

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

島村抱月の通俗演劇論

木 村 敦 夫

島村抱月の通俗演劇論

木村敦夫

島村抱月の「民衆」観

島村抱月(1871-1918)は早稲田大学で教鞭をとりつつ¹、美学研究、文芸批評、自然主義文学理論の展開によって日本における近代評論を確立した。それ以上に、小山内薫(1881-1928)とならんで、ヨーロッパの同時代の演劇を翻訳劇として紹介することによって、日本に近代劇を普及した演劇指導者・演出家として知られている。抱月は自らが創設した芸術座で、劇団の看板女優、松井須磨子(1886-1919)と組んでいくつもの作品を上演した。一世を風靡したといっても過言ではない、これらのヒット作品に関しては、大衆におもねっていて、あまりにも通俗的に過ぎるとされることが多い。抱月は劇団運営、上演作品選定の方針として所謂「二元の道」を採っていたとされる。「二元の道」とは、芸術座がとっていたとされる、経営面を度外視した、ひとにぎりの観客のための純粹芸術を目指す路線と、経済的基盤を確立するための興行面を重視した大衆向けの通俗劇路線という、二つの相容れない、相反する方針、二面性のことである。その「二元の道」のうちの大衆「受け」を狙った通俗劇路線は否定的に評価されるのが現在では一般的である²。

抱月は、たしかに、「大衆」に視線を向けていた。彼は、「演劇の第二種、第三種」(『早稲田文学』1907年・明治40年12月所載)という論文の中で、芸術を3つに分類している：「美の最高標準を追うて、少数たりとも洗練したる読者観者を満足せしむればそれでよいという理想的な」芸術至上主義の芸術；「高下押しならした水平線、ないしその以下にあってひたすら多数者の歎心を得るを目的とする通俗的な」芸術；「この両端の中間に立って、あまりに多く理想的でもないが、さりとしてまったくの通俗的でもなく、いわば両趣味の折衷とも見るべき中間的な」中間(折衷)芸術、の3種である。抱月は、芸術至上主義、最高芸術を目指す芸術こそが最良のものだと考えている(「いかなる国、いかなる時代にあっても、最高水準を追う芸術が最上のものであることは論を待たぬ」)³。だが、芸術の使命が、それを鑑賞するひとの心をなごませ楽しませることであり、また実際に通俗芸術を愛好するひとが世の圧倒的多数を占めているからには、それを排斥してしまうわけには行かない、と抱月は述べる：

通俗趣味に投ずる下級芸術の発生もほとんど必然の勢いである。しかして社会経営の目から見るときは、この種の通俗芸術もまた必要のものといわねばならぬ。文芸の使命が、少なくともその半面に慰楽ということを含む以上は、慰楽せらるべき人々の機根に応じて文芸に差等を生ずるのもまことにやむを得ぬ次第である。講談筆記通俗小説の類によりてのみ精神上の慰楽をえるものにとっては、文壇的価値の高い作品は何の意味をもなさぬ。しかしてかかる低級文芸の愛好者はただにいかなる時代にもあとを断たざるのみならず、数において却って社会の優越者である。文芸を心とするものはこの事実を忘れてはならぬ。

(「演劇の第二種、第三種」) (1, 357-58)

抱月はここで、「大衆」を、いつの時代にも存在する、多数を占める「通俗趣味＝下級芸術を楽しむ人々」、「低級文芸の愛好者」と呼んでいる。また、時代は下るが、1917年・大正6年に彼は、「民衆芸術としての演劇」という談話を残している。これは、彼の民衆観、民衆芸術観、民衆演劇論をうかがい知ることのできる興味深い文章であるが、この中で、彼は、「大衆＝民衆」を次のように定義している：

民衆ということばの中には少なくとも多数であるということ、富において貧弱であるということ、知識において低級であるということなどが含まれているに相違ない。〈……〉下層の人間 〈……〉 富薄く、知識低き民衆 〈……〉 民衆もしくは無知階級 〈……〉 低級者

(「民衆芸術としての演劇」) (2, 611-19)

彼は、民衆を「貧しく、知識の乏しい、多数者」ととらえていた。民衆は、無知な下層階級だと考えていたのである。上に挙げた言葉だけを見ると、抱月もずいぶんとナイーヴな民衆観を並べたものだ、と思える。だが、なるほど、抱月自身が属する知識階級と民衆との間には超えがたいギャップが存在していたことは、確かであろう。

現状の日本の社会生活ではこの一般的なるべき実生活の中にギャップができて、所謂知識階級の使うことばは民衆にはまるで外国語のように響いたり、知識階級の考えることなすことは民衆とは別なことのようになっているような気がする。

(「民衆芸術としての演劇」) (2, 618)

彼のこのような現状認識を読むと、上述の「大衆＝民衆」観は表現上の辛らつきを含んでいるものの、巨視的には正論だと分かるのである。また、「もし民衆という言葉の対象が貴族、富者、少数識者という如きものであるとすれば」という前提から、彼の認識している「大衆＝民衆」とは、所謂「一般大衆」というよりも、「無知な下層階級」をも含み、より広い社会層

の人々のことであり、このように言うときの彼の視線はよりいっそう社会の底辺層に向けていたと思えるのである。そして、「大衆＝民衆」を表わすとげがあるとも思える言葉と裏腹に、抱月の彼らに向ける視線は、心暖まるものすら感じさせるのである。彼は、「大衆＝民衆」のもつ通俗趣味（抱月の所謂「低級趣味」）は改めて、向上させなくてはならない、彼らにふさわしい芸術を提供して、その通俗趣味を徐々に向上させなくてはならない、と述べる。

低級趣味はすなわち改むべきもの、導き進ましむべきものであるから、これを本意とした文芸論は無用であるというかも知れぬ。けれどもそんな道理はない。高いものを味わいぬ多数者に対して、さらばなにものをも与えないのが至当であろうか。はた適応したものを与えて漸次にこれを進益する策を講ずるのが至当であろうか。なにものをも与えなければ、彼らはようやく精神欲餓えて肉体欲にその補償を求めるにいたる。肉体欲に墮せぬまでも精神欲はますます乾枯し腐乱して、歩一歩向上の道から遠ざかるほかはない。この点からいえば、必ずしも向上進歩の緒を与えるものでないまでも、せめて現在の状態から墮落せぬほどの精神的趣味は絶えず供給してやりたい。

（『演劇の第二種、第三種』（1, 358）

抱月は、「数において却って社会の優越者であるが、低級文芸の愛好者」たる「大衆＝民衆」にふさわしい芸術を提供して、彼らの通俗低級趣味を改め、徐々に向上させようと考えていた。彼の議論が抽象的な机上論に終わっていないことは、その口調からも推し量ることができるが、さらに、かなり具体的な議論に踏み込んでいることから明らかである。高級芸術を味わえないからといって、一般大衆になにも提供しないなら、彼らは精神的な欲求不満を肉体的な欲求によって解消してしまうだろう、あるいは、せっかく芽生えた芸術に対する精神の欲求の芽は枯れ果ててしまい、精神向上の芽は摘み取られてしまうことになるだろう、と述べる。彼の主張は、極論に過ぎるようにも思えるが、少なくとも抱月は、同時代の知識人と一般大衆とのギャップをこのように認識し、このような危機意識を抱いていたのである。彼は独自の啓蒙主義に基づき「大衆＝民衆」にきわめて優しい視線を向けていたのである：

終日労作に疲れた勤め人や労働者が、晩食の後に妻を携え友を誘い劇場に一夕を訳もなく面白く過ごして、翌日の英気を回復しようと願う。この願いを満たしてやらなければ、彼らはいっそう劣等なミュージック・ホールに行く、または酒を飲む、賭け事をする。ろくな結果にはならないのが多い。通俗劇は少なくともこの病のいくぶんを救う力がある。

（『演劇の第二種、第三種』（1, 359）

『早稲田文学』における「民衆芸術論」論争

実は、このような「大衆＝民衆」観、「民衆芸術論」は、ひとり抱月だけのものではなく、1917年・大正6年から翌年にかけて、当時の論壇をにぎわした話題であった。1916年・大正5年8月、本間久雄（1886-1981）〔芸芸評論家、英文学者、国文学者。早稲田大学英文科で坪内逍遙と島村抱月に師事し、卒業後母校で長年にわたり教鞭をとる〕は、『早稲田文学』に「民衆芸術の意義及び価値」という論文を発表した。この論文は、この後2年ほどの間、論壇をにぎわした「民衆芸術論」論争の口火を切るものとなった。本間は、まず「民衆」とは「中流階級以下労働階級のすべてを含んでいる一般民衆、一般平民の階級に属する人々」と定義し、さらにエレン・ケイ女史（1849-1926）〔Ellen Karolina Sofia Keyスウェーデンの社会思想家〕の「更^{リクリエーション}新^{リクリエーション}的修養論」を引き合いに出しつつ、民衆芸術の意義と価値を考察する：

労働者を救うべき唯一の道は彼らをく教養するにある。く……く彼らを教養するためには、彼らのその糜爛し、疲弊し、困憊している心身に何よりもまず一律の清涼剤を与えることによって始めなければならない。そしてこの服合の清涼剤とはとりもなおさず、彼らの心身にく更^{リクリエーション}新^{リクリエーション}を与えるところの源泉である。く……く

民衆芸術として最も好適なものはいうまでもなく演劇ないし演劇類似の芸術である。というのは演劇は今さらいうまでもなく所謂総合芸術の最好典型であって、最大多数の最大快樂をもち得るものであるからである。

（「民衆芸術の意義及び価値」、本間久雄、『早稲田文学』、1916年・大正5年8月）

本間はここで、一般民衆の教化のために更^{リクリエーション}新^{リクリエーション}を与える必要があるが、その形式として最もふさわしいのは演劇だ、と述べている。本間のこの「民衆芸術論」は「社会政策的意味合い」に基づくものだというのが、これまでの文学史家の通説だという。だが、本間自身にインタビューしてそのことを質した南博（1914-2001）〔社会心理学者〕のいうとおり⁴、本間の民衆芸術論を社会政策論の観点から見ることには無理がある。おそらく、本間が用いている用語、「労働者を救うべき唯一の道」、「彼ら個々人の生活の様式がくいっそう完全な諸形式を獲得する」ように彼らを教養する、「彼らのその糜爛し、疲弊し、困憊している心身」、「最大多数の最大快樂をもち得る」といった表現が、彼の発言が社会政策的視点からなされているのではないか、という誤解を生じさせてしまったものと思われる。

『早稲田文学』は、本間論文の掲載された翌1917年・大正6年2月に「民衆芸術について」という特集を組み、何人かの識者がそれぞれの「民衆芸術」観を展開している。抱月の「民衆芸術としての演劇」もそこに掲載されたものである。そして、同1917年・大正6年10月に

社会運動家、アナーキストとして知られる大杉栄（1885-1923）の民衆芸術論が登場する。

[民衆芸術とは] 民衆によって民衆のために造られ而して民衆の所有する芸術、〈……〉といわなければ正確ではないのだ。そしてその中の民衆によってもしくは民衆から出たというのが最も肝心であることはもちろんである。

（「新しき世界のための新しき芸術」、大杉栄、『早稲田文学』、1917年・大正6年10月、下線強調は引用者による⁵⁾）

大杉は、リンカーン（1809-65）のゲティスバーグでの演説の有名な一節government of the people, by the people, for the peopleを言い換えて⁶⁾、民衆芸術を定義している。彼は「民衆による」という要件を重要視していて、「民衆自らが創造する」芸術と民衆芸術をとらえている：

民衆芸術は、その第一条件として、それが娯楽であることである。民衆芸術は、まず民衆のためになるものであるとともに、一日の労働に疲れた労働者のための、肉体上および精神上の休養でなければならない。〈……〉

次に民衆芸術は、元気の源でなければならない。〈……〉民衆芸術は、民衆を休息させつつ、さらに翌日の活動に適せしめるようにしなければならない。

（同上）

大杉が最も重要視している、民衆自身が創造する芸術こそが民衆芸術の名に値する、という点こそ異なっているものの、それに付随する条件は、抱月の考えていることと驚くほど似通っている。抱月は、「演劇の第二種、第三種」で、「終日労作に疲れた勤め人や労働者が、晩食の後に妻を携え友を誘い劇場に一夕を訳もなく面白く過ごして、翌日の英気を回復しようと願う。[彼らの]この願いを満たしてやらなければ」ならない、と論じている。大杉は民衆自らの自主芸術活動を待つべきだとし、抱月は、民衆が鑑賞できるような芸術を知識人が作り出すべきだとする点で異なっているが、その目指すところは同じである。大杉は続けて：

民衆芸術は理知のための光明でなければならない。民衆をその目的地にまっすぐ導いて、余に自分の周囲をよく見ることを教えなければならない。〈……〉しかし、民衆をただ考えさせ、揺らがせる状態にとどめなければならない。

いかに考え、いかに働くべきかを教えるはいけぬ。かくして労働者をして、あらゆるものごとを、人間やまたは自分自身を明らかに観察しかつ明らかに審判することを覚えさせなければならない。

(同上)

抱月、本間の民衆芸術論が、民衆と芸術の結びつきと聞いて、まず、自らの帰属グループである知識人階層による民衆教化に思いをいたしていることと、大杉のこの主張の違いは際立っている。あるいは、大杉のいう「自分自身を観察、審判することを覚えさせる」ことも、立派な教化だ、といえるかもしれない。だが、「[民衆に] いかにかえ、いかにか働くべきかを教えるてはいけない」という言葉は、強烈である。抱月や本間が良くも悪くも知識人という枠を飛び越すことができず、上からの目線でこの問題に接しているのに対し、大杉のこの問題に対する認識は、社会運動家としての彼の面目躍如たるものがある。彼のこの一言は強烈なのだが、大杉の主張は、しごくもっともなことである。彼がいたいのは、自己の置かれている環境を観察し、自ら状況を判断し、これからどう行動すべきかを自ら判断できるようになるすべを、民衆に教えるべきであって、自己が下すべき最終決定、どう考えるか、どう行動すべきか、をそのままストレートに「教えてしまてはいけない [教えてしまうと、彼らから思考・判断のせっかくの機会を奪ってしまうからだ]」ということである。

『早稲田文学』誌上で繰り広げられた、興味深い「民衆芸術論」論議は、まず「民衆」概念の定義の段階で紛糾し、それが一向に整理されないまま、各論者の「民衆芸術論」が平行線をたどってしまう。抽象的な議論が繰り返され、「民衆」概念の定義をめぐる堂々巡りになってしまい、議論がかみ合わず、残念なことに結論は出ていない。

抱月の「民衆芸術としての演劇」にもう一度目を移してみよう。ここで抱月は、「教化」という表現こそ使っているものの、本間ほど露骨に「民衆を教導する」とはしていない。「元来芸術はその発生した直接の事情、もしくはそれを作る人の直接目的の上から果たして教化のためというような心持がそれに伴うものであるか否か」と、民衆教化の手段として芸術を用いることには、むしろ消極的である。彼は、まず、芸術教化効用の一般論を述べる：

私はここできりに、芸術の教化目的を名づけて人間の魂の自由を呼び覚ますことという。

または常に人生の新しい見方を教えるという。さらに言いかえれば、即ちことごとく新人生新道徳の建設に向かう刺激を見出すことといってもよい。魂の覚醒魂の自由、これを外にしては芸術が生まれもしないし、芸術の終局点を考えることができない。

(「民衆芸術としての演劇」(2, 612))

つまり、芸術はそれに接する人を高める力をもっていて、具体的には、その人の魂の自由を呼び覚まし、人生観を改めさせるのだという。芸術に接した人が、自らを高め、覚醒し、新たな人生観をもって人生に臨むようになる。このことこそが、芸術の教化目的なのだ、と。

次に抱月は民衆教化の芸術へと具体的に論を進める：

所謂、富薄く、知識低き民衆がかえって自由に現状の檻に囚われずして、原始状態に近づきうるとすれば、そこへ芸術が加えうる教化はこの原始状態をして上に述べたまことの生力にかえらしめ、純なる魂を呼び覚ませることではなならない。

(「民衆芸術としての演劇」(2, 614))

抱月によれば、「まことの生力」とは、植物の種子のようなもので、人間に本来備わっている、創造力のことであり、本能的欲求、憧憬の源となる魂のことである。芸術の民衆教化効用は、人間が本来もっている創造力、純粋な魂を呼び覚ますよう促すことだと彼はいうのだ。大杉栄の「[民衆に] 自分の周囲をよく見ることを教えなければならない」が、「民衆をただ考えさせ、揺らがせる状態にとどめなければならない」という意見といかに近いことか。

「大衆＝民衆」の登場

次に、抱月が「富薄く無知な下層階級」と呼んでいる「大衆＝民衆」に目を移してみたい。なお、ここでは便宜上「大衆＝民衆」という言葉を使っているが、抱月自身は「民衆」という表現は使っていても、「大衆」とは呼んでいない。抱月が活躍した19世紀末葉から20世紀初頭にかけての時代は、「大衆」が出現した時代と重なる。それまでは社会集団として意識されることのなかった「一般大衆」が、この時期、初めてその名称によって社会に認識され始めた。第一次世界大戦前後の日本の政治、社会、文化における民主主義的な大きな動きと変化は「大正デモクラシー」という名で呼ばれることが多い。同じ時期に登場した「一般大衆」はその申し子だといえる。「一般大衆」が一つの社会層として認識される流れは、ひとり日本にのみ起きたのではなく、ロシア革命⁷をはじめとして、自由と平和を求めて「一般大衆」が立ち上がった、地球規模での世界全体の動きでもあった。

日本において、この時期を画し、「一般大衆」の時代の始まりを告げたのは、日比谷焼打ち事件である。1905年・明治38年9月、日露戦争終結後に、アメリカのポーツマスで講和条約が結ばれたが、そこに賠償金取得条項がなかった(勝利したのは日本だったにもかかわらず、である)ことに激昂した人々が、東京の日比谷公園に集結し、国民大会を開いた。その後内務大臣官邸や講和賛成を表明していた国民新聞社を焼打ちし、警官隊や軍隊と衝突した。政府が戒厳令を敷くまでに発展したこの騒擾は3日間に及び、参加した民衆は数万人とも7、8万人とも報じられている。大事件となったが、計画性、組織性はないとされている⁸。

ここで注目すべきは、その参加者である。起訴されたものの職業構成割合は：「人足・車夫」17.3%；「職人」12.7%；「職工(労働者)」9.5%；「店員」12.7%；「小売商」10.1%となっている。これらの数字はそのまま参加者全体のそれとしてしまうことはできないまでも、かなりの精度で全体を反映していると考えることができる。「人足・車夫」「職人」「職工」

といった都市の雑業⁹労働を担う人々が半数近くを占めている。彼ら「雑業者」こそ、社会の底辺層およびその近くに位置する人たちであり、抱月が「富薄く無知な下層階級」と呼んで、彼らも楽しみつつ味わえる芸術を提供したい、彼らの趣味・芸術鑑賞眼を高めたいと考えていた。彼ら雑業者は、おそらく日雇い労働者が多数を占め、日露戦争の影響を最も受けた人たちだった。煙草や砂糖などの日用品に対する大衆課税は彼らの生活を直撃した上に、社会で産業化・工業化が進むにつれて、彼らの生業は不安定なものになって行った¹⁰。この後も、20世紀初頭の日本では都市であつてたびたび騒擾が見受けられ、1918年・大正7年の米騒動に至るまで頻繁に起き続ける。

米騒動は、主戦場から遠く離れた日本に未曾有の好景気をもたらした第一次世界大戦末期、1918年・大正7年7月から9月にかけて起き、時の政府を震撼させた。発端は、富山県の漁村の主婦たちが米を安く売るように要求し、輸出米の船への搭載を阻もうと海岸に集結したことであつた。原因は米価の異常な高騰であつた¹¹。この騒動は、東京・大阪・京都・名古屋といった大都市を初め、全国に飛び火拡大した。暴動に参加した人々は、米の安売り、買い占め反対を叫んで米商人、富商、地主、精米会社を襲い、警官隊・軍隊と衝突した。一気に激しく燃え上がったが、2ヶ月あまりで完全に鎮火し、後になんらの火種も残さない米騒動は、一過的な騒擾であつた。組織的な指導もなかつた。だが、政府の中樞・寺内正毅内閣さえも総辞職せざるを得ないような状況にまで追い込んだのである。米騒動は、様々な階層・多くの人々の生活難を背景としていたが、暴動の主体となつたのは、都市部では、人夫・土方・沖仲仕〔船舶内で貨物の積み下ろし作業に従事する港湾労働者〕・人力車夫・町工場の職人といった雑業層であり、農村部では、小作貧農・日雇い農などの、前近代的な雇用関係に置かれた不安定な生活層である。彼らの大半は、貧民窟に住まう社会底辺層の人々である。

これらの度重なる騒擾事件に共通しているのは、自然発生的に起きていて、組織だった動きではないこと、現場でイニシアティブを発揮する主導者は別として、これといった指導者が見られず、なんらかの政治的な目標はないこと、つまり、政治的な運動ではないことである。これら騒擾を起こす人々は、言わば、火山国家日本のマグマである。マグマは通常は地表からは見えないが、ひとたび火山が噴火すると、一挙に噴出してきて、その凶暴な姿をあらわにし、地表を燃やし尽くす。社会には、秩序を突き崩し、突き動かそうとするマグマが充満していたのであり、そのマグマ噴出の動きが大正デモクラシー期の騒擾事件であり社会運動だった。今まさに「一般大衆」の世紀の幕が切って落とされたのである。

一般的に、社会集団としての大衆が形成されるには、農村から都市へ人口が流入し、都市において労働者階級が成立できる状況が整っていることがその前提条件となる。もちろん、それ以前に、都市が成立していて、社会経済構造が農業経済社会から工業経済社会へと移行していて、都市に流入人口を労働者として受け入れ定着させるだけの産業が興っていることが必要であるが。農村人口の一部が都市に流出し、工業労働者となり、さらに、都市への流

入人口は、工業から専門職業、商業、運輸業、サービス業などのサービス産業へと広がっていく。大衆社会が出現する過程では、商品が大量生産・販売され、それに応じてその商品を大量に消費する消費者が誕生する。ひとたび大量に生産された商品が市場に大量に流通し始めると、消費者がそれら大量生産商品を購入・消費することによってその生活様式は画一化されていく。生活様式が画一化されると、商品は大量に生産しやすくなり、それが市場に流通し、大量に消費される、という商品大量生産→流通→大量消費の商品経済循環ができあがる。大量消費社会（消費者による）と大量生産体制（生産・企業側による）は表裏一体であり、互いに補完しあって存在しているのだ。

本稿で対象としている19世紀末から20世紀初頭にかけての時期の日本は、欧米諸国に後れをとったものの産業革命を成し遂げ、重化学工業が発展の緒についたところであった。そのような産業界の発展と足並みをそろえるようにして、上に述べたような大量消費社会も芽を吹き出しつつあった。現代のそれへと通じる商品経済システムが軌道に乗り、うまく機能し始めたのである。全国規模で都市が誕生し、消費人口が増大した。大量消費社会・大量生産社会が出現した。企業の側からすれば、大量生産体制をとることができたのは、企業の管理システムが十分に発展していた¹²からであり、社会全体の経済活動が専門化していたからであり、各組織内にあっては縦の命令系統が形成されていて、上部の意思決定がその系統にのっとして即座に実行可能な状況が出来上がっていたからである。各企業レベルでは、様々な業務が客観的基準（個人の才能によらず、それを満たしていればだれでも当該業務をこなすことのできる基準）によって処理される態勢が整っていたからである。このような企業管理システムが出来上がり、機能し始めると、企業には俸給（サラリー）を給付される労働者、サラリーマンが増加していく。現代へと通じる、サラリーマン社会の到来である。

サラリーマンの大量出現それ自体が大きな社会変化であるが、このことを契機として社会生活はさらにいっそう変化していく。サラリーマンの通勤のために、大量かつ迅速な移動を可能にする交通機関が発達する。サラリーマン（家族）層はまた大量消費人口でもあり、彼らの需要を満たすべく大量生産された商品を円滑に市場に提供するために、物資の大量・迅速輸送を可能にする交通機関が発達する。通勤のための交通機関が充実すると、居住住宅は職場から離れていても差し支えないので、住宅が近郊に広がる。こうして都市空間は拡大していく。鉄道沿線に新興住宅地や遊園地が造られ、ターミナル駅にはデパートが登場した。

社会全般の産業化が進み、重点が軽工業から重工業へとシフトするにつれ、工場は増えその規模を拡大し、都市人口は増大した。各種産業労働者数は増え、労働者層を形成するにいたった。そして、従来の農業従事者や中小商工業者などの旧中間層とは異なる、貿易商社や諸企業に勤める、多数の俸給生活者＝サラリーマンという新中間層を生み出したのであった。サラリーマンを新中間層とするなら、旧中間層とは具体的には、「旦那衆」（中小商工業者）のことで、親方〔職人の親方〕や中小商店主や中小工場主などである。新中間層として想定

されうる職業は、官公吏や教員や会社員や職業軍人などの俸給生活者＝サラリーマンである。彼らは、旧中間層たる中小商工業者（「旦那衆」）が家産的職業を親から受け継いだのに対して、学校教育・学歴によって自らの力で、社会的地位を獲得していったのであった。

大正時代のサラリーマンは洋服細民〔貧民〕、腰弁、俸給生活階級、中流階級というぐあいに呼ばれていた。腰弁とは腰に弁当箱をぶら下げて会社通いをする人間というほどの意味である。このことからわかるように、大正のサラリーマンは、事実上は社会の最下層にしながら、世間では中流階級であるとみなされていた。

（『大正文化 帝国のユートピア』竹村民郎、三元社、2004年、p.110）

大正時代に始まり現代にまで通じる生活様式は、新中間層たるサラリーマンの家庭において典型的に見受けられた。だが、目をこらして観察してみると、収入の面でも、生活の「質」の面でも、真の中流階級とは隔絶の差があった。たとえば、同じ洋風住宅といっても、応接間と中廊下をもつ和洋折衷のモダンな文化住宅に住む中流階級に比べて、新中間層＝サラリーマンの住む郊外の「文化住宅」は、しゃれた造りで見映えこそよかったが、所詮、安直な建売住宅に過ぎなかった。上のように竹村が指摘するとおり、この時代のサラリーマンは、その外面的なイメージとは裏腹に、実際には社会の底辺近くに存在する一般大衆であった。

島村抱月が「終日労作に疲れた勤め人や労働者が、晩食の後に妻を携え友を誘い劇場に一夕を詠もなく面白く過ごして、翌日の英気を回復しようとする」と願う、優しい視線を向けている「勤め人や労働者」とは、まさに、上に述べてきたようなサラリーマンや労働者のことではなかろうか。大正時代は、様々な階層の人々の間で生活スタイルへの関心が生まれ、大衆レベルで生活の「質」向上を目指す意識が高まった。その一端は、上述したように、「文化住宅」に寄せる庶民層の関心と、それを背景とした郊外新興住宅地の開発に見られる。その関心、向上願望は、単に衣食住の枠内にとどまらなかった。今より豊かで変化に富んだ生活をしてみたいという欲求が、レジャーの形態そのものを変えていった。趣味や遊びを日常生活の中に取り込んで、日常の場・時間において、楽しみたいという志向が生まれた。大衆娯楽は日常化し、多様化した。大衆娯楽は、まさしく、一般大衆の文化そのものとなった。

中間劇・通俗劇

島村抱月が心血を注いで取り組むことになる演劇活動も、一般庶民が楽しみの対象とする大衆娯楽のなかに入っていた。前出の「演劇の第二種、第三種」の中で、「終日労作に疲れた勤め人や労働者が、晩食の後に妻を携え友を誘い劇場に一夕を詠もなく面白く過ごして、翌日の英気を回復しようとする」（1, 359）と抱月が述べるとおり、大衆は通俗劇を娯楽とし

で楽しんでいる。既に見たとおり、抱月は芸術を、芸術至上主義の芸術、「ひたすら多数者の歓心を得るを目的とする通俗」芸術（「低俗芸術」ほどの意味でこう名づけている）、「この両端の中間に立って、あまりに多く理想的でもないが、さりとしてまったくの通俗的でもなく、いわば両趣味の折衷とも見るべき中間」（折衷）芸術の3種に分類している。これは、芸術一般における3分類だが、抱月はさらに演劇ジャンルにおける分類を論じる。

諸種の芸術中でも演劇はことに公衆的のものである。最多数者が享けうる最大の文芸的慰楽は演劇においてするにしくはない。上は文芸の士から下はほとんど酒色の他にになにもの快樂をも知らぬ低級趣味の人までが、演劇のみは一堂に集まってこれを賞翫する。ここにおいてか高級趣味と低級趣味との対照がこの方面において最も明らかにあらわれ、少数者の喜ぶものは多数者の好まざるところ、多数者の好むものは少数者の喜ばざるところとなつて、ここに截然として二様の演劇を生ずるにいたる。

（『演劇の第二種、第三種』（1, 358）

「ほとんど酒色の他にになにもの快樂をも知らぬ低級趣味の人」とはまったく手厳しい言い方だが、純粹芸術を楽しみたい人と低俗趣味の人とのギャップは、埋めがたいものがある。しかも、演劇によって「最多数者」が「最大の文芸的慰楽」を享受しうる。つまり、だれも彼もが演劇を楽しむことができる。だからこそ、演劇は、きっぱりと2種に分かれるのである。彼は、自分が留学していて、その事情に通じているロンドンの演劇状況を取り上げる。

高尚な劇にやはり悲劇、喜劇もしくは喜悲劇のどちらともつかぬ、パセチックの劇などがありまして、これらをまず総称して真の劇といいますれば、これに対して俗受け専一のものに、ミュージカル・コメディ、コミック・オペラ、ファース、およびメロドラマなどいうものがあります。

（『英国の劇壇』、『新小説』1903年・明治36年4月所載）（7, 4）

ロンドンの演劇事情は、東京と同じで、舞台の上演題目は、「高尚な、真の劇」と「俗受け専一」の低俗劇とにきっぱりと分かれていて、それぞれの観客数は、当然のことに、前者よりも圧倒的に後者の方が多い。文学的な価値の高い、芸術至上主義的な演劇作品（「高尚な、真の劇」）は、「俗受け専一」の軽い、滑稽な低俗劇に押され、上演本数の面でも、観客動員数の面でも、かつての前者の領域を後者が侵しつつあるのだ。「通俗劇がかくの如き勢いで跋扈するため、一方にはまたこれによって高い趣味が侵蝕せられる」と抱月は述べているが、別段嘆き悲しんでいるわけではない。彼は、冷静に現状分析を行なっているのであり、低俗劇憎し、と現状に齒がみしているわけではない。むしろその逆で、このような傾向を一般大衆

の芸術面での趣味向上に役立てればいい、と主張する：「しかし事實は必ずしもそうと限らぬ。要は他方でこれを向上の道に導くことを忘れさえしなればよいのであろう。あんばいが肝心なのである」(1, 359)。同じことは日本の演劇界にも当てはまる。

振り返ってわが社会を見ると、理想劇の思わしいのがないはもちろん、通俗劇すらその任を果たすに足るようなのはきわめて少ない。大多数は依然として百年前二百年前の通俗趣味の腐朽したのを繰り返し繰り返している。ある少部分を除いては、理想劇として不朽の価値を有しないはもちろん、通俗劇としてすらあまりに陳腐、あまりに愚劣なものばかりではないか。

(「演劇の第二種、第三種」)(1, 359)

芸術至上主義的な「理想劇」も、「俗受け専一の」「通俗劇」も、日本にあっては、どちらもその名に値しないものが横行している、全滅状態である、というのが抱月の日本劇壇の現状分析である。

このような現状分析のもと、抱月は、演劇界に提言する。欧米では「いわゆる滑稽オペラや通俗史劇喜劇やパントマイムの類」の通俗演劇が非常に人気を博している。これらをそのまま日本に移植することはできない相談だとしても、参考にすることは出来るであろう。抱月が特に心をくわしているのは、「理想劇」と「通俗劇」の中間に位置する「中間劇」である：

まったくの理想的でもないが、さりとてまったくの通俗的でもなく、穏和な、漸進的ないわゆる一歩ずつは進んで二歩ずつは進まぬという行きかたのものが、芸術にもたしかにありうる。しかして最も安全で、無難で、それで多数者にも歓迎せられるのはこの類の演劇である。文芸独自の理想から言えばこれはすこぶる姑息なまだるっこいものであるが、社会の全局という着眼点から見ると、これが一番好都合な演劇である。〈……〉[中間劇は]しかも興行ことに非常の盛況を呈する。西洋でまったくの通俗趣味以外に最も当たる芝居は常にこの方面から出る。

(同上、1, 359)

あまりに現実的な視点から見すぎているのではないか、これではまるで、抱月ではなくて、演劇プロモーターか劇団の財政担当者が発言しているかのようだ、と思えてしまう。現状の日本の「通俗劇」は陳腐、愚劣きわまりないものなので、その「通俗劇」の質を高めるか、または、低俗に墮すところまでいっていない「中間劇」を舞台上演することを勧めている。

抱月が松井須磨子らと芸術座を結成し、劇団経営の世界へ飛び込むのは1913年・大正2年のことであり、「演劇の第二種第三種」が書かれたのは、1907年・明治40年である。劇団経営

実務に携わる6年も前から、演劇を論じる際に興行面での成功、採算のことまで気にかけていたのかと驚かされる。だが、実は、1906年・明治39年に抱月は自らの発案で、坪内逍遙を顧問に迎え、文芸協会を結成していたのだ。文芸協会の実質的な責任者となっていた抱月であってみれば、経営実務面の観点からも演劇を見ていたとしてもなんら不思議はない。

すでに述べたが、抱月は1902年・明治35年3月から1905年・明治38年9月までイギリス、ドイツに留学する。彼は、留学していた3年半の間、大学での受講のかたわら劇場通いを続けロンドン・ベルリンで演劇を十分に鑑賞し、「欧州文明の背景というものを味わって」きた。岩佐壯四郎¹³によれば、抱月はこの3年半の留学期間中に180回以上も劇場に足を運び観劇している。留学してほぼ1年がたったころ、彼は、『新小説』誌に「英国の劇壇」と題するイギリス演劇事情報告を寄稿する。その、微に入り細を穿った報告記事を読むと、抱月の劇場通いが生半可な中途半端なものだったのではないことが手にとるように分かる。さらに特筆すべきは、その観劇演目に占める中間劇の多さだ。先にも引用した「英国の劇壇」で、中間劇について細かに解説している：

俗受け専一のものに、ミュージカル・コメディ、コミック・オペラ、ファース、およびメロドラマなどというものがあります。もちろんこれらは科学的に分類した名ではないのですから、ただ通俗に少しずつの相違でかように区別して呼ぶものと思わねばなりません。ミュージカル・コメディとは、滑稽芝居に、歌・音楽・踊りを混ぜたので、コミック・オペラとは、もっぱら歌・音楽・踊りのみで、滑稽もしくは喜劇的の筋を演ずるもの、ファースとは通常の芝居のせりふ、こなしで滑稽劇を演ずるもので、ファースとコミック・オペラとを、散文と韻文との両端とすれば、ミュージカル・コメディはこれを搦き合わせたようなものです。〈……〉

今ひとつ、メロドラマとこの地の人が呼びますのは、日本のいわゆる夢幻劇よりも、もう少し広い意味で、真の劇が人間そのものを中心とするに対し、むしろ事柄を主とした、いわゆる出来事の重積、一場一場の刺激を主として、変化、興奮、好奇、穿鑿を目的とする作の総称です。〈……〉普通はメロドラマチックという語に文学的価値の低い、刺激を主としたという意味を表わしています。ゆえにまたこれをセンセーショナルとも称えます。

(「英国の劇壇」)(7, 4-5)

抱月は、これら様々な形態の中間劇を自ら味わいその違いを十分に把握して、報告記事を書いている。抱月はイギリスに滞在していたほぼ2年間に120演目ほどの劇を見ている。そのうちの50演目は、ここで抱月が定義しているような中間劇なのだ。なんといっても、その多さ(何しろほぼ半分を占めているのだ)に驚かされる。抱月のイギリス滞在中の日記『渡英滞欧日記』によると、彼の観劇した中間劇は、彼自身の分類に従うと、「パントマイム」、「メロ

ドラマ]、「ミュージカル・ファース」、「ミュージカル・コメディ」、「コミカル・オペラ」、「パントマイム・バレエ」、「楽嬉劇」、「オペレッタ」、「滑稽オペラ」などである¹⁴。

前節（「大衆＝民衆」の登場）で述べたような、「一般大衆」が歴史の表舞台に登場して来て、社会層（なんらかのパワーをもつ社会勢力）として認知されるようになったことは、日本だけに起こった事態ではなかった。日本が、日本の「一般大衆」がその時期に置かれていた社会状況や、抱えていた社会的な問題は、日本より早く産業化・近代化の波に翻弄された欧米諸国の方が、むしろ先に経験していたのであり、抱月が留学したイギリスやドイツは、日本のはるか先に行く先輩格の国であった。その地で抱月は、大量の、上質な中間劇に出会った。彼は、手放しでそれら滑稽で軽い演劇をほめちぎっているわけではない：「下らぬものなり」、「まずし。筋はつまらぬもの」、「素人芝居の類なり」、「例のMusical comedyにて言うほどのことなし。Loftus [俳優の名前] の芸風やや下等にて寄席芸の気味あり」などと手厳しい評価も下している。本場のイギリスにあっても玉石混交の状態だったのである。抱月は、好奇心が旺盛で、庶民が楽しみそうな、演劇以外の様々な娯楽をも実地に体験している：

EmpireというMusic Hallに入る。色々のもの、中に日本の独楽廻し足芸の一座あり。男3人と女1人にてかなりの喝采。(1903年・明治36年3月14日)

HippodromeにSeethというドイツの獅子使い31頭の獅子を犬のごとく使うを見る。すこぶる危険なり。(1903年・明治36年3月19日)

夜Oxford Music Hallに行く。Japanese jugglerと称して支那手品師の演技せるを見る。(1903年・明治36年7月13日)

もちろん、庶民娯楽の調査のためにそのような場に足を踏み入れたのではない。たまたま、興味を惹かれてその催し物の場に行ってみたのであろう。だが、結果として、抱月はその当時のロンドンの大衆娯楽の多種多様さを目の当たりにすることになった。

地の利もあった。彼は、イギリスに着いて最初の4ヶ月間はロンドンに住んだ。彼の下宿は、スタンフォードヒルという都市周辺に位置する場末の新開地にあった。そこは、まさに「大衆＝民衆」の住み暮らすホーム・グラウンドであり、一步下宿を出れば、庶民が一日の労働を癒す娯楽施設・娯楽機関にこと欠かなかったはずである。より長い期間を過ごした、端正な大学町として知られるオックスフォードでも、彼が住み暮らしたのは、周辺に位置するごみごみした一角であった。いずれの地でも、一般大衆娯楽としての中間劇の多さ、良質なものの数の多さに抱月は圧倒されたことであろう。「英国の劇壇」の生き生きとした筆致、ことに中間劇の解説の詳しきはそのことの表われであろうし、帰国してから書いた中間劇論「演劇の第二種、第三種」で中間劇を高く評価していることもそのことを裏づけている。

抱月は、中間劇の限界もきちんと認識している。「あまりに多く理想的でもないが、さりと

てまったくの通俗的でもなく、いわば両趣味の折衷とも見るべき中間的な」という彼の中間劇の定義からも予測できることだが、抱月は中間劇を評価しているといっても、条件付きで、なのである。抱月は、演劇の芸術的価値を思想の有無によって判断する：

芸術はその最も深く最も強い根底を思想に託さないで、どうしても成り立つものか。〈……〉
芸術の上に思想があるということは、芸術に哲学的な深さがあるということであって、哲学的深さとは、〈……〉直に人生を考えるということである。〈……〉思想のないところに近世劇はないと言ってもよい。

（『演劇と劇場』、『歌舞伎』1913年・大正2年4月所載）（7, 202）

芸術作品における思想とは、哲学的深みのことで、それは、機械的にではなく意図して人生を見る・生きることによって生じる。思想と結びつかなければ、芸術の深みは生まれてこない、というのだ。ところで、中間劇は：

いわば俗悪なもの和高尚なものとの中間をうずめている [中間] 劇とは、概して感情劇である。恋愛であるとか、親子の別れであるとか、悲しみであるとか、喜びであるとかいうような形的な感情を最後の行き止まりにしている。〈……〉そこから一飛躍をして思想の世界に入らなければ、到底われわれの心を動かす芸術にはならない。

（同上、7, 202-03）

中間劇とは、概して感情劇であり、恋愛、親子の別れ、喜び、悲しみといった感情をあつかう即興芸術だ。中間劇は、感情をもてあそんでいる段階から一飛躍して思想の世界に踏み入らなければ、「高尚な」真の芸術にはなりえない。このように、芸術作品としての中間劇の限界を十分認識した上で、抱月は、いう：

多数者の集まる中には〈……〉必ずしも芸術的興味をもたずしてただ笑い、ただ泣く、まったくの娯楽物を要求する心持ちも多分なるものとしなければならない。〈……〉それらの人をしてある程度まで、辛抱することのできるように彼らの要求そのものをもあわせて与えてやる必要がおこる。つまり芸術の中に芸術にあらざる面白みをも加えざるを得ない場合が生じてくる 〈……〉。

要するに、かかる風にしてあるいは材料の上に、あるいはその用語の上に、あるいはその風情の上に、種々な手心を加えてしかもその中に少なくとも一点芸術の生命を忍ばせて民衆に与えるということが、演劇の民衆教化のやむをえない手段であると考え。かかる意味で一種の中間劇が発生するのは決して純粹芸術を阻害したものでもなんでもないと信

ずる。

(『民衆芸術としての演劇』、談話筆記、1917年・大正6年2月)(2, 619)

抱月は、松井須磨子を中心女優に芸術座を結成した。トルストイ原作を抱月自身が脚色した『復活』¹⁵の成功で劇団経営は一段落ついたが、その財政面での運営には終生心を悩ませた。

私は経済基礎のためであるからといって、また同じく全然芸術の分子のないもの、もしくは進んで芸術を阻害するものをやった覚えはない。少なくとも私の信ずる範囲においては、その一夕の芝居のなかに必ず何かの芸術の光は残りうると企てている。

(同上、2, 620)

大衆娯楽の一環として中間劇を提供することは、そしてそれが大衆を惹きつけるかどうかは、劇団の経済問題(劇団収入)に直接かかわる。だが、大衆に上質な中間劇を提供することと、上演した結果それが「受けた」かどうかは、別の次元の問題である。外から眺めるとその両者が渾然一体と感じられてしまうかもしれない。つまり、「受ける」ために、劇団収入を上げるために、その演目を上演したのではないかと。

ことに『復活』が空前の大ヒットとなりその影響が演劇界のみならず社会全体を巻き込むにいたったときに起きた、芸術座は通俗路線を選択し墮落したという非難などは、まさにその例だったといえよう。だが、そのような世評はまったくの誤解だった。抱月ははっきりと述べている、「経済基礎のためであるからといって、また同じく全然芸術の分子のないもの、もしくは進んで芸術を阻害するものをやった覚えはない」と。どのように大衆に媚びた通俗劇と映る芝居のなかにも、自分がかかわった作品ならば「必ず何かの芸術の光は残」してある、「芸術的刺激と思うもののまったく無くなったもの」はぜったいに演じさせないと断言する。彼のこのような経営方針は、もののみごとに成功する。「芸術座のこれまでに演じ来たった民衆的な大興行は東京におけると地方におけるとを問わず、みな私の予期したより以上の効果と感謝とをもって迎えられていることは事実である」(同上、2, 620)とある種誇らしげに述べているが、これは誇張でもなんでもない。

芸術座は、1913年・大正2年9月に第1回公演を行い、1919年・大正8年1月の第12回公演を中止して解散するまで、5年強の間活動した。解散前年の1918年・大正7年11月に抱月が折からのインフルエンザで死亡してしまい、また抱月の後を追うようにして第12回公演途中で須磨子が自殺してしまったのだ。この二人の中心人物を失ってしまって、芸術座は立ち行くことができなくなった。この5年の間に、芸術座は、研究劇7演目を含め、すべてで38演目を上演した。上演場所は日本全国195ヶ所にもおよんだ。当時日本領だった台湾・朝鮮(日韓併合が行なわれたのは1910年・明治43年8月のことである)、中国東北部(満州)にまで巡

演じた。興行日数は1,932日におよんだ¹⁶という。上演回数のことには多かった演目は、『復活』(444回)、『剃刀』(335回)、『サロメ』(127回)、『嘲笑』(126回)、『思ひ出 [アルト・ハイデルベルク]』(114回)、『新婦朝者』(114回)、『生ける屍』(100回)などである。抱月と芸術座は、日本各地をあまねく巡演して回り、文字通り一般大衆に中間劇を提供し続けた。思わぬ形で早世してしまった抱月は、その晩年を一般大衆に寄り添って過ごしたのであった。

注

- 1 早稲田大学は、1882年・明治15年に東京専門学校として創設された。抱月は1898年・明治31年、同校文学科講師に就任。東京専門学校は、1902年・明治35年に早稲田大学に改称された。抱月は、1901年・明治34年12月から1905年・明治38年9月まで、イギリス、ドイツに留学のため休職。帰国直後に復職し、1913年・大正2年退職するまで早稲田大学文学科で教鞭をとった。
- 2 拙稿「島村抱月の『二元の道』」では、そのように否定的にとらえられがちな抱月の通俗劇と『二元の道』に新たな光を投げ、再考を試みた(『ロシア文化の森へ——比較文化の総合研究 第2集』、柳富子編著、ナグ出版センター、2006年、pp.558-72)。
- 3 『抱月全集第一巻』、天祐社、1919年・大正8年6月、357ページ。本稿の島村抱月の論文の引用は、本全集による。以下、簡略化のため、本全集からの引用は、(巻数、ページ数)の形で数字を併記して表わすものとする。たとえば、第1巻357ページからの引用は、(1, 357)と記すこととする。なお、本稿では、抱月論文およびその他の文章から引用する場合、引用箇所の漢字、仮名遣いは読みやすく書き改めたことを断っておく。
- 4 『大正文化 1905-1925』、南博、社会心理研究所、甄草書房、1987、pp.104-06
- 5 以後、本稿における引用文中の下線強調は、すべて引用者による。
- 6 ただし、リンカーンの演説のgovernment of the people, by the people, for the peopleという言葉は、本来的には、「人民により構成された、人民による、人民のための行政」の意味である。
- 7 ロシア革命、ことにその後70年以上にわたるロシアの政治形態を決定づけた1917年の所謂10月革命は、「一般大衆」がイニシアティブを握って起こしたのではない。周知のごとくレーニンを指導者とするロシア共産党の主導によって強引に引き起こされたのだ。とはいえ、同時代の「一般大衆」の歴史の表舞台への登場を強烈に印象づける事件となった。
- 8 このように記すと、感情に激した民衆が騒擾により無政府状況を生み出してしまった、偶発的な事件に思えるかもしれない。だがこの事件の背景にあるのは、「戦争に勝ったのに賠償金が取れないのか」という感情的な理由だけではない。

日露戦時から戦後にかけては大増税の時代でもあった。1905年・明治38年1月に「非常特別税法」が戦時時限立法として実施されたが、戦争終了後も延長実施された。本来政権を支持するであろう保守層の代表、現代で言えば財界にも相当する、全国の大規模商工業者の集まりである商業会

議所連合会は増税・新税反対；塩専売・織物消費税・通行税（当時三悪税と呼ばれた）廃止；営業税軽減を決議した（1908年・明治41年2月）。（『日本の近代4「国際化」の中の帝国日本』、有馬学、中央公論新社、1999年）

このような財界の動きを受けて大蔵省は緊縮財政方針への政策転換を図ったが、戦争勝利後に鼻息の荒い陸海軍の軍拡要求に屈してしまった。結局負担を強いられたのは、国民だったのであり、今回立ち上がることを決意した一般大衆だった。このような事情のもと、この事件は起きるべくして起きたのだった。

- 9 雑業とは、既存の職業区分概念に当てはまらない職業のこと。ここに挙げたものの他に、「紙くず買い」、「紙くず拾い」、「ガラスくず買い」、「棒手振り [天秤棒に魚・野菜などをぶら下げて売り歩き極小売業]」、「占い師」、「子守」などである。次のパラグラフの記述も参照されたい。
- 10 一般大衆が重税を不満として騒擾を起こし政策に対しノーという意思表示をしたからといって、政府、議会はそのことになんら斟酌しなかった。現に、翌1908年・明治41年2月に、議会は、酒造税・砂糖消費税増徴および石油消費税新設という増税案を成立させたのだった。
なお、このパラグラフ執筆に当たって、『大正デモクラシー』（成田龍一、岩波書店、2007年）、p.6およびp.10を参照させていただいた。
- 11 1916年・大正5年時の米価と比べると、この年1918年・大正7年のそれは、3倍近くに跳ね上がっていた。産業革命の時代に入った明治末期以来、市場では慢性的に米は不足気味だった。日本全体が、農業社会から工業社会へと移行しつつあったこの時期、米の消費は拡大するのに生産量は停滞していた（工業労働者が増加するにともない、その米消費量が拡大したわけだが、増加した工業労働者とは、本来、農村の農業従業者が農業から工業労働に移行したのだから、工業労働者とは、減少した農業従業者に他ならないのだ。農業従業者が実質的に減少したのだから、米の生産量は停滞もしくは減少するはずだ）。
第一次世界大戦好景気により諸物価は高騰していたが、物価上昇に賃金上昇が追いつかず、実質賃金は下がっていた。米価は1917年・大正6年末から上昇しつつあって、シベリア出兵が宣言された1918年・大正7年8月以降は、さらに急騰した。米は当時投機の対象だったので、価格高騰に目をつけた投機家・米商人が米を買い占め、売り惜しみをしたことが、米価急騰の直接の原因だった。明らかに人為的に価格が操作されたために高騰したのだ、といえる。
- 12 三井、住友、三菱といった財閥を初めとする大企業は、この時期、人脈や派閥といった責任者の人間関係に依存して企業を運営する旧来の方法を見直し、一定の企業目的を実現すべく合理的経営を行なう企業管理システムを定着させていった。
- 13 岩佐壯四郎の『抱月のベル・エボック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』（大修館書店、1998年）には大いにinspireされた。抱月の留学先、ロンドン、ベルリンの同時代の演劇事情・音楽事情を精査し網羅的に解説している秀逸な労作である。巻末の「抱月観劇リスト」は、本稿をまとめるに当たって、ことに参考にさせていただいた。

- 14 『渡英滞欧日記』は公表を前提としていない、きわめて私的な日記だと思われる。従って、彼が心覚えのために書いた色合いが強い。ここで取り上げた中間劇の、その特徴づけをも含めたカテゴリー項目名として興味深いものも散見する。たとえば“Sentenced for Life [人生への判決]”については、「SensationalとMusicalとComicalとを混合してひとえに俗に訴えんとせるもの大悪ものなり」となっている。
- 15 芸術座の抱月演出になる『復活』の通俗性を肯定的にとらえて分析を加えた拙論考「島村抱月の『復活』」、木村敦夫、『緑の杖——日本トルストイ協会報第2号』、日本トルストイ協会、2005年、pp. 36-44を参照していただきたい。
- 16 『抱月島村瀧太郎論』、佐渡谷重信、明治書院、1980年・昭和55年、p. 402。だが、劇団が存続していたのが5年3ヶ月ほどで、興行日数が1,932日というのは、物理的に不可能だと思われる。1,932日というのは、芸術座の存続日数のことかとも思われる。それなら、十分納得できる数字だ。佐渡谷も明らかにおかしいと思ったか、注で、劇団の総興行日数は880日だったという説も紹介している。(尤も、880日だったとしても、年平均176日になり、月平均では、14、5日ということになる。こちらの数字が正しかったとしても、芸術座は2日に1度は公演をしていた計算になり、抱月と劇団員は文字通り芸術座に心血を注いでいたことが分かる。)

参考文献

- 有馬学、『日本の近代4「国際化」の中の帝国日本 1905～1924』、中央公論新社、1999年
- 岩佐壮四郎、『抱月のベル・エポック——明治文学者と新世紀ヨーロッパ』、大修館書店、1998年
- 大笹吉雄、『日本現代演劇史 明治・大正篇』、白水社、1985年
- 金原左門編、『近代日本の軌跡4 大正デモクラシー』、吉川弘文館、1994年
- 倉田喜弘、『明治大正の民衆娯楽』、岩波書店、1980年
- 佐渡谷重信、『抱月島村龍太郎論』、明治書院、1980年
- 鈴木博之、『日本の近代10 都市へ』、中央公論新社、1999年
- 竹村民郎、『大正文化 帝国のユートピア』、三元社、2004年
- 成田龍一編、『近代日本の軌跡9 都市と民衆』、吉川弘文館、1993年
- 成田龍一、『シリーズ日本近現代史4 大正デモクラシー』、岩波書店、2007年
- 南博、社会心理研究所、『大正文化 1905-1927』、勁草書房、1987年

Hogetsu Shimamura as a director of popular drama

KIMURA Atsuo

Hogetsu Shimamura (1871-1918) is famous for introducing the contemporary European drama to Japan by directing and presenting the contemporary European plays on the Japanese stage. He made a great contribution to the Japanese theatrical world. He and his theatrical company *Geijutsu-za* (Art Theater) put on a stage Leo Tolstoy's "Resurrection" adapted by Hogetsu himself. "Resurrection" directed by Hogetsu and performed by the *Geijutsu-za* Theater had a record-breaking success. The success was, in a sense, so great that Hogetsu was criticized for adopting a popular line (or, to put it more frankly, a lowbrow line) by the drama critics advocating the principle of art for art's sake.

Though Hogetsu himself also stood for art for art's sake, he understood very well how the general public in Japan loved the lowbrow plays and he dared not to ignore the people's taste for the popular plays and to satisfy them by presenting what they want to see on the stage. However, he didn't provide the people with the vulgar, lowbrow plays. He and the *Geijutsu-za* Theater presented what they thought to be the genuine, popular plays, one of which was "Resurrection". By doing so he tried to raise the people's artistic taste, stimulating the people to appreciate the beauty of the genuine art. He worried so much about the then Japanese theatrical world, because there were not only very few good artistic plays but also very few popular plays of fine quality. There were presented just vulgar, inferior plays or stereotyped, trashy ones, even if not so vulgar.

Hogetsu went to England and Germany to study for more than 3 years, from March, 1902 to September, 1905. During his stay in London, Oxford and Berlin he saw with his own eyes how many people enjoyed the well-made popular plays and how many popular plays of fine quality were presented on the stage. He was surprised at the quality of the popular plays there. He must have been shocked, comparing the situation around the theater in England with that in Japan. He'd never seen in Japan so many popular plays of such good quality. Thinking that the general public in Japan will get to appreciate the wonderfulness of the genuine art if he presents such popular plays of great quality not the vulgar ones as was usually performed then in Japan, he made up his mind to do so.

The 1910s and 1920s were the decades of the general public in Japan. About that time the public began to be recognized as a social stratum for the first time in the long history of the

human race and the general public class began its rise to power. The popularity and the great success of Hogetsu and his *Geijutsu-za* Theater can be said to reflect such a huge current of the times.