

二代目市川左団次の訪欧と「鳴神」

——一九〇七年のヨーロッパ演劇と一九一〇年の日本文壇の関わりから

東 晴 美

伝統芸能は、それらが生まれた前近代の姿のままに伝承されているのではなく、同時代の演劇や文芸と連動しながら、新しい価値観を見いだし、前近代の表現を取捨選択したり、新しい表現を取り入れながら現代に受け継がれている。特に歌舞伎は、現代演劇の誕生に戯曲、役者、舞台装置など様々な面で深く関わっているために変化も大きい。

近代の歌舞伎研究については、明治以降に新作された作品、特に局外者と呼ばれる文学者が手がけた作品（新歌舞伎）に注目されることが多い。しかし、前近代に初演された作品（純歌舞伎狂言^{〔1〕}）も、近代を経て現代に伝えられている。本稿では、江戸時代に初演され、現代においても中学生や高校生の歌舞伎鑑賞教室などでも上演される機会の多い「鳴神」をとりあげる。

「鳴神」は明治期に二代目市川左団次（一八八〇～一九四〇）によつ

て復活上演された。二代目左団次は小山内薫とともに自由劇場をたちあげ、近代劇にも深く関与した。本稿では一九〇七年の訪欧から「鳴神」の復活上演に至る期間の二代目市川左団次の活動を検証し、前近代の作品が現代に継承される過程で、近代の知識がどのように関わったかを明らかにする。

一 「鳴神」の復活上演と二代目市川左団次

「鳴神」の物語の背景は、朝廷が皇子誕生の祈禱を鳴神上人に依頼し、皇子が誕生すれば戒壇を授けるとしたにも関わらず、約束を破ったことに始まる。朝廷を恨んだ鳴神上人は呪法で竜神を滝壺に封じ込めたため、都は早魃に苦しめられる。舞台は、滝壺で勤行に励む鳴神上人のもとへ、絶世の美女雲の絶間姫が朝廷から送り込まれるところから始まる。雲の絶間姫は手練手管で鳴神上人を籠絡

し、ついに鳴神上人の呪法を破る。騙されたことを知った鳴神上人は、憤怒の体で雲の絶間姫のあとを追っていく。

「鳴神」劇は、初代市川団十郎（一六六〇～一七〇四）が十七世紀末に手がけ、二代目市川団十郎（一六八八～一七五八）によって現在の舞台に直接つながる定型が出来上がった。その後も、市川家の代々が手がけ、江戸後期に活躍した七代目市川団十郎（一七九一～一八五九）が「歌舞伎十八番之内」として「鳴神」を上演した。

このような上演史から、現代における「鳴神」は、市川家が初代から連綿と伝えてきた、上方の和事に対する江戸の荒事を象徴する作品として紹介される事が多い。

しかし、現代上演される「鳴神」に直接つながる台本は、二代目市川団十郎が、寛保二年（一七四二）に上方で「雷神不動北山桜」として上演した時のものである。「雷神不動北山桜」は、早雲王子の皇位継承問題と都の早魃を背景に、雨乞小町の伝説に関連して小野家のお家騒動の物語が展開する。この小野家のお家騒動の物語から、歌舞伎十八番の「毛抜」が生まれ、本作の結末で不動明王の霊験の場面があり、ここから同じく歌舞伎十八番の「不動」も生まれた。上方で初演されたことから、近世期では「雷神不動北山桜」は、江戸以外にも大坂や京都でも度々上演されてきた。⁽³⁾ 現代において「鳴神」が江戸歌舞伎や、荒事と関連づけてイメージされるようになったのは、七代目団十郎が歌舞伎十八番として上演したことと関

連すると思われる。

ところが、「鳴神」は八代目団十郎が嘉永四年（一八五二）に上演された後、九代目団十郎が手がけなかったために、長らく上演が絶えていた。そして、明治四十三年（一九一〇）に二代目市川左団次によって約六十年ぶりに復活上演された。⁽⁴⁾ 六十年の空白は、左団次はもとより、左団次の周囲にも八代目団十郎の「鳴神」に立ち会った役者はほとんどいなかったと思われる。左団次は復活上演にあたって、八代目団十郎の芸を継承するのではなく、敢えて二百年以上前の二代目団十郎が上演した時の台本を土台にした。⁽⁵⁾

明治四十三年の「鳴神」の復活は、近世期の「鳴神」から近代への「鳴神」への転換期として重要であるが、二代目市川左団次にとっても大きな変化の時期であった。

二代目左団次は、初代左団次の実子として明治十三年（一八八〇）に生まれる。父の初代左団次は、九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎とともに、「団菊左」と称された明治時代の名優である。一方、明治十七年に市川はたんとして初舞台を踏んだ二代目左団次は父である初代左団次の存命中は、なかなか好評を得ることができなかった。父子ともにその芸風は、「踊りは不得手」で「型物はいけなかった」と評されたように、いわゆる前近代から上演されてきた演目（純歌舞伎狂言や義太夫狂言）は得意ではなかった。名門の御曹司である左団次は、歌舞伎役者として訓練された肉体を持ちながらも、

江戸時代以来上演されている作品はうまくなかった。このように、未だ役者として独り立ちができていない状態の明治三十七年（一九〇四）に初代左団次が没す。前年には五代目菊五郎、九代目団十郎が相次いで没しており、初代左団次が没したことにより明治の歌舞伎の終焉とまで当時は考えられた。父が残した明治座と莫大な借金を負った二代目左団次（当時、市川莚升）は、伝統的な演目だけでなく、近松作品の研究上演や翻訳物を手がけることに新機軸を見いだしていた。

明治三十九年九月、二代目左団次を襲名する。この襲名披露興行が当たりし、収益金を手に左団次は、この年の十二月から約八ヶ月の洋行をする。帰国後、明治四十一年に明治座で洋行の成果を披露する改革興行に着手する。翌明治四十二年には小山内薫と提携し自由劇場を発足させ、同年の十一月に第一回自由劇場試演を行う。左団次は、歌舞伎においても、新劇においても新たな取り組みに着手した明治四十三年五月に、明治座で「鳴神」の復活上演を手がけるのである。この「鳴神」の復活上演と同時に、自由劇場の第二回試演の稽古が行われており、五月二十八日の初演を前にした舞台稽古で左団次は過労で卒倒した。

これまで、二代目左団次については、岡本綺堂による「修善寺物語」などの新歌舞伎と、小山内薫と提携した新劇との二つの流れの中で論じられる傾向にあったが、明治四十三年における二代目左団

次は、歌舞伎と新劇の両方において、欧州で吸収した「何か」を咀嚼し表現しようと試みていた。

また、「鳴神」は十七世紀から市川家によって伝承されてきた荒事を象徴する作品と解説されることが多いが、二代目左団次という視点から見ると、まさに、近代における西洋の芸術との交流のさなかに生まれた作品であることがわかる。

では、二代目左団次は明治四十三年の欧州で何をみて、何を感じてきたのだろうか。

二 松居松葉との訪欧

二代目左団次は、明治四十年（一九〇七）に松居松葉とともに欧米をめぐる。左団次については小山内薫との提携で触れられることが多いが、左団次は、まず松居松葉を通して西洋の演劇に出会った。

松居松葉（一八七〇―一九三三）は、熱狂的な九代目市川団十郎のファンで、後に、坪内逍遙の門下生となり『早稲田文学』の創刊（明治二十四年）にあたって編集の一員に加えられた。明治二十八年にはその語学力を買われ中央新聞の翻訳を担当するのち、劇評を担当するようになり、報知新聞、万朝報でも劇評を担当する傍ら、脚本や小説を執筆するようになる。また、ゾラやモリエールなどの翻案や翻訳をし、新派で上演されるようになる。明治三十二年（一八

九九)に「悪源太」を報知新聞に連載し、初代市川左団次のために脚色し、舞台上で上演された。これは歌舞伎界の作者部屋で作者としての修行をつまない局外者の作品が、添削を加えられずに舞台にかけられた嚆矢とされている。⁽⁸⁾明治三十七年に初代市川左団次が没した後、二十三歳で明治座を背負った二代目左団次の相談役となる。前述したように、この頃の左団次は役者としての評価が芳しくなく、翻案・翻訳物を手がけるなど新機軸を求めているが、松葉はユーゴーの「エルナニ」や、シラー「瑞西義民伝(ウィリアムテル)」を明治三十八年に提供した。

松居松葉は、明治三十九年四月に欧州演劇研究のために出発。同年十二月に横浜を出発した左団次と明治四十年二月にマルセイユで合流した。二人は時間の許す限り多くの舞台を観たが、左団次は、事前に松葉に脚本を読んでもらい、粗筋を聞いてから観劇に臨み、観劇中はお互い一言も口をきかない約束をして観たという。⁽⁹⁾このように、左団次の明治四十年の洋行は、松居松葉という水先案内人によって導かれ、松居松葉のフィルターを通してみた、西欧の演劇であつた。

では、左団次がみた西欧の演劇とはいかなるものであつたのか。左団次と松葉が欧州で体験した資料はいくつか残されているが、左団次が明治四十年八月七日に帰国した直後の八月二十三日の夜に

小山内薫と話し合ったことが、雑誌『歌舞伎』に掲載される。この記事は、一年後に、小山内の演劇論をまとめた『演劇新潮』に収められる。この本が出版されたのが、自由劇場を始める約一年前である。⁽¹⁰⁾新しい演劇を求めながら、現状の新劇運動に不満を抱き、もがいている小山内がどん欲に西欧の実態を掴もうと矢継ぎ早の質問を左団次につけている。一方、左団次は、歌舞伎の演目で自身の表現が受け入れられない状況を打破したいとの思いを抱きながら欧州で体験してきたことを興奮をもって伝えている。左団次が西欧で見たことについては、左団次の晩年の芸談や、没後の回顧録にも詳細に出ているが、洋行直後の興奮は、この小山内との対談が生々しく伝えている。

左団次は、いわゆる演劇だけでなく、オペラ、レビューなど、時間の許す限り様々なジャンルの舞台を観ている。これらの観劇と役者との交流、演劇学校の訪問を通して様々なものを得ている。ここでは、帰国直後の左団次と小山内の対談で言及し、その後の自伝等でも再三触れた左団次にとって印象深かったエピソードをいくつか紹介したい。

フランス

まず、フランスでは、女優サラ・ベルナルル(Sarah Bernhardt、一八四四―一九二三)に会っている。サラ・ベルナルルは、一八七

○年頃にはヨーロッパで名声を得ており、左団次が会った頃は大女優として君臨していた。ヨーロッパはもちろん、アメリカやオーストラリアまで世界ツアーをして、観客を呼べる役者であった。左団次らは彼女の出演した舞台を見た上で楽屋で取材をしている。この折に左団次を驚嘆させたのは、稽古日数であった。ベルナルは、イギリスの役者は稽古を六十日か七十日しかないから、イギリスの劇は荒削りだと評し、自分は稽古に大抵百五十日位を費やすと述べた。これを聞いた左団次は、「日本の役者の稽古なぞは、全で木材をその儘転がして置くのと同じ」だとし、西洋の役者がどれほど芸に熱心であるかを語っている⁽¹³⁾。

歌舞伎の場合、役者の訓練に長い年月をかけ、歌舞伎の動きを身につける。作品の中の登場人物の動きは、師匠や先輩役者の出演作品を舞台袖で盗み、例えば泣く演技一つとっても、シチュエーションにあわせて様々なバリエーションを身につける。また、再演が繰り返される作品は、台詞や段取りも訓練のプロセスで頭に入っている場合も多い。各々の作品の稽古は、これらの訓練で身につけた歌舞伎の動きや台詞回しを作品の解釈にあわせて調整をする。そのために、稽古日数はごく短い期間で初日を迎える。近代に入って、翻案物や新歌舞伎などこれまでの訓練で獲得した身体の動きや台詞まわしでは対応できない作品の上演が相次ぐが、一回の公演がこのような新作と再演を繰り返している作品とが混在した構成で、しかも

矢継ぎ早に次の公演をうつために、新作に十分な稽古の時間が割くことができなかった。松葉はこのような状況を問題視し、改革の必要性を説いている⁽¹⁴⁾。

また、後年の左団次の自伝では、「日本には(何百年間の伝統を持った歌舞伎劇は別として)稽古を百五十日もしなければならぬやうな立派な骨組の芝居が無いのではあるまいかとも当時は思はせられた」と回顧している⁽¹⁵⁾。左団次が注目しているのは、単なる役者の芸の取り組みの姿勢だけでなく、立派な作品作りのための稽古であった。松居松葉も同様に感じていたようで、後年、洋行して演劇を学ぶ目的は「百日の準備を経た後に、はじめて初日を出す様な立派な芝居を上場する其手段を研究する」ためであると述べ、立派な芝居をつくるために十分な準備期間の必要性を力説している⁽¹⁶⁾。

ポート・サン・マルタン劇場では「ノートルダム・ド・パリ」を観劇し、左団次は、様式的な演技の幕切れに歌舞伎との共通点を見いだしている。ノートルダム大聖堂の副司教クロード・フロロが聖職者であるにもかかわらず、美しいジプシーの娘エスメラルダを口説くが拒まれ、エスメラルダを処刑する場面で、左団次は「坊さんのクロウド・フロロがエスメラルダを口説いて刎ねられた後、一睨み大きく睨んで引込む処などは大芝居でした」と述べている⁽¹⁷⁾。大芝居とは、劇場の規模を指すこともあるが、この場合は歌舞伎の演技内容を批評する言葉で、演技が大きい、迫力のある演技、特に、様式

的に形で見せる演技を指す。この左団次の発言を聞いた小山内が西洋の芝居は幕切れがいいと述べるのをうけて、左団次は「殆んど木（柀・筆者注）を打たぬばかりです。ちゃんと何処で幕を下すと云ふ型が極つて居るのです」と述べている。左団次は、フロロ役の役者の睨む芸に、歌舞伎の幕切れで、主役が大見得を切り、拍子木の音（柀の音）が入る場を思い浮かべている。すなわち様式的な演技が写実的な演技と矛盾なく併存していることを発見している。このことから左団次は自由劇場で上演するような現代演劇だけでなく、歌舞伎の舞台の可能性をも探っていたことが推察できる。

ドイツ

ドイツでは、左団次に先行してイギリス滞在していた松居松葉が知己を得たイギリスの俳優ビアボーム・トリイがドイツ公演に出演するので招待されていたために英国、ドイツの芝居関係者との交流で忙殺されるが、その一方で、表現主義の舞台に触れている。

ドイツ座ではマックス・ラインハルト演出で「ヴェニスの商人」を観ている。ユダヤ系オーストリアの俳優、演出家、劇場経営者のマックス・ラインハルト (Max Reinhardt 一八七三―一九四三) は、印象派、象徴主義の演劇を上演し、照明デザインの革新や音楽や美術に特色がある。一九〇五年にドイツ座のマナージングディレクターとなり、一九〇六年にはドイツ座に小劇場を併設し小劇場運動

の先駆となる。左団次が観たラインハルトは、ちょうど自分が自由に芝居をつくることのできる環境を整えた時期であった。そして、一九〇六年にはヴェーデキントの「春のめざめ」の演出を手がけ、客席と舞台の間の境目をなくすなどの斬新な取り組みは、代表作の一つとなった。

この「春のめざめ」の再演を左団次は小劇場で観ている。ドイツ表現主義、不条理劇の先駆者といわれているヴェーデキント (Friedrich Wedekind 一八六四―一九一八) について、小山内は「おそらく今日本でエデキントの作を読んだ人は、森鷗外先生位なもんだろう。僕も先生の書いたもので、エデキントの名を知ったのだ」とあり、左団次に見せて貰った資料の作品のタイトルから「春の眼覚め」と小山内が邦訳をつけている。左団次は、ラインハルトの演出の「春のめざめ」を観て紹介した最初期の日本人の一人といってもよいだろう。

また、同じ小劇場では、メーテルリンクの「アグラヴェーヌとセリセット」をゴードン・クレイグが手がけた舞台美術で観ている。ゴードン・クレイグ (Gordon Craig 1872―1966) が一九一一年にモスクワ芸術座で試みた斬新なハムレットの舞台装置は演劇史でも重要とされている。左団次も、クレイグの舞台の様子を細やかに記憶し、小山内に伝えている。

一切背景の絵を用ゐず、総て種々な布をぶら下げただけで、その景色を彷彿させるのです。例へば森の景などでは、緑色をした天鵝絨の濃い^{びろうど}のや淡い^{うす}のを巧みに配合してぶら下げて、その奥の方に強い電気の光りを只た一つ点けると云ふやうな事をするのです⁽¹⁹⁾。

このようなドイツの新しい演劇に触れ、大いに触発されながらも、表現主義の演劇が本格的に日本に取り入れられるのは、大正の後半、築地小劇場になってからで、当時の左団次が注目したのは小劇場の観客の態度や、対話劇の迫力であった。

ドイツの小劇場の観客は、一幕中の好い処が来ても、幕が閉まっても、芝居が終わっても拍手をせず、幕間にも決して高い声では話をせず、「黙つて来て、静かに見て、黙つて帰る」のが不思議であつたとしてゐる⁽²¹⁾。後年、「(ドイツの)観客の真摯な態度を見た時には「かべす」と称して菓子と弁当と寿司とを頬張りながら、盃の献酬をしながら、座布団に落ちた煙草の焼焦しを揉み消しながら、下足札で櫛の仕切を叩きながら見物してゐる日本の観客が不思議のやうにさへ思はれてきた」と述懐してゐる⁽²²⁾。左団次は、新しい演劇の試みのためには、サラ・ベルナールに触発された十分に時間をかけて準備した舞台作りだけでなく、観客を育てることの必要性も感じたのではないだろうか。

ドイツで観たレッシング座の「社会の柱」(イプセン)、「夜の宿」(ゴッリキ)については、「当時の我々にとつては全く驚異とも云ふべき殆ど対話ばかりの芝居であつたが、然も些かも飽きるといふことは無く、其迫力にたゞ心から打たれたのであつた」と後年述べてゐる⁽²³⁾。対話劇について、西洋の役者は、言葉のわからない左団次でさえ「厭きずに見て居られるほど巧く演ずるだけの技量がある」とのべ、説得力のある台詞劇を演じる役者の表現術への関心を示している。

イギリス

イギリスにおいては、滞在時期がシェイクスピア祭と重なり、シェイクスピアの作品を多く見ている。また、ハウプトマンの「沈鐘」や、バーナード・ショーの「運命の人」[地獄におけるドン・ファン]、「人と超人」の三幕目のアダプテーションなど精力的な観劇の間に、演劇人との交流も盛んである。

イギリスでは、名優ビアボーム・トリートが一九〇四年に設立した演劇学校に約三週間通い、表情術、発声法を特に学んだ。様々な学科があるうち、限られた滞在期間にこの二つを学ぶことをすすめたのも、松居松葉であった⁽²⁴⁾。松葉によれば、左団次は帰国間際には「技量の非凡なのに一驚」するほどに進歩したという⁽²⁵⁾。また、左団次によればその他に聞きたいこともあつて表情術の教師の処へも

いったとある。⁽²⁶⁾その具体的な内容は記されていないが、左団次の没後に出版された松居松葉の息子、松居桃楼による『市川左団次』には、左団次が俳優学校の経験で最も印象的だったのは、デルサルトの俳優術の定義であったとしている。デルサルト (François Delaporte、一八一〇―一八七二) は、フランスの音楽・舞踊教師で、デルサルトのメソッドは、イサドラ・ダンカンやテッド・シヨーンなどの舞踊家に影響を与えたといわれている。左団次は、デルサルトのメソッドをフランスで修行したアールという女性の教師から表情術を学んでおり、デルサルトの俳優術の定義もアール女史から学んでいる。アール女史は、胸につけていた一輪の薔薇の花に例えて説明したという。松居桃楼による『市川左団次』には次のように記されている。⁽²⁷⁾

「この花を見て、先づ第一に美しいと云ふ事を感じる事が出来なかつたら、あなたは詩を感じる事の出来ない人であるから今後いくら勉強をしても、とても立派な芸術家にはなれません。今直ぐにも芸術家をおやめなさい。然し此花を見て瞬間に美しいと感じたからといってそれで芸術家となり得る資格が充分あると云ふのではありません。薔薇の花を見て『美しい』と感じた其喜びを己一人のものとしずに、やがて第三者に其喜びを伝へずにはゐられない情熱があつてこそ、始めて芸術家と云ひ得

るのです。其『美しい』という感じを線や色で紙に写せば絵画となり、音で表はせば音楽となり、文字で現せば文学となります。其場合大切な事は薔薇の花の『美しさ』を如何に有りの儘に第三者に伝へるか云ふ事で、決して薔薇の花の形や色彩を其の儘写すと云ふ事ではないのです。

さて、一輪の薔薇の花によつて感じた喜びは『美しい』と云ふ短い言葉でも現はせるかも知れないが、人生と云ふ極めて大きな極めて複雑なものを観察して其處から、何ものかを感じ得て、更に其感じ得た事を広く一般の人々にも伝へようとなるとどうしても長い／＼論文や詩や小説や或ひは演劇と云ふ形式が必要となつてくるのです。従つて、立派な俳優にならうとするのには、先づ第一に人生を正しく理解する事です。さうして、第二に其理解し得た事を正しく観客に理解させんとする情熱を持つ事です。そこまで来て始めて、俳優には其己れの心を観客に正しく伝へる技術が必要になつて来ます。それが、これから教へる表情術なのです。

それ故どんなに技術が上達しても、観客に伝へるべき、根本の精神が出来てゐない俳優は、絶対に芸術家と呼ぶ事は出来ないのです。俳優にとつて一番大切な事は其の人の技術ではありません、精神です。」

アール女史は更に聖書の中にある「野の百合は如何にして育

つか思へ、勞せず、紡がざるなり。然れど我なんぢらに告ぐ、榮華を極めたるソロモンだに、その服裝この花の一つにも及かざりき、今日ありて明日に爐に投げ入れらるゝ野の草をも神はかく装ひ給へば、まして汝らをや」と云ふキリストの言葉を引いて、一輪の花と雖も、それを、よくつきつめて考へるならば、其中には宇宙の真理がかくされてあるのだ。それを発見して第三者に伝へるのが芸術の役目である。と説明してくれた。

少年時代から俳句に凝つてゐた左団次は、このアール女史の言はんとする「一輪の花の美しさ」と芭蕉の「山路来てなにやらゆかし童草」と同じ精神である事が直ちに理解された。さうして今までの迷ひが一時に解けたような心持ちがした。自分は人生から如何に感ずればよいのか、さうしてそれを如何に第三者に伝へればよいのか、彼は何もかも分つたような気がした。いや、やがて分かる鍵が手に入つたやうな気がした。

本書は、どこまでが左団次の回顧で、どこまでが松居桃楼（一九一〇―一九九四）の解釈かを見極めるのが難しく慎重を要する資料であるが、アール女史が語る「一輪の花と雖も、それを、よくつきつめて考へるならば、其中には宇宙の真理がかくされてある」の説明は、北村透谷の「内部生命論」（一八九三）の冒頭にある「一輪の花も詳に之を察すれば、万古の思あるべし」に呼応する。鈴木貞

美によれば、北村透谷の「内部生命論」は、国際的にも大潮流となった大正生命主義の先駆けであつたとする。⁽²⁸⁾ なお、松葉が帰国後の明治四十年に『報知新聞』に発表した演劇学校関連の記事には、アール女史の表情法は「心理的から割出された所謂三位一体説で東洋哲学の感化を受けた所もあります」とある。⁽²⁹⁾ また同じ時期に『萬朝報』に連載した記事には次のようなものがある。

一体演劇は宇宙をさながらに小さくして舞台の上に活現するもので、劇術は其宇宙の姿を極めて明晰に人の心に印しつくる方法である。（中略）芸術家が自然を写し人世を現はすには、神の目に宿つた様な明かな觀察をせねばならぬ、出来るだけ深く、出来るだけ広く、出来るだけ公平に、又出来るだけ洪量なる同情を以て、透視し、洞察した上に、それを強く明かに現はす事が大切な事だ。殊に舞台に於ては、自然や人情やを時間的に將空間的に割合に大きく長く表現する場合が多いから、筆や紙やカンバスやをつかつて、細かく刻んだ時処を小さく写す場合よりも、もつと強く、明るく現はす事が必要だ。

と、云つたら、或は自然よりも一厘一毛でも強く、明かに現はしたら、もうそれは自然の真正の佛では無い、いや寧ろ偽の自然だと云うかしらぬ

としている。そして、『萬朝報』の松葉の記事が連載されている同じ時期に連載された、自然主義、新自然主義の記事にも言及している。そして、自然を表現する具体例として、アメリカでナイアガラ滝をみた時はその壮観に呆然としてしまったが、地元の人に鏡に映して滝を見せられた時に、滝の姿が明らかに現れたことをあげる⁽³⁰⁾。左団次が芭蕉の句を思い浮かべてこれを理解したとする松居桃楼の分析は、この時期の思潮と連動するものだといえよう⁽³¹⁾。

イギリスのあと、松葉と左団次はアメリカを経て帰国するが、左団次はあまりアメリカは気に入らなかったと述べている⁽³²⁾。

なおこの旅で買収求めた照明器具は、帰国後に大いに活用することになる。

以上、みてきたように、左団次は、松居松葉に叱咤激励され、強行軍の日程でフランス、ドイツ、イギリスを駆けめぐり、西欧の演劇を感じてきた。マルセイユで再会してからパリまでの汽車の中で、夜中の二時まで他の客に叱られるほど語り合った二人はこの旅の間に問題意識を共有し、帰国後すぐに歌舞伎の改革に取り組んだ。次章では、帰朝公演で着手した左団次の歌舞伎の改革のいくつかを取り上げる。

三 帰朝公演での改革

明治四十年八月に帰国した左団次は、翌明治四十一年（一九〇八）一月に、帰朝第一回公演をうつ。その時の演目は、松居松葉作「袈裟と盛遠」三幕、坪内逍遙訳「ヴェニスの商人」一幕、「三国無双奴請状」一幕、「藤」「元禄踊」の舞踊劇であった。

演劇文化の交流史をみると、西欧の演劇人が東洋の演劇に触れたからといって、すぐに日本人が考える歌舞伎の真髓が受容されたわけではない。左団次の場合も、ドイツの表現主義を観てきたからと言って、純歌舞伎や新歌舞伎、翻訳物に表現主義をすぐさま取り入れたわけではなかった。帰国後に、まず左団次が取り組んだのは、女優の養成や劇場の改革であった。これらの改革は明治初期から試みられてきたものであるが、左団次があえてこの時に取り組んだ狙いはどこにあったのだろうか。

女優の養成

女優に関しては、帰国後第一回の上演、「袈裟と盛遠」に九代目団十郎の長女市川翠扇、団十郎の姪河原崎紫扇を、「ヴェニスの商人」に団十郎の次女市川旭梅と左団次の妹の市川松蔦を使う。

明治以降、貞奴や松井須磨子をみるまでもなく、女優の養成は常に議論された課題で、左団次が新しく取り組んだものではない。九

代目団十郎も歌舞伎に女優を導入することを試みていた⁽³⁴⁾。左団次の場合は、左団次が抱える問題と切実な関係があった。訪欧前の左団次は、江戸時代以来の演目はあまり得意ではなく、翻訳物や近松の復活上演に活路を見いだそうとしていた。そのような作品を上演するときに、女の登場人物を如何に表現するかが課題となっていたと思われる。それが、帰国直後の小山内との対談で語った左団次の女優論である。

これからの劇に出て来る女は、昔の芝居に出て来るやうな女と違つて、感情の激しいものだらうと思ひます。例へば女の怒る場合とします、これを実際の女がやつても、男のやうになるのが普通^{あたりまへ}です、併しこれが実際の女だと思へば、その男のやうに暴^あれ狂ふ処に却て激しい感情を汲取る事が出来ませんが、若しこれが男の扮した女だとすると、斯う云う場合になつて、元の男を丸出しにして終つたやうな気がして、何だか変な気持がするだらうと思ひます。男が女に扮しますと、絶えず『女になる』と云ふ事に注意してゐなければなりませんから、自然思ひ切つて激しい感情を表はす事が出来なくなるだらうと思ひます⁽³⁵⁾。

左団次は、ヨーロッパでの体験を経て、男の肉体で女を表現する歌

舞伎の女形の限界を見いだす。このことは、一緒に旅をした松居松葉も問題意識を同じくしてた。松居松葉は、大正二年に新派の俳優とともに立ち上げた公衆演劇の第一回公演「エレクトラ」の上演時、新派の女形である河合武雄を起用した。その理由は、「西洋女優の現はす様な、昂奮し切つた、狂烈な感情の発現」は日本の女優ではまだ出来ないとしている⁽³⁶⁾。左団次も松葉も女性の激しい感情を表出させる方法を模索していた。これは、西欧の演劇では女優が活躍しているから日本にも導入するという形式の問題ではなく、女の登場人物をどのように舞台で表現するかを考えたと思われる。従来の女優研究では、貞奴、松井須磨子などに偏る傾向があるが、このような左団次や松葉の試みも含めて検討すべきだろう。

左団次と松葉が訪欧から帰国する直前の明治四十年八月号『歌舞伎』には、「サラ・ベルナルの『トスカ』観劇談」が紹介されている⁽³⁷⁾。五十歳前後のサラ・ベルナル扮するトスカが、序幕で恋する可憐な乙女を演じ、二幕目の拷問の場では、なぶられながら拷問を受け、激しい怒りを含んだ演技をしたことが紹介されている。既に紹介したように、松葉と左団次はサラ・ベルナルに会っている。ベルナルに関しては左団次の芸談では、稽古日数への言及だけであるが、稽古日数を十分にかけた女の登場人物の役作りという視点も含まれていたと思う。

このような松葉や左団次の感情の表現の探求は、女の登場人物に

限定したものではないと思われる。また、女の激しい感情のみならず、歌舞伎の女形、新派の女形、そして松葉にとっては使いづらい日本の女優らの様式的な演技ではない、新たな表現方法を模索していたと思う。それが次に述べるイギリスの演劇学校で学んだ表情情や発声法の導入である。

西欧の手法を導入した舞台づくり

左団次と松葉は帰国後第一回の公演のために五ヶ月の準備期間を設けた。左団次は昭和三年（一九二八）にソ連公演をしたが、帰国後一ヶ月で幕を開けている。今回の帰朝公演にこれだけの日数をかけたのは、フランス女優サラ・ベルナルの話を聞いていたからだ。

そして、稽古にあたっては、歌舞伎役者たちにデルサルト式の劇術を教えた。⁽³⁸⁾これは、イギリスの演劇学校で左団次自身が学んだことの実践である。

また、松葉は帰朝公演「袈裟と盛遠」の脚本のみならず、演出家としても関わった。松葉は、左団次の帰朝公演で見物を一番喜ばせるであろう道具や照明の使い方まで劇作家の「文学者先生方」に担わせるような無礼なことではできないから、自分自身が道具や照明、役者、脚本の調和をさせる「西洋のステージ、マネージャア」になるとしている。⁽³⁹⁾当時、西欧においても、座頭格の役者がアクター・

マネージャーとして、舞台上の統率を行った。やがて、舞台の演出が複雑になったため、アクター・マネージャーの意向を受けて、それをスタッフに伝え、形にしていくステージマネージャーが誕生する。松葉と左団次がドイツで観た斬新な演出を手がけたゴードン・クレイグは、演出家に関する演劇理論で日本の演劇界に影響を与えたが、彼の代表的な演劇論『劇芸術論』が発表されたのが一九〇五年（明治三十八）で、左団次がヨーロッパに旅立つ一年前のことである。クレイグの理論が日本に紹介されたのは、奇しくも松葉と左団次がドイツに滞在していた明治四十年の四月で、次いで同年八月小山内薫が「演劇美術問答」で紹介している。⁽⁴⁰⁾左団次の帰朝公演は、このような演出家に関する西欧の最新の理論を実践にうつしたものであった。左団次は演出家について、一流の俳優だからこそ、演出家の指示に従う第一人者になるべきだと言っている。⁽⁴¹⁾

このように演出家の存在が重要なのは、作品の多様な解釈、女優の養成でもみたような役者の多様な表現、そして様々な舞台装置の方法、これらの中から一つを選び取って調和のとれた舞台作りを左団次や松葉が目指していたからである。帰朝公演の「ヴェニスの人」を小山内は「独逸式なシャイロックの科学的な演出法」と評している。⁽⁴²⁾松葉は、「ヴェニスの商人」の演出にあたって、訪欧中に観た四つの演出を検討している。⁽⁴³⁾ロンドンのペンソン一座（これは先行して渡欧した松葉のみ観劇）、ベルリンのマックス・ラインハル

ト演出の舞台、ロンドンのチャールス・フライ一座、同じくロンドンのフラム座のウィリアム・ポエル演出の舞台である。左団次も複数の演出を取り入れたが、中でもラインハルトの型を採用した。

ここで留意しておかねばならないのは、左団次がラインハルトの演出だけでなく複数の演出を取り入れたことだ。演劇の場合、観客の性質を想定し、客の入りを考慮しながら作品を作り上げる。興行的に失敗する可能性がある場合は、回避することもある。斬新な演出を取り入れた実験が失敗したら、次の公演では、いくらいい方法と思っても取り入れないこともある。演劇における新しい試みは、役者の訓練や演出家の工夫といった作り手の取り組みだけでなく観客を育てるといっても重要なプロセスである。ラインハルトの小劇場で静かに観劇する観客は、そのような新しい演劇を鑑賞する観客が育っていたと左団次は感じていただろう。帰朝公演では、成否はともかく、左団次は当時の明治座に足を運ぶ観客を想定しながら、現実的な演出を模索していたと思われる。

劇場の装置の改革

松葉と左団次は、劇場の装置にも改革を試みた。松葉は、左団次に先行してイギリスに渡っており、ロンドンから劇場の改革案の記事を『萬朝報』に連載しており、帰国後それらのプランを実現すべく左団次と相談しながら取り組んだ。『左団次芸談』⁽⁴⁾によれば、舞

台への出入口を両開きにしたのは、観客の便宜だけでなく、演技中の防音のためでもあった。これで思い出されるのは、左団次が見たドイツの観客の静かな観劇態度である。日本の観客を育てる試みは劇場の構造の変化でも実践されたのだ。

また照明については、「一萬六千燭を出し得る電燈」や、左団次が洋行中に買い求めたライムライトを日本で初めて導入した。劇場の照明の改革は、明治十一年（一八七八）開場の新富座のガス灯や、明治二十二年開場の歌舞伎座の電灯によって、江戸時代以来の和蠟燭のみの薄暗い照明に比べて格段の変化をもたらした。左団次の場合、さらに明るい照明を用いた目的は「必要に応じ俳優の表情を明かにする」ためであった。新しい物好きで西欧の道具を取り入れたのではなく、イギリスの演劇学校で身につけた表現方法や、女優の採用を促したような豊かな感情表現を、最大限に生かす舞台装置の改革を狙ったものと思われる。

このような劇場や舞台装置の改革は、二代目左団次が最初ではない。九代目市川団十郎の演劇改良運動以来、取り組まれてきたものだ。左団次の父も、明治三十七年一月の「後藤又兵衛」の背景画を洋画家山本芳翠（一八五〇―一九〇六）に依頼し、白馬会のメンバーを助手として、江戸初期から代々歌舞伎の大道具を担当してきた長谷川大道具と考証しながら制作した。この背景の前でのツケ（効果音）なし、合方（伴奏）なしのキビキビした立ち回りを見せて好評

を得ている。大道具の変化は演出の変化でもあるのだ。

左団次の改革も翻案物のためだけではなく、「舞台は歌舞伎劇にも、新しいものにも向くやうに」とあるように、歌舞伎の上演も念頭にいったものであった。従って、大道具の改革もアメリカの舞台に詳しい北村金次郎が担当するが、伝統的な大道具師の長谷川勘兵衛の了解をとった上での改革であった。

劇場や舞台装置の改革は、ドイツで体験したゴードン・クレイグの斬新な舞台装置を性急に取り入れて歌舞伎を上演したわけではない。歌舞伎というジャンルを保持した中で、左団次が目指す演劇に必要なだけの変化を加えたのである。

劇場運営の改革

左団次が、帰国後にもう一つ取り組んだのは、劇場の運営方法の改革である。その象徴的なのが、茶屋制度を廃止して、入場券を購入する制度を採用したことである。これまで、座席の手配から観劇中の茶や食事の世話などは茶屋や出方^{でかた}が担っていた。この茶屋制度の廃止は、明治十九年（一八八六）発足の演劇改良会でも提言されている。しかし、左団次の時代まで茶屋制度が残ったのは、このシステムがビジネスとして成り立っていたためで、安易に変更を加えることができなかったのである。左団次の場合も、この茶屋制度に着手をしたことが原因で、第一回帰朝公演は妨害にあい、公演の続

行が不可能になる。これによって、左団次自身の劇界における信用は失墜し、この不評が原因で、左団次を叱咤激励、応援し続けた松居松葉も一時劇界から身をのくという痛手を負った。

茶屋制度が廃止され入場券制が定着するのは、左団次の帰朝公演の三年後、明治四十四年の帝国劇場からである。茶屋制度の廃止に関しては、演劇改良会や帝国劇場に言及される事が多い。演劇改良会のメンバー伊藤博文、西園寺公望、洪沢栄一らが、同じく帝国劇場設立の発起人に加わっているためだろう。その目的は演劇文化の質的向上として風俗面の改革に注目される傾向がある⁽⁴⁶⁾。しかし、左団次が目指していたのは、劇場の出入口を両開きのドアにしたのと同様、左団次の実験的な舞台を受け止めることができる観客を育てることが狙いであったと思う。入場券制度を導入することによって、それまでの茶屋や出方に支払っていたパンフレット（番付や筋書）や観劇に使用する下足、茶、火鉢、蒲団、茶代祝儀を無料にしている⁽⁴⁷⁾。これによって、観劇料は安くなった。これは、松葉がロンドン滞在中から『萬朝報』に書き送った「帝国大劇場に就いて開語」⁽⁴⁸⁾で、観劇料について欧州の主要劇場と東京の劇場を比較し、最下等の席料の引き下げを提案していることと連動したものと思われる。左団次の帰朝公演で食堂を設けて観客席の飲酒飲食をやめさせたのも、品位向上や衛生面の問題だけではなく、ドイツの観客に比べて騒々しい日本の観劇態度を劇場運営の制度面から改革を試みたものと思

るべきだろう。左団次は、「私は決して茶屋出方を愛さぬのではなかつた。然し、それよりも、演劇を愛すること、更に一層大なるものがあつたからであつた」と述べ、「演劇の改善」「演劇振興」の為に涙をのんで敢えて取り組んだと回顧している^⑨。

このように、より安く、より多くの人に、自分たちが取り組む新しい演劇を開放するという左団次や松葉の試みは、やがて、左団次の大正十一年（一九二二）の京都知恩院の野外劇や昭和十三年（一九三八）の東京劇場の入場料の低減に繋がっていくものだ。

帰朝公演の改革は、左団次の業績の中では失敗として位置づけられている。責任をとって劇界から遠ざかった松葉は、坪内逍遙らに呼び戻され、文芸協会演劇研究所で、欧州演劇研究の成果である表情術や発声法を指導したり、帝国劇場に関わり、晩年は、新派、映画など様々な分野に乗り出した。松葉は左団次との関係を解消したのではなく、その後も密接な関係があり、大正十年（一九二一）に左団次のブレーンである七草会が発足した時にも、小山内薫や永井荷風らとともに名前を連ねている。舞台の準備に充分時間をかける必要性や、女性の登場人物の表現について松葉と左団次がそれぞれに書き残したように、新しい演劇を試みるための問題意識を二人は共有していた。この帰朝公演をきっかけに松葉と左団次の歩む道が異なっても、訪欧によってわがちあつた志は形を変えて実を結んで

いった。

左団次の劇場や舞台の装置のハード面、劇場運営のソフト面において改革が可能だったのは、左団次が明治座の劇場主だったからだ。それが、九代目団十郎とも、新劇の父小山内薫とも違うところだ。まさに、日本のラインハルトといえよう。

演劇は、製作に大勢の人々が関わり、観客の存在も大きいために、変化を起こすには時間がかかる。左団次の場合も、女優や製作方法、劇場や舞台の装置、劇場の経営方法も、表現主義演劇、自然主義演劇といった区分を意識して導入したといよりは、当時の劇場をあまねくみて知り得たものを、日本のシステムに取り入れようとしたのである。

このような左団次の改革は、伝統的な歌舞伎演目の「鳴神」の復活上演とどのように関わるのか次章で検討する。

四 「鳴神」の復活上演

古典の復活と対話劇の魅力

左団次は、明治四十三年（一九一〇）五月「鳴神」の復活上演の前年、明治四十二年九月に歌舞伎十八番の「毛抜」を復活上演させて成功している。第一章で述べたように、「鳴神」「毛抜」はともに、二代目市川団十郎が上演した「雷神不動北山桜」から生まれた演目である。

「毛拔」には、悪家老が天井に磁石を隠して姫の髪を逆立てるという趣向がある。小山内薫は大正十一年の「毛拔」の研究⁽⁵⁰⁾で、本作に「ノンセンスな奇抜」を見、スペクタクル性にゴードン・クレイグの影を見いだしている。大正十一年の小山内は表現主義への関心を高めていた時期であり、その視点からの分析である。

左団次も訪欧中にクレイグの舞台を観ているが、明治四十二年の左団次が古典を復活したのは、表現主義の視点から古典を再評価したというよりは、脚本に興味を持ったためと思われる。左団次が「毛拔」の復活を思いついたのは、「不図した書見の折」に「毛拔」の梗概を読んで筋の面白さに引きつけられたとある。「何時かは十分の研究と工夫を凝らして練った上、一度は上場して見たいと云う感念」を抱いていたとある。

左団次は「毛拔」の復活上演にとりかかるために台本を研究すると、十八番物なので幾分か荒事を加味しているだろうとの予想に反して、「殆ど今の世話物」同様に書かれていて、他の歌舞伎十八番物の「暫」や「助六」のように不自然な筋がないことに気づく。⁽⁵¹⁾左団次がいうところの「世話物」とは、武家世界を扱った歴史物語の時代物に対する、近松門左衛門の「曾根崎心中」といった町人物を指すのではない。左団次は「毛拔」を「暫」「助六」と比較していることから、演技方法として様式性を重んじる「時代物」に対して、写実的な演技をする「世話物」を指しているのだ。「毛拔」や「鳴神」

のもととなった「雷神不動北山桜」は、上方のお家騒動物の展開ですすめられており、内容は武士の世界を描いた時代物である。これに写実的な「世話物」性を見いだしているのは、近世期における江戸と大坂の戯曲の性質の違いにある。江戸は「大時代」（現代離れして古風な作風）、大坂は「義理」（理屈）を好む土地柄と評されてきた。⁽⁵²⁾上方で初演された「雷神不動北山桜」から生まれた「毛拔」は、不自然な筋であっても見立ての面白さや様式性を楽しむ江戸の戯曲ではなく、理屈くさい戯曲展開の上方戯曲の特色が色濃く表れた作品だったのだ。ここで思い出すのが、訪欧前の左団次の評価である。左団次は様式性を重んじる「型物」が不得手であった。それ故に、新歌舞伎や翻訳物に新機軸を見いだしていた。近松物の研究上演も新歌舞伎の一種といえよう。「毛拔」の脚本を手にとった時、思い浮かべたのは新歌舞伎としての再生ではなかったか。左団次は「毛拔」の台本をいわゆる局外者の岡鬼太郎に依頼している。

このような経緯で復活した「毛拔」が好評を得て、左団次は「毛拔」と同じく「雷神不動北山桜」から生まれた「鳴神」に取り組む。

「鳴神」の舞台は、鳴神上人の二人の弟子の俗っぽい滑稽な対話から劇が始まる。そこへ、女色によって鳴神上人を堕落させるために朝廷より送り込まれた雲の絶間姫が登場する。雲の絶間姫は亡き夫との恋物語を聞かせる（仕方咄^{しかたばなし}）。ここでは、鳴神上人や二人の弟子との軽妙な会話のやりとりがある。雲の絶間姫の仕方咄に引き

込まれて鳴神上人は戒壇から転げ落ちて気を失う。ここから、雲の絶間姫が鳴神上人に口うつしで水を飲ませる、鳴神上人が雲の絶間姫の体に触れる、夫婦の盃事にこと寄せて上人を酒で盛潰すなどの肉感的な場面が展開する。雲の絶間姫の仕方咄や、肉感的な場面をつなぐ対話の場面は作品の見どころの一つだ。大正期に小山内薫は、

原始的な科白劇くわはくげきとして『鳴神』は殆ど完全に近い内容形式を備へてゐる。

日本の歌舞伎劇の一大特色であり一大特徴である舞踊的な要素（この場合では、その一種である荒事）が、この場合では、出来るだけ縮減せられてゐて、その余り著しい特色でない対話的要素が、出来るだけ拡大せられてゐる。（中略）

十八番の中でも、この「鳴神」は、特に対話的生命に富んでゐる⁽⁵⁵⁾

と評価している。対話劇については、訪欧からの帰国直後の左団次と小山内との対談で、ドイツで観た舞台は対話が中心でありながら観客を飽きさせない説得力と迫力のある表現に驚いたことを伝えている。様式的な「型物」で評価を得ることができなかった左団次は、純歌舞伎狂言の中でも、近代的な新歌舞伎や翻訳物に通底する「鳴神」を選び取ったのだと思う。

歌舞伎の様式性との調和

「鳴神」は写実的な対話劇に魅力があるが、作品の結末は、雲の絶間姫に裏切られた怒りを表現する様式的な荒事の芸を見せて幕切れとなる。怒り狂った鳴神上人は、戒壇の柱にとりつく「柱巻の見得」をきり、雲の絶間姫を追いかけて六法をふんで花道をひっこむ。左団次はこの様式的な演技も徹底的に研究と工夫を重ねる⁽⁵⁶⁾。左団次にとって、写実的な演技と様式的な演技は矛盾はない。

写実的な演技と様式的な演技の調和は、第二章で触れた左団次が訪欧で見た「ノートルダム・ド・パリ」の聖職者クロード・フロロの幕切れの「大芝居」な演技から獲得したものと思われる。左団次が大正八年（一九一九）に二度目の「鳴神」を上演した時にも、鳴神上人が雲の絶間姫によって墮落する場面から、ジブシーの女エスメラルダに恋をする聖職者クロード・フロロを思い出している。そして、クロード・フロロが女の手をとって、顔を覆っている頭巾を脱いで「グツと女の顔を凝視みつめ」します。こゝなどは随分大時代で、日本の芝居ゆきかたの演法と同じことです。外国あちの芝居にも恣う云つた時代な物もあるのですね」と述べている⁽⁵⁷⁾。さらに、この時の演出ではせり上げを使っていることにも触れている。鳴神上人の「柱巻」の見得のために衣装や舞台装置も含めた演出の工夫に重なる。そして、松居松葉は「ノートルダム・ド・パリ」を観て「日本のセカイなほに翻案してみたい」と言っていたとしている。左団次の「鳴神」の復活上演

は、「ノートルダム・ド・パリ」の翻案のつもりで取り組んでいたとも言える。

左団次は、復活にあたって鳴神上人の役とは「腹は近代で、科は^{しどこ}大昔の風を失はないようにするのが為所だらうと思います」としている。⁽⁸⁸⁾「腹」とは、登場人物の性格や心理のことで、「肚」とも表記し、「性根」ともいう。左団次は、様式性にも魅力のある歌舞伎というジャンルを保持しながら、その中で近代的な解釈を加え、その解釈に調和した歌舞伎としての演出の変更を試みたのだ。

鳴神上人の墮落と自然主義

左団次は、「毛拔」や「鳴神」を復活して演じるにあたり、台本を読み込み、登場人物の性格を分析し、演出を工夫している。

「鳴神」で参考にしたのは、二代目団十郎が上方で「雷神不動北山桜」として上演した時の台本が明治二十七年の『歌舞伎新報』に連載されたものをベースに、「鳴神」など歌舞伎十八番を制定した七代目団十郎の台本と、近世期に最後に「鳴神」を上演した八代目団十郎の台本である。⁽⁸⁹⁾演出の様々な可能性からどれを採用すべきか、左団次は「劇通諸士」を集めて「鳴神会」を催した。「鳴神会」では、音楽、舞台装置、衣装の検討や鳴神上人の性格を分析している。このようなブレーンを持つことは、左団次が初めてではなく、九代目団十郎の「求古会」があり、初代左団次も新演出には歌舞伎

界の外へ意見を求めた。左団次の特色は、第三章でみたように演出家に対する姿勢である。純歌舞伎の演目については左団次が演出家の役割を担っていたと思われるが、役者の動き以外の様々な演出の要素の決定を下すときには、ブレーンの意見に真摯に耳を傾けたと思われる。

鳴神上人の演技については、「鳴神会」では、思い切って色っぽく演じるべきとする意見と、最初は凄味で後に絶間姫の艶なのにみとれ、壇上を落ちる頃から気の変ったほうがよいという意見に別れ、左団次は後者の意見を採用したという。⁽⁹⁰⁾最終的に、左団次は鳴神上人を次のように解釈した。

さて上人の性格ですが、或人は色っぽく演じた方が好いと言はれましたが、私は極く凄い人にして演つてゐると云うのは、自分が此の脚本を読んだ時の感じは、絶間其の人に惚れるのではないだらうし、美人を見たから目だけで墮落するのではないだらう。つまり女の話の中に、精神的に墮落するのだらうと思つたのです。

元来此の上人は、最早行中の人でなく、既に竜神を封じ籠めであるのだから、女を初めて見た時は、一種の興、謂はゞ好奇心に駆れて、一つ話を聞いてみようと思つて、聞いてゐる中に段々肉欲を請求するようになった(中略)だから今の自然主義

―肉から来た墮落―と思つて演つてゐるのです。⁽⁶⁵⁾

既に述べたように左団次は鳴神上人の「腹は近代」としており、その近代が「今の自然主義」である。この自然主義を表現した「鳴神」の場面として、左団次は、雲の絶間姫の仕方咄の場面を挙げている。

雲の絶間姫は、今は亡き夫との馴れ初めの咄をする。『古今集』の業平の歌をもらったことを鳴神上人に語る時、歌の下の方が思ひ出せないでいると、鳴神上人が下の句を言い当て、さらに姫に話の続きを「シテシテどふじゃ」と促す場面がある。八代目団十郎は、ここで思わず数珠を取り落とすとト書きにある。左団次の場合は、雲の絶間姫に惚れるのではなく、話を聞きながら精神的に墮落すると解釈している。ここでは、経机を引き寄せて頬杖をつく形をとっている。左団次の弟子市川莚升から鳴神の型（演出）を学んだ二代目尾上松録は、ここは実際に肘を突いてリアルに演じた。二代目左団次の復活上演の後、十一代目市川団十郎が「鳴神」を手がけたときは、八代目団十郎のように数珠を落とすのではなく、左団次の経机に肘をつく型を用いながら、肘をつく時には肘を浮かせた歌舞伎十八番風な様式的な形であったという。⁽⁶⁶⁾ 左団次の写實的な演技は近世期の台本を参考にしながら、そこに近代の息吹を吹き込んだのであった。

この左団次の試みは劇評家にも汲み取ることが出来たようで、伊原青々園は『歌舞伎』の劇評で、「鳴神といふ僧が女の肉に触れて墮落するといふ筋で今日文壇で、はやる自然派と同じものを狙つた所がある」と評している。⁽⁶⁷⁾

自然主義とは、現在の事典類では、田山花袋の『蒲団』（一九〇七）らを代表作として「現実を直視して、醜惡なものを避けず理想化を行なわないで描写⁽⁶⁸⁾」と説明されることが多い。確かに、左団次は自然主義を「肉から来た墮落」とし、青々園も「女の肉に触れて墮落する」一点が文壇ではやる自然派と同じであるとしている。

しかし、鈴木貞美は、この頃の「自然主義」の指す内容は、多義的で、ヨーロッパで自然主義が神秘主義、象徴主義へと変容していくプロセスも汲んで受け入れられたことを指摘する。そして、この時期に自然主義論を展開した島村抱月も、「あるがままの現実」を「全的存在の意義」の象徴として観る象徴主義を受容していたことを指摘する。⁽⁶⁹⁾ また、鳴神上人の墮落の原因を「肉」と表現しているが、このことも鈴木が指摘する、日露戦争後に総合雑誌や文芸雑誌に「肉情」「獣欲」「肉欲」「肉感」などの語が飛び交い、人間の本性を盡か肉かという二者選択の図式で闘わせていた時代と一致する。⁽⁷⁰⁾

左団次の「鳴神」の『演芸画報』の劇評⁽⁷¹⁾では、二代目団十郎が十八世紀中期の上方で上演した時に好評を得たことに触れたのち、こ

の作品は「何となく『永久の生命』」が感じ取ることができると評する。そして、「鳴神」を、国家的権威（朝廷）と、宗教的権威（鳴神上人）との争闘と見、鳴神上人が竜神封じ込めに成功し勝利の声をあげた宗教的権威を、雲の絶間姫の肉の威力で破壊した作品であると分析し、「痛切なる肉の前には、何物の権威もない。つまり本能の力の怖ろしさを説いたものとして観る事が出来やう」と述べる。この『演芸画報』の劇評は、鈴木が指摘するこの時期の自然主義の多義性や霊か肉かという当時の文壇の議論から生まれたとみることができるといえる。

左団次自身は、このような文壇の議論を受け止めた上で、鳴神上人の墮落を「自然主義」として演じていたのだろうか。

訪欧中の左団次は、イギリスの演劇学校でデルサルトの俳優術の定義を知る。一輪のバラの花に宇宙の真理を見いだし、人生を正しく理解し、それを観客に伝えるという、演劇における身体表現の真髓を、芭蕉の句になぞらえて理解する。また、松居松葉は、帰国した年にデルサルトの表情術を紹介した時に、同じ時期の『萬朝報』に連載された自然主義をめぐる記事に言及している。⁽⁶⁸⁾ 島村抱月が自然主義を論じながら象徴主義を受容していたように、デルサルトの俳優術の定義を学んだ左団次が鳴神上人の演技で試みた「自然主義」にも象徴主義の受容があっただろう。

「鳴神」の復活上演の頃、左団次は松居松葉とは距離をおいてい

るが、明治四十二年（一九〇九）十一月の第一回自由劇場試演の直後、永井荷風は小山内薫とともに左団次宅を訪問する。⁽⁶⁹⁾ 以後、永井荷風と左団次の関係は急速に深まり、明治四十三年五月の「鳴神」復活上演のあと、九月に荷風が『三田文学』に発表した「平維盛」を、同月の明治座の初代左団次追善公演の舞台にかけている。鳴神会のメンバーの全容は今のところわからないため、荷風が参加していたかどうかは不明だ。しかし当時、自然主義の作家として売れっ子となっていた荷風が「鳴神」の復活に取り組んでいた左団次と急接近したのは間違いない。鈴木によれば、荷風の「地獄の花」（一九〇二）は、人間の動物的側面だけでなく、社会的暴力をも扱っていたことを指摘している。⁽⁷⁰⁾

欧州の体験を松葉と共有し、荷風と交流が始まった頃の左団次が取り組んだ鳴神上人の自然主義的な表現は、左団次の芸談にある「精神的に墮落」した姿であり、単なる性欲の描写ではない。八代目市川團十郎が演じたように絶間姫の仕方咄の冒頭から思わず数珠を取り落とすほど取り乱すのではなく、ガツガツせずに余裕たっぷりに笑みをたたえながら経机に身を預け、話を促す演出になったと考えることができよう。⁽⁷¹⁾

左団次はヨーロッパで会得したものを、新歌舞伎や翻訳作品だけではなく、「鳴神」のような純歌舞伎の演目にも試みた。このことによって、幕末に消えかけた台本に近代的な価値を見いだし再生す

ることになったのである。⁽²⁾ 左団次の近代性は、伝統的な歌舞伎の演目にも発揮されたのであり、その背景には訪欧の体験や同時代の文芸思潮と深く関わる人脈があった。

ところで、左団次の鳴神上人の解釈は劇評家にも伝わったようだが、その演技の評価はあまり芳しいものではない。青々園は、鳴神上人の弟子の会話が「現代式」であるために二百年前に初演され十八番物として継承されてきた古狂言には釣り合わないとしている。また、経机を引き寄せる演技も無骨で、姫の肌に触れる演技も荒っぽいと指摘する。青々園は、或いは自然派を性欲の表現と理解し、「女の肉に触れて墮落する」演技に色気を求めたのかも知れない。この時代に飛び交う「自然主義」、「自然派」が多義的であることの証左であろう。

まとめ

二代目市川左団次は、新歌舞伎や翻訳物を手がけ、小山内薫と自由劇場を立ち上げたことから、「近代적」と評されることが多い。しかし、左団次の近代性がどのようなものなのか、明らかにされてこなかった。「近代的」と評し論じる者にはその内容が自明のことであっても、近代性が時代を経るに従って指す内容が変化するため、左団次の特色とされてきた近代性はむしろ曖昧なものとなっていたと思われる。

また、歌舞伎十八番「鳴神」は、初代団十郎以来の伝統的な演目であるが、近代になって復活したことについては、評論家や研究者の間ではよく知られていることであっても、劇場のパンフレットではあまり深く触れられることはない。また、近代の復活上演について左団次の芸談や劇評に「自然主義」と触れているから、近代の自然主義を取り入れたものとの指摘にとどまっていたと思う。

自然主義は近年の研究で、十九世紀末二十世紀初頭においては極めて多義的で象徴主義や表現主義にも連なっていくことが明らかにされてきた。本稿は、このような研究成果を踏まえて、二代目市川左団次の近代性や復活上演された「鳴神」にみられる自然主義がいかなるものであったか検討を試みた。

左団次の近代性は、一九〇七年のヨーロッパの演劇界の動向と深く関わっていた。その特色は、写實的な演技、表現主義の舞台装置、このような理論以前の舞台表現など、様々なタイプの舞台が併存しているヨーロッパの状況をみて帰ってきて、日本の舞台に適宜取り入れている点で、表現主義の舞台に感動したからといって、露骨に表現主義を取り入れそれを標榜して上演したわけではない。この姿勢は、ヨーロッパにおいて表現主義の演劇人が新しい試みをするときに歌舞伎を含む東洋の演劇の断片を活用することはあっても、そのまま移植をすることがなかったのと同じである。荒事といった歌舞伎の様式的な演技と、近代の表現主義演劇とを結びつけるのは、

少なくとも左団次の「鳴神」の復活に関しては時期尚早である。むしろ、「鳴神」は、脚本や作品の解釈に「自然主義」といった同時代の文芸思潮と密接に関わり合っていた。

しかし、実際に役者によって表現した場合には決して好評を得たわけではなかった。古典としての歌舞伎役者の演技を期待する観客と、歌舞伎役者による歌舞伎舞台における西洋仕込みの演技方法を試みる左団次とのギャップが埋められていない。これは、一九八〇年代の市川猿之助のスーパー歌舞伎が、歌舞伎ではないと批判されるのに通じる。現在では、スーパー歌舞伎という別のジャンルの演劇だという認識が定着してきているが、この頃の左団次は、左団次のやり方が一つのジャンルになつていないために、批判にさらされた。左団次が帰朝公演の改革で観客の教育を試みていることが推察できるのも、このように価値意識を共有する観客を育てることを狙っていたものと思われる。

その一方で小山内のように、歌舞伎の古典的演目で近代的な解釈を入れる事を評価する者も少なからずあった。このような支持者とともに取り組んだ自由劇場の活動は、観客の教育ももたつて左団次スタイルの確立につながっていった。一九二〇年代から左団次は、押しも押されもしない歌舞伎の大立者になっていく。昭和三年（一九二八）、歌舞伎初の海外公演といわれるモスクワ公演に左団次は「鳴神」を持っていく。やがて「鳴神」は、歌舞伎を代表する演目

の一つとして現代に伝わる。

本稿では左団次の一九〇七―一九一〇年のわずか三年の動向を検討したにすぎない。それ以後の左団次の活動、「鳴神」の受容については稿を改めて検討するつもりである。

注

(1) 現在の通例では、前近代に初演された歌舞伎作品のうち、歌舞伎作者によって書かれ初演された作品を「純歌舞伎狂言」、浄瑠璃作者によって書かれ人形浄瑠璃で初演された作品を歌舞伎化した作品を「義太夫狂言」と区別する。また、新歌舞伎のうち、戦後の作品を「新作歌舞伎」と区別する。なお、新歌舞伎の定義についての考察は、日置貴之の「新歌舞伎考」(『演劇映像』五十一、早稲田大学演劇映像学会、二〇一〇年三月、十九―二十八頁)がある。

(2) 初代市川団十郎の鳴神劇は、貞享元年(一六八四)「門松四天王」が初演とされている。同時代の資料で内容が詳しくわかる作品は、元禄十一年(一六九八)「源平雷伝記」で、作品の粗筋本である絵入狂言本が出版された。

(3) 「雷神不動北山桜」の好評をうけて、翌寛保三年大坂で「久米仙人吉野桜」として浄瑠璃化され、大入りをとった。(『浄瑠璃譜』) 上方でも馴染みのある作品であった。

(4) 八代目団十郎が上演してから、二代目左団次が復活するまでの約六十

年の間に、明治二十三年に東京の小劇場の高砂座、明治三十三年に大阪の弁天座での鳴神劇の上演が確認できる。注(3)でも触れたように上方でも馴染みのある演目であったから、このほかにも上演があったかもしれない。ただし、二代目左団次が復活上演にあたってこれらの公演を参考にしたとの記録は管見の限りない。

(5) 市川左団次「鳴神」の上場と其の性格」『歌舞伎』一二〇、明治四十三年六月、四十八～五十頁。明治二十七年に「歌舞伎新報」一五五～一五五四号にて、二代目団十郎が演じた台本が連載された。一五五〇号では連載を予告しており、そこでは「歌舞伎十八番の一」と権威付をしている。なお、明治四十一年一月『歌舞伎』九十三では、「鳴神」の上演史や能「一角上人」との関係などの論考もあり、「鳴神」への関心が高まっていたことがわかる。

(6) 豊島屋主人(鈴木泉三郎)著『俳優評伝左団次の巻』玄文社、大正七年、十三頁。また、小山内薫でさえも、この頃の左団次を「大根」と見ていたと述べている。(小山内薫「明治座第一印象」『演劇新声』東雲堂書店、明治四十五年、二二頁。『演劇新声』には「この書を市川左団次君に呈す」と献辞が付されている。)

(7) 「左団次の卒倒」『自由劇場』自由劇場事務所、一九二二年、一八二頁。
(8) 岡本綺堂「その頃の演劇界―過ぎにし物語―続編の十一」『新演芸』大正十三年十二月、四十四～四十七頁。

(9) 「瓦街生、市川左団次と語る」雑誌『歌舞伎』九〇号、明治四十年十月、二十九～四十一頁。後に、小山内薫『演劇新潮』博文館、明治四十一年、二四五～二七〇頁に所収。本書には、左団次がロンドンから小山内に送っ

た名優ビアボウム・トリイの絵葉書や、左団次がロンドンで観たイエーツなどのアイルランド演劇のパンフレットなどが掲載されている。

(10) 注(9) 参照。

(11) 注(9) 以外で左団次の訪欧を伝える主な資料は、

市川左団次「俳優学校参観談」『歌舞伎』九三号、明治四十一年(一九〇八)一月、二十七～二十九頁。

松居松葉「帝国大劇場に就いて開語」『帝国大劇場について』『日本演劇革新策』『万朝報』明治四十年一月九日～十二月二十九日まで断続的に連載、「倫敦俳優学校」「仏国俳優学校」『報知新聞』明治四十年八月九日、十日、九月三日等、新聞、雑誌の記事。

豊島屋主人(鈴木泉三郎)『俳優評伝左団次の巻』、注(6)。

田島淳編『左団次芸談』南光社、昭和十一年(一九三六)。(『日本人の自伝』二十、平凡社、一九八一年に自伝の部分が転載。)

利倉幸一『市川左団次覚書』建設社、昭和十五年(一九四〇)。

松居桃楼『市川左団次』武蔵書房、昭和十七年(一九四二)等。

(12) 明治三十六年～四十一年に外遊した永井荷風も、サラ・ベルナルのニューヨーク公演を観劇している。

(13) 注(9)。

(14) 注(11) 松居松葉「日本演劇革新策」(三十)、明治四十年一月十三～十九日で、松葉は日本の役者の稽古の悪弊を縷々述べている。十分な稽古を行わず、科白を覚えないうちに舞台にたちブロンプターの助けを得たり、新作物では科白が十分こなれておらず脚本の意図が十分に伝わらないことなどを指摘している。

(15) 注(11)『左団次芸談』、九十一頁。

(16) 松居松葉「何故に私は洋行するか」『演芸画報』大正八年三月、四十八〜五十二頁。松葉は大正七年に松竹文芸部の顧問となり、大正八年三月から十三年ぶり二度目の欧米演劇視察に向かう。左団次とともに行った一度目の欧米の演劇視察では、その成果を日本演劇に十分還元できなかったと感じていた松葉に、松竹の大谷社長が「俳優の稽古も、道具も、小道具も、広告も、運動も、すべて百日費やす芝居がやつて見たくてなりません」ともちかけ、松葉はそれに応えるために洋行の必要性を説いた。左団次と松葉が第一回の洋行で感じた、十分に準備期間をかけて立派な作品をつくる必要性が、興行主に浸透するまでに十三年の時を費やしたといえる。

(17) 注(9)。

(18) 同右。

(19) 同右。

(20) 依岡隆児「日本におけるドイツ表現主義の受容―初期築地小劇場を中心に―」『徳島大学総合科学部言語文化研究』八、二〇〇一年、一二七〜一六六頁。

(21) 注(9)。

(22) 注(11)『左団次芸談』、九十二頁。

(23) 同右。

(24) 注(11)松居桃楼『市川左団次』、一〇九〜一一〇頁。この演劇学校には、先に欧州入りをしていた松居松葉が既に学んでいた。同書や注(11)左団次「俳優学校参観談」、松葉「倫敦俳優学校」によれば、教科目

は、左団次が学んだ表情術、発声法以外に、雄弁法、舞台稽古、身振(パントマイム)、舞踏(ダンス)、バレエ、剣術(フェンシング)、化粧法、イギリス演劇史、脚本の実演などである。「俳優学校参観談」では、表情術、発声法以外にもこれらを見学したと記されている。なお二人は、この洋行でバリとニューヨークの演劇学校も短期間ながら訪れている。

(25) 注(11)松居松葉「倫敦俳優学校」。

(26) 注(11)市川左団次「俳優学校参観談」。

(27) 注(11)松居桃楼『市川左団次』、一二二〜一二三頁。

(28) 鈴木貞美「イギリス思想が日本の大正期に与えた影響―そのスケッチ」日本イギリス哲学会、二〇一〇年三月二十七日。<http://www.nichibun.ac.jp/sadami/what's%20new/2010/EP3.pdf> (二〇一一年五月十六日閲覧)

『生命観の探求―重層する危機のなかで』第五章、作品社、二〇〇七年。

(29) 注(11)松居松葉「倫敦俳優学校」。

(30) 注(11)「日本演劇革新策」(四十六〜四十八)。松葉の記事と同じ時期に自然主義、新自然主義に関する記事が掲載されている。素堂「芸術即偽論」『萬朝報』明治四十年十月二十八日〜二十九日、素堂「新自然主義」同紙、十一月十一日、二十五日、素堂「本能と道德。自己と外界」同紙、十二月二十二日〜二十四日。なお、松居のこの見解は、「劇術学校の必要」として『歌舞伎』九十一、明治四十年十一月、四十九〜五十頁等にも発表された。

(31) アール女史が伝えるデルサルトの俳優術の定義は、今尾哲也「二代目市川左団次―概論風」(『歌舞伎(通説)の検証』二〇一〇年、一九一

（二〇六頁）にも引用されており、この体験こそが帰国後の左団次の方向性を決定したものと指摘する。今尾の論考では、「宇宙の真理」や芭蕉の句についての件は引用されていない。しかし、この部分こそが、明治四十年（一九〇七）の文芸の思潮との呼応を見せている部分と思われる。

（32） 注（11）『左団次芸談』、九十五頁。

（33） 注（11）松居桃楼『市川左団次』、九十九頁。

（34） 渡辺保『歌舞伎に女優を』牧書店、一九六五年、五―三十頁。

（35） 注（9）。

（36） 松居松翁（葉）『エレクトラ』上演覚書』『続演劇今昔』中央美術社、大正十五年、一五八頁。

（37） 太郎冠者「サア・ベルナルの『トスカ』観劇談」「歌舞伎」八十八、明治四十年八月、五十九―六十六頁。筆者太郎冠者が、十数年前に洋行した時に見た時の感想。本文では「サア・ベルナル」となっている。タイトルの「サア・ベルナル」は誤植。新富座の翻訳劇「トスカ」の上演に関連した記事。

（38） 小山内薫「現代名優評伝 市川左団次」『演芸画報』大正六年二月、一―十六頁。「彼の始めた事は荒次郎だの左升だのといふ近親や弟子に、自分の西洋で学んで来たデルサルト式の劇術を教へる事であつた。彼はこれに依つて左右の若い役者達の筋肉体格を、その奇形的な発育から、本来の自然に戻そうとした。荒次郎などは、その当時、廁へ這入つて蹲む事が出来ない程の運動を強ひられた。」自由劇場の第二回試演から参加した三代目市川寿海（一八八六―一九七二）は、自由劇場での稽古でもデルサルト式表情術やダルクローズ式体操を行い、便所へ行つてもしゃがめないほど

ど体の節々が痛んだとある。（市川寿海『寿の字海老』展望社、一九六〇年、七十二―七十四頁）歌舞伎役者としての身体訓練を受けた役者が、新たな表現のための身体を身につけたといえよう。これらの歌舞伎役者が、新劇や新歌舞伎の演目と、伝統的な歌舞伎の演目で、身体表現を使い分けていたのか、新たな身体表現が伝統的な歌舞伎の表現にも変革をもたらしたのか、また左団次劇団に関わらない役者にどのような影響を及ぼしたかについては今後の課題としたい。

（39） 松居松葉「明治座出勤俳優に対する作者の演説」『袈裟と盛遠』明治四十一年、隆文館、二十七―二十八頁。

（40） 荒牧金光「松居松葉と市川左団次の洋行みやげ」『目白学園女子短期大学研究紀要』十三、一九七六年十二月、二十一―二十九頁。岸田真『演劇芸術』との邂逅―小山内薫とゴードン・クレイグ―『大正演劇研究』八、明治大学大正演劇研究会、二〇〇〇年、小山内薫特集、三十六―四十四頁。

（41） 注（11）『左団次芸談』、市川左団次「演出家」、二二二頁。該当箇所は左の通り。

如何に優れた俳優であらうとも、何びとかの統節が無くては全体との統一調和を保つことは不可能である。縦令、いかに第一流の俳優であらうとも、自分一人だけの理屈や仕勝手だけで氣随氣儘に誰との相談も無しに芝居をしたのでは勿論舞台は支離滅裂になつてしまふ。そこで第一流の俳優なればこそ、即ち、演出家の統節に従ふ第一人者でなければならぬと云ふことになつてくる。何故かと云ふのに、第一流の俳優こそ、最も多くの場合に於て、調和の中心、構図の中心に置かれるのであるから、勢ひ、どうして

もさう云ふ理合になつてくべき筈である。

(42) 注(38)、小山内薫「現代名優評伝 市川左団次」。

(43) 松居松翁(葉)「シャイロックの型」『続劇団今昔』中央美術社、大正一五年、一二一―一二九頁。松葉は、ポエルの型とフライの型よりも、ラインハルトの演出を多く取り入れた左団次の方法は「余りに西洋らしく謂はゞ通に過ぎた」とし、ポエルの型とフライの型の方が今の日本に向くと反省している。その上で「一体沙翁劇は近代的の解釈を為さずに昔の儘に大まかに演る方がいゝと思はれる」と結論づけている。

(44) 注(11) 松居松葉の『萬朝報』の記事。

(45) 『左団次芸談』の劇場改革に関する部分(一〇〇頁)を次に掲げる。

舞台は歌舞伎劇にも、新しいものにも向くやうにと云ふ点から、正面の梁を従前よりも五尺上げて両端には唐草を彫刻し、左右の大臣柱は檜を使ひ、舞台は西洋式に額面に区切つて、大丸呉服店から贈られた尉とを姥とを縫取した緞帳を下げ、チョボ床と囃子の上は三方に翠簾を下げて金具の附いた高欄を廻し、其下は従來の揚幕を廢して、竹を描いた襖を閉め、其前へ四五脚の椅子を据え外国貴賓の席に当てた。東西上下の両棧敷の出入口は両開きのドアにして、観客出入の便宜を計り、また演技中の騒音も防いだ。天井には今迄の夥しい小電球が一掃されて彈丸形の大球が取り附けられ、劇場の前の庇は硝子張にされて、其下に、尾竹国観、竹坡両氏の揮毫になる絵看板が、掲げられたのも眼新しかつた。洋行中に知合となつた中條精一郎氏(百合子氏の父君)に私の用意したゞだけの金を見せて、此範圍内で出来るやうにと頼んだので、其工事の請負は清水組であつた。

大道具の制作は、多年アメリカに在つて、実地の研究をし此前年に帰朝し

た北村金次郎氏が担当することゝなつた。勿論、従來の大道具長谷川とは十分の了解を遂げての上であつた。大道具師の主任としては真砂座にゐた野村熊次郎氏が北村氏を介して入座した。

舞台の照明には一萬六千燭を出し得る電燈を用ひ、また私の持つて歸つた日本最初のライムライトに依つて必要に応じ俳優の表情を明かにすることにした。

※北村金次郎(一八八二―一九〇八)は養父の輕業師北村福松のアメリカ興行に従う。劇場の背景画などを研究した。

(46) 例えば、池内靖子「女優」と日本の近代：主体・身体・まなざし―松井須磨子を中心に(『立命館国際研究』十二卷三号、立命館大学国際関係学部、二〇〇〇年三月、一〇一―一二二頁)では、茶屋制度の廢止の理由について、「不体裁」なのに加えて、衛生觀念に言及する。

(47) 注(11) 『左団次芸談』、九十八―九十九頁。

(48) 注(11)、松居松葉「帝國大劇場について △觀覽料」『萬朝報』明治四十年一月二十七日。また、松葉は帰朝公演の「袈裟と盛遠」の製作にあたつて、稽古場で俳優に演説した時、茶屋制度の改革の必要性に言及し、茶屋を使つていた観客を失ふことよりも、これに代わるだけの「金をかけずに手軽く見ることを好む客」の補充ができるかどうかはおぼつかないし、長い時間がかかるが、今後そのような観客が主流になつていくだろうから、危険をおかしても敢えて改革の第一歩を踏み出すのだと述べている。(注(39) 松居松葉「明治座出勤俳優に対する作者の演説」『袈裟と盛遠』、十―十一頁。)

(49) 注(11) 『左団次芸談』、一〇一―一〇二頁。

- (50) 小山内薫「『毛拔』の研究（『歌舞伎十八番』に対する新考察）」『演芸画報』大正十一年七月、二〇九頁。
- (51) 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』勉誠出版、一九九九年。
- (52) 市川左団次「二役一言 条寺弾正」『演芸画報』明治四十二年十月、九十八〜九十九頁。なお、岡鬼太郎は、芝居茶屋の主人が持っている古い番付を見ているうちに「毛拔」を見つけ左団次と相談して決めたところ。（注（11）利倉幸一『市川左団次覚書』一四八頁。）左団次が最初に読んだ粗筋が掲載された書物は不明だが、左団次の上演台本作成時に参考にした台本は『歌舞伎新報』に連載されたものである。（川尻清潭『歌舞伎劇型十八種 毛拔』『演芸画報』大正九年一月、三二〜三一五頁。川尻は、左団次の「毛拔」の上演後に市川家がこの台本の版權を得たとする。）『歌舞伎新報』の脚本の連載については注（5）も参照。
- (53) 注（52）市川左団次「二役一言 条寺弾正」。
- (54) 「三都狂言替り有事」『作者式法 戯財録』享和元年（一八〇一）。日本思想体系六十一『近世芸道論』岩波書店、一九七二年に翻刻あり。
- (55) 小山内薫「『鳴神』の対話（歌舞伎十八番の新考察）」『演芸画報』、大正十一年一月、八十五〜八十九頁。
- (56) 市川左団次「二役一言 鳴神上人」『演芸画報』明治四十三年六月、一三二〜一三四頁。
- (57) 市川左団次「鳴神とクロードフロロ」『舞台』大正九年一月、十四〜十五頁。大正十四年の小山内薫との対談でも再び触れており、西洋にも大見得の芸があることが左団次にとっていかに印象深かったかがわかる。（市川左団次小山内薫：市川左団次「作家と俳優談話録（二） 劇壇種々相」『演劇新潮』大正十四年四月、一四〇〜一五四頁。）
- (58) 注（5）市川左団次「『鳴神』の上場と其の性格」。
- (59) 郡司正勝『歌舞伎十八番集』（日本古典文学大系、岩波書店、一九六五年）は、八代目団十郎の台本を底本にしており、左団次以前の近世の演出を詳細に知ることができる。また付録として、昭和六年京都で左団次が鳴神をつとめた時の台本を現行本として掲載する。また、左団次の台本と十一代目市川団十郎が昭和二十一年に東京劇場で上演した時の台本の異同にも触れる。
- (60) 注（56）。
- (61) 注（5）市川左団次「『鳴神』の上場と其の性格」。
- (62) 注（31）今尾哲也「二代目市川左団次―概論風」。
- (63) 伊原青々園「明治座の『鳴神』」『歌舞伎』一二〇、明治四十三年六月、五十〜五十一頁。
- (64) 「『日本国語大辞典』小学館」。
- (65) 鈴木貞美「『芸術』概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史」鈴木貞美、岩井茂樹編『わび・さび・幽玄―日本的なるものへの道程』水声社、二〇〇六年、六三〜一六四頁。
- (66) 「『日本文学』の成立」作品社、二〇〇九年、第八章「象徴主義へ」三四三〜三九四頁。
- (66) 注（65）鈴木貞美「『芸術』概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史」の「一 霊肉合致というテーマ」一一七〜一二二頁。『生命観の探求―重層する危機のなかで』作品社、二〇〇七年、第五章七「性欲というテーマ」三四八〜三五三頁、第七章「大正生命主義―その理念の

諸相」四二五～四八六頁。

(67) 内田夕紅「旧劇新釈 歌舞伎十八番鳴神」『演芸画報』明治四十三年六月、九十五～九十七頁。

(68) 注(30)。

(69) 近藤富枝『荷風と左団次 交情密のごとし』河出書房新社、二〇〇九年、三十五頁。

(70) 注(65) 鈴木貞美、「芸術」概念の形成、象徴美学の誕生―「わび」「さび」「幽玄」前史」、一五九頁、注(4)。

また、近藤富枝も永井荷風の特徴として「社会劇」をあげ、荷風が黙阿弥の名跡を継ぎたいと思うほど敬愛の情を持ったのも、黙阿弥が世相風俗を問題視する作風であったことを指摘する。(注(69)、六十八頁。)

(71) うしほ「芝居見たまま 歌舞伎十八番の内鳴神(明治座五月狂言)」『演芸画報』明治四十三年六月、五十五～六十九頁。ただし、ここは二度目の古歌のやりとりの場面での演技。江戸時代の八代目団十郎の台本に改定を加えて上品にしているのは、下品な表現を憚ったことによる。ただし、左団次の鳴神上人が単なる肉欲でないのは、差し障りのある場面の削除といった外部圧力による変化だけでないことは、八代目松本幸四郎の芸談で「シテくどうじや」で左団次さんはニヤリとしましたが、我々は迂闊にやると忌らしくなるので、糞真面目一方でやっています。あれは左団次さん独得のもので、他の者は真似られないのです」とあることから、肉欲にとらわれないほほえみの演技であったことがうかがえる。(松本幸四郎「鳴神上人」『演劇界』昭和三十四年一月、八十六頁。)

(72) 上村以和於「もうひとつの歌舞伎―二世左団次の可能性」『歌舞伎

研究と批評』二十九、歌舞伎学会、二〇〇二年六月、三十四～四十三頁。
「この左団次の解釈がなかったならば、この作は今日まで残らなかったに違いない」としている。