

比較芸術学の観点から見る福地桜痴の史劇

——『東鑑拝賀卷』を中心に——

A Study of the History Plays of Fukuchi Ōchi from the Perspective of Comparative Arts

——Chiefly on Azumakagami haiganomaki——

中野智博

Tomohiro NAKANO

はじめに

福地桜痴作『東鑑^{あづまかがみはいがのまき}拝賀卷』は明治二十六（一八九三）年三月に歌舞伎座で上演され、その題名から歴史書『吾妻鏡』から構想を得たと考えられる。この作品は修禪寺での源頼家暗殺から鶴岡八幡宮での源実朝暗殺までを描いており、九代目市川団十郎が北条義時を演じ、五代目尾上菊五郎が公暁を演じた。本作では主人公の立場で扱われた北条義時であるが、江戸時代では義時自体取り上げられず、中心的人物として描いたのは河竹黙阿弥作の『星月夜見聞実記^{ほしづきよけんもんじのまこと}』（明治十三年）が最初であった¹⁾。

『東鑑拝賀卷』は「史劇（活歴）」の上演に尽力した福地桜痴の初

期作品の一つとして挙げられ、福地桜痴の史劇を考える上でも重要な作品と考える。その桜痴の史劇に関しては、次のような指摘がなされている。

「刺激や変化を求めて卑野、酷薄にながれがちであった従来の歌舞伎狂言を、歴史の考証による写実主義に基づいて合理的かつ高尚優美なものとし、新時代の演劇たらしめようと意図したのである。」²⁾

「歴史の考証による写実主義に基づいて合理的かつ高尚優美なものとし、新時代の演劇たらしめようと意図した」ということは、西洋

でいうところの「演劇」を目指したとも言い換えられる。明治時代は欧化主義政策を軸に西洋文化の移入が積極的に行われた。狂言作者が脚本を書く歌舞伎のように旧来の作劇構造を持つ芝居も新時代の波にのまれていく。そして、演劇改良運動の名のもとに、それまでの卑しい「芝居」を高尚な「演劇」にするべく、政治家や役者などが奔走して、明治二十（一八八七）年四月二十六日には天覧歌舞伎の実現を果たした。福地桜痴は通訳として外国に赴いた際、オペラなども鑑賞しており、「僕は其初め官命を受けて西洋へ往いた時演劇を観に行度毎に通弁をした、乃で已を得ず豫めセキスピアやシルレルの脚本を讀で置たが、何にも旨い物だと感心をした。」³とあるように、桜痴の演劇への関心は西洋文化から刺激を受けたものだった。ここで、西洋演劇の視点を桜痴が持っていたと考えたとき、桜痴の作品を見る上で比較芸術学の観点からの研究手法が有効だと考える。後述する三木竹二の劇評にもみられるように『東鑑拝賀巻』は決して高い評価を受けた作品ではない。だが、先にも記したように北条義時という題材は明治以降に扱われ始めており、それを扱った歌舞伎狂言作者の黙阿弥と西洋からの演劇観を持つ桜痴を考察する上で、和洋の諸芸術を比較考察する研究手法は有効である。これまでの桜痴の作品研究では、芸術学という観点から作品を分析するというものがほとんど見られない。本論考では、音曲における正本研究に代表されるような資料を最重要視するアプローチではなく、芸術という領域の中にある芸術作品として考察することにより、比較芸

術学という今までと異なる観点からの結論を導き出せるのではないかと考える。

一 先行研究と研究手法

そこで本稿では比較芸術学の観点から考察を行う。ここでいう比較芸術学の観点とは、諸芸術（美術・音楽・映像演劇）の共通項を見出して思想的観点から考察することを指す。

まず、桜痴作『東鑑拝賀巻』と黙阿弥作『星月夜見聞実記』を取り上げた理由としては、渡辺保氏も「歌舞伎を将来の現代劇として改革しようとした最初の人間は、依田学海でも福地桜痴でも末松謙澄でもなく、黙阿弥であった。」⁴と指摘しているように、桜痴よりも前に、北条義時を描いた黙阿弥の表現を見ることが、桜痴の表現における黙阿弥との差異と桜痴の特徴とを見出せると考える。もう一つの理由としては、桜痴自体の研究が少ないことが挙げられる。そこで芸術学における「表現」の理論を応用して、何故桜痴の作品が拙作とみなされたのかを「作品の現前化」という契機に一度分化して考察してみたい。このことは、明治という新時代において、西洋的な視点を持つ局外作者である桜痴が、いわばファーストペンギンとして、まだ歌舞伎という枠組みが残存する中からどのような芸術における表現で「演劇」を志向したのかというテーマにも繋がると思われる。また巨視的な観点からいえば、桜痴の作品の現前化を見

ていくことは、新時代における歌舞伎（古典芸能全般）とは何かといった問いや伝統からの改革、その際どのようにして享受者へ伝達するかといった現代にも通じるような問題提起を間接的にみることに繋がると思われるが、これに関する考察は本稿では言及しない。

ここで本稿における前提条件として、『東鑑拝賀巻』と『星月夜見聞実記』における題材との比較考察ではないことを断っておく。

ではどのような研究方法を取るか。研究方法は次の通りである。『東鑑拝賀巻』と『星月夜見聞実記』のテキスト表現にみられる義時像の考察に加えて、芸術学的観点からの考察を行う。つまり、比較芸術学の観点から芸術学の理論を応用し、桜痴が本作において北条義時のイメージを如何にして〈追体験〉〈追創造〉して「表現」しているか、に注目して考察を行う。本稿では、渡辺護『芸術学（改訂版）』（東京大学出版会 一九八三年）、国安洋『音楽美学入門』（春秋社 一九八〇年）の理論を限定的に応用して比較芸術学の観点から考察を行う。演劇は音楽と共に造形芸術（絵画、文学）とは異なり、再現芸術（または再生芸術）に分類でき、その再現には複数の要素が問題となる。

なお、詳しくは第四章にて後述するが、〈追体験〉〈追創造〉とは、次の内容を指す。〈追体験〉は作者・演者・享受者が作品を体験して忠実に再現することを指す。そして作者・演者・享受者が〈追体験〉をした上で、内的表出によって創造することが〈追創造〉である。この際、すでに存在するものを再び事実象徴として実現化する

ことを再現と定義し、内なるものを外化することを表出とする。これらの用語の定義については、渡辺護氏『芸術学』、国安洋氏『音楽美学入門』を基に定義づけを行う。

ここで、本稿において重視する先行研究を挙げておこう。福地桜痴の史劇に関する研究は少ないが、ここでは史劇に関する研究を含め、歌舞伎の作者に関する研究および福地桜痴の演劇観に関する研究から、三つの文献を挙げておく。まず、今尾哲也「日本における演劇の近代化―坪内逍遙の場合―」（『日本文学』17（11）日本文学協会 一九六八年 一五―四四頁）では次のようなことが述べられている。

「演劇の近代化の過程で、作者という存在は分身たる立場から解放され、一個の独立した人格として歩みはじめる。そして活歴の運動は、このような作者の相対的独立の契機を、みずからの内に芽生えさせていた。」⁵⁾

「黙阿弥には、playwright（引用者註＝狂言作者といった意味合い）としての限界があった。彼には、団十郎の志するような構造改革の認識が、決定的に欠けていた」⁶⁾

「局外の文学者が劇界の中に入り、みずから狂言作者となつて、自己の思想を、自分自身の筆で劇化する（…）福地桜痴がそれを体現した。（…）だが、（…）脚本を書くことは、彼にとつても、依然としてdramatist（引用者註＝ドラマツルギーを生む

文学的な劇作家) になることではなく、playwright (引用者註「狂言作者」) になることでなければならなかった(…) 桜痴は、つまるところ、過渡的な立場にとどまらざるをえなかった。⁷⁾

まず、今尾哲也氏は、演劇の近代化の過程における作者の問題について述べている。「作者の相対的独立の契機」といった活歴に見られる要素は、それまでの役者に当て書して役者がドラマを生む形から、作者自身による内的表出と再現によって表現をすることにつながる。ここで明らかになっていることは、日本演劇の近代化において、黙阿弥は旧来の芝居あるいは歌舞伎といった演劇構造から抜け出すことができなかったこと、つまり劇作家ではなく狂言作者という立場にとどまったことである。一方の桜痴はこれまでの狂言作者とは異なり、劇外からの作家という意味においては一定の役割を果たしたと言えるが、旧来の歌舞伎のシステムが残っており、桜痴自身も歌舞伎座の座付き作者として、その方法論に則らざるを得なかった。以上のようなことが今尾哲也氏の論文において指摘されている。本稿では比較芸術学の観点から、作品ベースで内的表出と再現による表現を見直すことによって、構造的改革の意識が欠けており、役者に合わせて書く狂言作者から抜け出せない黙阿弥と、自己の思想を表しつつ、過渡的立場にとどまった桜痴の作品における問題を考察する。

次に桜痴の演劇観に関して、漆澤その子氏は『明治歌舞伎の成立と展開』(慶友社 二〇〇三年) において次のように述べている。「桜痴の『演劇』観は、脚本ないし院本を『読む』という行為によって培われたものだだったのである。」⁸⁾とあり、「桜痴による芝居の『改良』に関する提言は、洋行経験を通じて醸成された芝居への視座に基づく『演劇』観の表明であり、西欧演劇における観劇方法の移入とも言い換えられよう。」⁹⁾と指摘している。そして、桜痴の「『読む』という行為のみで形成される芝居の世界は、狂言として成立している筋立の巧拙ばかりが評価の対象となり、視覚的聴覚的要素が舞台面に醸し出す情緒を完全に捨象したかたちで認識されかねない。」¹⁰⁾と指摘している。桜痴は欧州に行った際に観劇をしており、「『読む』という行為のみで形成される芝居の世界」という指摘が漆澤氏の桜痴の演劇観に対する一つの視座であるが、これは聊か極端すぎると考える。桜痴は実際に渡欧した際に観劇しており、観劇による演劇観の形成も含まれているはずである。

最後に、松本伸子『明治前期演劇論史』(演劇出版社 一九七四年) を挙げておく。松本伸子氏は桜痴の演劇観について次のように述べている。

「西洋の名作と云われる戯曲を実際に読み、しかも劇場そのものにも幾度か赴いていた桜痴は、シェークスピアやドライデンの芝居の背景となっている史実が決して作品の主題ではなかつ

たことを知っていただろうし、ユーゴーやヴィニールの作品の意図するものが歴史上の年表的な要素とどの程度の関連性を持っていたかにも気づいていたはずである。西洋の戯曲の根底にあるものはメチエとしての時代的背景や思想的テーマにかかわりなく一貫した文学性への要求だという事実には桜痴が早くから目に留めていた」^⑪

この「一貫した文学性」というのが、演劇改良運動においても重要な要素であった。そして、桜痴は改良の方法の一つとして、史劇という形式で試みる。「実際に芝居の舞台に関心を持ったのは、やはり外国演劇が初めなのではないだろうか。しかも戯曲を読んでから舞台を見るという方法で劇場行きを始めたことは、後の彼の演劇に対する態度を決定したといってもいいかもしれない。」^⑫と松本伸子氏も指摘しているように、桜痴の演劇観は外国発であったことがわかる。しかし、和洋問わず多くの脚本を読むことによって形成されたのも事実であり、桜痴の演劇観の中に「読む」という行為が重要視されたことは指摘可能であろう。それに加えて実際に海外でメロドラマやオペラを鑑賞したことによって読む以外の演劇観も形成されたといえるだろう。

ところで、漆澤氏の言う「視覚的聴覚的要素が舞台面に醸し出す情緒を完全に捨象」することをもたらしかねないという要素は、「芸術の伝達」における「表現」の問題に繋がる。桜痴の史劇を考える

上でも、この「表現」の問題を考察する必要があると考える。そこで本稿では、漆澤氏や松本氏の指摘を踏まえたうえで、桜痴の演劇観についても作品分析を通じて再考していく。まず、桜痴より先に演劇構造の改革に動いた河竹黙阿弥の『星月夜見聞実記』を取り上げる。そして、同じく北条義時を扱った福地桜痴の『東鑑拝賀巻』を考察し、比較芸術学の観点から両作品を比較検討していく。

以上を踏まえて、本稿で明らかにしたいことは以下の通りである。福地桜痴は『東鑑拝賀巻』でどのような北条義時像を描いたのか。そして桜痴はこの作品においてどのような史劇を目指したのか。黙阿弥作『星月夜見聞実記』との表現の比較も行うが、本稿の最終目標としてはそれらの要素を踏まえたうえで、比較芸術学の観点から『東鑑拝賀巻』における表現に注目してその「史劇像」の考察を行うことにある。

また、本稿の持つ意義としては次の通りである。比較芸術学の観点から、桜痴の史劇を見たとき、明治時代に西洋演劇に感化され、演劇改良を行うことは、桜痴にとって日本の「芝居」を「芸術」にすることにあったと考える。そこで芸術学における「表現」の理論を応用して、改めて桜痴の作品を再現芸術の中で表現の伝達ということに意味があることにより、桜痴の史劇における原理を考察することか、作者の〈追創造〉と演者の〈追創造〉、そして享受者の〈追創造〉を一度分化して考察することで明らかにしたい。このことは、

新時代における伝統からの改革、その際どのようにして享受者へ伝達するかといった現代日本における芸術の諸問題にも通じる問題原理の解明にも繋がると思われる。

二 河竹黙阿弥作『星月夜見聞実記』について

明治十三（一八八〇）年六月に新富座で上演された『星月夜見聞実記』は、泉親平の乱を題材に、荏柄平太（和田胤長）が源氏への忠誠から暴君北条義時に反旗を翻す様子を描いている。九代目市川团十郎が荏柄平太を演じ、初代市川左团次が北条義時を演じた。あらすじは次の通りである。なお写本台帳が見つからなかったため、

『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）に拠った。

序幕

鶴ヶ岡段鬘討入の場

荏柄屋敷密談の場

二幕目

由利八郎屋敷の場

千葉之介邸宅の場

千葉家庭先の場

三幕目

荏柄天神召捕の場

由利屋敷闇殺の場

四幕目大詰 鎌倉殿中詮議の場

暴威を振るう執権北条義時に対する不満から、信濃源氏の泉親平の呼びかけで北条義時討伐の動きが起こる。和田義盛の甥荏柄平太胤長を筆頭に義盛の息子義重らも呼びかけに応じる（序幕）。一方、由利惟久も一時この呼びかけに応じるが、兄

惟光から北条氏討伐の裏に源実朝を殺す謀反の疑いを聞き心変わりし、兄と共に謀反阻止に動く。千葉成胤を味方につけた由利惟光と惟久は、謀反人の一人阿静坊安念を毘にかけ、謀反の証拠を掴む（二幕）。

千葉成胤は胤長を捕らえるべく使者を送り、策に嵌った胤長は天神の森で捕縛される。一方、裏切り者の由利惟久は夜襲を受け、泉親平に討たれる（三幕）。

鎌倉殿中では、和田義盛が一族を率いて息子と甥の赦免を願ひ出る。息子の義重らは赦免されるが、義時は胤長の首謀者的役割を理由に嚴罰を主張する。これに対し胤長はこれまでの義時の悪道を罵るが、尼御台が胤長を謀反人として糾弾して罪科を問う。無念の三浦一党に対し、義時は今に見よという思い入れにて幕となる（四幕）。

このような筋を持つ作品であるが、『黙阿弥全集』の解題によれば高井蘭山の読本『星月夜鎌倉頭晦録』に基づいて『星月夜見聞実

記』が書かれている。

渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題 下』に「義時（市川左團次）は大詰に平太と問答するくだりが見せ場であるが（…）浪士等を罵るところに、横暴さを見せる筋だった」とあるように、大詰における和田胤長と北条義時の問答が作品としては見所といえるが、序幕で義時が自身の暗殺に失敗した浪士等に対して罵る台詞に義時の奸悪が際立っている。

義時「今此場にて相果つる亡者に申すも無益なれど、冥府へ参り閻王へ現世の土産に承れ、当時將軍の職たれど、実朝公は御若年、天下の政事は政子尼公と此義時が意中にあり、藪蚊に等しき其方等はよし数千果つる共、鎌倉殿の障りならず、又一人なれ共義時が匹夫の刃に討たれなば、世界は忽ち黒闇なるぞ。はて、国人は仕合せものぢや。」¹⁴

この台詞に表れているのは、義時の横暴と奸悪である。ここでいう奸悪とは、奸智を用いて悪行を働くイメージを表現することを指す。題材となっている『星月夜鎌倉顕晦録』の義時にも奸悪としての性質がみられるが、黙阿弥は前述のように義時の人物像を強調すべく台詞として描いた。その他、作中における義時の不評が印象付けられる台詞の一例は次の通りである。

平太「もし義時一命なくば鎌倉天下は萬代不朽」¹⁵

平太「北条氏が幕府の権を外戚の因みによつて掠奪なし、天下の政事を擅に、処置なすのみか右幕下の御連枝方を暗殺なし、或は刺客を使ふなぞ、奸悪既に顯然」¹⁶

平太「他の罪は厳しく吟味し、自分の罪は隠し含み、横道非義を行ふを、皆君の命と称するゆゑに、恨みを抱く輩幾千萬の数を知らず」¹⁷

黙阿弥はこれらの台詞を通じて、奸悪としての北条義時像を台詞によつて印象付けている。

一方、桜痴作『東鑑拝賀巻』では奸雄としての北条義時像の再現を試みているが、台詞等で分かりやすい印象付けをしていない。黙阿弥の義時像と比較して、桜痴の義時像はそのイメージを台詞に落とし込んでいないといえる。では『東鑑拝賀巻』において描き出したものとは何か。

三 福地桜痴作『東鑑拝賀巻』について

それでは、桜痴作『東鑑拝賀巻』の内容を見ていこう。なお写本台帳は早稲田大学演劇博物館に所蔵されているが、本論考においては写本と台詞等の大幅な改変がなく、自序等から桜痴の意図が汲み取れる博文館出版の台帳に拠った。全三幕構成の本作の粗筋は次の

通りである。

序幕上 修禪寺の書院（元久元年七月十四日の事。但し舞台上では衣裳の都合により三月十七日の事）・同浴室

序幕下 甘繩山公暁参籠（承久元年正月八日の夜）

第二幕上 北条大倉帝の饗応

第二幕下 鎌倉御所の諫言（承久元年正月廿七日午後之事）

第三幕 鶴岡八幡宮御社参（承久元年正月二十七日之夜）

北条義時（市川団十郎）の命を受け、金窪太郎行親は修禪寺に幽閉されている源頼家を暗殺する（序幕上）。一方、頼家の子である公暁（尾上菊五郎）は、僧の身でありながら父のことを想い北条家への憎しみを捨てきれず復讐を誓う（序幕下）。

源頼家暗殺に成功した執権北条義時は、右大臣となった源実朝の鶴岡八幡宮拝賀を源氏抹殺の機と捉え、頼家の子公暁を利用して將軍実朝の暗殺と公暁の抹殺を計画する。公暁を鎌倉に呼び寄せた義時は、自身に疑念を抱く公暁に対し、頼家暗殺を命じたのは右大臣家であるとして謀反を唆す。公暁は義時の思惑通り実朝の暗殺を心に決めるが、義時は公暁の底意を警戒する（第二幕上）。

義時は拝賀に向かう道中、急な体調不良を理由に参列を離れ、役目を源仲章に譲る。そうとは知らない公暁は、実朝を切った後、義時と思いこんで源仲章を殺す。追手に追われた公暁は、

義時の策に嵌ったと悟って落命する（第三幕）。

桜痴の自序によると、「此脚本は専ら史に拠りて、其結構を立て中間挿むに余が考案を以てしたるなり。其初これを五幕若くは六幕に分ち、北条義時の奸雄を十分に写し出し、公暁をして右府を弑せしむるの景情をものせん⁽¹⁸⁾」とあり、『東鑑拝賀卷』において桜痴は奸雄としての義時像を目指したことがわかる。ここでいう奸雄とは、奸智に長けた英雄的イメージを表現することを指す。

またこの自序によると、桜痴が奸智ある策略家として北条義時を捉えていたといえる。歴史上、北条義時は執権として障害となる政敵を排除するなどの政治を展開しておりその性質は見出せる。⁽¹⁹⁾『東鑑拝賀卷』は第二幕の饗応の場などにおいて義時と公暁の腹の探り合いをする心理ドラマによる〈追創造〉の表現はみられるものの、基本的に『吾妻鏡』に記された出来事を忠実な形で再現している。一例として、義時が心神の異変を訴えた場面と『東鑑拝賀卷』を比較して見てみる。

『吾妻鏡』

「令_レ入_二宮寺樓門_一御之時。右京兆俄有_二心神御違例事_一。讓御劔於仲章朝臣_二。退去給。於_二神宮寺_一。御解脱之後、令_レ歸_二小町御亭_一給。」⁽²⁰⁾

『東鑑拝賀卷』

「義時は地上に踞り伏しながらソツト實朝の行列の往を見送りと、ずつと顔を上げ冠を正し衣紋を直して起上り雪を払ひ、是にて禍を免れたり、と云ふ心は自から色に顯はれ悠々として神宮寺の方へぞ赴ける」²¹⁾

このように記されており、基本的な流れは踏襲しつつ、仮病という形で奸雄の要素を含ませている。こうした作品の構成は当時どのように評されていたのか。三木竹二（一八六七—一九〇八）の劇評を見てみると次のように評されている。

「『拝賀巻』は『東鑑』の二、三の記事をつなぎ合せて四幕に引延したるものなれど、根が芝居になるほどの代物でなきゆえ、大詰の外は見物一同大だれにだれこみたり。とりわけ三幕目諫言の場は、半分は後から附加へたるものでもあらう位の縁起を事々しく並べ立てて、実朝は半分殺さるる覚悟で行くやうに見えるは、いかにも馬鹿馬鹿しくて不評なり」²²⁾

「さうじてこん度のこの役などは、なるたけ形に顯はさず、腹の中でやりたいと苦心せられ、菊五郎丈にもそのやうにと相談がありしやに聞きしが、それほど腹でやりたいものなら、いつその事公暁と示談で引き下がってもらひたき位なり」²³⁾

このように手厳しい評であり、「根が芝居になるほどの代物なきゆ

え」というのはやや三木竹二の主観的嫌悪感が窺える。二つ目の引用は、役者の演技に対する苦言である。三木竹二の言葉を借りるなら、桜痴は芝居にならないほどの題材を用いて、そこに文学性を付与しようとしたと考えられる。このような桜痴が描き出した表現は何か。

四 『東鑑拝賀巻』と『星月夜見聞実記』における表現方法の比較検討

前述の通り、本章では、渡辺護『芸術学（改訂版）』、国安洋『音楽美学入門』の理論を限定的に応用して比較芸術学の観点から考察を行う。演劇は音楽と共に造形芸術（絵画、文学）とは異なり、再現芸術（または再生芸術）に分類でき、その再現には複数の要素が問題となる。ここに芸術作品における表現の問題が浮上する。渡辺護氏は表現について次のように述べている。

「『表現』という日本語は多義的である。というよりむしろきわめて曖昧に用いられている」²⁴⁾

「外界の事物を描写する原理的作用を再現 representation と呼び、内的なものを外化する原理的作用を表出 expression と呼ぶ。そして、この両者を総括して、芸術家が作品の中に何らかの意味内容を客観化する作用を『表現』と呼ぶこととする」²⁵⁾

ここで改めて、本稿における用語の定義を述べておこう。再現とは、すでに存在するものを再び事実象徴として現実化することであり、『東鑑拝賀巻』と『星月夜見聞実記』においては北条義時の奸雄や奸悪という既にあるイメージ像（事実象徴）を再現することを指す。そして内なるものの外化が表出である。作者・演者・享受者が作品を体験して忠実に再現することを〈追体験〉とし、作者・演者・享受者が追体験をした上で、内的表出によって創造することを〈追創造〉とする。これらの要素を踏まえて、再現芸術という観点に立つと、芸術作品の現前化には大きく次の三段階に分化できる。

まず、作者の〈追創造〉は作者における創造。これは、作者が題材等から一次的な〈追体験〉と〈追創造〉を経て、自己の芸術観を作品として表すことを指す。その創造には再現と表出が含まれる。演劇における脚本や音楽における譜面がその一例である。

次に、演者の〈追創造〉。演者（役者、演奏家）が、一次的創造（脚本や譜面）に対して二次的〈追体験〉〈追創造〉をして再現する。これが演技や演奏に当たる。

そして、享受者の〈追創造〉は享受者（観者）による再現を指す。作品を享受者が二次的〈追体験〉〈追創造〉する。観者が受ける感動や共感はこれである。渡辺護氏は芸術の伝達について次のように述べている。

「芸術において表現そのものが伝達されるということは、それ

が体験のうちに組込まれることを意味する。作家が作品の中に何をいかに表現したかを理解することは、鑑賞者がある程度作家の創作体験に立ちもどって、追体験する必要がある。」²⁶⁾

つまり、享受者は演技者の〈追創造〉を受けて〈追体験〉〈追創造〉し、人によっては自己の感性や想像、自己体験とも共鳴することで作品の表現を体験する。音楽で言えば、筆者がチェリストだと仮定した場合、ベートーヴェンのチェロソナタを演奏する際に、まず譜面からベートーヴェンの音楽を〈追体験〉し、演奏という形で〈追創造〉する。そしてそれを聴いた観客がその演奏からベートーヴェンの音楽を〈追体験〉するといったことである。これを踏まえて、『東鑑拝賀巻』における「作品の現前化」を考えると次のようになる。

まず一次的創造は、福地桜痴の「北条義時の奸雄」というイメージの一次的な〈追体験〉と〈追創造〉による再現である。そして、二次的創造として、九代目市川団十郎による北条義時の演技が挙げられ、この差異で作品の現前化に変化が生まれる。これは桜痴の脚本を〈追体験〉〈追創造〉した後、忠実に再現するのか、それともそこに九代目の内的表出を重視するのかわ違う。三木竹二の評によれば、「なるたけ形に頭はさず、腹の中でやりたいと苦心せられ、菊五郎丈にもそのやうにと相談ありしやに聞きし」²⁷⁾とあり、九代目が腹芸で義時を演じていたことがわかる。この三木竹二の評は「舞

台面に醸し出す情緒を完全に捨象したかたちで認識されかねない。」⁽²⁸⁾という一例といえるだろう。九代目市川団十郎は腹芸によって義時を〈追創造〉した。この演技法は、「心を写す」意味では内的表出であるが、そこには現実的な人間を再現するという契機が含まれている。つまり、視覚的に明確な表出というよりも、義時像を暗示する形で再現する。その意味では、〈追体験〉による再現重視といえる。

黙阿弥と桜痴の大きな違いは、脚本を文学という芸術作品に位置付けて作品として完結したものとするか否かである。黙阿弥は従来の歌舞伎のシステムから脱却できず、義時の奸悪をやや誇張気味の台詞で明確に表現したように、表出重視の脚本を書いた。一方、桜痴も完璧に歌舞伎から脱却しきれてはいないものの、脚本を文学作品の一つに位置付けようと志向し、フィクションによりすぎない現実的な人間として義時の奸雄を作品全体で暗示する形で再現重視の表現をとった。『東鑑拝賀卷』の現前化は、北条義時という歴史的に作られたイメージを一次的な〈追体験〉〈追創造〉を経て、一次的な再現芸術として表れる。桜痴はこの作品において義時の再現を重視したといえる。また九代目市川団十郎の腹芸は、先にも述べた通り、双方の契機を含んでいるが、こちらも〈追体験〉による再現重視の形といえる。つまり、ここから〈追体験〉第一主義による表現の形が見えてくる。

おわりに

福地桜痴は、同時期に活躍した福沢諭吉ほど後世に語り継がれる人物にはならなかった。桜痴は幼少期より神童と呼ばれ、江戸幕府と明治政府で活躍した。その後『東京日日新聞』の主筆を務め、劇作家となった。最晩年に衆議院議員となるが、影響力少なく、任期中に死去した。

明治期において、桜痴は国家のために活動したが、政治家に利用されて失脚し、身分の低い劇作家に堕ちたといえる。それまでの日本の芝居を快く思わず、芝居を演劇へと転換することを目指した桜痴は、九代目市川団十郎と明治史劇の基礎を築いた。桜痴は脚本にその博識さと政治的洞察力を作劇にも組み込んだが名作は少ない。渡辺保氏も桜痴の作品について「改作物が多く、地味で芝居として十分に仕組まれていない。」としており、黙阿弥の方が見どころがあるとしている。⁽²⁹⁾しかしながら、「団十郎は、あの高尚なセリフはとても黙阿弥には書けないといったそうであるが、観客にはウケなかった。桜痴の作品でウケたのは、「春日局」と「鏡獅子」「紅葉狩」くらいなものであろうか。」としている。⁽³⁰⁾この点には賛同できるが、そのウケが悪かったのは先の比較検討からわかるように、桜痴の作品が再現重視であるからではないか。

桜痴の〈追体験〉〈追創造〉は再現重視であり、これが『東鑑拝賀卷』の創造につながった。一次的な再現芸術化である。一方、黙

阿弥の〈追体験〉〈追創造〉では表出重視の形で『星月夜見聞実記』の創造となった。今尾哲也氏の言う「作者の相対的独立の契機」といった史劇に見られる要素から生じた「問い」に対する筆者なりの答えは次のものである。

再現芸術における『東鑑拝賀卷』は、その〈追体験〉による再現によって現前化した作品と考える。再現芸術の作品が現前化する過程を考えることで、これまでの活歴という生きた歴史を写實的に演劇化したという史劇の見方に加えて、福地桜痴の史劇が再現芸術として〈追体験〉第一主義の表現をもたらしたと考えられる。しかし、この理論が果たして『東鑑拝賀卷』以外の桜痴の史劇にも適用できるのかは、現時点で断言できない。また、役者の表現についても今後劇評や評判記等を基にまとめる必要がある。本稿では限定的な考察を行ったことで、桜痴の芸術における「表現」の原理の一端を提示したと考える。

本稿における考察は「生きた歴史を写實的に演劇化した」という従来の史劇に対する見方を根本的に覆すものではない。しかし、そこにプラスアルファの要素を付加えたと考える。桜痴は、再現重視によって、義時を自身の中で対象化（素材を選び、自己の目を通じてとらえることで一種の内化がおこる）して表現した。芸術的に重要なのは、桜痴が表出を直接的な表現とせず、再現重視の形でその義時の内的表出をしたことにある。これは、芸術の表現において一つの変化といえる。また、この表現自体は写実とイコール関係には

できないと考える。「生きた歴史を写實的に演劇化した」というのはあくまで外化された見方であり、本稿において芸術学的な観点からの内実的な見方が少しでも明らかになったものと考ええる。

〔付記〕

資料は引用にあたり漢字を通行字体とし、適宜句読点を施し、振り仮名は適宜省略した。

本稿は二〇二二年度歌舞伎学会秋季大会（オンライン実施、二〇二二年十二月三日）にて発表した内容をもとにしたものである。

主な参考文献

- 榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』（国光社 一九〇三年）
- 福地桜痴『東鑑拝賀卷』（博文館 一八九三年）
- 高井蘭山『鎌倉顕晦録』（博文館 一八九四年）
- 伊原敏郎『市川団十郎』（エックス倶楽部 一九〇二年）
- 河竹繁俊編『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）
- 黒板勝美編『新訂増補 國史大系（普及版） 吾妻鏡第二』（吉川弘文館 一九三二年）
- 伊原敏郎『明治演劇史』（早稲田大学出版部 一九三三年）
- 秋庭太郎『日本新劇史』（理想社 一九五五年）

昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書 第八巻』（昭和

女子大学光葉会 一九五八年）

安田元久『人物叢書 北条義時』（吉川弘文館 一九六一年）

今尾哲也「日本における演劇の近代化―坪内逍遙の場合―」（『日本

文学』17（11）日本文学協会 一九六八年 一五―四四頁）

松本伸子『明治前期演劇論史』（演劇出版社 一九七四年）

国安洋『音楽美学入門』（春秋社 一九八〇年）

木幡順三『美と芸術の論理 美学入門』（勁草書房 一九八〇年）

渡辺護「芸術の表現」（『芸術学（改訂版）』（東京大学出版会

一九八三年）

渡辺保『黙阿弥の明治維新』（新潮社 一九九七年）

漆澤その子『明治歌舞伎の成立と展開』（慶友社 二〇〇三年）

三木竹二『観劇偶評』渡辺保編（岩波書店 二〇〇四年）

渡辺保『明治演劇史』（講談社 二〇一二年）

渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題 下』（歌舞伎資料選書・11）（独

立行政法人 日本芸術文化振興会 二〇一二年）

小池順子「音楽における表現という問題―美学と音楽美学の表現概

念の変遷を手がかりに―」（『千葉経済論叢 第54号』（千葉経済

大学 二〇一六年 一―一九頁）

（1）渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題 下』（歌舞伎資料選書・

11）独立行政法人 日本芸術文化振興会 二〇一二年）五七頁。

（2）昭和女子大学近代文学研究室「福地桜痴」『近代文学研究叢

書 第八巻』（昭和女子大学光葉会 一九五八年）三四九頁。

（3）榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』（国光社 一九〇三年）

一〇―一〇二頁。

（4）渡辺保『黙阿弥の明治維新』（新潮社 一九九七年）三二九頁。

（5）今尾哲也「日本における演劇の近代化―坪内逍遙の場合―」（『日本文学』17（11）日本文学協会 一九六八年 一五―四四

頁）一六頁。

（6）今尾哲也「日本における演劇の近代化―坪内逍遙の場合―」（『日本文学』17（11）日本文学協会 一九六八年 一五―四四

頁）二四頁。

（7）今尾哲也「日本における演劇の近代化―坪内逍遙の場合―」（『日本文学』17（11）日本文学協会 一九六八年 一五―四四

頁）二五―二六頁。

（8）漆澤その子『明治歌舞伎の成立と展開』（慶友社 二〇〇三年）

一一二頁。

（9）漆澤その子『明治歌舞伎の成立と展開』（慶友社 二〇〇三年）

一一二頁。

（10）漆澤その子『明治歌舞伎の成立と展開』（慶友社 二〇〇三年）

一一二頁。

一一二頁。

一一二頁。

一一二頁。

- (11) 松本伸子『明治前期演劇論史』（演劇出版社 一九七四年）二二八頁。
- (12) 松本伸子『明治前期演劇論史』（演劇出版社 一九七四年）六七―六八頁。
- (13) 渥美清太郎『系統別歌舞伎戯曲解題 下』（歌舞伎資料選書・11）独立行政法人 日本芸術文化振興会 二〇一二年）五七頁。
- (14) 河竹繁俊編『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）七二九頁。
- (15) 河竹繁俊編『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）七四一頁。
- (16) 河竹繁俊編『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）七九八頁。
- (17) 河竹繁俊編『黙阿弥全集第十三卷』（春陽堂 一九二五年）八五〇―八五一頁。
- (18) 福地桜痴『東鑑拝賀卷』（博文館 一九九三年）一頁。
- (19) 北条義時に関しては、主に安田元久『北条義時』（吉川弘文館 一九八六年）を参照。
- (20) 「吾妻鏡廿四」『新訂増補 國史大系（普及版） 吾妻鏡第二』（吉川弘文館 一九三三年）七五二頁。
- (21) 福地桜痴『東鑑拝賀卷』（博文館 一九九三年）九六頁。
- (22) 渡部保『観劇偶評』（岩波書店 二〇〇四年）三五七―三五八頁。
- (23) 渡部保『観劇偶評』（岩波書店 二〇〇四年）三七〇頁。
- (24) 渡辺護『芸術の表現』（『芸術学（改訂版）』（東京大学出版会 一九八三年）八三頁。
- (25) 渡辺護『芸術の表現』（『芸術学（改訂版）』（東京大学出版会 一九八三年）八四頁。
- (26) 渡辺護『芸術の表現』（『芸術学（改訂版）』（東京大学出版会 一九八三年）九六頁。
- (27) 三木竹二『観劇偶評』渡辺保編（岩波書店 二〇〇四年）三七〇頁。
- (28) 漆澤その子『明治歌舞伎の成立と展開』（慶友社 二〇〇三年）一一二頁。
- (29) 渡辺保『明治演劇史』（講談社 二〇一二年）二四三頁。
- (30) 渡辺保『明治演劇史』（講談社 二〇一二年）二四三―二四四頁。