

博士論文

論文題目 明治維新时期歌舞伎研究——江戸からの継承と断絶——

氏名 日置 貴之

明治維新期歌舞伎研究——江戸からの継承と断絶——

目次

凡例 iii

序論 1

第一章 散切物と古典

第一節 「於岩稲荷驗玉櫛」と五代目尾上菊五郎 9

——「四谷怪談」大詰の演出をめぐる——

第二節 黙阿弥「東京日新聞」考——鳥越甚内と景清—— 22

第三節 黙阿弥散切と古典 41

第四節 三遊亭円朝「英国孝子之伝」の歌舞伎化 63

第二章 戦争劇と災害劇

第一節 上野戦争の芝居——黙阿弥・其水の作品を中心に—— 82

第二節 「会津産明治組重」考——其水の日清戦争劇にみる黙阿弥の影響—— 100

第三節 幕末・明治の歌舞伎と災害 121

補論 日露戦争劇「敵国降伏」——歌舞伎の戦争劇と史劇の交点—— 140

第三章 上方劇壇と「東京」

第一節	明治初期大阪劇壇における「東京風」	159
第二節	上方における初期の散切物について——「娼妓誠開化夜桜」を中心に——	177
第三節	明治期大阪の歌舞伎と新聞——続き物脚色狂言の誕生——	192
第四節	明治期上方板役者評判記とその周辺	209
第五節	東京の中の「上方」——鳥熊芝居以降の春木座について——	226
附録	東京都立中央図書館加賀文庫蔵『合載袋』——明治期狂言作者の手控え——	244
結論		263
初出一覧		269

凡例

- ・ 原資料からの引用に際しては、以下の通り表記の改変を行った。
 - ・ 漢字・変体仮名は通行の字体に改めた。
 - ・ 適宜句読点、濁点を補った。
 - ・ 振り仮名は適宜省略した。
 - ・ 歌舞伎台本からの引用は適宜ひらがなに漢字を宛て、一部難読箇所には（ ）付きで私に振り仮名を補った。
- ・ 歌舞伎の外題は「 」で表記し、初演番付によって読みを確定できる場合は現代仮名遣いによって振り仮名を付した。
- ・ 劇場名の前には所在地（都市名）を記した。ただし、江戸・東京の劇場の場合や、文脈上所在地が明らかな場合はこれを略した。
- ・ 明治五年十二月の改暦以前の年月日は旧暦により、以後の年月日は新暦による。

序論

本論文の目的

本論文では、幕末から明治期にかけての歌舞伎について考察を行い、明治維新という世界史的に見ても大きな出来事を経た社会にあつて、歌舞伎は前の時代から何を受け継ぎ、何を捨てたのか、そうして新たに生まれた明治期の歌舞伎の特質とは何なのかといった問題を明らかにする。明治期の歌舞伎に関しては、最初の体系的な通史である伊原敏郎『明治演劇史』（早稲田大学出版部、昭和八年）以来多くの研究があるが、その多くは新富座、歌舞伎座といったその時期にもっとも高い格式を持った劇場において、河竹黙阿弥などの狂言作者が書き、九代目団十郎、五代目尾上菊五郎、初代市川左団次といった今日まで名優として名高い役者たちが演じた芝居を中心に論じている。これに対して大阪・京都（上方）の劇場や地方での興行、東京でも右に挙げた以外の劇場に関する言及は少ない。四篇三十四章から成る伊原の『明治演劇史』の第三篇までがそれぞれ東京劇場の明治前期・中期・後期の動向を記すのに対して、上方の劇場については最後の第四篇でまとめて記述されていることや、「新富座系の俳優たち」（第二篇第十三章）、「新富座以外の各劇場」（同十七章）、「非両座系の俳優たち」（第三篇第二十五章）といった章題からわかるように、中期における新富座、後期における歌舞伎座・明治座に対してそれ以外の劇場は、いわば「非主流派」としてひとくくりの扱いを受けていることは、その象徴的な例である。こうした従来の研究において提示されてきた図式に従えば、明治期に東京の「主流派」の劇場は劇場建築や興行の仕組み、さらに芝居そのものの内容を近代的に改良し、芸術性（西洋的価値観に基づく）を高める方向へと進んでいったのに対し、上方劇場や小芝居は旧弊で見るべきところの少ないものであつたということになる。

筆者は、幕末期の江戸三座、明治期の新富座、歌舞伎座が各時期の歌舞伎界の中心であり、黙阿弥、団十郎、

菊五郎、左団次らが当時の狂言作者、役者の中でも特に重要な存在であることは否定しない。しかし、幕末・明治期の歌舞伎の全体像を明らかにするためには、「主流派」に対する分析のみでは不十分であると考ええる。「主流派」と「非主流派」、江戸・東京と上方の間の影響関係等を考慮に入れて、幕末・明治期という時代の歌舞伎全体を捉える視点に立つことで、これまでに研究の蓄積がある劇壇の「主流派」を構成する劇場や作者、役者に關しても新たな角度から見ることができはるはずなのである。

以上の問題意識から本論文では、幕末・明治期の江戸・東京劇壇における「主流派」「非主流派」それぞれの特質の違いや、上方劇壇と東京劇壇の影響関係について考察していく。具体的な考察の対象となるのは、この時代の各劇場で上演された作品の内容、演出である。作品を取り上げる以上、基本的な資料となるのはもちろん文字によって作品の内容を記録した台本であるが、幕末期は大芝居の上演作品でも台本が現存しないものが多く、小芝居の場合はさらに作品の詳しい内容を知ることが困難である。そこで、本論文では台本のみならず、各種番付や芝居絵、明治になって登場した新聞の記事や劇評といった周辺資料をも利用して、上演作品の演出や観客の反応も視野に入れつつ作品研究を行う。また、上方劇壇に関する考察を行う上では、単に作品に注目するだけでは、江戸・東京劇壇と異質な点が多く、従来の研究も手薄な幕末・明治期上方劇壇の特質を明らかにするために不十分であると考え、歌舞伎周辺の出版活動等についても目を向けることとした。

「明治維新时期」の定義について

次に、本論文の題名にある「明治維新时期」という言葉について説明しておきたい。『国史大事典』（吉川弘文館、昭和五十四〜平成九年）の「明治維新」の項目（田中彰）は、明治維新の開始時期は、一時期は天保期とする説が提唱されるなど、時代による定義の変遷はありつつも、現在では「ペリー来航の年（嘉永六年）もしくは

安政の通商条約締結・開港（安政五―六年）の時期」を指す「開国期」とするのが一般的であることを説明した後、その終わりについては、以下のように諸説があることを述べている。

では終期はどこにおかれているのか。列举すれば大略つぎのようになる。（一）明治四年説。これは廃藩置県によって幕藩体制が一掃され、新政府による統一国家が成立した、とみる。（二）明治六年説。学制や徴兵令・地租改正などの一連の改革令なし明治六年十月の政変を画期とみる。（三）明治十年説。最後の土族反乱たる西南戦争を指標とする。この年から翌年にかけての西郷・木戸・大久保という「維新の三傑」の死は維新終末のイメージと重なる。以後は明治七年の国会開設要求に始まる自由民権運動の新たな段階に入った、とみるのである。（四）明治十二年説。「琉球処分」が指標となる。本項もこの年を終期としているが、それは「琉球処分」で廃藩置県は完成し、近代国家としての統一がなり、また、「琉球処分」は日本の近代的統一国家形成過程における、旧体制と国際的条件がきり結ぶ最後の結節点だったとみるからである。内外条件を統一的に捉えようとする始期に対応する終期説でもある。（五）明治十四年説。明治十四年の政変を重視する。旧領主階級と政商に基盤をおいた国家権力が、この政変あたりから自己修正を遂げ、次第に基盤を寄生地主と政商・特権ブルジョアジーの系譜をひく近代産業ブルジョアジーへ移行し始めた、とみる。（六）明治十七年説。秩父事件が指標となる。領主対農民という幕藩体制の基本的階級対立が、この事件から寄生地主・資本家対小作人・労働者という資本主義社会の基本的階級対立へ転換した、とみる。秩父事件を自由民権運動の決定的な転換とみる見方とも重なる。（七）明治二十二―二十三年説。大日本帝国憲法の制定と教育勅語の渙発によって明治憲法体制とそのイデオロギーの支柱が形成され、また、帝国議会も開かれ、このころまでに資本主義の土台もほぼでき上がる、とみる。

同事典によれば、一般的には右の諸説のうち（三）の明治十二年説もしくは、（七）の明治二十二―二十三年説がとられているという。そして、後者の説は「日清戦争（明治二十七―二十八年）」とその「戦後経営」をも含めて幅広く画期をとることも可能である（法体系による「三十二年体制」説とも重なる）」というように、近代日本最初の本格的な対外戦争である日清戦争や、新商法の制定によって近代的な六法が備わった時期にまで広げることが可能だとしている。

本論文では、日清戦争の前後までを含む、もっとも広い意味での明治維新时期を対象に、日本の社会自体が大きく変化する時代の中で歌舞伎はどのように変容していったかを見ていく。ただし、右の明治維新时期の定義においては、その上限は嘉永・安政年間頃に置かれていたが、本論文における考察の主たる対象は、芝居の内容の面で目立った変化が現れる明治五、六年頃以降となっており、それ以前については部分的に触れるにとどまっている。それは、明治五、六年には、東京では東京府による芝居関係者への狂言の内容に関する説諭や、猿若町三座以外の劇場設立の許可、守田座の新富町移転、散切物の上演など、上方では新作狂言の急増など、画期的な出来事が集中しており、一つの時代の「始点」とするのに妥当であると考えられるからである。ただし、「開国期」に執筆された黙阿弥などの作品中には欧米諸国に関する情報が断片的ながら登場し、開港場である横浜に関する話題も描かれる。こうした変化を、しばしば横浜を舞台にして描かれた明治期の散切物の登場の先触れと捉えることも可能であり、「開国期」の劇界の動向と明治期のそれとを連続性を持ったものとして考察していくことの重要性はいうまでもない。本論文でも必要に応じて明治五、六年以前の上演作品や出来事について触れているが、本格的な考察は今後の課題としたい。

先行研究

明治期の歌舞伎に関する通史としては、先に名前を挙げた伊原敏郎『明治演劇史』の他、東京に特化したものとして秋庭太郎『東都明治演劇史』（中西書房、昭和十二年）等がある。さらに、東京の小芝居に関しては、阿部優蔵『東京の小芝居』（演劇出版社、昭和四十五年）、円城寺清臣『東京の劇場』（国立劇場調査要請部芸能調査室、昭和五十三年）、三宅三郎『小芝居の思い出』（国立劇場調査要請部芸能調査室、昭和五十六年）等があり、近年では佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』（ペリカン社、平成二十二年）によって大幅に研究が進んでいる。なお、東京における小芝居も含めた詳細な興行年表としては、小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇 上演年表 第六版（明治元年～平成十八年）』（私家版、平成十八年）がある。また、この時期に上演された作品、中でも散切物や戦争劇は、渡辺保『黙阿弥の明治維新』（新潮社、平成八年）、神山彰『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』（森話社、平成十八年）等によって再評価がなされ、矢内賢二『明治キワモノ歌舞伎 空飛ぶ五代目菊五郎』（白水社、平成二十一年）等の研究がこれに続いている。

一方、明治期の上方歌舞伎に関する研究は、『近代歌舞伎年表 大阪篇』（八木書店、昭和六十二～平成七年）、『同 京都篇』（八木書店、平成七～十七年）の完結によって研究の基礎が形作られたものの、興行史研究・作品研究ともに東京に比べるとかなり手薄な感は否めない。神田由築「明治期の道頓堀劇場の経営」（『大阪商業大学商業史博物館紀要』第十二号、平成二十三年十月）は本格的な興行史研究に先鞭を付けたものといえるが、考察対象は明治三十年代以降であり、これ以前に関しては資料的制約も多く不明な点が多い。作品研究の面でも、小笠原幹夫『歌舞伎から新派へ』（翰林書房、平成八年）や佐藤かつらの前掲書において一部の散切物を取り上げられてはいるが、そもそも大部分の作品が未翻刻であるという事情もあり、今後の課題は多い。

本論文の構成

本論文は三章十三節および附録から成る。

第一章「散切物と古典」においては、明治期に登場した歌舞伎狂言のジャンルであり、新時代の風俗等を作中に取り入れた「散切物」と古典との関係について考察を行う。第一節「おいわいなりにしよのたまぐし於岩稻荷駿玉櫛」と五代目尾上菊五郎——「四谷怪談」大詰の演出をめぐって——では、文政期に三代目尾上菊五郎によって初演されて以来、音羽屋（菊五郎家）の家の芸となった「四谷怪談」が、明治期に五代目菊五郎によって上演された際の演出に注目する。そして、明治初年にすでに「古典」となっていた狂言の演出に、劇界を取り巻く状況を反映した変化が認められ、そこで生まれた演出が明治期の新ジャンルである散切物にも応用されていることを示す。第二節「黙阿弥「東京とうきょう日新聞」考——鳥越甚内と景清——」では、幕末・明治期最大の狂言作者である河竹黙阿弥の作であり、初めて同時代の風俗を直接的に描いた歌舞伎である「東京日新聞」の主人公である士族鳥越甚内には、同じ興行の一番目狂言の主人公である平家の遺臣悪七兵衛景清のイメージが重ねられていることを明らかにする。こうした古典の利用という手法が、その後の黙阿弥散切物においてはどのような形で見られるか、また士族という登場人物の類型はどのように変化していったのかといった問題を考察したのが、第三節「黙阿弥散切物と古典」である。第四節「三遊亭円朝「英国孝子之伝」の歌舞伎化」では、黙阿弥の散切物としては珍しく原作を持つ作品であり、黙阿弥の散切物の多くに主演した五代目菊五郎ではなく九代目団十郎が主人公を演じた「西洋せいよう噺ばなし日本写絵」を取り上げ、黙阿弥による脚色と上方での改作の方向性の違いや、団十郎の演出意図を明らかにする。

第二章「戦争劇と災害劇」においては、神山彰が今日では「全く忘れられた明治期のジャンルである」と指摘した戦争劇および、それと非常に近い関係にあると考えられる災害劇について考察を行う。第一節「上野戦争の芝居——黙阿弥・其水の作品を中心に——」では彰義隊を中心とする旧幕府軍と新政府軍の間で戦われ

た上野戦争を描いた作品を取り上げ、年代とともにその描き方が変化していく様を示す。第二節「あいつさんめい会津産明治組重」考——其水の日清戦争劇にみる黙阿弥の影響——」は日清戦争劇でありながら、前半部では二十七年も以前の会津戦争を描く「会津産明治組重」に注目し、その構成の意図と、黙阿弥から門弟の竹柴其水へと受け継がれた作劇法について述べる。第三節「幕末・明治の歌舞伎と災害」では、戦争劇と災害劇の演出上の類似性について指摘を行う。補論「日露戦争劇「敵国降伏」——歌舞伎の戦争劇と史劇の交点——」は、本論文の考察対象である「明治維新时期」からは外れるが、やはり明治期の日本にとつて重要な出来事であった日露戦争を描いた作品について考察を行い、明治維新时期に形作られた戦争劇の形式のその後について述べる。

第三章「上方劇壇と東京」では、従来旧弊であると見なされ、言及されることの少ない明治期の上方劇壇について考察を行い、東京劇壇との影響関係を明らかにする。第一節「明治初期大阪劇壇における「東京風」」では、明治初期の大阪劇壇で起きた、「東京風」を志向した諸改革について見ていく。第二節「上方における初期の散切物について——「娼妓誠開化夜桜」を中心に——」では、第一章で見てきたような東京の黙阿弥による散切物に対して、大阪で上演された散切物はどのような特色を持っているのかを明らかにする。第三節「明治期大阪の歌舞伎と新聞——続き物脚色狂言の誕生——」では、明治十年代半ばから三十年代まで大阪における新作狂言の大半を占めた新聞続き物からの脚色が、どのようにして生まれたのか、またその誕生にはどのような意義があるのかを述べる。第四節「明治期上方板役者評判記とその周辺」では、明治期に上方で出版された役者評判記に着目し、歌舞伎関連の出版の面でも東京劇壇と上方の間に影響関係があったことを示す。第五節「東京の中の「上方」——鳥熊芝居以降の春木座について——」では、東京にありながら明治期のかなり長い期間にわたって大阪役者中心、上方狂言中心の興行を行った春木座に注目し、そこで行われた「大阪風」の芝居の実態や、それに対する東京の観客の反応について考察を行う。

なお、論文の末尾には附録「東京都立中央図書館加賀文庫蔵『合載袋』——明治期狂言作者の手控え——」を付した。これは、本論中にもたびたび名前前の登場する狂言作者三代目勝彦蔵の手控えの翻刻に解題を付したものである。江戸に生まれ、三代目瀬川如臯の門下に入るも、後に大阪で活躍し、宇田川文海らとともに大阪における初期の文芸雑誌等にも関わりを持っていた彦蔵が、明治十五年頃にすでに西鶴の浮世草子に関心を示し、閲読していたことを示すものであり、興味深い資料である。

これらの考察を通じて、日本の歴史上でも希有な変革期である明治維新期に、歌舞伎がどのような変化を迫られたのかを、東京の「主流派」に偏った従来の見方とは少し違った角度から眺めることを目指す。

*1 神山彰『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』、森話社、平成十八年、一六六頁。

第一章 散切物と古典

第一節 「於岩稲荷験玉櫛」と五代目尾上菊五郎

——「四谷怪談」大詰の演出をめぐる——

はじめに

五代目尾上菊五郎は九代目市川団十郎と並んで、今日につながる近代歌舞伎の基礎を形作った明治期の名優として知られている。明治期という近世から近代への移行期に生きた彼らは、江戸時代の名優から多くの芸を受け継ぐと同時に、大きく変化していった社会からの影響と自らの探求心によって、歌舞伎という演劇のあり方やその演技術を革新し、それを後の世代へと伝えた。本節では、五代目菊五郎が「四谷怪談」のお岩・小仏小平・佐藤与茂七の三役を初めて演じた際の演出に注目して、先人からの継承と新たな創造、時代の動向からの影響といった問題について述べたい。古典歌舞伎の中でも屈指の人気狂言である「四谷怪談」は、文政八年七月、中村座において初演された。初演の外題は「東海道四谷怪談」で、その後様々な外題で再演を繰り返したが、今日では初演通りの外題で上演されることがほとんどである¹⁾。初演で夫に騙されて死んだ後に幽霊となる伊右衛門女房お岩と小仏小平、お岩の妹お袖の夫である佐藤与茂七の三役を演じたのは三代目尾上菊五郎であった。三代目の養父初代松助以来、幽霊役は音羽屋の「家の芸」であったが、「四谷怪談」も三代目から四代目、菊五郎家の親戚に当たる五代目坂東彦三郎、そして五代目菊五郎へと受け継がれていった。近年では五代目のひ孫に当たる十代目中村勘三郎が現代劇の演出家による新演出も含めたたびたび演じたのが記憶に新しく、さらにその下の世代の役者も「四谷怪談」を手掛け始めている。「四谷怪談」伝承の系譜にあっても近世と近代のつなぎ目に位置する五代目菊五郎が初めて演じた「四谷怪談」はどのようなものだったのであろうか。

一、「於岩稻荷駿玉櫛」

明治五年七月、中村座で五代目菊五郎は、祖父の三代目以来の家の芸である「四谷怪談」を初めて演じた。外題は「於岩稻荷駿玉櫛」で、佐藤与茂七・お岩・小仏小平の三役が菊五郎、直助権兵衛が三代目中村仲蔵、民谷伊右衛門が四代目中村芝翫といった配役であった。この上演の際の台本の所在は現在確認できないが、同興行の番付を参考に場割りを示すと次の通りである。

- 序幕 浅草寺境内の場
- 二幕目 藪内灸点屋の場
中田甫閣討の場
- 三幕目 四谷町屋舗の場
- 四幕目 隠亡堀怪談の場
- 五幕目 深川三角邸の場
- 六幕目 豹尾山庵室の場
若宮社祭礼の場

右の場名は役割番付記載のものであるが、絵本番付の絵柄から、三幕目は伊右衛門浪宅と隣家である伊藤屋敷、さらに元の浪宅を廻り舞台で見せる、初演時から現行に至るまで変わらない構成となっていたと考えられる。五幕目も同様に、深川三角屋敷、小塩田又之丞の隠れ家、元の三角屋敷を交互に見せたようである。このうち、三角屋敷と小塩田隠れ家の五幕目は近年では上演が稀であるが、基本的には文政八年の初演時、あるいは現行上



図1「於岩稲荷験玉櫛」(明治五年七月市村座)

絵本番付〔早稲田大学演劇博物館口 23-17-63〕

演の場割と大きく変わるところはない。菊五郎は祖父三代目の「四谷怪談」の舞台を見ておらず、「祖父さんの型をそのままやっていた四代目菊五郎(梅幸)の型」で演じているとし、初めてこの芝居を上演するに際して「始終祖父さんに付いていて仕掛物の手伝をしております小の蔵」という門弟に「委わしく聞いた」のだという³。場割に関しても「祖父さんの型をそのまま」という言葉は肯けるのだが、一点気になるところがある。

それは、役割番付に見える「若宮社祭礼の場」である。この場面を絵本番付で確認すると、「図1」のように祭礼の群衆の前で与茂七(菊五郎)、お花(三代目岩井紫若)が伊右衛門(芝翫)を追い詰めている様子が描かれ、「於岩稲荷祭」「稲荷御祭礼」の文字が見える。すなわち、「於岩稲荷験玉櫛」では、与茂七による伊右衛門に対する敵討という結末は、於岩稲荷の祭礼の中で行われる設定となっているのである。文政八年の初演時には、与茂七の敵討は「蛇山庵室の場」の末尾において、次のように演じられた⁴。

伊右 死霊のたゞりと人殺し、どうで逃れぬ天の網。しかしいつたん逃るゝだけは

ト門口へ出かゝる。外より、雪をつぶてに打つ。心得て抜きはなす。この時、合羽、菅笠脱ぎ捨てる、与茂七の菊五郎、伊右衛門とちよつと立ち廻つて、きつと止る

与茂 民谷伊右衛門、こゝ、動くな

伊右 ヤ、我は与茂七、なんで身どもを

与茂 女房お袖が義理ある姉、お岩が敵のその方ゆゑ、この与茂七が助太刀して

伊右 いらざる事を、そのけ佐藤

与茂 民谷は身どもが

ト立ち廻つて、きつとなる。これより、薄ドロ／＼、心火立ちのぼり、兩人、立廻りのうち、伊右衛門を苦しめる思ひ入れ。この時、鼠あまた現はれ、伊右衛門が白刃にまとひ、思はず白刃を取り落す。すかさず、与茂七、伊右衛門に切りつける立廻りよろしく、兩人、きつとなつて

伊右 おのれ与茂七

ト立ちかゝる。ドロ／＼、心火とゝもに、鼠むらがり、伊右衛門を苦しむる。与茂七、つけ入つて、きつと見得。ドロ／＼はげしく、雪しきりに降り、この見得にて 幕

この場面が雪中となっているのは、よく知られるように「東海道四谷怪談」初演が「仮名手本忠臣蔵」とともに上演され、この後に「忠臣蔵」十一段目の討ち入りの場面が演じられたためである。再演以降では必ずしも雪降りとは限らず、現行演出では、小塩田又之丞の登場は基本的に省かれ、蛇山庵室の場から舞台を転換して⁵⁵、雪中での伊右衛門と与茂七、お花（登場しない場合もあり）の立ち廻りへと続くことが多い⁵⁶。

要するに、初演においても、近年の上演でも、この敵討の場面は伊右衛門と与茂七、お花ら筋に絡む主要な登場人物のみが登場する場面となっているのである。それに対して、「於岩稲荷験玉櫛」では大勢の祭礼姿の「取まき」（絵本番付による）の前での敵討が演じられた。初演と近年の演出には存在しないものの、「四谷怪談」の敵討の場面を祭礼の場としたのは、実はこの時だけではない。初演者の三代目菊五郎の演出を見ていくと、江戸での四演目、天保七年七月森田座の際に大切を「鎮守御祭礼」の場に行っていることがわかる（図2）。ただ、

この演出は必ずしも定着せず、三代目が最後に演じた弘化元年（一八四四）七月中村座（「昔尾岩怪談」）で



図 2 「東海道四谷怪談」（天保七年七月森田座）絵本番付〔早稲田大学演劇博物館ロ18-58-10〕

谷怪談」に祭礼の場が盛り込まれたのは、文久元年七月中村座の五代目坂東彦三郎による上演である。絵本番付には伊右衛門（八代目片岡仁左衛門）を取り巻く与茂七（彦三郎）、お花（五代目市川団之助）と「まつりの人足」たちが描かれている（図3）。なお、彦三郎は五代目菊五郎の義兄に当たる。

三代目菊五郎、彦三郎の先例はあったが、「四谷怪談」大詰に祭礼の場を置く演出に関して重要な位置を占めるのは、やはり五代目菊五郎である。五代目は生涯に三度「四谷怪談」を演じているが（初演時が「於岩稲荷験玉櫛」、以降は「形見草四谷怪談」の外題を用いた）、すでに見たように初演時に於岩稲荷の祭礼の場を設け、明治十七年十月市村座、二十九年七月歌舞伎座でも「（若宮）八幡祭の場」を出しており、必ず祭礼の場を上演した。五代目がこの演出にこだわりを持っていたことがよくわかる。

は、大切は「忠臣蔵」の義士討入であった。三代目の女婿である四代目菊五郎（四代目梅幸）は嘉永四年に「四谷怪談」を演じたが、やはり祭礼の場を設けてはいない⁷⁾。また、一時江戸で四代目の養子となったものの、離縁されて出身地の上方へ戻った尾上梅幸（現在代数に数えない）も、文久元年八月京都・南側芝居と、初代実川延若と改名した後の慶応二年八月大坂・筑後芝居で「四谷怪談」を演じているが、絵巻や番付の役名等を見ると、やはり祭礼の場面を仕組むことはなかったようである。三代目菊五郎の江戸四演目の次に「四



図3「東海道四谷怪談」（文久元年七月中村座）絵本番付

〔東京大学国文学研究室 TJ22.6-16-4〕

二、五代目菊五郎の怪談狂言における敵討

五代目のこの演出に対する愛着は、他の怪談狂言にも同様の場面を設けたことから伺える。明治十三年十一月新富座「木間星箱根鹿笛」このまのほしはかねのしかぶえは、士族岩淵九郎兵衛（初代市川左団次）が許嫁のある女おさよ（菊五郎）と駆け落ちするが、貧苦からおさよを女郎に売り、金をだまし取るなどした挙げ句に殺害したことにより、おさよの幽霊に悩まされるという内容の散切物である。九郎兵衛が霊に苦しめられるのを周囲が「神経病」と考える点に新時代の空気が反映しているが、九郎兵衛とおさよが親の許しを受けずに夫婦となること、おさよが遊女となること、九郎兵衛がおさよを騙し、他の女に乗り換えようとする事などは、いずれも「四谷怪談」の伊右衛門とお岩の関係と類似しており、九郎兵衛がおさよを殺す場面に「其幽霊で名の高い累やお岩を音羽屋が芝居で見せた昔でも」⁸という台詞があることから、「四谷怪談」を意識したものであることは明らかである。その大詰の「和倉河岸石置場の場」（絵本番付による）は、錯乱した九郎兵衛が妖刀村正で馴染みの芸者おきつらを殺害した所へ巡査が駆けつけ、九郎兵衛の弟与七（菊五郎の二役）が兄に代わって罪を引き受ける場面であるが、台本の舞台書きを見ると、「総て和倉川岸通りの体、屋台囃子にて道具留る、とやはり屋台囃子にて、子供大勢揃いの単衣物上ツ張にて、灯入の萬燈を持出て来り、わい／＼と上手へはひる」とあり、幕切れにも与七が「後へ手を廻すを木の頭。これにて遠見へ、灯入りの萬燈を出す」というような演出が行われた⁹。絵本番付の絵を見ても、主要な登場人物の後ろには祭姿の「若イ者」がぎっ

しりと描かれている。

明治十六年五月市村座「新皿屋舗月雨暈」^{しんざらやしきつきあまがさ}は、「魚屋宗五郎」の通称で今日でも主に「芝片門前魚屋の場」（宗五郎内）と「磯部屋敷玄関の場」「磯部屋敷庭先の場」の三場がたびたび上演される人気狂言である。妾奉公をしている妹お蔦を主君磯部主計之助に殺害された魚屋宗五郎が、これまで断っていた酒に酔った勢いで屋敷に乗り込むお馴染みの場面の前後は、不義の疑いを掛けられて殺害されたお蔦が幽霊となり、自分を讒言した岩上典蔵らの謀叛の企てを忠臣に知らせるといふ筋と、宗五郎が妹の敵岩上を追い詰める結末から成っており、菊五郎は初演でお蔦と宗五郎の二役を演じた。大詰は「神明祭の場」（絵本番付）となっており、その舞台は、

本舞台一面の平舞台、向う裾通り草土手、此後神明の本社を見たる遠見、上手練塀の張物、下手朱塗大門の袖を見たる書割、草土手の間祭の山車、萬燈など沢山行違ふこと、よき所に柳の立木、此道具総灯入にて、総て大門より神明祭礼を見たる体、祇園囃子にて道具納まると矢張右の鳴物にて上手より祭りの人数大勢、揃ひの着附思ひ／＼のこしらへにて萬燈長提灯などを持出て来り、「後略」^{*10}

というように、芝神明（芝大神宮）の祭礼の光景を写していた。幽霊の登場する怪談狂言の大詰に、賑やかな祭礼の中での立ち廻りを取り合わせる趣向は五代目菊五郎の好むところだったのである。

右の二作品はいずれも河竹黙阿弥の作であるが、同じ黙阿弥の筆による怪談狂言でも、他の役者が演じたものには、こうした趣向は見出せない。例えば、慶応元年八月守田座の「怪談月笠森」^{かいだんつきのかさもり}では、殺されて亡霊となる下女おきつと姉の敵を討つ茶屋娘お仙の姉妹を三代目澤村田之助が演じた。お仙が働くのは笠森稻荷の門前の茶屋であり、舞台にも笠森稻荷の境内が登場するのであるが、お仙が姉の敵を追い詰める大詰は、大道具に「稻荷の宮の後を見せ」という指定はあるものの、祭礼とは対照的な寂しい風景の「築地浜辺波除の場」に設定され

ている^{*11}。

もっとも、「時相が変わったので、「四谷怪談」以外には余り演じられなかった」^{*12}と評されるように、時代の變化の中で五代目菊五郎の怪談狂言への取り組みは、量的には曾祖父の松助や祖父三代目菊五郎に及ばなかったと言えるし、質的にも、後年の「怪異談牡丹燈籠」(明治二十五年七月歌舞伎座)のように幽霊役よりも生きた人間の役に重点が置かれたものへと移行していかなければならなかったと考えられ、祭礼の場の趣向を用いた怪談狂言が「四谷怪談」や「木間星箱根鹿笛」「新皿屋舗月雨暈」に続いて次々と作られるということにはならなかった。

三、「祭礼の場」のその後

五代目菊五郎の好んだ祭礼の趣向は、以後どのような運命を辿ったのであろうか。五代目菊五郎の養子六代目梅幸は明治四十二年の初役以来、お岩の幽霊を当たり役にしたが、大正七年六月帝国劇場での上演(「形見草四谷怪談」)の際に、大詰を竹本・常磐津掛合の舞踊劇仕立てとし、「勢肌祭浴衣」の浄瑠璃名題で演じているのを除き、祭礼の場は設けなかった。これは、大正七年の上演を唯一の例外として、梅幸が与茂七を勤めず、敵討の場面に登場することがなかったことによると考えられる。五代目の実子である六代目菊五郎は生涯に一度しか「四谷怪談」を演じず、祭礼の場も取り入れていない。音羽屋の「四谷怪談」の系譜を継ぐ十七代目、十八代目勘三郎も祭礼の場は演じていない。

しかし、「本家本元」でこの演出が忘れ去られていった一方で、小芝居や上方ではその命脈が保たれていたらしい。東京下谷の開盛座の明治四十四年八月三十一日からの興行、大正二年三月一日からの興行では「四谷怪談」

が上演されたが、両興行の辻番付を見ると、前者では祭礼の提灯を背景に睨み合う伊右衛門と与茂七が、後者〔図4〕ではさらに具体的に「阿岩稻荷御祭礼」と書かれた提灯や神社の風景と神主や講中の人々の姿が描かれている。そして、戦後までこの演出にこだわり続けたのが、二代目中村鴈治郎である。鴈治郎は昭和二十四年七月新橋演舞場、同八月名古屋・御園座、三十一年七月大阪歌舞伎座の三回の上演で、いずれもお岩・小仏小平・佐藤与茂七の三役を勤め、大詰には「四谷稻荷祭礼の場」を置いた。



図4 「四谷怪談」辻番付（大正二年三月開盛座）〔早稲田大学演劇博物館口 22-55-100〕

また、「四谷怪談」以外の怪談狂言にも祭礼の趣向を取り込んだ五代目菊五郎の試みが応用されたと思われる例もある。先に見たように、「怪談月笠森」初演の大詰は寂しげな場面であり、再演でもそれは踏襲されていたのだが、明治三十年六月明治座における三演目の絵本役割を見ると、大詰に「笠森稻荷祭礼の場」があり、「祭りの若イ者」として八人の役

者の名が並んでいる。この改作は黙阿弥の門弟竹柴其水によるもので、早稲田大学演劇博物館に台本も現存している¹³。竹柴進三を名乗っていた時代に「木間星箱根鹿笛」「新皿屋舗月雨暈」の合作に加わり、特に「新皿屋舗月雨暈」では大詰の祭礼の場を担当した¹⁴。其水にとって、祭礼の場の追加はごく自然な発想だったのであろう。

おわりに

以上、五代目菊五郎が、三代目菊五郎と彦三郎が一度ずつ演じていた「四谷怪談」の祭礼の場という演出を取り入れ、明治期に生まれた新たなジャンルである散切物を含む他の狂言にも応用していったこと、さらに、その

趣向が菊五郎の系譜を直接継ぐ役者たちには忘れられたものの、小芝居の役者や上方の役者の演じる「四谷怪談」の中に受け継がれていき、また、従来は異なる演出が行われていた芝居でも祭礼の場面が加えられるなど、広く浸透していったことなどを指摘してきた。最後に考えておきたいのは、明治五年の「於岩稲荷験玉櫛」大詰が、はつきりと絵本番付の絵組に、この場面が「於岩稲荷」であることを明示していること理由である。「鎮守御祭礼」（絵本番付）とする三代目菊五郎はともかく、彦三郎による上演は役割番付で「若宮八幡祭礼の場」としており、明らかに於岩稲荷を想定してはいない。五代目の場合も二演目と三演目では「八幡祭」という記載が見え、祭礼の場での敵討という演出には拘るものの、それが於岩稲荷の祭である必要は感じていないようである。また、初演時も、最初に紹介したように、役割番付では「若宮社祭礼の場」と記されているのである。このようにさしたる内容上の必然性もなく於岩稲荷の名が持ち出されているのはなぜであろうか。

以下は、あくまでも推測にすぎないのであるが、この背景には明治五年という時期の歌舞伎を取り巻く雰囲気があるのではないだろうか。「於岩稲荷験玉櫛」上演の三ヶ月前には次のような出来事があった。

〔前略〕五年四月五日、守田勘弥、作者の河竹新七（のち黙阿弥）と桜田治助、この三人が第一大区の区役所で、狂言綺語を廃して実録にのっとるようにと説諭された。そのとき例示された話は、織田信長や羽柴秀吉の名前を小田春永や真柴久吉と変えているが、これらは歴史を誤る原因にもなる、今後は「都て事実マコトに反すべからず」というのである。このように伝える七日付の「東京日日新聞」は、「劇場は一種の小学校マカド」であるから、役者は観客を教え導く「教官」であり、芝居は婦人や子供たちに「歴史を讀よしむるに等し」いものだと解説を加えた。^{*15}

今岡謙太郎によれば「こうした情勢に敏感に反応したのか、東京の劇界では明治五年を境に実名あるいはそれに

準ずる人物を作中に配する作品が出るようになってくる」といい、「東京府の呼び出しに先んずる五年一月中村座上演「梅妃娣浪花扇記」は早くも去名田左衛門幸村、三浦長門守重成、淀の方といった役名を使用している」^{*16}。於岩稲荷という特定の神社名が絵本番付に記されたのも、あるいはこうした風潮を受けてのことだったのではないだろうか。明治五年頃に始まる実名使用の試みであるが、実名が用いられこそすれ、そこで描かれる人物はいまだ後世の史劇の登場人物とは異なり、江戸時代以来の類型的な人物であり、名前とその内実は一致していなかった。同様に、「於岩稲荷験玉櫛」では絵本番付に於岩稲荷という具体的な固有名詞を記しはしたものの、そこに内容上の必然性はなかったのであろう。

五代目菊五郎が「四谷怪談」大詰で用いた演出に着目することで、彼が祖父や義兄といった先人から受け継いだもの、自らの手で新たに作り出したもの、後の劇界に与えた影響、そして、明治初年という時代の雰囲気など、様々なことを知り得た。さらに、賑やかで明るい祭礼の場を好んで狂言に取り入れたところからは、これも幽霊同様に祖父三代目譲りである、お祭り佐七のようなすっきりとした粋な男を得意とした五代目菊五郎らしさが感じられる。「四谷怪談」の近年の上演では祭礼の場の演出は取られていないことはすでに述べたが、美しい姿のお岩と伊右衛門の逢瀬が描かれるいわゆる「夢の場」も同じく上演されることが少なくなっている。暗い場面の続く「四谷怪談」にこうした華やかな場面を盛り込むことは観客の気分を換える意味でも重要だと考えるが、「夢の場」は、必ずしもすべてのお岩役者の芸質に適した場面とは言えないだろう。五代目菊五郎が普及させ、二代目鴈治郎まで続いて来た「祭礼の場」の演出はその点で、今日でも十分注目に価するものであると考える。

*1 ただし、上方系の役者が主演する場合は初演の翌年に大坂で上演された際の外題「いろは仮名四谷怪談」を

用いることがある。

*2 串田和美の演出によるコクーン歌舞伎「東海道四谷怪談」（平成八年三月シアターコクーン）、市川猿之助一門による「四谷怪談忠臣蔵」（直近では平成二十二年四月新橋演舞場、六月名古屋・中日劇場）での上演はあるものの、古典演出の「東海道四谷怪談」で三角屋敷の場が上演されたのは、昭和五十四年九月歌舞伎座が最後である（十七代目市村羽左衛門の直助、八代目中村福助（四代目中村梅玉）の与茂七、七代目中村芝翫のお袖）。また、戦後は三角屋敷が上演される場合も小塩田隠れ家は省略されるのが普通である。

*3 『尾上菊五郎自伝』、時事新報社、明治三十七年。引用は『五代尾上菊五郎 尾上菊五郎自伝 人間の記録42』、日本図書センター、平成九年による。同書三十九頁。

*4 郡司正勝校注『新潮日本古典集成 東海道四谷怪談』、新潮社、昭和五十六年、三九五〜六頁。同書の底本は早稲田大学演劇博物館所蔵の鈴木白藤旧蔵本で、初日序幕を除き文政八年に書写されたものであることが明記されている。

*5 筋書等には単に「仇討の場」と記される。具体的には庵室の外や裏手に設定されている。

*6 近年の上演では蛇山庵室の季節は冬ではない場合が多く、続く敵討の場面の雪降りの景色との間に齟齬を来している。ただし、串田和美演出のコクーン歌舞伎「東海道四谷怪談」では蛇山庵室も初演演出通りの雪降りとした。また、立ち廻りの場面を雪中としない例もある。

*7 四代目は与茂七は演じず、お岩・小平・お袖の三役を勤めており、絵本番付を見る限り敵討の場面には登場していない。

*8 『黙阿弥全集』第十五巻、春陽堂、大正十四年、八一三頁。

*9 引用は注8前掲書による。

*10 『黙阿弥全集』第十七巻、大正十四年、春陽堂、五六三頁。

- *11 引用、場名は『黙阿弥全集』第八卷（大正十四年、春陽堂）による。
- *12 渥美清太郎「怪談物」『演劇百科大事典』（平凡社、昭和三十五年）。
- *13 請求記号へ-20-8。
- *14 初演台本からの転写本と考えられる演劇博物館所蔵の台本（イ・218）の裏表紙の署名による。早稲田大学坪
- *15 内博士記念博物館編『没後百年 河竹黙阿弥——人と作品——』（同館、平成五年）を参照。
- *15 倉田喜弘校注『日本近代思想大系 18 芸能』、岩波書店、昭和六十三年、三九三頁。
- *16 「瀬川如臯「近世開港魁」を巡って」『歌舞伎 研究と批評』第四十六号、平成二十三年五月。

はじめに

明治期に誕生した歌舞伎狂言の一ジャンルに散切物がある。その名の通り、散切頭の人物が登場するなど、明治の新風俗が描かれた作品群であり、九代目市川団十郎が試みた考証に基づく歴史劇、いわゆる活歴と並んで、明治期の歌舞伎の新潮流として知られている。本節では、幕末・明治期を代表する狂言作者であるとともに、最大の散切物作者でもある河竹黙阿弥による散切物「東京日新聞」とうきょうにちにしんぶん、特にその主人公である鳥越甚内の描かれ方に注目したい。先行研究では甚内は新時代の到来によって、旧弊な態度を捨てて時代に適合していかねばならないことを悟ったとする解釈がなされている。しかし、黙阿弥は甚内という人物を、平家の遺臣悪七兵衛景清のイメージに重ね合わせる形で造形したと考えられるのであり、それを踏まえて本作を見直すと、先行研究における読みもおのずと修正を迫られるように思う。

一、散切物の定義とその初作

まずは前提として、散切物というジャンルがどのように定義されているのかを確認しておく。左の『演劇百科大事典』（平凡社、昭和三十五年）の「散切物」の項（山本二郎執筆）は、執筆年代からいつてやむを得ないことであるが、近代的な演劇観、戯曲観に基づいて散切物に否定的評価を下している。後述するように、近年ではこのような散切物に対する見方は神山彰によって批判されている。だが、上方の作品にまで触れた網羅性という点でも、また否定的評価を下しつつもその「文化史的」な「興味深」さには一定の評価を与えている点でも、すぐれた記述であるといえる（以下、引用文中の傍線は全て引用者による）。

歌舞伎世話狂言の一種で、散切狂言ともいう。①明治初年の新風俗を題材とした世相劇・風俗劇で、ちょんまげを切り落とした散切頭の人物が活躍するので、この名称が生れた。明治維新以後西洋の近代文化が続々輸入され、民衆は文明開化に酔ったが、こうした社会的風潮を反映して、散切頭に洋服を着た人物が登場し、銀行・ステーション・新聞・電信といったような目新しい風俗が舞台にくりひろげられる新世話物がしきりに上演されるようになった。

②その端緒は関西において開かれた。当時、熱狂的に読まれていた中村敬宇訳の『西国立志編』を、歌舞伎作者の佐橋富三郎が脚色した「くつなほしあわぐのおしえ鞋補童教学」「そのいろどりしやうぎのこうえき其粉色陶器交易」がそれで、明治五年（一八七二）一月京都の南側芝居と北側芝居で競演され人気を集めた。東京では新輸入の写真術や曲馬団を取り入れた舞踊劇はそれ以前にもあったが、本格的な散切物の初演は翌六年一月守田座に、河竹黙阿弥が、そのころ創刊された『東京日日新聞』の雑報記事に取材した「とせいちゆう東京日日新聞」（鳥越甚内）である〔中略〕。③彼の散切物には、進歩的な興行者守田勘弥の意図が推進力となっていたことはいうまでもないが、またそれを主演した五世尾上菊五郎の熱意も無視できない。菊五郎の本領は旧世話物にあったが、九世市川団十郎の活歴に対抗する意味もあって散切物に力を入れた。新作のほか旧世話物を明治の風俗に直し、散切物として上演したこともあった。なお黙阿弥のほか、その門下の三世河竹新七・竹柴其水らも散切物を書いているが、とくにすぐれた作はみられない。〔中略〕

散切物は明治の新时代的の風俗・用語などを取り入れているが、その作劇法や演出法は旧来の歌舞伎と少しも変わっていない。〔中略〕散切物は活歴劇とともに明治期の歌舞伎における注目すべき動きであったが、活歴劇が後世へ影響を与えたのにくらべると、新派劇発生までの過渡的な役割を果たしたにすぎない。しかし、当時の新旧文化の混交した時代風俗を如実に描出している点では、文化史的に、きわめて興味深いものをもっている。

右に述べられたような理解は、後続の事典類においてもほぼ踏襲されている。ここに見える「散切物は明治の新時代の風俗・用語などを取り入れているが、その作劇法や演出法は旧来の歌舞伎と少しも変わっていない」というような散切物への評価は、広く共有されてきたといえる。こうした見解を神山彰は次のように批判する。

「散切物」には、お定まりの公式見解的な批判が用意されている。曰く、旧来の劇作術を出なかった、曰く、旧劇の作者の限界があった、曰く、新風俗を写したにすぎず人間が描けていない等々。だが、まさに、過去の作品に「限界」を設定してそれを超克する「新しさ」や「可能性」を追求し、「普遍性」を探り、「人間を描く」のが価値であることを無意識の内に前提とする語彙で語られる、それらの公式見解こそ批判されるべきであろう。^{*1}

その神山は、『最新 歌舞伎大事典』（柏書房、平成二十四年）において、次のように散切物を説明する。

①明治期の風俗を題材に、時代の精神や流行を活写した作品群をいう。「散切」は、ちよん髷を切った洋風の髪型。初期の若衆歌舞伎への制約から、現代の学校規則に至るまで、髪型は社会秩序との距離感やそこへの従属、所属社会への違和感を表現するが、演劇のジャンルとして髪型が命名されるのは珍しい。②明治五年（一八七二）十一月に京都で、当時のベストセラー中村正直訳『西国立志編』の一部を、佐橋富三郎が脚色した『鞋補童教学』と『其粉色陶器交易』が最初とされ、東京でも翌年十一月に河竹黙阿弥作『東京日新聞』を上演。③五代目尾上菊五郎の芸風に合い、時代を実感させる佳品を残す。『人間万事金世中』『島衛月白浪』『水天宮利生深川』『霜夜鐘十字辻笠』などが代表作。皮相で旧来の

手法を出ないという批判が常套だが、言文一致や知覚の変質、出世や故郷の価値観等の変貌等、近代の表現様式を考える上で重要なジャンルである。散切の風俗舞踊もこの一面で興味深く、また、昭和期にも長谷川伸や大佛次郎が新散切物ともいうべき名品を残している。

こうして見てくると、それまでの散切物評価を覆した神山をも含め、散切物は次のように認識されていることがわかる（番号は各記事中の該当する記述の番号と対応している）。

① 散切物は明治初期の新風俗を題材とする狂言である。

② 明治五年十一月の「くつなおし鞋補童わらべのおしえ教学」と「そのいろどりとうきのこうえき其粉色陶器交易」が散切物の初作で、東京では六年十一月の「きんじつしんぶん京日新聞」に始まる。

③ 散切物は五代目尾上菊五郎の芸風に合い、本人も上演に熱心であった。

ここで気になるのは、まず②の散切物の初作についてである。明治五年十一月に京都・四条北側の芝居、南側の芝居で競演された、『さいこくりっしへん西国立志編』を原作とする二作品「くつなおし鞋補童教学」「そのいろどりとうきのこうえき其粉色陶器交易」は、それぞれ明確に「英国」「ほうらんせい法蘭西（フランス）」が舞台であることが示されており、登場人物も西洋人である。『さいこくりっしへん西国立志編』は明治期の大ベストセラーであり、その劇化であるという点で、両作品が新時代の雰囲気を反映したものであることは確かであるが、これを「散切」物といってよいのかは、やや疑問である（ヨーロッパが舞台であれば、登場人物が洋風の髪型をしているのは当たり前である）。また、『えんげきひゃくだいじき演劇百科大事典』が記すように「旧世話物を明治の風俗に直し、散切物として上演」する場合も含むのであれば、五年十月に東京守田座で上演された「つきのみえんますのいがぐり月宴升毬栗」（通称「散切りお富」、三代目瀬川如臯作「与話情浮名横櫛」の書き替え）を散切物の嚆矢と

してもよいのではないだろうか²²。

本節における筆者の関心は、散切物というジャンルをより厳密に定義し、「真の散切物の初作」を認定することにはない。しかし、明治五年十月の「月宴升毬栗」、十一月の『西国立志編』による二作品、六年十一月の「東京日新聞」のすべてが明治初年の世相をそれぞれの形で反映しており、いずれもが興味深いものであるとしても、中でも「東京日新聞」こそが散切物、ひいては明治期の歌舞伎にとって、一つの画期をなす作品であることは間違いないと考える。それは本作が、異国を舞台にしたもの（「鞋補童教学」「其粉色陶器交易」）でもなく、在来の狂言を明治の新風俗を取り入れて書き換えたもの（「月宴升毬栗」）でもない、「純然たる」とでもいうべき散切物であり、新聞というまさに明治の新風俗が筋に大きく関わるものであり、最大の散切物作者である黙阿弥の作品であるということによる。しかしながら、そのような演劇史的な重要性に反して、本作がどのように明治初期の世相を描いているか、また、後に続く散切物諸作にどのように影響を与えたのかといった問題は、先行研究においても十分に解明されていない。よって、以下では黙阿弥が「東京日新聞」においてどのような明治六年という時期の雰囲気を描き出しているのかを考察していく。

二、「東京日新聞」

すでに見た通り、「東京日新聞」は明治六年十一月三日初日、守田座の興行の二番目として初演された。三幕から成り、その梗概は以下の通りである²³。

【序幕 両国広小路の場・本所一ツ目橋の場】

没落し、支払いを要求する居酒屋を刀で脅すなどしている士族の鳥越甚内（五代目坂東彦三郎）に、元は鳥越の館にいた車夫長次（初代市川左団次）が諫言をする。一方、秩父屋半左衛門（三代目中村翫雀）は川

に飛び込もうとする船岡門三郎（二代目澤村訥升）と浅茅（二代目坂東秀調）を助ける。門三郎は浅茅の父石浜右膳の槍術の門弟であったが、浅茅に縁談が持ち上がったことから、心中を凶ったのであった。半左衛門は二人に七十円の金を与えて別れた後、酔った甚内に斬り殺される。半左衛門の息子半次郎は父の死骸を発見し、七十円の金が無くなっていることに気付く。

【中幕 大磯棒鼻の場・箱根湯元福住の場・同湯場道一本杉の場】

静岡の親類の元へ向かった門三郎と浅茅は、長次の人力車に紙入れを忘れるが、正直者の長次はすぐに二人の元へ引き返してこれを届ける。門三郎は礼として長次に十円札を渡す。半次郎と下男の徳助は長次の俵に乗り、門三郎の渡した十円札を目にする。すると、この札の番号は殺害された半左衛門の所持していたものと一致した。箱根の旅籠屋で浅茅の父の門人たちが門三郎を捕らえるところへ、半次郎、長次らも踏み込む。事情を説明する門三郎の口から石浜右膳の名を聞いた長次は、それは甚内の師ではないかと尋ねる。甚内と門三郎は同門の仲であった。半次郎が門三郎に勝負を挑むところへ、見回りの役人が現れ、敵討ちは禁制となったことを告げ、門三郎を連行する。

【大切 祇園社境内の場・木屋町浪宅の場・鎌倉問注所の場・神戸波戸場の場】

京都にいる甚内は、隣家の主人が持参した『東京日日新聞』の記事で、門三郎が殺人の容疑で捕縛されたことを知り、東京から遠く離れた地でも多くの情報を速やかに得られる新聞の効用を実感し、己の頑迷を悔いる。ここへ長次が訪れ、甚内の母の病を知らせる。長次と話するうち、門三郎が自分の犯した殺人の嫌疑を掛けられていることを知った甚内は、急いで自首をしようとする。

鎌倉の問注所において、結城朝光（翫雀）が門三郎と浅茅の裁きを行う。仕置きを願う徳助に朝光は、京都の甚内から電信による自訴があったことを告げる。そこへ甚内が駆けつけるが、徳助の証言により、かつて甚内の父甚左衛門が半左衛門によって誤って殺害されていたことが判明する。朝光は、甚内の殺人がいわ

ば親の敵討ちであったことを頼朝公に伝え、判断を仰ぐことを告げる。

問注所での裁きは、蒸気船で東京へ向かおうと神戸の港までやってきた甚内の夢であった。甚内はこれが正夢であれば、半左衛門は父の敵であったかもしれないと喜ぶ。長次が船の出発を知らせ、甚内は刀を売り払って乗船の代金にしようとする。

『東京日日新聞』が筋の展開に大きな役割を果たし、狂言の題もそのまま「東京日日新聞」（狂言の名題の字数は奇数にするという慣習から「日」一字で「にちにち」と読ませた）としたのには、「作者河竹新七の友人條野伝平、落合芳幾など孰れも同社に在つて執筆なし居りし故、新聞の為、芝居の為、所謂広告的に演じたるものならん」⁴と『続続歌舞伎年代記』が記す通り、黙阿弥と交友関係のあった山々亭有人こと條野伝平（採菊）、落合芳幾（幾次郎）らが編集を行っていた『東京日日新聞』の宣伝の意味があった。同紙は前年二月に創刊された東京で最初の日刊紙である。伊原敏郎は「東京日々新聞」の記事からヒントを得て、彦三郎のために脚色したのである」⁵と述べているが、

一方この芝居には現実の雑報記事は仕組まれていないとされてきた。主要な筋に関連づけられる新聞記事は現在発見できていないが、市川左団次が演じた人力車夫正直長次が客の忘れ物を着服せず届けるくだりには、典拠となり得る雑報記事が存在する。「車夫の実直」という題で、新潟から東京に来たある商人が人力車に紙入れを置き忘れたのを、車夫が届けたというものである（六年九月十五日付『東京日日新聞』）。⁶

と佐藤かつらが指摘する通り、人力車夫が忘れ物を届けるという点は新聞記事を利用しているものの⁷、主な筋は黙阿弥の独創であるらしい。

伊原は本作を「しきりに新時代のものをつかつて居るだけで、内容はやはり昔の世話物である」⁸と断じた。こうした評価は、先に見てきた散切物一般に対する否定的な言説とも一致するのであるが、これに対して異議を唱えたのが渡辺保である。渡辺は『黙阿弥の明治維新』（新潮社、平成九年）において、次のように「東京日新聞」を評価する。

興行成績はともかく果して伊原敏郎のいうように「昔の世話物」なのだろうか。私にはそうは思えない。少くとも三つの点で「東京日新聞」には「昔の世話物」とは違う思想的な意味がふくまれていると思うからである。

第一、ここには急激な文明の流入に翻弄され、抵抗し、挫折し、結局は流されていく人間の心情が赤裸々に描かれている。（二〇七頁）

その（筆者注、甚内の新時代に対する）態度は頑強な開化の否定であった。廢刀令が出ても丁髷を結いつづけ。四民平等といわれても町人商家を刀の力で威嚇する。（同）

ここで注意したいのは、甚内の心情がおそらく旧時代を生きてきた一般民衆にとっての実感だったろうという点である。日々の生活は思想で動くわけではない。便利さによる。そこにどんな頑迷な保守主義者にもさけることができない新時代の波があり、その便利さが思想をも転換させざるをえなかったところに意味がある。甚内の改悛は、一般大衆のものであると同時に黙阿弥自身のものであった。いくら黙阿弥が新しい時代への期待をもっていたとしても、そんな期待を吹きとばす強さで、日常の変革がおこった。その時の黙阿弥のほろ苦い心情が、この鳥越甚内の反省のなかにこめられているような気が私にはする。

「廢刀令」とあるが、明治六年の段階では「散髪、脱刀勝手たるべし」(旧武士階級の人間も外出時に刀を持たなくても構わない)とされていたのみで、いわゆる「廢刀令」(刀の携帯を禁止する)はこれより後、明治九年三月二十八日の太政官布告である⁹⁾。それはともかく、渡辺は、散髪脱刀令が出ても「丁髷を結いつづける。四民平等といわれても町人商家を刀の力で威嚇する」など、頑強に開化を否定していた甚内も、新時代の器物の「便利さ」ゆえに「改悛」したことに注目し、本作が「急激な文明の流入に翻弄され、抵抗し、挫折し、結局は流されていく人間の心情が赤裸々に描かれている」とする。このような主人公の心情の変化を作者たる黙阿弥の状況と重ね合わせる見方については、ここで当否を論ずることができないが、「東京日新聞」の評価に関して渡辺の主張が重要であることは間違いない。

一方、もう一つの主要な先行研究である今尾哲也の論において注目すべきは、「東京日新聞」と同じ興行の一番目狂言「音駒山守護源氏」の間に関係を見出す姿勢である。

巨大な木造の大仏殿に替って、「眼視ノ力」が選り取ったものは、煉瓦と石の近代建築、それも、電信という、近代が生み出した文明の利器を介して、社会に新しい人間関係をもたらす役所「電信局」の一大建造物であった。挽歌をもって葬られた武家社会のあとに、文明開化のもたらした巨大なモノが、観客の眼前に聳え立ち、新時代の出現を誇示したのである。¹⁰⁾

これは、「音駒山守護源氏」の大詰が東大寺大仏殿における大仏供養の場面であり、続く二番目「東京日新聞」の幕開きには「真中に煉瓦石造り、硝子窓のある電信局」と装置の指定があることを指している。「音駒山守護

源氏」は通称「大仏供養」、『平家物語』『源平盛衰記』により、平維盛の子六代御前と、一門亡き後も单身源氏に抵抗を続けた平景清の逸話を脚色した狂言である。木造の大仏殿から煉瓦造りの電信局への転換を目にした観客は、明治の新風俗を強く意識したことであろう。この点を指摘したことは今尾の慧眼であった。そして今尾は、このような「新時代の出現」のただ中における甚内の「人間の变革」に注目する。

挽歌をもって追悼された武家社会のあとに、どのような新しい時代が出現するのか。新しい社会に、どのような期待を寄せることができるのか。

この問にたいする回答は、「究理の詳法を發明なして進んだ開化」にはかならない。それは、甚内の改心によって象徴される。甚内の改心は、武家社会の文化の完全な消滅と、新時代の文化の誕生とを意味する。

要するに、「究理の詳法を發明なして進んだ開化」を否定するもの¹¹旧時代の武士の人生観、あるいは倫理観が、「究理の詳法を發明なして進んだ開化」の恩恵に浴するようになる経緯、換言すれば、新旧の時代に生きる「人間の变革」が、この後半部（筆者注、二番目狂言「東京日新聞」を指す）のドラマの内容ともいえるだろう。¹¹

「改悛」「人間の变革」と表現こそ異なれ、甚内が新しい時代を受け入れる過程に本作のドラマの核心を見出す点は渡辺、今尾とも共通する。しかし、この甚内の「改悛」「人間の变革」に注目する立場からすれば、当然留意すべき点を渡辺、今尾の両人は無視してしまっている。それは、甚内の自訴によって門三郎が救われる重要な場面が「鎌倉問注所」に設定されているということである。この場面は甚内の見た夢ということになっており、劇中の現実における門三郎の裁判は描かれない。この奇妙な設定に関して、渡辺は「東京の裁判所では門三郎の裁判が進行している」¹²とし、また今尾は劇中に裁きの場面があることに触れていない。しかし、この設定は「東

京日新聞」という作品を考える上で重要な意味を持つのではないか。

近代日本における刑事裁判の制度は明治五年八月の司法職務定制によって初めて形作られ、各地への裁判所の設置も開始された^{*13}。こうした草創期の刑事裁判に関する情報は新聞の紙面にも登場しており、狂言作者が実際の法廷の様子を全く知ることができなかったとは考えにくいし、話題性という観点からも積極的に描く理由こそあれ、避ける事情があるとは思えない^{*14}。それをあえて頼朝の時代の問注所として、結城朝光に裁きを行わせたのは、今尾が指摘するような一番目との連関を作者が意識したゆえに他ならないだろう。序幕で殺害され、後に甚内の父の敵であったことが判明する人物の名が秩父屋半左衛門という、一番目に登場する秩父庄司重忠にちなんだと思われるものになっていることもその傍証となるが、さらに決定的なのは、裁き役・結城朝光の存在である。史実における朝光は、仁安二年（一一六七）生まれ、建長六年（一二五四）没。頼朝の烏帽子子であり、鎌倉幕府にあつて重きをなす人物であった。中でも注目すべきは、彼が「建久六年（一一九五）の東大寺供養の際、頼朝の随兵と衆徒との争いを弁舌をもって鎮めて名声をあげた」^{*15}という事実である。この出来事については、『吾妻鏡』建久六年三月十二日条に詳しく、朝光の「容貌美好。口弁分明。畜ダニ軍陣之武略ニ達スルノミニ匪^{あら}」^{*16}と記される。この事件自体は「音駒山守護源氏」に描かれませんが、大詰に置かれた大仏供養からの連想で二番目「東京日新聞」に結城朝光を登場させたことは間違いなからう。

三、甚内と景清

では、このような趣向を取り入れたのはなにゆえであろうか。それは、ひとえに二番目の主人公鳥越甚内に、一番目の主人公公平景清のイメージを重ね合わせるためであったと考える。ここで、「音駒山守護源氏」「東京日新聞」が上演された明治六年十一月の守田座興行の座組の問題に目を転じたい。明治の名優として今日の我々がまず想像するのは、「団菊左」と称された九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎、初代市川左団次であるが、明

治初年の段階では、彼らよりも先輩で幕末の文久年間からすでに座頭を務めていた五代目坂東彦三郎と四代目中村芝翫が劇界に重きをなしていた。この両人は年齢も近く好敵手として知られたため、伊原青々園によれば、新富座に同時に出演するにあたって「興行主の守田勘弥は、番附を左右二つに仕切つて、右の方は彦三郎の座頭〔中略〕、左の方は芝翫の座頭〔中略〕、さういふ具合に列ならべて双方を納めた」という^{*17}。たしかに、本興行の役割番付の役者連名は伊原がいうように左右に分かれた形を取っている。黙阿弥はこの二人の座頭にそれぞれ一番目の主人公である景清（芝翫）と、二番目の主人公の甚内（彦三郎）という役を書き与えたのである。そして、一番目と二番目の関係は、今尾が指摘したような新時代の到来を実感させる視覚的效果に止まるものではなく、明らかに両座頭の演じる二人の主人公が同一の構図の上に置かれているのである。

一番目の大詰が東大寺大仏殿における大仏供養の場面であることはすでに述べた。頼朝を狙い続けた景清だったが、密かに六代御前の命を助けた上に景清にも降参を勧める頼朝の仁心の前に復讐を断念する。そして、頼朝の家臣たちに対して、景清は次のように述べて幕切れとなる。

〱老いの悦び景清も、思はず知らず頭を下げ、

景清 ハ、アかく迄厚き仁心の、源氏の大將頼朝に、引かんとす弓のあらばこそ、さはさりながら今日迄凝り

かたまつたる七兵衛、二君に仕へん所存はない、腹かッさばくが順道なれど、八島の浦より御親子共、御行方知れぬ主君を尋ね、和睦を結ぶそれ迄は、

〱衣姿幸ひに、六代御前や女房の追善供養と云ひなして、

景清が命景清が、暫く預かり立かへる。

〱勇気も折れて立上れば、

榛沢 イヤ、これ／＼景清殿、和睦を結ぶそれ迄に、

本多 モシ運尽きて討たれなば、
景清 ヲ、其時こそは此首を、重忠殿へ進上申す。

幸作 ア、それでこそ義を忘れぬ。

させ 花も実もある誠の武士。

重忠 また重ねての再会迄、

景清 秩父の重忠、

重忠 上総七兵衛、

皆々 景清。

景清 かた／＼。

皆々 さらば。

竹へ霧立ち隠す春日山、しげみに飛入り落ちけるが、又こそ時節をまつべけれど、虚空に声して落ちにけり。

ト本太鼓入り、本行の鳴物へ遠寄を冠せ、上下へ軍兵大勢出て、引張りの見得にてよろしく、

ひやうし 幕^{*18}

ここで景清は、もはや天下が源氏のものであることは動かしやうのない事実であり、かつその大将たる頼朝の仁心をも認めた上で、なお、その新時代に適合して生きていくことはできない。かといって、「腹かつさばく」ことで旧時代に殉じることができない。こうして、主人公の境遇はいわば宙に浮いた状態であるまま一番目は幕を閉じる。

とはできない。旧時代を引きずる彼の夢の中に現れるのは鎌倉時代の問注所であり、彼はそこで裁きを受けようとするが、その結果は舞台に登場しない頼朝の手に委ねられることとなり、明確な解決をみない（なお、一番目の末尾でも頼朝は舞台上に登場しない）。二番目もまた主人公の今後がはっきりと決しない状態のまま、幕を閉じるのである。この両者の類似性を示す材料は他にもある。絵本番付の絵は一般的には興行の初日以前に描かれると考えられ、実際の舞台上をそのまま写したものではないので、あくまでも傍証に止まるが、一番目の大仏供養の場と二番目の問注所の場の絵柄を比べると、よく類似している（「図5」上の大仏供養の場では、笹竜胆の紋をあしらった幔幕が巡らされた大仏殿の中の重忠が石段の下で仁王立ちする景清とにらみ合う。下の問注所の場では、やはり笹竜胆の紋入りの幔幕を張った屋台の中に朝光が描かれ、階の下の甚内と対峙している）。今尾



図5 明治六年十一月守田座
興行絵本番付

〔早稲田大学演劇博物館口
23-00017-0095〕

上・大仏供養の場

下・鎌倉問注所の場

一方、二番目
における甚内
は、新聞記事に
よって遠く離れ
た東京で、縁あ
る人々が自分の
ために濡れ衣を

着せられていることを知り得た時、「思へば行程三十里の西京に居て旧友の、
違変を知るも新聞紙、世界になくはならざるもの」と新時代の文物の有
性を実感し、「おのが頑愚を悟り誠に後悔いたしたり」と後悔の念を示す。
景清同様に甚内も時代の変化がもはや抗いようのない事実であることと、新
時代がもたらす恩恵を理解していたのだが、その一方で、そこに適合するこ

が指摘するように、一番目と二番目を続けて見た観客は、二番目冒頭で新時代の到来を視覚的に実感したであろうが、さらに狂言を見ていくと、甚内の最後が景清のそれに視覚的にも位置的にも重なることに気がついたであろう。

こうして、甚内に重ねられた景清のイメージを確認すると、渡辺や今尾の読みにはやや不満が残る。渡辺は甚内が「思想をも転換させざるをえなかった」とし、今尾は甚内によって象徴される「武家社会の文化の完全な消滅」がここで描かれているとする。しかし、むしろ本作では思想を転換しなければならないことは理解しつつ、旧時代の呪縛からも逃れられず板挟みになる甚内の姿や、いずれ消滅を迎えることは避けられないと認識されながらも、いまだ完全な消滅には至っていない武家社会の過渡的なありさまこそが描かれているのではないか。新時代を象徴した散切頭にしても、「頭髮の百人百色なりしは、明治五、六年頃もつともはなはだしく」^{*20}と記されるように、本作上演当時はまだ地域や階層、職業等によって多様であつたらしい。帯刀についても、すでに触れたように、「持たなくてもいい」という状態だったのが、明治六年という時代であつた。そのような、白か黒かではなく、いわば灰色の段階にある社会状況を描いた点にこそ、「東京日新聞」の特徴があるのである。

おわりに

以上、黙阿弥最初の散切物である「東京日新聞」について、主人公の「改悛」「人間の变革」といった点に主眼を置いて論じた先行研究に対し、むしろ根本的な「改悛」や「变革」に至らず、主人公の境遇が宙づりともいべき状態となってしまうことが本作の特徴であり、そこには同じ興行の一番目狂言で描かれた景清のイメージが重ねられていることを論じてきた。そして、それは上演当時の社会状況の反映だったのである。

本作が明治の歌舞伎に画期をなした作であるという筆者の考えはすでに記した。景清という時代物の登場人物のイメージを重ねつつも、甚内が明らかに同時代の人間として描かれているという点もその理由である。近い時

代の人物に時代物の登場人物のイメージを重ねること自体は、黙阿弥に限らない。たとえば明治十一年七月喜昇座で上演された上野戦争物の芝居「辰景慶応日記」^{しげりかげいおうにつき}では、上野輪王寺宮主従が夢の中で義経と弁慶になり安宅の関を通る場面が仕組まれたという（第二章第一節参照）。しかし、それらが細部の趣向に止まるのに対し、本作では古典的イメージが単なる趣向ではなく、それをを用いることでかえって上演時点での「現在」が社会の過渡期であることを強調するものとなっている。一番目の世界と二番目の世界の接点である問注所の場面が甚内の夢となっていることが、彼の思考が旧時代の思想に支配されていることを象徴的に表すものとなっている点も非常に合理的であり、黙阿弥の作風の特徴とその作劇の巧みさが表れたものといえよう。

甚内という登場人物の誕生の過程に関して一点だけ加えておきたい。明治六年一月に徴兵制が布かれ、旧武士階級の存在意義は大きく揺らいでいた。甚内同様の宙に浮いたような状態に置かれていた士族は少なくなかったであろう。黙阿弥がそのような人々の姿を目にして、本作の執筆を意図したであろうことは想像に難くない。しかし、それを実際に舞台に載せるにあたっては、彦三郎という主演者を得たことが大きかったであろう。彦三郎は以下のような逸話を残している。

（筆者注、彦三郎は）すべて外国風の事物を嫌った。桶町の鳶頭へ招かれて、馳走酒に酔った末、主人の散髪になつた事を罵つたが、帰る時に尻を端折ると、自分も白リンネルの股引をはいて居たのをスツパぬかれ、て閉口したといふ。時計なども一切持たなかつたが、後に小さい銀側を持つやうになつた。「中略」しかし、晩年には、さういふ偏見を改めたことは、芝翫と競争で金時計や金鎖を襟にかけたのでも分かる。^{*21}

おそらく、甚内の人物造形は同時代の士族たちの姿を写すとともに、彦三郎の人柄を当て込んだものでもあったのだらう。彦三郎は明治九年十一月の新富座焼失後に大阪へ下り、十年に亡くなった。本作以降、新富座で

「繰返開花婦見月」^{くりかえすかいかのふみづき}、「明治年間東日記」^{めいじねんかんあずまにつき}、大阪で「娼妓誠開花夜桜」^{じよろうのまことかいかのよせくら}と三つの散切物に出演している。「繰返開花婦見月」ではやはり困窮状態にある士族を演じており、「明治年間東日記」でも三役のうち一つは旧彰義隊士であった。もつとも、「繰返開花婦見月」の主役といえるのは菊五郎であり、菊五郎は「明治年間東日記」でも彦三郎と同程度の存在感を示している。そして、彦三郎没後の「富士額男女繁山」「島衛月白浪」「水天宮利生深川」といった、後の世代に演じ継がれた散切物はいずれも菊五郎の初演作品であった。こうして、散切物は菊五郎の名と共に語られるようになり、彦三郎は「東京日新聞」という画期的作品の主演者でありながら、今日では散切物と結びつけられることは少ない。しかしながら、「水天宮利生深川」等複数の散切物において印象的に描かれる没落士族が、散切物の今日でのイメージを形作る材料の一つであることは間違いない²²。その表象の創始に大きく関わった人物として彦三郎の名は記憶されるべきであろう。彦三郎の創始した士族という登場人物の類型が菊五郎らによって受け継がれていく過程や、黙阿弥が以後の散切物においてはどのように古典的イメージの利用を行っていったかといったことについては次節で考察する。

*1 「「もの」の構造として見る散切物」『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』、森話社、平成十七年、一三二頁。

*2 事実、石井研堂『明治事物起源』第十四編「遊樂部」では、「月宴升毬栗」について、「明治の芝居に、ざんざりものを出せる始めなり」と記している（『明治事物起源』第七巻、ちくま学芸文庫、平成九年、一九二頁）。

*3 『黙阿弥全集』第二十三巻（春陽堂、大正十五年）所収の内容、場割によった。

*4 田村成義編『続続歌舞伎年代記 乾巻』、鳳出版、昭和五十一年（初版は大正十一年）、一四八頁。なお、引

- 用に際しては、句読点を施す、漢字の字体を改める等の修正を行った。
- *5 伊原敏郎『明治演劇史』、早稲田大学出版部、昭和八年、二一〇頁。
- *6 佐藤かつら「明治初期における新聞と歌舞伎」『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』、ペリかん社、平成二十二年、一二三二頁。
- *7 講談や浪曲の「正直車夫」はこれと類似した内容である。
- *8 注5前掲書、二一〇頁。
- *9 なお、渡辺の近著『明治演劇史』（講談社、平成二十四年）では、「明治四年（一八七一）には、散髪脱刀の自由が認められる」と正しく記述されている。
- *10 今尾哲也『河竹黙阿弥』、ミネルヴァ書房、平成二十一年、二二三頁。
- *11 注10前掲書、二二八〜九頁。
- *12 渡辺保『黙阿弥の明治維新』、新潮社、平成九年、二〇六頁。
- *13 中村英郎「近代的司法制度の成立と外国法の影響」『早稲田法学』第四十二巻第一号、昭和四十二年三月。
- *14 明治五年頃からは、歴史上の人物が実名で登場する芝居が上演され始めていることなどを考え合わせると、同時代の裁判を芝居に写すことが憚られた可能性は低い。
- *15 野口実「結城朝光」『国史大辞典』、吉川弘文館、昭和五十四〜平成九年。
- *16 『吾妻鏡』の引用は続国史大系本により、私に読み下した。
- *17 注5前掲書、六十六頁。
- *18 注3前掲書、一六六〜八頁。
- *19 注3前掲書、二六五頁。
- *20 石井研堂『明治事物起源』第一巻、ちくま学芸文庫、平成九年、一五九頁。

*21 注5前掲書、四十七〜八頁。

*22 散切物に登場する没落士族について論じた論考としては、李賢貞「黙阿弥の明治期歌舞伎における没落士族の表象」(『語られる人称・なぞらえる視点 第三十三回国際日本文学研究集会会議録』、人間文化研究機構国文学研究資料館、平成二十二年)がある。

第三節 黙阿弥散切物と古典

はじめに

前節では黙阿弥の「東京日新聞」の主人公鳥越甚内には平景清のイメージが重ねられており、それによって新時代の到来に戸惑う士族の姿がより効果的に描き出されていることを説明した。黙阿弥は生涯にわたって約二十作の散切物を執筆しているが、「東京日新聞」で用いられた古典的イメージの利用という手法や、士族という登場人物の類型は、それらの作品中にも現れている。本節では古典的イメージや古典作品の利用のあり方と、士族の描かれ方という点を中心に黙阿弥の散切物について考察し、その特徴の一端を明らかにしたい。

散切物の定義や範囲には、前節でも述べたように若干の揺れが存在する。また、この時期の歌舞伎の台本は合作を基本としており、「黙阿弥作品」の範囲にもまた議論の余地がある^{*1}。本節ではひとまず、黙阿弥が執筆を主導したと考えられ、明確に新時代の風俗が登場する作品を対象に考察を行う（本節末尾に黙阿弥散切物の一覧表を付した）^{*2}。

一、初期作品における古典的イメージの利用

「東京日新聞」に先立つ「月宴升鞠栗」（明治五年十月守田座）は、「散切りお富」の通称からも知れる通り、三代目瀬川如臯の「与話情浮名横櫛」（「切られ与三」、嘉永六年三月中村座）を新時代の風俗を取り入れて書き替えたものである。黙阿弥はこれ以前に、万延元年七月市村座の「八幡祭小望月賑」（「切られお富」）の二度、「切られ与三」を下敷きにした作品を手掛けている。内容は、お富と与三郎による美人局に引つかかった呉服商但馬屋の若旦那清七がお富を殺害し、清七がお富の親の旧主であると知った与三郎も自害するというもので、「切られ与三」から人物をかりているが、筋としては新たな創

作に近い」、「登場人物の表面的な性格だけを取り出しては振^{ひね}って、それを新たな筋立てに組み入れ」⁴⁴たものという評価がなされている。しかし、「切られ与三」という単一の先行作に主要な登場人物など多くを借りているという点で、「月宴升鞠栗」は「東京日新聞」以降の黙阿弥の散切物とはやや異質である。

「東京日新聞」は前節で詳しく見た通り、新聞の宣伝的意味合いを持った作品であり、筋の上でも新聞が重要な役割を果たしている一方で、主要な筋に関わる形での実際の新聞記事の利用は見られなかった。同作の主人公鳥越甚内のような、散髪脱刀令の施行後も丁髷を結び帯刀していた士族は実際にこの時期の東京に存在し、黙阿弥も実際に目にしたであろうが、狂言の筋は黙阿弥の独創による部分が大きい。そして、黙阿弥の初期の散切物には、これと同様に実見した人物や出来事を材料としつつ、独創性を持った筋を仕組むという例が多く見られる。

「東京日新聞」に続く散切物「繰返開花婦見月」⁴⁵（明治六年十一月守田座）は、「作者の自宅へ来る米屋が、目を親指の分量だけづゝごまかすのを見て、それが一つの暗示となつて生まれたと伝へられ」⁴⁵ているが、主人公の赤米仙右衛門が米の分量をごまかし続けた報いで盲目となるなどの狂言の内容は作者の独創によるところが大きい。「富士額男女繁山」⁴⁶（明治十年四月新富座）も「当時仮名垣魯文が主として発行なし居たる仮名読新聞に、上州熊谷宿にて男装婦人が露頭に及び警察署へ引致されたり云々と記載しありたるを種とし、河竹が筆を取」⁴⁶つたと記され、違式註違条例によつて男装の女性が捕らえられたという実際の出来事を材料としたことがわかるが、男装して書生となり立身出世を目指す女主人公が、悪い車夫に正体を知られ体の関係を迫られる等の筋はやはり独自のものである。「勸善懲惡孝子誉」⁴⁷（明治十年六月新富座）についても次のような説がある。

この作は作者が横浜へ行つた時、海岸通りの道普請へ外役に出て懲役人共が働いてゐた。そこへ七歳ばかりの少女が駆けて来て、ある人相の悪い男に縋りついて、「お父さん、早く帰つておくれ」と泣出した。ところがその男は邪険にもうるさいと言はぬばかりに振払つた——といふ光景を眼にして立案されたものだとい

この出来事は四幕目の「横浜海岸道普請の場」に取り入れられているが、少女を男児とし、またその父は善人であり、男児の祖父（自分の父）の身替わりとなって懲役刑を受けているなど改変が多く、四幕目以外の筋も特定の出来事や先行作品に依存しないものとなっている。「明治年間東日記」（明治八年六月新富座）は、上野戦争という現実の出来事に関わる人々が主要な登場人物となっていることから、現実の人物をモデルとした登場人物が登場するものの、作中の人物と現実の人物は必ずしも一対一で対応せず、後続の上野戦争物の芝居に比べても仮構の要素が多い（第二章第一節で詳述）。

このように黙阿弥の初期の散切物は、作者が実見した出来事や新聞記事等を創作の出発点としつつも、その筋は独創性が強いのである。ただし、独創性が強いといっても、それはまったく独自に発想されたものではなく、そこには古典からの借用が様々な形で見られるのである。「東京日新聞」の鳥越甚内に景清のイメージが重ねられていることはすでに述べた。後続作品を見ても、「繰返開花婦見月」では、巾着切の天ぶら銀次に時計を盗み取られる浅倉六三郎とその恋人お園の「お園六三」の筋と、先述の赤米仙右衛門と、天ぶら銀次の家来筋で牛鍋屋を営む五郎七、西洋床の主人ざんざり左吉の三人がそれぞれ目、口、耳が不自由な状態となり、互いに会話をすることも通じないという、「三人片輪」^{*8}の筋が組み合わせられている。「富士額男女繁山」では、主人公の女書生・妻木繁が書生言葉と女性らしい言葉遣いをちやんぼんにして喋る場面があるが、これは今尾哲也の指摘⁹の通り四代目鶴屋南北の「桜姫東文章」（文化十四年三月河原崎座）で、桜姫が姫らしい言葉遣いと女郎言葉をまぜこぜにして喋る趣向を借りたものである^{*10}。「勸善懲惡孝子誉」では、序幕の「三浦屋別荘夢の場」で高尾太夫の浪人島田重三郎への縁切りが描かれる。これは直後の場面に、

ト大きく言ひながら屏風を取る、内に半七五十日鬢着流し前帯にて、床の上に起上り、ほつと思入あつて、

半七 扱は今のは夢でありしか、むう（ト詔への合方になり、）

しげ お勞れのせめか大そうあなたは魘うなされておいでなさいましたが、怖い夢でも御覽なさいましたか。

半七 まだ病挙句で身体が勞れたせるか、枕に就くと夢ばかり見てならぬが、今日は取分け腹の立つ夢を見た故、思はず魘うなされたことゝ見える。

しげ なに、腹が立つとおつしやりますは

半七 さあ、外の事ではないけれど、お梅が隣の娘から借りてくれた合巻は、芝居を直した伊達の狂言徒然の余り一二枚読んで其儘とろ／＼と、現の様に夢に見たは、高尾が太守頼兼の心に従ひ、現在の間夫の島田重三郎へ愛想づかしを言ふ所を、あり／＼見し故まことゝ思ひ、人の事でもそでない奴と腹が立つてならなんだが、それで思はず魘うなされて今起されたと見えるわえ。^{*11}

とあるように、恋仲の清元の師匠・延梅と駆け落ちをして船頭巳之吉の家に匿われている池田半七が、夢の中で伊達騒動物の芝居の一場面を見ているという設定である。夢の場面の重三郎は半七と同じ中村宗十郎、高尾は延梅と同じ八代目岩井半四郎によって演じられており、後に延梅が悪人に拐かされ、半七は誤解から延梅が自分を捨てたと思ひ込む筋の伏線となっている。伊達騒動と関係するのは夢の場面ではなく、巳之吉の家があるのは仙台堀であるし、延梅の兄が朝日山という相撲取りになっているのも、伊達騒動物の芝居にしばしば相撲取りが重要な登場人物として登場することによる。また、「勸善懲惡孝子誉」では大詰の五幕目にもう一つ古典作品の利用が見られる。ここでは半七と延梅（お梅）が再会を果たすも、勘違いから互いに兄妹であると思ひ込み、心中を図ろうとする。この場面は「今日は表のお師匠さんの、四季の温習さらいひで賑やかだ、今語るのは梅川忠兵衛」

*12 という台詞があるように、常磐津連中が語る「梅川忠兵衛」の浄瑠璃（「一筆画両面団扇」）を背景に演じられる、いわゆる他所事浄瑠璃の演出が取られている。この場面では公金横領のため逃避行を続ける梅川忠兵衛と心中に赴こうとする半七お梅が重ねられるのみならず、梅川忠兵衛の浄瑠璃で忠兵衛の老父孫右衛門が登場する「大阪の義理と故郷の恩愛の道は二つにわかれども、血筋ばかりは一筋に、道場参りの帰り足」という詞章に合わせ、主人公の孝子善吉が舞台に現れ、以下、父甚兵衛と息子卯之助と出くわして愁嘆場になる。この場面では、忠兵衛と孫右衛門の親子の再会と善吉・甚兵衛親子の再会が重ねられているのであり、これによって、それまでの劇中で交互に展開してきた善吉一家に関わる筋と、半七お梅らの筋の両方が、大詰に置かれた一つの他所事浄瑠璃の場面の中で同時に完結するのである。

二、西南戦争以降

明治十年二月に新富座で上演された「西南雲晴朝東風」^{おきげのくもはらうあさしち}は前年に起きた西南戦争を題材としたもの（台本は残存せず）。「人間万事金世中」^{にんげんばんじかのよのなか}（明治十二年二月新富座）は英国の小説家・劇作家エドワード・ブルワー・リットの戯曲『マネー』（一八四〇「天保十一」年初演）の翻案であった。黙阿弥は福地桜痴から原作の内容を教わって「人間万事金世中」を執筆したと考えられている。原作と「人間万事金世中」の共通点と相違点については、渡辺喜之による『新日本古典文学大系明治編 河竹黙阿弥集』（岩波書店、平成十三年）解題に詳しいが、「遺言状開きの場で、主人公、女主人公を同席させる仕方や遺言状の読み上げの手順等の工夫には、黙阿弥が桜痴からかなり詳しく戯曲の内容を聞いたことを窺わせるものがある」^{*13}と指摘されるように、その筋立ては原作に非常に近いものであった。続く五月興行で上演されたのは同年一月に斬首刑となった毒婦高橋お伝を主人公とする「綴合於伝仮名書」^{とじあわせおでんのかなづみ}で、矢内賢二が指摘するように「新聞をネタ元にしていた」^{*14}。先に見てきたように、黙阿弥の初期の散切物は特定の原作によらず、新聞記事等を用いる場合も全体の筋に関わる形での使用は見られな

った。原作にかなり忠実に英語の戯曲を翻案した「人間万事金世中」、主人公が実在の人物であり、新聞の情報が主な取材源であった「綴合於伝仮名書」はそれまでの黙阿弥の散切物とは傾向を異にするものだったのである。まだ落着から半年を経ない内戦の演劇化、翻案、新聞に基づき実在の人物を登場させる芝居と、黙阿弥の散切物はよりリアルなものへと変化していったように見える。しかし、その一方で古典的イメージや古典作品の利用これ以降の作品にも見出すことができる。

「東京日新聞」、「勸善懲悪孝子誉」において、夢の場面が問注所での裁きや高尾太夫の縁切りなど旧時代の風俗で描かれたのに対して、「綴合於伝仮名書」二幕目の「横浜海岸根岸道の場」は夢の場面でありながら、劇中の他の場面と同じように描かれており、「東京日新聞」では問注所に置き換えられて登場しなかった同時代の裁判所の模様も大詰で描かれる。観客がよりリアルで新しい感覚を受けたことが想像されるが、その一方でお伝が殺人を犯す場面は清元の「明烏」^{*15}を用いた他所事浄瑠璃となっている。雪の中で庭の木に繋がれている遊女浦里を、塀を乗り越えて忍び入った恋人の時次郎が助け、二人で落ち延びるという「明烏」の内容に対して、女が男を殺して一人逃げる（お伝が男が寝入ったことを確かめながら、剃刀で彼を刺し殺すところに、浄瑠璃の切れの「男は予て用意の一腰、口に啣^{くは}へて身を固め、忍び／＼て屋根伝ひ、見るに浦里嬉しやと、悲しき怖さ危さに、可愛と一声明けがらす、後の浮名や残るらん」^{*16}という詞章が当たっている）というまったく逆の場面を配したところが趣向であろう。

「霜夜鐘十字辻筈」(明治十三年六月新富座)は番付のカタリに、

歌舞伎新報俳優の投書

巡查の保護 按摩の白浪

天狗の生酔 娼妓の貞節

士族の乳賞 楠公の奇計

此兼題を一ひとに結び二番目物に脚色しやくみしも三幕が四幕と思ひの外結局迄は五幕の長なが譚たに六題を漸やっと綴りし七所拵なせとじしちへ切ない趣向も條立すじだての鳥渡知ぬちよつとが隠れ杉彼八陣の古きを以もつて九時開場の新狂言丁度打出す時刻に当り季候ちがひの名題をその儘

と記すように、五代目尾上菊五郎（巡査の保護）、三代目中村仲蔵（按摩の白浪）、初代市川左団次（天狗の生酔）、八代目岩井半四郎（娼妓の貞節）、中村宗十郎（士族の乳賞）、九代目市川団十郎（楠公の奇計）のそれぞれから投書されたとする兼題によって仕組んだという体裁になっている。同作の中にも二つの他所事浄瑠璃が用いられており、「士族の乳賞」の筋に関わる序幕・不忍新土手の場では新曲（清元「二十日月中宵闇」）が使われるが、「按摩の白浪」に当たる三幕目・安泊丹波屋の場では既存の義太夫節「奥州安達原」の三段目切が用いられた。この場面では宿屋の二階で浄瑠璃が語られ、三代目中村仲蔵演じる偽按摩宗庵の一家と「奥州安達原」に登場する倭丈直方夫妻と袖萩らの一家が重ねられている^{*17}。同作ではまた、「楠公の奇計」から楠正成の子孫に当たる演説師楠石齋という人物が創造されており、四幕目では「立烏帽子鎧の上へ菊水の紋付きし大紋、附太刀、楠正成画面くわめんのこしらへ」^{*18}という出で立ちで舞台に現れる。また、石齋の家に仕える下男は佐兵衛という名で非常に涙もろい人物であるが、これは当人に「何ぼわしが泣男だといつて」^{*19}と言わせている通り、『太平記評判秘伝理尽鈔』等に登場する「泣男」杉本佐兵衛に準えられたものである。

「木間星箱根鹿笛」このまのほしほねのしかがえ（明治十三年十一月新富座）は、士族岩淵九郎兵衛が遊女となっている妻を騙すこと、他の女に乗り換えようとする事、死んだ妻の幽霊（同作においては「神経病」によるものとされる）に苦しめられることなど、殺される女房おさよを演じた菊五郎の家の芸である「東海道四谷怪談」とうかいどうよつやかいだんを踏まえた設定が随所に見られる（なお、九郎兵衛によるおさよ殺しの場には、「其幽霊で名の高い累やお岩を音羽屋が芝居で見せた昔

でも」^{*20}という台詞が見える)。

明治十四年六月新富座「古代形新染浴衣」^{こたいがたしんぞめゆかた}は、同年十一月興行で上演された黙阿弥の引退作「島衛月白浪」^{しまちどりつきしらなみ}の前編とでもいうべき内容で、「島衛月白浪」の主人公である明石の島蔵と松島千太の二人の盗賊による強盗事件が描かれ、

島 さうしてお前、いつ時分此東京へ帰る見込みだ。

千 どうで真夏は湯治場で暑を凌ぐ積りだから、先八月の末に成らにやア、東京入りはしねえ積りだ。

島 おれも八月中程か末にならにやア、東京へ帰つて来ねえ見込だから、何れ九月の仕込前。

千 奥州土産といふやうな替つた趣向もあるだらう。

島 こつちも明石の名所に土産咄しも真砂の数。

千 尽きぬ仕組の種となる新聞物でも聞きたゞし。

島 何れ今度は気を変へて。

千 古いやつだと言はれぬやうに。

島 腕をみがいて。

両人 稼がうよ。^{*21}

と、序幕で白河の旅籠屋に銀行の手代を装った千太が逗留する場面、二幕目に島蔵が明石にある実家へ立ち戻る場面が仕組まれる「島衛月白浪」の「予告」がなされる。一方、二人の盗賊に関わる筋と並行して描かれるのが、二人が強盗に入る質店福島屋の娘お園と出入りの大工六三の駆け落ち未遂事件で、これは「三世相錦繡文章」^{さんぜそうにしきぶんしやう}（安政四年七月中村座）等多くの歌舞伎・浄瑠璃で描かれ、「繰返開花婦見月」にも取り入れられていた「お園六三」

の筋を仕組んだものである。この趣向は三代目菊五郎の三十三回忌にあたって、その当たり役^{*22}を孫の五代目菊五郎に演じさせたもので、五代目は同じ興行でやはり三代目の当たり芸であった土蜘蛛を松羽目物の舞踊で見せる長唄の「土蜘蛛」を初演している。

「水天宮利生深川」(明治十八年二月千歳座)は、全三幕のうち筆売りに身を落とした士族船津幸兵衛が困窮のあまり発狂し、隅田川に身を投げる二幕目が、今日もしばしば上演される作品であるが、その幸兵衛発狂の場面では次のように、義太夫の語りによって幸兵衛に平知盛のイメージが重ねられる。

竹へ右と左に取すがる娘を手荒く突退けて、幸兵衛すつくと立上り、四方^{あたり}を見やりて高笑ひ、

ト兩人縋るを幸兵衛手荒く突退け立上り、発狂せし思入にて四方をきよる／＼見廻し、

幸兵 はゝゝゝ、なに舟幽霊が出た、おゝ出た／＼長刀搔込み現れ出で、

ト下手にある棕櫚の古箏を持ち、

竹へ抑是は桓武天皇九代の後胤、平の知盛が幽霊なり、

や、すつてん／＼、すつてんてん。(ト箏を振廻しとり留らぬ振になる、「後略」)^{*23}

この趣向については高島元洋による考察^{*24}があるが、そこでも指摘される通り、この場面は浄瑠璃・歌舞伎の「義経千本桜」における知盛の入水を意識したものと考えられる。同作の知盛は再び平家の世を取り戻そうとする企てが破れ、これまで供奉してきた安徳帝が新たな庇護者として源義経を選ぶという状況を前にして抵抗を諦めて入水する。「水天宮利生深川」では、そのイメージが武士の世の終焉に直面し、困窮する士族の上に投影されているのである。一方、菊五郎が幸兵衛と二役で演じた盗賊小天狗要次郎が強盗を企てる場面(三幕目)は、「隣家の一軒先に、浮世を安く暮されまする能楽師の隠居」^{*25}が謡う謡曲「熊坂」^{くまさか}が聞こえる中で演じられる。ここ

でも他所事浄瑠璃同様の手法によって要次郎と盗賊熊坂長範のイメージが重ねられているのである。

黙阿弥の最後の散切物「月梅薫籠夜」つきとうめかおるおぼろよ（明治二十一年四月中村座）では、劇中劇という形で古典イメージが取り入れられる。同作は「綴合於伝仮名書」同様、実在の毒婦花井お梅を主人公とし、新聞等の情報に基づいて創作されたが、その二幕目は同作を上演した劇場である中村座の芝居茶屋および楽屋口であり、続く三幕目は中村座で上演されている芝居という設定の劇中劇となっている。その芝居は二幕目冒頭の、

○ あの鳴物の様子では、唐土の場が明いて居る様だ。

△ 筋書を見ても面白いから、又今度も当るだらう。

□ 三国妖婦伝と来た日にやあ、寺島の専売特許だ。

◎ 今度の狐の飛去りは、新発明の仕掛ださうだ。^{*26}

という観客の会話からわかるように、寺島こと菊五郎の演じる「三国妖婦伝」さんごくようふでんであった。主人公のお条（お梅）を演じる菊五郎が劇中劇では紂王を誑かして殷の国を傾ける悪女妲己を演じることで、お条の悪女としてのイメージが強化されている。また、「三国妖婦伝」はやはり初代尾上松助（文化四年六月市村座「三国妖婦伝」）、三代目菊五郎（文政四年七月河原崎座「玉藻前御園公服」たまものまえくもいはれぎぬ）と続いた菊五郎家代々の当たり芸でもあり、これを五代目菊五郎が継承するという趣向にもなっているのである。

三、筆売り幸兵衛の誕生

右に見てきたように、黙阿弥の散切物には古典イメージの豊富な利用が見られる。外国戯曲の翻案である「人間万事金世中」、新聞の情報に筋の多くを負った「綴合於伝仮名書」の上演後、三遊亭円朝の翻案物人情噺をか

なり忠実に脚色^{*27}した「西洋^{せいよう}噺^{ばなし}日本^{にほん}写^{うつ}絵^{しえ}」(明治十九年一月新富座)、やはり新聞による毒婦物「月梅薫籠夜」という作品は出たものの、黙阿弥の散切物の基本線は、特定の原作等に依存せず、独自の筋を立て、その所々に古典からの借用を行うというものであったように思われる。筋の独創性については後で触れることとし、まずは古典利用について考えたい。

すでに各作品における古典の利用の例を見てきたが、「東京日新聞」や「水天宮利生深川」のように景清や知盛のイメージの利用にある程度の必然性が感じられる例や、単一の他所事浄瑠璃の中で詞章に即しつつ、二つの筋に同時に結末を付けている「勸善懲惡孝子誉」大詰のように技巧として優れた例を見出せる一方で、それほど有効に機能しているとはいえず、趣向本位の印象を受けるものも多い。散切物の「作劇法や演出方は旧来の歌舞伎と少しも変わっていない^{*28}」という評価が生まれるのも、これを見ると無理はないようにも思われる。しかし、前節でも述べたように、こうした見解に対しては近年、神山彰らによる批判が加えられている。神山は「繰返開花婦見月」における仙右衛門、五郎七、左吉の「苦痛や病が、奇瑞により快癒する」ことを新旧が混在する「この時代固有の表現上の特質」であると積極的に評価し^{*29}、また、竹柴其水が明治二十三年五月の新富座興行に書き下ろした上野戦争劇「臯^{さつ}月^{きげつ}晴^{はれ}上^の野^の朝^{あさ}風^{かぜ}」(第二章第一節参照)の終幕を当時現実に開催中の博覧会の場とし、「徳川の二十三回忌に「旧弊」の象徴である丁髷を断髪し、過去の記憶に訣別する」^{*30}人物を登場させた一方、その二ヶ月前には「江戸への郷愁に溢れた『神明^{かみ}恵^の和^め合^あ取^と組^{ぐみ}』を初演している」ことを指摘し、「こうした二面性というより、その平然とした共存こそが、其水のような黙阿弥門下の世代の魅力である」^{*31}と述べる。こうした観点からすれば、右に見てきたような黙阿弥の散切物の多くに見られる古典の利用も、これらの作品が上演された時代ならではの魅力を持ったものと捉えることができよう。

「富士額男女繁山」における女書生繁の書生言葉と女性言葉が入り交じった台詞は立役と女形を兼ねた菊五郎にはうってつけであったと思われる、観客は在来の「悪婆」の延長上にある演技を楽しんだであろう。同様に観客

は、「霜夜鐘十時辻笠」の「楠公の奇計」の趣向にはよく知られた楠正成の逸話や図像が舞台上に再現される面白さを、「古代形新染浴衣」に仕組まれたお園六三の筋や、「月梅薫籠夜」の劇中劇「三国妖婦伝」には菊五郎が先祖の当たり役を演じることへの期待を感じたであろう。こうした古典的イメージや在来の演技技術によって引き起こされる観客の心の高揚は、新時代の「新しさ」への感動と必ずしも矛盾するものではない。繁の演技に観客は「悪婆」の要素と同時に、書生という新時代の身分が舞台に登場することの面白さや、立身出世の風潮と女性という身分の葛藤という同時代の問題を読み取ったであろうし、楠正成の図像そっくりの出で立ちをしてみせる團十郎の楠石斎の演技は、散切物と並んで明治の新時代を代表する歌舞伎のジャンルである活歴の演技に極めて類似しているのである。

そして、こうした黙阿弥散切物の多くの作品に見られる古典の利用と、新時代の事物への興味という二つの要素が結びつき、今日まで演じ継がれる登場人物が生み出された例として「水天宮利生深川」の筆売り幸兵衛を挙げることができる。同作における幸兵衛は幼い娘二人とまだ赤児の息子を残して妻に先立たれ、雪の降る中を貰い乳をして歩いている。この設定が先行する「霜夜鐘十字辻笠」で宗十郎が演じた「士族の乳貰」から来ていることは犬丸治^{*32}も指摘する通りであるが、この「士族の乳貰」はさらに上方狂言の「乳貰い」のイメージを利用したものと考えられる。「乳貰い」は天保四年正月大坂・角の芝居「けいせい稚児淵」の一部として初演されたものが同年三月に京都で「花雪恋手鑑」として独立して演じられ、以降昭和期まで上方ではたびたび上演された喜劇である。この芝居の主人公狩野四郎次郎は、金目当てにもらった赤児が、別れ別れになった許嫁の小雪が産んだ子であると知り、小雪が間男をしたものと思ひ込む。そして、雪の中乳貰いに行った先の屋敷で小雪と再会、小雪を責めるが結局赤児が自分の子であることを知る。一方、「霜夜鐘十字辻笠」の士族六浦正三郎は妻お浪が自分のかつての同僚と密通していることを知り、「宝を得しと喜びし悴も彼の胤なるか、よくも／＼今日迄まざ／＼しく欺きしぞ」^{*33}と憤る。これに対してお浪は赤児は正三郎の子であり、伝治との密通は、正三郎がや

むを得ない事情から犯した殺人を彼が目撃しており、その事実を元に脅迫をしてきたためであることを語って自害、妻に先立たれた正三郎は乳貰いに出なくてはならなくなる。雪中の乳貰い、夫が妻の間男を疑うこと、不倫の事実の有無は別としていずれも妻は貞女であるといった共通点に加え、正三郎を演じたのは上方役者で四郎次郎を演じた経験もあった^{*34}宗十郎であり、黙阿弥がここで喜劇である「乳貰い」を悲劇に反転させるという趣向を試みていることは明白である。この「士族の乳貰い」を引き継いだ「水天宮利生深川」にも、元の「乳貰い」の面影は残っている。

ト此内雪止みしこなしにて、幸兵衛傘をつぼめ、懐にていぶり付けながらぢつと顔を見やり、
愁ひの思入宜しく、爰へ潜^{くぐり}より柰蔵出来り、

柰蔵 天氣の晩でも人通のない、此油堀に赤子の泣声、もしや捨子でもありやあしないか。

へ四方見廻し心付き、(ト幸兵衛を透し見て、)

誰か居る様だ、そんなら捨子ではなかつたか。

幸兵 え。

柰蔵 いえなに捨て置れぬ赤児の泣声、様子を見に出て来たが、母御は一緒ではござらぬか。

幸兵 実は先月母親^{おふくろ}が、亡なりましてそれからは、私が商ひながら諸方を貰つて歩きます。

柰蔵 それは嘸^な困りなさるだらう、儘になるなら御新造様の乳を貰つてやりたいが。

幸兵 へえ、御新造様は、お乳は出ますかな。

柰蔵 いや出るとも／＼、丁度先月お坊様が麻疹でお亡なりなされ、それからお乳が張切るので、今も女中
が耳盥で川へ流した位のこと、もう一足早かつたら、あれでも飲ましてやつたもの。^{*35}

右のように貰い乳をして歩く幸兵衛が捨て子をしようとしていると疑われた後、その家に産んだ子が亡くなったために乳が余っている奥方がいることを知るといふ展開は、捨て子をするかと疑われた四郎次郎が直後に二階から下女が捨てた乳をかぶり、下女から「こちらのお妾様は。この頃お子をお産みなされて、その子はどうなされたか内にはござらず、お乳が脹はつてならぬゆゑ、いま腕に搾り、流した」と聞きく場面を思わせる。³⁶

このように、「霜夜鐘十字辻笠」「水天宮利生深川」の二作における「士族の乳貰」は、在来の上狂言の趣向を書き替えたものだったのだが、ここで描き出された士族像は、それまでの黙阿弥散切物に登場した士族の姿とは異なるものであった。黙阿弥はその散切物において何度も士族を重要な登場人物として描いている。³⁷「霜夜鐘十字辻笠」以前では「東京日新聞」の鳥越甚内、「繰返開化婦見月」の秋津豊、「明治年間東日記」の清水谷之丞、轟坂五郎ら、「富士額男女繁山」の人力車夫後家直などがあり、それ以降の作品でも「木間星箱根鹿笛」の岩淵九郎兵衛と厚原磯之進、「満二十年息子鑑」の人力車夫士族松、「西洋噺日本写絵」の春見丈助と井生森又作などを挙げることができる。また、「霜夜鐘十字辻笠」には正三郎以外に杉田薫、「水天宮利生深川」には幸兵衛だけでなく萩原正作³⁸とその弟である小天狗要次郎が登場する。これらの士族たちは大きく二つの類型に分類することができる。一つは武士階級の崩壊から困窮し、ついには悪事を行う者で、鳥越甚内、後家直、岩淵九郎兵衛、春見丈助と井生森又作、小天狗要次郎、士族松らがこれに当たる。もう一方は、そのような困窮には陥らず、一定の社会的成功を収めている者で、清水谷之丞、轟坂五郎、厚原磯之進、萩原正作、杉田薫らを挙げることができる。「繰返開化婦見月」の秋津豊は貧に迫って盗みを企てるも、かつての家来筋に当たる人々の真心に触れて改心し、商人として成功するという描かれ方をしており、前者から後者へ移行した例といえる。

ただし、商業における成功というのは後者のグループの中では異例である。彼らのうち轟坂五郎と杉田薫は巡查の職を得ており、厚原磯之進と萩原正作は剣道によって身を立っており、清水谷之丞も劇中で実在の剣客榊原健吉の撃剣興行へ参加する場面が描かれている。この榊原の撃剣興行は明治六年六月に始まったもので、石井研

堂『明治事物起源』は、この興行が大入りを収めるも、その後墮落したものと批判を受けたことを記し、「明治十五年頃よりやうやく復活し始め」、「撃剣本来の面目を取りかへし」たとする³⁹。明治八年の「明治年間東日記」における撃剣興行の登場や、十三年の「木間星箱根鹿笛」、十八年の「水天宮利生深川」に「我も一度零落致せしが、仁義の道を守りたる其恵みにか当今は廃れし剣道再び世に出で、門弟共が尽力にて斯く安楽の身分とな」⁴⁰つたと語る厚原磯之進、「一旦廢刀の令出てより、世に廢れると思ひの外、近年剣道流行仕出し、宮内省を初めとして諸官省、其内警視は分署に至る迄、烈しき試合致すので、再び世に出で今日を樂に暮す身分とな」⁴¹っている荻原正作が描かれることは、こうした剣道を巡る動きを反映している。また、警官は「ある程度の教養学識を必要とし、位階勲等等で職業内序列が明確で、公的権力によつて權威づけられた社会的名譽を得られる」職業として、官吏、軍人、教員等と並んで士族が「明治一〇年代では占有率、輩出率とも圧倒的な高さを誇っていた」⁴¹職であつたという。『黙阿弥全集』の解題においてすでに「旧時代の武士が士族として新世界に投げ出され、そこにさまざまな悲劇を生んだ。それを作者は好んで散切物の中に攝取してゐる」⁴²と指摘されているように、散切物に登場する士族というと、先の分類でいう前者に当たる困窮状態に置かれた士族に注目が集まることが多いが、黙阿弥が描いた士族は決して一面的なものではなく、当時の社会に存在した多様な士族の姿を反映したものであつたのである。

さて、こうして黙阿弥散切物に描かれた士族像を見てくると、「霜夜鐘十字辻笠」の六浦正三郎と「水天宮利生深川」の船津幸兵衛が、先述の二つの分類には収まりきらない人物であることがわかる。正三郎は前者の困窮状態に置かれた士族の類型に近い描かれ方をしており、実際に殺人という悪事を犯してもいる。しかし、彼が犯した二つの殺人は一つは妻と関係を持った野島伝治に対する復讐であり、もう一つの殺人は政府に対する反乱を企てていた剣術の師をやむを得ず討つたものであつた。もちろん、どちらの殺人も劇中で「たとへ仮令如何なる事故ありとも、人を害せば法律を受けねばならぬ」⁴⁴と言われるように犯罪である。しかし、しばしば新時代の体制に

対して不満を抱いており、利己的な犯罪を犯す他の黙阿弥散切物における没落士族たちに対して、師の反社会的行動を制止するため殺人を犯したことが原因となつて悲劇的境遇に陥り、師を殺害した理由を隠したままその子息である杉田薫に敵として討たれようとする正三郎は異質である。

正三郎の影響を受けて生まれた幸兵衛も、困窮を極めながら悪事へと走らない点でそれまでの黙阿弥散切物の没落士族とは異なるが、さらに幸兵衛が特異であるのは、言うまでもなく貧苦の挙げ句に発狂するという点である。この趣向は、「是迄見無発狂の趣向彼の^かコリ人^ての事故十分に工風仕られたと見へて実に面白い事でムリ升た」、
「散々あばれ回つてお祭りだ／＼と額を持ち抱子を引たくり抱へて花道の引込まで見物は手を拍て悦び升た」⁴⁵と好評であり、菊五郎は生涯に三度この役を演じ、以後は息子の六代目菊五郎、十七代目中村勘三郎、十八代目勘三郎らによつて今日まで演じ継がれている。その過程で菊五郎のもう一役小天狗要次郎に関わる筋は大正八年を最後に途絶え⁴⁶、幸兵衛の乳貰いも演じられなくなるのであるが、この狂言が今日まで残っている背景には役者の演技の見せ所となる発狂の場面の存在に加え、主人公幸兵衛が観客の同情を集め得る人物であることがあると思われる。利己的な殺人を犯す鳥越甚内のような士族とも、巡查や剣術家として成功した士族とも異なり、辛い境遇にあつても道を外れない、観客が共感できる士族像を生み出したという点で「水天宮利生深川」とその先行作「霜夜鐘十字辻笠」は画期的であつた。そして、そこに「乳貰い」という在来⁴⁷の狂言の影響があつたことも特筆すべきであろう。「乳貰い」の四郎次郎が持つ生活力の乏しさが源流にあつてこそ、正作の門弟にも「男振といひ、物言も滔々と弁じましたが、何処か不勉強なることゝ見え」⁴⁷などと評され、ついに貧しさに負けて発狂してしまふ幸兵衛という主人公が誕生し得たと言えるのではないだろうか。

おわりに

以上、黙阿弥の散切物において古典がどのように利用されているのかを紹介し、黙阿弥が強い関心を持って散

切物の中でたびたび描き続けた士族の中でも特異な人物像を持つ「木間星箱根鹿笛」の六浦正三郎、「水天宮利生深川」の船津幸兵衛という二人の登場人物の成立にも在来作品が影響を与えていることを述べてきた。こうした古典的イメージや在来作品の利用は、すでに触れたように散切物の作劇術の旧弊さを示すものとして否定的に捉えられがちであるが、当時の観客にとってはそのような要素が新時代の文物と同時に作品中に現れることはむしろ肯定すべきことであり、また、「東京日新聞」や右の二作品などでは、古典的イメージや在来作品の利用によって新たな登場人物像が形作られているのである。ただし、黙阿弥の散切物では古典的イメージや在来作品が利用されつつも、全体の筋に関しては獨創性が發揮されている場合が多いことはすでに述べた通りである。これに対して、例えば上方の散切物では、初期には在来の狂言の筋を大幅に借用したものが目に付き、後には新聞の続き物の脚色が大半を占めるようになる（第三章第二、三節に詳述）。「四谷怪談」の設定を取り入れた「木間星箱根鹿笛」が幽霊の登場場面が極めて少ないなど、かなり「四谷怪談」とは趣きの異なる作品となっているように、古典の要素を豊富に用いしつつも、獨創性ある筋を立て、類型の枠内に止まらない仕方で同時代の社会を描き出そうとした点に、黙阿弥の散切物の特色があると言えるのではないだろうか。

*1 「黙阿弥作品一覽」（早稲田大学演劇博物館編『没後百年 河竹黙阿弥——人と作品——』、同館、平成五年）、和田修「河竹黙阿弥の版權登録」（『演劇研究』第十七号、平成五年三月）等を参照。

*2 「月宴升鞠栗」を散切物とするかについては、説が分かれていることは前節参照。また、表には含めなかったが、明治三年五月守田座「時鳥水響音」ほととぎすみずのひびくねを増補した明治十五年五月春木座「三題漸魚屋茶碗」さんだいばなしとやのちやわんには、西洋造りの建物や官員の登場等が見られる。

*3 「切られお富」は元治元年四月二十一日より、「若葉梅浮名横櫛」わかばのうめうきなのよこぐしの名題で守田座で上演されたものの、翌

二十二日に守田座が焼失、七月の再建後に名題を改めて上演された。

*4 吉田弥生『江戸歌舞伎の残照』、文芸社、平成十六年、一八九頁。

*5 『黙阿弥全集』第十卷（春陽堂、大正十四年）の解題による。

*6 田村成義編『続続歌舞伎年代記 乾巻』、鳳出版、昭和五十一年（初版は大正十一年）、一九五頁。

*7 『黙阿弥全集』第十三卷（春陽堂、大正十四年）の解題による。

*8 この趣向の源流にある狂言「三人片輪」は、「有徳人が身障者を召し抱えようと高札を打つと、博奕に打ち負けた三人の男がそれぞれ座頭、足の悪い者、口の利けぬ者を真似て雇われる」が失敗するというもの（橋本朝生編「狂言作品全覧」『能・狂言必携』、學燈社、平成八年）。歌舞伎に入ったものとしては、嘉永五年八月
中村座で上演された長唄「誘うちつれて色いろに合あ槌づち」、明治三十一年十月明治座の常磐津「三人片輪」等がある（渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題』中、日本芸術文化振興会、平成二十二年）。

*9 今尾哲也「『富士額男女繁山』について」『歌舞伎 研究と批評』第四十五号、平成二十二年九月。

*10 「桜姫東文章」は初演後は昭和二年まで再演されていないが、戦前の『大南北全集』（春陽堂、大正十四（昭和三年）所収の「桜姫東文章」の底本は、一部を黙阿弥が書写したとされる河竹繁俊蔵本（関東大震災で焼失）を渥美清太郎が写したものである（同全集解題による）。

*11 注7前掲書、一七七頁。

*12 注7前掲書、三八五頁。

*13 渡辺喜之「人間万事金世中」『新日本古典文学大系明治編 河竹黙阿弥集』、岩波書店、平成十三年、五一頁。

*14 矢内賢二『明治キワモノ歌舞伎 空飛ぶ五代目菊五郎』、白水社、平成二十一年、八十頁。

*15 清元の「明烏」は、実際の心中事件を元に初代鶴賀若狭掾が作曲した新内の「明烏夢泡雪」が、嘉永四年二

- 月市村座で歌舞伎化された際に「明烏花濡衣」の題で清元に移されたもの。
- *16 『黙阿弥全集』第二十四巻、春陽堂、大正十五年、七八三〜四頁。
- *17 この場面の他所事浄瑠璃の性質に関しては、犬丸治「さては貞任と縁組みしかく「安泊丹波屋」の方法く」（『歌舞伎 研究と批評』第三十六号、平成十八年二月）で分析されている。
- *18 『黙阿弥全集』第十五巻、春陽堂、大正十四年、五七九頁。
- *19 注18前掲書、六〇〇頁。
- *20 注18前掲書、八一三頁。
- *21 早稲田大学演劇博物館蔵の台本（イ12-629）による。
- *22 三代目菊五郎は六三を地方興行も含めると生涯に十六回演じている（岩沙慎一「三代目尾上菊五郎劇場出演目録」『三代目尾上菊五郎』、くろしお出版、平成八年による）。
- *23 『黙阿弥全集』第十八巻、春陽堂、大正十四年、九十四頁。
- *24 高島元洋「河竹黙阿弥と演劇の近代化」（西村清和・高橋文博編『近代日本の成立——西洋経験と伝統——』、ナカニシヤ出版、平成十七年所収）。
- *25 注23前掲書、一五二頁。
- *26 『黙阿弥全集』第十九巻、春陽堂、大正十四年、六一六頁。
- *27 「西洋嚙日本写絵」と円朝の原作の関係については、次節で述べる。
- *28 山本二郎「散切物」『演劇百科大事典』、平凡社、昭和三十五年。
- *29 神山彰「もの」の構造として見る散切物『近代歌舞伎の来歴 歌舞伎の「一身二生」』、森話社、平成十八年、一四二頁。
- *30 注29前掲論文、一四四頁。

- *31 注 29 前掲論文、一四五頁。
- *32 注 17 前掲論文。
- *33 注 18 前掲書、四四二頁。
- *34 慶応元年十月京・四条北側大芝居。
- *35 注 23 前掲書、三十四〜五頁。
- *36 『日本戯曲全集 第二十二卷 滑稽狂言集』、春陽堂、昭和四年、三十一頁。
- *37 黙阿弥散切物に登場する土族について触れた論考としては、李賢貞「黙阿弥の明治期歌舞伎における没落士族の表象——「満二十年息子鑑」と「水天宮利生深川」を通して——」（『語られる人稱・なぞらえる視点 第三十三回国際日本文学研究集會會議録』、人間文化研究機構国文学研究資料館、平成二十二年）がある。
- *38 『黙阿弥全集』の翻刻では「良作」となっているが、初演番付では「正作」。
- *39 石井研堂『明治事物起源』第七卷、筑摩書房、平成九年、二二八頁。
- *40 注 18 前掲書、七六六頁。
- *41 園田英弘・濱名篤・廣田照幸『士族の歴史社会学的研究——武士の近代——』、名古屋大学出版会、平成七年、九十一頁。
- *42 注 18 前掲書、「木間星箱根鹿笛」解題。
- *43 注 37 前掲論文でも没落士族にのみ言及されている。
- *44 注 18 前掲書、六五一頁。
- *45 『俳優評判記』第二十六編、明治十八年四月。六二総連、法月敏彦校訂『六二連俳優評判記』下、日本芸術文化振興会、平成十七年、一八一〜二頁。
- *46 平成十二年に三代目市川猿之助（二代目猿翁）が春秋会において復活上演を行った。

*47

注
23
前
掲
書
、
五
十
頁
。

表 黙阿弥の散切物

上演年月日	劇場	名題	備考
明治5年10月13日	守田座	つきのえんますのいがぐり 月宴升毬栗	
6年11月3日	守田座	とうきようにちにしんぶん 東京日新聞	
7年7月3日	守田座	くりかえすかいかのみづき 繰返開花婦見月	
8年6月3日	新富座	めいじんかんあづまにつき 明治年間東日記	全集未収録。草双紙のみ残存。
10年4月11日	新富座	ふじびたいつくばのしげやま 富士額男女繁山	
10年6月10日	新富座	かんぜんちようあくこうしのほまれ 勸善懲悪孝子誉	
11年2月23日	新富座	おきげのくもはらうあさごち 西南雲晴東風	
12年2月28日	新富座	にんげんばんじかねのよのなか 人間万事金世中	
12年5月29日	新富座	とじあわせおでんのかなぶみ 綴合於伝仮名書	
12年9月1日	新富座	ひようりゆうきだんせいようかぶき 漂流奇談西洋劇	全集未収録。草双紙のみ残存。
13年6月15日	新富座	しもよのかねじゆうじのつじうら 霜夜鐘十字辻筵	
13年11月6日	新富座	このまのほしはこねのしかぶえ 木間星箱根鹿笛	
14年6月29日	新富座	こたいがたしんぞめゆかた 古代形新染浴衣	全集未収録。早稲田大学演劇博物館に台本所蔵（イ 12-628 および 629）。
14年11月20日	新富座	しまちどりつきのしらなみ 島衛月白浪	
17年4月29日	新富座	まんじゆうねんむすこがみ 満二十年息子鑑	全集未収録、『明治文化全集』第十二卷（日本評論社、昭和三年）に翻刻。
18年2月8日	千歳座	すいてんぐうめぐみのふかがわ 水天宮利生深川	
19年1月16日	新富座	せいようばなしにほんのうつしえ 西洋断日本写絵	全集未収録。東京大学国文学研究室に台本所蔵（近世 22・5・220）。第一章第四節参照。
19年5月21日	新富座	こいのやみうかいのかがりび 恋闇鵜飼療	
21年4月28日	中村座	つきとうめかおるおぼろよ 月梅薫朧夜	

はじめに

前節では黙阿弥の散切物と古典の関係について見てきた。本節では、黙阿弥の散切物の中では比較的珍しい単一の原作によった作品、それも外国の小説を翻案した人情噺によるものを取り上げ、考察を行う。「英国孝子之伝」¹⁾は数ある三遊亭円朝作の人情噺の中で今日一般的に知られているとはいいい難い作品だが、後述するように外国文学の翻案という点の新奇さが受けてか、歌舞伎にも脚色された。筆者が確認し得た限りでは、「英国孝子之伝」を原作とする狂言の上演は明治期に十二回行われている²⁾。「英国孝子之伝」の最初の脚色が、河竹黙阿弥による「西洋噺日本写絵」(明治十九年一月新富座。以下、「日本写絵」)であるが、この作品は『黙阿弥全集』(全二十八巻、春陽堂、大正十三〜五年)に収録されておらず、円朝の原作同様、「忘れられた」作品であるといえる。

庵途巖は「『翻譯西洋話』の周辺」(『日本演劇学会紀要』八号、昭和四十二年六月)において、「日本写絵」の台本は「失われた」とし、その上方における改作「翻譯西洋話」(以下、「翻譯」)。台本は阪急文化財団池田文庫に所蔵)の内容が「日本写絵」とほぼ同一であるとの前提に立って論を進めている。しかし、筆者が確認した「日本写絵」初演系台本の内容には「翻譯」とは異なる点が多々見受けられる。以下、原作である円朝の人情噺、東京における脚色、上方での改作の比較を通じ、「日本写絵」の再評価を試みるとともに、そこから浮かび上がる黙阿弥の作風や九代目市川団十郎の演技・演出上の新たな工夫についても述べていきたい。

一、円朝「英国孝子之伝」について

「之は或る洋学先生が私に口伝くちゆうしに教へて下すつたお話しを日本の名前にしてお和やわかなお話しに致しました」
⁸³という作品冒頭の円朝の言葉から、「英国孝子之伝」は外国文学の翻案であると考えられてきたが、原作は長らく不明であった。延広真治によって本作がイギリスの作家チャールズ・リードの小説「現金」(Hard Cash)の翻案だと明らかにされたのは昭和五十年代のことである⁸⁴。なお、円朝のいう「或る洋学先生」とは、福地桜痴を指すものとするのが一般的である⁸⁵。福地桜痴は黙阿弥とも交流があり、黙阿弥が円朝同様に桜痴から直接「現金」の筋を聞いていた可能性は否定できないが、番付のカタリには「開く若木の若林珪造氏が即記そくき法ほうにて綴りし絵本を初席の種に脚色しやくみし新狂言」とあり、基本的には円朝の人情噺の速記本を元にして脚色を行ったと考えてよかろう。「原作」である円朝の「英国孝子之伝」(全八回)の梗概は以下の通りである。

元前橋藩の重役春見丈助が東京で営む宿屋へ、元同輩の井生森又作が訪れ、百円の返済を求める。藩の御用達商人だった清水助右衛門が来訪し、三千円を預けるが、丈助の悪評を聞いて慌てて金の返却を請う。

丈助は助右衛門を撲殺し、預かり証文は又作の手に渡る。(第一回)

丈助の娘おいさは父の殺人の模様を立ち聞きして嘆く。助右衛門の息子重二郎は父の行方を尋ねるが、見つけられない。一方、死骸の処分のため上州へ向かった又作は、荷物の中身を知って強請ってきた車夫を殺す。(第二回)

七年後。丈助は質店を営み、助右衛門の妻子は上京するが貧しい裏長屋住まいとなっている。重二郎は丈助の元に金の無心に訪れるが、追い払われる。おいさは哀れみ、金を恵む。又作も丈助を再訪して金を要求する。丈助は金を渡す約束をする。(第三回)

重二郎一家と同じ長屋に住むお虎は、蒲団の賃料を立て替えてやったのを盾に、おまきに旦那を取るよ

う強いる。母は助右衛門の形見の観音像を担保として渡す。屋根屋の棟梁清次がお虎宅を訪ね、おまきに惚れていることを話していると、おまきがやって来て清次に身を売ることを承知する。清次は観音の厨子に記された名からおまきが助右衛門の娘と知り驚く。(第四回)

助右衛門に旧恩がある清次は、一家の力になることを誓う。清次は、帰り道で丈助と又作の会話を立ち聞きし、二人が助右衛門を殺したことを知る。(第五回)

おいさは重二郎に指輪を渡して結婚を望む。重二郎は貧苦を脱した暁には夫婦となることを約束する。丈助は又作を殺し、証文もろとも焼いてしまおうと長屋に火を付ける。(第六回)

丈助が敵と知った重二郎はおいさに指輪と金を返す。清次と重二郎は丈助を訪ね、火事場から持ち出した証文を突き付けて金の返済を求める。丈助はつい無断で金を借用したと詫び、返済する。清次は助右衛門の死骸も返せと迫る。(第七回)

丈助は二人を蔵の中へ伴い、紋服に着替え切腹する。丈助は清次においさは実子ではなく、恩人の孫娘で、かつての主人の落胤であることを明かし、彼女と重二郎を夫婦にするよう頼み、「助右衛門からの借金を返済できない場合は全財産と娘を重二郎へ引き渡す」という証文を認め、自分は借金苦から狂死したと届けるよう言い残して死ぬ。重二郎はおいさと夫婦となり春見家の財産を相続し、母の眼病も全快、清次はおまきを妻として材木屋を開き、両家ともに栄える。(第八回)

この円朝の人情噺「英国孝子之伝」は、歌舞伎でどのように脚色されていたのだろうか。

二、歌舞伎への脚色と従来の評価

「英国孝子之伝」の最初の脚色上演は、すでに触れたように十九年一月の新富座の「日本写絵」で、作者は三代目河竹新七、竹柴進三（のちに其水）らに、「スケ」（助作者）として黙阿弥が加わる陣容である。この時期の黙阿弥は、最初の引退を表明して新七の名を門弟に譲っていたものの、引き続き合作の中心的役割を担っており、「日本写絵」も黙阿弥主導で執筆されたと見て良い。上演を実際に目にした岡本綺堂も「勿論、黙阿弥一人の筆に成ったのではなく、門下の新七や其水も手伝ったのであろうが、七十二歳にしてこの作あり、「中略」黙阿弥の老健が思いやられる」と記している⁷⁰。この上演では団十郎が春見丈助を、初代市川左団次が又作と清次の二役を演じている⁷¹。世話物よりも時代物に本領を發揮したとされる団十郎にとっては、これが生涯唯一の円朝物への出演であった。

続いて同年三月には、大阪・朝日座で「西洋美談倭写絵」、翌二十年三月には、名古屋・千歳座で東京と同じ外題で上演が行われた。いずれも大芝居ではなく、内容の詳細も知ることができないが、新富座での上演後、各地へ「英国孝子之伝」の脚色が広がっていったことがわかる。同年十一月の大阪・浪花座、十二月京都・北側演劇場における「翻訳」は、当時売り出し中の若手であった初代中村鴈治郎⁷²が又作と清次の二役を演じ、京阪の大劇場において上演されたという点で注目しに価する上演である。これ以降、左団次が一度、鴈治郎が二度（鴈治郎は計四度）又作と清次の二役を演じた他、小芝居でもしばしば上演が見える。明治三十一年以降は上演の記録を見出せなくなるが、昭和十年に大阪・中座、東京・歌舞伎座で相次いで復活上演が行われた。

「日本写絵」が上演された新富座の明治十九年一月興行は、時代考証等を重視した「活歴」に対する観客の不支持を受けて、団十郎が「断然活歴を廃し、時代物より世話にうつり、大切にかつぽれを踊」⁷³った興行であり、「この芝居から改良主義、活歴物の行きづまりを自覚した団十郎が、はっきりと方向転換をし」たと庵途は捉えている。また、「翻訳」を取り上げた二十年十一月の浪花座の興行は、浪華演劇会社が改良演劇の上演を目

指して同座の経営を開始して二回目の興行であったが、これに先立つ第一回興行において改良演劇「千種ちくさのあきさ種あきさ嵯峨さかのめいげつ月影」が大部分の観客に理解されず大失敗していた¹⁰。すでに触れたように池田文庫所蔵の「翻訳」台本が「日本写絵」初演の内容をほぼ踏襲したものと見なす庵途は、右のような背景を踏まえ、「日本写絵」と「翻訳」について次のように断じる。

東西を通じて、この英国種の翻譯劇は、いわゆる演劇改良運動の上げ潮に乗って斬新奇抜な新趣向のもとに演じられたものではなく、むしろその行き詰りと民衆との乖離をうづめるべくとり上げられた、粧いは新しいが、内容は近世以来の世話狂言以外の何物でもなかったのである。

では、庵途が「近世以来の世話狂言以外の何物でもな」とする「翻訳」は、どのような内容なのか見ていきたい。

三、「翻譯西洋話」の内容

「翻訳」の梗概を記す前に、この台本がいつ行われた上演に用いられたものであるかを確認しておきたい。庵途は考証の過程を明らかにせず、当該台本を明治二十年十一月浪花座上演時のものとして考察を行うが、結果からいえば、この台本は二十年十一月の浪花座もしくは十二月の北側演劇場での上演のものであり、庵途の推測は正しい。池田文庫本三幕目幕切れ近くにある、「今年も暮て来年も、本にやつぱり子の年だ」、「又来る春も子に当る」という台詞から、上演は亥年の年末であることがわかる。これに該当するのは明治二十年十一月か十二月の上演だけである。両者は同一の一座の興行で主要な配役に大きな変更はないので、上演台本

もほぼ同内容と考えてよからう。「この本の作者は詳らかでないが、当時浪花座の座付作者も兼ねた勝（筆者注、当時は竹柴）諺蔵あたりが、最も可能性が高い」という庵途の言にも同意したい。この台本の書誌は以下の通りである。

阪急文化財団池田文庫所蔵（五七七〜五八二）。六冊（横本、二冊目のみ半紙本）。各十七・七・十四・二十六・十一・十八丁。台詞頭書は役名表記。各冊裏表紙に貼紙で「本主 加賀屋」と記す（貼紙下の文字は判読できず）。各冊表紙の場割りには①「序幕 神田佐久間町春見店先の場／四ツ角西洋床店先の場／春見座舗助右衛門横死の場」、②「二幕目 上州街道沼田堤車夫殺の場」、③「三幕目 川口町春見店先の場／同座舗の場」、④「四幕目 亀島町お虎内の場／同人力車夫重次郎内の場／於虎二階座舗の場／霊岸島高橋雪降の場」、⑤「五幕目 薬師門前の場／亀嶋町裏長屋の場／同井生森又作住家の場」、⑥「六幕目 茅場町薬師前宮松店先の場／宮松二階座舗の場／春見丈助切腹の場」。二冊目（半紙本）の表紙右肩に紙片を貼付し「明治二十年十一月浪花座 印（小笹）」と記す。

次に、各幕ごとに「英国孝子之伝」と内容の異なる主な点を挙げていく。

【序幕】

- ・ 又作についてきた料理屋の若い者が、勘定を肩代わりするよう求めるのを、④丈助が巧みに騙して追い返す。
- ・ 助右衛門に金を預けさせるために、丈助が又作に宿の若い者を装わせる。

・ 助右衛門殺害の方法が撲殺ではなく絞殺となっている

【三幕目】

・ 重二郎の春見屋訪問が助右衛門失踪直後とその七年後の二回であったのを一度だけとしている。

・ おいさが重二郎に同情する様子を目にして、㊸おいさに横恋慕している番頭義兵衛が丈助に告げ口しようにするが、女中のお兼がごまかして止めさせる。

【四幕目】

・ 重二郎一家に好意的な米屋が登場する。

・ 清次が父に恩を受けた人物であると知ったおまきは、清次に惚れたとお虎に見せかけて二人でお虎の家を去る。

【五幕目】

・ 清次に命じられた子分の竹蔵が、又作を監視する手筈を整えているところへ恋仲のお梅が現れ、勘違いから恠気する。

・ ㊹丈助は又作に毒入りの葡萄酒を飲ませ、苦しむ又作に丈助は毒を飲ませたと平然と告げる。

・ 丈助による又作殺害後の放火はなく、単に竹蔵の声に驚いて逃亡するのみとなっている。

【六幕目】

・ 重二郎がおいさに指輪を返そうとするとところへ㊺義兵衛が現れて悪態をつき、重二郎を蹴倒しておいさを連れ去る。

・ ㊻丈助は連れ帰られたおいさを責め、土蔵へ閉じこめる。

・ 下女が重二郎と清次の来訪を告げるが、㊼丈助は居留守を使うように命じる。

- ・竹蔵が案内無しに踏み込み、丈助の又作殺害を目撃したことを仄めかす。
- ・清次に連れられて①重二郎が現れても、丈助は面識がないと言いつ張る。
- ・重二郎が竹蔵にお梅を妻に迎えるための金を用立てることを約束する。

「翻訳」の大筋はもちろん原作である「英国孝子之伝」に沿ったものであるが、主に登場人物の描き方において、「英国孝子之伝」と異なる点が多々見受けられる。主人公である春見丈助は、料理屋の若い者を騙し（傍線部イ）、苦しむ又作に平然と毒を盛ったことを明し（同ハ）、娘を監禁し（同ホ）、清次らの追及にも白を切り続ける（同ヘ・ト）。「英国孝子之伝」における丈助は、むしろ、「助才マユない狡猾な男」（第一回）である又作に半ば従う形で助右衛門を殺害し、金の無心に訪れた重二郎に同情心を抱き、清次に助右衛門の死骸を返せと迫られると、「清次が助右衛門の死骸を出せと云に驚き。内心にはどうして清次が彼の助右衛門を殺した事を知つて居るかと思ひ身を慄わせて面色変」（第八回）る有様である。「翻訳」におけるような極悪人というよりは、小心者として描かれているといつてよい。

春見屋の番頭（手代となつてゐる箇所もある）義兵衛は、「英国孝子之伝」には登場しない人物であるが、「翻訳」における彼の行動は、従来の歌舞伎に登場する典型的な「手代敵」^{*11}的なものとなつてゐる（傍線部ロ、ニなど）。また、清次の子分の竹蔵は、「英国孝子之伝」でわずかに登場する「重二郎の居ります裏長屋の一番奥の、小舞かきの竹と申す者」に当たるが、「翻訳」では大幅に存在感を増しており、特に六幕目における活躍ぶりは目覚ましい。

右のような改変のうち、義兵衛の造型については、これまでの歌舞伎の類型にある、滑稽で憎々しい「手代敵」を登場させることで観客の興味を惹こうとしたものといつてよからう。一方、春見丈助や竹蔵の描かれ方

の大きな変化は、それらの役を演じる役者に起因するものと考えられる。竹蔵を演じたのは、二十年十一月大阪では嵐璃丈、翌月の京都では五代目中村鶴助である。京都の興行では璃丈はより重要な役といえる清水重二郎を割り振られており、一座の中では比較的優遇された役者であったことが窺える。鶴助も、三代目中村芝翫の子であり、幕末の大立者四代目中村歌右衛門の孫に当たる名門の血筋である。こうした役者に見せ場を与える意図から、竹蔵は円朝の原作以上の活躍を見せる役となったのであろう。丈助の悪人ぶりがより強調されているのも、同様に配役の事情によるものと考えられる。丈助を演じた五代目嵐吉三郎は座頭とはいえ地味な存在であり、明治二十年前後「ぐん／＼売り出してきた」^{*12} 鴈治郎との人気の差は歴然たるものであったと考えられる。そのため、「翻訳」の脚色は、丈助の共犯者である又作と、丈助を追い詰める清次の二役を演じる鴈治郎を引き立てる方針で行われたのであり、又作を殺害し、清次と渡り合う丈助は観客に憎まれる極悪人でなければならなかったといえよう。

右のような、観客の興味を惹くために、原作にない類型的趣向を取り入れたり、登場人物の造型を大きく変える姿勢を見ると、庵造による「近世以来の世話狂言」という「翻訳」の評価には肯ける。これに対して、庵造が「翻訳」同様に「近世以来の世話狂言」であると考えた「日本写絵」には、そのようにいい切れない部分がある。

四、「西洋断日本写絵」の真の姿

庵造の目には触れなかったと思われる「日本写絵」の実際の内容はいかなるものであろうか。筆者は、東京大学国文学研究室及び早稲田大学演劇博物館において「日本写絵」の台本の所蔵を確認している。このうち、東大本は役者名表記であり、その配役が初演時のものと一致することから、初演台本の写本であると考えられ

る。次に東大本の書誌を記す。

東京大学国文学研究室所蔵（近世二二・五・二二〇）。半紙本六冊。各二十四・十三・二十一・二十九・十六・二十五丁。台詞頭書は役者名表記。各冊表紙に記す場割りは、①「序幕 佐久間町春見屋旅宿の場／四ツ角西洋床の場／春見屋土蔵前の場」、②「二幕目 古河出船宿井上の場／同沼田堤殺シの場」、③「三幕目 川口町春見宅の場」、④「四幕目 亀嶋町重次郎内の場／雇人請宿お虎内の場／霊岸嶋高橋の場」、⑤「五幕目 茅場町薬師地内の場／亀嶋町裏長屋の場／同又作借家の場」、⑥「六幕目大詰 茅場町待合宮松の場／同宮松式階座敷の場／川口町春見座敷の場／同土蔵内の場」。

「日本写絵」では、主人公である丈助の悪人ぶりの強調、「手代敵」の登場といった「翻訳」に見られた独自の脚色は施されておらず、より円朝の人情噺に忠実な脚色が行われている。次に、「翻訳」同様、各幕ごとに「英国孝子之伝」との主な相違点を列挙する。

【序幕】

・おいさが外出しており父の殺人に気付かない。

【三幕目】

・⑦重二郎の春見屋訪問が助右衛門失踪直後とその七年後の二回であったのを一度だけとしている。

【四幕目】

・清次は丈助と又作の後を追跡せず、二人の会話だけで素性や住所を知る。

【五幕目】

- ・ ㊦ おいさと重二郎の逢い引きの様子は描かれず、指輪を渡して夫婦約束をする件もない。
- ・ 丈助は又作に毒入りの葡萄酒を飲ませる。
- ・ ㊧ 丈助による又作殺害後の放火はなく、単に竹蔵の声に驚いて逃亡するのみとなっている。

【六幕目】

- ・ 重二郎のおいさへの縁切りの様子を密かに窺っていた㊨番頭の義兵衛が、おいさに意見をして春見屋へ連れて帰る（「英国孝子之伝」ではお兼が連れ帰る）。
- ・ ㊩ 丈助がおいさの重二郎への恋慕を知り、助右衛門の「死霊の業成るか」と恐れる。
- ・ 清次が助右衛門殺害について触れる前に丈助は切腹の覚悟を決める。
- ・ ㊪ 丈助の切腹が旧悪を懺悔し、おいさの素性を明かすなどした後となっている。
- ・ 切腹の場に現れた㊫義兵衛が丈助から後事を託される。

右に挙げた違いの多くは、主に話芸と演劇との性質の違いから来るものである。数日に渡って口演される人情噺ではともかく、数時間の芝居の中で二度同じような訪問場面が繰り返されては冗長の感は否めないし（傍線部チ）、さしたる必然性もなく火事の場面を設けるのも労力の無駄であろう（同ヌ）。丈助がおいさの恋に気付くことは円朝原作にはないが、その後の展開の上で必要不可欠であり、原作の欠点を補ったものといえる（同ヲ）。おいさが重二郎に指輪を渡す場面が削られる（これによって重二郎が指輪を返す設定がやや唐突なものとなってしまうが）など、この二人に関する筋がかなり減らされている（同リなど）のも、時間の制約ゆえである。こうした改変の多くは「翻訳」にも踏襲されている。

「翻訳」の場合は先述のように、主人公丈助の悪が強調され、義兵衛という手代敵の登場が見られるなど、登場人物の造型の面で「英国孝子之伝」との間に多くの相違点があったが、「日本写絵」の場合はどうであろうか。すでに述べたが、「英国孝子之伝」における丈助は、清次に「助右衛門さんの屍骸を返して貰へてへ」（第七回）と凄まれるに及んで、自らの殺人の露見におののき、切腹の場へと向かう。それに対して、「日本写絵」では、清次が借金の証書を突き付けると、「どふして証書が手に入つたか。ハテ、非道な事は。」と漏らし、金を取りに奥へ入る。残された清次（左団次）と重二郎（小団次）の二人は、

小 清次郎さんのお掛合で口ふ迄は成り升たが、シテ、親父さまを殺した事の詮議をば。

左 それも承知しておれど、首尾能く金を受け取た上からは、助右衛門さまの亡骸をどふして始末をなさつたと白状させて見せ升る、其狂言はまだ式番目でムリ升る。

と、金を受け取った上で助右衛門殺害に関しても追及を行おうと話すが、丈助はすでに切腹の覚悟を決めており、奥へ入るとおいさに二人を呼んでくるよう命じ、切腹の準備を整える。「英国孝子之伝」の丈助が小心な人物として描かれていることもすでに指摘したが、その最期については地の文で「立派に咽^{のど}を搔切つて相果ました」（第八回）と語られている。「日本写絵」では、丈助の悔悟の言葉に対して、清次役の左団次が「流石は元トが士族だけ、悪に強きは善にもと、花は桜木、人は武士」と述べるが、「日本写絵」の脚色はこの「流石は元トが士族だけ」あるという丈助の立派な側面を原作以上に強調したものととなっている。このような描き方は、丈助を演じたのが団十郎であったことによるだろう。原作の持つ本来は立派な武士であるという丈助の一面を際立たせることで、人気実力とも兼ね備えた座頭の団十郎が演じるに足る役としたのである。なお、この切腹

には他にも原作と異なる点がある（傍線部ワ）のであるが、これについては後述する。

なお、「翻訳」で手代敵として現れた義兵衛は、「日本写絵」にも登場しているのだが、傍線部ル・カの如く、忠実で主人からの信頼も厚い人物である。「英国孝子之伝」には対応する人物は見えず、「日本写絵」で新たに創造された登場人物であるが、改作された「翻訳」で丈助が悪人として描かれると同時に、彼に仕える義兵衛も手代敵となっているのに対して、丈助の本来の立派さが強調される「日本写絵」では義兵衛も忠義の番頭であることは好対照であり、義兵衛の存在には丈助の印象を強化する意味が込められているように考えられる。

以上、原作と「日本写絵」の相違点について見てきた。主人公丈助の性格に関しては、団十郎の役であるという理由によって原作からの改作が行われているのであるが、小心者が極悪人へと変貌を遂げていた「翻訳」ほどに極端な違いはないといってよい。この他の改作箇所も演劇の特質ゆえのものか、原作の非合理的な点を説明する意図によるのであり、むしろ、「日本写絵」の内容を見ていくと、原作「英国孝子之伝」に対する忠実さが目立つのである。独自の脚色が大量に施されたのは大阪における改作「翻訳」からであったといつてよい。なお、「日本写絵」と「翻訳」を比較すると、序幕で丈助のところへ借金催促にやってくる人物や春見屋の番頭もしくは手代といった、円朝原作に登場しない人物の名前が一致する（前者は利七、後者は義兵衛）などのことから、「翻訳」が円朝原作から直接脚色を行ったのではなく、「日本写絵」を改作したものであることは明らかである。

黙阿弥の話芸脚色の方法が、同時代の三代目瀬川如臯などと比べて原作の筋に忠実であることはしばしば指摘される。小笠原幹夫は、そのような話芸脚色の手法を確立したことで、黙阿弥の明治期の作品が「筋の単純化と清新で理に積んだ描写で、登場人物も、出来る限り従来の類型的性格から離れるべく、工夫を凝らし」¹³たものとなったと述べる。話芸を原作とした明治期の黙阿弥作品である「日本写絵」にも、右のような「従来の

類型的性格から離れる」意識など、「近世以来の世話狂言」から逸脱しつつある点が見出せるのではないだろうか。例えば、初演を実際に目にした高安月郊は、昭和十年にこの作品について、「明治初年士族の落魄から罪になる経路は昔の作の純悪党で無い現実味がある」¹⁴ものだったと振り返っている。

庵途は「日本写絵」の台本を見出せない中で、上方における同作の改作台本「翻譯」を基に、「日本写絵」が「近世以来の世話狂言」であると考えたのであるが、この両者の比較からは、東京で上演された「日本写絵」は必ずしもそのような評価が当てはまらない作品であるということがいえそうである。もっとも、初演から約五十年が経った時点での一観客の回想だけを根拠にそのことを断言するのは乱暴というものであろう。そこで、「日本写絵」が「近世以来の世話狂言」の枠に収まりきれない舞台であったことの、より明白な証拠を以下で示したい。

五、団十郎の切腹の演技

「英国孝子之伝」と「日本写絵」における春見丈助の切腹場面の相違点について、言及を後回しにしていた点が一点ある。それは丈助の切腹と自らの罪の悔悟、おいさの素性の告白、重二郎と清次への懇願といった内容を含む長台詞の前後関係である。円朝の原作「英国孝子之伝」では、丈助は清次と重二郎を蔵の中へ伴い、いきなり切腹する。

清 「云訳けをしやうと思つて。腹を切んなすつたかへ。

丈 「サ、人を殺し。多くの金を奪ひ取つた重罪の春見丈助。縲^{なわ}縲^めに掛つては 只今は廢刀の世なれども是迄捨ぬ刀の手前 申訳の為め。切腹しました。臨^{いまわ}終の際に重二郎殿。清次殿。御兩人に頼み置きたき事が

御座る 悪人の丈助ゆゑ。お聞き済みがなければ止むを得ざれど お聞届けくだされば忝けない。「後略」^{*15}

以下、丈助は短刀を腹に突き立てたまま、おいさが自分の実の娘ではないことを明かし、彼女を重二郎と添わせてくれるよう清次に頼む。

「日本写絵」の同じ場面を見てみると、団十郎演じる丈助はやはり、清次と重二郎を蔵に案内するのだが、

団 是へお招き申せしゆへ、早速お出忝なし。拙者が振舞、御両所には刃傷にても致さんかと思われんが、

全 ^(まうたく) 左様の所存成らず。御疑念晴らす其為に此大小は、○

ト大小を取て兩人の前へ差出し、団十郎「丈助」下手へ来る。左団次「清次」、小団次「重二郎」、是にて上手へ成る。団十郎「丈助」後悔の思入にて、

御両所へ斯くの通りお預け申せば、拙者が所存御賢察下さるべし。さて天命のおそろしさ、悪事は出来ぬ物でムる。私欲に迫りて三千元、預る金円つかひ捨、後日の難ンを避けん為、重次郎殿の御親父助右衛門どのおぼ害し、其悪事の手伝ひおぼ致せし井生森又作まで毒殺なし、是にて我が旧悪を知るものなく、枕を高く寝られんと思ひおりしに、不^(おもわず)思俄にも又作が所持せし証書、重次郎どの、手に入りしは天の御罰と悔期なし、お忝人リを土蔵の内へお招き申す一義といふは外成らず、「後略」

と刀を二人に渡してから、自らの悪事を認め、円朝原作同様においさの出自に関する告白を行い、重二郎との婚儀を望む。これに対して、清次と重二郎が、おいさが実子ではないとしても「現在こなたが有る内は」、「ど

ふも是計りは「承諾できないと戸惑うのを見るや、

團 御承知なきも御尤、此上は助右衛門どのへ言訳なさん為、此場において生害なせば、是にて御納得下さるべし。

ト是にて團十郎「丈助」脇差を取て腹へ突立る。皆々見て、悔り思入。

というように切腹し、それによっておいさと重二郎の結婚は認められる。円朝原作の丈助は、先に引いた通り、「人を殺し。多くの金を奪ひ取つた重罪」の「申訳」のため切腹する。「日本写絵」での丈助の自害も「助右衛門どのへ言訳」の意味はもちろん持つているが、腹を切るのが、おいさが実子でないことを明かし、重二郎との結婚を望むが拒否されるということがあつた直後であるため、恩人の孫娘であり、主君の落胤（円朝原作でも「日本写絵」でも同じ設定）であるおいさに満足な生活をさせたいが為に犯罪に走つた丈助が、さらにおいさの幸福の為に自らの命を捨てるという点が強調されている。これによって、主人公丈助の人物造型や行為は円朝の原作以上に一貫したものとなっているといえる。丈助が腹に刀を突つ込んだ後は短い台詞を三つ喋り、事前に認めておいた遺書を取り出す程度の行為しかなく臨終を迎えて幕となる「日本写絵」大詰が、切腹してから長々と悔悟の念やおいさの身の上の秘密、清次と重二郎への願いなどを述べる円朝の原作や「翻譯」のそれに比べて異例であることはいままでもない。

実はこのような異色の切腹場面は近い時期の他の作品でも見られる。例えば新富座の五月興行（「日本写絵」等の次の興行）で上演された「夢物語ゆめものがたり廬生ろせい容画ようが」の場合、主人公である渡邊崋山の切腹は、片肌を脱ぎかけたところで舞台が回り、再び姿が見えた時にはすでに事切れているという演出を取る。翌二十年六月新富座

「関原神葵葉」における細川の奥方敷波の自害は、観客から見えない屏風の陰で行われ、家臣小笠原正斎が長刀で「隔て越しに、御介錯」^{*16}する。男女の別こそあれ、この二役はいずれも団十郎が演じたものであり、そして、後者に関しては観劇団体六二連の人々による「爰らは実に火急の場故斯も有可と思はれ大賛成。以来自害物杯は斯云風にして貰たし（義太夫を相手に血綿のぶら下る杯は不感心）」^{*17}という肯定的な評が見え、前者についても演出に関する直接的な評価は提示されないものの、『歌舞伎新報』上の六二連の評を見る限り、切腹場面自体は好評である^{*18}。いずれも腹を切った後にいつまでも苦しむ様を見せるような従来の歌舞伎の切腹に比べ、より合理的な流れになっていくといえよう。この二作はともに黙阿弥の作品ではあるが、当時の狂言作者の作劇姿勢から考えても、このような切腹の新演出に座頭である団十郎の意図が強く反映されていたことは間違いない。

おわりに

庵造は「日本写絵」を「近世以来の世話狂言」であると考えた。しかし、「日本写絵」における主人公春見丈助の描かれ方は、同作品の上方での改作である「翻譯」と比較すると明白であるように、「近世以来の世話狂言」の類型から外れつつあった。そして、その切腹の場面は、原作である円朝の人情斬以上に合理性を持っており、従来の歌舞伎における常套的な演出とはだいぶ趣を異にするものだったのである。

さらに庵造は「日本写絵」が上演された明治十九年一月新富座興行から「改良主義、活歴物の行きづまりを自覚した団十郎が、はつきりと方向転換をし」たとする。たしかに、従来の活歴の路線に代えて、古典の「楼門五三桐」と、当時人気を博していた円朝の人情斬を原作とした世話物「日本写絵」、さらに「かっぱれ」（「初霞空住吉」という番組を企画した背景には、活歴を支持しない多くの観客に対する幾分かの妥協が感

じられはする。だが、「日本写絵」の中で試みられたより合理的な切腹の演出は、さらに五月興行、翌年六月興行へと続いていったのであり、団十郎の中には依然として「改良」への意志が燃えていたと考えるべきである。

「日本写絵」はこうした団十郎の意志と黙阿弥の革新的な作風が現れた作であった。

先述のように「関原神葵葉」の敷波の自害場面の演出は六二連の人々から肯定的に受け止められたが、同じ評中のすぐ後に続く部分には、「(団十郎)が気の入程見物には通らぬ様で有たり」という文言が見え、団十郎の熱意とは裏腹に、この合理的な切腹演出に対して大多数の観客が物足りなさを覚えていたであろうことが想像できるのである。ここからは、団十郎の試みた新傾向の演技が持つ、幾分かの特異性が窺われる。このように必ずしも一般観客の支持を受けたとはいえない団十郎による新たな演技・演出が近代歌舞伎の演技術の基礎となっていく、逆に多くの観客の好尚を反映した「翻訳」のような作品が「近世以来の世話狂言」として低い評価を受けるようになっていく過程については、今後の課題としたい。

*1 速記本初版（明治十八年刊）外題。内題は『西^西人情話^洋英国孝子ジョージスミス之伝』。

*2 十九年一月東京・新富座、三月大阪・朝日座、二十年三月名古屋・千歳座、十一月大阪・浪花座、十二月京都・北側演劇場、二十一年十月大阪・堀江市の側芝居、二十三年十一月名古屋・千歳座、二十四年二月大阪・角劇場、二十八年五月横浜・千歳座、二十九年三月大阪・福井座、十一月東京・明治座、三十年三月大阪・朝日座。

*3 「英国孝子ジョージスミス之伝」『円朝全集』第二巻、岩波書店、平成二十五年、七頁。以下、同作からの引用は同書による。

*4 「英国孝子之伝」と「Hard Cash」『文学』第四十七卷第二号、昭和五十四年二月。

- *5 『英国孝子ジョージスミス之伝 西洋人情話』（リプリント日本近代文学87、国文学研究資料館、平成十九年）の解題による。
- *6 「寄席と芝居と」『日本及日本人』第三三二号、昭和十一年一月。
- *7 上演によつて清次、清次郎や重次郎、重二郎など、役名の表記に異同があるが、本論考では引用や書誌情報を除き「英国孝子之伝」に登場する名前で統一した。
- *8 雁次郎、雁治郎等複数の表記が存在するが、本論考では「雁治郎」に統一する。
- *9 田村成義編『続唱歌舞伎年代記 乾』、鳳出版、昭和五十一年（初版は大正十一年）、四三二頁。
- *10 伊原敏郎『明治演劇史』、早稲田大学出版部、昭和八年、七五九頁
- *11 『新訂増補歌舞伎事典』（平凡社、平成十二年）の「手代敵」の項（山本二郎執筆）では「世話物で商家の番頭や手代で悪事を働く敵役」と定義されている。
- *12 高谷伸『明治演劇史伝 上方篇』、建設社、昭和十九年、二二〇頁
- *13 「近世末期演劇における話芸の影響」『歌舞伎から新派へ』、翰林書房、平成八年、二十頁。
- *14 「六月の歌舞伎」『演芸画報』第二十九卷第七号、昭和十年七月。
- *15 注3前掲書、八十五頁。
- *16 「関原神葵葉」『黙阿弥全集』第十七卷、春陽堂、大正十四年、三四六頁。
- *17 六二連梅素薫・高須高燕「新富座略評（前号の続き）」『歌舞伎新報』第八〇五号、明治二十年七月二十八日。
- *18 六二連梅素薫・高須高燕「新富座芸評（前号の続き）」『歌舞伎新報』第六九七号、明治十九年七月十日。

第二章 戦争劇と災害劇

第一節 上野戦争の芝居——黙阿弥・其水の作品を中心に——

はじめに

明治維新が日本の歴史を考える上で極めて重要な出来事であることはいうまでもないが、「社会を映す鏡」であるところの演劇は、この日本社会の一大転換期をどのように描いてきたのだろうか。大木豊は、演劇における「明治維新物」を「広義には河竹黙阿弥・三世河竹新七・竹柴其水らの散切物、あるいは勝彦蔵の「早教訓開化節用」（明治八年）、「娼妓誠開化夜桜」（明治一〇年）など大阪で流行した新聞種の脚本も含まれようが、維新物といえやはり明治維新に直接関係のある事件を背景とした史劇に限るのが妥当であろう」と定義している^{*1}。筆者も「明治維新物」という系統の範囲は、「明治維新に直接関係のある事件を背景とした史劇」に限定することが適当だと考える。あるいは、「黒船来航から函館戦争に至るまでの時期の社会の変革に関わる事件を題材とした作品」と定義すると厳密すぎるであろうか^{*2}。明治前期の大阪で好まれ、大正期以降も中村吉蔵、北條秀司といったの劇作家によって、しばしば描かれてきた桜田門外の変を題材とした芝居も「明治維新物」に含まれるであろう^{*3}。大阪では、桜田門外の変の芝居は、明治六年二月若太夫芝居の「桜田雪盛忠美談」を皮切りに十年代初めまで次々と新作が上演され、それらはしばしば再演された^{*4}。

一方、明治前期の東京では桜田門外の変を扱った狂言は、右の「桜田雪盛忠美談」を忠臣蔵の世界に書き換えた七年二月沢村座「警怨雪赤穂記」を唯一の例外として、上演の記録を見出す事ができない^{*5}。明治前期の大阪における「明治維新物」を代表がする題材が桜田門外の変であるとすれば、東京におけるそれは、上野戦争である。本節では、明治前期の東京の歌舞伎が明治維新をどのように捉えたのかを知るために、当時の上野戦争物狂

言がどのような内容のものであったかを確認し、そこから浮かび上がる河竹黙阿弥とその門弟竹柴其水による作品の特色を明らかにしていく。

一、「狭間軍紀成海録」

『国史大辞典』の「上野戦争」の項目（原口清）によれば、この戦いは次のようなものであった。

明治元年（一八六八）五月、江戸上野で彰義隊と政府軍との間におこった戦争。彰義隊は前將軍徳川慶喜に一橋家時代からつかえた渋沢喜作・天野八郎ら旧幕臣が中心となって結成したもので、当初は浅草本願寺を屯所としたが、のち上野寛永寺大慈院に謹慎中の慶喜の護衛を名目として屯所を上野に移した。四月十一日江戸城開城が行われたが、これ以後関東地方では江戸を脱走した旧幕臣や反政府的諸藩脱走士らが反政府的抵抗戦をくりひろげた。一揆・打ちこわしも各地におこり、反政府的武士と農民とが合流する場合もしばしばあった。このなかで、彰義隊は政府にとってきわめて危険な存在であった。彰義隊は解隊命令に服さず、輪王寺宮公現入道親王への京都召還命令をも拒否し、しばしば政府軍兵士と衝突しこれを殺傷した。この時期には政府軍の権威は極度に低下し、政府内では困難のあまり江戸城放棄論をとる有力者も出るほどであった。だが江戸・関東に皇威を浸透させることは、政府の全国統一事業に不可欠のことであった。そこで大総督府は、上野彰義隊の討伐を決意し、五月十五日、軍務官判事大村益次郎の作戦計画に従って、薩摩藩兵らは黒門口の正面から、長州藩兵らは本郷団子坂方面から、その他の諸藩兵は他の方面から一斉に進撃し、わずか一日で彰義隊を撃滅した。輪王寺宮は覚王院義観らに護られて上野を脱し、のち奥羽越列藩同盟の盟主となった。上野戦争以後、関東や周辺地帯の反政府勢力は次第に弱まり、政府の権威は回復していった。また政府軍は、関東地方の秩序の回復に伴い東北征討に新兵力を増強し、陣容を整備し優位にたつことがで

きた。さらに、上野戦争直後に政府は徳川氏の駿河移封と七十万石下賜を伝達し、江戸・関東支配のための新機関を設置した。こうして、関東経営、江戸の東京化などは上野戦争の勝利によって軌道にのせることができたのである。

「江戸の東京化」にとって決定的な出来事であり、市街地から至近の地が戦場となった上野戦争は、東京の人々にとって強烈な記憶を植え付けたであろう。三代目中村仲蔵も自伝「手前味噌」の中で、上野戦争の詳しい顛末と、戦闘の翌日十六日に上野へ見物に赴いたことを書き記している*6。

上野戦争を題材とした最初の芝居は、明治三年八月守田座「狭間軍紀成海録」はざまぐんきなるみのききがき（黙阿弥作）である。『黙阿弥全集』解題が、「名は桶狭間であつたが、維新の際に於ける上野戦争を当て込んだもので、その意味に於て時人の喝采を博したといふ。また作中に描かれた能師水間左京之亮一家の悲劇は、上野戦争の花形とも称すべき天野八郎を寓したものとして喧伝され、これまた評判になつたといふ」というように、表向きは織田信長が今川義元を破った桶狭間の戦いを描いたものであった。五代目尾上菊五郎が演じる水間左京之亮は今川の家臣であるが、五幕目「桶狭間合戦の場」で、小田春永（織田信長）の家臣左枝犬清（前田犬千代、利家）と戦い、犬清の切り込む刀に深手を負つたところで、次のような告白を始める。

犬清　かく勝負の付く上は、貴殿の首級は申し受くるぞ。

左京　やれ待たれよ、犬清殿、元より貴殿へ進ぜる此の首。

犬清　なんと。

左京　我髻もとしりに付け置きし、此の札、とくと御覧下され。

犬清　我髻の札を見よとは、どれ。

（不審ながらも立寄りて見れば緑りの墨の跡、（ト左京之助サマの髻の札を見て、）

左枝犬清殿へ、我首進上申すものなり。心得難き貴殿の胸中、我に首級を送らんとある、そも先づ御身は何人なるぞ。

左京 その不審は御尤も、今は何をか包み申さん、我こそ御身が二世迄と言替されし、小田家の侍女吉野が実の兄でござる。

犬清 さては貴殿が噂に聞く、左近殿の長男なりしか、知らぬことゝて、むゝ。

ト犬清思入、

左京 思へば不孝な我が身の上、男の惣領と産れながら、父が能師の業を嫌ひ、何卒武士になりたき一心、幼年の折家出なし諸国遍歴いたせし内、縁あつて今川家の、家臣となつて立身出世、望みは果せど儘ならぬ、父は小田家の御扶持を受け、敵と味方に音信不通、なれども武士の表は、表絶えて久しき親人の御身の上が案じられ、此の程御様子伺はんと、父の宅へそれがしの腹心を問者に入れ、委細の様子を承りしに、妹故に犬清殿には春永殿の御勘気を受けたる御身、此度の一戦には討死との御決心、これ皆我妹故、あつたら盛りの武士の命捨てさす残念さ、殊更此度の合戦は元より味方に勝利なしと疾くよりそれがし察せしは、只大軍を頼みとなし、勇に誇つて智なき大将、たま／＼思慮ある重臣あつて諫めを入れても用ひぬ御主君、名将の下に弱卒なき小田家とは天地雲泥、小勢といへどもすこぶる大敵、所詮及ばぬ事と察し、生中なまなかに生延はり主家の滅亡見るがいやさに、元より死する覚悟のそれがし、とても敵に渡す首なら、妹婿の其許へ進上なさんと最前より、乱軍のその中を切抜け／＼貴殿の在所ありかを、尋ね求めし甲斐あつて犬死ならで犬清殿に、首級を渡す我本懐、数ならねども我首を討つて命を全うなし、帰参の種にして下され。^{＊7}

左京之亮は犬清と恋仲の小田家の侍女吉野の兄で、家業の「能師」を継ぐことを嫌い、武士になることを志して出奔し、今川家に仕官していた。今川家の滅亡を覚悟した今、最後に妹との不義ゆえに主君の勘気を受けた犬清に討たれ、手柄を立てさせてやるつもりで出陣したのであった。台本では、この後、犬清が左京之亮の首を打ち落としたところへ、左京之亮の父左近が駆けつけ、息子の最期を聞いて犬清とともに嘆く。

左京之亮の登場は全幕を通じて右の場面だけであるが、彼のどのような点が「天野八郎を寓し」ているのだろうか。史実における天野八郎は、彰義隊結成時に副頭取に推され、頭取の渋沢成一郎が内部の意見対立によって脱退した後は、彰義隊の実権を握った人物である。彼は上野国の庄屋の次男として生まれ、江戸へ出て定火消与力広浜氏の養子となったが、後に養子関係を解消して旗本となり天野氏を名乗ったという⁸。生まれた家を出て武士となった点は、左京之亮と一致するが、その他は狂言作者の独創であろう。敵味方の関係などに差はあるが、左枝犬清の不義という設定は浄瑠璃「木下このした蔭狭間合戦」はまがっせん（寛政元年二月大坂・豊竹此吉座）を利用したものである。この場面は上野戦争を忠実に再現するというよりは、桶狭間の戦いという大枠の中に、先行作の趣向を書き換えつつ、上野戦争を思わせる要素を取り込んだものであるといえる。

右の場面が続いて、さらに合戦の様子が演じられ、犬清や春永、此下東吉（木下藤吉郎、豊臣秀吉）らに取り囲まれた今川氏基（史実の桶狭間合戦で敗れたのは今川義元）が自害して幕となる。この場面では本雨を降らせ、たことがト書きからわかる。また、浄瑠璃の文句に「時しも臯月中旬に、空さへ暗き桶狭間」⁹とある。桶狭間の戦いは永禄三年五月十九日、豪雨の中での合戦であったが、観客はそこに二年前の五月十五日、やはり雨の降る中¹⁰での戦いの再現を見出したであろう。豊原国周による菊五郎の左京之亮と二代目澤村訥升の犬清の組み討ちを描いた二枚続きの役者絵（図6）を見ると、桶狭間の戦いに上野戦争を重ねる意図があったことはより確実となる。この絵では、切り結ぶ二人の背後に石段と木製の柵が描かれ、鉄砲の玉と思しきものが石段や柵に当たって炸裂している。この背景は明らかに寺社地であり、彰義隊が防備を固めていた上野を描いたものである。



図 6 国周「狭間軍紀成海録」〔早稲田大学演劇博物館 100-5644、5645〕

鉄砲についても、『信長公記』『信長記』等における桶狭間の戦いの記述に鉄砲の使用は見出せず、こちらにも上野戦争を暗示する絵柄とあってよい（ただし、台本を見る限り、劇中では鉄砲は用いられていない）。

「狭間軍紀成海録」中で上野戦争を暗示した場面は右で見てきた五幕目に限られるが、ここで菊五郎が天野八郎に当たる役を演じ、この芝居が「大人」^{*11}を取ったことは重要である。黙阿弥および門弟竹柴其水は、これ以後も二つの上野戦争物狂言において、菊五郎に「天野八郎」役を書き与えるのである。

二、「明治年間東日記」

菊五郎が「天野八郎」を演じた二つめの芝居は黙阿弥作「明治年間東日記」（明治八年六月新富座）である。渥美清太郎の梗概^{*12}によれば、この狂言は次のような内容である。

明治元年から八年までのことを八幕に脚色の趣向。

序幕が上野の戦争で、上野の院主東雲（五代坂東彦三郎）が、覚禅坊（市川左団次）に守られて会津へ落ちるところは、輪王寺宮の当込みである。彰義隊士清水谷之丞（二役彦三郎）は敗れて脱走の折、重代の刀を溝へ隠して行ったが、それを拾った悪者鬼蔦の伝五郎（四代中村芝翫）が、小道具屋の宗庵（大谷門蔵）

を殺して金を奪う。その娘お千代もかどわかされかけたが、官軍の隊長汐沢覚之進（中村翫雀）が救う（初年）。

函館に籠城した谷之丞、大仏六郎（二役芝翫）は、汐沢が勧告に官軍へ降伏したが、轟坂五郎（五代尾上菊五郎）だけは承知せず、官軍へ斬り入って逃げる（二年）。

坂五郎は箱根山で官軍に出会い奮戦したが、もと召仕で今は獵人になっている蟒の九蔵（市川左団次）に救われる。九蔵の家に厄介になつてゐるお千代と、母おしげ（二役翫雀）は、手代幸七（二役菊五郎）と共に暮していたが、父の仇の証拠である刀を貧に迫って質入れし、流れそうになるので悩み、お千代は根津の鬼蔦屋の娼妓となる。九蔵は坂五郎を内へ連れて来たが、悪心起つて官軍に訴え、坂五郎は遂に召捕られる（三年）。

鬼蔦屋の主人は伝五郎であり、身を売つたお千代は松ヶ枝となつてゐた。九蔵が来て伝五郎を強請る。おしげと幸七はお千代を尋ね、おしげは二人を夫婦にして家再興を計ろうとしたが、幸七はもと非人の出なので承知しない。九蔵は幸七をかどわかしたとて打擲する。幸七は伯父喜平次（三役彦三郎）の家へ赴き、素性の悲哀を嘆いたが、折から市民平等の布令が発せられる（四年）。

松屋を再興したおしげの内で、幸七は刀を手に入れ、敵は谷之丞と誤解する。娼妓解放令でお千代は家に帰り、喜平次の仲立ちで幸七と祝言。車坂で九蔵は赦免となつた坂五郎に逢つたが、命を助けてくれたので改心する（五年）。

榊原健吉の剣術興行で谷之丞と大仏の試合。お千代と幸七を証拠に谷之丞を仇と詰め寄つたが、覚之進が保証するので引取る（六年）。

車夫になつた伝五郎は、もと谷之丞の若党であつた弟の宗八（二役左団次）と、女房おとく（嵐大三郎）の意見で改心し、わざとおしげの家へ忍び入つて、幸七とお千代の手にかかり、宗庵を殺した懺悔をして死

ぬ（七年）。

清水、汐沢、それに巡査となった轟が上野に集まり、戦争当時を回顧する（八年）。趣向はなかなか巧みであつたが、時相が混乱していたので成功しなかつた。

残念ながら、「明治年間東日記」の台本は現存しないが、右の梗概や番付類、舞台を原作とした草双紙^{*13}によって、その内容はある程度知ることができる。「明治元年から八年までのことを八幕に脚色の趣向」と渥美が記す通り、明治元年（慶応四年）の上野戦争に始まり、二年の関所廃止令（劇中では明治三年の場面で触れられる）、榎本武揚の降伏、四年の散髪脱刀令と身分解放令、五年の娼妓解放令、六年の敵討禁止令、榊原鍵吉の撃剣会発足、七年の谷中天王寺墓地の東京府共同墓地化といった話題が狂言の筋の中に取り入れられ、八年の彰義隊記念碑建立の場で大団円となる。雑多な出来事が集められてはいるものの、基本的には、彰義隊士とその周辺の人々の「上野戦争以後」を描いた作品であるといつてよい。

「狭間軍紀成海録」から五年後の作品であり、明確に同時代を描いた「明治年間東日記」であるが、彰義隊士の面々の役名に実名を用いることは避けられている。清水谷之丞、大仏六郎、轟坂五郎といった名前について、渥美は「実名をきらって」、「上野にちなみのある仮名を使った」という^{*14}。しかし、「明治年間東日記」における仮名使用の理由は、単純に実名を嫌ったゆえとは言い切れない。菊五郎の演じた轟坂五郎は、戦闘の場から一旦落ち延び、潜伏しているところを召し捕られるという設定を見ると、明らかに上野戦争の後、市中に潜伏したものの捕らえられた天野八郎に当たると考えられる。しかしながら、隊内の意見対立によって彰義隊から離脱するという行動はむしろ、彰義隊頭取を務めていた渋沢成一郎やその従兄弟である平九郎などを思わせる。また、後に巡査となる設定も、実際に彰義隊士から警官に転身した人物の例があり^{*15}、こうした人々をモデルとしたものであるろう。黙阿弥は天野八郎だけでなく、複数の彰義隊士の逸話を寄せ集めて、轟坂五郎というより観客の興

味を惹く仮構の人物を作り上げたのであり、仮名の使用は単なる実名の忌避ではない。また、紙数の関係で詳しく述べることはできないが、「明治年間東日記」における箱館戦争の場面は、史実や明治維新を扱った戯作等に存在しない山中での戦闘となっており、隊を抜けた轟坂五郎の孤軍奮闘が菊五郎の見せ場となったことが想像される。先に坂五郎の彰義隊からの離脱が渋沢成一郎や平九郎を思わせると述べたが、草双紙によれば、この場面での坂五郎は、大岩の上上がり立ち腹を切ろうとする。この行動は成一郎らの「振武軍」が、武蔵国飯能周辺で官軍と戦った飯能戦争における平九郎の最期を当て込んだ可能性も考えられる^{*16}。これも史実との一致よりも演劇的興味を優先して仮構の戦闘を作り上げたものである。黙阿弥は歴史に対してかなり自由な態度を取っていると見える。

三、「皐月晴上野朝風」

菊五郎が初めて実名の天野八郎を演じたのが、黙阿弥の門弟竹柴其水による「皐月晴上野朝風」である。彰義隊の二十三回忌に当たる明治二十三年五月新富座で上演され、渥美に「彰義隊物の決定版」^{*17}といわれたこの芝居は、次のような内容のものであった。

上野山下で酔っ払った官軍の歩兵に難癖を付けられる金魚屋九郎兵衛（松助）を、春日左衛門（市蔵）が救う。春日や酒井幸輔（左団次）ら彰義隊の面々は広小路松源楼に集まり、徳川慶喜の無念を思い官軍との抗戦の意志を示す。その帰途、またしても歩兵たちと出くわし、口論の末、春日が歩兵を斬り捨てる（序幕）。下谷竹町の湯屋の主人越前屋佐兵衛（菊五郎）は、官軍御用の札を掛けるよういわれても、徳川家と東叡山への恩義があるとして断る。彰義隊が籠もる凌雲院に長岡悦太郎（左団次）が乗り込み、恭順を説くが、天野八郎（菊五郎）らは拒絶する（二幕目）。

天野八郎は洋行して西洋文明を学ぶことを望む弟賢次郎（左団次）と意見を戦わせる。父半左衛門（松助）は二人と親子の縁を切り、それぞれ望む道を進むよう促す。一家は別れの盃を交わす（三幕目）。

官軍が上野への攻撃を開始、激戦となる。酒井宰輔は深手を追い自害、新門の子分会津の長吉が首を預かる。天野八郎は官軍と奮戦し、その場を落ち延びる（四幕目）。

寛永寺の僧光仁（福助）は、佐兵衛に背負われて上野から脱出、陸奥をさして落ちていく（五幕目）。

天野八郎は清八と名を変え、金魚屋九郎兵衛の奉公人に身をやつしている。妹のお花が訪れ、父の死と賢次郎の渡航を伝える。八郎は奥州へ発足する心積もりを語り、別れるが、ぼうだら伝次（小団次）の訴えによつて捕らえられる（六幕目）。

明治二十三年、上野で内国勸業博覧会が開かれている。多くの人が訪れる中、天野賢次郎や銀行の副頭取となつている酒井の息子実、佐兵衛、会津の長吉らが出会い、かつてを懐かしむとともに、新しい世の中を讃える（七幕目）。

実際には上演時間の都合で出幕にならなかつたが、大詰の七幕目は、この年上野で開催された第三回内国勸業博覧会が舞台上で描かれる予定であつた。

右の梗概を見ると、天野一家の別れや、天野が金魚屋の奉公人となつて潜伏していることなどの創作はもちろんあるにせよ、有名な人物がいずれも実名で登場し、比較的史実に近い脚色を行っていることがわかる。最初の上野戦争物である「狭間軍紀成海録」から「明治年間東日記」を経て、「臯月晴上野朝風」に至る中で、次第に実伝的な方向へと脚色の姿勢が変わつていったことが指摘できる。これは台本だけの問題ではない。菊五郎が天野を演じる上で、いかに熱心に実地調査等を行ったかについては、矢内賢二『明治キワモノ歌舞伎 空飛ぶ五代目菊五郎』（白水社、平成二十一年）に詳しい。

このような実伝的姿勢ゆえか、当時の新聞記事でも、「同座の狂言上野の戦争は、去る明治八年の六月新富座にて興行したる、彦三郎の清水谷之丞、菊五郎の轟坂五郎、翫雀の汐沢覚之進、左団次の九蔵などの狂言「明治年間東日記」とは、丸で趣向の相違せしものなりといふ^{*18}」と伝えられている。しかし、一方で其水の「臯月晴上野朝風」には、師黙阿弥の「明治年間東日記」から影響を受けた点も多く指摘できる。例えば、酒井宰輔の最期は、前田夏繁と高島藍泉の『東台戦記 一名松廼落葉』（明治七年序）では、「酒井宰輔ハ朝ヨリ数合ノ戦ニ氣力疲弊シテ、コ、ニ討死ス」と簡潔に記され、『上野戦争実記 原名、斃休録』（天野八郎著述・高島藍泉編、明治八年刊）や『東台戦争記』（篠田仙果編、明治十年刊）にも詳しい記述は見当たらない。「臯月晴上野朝風」の酒井の最期が、「明治年間東日記」における清水谷之丞の弟山三郎の最期の場面を改変、再利用したことは、両者を比べると明らかである。

激しく打ち出す大筒の下をくぐりて一個の士、清水谷之丞が舎弟山三郎、官軍の士卒嫌いなく、その身は数ヶ所に手を負いて、よろめきながら戦ふたり。死を極めたる切つ先にさすがの官軍あしらいかね、人雪崩てぞ逃て行く。跡に清水山三郎、一息つきて隙を窺い、討ち死になさんとなすところに清水の若党惣八は、主の言葉に戦の様子案じ煩い、この所へ来たりて見れば、山三郎満身朱に手を負ひて、眼くらみて倒れ伏す。惣八それと見るよりも、「こりや情けない若旦那。薄手にはござりませんか、お氣を確かになされまし」と呼ぶ声さへもおぼろげに、むつくと立ちて切り難ぐる。惣八あわやと身をかまし、「こりや若旦那、山三様、敵の者ではござりません。家来めでござります、惣八これに参りました」「中略」主従手に手を取り交わし、しばし涙に暮れけるが、又も聞こゆる寄せ太鼓、二人ははつと心付き、「とても叶わぬ我が深手。惣八介錯頼むぞ」といふより早く後ろに回り、首は前にぞ落ちにけり。

（草双紙『明治年間東日記』）

〔前略〕本鉄砲の音して宰輔の右の肩へ当り、バツタリ倒れる、これと一緒に順蔵も一緒になる。本釣鐘、床のメリヤスになり、順蔵窺ひながら立上り、ゲベルを抱へ宰輔の様子を窺ふ。
へ折柄烈しき木がらしに、ばら／＼と散り来る武士。

ト文句の止りバタ／＼にて、下手より以前の浪士八人走り出て来り、順蔵を目がけ打つてかゝり、これを相手に立廻りながら、花道へ追つてはひる。

へこなたは傷手にこらへ得ず、苦痛に自由もならざる所へ、木の間へあたる砲声を、事ともなさず忠と義の、心動かぬ新門の、子分に名を得し会津の長吉、息せきこの場へ馳せ来り、

トこの文句の内バタ／＼になり、花道より会津の長吉更けたるかつら、鉢巻の上へ陣笠を冠り、臥龍隊大砲方の法被、三尺帯一本差し、素足へ草鞋がけにて、走り出て来り、宰輔につまづきびつくりなし、抱起して顔を見て、

長吉 ヤ、彰義隊の隊長ぢやアございませんか、此奴アしまった事をしたなア。おい、旦那様。しつかりおしなせえ／＼。

へ声をかぎりに呼び生れば、

トこれにて宰輔心づき、キツとなつて花道へ行かうとするを、長吉留めて、

長吉 旦那、わつちでござります、会津の長吉でござりますよ。

宰輔 オ、長吉か、残念だわえ。

長吉 エ、わつちも忌えましくてなりませぬ。

へ無念面にはあらはるれば、

宰輔 頼みとなせし南門より、官軍込み入る上からは、所詮この上見込はない。コリヤ長吉、斯くの如き我

が深傷これにて切腹いたすから、汝わが首を討つてくれ。

長吉 エ、。(トびつくりなし、)モシ／＼そりやアいけません、五十になつても喧嘩なら、若えものよりはな棒で、火の中へでも飛び込みますが、お武家の首が何で斬れますものか。そんな事は堪忍しておくんなさいまし。

宰輔 今際の其方へ頼みゆるゑ、どうでも致して首を討ち、知れぬ寺院へ埋めてくりやれ。

〔中略〕

宰輔 山王台はもはや敵軍、恥辱になるぞ、斬つてくれんか。

長吉 ヘエ、斬ります。

宰輔 エ、臆病者めが、

へはつたと睨み左手ゆんでにて短刀取上げ右手の方、がばと突立てきり／＼／＼、最期の程ぞ勇しき

(「臯月晴上野朝風」^{*19})

彰義隊士が深手を負って気を失ったところへ、味方の身分の低い人物が駆けつけ、介錯を依頼されるという点で両者は一致する。この後、惣八は山三郎の首を遺族の元へ持ち帰り、長吉は宰輔の首を言い付け通り寺に納め、「どうかして身内の衆にお知らせ申して上げてえと」^{*20}思っていたところ、凶らずも二十三年後の博覧会の会場で宰輔の息子に巡り会う。「臯月晴上野朝風」と「明治年間東日記」の関係は従来指摘されてこなかったが、其水が実伝的な方向を志向しつつも、先行する「明治年間東日記」の趣向に目を配っていることは注目すべきである。

四、その他の上野戦争物狂言

「臯月晴上野朝風」の場合、実際に上演されることはなかったが、大詰を上演時の「現在」に設定している点も「明治年間東日記」の趣向を踏襲したものである。明治八年には彰義隊記念碑建立、二十三年には上野での博覧会が実際に行われたのであり、これらの行事を舞台上に提示することに不思議はないように思われる。しかし、ここまで見てきた黙阿弥、其水以外の上野戦争物狂言に目を転じてみよう。明治十一年七月には喜昇座で「辰影慶応日記」(作者不詳)が、十二年五月には春木座で「花上野臯月雨雲」(三代目瀬川如臯作)が上演されたが、両者の上演から近い時期にはそれぞれ、次のような出来事があった。

○下谷御成道の三河屋幸次郎の持地は向島にあつて、其所へ兼て彰義隊の墓を建て有つたのを、今度下谷新町の円通寺へひいて、今日賑やかに大供養をいたしますと。

(「読売新聞」明治十一年六月十五日)

○上野の中堂も漸く落成したゆゑ、いよ／＼来る十二日には正遷座の式を執行し、また、入仏供養の大法会は来月中旬に執行するについては、幸ひ十五日は彰義隊が戦没の日ゆゑ、追福かた／＼同日を中日として法会を執行すると云ふ。

(同、明治十二年四月九日)

しかし、両作品でこうした「現在」の出来事が描かれることはなかったらしい²¹。そればかりか、「辰影慶応日記」では、輪王寺宮を暗示した「花輪寺の門主」と覚禅坊が「上野を脱し、奥州へ落ちる途中、覚禅が弁慶、門主が義経となり、夢に安宅の関を見るとというのが眼目の幕になつていた」といい、「花上野臯月雨雲」では、やはり「門主法心」と覚禅が上野から逃れ、日暮里の農家へ身を寄せるが、小畑房次郎が「身替りとなつて切腹し、

門主を落とすという院本式の筋」で、さらに、房次郎と「数寄屋町芸者小はま」の恋が描かれていたという²²。このような脚色は、上野戦争を従来の歌舞伎の様々な「世界」と同等に考え、そこに登場する人物を、「院本」の中の人々と同一視する発想によるものといつてよい。こうした発想は、冒頭で触れた大阪の桜田門外の変を題材とした狂言にも見える。例えば、「桜田雪盛忠美談」で、水戸浪人の初田市五郎が大老暗殺のため出立する場面は、浄瑠璃「太平記忠臣講釈」の「喜内住家の段」を丸ごとはめ込んだものである。十数年前の事件の当事者である市五郎は、百数十年以前の仇討ちの英雄と何ら変わらない描かれ方をされている。

これに対して、「明治年間東日記」「臯月晴上野朝風」では、大詰でまさに事件の当事者やその兄弟、息子、家来といった人々が、観客が観劇からごく近い時期に実際に訪れたり、噂に聞いたであろう彰義隊の供養塔や、博覧会の場所に集まり、戦争の記憶を語り合う。これらの記憶は決して劇中の人物たちだけのものではなく、観客にも共有されるものであっただろう。上野戦争が、赤穂浪士の討ち入りと同様の次元ではなく、観客にとって実感のある、近い過去の事件として意識されるのである。

おわりに

以上、黙阿弥、其水の作品を中心に明治前期の上野戦争物狂言の流れを概観し、戦国時代の合戦の中に上野戦争を暗示する要素を盛り込むという形を取った「狭間軍紀成海録」から「明治年間東日記」、「臯月晴上野朝風」と次第に内容が史実に近い、実伝的なものへと変化していったこと、その一方で、「臯月晴上野朝風」の酒井宰輔の最期のように、先行作の趣向に対する目配りもされていたこと、黙阿弥と其水の作品には、東京の他座の上野戦争物狂言や、大阪における桜田門外の変の芝居などと違い、「過去」（戦争当時）と「現在」を対比させることで、上野戦争を観客により身近な出来事として描くという特色があることなどを指摘した。

もちろん、これらを全て黙阿弥と其水の作風の問題として理解すべきではなく、実伝的方向への動きは「リア

リズム」(矢内前掲書)を追求した菊五郎の要求を考慮に入れるべきであるし、「過去」との対比による新時代の賛美は、明治前期にいち早く市街地へ進出し、上流階級との結びつきを強めていった新富座という劇場の性格とも関係するものである。とはいえ、明治維新当時と上演時の「現在」を対比させる趣向は、黙阿弥の「四千両小判梅葉」(明治十八年十一月千歳座)、其水の「会津産明治組重」(明治二十七年十月明治座)等でも使用されており^{*23}、彼らの作品に特徴的なものであるといえる。いずれにせよ、「明治年間東日記」や「臯月晴上野朝風」は、他の明治維新物の芝居とは一線を画す方法によって上野戦争を描いた作品だったのである。

*1 「明治維新物」『演劇百科大事典 第五巻』、平凡社、昭和三十六年。

*2 明治二十七、八年の日清戦争前後の時期までを「明治維新时期」として扱う本論文の立場からすると、西南戦争や日清戦争の芝居をも「明治維新物」とすべきかもしれないが、これらの作品では新聞が脚色に用いられるなど、戊辰戦争等を描いたそれまでの作品とは異質な点が多く、別途に扱うべきものであると考える。そのため、ここではひとまず「明治維新物」の範囲を箱館戦争以前の社会的事件を扱った作品に限定したい。

*3 『演劇百科大事典』では、「明治維新物」とは別に、「桜田事件」(渥美清太郎執筆)の項が立てられている。

*4 なお、地方での興行を見ると、桜田門外の変翌年の文久元年五月の伊勢・古市、七月の同・松坂において大阪役者の一座が「桜田雪の曙」を上演している(早稲田大学演劇博物館所蔵の番付口 21-47-77 及び口 21-30-361 による)。地方興行で上演されていた狂言が明治改元後の大阪での上演に影響を与えた可能性もある。

*5 明治改元以前では、文久三年二月市村座「蝶千鳥須磨組討」ちようちどりすまのくみうちに、曾我の対面を大老襲撃に擬す趣向が取り入れられたが、桜田門外の変を直接的に脚色した狂言は当然ながら見られない。倉田喜弘『芸能の文明開化 明治国家と芸能近代化』(平凡社、平成十一年)には、明治十一年に東京の都座が、桜田門外の変と横浜岩亀楼

の遊女喜遊の逸話を脚色した「近世好東都新織」の上演を企画したものの、警視庁によって不許可となり、桜田門外の変の件を省いて上演した例が紹介されている（同書一二五頁）。また、同じく十一年に東京・中島座が「病例服吹雪桜田」という作品を上演しようとしたらしいことが、五月九日と十一月十六日の「読売新聞」の記事に見えるが、いずれもその後行われた興行でそのような演目が上演された記録は見出せない。

*6 三代目中村仲蔵、郡司正勝校註『手前味噌』、青蛙房、昭和四十四年、三六五〜六頁。

*7 『黙阿弥全集 第二十二卷』、春陽堂、大正十五年、一八一〜三頁。

*8 金子吉衛「天野八郎」『国史大辞典 第一卷』（吉川弘文館、昭和五十四年）、山崎有信『幕末史譚 天野八郎伝』（博進堂、大正十五年）。

*9 注7前掲書、一九〇頁。

*10 前田夏繁・高島藍泉『東台戦記 一名松廼落葉』（協力社、明治七年序）によれば、当日の天候は「微雨」だったという。また、高村光雲『光雲懐古談』（万里閣書房、昭和四年）にも五月十五日の雨について記されている。

*11 黙阿弥が自筆の手記「著作大概」（『河竹登志夫歌舞伎論集』、演劇出版社、平成十一年所収）に記している。

*12 国立劇場調査養成部調査資料課編『系統別歌舞伎戯曲解題 上』、日本芸術文化振興会、平成二十年。

*13 早稲田大学図書館柳田泉文庫所蔵（文庫 11-A413）、笑門舎福来作、豊原国周絵『明治年間東日記』、若栄堂刊、明治八年序。上中下三冊。なお、幕末期の正本写草双紙の多くは台本の台詞等をそのまま採録していると思われる、狂言の内容の把握にかなり有効な資料であるが、これに比べて明治期の正本写は本文の分量が少なく、あらすじを述べる程度という趣きが強い。もっとも、狂言の内容を知る上である程度の価値は認められると考える。

*14 「彰義隊物」『演劇百科大事典 第三卷』、平凡社、昭和三十五年。

*15 明治四十年十二月十五日付『東京朝日新聞』には元彰義隊士で巡査となった中島光賢の勤務態度の立派さが讃えられている。類似の記事は他にも存在する。

*16 平九郎の最期は「路傍ノ盤石ニ踞シ、自カラ腹ヲ屠リ、咽喉ヲ刺シテ死ス」（尾高惇忠選「渋沢平九郎昌忠伝」『渋沢栄一伝記資料 第一巻』、同刊行会、昭和三十年所収）というものであった。平九郎の遺骸は明治七年十二月に養父渋沢栄一の元へ引き取られ、「明治年間東日記」にも登場する谷中の墓地へ改葬された。なお、栄一は後に帝国劇場の経営に関与するが、同劇場では明治四十四年六月に「振武軍」という演目が上演された。

*17 注12前掲書。

*18 『東京朝日新聞』明治二十三年四月二十三日。

*19 『日本戯曲全集 第三十二巻 河竹新七及竹柴其水集』、春陽堂、昭和四年、四八七〜八頁。

*20 注19前掲書、五二六頁。

*21 この二作品の台本はいずれも現存しないので、渥美の『系統別歌舞伎戯曲解題』中の梗概による。

*22 渥美、注12前掲書。

*23 「四千両小判梅葉」では旧幕時代の伝馬町の大牢が描かれた後に、明治八年の牢屋敷廃止後の風景を描写した「牢屋跡祖師堂の場」が置かれ、人々がかつての牢屋敷について会話を交わす。「会津産明治組重」では、維新時の会津戦争で戦場から逃亡した人物が、二十七年後に自分の卑怯さを悔やみ、折から開戦した日清戦争への出征を志願する。なお、前者については、寺田詩麻氏より御指摘を頂いた。

第二節 「会津産明治組重」考——其水の日清戦争劇にみる黙阿弥の影響——

はじめに

明治二十七年から翌年にかけての日清戦争は近代日本最初の対外戦争であり、歴史上、非常に重要な出来事であるとともに、同時代の演劇に対しても大きな影響を与えた事件であった。日清間の交戦開始から間もなく、歌舞伎・新演劇の双方で続々と日清戦争劇が上演されたが、河竹繁俊は「日清戦争のルポルタージュ劇競演における、歌舞伎俳優の完敗」が歌舞伎の古典化を決定的なものにしたと評し、次のように述べる。

技芸はへたでも、舞台上で火薬を破裂させ、殺伐な戦闘を見せる新派得意の無鉄砲な芝居の方が、この時ばかりはその生々しい報道性と、戦争気分にあった文句なしの痛快さにより、絶対の勝利を得たのはうなずける。「後略」

「前略」ここで歌舞伎は、いわゆる散切物的な新作と、活歴的写実主義はもはや新演劇に任すべきものであり、自らの可能性の限界をこえたものであると感じ、諦めてしまったように思われる。^{*1}

近年ではさらに、

「前略」日清戦争劇の戦場での兵隊や軍人の動きは、それ迄と違う合理的な身体運動でないと、見物の目にも「実感」を誘わなかった。だが、歌舞伎の浄瑠璃に即した動きは、直線的で最短距離を進むべき合理性に反する。^{*2}

とする神山彰の指摘など、歌舞伎の演技技術と近代軍隊・軍人の身体動作の齟齬、歌舞伎と新演劇の俳優の身体の相違などに注目する視点から日清戦争劇が論じられている^{*3}。こうした日清戦争劇の中で、明治二十七年十月五日から明治座で上演された竹柴其水作「会津産明治組重」^{*4}は、「日清戦争物が歌舞伎のいわゆる大芝居に進出した」^{*5}最初の作であり、題名からわかるように、前半部で日清戦争よりも二十七年以前の会津戦争を描くことや、座頭である初代市川左団次が日本在住の清国人という特異な役柄を演じた点などで、やや異彩を放つ作品である。左団次演じる清国人・道昌恵^{どうしょうけい}とその妻子の離別を描いた六幕目の「入船町貸長屋の場」^{*6}は、後述の通り後々まで当時の観客に記憶され、比較的高い評価を受けているが、一方で、前半に会津戦争の筋を取り入れたことの意味は従来あまり考えられていない。本節では、本作の作劇上の典拠を指摘していくことで、実は狂言の前半部に会津戦争を置くことには大きな意味があり、そうした構成が其水が師である河竹黙阿弥から受け継いだ手法の一つであることを示す。

一、日清戦争劇の上演と「会津産明治組重」

まず、すでに先行研究で縷々記されていることではあるが、前提として日清戦争劇の上演について簡単にまとめておきたい。日本から清国への宣戦布告は八月一日になされたが、それ以前に、七月二十五日には豊島沖での海戦、二十九日には成歓において陸戦が行われており、両国間の戦闘は開始されていた。この戦争を最初に舞台に載せたのは、よく知られるように川上音二郎一座である。八月三十一日初日の東京・浅草座の興行において、川上一座は「^{壯絶}日清戦争」を演じた。以降、当時もつとも権威ある大劇場である東京の歌舞伎座で、第一級の俳優である九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎ら出演の日清戦争劇の上演が開始される十月二十八日までの約

二ヶ月だけを見ても、以下の通り、歌舞伎・新演劇の両方で多数の日清戦争劇が演じられている。

- 八月三十一日ゝ 東京・浅草座「日清戦争」(川上音二郎一座)
- 九月七日ゝ 京都・常盤座「日清戦争大和魂」(福井茂兵衛一座)
- 九月八日ゝ 横浜・勇座「日清大激戦」(佐藤歳三一座)
- 横浜・蔦座「朝日廻旗風」(山口定雄一座)
- 九月九日ゝ 大阪・明楽座「日清事件報国美談」(壮士俳優扶桑演劇会)
- 九月十一日ゝ 東京・春木座「日本大勝利」(七代目市川八百蔵他)
- 九月十六日ゝ 大阪・角劇場「日清事件噂凱旋」(市川荒太郎他)
- 九月二十五日ゝ 大阪・朝日座「勝軍」(坂東鶴之助他)
- 九月二十八日ゝ 東京・新盛座「日清大戦争」(中村蝶昇、中村歌女太郎他)
- 十月一日ゝ 大阪・福井座「大日本全勝」(中村笑雀、市川荒二郎他)
- 京都・夷谷座「日清戦争記」(女芝居)
- 京都・福井座「征清捷報噂聞書」(女芝居)
- 十月二日ゝ 東京・演技座「朝日の旗風」(山口定雄一座)
- 十月五日ゝ 東京・明治座「会津産明治組重」(初代市川左団次他)
- 十月十日ゝ 大阪・中座「凱歌日本魂」(市川右団治他)
- 京都・千本の北座「日清事件日本廻全勝」(木村周平一座)
- 大阪・弁天座「日本大勝利」(初代中村鴈治郎他)
- 十月十二日ゝ 大坂・弁天座「日本大勝利」(初代中村鴈治郎他)
- 十月十五日ゝ 京都・常盤座「日清戦争荣誉廻凱旋」(静間小次郎一座)

十月二十八日　東京・歌舞伎座「海陸連勝日章旗」（かいりくれんしょうあさひのみはた）（団十郎、菊五郎他）

すでに述べたように、こうした相次ぐ日清戦争劇の上演の中で、歌舞伎は新演劇に対して劣勢であり、従来の歌舞伎の演技術の限界も露呈したとされる。

このような、歌舞伎と新演劇が競い合って戦争劇を上演する状況の中で、「会津産明治組重」は十月五日から東京の明治座で上演された。立作者は竹柴其水、座元でもある初代市川左団次を座頭とする一座であった。本作の全幕が完備した台本には次の三種類がある。

① 演劇博物館本（横本）

早稲田大学演劇博物館蔵（請求記号ハ-78-1（8））。写本、横本八冊。役名表記。外題が記されず、各冊冒頭の場割りの下に日時の設定が書き込まれている。

② 演劇博物館本（縦本）

早稲田大学演劇博物館蔵（請求記号ハ-24-1（9））。写本、半紙本九冊（六幕目は二種）。役名表記。各冊に警視庁の検印（明治二十七年九月二十八日付）。

③ 「演劇脚本」本

外題『会津産明治組重・日本誉朝鮮軍記』。活版一冊。明治二十七年十月三十日発行、著作者兼発行者・岡田新蔵（其水の本名）、印刷者・山本鏝二郎、印刷所・株式会社秀英社。

①と②には配役等に多少の異同が見られるが、河竹繁俊によれば、狂言作者の筆記による台本は、横本が草稿で

あり、縦本（通常は半紙本の書型）はそれを浄書した決定稿であるという⁷。以下には、より実際の上演の内容に近いと考えられる縦本に従って梗概を記す（ただし、各場面の時間設定は横本に記載のものによる。また、七幕目は配役等が台本と異なることが絵本役割や新聞劇評によって確認できるため、これによって訂正を行った）。

【序幕 若松城下稲荷の場・長局烈女血判の場】（慶応四年二月下旬三ノ午）

三の午で賑わう会津若松城下の稲荷社内。人々は戦乱が訪れそうなことを案じている。藩士の少年桑折三之助が、馬丁の金太郎（左団次）、召使いお竹（五代目市川小団次）を伴って参詣する。金太郎とお竹はこの一大事の時に密通をしている自分たちの身の上を恥じ、今後は兄妹同様の付き合いをしようと約束する。中間の久六（五代目市川寿美蔵）が仲間と諍いを起こすのを金太郎が仲裁する。

城内では、老女岩瀬（三代目中村寿三郎）、保原雪江ら藩士の女房、奥女中たちが戦の際は命を懸けると誓いの血判を済ませている。他の女たちと違い、江戸の生まれである側仕え役の三代治（三代目市川米蔵）もその仲間に加わる。一方、お竹も同志に加わることを願うが、岩瀬はこれを退ける。

【二幕目 桑折屋舗決別の場】（明治元年九月九日）

三之助の父桑折堅蔵（左団次）の屋敷へ弟良介（市川権十郎）が訪れる。兄弟は互いに激戦地への出陣を命じられたことを明かし、堅蔵の妻お節（二代目坂東秀調）、三之助ともども別れを惜しむ。

【三幕目 瀧沢村松並木の場・天寧寺山頂上の場・御城内奥御殿の場・東山天寧寺前の場・戦地仮病室の場・東山天寧寺門前の場】（明治元年九月二十一日）

堅蔵は官軍の銃撃によって討ち死にする。官軍の密偵であった久六らは、会津勢の抗戦ぶりに驚く。戦闘で負傷しつつも天寧寺山の頂上に集まった会津方の人々は、覚悟を決め自害する。

城内では女たちが戦死者の首を葬る準備をしている。お節はその中であつた三之助の首に対面し、女ながら出陣を望む。戦地の仮病院に人手が不足しているという知らせを受け、女たちは病院へ向かう。

仮病院にも官軍が迫り、皆が逃げまどう中、三代治が弾丸に当たり倒れる。駆け寄つたお竹と金太郎に、三代治は江戸の日本橋で薬種屋を営む実家に守り袋と着物、遺髪を届けてくれるよう頼み、事切れる。三代治の顔が損傷を受けているところに目を付け、お竹は着物を取り替える。久六と六兵衛（初代市川荒次郎）がこの様子を窺う。

三之助の首を持つたお節は、天寧寺の門前で良助と再会する。良助は堅蔵の死を告げる。折しも城内の降伏が告げられ、人々は自害する。

【中幕 毛谷村御手洗の場・彦山権現内陣の場】（天正十九年九月十五日）

毛谷村六助は妖怪たちに遭遇するが、すこしも慌てない。そこへ使者が訪れ朝鮮出兵への参加を促す。木村又蔵との相撲を経て六助は出陣を決意し、実は自らの父は漂着した朝鮮の地で殺害されたことを明かし、父の仇と勇み立つ。

【四幕目 浅草寺奥山茶店の場・本町薬種屋奥の場】（明治三年九月二十一日）

学校帰りの子供たちが甘酒を飲んでいる浅草奥山の茶店へ、東京へ出てきた金太郎とお竹がやってくる。順礼の娘で実は金太郎の妹のおぎん（秀調）が悪者に脅されるのを、薬種屋若松屋の丁稚松太郎が救う。おぎんは唯一の肉親である兄が会津の戦争で行方不明になったと語ると、若松屋の女房おすみも会津で養女になつていた先妻の娘の行方が知れないと明かす。お竹と金太郎はこの様子を窺う。

若松屋では養女に行つたおみよ（三代治）の三回忌の法事を行っている。そこへおみよを装つたお竹が、晒屋長兵衛と名乗る金太郎に連れられてやってくる。人々は喜び、金太郎に感謝する。

【五幕目 本石町蕎麦屋の場・本石町薬種問屋の場】（明治三年十月）

金太郎は蕎麦屋の亭主四郎兵衛から金を騙り取る。

四郎兵衛らは金太郎を捕らえ、若松屋へ引っ張ってくる。正体を見破られても白を切る二人は、会津から三代治の着物がすり替えられていた旨の手紙が来ていることを聞かされると、逆に開き直り、どこにでも突き出せとすこむ。主人鶴右衛門（寿三郎）は人々を鎮め、事を穏便に済ませる。

【六幕目 大同江陸軍戦の場・旅順口海軍戦の場】（明治廿七年九月十六日）

日本陸軍が清国陸軍と戦闘を繰り広げる。

海上では日本海軍の砲撃によって清国の軍艦が撃沈される。

【同 入船町貸長家の場】（同八月）

清国人の道昌恵（左団次）とおぎんの子である双種は、清の軍艦が撃沈される夢を見る。世話役の勝五郎（小団次）が訪れ、おぎんに嫌みを言う。おぎんが嘆くところへ道昌恵が帰宅し、帰国せねばならぬことを告げる。道昌恵は義兄の金太郎にも旅費を貸すことを冷たく拒否されるが、差配人長兵衛（寿美蔵）の親切もあり、妻子と別れて旅立つ。

【七幕目 相模教心寺山の場・浜離宮汐先橋の場・新橋ステーションの場】（明治廿七年八月）

清国人押正漢（七代目市川八百蔵）は教心寺山で測量をしているところを捕らえられる。

お竹は亡くなり、おぎんは貧窮の身で、頼る者もない金太郎は身投げをしようとするが思いとどまる。そこへ今度は四郎兵衛がやってきて身投げをしようとするが、金太郎はこれを止める。四郎兵衛は元は会津の商家の養子だったものの、会津藩から受けた恩を顧みず、戦争になると逃亡したことを告白し、蕎麦屋が潰れたのもその報いと考え死のうとしていた。金太郎は四郎兵衛に、共に戦争に参加し、今度こそ国のために尽くそうと提案する。

新橋駅から戦地へ出発しようとする勝五郎の元へ、金太郎と四郎兵衛が駆けつけ、同行を願う。槍に刺さ

れた西瓜を清国人の首に見立て、人々は日本帝国万歳を唱える。

整理すると、序幕から三幕目が会津戦争以前・戦中の会津を描き、中幕に毛谷村六助が朝鮮出兵への参加を決めるといふ筋の常磐津による舞踊劇を挟んで、四・五幕目は会津戦争から二年後の東京を舞台とする。六幕目から上演時点での「現在」の出来事である。なお、陸海の戦闘場面は、道昌恵の息子である双種が見た夢という形を取っている。六幕目では、五幕目から二十四年の歳月が経過しているが、おぎん、金太郎、四郎兵衛といった会津に関係した人々が重要な登場人物として現れており、両者をつなぎ合わせている。

右の梗概を一見すると、会津戦争絡みの筋と日清戦争の件とを結びつけることには、さほどの意味があるようには思われない。岡本綺堂が日清戦争劇について述べた中で、本作の「前半はこゝに紹介する必要はない」⁹⁸としているのも、本作を、前半と後半で登場人物が重複しているというだけで、日清戦争の前に会津戦争を置くという構成自体は大きな意味を持たない作品と捉えていることによるのであろう。昭和四年刊の『日本戯曲全集第三十二巻 河竹新七及竹柴其水集』には、本作の六・七幕目のみが収録されており、「解説」で河竹繁俊は次のように記している。

二十七、八年の日清戦役を当て込んだものとはいひながら作者が実地の見聞を土台にした写実劇で、初演以来舞台には殆ど出ないものであるが、其水篇には是非収めるやうにと、当時の舞台を知つてゐる先輩の注意によつて、特にこの二夕幕だけを採用したのである。「中略」

本来「入船町貸長屋の場」のみでよいのであるが、頁数の関係上、背景となつてゐる日清戦争の部分まで添へたのである。

綺堂の「その当時、幾十種類に上る日清戦争劇を淘汰して、そこに残る物があるとするれば、恐らく此の一幕であらうと思ふ」という評言もあり、本作は後半の日清戦争関係の筋だけで完結しており、中でも従来の類型にない日本在住の清国人の主人公を登場させた愁嘆場である入船町貸長屋の場に価値を見出すべき作品であるとするのが、大方の見方であろう。近年の矢内賢二による論考^{*10}も、主に貸長屋の場のみに触れている。

しかし、初演を目にしている綺堂が右に述べているように、それが必ずしも観客に伝わったとは言い切れないのだが、其水にとっては日清戦争の筋の前に会津戦争を組み入れることは決して突飛なやり方ではなかった。以下、本作がどのような材料から会津戦争と日清戦争を描いているかの指摘を通して、なぜこの二つの戦争が同じ狂言の中に描かれたのかを明らかにしていきたい。

二、会津戦争と騙り

ここで、史実における会津戦争について確認しておく。会津戦争は、戊辰戦争の一局面である。慶応四（明治元）年一月の鳥羽・伏見の戦い、五月の上野戦争の後、戦場を東北地方に移して繰り広げられた新政府軍と旧幕府側諸藩の間の戦闘のうち、会津藩領内での戦いをいう。八月二十一日の母成峠^{ぼなり}での戦闘に始まり、二十三日に有名な白虎隊の少年たちの自刃があり、会津側は鶴ヶ城（若松城）に籠城、九月二十二日に降伏する^{*11}。戦後、会津藩の領地は没収され、藩主松平容保隠退の後、明治二年十二月に子息の容大に斗南藩三万石が与えられたが、多くの藩士が困窮を強いられたことは良く知られている。

会津戦争の戦況は、交戦中から新政府軍側の人間の手によると思われる初期新聞『東山新聞』などによって伝えられていた。ただし、小二田誠二によれば、これは「広範な読者を獲得したとも考えにくい」^{*12}ものであり、

今日良く知られる白虎隊の自刃に関する記述も見られない。しかし、戦後、会津戦争に関する情報は比較的早い段階で人々の間に浸透したと見える。明治十一年に小林鉄次郎が出板した草双紙『近世会津軍記』（上下二冊）は、鳥羽・伏見の戦いにおける幕府軍の敗北から会津藩降伏までを追った内容で、会津藩の女性たちが籠城戦に参加したことなどが描かれている。白虎隊の最期についても、明治十年代には新聞紙面に記されたり^{*13}、新体詩の題材となる^{*14}など、広く知られていたらしい。

本作の会津戦争関係の筋は、左団次演じる桑折堅蔵の一家を中心として、会津藩の男性と女性それぞれの奮戦を描いたものである。しかし、その描写は必ずしも会津戦争の実態を反映したものとは言えない。作中の会津藩の女性たちは、序幕で血判を交わして互いの忠誠心を確認し、三幕目では戦死者の首を清めて埋葬の準備をしている。しかし、先述の通り会津藩の女性たちが籠城戦に参加した事実は知られていたとはいえ、血判や戦死者の首の清拭といった行いが行われたという記述は、草双紙等も含め、明治二十七年以前の会津戦争関係の文献中に見出せない。また、宮崎十三八編『会津戊辰戦争資料集』に収録される会津戦争を経験した女性たちの回想（明治二十七年以降のものも含む）のいずれにもそのような話は出てこない。一方、男性たちの行動はどうであろうか。すでに述べたように、白虎隊の最期は本作上演の時点でも人口に膾炙していたが、作中の藩士たちの集団自決は「天寧寺山山頂」で行われ、彼らは「壮年輩」という設定である。白虎隊士はいまでもなく十代の少年であり、自害の場合は飯盛山であった。このように、本作の会津戦争の描写には史実を意識しない点が多々見られる。史実と合致する点を挙げれば、女性たちが仮病院で負傷者救護に当たること、新政府軍の密偵が領内に潜伏していること程度であろうか。むしろ、同志の者たちの血判、家族の離別、我が子の首との再会など、典型的場面が連続する感がある。序幕と二幕目の時間をそれぞれ三の午、菊の節句と設定するのも作作的である。

会津戦争後を描いた四・五幕目も同様である。ここでは、会津戦争の戦闘の中で亡くなった三代治になりすま

したお竹と金太郎による騙りが仕込まれている。このなりすましによる騙りの手法は、竹の屋主人こと饗庭篁村が新聞劇評で「円朝の続話ソックリ、其の円朝の続話は馬琴の作の玉石童子訓の偽健宗、そのまた本店も何処にかあるべし」^{*15}と指摘するように、曲亭馬琴の読本『新局玉石童子訓』（弘化二〜五年刊）、三遊亭円朝の人情噺『蝦夷錦故郷之家土産』（速記本初版は明治二十一年刊）等ですでに描かれている。『大岡政談』の天一坊が殺害された僧侶になりすますのも同工といえる。騙りが露見してお竹と金太郎が居直る様も、いかにも其水の師匠黙阿弥の作品を思わせるもので、やはり篁村による「弁天小僧の浜松屋そっくり」^{*16}という評がある。極言すれば、「会津産明治組重」の前半は、お定まりの趣向を羅列した中に、会津戦争に関わる固有名詞をちりばめたに過ぎないのである^{*17}。当時の観客の関心をより強く惹いたのは、会津戦争よりも折しも勃発していた日清戦争だったことは言うまでもないであろう。事実、先に挙げた多くの日清戦争劇では明治二十七年時点での同時代の出来事ばかりを描いている。それに対して其水は本作で、二十七年も前の出来事であり、もはや若い観客の記憶には薄かったであろう会津戦争を描いた。そのことは、右のような在来の趣向の羅列に過ぎないその描き方を見ると、さして意味のあることだったようにも思われないのである。

三、「組重」の意味

右のような、一見して大きな意味があるとも思われない会津戦争関係の筋を日清戦争劇に取り入れた構成は、結果として唐突な感を観客に与え、上演当時にも「煮染の組重を引くりかへした様なごたついた」^{*18}内容であるという批判がある。『日本戯曲全集』でも後半の二幕のみが収録されるなど、狂言全体としては評価されてこなかったことはすでに述べた。しかし、会津戦争関係の筋に続き、日清戦争絡みの筋に関わる典拠を見ていくと、日清戦争時の社会における「会津」の意味が見えてくる。

再び、演劇博物館所蔵の台本（横本）記載の作中時間に目を転じたい。六幕目の第一・二場と第三場では、横本に記された時間の設定が前後している（先述のように第一・二場は双種の夢という設定である）。前者は九月十六日、後者は八月だが、この九月十六日の大同江と旅順口という戦闘場面の設定には、明確な根拠がある。九月十五日、日本陸軍第五師団は平壤総攻撃を決行、混成第九旅団の一部が大同江渡河作戦を行った。一方、海軍連合艦隊は十七日に清国海軍北洋艦隊との黄海海戦を行い大勝を挙げている。この戦闘海域は「旅順口」ではないが、北洋艦隊は旅順へ逃げ帰っている。九月十六日という設定は、中一日を置いての陸海双方での日本軍の華々しい勝利を一日に集約したものと考えられる。

八月に設定された第三場は、清国人の夫、日本人の妻と二人の間の息子という家族に対する差別や、彼らの別離を描き、本作全体の山場といってよい。岡本綺堂による絶賛についてはすでに触れたが、綺堂は「この一幕だけは全く作者の創作で、確に戯曲的価値を具へてゐた」^{*19}と書いている。「作者の創作」を重視する点は、近代的芸術観を強く反映しているが、しかし、実はこの場面も現実の出来事を踏まえて書かれたものだった。『東京朝日新聞』十月十二日の記事によれば、左団次が舞台上で着用した衣裳は、新富町に住んでいた林玉昌という清国人が帰国にあたって、妻としていた日本人女性に残していったものだという。開戦の翌日である七月二十六日の同紙では神戸から五十五名の清国人が帰国した旨が見え、二十七日の紙面にも横浜から七十一名の帰国が報じられており、在日清国人が一斉に帰国を始めたことがわかる。林玉昌の例に限らず、日本人の妻や子を日本に残していった者も少なからずいたのだろう。

七幕目第一場では、諜報活動中の清国人の捕縛が描かれる。これは、『東京朝日新聞』九月十一日の記事に見える、観音崎で不審な清国人が捕縛された事件によるものである。東京湾の入口を守る軍事上の要地である観音崎^{*20}に間諜と思われる清国人が現れたことは、人々の関心を惹いたのだろう。其水はこのように、当時の人々

に知られた出来事をいくつも、手際よく作中に取り込んでいたのである。

そして、重要なのは、続く七幕目第二・三場における登場人物の行動の描かれ方である。ここでは、会津戦争の際に逃亡するなど卑怯な振る舞いを見せた金太郎と四郎兵衛が戦地へ向かうことを決意するが、彼らはどのような立場で戦争に参加するのだろうか。金太郎は「兄弟分の勝五郎が大蔵組の世話役で、今度あっちへ行く」のを頼って出立する。これは、「軍夫」としての出征である。大倉組は日清・日露戦争で軍御用商人として活躍し、大きな利益を得たが、その活動の中には軍夫の雇用請負も含まれていた。軍夫とは戦場での輸送等を担った非戦闘員で、日清戦争には大量の軍夫が動員され、大谷正によれば、「日清戦争の際に海を渡った日本陸軍は、一七万人あまりの正規の軍人と十数万人の軍夫からなっていた」²¹という。大谷は『奥羽日日新聞』の記事を引き、次のような軍夫の姿を紹介している。

〔前略〕福島県会津から到着した軍夫の時代錯誤的な服装も人目をひいた。

一昨日の着到は四百余名を四隊に分ち、其内第一着の百人組は旧会津藩士にて白鉢巻に小袴を穿ち、名々に大刀を横たへ隊号の旗を真つ先に押立て、勇氣凛々として乗込みしは天晴昔しゆかしうぞ見うけられき、尚ほ其他は侠客七分農工商三分にて何れも崛竟の者共とぞ聞こえぬ。(奥羽・一〇月二日「福島県の人夫」)

時代遅れの白虎隊のような格好をしていた旧会津藩士は、その服装もさることながら、公然と帯刀していたこと、また旧藩士以外は侠客・博徒が多数を占めていたことにも注目しなければならない。²²

現実に会津から戦地へ向かった軍夫の中には、その日暮らしの生活を送っていた金太郎と似たような人物がいた

と思われるのである^{*23}。ここに来て、ようやく会津戦争と日清戦争がつながる。田中悟によれば、「旧会津藩をはじめとする佐幕派の立場からなされた（筆者注、維新史関係の）著述は、明治二十年代に入ってから見られるようになってくる」という。田中はさらに次のように述べる^{*25}。

これらの著作は、山川健次郎が言うところの「排幕勤王家」によって書かれた維新史に対して、旧藩主および会津藩の「冤罪」を雪ぎ、「佐幕勤王」という形で自らの立場を主張したものである^{*24}。この立場に立つ人々は、「佐幕」と「勤皇」との二律背反性を否定し、「真の勤皇」を称し、天皇への忠誠を薩長方と争うことで、「官賊史観」に対して「歴史の取戻し」を図ったのである。

明治二十年代には、会津藩の勤皇の姿勢は一貫しており、それは幕府側に付いた戊辰戦争時も変わらないという主張のもと、会津の名誉回復が図られていたのである^{*26}。日清戦争への参加で会津戦争時の汚名をすすぎ、「勤皇」を果たそうとする金太郎と四郎兵衛の姿は、こうした構図に見事に重なる。

明治二十年代半ばには、旧会津藩士の復祿運動が起こっており^{*27}、新聞紙上でも会津をめぐる動きの活発さが窺える。演劇の領域でも、本作の翌年には川尻宝岑の「会津戦争夢日誌」という戯曲が発表されている^{*28}。明治二十六年十二月の会津戦争当時の藩主松平容保の死去によって、会津藩・会津戦争といった過去に一区切りが付いた感はあるが、一方で日清戦争が始まると、会津藩他の旧藩士が朝鮮半島へ出征する旧彰義隊士に義捐金を贈ることが計画されるなど^{*29}、近代日本初の対外戦争が勃発する中でも、人々は戊辰の昔を忘れてはいなかった。「会津産明治組重」の会津戦争と日清戦争をつなぎ合わせるといって、一見不自然な「組重」の趣向は、このような時代の空気を敏感に捉えたものだったといえるのである。

四、黙阿弥からの継承

この「組重」の趣向から連想されるのは、先行する二つの戦争劇である。すなわち、明治八年六月新富座で上演された「明治年間東日記」および、二十三年五月新富座の「臯月晴上野朝風」で、前者は黙阿弥（当時二代目河竹新七）、後者は其水の作である。この二作については前節ですでに論じたが、共通するのは、これらの作品の上演時に、「明治年間東日記」の場合は上野戦争で戦った彰義隊の記念碑建立、「臯月晴上野朝風」の場合は彰義隊二十三回忌と上野での内国勸業博覧会開催など注目を集めるイベントがあり、芝居の大詰でそうした「現在」のイベントが描かれる点である³⁰。そして、ここでは、かつて幕府側に付いた者と新政府側に付いた者、密告者と密告によって捉えられた者それぞれの身内など、対立していた人々が和解し、内戦を経た上で一つの近代国家となった明治の日本が讃えられるのである。「会津産明治組重」でも、其水は二十七年前の会津戦争と現在の日清戦争を「組重」のように重ねる手法を用いた。そして、「過去」の会津戦争では敗者の側において、新時代になっても立派とはいいかねる境遇にあった金太郎のような人物が、過去の恥をすすぐべく、国家のために「現在」の戦争に尽くそうとする姿を描いた。これによって、一丸となって外国と戦う日本という国家が強く意識されたのである。

上野戦争をあくまでも在来の歌舞伎の題材と同列に扱い、「現在」とのつながりを意識しなかった他の作者たちの上野戦争劇に比べ、「過去」と上演時点での「現在」を対比する視点が導入されている点に、黙阿弥の「明治年間東日記」の斬新さがあり、其水も「臯月晴上野朝風」でそれを継承したといえる。「会津産明治組重」でも、その手法は踏襲されたのであるが、すでに触れたように、この作品においては、「過去」と「現在」の対比、言い換えれば「組重」の趣向は、観客に好評をもって受け入れられなかった。もっとも、其水はこれで二つの時

代をを対比する方法を放棄してしまったわけではなく、明治三十二年九月明治座「ゆめものがたりかたみのいしづみ夢物語筐碑」では高野長英の一代記の大切を長英の五十年祭建碑式に孫の高野長運が登場する所作事とし、三十四年一月の同座の興行では、一番目の「かばのかんじやごちのまきまき蒲冠者後日聞書」の主人公の後胤を二番目「おやのひかりみがくなたざり祖先光輝磨鈍切」の主人公とする構成を取っている。しかし、後者の場合は一番目と二番目を関連付けることに大きな意味は見出せず、また、二番目の時代設定も上演時点での「現在」ではない。

そもそも、「明治年間東日記」は「過去」と「現在」を対比しただけでなく、「明治元年から八年までのことを八幕に脚色の趣向」^{*31}と説明されるように、明治元（慶応四）年の上野戦争を振り出しに、「現在」までの、戊辰戦争の「戦後社会」を描くという点にも独自性があった。「臯月晴上野朝風」は、「過去」と「現在」を対比する趣向こそ踏襲しつつも、七幕のうち六幕までを上野戦争の戦闘場面と、上野戦争にごく近い時期の出来事に割いており、「戦後」の社会が描かれるのは大詰のみであり、十分に「戦後」を描いているとはいえない。これに対して、「会津産明治組重」では、七幕のうち四幕目以降は会津戦争の「戦後」を描いているのだが、これまでに引いた岡本綺堂や河竹繁俊といった人々の文章を見ても、本作を会津戦争の「戦後」を描く作品として捉える見方は見当たらない。「過去」と対比されるべき「現在」において、近代初の対外戦争という一大事件が勃発していた時世にあっては、観客は「現在」を会津戦争の「戦後」として捉えることができなかつた。「もはや戦後ではな」かつたのである。

おわりに

以上、異色の日清戦争劇である「会津産明治組重」に関して、典拠を中心に考察することにより、日清戦争の筋の前に会津戦争の筋を置く構成が、実は明治二十七年の社会情勢を考慮すると、決して唐突であつたり、不可

解なものではなかったことを見てきた。そして、このような「過去」と「現在」を対比する構成が、作者其水が師である黙阿弥から継承した手法であることを述べたが、黙阿弥がこうした手法を用いた戦争劇である「明治年間東日記」の構成が、上野戦争の「戦後」を描くという点に主眼を置いたものであったことを考えた時、「会津産明治組重」にも会津戦争の「戦後」を描く作品としての捉え方が成り立ち得るはずであった。にもかかわらず、この芝居があくまでも日清戦争劇としてしか受け止められなかったのは、上演時点での「現在」進行していた戦争が近代日本最初の対外戦争であり、従来の国内における戦争とはあまりに異質のものであったことによる。この異質さゆえに歌舞伎俳優の演技の「古さ」が露呈したことは、冒頭に触れたように先行研究において指摘されてきた。だが、問題は演技の面に止まるものではなく、作品そのものに対する観客の捉え方にも変化が生じたのである。

二百数十年に及ぶ平和を破った戊辰戦争、中でも江戸の市街地から至近の地で激しい戦闘が行われた上野戦争の衝撃を経て、黙阿弥が試みたのが、戊辰戦争の「戦後」の社会を描くことだった。こうした意識は、戦争劇に限ったものではなく、作中にしばしば武家社会の崩壊によって大きく生き方を変えねばならなかった士族が登場する黙阿弥の散切物にも見出せるのではないだろうか。しかし、対外戦争の勃発という新たな局面に至って、その「戦後」が終わりを迎えた時、黙阿弥流の戦争劇の作劇法にも限界が訪れたのである。もちろん、対外戦争が起きたことのみが、こうした手法を過去のものにした原因ではなく、その背景には、社会風俗一般と歌舞伎の世界が乖離していったことなどがあるのはいまでもない。「会津産明治組重」上演の翌年に新聞に掲載された劇評では、散切物について、「徳川三百年間の事情は略ぼ同くして替らねど、近今の十年間には驚くべき時勢の変化あり。左れば如何なる名人の作にても明治以後の脚色は、其の時々の新物にあらざれば、決して旧物を繰返すべからず。勉めて書卸を出すか、左もなくば散髪狂言の一切は思ひ切つて投棄て、之れを書生役者に一任する

かの二つに一つなるのみ」という意見が述べられている。歌舞伎を取り巻く環境の変化と、対外戦争という一大事の勃発は、右に見てきたような黙阿弥から其水へと続いた作劇上の一つの方法に限界をもたらしたのであった。

- *1 河竹繁俊『日本演劇全史』、岩波書店、昭和三十四年、八五六頁。
- *2 神山彰「明治の「風俗」と「戦争劇」の機能」『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』、森話社、平成十八年、一七〇頁。
- *3 前掲の神山論文の他、兵藤裕己『演じられた近代 (国民) の身体とパフォーマンス』(岩波書店、平成十七年)、佐谷眞木人『日清戦争 「国民」の誕生』(講談社現代新書、講談社、平成二十一年)など。
- *4 岡本綺堂は『明治劇談 ランプの下にて』(岡倉書房、昭和十年)で、「会津壱州明治組重」と表記し、「あいづみやげめいじのくみじゅう」と読ませている。矢内賢二『明治の歌舞伎と出版メディア』(ペリカン社、平成二十三年)でもこの題を採る(ただし、序文で断った上で本文では「会津土産明治組重」の表記を用いる)。しかし、辻番付・絵本役割・早稲田大学演劇博物館所蔵の二種類の台本、初演時刊行の活字本のいずれもが「会津産明治組重」とし、番付には「あいづさんめいぢのくみぢゅう」と振り仮名が施されていることから、こちらを採るのが妥当であると判断した。
- *5 矢内、注4前掲書、一八九頁。
- *6 早稲田大学演劇博物館所蔵の台本(縦本)による場割。本作台本の諸本については後述。
- *7 河竹繁俊『歌舞伎作者の研究』、東京堂、昭和十五年、三七六〜八頁。
- *8 毛谷六助が登場する、豊臣秀吉の朝鮮出兵を題材とした作品、いわゆる朝鮮軍記物は、明治以降しばしば、

日本の対外拡張の動きを反映するようなタイミングで上演されている。日清戦争を扱ったこの興行の中幕の題材が毛谷村六助であることは非常に興味深い問題であるが、機会を改めて論じたい。

*9 岡本綺堂「日清戦争劇」『舞台』第八卷第九号、昭和十二年九月。

注 4 前掲書。

*10 佐々木克「東北戦争」『国史大辞典』、吉川弘文館、昭和五十四年〜平成九年。

*11 小二田誠二「軍記から戦争報道へ——『東山新聞』の位相」『江戸文学』二十九号、平成十五年十一月。

*12 『読売新聞』明治十六年十二月二十一日には、白虎隊を描いた銅版画の売れ行き好調が報じられている。

*13 竹内隆信編『纂評新体詩選』（明治十九年刊）に「観会津白虎隊自刃之図有感」と題する詩が収められている。

*14 竹の屋主人「明治座劇評（二）」『東京朝日新聞』明治二十七年十月十二日。

*15 竹の屋主人「明治座劇評（四）」『東京朝日新聞』明治二十七年十月十四日。

*16 集団自決する藩士たちが壮年となっているのは、あるいは座組の事情からくるものであろうか。

*17 竹の屋主人「明治座劇評」『東京朝日新聞』明治二十七年十月十一日。

*18 注 9 前掲書。

*19 昭和二十年まで観音崎は民間人が立ち入ることのできない土地であった。現在でも、海上自衛隊の警備所が設けられている。

*20 大谷正『兵士と軍夫の日清戦争 戦場からの手紙を読む』、有志舎、平成十八年、八頁。

*21 注 21 前掲書、五十五〜六頁。

*22 なお、日清戦争当時の軍夫の小説や演劇での描かれ方について触れた論考には、梅山聡「『海城発電』論への一視点——日清戦争劇・軍夫・鏡花のパラドックス——」（『東京大学国文学論集』第七号、平成二十四年

三月)がある。

*24 田中悟『会津という神話——(二つの戦後)をめぐる(死者の政治学)——』、ミネルヴァ書房、平成二十二年、一〇八頁。

*25 注24前掲書、一一〇頁。

*26 田中の論考は、その後、昭和二十年に至るまで、会津が「勤皇」を自らのアイデンティティの一部とした歴史に言及している。同書一一六頁にも写真が掲載される通り、現在でも飯盛山の白虎隊士墓所近くにはローマ市と駐日ドイツ大使館付武官からそれぞれ贈られた碑が建っている。これは、昭和初期の会津がイタリア、ドイツという三国同盟の同盟国と積極的に交流を行った歴史を示すものである。こうした戦争遂行へ協力的ともいえる態度は、右のようなアイデンティティから来るものであった。

*27 『読売新聞』明治二十六年六月二十五日。以後、たびたび同様の記事が見える。

*28 単行本『会津戦争夢日誌』は春陽堂より明治二十八年四月二十九日に発行(奥付による)。ただし、宝岑による自序には「明治癸巳三月」とあり、二十六年(癸巳)には成稿していたらしい。この序文の版下を書いた依田学海の日記『学海日録』の二十六年二月二十四日条に、「河尻宝岑来りて、その著戌辰夢会津戦争の序文をとり去る」とあることもこれを裏付ける(学海日録研究会編『学海日録』第九卷、岩波書店、平成三年、九十四頁)。宝岑と学海は合作による戯曲「吉野拾遺名歌誉」を単行本刊行以前に朗読会の場で発表した例もあり、黙阿弥らとの交遊関係からいっても、刊行以前に其水がその内容を把握していたことは十分に考えられる(ただし、学海と宝岑の「文覚上人勸進帳」を二十二年六月に中村座で上演した際には、学海が上演料を要求したことに劇場側が反発し、其水の作品として無断上演を行ったため、学海と劇場の間で争いが起こっている。この騒動は、中村座から五十円の稿料と興行中十間の土間を学海に提供することで円満解決を見たという)。「会津戦争夢日誌」と「会津産明治組重」には筋や設定の上で類似する点も散見することから、其水が宝岑

- *29 「会津戦争夢日誌」を参照して「会津産明治組重」を執筆した可能性も考慮すべきであろう。
『読売新聞』明治二十七年八月五日。
- *30 ただし、「皐月晴上野朝風」の大詰は興行時間の都合で上演されなかった。
- *31 渥美清太郎著、国立劇場調査養成部調査資料課編『系統別歌舞伎戯曲解題 上』、日本芸術文化振興会、平成二十年、一二一頁。初出は『芸能』昭和三十年五月。
- *32 芋兵衛「春木座評判（続き）」『読売新聞』明治二十八年二月十一日。

第三節 幕末・明治の芝居と災害

はじめに

前節までに見てきた戦争劇とともに、やはり明治期にしばしば上演された作品群として、災害を描いた狂言がある。明治十九年のノルマントン号沈没を筋に取り入れた「三府五港写さんぷごこううつすげんとう幻灯」、二十一年七月十五日の会津磐梯山噴火を浅間山の噴火に仮託した「音聞浅間幻灯画おとにきくあさまのうつしえ」（二十一年十月中村座）、二十四年十月二十八日の濃尾地震を描いた新派劇の「大地震尾濃実記」（二十五年七月市村座）、二十九年六月十五日に起きた明治三陸地震津波を扱った複数の芝居などである。本節では、まずこれらの作品とそれに先立つ災害場面の演出について概観し、次に災害劇と戦争劇の類似性等について指摘を行い、この時期の歌舞伎に見られる「真に迫った」表現の追求について論じたい。

一、幕末・明治の芝居と現実の災害

明治期に相次いで戦争が起こったゆえに多くの戦争劇が上演されたのと同様に、災害劇ともいうべきものが見舞われている。災害を扱った演劇について触れる前に、まず劇場を襲った災害について見ていく。近世から近代初期を通じて日本、特に都市においては火災が頻発したが、これに加えて幕末・明治期は大規模な地震がたびたび発生した時期でもあった。この時期の主な地震を列挙すると以下の通りである^{*)}。

嘉永六年（一八五三）二月二日

小田原付近（マグニチュード六・七）

七年（一八五四）六月十五日

伊賀・伊勢・大和他（同七・二五）

	十一月四日	安政東海地震（同八・四）
	五日	安政南海地震（同八・四）
安政二年（一八五五）	十月二日	江戸地震（同七・〇〜一）
三年（一八五六）	七月二十三日	安政の八戸沖地震（同七・五）
五年（一八五八）	二月二十六日	飛越地震（同七・〇〜一）
明治五年（一八七二）	二月六日	浜田地震（同七・一）
二十二年（一八八九）	七月二十八日	熊本県西部（同六・三）
二十四年（一八九一）	十月二十八日	濃尾地震（同八・〇）
二十七年（一八九四）	六月二十日	東京地震（同七・〇）
	十月二十二日	庄内地震（同七・〇）
二十九年（一八九六）	六月十五日	三陸沖地震（同八・二）

猿若町の江戸三座は、嘉永七年（十一月二十七日）に安政へ改元）の東海地震による火災でいずれも焼失した。翌年二月末には河原崎座が劇場を再建して興行を再開、三月には中村座と市村座も再び興行を行うようになったのだが、十月二日に安政江戸地震に見舞われる。『歌舞伎年表』にはこの時の様子が次のように記される。

当十月二日の夜四ツ時頃、大地震にて府内近在まで建物くづれ火災起りて、よし原を首めとして江戸中二十ヶ所やけ、猿若町三芝居、茶屋并役者の宅不残焼失。のこり者は一丁目入口の処、勘弥、梅幸、彦三郎、同竹三郎、羽左衛門、福助、坂東吉弥、片岡我童其外茶や四五軒のみ也。²²

「続ての焼失故、普請も早急には出来間敷との風聞」⁴³もあったが、それでも各座はすぐに再建された。市村座はもつとも早く安政三年三月三日に新築初日を迎えたが、この時、劇場建築の面で一つの変化が起きている。従

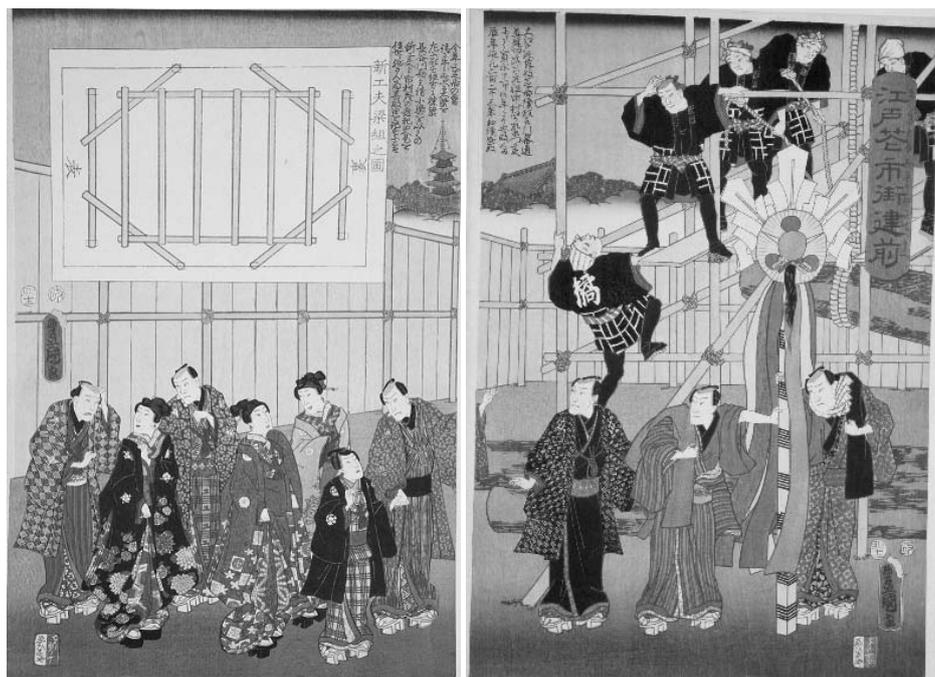


図7 三代目豊国「江戸花市街建前」〔国立国会図書館蔵〕

来、芝居小屋の建築には大梁三本が必要であったところを、市村座の大工の棟梁であった十二代目長谷川勘兵衛による工夫で小梁十四本を組み合わせて代用したのである。この梁組を「亀甲梁」と呼び、客席からの視界を妨げる柱が不要となる利点があった。三代目歌川豊国画「江戸花市街建前」〔図7〕⁴⁴はこの再建時の市村座の上棟式を描いた二枚続きの錦絵だが、左側の上部には「新工夫梁組之図」として亀甲梁の図が掲げられており、当時話題を呼んだことが想像される。なお、この亀甲梁は中村座でも採用された。

『歳中芝居番附帖』⁴⁵は、道頓堀で芝居番付屋を営んでいた今井嘉吉が収集した番付集だが、その最初の丁には「あ

大地震が頻発した幕末・明治期に限らず、歌舞伎の劇場は災害、特に火事の被害をたびたび受けている。やはり幕末・明治期の、今度は大阪の例を挙げる。明治九年に道頓堀の劇場街において大規模な火災が相次いで起こった。まず、一月八日の火災で若太夫芝居と竹田芝居が焼失。二月二十日に今度は筑後芝居、中の芝居、角の芝居の三座が焼けている。四月十八日の火災では再建していた竹田芝居が再び焼失。この時は五十人以上の死者が出ている。大阪府立中之島図書館蔵の『明治九年子之

のことわい^づつしよ（筆者注、一生）わすれられぬ竹田の芝居／明治九年子とし四月十八日午後八時ごろ／今井市
ゑもん 四十一才／今井いわ 二十三才／きうの三月二十四日たつの日」と記した貼紙が付されている。火事によつて嘉吉の家族が亡くなったものと見え、この災害が彼にとつていかに印象の強いものであったかを物語っている。衝撃を受けたのは嘉吉だけではなかった。相次ぐ火災を受け、新聞紙上では劇場廃止論や劇場建築の改良論が飛び交うこととなり、実際にこれ以降に建てられた劇場では構造の安全性が謳われるようになる（第三章第一節参照）。

このように、幕末から明治初期だけを見ても、大規模な災害が主に劇場建築の面で歌舞伎に大きな影響を及ぼしたことがわかるのだが、その一方でこれらの災害を仕組んだ狂言の上演を見出すことはできない。

二、災害の演出

しかし、幕末から明治初期の歌舞伎の舞台に災害がまったく登場しなかったわけではない。むしろ、この時期は災害を含む、今日の言葉でいうスペクタクル性の強い演出が多く用いられた時代であった。

まず取り上げたいのは、洪水や大波といった水による災害の演出である。水による災害は後述する火事に比べ、浪布を用いることで比較的容易に演出することができたため、幕末以前から行われたと考えられるが、幕末・明治期にはその内容がより大がかりなものへと変化していった。大名細川家の家臣大川友右衛門が、家宝の御朱印を自らの腹を切り、その中へ入れて火災から守ったという伝説を脚色した、いわゆる「血達磨」の狂言は元禄期にすでに上演の記録があるが、火事の演出を行うことはやはり難しかったと思われる。嘉永元年八月中村座の「高木織右武実録」^{＊6}は、渥美清太郎が「火を使うことができないので水にしたのである」と指摘する通り、四代目中村歌右衛門の大高主殿（大川友右衛門）が三代目関三十郎の敵役横山大蔵を琵琶湖上の島へ追い詰め、「達磨の一軸」を取り戻すが、的に囲まれたために一軸を腹中に隠すという筋になっている。歌右衛門の子四代目芝

翫が主殿を勤めた文久二年八月市村座「月見瞻名画一軸」^{つきみのはれめいがのいちじく}でも琵琶湖で大蔵と争う場面が大詰に置かれている。

実録『大久保武蔵鑑』^{おおくぼむさしあぶみ}を脚色した安政三年三月大坂・中の芝居「昔鑑文武功」^{むかしあぶみぶんぶいさおし}では、河辺源三郎（初代実川延三郎）が大雨で増水する隅田川を馬で乗り切る場面が仕組まれており、江戸でも曲亭馬琴の読本『皿皿郷談』^{べいべいきょうだん}の筋と組み合わせ、「魁駒松梅桜曙徹」^{いちはんのもりめいきのさしもの}（通称「紅皿欠皿」、元治二年三月守田座）として上演されている。同作の大詰には、「本舞台正面の遠見あをり返し、銀張の浪に成る。三段の地がすりあをり返し、うねりつき同銀張の浪に成る。一の手の浪手摺、大臣柱まで押出し、上下共一ツばいに成るやうにして、弍の手、三の手共都合よく順に押出し、東西棧敷あをり返し、平舞台一面に雨落迄浪布を鋪詰め、都て洪水の模様」⁷という道具の指定があり、洪水の中で芝翫の佐野源左衛門による乗っ切り⁸と、三代目澤村田之助の欠皿による敵討ちが演じられる。この乗っ切りの場面は好評だったと見え、「隅田川乗切講談」等の題で明治六年六月守田座、八年四月中島座、二十四年十二月春木座、二十六年一月市村座等、たびたび再演されている。同じ乗っ切りでも明治三年一月守田座の「館扇曾我訥芝玉」^{ごしよおうぎそがのとしだま}では二代目澤村訥升の武智左馬之介光俊による琵琶湖の乗っ切りを描く。この場面の舞台書きを見ると「舞台前雨落ちより、打寄せの波手摺、花道切落し両側波手摺、一面に波布を張り、両棧敷向う正面水引返し」⁹というように、やはり浪布を多用した演出が行われたことがわかる。

このように幕末から明治初年にはすでに、荒れ狂う海や川、湖の場面が好まれていたようだが、明治十年代にはさらに臨場感のある演出が行われるようになる¹⁰。明治十年代に初演された狂言中のこうした場面としては十二年五月大阪・戎座の「鳥追於松海上話」三幕目返しで主人公お松が崖から遠州灘に転落して蒸気船に救われる場面¹¹、十四年十一月市村座「島衛月白浪」二幕目で明石島蔵が大荒れの海へ漕ぎ出す場面等を指摘できるが、中でも注目すべきは十二年九月新富座の「漂流奇談西洋劇」^{ひょうりゆうきだんせいようかぶき}である。その序幕の難船の場面において、道具方の十四代目長谷川勘兵衛による新工夫が行われた。

明治十二年九月新富座で『太平洋漂流奇談』と云ふ書卸の狂言を演ずることになったが、其場割の中に海上の難船を見せる所があるのだ。在来芝居で海上の模様を見せて居たのは、只だ浪板を舞台に並べ、遠見に浪の張物を用ひる許りで、至極単純な道具立であつたのだ。デ今度海上難船の場を見せるに就ては、逆も此の活動しない古式の道具を用ひる訳に行かないので、例の凝性の勘兵衛は、何とか実際の模様を摸して見やうと頻りに考へて居たのだ。^{*12}

より写実的な表現を模索していた勘兵衛は、暴風の中隅田川の渡し船に乗つたのだが、そこで船が「一上一下して今にも覆へらんとする許り」なものにも構わず水面を観察し、道具の工夫を思いつく。「会得する所があつたと見え、思はず手を拍つて『ア、是だ……』と大声に叫んだから、乗合の者が驚いて『ア、是だ……面白くもねへ手を叩きやがつて……』と口へこそ出さぬが、忌々しさに勘兵衛の顔を見詰めたのである」という描写はいかにも芝居がかつてゐるが、ともかく実際の水面の観察から彼が道具の改良を思い付いたのは真実であろう。その工夫は以下のようなものであつた。

〔前略〕浪布を舞台一面に張詰めて、其下へ二寸角の棒を所々に建て、緩みを持たせ、ソシテ幾人となんく隠れて居て、足で下から布を蹴就けると、真個波瀾の起る状に見えるのである。デ又船の裏に人力車のバネを附けて、波間に出来へある道を通るので、バネ仕掛に依りて宛も浪に漂ふかの如く揺れるのだ。

この工夫は同興行を欠勤した五代目尾上菊五郎が「何故俺が出ない時に、此んな新工夫の道具を遣ふのか」と「苦情を申込んだ」というほど評判になつたらしく、六二連の『俳優評判記』第五編でも「大道具高浪の工合真に迫て感服で有升た。実に大洋は斯な物かトすごみが見え升た」と絶賛されている。^{*13}

明治二十年十月新富座「三府五港写幻灯」七幕目返しは、紀州沖で九代目市川団十郎演じる近藤辰雄らの乗る汽船が難破する様を描くが、同興行の絵本役割の当該箇所(図8)には、「此所蒸汽船沈没大仕掛」と記されており、興行者側がこの場面を一つの見せ場としていたことがわかる。木村錦花によれば、「帰天齋正一と云ふ奇



図8「三府五港写幻灯」(明治二十年十月新富座)

絵本役割〔早稲田大学演劇博物館口 24-13-369〕

術師が来て、化学応用の触れ込みで、幻灯で月を出したり、マグネシウムネシウムの稲光りを見せるなどの演出が行われ、「丸物の大船が激浪に吞まれて沈んで行く凄惨な場面は、真に迫つて評判に成つた」という。この難船の場面は、前年十月二十四日に起きたノルマントン号事件を当て込んだもので、西洋人乗組員は助かった一方で日本人乗客が全員死亡した実際の事件を反映して、「我が疎略にて暗礁へ押上げたるを恥とも思はず、乗込む客を打捨て己れの命を助かるとは言語に絶せし此振舞舞」^{*15}と、船長の行動が否定的に描かれている。右に見てきたように、難船の場面は明治期の流行であり、次第に迫力あるものへと進化していったと考えられるのだが、「三府五港写幻灯」においては、それがごく近い時期に起きた実際の事件を描いている点で画期的であるといえる。

登場するにも関わらず、それが舞台においては水に置き換えられていたことはすでに見てきたが、明治期に至つて初めてこれを伝説通り火事場とする演出が行われた。明治二十二年十一月市村座の「蔦模様血染御書つたもようちぢめのこしゆいん」がそれで、初代市川左団次の大川友右衛門が火に包まれた宝蔵に飛び入り、切腹する様を見せた。新聞が報じるところ

では、その様は次のようなものであつた。

〔前略〕火事の道具は実に本物を見る如く、土蔵の戸前をみると其内より黒烟を吹出し、夫より炎々たる焰が燃出て自づと庇へ燃うつるなど、見るも恐ろしき程にて、此火中へ左団次の友右衛門が駈入て御朱印を持出す姿は、鬢より髭、衣服まで諸所に焼焦たる痕ありて、真に火中より出たる人の如く、こゝは頗る大喝采なりといふ。

（「市村座の火事仕掛け」『東京朝日新聞』明治二十二年十一月四日）

〔前略〕今度同座の呼物とも云べきは火事場の大道具大仕掛なり。舞台一面に土蔵三棟を見せ、上手の一棟は上窓より烈しく火を吐き出し、下手の一棟は最早焼崩れて腰巻ばかりとなり、其内より柱に火うつり、又家根上よりも二ヶ所ほどちら／＼：：：ちら／＼：：：と燃え抜けたる火の見える状さまなどは実に芝居とは思はれず。下座の半鐘、両花道の太鼓板木の音おどろ／＼と響きて、其の物すごさには驚き入たり。

（「市村座」『東京朝日新聞』明治二十二年十一月十七日）

これらの記事からは、初めて見る真に迫つた火事場の舞台表現に驚いた観客の様子が窺える。そして、これ以降火事の場面もたびたび芝居で演じられるようになったのである。

高島屋左団次一たび市村座にて血達磨の火事を演じ、大いに喝采を博してより、芝居は悉く火事の世界とほなりたりける。富山の火事、上野の火事、遂に千歳座の本火事を見るに至る。こゝに本郷の春木座次狂言「五月晴桔梗簾揚」本能寺信長討死の場は、明智が焼撃の大仕掛けにて、本能寺焼失の模様は舞台一面の火を見

せる趣向なりといふが、此の事を聞いて同座近隣の人々は大いに心配し、彼座主へ注意する向もこれあるよし。取越苦勞とはいへ、いかさま暑中火事でもあるまいか。

（「芝居の火事流行」『東京朝日新聞』明治二十三年六月二十日）

右の記事に見える「富山の火事」は、豊臣秀吉が佐々成政の籠もる富山城を攻略した富山の役を脚色した二十三年三月桐座「富山城雪解清水」四立目の「神通川合戦の場」で、「城の遠見へ火の手上る仕掛け」によって成政の家臣建部兵庫頭が落城を知る場面を指し、「上野の火事」は上野戦争を描いた二十三年五月新富座「臯月晴上野朝風」（第二章第一節参照）で官軍の攻撃によって火の回った寛永寺から僧光仁（輪王寺宮を暗示する）らが落ち延びる場面のことである。「千歳座の本火事」は、二十三年五月六日に千歳座が焼失したことを言っている。これは火事場の演出とは関係なく、煙草の火の不始末によるものであったらしい^{*16}。ちなみに右の記事で「近隣の人々」が失火を案じていることが報じられた春木座も、この直後の六月二十三日に、皮肉にも近所の火事による類焼で休座に追い込まれている。火事の場面が舞台に上るようになって、現実の火災が劇場にとって脅威であったことがよくわかるが、ともかく、大きな船の難破や火事といった災害を大がかりな仕掛けを用いて舞台上に表現することが、この時期流行したのである^{*17}。

三、災害劇と戦争劇

すでにノルマントン号事件の劇化について触れたが、災害を舞台で描くことの流行に少し遅れて、ようやく、現実の災害を反映し、それを物語の中心に据えた「災害劇」とでもいうべき芝居が登場した。明治二十一年十月中村座「音聞浅間幻灯画」は、同年七月十五日の会津磐梯山噴火を天明三年の浅間山噴火に仮託して描いたもので、その内容は、五代目尾上菊五郎演じる道中師伊豆屋初蔵が、悪人から嫁入りを強いられて難儀する主筋の娘



図9 豊斎「七月興行改良演劇尾濃大地震之実況」

〔早稲田大学演劇博物館 101-5400~5402〕

おなつ（四代目岩井松之助）を信州の本家へ送り届ける途中で浅間山の噴火に遭遇しておなつと生き別れになったため、江戸に戻った後、責任を取るため切腹をしようとするが、あわやというところで制止され、おなつの生存も判明、おなつは悪人の手から救われ、密かに恋仲となっていた奉公人で初蔵の弟である佐七（坂東家橋）と結ばれるというものである¹⁸⁾。

明治二十五年七月には市村座で、前年十月二十八日に発生した濃尾地震を描いた「大地震尾濃実記」が、山口定雄、高田実らの新派の一座によって上演されている。七月十二日の『東京朝日新聞』によれば「序幕名古屋大洲公園地の場、同じく秋琴楼の場、笹島ステーションの場、大切岐阜大地震の場」という場割であり、香朝楼豊斎による三枚続きの錦絵（図9）には、地震によって家屋が崩れ、火災も発生している町並みの前で、棒を手にした山口の「自由壮士国野武雄」と、刀を抜いた「詐欺師山田三蔵」（斎藤彰一）が争い、若宮万治郎の「警部上野明」が二人を制止しようとしている場面が描かれている。同作の詳しい内容を知ることができないが、前年に起きた大地震を芝居に取り入れることで話題を呼ぶことを狙うとともに、壮士の主人公の登場や、写実的な闘争場面などで歌舞伎にはない新しさを見せたものであろうか。

明治二十九年六月十五日に起きた三陸沖地震に伴う津波、いわゆる

表 津波劇上演の一覧（外題に○を付したのは新派）

上演月日	劇場	外題	出演	備考
7・7 〜 20	大阪 浪花座	○大海嘯見聞実況	山口定雄一座	四代目瀬川如皐作
7・12 〜	東京 春木座	三陸大海嘯	七代目澤村訥子、三代目澤村訥 升（七代目宗十郎）他	三代目勝彦蔵作
7・14 〜	東京 浅草座	○大海嘯	伊井蓉峰一座	
7・15 〜	東京 都座	○大海嘯	福井茂兵衛一座	
7・15 〜	大阪 福井座	三陸海嘯後日噂	中村芙蓉一座	
7・31 〜	東京 真砂座	大海嘯	璃笑、紅車他	
8・1 〜	京都 福井座	三陸海嘯	女芝居	

津波によって悪者は流され、山口が二役で演じた「芸妓照子実は徳二郎妹定子」が「徳二郎妹お波」と再会を果たすなどの内容であったと思われるが、詳細は不明である。

春木座で上演された「三陸大海嘯」は、大阪府立中之島図書館に現存する台本^{*20}から、以下のような内容であったことがわかる。

【序幕 本吉郡清水村漁師内の場】

清水村の漁師亀嶋浅右衛門宅。浅右衛門が漁のため夜の海へ出ている留守に近所の漁師らが訪れ、娘のおしづと婿の藤次郎の仲の良さをからかっていると、地震で神棚の御神酒徳利が落ちて割れる。漁師らが帰った後へ、浅右衛門から勘当を受けているおしづの兄浅五郎（訥子）が情婦のお滝を連れてやってくる。おし

明治三陸地震津波の際には、それまでの災害とは異なり、各地の複数の劇場で次々と災害劇が上演されている（表参照）。最初に津波の芝居を上演したのは「大地震尾濃実記」を上演した山口の一座で、辻番付^{*19}の絵や役名からは、山口演じる「大槌村の宮越徳二郎」が悪人たちに苦しめられるものの、

づが浅五郎を追い返そうと争うところへ巡查が通りかかり、説諭を加える。結局、おしづと藤次郎は近所に住む藤次郎の伯父の元へと出て行く。後に残った浅五郎とお滝が酒盛りをしようとするところへ津波が押し寄せる。

【大詰 志津川海岸被害地の場】

人々の遺体や瓦礫が散乱した海岸で、医者（訥升）や村長（訥子二役）、巡查が必死に怪我人を救おうとしている。藤次郎とおしづは家の残骸の下に浅五郎とお滝の遺体を見付ける。そこへ沖にいて津波に気が付かなかった浅右衛門が戻り、津波の被害を受けた海岸を見て驚き、極悪人の息子が死んだことを喜ぶ。村長の息子徳三郎が被災者を苦しめる悪質な商人を糾弾するところへ、東京の吉原からの救援隊と赤十字社の人々が到着し、人々はこれも天皇陛下の恵みと感謝する。

浅草座の新派伊井蓉峰一座の「大海嘯」は、同興行の絵本役割^{*21}によると「南部漁師町の場」「大海嘯の場」「海嘯後浜辺の場」の三場からなり、伊井の「兵士国尾護」と「海産商金島正平」の二役、佐藤歳三の「巡查川口正成」、福島清の「教員民野監」、守住月華（市川久女八）の「看護婦」等が登場した。福島清の演じた役が教員であり、絵本役割に御真影を手にした人物が激浪に吞まれそうになっている様が描かれていることから、この芝居が、越喜来村（現大船渡市）の教員佐藤陣が学校に掲げられた御真影を津波から守ったという、当時新聞で報じられた^{*22}事実を仕組んだものであることが窺える。

都座の「大海嘯」（新派、福井茂兵衛一座）も佐藤陣の逸話を脚色したものであったことが、「中幕の「大海嘯」は際物として別に変りたる趣向なく、彼の小学教員が妻子及び我身を忘れて至尊の影像を怒濤の内より取出すと云ふを骨子とせるもの」^{*23}という新聞評によってわかり、辻番付^{*24}にも、津波の中で御真影を抱えた男の絵を確

認できる。番付によれば福井の演じた教員は「佐藤陳」^{*25}であり、都座では実名を用いたらしい。

真砂座の歌舞伎「大海嘯」は、『歌舞伎新報』一六五〇号（明治二十九年八月十七日発行）の評によれば、「非道な女」である「徳次」の女房「お夏」が津波によって流される、「お夏」以外の一家の者は命が助かるといった筋であつたらしい。登場人物の名や、「お夏」が「邪慳な者」「非道な女」である点の一致から、同作は大阪で山口一座が上演した「大海嘯見聞実況」の再演であつたかと思われる。なお、大阪福井座の歌舞伎「三陸海嘯後日噂」、京都福井座の女芝居による「三陸海嘯」は番付も未見であり、その内容を知ることができない。

四、戦争劇との共通性——「真に迫る」ということ——

仕掛け等を用いた災害場面の演出の発達と、災害劇の上演について見てきた。ところで、こうした流れと密接に関係を持つものとして、本節の冒頭で触れたように明治期にやはりしばしば上演されたジャンルである戦争劇が存在する。舞台における戦争の表現と災害の表現とは、近いものであり、一方の発達はもう一方にも影響を与える関係であつたと考えられる。明治三年八月守田座の「狭間軍記成海録」、八年六月新富座の「明治年間東日記」^{めいじねんかんあずまにつき}はいずれも上野戦争を題材としており（第二章第一節参照）、戦場の場面が描かれているが、その演出の実態は明らかでない。西南戦争を描いた明治十一年二月新富座「西南雲晴朝東風」^{おきげのくもはらうあさこち}で菊五郎の箕原国元（篠原国幹）が戦死する場面では、「砲煙弾雨のところ実物を見る如く、落馬しての討死に西洋花火を遣ひしが、まだ此頃は珍らしかりしかば、見物の目を驚ろかしたり」というように、火薬を用いた演出が取られている。明治二十三年五月新富座の「臯月晴上野朝風」^{さつきはれうえのあさかぜ}の上野戦争の場面も、「火炎の堂の間より閃きのぼり、烟の廓にまはるさまざまのおもしろし」^{*26}と評されたように、仕掛けによって戦争の様子を描いた。こうした演出に用いられる仕掛けは、「マグネシウムの稲光りを見せ」たノルマントン号沈没場面や、様々な火事場の演出に用いるものと類似したものであつたことが想像される。

さらに時代が下って、日清・日露戦争時に上演された戦争劇では、敵艦の沈没場面がしばしば登場している。日清戦争の最中に上演された明治二十七年九月春木座「日本大勝利」四幕目豊島沖落号砲撃の場では、「又此砲声にて日本艦より大砲を打。是にて切落号へ当りし心にて、功落号打碎けて段／＼と沈む。是にて煙り花火を焚、志那兵はハア／＼泣ながらうろ／＼してト、波布の中へ飛込む」^{*27} というように、清国の軍艦が沈没し、兵が海中へ飛び込む様子が演じられた。翌十月の明治座「会津産明治組重」^{あいつさんあいのくみじゆう}六幕目でも海戦の場面が仕組まれているが、台本には「ト文句の止り一発打つ。是れにて清艦の真中仕掛にて崩れ、花火のパチ／＼といふ音して、艦中より発火なし、黒煙りの内折々火の手上り、トぐだん／＼沈没する、此の内小筒の音頻りとして、海中へ沈み帆柱ばかり残る、此の内風の音烈しく、帆柱の頂上にある志那の国旗切れて合引にて飛び、ぐる／＼廻りながら日覆へ引いて取る、此の内帆柱だん／＼海中へ這入る」^{*28}と、非常に細かく仕掛けの指示が記されており、やはり火薬等を用いて大がかりな沈没場面を見せたことがわかる。日露戦争劇の場合も、明治三十七年二月二十七日から東京座で上演された「日本勝利歌」^{にほんのかちどき}には旅順口におけるロシア艦隊撃沈の場面が仕組まれ、三月三日初日の新富座「日本軍万歳」でも、旅順での海戦における「露艦轟沈を文字張越しに花火仕掛で見せ」^{*29}る場面があった。これらの演出と先に見てきた災害場面の演出が、やはり技術的に近いものであることは明らかだが、明治三十七年六月演伎座の「旅順口閉塞」についての次のような記事はそれをさらに裏付けている。

大切旅順口閉塞は先年新富座でノルマントンの沈没を見せし仕掛けとし、船体が海中に沈むとマストの上には将校が居て指揮し、ボートを下して飛び乗り、沖合ひに漕ぐうち遠見となり、子役から人形に変わり、自然と場面もうつり行くなど、活動写真式の仕掛を見せるといふ。

（『都新聞』明治

三十七年六月六日）

このように、災害劇と戦争劇とは、演出の上で表裏一体の存在だったのである。

こうした明治期の災害劇、戦争劇中の仕掛けを用いた大がかりな演出が目指したのは、「真に迫った」光景を舞台の上に描き出すことであろう。先に触れた「漂流奇談西洋劇」の際の長谷川勘兵衛による難船場面の新工夫は、「実際の模様を摸して見」ようとする彼の姿勢から生まれたものであった。また、「三府五港写幻灯」の難船場面は「真に迫って評判に成」り、左団次が演じた「蔦模様血染御書」の火事場は、彼が「真に火中より出たる人の如く」見え、火事の模様が「燃え抜けたる火の見える状^{さま}などは実に芝居とは思はれず」と観客に感じさせたために評判を取ったのである。一方の戦争劇についても、すでに「明治の戦争劇の特徴は、著しく視覚的な刺激を強調したことである。それは、当時隆盛した「戦争錦絵」や「パノラマ」にも見られる通り、写実や迫真性への異様な情熱という時代の偏執を現している」^{*30} という神山彰の評がある通り、現実の出来事を目前で見るかのように舞台上に再現するという点に眼目があった。

ただし、こうした傾向は必ずしも手放しに喜ばれているわけではない。例えば、竹の舎主人（饗庭篁村）は、仕掛けを多用して「真に迫った」表現を追い求める風潮に対して次のように苦言を呈している。

火事だの喧嘩だのと騒ぎで驚かして、切落しを悦ばせる悪い風が芝居の中へ流行出したは作者の不名誉、俳優の恥辱といふべし。趣向^{すこう}がよく伎芸^{ぎげい}さへ上手なら強ち火を見せず、水を見せずとも見物に火とか水とかの感じは起るべし。ドンチヤングワン／＼只騒ぎでごまかし、道具で見せるなら、俳優は誰でもよし。芸の妙を何処^{いづこ}にか認めん。作者も実地の話しを聞たまゝそれを書取て続け合した丈ならば、作の妙を褒める所なかるべし。「仕掛が妙だ」の評判あらば、これ芝居道衰滅の時と思ひ、以来は斯る騒ぎを舞台へ担ぎ上げぬやうにせられたし。若し此先地震、洪水と祈りあげなば、果は真個^{ほんま}に腹も切り、人の首を並べるにも至るべし。厭な事では有るまいか。

(「新富座劇評(三)」『東京朝日新聞』明治二十三年六月四日)

また、戦争劇についても幸堂得知の「パチリドン／＼の騒ぎ、是が呼もので大入も道理もつと至極、実に愉快なり。併し歌舞伎狂言とは余程離れたものなれば、此評言は見合すべし」³¹ というような評を見ることが出来る。右の篁村の批判は、「臯月晴上野朝風」の評の中で出たもので、同じ劇評家でも三木竹二は同作の評中で、「実際派とはかかるものかと涙の出づるばかりの有り難さなり」と記しているのであるが、篁村や得知の書きぶりからは、仕掛けを多用した派手な演出はどちらかといえば、「切落し」で芝居を見るような大衆に支持されるものであり、彼らにとっては劇評でことさらに取り上げるべきものではなかったのである。こうした反応からは、「真に迫った」表現の追求が明治期の歌舞伎の特色であったとは言いながら、それに対する人々の反応は多様であったことが窺えるのである。

おわりに

以上、幕末から明治期にかけて歌舞伎における災害場面の演出が発達していき、その中から現実の災害を物語の中心に据えた「災害劇」が生まれたこと、また災害場面の演出と戦争劇の演出とは技法の上で類似しており、災害劇と戦争劇はいわば表裏一体の関係であることを見てきた。先の神山の指摘にもあるように、戦争劇あるいは災害劇の「真に迫る」ことへのこだわりは、歌舞伎に限らない同時代の潮流に乗ったものであった。その点で、団十郎が行った活歴³²、あるいは今日の定型となっている数々の時代物における演出、菊五郎の世話物における写実的な演技と災害劇や戦争劇は、実は通底するものを持っているのであるが、現在ではそのことは忘れられている。今日、団十郎やその門弟の七代目松本幸四郎、初代中村吉右衛門といった人々の流れを汲む時代物や、五代目菊五郎から六代目、その門弟の尾上松緑や十七代目中村勘三郎といった伝承過程を経た世話物が古典として

歌舞伎の中心である一方で、戦争劇や災害劇が舞台に上ることはまずなく、火事や洪水、難船といった災害を大がかりな仕掛けで見せることも、やはり歌舞伎の本道から逸れるもののように見なされがちである。しかし、幕末から明治期にかけて、「切落しを悦ばせる悪い風」、「歌舞伎狂言とは余程離れたもの」などと言われつつも、これらの演出が多く、観客の支持を集めたこと、右に述べたような団菊以来の「正統的」な古典の演出が、戦争や災害の芝居と同時代に、一定の要素を共有しながら生み出されたものであったことは記憶されるべきであろう。

*1 各地震の日付、名称あるいは地域、規模（マグニチュード）は国立天文台編『理科年表 平成二十五年』（丸善、平成二十五年）所収の「日本付近のおもな被害地震年代表」によった。明治五年までの地震の日付は旧暦による。

*2 伊原敏郎『歌舞伎年表』第七卷、岩波書店、昭和三十七年、二十五頁。

*3 関根只誠纂録、関根正直校訂『東都劇場沿革誌料』下、国立劇場、昭和五十九年、六一九頁。

*4 国立国会図書館蔵『俳優似顔東錦絵』（請求記号寄別 241-1）所収。

*5 請求記号 974-122。

*6 渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題』下の一、日本芸術文化振興会、平成二十三年、一六三頁。

*7 国立国会図書館所蔵（演劇台帳二二二〜五）の台本による。

*8 乗っ切りの場面は、舞台書きにある「手摺」を用い、子役の遠見を出すという、現行の「一谷嫩軍記」組討の場に類似した演出によっている。

*9 『黙阿弥全集』第六卷、春陽堂、大正十四年、八四五頁。同書では「墨画龍湖水乗切」として湖水乗っ切り

の場面のみを収録している。

*10 この時期に行われた海難場面については、原道生・神山彰・渡辺喜之校注『新日本古典文学大系明治編 河竹黙阿弥集』（岩波書店、平成十三年）の注にも指摘がある（同書二三四頁）。本論考においても、当該の注釈を参考にしている。

*11 大阪府立中之島図書館所蔵の台本（請求記号 252-102）を参照。

*12 「諸芸一流今の名人 芝居の道具方長谷川勘兵衛（六）」『読売新聞』、明治三十六年十月二十一日。以下の引用も同記事。

*13 六二総連編・法月敏彦校訂『六二連 俳優評判記』上、日本芸術文化振興会、平成十四年、二〇二頁。

*14 木村錦花『守田勘弥』、新大衆社、昭和十八年、七六四〜五頁。

*15 『歌舞伎新報』第八三六号掲載の筋書による。

*16 『東京朝日新聞』明治二十三年五月七日。

*17 東京に限らず大阪でも、「四幕目結城会社の火事は大仕掛にて、花道へ唧筒ぼんぶのパイプを引きしなど、大穿ち大受けなり」（『大阪朝日新聞』明治二十六年三月十四日）と評判であったという二十六年三月弁天座の「紡績会社縁ぼんせきがいはえんのよりいと撚糸」など、仕掛けを用いた火災場面の上演が行われている。

*18 『黙阿弥全集』第二十六卷（春陽堂、大正十五年）による。

*19 早稲田大学演劇博物館蔵（請求記号ロ 18-92-2B）。

*20 『大海嘯』（請求記号 252-114）。半紙本一冊（二冊を合綴して表紙を補う）、三十三丁。役名表記だが、一部、上演時の改訂を記したと見られる書き入れに役者名による表記の部分あり。末尾に本文の欠落が見られるが、『歌舞伎新報』一六四八号（明治二十九年七月二十九日）掲載の梗概によってある程度補うことが可能である。

*21 国立国会図書館蔵『幕末并明治大正芝居紋番附』第十三冊（請求記号 847-121）所収。

- *22 『東京朝日新聞』明治二十九年六月二十一日。
- *23 『都新聞』明治二十九年八月一日。
- *24 日本大学総合学術情報センター蔵（請求記号 nihp40-180）。
- *25 「陳」は「陣」の本字である。
- *26 三木竹二『観劇偶評』、岩波書店、平成十六年、七十三頁。
- *27 『歌舞伎新報』一六〇五号。
- *28 『日本戯曲全集第三十二巻 河竹新七及竹柴其水集』、春陽堂、昭和四年、六八七〜八頁。
- *29 「戦争演劇 其四（新富座）」『東京朝日新聞』明治三十七年三月二十六日。
- *30 神山彰「明治の「風俗」と「戦争劇」の機能」『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』、森話社、平成十八年、一六六頁。
- *31 幸堂得知「春木座劇評（下）」『東京朝日新聞』明治二十七年九月二十二日。
- *32 活歴の写実性に関しては、神山、注30前掲書に詳しい。

はじめに

「戦争劇」という演目群こそは、全く忘れられた明治期のジャンルである」という神山彰の指摘¹⁾があるように、明治の演劇史とは一面で戦争劇の歴史でもあるように思われる。戊辰戦争に始まり、西南戦争、日清戦争と内戦、対外戦争を問わず、戦いのたびに多くの戦争劇が演じられた。その中でも日清戦争劇の演劇史的な重要性については、多くの指摘がある²⁾。それに対して、日清戦争の十年後、明治三十七、八年に起きた日露戦争は日本史上の重大事件であるのみならず、世界史的にも影響の大きい出来事であったにも関わらず、演劇史上の存在感では日清戦争に比べてはるかに小さい。「日清戦争芝居のごとくに歓迎されなかった」³⁾とされ、演劇史の記述において割かれる分量も日清戦争に比べてかなり少ないのが通例である。渥美清太郎『系統別 歌舞伎戯曲解題』(『芸能』昭和三十四年二月〜六十年二月)においても、上野戦争、西南戦争、日清戦争等を扱った作品が紹介されるのに対して⁴⁾、日露戦争劇は立項されていない。

神山は、日露戦争当時にはすでに「活動写真の時代とな」⁵⁾っており、歌舞伎役者が舞台上で戦闘を演じて見せるという行為が、すっかり「見物の実感から離れていた」と指摘する⁶⁾。日露戦争の実写映画は、必ずしも実際の戦闘の様子をそのまま映したのではなく、また見世物との組み合わせによる興行形態が取られるなど、今日の感覚からするとフィクションの要素を多分に持つものだったが⁷⁾、それでも演劇に比べはるかに人々の「実感」を誘うものであったことは間違いない。日清戦争劇においては歌舞伎を凌駕した新派も、相対的な「実感」を喪失したという点では歌舞伎と同様であっただろう。

だが、戦場の様子などを人々に伝える媒体としての役割は著しく低下したにしても、多くの日露戦争劇が当時

上演されたことは事実である。それらの作品を検討することで見えてくるものもあるのではないだろうか。以下、歌舞伎における日露戦争劇、特に一般的には日露戦争劇としてよりも、むしろ明治期を代表する名優の一人である初代市川左団次の最後の舞台として知られる「蒙古退治敵国降伏」(以下、「敵国降伏」という作品を通じて、当時の歌舞伎界の状況や、ロシアという西洋国家に触れた歌舞伎がそれをどのように描いたのかを見ていきたい。

一、歌舞伎の日露戦争劇

日露両国間の戦闘が開始されたのは、明治三十七年二月八日、日本海軍による旅順停泊中のロシア艦隊への奇襲攻撃からであった。翌九日に仁川沖海戦があり、十日には日本からロシアへの宣戦布告がなされている。最初に日露戦争劇を上演したのは、浅草の国華座で興行中だった佐藤歳三、藤沢浅二郎らの一座(新派)であった。十五日から追加で開幕となった「帝國萬歳大勝利」がそれである。国華座では翌月は「満州の吹雪」一本のみの上演で、他の劇場でも、三月四日初日の真砂座「征露の皇軍」(伊井蓉峰他)、同四日初日の市村座「日露大戦争」(児島文衛他)等、新派では戦争劇が続々上演される。三月二十七日に決行された第二次旅順口閉塞作戦で広瀬武夫中佐が戦死、四月十三日にはロシア側でも太平洋艦隊司令官のステパン・マカロフ中将が戦死。日本陸軍第一軍が鴨緑江渡河に成功し、第二軍も遼東半島へ送られ始めた五月になり、藤沢、佐藤、児島らが歌舞伎座で江見水蔭作「潜航艇」を上演するが、十日から二十二日までの二週間足らずの興行に留まった。この他にも数多くの日露戦争劇が上演されているが、秋庭太郎によれば「新派で興行成績のよかったのはわずかに真砂座の伊井一座と、四谷の橋座で上演した「戦争余情拳国一致」(筆者注、明治三十七年四月七月初日)ぐらいにとどまった」⁷⁾という。

一方の歌舞伎を見ていこう⁸⁾。東京の劇場では、二月二十七日から東京座で竹柴晋吉作「にほんのかちどき日本勝利歌」が上演

され、以下、宮戸座（二月二十九日初日）の「蒙古退治」と「決死の水兵」、新富座（三月三日初日）の勝進助作「日本軍万歳」、歌舞伎座（四月一日初日）の福地桜痴作「艦隊誉夜襲」、明治座（五月二十二日初日）の松居松葉作「敵国降伏」等が続く。大阪に目を転じると、三月一日より弁天座で「予備兵」、三月十二日より中座で「旅順口大海戦」が上演されている。これらは興行的に成功を収めたいらしい。なお、大阪ではいわゆる小芝居ではあるが、この両座や東京の劇場よりも早い二月十五日から松島八千代座で「現世忠臣蔵」に日露戦争を当込^{*10}んだという内容で、番付に「仮名手本忠臣蔵」の高師直に相当すると思われる「露国人モロナツプ」の他、「大星良雄」「抱車夫寺岡平吉」「社員大高」「弁護士石堂」といった役名の見える「日露チウシングラ」、二十三日から稲荷文楽座で「帝国万歳」が上演されており、これ以後もしばしば日露戦争劇の上演が見られる。右に挙げた日露戦争劇のうち、東京座の「日本勝利歌」には中村芝翫（五代目歌右衛門）、片岡我当（十一代目仁左衛門）、市川高麗蔵（七代目松本幸四郎）、初代市川猿之助ら、歌舞伎座の「艦隊誉夜襲」には市川八百蔵（七代目中車）、十五代目市村羽羽右衛門、六代目尾上梅幸、初代中村吉右衛門、大阪・中座の「旅順口大海戦」には初代中村鴈治郎などが出演している。しかし、大阪の鴈治郎は別として^{*11}、東京においては歌舞伎の一線級の役者が日露戦争劇を演じ続けることはなかった。

これら歌舞伎の日露戦争劇はどのような内容であったのだろうか。東京のものについてわかる範囲で見ている。劇場で販売された絵本役割および筋書^{*12}によると、東京座の「日本勝利歌」は二幕から成り、複数の兵士とその家族らの別れ、国民による軍資金の献金が描かれた後、仁川港の場で「日本兵露兵大ぜい出て戦争の立廻り」があり、旅順港で日本艦隊がロシア艦隊を撃沈する場面に転じ、最後は日比谷公園で「紳士大ぜい」が「戦争の安否を気遣」うところに日本の勝利を知らせる号外売りが登場、「皆々悦び帝国万歳」を唱えるというものであった。なお、この場面に登場した「紳士大ぜい」は、絵本役割記載の配役によると芝翫が「紳士山本栄次郎」、

我当が「紳士片岡秀太郎」、猿之助が「紳士喜熨斗亀次郎」など、役者の本名になっている。日比谷公園は明治三十五年に開園したばかりで、東京座の初日に先立つ二月十九日には、海軍の巡洋艦・日進および春日の回航員の歓迎会が二千人の来場者を集めて行われている^{*13}。日比谷公園という場所は東京座の観客にとって身近なものであっただろう。もつとも、実際の終戦後にこの公園で起きたのは、講和条約の内容に不満を抱いた民衆による暴動であったことを知る私たちにとっては皮肉という他ないのだが。

新富座の「日本軍万歳」は五幕で、やはり出征する軍人とその家族の別れを複数描き、「露艦轟沈を文字張越しに花火仕掛で見せ」たという旅順の海戦場面、日本人の「密売婦」がロシア軍の参謀官舎から地図を盗む件があり、大詰は「仁川市街の衝突」であった^{*14}。歌舞伎座「艦隊誉夜襲」は、自分の親族にあたる対馬の船頭が上陸したロシア人に殺害される夢を見た「松村少佐」が妻に別れを告げて出征する場面と、海戦中の戦艦三笠等の甲板、日本の軍人たちによる祝宴という三幕^{*15}。

これら日露戦争劇が新派も含め、ワンパターンに陥っていたことは当時すでに批判されている。

扱此戦争演劇といふものは孰れ諸新聞紙上の戦事雑報を種として脚色するものには相違ないが、夫にしても狂言作者の意なきには惘れたり。今度の脚色に、密航婦が露国軍人の妾と為て敵地の凶を奪ふといふ筋は、真砂、新富、国華皆同じ事だ。同じでも脚色によつて替て見せやうといふ精神はないと見える。「中略」其他出軍間際に妻が産をするといふのも、真砂、新富、常磐にあつて、予後備の軍人が父母妻子に別れる場合は各座一般に脚色れて居た。二回目の戦争演劇は少し考へて出したらよからう。^{*16}

こうした中、宮戸座の「蒙古退治」は当時の新聞記事でも「毛色が変わつて居る」^{*17}と言われている。記事によつ

てこの芝居の内容を見てみよう。

扱二番目の戦争劇は、序幕が北条館、返しが蒙古退治。是が訥子の役桶屋健吉の夢で、此処へ予備役召集令が来て喜ぶ所。次が清水御門前招集場にて、健吉が子を預ける所、優の事とて女々しからずキビ／＼として心地よし。其後が陸軍野営の場で、鬼丸きむわんの偽志那人桜木、宗之助の偽志那夫人花子兩人が密談の所を露兵に聞かれ、兩人とも捕縛される場にて、返しは健吉の墨壁乗越し。廻つて敵地牢獄の場。茲こゝに桜木兄妹が露兵の呵責に遇ひ、兄は牢内へ入れられ、妹は残りて弄なぶられんとする所を日本軍隊の押寄せと聞き、露兵は牢内に火を放ちて逃る。茲へ健吉が来り、桜木兄妹を救ひ、軍隊に遇ひて、日本帝国万歳を唱へての幕。^{*18}

たしかにこの筋は、先に引いた記事で批判されていたような「戦争演劇」の定型からはやや外れている。冒頭を夢の場面としたのは「艦隊普夜襲」と共通するが、こちらの方が一ヶ月早い。何より、夢の中身が鎌倉時代の「蒙古退治」、いわゆる元寇を描いたものになっている点が目を引く。そして、この「蒙古退治」と日露戦争という取り合わせの戦争劇はこれに留まらなかった。

二、日露戦争劇「敵国降伏」

日露戦争劇でありながら元寇を描いた第二の作品が五月二十二日から明治座で上演された松居松葉作の「敵国降伏」である。初代左団次が座頭として出演するとともに座元を務めた明治座では、これ以前に「悪源太あくげんた」（明治三十二年九月）、「源三位頼政げんざんみよりまさ」（三十四年一月）、「後藤又兵衛ごとうまたべえ」（三十七年一月）といった松葉の作品を上演している。このうち、「悪源太」は歌舞伎で初めて上演された劇場外部の劇作家による作品とされる。そして、

「敵国降伏」は先行する「蒙古退治」以上に異例の日露戦争劇だと言える。すなわち、「蒙古退治」では夢として描かれる元寇の場面に続いて、明治三十七年当時の「現在」の戦いである日露戦争が演じられたが、「敵国降伏」は徹頭徹尾、鎌倉時代の戦いのみを描いているのである。では、なぜそれが日露戦争劇と呼べるのであろうか。まず、「敵国降伏」の梗概を以下に記す^{*19}。

【序幕 鎌倉無量寺谷の場・北条館元使引見の場】

鎌倉で敵しい監視下に置かれている元の使者杜世忠^{とせいちゆう}らは、密かに鎌倉武士合田五郎と通じ、日本の地図を入手する。しかし、実は五郎の裏切りは偽りであり、喜んで去って行く杜世忠らを、五郎と北条時宗はあざ笑う。

【二幕目 元忽必烈王宮の場】

元の使者たちは時宗と対面して国交を迫るが、時宗は以前の書状の無礼をなじり、国交を拒む。使者たちは時宗に脅しをかけるが、逆に合田五郎の証言によって日本侵略の野心を暴かれ、処刑される。時宗は元を迎え撃つ決意を表明する。

元の王宮では各国の使者が皇帝忽必烈^{こふらいてい}への貢ぎ物を届けており、西洋人マルコポロも参内している。そこへ捕虜となった対馬の漁師弥藤次が連行されてくる。弥藤次は皇帝との問答で彼をやり込める。感心した皇帝は弥藤次の命を助け、日本の情報を得ようとする。これを拒否した弥藤次は処刑されそうになるが、情け深い皇后の嘆願で救われ、対馬へ送還されることになる。皇帝は右丞相阿剌罕^{あらかん}を軍師として日本へ侵攻することを宣言する。

【三幕目 浅茅ヶ浦弥藤次住家の場／同返し 宗助国討死の場】

対馬の弥藤次の家では、死んだと思われている主の百ヶ日の法要を行っている。娘の花野が父の死により許嫁で宗家の家臣である小太郎義春との結婚が延びていることを嘆く。これを見た母の縄手は二人に固めの盃をさせる。そこへ命を救われた弥藤次が帰宅するが、縄手は彼が元風の衣服を着ていることを咎める。縄手の忠心を確かめた弥藤次は衣服を脱いでもとの漁師の姿に戻り、衣服を引き裂いて見せる。弥藤次が小太郎に元の襲来は近いと物語るところへ、早くも元軍の到来が知らされる。

対馬の地頭代である宗右馬介助国の陣所では、助国と家臣らが討死の覚悟を決めている。助国は博多の河野通有に自らの死後の宗家再興を委ねる書状を認め、小太郎に使者を命じる。討死を望む小太郎だったが、説得の末に弥藤次の舟で博多を目指す。

【四幕目 河野通有陣所の場・洲崎浜大合戦の場／同返し 博多沖蒙古大船の場】

元軍が迫る博多の河野通有の陣所では、伯父の通時が夜討を企てている。決死の覚悟の者十人が参加を志願し、血書を行う。小太郎は河野の家臣ではないために一度は拒まれるが、決意の固さ認められ参加することになる。

激しい戦闘が行われる中、元の船中では大将の范文虎はんぶんこらが日本から強奪した品々を前に酒宴を開き、捕らえられた花野と縄手は舞を披露させられる。そこへ河野軍の夜討があつて大混乱となり、花野は小太郎に救われるが、縄手は海に身を投げる。

【五幕目 伊勢大廟敵国降伏の場／同返し 元寇大敗奇瑞の場】

朝廷と幕府からの使者が伊勢神宮に参拝して願文を読み上げると、俄に風雨が起こり、社殿の内から光とともに多くの白鳩が飛び立つ。

神風によって元軍は壊滅する。縄手の死を知って出家した弥藤次は、海岸で元の兵三人を捕らえる。小太郎は死に場を失ったことを恥じて自害、花野も後を追う。弥藤次は秋田城之介泰盛に元の兵たちの助命を願

い、廻国修行の旅へ出る。

主な配役を挙げると、漁師弥藤次が左団次、北条時宗・皇帝忽必烈・河野通有の三役が高麗蔵（七代目幸四郎）、縄手・勅使中御門経任の二役が芝翫（五代目歌右衛門）、合田五郎と夜討の場で奮闘を見せる龍造寺季友が沢村訥升（七代目宗十郎）などで、左団次の子で後に二代目左団次となる莚升はマルコポーロと小太郎義春の二役を演じた。当初は時宗の役も左団次が演じる予定であったが、当時六十三歳で胃癌を患っていた左団次の健康状態はすぐれず、弥藤次のみとなった上、稽古も満足にできない有様だったという。結局、左団次は初日に出演した後、二日目と五日目に二幕目のみを勤め、他は河野通時を演じていた五代目市川寿美蔵が代役を務めた。そして、ついに舞台に復帰することなく、八月七日逝去したため、本作は九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎とともに「団菊左」と呼ばれる明治の名優初代左団次の最後の舞台となったのである。

しかし、本作について詳しく見ていくと、単に名優の最後の舞台というだけではない、興味深い点がいくつかあることに気付く。まず、先ほどの、なぜこの元寇を描いた舞台が日露戦争劇であるのかという疑問に答えたい。すなわち、本作は単に鎌倉時代の戦いを劇化しているのではなく、そこに「現在」の戦争を重ねて描いているのである。これについては、松葉自身が出演俳優に対して、本作の作意等を語った演説の中で、「河野通有の夜討の一段は、旅順閉塞決死隊の穴で、血書は勿論林紋平を見せたのだ。敵船の歌舞は、マカフロ^{ママ}將軍の観劇で、時宗の国書を割くのは外交断絶、露探も出したし、非戦論者の佛も見せたつもりだ。それから大詰の弥藤次の元の兵卒三人の命乞は、捕虜兵の送還といふ心だ」²⁰とその種明かしをしている。

旅順口閉塞作戦は二月二十四日、三月二十七日、五月二日の三度にわたって決行された。広瀬中佐が戦死した第二次に限らず、閉塞作戦の様子は新聞紙上で再三報じられており、作戦に参加したのが自ら志願した人々であ

ることはよく知られていた。新聞紙上にはたびたび作戦参加の願書の写しが掲載されている^{*21}。特に戦艦三笠の乗組員である林紋平二等兵曹が血書を提出して作戦に参加したことは盛んに報じられ、血書が天覧を受けたほどであった^{*22}。四幕目において、河野通有の夜襲作戦の参加志願者らが血書を行うのは、その当て込みだったのである。「敵船の歌舞」というのは、次のような風説を踏まえたものであった。

●露軍大勝利 在旅順口露国海軍将校が海戦大敗北の報に見物せし芝居の筋書は「露軍大勝利」を仕組しも
のにて、天下の滑稽之に過ぐるものなしと伝ふる者あり。真偽如何は判じ難けれども、兎に角面白し。

(『読売新聞』明治三十七年二月二十日)

二月八日夜の日本海軍による旅順への奇襲の際、ロシアの海軍将校は自軍の勝利を描いた演劇を観劇中であったというのである。ただし、マカロフというのは松葉の誤りで、この当時の太平洋艦隊の司令官は前任のオスカル・スタルク中将であった。戦争劇の観劇中だったというのは出来すぎた話だが、四月四日の『読売新聞』には「スタルクは観劇マカロフは感激し」という川柳が掲載されているなど、広く知られた俗説だったようである^{*23}。「外交断絶」については説明するまでもなからう。「露探」、すなわちロシアのスパイについては当時新聞でもしばしば報じられており、露探と思われる外国人と内通した日本人が軍事上の機密である地図を売り渡そうとする事件も発生していた^{*24}。こうした露探のイメージが本作序幕の杜世忠には重ねられている。「非戦論者の俤」は序幕の北条館の場において、鎌倉の御家人たちの間に元への態度をめぐって若干の意見対立が見える場面を指す。「捕虜兵の送還」についても、当時の新聞紙上では捕虜となったロシア兵の名を挙げて、その送還について詳しく報じている^{*25}。

これらの当て込みは、新聞報道等で戦況を把握していた観客にとっては、説明の必要などない、自明のものであったに違いない。三木竹二は劇評の中でいくつかの当て込みについて指摘を行った上で、「この当込は必ず一部の見物が受けるであらう」^{*26}と述べている。やはり元寇を描いた場面のある「蒙古退治」を含め、日露戦争をあくまでも「現在」の出来事のまま舞台に載せる他の日露戦争劇に対して、本作は異色の内容となっているのである。

三、元寇の「世界」

三木竹二は、本作は「元寇を狂言の世界に取って」と書いていた。たしかに、作品の骨格となる「世界」と、そこに加えられて筋の斬新さを生み出す「趣向」という伝統的な歌舞伎の作劇法の用語を踏まえると、本作の構造は非常にわかりやすい。つまり、元寇という世界に日露戦争の趣向が加えられているということになる。ここまでは、このうち趣向の部分が、新聞報道等で形作られていたと考えられる、多くの観客が持つ「露探」や「決死隊」、スタルクの観劇等に関するイメージによって成り立っていることを見てきた。では、世界にあたる元寇の筋はどのようにして生み出されたのであろうか。

これについては、先に引いた演説や『都新聞』に八回にわたり断続的に掲載された談話^{*27}の中で松葉自身が明らかにしている。最初に彼は「僕のは君が何時も浄写をしては驚いて居る通り、ほんの一夜漬で、今度もあの通りの始末だったし、又考へた所で碌なものゝ出来ッ子は無いんで実に冷汗の出るほど拙いものさ」^{*28}と謙遜して見せる。たしかに、日露戦争の当て込みが主眼となっている内容や、五幕目における小太郎と花野のさして必然性の感じられない自害などを目にする、本作は「一夜漬」で書かれた安直で「拙い」作であるようにも思える。しかしながら、元寇の史実に対する松葉の調査と、それを戯曲としてまとめあげていく上での工夫は、決して安

易なものではない。松葉がどのような材料を用い、それをどう料理することで本作を執筆したのか見ていこう。

記事中で彼は本作創作のために参照した史料として次のようなものを挙げている。『將軍家譜』、『鎮西要略』、『北条九代記』、『日蓮親密伝』、『八幡愚童訓』、『東国通鑑』、『州俗伝』、『高麗史』、『元史』、『元寇紀略注』、『元民史略』、『九州風俗記』、『和漢三才図会』、『国史実録』、『増鏡』、『対馬旧記』、『蒙古襲来絵詞』、『龍造寺系図』、『北肥戦誌』、『田尻家譜』、『菊池風土記』、『伏敵編』。また、戯曲の二幕目には「マルコポロが旅行記の挿図を参酌すべし」という指示がある。これらの書名を見ると、正史（『高麗史』、『元史』）から『北条九代記』のような通俗的な歴史書、元軍との戦いに参加した御家人の家譜等まで非常に幅広い史料を涉猟していることがわかる。松葉が短期間にこれほど多くの史料を比較、検討できた背景には、熊本出身の元警察官で元寇に関する著作を残している湯地丈雄の協力があつたらしく、右に挙げた諸書も、多くは湯地の著作等を通じて触れたものと思われる。しかし、松葉が単に史料に目を通しただけでなく、それらを詳細に検討して劇作に用いたことは、各史料を具体的にどのような場面や登場人物の造形の典拠として用いたかを説明していることから窺い知れる。

将徐賛等一行誅戮の事は、『東国通鑑』に出て居ります。『北条九代記』には将徐賛は龍の口で斬られたことになつて居ります。（『都新聞』明治三十七年六月二日）

皇后弘吉刺^{コキケラ}の仁徳の御方であつた事は、「元明史略」などの様な有り触れたものにもある。国家の初政左右匡正して与^{あづか}つて力有りと記され、皇帝に向つて絶えず諫めを入れて居ります。

（同）

討死の龍造寺兄弟、田尻三郎の事は「龍造寺系図」、「北肥戦誌」、「田尻家譜」等に出て居ります。

(六月七日)

赤星有隆の事は、「菊池風土記」に出て居ります。その相手の劉相君は、太宰の少貳が弟景資が射て落たのでございますが、「北肥戦誌」に依ると、余程強さうですから、わざと赤星の件へ持つて来ました。

(同)

右に挙げたのはいずれも脇役に関する言及であるが、重要な登場人物についてはより周到に複数の史料の比較を行つたらしい。左団次が演じた弥藤次の場合を見てみよう。

此時生命から／＼逃れたのは上佐他四人ですが、弥藤次の攫われたのは、実を云ふと文永六年の三月で、黒的など云ふ元の使が、対馬へ着いても土地の人が上陸させなかつたので、島民弥次郎、塔次郎の二人を虜にして還つたとしてあります。此捕虜は四月に蒙古へ送られ、そこに逗まる事三月、九月の十七日に高麗の使節に送られて対馬へ着いたのです。『鎮西要略』には塔二郎、弥三郎とあり『東国通鑑』には「倭二人を執へて以て還る」とありますから、兎に角二人は事実かも知れませんが、二人では芝居にするには都合が悪く、一人の弥藤次にしました。尤も『州俗伝』などには「対州の海賊の長に、弥藤次と号する者あり。其人と成り、長高く色黒く、毛髪縮れて赤く、眼大にして光り、既に忿れば即ち洪鐘を撞くが如く、また喜ばば則ち太鼓を鳴すが如し……」とあります。之が捕まつたといふ事実もあり、それより三年隔た文永九年には宣撫使趙良弼日本へ使者として来たが、要領を得ぬところから、弥四郎等外十二人を率ゐて、元に来れ行き、偽使者にしたといふ事実もある(東国通鑑、高麗史、元史日本伝等参照)。又、『元寇紀略』には

弥四郎は対馬の賤民、良弼嘗て利を啗はし之を誘つたのであらうとしてある。或ひは弥四郎が弥二郎塔二郎か、それとも弥藤次、弥四郎、弥二郎、塔二郎みな別々か、兎に角私はたゞ是丈の事蹟から、弥藤次なる人物を摘み出したのです。

(六月二日)

ここからは、できる限り多くの史料の比較を行って史実を確認した上で執筆を行う、舞台表現としての効果を高めるために創作的要素を加える場合も、史料に照らし合わせてなるべく自然な形を取る、といった執筆方針が窺える。そのような松葉の姿勢は、先に見てきた日露戦争の当て込みを行う場合にも現れている。序幕に元の使者への対応をめぐり御家人たちの意見が対立する、「非戦論者の佛」を当て込んだ場面があることはすでに述べたが、この場面について松葉は、「日蓮を蒙古と内通の噂ある云々と攻撃して居るのは、当時一派の人々が確かにやつた事実で、「真密伝」にもそんなことが書いてあります」（五月二十八日）と説明している。三瓶達司によれば、松葉の後年の作品「阪崎出羽守」³⁰は、作者自身が参照したと述べている『徳川実記』『藩翰譜』等二十以上の書物の他に『鳩巢小説』等数多くの文献を参照して執筆されているといい、こうした執筆姿勢は松葉が歴史を題材とした戯曲を書く際にしばしばとっていたものと考えられる。

史実に対する意識は本作の舞台面にも現れていた。二幕目の装置が「マルコポロが旅行記の挿図」を参考にすよう指示されていたことには触れたが、その他の場面も日本画家の久保田米僊が考証に協力し、洋画家の山本芳翠が実際の背景を手掛けており、雑誌『歌舞伎』には米僊による個々の衣装や装置、小道具に関する詳細な解説が掲載されている³⁰。

四、歌舞伎の戦争劇と史劇

こうして見てくると、本作には二つの注目すべき点があるように思う。すなわち、近世以来の作劇法や幕末・明治の歌舞伎における戦争劇との類似性と、本作上演の前後の時期に起こった歌舞伎における史劇上演の動きからの影響である。本作が江戸歌舞伎の世界と趣向という発想に綺麗に当てはまる構造を持っていることはすでに述べた。ロシアの脅威を元寇に重ねるといふ発想も本作以前から存在する。日露戦争劇でも「蒙古退治」という先行作があったが、明治三十七年一月五日『大阪朝日新聞』の「天声人語」欄では蒙古襲来について触れ、「桂と時宗とどちらがエライか」と、北条時宗と時の首相桂太郎を比較している³¹。さらに遡って近世期を見ても、例えば読本『通俗義経蝦夷軍談』（明和五年刊）には「ロシアの隠喩としてのモンゴル」³²が描かれているという金時徳による指摘があり、ロシアの南下政策への危機感から著された林子平『海国兵談』（天明六年成立）も冒頭で元寇について記す。ロシアの脅威と元寇を結びつける発想は近世期にすでに存在した。

幕末から明治半ばにかけての歌舞伎における戦争劇、特にこの時期を代表する狂言作者であった河竹黙阿弥とその門人の作を見ていくと、そこにも「敵国降伏」との類似性が見出せる。明治三年八月に初演された黙阿弥の作品「桶狭間成海聞書」は上野の山に立て籠もった彰義隊と新政府軍との戦闘である上野戦争を扱いつつも、表向きは桶狭間の戦いを描いたものとなっている。この芝居が「上野戦争劇」であることは、登場人物の境遇や戦闘場面の天候、銃器の使用といった、観客に共有されていた上野戦争のイメージの当て込みによって理解されるのである（第二章第一節参照）。これ以後に上演された黙阿弥の「明治年間東日記」（明治八年六月）、弟子である竹柴其水の「皐月晴上野朝風」（明治二十三年五月）といった上野戦争劇や、左団次主演の日清戦争劇「会津産明治組重」（其水作、明治二十七年十月）では、過去の戦争への仮託は行われぬが、その一方で主に新聞記事等で当時の人々に知られていたと思われる物事を複数作中にちりばめるといふ、「敵国降伏」中の日露戦争の当て込みと同様の手法がとられている。「会津産明治組重」の場合でいえば、在日清国人の相次ぐ帰国や、

清のスパイの捕縛といった当時の出来事が作中で当て込まれているのである（第二章第二節参照）。「敵国降伏」は、こういった幕末・明治の戦争劇の系譜の末端に置かれるべき作品であると言えよう。

しかし、その一方で気になるのは、上野戦争を桶狭間の戦いに仮託した「桶狭間成海聞書」から、上演当時の戦争を時代設定を変えずに描いたその後の作品への流れに逆行するかのようになり、本作が「現在」の戦争をはるか昔の戦いに仮託しているのはなぜかということである。そこで注目したいのが、この時期の歌舞伎における史劇上演の動きである。ここでいう史劇とは、明治二十六年十月以降『早稲田文学』に連載された「我が国の史劇」において、旧来の時代物狂言や黙阿弥、依田学海、福地桜痴らが九代目団十郎とともに試みたいいわゆる活歴を批判して、新たな史劇の方向性を示した坪内逍遙ら、劇場外の文学者による歴史劇である。逍遙は「我が国の史劇」に続き、史劇の具体的な例として明治二十八年以降、「桐一葉^{きりひと}」等の戯曲を発表したが、これらの作品がすぐに舞台に上ることはなかった。すでに述べたように劇場外の劇作家の作が歌舞伎で上演されるのは、明治三十二年の松葉作「悪源太」を待たねばならず、「桐一葉」はさらに遅れて三十七年三月東京座において、先に触れた日露戦争劇「日本勝利歌」とともに上演されたのであった。しかし、これ以後、四月に歌舞伎座で森鷗外作「日蓮^{にちれん}聖人^{しょうにん}辻説法^{つじせっぽう}」が上演され、翌三十八年には高麗蔵が日本最初の創作オペラとされる「露営の夢」を演じるなど、歌舞伎興行における新しい動きが目立ってくる。「悪源太」をこうした史劇上演の嚆矢とし、「敵国降伏」を初代左団次が松葉とともに取り組んだ史劇の一つに数える場合もしばしばある^{*33}。しかし、三宅周太郎は松葉を「座附作者なみ」の作家とし、「史劇」の祖とし、劇壇の先駆者と見る説に反対^{*34}しており、中村哲郎も松葉を「帷幕の作者」^{*35}と評する。すでに見てきたように、「敵国降伏」にも旧来の歌舞伎の戦争劇との類似性が見えるのであり、そうした評価は頷ける。しかしながら、元寇の史実に対する松葉の強いこだわりはやはり、旧来の狂言作者の創作態度とは一線を画すものと言えるであろう。また、日露戦争劇を元寇に仮託するという発

想の淵源には近世以来のロシアに対するイメージがあることを述べたが、松葉が元寇という題材を用いる直接的な契機となったのは、直前に鷗外の「日蓮聖人辻説法」を観劇したことであつたらしい³⁶。近世以来の発想や幕末・明治の歌舞伎の戦争劇の特質を受け継いでいるとともに、新しい史劇の動きの中にも位置づけることができるという点に、本作の演劇史的に見た独自性があると言えるだろう。

おわりに

以上、歌舞伎の日露戦争劇、特に松居松葉による「敵国降伏」について検討し、「敵国降伏」がある面では、世界と趣向という江戸歌舞伎の作劇法や近世期のロシア観との共通性を持ち、また幕末から明治にかけての歌舞伎の戦争劇の系譜上に位置づけることができる作品でもあることを指摘した。しかし一方で本作は、坪内逍遙が提唱し、本作上演の前後から実際の上演が見られるようになってきた近代的な史劇の要素も持ち合わせている。いわば、「敵国降伏」は歌舞伎の戦争劇と史劇の交点に生まれた作品だったと言えるのである。

もつとも、新しい史劇の影響を受けたにしても、日露戦争という「現在」の戦争を元寇に仮託するというのは、いかにも古くさい。松葉自身、新派に対しては普通の日露戦争劇を書き与えている³⁷。明治座にあえて本作のような作品を書いたのは、一つにはそれまで同座に「悪源太」や「後藤又兵衛」といった史劇を提供していたこともあるが、「帷幕の作者」である松葉から見て、現代劇としての日露戦争劇よりも、「敵国降伏」のような作品の方が座頭の左団次にふさわしいと考えたためではないだろうか。日清戦争の際には、新派に押されつつも、「会津産明治組重」において日本在住の清国人という主役としては特異な人物を描き出した左団次であつたが（第二章第二節参照）、日露戦争劇という舞台においては、ロシア人を演じることも、新たな人物像を開拓することもなかつた。団十郎、菊五郎が没し、残された左団次も死を前に「古くさい」芝居を演じる他なかつた。しかし、

そうした一つの時代の終焉と同時に、芝翫、高麗蔵、そして莚升らによる新しい時代が訪れつつあったのも確かである。彼の死後、左団次の名跡と明治座を引き継いだ莚升が、ロシア人が執筆した戯曲においてロシア人を演じる（自由劇場による『夜の宿』初演）のは六年後のことであった。

*1 「明治の「風俗」と「戦争劇」の機能」『近代演劇の来歴——歌舞伎の「一身二生」——』、森話社、平成十八年、一六六頁。

*2 河竹繁俊『日本演劇全史』（岩波書店、昭和三十四年）は、歌舞伎の戦争劇の不評に対する新派の成功が、歌舞伎の古典化の一要因となったとする。神山注1前掲論文ではこの見方を踏襲した上で、歌舞伎俳優の身体と近代的軍隊の動きの齟齬について、さらに詳しく述べている。

*3 『演劇百科大事典』（平凡社、昭和三十五〜七年）の「日露戦争物」の項目（秋庭太郎執筆）。

*4 それぞれ、「上野の戦争」「西郷隆盛」「日清戦争」として立項（「西郷隆盛」には西南戦争物とは言えない作品も含む）。

*5 注1前掲書、一七一頁。

*6 上田学「日露戦争期の観客性——実写映画の興行形態から」『日本映画草創期の興行と観客——東京と京都を中心に——』、早稲田大学出版部、平成二十四年。

*7 注3前掲記事。

*8 以下、初日の日付等は各興行番付および小宮麒一編『歌舞伎・新派・新国劇 上演年表』第六版（私家版、平成十九年）、『近代歌舞伎年表 大阪篇』第四卷（八木書店、平成元年）を参照した。

*9 注3前掲記事。

- *10 『大阪朝日新聞』明治三十七年二月十四日。
- *11 鴈治郎は三十七年四月中座「召集令」、「海中の挑戦」、六月弁天座「大日本万歳」、七月同座「二人兵士」、十二月京都・南座「召集令」（再演）と複数の日露戦争劇に出演している。当時の東京と上方における歌舞伎のあり方の相違を示すものとも思われるが、今後考察すべき課題としたい。
- *12 いずれも早稲田大学演劇博物館所蔵のものを参照（ロ 23-9-66 およびロ 8-103-202）。
- *13 「東京の歓迎会」『東京朝日新聞』明治三十七年二月二十日。
- *14 「戦争演劇^{せんさうしげ} 其四（新富座）」『東京朝日新聞』明治三十七年三月二十六日。
- *15 「戦争演劇 其八（東京歌舞伎両座）」『東京朝日新聞』明治三十七年四月十六日。なお、記事末尾に「（東）」の署名があり、この記事の執筆者は東帰坊の別号を用いた幸堂得知と思われる。
- *16 注 15 前掲記事。
- *17 「戦争演劇（宮戸座）」『東京朝日新聞』明治三十七年三月九日。
- *18 注 17 前掲記事。
- *19 場割は早稲田大学演劇博物館蔵の絵本役割（ロ 24-18-192）に、内容は上演時に金港堂書籍から刊行された活字本によった。本作の写本は未見であり、活字台本もこの一種のみである。
- *20 「明治座俳優諸氏に対する作者の演説」『敵国降伏』、金港堂書籍、明治三十七年、一四六頁。
- *21 『読売新聞』明治三十七年四月十日等。
- *22 「血書天覧に入る」『東京朝日新聞』明治三十七年四月十五日。
- *23 昭和四十三年に新聞連載が開始された司馬遼太郎『坂の上の雲』でも、スタルクらは奇襲の際パーティーを
- *24 楽しんでいる最中であつたとしている。
「広島の売国奴」『東京朝日新聞』明治三十七年一月三十日等。

- *25 『東京朝日新聞』明治三十七年四月十二日掲載の「露国捕虜送還詳報」では、仁川の海戦で捕虜となった「露兵マカロウスキー（二十六）」ら三名の送還を報じている。
- *26 三木竹二「余が見たる五月興行」『歌舞伎』第五十号、明治三十七年六月。
- *27 松居松葉口述、市川高之助筆記「明治座脚本「敵国降伏」（寄書）」『都新聞』明治三十七年五月二十四・二十六・二十八日、六月二・五・七・九・十一日。
- *28 注27前掲記事、五月二十四日。
- *29 松居松葉「『阪崎出羽守』の材料」『早稲田文学』第二三八号、大正十四年十一月。のち『続劇壇今昔』（中央美術社、大正十五年）に収録。
- *30 久保田米僊「蒙古退治の故実」第五十号、明治三十七年六月。
- *31 なお、明治三十七年五月には、北条時宗に対して従一位が追贈されている。
- *32 金時徳「義経入夷説と朝鮮軍記物」『異国征伐軍記の世界 韓半島・琉球列島・蝦夷地』、笠間書院、平成二十二年、三四九頁。
- *33 例えば、『明治文学全集85 明治史劇集』（筑摩書房、昭和四十一年）所収の戸板康二「明治史劇の諸条件」、秋庭太郎「明治の史劇作家」など。
- *34 三宅周太郎「史劇と新歌舞伎劇との意義」『演劇巡礼』、中央公論社、昭和十年、一三九頁。
- *35 中村哲郎『歌舞伎の作者 作家と作品』、岩波書店、平成十八年、一三四頁。
- *36 注30の記事中に、松葉が久保田米僊に対して「日蓮聖人辻説法」を称賛したことが記されている。
- *37 本郷座五月興行（川上音二郎一座）の「戦況報告演劇」。三木竹二の劇評（注26）に「此座の「戦況報告演劇」は松居松葉氏の脚色といふ事だ」とある。

第三章 上方劇壇と「東京」

第一節 明治初期大阪劇壇における「東京風」

はじめに

一般的な演劇史において、上方歌舞伎は江戸時代後期以降は「衰退」していったと説明される。権藤芳一は二段組みの紙面の上段に江戸・東京、下段に上方の上演記録等を掲げる伊原敏郎『歌舞伎年表』（岩波書店、昭和三十一年）に注目し、初期は上段（江戸）に空白が目立つのに対して、「四巻の安永六年（一七七七）あたりからだんだん下段の空白が目立ちだし、六巻の文政末年から天保年間にかけては、上下のアンバランスがきわだってくる」と指摘する。江戸後期の上方歌舞伎「衰退」が視覚的に表れた例といえよう。権藤は「上方歌舞伎衰退の原因は、まず、すぐれた狂言作者が生まれなかったことである」とする。江戸後期から明治期に至るまで引き続いて有力な狂言作者が輩出し、現在まで演じ継がれる作品が生まれた江戸に対して、上方では狂言作者が役者への従属を強めていき、主体的に新作を生み出すことが稀になったという指摘はしばしばなされるし、同時代にあっても西沢一鳳は『伝奇作書』において作者の権威の失墜を嘆いている。

明治に入っても、この上方歌舞伎の長期低落傾向は続いたとされる。というよりも、むしろ一層東西歌舞伎の差は大きくなったと考えられている。明治期の歌舞伎に関する最初の通史である『明治演劇史』（早稲田大学出版部、昭和八年）で伊原敏郎は「明治の革新によつて東京が政治や文化の中心となつたため、その劇壇はますます発展すると同時に、京阪のそれは終に頹廢してしまつた」と述べる。河竹繁俊の『日本演劇全史』も、明治期の上方劇壇は、東京劇壇に比べて新しい動きに欠け、後世への影響もより小さいとした上で、明治期の上方歌舞伎の演劇史的意味を次のようにまとめる。

結局上方においては、脚本の面での新聞脚色ということ、(筆者注、中村)宗十郎の写実的な芸風、それらが後の新派に及ぼした影響以外には、ただ時代に先がけて新しいものを舞台にのせたというにとどまり、改良の歩みもスケールも小さく、歌舞伎の質的变化をもたらすには至らなかったといわねばならない。^{*5}

「歌舞伎の質的变化をもたらすには至らなかった」とされる明治期の上方歌舞伎ではあるが、例えば明治後期に上方で誕生した松竹を抜きに近代の歌舞伎興行を語ることは不可能であり、決して無視すべきではない。松竹以前ともいうべき明治初期の動向にしても、果たして全く注目に値しないものであると言い切ってしまったのであろうか。本稿では明治十年代末までの大阪劇壇におけるいくつかの改革の事例を紹介し、明治初期上方歌舞伎の演劇史的意義の再考を試みたい。

一、新作狂言の増加

先述のように、決して注目されているとは言いがたい明治初期の上方劇壇の動向だが、小櫃万津男による論考によつてある程度の見通しは示されている。小櫃は大阪における演劇改良の先駆者として中村宗十郎の存在を指摘している^{*6}。また、明治十年代までの大阪で新聞紙上等で演劇改良が議論され、幕内においても興行師の三栄らに関係した演劇改良の動きが見られることに触れた上で、そうした流れの結実として十九年九月大阪演劇改良会の発足があることを述べる^{*7}。わずかに二回の会合を行ったのみで消滅した大阪演劇改良会であるが、小櫃は次のような点に関してその意義を評価する。

・発起人に府会議員等、多くの名士が名を連ねるなど大きな社会的反響を呼ぶ出来事であったこと。

- ・「俳優等演劇関係者の近代的自覚が促され」、演劇の社会的地位の向上につながったこと。
- ・「演劇についての論議が下級俳優に至るまで、広く社会的に盛んになったこと」。
- ・改良演劇の上演が行われ、これを後の新派劇につながるものとして評価できること。

中でも小櫃は大阪における改良演劇の試みが、大阪で誕生した新時代の演劇である新派に与えた影響を大きく評価し、「大阪演劇改良会を頂点とする大阪の演劇改良運動は、正にこの点で大きな成果を齎したのであった。これは東京に於ける天覧劇の実現より、ある意味では、はるかに大きな意義を有すると言へよう」とまで言っている。

その一方、大阪演劇改良会以前の演劇改良の動きに対する小櫃の見方は、改良会につながるものとして一定の評価は与えつつも、厳しいものであると言わざるを得ない。小櫃の宗十郎に対する評価は、「先駆の憂目を見なければならなかった」というものであるし、改良会以前に大阪の劇場において上演された作品についてはほとんど言及していない。だが、明治十年代末までの大阪の各座の上演演目を見ていくと、この時期における大阪劇壇の変容が浮かび上がってくるのである。

上演演目の面から見た明治初期の大阪劇壇の変化の第一として指摘できるのは、新作狂言の相次ぐ上演が見られるようになることである。近世後期からすでに上方においては新作狂言が払底していたことにはすでに触れた。明治に入っても、五年までに上演されたためぼしい新作狂言としては元年四月竹田芝居「鳴渡浪花噂」が挙げられる程度である。しかし、この傾向は六年初めから突如変化を見せる。六年二月筑後芝居「誠忠誉強勇」と若太夫芝居「桜田雪誠忠美談」の二作を皮切りに、以後次のような新作狂言が舞台に上った。

六年三月 竹田芝居

「本朝三河風土記」

四月	若太夫芝居	「緘合赤徳城聞書」 <small>とじあわせあこうのききがき</small>
九月	角の芝居	「大汐噂聞書」
	若太夫芝居	「打哉太鼓淀川浪」 <small>うつやたいこどじのかわなみ</small>
十月	筑後芝居	「君臣浪宇和嶋」
七年二月	若太夫芝居	「桜田雪後日文談」 <small>はなふぶきごにちぶんだん</small>
四月	角の芝居	「大和錦朝日簾揚」
九月	筑後芝居	「千石積湊大入船」 <small>せんごくつみなとのいりふね</small>
十一月	角の芝居	「四季模様白縫譚」
	竹田芝居	「正説慶安太平記」

「桜田雪誠忠美談」は桜田門外の変を題材とした芝居であったが、翌七年二月に同じ若太夫芝居で続編「桜田雪後日文談」が上演された。さらにこの後、八年五月にも同座で坂下門外の変を扱った「桜田拾遺藤坂下」、九年一月に天満大工町芝居で「桜田嶋田実記」と「桜田物」の上演が続く¹⁰。なお、「桜田物」はこれ以降もたびたび上演されており、明治期の大阪でも特に親しまれた題材であったと言える。「打哉太鼓淀川浪」は戊辰戦争の鳥羽伏見の戦いを描いたもの、「大和錦朝日簾揚」は文久三年に起きた天誅組の変に材を取っている。こうした幕末期の事件を扱う新作は、この後もやはり文久三年の足利三代木像梟首事件を取り入れた「嗚呼忠臣楠柯夢」が十年四月角の芝居で上演されるなど、この時期の一大潮流となっている。他には、いわゆる「忠臣蔵物」である六年四月若太夫芝居の「緘合赤徳城聞書」が「大石内蔵助」という実名を使用していることも目に付く。

二、三栄、河竹能進・勝彦蔵親子と黙阿弥受容

新作払底状態を打ち破る、それも明確な方向性を持った新作上演や実名使用といった新しい動きを主導したのは、若太夫芝居と筑後芝居であったが、この両座は当時、三栄の傘下にあった。木村錦花によれば、三栄は三河屋栄吉もしくは妻吉といった三河出身の侠客で、「初めは大坂城内玉造口の部屋頭を勤め」たという^{*11}。他に東京の相模屋政五郎の子分とする新聞記事^{*12}もあり、少なくとも明治四年頃までには道頓堀の西櫓町に三栄席を所有して貸座敷業も行っていたらしい^{*13}。妻吉は十六年九月に没したが、生前すでに隠居しており、家業は子の安五郎が引き継いでいた^{*14}。

○戎座の金主にて有名なる島の内笠屋町（三栄事）三川安太郎は、流石活発な氣象丈け有つて、今度自分の居宅を洋風造りに建換んと、既に我宅を取り毀ち、普請の着手に取掛る用意なりと。何れ新築棟上の式には、東京に名を轟かせし守田勘弥に祝文を乞ひ、勝能進に其祝詞を棒読させ、また石川一口或ひは諸俳優には、思ひくの芸道をさせ、一層盛んに祝宴を開筵くと、此頃其用意して居りますさうなが、近々落成の上は立派な事で有りませう。（『朝日新聞』明治十二年七月八日）

○道頓堀戎座の仕打三栄が発起にて、不日多くの書籍を購求、無代価にて俳優一等へ貸与へ、教導職の任に背かざるやうにさせんと此頃謀て居ると云ふ。

（『朝日新聞』明治十三年十一月二十三日）

右のような新聞記事からは、新時代の潮流とそその中の芝居の位置というものを意識する三栄の姿勢が浮かび上がってくる。こうした革新的な姿勢は以下で紹介する通り、明治初年からのものであり、妻吉、安五郎の二代に一貫していたと考えたい。

しかし、三栄が新作上演を企図しても、その書き手がなければ実現が不可能なのは言うまでもない。先に列挙した新作の大部分を執筆したのが、右の新聞記事中にも名前の見える河竹（勝）能進と三代目勝彦蔵の親子である。両人の来歴については伊原『明治演劇史』に一章が割かれる他、尾澤良三『女形今昔譚 明治演劇史考』（筑摩書房、昭和十六年）において詳述されている^{*15}。ここでは詳しく述べることは避けるが、能進は東京の河竹黙阿弥の門弟であり、その息子の彦蔵は三代目瀬川如臯門下でいずれも江戸・東京の大芝居において作者修行をした人物である。なお、十一年二月まで能進は二代目彦蔵を、三代目彦蔵は浜彦助を名乗っていた。二人の大阪行き新时期については諸説あるが、能進は四年末から五年にかけての時期に、彦蔵も父からそう遅れることなく大阪へ移ったらしい。この下阪について尾澤は五代目大谷友右衛門（紫道）による招聘という説を主張している^{*16}。しかし、四年二月に大阪へ下った五代目大谷友右衛門（紫道）は六年二月に亡くなっているが、この間、能進は必ずしも彼と同座しておらず、この説については伊原も疑問視している^{*17}。先に触れた記事中の相模屋政五郎の子分という記述を信じれば三栄自身早くから東京劇壇との関係を持っていた可能性もあり、必ずしも友右衛門を紹介したと考える必要はない。むしろ、尾澤自身も「三栄が〔中略〕大谷友右衛門より東都における能進の実力を聞き、大阪脚本の改良の為に、その招聘を快諾した」^{*18}と記しているように、最終的な招聘の決定には興行師の意向が無関係であり得なかつたであろう。

三栄の意向を受けて新作を続々と生み出したと考えられる能進と彦蔵であるが、尾澤が「新七風（黙阿弥風）脚本移植の企図」と述べたように、黙阿弥の作風を大阪で根付かせたという点でも、大阪劇壇に与えた影響は大きかつた。黙阿弥作品でも「鼠小紋東君新形」（「鼠小僧」、安政四年正月初演）、「夢結蝶鳥追」（「雪駄直し長五郎」、安政三年三月初演）などいくつかの作品は比較的早く江戸以外でも上演されたが、先に見た新作狂言増加と歩調を合わせるように、黙阿弥劇の大阪での初演が目につくようになる。主なものを挙げていくと次の通りである（括弧内は江戸・東京初演時の名題）。

五年四月	中の芝居	「怪談 <small>かいだん</small> 月笠 <small>つきのかさ</small> 森 <small>もり</small> 」
七年十一月	中の芝居	「勸善懲惡新聞集」(「繰返開花婦見月」)
八年十月	中の芝居	「十二時義士廻文」(「仮名手本硯高島」)
十一年三月	中の芝居	「都鳥廓 <small>みやこどりな</small> 白浪 <small>がれのしらなみ</small> 」
十一年四月	角の芝居	「三人吉三廓初会」(「三人吉三廓初買」)
十二年一月	中の芝居	「時得物千曳網船」(「網模様燈籠菊桐」)
十二年三月	戎座	「蝶千鳥會我実録」(「蝶千鳥會我実伝」)

これらの作品が上演された興行の番付を見ると、多くの場合、能進もしくは諺蔵が作者として一座している^{*19}。七年七月に東京の新富座で初演された散切物「繰返開花婦見月」が、同年十一月に早くも移入されている点など目を引く。一方で、今日黙阿弥作品の中でも上演頻度が高く代表作とされる「三人吉三廓初買」は安政七年初演であるが、この時まで上方での上演記録がない。このことについては後に触れたい。

「黙阿弥風」の移入は単に黙阿弥作品の上演にとどまるものではなかった。大阪初演作品にも黙阿弥の先行作品から大きな影響を受けたものが出てきた。たとえば、八年九月角の芝居で上演された諺蔵作「早教訓開化節用」は、巡査による矢場女殺しという三面記事を脚色したものとされるが、主な筋は黙阿弥の「八幡祭小望月賑」(「縮屋新助」、万延元年七月初演)および「青砥稿花紅彩画」(「白浪五人男」、文久二年三月初演)を借用したものであることは尾澤良三や小笠原幹夫によって指摘されている^{*20}。特に、『青砥稿花紅彩画』の利用は台詞のレベルに至るもので、尾澤も「最早既に剽窃に近い傾向がなくなからうか」という程である。「嗚呼忠臣楠柯夢」は先述のように攘夷派の志士が京の等持院に安置されていた足利將軍の木像の首を斬り鴨川の河原にさら

した事件を脚色したものであるが、八幕目「洛東祇園絵馬堂の場」は、常陸家の家臣渡邊藏之進の息女皆瀬と若党の市助にそれぞれ姿を変えた鶉のお勘と鴈の重吉の兩人による騙りを描いている。本物の市助や浪士の長尾幾三郎らに騙りを見破られ、顔に焼き金を当てられたお勘は、開き直って自分の身の上を語り出す。

幾 シテ又そちが。

皆々 索性といふは。

かん お望みならばいつて聞そふ。どなたもかうだ、聞ておくれ。

ト是を誂への合方に成り、お勘煙草を吞ながら。

元はわつちも常陸の国鹿嶋浦の漁師の娘。産れ立から手癖が悪く、あそこの賽銭、爰の布施、とふ／＼それが病み附て、海に入つて魚をば取ろうよりは人の物取たがましと悪心の段々きざせばきざす程、蟹アの業がいやに成り、十五の年に親に勘当されるその時に、異見の為と無理やりに腕に彫られた入麩。

ト右の肩を脱ぐ。重吉お勘の袖を引き。

重 ヲイ姉御、罰金だぜ。

かん 違へねへ ○

ト肩を入れて袖をまくると右の腕に一首の歌を二行に入麩してある事。

白浪のよする渚に世を過す蟹マの身をれば宿も定めず ○ コリヤ昔しの公家さんが読だ歌だといふ事だが、ぬすみ心を白浪に寄せて宿も定めずとは勘当をした印だと彫た親仁もひやうきんものサ。なんの異見を聞く所か、人のものは我のものと、濡れ手で安房アから上総下総流れ渡つて東海道五十三次宿々を、押がりゆすり筒もたせ、ずきの廻つたその時にやア、海でも川でも飛込んで水をくぐつて逃るのが、浜辺に育つた是も一徳 ○ 蟹と聞たら見世物に出た女だと思ひなさろうが、そんな小さな事

よりは大きな仕事と文金に眉毛を引て振り袖のおせうさんの声色も常陸なまりの附焼刃にそれも一ト皮むかれたら、元のもく網漁師の娘。水に達者な所から、誰いふとなく異名にとつた鶉のおかんとはわつちが事だ。^{*21}

以下には重吉の名乗りが続く。公衆の面前で肌を露出することに対して罰則を定めた違式註違条例を意識した「罰金だぜ」という明治らしい台詞や、女に化けた男の盗賊と、本物の女盗賊という違いこそあれ、この場面も「青砥稿花紅彩画」の「浜松屋の場」における弁天小僧と南郷力丸の騙りを下敷きに行っていることは一見して明らかである。明治期の上方狂言は大部分が未翻刻であり、また完本を目にすることができない場合も多いが、東京を舞台とした作品は明らかに多く、右のような黙阿弥利用の例は他にも見出すことができるように思われる。

近世後期から新作狂言が減少し、幕末から明治初頭にかけては新作払底状態であったといえる大阪劇壇において、多数の新作が上演されたことは大きな変化であったと言える。そして、その新作の多くが桜田門外の変や戊辰戦争といった幕末期の出来事を扱っていたり、歴史上の人物を実名で登場させるなど、広い意味で「史実」に対する意識が生まれていたことも重要である。また、黙阿弥の作風移入も大きな意味を持つ出来事であった。大阪での黙阿弥劇上演が必ずしも江戸・東京における上演をそっくりそのまま持ってきたものであったと考えるべきではないが^{*22}、それでも旧来の上方狂言の複雑な構成と全く異質な黙阿弥の作風が大阪劇壇に与えた影響は大きかったであろう。

三、劇場と興行

次に、劇場や興行形態の面での変化に目を向けてみたい。時系列で見えていくと、まず五年に、明治改元後新たに開発が始まった松島に松島大芝居（三河座）が開場した。松島には五年一月にすでに文楽座が開場しており、

少し遅れて三月に歌舞伎の劇場も開場したのであるが、この劇場も三栄の所有であり、建築の際には東京の「猿若町劇場ノ絵図ナドヲモ取寄せ」参考にしたという²³。こうした事実は、三栄が早くから東京との関わりを有していた、あるいは少なくとも関心を持っていたことの証左と言えるかもしれない。

同年八月には寺社境内における芝居興行を禁止する布令が発せられた²⁴。すなわち、天満天神社内等八ヶ所の芝居に対し、「斯く四方ニ散在致し居候而ハ、少年子弟之職業を荒ミ、風儀を破り候弊害不少候」ということで、十月以降の興行禁止が通告されたのだが、ただし、松島への移転は「可為勝手候事」とされた。ただし、結局不便な松島へ移転して興行を続けた例はなく、六年十二月には堀江、北新地での興行が再び許可されている。

この一方で、大阪における芝居興行の中心地である道頓堀の劇場には目立った変化はなかったといえるが、八年には二の替り狂言の外題に「けいせい」を冠するという古来の伝統が途切れるなど、新時代の波が押し寄せつつあったのは確かである。九年に至って、劇場廃止論や劇場建築の改革論が大々的に議論される事態となった。これは、この年、一月八日、二月二十日、四月十八日と短期間に劇場の火災が相次いだことによる。新聞に掲載された論の中に次のようなものがある。

〔前略〕芝居の表掛りの建方は（楽屋はどうでもよろしい）、東京風の建方に仕たいものです。東京風といふのは、先、東の上下の棧敷の見物は東の木戸口、西の上下の棧敷の見物は西の木戸口（留場の口）、土間の見物は昼のうちは鼠木戸と称へ三尺斗りの入口にて出入をして、打出しの時（ハテ）は鼠木戸を双方へ開く。間口は十四間が定法（近来は十六、七間も有升）。東の棧敷の口、二間。西の棧敷留場の口も二間。仕切場が二間。真中が凡十間有て、格子戸を双方へ引くと二間ふさがり、開所が八間と成る様に仕てあります（五、六間でもよろしい。又、楽屋道も有つて、打出しの節には表口へも出るなり。表三方、裏一方です）。

（『浪花新聞』明治九年四月二十五日）

ここでは出入口が広く、火災時に避難が容易な「東京風」の劇場構造の優位性が主張されている。この「東京風」という言葉は、以後しばしば大阪の劇場の建築等に関する新聞記事中に登場する。十四年に新町に開場した高嶋座では、「内棧敷、土間は残らず青畳を新たに布詰しきづめ、木戸より内へも東京風に上布うはじきを敷詰て、下駄、持物等は表方にて受取置うけとけいたという（『朝日新聞』明治十四年三月二十三日）。なお、この観客の履物を預かるという仕組みは、先述の松島の三河座が大阪では最初らしく、木村錦花によれば「阪地ではそれまで観客自身が下駄を持って入場する風習だった」^{*25}という。「東京風」の導入は内装のみならず、劇場の外観にも見られる。次の記事は劇場正面の招き看板に関するものである。

○今度角の芝居は招牌まねきを東京風とうけいふうに改めしが、追々其余の事も何呉なにごととなく東京風に改むるとて、二三の人々が頻に尽力して居るといふ。

（『朝日新聞』明治十四年九月十七日）

ここにも「何呉なにごととなく東京風に改むる」とあるが、「東京風」への志向は劇場全体にまで及んだらしい。

○角の芝居は這回こたび高麗橋三丁目呉服店三越利右衛門氏の所有と成、以後營繕ふしんを加て東京新富座の風になさんと目論見中の由。

（『朝日新聞』明治十二年七月十日）

ここでは「東京風」というよりもさらに具体的に、十一年六月に新築開場した東京の新富座の名が挙げられている。新富座を模倣した劇場の建て替えの計画はこれ以外にも報じられており^{*26}、十七年の角の芝居の新築にあた

つては、新富座風の劇場建築が実現するのである。

角芝居大工棟梁、西横堀の長谷川は同座新築の為上京してをりしが、新富座の小屋の図を詳しく写取、近日帰阪せしかば二の替狂言打上次第、直たゞちに小家囲たぐちに取掛るとの噂。

(『朝日新聞』明治十六年二月一日)

実際に新富座の実地調査を行った上で建築が行われたのみならず、落成後の開場式も多くの有力者を集め、万事洋風で執り行った新富座のそれ(明治十一年六月七、八日)を模したものであった^{*27}。

又、本日は開場の祝儀として三番叟のみを舞ひ、明二日は府庁、各裁判所、造幣局等の高官を始め、各国領事、諸銀行、堂島株式、其余諸会社、各新聞社員、府会議員等、府下の紳士五百余名を正午十二時より招待し、二階棧敷へ瓶花、盆栽、茶器、碁局ごばんを陳列して、是を休息所とし、午後一時より演劇開場、場一面に卓子テーブル椅子を陳べなら、此処にて看物けんぶつをさするといふ。舞台の正面は一面の金襴、惣坐中一統礼服にて出席、第一番に該坐の履歴書を読上げ、次に祝文朗読、右終ると舞台左右に開け、一面能舞台の道具立と成り、繰あやつり三番叟(翁・蝦十郎、千歳・小団治、三番叟・右団治)、右引抜七福神の所作事。次に望月を演ず。

(『朝日新聞』明治十七年三月一日)

上流社会への接近を図った明治十年代の新富座が、しばしば外国からの賓客を迎えたことはよく知られている^{*28}。「東京風」、特に新富座風を目指した大阪の劇場においても、十六年五月二十四日に「印度柔向国王アホバカ殿ジョホア下一向」(現在のマレーシアの一部にあたるジョホール王国の国王アブ・バカール)が戎座を来訪しており^{*29}、

右の角の芝居開場式の参列者を見ても、上流社会への接近が強く意識されていたことは間違いない。

四、「東京風」から東京への「還流」

このように、上演作品と劇場建築や接客の仕方等様々な面で、明治十年代までの大阪劇壇に変化が生じていた
のであり、その変化は劇場建築に関する議論の中でしばしば用いられた「東京風」という言葉に端的に表れて
いるが、東京の動向を強く意識したものであった。実はこの「東京風」という語は劇場に関してのみ用いられたわ
けではなく、以下の用例を見てもわかるように、文化・風俗全般に用いられた語であった。

○京都府下愛宕郡白川村の石工小川権三郎と云ふ人の依頼に因り、西区南新町一丁目寄留中原昌発さんが市
中の橋々を東京風に石橋にせんと、昨日府庁へ建白書を差出されました。

(『朝日新聞』明治十二年二月二十八日)

○一昨夜の節分に各神社へ参る娘連を見るに、十二、三歳の女子までが東京風の丸髻に結び、中には鉄漿を
塗るもあり、其新奇の流行を逐て誇顔に見せ歩行有様は、実に困った御幣担ぎの嬢公達ならずや。

(『朝日新聞』明治十三年二月五日)

○鬼神のおまつ敷熊坂お長の再来なる敷、此頃府下の諸所に毎夜徘徊する女強盗は廿年前後の年齢にて、
東京風の打扮なりと。(『朝日新聞』明治十三年五月十六日)

○西区松島中之町に這回高砂楼といふ東京風の揚屋茶屋をこしらへ、一切東京風の仕かけにするとか。

(『朝日新聞』明治十四年四月五日)

女盗賊の身なりにまで用いられると、果たしてこの「東京風」という表現がどこまで実際の東京の風俗の実態を反映したものであるのか怪しい気もしてくる。実際、すでに指摘したように大阪における黙阿弥劇は、常に江戸・東京における上演と全く同じように上演されていたわけではなく、黙阿弥の影響が多分に見受けられる上方の散切物も、黙阿弥の座切物とは異なる性格を持っている(次節参照)。「東京風」がこの時代の上方における一種の流行であり、演劇にもその影響を大きく受けた変革が起きていたことは間違いないが、「東京風」とは「東京そのまま」ではなかったことが窺えるのである。

そして、この上方における「東京風」流行は単に一地方における東京への追随には止まらない。明治十年代までの大阪劇壇における「東京風」の変革は、大阪劇壇である程度根付いた後、今度は東京劇壇へ逆に影響を与えていったと考えられる。すなわち、「還流」とでもいうべき現象が起きているのである。

明治期の東京の小芝居では上方役者中心の一座が生まれ、上方狂言が上演される例が数多くみられるが、この場合の上方狂言のかなりの部分は能進や諺蔵の作品であると言ってよい^{*30}。のみならず、諺蔵は二十五年以降、東京の春木座の立作者を務めると同時に、大阪の劇場にも作品を提供している^{*31}。芝居自体だけでなく、大阪から上京した興行師鳥屋熊吉が「大阪風の芝居」を謳い^{*32}、十八年五月から春木座で興行を行っていたいわゆる鳥熊芝居は、雨の日に観客の下駄を洗い、帰り際に返してくれるというサービスで注目されたが、これも五年に松島三河座で始まったという、観客の履物を預かる仕組みがあつてこそその発想であるように思われる。明治期の東京劇壇における「大阪風」あるいは「上方風」は、すでにそれ以前に「東京風」の影響を受けて変容した「大阪」「上方」だったのでないだろうか。

「還流」は明治初期の大阪で積極的に受容された黙阿弥劇においても見出される。先に安政七年初演の「三人

吉三」が大阪では明治十一年に初めて上演されたことを述べた。実は、この大阪初演は「三人吉三」の二演目にあたる。そして、これ以降この芝居は主に上方において上演されていくのである。試みに明治期を通じての「三人吉三」の上演回数を見てみると、大阪二十四回、京都十回に対して東京は十四回であり、二十年代までに限ると大阪の合計十七回に対してわずか一度しか上演されていない^{*33}。「三人吉三」同様に今日比較的上演機会の多い「都鳥廓白浪」等も上演史をたどれば東京の一流とされる大劇場よりもむしろ、上方や上方と結びつきの強い小芝居を主たる上演の場としてきたのであり、今日江戸歌舞伎の代表的なイメージを持たれる黙阿弥劇の伝承に果たした上方の役割は見直しの余地があろう。

おわりに

以上、明治十年代までの大阪劇壇における改革の諸例を見てきた。そして、それらの改革はいずれも「東京風」を意識したものであったが、単に大阪という地域における東京の模倣や追従に留まらず、東京劇壇へと「還流」し、黙阿弥劇の上演史の例のように現在の歌舞伎にも影響を与えていることを指摘した。

なお、小櫃万津男によって大阪の演劇改良の先駆者として中村宗十郎の存在が指摘されていることに触れた。宗十郎は三河出身で三栄と同郷であり、筆者は大阪における広義の演劇改良は宗十郎と三栄の協働による面が大きいと考えている。ところで、明治四十二年に松竹創業者の白井松次郎は、「大阪市南区笠屋町三十六番地の、大阪役者の中村宗十郎が住んでいたという家を買って」、「住宅兼大阪事務所」^{*34}としたのだが、実はこの宗十郎旧宅は三栄の隣家であった^{*35}。松竹と旧来の道頓堀の興行師の間には対立も伝えられるが^{*36}、三栄とは良好な関係を築いていたことが窺えるのである。松竹の興行姿勢自体、会社組織とはいいながら旧来の興行師に近い面があり、「方法の新旧・出所にこだわらない柔軟さこそが特徴であると指摘されているが^{*37}、松竹を通じて明治初期の「東京風」を志向した改革が後世に何らかの影響を与えている可能性も考えられ、今後のさらなる考究が求

められる。また、本節においては、大阪を主たる考察対象とし、京都の芝居については触れていない。大阪と京都の芝居の差異についても今後の課題としたい^{*38}。

- *1 権藤芳一「上方歌舞伎の衰退——その原因についての一考察——」『文学』第五十五卷第四号、昭和六十二年四月。
- *2 注1前掲論文。
- *3 伊原敏郎『明治演劇史』、早稲田大学出版部、昭和八年、七一六頁。
- *4 河竹繁俊『日本演劇全史』、岩波書店、昭和三十四年、八二四〜五頁。
- *5 注4前掲書、八三五頁。
- *6 小櫃万津男「中村宗十郎の演劇改良とその理念」『日本演劇学会紀要』第六号、昭和三十八年一月。
- *7 小櫃万津男「大阪演劇改良会とその周辺」『日本演劇学会紀要』第八号、昭和四十一年七月。
- *8 注7前掲論文。
- *9 注6前掲論文。宗十郎は大阪演劇会良会にも関与したが、二十二年に世を去っている。なお、「先駆の憂目」という言葉は高安月郊による宗十郎評を借りたものである。
- *10 大阪府立中之島図書館蔵『明治九年子之歳中芝居番附帖』（請求記号 974.122）所収の番付書き入れにより、この芝居も元来は若太夫芝居での上演を予定していたことがわかる。
- *11 木村錦花『興行師の世界』、青蛙房、昭和三十二年、三十六頁。なお、本論考中では新聞記事等で多く用いられる妻吉の名を採る。
- *12 『読売新聞』明治九年二月十八日。

- *13 『朝日新聞』明治十二年一月二十九日の記事による。
- *14 『朝日新聞』明治十六年九月二十八日、十月二日等。十月四日の記事によれば妻吉の隠居所は北久太郎町にあつたという。
- *15 『最新歌舞伎大事典』（柏書房、平成二十四年）の「勝能進」「勝彦蔵」の項（いずれも日置執筆）も参照されたい。
- *16 尾澤良三「河竹能進」『女形今昔譚 明治演劇史考』、筑摩書房、昭和十六年、二八五頁。
- *17 注3前掲書、八二四頁。
- *18 注16前掲書、二九七頁。
- *19 八年三月および十月の中の芝居は番付に名前が見えない。
- *20 尾澤良三「勝彦造伝」注16前掲書、三五五〜七頁。小笠原幹夫「散切物の展開とその限界——『撮絞鮮血染野晒』をめぐる——」『歌舞伎から新派へ』、翰林書房、平成八年。
- *21 引用は大阪府立中之島図書館所蔵の台本（請求記号252-102）による。
- *22 黙阿弥作品の大阪における改作については、第一章第四節でその一例を挙げて考察を行っている。
- *23 『日要新聞』第三号、明治五年一月（『新聞集成 明治編年史』第一卷、財政経済学会、昭和九年、四二七頁所載。原紙未見）。
- *24 申二九三号。大阪府史編集室編『大阪府布令集』第一卷、大阪府、昭和四十六年、六一三〜四頁。
- *25 注11前掲書、三十六〜七頁。
- *26 『朝日新聞』明治十三年一月二十二日、同十五年一月十九日等。
- *27 東京の劇場においても新富座の開場式の模倣が見られることが、林公子「明治期東京の劇場開場式」（『歌舞伎をめぐる環境考』、晃洋書房、平成二十五年所収）に指摘されている。

- *28 松本伸子「外客接待と演劇の向上」(『明治前期演劇論史』、演劇出版社、昭和四十九年所収)に詳しい。
- *29 『朝日新聞』明治十六年五月二十六日。
- *30 佐藤かつら「大阪の散切物「早教訓開化節用」をめぐる」(『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』、ペリカン社、平成二十二年)では「早教訓開化節用」の東京における上演にも触れている。黙阿弥劇の上演同様、上方狂言が東京で上演された場合もまた、しばしば何らかの改変が加えられたと思われる(次節参照)。
- *31 諺蔵の再上京は二十六年に入ってからである(次節参照)。遠隔地からの狂言執筆の実態については不詳であり、今後考察すべき課題としたい。
- *32 注11前掲書、五十七頁。
- *33 国立劇場調査記録課編『国立劇場上演資料集(553)』通し狂言三人吉三巴白浪・奴胤廓春風』(日本芸術文化振興会、平成二十四年)所収の上演年表による。他に名古屋で三回、横浜で五回の上演が行われている。
- *34 『松竹百年史』本史、松竹株式会社、平成八年、一七二頁。
- *35 明治十二年十一月十五日の『朝日新聞』に「南区笠屋町三十五番地平民三河安五郎」と三栄の住所が記されている。
- *36 注34前掲書に朝日座や弁天座を松竹が傘下に収める際に妨害を受けたことなどが紹介されている。
- *37 寺田詩麻「明治三十年代京都の松竹——その経営の性質——」『演劇研究センター紀要Ⅶ』(平成十八年一月)。
- *38 一般には近世後期以降、京都は大阪の興行圏の一部となっていくとされるが、幕末期でも、因果道士(中島棕隠)『都繁昌記』(天保八年刊)などでは京と大阪の観客の雰囲気の違いなどが示唆されており、考察の余地がある。

第二節 上方における初期の散切物について——「娼妓誠開化夜桜」を中心に——

はじめに

従来、散切物について論じる場合に主に取り上げられるのは、東京において上演された作品であり、その多くが河竹黙阿弥の手によるものであった。幕末・明治期の劇界における黙阿弥の存在の大ききや、「水天宮利生深川」(明治十八年二月千歳座)等いくつかの作品が戦後に至っても上演されている点、多くの作品が翻刻されている点などを考えればこれは自然なことと言えよう。それに比べると、上方で初演された散切物に関する言及はいくつかの例外¹⁾を除いて極めて少ない。これは黙阿弥散切物の場合とは逆に、明治期の上方歌舞伎自体があまり注目されず、そこで生まれた散切物も今日まで上演が続く作品が皆無であり、翻刻が備わる作品もごく少数であるという事情によると思われる。しかしながら、当時の番付や新聞記事を見ていくと、大阪の劇場において初演された散切物が、京都や名古屋といった大都市に限らず、北陸等においても再演を繰り返し、人々にもはややされている様を目にする。こうした上方の散切物は果たして東京のそれと比較した時、どのような特色を持つものなのであろうか。また、これらの作品のどのような点が同時代の観客の心を掴んだのであろうか。本節では、「娼妓誠開化夜桜」(明治十年五月大阪・中の芝居)という作品を中心に論じていきたい。

一、上方における散切物の始まり

まず、前提として上方における散切物の始まりについて見ておきたい。上方で最初に上演された散切物としてしばしば名前を挙げられるのは、英国で一八五九(安政五)年に出版されたサミュエル・スマイルズの“Self-Help”を、中村正直が翻訳した『西国立志編』(明治四年刊)を原作として明治五年十一月に京都・四条南側芝居、同北側芝居で同時上演された「鞋補童教学」と「其粉色陶器交易」(いずれも佐橋富三郎作)である。前者は

英国「波都毛土」(ポーツマス)に住む靴直しの職人邦治(パウンス、市川荒五郎)が仕事の傍ら地域の貧しい子供への教育を行っていることが国王の耳に入り、使者(初代実川延若)が派遣され、都へ出発するというもので、原作第十二編の九「邦治鞋(左訓・クツ)ヲ補ナヒ家業ヲ做ナガラニ修金(左訓・ツケトゞケ)ナキ貧児ヲ教ヘシ事」に依る。後者は第三編の二「培那徳・巴律西ノ事」を原作としており、「仏蘭西国設因の子」(フランス・サント)の陶工巴律西(ベルナル・パリツシー、初代市川右団治)が妻子の困窮をも顧みず陶器の研究に熱中し、ついに妻琴霊夫が身を以て夫を諫めるために自害をするという事態に至るが、その甲斐あって従来フランスにはなかった製法の開発に成功し、都へ迎えられることとなる。明治初期の大ベストセラー『西国立志編』を取り入れた点で間違いなく新時代の雰囲気を反映した注目すべき作品ではあるが、すでに第一章第二節で述べたように、ト書きや浄瑠璃の詞章で舞台が「英国」「仏蘭西」であることを明示し、登場人物も皆英国人、フランス人という設定のこの芝居を散切物と呼んで良いのかは疑問である。新時代の日本の社会を描いた芝居は、東京で明治六年十一月に上演された黙阿弥作「東京日新聞」を最初のものとするべきである。

東京では「東京日新聞」以降、「繰返開花婦見月」(明治七年七月守田座)、「明治年間東日記」(八年六月守田座)、「富士額男女繁山」(十年四月新富座)、「勸善懲惡孝子誉」(同六月同座)と散切物が続いた。一方、上方に目を転じると、前節で述べたように明治六年前半から新作狂言の上演が急増したものの、その中心は桜田門外の変、鳥羽伏見の戦い、天誅組の変といった幕末期の社会的な事件を描いたものや実録物であり、新時代の市井の出来事を描いた東京の散切物のような作品はすぐには生まれなかった。

上方で散切物が上演されるようになるのは明治八年頃からである。七月の大阪・筑後芝居「新聞詞錦絵」は、台本が残らないため詳しい内容を知ることができないが、複数の錦絵新聞を元にした狂言であることが佐藤かつらによって指摘されている。絵尽に描かれる登場人物の多くは鬻を結った姿であるが、洋装の人物や人力車夫も登場しており、散切物と呼ぶことのできる内容だったのではないかと思われる。九月大阪・若太夫芝居の「勸

善懲悪雅文談」も内容不詳ながら、絵尽⁹⁵には散切頭や洋装の人物が複数描かれている。なお、この作品も錦絵新聞に取材したものと考えられる⁹⁶。台本によって内容を知ることができるものとして早いのは、「勸善懲悪雅文談」と同月に大阪・角の芝居で初演された「早教訓開化節用」である。その内容は巡查錦織熊吉による矢場女殺しや、大蔵省の官員を装った悪党藤川重政と八州おきのによる騙りなどが描かれた作品で、やはり錦絵新聞によって報じられた出来事を元にしつつ、前者は黙阿弥の「八幡祭小望月賑」(「縮屋新助」、万延元年七月市村座)を、後者は「青砥稿花紅彩画」(「白浪五人男」、文久二年三月市村座)の「浜松屋の場」の設定や筋を利用している⁹⁷。これら三作品が上演されて以降、明治十年代の終わりまでに大阪で初演された散切物を挙げると以下の通りである(『近代歌舞伎年表 大阪篇』によった)。

明治十年五月 中の芝居「娼妓誠開化夜桜」

七月 栄座「新聞准貞操投書」

十一年三月 戎座「西南夢物語」

十二年五月 戎座「鳥追於松海上話」

十四年三月 角の芝居「撮絞鮮血染野晒」
つまみしほりちぞめののざらし

七月 弁天座「讃岐梅朝日新聞説」

中の芝居「入梅晴朝日新聞」

北栄座「入梅路朝日新聞」

八月 弁天座「梅雨窓短夜物語」

十八年四月 朝日座「怠惰勉強心組織」
うしろおもてころのあやおり

十八年五月 戎座「何桜彼桜銭世中」
さくらどきせにのよのなか

「新聞詞錦絵」「早教訓開化節用」「勸善懲惡雅文談」がいずれも錦絵新聞を利用したとされていることは述べた。明治十年七月の「新聞准貞操投書」、翌年三月の「西南夢物語」は西南戦争を描いたものだが、前者は外題から明らかに新聞報道を元に脚色したものだと思われ、後者も「狂言の世界報知新聞／脚色の大意は戦地直報」という角書から、犬養毅が『郵便報知新聞』に連載した「戦地直報」を参照したことが窺える⁹⁸。また、「鳥追於松海上話」以降の作品はすべて新聞の続き物を原作としている。続き物は複数日に渡って続く新聞の雑報記事であり、次第に物語の要素を強めるとともに長大化し、新聞連載小説へと発展していった⁹⁹。「鳥追於松海上話」は東京の『かなよみ』に連載された「鳥追お松の伝」、「撮絞鮮血染野晒」はやはり東京の『いろは新聞』の「団泰二の話」の脚色であり、十四年七月と八月の四作はいずれも女盗賊村上梅次を描いた『朝日新聞』の続き物「邯鄲廻転閨白浪」(小野米吉作)および、その続編「梅雨の窓短夜談」(岡野半牧作)を原作としている¹⁰⁰。「怠惰勉強心組織」「何桜彼桜銭世中」の二作も『朝日新聞』の続き物で、後者はシェイクスピア『ヴェニス商人』の翻案である。

このように、上方における散切物の題材は、初期の錦絵新聞から、戦争報道のような新聞記事によるものへ、さらにはより分量が多く物語性の強い続き物へと移っていったのである。これに対して、東京で上演された黙阿弥の散切物では、「東京日新聞」で新聞が重要な小道具として用いられ(第一章第二節参照)、各作品中に新聞記事に想を得たと思われる設定も散見するものの、明治十二年五月新富座「綴合於伝仮名書」¹⁰¹、二十一年四月中村座「月梅薫朧夜」を除いて、全編の骨格に関わるような形で新聞を利用した例はない。また、英国の戯曲を翻案した「人間万事金世中」(明治十二年二月新富座)、やはり英国の小説を翻案した三遊亭円朝の人情噺の脚色である「西洋噺日本写絵」(明治十九年一月新富座、第一章第四節参照)という例はあるが、新聞続き物の脚色はない¹⁰²。上方において新聞記事がより直接的に狂言に取り入れられ、新聞続き物の脚色も頻繁であった背景

には、新聞俄等の周辺芸能からの影響があると思われるが、これについては次節で詳述する。

前節では明治前期の大阪劇壇における黙阿弥の影響について触れたが、散切物に關しても黙阿弥の影響は大きいように思われる。右に述べたように、大阪で散切物が上演され始めるのは明治八年後半であるが、この直前に黙阿弥散切物の上方への移入が見られるのである。明治七年十一月大阪中の芝居で「勸善懲惡新聞集」の外題で「繰返開花婦見月」が上演されたのがそれで、同作は八年三月にも同じ中の芝居で「開化春東京新聞」として、同五月には京都・四条北側芝居で「教草仮名書新聞」として上演されており、好評が窺える。三度にわたる「繰返開花婦見月」上演は、新時代の風俗を舞台に載せるという選択肢を上方の劇界関係者に示唆したものだっただけではないだろうか。また、明治十四年の「邯鄲廻閨白浪」「梅雨の梅短夜談」脚色の成功は、これ以降の新聞社と劇界の本格的な提携のきっかけとなったが、ここにも黙阿弥の影響が見え隠れする。すでに述べたように、「邯鄲廻閨白浪」は実在の女盜賊村上梅次を描いたものだったが、東京では二年前にすでに、実在の毒婦高橋お伝を主人公とする黙阿弥の「綴合於伝仮名書」が上演されている。そして、大阪における「梅次もの」流行の直前、明治十四年六月には天満大工町芝居で「高橋於伝毒婦小説」が舞台に上っているが、これは番付の役名等から「綴合於伝仮名書」の再演であると思われるのである。黙阿弥の描いた高橋お伝を目にした人々が、同じ毒婦ものというところから、折しも六月九日に『朝日新聞』紙上での連載が終了したばかりの「邯鄲廻閨白浪」に目を付け、これを脚色したことによつて起こったのが「梅次もの」の流行だったのではないだろうか。

二、「娼妓誠開化夜桜」

上方の散切物の始まりと、そこに散見する黙阿弥の影響について述べてきたが、以下は狂言の中身についてより詳しく見ていくことにする。「早教訓開化節用」中の黙阿弥作品の利用についてはすでに指摘があることを述べたが、他の作品ではどうか。ここで取り上げるのは、「娼妓誠開化夜桜」という作品である。本作は明治十年

五月に大阪・中の芝居で初演された。作者は黙阿弥の門弟河竹能進（当時二代目勝彦蔵）で、五代目坂東彦三郎が演じる実在の遊女金瓶楼の今紫を主人公とし、初代実川延若演ずる中田小八郎の分不相応な今紫への恋を描く。今紫は明治初年の遊女で今様の男舞を舞って評判であったといい、山内容堂に鏡を贈られたこともあるという^{*12}。高利貸しで新富座や河原崎座の金主をしていた西神常吉に身請けされて新富座の茶屋の女将となった後、女優となり「阿古屋の三曲を売物に東海道の巡業を始め、それに西神が太夫元となって附いて廻っていた」^{*13}らしい。その今紫を演じた彦三郎は、黙阿弥の「東京日新聞」で鳥越甚内を勤めた役者であり、明治九年十一月に新富座が火事で焼けたため大阪へ下っていたが、この年の十月に客死したため、これが最後の舞台となった。本作は彦三郎没後もしばしば再演されている。管見の限りでは、明治期に大阪で十四回、京都で六回の上演が確認できる他、名古屋や金沢でも上演の記録があり^{*14}、東京でも明治十二年二月に春木座の舞台に上っている。先述の「教訓開化節用」も明治期に大阪で二十四回の上演が確認でき、金沢等の地方興行や東京の劇場でも上演されているが、本作はそれに並ぶ人気作であったと言える。以下、本作がどのような芝居であり、なぜ当時の観客に喜ばれたのかを見ていきたい。

まず、本作の梗概を記す。現存する本作の台本としては、大阪府立中之島図書館蔵の写本（以下、中之島本。全三冊、請求記号 25232）、明治二十二年五月十三日出版の奥付を持つ活版本（以下、二十二年本）、明治二十九年三月三十一日発行の活版本（以下、二十九年本）の三種を確認している。二十二年本、二十九年本はいずれも勝彦兵衛（能進の子息三代目勝彦蔵）を著作者、前田菊松を印刷者として奥付に掲げており、二十九年本ではさらに版權所有者兼発行者として中西貞行の名を記す。二十二年本は表紙に「全四冊之内第壱」とあり序幕のみを収めるが、第二分冊以降の出版は確認できない。写本の中の島本は、各冊裏表紙に「脚色 勝彦蔵」と記されており、三代目勝彦蔵旧蔵本と思われるが^{*15}、後述するように初演時とは若干異なる内容だと考えられる。ただし、二十九年本も初演番付等と対照すると、省略や改変が目につくので、ひとまず中之島本によって梗概を記し、改

作箇所については後で指摘する。

【序幕 仲之町花見の場、金瓶能舞台の場】

花見の客で賑わう吉原仲之町で、英仏学校の取締五十嵐信友らと、横浜の豪商伊藤平の奉公人新吉が出くわし、喧嘩となる。全盛の遊女今紫をめぐって五十嵐と伊藤平が言い争うところへ、茶屋山口巴の亭主清次郎が割って入り仲裁する。清次郎は両者の和解のために酒宴を設け、今紫を呼ぶが、今紫は五十嵐につれない態度を取る。憤った五十嵐の嫌がらせを軽くいなして見せた今紫に対し、感心した伊藤平は千円のフランス製懐中時計を贈る。

英仏学校の用務員である中田小八郎は同僚の穂積才助と牛窪伝蔵に無理矢理に吉原へ連れられてくる。茶屋へ行くことを拒み、兩人に置き去りにされた小八郎は偶然兄小兵衛に出会う。小兵衛はかつての主君紀州侯が所望しているフランスの兵書を五十嵐が所持していることを知り、小八郎を通じて五十嵐と譲渡の交渉をしているのだった。小兵衛と別れた小八郎は、同僚の二人を探すうち、金瓶楼の能舞台で今紫を舞う今紫の姿を目にし、思わず見惚れる。

【二幕目 江戸町式丁目入口の場・金瓶大黒二階座敷の場・同西洋造見世先の場】

今紫に惚れ込んだ小八郎は、豪商に化けて吉原へ通う。才助と伝蔵は小八郎が廓に馴れないのを良いことに、金をだまし取る。小八郎が今紫を呼び酒宴を催すところへ、学校の門番文兵衛と貸衣装屋の利兵衛がやって来る。利兵衛は小八郎に衣装の損料を払うよう迫り、衣装を剥いでしまう。正体を知られた小八郎は、今紫に自分の心の内を語る。ここへ五十嵐も現れ、小八郎を咎めるが、清次郎に止められる。

事情を知った伊藤平の計らいで小八郎は今紫と枕を交わす。今紫は小八郎の真情に惚れ、年季が明けたら夫婦となる約束をし、誓いの品として伊藤平にもらった懐中時計を小八郎のシャツと交換する。

【三幕目 英仏学校門前の場・橋場金瓶別荘の場・浅草駒形仕返しの場合】

小兵衛は、小八郎の許嫁小藤を伴い学校を訪れるが、小八郎は時計泥棒の嫌疑を受けて取り調べの最中であると言われ、面会することができない。二人は金瓶楼の別荘にいる五十嵐を訪ねるが、五十嵐は小八郎から兵書の代金を受け取っておらず、連絡もないので、兵書は他へ譲る約束をしたと告げる。

小兵衛と小藤は、今紫が小八郎をたぶらかし、兵書を買うための金まで使い込ませたと思い、今紫を恨む。この様子を聞いていた今紫は二人に詫び、小八郎の疑念を晴らし、兵書を手に入れることを約束する。

今紫は五十嵐に身請けされることを承諾し、代わりに兵書を譲るよう願う。五十嵐は兵書を譲る代わりに、小八郎が時計泥棒であると証言するよう今紫に迫る。そこへ小八郎の取り調べをしている松崎頼母が訪れ、今紫に時計について尋ねる。今紫は小八郎に時計を譲っていないと答える。小八郎はこれを聞いて憤慨するが、松崎に連れ帰られる。

五十嵐は今紫に偽物の兵書を渡し、密かにその場を去る。その後、兵書が偽物であること、五十嵐らが松崎と小八郎を殺して、学校の積立金着服の罪を二人に押しつけようとしていることなどが露見、小兵衛は急いで五十嵐の後を追う。

小八郎は五十嵐らと争い、ついに兵書を手に入れるが、金を払わねば泥棒だと脅される。そこへ小兵衛と伊藤平から託された金を持った新吉が駆けつけ、兵書は小八郎の手に入り、五十嵐らは捕らえられる。

中之島本と初演番付を比較すると、一部の登場人物の名前が異なっており、主要な人物では、伊藤平が高島嘉右衛門、清次郎が幸三郎、小藤が早枝となっている。また、小八郎が勤める「英仏学校」は初演時には鎮台であったらしく、小八郎は歩兵、五十嵐は隊長という設定のようである。他に中之島本では序幕で小八郎が今紫を見初める場面は、「今様松の寿^{いまようまつことぶき}」という長唄の所作事になっているが、初演時にはこの所作事はなかったらしく、

二種の活版本ではいずれも小兵衛と別れた小八郎の側を今紫の花魁道中が通りかかり、見染となる^{*16}。

渥美清太郎は本作について、「東京では、一八八〇年（明治十三年）正月、瀬川如臯が補訂の上、同名題で春木座で上演した。「中略」このとき今紫の踊った男舞の長唄が、イマヨウ、マツノコトブキ（今様松の寿）として残っている^{*17}」と述べており、たしかに春木座興行の番付を見ると、登場人物の名や序幕に所作事を加え、鎮台を英仏学校とする改変などが中之島本と一致する。東京での上演時に、鎮台を学校としたのは、軍隊の内部における確執という設定が、作品の舞台である東京においては憚られたためであろうか。「早教訓開化節用」の東京での上演時にも、殺人を犯す主人公の巡査が書生に改められており、佐藤かつらはこれについて「当時劇場の取締に当たっていた警視庁の意向があったと思われる。明治八年の段階でも、巡査の不祥事は事件の現場である東京では上演できなかつただろう^{*18}」と指摘しているが、本作でも同様の事情があったものと思われる。初演時の高島嘉右衛門を伊藤平とした理由は不明だが、これも何らかの配慮によるものであるうか。高島嘉右衛門は高島易断の創始者としても知られる明治期の実業家。伊藤平はやはり当時の実業家で「天下の糸平」と呼ばれた田中平八の名をもじったものである。なお、伊原敏郎によれば、彦三郎が「横浜の富貴楼で生絲商の富豪田中平八に楯を突いた逸話は遍く知られて居」たらしく、「後に田中も彼れの気骨に感じて、「天下の糸平より、日本一の彦三郎へ」とした引幕を贈った^{*19}」という。嘉右衛門（伊藤平）が彦三郎演じる今紫に懐中時計を贈るという設定は、この逸話や晩年の彦三郎が好敵手四代目中村芝翫と「競争で金時計や金鎖を襟にかけた^{*20}」というのを意識したものであろう。「東京日新聞」における鳥越甚内の人物像に彦三郎の人となりが反映していることは、第一章第二節で指摘したが、本作の中にも初演者彦三郎の面影を見ることができるのである。

さて、右に掲げた梗概を見ると、本作は新時代の風俗を豊富に取り入れているものの、その筋は先行作品から多くを借りていることがわかる。身分の低い男性が高位の遊女に一目惚れをし、身分を偽って登楼するが正体を知られてしまうものの、遊女の方が男性の真心に打たれて夫婦約束をするという筋立ては、中国の『醒世恒言』

卷三「売油郎独占花魁」を原話とする「売油郎説話」そのものである^{*21}。売油郎説話に属する歌舞伎の狂言としては、近松徳三作「狭競廓日記」(寛政十二年九月大坂・角の芝居)があり、その一部が独立して「油商人廓話」等の題で近代まで上演された。延広眞治は「油商人廓話」に登場する遊女吾妻には、「未だ顔を知らぬ許嫁がおり、遊女でありながら誰にも肌身を許さない点」が「原作と大きく異なり、独特であると指摘している。この点では、「油商人廓話」と本作は異なっているが、一方でやはり延広が「油商人廓話」の特徴として指摘する主人公の油売りと兵衛が「廓の作法を医者道伯に学ぶ点」^{*23}は、本作中で才助と伝蔵が小八郎に廓の作法を伝授してやると偽って金をだまし取る設定の元になっていると考えられる。小八郎を演じた初代延若はこれ以前に油売りと兵衛を二度演じており^{*24}、本作に油売りと兵衛を新時代の風俗の中で見せるという意図があったことは明らかであろう。

一方、三幕目はいわゆる縁切り場となっている。これも歌舞伎にたびたび仕組まれてきた趣向であるが、恋人が必要とする品物を手に入れるため、遊女が気に入らない客の身請けを受け入れ、恋人との縁を切る(本作では嘘の証言で罪に陥れる)という設定は、やはり近松徳三の「伊勢音頭恋寝刃」(寛政八年七月大坂・角の芝居)に極めて近い。なお、延若は「伊勢音頭恋寝刃」において縁切りを受ける主人公福岡貢もこれ以前に演じている^{*25}。すなわち、本作の内容は、出演する役者の個性に合わせた当て書きであるとともに、「油商人廓話」や「伊勢音頭恋寝刃」といった既存の狂言を多分に利用したものである。

三、古典の利用と描かれた東京

東京で上演された黙阿弥の散切物でも、彦三郎や宗十郎、菊五郎といった主演者の個性や得意芸が狂言に反映されていたことは第一章ですでに指摘した。また古典の利用も、「東京日新聞」において主人公に悪七兵衛景清のイメージを重ね、「富士額男女繁山」では「桜姫東文章」^{さくらひめあづまぶんしよう}、「霜夜鐘十字辻笠」^{しもよのかねじゆうじのつじうら}および「水天宮利生深川」

では上方狂言「乳貰い」の趣向を利用するなど（第一章第三節参照）、黙阿弥の散切物の中にたびたび見られる。しかしながら、それら黙阿弥の散切物と本作、あるいは本作同様に先行する黙阿弥作品に多くを借りている「早教訓開化節用」を比較した時、そこには大きな違いがある第一章第三節において指摘した通り、黙阿弥の場合、実際に目にした光景や古典を豊富に作品中に取り入れつつも、作品全体の筋には独創性を発揮している場合が多い。また、多くの作品で士族という新時代ならではの存在を取り上げていたり、「明治年間東日記」のように劇中に上演からごく近い時期に実際に行われた彰義隊記念碑の建立式を仕組むなど、作品を「現代劇」にしようとする意図が感じられる。これに対して、本作や「早教訓開化節用」は作劇法の上では、あくまでも在来の狂言の枠組みの中に新時代の風俗を配したに過ぎない。登場人物を見ても、小八郎は鎮台所属の歩兵あるいは学校の小使い、熊吉は巡查または書生という新時代の職業に就いてはいるものの、自らの属する階級の消滅に接した鳥越甚内や筆売り幸兵衛の苦悩や、女性でありながら書生となって立身出世を目指した女書生繁の矛盾といった、新時代特有の問題を抱えることはない。彼らは単に油売りや兵衛や縮屋新助の行動をなぞっているに過ぎないのである。こうした点からすれば、上方の初期の散切物は、東京で黙阿弥が執筆した散切物に比べて一段劣ると言わざるを得ない²⁶。

しかし、すでに述べたように本作も「早教訓開化節用」も明治期の京阪で二十回以上も上演されており、名古屋や金沢等の舞台にも上っている。これらの作品がこれほどの好評を得たのはなぜだろうか。もちろん、右に述べたように先行作の筋や趣向を丸取りしていることで、多くの見せ場が存在したためというのはいくつかの理由であろう。黙阿弥の散切物においても、古典の利用はそれ自体が見所の一つであった。しかし、それに加えて「描かれた東京」への憧れという要素は見逃すことができないのではないだろうか。明治初期の上方で、芝居に限らず様々な局面で「東京風」の流行が見られたことは前節に述べた。黙阿弥作品の上演もその流れに乗ったものであったが、本作や「早教訓開化節用」もそうした「東京風」への人々の憧れを背景に、噂に聞く東京の風物を舞

台上に提示して見せたところに大きな魅力があったのではないだろうか。それは吉原の西洋造りの大見世や、芝神明^{*27}の楊弓場といった東京の盛り場の景色のみならず、登場人物についても言える。東京金瓶楼の今紫のことは、大阪でも有名だったらしく、本作の序幕には大阪の人間が登場し、「此間も大坂の千日前といふ所に法善寺といふお寺の地内に、石川一口といふ講釈場がムリ升じや。その席で松月堂呑海といふ講釈師が日々新聞の内マで今紫の伝をよみ升たが、大はづみでムリ升て、それから猶の事わしらが方では今紫／＼と申升る」^{*28}と言っている。石川一口が当時法善寺境内の席を所有していたのは事実であり、今紫に関する講釈が行われたのも本当のことであろう。

先述したように、上方の散切物はその始まりから新聞と深い関係を持っていた。歌舞伎以外にも新聞俄等の芸能が流行しており（次節参照）、噂話や新聞、講釈等ですでによく知られていた出来事を舞台の上で目に見える形で再現してみせるという行為へのこだわりが感じられる。一方の東京の散切物は、その多くが東京の市街地に立地する新富座（守田座）において上演された。観客の多くは日常的に最先端の風景や文物に接していたのである。そうした事物の舞台上への提示よりも、新時代の社会特有の問題を扱う方向へと芝居の内容が向かったのはごく自然なことと言うべきであろう。黙阿弥の散切物と比較した時、作劇法の安易さが目に付くとはいえ、大阪や京都、名古屋、あるいは金沢や伊勢といった広い地域の人々に、最新の風俗を目に見える形で提示し、新鮮な感動を与えたという点で、本作や「早教訓開化節用」は決して無視すべきではない存在なのである。

おわりに

以上、「娼妓誠開化夜桜」を中心に、上方における初期の散切物の特色について述べてきた。これらの作品は東京で黙阿弥が手掛けた散切物に比べると、演じる役者の得意芸を取り入れたり、在来作品を利用する点では共通するものの、作品全体の筋を見ると独創性が目に付く黙阿弥作品に対し、在来作品の単なる継ぎ合

わせ、あるいは焼き直しの域を出ないと言わざるを得ない。しかし、その一方で、劇中に東京の風景や有名な実在人物を描くことで、京都・大阪に加え北陸や東海といった広い範囲の観客に対して「東京」の有様を視覚的に伝えたと考えられる。本節では明治十年代初めまでの上方の散切物について考察を行ったが、十年代半ばからは上方における散切物は大半が新聞続き物を原作とするものとなる。のみならず、明治十年代半ばから三十年代の上方では、時代物の新作もそのかなりの部分が新聞続き物の脚色に占められるのであり、明治期の上方歌舞伎と新聞の間には非常に密接な関係が存在したといえる。次節では、新聞続き物脚色狂言がどのようにして生まれたかを見ていきたい。

*1 小笠原幹夫「散切物の展開とその限界——『撮絞血染野晒』をめぐる——」（『歌舞伎から新派へ』、翰林書房、平成八年所収）、佐藤かつら「大阪の散切物「早教訓開化節用」をめぐる」（『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』、ペリかん社、平成二十二年所収）等。

*2 「鞋補童教学」の内容は村上勘兵衛他刊の絵入根本（『明治文化全集 第十二巻 文学芸術篇』、日本評論社、昭和三年に翻刻）に、「其粉色陶器交易」は東京大学国文学研究室所蔵の写本（近世 22. 5: 217）によった。なお、「其粉色陶器交易」も絵入根本が刊行されており、やはり『明治文化全集 第十二巻 文学芸術篇』に翻刻が収録されている。

*3 佐藤かつら「錦絵新聞と歌舞伎」、注1前掲書。

*4 早稲田大学演劇博物館口 20-19-4。

*5 早稲田大学演劇博物館 E11-15139-49。

*6 佐藤、注3前掲論文。「勸善懲惡雅文談」については、次節でも触れる。

- *7 佐藤、注1前掲論文。
- *8 ただし、『郵便報知新聞』明治十一年四月五日の記事は「西南夢物語」の脚色に講釈師石川一口が関与したことを示唆しており、番付によれば座頭の初代実川延若が西条高教（西郷隆盛）等の他に石川一口の役を演じている。これらのことから、「西南夢物語」は犬養の「戦地直報」を直接脚色に用いたのではなく、一口による新聞種の講釈を脚色したものかと思われる。
- *9 本田康雄「続き物（新聞小説）概説」『埼玉短期大学研究紀要』第十二号、平成十五年三月。
- *10 当時の新聞記事によると「梅次もの」の上演はこの四作に止まらず、講釈等でも取り上げられたらしい。詳しくは次節参照。
- *11 黙阿弥以外の作では、大阪でも脚色された「鳥追お松の伝」による「廿四時改正新話」（明治十一年四月春木座）がある。脚色者は竹柴金作（後の三代目河竹新七）。
- *12 長谷川時雨「明治美人伝」『新編 近代美人伝（上）』、岩波書店、昭和六十年（初出は大正十年）。
- *13 木村錦花『興行師の世界』、青蛙房、昭和三十二年、二十三頁。なお、明治三十年に開場した東京座で興行を行った鈴木金太郎は最初「今紫の手代」だったといい、今紫が亡くなったのは彼の家であつたらしい（同書一〇三頁）。
- *14 大阪、京都、名古屋での上演は『近代歌舞伎年表』によって確認。金沢は石川県立図書館所蔵『金沢芝居番付集』所収の番付により、明治十年九月西御影町芝居と二十四年十二月戎座での上演が確認できる。
- *15 中之島図書館には本作以外にも多くの三代目諺蔵旧蔵本（一部は自筆か）が収められている。
- *16 この場面は、現行演目「籠釣瓶花街酔醒」（三代目河竹新七作、明治二十一年五月東京千歳座初演）序幕に類似している。「籠釣瓶花街酔醒」の原作である講釈において、いつ頃から花見の季節の仲之町で佐野次郎左衛門が傾城八ッ橋を見初めるといふ設定が存在したかは不明であるため（明治十七年刊行の『今古実録 三都勇

劍伝 佐野治郎左衛門之巻』(英泉社刊)にはすでに見える)、本作との先後関係を明らかにすることはできないが、本作が「籠釣瓶花街酔醒」に先がけて花の仲之町における見染の様を舞台上に乗せていたことは興味深い。

*17 渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題』上、独立行政法人日本芸術文化振興会、平成二十年、一〇八頁。

*18 佐藤、注1前掲論文、二七七頁。

*19 伊原敏郎『明治演劇史』、早稲田大学出版部、昭和八年、四十七頁。

*20 注19前掲書、四十八頁。

*21 売油郎説話については、延広眞治「廓ばなしの系譜 油屋与兵衛・紺屋高尾・幾代餅」(『国文学 解釈と教材の研究』第二十六卷第十四号、昭和五十六年十月)に詳しい。

*22 延広、注21前掲論文。

*23 同右。

*24 明治五年十一月京都・四条南側芝居、六年五月大阪・筑後芝居。

*25 明治二年七月大阪・筑後芝居。

*26 黙阿弥も明治五年の「月宴升毬栗」の時点では在来の狂言の単なる書き替えの域を出ていなかったことは、第一章第三節に指摘した通りである。

*27 『朝日新聞』明治十二年七月二十九日には、難波八阪神社の社殿の屋根を「東京芝神明の体裁なりふりに营造しつらへる」という記事が見え、東京の名所への憧れが窺える。

*28 中之島本、序幕三丁目表裏。二十二年本では講釈師の名を「松月堂龍其海」とするが、ほぼ同文。二十九年本では省略。

はじめに

明治期に新たに登場し^{*1}、人々の生活に浸透していった新聞は、同時代の歌舞伎にも影響を与えた。新聞が歌舞伎に与えた影響については従来、小笠原幹夫や佐藤かつらによる研究がある^{*2}。前者は新聞を題材とした狂言を後の新派劇に繋がるものとして演劇史的に評価し、後者は主に東京における歌舞伎と新聞との関係の実例をを詳細に分析している。しかし、大阪における歌舞伎と新聞の関係については、いまだ十分に考察されているとは言い難い。佐藤も指摘するように^{*3}、新聞に何らかの影響を受けた狂言の上演は大阪では東京以上に数多く見られる。とくに、ある時期の『朝日新聞』と道頓堀の劇場との間に存在した相互関係は、演劇と小説の相互影響の事例としても、また、興行史的な興味の上からも、特筆すべきものであったのだが、両者の間に関係が存在したという事実については語られることがあっても、そこから生じた大阪劇壇の脚本の質的变化については、従来あまり検討されてこなかった。以下、大阪においては、新聞という新時代のメディアがどのように歌舞伎に影響を与えていったかを、周辺芸能と新聞の関係にも目を配りつつ考察していき、新聞を新作狂言の原作とすることの定着が、大阪劇壇にどのような影響を与えたかを考察する。

一、明治期大阪の新聞と演芸

日本で最初の日刊紙は明治三年に刊行が始まった『横浜毎日新聞』であった。大阪で最初の日刊紙は明治八年十二月創刊の『浪花新聞』で、これは前年東京で創刊された『読売新聞』を模したものであった^{*4}。この新聞は東京からやってきた茂中貞次と宇田川文海の兄弟によるものだった。文海はこれ以後、大阪の新聞、そし

て芝居に大いに影響を与えることになるが、自ら創刊した『浪花新聞』とは、社主の交代等の事情があり明治十年夏に袂を分かつ。その後、文海は『大阪日日新聞』等に執筆するが、その間の十二年一月に、『朝日新聞』が創刊された。十三年八月に文海は『朝日新聞』に入社、一時他紙に引き抜かれていたことはあったが（十八年十月）十九年八月）、二十二年に退社するまで、続き物・小説に力を入れた『朝日新聞』の紙上で、岡野半牧と人氣を二分した^{*5}。

『浪花新聞』や『朝日新聞』は庶民向けのわかりやすい内容や表記による、いわゆる小新聞であった。論説等を中心とした大新聞では、明治九年二月創刊の『大坂日報』（のち『大阪日報』）が大阪で最初である。この『大坂日報』はのちに『大阪毎日新聞』となり、小説の掲載にも力を入れ、『朝日新聞』と並んで芝居に題材を提供することとなる^{*6}。一方、通俗的な話題を中心とした記事に錦絵を添えた錦絵新聞という刊行物も現れた。大阪では『浪花新聞』よりも少し早い明治八年二月頃から十年頃にかけて十七種の錦絵新聞が刊行されたという^{*7}。

大阪の歌舞伎に最初に影響を与えた「新聞」は、この錦絵新聞であった。前節でも触れたように、明治八年七月筑後芝居の「新聞詞錦絵」は複数の錦絵新聞に基づいて脚色されたと考えられることが佐藤かつらによって指摘されている^{*8}。また、同氏は若太夫芝居で「報知新聞の内へ大坂錦画新聞を加へたる新狂言」が上演されるといふ『郵便報知新聞』の記事（明治八年七月十六日）を紹介し、これは「九月興行の「勸善懲悪雅文談」か」と記している。同興行の番付を見ると、「勸善懲悪雅文談」には、「松林伯円が東京土産の報知新聞／石川一口が難波講義の日日新聞」という角書が付されており、同作が新聞を利用したものであることを裏付ける。ここで脚色に用いられたという「報知新聞」は日刊紙の『郵便報知新聞』ではなく、その記事を流用した同名の錦絵新聞であろうか。同紙の記事には講師松林伯円の署名が度々見られる。さらに、伯円はこの時期来阪中であつた。

彼有名雄弁なる松林伯円は、去二十六日、新潟丸に打込で難波の土地へ出講釈をなし、法善寺といふ同所第一の席亭に上り、報知新聞を主となし「近世史略」等を演舌したるに、同業石川一口が周旋にて聴衆追々繁昌すれば、「新聞をば日々滞りなくよこして下され。此方よりも同所の景況を知らせます」といふ報知がありました。

(『郵便報知新聞』明治八年七月七日*)

記事にも名前の見える石川一口は大阪講談界の改良を志した講釈師で、後には狂言作者にもなる人物である。これ以後にも来阪した伯円が一口のもとに宿泊したり、一口が法善寺境内に所有していた寄席に出演するなどしており、伯円との交遊のほどが伺われる。伯円同様に一口も新聞の内容を口演することがあったことが、やや後の記事ではあるが報じられている。

講談師石川一口が去る十七日の夜、上本町三丁目の寄席へ出で、中坐に故大久保内務卿が赤坂喰違ひにて害に遇ひ玉ひし事件を演舌せしかば、来客は驚きたる面もちにて聞居しが、臆おそて藤山某と云へる客が一口に向ひ、「如何に先生、只今講じたる事は十四日なりと云はるるが、速かに知れしのみか、最も巨細いとなるは、若しや先生の作にはあらざるや」と問ひければ、一口は懐中より十五日刊行の報知新聞を取出して藤山に示せしかば、同人を始め場中の人々は、何れも其到達の速かなるに驚きしと云。

(『郵便報知新聞』明治十一年五月二十四日*)

明治八年の時点で一口が新聞による講釈を行っていたとする確証はないが、先に引いた番付の角書からは、一口

もすでに大阪の寄席で錦絵新聞を題材とした口演を行っており、東京で同じく新聞を高座に取り入れていた伯円の来阪を機に、それを芝居に脚色したと考えるのが自然なように思われる。

右に挙げた例は大阪で日刊紙が刊行される以前のことであったが、明治八年十二月の『浪花新聞』創刊以後は、歌舞伎と新聞はどのように関わっていったのであろうか。その関係を論じる前に、踏まえておくべきだと思われるのは、新聞と歌舞伎以外の芸能との関係である。講釈についてはすでに、東京の松林伯円の来阪と、石川一口が大久保利通暗殺を事件後短期間で読み物とした例を右に挙げた。即興的な寸劇である俄にも新聞は利用された。明治期の大阪および京都において行われた「新聞俄」については、すでに宮田繁幸、福井純子らによる論考があるが^{*11}、いずれも新聞俄の興行が最初に報じられたのは、次に掲げる明治九年八月十四日の『浪花新聞』の記事であるとしている。

●博労町の難波神社の境内にて新聞二わかを初めました、殊の外人気も能く、宵のうちから大入でおます。

明治八年十二月の『浪花新聞』創刊から九ヶ月で早くも新聞は俄に利用されたのである。宮田は、新聞俄を二つの類型に大別できるとしている。その第一は、次のようなものである。

新聞の雑報中から面白い記事を選んで舞台化するもので、事件そのものの興味に依存した、極めて際物性の強いものである。ここでネタとされた事件は、怪談・心中・密通等の卑俗な事件であり、いわば市井のスキヤンダル暴露記事であった。^{*12}

草創期にあり、部数拡大を目指していた新聞は、「この暴露的新聞俄を歓迎」し、「新聞俄の流行を煽るが如き姿勢を続けた」というが、十四、五年頃にはこうした新聞俄のあり方に対する批判が強まり、十四年四月には、俄を上演した寄席の席元が提訴され、罰金刑に処されるといった事態が現れる^{*13}。

第二の類型として宮田が挙げるのは、新聞の続き物を題材とした新聞俄である。新聞の雑報欄で、事件の記事の分量が多くなると、数回にわたって連載を行うようになる。これが続き物であり、『東京絵入新聞』に八年十一月二十九・三十日の両日掲載された「岩田八十八のはなし」がその最初であるとされる。その後、続き物は連載回数を増やし、物語的要素を強めていく。大阪においては、十一年に『大阪日報』に連載された（八月二十二日～九月一日）敵討物の「広井盤之助復讐始末」に始まり、時代物の続き物が書かれた。十二年一月創刊の『朝日新聞』でも当初は時代物の続き物が掲載されるが、十三年十月十七日から十二月十六日にかけて連載された「夢の余波^{なごり}」は、西南戦争に取材した現代物で、十四年以降『朝日新聞』には、時代物と現代物の両種が載るようになった^{*14}。このような新聞続き物は、「事件の背景となった人物関係や前後の話を戯作風に綴るといふストーリー性を持ったものであったため、劇化はより容易であったと思われる」と宮田は指摘し、さらに次のように続ける。

上演台本が確認できないため、具体的な俄の内容は不明ではあるが、恐らく第一類型のようにその原話自体の猥褻性・滑稽性を拡大するのではなくして、従来から磨かれたパロディの手法を積極的に駆使するものはなかったろうか。このことは、人気を得た続き物の多くがまず歌舞伎で上演され、俄がそれに続いたという事情からも類推できる。^{*15}

続き物を原作とした新聞俄が、それに先行する歌舞伎の狂言をパロディ化したものであったという宮田の論を紹介したところで、歌舞伎と新聞の関係という本題に移っていききたい。

二、新聞続き物の歌舞伎化

新聞の雑報記事が続き物へと発展していくとともに、新聞俄の内容にも変化があったというが、歌舞伎の場合はどうだったのだろうか。先に触れたように、明治八年頃には錦絵新聞に取材した狂言の上演が見られたのだが、その後本格的な日刊紙が刊行され、俄においてその雑報記事に注目した演目が上演されるに及んでも、歌舞伎の方では意外に新聞を題材とした狂言の上演は少ない。明治九年から十一年頃の新作狂言は、主に桜田門外の変や戊辰戦争等の幕末維新期の社会的事件を脚色したものであり（本章第一節参照）、新聞俄のように「卑俗な事件」を芝居に仕組むことはあまりなかった。次の例などはその数少ないものである。

○九百三十五号、六号へ出した大坂の御霊社内の小屋で、古靱太夫を殺し、自分も喉をついて死んだ梶徳の事を狂言作者の勝彦造が「新聞翌日噂しんぶんあすのうはさ」といふ名題で三幕物の狂言に作り、役者は中村喜代三、市川猿造、嵐瑠造、浅尾友造などで、近々に同所堀江の芝居で興行するといふ。
（『読売新聞』明治十一年三月二十二日）

また、同年三月に戎座で上演された「西南夢物語」は、役割番付の外題の上に「狂言の世界報知新聞／脚色の大意は戦地直報」という角書が付されている。「戦地直報」は、犬養毅が西南戦争に従軍して執筆したルポルタージュ記事で、『郵便報知新聞』に連載された。「西南夢物語」の内容の詳細を知ることにはできないが、犬養の「戦地直報」によって伝えられた戦地の模様を舞台に載せたのであろうか（明治十一年四月五日の『郵便報知新聞』

に、石川一口の同作への関与を示唆する記事があるので、あるいは一口が「戦地直報」を元にした講釈を行っており、それがさらに歌舞伎化された可能性がある。

続いて、大阪に先駆けて現代物の続き物を掲載した東京の新聞からの脚色が見られるようになる。明治十二年五月の戎座では、久保田彦作が『かなよみ』に十年十二月から十一年一月にかけて執筆した続き物「鳥追お松の伝」を脚色した「鳥追於松海上話」が上演された（東京ではすでに前年春木座で「廿四時改正新話」として脚色上演されているが、同興行の絵本番付から推測する限り、大阪での上演とは異なる脚色によるようである）。十四年四月角の芝居「指紋鮮血染野晒」は、『いろは新聞』の続き物「団泰二の話」による。また、『大阪日報』の続き物による十三年三月中の芝居の「浪花春梅子聞書」、新聞ではないが、朝日新聞社発行の雑誌『浪華叢談兼葭具佐』に連載された転々堂主人の「澱屋形黄金の二世鶏」を原作とする十四年一月中の芝居「淀屋橋黄金の鶏」等、大阪の続き物を脚色する試みも現れるが、大阪の歌舞伎が新聞続き物を題材として本格的に用いるようになるのは、『朝日新聞』が現代物の続き物を掲載するようになる明治十四年以降である。

『朝日新聞』に十四年四月七日から六月九日まで連載された「邯鄲廻転闡白浪」（小野米吉作）と、その続編「梅雨の窓短夜談」（岡野半牧作、六月十八日～八月十一日）が諸座で歌舞伎化され、さらに、それをパロディ化した俄が上演されたことが宮田によって紹介されている¹⁶。この両作品は、実在の女盗賊村上梅次を主人公とするものであった。大阪の小新聞において、物語性を持った現代物の続き物が発生したことで、新聞脚色の主舞台は俄から歌舞伎へと移っていったのである。「梅雨の窓短夜談」の脚色は、

○予て紙上へ掲げたる梅雨の窓短夜談を目今、府下並に他府県にて興行なし居る総計を算ふるに、府下の各芝居に四ヶ所（弁天座、朝日座、堀江座、天満芝居）、但し天満のは近日より初める由。講釈六ヶ所（法善

寺、座摩、天神社内、其外所々）、俄狂言三ヶ所（堀江明楽座を始め所々）、西京道場にて芝居一ヶ所、同地講釈二ヶ所（祇園町切通し）、其外長州下の関の芝居へ当地の中の芝居が乗込の上興行する由。又、不日備前岡山の乗込も同狂言を演ずる筈なりと幕内での咄し。

（『朝日新聞』明治十四年八月二十一日）

という如く、大流行を見せた。これによって、以降の新聞続き物の連続脚色上演への道が開けた。続いて十四年十月に堀江芝居で上演された「輪廻報小車譚」は八月五日から九月九日まで『朝日新聞』に連載された「輪廻報小車物語」の脚色で、元治元年を発端とする時代物であった。そして、十五年九月中の芝居「盛名橘北国奇談」（原作は「北国奇談」）以降、舞台を幕末期に設定する時代物こそが初期の新聞続き物脚色狂言の主流となるのである。そのような時代物の続き物を手掛けた作家中最大の人物は宇田川文海であった。文海が二十二年に『朝日新聞』を退社するまでの間に執筆した続き物で、歌舞伎に脚色されたものを挙げると、次の通りである^{*17}。

- ① 「北国奇談の橘」（十五年五月七日〜七月十五日）
↓ 「盛名橘北国奇談」（十五年九月・中の芝居）
- ② 「浮萍夢の手枕」（十六年四月六日〜六月三日）
↓ 「御伽話夢の手枕」（十六年七月・堀江芝居）
「朝日輝夢の手枕」（十六年八月・北の新地芝居）
「短夜夢朝日手枕」（十六年九月・中の芝居）

- ③ 「勤王巷説二葉松」(十六年十月十六日～十七年一月二十五日)
佐幕
↓ 「若緑二葉松」(十七年三月・戎座)
- ④ 「猿猴新年第一筆」(十七年一月二十七日～四月五日)
阿申
↓ 「真似浪花朝日佛」(十七年五月・中の芝居)
- ⑤ 「雁信壺の碑」(十五年八月三十一日～十月三十一日)
かりのつてつぼ いしぐみ
↓ 「雪中松貞忠美談」(十七年八月・中の芝居)
ゆきのみさおていちゆうびだん
- ⑥ 「雲間月」(十七年七月九日～八月十日)
くもまのつき
↓ 「朝日新聞雲間月」(十七年十月・堀江市の側芝居)
- ⑦ 「朝桜日本魂」(十七年十一月七日～十八年三月一日)
あさくらやまとだまし
↓ 「朝桜日本魂」(十八年二月・弁天座)
- ⑧ 「怠惰勉強心組織」(十七年四月六日～五月十三日)
うらおもてこころのあやおり
↓ 「怠惰勉強心組織」(十八年四月・朝日座)
- ⑨ 「何桜彼桜銭世中」(十八年四月十日～五月二十二日)
さくららどきぜにのよのなか
↓ 「何桜彼桜銭世中」(十八年五月・戎座)
- ⑩ 「人形筆有馬土産」(十八年九月二十三日～十二月三日)
にんぎょうふでありまのいえづと
↓ 「人形筆有馬土産」(十八年十一月・朝日座)
- ⑪ 「紫藤花」(二十一年十二月二十五日～二十二年三月三十一日)
しとうか
↓ 「影写朝日紫藤花」(二十二年五月・浪花座)
かげうつすあさひのしとうか

紙面もしくは単行本に署名している作品（確実に文海作と見てよい作品）だけで、約七年で十一作を提供しており、岡野半牧らの作品と併せて、同時期の新作狂言の大部分が『朝日新聞』に連載された続き物の脚色という状況であった。⑤「雁信壺の碑」のように、二年も前の旧作が持ち出されることや、⑨「何桜彼桜銭世中」、⑩「人形筆有馬土産」の如く、連載完結以前に上演が行われることがあったところからも、流行の程がわかる。こうした新聞続き物の脚色を、新聞社の側も歓迎したことは、文海が次のように記していることから知れる。

是に因て演劇しばるが評判を博するばかりでなく、新聞紙も亦声価を増したので、其時分の新聞社は、その社の新聞小説が、脚本として舞台上に上せられると、引幕を贈つて花を添へた。^{*18}

新聞俄の場合も、後には俄師の行き過ぎた行動（俄で不都合な事件等を脚色しない代わりに、当事者から金銭を要求するなど）に対して、新聞の側からも批判が上がるようなことがあったとはいえ、新聞社は俄への脚色を歓迎した。また、物語性の強い続き物の歌舞伎化が開始される以前にも、先述した「西南夢物語」上演の際に、題材となった「戦地直報」を掲載した『郵便報知新聞』の大阪支局が初日から千秋楽まで棧敷一間を買い切りにしたという^{*19}。誕生間もないメディアであった新聞にとって、演劇や演芸といった大衆娯楽での脚色は、大きな宣伝効果を持っていたのである。一方、演劇・演芸の側にとっても、新聞の持つ目新しさは魅力であった。例えば、東京で上演された河竹黙阿弥作の散切物「繰返開花婦見月くりかえすかいのかのみつき」（明治七年七月守田座）が大阪で上演された際には、「勸善懲惡新聞集」（七年十一月中の芝居）、「開化春東京新聞」（八年三月中の芝居）と「新聞」の文字の入った外題が用いられたように、新聞は新時代の象徴視されていたのである。新聞と劇場との関係が、続き物自体に影響を与えたことも指摘されている。尾澤良三は、新聞続き物の脚色を多数手掛けた三代目勝彦蔵が、続

き物の作者に対して、「未だ××を殺さない様に頼む」というような、物語の筋に関わるような要望を出すこともあり、続き物作者はその希望を巧みに取り入れたという勝言二の証言を紹介しているが^{*20}、歌舞伎化された続き物はどのような作品で、その脚色はどういった態度でなされたのであろうか。以下にいくつかの例を示したい。

三、原作との距離

「若緑二葉松」（十七年三月戎座）は数多くの新聞続き物脚色狂言の中でも屈指の人気を誇り、大正期に至るまで上演され続けた。その原作は文海の「巷説二葉松」（全六十回）で、勤王と佐幕に二分された幕末の某藩において、佐幕派の若松三左衛門が勤王派の宮津左京に論破されたのを遺恨として、藩主の側室や医師寺内親則の暗殺を始め数々の悪事を行うが、藩主と左京によって追い詰められ、切腹するというものである。父の暗殺が藩主によるものと思ひ込んだ寺内親則の娘妙子が、城内の舞の催しにおいて「浅妻舟」を舞いながら藩主への復讐を企てる趣向や、三左衛門によって苦境に追い込まれた忠臣青山小三郎を救うための継母の自害など、演劇的な趣向が多々見られ、文海の作品が「初代柳亭種彦に学び構想にすぐれ、演劇的で会話が多く地の文が少なかった上に最初から劇化されることを予定して当時の上方役者の芸風に応じて人物を設定した」^{*21}と指摘されているが頷ける内容である。

「若緑二葉松」同様、明治期に大阪でたびたび再演された^{*22}「雪中松貞忠美談」（十七年八月中の芝居）の原作「雁信壺の碑」は全五十回から成り、幕末の松前藩における架空の御家騒動を描く。内容は藩主松平志摩守忠広の側室鈴の方と、その愛人で側用人の島田弥太郎が結託して御家横領を企むのに対して、忠臣の池沢君太郎と川村藤次郎、彼らに縁ある百姓惣右衛門とその妹八重らが、鈴の方に命を狙われるもう一人の側室松の方を守護しつつ立ち向かい、悪を滅ぼすというものである。弥太郎と鈴の方が取り替え子を企むなどの設定は柳沢騒動等、

これ以前に劇化されている数々の御家騒動物の類型に剽っており、また、池沢の家来筋にあたる漁師権六が、弥太郎の妻おたみが夫の悪事を江戸家老渡辺隼人に訴えるために遣わした使者を誤って射殺し、懐中から手紙と財布を抜き取る件は浄瑠璃「仮名手本忠臣蔵」の五段目、荷物の取り違えから池沢がかつての主人の子息であると気付く点は「義経千本桜」三段目の設定を借りたものと思われ、やはり「演劇的」な趣向が目につく。

先に列挙した文海作品の中では、「雲間月」「紫藤花」も幕末から明治初年の大名家における内紛を描いており、御家騒動物は時代物の新聞続き物の典型的なものであった。右に引いたように文海の作品は「最初から劇化されることを予定」していたという指摘があり、このことは先に引いた勝言二の言葉等から裏付けられるが、その脚色はどのような態度によってなされたのであろうか。まず、歌舞伎「若緑二葉松」の内容を見ると²³、原作「巷説二葉松」に極めて忠実に脚色されていることがわかる。相違点としては、原作で「某」とのみ記される藩主の名が大領重信となっている（役者が演じる以上当然である）ことや、結末部の内容を挙げるができる。原作の結末は藩主暗殺に失敗する夢を見た三左衛門が目を覚ますと、手下の松田文吾が先非を悔いて自害しているのを目にし、自らも悪事を後悔して藩主の前で切腹するというものであるのに対して、歌舞伎では原作で三左衛門が見た夢の内容を現実として演じている。すなわち、藩主を鉄砲で狙撃するも、それは文吾による身替わりであり、気付くとすでに藩主や忠臣たちに包囲されているという展開になっており、もはや逃れようのないことを知った三左衛門はその場で切腹する。敵役が忠臣たちに包囲され進退窮まるのは、御家騒動物の幕切れの定型であり、ここではそれに沿った形を取ったものである。

「雪中松貞忠美談」の場合も、敵役が最後まで藩主毒殺を企てるなどするも、最後は鈴の方が罪を白状したことを知って観念するという原作の結末が、大立ち廻りの末切腹するという歌舞伎の御家騒動物の一般的な幕切れに改められている²⁴、ただし、同作の場合は「若緑二葉松」に比べると原作から離れた点もいくつかあり、大き

な相違点として、

- 一、登場人物の名前（島田弥太郎が安井隼太郎となっていているなど）。
- 二、原作における川村と池沢を一人にしたような「木津源八郎」が登場し、三幕目に源八郎の盲目の姉が、弟の忠義の邪魔にならぬように自害するという、原作にない内容の「木津源八郎屋敷の場」（義太夫入り）が組み込まれること。

という二点を挙げるができる。登場人物の名前の変更の理由は判然としないが、松前藩の関係者等を憚ったものであるか。「雁信壺の碑」の内容は史実ではなく、実在の松前藩主に「松平忠広」はいないものの、歴代藩主の名には「広」の字が入っている。また、文海らの時代物の新聞続き物の多くには史実を建前とする執筆態度が見られるという指摘もあり²⁵、実説と取られることを嫌った松前藩の関係筋から横槍が入ることを見越しての改変かもしれない。原作通りの役名を用いる「若緑二葉松」の場合、原作で舞台となる藩の名も、藩主の名も明示されていない（渥美清太郎は「紀州家ではないかと思う」²⁶と記している）。一方、第二の改変は二人の忠臣を一人にまとめることで、より主演の役者を引き立てるとともに、義太夫を用いた愁嘆場を設けることで、観客の興味を惹いたものである。

こうして指摘すると「雪中松貞忠美談」の脚色は原作から随分離れたもののようにも見える。続き物の脚色ではないが、三遊亭円朝の人情噺「英国孝子之伝」^{えいこくこうしのでん}を東京で黙阿弥が脚色した「西洋噺日本写絵」^{せいようばなしにほんのうつしえ}（明治十九年一月新富座）に比べ、上方でそれをさらに改作した「翻譯西洋話」^{ほんやくせいようばなし}（二十年十一月浪花座）は枝葉末節の肥大化によって旧来の世話狂言的印象を濃くしているだけでなく、主人公の人物造形に関わるような点にも改変が

見られることは、第一章第四節で指摘した。これらの例を見ると、当時の上方では原作に対する忠実さは必ずしも重視されていなかったようにも見える。しかし、これより少し早い時期に大阪で上演された狂言を見ると、例えば「千石積湊大入船」(七年九月筑後芝居)は、講談「仙石騒動」を原作に持つが、主人公神谷転うたたが佞臣の計略で自ら毒薬を飲まねばならない状況となり、命を失うも、落雷の衝撃で蘇生したり、転が遊女屋で悪人と出くわし、恋人の遊女もろとも捕らえられてしまうという夢の場面が仕込まれていたりするなど、全編にわたって原作を大幅に離れた大時代な脚色がなされている。これに対して、十年代以降の新聞続き物の脚色では、「木津源八郎屋敷の場」のような類型的な愁嘆場の挿入といった例は見られ、東京の黙阿弥の極めて原作に忠実な態度^{*27}には及ばないものの、原作の展開を大きく外れることはない。右に挙げたのは時代物の新聞続き物を脚色した例であるが、現代物の場合にも原作に対して忠実な脚色態度が見られることが指摘されている^{*28}。

より原作に忠実な脚色が行われるようになった背景には、次のような事情があったと思われる。すなわち、新聞続き物狂言の番付を見ると、「朝日新聞を其儘に綴り上たる狂言」(十四年十月堀江芝居「輪回応報小車譚」)、「朝日新聞そのまゝにて」(二十年一月新町座「月暈明治迺国定」)、「朝日新聞を其儘に引写して」(二十二年十一月弁天座「如菩薩如夜叉」)、「朝日新聞にておなじみのつゞきものを其儘脚色て」(二十三年一月中劇場「田箕月写佛」)といった文句がたびたび用いられることに気付く。尾澤良三は続き物が劇化されることで、「新聞も売行きを増加し、劇場は愛読者の入場者を吸収し、相関的な相互扶助的な関係が、こゝに樹立した」^{*29}とする。こうした相乗効果を狙うためには、原作から大幅に離れた脚色を行うわけにはいかなかったであろう。

おわりに

以上、上方における新聞と歌舞伎およびその周辺芸能の関係について見てきた。新聞の歌舞伎への利用はまず、

錦絵新聞を利用した歌舞伎狂言の上演に始まり、日刊紙の雑報記事は講談、俄といった歌舞伎の周辺の芸能に取り入れられた。続いて続き物が成立するとそれが歌舞伎の原作となり、明治十年代以降の大阪では頻繁に新聞続き物に基づく芝居が上演された。本節ではさらに、続き物を原作とする代表的な狂言の脚色態度について具体的に分析を行った。「若緑二葉松」にせよ「雪中松貞忠美談」にせよ、それよりも以前の講談を原作とする狂言などと比べると、原作に忠実な脚色がなされており、そこには相乗効果によってそれぞれ観客と読者を増やそうとする劇場と新聞社の意図があったと考えられる。しかし、新聞続き物の脚色が始まったことで、大阪劇場においてより原作に忠実な脚色態度が見られるようになったとは言いながら、例えば右の両作品がいずれも幕切れを従来の御家騒動物の定型に当てはまるものに改めていたり、「雪中松貞忠美談」で義太夫入りの愁嘆場が原作と無関係に挿入されていたりするのを東京における黙阿弥の原作に対する態度などと比較すると、大阪劇場はいまだ近世的な類型の枠に縛られていたという感は否めない。しかしながら、新聞社と劇場の利害関係の一致という背景はあったにせよ、明治十年代に始まった続き物の歌舞伎化が三十年代に至るまで数え切れないほど上演されたのは、そこに存在した、それまでの芝居とは違う新しさが観客の心を掴んだからに他ならないであろう。新聞というメディアは明治期大阪劇場における上演作品を考える上で、極めて重要な意味を持った存在なのである。

*1 幕末から「新聞」を称する印刷物は発行されたが、日刊紙は明治三年末に創刊された『横浜毎日新聞』が日本初である。

*2 小笠原幹夫「新聞小説の劇化について」（『歌舞伎から新派へ』、翰林書房、平成八年）、佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』（ペリカン社、平成二十二年）。

*3 注2前掲書、二二九頁。

- *4 平野翠「明治期大阪の出版と新聞」『近代大阪の出版』、創元社、平成二十二年、三十九頁。
- *5 「宇田川文海」『近代文学研究叢書』第三十一卷、昭和女子大学光葉会、昭和四十五年。
- *6 平野、注4前掲論文。
- *7 土屋礼子『大阪の錦絵新聞』、三元社、平成七年。
- *8 注2前掲書、二五二〜二六〇頁。
- *9 倉田喜弘『明治の演芸(一)』(国立劇場調査養成部芸能調査室、昭和五十五年)による。
- *10 同右。
- *11 宮田繁幸「近代俄の出発点——新聞俄と改良俄——」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要別冊』第十七集(文学・芸術編)、平成三年一月)、福井純子「新聞にわか的空間」(『メディア史研究』第十五号、平成十五年十一月)など。
- *12 宮田、注11前掲論文。
- *13 同右。
- *14 本田康雄「続き物(新聞小説)概説」『埼玉短期大学研究紀要』第十二号、平成十五年三月。
- *15 注11前掲論文。
- *16 同右。なお、両作品上演の背景には黙阿弥の「綴合とじあわせ於おでん伝の仮かな名な書がみ」の大阪での上演があつた可能性は前節で触れた。
- *17 『朝日新聞』の続き物は多くの場合、無署名であるので、単行本化された際の作者名を参考にした。なお、当時の『朝日新聞』の続き物が文海一人によって執筆されたものではなく、常に助作者的立場の人物が関わったことが指摘されている(前掲「宇田川文海」)。
- *18 宇田川文海「勝能進と勝彦蔵」『上方趣味』大正十四年春の巻、大正十四年一月。

- *19 『読売新聞』明治十一年二月二十七日。
- *20 尾澤良三「勝諺造伝」『女形今昔譚 明治演劇史考』、筑摩書房、昭和十六年、三八七頁。
- *21 注5前掲書、二二六頁。
- *22 明治十七年八月中の芝居の初演後、明治年間には、十八年九月堀江明楽座、二十二年五月中の芝居、三十年六月角の芝居、三十三年二月弁天座での上演が確認できる。
- *23 『演劇脚本 勤王佐幕 若緑二葉松』（中西貞行、刊年不明）を参照。
- *24 「雪中松貞忠美談」の台本は演劇博物館所蔵本（イ-431-8）および『演劇脚本 雪中松貞忠美談』（中西貞行、明治二十八年）を参照した。
- *25 小池正胤「文海・桃水・渋柿園の新聞小説——戯作文学の投影の一断面——」『文学』第三十四卷第九号、昭和四十一年九月。
- *26 渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題』下の二、日本芸術文化振興会、平成二十四年、二六頁。
- *27 第一章第四節参照。息女糸の回想によると、黙阿弥は円朝の人情斬を脚色してきた門弟に、「名人が作った譚などを脚色むのは非常に難しいもので、脚色したとしても、よく原の筋をこはさないやうに、そして又譚と芝居とは違ふから、出て来る人間の取捨もしなければならぬ。もと／＼脚色んだとて、それが自分の作になつてしまふといふ性質のものではないのだから、なぞとしんみりと言聞かせ」たといい、また「父自身も円朝さんの譚などへはなるべく手を付けないやうにしてゐ」たという（河竹繁俊『黙阿弥全集首巻 増訂改版 河竹黙阿弥』、春陽堂、大正十四年、三二一六頁。
- *28 小笠原幹夫「散切物の展開とその限界——『撮絞鮮血染野晒』をめぐる——」、注2前掲書所収。
- *29 尾澤、注20前掲書、三八七頁。

第四節 明治期上方板役者評判記とその周辺

はじめに

本節では明治期に大阪および京都で刊行された役者評判記の概要、刊行の背景、刊行に関わった人々の人物関係等を考察する。明治期上方板の役者評判記には大きく分けて、活版印刷によるものと、木版で刊行され近世期の役者評判記の形式を墨守するものの二系統があるが、前者については東京で刊行され明治期の役者評判記の代表的存在とされている六二連『俳優評判記』からの影響を指摘し、後者については出版の意図に関して先行研究とは異なる見解を提示する。これらの考察を通じて劇場周辺の出版の面でも明治前期の上方劇壇に東京からの影響が見られることを明らかにするとともに、上方の観客の傾向についても触れたい。

一、明治期の役者評判記

まず、明治期の役者評判記について簡単に整理しておく。『演劇百科大事典』（平凡社、昭和三十五〜七年）において役者評判記は次のように説明される（守随憲治執筆）。

歌舞伎劇書。江戸から明治初期にかけて三都を中心に刊行された役者の批評書。「中略」現存最古のものは万治二年（一六五九）の『野郎虫』である。のちに役者評判記として年々刊行されるようになった書物の内容形式は、元禄一二年（一六九九）刊の『役者口三味線』にいたって整ったとみられる。「中略」『役者口三味線』によって京・大阪・江戸と三都にわたり各一冊すなわち三冊物として黒表紙小形の横本形式に定まった。元禄年代末ごろから正月・三月と一年に二度刊行されて、正月版は前年の顔見世狂言について、三月版は春狂言について記すようになった。享保年度末には名古屋の芝居の評判記も生れた。かくて幕末になり

維新後は東京中心になって、明治二〇年代におよんだ。明治一〇年代の六二連の評判は有名だったが、劇評が新聞にのるようになってから、評判記はおのずから消滅した。「後略」

〔前略〕明治（一八八〇―一九一〇）年代にはいると『俳優評判記』の名目で刊行され、東京では早く翫菊庵訥山、一〇年前後からは梅素玄魚・高須高燕・富田砂燕らに六二連が補筆として加わり、仮名垣魯文が序を書きなどした。これらは主として新富座に対するものであったが、ほかに守田座・猿若座・市村座などの分も分マている。四文舎戯笑・梨月散人・伊東橋塘・山田仙魚・山口伊之助らの執筆になる。二五年に『新評判記』が出た。大阪では一〇年代に、中井恒治郎・岸村誠具・戸倉忠雄らによって、角座・中座・戎座などの『俳優評判記』が刊行された。大部分は黒表紙横本である。

近世期、「三冊物」、「黒表紙小形の横本形式」を基本とし、毎年刊行された役者評判記は明治期になると興行単位で刊行されるようになった。そうした明治期の役者評判記の中で特に有名であり、代表的存在とみなされているのが、右の引用中でも紹介される六二連の『俳優評判記』である*1。六二連は明治期の東京で活動した観劇団体であり、その活動は次のようなものであったという。

六二連というのは、明治初期に数多く存在した観劇団体の一つで、常に劇場の最も見やすい枱席、東（上手）から六番目、前から二つ目の枱に陣取って観劇したので、この名称が付いたといわれている。「後略」
六二連は、観劇だけでなく、遊食会・新年の手拭い合わせなどの親睦行事、劇場・役者などへの引幕贈呈、劇場の行事への出席、そして本書『俳優評判記』の発行、『歌舞伎新報』への合評の投稿など巾広く活動していた。*2

六二連の活動の中でも『俳優評判記』の刊行は特に興味深いものといえるが、その特色は池山晃が次のようにまとめている。

観劇団体六二連によって製作された『俳優評判記』は、明治十一年から十九年までの間に二十七編までが刊行された。その基本的特徴としては、

- ・ 黒色表紙、横本という外形的特徴を、江戸期の役者評判記から踏襲する。
 - ・ 毎号ではないが、これも役者評判記を踏襲して役者目録を載せ、位付と見立を付す。
 - ・ 劇評の対象は当時の大劇場であった新富座を主とし、他座はもっぱら「付リ」（「袋」の記載）という位置づけである。
 - ・ 評文は一見対話形式をとるが、連の人々による評に、投書による評を組み込んだものである（□○などの記号で区別をする）。
- などの点があげられる。⁴³

なお、この他に、役者ごとに評を掲げるのが普通であった近世期の役者評判記と異なり、狂言の各場ごとに評を記していく形式を導入したことも特徴といえよう。「明治初期に数多く存在した観劇団体」の関与が窺える役者評判記としては、東京では他に「水魚連」の一員である赤塚錦三郎が明治十五年五月に刊行した『役者評判記 市村座五月狂言』があるが⁴⁴、六二連『俳優評判記』のように単行本として二十七編まで刊行が続いたというような例はない。一方で明治前期の上方においては、「櫓連」という団体の編による役者評判記が、六二連に比べ

ればはるかに短い二年程度という期間であるが、連続して刊行された他、後述のように活版印刷によって刊行された櫓連の役者評判記とはまったく方向性を異にする別系統の役者評判記の刊行も見られる。しかしながら、これら明治期上方板役者評判記に関する考察はまだまだ十分なものとはいえない。以下、明治期上方における役者評判記について見ていきたい。

二、明治期上方板役者評判記（一）——櫓連系——

先に引いた『演劇百科大事典』では、「大阪では一〇年代に、中井恒治郎・岸村誠具・戸倉忠雄らによって、角座、中座、戎座などの『俳優評判記』が刊行された。大部分は黒表紙横本である」とされていた明治期上方の役者評判記であるが、さらに、中井恒次郎^{*5}のものは木版・横本といった近世以来の形式を頑なに守るものであり、活版印刷による本文を持つ岸村、戸倉らの役者評判記（先に触れた櫓連によって編まれ、華本文昌堂から出版された）と系統が異なること、中井の役者評判記は京都においても刊行されたことなどが萩田清によって指摘されている^{*6}。萩田は明治期上方の役者評判記を「文昌堂華本安次郎系統のもの」と「中井恒次郎系統のもの」に大別した上で、主に後者に関して紹介を行っているが、以下の論考では版型や本文の形式といった点や出版の意図等を中心に両系統について考察を行う。なお、萩田による二系統の分類には異論がないが、前者については六二連『俳優評判記』との整合性等も考慮して「櫓連系統」と呼ぶことにしたい。また、この二系統に分類しきれない役者評判記がごく少数だが存在することも指摘しておきたい^{*7}。筆者が現在までに刊行された、もしくはその予定があったことを把握している明治期上方板役者評判記は本節末尾の表に示した十六点である（ただし、単行本の形を取るの十四点）。

さて、まず櫓連系の役者評判記の刊行について見ていく。櫓連系の役者評判記は表の①④⑤⑦⑨⑩⑭⑮⑯の九

種であるが、このうち⑮⑯は単行本の形を取っていないので除外するとして、①から⑭までの七種が十一年四月から十三年二月までの約二年間に刊行されたことになる。六二連『俳優評判記』の足かけ七年、二十七編に比べるとはるかに短命であるが、ほぼすべてが単発に終わった「非六二連」の役者評判記としては異例の点数である。

櫓連系役者評判記の最初のは、明治十一年四月十六日刊（奥付）の①『角の芝居の芝居役者評判記』である。三月二十二日初日の角の芝居の興行（「こがねさくだてのじつせつ高根雪伊達実記」「ゆめじのたびせいやうめぐり胡蝶夢戲洋行」）を評の対象としたこの役者評判記は、その刊行が六二連『俳優評判記』（明治十一年十一月初編刊）よりも約半年早く、いち早く本文に活版印刷を用いている点がまず目を引く。外形を見ると、表紙は木版摺付で縦長の版型と、黒表紙の横本という近世期役者評判記の体裁とはだいぶ様子が異なる。一方で、活版という新しい印刷方法によって記された本文を見てみると、役者ごとに、「ヒイキ」「芝居好」「無駄口」等の架空人物の対話形式で評文を記すという近世以来の形式が守られている。このような形式は、櫓連系役者評判記の第二弾である④『中の芝居の芝居役者評判記』（明治十一年五月十八日刊）でも踏襲されている。こうして、定型を確立したかに見えた櫓連系役者評判記だが、翌十二年一月十八日刊の⑤『中の芝居の俳優評判記卯の一月初狂言』でこの形式が一変するのである。同書は横本で、黒表紙に題簽を付すのみという簡素な外見であり、本文も○△等の記号を用いて架空人物が廃され、役者ごとではなく場ごとに評文を記す。このような形式が、東京で刊行が始まっていた六二連『俳優評判記』に極めて類似していることは、両者を見比べればすぐに気付くことである。この類似が単なる偶然ではないことは、両者の巻頭に置かれた「附言」を見れば明らかである。

⑤ 『中の芝居の俳優評判記卯の一月初狂言』（明治十二年二月刊）

附言

○当評判記は其昔当地におゐて八文舎が年々著せし評判記の体裁に倣ふといへども、専ら芸評のみを記さず、傍はら該狂言粗略の脚色をも書加へぬ。是は該狂言を見ぬ看客にも概略その脚色のわかるやうにせんとのためなり。

○脚色を並べるにわ、是非とも折目切目のセリフは挿入れねばならぬ筈なれども、冗長に涉りて看客の見倦したまわんことを恐れて、只にその脚色のみを記す。稀に（誰）と仕たるところはセリフなれども、元より諳記のまゝを記すものなれば、舞台と多少の差異あるは云に及ばず、誤りも亦多かるべし。

○従来八文舎が著せし評判記は（全体此お人に此お役）はなど、尤も役者を尊敬して書たるものなれども余り（御）の字の多きもうるさければ省きぬ。御鼻肩様方失敬なる記者と叱りたまふな。「後略」

六二連 『俳優評判記』初編（明治十一年十一月刊）

附言

○当評判記は最初の発意は従来阪府において八文字屋が年々に著す評判記の体裁に倣ふべき積りの所、彼は一年の事を纏めて著述する物なれば、脚色は成丈端折て、専ら芸評のみを記したり。然に是は一狂言毎に発兌する物にて、該狂言を見ぬ看客にも粗略脚色のわかる様に、芸評には入用もなき事ながら、大凡のすじをも記し置事になりたり。

○脚色を並べるには、是非とも折目切目のちよつとしたせりふは挿入れねば成ねども、到底冗長に涉りて看客の倦玉はん事を恐れて、只管その脚色さへ訳ればよいト為すゆゑ、「誰」と仕たる所はせりふなれども、或ひは誤りたる物あり、或ひは舞台と多少の差異なる物あり。

○従来八文字屋が著したる評判記は（全体此お人に此お役）は忤と最も尊敬して書たるものなれどもさう（御）の字の多いもうるさければ省きたる物なり。御鼻肩様方失敬な記者と叱り玉ふな。「後略」

①『中の芝居俳優評判記卯の一月』の「附言」は六二連『俳優評判記』のそれをほぼ引き写したものであり、その形式上のさまざまな変化が六二連『俳優評判記』を模倣したものであることは間違いない。

右のような櫓連系役者評判記の形式変化の背景は、その刊行に関わった人々の素性を探る過程から浮かび上がってくる。まず、これらの役者評判記を編集していた櫓連という団体であるが、明治十年代の大阪では「鍛連」という団体が総見などの活動を行っていたことが確認でき^{*8}、櫓連も鍛連や東京の六二連と同様の好劇家の集団であったことが想像される。活動の全貌は不明だが、おそらく役者評判記の編集以外にも総見や親睦行事を行っていたであろう。櫓連系の役者評判記の編者として名を掲げる豊島左十郎、岸村誠具といった人物の素性は不明だが、櫓連を構成した好劇家の一人であろう。このように役者評判記に関与した人物たちの素性が不明な中で、自らの櫓連系の役者評判記の編集への関与について書き残している人物がいる。それは、新聞記者・作家として明治期の大阪で活躍した宇田川文海である。文海は次のように語っている^{*9}。

私が明治十二年の一月の、中の芝居の狂言から、八文字屋の顰に倣って「俳優評判記」を著はしました。「中略」此の「評判記」の中で、其評が尤も精細で、尤も皮肉で、読者の注意を惹いた、否、幕内の目を驚かしたのは、芝居猫人（勝諺蔵）の評でありました。「後略」

「前略」諺蔵とは年齢の上からも、難兄難弟であったので、大の中好しで、「中略」劇談に夜を更した事もありました。是に同席した当時の劇通、否、劇狂は、和田風月、佐伯江南斎、中村狂遊、奥村証兮、香川蓬

州、花本文昌堂等でありましたが、「後略」

この文海の証言からは、狂言作者の三代目勝諺蔵もまた櫓連系役者評判記に關与していたことがわかり、櫓連系役者評判記の版元華本文昌堂を含む「劇狂」たちの交際の中から役者評判記という企画が生まれてきたことを思わせるのである。和田風月は心齋橋で洋菓子店を經營していた人物^{*10}、佐伯江南齋は茶人、奥村柁兮は後に『大阪歌舞伎新報』刊行（後述）に關わる作家、香川蓬州は雑誌『能弄戯珍誌』^{のろけちんし}記者で、明治十五年に『此花新聞』に入社する^{*11}。

さらに興味深いのは、文海が十二年一月から櫓連系役者評判記に關係したという点である。この文海やその友人である諺蔵の参加こそが櫓連系役者評判記がその形式を大きく変化したことの原因であると考ええる。文海と諺蔵はいずれも江戸出身で、文海は幼少時から仏道に入り、諺蔵は三代目瀬川如臯門下で狂言作者修行を行っていたが、維新後上方へ移住する。そして、諺蔵は父河竹能進とともに大阪劇壇の有力な作者として活躍し、文海は新時代のメディアである新聞に關わっていくのである。明治十三年頃から、折しも興隆してきた新聞の続き物の有力な書き手の一人であった文海らの作品が、大阪の劇場において頻繁に脚色上演されるが（前節参照）、諺蔵はその主な脚色者であった。それだけでなく、この兩人が大阪劇壇の様々な面での「改良」に積極的に關与していたことを示す事実は数多く存在する。例えば、明治十九年九月に結成された大阪演劇改良会の顔ぶれには文海と諺蔵の兩人の名が見える。このような東京の模倣の例は他にもある。大阪で明治十三年三月に創刊された『演劇雑誌』は形も中身も東京で前年二月から刊行されていた『歌舞伎新報』に酷似している。しかし、この『演劇雑誌』は一六六九号を数えた『歌舞伎新報』と異なりわずか十号の短命に終わった。大阪では十九年にも『大阪歌舞伎新報』が創刊されたが、こちらも十七号で終刊している。明治前期の上方劇壇において様々な面で「東京

風」の改革が志向されたことは本章第一節に述べたが、演劇関係出版物に関しては、いずれも短期間の試みに終わった。なお、『演劇雑誌』は能進と諺蔵の親子が編集に参加し、創刊の祝辞を仮名垣魯文や黙阿弥が寄せている。魯文は諺蔵が江戸にいた時代からの知己であると思われる、諺蔵の下阪後も魯文はたびたび『歌舞伎新報』誌上でその動向に触れている。魯文の六二連『俳優評判記』や『歌舞伎新報』への関与を考えると、大阪における櫓連系役者評判記の六二連模倣や、『演劇雑誌』創刊の背景には彼と諺蔵の関係があるのではないかとも想像される。⑤『中の俳優評判記卯の一月』序文の「是がほんまの魯（ではなる）序文」という地口も魯文の大阪劇壇の人々との交流、影響力を反映したものであるう。

さて、櫓連系役者評判記はなぜ六二連『俳優評判記』に比べて短命に終わったのか。その要因はやはり、途中から「東京風」をそのまま模倣したということの影響が大きいのではないか。十二年四月十一日刊の⑨『戒座卯の三月二の替り俳優評判記』は、

記者伏て申す、此次の幕より大切までを下冊となし、引続て兩三日の中に出版いたママますれば、上冊御一覽の諸君はおんもとめの程ひとへに希ひ奉り升

と、一つの狂言の途中で分冊される（「下冊」の出版は確認できず）という異例の内容になっている。このような事態の理由としては、集評形式を取ったにもかかわらず投書が思うように集まらず、編集が困難であったことがある。六二連の『俳優評判記』初編から五編と櫓連の役者評判記のうち投書人の名前が掲載される二種の投書人の数を比較すると、前者は各十七・十二・十二・十三・十二名が投書、各回の顔ぶれにも変化があり計二十三名の名が見えるのに対し、後者はいずれも十一名でその顔ぶれは完全に同じであり、投書人層の広がりや欠いた

様子が窺える。投書人層の広がり、すなわち一般読者・観客からの不支持の反映と考えられ、そうした事情からか櫓連系役者評判記は⑭『評判記 角の芝居の部』（明治十三年二月十八日刊）に至って再び縦本で「ヒイキ」「ムダロ」等の架空人物が登場する形式（ただし評文は場ごとではあるが）に逆戻りしているのである。

繰り返すと、大阪において明治十一年から刊行が開始された櫓連系役者評判記は、東京の六二連『俳優評判記』に先駆けて活版印刷によって刊行されたという点で注目し得るものであった。当初は活版の縦本ながら近世以来の架空の人物による対話形式、役者ごとの評という本文形式を取っていたものの、東京の六二連『俳優評判記』の影響から横本、黒表紙、場ごとの評で架空人物の登場が見られない形式へと変化した。しかし、東京の六二連形式の踏襲は大阪の一般観客層には不評であつたらしく、櫓連の役者評判記は短命に終わったのであつた。櫓連の役者評判記の形式の変化は、芝居関連の出版物に限らずこの時期の上方劇壇で随所に見られる「東京風」への志向の一端と言えるが、同じ「東京風」志向でも、狂言の場合には東京で上演された「西洋せいよう噺ばなし日本にほん写うつし絵」が、上方での上演の際には原作から離れた方向へと改作され（第一章第四節参照）、上方の散切物は黙阿弥作品から影響を受けつつも、黙阿弥の散切物とは異なる傾向を持っていた（本章第二節参照）ように、そこには「東京のもの」にはならない上方の独自性が認められた。こうした例とは違い、櫓連の役者評判記や『演劇雑誌』『大阪歌舞伎新報』といった出版物の場合は単に東京の形式をそのまま模倣するのみに終わったのであつた。

三、明治期上方板役者評判記（二）——中井恒次郎系——

明治期に上方で刊行された役者評判記として、東京の六二連『俳優評判記』等に対して独自性を發揮しているのは、中井恒次郎系の役者評判記である。中井恒次郎が浮世絵師歌川芳瀧の本名であることは、荻田の先行研究においても触れられている。門弟の川崎巨泉によれば、彼は天保十二年大坂生まれで十二歳で中島芳梅に入門し、「芝居看板絵、俳優似顔絵、新聞挿画、摺物絵、其他風俗画等」を描いたという。また、「戯作、情歌、冠附等

の多趣味を有し」明治三十二年六月二十八日に享年五十九歳で没したという^{*12}。彼が編集した役者評判記について、荻田は次のような特徴を指摘している（筆者による要約）。

・「文昌堂は新取活版社と組んで、活版・縦型のものを出しはじめたのに対し、中井恒次郎は従来の木版・横本に固執する。」

・「六二連の『俳優評判記』に先立つもの」であり、「読者からの投書呼び掛けている」（この点は櫓連の役者評判記も同様）。

・「合評形式をとる。」

・②では「故意か不注意か役者の紋を落としている」（③も同様）。

・⑪では「目録の後、役者評の前に三丁に渡って細字で筋書がまとめられている」（⑫⑬も同様）。

近世期の役者評判記の形式を墨守する中井恒次郎系役者評判記について荻田は、中井や板元には継続出版の意図があったものの、活版印刷の興隆の前に消えていったものと捉えている。しかし、この見解には疑問がある。荻田が中井や板元の継続出版意図の根拠として挙げるのは、中井恒次郎系役者評判記の巻末にある板元口上である。

⑬ 『明治十二年俳優評判記』の板元口上は次のようなものである。
顔見世狂言

京阪役者評判記初号道場部、御披露に及候所、殊の外得意に叶ひ、芝居好の御方より四条南北とも御高評を報知被下候段、有かたく伏而御礼奉申上候。猶引つづき京坂各芝居狂言替る毎に出板致度候間、何卒来二の替りよりも相変らす御高評御書給はゞ、出板人方か又は弘通所迄御御_{ごご}投書之程、幾重にも奉祈望候、

以上。板元 伏テ曰

このような記述はたしかに継続出版を意図したもののように見える。しかし、中井恒次郎系役者評判記の刊行が明治十一年三月の大阪道頓堀と十二年末の京都に集中していることに注目したい。この二つの月の興行はやや特殊な意味合いを持った興行であったといえる。

明治十一年三月は、九年の火事による道頓堀全劇場の焼失や、前年のコレラによる劇場閉鎖等で低迷していた道頓堀劇場街が久々に四座で興行を行い、若手花形役者鴈治郎の実川から中村への改姓、勝能進、勝彦蔵、近松八十助の三狂言作者の襲名、西南戦争劇の上演など話題が豊富であった。一方、明治十二年の京都興行界も、六月二十四日から十月九日までコレラによる興行禁止があり、年末の顔見世では起死回生を狙うべく次のような試みが行われた。

京都にては、今度市川右団治の一座にて、新京極道場の劇場にて、三十年來中絶せし手打の技を演じ、顔見世をするに付き、既に過る二十八日を初日として打出せしが、実に三十年未だ嘗てなかりしところの技を演じ、且つ右団治が道場の劇場に出しは今度が初舞台の事なれば、初日前より区郡一般大方ならぬ評判にて、就れも待兼居たりしゆゑにや、初日より行厨べんとうを担て我もくと出掛るゆゑ、看客充満し、木戸は断りを言ふに困て居る位の大入にて昼夜ともますく景氣よし。近年にて斯くまで人気を得たる劇場は、実に珍らしきことなりと、該地にての大評判。^{*13}

三十年以上絶えていた手打の古式を復活し、大阪の大立者右団治を招くなどした道場芝居に対し、やや遅れて開

場した四条北側芝居では、

俳優は日本第一の親玉と呼ぶ、尾上多見蔵なれども、道場の劇場市川右団治の方へ人気をとられし様子にて、初日より三日目迄は見物人も少なき故、興行人も大心配をして居りしが、四日目より大人気にて、同じ劇場を見るなら親玉の多見蔵を見ねば劇場を見たと云へぬとて大評判故、場棧敷とも立錐地なき程なれば、興行人は蘇生りたる心地にて大喜悦で居ります。⁹¹⁴

と、大阪劇壇の長老尾上多見蔵を起用して対抗したのだった。

こうした事情を考慮すると、中井恒次郎系の役者評判記は継続出版を狙ったというよりは、話題性の強い興行に便乗する、あるいは、さらに盛り上げようという意図によって刊行されたものと考えるのべきではないか。わざわざ木版という印刷方法をとったことも、継続出版物ではなく記念出版物としての性格を持つとすれば納得が行くし、手打ちの復活に見られるような復古の機運とも通じるように思われる。しかし、その一方で中井恒次郎系の役者評判記にも、先述の荻田の指摘にもあるように読者からの投書の募集、筋書の掲載といった東京の六二連『俳優評判記』等の影響と思われる要素が見られる。実際には、中井恒次郎系の役者評判記の本文中には、投書に基づく記述を見出すことができないのであるが、外見上はほぼ近世期の役者評判記そのままの中井恒次郎系役者評判記にもこういった新しい要素が入り込んでいることは興味深い。

おわりに

以上、明治期の上方で刊行された役者評判記について見てきた。明治期上方板の役者評判記は大きく分けて、

活版印刷で、東京の六二連の『俳優評判記』に先がけて刊行が始まり、当初は独自の形式であったものの、途中から明らかに六二連のそれを模倣した体裁を取るようになった、観劇団体櫓連による役者評判記と、木版・横本の近世の役者評判記の形式を踏襲しつつも、投書の募集や筋書の掲載といった六二連『俳優評判記』と共通する要素が盛り込まれた浮世絵師芳瀧（中井恒次郎）による役者評判記の二系統があった。このうち、中井恒次郎系はそもそも継続して出版を行う意志がそれほど強くなかったと思われる。一方、継続出版を狙ったと思われる櫓連系統の役者評判記も、六二連『俳優評判記』に比べるとかなりの短命に終わった。この背景には投書によって評を募るという形式が上手く機能しなかったことがあり、この形式に対する上方の読者の不支持が透けて見える。この例を見ても、明治前期の上方における「東京風」は決して「東京そのもの」を志向するものではなかったことが窺えるのである。

ところで、明治十一年春に大阪で刊行が始まった芝居関連の出版物は、右に見てきた二系統の役者評判記ではなかった。櫓連系統の役者評判記を刊行した華本文昌堂が、やはり活版印刷で上演される芝居の筋書を記した『劇場の脚色』を三月から発売したのである^{*15}。この筋書本は八月からは『劇場珍報』と改められ、確認できる限りで明治十七年三月までの約五年半の間に百五十号を刊行した。そして、櫓連の役者評判記の最後の二点は『劇場珍報』の付録という形を取っていた。単行の役者評判記や、読物や雑報記事等を収めた『演劇雑誌』のような出版物が受け入れられない一方で、筋書本がこのように比較的永く刊行された事実からは、この時期の上方の観客の嗜好を知ることでもできそうであるが、その問題については今後の課題としたい。

*1 六二連による『俳優評判記』の書名の読みは「ヤクシャヒョウバンキ」。六二連以外の『俳優評判記』の中には読みを明記しないものもあるが、同時代の新聞記事等においても「俳優」の語の読みは「ヤクシャ」とす

るのが一般的なので、いずれも「ヤクシャヒョウバンキ」と読んだ可能性が高い。

*2 法月敏彦「解題」『六二連 俳優評判記 上』、日本芸術文化振興会、平成十四年。

*3 池山晃「六二連『俳優評判記』の位置——新しい劇評媒体群のなかで」『日本文学研究』第四十三号、平成十六年二月。

*4 早稲田大学演劇博物館蔵（請求記号イ11-797-29）。

*5 恒治郎、恒次郎の表記があるが、以下の本文中では門弟の川崎巨泉の表記に倣い恒次郎とする。

*6 荻田清「終焉期の役者評判記管見」、『混沌』十三号、平成元年。

*7 山上定之助編『中の芝居けんぶつ評判』（明治十二年二月刊、香川大学神原文庫蔵（請求記号T47））。同年三月にも山上定之助による役者評判記刊行が予告されるが（『朝日新聞』明治十二年三月十一日広告）、現存は確認できない。

*8 明治十四年五月十三日「朝日新聞」には鋳連の一員が新作狂言を執筆し、本読みの会を行ったことが報じられている。十六年十一月十三日の同紙にも同様の催しがあったことが見え、鋳連の継続的な活動の様子が伺える。

*9 「河竹父子の追慕」、『大阪史談会報』第三号、昭和四年一月。

*10 早稲田大学図書館所蔵の浄瑠璃本『一心五戒魂』（請求記号く07-4302）、『松風村雨束帯鑑』（請求記号く07-4321）に「西洋滋養菓子製造／大阪心齋橋西詰／和田風月堂」の印記がある。

*11 宮武外骨、西田長寿『明治新聞雑誌関係者略伝』（みすず書房、昭和六十年）による。

*12 川崎巨泉「中井芳瀧の片影」、『上方』一三八号、昭和十七年六月。

*13 『大坂日報』明治十一年十二月五日。

*14

『朝日新聞』明治十一年十二月七日。

*15

明治十一年三月角の芝居の筋書を記した『劇場の脚色 角の芝居の部』（架蔵）は「明治十一年三月廿三日出版御届／同年同月刻成出版」の刊記を持つ。

表 明治期上方板役者評判記

新聞記事・広告で刊行が予告されたものの現存を確認していないものは書名に（ ）を付した。

①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩	⑪	⑫	⑬	⑭	⑮	⑯
系統	角の芝居二の替り役者評判記	明治十一年寅之二ノ替り俳優評判記(戎座の巻)	明治十一年寅之二ノ替り俳優評判記(角の芝居の巻)	中の芝居二の替り役者評判記	中の芝居俳優評判記卯の一月	中の芝居けんぶつ評判記	(戎座二の替り蝶千鳥會我実録評判記)	戎座卯の三月二の替り狂言俳優評判記	(題名不明)	明治十二年西京道場顔見世狂言俳優評判記	明治十二年西京南側顔見世狂言役者評判記	明治十二年西京顔見世狂言俳優評判記	角の芝居の部	中の芝居落語一座俳優評判記	(中の筋書評判記)
刊年月日	11・4・16	無刊記(③と同時期か)	11・4・16	11・5・18	12・1・18	12・1・23		12・4・11		無刊記	12・12・23	13・1・1	13・2・18	16・5・12	
出版地	大阪	大阪	大阪	大阪	大阪	大阪	大阪	大阪	大阪	京都	京都	京都	大阪	大阪	大阪
編者	豊島左十郎	中井恒次郎	中井恒治良	豊島左十郎	岸村誠具	山上定之助	榎野儀三郎	戸倉忠雄	赤松吉治郎	中井恒治良	中井恒治良	中井恒治良	榎野儀三郎		
出版者	華本文治郎	山本重助	山本重助	華本文治郎	華本文昌堂		山上定之助	華本文昌堂	華本		内藤彦一	内藤彦一	華本文昌堂	華本文昌堂	
版型・版種	縦・活版	横・木版	横・木版	縦・活版	横・活版	縦・活版		横・活版		横・木版	横・木版	横・木版	縦・活版	活版	
対象興行	11・3角	11・3角	11・3角	11・4中	12・1中	12・2中	12・3角	12・3角	戎(未詳)	12・11道場	12・12四条北側	12・12四条南側	13・1戎	16・8中	
備考							『朝日新聞』十二年三月十一日記事による。		『朝日新聞』十二年十月十五日記事による。					付録。『劇場珍報』第一二五号	『朝日新聞』十七年十月二十六日記事による。『劇場珍報』か。

はじめに

明治改元から明治期を代表する名優九代目市川団十郎と五代目尾上菊五郎が亡くなる明治三十年代後半までの時期を描く、伊原敏郎の『明治演劇史』（早稲田大学出版部、昭和八年）の目次を見ると、第二篇「明治中期」には、「新富座系の俳優たち」「非新富座系の俳優たち」「新富座と勘弥の凋落」「新富座以外の各劇場」など、第三篇「明治後期」には、「歌舞伎座と明治座」「両座系の俳優たち」「非両座系の俳優たち」といった名章が並んでいる。大雑把に分けて十年代の新富座、二十年代以降の歌舞伎座を明治期の東京歌舞伎の中心地と考える伊原の提示した見方は、現在に至るまで続いている。そして、「新富座系」あるいは歌舞伎座系の俳優である団十郎、菊五郎ら、彼らに多くの作品を提供した狂言作者河竹黙阿弥といった人物も、明治の歌舞伎の中心人物と目されている。伊原がこの両座とともにいわば「特別扱い」をしているのが明治座である。団十郎、菊五郎と並ぶ名優で明治二十六年から座頭と経営者を兼任した初代市川左団次の存在や、いち早い劇場外の作家による作品の上演、あるいは初代没後の二代目左団次の活動などによって、明治座も歌舞伎座に並ぶとまでは行かずとも、他の劇場とは一線を画す存在感を明治の演劇史の上に示している（明治座の上演作品については第二章第二節および補論参照）。

「主流派」とでも言うべきこれらの劇場に対する「非主流派」の中で注目したいのが、「非主流派」諸座の中でも存続期間が長く、多くの観客に愛された劇場である春木座である。従来、春木座に関する言及は次の二つの時期に集中する。すなわち、明治十八年から十九年にかけての、上方の興行師と役者による値安芝居、いわゆる「鳥熊芝居」が行われた時期と、本郷座と改称後、新派の高田実一座が興行を行い、三十八年から四十年にかけて「本郷座時代」と呼ばれる新派全盛時代を築いた時期である。しかし、本節では鳥熊芝居の撤退後、明治十九

年から三十年代初めまでの時期の同座に注目し、そこに注がれた東京の観客の視線の意味を考えたい。

一、鳥熊芝居とその影響

春木座は明治六年七月に奥田座として本郷春木町に開場した劇場で、八年十月に春木座と改称した。さらに三十五年三月には本郷座と改め、主に新派の興行を行った。四十三年七月より松竹合名社の所有となり、昭和五年に映画館に転向、昭和二十年三月十日の東京大空襲で焼失し、その後は再建されなかった。途中、火災や関東大震災による三度の焼失があったものの、約七十年の間、同一の地所で劇場として存続したことは注目に値する。佐藤かつらによれば、同座を設立したのは「本郷春木町三丁目二番地地主で味噌屋の奥田富蔵」¹⁾であった。初代座主は富蔵の子登一郎であり、木村錦花によると「両国垢離場「大辰の芝居」で売り込んだ坂東佳根三郎を養子にして奥田登美三郎と名のらせ、毎月興行をして山の手一般の観客を呼んだ」²⁾という。このように当初は小芝居系統の役者による興行が行われた同座だが、明治八年十月に春木座と改称されると、九年頃から大芝居系統の役者が出演するようになる。十年から大阪下りの片岡我童、我当兄弟が出演、途中資金難による休座もあるが、十四年には団十郎、菊五郎も出演し、劇場としての格を上げていく。

だが、明治前期の春木座にとって最も重大な出来事は、大阪からやってきた興行師三田村熊吉（鳥屋熊吉、鳥熊）が同座で興行を行ったことである。鳥熊は伊勢松坂の出身で、その名の通りはじめは鳥類を扱う商売をしていたとされている。遅くとも文久三年には見世物の興行を行っており、歌舞伎興行に関わったのは判明している限りでは慶応元年以降である³⁾。明治期に入って鳥熊は明治十三年六月頃、当時東京を離れていた四代目中村芝翫を看板にして大阪の中の芝居で興行を行おうとした。「一人前拾銭づゝの追込で見物させたらさぞかし大入大入気で忽ち帳場もあがるならん」⁴⁾というように値安芝居を企てたのだが、極端な価格破壊の弊害を恐れた他の興行師たちの圧力があつたと見え⁵⁾、実現することはなかった。十四年三月にやはり芝翫を雇い入れて大阪高嶋

座の開場興行を行ったが、損失を出して一座は解散し、芝翫はこれを最後に東京へ帰っている。その鳥熊が大阪の役者の一座を引き連れて春木座へ乗り込んだのは十八年四月で、五月二日から最初の興行を行っている。この鳥熊による春木座での興行、いわゆる鳥熊芝居については、服部幸雄が次のように概括している。

明治十八年（一八八五）五月の初興行から、翌十九年三月の『児雷也豪傑譚話』まで、一年足らずの短期間であったが、大阪式の興行法と徹底した観客サービス、俳優は上方の二流どころではあったがなかなかの腕利きを揃えていたことなどにより、当時東京では大変な人気を集めた。『歌舞伎年表』に、初興行を記して「初日より稀なる大入りしが、是東京歌舞伎各座の衰微の起原といふべし」と言い、『続続歌舞伎年代記』も「春木座の鳥熊芝居意外の成功にて、九月より芝鶴・梅太郎などを加へ、益々好景気となり、是がために東京各座は圧倒され、劇界不振を極めたり」と記しているように、この大阪から乗り込んできた一興行師の手腕によつて、従来の東京歌舞伎の各座が不振に陥つたと言われるほど、大きな衝撃と影響を与えたのであつた。

その成功には、さまざまの原因がからみ合っていたことはむろんだが、第一の原因は、観劇料金が格段に安いことであつた。安く見物できて芝居がおもしろい、「下駄洗い芝居」と呼ばれたように雨の日の観客の泥下駄をきれいに洗つたり、出方を廃止して「お梅さん」と呼ぶ女給さんを採用して案内や飲食の世話から幼児の守りまで引き受けるといった行き届いた観客サービスとあれば、この興行に人気が湧くのも当然であつた。

こうした独特の興行法が、明治新政府によつて推し進められた開化政策の一環としての歌舞伎近代化の過程で、劇場が大きく立派になり、入場料はますます高くなり、芝居の内容は九代目市川団十郎による活歴に象徴される高尚趣味が幅を利かせるなどの風潮によつて、大歌舞伎から多くの庶民の観客が離反していこう

とするとき当たって有効だったのは想像にかたくない。⁹⁶

当時十四、五歳であった岡本綺堂は実際に鳥熊芝居に接し、「わたしは春木座から狂言の種類を可なり沢山に教へられた。東京の他の劇場では殆ど出たことのないやうな狂言を色々見せられた」、「若しこの春木座といふものが無かつたら、小遣ひ銭の十分でない私が迎もこんなに沢山の狂言を見覚えられる筈はなかつた。どう考へても、わたしは鳥熊氏に感謝しなければならぬのである」⁹⁷と述べている。鳥熊芝居は、明治十九年三月まで興行を行ったものの、鳥熊と春木座関係者との軋轢のために終焉を迎えた。その顛末は『歌舞伎年表』が次のように説明している。

好景気に乗じ座中で我儘を振舞ひ、茶屋出方を压制し、座付の人々と葛藤の末、十九年春、座元奥田ハ鳥熊への貸貸を断る。仲裁人ありて鳥熊の手代舟橋藤輔、生山某が改めて借受ける事となり、鳥熊ハこれに不服にて十九年三月十七日の夜、夫婦に妾、手代の亀、市両人都合五人が垣を越え、鎖を破つて小屋へ入り、占領せんとす。舟橋、生山側の夜番が獲物を取つて逆襲し、巡行巡査に引渡し、示談の説諭を受けて鳥熊ハ引取りしが、兄弟分の家根弥こと安藤弥五郎を頼み、子分数名をして舞台楽屋その他自分が修繕した部分の破壊を企て、座元奥田ハこれらを造作として買取る前に話をつけ、鳥熊ハ同座から手を引くと共に興行界から消えた。⁹⁸

しかし、その興行期間は短期間に止まったものの、明治期の東京劇壇にあつては異色の興行手法を採り、人々の人気を集めた鳥熊芝居の事例は今日でも比較的よく知られている。一方、鳥熊が手を引いて以降の春木座については、いくつかの文献に劇場の新築や株式会社化等の動きについて概略が記されてはいるものの、その興行法や

上演された芝居の性質についての検討はなされていない。

二、鳥熊以後の春木座

鳥熊芝居以後の春木座に関する諸書の扱いを見てみたい。秋庭太郎『東都明治演劇史』（中西書房、昭和十二年）は鳥熊芝居については一節を割くものの、その後の春木座についてのまとまった記述はなく、同書の中で再び春木座に光が当てられるのは、同座が本郷座と改称し、「本郷座時代」と呼ばれる新派全盛時代の中心地に躍り出る明治三十年代後半を待たねばならない。伊原の『明治演劇史』は鳥熊芝居以後の春木座について、「勘弥の末路と各座の起伏」と題する章の中で、歌舞伎座、明治座以外の東京の各劇場とまとめてその動向を記すが、上演演目については本郷座改称後の新派の数作品の名を挙げるのみである。もっとも詳しいのは阿部優蔵『東京の小芝居』（演劇出版社、昭和四十五年）であるが、これも役者の移動や劇場の焼失、再建等に関する記述が中心である。文京ふるさと歴史館における特別展「本郷座の時代——記憶のなかの劇場・映画館——」の図録⁹でも、鳥熊芝居以後の春木座における歌舞伎興行については、ほぼ説明が皆無¹⁰であることが示すように、春木座（本郷座）といえは鳥熊芝居と本郷座時代なのであり、その間の歌舞伎興行は文字通り谷間の存在と見なされているのである。しかしながら、明治二十六、二十七年には興行日数、観客数とも歌舞伎座をはるかに上回る、東京の劇場中で最多の数字を残すなど¹¹、鳥熊が手を引いて以降の春木座における歌舞伎興行は東京劇壇の中でも決して無視できない存在であった。

まず、鳥熊の撤退から本郷座改称までの春木座の動向について簡単にまとめておく。鳥熊が退いた後、鳥熊の手代であったという船橋藤助が三月二十六日から興行を行った。出演者は二代目中村芝鶴（六代目伝九郎）はじめ、ほぼ鳥熊芝居と同一の一座であった。十月から奥田登一郎によって興行が行われ、二十年一月から三代目市川九蔵（七代目団蔵）が出勤している。ただし、九蔵は九月には退座しており、十一月からは新開場の吾妻座へ

出演している。芝鶴らとの対立があったらしく^{*12}、その影響かと思われる。この年の六月から大阪下りの中村駒之助が加入しており、九蔵退座後は駒之助が一座の中心として活躍する。二十三年六月二十三日に近隣の火災によって類焼、二十四年十二月の再開場まで休座となった。『東京の小芝居』によれば、「この火災の損失は座元を窮地に追詰めたやうで、約二十年続いた奥田は遂に手を引き、二十五年から溝口権三郎になった。しかし、これも負債が嵩んで名儀人を親戚の岡田のぶにしてみたりしたが、内輪揉めも起つて、二十八年は三、四、五、八、九、十一月を休み、十月は川上音二郎に小屋を借し^マ、十二月も嘶し家芝居で、その窮状を察することが出来る。こんな状態にあつたので、永く座頭を勤めた駒之助が二十八年限り引退した」^{*13}。

二十九年四月には座主岡田のぶに対して、「金一萬五千円の抵当不動産競売請求の告訴」^{*14}が行われるといった事態に陥っており、再建策として株式会社化が図られ、十一月二十日に創業総会が行われた^{*15}。十二月八日の『東京朝日新聞』に掲載された広告は、役員として岡保義（専務取締役）、久米良作、青山牧太郎、村上耕一、岡野徳之助（以上取締役）、土方武、千澤専助、吉田順夫（以上監査役）の名を挙げている。岡保義（伊東昌之助）は、慶応二年に外山正一、菊地大麓らとともに幕府の留学生としてイギリスへ派遣され、ロンドン大学ユニヴァーシティ・カレッジに学んだ人物で^{*16}、明治十二年には宮内権書記官として、ドイツ皇孫ハインリヒとアメリカ合衆国前大統領グラントの「接待御用掛り」を務めた^{*17}。この兩人が新富座で観劇を行ったことはよく知られている。久米良作は後に日本鉄道会社副社長、東京瓦斯社長等を務める実業家。岡野徳之助は二十三年七月に下谷区から東京市会議員に選出された人物である^{*18}。なお、二十五年に岡野の後任をめぐる市会議員選挙が行われているのだが、それについて『読売新聞』が「公正会に於ては村上耕一郎氏（快養軒の主人）を候補者に挙げていると報じる「村上耕一郎」は春木座株式会社取締役の村上耕一と同一人物であろうか。快養軒は上野にあった牛肉屋である。春木座株式会社の役員は、官界・財界に顔の利く人物や地域の名士によって構成されていた。しかし、株式会社化の甲斐もなく、経営陣の興行に関する知識の欠如や、三十一年三月二十三日に再び類焼して

休場に追い込まれたことで経営状況はむしろ悪化したと見られる。三十二年七月に再開場するが、経営陣の交代等^{*19}を経ても改善が見られず、三十五年三月に本郷座と改称し、春木座株式会社は三十五年四月に破産している^{*20}。

このように、鳥熊撤退後の春木座は経営面では決して安定していたとは言いがたいのであるが、その一方で、すでに触れたように非常に多数の観客を集めていた。「この座は例の二週かはり、休日なしの勉強芝居なれば、何を出しても、狂言などにかかはらず、一杯に見物の来るは不思議なり」^{*21}、「先づ第一に直段を低くして萬客の入易きを謀り、東棧敷上下高土間より向正面残らず、土間もハより以下を悉く追込となし、都人の貴賤を問はず凡^{およそ}芝居見たしと思へる者あらば、稚^や児に飴買ふ小錢僅に六個^{せん}を投ずれば、上等棧敷に於て歌舞伎座を終日見物し得るの快樂を与ふるが如きは、吾等下輩の為には誠に以て難有き恵み」^{*22}と言われていることからわかるように、この春木座の人気は劇場や出演者の格に比した入場料の安さと、次々と狂言を差し替えて多くの演目を見せるということによった。これはすなわち鳥熊の取った手法と同じであり、大阪風の興行法であった。出演する役者が、鳥熊芝居時代から居続けの芝鶴をはじめ上方役者であったこともすでに述べたが、春木座は鳥熊の撤退後も、いわば東京の中の上方とでも言うべき劇場であったといえる。

上方から春木座へやってきた役者たちについては、『東京の小芝居』等に紹介されているが、同じく上方からやってきた作者たちについては従来あまり詳しく触れられていない。ここでは、春木座の狂言作者の変遷について見てみたい。まず、鳥熊芝居以前の春木座で番付の作者欄に名前を連ねているのは、竹柴繁造、銀蔵、昇三といった黙阿弥門下の作者であり、ここに「スケ」（助作者）として竹柴金作（十七年四月に三代目河竹新七を襲名）が加わる場合が多い。また、師匠の黙阿弥も、番付面には名前を出さないものの、十四年十月「極付幡随長兵衛」、十五年三月「釣狐」、同年五月「三題漸魚屋茶碗」（旧作「時鳥水響音」）、「三年五月守田座」の増補」と新作を提供している。しかし、十八年五月に鳥熊が春木座で興行を開始すると、同座の作者部屋は竹柴進助、並木正蔵、遅れて九月の興行から番付に名前を載せる奈河三根助ら大阪下りの作者たちのものとな

る。立作者となった竹柴進助は三代目竹柴諺蔵の門弟であったが、上京にあたって諺蔵に相談をしたところ、「修行の為なら鳥熊の下等芝居に付いて行くも好いが、どうも東京で興行の成行は案じられるから、二ヶ月位勤めたら帰れと申されました」^{*23}と記している。江戸出身である諺蔵だが、鳥熊芝居が成功するとは考えていなかったらしい。進助、三根助らは鳥熊撤退後も春木座に残る。

さらに、二十年一月から番付の作者連名に佐橋五湖（富三郎）の名が加わる^{*24}。五湖はすでに上方で立作者を務めており、春木座加入時点で入門から四年半余りでいまだ二十代の若さだった^{*25}。進助にはない経験を買われたものであるうか。鳥熊芝居時代から十九年末までの春木座の上演演目は古典および大阪で上演された新作（多くが諺蔵の作）であり、新作は見当たらない。これに対して、二十年以降は新作の上演が行われるようになる。その内容は、三遊亭円朝の人情噺の脚色や、「当時話題になった小説などからの脚色狂言」である^{*26}。五湖の加入後もしばらくは進助は春木座に止まっており、二十年十一月興行（「五十三次義士道」）までは番付に名前を認めるが、二十一年以降の動向が不明である。進助は「明治二十一年十月、私が本郷春木町三丁目に住居した頃」^{*27}、諺蔵が十五年ぶりに上京したと記している。諺蔵の上京理由を「高砂屋福助が上京中なので、蒙古退治の狂言を脚色しくみに来たのです」と言っていることから、これは二十一年ではなく二十三年（十月中村座で「日出国五字旗風」上演）のことかと思われるが、番付に名前を載せない時期も実際には春木座に出勤していた可能性が高い。この上京時、諺蔵は「己おれも生れ故郷の土に成り度いと思ふ」^{*28}と述べたというが、それからまもなく、春木座への出勤が実現する（ただし、彼が亡くなったのは再び大阪に赴いてからであった）。

諺蔵の春木座出勤について進助は、次のように記している。

明治二十四年十二月に春木座の新築が落成して、「中略」興行毎に大入りを取り、盛大を極めました頃、私は諺蔵を呼び登せたいと思ひ、同座の奥役榊井市二郎（現今歌舞伎座で奥役なり。）に相談しましら、同人

も諺蔵とは大阪で至極懇親の間柄ですので、早速座長へ交渉して、廿七年の春諺蔵を春木座へ呼ぶ事に致しましたので、早速池の端仲町の家を借り、それへ入れましたが、その後摩利支天前へ転居致しました。^{*29}

しかし、実際には諺蔵の名は春木座再建後間もない二十五年二月興行（「東下向天明日記」^{あづまくだりてんめいにつき}「生写賢処女油画」^{しょううつけんじよのあぶらえ}）から番付に載っている^{*30}。そして、同時に進助の名が番付上に復活し、逆に五湖は姿を消している。しかし、番付に記されたの作者連名は実態とは齟齬があつたらしい。二十五年十一月に春木座の新築一周年を記念した余興が行われたことが『歌舞伎新報』一四二六号に見えるが、そこでは五湖が進助や三根助とともに芝居を演じたらしい。また、諺蔵も二十五年二月以降になつても大阪に留まっていたらしく、実際に上京したのは二十六年三月であつた^{*31}。これを期に諺蔵およびその門弟は竹柴姓を勝姓に改めており、春木座の番付にも四月六日初日の興行から勝姓で記されている。つまり、この間の諺蔵は大阪にいながら、東京の春木座の番付にも立作者として名前を載せているのである。そして、上京後には逆に、春木座に出勤しつつ、大阪の劇場の番付に立作者として名前を載せていく。これについて、竹の屋主人（饗庭篁村）は、「何にせよ作者竹柴諺蔵丈、大阪に居て此に立作りの地位に坐り、一番大阪作者の技を見て呉れといふ書物。いかに便利でも役者は東京大阪と両股に踏れねど、作者には此便利名誉あり。嗚呼誰か今の作者は俳優に及ばざること遠しと云や」^{*32}と感嘆し、大阪では狂言の外題に「原稿は大阪の城鷗汀君／脚色は東京の勝彦君」という角書を付し、大阪で執筆された小説を東京在住の諺蔵（言彦は諺蔵の別号）が脚色したことを謳う^{*33}。郵便等が発達し、東西間で互いに作品の移入が盛んに行われるようになっていた明治期ならではの事例といえる。すでに大阪から春木座へ作品を提供していた諺蔵が実際に上京したのは、先に見たように本人が上京を望んでおり、また進助に呼び寄せられたというだけでなく、二十六年一月十四日に五湖が亡くなった^{*34}ことと関連したものであるうか。これ以降、諺蔵は進助とともに三十五年一月興行まで番付に名前を載せている。三月の本郷座改称と同時に退座したらしく、再び大阪へ戻った後、十月二十七日に亡くなっている。

三、「大阪風」と「東京風」

このように、鳥熊芝居以後の春木座は、鳥熊による上方方式の興行の影響を受けたまま、上方作者中心の座組で上方作者の作品を多く上演する劇場であり続けた。先に、春木座は「東京の中の上方」であったと述べた。そのことは当時から、春木座は「東京人の目には新らしき大坂物を多く出すが特色にして、是ればかりは決して他及びべき処にあらず。又、好劇家の大いに喜ぶところ」^{*35}であるという評価からわかるように、明確に意識されており、同座で上演される狂言は、「坂地かのちに於ては大分評判好かりしものなりとぞ」^{*36}、「坂地に毎々行はれしと聞え、当地には新しきものにて」^{*37}など、東京では珍しいが大坂では評判であるということが盛んに言われている。また、東京でも演じられる芝居であっても、その演技・演出の違いが観客の興味を惹いたらしい。二十五年二月「東下向天明日記」における二代目中村雀右衛門の中山安近（愛親）卿の演技を、以前団十郎が演じた中山卿のそれと比較した「昔の公卿くげの粘ねッたりとしたる中に自づから剛毅を含んだる形容ありさまより云へば、或ひは優の仕内、その実際に近しと云ふべきか」^{*38}といった評や、同じく雀右衛門の佐々木高綱（「鎌倉三代記」）に対する「是れぞ名高き大音羽屋民蔵（注、二代目尾上多見蔵）そつくりの型ぞと聞けり。ア、実に優ならざれば斯る派出まっな芸を見せて江戸人の目を驚かし、後世の心得を示す者他になし」^{*39}という絶賛、五代目嵐徳三郎の菊屋姫（「菅原実記」）への「美しく、口跡あちらだち彼地質したゝるの舌甘き調子、今東京とうけいには類少なく珍らしきが好し」^{*40}という評価などは、いずれも東京の他座では見る事のできない演技・演出、芸風への肯定的な評価であり、「大阪風」への異国趣味的憧憬であった。

しかし、その「大阪風」の「大阪」とはどのようなものであるかには注意すべきである。第三章第一節において、明治前期の大阪劇壇において「東京風」を指向した様々な変革が起きたことを述べたが、その影響は春木座で人々が見た「大阪」の中にも見出すことができる。例えば、春木座で頻繁に上演された諺蔵作品は、東京の黙

阿弥からの影響を強く受けたものであり、黙阿弥作品の筋の借用や、黙阿弥作品に極めてよく似た場面が見られるものであった（第三章第一節参照）。春木座に出演した役者たちも、大阪で多くの諺蔵作品に出演していた他、「三人吉三廓初買」大阪初演（明治十一年四月角の芝居）で駒之助はお嬢吉三、二十六年に春木座に出演した初代市川右団治は和尚吉三を演じるなど、黙阿弥作品へも出演している。東京の観客が春木座に見出した「大阪」とは、「東京風」の影響を受けた大阪だったのである。

春木座が万事大阪風であると見なされながら、そこに「東京風」の味付けが必要とされたことは、同座の番付の様式からも窺える。鳥熊芝居の時期、春木座では上方式の上下二段に狂言の外題、配役と狂言作者の名前等が記される形式の役割番付を発行し、この形式は鳥熊撤退後も二十一年三月まで続くのであるが、四月興行からは東京式に戻ることが指摘されている⁴¹。ここからは、大阪風の目新しい芝居を求めつつ、番付等の形式は慣れ親しんだ東京式を求める観客の態度を読み取ることができるのではないだろうか。

右で紹介した春木座の芝居への評価は、こうした大阪風の要素を肯定的に捉えたものであったが、必ずしも春木座の大阪風に対して絶賛が寄せられたわけではなく、むしろ批判的な評も多い。そのいくつかを以下に挙げる。

中にも小伝次といふ俳優、上方調子の悪達者。其くせ此小伝次、演る事は下手といふではなし、下卑て騒々しきゆゑ、総体を安芝居にして仕舞なり。

（竹の屋主人「春木座劇評（続き）」『東京朝日新聞』明治二十三年二月二十七日）

（注、雀右衛門の鳥居又助の）今際の台詞凄き処へ大分高島屋といふ声かゝり、昔の小団次出たるが如くなりしは適れなる仕内なり。併し近来日本の上等社会とか云へる人々には、斯様な血まぶれ惨酷なる仕内は見ぬものとして、皆な下を向き、顔を掩ふが例と成り居れば、優も東京にては以来淡泊と、切られても血を出

さず、無血虫の死様を工夫せらるゝが肝要なり。

（芋兵衛「春木座評判」『読売新聞』明治二十五年三月二日）

高島屋は慶応二年に亡くなった四代目市川小団次の屋号。観客は雀右衛門の演技に、黙阿弥の「加賀見山再岩藤」初演で又助を演じた名優小団次の面影を見出したらしい。

（注、「楠公遺訓軍歌誉」は）右団次が大阪で当た新狂言の由。是こそ諺の「亭主の好を客に振舞ふ」にて、大阪では大喝采取りしならんが、江戸にてはチト油臭く〔後略〕
（竹の屋主人「春木座略評（一）」『東京朝日新聞』明治二十六年二月一日）

大坂では唸らせた所なるべけれど、余り風紀を乱りたる事にて、東京では舞台に上せられぬものなり。

（竹の屋主人「春木座略評（二）」『東京朝日新聞』明治二十六年二月二日）

一体此狂言（注、「碁太平記白石嘶」）は江戸吉原の遊女屋でござるぞ。優は京坂にて誰かの型を見られての誂らへならんが、東京の劇場にて斯様な事はなさらぬがよろし。
（幸堂得知「春木座劇評」『東

京朝日新聞』明治二十七年二月二十七日）

このように、新聞劇評においては、春木座の上方役者の芸風や大阪風の演出は、「下卑」たもの、「上等社会」の人々が顔をしかめるもの、狂言の設定を無視した場当たりのものと見なされることが多い。そして、劇評家たちは上方役者の演技ではあっても、「東京風」を意識したあっさりとした演技に賛辞を与えた。

宗三郎の二の宮新吾、当座の役者は多く西方出にして優も大坂と聞けば、亦粘ねんばりかと思ひの外妙に江戸肌にして、二の宮の半道其の軽きこと不思議なり。

（芋兵衛「春木座評判（続き）」『読売新聞』明治二十四年十二月二十四日）

（注、右団治の後藤兵衛は）しかし先年上京の折に比ぶれば、大坂風の当振もよほど少くなり、総体にさらにとしてこられたは、全く御出精の効見えたるものとの評判はお仕合せ、お仕合せ。（三木竹二による明治二十六年一月興行「義経腰越状」評）⁴²

しかし、雀右衛門が演じた、「上等社会」の人々が「皆な下を向き、顔を掩ふ」ような「血まぶれ惨酷なる仕内」に対して、客席から賛辞が飛んだことからわかるように、劇評家たちが批判する演技・演出を支持する観客が、春木座にはかなりの数存在していた。当の劇評家たちもそれは承知であったことは、「村に入ては村に随ふの本文、少しの当込も成べく、場当りもやられるがよしと云ふ。余も此略評に場当好みたればなり」⁴³、「向正面は大うけ、此座では此位にせねば請ますまい」⁴⁴といった言葉から窺える。最初に引いたように服部幸雄は、鳥熊芝居の興行法が「活歴に象徴される高尚趣味が幅を利かせるなどの風潮によって、大歌舞伎から多くの庶民の観客が離反していこうとする」時期にあつて、東京の観客に鮮烈な印象を与えたことを指摘していたが、鳥熊芝居以後の春木座は、雀右衛門や右団治といった大阪において一線級の役者が出演したという点で鳥熊芝居以上に大きな存在感を東京劇壇において示していたと言えるのではないだろうか。

すでにいくつかの劇評を引いた芋兵衛こと鈴木彦之進は三十二年七月の逝去時五十六歳、いわゆる「天保老人」に当たる世代であり、歌舞伎役者では四代目小団次をもっとも称賛していたという⁴⁵。その彼は、二十四年に春

木座の再開場にあたって次のように記している。

〔前略〕当座俳優やくしや扱ひの最も珍しく新奇なる事は、「中略」多くの腕利を集めて此間に少しも優劣の区別を立てず、誰を座頭に据ると云ふ事もなく、其の時々狂言の都合に拠り、中に最も身分高く品位ある役柄に當りたる者を以て一時の座頭に定むと云ふが如きは、宛あたかも宇内の共和国に於て其の大統領を撰むの趣に似たれば、評者は以後春木座を指して日本創立共和大劇とでも名付くべし。今や演劇改良競争の時代とて、世間至つて八か間しく、一方には壮士活劇の旗を挙げんと謀るものあれば、他方には男女合同を唱へて互ひに騎虎の勢を示さんとせり。左れども茲に梨園の中華を以て自から任じ、傲然として世に誇れる彼の貴族的団隊の為に取り、最も恐るべき対敵と云ふは、決して是等出沒処を定めざる浮遊の徒にはあらずして、今回屹然高く北方に旗揚したる此の新立共和国が大いに其の内政を新にし、勉めて衆民の任期を収め、遠く南侵の大望を懐けること、其の形跡已に明かならんには、之ぞ是れ最も侮り難き強敵なるべし。^{*46}

幾分洒落も混じつた文章ではあるが、ここでは東京劇壇に現れた「共和国」である春木座が、「傲然として世に誇れる彼の貴族的団隊」、すなわちこれより二年前に開場した「演劇改良競争の時代」を象徴する劇場である歌舞伎座の強敵となるであろうと、期待を込めて語っているのである（「北方」「南侵」は本郷の春木座が木挽町の歌舞伎座に対して北に当たることを言っている）。

おわりに

以上、従来あまり詳しく触れられることのなかった鳥熊芝居以後の春木座における歌舞伎興行について、狂言作者の変遷や、同座で上演された芝居に対する評価等を中心に見てきた。春木座には上方役者に加え、竹柴（勝）

進助、佐橋五湖、竹柴（勝）諺藏といった京阪で活動していた作者が一座しており、彼らが上演する芝居は「大阪風」であることが観客にも意識されていた。しかしながら、その「大阪」あるいは「上方」とは、すでに明治初年から東京劇壇の影響を様々な方面で受けて変革を迎えていた「大阪」「上方」なのであり、例えば春木座で頻繁に上演された諺藏の作品は、黙阿弥の作品から多大な影響を受けていた。また、役者の演技や番付の様式の変遷を見てもわかるように、春木座の「大阪風」の芝居が東京で受け入れられるためには、東京のやり方に対する幾分かの譲歩が必要であった。

とはいえ、春木座の芝居は明らかに歌舞伎座に代表される東京劇壇の主流派の傾向とは異質なものと認識されていた。そして、そのような異色の存在が一般大衆による一定の支持を集め、新聞劇評家等からも「下卑」というような言葉を受けつつも、歌舞伎座への対立軸としての役割を期待されていたことは注目すべきである。春木座とは、「東京風」の影響によって変化を促された上方歌舞伎が、逆に東京劇壇に影響を与えた、いわば「還流」の場だったのである。

*1 佐藤かつら「明治期新興劇場の興行」『歌舞伎の幕末・明治 小芝居の時代』、ぺりかん社、平成二十二年、二〇六頁。

*2 木村錦花「本郷座」『演劇百科大事典』、平凡社、昭和三十五〜六年。ちなみに登美三郎はのちに九代目団十郎門下で五代目市川寿美蔵となる。

*3 川添裕「勢州松坂 鳥屋熊吉（上）」『歌舞伎 研究と批評』第二十七号、平成十三年六月。

*4 『朝日新聞』明治十三年六月二十四日、七月四日。

*5 藤田儀三郎「大阪新町高嶋座のことども」、非売品、昭和四十六年、三十三頁。

*6 服部幸雄「鳥熊芝居の興行」『歌舞伎の原郷 地芝居と都市の芝居小屋』、吉川弘文館、平成十九年、二八五～六頁。

*7 岡本綺堂「鳥熊の芝居」『明治劇談 ランプの下にて』、岡倉書房、昭和十年。

*8 伊原敏郎『歌舞伎年表』第七卷、岩波書店、昭和三十七年、三一五頁。「家根弥こと安藤弥五郎」は、黙阿弥作「満二十年息子鑑」（明治十七年四月新富座）三幕目の台詞に「外にもあらふが浅草で、人に知られた家根屋の弥吉」（『明治文化全集 第十二巻 文学芸術篇』、日本評論社、昭和三年、四七二頁）と出てくる「弥吉」と同一人物であろうか。

*9 文京ふるさと歴史館編『本郷座の時代——記憶のなかの劇場・映画館——』、文京区教育委員会、平成八年。

*10 鳥熊芝居以後の歌舞伎興行に関する資料としては、役者絵二点と辻番付一点の図版および、興行日数・観客数の表（『歌舞伎年表』第七巻による）が掲載されている（注9前掲書、十八頁）が、鳥熊芝居や新派に関する図版や解説の充実ぶりに比べて、かなり手薄であると言わざるを得ない。

*11 明治二十六年の春木座の興行日数は二六六日、観客数は五十二万四千九百四人。同年の歌舞伎座は一五四日、二十六万一千百五十二人。二十七年は春木座の二二四日、四十三万二千九百九十三人に対して、歌舞伎座が一〇六日、十六万三千八百三十四人（伊原『歌舞伎年表』第七巻による）。

*12 『読売新聞』明治二十年七月十三日、『歌舞伎新報』第八二三号。

*13 阿部優蔵『東京の小芝居』、演劇出版社、昭和四十五年、四十四頁。

*14 「春木座競売請求の訴へ」『東京朝日新聞』明治二十九年四月二十六日。

*15 『読売新聞』明治二十九年十一月二十二日。同記事によると、「午後零時廿分より開会」した総会の「出席株主は委任状共二百四人」であり、「創業以来の経歴を報告し、次で建物買入契約及創業費の承認を経、夫より定款の確定を為したる上、役員の撰挙を為して午後三時散会した」という。

- *16 宮永孝 「幕府イギリス留学生（上・下）」『社會労働研究』第三十六卷第三・四号、平成元年十二月・二年三月。
- *17 『読売新聞』明治十二年四月二十五日。
- *18 『読売新聞』明治二十三年七月三十一日。
- *19 「春木座の重役改選」『東京朝日新聞』明治三十三年五月一日。
- *20 「春木座の破産決定」『東京朝日新聞』明治三十五年四月十五日。
- *21 三木竹二による二十五年五月興行評。三木竹二『観劇偶評』、岩波書店、平成十六年、二〇八頁。
- *22 「春木座評判」『読売新聞』明治二十四年十二月二十二日。
- *23 勝進助 「勝彦蔵と私と」『歌舞伎』第三十二号、明治三十六年一月。
- *24 佐橋五湖の伝記については不明点が多いが、守随憲治「歌舞伎作者略伝」（『歌舞伎序説』、改造社、昭和十八年）は、「生国は名古屋で、明治初年まで京阪で草双紙を書いていたという」としている。なお、同書は五湖の上京を明治十九年とするが、根拠は不明。
- *25 勝進助 「勝彦蔵と私と」（『歌舞伎』第三十二号、明治三十六年一月）で、「私が狂言作者見習になりましたは、明治十三年十月で、私が二十四歳の時でありまして」と述べている。
- *26 佐藤かつら「円朝作品の劇化——五代目菊五郎以前——」『鶴見大学紀要 第一部日本語・日本文学編』第四十五号、平成二十年三月。なお、岡本綺堂は明治二十年に春木座で円朝の「怪談牡丹灯籠」の脚色狂言を見た思い出を語り、「後に聞けばそれは座附の佐橋五湖といふ上方作者の筆に成つたのであつた」と記している（「寄席と芝居と」『思ひ出草』、相模書房、昭和十三年）。
- *27 勝進助 「勝彦蔵と私と（続）」『歌舞伎』第三十四号、明治三十六年三月。
- *28 同右。

- *29 同右。
- *30 新築開場の明治二十四年十二月興行の役割番付は未見。二十五年一月興行番付の作者欄は墨板になっている。
- *31 『歌舞伎新報』第一四五七号に、三月十三日に大阪を出発したことが報じられている。
- *32 竹の屋主人「春木座略評（四）」『東京朝日新聞』明治二十六年二月四日。
- *33 明治二十九年十月弁天座「毎日新聞羽衣廼阿夏」。
- *34 伊原敏郎『歌舞伎年表』第七卷、岩波書店、昭和三十七年、三九九頁。
- *35 芋兵衛「春木座評判」『読売新聞』明治二十七年四月七日。
- *36 芋兵衛「春木座評判」『読売新聞』明治二十六年二月一日。
- *37 芋兵衛「春木座評判（承前）」『読売新聞』明治三十年十二月二日。
- *38 芋兵衛「春木座評判（続）」『読売新聞』明治二十五年二月十四日。
- *39 芋兵衛「春木座評判（続）」『読売新聞』明治二十七年二月六日。
- *40 芋兵衛「春木座評判（承前）」『読売新聞』明治三十年三月十二日。
- *41 寺田詩麻「近代東京の歌舞伎の辻番付——館蔵の明治期の資料を中心に——」『演劇研究』第二十五号、平成十四年三月。
- *42 注21前掲書、三三二頁。
- *43 劇童只好（関根只好）「春木座わる口評」『読売新聞』明治二十二年十月二十三日。
- *44 大凹山人、関根只好、森田思軒、久保田米僊、幸堂得知、立川猿馬、午野午前「春木座評判記（六）」『東京朝日新聞』明治二十五年六月十七日。
- *45 「故芋兵衛翁（上）」『読売新聞』明治三十二年七月十日。
- *46 「春木座評判」『読売新聞』明治二十四年十二月二十二日。

附録 東京都立中央図書館加賀文庫蔵『合載袋』——明治期狂言作者の手控え——

はじめに

東京都立中央図書館加賀文庫に所蔵されている『合載袋』は、明治期に主に大阪において活躍した狂言作者三代目勝彦蔵の明治十五年二月頃の手控えで、内容は当時彦蔵が接していたと思われる諸書からの抜粋である。引用は役者評判記、浮世草子、俳文集、実録等から行われているが、その中に井原西鶴の浮世草子四作（『本朝桜陰比事』、『西鶴織留』、『日本永代蔵』、および『好色五人女』の改題本である『当世女容気』）が含まれていることは興味深い。加賀文庫には他に二点の彦蔵の著作の稿本が残されており、そこからは彼が芝居に関する考証随筆のようなものを執筆しようとしていたことが推測できる。以下、『合載袋』の翻刻を掲げるとともに、それらの資料との関連も含めて簡単な考察を行いたい。

書誌

東京都立中央図書館加賀文庫蔵（一〇五八九）。写本、一冊。半紙本（二十四・七×十七・一糎）。黄土色布目地表紙。題簽、「合載袋 勝彦蔵稿本」（墨書、左肩、白色無地短冊形〔十五・二×三・〇糎〕）。丁数、七丁。行数、十二行・十四行・十六行・十七行。蔵書印、「東京都立図書館蔵書」（扉、五・〇×五・〇糎、朱方印）、「加賀文庫」（本文第一丁表、二・五×〇・六糎、朱、無梓印）。

翻刻

〔凡例〕

- 一、原則として通行の字体を用い、原文に適宜句読点、濁点を施した。
- 一、引用文には適宜鉤括弧を施した。
- 一、原本に誤字・脱字が見られる場合は「ママ」のルビを付した。
- 一、本文の各丁末に（1オ）（1ウ）の形で改丁を示した。
- 一、便宜上、各記事の先頭に【1】、【2】、…の形で記事番号を付した。

〔扉〕

明治十五年二月十五日ヨリ之控

合載袋

第壱号

〔本文〕

【1】京 役者返魂香 正徳四年其積に、「上略とうから／＼と打太鼓の役は、十二人のやぐら男。八人の木戸は切手返の無をとめ、高間が場所に銭とゞまん」と云々。

【2】京 本朝桜陰比事 元禄二年板「人の名をよぶ妙薬」といふ条に、「俄に栄花仕やうもしらねば、明暮札銭出して芝居見るより外はなく、いまだ遊山の同道もなく、半としあまりも暮して、京とてもさのみおもしろからぬやうに思ひぬ」云々。

【3】食類 **同書** 「仏の夢は五十日」といふ条に、「其家主は一向宗にて、隠れもなき精進嫌ひ。霜月廿八日もかまはず、杉焼スギのまはり振舞して」云々。

【4】○瀬川竹之丞伝 **内侍所** 元禄十六癸未年俳師三千風の序。又正保元年甲申年貝原篤信の序アリ。正保元年は元禄改元の年なり。に『播州杉原』を引て曰、「折にふれては宮川町に行て、其比瀬川竹之丞といふ野良を呼で遊びしが、歌舞妓を勤る者は所作に凭れて夜は草臥クダレる事甚しき者なればとて、一夜遊ぶべき覚語覚に究めて宵の内僅に酒盛して、我も退屈の体にもてなし、はやくいねて遊党を心安く休息させけるにぞ、竹之丞悦び、大石ならで客といふものなきやうに（1才）心得、参会の度々むつまじく挨拶して良雄が志にめでけるが、是に付大石死後に寺町広山寺に墓をもふけて、忌日弔ひけると也」云々。

【5】○狂言の趣向 **本朝桜陰比事** 「昔都の町静にして、めづらしき取沙汰絶て何がなと聞耳たつる折ふし、五月雨のにごり水に桂川の瀬を不思議マなる物の流れきたれり。新しき長櫃に錠を相おろして、その上に白幣ハクヘイをさして置ぬ。里人の何がし、是を見付ておの／＼呼に來りて、是は何とも合点しかねて、「兎角トカク此まゝにはおかれじ、先神職の物と見ゆれば、吉田、萩原ハギハラの御家へたづね見ん」といふ。近道チカに御前ゴゼンへと内証ウチシ極めて持参いたし、ことがましく子細をこめて申上る時に仰せ出されしは、先錠マツ前を明させてご覧なされけるに、年ひさしき瀑サレカウベ首五つ、女の黒髪入乱れし。いづれも驚き、「是はいかなる事ぞ」といよ／＼不思議マの顔付せし時、何の御詮ゴセン義ギもなく、「此長櫃ヒツはそも／＼壺人して見付るか、又は大勢して見るか」と御たづねあそばされし時、是に罷在候何がし一人して見付候段申上る。「おのれ無用の物を見つけ、其一里の者どもに難義マを掛たる過怠ウハタイに、是よりすぐに四条川原に行て、今度コノト桂川を流し長持ナガレの（1ウ）噂を淨瑠利スズリ狂言に取組仕

る事、かく曲事のよし、芝居中へ急度触わたすべし」と仰せ付れ、子細なく相濟けるとや。是は役者ども狂言の種に拵へ、かつら川に流しけるが、彼の里人たのまれしを、はやく御氣を付させられ、外へさわらぬ御仕置。長持は野寺へあげ、いかなるむかしのしれぬ瀑首、おもひもしらぬ御弔ひ請けると也」云々。「画様ハ同書ニアリ。」

【6】坂 河竹の考

和漢文操 卷の三 双六行

「此世を夢のふしみなるすみぞめの奥にすむ人あり中略 むかしをきけばなにはめの名に流れたるかわたけやふしみの里の住るとも皆たゞかりのちぎりなりけらし」云々下略。此文の注に曰、「難波女の芦のしのやのしのすゝき一夜のふしもわすれやはする。按スルに此詞は難波ノ遊女ヲ請出シテ今ノ伏見ニ住セケン。河竹ハ例ニ節ノ鎖ナリ」云々。又評ニ云、「さて此行の奥書に難波に潮江のなにがしといふ者ありて、都がよひの雨やどりに此女を伏見に住せたるが、墨染は彼が古郷なるよし。今のありさまを此行につくりて一軸の記念に残し侍れど老のにげなき口ずさみなれば、我名を例の華表人にゆづりぬ下略」云々。

【7】天和二年

当世女容気 貞享頃 印本

「きのふは嶋原に、もろこし、花崎、かほる、高橋に明し、けふは四条川原の竹中吉三郎、唐松歌仙、藤田吉三郎、光瀬左近など愛して、衆道、女道を昼夜のわかちもなくさま／＼遊興つきて、芝居過より松屋といへる水茶屋に居ながれ云々。此書出しに天和二年の暦、正月一日吉書万よし」とあり。(2才) 大経師の物好きをいふ条也。

【8】吉弥

当世女容気

女の風俗といふ条。大経師の条に、「其跡に廿七八の女さりと花車に仕出し。三つ重

たる小袖、皆黒はぶたへに裾取の紅うら、金のかくし紋、帯は唐織寄嶋ヨリシマの大幅、前にむすびて。髪はなげ嶋田ヒラモトユヒに平ヒラ髻モトユヒかけて、対のさし櫛、はきかけの置手拭オキ。吉弥笠に四つがはりくけ紐を付て、顔自慢にあさくかづき、ぬきあし中びねりのありきすがた」云々。

【9】藤田 当世女容気 大経師茂兵衛の事といふ条に、「明れば都の名残とて東山しのび／＼に四条川原にさがり、「藤田狂言づくし、三番つゞきのはじまり」といひけるに、「何事やらん、見てかへりておさんに咄しにも」と、円座エンザかりて遠目をつかひ、「もしも我をしる人も」と心元なくみしに、狂言も人の娘をぬすむ所。是さへきみあしく、ならび先のかた見れば、おさんさまの旦那どの。たましゐ消てぢごくのうへの一足飛ソウトビ、玉なる汗をかきて木戸口にかけ出、丹後なる里にかへり」云々。

【10】嵐三右衛門 薩摩源五兵衛 当世女容気 薩摩源五兵衛の事といふ条に、「互タガヒに世をわたる業とて都にて見覚し芝居事種となりて俄に顔カホをつくり髭、恋の奴の物まね、嵐三右衛門がいきうつし、「やつこの／＼」とはうたへども、腰さだめかね、「源五兵衛どこへ行、さつまの山へ鞆が三文、下緒が二文、中は桧木ヒノキの」あられなき声して、里々の子共をすかしぬ。おまんはさらし布の狂言奇語キゴに身をなし、露の世をおくりぬ」云々。

【11】長太夫 色道さん気男 作者善教寺猿算宝永四年印本「たのしみきはめぬさきを花とやめで、けふはおつうが女舞ツの七兵衛が花火見物の人形のたらわぬ長太夫のあやつりもおかし」云々。

【12】祭文 **色道さん気男**に、「ちとお気ばらしにぎおんさまや清水へまいらんせ。今はみやうがの丸がさいも
ん。おもしろい事でござんす。」
(2ウ)

【13】男色 飛子やといふ事 **色道さん気男**「宮川町によすが有て、付めしくふて、ねぢぶくさのかるうなるに
気をへらし居けるに、是でもすまずとそこのあるじをたのみ、飛子屋へ奉公しけるに、それしやどものしい
れやうは、まづ長崎のあらひこに身内を一度むきて、よそほひみよし野の初花をあざむき、髪はひすいのご
とくすき、入る花の露のまも身のきめあれぬやうにと、かりにもすいもの、からいものくはず、くびすぢ、
ひたゐのおくれをおぎなひ、**紅粉**おしろひに顔は極さびしきにけつらひければ、みかはすやうになるに、お
やかたもゆく／＼は我にかゝらんと悦けれど、もとより此道のしろとなれば、酒事おかしからず、座敷つき
もまだきのふけふのしこなしにて、さばけかねけるを、おやかたかけまはり、方々の旦那といふ人へつきつ
け売しけるに、後にはぼつ／＼三味線小歌も間をあわせ、**公儀**合もよくなるにしたがひ、来年は舞台をふま
せうといひける」云々。

【14】朝比奈もさ詞 **同書**白人に首尾して逢ふ条に、「今宵は**売**きつた身なれば、他の客なぞにそんなぶさほう
はならねど、こなしやすいはそれだけがいなかの**もさ**。はりあひをかけて酒を言つけ、ゑひふさせ」云々。

【15】猿ごうの対 **同書**白人に袖を着がへて客に出る条に、「客どもは小袖**数**見せがほにと、いはぬ斗の**わ**るご
ういふにとりつき、大きなさかづきにてせめかけて、もりつぶせば」云々。

【16】絵草子 **同書**「つま琴のおとこけいせゐ」の条に、「此の亭主は元來、都**団栗**のづしに**絵草子**のあきない

いたせしに、いつの頃にか此所に後家ととり合あひ合あひて、諸家中へ奉公人のきもいりして世をわたり居る」云々。

【17】水木辰之助

同書

「たそがれの不心中」の条に、「芝居の役者などになつては、よいきぬきて、人に名を

しらるゝのみで、不断借錢たへず、そのうへもし評判わるければ、何くふまいとまゝになる事ぞかし。仕合よふて給銀キヨギンとりあげるほど、衣装に物がいりて、仲間のつけとゞけ振舞マフたり、ふるまはれたり、相應に世威セをやらねばならず、それ／＼の風が吹く。世の人、「そんじよ（3才）その役者は、三百兩の給金取りながら質をく事、奢がつよいか」といふは、みなわけしらぬゆへ也。きやうげんのかはり／＼に、二つか三つか小袖こしらへぬといふ事なし。その外上下帯のまはり、芸によつて大口、ひたたれ、かづらなど、あらましなんぼしまつしても二百兩余も入事也。残百兩で茶屋、みそ屋、魚屋ウハ、青物、薪屋タキヤヤチン賃、六七人口の世帯、老分もあまるはづなし。古着は小づめ、下役者したにやりしが、今は中々はりなをし、色あげ、つかはるゝだけはつかふて、ぬけめのない事ぞかし。もしも太鼓に行て少の花もあれど、是友達のつきあひ義理にせまつて茶屋あそびなどすれば、たまらず。女がた、わかしゆがたの色に、夜の公儀コウギ斗りをあてにするは、わづか五十兩かずいぶんようて七十兩の給金なれば、衣装代にたらず。座本へ入立して奉公する事なれども、舞台ぶまねば若衆がうれず、又百五十兩から二百兩此うへの給金取ル野郎はとし廿八九過ざれば、高給金とれず。その時は又客がならず、よい事は二つなし。大坂齋藤新八が子に牛松ウシマツとて、こちがおぼへし迄飛ありき、あないちせしが、ふと大和屋甚兵衛世話にして、鶴川辰之助とてこしもと役をせしに、鶴の字御法度の折から水木とかへしが、是しぜんと女方の上手にて、京へ来てたぐひもなくあたり、江戸へ行ては猶よく、武士がたへしのび／＼によばれて様子よく、かれこれと金子二千兩ためて親の方江戸よりかはせにしておこし、家かはせけるが、役者に金でかしたるは是斗日本無双の上手にて、しかも仕合よくてやう／＼二千兩なれば、いはゞわづかなり。あきんどの、でつちの三蔵から十萬兩出来たものは、京、大坂その外にも数をしらず」

云々。

【18】三味せん名人ノ名 **色道さん気男** 「有馬山の美人茶」の条に、「わたししがひなびたるおさかないたしませふ」と、孫兵衛忠兵衛が传的伝テスキヤン（3ウ）かとおもふほどなる、かくばちの小うた。一期のはれとやおもひけん」云々。

【19】小佐川重右衛門 **色道さん気男** 「其後此十内に似たる男、大坂嵐三右衛門芝居に小佐川重右衛門とて立役の名人あるが、十内に瓜二つと也」云々。本文に述る所は、姫路の者にて十内といへる人の事をいへり。此頃に小佐川重右衛門に似たる人物と見へり。

【20】山下宇源太 城久米の琴 沢都の三味せん **色道さん気男** 「けいせいいたなおろし」の条に、「伊勢講に茶白山へ行て終日遊ヒメモスび、戻りあしに足代屋アジロヤへ山下宇源太をとりよせ、勝手に京下りの白人の目見へをむりにかりよせ、呂別はききやうのきよ、さくらのあざあふぎの類ひ。是でおかしからず中ナカへおせとて、九軒の京屋がざしきに高田小ふぢ、八重桐やえぎり、うてななどよびよせるに、我も見てはゐられずぎりづくになつて、和泉屋のみよし野をよびけるに、城久米じやうくめが琴、沢都さはいつが三味線も更行月に酒もとらせて、水ぞうすいもくはずに引舟の歌仙にけんべきひねらせ、いつねぶるともしらず」云々。

【21】けいせい沖の石の狂言 弁当持 **色道さん気男** 「さんじきの玉ぎよくふよう」の条に、「片岡仁左衛門芝居にけいせい沖の石といふ狂言、よしぎはあやめ一世一代の出来もの。我も朋友ともにさそはれ行けるに、近年おぼへぬ大入、木戸口までつまりて、さじきの下、舞台のうへ、すしのごとくの見物。狂言は見ずして、みな西

の方へかほむけてゐるを、何事ぞとおもへば、さんじきにはたち斗の女房。そのおもかげみるに、ほとりまばゆく、きゆるごときのようなぎなり。さればにや、かほどにうつくしき女も世に又なきものなればこそ、貴賤男女はいふにおよばず、きやうげんするやくしやまでも、此女に見とれ／＼て、せりふ何とするやら、わけもなし。べんたうもちの作介にとへば」云々。

【22】小歌岩井 嘉太夫ぶし

西鶴織留

正徳二年印本

親の手に合ぬ子といふ条に、「惣じて音曲鳴物、四座の直伝とな

らひ請、連歌は新座池へ立入、俳諧は難波の梅扇を里にむかへ。立花は池の坊に相生迄習ひ、鞠は(4才)紫腰をゆるされ。茶の湯は金森の一伝、物読は宇都宮に道を聞、碁所に二つまで打なし、揚弓は一中がりに大金貝の看板、十炷香は山口円休に聞覚へ、有職の道者にしたひ、此外、篳篥、琴は葉山、小歌は岩井、嘉太夫ぶし。弥七が文作、あふむが物まね、おかし仲間のする事までも口拍子にまかせ、「かゝる器用人の有事、此所の外聞」と皆人もてはやせば、其身渡世の事をおかしてしらず、殊に肝大気に生れつき、当座に思案なく、金銀手にもたせ置ば、おそろしき虎落ともかたられ、新田、金山、芝居の銀本、博奕の筒にかゝり」云々。

【23】幸若の事

西鶴織留

「昔日舞太夫の幸若、越前より都にのぼる時、山中にてむら猿舞を望みて後、太刀を一ふりほうびに出しける。是猿太刀とて幸若の家に伝へり」云々。

【24】朝比奈の紋

西鶴織留

「惣じて絵馬は万人の目にかゝれば、かりそめながら大事の物なり。都の清水に長谷川長蔵が筆にて五郎朝比奈が力くらべを書り。此袴のまちのひだ折たる上に、心もなく舞鶴の紋がら書た

る所、猪熊みくまの染物屋の下女が見出して、洛中是沙汰になり、長蔵一生これをわづらひけると也」云々。

【25】道頓堀芝居

西鶴織留

「此程の道心だうしんのむすびし新庵、気を付て見るに皆おかし。東高津に毎日薄おしろいをする出家あり。塩町に常住ひりんずの内衣ゆぐして居る尼あり。長町に魚釣針うをして売る坊主ぼうずあり。道頓堀にしのびがへしうつたる草庵あり。天王寺に鉢坊主ひがしに衣の日借をとせいにする出家あり。又藤の棚近くに十日切の借銀かねして明暮十露盤かたねに心をつくす坊主もあり。あたまを剃、墨衣着て形かたちは出家になれども、中々内心は皆鬼にころも也。鉦たゝきて念仏申て、そればかりにてすむ世の中にはあらず」云々。

【26】寛瀾曾我外題

風流倭莊子

此草紙の初に元禄十四年辛巳今月今日と書出に、「世智せぢを思ふはにくからず。

判官の御事を太郎（4ウ）冠者に取なし、御前義経ごぜんぎけい記と改め、富士野々夜打を寛瀾くわんらん曾我そがと題号して、家暮やまぼてんの教しんとするも、みなこれ世智のなす所」云々。

【27】三勝拵らへ 世之助の事

風流日本莊子

「世之助が嶋渡り、山勝さんかつが心中、腕久がもんさくなどに心をうつし、色を色として賢かへに易かへたる浮気男の沙汰」云々。

【28】西国兵五郎 南北三ぶ

風流日本莊子

「結納ゆいらいの遺損やいぞん」

といふ条に、「夢にも着た事のない絹布類けんぷるい、犬に肩衣、乞食に朱椀。不相応なる出立にて俄にやつす口上。立ふるまいのおかしさは、西国兵五郎がむこ入。南北三舞さぶが公家の真似にその俣まなり」云々。

【29】風流日本莊子 「或人の申されしは、「狂言芝居で心中を研貞女の意気地を丸裸にしてみせるは、性悪女

房の手本に能事じや。此春江戸から帰り新参荻野左馬之丞が、山下半左衛門芝居に出て、新嫁鑑といふ狂言を勤、京上郎の白顔をくわつと赤くさする事度々なり。何と見ヤクの米立覚があるふ。そふじやないか。」評にいはいはく荻野左馬之丞事、江戸にては沢之丞と云々。申候へども、京へ帰り候ては昔の名に改申候已上

此草紙に山下半左衛門芝居の図あり

【30】山崎与次兵衛吾妻が事、『浪花の聞書』といふ書に、

○河辺郡山本村に一字の庵室有り。山本常念仏といふ。則与次兵衛吾妻が二像を置。是与次兵衛が旧地也とぞ。与次兵衛が称号は坂上氏なり云々。

【31】享保九辰年三月大坂大火御改書附に、

・道頓堀芝居 五軒焼失

(5才)

但 若太夫座 竹田座 出羽座 津川万太夫座 嵐三右衛門座

松嶋万太郎座 榊山小四郎座 筑後座

右三軒残る云々

右は享保九辰年三月廿一日午の刻、堀江橋通り三丁目金屋喜兵衛借屋金屋妙智方より出火にて、同廿三日朝火鎮る。

・大坂三郷町高六百八丁の内焼失四百八丁 大坂 三百八町

天満 七拾町

・家数六千七百六十九ヶ所

大坂 六千二百四十七ヶ所

・竈数六万二千二百九十二軒

天満 五百拾八ヶ所

大坂 四万七千八百卅九軒

・土蔵千九十七ヶ所

天満 壹万三千四百五拾三軒

大坂 七百七拾八ヶ所

・橋数五十三橋之内

天満 三百拾八ヶ所

難波橋 天満神橋 天満橋

高麗橋 本町橋 農人橋

日本橋 右七橋公儀橋

外町橋 四十六橋焼失

此外諸家邸、船焼等おびたゞしき事也。

(5ウ)

【32】朝比奈の鶴の紋の事 貞享五戊辰年上木の日本永代蔵品々をいふ条に、「中将姫の手織の蚊屋、人丸の明

石縮、阿弥陀の涎かけ、朝比奈が舞鶴の切、達磨大師の敷蒲団」と云々、並べて出せり。

【33】大和や甚兵衛 日本永代蔵諸芸をならべていふ条に、「浄るりは宇治嘉太夫節、おどりは大和屋の甚兵衛

に立ならび、女郎狂ひは嶋原の太夫高橋にもまれ、野郎遊びは鈴木平八をこなし、噪さばぎは両色里の太鼓に本透ほんすいし
になされ、人間のする程の事、その道の名人に尋ね覚へ」云々とあり。

【34】玉川玉之丞 ○ 『日本永代蔵』に。「惣ソウじて役者子供の取銀は、当座の仇花ぞかし。玉川千之丞女形し

て河内通ひの狂言一番を一日小判壱両に定め、一年三百六十両づゝ取ぬるも、伊勢へ引込み、死る時は昔の舞台衣装も残らず。其時の栄花樂しめる外なし」と云々。(6才)

解題

『合載袋』は初めに述べたように、明治期の狂言作者三代目勝彦蔵の手控えである。原表紙に「明治十五年二月十五日ヨリ之控」とあり、執筆開始の時期を知ることができるが、どれほどの期間にわたって書かれたものであるかは不明である。「第壱号」と記されていることから、これよりも後の時期の手控えも存在することが想像されるが未見である。南木芳太郎は「明治の大坂劇壇と勝彦蔵」(『歌舞伎研究』第十四号、昭和二年四月)の中で「私が所蔵せる彦蔵の手記した諸事書留帳」を資料として用いている。南木が文中で引くのは彦蔵の家族関係等に関する部分であるが、「この控帳にはいろんな心覚えが記されてゐる」といい、あるいは『合載袋』に続くものかと思われる¹⁾。

資料の内容について触れる前に、執筆者である三代目勝彦蔵について、筆者が以前執筆した記事を引いて紹介しておく(『最新歌舞伎大事典』(柏書房、平成二十四年)の「勝彦蔵」の項目)。

弘化元年(一八四四)―明治三十五年(一九〇二)十月二十七日。勝能進の子。江戸諏訪町に生まれる。本名彦兵衛。のちに本姓も勝とする(一時、杉立姓を名乗る)。三代目瀬川如臯に入門して文久二年(一八六二)正月より浜彦助を名乗り中村座へ出勤。明治五年(一八七二)大阪へ赴き勝と改姓、以後は主に父との合作で多くの作品を執筆。明治十一年に三代目を襲名。明治十七年、竹柴と改姓。明治二十五年から大阪各座と東京春木座の立作者を兼ね、翌二十六年に上京して再び勝姓に復す。明治三十四年再び下阪し同地で歿

する。明治十年代半ばから『朝日新聞』などの新聞小説を盛んに脚色したが、その内容は後の新派につながるもの評価される。また、新聞記者・作家の宇田川文海らとともに大阪における演劇改良の動きにも積極的に関与した。作品に『撮絞鮮血染野晒』、『ヴェニス商人』の翻案『何桜彼桜銭世中』など。

幕末期以来、新作狂言が払底していた大阪劇壇にとって、明治五年頃に、東京で河竹黙阿弥の高弟として活躍し、短い時期ではあるが市村座の立作者をも勤めた河竹能進（当時は二代目諺蔵）と、その息子である諺蔵が来阪したことは非常に大きな意味を持っていた。能進・諺蔵親子は、明治期の大阪において多くの新作を執筆するとともに、黙阿弥の作品や作風の移入にも重要な役割を果たした。

『合載袋』が引く文献は以下の通りである。

- 【1】 役者評判記『役者返魂香』（江島其磧作、正徳五年刊）京の巻、開口部
- 【2】 浮世草子『本朝桜陰比事』（井原西鶴作、元禄二年刊）巻一の五「人の名を呼ぶ妙薬」
- 【3】 同、巻二の三「仏の夢は五十日」
- 【4】 実録『赤穂精義内侍所』
- 【5】 『本朝桜陰比事』巻四の七「仕掛物水になす桂川」
- 【6】 俳文集『和漢文操』（各務支考編、享保八年刊）巻の三「双六行」
- 【7】 【8】 浮世草子『当世女容気』（享保五年刊、西鶴『好色五人女』改題本）巻三の一「姿の関守」
- 【9】 同、巻三の五「身の上の立聞」
- 【10】 同、巻五の五「金銀も持ちあまつて迷惑」

- 【11】 浮世草子『色道懺悔男』（善教寺猿算作、宝永四年刊）、卷六の二「しもく町の銀のこゑ」
- 【12】 同、卷一の三「しほれかゝれる都のやさ女」
- 【13】 同、卷一の四「白人のほんにあだばれ」
- 【14】 【15】 同
- 【16】 同、卷二の一「つま琴のおとこけいせゐ」
- 【17】 同、卷二の二「たそがれの不心中」
- 【18】 【19】 同、卷二の四「有馬山の美人茶」
- 【20】 同、卷三の三「けいせいのたなおろし」
- 【21】 同、卷四の三「さんじきの玉ふよう」
- 【22】 浮世草子『西鶴織留』（井原西鶴作、元禄七年刊）卷一の一「津の国のかくれ里」
- 【23】 同、卷二の一「保津川のながれ山崎の長者」
- 【24】 同、卷四の三「諸国の人を見しるは伊勢」
- 【25】 同、卷五の一「只は見せぬ仏の箱」
- 【26】 【27】 浮世草子『風流日本莊子』（都の錦作、元禄十五年刊）卷一の一「恋の棚をろし」
- 【28】 同、卷三の三「結納の遺損」
- 【29】 同、卷五の二「夫婦のむつ言」
- 【30】 『浪花の聞書』（未詳）
- 【31】 享保九辰年三月大坂大火御改書附（未詳）
- 【32】 浮世草子『日本永代蔵』（井原西鶴編、貞享五年刊）卷一の四「昔は掛算今は当座銀」
- 【33】 同、卷二の三「才覚を笠に着大黒」

【34】同、巻四の三「仕合の種を蒔錢」

十一種の文献から三十四の記事が引かれているが、そのうち六種、記事数では二十八が浮世草子である。その中には四作の西鶴浮世草子が含まれる。西鶴作品は近世後期から明治前期の時期にかけても全く読まれなかったわけではないが、淡島寒月らによる西鶴「再発見」³³とほぼ同時期に歌舞伎の狂言作者が西鶴作品に触れていた事実は、西鶴受容の一例として興味深い。浮世草子以外には正徳五年正月刊（諺蔵は四年とする）の役者評判記『役者返魂香』、赤穂事件を描いた穴戸円喜（都の錦）の実録『赤穂精義内侍所』、各務支考編の俳文集『和漢文操』等、元禄から享保頃の文献で占められている。

諺蔵がこれらの文献を閲読していたのは、芝居に関する考証随筆的著作の構想を持っていたためであろう。もちろん、自作の狂言執筆に生かすという意図もないわけではないだろうが³⁴、『合載袋』に引かれるのは、いずれも狂言や役者に関する言及や、作中人物の観劇場面、遊里に関する記述などで、小説等だけでなく「享保九辰年三月大坂大火御改書附」（未詳³⁵）というような文書からも引用を行っており、元禄前後の芝居やその周辺の文化に対する強い関心が窺える。『風流日本莊子』巻五の二の引用（記事番号【29】の後には、実際に図版を掲げてはいないが、「此草紙に山下半左衛門芝居の図あり」という注記が見える〔図10〕）。

『合載袋』所引の記事は、『色道懺悔男』の巻六の二からの引用が巻一の三の引用の前に置かれる（記事番号



図10 『風流日本莊子』巻五挿絵

〔大阪府立中之島図書館甲和751〕

を引用して考証したものである。『芝居考』の方には、半丁分を空白にして図版の指示のみを書き込んである箇所が複数存在し、出版を意図した稿本である可能性が高い。『合載袋』と『歌舞伎濫觴』または『芝居考』で重複して引用されている記事は見出せないが、諺蔵が『合載袋』という形で諸文献中の芝居に関係する記事を書き留めていたのは、こうした考証随筆的著作に用いるためであったと考えられる。

おわりに

諺蔵が女歌舞伎から元禄歌舞伎までの比較的早い時期の歌舞伎や大坂の劇場について考証を行い、また『芝居考』でも近松門左衛門にかなりの紙数を割くなど、前期の上方歌舞伎に強い関心を持っていたと見られるのは、

【11】、【12】）のを唯一の例外として、原則として原本中の登場順序通りに書き抜かれており、読書ノートの性格の強いものと思われる。これに対して同じ加賀文庫に収められる諺蔵の自筆稿本である『歌舞伎濫觴』と『芝居考』は、より体系的な著作の体を成している。前者は天正三年から文禄四年までの各年の見出しに続いて、歌舞伎に関わるその年の出来事を記した年代記的なもので、引用文献としては『明月記』、『歌舞伎事始』、『和漢三才図会』、『室町殿日記』、『雍州府志』等が見える。後者は、『狂言作者部類』、『芝居』、『大坂芝居旧地』等の章からなり、過去の狂言作者の事蹟、歌舞伎の歴史、各劇場の来歴等を様々な文献

主に大阪において活動し、宇田川文海らとともに大阪文藝会を組織した彼の経歴も影響しているであろう。近世期の大阪の文化に対する関心の高まりは、文海も主な執筆者の一人であった大正期の『上方趣味』や昭和初期の『上方』といった雑誌の刊行へとつながっていくが、諺蔵をそうした流れの先駆者とすることもできるかもしれない。諺蔵の江戸時代前期の上方文化への関心の中でも目を引くのは、すでに触れたように彼が西鶴浮世草子を複数読んでいた点である。狂言作者の著述中で西鶴に触れたものとしては、西沢一鳳『伝奇作書』初編（天保十四年成）冒頭に、西沢一鳳、八文字屋自笑、近松門左衛門、江島其磧、竹田出雲とともに西鶴の伝が記されている例があり、また、同じ一鳳の『皇都午睡』初編下（嘉永三年成）にも西鶴の矢数俳諧に関する簡単な記事が見える。しかし、一鳳はこれらの書中で扇屋夕霧や吉野、八百屋お七等に触れながらも、西鶴の浮世草子には言及していない。改題の最初に記したように、この『合載袋』はごく限られた時期の諺蔵の読書内容を反映しているにすぎないと思われるが、明治初期の狂言作者が西鶴浮世草子のどのような箇所に興味を示したのかを、具体的に知ることができるといえるという点では興味深いものと言えよう。

*1 現在の所在は不明。大阪城天守閣所蔵の南木コレクション中にも見出すことができない。戦災によって失われた可能性が高いか。

*2 詳しくは第三章第一節において論じた。

*3 淡島寒月「明治十年前後」『早稲田文学』第二二九号、大正十四年三月。

*4 浮世草子と演劇の関係では、出版と同時代の歌舞伎との関係が注目されがちであるが、幕末・明治期の歌舞伎における摂取の状況等、後代への影響についても改めて考察すべきであろう。

*5 享保九年三月の大坂大火、いわゆる「妙知焼」の被害状況について、焼失件数等を挙げて詳しく記したもの

として、「春のかりや物かたり」（『大阪編年史』第七巻、大阪市立中央図書館、昭和四十四年所収）や、諺蔵も目にする機会があったのではないかと思われる、狂言作者浜松歌国の随筆『摂陽落穂集』巻八等が挙げられるが、『合載袋』所引の数字とこれらの資料の数字には若干の齟齬がある。

結論

本論文では、明治維新期の歌舞伎が、激変する社会の中で近世期から何を受け継ぎ、何を新たに生み出したのかという問題について、従来のように東京の「主流派」というべき新富座、歌舞伎座、明治座等の劇場、九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎、初代市川左団次といった役者の周辺に偏ることなく、上方劇壇等をも視野に入れて考察してきた。

まず、第一章「散切物と古典」においては、明治期に登場した歌舞伎狂言のジャンルであり、新時代の風俗等を作中に取り入れた「散切物」と古典との関係について、河竹黙阿弥作品を対象として考察を行った。そして、黙阿弥の散切物の中には多くの古典の要素が取り入れられているが、その一方で、というよりもむしろ古典の要素を取り入れたからこそ、新時代ならではの登場人物像が生み出されており、また演出面でも従来の歌舞伎とは異質な点が見られることを指摘した。

具体的には、第一節「おいわいなりりししょうのたまぐし於岩稻荷験玉櫛」と五代目尾上菊五郎——「四谷怪談」大詰の演出をめぐる——では、五代目菊五郎が家の芸である「四谷怪談」を初演した際、大詰に於岩稻荷の祭礼の場面を仕組んだことに着目し、そこに狂言において事実を描くことが要求された上演当時の状況が反映されている可能性を指摘するとともに、明治期にすでに古典となっていた同作における五代目菊五郎の演出が、散切物を含む以後の作品の中にも流用されていたことを述べ、明治初年の劇界の変化が古典演目に影響を与え、それがその後の散切物にも及んでいることを示した。

第二節「黙阿弥「とうきょうにちちしんがん東京日新聞」考——鳥越甚内と景清——」では、初めて同時代の風俗が直接的に描かれた狂言である黙阿弥作「おとこやまもりたてげんじ東京日新聞」の主人公である士族鳥越甚内に、同じ興行の一番目狂言「おとこやまもりたてげんじ音駒山守護源氏」

の主人公悪七兵衛景清のイメージが重ねられていることを示し、それによって自らの所属していた階級がまさに消滅しつつある状況にあつて、いわば宙吊りの状態となっている甚内の姿が効果的に描き出されていることを説明した。

第三節「黙阿弥散切物と古典」においては、前節で触れた古典の利用という手法がその後の黙阿弥散切物においてはどのような形で見られるかを考察した。そして、大部分の作品に何らかの形で古典の利用が見出せるものの、そうした要素を用い一つも物語全体の筋には独創性を発揮する点に黙阿弥の散切物の特色があると結論付けた。また、「東京日新聞」で初めて登場した士族という登場人物の、その後の黙阿弥散切物における描かれ方に注目し、ここでは古典の利用は単なる趣向に終わっておらず、例えば上方狂言「乳貰い」の利用によって、「霜夜鐘十字辻篋」「水天宮利生深川」ではそれまでの黙阿弥散切物に登場した「困窮し犯罪に走る士族」と「剣術等の技量により一定の社会的地位を得ている成功した士族」という二つの類型に収まらない新たな士族像が生み出され、「水天宮利生深川」の筆売り幸兵衛は今日まで演じ継がれる役となっているように、黙阿弥散切物を形作る重要な要素となっていることも述べた。

第四節「三遊亭円朝「英国孝子之伝」の歌舞伎化」では、英国の小説を三遊亭円朝が人情話に翻案した「英国孝子之伝」の脚色に注目した。黙阿弥による脚色をさらに改作して上方で上演した「翻譯西洋話」の内容に基づき、先行研究においては黙阿弥による脚色「西洋噺日本写絵」も従来の歌舞伎の世話物の範囲を出ない作とされていたが、実際には同作は円朝の人情噺に極めて忠実な脚色を行うことによって、従来の歌舞伎世話物とは一線を画す内容となっており、さらに団十郎が演じる主人公春見丈助の切腹の演技の段取りからは、団十郎のより写実的な演技への志向が垣間見えることを指摘した。

第二章「戦争劇と災害劇」においては明治期に頻繁に上演された演目群である戦争劇および災害劇について

見ていき、黙阿弥から竹柴其水へと継承された明治の戦争劇の手法が他の系統の狂言作者によるものとのように異なるのか、またその手法はいつ頃まで用いられたのかといった問題を考察した。

第一節「上野戦争の芝居——黙阿弥・其水の作品を中心に——」では、明治改元前の「狭間軍紀成海録」^{はざまぐんきなるみのききがき}から、明治初年の「明治年間東日記」^{めいじねんかんあすまにつぎ}、明治二十三年の「臯月晴上野朝風」^{さつきばれうえののあさかぜ}と次第に戦争やそれに関わる人物たちの描かれ方が実説に近いものになっていくとともに、狂言の大詰を上演時の「現在」に設定し、観客に現実感を与えるとともに戦争を経て近代国家となった日本を賛美する手法が黙阿弥から其水へと受け継がれていったことを示すとともに、他の系統の作者の上野戦争劇ではこうした現実感ある描き方は見られないことを述べた。

第二節「会津産明治組重」^{あいづさんめいじのくみじゆう}考——其水の日清戦争劇にみる黙阿弥の影響——」は日清戦争劇でありながら、前半部では二十七年も以前の会津戦争を描く「会津産明治組重」の構成は、当時の旧会津藩士の出征や復縁運動等に想を得て、会津戦争の戦後の出来事として日清戦争を設定し、会津戦争に関わった人々の出征等を描くことで、一枚岩となった近代日本を強調するという意図を持ったものであることを指摘した。ただし、こうした意図は観客に必ずしも理解されたとはいえず、その背景には日清戦争という出来事の圧倒的な印象の強さや、時代の経過に伴う観客層の変化があったと考えられる。

第三節「幕末・明治の歌舞伎と災害」では、洪水、火事といった災害の場面の演出が幕末から明治期にかけて流行し、実際の災害を仕組んだ狂言の上演へとつながることを示し、その演出手法等には戦争劇との共通性があることを指摘した。そして、こうした災害劇、戦争劇の根底にはより現実に近い光景を舞台上に描き出すとする意識があり、それは同時代の活歴の演出や、今日の正統的な歌舞伎の演技技術につながる表現ともある程度の共通性を持つものであったことを述べた。

補論「日露戦争劇「敵国降伏」——歌舞伎の戦争劇と史劇の交点——」は、本論文の考察対象である「明治

維新期」よりも後の日露戦争を描いた松居松葉作「敵国降伏」について考察を行い、劇場外の作家による同作が当時起こりつつあった近代的な史劇と共通する要素と、近世期以来の日本人のロシア観や歌舞伎の作劇法の影響を併せ持った作品であることを明らかにし、狂言作者による台本から近代劇作家による戯曲への発展過程の一端を示した。

第三章「上方劇壇と東京」では、従来旧弊であると思なされ、言及されることの少なかった明治期の上方劇壇について、主に東京劇壇との相互の影響関係という観点から考察を行った。

第一節「明治初期大阪劇壇における「東京風」」では、明治初期の大阪劇壇で起きた、「東京風」を志向した諸改革に注目し、大阪においても明治初年から様々な変化が劇界に生じていたことを明らかにした。そして、その変化の多くは東京劇壇の影響を受けたものであったが、東京の単なる模倣にとどまらない事象が少なからず含まれていることを指摘し、それが逆に東京劇壇に影響を与えた可能性を示唆した。

第二節「上方における初期の散切物について——「娼妓誠開化夜桜」を中心に——」では、上方における初期の散切物に目を向け、大阪での散切物上演に黙阿弥が与えた影響を指摘するとともに、「娼妓誠開化夜桜」という作品に特に注目し考察を行った。その結果、上方の初期の散切物は黙阿弥の散切物同様に古典の要素をふんだんに利用しているが、古典を用いつつ獨創性を発揮した黙阿弥作品に比べて、単なる書き替えの域を出ないが、東京の名所や有名人の姿を舞台上に再現して見せることで観客に訴えるという点に獨自性があり、それにより「娼妓誠開化夜桜」等の作品は再演を繰り返したと結論付けた。

第三節「明治期大阪の歌舞伎と新聞——続き物脚色狂言の誕生——」では、大阪における新聞と歌舞伎との関係が、錦絵新聞を題材とした狂言の脚色、新聞記事を原作とする俄や講談等周辺芸能の発生、新聞続き物の脚色と時代を追って変化していくことを指摘し、明治十年代に始まった新聞続き物の脚色では、以前の講談を原作

とする狂言などと比べると、原作に忠実な脚色がなされており、そこには相乗効果によって観客と読者を増やそうとする劇場と新聞社双方の意図があったと考えられることを述べた。

第四節「明治期上方板役者評判記とその周辺」では、明治期に上方で出版された役者評判記に着目し、二大系統のうち活版の櫓連系統は東京の六二連『俳優評判記』からの影響によって変質すること、木版の中井恒次郎系は記念出版的意味合いが強いことを説明した。そして、これらの例から出版の面でも東京から大阪への影響が見られることと、東京の単なる模倣は上方の読者の支持を得られなかった可能性が高いことを指摘した。

第五節「東京の中の「上方」——鳥熊芝居以降の春木座について——」では、東京の春木座における大阪役者中心、上方狂言中心の興行に注目し、そこで行われて東京の観客から「大阪風」であると見られた芝居は、すでに明治初年から東京劇壇の影響を受けて変革を迎えていた「大阪」の芝居であり、さらに同座の役者たちは東京で興行を行う上で東京の観客への譲歩を様々な面で行う必要があった一方、多くの東京の観客に支持され、一部の劇評家からも歌舞伎座に対する対立軸としての期待が寄せられていたことを指摘した。

附録「東京都立中央図書館加賀文庫蔵『合載袋』——明治期狂言作者の手控え——」では狂言作者三代目勝蔵の自筆の手控えを翻刻し、解題を付した。勝蔵については本論においてもたびたび触れたが、江戸に生まれて中村座で狂言作者となったものの、後に大阪で活躍、明治二十年代からは東京の春木座と大阪の劇場で同時に本資料からは明治十五年頃という早い段階で勝蔵が西鶴の浮世草子を閲読していたことなど興味深い事実が窺い知れる。

以上の考察を通じて、本論文では次の三点を達成したと考える。

① 東京劇壇の「主流派」である黙阿弥や其水の作品や、菊五郎や団十郎の演技の特質を「非主流派」との比較を通じてより明らかにすること。

②すでに明治期の隠れた作品群として指摘のあった戦争劇の作劇法や演出についてより詳細に分析し、さらに同時代の災害劇と関連付けること。

③従来研究が少なかった明治期の上方劇壇（特に大阪劇壇）の動向を把握し、東京劇壇との影響関係を明らかにすること。

しかしながら、その一方で黙阿弥や団十郎が関与した散切物と並ぶ明治期の新ジャンルである活歴については触れることができなかった点や、作品を中心に考察を行ったために劇場や興行制度等に関する言及はほとんどできなかった点、上方劇壇といっても大阪に関する考察が大部分を占め、京都に関してはあまり触れられなかった点（ただし、この時期の京都では大阪の一座がそのまま移動しての興行が多く、強い独自性は認められない）などが今後の課題として残った。また、序論でも述べたように「開国期」からの連続性についても考慮する必要がある。今後さらにこうした問題について考察を進め、広い視野に立った歌舞伎史を構築することを目指していきたい。

初出一覧

第一章 散切物と古典

第一節 「於岩稻荷駿玉櫛」と五代目尾上菊五郎

——「四谷怪談」大詰の演出をめぐる——

『朱』第五十五号（平成二十三年十二月）

第二節 黙阿弥「東京日新聞」考——鳥越甚内と景清——

『国語と国文学』第九十卷第九号（平成二十五年九月）

第三節 黙阿弥散切物と古典

書き下ろし

第四節 三遊亭円朝「英国孝子之伝」の歌舞伎化

『近世文藝』第九十五号（平成二十四年一月）

第二章 戦争劇と災害劇

第一節 上野戦争の芝居——黙阿弥・其水の作品を中心に——

『国語と国文学』第八十八卷第十二号（平成二十三年十二月）

第二節 「会津産明治組重」考——其水の日清戦争劇にみる黙阿弥の影響——

『国語国文』第八十二卷第二号（平成二十五年二月）

第三節 幕末・明治の歌舞伎と災害

書き下ろし

補論 日露戦争劇「敵国降伏」——歌舞伎の戦争劇と史劇の交点——

書き下ろし

第三章 上方劇壇と「東京」

第一章 明治初期大阪劇壇における「東京風」

『日本文学』第六十二卷第十号（平成二十五年十月）

第二節 上方における初期の散切物について——「娼妓誠開化夜桜」を中心に——

書き下ろし

第三節 明治期大阪の歌舞伎と新聞——続き物脚色狂言の誕生——

書き下ろし

第四節 明治期上方板役者評判記とその周辺

『日本文学』第六十卷第十二号（平成二十三年十二月）

第五節 東京の中の「上方」——鳥熊芝居以降の春木座について——

書き下ろし

附録 「東京都立中央図書館加賀文庫蔵『合載袋』——明治期狂言作者の手控え——」

書き下ろし