

剣劇を再考する——誕生とジャンルの特性——

中野正昭（淑徳大学）

【要旨】

大正期から昭和期にかけて人気を誇った剣劇（剣戟）は、現在も大衆演劇の重要演目として上演されている。一般に剣劇の誕生は、俳優・澤田正二郎（1892－1929）主宰の劇団「新国劇」が歌舞伎とは異なるリアルな殺陣を考案して人気を博したのを嚆矢とし、やがてこの殺陣を見せ場とする演劇ジャンル「剣劇」へと発展、さらに専門劇団が登場したとするのが定説である。しかし、新国劇の殺陣のどのような要素が剣劇へと受け継がれ、ジャンルとしての独自性に至ったのかの具体的な部分については、これまで充分には検証されてこなかった。また剣劇の人気には、時代小説、映画など同時代の複数の娯楽メディアに於ける「時代劇」の流行が大きく関わっているが、この剣劇の多メディア性もまたこれまで十分な考察がされてこなかった。本発表では、演劇・映画・文芸をもとに剣劇の誕生について再考し、そのジャンルの特性について現代的な視点で検討を行う。

キーワード：剣劇、剣戟、殺陣、新国劇

はじめに

近年、剣劇やそのルーツである新国劇を再評価しようとする動きがいくつかみられる。早稲田大学演劇博物館の企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』（2014年）、日本文化研究の小川順子『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』（世界思想社、2007年）、映画研究の岩本憲児『「時代劇映画」の誕生』（吉川弘文館、2016年）などは、新国劇を中心に「剣劇」「チャンバラ」「時代劇」のもつ文芸、映画との横断性を多角的に論じている。また近代演劇の観点では、神山彰の論考「モダニズムの流れにみる新国劇——「故郷」・「剣劇」・「家族」の変貌」「節劇・剣劇・女剣劇——モダニズムの流れにみる」が、モダニズム芸術の特性である「スピード」に注目しながら、剣劇の近代演劇としての意義を読み解いている。

立廻りを売りとする剣劇は長らく「邪劇」と呼ばれ、ドラマや俳優の演技をみせる演劇からは外れた邪道の存在とみなされてきた。それは新国劇も変わらない。とは言え、剣劇は現在でも大衆演劇の主要演目として上演されており、映画やテレビでは時代劇という形で——嘗てに比べて本数が減ったとはいえ——定期的に制作されている人気ジャンルだ。大正6(1917)年の新国劇旗揚げから数えて約100年経ち、漸くこの大衆的な娯楽演劇に関して正当な評価をめぐる研究がされてきたということだろう。

新国劇は、歌舞伎の舞踊的な立廻りに対して、写実的な立廻りを創案し、そのスピードに溢れた迫真の斬り合いが観客に支持されたとされる。一種のリアリズムである。そして、この新国劇の創案した写実的な立廻りがいつしか剣劇と呼ばれるようになり、多くの亜流劇団を輩出した。ただし、写実的な斬り合いがなぜ、あるいはどのような部分が観客の心を魅了したのかは今一つ判然としない。単に写実的なだけの斬り合いが、多くの観客を長年にわたって惹き付けるほど芸能は甘くない。そこで本稿では、新国劇の立廻り、引いては剣劇の立廻りの根底にあるとされるリアリズムについて時代背景から再考を加えて見たい。

新国劇の誕生

新国劇が独自の殺陣で人気を得るまでの過程を確認しておこう。新国劇は、島村抱月率いる芸術座の俳優だった澤田正二郎(1892—1929)が、芸術座を脱退し、倉橋仙太郎ら11名で結成した劇団だ。劇団名は坪内逍遙が理想とした「国劇」に因むもので、新国劇が文芸協会、芸術座と同じく民衆芸術論の延長に意図されたことがわかる。

新国劇は、1917(大正6)4月、東京・新富座で旗揚げ公演を行った。演目は『暴雨風雨のあと』『一事件』『新朝顔日記』『寝台列車』で、この現代劇を中心に据えた

構成は興行的に失敗し、劇団は関西へ下ることになった。6月の京都・南座の公演も客入りは悪かったが、7月の大阪・角座で上演した『深川音頭』（仲木貞一作）で見せた水中の立廻りが客の評判を呼び、松竹社長白井松次郎の目にとまり、松竹専属となった。

松竹は新国劇に対し、座付き作者として大阪新報社の記者から大阪松竹の文芸部に転身した行友李風を、殺陣師に市川段平を配し、新国劇の剣劇路線を助けた。大正8（1919）年4月、京都・明治座で上演した浪人物の『月形半平太』（行友李風作）、8月の大阪・弁天座で上演した侠客物の『義人 国定忠治』（同）で新国劇とその剣劇は決定的なものとなった。その後、新国劇は行友と段平につづく新しい作者と殺陣師に長谷川伸と市川升六を得て、人気を更に強固なものとした。

大正期の劇団は新劇も商業演劇も集合離散が激しいが、新国劇の場合も1919（大正8）年に中田正造らが脱退し、大阪で「第二の新国劇」と言うべき新声劇を旗揚げした。またこの頃は新国劇の影響を受けた剣劇の劇団が次々と登場し、演劇ジャンルとして「剣劇」が急速に浸透していった。

剣劇——剣戟、立廻り、タテ、殺陣

剣劇は元々「剣戟」と書き、太刀をもって斬り合うことを意味する。歌舞伎では、剣戟を含む闘技の形式を「立廻り」と言い、立廻りの型を「タテ」と呼ぶ。澤田正二郎は、歌舞伎と差別化する意味で、このタテに「殺陣」の字を当てた。一般に「剣劇」は、太刀を使った立廻り芝居——立廻りを前面に据えた芝居の総称という意味で使われる。

剣劇という言葉の発生は諸説ある。浅草の興行師・掘倉吉の劇場が、立廻り芝居の新しい名称として剣劇と名づけたとする説。大阪の劇場で剣戟を誤って剣劇と書いたところ、内容を上手く言い表していたのでそのまま定着したとする説。新声劇は「剣侠劇」の名称をよく使ったが、その看板の「侠」の字が破れて剣劇として流通した説。のちに籠寅興行部を組織し、大衆演劇の全国興行を実現した保良浅之助は「大体剣劇という言葉が出来たのは大正末期で、浅草の常盤座で明石・田中・小川の三座が合同したときに、太夫元の木内末吉が『剣劇三派合同』と称したのが最初だろう」¹としている。どの説も根拠はハッキリしないが、時期は大正末頃で共通している。

演劇の一要素である立廻りを前面に押し出した新国劇や剣劇は、新劇関係者や演劇評論家からは「邪劇」と呼ばれ蔑まれる傾向にあった。これには急速に人気を拡大したことに対する、他の演劇人の反感もあったのだろう。

剣劇の全盛期についても諸説ある。浅草で剣劇興行が盛んとなる大正末から昭和

¹ 長田牛狂『侠花録 勲四等筆寅・保良浅之助伝』桃園書房、1963年。

5、6 年まで、1926 年から 1930、31 年までを全盛期とするのが定説だ²。大阪で新声劇や剣劇団が群雄割拠した時期とややズレがあるが、これは東京進出をもって全盛期と見なす東京中心の演劇観が基準となっているためである。新国劇同様に剣劇も関西から人気の火が付き、西日本を中心に劇団が結成され、興行を重ねたために、東京進出は遅れたが、剣劇や後の大衆演劇の大部分が西日本を拠点としていることを考えると、東京進出をもって全盛期と見なすことに果たしてどの程度の妥当性があるかは疑問である。

『深川音頭』にみる新国劇の立廻りの写実性

新国劇以前に写実的な立廻りがなかった訳ではない。『演芸画報』1936(昭和 11)年 11 月号に掲載された「剣劇問答」という記事の中で、渥美政太郎と思われる人物が新国劇以前の立廻りについてこう語っている。

『剣劇といふのは、昔からあるものですか』

『立廻りはあつたが、剣劇はありませんよ。エイツといふと二三人斬られてゐるやり方は確かに大正年間の産物です。昔の立廻りときたら、山形や、柳や、千鳥の連続で、マア踊と同じことでしたね』

『先代左團次がやつたのはどうです』

『左團次がマア剣劇の元祖かも知れません。何しろ今までの悠長な立廻りをやめて、写実に猛烈な奴を見せたんですからね』

『でも、今度の明治座の忠弥の立廻りを見ると、甘い物ですね』

『あれよりももう少し烈しうでせう。立廻りは先代〔初代〕の方が巧かったから——何しろ甘くつても当時の見物は恟【びっく】りしたのです。忠弥の立廻りから左團次の人気が出たのですからね』

『その後もあんな立廻りはありましたか』

『今も昔も、立廻りといふ事は、決して見物に悪いものではないと見えて、いつでもキツと受けますから、左團次はよく出しましたよ。いつか左團次が蘭平を出したことがありますが、これは狂乱よりも立廻りを見せたんですからね。すべてその意気でした』

『外にも立廻りの呼び物がありますか』

『遠山政談で、幕外で手先と掴み合ひの立廻りなんぞは評判でしたね』

『今のやうな剣劇を考へ出したのは、矢張り澤田でせうか』

『澤田ですね。新派でも時には写実の立廻りを見せたが、あまり評判にならな

² 大井広介『ちゃんばら芸術史』実業之日本社、1959 年。向井爽也『日本の大衆演劇』1962 年、東峰出版。

かつたやうだね。澤田が大菩薩峠や国定忠治をやった頃から、流行出したものでせう』

『剣劇の喜ばれるのは、あのイキなんでせうね』

『溜飲の下がる所を喜ばれるんでせう。斬り方と斬られ方でせう』³

初代市川左團次は、1870(明治3)年、幕府転覆を謀った慶安事件を題材とした河竹黙阿弥『樟紀流花見幕張』(通称『慶安太平記』)で、首謀者の一人である浪人の丸橋忠弥を演じ好評を得た。「捕物」場の大詰めでの大立廻りは、従来の舞踊的な様式美から一步脱した激しさが特徴となった。記事の中では、明治の市川左團次と大正の澤田正二郎の間に新派の「写実の立廻り」があったとある。具体的な劇団や作品は不明だが、左團次の影響を受けた立廻りが出てくるのは当然のことだろう。

歌舞伎や新派の「写実の立廻り」と比べた場合の、新国劇の立廻りの写実性はどこにあったのだろうか。新国劇の立廻りが観客を魅了した最初の作品『深川音頭』では、舞台一面に防水布を張り、雷雨の中の水中の立廻りを見せた。この舞台について作者の仲木貞一は次の様に記している。

これは酷暑の折りでもあったし、一番新式の立廻りを見せてやろうと云う事になり、怪我を覚悟のほんとのつかみ合い、切り合ひの恐い立廻りだ。毎日怪我人は続出したが客はヤンヤと喜んだ。その間に電光の投影を受けて、澤田は刀を引かついで目玉を寄せてミエを切ると云ふ旧劇では最も臭い古い型を示したのが大当たり。⁴

旗揚げに参加した新国劇のメンバーは、文芸協会出身と新人ばかりなので歌舞伎のタテも立廻りも何も知らない者ばかりだった。そんな連中が見せる雨中水中の立廻りは「猛烈さの物凄さ」で、のちにオペラ歌手となる藤原義江(当時・戸山英二郎)などは「敵を投げかけてへたばつたり、敵の太刀を受け損じて怪我をしたり」⁵と大変なものだったという。つまりは写実といよりも半ば本当の斬り合い殴り合いを見せていた訳である。それが観客の眼に迫真の闘いに見えたのは当然のことだろう。加えて興味深いのは、新国劇がこの時の雷雨の演出に「電光」を使用していたこと、その雷光に照らされた澤田が「旧劇では最も臭い古い型」のミエをしてみせたという点だ。

新国劇の立廻りの魅力は、まず生々しい暴力性であり、次いで電気など最新テクノロジーを使った演出と歌舞伎を踏襲した誇張された絵画性だった。新国劇の立廻

³ 「剣劇問答」『演芸画報』1936年11月号。同記事は無記名だが、このページの編集を渥美政太郎が担当しており、内容的に渥美のものかと思われる。

⁴ 仲木貞一「澤田正二郎評伝」『演芸画報』1928年1月号。

⁵ 仲木貞一「新国劇最初の苦闘振り」『演劇研究』澤田正二郎追悼号、1929年。

りと言えば「リアリズム」というのが常套句だが、少なくとも初期の立廻りは、リアルとデフォルメが、動と静が混在したものだった。

仲木は新国劇の立廻りを説明する上でのもう一つの常套句である「スピード」についても、こう記している。

皆悠長なセリフ廻はしで、のろのろした動作をしてみたのに、彼〔澤田正二郎〕の一座は元気にまかせて電光石火のやうな動作をする。セリフを云ふにもケンカのようにガミガミと強く速く言ふ。これが当時の見物の気に入ったのである。時宛も欧州大戦で好況の最絶頂の時で、気が立うてゐる。従つてピッチの早い物がびたり気持ちに合ふのである。大阪許りが然うではない。この大戦期を境として、東京でも何処でも都会地では、この速いテンポの物でなくては客に喜ばれなくなった。⁶

新国劇の立廻りの特徴を説明する際、当時の観客はそのスピードの速さにリアリズムを感じ取ったとされるが、神山彰が指摘するように「スピードと「リアル」な感覚は関係が無いが、当時の価値観からすれば、それは等価なものとして観客を圧倒した」⁷のであり、そこに大正期のモダニズムの反映を見ることができる。

そしてここで注目したいのは、新国劇の演技のスピードを表す言葉の前に「元気にまかせて電光石火のような動作」「ケンカのようにガミガミと強く速く言ふ」（下線筆者）など身体の激しさを表す言葉が加わっていることだ。先の引用の「怪我を覚悟のほんとのつかみ合い、切り合ひ」と同じく、ここにはスピードとは別に肉体の生々しい迫力が強調されている。新国劇の立廻りが持つリアリズムとは、初期の頃は、立廻りのスピードの速さだけでなく、こうした暴力的な肉体の迫力をも指していたと思われる。

先の引用で澤田が「最も臭い古い型」で観客を沸かせたり、歌舞伎の「タテ」に「殺陣」の漢字を当てているように、実のところ新国劇では歌舞伎の型の様式美そのものは否定せず、逆に踏襲していた。新劇俳優として活躍する一方で、新劇史研究の著作も持つ松本克平によれば、新国劇の殺陣は、澤田正二郎と市川段平がリアリズムの道を切り開き、市川升六がそれを独自の様式美へと完成させた。

剣劇の型の研究には、文芸協会の擬闘（立廻り）の先生であつた市川升六（歌舞伎座の殺陣師）を招いて、これまでの型を整理し体系立て、それにスピードと迫力を加えて、現代的なものをつくりあげた。謡曲『田村』を地謡にして殺陣の型

⁶ 仲木貞一「新国劇最初の苦闘振り」『演劇研究』澤田正二郎追悼号、1929年。

⁷ 神山彰「モダニズムの流れにみる新国劇——「故郷」・「剣劇」・「家族」の変貌」、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界』図録、2014年。

を組み合わせ、沢正〔澤田正二郎〕以下全員が羽織袴白足袋白扇で見せた『田村』は、その研究標本とも言える。⁸

松本によれば、新国劇の「剣劇の型」（殺陣）は歌舞伎の立廻りの型を整理し、体系化し直し、そこに現代的なスピードと迫力を加えたものだった。つまり「スピード」と「迫力」の二つが現代的なリアリズムの根底にあった。そして、これまでスピードの影であり顧みられなかった「迫力」、その迫力を生み出す暴力性もまた明治以来の近代日本の特徴だった。

暴力とデモクラシーの時代

新国劇の立廻りは、はじめは『月形半平太』等の行友李風の浪人物が、次いで『沓掛時次郎』等の長谷川伸の股旅物が人気を集めるようになったが、この浪人物の成功、そして浪人物から股旅物への人気の移行は、新国劇だけのことではなく剣劇、チャンバラ映画、大衆小説などの時代物に共通した傾向である。鶴見俊輔は、その背景には明治から大正期を貫く旧幕臣の視点とその大衆層への普及があったと指摘する。

旧幕臣の不満は明治零年代においては、まず新聞をとおしての新政府批判に、はけ口を得る。誕生期の日本のジャーナリズムは、幕府の遺臣の視点と切り離しては考えられない。旧幕臣の視点は、その後、基督教の発展のうえに影響をもち、日本の技術文明のうえにも影響をもつが、明治以後の日本の政治にたいする全体的な批判として、もう一度、旧幕臣の視点が明らかに現れるのは、大正期にはいつてからの大衆文学の誕生にさいしてである。⁹

旧幕臣の視点が、浪人物や股旅物に見られる反体制的な愛国ヒーローという日本近代に特徴的なヒーロー像を作り上げることになったが、現実世界でこのヒーローを地で行き、暴力を政治的手段として用いたのが博徒であり壮士だった。日本の近代政治史を研究するエイコ・マルコ・シナワによれば、自由民権運動を背景に博徒は侠客へと転じていったという。

自由民権運動は一八八〇年代になると、無数の暴力事件（激化事件）を伴う民衆的かつ革命的な局面に入るが、秩父事件はその一角をなすものである。この段階に至って自由民権運動の燃料となったのは、明治新政府の政策に対する草の

⁸ 松本克平『日本新劇史——新劇貧乏物語』筑摩書房、1966年。

⁹ 鶴見俊輔『大衆文学論』六興出版、1985年。

根的なフラストレーションであった。貧困にあえぐ農民は、徳川時代後期の農民と同じく、力に頼んで自分たちの置かれた経済状況に対する抗議の意を表した。しかし、いまや貧困の悪化は松方デフレという国家の財政政策が原因である、したがって、彼らの不平の表現は自由民権運動の言葉と思想によって形作れることになり、標的には明治国家のシンボルが含まれることになった。博徒たちはこの暴力運動にリーダーとして、あるいは参加者として関わることで政治の一角を担うようになり、様々な形で近代の装いをまとうようになる。〔略〕さらには、勢力富五郎のような貧農に気を配る親分たちが、博徒は「弱気を助け強きをくじく」ものだという後世のイメージを用意することにもなった。こうしたロビン・フッド的なイメージを信奉する人々は、博徒を単なる博奕打ではなく侠客、つまり「義のある人」として語る。シチリアマフィアの「名誉ある男」とよく似ているが、侠客もまた国定忠治よろしく、まずは伝承として人気を博し、それからフィクションや映画となって美化されていった。¹⁰

自由民権運動が高まる中、博徒とともに運動の実行を担ったのが壮士だった。政党と直接的な繋がりをもつ壮士は、暴力を政治のための正当な手段と見なし、博徒以上に目に見える形での暴力に訴えた。

1880年代後半、政治参加が拡大し、政治の姿が衆目にさらされる中で、〔壮士による〕乱暴行為は増大していった。政治的暴力が拡大するようになると、政敵を片っ端から抹殺するなど望むべくもなくなるが、それでも乱暴行為を通じて政治状況を左右しようとすることは可能であったし、効果的でもあった。物理的強制力はもはや名の知れた高官や地方の名士を討つために温存されるべきものではなくなった。むしろ標的は拡大した。選挙の候補者、政治家予備軍、党员、府県会と国会の関係者の大部分がその射程に入った。加えて、演説会や討論会、選挙運動といったものを通して政治への関心が高まり、かつてないほど多くの人間が政治を目撃する機会を得るようになると、これに比例して暴力を政治的道具として行使する機会も増えていった。公の政治イベントがありふれた日常の出来事になっていく中で、それに伴う暴力もまたありふれたものになっていったのである。壮士たちが喚き散らして政治集会を妨害することも、政敵を恐喝し、物理的な脅しをかけることも、敵対する壮士の暴力から政治的同盟者を守ることも、ごく一般的な慣習になっていったのだ。¹¹

¹⁰ エイコ・マルコ・シナワ著、藤田美菜子訳『悪党・ヤクザ・ナショナリスト 近代日本の暴力政治』朝日選書、2020年（Kindle版）。

¹¹ エイコ・マルコ・シナワ著、藤田美菜子訳『悪党・ヤクザ・ナショナリスト 近代日本の暴力政治』朝日選書、2020年（Kindle版）。

議会開設や言論の自由を求める自由民権運動から、異なる意見を暴力で封じる存在が生まれたのは随分と皮肉なことである。しかし、有権者が全人口の約1%だった制限選挙にあつては、立候補者や有権者への直接的暴力は選挙を左右する有効な手段と見なされていた。

壮士芝居といえば自由民権運動との関わりや新派の先駆としての意義はよく知られているが、その舞台の多くが暴力を見せ場としていたこと、そして演技の素人ではあるが、暴力の玄人である壮士が熱演してみせる迫真の乱闘が、リアリズムとして観客の人気を博したことは改めて注目してよいだろう。例えば、川上音二郎一座の初期の代表作のひとつ『板垣君遭難実記』の中で、板垣退助に扮したのは青柳捨三郎で、川上は刺客の相原に扮した。

川上扮するところの刺客相原は、おどろかかって板垣を刺す。ここで例の、
「板垣死すとも自由は死せず」

をやるのかと思うと、そうではない。組んでは倒れ、起きあがってはまた組みつき、五度も六度も格闘をくり返すあいまいに、自由民権思想について両人が、泡をとばして論じ合うのである。(中略)相原が板垣の髪の毛をひつつかむ、それを下から板垣が二間も先へはねとばす。ドシーンと舞台の板が鳴る。様式化した歌舞伎の立ち廻りにくらべると写実そのものだ。¹²

壮士の衰退は、1920年代半ばの普通選挙制定で有権者が激増したことによる。男子普通選挙の実現で大きく増えた有権者を暴力で動かすことは難しく、その代わりに壮士は党の院外団に所属し、金を使って票を買い集める影の実行部隊へ転じた。この時期がちょうど新国劇に始まった剣劇が全盛期を迎える頃と重なるのは偶然ではない。現実世界での政治的正当性や正義の名の元の暴力が影を秘めだしたことで、大衆は物語の愛国的ヒーローを次々と誕生させることになったのである。おそらくここには暴力の舞台表象という形で壮士芝居から新国劇、剣劇という系譜を辿ることが出来ると思われる。

終わりに

剣劇というジャンルをつくった新国劇の立廻りは、スピードの速さがリアリズムとして観客を魅了してきたことが指摘されてきたが、そのスピードある動きが暴力の表象だったことが軽視されてきたように思われる。明治期から大正期へと至る政治の流れが、実際は理想としてのデモクラシーと現実としての暴力によって形作られていたこと、そして明治期の壮士芝居がそのような暴力性をリアリズムとして舞

¹² 杉本苑子『マダム貞奴』集英社文庫、1980年。

舞台上に描き出し、次の大正期には新国劇や剣劇の立廻りが、政治的に正当なあるいは正義のための暴力の表象を受け継いだ可能性があることは近代演劇史を再考する上で興味深い。すなわち、壮士芝居から新劇を経て新国劇へと流れ込んだリアリズムが、決して理念的なものではなく、およそ近代的な理性主義とは離れた暴力性のリアリズムだったとすれば、ここには肉体の演劇の系譜を描くことができるからだ。そして剣劇が大衆演劇として広まったこともまた、暴力性と肉体の演劇としては当然の帰結だったと言えることができるだろう。

主要参考文献

- 岩本憲児『「時代劇映画」の誕生』吉川弘文館、2016 年。
- エイコ・マルコ・シナワ著、藤田美菜子訳『悪党・ヤクザ・ナショナリスト 近代日本の暴力政治』朝日選書、2020 年（Kindle 版）。
- 大井広介『ちゃんばら芸術史』実業之日本社、1959 年。
- 小川順子『「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る』世界思想社、2007 年。
- 神山彰「節劇・剣劇・女剣劇——モダニズムの流れにみる」、神山彰編『忘れられた演劇』森話社、2014 年。
- 澤田正二郎『苦闘の跡』柳蛙書房、1928 年。
- 杉本苑子『マダム貞奴』集英社文庫、1980 年。
- 永井啓夫他編、芸双書 10『かぶく 大衆演劇の世界』白水社、1982 年。
- 永田哲朗『殺陣』三一書房、1976 年。
- 藤井康生『東西チャンバラ盛衰史』平凡社、1999 年。
- 向井爽也『日本の大衆演劇』1962 年、東峰出版。
- 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館企画展『寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界図録』、2014 年。

本稿は JSPS 科研費 22K00136 の成果の一部であり、JP22K00135 の助成を受けたものである。

劍劇¹之再探討—論其誕生與該類別之特性—

中野正昭（淑德大學）

【摘要】

從大正時期至昭和時期深受歡迎的劍劇(劍戟)，至今仍是大眾戲劇中的重要劇目。一般認為，劍劇的誕生始於演員澤田正二郎（1892—1929）主理的劇團「新國劇」開發出不同於歌舞伎的寫實殺陣（武打場面），因而深受歡迎，後來發展為以殺陣為賣點的戲劇類別「劍劇」，並且出現了專業劇團。不過新國劇的殺陣中有哪些元素被劍劇繼承，以至得以形成完整類別？具體部分過去尚未有完整的探討。劍劇之所以廣受歡迎，與時代小說、電影等同時代多種娛樂媒體中「時代劇」的流行有密切相關，這種劍劇的多媒體性過去也尚未經過充分研究。本文將從戲劇、電影、文藝等基礎再次思考劍劇的誕生，以當代觀點探討該類別之特性。

關鍵詞：劍劇、劍戟、殺陣、新國劇

¹ 譯者注：劍門戲。

一、前言

近年來，可以看到一些對劍劇或其根源的新國劇重新進行評價的動向。如早稻田大學演劇博物館的企劃展《汝若挨近吾便斬！新國劇與劍劇的世界（寄らば斬るぞ！新国劇と剣劇の世界）》（2014 年）、日本文化研究的小川順子著作《所謂「殺陣」文化・探索劍門時代劇電影（「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る）》（世界思想社，2007 年）、電影研究的岩本憲兒之著作《「時代劇電影」的誕生（「時代劇映画」の誕生）》（吉川弘文館，2016 年）等，皆以新國劇為中心，從多個角度去討論含有「劍劇」「劍門（チャンバラ，Chambara）」「時代劇」的文學藝術與電影之間的橫跨性（橫斷性）。而在現代戲劇的觀點部分，則有神山彰的論述考察〈從現代主義潮流中看見的新國劇——「故郷」・「劍劇」・「家庭」の樣貌轉變〉〈節劇・劍劇・女劍劇——從現代主義潮流進行觀看〉，一邊定睛於現代主義（Modernism）藝術的「速度」之特性，一邊解讀了劍劇作為現代戲劇的意義。

以立迴（Tachimawari，武打場面）作為賣點的劍劇，長期被稱為「邪劇」，被看作是從展現劇作本身或演員演技的戲劇中，偏離出的邪道之存在。在這點上，新國劇也是一樣的。話雖如此，但劍劇至今仍作為大眾演劇的主要劇目上演著，在電影或電視裡，更是以所謂時代劇之形式——雖然數量比以前要少——受到定期製作的人氣類型。從大正 6（1917）年新國劇的興起開始算起，已經約 100 年過去，看來是漸漸地，終於有將此大眾娛樂戲劇之相關正當評價當作主軸的研究，開始被進行了起來。

相對於歌舞伎帶有舞蹈性的立迴，新國劇創立出了帶有寫實性的立迴，據說其充滿速度感又逼真的相互揮斬，在當時受到了觀眾的支持。而這即為一種寫實主義（Realism）。後來，這個由新國劇開創的寫實性立迴，不知從何時開始便被稱作了劍劇，並湧現出許多模仿追隨的劇團。不過，具寫實性的互斬是為什麼，又或是怎麼樣的部份使觀眾著迷，目前還未判明。藝能並沒有簡單到，能以單單只是具寫實性的互斬，就長年吸引到眾多觀眾的程度。因此在本文中，筆者想試著從時代背景開始，重新思考關於新國劇的立迴，乃至於劍劇的立迴中，被視作兩者基礎的寫實主義。

二、新國劇的誕生

先來確認一下新國劇憑藉獨有的殺陣，直至獲得人氣為止的過程吧。新國劇是由曾於島村抱月率領的藝術座中擔任演員的澤田正二郎（1892—1929），在退出藝術座後，與倉橋仙太郎等共 11 人所組成的劇團。此劇團名稱來自於被坪內逍遙視作理想的「國劇」，由此可知，新國劇與文藝協會、藝術座都同樣地意在延續民眾藝術論。

新國劇於 1917（大正 6）年 4 月，在東京・新富座創立並舉行了公演。當時的演出劇目為《暴風雨之後（暴雨風雨のあと）》《一事件》《新朝顔日記》《寢台列車》，然而這個將現代劇擺作中心的構置在票房上失利，劇團遂決定下往關西去。即便 6 月於京

都・南座的公演來客數也不理想，但 7 月在大阪・角座上演的《深川音頭》（作者：仲木貞一），卻以劇中展現的「水中立廻」成功獲得觀眾口碑，並吸引到松竹公司老闆白井松次郎的目光，使它後來成為了松竹的專屬。

針對新國劇，松竹將原為大阪新報社記者，後轉身投入大阪松竹文藝部的行友李風以駐團作者身份，另將市川段平以殺陣師身份進行配置，因而幫助了新國劇的劍劇路線發展。大正 8（1919）年 4 月，於京都・明治座演出的浪人物²《月形半平太》（作者：行友李風），以及同年 8 月於大阪・弁天座演出的俠客物³《義人 國定忠治》（同前作者），讓新國劇和其劍劇成為了具確定性的存在。之後，新國劇又因得到繼行友與段平之後的新作者長谷川伸、新殺陣師市川升六，使其人氣變得更加強大堅固。

大正時代的劇團，不論新劇或商業戲劇都經歷了相當激烈的聚散離合，而在新國劇這邊，也有著 1919（大正 8）年中田正造等人的退出，並且他們後來在大阪創立了應被稱作「新國劇第二」的新聲劇。另外，由於此時期受新國劇影響的劍劇劇團接連登場，讓「劍劇」作為戲劇類型急速地展開了滲透。

三、劍劇——劍戟、立廻、TATE、殺陣

劍劇原本寫作「劍戟」，意思是手持太刀⁴互相揮斬。在歌舞伎中，含有劍戟的鬥技形式稱為「立廻」，立廻的型態則喚作「TATE」。為表達出與歌舞伎有所區分的意涵，澤田正二郎取用「殺陣」二字換置到了這個 TATE 上。一般來說，「劍劇」是用來意指使用了太刀的立廻戲劇——把立廻當作招牌的戲劇總稱。

劍劇一詞的出現，存在著諸多說法。有認為是由淺草的興行師⁵・掘倉吉的劇場，將劍劇作為立廻戲劇的新名稱進行取名的說法；也有認為是座落大阪的劇場將劍戟誤寫成劍劇時，因發現其出色地表述了內容，於是就按原樣固定了下來說法；還有認為新聲劇經常使用「劍俠劇」的名稱，但因招牌上的「俠」字破損，才作為劍劇流通起來的說法。後來，組織籠寅興行部，並實現了大眾演劇於全國演出的保良淺之助則認為：「劍劇這個詞的問世，最早大概是明石・田中・小川於大正時代末期，在淺草的常盤座進行聯合時，太夫元⁶的木內末吉把它稱呼為『劍劇三派聯合』（劍劇三派合同）的這件事吧。」⁷不論哪種說法，雖在根據上都不明確，但時間落於大正時代末期左右這點卻是共通的。

把在戲劇中作為一個要素的立廻作為主打的新國劇和劍劇等，被新劇的相關人士

² 譯者注：浪人物是指以不具官職的武士作為主題的作品。

³ 譯者注：俠客物是指以俠客間的爭競作為主題的作品。此處的俠客比中文的俠客多出一分會以賭為業的形象。

⁴ 譯者注：太刀是日本刀的一種，一般以刀鋒朝下並吊掛於腰帶的方式佩戴。

⁵ 譯者注：興行師是以主辦興行當作職業的人，而興行則是指將戲劇等進行演出，並為其招集觀眾一事。

⁶ 譯者注：太夫元可理解為劇場經理，是劇場在興行之經營面的負責人。

⁷ 長田牛狂：《俠花錄 勲四等筆寅・保良淺之助伝》（東京：桃園書房，1963 年）。

及戲劇評論家等傾向於以「邪劇」來稱呼與蔑視。在這裡頭，應該也有著其他戲劇人對於它的人氣急速擴大，所抱持的反感吧。

關於劍劇的全盛期，也存在著諸類說法。一般定說認為的劍劇全盛期，是從劍劇演出在淺草變得興盛的大正時代末期開始，一直到昭和 5、6 年，即 1926 年開始至 1930、31 年。⁸此雖與新聲劇及劍劇團等在大阪群雄割據的時期稍有偏差，但這是因為所謂以東京為中心的戲劇觀，即由進入東京的時間來判斷全盛期起首的看法成為了基準。與新國劇同樣地，劍劇也是自關西開始燃起了人氣，並以西日本為中心組成了劇團。雖因反覆進行演出，使其進入東京的時間受延遲，但若考慮到劍劇或後來的大部分大眾演劇等都將西日本當作據點，究竟以進到東京的時點來判斷全盛期這件事，具有多少程度上的妥當性，仍是個疑問。

四、從《深川音頭》觀察到的新國劇立迴之寫實性

新國劇以前並不是沒有寫實性的立迴。在刊載於《演藝畫報》1936(昭和 11)年 11 月號裡的〈劍劇問答〉一文中，有位被認為是渥美政太郎的人物，就關於新國劇以前的立迴部分是如此敘述的。

「所謂的劍劇，是過去就有的東西嗎？」

「過去雖然有立迴，但劍劇是沒有的唷。在一喊完『哈』之後，便開始有兩、三人迎受揮斬的做法，應該是大正年間的產物。說起以前的立迴，就是山形、柳、千鳥的不斷連續，總之和跳舞是同一回事呢。」

「你認為初代左團次做過的劍劇如何？」

「左團次或許能算得上是劍劇的元祖吧。因為不論如何，他畢竟是捨棄了至今為止悠長的立迴，寫實地展現出猛烈的玩意兒來了呢。」

「不過，看了這回明治座的忠彌做出的立迴，感覺還不夠格呢。」

「應該要再比那個更激烈一些吧。立迴還是初代更為擅長嘛——不管怎麼樣，就算看起來還不夠格，但當時的觀客還是相當吃驚的。畢竟左團次的人氣就是從忠彌的立迴出來的呀。」

「在那之後，還有過像那樣的立迴嗎？」

「不管過去或現在，立迴這回事，看起來都絕不是會令觀客感到不快的東西，也因為它無論何時都一定會被接受，所以左團次經常拿出來用唷。以前左團次曾經演出過蘭平，那時比起狂亂，他更加展現出了立迴呢。全部都是那股氣勢。」

「在這之外，還有也被稱為立迴的東西嗎？」

「像是遠山政談裡在幕外與手下們扭打的立迴之類的，是有獲得評價的呢。」

⁸ 大井広介：《ちゃんばら芸術史》（東京：実業之日本社，1959 年）。向井爽也：《日本の大衆演劇》（東京：東峰出版，1962 年）。

「發想出了如今這種劍劇的，果然還是澤田嗎？」

「是澤田呢。新派雖然有時也會呈現出寫實的立迴，但似乎沒得到什麼評價呢。它是從澤田出演大菩薩峠和國定忠治等等的時候開始，才流行起來的吧。」

「劍劇令人滿意的地方，是那股氣勢對吧？」

「我想是它大快人心的部分令人滿意吧。應該也就是其中斬與被斬的方法吧。」

9

1870(明治3)年，在以圖謀推翻幕府的慶安事件作為題材，由河竹默阿彌創作的《樟紀流花見幕張》(通稱《慶安太平記》)中，初代市川左團次飾演了主謀之一的浪人丸橋忠彌，並獲得了好評。在最後一場「捕物」裡展現的大立迴，其特徵是由以往舞踊性的形式美中脫離出了一步的激烈度。引文中記有了明治時代的市川左團次與大正時代的澤田正二郎之間，曾存在過新派的「寫實的立迴」。雖然具體的劇團或作品等不明，但受到左團次影響的立迴會跑出來，也是理所當然的事情吧。

與歌舞伎及新派的「寫實的立迴」相比之下，新國劇的立迴具有的寫實性在何處呢？在新國劇的立迴初次令觀眾著迷的作品《深川音頭》裡，整面舞台被張貼上了防水布，就此展現出了在雷雨裡的水中立迴。而關於此舞台，身為作者的仲木貞一是如下方這般記述的。

因為也時值酷暑，我們決定要來展現最新類型的立迴，所以才會有這個做好了負傷覺悟，真正互相扭打、彼此揮斬的駭人的立迴。雖然每天都連續出現了傷者，但客人都樂得喝采。其間，澤田迎受閃電的投照，收刀扛於肩，並湊聚雙眼、亮出「見得」(為表現出情感高昂等，在表演途中瞬間作出姿勢並靜止的歌舞伎表演技巧)——展示出此般舊劇(歌舞伎)裡最老套的型態，是它大獲成功之因。

10

由於參與了其創始的新國劇成員，皆為文藝協會出身者和新人，因此盡都是些對於歌舞伎的TATE、立迴等都全然不懂的人。由如此一夥人所呈現的在雨裡的水中立迴，其「猛烈程度相當嚇人」，就連像是後來成為了歌劇歌手的藤原義江(當時名：戶山英二郎)這樣的人都描述「有時扔出敵人後累倒在地，有時又因沒能接下敵人的太刀而受傷」¹¹，可見當時的演出猶如這般淒慘。總而言之，與其說是寫實，不如說有半數都展現了真正的互斬、互毆。它在觀眾眼裡會被看作是逼真的打鬥，也是理所當然的吧。再者，其中有趣的點，在於新國劇在此時的雷雨演出中使用「閃電」，並且受此雷光投照的澤田展現出了「舊劇中最老套型態」的見得。

⁹ 無記名作者：〈劍劇問答〉，《演芸畫報》11月号(1936年)。此文雖無記名，但因為這一頁是由渥美政太郎擔任編輯，所以在內容上被認為是出自於渥美。

¹⁰ 仲木貞一：〈澤田正二郎評伝〉，《演芸畫報》1月号(1928年)。

¹¹ 仲木貞一：〈新國劇最初の苦闘振り〉，《演劇研究》澤田正二郎追悼号(1929年)。

新國劇的立迴之魅力，首先是它生動的暴力性，其次是使用了電力等最新技術的演出，以及沿襲了歌舞伎誇張的繪畫性。說到新國劇的立迴，常會提起「寫實主義（Realism）」這麼句老話，不過至少在初期的立迴中，寫實（Real）與形變（Deformation）、動與靜是混雜著存在的。

在說明新國劇的立迴時，還有另一句常提的老話「速度」，仲木對此也這樣做了記錄。

大家都在說著悠長的台詞、做著緩慢的動作，他（澤田正二郎）這一座卻任由精力掌控，行出電光石火般的動作。即便是在講台詞時，他們也像在吵架一樣唸唸不休地，強勁且快速地去講。這是當時的觀眾相當中意的。時間又恰逢第一次世界大戰期間景氣最繁盛之際，人們正情緒激昂，因此動作快速的表演與他們的心情十分契合。不是只有大阪如此。以此大戰時期為界，不論是在東京或其他何處的都會區，皆轉變成若非此種快節奏之表演，觀眾便無法得到滿足。¹²

在說明新國劇的立迴特徵時，一般會認為當時的觀眾是從其快速程度中感受到寫實主義，然而就如同神山彰指出的一一「速度與『寫實』的感覺雖無關，但從當時的價值觀來說，它們被作為等值之物懾服了觀眾」¹³，從這裡可以看出大正時期人們對現代主義的反映。

而筆者在此想要關注的，是文中在描述新國劇表演速度的詞語之前，加上了表達身體激烈程度的言語，如「任由精力掌控，行出電光石火般的動作」「像吵架一樣唸唸不休地，強勁且快速地去講」（底線由筆者標注）等。「真正互相扭打、彼此揮斬的駭人的立迴」一一與先前引用的這段話相同地，此處也是有別於速度，強調出了肉體的生動魄力。新國劇的立迴持有的寫實主義，在初期時不只被認為是指立迴的速度快慢，還被認為也指像這樣暴力的肉體魄力。

如同在之前的引用中，像是澤田以「最老套的型態」使觀眾沸騰，或將歌舞伎的「TATE」換置上「殺陣」的漢字等，事實上，新國劇並沒有否定歌舞伎型態的形式美本身，反倒還沿襲於它。根據既身作活躍的新劇演員，一方面又持有新劇史研究著作的松本克平所述，新國劇的殺陣是由澤田正二郎與市川段平開拓出寫實主義之道，並由市川升六將它導向獨有的形式美而完成的。

為研究劍劇的型式，邀請到曾擔任文藝協會擬闘（立迴）教師的市川升六（歌舞伎座的殺陣師），由他將至今已有的型式進行整理並建立系統，再於其中加入速度與魄力，就此造出了具有現代性的版本。把謠曲《田村》改為地謠來與殺陣的

¹² 仲木貞一：〈澤田正二郎評伝〉《演芸画報》1月号（1928年）。

¹³ 神山彰：〈モダニズムの流れにみる新国劇——「故郷」・「剣劇」・「家族」の変貌〉，收於早稻田大学坪内博士記念演劇博物館《寄らば斬るぞ！新国劇と剣劇の世界》圖錄（2014年）。

型式相組合，並由澤正（澤田正二郎）以下之全員身著羽織袴、白足袋、白扇來展現出的《田村》，也可說是其研究樣本。¹⁴

據松本所言，新國劇的「劍劇的型式」（殺陣），是在整理過歌舞伎的立廻型式後，為之進行系統化與修改，並在其中加入現代的速度和魄力所成之物。也就是說，「速度」及「魄力」兩者為現代寫實主義的根源。而且，一直以來因著速度而不太被顧及的「魄力」，以及生出此魄力的暴力性，也是自明治以來的近代日本特徵。

五、暴力與民主主義（Democracy）的時代

新國劇的立廻，起初有《月形半平太》等行友李風の流浪武士劇，後來則有《沓掛時次郎》等長谷川伸的股旅物¹⁵聚集起了人氣。然而，此流浪武士劇的成功，以及從流浪武士劇轉移至股旅劇的人氣變動，卻不僅僅只發生在新國劇，其亦是劍劇、劍鬥電影或大眾小說等等的時代物¹⁶裡共通的傾向。鶴見俊輔指出，在這個傾向的背景中，有著由明治貫穿至大正時代的舊幕臣¹⁷觀點，與它在大眾階層間的普及。

舊幕臣的不滿在明治零年代¹⁸時，首先是由透過報紙對新政府進行的批判中得到了出口。處於誕生期的日本報紙業，還未能考慮到將幕府遺臣的觀點作出分離。在那之後，舊幕臣的觀點雖對基督教的發展帶來影響，也對日本的技術文明帶來影響，但直到進入大正時期，並大眾文學誕生之時，舊幕臣的觀點才作為對明治時代以後的日本政治在整體上的批判，再度清楚地顯現出來。¹⁹

舊幕臣的觀點雖然塑造出可見於浪人物、股旅物中的反體制愛國英雄，即日本近代具特徵性的英雄形象，但在現實世界裡將此英雄如實地展現，並把暴力當作政治性手段來使用的，即為博徒（賭徒）和壯士。根據對日本近代政治史進行研究的施奈華（Eiko Maruko Siniawer）所言，在自由民權運動的背景下，賭徒轉而變化成了俠客。

自由民權運動在來到一八八〇年代後，進入伴隨著無數暴力事件（激化事件）、兼有著民眾性與革命性的局面，秩父事件即為其中一角。到了這個階段，成為自由民權運動之燃料的，是一般基層民眾對於明治新政府的挫敗感。在貧困中掙扎的農民，與德川時代後期的農民相同，皆倚賴力量來表達他們對於自身所處之經濟狀況的抗議。但是，如今貧困惡化的原因，是由於名為松方通貨緊縮的財政政

¹⁴ 松本克平：《日本新劇史——新劇貧乏物語》（東京：筑摩書房，1966年）。

¹⁵ 譯者注：股旅物是指以漫遊各地的賭徒、俠客為主角，描寫義理人情之世界的作品。

¹⁶ 譯者注：時代物是指將明治時代以前的日本作為舞台的作品。

¹⁷ 譯者注：舊幕臣是指過去的江戶幕府之臣。

¹⁸ 譯者注：明治零年代指明治1—9年。

¹⁹ 鶴見俊輔：《大眾文學論》（東京：六興出版，1985年）。

策，因此他們對心中不平的表現方式，演變為經受自由民權運動的話語及思想形塑而成，其鎖定目標也包含起了明治國家的象徵。

在這場暴力運動裡，博徒們作為領導者或參與者牽涉其中，藉此肩負起政治的一部分，並藉由各樣的形式纏裹起了現代的裝束。(略)再來，如同勢力富五郎這般關切貧農的首領們，也預備起了博徒是「鋤強扶弱」之人的後世形象。信奉這種羅賓漢形象的人們，將博徒講述成不單單只是賭棍的俠客，也就是作為「有義之人」來表述。此與西西里黑手黨的「榮譽的男人」雖十分相似，但俠客也還是像國定忠治一樣，首先作為傳承故事來博得人氣，其後再成為虛構故事或電影等而受到了美化。²⁰

在自由民權運動高漲之中，與博徒共同擔負了運動之實行者為壯士。與政黨有著直接聯繫的壯士，將暴力看成是為了政治而採取的正當手段，比博徒還要更加地訴諸了肉眼可見之形式的暴力。

1880 年代後半，因著政治參與擴大，政治的實貌被暴露於眾目之下，在此般光景中，(壯士的)粗暴行為開始增大了起來。隨著政治性暴力的擴大，將政敵相繼抹殺一類的事變得無可指望，但即便如此，想要透過粗暴行為來左右政治狀況，還是既有可能又有效果的。物理性的強制力幾乎變得不再是為了討伐知名高官或地方名流而悉心保存之物。倒不如說，它的目標還擴大了。選舉候選人、政治家預備軍、黨員，並府縣會及國會的大部分相關人士，都進入了其射程範圍。再者，透過如演講會、討論會或選舉運動等，人們對於政治的關心度提高，而當前所未有的大量人民開始得到目睹政治的機會，與之成比例地，把暴力當作政治性工具來行使的機會也增加了。在公共的政治活動逐漸成為司空見慣的日常事件之中，隨之而生的暴力也逐漸成為了司空見慣之物。不論是壯士們高聲嚷嚷地妨害政治集會，或者恐嚇政敵、進行物理性威脅，又或是保護政治同盟者不受到敵對壯士的暴力，都成了極為普遍的社會風俗。²¹

從要求開設議會和言論自由等等的自由民權運動中，產生出使用暴力來封鎖不同意見的存在，這是相當諷刺的事情。然而，在選民(有權者)占總人口約 1% 的限制選舉裡，對候選人及選民的直接暴力被視為左右選舉的有效手段。

若說起壯士芝居，它與自由民權運動的關聯，或它作為新派先驅的意義等雖然廣為人知，但像是其大多數的舞台將暴力作為精彩看點一事，還有像是把雖為演技的外行，卻為暴力內行人的壯士來熱情演繹、展現出的逼真亂鬥，作為寫實主義來博得觀

²⁰ エイコ・マルコ・シナワ(施奈華)著，藤田美菜子譯：《悪党・ヤクザ・ナショナリスト 近代日本の暴力政治》Kindle 版。(東京：朝日新聞出版・朝日選書，2020 年)。

²¹ エイコ・マルコ・シナワ(施奈華)著，藤田美菜子譯：《悪党・ヤクザ・ナショナリスト 近代日本の暴力政治》Kindle 版。(東京：朝日新聞出版・朝日選書，2020 年)。

眾歡迎一事，應該是可以重新進行關注的吧。舉例來說，在川上音二郎一座的初期代表作之一《板垣君遭難實記》中，扮演了板垣退助的是青柳捨三郎，而川上則扮演了身為刺客的相原。

川上扮演的刺客相原飛撲而上，刺向板垣。此處是慣例的——

「板垣雖死，自由不亡。」

本想著它會被說出來，實際卻不然。兩人扭打成團並倒下，站起後又再次揪住對方，在重複了有五、六次的格鬥間隙中，他們口沫橫飛地進行了關於自由民權思想的交互議論。（中略）相原一把抓住板垣的頭髮，板垣則從那下面往前彈飛出了二間²²。砰一聲地，舞台的木板鳴響。若與形式化的歌舞伎立廻相比，這便是寫實之本身。²³

壯士的衰退，是源於 1920 年代中期制定了普通選舉而導致的選民激增。由於難以藉由暴力操縱因實現男性普通選舉而大幅增加的選民，作為其替代，壯士歸屬到黨的側翼²⁴之下，並轉而成為了使用金錢收買選票的幕後實行部隊。此時期恰好跟始於新國劇的劍劇迎來全盛期之時重合，而這並非偶然。透過將現實世界裡的政治正當性，以及將正義之名根本處的暴力等隱藏於陰影中，大眾變而促使了故事裡的愛國英雄接連誕生。一般認為，在此恐怕能藉由名為「暴力的舞台表象」之形式，追溯出從壯士芝居開始，一直到新國劇、劍劇這樣的系譜。

六、結語

造出了名為劍劇這種類型的新國劇立廻，其快速程度作為寫實主義吸引觀眾至今一事，雖已得到指出，但那具有速度的動作曾為暴力之表象一事，普遍認為一直受到了輕視。從明治時代移至大正時代的政治潮流，實際上是由作為理想的民主主義與作為現實的暴力形塑而成的這件事；以及明治時代的壯士芝居將那樣的暴力性作為寫實主義描繪至舞台，並在接下來的大正時代中，可能由新國劇或劍劇一類的立廻繼承了於政治上正當的，或者說是為正義所行的暴力之表象的這件事——在對於近代演劇史的重新思考上，它們都相當值得玩味。也就是說，起始於壯士芝居，歷經新劇並流入了新國劇的寫實主義，若斷然不是理念上的存在，而將近是和現代的理性主義分離的暴力性寫實主義，那麼在這裡就能夠描繪出肉體演劇的系譜。再者，劍劇作為大眾演劇廣傳開來一事，就其作為暴力性與肉體的演劇來看，應該也能稱為是理所當然的結果吧。

²² 譯者注：大約為 3.6 米。

²³ 杉本苑子：《マダム貞奴》（東京：集英社文庫，1980 年）。

²⁴ 譯者注：指在議院外從事政黨活動之非議員者組成的集團。

引用書目

- 岩本憲兒。2016。《「時代劇映画」の誕生》。東京：吉川弘文館。
- エイコ・マルコ・シナワ（施奈華）著，藤田美菜子譯。2020。《悪党・ヤクザ・ナシヨナリスト 近代日本の暴力政治》（Kindle 版）。東京：朝日新聞出版・朝日選書。
- 大井広介。1959。《ちゃんばら芸術史》。東京：実業之日本社。
- 小川順子。2007。《「殺陣」という文化 チャンバラ時代劇映画を探る》。京都：世界思想社。
- 神山彰。2014。〈節劇・剣劇・女剣劇——モダニズムの流れにみる〉。《忘れられた演劇》。神山彰主編。東京：森話社。
- 澤田正二郎。1928。《苦闘の跡》。東京：柳蛙書房。
- 杉本苑子。1980。《マダム貞奴》。東京：集英社文庫。
- 永井啓夫、南博、小沢昭一主編。1982。《かぶく 大衆演劇の世界》（芸双書 10）。東京：白水社。
- 永田哲朗。1976。《殺陣》。東京：三一書房。
- 藤井康生。1999。《東西チャンバラ盛衰史》。東京：平凡社。
- 向井爽也。1962。《日本の大衆演劇》。東京：東峰出版。
- 羽鳥隆英主編。2014。《寄らば斬るぞ！ 新国劇と剣劇の世界》企劃展圖錄。東京：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館。

本文為 JSPS 科研費 22K00136 之成果的一部份，獲得 JP22K00135 資助。