

# 『トスキナ』伝説-浅草オペラと大正期アヴァンギャルド演劇に関する一考察-

|       |  |
|-------|--|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者: 大正演劇研究会<br>公開日: 2011-04-11<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 中野, 正昭<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="http://hdl.handle.net/10291/10734">http://hdl.handle.net/10291/10734</a>                          |

## トスキナ伝説

— 浅草オペラと大正期アヴァンギャルド演劇に関する一考察 —

中野正昭

— 犬猫刑事ノ類入ルベカラズ

浅草オペラ華やかな頃。浅草随一の興行師根岸吉之助が所有する観音劇場の楽屋入口に、或る日こんな貼札が掲げられた。検閲のあつた時代である。早速これを見た象潟署の刑事が怒鳴り込んで来た。劇団側も素直に謝り、その場は何とか取り繕つたものの、翌日には「刑事犬猫ノ類入ルベカラズ、これを犯すものは頭の上から水をぶっ掛けられるべし」と新しい貼札が掲げられた。

最初の貼札の主は画家の小生夢坊、後の方は浅草オペラの脚本・演出家の猿与太平こと後の映画監督古海卓二。二人は大杉栄と交わり、堺枯川の研究会に顔を出したりしていたので、当局の監視が付いていた。そして当時この二人が属していたのが、浅草の文士劇を売り物にした特異なオペラ団「常盤楽劇団」だった。

二ヒリストの辻潤をはじめ一癖も二癖もある浅草の物書き連中が俳優として舞台に立ち、客席や楽屋には大杉栄や谷崎潤一郎といったこれも癖のある連中が応援に駆けつけた。目的は異なれど、刑事も当然やつて来た。文士劇の演目はゴースト作『どん底』だ。検閲を受けた台本は削除だらけだったが、劇団はお構いなしで原本どおり上演した。当時、警視庁の命令に違反した場合に処罰を受けるのは興行者だった。が、何しろ浅草の顔役根岸吉之助の小屋だ、警察も簡単に処罰することは出来ない。警告と始末書で事を収めた。劇団側は、そんな複雑な力関係を嬉々として逆手に取った。

文士劇だけでは興行的に不安だからと根岸に言われ、劇団はオペラとの併演形式をとつたが、この時に猿が書いたコミック・オペラの題名が『トスキナ』。最後に「ブ」

の一字を補つて、逆さに読めば「アナキスト」。貼札、関係者、そして演目をみれば、この劇団の性格も想像がつくだろう。常盤楽劇団は自由と反抗の情熱を愛する反逆児、社会の規格を外れた逸脱者達の集まりだった。

この常盤楽劇団と猿与太平作詞『トスキナ』（二幕）については、既に松本克平氏の二つの大著『日本新劇史 新劇貧乏物語』（筑摩書房、一九六六年。以下『新劇史』）と『日本社会主義演劇史 明治大正篇』（筑摩書房、一九七五年。以下『演劇史』）に資料と共に詳しく記されており、この二冊が劇団と作品を広く一般に知らせる契機となった。演劇史の片隅から洩れていた劇団や作品を発掘し、再評価していった松本氏の功績は大きい。ただ、以前から私が奇妙に思っていたことは、松本氏の著作で紹介される『トスキナ』の内容と、私の手元にある雑誌「オペラ評論」（大正八・一九一九年十月・十二月号）所載の台本とが大きく異なることだった。松本氏の紹介による『トスキナ』は演劇研究者以外にも引用されることが多く、事実誤認があるならば正しておく必要があるだろう。本論の目的は「オペラ評論」所載の台本を基に改めて『トスキナ』を紹介すると共に、常盤楽劇団や辻潤の演劇活動に、松本演劇史とは異なる光を当てて捉え直すことにある。

カフェのテーブルから劇場へ

先ず常盤楽劇団について簡単に説明しておこう。大正八・一九一九年春、浅草伝法院裏手の塀沿いにあつたカフェ・パウリスタの二番テーブルで劇団は生れた。この二番テーブルはいつの頃からかペラゴロ達の溜まり場となり、情報交換の場となつていった。二十五歳の血気盛んな青年猿与太平も常連の一人で、「毎日朝から、友人の徳永政太郎と二人で、二番テーブルに腰掛けていると、誰か知つた連中がやつて来る。そこで飲食した代金は、その儘、テーブルに置いて行つて貰う、つりは一切出さない。／＼朝から晩までねばつていると、入替り、ワンサといろんな人がやつてくるので、余分に置いてくれた金で、二人がその日飲食した分を、支払うことが出来た」（古海卓二「浅草オペラの父」、古海巨編『映画に生きた古海卓二の追憶』収載、古海卓二遺稿集刊行会、一九六二年）。浅草の興行界ではそれなりに知られていた猿だが、浮き沈みの激しい世界のこと、職にあぶれるのは常だった。後にイタリア文学者として名を成す徳永政太郎も、当時は猿と同じ下宿に住み、兄弟分のような生活を送つてた。

二人が陣取る二番テーブルの常連は、英文学者で二ヒ

リストの辻潤、画家の小生夢坊、詩人の佐藤惣之助、日本で唯一シヨパンが弾ける天才ピアノリストと称された沢田柳吉、作曲家の竹内平吉、オペラ俳優の黒田達人、藤村梧桐、大津賀八郎ら。他にも伊庭孝や大杉栄、谷崎潤一郎などが楽屋に顔を見せるといつた盛観で、猥が大杉栄と知り合つて研究会に顔を出したり、当局から監視が付くようになったのがこの前後からだつた。が、全体としては必ずしもアナキズム一色に染まることなく、「二番テール」の集合は、異質な思想のもち主がよりどころを浅草に求めて自由を呼吸したところから出発した（小生夢坊「猥さんの思い出」同書収載）ものだつた。そして猥をはじめ、当時、定職らしきものにあぶれていたこの異端児達の中から、誰が言うともなく文士劇の企画が持ち上がり、常盤楽劇団が旗揚げとなつた。カフエという溜まり場ができ、そこに仲間が集まり、一つの芸術運動が起る。パリと同じように、東京でもカフエが重要な情報交換の場となり、芸術家達の表現活動の拠点となる特別な文化空間として機能し始めていた。

劇団は、沢田柳吉を代表者に、総指揮・竹内平吉、舞台装置・小生夢坊、舞台監督・猥与太平、俳優に先の藤村、大津賀の他に木村時子、林はつ子（谷崎潤一郎『鮫人』のモデルとされる）、石井行康、文芸協会出身の笹本甲午

（木村時子の夫）らが、文芸部と文士劇を兼ねたメンバ―に辻、徳永、佐藤、陶山篤太郎、木蘇穀、五十里幸太郎らが顔を揃えた。（1）

第一回公演は五月六日から。演目は、グレゴリー原作・笹本光廣抄訳、愛蘭劇『羊の足』／猥与太平作・竹内平吉作曲、喜歌劇『リヤザンツエブ』／石井行康・服部清子のバレエ『生きむとする心』／海老名秋花作（曾我廼家五九郎の筆名。当時の五九郎は根岸から観音劇場の経営を任されており、常盤楽劇団旗揚げにも一役買ったようだ）の描写喜劇『午後五時』／大津賀八郎によるオペラ独唱／ジョン・M・シング作・佐藤大魚訳、「未来派創作者諸氏」による象徴劇『谿間の影』（一場）／沢田柳吉のピアノ独奏『一月光の曲』／猥与太平作・竹内平吉作曲のコミック・オペラ『トスキナ』（二幕）。プログラム上では第一回公演の文士劇は『谿間の影』のみだが、松本氏によれば、小生夢坊からの手紙として、辻潤作『虚無』も上演されたとある。

幕が明いても舞台は暗黒であつた。登場人物はみんな目だけ出した黒ずくめの衣裳を着ていた。瀬川つる子の淫蕩な女という役が「ええ、妾の心臓は薔薇色よ」と言う。俺は天上の叛逆者だ。俺は数学から生まれた

何とかだと誰かが怒鳴る。最後に作者の辻潤が黒衣でとび出してきて、『一切は虚無だ』と怒鳴ると幕という迷作であった。(『新劇史』P341)

年代を考えると、随分と強烈な内容だ。怒った浅草の観客は当然のごとく野次を飛ばした。そして、その怒声を耳にした作者の辻潤は鬢を脱ぎ捨てて花道に立ち「諸君！」と大演説をぶち始めた。『谿間の影』に「未来派

創作者諸氏」と但し書きが付されている点からも、この辻潤のアジテーションはどこかF・T・マリネッティが演劇に関する宣言で説いた「野次られることの喜び」を思い起こさせる。日本での未来派の活動として知られる普門暁の未来派美術協会設立が翌大正九年、日本のマリネッティと呼ばれた詩人の平戸廉吉が「日本未来派運動第一回宣言」と題したピラを日比谷の街頭で撒き散らしたのが大正十年末だから、この「未来派諸氏」の活動は小さいながら見過ごせない。

同月十四日からの第二回公演は、笹本光廣作、オペレッタ『ハイエストカラー』(二幕)／石井行康考案振付、ダンス『赤い実』／猿与太平作・竹内平吉作曲、ライトオペラ『鐘の音』(二幕三場)／ゴールキー作『どん底』(第三幕のみ)／伊庭孝作詞・竹内平吉作曲、喜歌劇『新

婚旅行』(二幕)／大津賀八郎・天野喜久代の独唱と二部合唱／澤田柳吉のピアノ独奏／猿与太平作詞のコミックオペラ『酒の匂い』(一幕)。『どん底』上演は、明治四十三年・一九一〇年の自由劇場『夜の宿(どん底)』に対抗する意識もあつたのだろう。浅草の貧乏文士達が現実生活そのままに『どん底』を上演すれば、これ以上のリアリテイはないというわけだ。

しかし、舞台に立った当人達の意気込みとは裏腹に興行成績はさっぱりで、おまけに警視庁からも大目玉を食らったことにウンザリした根岸は、早くも文士劇に見切りをつけた。以後、オペラの専門劇団となつた常盤楽劇団は六月末まで観音劇場で戯曲座と合同公演を続け、七月に地方公演へ出たまま解散となつた。

トスキナはアナキスト？

さて『トスキナ』である。(アナキスト)を逆さまにした題名や猿与太平の個性の強さもあつて、この作品は一種独特の異彩をもって語られることが多い。松本氏は『新劇史』『演劇史』の両方で『トスキナ』に触れているが、紹介内容に大きな異同はない。ここでは『演劇史』(193・194)から、長くなるが引用してみよう。

「トスキナ」の舞台は街の広場である。行き交う人々によって合唱がはじまり、やがて合唱は一区切りつく。

合唱 ソワ、ソワ、誰だ

ソワ、ソワ、誰だ

トスキナ独唱 それが泥棒、それが泥棒

黒いマントに赤い帽子、服は紫

合唱 それを見れば判る、直に判るよ。

赤い帽子に黒いマント、紫の服を着たトスキナと称する怪青年がソロを唄いながら舞台の中央に現れる。

トスキナ独唱 私は官許のスリで赤い帽子に黒いマント

はご規則の通りの制服でございます。みなさん、お氣をつけて下さいよ。わたしは免許のスリですよ。

と唄う。まわりにいつばい人がたかってくる。その中をぐるぐるまわりながら、おもしろおかしく演歌師のように唄ってきかせる。人々は笑ってきいている。唄い終わったところで、「これ、どんなものですか」と時計やら首飾りやら財布やらぞくぞくととり出してみせる。人々はやつと氣がついて「それは私のだ」「オレのだ」と取り返そうとつめよるが、そこでドッコイと、今度はスリの鑑札を「これこの通り」と見せるので、人々は地団駄をふむがどうにもならない。これがオペレッタ「トスキナ」のプロローグである。テーマソングは

「トスキナの歌」で、これは当時の浅草インテリにはよく愛誦された。

島へおいで、島へおいで、

島は平和だ、

喧嘩なんてすこしありませんから……

〔古海巨編『映画に生きた古海卓二の追憶』所載、添田

知道筆「悼 古海静湖さん」による〕

この本の編者古海巨は卓二の遺児であり、静湖とは猥与太平こと古海卓二の演歌師時代の号である。主題歌は、支配することも、されることも嫌うアナキストの夢を歌つたものであり、アナキズム讃歌であり、そのまま聖天地——浅草の讚美である。

この場面は第一幕第四節にあたる。松本氏の紹介は第一幕のこの部分のみで、後半の第二幕の内容は記されていない。実際の歌詞を交えた具体的な紹介なのだが、「オペラ評論」台本と大きく異なっている。先ずトスキナという人物は「赤い帽子に黒いマント、紫の服」を着ていなければ、「スリ」でもない。トスキナとはこの街の法政を司る権力者、アナキストとは正反対の体制側の人物である。第四節までの筋を「オペラ評論」台本から紹介すれば次のとおりだ。プロローグはスリの独唱で始まる。

舞台上に一人立つ彼は観客に向かつて歌いかける。

私の好きな皆様／あなた方は御存知ですか／人は何故に何故に／嘘をつくのでしょう／然し皆さんお聞きなさい／ほんとのことでも或時は／嘘にしなけりや／ならぬこともある。

それは又何故に何故に／本当の話を嘘にしななければ／ならないのしょう／ならないのしょう。

考えても御覧なさい／人は正しい生活を／つづける前に／正しい働きをして居ますか／そんなことはないでしょう。

そして本当のことでも嘘に／しなけりやならない／場合が出来る。

こんな意味深な歌を歌い終えたスリは、更に観客に告げる。『トスキナ』を見れば「只今話した本当のことを嘘にしなけりやならない訳が判ります」と。そして幕が上がるとそこは「雑然たる未来派の巷の背景」で描かれた或る街の広場だ。行き交う人々の合唱がはじまる。

お前はお前だ／俺らは俺らだ／お前も自由だ／俺らも自由だ／さうして人は皆な自由／さうして人は皆な

生きる。

あいつは女優だ／こいつは画家だ／お前は手品師／俺らは曲馬師／さうして人は同じだ／さうして人は皆な生きる。

お前も働く／俺らも働く／働くおかげで／皆金を貰ふ／さうして皆な正当だ／さうして人は皆な生きる。

劇中の最初と最後に二度繰り返されるこの「お前はお前だ」の歌は、作品全体のシニカルな主題歌だ。

平等な「自由」と労働から得る対価の「正当」を歌う人々は、そこに現れた新聞売りの新聞記事を目にして驚愕と怒りの表情を顔にする。新聞には、スリや泥棒に鑑札を与え、正当な営業と認めるとあるのだ。なんて馬鹿げた話したと憤懣遣うかたない人々の前に、法令を定めた張本人トスキナの登場だ。彼は「セイクワツナン」と書かれた帽子を被り、胸にも同じ文字の入った勲章を掛けている。トスキナは歌う「悲しむよりも、先づ悲しみの／種をのぞけよ、種をのぞけよ。／罪せるものを、虐ぐるよりも／かてをあたへよ。かてをあたへよ。／かてなきものに、かてあたふより／仕事あたへよ、仕事あたへよ」と。

トスキナが女優に尋ねる。「あなたは、あなたのオペ

ラを見物に見せるためにお客から入場料を取ることは正当なことだと思いませんか」と。女優の返事は「勿論」だ。それは芸術に対する報酬なのだから。するとトスキナは「さうすると芸術は売物ですか、つまり商品と云ふわけですか」と切り返す。

女優 何です、商品ですつて。失敬な、私の内部生活の表現です。

トスキナ なる程、さうすると、あなたの生活の報酬は内部生活の表現、即ち芸術であるとも云へますね。

女優 さうです、さうです、生活の報酬は芸術です。  
トスキナ では伺ひませう、世の中に報酬に報酬を支払う馬鹿があらませうか。

女優 そ、そんなものは、

困った女優は前言を撤回し、芸術に対する報酬ではなく技術に対する報酬だ、と反論する。そこでトスキナは「成程技術に対する報酬ならば正当でせう」と認め、一同の納得を得た上でこう話を続けるのだ。「では諸君、スリが人の油断を見すまして他人の物をスリ取り泥棒が夜陰他人の自宅へ忍び込んで物をかすめる労力も正当と云はねばなりませんまいね」。こうして次々と街の人々の意見

を抑えたトスキナは、それでも当然ながら不安を抱える人々に、スリや泥棒の新取締規則を説いて聞かせる。

トスキナ歌

赤いマント 赤いマント

赤いマントに 黒い帽子

被れる男の 服は 服は

ピロード、見れば直ぐに判る

合唱

ソハ ソハ 誰だ

トスキナ歌

それがスリだ、それがスリだ

赤いマントに黒帽子、服ピロード

合唱

それを見れば判る

それを見れば判る

直ぐに判るよ

トスキナ歌

黒いマント 黒いマント

黒いマントに赤い帽子

被れる男の、服は 服は

紫、見れば直ぐに判る



合唱

ソハ ソハ 誰だ

トスキナ歌

それが泥棒 それが泥棒

黒いマントに赤い帽子、服は紫

合唱

それを見れば判る

それを見れば判る

直ぐに判るよ。

トスキナ歌

仕事する時は ナイフ持つな、

メスも持つな、ピストル持つな

鑑札持ち、仕事せよや

約束 守れよ、さあらぬ時は

獄屋に、ぶち込むぞ。

合唱

仕事する時は、ナイフ持たず

メスも持たず、ピストル持たず

鑑札持ち、仕事せよや

約束 守らぬ、さあらぬ時は

これから、つきあはぬ。

つまりは、スリや泥棒に鑑札付きの営業を認める替わりに、見て直ぐにそれと判る格好をさせれば強盗殺人等の件数は減り、警察の人員削減も出来る。更にスリ達に多大の税金を課すことで政府の財政難も救える。政府としては一石数鳥のお得な法令と言うわけである。

そこにいよいよスリ本人の登場である。まるで「伊太利のオペラに出るテノール」のような派手な格好をしたスリは、鑑札を見せながら、人々から次々と金品を掏っていく。それは恋人から貰った大切な指輪だから返してほしい、と懇願する女優に向かつてスリは堂々とした口調で、これは正当な労働によつて得た正当な報酬なのだから、それ相当の代金で買い取ってもらいましょう、と応じる次第。こうしてスリと泥棒は日夜正当な営業に励むことになった。

さて、こうして見てみると、松本氏の描く「トスキナ」が実際の台本とは大きく異なっていることが分るだろう。第二幕では、仕事に精出すスリや泥棒とその被害者達のナンセンスなやり取りが繰り返される。そして最後にトスキナは自らが定めた法令の誤りを認め、再びスリや泥棒を監獄に送るように法を元に戻す。役柄だけでなく、人物の性格からもアナキズムとは無関係の人物だ。(トスキナ)が「アナキスト」の逆さ言葉であることは、関

係者の多くが指摘しているのが確かだろうが、それはアナキズム讃歌を仮託した人物を検閲から逃れるために逆さにしてみせたというよりは、アナキストとは正反対の人物という文字通りの意味あいだと解釈すべきだろう。第二幕の最後、営業許可制が廃止され、再び一犯罪者となったスリが現れて、街の人々に歌いかける。

#### スリの歌

皆様お集まりで 何をなさいました。

よいものでも 貰ひましたか

よい収穫でも ありましたか

#### トスキナ歌

よいものを 貰つた積りで

よいものを 落しました。

#### スリの歌

それであなた方は人生の負債を

余計に残した

余計に残した。

#### 合唱

私達は解らなくなつた

私達は解らなくなつた。

(お前はお前だの歌にて閉幕)

『トスキナ』は、ジョン・ゲイ作『乞食オペラ』に似た皮肉と諧謔味溢れる諷刺劇の趣がある。そこでは犯罪者という最下層の住人が、燦々と輝く陽の下で繰り広げられる世の茶番を、それと知りつつ演じてみせる。どちらの作品も、ストリートに道徳を攻撃するのではなく、棚上げにしてしまう音色を奏でているのだ。興味深いことに、一七二八年にゲイが書いた『乞食オペラ』は、『トスキナ』と同時期のロンドンで突如甦つている。一九二〇・大正九年、ハマースミス区のリリック劇場にかけられたこの古めかしい音楽劇は、二三年まで異例のロングランを記録した。ブレヒトが『三文オペラ』を書いたのは、このロンドンでの奇跡のリバイバル上演成功を知つたことだ。『トスキナ』上演はこのリバイバルの前年だから、獺が『乞食オペラ』を参考にしたとは考えにくい。果してそれ程に獺が博識だったかどうか。ここでは、その同時代的な精神に注意を促せば充分だろう。また、松本氏が「アナキストの夢を歌つたものであり、アナキズム讃歌」だとする「島へおいで」の主題歌は台本には登場しない。この歌は同じ獺と太平作「ミュージカル・プレー『ネオ・ミリタリズム』」の主題歌であり、『トスキナ』掲載の二カ月前の「オペラ評論」八月

号に台本が掲載されている。戦争が続く人間界の様子に

心を痛めた妖精が、神々に頼んで何とか戦争を止めさせようとする話だ。妖精は先ずキリストに相談するが、既に老い衰えたキリストは「世の中が平和であることはわしも望む所ぢやが、剣なきものは剣を求めよと言つたわしが、今更どの顔で、お前さん方の喧嘩はわしが預りませうと言へるものかね」と頼みを断る。次に現れた軍神は、商売繁盛と大喜びで取り付く島もない。そして三番目に現れた恋の神キューピットがやつと妖精の頼みを聞き入れる。場面は替つて或る軍国主義国家が、女だけで暮らす平和な島へと侵略の手を進めている。妖精とキューピットが見守る中、島では女達の歌声が聞えてくる。

遙かに人間界には聞える歌

島へお出で、島へお出で、島は平和だ、

お気に召す女が沢山ゐます、

朗らかな女の声である。

島へお出で、島へお出で、島は平和だ、

喧嘩なんか少しもありませんから

何といふ甘つたるい調子だらう、所が今度は太い調子の男声が唄ふ。

島へ行かう、島へ行かう、平和な島へ、

綺麗な娘さん出迎へなさい。

侵略にやつて来た男達に、なぜ戦争をするの？と女達が問えば、「それは国家の為です。さうして平和を求めめる為に」と男は答える。そこで女は「新軍国主義」を説いて聞かせる。「よござんすか、この世界のありと凡ゆる女は皆な兵隊になるんです、さうして男が皆家事に従事するのです、さうすれば此世の中に戦争といふものがないくなるんです、そして真実に平和が来ますわ」。男達は忽ちこの提案に共鳴。「これで二人は平和になつた。／＼広い世界の平和も近い」というわけだ。なんとも単純で、フェミニストからも失笑されそうな素朴な女性讚美の反戦論だが、第一次世界大戦を背景とした当時にあつて、「戦争と愛情、喧嘩と恋愛、それには矢張りこんな因縁があつたのか」と結んでみせるところに獏の奇抜さが發揮されている。『トスキナ』同様に、馬鹿馬鹿しい程のナンセンスさで事の本質を煙に巻き、からかつてみせる軽妙さが、獏の魅力である。

台本検閲のあつた当時、これらの作品が雑誌掲載と同じに上演されたかどうかは分らない。舞台と雑誌とは検閲基準も微妙に異なる。また官憲の目の届かない日には多少の異同やアドリブもあつただらう。だが、人物や

内容をも変更したとは考えにくい。トスキナがスリとなれば、物語自体が成り立たない。ここは活字で残る台本に拠つて考えるべきだろう。松本氏がこれらの台本を實際には見ていない可能性もあるが、少なくとも私は松本氏の著書に記された出典で「オペラ評論」に『トスキナ』が所載されていることを知った。また、生前の松本氏がこれらの著作を執筆する上で蒐集した資料の多くが札幌大学に納められているが、「オペラ評論」のコピーもそこには含まれている。勿論、松本氏がそれを執筆後に手に入れた可能性もある。だが、それでもまだ疑問は消えない。というのも、先の文章で松本氏は「添田知道筆『悼 古海静湖さん』による」としているが、この引用元の添田の文章には松本氏を書くような『トスキナ』の歌詞も「島へおいで」の歌も全く記されてはいないのだ。いったい松本氏はどこから引用してきたのだろうか。

どうも松本氏は、『トスキナ』という魅力的な題名と劇団の顔ぶれから、自由な想像力をはたらかせ過ぎたようだ。このような曲解が起きた理由は幾つか考えられる。一つは資料の扱い方の問題だ。既に見たように、松本氏は台本の掲載雑誌を本文で明記しながらも、実際にそれに基づいて執筆したとは考え難い。松本氏の『トス

キナ』梗概は、その内容や具体的なエピソードから判断して、おそらく高田保の文章「浅草『歌劇』華やかなりし頃」（改造）一九三〇年九月号、「トスキナアの歌」（高田保著作集）第二巻、創元社、一九五三年。初出未詳だが、内容から太平洋戦争後のもの）に拠つていると推測される。

前の文章ではトスキナがスリと混同され、彼の説く「スリ」のは人間の自由でスラれるのが馬鹿なのだといふ『哲学』が街の人々の賛同を得るなど、トスキナがスリの英雄として描かれている。後の文章では「島へおいで」の歌が「トスキナアの歌」として紹介されている。他にも高田保の文章と松本氏の記述は重なる部分が多い。後年の回想文ということもあつてか、高田保もスリとトスキナを混同する記憶違い——舞台の後半は憶えていない、としている——をおかしているから、この場面が『トスキナ』最大の名場面なのは確かだろう。しかし、なぜ高田保ではなく添田知道の文章から、ありえない引用が成されたのか。もしかするとそれは、「人間の記憶は信用出来ないことが屢々ある」（『新劇史』1933）として、高田保の先述の文章に誤りが多く「多分に話を潤色して書いている」と、その資料の信憑性に疑問を呈した体面上、引用元とするのが憚れたからかもしれない。実際、高田の「トスキナアの歌」は、『トスキナ』と『ネ

オ・ミリタリズム』の両方の回想が混在し、「島へおいで」の歌を「トスキナ歌」としたかと思えば、後の部分では「ネオ・ミリタリズム」の主題歌だと書くなど一貫性がなく、全く「人間の記憶は信用出来ない」。だが、あたかも実際の台本からの引用であるように書いたり、添田が記していないことを引用と称するのは論外だろう。

アナキズム演劇の系譜で妥当か？

資料の扱い方とは別に、常盤楽劇団とその文士劇をどう捉えるかという問題がある。松本氏は「普通、日本におけるアナキズム演劇の発発は、昭和初期の〈解放座〉と〈解放劇場〉の二つであるといわれている。つまり大正期にアナキズム演劇はなかつたとされている。ところが平沢計七の本所五の橋館における労働劇試演のはるか以前の、大正八年に、浅草オペラの隆盛にさきがけて試みられたのがアナキストたちの芝居であった」（『演劇史』p745）と、アナ・ボル論争以後の〈アナキズム演劇〉の系譜の上で積極的に評価しようとする。この「浅草のアナキズム演劇」は当時の辻潤の活動と重ねて捉えられており、常盤楽劇団と文士劇、その後には辻が参加したパンタライ社と享楽座が併せて記されている。辻が関係

したこの時期の浅草オペラの一部にあつた特異な動きは確かに注目すべきだが、それを思想的にも行動的にも政治と密接な昭和の〈アナキズム演劇〉の文脈で捉えることの妥当性には疑問がある。

昭和のプロレタリア演劇運動に身を投じた松本氏は、この大正期の辻らの演劇活動は、政治組織化が本格的に成される以前の「気分的アナキスト」「情緒的ダダイスト」たちが政治的な前衛運動としての可能性を抱えつつも、最終的には実を結ばなかつたと考えている。「日本」の思想界がまだ共産主義の洗礼を受けない以前のアナキズム（マルクス主義）もダダもごつたに仲良く同居した一時期の特殊な雰囲気であつた。（中略）この『社会主義同盟』結成の一年前の浅草の演劇アナキストたちの生活が『村芝居のグループ』の雰囲気であつた。もちろんこのグループはオペラ隆盛の中にまぎれこんだほんの小さな現象にすぎない。しかも戦局的でない気分的アナキストであり情緒的ダダイストにすぎなかつた。だが、丸の内の観客とは違った浅草の大衆とオペラとの結びつきは、こうした前衛的で情緒的アナキストをも包み込んでアナキズム演劇の素朴な芽生えを育成したのであつた。だが、折角のチャンスも彼等にハッキリしたアナキズム演劇を打ち出せるまでには至らなかつた。そ

れだけこのアナキズム演劇の芽生えは弱かったのである。(中略)この『どん底』劇の頃を頂点としてオペラ運動には早くも頽廢の影が現われる。この小歌劇団の離合集散に乗じて根岸興行による金竜館一館主義への統合の準備がすすめられて行く。そして辻潤のダダイズムへの一層の進転と共に彼等のグループのレジスタンスと前衛的気運は下降線を示して行くのである。〔『新劇史』p349-350〕。この松本氏の視座からは、政治とは異なるもう一つの(前衛)、所謂(アヴァンギャルド芸術)の側面を評価する視点が洩れてしまっていると言えるだろう。後にみるように、常盤楽劇団から享楽座へと至る動きは、政治的ではなく、美学的アナキズムの系譜に、アナキズムやロマン主義の影響を受けて育った未来派やダダ等の(アヴァンギャルド芸術)や(パフォーマンス)の文脈に多く繋がっていたと考えられる。(2)

松本氏が指摘するように大正期は「アナもボル(マルクス主義)もダダもごったに仲良く同居した」時期であり、むしろその「特殊な雰囲気」こそがこの時代の最大の魅力であり、意味である。(アヴァンギャルド芸術)は、観客に直接訴えかけると同時に、観客に既成の芸術の観念およびその関係を再検討させるべく、驚きと衝撃を与える方法を用いる。いわば現実変革への意志を促す

感性と思考の実験である。その点では、上からの教条的マルクス主義の政治演劇と対立する。マヴォの劇場の三科をはじめ、関東大震災前後は思想的混在とそこに生れた演劇的想像力が美術や文学といった隣接領域に大くの刺激を与えたことを考えれば、この時期の美学的なアナキズムの心性を、そのまま政治的なアナキズムと結びつけるのは早計だろう。

『どん底』とそれ以外の文士劇

松本氏が『トスキナ』と並んで、常盤楽劇団の政治的傾向が顕著に現れているとしているのが第二回文士劇『どん底』である。その二年前に大杉栄がロマン・ロラン『民衆芸術論』の翻訳を出版(大正六・一九一七年六月)したこともあり、劇団関係者には『どん底』上演を(民衆芸術)の実践とする認識があつたようだ。なかでも公演の二ヶ月後に書かれた小生夢坊の文は「民衆芸術が真に日本帝国に発芽して居るといふなら、夫れが劇であつた場合に、決して帝劇や歌舞伎座あたりから起つたものではあるまい。浅草から、深川から、本所から、下級民の観念を中心にして生れ出でたものでなければならぬ」「私達は帝都の最も繁雑な目まぐるしい浅草公園に『新しき村』を建設した」と興奮冷めやらぬ雰囲気だ。

初めて舞台に立つた辻潤に対しても、「一箇の英文学者」

を超えて「貧弱な狭つくるしい東洋の君子国に於ては珍しい程立派な大胆な『新人』であり『新しい思想の戦士』」だと絶賛する。

芝居技巧は拙劣であつたであらう。しかし、私達の叫びは虚偽から脱した真実の美しさに輝いてゐた。

真実とは何だ。何処に真実がある。

仕事が無い。手にも足にも力が無い。是れが真実だ。寄る辺が無い。落ち着く処が無い。是れがお前達の云ふ呪うべき真実だ。

慙うした切実な人間のどん底の苦しい叫びをば什麼に私は忠実に真剣に吐露したか。屹度、瞳は光つていたであらう。足は宙に踊り上つていたであらう。「中略」私は思った。徒に絵筆をカンバスになすりつけることよりも余ッ程愉快な事だと。全身の踊り上るところに青春の血がほとばしり出るのだと。

今年の秋、再び上演するであらう。私達の為した仕事は永遠に消えないであらう。私達は即ち永遠である。永遠の生命!!

(小生「序に代へて―俳優として舞台に立つた私―」三葉

流子・小生夢坊・小ぐら生共著『女盛衰記 女優の巻』芸術

書房、一九一九年)

小生は、都市の周縁から、都市の中心的世界、帝劇に象徴されるブルジョワ的価値観を攻撃する意義を語っているが、実際にはそれだけではない。画家として「絵筆をカンバスになすりつけること」から脱し「俳優として舞台に立」つた興奮、公衆と直接向き合う芸術実践の喜びも語っている。自らの手で広場に一本の杭を打ち立てた、その祝祭的歓喜を声高に謳っている。言うまでもなく、祝祭性はロランが民衆芸術の本質に置くものだ。実際の観客の感想は別にして、小生は自分達が浅草で仕掛けた祝祭の空気に熱狂したのである。ローズリー・ゴールドバーグは「パフォーマンス・アート」を概観した古典とも言える著書『パフォーマンス 未来派から現代まで』（中原佑介訳、リブポポート、一九八二年）の中で、パフォーマンスの根底には「美術館や画廊のもつ窮屈な境界の外へ芸術をもちだしたい」という芸術家の欲望が存在し、彼らがいかに「演劇的想像力」に魅了されたかを繰り返し指摘している。だから私は、やや自画自賛のこの小生の文章を（パフォーマス）実践の自己陶醉と情熱を伝えるものとして高く買いたい。

併せて、文士劇で唯一の創作劇だつた辻潤作『虚無』

の内容やシング作「象徴劇『谿間の影』」にも注目したい。松本氏は第二回公演『どん底』以外の文士劇に殆ど関心を払っていないが、第一回に『谿間の影』、実現しなかつた第三回にはロシアの世紀末作家レオニード・N・アンドレーエフか、ゴーゴリの『鼻』をやる予定だつたという（『演劇史』p153）。

『虚無』は先に記した内容から考えて、欧州の未来派やダダといった新しい演劇的想像力に辻が刺激されてつくれたとみていいだろう。ジョン・ミリントン・シング作『谿間の影』に「未来派創作諸氏」とわざわざ書き添えている点からも、当時の彼らが未来派という芸術の前面を自任していたことは確かだ。また「象徴劇」という但し書きも見落とせない。この「嫉妬深い老いた夫と不実な若い妻をめぐる」一見他愛無い笑話は、一九〇三年アイルランドでの初演時に、あたかもそれがウィックロウの谷間で起る生活の一コマであるかの印象を観客に与え、「アイルランドの女性に対する侮辱だ」と激しく非難された。だが、シング研究家の若松美智子『劇作家シングのアイルランド』（彩流社、二〇〇三年）によれば、それは当時の観客が「この芝居を単なるリアリズムの劇としてとらえた」からだという。若松氏によればこの戯曲は「農民劇」らしく谷間の生活を地方色豊かに描いた

写実的な側面、お馴染の不貞をテーマとした笑話の側面、登場人物の台詞から浮かび上がる自然の神秘的な力を捉えた象徴的側面という三つの異なる次元から構成されている。「しかし初演時の観客には、その複雑な構造が読み取れず、象徴的次元が対位法のように笑いのモチーフと均衡をとりつつ進行し、最後に自然の賛歌とも言うべき詩が歌いあげられる、シングの斬新な芝居が理解できなかったのである」。辻潤らがどのような理由でこの戯曲を選んだのかは不明だが、「象徴劇」と態々題している点には意図的なものが感じられ、少なくとも若松氏の指摘するシングの複雑な作品構成を彼らが意識していたと思われる。『谿間の影』は常盤楽劇団公演の一ヶ月前に研究座が有楽座で旗揚げ公演として渡平民訳を上演している。研究座は慶応大学の演劇愛好家を中心に組織されたこともあり、世間的にはブルジョワ青年のお道楽芝居と見られる向きもあつたので、文士劇にはそれへの叛旗が込められていたのかも知れない。文士劇の翻訳は佐藤大魚（佐藤惣之助か？）だが、シング人気を高めた松村みね子の名訳『谷の影』を取めた『愛蘭戯曲集』（安人社）の出版が大正十一・一九二二年だから、これらは新鮮な戯曲選定だつたのだろう。

第三回公演のアンドレーエフの場合、『どん底』同様



に自由劇場の第八回公演のアンドレーエフ作『星の世界へ』が脳裏にあつたのかも知れない。写実的な傾向から表現主義的、象徴主義的な作風へ転じ、死と性の問題を基本的なテーマとした彼の作品のうち当時の日本で最も知られたのは二葉亭四迷訳『血笑記』だろう。登場人物が残らず死人と自殺者と狂人というこのグロテスクな作品は、谷崎潤一郎が『青春物語』の中で、若い頃に神経衰弱に侵され、びくびく怯えながら読んだ作品として紹介している。その一方、武田清「象徴と写真が半々——小山内薫とアンドレーエフ」(大正演劇研究 第六号)によれば、アンドレーエフの戯曲は「日本だけでなくロシアでも、不思議なほど上演に成功した例が少な」く、その理由は「戯曲に彼独特の象徴主義の気分が濃厚に漂っていて、それを舞台から感じとられるように形象化することが極めて困難だから」だと言う。『谿間の影』同様に、ここでも象徴主義的な難しい作品の選定が窺える。ゴーゴリの短編小説『鼻』といえ、シヨスタコーヴィツチのオペラ(一九三〇年)よりも約十年早い。浅草オペラでの上演だからといって、この時の文士劇がオペラだったとは限らないが、一体どんな舞台にするつもりだったのか興味深い。

こうして各公演の文士劇の演目をみると、社会性に富

みリアリズムの様式を持った『どん底』がむしろ特異な感じだ。

パンタライ社、性の探求

常盤楽劇団解散後の辻潤と「浅草のアナキズム演劇」の動向として松本氏が取り上げるのが、大正十一・一二二年に黒瀬春吉が企画した奇怪な演劇パフォーマンズ集団「パンタライ社」と「享楽座」だ。黒瀬春吉に関しては山口昌男『敗者の精神史』(岩波書店、一九九五年)が詳しい。同書によれば、明治二十一・一八八八年岡山倉敷生まれの黒瀬春吉は、明治四十三・一九一〇年、二十二歳の時に貨幣偽造事件を起こして当局の要注意人物となった。常盤楽劇団旗揚げの大正八・一九一九年には会長黒瀬、副会長五十里幸太郎で「労働同盟会」を組織し、機関誌「資本と労働」を発行した。大杉栄とも気の合う友人だったという。となれば一見、社会主義者のようにも思えるが、労働団体の演説会にフロックコートを着て現れ「労働と資本は車の両輪である」と、周囲を閉口させるようなことを平気で説くなど、演劇性豊かなパフォーマンスで人々を煙に巻く奇人だったようだ。「黒瀬は革命家のつもりでいた。アナキストたちと気が合ったところからもわかるように社会主義者たちの運動に自

分から近づいた形跡がない。一般にどちらかというところトイックだった社会主義者からみると、デカダンで享樂的なごろつき」くらいに思われていたという。ある者にとつては「快人物」、別の者にしてみれば「怪人物」といった奇策縦横な男が黒瀬春吉だ。

この黒瀬が、浅草の観音堂裏の馬道付近にあつた自宅を使つて開業したのが「パンタライ社」で、辻潤がギリシャ語の「万物流転」という意味を込めて命名した。営業内容が如何にも怪しげで、看板には「女優派出」を謳つていたが、実際には「御座敷ダンサー派遣業」つまりモダン芸者の派遣といつたところだ。珍奇な趣向を好んだ当時の文化人も鼻唄にしたようで、宇野浩二の評伝『芥川龍之介』（『宇野浩二全集』第十一卷、中央公論社、一九七三年）にこんな場面がある。

その三流待合に、芥川が、私ばかりでなくほかの人たちも案内したのは、その家にハダカ踊りをする女が来たからである。芸者たちはそのハダカ踊りの女たちを眉をひそめて軽蔑していた。そのハダカ踊りの女たちをかかえていたのは、パンタライ社といつた。

パンタライ社の女たちは、その時分としてはめづらしい洋装をしていて、その三流待合にくる時は、車に

のつて来た。そうして、その車の足をおく場所に、みな、ポオタブルをのせてきた。その女たちは（もつとも、いつも一人であるから、その女は）座敷にはいると、ちよいとお辞儀をしてから、すぐ、座敷の隅においたポオタブルの蓋をあけ、その上にレコードをのせ、ハンドルをまわしおわると、その女は、すぐ前、たけかくした、ハダカになった。もつとも、腰に幾筋もの縄のさがつた帯をまいていた。ポオタブルが音楽を奏しはじめると、その女は、座敷の中央に小走りに出て、その音楽にあわして、簡単な踊りをおどるのである。それを見ながら、徳田秋声が、あのかすれたような声の笑い方をしながら、手をたたいた。

大御所では永井荷風『断腸亭日乗』の大正十五・一九二六年十月十日の日記にも、パンタライ社と思われるものが登場する。

この日看客中、震災前洋装をなして築地赤坂辺の待合に出没せし売笑婦にて、予の見知りしもの二人ほど見受けたり。彼らは待合へ呼ばるゝ時は携へ行きし蓄音機に合せ、酒席にて裸体となり、サロメのダンスなど称ふるものを踊る。祝儀は一席築地辺にて呼べば拾円

より式拾円。また枕代は式拾円より参拾円なり。

洋風の妖しいダンスを披露すると称して待合にも行けば、淫売もする。荷風はそんな彼女らを「女優」ではなく、「売笑婦」と呼んでいる。これらの文章からも分かるように、趣味か戦略か判然としないが、黒瀬は「〈性〉の探求」に異常なまでの情熱を注いだ。友人だった中村還一は彼を「官能の実存主義者」と呼び、「〈性〉を既存の観念規則から解放したらどうなるか。〈性〉における人間の行動を客観的に観察したら何がえられるか、というようなテーマ」（山口、前掲書より孫引き）がパンタライ社の背景にはあつたのではないか、と推測している。私は、黒瀬の横顔に、どこかヴェデキントと似た匂いを感じる。次々と職を変えながら放埒な生活を送り、やがてキャバレー的演劇の世界に自らの本領を発揮したヴェデキントもまた、野生とセックスとグロテスクを武器に、その生涯を資本主義の秩序と欺瞞に執拗な戦いを挑むことに費やした。勿論、黒瀬は和製ルルを書いて演劇史に名を残すことは無かつたが、二人が同じ時代の空気を呼吸していた男達のように思えてならない。

享楽座のヴァラエティー・シアター宣言

このパンタライ社の妖艶な「女優」を使って、黒瀬が新しく企画したのが「ジプシイ喜歌劇団・享楽座」で、辻潤が舞台監督と俳優、小生夢坊が装置で参加している。その「享楽座宣言」曰く

享楽座は日本にたつた一つのヴァライティーです。

私達は今まで先生と云ふほどの先生について何も教はつた事がありません。私達の芸術は、地の底から湧き出る清い泉のやうに、私達の胸の中からほとぼしり出た自然の芸術です。所々の劇団では私達を異端者扱ひにして興行上に種々なる迫害を加へ讒誣中傷至らざるなき有様ですが、私達は決して之を恥辱と致しません。耳ならず反つてそんなブルジュワ的因襲に囚はれた似而非芸術家連の卑劣な心事を憫笑してゐます。さう云はれて口惜しいと思つたら何時でもまた如何なる場所に於ても、公平なる民衆諸君の面前に於て立会演技の御希望に応じましょう。私達は一回の独唱に数千金を要求したと伝へられる某女史の肉声が如何に遊蕩階級の讚美を購うべく巧妙なるメロジ―を現出し得たるかを知りません。唯野の鳥の如何に楽しく唄い囀づるかを知っています。また私達は入場料の高価なる事に於て、帝劇開業以来のレコードを破つた一ダンサ

—の unnatural 極まる輕業的演技が如何に知識階級の淫蕩的野心を満足すべく工夫鍛錬せられたるかを知りません。唯花より花に舞ひ狂ふ胡蝶の自らなる其の風情に差す手引く手の巧みを超へた舞踊の奥儀を学ぶ道を知つてゐます。私達は決してそんじよそこらのドエライ女優さん方のやうに、やれ帝劇には出演するが公園（註・淺草の公園劇場か）には出演しないの、公園には出演しても待合には出入しないの、待合には出入しても淫売はしないの、淫売はしてもパンタライ社には出入しないのと云ふやうなきいた風な事は申しません。

私達は生活のためとあれば日本一の大劇場でも、場末の寄席でも大道でも（勿論四疊半のお座敷でも）平等一様に出演して私達の『芸術』を極めて安価御手軽に販売します。コケオドシや食はせ物でないほんとうの生きた血と涙との『芸術』が欲しい人は何時でも御遠慮なく御下命を願ひます。（『民衆娛樂』一九二二年九月号）

性を前面に押し出す戦略性も、ハツタリが効いていて痛快だ。この挑発的な宣言をはじめ享樂座關係の文章を連続的に掲載した雑誌「民衆娛樂」は、演歌師の添田平吉（唾蟬坊）編集の雑誌「演歌」を同年から改題継続した

ものだ。「民衆娛樂」になつてから編集は息子の添田知道へと代つたが、知道もまた俳優として享樂座に關係している。

全体的には先の小生夢坊同様、帝劇に象徴される都市の中心世界とその芸術的価値観を淺草から撃つことが狙いだつたようだが、ここで「享樂座團長」の黒瀬が意識していたのも、やはり欧州のヴアンギャルド芸術だつたようだ。冒頭に誇らしげに掲げられた「享樂座は日本にたつた一つのヴアラエティーです」という表明は、すぐさま未来派の「ヴアラエティー・シアター宣言」（一九一三年）<sup>(3)</sup>を想起させる。

マリネットイは、この演劇改革案の冒頭で「我々は現代の演劇（韻文、散文、音楽劇）に酷く愛想がつかた。なぜなら現代の演劇は、歴史的な再構成（模倣と剽窃）と日常生活の写真的再現の間を愚かしくも漂つてゐるからだ。細部にこだわり、流れが遅く、分析的で、演劇的価値を水で薄めたような現代の演劇は概して石油ランプの時代にこそ相応しいものだ」と、十九世紀的なりアリズムの演劇を痛烈に否定してみせる。そして来るべき新時代の演劇として「未来派はヴアラエティー・シアターを賞揚する」（原文この部分は大文字）と宣言した。二十四項目から成るこの長大な宣言書の中でマリネットイが

ヴァラエティー・シアターを賞讃する理由は明快だ。それは「我々同様に電気から誕生し、幸運にして伝統を持たず、仕えるべき主人を持たず、従うべき教義もなく、矢継ぎ早に移り変わる現実によつて育まれた」からだ。ヴァラエティー・シアターの形式は、その名の通り多種多様で、映画とアクロバット、歌と踊り、あらゆる馬鹿げた道化やナンセンス、知性を狂気すれすれに追いやる無意識の合成酒だ。ヴァラエティー・シアターの作者、俳優、道具方の存在理由と成功の秘訣はたった一つしかない。それは「絶えず新しい驚きの要素を発明し続けること」だ。更に重要なことに観客も「愚かな覗き屋」という安穩とした受身の役割でいることは許されない。彼らは劇場内に漂う葉巻やタバコの煙同様に舞台の共同制作者であることを強いられる。マリネットィは、この反アカデミックな演芸形式は「素朴かつ率直で、しかもその展開の意外性と手段の平易さ故に意義深い」と考えた。つまりヴァラエティー・シアターは「大文字のAで始まる芸術(Art)の持つ厳肅、神聖、深刻、高尚を破壊する」最高の武器なのである。

未来派は、ヴァラエティー・シアターを驚きと記録破りの演劇へ、そして肉体の狂気の演劇へと変形したいの

である。

「ヴァラエティー・シアター宣言」は、英国のゴードン・クレイグが、自ら主宰する『THE MASK』に英訳を載せるなど、新しい演劇の姿を模索する同時代の人々に多くの示唆を与えている。享楽座の宣言もまた、この未来派の宣言に刺激されたところが少なくないだろう。事実、添田知道の回想によれば、この頃の黒瀬春吉は浅草雷門わきにあつた貸席東橋亭で「未来派講演会」といったものを主唱したこともあつたという（「辻潤・めぐる杯」『辻潤著作集』別巻、オリオン出版社、一九七〇年）。（ヴァラエティー）という用語そのものは、既にマジシャンの松旭齋天勝や浅草オペラの一部でも見られたが、「日本にたつた一つの」という言葉に込められた享楽座の矜持は小さくない。そもそも〈宣言〉<sup>イラネスト</sup>という意思表明を実践に優先させること自体が、未来派からはじまるアヴァンギャルド芸術の常套手段に他ならない。

そしてこの黒瀬の宣言に応えるべく辻潤は詩「享楽座」のぶろろぐ（『中央美術』一九二二年九月）を発表した。「ダダはスピノザを夢見て／いつでも『鴨緑江節』を口吟んでゐる／だから、白蛇姫に恋して／宿場女郎を抱くのである」と、詩の冒頭で辻は性的魔顔へ墮ちるこ

との孤高さを詠い上げ、台南を流れる雄大な鴨緑江と大陸幻想へと人々を誘う。常盤楽劇団の頃と異なり享楽座の辻は、未来派からダダへと宗主替えをしていた。詩のつづきは、日本最初のダダイストを自称する辻が、パンタライ社の提供する享楽を使って何を企んでいたかを教えてくれる。

浅草の塔が火の柱になつて／その灰燼から生まれたのが／青臭い "La Variete d'Epicure" なのだ／万物流転の悲哀を背負つて／タンポリンとカスタネットを鳴らす／紅と白粉の子等よ！／君達は靴下の穴を気にするな！／ひたすら「パンタライ」の呪文を唱えて／若き男達の唇と股とを祝福せよ／怪しくもいぶかしいポドビルが／そこから生まれ落ちるだろう

民衆芸術のワントンを喰うな／月経に汚れたブルジョア娘の下着を羨むな／それはパピロニアの王者／サルダナパロスの唾棄するところだ／帝劇と有楽座を外濠に埋めて／新しい "Folly Variete" を建設しろ／かくて常に Pimp の如き／"Striking" の憧憬者 黒瀬春吉は／一夜立花家歌子の尿を飲む夢みて／「ウリエテ」の妄想を創造した／この時 痴呆の如き色情狂者は／

賢くも「〇〇」のカツレッツを吐き出して／阿片の紫衣をまとい 王者の姿に扮して／享楽座の舞台上で登場するのである／畢竟 彼の「市場価値」は／正に見物の好奇心と角逐するであろう／ポオルとブリキの「平和博」が／腐れ弁天の池に吸い込まれ／山師の懐中に雨もりがして／尻に帆を掲げる滑稽を演じても／遂にその芸術的価値に於て／わが「享楽座」の茶番には及ばないのだ（以下略）

「民衆芸術のワントンを喰うな」と怒号する辻は、常盤楽劇団で『どん底』を上演し、その民衆芸術の実践に酔いしれた小生夢坊の言葉を否定する。栄耀栄華を誇った悪逆の王サルダナパロスを賞賛する享楽座は、民衆娯楽の象徴である浅草の塔（十二階）が「火の柱になって／その灰燼から生まれた」ヴァラエティー・シアターなのである。翌年の関東大震災では、この不気味な夢想が現実のものとなり、「東洋一の盛り場」と謳われた浅草は壊滅的打撃を受ける。そして辻や黒瀬の生活も芝居どころではなくなるのだが、それはまた別の話だ。この時、預言者は「万物流転の悲哀」を運命付けられた現世で「青臭い "La Variete d'Epicure" [美食家のヴァラエティー]」新しい "Folly Variete" [馬鹿騒ぎのヴァラエティー]」

建設を宣言した。ヴァラエティー・シアター享樂座で繰る広げられるだろう多種多様の「茶番」は、未来派やダダと同じように大文字のAで始まる芸術(S.A.C.)を破壊し、それらを遥かに凌ぐ芸術的価値を目指した演劇の実験である。

享樂座は九月に表現座と共同で有樂座で旗揚げ公演を予定していたが、実現には至らなかった。が、そこで上演予定の歌劇が「民衆娛樂」(一九二二年十一月号)に掲載されている。黒瀬春吉作词・澤田柳吉作曲『享樂主義者の死』は、『どん底』の社会性よりも、『虚無』が孕んでいた、一つの世界観に支えられた悪ふざけに近い。

舞台では表現主義風の装置を背景に、退屈している王様のご機嫌を取ろうと踊り子や手品師らが現れては熱演を振るっている。だが、王様はどれにも満足せず、ただ欠伸を繰り返すばかりだ。そこに敵国の軍勢が大挙押し寄せてくる。ようやく退屈を紛らわす手立てを得た王様は、につこり笑って王座から立ち上がると、腰の剣を抜いて敵兵を次々と薙ぎ倒す。が、はじめこそ目を輝かせていた王様は、このチャンバラにも飽き飽きしてきて再び大欠伸。そこを敵兵に刺されて崩れ落ちる。幕。

辻潤は、この退屈の王様である「享樂主義者」を演じる予定だった。先の詩の「阿片の紫衣をまとい 王者の

姿に扮して／享樂座の舞台に登場するのである」の部分は、この舞台のことを指しているのだろう。『享樂主義者の死』という題名は、ドラクロワの名画『サルダナパロスの死』からの着想かもしれない。敵兵の襲撃と殺戮を眼の前にし、尚も悠然と横になったままのサルダナパロスの姿は、降伏によって束の間の命を永らえるよりも、榮華の中の死を選ぶ享樂主義者の崇高さを如実に描き出している。凡庸な人生の退屈さは死にも劣るのだ。

そして更に付け加えるなら、ダダイズムを日本に紹介した初期の文献、若月紫蘭「享樂主義の最新芸術——戦後に歓迎されつつあるダダイズム」(『万朝報』一九二〇年八月十五日)からも分るように、世間で(ダダイスト)は(享樂主義者)を暗に意味してもいた。

辻潤は「ダダと未来派と表現派とは相互に交錯してゐるが、未来派や表現派にはなにかしら、固苦しい宣言の文句があつて、ダダのやうに到底自由ではあり得ない」(『ダダの話』『改造』一九二二年九月号)と、自分のダダイストへの転向を、自由を求める上で当然の帰結として語る。「ダダの精神は人間創生の初めから存在した」と述べ、十八世紀のローレンス・スターンの『トリストラム・シャンデイ』とトリスタン・ツァラの関係を論じ、フリーゴ・バル、ハンス・アルプ、ヒュルゼンベックら

に言及しながら、辻はダダが表現派の舞台装置に大きく関わるという重要な指摘をしている。表現派の舞台装置で飾られた『享楽主義者の死』をはじめ、辻にとつての享楽座は、日本におけるダダイズムの芸術的実践という意味が多分に含まれていたようだ。

\*

アナキズム運動の系譜とは別に、アヴァンギャルド芸術を提示することは、現在では必ずしも新鮮な解釈ではないだろう。だが、この分野での日本演劇の研究が充分かと言えば、そうは言い切れない筈だ。未来派をはじめとする初期のアヴァンギャルド芸術が、ヴァラエティ・シアターの「滑稽味溢れる効果とエロティックな刺激、想像力豊かな驚き」に芸術的効用を見出した理由を再考するのは無駄ではないし、常盤楽劇団から享楽座への流れは、そうした研究の端緒を作ると思われる。またその際は、四半世紀以上もの間、伝説のごとく語られながら、誤った紹介を修正されなかつた『トスキナ』を今一度考察し直す必要も出てくるだろう。

舞台で辻潤が歌う「王様の唄」にこんな歌詞がある。

へらへらへつたらへらへらへらへ  
はらはらはつたらはらはらはら

明日と言ふ字につい騙されて  
いつも知らぬは今日ばかり  
ほんに知らぬは今日ばかり

まだ見ぬ明日にばかり目を向けて、今日を生きることを知らない者を享楽主義者達は嘲笑する。日常生活上の芸術体験を評価する新しい手段を見出そうとして、異議申し立てを繰り返してきた者達の系譜に置いた時、常盤楽劇団と享楽座の舞台は現在の意味をもつてくる。松本克平氏には「辻潤のダダイズムへの一層の進転と共に彼等のグループのレジスタンスと前衛的気運は下降線を示して行く」と映った動きだが、実際には別の演劇的想像力を開花すべく活動の手を緩めてはいなかつたように思われる。我々が考察すべきは、この時期の浅草というトポスに出現した新しい演劇的想像力が、その後どこへと向かつたか、あるいは向かわなかつたか、そうした可能性を含めた行方にあるだろう。

〔注〕

(1) 徳永政太郎と五十里幸太郎は後に浅草のレヴュー劇団「カジノ・フォーリー」の初期と後期の文芸部に在籍している。カジノのダダ的な色彩は、南天堂に屯した美学的



アナキズム詩人との共振が窺える。彼ら南天堂のアナキズム系詩人とカジノ・フォーリー誕生までの交流関係は、拙稿「カジノ・フォーリーとモダン・エイジのアナキストたち」(明治大学大学院紀要「文学研究論集」第十四号 二〇〇一年)を参照されたい。

(2) 美術史の五十殿利治は『大正期新興美術運動の研究』(スカイドア、一九九八年)の序章で、これまで「自明」のことであるかのように使用されてきた「大正アヴァンギャルド」や「前衛美術」といった用語に疑問を呈している。これは日本美術史のみでなく、日本演劇史にも共通の問題であるだろう。が、筆者にはそれに応える準備がまだない。よって本論では通例通り「アヴァンギャルド」の言葉をそのまま使用した。

(3) F.T.Marinetti, *The Variety Theatre 1913*, *Futurist Manifestos*, ed. Umbro Apolloni, Museum of Fine Arts Boston. 邦訳に際して、R・ゴールドバーグ『パフォーマンス』と田之倉稔『イタリアのアヴァンギャルド——未来派からピランデルロへ』新装復刊(白水社、二〇〇一年)を参考とした。

本論文執筆にあたり、札幌大学図書館所蔵の松本克平資料を参考とした。学長でいらした山口昌男先生には、未整理のためま

だ非公開だった同資料閲覧の便宜を快くはかっていた。また学長秘書で韓国文化研究の庄司智恵さん、山口文庫の田中千恵子さんにも大変お世話になった。この場を借りてお礼を申し上げます。

\*参考文献(本文引用のものは除く)

秋山清『あるアナキズムの系譜』冬樹社、一九七三年／秋山清『アナキズム文学史』筑摩書房、一九七五年／岩本健児・佐伯知紀編『聞き書 キネマの青春』リブポポト、一九八八年／内山惣十郎『浅草オペラの生活』雄山閣、一九六七年／五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術』青土社、二〇〇一年／小生夢坊『天狗まんたん』学風書院、一九五四年／ジョン・ゲイ著、海保真夫訳『乞食オペラ』法政大学出版社、一九九三年／竹中芳『日本映画縦断 Ⅰ』白川書院、一九七四年／田之倉稔『イタリアのアヴァンギャルド』新装復刊版 白水社、二〇〇一年／玉川信明『ダダイスト辻順』論創社、一九八四年／『辻潤著作集』第二巻・第三巻・別巻 オリオン出版社、一九七〇年／火野葦平『馬と人參』、『新潮』一九五七年三月号／丸川賀世子『浅草喜劇事始』講談社、一九七九年