

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との
関連について

神 山 彰

A Study of a Relation between the Dramatic Arts and Other Fields in Modern Japan

KAMIYAMA Akira

In this paper I address the question, what is difficult about the development of various popular and commercial theatres in modern Japan.

In the first part of this paper, I examine the concept of *Kokumin Engeki* which means the National theatre. However there seems to be little agreement as to how to give a definition to *Kokumin Engeki*.

The second point to be considered is the classification of these values according to the significance each has on development of the characteristics of commercial theatres. Main important and attractive elements of these theatres were spectacular scene, nostalgia and the old moral plays. However OSANAI Kaoru called the father of *Shingeki* which means Japanese modern drama had rejected all of these elements.

The question we have to ask here is why the elements of amusement have not been set a high value in modern Japanese theatre. The first argument concerns the definition of the term 'commercial theatre'. I investigated many magazines of drama in Shouwa era to discover the frequencies of occurrence of this term. In my understanding, this term can not have been used generally before World war II.

The next discussion concerns similar term to 'commercial theatre'. To take an example, 'commercial art' has been not used in any rejected meanings. Cinema was obviously developed as 'commercial' and industry for amusement. On the other hand 'commercial theatre' has been despised in modern Japanese theatre under the standard of *Shingeki* world. In this stoic world, amusement made us shirk our public responsibilities.

This was how matters stood in the period leading up to 1960s.

It is very important to consider the cultural background of modern society in Japan.

What needs to be emphasized at this point is *Shingeki* usually ignored the popular culture in modern age. The issue of popular culture is not irrelevant to the issue of so-called modernization of Japanese theatrical arts and drama naturally. As a result Shinpa (literally, "new wave") and *Shin-kokugeki* (literally, "the new *Kokumin Engeki*") had proceeded to keep up

with comprehensive popular mentalities until 1970s. We need to incorporate reexamination of *Shinpa*, *Shin-kokugeki* and various revue in order to modernize Japanese theatre world.

I would now like to go on to develop these themes by extending my investigation of popular theatre.

《個人研究第2種》

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との
関連について

神 山 彰

1 「国民娯楽」としての商業演劇 —大衆・国民・家族—

(1) 「商業演劇」の特徴と魅力—「商品」としての芸術

なぜ、「近代日本演劇」は娯楽を語る言葉を持ってない、持たないのだろうか。なぜ、戦後の日本で、毎月、東京だけでも十五万人程の観客を集め、その心を潤わせ、楽しませた「商業演劇」は軽視されるのだろうか。

かつて、娯楽としての演劇が語られ続けた時代もあった。それが、民衆演劇、国民演劇が提唱された明治末から昭和十年代までの約半世紀である。坪内逍遙から小林一三に至る流れは、娯楽の要素を十分に考慮しつつ、それを語り続けた。

一方、小山内薫が「芸術か娯楽か」という、彼が終生脱せなかった二項対立的論旨で、実に凡庸な民衆啓蒙が結論である論を『歌舞伎』に掲載したのが明治四一年八月（九七号、九九号）である⁽¹⁾。

その後の大正・昭和前期の娯楽については、現在では『余暇・娯楽研究基礎文献集』という堅苦しい題名に集成されている⁽²⁾。その二十九冊の内、権田保之助『民衆娯楽の基調』（一九二二）『国民娯楽の研究』（一九四一）を始め、実に二十冊は娯楽としての演劇に触れた論考である。警視庁検閲係長の橘高廣『映画劇と演劇』（一九二二）の「数字的に観た演劇趣味」など庶民の嗜好の伺える貴重な資料である。それらの娯楽論は、戦後の『夢とおもかげ⁽³⁾』など、「思想の科学」系統の知識人くらいまで続く傾向である。だが、それらが、あまり演劇研究の面から着目されないのには、いくつかの理由があると思う。

一つは、殆どが社会学や考現学的な著作であるため、演劇人に読まれていないこと。二つは、新劇に代表される過剰な使命感と目的性を強調する効用の論理を前景化する演劇観からは、娯楽としての演劇自体が否定されたこと。三つ目は、「民衆演劇」が「国民演劇」として論じられていく半世紀の流れのなかで、それらの論者や作者や、娯楽としての演劇が、時局に乘じ、国民生活の指導や統制という国策に沿っていったことである。それが、「戦後」「新劇」を語る主流となった演劇人の心性、動

向に敵対意識をうみ、「庶民の娯楽」は「頹廢の温床」で危険という発想すらあったからである。

だが、それらの記憶から遠く離れても、昭和の「商業演劇」が語られなかった理由はあるだろう。

その第一は、演劇人の代表格となってしまった、小山内薫の「商業」に対する嫌悪感、蔑視があったからだろうと思う。小山内は、明治末に流行した新聞小説を劇化して新派や歌舞伎が上演し、それを新聞社と劇場が、タイアップして興行することを激しく攻撃している。そこには、「商業」という言葉への蔑視がある。小山内は演劇どころか新聞に対しても「「商業」以上の事の出来る道理はない⁽⁴⁾」と書いている。

つまり、小山内にとって「商業」は「純粹」でなく芸術の「自立」を損なう「悪徳」なのだ。しかし、小山内がそう言えたのは、多くの芸術家のように深川木場の著名なパトロン の庇護を受けていたからであり、明治四二年旗揚げの「自由劇場」で小山内が活躍できたのは主演の二代目市川左団次が経済面を負担したからである。また、その後小山内は「商業演劇」で多くの仕事を行い、多大な収入を得たが、それでも、「商業」はお気に召さなかったのである。

そして、その小山内の「純粹志向」はその後の、新劇だけでなく演劇研究者にまで至る矛盾だらけの「精神主義」に継承されてしまい、「商業演劇」は現在に至るまで、軽視、蔑視の対象であり続けたのである。

その第二は、その観客が、「新劇」や「アンダーグラウンド演劇」のそのように、雄弁に語る言葉を持たなかったことである。

第三には、多くの観客を集めること自体が、少数者をもって任じる精神論的な芸術観からは、蔑視されたことである。

第四には、それと関連するが、商業演劇での成功は、必ず低く見られる、純粹志向の価値観がある。これは文学にも共通する「純粹主義」による、「純文学」と「大衆文学」という作品の価値に関係ない序列化に繋がる。「文学事典」類の記述では、「純文学」で出発した作家が、後に大衆文学で著名となり、多くの読者を獲得したとしても、よく知られ、親まれた作品は記述されず、「純粹」だったころの作品が紹介され、「後に大衆文学に転じた」という一行で片付けられる場合も少なくない。

第五には、「商業演劇」の劇作家や俳優、演劇人自身に、その序列観があり、そこから脱出したい願望があったことである。逆に、いちどでも「新劇の経歴」を経た人は、「商業演劇」でいくら名を成しても、その「経歴」に拘り、新劇から落魄した存在のように自分を語るところがあった。

第六には、「商業演劇」に不可欠の大劇場の持つ様々な娯楽的な要素や豪華な魅力という付加価値が、純粹、自立を価値とする「新劇」からは「不純」と考えられた事である。例えば、オペラでは、舞台と客席とロビーとは等価な空間であるほど、劇場は装飾され、豪華さを誇る。それに比べればおよそ貧弱なものであっても、「商業演劇」の大劇場の享樂的な誘惑を誇示し、刺激するロビーの「娯楽装置」は、演劇の「純粹化」を目指し、禁欲的な倫理観を誇る演劇人からは、蔑視の対象だったのである。

第七には、狭義の「近代演劇」が、限定された「社会」を相手にしてきたからである。「商業演劇」の快楽に身を委ねることは、社会の困難と向き合わない、逃避であるという発想が「築地小劇場」以

後の演劇人の倫理観であった。それでは、毎月十五万人の観客は社会ではないのか。

古代以来の歴史のある演劇が、歴史的には新しい小説や映画などのジャンルに比べて、全くマイナーな存在になってしまい、実社会で生活する人々の娯楽の対象として話題に上ることはなくなってしまった。それは狭義の「近代演劇」がその不思議な特権意識から、実社会の欲望に向うことなく、その欲望を「民度の低さ」のように白眼視してきたからである。

しかし、「新劇」もちろん、「民衆」のための演劇を目指してきた。そして、「新劇」は二十世紀最大の大衆娯楽だった映画や「商業演劇」の盛衰と並行してきた。今や、「商業演劇」も「新劇」も同じ命運をたどる、絶滅危惧商品なのだ。

だから、私にとって、「商業演劇」を語ることは、近代娯楽論にも通じ、また一方では知識人の支えた新劇を論じることにも繋がる。まさに、「商業演劇」は「近代演劇」の大きな柱なのである。

前近代の隠微な快楽を与える「なくさみごと」から、鉄道と百貨店が隆盛する、明朗で、健康、快活という理想的な「近代娯楽」へ。それは、「国民」や「家族」イメージの転換や消費スタイルの変貌とも絡み合う。もちろん、そんな公式見解のような健康なものが「商業演劇」の世界ではない。そこから逸脱する夜の隠微な快楽や、時代に付いていけない暗い心性まで。それらを包含して持続してきたのが「商業演劇」の世界なのだ。

「新劇」を離れて、国民の共有できる記憶としての演劇を希求した人はいた。それが坪内逍遙や小林一三であり、新国劇の澤田正二郎だった。更には、田中智学の国柱会、西田天香の「すわらじ劇園」まで、歌舞伎から宗教劇団まで幅広いものがあつた。

さらに「商業演劇」の多面性を含めて、そういう持続低音に耳を済ませることが、広義の「近代演劇」を考えるには重要と思える。

(2) 翻案劇と「民衆演劇」

「商業演劇」という用例は後に見るように、昭和期になってからであり、定着は戦後になってからである。

明治二十年代の演劇改良運動を批判した坪内逍遙が、大正期に提唱したのが「民衆演劇」という発想である。教育者でもあつた逍遙が「民衆教化の機関」としての演劇、演芸を唱えたのは、当時「民衆娯楽」が大きなテーマだったからである。演劇に即して言えば、それは歌舞伎のような特殊な知識がなくとも親しめる、包括的な「国民」が楽しめる演劇というイメージである。そこには、「国民文化」という日清・日露戦争後の二十世紀になってからの意識があり、それは「国民国家」の成立と軌を一にしている。

それが大正期の思潮と合いまって「民衆」「大衆」という用語に替り、昭和戦中期に「国民演劇」という形で復活する。大正十一年に書かれた権田保之助の『民衆娯楽の基調』は、「民衆娯楽の原書は丸善でなく、浅草にある」という浅草という盛り場論である。浅草の全盛期が、「民衆演劇」が論じられた最盛期でもあつた。

雑誌『改造』の創刊された大正八年に、「民衆芸術発展のため」を唱える「国民文芸会」が発足する。

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との関連について

翌年発足の「文化事業研究会」が「国民芸術乃至民衆芸術」を唱える。「国民」「民衆」は用語として混在して、雑誌の特集も多くなる。一方、上演時間、連中（「芝居茶屋」が主にパトロンや花柳界との関連で仕切る団体観劇）廃止へ向けての「演劇改善令」が出される。改造、改善、文化、民衆がこの時期のキーワードなのだ。

逍遙は「娯楽や遊戯や文芸を強いて一時の社会政策や教化方針の適合せしめ」るのは、「不正な教化は、文芸を社会政策の台所用具に墮落させる」と非難している。後に逍遙は「正しい教化は、今日でいふと文化にあたる⁽⁵⁾」と述べ、文化を功利的、実利的に捉える感覚を嫌悪している。しかし、それは上から押し付ける感覚だけと言えず、一方で、庶民が最も好んだ舌耕芸、浪曲から歌謡曲に至るまで、庶民自身が「功利的」な教訓好きな面がある。だから、逍遙の言説は、啓蒙の色彩を帯びるのだ。

大正から昭和初期、関西はもとより東京でも圧倒的人気を誇った曾我廼家五郎は欧州旅行中に第一次世界大戦勃発により帰朝した後、「本名」を名乗り、「平民劇団」と改称した。興味深いのは、その「平民」の方が「喜劇役者のくせに生意気⁽⁶⁾」と非難されて客が離れてしまい、三ヶ月で、元の劇団名に戻ったことである。五郎門下の曾我廼家五九郎も、壮士芝居出身で「民衆意識」が高かった。

それらの流れや論点を、今日の視点から批判することは易しい。しかし、逍遙世代の理想は、国民の全てが志を遂げねばならぬという「市民社会」の理想が重なっていた。それが、明治の「国民的理想」でもあった。それが逍遙世代の「民衆演劇」であり、「理想」の体現としての演劇だった。つまり、「民衆演劇」とは「理想を体現する演劇」の意味である。それは個人の楽しみでもなく、個人の主張でもなく、「国民的理想」に通じるものだったのだ⁽⁷⁾。

だが、「芸術とは個人の表現に始まり、個人の表現に終るものである」と夏目漱石が書くのが大正という時代である。漱石の魅力は、そういう「個人」と「国民的理想」の間に苦しんだところにある。

この時期の流れについては、曾田秀彦が詳しく論じているので参照されたい⁽⁸⁾。ただ、同著は、やはり「新劇」の範囲で語られている。同氏は大正期の「民衆演劇」を、別の著書で浅草オペラに集中して論じたためなのか、同時期の民衆の心性を最も強く反映しているや新国劇や小林一三の宝塚少女歌劇が全く触れられていない。つまり、大劇場の「商業演劇」に繋がる心性は、やはり捉えられていなかったのだ。

逍遙の後続世代で、「民衆演劇」の意識を継続したのが島村抱月であり、小林一三である。ただ、逍遙の世代にあった「国民」への帰属意識は、既に抱月には薄く、そこから派生して行った「商業演劇」の理想はない。

ただ、ここには難題があった。「国民演劇」「民衆演劇」は特殊な約束事や通の世界から離れたものを目指すべきなのに、「国民的」な記憶を共有できる芝居は、歌舞伎や新派だったからである。だから、逍遙も小林も晩年まで歌舞伎を「改良」するのが、「民衆演劇」という発想から抜けてはいない。

更にもう一つ、不思議なことに、「民衆演劇」が疑似西洋演劇だったことである。

新国劇が芸術座の翻訳劇から出発したことは重要である。藤原歌劇団を創設したオペラの藤原義江が、当初は新国劇に入団したのは、澤田正二郎の演じる翻訳劇に憧れたからであり、後に新国劇や澤

田のイメージを作った「任侠物」から逆算しては、藤原の行動は理解できない。

その島村抱月の芸術座の演目のなかで、全国巡業も含めて、目に一丁字ないような「民衆」にまで最も根強い「国民の人気」を誇ったのが、トルストイ原作の『復活』だったことは興味深い。国民劇は翻訳劇つまり、外国を題材にした演劇こそが日本の「国民劇」だったことは、近代の日本人の心性の背理に即している。多くの国民が強い郷愁を感じてきた唱歌はスコットランド民謡だったことは、以前より指摘されている。

明治期の「故郷」のイメージについても様々に論及されているが、国民を啓蒙し鼓舞する軍歌も、故郷や国への愛着や敬愛を教育する童謡も「洋楽」だった。新国劇から浅草オペラを経て、藤原歌劇団を創設した藤原義江はそれを体現した存在だったのだ。

西洋演劇受容というと、「新劇」のそればかりが論じられるが、実際には、夥しい数の翻案劇が「商業演劇」で取り上げられ、観客の記憶を刺激していた。また、帝劇の松居松葉、坪内士行という人々、宝塚関係でも堀正旗らや東宝の森岩雄のドイツ系人脈はもちろん、松竹でも二世市川猿之助（初代猿翁）、舞台美術の田中良などの西洋演劇受容が無視されているのはあまりに実態に即していない。

勿論「築地小劇場」もまた、「民衆のため」を唱えている。しかし、彼は芸術座の島村抱月のように地方巡業などしなかった。小山内のいう「民衆」は東京在住のサラリーマンと学生である。

それでは、本書で触れる「商業演劇」の魅力と特徴を述べておこう。

2 「商業演劇」の誘惑—「人々」の演劇

(1) 大衆文化と「商業演劇」

十九世紀から二十世紀は、「大衆文化」の時代と言われる。それ以前には、特権階級の専有物だった様々な文化、スポーツが、「音楽」や「美術」や「演劇」という近代的概念に変貌し、「コンサートホール」「美術館」「劇場」等で、「一般市民」にも金銭を払えば受容できる時代に変貌する。「大衆文化」とは、大衆の好む文化ではない、特権階級の娯楽が大衆化した文化のことだ。

ここでは、斎藤借子『19世紀アメリカのポピュラー・シアター⁹⁾』が刊行され、「西洋比較演劇研究会」で書評を兼ねた研究会が行われた際に、コメンテーターとして発表したレジユメに基づき、「商業演劇」の魅力の要点をまとめておきたい。

同書は、日本の「商業演劇」と共通する要素が多いのでそれと対比しつつ考えておくのが理解しやすいと思うからである。ただ、「人びと」と「人気」の両概念を含む「ポピュラー・シアター」という言葉は、同書では「19世紀が「広く西欧一般で近代の大衆演劇の時代」であるという記述が前提となっている。斎藤は、「大衆の支持を受けた二つの流れの演劇／芸能」について論じているが、私が扱う「商業演劇」とは、見世物など「雑芸世界」を除く、斎藤の言う「比較的裕福な一般市民」が愛した大劇場で演じられたメロドラマに類するものである。

概して演劇を論じるインテリは、自分たちの見ない、体験しないものは何でも「大衆演劇」として扱う傾向がある。しかし、少年時から「商業演劇」の客席で芝居に接した私には、日比谷から銀座・

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との関連について

日本橋界限の大劇場で接した客層が「大衆演劇」のそれとはどうしても思えない。入場料から、衣服の趣味、休憩時の会話や話題、帰りの交通手段——どれをとっても「大衆」ではない。元来仏教用語の「大衆」が大正期に流用されたことは、第三章で触れたい。

ところで、「比較的裕福な一般市民」が愛した十九世紀の大劇場は、「名優の時代」であり「スペクタクルの時代」だった。名優とは、単に有名なスターというのではなく、その名と共にある時代をイメージし、人々が共有できる、時代を代表する固有な名を指すのである。「スペクタクル」志向は十九世紀が視覚の時代だったことと繋がる。パノラマ、写真、電気照明等々、それらがいかに舞台技術と結びついて、観客の目を魅惑したのだろうか。

それを否定したのが、二十世紀の「演出家の時代」である。しかし、観客は演出家に関心など持たない。観客が求めた「名優」とスペクタクルは、二十世紀の最大娯楽である、映画に向うのである。二十世紀には、名優、女優といえ、無意識のうちに、舞台でなく、映画のそれを指すようになる。ここでいう文脈の「大衆」の心性をつかむのに、最も成功したのが映画だった。大衆がある時代の共有感を持つ対象は、二十世紀には、明らかに舞台から銀幕の世界に移ったのである。

(2) 「近代」の否定した要素—「勸善懲惡」「因果応報」「封建道徳」

十九世紀末からの自立した芸術表現を目指した狭義の「近代演劇」が、否定したのは、名優（役者本位）とスペクタクル（見世物性）だけではない。その芝居の基調にある、「勸善懲惡」「因果応報」「封建道徳」という、魅力ある美味しい三要素だった。

一般に大衆芸術の大きな魅力は、「身につまされる魅力」と「我を忘れる魅力」にあると言う。日本でいえば、徳川期の「前近代」の歌舞伎の劇作法の大きな魅力は、その三種のエッセンスの組み合わせにあった。それらの要素は、「近代」によって「旧弊」と否定された。しかし、いくら否定したところで、庶民の心性に残る「反近代性」はその美味を忘れることはできない。その三種の体現者である滝澤馬琴を、半分は演劇論である『小説神髓』で否定した逍遙は、それを実によく解っていた。というよりも、その美味に反応してしまう感性が自分の体内に潜み続けていることを、徳川の世に生れた逍遙は自覚していたのである。

劇作法としての典型が、「ハッピーエンド」であり、元の秩序に戻ることを意味する。これが、あたかも、悪しき「商業演劇」の慣習であるかのようにいうのは全く誤っている。秩序回復が結末なのは、西洋演劇でも、ギリシアからシェイクスピアまでの「約束」であり、それが戯曲の価値を損なうと考える人はいない。「勸善懲惡」「因果応報」「封建道徳」は西洋演劇でも、狭義の「近代演劇」以前は演劇の王道である。

それは、いかに「近代主義」の推進者に見えようとも、幕末に生を受け、明治期に生きた知識人の体質に根付いていた矛盾であり、それが、鷗外、漱石らを始めとする明治の文人の魅力を醸し出している。

それ以降、その矛盾を孕んだ魅力は、明治十年代生れの小山内や教養派世代の小宮豊隆らの演劇に対する言説には、感じられない。そこには、冒頭に述べたような「啓蒙」と「教養」があるだけなの

だ。

(3) ノスタルジー——新派・新国劇・宝塚

「商業演劇」で表出されることの多い二点目の魅力が、故郷のイメージの前景化である。斎藤は「ノスタルジアこそ急激に変化しつつあった社会で、もっともアピールするものだった」と書いている。日本にあっても、明治期の「急激に変化しつつあった社会」は過去を否定したから、そこに郷愁を感じる人々は、一つは歌舞伎のなかにそれを求めた。拙著で論じたように、「江戸趣味」を感じさせる世話物の大半は、明治期に河竹黙阿弥やその門下によって作られたものである⁽¹⁰⁾。

また、大正期のモダニズムに時代には、「江戸」を評価する芸術家が現れるが、それは、既にエキゾティシズムとしての「江戸趣味」だった。また、先に触れたように三味線音楽でなく、西洋の旋律による唱歌の方が故郷イメージを喚起し、そこに郷愁を感じる倒錯は、既に明治期に生じている。散切物や新派が与えた「故郷」については、既に拙著で触れている⁽¹¹⁾。

一方、大正期に誕生した宝塚少女歌劇は、まだ見ぬ異国に郷愁を求めるという「虚構の『ふるさと』」⁽¹⁰⁾を現出させた。

同時期の新国劇は、後に見るように、『国定忠治』の著名な台詞にあるように「故郷を捨て、国を捨て」て敗走していく任侠の世界を借りて、痛恨の棄郷の表現で、庶民の情動性を刺激した。疑似家族である「可愛い子分」との別れや、同志の裏切りにより敗走していく姿は、伊藤大輔や山中貞雄の映画によって更に広範な客層、当時の左翼インテリの一部にも共鳴する作品となった。これらの素地には、当時の故郷が、現在の通念と違い、外地の存在があったことも大きい。外地は、偽りと真実の複合的な故郷だった。

このノスタルジーの共有は、共同体意識や「国民」としての帰属感を高める意味でも、「商業演劇」の世界で、大きな意味を持つのである。新派の世界の久保田万太郎や川口松太郎、北條秀司、東宝の菊田一夫の作品や演出での「ノスタルジー」の強調は、昭和四十年代までは観客の心性を掴んで離さなかった。

(4) 視覚性—装置、衣裳、照明

斎藤の著書で「一九世紀も末に近づくにつれて視聴覚的傾向を強め大型化」とあるのは、一般的に十九世紀は視覚優位の時代であり、パノラマや博覧会のテクノロジーの展開が、観客の五感を変換したことを前提とする。それが、「商業演劇」の三つ目の魅力である。

もちろん、この特徴は「近代劇」全体に渡り影響しているが、重要なのは、舞台技術の改革については、「商業演劇」のほうが先行することである。新派の油彩の装置や衣裳の魅力と重要性、電気照明が近代劇との関連については、拙著で既に触れているが、新国劇の表現主義戯曲や浅草国際劇場のSKDのレビューの村山知義や吉田謙吉の装置も、山田伸吉の新派の装置も検証されるべきだろう。自由劇場も帝劇も、明治座の松井阿久里太郎の見世物の照明技師の力を借りねばならなかった。

また、十九世紀がリアリズムの時代だったことも大きい。「商業演劇」のほとんどはリアリズムの

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との関連について

装置で演じられた。絵画でもリアリズムの魅力の大きさは、それまでの前提となる神話や伝説や宗教などの「約束事」など知らない観客にも直感的に理解できる様式であることだった。それは、十九世紀に生じた、観客や聴衆が特定の階層だけでなく、一般化したこととの結びつきもある。

また、「商業演劇」には、独特の上昇意欲と権威主義もある。斎藤の著書でも、「アメリカでも自国出身で名優と目されるようになるには、必ずシェイクスピアの主人公たちを演じることでお墨付きを得る」と書いている。日本でいえば、新派、新国劇から女剣劇まで歌舞伎を演じることで、「伝統、古典に繋がる演技もできる」という正統性を保持する意識があった。それは、そういう意識を否定した「新劇」の前衛的な新しさという別個の「正統性」との対比からも必要だったのだ。それを権威主義として批判することはできない。「古い心性」との継続性にこそ、「商業演劇」が広範な客層に訴えた磁場があったのだ。

一方、「上昇志向」は、先に述べたように、浅草の芸人が人気を得ると、九割以上が有楽町の東宝演劇に引き抜かれ、進出する方向性にも感じられる。

3 「商業演劇」と純粋演劇

(1) 「商業演劇」という用語—美術と映画と演劇と

ところで、「商業演劇」という用語はいつから、使われていたのだろうか。いくつかの説を紹介しておく。

柳永二郎『絵番付新派劇談』によると、井上正夫が、『海鳴り』（亀屋原徳・作）を上演した昭和十一年一月頃から「商業演劇、つまり新派と新劇の間をねらう中間演劇を目指」したとして、中間演劇を商業演劇と同義に使っている⁽¹³⁾。

小幡欣治『評伝 菊田一夫』では「「商業演劇」という言葉が、「新劇」の対語として頻繁に使われるようになったのは、戦後の二十年代後半からである。それまでは、新派や新国劇、ロッパ一座、エノケン劇団なども引くくめて大劇場演劇と呼ばれていた」という西村晋一『演劇明暗』の言を引いた後で、こう書く。

「だが「商業演劇」という用語自体はかなり以前から使われていて、北村喜八は、昭和六年五月十六日の朝日新聞に「近頃の感想」と題して、「興行資本が、経済的恐慌に会って、事業の整理に急なる時なので、何事も安全第一主義をとっている。(略)芝居が見たくて押寄せる生々した顔つきの観客は、段々、そのような商業演劇から遠ざかって行くのではないかと思っている」と、手きびしいことを書いている⁽¹⁴⁾」

なお、北村喜八は、昭和十三年にも「商業演劇」の動揺のみえる現時局下」という表記をしている⁽¹⁵⁾。

三代目中村鴈治郎（現坂田藤十郎）は、昭和三十二年の梅田コマ劇場開場の際の思い出に触れて、「あの時分こうした芝居を“中間演劇”と呼んでいました。“商業演劇”という言葉はまだなかったように思います（略）（「中間演劇」という用語には一引用者）何か温かみが感じられ、“商業演劇”と

さも商売が目的のようなひびきをもつ言葉よりも、芝居への愛着がこもっているではありませんか」という⁽¹⁶⁾。

文学座に戦前から在籍した戌井市郎の直話では、戦前、会話では「商業演劇」はあまり聞かなかったが、「商業劇場」とは言っていたということだった。

もっとも、尾澤良三『女形今昔譚』（昭和十六年）に「商業演劇」という一章がある⁽¹⁷⁾。戦時中の国民演劇についての著作である、大山功『国民演劇論』（昭和十八年）は新国劇への期待多く、前進座も含めて「商業演劇」を普通に用いている⁽¹⁸⁾。同時期中村吉蔵『現代演劇論』（昭和十七年）は、昭和十年代の各年回顧が納められているが、娯楽演劇を「馬鹿の楽園」としている。「歌舞伎、新派、新国劇などの新大衆劇」という呼称は頻出するが、「商業演劇」という用語は使っていない⁽¹⁹⁾。中村のように新国劇に多くの戯曲を提供している人でも、禁欲的な使命感を是とする作家にとっては、有用でない「商業演劇」は、「馬鹿の楽園」という差別的言辭で何度も反復する対象だった。

戦時中に、昭和初期から「三大国劇」という言い方が出て、伝統演劇は国粹、正統性を維持し、一方、新劇は「反体制化」して前衛の正統性を高める。そこでも、何の正統性もない「商売」のための演劇として、娯楽は蔑視されるのである。

こうして見ると、「商業演劇」の呼称が一般化したのは、昭和も戦後になってからのように思える。重要なのは、定義やプライオリティのどれが正しいかでなく、そこには「さも商売が目的」という否定的で純粋な理想から墮落したというニュアンスが含まれていることである。そこでは単純な二項対立で、「商売」は「悪」であり、冒頭に引いた小山内薫の言のように、「商業」にできる用はない」というのである。

隣接ジャンルを考えると、「商業美術」は否定的含意ないニュートラルな用例である。他に、「商業文学」「商業音楽」「商業映画」という用語はまず使われない。「商業演劇」だけが一般的用語であり、しかも蔑称なのだ。

逆の視点から考えれば、なぜ「商業美術」や「商業建築」は市民権のある用語なのだろうか。

一つには、それが、必要性、日常性、生活とのかかわりがある必需品であり一義的目的性があるからである。

二つ目には、「商業美術」という世界を確立しようという意識の強さがあった。積極的にそのジャンルを確立しようと「一九二〇年代半ばから「商業美術」という用語の命名者のひとりとして、その普及と社会的な地位の工場に尽力した」濱田増治のような人物がおり、「全日本商業美術連盟に非加盟で、いわばその対抗勢力だった「日本商業美術協会（一九三四年三月に「商業美術家協会」が改組、会長＝濱田増治）が大規模な公募展「全日本商業美術展覧会」を催す－東京府立美術館、東京府、東京市、文部省、日本商工会議所後援」を行うような意欲を見せていたことである⁽²⁰⁾。

更にいうと、美術同様に演劇と切り離せない映画では、「芸術映画」という特殊な用語（「芸術演劇」「芸術音楽」とはいわない）との対比で「商業映画」と稀に使う以外には、その用語は使わない。

映画は元来が娯楽であり、「商業」抜きに語れないことが前提である。また、更に、中高年以上のほとんどの観客にとって、映画は幼少時からの記憶と連動していることも、映画の題材や俳優の共有

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との関連について

感が生じやすく、「国民娯楽」として意識されやすい理由でもある。映画の動員数も演劇の比ではなく、また外地も含めて全国各地で同じ顔、同じ声を共有できる機能も「国民的スター」を作る意味で大きかった。

今述べた映画の属性は演劇に当てはまらない。演劇が幼少時の記憶と結びつくのは、都会、地方いずれでも、せいぜい大正前半生れまでの特定の環境に育った人に限られる。つまり、演劇は「国民娯楽」の重要な要素である「懐かしさ」を誘導する装置ではない。結局、演劇の観客は高学歴の青春期の短い時期の「新劇」や「アングラ」の記憶か、銀幕のスターやテレビの歌手に舞台上で初めて中高年になって接する「商業演劇」のそれに分裂してしまうのである。

逆に言えば、芝居が生活に結びついた娯楽だった時代の記憶の失われるに従い、「近代」の「演劇」は、過剰な使命感や純粹意識という病にとりつかれたと言える。それは、実に川上音二郎の「新演劇」からしてそうだった。仮想敵を想定して、対立と否定の構図を作って、自己を正統化する。それは、新劇からアングラに至る構図に継承されていく。

ここでは、川上でさえも、「商売」を蔑視、否定する精神がある。「書生」「壮士」という語意に、「実利」「利益」という要素を拒否する精神主義的語感がある。それは、近代の立身出世主義に内包される、禁欲主義に通底している。快楽を求めず、純粹を価値化するような、潔癖性である。ただ、川上の「新演劇」が人気を博したのは、彼が得意の二枚舌で平然と、あるいは無意識のうちに、それを裏切る舞台を現前させたからである。川上の猛烈な上昇志向の魅力は、正に大衆的な貪欲さであり、権力を批判しつつ、権威に弱く、それを利用する、何でも取りこむ「盛り込み主義」にあった。

その点で、純粹、禁欲、使命感、対立と否定という要素を、全て兼備したのが「新劇」というジャンルではあるが、坪内逍遙のように「民衆」を意識した演劇人の場合は、「文芸協会」の演目を見ても対立と否定の要素はなく「盛り込み」型だった。つまり、絵にかいたような理想を体現したのは、言説面での小山内薫だけである。ただ、小山内は「商業演劇」で最も多く演出の場を持ち、生活や行動は言行不一致の典型でもあるのに、その周辺や後継者が、その言説だけを神話化、伝説化したために、既述の作られたありもしない属性を「継承」したのが「新劇」となったのである。

勿論、「新劇」を一面的に捉えるのは公平でない。小山内中心やその継承イメージで「新劇」を語るのが不公平なのだ。

小山内が築地小劇場旗揚げで宣言にある「民衆のため」の民衆とは、東京在住の高学歴の会社員や学生のことだった。彼の念頭にある「民衆」には、地方在住者や本所の工場街で働く人々のことなどなかった。松本克平が徹底的に批判したように、小山内はいつも特等席に座って、啓蒙する人間だったのだ⁽²¹⁾。

その点、その演劇論の読者は極めて少ないが、島村抱月の芸術座が、朝鮮・満州・台湾まで「全国巡業」したことは評価されていいだろう。抱月は、興行者としても地方の人口、鉄道網など計算し、松竹やクラブ化粧品と提携して巡演を続けた。そこで、抱月は、興行の実権を握る土地の親分に挨拶に訪れ、公演の前日には演説を行い、須磨子の音盤を流して、観客動員に勤めた。大連では、観客は知識層・富裕層が主流で、芸術座だと安価な三階に空席が目立つが、浪曲だと高価な一階に空席が目

立つという分析もしている。入りが薄い「芸術的」演目を上演し、二の替で『復活』を上演して採算を合わせた。小山内は「金が必要」と何度も言っているが、実際に実行したことはない。

それどころか、抱月がそういう苦労をして「稼ぐ」こと自体が、「商業主義」と批判された。そして、須磨子との関係も。つまり、小山内に代表される「新劇」の世界では、「性と金」抜きで「清く正しく美しく」演劇を語るのが、良心なのだ。

「清く正しく美しく」はもちろん、小林一三が宝塚少女歌劇の東京進出に際しての標語である。だが、東京という帝都と宝塚という関西の小さな町名の合成である、「東京宝塚」という不思議なネーミングの興行会社の創設者である小林は、偽善者ではない。箕面電鉄（阪急電鉄）の沿線の不動産や娯楽施設開発で、土地の売買の交渉をしてきた小林には、興行が「清く」も「美しく」もないことを知っていた。

小林は宝塚の東京進出には、浅草が第一候補だったが、土地を巡るその筋の「有力者」との関係でうまく運ばず、有楽町・日比谷に落ち着いた経緯がある⁽²²⁾。しかし、有楽町で興行を打つにはそれなりの「筋」を通さねばならないのは当然のことで、そこで児玉誉士夫の片腕だった岡村吾一と組んだことはよく知られる。長命を誇った岡村の事務所は、最後まで日本劇場にあったし、宝塚の影の実力者であるのはかつてはよく知られていた⁽²³⁾。

また、小林は宝塚歌劇で健全な昼の世界を扱うだけでなく、秦豊吉に任せた日本劇場では大人のレビューを通して夜の快楽を提示することを忘れなかった。陽光の下の幸福感と夜の密やかな悦楽と。その双方の幅を併せ持つ演劇人だったことが、小林の「国民演劇」や「大劇場」論を、インテリのいう綺麗事ではなく、観客の心性に即した重みを実感させるものになっているのである。

(2) 「大衆」と「商業演劇」の理想

右に「大衆」左に「芸術」という表現で、「大衆」という言葉を演劇の世界で、明確化したのは、澤田正二郎の新国劇が最初だろう。逍遙はもとより、抱月の唱えた「二元の道」に繋がる澤田は、新国劇旗揚げでロマン・ローランの「民衆演劇」という輸入概念を引用して、日本の「大衆」の理想を語る。時代はウイリアム・モリスの「民衆芸術」も紹介される大正文化の隆盛期である。「民衆」は輸入されたのだ。もちろん、「国民」も輸入概念である。白樺派の好んだ「人類」というコスモポリタニズムもインテリには流行した。ただ、仏教用語の「大衆」もこの時期から、生活文化全体に一般化する。

それは澤田に限らず、「大衆」は「芸術」の対語として、築地小劇場の小山内にとっても、自分たちの作物を理解できない存在として絶対必要な概念だった。どうせ理解できない「大衆」がいるからこそ、自分たちの行為が正統化、特権化できるという一種の「ネガティブ・アイデンティティ」がその底にあるからだ。

そして、昭和期には「財団法人日本文化中央連盟」や「情報局」の公的用語としては「国民」と「大衆」は、昭和期に結びついていく。「国民演劇」を目指した小林一三の雑誌『東宝』を見ても、現代大衆劇論特集（昭和十二年一月）で「新劇の大衆化」、「剣劇時代」が語られ、やがて、情報局の「第

一回大衆演劇) (昭和十六年) が第二回から「国民大衆演劇選奨」というように曖昧に混用されていく。

このことを批判するのは易しい。しかし、「純粋な演劇」とは形容矛盾である。これらの動きに通底するのは、「国民大衆」を啓蒙化しようという意図と、「商業」目的ではない、何らかの公的使命があるという意志である。戦中になれば、更に従来とは別の文脈で「実利」は非難される。「新劇」の「反体制」からも「国家」の「権力」からも、「興行」「商業演劇」は蔑視されるのだ。

先に触れたように、明治期以来の知識人の禁欲主義や倫理観があり、旧帝国大学では「商学部」が設置されなかったように、「商業」蔑視の気風が強かった。しかし、実利主義否定によって実利を得る自己を特権化、正統化するインテリや教養派の生き方は批判されずに戦後も継承されるのである。

しかし、「国民」の心性に近づくほど、「商業演劇」になる背理は、演劇人の精神の負荷として横たわっていた。三好十郎の劇作や、田村秋子の回想には痛烈にそれが感じられ、痛々しい思いに捕えられる。

「商業演劇」は墮落したのではない、「民衆演劇」や「国民演劇」が、民衆の心性に近づくほど「商業演劇」となる背理を見なくてはならない。その困難を吸収し、体現したのが、逍遙・抱月の系譜の澤田の「新国劇」であり、小林一三の東宝や、心底から大衆の欲求を生きた大谷竹次郎の松竹の「商業演劇」であると思える。逍遙、小林の「国民演劇」の理想は古い。だが、その古さが重要なのだ。「新・国劇」は、命名からしてもその理想の実現である。それが、剣劇や、小林自らが「キャラメル芸術」と読んだ宝塚少女歌劇に移行するところに、「商業演劇」の命運と魅力がある。

田中栄三は客観的記述であるべき『明治大正新劇史資料』で、新国劇の翻訳劇と区別し、庶民が熱中した一連の人気作を「邪劇 国定忠治」と表記している⁽²⁴⁾。庶民の心性に関わらず、「新劇」に関わった自己を正当化して済むのならば、そんな簡単なことはない。「邪劇」扱いしておわるのではなく、そこに困難を見なくてはならない。

逍遙も、小林も理想は高く持った。しかし、理想は高く実現されるとは限らない、低く実現される理想もあるのである。

(3) 「国民」「民衆」からの逸脱—「家庭」の陰画としての新派・新国劇

逍遙も小林も、家族で見られる演劇を国民演劇の理想とした。「商業演劇」の来歴には、家族や家庭の変貌を見ねばならない。それは、二十世紀の明治末から大正期の「児童」の時代でもあったことにも通じる。西洋演劇でも、近代演劇は家庭や家族が前景化される。

それは、明治期流行の家庭小説の劇化である新派悲劇でなく、サラリーマン家庭の増える大正期の特徴にも通じる。文化住宅の家庭に住む都市知識層を扱うのは、従来の「演劇」にない設定である。帝劇の益田太郎冠者の女優劇の戯曲が悪評多くとも話題となったのは、サラリーマン家庭が舞台となる新鮮さが大きかった。

軍人や商家の旦那や侠客役を演じれば精彩を放つ新派や新国劇の役者も、サラリーマンが似合わない。女性を演じる女方もまた、サラリーマンの妻や娘は演じにくいのである。新派がサラリーマンが主役の家庭劇を題材にするのは、昭和期の女優の新派になってからであり、女優の喋るヴィヴィドな

台詞が登場するのもまた、川口松太郎や中野実の戯曲からである。

大正・昭和前期は「松竹家庭劇」が人気の時代でもあった。だが、「家庭の幸福」は、芸術にはそぐわない—それが二十世紀の演劇であり、あるいは文学である。

その文脈で、「家庭」との関わりについて、近代演劇をみると、「新派悲劇」イメージ成立と切り離せない。明治期の「芸術的文学」の成立を論じて、金子明雄は「同時代の文学の中心に存在する」「家庭小説」という「領域を排除し、忘却することが、芸術としての文学の歴史的な同一性を支えている」と述べている。ある時期から「文学を含む知の領域から家庭というモチーフが切り離され、家庭に内在していた文学的な要素が消去される」というのである⁽²⁵⁾。

「家庭の幸福」とは対立する地点で、個人の生き方が前景化されるのが、演劇のみならず、近代日本の芸術観である。

逍遙も小林も目指した国民や民衆から、或いは国や時代が期待する「国民」や「民衆」のイメージが共有する「幸福な家庭」から、逸脱する存在——そういう人々の身に沿い、その思いを潤わせ、零れ落ちる存在の強烈な生き方の圧倒的魅力を描いたのは、実際には「非芸術」とされた新派、新国劇という「商業演劇」だった。それが、何より重要なのだ。

新派の題材は花柳界ばかりではないが、人生の夜の快樂と危険な情感を、幸福な家庭から弾き出される人々を、新国劇は、仁侠という、健全な家庭から排除される裏切りと敗北を描く。いずれも、多くは「無用の存在」が主役である。いずれも、幸福な家庭を築けない、居場所のない人々を描くことで、逆説的に、この時期の「家庭」の成立や変貌を実感させ、人気を保ったのである。

注

- (1) 小山内薫「芸術か娯楽か」、『歌舞伎』九七号、九九号（一九〇八年八月）。
- (2) 『余暇・娯楽研究基礎文献集』（大空社・一九八九年）。
- (3) 思想の科学研究会編『夢とおもかげ』（中央公論社・一九五〇年）。
- (4) 小山内薫「劇壇近時の弊」、『歌舞伎』九六号（一九〇八年七月）。
- (5) 坪内逍遙「民衆娯楽問題の見方」、『わがページェント劇』（国本社・一九二一年）一九一頁。
- (6) 渋谷天外『笑うとくなはれ』（文芸春秋新社・一九六五年）二〇八頁。
- (7) この点については、拙論「十九世紀的発想としての「我が邦の史劇」」（拙著『近代演劇の来歴』（森話社・二〇〇九年）所収）で触れた。
- (8) 曾田秀彦『民衆劇場・もう一つの大正デモクラシー』（象山社・一九九四年）。
- (9) 斎藤借子『19世紀アメリカのポピュラーシアター』（論創社・二〇一〇年）。
- (10) 拙論「江戸趣味の水脈」、『近代演劇の来歴』（森話社・二〇〇六年）所収。
- (11) 拙論「散切物に見る立身と故郷」、『近代演劇の来歴』（森話社・二〇〇六年）所収。
- (12) 川崎賢子『宝塚というユートピア』（岩波書店・二〇〇五年）五四頁。
- (13) 柳永二郎『絵番付新派劇談』（青蛙房・一九六六年）二四四頁。
- (14) 小幡欣治『評伝 菊田一夫』（岩波書店・二〇〇八年）二二七頁。
- (15) 北村喜八「東宝劇団の方向」（『東宝』一九三八年十月号）。
- (16) 中村昶治郎（三世。現・坂田藤十郎）『一生青春』（演劇出版社・一九九七年）九二頁。
- (17) 尾澤良三『女形今昔譚』（筑摩書房・一九四一年）。

近代日本「商業演劇」の展開と隣接芸術領域との関連について

- (18) 大山功『国民演劇論』（新正堂・一九四三年）。
- (19) 中村吉蔵『現代演劇論』（豊国社・一九四二年）四二九頁。
- (20) 川畑直道「渾沌とした一九三七年—美術と商業美術の領域をめぐって」（五十殿利治・水沢勉編『モダニズム／ナショナリズム—1930年代日本の芸術』せりか書房・二〇〇三年）。
- (21) 松本克平『日本新劇史—新劇貧乏物語』（筑摩書房・一九六六年）一八九頁。
- (22) この経緯は大原由紀夫『小林一三の昭和演劇史』（演劇出版社・一九七六年）に詳しい。
- (23) 安倍寧『ショウ・ビジネスに恋して』（角川書店・一九九六年）一七五頁。
- (24) 田中栄三編『明治大正新劇史資料』（演劇出版社・一九六四年）。
- (25) 金子明雄『『家庭小説』と読むことの帝国—『己が罪』という問題領域』、『メディア・表象・イデオロギー—明治三十年代の文化研究』（小沢書店・一九九七年）一四二頁。