

イブセン以前

——明治期の演劇近代化をめぐる問題⁽¹⁾——

毛利 三 彌

(一) 「演劇」の意味

明治十九年に結成された演劇改良会については、従来、評価は低い。何ら目的を達しないで、二年を経ずして解消したとされるからである。

それはなぜだったのか。よく、後ろ盾になっていた伊藤内閣の瓦解が理由としてあげられる。外的にはそれもあつただろう。しかし、内的な理由はなかったのか。

『明治文化全集 文学芸術編』の解題で、滝田貞治は次のように書いている。

これ等の改良運動が、何等の効果を示さなかつたといふ事は、彼等は一体歌舞伎劇に見切りをつけて新しき

国劇の創造に努めようとしたのであるか、或は単に歌舞伎劇に延長線を引かうとしたのであるか、その中間を行かうとしたのであるか、其の立場態度を明かにしなかつた点に基因すると思ふ⁽²⁾。

「明かにしなかつた」というより、その区別はほとんど意識されていなかったのではないか。その点は、改良会批判論も同じであつた。

その頃はまた、演劇の概念自体がはっきりしていなかつたのである。明治二十二年十月の『しがらみ草紙』第一号に載つた鷗外の「演劇改良論者の偏見に驚く」は、彼の精力的な演劇論の劈頭を飾る論文だが、その冒頭にこう書かれている。

演劇とは何ぞ。優人場⁽³⁾に上りて戯曲を演ずるを謂ふ。

だが、演劇改良会に賛助会員として名をつらねることになる田口卯吉は、その結成の少し前に、新富座の芝居について書いた文の中で、こう記していた。

其れ演劇とは何ぞや、其主位者の挙動を洩れなく演ずるものか、決して然らざるなり、若し夫れ主位者終身の挙動を洩れなく演ぜんと欲せば豈に能く一日の演劇を以て之を為すを得んや⁽⁴⁾。

田口卯吉は明らかに、ドラマあるいはプレイの意で「演劇」を使っている。同じときに出した『日本之意匠及情交』でも彼は、「演劇に事実躰と虚作躰（ローマンチック）の二種あり……」⁽⁵⁾という言いかたをした。

ところが、この卯吉の論に対して書かれた高田早苗の『日本の意匠及情交、芝居之部』では、「演劇」は「演技」に近い意味になっている。すなわち、芝居改良の方策の一つとして、彼は、「男女の役者をして俱に演劇せしむべし」と書いたのであった。

そもそも「演劇」の語の初出例はどこか詳らかにしらないが、日本国語大辞典の「演劇」の項には、出典例の筆頭に『西国立志編』第一編（三十）があげられている。そこは、作家のバルファ・リットンについて述べたところで、「抑モ射獵ヲ好ミ安逸ヲ事トシ屢々宴会ニ赴キ演劇ヲ楽シミ倫敦千百ノ欲娯ヲ極メ」⁽⁷⁾るようなことを、リットンはしなかったという内容である。『西国立志編』には、ほかに「戯曲」⁽⁸⁾と「戯台」⁽⁹⁾という言葉も出てきて、前者には「シバキ」⁽¹⁰⁾と読ませることが広まってくるから、中村正直がここで両者を区別したことには注意しておく必要があるだろう。『西国立志編』の第一巻は、明治三年（一八七〇）に世に出た。

目についたところでは、それより早く、慶応三年（一八六七）徳川昭武に随行してパリ万国博覧会に行った渋沢栄一の『航西日記』に、二度ばかり「演劇」の語が出てくる。一つは、パリに着いて間もない三月二十九日（「西洋五月三日」）の記述で、「夜八時より仏帝の催せる劇場を見るに陪す……其演劇の趣向仕組分明ならざれども」⁽¹⁰⁾云々とあるもの、もう一つは、五月十八日（「西洋六月二十日」）の博覧会見物記述の中の、「万国演劇」という表現である。すなわち「此の万国演劇といへるは未開国の芸人を聚めて其国風の戯を演ぜしむ」⁽¹¹⁾云々。

だが、これらが滯仏中に書かれたものかどうかは、わからない。『航西日記』は当時のメモ類をもとに渋沢が後で編集したものであって、序文の日付は明治三年十月になっている。出版は翌四年であった。しかし、その明治四年の十一月に、有名な岩倉具視欧米巡遊使節団が発したが、副使の一人であった木戸孝允の滯欧米日記には、「劇場」や「劇場」に赴いたという記述はあっても、「演劇」の語は皆無である。

おそらく、「演劇」の語が一般の目につきだすのは、明治五年になってからではなかったか。それも、為政者当局からの布達の中に使われるものとしてであった。

明治五年四月五日、守田勘弥、河竹新七、桜田治助らは、この年二度目に、東京第一大区役所に呼び出され、「抑演劇ノ儀ハ勸懲ヲ旨トナスベキハ勿論ナガラ、亦後全ク狂言綺語ト云ル言ヲ廃スベシ。」云々と言い渡された。また、同年八月には教部省が、それぞれ「能狂言以下演劇ノ類」「演劇之類」「演劇其他右ニ類スル遊芸」と書き出されている三条項からなる省令を布達した。⁽¹⁴⁾

この「演劇」は、言うまでもなく、歌舞伎をさしているが、当局の達しの類では、この後もほとんど一貫して「歌舞伎」とせず「演劇」と書いている。

しかし、この〈法令用語〉がすぐに一般化した様子は見られない。明治七年十月の『明六雑誌』(一八号)に載つた神田孝平の「国楽ヲ振興スヘキノ説」——これは演劇の改良を説いた最初の文献とされるが——にも「演劇」の語は一度も使われていない。代わりに、「戯劇モ亦一層改正セサル可ラス、方今ノ芝居ハ淫ニ過キ哀ニ過⁽¹⁵⁾キ」云々の言いかたになっている。「演劇」が一般的でなかったことは、明治七年に守田座が行き詰まって会社組織になったとき、「新富町守田座の劇場ハ……演戯会社と成し」と新聞に報じられていることからもわかるだ⁽¹⁶⁾

る。明治十七年の改組のときの報道では、「演劇会社」と書かれるのである。⁽¹⁷⁾

それが、明治八年あたりから、政府の取締令の頻度が増すとともに、一部啓蒙知識人の演劇論議の中で「演劇」の語が盛んに使われ始める。松本伸子氏の『明治前期演劇論史』（演劇出版社、昭和四十九年）によれば、新聞の投書にもこの傾向ははっきりと見て取られるようである。

そこでの中心的な人物は、自ら御用新聞を名乗った『東京日日新聞』の主筆、福地桜痴であった。彼は、たとえば、明治八年九月十日の社説でいわゆる演劇自由論なるものを展開したが、三日前に出された劇場取締府令に副ったこの論は、次のような表現を含んでいる。

地方官ノ主意ハ風俗ヲ正ウスルニ在ルヲ以テ、演劇興廃ト著作ノ盛衰トハ、敢テ之ヲ問フニ遑アラズ、……先ヅ東京ニテ、中等以下ノ人々ガ忠孝廉恥ノ何物タルカ少シク其端ヲ弁知スル者ハ、演劇ノ勸懲ニ依ル十ノ九八ニ居ル、……⁽¹⁸⁾

しかしながら、これらの論議の中では、「演劇」の文字は〈ヘエンゲキ〉より〈シバイ〉（シバキ）と読まれることが多かったように思われる。これまでの当局の布達さえも、ときにはそう読まれることを前提としていた節がある。

「演劇」用法の最初の「桧舞台」は、明治十一年の新富座再築開場式の壇上で九代目団十郎が述べた祝辞であったと言つてよいだろう。

それ演劇の事たるや、固より一小末枝にして、敢へて甚だ世上に軽重する所なしと雖既に勸徳の微意を遊戯の間に写し、人情を感動せしむるに足る上は、⁽¹⁹⁾云々

この祝辞は福地桜痴の筆になるものだったが、⁽¹⁹⁾「演劇」の語を団十郎はどう発音したのだったか。しかし、団十郎がどう読んだにせよ、この後も、いや、演劇改良会の後までも、ヘシバイ（シバキ）と読まれる熟語は、本来の「芝居」以外「演劇」の語だけにかぎられていたわけではない。「演戯」「戯場」「劇場」「戯台」「戯曲」「演曲」等々の語にそう仮名が振られている例はいくらもある。

ともあれ、「演劇」の語は、いまだ決して一般的使用に供されているものとは言えないが、少なくとも、一つの固定した用法として、「歌舞伎」に代わる語という意味理解はされていたと行うことができるだろう。能や狂言、また人形浄瑠璃をも含めた「演劇」の用例はまだほとんどなかった。

ところが、もう一つ、明治十年頃までには定着していたと言つてよい「演劇」の使いかたがあった。それは、渋沢栄一日記に「万国演劇」と記してあったような、外国の芝居を呼ぶときの言葉としてである。たとえば、「仏蘭西演劇」（『郵便報知新聞』明治八年六月七日）、「伊国公使館の演劇」（『郵便報知新聞』明治九年七月十四日）、「支那の演劇」（『読売新聞』明治十一年六月二十七日）等々の例がある。そして、明治十一年十二月に刊行された、岩倉使節団の国民への報告書とも言べき久米邦武編『米欧回覧実記』は、三か所で「演劇」の語を使っている（但し、一つは観劇と無関係で、シバイと仮名が振られている。⁽²¹⁾）。

とすれば、「演劇」の語は、歌舞伎と外国演劇をあわせて意味する言葉として、「芝居」より改まった、あるいはハイカラめかした表現をするときに使用するのが一般的な用法であったということになる。

そこへ、明治十年代になって、西洋美学の影響を受けた芸術論が相次いで現れてきた。ここでは詩学用語の翻訳語が個人ばらばらに造語されてゆく。そしてそれによって「演劇」の語の用法は、いささか曖昧にされるところがあつたのではないかと思われる。

先にあげた田口卯吉は、「演劇」をドラマの意で使った。(彼の場合は、『日本開化小史』で「演劇浄瑠璃小説」⁽²²⁾と並称したときから、それは一貫している)。しかし菊池大麓は、〈ドラマ〉の訳語に「戯曲」をあてた⁽²³⁾。「修辭及華文」明治十二年刊)。中江兆民は『維氏美学』下冊(明治十七年刊)で、それを「院劇ノ詩」と訳している⁽²⁴⁾。末松謙澄は、留学中のイギリスから送った「歌楽論」(『東京日日新聞』明治十七年九月—十八年二月連載)の中で、「ヅラマチック(芝居)体」⁽²⁵⁾という表現をした。彼はそれに並べて、オペラ・コミックを「下等ノ演劇ト知ルベシ」、「我浄瑠璃ハ其ノ直チニ演劇ヲ施スベキ所ヨリ見レバ芝居体ニ似タリ」、「我演劇ニ浄瑠璃ヲ出スコトハアレドモ」といつた、多義的な「演劇」の使いかたも示している⁽²⁶⁾。

芸術の一分野としての演劇を正面切つて論じた最初の論者は、坪内逍遙の『小説神髓』(明治十八—十九年)であろう。第一分冊の「小説総論」で逍遙は、美術(芸術)を絵画などの有形なものと音楽、詩歌などの無形なものに二分類し、「而して舞踏、演劇のたぐひは、この二種の質を併せてもて心目を娛ましむ⁽²⁷⁾。蓋し演劇、舞踏の類ひは、詩歌、戯曲を活動させ、且つ音楽を活用して其妙技をしも奏すればなり。」と書いた。また、「小説の変遷」の終わりでは、演劇と小説の相違を相当に詳しく論じていて、その「演劇」の語の使いかたは、今日のそ

れとほとんど違わないもののように見える。それでもまだ、「演劇」に〈ブレイ〉と振り仮名を付した場合もあり、「戯曲」を〈じやうり〉⁽²⁸⁾と読ませて、「伝奇」と訳したドラマと区別するという逍遙独自の用法も目につくのである。

明治二十二年、自らの演劇論の始まりを告げる論文で、先ず先述のような簡潔な演劇の定義から書き出した鷗外は、多分に、ドイツ語の Schauspielkunst という、英仏語に類語がない言葉に示唆されたところがあつたのではないか。彼の滞独日記には（現在われわれの目にするものがいつ書かれたにせよ）「演劇史」として以外に「演劇」の語は使われていない。劇場の意の Theater には、鷗外もまだ「劇部」⁽²⁹⁾とか「戯園」⁽³⁰⁾とかの訳語をあてている。

こう見てくると、演劇改良会の目的の曖昧さは、そもそも「演劇」の語を冠したことと無縁ではなかったように思われる。ただ一つだけはっきりしていることは、その改良対象を能狂言、人形浄瑠璃にまで広げることには——それらの改良を口にしたものがいなかったわけではないが——意図されていないことだった。このことは、「演劇」が歌舞伎をさす言葉であつたということと同じく、自明のこととしてあまり問題にされない。だが、明治初期の歌舞伎を考える上では、これは大変示唆的なことではなからうか。なぜなら、欧米の劇場に赴いた日本の知識人に、曲がりなりにも日本でそれに対応するものとして思い浮かんだのが歌舞伎だった、ということだからである。言い換えれば、江戸時代から独自の形をもってつづいてきた歌舞伎が、明治になって、演劇改良会ができるずっと以前から、すでに欧化し始めていたことをそれは意味する。

始まりは、言うまでもなく、明治五年に新富町に進出した守田座であつた。このとき守田座は、一部に椅子席

を設けただけでなく、いわゆる羅漢台を廃した。歌舞伎舞台独特の付け舞台もなくしたから、舞台の横幅は飛躍的に広がった。花道は、従来まで客席を斜めに走っていたのを、舞台と直角の位置に据えられた。その形は上方風らしいが、それよりも下手寄りにつけられている。⁽³¹⁾この花道さえなければ、守田座の舞台は十八世紀以来のヨーロッパ舞台と基本的に違わないものになった。焼失後、明治十一年に再築されると、一層「西洋劇場の風を模し」⁽³²⁾「朝日新聞」⁽³²⁾、劇場内外に初めてガス燈を用いたことが最大の改良として話題となった。ローソクしか知らなかった観客は、まばゆいばかりの照明に驚異の念を禁じ得なかったという。この新富座が、その後の歌舞伎劇場の基本型を定めた。⁽³³⁾

守田座の新富町進出以前、明治三年に出版された『西国立志編』では、前に述べたように、西洋の演劇をさす「演劇」の語をヘシバイ(シバキ)と読ませていなかった。渋沢栄一の滞仏日記にも、木戸孝允の滞欧米日記にも、芝居を見たという表現はない。ところが、明治十一年になって刊行された『米欧回覧実記』では、何度も、「芝居ニ招請アリ」⁽³⁴⁾の記述が見られるのである。明治十年前後に「演劇」をヘシバイ(シバキ)と読ませることが普通になっていたことは、すでに述べた。かなりの程度洋風化していた新富座の芝居がなければ、洋行帰りの演劇改良論者が、彼の地の演劇に引き比べて歌舞伎の改良を提唱することも、そもそもなかったのではなからうか。

だが、改良とはどういうことだったのか。

(一) 改良の内実

明治初期には「開化」という言葉が流行った。明治十七、八年頃から、代わって「改良」の語が流行した。いづれも「欧化」の意に近いものだった。明治二十一年一月十四日の『団団珍聞』に「当世流行改良競」という〈珍報記事〉が載っているが、世はまさに「改良」に溢れていたようである。

衣服改良、飲食改良、家屋改良、教育改良、文字改良、言語改良、小説改良、宗教改良、学校改良、風俗改良、新聞改良、条例改良、婦人改良、束髪改良、帳簿改良、官吏改良、演劇改良、角力改良、講談改良、運動改良、器械改良、会社改良、薬局改良、市区改良、公園改良、道路改良、木履改良、湯屋改良、旅舎改良、妓楼改良、鳴物改良、塵溜改良⁽³⁵⁾

それにしても、不思議な改良対象の並べかただが、興味深いのは、ここに小説や演劇はあっても、音楽、美術がないことである。それらの改良が必要視されなかったわけではない。それどころか、演劇改良会のできた明治十九年に、岡倉天心は美術取調委員としてヨーロッパ出張を政府から命じられていたし、伊沢修二、矢田部良吉、外山正一らは、「音楽学校設立ノ儀ニ付建議」を文部大臣森有礼に出してもいる。明治二十年には、伊沢を会長にした唱歌改良会が設けられた。

『団珍』は所詮「珍聞」を表明しているものだと言えばそうである。だがそれだけにかえて、この記事で音楽、美術が演劇、小説に並べられていないことは、世間の無意識の見方を反映しているとも言えそうである。音楽学校、美術学校はやがてできる。小説は別としても、演劇学校を作ること(今日までも)政府の意図するところではなかった。

実のところ、演劇に政府が直接に力をかけたことは、それまで一度もなかったし、そののちも太平洋戦争までない。なるほど、演劇改良会の結成は、条約改正交渉を有利に進めようとする伊藤内閣が対外的に誇示できる演劇を求めたことと結びつけられるのが通常である。たしかに、伊藤博文の女婿となる末松謙澄が、彼の意向を受けて改良会の主唱者となったということは、大いに考えられる。だが、政府は、果たしてどこまで真剣に演劇の欧米化を推進しようとしていたのか。

音楽学校の前身である音楽取調掛は、明治十二年に文部省内に設置された。内務省や農商務省が催す美術展は、この時期に次々と開かれている。しかし、明治初期の演劇取締りは、政府の演劇重視というよりは、幕末以来の演劇抑圧の惰性的存続だったのではないかと松本伸子氏は述べている。⁽³⁶⁾ おそらくその通りだろう。すでに何度とも言及した木戸日記や『米欧回覧実記』をみるかぎり、岩倉使節団が視察対象として演劇を考慮していた形跡はまったくない。「世界各国をめぐる一種のエンサイクロペディア⁽³⁷⁾」と言われる『回覧実記』に、音楽、美術についてはそれなりの観察がなされている一方、演劇に関しては、単に劇場に行ったという記録以上のものはほとんどないのである。

明治十一年の新富座再築開場に先立って、伊藤博文が、松田道之邸で勘弥と団十郎その他の俳優を前に外国演

劇の話をし、歌舞伎改良を勧めたことはよく知られている。このときの博文の脳裏にあったのは、かつて欧米を巡遊した際に見聞した劇場の姿だっただろう。たとえば、『回覧実記』に記載されている観劇数は全部で十七回である。木戸日記では二十回。それぞれ重複しないものをいくつか含んでいるが、博文は四か月間の一時帰国をしているから、全部で一年三か月の欧米滞在中、劇場に足を運んだのは二十回前後とみてよからうか。

これを多いとするか少ないとするかは、見方による。しかし、どちらにしても、劇の詳しい内容にまで博文の理解が行き届いていたとは思われない。その点は、同じく使節団に随行した一等書記官の福地桜痴も、書記官長で、後に日本演芸矯風会の会長になる田辺太一も大同小異だっただろうと思われる（桜痴はやがて、前以って劇の荒筋を知り、ほかのものにも説明しておくようにしたと言われるが）。観劇の大半は公的な招待であったから、劇場の壮麗さと観客の高貴さが、そしてそれらのみが強く印象に残ったであろうことは、想像に難くない。

だが、政治家博文の観念的な演劇高尚化の勧めと、勘弥たち演劇人の実際的な、ということとは、経済的ということも含めての功名心とは、すんなりと重なるはずもなかった。明治十年代は、新富座時代と呼ばれる歌舞伎隆盛期として知られ、歌舞伎改良を望んだはずの「参議伊藤公」も、積極的に演劇改良の組織立てを後押しすることをしないのである。〈明治十四年の政変〉に象徴される権力闘争で、演劇どころではなかったということであろうか。

しかし、明治十九年の演劇改良会の成立経緯には、どうもよくわからないところがある。それは、次の演芸矯風会と演芸協会についても同じである。³⁸これらのどの組織も何らの成果も生まずに終わったのは、結局、まだ世の中に演劇改革の機が熟していなかったということかもしれないが、政府の高官たちは、本当にどこまで演劇改

良を外交に不可欠のことと考えていたのであろうか。外国賓客の接待には、新富座でかなりの程度まかなえていたのである。

ところで、演劇改良会に名をつらねた人々を眺めてみると、大多数が洋行経験者であるなかで、幕末から明治初期、つまり一八六〇年代から七〇年代にかけて欧米にわたったものが圧倒的に多いことに気づく。周知のように、この頃のヨーロッパは、政治的には、パリ・コミューンやドイツ帝国の成立に至る普仏戦争などの緊張にみちた時代であった。しかし、演劇史では、ロマン主義衰退の後の、だがいまだ真のリアリズムは始まらない商業娯楽劇の繁栄期として知られる。それでも、後の小劇場運動に多大の影響を与えるマイニンゲン劇団は、一八七四年（明治七年）のベルリン客演をきっかけに公国外にまで名を馳せるようになったし、イブセンの最初の社会問題劇とされる『社会の柱』がベルリンの五つの劇場で同時に上演されてセンセーションを引き起こすのは、出版の翌年一八七八年（明治十一年）のことである。演劇改良会の中に、こういうヨーロッパ演劇の新しい芽生えに気づいていたものは誰かいたのであろうか。

会の主唱者であった末松謙澄は、一八七八年（明治十一年）に駐英公使館一等書記生見習として渡英、翌年ケンブリッジ大学に入学して文学、語学、法学を修めた。帰国は一八八六年（明治十九年）春である。したがって、彼は最新のヨーロッパ演劇に通暁していたはずだが、実際のところ、十九世紀後半のイギリス演劇は大陸にくらべて十年遅れていた。イギリスでイブセンが世間の話題になるのは、一八八九年（明治二十二年）の『人形の家』本格上演以降である。謙澄の『演劇改良意見』をみても、彼の模範とした演劇が近代劇以前のものであることは明らかだろう。もっとも、改良会批判論のほうも、その点では似たようなものだった。逍遙や鷗外がはつきりと

近代劇に目を据え始めるのは、もうすこし後になってからのことである。

振り返ってみると、演劇改良会自体の具体的な仕事として認められるのは、謙澄の『演劇改良意見』と外山正一の『演劇改良論私考』等に示された意見発表、洪沢栄一や福地桜痴らの劇場設計画、それに依田学海の『吉野拾遺名歌著』の朗読会の三つだけである。世間で一番取り沙汰されたのは、むろん第一のものだった。しかし、末松謙澄と外山正一の改良論も、会の総意を表すものではなかったようで、改良会が自然消滅の形となり、新たに日本演芸矯風会が組織されることになったとき、自らが主宰する『東京日日新聞』の社説（明治二十一年三月三十一日）で演芸改良を論じた福地桜痴の言葉からも、それを知ることができる。

凡そ此の詞賦音曲歌舞等の改良は改良中にて尤も至難の改良なり、其改良を言ふやただ易く其改良を行ふや甚だ難きものなり。若夫れ現に我國に存在する所にものを棄て之に代るに欧米の詞賦音曲歌舞演劇を以てせば是れ改良に非ずして変革なり。変革は之を他の事物に行ひ得べきも如是の美術に行はる可きものに非ず。唯だ現在のものに就て漸次に改良を加へ、致々として止まずして遂に其化域に至らん事を期することそ真に改良の主題と云ふべきなれ。吾曹が演芸に望む所は此の改良に在て彼の變革にあらざるなり。⁽⁴⁰⁾

そうすると、はじめに述べた改良会の曖昧さを、桜痴だけはかなり明確に意識していたことになるかもしれない。だが、改良会は彼よりずっと若い、そしてかつて彼のもとで新聞記者をしていた謙澄に主導されていた。渡欧四回を誇っていた桜痴も、ヨーロッパ演劇の知識、情報の点で、帰国早々の謙澄に太刀打ちできなかったとい

うこともあるだろう。その上、謙澄の後ろには、総理大臣伊藤博文がついていた。

だが問題は、桜痴の「変革」と呼んだものが、当時のヨーロッパにおける演劇変革の動きとは何らかかわりかなかったということである。演劇改良会は外的な改良ばかりを考えて、脚本が第一であることを忘れていると批判されるが、上演脚本の問題は、謙澄の『演劇改良意見』でもそれなりに論じられている。しかし肝心なのは、三一一致の法則を守るか守らないかという形式論でもなければ、猥雑さを許容するかどうかという品位論でもない。近代社会と対峙する個人とその人間関係の解剖こそが、ヨーロッパ近代劇の中心課題なのであった。その点では、謙澄も桜痴も、明治十一年の博文の改良論議の範疇を遠く出るものではなかったと言わねばならない。

ところで、福地桜痴は伊藤博文と同じ天保十二年（一八四一）の生まれである。ともに維新前に渡欧の経験をもち、ともに明治三年から四年にかけての訪米視察団、明治四年から六年にかけての岩倉使節団に加わった。しかし、旧幕臣であった桜痴と勤王の志士として討幕に参加した博文とは、新政府内での地位はおのずと異なる。すでに使節団でも、博文は副使であり、桜痴は一等書記官であった。博文はやがて「偉大な」宰相となるが、桜痴は、「池の端の殿様」⁽⁴¹⁾と呼ばれたとしても、所詮は「御用」ジャーナリストとして権力に帰順するほかなかつた。だが、世が世なれば、立場は逆転していたかもしれないのである。

かつて伊藤博文にその急進的政治論を説破され、それでもなお食い下がって行ったという桜痴は、⁽⁴²⁾外国で演劇に興味をもち始めながら、その点では博文とは逆に漸進的な歌舞伎改良を説いて、やがて、依田学海から離れた團十郎と意気投合し実践活動にのめり込んで行く。そのくせ、やっと建てた歌舞伎座の座主を降りざるを得なくなり、ついには一介の座付作者となつてわびしい晩年を送り、博文より三年早く、明治三十九年に歿した。その

一生は、博文の傲慢な野心にも、兆民の明晰な批判精神にも、また諭吉の包容力のある野党性にも欠けてはいませんが、それなりに社会の先端を行った啓蒙家の屈折を示している。急進性と保守性、漸進主義という名の国粹主義、それはまさしく、日本の演劇近代化の屈折にも見合うものではないだろうか。その屈折はまた、日本国自体の近代化過程のそれを反映するものにほかならないとも言えるのである。

(三) 演劇改良と条約改正

近代化とはどういうことか、という問題は今はおく。演劇近代化の問題は、究極的にはそこに至るだろうが、ここでは、単に〈欧化〉あるいは〈欧米模倣〉という皮相的な、しかし今日でも突き詰めれば多くの場合がそれ以上を出ない意味合いのものとしておく。

明治期の日本近代化の中心的課題の一つは法制度の確立であった。その最大の契機かつ目的が、欧米先進国との条約改正であったことは断るまでもない。研究者の言によれば、

日本の「近代化」の出発点を制約した国際法的な枠組は、「開国」以来列強と締結した「不平等条約」の総括としての日墮条約と、平等な日清修交条約とによって構成されていた。しかし一八九九（明治三十二）年においては、それは列強とのほぼ平等な改正条約と、清国にとって不平等な日清通商航海条約とに変化して⁴³いた。（利谷信義「近代法体系の成立」）

だが、国際法的な枠組は、そのまま国内の法制度改革に結びついていた。日本近代化の屈折がそこから生じる。条約改正とは、「近代的な法典と司法制度形成による資本主義的法秩序への平準化」⁽⁴⁴⁾を意味するものにほかならないからである。

しかし、われわれにとって興味深いのは、改正交渉過程におけるいくつかの節目が、演劇改良の動きを際立たせているいくつかの出来事に、かなり正確に対応していることである。

条約改正交渉の始まりを画するのは、明治四年末に日本を発った岩倉使節団であった。総勢五十名にも及ぶこの膨大な使節団は、目的の一つとして、条約改正の期限延期を含めた改正打診の予備交渉をすることを課せられていた。しかし、欧米政府の厚い壁の前に、それは不可能と悟らされる。日本政府内の意見不統一もあった。先に触れた伊藤博文らの一時帰国は、政府から交渉妥結の全権委任を取りつけるためだったが、まったくの徒労に帰した。

ところが、この使節団巡遊の間に、日本では明治演劇の始まりを画するとも言うべき動きが出る。明治五年、六年にかけての劇場自由化の東京府令である。これによって守田座の新富町進出が実現したのみならず、それまで「オデデコ」と呼ばれて蔑視されていた小芝居が公認され、当局の許可さえ受ければ、従来の三座同様の劇場として、十座までは新たに建築開場することが可能になったのであった。

しかし、周知のように、この劇場自由化は興行の課税対象化と引き換えのものだった。また、十座以外の小芝居の存在は相変わらず残されていた。その意味では、演劇の調査をあまり考慮に入れなかった岩倉使節団の脱亜

入欧の思考型に、これら府令も一脈通じるものをもっていたと言えるかもしれない。

そしてまた劇場の自由化は、歌舞伎狂言の内容に対する当局の介入を伴っていった。府令に前後して出された教務省令は、前にも触れたが、「能狂言以下演劇ノ類」は「御歴代ノ皇上ヲ模擬シ」て冒瀆したりすることのないように、「勸善懲惡ヲ主ト」し「淫風醜惡ノ甚シキニ流レ」ないように、俳優も制外者ではなくなったのだから「身分相應行儀相慎」むように、というものである。

能は、維新後にパトロンを失って一時衰退の憂き目をみていたが、明治九年四月の岩倉具視邸における天覧能をきっかけに、再び隆盛の兆しを見せ出していた。だが、歌舞伎界に対しては、政府からの直接の働きかけはこれと違ってない。いや、天覧劇挙行の働きかけはあったらしいが、時期尚早として実現しなかった。

それが明治十一年になって、政府の中枢にいる伊藤博文自らが歌舞伎改良論議を出してくる。新富座再築、勘弥の異常な欧化熱、団十郎のいわゆる活歴劇上演がそれにしたがった。

この明治十一年は、条約改正交渉にとっても大きな節目の年となる。時の外務卿寺島宗則は、同年二月に決定していた関税自主権回復を目的とする条約改正方針にしたがって、ヨーロッパ各国との交渉を開始した。そして七月には、アメリカと条約修正の約書調印にまでこぎつける。その一方で、清国との間では、逆の、日本を有利にする不平等条約締結の交渉を開始していたのであった。

しかし、アメリカとの約書は、他国との同様の条約改正を実施条件としていたため、結局、空文に帰した。清国との交渉も不成立に終わった。その後、外務卿は井上馨となり、条約改正への意欲は引きついでゆくものの、交渉の新局面は明治十九年まで見られない。すなわち演劇改良会結成の年である。

明治十九年三月、新しい内閣制度のもとで外務大臣となっていた井上馨は、清国との修好条約改正の提議を駐清公使に訓令し、四月には、外務次官青木周蔵を欧米との条約改正全権委員に任命した。そして、五月一日、各国公使との第一回条約改正会議を外務省で開き、正式に改正案を提出する。

だが、井上案は、外国人治外法権のもとになっていた領事裁判権の撤去問題を、部分的に改正するものでしかなかった。しかも、外国人への内地解放を抱き合わせにしていたから、左右両陣營の非難をあげ、井上馨は翌二十年九月、辭職に追い込まれる。

有名な、井上邸での天覧劇挙行は、それよりほんの五か月たらず前のことであった。

そしてこの後、帝国憲法の発布、国会の開設を控えて、条約改正は目まぐるしく展開してゆく。演劇改良もまた、改良会から日本演芸矯風会、日本演芸協会へと矢継ぎ早に組織変えをしてゆく。

明治二十一年二月、大隈重信が外務大臣となり、新たな改正案のもとに交渉が進められる。十一月にメキシコと対等条約を締結し、翌二十二年二月にアメリカ、六月にドイツ、そして難関のイギリスと、交渉は順調な成果を生んだ。この過程がちょうど、自然消滅の形となった演劇改良会に代わって、演芸矯風会が結成され、その演芸会が催される時期に重なるのである。

演芸矯風会の性格は、前に引用した福地桜痴の文からもわかるように、改良会の「欧化」から国粹の方のかなり揺り戻されたものであった。明治二十一年七月八日、ドイツ皇帝逝去のために延期されていた発会式が鹿鳴館でもたれたが、会長には、岩倉使節団の書記官長であつた田辺太一があつた。改良会が排斥した芸能人も会員に名をつらね、学識者側は、桜痴、学海以外、顔触れを一新した。⁽⁴⁵⁾

ところが、大隈案の改正条約は、いわゆる「泰西主義」法典の編纂を期限付きで約束していた。しかも裁判権問題では、大審院判事に外国人法律家を若干名加えたとあって、明治二十二年二月十一日に発布されていた帝国憲法に抵触する疑いもたれた。条約改正案の内容は、『ロンドン・タイムズ』で論評されたものを、新聞『日本』が訳載したことから国民に知られ、政府は激しい攻撃にさらされる。大隈重信の爆弾負傷事件まで起こった。とどのつまりは、交渉延期、内閣更迭の事態となるのである。

(この前後は、自由民権運動の転換期である。言うまでもなくそれは、もう一つの演劇近代化の流れとなる壮士芝居の成立と発展につながるわけだが、このことは、いわば野における政治改革と演劇改革を結びつけるものであり、そのある意味の仲立ち役となるのが、岩倉使節団に同行した留学生の一人、中江兆民であるという、非常に興味深い問題を提出する。それは改めて論じることになる。)。

ともあれ、明治二十二年十二月に成立した山県内閣の外務大臣青木周蔵は、大隈の轍を踏まず、条約改正案を完全に日本側の主張通りのものにした。すなわち、領事裁判権制度の無条件撤去、外国人を裁判官に任用せぬこと、法典編纂公布を予約せぬこと、外人居留地以外に土地所有権を与えぬこと、などである。

この山県内閣成立の三か月あまり前に、矯風会の生ぬるさに飽きたらぬ若い評論家、文学者が、会の改組を企てて日本演芸協会を発足させた。若いと言えば、彼らよりはもちろん一世代古いが、青木周蔵も、井上馨の九歳下、大隈重信の六歳下であった。

すでに、日本の国力と将来性を認め始めていた諸外国は、青木外相主導の改正交渉に応じ、明治二十四年三月には調印寸前にまで至る。そこへ、降つて涌いたように、五月、大津事件が勃発、青木外相辞任となる。条約改

正は再び頓挫をきたし、成就までにはまた数年を要するのである。

日本演芸協会もまた、結局は実を結ぶことなく終わる。

このように見てくると、条約改正と演劇改良とは、二筋の轍のように相平行して進んできたことがわかる。この照応のありかたは偶然とは思えない。むしろだからと言って、演劇改良を政府が裏から操っていたというわけではない。むしろこれは、世間の演劇意識と法意識とが、無自覚的にも関連していることを示唆するものではないか。⁽⁴⁶⁾すでに述べたように、条約改正は国内法の欧米化を要請するものだったのである。

そして、国内法の確立には、どのような法学思想に基づくべきかの問題があり、それをめぐる、いわゆる法典論争なるものが起こった。このことは、折からの演劇論争と重ね合わせてみると、大変示唆的であると言わねばならない。やや長い引用になるが、研究者の解説をきいてみよう。

一方の極には、封建法を打破し、資本制生産様式の法的外被としての近代法の樹立を目ざす大井憲太郎や植木枝盛、小野梓などに代表される自由民権法学の立場がある。これに対し他方の極には、資本制生産様式の発展による、共同体的諸関係の崩壊とブルジョワ的な社会関係の拡大、それに対応する権力のブルジョワ的再編成を阻止しようとする反動的な絶対主義的官僚法学の立場があり、穂積八束に代表される。この間に、官僚主導的な天皇制国家権力の相対的独自性を保持しつつ、漸進的な改革を進めようとする官僚法学のブルジョワ自由派の立場があり、その内部に、梅謙次郎によって代表されるより急進的なフランス法学派と、穂積陳重に代表されるより保守的なイギリス法学派がある。しかし、自由民権法学は、自由民権運動に対する

弾圧と懐柔により、その固有の基盤を失っていたから、法典論争は、官僚法学のブルジョワ自由派のより急進的な部分と、そのより保守的な部分および絶対主義的官僚法学の連合との間において、公布された民・商法典の断行・延期をめぐって戦われた権力内部の争いに帰着した。したがって、国会開設後も、各政党を横断する争いとなったのである。⁽⁴⁷⁾

演劇矯風会以後の演劇論争については、松本伸子氏の『明治演劇論史』に詳しいが、右の引用にある法典論争に、时期的にも内容的にも見合うのは、演芸協会結成以後のものになるだろう。

日本演芸協会は、明治二十二年九月十四日に発足した。帝国憲法発布から七か月後である。会長は土方久元、文芸部員に岡倉覚三⁽⁴⁸⁾、高田早苗、坪内雄蔵、山田武太郎、森林太郎、尾崎徳太郎、依田百川⁽⁴⁹⁾などがいた。逍遙はのちに、この会の成り立ちについて次のように回憶している。

第一の演劇改良会は、むしろ余りに急進的で時世に先んじ過ぎてゐた気味であつたが、第二の演劇矯風会はまた余りに妥協的で、二回三回と重なるにつれて、ますます俗化を加へていつた。其証拠には其二十一年十二月の大演習の久松町千歳座に於ける出し物を見ても解る。それは団、菊、左其他の名優によつて演ぜられた「先代萩」三幕と「鞆当」で、何等尋常興行と異なるところもなかつた。此俗化もまた其改造を促した一面の理由であつたらう。〔中略〕

此協会〔演芸協会〕は、種々の点に於て、前記二種の劇の革新会とは異なつたものであつた。第一に、それ

が彼の極端な写実主義でも、活歴主義でもない点に於て、第二には、其英雄烈婦、忠臣孝子本位の優美高尚
専一主義でもない点に於て、第三には西洋劇化主義でなく、飽迄も国劇の特長を保持しつつ芸術としての向
上を圖らうと望んだ点に於て。⁽⁵⁰⁾

この逍遙の言葉が首肯できるものだとすると、この論文の冒頭に出した問題、つまり演劇改良運動に曖昧なま
ま含まれていた三つの改良方向は、それぞれ改良会、矯風会、演芸協会という形で進められようと言える
かもしれない。演芸協会は、桜痴の言った「変革」と「改良」の中間、あるいは混合を旨とした。その点で、こ
こに初めて名前をつらねる森鷗外と、彼の同学の士、石橋忍月とのいわゆる文園論争（これも『明治演劇論史』
に綿密にあとづけられている）や、鷗外と逍遙との有名な没理想論争などは、先にあげた法典論争の性格に見事
に照応するものだと言えるのではなからうか。「権力内部」とまでは言わなくても、「正統派内部の争い」に所詮
は帰着するものと思われるからである。

しかし、改良運動の三つの会は、いずれも実質的な成果をあげることなく解消した。それは、ともに新しい脚
本を生み出すことに失敗したからだとされる。「要するに、時機がまだ早かつたのである」と逍遙は結論づけた。⁽⁵¹⁾
だが、演劇だけは、なぜこのように近代化が遅れたのであろうか。

結論を先に言えば、新しい劇場が出来上がらなかつたからである、と私には思われる。

(四) 劇場の近代化

須田敦夫は、『日本劇場史の研究』付録「日本劇場表」で、次のように書いている。

明治期に於て単に規模の豪壮なるのみならず其の出現が後進の劇場建築に重大なる影響を及ぼし様式的に一時代を画せしむるに至れるものに次の三劇場あり 即上期に於ける新富座（江戸三座様式の改良）と中期の歌舞伎座（外装を洋風とする和洋折衷様式の採用）及び後期に於ける帝国劇場（純洋式劇場の完成）之なり⁽⁵²⁾

新富座についてはすでに述べたが、歌舞伎座は明治二十二年十一月、帝国劇場は四十四年三月に落成した。よく知られているように、前者は福地桜痴、後者は渋沢栄一の尽力によるものであった。

福地桜痴と渋沢栄一は、演劇改良会の目的の一つであった新劇場建築の企てに参画した中心人物である。この計画が、いわばそれぞれの理念にしたがって、歌舞伎座と帝国劇場という形で実現したとも言える。そうだとすると、ここでも、「改良」に含まれる両端の方向が、別々に現れたことになる。

歌舞伎座は、外壁を煉瓦造り漆喰塗りの洋式にしたが、内部は新富座以上に洋風化されたものではなかった。

それどころか、椅子席はなく、三層になった棧敷も、ヨーロッパ劇場の多層式に近づけたものではあるが、あの意味では江戸時代上期以来の形式に戻ったと言えるのである。⁽⁵³⁾

周知のように、歌舞伎座は、桜痴の改良主義にしたがって、歌舞伎の向上つまり活歴劇を推進させる舞台となるが、伝統演劇の牙城たる意識も強く、たとえ団十郎にしてからが、川上一座がここに出演した後、舞台を削り直せと言ったという伝説が残るくらいに、保守的な性格から抜け出ることはできなかった。

他方、帝国劇場は、外部だけでなく内部もパリのオペラ座を模範にした大劇場で、歌舞伎のみならず新しい演劇をも積極的に後押ししようとするものであった。これは、もちろん時代の差もあったが、桜痴より一歳しか年上でない渋沢栄一が、文人でなく実業家であったことにもよるだろう。桜痴は、昔風の芝居小屋の金主である千葉勝五郎と組んだ。帝国劇場は渋沢以下、福沢桃介、益田太郎といった面々を取締役にそろえる。演劇を企業として眺める点では変わりないが、前者は、演劇人が企業意識をもったのであり、後者は、企業家が演劇にも手を出したのである。そしてやがては、演劇人たることと企業家たることをあわせもつ大谷兄弟に、日本の劇場の大半が吸収されるわけである。すなわち「改良」に含まれていたもう一つの方向の実現ということである。

だが、実は、歌舞伎座と帝国劇場落成の中間に、演劇近代化の流れの中で重要な意味をもつ二つの劇場新築があった。一つは、明治二十九年七月に開場した川上座であり、もう一つは、明治四十一年十一月の有楽座である。

内外部をともし純洋風にした最初の劇場である有楽座が、新劇の成立と発展のために多大の寄与をなしたことは、近代演劇史の常識だろう。だが、三階建ての洋風劇場川上座については、その意義が論じられることはあまりないようである。その理由は、座の経営がすぐさま行き詰まって、ほとんど何ごともなさぬままに川上音二郎の手から離れたことにあるのだろう。しかし、秋庭太郎の指摘するように、⁽⁵⁴⁾いわゆる新演劇の上演を目的にして建てられた川上座こそが、改良会の新劇場要望によりやく応えたものだったとも言えるのである。そしてそれま

で十年の年月を要したところに、一つの問題が暗示されている。

この期の演劇論で中心的な役割を果たしたのは、断るまでもなく、坪内逍遙と森鷗外であった。

鷗外の「演劇改良論者の偏見に驚く」(明治二十二年十月)は、「戯曲ありて後に演劇あり」とか「演劇にして果たして戯曲を以て主となさば、演劇の処たる劇場は抑も末の又末なり」とかという言葉のために、戯曲第一主義を以て劇場第一主義の改良会を批判したもののように言われているが、それだけが論の主旨ではない。改良論者の劇場改革案が「何の標準を取り、何の主義を取れるか」を問うてもいたのである。

演劇改良論者は異口同音に云く。劇場は宜く之を今の西洋大都の舞台に模倣し、其整巧完美なる飾具を借り来りて、以て看客の目を娛ましむべしと。此論は一応尤なるが如くなれども、余等は決して之に服すること能はざるなり。余等の持論は劇場を以て簡古素朴ならしめんと欲すればなり。否、是簡朴なる劇場は劇場の本色なればなり。⁽⁵⁵⁾

鷗外は、簡朴なる劇場の一典型として、エリザベス朝時代の公衆劇場をあげた。そして、この論を擲撒した恋川綾町に対して憤然と反論した「再び劇を論じて世の評家に答ふ」(明治二十二年十二月)では、楽劇(オペラ)には華麗な舞台もいいが、正劇(ドラマ)には簡朴な舞台が望ましいとして、昨今のヨーロッパで「シエクスピエア舞台」の復元が試みられているが、日本には歌舞伎劇場という恰好の簡朴なる劇場があると論じているのである。彼が言うには、「日本劇場」には、「舞台中央に隆起して人目を遮るべき」プロンプター・ボックスも、「観者

と戯者との間に無益の懸隔をなす」オーケストラ・ピットも、「簾形の幕を垂れて、観者の面前に平板の如き蔽重なる廠障を作ること」もない。引幕を、ミュンヘン風に、中央から両側に引くように改造するのは容易だし、書き割りを車で敏速に移動させるようにするのも簡単である。「日本劇場」には二重装置もあり、廻り舞台という便利なもの、花道という独自のものもある。

是れ皆シエクスピヤ舞台の長処若くは我劇場固有の長処なり。西欧の人は徒らに其回復を望みてこれを遂くること能はず。而して我劇場には真に此長処あり。況や彼歌舞伎座さへこれを維持したるをや。⁽⁵⁶⁾

ヨーロッパの科白劇と歌舞伎舞台を結びつける鷗外の発想は、当時の人には、今日考えるほどの奇妙な響きはもたなかつたように思われる。それは、事実、江戸時代の歌舞伎舞台はエリザベス朝舞台に似ていたことが知られていたからか、⁽⁵⁷⁾それとも、当時の新しい歌舞伎舞台がヨーロッパの額縁舞台にかなり近づいていたからであるうか。

とまれ、歌舞伎座はこのとき開場したばかりであった。鷗外はこの時点ではまだ設計図を見ただけだったようだが、その舞台間口は十二間という広大なものだった。新富町に出た守田座も舞台の有効間口は十一間だったが、これが従来の歌舞伎劇を變形させてゆく元凶であったことは、つとに指摘されている。⁽⁵⁸⁾鷗外が反対する「今の西洋大都の舞台」の標準さを、これは大きく上まわっていたのである。

たしかに世紀末のヨーロッパ演劇界で、シエクスピア復古上演の試みはあったし、舞台簡素化の志向も見ら

れた。しかし、革新的な近代劇作品の誕生は、イブセンに典型的に見られるように、劇場をほとんど無視すること（上演を無視したのではないが）によって初めて可能になったのであった。このときの鷗外に、フランス、ドイツのいわゆる小劇場運動が念頭にあった形跡はない。

なるほど、明治二十二年に始まる鷗外の演劇論は、質、量ともに、従来演劇改良論議を遙かに凌駕する。ここに忍月、逍遙の批評、それぞれの鷗外との論争を並べてみれば、もはや開化の時代は過ぎたことを認めないわけにはゆかないだろう。先に、法典論争に擬した所以でもある。

だが、明治二十年代の鷗外、逍遙は、少なくとも演劇に関するかぎり、まだ修業時代にあつた。彼らの議論は、ほとんど常にヨーロッパの演劇論ないしは美学を基においてなされ、演劇史の知識は必ずしも正確ではなかつた。鷗外の文には、「シエクスピヤが作りし『ハムレット』の曲中なる男女の石垣を隔てゝもの言ひ換す所には、石垣をつとむる人さへあり⁽⁵⁹⁾」といった記述さえみられるのである。

しかも、この期の鷗外の演劇論で注目すべき点は、戯曲作品を論じるよりも、彼の地の演劇の外的状況を紹介解説するものが多くを占めていることである。そこには、歴史的状況のみならず、劇場の外形をかなり詳しく述べている文章もある。「欧州の劇場」(『歌舞伎新報』明治二十五年一月)、「西洋芝居の番附」(『歌舞伎新報』明治二十九年一月)、「劇場の大きさ」(『新作文庫』明治三十年六、七月)等々。

つまり、ここに至って初めて、「新しい酒には新しい革袋を」という演劇改良会の提唱が、観念的でなく具体的なものになったと言えるのである。鷗外にくらべれば、末松謙澄の劇場改良論は、フランス劇場の絵を見せただけにすぎないものだと言って過言ではない。演劇改革のための劇場論を、理念的かつ現実的に世に示し得た

ほとんど唯一の論者が鷗外であった。

折しも、逍遙の新史劇は、既成の劇場からまったく無視されていた。それは、新しいことを進めるには外的状況の変革が先決であることを、一般にも痛感させたと思われる。結局、鷗外も逍遙も演劇の近代化を曲がりなりにも始めることができるのは、有楽座、帝国劇場という「近代」な劇場の成立後ではない。自身の前に先ず外形を整えることが、日本の演劇近代化には不可欠のことだったように思われる。この発想は、日本の演劇界では今日までも牢固としてつづいている。⁽⁶⁰⁾

ともあれ、このとき「新しい酒に新しい革袋を」もっとも切実に求めていたのは、議論でなく実践に身を挺していた川上音二郎だっただろう。彼は、この頃それを実現し得る唯一の演劇人であった。川上座は、実質的には何の役割も果たさなかったかもしれないが、すぐさま挫折したことをも含めて、演劇近代化のための「新しい革袋」の象徴とみることもできるのである。

しかし問題は、川上一座の芝居が「新演劇」であつても、演劇史上、「新劇」とはみなされないといい点にある。⁽⁶¹⁾

(続)

註

(1) 近代の問題劇作家として世界的な名声を得ていたイブセンを日本で初めて上演しようと企てた小山内薫と

二世左団次は、リアリズム形式の変容しているイブセン晩年の作品群に属する『ヨーン・ガブリエル・ボルクマン』を選んだ。そしてそれが従来の日本人が経験していないまったく新しいタイプ劇であることをはっきりと自覚させられたにも拘らず、歌舞伎役者を中心にしてそれを演じた。ところが、この後につづいてイブセン上演を意図した文芸協会は、定石通りの『人形の家』を選び、素人から養成された俳優を以ってそれを演じた。ここに問題劇作家としてのイブセン像は日本でも固定的なものとなり、いわゆるイブセン・ブームが始まる。そう初期新劇史の本は教えてくれている。

私はこれまで、日本の近代劇史を研究したことはなかったが、ここ二、三年のあいだに、明治から大正にかけての新劇の成立状況をいささか泥縄式に調べる必要が、偶然にいくつか重なって出てきた。そして、それまでなんとなく感じていた疑問がはっきりした強さをもって浮かんできたのだ。たしかに明治末期から大正にかけてブームと言ってもよいくらいの受け入れられたイブセンはしたし、その風潮の中であまたのイブセン模倣作も生み出されたけれども、そしてその後も、古い古いと言われながら新劇の重要なレパートリーとみなされて断続的にせよ上演されてきているけれども、イブセンは日本で真に理解されることになかったし、いまだにされることが稀なのではないか。イブセンの科白劇は、どうも日本人の演劇的感受性になじまないものを本質的のもっているのではないか。そういう疑問である。

この気持ちには、私自身が、まったくささいな試みではあったが、劇演出の実践にたずさわって、新劇が培ってきた演技のもとにある演劇感覚とでも言うべきものが、ヨーロッパの科白劇伝統が要求するそれからかなり隔たったものであることを痛切に感じさせられていたこととも、大いに関係していた。

しかし同時に、こういう不安もまた生じてきたのだ。明治以来、日本の近代化に欧米化の原動力になっていたのが、後進国としてのいわゆる「脱亜入欧」志向であったことはつとに指摘されている。そしてこの志向は、今日までもわれわれの心の中に人知れず巣くっしていると、反省的にあるいは批判的に議論される。とすれば、もしかしたら、ヨーロッパのドラマを云々し

イブセンが日本で理解されないことを嘆く私自身も、その系譜の末端に位するものだと言えるのではないか。あるいはそうかもしれないと思う。しかし、そう言いながらも私には、ヨーロッパのドラマの精神を理解しその表現能力を身につけることが、日本の演劇を「劇」として成熟させるのに必須のことであり、その欠落は日本人の精神文化にとって大きな弱点になるという思いをやはり拭うことはできないのである。

こうなると、明治以来の演劇近代化過程に含まれるいろいろな問題が、特にイブセンを中心にして改めて検討を求めてきた。これが敢えてこの論文を起稿した理由である。したがって殊更に新しい発見も独創的な見解も出そうにないが、もし大方のご叱正、ご助言をいただけるなら大変有難いと思っている。

- (2) 滝田貞治「演劇論解題」『明治文化全集 第二十卷 文学芸術篇』第二版、日本評論社、昭和四十二年、一八頁。

- (3) 『鷗外全集 著作篇 第十六卷』岩波書店、昭和二十八年、二九頁。

- (4) 「新富町演劇を觀て感あり」(明治十九年六月十九日)『東京經濟雜誌』第三二二号、『明治文学全集十四 田口鼎軒集』筑摩書房、昭和五十二年、三五五頁。

- (5) 前掲書、八六頁。

- (6) 高田早苗「日本の意匠及情交 芝居之部」(明治十九年七月十日、二十五日、八月二十五日)『中央學術雜誌』第三二、三三、三五号、『明治文学全集七九 明治藝術・文学論集』筑摩書房、昭和五十年、一三三頁。

- (7) 中村正直訳述『西国立志編』求光閣書店、明治三十二年(初版本の復刻版と思われる)、一ノ二十八頁。ここで「演劇」と訳されている原著の言葉は the opera である。中村正直がオペラの意味を知っていて「演劇」としたか、意訳としてこうしたかは不明である。ちなみに原著では、この一節はこうなっている。

<To hunt, and shoot, and live at ease, ... to frequent the clubs and enjoy the opera, with the variety of London visiting and sight-seeing during the "season," ...> *Selfhelp*, by Samuel Smiles, London: John Murray, 1918 [1859], p. 26.

(8) 「然ルニ舌氏ハ切ニ優人ナリシナリソノ年時ヲ送ル間平生試験觀察ニ由テ得タル学識ヲ盡ク戯曲ニ顯ヘセリ」(前掲書、一ノ十一頁)。ここはシェイクスピアについて述べたところで、意識気味の箇所である。該当原文はこうである。

「Shakespeare was certainly an actor, and in the course of his life "played many parts," gathering his wonderful stores of knowledge from a wide field of experience and observation.」*Ibid.*, p. 9.

(9) 『戯台ニテ女子ノ跳舞ヲ為スモノト雖モ数年学習ノ後ナラデハ場ニ登ルコト能ハズ』(前掲書、四ノ五頁)。まったくの説明訳の箇所、原文はこうである。

「The poor figurante must devote years of incessant toil to her profitless task before she can shine in it.」*Ibid.*, p. 115.

(10) 日本史籍協会編『渋沢栄一滞仏日記』昭和三年初版、東京大学出版会、昭和四十二年覆刻、五一頁。

(11) 前掲書、九〇頁。

(12) 日本史籍協会編『木戸孝允日記 二』昭和八年初版、東京大学出版会、昭和四十二年覆刻。

(13) 『新聞雑誌』四〇(明治五年四月)。『新聞集成 明治編年史 第一卷』財政経済学会、昭和九年初版、昭和三十三年再版、四五〇頁。

(14) 明治五年八月二十五日『東京日日新聞』。前掲書、四八二頁。

(15) 『明六雜誌』第一八号、明治七年十月、八頁(表)。

(16) 明治七年十二月二日『東京日日新聞』。『新聞集成 明治編年史 第二卷』二三九頁。

(17) 明治十七年十月二十九日『東京日日新聞』。前掲書第五卷、五三七頁。

(18) 明治八年九月十日『東京日日新聞』。『明治文学全集 一一 福地桜痴集』筑摩書房、昭和四十一年、三四五—六頁。

- (19) 松本伸子『明治前期演劇論史』演劇出版社、昭和四十九年、一六三―四頁に引用。
- (20) 久米邦武編、田中彰校注『米欧回覧実記(一)』岩波文庫、一九七七年、二二七、一四八頁、『同(二)』一八〇頁。
- (21) 前掲書(一)、一四八頁。
- (22) 『明治文学全集一四 田口鼎軒集』六四頁。
- (23) 『明治文学全集七九 明治芸術・文学集』三一頁。
- (24) 『維氏美学 下冊』、『中江兆民全集 3』岩波書店、一九八四年。
- (25) 『明治文学全集七九 明治芸術・文学論集』五八頁。
- (26) 前掲書、五九頁。
- (27) 『逍遙選集 別冊第三』第一書房、昭和五十二年復刻、一四頁。
- (28) 前掲書、三一頁。なお、ずっと後になって、逍遙は裁判の鑑定人として「演劇」と「演芸」の区別を求められ、「演劇」に広義と狭義の二義のあることを論じている(『演芸と演劇の別』『邦楽』第二巻第四号、『逍遙選集第十一巻』七〇七―九頁)。
- (29) 森鷗外「独逸日記」明治十七年十一月十六日の記事、『鷗外全集 著作篇 第三十巻』二七頁。
- (30) たとえば Hoftheater を宮廷戯園と訳している(前掲書、七一頁)。
- (31) 今尾哲也『歌舞伎をみる人のために』玉川大学出版部、一九七九年、参照。
- (32) 秋庭太郎『東都明治演劇史』復刻版、鳳出版、昭和五十年、七八頁に引用。
- (33) 須田敦夫『日本劇場史の研究』相模書房、昭和三十二年、三五三頁参照。
- (34) 『米欧回覧実記(二)』一三三、一五九、一八〇頁、『同(四)』五九、一四六、一八二、一九〇頁。
- (35) 北根豊監修『团团珍聞 二〇』本邦書籍、一九八二年、三三四―五頁。
- なお秋庭太郎『日本新劇史 上』が、「運動改良」と「道路改良」を抜き、「旅舎」を「旅館」として引用

したため(一一九頁)、その後の本も、これに倣って引用しているものが多い。

- (36) 松本伸子『明治前期演劇論史』三五頁。松本氏も、「政府はそれほど演劇を重大視してはいなかったのではないか」(五六頁)としている。

- (37) 田中彰「岩倉使節団とヨーロッパとアジア」(解説)、『米欧回覧実記(五)』岩波文庫、一九八二年、三八二頁。

- (38) 会自体の性格その他についての考察はあるし、いろんな回顧談もあるが、これらの会の結成に際して、誰がどのようにまとめていったか、どのようにして会員を決めその役割を定めたかというようなことは研究されていないようである。おそらく調べようがないのかもしれない。

- (39) 拙著『イブセンのリアリズム』白鳳社、一九八四年、一二九頁および註一六〇参照。

- (40) 松本伸子『明治演劇論史』演劇出版社、昭和五十五年、一七頁に引用。

- (41) 明治十七年四月十九日『開花新聞』に「池の端の殿様福地桜痴宅の観桜会」の見出しの記事が載った。『新聞集成 明治編年史 第五卷』四五八頁。

- (42) 柳田泉『福地桜痴』吉川弘文館、昭和四十年、一四〇—一頁参照。

- (43) 『岩波講座 日本歴史 一六 近代3』岩波書店、一九七六年、一三三頁。

- (44) 前掲書、同頁。

- (45) 演劇改良会の政治家たちが一掃され、新しい学者、文人に代わっているが、この中に、音楽教育の改革に尽くしている伊沢修二が入っている。音楽改良との兼ね合いで、何か働くところがあったのだろうか。

- (46) Cf. MORI Mitsuya, "The Drama and Law," *Aesthetics*, Nr. 2, March 1986, edited and published by the Japanese Society for Aesthetics.

- (47) 利谷信義「近代法体系の成立」『岩波講座 日本歴史 一六』一二五—六頁。

- (48) 演芸協会の実質的な首脳者は、岡倉、高田の二氏であったと、逍遙が述懐している(註50の文献参照)。天

- 心に英文のオペラ台本創作があることはよく知られているし、演劇に深い興味をもっていたことも、主に彼の英文の文章にみられるが、演劇改良運動とのつながりについてはほとんど研究されていない。そのことを秋庭太郎が再指摘してからも（『日本新劇史 上』一六九頁、註二八）、事情は変わっていないようである。
- 日本の分野別研究がいに孤立したものであるかを示す例と言えよう。
- (49) 改良会、矯風会、演芸協会を通して会員でありつづけたのは、依田学海ただ一人である。天保四年（一八三三）に生まれた彼は、どの会でも最年長の一人であった。洋行経験がないことも、むしろ異色であり、そのくせ、これらの会の中で脚本を提出したのは彼だけであった。「改良演劇」しかも最初の男女合同演劇に直接かかわりをもったことでも、これらの会のメンバーの中で特異である。演劇史上の依田学海の意義については、改めて考えるべきことが多いと思われる。
- (50) 「回憶漫談（其二）」『早稲田文学』大正十四年十一月、『逍遙選集 第十二卷』第一書房、昭和五十二年、三六七―九頁。
- (51) 前掲書、三七一頁。
- (52) 須田敦夫『日本劇場史の研究』三六〇頁。
- (53) 前掲書、三五七頁。
- (54) 秋庭太郎「川上音二郎伝」『明治の演劇』、『日本新劇史 上』四四三頁。
- (55) 『鷗外全集 著作篇 第十六卷』三二頁。
- (56) 前掲書 四七一―八頁。
- (57) のちに逍遙が両者の詳しい比較をしているが（『歌舞伎劇場と沙翁劇場との偶然的類似』『歌舞伎画証史話』東京堂、昭和六年所収、『逍遙選集 別冊第五』昭和五十三年）、当時ほどのくらの知識があったらうか。
- (58) たとえば、服部幸雄「歌舞伎史の問題」『歌舞伎の原像』飛鳥書房。
- (59) 「欧州の劇場」『鷗外全集 著作篇 第十七卷』一七七頁。

(60) 東京の国立劇場はその典型の一つである。中身のない国立劇場は世界でも稀だろう。

(61) 「新演劇」を新劇と呼ぶこともあったし、川上音二郎をある意味で「新劇」の祖とする視点は、大笹吉雄氏の近著にもみられる(『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、一九八五年、六〇頁および四八二頁)。