

イブセン以前 (承前・川上音二郎のこと)

——明治期の演劇近代化をめぐる問題 (二) ——

毛利三彌

(五) 川上音二郎の評價

従来、川上音二郎(一八六四—一九二一)の近代演劇史上の評價はそう高くなかった。その最大の理由は、彼の演劇活動が次代のどの演劇の潮流にも直接につづくものとみられないことであつた。欧米巡演から戻つての晩年の十年間、「新派」演劇の筆頭にくる大役者とされていたにも拘らず、その後の新派の流れとは明白に区別される異質な演劇であつたことが強調され、そのために彼は新派の歴史からは低くしか評價されてこなかつた。(音二郎の死後、妻の女優貞奴の身のふりかたが世間の反感を呼んでいたことも、おそらくながしかの作用をなしていたかもしれない。)だからと言って、「新劇」の始まりとされてきた文芸協会、自由劇場に川上音二郎の舞台活動が直接繋がるものとは到底思われな、所詮は明治期演劇改良運動の徒花としての「壮士芝居」を一時

的に世に広めたもの、という受けとりかたが一般的だった。

ところが近年、川上音二郎を再評価する動きがいくつか現われてきた。それらはあえて図式化すると三つの観点に分けられるようである。

一つは壮士芝居そのものの評価、つまり自由民権運動を反映した政治演劇の萌芽（結局は花開くことがなかったのだが）としての壮士芝居の評価を背景に、川上音二郎の初期演劇活動を見直す観点である。⁽¹⁾ この点からは、彼が人気を呼んで次第に政治性を希薄にしてゆく中期以降はむしろ批判の対象となる。

二つ目は彼の活動をはっきりと「新劇」に繋がるものとする見かたである。その中には、音二郎の演劇を「新演劇」と呼んで「新派」とは区別し、「新劇」の先駆として位置づけるものと、⁽²⁾ もっと積極的に彼こそ近代劇の始まりを画するものだとする立場がある。⁽³⁾

もう一つの観点は、破乱の生きかたを示した音二郎の演劇人生に一人の近代人の典型を見る立場で、⁽⁴⁾ これは演劇史的観点とは必ずしも交わらない。

しかし、こういった川上音二郎の評価の難しさは（彼に限ったことではないが特に彼の場合）、その劇内容と舞台形象と興行形態のそれぞれの新しさが一致して現われてこなかったところにある。川上一座がもっとも政治的な芝居を演じていたときは、ただ素人が舞台で暴れ回ることのでき得ていたにすぎず、思想伝達ではなく反体制的な感情の煽動を旨とするものだった。警官による中止命令はむしろ目的に適うものでさえあったと思われる。これが本来的な政治演劇に育つはずのないことは自明だったと言うべきだろう。

ところが、明治二十四年六月の東京中村座公演以後、川上音二郎は劇の政治性より舞台と俳優の品位向上に意

を用い出す。七月、一座の制法が定められ、その第一条、第二条は次のように書かれるのである。

第一条 我が一座は主義目的を貫徹するを以て新演劇の本旨とす依て普通演劇の弊害を矯正し専ら活劇を旨とすべし

第二条 座員は品行を方正にし礼讓信義を専一となし社会教育に先導者を以て任ずべき事⁽⁵⁾

それまでの藤沢浅二郎による口立てに近い脚本から、依田学海、久保田彦作、福地桜痴らに執筆を依頼するようになり、やがて岩崎薺花を座付作者としたのもこの路線に沿ったものだろう。中村座での『板垣君遭難実記』が興行途中の七月六日に「台詞外の事を演述したる廉⁽⁶⁾」で警視庁から中止となったあとは、川上一座の舞台が途中で中止になることはまったくなくなる。三の替に出した『佐賀暴動記』でさえ政府高官、貴顕の士が見にくたし、はては皇太子までが川上一座を観劇するようになるのである⁽⁷⁾。しかし、音二郎の人氣も一時的なものだった。川上座の経営に行き詰まり、三十一年の歌舞伎座出演が致命的となって向こう五年間の東京公演を諦め、有名なポート旅行そして欧米巡業に出たあと、帰国してようやく永年の計画だった革新興行を始めたときは、かつての同輩、後輩に演技面で大きく遅れをとっていることを如何ともし難かった。

今、川上音二郎の演劇活動を三期に分けてみるなら、明治二十年二月の京都阪井座での役者初舞台から二十四年六月の東京中村座出演までが第一期、その後三十一年九月のポート旅行までが第二期、海外巡演から帰国後、明治四十四年十一月の死までが第三期となるだろう。これらの時期はそれぞれ異なった舞台形象を示した

が、これを順に「壮士芝居」⁽⁸⁾時代、「新演劇」時代、「正劇」時代と呼ぶこともできる。

そして、いわば「新演劇」時代の終わりを画するのが明治二十九年の川上座建設と挫折であり、「正劇」時代の最後すなわち音二郎の生涯の最後にくるのが明治四十三年の帝国座開設とその挫折であったことになる。この論を敷衍させれば、「壮士芝居」時代の終わりもまた、それまでの小芝居の劇場を捨てようとしたことで区切りがつけられていると言えるだろう。つまり、新しい劇場を求めることが音二郎の演劇活動を区切ると同時に、それが彼の活動を頓挫させる要因ともなるのである。

これはどういうことであろうか。

数ある川上音二郎論の中でもっとも的確に彼を評価していると私には思われる柳永二郎の『新派の六十年』は、川上音二郎の劇場観ともいうべきものを示唆して次のように述べている。

川上が自分の経営する劇場を持たうと企画したのは、彼が東京旗拳の翌々年二十六年頃のこと、〔略〕彼は「新しい演劇は新しい劇場によらなければならない」と、当時はつきりと語つてゐる。〔略〕

彼は歌舞伎劇場を否定し、その劇場形式に反抗することによつて、新演劇の演劇術なり、演劇形式なりを育生しようといふ抱負はあり、旧来の劇場によつては、新演劇は自己の理想とする成長は遂げられないとは感じて居たのだ。しかし、ではどう改革すべきかの具体案に就いては、彼の智識ではどうにもならなかつた。舞台機構の改革の必要を心に感じながらその改革の方途を明確になし得なかつた彼は、その改革の鋒先を経営方法、舞台機構のかはりに客席や廊下や、舞台以外の劇場に向けた。だが結果に於いては、従来の因習に

支配されて、旧来の劇場と変るところもなく、かへつて従来の因習で経営するには、不自由をかこつ結果となつてしまつた。

高田の言葉に「川上座は出来上つてみると、僕等の理想を実現するには余りに小さすぎるので失望した」といふ意味を洩してゐる。川上がその性格からおしはかつて、高田に小さすぎると云はれるやうな劇場を建てたといふことは、無論、それには経済的な事情とか、敷地の関係とかもあらうけれど、私は、そこに川上の考へてゐた劇場形式、演劇形式といふものを見るやうな気がする。晩年、大阪に建設した帝国座も、その大きさは、この川上座と大差なかつた。彼の考へて居たか、感じてゐた新演劇といふものゝ裏側を見る思ひがする。⁽⁹⁾

明治二十九年六月の川上座開場を報じる『東京日日新聞』は、「構造は内外共に欧州劇場に模擬し唯、其の規模の小なるのみにて想ひしよりは美麗に出来上り舞台の廻り具合など案外に良し⁽¹⁰⁾」と書いた。しかしこれは川上座が、前に述べたかなりの程度「欧風化」されてゐた新富座の規模を小さくしたやうなものにすぎないといふことである。明治四十三年二月開場の帝国座も一年後に東京に帝国劇場が出来上がつてみればその縮小版でしかない。⁽¹¹⁾ 外側ができなくては内側が決まらない日本の習いの中では、演劇の外枠の概念と劇場、舞台の外形とは同じことを意味する。音二郎には目指す近代演劇の外枠が最後まで明確ではなかつたように思われる。

言い換えれば、川上音二郎の活動軌跡からは、彼が究極的にどのような演劇を求めたのであつたかが明確には浮かんでこないのである。革新興行や俳優学校創設やお伽芝居公演などの先取性を云々することはできても、舞

台形象そのものに一貫した方向性あるいは思想性を感じとることができない。彼の「正劇」の試みも、一つの演劇運動だったのか、それとも興行的なアイデアにすぎなかったのか。それは日本の近代演劇史の中にどのような位置づけられるべきか、という問題には容易に解答が出ないのである。

だがそれは、川上音二郎の力量不足というよりは、日本における演劇近代化がいかに困難であったかを示すものに他ならないだろう。音二郎の各時期にみられる問題点を改めて検討することが無駄ではないと思われる所以である。

(六) 音二郎の「壮士芝居」

素人の壮士芝居がまたたく間に人気を集めた理由として、歌舞伎には見られない現実模写、特に生傷を晒しての群集格闘場面の面白さが第一にあったことが言われる。確かにそれは、かつて「素人」のかぶき踊りが能楽に見られない茶屋あそびの模写や官能的な群集踊りで人気を呼び、近年の「素人」によるいわゆる「アングラ」演劇が新劇では演じられることのない性と暴力の模写で人を惹きつけたことに類似するものだろう。しかし、初期壮士芝居が客を喜ばせたもう一つの有力な要素に、劇中の「演説」があったのではないか。

「演説」という言葉は福沢諭吉による造語だと言われるが、⁽¹²⁾明治期の一つの新しいコミュニケーションの方法として芽生え、自由民権運動の高まりとともに、若い政治青年の間に格好の思想宣伝手段として蔓延した。演説会場には多く既設の劇場が使われ、残っている挿絵などを見ても、これが講談落語、ひいては芝居との類似性を

意識させたことは想像に難くない。

しかし、この「演説」という新しいメディアが演劇に転化したのは、それがもっとも盛んに行なわれた民権運動最高潮のときではなかった。早くから板垣退助は芝居の形の政治思想宣伝を薦めていたというが、それは国会開設の詔書が出された明治十四年以降、彼自身の『尊王論』を典型とする自由民権思想の屈折あるいは後退のあとのことであり、具体的な演劇の政治宣伝手段としての効用性を説く論説が新聞紙上に現われるのもこれ以後である。⁽¹³⁾「演説」が芝居になるにはもう一つの条件つまり「壮士」の出現が必要であった。しかも政治のために演説をするというより、演説のために政治に入ったと言ってもよい連中、中江兆民が保安条例で東京から退去させられる際に「余ハ実ニ恥入りたり此度一山四文の連中に入れられたり」と末広鉄腸に書き送ったという⁽¹⁴⁾、そういう連中の出現である。彼らは身過ぎの手段に政治演説をやっていた。芝居を考えたのも、保安条例のために新しい生活手段を必要としたことが一方にあったことは、壮士芝居元祖とされる角藤定憲の場合も否定できないようである。⁽¹⁵⁾

だが、川上音二郎が役者として舞台に立ったわかっていいるかぎりでの最初は、明治二十年二月京都阪井座において、つまり角藤の壮士芝居旗揚げを勧めたとされる中江兆民の下阪の因となった明治二十年十二月の保安条例発令以前のことである。素人が歌舞伎役者に混じって演じているからは、「彼が既に何等かの意味で呼び物になるだけの存在ではあったらしい⁽¹⁶⁾」が、彼が呼び物になるのは、明治十六年このかた関西を中心に政談演説、政治講談で検挙百七十余回、受刑二十余回を誇っていた「演舌つかひ」自由童子としてしかないだろう。このときの二番目狂言『南洋嫁島の月』の台本を見ると、⁽¹⁷⁾「東洋のロビンソン・クルーソー」田中鶴吉の書生役である音二

郎は、冒頭で「土人」を前に「さらば田中氏履歴を演説。君それに有て傍聴し給へ。エヘンエヘン」と言つてから演説をすることになっている。人物名も「川上音二郎」とされており、「是より弁にまかす事」「川上しきりと弁じること」という指定ト書がついているだけである。音二郎は一番目狂言の八犬伝『華魁者八総』のご注進役もやっていたが、そのあまりのひどさに座元が降りることを懇願したと言われることから、彼に出演の依頼があったのはその「弁」のためだったことが推察される。そしてこの『南洋嫁島の月』の台本の表紙に「改良演劇」と大きく書かれている所以の一端もまた、この劇中演説にあつたと言えるのではないか。

ところで、明治十九年八月の演劇改良会成立の前後に輩出した演劇改良論議の一つに、『時事新報』に連載された筆者不明の改良論がある。その中に次のような一節が見られる。

抑も人間社会の輿論に訴へ其の輿論を動かすの方法許多なる中にも、新聞書籍演説講談演劇などの如きは最も効用の著しき者にして、政事経国の士を初めとして宗教家なり藝術家なり、商家なり、皆此等の方法に依頼して以て人に説く工夫を求めざるはなし。我が日本社会に於ては、開明有為の壮士にして、或は新聞に、或は書籍に、演説に講談に、各我が信ずる所の事を論述して公衆に訴ふることを勉め、間ま或は落語講釈師に身をやつして我が主義の宣布を謀るものさへある折柄、未だ一人の俳優となり舞台に技を演じ満場の観客をして一笑一涙、熱中の際に飽くまで我が主張を肝銘せしむるものなきは、我輩の甚だ遺憾とする所なり。⁽¹⁸⁾

この『時事新報』の論が他の改良論とともに「劇場改良法」の題名で大阪で出版されたことを考えると、翌二十年二月、「まだその時には、壮士芝居とか、後に彼の称へた書生芝居とかいふ形での観念は出来てゐなかつた」であらう川上音二郎が京都阪井座の舞台上に歌舞伎役者に混じつて立つたことに、何らかの影響を及ぼしてゐたのではないかと推量したくなる。その五月には天覧劇が催され、翌月、音二郎は神戸楠公社内戎座でまたもや歌舞伎役者の一座に混じつて舞台上立つた。柳永二郎によると、歌舞伎役者の中に「別看板で『改良 川上音二郎』と名を乗せた番附があ」り、「その庵形で囲つた名前の肩に『改良演劇西洋美談、齋武士自由の旗揚』と二行に書いてあ」という。ただ役割欄に彼の名前がないので、どんな芝居だったかはわからない。⁽²⁰⁾

その後、音二郎は一座を組んで明治二十三年九月には横浜、東京でも公演したが、正式に改良演劇と銘打つての興行は、翌二十四年二月の堺卯の日座での川上一座旗揚げに始まる。⁽²¹⁾そしてよく知られているように、横浜、小田原、横須賀を経て同年六月の東京中村座出演とつづく。

ここまでの彼の歩みが「演舌つかひ」自由童子の影を引きずつていたものであることは言うまでもない。中村座での大当たりも、音二郎のオッペケベ節の人気と表裏一体のものであることは明らかだった。『板垣君遭難実記』でさえ、実写的な格闘場面を見せものにしても、その核心にあえて演説を据えることで従来の芝居とは違ふ印象を強く与えたことは、次の劇評からも読みとられるのである。

長々しき漢語交の台詞を一座誰彼と云はず滔々水の流るゝ如く弁ずるが如きはこれ書生得意の長技にして此の一段に限りては従来の俳優等が決して足元へも寄付けざる処なり（中村座書生芝居に就き或る人の説）⁽²²⁾

此の場合川上の相原憤激の勢ひ真に迫り当時の有様実に斯くこそと思はれたり左ながら板垣を刺しながらに六ヶ敷き議論を引起し論じては組み組んでは離れ又た論ずる等都合五六度遣られしは余りに長く實際に斯の如き事は有るまじと思はる（「中村座書生芝居の書生評」⁽²³⁾）

だが、演説をするには単に体力や声力だけでなく、ある程度の知識力が要求される。音二郎は明治二十三年の東京公演のあと俳優を募集したとき、「弁舌流暢にして二時間以上の演説に」耐え得るものというのを条件の一つにしたが、同時に「学力、天文地理歴史法律政治経済論幾何代数英語」という条件も加えていた。⁽²⁴⁾ むろんこれは一種の宣伝だったのだろうが、しかし彼ら新俳優が歌舞伎の「散切り物」俳優と異なる第一の理由はここにあった。

壮士芝居は、いわば日本演劇の歴史における最初の「知識人演劇」なのであった。能の成立の土壌となる「ばさら」、かぶき踊りの基盤となった「かぶきもの」のように、明治の新しい芸能は文明開化期の新階層たる「知識人」の存在を基盤としたものだった。この性格は後の新派に至っても基本的に変わらない。⁽²⁵⁾ ヨーロッパの近代劇が演劇界に一般的な座長俳優と座付作者の関係を離れた知識人作家と知識人演出家によって確立したとすれば、この点で壮士芝居もまた日本の近代劇の最初の形だったと言えることができるだろう。

しかしながら、彼らは知識人の中でもいわば「下級の」存在であった。彼らは後の文芸協会や自由劇場を始め「大学出の才子たち」(University Wits)のようにヨーロッパの近代劇をそのままとり入れた演劇観念をも

つことはなかった。それが演劇実践上の強みではあったが（同時期の逍遙や鷗外を見ればわかる）、音二郎が「下級の」武士から一躍にして権力の中枢におさまった人々に急接近してゆく理由もまた、そこにあったと言えらるのではないか。

しかし、ヨーロッパにおいて近代リアリズム劇を確立発展させていった知識人たちは、演劇界に対してだけでなく政治的社会的にも反体制的な姿勢を維持していた。もともと反体制的であるはずの壮士芝居から出てきた川上音二郎が急速に体制側に傾いてゆくことと、彼の舞台から「演説」の要素が抜け落ちてゆくこととは併行する。一座から弁士としてならした若宮万次郎ついで青柳捨三郎が脱退してゆくこともそれは無関係ではないだろう。⁽²⁶⁾それなら、「上級の」知識人の中に反体制的演劇を可能ならしめる人物はいなかったのであろうか。もしいるとすれば、それは壮士芝居成立を促したとされる中江兆民において他になかったと思われる。

(七) 兆民と音二郎

周知のように、角藤定憲は大阪新町座で壮士芝居の旗揚げ公演を行なったとき、看板に「中江篤介」と「栗原亮一」の名を顧問役として掲げた。それを見た兆民は明治二十一年十二月五日と六日の『東雲新聞』で「昨日は兼て噂の有りし壮士連芝居興行に初日なりし故」で始まる文章を書いた。この記事に見られる兆民の演劇改良意見は、簡潔ながらも、改良会の論者よりまたその批判論者よりも遙かに核心を衝いている。角藤らの衣装、道具の杜撰さを指摘したあと、兆民は次のように提言した。

要するに此等有形の部分即ち技芸に係る付属品を整ふることは畢竟阿堵物さへ有れば弁ぜらるゝこと故難きに似て実は易し唯其の無形の部分即ち心意的の表発こそ芝居の精神其物と謂ふ可けれ特に改良演劇の要旨其物と謂ふ可けれ然に今回の書生俳優は彼の阿堵物管轄内なる付属品には無論短なるも心意の領内なる改良の要旨には今日充分と迄に往かずとも是より進みて已まざるに於いては終に充分に近くことなる可し唯々天下の事は一も忍耐の高下に由て其成敗を異にせざる莫し特に改良芝居の俳優の如きは哲学的の道理と遊戲的の實際とを抱合し調適するに非ざれば行はれず特に役者自身脳髓と見物人其人の脳髓とに感情的の外科術を施さねばならぬこと故〔略〕書生俳優諸君に一言す可きは唯々勉強と忍耐との二つ有るのみ⁽²⁷⁾

そして「吾等既に改良演劇顧問官の重職に拝したる上からは幸ひに当地大阪に住ひ居るからは追々宗十郎右団次の二君に相談して共に此大事を図謀せんと欲するなり」と締めくくった。この結語には諧謔の感じが少なくないが、新しい演劇の基盤を俳優と観客の關係の革新におかねばならないことを知っていた兆民が、その相談役に現実模写の芝居に關心を示していた歌舞伎役者を考えたことには注意しておいてよい。

この記事に表明されている兆民の演劇改良觀の独自性については松本伸子氏がすでに説いている⁽²⁸⁾。しかし日本の近代演劇論史の中に位置づけてみると、これが小山内薫の新劇運動開始の背景をなす演劇觀と酷似していることに気づかされるのである。『帝國文学』第一二卷第二号（明治三十九年二月）に鸚鵡公の署名で書いた小山内薫の「新劇非芸術論」は、現今の新劇（新派）が何故に遅れているか、何故にまだ芸術ではないのかと問うて、

次のように述べている。

僕思ふに一つの大きな原因がある。

第一、芸術としての劇の要素の一つは、看客に精神上の感動を与へなければならぬのだ、看客に精神上の感動を与へるには、俳優に精神上の用意が入る。今日の新俳優で、果して真面目に精神的の用意をして居るものがあろうか。今日の新俳優で、あれは熱心だ、彼は苦心する、と云はれてる人は、多く形の上のみで焦心苦慮する人達である。「略」吾人はその形を見るに忙しくて、精神的の感動を受ける暇が無い、否、暇があつても何等の感動は受けなかつたらう、何となれば精神上の用意が余りに等閑であつたから。人物の性格などは如何でも好いのだ、人物の境遇が如何であつても構はないのだ、人物が他の人物と如何なる精神的關係に於てあるか、そんな事は如何でも宜しいのだ「略」。俳優に、精神的の用意の無い、従つて、看客に精神的の感動を与へない劇が、何で芸術なものか。(傍点原文)

そして、「俳優に精神的の用意」を要求した小山内薫が既存の歌舞伎俳優を新たに訓練しようとしたことは、兆民が宗十郎、右団次に指導を仰ごうと言つたことに符合するだろう。

ところで、川上音二郎は中江兆民とまったく關係をもつていなかったわけではない。

明治二十四年六月の東京中村座公演が大当りして、二の替に『島田一郎五月雨日記』と『経国美談』を予定したところが、前者が警視庁から許可にならなかつた。このことを報じた七月十七日の『読売新聞』は、その記事

につづいて次のような短報を載せている。

右に付いて 今度中江兆民、福地桜痴両居士に依頼して島本仲道翁の夢路之記を翻案して演ずること
なり是は予て今度の中幕に入れんとの協議ありし処へ右一番目狂言が不認可となりしを以て本狂言と為せし
由なり

この記事は、川上音二郎が兆民、桜痴の兩人に別々に翻案執筆を依頼したというのか、共同翻案を交渉したとい
うのか明確ではないが、中江兆民と同じく保安条例で東京から追放された島本仲道の著書の翻案を福地桜痴が引
き受けたとは考え難い。岩波版『中江兆民全集』の年譜では、『あずま新聞』に依拠して、二十四年七月に「川
上音二郎一座の公演題目、島本仲道『夢路之記』の翻案を委嘱され、承諾す⁽³⁰⁾」とある。

いずれにせよ、兆民がこの翻案に手をつけたようには思われないから、もともとの新聞記事が疑わしいと言
べきかもしれない。兆民の没後に記念碑建立の計画が起ったとき、角藤とともに川上音二郎もいくばくかの寄
付に応じたことを兆民の同志だった栗原亮一が兆民夫人宛ての手紙でわざわざ述べていることからも、互いに面
識があったことは大いに考えられる。だが、全集に収められた兆民の文章の中には、書簡も含めて、川上音二郎
の名前は一度も出てこない。七月三十一日に初日をあげた川上一座二の替の一番目狂言は依田学海の『拾遺後日
連枝楠』であった。

明治四年の岩倉具視米欧使節団に伴った留学生の一人であった兆民は、フランスに留学して明治七年に帰国し

た。彼は後の鷗外とは違って、彼の地の演劇事情に興味をもつことはあまりなかったようである。⁽³²⁾ そもそも彼が演劇というものに関わりをもったのは、角藤定憲の壮士芝居旗揚げが唯一の例で、その後、角藤とも関わった形跡はない。『一年有半』にも、人形浄瑠璃を見たという文章はあるが、歌舞伎や新演劇を見たという言葉は見当たらない。

(明治初期の最大の啓蒙思想家である福沢諭吉をはじめ、当時の進歩的、革新的な知識人が演劇の実際にはほとんど関心をもたなかったのはなぜであろうか。諭吉にせよ兆民にせよ、三弦音曲は好んだというから、そういう興味がまったくなかったとは言えないにも拘らずである。)

もしこの型破りの反体制的思想家兆民が、ディドロやレッシングほどに演劇の実践に関わっていたら、あるいはせめて「東洋のルソー」と称せられた彼が、ルソーくらいにでも演劇に関心を寄せていたら、という思いは湧く。しかし、比較ということなら、むしろ、ディドロの市民劇理論はそのまま実らず十九世紀後半のリアリズム運動の中で掬い上げられたことの縮小関係を、兆民と小山内薫との時間的実践的隔たりに見るべきかもしれない。

ともあれ、体制側に接近してゆく川上音二郎の方向を兆民が容認したとは考えられないだろう。また川上音二郎が兆民から思想的、実践的な影響を受けたことが間接的にせよあったとも思われない。明治二十一年一月二十三日の『朝雲新聞』に掲載された「壮士論」が(兆民の筆になるものではないが)角藤の壮士芝居旗揚げに影響したことは考えられても、これが川上音二郎の生きかたを方向づけるものになったとするのは、いささか推量に飛躍がありすぎる。

しかし、もし演劇の外形の改革に才能を示した川上音二郎が、兆民の言う「役者自身脳髓と見物人其人の脳髓」とに感情的の外科術を施すことにも意を用いていたなら、その後の日本の近代演劇はどうなったであろうか。むろん、これは無意味な設問である。だが、音二郎の支えとなった相手が、物質的にも思想的にも、同郷の政治家金子堅太郎や外交官栗野慎一郎、あるいは彼らを通じて懇意となった政府高官、上層社会の人々だったことは、彼の演劇改革にとって決定的なことであった。

川上音二郎が進むのは、要するに、明治十九年の演劇改良会の意図を実現してゆく方向に他ならなかった。それが彼の「新演劇」の外枠となるのである。

(八) 音二郎の「新演劇」

川上音二郎がもつとも恩義を受けていた金子堅太郎は福岡の藩士で、明治四年に藩主に従って渡米、ハーヴァード大学で法学を学び明治二十一年に帰国した。伊藤博文の秘書官となる彼は、もう少し早く帰国していれば当然演劇改良会に加わっていただろう。

演劇改良会は、よく知られているように、その趣意書に三つの目的を掲げた。演劇の品位向上と新しい脚本の制作と新劇場の建設である。すでに指摘したように、東京進出後の川上音二郎が示したもつとも顕著な特徴は、演劇改良会がめざした「上等社会」の鑑賞に堪えるものということであった。

改良会趣意書にはこう書かれていた。

今や我が邦の演劇は、猥褻野鄙紳士淑女の眼に触る可らざるもの極めて多し。蓋し旧習に拘泥し、猥褻野鄙にあらざれば観者の耳目を楽しまするに足らずと妄想し、世と共に変遷すること知らざるに因れり。宜しく之をして高尚なるも人情に遠からず、閑雅なるも世態に背かず、優美と快活とを兼ね備へ、楽しんで淫せず、和して流れず、上等社会の観に供して恥づる所なきの域に達せしむべし。³⁴

川上一座の芝居を閑雅、優美とは言えないだろう。音二郎にはオッペケペ節の卑俗さが終生つきまといつていたとも言われる。岡本綺堂は、明治二十五年五月に市村座で出た川上一座の一番目狂言『ダンナハイケナイワタンハテキズ』を見たが、「狂言といひ演技といひ、俗受け専門、場当たり専門、実にお話にもならないもので、本当に「イケナイ」ものだったと書いている。³⁵

しかし、先に記したような東京進出後まもない上層階級の後押し、外交官、軍部の支援などは、音二郎の持ち前の人好きのよさや同郷の土の手引きだけでは説明がつかない。彼ら権力者がもともと地方の下級武士階級の出身であるために、歌舞伎よりもわかりやすい新演劇を鼻眞にしたということもあるかもしれないが、しかし永年アメリカで学んできた金子堅太郎に新しい演劇の可能性を感じさせるものがどこかあったのに違いない。彼の舞台は少なくとも、江戸時代以来の歌舞伎芝居がもっていた「猥褻野鄙」とは無縁のものであった。そして同時に劇内容の娯楽化があった。

この新たな方向と「新演劇」の呼称の一般化は併行する。「所謂新演劇とは俗に謂ふ壮士芝居の立身したる名

称なり⁽³⁶⁾とみられるのである。

そもそも、自らの演劇を歌舞伎と区別するためにあえて「新演劇」と自称した最初は川上音二郎だったと思われる。⁽³¹⁾先に一部を引いた『読売新聞』の「中村座書生芝居に就き或る人の説」という記事に、次のような部分がある。

苟も此の大都會に出て素人の青二才が芝居をして見せると云ふさへ片腹痛きに況して梨園社会に於ける陳腐の垢を川上の水に洗ひ流し開けたる世の新演劇を組織したりなどゝは些と大き過ぎた言分肝太きも事にこそ依れと内々侮つて出掛けしに計らざりき此の書生諸子が腕前には誠に⁽³⁷⁾感服し実に驚き入たるお手際なり

そして、この七月に定めた一座の制法第一条に「我が一座は主義目的を貫徹するを以て新演劇の本旨とす依て普通演劇の弊害を矯正し専ら活劇を旨とすべし」とあることは前に述べた。翌二十五年初めに制定された川上一座憲法になると、「新演劇」の意図は一層明確なものになっている。

第一条 新演劇は社会教育の狂言を演じ国家の元気を操作し我国固有の性格有美なる風気を維持し併せて従来の演劇を改良し美術の進歩を希図す

第二条 新演劇は共和平等主義を以て体制とす⁽³⁸⁾

〔後略〕

そして翌二十六年一月に起こった音二郎失踪事件のときは、残った座員は彼を除名して「該一座を解散し仮に新演劇一座之名を以て引続き興行」することを公にするのである。このようにして「新演劇」の言葉は、広く世間に通用していったの(39)だろう。

だが、「上等社会」とは逆に、文壇批評家の川上新演劇に対する見かたは一般に厳しかった。彼らは何よりもその演技の外枠を問題にしたからである。それはちょうど演劇改良会に対する批判を思わせるものがあるが、たとえば明治二十八年三月十日発行の『早稲田文学』(八三号)でU・K・(金子馬治)は、市村座の川上一座を見て「壮士劇は写実主義によりて名をなしたるもの、而して其の短所亦こゝに存す」と言い、次のように述べた。

真似の価値は実際らしといふに止まる、且や真似は真物に劣るを常とす、若し真似をもて劇の主眼とせば、劇は到底實際に及ばぬものとなるべし、殊更劇場に行かずとも、居ながら實際を見るに如かざるべし〔略〕大躰に於て書生劇は斯くの如く写実の弊に陥れりと雖も、而も其の荒唐なる夢幻劇に安ぜずして進前せんとするの精神は嘉すべし、若し其の誤謬の写実主義を正して、能く真正の写実主義に入るを得ば、書生俳優の効は没すべからず、予は其の写実主義が真正の写実主義の前駆ならんを望む、(40)

同じような議論は同号の逍遙の文章にも、同年八月の雑誌『太陽』の高山樗牛の論文にも見られる。彼らは一様に新演劇の改良意図には肯定的でありながら、その写実の非芸術性を指摘し、未熟な演技を高めるには歌舞伎

俳優の芸と折衷すべきだとした。

しかしこれから自然主義の時代に入ろうとしていた日本の文壇では、演劇はおろか文学における「写実」概念の共通理解さえまだなかったと言つてよい。⁽⁴³⁾ 当然のことながら、劇内容の現実性を表わすにふさわしい演技の現実性とは何かを的確に述べられるものはどこにもいなかった。現実をそのまま舞台上に再現することが写実ではないと言いつつながら、では何が真の写実演技かの問題をどの論者も明確に論じないまま放置している。『早稲田文学』や『帝國文学』の批評家が旧演劇の演技術に習へと勧め、川上一座から高田や小織の抜けたことを惜しんでいるのは、彼らには旧派に傾いていつた新演劇俳優の方が音二郎よりも真の写実を追求していると受け取られたからだろう。この考えはかなりあとまで尾を引くのである。たとえば、柳永二郎は新派の歴史の枠内から次のような言葉を述べている。

私はセリフが聞えないと非難を受けた喜多村緑郎が、役者は機械ではないから、こんな大きな小屋全部に聞えるやうな声は出せない、と言つたのを聴いて感嘆したことがある。日常の会話の、それは京都南座であったが、隅々まで聞えるやうに話すとなれば、むしろ喚くとか、叫ぶとかいふ種類の発声をしなければならぬ。喜多村の如き写実演技の達人が、その劇場の空間を否定した態度は、まことに美事であつた。⁽⁴⁵⁾

ここに、わが国の近代劇演技を瞬時にする複雑さが潜んでいる。

叫ぶことを拒否した喜多村はなるほど「美事」だろう。しかしその演技の写実性は歌舞伎、新派の伝統の中で

のみ言えることであつて、所詮一つの型にすぎず、現代社会の矛盾を表現する新しい演技と無縁なものであることは言を俟たない。それにも拘らず、彼やその伝統を引く新派俳優のほうに「新演劇」俳優よりも芸としては数段上であるために、写実演技としても優れたものという観念が何の疑問もなく一般化する。しかも、たとえば高田実の演技論⁽⁴⁶⁾を読めばわかるように、彼らの方が理論的にも秀でてゐることは、その演劇的反動性を進歩性と見誤らせることにもなるのである。そしてもう一つ厄介なことに、社会的にみれば彼らは、音二郎のような体制側の擁護からは明らかにはずれていた野党的存在なのであつた。

だが、川上座を建てた音二郎に無意識ながらも小劇場への志向があつたとするなら、彼にその後の新派とは異なつた演技様式を完成させる可能性はなかつたのであろうか。音二郎は欧米に渡つてからは俳優教育の重要性に開眼するが、川上座を開いた彼にもつとも必要だつたのは、俳優と観客の新しい関係を教える適切な指導者だつたと思われる。しかし理論と実践を合体させることのできるものはまだ誰もいなかった。先に引用した柳の言葉にあるように、音二郎の演劇改革は中途半端なまま劇場経営に行き詰り、時代錯誤的な歌舞伎座出演が致命傷となつて「都落ち」を余儀なくされるのである。

とすれば、川上音二郎の「新演劇」時代は、ヨーロッパで言えば、新しい戯曲と新しい演技・演出が合体するリアリズム以前の、いわゆる「ウエル・メイド・プレイ」期に相当するものとみることができるとはなからうか。そう言えば、フランス七月革命後のやや統制がゆるんだとき、娯楽劇作家スクリーブは社会批判をまぶした作品をいくつか書いた。⁽⁴⁷⁾第一期の政治批判的な「壮士芝居」はそれに相当するもの、いや、所詮はそれ以上に出ないもの、と云うべきかもしれない。

(九) 「正劇」の始まり

川上音二郎は前後四回洋行したが、いずれも同郷の金子堅太郎、栗野慎一郎の支えによっていたと思われる。明治二十六年の最初の渡仏が金子の援助によることはよく知られているが、明治三十二年のアメリカに始まる長期米欧巡演も、もともとはパリ万国博覧会に出演する話から生じたことであり、渡米直後の困難の極みにも拘らず帰国せずに巡業をつづけたのは、最終到着地がパリであることを駐仏公使栗野慎一郎ととりきめてあったからではなかったか。また、音二郎の土産話はかなり差し引いて聞くべきだとしても、ワシントンの駐米公使小村寿太郎に歓迎され大統領の前で演じることになったのも、同じ九州出身同士として小村に前もって連絡がなされていたからであるに違いない。後に外務大臣となる小村は金子より二歳下、栗野より四歳下の安政二年（一八五五）の生まれで、金子と同じ時にハーヴァード大学に学んでいる。東海岸に着けばなんとかなるという当てが音二郎にはあっただろう。

音二郎と貞奴の欧米における舞台については、その狂言内容の出鱈目さを強調して低く評価するか、ジッドなどの感激をもち出してそれ相当の成果をあげたとみるか、批評家の意見は分かれている。だが、川上一座の海外巡演についての調べはまだ十分ではないというのが実情だろう。⁽⁴⁾

ただ、川上音二郎をあげつらう新聞記事の中に、音二郎にヨーロッパの演劇事情を詳しく知る余裕などなかったはずだというのがあるが、これはかなりの的を射た言であるうと思われる。四カ月長期滞在したパリでも、博覧

会が閉場するまで「百二十三日間休まずフラー劇場で打ち続け、『芸者と武士』二百十八回、『袈裟』八十三回、『児島高德』二十九回、『左甚五郎』三十四回、計三百六十四回、ほぼ一日三回平均四カ月続演という驚異的記録となった⁽⁵⁰⁾」というし、二度目の巡業公演もぎっしりつまった日程であったから、ほとんど他の劇場に足を運ぶことができなかったはずである。

それでも、その地にいるだけでその国の演劇の空気はなんとなく伝わる。音二郎が帰国後に始める「正劇」の着想が、日本においては得られないものであることは認めねばならないだろう。

「正劇」の言葉については、すでに河竹登志夫教授の論証がある⁽²⁾。だが、鷗外が「楽劇」オペラと区別して「正劇」ドラマを立てたのに反し、音二郎は彼のほとんど唯一の演劇論と言ってよい「俳優に踊りは要らぬ」⁽⁵¹⁾『時事新報』明治三十六年一月三十日、三十一日)で、「舞踏」ダンスに対するものとして「演劇」ドラマを云し、それを「正劇」と言い換えたことには注意してよい。この「俳優に踊りは要らぬ」の大部分は欧米の俳優教育方法について述べたものだが、これが洋行第一の収穫であった。それは彼の演劇改良会の枠組を脱け出す糸口にもなり得たはずである。改良会を批判した鷗外も「正劇」を提唱しただけでなく、明治二十四年の石橋忍月とのいわゆる「文園戯曲論争」で俳優養成について一家言をなしていた⁽⁵³⁾。しかし、俳優学校構想を実現する前に音二郎と貞奴はもう一度ヨーロッパ演劇を視察してこなければならなかった。言うまでもなく、巡業でなく視察のための費用を音二郎自身が負担できたはずはないだろう。帰国して作る俳優学校が女優養成のもので、やがて帝国劇場に吸収されざるを得なかったのもまた必然であった。そこでは「踊りは要ら」ないどころか、歌舞音曲の訓練もなされ、結局、女形廃止を説いた改良会の意図に沿うものでしかなかったことになるのである。

それなら川上音二郎の「正劇」はどのように評価されるべきか。

これもまた、その翻案の仕方や逍遙、鷗外らの見下した批評から低く評価するものと、新聞雑誌の時評家による誉め言葉や観客の人氣から高く評価するむぎとに分かれる。どちらをとるか論者の演劇史観の問題になるだろう。ただ注意すべきは、この時点で日本にはまだ近代的な演劇批評は成立していなかったことである。最初の正劇興行である『オセロ』上演について、まがりなりにもその人物解釈を論じて川上一座の不適當さを指摘できたのは逍遙だけであった。⁽⁵⁴⁾しかし彼とても最後の幕は見ないで帰ったのである。鷗外は劇が始まってからきて途中で出た。これは劇のつまらなさに耐えずしてのことではなく、歌舞伎観劇の習慣に従ったまでのことだろう。鷗外の舞台批評はおよそ批評になっていない。⁽⁵⁵⁾彼の当時の精力的な西洋戯曲の紹介も、戯曲内容を演劇的に論じるものではまっぴりなかった。

ともあれ、「川上正劇」の一つの新しさは、『ハムレット』のときの洋画家による舞台美術担当であった。音二郎は背景の書割絵を洋画界の長老格である山本芳翠に依頼した。洋画家に背景を描かせることはすでに『オセロ』の上演計画の中に入っていたようで、明治三十五年十二月十八日の『都新聞』は次のように報じていた。

川上が欧州から帰朝してから例の日本劇場の道具万端に就て甚だ氣に喰はぬ点が多い、其れで今度明治座で興行うと云ふに就ても成る可くは自分が考へに近い——所謂理想に近い風にして遣つて見たいと云ふ心であつたが幸ひ小山正太郎氏と其れから新帰朝の浅井忠氏が爾う云ふ事なら一肘の力を藉して遣らうと云ふので、⁽⁵⁶⁾両氏が舞台の描割を何かと受持つて呉れる事になつた、

小山も浅井も明治三十三年（一九〇〇）のパリ万国博覧会に渡仏しているから、音二郎はフランスで彼らの知己を得たのだろうが、しかしこれは実現しなかった。

『ハムレット』の背景を引き受けた山本芳翠（一九五〇—一九〇六）は明治初期の代表的な洋画家の一人で、工部美術学校でフォンタネージの指導を受け、明治十年（一八七八）から十九年（八七）までフランスに留学した。石井柏亭の『日本絵画三代志』にはこうある。

山本は其の性質の放胆快濶と諧謔と押し強さを以て世渡りも巧く、上流人士にも近づいて重宝がられ、滞仏中ジェロム（Gerome）に師事し、壁画に関してボードリー（Baudry）に教へられたりしたが、結果に就て見れば西洋思想に育まれる処がそれ程多かつたとは云へない。彼は和洋折衷のやうな画をジョールジュ・プチーの画廊に陳列したが、「略」門下には藤島武二、湯浅一郎、白滝幾之助、丹羽林平、北蓮蔵等が居た。⁽⁵⁶⁾

この記述はどこか川上音二郎を思わせるところがあるが、芳翠は黒田清輝の画才を認めて育成に助言したり、最初的美術団体である明治美術会の創立に参画していながら、それと対立的な新団体の白馬会に加わりもした。明治二十九年に結成された白馬会は黒田ら新進の洋画家が集まったものであり、当時、明治美術会の旧派に対して新派と呼ばれたらしい。ようやく「新派演劇」の名称がつけられ始めた川上一座が芳翠の協力を得たことは、

確かに演劇界の革新的な事件だっただろう。だが、この点の音二郎の先駆性は認めねばならないものの、六年後の自由劇場旗揚げ公演が和田英作、中沢弘光、北蓮蔵、岡田三郎助など一世代若い画家の美術担当であることを考えるなら、音二郎と芳翠の繋がりにはある必然性を感じざるを得ない。芳翠の絵は代表作の『裸婦』を見ても、技術的にも対象把握の上でもヨーロッパ絵画を完全に理解しているものとは言えない。時間の余裕がなくて芳翠の書割は青山墓地と王宮の二場しか間に合わず、他は従来の鳥居派の道具で済ませたのだったが、こういったことを許すところにも、芳翠の基本姿勢の曖昧さは歴然としている。それは取りも直さず音二郎のシェイクスピア上演の曖昧さに他ならなかった。

確かに、川上音二郎は自由劇場を創設する小山内薫や二世左団次とも繋がりがあった。左団次は音二郎の革新興行の一端を担うし、小山内も、伊井蓉峰一座に加わっていたことからであろうか、音二郎、貞奴が明治四十年に最後の洋行をするときの送別会に出席している。⁽⁵⁷⁾しかし、もし音二郎がもっと長く生きつづけたとしても、彼の歩む道が小山内のそれに重なるものになるとは到底考えられないだろう。二人の演劇観や演劇的感受性には厳然として大きな隔たりがある。それは先にあげたヨーロッパ近代劇史との比較で言えば、「ウエル・メイド・プレイ」から一步進んだ、しかし本質的には「ウエル・メイド」性を出していない、デユマ・フィスやオージエの「問題劇」(ピエス・ア・テーズ)の段階と、イプセンのリアリズム劇との隔たりに相当するものだろう。両者の演劇的姿勢には根本的な相違がある。それが日本においては、ヨーロッパ演劇に対する翻案と翻訳の違いとして現われる。

もっとも、小山内薫は真の翻訳劇の時代を作りたいと言ったが、自由劇場や文芸協会のイプセン上演が果たし

て「眞の翻訳劇」と言えるものかどうか、それはまた別問題である。周知のように、川上音二郎が正劇を始めた明治三十六年頃には、すでにイブセンは知識人の間でかなり知られた存在であった。逍遙の『オセロ』評の中でもイブセンの名前が言及されているし、音二郎自身、明治三十四年に出た最初のイブセン翻訳本である高安月郊の『イブセン作社会劇』を⁽⁵⁸⁾読んでいた節がある。それにも拘らず、彼のイブセン翻案、上演は小山内と左団次によるイブセン翻上演の二年後であった。

日本におけるイブセン受容についてはすでに多くの研究がなされている。だが、明治四十二年の自由劇場と十四年の文芸協会の、二つのイブセン初演およびそれに前後するもろもろの事情の中に、明治期の演劇近代化をめぐる問題の核心が潜んでいるとみることに異論をはさむものは少ないだろう。

(続)

注

- (1) たとえば、菅井幸雄「異端の先駆者川上音二郎」(『演劇創造の系譜』青木書店、一九八三年)。
- (2) たとえば、大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、一九八五年。
- (3) たとえば、倉田喜弘『現代劇のあけぼの―川上音二郎とその周辺―』毎日新聞社、一九八一年。
- (4) たとえば、松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』朝日新聞社、一九八八年。
- (5) 『読売新聞』明治二十四年七月二十日付。
- (6) 『読売新聞』明治二十四年七月七日付。

(7) 明治二十七年十二月九日、上野の東京市第一回祝捷大会で皇太子が川上一座の『日清戦争』三幕を観覧した(白川宣力編著『川上音二郎・貞奴―新聞にみる人物像―』雄松堂出版、一九八五年、二四頁)。

すでに明治二十五年四月二十四日、黒田侯爵園遊会で、華族、貴族、政府高官を前にして『児島高德』を演じている(『読売新聞』明治二十五年四月二十六日付)。

(8) 川上音二郎は、角藤定憲が「壮士芝居の元祖」たることを誇っていたのとは対照的に、「壮士芝居」「壮士俳優」を自称することはほとんどなかった。むろん外からは絶えずそう呼ばれていたが、どちらかというところ「書生芝居」の名称の方が多い。だが、周知のように「壮士芝居」と「書生芝居」の語は通常、相互互換的に使われていたから、ここではより一般的な前者の言いかたをとっておく。

(9) 柳永二郎『新派の六十年』河出書房、昭和二十三年、一七〇―一頁。

(10) 『東京日日新聞』明治二十九年六月十六日付。

(11) 近代演劇史が教えるように、関西でみられたもろの先駆的な試みは、ほとんど常にのちの東京での現われによってその意義が薄められてしまう。これは日本の「中央集権的近代化体制」の今日までつづく抜き難い体質のせいである。川上音二郎の帝国座も、規模もさることながら、大阪の地に建設したことがすでに体制脱落を予知させるものだった。それはたとえば、開場式に集まった面々を報道する仕方に端的にあらわれている。

廿八日帝国座の招待客は京阪神第一流の紅裙連、俳優、浄瑠璃太夫、落語家、南地、北廓、堀江、新町四遊郭事務所の役員等椅子を列ベクワツとするほど美しい観覧席であった(『大阪毎日新聞』明治四十三年三月一日付)。

帝国劇場の開場式は昨兩日に亘りて挙行さる昨日は定刻四時に至るや各国公使陸海軍武官を始め幾百の

紳士淑女陸続として来場し同卅分奏楽の内に正面の緞帳巻上りて会長渋谷栄一氏立現れ式辞を述べ次で横河民輔氏工事報告を爲し桂総理大臣代理坂口秘書官の祝辞清浦子爵の演説阿部府知事の祝辞等ありて直ちに式三番叟に移る(『読売新聞』明治四十四年三月二日付)。

- (12) 『学問のすすめ』十二編で「演説とは英語にて『スピーチ』と云ひ」云々と書かれているが、松田道雄と鹿野政直の対談で次のように述べられている(『現代日本記録全集5』筑摩書房、一九六九年、一〇—一一頁)。

松田 地方の青年たちがどうして自由民権運動に参加していったかということのなかに、一つは、あの時に演説という新しいコミュニケーションの形態が出てきたということがある。いままでは、上から下までひじょうに秩序だった支配の組織であった、人にもものを言うときに、公的な面では、必ず命令としてしか言わなかったけれども、一人の人間が不特定多数の人によびかけるといふコミュニケーションが、はじめて出てきたわけですね。だから、青年たちにとっては、ひじょうに魅力的なコミュニケーションだと思わんですよ。〔略〕

鹿野 「演説」といふ言葉をつくったのは、福沢諭吉で、明治七年だったと思います。

それから急速に日本全国にひろがっていった。福沢がつくったところは、いったい日本語で演説ができるかということにずいぶん疑問がもたれて、日本語では演説はできないのだといわれておったのですが、いったんあの言葉がつけられると、急速にひろまっていくというのは、やはり先生がおっしゃったしゃべりたいということに、一つの糸口を与えたものであったわけですね。〔略〕

- (13) 小櫃万津男『日本新劇理念史明治前期篇』白水社、一九八八年、三二五頁以下参照。

- (14) 『朝野新聞』明治二十年十二月三十一日付。

- (15) 松本伸子『明治演劇論史』演劇出版社、昭和五十五年、一二五—一六頁参照。

- (16) 柳永二郎『新派の六十年』、六四頁。

(17) 前掲書、六七頁以下。

(18) 『明治文化全集第二十卷 文学芸術篇』日本評論社、昭和四十二年第二版、二七二—三頁。なお、同書滝田貞治の解題(一七頁)によれば、『郵便報知新聞』明治十九年九月七日付の社説に「学者奮発して役者となるべし」という長論考が載ったという。また、明治二十年一月十六日付の『東京日日新聞』は十四日夜の井上伯郎の夜会で外国人貴賓による素人演劇の内容を報じたついでに、日本側も演劇改良論者の末松、外山兩氏を筆頭に政府高官の連中で芝居をやってみせるのも面白いと話して打ち興じたと書いている。

(19) 柳永二郎『新派の六十年』、六四頁。

(20) 前掲書、七九頁。

(21) 倉田喜弘は、川上音二郎の実質的な「壮士芝居」一座の始まりが明治二十三年にあることを力説している(『近代劇のあけぼの—川上音二郎とその周辺—』、八八頁以下参照)。

(22) 『読売新聞』明治二十四年六月二十三日付。

(23) 『読売新聞』明治二十四年六月二十四日付。

(24) 松本伸子『明治演劇論史』、一三五頁。

(25) 久保田万太郎は「歌舞伎」のもつ見物層にくらべて「新派」のもつその何んといつても知的にぐんと高かった。「たとへば一時の『築地小劇場』のやうに、その大部分は高等学校以上の学生……といへばわかるであらうやうな、よしある階級がその中心だった」と述べている(「序にかへて柳君に」、柳永二郎『新派の六十年』七—八頁)。

(26) 帝国大学予備門にも在学したほどの座内きつての知識人だった若宮万次郎の川上一座からの除名広告は、明治二十四年七月十五日の『改進黨新聞』に掲載された。その四十日ばかり後に青柳捨三郎も追放された。このとき、残った一座の中で、木村周平、岩田庄之助、中村信次郎、金泉丑太郎、藤沢浅次郎の五人が、連名の「盟約證」なるものを作ったという。その前文に、以下の条件を守るのは、「政治的自由主義の風刺演劇を創

立し、併せて社会教育者の先導となり国家の元気を振起するの演劇をなし、当十九世紀より増進して百世紀に至る迄消失せず、此の社会改良、政治思想発達の一大事業の希望を残さん為であることが明記されており、第二条には、新演劇の目的として「政治思想を發達」させ、「自由主義の發揮を図る」ことが表明された（倉田喜弘『近代劇のあけぼの―川上音二郎とその周辺―』一一九頁および一二六―七頁）。ところが、翌年に川上音二郎が作る一座の憲法〔本文二〇頁参照〕では、この政治主義的側面はほとんど完全に姿を消している。この「盟約證」と「一座憲法」の内容の不整合にも、音二郎の一種の転向が示唆されている。

(27) 『中江兆民全集十四卷』岩波書店、一九八五年、三〇八―九頁。

(28) 松本伸子『明治演劇論史』、一二八頁。松本氏は「鷗外の言った『演劇場裡の詩人』の精神を戯曲ではなくて俳優に望んだものとも解せられる」と述べているが、この違いは決定的に重要な点であると私には思われる。

(29) 『帝國文学』第一二卷第二号、明治三十九年二月、三一―二頁（覆刻版、日本図書センター、昭和五十五年）。

(30) 『中江兆民全集別巻』岩波書店、一九八六年、五五一頁。

(31) 明治三十九年十一月六日付、中江弥宛て手紙（『中江兆民全集十六卷』岩波書店、一九八六年、三二―三四頁）。

(32) 留学中の兆民の行動についてはほとんど記録が残っていないらしいが（土方和雄『中江兆民』東京大学出版会、一九五八年、二〇頁）、西園寺公望や光妙寺三郎も同じときにパリにいて交友したというから、劇場に足を運んだことが皆無だったとは思われない。

(33) 倉田喜弘『近代劇のあけぼの―川上音二郎とその周辺―』、七八―七九頁。

(34) 『明治文化全集第二十卷 文学芸術篇』、一三頁。

(35) 岡本綺堂『明治の演劇』大東出版社、昭和十七年、一三五頁。

(36) 『早稲田文学』八三号、明治二十八年三月十日発行、八三頁。

(37) 『読売新聞』明治二十四年六月二十三日付。

(38) 『読売新聞』明治二十五年二月五日付。

(39) 新しい演劇につけられた名称はいろいろあったが、柳永二郎はその著『絵番附・新派劇談』で次のように書いている(青蛙房、昭和四十一年、一一頁)。

明治二十一年、ということとは明治という時代が青年に達した年だ。壮士芝居が大阪に生まれ、それから八十年、書生芝居、新演劇、新劇、正劇、新派劇、新派と呼び名は移り変わって来たが、その名称も「新演劇」と「正劇」とだけが、劇団側から意志表示としてつけられたもので、他の呼び名は、世間が愛情を持ち、時には悪罵をふくめて、呼びならわしたものである。

ここで問題になるのは、「新演劇」と「新劇」の関係だが、「新劇」の語が公に使われた事例はかなり早い。末松謙澄の演劇改良論にすでに現われていることは、つとに指摘されているが、小櫃万津男『日本新劇理念史明治前期篇』(白水社、一九八八年、一二三頁)には、「新劇」の語を含んだ明治七年十五日付『郵便報知新聞』の記事が引用されている(ただし、ここでは「新作」の意味)。したがって、公の使用例は「新演劇」の方がむしろあとではなかったかと思われる。ともあれ、「新演劇」と「新劇」の語は同じ対象に対して併行して使われている。明治三十年代半ばから「新派」の語が登場してくると、当初は、先に引用した小山内薫の論の題目でもわかるように、これら三つの言葉は同義として使われていた。つまり「新劇」のみが時の経過とともに意味対象が変化したわけで、これが今日了解されている概念の語として独立するときがまさしく新劇の成立時であるとも言えよう。

(40) 『早稲田文学』八三号、明治二十八年三月十月発行、八〇—八二頁。

(41) 前掲書、八三—八八頁(署名は「花まつみね」)。

- (42) 「演劇界の風潮と劇評家の責任」『改訂注釈樗牛全集第二卷』博文館、大正十五年。日本図書、昭和五十五年。
- (43) 明治二十—三十年代の批評界における「写実」概念の曖昧さは、ヨーロッパ世紀末の反リアリズム文学の風潮が、自然主義文学時代の前に、部分的に紹介されてしまったことにも原因があるだろう。たとえば、吉田精一『近代文芸評論史明治篇』(至文堂、昭和五十年)は、写実あるいは自然主義概念を振りまわしながら曖昧な理解にしか達していない例として、当時の代表的評論家長谷川天溪をあげている。
- (44) 雑報「川上劇を見る」『帝國文学』一一号、明治二十八年十一月十日発行。
- (45) 柳永二郎『新派の六十年』、一七二頁。
- (46) 『演芸画報』第一巻第五号(明治四十年五月)所収の「高田実」参照。
また、伝えられる依田学海の次のような忠告は歌舞伎演技との関係を考える上で示唆的だろう。

この時に高田の部屋へ行つて居ると、依田学海翁が丁度来合せて高田にダメを出して居られた。それは高田のイヤゴーが川上のオセロを籠絡する所で、始終相手の眼を見ながら口を利けといふのであつた。歌舞伎座で菊五郎が『公暁』をした時、団十郎の北条義時が始終相手の眼を見詰ながら口を利くので、如何にも好物らしかつた。イヤゴーもそうしなくては成らぬといふのである。(伊原青々園『団菊以後』相模書房、昭和十二年、二三五頁)。

- (47) Neil Cole Arvin, *Eugene Scribner and the French Theatre 1815-1860*, New York: B. Blom, 1967 [1924], pp. 111 ff.
- (48) パリで川上一座が出演したロイ・フラリーの劇場は定員五百の小劇場だと言われるが、これは博覧会のためだけに建てられた劇場であろうか。ここでロイ・フラリーの「電気踊り」を大切にしている川上一座の演目が出されたと新聞に報じられているが(『読売新聞』明治三十三年八月三十一日付)、どちらが本演目だったのか。フラーの要求で切腹を見せ出してから「昼夜二回から三回、それでもさばききれず、一日四回公演に及んだ」

という（山口玲子『女優貞奴』新潮社、一九八二年、九八頁）。だが、同じ出し物を一日四回見せたとすると、こういう興行の仕方は通常の演劇ではなくむしろ見世物の部類に入るだろう。川上一座の芝居が「正劇」とみなされなかったことは間違いない。

また、ロンドン公演が評判になってパッキンガム宮殿に招待されたという川上音二郎の自慢話を否定する新聞寄稿（風羅「川上音二郎に誨ふ」『時事新報』明治三十六年七月二十日付）の真偽は確かめられているようにみえない。しかし、川上音二郎が『都新聞』に送ってきた『ロンドン・タイムズ』（一九〇〇年六月十六日付）の批評は、『都新聞』紙上でほとんど忠実に訳されているが（明治三十三年八月二日、三日付）、ここでも、川上一座はマチネー興行であって、ただ『武士と芸者』が夜興行の最後に付け加えられているとある。

(49) 『時事新報』明治三十六年七月十九日付。

(50) 山口玲子『女優貞奴』、九九頁。

(51) 前掲書、一一一頁以下。

(52) 河竹登志夫『日本のハムレット』南窓社、昭和四十七年、一九九―二〇二頁。

なお、「正劇」の語が川上音二郎の舞台だけでなく、いわゆる真面目な新派劇一般につけられるようになったことは、河竹登志夫教授も記す通りだが、DRAMAの訳語として一般的に使われるのはかなりあとまでつづいたように思われる。たとえばたまたま目についたところで、明治四十三年三月一日付の『東京日日新聞』に載っている「活動写真」天下座の広告に「正劇救ひの天使」とある。

(53) 石橋忍月が、演芸協会に俳優養成の学校を設置すべきだとして、その教育科目に、詩学や戯曲論などの講義を加えたことに反論して、鷗外は俳優教育に必要なのは、一に方言の矯正、二に発音の匡正、三に「レチタチオン」、四に「デクラマチオン」であり、それで十分だとした（演芸協会の事につきて再び忍月居士に告ぐ）『鷗外全集第一六卷』岩波書店、昭和二十八年。

鵬外はまた、明治三十五年に俳優学校の必要性を説いたG・T・グレインの論を紹介しているが、『歌舞伎』第二七号、二八号)、これは音二郎にも何かの影響を与えたかもしれない。

(54) 逍遙の批評談話の中で次のような箇所は目を惹く。

イヤゴの信ずる所によると、人間の最も重んずべきは意志だ、ニイチエの所謂、イブセンの所謂意志力だ、又智恵だ、天命も道徳もあつたものでない、智と意とによつて運命を作り出すのが人間の本分、随つて最も賤しむべきは情に溺ることだ、可愛い、気の毒だのと女々しい情愈の奴となるのが人間の大弱点云々といふ此の辺の議論は彼のノルダウが『墮落論』の緒論に半諷刺気味をまじへて論じてゐる所そつくりで、まことに面白い、『歌舞伎』第三四号、明治三十六年三月一日発行、二頁)。

日本でのイブセン初演のずっと以前に、世紀末退廃芸術家の一人としてイブセンを痛罵しているマックス・ノルダウの本(Max Nordau, *Entartung*, Berlin: 1893. 英訳 *Degeneration*, London: 1895.)を逍遙が知っていたことは、知識と実践の溝の深さを今更ながら感じさせる。

(55) 『歌舞伎』第三四号、明治三十六年三月一日発行、七一〇頁。

(56) 石井柏亭『日本絵画三代志』ベリかん社、一九八三年(一九四二年初版)、五五頁。

(57) 『読売新聞』明治四十年七月二十一日付。

(58) 藤木宏幸教授によると、月郊は、川上音二郎がイブセン劇上演の相談にきたが、まだ日本では無理だとして、代わりに『江戸城明渡』を書いて渡したと回想している。

* 本論文は成城大学特別研究助成費による研究成果の一部である。