

シンポジウム

「越境する・交流する——近世演劇を起点として——」報告

高橋則子 北川博子 川添 裕 寺田詩麻 岩井眞實

河合眞澄 合山林太郎 日置貴之

《パネリスト》

高橋 則子（国文学研究資料館名誉教授）

北川 博子（甲南女子大学・非）

川添 裕（横浜国立大学名誉教授）

寺田 詩麻（龍谷大学）

岩井 眞實（名城大学）

《デイスカッサント》

河合 眞澄（大阪府立大学名誉教授）

合山林太郎（慶應義塾大学）

《司会》

日置 貴之（明治大学）

演劇という起点

日置貴之

近世文学研究が、その対象である近世文学の幅広さ、（中世までの文学と比較した際の）作品数の多さに比例して、非常に多様なものとなっていることは、日本近世文学会の毎回の大会における研究発表のラインナップを一見しても明らかである。自らの不勉強を露呈するようではあるが、発表題目を眺めた時にまず思うのは、正しく読めるか心許ない作品名・人名の多さである（事務局の一員として、研究発表の応募の際には、発表要旨中の固有名詞になるべく多めに振り仮名を付すようお願いいたします）。

より専門性の高い分科会などに分かれる形で研究発表会をおこなう学会もある中、全参加者が一堂に会するなかで、非常に多岐にわたる研究発表がなされ、場合によっては未知の作品や人物に出会うことができるというのは、紛れもなく日本近世文

学会の良さであろう。

その一方で、中世末期から明治初期に至る時代の多様な「文学」が、これまた多様な手法によって論じられていることによつて、専門的な議論が難しくなっていることも否定はできないのではないか。たとえば、演劇・芸能研究の場合、文献資料のみならず、絵画資料や現在まで伝承される芸態等を総合的に用いて、かつて存在し、今は消え去ってしまった身体やそのパフォーマンスのあり方を再構成する方法が模索され、確立されてきたと言えるが、そうした手続きが、戯作等の隣接領域の研究者にとつても自明であり、かつ容易に利用し得るものになっているとは言い切れない。

今回のシンポジウムでは、まず、演劇・芸能を研究対象とする五名のパネリストによる報告が行われた。演劇・芸能研究においては、近年、絵画資料の研究が飛躍的に発展を遂げており、また近世から近代への移行期や、小芝居、歌舞伎と舌耕芸・見世物といった諸芸の関係など、どちらかといえば従来の研究史においては、周縁に位置付けられてきた対象に光が当てられている。そうした動向を踏まえた報告を通して、登壇者以外の参加者諸氏に、演劇・芸能以外の分野とのつながりを発見していただき、また、比較対象として演劇・芸能を位置付けていただきたいと考えた。

後半では、報告を踏まえて二名のディスカッサントから論点の提示が行われた。河合眞澄氏は、特に小説との交流という観

点から近世演劇を研究してこられた研究者であり、いわば演劇・芸能研究の内側からの総括と問題提起をいただいた。もう一方の合山林太郎氏は、幕末・明治期を中心とした漢詩文を専門とされている。先に指摘した、芸能者の生の身体を再構成する点に演劇研究の困難さや、他分野から見た時の敷居の高さがあるとすれば、漢詩文もまた、「江戸の主教養そのもの」(中野三敏)はじめに『江戸の漢文脈文化』竹林舎、二〇一二年)とも位置付けられつつ、やはり門外漢が容易には踏み込みにくい領域であるように見える。そうした事情も踏まえつつ、他分野との影響関係や、近世から近代への過渡期における表現の変化などについてご指摘いただくことが、狙いであった。

各報告およびディスカッサントからの発言、さらには会場との質疑も含めた詳細については、登壇者諸氏の報告文および神林尚子氏による傍聴記をご参照いただきたい。司会として、シンポジウムを終えて感じたのは、私たちが、良くも悪くも「交流」「越境」を必要とされる状況で研究に携わっていかねばならないということである。ディスカッサントの河合氏からは、「越境」という語には負の印象を持つておられるとの発言があったが、たとえば『中村幸彦著述集』全十五巻の内容を見た時、近世文学のあらゆる分野を網羅していると言つてよい、その幅広さに圧倒されるわけだが、おそらくそこにはあまり、「異なる領域」を「越境」して論じるという意識はなかったのではない

冒頭に述べたように、現在の近世文学研究は、それぞれの分野において高度な発展を遂げており、中村をはじめとする先学による成果を乗り越えている部分はある。しかしながら、その結果として、少なくとも、現在三十代の筆者などの世代にとつては、近世文学の全体像を描くときには、かなりの労力と勇気が必要とする「越境」が必要になっていくように思われるが、いかがであろうか。

それでも、もちろん各分野で高度な専門性を持ちつつも、常に全体を意識することは重要である。そこで重視すべきは、「交流」であろう。一見して関係の薄そうな事柄同士の、意外な関係を発見することができる、お互いに読み方のおぼつかない作品を扱っている研究者同士でも議論を深めることができる、そのような場として学会が機能していくことを期待したい。

本シンポジウムを含む今回の秋季大会は、日本近世文学会としては初めて、対面会場（同志社大学）とオンライン会場（Zoom）の併用による「ハイブリッド形式」で開催した。開催にあたっては、会場校である同志社大学の山田和人先生、大山和哉先生をはじめとするスタッフの皆様、大会実行組織の諸先生方、そしてオンライン配信をご担当いただいた文学通信に多大なご尽力をいただいた。また、山田先生にはシンポジウムの企画の当初より、テーマの選定をはじめとする具体的なご提案をいただくなど、内容面でもお骨折りいただいた。改めて感謝申

し上げます。

シンポジウムでは、対面会場からの質問は従来通り、挙手で司会が指名する形、オンライン参加者の質問は、基本的にはチャットで文章による質問を受け付け、本部席で確認の上、司会が適宜言及する形式をとった。大きな混乱もなく、無事終了したことは幸いであった。

秋季大会の時期は、大学に所属する会員にとっては、各種入試等の業務で慌ただしくしがちであり、ハイブリッド開催の利点も証明された一方、円滑な進行のためには、事前の下見等を含む入念な準備や、スタッフの人数、会場の通信環境等が必要不可欠であることも感じた。こうした環境が、都市部の大規模私立大学以外では求めにくくなっていることを考えると、課題も多い。とはいえ、「交流」の深化のために可能な方策を、学会として考えていく必要があるだろう。

南北作歌舞伎の素材とその影響

——「独道中五十三駅」を中心に—— 高橋則子

本発表は、四世鶴屋南北作歌舞伎が様々な出版物を素材としたこと、南北や役者の初代尾上松助は平賀源内や森島中良と交流があり、南北劇に彼らからの影響があったこと、南北作歌舞伎が庶民対象出版物をはじめ広範な影響力をもったことについて述べる。

四世鶴屋南北は、文化文政期を代表する歌舞伎作者で、永らく無学の烙印を押されていた。それは「作者店おろし」(三升屋二三治)や、『伝奇作書』(西沢一風)の記事に拠る。しかし南北には出版物を素材にした作品が複数ある。例えば文化元年(一八〇四)初演『天竺徳兵衛韓斬』に登場する産女には流灌頂が使われ、再演後は役者が宙乗りで演じたが、これは当時広範に享受されていた「本草綱目」(姑獲鳥が鳥と分類されている)が影響している。そして流灌頂は、鳥山石燕画『画図百鬼夜行』の姑獲鳥からの影響がある。この産女は、その後の歌舞伎で何度も上演され、殺し殺される男女の早変わりという見世物的演出と結びついた。この好評を受けて文化三年(一八〇六)刊の黄表紙『昔語姑獲鳥仇討』、文化四年刊の読本『梅花氷裂』にも産女が登場し、文化五年刊の合巻『敵討天竺徳兵衛』は、歌舞伎で徳兵衛と産女を演じた初代尾上松助の似顔で描かれる。文化一〇年(一八一三)刊の読本『皿皿郷談』は口絵に産女が描かれる。つまり『天竺徳兵衛韓斬』の産女は、『本草綱目』や『画図百鬼夜行』を素材とし、寛政期に劇舞踊であった「産女」を、殺し殺される男女の早わりに見世物化したものである。その後の歌舞伎で上演され、庶民対象出版物に影響を与えたのである。

文化一〇年三月初演歌舞伎『お染久松色読販』は、先行研究では前年歌舞伎『台頭霞彩幕』の影響を指摘されているが、『今古奇観』第二九話(最初は「初刻拍案驚奇」所載)に取材した

二つの読本を参照し、『今古奇観』を森島中良から示唆された可能性がある。読本『垣根草』(明和七年(一七七〇)刊)は、『今古奇観』の内容を近江の国の話に翻案させている。「お染久松色読販」は、主人に頼まれた百両の金を作ろうと、死体に殴られた農夫の着物を着せて、土手のお六という悪婆が夫と共に質屋の本店に騙りに行く。この女性による騙りは、「お染久松色読販」独自のものであり、初代尾上松助による「立敵の花車形」と、四代目岩井半四郎が演じた下層遊女の風俗が合体したものである。立敵の花車形の台詞術は、『今古奇観』の「悪婆」(やり手)の様子が影響している可能性がある。「悪婆」という語は、儒学者伊藤東涯著『名物六帖』に載り、当時の知識人には知られていた。既に先行研究(古井戸秀夫『評伝鶴屋南北』等)で指摘されているが、南北は安永七年(一七七八)に、源内や烏亭焉馬とともに「牛の華鬘」の見世物を出した。源内は蘭学奥医の桂川甫三のサロンに集まる蘭学者の一人で、中良は甫三の次男である。兩人共に浄瑠璃作者でもある。そして南北が中良と交流していたことも指摘されている。南北と中良は同世代の間である。そして、南北と親しかった役者初代尾上松助が、源内や中良と交流していたことも指摘されている。以上、歌舞伎『お染久松色読販』の「騙りをする悪婆」は、初代尾上松助の立敵の花車形の演技と、四代目岩井半四郎の下層遊女の風俗を写実的に写す演技を受け継ぎ、弁の立つ年配女性という役柄を創るにあたり、松助や南北が『今古奇観』に登場する「悪婆」の人

物造型を中良から示唆されたのではないかと思われる。

文政一〇年（一八二七）閏六月初演歌舞伎『独道中五十三駅』^{（一）}は、滑稽本『道中膝栗毛』等の人気を利用して東海道五三次に舞台とし、弥次・喜多が脇役として登場する。内容は東海道を舞台とする様々な浄瑠璃・歌舞伎の綯い交ぜで、日本駄衛門・桑名屋徳藏などを趣向とする。この『独道中五十三駅』は秋里籬島著『東海道名所図会』（寛政九年（一七九七）刊）を素材とし、『東海道名所図会』同様に京都からの下りで東海道をたどる。発端の石山寺で重の井姫と馬子三吉が道中双六をし、二人が草津の野路の玉川に駆け落ちをするのは、『東海道名所図会』に石山寺や野路の玉川が記されることに呼応する。序幕の四日市では、桑名屋徳藏（三吉実）は丹波与八郎が船上で蟹気楼を見るのも『東海道名所図会』四日市那古浦の蟹気楼を素材とし、本文をそのまま利用した台詞もある。四幕目鞠子^{まりこ}では、鳶の細道にある古寺で、主の老婆が猫石の精霊の正体を現わすが、『東海道名所図会』岡部宿に、鳶の細道にある猫石について詳細に記されている。つまり『独道中五十三駅』の多くの部分は『東海道名所図会』を基に創作されている。そして、天保期以降五三次揃い物浮世絵が多数刊行されたことは、鈴木重三氏も歌舞伎『独道中五十三駅』が「側面援助の効果」をもたらしたとする。五三次もの歌舞伎には再演以降も猫石の精霊が必ず登場する。以上『独道中五十三駅』は、滑稽本『道中膝栗毛』の人気を利用し、『東海道名所図会』を素材とした猫石の精霊な

どの伝説を見世物化し、以降の五三次もの歌舞伎や五三次揃い物浮世絵などに影響を与えたのである。

文化交流の場としての浮世絵・大坂編 北川博子

近世演劇を起点とした役者絵、摺物、肉筆画十作品を読み解きながら、大坂における文化交流のあり方を見ていった。

一、芦ゆき画「三代目尾上美雀の細川勝政」

大判錦絵一枚 甲南女子大学図書館所蔵

文政中頃までの大坂では、絵心のある歌舞伎の蟲屋たちが役者絵を手掛けていたこともあり、絵師たちは文化サロンの一員でもあった。本作には描いた絵師とは別の多美国の句が掲載されていて、絵師が歌舞伎文化を盛り上げる役割を果たしていることが理解できる。

二、彦国画「初代嵐橋三郎の死絵」

大判錦絵一枚 甲南女子大学図書館所蔵

曉鐘成の歌の詞書に「彦国うじの需めにいなみがたくて」とあることから、絵師が鐘成に賛を求めたことがわかる。橋三郎は文化活動も活発な役者だったので、彦国や鐘成とも繋がりを持っていたであろう。

三、芦ゆき画「二代目嵐橋三郎の名古や山三」

大奉書錦絵一枚 ポストン美術館所蔵

上方摺物の基本的な大きさである大奉書である。初代橋三郎三

回忌追善の摺物で、二代目が名古屋山三を演じた姿を芦ゆきが描き、最前らが着賛している。この摺物は興行とほぼ同時に出版されているので、役者絵としても楽しめるようになっていたが、実はこうした摺物は稀であった。

四、五糎亭広貞画「三代目中村大吉・四代目中村仲藏名開摺物」

大奉書錦絵一枚 国立劇場所蔵

名開に尽力した二代目中村富士郎、名開の当人たち、名古屋興行界の大物中村津多右衛門、門弟中の句と続き、末尾は江戸の市川白猿こと七代目団十郎の句で締めくくられるように、地域をどんどん越えていく様子が見て取れる。

浮世絵では、配り物として特別に作成されたものを「摺物」と呼んでいる。大坂では、浮世絵の主要分野である役者絵が継続的に出される寛政以前から、俳諧摺物が出されていた。俳諧摺物を手掛けたのは、大坂画壇に属する絵師たちが多かったため、浮世絵が定着した後も、大坂での摺物は画壇の絵師たちが手掛けることが続くのである。

五、山中松年画「初代浅尾為十郎十七回忌・二代目為十郎十三回忌追善摺物」

大奉書錦絵一枚 ヴィクトリア&アルバート美術館所蔵

初代と二代目の妻たちも着賛しているが、こうした摺物には女性たちも多く登場する。家族に続いて、親しかつた役者たちの賛が載り、初代璃寛こと二代目嵐吉三郎の賛もある。吉三郎と三代目中村歌右衛門とのライバル関係は有名であるが、同じ摺

物に着賛している例を今のところ見つけることはできない。なお、芸能関係の摺物は追善や襲名のものがほとんどである。祝儀的な摺物に、大坂の商家で好まれた流派の絵師が多いのは当然のことなのかもしれない。

六、吉村周井画「二代目中村友三襲名摺物」

大奉書錦絵一枚 ジュネーブ美術歴史博物館所蔵

吉村周井はその名から吉村周山から連なる狩野派の絵師と思われるが詳細は不明である。本作は襲名の経緯が詳細に記されていて資料的価値が高く、本人、母親、そして師匠筋の三代目中村歌右衛門の賛が載る。

七、藪長水画「四代目竹本政大夫一世一代摺物」

大奉書錦絵一枚 ジュネーブ美術歴史博物館所蔵

藪長水は文人画系に属するようだが、緒方洪庵の肖像画他、幅広い画題の作品を手掛け、住友家へ作品を納めてもいる。本作も一世一代に至った経緯が丹念に語られ、こうした摺物が芸能史の資料ともなり得ることが理解できる。

八、長春画「看官各詠四季」

小奉書錦絵一枚 関西大学図書館鬼洞文庫所蔵

写生派の中村長春による、桜の季節の俳諧摺物である。題名の右側には、三代目中村歌右衛門こと芝翫に続き役者たちの句が、左側三段には泉州から西日本に広がる俳人たちの句が掲載されている。役者と俳人たちの文化交流の様相が見て取れる。

九、丹羽桃溪画「富士卯追善摺物」

大奉書錦絵二枚続 千葉市美術館所蔵

土卵は京都の東山に住んでいたもので、東福寺の通天橋の紅葉が描かれている。桃溪は浮世絵師とも、風俗画諸派とも言われる絵師である。病中で吟じたという土卵の句に続き歌舞伎の作者や役者たちの句が載り、最後は土卵の娘の句で締められている。ここでも数多くの役者の句が並びながら、璃寛が賛を寄せているため、三代目歌右衛門こと芝翫の名はない。土卵は役者関係の摺物への着賛が多く、歌右衛門とも同じ摺物に賛を寄せた仲であった。文化交流の場が、役者同士の仲の善し悪しを反映しているのは興味深いことであろう。

上方狂歌摺物は四条派の絵師が多いと言われているが、摺物全般に目を向けたとき、それ以外の絵師も多いことが見えてくる。摺物研究は国内よりも海外が盛んで、「Sumimono」と検索するだけで世界に所蔵される作品を見つけることができる。しかし、大坂画壇はまだまだ未知のことが多い。しかも、摺物を芸能資料として利用する研究もさほど進んでいるとはいえない。今後、摺物を読み解く研究が必要不可欠であろう。

十、丹羽桃溪画 蜀山人賛「別子銅山図」

絹本着色一幅 泉屋博古館所蔵

最後に、桃溪の肉筆画を見ておきたい。着賛している大田南畝は享和元年、大坂銅座へ一年間赴任しているので、そのときの交流から生まれた作品であろう。『大田南畝全集』から享和三年作と考えられる。住友家が伊子で経営していた別子銅山を描

いていて、文人画、山水画の風もあり、大坂で生まれた煎茶の茶掛けに適した作品に仕上がっている。

もはや演劇を超えて、大坂も超えて話が広がってしまった。上方とひとまとめにできないほど、京都と大坂には深い溝があるのだが、文化という点においては、盛んに交流している様子も見えてくる。なお、賛がある作品を理解するためには学際研究が必要不可欠であることも、今更ながら痛感するのである。

つながる、ひろがる、見世物の交流世界 川添 裕

文政期はラクダ見世物や一田庄七郎の籠細工といった、上り総高で千両、二千両の規模と推定される見世物興行が現れた時代である（拙著『江戸の見世物』岩波新書、二〇〇〇や『江戸の大衆芸能——歌舞伎・見世物・落語』青幻舎、二〇〇八を参照）。その影響は想像以上に大きく、庶民から知識層、高位の身分の者までを含め、当時のほとんど誰もがそれを知っているという認識が必要である。したがって、関連の現象を論じる際には、特定分野や特定層の限られた視点からではなく、社会全体に視野を広げて論じることが大切である。

今回はラクダ見世物を取り上げ、狂歌、漢詩、戯作、画作など、興行と絡んで広がる文化現象を見渡してみたい。そこには話題を共有してつながる交流世界があり、また往時の海外認識が垣間見える点でも興味深いものである。報告時間に限りがあ

るが、レジュメにはなるべく多くのものを図版も入れ掲載した。またこれは拙著『江戸にラクダがやって来た——日本人と異国・自国の形象』岩波書店、二〇二二)で論じた内容であり、ここでは言及できない多くのことを含め、詳細は同書を参照いただければ幸いである。

まずアラビア産のヒトコブラクダ二頭は文政四年(一八二二)七月二日にオランダ船により長崎へもたらされた。雌雄の番いで将軍献上が意図されていたが、うまくいかず出島に留まり、大坂の難波新地で興行したのは二年後の文政六年(一八二三)七月十二日からである。九月からは京、四条道場で興行し、江戸の両国では翌文政七年(一八二四)閏八月九日から興行した。初回の興行はみな評判で、江戸では半年程のロングランとなった(大坂で『摂陽奇観』のみが不評と記すが、同地の他の文献は揃って好評を記しており、当り興行と考えてよい)。場内では唐人姿の男たちがラクダを連れて回る演出で、太鼓、トライアングル、横笛ほかを賑やかに演奏した。ラクダはその後、各地を巡業し、天保四年(一八三三)までの興行が確認される。

じつは、ラクダは見世物になる以前から話題になっている。大坂ではラクダの長崎到着からわずか三カ月後の文政四年十月に、唐物屋の茶碗屋吉兵衛がラクダ絵図を刊行した。江戸でも文政五年(一八二二)正月に、つまり両国興行の二年半以上前に、大田南畝、鹿部真顔、五揚舎福富らのラクダの狂歌摺物が披露されている(早稲田大学図書館所蔵)。南畝は「阿蘭陀が

また献上の郭象駝大象よりは古文真宝」と詠じ、真顔は「若水に蹄をあらひやまと迄ひくやから／＼草臥ぬこま」と詠じている。通詞の吉雄忠次郎がオランダ語賛を寄せ、こうしてラクダを素材に皆で遊ぶ交流の様子は興味深いところである。

見世物になって以降、江戸では歌川国安画・山東京山記文の二枚続錦絵『駱駝之図』(文政七年閏八月。京山の記文は優れており、漢学系の知識のみならず、洋学系の知識も交え解説する)をはじめ、堤它山のラクダ研究書『橐駝考』(文政七年)、江南亭唐立作・歌川国安画の合巻『和合駱駝之世界』(文政八年正月)が刊行され、谷文晁らの画作も見られる。江戸に先立つ大坂でも興味深いものが多く、ここでは漢詩作を取り上げる。

まず、阿部縑洲『良山堂茶話』に収載のもので、画家の森春溪が見世物を見物してラクダ図を持参し、集会の諸氏すなわち阿部縑洲、篠崎小竹、雲渦鷗史らが詩作したものである。これもラクダ見世物で遊ぶ交流世界の一例である。版行は文政七年だが、詩作は文政六年のものである。阿部縑洲の七絶は「憐汝知風知水身、行三百里負千斤、古來材大難為用、脊上空承街陌塵」であり、その後註に示される通り、詩中で詠じたラクダの優れた能力、すなわち「知風」は「後周四夷伝」(『周書』異域伝)に、「知水」は張華『博物誌』に、「行三百里負千斤」は『山海経』(郭璞注釈)に典拠があり、これらは当時の漢学的教養からラクダについていわれた典型的なものである。だが、それはアラビアのヒトコブラクダではなく、中国、中央アジアのフタコ

ブラクダについていわれた中華的認識枠内での「伝説」であり、そこからラクダを憐れむ高踏的でブッキッシュな感懐といえる。この種の詠じ方が「知識人」の漢詩作にまま見られる。

最後に、梁川星巖「駱駝歎」を挙げる。『西征詩 星巖乙集』上（文政十一年十二月初版、翌十二年一月・四月・五月再版）に収載のもので、作詩は難波新地で見世物が興行された文政六年七、八月頃である（従来、五月と記すものがあるが、当然、見世物の開始以降である）。これも当該ラクダとは無縁の中国の伝説故事を記すものの、冒頭、視聽覚的に見世物の印象を叙景し、数あるラクダ漢詩作のなかでこの点が傑出する。すなわち「考月鼓、鳴斗鑼、何人開場看駱駝、紫毛茸茸衣可織、肉鞍高聳金盤陀」の所である（見世物の現場状況を踏まえると、「月鼓」は見世物で使っていた満月のように見える太鼓、「金盤陀」はラクダの背に華麗な金更紗を冠せた状態を指す。「斗鑼」はふつうに銅鑼か、あるいはトライアングルを指す可能性もある。見世物での演出やラクダの毛並み、背コブなど、その姿が思い浮かぶ優れた描写である）。なお、「ラクダ夫婦」の旅に自己と妻の旅を重ね合わせた詠歎はむろんポイントでいわずもがなだが、従来いわれてきた「駱駝Ⅱ夫婦連れ」の表現が星巖の詩から生まれたとするのは誤解であり、これはラクダ見世物大流行のなか、世間一般に広く了解されていたことである。

大坂ではこのほか上田公長画のラクダ図が載る高松斜経（清房）『縁名草』（写本、大阪市立中央図書館所蔵。図は前掲拙著

のカバー等で使用）があり、そこにも篠崎小竹ほかの詩作が書き写されている。ラクダ見世物はこの後さらに名古屋ほか各地でも、様々な文化現象を巻き起こしていった。

過去の社会に生じた文化現象を追究すると、自然、細分化が進んだ今日の専門分野の枠組みを越えていくのであり、そうした「越境」と「架橋」を繰り返しながら現象の本質に近づくことを、今後も研究のよろこびとしていきたい。

明治期の近松受容——新派における上演を中心に

寺田詩麻

明治時代の近松門左衛門作品（以下「近松作品」とする）の受容について、すでに判明していることが多いが、報告ではあまりこれまで使用されていない資料も含めて再検討し、考えたことを述べた。以下は報告後に調査・加筆したことがらを含む。

明治期、近松作品が多角的に再検討された基盤として、早矢仕民治（丸善の創業者早矢仕右の義理の甥）の「武蔵屋本」における活字化があることは、すでに藤木秀吉「武蔵屋本考」^{〔注1〕}が証している。そのうち、たとえば明治二十年代の坪内逍遙らによる近松研究会の成果は「早稲田文学」などに論考が掲載されたあと『近松之研究』^{〔注2〕}にまとめられた。

その再検討の現在から見た評価については、『坪内逍遙事典』^{〔注3〕}、近年の論文では東晴美氏「伝統演劇からみる近代—

逍遙の近松研究」^{注4}、岩井眞實氏「近松心中物再考」^{注5}、
「近松の世話物と西洋の市民悲劇」^{注6}にくわしい。それらに
よれば明治期の近松作品再検討の特徴は、江戸時代の文芸作品
の一種としてとらえつつ、西洋の古典主義演劇の構成を当ては
めて分析しうるものとして考え、評価を試みている点である。
また逍遙は、「普遍性」を含んでいるのは時代物よりも世話物
だとして世話物を積極的に取り上げている。それは、以降の近
松作品の上演と受容を考えるうえで重要である。報告では、再
検討以降とくに注目されるようになった「女殺油地獄」に関す
る逍遙の指摘を具体的に紹介した。

明治三十年代、歌舞伎より新しいことを標榜する演劇ジャン
ル「新派」の伊井蓉峰らは、東京の真砂座で「近松研究劇」を手
がけた。台本に携わった俳優兼狂言作者の島山古瓶が早稲田出
身で逍遙の薫陶を受けたことを考慮しても、これは近松研究会
の影響を受けつつ、実際に劇場で作品に新演出を加え、上演し
たと見るべきものである。

近松研究劇の主演俳優は伊井と河合武雄である。伊井は写真
師北庭筑波の子で、明治二十四年十一月済美館（もと吾妻座）
で依田学海らと改良演劇を行い、俳優として活動を開始した。
当時の同時代風俗を扱う文芸的な好みが強い作品を、歌舞伎・
人形浄瑠璃の作品・方法も積極的に摂取・採用しつつ大阪朝日
座で上演したのち、東京へ戻って行ったことのひとつが近松研
究劇であった。また、河合は新派の女方であると同時に歌舞伎

俳優大谷馬十の子でもあり、歌舞伎の素養は本来的に身につ
ていたものである。

さらにいえば、当時の演劇に関与する人々だけでなく、一般
的な大衆にとつての歌舞伎・人形浄瑠璃は特殊な人しかふれな
い「古典」ではなく、劇場（芝居、あるいは芝居小屋と言つても
よい）で上演されるものとして日常的にふれ、自分から見に行
かない人でも、その存在や定番の作品の内容は自ずと知ってい
るものであった。そういう時代に、「新派」といえども劇場の
舞台に立つ俳優が近松作品を「研究」し、上演することは、本
来的に身につけている歌舞伎・人形浄瑠璃の作品内容と上演の
方法を意識的・無意識的に援用しつつ、当時最新のテキストと
その解釈を意識的に用いて再解釈を行い、上演することになら
ざるを得ないものだった。

報告では、第一作「心中天網島」（明治三十五年三月）の上演
がどのようなものであったのか、清潭生（川尻清潭）「伊井蓉峰
紙治の話」^{注7}と伊原青々園「團菊以後」^{注8}を主資料として
用い、「河庄」の場に絞って具体的に振り返った。結果として、
原作テキスト（これは近松研究会に準じて武蔵屋本を使用した
可能性が高い）で見ることのできない後世の「入れ事」はカット
したこと、治兵衛が小春へ起請を投げ返す件は通常店の内で行
うが、これを店の入口を出てすぐの戸外で行ったこと、治兵衛
の衣裳を、元禄期の江戸の富豪の扮装を参考にして、通常とか
なり違う形にしたことが明らかになった。初演以降の改変と推

定されることがらを可能なかぎり取り除き、近松作品を初演時点に戻して再検討することをめざした上演だったと言えるだろう。

しかし、こうした「研究」の成果は明治四十年代以降の新派の上演でも生かされたのかといえば、そうはならなかったらしいことが、これは日本大学総合学術情報センター喜多村緑郎文庫の所蔵する、明治から昭和の重要な新派俳優、初世喜多村緑郎の旧蔵台本によってある程度明らかになる。同センターのデータベース^(注9)により「紙治」(箱番号25)の台本を見ると、「明治四十四年十二月浪花座」の年記がある竹本の付帳(25-2)、黒御簾の付帳(25-3)は、旧来の演出と変わっていることを示す箇所が見うけられない^(注10)。また、年記のない、「河庄の場」であることが明らかな他の台本・書抜を見ても、近松研究劇で行われたのと同様の演出を記しているものはない。

それはおそらく、近松研究劇があくまでも明治期の新派の行った試みのひとつであり、新派、ひいては歌舞伎を含む日本演劇の上演に直接影響を与えるものとはならなかったことを示している。しかし、時代考証的な観点から演出を決めて作品を演出することは、明治三十年代から四十年代の「旧劇」である歌舞伎でも並行して行われたことであった。その後の両ジャンルにおける、作品・俳優の交流を含めた制作・上演動向を俯瞰的に眺めると、この時期に行われた作品解釈が、実は大正・昭和期以降の「古典」的な演劇における「普遍性」あるいは「新し

さ」の評価基準に影響を及ぼしたのではないかと考えることもできるのである。

注1 戸板康二(私家版)、一九四〇年。

2 坪内逍遙・網島梁川編、春陽堂、一九〇〇年。

3 逍遙協会編、平凡社、一九八六年。

4 「総研大文化科学研究」第二号(総合研究大学院大学文化科学研究科、二〇〇六年)。

5 「比較文化」第九号(福岡女学院大学大学院人文科学研究科、二〇一二年)。

6 毛利三彌・天野文雄編『東アジア古典演劇の伝統と近代』(勉誠出版、二〇一九年)。

7 「歌舞伎」三十五号(同年四月)。

8 青蛙房、一九七三年版を使用。

9 書誌情報の詳細は <http://ajichs.nihon-u.ac.jp/ajii/kitamu-ra/index.html> を参照された。

10 これは劇評によっても確かめることができる。(角田 浩々 歌客は「喜多村の治兵衛は、近松研究では無い、歌舞伎の型を模ねかけするのである」と明言する(「浪花座の『琵琶歌』及『河庄』」、『演芸画報』明治四十五年一月)。

地方から中央を、近代から近世を照射する 岩井眞實

近世から近代にいたる文芸の中では、歌舞伎作品がしばしば引用・参照される。それは日本演劇では、西洋演劇に比して同じ演目。趣向が繰り返し上演されるからに他ならない。

近世の歌舞伎興行は、レパトリー・システムとロングラン・システムの折衷である。一日の興行は夜明けから日暮れまで行われる。これをすべて新作でまかなうことは不可能である。新作の場合も、既存の演目の改作であったり、既存の世界によりかかって作劇されたりする。そうでなければ長時間客席にいる観客は筋を追えない。つまり歌舞伎役者は、多くのレパトリーを持っていなければこうした状況に対応できないのである。

もう一点、歌舞伎役者には「旅をする」という宿命がある。

ここからが本題だが、本発表では地方すなわち旅先(巡業先)の歌舞伎の一座の営みの諸相を明らかにすることで、逆に中央すなわち都市の歌舞伎を照射することを目的とする。同時に、近代から近世をも照射したい。

なお発表者は『近代博多興行史』(文化資源社)を二〇二二年二月に上梓した。本発表はその余滴であることをことわっておく。ここで対象となるのは明治期の博多の興行である。

博多には自前の一座はない。地回りの一座もあるが、大阪・京都からの大一座の来演が常に期待される。しかし近世におい

ては興行が許された場所は限られていた。明治になると興行地が増え、かつ常設劇場が許可される。

興行の担い手は「請元」という半女人である。請元が興行ごとに株を集め、好きな芝居を大阪・京都から呼んでくるというのが一般的な興行法だった。これについては博多の興行師一族である武田家の末裔・武田政子氏の遺稿『芝居小屋から』(狩野啓子・岩井眞實編、海鳥社、二〇一六年)を参照されたい。

大阪・京都から巡業する一座は最初は船で、後になると鉄道を利用して博多に来る(博多く久留米間は明治二三年三月、博多く門司間は明治二四年四月開通)。興行地に着くと町廻りをする。駕籠に乗り、桜の造花をかざして町中を廻るのである。これを「顔見世」とも称する。興行を知らせる媒体が新聞のみだった当時、最も効果的な宣伝方法であった。

初日の演目には決まって「式三番引抜暗闘」が出る。「式三番」は舞台開きの儀礼的演目だが、ここから「暗闘(だんまり)」になる。「暗闘」は一座の顔触れ、たとえば誰が花形・座頭・立女形かなどということがひと目でわかる演目で、番付を観客の前に立体化して見せたものだと言えよう。

一座は二日替り、三日替りで演目を換える。近世の歌舞伎はレパトリー・システムとロングラン・システムの折衷だと先に述べたが、観客の絶対数が限られている地方ではロングラン・システムは機能しない。二日替りの場合、最初の二日が初日、次の二日が二の替り、以下三の替り、四の替りと続いて最

後の二日が千秋楽である。千秋楽には「仮名手本忠臣蔵」の通しが必ず出た。興行日数は、都市の規模から割り出して博多で一ヶ月、久留米で一〇日が目安となる。

演目数だが、一ヶ月二日替りで休みなく興行をすると、単純計算で一五回演目の組み合わせを替えることになる。仮に一日に前狂言・後狂言(切狂言)の二演目があると計三〇演目。主だった役者にはこれだけの演目に対応することが求められていた。

次に道具の問題である。歌舞伎の道具の寸法はほぼ全国共通だが、土地によって劇場のサイズが異なり、また平台と箱馬の仕様も異なる。したがって大道具は現地で作られる。一方、衣裳・小道具は一座もちである。明治二七年の中村時蔵一座が「衣裳・道具類」六八行李を運んだという記録がある。

ところで巡業のために、一座はどの様に集められ、どう散ってゆくのか。明治一一年五月から六月にかけて博多西門橋教樂社で興行した市川右団次一座の動静を番付類から追った。右団次は、明治一〇年二月京都北側の芝居から一座した市川蝦十郎・中村友三を翌一一年三月大阪角の芝居まで引き連れ、四月から合流した中村駒之助を加えて博多に巡業した。このとき角の芝居にいた尾上多賀之丞は大阪に残るが、一座が巡業を終えて一一月に大阪に戻ったとき再合流したことがわかっている。地方の番付も、大阪の役割番付と形式は変わらない。右団次のような大一座の巡業の場合、大阪で印刷される。ただし役名と

外題の欄は手書きのため空欄のものもある。地方では急に予定しない演目が上演されるからである。

もうひとつ、片岡我童の教樂社招聘をめぐるトラブルに発して、一座の顔ぶれが変動し、最後に「福島中佐」の大道具が川上音二郎一座に奪われる件があるが、これについては近著『川上音二郎』(海鳥社、二〇二三年)に記す。

さて、地方の興行から見えてくるものに、近代と前近代の身体の相違がある。従来の演劇史研究は東京大劇場演劇史であった。地方はおろか京都・大阪の演劇状況すら目配りがなされなかった。しかし地方の劇評を見ると、今は消えた京阪の役者の型がいかに臭いものだったかということがよくわかる。逆に言えばアツサリと洗練された東京の型の方が異常だったのだ。具体例として東京の六代目尾上梅幸の政岡(「伽羅先代萩」と大阪の嵐巖笑の政岡の芸風の違いを挙げた。

最後に、小説の戯曲化という問題について触れておきたい。江戸時代の興行法が、日照時間をいっばいに使うものだったことは最初に述べた。したがって日本の戯曲は多場面であり、プロットに緊密さを欠くことが運命づけられていた。日本の演劇人の関心事は、場面間の転換をいかにスムーズに行うかということに終始して、場面数を少なくし、上演時間を短縮する方向には行かなかった。

歌舞伎の伝統をかなぐり捨てて登場する新演劇(のちの新派)は、戯曲の材源を小説に求める。これ自体がそもそも誤りなの

だが、その小説が硯友社の作家をはじめとする家庭小説であり、通俗的で旧弊なモチーフ、感傷的な世界を特徴とした。日本の新演劇の限界はここにあったと思われる。

シンボジウム発言内容

河合眞澄

今回のシンボジウムのテーマは「越境する・交流する」であり、文学と芸能の分野を超えた交流、近世と近代の時代を超えた交流についてパネリスト諸氏からの報告があった。交流は越境とも言い換えられるが、「越境」ということばには負の印象があり、若干馴染まない気がする。

パネリストの方々の報告に対して、それぞれ少し質問をすることによって話が広がることを期待したい。

まず鶴屋南北の作劇の原拠について報告された高橋則子氏に対しての質問。南北の作劇に関して「出版物を素材とする」と要旨にも書かれているが、それはどのようにして証明できるのか。これは個人的にも従来悩ましく思い続けていた問題である。つまり、AからBに取り込まれたという場合、AからBに直接繋がって行くこともあるが、AからCを経てBに入っていく場合もあり、またAからBとCに入って行った要素がさらに次の段階でDとして統合されるような場合もある。様々な経路が考えられる中であって「素材とする」と言い切るには、どのような手続きが必要なのかを伺いたい。

大坂の役者絵には浮世絵師以外の者が多く関わっていたと報告された北川博子氏に対しての質問。大坂では文政中期まで役者絵は「歌舞伎の鼻根で絵心のある素人たちが下絵を描いていた」と要旨にある。ここで言われている「素人」とはある程度の教養を有していた人たちと想像されるが、どのような階層の人々を考えればよいのか。要旨では「役者絵は文化交流の場となり」ともある。役者絵というものが絵師のみならず役者や戯作者を巻き込んで出来上がったということである。そうすると役者絵を契機として一種の文化サロンが形成されていたのか。これは興味深い事象で、もう少し詳細に聞きたい点である。

川添裕氏は芸能の一種である見世物について報告されている。今回取り上げられたラクダ見世物には、演劇関係者も当然多大な興味を抱いていたと思われる。見世物が芝居（主として歌舞伎）に登場するときは、たいてい異国趣味と結び付いている。芝居の敵討物は登場人物が各地を転々として、現代のトラベルマスターの如くまだ見ぬ地を見物の前に現前させるものであった。それと同様に、見世物を見る人の海外への憧れを満たしてくれるもので、国内のみならず海外にまで人々の興味の対象が拡大していたことを示していると思われる。この辺りについてもう少し説明を聞きたい。

寺田詩麻氏は明治期に近松門左衛門の作品についてどのような学術的研究がなされたか、どのような改作等が上演されたかについて報告された。これは近世から近代への時代を超えた評

価という意味合いが考えられる。要旨で「明治期の近松再評価」とされているのは、近世における近松の評価がいったん姿を消し、明治になって再び評価されるようになったという意味なのか。あえて「再評価」と述べられている点に拘って、もう少し内容を伺ってみたい。

地方の資料を用いて演劇の様相を述べられた岩井眞實氏の報告でまず気になったのは、「地方から中央へ」と言われている「中央」という表現である。少なくとも関西ではほぼ使うことがない。司会の日置氏が使われている「都市」の方が穏当かと思われる。近世においては三都の芝居は地方からすれば別格の存在であった一方、三都の側は地方をほとんど意識していない。役者評判記などで使われる「地芝居」ということばはその土地で上演される芝居という意味であって地方の芝居をいうのではない、そういう状況の下で「地方から中央へ」という一種の文化人類学的手法が成り立つものであろうか。さらに意見を承りたい。

〈高橋則子氏の発言に対して〉

森島中良の影響などは考えられるが、「お染久松色読販」の独自性として「女の騙り」をいうならば、これより先に上方歌舞伎で嵐小六は宝暦頃から「女の騙り」をすでに演じている。この頃には役者も狂言作者も上方と江戸を往還することも多かった。影響を論じるときには、森島中良より上方歌舞伎の影

響を重く見た方がよくはないか。

ラクダと江戸漢詩

——梁川星巖「駱駝歎」を中心に—— 合山林太郎

本シンポジウムは、演劇を中心に、絵画、戯作、見世物に関する発表によって構成され、江戸時代の文学・芸能について、「越境・交流」という観点から議論するものであった。全ての議論が興味深く、刺激に富むものであり、本来なら、一つ一つにご意見を申し上げるべきであるが、ここでは漢文学と深く関係する川添裕氏の考察に絞って議論し、可能な範囲で、その他の方の報告にも言及させていただく。これは、一重に、俗文芸や美術の領域についての筆者の知識不足によるものであり、ご寛恕いただければ幸いである。

文政年間のつがいのヒトコブラクダの本邦への到来とそれが巻き起こした熱狂は、川添裕氏が「ラクダ現象」(『江戸にラクダがやって来た——日本人と異国・自国の形象』、岩波書店、二〇二二年、以下「江戸」と呼ぶ)と表現するように、様々な集団を巻き込み、漢詩人もラクダを題材とした作品を多く作った。その最も有名なものの一つが、シンポジウムでも取り上げられた梁川星巖の「駱駝歎」(『星巖乙集』巻一)である。異国から長い旅路を経て渡来した雌雄のラクダを、詩人として、あてどない人生を送る自身と妻紅蘭とに重ね、慨嘆したものであ

り、名詩として知られる。

今回の川添氏のご報告の大きな意義は、様々なレベルで、この「駱駝歎」についての理解を大きく更新した点にあった。たとえば、この詩の冒頭では、「考月鼓、鳴斗鑼。何人開場看駱駝（月鼓を考き、斗鑼を鳴らす。何人ぞ 場を開きて駱駝を看せしむるは）」と、太鼓やドラが鳴り響き、見世物が開場する様が描かれているが、氏は、歌川国安の浮世絵「駱駝之図」を用いながら、これを、唐人姿の傭人が太鼓などの楽器を演奏する様を詠ったものと論じている（『江戸』九四頁）。また、詩の末尾近くの「知風識水徒為耳（風を知り水を識る 徒為るのみ）」という表現についても、ラクダが熱風を察知し、水脈を探り当てるといふ、『周書』異域伝・鄯善や『博物誌』などに出処を持つ表現であり、この時期のラクダを詠う漢詩における常套表現であったことを指摘している（『江戸』五二、七〇～七二頁）。

「駱駝歎」は、『註解梁川星巖全集』第一卷（梁川星巖全集刊行会、一九五六年）や『江戸詩人選集』第八卷（岩波書店、一九九〇年）において注解の対象となり、『日本漢詩人選集』第一七卷（研文出版、二〇〇八年）でも言及がなされている。しかし、こうした細やかな議論を行ったものはない。同時代の言説を俯瞰しながら解釈することが、いかに大切かがあらためて理解される。

その上で、この「駱駝歎」については、星巖が、どのような

文献を見ながら作詩していたのかを考える上でも、興味深い作品であることを指摘したい。

たとえば、この詩の自註では、ラクダの性質について、「格物論」という書物を引きながら説明がなされているが、これは、星巖が、『円機活法』詩法部を参照した可能性を示唆するもののように思われる。同書巻二四「走獸門」には「格物論」からのものとして同じ文章が掲出され、かつ、当時流通していたラクダ関係書に、『格物論』を引くものが見当たらないからである。また、大部の類書である『淵鑑類函』には、巻四三五に駱駝についての項が設けられているが、その中に載る元・王逢の古詩「嘆病駝」は、題もさることながら、韻（下平五歌）も「駱駝歎」と一致している。「況乃任重千斤過」（駱駝歎）と「任重却欲千斤過」（嘆病駝）などの類似句も見られ、星巖が作詩の際に参考とした可能性がある。

このほか、明瞭には証し得ないものの、『本草綱目』巻五〇の駱駝に関する概説は、『和漢三才図会』にも引用されており、当然、星巖の目に留まったであろう。本シンポジウムでは、高橋則子氏が、『本草綱目』に説明が載る「姑獲鳥」が、天竺徳兵衛ものの歌舞伎の宙乗りの演出に影響を与えた可能性について指摘されていたが、『本草綱目』の江戸文化への広範な影響については、あらためて注意する必要があるだろう。

ラクダの漢詩は、多くの詩人によって作られている。シンポジウムでは、他に阿部縑洲の詩なども取り上げられたが、星巖

の「駱駝歎」と並んで、当時よく知られたものに、菊池五山の「駱駝三首」（『天保三十六家絶句』巻上）がある。第三首を掲げる。

峯勝熊躡毛勝狐、裘温饌美復何須。服勞捨汝真痴物、一斃
両全供我無。

峯は熊躡に勝り、毛は狐に勝る、裘は温かに、饌は美なる
も、復た何ぞ須るん。服勞、汝を捨つ、真に痴物なり、一
斃両全、我に供せんや無や。

五山は、ラクダのコブは、珍味とされる熊の手に勝るほど美味しく、その毛皮は、狐のそれよりも温かいと述べている。その上で、優れた皮衣と味の料理との両方を手にしたいので、ラクダがもし倒れたならば、自身に提供しないか、働かせるだけで捨ててしまうのは愚かではないかと詠っている。

この詩は、杜甫「麗人行」において、ラクダのコブの料理が翡翠の釜から出される様が詠われている（紫駝之峰出翠釜（紫駝の峰は翠釜より出づ））ことや、『埤雅』巻四に「其毛絢温厚、暖於狐貉（其の毛絢は温厚、狐貉より暖かなり）」と、ラクダの毛の暖かさが称賛されていることなどを念頭に置いて作られたと考えられる。やや諧諷に過ぎた詠いぶりであるが、江戸時代の漢詩が、ラクダを様々な観点から捉えていたことを確認させてくれる作と言えよう。

この五山の詩は、喜多武清のラクダの画とともに、印刷された画幅の形で流布したことが分かっている（『江戸』一二六頁、

「駱駝図」（早稲田大学図書館蔵）など）。また、大窪詩仏の『清新詩題続』巻下には、「題画駱駝（画駱駝に題す）」という題が載っている。こうした江戸の漢詩人とラクダの絵画との関係については、北川博子氏によって豊富な例とともに提示された近世期の画と文芸に関する分析を参考にしつつ、今後考えてゆきたい。

なお、シンポジウムでは、岩井眞實氏、寺田詩麻氏により、近代の歌舞伎についてのご報告があり、その際、近世と近代における文学・芸能の本質的な違いは何かということが話題となった。こうした問題に関しても、様々な領域をつなぎ、俯瞰的に見ることによって、新しい理解が得られるのではないかと感じた。