

ゆがんだ鏡-本間久雄の「民衆芸術論」 -

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大正演劇研究会 公開日: 2013-05-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 曾田, 秀彦 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/15976

ゆがんだ鏡

—— 本間久雄の「民衆芸術論」 ——

曾 田 秀 彦

文壇のデモクラシー論

大正デモクラシーの旗手吉野作造が、日露講和条約反対運動の以後「民衆が政治に於て一つの勢力として動くといふ傾向」になったと、きわめて注目すべき指摘をおこなった。大正三年四月、「中央公論」の「民衆的示威運動を論ず」という論文においてである。前年の二月には、交詢社系ブルジョアジーを背景とした政友会、国民党の指導のもと、「閥族打破憲政擁護」をスローガンにした民衆運動が、長州閥の桂内閣を総辞職に追い込んだ。後に、「大正政変」と呼ばれる政治的事件である。吉野論文は、この事件を契機として書かれたのである。

生松敬三氏が「大正政変」を指して、「明治憲法下において民衆運動の高揚がはじめて内閣の交替を生みだし

た唯一の事例だといわれる。それはいうまでもなく大正デモクラシー運動の最初の高まりであり、政治の中心に『民衆』が登場してきたことを物語っている」（『現代日本思想史』第4巻、青木書店、昭46）と述べた。近代日本政治史での大正期の特色は、生松氏の指摘をまつまでもなく、まさしく「民衆の登場」というところにある。それがこの時期を大正デモクラシーと呼び慣わしてきたのである。同時に見落とせないのは、この時の「民衆」が一つのイメージであることと、また一時代の社会的シンボルであったということだ。

明治天皇死後の「民衆」シンボルをめぐる思想状況について河原宏氏は、「第一次世界大戦と政治シンボルの転換」（『近代政治思想史Ⅱ』有斐閣、昭45）という論文で、次のように述べている。

デ・グレーシアも、「神格化された君主が姿を消すと、その結果、代表対象としての国民の擬人化が必要とされる」とのべている。権威の死後に、民衆シンボルの登場は不可避である。ただし、この際の「民衆」は、しばしば擬人化され、観念化され、さまざまな立場や主張に適合するようにシンボル化されるに至る。素朴の死は作爲の始まりである。大正期の思想状況は、さまざまな「民衆」イメージの交錯状況であり、「民衆」シンボルの争奪状況である。

「民衆芸術論」こそ、文壇における「『民衆』イメージの交錯状況であり、『民衆』シンボルの争奪状況」の典型的な例であった。たとえ「民衆芸術論」で展開された理論が全般的に稚拙であっても、芸術の創造とのかかわりにおいて読者、観客としての「民衆」を意識した最初であったという意義は、容易に無視することができない。今日の演劇の大衆消費化におし流されることなく、現代の演劇の直面する問題が、パブリック・シアターやコミュニティ・シアターを含む「民衆演劇」であるとするならば、大正期の「民衆芸術論」を今日の立場から見なおす必要がある。少なくとも、築地小劇場の八神話Ⅴが崩れた現在、それ以前の演劇に現代の芸術意識の

出発を探し求めなくてはなるまい。

前掲の『現代日本思想史』第4巻の序文で、生松敬三氏は「戦後の日本の歩みが二十年近く経過して、すでに戦後史をも一つの歴史として論じうる時点にまで到達したとき、今度は敗戦による『断絶』の側面とともに、あるいはそれ以上に戦前との『連続』面がいろいろな形で浮かび上ってきて、戦後日本のスタートがすべて敗戦の虚無から新しくはじまったものであるわけがなく、政治・社会・思想・文化のあらゆる場面でその発端はやはり戦前に、とくに大正期にあるのではないか、とも考えるようになった」と書いている。氏の意見は、演劇史にも重要な示唆を与えるだろう。

演劇史には、「大正演劇」という言葉さえほとんどないような状態なのだが、それでもなお、△大正Ⅴとは何かを考えねばなるまい。もしこれまで見てきたように「大正」が△民衆の登場Ⅴの時代であり、「民衆」シンボル出現の時期であるならば、「大正演劇」の最初に直面するより大きな問題は、おそらく「民衆芸術論」であるだろう。

大正期の「民衆芸術」の論議は、本間久雄が大正五年

八月の「早稲田文学」に発表した「民衆芸術の意義及び価値」でもって始まる。この論文を発端として、それ以後、大正の半ばまでに九十編をこえる「民衆芸術論」が現れるのだ。しかも数の上ばかりでなく、論者の多彩なことと論の対象が多方面にわたったことで、近代芸術論争のなかでも特異な位置を占めるだろう。

たとえば島村抱月「民衆芸術としての演劇」（早稲田文学）大6・2）、富田碎花「民衆芸術としての詩歌」（同上）、中村星湖「民衆芸術としての小説」（同上）、荻原井泉水「民衆芸術としての俳句」（同、大6・4）、島木赤彦「部分的文芸と民衆文学を論ず」（「雄弁」大8・9）、本間久雄「民衆芸術としての新講談」（「早稲田文学」大9・8）、長谷川天溪「民衆芸術としての探偵小説」（「新文学」大10・1）、小島徳弥「民衆教化機関としての活動写真」（「早稲田文学」大11・11）など。小説・詩・俳句・短歌から演劇・映画・講談にいたるまで、多様な芸術分野が論議の対象になっていた。また大杉栄「社会問題か芸術問題か」（「文明批評」大7・1）、加藤一夫「民衆運動即自省更生」（「科学と文芸」大7・1）など、労働運動や精神運動の方面からも論じられている。論者たちはトルストイアンの加藤一夫、アナキーストの大杉栄からアララギ派の歌人島木赤彦にいたる幅

広いものであった。

一口に「民衆芸術論」といっても、これほどの多様な主張者と多数の論文をもった大議論であったわけだが、本間久雄の「民衆芸術の意義及び価値」という論文が、どうしてこんな大議論をよび起すことになったのだろうか。本間論文が出る八カ月前、大正五年一月の「中央公論」に吉野作造の「憲政の本義を説いて其有終の美を濟するの途を論ず」が現れているのを見落とすことはできまい。

吉野作造が「民本主義」という彼のデモクラシーの概念を体系化したこの論文が発表されると、すぐさま論壇の注目されるところとなった。茅原華山、小倉祖峰、室伏高信、上杉慎吉、植原悦二郎らの吉野批判を喚起することにもなって、大正デモクラシーの本格的な論議——民衆シンボルの争奪——が開始されたのである。かくして吉野作造はこの論文によって、一躍論壇の寵児となった。

第一次大戦を契機とする世界的なデモクラシーの上昇機運を背景として、吉野をはじめとする論壇での大正デモクラシー論のはなばなしの開幕である。そうした時期に本間久雄の「民衆芸術の意義及び価値」が発表されたということは、論ずる内容以上の反響を文壇にひき起こ

したと見てよい。文壇での反応は、彼の「民衆芸術」の提唱が文壇におけるデモクラシー論であり、民本主義論であるという受け取り方だった。事実、吉野作造の「民本主義論」と本間久雄の「民衆芸術論」の間には、多くの共通性が見られるのである。

吉野作造はデモクラシーには二つの異なった意味があり、一つは「国家の主権は法理上人民にあり」という意味、もう一つは「国家の主権の活動の基本の目標は政治上人民にあるべし」という意味であって、民本主義は後者のデモクラシーだとした。これは「国権の運用に関してその指導標準となるべき政治主義」であるとすする憲政の運用を中心にした機能主義的立場だということ。彼はまた、「民衆的示威運動を論ず」以後も、政治的次元での「民衆」の台頭に着眼、重視して、民衆政治の拡大を意図する論議を展開していたが、この論文においては、民本主義の要求する第一は、政権運用の終局の目的が「民衆のため」というところにあるとし、民衆政治主義の立場をより明確にしたのである。そうして民本主義の終局の目的が達成され、憲政の有終の美を済すには、「民衆」の知徳の教育が必要条件である。そのためには少数賢者の指導が必要であるという精神主義を主張したのであった。一方、本間久雄は「民衆芸術の意義及び価値」におい

て、「民衆」とは「上流階級を除いた中流階級以下労働階級すべてを含んでゐる一般民衆」したうえで、エレン・ケイの「『第四の階級』たる労働階級——人間全体の直接の将来の問題がそのし手中にある」を引きながら、「民衆」の社会発展上での重要性を強調した。そうしてから、吉野作造の「民衆のための政治」と同様に、「民衆のための芸術」を唱えるのであったが、彼もまた「民衆」の修養の必要性を説き、「民衆教化」を基底とする精神主義的、教養主義的な主張に終始した。そして本間は、「民衆芸術」とは更新的快樂を労働者に与え、「民衆」を教育するための「教化運動の機関乃至様式」だとする機能主義、あるいは芸術上の政治主義の立場をとったのである。

吉野作造と本間久雄の間には、政治と芸術という違いがあるものの機能主義的、精神主義的、民衆主義的、政治主義的な立場という共通性をよみとることができ。それら以上に重要なのは、両者がブルジョア・デモクラシーの立場から発言していることだ。彼らに顕著な共通性が見られるけれども、本間久雄が吉野作造より影響を受けたからというわけではない。本間の主張の基底にある民衆教化論は、坪内逍遙が『新楽劇論』から文芸協会時代にわたって高唱した演劇における教化主義の立場を

継承したものであった。しかし彼の民衆教化論が、逍遙の国民教化論における德育主義、道徳主義的なものより、教養主義、人格主義的傾向が強いこと、それ以上によりデモクラティックなところにこの時期の思想的影響を見てとることができよう。

本間久雄が彼の主張のなかで「民衆」をシンボル化し、芸術における「民衆の登場」を示唆したことにより、彼の「民衆芸術」の提唱は大正デモクラシーという時代に投じ、文壇に衝撃を与えることになった。それ以後、「民衆」とは何か、どのようにして「民衆」を自己の芸術的または思想的立場にひき入れるかという「民衆芸術論」が陸続して、文壇においても「民衆シンボルの争奪状況」の観を呈するのだった。現代のデモクラシー論の最初を、大正期の民本主義論に見ることができるのと同様に、「民衆」を無視して芸術を論じえないとするデモクラティックな芸術観は、大正期の「民衆芸術」の議論のうちに、また本間久雄の「民衆芸術」の提唱に最初の明確な現れを見ることができるのである。

かくして「民衆芸術論」を中心にして、文学・演劇史のうえに近代日本の政治・経済史と共通する芸術上のデモクラシーの時代というエポックを想定することが可能になる。それはまた、生松敬三氏の前掲の「政治・社

会・思想・文化のあらゆる場面でその発端はやはり戦前に、とくに大正期にあるのではないか」とする意見にある部分、応えうるものではないだろうか。しかし演劇史研究において「民衆芸術論」は、ほとんど未開拓の分野なのだ。「民衆芸術論」の演劇史的意味をより具体化し、明確にしていかなばならないだろう。

早稲田派の「民衆演劇論」

—— 国民劇論から民衆芸術論へ ——

「民衆芸術論」の演劇史的意味とは、結論的に言えば第一に、坪内逍遙の「国民劇論」をどのような形で受け継いだのかその経過をたどるという問題である。そうだとすれば、まっ先に逍遙系の早稲田派もしくは文芸協会系の人々、および雑誌「早稲田文学」に焦点をあてなくてはならぬだろう。本間久雄も早稲田派の一人であり、彼の「民衆芸術」の最初の提唱も「早稲田文学」誌上でおこなわれた。

「民衆芸術論」の主張者には、早稲田派やその傍系者の比率が大きい。ことに大正六年半ばまでの「民衆芸術論」の初期には、本間久雄をはじめとして田中純、島村

抱月、中村屋湖、加藤朝鳥、西宮藤朝らとほとんどを早稲田派が占めていた。「民衆芸術」の特集を最初に組んだのは、大正六年二月の「早稲田文学」であり、大杉栄の「新しき世界の為めの新しき芸術」は、同年十月の「早稲田文学」に発表された論文である。

大正六年の中ごろより、早稲田派の注意が「伝統主義」にそがれて、「民衆芸術論」が下火になりかかった時に、大杉の「民衆芸術」の提唱があり、再燃。翌七年にこの論議は拡大し、加藤一夫、川路柳虹、生田長江による三つ巴の論争などを含めて頂点に達していった。

「民衆芸術論」を大正五年八月の本間久雄の提唱から、翌六年九月までを前期に、同年十月の大杉栄の「新しき世界の為めの新しき芸術」以後、大正七年の終わりまでを後期として見てみたい。そうすると大杉栄の加藤一夫も前期の早稲田派の「民衆芸術論」に触発されて、この論議に加わったというところが見えてくるのだ。

「民衆芸術」の最初の提唱であり、早稲田派の「民衆芸術論」を代表する本間久雄の「民衆芸術の意義及び価値」は、次のように書き出されている。

所謂民衆芸術といふことが最近心ある人々の注目を牽くやうになつて来た。一体民衆芸術とはどう云ふ芸

術を指すのであらうか。特に民衆といふ文字を冠した芸術といふのはどう云ふ芸術であらうか。かういふ疑問は、民衆芸術といふ言葉乃至文字に遭遇したそもそも始めに於て、誰しも抱く疑問に相違ない。民衆とはいふまでもなく平民の謂である。すなはち上流階級を除いた中流階級以下労働階級すべてを含んでゐる一般民衆、一般平民の階級に属する人々である。従つて民衆芸術とは平民芸術といふことに外ならない。更に言葉をくだいて云へば一般民衆乃至一般平民の芸術といふに外ならない。

論文の冒頭で、本間久雄は「民衆」と「民衆芸術」の定義をおこなったのだが、その最初に「所謂民衆芸術といふことが最近心ある人々の注意を牽くやうになつて来た」とある。この一文が「民衆芸術論」の研究者を悩ましてきた。本間の言う彼以前のいわゆる「民衆芸術論」とは一体何を指すのだらうかということであり、この問題へのアプローチは森山重雄氏の「民衆芸術論」(「日本文学」昭38・7)以後、中断されたままである。そこで、早稲田派を中心に当時の演劇の状況も視野に入れて、この問題を考えてみよう。

明治四十年代に自然主義文学の多くの作家や評論家を

生んだ早稲田派ではあったが、自然主義の文学が時勢にとり残されていくにつれて、以前の精彩を失いつつあった。この傾向に反して演劇界では、文芸協会を中心にして彼らの基盤を着実に築きあげていたのである。当時の新劇界を概観する場合、もう一方の森鷗外系の文学者たちの演劇活動を見落としてはならない。彼らは、木下左太郎、吉井勇、長田秀雄、谷崎潤一郎といった「スバル」の文学者であり、小山内薫らの自由劇場の人々だった。新劇壇の中心は、いわば逍遙系と鷗外系に二分されていたと言つてよい。

そうして明治末より「早稲田文学」「スバル」ばかりでなく、「三田文学」「白樺」「新思潮」などの文学者たちが、ぞくぞくと劇作を発表し始めて、 \wedge 戯曲時代 \vee とよんでいいような時期が出現したのである。大正三年七月、「中央公論」が劇作と演劇論を加えて特集した臨時増刊「新脚本号」を発行しているが、これなどは当時であつては、画期的な出来事だったと言えよう。これも \wedge 戯曲時代 \vee の一つの現れであつたらう。

この「新脚本号」には、武者小路実篤、吉井勇、正宗白鳥、久保田万太郎など、それに珍しく徳田秋声の戯曲も載つていて、劇作が小説を圧倒したとまで言われた戯曲隆盛の時代をうかがわせるのだ。その背景には、自由

劇場や文芸協会の出現により、新戯曲の上演の期待が高まったことと、近代劇に対する人々の理解が広がりつつあつたという事情が存在していた。こうした演劇界の変化について、同じ「新脚本号」の匿名氏「新演劇における逍遙系と鷗外系」には以下のように書かれてある。「数年前まで演劇とは殆ど没交渉の地位に立つてゐた学生が、新演劇に於いては随一の渴仰者となり、曾つては演劇を軽侮して居た上中流の社会へ漸く其の根を置かうとしているのは不思議な現象」であると。当時の劇界の変化に驚きの声をあげたのは、この筆者だけではなかつたはずだ。

同じく「新脚本号」より、この頃の演劇の動向をよく知る二つの演劇論を見てみよう。楠山正雄の「国民生活の一様式としての演劇」と中村吉蔵の「新劇団合同論」である。二人ともに早稲田派の文学者だった。

楠山正雄は「国民生活の一様式としての演劇」で、演劇の様式は孤立しているものでなく、一つの時代の国民生活を背景にしてつくり出されるものという見方に立つて、明治以後の演劇を論じている。彼によると、明治から大正にかけての演劇は、おおよそ三つの時代に分けられるという。第一が明治初年代を中心とする国民生活を背景にした「活歴劇」。第二は明治中期の自然主義時代

の「新派劇」。第三が自然主義以後の時代に、文芸協会や自由劇場によっておこされた新しい演劇である。重要なのは、楠山が次に、将来の演劇について述べている件である。楠山によれば今後の演劇は、西欧近代劇のドラマツルギーを基礎とした「新国民劇」であるべきだといふのだ。さらに新劇の当面する翻訳劇の問題また俳優の素と玄人の問題、そして新劇の興行の問題という諸事に対しては、将来、創作劇の上演と新しい俳優による演劇の確立でもって解決すべきであり、最後の新劇興行の問題に対する解決法は、「对公衆的なるべきは言ふまでもない」と断言するのであった。

この論文に語られた将来の演劇とは、新しい俳優による創作劇の上演を中心にした、「公衆的」であるべき「新国民劇」というものである。大正の中ごろに同じ早稲田派の島村民蔵によって提唱される「市民劇」「公衆劇」というものが、すでに桶山論文に提示されているのだ。島村は「公衆芸術としての演劇」(「新演芸」大6・5)で「公衆劇は國民劇と同義語になる」と語り、『近代演劇の理論と実際』(玄文社、大9)では、「民衆劇は國民劇と同義になるのである」と書いている。楠山や島村が将来に期する「國民劇」「市民劇」「公衆劇」というものは、いわゆる「民衆劇場」の方向にある演劇だ

と言つてよい。こうした演劇は、当時もっとも注目されていた小山内薫らの自由劇場と異なる方向にあるのだった。

明治四十二年十一月、自由劇場はイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の上演をもって、彼らの第一歩をのし上げた。小山内薫が第一回の公演に、どうしてイプセンのこの作を選んだかについて、「自由劇場論」(「新声」明42・10)という論文で説明している。小山内によると第一回の演目として、まずイプセンの社会劇をとりあげることに決まった。そこで最初に、『社会の柱』が考えられたという。この作は、「殊に大詰も頗る日本的な所がある、だから見物にも能く解るだろう」が、それでは従来、新派がやってきた社会劇との区別が希薄になつてしまふと考えるのだった。

自由劇場と本郷座と、何処が異つて居るか、と云ふことになる。何の爲めに自由劇場を創立したか解らなくなつて来る。最初の主意が動揺し出して来る。其れでは中々大変だと云ふので『社会の柱』は直に処捨てることにして、偕て何が可からうと考へたが、何でも現今、諸所で演つて居る劇に近いものは除かなければ可けない。寧ろ極端でも可いから進歩した、近代的特

色の現はれたものを選ばなければ駄目だ。従し、今の幼稚な観客には解らなければ解らんで宜しい、決して世間や見物には一步も譲歩しない、羈絆の一切を度外視して演ずる他に道はない、と恠う思つて、何が可からうと再び考へて見たが色々ある。

第一回公演の演目は、こうした過程を経て決まったのだと小山内が書いている。右の文中で「寧ろ極端でも可いから、近代的特点の現はれたもの」を選ぶというばかりでなく、「今の幼稚な観客には解らなければ解らんで宜しい、決して世間や見物には一步も譲歩しない」と述べて、一般観客を突放して見ているところにはことに着目したい。ここに楠山や島村の「国民劇」「市民劇」「公衆劇」との決定的な違いがある。自由劇場は西欧の独立劇場運動の多くと同様に、会員制をとり、「会員と発起者とが興行者となつて、それで新しい、我々の心に叶つた演劇をやつて見やう」（『早稲田文学』明42・4）という知識人や文学青年等、少数者のための△芸術劇場∨運動という形態をとつた。

自由劇場のこうした傾向に対して文芸協会は、イブセンの作品でさえも国民の「趣味性の向上」のために上演するのだとした。文芸協会は現実においてはいかにあれ、

広く「国民」のための△民衆劇場∨の方向をとり、自由劇場とは相反する立場にあった。

かくして新しい演劇運動は△芸術劇場∨を指す自由劇場と、△民衆劇場∨の方向にある文芸協会との相異なつた二つの劇団によって始まるのであつたが、したがつて文芸協会系の早稲田派の文学者たちが、多数者のための演劇を論じ、△民衆劇場∨の方向を示唆するというのも、必然的な結果ではないだろうか。楠山正雄が「国民生活の一様式としての演劇」において、将来の演劇として「公衆的」であるべき「新国民劇」を提唱したのも、そうした早稲田派の論調の一つだつたと見ることができるのである。

次に中村吉蔵の「新劇団合同論」に目を転じよう。この論文は表題が示すように、新劇界再編としての劇団の合同を促すというものである。吉蔵は、近代劇運動が旧芸術に対する宣戦布告をもって始まつたのでなかつたかと言ふ。それにもかかわらず、新劇団がくわだてた劇壇勢力の変更ということは、いまだその一部も実現していない。原因は、新しい俳優の未熟な演技による貧弱な舞台である。

この論文が書かれる前年の大正二年後半の劇界を眺めると、既存の自由劇場、文芸協会、近代劇協会のほかに、

新たに芸術座、舞台協会、公衆劇団、新劇社、吾声会、とりで社演劇部等の新劇団が相継いで組織されていたのだ。ところが翌三年にはいと、多数の劇団が存在しながら、早くも新劇運動は、退潮期を迎えるという状態になっていく。この年の劇団は自由劇場、公衆劇団、狂言座を除くほとんどが、前年の七月に解散した文芸協会が細分化された小劇団で、後世の研究者から「泡沫劇団」という蔑称が与えられるような劇団ばかりだった。俳優の演技力はお粗末なかぎりで、なかには俄仕立ての俳優を舞台に立たせる劇団もあったらしい。劇団の分散化と演技の貧困が、新劇運動の活気を失わせるという結果を招いたようだ。「戯曲の時代」と言われる時期に、新劇団は皮肉にも吉蔵の言う「試練の時代」というような状態にあったのである。

中村吉蔵は、こうした新劇界の状況を解決する方法として、現にある数々の劇団の合同を提案し、一大新劇団の結成を期したのである。今後の新劇運動は、合同が実現した大劇団によって進めるべきだと言う。そうして新体制の新劇運動が向かう方向は、「新しい民衆劇」だと主張するのであった。

彼の「民衆劇」の提唱は、この頃はまだはっきりした形をとっていただけではないが、当時の演劇界の状況に

基づいて発言されているだけに、重要である。楠山正雄は「新國民劇」を言い、中村吉蔵が「民衆劇」を言うように、すでにこの頃には早稲田派の間で「民衆演劇」についての意見が見られるようになった。

大正三年に「民衆演劇」を論じた二つの論文を見てきたのだが、本間久雄が「歌舞伎劇の将来」（「早稲田文学」大5・2）の冒頭で、「近頃我が國民劇乃至民衆劇といふことが或る方面の人々から提唱される」ようになったと書いているところからも知れるように、それ以後も継続して「民衆演劇」は論議されるのである。本間が「民衆芸術の意義及び価値」の冒頭に「所謂民衆芸術といふことが最近心ある人々の注目を牽くやうになって来た」と書いた「所謂民衆芸術」とは、おそらく「歌舞伎劇の将来」の冒頭の「國民劇乃至民衆劇」と同じものを指しているように思われる。そして「國民劇乃至民衆劇」を提唱する「或る方面の人々」とは、早稲田派の文学者を中心にして言われたのちがいない。文芸協会の解散後、彼らは逍遙の「國民劇論」を受け継ぎながら、自分たちの演劇論を固めていった。そうした「國民劇論」や「民衆劇論」を必要とする状況が、内外に起こっていた

からである。

たとえば中村吉蔵にしても、大正元年の「劇壇の傾向を見て國民劇の成立を促す」（『現代演劇論』豊国社、昭17）では、「創作劇」即「國民劇」という考えに基づいて新しい劇作家の出現を促しているにすぎなかった。それは、「四五年前から新たに勃興した文芸協会、自由劇場其の他の団体によって試みられる目新しい演劇が、著しく社会の注意を惹起し、何時に於ても十分の成功を収めつゝあるという氣運になって来た」という時代であったからだ。しかし大正三年ごろになると、彼が「新劇団合同論」で書いたように劇界の状況が一変した。

同年七月の文芸協会解散後、その跡を受け継ぐ第一の劇団は島村抱月らの芸術座とみなされていた。しかし彼らの演劇運動の容易ならざるところが、次第に明らかになった。文芸協会解散前の大正三年三月、芸術座第三回公演で、トルストイ原作アンリ・バタイユ脚色の『復活』を上演する。帝劇という興行資本に組み込まれた形での通俗的に脚色された戯曲の上演。これが芸術的にでなく、興行的に成功をおさめたということが、新劇界に大きな衝撃を与えるとともに、あちこちに非難を招く結果となった。代表的な批判者は、小山内薫である。彼は『復活』の上演を見て、「お前がほんとに莫迦にさ

れ始めたのは、あの『カチュシャ』からだ。『復活』は、お前にとつては『復活』ではなかった。『復活』でなく『死滅』だった」（『新演芸』大6・1）と嘆いたのだ。しかし、芸術座側にあつた中村吉蔵は、小山内とは別の角度から通俗的な翻訳劇を論じ、批判している。

吉蔵は「近代劇と見物」（『演芸画報』大5・1）では、近代劇が「寄生植物的な愛玩を受けて、片手間で作られたり、『試み』で済まされたりしていた時代」が去り、すでに「研究から興行」の時代に移っていると見ている。この論文には「民衆」が語られ、後に見るように「民衆芸術」という言葉も現れるため、当時の「民衆演劇論」および「民衆芸術論」を知る上では注目されるべき論文の一つだ。彼は、「所謂近代劇の墮落を誘起して来た」ものの原因は興行化それ自体にあるのではなく、「此等の民衆を迎える實際の方法如何」にあるのだという指摘をおこなった。

時代は大正デモクラシーへと、大きくうねっていた。大杉栄が「知識の手淫」（『近代思想』大3・5）で、「近代思想」廃刊と、「真の友人たる労働者」と語るために、政治活動の再開を宣言するといった時代だ。そうしたデモクラティックな時代であればこそ、吉蔵も新劇の「死滅」だと非難された『復活』など、いわゆる通俗

的な新劇を観にくる観客に、「民衆」の姿を見ていたのではないだろうか。そうしてこの種の劇場のうちに、△民衆の登場のわきおこるというイメージを抱いたのにちがいない。新劇の興行化によって、「寄生植物的な愛玩」という従来の枠をとりはらい、新劇を「民衆」に開放するという△民衆劇場の立場をとり、新劇の興行化に反対し、「世間や見物には一歩も譲歩しない」とする小山内薫の△芸術劇場の立場とは異なる態度を示したのであった。

吉蔵は翌月の「劇壇の回転期」（「演芸画報」大5・2）においても、新劇は積極的に「民衆」を受け入れて、「民衆的観客」の要求に応じた上演をすべきであり、それが新劇を、現在陥っている苦境から救い出す方法だと主張したのである。近代劇が「民衆」に「門戸」を開く方法としては、従来のように翻訳劇中心であってはならないと言う。翻訳劇の物珍しさから、劇場へ足を向けないという時代はとうに過ぎたのだ。「民衆的観客」は解らない芝居に、はっきりと拒絶の態度を示しているのではないか。脚本を手にしなれば、理解のしようのないような翻訳劇で興行するから、脚本の程度を下げねばならない。吉蔵は現在の近代劇墮落の主因が、こうしておこる「芸術的価値の低い翻訳本」の上演にあるのだとするの

だった。これに反して創作劇は、「民衆」でも直観で解るのだから、相当地に芸術的価値の高い脚本を上演することができると同時に、興行としても成功するのではないかと言うのだ。彼は「民衆」にも解る創作劇こそ、近代劇が「一種の國民劇」として成長するための基礎だとするのであった。

中村吉蔵は坪内逍遙の「國民劇論」を継承しながらも、新劇を積極的に「民衆」へ開放する、また「民衆」の要求に応ずるといふ、いわば「民衆」の発見によって、逍遙から大きく発展した。デモクラティックな時代に応じて演劇の求むべき対象が、「国民」から「民衆」に変化したと受けとめたところに、明治末の「國民劇論」から大正期の「民衆演劇論」への展開があったのだ。ここから本間久雄の「民衆芸術」の提唱までは、もう一息である。

早稲田派の「民衆演劇論」が出てくる要因としては、少なくとも第一に、坪内逍遙の「國民劇論」の継承。第二に、「大正政変」以後の△民衆の登場に象徴されるような、デモクラティックな社会的潮流が指摘できるだろう。さらに第三の要因として、欧米のデモクラティッ

クな演劇運動の影響をあげたい。

世界の民衆演劇運動の先駆的役割を演じたフランス民衆運動の影響は、もう少し先になるが、当時わが国に紹介されたデモクラティックな演劇運動のなかには、中村吉蔵が「近代劇と見物」にも紹介しているドイツの新自由民衆舞台 Neue Freie Volkshühne、アメリカの米国民演劇協会 Drama League of America があつた。これらは、その頃紹介された多くの西洋演劇のうちでもかなりの特異な存在である。

新自由民衆舞台の第一の特色をあげるとすれば、この劇場が観客組織による観客の演劇運動という点だろう。新自由民衆舞台は、一八九〇年に、会員制をとつていたオットー・ブラームの自由劇場から分裂した自由民衆舞台 Freie Volkshühne という観客組織より、一八九二年に再度分離してできた団体である。創設者ブルーノ・ヴィレの自由民衆舞台が目的としたところは、演劇を廉価な値段で、広く民衆に観せようとするのであつた。この組織が一つには、ドイツの労働運動のなから生まれたという設立過程を見ても、その目的は十分に推察されよう。分離した新自由民衆舞台も、前組織の自由民衆舞台の設立精神をそのまま引き継いだのである。当時、演劇の革新者で世界の注目を集めていた演出家マックス・

ラインハルトも、新自由民衆舞台のために大いに尽力したという。吉蔵が紹介したのも、新自由民衆舞台である。一九一九年に、自由民衆舞台と新自由民衆舞台が再統合される。これ以後、社会民主党系の労働者の観客を多くもつようになり、初期の理想が実現されつつあるように見えた。この時期、もっとも注目されるのは、新鋭の左翼的演出家エルウィン・ピスカートの民衆舞台への参加だつた。彼は一九二四年から二七年までの民衆舞台の活動のなかで、個性的な作家による個人を扱った戯曲を上演するという従来の演劇を排した。それに代えて、政治的、叙事的、技術的という叙事的演劇を主張して、映像やドキュメント資料を多用する演出を行なつた。その結果、ピスカートの演出があまりにもラディカルだと、民衆舞台を罷免されるのである。その後も民衆舞台の活動は継続し、戦後に持ち越された。

次に、中村吉蔵が紹介した米国ドラマ・リーグは、新自由民衆舞台と同様に観客組織による演劇運動ではあつたが、その成り立ちはずいぶん少ならず後者と趣を異にしていた。シカゴに近い北米の小さな町で婦人たちが集り、劇文学を研究したり、演劇を鑑賞したりしているうちに発展してできた団体である。スタイル・ベスト夫人を会長として、創設は一九一〇年であつた。その後も優れた戯

曲の研究と劇作の振興に努め、雑誌「ドラマ」を通して会員を保持した。組織の新しい発展にともなつて、合衆国全土に支部を設置し、上演される優秀な舞台と劇作の良書とを推薦しつづけたのである。吉蔵は、米國ドラマ・リーグの名前になつて三年余りで、五万人を擁する全合衆国的規模の観劇団体にまで発展したと紹介している。第一次大戦後の一九二五年には、米國ドラマ・リーグに加盟するグループは一九〇〇まで達し、その後も会員が増加しつづけたという。

中村吉蔵の紹介が、新自由民衆舞台と米國ドラマ・リーグともに「近代劇と見物」の書かれた一九一六年までというのは勿論だが、「民衆」に対する関心の高まりのなか、一方では海外のデモクラシー思想の影響がおしよせている時期に、欧米のデモクラティックな演劇運動を紹介するのも、時代の趨勢だろう。吉蔵はこれらの演劇運動に言及しつづ、「民衆芸術」というものにも言い及んでいるのである。

勿論此等（新自由民衆舞台や米國ドラマ・リーグ）は専ら演劇全般の向上を計画するもので、云はゞ近代劇の連中を作るのみがその単一の目的ではないけれども、近代劇が直に文字通りの民衆芸術に成るのはナカ

ナカ困難である事が知れる。少なくとも希臘劇や沙翁劇や、若くは我國の歌舞伎劇が、民衆芸術であつた程度に、近代劇が今の民衆精神に融解せられ融合せられるといふ事は到底実現されぬかも知れないと思ふ、（中略）旧時代を夢みて暮らしてゐる人と、新時代を求めて悶えてゐる人と、隣接しながら、互に遠い距離を保つて生存するのが今日の社会状態である、殊にそれが我日本になると、一層甚しい対照を形作つてゐるのが当面の事実であるから、近代劇を民衆芸術化する——歌舞伎に代わるべき新國民劇を起すと云ふやうな希望の実現は、前途甚だ遼遠であるやうな、覚束ない予感に襲はれないでもない。

吉蔵は「民衆芸術」という語句に、「デモクラチックアート」とルビをふつてゐる。つまりアメリカ式の Democratic Art の訳語として「民衆芸術」という言葉を用了のだ。この「民衆芸術」の規範としてギリシャ演劇、シェイクスピア劇、それに歌舞伎をあげ、これらに對して近代劇は、科學的精神に基礎を置くという性格からも、新旧世代の對立という社会状態からも、歌舞伎が「民衆芸術」であつたほどにも「民衆芸術化」されうるのは容易ではあるまいと悲觀的な憶測を語つてゐるので

ある。

そうではあるが、近代劇の「民衆芸術化」を、将来のあるべき姿として論じているところは注目すべきである。とにかく「近代劇と見物」は、中村吉蔵の「新國民劇論」であり、「民衆演劇論」だったのと同時に、彼の「民衆芸術論」でもあったのだ。

楠山正雄や中村吉蔵ら、劇界に対する早稲田派の発言を追ってみると、明治末の逍遙の「國民劇論」から大正初期の「民衆演劇論」へと発展する過程のなかで、「民衆芸術」が徐々に語りだされてくるという痕跡を、彼らの言説に見ることが出来る。この段階では、「民衆演劇論」と「民衆芸術論」とを厳格に区別する理由は、ほとんどないと思う。

吉蔵の「近代劇と見物」の翌月、早稲田派の「民衆演劇論」の一つである本間久雄の「歌舞伎劇の将来」が、「早稲田文学」に発表された。そして「歌舞伎劇の将来」は、「民衆芸術の意義及び価値」へと直接的につながり、そこに「民衆演劇論」のなから「民衆芸術論」が生まれるという過程を、より明確に見ることが出来るであろう。

本間久雄は、早稲田派の内部で盛んになり始めた「民衆演劇論」を歌舞伎改革論として論じようと、「歌舞伎

劇の将来」を書いた。歌舞伎を純粹な古典劇にとどめるべきか、または「國民劇」とみなすべきかと問い、当時の歌舞伎が直面していた問題をとりあげる。明治末ごろから新旧の世代交代がすすみ、時代物の様式美にも世話物の江戸情緒にも無縁な、歌舞伎を自分たちの生命ある演劇としてとらえる素養に欠けた人々、いわば上田敏が「昔の人から見れば野蠻人」(「歌舞伎」明39・1)と言った新世代人が急速に増加しつつあった。こうした時に、歌舞伎を教養主義的な古典劇として見るか、時代に生きる演劇として考えるかは、歌舞伎の未来をさぐる上で重大問題だった。

この問いに対して本間は、「國民劇」の観点から歌舞伎を見るべきだとする立場をとった。しかし歌舞伎が既成の様式のままでは、現在の「國民劇」になることはできないと言う。彼は、歌舞伎を現在の「國民劇」にするには、以前から坪内逍遙が説いている「歌舞伎劇の改作」というものが「最も当を得た方法」であるという結論に達したのである。「歌舞伎劇の将来」という論文は、問題の提起の大きさに比べて、本間の解答が逍遙の旧説を蒸返した程度の新鮮味に欠けるものだった。

それでもなおこの論文が重要なのは、彼が最後になって、「國民劇又は民衆劇といふと、直ちにロマン、ロー

ランの民衆劇場 (Le Theatre du Peuple) の主張がおもひ出される」とロマン・ロランをひき出してきて、「民衆演劇」を提唱しているからなのだ。しかもこの時のロマン・ロラン紹介が発展して、次の「民衆芸術の意義及び価値」における「民衆芸術」提唱へとなっていくのである。事はいたって論理的に進んでいくように見える。しかし本間久雄のロマン・ロランの紹介には、思いもかけない落とし穴が隠されていたのだった。とにかく、本間久雄のロマン・ロラン著『民衆劇論』からの引用文を検証してみよう。

題材は現代の生活から得て来ると過去の生活から得て来ると、或は又自国の歴史から得て来ると、外国の歴史から得て来ると、或は又現実から得て来ると、伝統から得て来るを問わない。重要事はたゞ、それらの題材の一切の観念、理想、一切の錯誤、偏見等を、常に現に生活しつつある吾々に関するものとして表現するといふことである。

右の文がいかにかに訳文だとはいえ、ロランらしからざる文章だということに気づく人も多いにちがいない。事実、ロマン・ロランの『民衆劇論』のなかに、この訳文に該

当する箇所はどこにもないのである。一体、どうしてなのか。『民衆劇論』の英訳本として大正期に読まれたのは、バレット・H・クラーク訳なのだが、初版のニューヨーク版が一九一八年、またロンドン版が一九一九年の刊行である。だとすると「歌舞伎劇の将来」は、クラークの英訳の刊行以前だ。いかに『民衆劇論』の原著を手にしたとしても、英文学者の本間久雄がどの程度読みこなせたのだろうか。彼は『民衆劇論』からの引用だとしているものの、ある種の疑惑がわいてこよう。

実は、本間はロマン・ロランとまったく別人が書いた著書の文章を、ロランのものだとして引用しているのである。次にあげる引用文は、エレン・ケイ著、本間久雄訳『エレン・ケイ論文集』（玄同社、大11）からのものである。

題材は現代の生活から得て来ると、過去の生活から得て来ると、或ひは又自国の歴史から得て来ると、外国の歴史から得て来ると、或ひは又現実から得て来ると、伝説から得て来るを問わない。ただ最重要事は、それらの題材の一切の観念、理想、一切の錯誤、偏見等を、常に現に生活しつつある吾々に関するものとして表現するといふことである。

右の『エレン・ケイ論文集』の教節と、先に引用した文章とを比較していただきたい。一、二の文字の違いこそあれ、まったく同一の訳文なのだ。これにより、ロマン・ロランの『民衆劇論』のなかの文章とされたものが、実際は『エレン・ケイ論文集』に収録された「更新的教化論」（「民衆芸術の意義及び価値」では「更新的教養論」という表題で紹介された）中の文章だったという事実が判明する。したがって、本間久雄のロマン・ロランの引用文は、ゴマカシだったということになる。が、彼の引用したエレン・ケイの文章が、まったくロマン・ロランと関係のないものだったわけではない。彼女がロランの『民衆劇論』を紹介している個所から、本間は引用しているのである。彼は、当たらずとも遠からずと思つたのではないか。しかし、そうではなかった。

ケイはすぐれた教育思想家であっても、演劇人ではなかったのだ。演劇的観点からロマン・ロランを紹介したわけではない。『民衆劇論』という演劇論としての性格をほとんど無視し、自説に合わせて大きく歪めて要約紹介しているのである。先の引用文を例にとって見ても、ロランの『民衆劇論』はケイが紹介するのは違つて、劇の題材という方面から「民衆演劇」を論じたものではなく、引用文にあるような形で劇の題材を論じてもいな

かった。第一、『民衆劇場』は、ケイが言うような芸術一般を対象にした、いわゆる「芸術論」というようなものではない。ロマン・ロランによる、現代演劇の革新のための演劇論だったのだ。彼女の紹介は、ロランの主張するところとは似て非なるものであったと言つてよい。

ケイの紹介だけを読むなら、本間久雄ならずともロランの『民衆劇論』を曲解してしまうだろう。彼はケイが紹介する通りに、ロマン・ロランが「民衆演劇」でなくして、芸術一般を対象とした「民衆芸術」を提唱したと思ひ込んでしまったのである。本間久雄のこの誤解が、次の「民衆芸術の意義及び価値」を生み出す契機となり、彼以後の「民衆芸術論」の方向を左右することになるのだ。歴史とは、意外にもそうしたものかもしれない。

伝統主義的「民衆芸術論」

わが国最初の「民衆芸術」の提唱とされる「民衆芸術の意義及び価値」においても、ロマン・ロランに対する本間久雄の誤解は解けていない。たとえば、この論文の「ロオラン氏が『再生の湯船にも比すべき芸術、人

間相互の間に一層親密な羈絆を創造し、個人個人の間に一層偉大なる勇氣を創造するやうな芸術」と云つてゐると述べている、ロランの『民衆劇場』からの引用とされた文章にしても、「歌舞伎劇の将来」の場合と同様である。つまりエレン・ケイの「更新的教化論」のなかの「再生の湯船に比すべき一個の芸術、人間相互の間に一層親密な羈絆を創造し、個人々々の間に一層偉大なる勇氣を創造するやうな芸術」という文章そのままなのだ。引用文のゴマカシを繰り返しているくらいだから、その△誤解▽が解けるはずもなかるう。従来より言われていることと相違して、「本間久雄はロマン・ロランを自説に援用した」などとは言えないのである。

しかし重要なのは、本間久雄がロマン・ロランに対する△誤解▽を基礎として、「民衆演劇」から「民衆芸術」の提唱へと発展したという事実である。早稲田派の「民衆演劇論」のなかから生まれた段階では、「民衆芸術」というものは「民衆演劇論」に内包される問題にすぎなかった。本間が提唱する「民衆芸術」の概念は、ロランに対する△誤解▽に基づくものであったにせよ、「民衆演劇」をも芸術の一分野として包み込むより広いものへと変化していったのだ。そのために「民衆芸術」が芸術の各分野から論じられるテーマとなり、大正の半ばまでに、

九十編を越す大論義へと発展していったのである。

それにしても、本間の「民衆芸術」の提唱は、ロマン・ロランのある基本姿勢に反している。基本的な点の背離であるから、決定的だ。「歌舞伎劇の将来」で彼は、ロランが『民衆演劇論』において主張するものが「歌舞伎改作の私の根柢」と言っているのである。とんでもない。ロランはその著で、「新しいものが来た。旧いものが去った」と叫んでいるではないか。古代ギリシャ以来、数々の栄光に包まれた西欧演劇の歴史のことごとくを抹殺するかに見える。ソポクレスなどギリシャの偉大なる悲劇詩人は勿論、シェイクスピア、モリエール、ラシーヌ、コルネイユ、シラーに至までを葬りさろうとする反伝統主義の精神が、ロランの著書を買っていた。「歌舞伎改作の私の根柢」などなりえない。こうした本間の誤りは、エレン・ケイの紹介のみに依拠した彼のロラン△誤解▽に原因しているのである。

ロマン・ロランの反伝統主義に対して、本間久雄は伝統主義者だった。彼は「民衆芸術の意義及び価値」の約半年後、「伝統主義に就いて」（『早稲田文学』大6・4）などを発表し、「民衆芸術論」と平行して伝統主義を唱える。そうして三井甲之らとともに伝統主義の代表的な論者としてみなされた。大正期の伝統主義とは、太

宰施門、中村星湖らによって、モーリス・パレスやブリウンティエールの伝統主義論が紹介されたところから始まるが、第一次対戦中の連合国側のスローガンの一つ、「民族自決」に見られる国際的な民族主義的機運に刺激されて、たちまち伝統主義は、わが国の文化の問題として広がった。一方で桑木巖翼、阿部次郎、土田杏村らが伝統主義に反対するなど、論壇を活気づけたのである。

本間久雄の場合は、「民衆の伝統にふりかへれ」を基調にして、「民衆芸術論と伝統主義論は互ひに、補助的関係にある」（「評論壇の趨勢」「文明」大4・10）という立場をとったのである。これを彼の論文に即して見ると、「歌舞伎劇の将来」から発した民衆芸術論という流れは、「民衆芸術の意義及び価値」から「民衆芸術の問題」（「早稲田文学」大7・6）などを通して、「近松巢林子の芸術が、民衆芸術の勃興を語る」とする「徳川時代における民衆芸術の勃興及び衰頹」（「早稲田文学」大7・11）に達する。同じく「歌舞伎劇の将来」から出たもう一つの伝統主義論という流れは、「伝統主義に就いて」から「解放の詩人・近松門左衛門」（「早稲田文学」大6・11）を経て、伝統主義の理想としての近松劇という「徳川時代における民衆芸術の勃興及び衰頹」において「民衆芸術論」と合流する。まさしく本間久雄

の場合は、△伝統主義的民衆芸術論▽であった。

反伝統主義と伝統主義——ロマン・ロランと本間久雄との距離は基本的なところで、かなり遠いのだ。前に述べたように本間久雄が「ロランを援用した」などと、どうして言えようか。

本間久雄は「民衆芸術の意義及び価値」で、エレン・ケイの「更新的修養論」の紹介に全文を費やすかに見えるほどであるが、彼女の論文は、いわゆる「民衆芸術論」でもなければ、いかなる種類の芸術論でもなかった。これは、ケイがスウェーデンの青年社会党のためにおこなった講演がもとになったらしい。講演のテーマは、スウェーデンの労働者が八時間を獲得した場合、余暇利用のよう利用すべきかを語ったものである。余暇利用の「生産的な快楽」もしくは「更新的な快楽」の例として、彼女は遊山、祭祀、演劇、遊戯、読書などをあげて論じ、対する「不生産的な快楽」としては、飲酒と喫煙をあげた。こうしたなかで、「民衆芸術」にもわずかに触れられてあったにすぎない。エレン・ケイは次のように言う。

その人が無知な行為を斥けて高尚な行為を選ぶ毎に、

その人はたゞ一個のよりよき人間となるばかりでなく、その社会的理想の上から云つても一層よい理想の奉仕者となるのである。

そうして彼女は理想的な社会の建設のために、労働者に対して「更新的な快楽」を選ぶべき「意志の修養」の必要性を説きながら、階級戦争と並んで、修養戦争を戦わねばならないと主張したのであった。

「民衆教化論」という観点から見ても、エレン・ケイの「更新的修養論」と本間久雄の「民衆芸術の意義及び価値」とはかなり違っている。しかし彼は、ケイの論述を各所において援用しながら語るのだ。本間によると、「民衆」とは、「蛮人」のような生活をおくり、「頽廢し墮落してゆく」だけの者たち。要するに「惨めさと醜さ」とあるばかり」の人間である。そうして彼らの「惨めさと醜さを救うにはどうすればよいか」と問い、エレン・ケイが「彼等労働者を救うべき唯一の道は彼等を『教養する』にある」としたように、生の増進をもたらす「更新的快楽を彼等労働者に与へる」ことが必要だと言う。

かくして本間久雄は、「民衆」を△救う▽ための芸術として、あるいは「民衆」に教養を△与える▽ための芸

術として、「民衆芸術」を提唱するのであった。いうなれば△救済の論理▽というものに貫かれた彼の「民衆芸術論」の前提になったのが、「惨めさと醜さ」とあるばかり」という「民衆」イメージだったが、八時間労働を獲得する労働者に語るエレン・ケイからは出てこないイメージである。彼女の場合は、労働余暇の利用という問題に対して、より自立した労働者の意志を問うた△選択の論理▽に支配されていた。

本間は、ケイが「頽廢し墮落してゆく」だけの労働者の姿を描いていると述べるのだが、実はそうした「民衆」イメージは彼女のものでなく、本間自身のイメージであったのだ。同じく「民衆教化論」としても、前提となる「民衆」イメージが異なり、根本的な論理——△救済の論理▽と△選択の論理▽というところで相違するのであるから、表面上はいかにあっても、本間久雄とエレン・ケイとの間には、かなりの距離があったと言わなくてはならない。そうして彼が「民衆芸術」の典型を「通俗的な演劇」の方向に見たとき、エレン・ケイの姿を完全に見失っていたのではないか。

本間久雄の「民衆芸術論」の特徴を一言で言えば、

△伝統主義的民衆芸術論▽であるとともに、△教化主義的民衆芸術論▽というものであった。「民衆芸術の意義及び価値」の背後にあるのは、ロマン・ロランでは勿論なく、本質的な面でのエレン・ケイの影響は、見かけほど強くない。そうだとすると、彼の△教化主義的民衆芸術論▽の血縁は、どこにたずねられるのだろうか。意外というか、当然のことというか、「民衆芸術の意義及び価値」の背後から現われてくる顔は、この論文に一度も名前のあがっていない坪内逍遙である。

『新楽劇論』から文芸協会に至る逍遙の「國民劇論」、その基本的理念が△教化▽と△娯楽▽であった。彼は『教化と演劇』（尚文館書店、大5）に収められている「何故に新しい劇を必要とするか？」においても、演劇とは「社会経営の一機関」であって、その存在意義は風教機関と娯楽機関というところにあるとしている。今日の演劇が「現代の苦痛」に対応できないばかりでなく、知育、徳育、情育の効用という点でも、誤った働きをしているにすぎない。そこで、「此際新しい日本に相当するずっと高尚な娯楽機関、兼、風教機関となるべき芝居を作らねばならぬ」と思い、その目的で設立したのが文芸協会であると述べ、彼の△教化主義的國民劇論▽を展開しているのであった。したがって、本間久雄が「民衆

芸術の意義及び価値」で、「更新的快乐」を労働者に与えるところに、現代の教化運動の最大の意義があるのだけれども、「かかる教化運動の機関乃至様式たらしめるところ、そこにこそ、所謂民衆芸術なるものの最も根底的な意義がある」と言うのを聞くならば、直ちに逍遙の△教化主義的國民劇論▽を思い起すにちがいない。つまり逍遙の「國民劇」における目的の重要な一つが、「國民」のための「風教機関」であったのと同様に、本間久雄の「民衆芸術」における最大の存在意義が、「民衆」に対する「教化運動の機関乃至様式」だったからだ。では一体、そうした「民衆芸術」とは具体的に、どんなものなのだろうか。本間は、次のように言う。

その芸術は所謂「高等文芸」とはちがつて、彼等労働者にもよく鑑賞され、理解されるほど、通俗的な、普遍的な、非専門的なものでなければならぬ。従って、民衆芸術の最高典型は、最も普遍性を帯びた、そして通俗的な、非専門的な演劇であつて、而も如上教化運動としての価値あるものでなければならぬと云ふことになるのである。

彼が「民衆芸術」とは、「高等文芸」に対する「通俗

的「文芸」であると結論づけたために、後日多くの批判を招くことになった。たとえば大杉栄は「新しき世界の為めの新しき芸術」で、エレン・ケイは「高等文芸」と「通俗的文芸」とを対比させてはいないし、「こんな誤解され易い、又誤解する方が尤もな、余計な事は云つてゐない」というばかりでなく、エレン・ケイの方面からのみ、「しかも極くまづく民衆芸術を説くとなると、頗る妙なものが出来上るわけだ」と非難した。大杉の批判はもつともであるが、この対比は、本間がエレン・ケイに依拠したためにおこつたのだからか。文芸協会が『アルト・ハイデルベルヒ』を上演したとき、脚本が「甚だしく劣俗」だという非難を受けたが、逍遙はこの戯曲が「国民」の「趣味性の向上」のために「恰好の脚本」であると弁護した（『教化と演劇』）。本間の「通俗的文芸」は、『アルト・ハイデルベルヒ』を「恰好の脚本」とした逍遙の考えの延長線上にあるのではないかと思う。それでは本間久雄が「民衆芸術の最高典型は、最も普遍性を帯びた、そして通俗的な、非専門的な演劇」であるとしたそうした演劇とは、実際にはどういふものなのだろうか。

ロマン・ロオラン氏の『民衆劇場』は云ふまでもなく、

最近独逸、仏蘭西あたりで切りに提唱される民衆劇場なるものは、何れも如上の条件に適した演劇を上演することにその最善を尽くしてゐるといはれてゐる。例のオーベルアンメルゴオの受難劇の如き、又はその他、現に独逸、瑞西などの各地で流行してゐる「野外劇」の如きも亦、その目的とするところは如上の民衆教化にあるといはれてゐる。そうしてこの種の所謂民衆劇場及び所謂野外劇場の多くは、すでに今日、民衆芸術としてそれぞれにその効果を収めてゐる。

「通俗的文芸」というと極めて聞こえが悪いが、彼のその典型的な例としてあげたものは、中世からつづくキリスト受難劇などの祝祭劇やヨーロッパ各地で試みられていた野外劇——たとえば、前世紀末よりスイスの各都市で国家の記念日や各州の独立記念祭に、熱狂的に上演された野外劇、一八九八年のヌーシャテル共和国五十年祭におけるフィリップ・ゴテの『スイスのヌーシャテル』、一九〇〇年のジャック・ハウゼのアルノルド・オットーの『祝祭劇』など——であり、いふなれば祝祭的演劇Vであつたのだ。この点は、ぜひとも着目したい。

すでに祝祭劇および野外劇については、坪内逍遙が「野天劇」（「学生」明44・1）という論文を書いてい

た。逍遙はそのなかで、本間久雄が「民衆芸術」の具体例としてあげたオーベルアンメルゴオのキリスト受難劇を初めとして、シラーの『ジャンヌ・ダルク』を上演したハーヴァード大学の野外劇、シェイクスピアやイプセンの野外劇演出など、ヨーロッパおよびアメリカの祝祭劇や実験的な野外劇を紹介した。この論文を『教化と演劇』に収める際に、マックス・ラインハルトの野外劇演出をその実例としてつけくわえている。またわが国の例としては、大正五年五月、中村吉蔵による芸術座の『オイディプス王』の野外劇上演（小笠原伯爵邸庭園）がある。この野外劇演出は、ギリシヤ悲劇のわが国初演であるということにおいても興味深い。

本間久雄が「民衆芸術の意義及び価値」で、逍遙の演劇における八教化主義Vを継承発展させたというばかりでなく、「民衆芸術」の具体的形式として、かつて逍遙が論じた八祝祭的演劇Vを提示したことには興味もたれる。しかし本間のこの論文では、「民衆芸術」としての八祝祭的演劇Vというものが十分に論じられたとは言えず、その後も、この考えを深めていったように見えない。

ロマン・ロランが『民衆劇論』という著書で、未来の「民衆演劇」の理想として掲げたのは、あらゆる階級を

超えてすべての国民が「調和」する八民衆の祭りVというものだった。本間久雄の八祝祭的演劇Vというものが、ロランが「民衆演劇」の最終的な理想としての八民衆の祭りVにつながっていく可能性というものを十分にもっていたはずだ。しかし事實は、エレン・ケイのロラン紹介にのみ依ったために、その可能性の糸口すら見出だすことはなかったのである。彼がロマン・ロランの著書に直接触れていたらと想像する。もしもそうであったならば、本間久雄は「民衆芸術」というような芸術の一般論を唱えることもしなかったかもしれないし、その後「民衆芸術論」という大論議をひきだすこともなかったかもしれないけれど、「民衆演劇論」として、また八祝祭的演劇Vとしても、もっと芯の通った論議になっていたのではないかと惜しまれる。

そうはいっても、「民衆芸術の意義及び価値」の論理の中心を占めたのは、「民衆芸術」の最高典型としての「最も普遍性を帯びた、そして通俗的な、非専門的な演劇」であり、八祝祭的演劇Vであって、「民衆演劇論」の性格が非常に強い。しかしその後の「民衆芸術」の論議のなかで、本間久雄の「民衆芸術」としての八祝祭的演劇Vという考えは、他の論者によって発展されるどころか、ほとんど注目さえされなかった。

しかし大正の半ばになって、坪内逍遙がパーシー・マッケイ、ルイス・バレエーらのアメリカのコミュニティー・シアターを参考にしながら、△祝祭的演劇▽を検討して、わが国に古くから伝わる民間芸能を素材とする現代の△祝祭的演劇▽の創造を提唱した。それとともに彼は、大正九年に文化事業研究会を設立して、ページェント運動を開始するのである。そこに達するまでわが国の「民衆演劇」の歴史には、様々の紆余曲折があった。

一方、ロマン・ロランの『民衆劇論』は、大正六年に大杉栄によって訳出されて広く読まれ、大きな影響を各方面に及ぼすのだったが、「民衆演劇論」というよりは「民衆芸術論」として理解される傾向が強かった。したがってロランの△民衆の祭り▽という演劇の理想は、わが国ではまったくといってよいほど理解されずに終わり、その傾向は今日まで続いていると言えよう。かくしてわが国の「民衆演劇」は、ロマン・ロランが大きく発展させ、フィルマン・ジェミエ、ジャック・コポー、ジャン・ピラールなどへと継承されていくフランス民衆劇運動とはまるっきり別個な道を歩むことになるのである。

△本稿は、旧稿「『民衆芸術論』の一視点」(『文芸研究』昭43・10)、「『民衆』の争奪」(『青電車』昭46・12)を部分的に併せて、一本の論文にしたものである。▽