收攬とか籠蓋とかいふやうな意味ではないが——左右し得る力がなければならぬことを、即ち特殊の藝術家としての俳優各自の特長を理解すると同時に、劇の鑑賞者としての公衆全體の心理作用をも理解し、前者を自在に操縦し得ると共に、常に後者の大多數に相當の満足享受させ得る心得がなくてはいけないといふことを呑込んでゐないからであらう。



少くとも、俳優だけぐらゐるは、我樂籠中に收めてゐないでは、どうすることも出来ないのが作劇の常であるといつてよい。舞臺の實際に昏いやうであつては、逆も實演に適する作は出来ない。

だから、内外共に、演劇史を見れば、すぐ分ることだが、何處の國でも、殆ど定例のやうに、作劇は最初俳優自身の兼業であつた。自分のする事を自分が書くのだから、文學としての價值はともかくも、其作は實演には適するに相違ない。それが一進化すると、幕内の者、樂屋内の者が作をする。そろ／＼分業が始まるのである。それが所謂狂言作者——専門作者——の作である。さういふ作は、殊に我國のなぞは興行本位なのだから、概して文學的價值に乏しい。けれども演じては成功する。そのうちに、局外の作者といふものが出来はじめる。が内外ともに、何等かの因縁で、其作者が、餘程よく舞臺の實際を知り、舞臺裏の事情に通じてゐない以上、正當の意味で、成功したといふ例は殆ど無い。舞臺の實際といふことは、多年舞臺裏に出入してゐる者でなければ中々會得が出来ないからである。殊に、同じく劇といつても國により、時代により、存外著しい相違があつて、いよく實際の問題となると、其間に處する

ことが中々むづかしいからである。それに、俳優の弟子になるか、劇場附作者の見習にでもなるかすれば格別、さうでない以上、舞臺裏の事情に精通するの途は、先づ容易に得られない。さればといつて、俳優の弟子分になつて草履を揃へたり、作者の見習になつて拍子木を打つたりすることは、其夥しい暇潰しであり屈辱である割合には、裨益分は極めて僅少であるからである。

では、どうしたらよいかといふ質問が、折々未來の默阿彌志願者や日本のウ、ド、ビ、イ、アセン、ストリンドベルグ、メーターリンク、ハウプトマン、ウエデキンド、ロスタン、ブリュ、ジョー、ゴルスワージーらによつて提出される。

幸ひにして近頃は、舞臺監督といふ一の職柄が舶來された。これは舞臺裏を知るためには頗る都合のよい仕事であると同時に、草履を揃へるにも及ばず、拍子木を打つにも及ばないのが最もよい。さうして實際これによつて滅切と舞臺上の知識を得たらしい新代の才子も尠くなく、現にさういふ人達の書いた作は屢々實演せられもして成功してゐる。彼のイブセンの大才を以てしても、劇詩人としての成功は、舞臺監督として彼れが費した前後十年の星霜に

主として因縁してゐるのだと考へると、此職柄の作劇家に取つて有益なことは多く辯ぜずともである。が、此職務の供給は、如何に劇が繁昌でも、限りのあることだから、あらゆる作劇志望者が悉くそれを經驗するといふわけにはいかぬ。

何か、他に、舞臺の實際を呑込む助けになることはないか？ 私は之に對して、只一の脚本朗讀法あるのみと答へたい。

舞臺監督といふ事が、作劇の修行者に有益であることは實際だが、其舞臺監督とても、私に言はせると、先づ、何よりも先に、脚本の朗讀術ぐらゐは、せめて十人並以上に練熟してゐねば餘り立派な働きは出来まいと言ひたい。在來の歌舞伎劇にも、正當に言へば、舞臺監督があらねばならぬと勿論であるが、現在はまさういふものがない以上、舞臺監督といへば、新劇團のそれでないまでも、何等かの意味で、新意匠とか新様式とか新演出とかいふことを掌る者であるだらう。随つて、彼れの仕事は、主として其新しい何事かの實際的指導であり、厲行であらねばならぬ。指導に二大別あつて、靜的に腦から腦へ推理的、分析的に傳授するのと、動的に舌により、手により、云爲、表情、科介によつて、直覺的、總合的に傳授するのとある。相

手の俳優其他が經驗にも富み、天分にも富んでゐる場合は、いふまでもなく、前者によつた方が安全でもあり、有利でもある、が、相手が全くの素人同様の者であるか、もしくは天分の貧しい者であるか、或は仕上げの急を要するかの場合には、後者に依らないわけにはいかない。興行は一種の戦争のやうなものであるから、機を後れさすといふことは禁物だからである。そこで、脚本の朗讀法といふものが、舞臺監督に取つても、一の、どちらかといふと、必要なといふほどの修養事になる。何となれば、劇に於ける新工夫には、殆ど必ずのやうに白廻せりかしの新工夫といふことが伴はざるを得ないからであり、さうしてそれは、推理的、分析的に空に説明だけして、生中未熟な實例などは示さないで、専ら俳優自身にいろくくと工夫を試みさせた方がよい場合もあるが、若し相應に實例が示されるものならば、先づ其例を示して、更にそれ以上の工夫に全力を凝らさしめた方が、時間上、努力上、共に經濟である場合も多い。此關係から見ても、私は、舞臺監督とか新演出者とかいふ役をする人々は、十人並以上の朗讀術ぐらゐには長じてゐなければならぬと思ふ。朗讀術が外國に所謂エロキューション程度に呑込めてゐれば、或局外者の作に散見するやうな、あ、いふ無理な、到底言ひ廻せないやうな、妙な白を

書く筈もなし、さういふ作を採用する筈もなし、又、自分が相應に朗讀が出来れば、他人の朗讀や白廻しの拙劣は著しく分るから、自然と「だれ場」の刈込みにも手が届く道理である。昔の歌舞伎の狂言作者は、時としては、舞臺監督めいた役をもしたのであつたのだから、名作者は大抵「本讀み」即ち脚本の朗讀法に長じてゐた。近い例では默阿彌が上手であつた。本讀みによつて、暗に、それとなく、其演出の仕方までも指導した例もあつたらうと思ふ。現在の我劇界事情としては、尙更直覺に訴へる總合的指導の止むを得ない場合が多い。氣の早い、神經の過敏な、取つたか見たかの我今日の俳優などは、逆もく、管々しい、悠長な、分析的な講釋などに耳を傾けてゐないからである。

それはとにかく、舞臺監督となるべき機會もない作劇志望者は、せめても朗讀術を研究するがよい。換言すると、脚本作家として成功しようといふには、自身が俳優になつて、少くとも五六年實際を知るに越したことはない。といふのは、現に世界の大作家といふシェークスピアやモリエールから俳優であつたらうぢやないか？ 其他、こゝに一々名を擧げるのは管々しいからしないが、古今の成功した劇の作者は、殆ど悉く、其關係程度にこそ濃密があり、精

があり、直接、間接の差はあるが、つまり、或程度まで、俳優臭氣に薰染してゐた手合ではないか？ 只劇が好きで、月に何度と観るとか、内外の脚本を多く讀んだとか、空想が豊かで、筆が達者だとかいふばかりで作劇に成功したものは、若しあれば、例外の極少數である。では、いつそ俳優になつたものかといふに、前に言つた通り、舊派や所謂新派の弟子分になれば、草履揃へのアップレンチスシップがわるくすると永久につゞくでもあらうし、所謂新劇團に加はつて見たところで、學び得る所は、讀まぬ同志、書かぬ同志の自我流稽古と自墮落根性の助長との外はない。つまりは夥しい暇潰しに終るのが落である。さうかといつて、前に言つた舞臺監督といふポジションは、さうくふんだんに在るものでなく、又在るにしても、それになるには、相應の斯道の素養も要る、經驗も要る、信用もなければならぬ。手蔓、引立、機會等が備はらない以上、先づ駄目だ、とすると、残る所、脚本朗讀法の修養といふことより外に、自己一個の心掛け一つで出来る準備はない。

私は明治廿四年頃に朗讀法の修行に志し、少數の同志を集めて其會を催し、其後、其會は潰れたが、更に別の會を私宅に起して、遂にそれを易風會と稱したものにまで發達せしめたの

はこれが爲であつて、局外者が作劇もしくは演劇刷新に資するの途は、さしあたり、之より外にないと信じたからであつた。右の易風會が、後に文藝協會と進化したのであつた。

私が明治廿四年に朗讀會を起した時に、最も困つたのは、其師表がなく、模範がなく、参考にするものさへも殆ど無いといつてよいくらゐるであつたことである。其筈である。今でも我國には、眞正の意味で謂ふエロキューションはないといつてよいくらゐるである。まして、維新の前などには、西洋で謂ふオレーションに似たものは、下に話す民間藝術中に多少あつたゞけで、嚴格な、上品な社會には行はれてゐなかつた。讀書法とても、明晰に、流暢に、朗々と讀むか、經文などを讀む時のやうに、豫定のリズムとメロデーとに依準して讀むのしかなかつたといつてよい。其時、其場合、其主題に應じて、讀む者其者の全人格を發露しつゝ、一語、一句を表情的に讀むなどといふことは、なかつたといつてよい。何故であつたか？ 按ふに、政體も風俗も國語の性質も、すべてエロキューションの發達には適しないものであつたからであらう。君主專制でなければ寡人政體式に組織せられ、討議とか演説とかいふ方法によつて政治をする國柄ではなかつた上に、溫和な氣候の國であるにも拘らず、存外早くから室内に閉

籠つて、剩へ坐り込んで、餘り表情もせず、手や首を動かさないて談話をするといふ習慣を固定してしまつた國民であり、おまけに、其國語其物が、或特殊な方言などは別として、標準語とせられた畿内語や文章語の上からいふと、餘りに母韻澤山でもあり、優柔でもあり、アクセントが微弱でもありなぞして、とかくエロキューションの發達には不向であつたからである。徳川時代に入つては、著しく漢語が導き入れられて、アクセントの強い語も殖えたのであつたが、尙それが多く利用されたのは文章上の事であつて、日常の談話は、學者とても、餘り漢語は使はなかつた。實際、使ふ必要がなかつたのである。

外國、殊に西洋の諸國はさうでなかつた。その理由は誰れにも知られてゐることではあるが、序でだから、ざつと言はう。

西洋の文化は、大積りに積ると、其三分は古代の希臘に發し、他の三分はヘブライに發し、殘る四分はいろ／＼な方面から取集めた雜駁な要素から出來たのだといへる。ところで、其第一要素の供給元であつた希臘は、政體も風俗も國語の性質も、何もかも、頗るエロキューションの發達に都合のよいものであつた。先づ政體が今の所謂デモクラシーの本場だけに、すつ

と早くから合議式で、演説や討論は家常茶飯の必要事であつたからして、大概の者に辯説術の心得があつた。朗讀法などにも長じてゐた。それに、暖國だから、大概の相談事は室外の廣場とする。學術の講話なども戶外でやる。劇なども野天でやる。かういふ風俗がまた自然に、突立つて、大きな聲で喋舌つたり、讀上げたりする術の發達に與つて力があつた。國語其物とても、長音と短音との配合が、譬へば支那の四聲のそのやうに豊富でもあり、微妙でもあつたらしい。そこへ持つて來て、希臘にはいろ／＼エロキューションの發達に便宜な機關が備はつてゐた。例へば、先づ、學術の講話が、種々の有名な哲學者其他によつて、各地で催されてゐた。次に、詩文章を朗讀して公衆に聽かせるといふことも屢行はれた。第三には自己の政治的主張を公衆に知らせるために、演説をしたり、或は敵黨を破るために攻撃演説をしたりした。議院に於ても、法庭に於ても、辯論は常に盛んであつた。第四には、演劇。希臘の演劇は、多少我能樂に似た點もある一種の樂劇であつたのであるが、尙其コトバと名づくべき部分があり、さうしてそれは全體が樂劇式に出來てゐるだけに、それと調和するために、相當に調子附いたものでもあつたらうと想像されるから、無論、エロキューションに縁の

深かつたものであらう。學者でも、ずつと古いところで、アイオニヤの哲學者連など、みんな中々の能辯家であつたらしい。希臘の老子ともいふべきクロトナのピタゴラスが講話者として有名であつたことは人の知る所であり、降つて例の詭辯家の名にしおふソフィスト一派の堅白異同的の縦横術、それに對抗して起つた辻講説の聖者ソクラテース、其高足の理想派の哲學者で、例のアカデマスの杜の中を徜徉しつゝ、絶妙巧辭の卓説を其門弟子らに説いて聽かせたプラトーン、乃至希臘哲學の集大成者とも程朱ともいふべきアリストートル。これらは總て、多少はあるが、學術方面のエロキューションを發達せしめるに與つて力あつたものだといへる。それから、政治的エロキューション方面には、ピシストレタスがあり、ペリクリーズがあり、デモスジニーズがある。又劇の方面には、例のエスキラス以下の四大作家がある。朗讀法其物の模範的實行者としては、二千何百年の昔に、彼のヘロドタスのやうな能辯の歴史家や大詩聖ホーマーの流れを酌んだ幾多の叙事詩人が出てゐる。

ヘブライの政體や風俗は希臘のやうにエロキューションに有利ではなかつた。けれども其生活が半戶外式であつたことと非常に宗教的な國民であつたといふことは、野天で説教した

り、祈禱したりする習慣を馴致して、彼等をして眞摯な、熱烈な、有力な辯舌者たらしめたりし。モーゼなどは立派な自然のエロキューシヨニストであつたらしい。例の豫言者の雄辯——エゼキエルやエレミヤやイザヤらの雄辯——はさういふ國民性が生んだものであらう。基督の如きもさういふ意味で謂ふエロキューシヨニストであつたといつてよからう。

さうして此雄辯法や朗讀法の傳統は、一旦そのまま、に羅馬に傳はり、それから種々の複雑な進化變遷を経たといひ條、他の古い文化要素と共に、西洋列國に浸潤してゐるとは明かである。随つて、西洋には、早くからエロキューシヨンの研究が行はれてをり、其向きの著書も澤山あり、模範もあり、師表もある。ところが、我國はさうでない。

前にもいつた通り、我國では、政體も、風俗も、國語の性質も、さういふ法術の發達には不利であつた。第一、前にも言つたが、室内に坐り込んでしまふといふこと——殊に端坐するといふことは——どう考へても雄辯といふものとは兩立しさうにない。彼の飛鳥朝、奈良朝の昔は、隋唐を學んで立禮式であつたのだから、果してどんな風に辯論したか、一寸分らん。又平安朝の古い時代の事もよくは分らん。けれども、藤原氏全盛以後となつては、公卿や僧侶

は、少くとも公會の席上では、端坐式を取つたやうだ。説法なども同じく端坐してやつたらしい。鎌倉時代と降ると、例の日蓮の辻説法といふやうな殆ど其儘の西洋式なのもあるのだが、其以前のは、『法然上人書卷』などから類推しても、端坐式であつたらしい。既に端坐式だとすると、其説教の口吻も調子も大して激越的のものではなかつたであらう。凡そエロキューシヨンは、内外、古今とも、第一には宗教上の必要からか、第二には政治上からか、第三には學問上からか、第四には法庭上からか、第五には藝術上からか、さつと此五關係から發達するのを例とするものであるのだが、我國では、此中の政治上、法庭上の二つが全く何の働きもさなかつたのである。さうして第一の宗教とても、今言つたやうな鹽梅で、甚だ振はないものであつた上に、學問も、すつと後世まで、只極狭い上流の一部にのみ限られてをり、其一部に行はれる學問とても、極靜寂な、悠長な、端坐低談式ていさんしきの行儀のよいものであつたらしいから、到底雄辯術や朗讀法の發達を促すには到らなかつた。流石に藝術中には、「申樂」だの「田樂」だのに伴ふ問答又は口上めいたものがあつたり、「呪師」だの、「風流」だのといふもの、中にも後の「狂言」めいたもの、又は「能」の「コトバ」然たるものもあつたやうだから、能辯術研究の端緒

は自然の必要上、幾らか發ひびかれてゐるたでもあらう。「朗詠」などは、エロキューションではなく、唱歌法であるのだが、多少斯道にも關係があつたらうと思へる。「平家」のコトバに至つては、ますます、エロキューションへ縁が近くなる。「能」や「狂言」のそれに至つては、立派に、我國に於ける表情的發聲法の最も古く仕上げられた標本だといへる。或は鎌倉以後、足利時代の末へ掛けては、寺院に於ける説法が、もう大分此方面に向つて進歩してゐたかも知れない。例の日蓮宗と念佛宗との間の宗論の激烈であつたことなぞから考へて見ても、辯論術は、其必要上、大分練磨されてゐたらうかとも思はれるが、恐らく、一の藝術と稱し得られるほどには發達してはゐなかつたらう。

我國に、ともかくもエロキューションらしいもの、成立ちかけたのは、徳川氏以降と見るが穩當であらう。私の考へた所では、其端緒を發いたものが約七種ほどある。第一が兵書の講義並びにそれから流れ出した後の講義であり、第二が寺院の特殊の説教術であり、第三が落語及びそれから發達した後の人情話であり、第四は心學の道話であり、第五が淨りりのコトバであり、第六が古歌舞伎の長ぜりふ及び後の一切の白ちやう魁ましであり、第七が芝居道で謂ふ「本讀み」

である。

ざつと此七種の説明をしよう。

第一の兵書の講義は、慶安前後から始まつたことである。これは、例の創作期が過ぎ去ると批評時代が來ると同理で、元和以後、おひく世の中が靜謐になつたにつれて、戦争が一の研究題目となつて來たところから、戰術に關する兵法家の講演といふことが廣く行はれるやうになつたのである。無論、兵法家は、ずつとそれよりも前からあつたことはあつたが、其講演が一種の藝術味を伴ひはじめたのは慶安以後の事であつたらう。俗に由井正雪の『太平記評判』とか稱する書が傳はつてゐるが、あれなぞが、おそらく其類の一標本でもあつたらう。戰國時代の諸名將の戰法を批判したり、『太平記』なぞを材料にして楠氏の兵法を論じたりする間に、或は人物評をして見たり、或は今見る如くに戰況を語つたりして、多少の面白味を附けたのが、おひく藝術味を加へて來て、所謂浪人共の一種の營業ともなつて行つた。それが「軍書讀み」であり、彼の「太平記讀み」なぞが其代表であつた。さうしてそれが進化して辻講釋となり、軍談となり、今の講談ともなつたのであるが、これは我國に於ける最も早く發達

したエロキューションの一種だといつてよからう。

第二の寺院に於ける特殊の説教は、そもくいつ頃から一種の藝術味を帯んだものになつたのやら、私はまだ根ツから調べてはゐない。按ふに、前にもいつた如く、多分もう足利氏の中頃以來、おひくゝ其方面に向つて進歩しつゝ、あつたのでもあらうが、それが講談などと比較し得られるやうな性質を帯ぶに至つたのは、最近世のことでもあらう。日蓮宗に所謂「繰り辯」だの、眞宗に所謂「節談」などは、ともかくも一種のエロキューションと見做すべきものであらう。

第三の落語も同じくである。元和の安樂庵策傳、元祿の露の五郎兵衛、貞享の鹿野武左衛門、安永、天明の立川焉馬、天保以後の夢樂、さん馬、左樂、文治、圓生らを経て、現在のそれと發達した落語術の如きも、調子は一段低いが、自然味に於ては、前の二者に優つてゐて、これも慥かに我國に於ける一種のエロキューションである。

第四の心學の道話術は手島堵庵、石田梅巖、伊藤道二らの手によつて出來たものだが、これは後の發達した講談や落語に比べると、エロキューションとしての内容は、おそらく、すつと單

純でもあつたらう。只面白をかしく、人を飽かせぬやうに、流暢に、平易に話すといふに過ぎなかつた場合が多かつたであらう。けれども尙一種の能辯法ではあつたらうから、假に此中に加へておく。

第五の淨るりのコトバと第六歌舞伎のセリフとは、前の四種よりも、エロキューションとしては、遙かに進んだものであるといへる。單に能辯に述べ立てるといふ點だけから見ても、元祿、享保の俳優らが得意とした長セリフ——例へば二世團十郎の「外郎賣」のセリフ、坂田藤十郎の「傾城買」のセリフなど——は中々骨の折れた鍛錬事であつたらう。就中各人物の性格と其七情のニュアンスを發揮するのを目的とする淨るりのコトバや歌舞伎の普通のセリフに至つては、今日の標準から見ても、立派にドラマ的のエロキューションであるから、西洋などのそれに比すべきものは、先づ此二つだけだといつてよからう。西洋のオレーションに似た言ひ廻しは、過去の日本では、おそらく此二種中に見出すより外にはなからうと思はれる。けれども、只一つ大きに異ふ點は、淨るりはもとより、歌舞伎とても、本來が准樂劇式のものであるだけに、コトバにリズムが有り過ぎるといふことである。素直な、自然な調子が缺けてゐる



る。浮りりのその如きは殊に誇張的である。

第七の「本讀み」は過去のエロキューションの一種ではあるが、落語や講談のやうに營業的藝術として世上に持出されたものでなかつた。けに、藝術としての内容はまた甚だ未熟な、單純なもので、たかゞ、心學の道話や説教の繰り辯程度のものであつたといつて當然であらう。殊に、讀むべき其作は自分の作であり、聴く者は、たかゞ、數十人の、時としては、五人六人の俳優連、それも一代の立者や立女形といふのだから、多少の遠慮もあり、各人物の口吻を讀み分けるといつても、わざと微かに暗示する程度に讀むやうにしたのは言ふまでもない話だから、エロキューションとしてはさして重きを置くべきものでなかつたのである。それに、例の端坐して讀むのであるだけに、西洋のレシテーションなどに比すると、ずつと程度の低いものだといはねばならぬ。

我過去のエロキューションの情態は以上の如くであつたから、明治に入つて、立つて、大勢を相手に、大きな聲で意見を述べる必要が續出するに及んで、各當事者は、長い間、非常に困つた。さういふ練習が積まれてない上に、模範とすべきものがなく、參考資料とすべきものも

乏しかつたからである。が、創始期の演説——其時分は演舌と書いてゐた——は、随分奇妙なものであつた。演説術は、明治二十年前後までは、所謂ストラッグル・フォア・エギジステン（成立つ爲の苦闘）を續けた。政治的能辯、法庭的能辯、學術的能辯などが、ともかくも諄聽するに足るものとなつたのは、明治二十四五年以後だといつたはうが當然だらう。其以前のは、めい／＼思ひ思ひで、暗に講釋師に私淑してゐるものもあれば、落語家の口吻を参考してゐるものもあり、説法めくのものもあれば、漢學者の講義然たるものもあり、道話まがひのものもあれば、セリフまじりのやうなものもあつた。それを思ふと、今の政談家や演説者や講話者は、上手になつたものだ。でもまだ、外國のそれに比べると、幼稚なものである。さうして其理由は主として正當に謂ふエロキューションが我國には存在してゐないのにあるのだと考へると、エロキューションの研究は、ひとり劇壇の爲にばかり必要なのではない。

西洋では、前にいつた如く、エロキューションが二千何百年も前から研究されてゐたから、それが完全かどうかは別問題として、とにかく備はつてゐる。我國にはさういふものが一つもない。義太夫のコトバは、一の立派なエロキューションによつて語られるものではあるが、准

樂劇的であるだけに、普通の、自然な劇に用ふるものとしては適しない。歌舞伎のセリフとも同様である。普通の劇にすら適しないくらいだから、廣く應用さるべきエロキューションの道具にならないことは勿論である。私は、今から卅餘年の昔、何とかして此缺陷を補ひたいものと思つて、(一は作劇修行の便宜にもなるからと思つて)、いろいろと工夫した結果、朗讀會を起した。其際の私の意見の一端は『小羊漫言』中に書いておいた筈であるが、其頃は、西洋のエロキューションとても、只幾らか英書によつて讀んでるばかりであり、故默阿彌の「本讀み」をさへもまだ聽いてゐない頃であつたから、私の唱へもし、實行もした朗讀法は全くの自我流であつたのである。其後一度默阿彌の「本讀み」を聽いて、多少得る所があつた。けれども、要するに、私のは自得式で、歌舞伎道に謂ふ所の「本讀み」とは全く別種の物であることを斷つておく。

默阿彌の「本讀み」は、其壯時のは、或はもつと端手であつたかも知れんが、私の聽いた時は、既に七十餘歳の總入齒時代でもあり、聽手は時の官報局長はじめ學者や劇通、處は官邸といふやうな改まり過ぎた場合でもあつたので、殊に八疊か十疊かの室内で相接近して讀んだのもあつたから、甚だ調子が低かつた。たしかに老練でもあり、面白くも聽いた。さうしてそれが如何に快く巧みであつたかは、私は『劇壇の最近十年』中の默阿彌に關する私の追憶中に書いておいた通りであるが、さすがに調子が低いだけに、藝術としての調子も低く、内容も稀薄で、たかゞ、前に擧げた繰り辯や道話などの亞流ぐらゐるにしか評價されないものだと思つた。大體は、ずつと調子の低い講釋師口調だといつてよかつた。殊に、トガキを讀み、淨るりの文句を讀む口吻に至つては、講釋調であつた。各人物のセリフが假聲こゝろといふほどに色が附かないでゐて、それでゐて男女老若、善惡賢愚がほゞ讀み分けられてゐるが如く聽く者の耳に感ぜられたのは老巧でもあり、イヤミケがなく、至極心地よく感じたのではあつたが、其講釋口調は、私は取らないとした。第一、講釋師を聯想させるのが妙でないし、一のマンネリズムとなりさうなのが妙でないからである。

次に、在來の「本讀み」は、たかゞ、三四十人限りを聽衆として、二十疊以内の室で、相接近して讀むのだから、大して聲を高める必要はない。随つて、男女老若、善惡賢愚の讀み分けも、更に假聲めかさななくても、相應に出来るのであるが、外國に謂ふエロキューション程度の發達を

企圖する時分には、聴衆も五百人以上程度は豫期しておかねばならぬ。現に、私が去年『法難』を早稲田大學で讀んだ際の如きも、はじめは二百人限りぐらゐの約束であつたのだが、つい殖えて、五六百人以上になつてゐたやうだつた。あゝなると、逆も小音では隔々までは徹しない。さうかといつて、調子を張れば、いくらか假聲こゝろになる。こゝの呼吸が非常にむづかしい。但し假聲といつても、歌舞伎式ではないから、普通謂ふ假聲とは大きに異ふ。テンボもずつと早間だし、素直でもあり、自然でもあるのだ。勿論、身振などは少しもしない。表情もしない。頭も、——前後へ動くのは、讀むために上下に目を配る必要上、止むを得ないが——左右へは決して動かさないで讀む。これが私の式である。けれども、丁度彼の人形使ひが種々の人形を使ふに當つて、表情をしないのが正式であるにも拘らず、人形が怒つたり、泣いたりするのが其極感に達すると、ついどうかして取脱とりはなして、多少の表情をすることがある、と同理で、つい眉をひどく顰めたり、首や手を我知らず聊か動かしたりするぐらゐのことはある。そのくらゐの脱線は百人以上の聴衆の場合には寛假して貰はねばなるまい。『法難』を讀んだ際に、何でも二度ばかりさういふ脱線をした。但しそれは少くとも三時間半に

互つた間の事だから恕してくれてもよさうなわけなのに、或新聞には、私が始終身振假聲こゝろで讀んだと書いたのは酷い。身振をして讀むのなら、極めて易い仕事だが、それをしない式だから、私の主張する脚本朗讀術は甚だ困難である。就中若い女が讀みにくい。女の假聲は、多少しなをしなければ、老練な落語家にも出来にくからう。私は絶対にしなをすることを禁ずる。さうして女性の老若をも、賢愚をも、剛柔をも讀み分けようといふのだから、随分むづかしい註文である。無論、私のはまだ中々「術」らしいものにはなつてゐない。只纔かに「式」を豫定したに止まつてゐる。建築の地盤を据ゑたままでの事である。或は圖案を作つたに過ぎないのかも知れない。これが輪奐の建物となるまでには、多くの人の手と多くの年月を俟たなければならぬ。

が、さういふ一の朗讀術を作り上げることに努力する事が、一は作劇修行上の必要条件でもあり、廣く日本のエロキューションを大成する上にも大きな貢獻となることであるから、有志の諸君が、今後、より一此方面に向つて、力を致されんことを切望しておく。

(大正九年三月)

## 『名残の星月夜』上演所感

自分自身で監督して歌舞伎俳優に自分の作を演ぜしめた私の経験は、明治三十七年の東京座の『桐一葉』が始めてあった。それ以来、今度までに少くとも八回ほど、或は相應といふ程度に、或は随分綿密に演出上の一切に關する世話を焼いて見たのであつたが、最も機械的な最も注文通りになり易い道具、背景の好みさへも、いつでも自分の望み通りにはならなかつた。俳優たちは、そもぐの最初から、常に好感を以て私の誂へる演出に熱心してくれてゐたにも拘らず、作全體が、作意通りに演出上で成功したといへる例は、まだ一度もなかつたといつてよい。それは、俳優たちの其役々に於ける適不適、藝の熟不熟に原因したといふよりも、寧ろ演出法が作意と十分に諧和してゐなかつたからであつたといひたい。つまり私は、今までに、まだ一度も十分の満足を感じた演出を経験したことはないのである。なぜさういふ

結果になつたかといふ事に關しては、(俳優に關する限りは)ことしの初め、『讀賣』紙上で、一通り言つたから、今改めてはいはない。

十七年間のたびぐの失望で、おひぐ根氣疲れのした私は、同時に自作の短所や缺點にもだんぐ氣が附いて來たので、もう此邊で芝居道のお世話焼は「さやうなら」にしたはうがよからうかとも思ふやうになつた。で、『名残の星月夜』の如きは、實は、今年の春以來、今度までに前後三回の申込みが歌舞伎座からあつたのを、前二回は、あたまから斷つてしまつた。今度とても、若し或役々が私の注文通りでなかつたならば、上演を斷る積りであつたのだが、二三度交渉の末、それらが私のいふ通りになつたので、私も、もう一度、最後の試みとして、從來以上に、演出上一切の事に世話を焼いて見ようと思ふに至つた。

といふのは、『星月夜』の道具や背景は、あれを創作した當時、數回の失望に懲りて、どうかもう少し思ふやうに裝置させ得る準備をしておきたいと思つて、先づ、恠しい下繪を畫き、それを久保田米齋君に見せて、口上でいろぐと説明して、一應それを道具帳式の畫にして貰ひ、それから又、早稲田文科出身の油繪畫家の赤城岳夫(八木淳一郎)氏に託して、久保田君と私と

多少見解の違ふ點をも説明して、主な場面(最も注文の多い場面だけ)の模型を、歌舞伎座の廣さに順應するやうに、寸法をはかつて拵へて貰つた。

其間、熱心家の八木氏は私の宅に泊り込んで、膝詰で協議しつゝ、作つてくれた。模型を拵へた目的は、其形式通りにしたい爲のみではなく、贅をさせまい爲であつた。八木氏と熟議の上、及ぶべきだけ簡略に、見た目は複雑でも、實際は案外に手輕な装置にと、工夫を凝らし、唐船の場や小壺沖や濱御殿や由比が濱やを拵へて貰つた。

既にさういふ準備もあり、さすがにもう一度試みて見ようかといふ未練もあつたので、座方の今度の申込みを承諾し、私も、従来以上の注意と努力とをして見たのであつた。座方に於ても、今回は、今までに私がどの座でも経験しなかつた程度の大眞面目で、役割に關しても、筋立の取舍に關しても、道具や背景に關しても、作者の注文通りを勵行しようといふ堅い約束をして、且つ實際に其意氣込をも見せて、さていよゝゝの段取となつた。但し歌舞伎座の前興行が四月廿五日まで、新富座は廿六日まではあるといふ次第なので、やつと廿六日が、(役者不揃のまゝで)本読み。稽古は廿七、八、九の三日だけ、さうして五月一日が惣ざらひ、それも、

道具をば半出來のまゝで、ざつと飾つて、ほんの形ばかりの立稽古式といふことに終らざるを得なかつた。で、どんな扮装をするのやら、どんな表情をして、どんな風に臺詞をメリハルのやら解らずじまひであつたのは遺憾であつた。これだけは例によつて例の如き準備上の大缺點であつたのだが、其他の準備は、私の経験した限りでの最善であつたといつてよかつた。道具方長谷川氏、背景畫家玉置氏、共に忠實に模型の有る分を適用して、更にそれを美化して、舞臺面の装置に盡力してくれられた。

惣ざらひは右に謂ふ如く不完全なものであつたが、舞臺裏に於ける私の感じは、今までに経験しない程度に愉快であつた。いつも俳優たちは、どの座でも、十分の好感を以て私の作にも、私にも、對してくれたのであつたが、とかく舞臺裏には、一種妙な空氣が浮動してゐて、約束したことが實行されなかつたり、とうに先方へ傳はつた筈の事が根ツから通じてゐなかつたり、曖昧な返辭や安受合や空世辭やお座なりやそれよりも面白からぬ事やが目につき、耳に附いて、何となく不愉快な感じがせられがちであつたのだが、今度だけは、少しもさういふ感じがせなんだ。これは主として、號令が一主任者から出て、それからして座の關係者一同

の行動の上に、自然の統一といふやうなものが成立つてゐたからでもあらう。すなはちそれは主として奥役たち、殊に木村錦之助氏の力でもあらう。が、直接には頭取片岡十兵衛氏、狂言方堀英雄氏、此二氏の努力を多とする。二氏の如きは、立派に舞臺監督の職責を盡したものといつてよい。私の作意が道具、小道具、背景、衣裳、鳴物等の枝葉部に互つてまでも、相當に實現し得られたとすれば、それは大部分、二氏の斡旋に由つたのだといつてよい。

惣ざらひを観るまでもなく、役々が此座としては最善をすぐつた物だといふとは分つてゐた。歌右衛門丈の實朝の品位、中車丈の深見と尼御臺、幸四郎丈の實阿彌、左團次丈の公曉、福助丈の御臺所、其いよくとなつての成功は別問題として、此座としては動かぬ所の役割で、立派なものであつた。或は仁左衛門丈の大江入道、羽左衛門丈の結城朝光などは、役の輕いのが全く氣の毒なくらゐるである。就中猿之助丈の狂女。これは自分で唄を歌ひながら破格的な踊を踊らねばならぬといふ役だけに、今の歌舞伎劇壇には、此丈の外には、おそらく他に一人二人あるか、或は一人かといふほどの役である。で、先づ、役々は、すべて適つてゐるといへる。

が、此うち最も難役は實朝と尼御臺である。少くとも丸本物や活歴物で陶冶されて來た俳優連に取つては、二役とも大難役である。私は、此二役の説明には随分困つた。どう説明したら當の役者に呑込んで貰はれようかと迷つた。中車丈も、歌右衛門丈も、大車輪で、あの長セリフを、惣ざらひには、もう殆ど諳記し得てゐたらしい程だが、果してそれがどういふ調子で、どういふ味ひに實現されるかは彌々初日となるまでは分らないので、氣が、りでならなかつた。九代目の活歴は大抵いつも豪傑本位であつたから、其傳統を追ふ俳優連のメリハリは言ひ合せたやうに、潤達式であり、壯快式であり、雄辯式である。我實子に對してすら、或はわざと泣き、わざと激して、威赫をも行ふ女政治家の尼御臺としては、中車丈の調子は單純過ぎはしまいかと先づ大きに怪はれたので、同じ泣くところにも、云々の別がある、と一々のトガキの説明までもして見た。外形上の變化がないだけに、ハムレットよりずつと演じにくい實朝の悲觀、幽鬱、憂悶、絶望、狂憤、靜悟等に關しても、其心理的經過とそれに伴ふ思入れやセリフ廻しの事を辯析して見た。義經や政岡や淀君や活歴式の重盛などを演じ馴れて來た歌右衛門丈には全くの初經驗の役どころで、極めて演じにくからうと思つたからである。

次に、適り役ではあるもの、特に注文をくはしくする必要のあつたのは、實阿彌の役と狂女とであつた。とりわけ狂女の役は、此作全體の沈鬱と淋しさを、其躁狂的な賑さに因つて、——即ちコントラストの力に因つて——維持して行く一種特別な狂言廻しなのだから、在來の舞臺に出て來る悒鬱性のそれとは違つて、思ひ切つて陽氣に、思ひ切つて破格的に踊り狂つて、場面を賑かすと同時に、悲劇的な情調を毀さないやうにせねばならぬ役である。これは、私が十數年以前に巢鴨病院で見た或躁狂者から思ひ附いたものであり、又あの唄や踊は熱海來の宮の祭禮とする古風な鹿島踊を種としたのである。で、狂女の態度は在來の沈鬱性の劇的狂女とは全く行き方を別にせねばならず、唄や振も、清元、常磐津、長唄等の都會情調を全脱すると同時に藤間、花柳式のあらゆる手振、殊にアテブリを封じ込めてしまつてか、らねばならぬものである。歌ふの、踊るのが眼目ではあるが、あくまでも躁狂者として、内心の悲みを忘れてしまつて、喜び浮かれて歌つたり、踊つたりするのであるから、第一には躁狂といふこと——失戀の悲みを忘れてしまつた田舎娘が自分を神の使はしめたと信じ、乙姫の相嫁だと信じ、おそろしく樂觀的になつてゐるのだといふこと——第二には、彼女の唄と踊とは、鎌倉の

御殿、殊に高雅優美な、併しながら極めて沈鬱な實朝の周圍の情調とは全く反對なものとして舞臺に現はされねばならぬといふこと、此二條件を思はねばならぬのである。それが即ち私が鹿島踊を取入れた所以であり、他の唄をもすべて田舎唄から取つた所以である。

で、此目的のために、私は、熱海から本物の鹿島踊の唄をも踊をも心得てゐる元は漁夫、今は魚屋の鈴木安次郎といふ男を歌舞伎座へ呼び上げさせて、猿之助丈に引合せたり、濱御殿の幕明きの木遣りを杵屋の連中に教へさせたり、拙宅で打合せ會を開いたりした。在來の間に合せの船唄などは都會情調的で、私には面白くなく思はれてならなかつたからである。

ところが、私は、熱海に捨て、おけない用事が残つてゐたので、初日を觀るや否や、東京を離れてしまつた。

例によつて、今の初日なるものは、昔の所謂「ツケ惣」程度のものである。其日はじめて道具や背景や鳴物や光線や小道具や衣裳や扮装や科白等の實際にぶつかるのである。であるから、頭取や狂言方も目の廻るやうな忙しさだが、作者兼演出者たる私も、何もかも駄目を同時即刻に出さねばならぬので、逆もやりきれたものではない。道具、背景、鳴物だけは、ほ

惣ざらひの日に見當が分つてゐたから、出来るだけ周密に修正を申し込んでおいた結果、初日に觀たところ、餘り甚しい行違ひはなかつた。が、其他は、案外な事澤山。衣裳や小道具も實朝其他上流者に附帶した部分は——唐船の場の綠色の几帳が實朝のそれと重なつて不妙であつた以外は——まああれでも結構だと思つたが、狂女母子の着附けなどは絹物づくめで綺麗過ぎ、立派過ぎ、餘りに上流式で、作意と違ひ、哀れけにも乏しく、貴族的と賤民的との照り合せの趣味をも色調をも殺してしまつてゐた。雷の音や鴉の聲や群衆の聲や電氣の使用などもまるで整つてゐなかつた。其他、何もかも不統一、不調和、綜合藝術たる實がまだ少しも形造られてゐなかつた。役者たちも、只もうせなぐとセリフを言つて、するだけの事を足早に手早に運んで行くに止まつてゐた。すなはち藝の巧拙なんかは、中々眞面目に評論し得るまでには至つてゐないのであつた。といふのは、私は、持論として、劇は先づ舞臺面の調整と統一とを主眼としてか、らねばならぬものだと言張するからである。然るに、それが右言ふが如くチゲハグを極めてゐる際に、一人二人の俳優の美所や缺點を彼れ此れ言つて見たとて何にならう？ 私は、先づ全體の統一と調整とを指圖するのに其日の全力の七分を注ぎ、尙

餘力を一々の俳優の科白、表情に關する注意に傾けて見たが、何分さういふわけで、戦場のやうな忙しき、騒しさだから、其注意が、果して徹底したかどうか、覺束なかつた。

こゝに至ると、初日は、例によつて例の如くであつたと言はざるを得ない。

私は、あまりの氣の毒さに、幕間毎に各優人の部屋へ廻り、又頭取、狂言方にも會ひ、一々仔細に忠告をして、改修し得らるゝ限りを委任しておいて熱海へ歸つた。其改修が果してどのくらゐまで實行されたやら、それは此稿を草しつゝ、ある今は、更に私には、分らない。

此、例によつて例の如き結果は、主として何に原因したのであらうか？

準備の不足といふことが第一の原因であることはいふまでもないが、せめて惣ざらひの日まで、一切の様子が一應だけでよい、先づこんな鹽梅式といふ程度でよい、作者たり演出者たる者に分つてゐれば、もう少しは氣の利いた初日が出せたのであると思ふ。さうして作者も比較的筋肉労働を多くしないで、幾分かの安心を経験することが出来たらうと思ふ。前にもいつた通り、道具と背景と俳優とだけの打合せがあつたばかりで、其他は殆どすべて、初日が全くの初見參なのだから、それがチゲハグだらけなのは當然の結果である。稽古日の



不足よりも何よりも、この「手々ばらく」が今の我劇壇の最大缺點であると私は思ふ。

次に、もう一つ。それは役々の解釋及び研究に於ける優人たちの態度が、今尙、頗る舊式であつて、其最も熱心なと賞めてよい部に屬する者其者のやり方さへもが、藝術上からいふと、甚だアサマなやり方で、不徹底なものだといふことである。併し其然る所以を十分、局外者にも、又當人にも徹底するやうに説明しようとする、又大分話が長くならざるを得ないから、今はわざと只暗示的に言ふだけにしておいて、他日更に話すことにしよう。

最後に、まさか民衆本位といふ事の穿違へからでもあるまいが、比較的上流の客本位の劇場として知られてゐた歌舞伎座が、近來おそろしく客種を下落せしめたのみならず、大向本位になりかけたといふよりも、ならざるを得なくなつてゐるといふことを、遺憾ながら、今度の上演の第一日に於て認識したと言ひ添へておく。『星月夜』は決して傑出した作ではない。隨て種々の觀客に、種々の點で、不満足を覺えさせる弱點があるに相違ない。就中、在來の極派手な丸本物や默阿彌物を目的の看者連には退屈を感ぜしめる幕が、少くとも一幕ぐらゐるは有るでもあらう。で、作者は、それを救ふ爲に、躁狂女を特に挿點して、前數幕に互つて活躍さ

せ、後の唐船のや、長い沈んだ對談の場と對照させて、全曲の釣合を取ることに力めておいた。で、不統一、不調整つくめの初日の所演と雖も、唐船の場までは、明かに、大向の連中をさへも決して退屈せしめたとは思はれなかつた。然るに唐船の場に至つて、突如として遽かに騒々しく彌次りはじめて、初日の此一場は殆ど支離滅裂に終つてしまつた。活歴全盛時代には、遙かにあの場以上の長丁場の、而も頗る無味乾燥なのが、時としては、二場以上に互つた例もあつたと託おほえてゐるが、それでもあの頃には、あ、いふ無法な彌次騒おほぎはなかつた。看衆が墮落したのか？ 作の罪か？ 此判斷を正當にすることは逆も作者自身では出来ないことだから、未決のまゝにしておくが、只一つ、若し其彌次騒おほぎが土間や棧敷の大多數の看者間から起つたのなら、罪は作にあると明白だともいへるが、比較的少數、或はほんの五六人の煽動から起つたのであるのかも知れんに、それが原もとで一場を支離滅裂に終らしめねばならぬいやうにするのは甚だ不合理なことであるまいか？ 明治中期以前にすんなかつたことだのに、どうしてこんな不合理な弊習がはじまつたのであらうか？ 初めは、初日の立見客は、例の半値段の關係もあつて、特に無作法なのかも知れないと思はれないでもなかつたが、其後聞

く所によると二日目も三日目も五日目も、唐船の場となると、殆ど同じやうに防害的の彌次騒ぎが始まつて、止むを得ず、實朝、尼公對談のセリフを大飛びに飛ばざるを得なかつたさうな。土間棧敷の客にも、三階の客の中にも、此防害を憤る者の數のはうが、妨害者の數よりも多いのは明かであつたとかいふが、或はそれは勘定ちがひで、やつぱり多數者が退屈をしたのであらうか？ とすると、看衆の觀賞力は、明治中期よりも退歩したのか？ これが所謂民衆本位の悪化の一例でもあるのか？ 絶対に大向う臭を脱してゐた帝劇すらも、近ごろは盛んに此不合理な、下劣な、破藝術的な蠻習を寛容するやうになつたのはどうしたことか？ 又、種々の新聞紙が、ともすればそれらの愚劣千萬な、彌次的駄洒落を其演藝通信欄内に報道したりなぞして、暗に彼等の虚榮心を煽り、ますます其流行を誘致するの媒を成しつゝ、あるはどうしたことか？ 衆議院内に於ける彌次騒ぎを、私共は、苦々しいことだと思つてゐるのだが、それが段々藝術上に波及して來るとは淺ましい。かういふ弊習を早く根絶してしまはない以上、到底デリケートな新演劇などは起り得よう筈がない。考へても御覽なさい、三階の客に藝術の賛否の全權を讓與するといふやうな不道理が寛容される劇界は、譬へば雜草を蔓延させた

花壇、野犬に蹂躪させた野菜も同様、新芽ほど甚しく毀損されて生長するに至らないで終るのは必然であるからである。苟も大劇場を以つて自任する各座は、今の内に、あの前世紀式の喝采や拍手や半疊や彌次の根絶を圖るべきである。

今度の上演に關する餘談は、更に中日以後、歸京一覽の上で或は又お話するかも知れない。今はたゞ初日當座の感想ばかりをいふ。

(大正九年五月十日)

それからそれ (完)

著者  
検印證



それからそれ

大正十年一月五日印刷  
大正十年一月十日發行  
大正十年一月廿三日再版  
大正十年二月八日三版

不許複製

定價壹圓八拾錢

著者

文學博士

坪内雄藏

東京市牛込區余丁町

發行者

增田義一

東京市京橋區南紺屋町十二番地

印刷者

宮坂誠司

東京市牛込區麴町七番地

發行所

實業之日本社

東京市京橋區南紺屋町十二番地  
振替口座東京三二六番  
電話京橋八七四・九八九

社會と自分 廿版

夏目漱石 先生著

本書收むる所悉く先生の性格と思想との發露にして長短六篇、先生が文藝に對する鮮明なる旗幟と徹底せる思想の堂奥に觸れて、自己啓發の深刻なる印象を受く。

定價圓十五錢郵稅六錢

三判六津田青楓氏裝釘

海

島崎藤村 先生著

著者の近業「海へ」「地中海の旅」「燕の如く歸る」「故國を見るまで」「故國に歸りて」の五大傑作を收む。詩人の心眼に映する所總て渾然たる一大藝術を爲す。我國唯一の海の文學也。

定價圓卅錢郵稅八錢

四判六函入著者裝釘

淨瑠璃に現はれたる女の情操 四版

島中雄三 氏著

日本の女性の純にして清い情操は、わが淨瑠璃を透して最も明瞭に想見する事が出来ます。著者は此の好題目を捕へまして、美しい筆で美しい人を再現し、新しい見地から縦横に論評して新婦人の行くべき道を指示されました。

定價圓十八錢郵稅八錢

四判六竹久夢二氏裝釘

名作物語 再版

加納幽閑 子著

本書は世界的の名著八篇を選んで其の要領を摘んだもの、形大な雄篇の内容が一目に見渡され、丁度パノラマを見るやうな感じがある。梗概とは言へ原作の妙は十分に立派に窺ふ事が出来る。原作を讀まぬ人は勿論、續んだ人にも興味ある讀物である。文章は流麗平明、それ自身完全な物語を成して居る。

定價圓十四錢郵稅六錢

三判六廣川松五郎氏裝釘

鑑賞と鑑定の仕方 三版

今泉雄作 先生著

口繪卅餘枚は得易からざる珍品のみ而して著者の學識と  
蓋著とは實にこれ斯道の國寶とも稱せらる可きもの也。

定價四圓郵稅二十錢  
中判木綿表裝函入

碧巖錄講話 上下卷再版

高津柏樹 師講述

高齡八十餘歳の圓熟せる思想を以て碧巖錄を講述せられ  
たる所に言ふ可からざる妙趣を藏するは本書也

定價各卷三圓  
郵稅各卷二十錢

改造の歐洲より 再版

加藤直士 氏著

著者正に英京に着くや大戰突發す。爾來五年親しく變  
り行く社會、政治、經濟、思想、宗教、教育、其他一  
切の状態を論評記述せられたり。

定價貳圓十五錢  
郵稅二十錢

世界改造の人々 四版

伊東圭一郎 氏著

世界改造に參しつゝある各國の傑士偉人を捕へて、  
明快痛快に其の公私の兩生活を記述、論評したるも  
のにして、近時出色の好讀み物ない。

定價壹圓三十錢  
郵稅六錢

# 新しい主義學說の字引 六版

勝屋英造 氏著

本書は思想問題を始めとし、社會學、哲學、心理學、政治學、經濟學、倫理學、教育學、宗教、文藝、自然科學、婦人問題等、有らゆる學問有らゆる思想上の新しい主義學說を網羅し解説す。

定價三圓 郵稅八錢  
三五判總布 八百頁

# 訂正補新 新らしい言葉の字引 四十一版

服部嘉香 植原路郎 氏共著

惡魔派、溫情主義、科學の破産、過激派、カテゴリー、驚異の復活、郷土藝術、象牙の塔、ダンピング、世紀病等、どんな新らしい言葉でも本書一冊さへ持つておれば、その意味が直に分る。

定價一圓 郵稅四錢  
三五判總布 美本

醫學博士  
ドクトル

羽太銳治先生著 四版

# 性慾と近代思潮

定價二圓 郵稅八錢  
四六判佛蘭西式裝訂

性慾問題が最近科學的に研究さるゝに至つた結果、性慾啓蒙思潮が現出され、やがて個人の解放となり、婦人の自覺となり、近代思潮の基調となつた。今や性慾研究を除外しては到底近代思潮を解することは出来なくなつた。近代思想がこの人生の根本問題たる性慾をば如何に取扱つてゐるか、乞ふ來つて本書の説くところを聞け。

## — 内容 —

性的關係の進化：性慾に對する觀察：近代文學に現はれたる性慾の威力：近代文學に描かれたる性的關係：家庭と愛情との觀察：近代思想家の解釋せる性と性慾：近代思想と戀愛：婦人解放の悲劇：性に對する世界……エレン・ケイの戀愛論……フェルスターの性慾倫理

▽文學博士 坪内逍遙先生著 川端龍子畫伯裝釘

好評 九版

# 修訂 法難

定價貳圓卅錢  
郵稅八錢  
四六判特製  
上和紙表裝函入  
地圖寫真版數十葉

附錄 「法難に就いて」

博士は現代文化の先覺者、理想は高く識見は廣く、永く文壇の指導者を以て自ら任ぜられた。

東儀一派が新文藝協會を組織するや、博士にその新作を請ひ、これを上演して大好評を博した。それが此の法難である。

本書は博士が幾度も改削を加へられ、殆ど面目を一新した修訂本である。

巻頭には本田穆堂畫伯の口繪を初めとして國寶的な日蓮上人の畫像及木像の寫真版なほ種々の繪畫や實景の寫真、名優の像や曼陀羅の寫し等を添へてある。

文學傑出 學問とし劇としと  
書架に備へられよ  
難法としと  
を難法としと

EX 250