

〈共同研究報告〉

現実を投影／構成する演劇

——明治一〇年代の演劇と文明論、社会改良論、自由民権論の交錯

吉岡亮

序

明治一〇年代から二〇年代にかけての時期が、歴史・演劇・文学（小説）といったジャンルの成立期であることは、これまで多くの先行研究によって指摘されてきた。ただ、明治前半期のジャンルの成立過程を検証する従来の研究は、そのジャンルがいかにして「近代」的な装いを獲得したのかという視点から分析を行うことが一般的であった。それが最も見やすい形であらわれているのが文学史で、それまでの講談や草双紙的な作品群から、「美術」としての小説への移行を、ジャンルとしての文学の成立過程とみなし、明治一八年に発表された『小説神髓』をそのメルクマールとして位置づける図式がよく用いられている。演劇史においても同様で、低俗な芝居から高尚な演劇への変化の軌跡をジャンルとしての演劇の成立過程とし、そのターニングポイントとして明治一九年の演劇改良会の設立

や明治二〇年の天覧劇の実施をあげるものが多い。

しかし、各ジャンルの成立過程を右のような図式に基づいて分析した場合、そこで明らかになる「近代」的なジャンルの姿は、ある歴史的な一時点における「美術」としての小説¹や「高尚な演劇」の成立と軌を一にするものであり、それ以前の要素は、「美術」としての小説²や「高尚な演劇」との対比において、同じジャンルの「近代」化以前の姿として想定されることになる。従来の研究は、時間的には後に成立した要素からそれ以前の要素を劣位項とみなし、劣位項からの発展をジャンルの「近代」化とみなすという、いわゆる「遠近法的倒錯」³によって、各ジャンルの単線的な進化の過程を考察する方法をとっているのである。さらに、遠近法的倒錯を内在化したジャンル分析は、ジャンル成立後のジャンル区分を前提とするものであるため、あたかも「近代」化以前にも、自立的な複数のジャンルと、各ジャンルの差異を際立たせる明確な境界線が存在し

ていたかのようにみなすこととなる。

つまり、近代化図式を前提とした場合、近代的なジャンル意識とそこで成立した観念・概念が自明の前提として手付かずのまま残されてしまったため、その本当の意味での歴史性の分析を充分に行えないという問題が生じてくるのである。近代化以前の劣位項と近代化以後の優位項の関係性、劣位項から優位項への展開を進化とみなす視点、さらに、文学（小説）や演劇といった各ジャンルの領域性と境界性が先験化され、それらが歴史的に成立したものであることが見えなくなってしまうのである。

それゆえ、そうした近代化図式の問題を回避するためには、近代的なジャンル意識を前提とするのではなく、歴史・演劇・文学（小説）といった各領域の境界が未画定で、その諸要素が他領域の要素と相互に絡み合っている様相に焦点を当て、その議論の様態を精査し、そこでの分析によって明らかにになった図式から、改めてジャンル編成の過程を見直していくという手続きが必要となってくるだろう。諸領域が横断的に関連し合い、その諸要素が混質的に結びついていた歴史的な一時期を分析対象とし、そこで明らかにになった横断性・混質性から、先行研究が先験化していた図式や概念を批判的に捉え返すと共に、先行研究とは異なる形で、ジャンルの編成・再編成の過程を描き出すことが求められるわけである。

本論は、そうした形でのジャンルの編成・再編成の過程の検証を行うための一つの準備として、明治一〇年代の演劇が、文明論や社

会改良論、自由民権論といった同時代の他の領域の議論と交錯していた様相を浮き彫りし、その交錯を可能にしていた条件を抽出していく試みである。近代的なジャンル意識を前提とした際には見えない横断性を、明治一〇年代の演劇と他領域の交錯の中に見出し、それを可能にしていた構図を明らかにすることで、従来の研究が前提としていた近代化図式とは異なる形で、ジャンル編成の過程を描き出していく可能性を探ること。本論の目標はそこにある。

以下、各節での議論の概要を述べておく。

第一節では、明治初年代の演劇に関する議論を、メディアとしての演劇の機能という観点から分析していく。

第二節では、第一節で見た明治初年代の演劇論の構図が、当時の文明論や社会改良論との交錯を可能にする条件となっていたことを明らかにすると共に、両者の交錯の中で演劇論の内容が変質していったことを見ていく。

第三節では、明治一七年に上演された「東叡山農夫願書」^{とういざんのぬがじよ}を、第一・二節で検討してきた議論と対応する作品として位置づけ、その特徴を考察していく。さらに、それが当時の自由民権論とも関連するものであったことも明らかにしていく。

第一節 明治初年代の演劇論

明治五年二月二二日付『東京日日新聞』（以下では『東京日日』と

略す)によれば、東京府庁は「猿ワカ町三座太夫及ビ作者三名」を呼び出し、「コノゴロ貴人及ビ外国人モ追々見物ニ相成候ニ付テハ淫ボンノ媒トナリ親子相對シテ見ルニ忍ビザルトノ事ヲ禁ジ全ク教ヘノ一端トモ成ルベキスチテ取仕クミ可申ヨウ」指導したという。また、四月にも東京第一大区役所が、守田座の座主であった守田勘弥や狂言作者河竹新七(黙阿弥)などに対して、次のような申し渡しを行っている。

抑演劇の儀ハ勸懲を旨となすべきハ勿論ながら爾後全く狂言綺語ト云る事を廃すべし譬へバ羽柴秀吉公を真柴久吉とす童蒙若久吉を以て豊公の名と覚へ春永を以て織田氏の名を合点せば竟に事を過つに至らん其余都て事実⁽³⁾に反すべからず

東京では、従来の演劇に存していた「淫ボンノ媒」となるような要素や「狂言綺語」を排し、「勸懲を旨」とし「事実」に沿った物語を上演することで、「貴人及ビ外国人」も観劇でき、「教へノ一端」にもなる演劇に改革するよう、演劇に携わる人間に対して行政指導が行われたのである。こうした淫風を排除し、高尚化する方向で演劇を改革していこうという路線は、芸能を国民教化政策の一翼を担うものとする明治政府の方針に沿ったものであった。

と同時に、右の申し渡しは、同時代の事件や歴史上の出来事を演劇の題材として取り上げられることを解禁するものでもあった。近世期

においては、「民衆の批判を怖れた封建政府はかぶきが時局や政治に触れることを嫌って、時事や歴史を取り上げられることを禁じ⁽⁴⁾」ていた。そのため、そうした事柄を演劇の題材とする際には、時代設定や地名・人名を変更し、実際の出来事とは無関係であるかのような体裁をとることが一般的であった。それに対して、東京第一大区役所の申し渡しは、歴史上の人物の実名使用を例としながら、「時事や歴史」を「事実」として描くことを許容するものとなっていたのである。実際、明治に入ると、近世期の実録・講談で流布していた物語を題材とする「脚色もの」や実際の事件を直ちに劇化する「際物」などの形で、「時事や歴史」をとりあげた作品が数多く上演されるようになった⁽⁵⁾。

しかし、行政が求めていた、淫風を排除し、高尚化するという方向での演劇の改革は容易に実現するものではなかった。また、「時事や歴史」の解禁が新たな問題を引き起こすことにもなった。明治八年に出された東京府の布達はそのことをよく示している。

府下劇場之儀座元願立之節ニ勸善懲惡ヲ主トシ申立ニ付風俗之一助傍人意可慰事ト聞届置所其所作中却テ淫風甚シク醜態相顕見物之少年婦女女子好色引誘之媒ト相成立願之趣意ニ相悖不束之至然耳ナラス現今其子孫有家ニ前代所業中へ不取留小説書ヲ種トシ種々作意相加所作致ニヨリ其臣子筋者トモ不忍見聞赴モ相聞旁不宜事ニ付心得違無之様可致以後若シ立願之趣意ニ相悖不

すでに明治五年の段階で、上演予定の作品の筋書きを記した台帳を教部省に提出することが義務づけられていた。そうした事前の検閲にもかかわらず、「淫風甚シク醜態相顕見物之少年婦女女子好色引誘之媒」となる劇が相変わらず演ぜられている。それだけではなく、「現今其子孫有家」の過去の「所業」について「小説書ヲ種トシ種々作意」を加え、その「臣子筋者」が見るに忍びないように劇化することまでも行われている。これでは、明治五年の教部省の布達に応じて出された、「府下劇場」の「座元」らの「勸善懲悪ヲ主」とするという「申立」は単なるお題目に過ぎないではないか。東京府は、こうした状況に対処するために、右の布達において、上演許可が下りたものや上演中のものであっても「差止」めることもあるので「心得違」のないようにという指導を行ったのである。⁽⁷⁾

行政が掲げた演劇改革の方針と実際に上演されている作品の乖離を問題化するこうした布達に対して、福地桜痴は『東京日日』紙上でその意義を説く論説を発表している。⁽⁸⁾ 桜痴は右で引用した布達を「太夕緊要ナル命令」とし、「此ノ発令ハ吾曹ガ従前ヨリ切ニ冀望シタル処」と合致しているとして、以下のように記している。

東京府の命令の「肝要トスル所」は「淫風ノ醜態ヲ遏メ浮説ノ作意ヲ禁ズルヲ以テ」「劇場ノ品格ヲ高上ナラシメ」、「風俗ヲ正ウスル」点にある。しかし、「此ノ発令ノ為メニ（中略）最早時代物ト

唱ヘタル歴史ノ新戯ヲ演ズル事ヲ禁ゼラレタルニ比シキ成跡ナリト落胆スル輩ナシト云ヒ難シ」。こうした「落胆スル輩」は「最モ思ハザルノ甚シキ者」であるけれども、「淫風ノ醜態」や「浮説ノ作意」が禁じられ、「之ニ換ユルノ方法ヲ得ザル時ハ結局歴史ノ新戯ヲ著作スル人ナキニ至ルベキハ必然ノ数ナルベシ」。では、どうすればよいのか。そこで桜痴は「文学教育」の視点からこの問題を論ずる必要性を説く。「教育」という点からすれば、「東京ニテ中等以下ノ人々ガ忠孝廉恥ノ何者タルカ少シク其端ヲ弁知スル者ハ演劇ノ勸懲ニ依ル十ノ九八ニ居ル」。それゆえ、「劇風ヲ匡救スルハ実ニ社会ニ於テ急務」である。また、「文学」という点から見ると、「劇場ノ弊風ヲ匡救シ品格ヲ高上ナラシメンニハ」、「作者ノ胸中ニ存スル」「作意」を改良しなければならない。現在のように「作者ノ意匠ト品位トヲ（中略）下等ニ置」いている状態では、「其ノ著述モ亦愈々下流ノ好尚ヲ逐フテ猥褻ニ陥ル」。「高貴ノ社会ハ作者ヲ引援シテ己レト共ニ班列セシメント謀リ作者ハ又奮勉シテ高貴ノ社会ニ攀登ランコトヲ冀フ」ものであり、そうした状態を理想とすべきなのである。

桜痴はこれ以前にも『東京日日』に芸能改良の必要性を唱える論説を発表しており、⁽⁹⁾ 右の九月一〇日付の記事の「吾曹ガ従前ヨリ切ニ冀望シタル処」というのはそうした論説での主張を指している。以下では、九月一〇日付の記事以前の桜痴の論と当時の新聞に掲載された演劇に関する論説を参照しながら、桜痴の議論の背景と演劇

に対する認識を二つのレベルに分けて考えてみたい。

第一に、桜痴が、演劇を「中等以下ノ人々」に「忠孝廉恥」や「勸懲」を教える、徳育の媒体^{メディア}として語っている点に着目したい。⁽¹⁰⁾

桜痴は、そうした演劇による徳育は、「中等以下ノ人々」の状態を改め、「社会」改良にもつながるとしている。同様の視点は、例えば、次のような論説にも見ることができるといえる。「演劇の趣向を革新し即ち淫褻を去り正雅を旨とし勸善懲惡の活歴史を演じて一にハ人間⁽¹¹⁾の性行風儀の改良を助け（中略）社会上の進歩の一端となさん」。

「勸善懲惡の活歴史」を演ずることは「性行風儀の改良」や「社会上の進歩」に直結するものと考えられていたのである。

第二に、桜痴が「文学」の問題としている点に表れている、メディアとしての演劇に対する認識に着目したい。桜痴は、右で引用した明治八年九月一〇日付より以前の論説で、「狂言は根が見物の氣に入るを主とする者なれば、見物が下等になるに従がひ人形も歌舞伎も之に連れて下等なる風に陥り、今日の如きけしからぬ猥褻の戯を演ずるに及びたり⁽¹²⁾」と述べている。こうした議論は、次のような視点に基づくものであった。

……演劇なるものハ社会の木鐸となりて之を引廻ハすものに非ずして其社会の風俗好尚を写し出すものなり社会の好尚より甚しく高尚なる仕組をなすとも其社会に入り難くして面白からざる故決して世人の賞譽を得る能はず又甚しく劣等の劇を演ずる

も其社会にハ蔑視せられ又賞譽を得可らず必ずや其社会相應の劇を演ぜざるべからず……⁽¹³⁾

桜痴は、演劇は「社会の風俗好尚を写し出すもの」であるという右のような認識を前提としながら、その演劇と社会の関係を「狂言」と「見物」の関係へとスライドし、狂言が見物の「下等」な好みに媚びた「猥褻」な事柄を「写し」ていることを批判していたわけである。そして、桜痴は、狂言「作者」が社会の「下等」な位置に置かれていることがそうしたことが起こる原因であると、まず作者の社会的位置を改め、その「作意」を改善する必要があると主張している。こうした議論からは、桜痴が、演劇を、作者の作意を媒介として人々の「好尚」を「写す」媒体であると認識していたことがうかがえる。

右の第二・第三のレベル——桜痴の表現を使えば「教育」のレベルと「文学」のレベル——の議論から分かるのは、メディアとしての演劇とそれが上演する物語が「社会」と不可分な関係にあるものとして認識されていたことである。メディアとしての演劇は、徳育に資する物語を演ずることで社会の進歩を促すこともあれば、人々の下等な好みに媚びた物語を上演して、社会の風紀を乱すこともある。演劇で演ぜられる物語は、人々を啓蒙するものであると同時に、人々の低俗な嗜好に媚びるものでもあるという、二重の性質において社会と結びつけられて捉えられていたのである。

こうした二重性は、そこで想定されている社会のあり方と密接に結びついていた。桜痴の議論や行政の演劇に対する指導の文言から分かるように、演劇と不可分な関係にある社会は、「中等以下ノ人々」、あるいは、「少年婦女子」を成員とするものであった。彼（彼女）らは、「猥褻」な場面を喜ぶ「下流ノ好尚」を持つ人々として表象され、「高貴ノ社会」の成員である「貴人及ビ外国人」と対立的なものとされてきた。人々を啓蒙するものであると同時に、その低俗な嗜好に媚びるものでもあるという演劇の物語への認識は、こうした「下流ノ好尚」を有する啓蒙されるべき人々の表象と不可分なものだったのである。

右のような点をメディアとしての演劇の機能という視点から見ると、以下のようにまとめることができるだろう。演劇は啓蒙の物語を上演し人々の風俗好尚を改善していく。その点では、社会に介入し、社会を「構成」する機能が演劇にはあるわけだが、同時に、社会に存する風俗好尚を「投影」する機能も有している。演劇は、構成と投影という二重の機能において、社会と相関的な関係性を有するメディアであったのである。

第二節 文明論と社会改良論

本節では、主に田口卯吉の文明論と社会改良論をとりあげ、それらと前節で見た演劇論との交錯に焦点を当てる。

明治前半期の文明史・文明論の主題の一つが、福沢諭吉が『文明論之概略』で示した、「日本の歴史から文明化を可能にする条件を見出し、その機能や効果を具体的に分析・記述することによって、当代の日本を文明化の階梯に位置づける、という問題意識」の継承にあったことは、以前指摘したが、田口卯吉の『日本開化小史』と社会改良論もまたそうした文明論の文脈に位置づけることのできるテキストであった。

まず、『日本開化小史』の方法論を簡単に要約しておきたい。¹⁵ 田口は、日本の歴史を、「政治」制度の時代的な変遷と、各制度下における「社会」のあり方の変遷、という二つのレベルから捉え、その後者の、社会における「貨財」と「人心」に、「開化」の具体的な様相を読み取っていくという方法を採用している。その場合の貨財とは、「一般人民」の「生計の度」を示す事物であり、具体的には、「衣服」「食物」「住居」といった生活必需品を中心に、「浄瑠璃」「歌舞伎芝居」「浮世絵」といった芸能・娯楽や「婚式」といった儀礼などに及ぶものである。また、人心とは、「生を保ち死を避くる」という人間の「天性」に基礎づけられたもので、それが多様化していくことで「宗教」「文学」「道徳」といった諸領域が形成されていくとされている。田口は、こうした貨財と人心に文明進歩の様相が刻印されるというあり方を、文明国に普遍的に妥当する事柄とみなしていた。『日本開化小史』は、あらゆる文明国が共通に有する基底的な場として社会という領域を設定した上で、日本社会に

おける貨財と人心の歴史的な展開を検証し、日本の文明化のプロセスを具体的に明らかにすることを試みたテキストであったのである。『日本開化小史』の中で、右のような田口の方法が最も見やすい形で表れているのが、江戸時代に関する以下のような分析であった。

田口は、江戸時代の政治制度を「封建制度」と規定し、「封建制度の下に発したる凡ての現象は皆封建の性質を得」と主張する。

それは、例えば、「内制」においては、「徳川氏」「諸侯」「藩士」「商賈」といったレベルを異にする組織の全てに、「僕隸家来を以て団結して一家を為す」という「封建の性質」が浸透している点に見ることが出来るものである。

一方、社会的領域に対しては、封建制度は「階級」の固定性・多様性と、「階級」間の経済的格差を生み出すという形で影響を与えた。「……大國を領する所の数多の諸侯あり、其次には数多の階級より成る所の武士あり、其下には商あり工あり農あり。農と工とは固より貧困の種族にして、諸侯は固より殷富の種族なり、其中間に立つ所の士と商とは、其階級極めて多くして、富めるものは王侯に比すべく、貧しきものは農工よりも下れり」⁽¹⁶⁾。封建制度下では、社会の開化が「甚しく「平等ならざる」ものとなり、貨財・人心どちらの点においても、「王侯富豪」と「中等以下の人民」との間に極端な格差がもたらされることとなったのである。

その上で、田口は、そうした社会構造を維持するにあたって、「忠義の教」が重要視されていたと述べる。なぜなら、封建制度と

は「君臣の關係を以て社会を立て」るものであり、「忠義の教は最も之を維持するに適」していたからである。そうした政治制度によって要請された道徳としての「忠義の教」は、様々なメディアを通じて喧伝されたが、その中でも特に、「演劇、浄瑠璃、小説等」が大きな影響力を有していた。

是等のもの（演劇、浄瑠璃、小説等を指す・引用者注）は固より当時社会の風教を変へんと欲するの卓見を以て作り出せるものにあらず、全く社会の風教を其儘に写し出せるものとして見るべきならん。されば其所謂勸善懲惡の主意たる、一に唯だ当時に行はれたる世論を示すに過ぎずと雖も、忠義の氣益々勸むるものあるなり。其記する所を見るに、上は王室將軍諸侯の事より、下は武士商人等の事に至るまで、必ず臣僕の内に悪人ありて其主家を覆し、主人庸愚にして而して後忠臣出で、数多の痛苦を嘗め、其主家を改復したるの歴史なり。大凡世人の感覺を發揮するもの、此等の著作より甚しきはなし、此等の著作を見聞するものは、皆其悪人を見て憎み其善人を見て憫み、切齒扼腕するに至るもの多し。当時の著作たる、悪人は非常の悪、善人は非常の善にして、共に人情に近かゝらずと雖も、当時の人情又た粗なるにより能く之を感奮せしめ得たりと見えたり。⁽¹⁷⁾

演劇・浄瑠璃・小説といった諸媒体は、封建制度を維持する上で

必要とされた道徳を、勸善懲惡の物語を通して「写し出」すことにより、善悪に関する「世人の感覚を發揮」し、社会に「忠義の氣」をより一層浸透させるように機能した。演劇・浄瑠璃・小説の人心に対する影響力の大きさを、田口は右のような形で語っていたのである。

しかし、「斯く忠義の説社会に発揚するに及びて大に徳川政府の封建制度に衝突するの結果」を招くこととなった。「何んとなれば我国に於て忠義主義の最も大なるものは、徳川氏に尽すにあらざりて王室を尊ぶにあることは、歴史の明かなるに従ひて一般人民に知られたればなり。(中略)蓋し忠義の教愈よ社会に著はれ、古昔王朝の盛んなりし歴史愈よ人智に顕はるゝときは、其所謂忠義の氣は其君に於てせずして、君の君に於てするの正理たる事を思はしむべし」¹⁸⁾。演劇・浄瑠璃・小説といったメディアによって「發揚」された「忠義の説」は、かつての古代王朝に関する歴史知識などに関連づけられることによって、次第にその意味内容を変えていき、「王室を尊ぶの氣風」へと変質していった。田口は、そうした「社会の風教」の変化を、明治維新を準備した要因として位置づける。すなわち、社会的領域に広く浸透した「王室を尊ぶの氣風」が、「勤王」という觀念や、それを内面化した「志士」の行動を生み出し、それが徳川政府の封建制度と「衝突」し、ついには封建制度そのものの崩壊をもたらすこととなった、と田口は考えていたのである。

以上の説明からも分かるように、田口は、江戸から明治へという

大きな政治的轉換の原動力となった人心の変動を、演劇・浄瑠璃・小説といったメディアの影響力と、忠義の教と王室を尊ぶの氣風という二つの要素の関係から説明していたのである。

ところで、右の田口の分析には、政治制度と社会的領域の関係性に関して、以下のような二つの認識を見て取ることができる。一つは、演劇・浄瑠璃・小説などの諸媒体が、封建制度が要請する道徳を写し出していたという点に見られるような、政治制度が社会的領域に直接的に関連していく、反映論的な影響性である。もう一つは、忠義の教が社会に浸透したことが、結果的に封建制度を瓦解せしめたという点に見られるような、政治制度の影響を刻印された社会的領域の要素が、要素それ自体の変質や、社会の他の要素との連関、あるいは、政治的な出来事との関わりを経て、政治制度に力を及ぼしていく、循環論的な影響性である。

そして、ここで見落とすことができないのは、右のような二つの認識に基づいて具体的な歴史事象を分析する際に、田口が、演劇・浄瑠璃・小説といったメディアの機能を二重化して捉えている点である。メディアの機能の二重化とは、先の引用部での田口の表現を借りれば、「社会の風教」を「其儘に写し出せる」機能と「社会の風教を変へ」る機能のことである。その二重性は、右の分析では、メディアが社会の風教を物語を通して写し出すという内容のレベルと、メディアが忠義の氣をさらに醸成し、ついには社会の風教を変えてしまうという効果のレベルに分けて捉えられているわけである。

こうした田口のメディアの機能の捉え方が、明治初年代の演劇論に見られた、演劇の機能の二重性と同様のものであることが分かるだろう。演劇論と田口の文明論は、社会とメディアを投影性と構成性という二つの水準から関係づける同様の枠組みを有していたのである。そして、田口は、その構成性を、単に一定の社会状況を形作るだけではなく、時には状況そのものを大きく転換させる原動力を生み出すものとして、拡張して捉えていたのである。

『日本開化小史』において、江戸時代の特徴と、江戸から明治への転換を以上のように分析した後、田口は、そこで見出した事柄を文明化を可能にする条件として新たに位置づけ直し、日本社会の文明化の促進に何が必要なのかを、「社会改良論」という形で検証していった。

「日本開化之性質 一名社会改良論¹⁹」と題された論説で、田口は、「国の開化」を「貴族的の開化」と「平民的の開化」に大別している。貴族的の開化とは、富裕な貴族が主導する開化で、「燦爛たる」貨財を数多く作り出すが、「人民貧富の懸隔を甚しく」するものである。日本では江戸時代の開化がそうした性質を持つものであった。それに対して、平民的の開化は、「平民の需要より発したる」開化で、「社会の有様をして平均ならしむる」性質を持っており、現在の欧州の開化がそれに当たる。開化の性質を以上のように整理した上で、田口は、「日本現時の開化」は、社会に残存している徳川時代の貴族的開化の「分子」を一扫し、平民的の開化を目指すべきで

あると主張している。

では、平民的開化を具体的にどのように実現するのか。「日本之意匠及情交 一名社会改良論²⁰」と題された論考は、そうした問題意識に基づいて記されたものであった。そこで田口は、「芝居」「音曲」「文章」「工業」「風俗」などをとりあげ、それらの中に見られる貴族的開化の分子を平民的開化の分子へと転換する方法について具体的に論じている。ここでは、芝居の改良に関する田口の意見をしておくことにしたい。

田口は、「今日の芝居」の登場人物は、「其善人は封建時代の忠臣其悪人は封建時代の逆臣悪党其色男色女は封建時代の若旦那御娘サシ」になっていると述べる。しかし、今の社会にはそうした人物はもはや一人も存在していない。と言うのも、「我々は主人を頂くものにあらず我々は家来を持つものにあらず傭ふ人と傭はるゝ人との関係は全く同等にして以前とは大に事情を異に」しているからである。「封建時代」の「意匠」をそのまま踏襲しているために、「今日の人情」や「今日の社会」とズレてしまっているという、右のような事例は、今日の芝居の物語や主題、あるいは、舞台上での挙措動作などにも見ることができる。田口はそのように述べた上で、以下のように主張している。

……芝居の作者は神祇釈教勸善懲惡の旧主義を止めて自由の主義を唱へざるべからざるなり、其義烈の士を演ぜんとするや人

の臣士若くは伴頭等が迂愚なる主人の為に生命を致すが如きを演ぜずして平等なる社会に於て独立独行の義士が正義を唱へ世に尽したる功績を述べざるべからざるなり、其愛情の事を演ぜんとするや深窓の娘子若くは花柳の妓輩が柔弱なる若旦那を相慕ふが如きことを述べずして才学ある美女が志ある丈夫と相愛するの情交を述べざるべからざるなり、之を要するに凡て封建天地の如き種々の種族ある社会に於て顕はれたる事情を演ぜずして平等なる社会に顕はれたる事実を演ぜざるべからざるなり

先に確認したように、江戸時代には、封建制度の影響のもと、階級の多様性と階級間の極端な格差によつて特徴づけられる社会構造が成立し、道徳では忠義の教が重要視されていた。右の引用部では、江戸時代の芝居が、そうした封建時代の「事情」を、その主義・人物造形・物語性などにストレートに反映していたことが指摘されている。すなわち、江戸時代の芝居に見られる「神祇釈教勧善懲悪の旧主義」は忠義の教を反映したものであり、「臣士」「伴頭」「主人」あるいは「娘子」「妓輩」「若旦那」といった人物群と、そうした人達との関係性を軸にして編成される物語は、封建時代の社会構造を反映したものとみなされているのである。さらに、先に引用した『日本開化小史』では、そうした芝居のドラマツルギーが、「人情」から外れた類型的なものであるとされ、それが人々を「感奮」させ

ることが可能であつたのは、当時の人々の「人情」が「粗なる」ものであつたからだと述べられていた。しかし、「平等」と「自由の正義」を重要視する今日の社会では、芝居の意匠も、そうした社会の「事情」を反映するものに改良し、「独立独行の義士が正義を唱へ世に尽したる功績」や「才学ある美女が志ある丈夫と相愛するの情交」を描き出すようにすべきである。それは、日本に平民的開化を実現するための一つの方法であり、「粗なる」「人情」を改善することにもつながるものであろう。田口は、以上のような形で、芝居の意匠に見られる封建時代の残滓を指摘し、その改良を主張していたのである。

以上から、田口が、メディアと人心の相関性に社会の文明化を可能にする条件の一つを見出していたことが分かるだろう。『日本開化小史』では、江戸時代の社会の道徳的な基盤を形成すると同時に、それを変質させ、大きな歴史的転換をもたらした原動力として、メディアと人心の相関性が位置づけられていた。その相関性を利用して、今度は明治という新しい時代に相応しい社会基盤の形成を構想していたのが、社会改良論であつたわけである。

さて、ここで、社会改良論のもう一つの具体例として、「我国ニ自由ノ種子ヲ播殖スル一手段ハ稗史戯曲等ノ類ヲ改良スルニ在リ」(以下「我国ニ自由ノ種子ヲ」と略す)と題された論考をとりあげてみたい。

「我国ニ自由ノ種子ヲ」の冒頭部では、以下のような現状認識が語

られている。かつては「我国人ハ祖先ヨリ以来常ニ専制ノ弊習中ニ生息シタルノ故ヲ以テ専制抑壓ハ社会ノ常規ナリトマデニ思惟」しているような状態であった。しかし、「僅々廿年来」、「外国ヨリ伝来シタル」思想によって、「自由幸福ノ美味アルコトヲ耳ニスル」ようになった。日本社会の目下の課題は、「時弊ヲ矯正シ陋習ヲ芟鋤シ」、「自由ノ種子」を「日二月ニ播殖培養シ以テ我国ヲシテ自由ノ樂園トナサシメン」ことにある。それを実現するためには、「社会全体ガ其一大方向ヲ同ウシテ進歩」することが必要であり、社会全体の進歩を促すには、「我社会ノ多キ部分即チ婦女及ビ凡ベテ下等者流ヲシテ速ニ其脳裡ヲ一変セシメ」なければならぬであろう。では、日本社会の「下等者流」の「脳裡」を変化させるにはどうすればよいのか。「我国ニ自由ノ種子ヲ」は、「下等者流ヲ感化誘導スルノ力」が最も大きく、「俗人」の「学問ノ教師」とみなすこともできる。「稗史戯曲」の「改良」の必要性を主張する。我国の従来の稗史戯曲は皆、「専制ノ歴史」や「専制ノ治下ニ頭ハル、所口ノ人情風俗」を「写シ」たものであり、それをそのままにしておく、「下等者流」の「感覚」を「陋習ニ汚染」し、「旧慣ニ拘泥スルノ弊ヲ養成」することになってしまう。そのように述べた上で、「我国ニ自由ノ種子ヲ」は、稗史戯曲の具体的な改良の方向性を以て下のように記している。

其忠孝節義ハ只君父ニ竭スノミニアラズシテ只管ヲ社会ニ竭ス

ベキノ所以ヲ明ニシ、其ノ優勝劣敗ノ戦記ハ乃チ専制ヲ斃シテ民権ヲ興スノ戦記トナシ（中略）彼ノ因果応報ノ理ハ乃チ奸佞ハ誅セラレ正義ノ士ハ栄ユルノ痛快ヲ叙シ、彼ノ俠客力士ハ民権家ヲ写スノ波瀾トナシ盜賊博徒ハ私党偽朋ヲ貶スルノ伏線トナシ、彼ノ怪説鬼談ハ（中略）暴悪者ガ心経ノ苦責トナシ（中略）以テ従来ノ稗史戯曲等ノ類ヲ改良スルニ至ラバ其実ニ千古ノ陋習ヲ洗滌シ旧慣ヲ芟鋤スルノ効力ヲ大ニシ世教ニ益スルモノ豈ソレ鮮少ナランヤ

「我国ニ自由ノ種子ヲ」の以上のような主張が、先に見た田口の議論と同様のものであることが分かるだろう。両者は、徳川時代の遺制を除去し、社会全体の文明化を実現することを現在の日本の課題としている点、社会全体の文明化を実現するには「平民」や「下等者流」のあり方を変えなければならないとしている点、そして、それを行うには、「平民」や「下等者流」に大きな影響を与える諸媒体の主義・人物造形・物語性を改良することが有効であるとしている点において、同じ構図を共有しているのである。

先に指摘したように、明治初年代の演劇論と田口卯吉の文明論は、投影性と構成性という二つの水準から社会とメディアを関係づける共通の枠組みを有していた。これまでに見てきた二つの社会改良論は、そうした枠組みを前提としながら、メディアが写すべき内容に関して、演劇論の変容を促すものとしてあったと言えるだろう。と

言うのも、第一節で見た演劇論は、演劇は観客を啓蒙するために勸善懲惡の物語を演ずるべきであると主張していた。それに対して、

社会改良論では、勸善懲惡の物語は江戸時代の社会に対応したものであり、社会全体の文明化が求められている現在の社会では、「自由」や「民権」の物語を演ずるべきであると述べられているからである。それは、演劇論が明治初年代のものであったのに対して、社会改良論が明治一〇年代のものであるという、時代的な変遷の中でもたらされた変化であったと言えるだろう。

また、ジャンル意識という点から本節でとりあげた議論を見るならば、田口卯吉の社会改良論は「芝居」「音曲」「文章」「工業」「風俗」を、また、「我国ニ自由ノ種子ヲ」は「稗史戯曲」を、改良のターゲットとして同列に位置づけていた。その点は『日本開化小史』においても同様で、先に引用した、媒体の人心に対する影響力を論じている箇所では、「演劇、浄瑠璃、小説等」が同列化されていた。その場合の各ジャンルの同質性を担保していたのは、右で述べた社会とメディアを関係づける枠組みであったと言えるだろう。すなわち、社会改良論や文明論における諸ジャンルの同列化は、社会を「平民」や「下等者流」によって構成される場として表象し、メディアはその社会の状況を投影し構成する機能を有しているという構図が共有されていたことで可能となっていたのである。

第三節 「民権伸張に関する新狂言」

明治一七年七月、東京の市村座では、一番目に義民・佐倉惣五郎⁽²²⁾を主人公とした「東叡山農夫願書」^{（しやういざんのうのかいしょ）}が、二番目に国定忠治を主人公とした「上州織俠客大綱」^{（じやうしゅうおりきやくのおおしま）}が上演された。『続統歌舞伎年代記』によれば、両作とも、竹柴金作が三世河竹黙阿弥を襲名してから最初に手がけた作品で、講談や実録で世上に流布していた物語をもとにして立案されたものであったという⁽²³⁾。本節では、右の二作品のうち、一番目の「東叡山農夫願書」をとりあげてみたい。

まず、「東叡山農夫願書」の筋書きを確認しておこう。右で参照した『続統歌舞伎年代記』によれば、その概要は以下のようなものであった。老中堀田の所領である佐倉において、農民は、長い間、苛政に苦しんでいたが、それに追い討ちをかけるように、悪代官・牧野逸平が様々な無理難題をつきつけてくるようになった。苦境に追い込まれた農民達は、名主である佐倉惣吾を筆頭に、大挙して江戸屋敷へ門訴した。そこでの家老の説得で、惣吾を含めた代表者六名はそのまま帰郷することに決するが、その他の農民達は、悪家老・赤石典膳の指図により、代表者六名の知らぬ間に入牢させられてしまう。騙されたことに気づいた惣吾は、義僧・英壽院の力を借りて將軍に直訴することを決意し、それを実行する前に、妻子に別れを告げるため、郷里に戻ろうと考える。領主の指示で彼を捕えようとする厳戒態勢が敷かれていたが、俠客・井筒屋五郎兵衛や渡し

守・甚兵衛の助力によって、無事自宅に辿り着き、妻子との対面を果たす。その後、惣吾は再び江戸へ戻り、將軍への直訴に成功する。しかし、惣吾は領主へ引渡されて極刑に処せられ、彼を助けた英壽院も自害することとなる。その後、代官や家老の悪計が白日のもとにさらされ、惣吾は、佐倉で神として祀られることになった。

『続唱歌舞伎年代記』に紹介されている「東叡山農夫願書」の梗概は以上のようなものであるが、当時の『歌舞伎新報』に掲載された「東叡山農夫願書」の筋書きには、右の内容に加えて、惣吾が極刑に処された後、領主堀田家に惣吾の霊があらわれ、様々な怪異をもたらしたことも記されている。⁽²⁴⁾この点も踏まえると、「東叡山農夫願書」の内容は、惣吾をはじめとして、彼を助ける義僧や俠客などの「善」と、彼らに災いをもたらす代官、家老、領主といった「悪」の対立、及び、結末での「悪」の側の計画の破綻と応報という、典型的な勧善懲悪の筋書きと要約することができるだろう。

「東叡山農夫願書」は、歌舞伎の分類では「義民物」というカテゴリーに分類される作品である。義民物の最初の作品は、嘉永四年八月、江戸中村座で上演された、三世瀬川如皐作の「東山桜莊子」であった。これは、佐倉惣五郎の物語と柳亭種彦の「修紫田舎源氏」の物語をなймаぜにしたもので、江戸時代正保期における下総佐倉領の出来事とされる佐倉惣五郎の物語を、東山時代における摂州での出来事として上演した作品であった。その後、佐倉惣五郎の物語は、明治一七年の「東叡山農夫願書」が登場するまで、以下のような

に三度上演されている。

・ 嘉永五年、大阪角の芝居、松鱸亭助・嶺琴八十助作「花雲佐倉曙」

・ 文久元年、江戸守田座、河竹黙阿弥作「桜莊子後日文談」

・ 明治一二年、大阪中座、勝彦蔵作「実事譚佐倉聞書」

この中で、嘉永五年に大阪で上演された「花雲佐倉曙」の脚本が、『日本戯曲全集』⁽²⁶⁾に収録されている。それを見ると、その時代設定は、「東山桜莊子」同様、東山時代となっているが、「東山桜莊子」に存していた「修紫田舎源氏」の筋は省かれている。そして、「門訴」「渡し場」「子別れ」「直訴」「磔刑」「怪異」といった要素が筋書きの骨格となっている。ただ、「東叡山農夫願書」にある、義僧や俠客による助力、あるいは、義僧の切腹といった趣向は見当たらない。「東叡山農夫願書」は、筋書きという点では、先行する作品の特徴を踏襲しながら、そこにいくつかの新たな要素を加えて書かれたものと推測することができる。

ところで、「東叡山農夫願書」の上演に際して、『郵便報知』に次のような記事が掲載された。

○市川団十郎 同人ハ俳優中の長者と称せらるゝ程あつて技芸にかけてハ他人が未だ心付かぬ所を穿ち能く其実を扮するが為め 毎興行喝采を得ざることなく(中略)其名を全国に光らすに至りしが夫の家の芸と称する十八番の狂言を演じては毎も夫程の

好評を得ず殊に先ごろ新富座に於て演ぜし助六の如きは内輪の騒ぎハ非常なりしも見物の方には毫しも感ぜし様子なきよりはれ全く時勢の変遷を覚らず古人の糟粕を取て今人に嘗めさせたる失錯にして啻に不繁昌を招きし(中略)然らバ今より殊に注意して其芸を新たにせんと奮励せしゆゑ(中略)就ては輓近民権主張の世の中なれば其風潮に乗じ何か民権伸張に関する新狂言を起草して貰ひたしとの注文なれどなまなか理屈に合ハぬ狂言を書いて嘲笑を招かんより夫の桜草紙なる義民佐倉宗吾の事(27)何程か実地に就て質し当今の人気に適ふ様に翻案するかた無事なるべしと相談が纏り(中略)其宗五郎を扮する団十も充分其実地を推究して目先に新たにし一番好評を得んと種々に工夫を凝らせし(27)

右の記事にある、「夫の家の芸と称する十八番の狂言」とは、九代目団十郎が古典の中から選定した新歌舞伎十八番のことである。

また、「先ごろ新富座に於て演ぜし助六」とは、この記事の出る一ヶ月前の明治一七年六月、新富座において、団十郎主演で上演された「助六由縁江戸桜」を指している。(28)

さて、右の記事を、本論のこれまでの考察と関連づけながら分析してみよう。

まず、右の記事の、佐倉惣五郎の物語をとりあげることになったいきさつを述べている部分からは、演劇を社会の風俗好尚を投影す

る媒体とみなす認識をうかがうことができる。最近では、新歌舞伎十八番のような古典を演じても以前ほどの好評を得られなくなった。その原因は、そうした作品を上演することが、「時勢の変遷を覚らず古人の糟粕を取て今人に嘗めさせたる失錯」であるからに他ならない。当代は「民権主張の世の中」であるから、その「風潮」を反映した作品を上演する必要がある。そこで、佐倉惣五郎の物語を「民権伸張に関する新狂言」として「当今の人気に適ふ様に翻案」して上演するのがよいだろう。こうした当代の社会を「民権主張の世の中」とする認識と、演劇はその社会の風潮を写し出す物語を上演しなければならぬという認識に基づいて、「東叡山農夫願書」が上演されることになったのである。

また、右の『郵便報知』の記事においては、佐倉惣五郎の事を「実地に就て質し」て「翻案」し、惣五郎に扮する団十郎も「充分其実地を推究して」演じる心積もりを持っているという形で、「東叡山農夫願書」が「実地」に基づく作品であることが強調されている。これは、活歴の実践を踏まえてのものであるだろう。

活歴とは、明治一一年から二〇年にかけて九代目団十郎主演、河竹黙阿弥作で上演された一七あまりの新作の時代物を指し、その特徴は、物語、言語、視覚的要素という三つのレベルで、従来の演劇にない新しい実践を試みた点にあった。すなわち、活歴は、その物語やせりふを正しい典拠に基づいて構成し、役者の衣装や舞台上で用いる道具などの視覚的な要素に時代考証を加えるものであった。

そうした新しい実践を取り入れることで、歴史上の人物をリアルに再現し、観客に「活きた歴史」を体験させることを活歴は目指したのである。

「東叡山農夫願書」における「実地」の追求とは、こうした活歴的な実践を念頭に置いたもので、適切な典拠に基づいて佐倉惣五郎の物語を再構成し、惣五郎のせりふや衣装に時代考証を加えることを指していたと考えることができる。先に確認した「東叡山農夫願書」の筋書きとあわせて言うならば、典型的な勸善懲惡の筋書きの中で、義民佐倉惣五郎の姿を活歴的な実践に則って再現することが、「東叡山農夫願書」の上演に際して意識されていたのである。

ところで、先に確認したように、「東叡山農夫願書」は典型的な勸善懲惡の筋書きを有するものであったが、それが右の記事では「民権主張の世の中」にふさわしい物語として捉えられているのはなぜだろうか。そこには、当時の文明論や国民論、民権論における義民に関する認識が関係しており、その詳細に関しては、すでに検討したことがある。⁽²⁹⁾ その中から、本論に必要な点のみをとりあげれば、当時、佐倉惣五郎のような義民は、封建時代に文明化の推進に寄与した、自由民権家の先駆的存在とされ、主従関係を重視する封建時代の道徳を内面化して行動した、忠臣義士とは異なるものとされていた。また、正理に則った活動を行い、自己を犠牲にしても人々のために尽力した、政治意識を有した平民として理想化されてもいたのである。こうした議論を背景として、義民の物語は、「民

権伸張に関する」物語として意味づけられていたわけである。

さて、以上の考察から、「東叡山農夫願書」が、第二節で見た社会改良論とも対応する作品であったことが分かる。先に見たように、社会改良論では、文明の時代に相応しい物語を描き出すことが求められていたわけだが、「東叡山農夫願書」は、当時、封建下で文明社会を準備した先駆者として意味づけられていた義民を主人公とする物語をとりあげること、それに応えようとしていたのである。

ところで、「東叡山農夫願書」は明治一七年に上演された作品だが、その年は群馬事件、加波山事件、秩父事件といった騒擾が続発した年であった。漆澤その子は、「東叡山農夫願書」がこうした不安定な社会的状況の中で上演されたことに着目し、そこで描かれた「佐倉惣五郎の直訴」と「各地での騒擾」には、「農民の窮状を省みない為政者による圧制と、これに対する抵抗」という共通点があり、観客は「東叡山農夫願書」に「今」を読み込んでいたのではないかと指摘している。⁽³⁰⁾

漆澤が指摘している、観客が「東叡山農夫願書」に「今」を読み込んでいた点は、同時代の以下のような報道で確認することができる。

自由党の人々ハ板垣君を招待なし近日同座（市村座・引用者注）の狂言を看客する由にて東西の上棧舗を買切り同党の幕を張自由と記し、提灯数十燈する今専ら仕度中なる由⁽³¹⁾

○観劇 一昨日ハかねて府下にて取沙汰ありし如く自由の燈の御社中が市村座へ惣見物の催ふしあり記者も其席に列することを乞ひて一目せしが流石に団十郎老優が木内宗五郎を演ずるの一段殊に家族と訣別の場に到りてハ多少其境遇の我党諸氏の經歷と髣髴たるものあるが為めに涙の何処よりするを覚へざるも多かりし(中略)中にも一奇談といふべきハ此自由党の惣見物なれバ事の様子を見バやとて或筋より出張せし四名の者共まで目を志バたゞき居たりしとか嗚呼宗吾氏其人の義民たる所以の者於是乎争ふ可らざる者有り矣⁽³²⁾

前者からは、自由党の人々が「東叡山農夫願書」を「自由」の物語として意味づけようとしていたこと、後者からは、自由党系の機関紙を発行していた「自由の燈」社の人々が、舞台上の「義民」の姿に、民権家である自らの「境遇」を重ね合わせ、そこに自分達の姿や心情が写し出されていると考えていたことをうかがうことができる。

右の二つの記事をそのように分析してみると、漆澤が指摘する、観客が「東叡山農夫願書」に「今」を読み込んでいたというのが、観客と「東叡山農夫願書」という演劇作品の相關関係を意味するものであったことが分かるだろう。社会の民権主張の動向を踏まえて、「東叡山農夫願書」という義民の物語を上演する。観客は、その義

民の物語に自らの姿を重ね合わせ、自らの境遇や心情を意味づけていく。観客がそのように反応することで、「東叡山農夫願書」は民権主張の風潮を反映した作品とみなされることとなる。右の記事からは、そうした観客と演劇作品との相関的な応答を見て取ることができるのである。

こうした観客と演劇作品の關係性は、先に指摘した、現実の投影と構成という二重の機能から意味づけることも可能だろう。すなわち、「東叡山農夫願書」は、義民⇄民権家の物語によって、社会の民権主張の風潮を投影すると同時に、観客の現実世界における心情に形を与え、一定の意味を付与することで、社会を構成する作品であったのである。

ただ、右のような「東叡山農夫願書」を「民権芝居」と賞揚する意見に対して、次のような批判も存在していた。

○市村座劇評

目下市村座にて興行中の狂言ハ一番目二番目とも新作にて殊に作者俳優とも充分に意を用ゐしものとの評判高かりしが為めには頃日の暑気にもめげず非常の大入なるが我輩の見る所にては只人氣の傾きに雷同する者多くして此大入を来たせしにて決して狂言の面白き為めにはあらずと考ふ其第一番目東叡山農夫願書ハ(中略)東山桜草紙を襲ひしものにて更に新奇の脚色を見ず然るを事新らしく民権芝居など賞揚する者あれど脚色中民権

伸張に関する所少しもなく只農民が飽まで免税を嘆願するまでなれば字面ハ穏やかならぬも農夫の願書といふ名題ハ其脚色に適切したる語なり元來作者の腹中民権なる者あらず筆頭安んぞ民権の本旨を描き出すを得んや⁽³³⁾

先に確認したように、「東叡山農夫願書」は、「義民物」の骨組みを踏襲した、典型的な勧善懲悪の物語を有しており、右の記事が述べているように、筋書きそのものに「民権伸張」に関する挿話は見当たらない。「東叡山農夫願書」を民権伸張と関連づけるには、先に見たような、義民と民権家を等置する認識に基づいて、観客がその物語に「今」を読み込んでいくことが必要であった。「東叡山農夫願書」を「民権芝居」として解釈するには、同時代の国民論や民権論を参照しながら、その物語を寓意的に解釈し、作品を観客との相関関係から意味づける構図を導入しなければならないのである。

そして、ここでの批判は、第一・二節で検討してきた議論の変奏として理解することができるだろう。右の記事では、従来の「義民物」の脚色を踏襲した「農民が飽まで免税を嘆願する」物語と、民権の本旨を描いた物語が対比され、前者のような物語しか提示できない作者が批判されている。その物語の対比は、社会改良論における、封建時代を反映した勧善懲悪の物語／文明社会で求められている自由民権の物語、という対比のヴァリエーションとして捉えることができるだろう。また、従来のドラマツルギーから文明の物語を

語るドラマツルギーへの移行を阻む要因として、作者の「腹中」が問題とされている点は、第一節で見た演劇論における、作者の作意の改良を主張する議論の枠組みの中にあると言えるだろう。

結

これまでの議論を要約した上で、それがジャンル再編の過程を見直す作業を行う上でどのように活用できるかを、一つの具体例とともに示してみたい。

近代的なジャンル意識を前提とせずに明治初年～明治一〇年代の演劇論と演劇作品を検証した際に見えてきたのは、文明論、社会改良論、民権論といった他領域の議論との交錯と、それを可能にする図式の存在であった。

演劇論と文明論や社会改良論の交錯を可能にしていたのは、メディアと社会を結びつける共通の図式の存在であった。その図式においては、メディアとしての演劇には社会の現実を投影する機能と構成する機能があり、演劇が関係する社会は中等以下の人々を主要な構成要員とするものとされ、演劇作品の作者もその社会の一員として位置づけられていた。さらに、文明論や社会改良論では、右のようなメディアの性質は演劇に限定されるものではなく、小説、浄瑠璃などにも妥当するものとみなされていた。メディアと社会を結びつける図式は、諸ジャンルの同列化を可能にする条件となっていた

わけである。

それと同時に、演劇論と社会改良論が交錯することで、演劇論の内容に変化がもたらされてもいた。すなわち、演劇論は徳育に資する勸善懲悪の物語を理想的なものとしていたのに対して、社会改良論はそれを前時代のものとし、演劇は文明社会にふさわしい自由民権の物語を上演すべきであるとしていたのである。

第三節で見た「東叡山農夫願書」は、右のような演劇論と対応する作品であると同時に、義民という人物表象を結節点として民権論と交錯する作品であった。その上演に際しての作品に対する意味づけ、および、作品の解釈は、メディアと社会を結びつける図式を基盤とするものであった。その場合の解釈には二つの水準が存していた。一つは、義民＝民権家とする同時代の民権論や国民論を踏まえて、その物語を自由民権運動の寓意として読み解き、「東叡山農夫願書」を文明社会にふさわしい作品として評価するものである。もう一つは、その物語を既存の「義民物」の枠組みの中で解釈し、「東叡山農夫願書」を前時代的な作品として否定的に評価するものである。後者の評価においては、メディアと社会を結びつける図式に見られた、作者に対する批判が前景化してくるものとなっていた。さらに、「東叡山農夫願書」からは、メディアとしての演劇にも一つ一つの機能があったことが分かる。それは、本論においては活歴的な実践と呼んだもので、物語、言語、視覚的要素という三つのレベルで従来の演劇にない新たな実践を取り入れて、歴史あるいは過

去を「実地」に基づいて再現するものであった。メディアとしての演劇は、投影性、構成性、そして再現性という三つの機能を有するものとして捉えられていたわけである。

さて、それでは、右で見たような構図はどのような形で再編されていくこととなったのであろうか。その詳細に関しては稿を改めて論ずることにしたいが、ここでは明治一九年の演劇改良会の設立に際して発表された、坪内逍遙の論説をとりあげ、ジャンルの再編を考察していく上で、これまでの分析がどのような有効性を持っているのかを簡単に示しておきたい。

演劇改良会は、当時、内務省参事官を務めていた末松謙澄を主唱者兼幹事役とし、政・財・学界の有力者を多数集めて、明治一九年八月に設立された。改良会設立を契機として、新聞・雑誌・書籍などで様々な演劇改良論が発表されたが、その一つに、坪内逍遙が春の野おぼろ名義で記した、「演劇改良会の創立をきいて卑見を述べ³⁴」という論説がある。そこで逍遙は、演劇は「美術」であり、その「本分」は「小説と同じく、「真理」（人情の真理、世態の真理）を描写する」ことにあるとして、従来の演劇論や演劇作品を批判している。

その従来の演劇論に対する批判は、本論で見た社会改良論を念頭に置いたものとなっている。

従前の脚色は封建主義なり、自由の当世には向き難しと唱へて、

俄かに人物の構造を改め、忠臣に代ふるに民権家を以てし、貞婦に代ふるに女丈夫を以てし、宝物の詮議を経国の商談となし（中略）万事を政事臭く造りなせばそれにて改良とはいひがたかるべし。（中略）時勢が自由主義になればとて、悉皆脚色を自由主義にすると（中略）所謂外形に拘泥した沙汰なり。美術の真髓を噛みたがえた論なり。

このように述べた上で、「日本の演劇に付随したる主髓の欠点」は「人物」にあり、「悪方は飽くまでも悪に偏し、善人はひとへに善に偏し、貞は貞に偏し、不義は不義に偏し、兎角に「擬人的」の人物のみ多く、「人間の真理を写」していないことにあるとしている。この点を修正しない限り、いくら脚色を改めても、それは「外形」を取り繕ったに過ぎない、と逍遙はみなしていたわけである。

こうした批判が、『小説神髓』における議論、例えば「……八犬伝中の八士の如きハ仁義八行の化物にて決して人間とハいひ難かり」といった馬琴批判を踏襲していることは明らかだろう。逍遙は、「美術」という基準を導入することで、社会改良論の物語改良を「外形」の手直しに過ぎないとネガティブに位置づけ、真の演劇改良は、『小説神髓』で主張した小説改良と同様に、演劇を「真理」の描写が可能なジャンルとしていくことにあると主張していたのである。

さらに、この「真理」性の基準の導入は、社会改良論的なメディアの機能の再編を意図したものと考えることもできる。先に見たように、社会改良論では、メディアは社会を投影し構成する機能を有するもの、右の逍遙の言葉で言えば「世態」や「時勢」を写し出すと同時に、作り出していくものとされていた。それに対して、逍遙は、「美術」にふさわしいメディアは、「真理」という普遍性に裏打ちされた「世態」や「時勢」を写すべきであるとし、それが写し出すべき対象を限定化していた。逍遙は、「美術」と「真理」性の基準を組み合わせて、メディアが描くべき対象を限定化していくことで、社会改良論的なメディア認識の再編を図ろうとしていたのである。

一方、従来の演劇作品に対する批判においては、逍遙は「活歴」をとりあげ、それが「歴史」と何ら差異のないあり方をしていることを批判している。逍遙によれば、「時代狂言の精神は歴史に写さざる所、又歴史に写し得ざる所を現に見るが如く写す」ことにある。しかし、現在流行している「活歴」と呼ばれる時代物を見ると「袴の染色が違つたとか、邸の戸障子が時代違ひだとか」「外形で気を探みあせり」、「変に事実のみを貴が」っている。逍遙は、「事実」や「風俗」を「写す」ことにはのみ意を注ぐのでは「歴史」や「伝記」と変わりがなくなってしまうのだから、時代物は「歴史外の真理」を「写す」ことを第一の目的とすべきである、と考えていたのである。

さらに逍遙は、「真正の時代狂言」は、「無学に史を教ふる為の物」ではなく、「識者の心目を悦ばず」「微妙の感覚の養成所」でなければならぬと述べている。中等社会以上／下等社会という本論で見てきた区分と重なり合うような、識者／無学という対比を前提として、演劇はまず前者の人々をターゲットにすべきものとされていたのである。

前者の活歴批判は、先に演劇の機能の一つとしてあげた再現性について、活歴的なそれでは「歴史外の真理」を描くことができないという主張と見ることが出来る。逍遙は、活歴的な再現性を、演劇／歴史・伝記というジャンル区分の問題と絡めて批判していたのである。また、後者の識者／無学という区分からは、演劇がターゲットとすべき対象を下等社会から中等社会以上に変換することで、社会改良論的な構図が成立する条件そのものを再編しようとしていたと考えることができるだろう。

以上のように、逍遙は、社会改良論的な構図を前提としながら、それを様々なレベルで批判していくことで、ジャンルとしての演劇の再編を模索していたのである。

注

(1) 柄谷行人「風景の発見」(初出は『季刊芸術』一九七八年夏号、後に『日本近代文学の起源』講談社、一九八〇年に所収、引用は同

書の講談社文芸文庫版、一九八八年による)。

(2) 同様の問題意識から、拙稿「歴史を語る芝居——明治初年〜十年代における〈演劇〉と〈歴史〉——」(『日本近代文学』第六五集、二〇〇一年十月)では、明治前半期の演劇と歴史に関する議論の横断性を、また、「明治二〇年前後の〈歴史〉と〈小説〉——尾崎行雄『経世偉勲』と末広鉄腸『雪中梅』を中心に——」(『日本文学』第五二号、二〇〇三年九月)では、歴史・伝記と小説の混質的なあり方とそれを再編する逍遙の議論を分析している。あわせてご参照いただければ幸いである。

(3) 『東京日日』明治五年四月七日付。

(4) 郡司正勝「かぶきのドラマツルギー」(『かぶき入門』牧羊社、一九九〇年)。

(5) 漆澤その子「狂言の世界」(『明治歌舞伎の成立と展開』慶友社、二〇〇三年)。

(6) 「東京府録事」『東京日日』明治八年九月八日付。

(7) 倉田喜弘は、こうした過去の出来事を「臣子筋者」が見るに忍びないように劇化することを問題化する布達が出された直接の原因として、明治八年に「柳沢騒動」をモチーフにした「裏表うらおもてやまきりぢわ柳団画」が東京の中村座で上演されたことをあげている。柳沢騒動とは、徳川五代將軍綱吉の老中であつた柳沢吉保が、権謀術数をめぐらし、わが子を將軍の跡継ぎにしようとするが、御台所に陰謀を見抜かれ、失脚するという物語で、『護国女太平記』などの読み物で巷間に流布していた。倉田は、「吉保直系の子孫である(柳沢・引用者注)保申は、東京府知事の久保一翁とは旧幕臣同士であるから、その

- よしみで（中略）話し合」い、本文に引用した布達の形で抗議の意思を示したのではないかと述べている。倉田喜弘『芸能近代化の道 第三回』負の遺産（『文学』二〇〇三年七月・八月号）参照。
- (8) 『東京日日』明治八年九月一〇日付。
- (9) 明治八年五月一七日、五月二十九日付。また、明治九年五月二日付の『東京日日』紙上にも、「文学。音楽。芝居ノ三者」は「人文ノ三大要具ニシテ苟モ一モ爰ニ備ハザル所アリテハ（中略）独立人民ノ体面ヲモ保チ難」い、それゆえ、それらを「実用」の観点から「無駄」とするのは「盲説」であるという趣旨の論説を掲載している。
- (10) 浜田啓介は、「我国の近世に於て勸善懲悪を云々される場所は、小説であるよりもむしろ演劇界」であり、「歌舞伎浄瑠璃の世界こそ「勸善懲悪」という発言の巢窟であった」ことを、数多くの実例とともに指摘している。その理由として、浜田は、「事取凡近而義発勸懲」を座右の銘としていた近松門左衛門の影響と、「善悪の役割によって人生の栄枯を現わす演劇というジャンルの特性」が勸善懲悪という概念と親和的であったことをあげている。本論において指摘した、演劇を徳育の媒体とみなす認識も、一つには、こうした近世期の議論を引き継ぐものであったと考えることができる。浜田啓介「勸善懲悪」補紙（『近世小説・營為と様式に関する私見』京都大学学術出版会、一九九三年、後に日本文学研究論文集成22、『馬琴』若草書房、二〇〇〇年に所収、引用は後者による）を参照。
- (11) 『読売新聞』明治一一年六月七日付。
- (12) 『東京日日』明治八年五月二十九日付。
- (13) 『郵便報知新聞』（以下では『郵便報知』と略す）明治八年六月七日付。
- (14) 拙稿「文明社会の『義民』——明治初年〜十年代における文明論、国民論、自由民権論の交錯——」（『日本近代文学会北海道支部会報』第九号、二〇〇六年五月）。
- (15) 『日本開化小史』は、明治一〇年から明治一五年にわたって、全六巻の分冊で刊行された。なお、以下での『日本開化小史』からの引用は、すべて岩波文庫版（嘉治隆一校訂、一九六四年）による。
- (16) 『日本開化小史』巻之六、第十二章「徳川氏治世の間に顕はれたる開化の現像」。引用は注(15)に同じ。
- (17) 『日本開化小史』巻之六、第十三章「徳川氏治世の間勤王の気の発せし事」。引用は注(15)に同じ。
- (18) 同前。
- (19) 明治一八年九月。引用は明治文学全集14『田口鼎軒集』（筑摩書房、一九七七年）による。なお、同書の「緒言」によれば、この論考は「明治十三年頃」の「浅草井生村楼」での「演説」をもとにしたものであるという。
- (20) 明治一九年六月。引用は注(19)に同じ。
- (21) 『日本立憲政黨新聞』明治一六年六月九日、二九日付。なお、山田俊治「政治小説の位置——小説の社会的認知という文脈から」（『新日本古典文学大系明治編16『政治小説集1』岩波書店、二〇〇三年）に、「我国ニ自由ノ種子ヲ」の小説論としての性質についての優れた分析がある。
- (22) 佐倉惣五郎は、「佐倉宗吾」「佐倉宗五郎」「木内宗五郎」など、

書物によって様々な表記がとられるが、ここでは、引用部以外は全て「佐倉惣五郎」で統一した。

(23) 田村成義編『続統歌舞伎年代記』（鳳出版、一九七六年）「巻の拾七」。

(24) 明治一七年六月〜七月の『歌舞伎新報』。なお、『歌舞伎新報』に連載された筋書きと、『続統歌舞伎年代記』の「略筋」を比較すると、細部にいくつかの異同はあるが、ほぼ同様のものとなっている。これはおそらく『続統歌舞伎年代記』の記事が『歌舞伎新報』を参照して書かれたものであるからだろう。

(25) 以下での義民物に関する記述には、『演劇百科大事典』第二巻（平凡社、一九六〇年）の「義民物」の項を参照した。

(26) 『日本戯曲全集 歌舞伎篇』第四四巻「維新狂言集」（春陽堂、一九三二年）。

(27) 『郵便報知』明治一七年七月二日付。

(28) 注(23)前掲書「巻の拾七」を参照。同書に引用されている「六二連の黒表紙」の記述によれば、団十郎は、これ以前に、新歌舞伎十八番の一つである「助六」を、文久二年と明治五年に二度演じているという。

(29) 注(14)前掲論文。

(30) 漆澤その子「狂言の世界」（注(5)前掲書）。また、漆澤は、「東叡山農夫願書」と共に上演された『上州織侠客大編』が「上州国定村の出身」の国定忠治を主人公としている点に注意を促し、「興行の二ヶ月前に起きた群馬事件が意識されていた可能性」も考えることができるのではないかと指摘している。

(31) 『歌舞伎新報』明治一七年七月八日、四三六号。

(32) 『自由新聞』明治一七年七月一三日付。

(33) 『郵便報知』明治一七年七月二三日付。『郵便報知』にこうした記事が出たのは、一つには、当時の自由民権運動における、自由党と改進黨のヘゲモニー争いが関係していたと推測できる。民権運動において、実力行使も辞さないとする自由党と、漸進的改革を主張する改進黨との対立が、自由党の機関紙とも言える『自由新聞』と、改進黨系の論客が多く集っていた『郵便報知』の記事の色合いの違いとして出てきたのである。

(34) 『劇場改良法』（編集兼出版人・中村善平、大阪出版会社、明治一九年）所収。引用は『明治文化全集』第二〇巻、文学芸術篇（吉野作造編、一九六七年）による。

(35) 『小説神髓』（松月堂、明治一八〜一九年）上巻「小説の主眼」。引用はリプリント日本近代文学88『小説神髓』（国文学研究資料館編、二〇〇七年）による。

「付記」引用は、原則として旧字を新字に改め、ルビ・記号等は適宜省略し、濁点を適宜補った。また、途中から引用する際や、途中で引用を終える際には「……」を用いて示した。