

讚 『歌舞伎台帳集成』

今尾哲也

台帳だいちょう 歌舞伎の脚本の筆写本。歌舞伎を上演するに必要な、

土台となる帳面の意で、役者の台詞(ふせり)・動作から、大道具・小道具・仕掛け・音楽などにいたるまでの一切を細記したものの。極く初期には「狂言本」といい、「正本(しよほん)」「根本(ねほん)」「台本」ともいう。「大帳」と表記されることも多い。(中略)

台帳は演出演技を考える上において、殆んど唯一ともいえる資料で、上演時の舞台を復元して考えることを可能にし、歌舞伎研究には欠くことのできぬ根本資料といえよう(『日本古典文学大辞典』第四巻、九五頁)。

『歌舞伎台帳集成』の母体「歌舞伎台帳研究会」代表土田衛の言である。穏やかな氏の風貌からは想像できないような、叩き付けるが如き激しい言葉遣い、と、私は読んだ。明治以来の歌舞伎研究史で、台帳の研究が疎かにされて来たことに対する深い怒りを全身にぶつけるような抗議の意志が、この激しい言辞には籠められているかのようだ。

引用書の奥付には、「一九八四年(昭和五十九)七月二十日 第一刷発行」とあるから、この項目が執筆された時は、『歌舞伎台帳集成』の第五巻がすでに発売され、第六巻の刊行を間近に控えてい

た時期に当り、土田の台帳集成に賭ける思いが、漸く具体的な形を取り始めるとともに、「今後の長い道程を克服せねばならぬ」という激しい闘志が、彼の身の内に滾っている最中であつたと察せられる。

そもそも、土田が歌舞伎台帳の集成・翻刻を意図したこと自体、歌舞伎研究の現状に対するかなり明確な否定的心情に発していると推察される。

土田が、台帳の集成・翻刻を志した端緒は奈辺にあつたのか。彼は、当時を回想してこう記している。

昭和四十二年十月から半年間、私は愛媛大学から京都大学に内地留学に出かけた。半年間の仕事は、関西の研究資料を写真に撮りまくることと、京都大学の太惣本の歌舞伎台帳を読みまくることであつた。読めば読むほど台帳というものは一筋縄ではどうにもならないことが判つてきた。さらに台帳の宝庫であつた『日本戯曲全集』歌舞伎編五十巻も、研究資料としては危ないことにも気付いた。そうなるに現存台帳を集めて、それを研究資料に堪えるものとして翻刻するのが近道であると考えようになつた。その頃、古典文庫では絵入狂言本の翻刻が始まっ

ていたし、『歌舞伎評判記集成』の仕事も順調に進み始めていた。天理図書館の絵入狂言本が、野間光辰先生の華甲記念『近世文芸叢刊』として計画され、その仕事にも協力していた頃だと思ふ。祐田善雄先生に、歌舞伎台帳の集成と翻刻が急務であること、評判記や狂言本の仕事が先行しているが、肝心の台帳が話題にもなっていないのはおかしいということ、実務は私が全部するから先生に旗を振って欲しいということ、などを申し上げた。先生は「もつとも、もつとも」と大いに賛成してくださったが、いつまで待っても旗は振っていただけなかった（『歌舞伎台帳集成』―出発から終末まで―『近松研究所紀要』第一七号、二七頁）。

昭和四十二年（一九六七）という時点で、「京都大学の大惣本の歌舞伎台帳を読みまくることを内地留学の目的としていたといい、その作業の過程で、「台帳の宝庫であった『日本戯曲全集』歌舞伎編五十巻も、研究資料としては危ないことにも気付いた」というのであるから、彼が歌舞伎台帳に関心を寄せたのは、かなり早い時期だったと察せられる。その関心が、台帳の集成・翻刻へと一挙に燃え出したのには、それだけの理由があった。すなわち、「古典文庫では絵入狂言本の翻刻が始まっていたし、『歌舞伎評判記集成』の仕事も順調に進み始めていた。天理図書館の絵入狂言本が、野間光辰先生の華甲記念『近世文芸叢刊』として計画され、その仕事にも協力していた」という、台帳の頭越しに進められつつあった歌舞伎関係・近世文学関係諸資料の翻刻という学界の状況が、土田を取巻いていたからである。

古典文庫の「絵入狂言本の翻刻」は、昭和三十一年（一九五六）三月、野間光辰校訂『歌舞伎狂言集』の刊行を以て始められた。以後、平成八年（一九九六）三月発行の岩井真実・鳥越文藏編『上方狂言本』九まで、全十六冊の狂言本翻刻の出版を見た。そのうち、第六冊『上方狂言本』三（昭和三十九年八月）および第十・十一冊の『上方狂言本』七・八（昭和五十五年十月・五十六年十一月刊）の翻刻には、土田自身、参加しているのである。昭和四十二年といえ、その『上方狂言本』三が、すでに世に出ているのであった。また、「順調に進み始めていた『歌舞伎評判記集成』の仕事」とは、第一期（昭和四十七年（一九七二）九月）昭和五十二年（一九七七）十二月）の翻刻作業を指す。その計画が話し合われたのは、松崎仁の回想録によれば、昭和三十九年（一九六四）六月のこと。そのとさすでに、土田自身による『役者評判記目録』が作製されつつあったという。そして、同年十一月の近世文学会懇親会の席上で、「評判記翻刻・刊行の準備会が作られるまで話が進んだ」（『歌舞伎評判記集成』第一期のころ―『近松研究所紀要』第一三三号、九九頁）とのことである。土田が、その評判記出版の母体「歌舞伎評判記研究会」のメンバーに、最初から加わっていたことはいまでもない。「天理図書館の絵入狂言本が、野間光辰先生の華甲記念『近世文芸叢刊』として計画され、その仕事にも協力していた」。

土田が京大架蔵の大惣本に接する時期には、『近世文芸叢刊』の第一巻影印『俳諧類船集』は、まだ刊行されていなかった。それが世に出たのは昭和四十四年（一九六九）十一月。そして、それと同時に、土田の關係した第五巻の影印『絵入狂言本集』上も出たのであった。ちなみに、土田が關係しているのは、その翌年十一月に出

た第六巻の影印『絵入狂言本集』下と、それぞれの翻刻を取めた別巻Ⅲ・Ⅳ（昭和四十八年三月・昭和五十年六月）の四冊であった。

尤も、「評判記や狂言本の仕事が先行している」とは、なにもその頃になって俄に起こった現象ではない。歌舞伎の研究は、早くから、評判記に頼るところ頗る多かった。富永平兵衛作『娘孝行記』をはじめとする上方狂言本十種、江戸狂言本二種の翻刻を含む『新群書類従』第三（明治四十一年「一九〇八」八月二十日発行）の刊行を別にすれば、歌舞伎資料の翻刻もまた、評判記が早かったのではなからうか。

私の乏しい知識によれば、翻刻された最初の評判記は、賞奇楼叢書第四集の『野郎虫』（大正四年一月刊）だったと思う。

但し、その「解題」に、「原本には序あれど憚るべき節ありて今略之本文亦闕如する処あり読者乞ふ諒せられよ」（一頁）とあるように、序を欠き、本文でも男色に関わる文章は削除、また、原本にある挿絵と役者の紋は省略されていて、検閲や印刷技術上の困難があったとはいえ、原本に不忠実との誹りを免れ得ない翻刻であった。校訂者は宮崎璋蔵、つまり、宮崎三昧である。

『野郎虫』は、其の後、稀書複製会第二期で複製され、大正十四年（一九二五）には石川巖の手で、改めて全文が翻刻され、『書物往来叢書』の演劇篇に収められた。編者石川が、「はしがき」に記す。「『野郎虫』は」今より約十年前宮崎三昧氏の「賞奇楼叢書」中に収録されたりしも序文を去り本文にも約三分一の省略を見る粗本なり。編者大正六年頃宮崎氏の原本に拠り五十部を複製して同好に頒ちたることあり、其後稀書複製会本あるは世の知る所なり。今それ等の二書を参訂して一字の省略なき完本を世に提供せんとするもの

なり」（二頁）と。この『書物往来叢書』には、他に、「活字となりて世に出でしはこれが最初」（二頁）と註した『垣下徒然草』『剝野老』『野郎三座託』が収められている。

近代以降の歌舞伎研究の動向は、こうして、台帳に先駆けて評判記が翻刻され、有益な資料として提示される方向を辿ったのであった。

「肝心の台帳が話題にもなっていないのはおかしい」と土田が首をかしげる学界の状況とは、明治以来の一般的趨勢であり、後に述べるように、歌舞伎に対する世間の関心の在り方を反映していたのであった。そして、土田自身、そのような趨勢に逆らえず、「先行している」「評判記や狂言本の仕事」に取り込まれて、当時は、その渦中に置かれていたのである。

それだけに、「台帳は演出演技を考える上において、殆んど唯一ともいえる資料で、上演時の舞台を復元して考えることを可能にし、歌舞伎研究には欠くことのできぬ根本資料」との認識に立って、歌舞伎台帳を研究対象とすることこそ、歌舞伎研究ないし近世演劇研究にとって必須の根元的作業だと思っていたであろう土田は、「歌舞伎台帳の集成と翻刻が急務である」という一種の焦りにも似た、あるいは、苛立つような心理状態に陥っていたに相違ない。

すでに、演劇研究会に属し、昭和三十三年、『未刊浄瑠璃芸論集』の発刊を通じて、集団作業による翻刻の経験を積んでいた土田である。演劇研究会は、そもそも、「資料整理の共同作業（中略）共通に関心を抱き得るテーマの共同研究という二方向」（『未刊浄瑠璃芸論集』跋文より）を目指して発足したものであった。その共同作業の経験を踏まえて、台帳の翻刻に挑み、未だ日の目を見ない台帳の、

価値ある資料化を実現したいとの気持ちは、日々に盛んになって行つたと推察される。その充実した気持ち、土田の足を祐田善雄の許に向かわせた。

「歌舞伎台帳の集成と翻刻が急務であること、評判記や狂言本の仕事が行先しているが、肝心の台帳が話題にもなっていないのはおかしいということ、実務は私が全部するから先生に旗を振って欲しいということ、などを申し上げた」。

「肝心の台帳」と、土田はいう。台帳こそ、歌舞伎研究にとつての第一義的資料、根本資料だと土田は考えている。台帳が、舞台台帳の原点であることはいまでもない。土田はそれを、歌舞伎狂言の創造に関する最も基礎的な「道具」であると考えている。

「道具」という言葉は、土田が、伊勢の千束屋という貸し衣裳屋が所有する貸し台帳の調査の過程で気付いた、台帳の性格に関する認識のもたらした語彙であった。

台帳は（中略）読むものじゃなくて、芝居を作る為の道具の最初であるということになります。この台帳を借り出しまして、そして書抜きを作りまして、道具帳を作りまして、付け帳を作りまして、そして小道具を借りて、かづらを借りて、衣裳を借りて、歌舞伎を打つて出ることが出来るわけです。即ち芝居作りの最初の第一段階に必要な道具が台帳であるというように考えます（『歌舞伎の台帳』——『考証元禄歌舞伎』——様式と展開——、三三九頁）。

「台帳は演出演技を考える上において、殆んど唯一ともいえる資

料で、上演時の舞台を復元して考えることを可能にし、歌舞伎研究には欠くことのできぬ根本資料」だと、土田はいう。何故か。それは、台帳が、「書き上がったものが一つの作品として問われる」「文学の一形式としてのジャンルの戯曲」（『考証元禄歌舞伎』、三三五頁）とは性質を異にし、芝居作りに必要な多種多様な諸条件を設定し、包含した道具であるとの認識を得たからである。

「肝心の台帳」と、土田はいう。台帳こそ、歌舞伎研究にとつて、「肝心要」の資料だと土田は主張する。それほどまでに、土田が台帳の集成・翻刻を求めて己まなかつたのは何故か。第一に、過去の歌舞伎研究の好事家的な曖昧さの克服、第二に、江戸→東京→東京歌舞伎を主とする、旧来の跛行的な研究態度に対する批判。それらが複合して、土田の強烈な主張を生んだのだと推察する。

過去の研究状況を明らかにするために、明治初年から三十七年、つまり、伊原敏郎著『日本演劇史』が刊行されるまでの、歌舞伎に関する出版物の在り方をざっと見ておこう。

・明治三年 『明治三年十月 守田座俳優評判記』

・明治七年三月 西周著『百一新論』

——『歌舞伎狂言デハ喜怒哀楽ヲ擬シテ人ノ心理ヲ攪動スルヲ勉メ、軽業ハ唯出来サウモナイ事ヲ出来スヲ奇妙希代ナリト思フノミデ、同ジ面白イト思フ内ニモニ夕通りアルヲ知ラネバナラヌデゴザル』（『西周全集』第一卷、二八七頁）。

・明治七年八月 『劇場の脚色』 創刊

——大阪華本文昌堂より刊行。演劇雑誌の先駆。後、『劇

場珍報』と改題。

・明治十一年 『大阪戎屋座』明治十一年 興業三ノ替 俳優評判記 全』

——古くより有之俳優芸品評やくしやひよばんき（中略）是迎も中絶なせしをこたび再建なし（下巻、一才）。

——同年三月、大阪戎屋座、『西南夢物語』（西南戦争）の評。

・明治十一年八月 『劇場珍報』創刊

——新狂言の梗概。大阪、華本安治郎編。

・明治十一年一月 『六二連』俳優評判記』第一巻

——仮名垣魯文筆「初編序詞」：時に客歳新富座守田勘弥氏欧羅巴各都府の劇場を模範とし従来芝居の面目を更め世にいふ浮薄界の醜名を洗滌して大ひに豹変の盛拳あり此挙に次で俳優の技も従前の歌舞伎にあらず偏に活歴史の名目に耻ざらんと伝記に依り古実を求めて往年を目前に観るの感をなさしむ瓦斯燈の光耀昆玉の如くなれば能く之を現出下和氏わんか則ち六二連の見功者ありて此評判記を發行す（二頁）。

・明治十二年二月 『歌舞伎新報』創刊

——各座興行の脚本筋書や台本の活字化、劇評、年代記、俳優に関する消息・伝記、芝居雑報。

・明治十二年五月 菊池大麓きくち だいりく『全科修辭及華文』

——戯曲 戯曲文章ハ社会ノ交際活業上生色アリテ、人ノ思念ヲ感移スルニ足ル情状ヨリ成ル（『明治文化全集 第二十巻』文学芸術篇、一二三頁）。

・明治十五年二月 『各座俳優実録』第壹号 創刊

——第壹号は「市川団十郎之伝 尾上菊五郎之伝」。

・明治十五年三月 高村勉著述、久保田彦作校正『名譽俳優列伝』第一編

——九世市川団十郎・初世中村時藏・三世片岡我童・三世河原崎国太郎・四世中村芝翫の伝、及び、四世中村福助の履歴。

・明治十五年三月（兎屋本）演劇叢書 之内第一編『勸進帳』（附録「勸進帳興行の年譜」）

——脚本翻刻の末尾に、「編者白す正本の例役名を書せずして役者の名を書したとへば海老蔵団十郎の手を取りなどいふ規則なれども右にては看官の見誤りたまふことあらんを恐れ今は役名と入換へたり怪みたまふこと勿れ」（二三三四頁）と、記されている。

台帳のせりふやト書が、「役者の名」で記されてきたことはいうまでもないが、本集成第二巻所収『蘆屋道満大内鑑』の解題（翻刻者松平進）に、「二の切は役者名を欠き上演年次推定が不可能だが、手跡も異り後のものである」（四八六―七頁）と記されているように、義太夫狂言の台帳の場合には、「役者の名」ではなく、「役名」登場人物名」で記すことが広く行なわれていたようだ。狂言作法におけるその習慣を改め、書下しの歌舞伎狂言に役名を用いるようになったのは、二世河竹新七作『恋闇鵜飼このあやみかひのかかりび』が最初だと思われる。現存する最古の『勸進帳』の台帳は、八代目団十郎が嘉永二年（一八四九）三月に江戸河原崎座で演じた折

のもの（故秋庭太郎氏旧蔵）であるが、この兎屋本台帳は、それをも含めて、如何なる他の『勸進帳』台帳とも性質を異にしており、どのような原本に拠ったのか、明らかでない。あるいは、「見たまま」風に処理し直したものかとも思われるが、不詳。

・明治十五年四月（兎屋本）『芝居見物心得』

—— 奥付に「編輯兼出版人 赤塚錦三郎」とあるが、「伊原青々園 国劇研究の栞」（二）に「兎屋版の『芝居見物心得』を推薦する。此れに著者の名は記してないが、故関根只誠翁が書かれたと聞いて居る。（中略）

又これに類したもので「演劇通史」（花房某氏著）『芝居通鑑』（鴛溪仙史著）といふのがある（第一次『歌舞伎』第九六号、八三〜四頁）と記されているので、関根只誠匿名の著と察せられる。

—— その「正本の事」に「右のせりふの中に○あるは思入のしるしなり（但しト書には思入ありとかくこと前の如し）又せりふの中に△をしるすことあり是はござりますといふ所にかく畧号なり」（二九頁）と特記されている。後述する花房義実著（温古堂主人論述）『演

劇通史』参照。

・明治十五年五月（兎屋本）『芝居見物心得 後編』

・明治十七年一月 永井徹著『各国演劇史』

—— 夫演劇ハ国家ノ活歴史ニシテ文盲ノ早学問ナリ故ニ歐洲進化ノ国ニ在テハ搢紳貴族皆之ヲ愛重ス而シテ其隆盛ニ至リシ所以ノモノハ有名ノ学士羅希ニ出テ之レカ

改良ヲ謀ルニ由ル然ルニ吾邦ノ学者ハ夙ニ李園ヲ鄙ミ

措テ顧ミサルヲ以テ之ヲ記スルノ書未タ嘗テ多シトセ
ス即文化ノ一具ヲ缺クモノト謂可シ而シテ本邦ノ演劇
タル勸懲ノ旨ナキニアラスト雖トモ其体裁趣向未タ必
スシモ全備ト称セサルナリ蓋輓近世運ノ変遷ニ随ヒ聊
カ旧習ヲ洗除シ稍ヤ改進ノ面目ヲ顕ハシタルカ如キハ
豈其レ快事ニアラサリシヤ余茲ニ感スル所ロアリ寸暇
ヲ得ルノ際米仏等ノ書ヲ緝キ其要領ヲ纂訳シタルモノ
此冊子ヲ成ス因テ之ヲ各国演劇史ト名ク（一〜二頁）。

・明治十七年三月 『演劇新報』創刊

—— 夷座、二の替、勝能進作『若緑二葉松』の筋書。

—— 「序 詞 演劇の根本と世に称へらるゝ吾大阪にして是に關する雑誌なきは一の欠事なりと平素遺憾の事に思ひをりしが這回幸ひに京阪は更なり東京及各地諸名家達の補助を得るの便宜を得たれば俄に発起して此演劇新報を刊行す事とはなりぬ（中略） 宇田川文海敬白」

・明治十七年四月 『歌舞後音曲 芸能雑書』 通人必携

—— 通とは何ぞや粹の事也。粹とは何ぞや通の事也。大凡通と呼ばれ。粹と称さるゝ者は。親く花柳の巷に遊び。上は揺錢樹を散す。陀々羅遊より。下は小合半酒を飲。困々愉快迄究め。其情に通じ其義理に粹く。万々の寸法間に外れざる人を指て。通人とも粹客とも称せり。然らば其通人粹客は今在や。否有と雖も最尠し。其所謂の物は。維新の天地幕政の川岸を換しより。十八大

通の跡を慕ふ。江戸前の通人遊弊し髯武者の苦也く先生金満に誇。愚頭くの田舎商買成上りに威張。僅に芸妓僅に娼妓に接するも。軒提燈の影を忍び。次の間に寝て酒を飲。此道の真の情態を知らず。只枕金揚代の威權を以て。一個吾儕のみ通人ふれり。故に料理は山盛有て。塩辛きを望み。衣類は絹布にして綺羅くを好み。自ら通といひ粹といふ者。十中の八九皆然り(一オウ)。

——「花街の部」・「歌舞伎の部」(概説)・「音曲の部」よりなる。

・明治十八年三月 中村宗十郎の演劇改良意見(大阪より発信)
 ○大坂にて中村宗十郎が劇場改良の法に注目し主義を漸進に取事は予て聞及びたるが今度戎座二の替り狂言に自己座頭の任に当るに付座主作者一座の俳優等に向つて自己が意見を演て曰く近来東京の劇場社会に演劇は活歴史なりと言一種の説流行すれども此説の弊たる遂に狂言則ち演劇の実を失ふの憂ひ有ば予は敢て之を取ざるなりさりとて狂言綺語なればとて徒前の俣に時代を調べず台詞を正さず又第一狂言の眼目たる自己が演ずる役譬へば忠臣蔵なれば由良之助菅原なれば菅公等其人物の如何をも知ず其履歴の何様たるをも弁へず只古人の仕残したる形のみを移して足りとするも又予が取ざる所なりされば強ちに新奇の狂言を演ずるのみに汲々たらんよりも寧ろ古人が力らを尽して述作せる古狂言を演ずるこそ然るべけれ假令古狂言を演ずるも其

作者の微意の有所を探り其狂言中に現る、人物の履歴性格等を能調べ充分動作言語に心を用ひ喜怒哀楽の感情を看客に与ふる事を務めなば却つて古語に所謂古きを温ねて新しきを知の意に適ひ世の猥りに活歴史説を唱る急進家に増るや必せり(『歌舞伎新報』第五二六号、四ウ〜五オ)。

・明治十九年七月 高田早苗(半峯)『演劇論』(『日本の意匠及情交 芝居の部』改題)

——「居士を以て之を觀るに、日本芝居の改良は、時代狂言の情に交ゆるに世話狂言の実を以てし、狂に流れず、実に失せず、自然に切情を写すにあり」(『明治文化全集 第二十卷』文学芸術篇、二七七頁)。「嗚呼我が国將來の狂言作者は、先づ一向に人の切情を穿つを勉めよ。既に之を穿たば之を自然に現はすを勉めよ」(二七八頁)。「日本芝居の趣向の上に改良を加ふ可き要点は、以上述べたるものに止まらず、尚數多ある可けれど、殊に目立ちて著しきは作意の哲理に乏しきことなり」(二七九頁)。「役者の名譽は現在にあり。作者の名譽は未來に伝ふ。(中略) 作者の長所は想像と才識とにあるも、役者の長所は摸倣に過ぎざるを以てなり。作者は創造者なるも、役者は模倣者に過ぎざればなり。左れど我が国公衆の觀る所は全くこれと異なれり。千両役者の姓名は先祖より之を子孫に伝へ、役者の伝奇の如く能く世間に識られたる者他に類を見ず。役者の人望の多少、技芸の巧拙等は実に炉辺通常の談柄にし

て、其の記念は殆んど聖人尊者の記念の如く尊し。然
而して我が邦の作者の如きこれとは格別にして、遙か
に不幸なるものなり。十人の中一人も近松竹田の名を
識らず。且つこれら作者の遺稿をば出版する事も無く、
僅かに世に行はるゝものは少女の用に供せらるゝ、義太
夫本に過ぎずして、それさへも作者の名を記せざるも
の多ければ、世間公衆は永く忠臣蔵国姓爺の作者達を
識らずしてやまんのみ云々。」(二七九〜八〇頁)

・明治十九年八月 「演劇改良会趣意書」

―― 本会の目的とする所左の如し

(第一) 従来演劇の陋習を改良し好演劇を實際に出さ
しむる事 (第二) 演劇脚本の著作をして榮譽ある業
たらしむる事 (第三) 構造完全にして演劇其の他音楽
会歌唱会等の用に供すべき一演技場を構造する事(『歌
舞伎新報』第六八七号、五ウ)。

・明治十九年九月 外山正一述『演劇改良論私考』

―― 「狂言の改良」此の改良は改良中の最もむづかしきもの
なり。何となれば、善き脚本を作り出さむことは、金
の力でも学問の理屈でも決して出来ざることにして、
天才を待つて始めて出来べきことなればなり。(中略)
何さま近頃の作には、取るに足らざる者が多けれど
も、時代ものには名作も少なからず。余我が邦の演劇
を見ること数年、而して狂言に不満を感じしは常に新
演劇改良なればとて、狂言の乏しきことは決して有ら

ざるならむ(『明治文化全集 第二十卷』文学芸術篇、
二二二頁)。

・明治十九年十一月 末松兼澄演説『演劇改良意見』

―― 「固より昔しの脚本にても其の宜しきものは取つて之
れを演ぜしむる事でありませう。例へば忠臣蔵の如き先
代萩の如き之れを改良演劇中に加へて不都合なきもの
は之れを演じ、不都合なる箇所は之れを改良して往く
ので、「新脚本でなければ出来ぬ」と云ふ事はありま
せん。只この改良会は、時に従ひ世に連れて漸次に高
尚の演劇に変遷さする積りであります」(『明治文化全
集 第二十卷』文学芸術篇、二三〇頁)。「又此の事に
就いて愈々改良会の実行も始まりましたならば、脚本
は賞を懸けて之れを募り、其の名作の者を選んで之
れを興行する事にいたしましたならば、一日に五円や十円
の金は、報酬として出す事は容易く出来るだらうと思
ひます。且つ又演劇脚本には、必ず出版権興行権を政
府より下附する事になりませう。マツ此等の方法によ
りて文学美術の振興する事を望むのであります。且つ
今後は、矢張芝居の台帳なるものを出版して売るも宜
しい事だらうと思ひます」(二三二〜二頁)。

・明治十九年十月 春の家おぼる著『劇場改良法』

―― 「演劇にて写すべきは第一歴史上の人物の肚なり。第
二当代の人情なり」(『明治文化全集 第二十卷』文学
芸術篇、二五四頁)。「之を要するに、劇場を以て「無
学の学校」と名づくる事は、大いに演劇を誤るべき基

本なり。宜しく此の綽号を取除きて、「微妙の感覚の

養成所」といふ一層適當なる綽名を附すべし。それ演劇の風教を裨補する所以は、直に道德を射注するにあらで、暗に観る者の氣韻を高うし、兎に角劇場に在る間は、ほとく一身の樂欲は忘れて夢幻の境界に遊ばしむるやう巧に想像を弄ぶにあるなり」（二五六頁）。

- ・明治二十年三月 谷口政徳著（流鶯散史編述）『演劇史』

——「日本演劇前史」「日本演劇本史」「西洋演劇史」、「狂言外題」（全部、義大夫節淨瑠璃外題）によって構成され、加うるに、上方・江戸の諸役者にかなり平等に目配りした「歴世名優伝」をその内容とする。

- ・明治二十一年二月 岩原全勝編『梅見時春に成駒』

——「中村福助の詳伝附たり中村芝翫の履歴」。

- ・明治二十一年四月 『河竹正本狂言尽』創刊

- ・明治二十三年八月 花房義美著（温古堂主人論述）『演劇通史』

——著者「例言」に、「本書は歌舞戯曲の濫觴より其變遷進化を叙記せしものなり」（二頁）と記すが、歌舞伎概説書である。

——「正本」：○とあるは思入れの印なり、思案工夫などの心持を見する事をいふ△こざり升といふ処に書しるし署号なり（一〇一頁）。前記兎屋本『芝居見物心得』参照。

- ・明治二十五年四月 『河竹黙阿弥』狂言百種』創刊
- ・明治二十六年五月 小堀政美編述『故坂東家橘逸事』
- ・明治二十七年六月 『演劇脚本 勝諺藏著作 浪花奇談梅早

咲』創刊

——勝諺藏・中西貞行・狂言堂左交の脚本を刊行。

- ・明治二十八年七月 磯田健一郎編『東京俳優名鑑』

- ・明治三十年二月 松本芳太郎編『梨園代々之花』（大阪刊）

- ・明治三十一年十二月 『劇場図会』——『世事画報第一巻八号 臨時増刊号』

——国立劇場芸能調査室編 関根黙庵著『演劇大全』（歌舞伎資料選書・七）の解題で、小池章太郎は、本書を、

黙庵の『演劇大全』（明治三十九年六月刊）に「酷似する先行書」（五頁）と規定し、「『演劇大全』は、その刊行八年後に著者名を明らかにしての再編成再刊であったと知られる。（中略）黙庵は、父只誠のもとに、

まだ色濃く江戸の残香の漂う環境裡に成育し、この激変した梨園の旧儀旧慣を書き残そうと試みたのが『劇場図会』——『演劇大全』の目的であった」（六頁）と記している。

- 明治三十二年九月 水谷弓彦（不倒）校訂（続帝国文庫）『脚本傑作集』上巻

- 明治三十五年三月 水谷弓彦（不倒）校訂（続帝国文庫）『脚本傑作集』下巻

- 明治三十五年十二月 伊原敏郎著『市川団十郎』

- 明治三十六年三月 山岸宗（荷葉）著『五世尾上菊五郎』

- 明治三十六年三月 時事新報社発行『尾上菊五郎自伝』

- 明治三十六年十一月 榎本虎彦著『桜痴居士と市川団十郎』

- 明治三十六年十一月 松井真玄著『団洲百話』

以上を見ると、第一に、役者評判記の復活に始まり、明治十五年二月創刊の『各座俳優実録』から『団洲百話』に至る、スター役者個人の評伝に対する異常なまでの関心が目に付く。換言すれば、評判記に於ける個々の役者評判への関心が、個人の評伝への関心に移行し、歌舞伎を、役者を見る見せ物と感じ、理解している観客・読者が大多数を占めているものと読み取れる。それとともに、『東京俳優名鑑』のような「名鑑物」が出版されるようになる点も、指摘しておきたい。

次いで第二に、『劇場訓蒙図彙』や『三座例遺誌』の系譜を引く、好事家による歌舞伎概説的な著作物が次から次へと出版されていて、その種の手引書の利用者が少なくなかったことを推察せしめる。

第三に、演劇改良の主張を負って、西欧的な知識に立脚した理論的なエッセイが出て来たことが、注目される。

中には、脚本に関する印刷物も散見するが、それらは上演筋書の如き、現実の芝居鑑賞に資する内容のものが大部分で、『歌舞伎新報』に於ける各座興行の脚本筋書や台本の活字化もまた、それに類するものであった。水谷不倒の『脚本傑作集』上下巻は、続帝国文庫の一環として諸種の軟派本の顔を揃える目的で出版されたものであり、台帳研究や戯曲文学研究の資料たることを意識して公刊されたものとは言い難い。

全体の傾向を代表するのは、半峯高田早苗の所説だと思われる。再度その『演劇論』を引用すれば、

役者の名譽は現在にあり。作者の名譽は未来に伝ふ。(中略) 作者の長所は想像と才識とにあるも、役者の長所は摸倣に過ぎざるを以てなり。作者は創造者なるも、役者は模倣者に過ぎざればなり。

①左れど我が国公衆の観る所は全くこれと異なれり。千両役者の姓名は先祖より之を子孫に伝へ、役者の伝奇の如く能く世間に識られたる者他に類を見ず。役者の人望の多少、技芸の巧拙等は実に炉辺通常の談柄にして、其の記念は殆んど聖人尊者の記念の如く尊し。

②然而して我が邦の作者の如きこれとは格別にして、遙かに不幸なるものなり。十人の中一人も近松竹田の名を識らず。且つこれら作者の遺稿をば出版する事も無く、僅かに世に行はるゝものは少女の用に供せらるゝ、義太夫本に過ぎずして、それさへも作者の名を記せざるもの多ければ、世間公衆は永く忠臣蔵国姓爺の作者達を識らずしてやまんのみ云々(『明治文化全集 第二十卷』文学芸術篇、二七九〜八〇頁)。

と、役者中心の芝居の見方、役者への関心が、異常なまでに膨張している実態が明らかにされている。

また、松本伸子は、『明治前期演劇論史』の中で、宝田宝丹の『芳譚雑誌』(明治十一年七月創刊)に言及し、その一三七号に掲載された足薪翁「文明開化は小説安を害す」という随想の、「相成べくは小説本や劇場まはらなどが御好きな方は学者然たる理屈を云ずに小説や狂言は眼を楽ませる物として理屈とは別の物に見做していただき度ものだ」という一文を引き、「大体に於て芳譚雑誌の執筆者たちの演

劇観はこの辺にあるとみて良いようである」(二六〇頁)と、当時の歌舞伎観・文学観のレベルの低さを指摘している。しかし、それは、決して明治十年代の意識に止まるものではなかった。「小説や狂言は眼を楽ませる物として理屈とは別の物に見做していただき度」というインテリジェンスを欠いた発想は、今日の歌舞伎入門書類や「あなたも通になれる」といった惹句で売り出される概説書類にまで、脈々と伝わってきているのだ。

歌舞伎に対して「学者然たる理屈」を求めるようになったのは、実は、同時代の演劇改良運動と関わりがあり、戯曲への関心は、ヨーロッパの演劇状況を後ろ盾にした演劇改良運動によって生みだされたといえる。

しかし、右記の記事に見える「小説や狂言は眼を楽ませる物」という思惟の在り方には、特に注意する必要がある。そこには、聴覚的な鑑賞に重点を置く上方歌舞伎に対し、視覚的な鑑賞を根本に据える江戸↓東京↓東京歌舞伎の特質が、ありありと窺えるからである。

このような出版状況の果てに、伊原の『日本演劇史』が公けにされたのだ。その事実からも知られるように、近代の歌舞伎・歌舞伎史研究は、当初から、江戸↓東京↓東京歌舞伎を主とする、跋行的な傾向を持っていたことに注目しなければならない。

伊原は、その「緒言」に、執筆の苦心を語っている。

此の著述の困難なりし一つは、江戸の劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するもの、余りに乏き事なりき。此の双方の平衡を取らんが為め著者が苦心を諒とすると共に、他日もし其の漏れたるを補ふ人あらば幸甚なり(二頁)。

と。

「資料が江戸に厚く、上方に薄く、記述のバランスをとるのに苦労した」。確かに、歌舞伎概説書類の類や、役者に関する劇書類は、江戸に厚いことは事実であろう。前記の出版物の中でも、上方に關係するものは僅か七点に過ぎない。演劇雑誌の先駆をなした『劇場の脚色』が後に『劇場珍報』と改題されていて、両者一体とすれば、それは六点となる。即ち、

『劇場の脚色』 Ⅱ 『劇場珍報』

『大阪戎屋座』 明治十一年
寅之二ノ替 『俳優評判記』 全

『演劇新報』

『中村宗十郎の演劇改良意見』

『演劇脚本』

『梨園代々之花』

を数え得るのみである。

以後、明治末から昭和の初期までに、上方関係の劇書は数える程しか出版されていない。

参考までに、明治末から昭和に到る時期に刊行された上方歌舞伎関係の書物を瞥見しておこう。

『明治期』

・『新群書類従』

第一(明治三十九年四月)に、『傳奇作書』と『皇都午睡』。

第二(明治三十九年七月)に、

『脚色余録』 『讚仏乘』 『南水漫遊』。

第三(明治四十一年八月)に、

劇書七点: 『役者論語』 『古今いろは評林』 『並木正三』

一代咄』岩井半四郎さいご物語』梅幸集』
『中山文七一代狂言紀』『眠獅選』。

上方狂言本十点：『娘孝行記』『熊野山開帳』『業平河内通』・
『御曹司初寅詣』・『京ひながた』・『一谷
坂落』・『当麻中将姫まんだらの由来』・
『箱傳授』・『今川仮名手本』・『有卦入万
倍曾我』。

・村上薫編『浪速 演芸名家談叢』（明治四十二年十二月）。

〔大正期〕

・『演劇文庫』

一（大正三年二月）に、『役者用文章直指箱』。

五（大正三年十月）に、

『梅玉余響』・『七文舎鬼笑』〔田舎芝居〕『楽屋雑談』。

六（大正四年二月）に、『〔演劇〕花競二卷斬』。

・『徳川文芸類聚』

第七卷（大正十四年十一月）に、

上方狂言本八点：『四天王十寸鏡』『傾城暁の鐘』『傾城

山崎通』『傾城天の羽衣』〔お花〕『京羽二

重新雛形』『傾城黄金鱈』『桑名屋徳蔵

入舟斬』『霧太郎天狗酒宴』。

第十二卷（大正十四年十一月）に、

伊勢古市芝居・中之地蔵芝居の評判記『赤烏帽子』。

〔昭和初期〕

・『浪花叢書』第十五（昭和二年十二月）に、『劇場楽屋図会』『大
歌舞妓外題年鑑』。

江戸の劇書翻刻に比べれば、執るに足らぬ点数である。尤も、厳
密な資料批判をすれば、江戸の劇書にも、式亭三馬の戯作の如き、
資料として使い難い底のものも少なくない。名高い『劇場訓蒙図彙』
にしても滑稽本の発想が影を落としており、資料批判に耐え得ない
部分が見受けられる。しかし、それにしても、劇書は江戸に厚く上
方に薄いのである。伊原が歎くのも無理はない。

しかし、考えねばならないことは、歌舞伎史を構想するに当って、
劇書、具体的には「劇場と俳優とに関する材料」のみを、資料とし
て用いることが正しい態度なのかという問題である。あるいは、「江
戸の劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するも
の、余りに乏き事」を歎く前に、何故、上方と江戸にそのような違
いが生じたのかという、対象の質の異同を客観的に把握し得なかつ
た、伊原の思惟の杜撰さの問題である。

伊原の歎きや苦心の源は、彼が、上方歌舞伎と江戸歌舞伎との違
いに疑問を抱かず、両者は異質な演劇であることに気付かなかつた
からである。彼は己の浅知恵に振り回されて、空回りをしていたの
だ。

彼は、東京の都市文化に甚だしいコンプレクスを抱き、九代目市
川團十郎の演技表現に魂を抜き取られて冷静な判断力を失い、江戸
↓東京↓東京の歌舞伎を絶対のものとする偏見に凝り固まって、物
が見えなくなっていたのである。その結果、彼は、「何故、「江戸の
劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するもの、
余りに乏き」状態にあるのか」という、研究者として当然抱かねば
ならぬ疑問を持たず、「麥だナ、困ったナ」と呟きながら、「双方の

平衡を取らんが為めに、無用な「苦心」をし、しかも、その「苦心を諒とすること」を、読者に求めたうえ、「他日もし其の漏れたるを補ふ人あらば幸甚なり」と SOS を発するに至ったのである。いうまでもなく、それは、学問する者の態度ではない。研究する者の姿勢ではない。尤も、伊原の本職は劇評家であり、小説家・劇作家であつて、あくまでも研究は余技、好事家の手遊びに過ぎなかつたから、敢て咎め立てするには及ばぬことなのかも知れないが……。

「江戸の劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するもの、余りに乏き」とは、京阪⇨上方歌舞伎の本質を明らかにすべき資料と、江戸歌舞伎のそれとを混同した結果である。更にいえば、上方歌舞伎と江戸歌舞伎とを、同一のものと見てしまった、あるいは、江戸⇨東京の歌舞伎こそ、歌舞伎の正統であつて、上方歌舞伎はその低レベルの亜流に過ぎないと思ひ込んだ東京コンプレクスの偏見の結果である。

江戸歌舞伎史のための資料として多種多様な劇書があれば、上方歌舞伎史のための根本資料としては、膨大な数の狂言本・台帳が残存した。戦火を蒙つた後の現代においてさえ、『歌舞伎台帳集成』が四十五巻も公刊され得るほどなのである。そこに収められた狂言数一三二点。内訳は、大阪での上演狂言数八〇点、六一%、京都での上演狂言数四〇点、三〇%、江戸での上演狂言数一一点、八%、不明一点、一%。大阪・京都を併せれば、上演狂言数一二〇点、パーセンテージにして、実に、九〇、九%の多きにのぼるのである。このような資料の残存形態が、上方歌舞伎の性格を如実に物語っている。

歌舞伎の歴史を巨視的に眺めるとき、歌舞伎が劇として、興行形態からいえば「狂言尽くし」、つまり、中世の「狂言」の自立した後裔として再出発した十七世紀の中頃から、その「新しい狂言⇨歌舞伎の狂言」の主流は上方に根を下し、上方に育つた。それは、狂言の名に背かぬ、正統的なコトバと笑いの演劇であつた。それは、観客の聴覚に訴え、聴覚を通して、人間の社会的な行為に対する知的な理解・認識を求める演劇であつた。

それに対して、江戸歌舞伎は、観客の視覚に訴え、それを介して役者の身体動作を楽しむ演劇として成長した。「三ヶマダの常芝居の中に、わけて此地（江戸―筆者註）は所作拍子事、ふたんれんにてはあたらぬ所ぞと、子共抱し親方共、万事を捨て新部子どもに、舞拍子事習はせける、手習の師匠よりは大事にかけて、七尺去て影もふまず」（『役者三蓋笠』江戸―『歌舞伎評判記集成』第一期第七巻、四六五頁）。コトバによる表現よりも、身体動作による表現。セリフの芝居よりも体を働かせる舞踊。それが江戸の観客に受ける芝居の在り様だったのである。

初代瀬川菊之丞は、声に難のある役者だったから、セリフを重視する上方の芝居には合わない。ところが江戸では、その難も問題にはならず、「切狂言鐘の供養に道成寺の所作の大当りは、今に置て人様が評判、上がったはいかふお声がかひなかつたが、御当地がふさいましたかして、せりふもよう聞へます」（『役者春子満』江戸―『歌舞伎評判記集成』第一期第十巻、三〇一頁）と称揚される。

江戸の観客は、他のどの土地の観客にもまして舞踊を好んだ。江戸は百万都市だという。しかし、その巨大な人口を形作っていたの

は、さまざまな土地からやってきた移住者や出稼ぎ人であり、その結果、江戸は人間の巨大な吹き溜まりの町として成長して行った。

そのような江戸の観客が求める娯楽の最大公約数は、個々の見物の知性に訴え、人物の行為に対する客観的な理解力を求めるコトバの演劇ではなく、見物の共通の感性に訴え、身体の内なる普遍的なりづム感を刺戟する舞踊や荒事の如き、身体動作を見せる舞台芸能だったのである。上方にヤツシ・和事が生まれ、定着し、江戸に荒事が生まれ、消えて行ったのも、理由のないことではない。ヤツシ・和事是一个の人間の人生や社会生活に関わる生の状態を表すものであり、それに対して、荒事は一過性の生の局面を描く方法に過ぎないからである。

その上方歌舞伎の在り方が江戸に移殖され、江戸の芝居がコトバの演劇として出直すようになったのは、並木五瓶の江戸移住以来のことである。そして、五瓶を介して、上方歌舞伎の伝統が江戸に移殖され、四世鶴屋南北や二世河竹新七の狂言の歴史、つまり、幕末の江戸歌舞伎の歴史を形作って行く。

けれども、新興都市東京に群がった人々は、かつての人間の吹き溜まりの町を再生産し、『通人必携』の著者をして、「江戸前の通人避弊し髯武者の苦也」先生金満に誇、愚頭くくの田舎商賈成上りに威張」と歎かせたような状況を現出し、且つ、高田早苗の所説や『芳譚雑誌』の執筆者意識にも窺えるように、知的鑑賞の道を避けて、感覚的・場当たりの鑑賞に終始するようになる。殊に、二世河竹新七が隠退し、レベル以上の作品の提供が稀になってからというのも、その傾向はますます著しくなっている。活歴が忌避されたのも理由のないことではない。一方では、活歴を具現する華麗な絵巻

物的舞台装置を視覚的に楽しむとともに、他方では、活歴のために提供された新進の戯曲を支えるべき知性に背を向ける。

それに対して、上方には知性の伝統が生きていた。先に触れた村宗十郎の、「仮令古狂言を演ずるも其作者の微意の有所を探り其狂言中に現る、人物の履歴性格等を能調べ充分動作言語に心を用ひ喜怒哀楽の感情を看客に与ふる事を務めなば却つて古語に所謂古きを温ねて新しきを知の意に適い世の猥りに活歴史説を唱る急進家に増るや必せり」という、上方歌舞伎の流れを汲んだ上方役者らしい演劇改良説、換言すれば、戯曲重視の創造論、古狂言の再創造論がその事実を雄弁に語っている。それは、取りも直さず、活歴に依存しようとする東京歌舞伎に対する強烈な攻撃だった。宗十郎と団十郎との間に、創造上の衝突が繰返されたのも、決して謂れなきことではない。二世河竹新七が、宗十郎を重視して演じ甲斐のある役を書き与えたのも、狂言作者としての当然の作業だったといわねばなるまい。

台帳は、このような上方歌舞伎の歴史を明らかにし、上方歌舞伎の本質を解明するに有効な根本資料である。伊原もまた、「国劇研究の葉(一)」において、諸種の資料のうち、「国劇研究家は何から手を付くべきかといふに、其れは矢張 第一 脚本 であると言はねば成らぬ」(第一次『歌舞伎』第九五号、二二頁)と脚本の資料的価値を評価してはいる。にもかかわらず、伊原は、「代表とすべき脚本は、大かた版本になつて居るので、写本に残つて居るものは唯珍しいといふだけの骨董品が多い。国劇を研究するものは斯んな横道に外れては成らぬ」(二七頁)と、版本ばかり尊重して古写本の台帳を「骨董品」扱いし、それにかかずらう者を批判して「横道

に外れては成らぬ」と釘を差す。土田のように、「台帳は演出演技を考へる上において、殆んど唯一ともいえる資料で、上演時の舞台を復元して考へることを可能にし、歌舞伎研究には欠くことのできぬ根本資料」とする高度な学的見識を、伊原は遂に持つことができなかつた。

このような明治以来の歌舞伎研究の足跡は、江戸→東京→東京歌舞伎に大きく傾き、主として評判記の記述に頼る結果をもたらした。私自身、そのような資料操作に即して歌舞伎を見、考へてきたことを認めねばならない。しかしながら、私は気付いた。評判記の記述は、人間の生の全体を描くものではないと。あるいは、人間と人間との社会的葛藤の全容を評価の対象とすることは出来ないのだと。

評判記は、部分の表現に対して優れた観察と鑑賞の力を發揮し、ピークとなる局面の理解に役立つ。あるいは、そのような表現の善悪を糺して、個々の役者の芸の在り方を評価する。時に、作者・作品の評価に踏込もうとすることがなくはないが、それを避ける、というよりは、自粛して、それに言及せず、「役者の芸の良し悪しを噂し、話し合うもの」という埒を越えようとはしない。それが、遊女評判に源を發し、男色の技の巧拙を論ずる若衆・野郎評判を経由して役者の芸評に至った評判記の宿命もしくは限界の自覚だったからである。

けれども、演劇は、そのような部分の表現に終始するものではない。それは、人間と人間との社会的葛藤を描き、人間の生の全体を表出する芸術である。そのような芸術の真髓を、評判記は描出することができない。それができるのは脚本である。台帳である。台帳は、ドラマチックな諸人物の行為の展開を追体験するに役立つ。

しかしながら、台帳は上方歌舞伎研究の根本資料であるに止まらない。台帳は、実は、江戸歌舞伎研究にとつても、極上の資料なのだ。

伊原はそれを無視した。江戸と上方の資料の不均衡に悩みながらも、両者の舞台を支える資料の質と種類の差異に気付かなかつた。そして、その『日本演劇史』に始まる伊原の偏頗な演劇史三部作が、いつの間にか、歌舞伎史に関わる最良の著述と見なされるようになって行つた。

近代の歌舞伎研究は、明治以来の中央集権制度に支えられた強力な文化の一極集中の力学を背景として、上方歌舞伎の存在を視野の外に置くとともに、歌舞伎史を貫く根本的な資料である台帳よりも、台帳に支えられて舞台に生きる役者の存在に対する関心と、様式美が価値のすべてであるかのように言立てる見ればかりの舞台作りへの興味に惹かれて行つたのである。このような趨勢に乗つて、伊原は、研究の正道を最初から踏み外してしまつた。しかも、以後の人々は、伊原の歌舞伎史こそ絶対の価値あるものと信じ込んで、その記述内容の真偽を疑いもしなければ、誰一人として素直に歌舞伎史を見直し、伊原の欠陥を正そうとはしなかつたのである。だが、漸く、伊原を相対化しようとする業績が世に現れた。『歌舞伎台帳集成』の公刊がそれである。

「此の著述の困難なりし一つは、江戸の劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するもの、余りに乏き事なりき。此の双方の平衡を取らんが為め著者が苦心を諒すると共に、他日もし其の漏れたるを補ふ人あらば幸甚なり」。

「其の漏れたるを補ふ人」が現れた。土田である。SOSを發し、

救いを求める伊原の前に、土田がその「誰か」として、救世主の如くに現れたのである。伊原は、以て瞑すべきであらう。

しかも、その救世主は、単なる「漏れたるを補ふ人」ではなかった。「漏れたるを補ふ」とともに、「江戸の劇場と俳優とに関する材料の饒多なるに比して京阪に関するもの、余りに乏き事なりき」と慨嘆する伊原の、歌舞伎史の構築に関する学問的方法の根本的欠陥を指摘し、「京阪に関するもの、余りに乏き事」を否定して、「演出演技を考える上において、殆んど唯一ともいえる資料」である「台帳」の存在価値を明示したのである。伊原は、研究者としての立場にはなかったが、極く実直な人であったらしいから、「苦心」の述作を否定するような学の進展を、心から喜んでいるだろうと思う。

上方歌舞伎をないがしろにし、台帳の価値を無視してきた学界の動向に対して、土田は強烈なアンチテーゼを提示した。それと同時に、土田は、過去の役者評判記中心の歌舞伎研究の歪曲を正し、過去の台帳翻刻の在り方に対する不信感を明白にし、上方歌舞伎研究の不足が、歌舞伎研究の総体に与えるマイナス面を突いた。そして、台帳こそ、歌舞伎研究の第一義的資料であることを明らかにした。

伊原に代表される、評判記を根本資料として築かれた過去の歌舞伎史研究の、江戸に厚く上方に薄い跛行性から、研究行為の正統を救い出したのが土田であった。土田の、「芝居作りの最初の第一段階に必要な道具」であり、且つ、芝居作りの質の高下を左右するはずの「土台となる道具」であるとする、卓抜な台帳認識であった。また、渥美清太郎の『日本戯曲全集』五十巻に象徴される過去の台帳翻刻の杜撰さに対する不信があった。その挙げ句に、全四十五巻の『歌舞伎台帳集成』が生まれた。すでに述べたように、上方関係

一二〇点〳九〇、九%、江戸系一点〳八%。資料寡少との伊原の見方を覆すとともに、江戸中心の歌舞伎研究に対する見事な逆襲である。土田が、演劇研究会の紀要に昭和四十七年以来、一旦の中断を挟んで、今も伊原の『歌舞伎年表』補訂考証』を続けているのもまた、その逆襲と無関係ではあるまい。その補訂は、江戸を補足する部分も少なくないが、上方部分の補訂が圧倒的に多いのである。

早い時期に活字化された歌舞伎関係書が、兎屋の『芝居見物心得』の如き歌舞伎概説書であり、それは「半可通〳知ったかぶり」を安易に養育するための手引であった。歌舞伎への関心は、役者への関心であり、楽屋や劇界内部の訳知りになることに他ならなかった。彼らにとつて、歌舞伎の具体的な本質を知り、「通」そのものになる唯一の入口である「肝心の台帳」に対する関心など、あるいは、知的理解を強いられる「コトバと笑いの演劇」に対する関心など、ゼロに近かったのではなからうか。

こうした、明治以来の歌舞伎に対する偏頗な関心の在り方、「コトバと笑いの演劇」を蔑ろにする研究の在り方に、根本的に疑義を呈し、*NO*と否定したのが、「肝心の台帳」という言葉だったと理解する。

その否定の力をエネルギーとして、企画され、実現されたのが『歌舞伎台帳集成』全四十五巻の偉業であった。

その一卷一卷について論じても無意味だと思われる。全四十五巻を貫く翻刻の思想的基盤ともいべき「凡例」、延廣真治が、『日本読書新聞』に「翻刻学の言わば憲法二三ヶ条として、今後の規範足り得るであらう」(『歌舞伎台帳集成』―出発から終末まで―)『近松研究所紀要』第一七号、二九頁による)と称揚した凡例を思考の

対象としよう。

凡例は「本文・資料・解題」の三部から成っているが、ここでは、「本文」に関する諸項目のみを検討の対象とする。

冒頭に「本文は底本を忠実に再現しようつとめたが、読解の便をはかって次の処置を施した」（第一巻、二頁）と記されている。翻刻の目的と対象についての記述である。

翻刻とは何か。

翻刻には二つの問題点がある。第一は、「何のために、誰のために」という目的の設定と対象とする読者の想定。第二は、「どのようにして翻刻するのか」という、翻刻の手段・方法に関する問題の二点である。

この凡例には、第一の問題点について記すところがない。しかし、「歌舞伎台帳の集成と翻刻が急務であること、評判記や狂言本の仕事が先行しているが、肝心の台帳が話題にもなっていないのはおかしいという」土田の思い立った動機そのものが、それに該当するであろう。そして、そこには、「評判記や狂言本の仕事が先行している」という言葉からも窺えるように、歌舞伎や浄瑠璃、その他の伝承芸能の研究者、近世文学を中心とする国文学研究者、それに、広汎な演劇研究者を念頭に置きながら、さらに好事家や愛好者を含めた幅広い読者を想定し、歌舞伎を中心とする近世演劇研究の深まりを期待する意図が感ぜられる。

第二の問題点。「どのようにして翻刻するのか」。

古写本を斜め読みできるような、限られた専門家のみを読者に想定するならば、そもそも翻刻という手間を掛ける必要はない。研究対象となる資料、即ち、異本等を含む鮮明な影印資料の「集成」が作

られさえすれば、それで良い。しかし、専門家の中にも古写本に慣れた人は確実にいる。そのような人々をはじめ、非専門家を読者に想定するならば、仮に影印を併用するとしても、それはあくまでも参照資料でしかあり得ない。翻字は、誰でもが読み得る条件を満たすものでなければならぬ。

優れた翻刻業績である『歌舞伎評判記集成』第二期では、漢字処理の方法は、

○漢字は、常用漢字表にあるものは同表に取り上げられている字体、常用漢字表外のもの正字体によることを原則とした。○漢字は一字を一字体によってあらわすことを原則とした。

という二項に落ち着いたのであった。しかし、「原則とした」という言葉が示しているように、例外が少なからず出たのであったが、その間の経緯に関する報告、また、翻刻の在り方・在るべき姿についての基本論は、原道生の『歌舞伎評判記集成』第二期の制作過程をめぐって（『近松研究所紀要』第一七号、所収）、及び、『歌舞伎評判記集成』の翻刻作業について（国文学研究資料館発行『本文共有化の研究 プロジェクト報告書』所収）に詳しい。ここでは、今後の翻刻作業に必要な問題提起が行われている。

ただ、『歌舞伎台帳集成』には、「底本を忠実に再現」するとともに「読解の便」を慮るといふ原則があった。それは、「どのようにして翻刻するのか」という、翻刻の手段・方法に関わるものであり、二十二項目から成っている。もとより、その凡てが、本『集成』の基本姿勢である、「原本への復元可能性の尊重」という一点に悖るものであつてはならない。そのための翻刻（方法）において、特に注目すべき点を検討して行く。

3 セリふの頭書は、一（ひとつ書）を省略し、役者名またはその略称で書かれているときにはその下に役名を、役名またはその略称で書かれているときにはその上に役者名を、それぞれ略称で「」内に補った。頭書が欠けているときには「空白」の符号で示した。役名の方はゴチックで示した。

4 ト書の中の役者名・役名の示し方も、セリふの頭書の役者名・役名に準じた。

——「原本への復元可能性の尊重」を端的に表す翻刻方法であり、旧来の台帳翻刻で常識になっていた、役名による発言者の表示とは、歌舞伎に対する理解を根本的に異にする、新しく開発された方法である。慣れない人には読み難いかもしれないが、この方法こそ、本『集成』の、台帳翻刻としての質の高さを保障している。

「原本への復元可能性の尊重」という本翻刻の方法を、最も端的に表す諸々の処置、七項目。

7 捨仮名は小字右寄せとしたが、小字で書かれていない捨仮名、および捨仮名以外の片仮名は、大字にした。助詞「江」は底本のままとし、小字で示した。

8 仮名づかいは底本のままとしたが、誤読の恐れのある特殊な仮名づかいは歴史的仮名づかに改め、底本の仮名づかいは振仮名の位置に残した。

(例) 廓へ通はづ ↓ 廓へ通はづ

手紙お見て ↓ 手紙を見て

9 仮名には適宜漢字をあて、底本の仮名は振仮名として残した。底本に振仮名があるときは、へを付して示し、区別した。

(例) えとのあさくさをしらぬか ↓ 江戸の浅草を知らぬか

ふたりながら辛氣がる ↓ 二人ながら辛氣がる

10 仮名の清濁については、底本にない濁点、半濁点を適宜補い、補った文字の右に・を付した。ただし、あて漢字の振仮名として残した仮名は底本のままとした。

(例) そうてこさんす ↓ そうてごさんす
かこのうちでとなる ↓ かこのうちで怒鳴る
あつはれめいしん ↓ あつばれ名人

11 漢字は通行字体を用いたが、「躰」「惣」などの当時の慣用字は底本のままとした。また、「百性」「子共」などのあて字ないし慣用されていた通用字も、底本のままとした。ただし、難解なあて字は適宜改め、底本の漢字は振仮名の位置に残した。

(例) 百両にそうたん際め ↓ 百両に相談極め
うたうたふて角々を廻る ↓ 歌うたふて門々を廻る

16 明白な誤りは改め、底本の文字を振仮名の位置に残した。

17 脱字は「」内に補った。衍字は正しく改め、原況を振仮

名の位置に残した。

18 振仮名の位置に残す底本の字数が、翻字の字数より少ない場合には、該当部を欠く符号として「―」を用いた。

(例) これ久作(太郎作ノ誤リ) → これ太郎作

お元の実は赤い → 万年青の実は赤い

19 底本に訂正の書込みがあるときは、書込みに従った。貼紙による訂正も、貼紙に従った。ただし、原文と訂正の両方を再現する必要があるときは、原文を()内に示し、それに相当する部分の本文の冒頭左側に↓を付した。

(例)

大かぐらのなり物になり
トてんつゝになり皆々 → ト大神楽の鳴
物になり(てんつゝになり)皆々

20 底本に抹消してある部分を、再現する必要があるときは、抹消部分を()内に消の符号をつけて、それに相当する位置に示した。

(例)

私は当所の者ではござりませぬ故郷はむましの
江戸生れ聖天町のれうり茶や → 私は当所
の者ではござりませぬ(消)故郷は武蔵の江
戸生れ)聖天町の料理茶屋

21 損傷等により判読不能の部分は、字数のわかるときには字数分の□で、字数のわからないときには□で示した。

22 役人替名は、役者の姓名の底本にない部分を()内に補った。

そして、最後に、

底本の原況を復元したい時には、原則として「()」「()」の部分を除去し、振仮名の位置に文字のあるものはそれをたどれば、復元できることになる。

と記す。右記の諸項目が、すべて、活字化された翻刻文を、写本の原況に復させるために必要な手段を指定したものであることが分かる。

凡例の冒頭に「本文は底本を忠実に再現しようつとめた」と明示されているように、本『集成』の翻刻には、底本の原況の復元が可能になるよう、極めて周到な注意がなされている。

本『集成』の特徴は、「底本の原況の復元ないし再現」という点にあった。その意図は、「凡例 解題」の冒頭においても、再度繰返され、「底本の原況を再現する手がかりとなる書誌的なことから、底本の性質・上演および作者・諸本・特殊な校訂処理などに触れたが、特記事項のない場合には適宜省略した」と記されているのである。

そのうち、今後の台帳翻刻にも関係する二つの項目について、若干の意見を付け加えておきたい。


一は、「凡例 本文」の「6 仮名は現行の字体に統一したが、平仮名・片仮名の別は底本のままとした。ただし、「ハ」「ミ」「ニ」は捨仮名などの場合を除いて平仮名扱いとした」とある、但し書部分。

「ハ」「ミ」「ニ」を片仮名と見る翻刻者も少なくないが、筆写は、本来、「ハ」「三」「二」という漢数字を本字とし、それを崩して得

た仮名の一種と理解しているのです、この処置に賛同したい。なお、この件に関しては、原に、『歌舞伎評判記集成』の「ハ・ミ・ニ」に関する行き届いた説明がある。前記『歌舞伎評判記集成』の翻刻作業について（『本文共有化の研究』四一―二頁）を参照されたい。

二は、写本台帳にしばしば見受けられる「ム・升」の表記についてである。即ち、「12 漢字の特殊な草体・略体は、対応する表記に改めた。ただし、「ム」「升」は底本のままとした」という、これまた但し書に属する部分。

「ム」「升」は底本のままとあるが、漢字の特殊な草体・略体の中に、「ム」「升」を含めることができるのかどうか。意見の分かれるところであろう。歌舞伎台帳研究会では、その点、十分に検討を加えられたことと思うが、「ム」「升」は、むしろ、「当時の慣用字は底本のままとある」「11」に分類されるべきものではなかったか。

尤も、「升」は単なる「慣用字」ではなく、何よりもまず「当て字」であるとともに、絵文字  の再文字化された記号とも見なされるから、「慣用字」というよりは、むしろ、一種の「記号」と見るべきものなのかもしれない。というのも、それに並ぶ「ム」は、かつて、明らかに「記号」と見なされていたからである。

即ち、『芝居見物心得』の「正本の事」に「せりふの中に○あるは思入のしるしなり又せりふの中に△をしますことあり是はござりますといふ所にかく畧号なり」（二九頁）とあり、また『演劇通史』では、それを承けて、「正本」の項に、「○とあるは思入れの印なり、思案工夫などの心持を見する事をいふ△（ていやく）ござり升と

いふ処に書畧号なり」（二〇二頁）とあるからである。但し、『演劇通史』の「外座附」の項に提示された例文には、「皆々ムウ」（二〇四頁）とあって、ゴザルには「△」ではなく、「ム」が当てられている。筆者は、写本台帳に触れる機会が少なく、「△」の記号が、まる「○・□・△・×」という仕出しの役名を指示する記号としてではなく、ゴザルの「畧号」として使用されている例を知らない。「ム」は果たして「△」に席を譲るべきなのか。

「升」「ム」の扱いについては、今後の台帳研究に待つところ大きい。

『歌舞伎台帳集成』の収録台帳数が「初演の年次が安永までのものを」を以て終るのは何とも勿体ないようであるが、「その理由は単純で、『国書総目録』記載台帳を読んだ結果、「この研究会の組織から考えて（中略）調査可能台帳数を千以下と判断したからである」（『歌舞伎台帳集成』―出発から終末まで―『近松研究所紀要』第一七号、二八頁）ということなのだから、致し方あるまい。尤も、歌舞伎史の動向を見通す限り、安永九年（一七八〇）から凡そ十年の後、寛政六年（一七九四）の初秋には、初世並木五瓶の江戸下りが実現し、『五大力恋緘』の江戸台帳化を介して上方歌舞伎の真髓が、江戸歌舞伎に移入されて行くのだから、そして、その流れは江戸歌舞伎を変質させながら、四世鶴屋南北を経て二世河竹新七の深淵へと滔々と流れ落ちるのであるから、せめて、松崎仁の優れた上方初演台帳の翻刻『五大力恋緘』につながるまでの上方台帳―京大本『鳥廻戯聞書』を含めて―が翻刻されていれば、更に充実した歌舞伎史の研究が可能になるに違いないと思われる。しかし、それは「な

いものねだり」というべきなのかもしれない。

松崎仁といえ、土田は本『集成』発足に当って、「私一人ではとても荷の重すぎる仕事であったから、松崎仁氏と鳥越文藏氏に協力をお願いした」（『歌舞伎台帳集成』— 出発から終末まで — 『近松研究所紀要』第一七号、二八頁）と記している。しかし、「当時鳥越氏は『義太夫年表』のお仕事のまとめ役をなさっていたので、協力はするが代表は勘弁願いたいと辞退され、私と松崎氏が「歌舞伎台帳研究会」の代表ということになった。東京方面の会員集めには松崎氏が努力してくださり、仮の研究会の顔ぶれだけは整った」（同上）のであった。事実、本『集成』の奥付には、「土田・松崎」と二人の名前があがっている。

いうまでもなく、松崎仁も鳥越文藏も、近世演劇に造詣が深く、翻刻経験・註釈経験が豊で、行動力に富んだ人々である。土田と三人。現代の台帳翻刻・台帳研究に、これ以上の顔触れを揃えることは不可能であろう。換言すれば、『歌舞伎台帳集成』制作責任者として、願ってもない最高のメンバーである。

歌舞伎の台帳は、一方で、作者自身の思考の表明であるとともに、他方、舞台上に役者を動かすための設計図の役割を果たしている。それは、歌舞伎研究・歌舞伎史研究の根本資料であり、『歌舞伎評判記』と両々相俟って、役者たちが活躍する舞台面を活写し、過去の舞台のイメージを「今」に蘇らせる。

そのようなエネルギーを持った資料の存在に対する反省が、過去の歌舞伎研究には欠けていた。江戸→東京→東京歌舞伎への憧憬、赤ゲット同然の観客たちの、舞台や役者への興味と関心。それらが生み出す野暮な客席の反応への追従が、旧来の研究者たちの心を占

めて来た。

いわば、歌舞伎を演ずるに、最も不適當な歌舞伎座という劇場を擁し、歌舞伎を食い物にして来た悪徳興行師、それに操られるがままに、伝統に対する誇りも伝承に関する責任も打捨て、修業も勉強も怠って、ひたすら門地・門閥の虚名に凭れ掛かって自己満足に陥った役者たち、批判力を喪失し、そのような歌舞伎の現状を許容し続けて来た研究者・評論家・好事家の群、々、々。

歌舞伎を取巻くそのような状況に対応し得る演劇史は、列伝体俳優史以外の何物でもあり得なかった。伊原自身の歌舞伎観が、伊原をして、そのような方向を先取りせしめたのか。あるいは、無意識の内に世間の風潮に卷込まれた伊原が、恣意的な読者イメージを作り上げ、それに迎合するかのよう歌舞伎史を書いたのか。

「要するに代表とすべき脚本は、大かた版本になつて居るので、写本に残つて居るものは唯珍しいといふだけの骨董品が多い。国劇を研究するものは斯んな横道に外れては成らぬ」と揚言した伊原の、感動を生み出す原動力、即ち、写本台帳の価値に思い至らなかった、資料に対するその理解度の低さは驚くべきである。しかも、一世紀の余に互って、学界では、それが通用して来た。「学問」に対して、何と甘く、何と好い加減な学界であったことか。

『歌舞伎台帳集成』は、東京の見てくれ歌舞伎、松竹歌舞伎を支持して来たそのような惰性的な歌舞伎研究に対する批判として立つた。

本『集成』の一冊々々を手にとるとき、筆者は、台帳の資料的価値に対する認識を新たにし、さまざまな困難を克服して、それを「集成」し、世に出した土田の、松崎の、鳥越の、そして、今は亡き松

平進をはじめ、三人を確りと支えて翻刻作業に打込み、見事な『集成』を実現した「歌舞伎台帳研究会」の人々の、歌舞伎に、歌舞伎の学に向い合う真摯な姿勢に感動する。

『歌舞伎台帳集成』の完成を心から「讃える」次第である。

（歌舞伎学会会員）