

寒山拾得 と お七吉三

— 坪内逍遙の舞踊作品について —

松本伸子

逍遙の舞踊作品は、概ね、彼の『新楽劇論』の具象化を目的として書かれたものであるから、個々の作品の解析に当たっては、『新楽劇論』に述べられた理念を正当に認識することが、第一に求められることではないか、と思う。そして、このことが、実は、決して容易ではないことを、私は明治期の演劇研究を通じて、実感して来たのである。しかし、ここでは、『新楽劇論』の理解について詳述するのは控えることにして、この学会に於いて、ビデオ・テープによる鑑賞の機会を与えられた『寒山拾得・お七吉三』を中心に考えてみることにする。

逍遙は、文明国と称せられる国には、必ず、国劇というものがある、と考えていた。そして、そうした国劇というものは、「一度に多数の国民の耳又は目に訴えて其の心を和らげ楽しめると同時に、多少之れに教悔を與へ得るの道具、所謂衆と共に楽しむと同時に之れを啓導し感化するの道具」であるべきと考えていた。「深く人心を楽しむる力」と、「上中下を問はず、学不学、賢不肖を論ぜず、一時に多数の人心を楽しめて隠然として移風易俗の力」を兼ね備えたものとなると、音楽劇に如くものはない。それは、欧州諸国の例を見れば明らかなことなのだが、わが国の伝統的な諸種の音楽劇を顧みる時、西洋の文明国のそれに匹敵するだけの機能を見出すことは不可能に近い。明治37年という時点に、逍遙は、日露戦争後の日本が、これまでのようにナショナルな立場に留まり得ないことを見越した上で、新しい国劇の必要を説こうとしたのだった。

結論として、逍遙は、「振事劇」、つまり舞踊劇を、日本の新楽劇の最も主要な要素とすることを明らかにした。わが国の伝統的な演劇が、それぞれに発展し、影響し合い、熟成醇化して来た過程を参考にし、さらに、海外に行われる諸種の楽劇をも取り入れて、従来の振事劇を改良したものを創ろうと考えたのである。端的に言って、ユニバーサルな理解を得ることのできる、趣味の良い、舞台芸術として通用する舞踊劇、しかも、わが国の伝統的な音楽、三味線を主体とする音楽を伴奏として演じられる日本舞踊を、逍遙は想っていたのである。

逍遙の蔵書を見ると、『新楽劇論』を書いた時期に、彼が、ヨーロッパやアメリカにおける民衆劇運動に対して、或る程度の関心を持っていたことが察せられる。さらに、ワグナーの楽劇につい

ても、概念としての知識は、かなり有していたように思われる。しかし、日本の社会環境、延いては劇界の状況・観客の嗜好を観察すると、西洋諸国の社会学的考察や演劇理念は、逍遙にとって、たいして現実感を持ってないものだったのではないかと私は考える。ワグナーの理論から離れ、パーシー・マッケイ等の活動から一時目をそらして、彼は、日本独自の国劇に想いを凝らしていたようだ。1904年という時期に、英国にさえ、欧州大陸（コンティネント）の作品に並ぶようなオペラ作品が生まれぬ、という認識が逍遙にあったことも、彼の視点が日本の伝統芸能から外れることになかった理由の一つかも知れない。

ともかく、逍遙は、日本の国を代表する劇として、舞踊劇を選んだ。もしも、九代目團十郎や五代目菊五郎がまだ生きていたならば、もう少し、歌舞伎の可能性に拘泥したのではないかと、或いは、国劇の刷新などということすらも考えずにいたのではないかと、思うことがある。二人の名優が相次いで劇界から消え去った時期に、おそらく、多くの人々が、歌舞伎の将来に暗澹たる想いを抱いていたに違いない。彼らの芸を愛し、才能を高く評価していた逍遙が、ほとんど絶望に近い心持をもって歌舞伎界を見ていたことは、この『新楽劇論』を含め、彼の当時の著作のあちこちから窺えるのである。

『新楽劇論』の理念は、まず、『新曲浦島』となって明治37年11月に発表され、さらに、約一年後に『新曲赫映姫』が書かれたが、この二作品は、むしろ文学的な評価が高く、上演の可能性は二の次とされる結果となった。これに対して、明治40年に書かれた『鉢かつぎ姫』と『俄仙人』（原題『朶の仙人』）とは、上演ということを中心に念頭に置かれた作品と思われる。この後、明治41年には、逍遙の舞踊劇の中でもっとも成功した作品といわれる『お夏狂乱』（原題『お夏物狂ひ』）が発表され、さらに、『金毛狐』と『一休禪師』が著わされた。そして、翌42年には、逍遙の理想がかなり明瞭に盛り込まれた『和歌の浦』が書かれている。

『寒山拾得』と『お七吉三』は、明治44年5月の『新日本』に発表されたが、この二作品の序文とも見られる論文「名画の筆意にもとづく新舞踊劇」は、これより後れて、明治44年7月の『音楽』誌上に掲載された。わが国の舞踊が衰退に向かう主な理由は、「俗曲の背景は殆ど常にといふほど

狭斜、殊に吉原であるゆえ、過去の狭斜即ち吉原を了解し且つ之れに対して多少の同情を寄せてかからねば俗曲の真趣味は殆ど全く解し難い」ために、俗曲と一体の関係にある舞踊も、新時代に適合しない狭斜趣味から抜け出すことが出来ない所にある。しかし、「総て平民的演芸は、能や狂言の貴族的なのを奪胎換骨し而して発達し来た所に其特有の趣味があるといふことを忘れて高雅を欲するの餘り逆戻りして、能や狂言を丸取りにした焼直しものを飲ぶといふ一種の傾向が盛んである」ことにも、逍遙は批判的であった。こんなことでは、「現代人の多数が我が舞踊に対する感じは、新渡来の外国人のそれと異はぬ。徳川時代の江戸市民が感じ得た興の三分の一をも感じ得ぬであらう。かくの如くんば我が舞踊は滅びざるを得ぬ」と逍遙は考えた。

伝統の舞踊に新しい生命を吹き込み、江戸の狭斜趣味や明治の貴族趣味に縁のない人々にも理解される作品を創るためには、どんなエレメントを注入すれば良いのか、というのが、逍遙にとっての課題であった。そして、彼が得たアイデアは、外国人の間でも知られるような、我が国の代表的な名画の趣きを、舞踊を通じて表現しようということであった。洋行帰りの或る人が語ったという、全裸の姿でギリシャ彫刻を模したポーズを見せるアメリカの女性のことからヒントを得て、逍遙は、舶来の活人画に動きをつけてみようと思いついた。要するに、舞踊のモチーフとして、人口に膾炙した名画の印象を舞台上に活かそうというのが、この論文の趣旨であった。

『寒山拾得』には、「雪舟(又は元信)の筆意」と銘うたれているが、つまり、墨絵の趣向を表現しようとした作品と思われる。中国、唐代の二人の詩僧が、寒巖の洞窟に住み、仙人のような生活を送りながら、時に笑い、酒を酌み、時に問答を交わす。今回のビデオ・テープは、榎茂都陸平と八代目坂東三津五郎の舞台を録画したものだったが、画面があまり良い状態ではなくて、細かい表情まで窺えなかった。それでも、従来の邦舞にはない、不思議な魅力を持った作品であることは判ったが、それだけに、とても並み大抵の演者の手には負えないものという印象が強い。あまり力演すると、雪舟どころか、顔輝の画になってしまいうような気がする。

『お七吉三』には、「師宣(又は春信)の筆意」と書かれており、六曲金屏風の浮世絵から抜け出て踊るという趣向になっている。ビデオでは、吾妻徳穂のお七に、吉村雄輝の吉三という配役であった。この曲は、やはり、華やかな色彩と、二人の艶やかな表情が存分に味わえないことには、興味が半減する。それでも、小袖を抱いて、うっとり物思いにふけるお七、女のように美しい吉三

の指に刺さったトゲを抜くお七、恋と言うにはあまりに淡い彼女の想いが、画面に浮かび出た。

逍遙は、「寒山拾得」の文末に、「踊り手の都合によりては此の間始終仮面をかぶりおり、居所にて引き抜き、寒山は次の画面のお七に代わり、拾得は一たん引っ込みて吉三に変わりて出るもよし。もし踊り手が、二曲別々ならば、仮面を用ふるに及ばず」と書いている。この二作品の詞章を読んでも、逍遙が、その対照の妙に心を配っていたことがよく解るので、おそらく、彼の理想としては、同じ演者がそれぞれ二役を踊り分けて、鮮明な趣向の変化を見せることを考えていたのだと思う。困みに、作曲に当たった吉住小三郎の直話によると、逍遙の注文は、「外国人に聴かせるというつもりで作曲して見よ」ということだったそうだが、総じて研精会の曲目には、従来の長唄にはない自由な曲想が認められるので、これは、今考えるよりも、かえって、それほどには無理な注文でなかったような気がする。

逍遙は、わが国の舞踊を、あらゆる羈絆から解放することを考えていた。大正11年に書かれた「日本舞踊の行くべき道」は、日本独自の、しかも世界に通用する舞踊を目指すことを説いて、その論旨は、ますます明確である。だが、今、逍遙の言葉が、私にはあまりにも健全なものに響く。彼の示唆した道を探りあぐねて疲れ果てた舞踊家たち、日本の芸能にエクゾティシズムばかりを求める外国の人々——20世紀末において、わが国の舞踊芸術の置かれた環境は、逍遙の時代よりも、むしろ、苛酷なのかも知れない。