

# 岡本綺堂の新しさについて

植 田 啓 子

五月

歌舞伎は発生当時から江戸末期まで、時代に即した民衆芸術として生きてきた。しかし明治維新を境に、僅かな期間の例外はあったにしても、形式上及び思想上「現代劇」ではあり得なくなつた。文明開化の波に乗って急激におしよせた西欧近代劇は、日本の演劇界に近代と前近代との断層を生じさせ、今に及んでいる。この断層をどう扱うかという問題は戦後殊に熱心に論じられ、種々の試みもなされている。歌舞伎を存続発展させるための条件として猪野謙二氏の挙げられた三四の中の一つには「本来の演技や演出法の枠を十分弁えた上での創作、切実なテーマを盛った内容的に高度なものを需める」ことがあった。（『文学』昭和二十七年五月）

綺堂は一般に、明治の末から大正昭和にわたってこの条件をほぼ満たした作者として位置づけられている。歌舞伎の伝統的方法を把握しそれに立脚し、数々の新しい要素を導入して時代の要求に応えつつ、先駆者松居松葉・山崎紫紅に次いで、彼は「新歌舞伎」の典型を創り上げた。綺堂の本質は晩年に至って発揮されたと言われる。確かに後期の作品には東洋的な悟りの境地に達したともいふべき堂々たる趣が見えるのであるが、今は歌舞伎に新生命を吹きこむことに大部分の情熱を費した時代——明治末年から大正七年頃まで——をとりあげたいと思う。彼はその時期にいわゆる綺堂物の型を創造し、斯界に種々の問題を投げかけて大正八年欧米へ渡る。前後六ヶ月の旅行は、それらの問題及び彼自身に関する問題の、整理・熟考の機会を彼に与えたと考えられるの

である。

## 二

明治十九年の演劇改良会結成は、従来の歌舞伎から不合理不自然を除こうとする積極的な動きの現れであった。史実に即した品格ある劇をつくることがこの会の主張であり、その要求に応じて黙阿弥が、意見を同じくする九世団十郎の為にいわゆる活歴物を数多書いた。末松謙澄は「演劇改良意見」にすでに、在来の狂言作者は助手となり、文士・学者の作を歓迎すべしと述べているが、実際には容易に門は開かれなかったのである。福地桜痴の「春日局」が二十四年に至つて漸く上演された程度であった。桜痴は以後、歌舞伎座の専属とも無縁者ともつかぬ作者として制作を続けた。

一方、坪内逍遙、森鷗外は西洋の古典劇・近代劇を研究し移入し、日本の近代劇の確立と共に歌舞伎の改良をも志して、脚本を発表しつゝあつた。近代劇の方は明治三十九年の文芸協会、四十二年の自由劇場の設立によつてはば確立するに至るが、その運動は華やかで活気に充ちたものであつた。これらの事情に刺戟されて旧劇界の内部にも新脚本を求める機運が生じた。最初に採用さ

れた局外者の作品は松居松葉の「悪源太」(三十二年上演)であつた。続いて同じ作者の「源三位頼政」「後藤又兵衛」などが採り上げられ、同じ頃(三十五年)条野採菊、岡鬼太郎、岡本綺堂の合作になる「金鯁噂高浪」が上演された。その後は「桐一葉」「日蓮上人辻説法」「牧の方」「桜時雨」と、続々新作が上演されるようになったのである。

## 三

綺堂岡本敬二は合作ながら現実の歌舞伎役者の為に脚本を書いて、この時劇作家としての生涯の第一歩を踏み出した。この作品は、明治三十四年末歌舞伎座がこれら劇作家達に依頼した結果のものである。彼は、その五年前に史劇「紫宸殿」が、『歌舞伎新報』に掲載されて以来、自作の上演を夢みて何種かの作をものしていたのであるが、当時の情勢では顧みられもせず、切齒扼腕、悶々の情を抱いていたという。このような状態にあって「金鯁噂高浪」が上演されたことは、作者達の期待と希望を大にさせたものであつたが、それだけに旧態依然たる作者部屋の反感は烈しく、それに対する綺堂たちの憤懣は一時でこそあれ筆を折ろうとまでさせた。しかし三十八年に至つて文士劇若葉会が結成される

と、綺堂自身舞台にも立ち、又次々に脚本を書き下した。この経験が後年制作上大いに役立ったであろうとは容易に推定できる。

彼は明治五年、元御家人で維新後英国公使館のジャパニース・ライターとなった岡本純の長男として東京に生れた。はやく父に漢籍を学び、英公使館に出入りして留学生等に英語を学ばせ、合間には英国留学から帰っていた叔父に西洋の怪談を聞かされ、又近所の年長の友人から芝居の正本、草双紙の類を借りて耽読し、空想に満ちた幼年時代を過した。幼い綺堂を連れて芝居に通った父は、求古会の会員でもあって、彼の劇作家志望を知ると、藩閥政府全盛の当時官に立身の途なしと見ていたのでこれに賛成した。それに力を得た彼は、英公使館書記官アストンに外国の脚本を借りに行つて逆に黙阿弥の脚本叢書のあることを教えられたこともあり、又竹柴其水にも会つたが楽屋内の人となるのは不利であると言はれたので、専ら独りで力の涵養に努めることとした。明治二十二年中学校を卒業するや進学を断念して直ちに東京日々新聞社に入り、演劇関係の記事を担当し、二十四年には福地桜痴の門をたたいた。桜痴は、古今東西の書を読め、それについて不明の事を質せと彼に語つたが、直接教えることは殆んどなかったらしく、綺堂は「来客多くして面会の機少きを憾む」と年譜に記している。以後三十六年頃まで三四の新聞社に断続し

て勤務しながら劇評を書き、一時英公使館の日本語教師をも兼ね、劇作に従事した。採菊、鬼太郎との合作はこの間のことであつた。

その頃革新興行を企画していた川上音二郎が、市川左団次の為に依頼した脚本——「維新前後」——こそ、綺堂と左団次との提携の端緒となつたものである。明治四十一年夏であつた。暫くの後、再び二人を結んだのは「承久戦絵巻」であり、年譜には左団次のために専ら戯曲をかくの始めなり」と記されている。彼が生涯に執筆した戯曲百九十六篇の中、六十九篇は左団次によつて初演され、そのうち史劇は四十五篇を占めているが、その多くが彼の初期時代に属するのは当時の劇場側の要求に基く故である。即ち劇場側には世話物の蓄えは多少あるが史劇は殆んどなく、その史劇は局外者でも学問の力で書きこなせるといふような事情で、新作には常に史劇を求められたという。(甲字楼劇談—その五)しかし外面的な事情を置いて、綺堂自身について見ると、綺堂が初期に於て好んでとり上げたテーマ——新旧思想の衝突、自己の主張を貫くための抗争——は、世話物の世界にくりひろげるよりも、史劇の場で描く方が、換言すると社会の枠がより固く、圧迫のより強い場で描いた方が、これを明確に浮き彫りにすることができるからであらうと考えられるのである。又左団次が史劇に適

した芸風を持っていたこと、綺堂、左団次が共に進取的気風をもっていたことがその後長きにわたる共同の仕事が続けさせたのであろう。その媒体としての史劇の果した役割は見落すことができない。

左団次の芸質を利用すると共に、彼は役者に新しい芸域を拓かせようと努力した。江戸初期やモリエールの時代には具えていた役者の創造力を、二十世紀の俳優に復活させる意図があったかに見える。老翁、若士、落魄した武士、と次々に異った役柄が左団次に書き下された。その脚本に対して俳優は卜書の範囲でのみ科をし、作者は演技に注文せず、二者の限界は厳しく守られたという。このことは、演じ得るものであると同時に文芸性豊かな作、即ち文学作品としても鑑賞され得る戯曲に権威をもたせようとした努力のあらわれである。そして綺堂のこのような態度は、従来作者たちの多くが妥協的であったのに比して、情熱をこめた、権威ある脚本の存在を世に認めさせ、劇作家として独立する意気<sup>(註1)</sup>ごみを示すものであると、近代劇畑の人からも称讃された。

#### 四

左団次との提携以来外遊以前の時期には、新史劇屈指の名作と

される「修禪寺物語」を初め「黒船話」「貞任宗任」「箕輪の心中」「平家蟹」「品川の台場」「室町御所」「切支丹屋敷」「佐々木高綱」「なこそその関」「尾上伊太八」「鳥辺山心中」「番町皿屋敷」「長曾根虎徹」等々が奔流の如くあふれ出て、新歌舞伎の黄金時代を築いた。これらの作に共通な特徴はテーマが明確にうたわれていることであり、多くが三十枚前後という緊約した構成をもつのをみても主題の強調に意を注いだのが背ける。「修禪寺物語」を例にとってみよう。

これは「承久戦絵巻」(四十三年一月上演)以来、左団次による史劇の六番目の作にあたり、綺堂が四十二年春、伊豆に遊び修禪寺に秘蔵される「頼家の面」を見、腹案成って書かれたもので四十四年一月『文芸倶楽部』に発表、五月に上演された。それまでの史劇が一応史実に基いて構成されているのに対し、この主人公は全く空想から生れた面作り師であること、これが六ヶ国語及びエスペラントに訳され、仏独では上演されたことは、制約されない世界に描かれた純粋な人間の魂の、清新な普遍的な力を我々に理解させるものである。

この作品のテーマは、夜叉王が死に行く娘の顔を写す所に焦点が絞られた芸術至上主義である。夜叉王は、自己の力を持みきっている人の強さと、その力を発揮する為には何物をも顧みようと

しない超人的、エゴイステイクな精神の持主である。名を惜しんで命を惜しまぬ一徹な老面作師の、己れの意志に逆らって現れる死相に対する憤りと焦り、それこそ運命を暗示する自然の感応であつて、技量がそれに価するものであつたと知った時の喜び、この焦慮、絶望、狂気が積み重なって劇は緊張の極に達する。我が作に恍惚と見入っていた彼が、我に帰った時最初に発するのは「わかき女子が断末魔の面、後の手本に写しておきたい。」という言葉なのである。この唐突な飛躍は、夜叉王の心理の推移に無理がないだろうか、この戯曲の中心はあの狂喜におかるべきではないだろうかと不審さえ抱かせる。しかしこの言葉によって彼の飽くことなき制作意欲は深く印象づけらる。安易なヒューマニズムから云々することは控えさせられる激しさ厳しさ純粹さを、この衝動的な言動はもっている。これについては当時非難もあつたが、綺堂は「さうは思はない」と言うのみで、敢えて説明を加えなかった。

芸術至上主義と並んで恋愛至上主義も多く扱われたテーマであり、それに従つて新しい人間も次々に生れるのであるが、「箕輪の心中」（四十四年作、上演）の綾衣の誕生は瞠目に価する。この種の「新しい女性」はお鶴（「維新前後」）お村（「楯」）かつら（「修禪寺物語」）小夏（「承久戦絵巻」）と描き育てられてきた

が、綾衣に至って更に飛躍する。それは「箕輪の心中」が作者最初の世話物であり、勝手がわからぬ為に第三幕から書き始めたとは云つても、主人公たちを積極的な人間として自由に描くことができたからであろう。この旗本と遊女の心中は江戸時代を通じて唯一の例であり、それを素材としているが綺堂は「何うせ一所に死ぬといふ場合何も女ばかり小さくなって居るにも及びますまい。」と考<sup>(註2)</sup>えた。従つて藤枝外記は「自分の命は自分のもの、人のために何で死なうぞ」と言い、綾衣は「云はば両方が五分と五分で、秤にかけたら重い軽いはござんすまい」と言つて、死後の世界の外に生きる場所を見出せなくなった二人は箕輪在の乳母の家で心中を遂げる。しかし、つきつめた会話が交されている間に門附の新内語りが現れ舞台は無言の科となる抒情的な場面、引き続き大菱屋の若い者が綾衣を連れ戻しに来、それがきっかけとなつて最後を急ぐことになる段取りは、必ずしも成功しているとは云えない。新内を嵌め物として用いながらその後更に更めて説明的な台詞がある為に互いに効果を消し合い、二人の心理過程を混乱させている。又、再び邪魔の入らぬうちにというきっかけが便宜的にすぎ、心中に至る透明な必然性を弱めている嵌め物やこういう段取りは院本以来の常套手段であるが「箕輪の心中」に於ては、強く自我を主張した主人公と、技巧的な古さとが十分融合してい

ない。

それが調和を示すのは「浪華の春雨」（大正三年作）「鳥辺山心中」（同四年作）などに於てである。この二作品は床を用いたもので世話狂言に淨瑠璃を用いた歴史的にも古くなく、四代目小伝次あたりとされるが「床を用ひて竹本劇の形式を踏襲することが最も好い方法であるとは思はないけれど、随分有力な形式であるには相違ない」ことは浜村米蔵氏の言を俟たない。<sup>(註3)</sup> 綺堂が有数の院本通として知られたのは、黙阿弥研究を認められる以前からのことであり、世話劇を書き始めれば早速達すべき所であつたと思われる。

「浪華の春雨」は寛永二年豊竹座で上演された淨瑠璃「八重霞浪華浜荻」を紛本とする幾多の狂言と同じく、お園六三の心中と赤格子九郎右衛門を取り扱った戯曲であり、同時に上演された「なこそこの関」の不評に比して、これは傑作としてもてはやされた。題材に制約され、義理人情が中心要素となつてゐるのは免れないが、綺堂一流の整理と人物解釈が看取される。しかし「鳥辺山心中」では、伝説的な事件に取材した人物の蘇生が更に鮮やかである。「実事譚」に記された菊地半九郎とお染は互いに別れ難い情から心中するのであるが、この作では半九郎の偶然の殺人と、未来に対するお染の不安とが結びついて一つの死に至る。恋

愛劇から一種の運命劇に移されている。そして人間の寂しさをうたおうとして利用された上方唄「鳥辺山」の詞章の華やかさ故に、再び恋愛劇の様相を示すに至つた。

「鳥辺山心中」の台詞は、床との調和が考えられた所為であるうが、耳立つ所が殆んどない。「箕輪の心中」を極とする生硬で説明的な台詞は時と共に熟して行くが、「鳥辺山心中」でつまづきを覚える「濁りに沈んで濁りに染まぬ、清い処女と恋をして云々」がむしろ綺堂物の粹として喜ばれたといふことはいろいろな問題を示唆するものであらう。用語については適度の清新さを超えることは許されなかったが、諧調は彼独特のものである。ごく初期の「天目山」には動きのとれない七五調が目立つが、「修禪寺物語」で一応彼のリズムが確立したと考える。綺堂自身も

「修禪寺物語」の主人公たる夜叉王の一家は職人であるから、比較的自由に現代語を使ひこなせるのであるが、右の事情でそれが自由にならない。殊に頼家などになるといよいよ困る。よんどころなく或場合には一種のリズムのあるやうな台詞廻しにして仕舞つたが、その鶴式のところを耳立たないやうに胡麻かさうとするのに又苦んだ。<sup>(註4)</sup>

と述懐しているやうに、夜叉王や頼家の台詞には、調子をととのえる為に僅かに使われているやうだが、意識的に七五調から離れ

ようとしている態度が窺える。対句の多いのも彼の台詞の一特徴で、これは漢詩文の脈をひくものかと考えられる。

台詞、舞台構成の中に季節が巧みに織りこまれているのも一つの特徴で、その為彼の戯曲は豊かな色彩を帯びている。その表現としての本釣、散り花の如きも用いられて不自然さを感じないのは、戯曲の「世界」が的確に設定されているからである。「箕輪の心中」には三月の梅若供養の日から孟蘭盆までが選ばれている。梅若の涙雨の言伝えや迎火を焚く風情が無駄なく扱われ、又季節の推移が事件の進行に内面的にも関係をもつように仕組まれている。

以上のように綺堂は新しい主題を盛るために、あらゆる面に於て入念な試みを行い、それに忙しく、その結果技巧偏重という評をも招いたが、啓蒙期の段階にあつてはそれが一個人の能力の限界ではなかったらうか。

## 五

綺堂が幼少時から英語英文学に親しむ環境に恵まれていたのは前述の通りである。シェークスピアの作品は当然咀嚼していたであらうし、その他諸外国の作品の英訳をも含めて、広範囲に翻訳

物を読み漁っていたことは作者の談話や著書、友人の言によって知られる。「岡本綺堂子はその頃（註・明治三十三四年）頻りにユゴー・デュマなどの伝奇小説を読まれいたり。」と永井荷風は「書かでもの記」に述べている。「武田信玄」はステファン・フリップスの「ネロ」を読んで執筆を思い立ち「室町御所」「京の友禅」は、ユーゴーの小説「トイラース・オブ・ザ・シー」にヒントを与えられたものだという。<sup>（註5）</sup>また、ホーソンの「ラパツキンの娘」の翻訳があるとのことである。<sup>（註6）</sup>しかし結局「或特定の作家に私淑してその影響を受けたと特筆すべきものはないやうである。西洋の古典的伝奇小説も好んで読んだが、この頃（註・大正初年）は新刊の通俗小説のたぐひも読みあさったらしい。一時、丸善で、名前の聞えない西洋の駄小説を買ひ込むことに於ては、綺堂が第一番だといふ噂が立ったさうである。」という「綺堂年代記」の言葉以上の手がかりは擲めていない。日記の大部分が焼失し、残部も刊行されていない現在では、彼の力作における外国文学の系統を辿るのに想像と推測の域を出ることができないのである。ただ視野の広い、知識欲の旺盛な彼のことであるから、見聞したものが吸収されぬはずはなく、また見聞できるものを逃すはずはないと推定すれば、次のことはいえるであらう。即ち明治四十年前後から近代劇は興隆期に入つて居り、新劇団ばか

りでなく新派や旧劇の舞台にも外国作品がとり上げられる状態にあった。例えば大正元年十月に本郷座では左団次、八百蔵らによってストリンドベルヒの「犠牲」が上演された。主として近代劇が上演したのはシェークスピア、モリエール、メーテルリンク、イプセン、チェホフ、ウェデキンント、ハウプトマン、ホフマンスタール、ショウ、ストリンドベルヒ等々の作であるが、脚本の撰定にはかなりの取捨が行われているものと考え、綺堂も当然広範囲の作家作品から無関心ではあり得ない環境に生活していたと見てよい。それらの諸作品に彼はどのような書で接したか、或いは新劇の舞台から学びとったものか、又知人の談話に得たものかという間は依然として残る。具体的に見るとイプセン、ストリンドベルヒ、ゴーリキーなどの影響を、舞台技巧や構成の面に受けていた。しかしよく消化されているので一つひとつをとり出すことは出来ない、とは諸家によって語られるところである。<sup>(註7)</sup> 実証的な裏付けの不足している現在、この期の作品中に散見する西洋戯曲の要素と見られるものを気づいたまま拾って、メモするにとどめておきたいと思う。

〔一〕 史劇「楠」 (明治四十一年十月作、大正八年九月改訂)

楠正儀に亡ぼされた宇野六郎光連の一子熊王は、仇を討つために正儀に仕えて隙を狙っているが、正儀の温情を感じて手を下せ

ないでいる。第一幕第三場、熊王は南木神社境内に仮寝していて夢とも幻ともつかぬ父の姿を見る。そしてその後の独白――

熊王 (略) や、父上はおはさぬ……。討つべきかたきを討たずして、唯いたづらに日を送るおのが心を責めてうつともなく苦むか。但しは父上尊霊の候に姿をあらはして、わが腑甲斐なきを叱らせたまふか。(略) 父上は心猛くおはしませしに、われは何とてかくまでに心弱きぞ。かたきは楠、わが目の前にあり。いでや……。 (略) いくたびか思ひなほして又迷ふは、女子にも劣りし心弱さよ。

これは一読後直ちに「ハムレット」の有名な場面を思い起させないだろうか。

〔二〕 「なこそその関」の関守の老爺と孫娘、「簾の梅」の甚兵衛梅ヶ枝父娘などは戯曲中で積極的な役割を演ぜず、殊に老人の方は、運命に逆らうべきでないことを説き、事件の推移を傍観する人物となっている。これはメーテルリンクが好んで用いた手法であるが、(例えば「部屋の中」) 彼の老人が、神秘的な一流の運命観に徹して孤立しがちであるのに対し、綺堂の老翁はその場に風情を添え、或いは主題を説明するワキに近い性格を持っている。綺堂物に登場した一種の新しい類型である。

〔三〕 「細川忠興の妻」 (大正五年十月作) の非人与次兵衛父



娘も前の類型に属するものであるが、この与次兵衛や、「室町御所」における笛を吹いて生計をたてている非人は、シングの「谷の影」における浮浪人と共通なものを持っていると思われる。この浮浪人は、どのような事が起っても驚かず、なるべく物事を荒立てさせぬように心を配る、諦観に達した人物なのである。主人に追い出された妻を、彼が「何をしても自分の口に食はしてゆく事は知ってます……」といざなって飄然と立ち出でる態度は、「室町御所」の笛吹きの子の生活の底にある思想と同一であろう。

〔四〕 シングやメーテルリンクの戯曲の、運命を暗示するような神秘的な雰囲気、綺堂も表現したかったらしい。「振袖火事」「名立崩れ」「長柄の人柱」等一連の作品はその試みと見られ、殊更に、人間の力の及び得ない自然や神の力を示そうとする意図がうかがわれるのであるが、超人的な人物（小主人、前世の人、巫女魚子）の科白が周囲と調和せず、歌舞伎的要素の多分な舞台の上では、分離したまま終ったであろうと想像される。

〔五〕 「室町御所」の第三幕、非人小屋の場合は、これが制作される三年前（明治四十三年）に自由劇場第三回公演で演ぜられたゴリキ一の「夜の宿」（「どん底」）を思わせるものであると指摘した人がある。<sup>（註8）</sup> 確かにその雰囲気は共通なもののあるのは感じ

られるが、場面設定だけが方法として利用されたようであり、作者の態度——登場人物への同感に極めて弱いと思う。

この第三幕は、淀川堤と非人小屋と柳、薄の外に装置といつては何もない、九月末の夕暮と設けられている。初め、池田丹後のここまでに零落して尙多聞姻を思いきれない心が、与兵衛との対話で浮き彫りにされ、多聞と遭遇して後絶望の極に達した丹後が次第に狂って行く、その心理が寂しい舞台面にくつきりと印される。その背景には片葉の蘆の伝説が生かされている。綿密な段どりと技巧とに裏打ちされて、丹後の心理過程、丹後と多聞との相剋が、歌舞伎狂言には勿論これ以前の綺堂物にも見られぬほど克明に描かれる。この戯曲が西欧的な香氣をもつと云われるのは鋭い心理描写と真の意味の悲劇であった故ではないだろうか。

又、多聞という女性は、自らの運命を選びとって生きて行く。その新しさは綾衣とは質の異った——やはり西欧的な性格に由来するものである。

#### 〔六〕 「切支丹屋敷」（大正二年三月作）

これは春のたけなわに、望み通り桜の花盛りを眺めた後に処刑された遊女朝妻の物語で、牢内だけの、動きの少ない舞台である。桜の木の下で斬られる朝妻の有様を、禿が、枕の上らぬ宣教師ヨハンと同じく信者の弥市に説明するという、これも又メーテ

ルリンクの好む手法によっている。「切支丹屋敷」と「ペレアスとメリザンド」の一節を対照してみる。

弥市 これ、禿衆、姉様はどうしてゐるな。

みつの 姉様は桜の木の下にひき出され、  
五六人のお侍が取巻いてをりまする。

弥市 むゝ、それからどうした。

みつの 姉様は眼隠しをして……庭の上に坐りました。

弥市 むゝ。

みつの あれ、あれ、今のお侍が刀をぬいた……。

ヨハン おゝ。

(ヨハンは思わず起って格子に縋る。)

みつの あれ姉様は……。

(みつのはわつと泣き伏す。)

弥市 むゝ、切られたか。

「切支丹屋敷」

ゴロオ (……) お母さまがお前に見えるかい？ お母さまは

お室においでかい？

イニヨルド ゐますよ……。おお！ 明るいなあ！

ゴロオ 一人でかい？

イニヨルド さう……ぢゃあない、ペレアス叔父さんもゐます

よ。

ゴロオ あれが……。

(中略)

イニヨルド いいえ、お父さま。話しては居りません。

ゴロオ では一体二人で何をしてゐるのだい？——何かしてゐるだらう……。

イニヨルド <sup>あかり</sup>明を見つめてゐますよ。

ゴロオ 二人とも？

イニヨルド さうです、お父さま。

「ペレアスとメリザンド」

メーテルリンクは、子供に説明させて読者(観客)の好奇心を見えない所で起る事件にひきつけようとし、同時に説明を聞いている劇中人物の心理を反射的な動作で表現しようとしている。(この場合はゴロオがイニヨルドの腕を思わず強くつかむ所など。) 綺堂の場合も、態度は同じであるが、心理的な影響を与えるにはいくらか平板な感じがする。これは「切支丹屋敷」の場合、事件の推移に対する緊張を起すのが主であるが、「ペレアスとメリザンド」では、ゴロオの心に起る疑惑を照し出すのが主眼となったのであろう。

以上幾つか挙げた直接の影響と見なされるものの他に、実際にはそれと指摘できない巧みさと豊かさで、西欧戯曲の骨法がとり入れられているのを感じるのである。おそらく題材・テーマ・構成・趣向等に整理して眺め渡した時、その含まれる濃度なりとけこませ方なりが明確となり、そこから移入乃至同化の可能の限界も察知されるであろう。

ともかく綺堂が、熱心に歌舞伎に新しい息吹を与えようとするにあたって、伝統を尊重すべきものとしながらも、復活に役立つ有力な資源として外国文学をみていたのは確かである。

## 六

大正八年二月、綺堂は伊坂梅雪と共に、帝国劇場の委嘱によって、第一次世界大戦後の欧米劇界視察旅行に出発した。約六ヶ月の旅を了えて帰国した彼を迎えるのに、伊原青々園は

外国の舞台や其の社会を実見して帰った事は今後の綺堂君の作に多少の影響を及ぼすだらうと思ふ。左団次の芸が行き詰まったやうに綺堂君の作も行き詰まったのではなからうかと疑はれた所が往々あったが、洋行といふ換氣法によって綺堂君の作品は更に新しくされるだらうと思ふ。<sup>(註9)</sup>

という言葉をもつてした。

すでに大正四年に、テーマが出つくしたと評され、「その表現方法、劇的進行の段取はさまざまに変わって居るが、要するに綺堂氏の新作と云へば、必ずそれらの概念が盛り上げられて居るものだ」と予想し得る<sup>(註10)</sup>ようになっていたのである。それは当時の劇壇がそれ以上の飛躍を要求せず、彼の制作は左団次の野心をみたくす程の範囲にとどめられていた為もある。事実左団次の意欲的な仕事のよき相手であり綺堂の情熱も左団次を直接の目的として燃やされていた。その上で、旧きものと新しきものとの調和・融合を試みるという態度をとってきた。

即ち彼は、幼時から培われた漢籍、日本古典の教養、英文学への積極的な働きかけの習慣を基礎として時代風潮に対する鋭敏な感覚と進取的気風によって独特の作品を歌舞伎の世界の中に育てた。進歩的な、或いは啓蒙的な思想態度で作に臨んだのはあるが、その底に古典に対する理解と愛着を持たなければなし得なかった仕事である。古い歌舞伎には捨てることのできない或る魅力——長い伝統のうちに固定し様式化した、例えば「型」と呼ばれるものなどには、理窟を超えた感覚的な美——があり、その要素を抹殺しては歌舞伎は命脈を保ち難いということを認識していたのであろう。又「黙阿弥研究」「竹本劇とその作家」などの著作

にみる彼の学問的態度は、単なる「美しい歌舞伎」の感覺的嘆賞に終らせなかったことを示している。このような態度でこそ、本質の把握ができたものと思われる。そして一面、江戸の市井人として抱く郷土への愛着、江戸時代の風俗習慣についての広汎な知識は、作品を危な気のないものとする。観念的な、ともすればテーマだけが浮き上ってしまいがちな、世の多くの劇に比して、裏打ちの確かさを感じさせるのはこの故である。このように、綺堂は確固とした基礎に立った上で、自己の思想を盛るために、「時代の現実を文学的に征服するに最も適したスタイル」<sup>(註11)</sup>を探り、その表現方法を求めた。そうして発想、登場人物のタイプ、その扱い方、台詞の諧調、簡潔な、外国の近代力の手法を取り入れた構成、にわたって独特のものを形成したが、そこには当然多くの妥協もあった。それは不十分ながら前に示した通りである。

彼が摸索した種々の方法によって、示そうとした主題、彼の主張はどのようなものであったろうか。綺堂は、外遊前においては、一作毎に新境地を開いて行ったのではない。テーマの原型は、殆んど全て、明治末年までに書かれた作品に存在し、その後の作品はその後継として、いくつかの系統に整理できるものである。即ちそのテーマは新旧世代の思想の対立と軌轢、運命乃至自然の力と人間とのたたかい、信念を貫徹しようとする意志と態度

の讚美、そのヴァリエーションとしての恋愛至上主義等々であり、何れもロマンティズムの傾向をもって書かれている。これら主題の頻出は、綺堂自身の思想がまだ深くも多面的でもないことを示し、同時に多作を強いられる作者の悲劇を感じさせるものである。しかし彼の創作活動における主題の反復のみを眺める時は、陳腐に映るものであっても、当時の劇界全体から見れば、清新さという点で価値をもっていた。また綺堂の作劇術について云えば、数多くない主題思想を、さまざまな形で表現させられたことが却って幸いした。それは必然的に、素材の選定、構成に工夫を要求するからである。こういう技巧的修練は、当時すでに技巧偏重という非難を招き、彼自らも認め戒めてはいたが、結局は後期の作品の礎石となったと考えられる。昭和四五年以後は制作が激減し、おのずから生ずる堂々とした思想が少しの作為も感じさせずに展開するのを見ると、技巧の極に達した無技巧ともいふべきものを受けとらずにはいられない。

このように、テーマの重複と技巧重用とで、意外に早く綺堂物の型が作り上げられた。行き詰まりと見られたのは無理のないことである。そして欧米の旅行は彼にとって新生面打開の外的契機となった。八月に帰国して十月に近松の原作を脚色した「二枚絵草紙」を『新小説』に発表、十一月には史劇「戦の後」を完成

した。これは翌九年一月、上演された。

「戦の後」は応仁の乱直後に時代を設定し、極めて注意深く、巧妙になされた現代諷刺劇である。烏帽子折という職業をもつ新しい女、成り上り者の茶道具屋などが活写され「作者の消化力の妙を讃へられた」<sup>(註12)</sup>。この作の後大正十年には「村井長庵」「俳諧

師」、十一年には「城山の月」「小田原陣」その他を発表し、以後「無礼講」「虚無僧」「新宿夜話」と、外遊前とは全く異なる作風のもものが続いている。以前の華やかさ清新さは殆んど影を潜め、控え目で淡々とした筋の運び、暗さを背負った主人公たちの性格に、やがて達すべき晩年の風格ある作品の芽が認められるのである。

帰朝後の作品に顕著になりはじめた、暗さと消極性をもつ人間は、ごく初めの作中にすでに見える。初期には新思想の発表に急であつて、彼の本領をまだあらわしていないと言われるが、後期に於て追求された「暗い人間」が彼にとって本質的なものとするれば、それは早くから執拗に現われていたと考えたい。まず「楠」(明治四十一年作)の楠正儀を挙げることができる。彼は千早城に籠っているが南北朝の対立の無意味を感じ、且つ人民に及ぼす労苦を考えて一族郎党に理解されぬまま北朝に降る。人生を諦感し虚無感を抱いて、枯れた楠を眺める。神木が枯れることで、旧

来の思想に反した人間に対する抗議をあらわそうとしているらしいが、やはり正儀への作者の同感、いわば知識階級のニヒリズム肯定の方が強く感じられるのである。この型の人間は「なこそこの関」の匡房、「新朝顔日記」(明治四十五年)の熊沢蕃山と、漸次明瞭な像となつて行く。匡房は世の鬭争の中にあつて客観的立場に留まり得る学問の力のために「行動」できず、蕃山はその為に学問によって開かれた眼を呪うに至る。この世の何物をも信ぜず、しかし悪を為そうとするほど積極的にはなれない虚無感が、華やかな事件、抒情的な舞台の蔭に満ちている。

「修禅寺物語」の頼家、「箕輪の心中」の外記などは、右の範疇に属する人間であるが、彼らはその淋しさを転化できるものを求めて(この兩人の場合は恋)それを得る。その過程は極めてロマンティックに描かれている。「品川の台場」の大橋検校は金銭を、「増補信長記」の信長は武力を、夜叉王は己れの技をそれぞれ拠り所として持ち、その限りでは彼らは幸福である。しかし信じていたものを失った人間の悲惨な状態を描いたのは「尾上伊太八」である。

「尾上伊太八」(大正四年作、七年九月上演)は、心中に失敗した原田伊太八が落魄して非人となり悪に荒んで行き、遊女であつた尾上は次第に薄くなる伊太八の愛に施す術もなく、遂に殺さ

れるという、暗さの一言に尽きる戯曲である。裏長屋における伊太八の空虚な感情、なげやりな態度は、その台詞にある頹廢的グロテスクな処刑の描写と照応して、一層凄まじい。この「尾上伊太八」の世界は「村井長庵」「虚無僧」の系列の端緒と見られる。彼らは裏切られた末に代償として悪に縋るのである。

信じうるものを抱いていた人間たち——特に夜叉王の系列を創った綺堂の芸術至上主義は、中でも根強いものである。その至上とするものは狭く「芸術」のみに限っていない。「修禅寺物語」に先立って「黒船話」「弟切草」がありその後は「雨夜の曲」「京の友禅」「長曹根虎徹」に繰り返されている。何れも「修禅寺物語」ほど純粋な謳歌ではないが、抑えがたい情熱によって書かれたものといえる。このテーマは大正六、七年を境に一応影を潜め、昭和四年に至って「朝鮮屏風」となって現れる。それは枯淡の域に達して尙澹刺たる作者の気魄を感じさせる作品であり、主人公の絵師狩野寛信の純粋な芸術家氣質が主題である。ただ「修禅寺物語」に於ては単純に嘆賞されていた芸術家氣質が、「朝鮮屏風」ではそれが社会に通用せず敗北に至るものとして扱われているのである。これにも暗さへの転換を認めてよいであろう。その他、運命自然と人間との争いも、次第に人間の非力を示すテーマとなる。「無礼講」（大正十三年作）には土岐頼員が無慈悲な運命に屈伏して行く過程を描いた。彼は運命を、人の能力を限りあるものと認め諦め納得させるために、絶対的なものとして扱ったと思われる。

初期の作品に於て綺堂の追求したのは結局、何ものかを信ずる強い人間であって、それをロマンティックの態度で描き出した。しかし彼はそのような人間の存在、信ずるに足るものの存在に疑惑をもっていたのではないだろうか。それらを信じたいと希い、信じようとしながら常に不安を抱いていて、それが脇役的なニヒリストたちに表わされていたのではないだろうか。彼の理想と人間の現実との間隙を意識し、埋めようと努力しながら、常に冷静な眼——それが綺堂のリアリズムと云われる——が、その成就に難色を示し、それが徐々に成長して遂に「尾上伊太八」の世界に行きついたのではないだろうか。その翌年の「番町皿屋敷」はそれまでの精神的遍歴の鳥瞰図であり、青山播磨の未来にその後の作品の展開が暗示されていると見るのは無理であろうか。

新歌舞伎を形成するのに忙しく、いわば外にのみ向けられていた眼は、小説執筆を内的契機とし、外遊を外的機会として、彼の中に潜むものの成長を認め、成熟を期すべく態度を変えさせたものと考えられる。歴史的な役割を一応果たした後に静安を求めたのであろう。

# 七

綺堂は、時代の要求に応じて歌舞伎に新しい生命を吹きこんだ。完全に自己を表現することによってでなく、俳優との提携によってであるが、歌舞伎の約束の中に於て最大限の工夫をし、彼の資質環境に育まれた力を、新歌舞伎の展開に用いた。

新しく、知的な作品が、歌舞伎の観客層を拡張、一方では歌舞伎本来の香り、魅力を遺して変質させてはしまわなかったところに、彼の仕事の意義が認められなければならない。『穂和なる新道開拓者』（木下李太郎）であり『過渡期の黙阿弥』（杉賈阿弥）であると評されたように、彼の作品、殊に初期のものは発展への一礎石として眺めらるべきであろう。

## 註

- 1 演芸画報（大正八年十月）小山内薫
- 2 同（明治四十四年十月）綺堂『箕輪の心中』に就て』
- 3 新小説（大正四年二月）
- 4 舞台（大正五年八月）
- 5 新演芸その他の作談（大正二年）
- 6 舞台（昭和十四年五月）木村毅

- 7 同（同）木村毅、池田大伍、森ほのぼ
- 新小説（大正四年三月）木下李太郎
- 8 演芸画報（大正二年四月）仲木貞一
- 9 同（大正八年十月）『今後に於ける綺堂君の責任』
- 10 新小説（大正四年二月）『綺堂氏の新作と左団次一座』石川幸三郎
- 11 岩波講座「文学」七巻 佐々木基一
- 12 岡本経一編『綺堂年代記』

— 昭・三一・三・国卒 日本文科学学生 —