

# 日本における演劇研究の現状と課題

——歌舞伎の復元研究を中心に——

古井戸 秀 夫

## はじめに

坪内逍遙（1859～1935）は、日本に近代的な演劇研究の基礎をつくりあげた創始者の一人でした。同時に日本の近代演劇を始めた指導者の一人でもありました。早稲田大学の演劇博物館は、坪内逍遙の古稀を記念して、昭和3年（1928）に開設されました。

坪内逍遙は、早稲田大学の文学部を中心に、大学で演劇の研究をしました。その一方で、大学の外に実践の場を求め、そこで演劇の近代化に向けて実践活動をしました。大学の研究、実践の場での上演、坪内逍遙はそれぞれの場で後継者を育てる教育活動も行いました。演劇の研究、実践、教育、この三つのテーマは、現在の日本の演劇研究がそのまま抱える課題でもあります。

まず、日本における演劇研究の歴史を振り返ってみることにしましょう。

## 演劇研究の歴史

日本における演劇研究は、私立大学を中心に推進されてきました。大学での研究の内容は、二つの方向に分れました。日本大学の芸術学部演劇学科に代表される実践教育、早稲田大学の文学部演劇映像専修に代表される文献研究です。現在では、実践教育と文献研究の融合が求められています。

同じ芸術でも、音楽や美術は国立大学を中心に推進されました。東京芸術大学の実践教育、東京大学文学部に代表される文献研究、研究の内容は、ここでも二つの方向に分かれました。

日本の政府が本格的に演劇研究に取り組むのは、国立劇場が最初になります。国立劇場は、昭和41年（1966）に、三つの目的を掲げて開場しました。三つの目的とは、日本の古典芸能を上演して公開すること、調査研究をすること、伝統芸能の伝承者の養成をすることでした。最後に掲げられた目的は、実践の場における教育機能を果たすことになりました。歌舞伎を例に取りますと、現在の歌舞伎俳優約200名の内、国立劇場で養成された俳優がすでに28パーセントを占める、という結果になっています。

平成9年（1997）には、新国立劇場が開場しました。オペラ、バレエと現代舞踊とともに、ここでも現代演劇の俳優、舞台技術者の養成が予定されています。新国立劇場の養成の動向は、現代演劇の実践教育のあり方にも大きな影響を与えることになるでしょう。

平成13年（2001）には、「芸術文化振興基本法」が施行されました。この法律により、国立の劇場だけではな

く地域の劇場・ホールにも、演劇の実践、演劇の教育の可能性が広がってゆくことになるでしょう。

一方、国立大学に演劇学の講座が開かれるのは、昭和50年（1975）のことでした。場所は大阪大学文学部美学科で、文献研究を中心とする講座でした。大学における文献研究と劇場における実践教育の融合が、ここでも課題として残りました。

## 日本政府の研究助成と「演劇学」の確立

日本政府が行う代表的な研究助成に、文部科学省の科学研究費助成があります。この研究助成では、対象となる研究分野に「演劇学」はありませんでした。たとえば歌舞伎を研究対象として応募するには、文学、または史学、文化人類学、哲学など、関連諸学の領域から申請することになります。実践教育の立場から研究を行う場合は、教育学の領域から申請することもあります。「演劇学」は、独立した研究領域として認められていませんでした。

今回、21世紀 COE プログラムによって、はじめて「演劇学」が研究助成の対象となりました。このプログラムは、個々の研究を助成するものではなく、研究拠点を形成することを目的にしています。わたしたちが「演劇学」の確立をテーマに掲げたのは、そのためです。

演劇研究と文学研究の違いは、どこにあるのでしょうか。歌舞伎を例に考えてみましょう。シェイクスピアの『ハムレット』を歌舞伎に翻案した作品があります。有名な第三独白の場面を、ビデオで見ることにならう。歌舞伎には、シェイクスピア劇のように独白のせりふがないので、演出に工夫が凝らされています。独白の途中で二人の侍が登場して、歌が入り、「所作ダテ」と呼ばれる立ち回り風の舞踊が付きます。最後にはハムレットの衣裳が一瞬にして変わりますが、この演出を歌舞伎では「引き抜き」の「ぶっ返り」と呼んでいます。VTRをご覧ください。

若き貴公子が狂気を装って本心を隠す、ハムレットの心の悩みを描くのは一緒でも、その表現に大きな違いがあることがわかりただけかもしれません。この作品では、ハムレットとオフィーリアを一人の役者が早替りで演じていました。

戯曲に描かれた人物の性格やドラマの内容を分析することは、文学研究と変わりません。テキストの内容が、どのように表現されるのか、そこに文学研究にはない演劇研究の特色があるのではないのでしょうか。わたしたちが計画をしています「歌舞伎の復元研究」を例に、もう少し具体的に考えてみることにしましょう。

## 歌舞伎の復元研究の歴史

歌舞伎は、節目節目で過去を振り返ってきました。復古ブームとも言うべき現象は、名作の復活上演や失われた表現技法の復元を可能にしました。過去を振り返ることは、未来を切り開くことにも繋がっていました。

二代目市川左団次（1880～1940）も、埋もれた名作の復活に挑んだ歌舞伎俳優の一人でした。「毛抜」「鳴神」の上演は、元禄（1688～1703）の古劇を近代に復活する試みでした。残された戯曲だけではなく、役者絵をはじめとする視覚資料を駆使して、失われた表現様式の復元に努めたものでした。現在、わたしたちは、左団次が復活した「毛抜」「鳴神」を見て、元禄歌舞伎の古風な面影を感じ取っています。左団次は、歌舞伎俳優でありながら、日本人ではじめてイブセンの近代劇を上演した俳優でもありました。過去を振り返ることと、未来を切り開くことが、同じ一人の俳優の手によって成し遂げられました。

歌舞伎の復活上演の例を、もう一つ挙げてみます。国立劇場は、昭和41年（1966）の開場以来、上演の絶えて久しい名作の復活上演に取り組んできました。役者絵をはじめとする視覚資料が、ここでも演出や扮装の復元に大きな力を与えることになりました。国立劇場では、調査研究のために収集した役者絵をすべて『芝居版画等図録』全10冊として刊行しました。歌舞伎の復元研究に大きな影響を与えた学問的業績でした。

歌舞伎では、江戸時代の役者評判記、近代の「見たまま」に代表される型の記録などで、役者の演技・演出・扮装などが記録されてきました。「見たまま」の詳細な表現の記録は、他に類を見ることのないものだといえます。役者絵のみならず、江戸時代の「合巻小説」や「絵入り根本」には舞台を彷彿とさせる挿絵が描かれています。近代の演劇雑誌における豊富なグラビア写真にも、日本人が歌舞伎に何を求めてきたのかが現れています。洋舞におけるラバノーションとは性質の違う記録が、歌舞伎の復活・復元を可能にしてきたといってもよいでしょう。

わたしたちは、このような歌舞伎復元の歴史を踏まえ、平成6年（1994）に「おくに歌舞伎」の復元を試みました。能狂言の研究者と歌舞伎・文楽の研究者、演劇学・舞踊学・音楽学の融合を目指して結成された楽劇学会で行われた試みでした。今年、おくに歌舞伎400年の節目にあたります。楽劇学会で復元した作品が、この8月に京都四条河原に仮設される屋外舞台で再演されることになっています。

最後に、これからわたしたちが試みる「歌舞伎の復元研究」の一つを紹介させていただくことにします。

### 拍子舞の復元

歌舞伎の代表的なせりふを、二つ聞いていただくことにしましょう。

最初は、「三人吉三」大川端のお嬢吉三のせりふです。

VTRをご覧ください。

せりふのうしろに、三味線でメロディーが奏でられていました。これを「合方」と呼んでいます。歌舞伎の俳優は、合方のメロディーに乗るようで乗らない、せりふ廻しをします。オペラやミュージカルのように完全に歌い上げるのではなく、また、近代劇のようなリアルなせりふ廻しでもない、歌舞伎独特の音楽性をご理解いただけましたでしょうか。

歌舞伎は400年の歴史を持っていますが、最初から、現在のような合方が入っていたわけではありませんでした。まだ定説が確立されておきませんので、あくまでも推定ですが、いまから250年ぐらい前に、合方の原型のようなものが生まれ、それが洗練されて今日のような表現様式をほぼ確立するのが150年ほど前かと考えています。「四谷怪談」で有名な鶴屋南北（1755～1829）の作品を復活上演するときに、いつも問題になるのが合方の処理です。鶴屋南北のせりふが、現在の合方に乗り切れないのです。鶴屋南北の時代に、せりふの合方が使われていたことはわかっています。まだ、現在のように洗練されていなかったのでしょうか。

ここで、歌舞伎のせりふを、もう一つ聞いていただきます。「鈴ヶ森」の幡随長兵衛のせりふです。主人公が気持ち良さそうに、一人でとうとうとせりふを言うのは、先ほど聞いていただいたお嬢吉三と一緒ですが、このせりふには合方の三味線は入りません。せりふに合方が入る前の、歌舞伎の古風なせりふ廻しの面影を伝えるものです。今度は、テープで音だけ聞いていただきます。

三味線の合方が入らなくても、リアルなせりふとは違う音楽性が感じられましたでしょうか。

歌舞伎のせりふに合方が生まれる過程で、「拍子舞」と呼ばれる舞踊曲が流行しました。拍子舞とは、歌舞伎の俳優が長唄の歌い手と掛け合いでせりふを言いながら、リズムカルに踊る表現技法のことをいいます。拍子舞の技法が用いられる現行曲もありますが、「鬼次拍子舞」は大正11年（1922）に羽衣会で復活されたものです。「蜘蛛の拍子舞」は昭和30年（1955）蒼会の復活です。「娘七種」は子供用の舞踊曲として演出が伝わったものと考えています。一方、歌舞伎の拍子舞の代表曲とされる長唄の「吉原雀」は、現在でも繰り返し上演される人気作品ですが、歌舞伎の俳優が長唄の歌い手と掛け合う拍子舞の技法は伝えられていません。「吉原雀」では、拍子舞の技法がどのように用いられていたのか、失われた本来の拍子舞の復元を試みる研究になります。

わたしたちの研究は、「復元の基礎的研究」と「復元研究」の二つからなります。「復元の基礎的研究」では、演劇学、舞踊学、音楽学、三つの立場からテキストの調査分析を中心とする文献研究を行います。俳優と歌い手の掛け合いが、どのような形で生まれてきたのか、その過程が明らかにされることになるでしょう。鼓のリズムを使った、道外形の俳優のせりふ廻しについても研究されることになるでしょう。そのためには、江戸時代における能の狂言の音楽的な知識が必要となります。音楽学

を中心に、中世の能狂言、近世の歌舞伎、それぞれに分れて研究してきた研究者が協力をすることになるでしょう。

「復元研究」では、現在の能の鼓と歌舞伎の鼓、双方の演奏者、また狂言と歌舞伎の俳優の皆さんとの共同作業を考えています。リズムカルな動きの再現には、舞踊家の皆さんの協力も欠くことができません。

わたしたちの研究は、文献研究と実践教育が積み重ねてきた研究の蓄積を融合させようとする試みでもあります。