

演劇の2タイプから見る日本の娯楽市場における「西洋」受容

細井尚子（立教大学）

【要旨】

演劇には「登場人物になる」タイプと「登場人物を見せる」タイプの二様がある。東アジア文化圏では、近代化以前に形成されたものはすべて「登場人物を見せる」タイプであり、「登場人物になる」タイプは、近代化以降、「西洋」に学んで形成された。

「登場人物を見せる」タイプは、いわば演者の芸をみるもので、演者は演じるための身体を長年かけて作り上げる。そして、登場人物に扮する前に、役柄類型ごとに求められる演技術を身に着ける。演技術には型があり、衣装や化粧なども意味を持ち、視覚言語として機能する。一方、「登場人物になる」タイプは、脚本の世界を演出家によって舞台上に現出させるもので、脚本家と演出家のわたくし性が強く、演者は脚本の世界の人物として舞台上で生きる。その身体動作は必要に応じて誇張やデフォルメがなされるが、基本的に日常生活のその延長上にある。

日本では近代化の手本が「西洋」であったために、演劇も手本との距離によって評価される面もあったが、「登場人物になる」タイプと「登場人物を見せる」タイプは、単なるタイプの相違であって、優劣といった概念とは本来、結び付かない。

本稿では日本を例に、近代化の下、どのように「登場人物を見せる」タイプが生き延び、「登場人物になる」タイプの演劇群が形成されたのか、その過程で生まれた芸能も視野に入れて検討し、その延長上にある現在の娯楽市場において大衆的な芸能の属性について、演劇の2タイプという視点から検討したい。

キーワード 見せる なる 近代化 大衆性 興行

はじめに

演劇を成立させる3要素は演じる人・見る人・演じる場で、演じるものについては不問である。しかし演じるもの、加えて演じ方に注目すると、演劇には2つのタイプがあることが明確になる。日本を例にすれば、1つは江戸時代に形成された歌舞伎に代表され、もう1つは近代化の下、西洋から移入され、後に新劇と呼ばれるようになったものになる。本論では便宜的に前者を「登場人物を見せるタイプ」（以下、「見せるタイプ」）、後者を「登場人物になるタイプ」（以下、「なるタイプ」）とする。両者の特徴を簡単に表すならば、「見せるタイプ」は観客が演者の芸を楽しむ¹もので、「なるタイプ」は舞台上に構築される脚本世界を享受するものと言えよう。

この2つのタイプはあくまでもタイプの相違であって、演劇としての優劣はない。しかしながら、東アジアに属する日本では近代化の手本が西洋であったために、娯楽市場の近代化も西洋化であった。国家として近代化に邁進する中、娯楽市場においては西洋文化コードを翻案・翻訳した「東京文化コード」（仮称）の実体化が行われた²。西洋から移入された「なるタイプ」は、近代国家日本の演劇となる・作るための手本となり、「なるタイプ」を目標とする創作が行われた。一方、「見せるタイプ」は「東京文化コード」に折り合いをつけねばならなかった。

本稿では日本の代表的な「見せるタイプ」である歌舞伎と「なるタイプ」の創出に注目し、その延長上にあるグローバル化の影響を受けた現在の娯楽市場で支持される大衆的な芸能の属性について、演劇の2タイプという視点から考察する。

1 「見せるタイプ」—歌舞伎³

歌舞伎は大きな戦がなくなった江戸時代に生まれた。当初から一般の人々を観客として演じられてきた商業演劇であり、観客の好みに寄り添ってきたため、ニーズに合わせて更新する消耗品的な性質をもち、確固とした固定的な形を完成形として継承してきたわけではない。雑駁性、多様性、通俗性に満ちた歌舞伎を、坪内逍遙は三頭怪

¹ 歌舞伎ならば、1687年から1890年代まで出版された『役者評判記』系統の書物から、観客の関心が演者の技芸、演出にあることが分かる。役柄別に記されており、他に演者の経歴、人気、ランク付けなどもある。1699年『役者口三味線』以降、内容・形態が定形化した。

² 拙著「『東京文化コード』とローカライズド文化—沖縄芝居と宝塚歌劇を例に—」『「近代日本」空間下の東アジア大衆演劇 論文集』、細井尚子編、立教大学アジア地域研究所、2017/3/31、pp. 282-315

³ 河竹繁俊『概説日本演劇史』、岩波書店、昭和41年6月、郡司正勝『かぶき—様式と伝承』、学芸書林、1969年7月、郡司正勝『郡司正勝刪定集』第1〜4巻、白水社、1991年11月などを参照した。

獣（カイミーラ）に例え⁴、「正体が複雑すぎて理解されにくい」が、その根幹は「徹底的な遊戯的精神」⁵とした。郡司正勝は神楽の神事・後宴という複式構造の後宴の芸能とし⁶、「神を追放した浮世の人間の饗宴だけがかぶきの近世的精神の形象化」⁷であり、客席に向かって台詞を述べ、客席も呼応する「原始的饗宴性の上に居心地よく坐りこんでいる」⁸『慰み』の精神の上にきずかれた、饗宴形式の演劇として、その感覚の様式を極度に発展させた」⁹とする。その特性を理解するために、演じるもの・演じ方に注目して、簡単に形成過程を追いたい。

歌舞伎の源は1603年に出雲大社の巫女と名乗るお国が京都で踊り、人気を得た念仏踊¹⁰とされる。これは当時、奇抜な格好をして常軌を逸した行いをする「傾き者（かぶきもの）」が、茶屋の女性のもとへ通う様子を歌や踊りで見せたもので、約10年間演じられ、「かぶき踊り」と呼ばれた。お国のかぶき踊りは「模す」という写実性、同時代性を備え、流行の先端を行く視覚要素を有し、表現手段としては歌と踊り、司会役も兼ねた猿若の滑稽芸があり、狂言師による能狂言も挟んだとみられる。また、有名な傾き者で、喧嘩で死んだ名古屋山三郎の亡霊が登場するなど、盂蘭盆会と結びついた念仏踊、風流踊と地続きでもあった。

お国のかぶき踊りは人気を博し、演者が遊女や女性芸人（女歌舞伎）、未成人の男性（若衆歌舞伎）へと広がったが、いずれも風俗上の問題から禁止された。1652年、成人男性による「野郎歌舞伎」が許されたが、「物まね狂言尽くし」を求められた。写実的で、能狂言に変化を加えたような内容を見せることになり、複数の場面で表す「続狂言」によってストーリー性も生まれ、見る者の関心は演者の容色から、徐々に演技に移行した。

⁴ 前頭部の獅子は「お国の念仏踊に胚胎」して所作事や踊に発達する舞踊本意の劇の系統、胴体の山羊は「（名古屋）山三（郎）、猿若の狂言脈から成長した科白劇の系統」、カイミーラの成長中に「外から来て、おぶさって、ぴったりと附着して、それ以来離れなくなってしまった一怪物」の龍—「臀部に近く聳え立つ」—として人形浄瑠璃をあげ、これが「後脚部に合体」するようになって、「楽劇とも、舞踊劇とも、科白劇とも、また、叙事詩とも、抒情詩とも、劇詩とも、又、象徴式とも、想化式とも、写実式ともいえると言えば言える、言われぬと言えば言われぬ、…無類な鶴」（坪内逍遙「歌舞伎劇の徹底研究」『逍遙劇談』天佑社、pp. 4-6、大正8年2月）

⁵ 前掲坪内逍遙、pp. 30-31、大正8年2月

⁶ 前掲郡司正勝、pp. 82-88、1991年2月

⁷ 郡司正勝『かぶき一様式と伝承』、学芸書林、pp. 3-4、1969年7月

⁸ 前掲郡司正勝、pp. 5-6、1969年7月

⁹ 前掲郡司正勝、p. 14、1969年7月

¹⁰ 10世紀頃から民間に広がった、節をつけて「南無阿弥陀仏」を詠唱しつつ踊る宗教舞踊である踊念仏が田楽（稲作に伴う芸能）と結びついて鎮魂舞踊に発展し、その中から娯楽性の強い念仏踊が生まれ、盂蘭盆などで念仏などを唱えながら鉦や太鼓を打ち鳴らして踊った。やがて嗜好を凝らした扮装をして集団で踊る風流と結びつき、風流念仏踊として民間に定着した。

元禄年間（1688-1704）をはさむ約 50 年間の歌舞伎を元禄歌舞伎と呼び、歌舞伎の形が整っていく時代になる。江戸では御霊信仰¹¹と結びつき、御霊神（荒人神）のイメージを写した「荒事」が、上方（京・大坂）では「傾城買い狂言」から「和事」が生まれた。「世話物」という名称も生まれ、それに対して「時代物」が区別されるようになった。郡司正勝¹²は、時代物を「御家騒動の世界を骨子として神仏の開帳をもって大団円とする」、世話物を「巷間の非業の死の事件を繰り返して、年忌や追善という構想をとらしめた」とし¹³、民俗的世界との関連性を指摘する。当初の名優は皆初世で、亡くなったあと、その芸を別の演者が肉体で引き継ぎ、様式の形成、名跡の継承などいわゆる「家の芸」が生まれる土壌も生まれた。また、官許の劇場が京・大坂・江戸に生まれ、興行形態も整った。

17 世紀後半、語り物に人形がつく人形浄瑠璃では竹本義太夫（1651～1714）が登場して義太夫節を生み出し、脚本作者の近松門左衛門（1653～1724）と共に活躍、歌舞伎の人気を凌駕するようになった。歌舞伎は人形浄瑠璃から演目を写し、「義太夫狂言」と呼ばれる作品群を得た。近松は後に歌舞伎のための脚本も書いたが、初めて作者として名を出した人物で、それまで演者が作者も兼ねていた歌舞伎は作者と演者が分業するようになった。

脚本も徐々に、縦筋を「世界」、横筋を「趣向」とする作劇法が整う。「世界」は時代や背景など筋の大枠となるもので¹⁴、人々によく知られた物語である。「世界」は動かないものだが、江戸中期以降は故意に複数の「世界」を混ぜ合わせた「緋い交ぜ」、有名な作品の「世界」や人物、場面などを変える「書き換え」なども行われた¹⁵。「趣向」は作者が創案するもので¹⁶、作品ごとに新しいアイデアを、あるいはすでにある「趣向」を利用して作品の「本命」とする¹⁷。

劇場構造も享保期（1716－36）には花道が、1758 年には大坂で廻り舞台など¹⁸が創案され、音楽面も流行の節回しなど種類が増えて発展し、演出の多様化がもたらされた。舞踊は舞踊劇（所作事）として発展し、化政（文化・文政 1804～1831）年間の頃

¹¹ 祟り、災禍をもたらす怨霊を畏怖し鎮め祀る。皇族の霊から武将の霊にも拡がり、雷神、疫神、田や水の神とも融合。

¹² 1913 生・1998 卒、歌舞伎・舞踊研究、演劇評論家、早稲田大学名誉教授。日本芸能史研究における芸能論を代表する研究者で、民俗学、画証研究なども活用する研究方法による研究は「郡司学」と呼ばれる。

¹³ 「かぶき戯曲の構造と発想」『郡司正勝刪定集 第二巻 傾奇の形』白水社、1991 年 2 月、pp. 79-80

¹⁴ 「平家物語」、「曾我物語」、「義経記」、「太平記」、「義士伝」などの歴史的物語、男女の愛情物語である「お染・久松」「八百屋お七」などよく知られた事件、「清玄・桜姫」などの伝説など。

¹⁵ 四代目鶴屋南北 1755 年生・1829 年卒

¹⁶ 「身替り」、「縁切り」、「子別れ」など類型化されたものもある。

¹⁷ 入我亭我入『戯財録』、1801 年。天地人三部作。大坂の歌舞伎作者の式法を書いたもので、著者は歌舞伎作者二代目並木正三（生年不詳・1807 卒）とする説、並木翁輔（生没年不詳）とする説がある。

¹⁸ 他に「せり上げ・せり下げ」（舞台の一部を四角に切り、俳優や大道具を乗せて上下させる。花道の「せり」は「すっぽん」と呼ぶ）、「がんどう返し」（龕灯返し。寺社の大屋根など大道具を 90 度倒して場面転換をする手法）

には大道具・小道具の仕掛け¹⁹、演目では変化舞踊²⁰、生世話物²¹、怪談物などが生まれた。一方、七世市川團十郎（1791～1851）による歌舞伎十八番の制定のように固定化・伝統化をもたらす動きや、能の作品の歌舞伎化も行われた。江戸時代末期から明治には坪内逍遙（1859-1935）に「真に江戸演劇の大問屋」と言われた河竹黙阿弥（1816～1893）が、白波物²²や講談・落語、西洋の小説など幅広い題材を歌舞伎化し、音楽性に富んだ七五調の台詞などを生み出した。

元号が明治に改元された当初の日本の大衆的な同時代演劇は歌舞伎のみで、早くも明治5（1872）年には「貴人・外国人・家族連れが、見て恥ずかしくない上品なもの」を演じるべく、内容は国民の教化の一端を担うもの、巧芸艶色を排し、史実に忠実であること、演者は教部省の管轄下に置かれ、脚本検閲制度の開始、劇場は免許鑑札制となって課税対象になるなど新政府の統制が始まった²³。同年、守田座の座元守田勘彌が猿若町²⁴から新富町に劇場を移転し、茶屋出方²⁵制の改革を行った。九世市川團十郎（1838-1903）の「活歴」、五世尾上菊五郎（1844-1903）の「散切物」が上演され、1878年には西南戦争に取材したルポルタージュの「西南雲晴朝東風」が団・菊・左（九世団十郎、五世菊五郎、初世市川左団次 1842-1904）の三名優で上演されるなど、歌舞伎の同時代演劇性が発揮された。1886年には政財学界のメンバーによる演劇改良会²⁶が組織され、翌年、天皇が歌舞伎を始めて鑑賞した天覧歌舞伎も実現した。歌舞伎は後述する新演劇がルポルタージュ物で台頭するのに対抗したが、1894年「海陸連勝日章旗」でテンポや現実感などで新演劇に及ばないことが歌舞伎界内外で認知され、以降ルポルタージュ物から退き、団・菊・左が亡くなった頃から現代劇性における新演劇との攻防では劣勢となり、自らの演技・演出術を活かした新作歌舞伎で同時代性、近代化以前の演目の発展的継承による伝統演劇性²⁷の2つのベクトルを有するようになり、新演劇とは別のフィールドで生命力を維持することになった。

¹⁹ 「ケレン（外連）」の「早替わり」（1人の演者が年齢、性別善人・悪人など別の登場人物に短い時間で替わる演出）、「宙乗り」（演者を天井から吊り上げ、花道や客席の上の空間を、芸をしながら移動する）。

²⁰ 短い舞踊を組み合わせて、1人の演者が扮装を変えて踊り分ける舞踊。

²¹ 世話物の範疇で、特に写実的な演技・演出をする演目。

²² 盗賊を主人公とする作品

²³ 前掲河竹繁俊、昭和41年、pp. 345-346

²⁴ 1842年、悪所とされた江戸の劇場は城下から浅草猿若町に移転を命じられた。

²⁵ 江戸時代の劇場に付随した芝居茶屋。芝居の切符の予約や飲食を提供する。出方は茶屋に所属し、観客を客席に案内したり飲食の世話をする男衆。

²⁶ 末松謙澄（伊藤博文の女婿）が提唱。脚本の改良、劇作家の地位向上、洋風劇場の建築を目的としたが2年で潰えた。

²⁷ 筆者は伝統演劇化の意識が明確化するのには日本初の国立劇場が1966年に開場して以降と考える。1966年国立劇場法の第一章総則（目的）に「第一条 国立劇場は、主としてわが国古来の伝統的な芸能（第十九条第一項において「伝統芸能」という。）の公開、伝承者の養成、調査研究等を行ない、その保存及び振興を図り、もつて文化の向上に寄与することを目的とする。」

（https://www.shugiin.go.jp/internet/itdb_housei.nsf/html/houritsu/05119660627088.htm）と明記され、研修生制度（1970年、歌舞伎から始まる）が始動した。1960年代は歌舞伎と他ジャンルのコラボ

戦後も演者が自身で研究会などを組織して江戸歌舞伎の復活を目指した新作歌舞伎や西洋演劇の翻案・翻訳上演、1980年代以降はスーパー歌舞伎²⁸、超歌舞伎²⁹、コロナ禍での「凶夢歌舞伎」³⁰など、現在でも新しい面貌を見せている。その点では歌舞伎は今も形成過程にあるとも言える。

以上のような歌舞伎という芸能の作られ方を見ると、民俗的世界の延長上に踊り、すなわち演者の容色と演技術、演者の芸に始まり、演じるもの、演じ方が整っていくこと、すべてが演者の芸に従属し、脚本作者の「わたくし性」は「趣向」、すなわち演者の芸のしどころに集約され、演出家は存在しない。演技・演出は演者の芸を活かす様式や型を起点とし、写実ではなく写意であるという芸能の特性が理解できる。それは邦楽が五線譜で固定されず、語る・唄う、あるいは踊る演者に合わせて演奏されるのと共通する。

2 「なるタイプ」の創出

「なるタイプ」として先に新劇の名を挙げた。「新劇」という語は当初、「新しい演劇（新演劇）」の意で、これが「新劇」に置き換わるのは、朝日新聞の記者が後述する芸術座の初回公演（1913年）で略して「新劇」としたことにあるとされる³¹。「西洋から移入された」のは近代劇と呼ばれるもので、近代劇という語も明治40（1907）年頃から使われるが³²、日本語の新劇と近代劇は完全な同義語ではない³³。

日本の新劇史は第1期（1906年文芸協会～）、第2期（1924年築地小劇場～）、第3期（1945～1960年安保闘争）、第4期（1960年～）で語られる。本稿では「なるタイプ」の創出に焦点をあて、第1期～第2期の築地小劇場の仕事までを取り上げる。「なるタイプ」の創出は歌舞伎や邦楽など近世文化に親しんだ人々により行われ、その胎動は明治になって約20年過ぎてから始まる。

公演も多く、歌舞伎の同時代性は発揮されていたが、69年時点では将来的展望において苦境に陥っていた（「伝統芸術の生きる道」〔69年の対話〕＝37 伝統芸術の生きる道 かぶき・文楽・郷土芸能（連載））読売新聞 1969年10月27日朝刊4面）

²⁸ 三世市川猿之助（現二世猿翁）が創始した古典歌舞伎の演技・演出を用いたテーマ性のある作品。1986年「ヤマトタケル」以降、2014年に四世市川猿之助が引き継ぎ漫画原作の「ワンピース」（2015年）など現在まで12作。

²⁹ 二世中村獅童を中心に、歌舞伎とボーカロイドの初音ミクなどが融合した歌舞伎。2016年からニコニコ超会議で、2019年には南座で上演。

³⁰ 十世松本幸四郎等によるオンライン配信用に演出された「仮名手本忠臣蔵」で、2020年6～7月に5回に分けて配信された。

³¹ 前掲河竹繁俊 p. 389

³² それ以前は近代劇の意味で「近世劇」が使われた。（毛利三彌「イブセン初演前後（二）—明治期演劇近代化をめぐる問題（四）—」『美術美術史論集』第12輯、1999年3月、p. 138）、「素人芝居の秘訣（二十）その四 役々の研究（二）」読売新聞 1908年3月3日など。

³³ 岸田國士「新劇運動の一考察」「未完成な現代劇」『現代演劇論』、白水社、昭和11年、pp. 37～43 など

2-1 言葉から一新演劇

明治政府は国会の開設を目指し、自由民権を主張する動きを弾圧、それを逃れて歌（演歌/艶歌）や講談、落語など様々な芸態を利用して自由思想を訴えた中から、後に新演劇と呼ばれる壮士芝居・書生芝居が生まれた。その源は自由党の壮士角藤定憲（1867-1907）が1888年に行った「日本壮士改良演劇会」とされ、「改良」は歌舞伎に對抗する意であったとされる³⁴。同じく自由党の壮士だった川上音二郎（1864-1911）³⁵は「自由童子」「自由亭雪梅」「浮世亭〇〇」と名を変えながら講談・落語の世界で自由思想を訴えてきたが、1888年に時事を風刺した歌詞を陣羽織に日の丸の軍扇という近世風の扮装で歌った「オッペケペー」節が人気を得た³⁶。1891年、「川上書生芝居」を旗揚げして「板垣君遭難実記」などルポルタージュ物で東京の重要な劇場の1つである中村座に進出、有名な芸妓で伊藤博文の後ろ盾があった貞奴と出会い、反政府の自由思想アピールから海外の舞台に関心が移った川上は、1893年1月、突如単身渡仏、約2カ月後に帰国し、1894年1月に現地で見た舞台に着想を得た翻案物やそれに同時代ルポルタージュを埋め込んだもの³⁷を続演、大当たりをとった。1894年貞奴と結婚後の川上の仕事を要約すると、ルポルタージュ物³⁸から欧米巡回公演・視察³⁹によ

³⁴ 角藤定憲の政治小説を脚色した脚本、素人の演者、「かれらの抱く政見も徹底を欠く」もので、しかし形式は歌舞伎のやり方を借用した。（前掲河竹繁俊、p. 373、昭和41年6月）

³⁵ 川上については大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正編』白水社、1985年、井上理恵『川上音二郎と貞奴 明治の演劇はじまる』『川上音二郎と貞奴2 世界を巡演する』『川上音二郎と貞奴3 ストレートプレイ登場する』、社会評論社、2015年2月、12月、2018年2月などを参照。

³⁶ 実はこの前年、川上は歌舞伎の演者と共に神戸湊川神社境内で「改良川上音二郎」と銘打つ新作を上演しており、河竹繁俊は「新派の元祖は、実は角藤ではなく川上といつてよいであろう。」とする（前掲河竹繁俊、p. 374）

³⁷ 「意外」（エルクマン・シャトリアン「ポーランドのユダヤ人」翻案、壮士劇からの脱皮）、「又意外」（L. D. ルイス「鈴」＋相馬事件）「又々意外」（「オイディプス」翻案）

³⁸ 1894年、日清戦争に取材した「川上音二郎戦地見聞日記」でルポルタージュ物の第一人者に（前掲河竹繁俊 p. 377）、九世市川團十郎、五世尾上菊五郎等が「海陸連勝日章旗」で対抗したが、テンポや現実感などで及ばず、以降歌舞伎は当時人気となったルポルタージュ物から退いた。川上は翌年「威海衛陥落」を歌舞伎にとって重要な劇場である歌舞伎座で上演した。

³⁹ 1899年4月～1901年1月アメリカ、イギリス、フランス公演、1901年4月～1902年8月イギリス、フランス、ドイツ、オーストリア、ハンガリー、ポーランド、ロシア、イタリア、スペイン、ポルトガル公演＋演劇学校視察、1907年7月～1908年5月パリ、劇場建築と女優養成のための視察

る現地で見た演劇の翻案移入⁴⁰、歌や踊りの入らぬ「正劇」の主張⁴¹、児童劇⁴²、西洋式劇場の建設⁴³・興行の改革⁴⁴、女優養成⁴⁵などが挙げられる。娯楽市場全体に目を向けると、川上のルポルタージュ物が娯楽市場で人気を博して後続する人々を生み⁴⁶、彼らの芸態の存在認知が変化して書生芝居・壮士芝居という、その素人性を侮蔑的に示すニュアンスを含んでいた呼称が、そのニュアンスを払拭した新派・新演劇という呼称に移行した。しかしながら言葉から始まったがために、川上の相次ぐ渡航の間に、徐々に演技・演出術（女方の存在なども含め）を歌舞伎から吸収する一群が人気を得るようになって川上の「正劇」とは距離が生まれ、その流れで歌舞伎を旧派とし、それに対抗する新派という呼称は、やがて歌舞伎的な演技・演出術を用いるものの呼称となっていく。川上は当時西洋文化の情報を多く得ていた人物のひとりだが、現地で見た・触れた・感じたものを起点にしており、いわゆる知性を介して西洋文化を消化したインテリではない。川上が一般の、多数の観客を対象に、商業演劇としての「正劇」を目指して投げた石の数々は、その度に大きな波紋を生んだが、その波紋からは西洋式の「なるタイプ」は生まれ出なかった。

2-2 脚本・理論・思想から一新劇

川上とは別に、海外の脚本、演劇に関する思想の理解から始まる動きがあった。この動きの先に新劇が置かれるが、第1期～第2期の築地小劇場までの流れは、坪内逍

⁴⁰ 1903年「オセロ」、「ベニスの商人」、「ハムレット」

⁴¹ 1902年の第3回渡航から帰国後。「正劇」と銘打ったのは1903年明治座での「オセロ」（翻案）が嚆矢。川上の「オセロ」は舞台を澎湖島に設定、小山正太郎、浅井忠の書割の澎湖島は「緑林鬱蒼」としたものであったので、現地視察に来た（「川上音二郎談話（一）」台湾日日新聞1902年11月26日日刊第4版）と言う川上に記者が取材した談話が12月10日まで13回連載された。川上は自身がこれから組みたい演劇、俳優養成、劇場建築、欧米の演劇事情、自身の海外公演の経験などを語っているが、その内正劇に関連するものの一部を引用する：「西洋では何れの国へ参りましても、演劇と踏舞との区別が歴然と立って居りまして、ダンスは劣等なもので俳優の行るものではない…我が国の俳優は何うかと申しますと…踊の素養が無ければ殆ど世間から俳優と許されない位で、…我国俳優の人格地位も、実に情ない程低い劣等なものではありませんか。」（「川上音二郎談話（三）」台湾日日新聞1902年11月18日日刊第5版）

⁴² 子供のための演劇。児童文学者の巖谷小波（1870～1933）・久留島武彦（1874～1960）後援。1903年本郷座「狐の裁判」（巖谷小波『世界お伽噺』第27、28編、博文館、1914年）、「浮かれ胡弓」（同第37編、1902年）が嚆矢。

⁴³ 1896年東京・神田三崎町「川上座」（経営不振のため1898年には人手に渡った）、1910年大阪・北浜に「帝国座」（翌年、川上没）

⁴⁴ 1903年本郷座で「ハムレット」上演時、背景に洋画家を起用、切符制、短時間制、中銭（下足料、敷物代等）全廃など。

⁴⁵ 1908年貞奴を所長に帝国女優養成所を開設、翌年帝国劇場付属技芸学校に引き継がれた。

⁴⁶ 伊井蓉峰（1871年生・1932年卒）、喜多村緑郎（1871年生・1961年卒）、河合武雄（1877年生・1942年卒）、高田実（1871年生・1916年卒）等。

遥と小山内薫（1881-1928）の仕事を追うことで、その概要を把握できる。まずは坪内逍遙から見てみたい。

2-2-1 坪内逍遙：文芸協会

坪内逍遙は多面的な業績を有するが、特に演劇分野においては「日本古典演劇の再評価、それに基づく新たな演劇の提唱を基本的方向として…わが国の演劇の基本的な環境設定を行った」⁴⁷とされる。逍遙の「なるタイプ」の創出は脚本の理解、人物研究に重点を置いた朗読から始まった⁴⁸。この朗読会は1905年に易風会となったが、逍遙には当時、「研究会の朗読法が、すでに時代遅れである」という認識があった⁴⁹。欧州留学から帰国した島村抱月（1871-1918）等は易風会を発展的解消させた組織の設立を働きかけ、大隈重信を会頭に、文学・美術・音楽・舞踊・演劇などを包含する「進歩的自由主義の一大文化事業」⁵⁰を目的とする文芸協会が生まれた。その発会式（1906年）⁵¹が、「なるタイプ」創出の始まりとされる。

発会式の後、2回公演⁵²して演劇活動を中心に改組（第二次文芸協会）、逍遙が責任者となって1909年、俳優養成のための演劇研究所を開設、期限は2年だった⁵³。当然

⁴⁷ 演劇博物館館長竹本幹夫「早稲田大学創立125周年企画『演劇人 坪内逍遙』図録に寄せて」、編集・解説中野正昭、『演劇人 坪内逍遙』、2007年9月、p. 3）逍遙は小説にせよ、演劇にせよ、まず新しい理論を提示し、次にその理論に基づく実作を出すというスタイルをとったが、実作は必ずしも理論を完全に具現化できたとは言えなかった。児童劇、ページェント運動などのほか、教育面でも小中学校教育、女子教育における功績がある。

⁴⁸ 早稲田大学の前身である東京専門学校に文科が設けられた1890年に行われた朗読試演会が起点（前掲河竹繁俊 p. 391、林京平「国劇向上会から逍遙協会まで」、前掲『演劇人 坪内逍遙』 p. 106）

⁴⁹ 饗庭篁村（1855年生・1922年卒、小説家、劇評家）、関根正直（1860年生・1932年卒、国文学者）、土肥春曙（1865年生・1915年卒、劇作家、1901年川上の渡欧に同行、後に文芸協会で演者に）等が参加。1904、5年頃に作家、劇評家による演劇上演が流行したのを受け、易風会のメンバーも上演の意欲が強く、逍遙は「極力会員の自重を促した」が納得されず、結局、逍遙が指導して雅劇「妹山背山」を上演。（前掲河竹繁俊、pp. 391-392）

⁵⁰ 前掲河竹繁俊 p. 392

⁵¹ 余興として「かぐや姫」（謡曲）「新曲浦島」（長唄）の演奏、雅劇「妹山背山」（鳴り物なし）「杵手島孤城落月」の「糴倉の場」を上演、すべて逍遙作である。「かぐや姫」は謡曲のために書いたものではなく、「新曲浦島」も長唄のために書いたものではないという発言が逍遙からあった（小山内薫「文芸協会発会式に臨む」前掲小山内薫 1964年、pp. 265-270）

⁵² 上演作品は初回公演（1906年11月歌舞伎座）「ベニスの商人」「桐一葉」歌劇「常闇」—以上全て坪内逍遙作・訳・演出、第2回公演（1907年11月本郷座）「大極殿」（杉谷代水作）、「ハムレット」（逍遙）、「新曲浦島」

⁵³ 学習科目には「逍遙自らシェイクスピア『ハムレット』を講じ、他に実際心理学という名目で稟賦性の研究、朗読法、実演を受け持った。また芸術哲学は金子筑水、英語対話に近世劇としてイブセンの『人形の家』を島村抱月が講じた。他に伊原青々園の歌舞伎史、東儀鉄笛の声乐と動作写生、土肥春曙の朗読法と実演、松居真玄（松葉）の発声法と実演研究、藤間嘉舞八と坪内大造の日本舞踊、歌舞伎座の立師市川升六の擬闘（立廻り）、小早川精太郎と坪内大造の能狂言など（『早稲田大学百年史』第二巻第四編第二十章 pp. 592-593

<https://chronicle100.waseda.jp/index.php?%E7%AC%AC%E4%BA%8C%E5%B7%BB/%E7%AC%AC%E5%9B%9B%E7%B7%>

のことながら、実技系の指導者はいずれも「なるタイプ」の専門家ではなく経験もなかった。文芸協会は1911年から公演を始め、西洋の脚本の翻訳上演⁵⁴、坪内逍遙作の舞踊劇上演などを行った。

抱月は文芸家、小説家でもあり、自然主義文学の理論家で、「明治40年（1907年）前後のイブセン受容と自然主義文学の要にいた批評家」とされる⁵⁵。逍遙は日本の「なるタイプ」創出を「ヨーロッパ最新の近代劇よりも、もう少し古いシェイクスピアあたりから上演するのをいい」と考え、上演形式も歌舞伎の番組立てに類似するものだった⁵⁶。いわば人々の娯楽としてソフト・ランディングを目指したもののだが、シェイクスピアは当時のヨーロッパにおいては古典であり、「二十世紀のヨーロッパ文学界で自然主義がかつての勢いを減じだしていることを抱月はその目でみてきたに違いない。…ヨーロッパ象徴主義思想をはっきりと感じ取ってきた」⁵⁷という抱月が「なるタイプ」創出における逍遙の考え方に共鳴できるはずもなく⁵⁸、抱月と研究所1期生の松井須磨子（1886―1919）の恋愛問題、2期生の退会申し出など様々な事情から、1913年、後期文芸協会は解散した。この第二次文芸協会から抱月・須磨子の芸術座⁵⁹、澤田

A8%E3%80%80%E7%AC%AC%E4%BA%8C%E5%8D%81%E7%AB%A0#sec2_0620_0001)

⁵⁴ 第一回（明治四十三年三月二十七日）「ハムレット」（逍遙訳、第三幕全部、土肥春曙指導）、「ヴェニスの商人」（逍遙訳、法廷の場、東儀鉄笛指導）、「デビッド・ガリック三場」（松居松葉訳ならびに指導）、第二回（同五月二十九日）「空想」（ロスタン原作、土肥翻案、東儀指導）、第三回（同七月十日）「鑄木秀子」（イブセン作、土肥翻案ならびに指導）、「孤島の兄弟」（松居翻案ならびに指導）、第四回（同十一月五日）逍遙邸庭園の一角を利用して野外劇「棺の傍」（成瀬無極原作、松居指導）、「噂のひろまり」（グレゴリ夫人原作、松居翻案ならびに指導）（『早稲田大学百年史』第二巻 p. 594）

⁵⁵ 前掲毛利三彌、1999年3月、pp. 122

⁵⁶ 一番目に時代物、二番目に世話物、他に舞踊を組み込む。文芸協会の公演は第2回公演まで舞踊を組み込んでいる（注61参照）。

⁵⁷ 前掲毛利三彌 1995年9月、p. 192

⁵⁸ 前掲毛利三彌 1999年3月、pp. 138-140。毛利はまた、イブセンは活動の展開により、自然主義、反リアリズム、社会劇、象徴主義といった作品で知られるが、1906年のイブセン逝去後に日本でブームになるイブセンは自然主義とともに移入された。日本の自然主義はロマン主義、象徴主義を内包していたこと（同書 p. 121）など、日本における西洋近代劇移入の特殊性について指摘する。

⁵⁹ 1913～1919年。初回公演「内部」（メーテルリンク）「モンナ・ヴァンナ」（メーテルリンク）（1913年9月、有楽座）、第2回公演「サロメ」（ワイルド）（1913年12月、帝劇女優劇に参加）、第3回公演「海の夫人」（イブセン）「熊」（チェホフ）（1914年1月、有楽座）、第4回公演「復活」（トルストイ）（1914年3月、帝劇）の劇中歌「カチューシャの歌」が大ヒットし、大正博覧会の演芸場を購入し牛込に移築、芸術倶楽部を開設した。第5回公演「剃刀」「クレオパトラ」（1914年10月、帝劇）、第6回公演「飯」「その前夜」（ツルゲーネフ、「ゴンドラの歌」など劇中歌4曲）（1915年4月、帝劇）、第7回公演「復活」「サロメ」（1916年4月、常盤座）、第8回公演「爆発」「アンナ・カレーニナ」（トルストイ）（1916年9月、帝劇）、第9回公演「生ける屍」（1917年10月、明治座）、第10回公演「沈鐘」（ハウプトマン）（公衆劇団と合同、1918年9月、松竹制作・歌舞伎座）、第11回公演「緑の朝」（ダヌンチオ）（1918年11月、明治座）、第12回公演「カルメン」（メリメ）「肉店」（1919年1月、松竹制作・有楽座）

正二郎（1892-1929）の新国劇⁶⁰が生まれる⁶¹。いずれも「なるタイプ」の創出というベクトルを持ちながら、芸術座は経済的な問題から1914年3月の第4回公演「復活」の劇中歌「カチューシャの歌」の大ヒット以降、芸術路線と大衆路線の間を行く「二元の道」⁶²を、新国劇は「半歩前進主義」「右手に芸術、左手に大衆」を掲げ⁶³、逍遙の芸術性一辺倒ではなく大衆性も重視するという路線⁶⁴を共有した。澤田は作品内で大衆性と芸術性の融合を目指したが、徐々に大衆性の高い剣劇に収斂され、抱月は大衆性が強まる芸術座以外に、芸術性重視の研究劇を上演する芸術倶楽部⁶⁵を作った。1918年には芸術座が松竹と提携して経済的負担が減少、芸術座と研究劇で二元の道を分けて進める環境となったが、同年11月、抱月はスペイン風邪に罹患して死去、翌年1月、松井須磨子も抱月の後を追って縊死し、1919年芸術座は解散した⁶⁶。

2-2-2 小山内薫：自由劇場・築地小劇場

⁶⁰ 1917～1987年。澤田は文芸協会の演劇研究所2期生で、解散後は芸術座に参加、脱退して「新国劇」を設立。「新国劇」は坪内逍遙の命名。当初の公演は苦戦するが、後に松竹の白井松次郎が派遣した行友李風（1877-1959）の剣劇（1919年「月形半平太」「国定忠治」）が大ヒット、翻案劇、創作劇、新歌舞伎、歌舞伎なども演じたが、剣劇が代表作になった。男優中心の座組で澤田は「演劇半歩主義」（大衆の半歩先を行き、新しい演劇を作り出す）「右手に芸術、左手に大衆」を掲げた。澤田急逝後、辰巳柳太郎（1905年生・89年卒、宝塚歌劇男子養成会1期生、宝塚国民座を経て1927年新国劇入団）、島田省吾（1905年生・2004年卒、1923年新国劇入団）が後継、70周年の1987年9月解散後、10月に中堅メンバーが後継団体「劇団若獅子」を結成、1988年旗揚げ公演。

⁶¹ 第二次文芸協会解散後、母胎が3つに分かれて芸術座、舞台協会、無名会が生まれ、芸術座に在籍した澤田正二郎が脱退して組織したのが新国劇である。

⁶² 「なるタイプ」の創出と劇団経営の必要性によるものとされるが、毛利は抱月の「二元の道」に、逍遙に師事したために逍遙世代と更に若い世代を繋ぐ役割を担ったこと、当時の新旧混在の時代的制約を見る（前掲毛利三彌、1995年9月、p.173、）。

⁶³ 新国劇国歌・二番の歌詞（西条八十作詞・山田耕作作曲）

「右に芸術 左に大衆/かざすマークはやなぎに蛙/若いわれらは日も夜も歩む/澤田譲りの半歩主義（新国劇記録保存会『新国劇七十年栄光の記録』、1988年、口絵・p.100）劇団のモットーとしてよく用いられ、新国劇人気で世間に認知された。

⁶⁴ 神山彰「近代日本『商業演劇』の展開と隣接芸術領域との関連について」『明治大学人文科学研究紀要』74号、2014年3月、pp.111-127

⁶⁵ 8月16日落成。「上野博覧会内教育写真館を払下げ、牛込区横寺町九に三百七十九坪の土地を選定し…二階建て七十四坪、間口七間奥行き四間の本式舞台を設け定員二百五十人を容れ得るゴシック式」（読売新聞1915年8月18日朝刊8頁）初演は1916年7月「闇の力」（トルストイ）。

⁶⁶ 義兄水谷竹紫（1882年生・1935年卒）が芸術座の幹事の1人だったことから、初世水谷八重子（1905年生・1979年卒）を座長に1924年第二次芸術座を旗揚げ。当初、芸術座の方向性の継承を目指すも異なるものとなった（拙稿『女優』『女役者』『女形』—初代水谷八重子からみる日本娯楽市場の『近代』—『東アジア文化圏にみる『大衆』～観念・実態・空間～』立教大学アジア地域研究所、2020年3月、pp.309-355）

小山内薫の「なるタイプ」創出の仕事は、1909年～19年の自由劇場と、1924年からの築地小劇場で代表される⁶⁷。しかしその前景に新派の伊井蓉峰一座⁶⁸の座付き作者経験があったことはよく知られている⁶⁹。まずは自由劇場からみてみたい。

自由劇場は1907年12月から翌年8月まで松井松翁⁷⁰とフランス、イギリス、アメリカで演劇視察をした二世市川左團次⁷¹が主となる発案で起こしたもので会員制だった⁷²。初回試演は1909年11月、有楽座でのイブセン晩年の作「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」だった⁷³。小山内は公演の前年、「俳優D君へ」とする書信形式の文章で⁷⁴、劇場を持たない無形劇場の構想について：

⁶⁷ 神山は築地小劇場から自由劇場へと逆にたどって小山内を見ることに警鐘を鳴らす。左團次にとって自由劇場は本業の余暇であり、小山内にとっては土曜劇場があった（神山彰「小山内薫の『疑ひ』をめぐって—真砂座から自由劇場まで—」『大正演劇研究』1号、1980年12月、pp. 82-97）。

⁶⁸ 1891年銀行員から身を転じて川上音二郎の一座に入ったがすぐ退座、依田学海（1834年生・1909年卒、漢学者、文芸評論家、小説家、劇作家。音二郎に壮士歴史劇の脚本を提供したり、歌舞伎の活歴物の創作にも協力）の指導の下、男女合同改良演劇「済美館」を組織、芸術至上・写実主義を掲げて1891年に旗揚げ公演を行ったが失敗、その後複数の座組を経て1902年1月から真砂座で女方河合武雄を相方に近松研究劇を上演、原作に忠実・写実的演技で注目された。1904年、小山内が雑誌『歌舞伎』55号付録（歌舞伎編輯所編、1904年11月）に発表した「ロメオ、エンド、ジュリエット」の翻案脚本を上演、小山内は1907年10月に退座。1909年新派大合同で伊井は座長となり、新派の中心人物の一人となった。

⁶⁹ 大学在学中に森鷗外（1862年生・1922年卒、小説家、翻訳家、評論家、陸軍軍医。西洋文化受容第一世代で、逍遙と鷗外が二巨頭。1891-92年に、ふたりの間で行われた「没理想論争」は、後の文芸・演劇に2つの流れとして影響を与えた）に翻訳などで認められ、鷗外の第三木竹二が伊井を小山内に紹介した。

⁷⁰ 1870年生・1933年卒、劇作家、演出家。初世左團次が1899年に上演した「悪源太」（歌舞伎では初の歌舞伎界以外の作者の作品）の作者。

⁷¹ 1880年生・1940年卒、松居に師事し、ヨーロッパを遊学中、「デルサルートの演技法に触れた」（前掲毛利三彌、1995年9月、p. 176）

⁷² 1907年頃、柳田國夫（1875年生・1962年卒、日本の民俗学創始者のひとり）を中心とするイブセン会（前身は同じく柳田を中心に文学者が集まり文学談をする竜土会）では20～30代の文学者がイブセン作品の合評をし、その内容は『新思潮』に掲載された。小山内もイブセン会に参加、毛利はイブセン会のメンバーが文芸協会の新しい演劇運動の始まりにシェイクスピアを選んだことを非難してイブセンを取り入れるべきとし、自由劇場の初回試演にイブセンが選ばれたのはこのイブセン会があったためとするメンバーの正宗白鳥（1879年生・1962年卒、小説家、劇作家、評論家）の回想を引用し、小山内に「イブセンへの関心を植え付けた」のはイブセン会であるとする（前掲毛利三彌、1999年3月、pp. 135-136）自由劇場の顧問にはイブセン会のメンバーの名が連なる。

⁷³ 演目選択にあたっては、イブセン会の正宗白鳥は「島崎藤村氏が、どういう意味からか、この戯曲を持ち出し、小山内氏がたやすくそれに同意したためであったと記憶している。」（正宗白鳥「小山内薫論」『文壇人物評論』、中央公論社、昭和7年 pp. 272-273）と記すが、当初はハウプトマンの「日の出前」でほぼ決まっていたのを、小山内の妹岡田八千代（1883年生・1962年卒、小説家、劇作家、劇評家）⁷³が「検閲」を通る名作を選んだ方がいいのではと意見を出し（菅井幸雄「近代劇の成立とその受容の多様性」『日本の演劇 5 近代の演劇 I』、未来社、平成9年、p. 13）、また女優がおらず女方が演じることから「お婆さんならどうにか男の役者でも胡魔化しがつこう。イブセンが書いた若い女などは、とても男の役者には演り科せないだろうと思ったから」（「ボルクマンの試演について」『歌舞伎』113号、1909年12月号・引用は前掲小山内薫、1964年11月、pp. 108-109）という判断による。

⁷⁴ D君は市川團子、文末に「明治四十一年師走念八（12月28日）」。初出は『演芸画報』明治42（1909）年1月。引用は小山内薫『小山内薫演劇論全集』菅井幸雄編、第1巻、未来社、1964年11月、pp. 101-102

当分は西洋の近代劇の翻訳を主として試演したいと思っている—それも成るべく一幕物から始めたい。斯くして日本の劇団に、脚本に於いても演技においても、『真の翻訳時代』というものを興したいと思っている—新時代の演劇的創作はそれから先の話だ。…僕が職業的役者を守立てていくという説は、…「役者を素人にする」ということにあるのだ。今日の劇団に於ける急務は一方に於いては「素人を役者にする事」と一方に於いては「役者を素人にする事だ。」…僕は娯楽的快樂と芸術的快樂とを別けて説いたつもりだ—演劇は娯楽的快樂を供給すべきものではない。芸術的快樂を供給すべきものだと言ったつもりだ。

と記している。これが自由劇場の構想になるのだが、真山青果⁷⁵宛の書信形式の「先ず新しき土地を得よ」⁷⁶では

貴兄は先ず新しい種を播けと仰います。…いくら新しい種子を播いたところで、播いた土地が悪ければ何も萌えては来ません。…「自由劇場」は、畢竟するに新しい土地を得ようとするのです。…既にこの運動に附属することになっている役者は、総て脚本の人形になる覚悟を持っております。

と記す。自由劇場は、脚本本意でそれを具現化する演出に演者が従属する形を実現する機会と考えたようだが、実際は：

こういう芝居を演ずるための演技法そのものから作って掛からなくてはだめなんだ。…科などは敢えて西洋人を真似るようなことはせず、脚本の教える限りは脚本に従ってその余は自分自分の工夫に任すことにした。つまり日本人のイプセンに対するインタプレタエションを見せる事にした。…要するに台詞の呼吸—西洋の近代劇の台詞の呼吸—日本にはまだ嘗てない近代劇というものの台詞の呼吸及びこれに伴う科が少しでも現れれば、それで私共の試演は決して無駄にはならなかったのだ⁷⁷。

⁷⁵ 1878年生・1948年卒、劇作家、小説家。新歌舞伎、新派に多くの作品を提供した。

⁷⁶ 文末に「明治四十二年三月十八日 浅草にて」。『演芸画報』1909年1月号。引用は前掲小山内薫、1964年11月、pp. 103-105

⁷⁷ 「ボルクマンの試演について」『歌舞伎』113号、1909年12月号・引用は前掲小山内薫、1964年11月、pp. 108-109

と、演者自身の工夫に委ねる面が大きかった。自由劇場の顧問の一人でイプセン会のメンバーである岩野泡鳴は、女方の声の不自然さ、動きや扮装、暗誦に陥りやすい台詞など不足面を複数挙げながらも、「生命のない真似事に終わるかもしれないと心配していた。…僕らは喜びのあまり、たとえこの後幕二つが失敗に終わるにしても、前二幕の出来を以て、最後に演者諸氏のために祝杯を挙げることを決議した。」⁷⁸、文芸協会系の逍遙、饗庭篁村、東儀鉄笛は「白も科介も自然にして前に観者あるを忘れているが如く真面目にて呼吸がよく合いたり」（「自由劇場評（中）」朝日新聞 1909 年 12 月 4 日朝刊 6 頁）など劇評では概ね温かく迎えられた。しかし後年、演劇史の中に置いてみた評価は、「他の数々の新劇団以上に清新な刺激を与えたことは大きな功績であったが、演劇それ自体には特に注目すべきものは見られなかった。要は『役者を素人にする』ことが失敗でもあった」⁷⁹に留まる。

1912 年 12 月から翌年 8 月まで、初めて外遊した小山内はモスクワ芸術座の舞台に感激して俳優になることを決意、周囲の反対で断念し、第 7 回公演「夜の宿」（1913 年 10 月、帝劇）で会員に配った通知状に載せた小山内の自由劇場の口上に、

今まで私共は唯新しい戯曲（日本西洋を問わず）を紹介すれば好い、…脚本をどこまでも第一位に置いて…極端に言えば、自分達に真に戯曲を動かす「演劇」があるなどとは夢にも思っていなかった。「演劇」というものが、若し「戯曲」というものに対立し得るだけの値打ちのある芸術ならば、私共はその芸術を捉えなければならない。…時代はもう外国の偉大な「面」を見尽くしたと言って好い。時代は私共に私共自身の「面」を見せろと迫って来ている。…「技芸」というのは決して「巧い技芸」ばかりではない。「拙い技芸」でも技芸は技芸である。今までは「脚本の紹介」位として見て頂いていたいたものを、これからは一つの独立した「演劇」として見て頂こうというのである。⁸⁰

と書き、脚本の世界は演者の身体によって舞台上に構築されること、その手掛かりを掴んだ興奮さえ感じさせる。しかし左團次は「年に一二回、職業としての演劇以外に、自己の道を開拓しようとした」⁸¹が、1918 年、明治座を伊井蓉峰に売却、一座ごと松竹の専属となって公演が制限され、小山内も他の仕事⁸²に時間を取られて、1919

⁷⁸ 「自由劇場の初演に就て」読売新聞 1909 年 12 月 28 日別刷 1 頁。「四幕目はむしろ蛇足」とある。

⁷⁹ 前掲河竹繁俊、昭和 41 年、pp. 396-397

⁸⁰ 小山内薫「自由劇場の口上」小山内薫『演劇論集』、日東堂、大正 5 年、pp. 184-187。前年のモスクワからの帰り、シベリア鉄道の中で書いたとする。

⁸¹ 小山内薫「新劇運動の経路」『演出者の手記』原始社、昭和 3 年、p. 223

⁸² 1908 年開所の藤沢浅二郎主宰「東京俳優学校」の講師となり、翌年の初回試演会「革命の鐘」を演出、1911 年閉所後、卒業生で組織された土曜劇場を指導。1910～23 年慶應義塾の英文科講師、1912 年開所の松竹女優養成所で所長（1921-22）など。

年9月第9回公演「信仰」（ブリュウ、有楽座）で、その活動を終えた。自由劇場は、小山内自身が「私は自分の今まで踏んできた道が悉く錯誤であったことを認める」⁸³と総括した中に留まったが、「真の翻訳時代」、すなわち正しく意識し、日本語で発音しやすく、日本の呼吸に合う台詞という点で日本語になっている脚本を用いて、「演劇」、脚本世界の再構築に適した演者の演技、演出で見せたいという思いの延伸に現れたのが、次の築地小劇場だったと考えられる。

築地小劇場は1923年の関東大震災によって土方与志⁸⁴が動くことで生まれ、停滞状態にあった日本の新劇は第2期の幕を開けた。小山内は1919年設立の国民文芸会⁸⁵のメンバーで、国立劇場設立問題に伴い、大劇場・小劇場論争が起きた際、日本の劇壇で最も邪悪なものは興行師、資本家とし、小劇場は非営利的で「芸術としての劇の『研究室』でなければならない」⁸⁶とした。この「演劇の研究室」に「演劇の常設館」「理想的小劇場」を加えた3つを標語とする築地小劇場は、土方が私財を投じて建設

⁸³ 前掲菅井幸雄編、1965年、p. 45

⁸⁴ 1898年生・1959年卒。父方は維新後に爵位を送られた伯爵、母方は子爵。父は与志が生まれて間もなく自死。母方の祖父母宅で育ち、歌舞伎が身近な環境だった。1904年に父方の祖父の家に移るが、この祖父が演劇改良を推進する日本演芸矯風会の会長だった土方久元で、歌舞伎に親しい環境と改良しようとする環境で育ったことになる。中学に入って大人の芝居を観ることを許され、歌舞伎、新派、文芸協会、芸術座など多数あった「なるタイプ」志向の劇団の観劇に励むとともに西洋の戯曲を読み漁り、ゴードン・クレイグの論文集に感激、対話の翻訳、劇場建築、演出関連の書を読む。（小山内は1905年にゴードン・クレイグの『演劇芸術第一対話』を入手したとされる。前掲毛利三彌、1999年3月、p. 129）。互いの家の別荘が近かったことから知り合った友田恭介（1899年生・1937年卒、俳優。1919年「ワーニャ伯父さん」で初舞台、翌年「青い鳥」で水谷八重子らと共演、師走会（わかもの座）を組織、第二次芸術座を経て築地小劇場に所属）と南湖座を作り、3、4年間、作者、演者、演出家を担当。父が自死していることから華族が就く公職ではなく、母方の祖父母が有する農場の経営者になりたいと思っていたが、祖父の経済的破綻などで断念。高校時代の1916年、近衛秀麿（1898年生・1973年卒、元子爵。指揮者、作曲家）等と「友達座」を結成、1918年、「友達座」で女優を公募し批判を受け、1919年東京帝国大学入学後、自宅地下に模型舞台研究所を作り、伊藤薫朔（1899年生・1967年卒、舞台美術家。日本の舞台美術の先駆者）等と実践的な研究を行い、土方演出の「タンジタールの死」で翻訳者の小山内と知己を得る。菊池寛に「生活を持たない貴族の道楽仕事として、写実的戯曲を演出でき」と批判され、写実主義演劇の演出家を目指す。近衛の紹介でドイツから帰国した山田耕作（1886年生・1965年卒、作曲家、指揮者。洋楽の普及・定着に貢献）と出会い、ドイツ演劇・楽劇、ダルクローズ体操を学び、大学卒業後の1921年、山田の紹介で小山内に弟子入り。非商業的公演の演出のほか、小山内の助手として、本郷座、市村座、明治座、映画などに関わった。小山内を介して松竹との繋がりもでき、文楽座の1週間見学、二世左團次主演のページェント「織田信長」の演出原案の作成などを行った。1922年、演劇研究のため10年計画でヨーロッパに留学、関東大震災の発生を機に急遽1年で帰国したが、その1年で300本の舞台を観劇し、ドイツでカール・ハイネ、ライン・ハルトに師事した（土方与志「自伝」『土方与志演出論集 演出者の道』未来社、1969年、pp. 473-498）。

⁸⁵ 組織、政治性については木村敦夫「文化政策としての『国民文芸会』の活動」『東京芸術大学音楽学部紀要』37、2011年、pp. 1-16 など

⁸⁶ 前掲大笹吉雄、1986年、pp. 375-377（原載は「演劇講座 小劇場と大劇場」『新演芸』6・7月号、玄文社、1922年）これが書かれた1922年は小山内が関わった松竹の映画の仕事や女優養成が終わり、取締役兼相談役も辞した年で、東京を離れ「失意の中にあった」（尾崎宏二、茨木憲『土方与志—ある先駆者の生涯』筑摩書房、昭和36年、p. 83）。

⁸⁷、小山内、土方の他 4 名⁸⁸を同人⁸⁹とする共同経営体制を取り、観客は会員制であった。劇場は舞台にクッペル・ホリゾントを備えるなど当時の最新設備を備え、客席は階段式⁹⁰、壁などは灰色で装飾を排した構造だった。しかし 1924 年 6 月の初回公演前に、小山内が「築地小劇場創立演劇講習会」⁹¹の講演で、しばらくは翻訳劇を上演するとし、その理由として「現在の日本の既成作家—もし私自身もそうであつたらそれも含めて—の創作から、なんら演出欲をそそられない」⁹²と語ったために起きた反発や、当時の海外の劇壇の動きに触れ、学んだ土方と小山内の考え方の相違⁹³なども内包する中、初回公演は「海戦」（ゲーリング、伊藤武雄訳、土方演出）、「白鳥の歌」（チェホフ、浅利武雄訳、小山内演出）、「休みの日」（マゾー、小山内訳・演出）で、「海戦」が話題になったが、脚本選択に統一性がないという指摘があった⁹⁴。以降も演目は土方の挑戦的・刺激的な演出作品と、観客動員を考えた小山内の比較的穏やかな演出作品で構成される。1925 年に青山杉作が演出として参加、小山内がリアリズム演劇、土方がドイツ表現派、青山はフランス戯曲路線で、1926 年「役の行者」（坪内逍遙作）以降、小山内は日本物を手掛け、歌舞伎からも優れた点は吸収しようとした。

築地小劇場の時代は日本社会の激動期で、経済不況や工業化による生活スタイルの変化もあって、人々が現状改革を求める動きが活発になり、大正デモクラシーと言われた人道主義・自由主義・民主主義思潮は退色、社会主義・共産主義思想が力を得、政府が大衆の力が強くなるのを牽制した時代だった。1925 年には普通選挙法と抱き合わせで治安維持法が制定され、同年、日本プロレタリア文芸連盟・トランク劇場設立、1928 年には共産党等の活動員数千名を検束した三一五事件、同月に左翼劇場設立など、築地小劇場は政府と国民・新劇界が攻防する社会の動きとともにあったため、警察の検閲下で活動を続けたが、1928 年 12 月の小山内の急死を経て内部分裂が激化

⁸⁷ 以降も築地小劇場の運営費は土方が担った。

⁸⁸ 汐見洋（1895 年生・1964 年卒、俳優）、友田恭介、和田精（1893 年生・1970 年卒、照明・音響）、浅利鶴雄（1899 年生・1980 年卒、制作）

⁸⁹ 土方は当初小山内に顧問としての参与を打診したが、小山内が同人として参加したいと主張した。これについて小山内が知名度も経験も年齢も上なのに若者と同列に立とうとする一種の美德のような受け取り方が多いが、久保栄は土方が顧問として小山内を招聘したのは、師匠の小山内への敬意だけでなく、「劇団文壇に敵が多い」「『大川端』このかた彼の身についている或るにおい」が好ましくなかったと推測する（前掲大笹吉雄、1986 年、p. 385、「小山内薫」『久保栄全集』第 7 巻からの引用）。筆者はこれに加えて土方は現地に触れ、学んだ西洋演劇を踏まえた新劇の具現化を考える上で、小山内が理解するものがすでに古いという認識が、土方にはあったのではないかと考える。

⁹⁰ 土方の計画では 250 席程度だったが、小山内の意見で 400 席、後に移転後は 500 席になった。

⁹¹ 1920 年設立の慶應演劇研究会主催。会長は小山内薫。

⁹² 「築地小劇場と私」（大正 13 年 5 月 30 日三田新聞）前掲菅井幸雄、1965 年、pp. 43-45

⁹³ 千田是也は二人の相違について「同じ表現主義でも小山内先生が…神秘的、心霊的、宗教的、抒情的傾向の強い作品を…土方先生は理知的、批判的な傾向の強い…作品を選んで演出」と演出作品から指摘する（前掲尾崎宏次・茨木健、昭和 36 年、pp. 98-99）。

⁹⁴ 演劇新潮談話会『演劇新潮』（前掲大笹吉雄、1986 年、p. 398）

し、1929 年 3 月、解散に至った。築地小劇場は 84 回の公演を行い、戯曲は 117 本（内日本の戯曲 27 本）に及んだ。

「なるタイプ」の創出は、①大衆性と芸術性、②見せ方—演技術・演出術など、③上演の仕方、の 3 点に集約してみることができる。①は坪内逍遙の流れは大衆性と芸術性のいずれをも捨てず、従って③商業演劇の枠で一般の人々を対象とし、小山内は①は芸術性をとり、③は非商業演劇として都会の限られた観客を対象とした。②は照明・音響・舞台美術などは土方の模型舞台研究所を源とする築地小劇場の功績が大きい。演技・演出同様、実際の西洋演劇を現地で見た人々の記憶や記録、西洋人の立ち居振る舞い、西洋映画、横浜ゲーテ座で上演された作品⁹⁵などを介した西洋人・西洋演劇の模倣だった⁹⁶。笹山はそれを「西洋の『型』」とする⁹⁷。

当時、芸術性と大衆性、機能で言えば啓蒙・教育と慰安・娯楽、この両方を備えるには、商業演劇の枠での上演が必須だった。また、そうであれば上演活動を維持する上での経済的問題も解決できる可能性が高かった。小山内が、土方もだが、それを固く拒んだのは、松竹の仕事の経験によるものだったが、それは歌舞伎やあるいは歌舞伎と親近性の高い新派が本来演者中心で、演出は後付けであり、興行会社も演出より演者の意向と観客の好みを重視するという、当時の商業演劇では当然の形だった。

戦後、GHQ 占領時代を経て、「西洋」は人々の日常生活に浸透し、1960 年代に始まる小劇場が 70 年代のつかこうへいによる娯楽性の発見、80 年代の野田秀樹、鴻上尚史に始まる商業演劇の枠への進出などを経た現在、大衆的な芸態として支持されているのはどのようなものか。

現在の大衆的な芸態—おわりにかえて

⁹⁵ 横浜ゲーテ座は横浜居留民のために居留民によって開設された劇場で、演劇のほか演奏会、舞踏会、記述、講演会など多様なものが行われた。午後 9 時からの開演で終演は 12 時を過ぎ、宿泊施設もない。東京から観劇に行くには交通機関の問題もあり、相当不便だったが、坪内逍遙は 1891 年にミルン一座の「ハムレット」「ヴェニスの商人」を観劇、「テキストを読む上で有利であったのみならず、後年…実演せしめる場合にも役に立った。」、小山内薫は 1907 年バンドマン劇団「あっぱれクライトン」（パリー）以降、1912 年の外遊まで常連だった。他にも新劇・文学関係者が観劇している（升本匡彦『横浜ゲーテ座—明治・大正の西洋劇場—第二版』、岩崎博物館（ゲーテ座記念）出版局、pp. 169-182）

⁹⁶ 全国民に洋装が浸透するのは第二次世界大戦後ともされる。「なるタイプ」創出期は、限られた富裕層以外は洋装ほか、西洋式生活とは馴染みがない状況で、演者が西洋の脚本世界を舞台上に再構築するには自らの身体動作をあらたに作らねならなかった。（國分直一著、安溪遊地編『日本民俗文化誌 古層とその周辺を巡る』国立台湾大学図書館、2011 等）

⁹⁷ 笹山敬輔「第 8 章演技術から見る歌舞伎と新劇」（IV 演技と劇作と）監修神山彰『交差する歌舞伎と新劇 近代日本演劇の記憶と文化 4』森話社、2016 年、pp. 203-226

「大衆的な芸能」という表現は実に曖昧だが、ここでは①公演を持続的にを行い、観客動員数が多い、②演じるもの・演じ方において、事前にそれを享受するためのなんらかの学習を必要とせず、すなわち分かりやすく楽しめるという2点をもつものとする。日本の娯楽市場ではミュージカルの観客動員数が高いが⁹⁸、本稿では現在の大衆的な芸能の例として、宝塚歌劇と劇団☆新感線を挙げたい。

宝塚歌劇⁹⁹は小林一三による鉄道の乗客増加策の1つとして、家族で楽しめる新温泉の余興として1914年に初回公演を行い、現在まで持続することはよく知られている。1918年の東京公演を契機に、小林は新しい国民劇の構想として歌舞伎の7つの長所¹⁰⁰を活かし、西洋音楽で演じることを掲げた¹⁰¹。1927年の「モン・パリ」以降、1930年代にレビューが定着し、現在の宝塚歌劇につながる。現在の宝塚歌劇でも、客席に向かって台詞をいい、歌を歌うなどの演技・演出面、スターシステムがあること、観客が演者の成長を目撃・共有する点を高く評価すること、ファン組織などに歌舞伎との類似性が見られる。

劇団☆新感線は1980年にいのうえひでのり等大阪芸術大学の学生が組織した劇団で、つかこうへい作品を上演、84年からオリジナル作品の上演に移行し、85年に中島かずきが座付き作者として参加、86年から神話や歴史物の「いのうえ歌舞伎」も創出、88年に東京に進出し、脚本は「ストーリー性のある中島かずき作品と、ギャグ性の強い いのうえ作品の両輪」、照明・音響を駆使した舞台で人気を獲得した。99年から大手プロダクションとの提携による作品も制作し、今世紀に入ってから原作のあるものの舞台化も行っている。音楽・音響、照明、歌、ダンスなどが組み込まれ、登場人物でありながら演者自身の個性も前面に出す演出は独特で、「いのうえ歌舞伎シリーズ」「新感線Rシリーズ」（ロックを生バンドが演奏）「ネタものシリーズ」といった演目群の蓄積を有する¹⁰²。

宝塚歌劇は歌舞伎という「見せるタイプ」、劇団☆新感線はつかこうへいという「なるタイプ」系列を肥やしにして独自のスタイルを生み出したが、両者には演じるも

⁹⁸ 2006年時点で舞台関係の観客動員数の24.8%が演劇、ミュージカルは48.5%（ぴあ総研『エンタテインメント白書2007年』）、2019年度までミュージカルの観客動員数は増加傾向。

⁹⁹ 宝塚歌劇については拙稿「日本近代の大衆娯楽市場の特性—デパートと少女歌劇から—」台湾・国立成功大学閩南中心『台閩民間戯劇国際学術研討会論文集』2013/11、pp. 327-374他

¹⁰⁰ （一）音楽に伴ふこと（二）唄ひものに伴ふこと（三）踊りのあること（四）セリフが一種の語り物的なること（五）扮粧、動作及び場面が絵画的なること（六）二千五百年の長い歴史を材料とすること、即ち世界が広きこと（七）役者と観客と共通して娯楽的雰囲気にあること

¹⁰¹ 「国劇と歌劇の関係」『歌劇』1918年11月号。坪内逍遙が示した新しい国劇（楽劇性という従来の芸能の特質を生かす・日本音楽に西洋音楽を加える・脚色した舞踊（演劇性舞踊）本位の新楽劇、『新楽劇論』早稲田大学出版部、明治37年）の影響も考えられる。

¹⁰² 劇団☆新感線 HP「劇団紹介」<http://www.vi-shinkansen.co.jp/about/#02>（最終閲覧2021/12/8）

の・演技方に「見せるタイプ」と「なるタイプ」の融合体であるという共通点がある。これは澤田の新国劇がモットーとした「右手に芸術、左手に大衆」、すなわち大衆を芸術の上位に置く形の融合であり、商業演劇の枠に入る上演方法を有する。この二者を代表的事例として導き出されるのは、「見せるタイプ」「なるタイプ」の典型を両極とすれば、その中間地点に位置するもの、すなわち演技方における写実と写意を併せ持つものが、現在の大衆的芸能であるという仮説が成り立つ。これはまた、日本で高度に発展した漫画、特に少女漫画に用いられる技法—デフォルメされているとは言うものの顔の五官が描き分けられた表情と、驚きなど急激な強い感情表現などで用いられる単純化・図化された表情—とも共通しており、現代における「大衆的であること」の特徴のひとつとも言えるかもしれない。

参考文献（注で示したものを除く）

【単行本】

- 小山内薫、『大川端』、東京：靄田書店、大正2年
河竹登志夫、『続比較演劇学』、東京：南窓社、2005年（第二版）
笹山敬輔、『演技術の日本近代』、東京：森話社、2012年

【論文】

- 木村敦夫、「『大衆』の時代の演劇 島村抱月と小山内薫の民衆芸術観」、『東京藝術大学音楽学部紀要』、2009年、35、pp. 43-58
白田由樹、「川上音二郎の『西洋』体験と正劇運動 —欧米巡業から『世界的演劇を起すの必要』に至る過程を中心に—」、『人文研究』大阪市立大学大学院文学研究科紀要、2015年3月、第66巻、pp. 127-152
谷川道子、「異文化受容のポリテクス—日本近代化のプリズムから見たドイツ演劇受容」、『総合文化研究』、東京外国語大学総合文化研究所、2008年3月、11、pp. 76-91
照井日出喜、「彼岸の築地小劇場（序）——大正デモクラシーから十五年戦争にいたる新劇運動——」、『人間科学研究』、北見工業大学、2010年3月、6、pp. 13-52
松本伸子、「『又意外』の種本」、日本演劇学会紀要『演劇学論集』、1996年、34号、pp. 13-22

新聞）読売新聞、朝日新聞、台湾日日新聞