

守隨憲治著作集

第二卷

近世戲曲史論
歌舞伎通鑑
歌舞伎
歌舞伎脚本集

守隨憲治著作集

第二卷

守随憲治著作集 ●第2卷

昭和52年 4 月 20 日 初版発行©

¥ 7,500

検 印
省 略

著 者 守随憲治

発行者 池田猛雄

発行所 有限会社 笠間書院

〒101 東京都千代田区神田神保町 1-46

☎ 03-295-1331(代) 振替東京 1-56002

3091-957028-0924

科学図書印刷・手塚製本所

刊行のことば

近世国文学界の泰斗守随憲治博士の業績中、偉大な足跡がしるされているのは、歌舞伎と操り浄瑠璃という、江戸時代を代表する二大演劇の分野である。昭和六年の『近世戯曲史論』をはじめ、『歌舞伎劇戯曲構造の研究』『歌舞伎通鑑』『歌舞伎序説』など、文献学的実証性を基礎としながら、総合舞台芸能としての特性にも充分な考慮を払われ、趣味に流れがちな演劇研究の科学性を樹立された。就中、昭和六年刊の『歌舞伎図説』など、画証資料の学術的考察の、先駆的、記念碑的な業績であった。

ここに、博士の著述中の代表作を選び、本集五冊、別集一冊の全六冊の『守随憲治著作集』を刊行することは、国文学研究の現状にあって、大きな今日的意義があると信ずるものである。

昭和五十一年秋

守随憲治著作集刊行会

守隨憲治著作集 第二卷 目次

刊行のことば

近世戯曲史論……………一

歌舞伎通鑑……………六

歌舞伎……………三九

歌舞伎脚本集 解説……………四七

編集後記

近世戲曲史論

序

ここにいう近世は国文学史に言う範圍で、すなわち江戸時代に限る。よって近世戯曲は徳川時代の戯曲ということになる。徳川時代に大成された演劇には歌舞伎芝居と操り浄瑠璃芝居との二種があつて、普通の演劇論から見ても、人形芝居をかりそめに一纏めにして論ずる態度はいかかと思われるので、今は歌舞伎芝居の部分に区域を定めたいと思う。ただし、歌舞伎芝居には、その人形芝居の少なからぬ影響もあることで、その点には触れようと思う。

さて、歌舞伎芝居そのものが、極めて特殊な形態であることは、既にしばしば論ぜられており、現今の残骸をみても察せられる通り、複雑な内容をもっているが、又、一演劇様式の充実のために不思議なほど、安全な長い歳月を費したので、これを演劇として解説することは妥当な態度であるが、戯曲を観察する底のみの態度は、はなはだ危険であり、不当だとも言わるべきであろう。戯曲を叙事詩、抒情詩と文学の三範疇に入れるべきでないという説をそのままに認めても、なおそれ以上に、この歌舞伎芝居の戯曲には、しかく不穩当な事実が考えられなくてはならない。歌舞伎芝居の戯曲論は、今飛躍するとして、そこで勢い、戯曲史は演劇史的色彩のかなり濃いものとなってしまうであろう。

歌舞伎芝居を發育させたものは徳川時代の町人たちであつた。実に、彼ら民衆の懷の中で、成長した劇形式であつた。民衆劇は、役者を持つ前にまず民衆自身が戯曲を作らなければならぬとルソオも叫んだが、わが歌舞伎芝居はおのずとその教訓を守り歩んで發達したのである。しかし、それだけにすこぶる放漫な發育を遂げてしまった。世界

演劇史のどの頁を開いても、かかる奇怪な、しかも文化的な劇様式を探ることは出来ない。

この繁雑な劇様式を、その演出形態の系統上から史的に觀察すると次の四種に分つことが出来る。一、舞踊劇の系統 二、科白劇の系統 三、楽劇の系統 四、民俗劇の系統。この中、一は俗に所作事とか浄瑠璃とか称えられ、三は竹本劇とかデンデン物とかいわれる。四は劇様式からみれば未完成のもので、他の三種別の程には独立価値は少なく、多くは一に包含されてしまった。今、本論の性質上、科白劇の系統に主をおくことにするが、大体右の順を追つて、近世戯曲の基調的展開を検討することにより、戯曲史論の消長を概観しようと思う。

目次

序	三
一 舞踊劇の系統	九
一 舞踊の時代	九
二 舞と所作の時代	二
三 劇舞踊の時代	一七
四 舞踊劇の時代	一九
二 科白劇の系統	三三
一 物真似の時代	三四
二 脚色発生の時代	三五
三 科白劇成立の時代	三六
四 浪漫主義的科白劇の時代	三四

五	写実主義的科白劇の時代	四〇
三	樂劇の系統	四六
一	樂劇成長の時代	四九
二	樂劇完成の時代	五三
四	民俗劇の系統	五八

一 舞踊劇の系統

出雲の巫子といわれるお国の流行時代から、江戸時代の中期における歌舞伎の各組織が整頓された宝暦時代までの流れである。舞踊を鑑賞態度から分類して娯楽的舞踊と芸術的舞踊とに二分する時、前者は素人であればあるほど面白があるという。歌舞伎の舞踊史は娯楽的舞踊から芸術的舞踊への推移を語る。本来の立場からいったならば、発達し尽して能事終ったのである。又、歌舞伎の舞踊は、その組織を分析すると、能楽の舞の手に民間の風俗歌舞の手を加えたものだという。両者の研究時代から、融合統一を経て円熟時代に及んで止んだのである。かようにして新舞踊の絶叫が起きる。今この系統の展開をば、一、初期の踊時代 二、寛文期の舞所作の時代 三、元禄期の劇舞踊時代 四、宝暦期の舞踊劇時代と分つて考察して行く。

一 舞踊の時代

いわゆる女歌舞伎時代を全体通して、ここに舞踊の時代とした。ここに後世の眩い舞踊劇の揺籃しづらが設えてあったとは、だれが想像しえたであらう。しかし実際、この時代がこのままで、寛永六年女芸の禁令を蒙らなかつたならば、芸術的の発育は不可能に終つたらう。当時は舞踊が主位にあつたので、後の劇形式からは物真似と称した間のものに過ぎなかつた。これが男歌舞伎の雰囲気を被つて、結局は位置を顛倒せざるをえなくなつたのである。よし歌舞伎芝居が、あまりに舞踊要素の多い劇様式であつたにしても、そうなるのは当然である。物真似については後で述べる

が、舞踊がやはり男歌舞伎の洗礼を享けたことによって、劇的構成に赴くことが出来たのであって、想えば危険至極な時代であった。

歌舞伎芝居の始祖はお国という。しかし、当時の記録類を徴するにカブキ型の女は随分他にも多い。その中で特に喧伝され、かぶき草子等の絵巻物をさえ産ませたのは、彼のカブキ型が際立っていたからであろう。よって彼の踊ったもののみに歌舞伎踊の名称も付けられたのであろう。伝によると彼は狂言師を良人兼太夫元として有していたらしいが、その男の考案を基礎に、お国がカブキ型の性格で演出したことによって成功を獲たと思われる。評判になったこの踊の間におどけた物真似を挟んだり、踊の歌詞が狂言小唄等から多く採られているが、お国一座の価値は、それらがいかにしてカブキたる演出であつたかにある。中世演劇との相違点はそこにある。彼のカブキ踊にカブキ芝居の胚胎した実相はそれではなくてはならない。この意味において、お国が歌舞伎芝居の始祖と仰がれるのである。

彼の踊は初め念仏踊であつた。歌舞伎草子によってわずかに二首しか伝わらぬ念仏踊の歌詞を見ても、その一は

はかなしや鈎にかけても何かせん 心にかけよ弥陀の名号 南無阿弥陀仏 南無阿弥陀

という卑俗な修飾を用いた。若い女が黒い塗笠の念仏僧然たる姿で鼓太鼓に合わせて歌い踊った時は、奇異な感に打たれたであらう。それよりは、やがて発明したカブキ踊では、まったく男装して太刀を持ち、胸に十字架、腰に巾帯という流行風を装って踊り狂つたので、さすがに社会の耳目を敬そはだてさせたのである。歌う詞は、

あたゝ浮世は 生木に鉈ちやとなう 思ひ廻せば きの毒やなう

あたゝ阿国は 柚ゆの木に猫ぢやとなう 思ひ廻せば きの葉やなう

で、後のはもちろん前のものの替歌で、他にも替歌の興をねらつたらしいものもあるが、修飾の態度は念仏踊の歌より遙か進歩して見られる。更に、歌舞伎草子によって伝えられる所だけでいうと、ことごとくが恋の歌である。多く

は、当時の流行小唄から直接採ったものであろうが、お国一座の新作もある。それらには、前の「柚の木に猫」もそうであるが、お国を主題とした歌が見える。あるいは当時の社会相をそのまま直写したものがあつた。それらの中には、科白劇的素質の認められるものもあり、後代へ直接移入していく様式も少なくない。さて、みな平凡な、単純な、あるいは最も人間的な内容をもっている。しかも風俗屏風等に併せみても、多人数の乱舞にも適する歌詞である。民間歌舞伎の自由な振りのあつた事が認められる。カブキたる風俗の若い女達のそれらの舞台は強烈な刺激を發散した。これを当時の民衆が静視されるものではない。わが事として感激した態を記録に伝えるのも、あなたがち文字の形容のみではなかつたであらう。かくて、多くの大道芸の中で、偉大な力を扶植したのは束の間であつた。

お国の評判に驚いたのは一般民衆ばかりでない。同僚や先輩たちもいる。かれらは早速にこれを真似た。新時代の三味線という武器をかりて、全国的に女歌舞伎は流行したが、それらを駆逐し了せたのは遊女屋の輩であつた。抱える多くの遊女をもつて乱舞を興行し、ついにはこれを專業とする者を出すに至つた。四条河原の佐渡島とか道喜とかの舞台には、数十人の遊女が乱れ狂つた。お国一座等には夢想も出来なかつた大一座で、近隣の女能や女浄瑠璃を排除するに十分な実力を持った。輪舞式大踊式の舞台で、お国時代の末期から格別な進歩は考えられぬが、大規模な舞台は、舞踊そのものの内容にも、多少ずつの複雑化があつたかと思う。少なくとも変化はあつたらしい。今日伝わる女歌舞伎の草子によると、その歌詞はお国歌舞伎のものに比して一の長さを持つ。全体が首尾一貫したものではなく、組歌の形式をなしているが、纏めた跡は見える。お国歌舞伎の歌詞がほとんど全部が独立した形であるとは全然異なる。想うに、これはそれだけの變化が、舞踊の上にも現れたであらう。「忍び踊」「伏見踊」「源氏踊」「小原木」と題目があれば、それぞれは多少の差があつたであらう。小原木売りを歌つた「小原木」と、光源氏を歌つた「源氏踊」とが、歌詞の長短や配合から言つても、同一の振りではなかつたであらう。お国歌舞伎の時代のもののような、どれ

もこれも一様の長さ一様の字数であるのとは、相応な隔りが認められる。その程度の、進化らしいものが認められるのである。今一つは、お国歌舞伎の時のごとき、赤裸々な原始型を余り求めていなかった事が注目される。これは伝存の資料のみについて観察されるのであるから、実はあのままの様式も残っていたであろうが、しかし現存の様式が一方にあった事、流行していたことは考えられる。奔放な無知な歓喜から、優美な理知的な享楽への転向が示される。少なくともカブキたる内容は減退を見せた。これはお国時代には主位に置かれなかった舞の要素が、擡頭した故かとも思われる。要するに、お国歌舞伎の歌詞は、既にあれだけのものであったので、そこに十分な歓楽を味わい尽した暁は、ついに何物も獲られない。そうすれば当然な帰結でもあろう。しかし、それが芸術的の転向であるなら、満足される。ただ、そのためには、演劇的自覚が欠けていた。否、自覚は芽生えていたかも知れぬが、それを圧迫する力の方が強くなったのであろう。彼らはやはり遊女に過ぎなかった。

二 舞と所作の時代

若衆歌舞伎時代から承応の禁制をうけて、野郎歌舞伎時代に入った初期までを含む。若衆の前髪が剃りこぼたれるこの法令は社会的には実に一大事であった。劇界にはもちろんいうまでもない。しかし、それよりも女性が嚴禁されて男性のみに転じさせられた事實は、内面的に最も苦痛なものがあったと思う。この苦痛は、若衆時代におけると野郎時代に入ってからと、程度の差はあったが一つのものであった。ただ苦痛がおのずからに芸術心を呼んだ事は尊い賜物である。彼らを指導する基礎的觀念が植え付けられたことで、これによって、野郎歌舞伎の時代に移っても若衆時代と変らぬ容色本位の病弊はあったにせよ、着々演劇的完成へと忘すことが出来たのである。当代の初期に舞われたという小舞の中から十六番を制定して、お国歌舞伎からの伝来なりとした事も、その真疑は別として、当時、芸に対