

観劇行為から見るグローカル化現象に関する一考察

細井尚子（立教大学）

【要旨】

筆者は舞台性大衆娯楽を研究対象とし、日本・中国・台湾・韓国の少女歌劇系芸能をサンプルに「他」文化との接触による新たな「自」の形成について検討し、その方法には「自」文化をベースに「他」文化を吸収する上書き型と、「他」文化をベースに「自」文化を加えるリセット型の2種あることが抽出された。この延伸として「他」文化との接触による「自」文化の再編・再創出の方法が2種にパターン化する場合、様々な地で行われるグローカル化の果実は多様な文化の一様化をもたらすのか否か、また、グローバル化の果実はグローバル文化の翻案域に留まるのか、新たな「自」を創出するのかなどを新たな研究テーマとしている。

舞台性大衆娯楽は上演され、観客が受け取ることで完成する。上演される舞台は、どのような観劇行為に拠るか、観客の属性はどのようなものか等によって、同じ作品でも多様な着地をする。本報告では東京の歌舞伎を事例に近約150年間の観劇行為に注目し、グローカル化の果実を巡る問題について検討する一歩としたい。

キーワード：舞台性大衆娯楽、観劇行為、歌舞伎、グローカル化

はじめに

舞台性大衆娯楽は演者と観客が同じ時間・空間を共有し、演じられ、観客が受け取ることで完成する。演者は観客の反応を受けながら演じるため、同じ演目・キャストであっても演者は生身の人間であり、映画のように全く同じものを繰り返す再生産性はなく、一回性であるという特徴を有する。更に同じ時間・空間で同じものを見た観客全員が、全く同じものを受け取り、同じ感想・印象を抱くのではない。観客個々の属性に目を向ければ、観客数と同等の多様な着地をすると考えるのが妥当だろう。

東京では、COVID-19の感染予防対策として、20年2月29日～5月31日まで、劇場等の施設に休業要請が出され、舞台性大衆娯楽の特性を維持できなくなった時、映像化によるオンラインでの試みが多く見られたが、オフラインの試みもあった。オンラインの試みは、例え時間を観客と演者が共有しても、映像化されたものは舞台そのものではなく、編集などによる新たな作物であること、その「現場性」は映像に伴うチャットなどで観客間には生まれ得るが、演者自身が観客の反応を受け取りつつ演じられることがより重要であり、時間より空間の共有が優位にたつことが認識された（細井，pp. 32-36）。

本稿では、舞台性大衆娯楽の特性を維持するために、最低限何が必要なのかを知ることとなったコロナ禍の経験を基に、観客個々の属性ではなく、観劇行為の方法に注目する。対象範囲は空間的には東京を、時間的には近約150年、すなわち明治から現在までとする。それ以前から現在まで、娯楽市場で変わらず生命力を保ち続けている歌舞伎を事例に、グローバル化の果実を巡る問題の一環として、初歩的な検討を試みたい。

江戸以来の観客・観客席

東京における近約150年の観劇行為にみられる最も大きな変化は、「悪所」の構成要素と見做す江戸末期の感覚から解放された劇場が、むしろ貴賓接待など社交的空間でもあるべきこと、演じるものによる国民教化などが期待されるようになるという、社会における位置づけの劇的な変化による劇場改革に付随して起きた。チケットの購入方法や入場方法、劇場内のトイレなどの設備の改善の他、観客席では観客は椅子に座って舞台に向き合うこと、観劇中の飲食、談話などが許されなくなった。現代の私たちからすればこうした観客席での要求は当然のことと受け止められるが、それ以前、江戸時代の観劇行為に慣れた観客からみれば、この新たな観劇方法が強いた窮屈さは相当なものだったろう。

江戸幕末の儒学者寺門静軒（1796-1868）が、江戸の人々の生活や風俗を風刺も込

めて詳細に記した『江戸繁盛記』の第1編に、「江都繁華中大平ヲ鳴スノ具二時ノ相撲三場ノ演劇五街ノ妓楼二過ルハ無」とあるように、江戸の三大娯楽といえば、相撲と歌舞伎、遊廓だった。その共通点は飲食を伴う時間ということである。当時の官許の劇場で演者が演じている瞬間の劇場内を切り取った多数の浮世絵には、観客席で飲食、喫煙、おしゃべりなどに興じ、果ては掴みあいの喧嘩までする観客の姿が描かれている。当時は自然光や蠟燭に拠る灯りでの上演だったため、明け六つ（午前6時頃）から七つ半（午後5時頃）を上演時間とし、観劇中に食事をするのが当然という興行形式だった。芝居茶屋を通して高価な栈敷席を購入する客は、食事や休憩を芝居茶屋でとるが、一般の客は観客席でも食事をする。現在ならば最も高額の設定になる舞台正面の舞台寄りの席は、当初は屋根がなかったため安価な追い込みの大衆席で、18世紀前半に劇場全体を覆う屋根ができ、18世紀後半から舞台正面席に方形の仕切り柵が現れ、1つの柵に7人など人数が決まってくるが、席の値段で言えば中等席だった。歌舞伎の演者は舞台上のみには集中し続けられない観客を相手に上演していたわけで、観客にとっては誰かとともに、飲食なども含めて思うがままに自由に過ごす時間だった。観客席で過ごす時間をメインに、こうした劇場に向かう移動も含め、観劇行為は日常とは異なる楽しみ、謂わば行楽であったが、明治（1868—1912年）になって、劇場は前述した新たな役割を担う空間に変わらねばならなくなった。

1872年9月、江戸三座の1つである守田座の座元12代守田勘彌（1846—97）は、1841年に花街とともに人々が享楽と浪費にふける「悪所」として、劇場を移された猿若町から、守田座を新富町に移転¹、1875年に株式会社組織にして新富座と改称した。しかし翌年類焼、1878年6月に煉瓦作りで270余りのガス灯を配し、一部座席を椅子席にした「文明開化の社交場ともなった」²新しい新富座が落成した。その開場式には華族や政府高官、在京外国人など1000人を招待し、陸海軍の奏楽があり、演者の立方は燕尾服、女方は袴袴で舞台挨拶をするという、従来とは全く異なる景色で幕を開け、演目は改良歌舞伎の1つである、史実に沿った新作時代物の「活歴」作品だった。以降、新富座は海外の貴賓の応接を担う劇場としても機能し、西洋演劇に倣って夜興行を始め、改良歌舞伎や海外脚本の翻案劇、横浜居留地のゲーテ座に出演していたロイヤル・イングリッシュ・オペラ・カンパニー（ヴァーノン一座）を招いて劇中劇に仕込んだ『漂流奇譚西洋劇』（1879年）を演じるなど、明治日本が

¹ それ以前、同年2月に東京府に守田勘彌を含む江戸三座の太夫元、狂言作者が呼び出されて「全く教えの一端ともなるべき筋を取り仕組み申すべき」という「御諭」を受け（三川智央「明治初期の戯作の動向（1）—仮名垣魯文・条野伝平による教部省への上申書を巡る考察—」、金沢大学大学院人間社会環境研究科『人間社会環境研究』第24号、2012年9月、p.144に引用された『新聞雑誌』第36号（明治5年3月）の記事を筆者要約）、4月に勘彌と守田座の狂言作者三代目河竹新七（1842—1901）、三代目桜田治助（1802—77）が第一大区役所に呼び出されて狂言綺語を廃すべしと説諭されている。

² 『新版 歌舞伎辞典』阿部優蔵

求める新たな形、西洋化に積極的だった。しかしこの作品は「其の俳優の口跡に至っては唯高声なるを以て…尤も婦人の俳優は口跡いよいよ肝高く丁度洋犬の吠ると一般訴うるが如く泣くが如く…見物多くは徹頭徹尾一切分ならず只只大笑絶倒せり」³という状況で失敗に終わり、以降、勘彌の改良・西洋化路線は沈静化する。

この1878年開場の新富座の観客席を描いた浮世絵⁴を見ると、舞台正面奥、向こう棧敷あたりからの視線で描かれているためか、「一部椅子席」がどこなのか確認できない⁵。観客席では相変わらず飲食、喫煙を楽しむ観客が描かれているが、定員の決まった柵席ゆえか、江戸時代の浮世絵に比べ、乱雑なエネルギーは遥かに軽減している印象を受ける。先に引用した『漂流奇譚西洋劇』の観客の反応を書いた「放誕子」は、1879年7月に新富座でグラント第18代アメリカ合衆国大統領が歌舞伎と舞踊を観劇⁶したことを挙げ、「其の道理妙味」を知らないのだから「絶倒抱腹」に堪えないことも多かっただろうに、日本人のように「大なる口を開いて大笑いする者は一人もなし…能く謹んで人の事を笑い誇る勿かれと例の老婆心切」と文を絞めている。西洋の劇場の要素を取り入れた新富座でも、観客は自身が受けとったものに対する反応を変わずそのまま発露し、また、1884年7月には柵席で芝居を見ている芸妓が鬘を掴んで後ろに引き倒され、頭を打ちつけられた事件が裁判沙汰になるなど、この頃の観客・観客席は、まだ江戸の劇場の延伸にあったことが窺える。

新たな観客席

2020年、コロナ禍で劇場内での公演ができなくなったのを機に、かもめマシーンは9月、演者が電話を通して観客に1対1で演じる電話演劇を発表した。これはかもめマシーンを主催する演出家・劇作家の萩原雄太が、オンライン演劇を自宅で視聴した際に、劇場という公共空間によってもたらされる「観客席空間」（上演時間中、舞台に意識が集中する）、「観客の身体」（上演時間中、観劇に意識が集中する）がオンライン演劇の視聴では作れないと認識したことを起点とするもので、電話演劇は身体の恣意性に制限をかけることで聴覚に集中させ、この2つの公共性を私的領域である自宅などで作り出す試みだった。萩原は「私的」について、英語のPRIVATEとPERSONALの語源に基づき、劇場の観客席は「PUBLICの存在を前提としたPRIVATE」の観客を受け止めてきたが、オンライン視聴は「他者と関わりのない、ただ音を出

³ 読売新聞 1879年9月18日1頁「読売雑談」（原文は旧字体・旧仮名遣い）

⁴ 「東京嶋原新富座新狂言」1878年、「新富座見物穴探し」1883年以上2点東京都立図書館蔵、「新富座本普請落成初興行看客群衆図」歌川国貞、明治11（1878）年、国立音楽大学附属図書館（竹内文庫）蔵等。

⁵ 新富座の様式を意識したという久松座の焼失後の仮劇場を描いた「久松座新舞台繁栄図」（1880年立命館アトリーサーチセンター蔵）では、下手側の2階棧敷の検閲席が椅子席で描かれている。

⁶ 歌舞伎は新作『後三年奥州軍記』で作中の義家をグラントに見立て、芸妓70名余りはアメリカ国旗の色の衣装を用いるなどの趣向が凝らされた。

すものとしての『パーソナルな身体』を演劇に触れさせるという、史上稀に見る事態」とする⁷。しかしこれは前述したように「史上稀」ではない。萩原の表現を用いれば、東京の観客席がプライベートな身体の観客の観劇に特化した空間に変容するのは近代化以降であり、それ以前の観客席は前述したようにパーソナルな身体 of 観客で埋められ、観劇行為は公・私交いの時間・空間だった。これは東京のみの特徴ではなく日本、また中国各地の茶園等東アジア、ヨーロッパでも「観客は舞台と同時に観客席にいる他の観客を常に見ていたのである。洋の東西を問わず、上演中の観客席の中で喋ったり、飲み食いをするのは普通のことだった。観客席の壁が人間から無機質な壁に変わり、観客が舞台のみに集中するようになったのは、バイロイト以後のこと」(吉井, 5) ならば、本来の舞台性大衆娯楽はこの「交いの」が通常の形だったと言えよう。ドイツのバイロイト祝祭劇場は装飾性のない建築で、二重のプロセニウム・アーチで舞台と区切った観客席は平土間のみのすり鉢状扇形、全席舞台に直面する椅子席で、どの席からも舞台全体を見ることができた。オーケストラボックスは観客席前から舞台下に向かって深く切り込まれて観客の視界には入らず、上演時には観客席を暗闇にするなど、観客の意識を舞台に集中させる仕組みになっていた。戦後に建築された劇場等に何らかの影響を与えた(吉井, 5) というこの劇場の開場は 1876 年、後述する日本の演劇改良会の設立は 1886 年である。舞台性大衆娯楽の観劇行為にとって、「公共」に特化することが不可欠という感覚は、「洋の東西を問わず」19 世紀末から醸成され始めたと言えよう⁸。

演劇改良会は、イギリスから帰国した末松謙澄(1855-1920)を中心に、政・財界、学者によって設立された。その趣意書には目的として「第一 従来の随習を改良し好演劇を実際に出さしむる事」、「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他音楽会歌唱会等の用に供すべき一演技場に構造する事」を挙げ、その実行を担う株式会社東京演劇会社(資本金 25 万円)も設立された⁹。末松の広範かつ詳細に言及した演説を筆記した『演劇改良意見』¹⁰では、まずは東京に新しい劇場を作るべきと第三の目的から第一、第二の目的に展開する。観客席については、栈敷席は西洋のボックス席の問題もあげて設置の仕方を、平土間の桝席は「栈敷に比ぶれば何となく下品」なので西洋のように「椅子をズツと並べて腰掛ける」仕様を提言している。演劇改良会のほぼ唯一の成果は井上薫外相自邸での天覧歌舞伎(1887 年)で、2 年で解消した¹¹。東京で全席椅子の劇場が登

⁷ <https://note.com/kamomemachine/n/n7b5fb00f22ae#ZCoMA>

⁸ この時間設定は産業革命によってもたらされた人々の生活から経済・社会・政治面に及ぶ世界規模の大きな変化の中で、観劇行為の変化を捉えるべきことを示すが、本稿では紙幅の関係もあり、それらを背景と意識しつつも、視界は東京における観劇行為という近景にのみ留める。

⁹ デジタル版『渋沢栄一伝記資料』第 27 巻、公益財団法人渋沢栄一記念財団、pp. 378-394

¹⁰ 文学社、明治 19 年 11 月、筆記者市東謙吉

¹¹ 演劇改良を目指す組織は 1888 年の日本演芸矯風会、1889 年の日本演芸協会と構成メンバー、対象、主張を変えながら継続するが、いずれも顕著な成果をあげることなく短時間で解消。

場するのは、新中間層以上の観客を主たる対象とした1908年開場の有楽座、続けて1911年開場の帝国劇場、1913年開場の第三期歌舞伎座だが、もっと気楽に、無料で体験できた空間として、上演時間は短く、飲食を必要としないが、1911年に始まった白木屋百貨店内の余興場も挙げるべきだろう。プロセニウム・アーチのついた舞台に向き合って、二百数十席の椅子席が配置された空間で、楽器演奏や舞踊、時季に応じた売り出しなどと連携した少女歌劇を上演した。

観客席は、空間のみ仕切り、観客を入れるだけ入れてしまう追い込み式から、空間を仕切り定員を決めた桝席へ、そして椅子席へと変化する。これは徐々に観客の身体の恣意性の制限を強めていく過程であり、最終段階の椅子席は観客に腰掛けて前を向く体勢しか許さない。従来の生活様式では畳や床、敷物などの上に直接座り、その座り方も多様だった身体にとって、椅子に腰かけること自体が新たな試みだった。では椅子に座る身体はどのように獲得されたのか。

椅子に座る身体

明治期、建築学領域では日本家屋改善のために椅子式への変更を主張する声があり、大正期には文部省の外郭団体生活改善同盟会も、住宅改善の方針として椅子式への変更を打ち出した。1920年代には衣食住の改善を促す文化生活運動が起こったが、いずれもその対象は新中間層で、手本は西洋文化コードだった。こうした日常生活の方法の変化がもたらす身体の変化として、1925年6月6日の読売新聞朝刊7頁に掲載された鶴見花月園内「日本児童歌劇学校」（花月園少女歌劇団の養成機関）の太田重道の談話が興味深い。太田は、尋常小学校を今年卒業した入学志望者「六十名の少女、二十名の少年」の足の検査を行ったところ、「今から約十年前即ち大正四、五年頃に宝塚少女歌劇が児童を募集した頃」と比べ「驚くほど芸術的に発達しました…弯曲もごく少数です…体重が減り身長が伸び細長い子が多くなった傾向」がみえ、「中流以上の家庭の子供の足とそれ以下の子供の足とは非常に差があります即ち中流以上の方に歌劇などにお誘い向きの足が多い」とし、この相違は「子供を背中に負うことが子供の足の発達上至大の影響のあることを中流以下の家庭が知らないことに原因」とする。

日本人の日常生活の西洋化がもたらす身体の変化は、1920年代には新中間層から浸透し始めたと考えられるが、それより早く、全国民を対象に始まる「訓練」を忘れてはならない。

学校教育が作る身体

江戸期の教育は家業を継ぐ者としての実用教育であり、教育機関としては藩ごと

に設置する藩士の子弟のための藩校、民間では基礎教育としての手習い塾(寺子屋)、漢学・蘭学・医学など専門学を学ぶ私塾、そのいずれにも分類できない郷学の四様があった。身分や職業、地域により教授資料・内容に相違があるが、基礎教育は個別指導が基本で、同じ教場で同じ時間に、複数の子供が各々に合った異なる内容、進度の学習をした(梶井, 9-12)。

明治政府は1872年に文部省を設置、翌年の太政官布告「学事奨励に関する被仰出書(学制序文)」¹²には「学問は身を立るの財本」であり、「必ず邑に不学の戸なく家に不学の人なからしめん」「高上の学に至ては其人の材能に任かすと雖ども幼童の子弟は男女の別なく小学に従う事」とあり、男女の別なく国民皆学が示され、学制が發布された。当初はフランスの制度を参考に学区制を導入、尋常小学は下等4年(6-9歳)、上等4年(10-13歳)で、1875年には小学校数約24500校(2019年国・公・私立総計19738校¹³)、就学率35.4%、「校舎の40%は寺院の借用、30%は民家の借用」¹⁴となっている。

1871年に来日したお雇い外国人の1人であるアメリカ人マリオン・スコットは、1872年開校の官立の小学教員養成機関である師範学校の教師として雇用され、アメリカの小学校の「一斉教授法」などを伝えた。1873年の『師範学校小学教授法』¹⁵はこれに基づき、6歳児が初めて学校で学ぶ際の教授法(次頁図)と教材事例を収め、新しい学校教育のあるべき形を示している。一斉教授法は、生徒を学習進度によりグループ分けし、独立した教場空間で、生徒は椅子席で正面を向いて座り、1人の教師がモニターを使って多数の生徒に直接教授するもので、モニタリアル・システムと呼ばれる¹⁶。より効率的に多数の生徒に教える方法として19世紀初めにイギリスで生まれ、近代的な学校における教授法として欧米の学校教育で普及した。この一斉教授法は、教師の号令に従い、一斉に同じ動作を行うこと、動作における姿勢の指定があり、こうした規律訓練に耐える身体を求める(梶井, 14-16)。また、教師が一段高い教壇に立つことを推奨するが、これは全生徒を監視するためであり、監獄、工場、精神病院、学校などに適用できるとされた全展望型監視システム「パノプテ

¹²<https://geolog.mydns.jp/www.geocities.jp/sybrma/61gakujisyouri.html> (2022/11/3 参照、原文旧仮名遣い、漢字・片仮名表記)

¹³ 文部科学省統計要覧(令和2年度版)

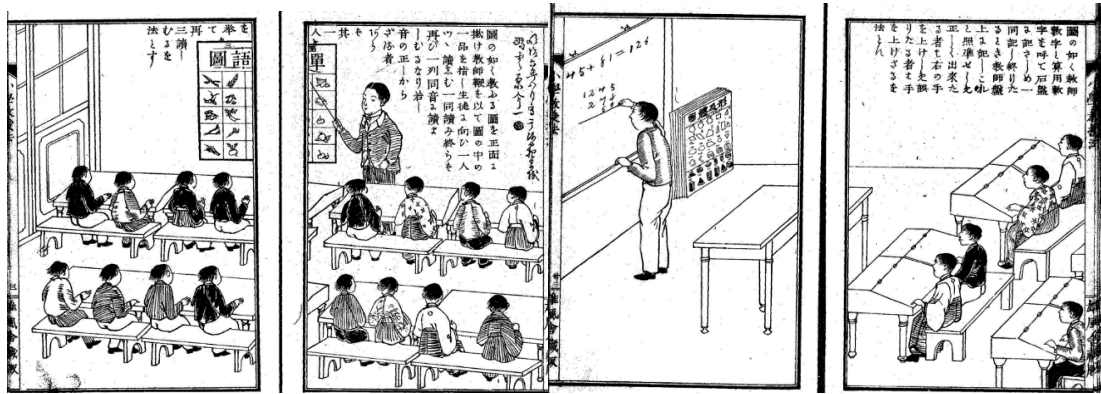
https://www.mext.go.jp/b_menu/toukei/002/002b/1417059_00003.htm (2022/11/3 参照)

¹⁴ 国立教育政策研究所「我が国の学校教育制度の歴史について」、平成24年1月

¹⁵ 土方幸勝編、甘泉堂和泉屋市兵衛、1873年

¹⁶ イングランドの教育学者ジョセフ・ランカスター(1778-1838)、スコットランドの教育学者アンドリュー・ベル(1753-1832)が同時期に提唱した近代的な学校教育の形として、ベル・ランカスター法と呼ばれるが、その端緒はヨハネス・アモス・コメニウス(1592-1670)の『大学教育』に求められる(金子茂「近代学校における『クラス』の史的変遷と教授法の転換-ドイツの学校をめぐって」『日本の教育史学』32巻、1989年、pp.160-179)。ベル・ランカスター法では生徒の中から選出した助教を教師が指導して教授に当たらせるが、モニタリアル・システムが「授業のシステム」であると同時に「秩序のシステム」であることから、イギリスではストゥ(1793-1864)が改良した教師による直接教授による実践を一斉教授法の原型とする。(児美川佳代子「近代イギリス大衆学校における一斉教授の成立について」『東京大学教育学部紀要』32号、1993年3月、pp.43-52)

アイコン」¹⁷の原理に沿っているとされる(寺崎, 258-260)。



1900年の小学校令で就学義務規定が厳密化、授業料は原則免除になり、1907年に小学校が6年制になるなど教育制度が整う中、日清戦争前後の繊維業、日露戦争後の重工業の発達による生活の変化、教育に対する理解の深まりもあって、小学校就学率は1902年91.6%、1917年98.7%に達した¹⁸。ほぼ「皆学」となった学校は、椅子席に座って一定時間正面を向く姿勢を維持し、恣意的な、私的な行為を行わない訓練の場でもあった。この訓練は教員の号令に従って行われたが、時間・空間を共有する者が全員同じ行為を要求されるという点で、要求される側はその要求に沿っているかを相互監視することが可能であり、要求に沿う程度による優劣感覚も生じたと考えられる。「皆学」の学校教育の場は、他者を意識し、他者との関係性の中で自己の行為を調整する公共性を備え、萩原の「PUBLICの存在を前提としたPRIVATE」な身体を量産する体制であったと言える。更に、こうした身体による行為の基として、時間概念の大きな変更となる定時法の観念も、学校の規律訓練で身についたと考えられる。時間割に沿って、時間別に求められる行為を一定時間、一斉にできる時間観念と身体訓練、このような規律訓練を小学校で受けた身体は、近代日本が求めた新しい劇場の観客として相応しいものだった。

「秋期公演、私の見た二日目は静かな雨の日でした、正面を全部椅子席、おとなしい心持のよい、しとやかな観客が、舞台上熱心な少女達と相對して、誠にふさはしく、静かに静かに見物ができましたのを感謝いたします。今日迄一番大事な正面の座席が、兎角無作法に混乱して、甚だしきは喫煙飲食、不行儀を免れない爲に、いつも演りにくいと言ってこぼして居った少女達もさぞ満足でしょう」

19

¹⁷ イギリスの法学者、哲学者ジェレミ・ベンサム (1748-1832) が1787年に考案。

¹⁸ 文部科学省・学生百年史

https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317618.htm (2022/11/6 参照)

¹⁹ 『歌劇』大正9(1920)年11月号「歌劇場の観客席より(秋期公演批評)」, 宝塚少女歌劇団, p. 34, (『復刻版 歌劇1』雄松堂出版, 1997年)(原文は旧字体・旧仮名遣い)

これは1920年に、宝塚歌劇の創設者である小林一三が大菊福左衛門名義で書いた秋期公演批評の冒頭の一文である。最初の劇場であった定員500名のパラダイス劇場から、3倍の定員になった新歌劇場（公会堂劇場）が前年に開場し、そこでの観劇について書いたものだ。2つの劇場の大きな相違は定員のみならず、季節に応じてプールにも使える建築様式であったパラダイス劇場の観客席が、プールに床を張った追い込み式だった点にある。1920年当時の小林には、観劇行為の「公共」性が「行儀」として『歌劇』読者に共有されるという感覚があったことが窺える。

1920年代は、新しい生活様式が徐々に浸透するとともに、学校での規律訓練を受けた身体をもつ観客が増加する時期、観劇行為における行儀として椅子席に座り、恣意的な振る舞いをしない観客、すなわち、パーソナルな身体からプライベートな身体の観客に変化していく時期と言えるだろう。

劇場照明の作用

江戸以来の観客席から新しい観客席へ、観客席の環境におけるもうひとつの重要な変化は劇場照明の発達である。17世紀末から観客席全体が屋内化になると、歌舞伎の劇場は舞台に向かって客席左右の上部にあった明かり窓から入る自然光を窓の開閉で調整し、暗くなると蠟燭を用いた。しかし明るさという点では舞台も観客席も暗く、劇場内の明るさも均一ではなかった（神山, 17）。明治に入り、舞台照明としてガス灯を用いた嚙矢は1874年に開場した横浜の湊座で、1884年5月10日に道頓堀の中座で電気によるアーク灯で観客席照明を行ったというが²⁰、電気照明の時代は1878年にスワンが発明し、翌年エジソンが実用化した白熱球、そして金属抵抗式調光器・水抵抗式調光器の登場により始まり、その幕開けは1881年ロンドンのサヴォイ劇場とされる。東京では歌舞伎座の1889年11月興行で白熱電灯が用いられたが、調光器の使用は1907年に新富座が導入した水抵抗式調光器が嚙矢かもしれない（遠山, 226）。歌舞伎は電気照明以降、観客席は明るめで、舞台に合わせて観客席の明暗を連動させたりもする。照明は色なしで目立たないようにし、はっきりした影を作らず平面的な照明が多い²¹という照明作りを形成した。バイロイト祝祭劇場は観客席を暗闇にしたが、プロセニウム・アーチや照明で舞台と観客席を分けない歌舞伎の形は、アドルフ・アッピア（1862-1928）が提唱した理念—劇行為の担い手である俳優を第一位に置き、俳優が空間を意識することで受け身の観客を能動的にする—を具体化する方法と部分的に共通する²²。歌舞伎は演者の芸が第一位であり、

²⁰横浜の外国人居留地にあったゲーテ座では1876、1877年頃からガス灯を証明として用いたという（浅川, 13）

²¹ https://www.kabuki-bitto.jp/special/stage/chikara/post-theatre_interview_1/、<https://www.kabuki-bitto.jp/special/stage/tepcu-hirameki/post-hirameki-30/>（22/11/1 参照）

²² 永井総子・清水裕之「アドルフ・アッピアの演出理念における舞台と客席の関係性 20世紀初頭における劇空間に関する研究 その1」『日本建築学会計画系論文集』第487号、1998年9月、

舞台である花道が観客席を貫き、舞台と観客席空間も縋り交ぜである。観客席を舞台に比して暗くするのは、舞台上の世界を現実と感ずるための写實的照明の効果をあげるためとされるが²³、観客の注意を舞台に集中させる効果もある。しかし観客席が暗闇でなくてはならない、あるいは明るくしては舞台に集中できないとは言えないことは歌舞伎の照明作りが示している。従って、観客にパーソナルな身体からプライベートな身体への変化を促すという点では、劇場照明の発達は補佐的な役割に留まり、最も大きな要因となるのは、一定時間椅子に座って前を向く姿勢を保ち、パーソナルな身体の欲求の発露を制限することを身につけたことにあると言えよう。

観客席の公共性とパーソナルな身体

プライベートな身体の観客、そういう観客で埋まった観客席では会話や飲食は「お断り」で、これらは、観劇行為中ではあるが観劇中ではない幕間に満たすよう、劇場内に食堂などが設けられた。観劇中に発露できるパーソナルな身体の欲求は、演者や演じられているものに対する拍手や笑い、涙などで、これらは非言語表現であるが、歌舞伎には言語表現である「大向こう」もある。「大向こう」は掛け時、掛け方、掛ける言葉に了解があり、演技・演出の助けとなる作用も大きいため、いわゆるヤジなどとは異なる。「大向こう」は大声で掛けることで、その瞬間の舞台・観客席空間にいるすべての人に共有される。これと同様なのが拍手だろう。結局、新しい観客・観客席にとって、音の問題はパーソナルな身体の欲求の発露か否かではなく、観客個人の空間的領域である椅子席に座る身体の範囲を超えて伝わってしまう他者との「公共」たりえるか否かにあると考えられる。こうした「公共」の発露の方法が聴覚的なものであることを考えると、2016年から始まった「超歌舞伎」は、視覚的な発露の方法を生み出したという点でも画期的であった。

「超歌舞伎」は松竹とドワンゴの共同制作、日本電信電話株式会社が技術協力をし、歌舞伎の演目を「超歌舞伎」用に改編したものをボーカロイドの初音ミクと歌舞伎演者の中村獅童、二次元と三次元を融合して演じる。その舞台は配信と会場で同時進行し、オンライン視聴の観客は観客席の様子も見ることができ、自身のパーソナルな心身の反応を弾幕で表す。会場で観劇する観客はその弾幕の入った画面を同時的に見ることができ、演者ごとに色の決まったペンライトを振り、「大向こう」に類する掛け声を自由にかける。松竹の船越直人²⁴は「俳優の顔にコメントを被せる、

pp. 79-86. 杉浦康則「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック＝ダルクローズ」『独語独文学研究年報』第33号、2006年12月、pp. 48-68. 永井総子「創る観客論に立脚した劇場モデルに関する考察② アドルフ・アッピア(1862-1928)の論文『Monumentality(記念碑性)』(1922)を事例に」『静岡文化芸術大学研究紀要』VOL. 19、2019年3月。田中晴子訳・アドルフ・アッピア「ドラマと演出の将来」等

²³ 牛丸光生『やさしい舞台照明入門』彩光社、1975年

²⁴ 松竹株式会社取締役、事業推進・製作担当

顔が隠れるなんてことはあってはならないこと」と驚いたが、これが「視聴者の高揚感の表れであり、参加している感が体現」したものと認識したという²⁵。

おわりに

近代化の下、西洋を手本として演劇・劇場の社会における役割が変化した。

演劇は演者が「登場人物を見せる」タイプと「登場人物になる」タイプに大きく二分できる。前者は演者の芸を見るもので、歌舞伎を始め、東アジアで近代以前に誕生したものはこのタイプに属す。後者は近代に西洋演劇から移入したもので、脚本の世界を演出家がどのように舞台上に具現化するかを見る。近代以前の歌舞伎の演者は、長い上演時間の間、舞台に集中し続けられない観客を相手に、芸の力で自分に集中させていたわけだが、近代化の下、舞台上では「登場人物になる」タイプを志向し、自らの芸態と折り合いをつけて近づく努力が重ねられ、あるいは「登場人物になる」タイプの演技・演出術を学び、このタイプの舞台の創出に奮闘した。劇場も西洋に倣い、建築・構造が変化し、観客席も変化した。飲食・会話を含めて、観客席で自由に過ごしていた観客は、舞台と向き合った椅子に座り、上演時間中、舞台に集中することが求められるようになった。観客はパーソナルな身体からプライベートな身体に変化することが求められたが、その新しい身体は、ほぼ「皆学」の学校教育の訓練によって準備された。しかしこの訓練がパノプティコンの原理に沿うものであるならば、観劇行為が本来有する行楽性とは相容れない。ではその行楽性を維持するには、最低限何が必要なのか。

観客はパーソナルな身体をプライベートな身体で覆っているにすぎず、観劇中に内なるパーソナルな身体の欲求が高まると、それが演者・演じられているものに対する観客の「公共」と認識されるものならば発露できる。その発露の方法の進化は、内なるパーソナルな身体の欲求が新たな噴出口を求めたと見做せよう。

劇場の西洋化は、パーソナルな身体の欲求である飲食・会話を観劇中の観客席では許さず、幕間に満たすよう食堂などを備えたが、それは劇場内で過ごす間の飲食・会話は排除できないということでもある。コロナ禍で歌舞伎座は20年3月公演から中止、8月公演から再開したが、四部制で各部一演目、21年1月公演から三部制になり、各部二演目で幕間が復活した。しかし幕間の観客席内での会話とロビーでの飲食は「お控えください」で、幕間に観客席とロビーで「黙食」を条件に飲食ができるようになったのは22年11月公演からである。筆者自身、コロナ禍の歌

²⁵ <https://mugenlabo-magazine.kddi.com/list/shochiku1/リアルとデジタルのコラボレーションとして高い評価を受けている「超歌舞伎」は初演の『今昔饗宴千本桜』で「デジタル・コンテンツ・オブ・ジ・イヤー'16/第22回AMDアワード」大賞・総務大臣賞を受賞> (<https://www.kabuki-bitto.jp/news/3941>)、22年の公演で会場と配信の総観客数は115万人に達した (<https://spice.eplus.jp/articles/302255>)

舞伎座での観劇で、舞台を見るのが目的とは言え、それだけでは歌舞伎に行く楽しみが満たされないのをあらためて実感した。観劇行為における行楽性は、観客のパーソナルな身体の欲求を発露できること、それがプライベートな身体の観客に求める「公共」に沿う形であっても発露できることにより、維持できるのである。

では観劇行為におけるグローカル化はどうか。筆者は以前、東アジアの少女歌劇系芸態を事例に、グローカル化には「自」文化をベースに「他」文化を加える上書き型と、「他」文化をベースに「自」文化を加えるリセット型があること、後者に該当するのは日本の少女歌劇系芸態（1920年代以降の宝塚歌劇・松竹歌劇）のみであると指摘した²⁶。両者を分けるのは「それ」を演じる身体の作り方にある。これに準じれば、観客の身体の作り方から、観劇行為のグローカル化は後者に該当する。本稿では歌舞伎を事例としたが、現在でも寄席や「大衆演劇」など、パーソナルな身体の観客が着席できる観客席はある。しかし舞台上で演じている間の飲食・会話は控えめで、舞台と同等、あるいはそれ以上ということはない。すでに観客は「PUBLICの存在を前提としたPRIVATE」な身体をもつゆえであろう。

²⁶ 拙稿「東アジア演劇世界と宝塚歌劇」吉田弥生編著『歌舞伎と宝塚歌劇—相反する、密なる百年』開成出版、2014/3、pp. 208-249。『『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—』細井尚子編著『「近代日本」空間下の東アジア大衆演劇 論文集』立教大学アジア地域研究所、316頁、2017/3/31、pp. 282-315

主要参考文献 ※本文及び脚注で挙げた文献は除く

単行本

寺門静軒『江戸繁昌記』(1-2編), 稲田政吉, 明治10年
遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書店、1966年

論文

- 浅川久志「舞台照明器具及び舞台照明器具用の光源の変遷」『電気設備学会誌』27巻1号、2007年1月、pp. 13-16
- 池上重康ほか「森本静子の家庭管理論に見る『新時代の住居』—森本厚吉と文化生活その2」, 『日本建築學會大會學術講演梗概集(近畿)』、1996年9月、F-2分冊, pp. 53-54
- 小川悦子「パイロイト祝典音楽祭の歴史的意義: 百年祭によせて」『聖徳学園女子短期大学紀要』4巻、1978年3月、pp. 63-74
- 梶井一暁「近世・近代移行期における国民教育の確立と教育観の変化—人的資本形成の前提としての近代学校—」『岡山大学大学院教育学研究科研究集録』第163号、2016年11月、pp. 9-19
- 神山彰「『夜』という約束—歌舞伎と照明の『近代』」『演劇研究』4号、1992年10月、pp. 15-25
- 久保加津代「都市『中流住宅』における生活者の住居観念と住生活改善—大正期を中心とするデモクラシー期の『婦人之友』誌の分析をとおして」博士学位論文、奈良女子大学、1995年
- 寺崎弘昭「近代学校の規律空間と子どもの権利条約」『教育学研究』第58巻第3号、1991年9月、pp. 255-264
- 細井尚子「關於舞台性大眾娛樂之新形態的考察」戯劇、媒介與傳播: 2022 臺大劇場國際學術研討會(2022年10月22-23日、『會議論文集』、台湾大学戯劇学系 pp. 13-46)
- 矢橋賢吉「本邦に於ける家屋改良談」『建築雑誌』VOL. 17 NO. 203、建築学会、1903年11月、pp. 496-521
- 吉井澄夫「劇場の変遷」『電気設備学会誌』27巻1号、2007年1月

本稿は JSPS 科研費 22K00136 の成果の一部である。

從觀劇行為看全球在地化現象之相關考察

細井尚子（立教大學）

【摘要】

筆者之研究對象為舞台性大眾娛樂，以日本、中國、台灣、韓國少女歌劇類表演型態為樣本，探討與「他」文化接觸後形成之新的「自」文化，並將形成方法梳理為以「自」文化為基底來吸收「他」文化的覆寫型，和以「他」文化為基礎再疊加「自」文化的重設型這兩種。延伸此概念，筆者的新研究主題為當與「他」文化接觸帶來的「自」文化重整、再創之方法收束為兩種模式時，在許多地方發生之全球在地化果實，是否帶來多樣文化之單一化？全球在地化果實是否仍不出全球文化之翻案領域，或者能創出新的「自」文化？

舞台性大眾娛樂必須經過上演、被觀眾接受之後始告完成。即使是相同作品，其上演舞台亦可能根據觀劇行為以及觀眾之屬性等，呈現出多樣的結果。本報告將以東京的歌舞伎為例，觀察近 150 年左右之觀劇行為，初探圍繞全球在地化果實的問題。

關鍵詞：舞臺性大眾娛樂、觀劇行為、歌舞伎、全球在地化

前言

舞台性大眾娛樂，是透過演員與觀眾共享同一時間與空間，進行演出、觀賞演出而得以完成。正因為演員會一邊感受觀眾的反應、一邊表演，即便是同樣的劇目、演員陣容，演員畢竟是有血有肉的人類，無法像電影般擁有絲毫不差、精準重複的再生產性，而是具有一次性之特徵。更有甚者，在同樣時間與空間中觀賞同一齣表演的觀眾全體，也不會接收到完全相同的訊息、擁有相同的感想及印象。若聚焦於每一位觀眾的個別屬性，那麼我們可以想見，每場演出都會有等同於觀眾數量的多種多樣之結果。

2020年2月29日至5月31日，東京實施 Covid-19 防疫政策，劇場等設施被要求暫時停業。當舞台性大眾娛樂的特性無法維持時，許多影像化線上演出的嘗試應運而生，也可見線下形式的嘗試。在線上演出的嘗試中，即便觀眾與演員共處於相同的時間，被影像化的事物仍非舞台本身，而是經過編輯等程序而成的新產物；其「現場性」可透過伴隨影像呈現的「聊天室」功能等方式，得以在觀眾之間營造出來，而演員本身一邊接收觀眾反應、一邊進行演出的行為顯得更為重要；相較於時間，空間層面上的共享被認為更具優勢（細井：32-36）。

透過疫情期間的經驗，我們得以釐清，何為維持舞台性大眾娛樂特性最低限度之必要事物。本論文奠基於此經驗，並著眼於觀劇行為的方法，而非個別觀眾之屬性。本論文以東京為空間上的研究對象範圍；時間上則設定為約近 150 年，也就是明治至現代為止。本論文將以從過去到現在、始終在娛樂市場持續散發生命力的歌舞伎為例，作為分析全球在地化成果的問題的其中一環，試圖進行初步的探討。

江戶以來的觀眾與觀眾席

近 150 年來，東京的觀劇行為中最大的變化，是劇場從江戶末期被視為「惡所」之構成要素的形象中獲得解放，甚至轉變為接待貴賓等社交性空間，並且被賦予了透過演出來達成教化國民之效的期待。在劇場的社會地位出現如此劇烈的變化時，劇場改革亦隨之發生。不僅票券購入方式、入場方法及劇場內的廁所等設備獲得改善，觀眾席也改為觀眾坐在椅子上面向舞台的形式，更建立了觀劇時禁止飲食及談話等規範。以現代角度而言，這些要求都是理所當然的，但在過去，對於習慣了江戶時代觀劇行為的觀眾而言，這些嶄新的觀劇方式可說是相當不近人情。

江戶幕末時期的儒學者寺門靜軒（1796~1868），在其著作《姜虎繁盛記》第一篇中，以充滿諷刺意味的筆觸，詳細記錄了江戶時期大眾的生活風俗。他寫道：「在江戶的熱鬧大街上，沒有比兩點開始的相撲、三場之演劇、五條花街遊廓更安穩、繁盛的事物了。」由此可見，江戶的三大娛樂莫過於相撲、歌舞伎及遊廓，三者共通點在於皆為伴隨飲食進行的時間。眾多浮世繪作品捕捉了演員在當時政府許可之劇場內進行演出的瞬間，觀眾席中盡是一片飲食、抽菸、談話的熱鬧光景，連觀眾互毆的爭執場面都被

描繪下來。當時的演出都靠自然日照及燭光進行，表演時間多為清晨敲鐘 6 下（上午 6 點）至 7 下半（下午 5 點）的時段，於是自然形成了觀眾在觀劇過程中飲食的娛樂形式。

透過芝居茶屋（譯註：劇場附屬的休息處）來購入高價棧敷席（譯註：位於舞台正面兩側、比一樓更高的看台包廂。設有二、三樓）的客人，固然可以在茶屋用餐及休息，但一般客人也會在觀眾席中用餐。以現代而言，位於舞台正前方的靠近舞台的座位，往往是票價最高的區域；但同樣的座位區，在最早期的劇場當中是沒有屋頂遮蔽的，所以反而是最便宜的「塞進去」形式（譯註：在有限空間中盡可能使更多觀眾入場的方式）的大眾席。18 世紀前期，終於建造出能夠覆蓋整座劇場的屋頂；18 世紀後半起，舞台正前方的座位區開始出現方形的「柵席」（譯註：以木板隔開的包廂座位），每個柵席設有七人等人數限制，但以票價而言仍屬於中等價位。演出過程中，歌舞伎的演員是以注意力並不會完全持續集中於舞台上的觀眾為對象，來進行演出；對觀眾而言，這是一段能與他人一同隨心所欲、自由從事任何行為——包括飲食在內——的時光。這種以在觀眾席度過的時間為主軸、並包含前往劇場的移動過程在內的觀劇行為，是一種有別於日常的樂趣，也就是所謂的出遊。但到了明治時期（1868-1912 年），劇場不得不轉型為肩負起前述新功能的空間。

1872 年 9 月，名列江戶三座之一的守田座的十二代當家——守田勘彌（1846-1897 年），把原本在 1841 年因被視為等同於花街般使人耽溺於享樂及奢靡的「惡所」、而被迫搬遷至猿若町的守田座劇場，轉移至新富町¹；1875 年轉型為公司組織，改名為新富座。然而隔年受到周邊火災波及，1878 年 6 月新富座的新劇場落成，採用磚造建築、配有 270 盞以上的煤氣燈，並將部分觀眾席改為座椅，以「文明開化的社交場所」²的面貌重新問世。據說開幕式邀請了共計一千名貴族、政府高官、居住東京的外國人等上流人士，現場有陸海軍的奏樂，立方（譯註：飾演男性角色的演員）身著燕尾服、女方（譯註：飾演女性角色的演員）則身穿和服正裝，在舞台上問候致意——整個儀式，就在與過往截然不同的光景中揭開序幕，當時所演出的劇目為改良歌舞伎的其中一種類別，也就是依據史實編排而成的新作時代物——「活歷」作品。在那之後，新富座也兼具了負責接待國外貴賓的劇場功能。仿效西洋演劇的方式，開始上演晚場演出，改良歌舞伎及國外劇本翻案劇，更邀請在橫濱居留地（租界）的歌德座表演其劇中劇作品《漂流奇譚西洋劇》（1879 年），種種作為，皆顯現了積極展開明治日本所追求的嶄新形式及西洋化的態度。然而，這部作品可說是相當失敗：「演員的台詞口條淨是一味扯高嗓門，尤其是女演員的口條尖銳高亢，簡直像吠叫的西洋狗般如泣如訴……大多數

¹ 在此之前，同年 2 月，東京府傳喚守田勘彌在內的江戶三座負責人、狂言作者（譯註：歌舞伎的劇作家），下達「御諭」：「應以有助於國民教化為原則來進行戲劇作。」（三川智央：〈明治初期的戲作之動向（1）——關於假名垣魯文・條野傳平向教部省上呈的報告書之考察——〉，《金澤大學大學院人類社會環境研究科人類社會環境研究》第 24 期〔2012 年 9 月〕，頁 144 中引用之《新聞雜誌》第 36 期〔1872 年 3 月〕的報導，由筆者摘錄），4 月傳喚勘彌與守田座的第三代狂言作者河竹新七（1842-1901）、第三代櫻田治助（1802-77）至第一大區役所，命令其廢除狂言綺語。

² 阿部優蔵，《新版 歌舞伎辭典》

觀眾從頭到尾都摸不著頭緒，只是大笑不止」³。在那之後，勘彌的改良／西洋化路線也趨於沉寂。

根據描繪了這座在 1878 年開幕的新富座觀眾席的浮世繪⁴所示，由於作畫視角位於舞台正前方深處，也就是對面的棧敷席附近，因此無法確認「一部分座椅」位在何處⁵。畫中依然呈現在觀眾席盡情飲食、抽菸的觀眾，但或許是因為柵席設有人數限制，相較於江戶時代的浮世繪，那股雜亂喧鬧的生命力在畫中看來已大幅降低。前文引用了「放誕子」對於《漂流奇譚西洋劇》觀眾的反應的描述，而他接著舉 1879 年 7 月、第十八任美國總統格蘭特在新富座觀賞歌舞伎與日本舞一事⁶為例，來總結其文章：當時格蘭特等人雖然也數度因為不理解「其中道理趣味」而不禁「捧腹絕倒」，但像日本人那般「咧嘴大笑的人，卻是一個也沒有……這充分顯現出謹守分際、不嘲笑他人，不變的多餘的關心。」可見，即便是在汲取了西洋劇場要素的新富座，觀眾在觀劇時的反應，依然是同樣地大刺刺且毫不遮掩。此外，1884 年 7 月更爆發藝伎在柵席看戲時，被人揪著髮髻往後扯倒、頭部遭襲擊而鬧上法庭的事件。透過這些現象，可以窺見此時的觀眾與觀眾席，仍然處於江戶劇場的延伸。

嶄新的觀眾席

2020 年，Covid-19 疫情導致劇場內的公演活動不復可能，以此為契機，Kamome Machine 在 9 月發表了由演員透過電話，與觀眾進行一對一演出的電話劇。這種表演形式的起點，是始於主導 Kamome Machine 的演出家（舞台作品的指導者）兼劇作家萩原雄太，在自家收看線上演出時意識到，由劇場這種公共空間所帶來的「觀眾席空間」（在演出時間內，將意識集中於舞台）、「觀眾的身體」（在演出時間內，將意識集中於觀劇行為），在收看線上演出的情形中是無法達成的；而電話劇藉由為觀眾身體的恣任性設下限制，將注意力轉而集中於聽覺，嘗試在自家這種私領域當中，重現前述的兩項公共性特質。

關於「私」的詮釋，萩原以英語的「PRIVATE」與「PERSONAL」之語源為基礎，認為劇場的觀眾席至今為止承接了「以 PUBLIC 的存在為前提的 PRIVATE」的觀眾；而線上收看則是將「與他者毫無關聯，僅具有發聲機能的『PERSONAL 的身體』，使其接觸演劇——這是史上罕有的情況」⁷。然而，就如同前文所述，這樣的情況其實並非「史上罕有」。若沿用萩原的說法，東京的觀眾席轉型成專門讓 PRIVATE 的身體之觀

³ 〈讀賣雜談〉，《讀賣新聞》（1879 年 9 月 18 日），頁 1（原文使用舊字體、舊假名表記）。

⁴ 《東京嶋原新富座新狂言》（1878 年）、《新富座見物穴探し》（1883 年），以上兩件為東京都立圖書館館藏。歌川國貞：《新富座本普請落成初興行看客群眾圖》（1878 年）為日本國立音樂大學附屬圖書館（竹內文庫）館藏等。

⁵ 《久松座新舞台繁榮圖》（1880 年立命館大學藝術研究中心藏）據說是意識到了新富座的樣式、描繪久松座燒毀後的臨時劇場的浮世繪作品。該作品當中，左側的二樓棧敷的檢閱席被畫為座椅席。

⁶ 歌舞伎在新作《後三年奧州軍記》中精心設計諸多巧思，例如以劇中的義家比喻格蘭特、70 餘名藝伎身穿美國國旗顏色的服裝等。

⁷ <https://note.com/kamomemachine/n/n7b5fb00f22ae#ZCoMA>。

眾進行觀劇行為的空間，其實是現代化以後的事；在此之前的觀眾席，則坐滿了前述之 PERSONAL 的身體的觀眾，觀劇行為是一種公私交織的時間與空間。此並非東京獨有的特徵，在日本、中國各地的茶園等，甚至在是東亞、歐洲，「觀眾在觀看舞台的同時，也都經常觀看著其他坐在觀眾席間的觀眾。無論東洋或西洋，演出過程中的觀眾席間時而聊天、時而飲食的現象，皆是極為普遍。觀眾席的隔閡終於從人轉變為一種無機的隔閡；而觀眾也終於開始能集中專注於舞台，是在拜羅伊特（Bayreuth）之後的事。」（吉井：5）若是如此，這種「交織」，可說是原本舞台性大眾娛樂的普遍形態。德國拜羅伊特節日劇院（Bayreuther Festspielhaus）是一棟不具裝飾性的建築，雙層的鏡框式舞台將觀眾席與舞台區分隔開；觀眾席僅有一樓座位，呈現圓錐形內凹狀的扇形排列；全席採用面對舞台的座位席，每張座椅都能一覽舞台全景；觀眾席前的樂池位於舞台下方深處，觀眾的視角是看不見的；且演出進行的過程中，觀眾席處於一片漆黑的黑暗……種種設計，都有助於使觀眾的意識聚焦於舞台。拜羅伊特節日劇院為戰後的劇場建築，帶來某些程度的影響（吉井：5），該劇院於 1876 年開幕，後文將詳述之日本的演劇改良會則成立於 1886 年。對舞台性大眾娛樂的觀劇行為而言，這種專門著重於「公共」的現象之所以成為必不可少的風格，溯其起源，可以說「無論東洋或西洋」皆是始於 19 世紀末期。⁸

演劇改良會是以從英國學成歸國的末松謙澄（1855-1920 年）為中心、由政商界人士及學者共同創立。其創立緣起中提到，該協會的目的為「第一、改良固有的陋習，使優良演劇得以實際上演」、「第二、使演劇劇本之創作成為具有榮譽的工作」、「第三、打造可完整提供演劇及其他音樂會、演唱會等活動使用之演技場」，並設立了株式會社東京演劇公司（資本額 25 萬日圓）來負責相關實行事項。⁹《演劇改良意見》¹⁰中，記錄了末松所發表之周全且詳實的演說，其中首先提到第三項目的，也就是在東京打造新劇場，接著提及第一、二項目的。關於棧敷席位，他提出了西方包廂的問題，針對觀眾席的設置方式，他認為位於一樓的柵席「相比於棧敷，總是較為低俗」，因此提議應採取西洋式的「將椅子統統並列而坐」之做法。演劇改良會幾乎僅達成唯一一項成果，也就是在井上薰外相自家宅邸中舉行的天覽歌舞伎（1887 年，指天皇觀賞歌舞伎之行為），卻在兩年內就不復存在。¹¹東京第一座全席採用座椅的劇場，是以新中間階級的觀眾為主要客群、於 1907 年開幕的有樂座，接著是 1911 年開幕的帝國劇場、1913 年開幕的第三期歌舞伎座；但若以氛圍更為輕鬆、且能讓觀眾免費體驗的空間來說，1911 年開幕的白木屋百貨店內之餘興場雖然演出時間較短，且不以飲食為必要事項，卻也可算是一例。該餘興場設有兩百數十席面向鏡框式舞台的座椅之空間，提供了樂器演奏、

⁸ 此時間設定顯示了，工業革命帶來了全球性規模的巨大改變，從百姓的生活到經濟、社會、政治面向皆深受影響，而我們應從這樣的變化中來掌握觀劇行為的變化，然而本文礙於篇幅，雖意識到上述背景，仍僅能將視野於保留在東京的觀劇行為這項近景。

⁹ 電子版《澀澤榮一傳記資料》第 27 卷（公益財團法人澀澤榮一紀念財團），頁 378-394。

¹⁰ 市東謙吉筆記：《演劇改良意見》（文學社，明治 19 年 11 月）。

¹¹ 以改良演劇為目標之組織其後改組為 1888 年的日本演藝矯風會、1889 年的日本演藝協會，持續轉換組成成員、對象及主張，但全都未能提出顯著的成果，在短時間內及不復存在。

舞蹈、應時節售票合作的少女歌劇。

觀眾席的形式，也從僅在空間中做出區隔、盡可能讓越多觀眾入場越好的「塞進去」式，變成切割空間、限制觀眾人數的柵席，接著再變化為座椅席。這是一段逐漸強化對於觀眾身體之恣意性的限制的過程，到了最終的座椅席階段，觀眾已被規範僅能採用面向前方就座的姿勢。在對於已習慣在過往的生活方式當中，以各種各樣的方式直接坐在榻榻米、地板、墊子上的身體而言，坐在椅子上的行為本身，就是一種嶄新的嘗試。那麼，坐在椅子上的身體姿勢，又是如何被獲得的呢？

坐在椅上的身體

在明治時期的建築學領域中，開始出現主張應改為使用座椅來改良日本住宅的聲浪；大正時期，文部省的外圍團體生活改善同盟會也基於改善住宅的方針為名義，提議改用座椅。1920 年代興起之促進改良食衣住的文化生活運動，無不是以新中間階級為對象，並以西洋文化規範為範本。作為這種日常生活方式之轉變所帶來的身體變化，1925 年 6 月 6 日的讀賣新聞早報第 7 頁所刊載、鶴見花月園內「日本兒童歌劇學校」（花月園少女歌劇團的培育機構）的太田重道的訪談委實耐人尋味。太田表示，今年從一般小學畢業的志願入學者，有「六十名少女、二十名少年」，當他們在進行腿部檢查時，他發現相較於「約十年前，也就是大正四、五年左右，寶塚少女歌劇在招募兒童的時期」，如今這群少年、少女「在藝術層面上出現驚人的發展……不僅腿部的彎曲現象極少……體重減輕、身高變高，身形高瘦的孩子有增多的傾向」，他指出「中上階級的家庭的孩子的腿，與家境較差的孩子的腿，具有極大的差異。也就是說，中上階級家庭出身的孩子，其腿部條件更適合歌劇等領域」。造成此差異的原因，他認為是「中下階級的家庭並不知道，將孩子背在背上，將會對孩子的腿部成長造成極大影響。」

日本人的日常生活西化所帶來之身體變化，可視為是在 1920 年代，從新中間階級開始滲透；但我們也不能忽略在此之前，以日本全國國民為對象所展開的「訓練」。

學校教育所打造的身體

江戶時期的教育，是專為繼承家業者所打造的實用教育。其教育機構共有四種：各藩之間為藩士子弟所設置的藩校；民間作為基礎教育的手習塾（寺子屋）；傳授漢學、蘭學及醫學等專門學科的私塾，以及無法被分類為上述三類的鄉學。其教學資料與內容，雖會依據身分、職業及地區而有所不同，但基礎教育的基本原則在於個別指導，在同一個教學場所、同一時間，數名孩童各自進行符合其程度的內容與進度之學習（梶井：9-12）。

明治政府在 1872 年設置文部省，隔年太政官公布的《關於勉勵學習之被仰出書》

(學制序文)¹²中提到,「學習是立身之財產及資本」、「必將消除共同體中的不學之家、不學之人」、「以較高階的教育來說,盡可依據每人之經濟、能力而有所差異;然而幼兒及學齡孩童皆須於小學就學,不分男女」,展現不分性別、國民皆學(譯註:人人皆須接受義務教育)的理念,並發布學制。最初,明治政府是參考法國的制度,引進學區制;一般小學分為下級4年(6-9歲)、上級4年(10-13歲)。1875年的小學校數共計約24500所(2019年國立、公立、私立共計19738所¹³),就學率35.4%,「校舍中有40%是向寺院借用,30%則是向民家借用」¹⁴。

1871年,其中一位御雇外國人(譯註:在明治政府公聘下來到日本的外籍講師)——美國人史考特(Marion McCarrell Scott),受雇為1872年創校之官立小學教員養成機構師範學校的教師,負責傳授美國小學的「一齊教學法」等。1873年頒布之《師範學校小學教學法》¹⁵奠基於此,收錄了六歲孩童初次在校學習時的教學法(如下圖)與教材案例,呈現新式教育應有的形態。一齊教學法是依據學習進度,將學生區分為不同組別,在獨立的教學空間中,學生面向前方就座,一位教師使用黑板等畫面直接對眾多學生進行教學——這樣的方式,又被稱為導生制(Monitorial System)¹⁶。這是一項能夠更有效率指導多數學生的教學法,於19世紀初期的英國所形成。作為現代式學校所採用的教學法,這項方法其後普及整個歐美的學校教育。一齊教學法乃是要求學生服從教師的指令,集體進行同一種動作,而每項動作當中的姿勢也有其規範,藉此打造能夠承受這種規律訓練的身體(梶井:14-16)。此外,教師之所以被建議站在高一級的講台上,也是為了監督全體學生,此被視為沿用自監獄、工廠、精神病院、學校等場域所適用的全景式監視體系「panopticon」¹⁷的原理(寺崎:258-260)。

¹² <https://geolog.mydns.jp/www.geocities.jp/sybrma/61gakujisyourei.html> (2022年11月3日瀏覽,原文採用舊假名、漢字與片假名表記)。

¹³ 「文部科學省統計要覽」(令和2年度版)

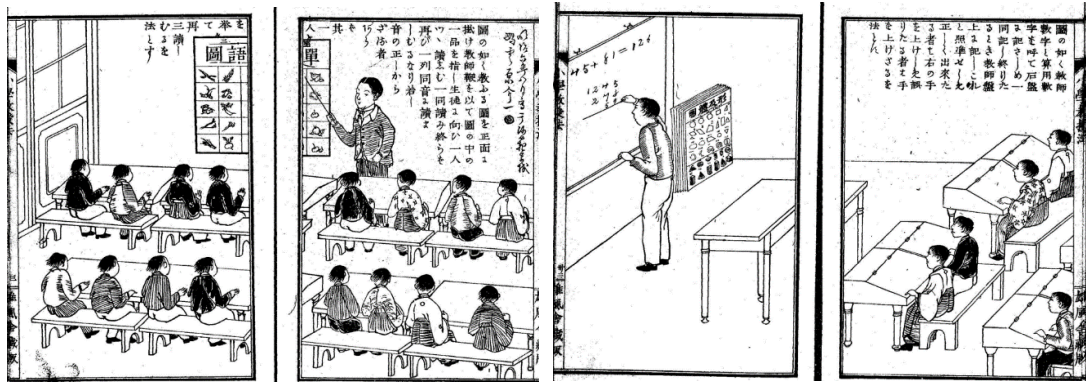
https://www.mext.go.jp/b_menu/toukei/002/002b/1417059_00003.htm (2022年11月3日瀏覽)。

¹⁴ 〈關於我國的學校教育制度之歷史〉,《國立教育政策研究所》(平成24年1月)。

¹⁵ 土方幸勝編:《師範學校小學教學法》(甘泉堂和泉屋市兵衛,1873年)。

¹⁶ 作為英格蘭教育學者蘭開斯特(Joseph Lancaster, 1778-1838)、蘇格蘭教育學者貝爾(Andrew Bell, 1753-1832)於同時期提倡之現代式學校教育的形式,雖被稱為貝爾-蘭開斯特制,其理念可溯至康米紐斯。(Johannes Amos Comenius, 1592-1670)的《大學教育》(金子茂:〈近代學校中「班級」的歷史性變遷與教學法的轉換—關於德國的學校〉,《日本的教育史學》32卷〔1989年〕,頁160-179)。貝爾-蘭開斯特制是指教師從學生當中選出教學助手,並予以指導的教學法,然而導生制在作為「教學的體制」的同時,也屬於「秩序的體制」,因此英國是以史托(David Stow, 1793-1864)所改良、由教師直接教學之下的實踐視為一齊教學法的原型(兒美川佳代子:〈關於近代英國大眾學校中一齊教學的形成〉,《東京大學教育學部紀要》32号〔1993年3月〕,頁43-52)。

¹⁷ 由英國法學者、哲學者邊沁(Jeremy Bentham, 1748-1832)於1787年提出。



1900 年公布的《小學校令》當中，更加嚴密規範就學義務，並以免除學費為原則。1907 年小學改為 6 年制，在各項教育制度面臨調整的過程當中，伴隨中日甲午戰爭前後的纖維業、以及日俄戰爭後的重工業發展蓬勃所帶來的生活變化，人民對教育的理解亦有所深化，小學就學率在 1902 年來到了 91.6%，1917 年更達到 98.7%¹⁸。在幾乎「皆學」的學校當中，學生必須坐在椅子上，在一定時間內維持面向前方的姿勢，學校亦成為訓練學生不可出現具有恣意性、私密性的行為之場所。此訓練雖然是藉由服從教師的指示來進行，但從共有同一個時間、空間的人們皆被要求全體從事同一種行為的角度來看，可以想見，被要求服從的人們之間，也可能互相監督他人是否確實服從指示、更會依據服從的程度而產生優劣感。「皆學」的學校教育場域，具備了意識到他者、在與他者之間的關係性中調整自身行為的公共性；這可說是一種量產了荻原所述「以 PUBLIC 的存在為前提的 PRIVATE」的身體之體制。

此外，基於這樣的身體行為，學生也可說是透過學校的規律訓練，而習得了使時間概念產生大幅變動的「定時法」（譯註：即現代所採用、將一天劃分為 24 小時的時間表示法，無論季節為何都固定不變）之觀念。依據課表的不同時段，在一定時間內進行指定的行為，建立團體可共有的時間觀念與身體訓練——在小學接受這種規律訓練之下的身體，正適合作為現代日本所追求的新劇場之觀眾。

秋季公演當中，我所觀賞的第二日演出當天適逢寧靜的雨天。所有的正面座位都改成了椅子，很有禮貌的觀眾面對著認真表演的少女們，我表示衷心謝意。至今為止，最重要的正面座位的觀眾往往粗魯，甚至吸煙飲食，不免沒有禮節，少女們老說很尷尬。她們一定很滿意。¹⁹

這是寶塚歌劇的創辦人小林一三，在 1920 年以大菊福左衛門的名義所發表之秋季公演評論的開頭段落。寶塚歌劇從原先客席數量為 500 人的最早期劇場——天堂劇場，到客席數量翻了三倍的新歌劇場（公會堂劇場）於前一年開幕。該文章正是描寫小林

¹⁸ 「文部科學省・學生百年史」 https://www.mext.go.jp/b_menu/hakusho/html/others/detail/1317618.htm (2022 年 11 月 6 日瀏覽)。

¹⁹ 〈『歌劇』大正 9(1920)年 11 月期「從歌劇場的觀眾席（秋期公演批評）」，〈寶塚少女歌劇團〉，《復刻版歌劇 1》（雄松堂出版，1997 年），頁 34（原文為舊字體、舊假名表記）。

在新歌劇場觀劇的感想。兩間劇場的巨大差異並不僅限於客席數量，更在於天堂劇場採用了可依特定季節開放使用泳池的建築樣式，其觀眾席屬於在泳池鋪上地板的「塞進去」式。由此可以窺見這樣的意味：1920年當時的小林，是將觀劇行為的「公共性」作為一種「禮儀」，以此與《歌劇》的讀者共享。

1920年代，是一段隨著嶄新的生活樣式逐漸滲透普及，出現越來越多擁有著在學校接受過規律訓練的身體之觀眾的時期，也可說是觀眾逐漸轉變為遵從觀劇行為當中的禮儀，即坐在椅上、不從事恣意式的行為舉止的形態——換言之，也就是觀眾從PERSONAL的身體，轉變為PRIVATE的身體的時期。

劇場照明的作用

從江戶以來的觀眾席轉變為新觀眾席的過程中，發生在觀眾席環境當中的另一項重要變化，是劇場照明的進步。17世紀末起，觀眾席全面轉型為室內化後，歌舞伎的劇場是透過開關窗戶來調整從位於客席兩側上方、面向舞台的窗戶灑入的自然光，天色轉暗時就使用蠟燭。然而以亮度來說，這種做法不僅導致舞台與觀眾席都偏暗，劇場內的亮度也無法維持均一（神山：17）。進入明治時期後，於1874年開幕的橫濱湊座，開啟了以煤氣燈作為舞台照明之用的濫觴，雖說在1884年5月10日，道頓堀的中座就已使用弧光燈（Arc lamp）來進行觀眾席的照明²⁰，但電燈照明的時代，是直到1878年由斯萬（Sir Joseph Wilson Swan）發明白熾燈、並由愛迪生（Thomas Alva Edison）將之實用化，以及電阻式調光器與水阻式調光器登場後才展開；而電燈照明的開端，被認為是始於1881年倫敦的薩伏依劇院（Savoy Theatre）。東京方面，雖也曾在歌舞伎座的1889年11月演出中使用過白熾燈，但調光器的使用似乎是以1907年新富座引進之水阻式調光器為濫觴（遠山：226）。歌舞伎採用電燈照明以後，觀眾席顯得稍微明亮，且能搭配舞台使觀眾席的明暗與之連動。這形成了在照明上追求無色、盡可能不引人注目，並且像浮世繪一樣，避免製造出明顯陰影的平面式照明²¹的照明方式。拜羅伊特節日劇院採用使觀眾席籠罩於漆黑之中的做法，而歌舞伎的形式，則不以鏡框式舞台及照明等方式將舞台與觀眾席區隔開來，就這一點而言，可說是與將阿匹亞（Adolphe Appia, 1862-1928）所提倡的理念——將主導觀劇行為的演員置於第一位，演員透過對於空間的意識，讓位居被動角色的觀眾變得主動——予以具體化的方法之間，具有部分共通之處²²。歌舞伎是以演員的技藝為第一位，而花道作為舞台的一部分，貫穿了觀

²⁰ 據說位於橫濱的外國人居留地之歌德座是從1876、1877年左右開始使用瓦斯燈作為證明（淺川，13）。

²¹ https://www.kabuki-bito.jp/special/stage/chikara/post-theatre_interview_1/、<https://www.kabuki-bito.jp/special/stage/tepc-hirameki/post-hirameki-30/>（2022年11月1日閱覽）。

²² 永井總子・清水裕之：〈阿道夫・阿匹亞的演出理念中舞台與客席的關係性 關於20世紀初期中劇空間的研究 其1〉，《日本建築學會計畫系論文集》第487期（1998年9月），頁79-86。杉浦康則：〈阿道夫・阿匹亞與達爾克羅茲〉，《德語德國文學研究年報》第33期（2006年年12月），頁48-68。永井總子：〈立足於創造觀眾論的劇場模型之相關考察② 以阿道夫・阿匹亞（1862-1928）的論文〈Monumentality（記念碑性）〉（1922）為例〉《靜岡文化藝術大學研究紀要》VOL.19（2019年3月）。阿匹

眾席，舞台與觀眾席的空間亦相互交織。之所以使觀眾席比舞台更暗，據說似乎是為使舞台上的世界產生現實氛圍，而採用寫實風格的照明效果所致²³，這也具有讓觀眾的注意力聚焦於舞台的效果。然而，歌舞伎的照明方式顯示了，觀眾席並非必須處於一片漆黑黑暗中；抑或是觀眾並非在明亮環境中就無法聚焦於舞台。因此，以促進觀眾從 PERSONAL 的身體轉變為 PRIVATE 的身體這一點而言，劇場照明的進步仍停留在輔助性的角色，最大的主因可說仍在於使觀眾習得了在一定時間內保持面向前方的就座姿勢，以及克制其 PERSONAL 的身體的欲求之表露。

觀眾席的公共性與 PERSONAL 的身體

由於 PRIVATE 的身體之觀眾，「被禁止」於坐滿了如此觀眾的觀眾席間，進行談話、飲食等行為，為了讓這些需求得以在觀劇行為中的觀劇以外的時間內——如中場休息時間——被滿足，劇場內設有食堂等設施。在觀劇時被允許表露的 PERSONAL 的身體欲求，是對演員及演出事物給予鼓掌、笑淚等反應，這些雖然屬於非言語表現，但在歌舞伎當中，也有一種名叫「大向」的言語表現。「大向」在表現時機、表現方式及表現詞彙當中，都具有一定程度的理解及認同，對於演員的演技與演出能起到極大的幫助作用，因此迥異於所謂的起鬨。「大向」是一種透過大聲吆喝，與那一瞬間位在舞台、觀眾席空間中所有人共享這項行為所帶來的效果／狀態，鼓掌可說就是一種與此相同的表現。最終，對於新的觀眾與觀眾席來說，聲音的問題並不在於 PERSONAL 的身體的欲求之表露與否，而應在於是否足以構成超越了坐在觀眾個人的空間性領域——即座椅——上的身體範圍並傳遞出去的與他者之間的「公共」。若將這種「公共」的表露方法視為聽覺性的事物，那麼以催生出視覺性表露方法的這一點來說，始於 2016 年的「超歌舞伎」可說是具有劃時代的意義。

「超歌舞伎」是由松竹株式會社與株式會社 DWANGO 共同製作、日本電信電話株式會社提供技術協力，將歌舞伎劇目以「超歌舞伎」專用的形式加以改編，並融合二次元與三次的形態，由以聲音合成技術所打造的虛擬歌手初音未來，與歌舞伎演員中村獅童擔綱演出。其舞台是以網路直播與會場演出的方式同時進行，線上收看的觀眾能看見觀眾席景象，亦能以彈幕（譯註：即時字幕評論功能）展現自己的 PERSONAL 的身心之反應。在會場觀劇的觀眾能夠同時看見包含彈幕在內的畫面，依據不同演員來揮舞顏色固定的螢光棒，自由發出類似「大向」的呼喊。松竹的船越直人²⁴訝異地表示：「演員的臉被文字評論遮住、這種五官被遮蓋的現象，理應是不該發生的。」但他將其理解為「一種表露網路觀眾的高亢感的方式，體現其參與其中的感受」。²⁵

亞著，田中晴子譯：〈戲劇與演出的未來〉等。

²³ 牛丸光生：《簡易舞台照明入門》（彩光社：1975 年）。

²⁴ 松竹株式會社董事，事業推進、製作負責人。

²⁵ <https://mugenlabo-magazine.kddi.com/list/shochiku1/>以實體與數位合作而備受好評的「超歌舞伎」，憑著初次公演《今昔饗宴千本櫻》獲頒「年度數位內容'16／第 22 回 AMD 大獎」之總務大臣獎（<https://www.kabuki-bito.jp/news/3941>），2022 年公演的會場與直播之總觀眾人數達到 115 萬人。

結語

現代化之下，以西洋為典範的演劇、劇場在社會中所扮演的角色也產生了變化。

演劇可粗分為兩大類型：演員「展現登場人物」型，以及演員「成為登場人物」型。前者乃是觀賞演員的技藝，以歌舞伎為首、在東亞誕生於現代以前的產物皆屬於此類型；後者乃是從西洋演劇移植而來的產物，主要觀賞演出家如何在舞台上將劇本的世界予以具現化。現代以前的歌舞伎演員，在漫長的上演時間當中，面對無法持續將注意力集中於舞台上的觀眾，他們會透過技藝實力來將使其注意力集中於自己身上；不過在現代化影響下，他們在舞台上開始有志朝「成為登場人物」型發展，反覆努力地尋求其與自身藝術形態之間相互接近的平衡點，又或是學習「成為登場人物」型的演技、演出方法，為了打造出此類型的舞台而奮鬥。劇場亦仿效西洋，不僅建築、結構產生變化，觀眾席也有所改變。包含飲食及聊天在內，過去在觀眾席中度過自由時光的觀眾，開始被要求坐在面向舞台的椅子上，並且在上演時間中，將注意力專注於舞台上。沿用萩原的說法，觀眾被要求從 PERSONAL 的身體轉變為 PRIVATE 的身體，而這樣的新身體的形態，其實幾乎早已在「皆學」的學校教育訓練下培養完備。不過，若此訓練是沿用自全景式監視體系的原理的話，就會與觀眾行為本應具備的出遊性質出現不符之處。那麼，為維持其出遊性質，什麼才是最低限度的必要事物呢？

觀眾不過是以 PRIVATE 的身體覆蓋 PERSONAL 的身體，一旦其內在的 PERSONAL 的身體欲求在觀劇過程中升高，假如其欲求被認定為屬於觀眾對演員、演出事物的一種「公共」，那麼就能夠表露出來。我們可以將這種表露方法的進化，視為內在的 PERSONAL 的身體之欲求，對於新的抒發出口的尋求。

劇場的西洋化，讓飲食、談話這種 PERSONAL 的身體的欲求不得顯現於觀劇過程中的觀眾席間，而是另外設有食堂等設施以使相關需求在中場休息時間得以滿足；這也反映出，觀眾於劇場內度過的時間中，飲食、談話是不可被排除的。Covid-19 疫情影響下，歌舞伎座從 2020 年 3 月起暫停公演，8 月重啟演出，並採用四部制的公演形式，各部包含一劇目；2021 年 1 月的公演開始改為三部制，各部包含兩個劇目，重新恢復中場休息時間。然而在休息時間當中，觀眾席談話與大廳飲食仍被要求「盡量避免」。2022 年 11 月的公演開始，觀眾終於得以在中場休息時，於觀眾席及大廳中以「用餐過程不對談」為條件進行飲食。筆者本人也透過疫情下的歌舞伎座觀劇經驗再次深切感受到，雖說觀劇的目的是觀賞舞台演出，但若僅止於此，確實無法滿足前去觀賞歌舞伎的樂趣。觀劇行為當中的出遊性質，是藉由觀眾能夠表露其 PERSONAL 的身體之欲求，並且是在遵循 PRIVATE 的身體的觀眾所被要求的「公共」形式下依然可能表露的方式，方能得以維持。

那麼，觀劇行為中的全球在地化現象又是怎麼一回事呢？筆者過去曾以東亞的少

(<https://spice.eplus.jp/articles/302255>)。

女歌劇系統藝術形態為例，指出全球在地化中有兩種形態：在「自己」文化的基礎上，再加上「其他」文化的覆蓋型，以及在「其他」文化的基礎上，再加上「自己」文化的重置型，而符合後者的，僅有日本的少女歌劇系統藝術形態（1920 年代以後的寶塚歌劇與松竹歌劇）²⁶。區別兩者的關鍵在於從事「演出行為」的身體的形塑方式。若仿照此說法，那麼從觀眾的身體的形塑方式來看，觀劇行為的全球在地化符合後者之定義。本文雖以歌舞伎為例，但以現代來說，寄席（譯註：表演落語、浪曲、講談、漫才等藝能的曲藝場）及「大眾演劇」等，也有可供 PERSONAL 的身體之觀眾就座的觀眾席。然而，舞台演出過程中的飲食與對話行為仍須盡量避免，因此該場合基本上仍等同舞台，或可說是並未超出舞台的限制。這或許是因為，觀眾已有「以 PUBLIC 的存在為前提的 PRIVATE」的身體。

²⁶ 參見拙作：吉田彌生編著：〈東亞演劇世界與寶塚歌劇〉，《歌舞伎與寶塚歌劇—相悖而親近的百年》（開成出版：2014 年 3 月），頁 208-249。細井尚子編著：〈『東京文化規範』與本土化的文化—以沖繩劇院與寶塚歌劇為例〉，《「近代日本」空間下的東亞大眾演劇 論文集》（立教大學亞洲地域研究所 316 頁：2017 年 3 月 31 日），頁 282-315。

主要參考書目（不含本文及註腳已列舉之書目）

專書

- 寺門靜軒。1877。《江戶繁昌記 1-2 篇》。稻田政吉。
遠山靜雄。1966。《舞台照明五十年》。相模書店。

論文

- 淺川久志。2007 年 1 月。〈舞台照明器具及舞台照明器具用的光源之變遷〉。《電燈設備學會誌》27 卷 1 期。頁 13-16。
池上重康等。1996 年 9 月。〈從森本靜子的家庭管理論看「新時代的居住」—森本厚吉與文化生活 其 2〉。《日本建築學會大會學術演講梗概集（近畿）》。F-2 分冊。頁 53-54。
小川悅子。1978 年 3 月。〈拜伊羅特節日音樂祭的歷史性意義：關於百年祭〉，《聖德學員女子短期大學紀要》4 卷。頁 63-74。
梶井一曉。2016 年 11 月。〈近世・近代過渡期中國民教育的確立與教育觀的變化—作為人力資本形成的前提之近代學校—〉。《岡山大學大學院教育學研究科研究集錄》第 163 期。頁 9-19。
神山彰。1992 年 10 月。〈「夜」的約定—歌舞伎與照明的「近代」〉。《演劇研究》4 期。頁 15-25。
久保加津代。1995。〈都市「中流住宅」中生活者的居住觀念與居住生活改善—透過以大正期為中心的民主期之《婦人之友》誌的分析〉。《奈良女子大學博士學位論文》。
寺崎弘昭。1991 年 9 月。〈近代學校の規律空間與孩子的權利條約〉。《教育學研究》第 58 卷第 3 期。頁 255-264。
細井尚子。2022。〈關於舞台性大眾娛樂之新形態的考察〉。《2022 年 10 月 22—23 日戲劇、媒介與傳播：2022 臺大劇場國際學術研討會會議論文集》（台灣大學戲劇學系）。頁 13-46。
矢橋賢吉。1903 年 11 月。〈本國的家屋改良談〉。《建築雜誌》VOL.17 NO.203。頁 496-521
吉井澄夫。2007 年 1 月。〈劇場的變遷〉。《電燈設備學會誌》27 卷 1 期。

本文為 JSPS 科研 22K00136 之成果的一部份。