

## 「通俗演劇」をめざすこと

——明治末期の演劇界における新派劇の定位——

洪 善 英

### 一 はじめに

一九〇七年から一九一一年までの間、ソウルの日本人街における劇場、興行システム、劇団、上演演目などを中心に調べた結果、そこに繰り上げられた新派劇団の演劇活動のなかには、「高級」と「低級」、「高尚」と「通俗」といった境界を横断しつつ、「俗悪」で「平民」的な性格をもつ演劇が、日本と韓国の観客が同居する劇場において娯楽や慰安を与えるものとして繰り返し上演されていたことが判明した。それらの多くは新派劇であった。しかし、日本国内の演劇界における新派劇の評価は、新派劇のなかに潜む「涙」や家庭劇という要素や、「当り芸」という紋切り型の反復、観客の墮落、「低級趣味」といった批判に終始していた。

本稿では、一九一〇年前後の「通俗演劇」をめぐる錯綜した言説に注目する。その内実を明らかにするために、日本の演劇界における新派劇という新たなジャンルの登場がいかに複雑な矛盾と葛藤をともしなうものであったかを検討し、そのなかから通俗演劇の議論が生まれるプロセスを考察することにした。また、一九一〇年前後の新派劇を通俗演劇として位置づけようとした演劇界の議論が、「ポピュラーな芸術」（金子筑水）の模索といかにかかわっていたかを問題にしながら、当時の大衆文化への社会的関心を背景にして新派劇の在り方の議論がどのように展開されたかを考察する。この通俗演劇というジャンル成立の背景には、近代日本におけるポピュラーな芸術への希求が深くかかっていると思われるからである。

## 二 ポピュラーな文化へのまなざし

一九〇七年（明治四〇）六月、東京の劇場で異例の事態が起こった。すでに関西で名声をあげていた浪曲家桃中軒雲右衛門が東京の本郷座に立ち、かれ独特の浪花節が空前の盛況を収めたのである。桃中軒雲右衛門の「義士銘々伝」は一ヶ月間満員を記録し、当時の浪花節の人気を示すものであった。明治初期から新聞の三面に連載されていた「講談筆記」は『講談倶楽部』（一九一一年二月）の創刊以後、講談、落語もまた大衆芸能として存在感があった。寄席や場末の小屋で独特のリズムにのった話芸である浪花節、講談、落語は、庶民たちのかけがえのない娯楽として人気を得ていたのである。ここで注目したいのは、徐々に下層社会の娯楽、大衆芸能を見直し、寄席芸能をめぐる議論が起こったことである。

一九〇七年の『演芸画報』における「寄席改良案」（六月）「演芸の二面」（七月）「芸術に社会的利用」（七月）「演芸と風教」（八月）などの記事がそうである。そこでは、芸能の社会的機能を強調する論調がもつとも多く、とくに民衆教化という観点から寄席芸能が論じられていた。たとえば、「義士銘々伝」を聞く寄席で中流以下の人々の道徳が育まれているのだという主張である。

まずは、『演芸画報』の言説を中心に明治末期の演劇界を視野に入れながら、知識階級の大衆演芸へのまなざしを捉えたい。大衆芸能をめぐる議論は、多くの場合、それが「社会的通俗教育」（三上参次）のための有効な材料であるという認識に裏付けられていた。そこで『演芸画報』の記事から、中流以下の人々が好んでいた講談、浪花節を見直すべきだとする論を参照しておこう。

元来日本の社会に於ては、中流以上の道徳は、重に論語の修養に俟ち、中流以下は、主として義士銘々伝などに擬する処多かりき、されば予は一方に学校教育を盛んにすると同時に、また一方に於ては、社会的通俗教育とも云ふべきものを布及したしと考ふ其れには、講談などに歴史上の新材料を与へて、夫れが発達に努れば十分にて、（後略）

（三上参次「芝居と寄席」『演芸画報』第一卷第六号 一九〇七年六月）

三上は、「義士銘々伝」のような講談を中流以下の人々に「通俗教育」として普及させるべきだと主張している。そこでは、「上流」の演芸と「下層」のそれという二つの範疇を設け、「上流人士の鑑賞に値するやうな演芸」をより開発し、「下層社会の嗜好に適するやうな演芸」のなかから「猥褻、残忍」の要素を排除し、講談に「新材料」を与えるべきだという改良案を出していた。そして、落語、講談、浪花節の講釈師や浪花節の語りが「風教」（風俗教育）に反するものだから、文士の著作を演題に撰び、それを新材料にすることが叫ばれた。そこで、明治中期以降に出現したのが新講談というジャンルであり、それは講談師によるものではなく、文士などの書き手による「俠艶録」「己が罪」「不如帰」「金色夜叉」のような新派劇であり、ここに新派劇から講談へというジャンルの変容のラインが生まれた。

つまり、大衆芸能をより「高尚」にするべきであるという「改良」「啓蒙」的視点に立ち、講談や浪花節ばかりを喜ぶ観客を「趣味の墮落」として捉える見方である。無論、大衆演芸とは「上層下層を通じて汎く一般に其の娯楽たり得べき性質」を持つという見方から、下層社会の娯楽として浪花節を「高尚優美の語り物」に改良せよという案にたいしてこれはむしろ、芸能本来の娯楽性を乖離させてしまうのみであるという指摘もあった。

しかし、大衆演芸に社会教化の可能性をみる視点に共通してうかがえるのは、大衆演芸の社会的功過有無を問う議論にすり替えられ、大衆に受け入れられた要因などは忘れ去られてしまいがちであるという点である。実際、改良論者の多くが知識人であったため、単に芸術の理想に則して「改良」を計ろうとすると、それは空論に終わるか、あるいはそのため「素養の少き一般の多数の看客」から娯楽を奪うことにもなりかねなかった。

結局、寄席が下層社会の人たちの娯楽場としても適したものであるという意識が広まるなか、この大衆演芸をめぐる議論は、寄席を「理想の平民的娯楽場」として改良し、娯楽性を付与しながら「下層社会の教育」を敢行するという目的を見出したのである。なかには、講談などの寄席演芸に「忠君愛国義侠」の思想を盛りこむべきであるという主張さえも現れた。このように、すべての議論が「低級芸術」を「利用」という論理から展開され、「簡易娯楽の設備」が提案されることとなった。

他方、一九〇七年（明治四〇）一二月には、東京で「新派俳優組合」が発足した。これは旧派俳優を網羅した「東京俳優組合」から独立したものである。この組織は「俳優の等級」を決めて格付けをし、それによって納税額も決まり、地方巡業の際の届け出や俳優の品位におよぶ言及がなされ、劇場の取り締まりが厳しくなり、新派俳優の組織化による管理が

うかがわせるものである。このような組織は、劇場や文芸、演芸の状況を把握し、それを制度的に管理するという明治末期における文化政策の一翼を示すものとして設立された。

当時の舞台上演のさまざまな動きを伝える『演芸画報』の創刊号には、最近の「英国の演劇」という注目すべき記事がある。これは当時『読売新聞』の主筆を務めながら『演芸画報』や『太陽』などの諸雑誌でも活躍していた竹越与三郎が書いたものだが、英国演劇において中流階級の観客が好む演劇について、次のように紹介している。

元来今日の英国で最も優勢な階級は第三級即ち中流で、其の中流人士が最も喜んで娯楽とするは悲劇にあらずして喜劇なので、〔中略〕尤も彼等の迎ふる喜劇はモリエールなどのズット高尚な方面では無く、無学な手合にも了解が出来るやうな極く平凡な喜劇を歡ぶのです。〔〕

〔英国の演劇〕『演芸画報』創刊号、一九〇七年一月

ここには、中流階級の観客が好む演劇は「高尚」でなくてもよく、むしろ分かりやすい「平凡」な喜劇であると言及されている。この指摘は「滑稽オペラ」（島村抱月）や喜劇への関心が高まっていった日本の演劇界の動向をふまえた指摘であると思われる。この記事で注意すべき点は、英国の優勢な階級として中流階級という観客層の問題に触れており、さらに「無学な手合」という下層社会を意識したより広い範囲の観客に関心を向けたことであろう。ただ、この見方は、「モリエール」劇は「高尚」であり、娯乐的な喜劇のほうは「高尚」ではないという図式に基づいている。演劇を「娯楽」の側面から捉える見方はこれ以前からもあったが、そのほとんどが「高尚」を指さなければならぬという点が前提にあり、演劇における高尚な方面すなわち芸術性を満たすことを重視していた。多数の観客に喜ばれる演劇の性格を「娯楽」「喜劇」「平凡」というキーワードで捉え、高尚性のみを称揚するのではなく、娯楽やわかりやすさを積極的に肯定する演劇論の登場は、当時の演劇をめぐる見方のパラダイム転換が、この時点でなされたことを示唆している。なぜなら観客層の問題、すなわち中流以下、あるいは下層社会の観客に対する意識の導入、もう一つは、演劇、文芸、芸能とそれらの社会的機能を娯楽、趣味、民衆教化という側面から捉えるという新たな視点とが、そこには示されているからだ。注意すべき点は、これらの娯楽有効論といった視点が、観客層を「改良」という問題を経て、劇場や寄席という空間を「通俗教育」の場として捉える議論が生じたということであろう。

以上のような大衆演芸をめぐる議論の根底には、それが社会とどう関わるべきかという問題とふかく結びついていた。一九〇九年（明治四二）の「通俗教育調査委員会」の発足も、このような大衆演芸と「通俗教育」とを接合する考え方に基づいたものといえよう。また、以上の議論は「ポピュラーな芸術」論を導き出すことにつながっていく。芸術とは農民や労働者のような平民のために作られるのが望ましいという「ポピュラーな芸術や文芸」論が、その端的な現われである。たとえば、『太陽』に掲載された金子筑水の「芸術と社会の進歩」は、英国の劇評家アーチャーの紹介とそれにかんする批評が中心になっている。彼は、ここで「芸術の平民化」という問題を提起しながら芸術と社会との相互の接近が必要であるとし、そのためにはさまざまな階層に広く支持される「ポピュラーな芸術や文芸」の出現が望ましいという。

斯くは言ふものも、我等も、普通世間と共に、今の文壇に対して、一種の注文が無いではない。一面に於て、文芸が正当な意味に於て、ますます特殊化しますく進歩すると共に、他面に松ては、又それが、広く社会に普及されなければならぬ必要が有る。此の必要を満たすためには、単に高級芸術ばかりでなく、広く社会の趣味に適合するやうな芸術や文芸が無くてはならない、広く社会の趣味に適合する芸術とは、必ずしも俗悪幼稚な演芸や見せ物や講談や小説といふ意味ではない。趣味の上から見ても、必ずしも劣等ではなく、出来るだけは上品であつて、而も多数に理解されやすく、更に人間生活の基本に触れてゐるやうなもの、そんなたぐひのポピュラーな芸術や文芸が欲しい。例へば、徳富蘆花氏の如き作家が、我文壇にもつと沢山有つてほしい。又は単に都会文学ばかりでなく、広く農民とか労働者とか、すべて広い社会を、大いなる手腕を持つて写出した芸術がほしい。

（「芸術と社会の進歩」『太陽』第一九卷第二号、一九一三年二月）

この引用は、「高級芸術」ばかりでないとしながら「ポピュラーな芸術」が、必ずしも演芸、見せ物、講談の「俗悪幼稚」ではないという。「上品」であり「俗悪幼稚」でなく、だからといって「高級芸術」ばかりではないものというが、具体的に何であるかについてはほとんど言及がない。ただ、農民、労働者をふくむ「広い」社会の趣味に通用する芸術を「ポピュラーな芸術」といい、それにふさわしい文芸作家に徳富蘆花を挙げている点に注意したい。というのは、筑水が提案した芸術の平民化すなわち、ポピュラー芸術論は当時、演劇界においても開拓すべきジャンルとして論じられた「通

俗演劇論」と通底する議論であるからだ。そしてその真つ直中に置かれていたのが、新派劇である。芸術の平民化という筑水の見方と連動しながら、ポピュラーな芸術の模案に新派劇がいかに関わったかを問題にしなければならぬ。

### 三 「通俗演劇」をめざすこと——新派劇の前途をめぐって——

日露戦後から一九一〇年前後にかけて、日本の演劇界は新しい気運が高まっていた。島村抱月らの文芸協会の発足、小山内薫の自由劇場創立、井上正夫の新時代劇協会結成が次々になされ、イプセンの翻訳劇を試演するといった新劇運動が表面化してきたからである。また、一九一一年（明治四四）帝国劇場の開場、女優劇の興行など、この時期が演劇界における一つの転換期であることを感じさせる出来事も相次ぐ。他方、小説の劇化が進むなか、新派劇の全盛期というべき時期が訪れていた。当時は「金色夜叉」（初演 市村座 明治三二年）「不如帰」（初演 大阪朝日座、明治三四年）「己が罪」（初演 大阪朝日座、明治三三年）「乳姉妹」（初演 大阪朝日座、明治三七年）など、新派の代表的な演目が定番のレパートリーとして定着した時期でもある。

しかし、文芸協会、自由劇場などの演劇活動が昂揚してくると、その一方で「金色夜叉」「不如帰」「己が罪」「乳姉妹」のような新派劇は、時代の潮流に後れたものだという批判が叫ばれるようになった。それらの批判は創意性のない停滞した演劇界の空気を悲憤慷慨するもので、その原因は観客の「趣味の墮落」あるいは役者の「型にはまった」演技に求められたりした。<sup>10</sup>「浮ついた色気ばかりの芸」（徳田秋江）と称されたりする新派劇は、「真」の演劇の枠には入らないものであるからやめるべきで、「自然派的演劇」がほしいという。大笠吉雄氏は、この時期における演劇界の動向について「新劇への方向」と「第二の歌舞伎としての新派」に二分しはじめたと指摘している。<sup>11</sup>氏によると、前者が川上音二郎の「新演劇」で後者が伊井蓉峰らの済美館で歌舞伎劇の影響下に様式化した「新派劇」を指している。すなわち、新劇運動に触発された演劇界に新しい流れが現われたこの時期に、旧派に対する新しい演劇として出発した（新派）に、様式化された大衆演劇のジャンルとしての新派劇という性格を著しく表しはじめた時期といえよう。

しかし、川上音二郎の率いた劇団の演劇と他の新派劇の劇団の演劇が大笠氏がいう「新演劇」と「新派劇」とにハッキリと分離していたわけではなかった。というのは、日露戦争前後に大衆的な支持を得た新派劇は、大衆的な基盤を得た反

面、「芸術性」より「娯楽性」を満たすという議論を呼び起こし、その中で新派劇は通俗演劇という議論の中に置かれることになるのである。ここでは、一九一〇年前後の演劇の前途を論じるなかで「通俗演劇」論はいかに立ち上げられ展開されたのか、そのなかで新派劇はいかなる位置を占めていたかを問題にする。ちょうどこの時期は、演劇界における新しい演劇（いわゆる社会劇、自然主義劇など）の模索期にあたり、そのなかでは、改めて〈新派〉という曖昧なジャンルの位相が問い直されつつあった。

そこで本節では、単に演劇に限らず、大衆（おもに観客）の趣味や娯楽をめぐる問題について検討することにした。というのは、二節で述べたとおり、一九一〇年前後における大衆演芸に関する議論は、「低級芸術」の利用という性格を帯びながら展開され、それが有効性を持つという根拠を「通俗教育」という側面に見出していた。ただ、それらの論は、「低級趣味」すなわち講談、通俗小説を愛好する多数の人々を、「高級趣味」を有する人々へと向上させることを最終的な目的とするものでもあった。すなわち、一九一〇年前後の「社会改良」の議論にはある転機が訪れており、その背景には、高尚性のみならず、娯楽重視の「下級芸術」を肯定しようとする見方が醸成されていたと考えるからである。以下の島村抱月の「通俗演劇の必要」における提案も、「通俗教育」をめぐる言説のなかに改めて位置づける必要があるように思われる。

世間には何時まで経つても多数の、何方かと云へば趣味の低い人間が永久に絶へないのだ。然う云ふ人々の要求を満足させて行く文芸——まア云つて見れば通俗文芸とでも云ふべきものも亦必要である事は論を待たない。

（「通俗演劇の必要」『演芸画報』第二卷二二号、一九〇九年二月）

「趣味の低い」人々の要求を満足させるものとして、抱月は「通俗文芸」の必要性を認めている。「文芸」であれ「演劇」であれ、それをジャンルとして価値づけることは、そのジャンルを制度化する「一つの社会機関」（抱月）あるいは社会的機能の有効性をも認めるという営為に繋がる。これは二節で述べた諸論と相通ずるものである。抱月は、社会生活に疲れた低級趣味の人々に娯楽を与えるという観点から「通俗演劇」論を主張しているのである。以下の引用では、「第二種第三種演劇」すなわち「通俗劇」「中間劇」が望ましいと彼が指摘する根拠の一つが、「社会経営の眼」をもってみるとい

う認識に支えられていることがわらう。これは通俗演劇のジャンルの細分化とその社会的認知が同時に進行していたことを示唆している。では、「中間劇」や「通俗劇」とは具体的にどのようなものとして想定されていたのか。抱月は次のように述べている。

而して茲では中んづく演劇の第二種第三種、通俗的と中間的との事を論じて見る。／如何なる国、如何なる時代にあつても、最高標準を追ふ芸術が最上のものであることは論を待たぬが、同時に通俗趣味に投ずる下級芸術の発生も殆んど必然の勢である。而して社会経営の眼から見るときは、此の種の通俗芸術も亦た必要のものと言はねばならぬ。〔中略〕／所謂新派劇の中には、小説の翻案、西洋物の翻訳、新作の滑稽劇等に多分今日の通俗たる役ぐらゐは勤め得るものが無いでもないが、それすら極めて微々たるものである。何かと言へば『不如帰』『金色夜叉』と、同じ所をのみ迷ひ廻つてゐるやうでは、今に旧派劇と撰ぶ所ない運命に陥りはせぬか。通俗趣味をすら満足せしむるに足らぬものとなりはせぬか。懸念は是れである。

〔社論〕『早稲田文学』第二五号、一九〇七年二月

ここで抱月は「文芸の第一種第二種第三種」との比較から、通俗趣味に適合した演劇を「通俗劇」や「中間劇」と名付けている。それは、まず「美」という芸術性を帯び「少数の洗練した」読者・観客層の満足を得るものを「理想的なもの」として価値づけ、次にその他、多数者の満足を得るものを通俗的なものとし、双方の趣味が折衷されたものを中間的なものとする区分に基づいている。これらのジャンルを正当化する理由としては、文芸の使命には「慰楽」という側面があり、だからこそ「通俗芸術」も必要であるとし、「通俗趣味に投ずる下級芸術の発生」は必然なのだと言じられている。講談筆記や通俗小説に慰楽を求める「低級文芸」を好む人々の存在とその「低級文芸」に通ずる演劇のジャンル化が、抱月の「通俗芸術」論の骨子である。無論それは、「高級趣味」と「低級趣味」のそれぞれに基づいた「二様の演劇」を前提にし、「普遍的な美」の価値基準を満たすものと、下層社会の観客の娯楽趣味を満たすものとを区分けして捉えることを意味していた。そこには、通俗演劇が、つねに労働者や農民のような「低級趣味」を持つ階層の人々に「慰楽」を与えるものだという認識がある。ゆえに、通俗演劇自体を向上させることは、「低級趣味」を有する人々の向上を計ること、すなわち「民衆教化」に繋がるという論理付けがなされる。ただ、「低級趣味」を満たす通俗演劇が、ここで新派劇であると



断定されているわけではない。新派劇には「不如帰」「金色夜叉」のみならず「小説の翻案、西洋物の翻訳、新作の滑稽劇」もあるのだが、通俗演劇が「不如帰」や「金色夜叉」の上演に頼ってばかりいるだけでは観客の「通俗趣味」を満たし続けることはできないだろうとされるのである。新派劇が観客の「通俗趣味」に訴えかけることができないならば、むしろ通俗演劇としても成功しないという批判は、観客の支持を得ることを重視したという点で興味深い。

こうした通俗演劇論は、観客の問題と堅く結びついた形で展開されたのだが、それでは実際の観客の動向はどのようなものであったか。楠山正雄は当時の演劇界の「腐った様な空気」を批判しながら次のように述べている。

君、僕はこの頃活動写真を観に行くよ。而して「俗衆」と共にその熱心な嘆美者になった。「俗衆の趣味」に同感すべき多くを発見した。「俗衆」？僕にいはせれば、彼らは現代の何人よりも最も性急な容赦なき芸術？の批判者である。彼らは常に一味の清新な興味の源泉を求めて止まぬ。

〔劇壇の近事を論ずる書〕『早稲田文学』一九〇九年七月

落語や講談に飽きて浪花節に走り、演劇に飽きて活動写真に走る「俗衆の趣味」の在り方を、楠山は正確に捉えていると思われる。それは「一味の清新な興味」を求めているからだとされる。演劇界の単調の空気を破ることはなんら不思議ではないといい、観客の趣味の変動を「性急な容赦なき芸術？の批判者」と捉え、それに同感する楠山は、観客の「一味の清新な興味」を満たしてゆくためには、活動写真的要素、すなわち「視覚的效果」や変化に富む要素を取り入れたものを導入するのが望ましいと提案している。この指摘からは、同時代のソウルの劇場において「理屈ばい作」より「変化の多い賑やかな」ものを選びながら、演劇の視覚的要素を活用した伊東文夫一座の新派劇も想起でき興味深い。ここでも抱月の「演劇の第二種第三種」論が支持され、従来の演劇すなわち新派劇が「理想の新劇」ではなく、いわゆる「中間劇通俗劇」の開拓を目指すべきだという論が打ち出されていた。

だが、一方では、新派劇を「第二種第三種」あるいは「中間劇」というジャンルのもとに縫合してゆくなか、観客の「趣味の墮落」という問題が指摘されてもいた。一九〇九年（明治四二）六月に新富座で柳川春葉作「俠客逸見の貞蔵」と鵠外作「仮面」が上演されたとき、「俠客逸見の貞蔵」は、劇評家に「狂言に山がなくて見栄えがなし」という筋立て

の拙さが指摘されたものの、観客の反応はよかつたという<sup>15</sup>。ところが、「仮面」のほうは「見物が一向に受けず」の具合であつたという。この「仮面」の興行的な失敗は、「俗悪なる」観客とそれに「媚びる俳優」に問題があつたからだとされ、「見物の墮落」に絶望する議論が相次いだ。たとえば、真山青果は「演芸画報」の「劇壇雜議」欄に四回にわたつて「仮面」上演の覚え書きを論じている。この記事には、「仮面」にたいする観客の反応が「何故こんな面白く無い芝居をするの」というものであつた反面、一番目の演目であつた柳川春葉作「俠客逸見の貞蔵」がかなり受けたことに對する不満がみなぎつてゐる。それゆゑに青果は、イプセンはさておき、ピネロ（土肥「勝利」）やサルドゥー（「祖国」）を演じても客がこないことはわかりきつてゐるとまでいう。この「一般に受けて」ゐるものを「通俗的演劇」といい、それは「不如帰」や「己が罪」のような新派劇を指すものであるが、ただ「教養ある人、進歩した頭腦の人」のほうは飽きてゐるのだとされる。ここでは浪花節、活動写真、芝居というジャンルが、「低級趣味」者や「無学」の人のものであり、それに対するのが「教養ある人」「進歩した頭腦の人」であるという観客層の厳然とした区別がそのまま「高級芸術／通俗芸術」というカテゴリーの前提となつてゐる。ここで問題にしたいのは、鵑外作「仮面」に背を向けてしまつた観客を「趣味の墮落」として捉える議論を契機にして、それが「通俗演劇」論にたどりつく点である。

○この看客を如何にすべき乎

僕無識にして西洋の演劇状態を多く知らないけれど、聞く所にして謬なくんば、西洋では自らにして通俗的演劇と真の演劇との二つに分れて居て、見物人も亦その二種類に分れて居ると云ふ事である。文学で云はゞ講談本又は講談本類の読本と、真の小説との二つがあつて、その読者も亦自ら二種類に分れて居るやうなものだ。偶々低眼の士が洋行婦りの話に、西洋の本元へ行つて見ても、イプセンやハウプトマンは然う歡迎されて居ません、矢張り不如帰や己が罪のやうなものが一般に受けて居るやうですと云ふ説を好く聞く。それはこのポピュラーな芝居ばかりに氣を付けて来るからであらうと思ふ。真の芝居は真の芝居として厳然一方に存在する事は事実なのである。一般に受けると云ふ、この一般なる言葉に重きを置く視察談なのだ。（「劇壇雜議（丁）」『演芸画報』第三卷第九号、一九〇九年八月）

文学でいへば「講談本又は講談本類の読本」と「真の小説」という二種類に分けられるように、演劇も「通俗的」演

劇と「真」の演劇に二分しなければならぬとし、また見物人も「二種類」に分かれるべきだとする。「仮面」の失敗の原因を観客の「趣味の墮落」として見いだし、西洋の演劇界のように日本の劇壇も「二種類」に分ち、観客もまた「新しく養成し」ていかなければならないという。青果はあくまでも「仮面」のような「真の演劇」を鑑賞できる「新しい見物」の啓蒙に注意を払い、二種類の芝居に「確然たる埒」が必要であると主張する。ここで注意したいのは、西洋で観客に歓迎されているのは、イプセンやハウプトマンではなく、むしろ日本における「不如帰」や「己が罪」のようなものであると認めたうえ、そのような演劇に「ポピュラアな芝居」という言葉を用いている点である。青果が考えた「ポピュラアな芝居」というのは、通俗的演劇、もしくは一般に受ける芝居という説明になっている。具体的には文学でいえば講談本であり、演劇で言えば「不如帰」や「己が罪」のようなものを上げられている。ここでもっとも重要とされているのは、やはり「一般に受ける」すなわち観客の広い支持を得ることが前提になっており、イプセンやハウプトマンのように「真」の芸術性が満たされなくてもよい劇である。これを「通俗的演劇」という。鷗外の「仮面」は真の演劇と呼ぶうるかも知れないが、「俠客逸見の貞蔵」のほうにポピュラーな演劇という名称が与えられた。普遍的な芸術性という「美」の価値基準の下に演劇を捉えようとする視点と、芸術の普遍化をめざし「平民化」に「美」の存在意義を求めようとする視点が交錯するなかで、階級を越えた観客に支持される演劇を「通俗演劇」もしくは「ポピュラーな芸術」と呼ぶ新たな観点が出現したのである。

しかし、演劇における「低級趣味」「下級芸術」という部分が肯定されても新派劇を「通俗演劇」といい、多数の「低級趣味」の観客に慰楽を与えるもの、あくまでも趣味の向上に貢献できるものが望ましいという「啓蒙」の視点は共存していた。したがって新派劇のなかにある「涙」の要素が過剰であること、役者の演技や演目のなかにあるマンネリズムを克服すべき要素と見なした。通俗演劇論を支えた「低級趣味」なる見方の根拠を疑問視する言説は、通俗演劇をめぐる議論が実際と理想との間で空洞化していたことを示唆している。たとえば、東儀鉄笛も、最近の劇壇不振の原因を「忠臣蔵」や「不如帰」さえ出せば大入りと信じるその安易さにあると指摘している。

若し既に斯う云ふ工合に、理想的の演劇が建設されたとしたならば、在来の演劇は如何なる運命に陥るか、之が又問題であるが、これに就いては僕も以前から考へて居た処で、それも今直ぐと云ふ訳ではあるまいが、必らず遠き未

来に於ては、今の所謂新派劇の如きは、遂に此の儘完全なる芸術ともなり得ず、全く其の跡を止めて了うか、或は歌舞伎劇の一部と共に低級趣味者の娯楽品となり終るかも知れない。

現在の劇壇の沈滞を解決するために「新しき演劇」が起こらなければならないという主張であるが、ここで新派劇は「従来の演劇」と称されている。そこには、新派劇が「芸術」になりきれず、「低級趣味者の娯楽品」に終わってしまうのではないかという危機意識が読みとれる。新派劇の興行の面での成功が相次ぎ、劇場が競って舞台にする状況とは裏腹に、新派劇をめぐる議論には観客の「趣味の墮落」、新派劇の「低級」娯楽化に対する批判や、観客の「低級趣味」を逆に肯定する議論が錯綜していた。「不如帰」「金色夜叉」のような同じ演目を繰り返している演劇界のことを「同じ所をのみ迷ひ廻つてゐる」「抱月」といった批判にしても、芸術になりきれず「娯楽」に終わるという批判にしてもそうである。新派劇は「通俗演劇」になるべきだとしても、他方で同じ演目を反復するような「娯楽品」になつてはいけないという論理は、「慰安」としての側面を肯定しつつ「娯楽」という側面を支えた理由は言及されることはないからである。

一九二二年四月の『演芸画報』では「新派は如何なる、如何なればよいか」という特集が組まれている。この論は、上で検討してきた明治末期の演劇界における新派劇の前途に関する議論を一段落するという性格のものとして位置付けられるので注目に値する。ここでは「多数の看客を呼ぶべき演劇の必要がある」（伊原青々園）点から、新派劇は識者のみの演劇ではなく、通俗的興行を目指すべきであるとされる。新派劇が、文芸協会や自由劇場のように新劇運動を試みるのは間違っており、あくまでも「通俗的」というところに新派劇の存在意義があり、「考へる劇」なんぞはよした方がいい（土肥春曙）とさえいう。停滞した新派劇を勃興させるためには「メロドラマ式のもの」を開拓し、時勢とともに新しい試みをなすよりも、むしろ壮士芝居時代の「昔に帰れ」（小山内薫）というのが演劇界の帰着点であつたのである。<sup>18</sup>

第二節で述べたように、演劇の社会的機能が注目されたということは、芸術と社会の關係が決して理念上の問題のみでなく、劇場や興行主を含めずでに具体的なひろがりを見せていたことを示す。たとえば、一九〇八年（明治四二）二月、明治座の川上革新団の合同劇「維新前夜」「唾旅行」の上演は「東京市養育院慈善会」で、本郷座の伊井、高田らの「想夫憐」上演は「育成園慈善会」で興行されている。演劇が慈善事業を兼ねた例や、入場料の値下げや上演時間短縮などといった劇場における興行システムの変化は、演劇と「通俗」、演劇と社会、演劇と娯楽といったさまざまな側面から多様

な試みが行われていたことを意味する。劇場の不況を打開しようとする運営面の厳しさもさることながら、劇場、俳優、演劇の枠組みをこえた社会全般が「通俗」文化への見直しや制度化の一環のなかにあったのである。

しかし、「通俗趣味」者のために「通俗演劇」が必要であるとする抱月すら、なぜか「不如帰」や「金色夜叉」など「同じ所をのみ迷ひ廻つてゐる」でも、多数の観客を呼び寄せていた原因にかんしては触れていない。批評家がどこか「変わった所」や「新機軸」を求めていたとしても、「不如帰」を見に行く観客が「伊井式」の武男と「河合式」の浪子を歓迎することは現実であつたし、その意味で観客のほうは「昔の型」を心得ていたのである。新派劇にたいする「甘い狂言」や「平凡劇」、新派劇の「型」にはまった演技を、マンネリズムや安易であると批判し、それがゆえに劇界の沈滞を克服すべきものとみなされる瞬間、「涙」やマンネリズムは、絶えず新派劇の批判の根拠となつた。

以上のような言説は、多少の論点は違つていても「通俗演劇」「ポピュラーな芸術や文芸」の出現を論じるものである。「不如帰」「己が罪」のようなものがそれに相当するものとして認識され、やがて行き詰まつた演劇の閉塞状態を抜け出るためには通俗演劇の確立が不可避だとされた。とりわけ新派劇の前途にかんしてはそうである。新派劇は「低級趣味者」の娯楽品の側に置かれたり、あるいは「上品」な芸術の側に置かれたりする。だが、それらに必要性が認められたのは、娯楽性や商業性が文学性よりも勝るものだからである。そうはいっても、日常生活の憂さを忘却できるという効用性は認められても、観客の感涙を誘う感傷性の濫用は批判される傾向にあつた。

#### 四 越境する「通俗」新派劇

「不如帰」は、一九〇一年（明治三四）二月の大阪朝日座での初演以来繰り返し上演され、一九〇五年（明治三八）九月の大阪の各劇場における競演や歌舞伎役者（芝翫ら）により演じられた例もある、いわば当時第一の「通俗演劇」だといえる。一九〇九年（明治四二）四月には東京本郷座で柳川春葉による新しい脚本が舞台化されるなどして、明治末期になつてもその人気は衰えることがなかった。一九〇八年（明治四一年）四月における「不如帰」上演の際、伊井蓉峰、喜多村緑郎らが演じた「武男」や「浪子」というのは、のちに「伊井式」「喜多村式」と呼ばれ、一つの「当たり芸」として定着していた。その「伊井式」「喜多村式」のような「不如帰」にたいしては、「一種の型に囚れて別種の旧派となろう

としている」という批判もあった。<sup>25)</sup>

一九一〇年前後、ソウルの日本人街の劇場で上演されていた多くの新派劇の劇団、演劇については第二章で述べたとおりである。たとえば、一九一〇年の一月から三月の間にソウルの歌舞伎座、仁川歌舞伎座、寿座でそれぞれ上演された「不如帰」はどんなものであったか。まず、歌舞伎座の「不如帰」について見てみよう。

歌舞伎座は例の声色で名高い土屋松寿が伊井蓉峰等の演じたる「不如帰」で看物の目を腫らさし、それに秋月歌子と云ふ大ハイカラがチョイ／＼現はれて愛嬌を振り蒔くので相応の入はあつたが之れでは請元がまだ得心せず、福袋で釣らふとしたが警察が干渉して許さない、そこで今度は三十銭均一と云ふ大刻強に看物は割れる程押し込むとは結構千万。<sup>26)</sup>

〔目と耳〕『京城新報』一九一〇年一月二日

このときの「不如帰」は伊井蓉峰が武男を演じた舞台の「演劇活動写真」である。大阪朝日座や東京本郷座の舞台に上演された伊井、河合の「不如帰」舞台上演をそのまま撮影したものとと思われる。新派劇が活動写真という新しいジャンルに興味を寄せるのは、一九〇八年（明治四一）十一月、新派映画の先駆である吉沢商会の「己が罪」（中野信近一派）からであるのだが、『京城新報』の伝えるところでは、ソウルに進出した会社名は東京エンムバター商会や大阪活動写真会による活動写真が上演されていたという。おそらくは、この「演劇活動写真」もこれらの会社の製作であると思われる。<sup>27)</sup>この活動写真「不如帰」について、右の劇評は「看物の目を腫らし」たというやや誇張された表現もみられるが、すくなくとも活動写真という新テクノロジーをとおした「不如帰」が、観客の目を惹きつけたことがわかる。さらに興味深いのは、「例の声色で名高い土屋松寿」という存在である。のちにいう活動弁士のことである。同新聞の演芸欄に紹介される活動写真は、弁士による説明がつく場合は「有声活動写真」と称されていた。要するに、一九一〇年一月の歌舞伎座の「不如帰」は、伊井式の新派劇「不如帰」に、弁士「土屋松寿」式が加わった活動写真である。活動写真、しかも弁士付きの「有声」であり、入場料が三〇銭の安値というこの「不如帰」は観客を魅惑する要素が揃っていた。<sup>28)</sup>このようなソウルにおける「不如帰」の多様な形態こそ、「不如帰」人気を作っていたものと思われる。「不如帰」は日本人街の劇場のみならず、複数の韓国人劇団による翻訳や翻案劇が繰り返し上演され、一九三〇年代の東洋劇場時代にいたるまで愛され

続けたヘシンパ（신파）の人気演目であった。またこの演劇活動写真である「不如帰」は、歌舞伎座上演のあと、仁川歌舞伎座に移り上演が続けられた。また寿座でも佐々木一郎一座による「不如帰」の通しが上演されていた。

## 五 むすび

以上、日本の演劇界における新派劇という新たなジャンルの登場が、通俗演劇という議論とかかわりながら如何に展開されたかを考察し、いくつかの問題を検討した。

第一に、多数の観客に喜ばれる演劇の性格を高尚性のみを称揚するのではなく、娯楽やわかりやすさを積極的に肯定する演劇論の登場は、当時の演劇をめぐるパラダイムの転換がなされたということを示唆していた。つまり、観客層の問題、すなわち中流以下、あるいは下層社会の観客に対する意識の導入、もう一つは、演劇、文芸、芸能とそれらの社会的機能を娯楽、趣味、民衆教化という側面から捉えるという新たな視点とが、そこには示されていたのである。そこで注意すべき点は、娯楽有効論といった視点が、観客層を「改良」という問題を経て、劇場や寄席という空間を「通俗教育」の場として捉える議論が生じたということであろう。

第二に、芸術における高尚性のみならず、娯楽重視の「下級芸術」を肯定しようとする見方が醸成されていた。金子筑水が提案した「芸術の平民化」を内容とするポピュラー芸術論は当時、演劇界においても開拓すべきジャンルとして論じられた「通俗演劇論」と通底する議論であった。つまり、一九一〇年前後の日本の演劇界における新派劇は「新派」という性格が薄れていき、新派劇の向かうべき方向は通俗演劇であるとする一連の言説が現れた。それは普遍的な芸術性という「美」の価値基準の下に演劇を捉えようとする視点と、芸術の普遍化をめざし「平民化」に「美」の存在意義を求めようとする視点が交錯するなかで、階級を越えた観客に支持される演劇を「通俗演劇」もしくは「ポピュラーな芸術」という新たな観点が出現したのである。演劇における「低級趣味」や「下級芸術」という部分が肯定されても、新派劇を「通俗演劇」といい、多数の「低級趣味」の観客に娯楽を与えるもの、あくまでも趣味の向上に貢献できるものが望ましいという「啓蒙」の視点が潜んでいた。

結局、通俗演劇をめぐる演劇界の議論は、当時の大衆文化への社会的関心を背景にして新派劇の在り方の問題と連動し

て展開され、通俗演劇というジャンル成立の背景には、近代日本におけるポピュラーな芸術への模索が深くかわつていた。新派劇はすでに劇場の外の現実世界を生きる活気を多数の観客に与え、劇場において「祖国愛」と「お涙頂戴」の通俗演劇として享受されていた。しかし、それらは日本国内の演劇・文学者たちの言説のなかにつねに克服されるべき対象とされた。それらは「低級な趣味」の観客、あるいは役者の「型にはまった」演技に支えられたものであった。そこには「高級」と「低級」、「高尚」と「通俗」といった区別は曖昧なものであり、「俗悪」で「平民」的なものがソウルの劇場で繰り返し上演された。

## 注

- (1) 高瀬武次郎「演芸の二面」(『演芸画報』第一卷第七号、一九〇七年七月)
- (2) 三上参次「芝居と寄席」(『演芸画報』第一卷第六号、一九〇七年六月)
- (3) 有竹修二「新講談の系譜」(『講談・伝説の話芸』朝日新聞社、一九七三年五月) 参照。
- (4) 真銅正宏「ベストセラーのゆくえ明治大正の流行小説」翰林書房、二〇〇〇年二月、二九―四四頁。
- (5) 樋口龍峽「芸術の社会的利用」(『演芸画報』第一卷第七号、一九〇七年七月)
- (6) 前掲記事、八頁。
- (7) 下田次郎「寄席改良案」(『演芸画報』第一卷第六号、一九〇七年六月)
- (8) 中田辰三郎編「俳優加賀美」演芸画報社、一九一〇年三月。
- (9) 倉内史郎「明治末期社会教育観の研究 通俗教育調査委員会成立期」野間教育研究所紀要第二〇号、一九六一年刊行の複製、大空社、一九二二年二月、参照。
- (10) 徳田秋江「演劇局外観」(『演芸画報』第四卷第九号、一九一〇年九月)
- (11) 大笠古雄「川上一座の新演劇」(『演劇の「近代」——近代劇の成立と展開——』(中央大学出版部、一九九六年四月) 参照。
- (12) 楠山正雄「劇壇の近事を論ずる書」(『早稲田文学』第四四号、一九〇九年七月)
- (13) 「伊東座と白川坐(中)」(『京城新報』一九〇八年八月一日)
- (14) 島村抱月「社論」(『早稲田文学』第二十五号、一九〇七年二月)
- (15) 「六月の劇壇」(『演芸画報』第二卷第八号、一九〇九年七月)
- (16) 真山青果「劇壇雜議(丙)」(『演芸画報』第三卷第八号、一九〇九年七月)



- (17) 「新派は如何なる、如何なればよいか」〔演芸画報〕第六卷四号、一九二二年四月
- (18) メロドラマとは一九世紀のはじめにフランスで生まれた演劇ジャンルで、フランスはもちろん、ヨーロッパ全土から合衆国にまたがって膨大な観客を集めていた事実があまり知られていないという。氏によると、「フランス・メロドラマの成立過程」はフランス革命政府が市民の教化と娯楽にふさわしい新しい演劇ジャンルの創出を奨励したことが、メロドラマ誕生の大きな要因になったという。「市民劇」に端を発し、観客の嗜好の変化にともなう翻案シェクスピア劇の流行やドイツ演劇への関心などが既存の「ドラマ」に変容をもたらし、これにゴシック・ロマンの影響が付加されたと指摘した。また、近接するサン・マルタン大通りの「ボルト・サン・マルタン座」、タンブル大通りの「アンビギュ・コミック座」と「ゲート座」がメロドラマの三大劇場で、メロドラマの全盛期を迎え、一八〇〇年代にはいると、メロドラマ様式が確立したという。相磯佳正「反「近代劇」としての近代劇」〔演劇の「近代」〕中央大学出版部、一九九六年四月）参照。
- (19) 「二月劇場」〔演芸画報〕第三卷一、一九〇九年一月
- (20) 河合武雄・尾上菊五郎「どんな芝居がして見たいか?」〔趣味〕六月号、一九二二年六月
- (21) 真銅正宏氏は新派のマンネリズムと通俗性と原作小説の流行の相関関係についてふれている。前掲書、二六頁、参照。
- (22) 喜多村緑郎『わが芸談』和敬書店、一九五二年一月。
- (23) 岩谷小波「来るべき劇場」〔趣味〕第四卷第一号、一九〇九年一月
- (24) 「東京エムバター商会」〔京城新報〕一九〇九年六月一五日、「大阪活動写真会」〔京城新報〕一九二一年七月二二日、「青山式キネオラマ」〔京城新報〕一九二一年八月二九日」という名がそれぞれの記事に見られる。
- (25) 「京城新報」一九二一年一月二日。
- (26) 「演芸だより」〔京城新報〕一九二一年一月二〇日
- (27) 「目と耳」〔京城新報〕一九二一年三月五日
- ▲寿座 同座本晩の替狂言は「不如帰」の通し者にしてこの佐々木一郎は先年大阪道頓堀朝日座にて秋月、喜多村等と興行したる時佐々木は片岡中將に扮したる者と云へば多少は見るべき者あらん