The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	演劇改良運動の中の高橋義雄 : 翻訳戯曲集『梨園の曙』をめぐって
Author(s)	五之治, 昌比呂
Citation	日本語・日本文化. 2012, 38, p. 101-128
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/4462
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

〈研究論文〉

演劇改良運動の中の高橋義雄
――翻訳戯曲集『梨園の曙』をめぐって――

五之治　昌比呂

はじめに

本稿の副題にある『梨園の曙』は、高橋義雄という人物が英語の戯曲を四編選んで翻訳・翻案し、明治20年1月に出版した翻訳戯曲集である。この人物とこの翻訳書を本稿で取り上げる理由は、先に本誌に発表した論文と関係がある。拙論「明治のプラウトゥス ―相良常雄『雙児の邂逅』について―」は、古代ローマの喜劇作品を丸ごと翻訳した『雙児の邂逅』という翻訳書についての研究であるが、この論文では作品の成立事情と原典・粉本との対照に議論の重点を置いており、作品をめぐる文学史的背景、文化史的背景についてはほとんど論じておらず、そうした点については別稿に譲ると述べておいた。そのためそこではまったく触れていないのだが、『雙児の邂逅』の特異な点の一つとして、台詞の文体が挙げられる。何が特異かというと、きわめて口語的なのである。文学史的背景を考慮に入れなければこれは理解しにくいことであるが、『雙児の邂逅』以前の翻訳戯曲で台詞を口語体にしているものはほとんど皆無であり、数少ない例外のひとつが『梨園の曙』なのである[1)]。

『雙児の邂逅』の文体を考える上でこの『梨園の曙』は当然無視することのできない作品であるが、これも『雙児の邂逅』のように今日忘れられた作品であり、詳しく取り上げている研究もほとんど見あたらない[2)]。よって、『雙児の邂逅』の文学史的背景、文化史的背景を論じる前に、まずこの『梨園の曙』とその訳者について筆者が調べ得た情報をまとめておく必要があると考えたわけである。調べていくうちに彼が演劇改良運動(後述)と深く関わっていたことが明らかになっ

た。相良常雄の場合は、この運動から影響を受けたであろうが直接的な関与はなかったように見える。それに対し、高橋はその中でかなり重要な役割を果たした。大きく言えば二つの点でそうである。ひとつは自ら積極的に改良運動に参加したこと、もうひとつは我々が当時の改良運動の実態を垣間見ることができるような、いくつかの記録を残したことである。本稿の最も大きな目的は、演劇改良運動に関する先行研究でまったく注目されてこなかったこのような側面を明らかにすることである。なお、『梨園の曙』という作品については、その訳文を原典と比較して詳細に分析するようなことはせず、基本的な情報の紹介にとどめたい。紙数の都合もあるが、作品そのものが詳細に分析するだけの価値があるとは言えないからである。

I　高橋義雄という人物について

訳者の高橋義雄の名は、文学の世界では相良常雄と同じく忘れ去られている。しかし後述するように彼は別の世界では著名な人物である。まずはこの高橋義雄という人物について紹介したい。高橋は相良と違い自叙伝の類をいくつか残しているため、その生涯は比較的容易に知られる[3)]。

高橋は文久元年（1861）に水戸藩士の四男として生まれた。家は貧しく、12歳の時には丁稚奉公に出されたが、母のおかげでそれを三年で終えることができた。明治11年（1878）、水戸上市師範学校構内に中学予備校（翌年に茨城中学校となる）が新設されると、高橋はそこに入学し約四年間在学していた。明治14年、卒業を目前にして中学を退学し上京、推薦入学のような形で6月に慶應義塾に入塾することになった。そこに一年在学したが本科には進まず、そのまま創刊されたばかりの『時事新報』の記者となった。様々な記事を書いたようだが、社説も多く手がけた。福沢諭吉は当時の『時事新報』の記者の中で高橋を最も高く評価しており、自分の後継者として大いに期待していた。しかし、その後高橋の関心は実業の方面へ向いてしまい、明治20年（1887）5月に時事新報社を辞めて9月にアメリカへ渡ってしまう。当初の目的は生糸輸出のための調査だったようだが、渡航後ニューヨークの商業学校に入学して翌年に卒業した。それからヨーロッパへ渡って明治22年に帰国するが、時事新報社には戻らず三井銀行に入行する[4)]。

以後三井銀行、三越百貨店、三井鉱山、王子製紙などで重職を歴任し、昭和12年（1937）12月にこの世を去った。

実業界へ転身してしまった点は相良常雄と共通しているが、高橋の場合はその後の文化的活動にも目覚ましいものがある。彼は実業界にあるうちから様々な趣味に手を染め、「箒庵（そうあん）」と号し、特に茶の湯に情熱を傾けた。明治44年（1911）、早々に実業界を引退してしまうと、以後は茶の湯に没頭し、茶会記、茶器目録などかなりの数の著作も残している。特に、『東都茶会記』『大正茶道記』『昭和茶道記』[5]は、単なる茶会の記録にとどまらず、様々な分野に関する記述が含まれており、彼の日記である『萬象録』とともに同時代の貴重な記録となっている。

以上が高橋義雄の経歴である。この高橋義雄が『梨園の曙』の著者と同一人物であるということは、彼の後年の回想録『箒のあと』の一節から明らかである。同書二十一「演劇改良の発端」（pp. 70–71）によれば、自分は明治18年頃しきりに日本の演劇改良論を唱えて『時事新報』にもこれを論述した。そして英書から時代物、世話物などの数編を訳述して外国演劇の模範を示し、これを「梨園の曙」と題して出版した、とある。

Ⅱ　『梨園の曙』の内容

『梨園の曙』は四編の翻訳戯曲を集めたものであり、明治20年（1887）1月に金港堂から出版された（版権免許は19年12月15日）。先に述べた相良常雄の『雙児の邂逅』が出版されるのはその翌年の5月であり、出版書店は同じ金港堂である。『梨園の曙』所収の四編のタイトルは以下の通りである（原作者のカタカナ名は『梨園の曙』による）。

「洋琴調子整」（オルガンてうしそろひ）英国ヘンリー、イー、ジョンス作
「恋衣乾ぬ間の渚」（こひごろもひぬまのなぎさ）英国ゼヲヂ、ソーン作
「ガイフオークス地雷火奇譚」（ガイフオークスぢらいくわきだん）英国ゼヲヂ、マクフハーレン作
「女権拡張情理岐」（ぢよけんくわくちやうじやうりのふたまた）英国テー、イー、ハルマー作

これらの粉本については、調査の結果、以下のものであることをつきとめた。

「洋琴調子整」＝ Henry A. Jones, *Harmony*, London, 1879
「恋衣乾ぬ間の渚」＝ George Soane, *The Innkeeper's Daughter*, London, 1817
「ガイフオークス地雷火奇譚」＝ George Macfarren, *Guy Faux*, London, 1822
「女権拡張情理岐」＝ T. A. Palmer, *Woman's Rights*, London, 1884.

どれも今日忘れられた作品であり、作家もなじみのない名前である。稿者が調べ得た範囲で、それぞれの作家の情報を簡単に記しておく（情報は、*The Dictionary of National Biography* と Nicoll（1952）による）。

ヘンリー・アーサー・ジョーンズ（Henry Author Jones, 1851–1929）
バッキンガムシャー、グランボロの農夫の家に生まれる。商人として働く中で演劇を書き始め、1878 年に初めて自作が上演された。以後多数の作品を書き、演劇論なども書いた。代表作は *The Liars*（1897）である。「洋琴調子整」の粉本 *Harmony* は彼のごく初期の作品である。彼は四人の中では最も知られた劇作家である。

ジョージ・ソーン（George Soane, 1790–1860）
ロンドン生まれ。父は高名な建築家のサー・ジョン・ソーンである。多数の戯曲と小説を書き、翻訳も行った。「恋衣乾ぬ間の渚」の粉本 *The Innkeeper's Daughter* は彼の初めて上演された作品である。

ジョージ・マクファーレン（George Macfarren, 1788–1843）
ロンドン生まれ。最初は音楽やダンスの仕事をしていたが、演劇に進出、1818 年に初めて自作が上演された。多数の戯曲を発表するとともに、劇場経営も行った。息子のサー・ジョージ・アレクサンダー・マクファーレンは有名な作曲家である。

T. A. パーマー

T. A. Palmer は *The Dictionary of National Biography* に項目がなく、稿者には彼についての伝記的情報を得ることができなかった。Nicoll（1952）には彼の作品リストがあり、17 の作品が挙がっている（vol. V, pp. 511–512）。「女権拡張情理岐」の粉本 *Woman's Rights* はそのリストでは最後の作品であり、上演は 1882 年となっている。Nicoll の本文中には一箇所だけ Palmer が出てくるが、評価はかなり否定的である（p. 148. ここに伝記的な情報はない）。

『梨園の曙』の構成としては、冒頭に高橋自身による「緒言」があり、次に四作品の登場人物表がまとめて置かれ、それから「洋琴調子整」の本文が続いている。各作品の末尾には末松謙澄[6]による短い解説文が付いている。本文の体裁は、基本的に人物の台詞ごとに改行することはせず、発話者の名を「（　）」で示して複数の台詞を幕切れまで続けている。ト書きも適宜挿入されており、その分量は『雙児の邂逅』と比べるとかなり多い。

各戯曲の内容については簡単に述べるにとどめたい。「洋琴調子整」は、盲目のオルガン弾きとその娘、その恋人をめぐる人情話。「恋衣乾ぬ間の渚」は、密輸団が犯した殺人事件に巻き込まれる二人の恋人の話。「ガイフオークス地雷火奇譚」は、ガイフォークスの爆弾テロ未遂事件と宮廷での恋愛劇を組み合わせたもの。「女権拡張情理岐」は、失恋が原因で女権運動に熱を上げるようになった女性が、過去の誤解を知って元恋人とよりを戻す喜劇である。先に紹介した『箒のあと』の高橋自身の言に従うなら、「洋琴」と「女権」は世話物、「恋衣」と「ガイフオークス」は時代物に分類できるであろう。また、「洋琴」と「女権」は人名・地名を日本のものに移している。私見ながら、四編とも作品として見るとあまり優れたものとは思えない。

冒頭にも述べたが、『梨園の曙』で最も注目すべき点はその台詞の文体である。詳細な分析や考察は、『雙児の邂逅』とも併せて論じる必要があるので、それは別の機会に譲り、本稿ではその一部を紹介するにとどめたい。『梨園の曙』の台詞の文体は口語的だと述べたが、所収四作品の台詞は、同一の文体で統一されているわけではない。例えば、時代物的な「ガイフオークス」は、発話する人物に

もよるが概して堅苦しい文語的な口調が目立つ。以下に四作品のサンプルを示す。

「洋琴調子整」より

（お純）お父さんマアお静になさいませ。あなたは乱暴な事をして下さりますな。サ腰をお掛けなさい堪忍なさい。堪忍なさい。エお父さん（道一）堪忍とエ堪忍は最うしたじやアないか余り堪忍過きたのが却て己の過ちだ（『梨園の曙』p. 14）

「恋衣乾ぬ間の渚」より

（マリー）ア、お前はアノ狐丸の者とスツパリ縁を切て下さんせ――あんな者と交際〔つきあ〕ふのは実体者〔じつていもの〕の恥でござんす潜商は泥棒同然。アノ者等と一處には何も為して下さんすナ（リチャード）私もそうする積りだがお前と夫婦になるに付け祝儀の時の支度を為し田地も五反や十反は買ひ狼の這入らぬ位の家も立ねばならぬゆゑ。今一度は狐丸で仕事をせにやァならぬぞい（同 p. 53）

「ガイフオークス地雷火奇譚」より

（アリス）妾はドウモ合点が行かぬ。今モンチーグル卿ののたまひしは何時〔いつ〕も乍らの戯弄〔じやうだん〕かドレがドウやら――（トリストラム）マコト只今申したるは此トリストラムが宮中にて出世を願ふ心にて（卿）マコト只今申したるは此モンチーグルが宮中にて姫の情を得る心にてイザ其しるしに何物か（同 p. 161）

（王）未曾有の大賊。汝は慈悲の沙汰を拒むと申すな（フオークス）王様。私〔わつ〕ちやアお慈悲なんと云ふとは嫌ひだ（ソルズベリー伯）汝の命を助けて遣るが連判帳を差出さぬか（フオークス）エコレ兄貴。私〔わつ〕ちやア仲間なんざアないワイ。ソシテ命が助かるのは夫りやア難有迷惑だ（同 p. 178）

「女権拡張情理岐」より

（お安）夫れでは伯母さんも恋を知つて居るのですネ。オヤマアご戯弄〔じやうだん〕を（お権）戯弄とエお安戯弄とエ伯母さんの盛りの時の事を云ふのにそんな言葉遣ひがあるものですか。伯母さんがまだ麹町の音楽伝習所に居てお前のやうに気恥ずかしく物に感じ易い時分。同し部屋に寄宿して居た肱田お直さんの兄さんで才助と云ふ年若い士官がお直さんを尋ねて来たのでツイお近付をしたがネ（同 p. 214）

Ⅲ　『梨園の曙』の成立事情

このような当時としては珍しい翻訳戯曲を、高橋はなぜ出版したのだろうか。その経緯はある程度明確に知ることができる。高橋自身が『梨園の曙』の緒言と『箒のあと』の一節（二十一「演劇改良の発端」pp. 70–71）に経緯を記しているのである。高橋はもともと日本の演劇を改良すべきとの意見を持っており、その意見を『時事新報』紙上に発表していた（この点については後述）。特に脚本の改良が重要と考え、そのためには西洋演劇の脚本を参考にすべきだと思っていた。そのころ、ロンドンに滞在していた友人の日原昌造[7]が帰国の際に当時興行されていた劇の脚本を数十冊買ってきたので、頼んでそれを見せてもらった。傑作と呼べるものは無かったが、その中から選ぶべきものを選んで訳出したのが『梨園の曙』である。以上が高橋の述べるところである。前節で述べたように、所収作品の作者はヘンリー・ジョーンズ以外は有名な劇作家でもないし、選ばれている作品も特にその作家の代表作でもない。日原昌造が買ってきた数十冊の本というのは吟味したものではなかったのだろう。

上述のように、『梨園の曙』には演劇改良会の中心人物であった末松謙澄の解説が含まれている。このことから『梨園の曙』も『雙児の邂逅』のように末松の勧めによって生まれたものではないかとの推測がなされるかもしれないが[8]、『箒のあと』を読む限りそのような事実はないようである（高橋と末松の関係については次節で考察する）。高橋自身が述べるように自分の意志によるものと考えるのが妥当であろう。『梨園の曙』の出版元は当時の有力な書店であった金港堂[9]であり、『雙児の邂逅』と同じである。末松は明らかにこの書店とコネクション

があったので、高橋も末松に口をきいてもらったのではないかと推測したくなるが、これも『箒のあと』を読む限りそうではないようである。同書三十五「河鍋暁斎」によると、明治17年頃のある日、高橋は金港堂社主の原亮三郎の別荘に招かれ、そこで河鍋と初めて会ったという（p. 114–115）。きっかけは書かれていないが、高橋は末松を知るよりも前に原とすでに親しい間柄だったのである[10]。なお、『梨園の曙』出版後の明治20年6月にも、高橋は『通俗日本商業教育論』という本を金港堂から出版している。

ところで、このような戯曲を翻訳するためには当然ながらかなりの英語力が必要である。高橋がどのようにして英語を学んだのかは明らかではない。水戸の中学校時代、英語の授業があったことは『箒のあと』から分かる（pp. 41–43）。また、慶應義塾での約一年の間に相当の学習をしたことは明らかであろう。しかし、この点について『箒のあと』にはほとんど何も書かれていない（慶應義塾での勉学についての情報そのものが乏しい）。彼の英語力が高かったことについては、後年のものだが、それを伝える新聞コラムがある。戸川秋骨による「文学百方面」という『読売新聞』のコラムで、高橋との交流を記しているのは明治42年（1909）7月24日の「二た昔前（三）」というものである。当時時事新報社の記者であった高橋は、戸川に色々な文学書を貸してくれた。その中には刊行されたばかりの『当世書生気質』もあった。また、スウィントンの文典やパーレーの万国史を教科書に、高橋から英語を教わったという。

Ⅳ　高橋義雄と演劇改良運動

演劇改良運動とは、明治10年代の終わりに起こった運動で、簡単に言えば歌舞伎を総合的に近代化しようとするものである。中でもよく知られているのは、末松謙澄が中心となって結成した「演劇改良会」（しばいかいりょうかい）である[11]。会の結成については明治19年8月5日の『時事新報』などで報じられ、翌日には「演劇改良会趣意書」と「会員」「賛成員」のリストが同紙上に掲載された（『歌舞伎新報』第687号や『読売新聞』『郵便報知新聞』などにも掲載されている）。この趣意書も末松の手によるものと考えられている。

先に述べたように、高橋は『箒のあと』二十一「演劇改良の発端」（pp. 70–71）

で、自分は明治18年頃しきりに日本の演劇改良論を唱えて『時事新報』にもこれを論述した、という旨の回想をしている。その『時事新報』だが、明治19年の7月から9月にかけて、五つの演劇改良に関する論説が掲載されている。「劇場改良の説」「芝居の維新」「演劇改良」「演劇改良論続」「改良劇場の管理」と題する無署名の論説である[12)]。掲載月日は以下のとおりである。「劇場改良の説」＝7月1～3日、「芝居の維新」＝8月9日、「演劇改良」＝8月10日、12～13日、「演劇改良論続」＝8月14日、16～17日、「改良劇場の管理」＝9月22日。最初の「劇場改良の説」は「演劇改良会趣意書」に先んじていることになる。したがって、少なくともこれは高橋の書いたものと判断してよいであろう。『箒のあと』で述べているように、高橋は演劇改良会結成の前から独自に演劇改良について考えていたのである（pp. 70–71、pp. 115–116）。

高橋はこの論説を発表した同時期に改良会とも関係を持ち、末松らに協力した。改良会の「趣意書」に付された名簿では「賛成員」として名を連ねている。また、『梨園の曙』の出版は翌20年であるが、その表紙には「日本演劇改良会員高橋義雄編訳」と記されている。改良会の中の高橋の位置については次節で考察することにして、ここでは高橋が会の中心人物である末松と知り合ったきっかけについて述べたい。その点については、わずかではあるが『箒のあと』から情報を得ることができる。同書三十五「壮時の伊藤公」によれば、高橋は『時事新報』の記者時代、同僚の津田興二と二人で英国帰りの末松を訪ね、時事問題について談論した。高橋は明治18年頃と書いているが、末松が帰国したのは19年の4月である。二人は伊藤博文（当時内閣総理大臣）の官邸にいる末松を訪問したのであった。三人で議論をしていると、伊藤が隣室から現れて自分も加わりたいと言い、四人で議論（特に爵位の制度を設けることについての）を行ったという。高橋が末松と知り合ったのはこれが最初であろうか（明記はしていない）。また、ここで伊藤との知遇を得たことも注目に値する。

8月初めの「改良会」の結成後、末松はその最初の本格的な活動として、10月3日、一ツ橋の第一高等中学校講義室で行われた文学会例会において「演劇改良の説」と題する演説を行った。翌日の『時事新報』は「雑報」欄でこの演説について簡単に伝え、演説の筆記を掲載する予定であると発表している。その予告ど

おり、10月6日から「演劇改良演説」の見出しで6回にわたり演説の筆記（速記から起こしたもの）を掲載した。これらの記事を掲載したのは、高橋であると考えるのが自然であろう。なお、この末松の演説は、11月に『演劇改良意見』というタイトルで文学社から単行本の形で出版されている。

改良会は結局のところ目立った成果を上げることなく自然消滅してしまったが、それでも成果として次のようなものが挙げられよう。

(1) 十二代目守田勘弥、九代目市川団十郎、五代目尾上菊五郎ら歌舞伎界の重要人物たちも活動に参加させることができた。

(2) 新しい脚本のあり方を模索した。脚本の改良が説かれるとともに、歌舞伎の局外者が新作脚本を作る可能性をひらいた。例えば、明治19年10月17日、伊藤博文をはじめとする会員が築地の大椿楼に集まり、依田学海（歌舞伎の局外者）の新作『吉野拾遺名歌誉』の本読会を行った。

(3) 新劇場の設立を計画した。新劇場については改良会発足直後から検討が行われ、徐々に具体化していった[13]。明治19年10月19日には末松、渋沢栄一、大倉喜八郎らが集まり、新劇場設立のための資本金募集の相談会を開いた。翌20年9月には、「東京劇場会社」の定款、営業見込書まで出来上がった。しかしながら、計画はそのまま立ち消えになってしまった。

(4) 演劇天覧を実現させた。明治20年4月、外務大臣井上馨の邸宅の庭に舞台をしつらえ、明治天皇を迎えて団十郎、菊五郎らによる歌舞伎を上演した。天覧は26日のみであったが、26日から四日にわたり、皇后、皇太后、外国公使らのために上演を行った。

(4) に関しては、高橋は「私は一新聞記者であるから、固より之に関与しなかった」と書いているが（『箒のあと』p. 116）[14]、(1)～(3) については高橋もある程度関与している。主に『箒のあと』に基づき、その点を以下に項目ごとにまとめておく。

(1)『箒のあと』七十五「九代目団十郎」によれば、高橋は明治18年頃に九代目団十郎と知り合い、彼の死まで親しく交際していたという。知り合ったきっかけは書かれていない。同書三十六「井上邸の天覧劇」の冒頭には次のようにある。

> 私が明治十八年頃から、何かの動機で演劇改良論を唱へ出し、其時丁度英国帰りの末松謙澄（後子爵）氏が同論なので、私が予て懇意であった先代守田勘弥を経て、その旨を市川団十郎其他の俳優へ伝達し、芝居を改良するには、先ず役者の位置を向上させなくてはならぬとて、末松氏より之を伊藤博文公に吹込んだので、政府大官中殊に団十郎を贔屓して居られた井上馨侯が、此機運を見て取り、明治二十年四月二十六日、鳥居坂の新邸に、明治天皇、皇后、皇太后三陛下の行幸を請ひ奉つて天覧劇を開演する運びとなつたのである。

改良会の設立と天覧劇の開催が直接に結びつけられていて、事の経緯がひじょうに分かりにくい文章だが、これを信じるならば、団十郎を改良会の活動に参加させたのは高橋の功績だということになる。高橋はもともと守田勘弥と懇意であった（その経緯は不明である）。団十郎と知り合ったのは改良会の活動を通じてということであろう。同書の別の箇所（pp. 123–124）には、改良会の活動のおかげで「団十郎に面会する機会が多く、同時に先代守田勘弥とも懇意に為り」とあり、少し先には「私と市川団十郎との交際は此時から始まって」とある。守田勘弥については上の引用と矛盾しているが、団十郎については、やはり改良会の活動を通じて親しくなったことが分かる。

なお、団十郎は改良会よりも前から独自に歌舞伎の改良を模索しており、いわゆる「活歴」の試みを行っていた。よって改良会にはすぐに興味を示したものと思われる。また、伊藤博文が19年の6月29日に団十郎、尾上菊五郎と会い、「仲良くして演劇の改良に努めてほしい」と頼むという出来事もあった[15)]。そのため団十郎は、末松が10月3日に「演劇改良の説」の演説を行った際、聴衆の中にいた。そのことは翌日の『時事新報』などで報告されている。

(2) 高橋はこの本読会に出席しており、その時の回想を記している（二十一「演劇改良の発端」)。依田学海の作品についての目新しい情報はほとんどないが、その場での伊藤博文の言葉というのは少々興味深いものである。伊藤は、演劇の改良は必要であるが、行きすぎて何もかも西洋化してしまわないよう、旧来日本にある大切なこと、善良なことが忘れ去られることのないようにと注意を喚起したという。

新しい脚本ということでは、高橋はもちろん『梨園の曙』を出版しているが、それとは別に次のような事実も『箒のあと』に記している（三十八「下村と団十郎」)。あるとき守田勘弥はエルトゥールル号遭難事件を舞台化しようとしており、高橋にその「脚色」を頼んだ。高橋はかつて福沢諭吉から聞いた滑稽なエピソードを加えたりしたが、政府が「外交上憚るところあつてか」、その脚本の上演を許可しなかったので、そのまま中止になってしまった。「脚色」というのがどの程度の関与なのかは判然としないが、とにかく歌舞伎の局外者であり一介の新聞記者すぎない人間が実際の上演台本に関わったというのは、特筆すべきことなのではないか。

(3) 一新聞記者にすぎなかった高橋がこの新劇場設立の会合に出席したとは考えがたい。しかし、後年別の形で新劇場設立の話が持ち上がったとき、彼は重要な役割を果たすことになった。新劇場とは「帝国劇場」のことであり、明治44年(1911) に竣工を迎えることになる。この点については、第六節で詳しく述べることにする。

V　高橋の演劇改良論

高橋が演劇改良運動に果たした役割として、前節で述べたことの他に、独自に改良論を唱えたことが挙げられる。本節ではこの改良論に焦点を当てる。先述のように、高橋が書いた可能性のある『時事新報』紙上の演劇改良論説は五つである。そのうち8月9日掲載の「芝居の維新」は高橋のものではないかもしれない。文中に「数年前ロンドンで演劇を見た」という旨の記述があり、それを信じるならば洋行経験のない高橋は筆者ではありえない。当時『時事新報』に関わっていた人物の中で、洋行経験者として思い当たるのは主筆の中上川彦次郎である。彼

は明治7年から10年までイギリスに留学していた。「劇場改良の説」「演劇改良」「演劇改良論続」が数回にわたる連載であるのに、「芝居の維新」が単発であることも、これが別の筆者によるものであることを思わせる。ただし、主張していることは先後の論説とほぼ同じであるので、高橋と中上川の合作のようなものかもしれない。

8月10日からの「演劇改良」の筆者は「劇場改良の説」と同一人物と見るべきであろう。すなわち高橋であると思われる。まず、文中に「嘗て本紙上にも記せし如く」という言葉があり、それが「劇場改良の説」を指していること、日本の戯作者を批判している部分の文言の中に「劇場改良の説」とまったく同じものがあることがその理由である。

それではこれらの論説の内容を見ていきたい。

「劇場改良の説」（7月1～3日）

まず西洋では劇場が重要なものと考えられていることを述べた後、日本の演劇界の問題点を指摘する。日本の演劇関係者は人間性が卑しいため、劇場経営が放漫になっている。それゆえ高利の借金をすることになり、経営は常に苦しい状態にある。まずはそうした「積弊宿害」を一掃し、新たに出発し直すことが必要であると主張する。

次に西洋の劇場の様子を紹介し、それと比較しながら日本の劇場の問題点を挙げている。あわせて具体的な改良案も述べている。とにかく最も肝要なのは上演時間を短くすることである。それによって場内での飲食を禁止することもできるし、茶屋の制度をなくすこともできる。

続いて、西洋の役者にくらべて日本の役者の社会的地位が低いことを指摘する。台本作家も同様であるという流れから、歌舞伎の脚本の問題点を挙げていくことになる。曰く、台本作家は浅薄無識で進歩・文明の考えがない。想像力の源が封建時代であるために、儒教主義的で、例えば忠孝を表現するためには決まって敵討ちや切腹を持ち出す。このようなものは封建時代の遺物であり、文明世界の人々を楽しませることはできない。また、開化の世ではあり得ないことが描かれる。例えば、些細なことで命を捨てる、亡霊が出てくる、神様の御利益が現れる、切

腹しているものが長時間にわたって話をする、などである。人文未だ開けていなかった時代では、人々の思考感覚が単純であったので、悲歓哀楽の極端を示さないと人を感動させられなかったのであろう。文明開化の現在では人々の思想も複雑緻密になっているので、これでは馬鹿馬鹿しく感じるだけだ。演劇の仕組はこの時代人情に従って大きく改められるべきである。

それでは具体的にどのような脚本にすべきなのか。原文をそのまま引用すると、「忠臣が君のために切腹するの代りに志士が国のために独立の正義を唱るなどの趣を演ずるか或は男女の関係なれば道行情死欠落〔かけおち〕等直接に肉交の痴のみを語らずして進んで情交の優美温順なる姿を映す等兎に角に今の開明の風潮に伴ふて相戻らざるの工夫こそ専一なれ」。

最後に、芝居の背景や道具をリアルなものにすることを提案したあと、新劇場の設立を主張している。つまり、現在の劇場を改良しようとしても借金芝居の弊風があるので難しい。なによりもまず資本が重要なのであり、これを得ようとするならば新劇場を開創するしかない、というわけである。

「芝居の維新」（8月9日）

まず次のように主張する。芝居は社会の風俗、男女の気風に影響を与えるから改良が必要である。よって演劇改良会の発足は喜ばしい。改良には役者、作者、劇場の三つの改良が必要である。最も困難なのは役者である。なぜなら、優れた役者は高い学識を持ち合わせていなければならないからだ。

優れた作者を得るのも難しいが、役者よりは容易であろう。それが難しい場合でも、欧米に既にある脚本の「然るべきもの」を選んで翻訳すればよい。その際、それを「日本の今の人情風俗に適応するやう多少に修飾し多少に其趣を変ぜば相応に面白き脚色を得るに左まで困難を感ずることはなかるべし」という。続いて、新しい劇場を西欧の今ある劇場をモデルに作るよう提案し、最後に資金の問題に触れている。

全体として「劇場改良の説」をコンパクトにしたような観があるが、脚本について翻訳・翻案を提案しているのは興味深い。ただし、翻訳すべき「然るべきもの」とはどのようなものなのか、説明はない。

「演劇改良」（8月10日、12～13日）

次のように前置きをして論を始めている。演劇が社会に与える影響は大きいので、放置しておいてはいけない。自分は先に演劇改良の必要性を論じたが、その後、東京の紳士たちの中にもこれを計画するものが出てきた。自分は演劇には詳しくないが、自説を開陳して演劇改良家の参考に供したい。

論としてまず、西洋の劇場の方が日本よりも優れていることを説いている。特に道具立てが優れていることを、かなり具体的な例を挙げて説明している。そして、日本の演劇改良のためには、西洋の道具方に通じた人を雇うか、道具方の人を西洋に派遣して学ばせよと主張している。

次に、台本作家の地位の向上と脚本の改良を論じているが、脚本に関する部分はほとんど「劇場改良の説」のくり返しである。作家についての主張は次のようである。西洋のように作家の地位を高めることが必要である。作家の名誉も収入も低ければ、その仕事は必然的に無識者の手に落ちる。よって良い脚本を得るためには、演劇の地位を高め、作者に版権、興行権を与えて、学識のある者が新脚本を書こうとするような環境作りが必要だ。

次は俳優論になるが、ここでも「劇場改良の説」と同じく、日本の役者も西洋の役者のように学識を備えることが必要であると主張している。続いて新劇場の建設を主張しているが、全国は難しいので、まずは東京に作ることを説いている。

最後に再び演劇の内容に触れているので、その主張をまとめておく。改良演劇といっても、敢えて難しい言詞脚色を用いて通俗の旨に背こうというのではない。また、脚色から男女の情交を除き去って無味乾燥なものにしようとしているのでもない。ただ従来の演劇から、文明人の目に忌まわしい部分を除き去って、優美高尚の旨を備えるようになればそれで満足である。すなわち、今の中以上の人情に適するようにしようというもので、心ある人が見て楽しめるようにというのである。

「演劇改良論続」（8月14日、16～17日）

前説と同じく、演劇は社会的影響力が大きいので改良が必要であるとの前置きがある。第一は大量の資本を集めて（小屋ではない）大劇場を建設せよ、第二は

上演時間を短くして場内の飲食を禁止せよ、ということである。第三は脚本に関わることであるが、長いわりにはあまり重要な主張がない。要するに、演劇の嗜好は時代によって、また国、地域によって（特に都会か田舎かによって）変わるものなので、今は文明化した現在の、都会の上流階級の好みに合う演劇を作らなければならないということである。具体的な提案がないが、現代の好みとは「淡泊」「優美」「洒落」である。17 日の最終回では、また延々と時代の変化について述べ、世の中が変わっているのに演劇だけが旧態依然としているのは許されないと主張しているが、「時代の変化」の部分がほとんどを占めており、演劇に関しては何ら重要な主張が見られない。

「改良劇場の管理」（9 月 22 日）

タイトルのとおり改良運動により新劇場が設立された場合の運営方法を論じている。座頭が一切を管理し運営する西洋流を理想とし、投機的で借金体質の現在の日本の運営方法を批判している。結論としては、すぐに西洋流は難しいであろうから、まずは独立して経営できるような有力な財界人が事業を行い、政府も費用面で援助するという形がよかろうと述べている。脚本に関する議論はない。

小櫃（1988）は、これらの論説をすべて取りあげて論評しているが、意義を認めている点もあるものの、全体として皮相的であるとの評価を下している。その評価はもちろん妥当であるが、小櫃氏は本格的な演劇論を展開していることを基準として、当時のあらゆる演劇改良論を裁定しているような面があるため、多少厳しすぎるとも言えるかもしれない。本稿では論説の評価よりも演劇改良会との関係の方に焦点を当てたい。

明治 19 年 8 月初めに演劇改良会の結成が報じられた際、会の「趣意書」というものが公表された。これは末松謙澄の手によるものと考えられており、稿者もその点に異論はない。そこでは改良の目的が三つ挙げられている。

（第一） 従来演劇の陋習を改良し好芝居〔しばいずき〕を実際に出さしむる事
（第二） 演劇脚本の著作をして栄誉ある業たらしむる事

（第三）　構造完全にして演劇其他音楽会歌唱会等の用に供すべき一演技場を構造する事

続いてかなり長い文章で論が展開されている。これを項目にして簡潔にまとめておく。

［脚本について］

従来の演劇は「旧習に拘泥し猥褻野鄙」で世の中の変化を無視している。新しい演劇は人情世態に背かず高尚、優美、快活であるべきであり、上流社会の観に供して恥ずかしくないものでなければならない。

［脚本作者について］

脚本作者は学術文章の士であるべきだ。現在はそうなっておらず、俳優とともに栄誉を受ける地位にない。版権、興行権の法律が整っていないこともその原因のひとつだ。旧習を一新して、脚本作者の業に栄誉を帰せしめるべきだ。

［劇場について］

現在、演劇のみならず音楽会を催すにも適当な劇場がない。よって、まったく新しい劇場を建設するべきだ。あわせて、従来の粗悪な演劇装飾、冗長な上演時間、劇場出入りの混雑なども改良すべきだ。

高橋の手になると思われる『時事新報』の論説のうち、「劇場改良の説」だけはこの趣意書に先行している。よってこの二つを比較することは、改良会における高橋の位置を推測する手がかりになるかもしれない。単純に両者を比較すれば、その主張がほとんど重なっていることが分かる。目立って異なるのは、「劇場改良の説」は劇場経営の改革をかなり強く主張しているのに対し、趣意書はそのことには触れていないことである。また逆に、趣意書はごく軽くではあるが版権、興行権に触れているが、「劇場改良の説」にはそれがない。

両者の主張が重なっているということを根拠に、趣意書が高橋の意見を大幅に

取り入れたものであると単純に結論づけることはできないだろう。実は、趣意書で述べられている主張はそれほど新鮮なものでも特異なものでもないのである。小櫃（1988）は趣意書の演劇論としての意義をほとんど認めず、従来の議論の水準を切り下げたものだと評価し、意義のある点（つまりは新しい点）としては版権、興行権の法的整備に言及したことだけだとしている（pp. 363–364）。それは事実であるが、一方で次のことも考慮に入れなければならない。それは、（既存の劇場を改良するのではなく）新しい劇場を設立するべしという主張は、「劇場改良の説」が初めて説いたものであったということである[16]。そして、そうであるなら、この点で趣意書に高橋の貢献があったのではないかと推測することも可能であろう。

とはいえ、趣意書の起草者と考えられる末松謙澄も、当時同様の意見を持っていた可能性もあるであろう。このあたりの事情を明らかにしてくれる資料は、残念ながら見つからない。高橋の書いたものでは、「此頃私は末松謙澄氏等と談合して、頻に芝居改良論を唱へて居たので」という『箒のあと』の一節（p. 123）が挙げられるくらいである。では、高橋と末松が議論を交わしていたという「此頃」とはいつなのであろうか。高橋の言葉をごく単純に受け入れるならば、それは改良会発足後のことではなく、改良会の発表前、つまり明治19年8月5日の少し前だということになる。「頻に芝居改良論を唱へて居た」というのだから、それは高橋が『時事新報』紙上に論説を発表していた7月から9月までのことであろう。実はこの期間、末松は山縣有朋に随行して北海道に行っていた。出発したのは改良会発表直後の8月6日で、帰京したのは9月19日である[17]。したがって、単純に考えれば、二人が会って議論できたのは8月5日以前、すなわち改良会の発表の前だということになる。これが正しいとすれば、趣意書に高橋の意見がある程度取り入れられていると推測することは可能かもしれない。どの程度かまでは分からない。少なくとも、改良会の趣意書は末松が高橋との議論をふまえてまとめたものだと言うことはできるはずである[18]。

『時事新報』の残りの論説であるが、これらは改良会の趣意書の後に出たものであるので、その影響が顕著である。これらの論説の基本的な主張は同じであるが、それは趣意書の主張ともかなり重なっている。また、「版権、興行権」という

言葉も出てくるし、新しい脚本のあるべき姿として「優美」「高尚」という言葉も使われるようになる[19]。書いているのが高橋だとすれば当然のことであろう。

さて、上にも述べたように「芝居の維新」では西洋の脚本を翻訳・翻案することを提案している。小櫃（1988）は、翻訳するのに「最も然るべき」脚本とはどのようなものかを明らかにせず、単なるアイディアに終わっている、と厳しく評価している。これも妥当ではあろうが、西洋の脚本を翻訳・翻案するということを最も早く述べたのはこの論説であり、その点は評価しなければならない。論説の筆者は高橋でない可能性があるが、高橋が早くからこのアイディアを持っていたことは確実であろう。高橋にとっては新劇場の設立と同じくらい脚本の改良が重要であった（『梨園の曙』の「緒言」でもそう言っている）。高橋なりに「最も然るべき」脚本を選び、そのアイディアを実行に移したのが『梨園の曙』なのである。第三節で、『梨園の曙』の所収作品は特に評価されているものではないと述べたが、上述の改良論の方からそれらの作品を見てみるならば、高橋がそれらを選んだ理由が多少は分かる。高橋はとにかく歌舞伎とは違うものを参考として提示したかったのである。したがって、封建主義的、儒教主義的な要素の強いものはなによりも避けたかった。その結果選び出したのは、個人の恋愛を描く作品であった。時代物的色彩の強い「ガイフオークス地雷火奇譚」も含めて、四作品とも個人の恋愛とその成就を描いている。日原昌造が持ち帰った本にどのようなものが含まれていたか分からないので推測でしかないが、それが高橋の選択の理由であったと考える。

高橋の演劇改良運動での活動はここまでである。彼は『梨園の曙』出版後の5月には時事新報社を辞め、9月にはアメリカに渡ることになる[20]。

Ⅵ　転身後の高橋と演劇

結局のところ、時事新報社を辞した後、高橋が再び演劇改良に直接的に関わることはなかった。演劇の世界とは常に関係を持ち続けていたが、それはほとんど愛好者としての立場からであった。そうした中でもいくつか興味深い事実があることが分かったので、最後にそれを紹介したい。

帝国劇場の設立

第四節でも前もって触れておいたが、明治44年（1911）に竣工を迎えた「帝国劇場」の設立に、高橋は深く関わっている。高橋は『箒のあと』といくつかの新聞記事によって、当時のことを自ら伝えてくれている。

『箒のあと』百四十四「帝国劇場の使命」の記述を信じるなら、帝国劇場設立の発端は「私共」、すなわち高橋とその周囲の人々であった。その始まりは明治38年の終わりか39年の年初のことと考えられる。当時、高橋は三井鉱山会社の理事を務めていた。時代は日露戦争後のことで、これから海外からの来賓が増えるであろうから、その接待のために大劇場が必要であろうという議論があったという。それに時事新報社社長の福沢捨次郎（諭吉の次男）が賛同し、伊藤博文に話をもっていった。伊藤もこれに共鳴したので、それから渋沢栄一ら財界人にも賛同を求めた[21)]。

『箒のあと』の記述はそれから明治40年2月の設立総会まで話が飛んでしまうので、その間を埋める資料を紹介する。まずは明治39年（1906）1月15日と16日の二日にわたって『読売新聞』に掲載された記事である[22)]。「大劇場設立の計画（上）（下）」と題された記事で、副題が「高橋義雄氏の談話」となっている。15日の「上」は、劇場設立の相談会が開かれたという報告と、設立の趣旨、資金計画を紹介するものである。会には伊藤博文や渋沢栄一らが出席していたが、高橋も出席していた。発案者の一人なのだから当然であろう。16日の「下」ではまず、新劇場ではどのようなものを上演すべきかということについて、高橋自身の意見が紹介されている。終わりに、演劇改良会が発足した明治19年前後の回想が語られている[23)]。

次に、杉浦善三『帝劇十年史』（pp. 8–15）と帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』（p. 154）によれば、明治39年10月18日には帝国劇場株式会社の発起人総会が開かれ、そこで創立委員を決めた（委員長は渋沢栄一）[24)]。12月には創立事務所が設立され、翌40年2月28日には創立総会が開かれた。その際、高橋は芸術顧問の一人となった。芸術顧問の中には末松謙澄もいた。

ここで『箒のあと』の高橋の記述に戻ると、40年2月28日の創立総会で新劇場の建設が本決まりとなった際、高橋は「創立趣意書」を執筆したと書いている。

やはり高橋は計画の主要人物だったのである。また、発起人や役員ではなく芸術顧問になったのは、三井鉱山の内規に従ったからだと述べている[25)]。

明治40年10月30日の『読売新聞』にも高橋の談話が掲載されている。「帝国劇場の方針」というタイトルで、高橋はまず新劇場の下足、便所、屋根について方針を紹介している。続いて、先の「大劇場設立の計画（下）」でも述べていた、俳優と出し物について再び意見を述べている。

その後、建設と準備が進められ、明治44年3月1日に帝国劇場は竣工式を迎える。高橋の日記『萬象録』を見ていると、彼がしばしば観劇をしていたことが分かるが、当然ながら帝国劇場にもよく足を運んでいる。また、『箒のあと』百四十四「帝国劇場の使命」では開場以降の劇場の移り変わりについて回想している。書いている時点では帝国劇場は松竹が経営を行っており、「活動写真小屋」として使われていた。高橋はあらゆる面で「日本に於ける第一等劇場」であった開場当時を懐かしみ、その凋落ぶりを嘆いている。そして、帝劇は演芸に適した大きさであるとし、再びここで演劇が行われるよう松竹の社長に提言してみたと述べている。

高橋と森鷗外

高橋は鷗外と交流があった。そのエピソードの中に演劇に関するものがある。これはあまり重要とは言えないが、相手が鷗外であるのでここに紹介したい。鷗外は明治17年（1884）にドイツに留学し21年に帰国している。その帰国の途次にロンドンやパリを訪れ、マルセイユから日本に向かう船に乗った。高橋は当時ロンドンに下宿しており、ドイツからやって来た鷗外を案内した（石黒忠悳が同行していた）。このことに関しては武田（1995）が詳細に記述しているので[26)]、ここでは要点だけを述べる。

高橋が下宿していたのはハイベリー・ニュー・パークにあったロートンという人物の家である。そこには尾崎行雄も下宿していた（尾崎は明治20年に保安条例で東京からの退去処分を受けていた）。鷗外と石黒は21年の7月8日にロンドンに到着し、ロートン家に投宿した。翌9日、高橋は鷗外と石黒のためにロンドンの町を案内した。鷗外は日記にわずかのことしか記さなかったが、高橋は『東

都茶会記』『大正茶道記』『箒のあと』でこの時のことを述べている[27]。

『箒のあと』では、「数日間」二人を案内してロンドンを見物させたと書いている。高橋は鷗外が後に「大文豪」になるとは夢にも思わなかったので、鷗外と文学論を論じたり、つまらない小説本を彼に勧めたりした。後年二人が面会する度にそのことが笑い話になったという。二人はロンドンで別れた後、数年間面会する機会がなかったが、あるとき高橋のもとに鷗外から『水沫集』が送られてきた。その後も二人はある程度の交際を続けたようである[28]。そのうちのひとつのエピソードが、多少演劇とも関係があり興味深い。高橋はこれを『萬象録』と『大正茶道記』で紹介している[29]。

大正2年（1913）6月15日午前、鷗外が高橋宅を訪れた。これは高橋の依頼に応えたものである。依頼というのは、高橋がある喜劇を書くことになったので、知恵を拝借したいということであった。喜劇のきっかけは、三井養之助がインドで民族楽器を購入して持ち帰ったことにある。高橋はその楽器の紹介を兼ねて、それらを使った喜劇を上演することを思いつき、その筋書きを考えた。剽軽な音楽好きの紳士が、音楽好きの美女を虜にすべく、インドの楽器を使った大音楽会を催す。ところがその取り扱い方を知らないために演奏の際に様々なハプニングが起こり、計画は大失敗に終わる、というものである。

鷗外は参考として、ドイツなどで観た類似の演劇や、外国の小説にある種々の類例を示した。また、最後に次のような助言を与えた。喜劇というものについての考え方は、日本と西洋では異なる。日本ではただ茶番的に可笑しくさえあれば喜劇だと言っているが、西洋の喜劇はただ滑稽なばかりではない。しかし、日本人の理解する喜劇という範囲で現今の観劇者に満足を与えるには、深く考えすぎたものではなく、ありふれた事実と言葉で演じる方がよいであろう。聞くところでは、曽我廼家の一座[30]には、茶番的喜劇を仕組むに一種の天才を持っているものがいるそうだ。大体の筋書きを彼らに示してそれをまとめさせたら、当世の人々を大いに喜ばせる喜劇を舞台に実現できるかもしれないから、一度試してみたらどうか。以上が鷗外の助言である。また、ことのとき鷗外は高橋に新著である『我一幕物』（高橋は「我一行物」と誤記している）を贈った。

このエピソードは鷗外の喜劇に対する柔軟な考え方がうかがわれて興味深い

が、肝心の高橋の喜劇については、このときの話だけで終わってしまったようである。高橋の案出した喜劇が実際に上演されたのだとしたら、筆まめな高橋が記録を残さないはずがないが、日記や茶会記には何も記していない。

本稿を終えるにあたって、再び『箒のあと』百四十四「帝国劇場の使命」に戻りたい。帝国劇場の設立に関して高橋は次のようなことを述べている。自分が末松謙澄らと演劇改良運動を行っている際、伊藤博文はその集会に出席して意見を述べたことがある（本稿では第四節で言及）。「夫れより二十余年を過ぎ、今又公が、此運動を助成せられたのは、誠に奇縁と謂はざるを得ぬ」。従来ほとんど注目されてこなかったが、演劇改良運動において高橋は最も積極的に活動した人物の一人であった。その点は本稿によってある程度明らかになったことと思う。新劇場の設立は改良会の目標の一つとなっていたが、それは高橋が論説「劇場改良の説」で初めて主張したことである。しかし、当時高橋は一新聞記者にすぎなかった。当然ながら劇場設立の計画に加われるような立場ではなかった。二十余年後、その立場は大きく変わり、再び新劇場設立の話が持ち上がったとき、高橋はその計画の主要人物の一人となったのである。若き新聞記者時代には夢にも思わなかったことであろう。なによりもこれこそが「奇縁」ではないかと、稿者には思えるのである。

註

1）明治20年前後の口語を用いた翻訳戯曲については、秋庭（1955）pp. 114–115、柳田（1961）pp. 109–111を参照。

2）『梨園の曙』を取りあげて最も詳しく論じているのは、小櫃（1988）pp. 491–494である。ただし、高橋義雄という人物についてはほとんど何も触れていない。また、小櫃氏は演劇改良会（後述）についてひじょうに詳しく論じているが、その議論の中でも高橋にはまったく言及していない。

3）以下の情報源は高橋義雄の『実業懺悔』（1915）と『箒のあと』（1933）である。他に中川（1996）、熊倉（1997）、平山（2005）も参照した。彼の生涯については中川（1996）、熊倉（1997）に詳しい記述があるので、本稿では彼の後半生については詳述しない。なお、本稿では著作の引用などにおいて漢字とかなづかいを適宜現行のものに改めている。

4）もっとも、ロンドン滞在中には「倫敦手紙」などのタイトルで海外事情を知らせる記事を『時事新報』に寄稿していた。また、帰国直後もしばらくのあいだ論説を同紙に寄稿した。

5）これらは元々は『時事新報』『国民新聞』に連載されたものであり、その後慶文堂書店から単行本として出版されたが、近年、再編集され注と解説のついた版が淡交社から出版された。

6）末松謙澄は、安政2年（1855）に現在の福岡県行橋市に生まれた。上京して新聞記者をした後、政官界の仕事に登用され、明治11年にはイギリスに留学した。ケンブリッジ大学で学位を取得して19年4月に帰国した後は、官僚として活躍した。伊藤博文との関係が強く、妻は伊藤の次女であった。詳しくは拙論（2006）p. 5以下を参照。後述するように、彼は演劇改良会の中心人物でもあった。

7）日原昌造（ひのはらしょうぞう、1853–1904）は現在の山口県下関市出身の教育者で、慶應義塾を含むいくつかの学校で教鞭を執った後、明治13年に横浜正金銀行に入行し実業界へと転進した。翌14年に渡英し約四年間ロンドンに滞在した。この間、『時事新報』に「倫敦通信」を寄稿した。帰国は明治18年である。以上の情報は『慶應義塾史事典』p. 729による。

8）『雙児の邂逅』出版の直接的なきっかけが末松の勧めであったことについては、拙論（2006）pp. 6–7を参照。

9）金港堂については小田（2003）pp. 48–54、拙論（2006）p. 12を参照。

10）高橋と原が親しかったことを伺わせる別の事実もある。少し後の話だが、高橋はロンドン到着直後に原の長男、亮一郎としばらく同じ家に逗留していたという。『箒のあと』pp. 134–135参照。

11）本稿では演劇改良会について詳述することは控えたい。詳しくは、秋庭（1955）p. 118以下、倉田（1988）p. 432以下、小櫃（1988）p. 360以下を参照。

12）詳細は小櫃（1988）pp. 343–46, pp. 383–88, pp. 391–92, pp. 403–405参照。ただし小櫃氏はこの論説の筆者が高橋義雄である可能性を指摘していない。「劇場改良の説」「芝居の維新」「演劇改良」の三篇は「劇場改良の説（しばいかいりょうのせつ）」とひとまとめにされて改進散人編『劇場改良法（しばいのくせなおし）』という単行本に収められた（奥付は明治19年11月15日刻成、発行所は大阪出版社となっている）。この本には他に「演劇改良会の創立をきいて卑見を述ぶ」「芝居改良の注文筋」「女形は女に限る」という三篇が収められているが、これらはそれぞれ異なる筆者が書いたものである。「卑見を述ぶ」は「春の家おぼろ」の署名があるため坪内逍遙によるものである。「注文筋」「女形」は新聞記事のようである。この本はおそらく無断で新聞などの記事を転載して作ったものと思われる。

13）この点については小櫃（1988）p. 463以下に詳しい。

14）『箒のあと』には、三十三「井上邸の天覧劇」という章があり、天覧劇についての情報を提供してくれているが、ここに書かれていることは五代目中村歌右衛門の『歌右衛門自伝』（1935、秋豊園出版部）の一節（pp. 79–84）の引き写しである。ただし、高橋はこの自伝の序文を書いているので、無断で盗用したわけではなさそうである。

15）このことは7月6日の『時事新報』と7月11日の『郵便報知新聞』で報じられている。倉田（1988）p. 435、同（2006）p. 113を参照。

16）小櫃（1988）pp. 345–346を参照。小櫃氏は「劇場改良の説」の筆者が高橋であるということは考慮していない。趣意書の新劇場建設に関する部分が高橋の意見を取り入れたものだとしたら、結果的に、この点も意義のあるもの（新しい論）としなければならないはずである。

17）倉田編（1988）p. 439による。

18）もちろん末松は高橋とだけ議論をしていたわけではない。10月3日に末松が行った演説「演劇改良の説」を見ると、福地桜痴、福沢諭吉、末広鉄腸らと演劇改良について話をしたことが分かる。

19）本稿では詳しく取り上げないが、末松の「演劇改良の説」もこの点では同じである。この演説は当然ながら基本的に「趣意書」に基づいており、改良演劇の目指す姿として「閑雅高尚」「優美高尚」という言葉が使われている。また、すでに述べたように高橋の『梨園の曙』には末松による解説が作品ごとに付されているが、その中でも末松は肯定的な劇の趣を表すのに「優美高尚」「閑雅優美」という言葉を使っている（『梨園の曙』p. 37, p. 104）。おそらく改良会のメンバーの中では、これらはキーワードになっていたのであろう。

20）高橋の退社後も『時事新報』には「改良劇場の経営は如何」（明治20年7月9日）、「演劇改良比翼舞台の説」（7月25日）、「芝居論」（11月3日）、「演劇演芸の改良」（明治21年6月10日）、「芝居改良の説」（10月9日）といった演劇に関する論説が掲載されている。これらは福沢諭吉の筆によるものとされ、全集に収録されているが、平山（2005）は各種の全集の編集方針に問題があることを指摘しており、必ずしも福沢によるものとは断定できないようである。

21）この記述は渋沢栄一の『青淵回顧録』の記述と概ね一致する（pp. 46–48）。渋沢は「福沢捨次郎氏其他慶應義塾出身の人々が意見を纏めて」伊藤に進言したとしている。ちなみに、高橋は若かりしころ井上馨の推薦で渋沢らと会い、それが入社試験のような形になって三井銀行に入行することになった（『箒のあと』pp. 179–182）。渋沢が「其他慶應義塾出身の人々」として高橋の名前を出さない理由は分からないが、特に二人は仲が悪かったわけでもなさそうである。高橋自身は『箒のあと』百九十「渋沢青淵子経歴談」で渋沢のことを書いている。

22）この記事は、雑誌『歌舞伎』第 70 号（明治 39 年 2 月）の 84 頁でさらに簡潔に紹介されている。

23）高橋は次のように書いている。演劇改良論は明治 18 年に遡るのであり、条約改正問題とともに当時の総理大臣伊藤博文の意見として起こったものである。条約改正成功の暁には外国人の来遊が増える。彼らを喜ばせるために演劇が必要であるが、旧来の日本の脚本には恥辱となるようなものが多い。よって、脚本の改良が最も肝要である。（はっきりそうとは書いていないが）その結果生まれたのが演劇改良会である。しかし条約改正が失敗に終わったために、演劇改良は画餅に帰してしまった。この記述においても、高橋が脚本の改良が最も必要であると認識していたことが注目される。

24）渋沢栄一は『青淵回顧録』p. 47 で、自分は箱根に行っていてその会合に出席できなかったので、その罰として委員長に選ばれたのだと言っている。

25）杉浦善三『帝劇十年史』（pp. 11–13）には新劇場会社の役員名簿があり、芸術顧問として高橋の名も挙がっている。しかし、前年 10 月 18 日の発起人総会の出席者名簿には高橋の名前はない（p. 9）。高橋が出席していたかどうかは不明だが、出席していたとしてもこの会社の内規のために発起人になることはできなかったのかもしれない。なお、この『帝劇十年史』は劇場誕生の発端を伊藤博文、西園寺公望、林董の発案としており、高橋らのことにはまったく触れていない。

26）ただし武田氏は高橋の『箒のあと』は参照していないようである。また、本稿で紹介している演劇のエピソードについては、武田氏は言及はしているが論文の主旨から外れるので詳しく述べていない。そのような理由もあって、本稿でこれをとりあげることにした。

27）『箒のあと』四十三「外遊中の知人」（p. 139）、『東都茶会記』「献立は五目鮓薬味は七味唐辛（丁）半月庵」（新校訂版第一分冊、pp. 74–75）、『大正茶道記』「森鷗外」（大正 11 年 7 月 14 日、新校訂版第 2 分冊、pp. 173–176）。

28）この点については武田（1995）pp. 131–133 を参照。

29）『萬象録』校訂版巻 1、pp. 319–320、『大正茶道記』新校訂版第 2 分冊、pp. 174–175.

30）当時大阪で活動していた曽我廼家五郎の一座のことと思われる。

参考文献

高橋義雄の著作

『梨園の曙　一名西洋演劇脚本』（1887）、金港堂、〔復刻版〕『リプリント日本近代文学 75　梨園の曙　一名西洋演劇脚本』（2006）、国文学研究資料館・平凡社

『東都茶会記』（1912–1919　明治 45 年～大正 8 年）、〔新校訂版〕熊倉功夫・原田茂弘校

注（2000）『東都茶会記』（一）～（五）、淡交社
『萬象録』（1912–1920　大正元年～8年）、〔校訂本〕大濱徹也・熊倉功夫・筒井紘一校訂（1986–1991）『萬象録：高橋箒庵日記』巻1～8（巻9未刊）、思文閣出版
『実業懺悔』（1915）、箒文社
『大正茶道記』（1920–1926　大正9年～15年）、〔新校訂版〕熊倉功夫・原田茂弘校注（1991）『大正茶道記』（一）～（三）、淡交社
『昭和茶道記』（1927–1937　昭和2年～12年）、〔新校訂版〕熊倉功夫・原田茂弘校注（2002）『昭和茶道記』（一）～（二）、淡交社
『箒のあと』上・下（1933）、秋豊園出版部［1936年出版の普及版あり］

和文文献
秋庭太郎（1955）『日本新劇史　上巻』、理想社
小田光雄（2003）『書店の近代』、平凡社新書
熊倉功夫（1997）『近代数寄者の茶の湯』、河原書店
倉田喜弘（2006）『芝居小屋と寄席の近代』、岩波書店
倉田喜弘編（1988）『芸能』日本近代思想体系18、岩波書店
慶応義塾史事典編集委員会編（2008）『慶応義塾史事典』、慶応義塾大学出版会
五之治昌比呂（2006）「明治のプラウトゥス　―相良常雄『雙児の邂逅』について―」、『日本語・日本文化』32、大阪外国語大学日本語日本文化教育センター、pp. 1–37
小櫃万津男（1988）『日本新劇理念史　明治前期篇』、白水社
相良常雄（1888）『雙児の邂逅』、金港堂
渋沢栄一（1927）『青淵回顧録　下巻』、青淵回顧録刊行会
杉浦善三（1920）『帝劇十年史』、玄文社
武田勝彦（1995）「倫敦の鷗外」、『文学界』49 (10)、pp. 124–139
帝劇史編纂委員会編（1966）『帝劇の五十年』、東宝株式会社
中川　清（1996）「文人実業家高橋義雄の生涯」、『白鴎法學』6、白鴎大学、pp. 203–294
平山　洋（2005）『福沢諭吉の真実』、文春新書
柳田　泉（1961）『明治初期翻訳文学の研究』、春秋社

欧文文献
The Dictionary of National Biography: founded in 1882 by George Smith: from the earliest times to 1900, Oxford U.P., 1921–22
Nicoll, A. (1952) *History of English Drama 1660–1900* second edition, 6 vols., Cambridge

〈キーワード〉翻訳戯曲、演劇改良運動、演劇改良会、高橋義雄、末松謙澄

Yoshio Takahashi and the Theatre Reformation Movement

Masahiro GONOJI

Yoshio Takahashi is currently known as a famous practitioner of *chado* (tea ceremony). However, in his youth he published a collection of four translated contemporary English plays in a book entitled *Rien no Akebono* (The Dawn of Stageland). This translation is quite unique in that it is one of the earliest attempts at translation of western theater pieces in the Meiji period, though it has been largely overlooked up to now. In this article, I point out the peculiarities of that work and identify the original English plays that Takahashi chose for translation.

Next, I describe the role Takahashi played in the *engeki-kairyo-undo* (theater reformation movement), which was brought to a climax in 1886. First, he made public his original opinions about the reformation in the newspaper, *Jiji-shimpo*, for which he was writing editorials at the time. Second, he joined the *Shibai-kairyo-kai* (Theater Reformation Association) and contributed by exchanging opinions with Kencho Suematsu, the central figure of the association, and by having persons involved in Kabuki participate. Third, he published *Rien no Akebono* to present a sample of new theater plays entirely different from Kabuki.

Lastly, I summarize information gathered about Takahashi's later activities concerning theater performance. After publishing *Rien no Akebono*, he quit the newspaper company and went to the U.S. and U.K. to gain experience in the business world. After returning from the U.K., he worked for several big companies, eventually becoming their director. In 1906 he and his acquaintances made a plan to establish a new large western-style theater in Tokyo. That theater, *Teikoku-gekijo* (Imperial Theater), was completed and opened in 1911. It was the realization of a dream of the *Shibai-kairyo-kai*, which had regarded the establishment of a new theater as the most important goal for the reformation yet had not been successful in achieving it at that time.