

# ある歌舞伎作品の個人的体験を巡る随想

## An Essay about the Personal Experience of a Kabuki Play

小方 孝<sup>†</sup>  
Takashi Ogata

<sup>†</sup>岩手県立大学ソフトウェア情報学部  
Faculty of Software and Information Science, Iwate Prefectural University  
t-ogata@iwate-pu.ac.jp

### Abstract

This article presents the problem of “avant garde” and “rear garde” in literature and arts based on my personal experience of a kabuki play. One of the most important characteristics of kabuki is the multiplicity. A kabuki play on a stage in a theatre is formed on a variety of and multiple historical and other traditions and constraints. If avant garde is literary or artistic form that has no things to be considered in the past, kabuki is not avant grade. For the author, rear garde point forms essential and productive values in narrative and geino including kabuki.

**Keywords** — Avant Garde, Rear Garde, Kabuki, “Kagotsurube Sato no Yoizame”, Kawatake Shinshichi, Multiple Narrative Structures, Geino Information System, Integrated Narrative Generation System

### 1. 『籠釣瓶花街酔醒』の一体験

平成 22(2010)年 2 月, 十八代目中村勘三郎 (昭和 30(1955)年-平成 24(2012)年) が五代目坂東玉三郎 (昭和 25(1950)年-) と共演した、『籠釣瓶花街酔醒 (かごつるべさとのゑいざめ)』の舞台を歌舞伎座で観た。

『【新版】歌舞伎事典』[1] や『最新歌舞伎大事典』[2] によれば、『籠釣瓶花街酔醒』は、明治 21(1888)年 5 月に東京の千歳座 (現在の明治座の前名の一つ) で初演された世話物歌舞伎狂言であり、作者は二世河竹新七 (初世河竹黙阿弥) (文化 13(1816)年 - 明治 26(1893)年) の高弟三世河竹新七 (天保 13(1842)年 - 明治 34(1901)年 . 前名は初世竹柴金作) である。

『籠釣瓶花街酔醒』という歌舞伎狂言の台帳は、本来は八幕であり、春陽堂から昭和 4(1929)年 7 月に出た『日本戯曲全集第三十二巻 河竹新七及竹柴其水集』(著者代表: 竹柴金作) には、そのすべてが収録されている (pp.2-116)。しかし、東京創元

社『名作歌舞伎全集第十七巻 江戸世話狂言集三』(監修・郡司正勝, 山本二郎, 戸板康二, 利倉幸一, 河竹登志夫, 昭和 46 年 3 月 10 日発行) では、『籠釣瓶花街酔醒』(pp.111-157) は、本来は五幕である「仲之町見初の場」が「序幕」となっている。つまり収録されているのは全体のほぼ半分である。現行の舞台上演でも、本来的一幕から四幕までは省略される。実際は、前半・後半は緊密につながり、前半の出来事が後半の展開の前提となっており、前半を知らないと後半の理解も浅薄になることは否めない。

この作品の詳細は今執筆中の別稿に含める予定なのでここでは省略する。また、時間があれば大会の発表の際補足する。

但し、「作品」と言った場合、何が作品であるのか。渡辺[3]は、歌舞伎における「テキスト」とは何かと考え、「第一のテキスト」と「第二のテキスト」とに分けている。第一のテキストが戯曲 (台帳) としてのテキストであるのに対して、第二のテキストとは舞台における俳優 (役者) の身体動作を意味する。私がここで『籠釣瓶花街酔醒』という作品を取り上げたのは、2010 年 2 月に勘三郎と玉三郎他によって上演された特定の芝居に心を打たれたからである。その演技の白熱にある異常なものを感じたからである (渡辺[4] による十七代目中村勘三郎論や山本[5] による十八代目中村勘三郎論を読むと、十八代目勘三郎の古典歌舞伎に立ち向かう姿勢が分かり、またその暗さや重苦しさ、一種の異常さの印象の由来が分かる)。その時私はまだ『籠釣瓶花街酔醒』の戯曲を読んでもいなかった。

ただ、第二のテキストを単に舞台における上演

という意味に捉えてしまうと、他の演劇や映画を劇場で観ることも同じことだ、ということになってしまうが、それは明らかに違う。歌舞伎における第二のテキストというのは、舞台上での役者ごとの身体動作におけるパターン、一定の型を意味している。それは過去から伝承されたものであり、未来へ伝承して行くものである。役者（俳優）どうしの場合口承での伝承が行われ、つまり第二のテキストは先行する役者の身体に染み付いた記憶として、後に続く役者に伝えられる。しかし第二のテキストは文字によっても記録され、それは江戸時代の役者評判記[6]から近現代における歌舞伎劇評までの長い歴史を持っている。特に、特定の役者における演技の型の詳細な記録としての第二のテキストが存在する（例えば[7]）。

言い換えれば、歌舞伎には、過去の方が現在よりも素晴らしいという観念があり、現在の役者には、その素晴らしい時代の芸を引き継ぎ、後代に伝える役目が与えられている。ある役者の一回的な個性によってのみ新しく優れたものが生み出されるという観念は歌舞伎には存在しないのである。

私は、「多重物語構造」という概念を提出し[8, 9], 物語という現象を支える最も本質的な特性を「多重性」に見た。例えばある物語を語る者は、作者としての私であると共に語り手としての私であり、この多重性・多元性が、物語においては一つの価値を成す。さらに、「芸能情報システム」という概念も提出し[9,10], 「文学」としての物語と言うより「芸能」としての物語を指向する姿勢を示した。歌舞伎は、多重物語構造を最も強く体現する芸能情報システムである。歌舞伎の分析を通じて、多重物語構造モデルを物語生成システムの拡張としての芸能情報システムに具体化して行く作業は、現在執筆中の別稿に含める（9月の発表では触れる）。

## 2. 前衛？ 後衛？

二世河竹新七すなわち河竹黙阿弥は、個人的に如何なる意見を持つ者であっても、その存在の大きさを認めないわけには行かない、歌舞伎と人形

浄瑠璃における大作者一近松門左衛門（承応2(1653)年-享保9(1725)年）、紀海音（寛文3(1663)年-寛保2(1742)年）、竹田出雲親子（初世：生年不詳-延享4(1747)年。二世：元禄4(1691)年-宝暦6(1756)年）、並木宗輔（元禄8(1695)年-寛延4(1751)年）、近松半二（享保10(1725)年-天明3(1783)年）、並木正三（享保15(1730)年-安永2(1773)年）、桜田治助（初世。享保19(1734)年-文化3(1806)年）、並木五瓶（初世。延享4(1747)年-文化5(1808)年）、鶴屋南北（四世。宝暦5(1755)年-文政12(1829)年）、奈河亀助（初世。生没年不詳。明和8(1771)年より天明5(1785)年まで活躍[11,12]）、瀬川如臯（三世。文化3(1806)年-明治14(1881)年）らと並ぶ大物であり、特に江戸歌舞伎から明治歌舞伎への橋渡し（明治時代に歌舞伎が滅亡しなかったこと）に果たしたその役割の巨大さの点で、そして現在における上演頻度の多さの点でも、最も特筆すべき作者の一人であることに疑いはない。

明治時代初期の歌舞伎における最「前衛」の一人は、蔑称「活歴」を創始・実践した九代目市川團十郎（天保9(1838)年-明治36(1903)年）[13,14]であろうが、河竹黙阿弥が従来 of 歌舞伎狂言作者の枠組みを超えて冒険する姿を、渡辺[15]や今尾[16]は跡付けている。座付作者としての歌舞伎狂言作者から独立した戯曲作家への転身である。今尾は上記文献の冒頭で、前者と後者の違いを端的に示す。それは、科白の上にかかれる人名の、役者名から登場人物名への変化である。ある特定の役者を想定してその能力を最大限生かすように科白と行為（身体動作）を創作するという考えから、戯曲に記述された内容を演じる役者が咀嚼して最大限戯曲としての可能性を引き出すように努力する、という考えへの転換、役者に従属した戯曲から戯曲に従属した役者へ、という180度の転回である。黙阿弥のこの冒険はそれ自体としては決して成功したとは言えなかったが、九代目團十郎の（挫折した）上記試行と共に、「新歌舞伎」というその後の流れに受け継がれ、純粋な「古典芸能」ではなく現代劇でもあるという近・現代歌舞伎のあり方に大きく貢献した。

しかしながら、河竹黙阿弥によって自分の直接の後継者と目され、河竹新七という名跡を与えられた第一の弟子である三世河竹新七は、多くの作品を提供し、その中には現在も上演される複数の作品が含まれるという点で、明らかに明治歌舞伎史上における大作家の一人であるが、伝統的な江戸歌舞伎のスタイルを守り続け、新歌舞伎にも組しなかった、非前衛的な作者であり、寧ろ時代に取り残された作者であった。

私などは、「前衛」と聞くと直ちに、レーニン主義的なエリート主導型共産主義革命運動を思い出し、またその軍事用語としてのニュアンスを思い浮べてしまうのであるが、上述のように、歌舞伎の歴史を検討する中でも、前衛という言葉を採用することはできないではない。『<前衛>とは何か? <後衛>とは何か?』[17]という本を覗くと、文学は既に後衛である、あるいはずっと前から後衛であった、すなわち科学、音楽、映像等諸々のジャンルから領域を侵犯され続け、そんな状況において文学独自の領域とシステムを模索するために種々の前衛的運動が20世紀初頭から行われ続けた、という論旨の論文[18]も収録されている。しかし、オーガナイズドセッション「前衛表現の理論・実装・認知（前衛と知）」（小川有紀子・小方孝）で主に扱われるのは、文学ではなく音楽や映像や演劇であることが予想される。前衛といった概念が今更のように成立してしまうのだろうか。この辺りのことは、当日のセッションにおいて議論されることだろう。

歌舞伎に戻る。前掲書によれば、ロラン・バルトは「前衛であるということは、何が死んだかを知っていることであり、後衛であるということは、死んだものをまだ愛しているということだ。」と述べているという。しかしこれは例によってひどく情緒的な文句である。もっと即物的に、その前に何も存在していないことを前提として行動することを前衛的と呼び、その前に何かが存在することを前提として行動することを後衛的と呼ぶ。歌舞伎は常に過去を賛美し、過去の多重構造の縛めと柵の中で現在を危うく保持して来たという意味で、

最大限後衛的な芸能（芸術?）である。映画監督エイゼンシュテインの例のように、異なる文化圏の人が突然それを見て前衛的と感じてしまうことはあるとしても。

### 3. 個人的筋書き

前の議論とは離れるが、私にとってなぜ歌舞伎なのかについて要約する。「統合物語生成システム」[19,20]というシステムの研究開発を進めるに当たって、現在、メカニズムの部分と知識内容の部分に分けている。メカニズムとは、システムの構成や、知識内容なしでも動く機構を意味し、知識内容とはストーリー等の物語を構成するための素材的情報のことを意味する。歌舞伎の分析は、メカニズムとの関連では、物語生成の多重構造や関与主体の整理、芸能情報システムへの拡張等に寄与する。他方知識内容との関連では、物語のモチーフや構成パターンのあり方を検討する豊かな素材である。歌舞伎の物語は、人形浄瑠璃や能や狂言の中の物語を取り入れているが、またそれらは日本に古くから伝わる伝説や説話や民話をベースにしているものが多い。

最近内田[21]は、米国の映画や文学の中には、戦争で頭のおかしくなった人間が殺人を犯す物語や、権力者を悪の権化として描き出し糾弾する物語などが多く存在し、それが米国の文化の一種の健全性を証明しており、それに対して日本にはその種のものがない、ということ述べているが、歌舞伎の最も伝統的な物語のパターンは「お家騒動物」であり、多くは実在の人物の名前を少し変えた登場人物がお家乗っ取りを図り、敵味方に分かれて数々のドラマが展開する。また頭のおかしくなった人間が泥棒になって強請り騙りを働いたり、目上の人に狼藉を働いたりする物語は、河竹黙阿弥等の歌舞伎の定番である。『仮名手本忠臣蔵』だけを取り上げても、あのようなものが公然と上演され続けていたことは、不思議ではないか。そして歌舞伎が、江戸時代を通じて、幕府による弾圧の対象であり続けたことは不思議ではない。それは単に変態芸能であったためばかりではない

だろう。歌舞伎はあらゆるタイプの物語の殆ど恣意的なまでの収蔵庫であり、また物語と芸能の常として、時の権力や政治との間で罅迫り合いを演じ続けた。

今後歌舞伎分析は、物語生成研究の基軸に据えられる。差し当たって次の段階では、「私／他・小説」とも言うべきものの制作が目的とされる。

## 参考文献

- [1] 服部幸雄・宮田鉄之助・廣末保 (2000). 『【新版】歌舞伎事典』. 平凡社. pp.110-111 (小池幸太郎).
- [2] 宮澤慶秀・藤田洋 (監修) (2012). 『最新歌舞伎大事典』. 柏書房. p.411 (馬場順).
- [3] 渡辺保 (2004). 『歌舞伎 型の魅力』. 角川書店.
- [4] 渡辺保 (1989). 『中村勘三郎』. 講談社.
- [5] 山本吉之助 (2013). 『十八代目中村勘三郎の芸—アポロンとディオニソス』. アルファベータ.
- [6] 田口章子 (2004). 『歌舞伎と人形浄瑠璃』. 吉川弘文館. pp.77-83.
- [7] 三木竹二 (著), 渡辺保 (編) (2004). 『観劇遇評』. 岩波文庫.
- [8] 小方孝 (2003). “物語の多重性と拡張文学理論の概念—システムナラトロジーに向けて I—”. 吉田雅明 (編). 『複雑系社会理論の新地平』. 専修大学出版局. pp.127-181.
- [9] Ogata, T. (2014). “Expanded Literary Theory for Automatic Narrative Generation”. *Proceedings of Joint 7th International Conference on Soft Computing and Intelligent Systems and 15th International Symposium on Advanced Intelligent Systems*, pp.1558-1563.
- [10] 川村洋次・小方孝 (1999). “芸能情報システム序説”. 『情報処理学会人文科学とコンピュータ研究会報告 (99-CH-41)』, pp.61-68.
- [11] 河合眞澄 (1998). “「伊賀越乗掛合羽」解説”. 土田衛・河合眞澄 (校注). 『上方歌舞伎集 (新日本古典文学大系 95)』. 岩波書店. pp.501-515.
- [12] 渡辺保 (2012). 『私の歌舞伎遍歴—ある劇評家の告白—』. 演劇出版社. pp.320-321.
- [13] 渡辺保 (2006). “伝統と近代 (I)—九代目団十郎の試み”. 渡辺保・小林康夫・石田英敬. 『新訂 表象文化研究』. 放送大学教材. pp.91-105.
- [14] 渡辺保 (2006). “伝統と近代 (II)—九代目団十郎, 挫折と回帰”. 渡辺保・小林康夫・石田英敬. 『新訂 表象文化研究』. 放送大学教材. pp.106-118.
- [15] 渡辺保 (1997). 『黙阿弥の明治維新』. 新潮社.
- [16] 今尾哲也 (2009). 『河竹黙阿弥—元のもくあみとならん—』. ミネルヴァ書房.
- [17] 塚本昌則・鈴木雅雄 (2010). 『<前衛>とは何か? <後衛>とは何か?—文学史の虚構と近代性の時間』. 平凡社.
- [18] Marx, W. (2010) “文学は後衛か?”. 塚本昌則・鈴木雅雄, 『<前衛>とは何か? <後衛>とは何か?—文学史の虚構と近代性の時間』. 平凡社. pp.37-55.
- [19] Akimoto, T. and Ogata, T. (2014). “An Information Design of Narratology: The Use of Three Literary Theories in a Narrative Generation System. *The International Journal of Visual Design*, Volume 7, Issue 3, pp.31-61.
- [20] 小方孝 (2014). “統合物語生成システムの開発—その現状と課題—”. 『第13回情報科学技術フォーラム講演論文集 第二分冊』, pp.323-330.
- [21] 内田樹 (2015). “琉球新報主宰「琉球フォーラム」での講演: 憲法と戦争—日本はどこに向かうのか”. 『内田樹の研究室』(Web), 7月13日.