

Title	歌舞伎様式の撮取 : 大正十五年の井上正夫
Author(s)	横田, 洋
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2006, 40, p. 1-20
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/6549
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

歌舞伎様式の撮取

—大正十五年の井上正夫—

横 田 洋

はじめに

上村以和於は大正期を「演劇の季節」であつたと表現している。他の時期に見られないほど「文学と演劇が接近した時期」であり、「新劇と歌舞伎の境界線が未分化」であつたと述べている。上村はその期間を「明治四十年小山内薫が始めた第一次の『新思潮』の創刊から、昭和二年に『演劇新潮』が終刊になる頃」としている。⁽¹⁾ 曾田秀彦は「〈民衆劇〉という観点に立ち展望すれば「大正演劇」の範囲は、坪内逍遙の国民劇提唱の明治四十年前後から、築地小劇場分裂の昭和四年前後」と論じている。⁽²⁾ 両者とも観点は異なるが、実際の大正年間よりも若干幅を持たせたほぼ同じ時期を指定している。つまり、明治期までは演劇と言えば歌舞伎のことであつたが、大正期には様々な演劇が生れた。しかし、それぞれは別個に存在していたわけではなく、小劇場の実験劇から大劇場の商業演劇まで同じ演劇という文化的文脈の中にあつた。

本稿はこうした演劇的状况のある一つの側面を示すものである。本稿で取り上げる井上正夫は新派の俳優であるが、新派の枠を超えて様々に活躍した人物である。井上正夫の経歴を簡単に紹介しておく。明治十四年、愛媛県生まれ。新演劇の俳優として西日本を中心に活動し、明治三十七年に上京。明治四十三年に旗挙げした新時代劇協会ではショーやチェーホフ、ストリンドベリといった西洋近代劇の翻訳劇を上演した。大正初期には映画と演劇を組み合わせた連鎖劇の興行を行い、その後、映画の分野でも活躍する。大正中期には山本有三の『生命の冠』、国木田独步原作真山青果脚色の『酒中日記』といった文芸作品を上演し評価を得る。昭和十一年には新派と新劇の中間を行く「中間演劇」を標榜し井上演劇道場を旗挙げし、後進の指導にあたった。昭和二十五年に六十九歳で死去したが、新派、新劇、映画と様々なジャンルで功績を挙げた人物として知られている。

本稿で採り上げるのは大正末期の井上正夫一座の演劇である。この大正末期は、西洋からアヴァンギャルド芸術が紹介され、それらの影響を受けた多様な演劇実践が行われた時期であった。同時にそれまで、極力否定される方向にあった歌舞伎の様式美を積極的に評価し、摂取することを試みた演劇が生れた時期でもあった。ここでは井上の演劇における歌舞伎様式の摂取と云ういわば回帰的な試みに焦点をあてたい。そのことで同時代の歌舞伎様式摂取の流行の意味が解明され、同時に井上の演劇の特性も明らかになるだろう。

一 近代劇から歌舞伎へ

日本の近代演劇の歴史は西洋から輸入された近代的な芸術観を持った近代劇と既に伝統的な演劇として存在していた歌舞伎との相克の歴史であったと言われる。戯曲の文学性を重視し、その近代的な芸術思想を純粹に体现しよ

うとする近代劇にとって、近代的な統一性とは無縁の歌舞伎の荒唐無稽な筋書、歌舞伎が持つ過剰な視覚的、音楽的要素は排除すべきものであった。しかし、大正期を通じて歌舞伎は日本の演劇の中心であり、近代劇が簡単に乗り越えられる存在ではなかった。また近代劇の実践が歌舞伎によって行われるという複雑な状況も常にあった。歌舞伎は後に「新歌舞伎」と総称されるようになる創作劇を上演し、古典的な演目においても六代目尾上菊五郎などを通して歌舞伎自体が変質していったと言われる。そうした近代劇と歌舞伎の相克の狭間にあったのが新派や新国劇などであった。一方で大正期には近代劇の影響を受けながらも歌舞伎の伝統的な美を積極的に評価し、日本独自の新しい演劇を創造しようとする試みも生れた。様々な立場からそうした試みが行われたが、それを考える時、鍵となるのが「民衆演劇」という概念と西洋のアヴァンギャルド芸術である。

曾田秀彦は「民衆劇場——もう一つの大正デモクラシー」で、「大正演劇」という演劇史概念を定義する時、その下部の概念として「民衆劇場」と「芸術劇場」の二つの概念を置くことを提起している。簡潔にその定義を示した箇所を挙げる。「演劇の社会的機能を積極的に評価し、またそれらの不純な性格を逆手にとり、演劇の創造的主体の比重をより観客に傾けた「民衆演劇」というものを考える人が、いつの時代にも現れるのだ。近代においても演劇の純粹性を追求する〈芸術劇場〉と、もう一方の〈民衆劇場〉との演劇運動がおこり、二つの大きな流れを形成してきたのである」⁽³⁾。どちらの方向にも困難は伴ったが、そのための議論や実践が活発に行われた。またこの二つの方向をいかに連結させるかを課題としたのが大正期の演劇であったとしている。

民衆演劇の議論の大きな流れの一つとして坪内逍遙以来の早稲田派の「国民劇」が挙げられる。逍遙は明治三十七年に発表した「新楽劇論」で新しい国民劇のあり方を提唱している。逍遙の提唱した新しい国劇とは歌舞伎を中

心とした日本古来の音楽劇に西洋の音楽劇を融合させたものであった。伝統を基礎として西洋的、近代的なものを折衷させるといふ発想はその後本間久雄を始めとする早稲田派の文学者に引き継がれる。大正末期には、例えば、早稲田出身で文芸協会に在籍、守田勘弥の文芸座と関わった劇作家、演出家である林和は次のように論じている。

日本のトラディションたる芝居と、所謂近代劇の影響を受けた日本の新劇との趣味が渾然と解け合わない今日、我々はそこに大きな疑問を抱き、又、将来の仕事をもっていると思う要するに劇壇の現状は如上趣味の統一をなすべき或る力を欠いているものであると言ふことが出来る。(略)

要するに問題は今日までかくも力強い伝統の力をもった歌舞伎を、どう改造再現していくか、若くはどう脚下に蹂躪して行くかに帰着するのではないか。破壊は相当に行われた。時代は何ものか要求している。然るに要求に応じた建設は、徳川時代の建築物を少しも揺がすことが出来ないのである。

これでは百の名説も千の名論も空中の楼閣にすぎなくなる。新しく出る脚本に生氣のないということも、新劇運動に活気のないということも、リアリズムの行き詰まりが原因しているのであると思う。このリアリズムを超えて飛躍する事は更に新時代への一展開であると思う。⁽⁴⁾

林は歌舞伎と近代劇を融合させるという追逼以来の発想を前提として、それが実現できていない現状を論じている。林はその原因を「リアリズムの行き詰まり」に求め、演劇は「リアリズムを超えて飛躍」するべきであると論じている。また林は絵画や舞踊も含めた西洋の新しい芸術が東洋的な趣味を取り入れていることを紹介し、新劇は歌舞伎を否定するのみでは既に立ち行かなくなっていると論じている。

このようなりリズムへの懷疑をこれ以前より準備してきたのが、西洋のアヴァンギャルド芸術だと思われる。アヴァンギャルドの影響を受け、歌舞伎の摂取を試みた演劇人の代表格が小山内薫である。小山内は震災前から「劇と評論」誌などを中心にドイツ表現主義の紹介に積極的に努め、築地小劇場ではドイツ表現主義戯曲の演出も手がけた。小山内がその際、特に強く意識したのは第一には様式、演劇性を誇張するその形式的側面であったと思われる。第二には、伝統的様式の再評価である。西洋アヴァンギャルド演劇はメイエルホリドに見られるように、古い演劇様式を摂取して「再演劇化」することで演劇を刷新していた。それは現実の再現を目指した従来のリアリズム戯曲とは全く異なるものであった。その動きを吸収していた小山内は日本において歌舞伎など伝統演劇を現代化した新しい国劇の構想を抱くようになる。小山内は次のように述べている。

日本の劇術、古来から伝統的に持つて居るスイアトリカル・アートは中々立派なものである。其中には能から来たものもあるし、狂言から所謂歌舞伎劇に這入って来たものもあり、操人形から這入って来たものもある。色々のものが雑然混然として居りますが、吾々の採れるものは採る。歌舞伎劇であるからと云って必しも排斥しない。歌舞伎劇だからと云って必しも国宝のように手を着けるのは勿体ないように思わないで大胆に手を着ける。戴くものは戴く、奪われるものは奪うという考で、それは日本の芝居ばかりではなく東洋殊に印度の芝居、或は支那の芝居、あるいは瓜哇スマトラの踊と云うようなものからでも採れるだけのものは採ってしまう。採れるだけのものは採ろうとして居る。⁽⁵⁾

同じ時期、歌舞伎に関しては次のように述べている。

歌舞伎劇は如何にも軽業である。軽業であるが故に民衆を喜ばせるのである。

この軽業——この極めて芸術的な軽業の奥義を極めて、それを純粋な芸術にまで引き上げる人があったら、少なくとも、その人は新時代の日本民衆劇建設者の名譽を荷なう人でなければならぬ。

歌舞伎劇の滅亡を説く人はある。

歌舞伎劇の不滅を説く人はある。

併し、歌舞伎を改革して新日本の真個の民衆劇たらしめよと説く人は一人もない。

若し、それが最も手近な民衆劇のパン種が潰れているのではなかったら幸福である。⁽⁶⁾

歌舞伎に注目した小山内の集大成と考えられているのが、築地小劇場が上演した「国性爺合戦」である。近松門左衛門作の浄瑠璃を小山内が改作したもので、大正十五年に構想が始まり、二度の延期を経て、昭和三年に上演された。

小山内改作の「国性爺合戦」は原作の筋に変更を加えず、簡潔に構成し直したものである。演出は土方与志が担当したが、歌舞伎的な舞踊、京劇風の立廻り、ジャワの影絵などが利用された。小山内は「この演出の目標は内容的であるよりは外観的であるべき筈です。新しい Spectacle としての試み、吾々の意志はそこにあるのです」と述べている。⁽⁷⁾

大笹吉雄は小山内が「国性爺合戦」を選び、また内容に大きな変更を加えなかった理由として、正徳五年の初演時、十七ヶ月にわたるロングランを記録した歴史な事実を挙げ、「国性爺合戦」が「民衆劇」として成立し得た、

その成立の仕方を研究しようということではなかったのか」と述べている。そして物語が日中兩國にわたることが様式的側面での可能性に広がりがあったからだと述べている。⁽⁸⁾つまり東洋の演劇に見られるシアトリカルな魅力を純粹に抽出し、視覚的な側面を重視したスペクタクル劇の創造を試みたのである。小山内にとってはそれが民衆演劇の具体的な実践の方法でもあった。

二 井上正夫の「アヴァンギャルド」——映画から演劇へ

では井上の場合はどうだったのだろうか。井上の場合には、小山内とは異なり、歌舞伎様式に接近するにはアヴァンギャルド映画の経験が横たわっていると思われる。井上正夫は新派の俳優であるが、それと同時に、映画俳優としても活躍した。映画俳優としての井上について特筆すべきは、国際活映(国活)と松竹の専属となり、それぞれ映画視察の目的で洋行していることである。国活では大正九年五月から約半年渡米し、松竹では大正十二年八月から翌年五月まで渡欧した。それぞれ、撮影所の見学などの映画視察だけでなく、多くの劇場を廻り、観劇している。特にドイツでは土方与志の案内で劇場を巡ったようである。ドイツ留学中の土方与志は関東大震災の報を受け急遽帰国した。震災が起きたのは井上が航路でヨーロッパに向った直後のことで、土方が井上を案内したのは帰国直前であろう。

井上とアヴァンギャルド芸術の直接の接点を指摘することは難しい。しかし、井上は帰国後、主に映画をテーマとして扱った座談会で、ドイツ表現主義映画の「カリガリ博士」⁽⁹⁾を高く評価し、従来の日本の作品に批判を加えている。大正十四年五月号の雑誌「演劇新潮」の座談会で、参加者は井上、山本有三、里見弴、能島武文の四人であ

る。座談会の中で山本は演劇に比べ映画のストーリーは劣っていると述べ、それに対し能島は映画は演劇とは異なる芸術でストーリーや筋は本来映画とは別のものだと言主張して対立する部分がある。能島の主張は当時の純粹映画の議論につながるものであるが、ここで井上は能島の議論に賛同している。そして次のように述べている。

井上 現在に於いて、今の矢張り安い芝居という意味も入って居りますが、どうも日本人のは、仮に小説を書いても何を書いて深く突込もうとして、吾々が読んでいて頭が痛くなるような脚本を書いててですね、そうしてそれを見せようとするけれども、それは私は無駄だと思つて居るのです。矢張り少し下げてくれなければ……。写真でもそういう具合に、高い所へ突込もう突込もうという人があるけれども、それは今の經濟戰で矢張り具合が悪い。それは独逸などの「カリガリ博士」などみたいな物も出来て居るけれども、あれは本当を言えばうまく誰にでも分るようになって居りますね。所がどうも今日本の脚本の少し深いやつになると、吾々頭がピリピリしますからねえ。そういう程度のもは写真ではとてもみせられますまい。

大正中期のリアリズム劇は西洋近代劇と日本の自然主義文学の流れを受け、主人公の内面の葛藤や苦悩を赤裸々に告白するというのが一つの基調となっていた。どちらかと言えば井上はそうした戯曲を得意としていた。しかし、井上は深くあるいは高いところへ突っ込もうとした作品は頭が痛くなるとして斥け、誰にでもわかる理想的な映画として「カリガリ博士」を挙げた。井上は映画においても演劇においても従来日本の作品に比べ、「カリガリ博士」のようなアヴァンギャルド芸術に新たな可能性を感じていたのだろう。

井上は帰国後、松竹蒲田の映画俳優として活動した。この時期から映画、舞台ともに水谷八重子との共演が多くなるが、その水谷が大正十五年四月、映画視察の目的で渡米する。水谷とともに映画を撮影する予定であった井上には舞台出演の要請もあったが、井上はそれを断わり、衣笠貞之助監督の『狂った一頁』の撮影に無償で臨む。『狂った一頁』はドイツ表現主義映画の影響を受け、多重露光、フラッシュバックなど純粹に映画的な手法を多用し全編字幕なしで制作された実験的映画である。当時から識者の間では絶賛されたが、消失していたと思われるフィルムが昭和四十五年に発見され、現代では近代日本を代表するアヴァンギャルド映画として再評価を受けている。

『狂った一頁』の経験はその後の井上の演劇活動に直接生かされることはなかったが、アヴァンギャルド一般の芸術様式の相対化には大いに与するところがあった。大正十五年六月、井上正夫は再び本格的に演劇活動を始める。新しく旗挙げされた井上の一座はハイペースで新作を上演した。大正十五年十二月十日の都新聞では「本年度各劇場上演された新作物七十余種の中、井上は更にその七分の一を初演した訳」と報道されている。これらの新作のほとんどは井上のために書き下ろされたものではなく、また商業演劇の劇場を前提として書かれたものではなかった。井上はそうした作品を選び、また作品によって様々な実験的な演出を試みた。従来から井上が得意としたリアリズムを基調とした劇に加え、それ以前井上がほとんど演じることのなかった時代劇、喜劇、音楽劇など様々な様式の劇を上演した。そして、この時期の井上一座では女優による歌舞伎舞踊が演目に入った。井上は次のように述べている。

新派の劇は旧派と違つて、狂言を幾つか並べても、色彩の変わらぬのが損で例せば今度の歌舞伎座にいつても、一番目に明治初年の「森有礼」が有るかと思つと中幕に近松情調の「夕霧」が有り、二番目は黙阿弥の世話狂言「延命院」というような具合に、三つとも気分がガラリガラリと廻るから、興味も一層引立つという次第ですが、悲しいかな、新派はそうは行かない、カツレツのあとからフライが出るようなもので、趣きが大して変わらないから演る方にも非常の困難がある、そこで精々様式を変えることに苦心している⁽¹⁰⁾

つまり、歌舞伎のミドリ狂言を参考にあえて異なる調子の演目を並べたのである。単に歌舞伎の上演形式を撰取したのではないことは次の二作品が示している。そこで次に井上が上演した演目の中で意識的に歌舞伎の様式を撰取した作品である「殉死」、「世に出ぬ豪傑」を具体的に取り上げ、次章以降で論じることにする。

三 「殉死」

水木京太の「殉死」は「演劇新潮」大正十五年五月号に掲載された作品で、大正十五年七月に浅草松竹座、十月に道頓堀角座で上演された作品である。作者水木京太は慶応大学出身で小山内薫の教えを受けた作家で、大正末年には新進の劇作家として既に「演劇新潮」の同人に名を連ねていた。しかし「殉死」以前に書いた二十本以上の戯曲はそれまで上演されておらず、井上による「殉死」上演が戯曲処女上演であった。「殉死」は現代劇を書いてきた水木にとって初めての歴史劇であり、またそれまでとは調子を変え、喜劇性を強く出した作品であった。概要を次に掲げる。

ある小藩で殿が急死し、用人の元に注文をした棺が三つ届く。殿の供をして殉死する家臣のための棺である。三人目の殉死者がまだ決まっていなと聞き、用人は予算の無駄使いだと家老に訴える。しかし、家老は殉死者が少ないと藩としての面目が保てないと嘆く。家老は殿に寵愛を受けていた侍女浪路に殉死させることを思いつく。浪路は殿の死を悲しんでいたが、殉死を勧められると態度を一変させ断わる。浪路には恋人がいたが、嫌な浪人に付きまとわれていたのがいやで奉公にあがった。殿はその恋人と添わせてやると約束していたのにそれを果さず突然死んだのだと言う。浪路は給金を頂くと行って無理矢理用人から百両取って出て行く。そこで政道改革を訴え謀反を企てた罪人石川主水に切腹させることにする。主水は切腹を命じられたが、殿を自分の手で殺すまで死ぬわけにはいかないと切腹を断わる。家老は既に殿が死んだことを告げ、主水に殉死を命じる。

主水は渡された刀で和尚に切りつける。「貴様は大層冥途のことが詳しいな、道案内には持ってこいだ」と和尚を切り殺す。用人は「ああこれで棺が生きる」と喜ぶ。主水は家老に「貴様のお蔭で俺も愛国者になれたが、政道なんかどうでもよかったんだぞ、馬鹿殿の奴俺の好きな女を横取りしたから、憎くて殺したくなつたんだ」と打ち明け、家老を切り殺す。かえす刀で息子も切る。用人は「あつ二つだ」と棺の心配をする。主水は用人に近づき金を出せと脅す。用人は百両あったが、女が持っていた、帳面にも書き付けてあると行って、帳面を見せる。浪路が金を持って男の元に帰っていったと知り、主水は悔しがって切腹する。用人は侍を呼びつけ「追加を三つ：」。

作者によると「殉死」は、一頃流行したプロレタリア演劇のパロディで、殉死制度を風刺するとともに、社会革命を訴える怒りも結局は私怨に根ざしたものであることを表現した作品である。⁽¹⁾政道改革を訴えて謀叛を起こし捕えられた石川主水は自らの色恋沙汰が原因で自害し、結局は殉死制度の中に絡み取られていく。風刺性、批評性の

強い喜劇で、制度、体裁を重んじるが故にそれに翻弄される者と声高に社会革命を訴える者との争いの中、その争いとは無縁で私欲を貫く腰元の浪路と本来の役目を忘れ状況が激変しても金にのみ執着する用人の存在が喜劇性を強くしていると同時に作品全体を批評的なものとしてしている。

井上は「殉死」の上演に際して次のように述べている。

両方（筆者注、「殉死」と小山内薫作「ある敵討」）とも鬻物ですが、さてこうなると今まで私は自分が役者で居ながら芝居というものをちっとも見て居ないので閉口して居ます。殊に旧劇と来たら演芸画報の写真で見て居る位のものでさっぱり見当が付きません。これからは見る方もせいぜい勉強する考えで幸いこの間のお盆の休み二日間は歌舞伎座や新橋演舞場なども見物して来ました。⁽¹²⁾

わたしはどうかして持っている凡てを棄ててしまいたい。そうして新しい自分を将来に築き上げて行きたい。従来わたしの得意としていたような芸風の物は、例えよくやった所でもう見物の鼻に付くであらうし、わたしとしても新たな進路を開拓するたしにはならない。⁽¹³⁾

井上はそれ以前、鬻物つまり江戸時代の武士階級を題材とした歴史劇を演じることはほとんどなかった。そして、それまで観劇すらあまりしなかった歌舞伎の勉強を始めたことと述べている。こうした言説などからもそれまでとは異なる新しい演劇に挑戦していたことが理解できる。歌舞伎的な様式を用いた上演であったが、井原青々園の劇評からそれが窺える。

「殉死」は封建時代の大名生活を罵った喜劇と見られる、大東の用人が軽くてよい、志賀の家老が黒小袖に柿色の袴で、しかも紋所が四角いのが「十八番」の後見のようだった、セリフも旧劇臭がある、咲子の侍女は出て来た姿がよい、口を利くと小娘になってしまう、佐々木の和尚は気の毒なほど平凡な役だ、井上が百日鬘(14)で出るのが珍しい

石川主水を演じる井上は百日鬘で謀反人を表現した。百日鬘とは長期間に渡って髪が崩れ伸びた様を表した鬘で、歌舞伎では悪人特に謀反人を様式的に示すために用いられるものである。また家老の衣装が歌舞伎十八番の後見のようであったと述べられている。「黒小袖に柿色の袴で、しかも紋所が四角い」という衣装は偶然ではなく成田屋のそれを意図的に取り入れたものであろう。「セリフも旧劇臭がある」と述べられているように歌舞伎的なセリフ、演技が用いられていたようだ。つまり露骨に歌舞伎を意識した演出を行った。舞台装置なども様式化したものを用い、銀色の屏風の前で演技したようである。つまり風刺喜劇である「殉死」の上演では視覚面でもその風刺性を強調していたのである。

四 「世に出ぬ豪傑」

「世に出ぬ豪傑」は長谷川伸の作品で大正十五年四月号の「大衆文芸」に掲載された作品で、井上一座により十二月に浅草松竹座、翌一月に京都南座で上演された。これが長谷川伸の戯曲初上演である。梗概は次の通りである。戦国時代のある村の乱暴者又九郎が主人公である。又九郎は力が強く、喧嘩も強いが行動や考えが荒っぽく村人

全員に嫌われている。以前には庄太夫の娘みなべを無理矢理担いで連れ出して反感を買い村人に追いまわされた。村の若い者達は又九郎を殺すことにしたが、躊躇し、木に縄で縛って放っておくことに決める。そこへ羽柴秀吉方の武將桂市兵衛の家来が現れ、又九郎の縄を切り、本願寺方の軍師鈴木飛騨守重幸の行方を尋ねる。

市兵衛らは重幸の隠れ家をつきとめ、重幸を匿っていた老人権四郎を問い詰める。そこへ又九郎が「討ち取った」と声をあげ重幸の首を持って出てくる。市兵衛は又九郎が重幸を騙し討ちにしたことを知り、又九郎を叱責する。又九郎はそれでも手柄は手柄だと言ひ張る。市兵衛は権四郎に刀を渡し、権四郎は又九郎を刺す。市兵衛は家来を呼び「鈴木飛騨守重幸は桂市兵衛の手で討ちとめました」と本陣に伝えるように命じる。去っていく市兵衛の姿を見つければ又九郎は「泥坊ッ」と叫び、倒れ伏す。

ある村の乱暴者が強引に手柄を立て出世しようとするが、武士に手柄を横取りされてしまうという喜劇で、周りを省みず手柄を立てようと必死な者の滑稽さだけでなく、名譽、体裁を重んじる武士階級をも風刺した作品である。長谷川伸はこの数年後に『杏掛時次郎』、『臉の母』などの一連の股旅物で人気を博す。佐藤忠男はそうした長谷川伸の初期戯曲には作者本人の心情や境遇を投影したものが多くとしている。そして社会の底辺に生きる者の弱者に対するあるいは弱者同士の愛情や意地のことを「義理人情」だと佐藤は呼ぶが、それが素朴ではあるがより強く出ていると述べている。⁽¹⁵⁾しかし佐藤が初期戯曲として論じている作品群よりも以前に書かれた『世に出ぬ豪傑』にはそうした面は見当らない。この作品はそうした股旅物とは異なり、『殉死』に通じるような大正期のモダンな批評性に満ちた作品だと思われる。三宅周太郎は次のように評している。

第三の「世に出ぬ豪傑」は、通俗的な意味だが存外面白い。手柄に急な人間。それをとがめる人間、共にどこか一面の真理を持って、又、一面の非真理を持って、そして最後は両者共各自の利己的な気持に終わって、それを見物の解決に訴えたような手法はかなり鮮かだ。演出が一種の笑劇的な様式についているので、一寸面喰う。が、それが強ち寓意劇になっていないだけでもいい。これなど今日の芝居では立派な「掘り出し物」として愉快である。⁽¹⁶⁾

井上正夫にとっては「殉死」と同様に慣れない時代劇で、しかもこの「世に出ぬ豪傑」は「正に宝塚」と呼ばれるような和洋合奏の音楽劇として上演された。⁽¹⁷⁾井上は新派の中でも歌舞伎趣味の強い喜多村緑郎などと異なり、舞台で踊ったことはほとんどなかったが、この作品では踊りにも挑戦した。北村小松は次のように評している。

私が見たのは舞台上の上を進行して行くものであった。おはやしをつかったのもよかった。或種の様式化、つまり歌舞伎に感じる様なムーヴメントを出そうと試みたアクションやダンスチューア等も私には嬉しかった。つまり舞台を一種のリズムとムーヴメントで統一することの試みである。(略)どことなく未完成な不器用さが、一種の喜びをさえ感じさせてくれたからである。もしもそれを歌舞伎の人々が演じたらば、これほどの明るさと愉快さを感じないであろうと云うことをほのかに想像することが出来る。(略)この面白さは、舞台芸術を暗示する。暗示は私を喜ばせる。⁽¹⁸⁾

北村小松は松竹キネマ研究所で小山内の下で映画の勉強をした人物であるが、表現主義的戯曲を数多く書いた劇

作家でもある。北村は同じ興行で花柳章太郎が演じた岡本綺堂作の「江戸っ子の死」についてこのような作品は映画の方がよっぽどうまく表現できると述べた後で、引用部で挙げたように「舞台芸術を暗示する」と映画とは異なる舞台芸術としての固有性を評価している。リアリズムの演劇では否定される方向にあった音楽と舞踊を中心に据えた作品で北村はそれを歌舞伎との関連で論じている。しかし、「どこことなく未完成な不器用さが、一種の喜びをさえ感じさせてくれたからである。もしもそれを歌舞伎の人々が演じたならば、これほどの明るさと愉快さを感じないであろう」と歌舞伎の俳優とは異なるアマチュアリズムを評価している。

このように検討してみると、小山内の歌舞伎の撰取と井上のそれとは基本的な方針において、大いに差異があったことがわかる。小山内の「国性爺合戦」は演劇の視覚的側面を強調するために歌舞伎を取り入れ、アジアの伝統演劇の様式の撰取をもくろんだ、汎アジア的な広がり企てるものであった。それに対して、井上一座で上演された「殉死」、「世に出ぬ豪傑」は喜劇性を強調するために歌舞伎的な様式が取り入れられた。北村が「未完成な不器用さ」を評価したように、歌舞伎の素養があまりなかった井上があえて不得手な歌舞伎的演技に挑戦したことが、逆に喜劇としての効果を上げていたのだとも言える。そのことで、作品の持つ社会風刺の側面が表現され、記憶されるべき上演となった。

別の機会に論じたが、井上はこの時期「殉死」と「世に出ぬ豪傑」以外にも歌舞伎の様式美を取り入れたと思われる作品を上演している。「殉死」と同じ七月の松竹座で上演された小山内薫作の「ある敵討」は文字通りある敵討ちの顛末、追っている側がいつの間にか追われる立場になるといふ単純な筋を描いた作品である。人物の登退場、

台詞の交換、舞台転換などの要素を抽出し簡潔に構成した作品である。三宅周太郎は「芝居のエッセンス、芝居のつきつめたもの、蓋し、それを美術的に形式をととのえたるものがこれである」⁽¹⁹⁾と評している。ここには喜劇性、特に風刺性はあまり感じられないが、この作品は何より小山内薫本人が演出をしているのである。⁽²⁰⁾

おわりに

井上はこれらの他にも歌舞伎的な様式の劇を上演している。九月の本郷座で上演された『直助と伊右衛門』は畑耕一作・演出で当時流行していた退廃的怪奇的な作品で、鶴屋南北の『東海道四谷怪談』をモチーフにするものである。

しかし井上一座はこうした演目のみを上演したわけではなかった。六月には藤森成吉の戯曲『磔茂左衛門』を上演している。『磔茂左衛門』は壬政に対し起ち上がる農民を描いた作品で、後に東京左翼劇場が上演を企画したものの当局から中止を命じられた作品である。また軍国主義を痛烈に批判した金子洋文の『息子』も上演している。両作とも左翼色の強いものであるが、井上一座ではこの二作品に加え、久米正雄の恋愛劇『夏の日の恋』さらに映画女優栗島澄子による舞踊『三保の松』が上演された。

また井上一座では築地小劇場を直接意識した作品も上演している。築地小劇場は大正十五年、武者小路実篤の『愛欲』で七月に上演した。井上はこの『愛欲』を観劇し、『愛欲』の続編である武者小路実篤の『或る画室の主』を二月後の九月の本郷座の演目として選んだ。神経質な画家を描いたもので、芸術家の繊細な心理の表現が主眼であったため、商業演劇で上演するのは無謀とも思われていたが、興行的にも成功を収めた。

興行的な成功から本間久雄、鈴木善太郎といった人物は井上正夫一座の演劇を将来の理想的な民衆演劇の萌芽であるとして高い評価を与えた。しかし、そうした楽観的な観測は年が明けてまもなく打ち砕かれる。井上は昭和二年二月の本郷座の演目に真山青果の大作『平将門』を選んだ。『中央公論』大正十四年一月号に発表され、文壇では高い評価を得ていたものの、それまで上演されていなかった。井上の上演は新聞劇評では大絶賛が相次いだ、興行的には大失敗に終る。あまりの不入りに井上一座の活動は滞る。五月に『平将門』を大阪浪花座で上演、六月に南座を廻った後、ついに井上一座は解散し、井上は再び映画に活動の中心を移していく。

井上一座の解散に始まり、この後、大正末期を彩った演劇は昭和初期に次々と姿を消していく。大正期は築地小劇場のような新劇から歌舞伎まで、それぞれ他の時期には見られないほどの多様性を持った時期であった。井上正夫はそうした時代において商業演劇と新劇さらには映画とを橋渡しする存在であった。一つの興行の中でも様々な様式の作品を上演するという井上の演劇はこの時期の演劇状況を象徴する存在であり、またそれ故にその歴史的な文脈の中で高い評価を得た。井上正夫というと明治末の新時代劇協会、昭和に入ってから井上演劇道場での試みが高く評価されるが、本稿で取り上げた大正末期の活動も忘れてはならないだろう。

注

- (1) 上村以和於『演劇の季節』関西書院、一九九七年、七一―一六頁
- (2) 曾田秀彦『民衆劇場——もう一つの大正デモクラシー』象山社、一九九五、二七頁
- (3) 同書、十八頁
- (4) 林和「リアリズムよりの飛躍」『演劇改造』大正十五年六月号

- (5) 小山内薫「日本演劇の将来」『小山内薫演劇論全集』未来社、一九六五、五卷、二二〇頁
- (6) 小山内薫「民衆劇への或る暗示」『小山内薫演劇論全集』未来社、一九六八、二卷、一三五頁
- (7) 小山内薫「国性爺合戦改作追記」『築地小劇場』第五卷第五号
- (8) 大笹吉雄「日本現代演劇史 大正・昭和篇」白水社、一九八六年、五八七頁
- (9) ロベルト・ヴィーネ監督、一九一九年制作。大正十年日本公開。
- (10) 都新聞 大正十五年十二月十日号
- (11) 水木京太「松竹座の『殉死』について」『演劇新潮』大正十五年八月号
- (12) 井上正夫 読売新聞大正十五年七月二十日
- (13) 井上正夫「松竹座の『殉死』について」『演劇新潮』大正十五年八月号
- (14) 伊原青々園 都新聞大正十五年七月十五日
- (15) 佐藤忠男「長谷川伸論——義理人情とは何か」五二頁
- (16) 三宅周太郎 東京日日新聞大正十五年十二月十四日
- (17) 読売新聞 大正十五年十二月十四日号
- (18) 北村小松「松竹座見物——又九郎を買う——」『演劇新潮』大正十六(昭和二)年一月号
- (19) 三宅周太郎「松竹座を見て」東京日日新聞大正十五年七月十七日
- (20) 拙稿「スタイリストとしての小山内薫——『ある敵討』(一九二六)をめぐる——」『演劇学論叢』第八号を参照。

(大学院博士後期課程)

SUMMARY

Kabuki Style and its absorption
— on the Two Productions of Inoue Masao

Hiroshi YOKOTA

In the Meiji era many theatre theorists studying Western modern theatre had denied a style of kabuki theatre for its absurd and excess of musical and spectacular elements. Received even the Avan-Garde experiment in the Taisho era, many theatre innovators became to appreciate the Kabuki style affirmatively. Although many Japanese modern theatres became to absorb elements of kabuki theatre, there could be found some features. This paper examines two productions of Inoue Masao: *Junshi* and *Yo ni denu goketu*. Compared with the Kabuki style production of Osanai Kaoru, which would contribute a stylistic innovation of modern Japanese theatre, the Kabuki style served making comical scenes and satirical function in Inoue's productions.

キーワード：井上正夫, 新派, 新劇, 歌舞伎, 映画