

「大衆」の時代の演劇

—— 島村抱月と小山内薫の民衆芸術観 ——

木村敦夫

小山内薫（1881-1928）は、島村抱月（1871-1918）とならんで、日本に近代ヨーロッパ演劇を紹介しその普及に努めた演劇指導者・演出家として知られている。島村抱月の主宰する芸術座（モスクワの同名の劇団とは別のもの）が1914年・大正3年に、レフ・トルストイ（1828-1910）原作の『復活』を大ヒットさせた¹とき、芸術座の通俗演劇路線を激しく非難した小山内薫は、明らかに芸術至上主義を標榜していた。それから15年ほどの時をへて、築地小劇場を立ち上げるときの小山内薫は、その設立目的を「築地小劇場は演劇を糧とするあらゆる民衆のために存在しているのである。民衆を喜ばせ、民衆に力を与え、民衆に命を注ぐために存在しているのである」と述べるほどに変化する。本論考では、その演劇人生を通じて芸術至上主義者、小山内がどのように一般大衆寄りの姿勢になっていったのかを、同時代の一般大衆の社会における勃興・台頭という社会情勢の変化と合わせて考察してみたい。

小山内薫の芸術座批判

1927年・昭和2年に小山内は、いわゆる「新劇運動」を回顧して書いている：

謂うところの「新劇運動」は、明治42年〔1909年〕前後から起こった。

新劇運動とは何か。徳川時代から継承せられた歌舞伎劇、日清戦争時代から勃興した新派劇（書生芝居、壮士芝居）、それらに満足のできない人たちが、別に新しい国劇の建設を企てたのである。

その最初のは、坪内逍遙博士によって主宰せられた文芸協会であった。

（「新劇運動の経路」、『小山内薫演劇論全集第3巻』、未来社、1965年、p. 307）²

小山内が述べている通り、新劇運動とは、坪内逍遙（1859-1935）の「文芸協会」と、小山内薫および歌舞伎役者・市川左団次（二世）（1880-1940）の「自由劇場」によって始められたヨーロッパ近代劇（日本語翻訳劇）の紹介・上演活動のことである。これら二つの劇団に続いて多くの同種の劇団が誕生し演劇活動を展開したのであるが、それらの演劇運動が総体的に新劇運動と呼ばれている。「雨後のたけのこのように、新劇団が群生」（同上）した、と小山内が言うように、さまざまな劇団が後を追うようにこの二劇団に続いて誕生したのである。

その坪内逍遙を中心とする文芸協会が分裂して、島村抱月主宰の芸術座が誕生するのである。文芸協会の看板女優・松井須磨子（1886-1919）と劇団の中心メンバー・島村抱月との恋愛事件というスキャンダルが引き金になり、彼ら二人が文芸協会を退所させられ、坪内逍遙は文芸協会を解散してしまう。1913年・大正2年、文芸協会脱退後に島村抱月は松井須磨子を中心に押し立てて、芸術座を創立する。芸術座は、「もとより一元的な、高級芸術の実演が座の存在理由であるという精神から出た」（中村吉蔵、「芸術座の記録」、『早稲田文学』1919年・大正8年4月号）と劇団のメンバーである中村吉蔵（1877-1941）が言うとおり、芸術至上主義を掲げていたのであり、高い芸術性を目指していたのである。

芸術座の公演は大好評だったが、財政的には赤字続きの状態であった。1914年・大正3年の第2回公演ではイプセン（1828-1906）作『海の夫人』とチャーホフ（1860-1904）作『熊』が上演される。『海の夫人』は、文芸協会時代の『人形の家』に続いて、抱月の女性解放問題への関心を反映しての選択だったが、残念なことに不評でもあったし興行的にも失敗であった。このたった一度の失敗によって芸術座の経営は早々と危機的状況に陥ってしまう。

抱月は少なくとも演劇活動の質を低下させず、芸術主義の旗を振り続けてきたのである。芸術と生活の一体化が抱月の理想であったが『海の夫人』によってその理想は碎かれてしまった。そのとき、中村吉蔵が大衆性のある演劇活動を提唱し、『復活』を第3回公演に推薦した。抱月は中村吉蔵の提案を入れたのである。

（佐渡谷重信、『抱月島村瀧太郎論』、明治書院、1980年・昭和55年³、p. 454）

中村吉蔵は、抱月と同郷の早稲田大学（東京専門学校）の後輩で、アメリカに留学した経験をもつ作家・演劇研究者であり、抱月死後の大正末年から母校早稲田大学で教鞭をとった。坪内逍遙・島村抱月を取り巻く早稲田人脈の一人である。芸術座が文字どおり背水の陣で臨んだ第3回公演でとりあげたのが、中村の薦めたトルストイ原作『復活』であった。『復活』は、1914年・大正3年3月26日から6日間、東京・帝国劇場で上演された。有名な「カチューシャの唄」を劇中にはさんでの松井須磨子の好演もあり、舞台は空前の大成功を収めたのである。瀕死の状態だった芸術座は蘇生する。中村吉蔵の提案になる芸術座大衆通俗路線はみごとに功を奏したのである。『復活』は大衆通俗路線の端緒だったのであり、巡演先の全国津々浦々で大ヒットを重ねたことにより、芸術座通俗路線の象徴ともなったのである。

島村抱月は、芸術座創設時のモットーである芸術主義から大衆向け通俗路線へとその姿勢を変化させたのである。少なくともそう考えた小山内は、島村抱月および芸術座を批判する：

日本の「新しい芝居」〔新劇のこと〕よ。〈…〉お前がほんとにばかにされ始めたのは、あの「カ^{ママ}チュ^{ママ}シャの唄」からだ。『復活』は、お前にとっては『復活』ではなかった。〈…〉「カチュシャの唄」で当たった『復活』——トルストイにはほんのわずかししか関係のない

『復活』〈…〉あれから、お前の本当の姿はだんだん舞台の上に見られなくなった。〈…〉
芸術座が「二元の道」を説きだしたのも、ちょうどその頃からだったろう。「二元の道」とは何のことだ。〈…〉一方では金儲けをしながら、一方では芸術家になろうというのだ。即ち、少しは俗衆に媚びても、まずうんと金を儲けた上で、それから損得を顧みない純粋な芸術を見せようと言うのだ。〈…〉

『復活』で味をしめた芸術座が二元の道を説きだしてから、お前は本当に惨めな目を見始めたのだ。〈…〉演劇だって、ほかの芸術と同じように、俗衆に妥協してはならないと〔私は〕思っている⁴。真の演劇はそれでなければならないと思っている。

(1, 37-43)

この文章は、1917年・大正6年1月に小山内が「新劇復興のために」というタイトルで書いたものである。『復活』が初演されてから3年ほどの時をへて、小山内はこのように批判している。島村抱月のとった「二元の道」⁵とは、小山内も説明しているように、劇団経営を金銭面で安定させるため興行収益を重視した大衆向けの通俗演劇と、経営面を度外視したひとにぎりの観客のための純粋芸術を目指す演劇とを並立させて上演する方針のことである。

さらに同年1917年・大正6年11月に小山内は、次のように述べている：

抱月氏足下。〈…〉あなた方〔芸術座〕の『復活』の脚本は、少しもトルストイに忠実なものではありません。トルストイの精神にも、トルストイの芸術にも、少しも忠実なものはありませんでした。〈…〉

トルストイに対して、かくも不親切だったあなた方は、反対に見物——いわゆる、衆愚——に対して、今までにない親切をお見せになりました。あなた方は笑おうとして芝居へ来る見物を十分笑わせました。泣こうとして芝居へ来る見物を十分泣かせました。中にも、あなた方が見物を喜ばせたものは、あの有名な「カチュシャ^(ママ)の唄」です。〈…〉

しかも、「カチュシャの唄」はたちまち有名になりました。東京はもちろん、京都、大阪——およそどこへ行っても、「別れのつらさ」〔「カチューシャの唄」の歌詞のリフレインの一部〕を聞かない土地はないようになりました。もうそうになると、トルストイもありません。『復活』もありません。ネフリユドフ〔『復活』の主人公〕もありません。日本の唱歌「カチュシャの唄」があるだけです。しかも、それであなた方は今までにない多額の金を得ることができたのです。少しく皮肉に言えば、芝居で金を得るはずのあなた方が、唄で金を得たのです。それは実際、とんでもない間違いでした。

(1, 79-81)

たしかに、芸術座の『復活』は抱月によって大胆に脚色されていて、トルストイの原作小説とかなりかけ離れている。小山内の批判は当たっているのである。しかしながら、主演の松

井須磨子の歌う「カチューシャの唄」が舞台の枠を超えて日本中で大ヒットしたのは、あくまでも結果論であって、そのことを見込んでこの唄が作られたわけではない。まして、「芝居で金を得るはずのあなた方が、唄で金を得たのです。それは実際、とんでもない間違いでした」という非難は、的外れであろう。

島村抱月と芸術座が『復活』を契機として、「俗衆」、「衆愚」たる観客に媚びへつらう通俗主義に墮してしまったと小山内薫は考えているのである。小山内は、自分たち自由劇場の関係こそが、坪内逍遙主宰の文芸協会とならんで、新劇を生み出したのだという強烈な自負をもっている。明治以降、日本の演劇界は、旧来の歌舞伎と、いわゆる新派劇⁶に牛耳られていた。歌舞伎劇は江戸時代以来の旧態依然の演出によりかかり明治時代の新来の観客の要望に応えようとせず、また、新派劇も明治維新以降誕生した新興家庭の家庭悲劇を舞台上で繰り返すだけであることに、演劇に興味をもつ心あるものたちは、あきたりなきを感じていた。このような問題意識をもったものたちが、ヨーロッパの同時代の演劇改革に刺激を受け、その強大な影響のもとに、ヨーロッパ近代劇を日本に紹介し、移植する運動を始めたのであった。それが新劇運動であった。小山内は、坪内逍遙とともにその新劇運動創始の一翼を担っているという強烈な自意識をもっていた。島村抱月の芸術座はその文芸協会から分裂して誕生したという経緯から、小山内は抱月を盟友のような気持ちで眺めていたのではなかろうか。その抱月が芸術主義から通俗演劇主義に墮してしまった(少なくとも小山内にはそう思えた)ことが、盟友の裏切りのように小山内の目に映ったとしても不思議ではない。

ところで、自由劇場設立当時の小山内薫の観客に向ける目は、次のようなものであった：

今の幼稚な観客には分かなければ分からんでよろしい、決して世間や見物には一步も譲歩しない、羈絆〔「きはん」。つなぎとめること、きずな、束縛といった意味〕の一切を度外視して演ずるほかに道はない。

(『『自由劇場』談』、『早稲田文学』1909年・明治42年4月号所載)

これは、小山内が自由劇場の第1回目公演(1909年・明治42年11月)の演目、イブセン作『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』について述べているくだりである。新劇運動とは、すでに述べたように、同時代のヨーロッパ近代文学・演劇の日本への移植、紹介によって始まったのであった。その主導権は、知識人が握っていたのであり、彼らが運動を推し進めていくのである。演目は、同時代ヨーロッパ演劇の翻訳劇が主なものであり、観客は、知識層や新興の小市民層が中心であった。翻訳劇である以上、登場人物は外国人であり(演じる役者は日本人であっても)、舞台背景は日本の日常とはかけ離れたなじみの薄いものである。いわゆる一般大衆は、新劇全体が想定する「観客」の枠に含まれていなかったとすることができるであろう。それにしても、「今の幼稚な観客には分かなければ分からんでよろしい、決して世間や見物には一步も譲歩しない」とは、小山内も大胆なことを言い放ったものである。

この時期の小山内の観客に対する態度は一貫している。自由劇場の『ジョン・ガブリエル・ホルクマン』公演の前年、焦燥感に駆られるかのように、次のように述べている（『芸術か娯楽か』、『歌舞伎』1908年・明治42年8月号所載）：

吾人の周囲には、多くの大問題が起こっている。大なる社会的勢力が活動している。新しい信仰が広められている。新しい希望がわいてきている。この新しい世界にあってなぜひとり演劇は、活気のない、空虚な、いやしむべき小児的娯楽の水平線に沈んでいなければならぬのか、考へのない俗衆の玩具となっていなければならぬのか。なぜ人生それ自身のごとく深い広い無限の意味を持った名誉ある芸術としては認められないか。

その責任は興行主にある。俳優にある。作者にある。さらに呪うべき現時の見物にある。

(1, 285)

観客を意味する「考へのない俗衆」・「呪うべき現時の見物〔観客〕」という呼び方自体が、小山内が観客をどのように見ていたかを如実に表している。彼の愛する演劇は、「考へのない俗衆」のもてあそぶ「玩具」となってしまうている、つまり「活気のない、空虚な、いやしむべき小児的娯楽」の地位に甘んじている、というのが彼の現状認識なのである。彼は、「その責任は、呪うべき見物〔観客〕にある」というのである：

僕は「一切の演劇を芸術的演劇として」見ている。いな芸術的演劇としてではない、芸術そのものとしてである。一切の演劇は、芸術にならねばならぬ。芸術ならぬ演劇は、名は演劇でも実は見せ物だ。「見せ物としての演劇」などというものに芸術上の存在を許すことは出来ない。

(1, 288)（「再び『芸術か娯楽か』、『歌舞伎』1908年・明治42年10月号所載）

小山内の演劇観は誤解のしようもないほどにはっきりしている。演劇とは芸術そのものであり、「見せ物としての演劇」などは、その存在を許せない、と小山内は言っているのである。このことは、逆から見れば、現状では、そのような、堪えがたい「見せ物」演劇がどれほど劇壇を横行闊歩しているかということを表している。このように観客としての一般大衆を斥けていた純粹芸術主義者の小山内が、後に芸術座の大衆通俗路線転向第1作（結果的にはそういうことになるであろう）『復活』をどのように見たかは明らかである。

島村抱月の通俗演劇と小山内薫の芸術至上主義

では、「二元の道」方針によって大衆通俗路線へと墮してしまつたと小山内に非難されている島村抱月は、観客としての一般大衆をどのように考えていたのであろうか。抱月は、小山内が上のように述べているのとほぼ同時期に、「演劇の第二種、第三種」（『早稲田文学』1907

年・明治40年12月号所載) という論文の中で、彼流の通俗演劇論を展開している。抱月はそこで、芸術至上主義、最高芸術を目指す芸術こそが最良のものであることに異論は唱えていないものの、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もあり、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、通俗芸術を、そしてその愛好者を排斥してしまうわけには行かない、と現実的な論を展開している：

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』(『抱月全集第一巻』、天佑社、1919年・大正8年、pp. 357-58)

上述したように、『復活』の初演は、1914年・大正3年3月のことである。その7年も前に抱月はすでにこのように、一般大衆への配慮の必要性を表明している。抱月がこのように述べた1907年・明治40年といえば、芸術座はまだ誕生していないのみならず、やっと文芸協会が発足した翌年のことである。抱月は、『復活』を契機に大衆通俗路線(抱月自身の言によれば「二元の道」をとったということになる)に転じたといっても、それ以前からすでに一般大衆を演劇の観客として想定した論を展開しているのである。

では、小山内薫が、観客としての一般大衆を「考えのない俗衆」・「呪うべき現時の見物〔観客〕」と呼び、軽んじて、現行の演劇は芸術からはほど遠い「見せ物」であり「いやしむべき小兒的娯楽の水平線に沈んで」いると断じているのに対し、一方の島村抱月は、一般大衆を視野に収めた観客論、演劇論をはるか以前から展開していた、と言えるのであろうか？そう単純な図式で理解することは危険である。確かに、小山内が娯楽としての「見せ物」としての演劇を斥けている一方で、抱月は、娯楽としての芸術を容認している。それどころか抱月は芸術の娯楽(「慰楽」)機能を積極的に認識している。こう述べてくると、小山内と抱月の考えは180度違っているように思えるかもしれない。だが、上に引用した抱月論文を注意深く読むと、抱月も一般大衆をどのように見ているかということに関しては、小山内と同じ視点に立っていることが分かるのである。抱月はここではっきりと、「通俗趣味」は「下級芸術」だと述べ、一般大衆を、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。上の引用に続けて抱月は論ずる：

低級趣味はすなわちあらたむべきもの、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。高いものを味わえぬ多数者に対して、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、彼らは漸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。現にわが演劇界の状態などに見るも、この必要は切に感ぜられるではないか。

(『演劇の第二種、第三種』(『抱月全集第一巻』、天佑社、1919年・大正8年、pp. 358-59)

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」たる一般大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て、徐々に向上させるようにしなくてはならない、と考えている。一般大衆が高級芸術を味わえないからといって、彼ら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、そうまで言わずとも、せっかく芽生えた芸術に対する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、と心配しつつ述べている。今彼のこの主張を読むと、傲慢不遜きわまりない、お節介な、決めつけた意見であると思えるかもしれないが、抱月は真面目なものである。少なくとも抱月は、自分が属している知識人階級と一般大衆とのギャップを認識した上で、このような危機意識を表明しているのである。ただ、そこに彼の限界を読み取ることもできるであろう。抱月が一般大衆をその視野に収めて通俗演劇論を展開しているといっても、所詮、彼は知識人という高みに立って、その高い地点から見下ろして一般大衆を啓蒙し、教え導かなくてはならない、という意識から発想し発言しているのである。先の引用文の冒頭部分の、「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」という一言からもそのことは明らかであろう。「社会経営」の観点から、自分たち知識人が一般大衆を教え導いて、正道から外れてしまわぬよう啓蒙しなくてはならない、という発想なのである。その意味では、島村抱月は、小山内薫と紙一重の違どころか、同じ地点に立っている、ということができよう。同じ高みから、上から一般大衆を見下ろし、小山内は彼らを「考へのない俗衆」、「呪うべき見物〔観客〕」と言い放ち、自分たちの高等芸術たる演劇は「幼稚な観客には分からなければ分かってよろしい」と突き放している；一方で抱月は、「下級芸術」に楽しみを見いだす一般大衆の「低級趣味はすなわちあらたむべき」であり「導き進ましむべき」であって、「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」と述べるのである。反対方向を向いていて、180度違っているように思える彼らの民衆観は、実は同根のものなのである。

前述のように、小山内薫は、「新劇復興のために」(『新演芸』1917年・大正6年1月)で、

芸術座の『復活』上演（特に当時大衆娯楽の殿堂の地であった浅草⁷での公演）が金儲けのための手段に過ぎないと非難する。翌月、島村抱月はこれに敏感に反応し、即座に反論する：

民衆と芸術との関係問題は今の私の仕事、芸術座の当事者としての私の仕事にとっては最も痛切な問題である。そして演劇ほど直接にこの問題に触れる芸術はないと思っている。

〈…〉演劇は、作者と役者と舞台監督との別々の人の手になる総合芸術であり、またその観客の方から言っても、その観客の種類は雑多であることを予想しなければならないものであるから、事実においても理屈においても演劇は総合芸術であるとともに一種の妥協芸術でなくてはならない。〈…〉芝居というものを舞台裏から見て、正直に告白すると、その七分、八分までは妥協的な一種の作為品であって純粋な芸術の生命は貧しい町の所々に残る燈火のように数の少ないものである。これが人間業の果敢なき事実である。

（『民衆芸術としての演劇』、1917年・大正6年2月談話筆記）（『抱月全集第二巻』、天佑社、1920年・大正9年、p. 617）

小山内に名指しで批判された『復活』および「二元の道」方針がそうだとはっきり言っているわけではないが、抱月は、「民衆と芸術との関係問題」は芸術座が抱える喫緊の問題だと認めている。「観客の種類が雑多である」演劇の宿命として、芸術ジャンルとしての演劇は、そもそも、「妥協芸術」であり、純粋芸術として立ちうる可能性は、「貧しい町の所々に残る燈火のようにきわめて少ない」のだと美文家抱月にふさわしい表現を用いて述べている。そうと明言してはいないが、さまざまな種類の観客を満足させなくてはならない演劇にあっては、純粋芸術を主張してばかりもいられずに、妥協せざるを得ないのだ、と述べたいのである。

もし演劇芸術を社会教化の機関として是非とも存在せしめたいと考えるとすれば、それは彼がごとく雑駁性を帯びた妥協的なものであるとしても、或いはまた幸いにして純粋なものが出来ようとも、更にこれを表から見て、その教化の対象たる民衆ということから、演劇の上にはいかなる変形を生ずるかということを考えなければならない。この方面から云って演劇は更にその純粋性独自性を破られる必然の事実がある。

（同上）

演劇が妥協芸術にならざるを得ないもう一つの理由は、演劇が社会教化の機関であるということにあると抱月は考える。教化の対象である一般大衆のために、演劇の純粋芸術性に変化が生ずるつまり、通俗芸術の特徴が加味され、演劇は通俗化せざるを得ないと抱月は述べる。

そこでもし、演劇が多数民衆を相手としてしかも多数民衆の興味を熱発せしめようとするには熱い種々の非芸術的工夫を加える。ここに演劇の雑駁になる第一悲哀がおこる。〈…〉多数者の集まる中には前にいったごとく、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になるものとしなければならない。そういうものを導くためには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〈…〉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る。かかる意味で一種の中間劇〔純粹芸術演劇と低俗演劇の中間としての通俗演劇〕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』、1917年・大正6年2月談話筆記) (『抱月全集第二巻』、天佑社、1920年・大正9年、pp. 618-19)

ここで抱月が論じている「演劇」とは、芸術ジャンルとしての演劇全般というよりも、芸術座が提供している演劇のことである。芸術座はさまざまな種類(年齢・職業・出身階層などをいっているものと思われる)の一般大衆を観客として迎え、彼らの興味を惹くために「熱い種々の非芸術的工夫を加え」ている、と抱月は主張する。なぜなら、観客の中には「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」のひとつもいるので、「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」からなのである。それゆえ「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」。こうして演劇における純粹芸術性は損なわれ、通俗劇に転じてしまう、と彼は主張するのである。だがそれは、演劇が「民衆教化」(一般大衆啓蒙)という役割を担わされている以上、しかたのないことなのだ、というのが抱月の弁明なのである。

島村抱月はこのように、芸術座の通俗演劇路線を民衆演劇・民衆芸術という側面から論じているのであるが、それに興味深い反論を加えているのが、社会活動家、アナキストとして知られている大杉栄(1885-1923)である。抱月にしてみれば、想定していた小山内からでなく、思いもしなかった方面から反論が返ってきたということになるであろう。

大杉栄は、同1917年・大正6年10月、「新しき世界のための新しき芸術」という論文の中で、その1年ほど前から文壇をにぎわしていた民衆芸術の問題⁸を取り上げて論じている。彼は、「民衆芸術」という用語を定義して、「民衆によって民衆のために作られた民衆の所有する芸術」だとする(彼はこの3要素のうち「民衆によって」という要素が最も大切であるとしている)。大杉は、田中純(1890-1966)⁹の「民衆自らの作り出した芸術はそれ自身民衆のための芸術であり、民衆の所有する芸術であり得る。真実に十分に民衆のための芸術といい得るのは、民衆自らの生み出した芸術であらねばならない」という議論を引いて、それに全面的に賛成している。田中同様大杉も、真の民衆芸術とは「民衆自らが生み出した芸術」なのだと考えているのである。「民衆芸術」として世に喧伝されている芸術は、実はすべて似て非な

る「民衆芸術」だと彼らは言いたいのである。さらに、大杉は話題を演劇に移す：

幸いに、日本にはまだ、「今日あるがままの劇を、何劇でも構わず、平民に与える」という民衆芸術論はない。ただ実際方面では、特に平民労働者のために催すという従来の芸芸会は、すべてこの種のものであった。また、もし島村抱月君が、多少そういう風に臭わしているように、その芸術座の演劇が民衆芸術であるなどと敢えて言うならば、それはやはりほとんどこの種のものである。

(大杉栄、「新しき世界のための新しき芸術」、『早稲田文学』、1917年・大正6年10月号)

大杉は、婉曲な表現を用いているが、既存の劇団が、一般大衆が自らの手で生み出したわけではない演劇を、つまり既存の演劇を一般大衆に供するためとって演じても、それで簡単に「民衆演劇」、「民衆芸術」ができあがるわけではない、と言いたいのである。大杉がここでそのような話題を持ち出したのは、引用部分の後半を言いたいからであって、彼が照準を合わせているのは島村抱月と芸術座なのである。「民衆芸術としての演劇」における抱月の主張に大杉は鋭い疑念を表明している。大杉は、既成劇団が一般大衆に提供するのだとって、いかにも一般大衆のためにそうしているかのように上演して、それを民衆芸術だ、民衆演劇だと安易に称することを問題としている。抱月率いる芸術座は既存劇団の最たるものである。その芸術座が純粹芸術性を犠牲にして、『復活』のような通俗劇を上演している(しかも民衆通俗娯楽のメッカたる浅草で)のは一般大衆を教化するために敢えてそうしているのだ、という抱月の主張に、大杉は真っ向から嘯みついている。「もし島村抱月君が、多少そういう風に臭わしているように、その芸術座の演劇が民衆芸術であるなどと敢えて言うならば」、それは似非「民衆芸術」だというのが大杉の主張である。大杉は、「多少そういう風に臭わしているように」とやんわりと言っているが、抱月の「民衆芸術としての演劇」を読めば一目瞭然で、「臭わしている」どころか、抱月はまさにそう言っているのである。抱月と芸術座の民衆通俗劇路線は、「民衆芸術」、「民衆演劇」という衣を着ているに過ぎず(あるいは、ただ、抱月がそう声高に称しているだけで)、知識人の高みから、上からの目線で一般大衆を見下ろしての「民衆教化」、「一般大衆啓蒙」がその実体なのだ、と大杉は看破しているのである。

小山内薫の一般大衆観の変化——国民文芸会時代をへて

1923年・大正12年9月、東京を関東大震災が襲う。東京は壊滅状態となり、20あった劇場はすべて倒壊してしまう。小山内薫は、それを機会に演劇留学先のヨーロッパから急遽帰国した土方与志(1898-1959)とともに築地小劇場を立ち上げる。築地小劇場とは、東京、築地に自前の常設劇場をもつ劇団である¹⁰。小山内はその劇場開場(1924年・大正13年6月)直後に「築地小劇場はなんのために存在するか」という彼なりのマニフェストを発表する：

築地小劇場は文学者のために存在しているのではない。所謂劇壇のために存在しているのではない。

築地小劇場は演劇を糧とするあらゆる民衆のために存在しているのである。民衆を喜ばせ、民衆に力を与え、民衆に命を注ぐために存在しているのである。〈…〉

一般民衆に対して、築地小劇場はあくまでも演劇の発表機関である、提供機関である。

築地小劇場はあらゆる民衆を迎える「芝居小屋」である。

(『演劇新潮』、1924年・大正13年8月号)(2, 49)

6年前の小山内の抱月批判からは想像できないような文章である。自分たちの劇団、築地小劇場は、演劇に興味をもつ一般大衆のために存在していると小山内は宣言する。「民衆を喜ばせ、民衆に力を与え、民衆に命を注ぐために存在している」のであり、「築地小劇場はあらゆる民衆を迎える「芝居小屋」である」とまで言い切っているのである。ここで小山内は「観客」といつているのではないことに注意したい。「観客」ではなく「民衆」といつているのである。「観客」となった「民衆」を歓迎する、といつているのではなく、「観客」になる以前の「民衆」つまり一般大衆を歓迎する、といつているのである。「観客」として来場したから歓迎するのではなく、「観客」になるかもしれない（ということは、ならないかもしれない）一般大衆を喜ばせ、彼らに力を与え、命を注ぐために自分たち築地小劇場は存在しているのだ、と力説しているのである。ここには、自分たちの演劇が分からないなら分からないでよろしい、と観客を突き放し、「見せ物」演劇・娯楽演劇は演劇にあらずと豪語していた小山内はいない。戸惑いすら覚えてしまうほどの変わり様である。また次のようにも述べている：

演劇が貴族や富豪の専有物であってはならないことは明らかなことである。絵画や彫刻や音楽はとにかく、演劇は平民一般の所有物でなければならない。〈…〉

それが真に平民の力となり、真に平民の意思となり、真に平民の感情となる演劇であつたら、もうそれだけで、それは立派な芸術である、〈…〉

(『平民と演劇』、『演芸画報』1923年・大正12年5月号)(2, 41-42)

ここで小山内が「平民」と呼んでいるのは、民衆・一般大衆のことであり、その呼び方は大杉栄に倣ったものと自ら断っている。先に引用した「築地小劇場はなんのために存在するか」からもうかがうことができるが、ここで小山内が披瀝している思いは、娯楽としての演劇に芸術性を認めていることを表している。さらにこの4年後、彼は次のようにさらにストレートに表現するにいたるのである：

時代の文化を離れて生きた演劇は存在しない。演劇がもし時代の文化に貢献したら、その目的の大半は達せられたのである。〈…〉私はもう演劇を単なる芸術だと思ふことはできない。私は演劇を芸術的娯楽的文化機関の一つだと思っている。私は昔「娯楽」ということ

ばを嫌った。しかし、今はそれも嫌わない。文化機関としての演劇は大衆を対象とする。大衆は娯楽なしに、演劇を見ようとはしない。

(「劇場人として」、『読売新聞』、1927年・昭和2年10月14日～18日)(2, 138)

自分たち演劇人は「民衆を喜ばせ、民衆に力を与え、民衆に命を注ぐために存在している」以上、また「大衆は娯楽なしに、演劇を見ようとはしない」以上、「演劇は芸術的娯楽的文化機関の一つだ」と小山内は結論づけるにいたったのである。ここで彼が認めている通り、かつて彼は「娯楽」と「芸術」とは水と油のように相容れない存在だと考えていた。その彼が演劇に民衆・一般大衆のための芸術的娯楽的文化を見いだしているのである。「二元の道」を説く島村抱月の論文かと思ふばかりの、小山内の一般大衆への歩み寄りぶりである。

芸術至上主義を標榜していた彼がこのように一般大衆寄りの姿勢に転じたことの転機として考えられるのが、1919年・大正8年4月に発足した国民文芸会に理事として参加したことである¹¹。この聞き慣れない「国民文芸会」とは、「大正デモクラシー」という、社会のあらゆる領域でデモクラシー流行りだった時代を背景として誕生し、演劇界のデモクラシー運動を行った組織である。それは、演劇界の民衆化を目指し、「劇場を民衆に解放する」というスローガンのもと、演劇興行の改革・明朗化を行おうとした運動である。演劇界において不当に強力な権力を握っている既得権益者、興行師(プロモーター)に政治的圧力をかけることによって、演劇興行を改革し民主化しようとしたのであった。小山内薫を初めとする劇作家、演劇にかかわる文学者は、以前から興行資本・劇場経営者の横暴を規制し演劇界を改革する必要性を感じていたが、彼らは言わば演劇界の内側の人間であり、そうである以上、どんなにすばらしい改良意見をもっているにせよ内部の人間が何をいっても、権力を掌握している既得権益享受者、興行師はそれに耳を貸さないものである(演劇興行の民主化・明朗化とは、彼らから見れば、自らの既得権益の侵害に他ならないのであるから、彼らがそれを阻止・妨害するのは当然といえば当然である)。そこで小山内たち心ある演劇関係者が、政治家、官僚、財界人、文学者に働きかけ、作り上げた演劇改良組織が、「民衆」のための演劇改革運動を前面に押し出した「国民文芸会」であった。小山内たちは、自分たち演劇関係者、文学関係者の意見には耳傾けない興行資本・劇場経営者に政治的圧力をかけるためにこそ、本来は演劇と縁遠い存在である政治家、官僚、財界人といったメンバーを敢えて加えたのである。

もちろん、心ある演劇人が政財官界に働きかけたからといって、おいそれとそのような改革運動組織が出来上がるはずはない。時代が小山内たち改良派に味方した側面もある。国民文芸会が組織されたのが1919年・大正8年という年であるのは見逃すことができない。その前年1918年・大正7年7月から9月にかけて全国規模の騒擾事件が起き、時の政府を震撼させた。世に言う米騒動である。米騒動は、富山県の一漁村に端を発しあつという間に日本全国に飛び火し一気に激しく燃え上がり、2ヶ月あまりにわたって燃え盛った。騒擾という暴

力的な形をとったものの、民衆・大衆の歴史の表舞台への登場を社会に強烈に印象づけ、宣言する出来事であった。米騒動は、結果として政府の中樞、寺内正毅内閣も総辞職せざるを得ない状況にまで追い込んだのであった。その後を受けて誕生したのが原敬内閣である。平民宰相とマスコミに祭り上げられた原敬(1856-1921)のブレーンも、民主的との評判を裏打ちする「実績」作りに忙しかったはずである。原敬のイメージ戦略のためばかりでなく、むしろこちらの方が急を要する理由であったろうが、米騒動に象徴される民衆・大衆の台頭に対して、政権側は懐柔策を採らざるを得ない状況でもあったのである。政府としては、この国民文芸会を民衆懐柔政策の一環として、また、さらなる民衆懐柔政策を探るアンテナ機関とも見なしていたのであろう。小山内薫たち演劇関係者、文学者も、そのことは百も承知であって、逆に彼らとしては劇壇改革・興行師規制に積極的に利用しようという意図のもとに政治家・官僚・財界人を運動に巻きこんだのである。つまり、政権側と小山内たち両者の利害が微妙なバランスを保って一致した結果、国民文芸会が誕生したといえることができる。

この国民文芸会の演劇改良運動の具体的な成果の一つが、開演時間短縮の法令化である。実績としては拍子抜けがするほどに地味なものに思われるかもしれないが、警視総監もまじめ、興行資本・劇場経営者や俳優など利害関係者との調整を図りつつ、何度も協議会を開き、やっとのことで法令化に漕ぎつけたのであった。興行資本側は開演時間を短くすると損失がもたらされると考えて断固反対したので、協議は何度も紛糾しまとまらなかった。結局、警視総監が改正案を提案するという形で、決着をつけた。警視総監の改正案は、国民文芸会の提案に沿ったものだったので、国民文芸会の当初の思惑がみごと実を結んだのである。

小山内は、この開演時間短縮問題に国民文芸会側の委員の一人として積極的にコミットし、法令化を実現すべく精力的に活動したのである。

小山内は「演劇改善」実行委員の一人として、堀田警視総監との会談に出席し、俳優会議では文学者側を代表して〈…〉臨んでいる。さらに文学者と興行師との合同会議で開演時間短縮の提案説明役を務め、劇作家協会の国立劇場設立相談会では、山本有三とともにこの問題を説明している。こうして小山内は、「演劇改善」運動の主要な場面で必ず登場しているのである。

(曾田秀彦、『民衆劇場—もう一つの大正デモクラシー—』、p. 252)

曾田の指摘する通り、国民文芸会にコミットしている時期の小山内は、世間的にも「演劇改善」運動の主要な場面で必ず登場している」と認められるほどに、その理事として活発に活動していて、国民文芸会そのものを体現する重要なメンバーであったのである。そして、国民文芸会が、「劇場を民衆に解放する」というスローガンのもと、「民衆」のための演劇改革を推進する運動体であるからには、いくら、観客としての一般大衆に冷淡で、娯楽としての演劇を認めていなかった小山内であっても、演劇民衆化の問題に日常的に触れているうちに、

民衆・大衆に対する視点が広がりをもち、態度を軟化させていったとしても不思議ではない。

この時期、彼の意識の中で、民衆を「考えのない俗衆」とし、観客を「呪うべき現時の見物」・「衆愚」とする考えは、徐々に変わっていったのではなかろうか。その直接的な例証とはなりえないが、自らが中心的役割を果たした演劇改善問題の法令化に関して述べている小山内の次のようなコメントは興味深い：

新庁令の根本趣旨は興行者自身が知り抜いているはずのことである。それゆえ、興行者自身が自覚反省して、「連中」¹²を基礎とする営業方針を廃して、「一般民衆」を基礎とする新方針を採れば、問題は容易に解決せられるのである。

(「新庁令と二月興行」、『演芸画報』1923年・大正12年3月号)(2, 40)

いかにも演劇改善委員としての立場が色濃く反映した発言である。「[一般民衆]を基礎とする新方針を採れば」という表現に、国民文芸会の演劇改善運動とは「演劇の民衆化・演劇の一般民衆への開放」に他ならないものであることがうかがわれる。まさにこの表現自体の中に、小山内の民衆・大衆観の変化が感じられないであろうか。「考えのない俗衆」・「呪うべき現時の見物〔観客〕」・「衆愚」という発想からはこのような文言は生まれようはずがない。確かに小山内は精力的に活動した演劇改善委員であるが、上の引用文は、演劇改善委員名義の文章ではない。あくまでも「小山内薫」名義の文章なのである。彼の意識の中で着実に変化が起こっていたと考えて間違いあるまい。小山内は、国民文芸会の理事としての経験を積み重ねるうちに、民衆・一般大衆に対する態度を冷淡な「突き放し・反感」から徐々に「容認・理解」へと切り替えていき、かたくなに掲げ続けていた芸術至上主義演劇の旗も降ろし、通俗主義演劇・民衆演劇へと歩み寄り始めるのである。

注

- 1 芸術座の島村抱月演出になる『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』、2005年、日本トルストイ協会、36-44ページ)を参照していただきたい。
- 2 『小山内薫演劇論全集第3巻』、菅井幸雄編集・解説、未来社、1965年12月。本稿の小山内薫の論文・談話の引用は、本全集による。本全集は全5巻より構成され：『小山内薫演劇論全集第1巻』(菅井幸雄編集・解説、未来社、1964年11月)；『第2巻』(1965年10月)；『第3巻』(1965年12月)；『第4巻』(1966年)；『第5巻』(1968年)となっている。
本論考においては、本全集からの引用は、簡略化のため、(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3巻307ページからの引用は、(3, 307)と記すこととする。

なお、本論考では、小山内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。

- 3 佐渡谷重信の『抱月島村瀧太郎論』（明治書院、1980年・昭和55年）は、抱月の全体像・その多岐にわたる全活動を一冊にまとめ上げたすばらしい評伝・研究書である。
- 4 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。以下の引用文においても同様。
- 5 拙論考「島村抱月の「二元の道」」では、ここで小山内薫が批判している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」に新たな光を投げかけ、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）。
- 6 日本演劇のジャンルのひとつで、1888年・明治21年自由党の壮士角藤定憲（1867-1907）らが大阪で旗揚げしたのに始まり、オッペケペー節で有名な川上音二郎（1864-1911）を中心とする壮士芝居をへて発展した。壮士（自由民権運動から生まれた職業的政治活動家で、士族の没落分子や自作農の子弟が多かった）が芝居をすることが起源であるとは言え、食いつめた壮士の生活手段という側面もあり、興行的に成り立つようになると、壮士劇は急速に政治色を失い、壮士たちはプロの演劇人と化していった。新派劇は、写実性あふれる同時代の風俗、人情、世相をとりあげた恋愛悲劇を中心とする大衆演劇であり、歌舞伎と新劇との中間の位置を占めている。「新派」という名称は、明治30年代に、ジャーナリズムが便宜的に歌舞伎を「旧派」、これら新しい劇を「新派」と呼び始めたことから始まる。
- 7 江戸時代、徳川将軍家が浅草寺を祈願所としたため庶民も参拝するようになり、浅草は大道芸や歌舞伎座三座などの庶民娯楽の地となった。1884年・明治17年、浅草は一区から七区までに区画整理された。活動写真（映画）が流行するようになると、浅草六区は国内有数の活動写真館街として隆盛をきわめた。庶民が娯楽を求めて集まる地、浅草は、別の見方をすれば、俗悪な低俗文化の巷でもあった。その庶民娯楽、低俗文化の横溢する街、丸出しの欲望が恥ずかしげもなく闊歩し、通俗臭の芬々とする浅草の地で、芸術座は『復活』公演を行ったのである。
- 8 民衆芸術論論争に関しては、拙論考「島村抱月の通俗演劇論」中の『『早稲田文学』における「民衆芸術論」論争』の章（『東京藝術大学音楽学部紀要第34集』、2009年・平成21年3月、pp. 42-45）を参照されたい。
- 9 広島県出身の小説家、文芸評論家。早稲田大学英文科を1915年に卒業し、春陽堂に入社して『新小説』編集部に属する。1919年・大正8年、小村欣一（1883-1930、小村寿太郎の子息にして侯爵、外務官僚）が中心となる国民文芸会を小山内薫などとともに結成する。
- 10 いくら望んだからとはいえ、劇団が自前の劇場を簡単に建設できるはずもない。伯爵であった土方与志が私財を投じて、劇場を建設したのである。小山内の死後、1930年に劇団が解散した後も劇場は存続していたが、1945年3月の東京大空襲の際に焼失してしまった。
- 11 国民文芸会に関しては、曾田秀彦著、『民衆劇場—もうひとつの大正デモクラシー—』（象山社、平成7年）に教えられるところ大であった。本著は大正時代演劇についての氏の長年にわたる研

究のすばらしい成果である。現在では忘れ去られてしまっている感の強い国民文芸会については、「芸術運動と民衆政策—国民文芸会の設立をめぐる」(pp. 147-68)と「演劇の民衆化—「演劇改善」運動と劇壇のデモクラシー」(pp. 216-53)に詳述されている。綿密なりサーチに基づく秀逸な論考である。

- 12 ^{れんじゅう}連中とは、江戸時代の歌舞伎に端を発する、特定の役者・俳優をひいきにする後援会、今で言うファンクラブのようなものである。本稿で取り上げている時期には、連中組織は演劇界におけるその特権的地位を背景にして、会員および関係者にチケットの押しつけ販売をするなどの弊害ばかりが目立っており、演劇界の悪しき旧体質そのものを表す存在となっていた。国民文芸会の演劇改革は、このような連中組織制度の演劇界からの排除も目指していたのである。

参考文献

- 『小山内薫全集全八巻』、臨川書店、1975年・昭和50年
『小山内薫演劇論全集全5巻』、未来社、1964年～1968年
島村抱月、『抱月全集第一巻』、天佑社、1919年・大正8年
島村抱月、『抱月全集第二巻』、天佑社、1920年・大正9年
大笹吉雄、『日本現代演劇史 明治・大正篇』、白水社、1985年
大笹吉雄、『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』、白水社、1986年
小山内富子、『小山内薫 近代演劇を拓く』、慶応大学出版会、2005年
佐渡谷重信、『抱月島村龍太郎論』、明治書院、1980年
曾田秀彦、『小山内薫と二十世紀演劇』、勉誠出版、1999年・平成11年
曾田秀彦、『民衆劇場—もう一つの大正デモクラシー—』、象山社、1995年・平成7年
大正演劇研究会、『大正の演劇と都市』、武蔵野書房、1991年・平成3年

The theater in the general public era (1910s and 20s) in Japan: Hogetsu Shimamura and Kaoru Osanai

KIMURA Atsuo

Both Hogetsu Shimamura (1871-1918) and Kaoru Osanai (1881-1928) are famous for introducing the contemporary European drama to Japan by directing and presenting the contemporary European plays on the Japanese stage. They made a great contribution to the Japanese theatrical world. In 1914 Shimamura and his theatrical company *Geijutsu-za* (Art Theater) put on a stage Leo Tolstoy's "Resurrection" adapted by Shimamura himself. "Resurrection" directed by Shimamura and performed by the *Geijutsu-za* Theater had a record-breaking success. But Shimamura 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. Believing that Shimamura took their side, they felt that they were betrayed by him.

Osanai was one of such most merciless critics. At that time Osanai himself upheld the principle of art for art's sake and thought that Shimamura's popular line in the *Geijutsu-za* Theater is populism or vulgarity. Osanai said that then in Japan there was no real artistic play and were rampant the lowbrow, vulgar plays. Osanai also declared openly and frankly that the contemporary audience of such tasteless plays consisted of the ignorant masses that he didn't care at all. Osanai showed not so much an indifferent attitude toward the unenlightened public as his open dislike for it. But the typical aggressive advocate of the principle of art for art's sake, Osanai gradually changed his attitude to the public. What seems to give him the opportunity to change is Osanai's strong commitment to *Kokumin Bungei Kai* (the National Arts Society).

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. In such a social background *Kokumin Bungei Kai* was organized to improve and democratize Japanese promoting system in the theatrical world then full of old abuses. The Society actively functioned under the slogan "To liberate the theaters and make them open to the general public". Osanai, acting as one of the chief directors of the Society, changed his philosophy of art and the drama as a genre of it. Formerly he didn't approve of entertainment in the drama at all. Now he thinks that entertainment is essential for the drama, because the majority of theater audience is formed

of the unenlightened public, who never enjoys the drama without tasting entertainment. Thus during almost 15 years Osanai has cultivated a charitable attitude toward the general public.