The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	史劇改良の萌芽 : 依田学海・川尻宝岑合作『吉野拾遺名歌誉』を中心に
Author(s)	金, 智慧
Citation	語文. 2022, 116-117, p. 58-71
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/90789
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

史劇改良の萌芽

――依田学海・川尻宝岑合作『吉野拾遺名歌誉』を中心に――

金　智　慧

はじめに

依田学海（天保四年〈一八三三〉～明治四十二年〈一九〇九〉、字は百川、のちこれを本名とした）は藤森天山のもとで漢学を学び、維新以降官途についてから歴史編纂に携わる修史局編輯官や小学唱歌の制定を担当する文部省権少書記官として出仕したが、同十八年に官界を退いた。[1] 学海は漢学者にしては珍しく幼少時からの芝居好きで、「黄門記童幼講釈」（明治十年）における史実との齟齬を指摘した出来事を契機に新富座座主の守田勘弥と九代目市川団十郎と交流を始め、劇の題材を提供し、助言するなど間接的に劇界に関わった。[2] 一方、官吏時代にも浄瑠璃劇を漢文で評注した『新評戯曲十種』（明治十三年）や漢文体小説『譚海』（同十七年）を著すなど、文筆に親しんでおり、官界を去ってからは本格的に小説や脚本を創作した。職を失ったため余暇時間が増えたこともあるだろうが、明治十九年十月、自らの構想で歌舞伎脚本『吉野拾遺名歌誉』（以下、『吉野拾遺』）を書いた初体験は感慨深かったとみえ、これはのちに脚本改良へ没頭する原動力になった。もちろん筋が書けたとしても、舞台上の約束事や道具立などに不慣れな素人が脚本を完成することはほぼ不可能であり、これは明治二十年代以降、文学者による大量の改良脚本が提供されつつも容易に実演されない主因でもあった。『吉野拾遺』の創作にあたり、学海が川尻宝岑の補助を得たのはそれゆえである。

川尻宝岑（天保十三年〈一八四二〉～明治四十三年〈一九一〇〉）は、歴代団十郎を贔屓してきた日本橋鼈甲問屋で生まれた芝居通で、先祖が団十郎一点張であったのに対し、幕末期は澤村田之助と中村芝翫、明治期には九代目団十郎と中村福助（のちに五代目歌右衛門）を贔屓し、彼らを含めた梨園の人々と近しい関係を保っていた。その親交の範囲には狂言作者の黙阿弥も入っており、宝岑は彼の補佐を得て初めて『神経闇開化怪談』（明治十七年）という脚本を出版した。ここから試行錯誤を経て宝岑は多数の脚本

を創作するようになり、中には九代目と福助に提供し上演された作品もある。[3] 学海も『吉野拾遺』をはじめ、三十五編にのぼる脚本を創作・刊行しているが（上演に成功したのは三作のみ）[4]、そのうち宝岑との合作、または宝岑校訂と断っている作品は以下の六編である。

(1)明治十九年十月『吉野拾遺名歌誉』（鳳文館）
(2)明治二十年三月『当世二人女婿』（鳳文館）
＊同三十一年十月、伊井蓉峰一座の慈善興行として浅草座で上演された。
(3)明治二十一年九月『文覚上人勧進帳』（金港堂）
(4)明治二十二年一月『拾遺後日連枝楠』（雑誌『新小説』に連載）
＊同二十四年七月、川上音二郎一座により中村座で上演された。
(5)明治二十三年三月『豊臣太閤裂封冊』（春陽堂）
(6)明治二十四年四月『夢野道鏡花水月』（春陽堂）

学海と宝岑は持ちつ持たれつ共同作業を行いながら、各自の脚本執筆をし続けて舞台化を成し遂げており、こうした彼らの業績は松居松葉、岡本綺堂、真山青果といった後世の部外作者、すなわち本来梨園に属さず、狂言作者になるための伝統的修行を受けていない文学者たちが劇界に進出し、劇作家として活躍できる礎を築いた。にもかかわらず、学海・宝岑の創作活動や彼らの合作に関する研究は決して豊富とはいえず、それさえも知名度や資料の問題で学海の方に集中しており、[5] 宝岑に関わる研究は石門心学者としての側面に注目したものを除くと皆無といってよい。[6] 本稿では部外作者の先駆者というべき学海・宝岑による合作のうち、文学界に大きな反響を呼んだ『吉野拾遺』を取り上げ、そこにみられる学海の改良観と両者の主客問題、そして作品とそれに対する批評を検討し、明治期歌舞伎界における改良脚本の胎動の一端を明らかにしたい。

一　演劇改良の気運と部外作者の台頭

明治政府は維新以来、演劇とりわけ歌舞伎を国民教化の道具とみなし、より健全で上流階級が観るに足る高尚なものに「矯正」するため、興行に対する取締りを行い始めた。その第一歩は、明治五年（一八七二）二月猿若町三座の大夫元及び狂言作者を召喚し、芝居中の猥褻な内容を除外するように説諭したことである。そのあと、歴史人物の名前を実名で表記させる勧告や政府官僚による脚本への容喙が為されたが、こうした立ち入りは比較的に軽い程度のものであった。しかし状況は一変し、明治十九年八月、政府主導団体の演劇改良会（以下、改良会）の発足を機に、脚本改良の問題は官界のみならず、文学界においても波紋を起こした。改良会は主として歌舞伎の陋習廃止、脚本と劇作者の地位向上、芸術総合劇場の設立の三つの目的を掲げたが、中でも「演劇脚本（しばいしくみ）の著作をして栄誉ある業たらしむる事」という条目を引き金とし、脚本向上のための様々な議論が繰り広げられた。[7] 明治二十年代に

入り、従来劇界外に流出されることがなかった歌舞伎脚本（舞台に携わる芝居者の上演用台本に用いられつつ、興行権に成り代わる劇場の資産としての性格が強かった）が出版の対象になったのも改良会の提唱に刺激された事柄である。[8]

改良会の唯一の成果は天覧劇の実現であるといわれることが多いが、脚本改良に及ぼした影響力を考えると、発足間もなくして学者の筆による「矯められた」脚本の見本を提示し、それを批評した点も見逃すことはできない。その見本は会員の一員である学海が創作した『吉野拾遺』で、南朝の忠臣楠正行が高師直・師泰父子の率いる足利勢の吉野攻めに向かい、死を覚悟して出陣するまでを描く史劇であった。この改良脚本の試作を会員たちの前で朗読した出来事が『東京日日新聞』に詳しく報じられており、以下、記事に沿って当時の様子を概観する。[9]

明治十九年十月十六日の午後一時より築地大椿楼にて『吉野拾遺』を披露する第一談会が開かれ、この場には改良会の後ろ盾である伊藤博文と首唱者の末松謙澄〔伊藤の女婿〕をはじめ、渡辺洪基、外山正一、伊東巳代治、重野安繹、服部一三、矢田部良吉、藤田茂吉、島田三郎など官学界の重鎮が大勢集まった。伊藤・山縣〔有朋〕両伯爵の婦人と伊藤・松方〔正義〕の令嬢などの婦女子の出席もあり、劇界からは官僚社会と親交が深かった九代目団十郎が唯一の参加者であった（〔　〕は筆者による補注）。該談会では学海が『吉野拾遺』の前半を、宝岑が後半を朗読し、その後会員による数点の指摘が行われ、議論が白熱したという。

批評の内容に関しては後述することにして、先に以上の朗読会が持つ意義と限界を考えてみたい。まずは既存の歌舞伎劇の是正を試みた改良脚本を世に示した最初の例で、それを部外作者の学海と宝岑が勤めたところが画期的であった。なお、『吉野拾遺』の梗概や朗読会に行われた批評が新聞に報道され、それが出版にまで至ったのも特記すべきである。朗読会の直後、『東京日日新聞』のみならず、『郵便報知新聞』にも四回にわたり「芳野（ママ）拾遺名歌誉筋書」という記事が連載され、梗概を詳らかに紹介しており、[10]これを基にした『〔改良演劇筋書〕吉野拾遺名歌誉』（柳暗花明書屋、明治十九年十二月）が単行本として出版された。記事には所々詞章や台詞を引用しており、のちに学海が直に関与した鳳文館の『吉野拾遺』（明治二十年一月）と比べてみても漢字・平仮名の表記以外に相違ないので、学海から原稿を入手したと推測される。しかし、学海は「報知新聞に載たる同書の抜書を其儘余に告げずしてほしきまゝに出版せるものにして余が艸せしものに非ず」と立腹し、鳳文館で出した本が正本であるという広告を出した。[11]『時事新報』にも鳳文館の『吉野拾遺』の広告が掲載されているが、「改良演劇台帳」の角書と「方今世上ノ一問題タル改良演劇ノ正本也」というキャッチフレーズが印象的である（傍点筆者）。[12]これらの広告から顕著であるように、『吉野拾遺』が「改良演劇」、つまり脚本本位の改良の象徴であったことは言うまでもないだろう。学海の承諾を得ていないが、明治二十年四月大阪朝日座で『吉野拾遺』を改竄した「吉野拾遺九重桜」が上演されたのもこうした

演劇改良の気運に便乗したものであった。[13] 一方、改良会主催の朗読会や『吉野拾遺』の出版に際し、上演脚本ではないレーゼドラマを対象にする劇評が誕生したのも注目すべき現象であり、高田早苗の「吉野拾遺名歌誉批評」はその嚆矢にあたる。[14]

しかしながら、朗読会に参加した芝居関係者が九代目団十郎のみであったことは、部外作者による脚本改良が机上の空論に留まる恐れを孕んでいた点を示唆する。のちに学海は「いかほど良好の脚本出でたりとも所詮行はれざるべし、作者といへばひとり座附の作者に止まり、内より鉄門をおさへて開かざる上は、門外漢のいかに入らんとあせるも詮なきことなり、須らく彼れの方より開門してどうそといふやうにすべし」と閉鎖的な梨園を罵倒したが、[15] 改良という崇高な理想に捉われ、実践のことを考慮しなかった部外作者の方にも責任があったと言わざるを得ない。とくに学海は妥協を許さず自らの改良観を貫き、晩年には劇界の人々に敬遠されるはめになっていたのである。

二　学海の改良観

学海は基本的に学者主導の脚本改良が不可欠であるという立場をとっており、彼が理想とする脚本のかたちは過激的というほど写実主義と史実尊重へ傾倒していた。こうした学海の改良観に関しては、井上弘と有澤晶子（注5）がある程度論じているが、学海自身の言説にはあまり触れていなかった。しかし、学海が自らの考えを述べた資料は複数残っており、基礎作業としてこれらを検討する必要があるだろう。以下、それらに基づき、学海の改良観が形成された過程とその本質を確認する。

学海の演劇改良の骨子は、中流以下の者の専有物であった本邦の劇を上流階層向けに改めることであり、そのためには芝居全体を高雅にしなければならないと考えた。[16] さらに、学海は芝居の高尚化を目指して、「先づ第一に其の道に熱心なる学者が集り、筋を立て、対論し、その好きに従ひ、書くことは其の道の上手なものに執筆させ、白は作者と学者が打ち合して作り、概なる役者を呼んで、（中略）役割を振つて、其の役々の精神を咄し、（中略）稽古を見て演方の可否をいふ」作劇の段取りが理想的であり、脚本執筆の主体は学者になるべきであると論じた。[17] 以上の脚本執筆までの過程は、学海と宝岑の関係を想起させ、『吉野拾遺』を含む六編の合作にもこうした役割分担がなされていたと推測できる。

それから、学者の主たる任務である筋立てにおいて学海が最も重視した要素は写実主義、そして史実尊重であった。学海は幼い頃から観劇を好んでいたが、一般の人々が役者の技芸と容貌、声色などに興味を持ったのに対し、「演劇の筋」のみに関心があったという。すると、或る日、同じく芝居好きである朋友小永井八郎との間に、芝居の中枢をなすのは「俳優」か「脚色（脚本）」かという議論になった。当時、芝居において脚本の要素を重視する風潮はなかったので、学海が早くもそこに目を付けたのは注目すべきであり、学海自身も「これ吾改善説を唱へし初とやいふ可き」と振り返っている。[18] そこから発展し、脚本改良の具体的な方針と

して写実主義に惹かれた発端は、画師の歌川貞秀との出会いであった。学海が師塾にいた頃、遊芸人を多く知っている友人山本三平の紹介で貞秀の宅を訪問する機会があった。その時、貞秀は従来の浮世絵に描かれた人物が不自然かつ様式的な容貌と身振りをしていることに反感を抱き、自分は「実際（まこと）」を追求していると語った。学海は「画様を実際のごとく描く」というアイディアに感銘を受け、独自の発想かと尋ねると、貞秀は『南総里見八犬伝』の挿絵に関わったときの馬琴からの教えであると答えた。学海はこの出来事に対し、「造り飾りの伎倆と天然自然の形との分ちは、浮世絵もまた劇場と異なること無ければなるべしと思ひ染みて、改善の心を盛したる由来」になったと述懐する。[19]

このように人間の群像や事物の「実際」を「自然の形」に移すという考え方は、学海が花道、チョボ、合方などに代表される歌舞伎の様式的演出を嫌い、[20] 写実的演技を重視する原因になった。ひいては切腹の場面に関して、「真に腹を切らざる以上は、むしろ儀式的に血綿を出だし儀式的に苦しむが如き事を廃し、即ち切腹の段はすべて陰にてすまし、むしろ切腹後の有様を演じ、他の人物が或は驚き或は悲しむ有様をもて、当時の模様を想像せさするやうにしたし」といい、写実的演技こそ観客の感情を昂揚させることができると主張した。[21] この点は学海がのちに伊井蓉峰の男女合同改良演劇の企てに参画したこととも関係している。

さらに、こうした写実主義への執念は、事細かい考証に穿鑿する動機にもなった。学海は脚本の第一要素として「主向（ママ）」、次に「言語」と「衣服・調度」を唱えたが、[22] この「言語」「衣服・調度」の要素がすなわち考証に直結している。それらを通して当時の雰囲気を醸し出すのは、「自ら古をしるのたより」になると同時に、芝居における写実性を高めることに繋がると考えたようである。なお、「第一根本の事実は飽くまでも真正の歴史により、その間に歴史以外の許多の脚色を点綴するにあり、こはいかやうにすべきか、（中略）必竟はいかにも実際にありさうに作る事なり」と述べたように、[23] 学海が狂言綺語を遠ざけて史実を重視したのは、前述した写実主義とかけ離れたものではなかった。つまり、史劇とは歴史上の事件を描く性質も持つゆえ、史実の忠実な再現は究極的に「実際」を「自然の形」に写すことを意味するのである。

三　学海・宝岑の主客問題

『吉野拾遺』には以上に言及した学海の改良観が色濃くあらわれているが、創作に際して宝岑は如何なる役割を果たしたのであろうか。宝岑の養子川尻清潭[24]によると、両者の合作は「いづれも亡父の創作、乃至は依田百川氏が種を出して、筆は悉く亡父が執つてゐたもの」で、「依田さんは舞台上の約束等にくわしくないので、いつも執筆の事は亡父に一任されて、其出来上つた脚本に僅に筆を入れる位であつた事は、私が此間に介在して、使者の役を勤めたのでよく知り抜いてゐます」と伝えている。[25] ここで、学海・宝岑合作における両者の比重の問題が浮かび上がってくるのであるが、果たしてそれを推し量ることができるだろうか。

清潭の証言はかなり信憑性が高いと思われるものの、坪内逍遥は『吉野拾遺』における役割分担を「根幹の立案が学海、枝葉の脚色と粗稿が宝岑」[26]と想定しており、実際二人の合作過程が証明できる資料は見つからない。想像の域を出ないが、『吉野拾遺』の中で史書に依拠しない部分、すなわち梅ケ枝と恋人の主計、そして梅ケ枝の父で正行の子守であった藤六にまつわる物語は駆け落ち、道行、愁嘆場など世話物の要素が多く、宝岑の創意によるものではないかと推測される。一方、『文覚上人勧進帳』（以下、『文覚上人』）の剽窃問題[27]を扱う竹盛天雄の研究では、学海・宝岑合作における主客問題に言及しており、『吉野拾遺』は「学海が発案を含む主導者と読める」のに反し、『文覚上人』の場合、単行本に附された学海の序文（「この書ハ宝岑氏の労多くして余が力甚少し」）や『学海日録』の文章（「河尻（ママ）宝岑、余と相議して編まれり所の文覚勧進帳を金港堂に付して刊行せんとす」[28]）をみる限り、学海との相議を経て宝岑が主導的に創作したと指摘する[29]。たしかに学海・宝岑合作と括られる作品群のなか、『文覚上人』の作風はかなり異質なところがあり[30]、その原因を両者の参加度の違いと推定する竹盛の主張は説得力がある。裏返せば、逍遥の予想通り、『吉野拾遺』の創作時には学海の方で統率したとみることが可能であろう。単行本の体裁からみてもそれは明らかである。

前述したように、学海が正本であると闡明した『吉野拾遺』は鳳文館から刊行された。明治十五年（一八八二）に開業した鳳文館は、『佩文韻府』『資治通鑑』を皮切りに儒学・漢詩・歴史・法律などに関する多数の中国名著を刊行し、予約出版という独特な販売システムを構築して成功した。明治十年代後半の漢学復興の先頭に立っていたものの、二十年代以降、さらに激しくなった洋学奨励の風潮に押され、同二十一年に廃業してしまった[31]。活字版が主流になってきているなか、『吉野拾遺』があえて整版の和装絵入本という昔ながらの装丁にしたのは、こうした出版社の性格と関係しているといえよう。漢籍専門出版社であるため学海とも縁が深く、『吉野拾遺』以外に『譚海』、『当世二人女婿』の著作が鳳文館から刊行されており、鳳文館の定期刊行雑誌『経史詩文講義筆記』にも学海の名前が確認できる。著作のみならず、鳳文館の出版物に学海が題詞（『文法詳論』、明治十七年）や跋文（『韻府拾遺』、同十八年）を寄せることもあった。一方、学海と鳳文館社長の前田円は、単なるビジネス関係ではなく親密に交際していたようで、『学海日録』には前田の招待に応じて酒宴や閉館記念書画会に参加し[32]、大阪旅行中、その地で鳳文館支店を運営している前田の弟に会うなどの記録がみられる[33]。

従って、鳳文館で出版された学海の著書をみると、学海の朋友を含めて鳳文館と関係の深い人々が序文や題詞、挿絵を担当し、華やかな作りになっていることがわかる。例えば、『譚海』には学海の自序に続き、日下部鳴鶴（書家）題字、山田排石（篆刻家）題詞、川田甕江序、菊池三渓序、矢土錦山跋があり、瀧和亭の口絵が付されていた。なお『吉野拾遺』は辻順宣（書家）序[34]の前後に、日下部鳴鶴・不知老人（未詳）題詞と月岡芳年の挿絵があり、

『当世二人女婿』の場合、山本拝石序、末松謙澄（政治家）序、伊東巳代治（政治家）題序、石川鴻斎序と同じく芳年の挿絵があった。職業をとくに示していない人物は全て学海及び鳳文館と関わりのある漢学者で、末松と伊東は演劇改良関連で交流があっただろう。学海の著書がこうした官学界の諸家のお墨付きをもらっているのに比し、『文覚上人』の出版はかなり事情が異なっている。『文覚上人』の単行本は明治二十一年九月、金港堂社長の原亮三郎の名義で刊行されており、当時鳳文館はすでに閉館していた。鳳文館が正常に営業していたのであれば、状況が変わったかもしれないが、それはともかく、金港堂も学海と繋がりのある出版社であったことは間違いない[35]。しかも、同時期に学海は『侠美人』（明治二十年十一月）を金港堂で出しており、この時も漢学者の中根淑から序文が寄せられている。しかし『文覚上人』を含め、宝岑著・学海補助とされている『豊臣太閤裂封冊』の合作の場合は、学海の序文のみが寄せられた比較的さびしい作りになっている。以上を総合して考えると、学海・宝岑合作に際し、学海が主である場合は社会名士が序跋を記すことが多く、一方で宝岑が主であり、学海の参加度が低い場合は学海の序文のみが付されたという仮説が立てられるのではないか。この点は『吉野拾遺』が学海主導で書き下ろされたとする逍遥や竹盛の見解を裏付けているといえるだろう。

四　『吉野拾遺名歌誉』—忠臣烈婦の鑑—

以上の如く、学海主導で創作された改良史劇の処女作『吉野拾遺』には、当然彼の改良観、すなわち上流階層向けの芝居への追求、そして写実主義と史実尊重の傾向が強く反映されていた。ところが、奇しくも諸評で取り上げられた批判は学海の改良観の要点に収斂している。単行本の出版後、高田早苗は本作に対し、全ての登場人物が「無情」で「淡泊」「淡薄」して善悪の対照が薄く、キャラクターの独自の性格が見出せないゆえ、物語が千篇一律になってしまったと評した。その上、学海の高尚嗜好により、全ての登場人物が「英雄豪傑」「賢女烈婦」の造形になっている点を指摘している[36]。一方、前掲した『東京日日新聞』の記事によると、朗読会では「正史に拠りて其の実を失ハざるハ緊要なれども、演劇ハ固とより正史講釈に非れバ、美術たるの本意を失ふべからず」というドラマの不在が主たる批判であった。つまり史実に拘泥し過ぎて劇として発展できず、歴史の講釈に留まっていることが不評を買ったのである。

以下、これらの批判に該当する場面を取り上げる。まず、三幕目の吉野皇居階下の場で、公卿たち（四條大納言隆資・左大臣早俊・右大臣道順・権中納言兼明）が足利軍の吉野攻めに対して宣戦か和睦かを議論していると、男主人公の楠正行は「天に二つの日なく。土に二人の王なし」と戒め、「正行このたびの戦ひに。生きてかへる所存にあらず。（中略）正行志を得ずして討死するとも。天下の義士これが為に忠憤の心をおこし。後日正行が志をつぎ。忠戦を励まんもの。吾一族のみならず。君を助け一たび京都

を攻落し。尊氏等が胆を冷さんこと。この数年をすぐべからず。み心やすくおぼしめされよ」（三四～三五頁）[37] と潔く死ぬ覚悟を表明する。なお、正行は出陣の間際に「進退その度を失ハず、つゝしんで命を全ふすべし」（三八頁）という法皇からの勅命を奉じるが、落命の意志を一向に曲げない勇士の姿を見せる。また、早苗の指摘通り、男脇役である正儀と正時も兄正行とほぼ変わらない様子で描写されている。序幕の仮陣営正行居間の場で、本国千早の守を勤める正儀は正行を訪れ、足利軍の攻め入りを報告し、「今尊氏の恐るゝものハ。偏に楠家の一族のみ。其余の諸将ハ追々に。或ハ戦死し或ハ降り。朝家にしたがふもの共ハ。日増に人数減少して。賊徒ハいよ〳〵多人数加わり。勢ひ破竹の如くにして。このかみいか成謀略ありとも。施す所あるべからず。其節に至りてハ楠一家の手勢をまとめ。一挙に事を決し給ハん」（一五頁）と一蓮托生して戦う志を示す。同じく正時の場合も、三幕目大詰の吉野の奥如意輪堂の場で「此度の出陣ハ。十死一生の戦ひにして。いきて再びかへらじ」といい、死を恐れず戦意を奮い立たせる様子が窺える。

女性の登場人物も類似した様相を呈する。女主人公の弁内侍は高師直の姦計により勾引かされるが、正行により難儀から逃れ、彼の武勇と人品を慕っている。その後、二幕目の楠正行仮陣営の場では正行の功を労い、法皇から弁内侍を娶らせるとの内勅が下されるが、正行は「迚も世にながらふべくもあらぬ身の。仮の契りをいかでむすバん」の和歌を詠じ、忠義のために君命を断る。それに対して弁内侍は正行の立場を理解し、上毛野形名の妻と巴御前の例を挙げ、「わらハも同じ女子なり。甲斐なき身とハいハるゝとも。やハかこの人々におとるべき。いかでよき大将とちなみを結び。夫ハ外にあだをなびけ。妻ハ内に士卒をはげまし。夫婦心を一ツにして。君の御為国の為命をすてんと思ひし」（二八頁）と共に命を捨てる覚悟で支えたいと答える。その後、正行が「あつぱれなる女丈夫」と称讃するように、この場面における弁内侍の態度は、忠臣の正行に相応する烈婦として描かれている。

また、正行と正儀・正時の如く、女脇役である伊賀局も弁内侍と同様な造形になっており、序幕の弁の内侍曹司の場で、二人は「女ながらも身を粉にして。かたむく御代をとりもどし。再び開くうどん華の。花咲春ハ願へども。御運の末となるときハ。かくごハ兼て修羅道の。ちまたにさらす互のかばね。吉野の山の雪霜と。はかなくきゆる身のなる果。それぞ気運の至れる時節。頼みなき世の。なりゆきじやナア」（一三頁）とお互い朝家へ忠義を尽くす覚悟を語らう。弁内侍が「文才にすぐれ。忠義の志も又男子におとらず」（二七頁）、伊賀局が「武士に勝る勇力武芸。かゝる器量を持ながら」（一二頁）、「怪力の名にハ似気なき容貌美麗」（二九頁）である点も、男に負けない見識と武勇を有する賢女烈婦の性格を現わす部分である。このように、劇全体において正行、正儀・正時と弁内侍、伊賀局はそれぞれ忠臣・烈婦の典型として描かれており、台詞も劇の展開や人物の感情に関わることなく、叙事詩に近い記述になっている点が物語を単調にしたと見受けられる。

次に、ドラマの不在という批評の根拠としては、史実に追随して劇的な展開がないこと、そして服装や官職、慣習など時代考証を強く意識したことが挙げられよう。題目に示されているように、本作の基本的なモチーフは『吉野拾遺』から採っており、『太平記』も一部利用している。高師直が梅ケ枝という使いを出し、恋慕する弁内侍を誘拐するが、正行が弁内侍を救出したこと、正行が出陣を控えて弁内侍を妻として授けるという詔を断ったこと、正儀が伊賀局を妻に迎えたことは『吉野拾遺』上巻に依拠するもので、正行が討死を覚悟して出陣するまでの様子は『太平記』巻第二十五「師直楠正行東条合戦の事」「山名時氏住吉合戦の事」に基づいている。史書の記述によるところが多いため、脚本も芝居にしては無味乾燥な展開になったが、学海の関心はむしろ当時の社会・文化を再現するところにあった。彼は修史局の業務で室町時代の職官の調査を担当したこともあり[38]、『吉野拾遺』の背景になる南北朝時代の有職故実に関して豊富な知識を持っていたはずであろう。こうした学海の考証への志向は単行本に付された作者自評から読み取ることができる。

正行馬上にて弓を射るの一條は。中昔の武士がよく射を用ふるのかたちをみせんとの旨趣なり。弓も真物を用ゐ箙その余のものまで尽く真様を摸し。矢をぬき出す仕方。又馬上にて放つ仕方等。よくその古実を正して。昔の武士のさまハ。かくあらんと推察せしむるの意なり。（二一頁）

この段ハ中古朝廷の公卿。大事を議するときハ。大方かくあるべしと推せらるゝやうに。宮殿のさま又列座のさま。又衣冠のさまを見すること簡要とす。議論の詞も。まゝ太平記ならびに当時の古書によりて。これをつゞり。後世の言語と大に異なる所あり。されバ全く古き語をのみ用ひてハ。みるものに解しがたきをもて。その中間を折衷したり。（三六頁）

学海は弓の射方や朝廷の慣習、公卿の衣冠と詞などの要素に留意し、当時の様子をありのままに活写することを強調したが、これには脚本において「言語」と「衣服・調度」など考証に基づく写実性を重視した彼の改良観が反映されている。以上に見てきた通り、学海は上流階層を意識した高尚嗜好や時代考証に徹した自分の改良観を活かして脚本改良を試みたが、当の貴顕紳士たちにさえ受け入れられない結果になってしまった。しかし、逍遥が「七五調離れのした簡勁なセリフや雅馴な漢和折衷調には心が牽かれた[39]」と述べているように、少なくとも文体の側面では従来の歌舞伎に見られない新鮮味があったと看取される。

おわりに

本稿では、部外作者としては初めて歌舞伎脚本を書き下ろした学海と宝岑に注目し、彼らの合作活動に付随する諸問題、すなわち学海の改良観と両者の役割分担、そして『吉野拾遺』に対する

批評と改良観の反映について検討した。

学海は基本的に改良会を立ち上げた政府側の人々と同じく、本来中流以下の階級を対象にした演劇を学者主導の改良を通して格上げすべきであると考えた。その方便として工夫したのが、歴史を徹底的に模した史劇の中に写実主義と時代考証を駆使することであった。これは明治十年代後半まで盛んに演じられていた九代目団十郎の活歴物と酷似したアプローチであり、学海が九代目同様、美術を媒体にして写実主義に目覚めた点は示唆するところが多い。[40] 学海自身は自分の作品が活歴物と本質的に異なると主張したが、世間からは同等な扱いをされ、結局観客（もしくは読者）に受け入れられない同じ運命を辿ることになる。明治期に時代遅れの者をさして「天保老人」という言葉が流行ったが、芝居における写実主義の実現を物事の表面だけ写生するレベルでしか考えられなかったのは、天保期に生まれた学海と九代目の限界であったかもしれない。

『吉野拾遺』を含めた学海の作品が文壇から白眼視された理由の一つは、演劇を文学として捉えず、教化の道具としてみた明治政府と同様な立場で創作に接したことによるだろう。学海は『吉野拾遺』中の作者自評の所々に朗読会で受けた指摘に言及し、惣評にも「演劇ハ遊戯に出たりといへども。即ち一の美術なり。正史実伝をのみ主とすべきにあらず」（四四頁）と記したにもかかわらず、これといった修正なしに刊行している。朗読会からおよそ三か月後に出版したため、修正する余裕がなかったと考えられなくもないが、それ以降も作風の変化がみられないゆえ、そもそも我を折る意志はなかったように思われる。『吉野拾遺』に対する評価は芳しくなかったが、学海が自らの理念を巧みに投影しつつ、漢学者・歴史家としての強みを活かして最初の改良脚本に挑戦したことの意義は決して少なくない。

一方、『吉野拾遺』において宝岑の存在感はやや薄かったものの、秋庭太郎は宝岑を「学海の蔭の功労者」と称し、「事実、学海作と称する脚本の多くは宝岑の手が加へられたものであつて、彼あつてこそ学海が劇部局外の誰よりもはやく脚本を作り得た」とし、「彼こそ厳密には素人の脚本を劇界に入れしめた最初の人であ」ると彼の功績を讃えた。[41] 宝岑の作風に関して、秋庭は「彼の作劇態度は狂言作者的手法に従ひ、忠孝仁義を根本に新しい趣向の点に若干特色はあつたが、近代味には乏しかつた。然しそれだけ彼の脚本は玄人風に出来てゐた」と述べており、[42] 清潭は「亡父の脚本の書き方は、昔の狂言作者が多年に渉つて組上げて来た法則に従つて、根本を忠孝仁義に立脚し乍らも、成べく新らしい趣向を取入れ、義理人情の真髄に力を強く盛込んだ点に、在来の狂言作者と違つた特徴を認められたのでした」とし、[43] 両者とも宝岑が従来の狂言作者の形式や手法を踏襲していたという見解を示している。脚本を書き始めた頃、宝岑は黙阿弥に何度か校訂してもらい、その過程で台本書きの技術を学んだと考えられる。しかも長らく芝居道楽に耽っていた彼にとって、梨園の仕来りや約束事、芝居世界に対する感受性といったものは既に血肉化されていたで

あろう。本稿で詳しく考察していないが、『吉野拾遺』における世話物的要素は宝岑の形跡であると思われ、そこで微細ながら本作と江戸歌舞伎との接点を窺うことも可能である。

清潭は宝岑の作品に在来の狂言作者とは離れた新しさがあると語ったが、実際は秋庭が「近代味には乏しかつた」と評するように、その程度は僅かであった。ところが、宝岑の作品が学海の作品より多数の実演を成就していることは、むしろその点に負うところが大きかったと看取される。逍遥による改良脚本の最初の試作『桐一葉』（明治二十七～八年）が創作九年後の三十七年三月東京座でようやく実演されるまで、部外作者による作品が舞台に上る機会を得られずにいたことを想起すると、宝岑が九代目や福助に作品を提供したのはエポックを画する出来事であった。学海と宝岑の創作活動は同じく部外作者である福地桜痴に比肩することもできるが[14]、桜痴が歌舞伎座という大劇場の座付作者（明治三十年、立作者になる）の地位を持ち、しかも希代の名優九代目団十郎の庇護を受けたことに鑑みると、二人は全く異なる環境に置かれていた。学海・宝岑合作の『吉野拾遺』が最初の改良脚本であったことに加え、そのような状況にも屈せず、両者ともに部外作者として歌舞伎脚本の創作を諦めなかった点は高く評価すべきであろう。

注

（1）日本近代文学館編『日本近代文学大事典』講談社、一九七七～七八年、「依田学海」の項（前田愛執筆）より。

（2）『学海日録』には学海と新富座の関係者との交際ぶりがみられる場面が少なからずある。例えば、守田勘弥は新富座の開場式に際して学海に劇の題材の提供を請い、「松栄千代田神徳」（明治十一年六月）を興行した。また、学海は延命院の住職日道の女犯事件を扱う「日月星享和政談」（明治十一年十月）を観劇し、勧懲の意味なく淫行を演じていると勘弥を責めたという記録もみられる。（『学海日録』第四巻（岩波書店、一九九〇～九三年）、一二七、一四三頁。以下、同）。

（3）九代目団十郎は神習教への関心から宝岑作の宗教劇「新開場梅田神垣」（明治二十一年、原作名『萬世薫梅田神垣』）を演じ、福助には「筑紫潟松千代咲」（同二十年、原作名『千代誉筑紫姫松』）、「瀧夜叉」（同二十七年）、「処女勧進帳」（同三十三年）などを提供している。

（4）学海としては歌舞伎役者による上演を待ち望んでいたが、旧劇界では相手にされなかった。これについて秋庭太郎は以下のように述べている。「そも〳〵両者（筆者注：学海と九代目団十郎）の結びつきは、明治十一年以来であり、団十郎も学海の指導に負う所が少なくなかつたが、二十二年後あたりから団十郎は学海を疎んじて、学海と対立的立場にあつた桜痴と結託して了つた。（中略）団十郎が学海を疎外したのは学海の主張が次第に極端化されて行つたゝめで、団十郎ばかりでなく他の演劇改良主義の誰彼からも敬遠されるに至つた」（『日本新劇史』上巻、理想社、一九五五年、五三頁）。その代わり、川上音二郎や伊井蓉峰といった新派劇団の旗頭との交際を以てかろうじて自作が舞台に上る歓喜を味わった。(2)と(4)に加えて、学海が「政治戯曲」を名乗り創作した『政党美談淑女の操』（明治二十一年二月、雑誌『都の花』に連載、同二十四年十一月、金港堂により刊行される）が伊井蓉峰・水野好美に要求により、明治

二十四年十一月吾妻座で上演された。

(5) 秋庭太郎「国劇改革者としての依田学海」『明治の演劇』中西書房、一九三七年、越智治雄「新文学胎動期の依田学海」『文学』33(10)、一九六五年十月、井上弘「依田学海の研究（二）進歩的な演劇活動」『富士フェニックス論叢』(2)、一九九四年三月、有澤晶子「依田学海の演劇観」『文学論藻』(79)、二〇〇五年二月。

(6) 中道豪一「心学者としての川尻寶岑：近現代の石門心学」『宗教研究』84（4）、二〇一一年三月、三宅守常「石門心学者川尻宝岑の教育勅語衍義書をめぐって」『明治聖徳記念学会紀要』(49)、二〇一二年十一月。

(7) 改良会は欧化政策の一環として上流階層主導の演劇（日本演劇のなか歌舞伎を対象にした）改良を図った組織で、末松謙澄を筆頭に大勢の政財界の有力者が参加した。しかし歌舞伎の本質を考慮せず、ひたすら西洋劇を模倣しようとしたため、坪内逍遙・高田早苗・森鴎外など文学者たちの反論を呼んだ。明治二十一年四月には、日本が先進国に劣らない文化水準を持つことを表明するため、天覧劇を企画し成就したが、第一次伊藤内閣退陣とともに自然消滅した。

(8) 小櫃万津男『日本新劇理念史 明治前期篇』白水社、一九八八年、四八七頁。

(9) 『東京日日新聞』第四千四百八十一号「吉野拾遺名歌の誉第一談会」（明治十九年十月十九日）、第四千四百八十二号「吉野拾遺名歌の誉（昨日の続）」（同年同月二十日）。毎日新聞社データベース毎索（mainichi.jp/contents/edu/maisaku/）より閲覧した。

(10) 『郵便報知新聞』第四千百十五～八号（明治十九年十月二十三、二十四、二十六、二十七日）。

(11) 『読売新聞』第三千五百八十六号（明治十九年十二月二十五日）。読売新聞のデータベースヨミダス歴史館（https://database.yomiuri.co.jp/rekishikan/）より閲覧した。

(12) 『時事新報』第千五百四号（明治二十年二月五日）。

(13) 『近代歌舞伎年表 大阪篇』第二巻（八木書店、一九八七年）から「吉野拾遺九重桜」の場割が確認できるが、序幕の都峰岳寺の場、二幕目の石山越白砂隠れやの場と五幕目大詰の正行討死の場を新しく挿入した以外、三幕目の六場、四幕目の一場、五幕目の四場は『吉野拾遺』をそのまま利用したとみられる。

(14) 小櫃万津男（注8）、五〇四頁。

(15) 依田百川口述・南強生筆記「演劇改革談」『早稲田文学』第六十二号（明治二十七年四月）、四三～四四頁。

(16) 「本邦の劇は、古より中流以下の者の見るべきものにて、上流の者の見るべきものにあらず、（中略）斯く下流の者の見るやうに作りたる劇をば、今尚改むるところなくして、其のまゝ今の上流社会に見せんとするは、時勢を知らぬ鳥滸の振舞なり、こゝらを考へて宜しく全体を高雅にせんの心掛なかるべからず」（注15、三〇頁）。

(17) 依田学海「演劇改良の第一歩」『歌舞伎』第二十八号（明治三十五年九月）。

(18) 学海居士「演劇改善説」『天地人』第二号（明治三十一年二月）、八八頁。

(19) 学海居士「演劇改善説（続き）」『天地人』第三号（明治三十一年三月）。依田百川「書師歌川貞秀か話」（『風俗画法』（2）、明治二十二年三月十日）にもほぼ同様な内容が記されている。

(20) 「道具立をはじめ舞台の組織からが気に入らぬなり、花道も気に入らぬなり、又チョボ、うしろ、相方（ママ）の如き悉く不服なり」（注15、三八頁）。

(21) 同上。

(22) 『学海日録』第四巻（明治十一年四月二十八日）、一二〇頁。松田道之邸宅で開かれた宴会で、政府官僚たちは旧習を改め、文明国に

ふさわしい演劇として歌舞伎を改良すべきであるという旨を役者や興業主に伝えた。その場で学海は初めて自らの改良観を公に披露する機会を得た（注15、二九頁）。

(23) 注15、三六頁。

(24) 明治九年（一八七六）～昭和二十九年（一九五四）。演劇評論家。養父が黙阿弥、九世団十郎、五世菊五郎らと親交があった関係から清潭も幼少から芝居を見つづけて家業に就かず、歌舞伎雑誌『演芸画報』『新演芸』の記者となり、俳優や芸人の芸談を多く書いた。大正十年から晩年までは松竹の舞台監事ないし室長を勤めており、『名優芸談』『楽屋風呂』、六世梅幸の『女形の事』、六世菊五郎の『菊五郎百話』などの編著がある（『日本近代文学大事典』「川尻清潭」項〈秋庭太郎執筆〉より）。

(25) 川尻清潭「亡父川尻宝岑の事ども―素人の書いた上演脚本―」『芸術殿』2（10）、一九三二年十月。

(26) 坪内逍遥『柿の蔕』中央公論社、一九三三年、一五二頁

(27) 学海の邸宅に劇場側から守田勘弥と座主代理人が訪れ、『文覚上人』の興行許可を交渉したが、両者の意見に齟齬があったのか中村座では学海と宝岑に断りなくそれを改竄した「那智滝祈誓文覚」（竹柴其水作、明治二十二年六月中村座初演）を上演した。中村座は学海が大量の上演料を要求したと主張するのに対し、学海は劇場側が当初の契約を破ったと述べており、真相は明らかでない。

(28) 『学海日録』第七巻（明治二十一年五月四日）、二三二頁。

(29) 竹盛天雄「文学上の創造権の問題提起―依田学海・川尻宝岑『文覚上人勧進帳』に触れて―」『国文学解釈と鑑賞』60（12）、一九九五年十二月。

(30) 『文覚上人』は『源平盛衰記』第十八、十九に記された文覚の性格描写や、文覚の生い立ち、袈裟御前との関係で出家した経緯、神護寺修造と建立の勧進願い、伊豆国への配流、頼朝との邂逅と謀反の勧誘などの展開をおおむね借用している点で、史実尊重の姿勢が認められるが、主人公のキャラクター造りと物語における趣向において学海の道徳観・価値観に反する箇所が数多くみられる。従って、『吉野拾遺』とは異なり、『文覚上人』は宝岑が主導的に創作したのではないかと考える。

(31) 鳳文館の沿革と出版物に関してはロバート・キャンベルの研究に詳細に考察されており（「東京鳳文館の歳月（上）」『江戸文学』（15）、一九九六年五月、「復興期明治漢文の移ろい―出版社鳳文館が志向したもの―」『文学』7（3）、一九九六年七月、「東京鳳文館の歳月（下）」『江戸文学』（16）、一九九六年十月）、本稿で扱った鳳文館の情報は全て以上の文献を参照した。

(32) 『学海日録』第六巻（明治十七年十二月十一日）、九五頁、『学海日録』第七巻（明治二十一年七月七日）、二五〇頁など。

(33) 『学海日録』第六巻（明治十八年四月二十六日）、一七二～一七三頁。

(34) 辻順宣（文久三年〈一八六三〉～昭和二十三年〈一九四八〉、号は香塢）は明治九年東京に出て親戚にあたる巌谷一六の家に寄寓し、一六から漢学と書道を、安田老山、滝和亭から画を学んだ。壮年官途につき、実業家としても活動したが、のちに詩、書、画の道に専念した（飯島春敬編『書道辞典』東京堂出版、一九九五年）。学海とは巌谷を介して交流があったか。

(35) 明治七年、横浜で創業された金港堂は同九年東京日本橋へ移転し、地方支店を開くなど益々成長した。さらに同二十年には、文部省の検定教科書出版の事業を受けて金港堂編輯所を設置し、教育書専門の出版社としての地位を盤石にした（稲岡勝『明治出版史上の金港堂 社史のない出版社「史」の試み』、皓星社、二〇一九年、一五三～一七七頁）。『学海日録』をみると、明治十八年から学海と原亮三郎との間に交流があったようで、学海の親友たちも金港堂の教

科書出版事業に参加していたことが確認できる（「金港堂の編輯所に至る。主人原亮三郎、駿河町に於てこれを開けり。余が友内田嘉一・中根淑・西村貞等、皆こゝに集りゐて学校の書を編輯せり」『学海日録』第七巻〈明治十九年十二月二十三日〉、二四頁）。

(36) 半嶺居士（高田早苗）「吉野拾遺名歌誉批評」『中央学術雑誌』(46)、明治二十年二月十日。

(37) 本文引用に際しては、『吉野拾遺名家誉』（鳳文館、明治二十年）を底本とする戸板康二編『明治文学全集85 明治史劇集』（筑摩書房、一九六六年）を利用した。以下、同。

(38) 「修史館に仰せられて、礼楽・職官・食貨・風俗・兵刑等の志を編纂せしめらる。余が局に於ては礼楽・職官・風俗の三志を得たり」（『学海日録』第四巻〈明治十二年十二月十九日〉、二二四頁）、「修史館本年の課業に上る。余が稿する所の職官志稿一巻、又永録（ママ）五年より七年に至るまでの資料廿五巻、川田編修が稿する所の十七巻あり」（前掲書〈同年同月二十七日〉、二二八頁）。

(39) 坪内逍遥（注26）、一五三頁。

(40) 九代目団十郎の芸風と絵画との関係については神山彰の研究に詳しい（「九代目団十郎にみる絵画の影響―「復古大和絵派」、「江戸琳派」―」、「九代目団十郎の「転向」―活歴と南画の消長をめぐって―」『近代演劇の来歴―歌舞伎の「一身二生」―』森話社、二〇〇六年）。

(41) 秋庭太郎（注4）、六八～七〇頁。

(42) 前掲書、六九頁。

(43) 川尻清潭（注25）。

(44) 拙稿「福地桜痴作「十二時会稽曽我」考：演劇改良への実践的試み」（『語文』(114)、二〇二〇年八月）を参照されたい。

【付記】
本稿は、令和四年度大阪大学国語国文学会（オンライン開催）における口頭発表に基づき、加筆修正したものである。席上ご教示を賜った方々に深謝申し上げます。

（きむ・じへ　本学大学院博士後期課程）