



Title	近代歌舞伎における「上方」へのまなざし
Author(s)	澤井, 万七美
Citation	演劇学論叢. 2001, 4, p. 37-60
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97561
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

近代歌舞伎における「上方」へのまなざし

澤井 万七美

はじめに

「上方（かみがた）」ということばは、原則として関東から京阪をさしているときに用いられるとされる。厳密にいうならば、「上」は皇居のあった京都に限定されるべきだが、近世にはすでに京と大坂を大きくまとめて「上方」と呼んでいたという。現在もほぼそれを踏襲しているとみてよいだろう。

さて今日、「上方」ということばに対して、我々はどんなイメージを思い浮かべるだろうか。こと芸能というものに結びつけられるとき、「古風」「伝統」「保存」というニュアンスを孕んで語られることが多いのではないだろうか。そしてまた、東京との対比物として、「標準」に対する一種の「非・標準」という役割を期待されることもしばしばであろう。

本稿はこのような「上方」のイメージについて、近代歌舞伎を切り口に検討を試みるものである。就中、観客という存在に光をあてていきたい。

一 観客の「文化レベル」

まず、ひとつの短い記事を引こう。明治四十一年（一九〇八）四月の『演芸画報』に掲載された、各地の演劇ニュースの一部である。

オフエリアが狂人にならず、ハムレットが無事安泰親の敵を打つなどは珍に候、《略》こんな珍狂言にしたのは今度が始めてにて、雁治郎が作者に改作せしめたらしく思はれ候、然し此の勸懲主義の方が大阪人に解りやすく候。

〔各地三月芸信〕／明治四十一年四月『演芸画報』

説明するまでもなく、「オフエリア」や「ハムレット」の登場するこの芝居は、あのシェイクスピアの四大悲劇のひとつ『ハムレット』のことである。この時は主演の初世中村鴈治郎²の依頼により、山岸荷葉³が潤色をほどこしたという。『ハムレット』の大きな山場は、恋人に捨てられたオフィーリアの狂乱の場面、そして復讐をとげながらハムレット自身も死んでしまうラストシーンであることは、大方異論のないことであろう。だが、この鴈治郎・荷葉による潤色版では、この両方をまったく変えてしまったというのだから、「珍狂言」と揶揄されたのもうなずけなくはない。

さて、この記事で目を引くのは、「然し此の勧懲主義の方が大阪人に解りやすく候」というところだろう。原作をねじまげてでもお決まりの勧善懲悪仕立てにした方が、大阪人にはよほど解りやすい、というのである。この言い方に、どこかしら大阪の観客の知性を貶めるニュアンスが感じられないだろうか。

こうした大阪の観客に対する蔑視を象徴する例をもうひとつ挙げる。大正十二年（一九二三）春の『合邦』上演禁止問題である。すでに『近代歌舞伎年表 大阪篇』などにも紹介された事件であるが、ここではその後の応酬をも含めて改めて取り上げてみたい。

『摂州合邦辻』、通称『合邦』は、今日でも名作に数えられる義太夫狂言のひとつである。河内的大名・高安家のお家騒動の際に、後妻の玉手御前が世継の俊徳丸を守るため、わざと病にかからせて身を隠させる。そして玉手は、その病をわが身の生き血によって治すため、偽りの恋をしかけて己が身を父に刺されるよう仕向ける、という筋である。主人公の玉手御前は、明治の名優・二世坂東秀調以来、女形の試金石とも言われる大役になっている。さて、この玉手御前に上方の名女形・三世中村雀右衛門⁴を据え、四月の中座にかかる予定をしていたところ、上演禁止令が通達されたのが事件の発端である。その経緯は、三月末の『大阪毎日新聞』に大きく取り上げられている。初めて紙面に報告された記事には、『合邦』が人口に膾炙した狂言であるだけに世人の注目を惹き興行界にも観衆の間にも一大問題として論議されてゐる」ところへ、次のような談話があったと記されている。

東京と大阪の文化の程度が違ふ。『合邦』の狂言は終りまで見物すれば不倫の恋ではないが、子に恋をするという手段が、往々にして文化の低い大阪の看客には危険であるから禁止を通達したのである

〔不倫の恋を扱った『合邦』の上演禁止さる——大阪の

文化が低いとて——四月の中座と雀右衛門の憤慨」大阪府保安課栗原興行主任／大正十二年三月二十三日『大阪毎日新聞』

これが初めて世に出る新作ならまだしも、これまで何度となく繰返し上演されてきた古典作品である。観客の多くは結末までよく承知していたであろうに、なぜこれが禁止の理由になるのか、関係者は困惑したと推測される。松竹側は、

継母が継子に恋する不倫な事件が劇の中心となつてゐるが、それは家を思ふ継母の作り事で、真に継母が不倫の恋をしてゐるのでない、寧ろ勸善懲惡の主旨に叶つてゐる狂言である

と説明した上、近年の上演例を列举して反駁を試み、また主演に予定されていた中村雀右衛門は、自分のレパートリーの大半が封じられることになるのみならず、

この近代味ある古典劇の上演が大阪の看客の文化の程度が低いために禁止されるなど河竹の恥辱のみでなく大阪の不名誉でございます

と息巻いた。

これに対する反応が、翌日の同新聞に掲載されている（一人一話——芸術の大阪」／大正十二年三月二十四日『大阪毎日新聞』）。当時、大阪に在住していた東京生まれの歌人・川田順である。川田は、

演劇取締の衝にある人が或る方針に従つて取締るのは寧ろ当然ではないかと思ふのです、しかし大阪人が他の都会人に比べて文化が低いからだといふなれば其処に多くの議論の余地があります

としながら、続いて、

すべて大阪のひとは昔から文楽だの浄瑠璃だの、人情ものには相当の理解力があるだけに新しいものを消化する力もあります、だがどちらかと言へば文字の上から芸術に親むと云ふよりも耳と眼即ち浄瑠璃とか芝居とかに依つて接近しやうとする傾向が著しいやうに思ひます。それ故大阪人の創作が東京などに比べて何となく浅くてあまいものが多い、大阪人がこれに満足せず今一步進めるならば其処に深味のあるそして苦味のあるものが生れるのではないかと思ふ

と言っている。だが、文化関係の集會に招かれたときには大勢の人々がやってくるし、「東京に比して何物かを欲求する心の旺盛なことはお話しにならぬ程大阪の方が勝つてゐるやうに」感じており、

詩歌に巢くつてゐる小さな私が大阪人の芸術趣味といふ広い問題をお話したことは済まないやうな氣もしますが、東京から移つて十余年、若い大阪の人達と共に芸術の道にいそしむとするために外ならぬからお許しを願ひたい

と締め括つてゐる。つまり、川田自身は、大阪人は感覺的な面ではすぐれたところがあるが、一方で文章の理解力や創造力があまりない、と現状をみてゐるようである。しかし熱心は熱心なので、これからであらうと、將來への希望をもつて一応おさめてゐる。

大阪の觀客は新しい複雑な芸術には適應しきれないといふイメージは、歌舞伎界に限つたことではなかった。新しい翻訳物が東京ではほとんど試演されてゐるというのに、大阪では古いものの繰返しだという、不満の聲のひとつを引く。

翻訳劇が少い事、此が大阪劇壇に對しての唯一の不満です。尤も彼處此處に試演される小劇場のものには時折上演のプログラム中に見受ける事もあります、大抵定まり切つた、ダンスニーやグレゴリーのものはかり。さう何時までもダンスニーやグレゴリーの繰返しはあまりに情過ぎはせないでせう？ 東京では最近ゲーリングの『海戦』やアンドレエフの『殴られあい』等をドシドシ演つて居るのに、大阪のさびしい事は。興業主に云はせると一般向きせないとか何とかの理由を付ける。一般向きせないのではない。頭から民衆には理解出来ないものにして丁つて居る感じがする。松竹にせめてこの旧套を脱せしめてせめてフォートナイトリーに翻訳劇のために松竹座を開放して欲しいものです。

〔劇壇不平〕竹内誠一／大正十三年（一九二四）七月『劇與其他〕

大阪では、興行主が「頭から民衆には理解出来ない」と決めつけてしまつてゐるせいで、なかなか外国の新作を上演しないのである。

やや横道にそれだが、もう一度『合邦』事件に戻ろう。

翌二十四日付の大阪毎日新聞のコラム「硯滴」は、「合邦」の上演禁止は、無理解よりは出鱈目だ。」という激しいことばで切り出し、文楽ではかまわなくて歌舞伎ではだめだというのはおかしいと批判した上、

▲東京よりも大阪の文化が低いからと云ふ理由も面白い、合邦が書き下された当時は、今よりも遙に文化が進んで居たと云ふことになる、大阪人も堕落したものだ▲不倫の恋を取扱つて居ると云ふが、芸術は事実の報道でもなければ、不倫の恋の宣伝奨励でもない、其証拠に府警察本部の栗原君が、低い文化と心配する大阪の看客は、劇場でオイ／＼泣いて、一歩外へ出るとカラ／＼笑つて居る▲興行の取締りも必要であるが、出鱈目はいけない

としている。さて、人形浄瑠璃（文楽）と歌舞伎の関係については後で触れるのでひとまず置く。大阪の文化レベルが東京よりも低いという点に関しての「この作品が書き下ろされた江戸時代の大坂の方が文化レベルが高いということか」という皮肉は痛烈である。他からも何らかの突き上げがあったのか、二十五日には同紙において警察側の栗原興行主任の釈明がなされている。

大阪と東京は文化の程度が違ふから不倫の恋を取扱つた『合邦』を禁じた如く伝へられてゐるのは甚だ迷惑千万な話だ——そんなことが理由になるものではないじやあるまいか——私は不倫の恋は寧ろ第二位に見た、『合邦』は根本思想として目的達成のために手段を選ばざることを是認せしむる点において道徳觀念を根本的に破壊するものだと思ふ、その脚色の方法として不倫と迷信を強力く描写してゐる、この二点によつて不許可にしたものである

（大正十二年三月二十五日『大阪毎日新聞』夕刊）

「大阪の文化レベルが低いということが禁止の理由のように伝わっているのは誤解だ」と栗原は弁明しているが、やはりそうした主旨の発言はあつたのではないだろうか。というのも、後から一度出されたこの釈明は、苦しまぎれにしか思えないからである。禁止の理由について、「目的達成のためには手段を選ばざることを是認せしむる点において道徳觀念を根本的に破壊するもの」であり、次いでその描写方法に「不倫と迷信」を用いているため、という二点を挙げているが、二十五日付の「硯滴」（大阪毎日新聞）では

尚いけない、目的のために手段を選ばない無理が旧悲劇作者のねらひどころで、世話物には殆ど此の精神の這入らぬものがないと云つてよい▲第一、忠臣蔵が左様だ、大星の茶屋遊びは、当然上演禁止とならなければならぬ

と皮肉られている。ところが、劇壇内部でこのお達しにならう発言をした者もいたようである。二十七日付の「硯滴」を引く。

木谷蓬吟君が『合邦の上演禁止は芸術的に見れば差支へない』と云はれるのは心得難い▲芸術的価値の判定は、全く、警察的取締の権限外である、警察が若し演劇を社会の秩序、風教に及ぼす影響以外の見地から取締れば、明かに越権で▲これが容認を劇の研究者芸術の愛好者と振れ込んで居る人の口から聞くは意外千万である

ここで糾弾されている木谷蓬吟は、五世竹本弥太夫の子として生まれ、近松研究者として活躍した人物である。初世中村鴈治郎の近松物上演に際しては相談役をもつとめ、大阪在住の劇壇関係者として無視することの出来ない存在であった。ここでは詳細は不明だが、その蓬吟がなぜこの禁

止令を「芸術的に見れば差支へない」と言ったのか、「硯滴」の筆者にはショックであったようだ。そして、この大阪での『合邦』上演禁止以後、そのすぐ後に予定されていた京都でも差し止めになった旨が、三月三十一日の『大阪毎日新聞』『大阪朝日新聞』の両方で報じられている。

さて、この『合邦』事件をめぐる大阪毎日新聞の一連の記事において、もうひとつ注目すべき点がある。歌舞伎と人形浄瑠璃（文楽）の位置付けである。三月二十四日付の「硯滴」での、

人形だからいい、役者だからいかぬと云ふのも可笑しい、文楽の人形には血が通つて居る筈、観衆に対する舞台の効果が同一なら同じく禁止の理由にならう

との指弾に、府警の栗原はこう答えている（同 二十五日付夕刊）。

文楽に同様のものを許したではないかとの非難もあるが、人形を通じて見る場合は人によつて受けるよりは感じにおいて異なるのみならず、人形芝居は浄瑠璃が主でその節廻しに感興を集中するものであるし、それに特殊な唯一の芸術を保存するといふ意味をも加へて黙

認してゐる次第である。

ポイントは三つある。まず一つ目は、人形の演技は「感じにおいて異なる」ということである。これは、人間の俳優ほどのインパクトを持たない、とも読める。また、二つ目は音楽としての浄瑠璃が主体であり、劇の内容そのものはさほど問題視されていない点である。そして三つ目が、人形浄瑠璃は「特殊な唯一の芸術」で「保存」すべきものとみなされているということである。同日の「硯滴」を見てもよう。

文楽は浄瑠璃の節廻しに興味の中心があるんだから忍べるが、芝居では断じていかぬなど云ふに至つては沙汰の限りで、浄瑠璃と云ふのは総合劇の一要素として全体の効果を助ける作用だけのもの、看客の受取るものは全体としての劇そのものである▲劇の精神を云々するなら人形劇と普通劇との間に何の区別もない、合邦を禁じたやうな方針で演劇を取締つては上演されるべき何ものも残らない▲こんな方針の下に上演されるものと、されぬものがありとすれば、選択は出鱈目と云ふことになる▲ともかく発表された意見から見て栗原氏は、全然、演劇或は芸術と云ふもの、何物であるか

も知らないと断定できる

この激烈なことばに、筆者の憤怒のほどがうかがえる。怒りの焦点は、まず人形浄瑠璃（文楽）を演劇と見なしていない、というところにある。単に音楽としての浄瑠璃を樂しめばよい、という考え方を非難し、人形が人間の俳優と区別され、暗に下位におかれていることに不満を持っていることが読みとれる。そして、いかに警察とはいへ、大阪人自身が人形浄瑠璃を「保存しておけばいい遺物」扱いをしていることは看過しがたい。

結局、この『合邦』は『寿門松』に差し替えることになった。その興行に関する劇評には、『合邦』上演中止に関しては一切触れられていない。ちょうど同じ頃、京都・大阪の両方で、観客の団体鑑賞制度（組見）廃止令が警察によつて提議されている。こうした一連の動きには、『進歩』「向上」への号令が底流に響いているようにも思われる。

二 上方の観客像

さて、こうした「文化レベルが低い」などという文言の対象となつた上方の観客の実態は、いったいどうであつたのだろうか。明治以降に発行された雑誌や新聞の演劇に関

する記事を検討してみると、上方の観客・劇場の「特色」に関するものが、東京のそれに比べてずいぶん多いことに気づかされる。

「浪花雑俎」／演劇 浪花人の甚だ演劇を好めるは今更言ふまでもなければ彼等の大半は演劇を好むといはんよりもむしろ俳優を好むといふべし。実にや婦女子が最員の俳優に熱中するは東京とても同じけれど流石に大阪ほどには甚だしからず。會て新富座にて花道より出づる福助《五世中村歌右衛門》の裾を捉へし婦人ありきとて大評判なりしが、浪花の婦女子が楽屋口に立列び人気俳優の劇場を出づるを擁して其の顔を眺め、甚だしきは其の手を握りて無上の名誉とするが如き、或は又良家の女子の俳優に眷戀せるを父母の公許して密会せしむるが如きに比すれば少しも驚くに足らず。

（明治二十七年二月十六日『早稲田文学』五十七号）

ここに描写されているのは、最員の役者の顔を一目見たいと、楽屋の「出待ち」をしたり、手を握りに行ったりという、いかなれば「ミ－ハー度」の高い人々である。東京では、花道で役者の衣裳の裾を思わず触っただけでも大評判

になったほど慎重深いというのに、大阪の観客といったら——そうしたニュアンスが感じられる一節である。

こうした大阪の観客の特質は、何も歌舞伎に限ったことではなかったようである。たとえば、能に関しては次のような記事がある。

「博物場能評」なにがし／大阪の能は三府で一番落ちるといふ事は予て聞いてゐたが、實際見物人も登場者も甚だ不心得の人が多いやうに見受けられる《略》大西閑雪以下の者が神姿で仕舞を行る時になると、未だ出て、カマヘを為ない前からパチ／＼と拍手をし、又舞つてゐる中に拍手をし、宛然松の家に《豊竹》呂昇の淨瑠璃を聞きに行く連中の如くで、一体能楽をば何と心得てゐらるゝのであらうか、他地方では決して恁んな事はない、元来斯道は曲の終りと雖も囃子方に微妙なる技術のあるもので、《宝生》九郎などは曲の終り時の拍手さへも非常に忌むでゐる

（明治三十八年二月十五日『大阪毎日新聞』）

「能では終わりの拍手はいつしたらいいのか」「しない方がいいのか」という質問は、昨今の能楽ガイドなどで時折目にする類のものである。この明治三十八年当時の記事にみ

られる大阪の観客は、そうしたことにあまり悩まなかったように、終わりのタイミング云々どころか、とにかく自分たちが良いと思うところで積極的に拍手をし、演者を賞賛しようという感覚で観能していたらしい。仕舞の途中での拍手など、いったいどういう箇所でしたのだろうか。また、観客の拍手を前提とするような演じ方をする向きもあったということだろうか。

歌舞伎に関しては、上方で行われていた演技は基本的に動きが多く、人形浄瑠璃との関係から舞踊性が強いという言説が多く見られる。そしてそれらに対しては、ことに明治中期以降の劇評においては、「大阪式の臭味」という非難がついてまわった。大阪在住の二世中村梅玉が岡山の旭座に巡演したときの評を例にあげる。

政岡（梅玉）は見た所はよいが動きすぎるので厭だ。

《略》いろいろ糸にのつて泣いたり笑ったり、此間凡そ三十数分間、一寸も休まず、めまぐるしい程動く、上方は皆これだと連の友達がいう。

〔梅玉右團次の「先代萩」〕天沼韶村／明治四十一年十二月『歌舞伎』第百一号）

「糸にのつて」とは、三味線の音楽に合わせてということ

である。それを「一寸も休まず、めまぐるしいほど動く」というのが上方の演技だということである。また、『菅原伝授手習鑑』の劇評においては、かけ声の問題も檜玉にあがっている。

《川尻清潭》《梅王丸の「堪忍ならねえ」の元禄見得のとき、ウーンと大きく掛け声をするのは絶対にいけません。

《久保田米斎》それは大阪役者が、とかく懸声をするのを好いと思ふのですか、東京でもやるやうになりました。故人段四郎でさへやりました。私は此の機会に於てあの掛け声を江戸歌舞伎から追出したいと思ひます。

〔新富座六月「菅原伝授手習鑑」／大正十一年（一九二二）七月『演芸画報』〕

むろん、東西それぞれの特色を尊重するという意見も皆無ではなかったが、やはり上方歌舞伎の演技を否定的にとったものが多い。この問題については、後でもう一度触れる。

ただし、そうした演技が行われつづけたということは、観客に喜ばれたからにはかならないだろう。江戸時代、お

揃いの衣裳まで作った上、賑々しく誉め言葉役者に贈るパフォーマンスに興じた上方の「連中」の派手さはよく知られているが、上方の観客は、自分たちが心のままに誉めたり拍手をしたりできるような演技を求めていたのではないだろうか。こうした一種の貪欲さは、大正末期の京の顔見世の模様を記述した次の記事からも伝わってくる。

夕の五時から約五時間半。その間幕間短く、退屈のいとまなく、狂言は山盛り、俳優は兎も角顔ぞろひ、若しそれ一等一人約十一円の場合を払へば、朝の十時からフラ／＼になるほど芝居が見られる。安いが高いか、そんなことはどうでもよい。たゞも煙に巻かれて一年中の楽しみを、この一日に見てしまふ。顔見世芝居の見物衆なれば、一同眼光ものすごく、お金の冥加と、舞台を見つめるので、静かなこと、頼りなきこと甚だしく、多見蔵の平右衛門など、おかるの気絶に仰天したといつてはドツと笑はれ、水をく、んでは又笑はれ、宗十郎のおふねが、顔は三十面だが衣裳がい、と大さわぎ、頓兵衛が狼煙をあげたといつては、ワツと驚きの声をあげ、まではよいとして、市蔵の六蔵が人形ぶりになつた時など、場内ワイ／＼と大笑い〔吉例顔見世の評判に〕田井羊公／大正十年（一九二一）一

月『新演芸』

もとを取ろうと、「お金の冥加」ゆえに目はらんらんとしてはいるが、じつくりと舞台を鑑賞するどころか、ごく瑣末的なところにばかり反応して大騒ぎをする人々が大部分を占めているのが、いまの京都の顔見世の客層だと皮肉られている。ひとつ不思議なのは、「静かなこと、頼りなきこと甚だしく」とある箇所である。これは、お定まりの掛声をかける者がないことを示しているものであろうか。

厨川白村⁷は、こうした顔見世の観客を次のように非難する。

私は京阪地方にあるために、京阪の観客の芝居小屋に於ける態度を毎も苦々しく思つてゐます。御承知の顔見世といふのが、毎年京都の南座にあります。あれなどは好いと思ふところになると、ワツといつて観客が起つて騒ぐので、いくら東京から好い役者が来ても、その芸を鑑賞する気分にはなりません。

〔観客と演劇——劇文学研究会に於ける講演〕厨川白村／大正十一年（一九二一）一月『新演芸』

いいところになると、「ワツといつて観客が起つて騒ぐ」

のは、見ようによつては非常に素直でストレートな反応のようにも解釈できるのだが、やはりほんとうに芸を楽しもうとしているのではない、下品に属するような振る舞いだとみなされていたのであろう。この観客論において厨川は、演劇の起源を祭祀に求めつつ、「演劇と観客との融合によつて成る統一」こそが最重要であると説き、「理想的に云ふと、芝居見物の気分は神の祭壇の前に祈祷をさゝげる時と同一の気分で、役者はつまり司祭者のやうに、劇場は芸術の殿堂でなければならぬ」と言う。そして西洋の諸演劇を取り上げつつ、歌舞伎にも触れ、たとえば掛声というものについてはこう述べている。

徳川時代の大向うの喝采、今でいへば弥次——どうも近頃では下落して、弥次といふところまで行つてしまつたのですが、あれは実は劇場気分から云ふと、非常に大事なものであの懸け声を下手にやると、芝居そのものが滅茶々々になつてしまふ。しかし見物の弥次を上手にやると、大へんな芸術的效果がある。《略》
あれはつまり沢山な器楽——オーケストラのなかへ鉦だの銅鑼だのを入れると同じく、即ち肝要な所へ、ちやうど詩の韻をふむやうに打込むものであつてかん所を心得て、うまく打込むのでなくては駄目です。何も

見物は生真面目で芝居を拝見しなければならぬといふのではありません。唯だ皆が舞台と呼吸を合はす心がけが何よりも大切なのであります。

厨川が冒頭のように顔見世の観客を非難したのは、こうした「心がけ」が感じられなかったためであらうか。

さて、同年同月の『演芸画報』も、意図的にかどうかは不詳ながら、観客論を掲載している。こちらは「東の見物西の見物」と題し、東を上段、西を下段という二段組の記事にしている。前者が学術的硬派風に書かれているのに対し、後者は（おそらく誇張まじりの）軽い筆致で書かれている。また、東京側の執筆者が中村吉蔵⁽⁸⁾であるのに対し、上方側が浪花葦平という、ややふざけたペンネームであることに目がゆく。このペンネームについて、西側論「関西の見物」の冒頭には、こう記されている。

この一種に限つては特に本名を名乗りたくない、それは関西の見物を少し悪く云ひたいからである。

本文を読み進めてゆくと、観客のことを「少し」どころか相当悪く言っているのだが、会話を多用することで、巧みにユーモアの衣にくるんでいる。ここで述べられている「関西の見物」像を抜粋してみよう。

「鴈治郎を観に行く」「澤正³を見物する」「中ぼんちやん⁴観に行かうで」「松島屋はん⁵今度はきれいやと、あした一しよに見に行きまほか」これが関西の見物、特に大阪の御見物の大半である。芝居を観に行くのも、戯曲を味はふのでも何んでもない、俳優はんの美くしいのを観に行くための見物である。《略》⁶ 棧敷のある場所では嫌ひな役者の出てゐる間、クルリツと尻をむけて座つてゐる一連がある。運動場へ行つて仕舞つて帰らない客がある。その幕の仕舞つた時這入つて来る客がある。それでは芝居の筋もおもしろまい。騒がしい。深く注意をしてやらない。台詞を聴いてやらない。新作を歓迎しない。少しむつかしいと「解からない」と言つてその一切を葬つて仕舞ふ。「何や今度の芝居、見たか、妙な短い着物きて、わらわく」と何遍言ふのや、あんなもん見んかて、忠臣蔵や、菅原やかてあるのにな」これが棧敷の三あたりの見物の批評である、助からない。所詮芝居を観に行くのではない、役者を見に行くのである。

この箇所以外にも、関西の観客は役者目当てであり、演劇鑑賞自体、また戯曲の内容などにはほとんど関心がないと

いうことが、さまざまな形であげつらわれている。この点に関しては大仰な表現ではなかったらしく、別の人物の筆による観客像にも多く見られる特色である。

鴈治郎の蟲眞客といふものは、もはや一個の信仰になつてゐる。芸の巧拙は少しも関係がない。ただ鴈治郎が出てさへ居ればそれでいゝのである。彼等といふよりも、数から云へば彼女達は鴈治郎を自分の所持品だと思つてゐる。彼女等の愛児のやうによければよく、悪ければ悪いでただ可愛くつて堪らないといふ風の蟲眞である。《略》上方歌舞伎の東京とはちがつた味を私は愛するが故に、観客と鴈治郎は彼等の後継者を造るべき義務があると云ひたいのである。

〔喜劇「山科と沼津」直木三十三／大正十三年（一九二四）一月「演劇新潮」〕

このほか、前出の「関西の見物」では、

「江戸の黙阿弥ものを喜ばない」

「観客が商人層中心なので、利益がらみの筋が好まれる」

「人形浄瑠璃の素養を持つてゐる客が多く、役者の演技も人形に基づくものが多い」

といった特徴が次から次へと並べ立てられている。だが、

そうした点を鑑み、「だから何々すべきではないだろうか」という提言じみたものはほとんど出て来ない。

上方歌舞伎が人形浄瑠璃に基礎を持つことについて言え、それがまさに「上方歌舞伎Ⅱ旧式」という批判の基になつてゐる点なのである。前章「合邦」問題における警察側の発言に、「人形浄瑠璃は保存すべき特殊な芸術であるゆえ」という意味の発言があつたことを想起されたい。人形浄瑠璃は、近代においては前時代の遺物という扱いが主流となつていたのである。その理由は、「しよせん人形では人間の俳優ほどの繊細な心理描写は出来ない」というところにあつた。一例を挙げる。

人形を以て戯曲の精神を発揮せんとするは、根底よりの誤謬とせざる可らず。何となれば、戯曲が既に人世の隠微を穿ちて人間の心靈を描出せんとするものとなれば、之を発揮すべき方法も努めて精神的ならざる可らず、然るに人形は桔屈不自在なる木偶にして、素より自然の情思韻致を具へずさへなれば、《略》如何なる名人上手の出づればとて完全なる精神を得る能はざるべく、到底歌舞伎の始より精神的なるに劣る事萬々なり。

（「人形劇を難ず——再び」菊六子／明治二十八年（一八九五）九月『義太夫雑誌』）

上方歌舞伎に対して明治中期以降に頻出する批判の要因は、前章で例にあげた「糸にのつて」「一寸も休まず、めまぐるしい程」動いて、形の上でのバリエーションを次々に繰り出すということであつた。それは人形浄瑠璃を基礎においた、三味線音楽に合わせたの舞踊的、時に形式的ともみなされた演技であつた。上方歌舞伎の芸風は、心理描写を重視して外面の動きを極力抑えようとした劇聖・九世市川團十郎の「腹芸」との対比において、ますます非正統派の度合いが進行していったのである。

「東の見物西の見物」に戻ろう。東側の中村吉藏の文章は、このように始まつている。

演劇は或意味では作家と俳優と（或は舞台監督と）そして観客との共同労作だと云つても善い。それ程、演劇と観客との関係は親しいものである。《略》観客が、演劇を向上もさせるし、又墮落もさせる支配権を握つてゐると云つて善い有様だから、観客心理の観察とか、研究とかは、凡て演劇に興味を持つてゐる者には大切な事である。イヤ、それ以上民衆心理の研究といふ点からみて、それに多くの隠された材料があり又極めて微かな消息にも触れる事が出来ると思ふ。殊に我国文化

の中心である東京の幾多の劇場の観客心理を精細に調べ上げることが出来たら、或意味で、我國の民衆の文化の一つの水準をそこに発見する事も出来るであらう。

以上の引用からもわかるように、先に挙げた「関西の見物」とはまったく種類の異なる文章である。観客を論ずるにしても、東京は高尚で関西（上方）はおおざけまじりになる、という役割分担がなされているようにも受け取れよう。

ただし、この「東京の観客心理」も抽象的な理屈一辺倒ではなく、リアルタイムでの客席の描写が数例出されており、なかなか興味深いものがある。先ほどの「関西の見物」との比較のために、女性客に焦点を当てた部分を見てみよう。

或大劇場である。旧劇と同じ材料から新作された劇が演ぜられてゐる。自分の付近の席にゐた女連れの観客が——いづれ花柳界に縁のあるものに相違ないが——取り交はしてゐる会話がふと自分の耳に入つた。四十恰好の姐さん株の一人が云ふ「矢つ張り斯うした芝居でないといけない、昔のはのろくさで、何んだか間が抜けてゐるものね」相手は頷いてそれに賛成の意を表す。同じ桝の中の五六人の一座に誰も異議を云ふものがない。三味線入の浄瑠璃に乗つて俳優がわざとらしい科をする在来の歌舞伎劇の型でなければ一寸治

まらなさうに見える斯うした婦人観客が、少しの驕飾もなく「昔のはのろくさくつて間が抜けてゐる」といふのは面白い現象であると思つた。その新作劇も所謂「新しい劇」ではないが、歌舞伎型からは多少離れて大体に於て合ひ方は用ひない、動作と對話とを主としたもので、兎に角、新作風に出来上つてゐる。斯うしたものが斯うした種類の婦人客に、相当の好意で迎へられるのを見ると、慥かに観客心理の上に、一つの変革が来た事は見遁がせない。真実の新劇でないまでも、新劇の作つた空氣が、何時の間にか微風の如く動いて、此種の観客の頭に、乃至胸に吹き込んで来てゐる一つの兆候をそこに認める事が出来ようと思ふ。

女性、ことに花柳界の女性と言へば、歌舞伎役者との個人的なよしみで芝居に足を運ぶことが当時のお定まりになつており、先の「関西の見物」でも良くない観客の代表であつた。そうした層が、東京では新しい劇になじみ、古いタイプのものを積極的に批判するまでになつていた、ということ、中村は誇らかに示しているのである。この他にも、古臭くてわざとらしい（と中村吉蔵が感じた）演技に対して、観客が失笑する例をいくつか挙げ、

東京の見巧者階級の大部分が確かにそこまで進歩して来た事を認めて善い

との見解を示している。中村はこの文章の中で、現在の観客は「眼前に面白い見世物的、動作の演出されるのを見たがつてゐる群衆」「胸を躍らせたり、涙を搾らせたり、同情に堪へないやうなパッションの情景を喜ぶ婦人観客」と、そして「思想と心理と、性格とを見ようとする選ばれた少数の観客」があるとし、

新劇の傾向が進むにつれて、思想と心理と、性格を見ようとする高級観客の数が次第に増加して来るのが自然の順序であらう。それはやがて一般の文化率が高まつて来ることを反応するものだからである

ゆえに、まだ遊び気分の多すぎる現在の東京においては、観客の心理がもつともつと高められなければならない。それと同時に演劇全体がもつともつと高められなければならないといふのと、異語同義であるのは、勿論である

とこの文章を締め括っている。まだまだ「進歩」が足りないというわけである。

むろん、実際東京の歌舞伎の観客が一樣に「進歩」した、あるいはしようとしていたわけではあるまい。だが、この「演芸画報」の特集「東の見物西の見物」をみると、当然ながらたいいは上段から読み、次いで下段へと読み進むであろう。だとすれば、どうしても中村吉蔵が示している「進歩している東京」と比べて、「なんて関西（上方）は進歩していないのだろう」という感覚を抱く者が多かったのではないだろうか。

こうした活字によるイメージは、観客に関して、そして劇場に関して繰返し活字化され、やがてそれが「かくあるべき上方像」として人々の意識下に植え付けられてゆくことになるのである。

三 劇場へのまなざし

観客へのまなざしの差異は、当然ながら彼等の棲息する劇場にも反映されていよう。上方の劇場はどんな描き方をされているのだろうか。

東西の劇場のカラーの違いについて、まず明治期の終わりの頃の様子を、東京生まれの新派俳優・伊井蓉峰の目から

見た記事を挙げる。

当地へ参りて東西趣味の相違を今更申す迄にも無之候へ共、舞台へ立つ私共の方から行きても芸風は全然變へて見せねば相成らずと存候。然れば当地にては成るべく濃厚なものを見せねばならず候。これに反して、東京は淡泊な趣味を持つてゐる事ゆゑ、此の趣味の相違が私共に取つては非常な苦心の種と相成る次第に候。此の原因は東西人情の差別にも依るべく候なれど、私はこれを劇場とその周囲の關係によつて説明する事が出来ようと存ぜられ候。先づ東京の重な劇場はいづれも離れて静な場処に在るのに反して当地にては、道頓堀が芝居の本場と相成りをり候て、直ぐ傍に千日前を控へてをるのみならず、遊郭も其の周囲に有之候なれば、実に雑鬧甚だしき事に御座候。此れを以て私が考へ候には、当地で芝居を見に参る人の頭は、先づ劇場へ這入る前に十分賑かな光景と同化してをる訳に候へば、普通の順序から申せば、善哉の跡で茶漬けといふ格にて、淡泊な物が氣に入るべきなれど、元來芝居を見に参られる人の心理作用は何うかと申せば、何か面白い光景を目にして楽しもうといふ予期を以て充たされをる際といひ、木戸口へ這入る前に賑かな光景に

當つてをる故、今一段強い印象を受けやうと相成り候次第に付、尋常一様の事にては、逆も追付き不申、同じ目を剥くと致し候とも、誇大に遣らねば見物に満足を与へる事は至難といふ様なる關係に支配されをらずやと被存申候。

(明治四十四年(一九二一)七月『歌舞伎』百三十三号)

上方では芝居小屋の周辺が賑やかで雑然とした雰囲気であるせいで、芝居の観客にはそれよりさらに強烈な刺激を与えねばならない、だから演技を派手に、くどくしなくてはならない、という見方が示されている。要するに、上方の芝居というものは、歓楽街の中にひしめく数多の娯楽のひとつという位置付けになっているゆゑに、過度に濃厚になつてしまふといいたいのであろう。さらに、伊井の感想——というよりは希望的観測とも——としては、「追々と普通な場処に劇場が建つ事」によつて、誇大な表現をしなれば満足させられない上方芝居の雰囲気も、だんだん薄らいでゆくであらう、と述べている。ただし、東京では静かなところで上演するから自然と演技も淡泊になつたという理屈には首をかしげざるをえない。だが問題は、こうした意見が雑誌『歌舞伎』に掲載されたことそのものにある。上方は東京と同等の存在ではなく、これから東京に追いつ

いてゆくべきものと見なされているのである。

同様の見方を示す、別の例を挙げよう。大阪の新町演舞場の開場に関する記事である。

帝国式の椅子席と、新式の座席とを交互にした立派な客席の、一側づつ、をつぶして食卓が設けてある。その上へ配膳に記念品、灰皿にマッチ、席に就くと、盛装の美人が徳利を持ってお酌と来る。／東京では、帝国有楽座以外の旧来の劇場でも、追々客席での飲食が行はれなくなりかけてゐる。然も喫煙はお上の手を煩して絶対に禁ぜられた位である。割合に行儀の好い観客の中で育った私は、如何に開場式のお客としても、この光景は多少面食はざるを得なかった。

〔「長生新浦島」を観る——新町演舞場開場式所感〕
岡村柿紅／大正十一年四月『新演芸』

東京の演劇人としては、新しく出来た劇場で、いまだに飲食・喫煙が公然と行われていることに驚きを覚えた、というのである。客席の傾斜のつけ方、両棧敷なしの構造には感心しながらも、習慣自体が旧態依然としていることが、「お行儀の好い」東京の観客のひとりとしては不思議でなかったようである。

現代に至つては、芸苑の全核心が東京に移動したので、総じて東京よりも京阪の看衆は、時代的におくれているかのごとくに風聞せられてゐる。これは東京第一、京阪第二といふ今日の組織では、いくぶん、この嫌がないではない。つまり環境の刺激的訓練がないからによる。昔のごとく、東西相呼び、鎗を削る見物修業のなくなつたことは、時代的とはいえ、いかにも寂寥の感に堪えない。

〔棧敷手帖——東西看客競べ——久能龍太郎／昭和二年（一九二七）九月『道頓堀』〕

ここで指摘されているのは、常に東京の後塵を拝するようになった京阪（上方）では、「環境の刺激的訓練がない」ために観客の「修業」がなくなつた、ということである。ここまでなら単なる上方の悪口にとどまるのだが、この記事はさらに次のように続く。

筆者さきごろ旅して一夕道頓堀に遊ぶ。——ぜんたいとして古風に花やかな芝居街の夜景。昔ながらの櫓。美しき緋毛氈の棧敷、お重詰め弁当をひらく、おはぐろ、うるはしき世話にくだけた女房の後姿。…ゆとりのある上方の劇場気分ひたる。こゝならではもはや味

ひ得ぬ古風な芝居街の風情である。演劇倫理に半可通な、半文化式の東京のモオダン・シヤタアより、いかにばかり人間的落ちつきを示してゐることか――

「古風に花やかな芝居街」「ゆとりある上方の劇場気分」を堪能し、「演劇倫理に半可通な、半文化式の東京のモオダン・シヤタア」などよりは遙かに満足感が得られる、と述べているのである。しかし、それはあくまでもかすかに憫笑を含んだ感傷でしかなかったのであろう。同記事は、こう締め括られているのである。

芝居は娯楽なるが故に、所詮はある程度の類魔的低廻趣味を必要とする。見物教養にきびしいモスクワ芸術座の俳優兼舞台監督として高名なるスタニスラウフスキイは、見物をして開演中拍手一つ許さなかつた。かく教養ある歐洲各劇場も昨今はボツクスの中で、サンドウキツチをむさぼり、牛乳を飲む高級なる看客が盛んに増加しつゝ、あるといふ。結局――人生の遊歩場たる劇場も、こゝに至つては時代逆行といふべき歟。

〔浅敷手帖――東西看客競べ――〕久能龍太郎／昭和二年（一九二七）九月『道頓堀』

ここでソ連の劇場が出てくるのはやや唐突な感もあるが、ボツクス席にサンドイッチや牛乳を持ち込むような観客が増えてきたのを「時代逆行」としているのは、暗に上方の風習へ当てこんでのことかもしれない。上方の劇場は、エトランジェとして一時楽しむには良いにしても、所詮は類魔的で低廻趣味なものにすぎない、という斜に構えたインテリのため息が聞こえてきそうである。

しかし、上方の「古さ」を一種の懷古趣味をもつて受け止める向きがあらわれていることには目を引かれる。こうした「上方の古風な情緒」に陶醉したような文章は、いつごろから頻出しているのだろうか。私見では大正に入つてからもつぱら発信されているようである。「古風なる上方」への礼賛は、いわゆる知識人のみならず、東京役者からも声があがっている。

甲 《略》實際宗右衛門町の花柳界の春の情緒、道頓堀の各座の前拵へ等等東京では到底味はえない空気だね。

乙 そうです、文明化した東京の劇場と違ひ古典美を強調してゐる大阪の小屋の床しさは、まるで昔の錦絵を見るやうですね。《略》

甲 けれどもあれ程の芝居の都でありながら僕が上阪

する度に前茶屋が段々なくなるのは、世の中が不景氣なためかしら、あの前茶屋からお茶子さんが、お客や食べ物運んで行く姿は昔の芝居町の絵で見る情緒があつて、何んともいへない床しさがあるのだが、そうした事が段々と薄らいで行くは残念だね。

〔道頓堀観賞記〕市川松庭（甲）・瀬川春江（乙）／昭和七年（一九三二）二月『道頓堀』

《中座に出勤中》もう十年ぐらひ前と少しも変りなく、殊に見物席の棧敷、出孫、新出、そこへお食事はこぶお茶子の姿。いかにも、のんびりとした芝居気分で、舞台から御見物席を拝見いたして居りまして、本當によい気分でした。／それに、もう東京では見ることも出来ませぬ芝居の櫓、前茶屋など、道頓堀ならでは見られませぬ。昔をしのばせる芝居町の、何とも言ひやうの無いよい気分でございます。

〔大阪の風物』芝居らしい芝居〕中村福助／昭和十三年（一九三二）十一月『道頓堀』

これらはいずれも、大阪発の雑誌『道頓堀』の記事である。大阪（を中心とした上方）在住の読者を想定しているため、それほど悪いところを書かないのは当然であるが、東

京人が誉める対象として、「劇場およびその風習の古風さ」がクローズアップされていることに注目したい。そして、そうした記事が大阪からも発信されているということの意味を考えてみると、この時期にいたって、上方側が「上方Ⅱ旧」という役割を受け入れ、逆に武器にしようとしているようにも解釈しうるのではないだろうか。

どうあがいても東京中心体制がゆるぎないものとなったことを実感したとき、それに真正面から対抗するには、「古風」の源、すなわち「伝統」「歴史」によらざるを得なかったのかもしれない。それはたとえば、上方歌舞伎の強みを唱えるのに、「近松」の名を繰り返した在上方の知識人たちの言説が証明しているようにも思われる。上方歌舞伎の援護者と目される面々の発言は、

大阪の俳優諸君！諸君は何故に大阪俳優にのみ恵まれた、大阪及び大阪人を背景とし舞台とした「郷土劇」に、その技能を傾注しやうとは思はないのであるか、殊に巢林子《近松門左衛門》と云ふ世界的巨匠の筆になる「大阪郷土戯曲」の名篇を数多く抱きながら、いつまで宝の持ち腐れに甘んじて居るのであるか。

〔大阪の俳優諸君に寄する書——勸弥の『油地獄』を見て——〕蓬吟／大正十三年（一九二四）一月『劇及其他』

といった記事にも見られるように、

「上方役者は近松作品をもっと演ぜよ」

「土地の匂いを大切にし、妙に新作や江戸ものに手を出すな」ということが大半を占めるのである。

明治中期頃より悪口の対象となっていた、「大阪式」――

人形に基礎をおく大きな動き、音楽にのつての舞踊性の強さなど――と呼ばれた演技そのものに対しては、上方側のインテリたちも批判は加えながらも、ではその演技をどうすればいいのかについてはついに大きく踏み込むことはなかった。そうした中、東京への対抗策として考えられ得たのが「歴史」であり「近松」であったのかもしれない。それはたとえば初世中村鴈治郎が

いつも同じやうな心中物ばかり演らされて、根つからあきません

〔中村鴈治郎を語る〕安部豊《聞き書き》／昭和六年（一九三二）七月『演芸画報』

といくらこぼしても、断固として近松もの（多くは心中物）を要求した東京人の感覚に、ある意味影響を受けたとみなしてよいのではないか。

上方芸能の存在意義を強調するため、上方側が武器にしたのは、「芸能の多くは上方において生み出された」という過去の歴史であり、その時点で問題視され、攻撃されていたリアルタイムでの「芸」のありかたではなかったのである。

（付リ）

上方からみた東京の芝居町の例を挙げておく。

先づ嘆くことは、芝居茶屋、映画館が、東京には密集してゐないことである。／大阪だと、道頓堀へ行けば一から十まで、何から何まで揃つてゐると云ふ便利さだが、こちらは、全然トビ／＼と云ふ不便さだ。《略》

それに、大阪のやうな賑ぎやかさが、彩色の上に、劇場、映画館とは派手さが無い。到つて地味な傾向で、チンチリ然と横たへてゐるから、どうかすると知らずに劇場などは通り越すことがある。／矢張りこう云ふ世間はもつと色彩が濃厚であることがいゝのぢやないかと考へた。／それを楽屋などで、若手歌舞伎の連中に云ふと、／「それが江戸の味ですよ。」／と云はれて、まだ、ほかが江戸の味に深く入つてゐないことを知つた。

〔東京夜話（二）江戸の味〕守安新二郎／昭和十三年（一九

大阪の芝居街の賑わいが、東京にはまったくないことへの驚きと、「芝居街はもつと明るくて派手な方がいいのでは」という気持ちも、東京の若手役者に「これが江戸の味だ」と言われると、「そういうものか」とすぐ納得してしまっている。こうした辺りに、東京へのコンプレックスを見出すのは、あるいは深読みに過ぎるだろうか。

むすびにかえて——「東京」対「上方」

かつて歌舞伎は、「京・大坂・江戸」の三都がそのメッカとして並び称せられていた。実質的には、京・大坂の上方は江戸に押され気味となり、三都のバランスは均等ではなくなってくるにせよ、それでも一応はそれぞれ個性ある土地として人々には意識されていた。この分立が明らかに崩れるのは、明治維新以後である。天皇が東京に居を移し、「上方」は文字通り名残のみとなった。そして在東京の天皇を頂点とする中央政權制度が整えられるのと平行して、西洋文化の移入が推し進められていき、いくばくかの反動復古を経て、近代という時代が根底から効力を発揮しはじめたのが、明治生まれの層が大人になりはじめた明治中期

であろう。これまで見てきたように、とくにこの時期以降の新聞・雑誌には、「新しい東京」対「古い上方」という図式を形成・強化する言説が次々に繰り出された。

こうした構図について、宝塚歌劇を切り口にした非常に示唆に富む考察を紹介する。

《大正八年（一九一九）八月『歌劇』第5号「少女歌劇是非録——AとBの対話」について》

ここで戯画化・類型化された東京人と大阪人との対立図式は、もちろん大阪人の側からの東京人に対する批判的なまなざしを示す例である。それに対して東京人の側が大阪人に対して東京を弁護するような形で宝塚批判を展開する例はあまりない。しかしこのことはまた、この東京対大阪という対立図式が決して対等関係に基づくものではないということのあらわれとみることもできるだろう。森野の描いた戲画的な対話に登場する「東京の男」が宝塚を批判するときにいみじくも「近代的・普遍的」な要求にもとづくものではないという科白を発していることに象徴されるように、中央集権的な体制の中にあつては、中心たる「東京」陣営が無意識のうちに自らの文化をまさに国家的・普遍的なレベルのものであつて、東京というローカルな土地

と結びつくものではないと錯覚してしまうような構造が生じてしまうことは当然すぎるほど当然であると言ってもよい。

〔象徴としての東京と大阪〕 渡辺裕／平成十一年『宝塚歌劇の変容と日本近代』新書館

東京への中央集権化の流れのなかで、上方は特異な存在である、というイメージは見えざる呪縛となった。その先導者が、全国規模で展開された近代メディアであった。こうしたメディアの影響について、昭和初期の松竹家庭劇の俳優・元安豊の発言を紹介しておく。

私が第一劇場で大阪へ来ましてから四年間につく／＼心細く感じました事は大阪俳優の実に損な立場にある事です、と云ふのは凡て文化の中心が東京であるため雑誌等は殆んど東京から出版されますのでお膝元の東京俳優のみが役者のやうに思つてゐるのか兎角大阪方俳優を忘れたがる事です。

〔年頭偶感〕／昭和八年一月『道頓堀』

雑誌・新聞等のメディアが作り上げたイメージがいつのまにか「真実」となってしまう——ある意味、これは現代に

も通ずる問題のように思われる。そして、このようなメディア・コントロールを経て流された情報——「東京」「新、上方」「旧」という構図は、抽象化された「東京」「大阪」に変わしつづつ、人々の頭に浸透していったように思われてならない。そして、上方人自身がやつきになって上方の弁護をする武器が、「伝統」であり「歴史」であったということも、結局はその構図を裏から支えることになったとみるのは、あるいは穿ちすぎだろうか。

「かくあるべき」上方イメージの増産は、歌舞伎のみならず、テレビで隆盛を誇るお笑い芸の世界においても繰り返されているのが現状ではないだろうか。

注

(1) なお、本稿中に引用した記事においては、歌舞伎の芸に関する文脈での「上方」ということは、実質的に「大阪」とほぼ同義にみなされていることが多い。これは、中心的な存在であった歌舞伎役者が在大阪であったということを反映しているものであろう。但し、観客を含めた一般事情に関する文脈では、京都・大阪をひろく包括する地域を指すという解釈が妥当だと思われる。

(2) 歌舞伎役者。大坂の歌舞伎役者、三世中村翫雀の子。明治

から昭和初期にかけて「大阪の顔」と異名をとるほどに人気を博し、上方歌舞伎の殿将とも呼ばれた。近松の世話物をはじめとする上方和事の役で高い評価を得た。

- (3) 小説家。東京生まれ。坪内逍遙、尾崎紅葉らに師事し、風俗小説を発表。また『ハムレット』『モンナ・ヴァンナ』の翻訳、『シラノ・ド・ベルジュラック』の翻案などがある。劇評や歌舞伎脚本の補助も手がけた。

- (4) 歌舞伎役者。大阪の歌舞伎役者、嵐璃笑の子。上方情緒あふれる芸風で東京でも注目された。

- (5) 東京においては、大正六年六月（明治歴）、八年六月（歌舞伎歴）、十年三月（横浜歴）。大阪においては、六年九月（浪花歴）また文楽では、同十二年に上演されている。

- (6) この時期には、石割松太郎（浄瑠璃研究家）が大阪毎日新聞社に在籍しており、以下の「硯滴」は彼によって書かれた可能性が高い。

- (7) 英文学者、評論家。京都生まれ。東大卒業後、小泉八雲に師事、のち京大で教鞭をとる。近代ヨーロッパの文学思潮の紹介に貢献した。

- (8) 劇作家、演劇研究家。島根出身、大阪での文学活動を経て早稲田大に入学。島村抱月の芸術座にて舞台監督をつとめたり、劇作品を新国劇で上演したり、現場に積極的に関わった。

- (9) 澤田正二郎。俳優。新国劇の創始者。早稲田大在学中に文芸協会に入り、松井須磨子等とも共演。新しい殺陣を考案するなど、新国劇の地盤固めを関西で行い、東京でも成功をお

さめた。

- (10) 中村扇雀、のち二世中村鴈治郎。

- (11) 十一世片岡仁左衛門。歌舞伎俳優初世中村鴈治郎と人気を二分した時期もあった。

- (12) 観客の「進歩」に関しては、さらに「旧劇」と「新劇」との観客層の分離についても考えてゆく必要もある。小芝居とオペラのファンのための雑誌『花形』が創刊されたのは大正八年のことであるが、翌年の読者投稿欄に、次のような投書合戦が見られるのである。

旧劇の見物は半畳やら掛声やらで素的に景気がいいが、オペラの見物と来ては厭になつて了ふ。物価騰貴で乾上つたやうな人間ばかりで大人しいこと旧劇の見物と雲泥の差だ。幕間の長いのも欠伸を殺して寒い空気に身を堅めているのはオペラの見物だ。《略》オペラの見物の方が他の所より進歩してゐるのか知れないが、よくもあんな下らねえ歌劇を辛抱して見てゐられるものだ。

（本所角五郎／大正九（一九二〇）年二月『花形』）

先月オペラの見物を冷かした角五郎とか云ふ人、覚えてゐらしましい。あの静けさが上品な見物の品位を示すものよ。一体、旧劇の見物の騒ぎやうつて云つたらあれは何ですの。官能の少し発達した近代人ならすぐ昏絶して了ふことよ。（築地春子／大正九年三月『花形』）

これらがほんとうに一般読者の筆になるものかどうかは疑問なしとしないが、ともあれ、新旧の対立が読者の興味を惹く材料であると考えられたということは確かだろう。

付記

本稿は、近現代演劇研究会の七月例会での口頭発表をもとに作成した。多くのご教示をいただいたすべての方々に心より感謝いたします。また、貴重な資料の閲覧をお許しくださいました阪急学園池田文庫、国立文楽劇場資料室、大阪府立中之島図書館、大阪大学付属図書館の各機関に厚く御礼申し上げます。