

明治歌舞伎にみえる時代性——役者と観客と「時代精神」——

漆 澤 その子

一 問題の所在

あらゆる舞台芸術は、演者と観客の関係によって成立し、時としてそこに感動が生まれる。それは、日本の伝統芸能と言われる歌舞伎においても、その時代を問わず同様のことが言えよう。それでは、舞台を介して観客が抱く感動はどのように形成されるのだろうか。

歌舞伎において演者である役者と観客とを直接切り結ぶもの、それが「芸」である。役者が舞台上で観客に観せる「芸」は、「肉体的伝承性」をもつものとして、その役者が生きた時代、あるいは役者自身が抱く「演劇観」とも言うべき芸への気概によって、つねに新しく生み出されつつ再生産されていく。つまり、舞台に立つ役者自らの「意識」を投影したものである。役者が観せるこの「芸」を内面から支えている「意識」には、役者自身が生きている時代が醸し出す「空気感」とでも言うべきものが反映されていると同時に、それとは相容れない役者そ

れぞれが抱く独自の「芸」に対する気概が込められていると言えよう。とりわけ、役者自身が体現している同時代の「空気感」とも言うべき側面は、演者と観客という舞台芸術の成立条件に不可欠な要素と言える。なぜなら、劇空間を共有する役者と観客は双方ともに同じ時代を生きる者であり、同時代においてある種の共通認識が見出せるためである。そして、この共通認識が役者・観客両者の間で重なり合う時、舞台上に「感動」を生み出すことができるのではないだろうか。

本論では、明治期を代表する歌舞伎役者である九代目市川團十郎の「芸」に対する「意識」に注目し、役者と観客双方に共通する同時代認識を検討していくことで、両者の相関関係を明らかにしていきたい。

九代目市川團十郎は、独自の歌舞伎観である「改良理念」を抱き、その芸において〈役者―役柄―見物〉の内的一体化をめざした役者であった^三。この内的一体化を可能にしたのもまた、役者と観客の間に共通認識が成立していたためと考えられる。言い換えれば、役者側が抱く役に対する解釈である〈役者―役柄〉と、観客側が役に対して抱くイメージ〈役柄―見物〉の間に相互連関性が存在するということになる。そして、役者と観客を直接結びつけているものが、舞台上で役者自らが扮する役を通して形象化する「芸」なのである。

九代目團十郎の抱いた「改良理念」は、確かに彼自身が役者として独自に創出していったものではあるが^三、「演劇は時勢と共に移り行かんこと尤も必要なり」^四と語っているように、江戸期には想像もできなかったような時代の趨勢に対してもしっかりと目を向けていた。現に、九代目が明治二四（一八九一）年六月に歌舞伎座で『春日局』を上演したさい、春日局を勤めた九代目は「局か團洲かと思ふ程嵌りたる役」^五と評されている。この芸評から如実にうかがえるように、「改良理念」に裏打ちされた「團十郎の芸」は、九代目自身が考える役の人物像と観客が抱く役に対するイメージが一致したことによって完成していたと言える。この一致こそが、役者・観客双方が同じ

時代を生きていたことで生じるある種の共通認識にはかならない。

本論では、以上の問題意識をふまえた上で、役者・観客双方に共通する同時代認識とそれを切り結ぶ「芸」について検討していきたい。

二 九代目市川團十郎による役の解釈

役者九代目市川團十郎は、弘化二（一八四五）年に八歳で初舞台を勤めてから明治三六（一九〇三）年にその生涯を閉じるまで、六十余年にわたり立役ばかりでなく女方に至るまで実に様々な役をこなしてきた。こうした長きにわたる役者としての人生のなかで、九代目自身は自らが勤める役をどのように理解し「芸」に落とし込むことで、「劇聖」とまで言われた「團十郎の芸」に昇華させていったのであろうか。

父は総ての役々に就いて、徹底的にその性根を究めなければやまなかつた、だから自然好きな役があり、嫌いな役が出来た^六

九代目は、自らに課せられた役を勤めるさい、その役について「徹底的にその性根を究め」る、つまり「歴史的
事実に関する知識や実感そして想像を『精神』というかたちに集約し、獲得することで役柄としての武士と團十郎
が一体化すること」^七でその役になりきることができると考えていた。そのため、九代目が役の「精神」を獲得す
るにあたっては、どうしても彼自身の主観が反映されることになる。後年坪内逍遙は、九代目が「最得意の、代表

的といつてよい役々」について、具体的な役名をあげながら次のように指摘している。

徳川家康、黄門光圀、加藤清正、『勸進帳』の弁慶、大石内蔵助（又は大星由良之助）小田大炊、大久保彦左衛門、長兵衛、暁雨、政岡、春日局、これらが彼れの最得意の、代表的といつてよい役々^ハ

坪内が九代目の「最得意の、代表的といつてよい役々」としてあげた人物は、いずれも極端なほどに誠実でどこまでも筋を通そうとする大物ばかりである。こうした人物の役が坪内をはじめとする観客たちに好評をもって受けとめられていたということになる。つまり、誠実で道理にかなうような人物を快く思っているという点において、九代目が勤める役と観客がイメージした役の人物が同一視された状態にあったと言える。言い換えれば、九代目が独自に獲得した役の「精神」が、観客の渴望に応えるものになっていたということになる。

こうした「最得意」とされた役が存在した一方で、九代目自身が「演り悪き役」つまり勤めはするものの好ましくは思っていない役もあったようである。

吾等、生来尤も嫌ひなる役といふは「布引」の実盛と「近江源氏」の盛綱となり、盛綱の芝居は人も能く知る如く、盛綱とは真田幸村にして、北条時政とは徳川家康、源氏方とは大阪方をかきたる事、…然るに件の盛綱と云へる男、北条時政に事へ居りながら当時の武士が忠義の爲めには骨肉をも屠るといふ勇氣もなく、おのが主君を欺く非常なる苦心を爲すのみか、欺きたる後其の罪を悔ひて切腹でもすることかと思へば平気な顔をして生存へ居るなり、実盛に於ても同じ様なる二股武士ゆゑ本心を何処へ据へて演つてよきやら一向に方角がつ

かず、此様に演り悪き役はなし、^九

『源平布引滝』に登場する斎藤実盛は、もともと平家方の武将でありながら、源氏方に心を寄せる武将として演目のなかに描き出されている。また、『近江源氏先陣館』の佐々木盛綱というのは、弟高綱の不遇を救うために主人である北条時政を欺くといった役どころである。九代目が「二股武士」という印象を強く抱いていたのは、こうした役々に対してであったことがうかがえる。特に盛綱は、「忠義の爲めには骨肉をも屠るといふ勇氣もなく、おのが主君を欺く非常なる苦心を為」し、あげくの果てには「其の罪を悔ひて切腹」して果てることさえしない役であるため、九代目にとってみれば武士としてあるまじき不忠者に映っていたのであろう。

それだけに、九代目自身がこれらの役に扮すること自体少なく、明治期では十二（一八七九）年九月の新富座と二二（一八八九）年五月の千歳座で上演された『布引滝』に出動したのみである。しかし、右記どちらの興行においても九代目が実盛を勤めることはなく、それぞれの興行で実盛を勤めたのは前者では上方下りの二代目中村宗十郎、後者では五代目尾上菊五郎であった^{一〇}。また、明治期に上演された『先陣館』では九代目が盛綱を勤めているものの、十四（一八八一）年十月の春木座興行以降は一度もこの演目に出動していない^{一一}。いかに九代目が自らの好まない役を勤めることがなかったのかがうかがえよう。

九代目が嫌悪感を抱いていたのは、実盛や盛綱といった役だけにとどまるものではなかった。九代目は、『絵本太功記』に登場する武智（明智）光秀の役に対しても、同様に武士としてあるまじき「大の不覚者」と認識していた。

又たわれら十段目（『絵本太功記』の十段目のこと―引用者注）の光秀といふ役も大嫌ひなり、惟任將軍とも

あるべきものが戦破れたりとはいひながら竹槍を拵へて敵を暗殺せんとするは、既に卑怯にして、また敵久吉を確と見定めもせずして、誤て母を手に掛けるが如きは、大の不覚者なり、これ決して英雄を以て目すべからざるものなるに、天下の豪傑のつもりにて演ぜねばならぬことわれら大忌厭なり^{二三}

確かに『絵本太功記』の十段目「尼ヶ崎閑居の段」には、九代目が語っているように、武智光秀が尼ヶ崎の閑居に身を隠している真柴久吉を竹槍で討とうとして、誤って母臯月を死に至らしめてしまうという場面がある。九代目は、こうした劇中における光秀の行動を「既に卑怯」な者と認識し、「決して英雄を以て目すべからざるもの」であると嫌悪感をあらわにしている。こうした見解を抱いていたためか、九代目は生涯に五回『絵本太功記』に出勤しているが、光秀を勤めたのは三回にとどまった上、観客の評判もそれほど芳しいものではなかった^{二三}。

一方、同じ武智光秀であっても俗に『馬盃の光秀』といわれる『時今也枯梗旗揚』では、『絵本太功記』における「大の不覚者」とされた光秀像とは異なる性格が際立っている。この『馬盃の光秀』は、『絵本太功記』の光秀に比して九代目の芸に対する評価も高く、九代目自身も得意としていた役であった^{二四}。九代目が勤めた『馬盃の光秀』における光秀について、その舞台を実際に目にした歌舞伎研究家の遠藤為春は、戸板康二との対談のなかで次のように高く評価している。

戸板 『馬盃』の光秀はどうでしたか？

遠藤 私は、新蔵と五代目の信長とで二度見てるんですが、どうにも話の仕様がなくらいいいものですね。もう江戸前の歌舞伎とはこれだぞというものでしょうかね。『十段目』の方は正直言つてそう感心しな

つたが、『馬盃』の方は実によかつた。信長が盃をさそうとして「近う」というと、「ははー」と言つて、一ぺんにずつと回りの大名に遠慮する、それにかぶせて信長が「近う」「ははー」と言つて、ぴりつと立つていく、そのイキが実にいい。一五

遠藤が「十段目」すなわち『絵本太功記』と比較して語っていることから、『馬盃の光秀』を勤める九代目のほうが圧倒的に観客を魅了するものであつた。それは、「どうにも話の仕様がなくらいいいもの」と言わしめていることからよくうかがえよう。逆に『絵本太功記』十段目については、「正直言つてそう感心しなかつた」と消極的な評価が下されている。

同じ光秀の役でありながら、『絵本太功記』と『馬盃の光秀』とでこれほどの評価の違いがなぜ生じたのだろうか。この点を検討するにあたり、『馬盃の光秀』つまり『時今也桔梗旗揚』のなかで光秀の役がどのように描かれているか見ていく。『馬盃の光秀』は、光秀が主君である小田春長（織田信長）を本能寺で討つまでの経緯に焦点を当てた演目と言える。したがって、『馬盃の光秀』に登場する光秀は陰鬱な反逆者としてではなく、逆に当時の劇評家である饗庭篁村が評しているように、「信長の方が光秀に鬱憤ありて其腹癒せ酷く恥辱を与へるにて、信長をば一轍短慮の大將に仕立てて」^{一六}おり、この点が『絵本太功記』十段目における光秀とは大きく異なっている。さらに篁村は、九代目が勤める『馬盃の光秀』の光秀について、次のようにつづけている。

…特に此光秀の妙なるは芝居狂言のほか幾分明智光秀の人物を写し、馬盃にて酒を盛られし時下に無念を含みながら上に忠義をよそほふ所あり。一七

簗村の目に映った九代目は、「忠義をよそほ」いつつも胸の内には「無念を含」んだ光秀であったと言える。言い換えれば九代目は、表向きであれどこまでも主君への忠義を貫こうとする光秀を勤めたのである。こうした、主君への忠義あるいは一食一飯の恩に報いようとする姿こそが、九代目が考える真の武士像であったと言える。また、こうした行動をとる武士の役どころにこそ、「武士の精神」があらわれると考えていたことが九代目の芸談からうかがえる。

…「菊畑」の鬼一法眼などはい実に立派なるものなり、法眼は六蹈三略を源氏の男なる牛若に譲りて後みづから腹を掻き切り、「平家の祿を喰日込んだるこの腹切つてしまへば恩は残らず」と其身を殺してしまふなり、斯てこそ武士の精神も現はるれ「君を欺き、兄弟なりとも敵と内通して羞る色なきは武士にあるまじきことなり」^{一八}

「菊畑」の鬼一法眼とは、『鬼一法眼三略巻』の三段目のことである。ここに登場する鬼一法眼は、もとは源氏方であったものの平家方の武將をよそおうという役どころになつてゐる。一見「二股武士」のようであるが、最後には二君に仕えた我が身を悔やみ切腹して果てるのである。主君に対する不義を命を以て報いようとする鬼一法眼のすがたもまた、九代目にとつてはあるべき武士像にほかならなかつた。『馬盃の光秀』や鬼一法眼に見られるように、主君への忠義を徹頭徹尾貫き通す精神こそが、まさに九代目が思い描いていた「武士の精神」なのである。『絵本太功記』の光秀に比して『馬盃の光秀』が好評だったのは、九代目自身が抱いている「武士の精神」にのつとつた設定の役に対して、特に深い憧憬と好感を寄せていたためであつたと考えられる。

九代目の役どころに対する志向、具体的に言えば『馬盃の光秀』や鬼一法眼を好み、『布引滝』の実盛や『先陣館』

の盛綱などを嫌う九代目の思いは、単なる個人的な嗜好によるものではない。九代目は、自らが嫌悪感を抱く役々のもつ性格—不義や卑怯あるいはどっちつかず—により、役になりきるさい「本心を何処へ据へて演つてよきやら一向に方角がつか」^{一九}なくなってしまう状態に陥ってしまうのではないだろうか。つまり、自らが勤める役と役者自身とをつなぐ接点を失ってしまうということである。言い換えれば、九代目が嫌悪感を抱く役を勤めるさいには、自らが思い描く「武士の精神」を内包する武士の役を勤めるさいには可能であった、役と真に一体化するという内的行為ができなくなると自覚していたものと考えられる。九代目の語る「本心」とは、自らが勤める役が内面に抱えていると想定される心の置き所と、九代目團十郎という役者自身が考える「武士の精神」というものが重なり合った地点のことを指しているのである。

それだけに、九代目が役を勤め「武士の精神」を実践していくことは、一種の「心持」の良さを感じる瞬間であり、役に「^{リアリティ}実」を与えることにつながると考えていた。

仮令一口に狂言綺語とは申すもの、巾着切や盗賊よりは、国の為めとかいふ高尚な事を遣つて見たいと私は心掛けました、尤も遣つて見ますと、巾着切とか盗賊の狂言で評判を得ましたよりは、国の為めとか、忠義の為めとかいふ、御覧になりましたも実のある方が遣つて居る私も心持が宜う御座ります^{二〇}。

自分は百両の金で一日騒いで居るやうな狂言は嫌だ、トても演るなら、矢張国の為めに尽くすとか、君の為に死ぬとかいふやうな芝居でなくては行けない^{二一}。

九代目は、「国の為め」「忠義の為め」、あるいは「君の為に死ぬ」という設定で描かれた役を勤める時、自ら

が抱く「武士の精神」と役とが内的に一致することとなる。この時はじめて、九代目は真に役になりきることができるのである。さらに、こうした「武士の精神」を舞台上に再現することが、観客にとって「実のある」芝居になると九代目は考えていたことがうかがえる。

それでは、なぜ九代目は「武士の精神」というかたちに象徴化された「国の為め」「忠義の為め」に尽くす武士像を、「実」^{リアリテ}に満ちたあるべき武士として認識するに至ったのだろうか。九代目の「芸」における最大の出発点である、役の「精神」を獲得するという内的行為について、九代目自身は次のように語っている。

芝居をするに、一大用慎はなんでも自分が演る役の当[・]時[・]の[・]精[・]神[・]を呑込むで演るが一番必要あり秀吉をしてもまづ其人の性質年齢並びに其当時に為し居る事業を能く見て、藤吉の時は如何と、其時の事を充分腹に入れて置かねばならぬなり其心得だにあらば何事にも用慎が行渡り得べし^三

九代目は、自らに与えられた役と真に同化するための方策として、その役の「精神」を「呑込むで演る」ことが重要であると強調している。そして、「呑込む」べき「精神」を獲得するための手順として、勤める人物の歴史的な事跡をひとつひとつ丹念に追っていく必要があるというのである。九代目は、その役が歴史上どのような功績をあげたのか、どのような生涯を遂げたのかという人生の系譜について深く理解し、その役が生きていた時代に自らを重ね合わせることを通して、勤める人物の「精神」を自らの内に形成していたのではないだろうか。つまり、歴史的な事実^史に忠実な人物像を理解し、勤めようとしたのである。言い換えれば、時代考証を重視した舞台を披露したかったものと考えられる。

しかし、歴史的な事跡を追うだけでは役の「精神」という凝縮された象徴的形態を成立させるまでには至らない。必ずそこには、九代目自身の主観的な役に対する思いがともなうことになるはずである。九代目が重視した歴史的な事跡という「点」が彼自身の役に対する思いという「線」で結ばれた時、はじめて役の「精神」が九代目の内面で完成することになる。それでは、九代目の内面に存在したこの「点」と「線」、この二つの原点は何を根拠に形成されたものなのであろうか。

九代目が歴史的な事跡を「真実」として認識するに至った根拠は、当時一般に流布していた頼山陽の『日本外史』や『太平記』であったことが、九代目自身の言からうかがえる。

旧来の芝居には往々人物を誤り用ひて、善人を悪人にしたり一簾の人物詰まらない端役に用ひますのは、如何に死人に口なしとは申せ、其の人に気の毒である。是は筋に就いて言ふのではありませんが、例へば「一谷嫩軍記」の平山武者所、此の人は言ふまでもありません、「日本外史」などにもあります通り、待賢門の戦に奮戦いたしましたる悪源太義平が十六騎の一人で御座りまして、熊谷などにをさ／＼劣るべき人とは思はれませんが、又「仮名手本忠臣蔵」の薬師寺ですな、もとより狂言綺語とはいふもの、同人は「太平記」にもあります通り、「執るも憂し、執らねば武士の数ならず、捨つべきものは弓矢なりけり」と詠じたんで、中々の英物であるのに、彼の有様に成つてあります、実に古人を傷つけるもので気の毒な訳だ、是れまで出来てある狂言は止むを得ないとして、私が書き卸すものには、成るべく、古人を傷つけたくない、尤も芝居の事ゆゑ、活歴とはいふもの、其の人の歴史を其の儘といふ訳にも行くまいけれども、何うか、其の人の性格だけは余り間違ひて演じたくない^{三三}

九代目が例としてあげている『一谷嫩軍記』や『仮名手本忠臣蔵』は、江戸期から変わることなく人気を集めている演目であり、明治期以降も断続的に上演が続いていた。九代目もこれらの演目を勤めているとはいうものの、平山武者所や薬師寺次郎左衛門といった役に扮していたわけではない（表一参照）。九代目の真意は、芸談にあげた役に限らず『日本外史』や『太平記』に記されている、自身が「真実」と認識している「歴史的事実」を舞台で再現させたいというところにある。「真実」でない事跡を勤めることは「古人を傷つけ」ることであり、「其の人に気の毒である」と語る九代目の思いは、時代物をはじめあらゆる役に対する深い思い入れと温かいまなざしに満ちたものであることがうかがえよう。

『日本外史』や『太平記』に対する九代目の認識は、これらに記されている世界を「真実」なり「正しい歴史像」として把握し、そこに登場する武将たちの歴史的な事跡を追うことだけをめざすものではない。彼がとらえようとしていたのは、それらを通して「其の人の性格」をも見出していくということであった。当然、『日本外史』や『太平記』のなかに武将たちの性格が記されているわけではない。九代目が「余り間違ひて演じたくない」と考えている歴史上の人物すなわち「其の人の性格」とは、知識として得られる断片的な「正しい歴史像」という「点」を結んでいくなかで九代目が想像した主観的歴史像に基づく産物と言えよう。逆説的に言うなら、九代目の主観に基づく産物は、『日本外史』や『太平記』によってかたちづけられたものなのである。だからこそ、九代目は自らの内に形成した「武士の精神」にしたがって勤めた役々を、「実のある」ものと認識することができたのであった。

九代目自身「実のある」ものと自認する「武士の精神」は、『日本外史』や『太平記』をもとに形成されたものであるだけに、彼が扮する武士の役はことごとく「忠義節義の権化」のように勤められていった。東京日日新聞社社長としても知られた福地源一郎こと福地桜痴は、九代目の芝居に対する思い入れについて次のように語っている。

表1 明治期における九代目市川團十郎による『一谷嫩軍記』と『仮名手本忠臣蔵』
(出典：伊原敏郎『歌舞伎年表』、田村成義編『統統歌舞伎年代記』)

◆『一谷嫩軍記』

(明治)年月	劇場	平山武者所を勤めた役者	九代目の役名	備考
3年5月	市村座	橘十郎	熊谷の次郎直実	
7年7月	河原崎座	團右衛門	熊谷直実	
15年4月	横浜羽衣座		熊谷次郎直実	
〃	市村座		白毫の弥陀六	陣屋の段
21年10月	中村座	松助	熊谷次郎直実	
23年1月	京都祇園館		熊谷次郎直実	
24年5月	歌舞伎座		熊谷次郎直実	東京慈善会の慈善演劇会
28年10月	明治座	寿美蔵	熊谷次郎直実	
31年10月	歌舞伎座	市蔵	熊谷次郎直実	

◆『仮名手本忠臣蔵』

(明治)年月	劇場	薬師寺次郎左衛門を勤めた役者	九代目の役名	備考
元年10月	市村座	新之助	由良之助・若狭之助・弥五郎	
3年8月	市村・中村座 合同興行		由良之助・若狭之助・弥五郎・奴可内	
5年5月	守田座		由良之助・師直・勘平・定九郎	
7年11月	河原崎座		由良之助・師直・数右衛門・定九郎・となせ・義平	
11年11月	新富座		由良之助・師直・本蔵・定九郎・寺岡・不破・弥五郎・一文字屋・源六・判官・桃井・石堂・山名・伴内・直義・九太夫	毎日替り
12年1月	新富座		本蔵・女房戸無瀬・小浪・由良之助・おいし・下女	毎日替り
20年3月	市村座		由良之助・弥五郎	
20年4月	天覧劇		師直	3・4段目
22年3月	桐座		由良之助・本蔵・平右衛門・戸無瀬・おかる	毎日替り
27年6月	歌舞伎座		由良之助・師直	慈善興行
28年5月	明治座		由良之助・桃井	
30年6月	歌舞伎座	蟹十郎	由良之助・師直	3・4・7段目
31年3月	大阪歌舞伎座		由良之助	
32年6月	歌舞伎座		数右衛門・定九郎	3・4・7段目
33年11月	歌舞伎座		由良之助・戸無瀬	9段目

：然るに日本の劇に顕はる孝子、忠臣、節婦、義人は積極的で、何れも忠孝節義の権化でなければ観物人が面白いと思はぬ、見物人ばかりで無く、是れを演ずる俳優が承知せぬ、：脚本は何に巧みに作られて有らうとも、性格は何に密に描かれて有らうとも、空しく棄てられて場の上されぬのが常である。團十郎は最も此類の脚本が嫌ひであつた、何でも極忠孝節義、又は奸悪（甚だ好ま無かつたが）の権化とも云ふべき役で無いと納まら無かつた、二四

ある役を「忠孝節義の権化」として描き出すということは、「境遇に因て変化する人間の性格、善人にも時には悪念を起し、悪人も時には善心を動かす」^{二五}といったありのままの人間像を提示するものではない。九代目が勤める役の人物は、彼のなかに蓄積された「正しい歴史像」に基づきながら、最もよくその人物の性格を象徴的にあらわしている側面のみを焦点を当てて描き出されたものと言える。言い換えれば、役の性格を一つの側面に単純化するということである。そしてまた、役に設定された性格の側面のみを焦点を当てることこそ、「精神」という凝縮された象徴化が可能になったと考えられる。

それだけに、九代目は逆に自らが焦点を当て獲得した人物像の「精神」とは異なる人物の側面を目的の当たりにしてしまうと、役を勤めるさいに「身が入らなくな」ってしまうというのである。

明治十四年の一月に新富座で菅相丞の役を勤めましたが、その時自分では我朝の聖人は天神様だと、大いに尊崇して、天神気受になつた事があつたのです。処へ日頃から信じて居る或輩の客が来て、道真といふ人は正しい人物には相違ないが、純然たる儒者氣質で、一口に云つて見れば、ギコチない悪固い人物なのだが、：

今少し菅公が規模が大きく、機変に應ずる才気があつたら、筑紫に彼蒼を仰ぐの嘆はなかつたらうなぞと言はれたので、忽ち菅公熱が褪めて、それが為に入らなくなつた事がありました、それから又明治十七年の七月猿若町の市村座へ出勤して佐倉宗吾をするに就き、…大いに義民々と唱へて居たのです。するとこれも前の最良の客が来て、宗吾といふやつは、芝居や講釈でするやうな人物ではない、彼は元京の青侍の喰ひ詰め者で、それが流れ／＼て下総に来て、無理押付けに木内家へ養子に入り、一山張つてあんな事を仕出かしたのだと散々にこなされて、これも又直ぐ嫌気になつた^{三六}。

九代目は、『菅原伝授手習鑑』に登場する菅丞相という役に対して、「天神様」というイメージを強く抱いており、その点に重きをおいた「精神」を形成しようとしていた。佐倉宗吾の役について言うなら、「精神」の核に据えようとしていたのは、「義民」という側面になろう。しかし、「最良の客」^{三七}からそれまで九代目が抱いていた役に対するイメージとは異なる人物像を指摘されてしまったというのである。九代目はこの指摘により、菅丞相や佐倉宗吾の役の「精神」が獲得できなくなつたと語っている。その様子が、周囲の者たちには九代目が役に對して急に「身が入らなくな」つたり、「嫌気にな」つたように受けとめられたのであろう。

役の「精神」というものは、九代目による役の解釈において、役者と役とを一体化させる紐帯として重要な役割を果たしていた。九代目が特に時代物を勤めるさい、この「精神」は当時流布していた『日本外史』や『太平記』に「正しい歴史像」を求め、そこから得られた知識に基づく主観的な歴史認識によつて凝縮されたものを指す。そして、自らが勤める役が登場する演目の主眼となつている抽象的なテーマと関連させながら象徴的に形成されたものが、「精神」を核とした九代目による役の解釈と考えられる。

二 「團十郎の芸」における身体性

九代目は、自らが獲得した役の「精神」をどのように観客に伝えていったのか。その伝達方法こそ、芸芸にほかならない。九代目が重視した「精神」は、役を媒介に役者と観客を切り結ぶという九代目の演劇観をもとに考えると、役者と観客を「心から心へ」^{二八}という内的経路をもって伝えられるということになる。役者と観客双方の内的経路を貫くための直接的な伝達方法が、役を勤めるといふ芸芸なのである。「團十郎の芸」は、坪内逍遙が「團十郎の肚芸とは、其暗示力の豊富なのを指したのである」^{二九}と評しているように、九代目自身が獲得した「精神」の具現化と言えよう。

舞台上で繰り広げられる九代目の芸芸について、正宗白鳥は次のように語っている。

團十郎の高時なんか、抜群の出来だと思ふ。前の菊五郎は初めは團十郎以上に面白いが、続けて見てみると、どうも小細工をやる。團十郎のはそこはシンボリックだと思ふ。偉い役者だと思ふね。^{三〇}

白鳥があげた『高時』とは、九代目が十七（一八八七）年十一月に猿若座で初演された新歌舞伎十八番のひとつ『北条九代名家功』のことである。九代目は、この演目を生涯に四回勤めており、九代目が「正しい歴史像」が記載されていると信じていた『日本外史』を元にした河竹黙阿弥の作であった。それだけに、九代目が勤めた高時は、初演のおりからすでに「流石團十郎なり思ひ切た出し物を遺憾無くこなし見物に得心させる腕前敬服の外なし」^{三一}と九代目の役に対する意気込みが評価されていた。明治十年代、九代目の活歴物は批判されることが多かったにもか

かわらず、この「高時」は観客を魅了するものであったと言える。こうした『高時』に対する積極的な評価は、これまで述べてきた九代目による役の解釈とそれを観客に伝える芸との関係を鑑みれば、活歴的要素をふんだんにとり入れた自らが理想とする舞台だったためと考えられる。

九代目が重視する「役の精神」は、歴史的な事跡に関する知識とそこから得られた主観的な認識によって形成され、役を勤める九代目の身体を通して象徴的なたちで舞台上にあらわされる。「團十郎の芸」に見られる象徴的な表現は、さらに一種の「彫刻美」として観客に受けとめられていく。

團十郎が「鳥の為朝」で風の行方を見詰めるところ、「高時」で、天狗に翻弄されて、よろけながら足拍子を踏むところ、「愛宕の光秀」で三寶を踏碎き刀をかついでの睨みなど、私が見た晩年の彼れの所演だけを回顧しても、そこに彫刻美があり、象徴の幽玄味があつたやうに思はれる……

九代目が舞台上に求めた「実」^{リアリティ}は、「象徴」的で「彫刻美」を感じさせる芸となつてあらわれていたことがうかがえる。九代目の芸が「大まかと自然で真摯とを特色と」^{三三}する「象徴」的なものでありえたのは、彼が役の解釈に適した身体性を有していたためと考えられる。つまり「團十郎の芸」は、九代目自身の身体性を十分に発揮できるものだったと言えよう。役の解釈という九代目の内的行為と芸という直接的な表現形態が相互に補完し合うことで、九代目は役者として最大限に光彩を放つことができたと言つても過言ではない。

「團十郎の芸」として表出される「実」^{リアリティ}は、芸だけにとどまらず、九代目自身のこだわりから衣裳や大道具といった舞台上の意匠にまで及んでいた。観客の側からすれば、舞台上に埋め尽くされた「正しい歴史像」に基づく時代

考証が施された衣裳や大道具を目にするだけでも、十分に歴史的「実」を感じることができたはずである。つまり、表層的にも舞台上に「実」が提示されたということになる。

こうした衣裳や大道具などに見られる写実的な「実」は、これまで述べてきた象徴的な表現をめざす九代目による「團十郎の芸」とは正反対のベクトルに向かっているかのように見える。すなわち九代目は、舞台上の意匠に關しては写実性を求めた一方で、自らが体現する芸についてはこうした意匠に求めたような「実」を採用してはいない。この点について九代目は、芸における写実の限界を感じていたことがうかがえる。

芸道には写実といふ事も必要であらうと思ひます、尤も写実と申しましても当時流行いたします新演劇即ち壮士芝居のやうに擲りつ競をするやうな事は好みません、極端の嘶ですけれども、彼の芸風が高じて行つた日には舞台で真物の血を見せねば成らぬ事になります、詰まり美術ですから、酒を飲まないでも酔つたやうに見せ、ピン／＼して居ても病人のやうに御見物がたが得心して下されば可いので…三四

九代目のめざす象徴的な芸は、役の「精神」を獲得することからはじまり、写実とは異なる単純化した描き方によって表出される。しかし、こうした「團十郎の芸」は、観客の目にふれた時、一転してどんな時代考証に基づく意匠よりもはるかにリアルなものとして認識されるものとなる。つまり九代目は、「実」というものが舞台を目にする観客に受けとめられてはじめて成立するものだと理解していたものと考えられる。その結果九代目は、写実的に技芸をなすのではなく象徴的に描き出すことで、舞台上に「実」を生み出そうと試みたのである。舞台空間に生じた「実」の諸相は、観客のまなざしを経ることで、単純化した「実のある」芝居になりえた。九代目は、「実」

を追求していくなかで、写実性と象徴性という一見相反する「リアリティ実」を舞台の上で同時に実現していったのである。

「團十郎の芸」は、まさに完璧なまでに「実のある」芝居を舞台上に展開した。それが観客を魅了しえたもうひとつの要因は、「九代目は旧劇技術の更新者でもあれば、新優技術の創始者でもあつた」^{三五}と評されるように、観客が「團十郎の芸」に江戸歌舞伎との連続性をも見出し出したことにある。「團十郎の芸」を実際に目にしていた正宗白鳥は、九代目の芸からにじみ出る「昔の歌舞伎の味」について、次のように語っている。

正宗 團十郎のは文字通り活歴といふやうな活歴ではなかつた。他の役者のは高時でもだめだ。團十郎のは昔の歌舞伎の味を持つそのまゝの活歴だ……

三宅 團十郎といふものが歌舞伎の味にあふれきつて活歴をやつたからよかつたわけですね。團十郎は歌舞伎性を十分持つておいて活歴をやるわけだから—名論です。^{三六}

また、戸板康二も同様に、遠藤為春との対談のたかで「團十郎の芸」を支えた歌舞伎における「古典の骨組」について指摘している。

遠藤 面白くない活歴物をやらぬでもよさそうに思うのだが、まあ一つの道楽かな、あれが。もつとも、あんなわけもわからぬ、面白くもないものを結構見せたところは、やつぱし團十郎の値打ちかもしれませんかね。

戸板 それに难道でしょうかね古典の骨組というものを全部知つていた上での活歴だったんでしょう。

遠藤 そう、ですから、面白くない活歴をしても、それがそれで通つたんでしょうな。^{三七}

九代目市川團十郎は、天保九（一八三八）年に生まれ、明治維新を三一歳で迎えた。まさに、幕末における江戸歌舞伎のなかで育ち、その芸を身につけてきた。つまり、「團十郎の芸」の身体性は、江戸歌舞伎によって培われたものにほかならない。確かに、九代目自身は江戸歌舞伎のもつ虚構性に違和感を抱き、その「改良」に向けて試行錯誤を重ねてきた。しかし、九代目がいかに「江戸劇の常套から脱却せんとした^{三八}」としても、「團十郎の芸」を演出する九代目自身の身体には、「昔の歌舞伎の味」が染みついていたのである。

「團十郎の芸」が「昔の歌舞伎の味」を含んでいたことは、決して明治という新たな時代にふさわしい歌舞伎のあり方を模索していた九代目による「改良」の限界を示すものではない。「昔の歌舞伎の味」に支えられていたからこそ、「團十郎の芸」は存在しえたのである。「昔の歌舞伎の味」をもつ「團十郎の芸」は、江戸歌舞伎に慣れ親しんできた観客にとってみれば、従来から継承された古き良き歌舞伎の一端にふれる機会となり、一方明治期を迎えてから「團十郎の芸」を目にした観客には、役と一体化した「^{リアリティ}実」ある芸として受けとめられたのである。

芸は、舞台上の九代目と観客とを切り結ぶ直接的な伝達手段であり、役の「精神」をそのままのかたちで観客に伝えるために象徴的な形態をとって表現されていた。そして、その表現の根底には、脈々と受け継がれてきた江戸歌舞伎における芸の妙味が流れていたのである。歌舞伎の「改良」をめざした九代目による「團十郎の芸」は、その身体性において「昔の歌舞伎の味」を礎に築かれたものであったと言える。

三 役に対する観客の認識

九代目の役に対する認識は、ここまで見てきたように、自らに与えられた役がもつ最もその役らしさがあらわれ

ていると考えられる一側面に焦点を当て、それを役の「精神」というかたちに凝縮するというものである。なかでも、時代物に登場する武将に扮するさいには、「武士の精神」というものの形成が必要となる。九代目は、この「武士の精神」を『日本外史』や『太平記』をもとに「正しい歴史像」を獲得することで、「実」^{リアリティ}ある武士像として役を勤めたのである。

九代目が勤める武将は「武士の精神」に裏付けられたものであり、それが観客の目にふれリアルだと認識されることで、〈役者—役—観客〉の内的一体化が成立する。こうして観客は、舞台上の九代目に惜しめない喝采を送ることになるのである。そのため、逆にいくら九代目自身が「実」^{リアリティ}ある武士像だと信じて役を勤めたとしても、それを目にする観客が「実」^{リアリティ}を抱くことがなければ、舞台上に「実」^{リアリティ}を生み出すことは不可能ということになる。

九代目の抱く「武士の精神」が彼自身だけでなく観客にとつても「実」^{リアリティ}ある武士として認識することができたのは、それが双方に共通する武士像だったからにほかならない。それでは、当時の観客はどのような「歴史認識」を抱いていたのだろうか。その一端が正宗白鳥の回想からうかがえる。

私などのやうに、明治の初年に日本に生れた人間は、読書の方では、「日本外史」や「八犬伝」のやうなものによつて、思想や感情や趣味を養ふのを常例としてゐたのである。：私よりも、一時代早い出生児は、も一層つよく「日本外史」と「八犬伝」の感化の下に育つたのだ。この硬軟二種の書物に含んである思想、情調の虜となつた、新代の文明開化や自由民権説に心酔し、感激し、片言の英語を盛んに振廻して得意になつてゐたとしても、根抵には「日本外史」趣味、「八犬伝」趣味が潜在してゐた。 三九

『日本外史』などに描かれている歴史像は、明治十二（一八七九）年生まれの小鳥だけでなく「一時代早い出生児」である西南戦争以前に生まれた者たちにとっても、幼少期から親しんできた世界であり、原体験とも言うべき「歴史認識」だったと言えよう。明治初期、新たな知識や思想が次々ともたらされたとしても、当時生まれた多くの者たちがもつ思考の根底には、『日本外史』趣味、『八犬伝』趣味」が息づいていたものと考えられる。

もちろん、当時の人々の「歴史認識」を養ったものはこれらだけにとどまるものではないだろう。しかし、舞台で繰り上げられる時代物に興じる観客の多くは、当時流布していた稗史などに描かれた歴史の世界を通して自らの歴史的イメージを形成し、それを舞台と重ね合わせながら受容していた可能性が高いのではないだろうか。

幼少期の谷崎潤一郎もまた、一世一代と銘打った九代目の『助六』が上演された明治二九年五月の歌舞伎座興行を観に行っており、その日の思い出とともに次のように語っている。

私は実は團十郎の助六以上に、一番目の平家物語が見たかつたのであつた。私は大和建樹の歴史譚に依つて、源平時代の物語に非常な興味を覚えるやうになつてゐたので、浄海入道や、西光法師や、内府重盛や、新大納言成親などの出て来る舞台は、どんなにか素晴らしいであらうと思へた。四。

「大和建樹の歴史譚」は、明治三十年代を中心として特に少年向けに書かれた歴史書であり、二四巻まで断続的に発行されていた。少年谷崎は、この「歴史譚」にふれたことで「浄海入道や、西光法師や、内府重盛や、新大納言成親」といった歴史上の人物をその脳裏に生き生きと育んでいたのであろう。そのため谷崎は、実際に舞台上で繰り上げられる『重盛諫言』という演目として上演された「平家物語」に対して、「いかに素晴らしいであらう」

と大いなる期待感を抱いていたのである。これはまさに、谷崎が内なる世界に育んだ武将たちのすがたと重盛を勤める九代目をはじめとする役者たちとを同一視しようとしている心境と言えよう。

舞台上に武士像を現出させる役者、それを目にする観客の双方が抱いた「正しい歴史像」は、どちらも『日本外史』などの当時流布していた歴史像をもとにしたものである。双方の抱く「歴史認識」が同時代の歴史書や稗史によって醸成されたものであったからこそ、九代目の獲得した「武士の精神」は、観客の間に違和感なくリアルに描かれた武士像として受けとめられたものと考えられる。

白鳥や谷崎の場合、まず『日本外史』あるいは「大和田建樹の歴史譚」といった書物をひもとくことで、歴史上の人物や事象に対するイメージを自らの内に構築している。その後、自らがもつ歴史的イメージと九代目が描き出す舞台上の歴史像とが出会い、重なり合うことになる。つまり彼らは、歴史書↓「團十郎の芸」という経路で自らの歴史的イメージを膨らませていったのである。

一方、逆に九代目が手がけた芝居を観た後に、自らが目にした舞台を想起しながら『日本外史』や『太平記』をひもとく観客がいた可能性も考えられよう。言わば、「團十郎の芸」↓歴史書というかたちによる歴史的イメージの構築である。『日本外史』や『太平記』をもとに形成された九代目の「武士の精神」は、「團十郎の芸」を通して観客に預けられる。観客は、自ら目にした九代目の武士像を投影しながら『日本外史』をはじめとする歴史書にふれるのである。そして、再び観客自身が構築した歴史的イメージと重ね合わせながら、「武士の精神」に裏打ちされた「團十郎の芸」に接するのである。舞台上にあらわれる役を媒介とした役者—観客間における「歴史認識」のゆれが増幅していくことで、「実のある」芝居が成立していく。役者と観客の双方が抱く同時代の共通認識を相互に認め合うことで、舞台の上にある種の信頼感が生まれる。その時、役者と観客は一体化し、九代目がめざした〈役

者―役柄―見物〕の内的―体化が真に実現するに至るのである。

四 「團十郎の芸」にみえる時代性

のちに「劇聖」とまで謳われた九代目市川團十郎の芸は、その卓越した技芸の力に加え、つねに自身と同時代を生きる観客のもつ好尚の上に成り立っていたと言える。言い換えれば、役者―観客の双方が精神の底流に抱いている同時代の共通認識を舞台上に盛り込んだことで、「團十郎の芸」は成立し得たのである。

役者としての九代目の成功を、時代環境という側面から洞察していた人物がいた。それが、坪内逍遙である。彼は、「團十郎の芸」について次のように懐疑的な目を向けていた。

…写実、活歴など、標榜し團十郎が音頭を取つて我が国のロマンチズムを鼓舞し文学者美術家をばはるかに後の方に従へ候ひしこと目新しく覚え候、是れ團十郎の絶芸の力によれるか、或は別に故あるにやと初手は不審がり候ひき^{四一}

坪内は、九代目のもつ「絶芸の力」そのものに疑問を抱いているわけではない。「團十郎の芸」は、幼少期から芝居に親しんできた坪内にとって「活きた理想」であり、「渴仰の目的」でもあったことが、次の回想からうかがえる。

私の東京へ出たのは明治九年で、十八歳の秋であつたから、舞台で團十郎を観たのは其翌年が初めてであつたと思ふ：一たび舞台上に観た團十郎は、幼稚な私の演劇術上の活きた理想とも渴仰の目的ともなつた。母や姉が芝居好きであつたので、名古屋にゐた頃から、目ぼしい興行は大抵か、さず観てゐたのであつたが、：それらと團十郎との芸風の相違が最も著しく私の心を牽いた。^{四二}

坪内は、「それら」すなわち名古屋で目にしてきた役者の芸と「團十郎との芸風の相違」を指摘しており、「團十郎の芸」に他の役者とは全く異なる魅力を見出してゐた。したがつて、九代目の技芸における卓拔さを十分認識していた上で、坪内はあえて「團十郎の絶芸の力によれるか、或は別に故あるにや」と九代目がなぜ役者として成功するに至つたのか、その所以を探らうとしていたものと考えられる。その結果、坪内はどのような結論に至つたのであろうか。次にあげる箇所からその一端がうかがえる。

團十郎は一代の好尚と理想的人格とを体现するに最も適當した骨相、風采、音吐、芸風を具へてゐたところへ、後天的の種々の幫助や修養が加はつて、比較的最もよく時代精神を代表し得る名優となつたのだといつてよい。^{四三}

観客が九代目による技芸が醸し出す圧倒的な魅力を受けとめることができた最大の理由として、坪内は「時代精神」というものをあげている。坪内は、「最もよく時代精神」を体现しえたことにより、「團十郎の芸」が最大限の光彩を放つことができたと考えていたのである。

それでは、坪内の言う「時代精神」とはいかなるものであつたのだろうか。坪内は、この「時代精神」について

さらに言及を続けている。

政治界のガンドウ返しにて社会の主権者は悉く入れかはり、そのうち世間の鎮まるにつれて彼等福祿足り、虚栄足つて皆漸く娯楽を思へり。然るに新上流は旧の上等社会ではなく、新中流將た旧の中等社会にあらざれば、旧娯楽を以てして新好尚に適はしめんとするは、冬扇夏炉のとんちんかんにて折り合はず。…蓋し薩長武士を筆はじめにしての時の流行児はやりっこは概して武士なり、イヤ武士肌なり、その信仰は勤王、復古、歴史追崇、其の主義イズムは改新、進取、その経験は戦闘、破壊、殺傷、その言動は磊落粗豪然らざれば洒脱簡樸、公家的優柔の態と平民的遜順の風とは大きに廢れ氣味といふ時勢なれば其好尚の向ふ所あらかじめ推知すべく而して一般世俗もまた能には縁遠く歌舞伎にも壓氣味になりきとするときは前にロマンチズムの異例も之を解するに難かるべしと存じ候四四

「政治界のガンドウ返し」である明治維新を経て、その後頻発した士族の反乱をはじめとするさまざまな混乱がようやく落ち着きを見せはじめた頃、すなわち明治十年代に至つてようやく人々は「娯楽」に目を向ける余裕が出てきたというのが、坪内の同時代認識である。坪内が指摘する明治十年代、特に十年代後半は、明治政府の要人や貴紳たちが口々に「演劇改良」を唱えるようになる時期にあたる。この時期は、すでに社会の階層がことごとく変化し、「演劇改良」を唱えはじめた貴紳たちばかりでなく、世上における文化的好尚もまた時代の推移とともに変化しつつあったのである。つまり、社会全体が時代に相応した歌舞伎のあり方を模索し、待望していたと言えよう。そこに、「團十郎の芸」が出現したのであった。

坪内によると、ようやく「娯楽」を求めはじめた国家形成期における「流行児」たちの「時代精神」とは、「武士肌」であるとしている。すでに述べたように、九代目は「武士の精神」を獲得するために『日本外史』や『太平記』に「正しい歴史像」を求めた。そして、こうした歴史に関する書物が愛読されていた理由もまた、「武士肌」の「時代精神」によるものと言える。つまり、「武士肌」の「時代精神」は、まさに当時の風潮そのものであり、したがって新しい時代に適応した歌舞伎においても求められてしかるべきものだったのである。九代目は、試行錯誤を重ねた末に「武士の精神」を獲得し、(役者—役—観客)の内的一体化をめざす「團十郎の芸」を形成した。この「團十郎の芸」こそが、「時代精神」としての「武士肌」を体现するのに最も適していたのである。適していたのは、芸という表現形態ばかりではない。坪内は、九代目のもつ「骨相、風采、音吐」といった先天的な要素までもが、当時の「時代精神」を体现するのにふさわしいものであったと評価しているのである。

舞台上で九代目が勤める武士は、『日本外史』や『太平記』のなかに登場する武将をもとに形成されたものである。そして、これらの書物に描かれた武将と舞台上で武士を勤める九代目とを切り結ぶものが、九代目の獲得した「武士の精神」ということになる。この「武士の精神」という凝縮された象徴化は、言わば九代目による主観的な歴史像の産物にすぎないが、そこには確かに彼自身が生きる明治という時代の当代性が含まれているのである。それだけに、「團十郎の芸」を目にした坪内は、九代目が芸を通して放つ「武士肌」の「時代精神」を「時の理想的成功者」と重ね合わせながら見つめていたと言えよう。

社会国家の経営に適したるらしき大きな人物、同じく豪傑英雄といつても、在来の劇に現れるやうな、衒耀的な、誇張的な、不自然なのでなくて、如何にも自然な、真率な、大やうな、—早い話が、三条公とか、西郷とか、

大久保とかいふ、一時の理想的成功者を連想させるに足る新しい性格を舞台上に現し得たのは、明かに團十郎の特技であつた^{四五}

明治初めの国家形成期に「武士」的な傾向が当時の人々の精神的気風を占めていたのは、もちろん明治政府の担い手たちが武士階級の出身であつたことによるところが大きかつたと言える。しかし、それだけではない。九代目の舞台を觀に来る多くの觀客、そして役を勤める九代目自身もまた、舞台上に登場する「武士肌」の英雄像に「三条公とか、西郷とか、大久保」といった同時代の「理想的成功者」を無意識のうちに重ね合わせていた。坪内は、こうして成立した役者と觀客の共通認識に基づく九代目による役の解釈を「新しい性格」と見なし、「團十郎の特技」と位置づけたのである。こうしてかたちづくられた「團十郎の特技」は、明治二十年代に至ると「團十郎の芸」を通してさらに輝きを増していくこととなる。

これまでも見てきたように、晩年の九代目は「国の為め」ないしは「忠義の為め」という主題が描かれた演目を「実のある」ものと認識していた。こうした演目の上演状況を概観してみると、二十年代以降に上演されていたことがうかがえる（表一参照）。とりわけ、九代目による上演回数が多い『仮名手本忠臣蔵』について見てみると、二十七年からはほぼ毎年のように上演されている。また、『一谷嫩軍記』についても同様に、二十年代から上演頻度が高くなっていることがわかる。

九代目の語る「国の為め」や「忠義の為め」といった観念の追求は、二十年代における『仮名手本忠臣蔵』や『一谷嫩軍記』の断続的な上演状況も考え合わせると、九代目自身だけでなく「團十郎の芸」を觀に来る觀客の欲求でもあつたことがうかがえる。觀客たちは、国民国家成立期という同時代を生きる自分たちもつ「時代精神」とい

うフィルターを通して、これらの演目の根本に据えられている「国の為め」「忠義の為め」といった主題を受けとめていたのであろう。十年代に形成された「武士肌」の「時代精神」は、役者と観客の間で共有されていくなかで、「国の為め」「忠義の為め」といった観念を超え、より具体的かつ鮮明な「時代精神」へと展開を遂げていったのである。

役者と観客は、役者の側が自らに与えられた役を通して、内的に一体化することが可能であると言える。そのための直接的な手段が、芸なのである。そして、両者の一体化を促すものが双方の抱く共通認識であり、そのひとつが「時代精神」と言うことができる。たとえ上演される芝居の時代設定が「現在」でなくとも、舞台上で繰り広げられる世界に「時代精神」という共通認識が織り込まれていれば、そこに「現在」は生み出される。つまり「團十郎の芸」は、芝居を通してそこに「現在」を感じとることができるものであったことから、「^{リアリティ}実」あるものとして観客を魅了することができたのではないだろうか。

明治という新しい時代が到来し、さまざまな文物が目まぐるしく変わっていった。そのなかで、ひとつの歡樂の場でしかなかった歌舞伎もまた、その変革を余儀なくされた。歌舞伎のなかに「^{リアリティ}実」を求めた九代目の志は、明治歌舞伎として新たな展開を遂げていくなかで、従来の歌舞伎には見られなかった芸のあり方につながった。こうした舞台におけるリアティーの追求は、歌舞伎だけにとどまらずその後の舞台芸術においても重要視されていく。つまり、九代目による「團十郎の芸」の実現は、近代の舞台芸術における先駆的な試みと言うことができるものであり、大いなる影響を与えた取り組みであったと位置づけることができよう。

- 一 河竹登志夫氏によると、「肉体的伝承性」とは、「劇文学としてよりも芸そのもの―生きた演技演出自体―をつたえる」という日本の芸能独自の性格のことを指している。(河竹登志夫「家の芸の成立」『季刊歌舞伎 別冊 宗家市川團十郎』一九六九年 九五頁)
- 二 「〔役者―役柄―見物〕の内の一体化」について、拙著「九世市川團十郎の『改良理念』の展開とその意義」(『年報日本史叢一九九五』一九九五年 筑波大学歴史・人類学系 五五頁)のなかで次のように述べている。
- 〔役者―役柄―見物〕の内の一体化とは、九代目がその生涯をかけて実践した歌舞伎の「改良理念」に基づくものであり、「役柄の『精神』を獲得することで一体化した自分自身をいかに見物に理解してもらい、見物を『真実に感動』へと導くという『心から心へ』伝えようとしたものであった。
- 三 前掲「九世市川團十郎の『改良理念』の展開とその意義」 五五頁
- 四 「◎旧来の芝居」 松居松葉『團洲百話』所収 金港堂 一九〇三年 八一―二頁
- 五 田村成義編『統統歌舞伎年代記』(初版…一九二二年) 鳳出版 一九七六年 五八一頁
- 六 「嫌いな役」 市川三升「九世團十郎を語る」所収 推古書院 一九五〇年 二四六頁
- 七 前掲「九世市川團十郎の『改良理念』の展開とその意義」 五四頁
- 八 坪内逍遙「九世團十郎、五世菊五郎」(初出…発表誌不詳 一九二二年九月)『逍遙選集』第十二巻所収 春陽堂 一九二七年 三九八頁
- 九 「◎尤も嫌ひな役」 前掲書『團洲百話』所収 三五―六頁
- 一〇 明治二二(一八八九)年五月に千歳座で上演したさいの評判は、主に五代目菊五郎と初代市川左團次についてふれたものであり、五代目が勤めた実盛が好評だったことがうかがえる。
- 中幕は菊五郎左團次にて布引の三を演じ菊五郎の実盛薪水の型なりとて評判最も好く…日ならずして大入となりたり(前掲書『統統歌舞伎年代記』五二〇頁)
- 二 この時、九代目は同座したものの、『布引滝』には出勤せず『車引』で舍人梅王丸を勤めた。
- 十四年十月の春木座興行における『近江源氏先陣館』では、盛綱を勤めた九代目が時代考証を施した衣裳を用い、「宗十郎とは全然行き方が違ひ一種言ひ知らぬ妙あり」と評されており、「大喝采を博し」たことが伝えられている。(前掲書『統統歌舞伎年代記』三二一頁)
- 二二 「◎光秀も嫌ひ」 前掲書『團洲百話』所収 三三六頁

三 榎本虎彦は「たとへば太功記の十段目、安達原の祭文の如きものは大かた不評であつた」と語っており、『絵本太功記』の光秀を勤める九代目の評判は、あまり芳しいものではなかつたことがうかがえる（榎本虎彦『桜痴居士と市川團十郎』 国光書房 明治三六年 六二頁）。しかし、二三年五月歌舞伎座で勤めた『絵本太功記』の光秀は、観客の目を満足させるに足るものだったようである。

…久吉と見違へ母を仕留ての驚き是を打捨処々を尋ねる処も手丈夫なるこなしよしト、母女房の意見も聞入れぬ強悪の息込も凄い程能うムリ升た十次郎手負にて立帰り軍さの物語りを聞無念の仕打申分無し先づ当時光秀に於ては此右に出るものもあるまじと云ふ大出来もの…（前掲書『続歌舞伎年代記』 五五六頁）

四 九代目は、『馬盟の光秀』を生涯で三回（四年五月守田座、二六年十一月歌舞伎座、三三年十月歌舞伎座）勤めている。とりわけ、『時代物陳列舞台』と銘打たれた二六年十一月の歌舞伎座興行について、三木竹二は次のように絶賛している。

…此役は云ふ迄も無く名だいの名代の鼻高幸四郎丈や親御の海老蔵丈などの当芸と聞たるがそれにも譲るまいと思はれる程の出来にて先づ今度の光秀を拜んで置かぬものは芝居冥加に尽た人と云ふべし（前掲書『続歌舞伎年代記』 六五二頁）

一五 遠藤為春・戸板康二対談「私の見た名優」『演劇界』十五卷五号 一九五七年五月号 九〇頁
一六 「歌舞伎座劇評 二十六年七月」 饗庭壘村『竹の屋劇評集』所収 一九二七年 東京堂 一四一頁

一七 同右

一八 前掲「◎尤も嫌ひな役」三五～六頁

一九 同右

二〇 同右

二一 「芸人めぐり」伊原敏郎『市川團十郎』所収 エックス倶楽部 一九〇二年 三二～四頁

二二 「◎俳優の用慎」前掲書『團洲百話』所収 二五～六頁 ちなみに九代目は、明治期において様々な演目を通して、秀吉（久吉）を六回勤めている。

二三 前掲「芸人めぐり」三二〇～一頁

二四 「福地桜痴談」前掲書『桜痴居士と市川團十郎』所収 四一頁

二五 前掲「福地桜痴談」四一頁

二六 石背老人「團十郎史料 其一」『歌舞伎』四一号所収 一九〇三年十月 二六～七頁

二七 当時の九代目を取り巻く交際範囲を鑑みると、この「蟲貞の客」とは漢学者であり劇作も手がけた依田学海のことを指している可能性が高い。

- 二八 九代目は、前掲「芸人めぐり」のなかで「何うしても本当の感じといふのは心から心へ伝はるものでなければ行かない」(三三三頁)と語っている。
- 二九 坪内逍遙『九世團十郎』(初出…『太陽』十八卷九号 一九一二年九月) 前掲書『逍遙選集』十二卷 三九二頁
- 三〇 三宅周太郎「正宗白鳥と語る」『芸能対談』所収 創元社 一九五〇年 一二三頁
- 三一 前掲書『続続歌舞伎年代記』四〇一頁
- 三二 正宗白鳥「明治劇壇総評―予が感化されし演劇について」(初出…『中央公論』第四六卷七号 一九三二年七月) 『正宗白鳥全集』第七卷所収 新潮社 一九六七年 一三八頁
- 三三 前掲「九世團十郎」 三九二頁
- 三四 前掲「芸人めぐり」 三三三頁
- 三五 坪内逍遙『市川團十郎の代々』序 前掲書『逍遙選集』十卷所収 三三八頁
- 三六 前掲「正宗白鳥と語る」 一二四―五頁
- 三七 前掲「私の見た名優」『演劇界』十五卷四号所収 一九五七年四月号 一一四頁
- 三八 正宗白鳥「黙阿弥について」(初出…『文芸評論』改造社 一九二七年) 前掲書『正宗白鳥全集』第二三卷所収 一九九頁
- 三九 前掲「明治劇壇総評―予が感化されし演劇について」 一二三頁
- 四〇 谷崎潤一郎「幼少時代」(初出…『文藝春秋』第三三卷七号―第三四卷三号 一九五五年四月―五六年三月) 『谷崎潤一郎全集』第十七卷所収 中央公論社 一九六八年 一六三頁
- 四一 坪内逍遙『市川團十郎』序文 前掲書『市川團十郎』所収 二頁
- 四二 前掲「九世團十郎」 三八八頁
- 四三 前掲「九世團十郎」 三九二頁
- 四四 前掲『市川團十郎』序文 四―五頁
- 四五 前掲「九世團十郎」 三九二頁