

共同研究報告

劇評ジャンルの文化史

——近代への転換

はじめに

日本における近代化は、既存の文化を否定して新たな文化を求めつつも、既存のものが西洋のものにとって代わられたのではない。既存の文化は、西洋文化の受け皿となりながら再編成した。この日本型の近代化に関して、鈴木貞美は『日本の「文学」の概念』作品社、(一九九八年)で、文学の概念の再編を明らかにした。本稿では、同様の視点から歌舞伎の劇評の分野について考察する。

まず本稿では、西洋文化の受け皿となった既存の文化である近世期の歌舞伎の批評について詳述する。これまでの歌舞伎史研究では、西洋文化の要素を物差しにして、既存の文化をはかってきた傾向がある。本稿がめざす、西洋の文化の要素を受け入れ、どのように再編が起きたかを検証するためには、歌舞伎の批評の性質を改めて把握する必要がある。歌舞伎の劇評史については多くの先行研究があ

り、近世演劇研究者によって資料の発掘と詳細な分析が行われてきた。本稿ではこれらの研究成果をふまえて、劇評の文化史という立場から出版ジャンルを整理する視点にたち、分析する。

次に、劇評における戯曲の位置づけについて考察する。演劇の分野における近代に受け入れられた西洋文化の要素の一つとして、鈴木貞美が文学の概念の再編で指摘した、戯曲が文学の一类に含まれるようになったことがある。これが演劇の分野、特に劇の批評にどのような変化をもたらしたかを明らかにする。

最後に、現代の歌舞伎の劇評で重要な視点である「型」を取り上げ、劇評のジャンルにおいて、西洋の要素を既存の劇評がどのように受け止め、近代的な歌舞伎の劇評へ転換したかについて考察する。なお、歌舞伎の批評は個人的な日記などにも見られるが、本稿では近代の劇評までの歴史を概観するために、歌舞伎の批評として公に出版されたものを考察の対象とする。

東 晴 美

一 出版ジャンルからみる劇評史(一)

——野郎評判記から役者評判記へ

劇評の歴史には、野郎評判記から役者評判記へ、役者評判記から近代的な劇評へと、大きく二つの転換期があった。これまでの劇評史の研究は、舞台の変化が劇評の性質に反映しているという視点から分析されてきた。そもそも歌舞伎史の研究は周辺資料によって、消滅した舞台を再構築してすすめられる。近世期の歌舞伎の批評である評判記は当時の舞台を知る重要な資料であり、これを通して演劇史を解明してきたため、劇評史は舞台史の研究と切り離すことができない。しかし、公に出版された歌舞伎の批評は、近世期の出版システムの中で性質を把握する必要もある。そこでまず、野郎評判記から役者評判記への転換の様相を明らかにする。

野郎評判記は、野郎歌舞伎時代に出版された。現在の歌舞伎史の時代区分は、十七世紀初頭の女芸人や遊女が舞台の中心的役割を果たす女歌舞伎時代、一六三〇年頃に女歌舞伎の禁止により台頭した美少年すなわち若衆による若衆歌舞伎時代、十七世紀中期の若衆歌舞伎の禁止を経て、前髪を剃り落とし一人前となった野郎が舞台に立つ野郎歌舞伎時代と分類される。女歌舞伎、若衆歌舞伎時代には、踊りが演目の中心であったが、野郎歌舞伎時代の約半世紀の間に、歌や踊りによって完結した短い場面で構成される放れ狂言から、一つの物語がいくつかの場面で構成される続き狂言に変化したと考えられている。元禄期(一六八八—一七〇四)に出版された長編の歌

舞伎の資料(絵入狂言本)が多く現存し、この頃にセリフによって劇が進行する歌舞伎のスタイルが確立したとされている。これ以降、幕末までにも歌舞伎は様々な変化を遂げるが、踊り中心の舞台が、セリフで進行する舞台になるほどの根本的な性質の転換はなかったと言つてよいだろう。

批評というのはどのジャンルにかかわらず、批評の対象となるもの様々な要素を取り上げて善し悪しを批評する。舞台は、役者の演技や物語の内容(筋)、舞台装置の工夫などから構成されている。このようなものうち、野郎評判記は役者を対象とし、対象を把握するポイントとして役者の容姿や性格などに記述の多くが割かれ、芸に関する言及の方が少ない、または全く無い事例もある。野郎評判記の評価の手法は、同時代に出版されていた遊女評判記の影響を受けて、役者は若く容姿の優れた若衆や女形から配列されている。

遊女評判記は、文学のジャンルでは仮名草子のうち、実用的な書物として分類されている。遊女評判記は客が遊女に会うための手引き書の役割を持ち、京、江戸、大坂と三大都市のそれぞれの版元によって出版され、土地に根ざした情報が提供された。批評の要素は、遊女の顔の善し悪しや客あしらいの技術である。顔の善し悪しについては、全体の印象から顔の細かな造作にまで及ぶ。客あしらいの技術については、書道の筋の良さや、食事のマナー、床あしらいなどである。また、当時の流行歌謡である小歌にも言及される。

この遊女評判記の批評の手法を野郎評判記が採用したことは、す

で先行研究で指摘されており、野郎評判記が新しい手法を編み出さずに、遊女評判記の方法でよかったのは、野郎歌舞伎時代の役者は舞台をおりては男娼をつとめていたこと、そして、先述したように野郎歌舞伎時代は、放れ狂言から続き狂言の過渡期であり、踊りの表現への関心が高く、容色中心でよかったことが原因と考えられている。元禄歌舞伎時代になると、長編の物語を役者のセリフによって進行させる舞台になり、歌舞伎の批評においても、役者の芸に関心が移行するようになったため、前の時代と区別するために役者評判記と分類されている。近代以降の演劇研究者は、元禄歌舞伎の方が、野郎歌舞伎時代に比べて、演劇として進化したととらえ、それが劇評史の分析にも反映して、芸の内容も、批評の対象となるべき立派なものに進化したととらえてきた。舞台上で上演される作品内容が複雑化することを進化と評価することは、近代に入って戯曲を舞台の構成要素から独立させ、文学の分類として重要視するという西洋から移入した文化の要素で達成度をはかる考え方に基づいていると思われる³。

しかし、遊女歌舞伎、若衆歌舞伎、野郎歌舞伎の時代に、観客を熱狂させていた舞台表現がレベルの低いものであったとは思えない。その証拠として、当時の観客が役者の演技や踊りの表現力にも関心を示していた資料がいくつか存在する。武井協三は、野郎歌舞伎時代の役者に関して、評判記以外に、大名家の記録など様々な資料で役者の表現力にも言及されていることを明らかにし、生き生きと野

郎歌舞伎時代の役者たちの芸を浮かび上がらせた⁴。

このような役者の芸は、野郎評判記という出版物においては、批評対象である役者を把握する要素として定着していなかったとみるべきであろう。先述したように、遊女評判記において、小歌についても言及があることを指摘したが、遊女の顔や書道などについては詳しく触れる遊女評判記が、小歌については「小歌よし」と善し悪し程度の批評にとどまる。つまり、芸能の善し悪しを評価する言葉が、この出版物のジャンルでは発達しなかったと思われる。野郎評判記はこのような遊女評判記と同じ出版ジャンルであるために、役者の舞台上の芸に対する批評用語が発達しなかったのだ。

やがて、野郎歌舞伎時代から元禄歌舞伎時代にかけて舞台上の出来事に関して批評を行う新たなジャンルの出版物が模索され、最もよく舞台を批評するスタイルを有する出版物として、元禄十二年(二六九九)に『役者口三味線』が登場する。

このように、出版ジャンルという視点から見ると、野郎評判記は遊女評判記と同じジャンルの出版物であるために、舞台の上の役者としての資質よりも、役者個人に関して批評がなされたと思われる。さらに、野郎評判記から役者評判記への移行は、同じジャンルの中における進化ではなく、新たな歌舞伎批評のジャンルが登場したと見るべきだろう。

二 出版ジャンルからみる劇評史(二)

——役者評判記から近代の劇評へ

次に、近世期の役者評判記から近代の劇評への質的転換を、同じく出版ジャンルの視点から考察する。

役者評判記は、元禄十二年に刊行された『役者口三味線』に始まる。実際には、元禄時代初頭から次第に形をととのえつつあったが、『役者口三味線』以降、京都の版元八文字屋によって創出された役者評判記の形式や刊行時期が、江戸幕府が解体するまで約百五十年間も継承される。同じ系列の版元による同じスタイルが続いた⁽⁶⁾という結果論ではあるが、『役者口三味線』が劇評を扱う出版ジャンルの出発点と位置づける所以である。

役者評判記の出版物の体裁は、黒表紙で横型小本の三冊組である。京、江戸、大坂の三都をそれぞれの巻に分けて一覧できるようにした。これは、遊女評判記や野郎評判記がそれぞれの都市ごとに、地元の版元が手がけていたのとは大きく異なる。批評対象を役者にする点では野郎評判記と同じで、目次に相当する目録部では役者名が列記され、立役、女形(女方)、敵役などの役柄に分類される。つまり、立役のトップと女形のトップは、役者の表現方法も見所も異なり同列に扱わずに別に批評を行っている。その上で役者の技量によって位付け(ランク付け)される。この目録に次いで浮世草子風の読み物である開口部があり、芸評が始まる。

刊行時期に関しては、『役者口三味線』以降、近世期の歌舞伎の

興行慣習と関連づけて定期刊行物化した。十一月の顔見世興行と、一年間で最も充実した内容でのぞむ正月興行の情報を盛り込んで、それぞれ正月と三月に役者評判記は刊行された。近世後期には正月刊だけになるが、一年に一回の刊行は基本的に守られた。役者評判記は毎年出版しても変化のある内容が求められた。つまり、野郎評判記のような役者個人の情報ではなく、毎年異なった顔ぶれによる劇団の活動と連動した内容が、定期刊行物化を支えることにもなる。いつ出版されるか決まっていない野郎評判記と異なり、定期刊行物になると舞台上の出来事に対して具体的に批評することが可能になる。出版の頻度は、劇評の性質に大きく影響を与えたのだ。野郎評判記では、例えば小歌や舞に関しては善し悪し程度であったが、役者評判記になると、舞踊の場合ならば恨みを抱いて生き霊になった表現をする場合などは怨霊事という。また立役の芸の場合ならば女性と恋愛場面を演じる和事、力強い表現の荒事、さらに刀さばきの武道事、主人に意見する家臣の芸の諫言事という風に、役者の芸風を把握する言葉がたくさん生み出され、これが場面に即して解説される。野郎評判記では遊女評判記と同じように批評対象である役者を把握する要素として姿形を形容する批評言語が発達したが、役者評判記では、芸の批評言語が生み出されたのだ。この役者の舞台上の表現に関わる批評の要素が舞台の見所でもあった。

さらに、役者が初舞台を踏んで以来どのようなようにして人気を得てきたか、親や師匠がいる場合はどのような芸を受け継いでいるかとい

う芸系にも言及する。芸系については、役者の芸風という役者が持つ全体的な印象だけでなく、作品の特定の場面における具体的な芸の継承や新工夫について細かく批評される。また、演技を受け継ぐ場合も工夫が凝らされているかが評価の基準となる。近世期における現代劇である歌舞伎では、単なるコピーである「焼き直し」は否定的に評価された。定期刊行物化による役者に関する長年にわたる定点観測は、芸系に関しても豊かな情報が蓄積されてゆくことになった。⁷⁾

役者評判記の批評の手法は、品定めである。位付けされた役者の配列の根拠を述べながら演技の技量を批評する。次に刊行される評判記ではこの順位が逆転したり、若手の役者が台頭したり、位付けは常に変動する。変動するからこそ安易に前年の版木を流用せず、新たな情報を提供することになる。⁸⁾品定めは会話形式で展開する。女性ファンや、歌舞伎通、高価な客席の栈敷の客、一番安い土間の見物など、それぞれの立場からの意見を紹介する。ただし、評判記の作者は一人で、そこに読み物としての趣向も役者評判記にはある。また野郎評判記は遊女評判記と同じ仮名草子に分類されているが、役者評判記は浮世草子の作者が執筆していることが指摘されている。⁹⁾ただし、役者評判記の本体である批評内容はフィクションではなく、役者評判記は浮世草子のジャンルの一類ではなく、歌舞伎の批評という新たな出版ジャンルと見るべきだ。

役者評判記を新たな出版ジャンルと考える根拠は主に二つある。

一つは役者評判記の形式を踏襲した歌舞伎以外の批評が出版されたこと、もう一つは近世期の出版システムによってこの形式が守られたことである。

人形浄瑠璃の批評は、人形浄瑠璃独特の批評様式を生み出すことなく歌舞伎の評判記の形式を踏襲した。¹⁰⁾また、演劇以外の分野でも批評の出版物が出るが、それらは、役者評判記の黒表紙で横型小本という体裁や、三冊組、位付けや品定め方式など、役者評判記の出版物としての要素の全てではないにしてもいくつかを取り入れており、明らかに役者評判記のパロディとなっている。¹¹⁾

また、歌舞伎においては、百五十年の間に興行の慣習に変化が生じ、さらに江戸の歌舞伎は上方と異なる観客の関心を集めるようになり、京都の版元による役者評判記ではカバーできない側面も表れた。そのため新しいスタイルの歌舞伎の批評を出版することが試みられたが、版元の八文字屋が本屋仲間へ訴えることによって規制が加えられた。¹²⁾一方多様な歌舞伎に対する関心は、役者評判記とは異なるジャンルの出版物によって補われた。¹³⁾このように、近世期の出版システムと役者評判記を補完する別の種類の出版物の存在によって役者評判記の形式は温存され、ジャンルを形成したのである。

以上が役者評判記の性質であるが、実際には基本形式を守りながらも歌舞伎の変化にあわせて工夫が凝らされた。しかし近代への転換を視野に入れると、近代に登場した劇評家が新しい歌舞伎の批評を模索する時「黒表紙」に言及しており、八文字屋系役者評判記が

強く意識された。黒表紙の体裁で役者を批評の対象とし位付けをして品定めを行うという、変わることなく守られた役者評判記というジャンルの様式、批評の対象、そして手法が、近代になって新しい劇評を目指すときに乗り越えるべき対象だったのだ。

では、近代の歌舞伎の批評はどのようなものか。近世の役者評判記と最も異なる点は、舞台を構成する様々な要素の中で、戯曲への関心が高まったことである。近代的な歌舞伎の批評の出発点とされる、明治二十年頃から演劇雑誌や新聞の劇評欄で活躍する饗庭篁村や、森鷗外の第三木竹二は、戯曲を批評することを主張した。歌舞伎の批評における戯曲の位置づけについては次に考察するとして、ここでは出版ジャンルの視点から、近世から近代への変化を考察する。

明治になり役者評判記の刊行が途絶すると、批評の対象が役者毎から作品毎に変化する。新聞や雑誌で歌舞伎の批評が盛んになるのは、明治十年代の後半から二十年代であるが、これに先だって明治初頭には、木版の評判記が、八文字屋系の役者評判記の刊行が絶えることを惜しんでいくつか出版された。これらの歌舞伎の批評は役者評判記のスタイルを強く意識しているが、定期刊行物化したものではない。散発的な刊行であるが故に、役者評判記のように一年間の動向の紹介などにこだわらず、特定の上演作品に対して批評が行われている。例えば、明治三年に東京で刊行された『俳優評判記』は、副題に「三芝居新狂言」とあり、冒頭に「仮名手本忠臣蔵」の

批評であることが示されている。また明治十一年に大阪で刊行された『俳優評判記』は冒頭に上演作品の粗筋を募を追って記載した後、八文字屋系の役者評判記を踏襲して位付けをした役者目録と役者の批評を掲載している。

明治十一年から十九年まで刊行された『六二連俳優評判記』は、演劇雑誌の先駆的性質を有し、劇評史研究において近世から近代への過渡期の批評として重要視されている。¹⁴⁾ 創刊にあたっては、「是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（ごげんごつ）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」としている。このように、各興行、作品毎に批評する手法は、近世期の出版システムの崩壊と同時に登場したものである。

さらに出版物の刊行頻度に関して、日刊の新聞、一週間に複数回出る雑誌などは、実際の興行中にリアルタイムで出される。役者評判記の定期刊行物化によって八文字屋が目指した速報性も、近世期の出版流通システムでは、日刊や週刊はもちろん、月刊の批評も不可能であり、限界があった。¹⁵⁾ 明治に登場した新しいメディアによってその限界は乗り越えられたのだ。

このように興行毎、作品毎の批評によって、役者評判記に見られた地域や劇団を横断的に見渡した品定めの視点は失われ、位付けも行われなくなった。例えば、『六二連俳優評判記』では、会話形式の批評を読者が期待したにもかかわらず、基本的にはそれを避けた。¹⁶⁾ また明治二十三年の『国民新聞』において、守旧派の劇評家である

幸堂得知は、位付けの復活を試みて読者の支持を得たが、結局は継続しなかった。これについて幸堂得知は、位付けは「一ヶ年の出来不出来を見合せ」行うため、新聞で劇評を掲載する度に位付けをしないとしており、新聞の刊行頻度が位付けにそぐわないことがわかる。このように役者評判記の批評の手法である品定めや位付けは、出版ジャンルの変化によって姿を消したのである。

また、作品の内容が公に刊行される点も、近世期の役者評判記とは異なる明治の新しい特色である。近世期の出版システムでは、歌舞伎の台帳（台本）が流通するのは例外的であった¹⁷。しかし、明治になると先述したように木版の評判記や、六二連の評判記でも粗筋を載せるようになる。新聞においては、連載小説と同じように脚本が連載され、それを追いかけるように批評が掲載される。粗筋は新作だけでなく、再演を重ねて内容が周知されている作品についても掲載された。

このように、近代の歌舞伎の批評における戯曲への関心の高まりは、近世期の出版システムからの解放と印刷技術や流通システムといった歌舞伎の批評を載せる出版ジャンルの質的变化も考える必要がある。

三 歌舞伎の批評における戯曲の位置づけの変化

近代に入って戯曲が文学の一类に含まれるようになり、坪内逍遙らの近松研究に見られるように戯曲に対して研究が行われるように

なった。戯曲を中心とした考え方は、本稿ですで見たとように近代以降の演劇史研究や劇評史研究にも影響を与えてきた。しかし、近世期の歌舞伎の批評においても、決して戯曲に関心がなかったわけではない。

役者評判記は役者に対して批評を行うため、作品内容に関しては、「それは作者の問題であって、役者が悪いわけではない」として批判は自制された。しかし、場面の解釈に基づいて役者の表現を批評する事例は少なくない。例えば、享保十六年（一七三一）に刊行された『三ヶノ津浅間嶽二の替芸品定』は、元禄十一年（二六九八）の初演以降、再演が繰り返された「傾城浅間嶽」の歴代の興行の批評を含む役者評判記である。本書には享保十年、大坂での再演時の批評を次のように掲載している。

此度はらう人兵助役。おさんを刀ぬいて。おどしにひらめかざるが。けがにおさんにあたりしゆへ。ぜひなくとゞめさゝるゝ仕内に見へて悪しと。其時の評判。ぬすみに入て金とるかはむごうおさんをころすが此段¹⁸。

貧苦に耐えながら主人を支える武士の家で、金の工面ができた事を、娘につけた手習師匠の浪人兵助が耳にし、夜中に忍び込んで娘を惨殺する。右の批評では、本来この場面では盗み目的で強盗殺人を行うため、むごく演じるべきであるのに、享保十年の再演時の演



図 『おしゆん伝兵衛十七年忌』(享保三年) 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵本 (イ11-764)

技は、脅すうちに過失によって娘を傷つけ、仕方なしにとどめを刺すもので良くないと批判している。このように、作品の解釈によってリアリティが感じられない演技に対して批判が加えられている。

また十七世紀末から十八世紀前期に刊行された歌舞伎の粗筋本である絵入狂言本には、「仕組評判」を掲載するものがある。現存はわずか三点で、『けいせい雄床山』(享保元年)、『けいせい金水車』(享保三年)、『おしゆん伝兵衛十七年忌』(享保三年)で、これらはすべて八文字屋が手がけている。この仕組評では、幕を順に追って批評が行われ、筋に関しては伏線を張り巡らせた工夫や観客の予想を覆す筋立てを評価したり、筋立てが入り組みすぎていることを批判している。ただし、仕組評判は近代の戯曲に相応する筋や物語の構成のみを批評するのではなく、企画や道具、観客の意表をつく役者の使い方といった、舞台を構成する要素のうち役者の演技力以外のあらゆる点に関しても、舞台を面白くさせる工夫(趣向)がなされているかを基準に批評されている。この絵入狂言本が出版された時期は、十七世紀末の元禄期に比べて遥かに筋が複雑になっている。役者評判記と補完的な性質を持った演劇周辺書をプロデュースした八文字屋が、舞台作品の構成要素の一つである物語(筋)を扱った絵入狂言本に仕組評判の掲載を試みたものと思われる。

また役者評判記では、立役の部や女形の部などを設け、役柄によって役者を批評するが、十八世紀中期には作者の部を設ける評判記もいくつか出る²⁰⁾。

以上見てきたように、近世期においても、筋の解釈に沿った役者の演技評、仕組評を掲載する絵入狂言本、役者評判記における作者の部など、作品の筋立てへの関心はあつたが、役者評判記では、役者を通して筋や構成、道具など様々な要素を批評するというのが基本なのであり、筋だけが独立して批評の対象になることはなかった。一方、近代においては歌舞伎の批評において、戯曲への関心が提唱される。例えば、三木竹二は、明治二十四年に『朝野新聞』で劇評を担当するにあたって、次のように「劇評の仕方」と題して批評の方針を述べる。

劇評の仕方

劇評の仕方いろいろあれど、まづ我邦にては、いにし八文字屋より年々黒表紙出版せられし頃より、ちかくは六二連、水魚連の人々、斯道へ肩いれて世話やかれしまで、いづれも役者の評判、芸道のよしあしにつきてこそ、彼此とスツパ抜かれたれ、筋の通る通らぬ、仕組の整ひたりや否、一向頓着なかりしなり。されど芝居と申すもの素と狂言作者書卸しの台帳（即ち戯曲）を、役者の芸にて演ずるなれば、役者の芸評と云ふものあるからば、作者の正本も評せねばならぬ道理。見よや欧羅巴にては、重を台帳に措き、その評言は演劇史に載せ、千載の後に伝へらるれど、役者の評は、唯當時の日刊新聞に出づるのみと聞く、作の評なき不都台、已に黒表紙にも見えて、天保九年発行の役

者ひめ飾といふ本に、尾上菊五郎丈（三代目）の評中（見巧者）イヨ南北く梅幸丈の狂言は故人つるや作にかぎりまずとあり、こゝもはや役者の評言にあらざ。その外にも筋のあしきを咎め、ヲットこれはこの丈に申すのではなかつた作者に申すのであつた、どうか頭取、作者の評判するところも拵らへてもらひたいなど、断り云ひたるも多い事なり、我こゝに願望立て、欧羅巴流の台帳の評と、我邦伝来の役者評判記と、どちらも存じてそしてゴツチやにならぬやう、樺示杭たてたしと、往事柵草紙第六号に初めて（一）戯曲の評（二）技芸の評（三）装具の評と記しゝことあり。これより後はいつもの型くづさず評し居れば、この紙上初御目見得の御客様、お迷ひなきやう御断りまでであらゝかしこ（明治二十四年三月二十四日）

まず三木竹二は、最近の劇評は近世期の八文字屋系の役者評判記と同じく役者の芸にのみ関心を払い、筋や仕組に頓着しないことを批判する。その上で、ヨーロッパでは戯曲を重視していることを紹介する。そして近世期においても筋への関心があつたことに触れ、自分はヨーロッパ風に戯曲評を行うと主張する。この一文に続いて、「第一番目 台帳の総評」として、福地桜痴作の「武勇誉出世景清」とその原作である近松門左衛門作「出世景清」の批評を展開し、役者の技芸や舞台に関しては一切触れず、筋（戯曲）に関して、史実が劇化されることよって荒唐無稽になつており「立廻りのみ多

く、人を動すべき趣味いと少なし」と批判する。

これを見ると、歌舞伎の舞台の構成要素すべてに関心を払った近世期の批評のうち、筋や構成に関する関心が受け皿となって、西洋の手法である戯曲の批評に転換していったことがわかる。三木竹二の批評方法は、右の引用文にもあるように既に兄の森鷗外が主催する『しがらみ草紙』で実践されており、文芸評論を展開する同誌で歌舞伎の批評が試みられたことになる。『朝野新聞』では「劇評の仕方」に先だって、兄の鷗外による推薦文があり、坪内逍遙も劇評の新展開に注意を払っていた。²¹ 舞台を構成する様々な要素の一つであった戯曲が独立して批評の対象になったのであり、戯曲が文学の一類に含まれるという近代における文学の概念の再編とも関わり合っていることがうかがえる。

三木竹二のこのような主張は、戯曲の内容について触れずに近世期以来の役者の批評をすべきという旧派との論争を通して形をなした。例えば位付けの復活を試みた幸堂得知は、昔の「真の見巧者」は作者の難を拾ったり狂言に非を打ったりすることはなかったとして、狂言の筋へ素人が口出すことを批判した。これに対して三木竹二は、『朝野新聞』の記事の一年前、「しがらみ草紙」七号に「批評家たらむもの戯曲といへる詩の善悪を評せずして可なる理由なし」と反論している。

注目すべきは、このような新たな批評を主張する三木竹二自身も、『朝野新聞』の記事にあるように役者の技芸評や道具立ての評を無

視していない点である。歌舞伎の作品とは、近世期、近代を問わず、舞台上で上演されたものであり、歌舞伎の批評の対象とは、戯曲ではなく、舞台上で行われていることである。そこが、坪内逍遙らに始まる現代のアカデミズムにおける戯曲のみを対象として研究する行為と、劇評との大きな違いである。

以上、歌舞伎の批評における戯曲の位置づけについて近世から近代への変化を考察した。近世期においても作品の筋は軽視されたわけではなく、むしろこの近世期の筋に対する関心が近代の戯曲評へと転換した。しかし、近代に入って戯曲以外の要素が軽んじられていたわけではなく、近世の役者評判記にあった役者や道具の工夫などへの批評は継続した。近世においては、戯曲とそれ以外の要素が役者評の中で渾然一体となっていたのに対して、近代に入って戯曲が独立して批評の対象となったことこそが、大きな転換といえよう。

四 型—伝統をふまえた近代への転換

最後に、現代の歌舞伎の劇評で重要な視点である型を取り上げ、歌舞伎の批評における近世から近代への転換について具体的に考察する。

歌舞伎における型とは、歌舞伎という演劇のジャンルを支える意味での型、例えば女形が両膝をつけて歩くことや歌舞伎独特のセリフの抑揚といった型から、舞台上の特定の作品における役者の一つ一つの細かな動きの型まである。歌舞伎の台本の通り動けば舞台上

の作品が成立するのではなくて、「泣く」と台本にあった時、号泣するのか、忍び泣きをするのか、笑いながら悲しみをこらえるのか、様々な演出が考えられる。歌舞伎の場合は近世期以来、基本的に演出家はおらず役者が演出を担っており、例えば九代目市川團十郎が演じた動きが後輩役者によって継承されて「九代目の型」と呼称され、劇評や役者の芸談などで用いられる。歌舞伎学会の一九九八年の紀要『歌舞伎 研究と批評』において、「作品研究の起点」として近世演劇研究者と劇評家が座談会を行っている⁽²²⁾。そこで、歌舞伎史の研究者である今尾哲也は次のように述べる。

僕は七代目坂東三津五郎に、型というのは何ですかと聞くと、(中略)「型って肚ですよ」とズバツと言ったんですね。要するに肚ができていけば、型というのは生きる。だから肚を把握していくのに役者というものは、もう苦労に苦労をして、勉強に勉強を重ねるんだと思う(後略)

今尾が指摘するように、演技の型のバリエーションは、登場人物の立場や性格の解釈によって生まれる。この登場人物の理解を、現代の歌舞伎の劇評においては「肚」「性根」と称する。さらに、今尾は歌舞伎の批評に関して次のように述べる。

歌舞伎を批評する場合、何を基準にするのか。結局それは戯曲

しかないだろう。つまり型を基準にして歌舞伎を見る事は、多分できないと思います。型の善し悪しを見つめていくためには、(中略)戯曲に照らして、こういう類の演出のあり方がいいのか悪いのか、あるいは納得できるのかできないのかを考えなければならぬ。

このように、特定の作品の特定の場面の演出である型の善し悪しの評価の基準は、戯曲の正しい読みと、登場人物の正確な把握であり、それによって様々な型の中から、最も正しい型を、良い型として評価する。逆に戯曲の内容から逸脱し、役者が見栄えの良さなどを優先したものを悪い型として批判する。また、芸の継承において後継者たちが、型の根柢となる登場人物の心や作品解釈について勉強もせずに、形だけ受け継いでしまう形骸化した型は、本来は良い型であっても批判される。このように型という役者の芸の把握の方法は、戯曲という近代になって日本に移入してきた概念と強く結びついている。

このような型の視点からの批評を始めたのが、三木竹二とされている。慶応三年生まれの三木竹二は明治六年に一家で津和野から東京へ移住し、歌舞伎を熱心に見るようになる。幕末から活躍した九代目市川團十郎や五代目尾上菊五郎が明治三十年代に相次いでなくなり、近世期の歌舞伎は消滅するという危機感が演劇界全体を覆っていた。竹二は自分が目にした、九代目團十郎や五代目菊五郎の演

技を書き留めようとした。あわせて、三木竹二が主張する戯曲の批評と照らし合わせながら演技を記録し、批評を行った。

戯曲の解釈に照らし合わせて役者の演技にリアリティがあるかどうかを批評する型の視点は、先述した「傾城浅間嶽」の強盗殺人の場面の批評のように既に近世期に見られる。また、新たな演出を作り出すだけではなく、近世期の役者評判記において芸系への言及があることから、型に通じる考え方はあった。このような近世期の役者評判記の批評の方法が、型という方法に転換して近代以降、現代にまで受け継がれている。

近世期の歌舞伎においては、同じ事を単純に繰り返すことを「焼き直し」として嫌い、常に新しい趣向が凝らされることを評価した。その中でリアリティが感じられない趣向は批判された。一方近代においては、このような伝統的な批評の方法をふまえた上で、善し悪しの判断基準に戯曲の解釈という西欧から入ってきた要素を取り入れながら、その上で、正しい型とは何であるかを批評している。近世期は、芸を継承しながらも無数の型が拡散的に生み出されたのに対して、近代以降は、正しい表現を期待しているという点に違いが見られる。この点が近代における大きな転換と言えよう。

ただし、現代における型をめぐる議論は単純ではない。正しく戯曲を解釈し、登場人物を把握するという意味では、近代以降では原作を尊重することを基本におくが、舞台上にリアリティを感じさせる型であれば、原作の戯曲の解釈からの逸脱を容認することもある。

例えば、「義経千本桜」の三段目「鮮屋」において、弥助と称して鮮屋に匿われている平家の公達平維盛に片想いする鮮屋の娘お里が、弥助の正体を知った後に、「鮮屋の娘が惚れられうか」の場面でお里が維盛をつねる型がある。「作品研究の起点」の座談会において、近世演劇研究者で現代の文楽の劇評も行う内山美樹子は、身分差を知って理性的な行動をとる戯曲の内容から逸脱したあるまじき演出で批判を受けてきた型であるが、演じる者によっては、「女というものは、時に衝動的な行動をする」というリアリティがあるとして容認している。また、歌舞伎の劇評家で研究者でもある渡辺保や児玉竜一は同じ座談会で、肚や正しい戯曲の解釈を基準にするのではなく、型そのものを基準に演技を評価することを肯定する意見を述べている。²³このように西洋に由来する合理的な戯曲中心の批評方法では割り切れない要素を型の中に取り込んでいる。その要素とは、歌舞伎のジャンルを支える伝統的なものとも言える。これが戯曲を基準においた批評と抵触するのか、共存するのかという議論は、明治の三木竹二と幸堂得知の論争以来今でも続いているのだ。

このように舞台から観客が受ける感興とリアリティという点から、評価基準として戯曲の解釈が最優先にならない事例が現代においても見られる。歌舞伎の批評が、歌舞伎の戯曲研究とは異なり、舞台を作品の完成形として批評対象にしているため、役者評判記以来の役者の演技を通して舞台を評価するという姿勢を、型の視点が有しているのである。

これまでの劇評研究史では、役者中心の役者評判記、戯曲への関心をもった近代の劇評という風に整理されてきた。そのように完全にとつて代わつたのではなく、戯曲の解釈を取り入れながらも、それが絶対的な批評の基準とはならなかったのである。戯曲の解釈が絶対的な批評の尺度にならないのは、三木竹二が戯曲評に加えて芸評や道具立ての批評を残した時点から既にあつたと言えよう²⁴。

まとめ

本稿では、歌舞伎の批評における近世から近代への転換についての考察をした。従来の劇評についての研究では、近代以降の戯曲を重視する立場から、歌舞伎の質的变化に連動して各時代の批評の性質が述べられてきたが、本稿では劇評の文化史という立場から、出版ジャンルを整理する視点に立ち、分析を試みた。これによって、近世期の役者評判記を、劇を批評するために生まれた新たな出版ジャンルと位置づけ、容色本位の野郎評判記、技芸本位の役者評判記という性質の変化は、刊行頻度など出版物の性質の変化とも関連があることを明らかにした。また、近世期から近代への歌舞伎の批評の変化も、近世期の出版システムによる制約からの解放と、近代における新たな印刷技術や流通システムという出版物の性質の変化が影響していることを指摘した。これによって、役者毎に批評する役者評判記から上演作品毎に批評する近代の歌舞伎の批評に転換したことを明らかにした。

また、近代の歌舞伎の批評は、戯曲を重視する傾向にあると従来の研究は指摘するが、近世期においても作品の筋や構成への関心はあつた。この近世期の筋に対する関心が近代の戯曲評へと転換したとはいえ、近代になって戯曲以外の要素が軽んじられたわけではなく、近世の役者評判記にあつた役者や道具の工夫などへの批評は継続した。近世においては、戯曲とそれ以外の要素が役者評の中で渾然一体となつていたのに対して、近代に入つて戯曲が独立して批評の対象となつたことこそが、大きな転換といえよう。そして、歌舞伎の批評が戯曲評ではなく舞台評であるが故に、戯曲解釈に基づく演技の「型」という近代的な批評の方法の中にも、戯曲を第一義におかない近世期の役者評判記の視点が残されたのである。

注

- (1) 高野辰之「役者評判記」東京帝国大学演劇史学会編『演劇史研究 第一輯』第一書房、一九三二年、二二五～二九二頁。守随憲治「歌舞伎劇評史」『日本演劇と劇文学』日本精神文化第一巻八号、河出書房、一九三四年、二二二～二四三頁。守随憲治「役者評判記」『演劇百科大事典 第五巻』平凡社、一九六一年、四二八～四三一頁。鳥越文蔵「役者評判記の役割―伝統的役者評判記論にそつて」『元禄歌舞伎放』八木書店、一九九一年、一〇九頁。初出は伝統芸術の会編『伝統と現代 第四巻 歌舞伎』学芸書林、一九六九年、五二～七〇頁。

(2) 例えば、前掲守随「役者評判記」では、「元禄時代以後になると、遊女評判記の成長はみられなくなって、歌舞伎芝居の評判が、演技演出の評として進歩の跡をみせた」とある。このように容色本位の野郎評判記が技芸本位の役者評判記に変化したことを「進化」ととらえる考え方は潜在的に根強く、例えば池山晃「観客の視点(一) 役者評判記」(『岩波講座 歌舞伎・文楽 四巻 歌舞伎文化の諸相』岩波書店、一九九八年)においても、この変化を「脱皮」とする。

(3) 同注(1)守随「歌舞伎劇評史」では、写実主義、自然主義、浪漫主義など文学の分析方法を用いて論じる。戯曲を基準にした歌舞伎の批評史は、例えば水田かや乃「役者評判記からよみとれるもの—元文く寛延期を中心に」(『芸能史研究』一〇八、一九九〇年、三九く五六頁)でも、十八世紀中期の役者評判記の特色として「狂言そのものへの視点」が加わり、役者毎の芸評とは別に、「劇評」が成立しているとして、画期的と評価している。

(4) 武井協三「初期歌舞伎の演技」二〇〇三年、<http://www.niji.ac.jp/~kiban-s/project/seika.pdf> 2003-03.pdf (二〇〇八年一月三〇日閲覧)。「玉川千之丞の登場—歌舞伎演技の形成」『高麗大学国際学術大会 十八世紀東アジアの公演文化』二〇〇六年、二四九く二五九頁、など。武井は野郎評判記に加えて、浮世草子『男色大鑑』、菱川師宣の絵本『古今役者物語』、さらに大名の日記を駆使して、野郎歌舞伎時代の女形玉川千之丞の嫉妬に狂うすさまじい女の表現力などを分析している。

(5) 同注(1)鳥越文蔵「役者評判記の役割—伝統的役者評判記論にそって」では、『役者口三味線』の登場を時代区分とする通説に対して、貞享四年(一六八七)刊『野良立役舞台大鏡』を分岐点としている。幕末までの役者評判記が踏襲する『役者口三味線』の基本形の萌芽がほぼ出そろっているのが、その理由である。鳥越の指摘は、以後の役者評判記研究でも踏まえられる。例えば、松澤正樹「三都役者評判記の成立とその背景—和泉屋版『鑑もの』を中心に」(『論究日本文学』六二、立命館大学日本文学会、一九九五年五月、三三く四五頁)や注(2)池山晃「観客の視点(一) 役者評判記」等。

(6) 八文字屋が文化八年(一八一二)に本屋仲間から脱退すると、八文字屋の芝居関係書の板株(出版権)を、大坂の演劇関係の書物を手がけてきた河内屋太助が譲り受け、八文字屋の評判記の形式を継承していく。

(7) 近世後期になると、興行慣習の崩壊によって顔見世興行にすら触れることのできない年度の役者評判記も登場するが、その場合は、このような芸系に多くの情報がさかれる。この状況は注(3)水田かや乃「役者評判記からよみとれるもの—元文く寛延期を中心に」に詳しく分析されている。

(8) 『役者口三味線』以前の評判記である元禄三年刊の『役者大鑑』は、元禄五年、元禄八年の評判記で版木が流用されている。

(9) 河合眞澄「役者評判記の開口部と西鶴作品」『近世文学の交流—演劇と小説』清文堂出版、二〇〇〇年、二二五く二五〇頁。浮世

草子作者江島其磧が役者評判記の作者であることはよく知られているが、河合は役者評判記の開口部について浮世草子としての性質に注目すべき事を提唱した。

(10) 人形浄瑠璃の評判記で現存最古のものは延享三年(一七四六)刊の『音曲猿口轡』。人形浄瑠璃はそれ以前からあるにもかかわらず、既に確立されていた役者評判記の形式を使って刊行された。しかし役者評判記のように定期刊行物化しなかった。

(11) 中野三敏『江戸名物評判記案内』一九八五年、岩波新書。なお、享保期の遊女評判記は役者評判記に倣った形式のものも刊行された。

(12) 荻田清「綿喜板役者評判記の出現」『上方歌舞伎関係一枚摺考』清文堂出版、一九九九年。池山晃「『出板物』としての役者評判記―再び河内屋太助板評判記について」『日本文学研究』三六、大東文化大学日本文学会、一九九七年二月、一二四―一三三頁。池山、注(2)等。八文字屋の版株を譲り受けた河内屋太助も、評判記の類板の訴えを起こす。なお、江戸でもこのころから幕末にかけて一枚摺の評判記が出るが係争にはなっていない。

(13) 例えば、筋書きに関しては、十七世紀末から十八世紀前期に刊行された絵入狂言本や、十八世紀後期に刊行された根本、正本写がある。なお、基本的に近世期においては歌舞伎の台帳(台本)は出版されなかった。その理由は、劇団の企業秘密ということと、上演中もセリフなどに変化をつけていくため台本の決定稿ができにくいという説もある。役者評判記とは別に、歌舞伎の歴史や、役者の芸系、大道具や役者の扮装、観劇の習慣などに触れた劇書と分類され

る出版物も刊行された。劇書の多くは八文字屋が手がけ、役者評判記と相互補完的な関係にあると指摘されている(広瀬千紗子「八文字屋系劇書の成立―『新撰古今役者大全』をめぐる』『芸能史研究』四五、一九七四年四月、四四―六四頁。広瀬「八文字屋劇書の変遷」『芸能史研究』五六、一九七七年一月、一九―三三頁。注(3) 水田かや乃「役者評判記からよみとれるもの―元文―寛延期を中心に」。また、江戸では役者の似顔などの浮世絵や、芸系、あるいは上演年表といったものへの関心から年代記や年鑑が出版された(赤間亮「歌舞伎の出版物(二) 江戸の劇書」『岩波講座 歌舞伎・文楽 四巻 歌舞伎文化の諸相』岩波書店、一九九八年、三一―三四頁)。このように、「役者評判記」のジャンルに差し障りのない別の出版物の形式で、観客の好奇心に応えていった。

(14) 戸部銀作「六二連の事」『日本演劇』第四卷第三号一九四六年四月、三三―三七頁。山本二郎「明治初期の劇評」『演劇界』一九四八年八月、二―五頁。林京平「日本劇評史の展望」『総合世界文芸』一九五三年九月、一五五―一七四頁。今尾哲也「六二連の『俳優評判記』について」『演劇評論』一九五四年八月、一三―一九頁。九月、一六―二〇頁。権藤芳一「近代歌舞伎劇評家論」演劇出版社、一九五九年。権藤「評判記から劇評へ―明治十・二十年代の歌舞伎劇評」『芸能史研究』二四、一九六九年一月、一―二頁。藤田洋「歌舞伎誌の系譜―役者評判記から六二連まで」『季刊雑誌 歌舞伎』二号、一九六八年十月、一九三―一九七頁。藤田「歌舞伎雑誌の系譜―六二連の俳優評判記」『季刊雑誌 歌舞伎』三号、

一九六九年一月、二〇四～二〇九頁。服部幸雄「過渡期の演劇ジャーナリズム―六二連の「俳優評判記」について」『悲劇喜劇』（特集・演劇ジャーナリズム）、一九七七年十二月、六～一〇頁。法月敏彦「六二連「俳優評判記」」『歌舞伎 研究と批評』一～一九、一九八八年八月～一九九七年六月。法月編『六二連俳優評判記』（歌舞伎資料選書・九）上・中・下、国立劇場調査養成部調査資料課、二〇〇二～二〇〇五年。法月校訂『六二連俳優評判記・歌舞伎新報編上／歌舞伎新報社編』（歌舞伎資料選書・一〇）、国立劇場調査養成部調査資料課、二〇〇六年。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』四三、大東文化大学、二〇〇四年二月、四〇～四九頁。

(15) 同注(13) 赤間は近世後期には一枚物が出され、速報性に対応したと指摘する。しかし一枚物であるゆえに、批評に関する記事は役者評判記に比べてはるかに少なく、一口コメント程度である。

(16) 同注(14) 池山晃。

(17) 幸堂得知(天保十四年(一八四三)～大正二年(一九一三))は、六歳から観劇歴を持ち、近世後期の歌舞伎と観劇姿勢を肌で知る者として、戯曲を評する新たな趨勢に異を唱えた。位付けに関しては、『国民新聞』明治二十三年四月三日の記事で試みる。同紙明治二十四年二月五日に露蝶園春狂生が「演劇評の又評」で幸堂得知の姿勢を評価するも、継続しなかったことを嘆く。これに対する幸堂得知の回答は同紙二月十日の記事。ここで毎回位付けをしない理由が述べられている。

(18) 同注(13)。

(19) 『歌舞伎評判記集成』I期、十巻、岩波書店、一九七六年、二〇二頁。

(20) 水田かや乃、注(3)「役者評判記からよみとれるもの」、四六～四七頁。水田「狂言作者の登場―役者評判記からよみとれるもの」『歌舞伎の狂言―言語表現の追究』、八木書店、一九九二年、七三～九一頁。

(21) 坪内逍遙「八文字屋以来の全盛」『延葛集』第七号(明治二十四年四月二十五日)。逍遙協会編『未刊・坪内逍遙資料集 5』逍遙協会、二〇〇二年。三四七～三四九頁。

(22) 「作品研究の起点」『歌舞伎 研究と批評』二二、歌舞伎学会、一九九八年六月、三～二八頁。

(23) 同注(22)。児玉竜一は、「肚では泣くべきであるけれど、踊っているような陶醉感」に「肚とは別のよさ」を見だし、渡辺保は「わざとの面白さ」としている。

(24) 近代以降の劇評史に言及の多い権藤芳一は、「戯曲評において可成り清新であった竹二が、いざ劇評となると極めて月並みになり前近代的になる」と指摘し、「通に近ずきたいとさえ思う」と指摘する(権藤芳一『近代歌舞伎劇評家論』演劇出版社、一九五九年、一一六頁)。また、権藤は武智鉄二、戸板康二、三宅周太郎にもその傾向があったとする。竹二に関する考察でこのことを指摘するのは、筆者は権藤以外知らないが、権藤の近代劇作家の考察には常に劇作家の出身地を考慮に入れている。地方出身で近世以来の歌舞伎

界の近くに身を置かない三木竹二が抱く、大都市江戸で天保期以来歌舞伎を見続けた観劇体験に裏付けられた視点へのあこがれは、そこにこそあるべき姿の歌舞伎があるとの考えに根ざすものだろう。現代の型の視点において、戯曲から逸脱しても歌舞伎の舞台として観客に感興を与える演出を肯定する姿勢に通底するものだろう。