

蝙蝠座-演劇と昭和モダニズム-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院 公開日: 2010-03-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 中野, 正昭 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/7310

蝙蝠座

—演劇と昭和モダニズム—

KOUMORIZA —A Japanese theatre in modern times—

博士後期課程 演劇学専攻 一九九八年度入学

中 野 正 昭

NAKANO MASAKI

1 百家争鳴の意匠

昭和三年末、小山内薫が急死した。小山内とその門下にあった土方与志によって創設された築地小劇場は、土方の私財による援助に負っていたが、内部の思想的分裂や牽引者小山内の死にもなつて土方が身を引いたため、翌四年分裂した。劇団脱退者の多くは土方を中心にプロレタリア演劇の新築地劇団を、残留組は芸術劇場の立場を守ろうと劇団築地小劇場を結成した。

新劇の代表的劇団の分裂、その経緯をはじめとして、世間を取り巻く経済的不況の嵐もあって、新劇界にも不況の嵐が吹くかと思われたが、実際は必ずしもそうではなかった。『朝日新聞』（昭5・1・8）は「伝統の殻を出でて／劇界に左翼時代／新時代を彩って続出する劇壇」の見

出しで「却て分裂した両劇団は帝劇と本郷座へのいはゆる大劇場進出となり、その他前衛座改め左翼劇場と心座などいづれも相当活躍し大衆からは従来になく歓迎されだし興業成績もいづれもかうした劇団としては驚くべきほど好くなって来た」と報じた。

活況は伝統を重んじる歌舞伎界にも影響を与えた。昭和四年には、大阪で坂東壽三郎が「第一劇場」を、東京で河原崎長十郎が「心座」を結成し、五年には市川八百蔵小太夫が市川一門を集め、執行委員会制度を採用して「大衆座」を、新国劇からは「世紀劇場」が誕生した。プロレタリア演劇団の勃興と、伝統主義的な歌舞伎界からも同じ方向性をもった運動が起こって来たことは「もつとも注目すべき傾向だ」った。

一方、こうした左翼劇団の盛況に対し「芸術至上主義の連中」は「一九三〇年」を機し長田秀雄、関口次郎等の「喜劇座」、池谷信三郎、舟

橋聖一等の「かうもり座」を発表し「明るい興味的な演劇で新興劇団に
対立しようしてゐる」ことが同記事にはあげられている。

震災復興の機運と、新劇を牽引していた築地小劇場の分裂によって、
新劇界は予想外の活況となるが、それはプロレタリア演劇、その影響を
受けた歌舞伎界、芸術主義の乱立する混沌した状況でもあった。この中
にさらに以下のような劇団も加えるべきだろう。アンチ築地を標榜しプ
ールボール劇を上演したテアトル・コメディ、パリの本格的レビューを
移入した宝塚歌劇団、浅草式アチャカラカ・レビューのはしりとなったカ
ジノ・フォーリー等々、まさに百家争鳴の趣である。私の興味は、この
時代に獲得された表現の位相の多様さにある。つまり、明治以来、西洋
の近代演劇の摂取に万進してきた日本の演劇が、この昭和戦前期の資本
主義社会の絶頂期にどのような舞台を展開したかである。

以上のような理由から、本稿では先の「かうもり座」こと蝙蝠座を取
り上げる。それは演劇史的にもほとんど関心を払われなかった同劇団が
当時の表現の位相のひとつを見事にあらわしていると考ええるからである。

2 昭和モダニズムの風景

昭和四年の初夏、東京の町のいたるところでは軽快なメロディーが流
れていた。通行人の鼻歌も、喫茶店の蓄音機も、ラジオも、映画館も同
じメロディーを奏でていた。『東京行進曲』（西条八十作曲、中山晋平作
曲）である。

昔恋しい 銀座の柳

仇な年増を 誰が知る
ジャズで踊って リキキュールで更けて
明けりヤダンサーの涙雨

チャールストンの陽気なテンポにのったこの歌詞は、関東大震災から
わずか五年の東京が、「復興」ではなく、まったく新しい「モダン」な
都市に変貌したことをうたっている。柳並木の煉瓦街として異国情緒を
漂わせ、新聞社が集中した、「文明開化」のシンボル銀座は、鉄筋コン
クリートと硝子のビルディングがそびえ、デパートが進出し、カフェが
乱立し、洋装のモガ・モボが闊歩する昭和の「モダニズム」のシンボル
へと変化した。

一九二〇年代という国際的同時代性の風に煽られるかのように、人々
の関心事も変わり、若者の間では新しい恋愛が登場する。

恋の丸ビル あの窓あたり

泣いて文書く 人もある

ラッシュアワーに 拾ったバラを

せめてあの娘の 想い出に

広い東京 恋ゆえせまい

いきな浅草 忍び逢い

あなた地下鉄 私はバスよ

恋のストップ ままならぬ

シネマ見ましょか お茶飲みましょか

いつそ小田急で 逃げましょか

変わる新宿 あの武蔵野の

月もデパートの 屋根に出る

ジャズ、ダンサー、丸ビル、地下鉄、バス、シネマ、小田急、新宿、デパート、あらゆるものが都市の記号として並べたてられる。高速度でイメージを撒き散らす都市東京の雰囲気、その原作である菊池寛の同名小説は次のように描写する。

東京——日本の文化と学問と教養と芸術と、それから罪悪と墮落との集中してゐる東洋唯一の近代都市。

東京、五月の夜であつた。東京は爽やかな大気の中に浮かび上がつてゐた。空に輝いてゐる星の光と数とを圧倒するほどの燈光を、天に向かつて投げつけてゐた。そして、その光の中で数哩の空までも赤くほてらしてゐた。それは、夢みがちな人の眼には、光の海とも見えたであらう。だが、光と共に、濛々たる人間の呼吸と塵埃をも天に向かつて投げつけてゐた。それといつしよに電車の響き、自動車の爆音、人間のどよめきから成る恐しい交響樂をも空に向かつて投げつけてゐた。^①

夜空に輝く星々に勝るとも劣らない都市の文明の灯りを、人々は賛美と恐怖という矛盾した気持ちで享受した。都市は一概には捉えられない

多様性の世界だった。

原作は、当時、発行部数百五十万部を誇る大衆雑誌『キング』（発刊、大正14）に昭和三年六月号から翌四年六月号まで連載された。連載の好評をうけ、日活映画社は、昭和四年五月、溝口健二監督で『東京行進曲』を公開する。この歌は同映画のテーマ曲として作られ、ビクターによってレコード化されたものだった。つまり、小説、映画、レコードの三つのジャンルによるPR作戦であり、それは大部数発行の大衆雑誌、「活動写真」ではなく「シネマ」、レコードによる流行歌の出現であった。

作詞者の西条八十は、フランス留学から帰国したての早稲田大学仏文科教授にあつた。フランス象徴詩を専門としていた西条は、昭和四年の都市東京の新風俗を歌詞の中に巧みに取り入れている。歌詞の第四節の前半は元々は「長い髪したマルクスボーイ／今日も抱える『赤い恋』」とマルクス主義の流行をも盛り込んでいた。実行動に参加しなくとも、左傾化は若者の間に確実に広がっていた。『赤い恋』とはソビエト・ロシアの外交官であり、文学者でもあつたコロントイの同名書（松尾四郎役、昭和2、世界社）のことだ。男女同権の立場から自由恋愛、自由結婚を主張した同書は学生の間で大きな反響をよんだ。しかし、共産党検査といった時局を意識して歌詞は変更となつた。

この年の前後に所謂「エロ・グロ・ナンセンス」風潮が頂点を極める。こうした都市東京の中で、蝙蝠座は誕生した。

3 蝙蝠座創設

昭和四年十二月号『文学』に蝙蝠座の俳優募集広告が掲載される。

演劇はその本質的価値に於て変質してしまつたのか。さうではない、ただ餘りにもこの甚だしき誤謬が、現在の演劇界を支配してゐるかの感があり、観客は漸く錯覚的演劇感を持ち始めようとしてゐるのである。演劇は手段ではない。演劇は芸術である。もう一度演劇を清算し吟味し、新しくその研究を進めて行かうとする僕等の仕事に、熱と誠実とで共力しようとする男女俳優を募ります。

広告に掲げられた蝙蝠座同人は池谷信三郎、西村晉一郎、舟橋聖一、中村正常、今日出海、小野松二、坪田勝の七人。心座の同人だった池谷、舟橋、今に、ナンセンス作家として注目されていた中村、朝日新聞記者の西村、文学雑誌『一九三〇』編集主任の小野といったちよつと特異なメンバーだ。顔触れからみて、左傾化した心座からの脱退組の芸術派グループの流れを中心に結成されたことが伺える。

この募集広告を見て北は秋田県、南は大分県から応募があり、鳥橋宏一、橋本晴介、橋本千恵子(後の中村正常夫人・中村チエユ)、小林富士子(小林秀雄の妹)、毛利菊枝、小百合葉子をはじめとする新人、素人が俳優として集まつた。

また、院外団員として中村とともにナンセンス文学の代表とされた井伏鱒二、小林秀雄、岸田國士、菊池寛、直木三十五、文芸春秋社の永井龍男ら加わつた。

集まつたメンバーによつて、蝙蝠座は年が明けるとともに早速試演会を始めている。翌五年の『文学時代』三月号「文壇ニュース」欄には、「蝙蝠座の出發」と題して、その模様が次のように記載されている。

一月十七日に朝日講堂にてヴラエティを催した。久米正雄、直木三十五、川端康成、石濱金作、佐佐木茂索等の講演と、「蝙蝠座ナンセンス組曲」(三景)を上演した。

二月二十五日時事講堂に文学時代二月号所載、中村正常氏作「赤い綬の勲章」を今日出海氏演出にて、婦人公論主催にて上演する。

三月一日より日本キネマ雲雀丘撮影場にて、加藤武雄氏作「昨日の薔薇」中村正常氏作「ユマ吉ベソコ」撮影に出勤す。⁽²⁾

蝙蝠座に院外団員として参加した井伏鱒二によれば、一月の朝日講堂での「ヴラエティ」は、先の内容のほかに秋田藩子によるショパンやシューマン作品の演奏、モルナール作・池谷信三郎演出「開かれぬ手紙」(一幕)も行われ、さらに、二月一日から「蝙蝠座ルツソン・ドラマチック」というのを一般に開講して「演劇概論、一般演劇史、俳優学、戯曲演習、エロキュシヨン(レギュレール)、エロキュシヨン(スペインアル)、扮装学、舞踊、声楽」の指導をはじめている。⁽³⁾

「蝙蝠座」という座名は、ニキータ・バリエフ主宰のソビエト・ロシアの芸術キャバレー団に因んだものだった。モスクワ芸術座を中心とする俳優や芸術家達のクラブ、新しい演劇実験の場としてはじまり、やがてその独自の演目から、「軽演劇」「小形式の演劇」と呼ばれる演劇の一ジャンルとなつた。そんな蝙蝠座の魅力は「客好きのする当意即妙の機智の才を持ったバリエフが舞台の客席はもちろんロビーにまでも浸透させた愉快で親密な雰囲気」にあり、劇場は「無邪気さと素朴さと、そして打ちとけて演ずることが上演の原則」だったといふ。⁽⁴⁾

日本の蝙蝠座にはバリーエフのような名司会こそいなかったが、本家のもつヴァラエティさと自由な気風は多分に受け継いでいた。

プログラムでは「我等のこの新演劇に常に約束されたものは、形式の自由と精神の明朗であります」⁽⁵⁾とその意図が記された。政治色を排除し、作家の講演から、ピアノ演奏、喜劇、映画撮影まで、多岐にわたりながら「形式の自由」と「精神の明朗」さに支えられた「新演劇」を創造するのが、彼らの目的だった。

4 芸術の自由と倫理

ところで、形式つまり表現上の「自由」をキーワードにこの時代を眺めると、またそこには表現者である芸術家や知識人たちの社会にたいする「倫理観」が浮かび上がってくる。マルクス主義の流行は、その最も顕著な反映だろう。当時において、マルクス主義が知識人層を魅了した理由は何だろうか。野上弥生子は小説の中で、昭和戦前期のマルクス主義にたいする青年層の様子をこう記している。

富んでいるとか、貧しいとか、よく稼ぐとか、怠けるとか、もしくは運とか、不運とかで素朴にかたづけられていたこれらの問題を、彼らに科学的にはつきり分析して見せたのは、経済学のいわば新しい聖書となった、一人のドイツ人の著作である。青年たちははじめて人体の解剖図のまえに立たされた子供たちと同じく、愕然と眼を見張った。

『迷路』昭11／岩波文庫、昭59)

本格的に資本主義経済が発達していくなかで、社会問題に人々の眼が注がれていく。問題はひとつの矛盾と意識されるようになる。また、震災後の急速な都市化の波がそれに拍車をかけた。知識人層は、こうした状況とどのように関わっていくのかという、個人の倫理的主体性が強く問われた。もちろん演劇人も例外ではなかった。新劇、歌舞伎、レビューにかかわらず、本人達がどう考えようと、周囲が倫理を要求し、解釈したのである。

多様化は、個人に表現の「自由」を保証するが、一方では一人一人に「倫理」の責任がおおされるのである。

蝙蝠座は「形式の自由」を標榜し、「倫理」としては「精神の明朗」を提示した。

大宅壮一は昭和のモダニズムにおける生活をニヒリズムの倒錯した形として捉えている。「モダン・ライフには『理想』がない。それはこの社会層に生きるものが、『理想』をもつこと無意義だと考えるからである。モダン・ライフには『道徳』がない。それは『道徳』の階級性をじゅうぶん承知しているからである。モダン・ライフには刺激はあるが、『感激』はない。『感激』から甘さを取り除くとただ刺激だけが残る。大宅は「アメリカニズム」に追随する階級を非難するためにこうした理論を展開する。しかし、その一方では、ニヒリズムのみでは捉えきれない側面にも言及する。モダニズムには「理想」も「道徳」も「感激」もないが、その代わりに「幻滅」も「執着」もない。それでいて「つねに明るく朗らか」だとも言う。⁽⁶⁾

「エロ・グロ・ナンセンス」の標語に象徴される日本型のモダニズム

は、マルクス主義を掲げたプロレタリア派のように新しい価値を提示することはないが、既成の体系にとらわれない環境肯定による自由が存在する。それは表現と倫理の両方においてである。

中村正常作・今日出海演出『蝙蝠座ナンセンス組曲』に関して井伏は「銀座街路の感情を戯画的に描写したものである。あんなにまで観客が笑ひを欲求してゐるのを見て、私は驚いた。これは珍しい芝居である」と、「笑い」に飢えた観客層とそれに応える蝙蝠座の舞台の新しさを指摘している。

『東京行進曲』にスナップされた新しい都市状況に対して、蝙蝠座は表現の「自由」と、精神の明朗という「倫理観」の意匠をもった「新演劇」を戦略として旗揚されたのである。その傾向は約半年後の第一回公演『ルル子』でより明確にうちだされる。

5 第一回公演『ルル子』

昭和五年六月十二〜十五日の四日間、蝙蝠座は第一回公演『ルル子』を築地小劇場で行った。舞台は七幕十五場から構成され、各幕の内容と担当は次のようになっている。

プロオグ／パン屋文七の開店 中村正常

第一幕／「馬鹿の標本」座談会 中村正常

第二幕／仮面舞踏会 池谷信三郎

第三幕／ブリマドンナ・ルル 舟橋聖一

第四幕／ダイヴィングと殺人 舟橋聖一

第五幕／ナイトクラブ 坪田勝

エピオグ／しぼんだ花の挿話 西村晋一

共作の理由は、舟橋によれば「新興芸術派の豊饒な傾向——超現実派ニヒリズム、エロテイシズム、ナンセンス、エキゾテイシズム等で多彩して、左翼劇団の如くイデオロギー一色といふのを避けたいと思つたから」だった。

公演に先駆けて平凡社から同名脚本が出版されているが、その序文で今日出海は公演の意図を以下のように記している。長くはなるが、舞台の狙いを知るためにも全文を掲げてみよう。

ウエデキントの「地霊」と「パンドラの箱」が組み合つて出来た戯曲「ルル」が翻案された。といふよりは換骨奪胎されてルル子なるニホン娘が出来上つた。戯曲「ルル子」の中にウエデキントらしい何もかを探さうとしても徒勞だから、序文で断はつて置く。

男から男へと寄つて行く宿命を持つた女ルル、これだけがウエデキントの考へなのだ。一緒になつた男は次々に死んで行く、これもまた彼の創案だ。だが然しこんな筋ならウエデキントでなくても書いた人はあらう。或は実人生にかゝる経路を辿つた女はざらにあることだらう。

僕達蝙蝠座の同人がウエデキントに今更引かれる程古くもない。また斯うした境遇を経た女性に興かる程、子供っぽい好奇心を持つてもない。

かかる女性の一生を巧みにカットして、一編の戯曲に編集することが、一つの新しい試みではないか。全く文字通り試みである。各幕を

同人中の五人が担当した。

中村正常にあつては、ウエデキントのルルも一個の街のシャボン玉売りの小娘に変形される。邪気のない、のびやかな、そして少々間抜けな娘になつた。或は人形に化けて仕舞つた。そしてその幕はナンセンスなスペクタクルになり終る。

舟橋聖一は蒼白い変態な亡者に各人物を惜し気もなく塗り潰して仕舞つた残酷な人形師の手にかかつて堪らない。

池谷信三郎は事件の興味に中心を置いて、メリゴウラウンドの木馬のやうに人々をキリキリ廻転させる。音楽は街の楽隊よりは静かなノクチュルヌの方が似つかはしい。或は懐しいオルゴールはどうだらう。

坪田勝は猛獣使ひが獣を狎らすやうに、気紛れなルルを自分の畑に追ひこめて、勝手な芸当を仕込んで仕舞ふ。

西村晋一は象徴の森にルルを立たせ、ベックリンの画のやうに静謐に暗緑の軽羅で舞台を被ふて、ルル子の一生のエピロオグを低声に物語る。

実人生では数奇を極め、浮気で気紛れなルルもこれ等異なる五人の筆にあつては、彼女は与へられた運命の役を負ふて、いとも従順である。

ルル子だけが一貫して現はれる登場人物で、他の一切は日本の各地を背景に種々雑多に変化する。これの上演にあつては、各幕異つた画家、東郷青児、古賀春江、阿部金剛、佐野繁次郎の四人が、異つた手法で、舞台や衣装を着色する。多色多彩の舞台になることだらう。

面が多ければ多い程。屈折律は増大する。屈折律が多ければ、反射は燦然とするのは物理学が証明する。

五人の作家に四人の画家の組み合せ、そしてまた池谷、今、舟橋、三人の演出がより複雑なコンビネーションを醸し出す。

多面多稜の蝙蝠座が如何に蝗めくか、先づ台本たる「ルル子」の屈折律から観察されることを希望する。

文中では触れられていないが、音楽効果を堀内敬三が担当した。

オリジナルから「ルル」という登場人物だけを借り、彼女の「一生を巧みにカットして、一編の戯曲に編集」し、「種々雑多に変化する」一九三〇年の日本の姿を「反射」させる試みは、まさにモダニズムを敏感に反映した演劇からのアプローチだと言えるだろう。共作という手段は、イデオロギー一色の左翼劇団への對抗意識を別にしても、一筋縄では捉えられない都市の表層と、見えない深層をバラエティ豊かに描き出している。

舞台の装置にも時代の最新の意匠を取り込もうとする意欲がある。ヨーロッパ留学でイタリア未来派と交流をもつた東郷青児、シュールレアリスムの画風で知られる古賀春江、阿部金剛、佐野繁次郎ら洋画壇の新星を採用は当時の画壇の動きとも響きあっていた。

元東京府知事を父に、書家を母に持つ阿部金剛は一九二〇年代末の留学時に「エコール・ド・パリ」の影響を受けながら、一方では既にシュールレアリスムへの関心を示していた。一九二九（昭和五）年の二科会第十六回展で阿部や古賀春江らのシュールレアリスムの傾向は美術界の注目を集めることになった。

大正期の洋画壇を彩ったのが二科会の結成と活躍であるなら、昭和初

期は独立美術協会の結成と活躍だといえるだろう。大正十五年に東京府美術館が落成したことで日本の美術界は展覽会場を得、このことが団体展の開催を容易にした。二科会は多くのグループを生み、分離したグループは新会派を結成し、公募展を開いて競い合った。日本のフォービズムの結集体である独立美術協会へと繋がる一九三〇年協会の台頭という、大きな変化の中で登場した新進が阿部や古賀、東郷、佐野らだった。

彼らの起用について舟橋は「今迄の舞台装置家は、夫々功績もあるが、比較的功利的態度でしたのを、我々は一層自由な芸術的舞臺を生み出したい」からだと述べている。プロレタリア演劇において、村山知義や吉田謙吉らの芸術家が活躍したように、蝙蝠座は、それまでとは異なる洋画壇の新傾向を「同時代人に伝える民族のアンテナ」として新進と結び付いたのである。

6 モダン・ガールの跳躍

ヴェデキントは表現派の先駆ともされるが、彼の創作したルルは市民社会に禍いと無秩序を撒き散らすヴァンプや宿命の女（ファミ・ファタール）という見方が強い。日本でも、ルイズ・ブルックス主演のドイツ映画『パンドラの箱』（一九二九年、G・W・パブスト監督）によってこうしたルル像が一般に定着していた。このころの輸入映画には『イット』『肉体と悪魔』『妖花アウネラ』等のモダン・ガールを類似的なものに描く作品が流行していた。エミール・ヤニングス演じる大学教授が、デイトリツヒのキャバレーの女性に溺れてどん底に落ちて行く『嘆きの天使』が日本公開されたのは『ルル子』の翌日十三日からのもので

ある。

しかし、妖婦としてのルル像はヴェデキントの意図とは異なっていたようだ。

だがそれは、日常の市民社会の側に立った場合の見方であって、泡沫会社時代、ウィルヘルム時代の市民社会の社会秩序や制度の虚偽をいちやく見抜いていたヴェデキントは、まさにその逆の側からルルを描いたのである。彼の創造したルルについて、彼は次のように言っている。「ルルの描写でわたしは意図したのは、ある女の肉体をその女の語る言葉を通じて描きだすことだった。彼女のセリフを書くとき、わたしは一字一句、それが若くてかわい印象を与えられるかどうかを検討した。したがってルルは、適役の人がやればとても容易で得な役のはずだ。ところが遺憾なことに、ルルはそれに向かない女優たちによって、ひどくねじまげたり、不自然に、役とは逆に演じられたので、わたしは『地霊』劇によって女性憎悪者という尊称を奉られてしまった。」この発言からだけだと、ルルをただかわいい女と考える反対の発想しか出てこない。⁽⁹⁾

ルルを「邪気のない、のびやかな、そして少々間抜けな娘」等に「変形」した蝙蝠座は、偶然かもしれないが、ヴェデキントの意図に合致していたといえそうだ。両者に共通するルル像は、自らは愛されたいと強くは願わなくてもおのずと愛される《可愛い女》である。この《可愛い女》は「適役の人がやればとても容易で得な役」であり、また「実人生

にかゝる経路を辿つた女は「ざら」にあつた。そうした女性の「肉体をその女の語る言葉を通じて描きだすこと」がヴェデキントの、「一生を巧みにカットして、一編の戯曲に編集すること」が蝙蝠座の意図であつた。

ヴェデキントや蝙蝠座に啓示を与えたのは浮気で気まぐれな、捕らえ所のない女性たちだつた。

舞台上でルル子を演じたのは、「閨秀作家」として知られた三宅やす子の娘で、阿部金剛夫人の艶子だつた。艶子の登用は新聞各紙でも報じられる。

…断髪のつや子さんに白羽の矢を立て同人へ早速交渉したところ「オー・ケー」といふわけでこゝにつや子さん初舞台を踏んで盛んにルル式エロを発散することになつた

即ち素足にもままでおしろいを塗つたところを見せるかと思へば障子越しに海水着を脱いで曲線美をシルヴェットで見せたりゾロース一枚で飛び回つたり兎に角はげしいものである、つや子さんが舞台に出るのは別に鹿爪らしい理由はなくたゞフラ／＼として乗りだしたままだといふ^⑩

「断髪」に「オー・ケー」の返事、身体を隠すのではなく「曲線美」を見せるための「海水着」、記事は艶子のモダン・ガール振りを強調している。艶子自身の言葉からも、そのモダン・ガール振りが伺える。

初めて舞台をふんで感じたのは、芝居なんて何でもないやつてこと。

お稽古の時は、ちよつと変てこで、それにツヤコ声がどうかと心配してたんですけど、あの多勢の観客を前にして、照明をあびて立つと、不思議に度胸がすわりました。自分が何かいふと、観客がワツと笑つたり、シーンと沈まつて、熱心に耳を傾けてくれたり、とてもかう張り合ひがあるんですね。

みんな、はじめて舞台に立つ時は観客の顔なんか全くわからないつていふけれどツヤコは可笑しいほど、よくわかつてゐた。前から四列目位まで、あゝあすこに誰がすわつてるななんて——そいだけまだ、自分が作中の人物になり切つてなかつたわけだ^⑪。

母親譲りの甘つたれた口調が意識的に、そのまま活字化されている。まだ十八才、文化学院学生の幼さが感じられるだけに、同年の艶子の結婚は世間の注目を集め、新聞各紙でも取り上げられた。「今日は既に三宅艶子嬢ではなくして阿部金剛氏夫人として恋の勝利者となつた艶子さんも、世間人からは、恋愛から結婚へと頗る急テンポな過程を辿つたと見られもしようが、こゝに達する迄、金剛氏及びその夫人、夫人の愛人山内光、更に光を愛する女性等がこの恋愛渦中に、十八の若さで苦しむ闘つたであらうことは、想像に難くな^⑫」かつただけに、「シニールモガとして学院中の花と騒がれ^⑬」ていると思つていた世間にとって彼女の恋愛事件は「凡ての点で意外」だつた。

こうした恋愛事件は何も艶子ひとりに限つたことではなかつた。「私たちのテナー」として人気をさらつた藤原義江のもとに走つた宮下あき子は、二児を嫁ぎ先に残して藤原との恋を成就させた。三井財閥大番頭の

中上川彦次郎の令嬢でもあった彼女は、学習院常盤会から除名され、「藤原義江不義の恋人」とマスコミには騒がれた。

華族はダンス、マージャン、ドライブと社交の場を広げ、上流界の婦人達はダンスホール教師と「不倫・恋のステツプ」を踏み、彼女たちの繰りひろげる恋愛事件、桃色遊戯がスキャンダルとなった。⁽¹³⁾

その一方では、作家の林美美子や平林たい子らが男と別れて自立するためカフェへ出て、都市を放浪しながら新しい女性と恋愛を描いた。

職業婦人が注目を集め、夜の歓楽街ではイト・ガール、ステッキ・ガール、カフェーやバーの女給と、良くも悪くも既製の価値観から解放された女性が巷には溢れていた。震災を境にして流れ込んで来たアメリカニズムの氾濫、マルクス主義の流行は階級差を越え女性解放の意識を盛り上げた。それは青踏派的な女性運動家を勇気づけ、一方では所謂モガのような軽佻な現象も誕生させた。貞淑さのみの時代から、女性も多様化しつつあった。蝙蝠座の男たちは、彼女らの人生を多面性をもって捉える。面による「屈折律」の多さをもって、そこに「反射」される時代と人生を描こうとした。

若い女性の姿を通して都市を描くのは、昭和モダニズムに共通するひとつの手法である。川端康成は、昭和四年十二月から翌年二月にかけて『朝日新聞』夕刊で『浅草紅団』を連載する。カジノ・フォーリーにふれた部分では、「エロチニズムと、ナンセンスと、スピイドと、時事漫画風のユウモアと、ジャズ・ソングと、女の足と——」と、女性の身体の一部とモノが等価的にコラーージュされる。

また、女たちは時代相の消息も物語る。

水茶屋の茶汲女のはじまりが二百年前だ。次が楊枝屋の女だ。楊枝屋の矢取女だ。もう明治だ。銘酒屋の元祖だ。そして、新聞縦覧所の女だ。碁会所の女だ。麦とろ屋の女だ。射的屋の女だ。——十二階下の銘酒屋だ。もう大正だ。「大正芸者」だ。大地震だ。十二階下の塔といっしょに、いろんな女が消えたのだ。

そしてこんどは花屋敷の「電光ニュースまがいの女」や洋装の「茶汲女」たちが昭和の浅草の顔となる。時代の風景とともに女性はスナップされていく。

既成の価値体系からの解放、自我の目覚め、自由奔放で享乐的な都市生活等が誕生する時代を女たちは気まぐれに浮遊する。彼女たちは常に躍動し、変化するとらえどころのない形象である。だから、女性にたいする男たちの視線も複数化され、多様化する。『ルル子』の多面性は気まぐれであるがゆえにどのようにも変形可能な存在としての女によって、時代と空間を表現している。

例えば、中村正常「プロロオグ／パン屋文七の開店」に登場するルル子は、「管の先から吹いて出て、シャボン玉はまん円で、——風にふかれて、とんでつて、ゆらゆら夢をみる娘。夢の風船、もうちぎられる、——どオぞ、買ってくださいな」と通行人にシャボン玉を売るシャボコになる。しかし、そこに悠然と現れた社会事業家夫妻——イブセンの「社会の柱」を自称する偽善者として描かれている——に引き取られた少女は、後半では姿も性格も一変した令嬢として、再びかつて友人たちの前に登場する。⁽¹⁴⁾

シャボコ あゝ面白い、——みてみて面白いっていふことは一体、貧乏な人に多いようねエ。

小僧 もう二つ撲るぞオ。

シャボコ あゝ面白い。お金をあげるわよ。(ハンド・バックから銀貨をつかみ出して、ばらばらと地面になげる) ねえエ、こんなに面白いから、それで金持ちは、貧乏人にときどき、お金ほどこしてやるのよ。

タイトルからも分かるように主人公はパン屋の文七であってシャボコことルル子ではない。変身した彼女の過程や内面は問題とされず、ただ、変形可能な可塑的存在の象徴としてのみ登場する。あらゆる物と価値が多様化し融合してつくりだされた時代、女性は都市の喧噪のなかで身を振らせ、跳躍していなければならぬ。気まぐれな時代の風潮に女は翻弄され、男たちはそんな女に翻弄されている。

素人のルル子が女優になって舞台に立つ場面では、マスコミで報道される素人女優艶子の姿が重なり、観客が「すつかりうれしがつちやつて、拍手をするさわぎに、ツヤコも可笑しくなつて困」⁽¹⁵⁾ってしまったという。蝙蝠座にやってきた観客層はどのようなものだったのだろうか。関連記事が『作品』等の文学誌に掲載されたことからみても、おそらく彼らもある種の知識層だったのではないだろうか。従来の新劇に飽き足らないものを感じながら、またイデオロギー化した左翼演劇にも共感できなかった層が蝙蝠座の「自由」と「倫理」の観客となったのだろう。

7 ナンセンスの意匠

こうした興行や第一回公演において、作品的に最も活躍したのが新進の中村正常である。彼は昭和初年代に台頭した新興芸術派の中で、井伏鱒二とともに「ナンセンス文学」の代表作家として注目され、活躍した一種特異な作家だった。池谷信三郎、舟橋聖一といった心座の流が見られるものの、作品的に蝙蝠座の中心にあったのは中村正常だといえる。

中村は、明治三十四(一九〇一)年十一月六日、東京市小石川区指ヶ谷町五十七番地に官吏の息子として生まれた。本郷の誠之小学校から私立京北中学校、第七高等学校に進んだが、「在学三年、病弱」を理由に中途退学している。昭和二年頃、一時、『麒麟』の同人となるが、岸田國士に師事し、『悲劇喜劇』の編集に携わり、同雑誌創刊号の『赤蟻』(昭和3・10)、『改造』の第二回懸賞当選『マカロニ』(昭和4・5)と戯曲作品で実質的な文壇・劇壇デビューを果たした。

作家としては比較的早熟な方で、十八才のときには『婦人公論』誌に『女はいつも泣いてゐる』(一幕)を投稿掲載されている。同作品は大正十三年に青騎士小劇場によってカイザー作『朝から夜中まで』とともに上演された。

表現主義戯曲『朝から夜中まで』との併演が多少奇異な感じもするが、芸術至上主義的な傾向から「関西の築地小劇場」とも称された京都エラン・ヴィタール小劇場が、プロレタリア演劇の流行への打開策として、昭和五年、中村正常作『コスモス女学校』と、メイエルホリド演出で知られていたア・ファイコ作『ブブス先生』をやはり併演していることか

らみても、中村のナンセンスはアヴァンギャルド作品と並行できる何かを備えていたようだ。

昭和のモダニズムは「エロ・グロ・ナンセンス」のキーワードで表される。古い社会的規範を逸脱し、淡い恋愛幻想から性的な快楽の追求へと向かうエロティシズム。美的範疇を逸脱し、強調性、誇張性を希求するグロテスク。それらは「エロ」「グロ」と略称されることで、実体的もつ奥行きや重さを捨て、より即物的なインパクトの追及へと加速していく。ジャーナリズムとマス・メディアの拡大がそれに拍車をかける。「変態」「猟奇」「倒錯」が流行語となり、社会の暗部を浮かび上げながら「る」。

他方、意味の解体を示すナンセンスは、こうした暗さを帯びることなく、ユーモアとベロシスをもって当時の別の側面を浮上させる。

大宅壮一は「文学の時代的必然性」と題した文章で、「すべての芸術至上主義」は「現実逃避の形式」をとり、ナンセンス文学は「積極的な現実逃避」だとしながらも、暗い「虚無主義的文学」ではなく、むしろ逆にこれまできなかつた「明るさ」「快適なテンポ」「時代の呼吸と一致した朗らかなリズム」を特徴としてあげ「ジャズが音楽の伝統形式を蹂躪し、レヴュウが演劇における正当主義の敵であると同様に、ナンセンス文学は、従来のすべての文学様式から思ひきつて飛躍して行くところに、幾分進歩性がある。破壊は進歩の前提である」と評した。「モダン・ライフ」の肯定的側面の典型としてナンセンス文学があったのだ。¹⁶

また、新興芸術派倶楽部を組織し、名実ともに新興芸術派の中心人物だった龍膽寺雄はナンセンス文学を「社会生活に於けるきびしい因果関

係の拘束も受けず、功利性にも無関心であり、量的な大きさ、質的な重さもなく、垣を吹抜ける風のようにあらゆる社会律の間を飄々として吹抜け、現実の暗さ醜さなどは尻眼に、と云て、黄金の輝きや榮譽などに致つても無頓着で、さてこれではつかまえておかないが、しかし、これがナンセンスの特色なのだ」と要約し、中村の作品を「ミミックダンス」のようだとした。¹⁷

事実、当時の社会風潮の盛り上がりに合わせてどのように、「ナンセンスの中村正常」は、戯曲、小説、コントと飛躍的な活動を展開して行く。昭和五年だけでも、新興芸術派叢書『ボア吉の求婚』（新潮社）、「文学」叢書『長靴を穿いた猫』（第一書房）、「隕石の寝床』（改造社）などの短編集、アンソロジー『モダンTOKIO円舞曲』（春陽堂）などの単行本を出版。昭和五年版『日本戯曲集』（新潮社）には『赤蟻』が、六年版には『リリー写真店』がそれぞれ収載されている。それまでにも一部には知られていたとは言え、昭和四年の『改造』当選からわずか一年あまりとは思えない、まさに時代の寵児といった観がある。

しかし、中村自身は「ナンセンス」の形容のみで語られることを必ずしも歓迎していない。「ときには侮辱の意味をこめてさへ」使われる風潮に対して中村は

僕の信ずるところによれば、ひとがいふその僕のナンセンスとは、僕が新しく僕の文学の表現形式にとりいれた一つの偏奇な技巧について、その技巧ばかりに目をくれて、枝葉の問題についてのみ論じてゐるかの如くである。もとより、この新技巧の、文学としての新らし

き価値発見につきては、僕は内心得意でなくはない。再び僕の信ずるところによれば、ひとのいふ僕のナンセンスは、僕の感情の陰影である。⁽¹⁸⁾

と反論する。自分にとってナンセンスは単なる「技巧」であり、決して「没落過程のインテリの苦悶を通しての無思想、無理想の叫び声」などではないという。現代人が甘んじている「常識的理想」「常識の批判」「常識の生活」といった常識を逆手にとって利用したのがナンセンスなのである。中村は、そこにある「精神」と「技巧」を確固として区別することを要求する。

こうした技巧としてのナンセンスに潜む、「感情の陰影」としての精神は戯曲で旨く發揮されたようだ。

『赤蟻』について岸田國士は、「僕は同君の作品を殆どみな読んだが、その世界の狭さには一寸驚いた。狭いだけならそんなに驚かないが、その狭い世界をはつきり掴んでゐるのに驚いた」とした上で、中村の「狭い世界」への感想を次のように述べている。

この焦れつたい物語りは、中村君一流の甘つたれた調子で諄々と語られるのであるが、それを上の空で聞いてゐると、時々、坊つちやん臭い洒落が耳に残るくらゐで、苦笑の果ては「うるさいッ」と怒鳴りつけたくなるだらう。

ところが、その人物の一人一人を眼に浮べながら——殊にその人物をおどけた人形か何かに見たてて——ちつと耳を澄まして聴いてゐる

と、これはまたとない面白い場面である。C'est drôleである。ユウモアとかベエソスとかいふ言葉では現はし難い一種の遺瀨ない可笑味がある。⁽¹⁹⁾

こうした「遺瀨ない可笑味」に、岸田はアルフレッド・ド・ミュッセやチャールズ・チャップリンと同種のもが見られるという。

続けて岸田は「中村君は、しかし、まだ感情のなかで生活してゐる。それ故に、詩にイマジユがなく、機知に風韻を欠いてゐる」と問題点を指摘しながらも「やがて、多くの優れた芸術家の如く、生活のなかで感じ得る時代が来るだらう。『赤蟻』は、既にその時代を約束してゐる」と手放しの賛辞とも取れるかたちでまとめた。岸田にとって中村正常は「疑ひ深く」「婉曲な悪戯者」「泣きながら舌を出し」ている「都会児」だった。

また、今日出海は中村を「浮世を離れた浪漫詩人」とし、その「想像力」を「浪漫詩人の持つ逃避的精神つまり現実嫌悪」と「他の世界の憧憬心と現実界にしか起こらない変移性の激しい現象の緻密な観察」にあると分析する。また、「人間を人形にしてあらゆる直接的な苦悩をぎこちなさによつて蔽ひかくさうとする、あらゆる悲劇はそのために喜劇との限界を取り除く」という点で、「高踏派的要素」が認められると指摘している。今は、「ナンセンス文学」という世間的な語彙を避け、中村の作品を「新しい戦慄を創作」するものと評価する。⁽²⁰⁾

こうした評価は必ずしも仲間意識の産物としてだけでは片付けられないだらう。岸田と今はそれぞれ「ミュッセ」「浪漫詩人」と、中村のな

かに共通するものを見抜いている。ナンセンスという意匠の背後にある精神である。

僕はモリエールの時代には生まれなかつた。ミュッセの時代にも生まれなかつた。併し、僕が信じ憧れる道は共にそれらの諸先輩が歩いた道である。しかも、いまはモリエールの着物はきるわけにはいかないであらう。ミュッセの靴もはくわけにはいかないであらう。僕は自分のための着物を、自分のための靴を、現代のうちに見出してこなければならぬであらう。(略)——技巧とは精神ではないことを、僕はこゝで云はうとするのだ。

そして、技巧こそ、文学の時代性であることをも云ひたいのだ。文学の精神こそは古今を通じて不変であることをも云ひたいのだ。⁽²¹⁾

中村正常は、小説や戯曲は時代の意匠としての「技巧」と、普遍的な「精神」の必要を強調する。確かに、浪漫主義的ともいえる感情の陰影で捉えた人間の悲喜劇には、現実を嫌悪し、積極的に現実逃避を企ていた側面があるかもしれない。その限りにおいてはニヒリズムの倒錯した形態ともとれるだろう。しかし、一方では世間の常識を逆手にして同時代の近代都市人の認識に揺さぶりをかけようとする醒めた感覚と独自の批判精神が、近代的秩序からの脱出の意志が伺われる。明朗な笑いをもって意味を越えること、中村正常が社会にたいして示した芸術家としての倫理がそれであった。

蝙蝠座旗揚げに際し、中村は次のように気概を発表した。

要は、新しき前進である、新しき価値の発見である。(略)僕たちは演劇を愛してゐる、そして最も肝心なことは僕たちが馬鹿で抜けて作で陋巧ぶりやの饒舌家でなかつたら、幸ひにもさうだつたら、自然に在来よりもつと良き演劇を、さぞ創り出すことが出来るであらうと信じるのである。この決論は勿論のこと、僕たちが演劇にかけてよき才能を確信することによつて生まれるのである。そのほかに何があるだらうか。僕たちはあいまいな仕事はしたくない。⁽²²⁾

ここには明確な価値はなにも提示されていない。それはこれから発見すべき問題なのである。「プロログ／バン屋文七の開店」で、恐らく自己を投影したと思われる「街の詩人」に、中村は次のような台詞を吐かせている。詩人は「夢にねぼけて、ねぼけおちて、足ふみはずして地面におち」た「星の石ころ」だ。

街の詩人 星の世界にかへりたい。人の世界はごみ臭い。腹も立つし、悲しくなるし、僕は石ころ、地面の上に、夜つゆにぬれて、雨にぬれ、人のつばきにぬれている。泪であらつて、陽にかはかして、街の道化の唱うたい、ひとを笑わすナンセンス、——上の棧敷のお客様、みえない星のお客様、ひとは笑ふが、君たちは、僕の芝居をどう思う。

8 文壇からの支持

昭和四年プロレタリア文学の興隆に対抗して「芸術派の十字軍」を旗

印に組織された「十三人倶楽部」は、翌五年には「新興芸術派倶楽部」へと発展して行く。四月十三日、新進作家・龍膽寺雄の呼びかけによって開催された新興芸術派倶楽部の結成式に蝙蝠座も名を連ねた。参加者は次のとうりである。

早稲田／高橋文雄、保高德蔵、八木東作

蝙蝠座／中村正常、今日出海、小野松二、坪田勝、西村 晋一、舟橋聖一

文学／永井竜男、小林秀雄、吉村鉄太郎、宗英、神西 清、笠原健治

郎、深田久弥、堀辰雄

近代生活／嘉村磯多、榎崎勤、吉行エイスケ、飯島正、佐左木俊郎、久野豊彦

野豊彦

文芸都市／阿部知二、雅川滉、井伏鱒二、蔵原伸二郎、古沢安二郎

三田文学／木村庄三郎

こうしたことを受け、『時事新報』（昭5・5・8）は「蝙蝠座は龍膽寺雄、久野豊彦、雅川滉氏等の組織する新興芸術派クラブの支持を受け——戦旗と左翼劇場の関係の如く——新しい自由な芸術的舞台を生み出したいと云つてゐる」と、文壇の花形との関係を記載した。

『文学』上の俳優募集、『文学時代』上の活動報告記事、『作品』上の公演広告等や、院外団員の顔触れからも分かるように、蝙蝠座は当時の劇壇よりも、むしろこうした文壇との結び付きが強い。

その支持グループは、新興芸術派の中心雑誌『近代生活』系の「モダン派」と、『文学』『作品』誌系の「芸術派」の二つに分けることができ。後者は、新興芸術派倶楽部に参加こそしたが、新興芸術派の傾向に

は批判的であり、実質的に新興芸術派と見なされていたのは『近代生活』誌のグループだったという⁽²³⁾

蝙蝠座の場合、中村正常、今日出海、小野松二、池谷信三郎、院外団員の小林秀雄や井伏鱒二らは『文学』『作品』の同人。また『近代生活』では同人名簿を掲載していないが、舟橋聖一、中村正常、井伏鱒二らほぼ毎月寄稿している。

つまり、蝙蝠座は、文壇内で微妙に相反する二つの反・非プロレタリア文学派のバックアップと期待を受けたものだったのである。

モダン派は都市をスナップ・ショット的に描くことで、時代の表現たりえた。目前に展開される都市の風俗や、時代の尖端を行く技術や感覚に触発されながら、逡巡していた当時の思想のあらわれなのである。イデオロギーを避け、都市の現在、表層、雰囲気種々様々にスケッチすることで表現しようとするアプローチは蝙蝠座とも共通する⁽²⁴⁾。

一方、芸術派にあつて蝙蝠座に反映しているものは何だろうか。『文学』は、同時代のヨーロッパ芸術の紹介で注目される雑誌『詩と詩論』同様に春山行夫編集によって、昭和四年十月に月刊誌として第一書房から刊行され、翌年三月の第六号をもって月刊誌として一応の終刊をむかえ、第七号からは季刊雑誌『文学』に引き継がれた。しかし、それだけでは「対文壇的には充分便利ではない事」から雑誌『一九三〇』の発行者小野松二と相談した結果、同誌の組織・題名・性格を改め、月刊雑誌『作品』を五月に小野の作品社から創刊された。さらに、この『作品』がひとつの母体となって、昭和八年十月創刊の『文学界』が生まれる。

都市風俗を描くのに巧みなモダン派に比べ、『文学』系は同時代のヨ

ヨーロッパ文学、特にフランス文学——ランボー（小林秀雄訳）「地獄の
一季節」、ブルースト（淀野隆三他訳）「スワン家の方——失いし時を求
めて」、ルナル（岸田國士訳）「にんじん」、アラン（桑原武夫訳）「散
文について」等——の紹介で大きな役割を果たしている。

昭和五年三月の『文学』終刊号の編集後記は

…真の文学の革命は、ロシアの革命詩人らによつてではなしに、フ
ランスのすぐれた詩人ら（例へば僕らの紹介したランボオやブルウスト
等）によつて導かれつつあるのだ。僕らはランボオによつて、僕らの
感性の領域を、やや未耕のままではあるが、すこぶる拡大されたので
ある。そしてまたブルウストによつて、その拡大されたが未耕のまま
である感性の領域をば、充分に肥沃にする方法をも、僕らは同時に知
つたのである。

とフランス文学への傾倒と新しい作品創作への意気込みを謳った。

この傾向は『作品』でより強く打ち出されるようになる。座談会「フ
ランス文学を如何に観るか」（昭5・11。出席／蔵原伸二郎、宗、中村
正常、永井龍男、深田久彌、堀辰雄、吉村鐵太郎、小野松二）で、同人
らはフランス文学のもつ魅力について語り合っている。

席上で中村正常は「僕は、好んで自分の戯曲中に、フランスの詩句な
どを引用することが多い。この機会に僕は告白しようと思ふが、あれは
みんな嘘である。僕が作った下手な文句のおしまいのところにフランス
の詩人の名前を勝手にくっつけると、その文句が少し上手にひとにみえ

るのは不思議である（略）僕の戯曲はみんなフランス戯曲のまねであ
る。たゞ、いつでも僕は祖国の言葉に希望をすてないのである。祖国の
言葉は美しく涯しなき魅力をもっている。（略）僕は祖国の言葉でフ
ランス戯曲を上手にまねさしたい」と、フランス文学のもつ知的雰囲気や
洗練への憧れを告白し、劇作の抱負を語った。

自分の戯曲を全て模倣だとする中村の意見は、やや極端ではあるが、
当時の文壇にあったフランスへの憧憬を端的に伝えてくれる。出席者の
中で、なぜそれ程までにフランスに惹かれるかを明確に述べ得た者はな
いが、あえて要約すれば、フランス文学の魅力は「はかなさと陰鬱とが
軟かい空気の中で溶合つて」いるところであり、外国文学を積極的に移
植することで「伝統をたえず若返らせることに努力してゐる」フランス
の作家の姿勢にあった。

同人達の背後には「美しさといふものは伝統の中にしかない」という
認識がある。震災後の急速な環境の都市化にあって、彼らは日本の中に
美しさを再発見していく。小野松二は「われわれはわれわれの伝統を若
返らせるために、外国文学——特にわれわれの妙に惹かれるフランス文
学から滋養を摂取」しなければならないと座談会を締め括った。

9 二〇年代と三〇年代の狭間で

一九二〇年代という国際的な同時代意識は日本の芸術家たちに都市へ
の眼差しを要求したが、三〇年代以降、それは伝統回帰という方向を与
えることになる。高揚と眩惑と興奮と刺激とで加速した昭和モダニズム
の感覚は、情緒や抒情性に彩られた感性へと移り変わっていく。

それは大衆レベルで興味深い形であらわれてきた。近代都市へ発展を賛美と恐怖の気持ちで捉えた人々も、興味深いことにフランスという異郷の地に懐旧の情を向けるといふ現象をみせる。

昭和二年九月、宝塚歌劇団は舞台いっぱい遠洋航海の豪華客船による世界一周の旅で観客を驚かせた。日本をふりだしに、上海や香港といった港町、インドの仏牙寺、エジプトはピラミッドを背景に、フランスではエッフェル塔を臨むオペラ座前の広場で少女達の軽快な歌が響く。

ひととせあまりの

永き旅路にも

つつがなく帰る

この身ぞ いと嬉しき

めずらしき 外国の

うるわしき 思い出や

わけても忘れぬは 巴里の都

同名のバリの流行歌を取り入れた『モン・パリ』は評判を呼び、華やかな都市バリのイメージと憧憬は、これ以後大衆にも浸透した。

空間的には最も遠いが、回想という時間の中では最も身近に思い出される場所がパリだった。こうした背景には、都市大衆社会における「故郷」の変容、虚構の「なつかしさ」が存在する。川崎賢子『宝塚』（講談社選書メチエ、平11）によれば、宝塚が観客に支持された理由は、異郷を通じて「つねに新しいスタイルでノスタルジアを表現すること」に

あった。

宝塚歌劇団は、昭和初頭のレヴュー熱に火をつけたが、その日本型レヴューがエロ・グロ・ナンセンスのモードとしてモダニズム文化の先頭におどりでて普及したのにたいして、「清く正しく美しく」のモットーと、ノスタルジアの神話を組織化した。それはエロ・グロ・ナンセンスのニヒリズムに通底しつつもその通底する回路をおおいかくして対峙する、産業社会の、消費文化の、もうひとつの夢だった。

川崎が言うように、宝塚は昭和モダニズムの「もうひとつの夢」を観客に提供した。しかし、カジノ・フォーリーをはじめとする「日本型レヴュー」も時代と人々の志向を反映して変質していった。雑誌『ダムダム』の発行で知られる白山の南天堂、そこに屯した溝口稠らダイスト、アナキストとの関係が指摘される浅草カジノ・フォーリーのスラップスティクなギャグは、新宿ムーラン・ルージュの小市民生活を抒情的に綴った新喜劇へと取って代わられる。それが宝塚同様に「もうひとつの夢」の提供だったかどうかは、本稿の主旨から離れるのでここでは言及しない。ただ、蝙蝠座同人がムーラン・ルージュへ関心を払い、新喜劇が「現代劇」の一翼を担うものと期待されたことは注目すべきだろう。

ムーラン・ルージュは昭和六年大晦日に開場した。その初期には、吉行エイスケ、龍膽寺雄、榎崎勤といった新興芸術のモダン派が参加している。中村正常も「モダニズム・ナンセンス『ウルトラ女学生読本』」を提供している。

ムーラン・ルージュ、ひいては新喜劇の代表作家伊馬鶴平が「日本のルネ・クレール」と呼称され、「皮肉、痛烈な社会観」と「童謡詩人」的感性を合わせ持つ作家と評されたように、ここには中村正常と共通する芸術的倫理観がみられる。⁽²⁵⁾

三〇年代は二〇年代のモダニズムの大衆化の時代でもあったが、また同時に二つの時代にはかなりの隔たりがある。一九二九年の世界的大恐慌が時代に影を投じる。二〇年代のモダニズムへの批判も本格化し、軍部の台頭、右傾化もあった風俗も文化も抑圧的になる。蝙蝠座の活躍は、そうした二つの時代の過渡期に位置する。

蝙蝠座は『ルル子』以降数回の公演を行った後、皮肉にも資金の持ち逃げから解散となった。が、彼らが意図した表現の自由と芸術としての倫理観は、形を変えムーラン・ルージュや新喜劇へと流れたとみなすことができるのではないだろうか。それは心座、蝙蝠座、そしてムーラン・ルージュへと、昭和のモダニズム期を色濃く反映したひとつの演劇の流れを浮かび上がらせることを意味する。プロレタリア演劇団とも、演技のリアリティを追求した築地座等の芸術劇場とも異なる、昭和の日本型モダニズムに敏感に反応した新興の劇場である。

超越的な抽象的理念としての「モダニズム」ではなく、実際に、時代の特定の社会的状況下に生成し、存在したという点で、昭和の「モダニズム」を史的現実として見直すべきだろう。「エロ・グロ・ナンセンス」時代と呼ばれ、『東京行進曲』の流行が象徴する、時代感覚や、世相風俗に圧倒的な影響を及ぼした社会思潮としてのモダニズムを、最も生彩に、敏感に、多様な無統一のまま反映した新演劇の一つが蝙蝠座の

舞台であった。

注

- (1) 『キング』昭3・6
- (2) 井伏鱒二「蝙蝠座」『文芸春秋』昭31・7。(井伏の文章は以下すべて筑摩書房の全集による)によれば、この企画者は直木三十五だった。撮影監督に岡田三郎が選ばれ、実際に撮影にまで行きながら、直木の気まぐれから完成しないままとなった。また、中村チェコの回想(中村チェコ・中村メイコ「拝啓、あのねママ」河出書房新社、平1)では、劇団の最初の作品は菊池寛作『おもと』、二回目はベルナル作、岸田國士訳・演出『懐中をいためず』だったとなっている。
- (3) 井伏鱒二「講演・音楽・演劇」『三田文学』昭5・3
- (4) 武田清「ロシア・キャバレー演劇の研究 1908—1924」『文芸研究』第47号、明治大学文芸研究会
- (5) 井伏鱒二「講演・音楽・演劇」『三田文学』昭5・3
- (6) 「モダン層とモダン相」『中央公論』昭4・2
- (7) 井伏、前掲書
- (8) 『時事新報』昭5・5・8
- (9) 『地霊・バンドラの箱』岩淵達治訳・解説、岩波文庫、昭59。同解説では『ルル子』の作者は高田保となっているが、実際は本稿のとうりである。
- (10) 『朝日新聞』昭5・6・12
- (11) 阿部艶子「ルルになれなかつた」『文学時代』昭5・8
- (12) 『読売新聞』「女の話題」欄、昭5・5・8
- (13) 『朝日新聞』昭8・11・8
- (14) 同作品は『隕石の寝床』と改題され『作品』(昭5・6)に掲載されている。中村正常の代表作のひとつである。
- (15) 阿部艶子、前掲書
- (16) 『文学時代』昭5・1
- (17) 「ナンセンス文学論」『近代生活』昭5・2
- (18) 「ナンセンスの抗弁」『文学時代』昭5・5

- (19) 「中村・阪中二君のこと」『悲劇喜劇』昭3・10、創刊号
- (20) 『作品』「文芸時評」欄、昭5・8
- (21) 「ナンセンスの抗弁」『文学時代』昭5・5
- (22) 『文学』「手帳」欄、昭5・1
- (23) 高見順『昭和文学盛衰史』文春文庫、昭62
- (24) 海野弘は『モダン都市東京』（中央公論社、昭和58）のなかで「これらのモダニズム文学は、都市生活の描写と都市文明へのアイロニカルな批評の部分において、今日なお意味を持っていると思う。さらにモダニズムは、新しい都市風景を描く文体を持つとうとした。その新たな表現は、文学的なものにとどまらず、科学、経済学、社会学、ルポタージュの方法に対して開かれていた」と、新興芸術派の意義を述べている。
- (25) 拙稿「童謡詩人の三〇年代」『大正演劇研究』第7号、明治大学大正演劇研究会