

Title	川上音二郎の「西洋」体験と正劇運動：欧米巡業から「世界的演劇を起すの必要」に至る過程を中心に
Author	白田, 由樹
Citation	人文研究. 66 巻, p.127-152.
Issue Date	2015-03
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	高坂史朗教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

川上音二郎の「西洋」体験と正劇運動 —欧米巡業から「世界的演劇を起すの必要」に至る過程を中心に—

白 田 由 樹

日本の新派劇を牽引した川上音二郎が、1900年パリ万博の後に展開した新たな演劇運動の方向性を、そこで「西洋」が担った意味とともに考察する。まず明治期における日本の状況と川上の生い立ちや形成過程を重ねて見ることから、彼の受けた学校教育や、青年期に傾倒した自由民主運動にも政府の欧化政策や啓蒙思想の影響が浸透し、そこで「西洋」は進歩や自由といった概念とともに新社会への期待を映す存在であったことが確認される。それは古い社会からの脱却と日本国への貢献を志した川上の政治運動や演劇改良の動機に結びついている。新派劇の興行で人気を博した彼はやがて政界進出を試みるが、俳優に対する社会の偏見により阻まれる。欧米巡業は彼にとって名誉回復の手段であり、予想以上の成功を収めたものの、それは彼の目指す演劇とは異なるエキゾティシズム路線によるものだった。その後、川上は20世紀に相応しい日本独自のジャンル「正劇」の創出と、西洋を手本とする俳優の地位向上を強く提唱していく。世界における日本の地位と日本における演劇の地位の向上を目指す川上の挑戦は未完に終わり、その足跡は当時の日本が新たな自己表象を見出すことの困難と葛藤を示している。

はじめに

本稿は、19世紀末に西洋で生み出されたオリエンタリズムの諸表象と、それらが「東洋人」と名指される者たち自身によって体现された状況について考察する研究の一環となる。1900年のパリ万国博覧会における川上音二郎一座と貞奴ブームについて取り上げた前稿で論者は、川上らが欧米公演で見せた「自己東洋化」の経緯を検証し、19世紀後半の日仏関係や西欧における日本像の変遷、日本や日本人にまつわるフランス側の諸言説と日本の対外政策を照合する中で、彼らが演じたステレオタイプの「東洋的日本」像が国際社会の競争関係や外交戦略などの中から作り出されていった過程を確認した。こうした表象の生成構造は、川上や貞奴という個人のレベルではとらえきれない側面として見出されたものである。他方、川上個人において欧米諸国やパリ万博での経験がその後の活動にどのような影響を与えたのかという問題は残されており、それが本稿の課題となっている。

本研究の目的は、これまで演劇史の視点から行われてきた西洋演劇の受容や演劇改良運動における川上の意義を再検討することではなく¹⁾、「西洋的」なるものが川上という一個人の行動や表現にいかなる内的動機や葛藤を生じさせたかを探り、近代の日本において「西洋／東洋」

の表象が担った意味とその受容の深層に迫ることである。そのため、従来の研究では演劇論としての画期性を見出されることがほとんどなく、客観的事実を正確に反映する資料としても用いられることが少なかった川上の主張や語りを改めて取り上げ、検討することとなる。

川上は、日本では新演劇を代表する存在となる一方、欧米においては彼が率いる劇団とともにエキゾティシズム路線に沿った伝統芸能風の作品で人気を博し、また妻の貞奴をスター女優として前面に出しながら、パリ万博で現地の文学者や芸術家からも称賛を勝ち得た。しかし、その後の彼の演劇活動を見れば、西洋で高く評価された日本芸能の伝統的な要素を生かすのではなく、より欧化的な方向で演劇改良策を推進し、そのための欧州視察を繰り返し行っている。

万博の2年後に川上は「世界的演劇を起すの必要」と題した記事を新聞に発表し、その直後に「正劇」と称する演劇運動を立ち上げ、それ以前の壮士芝居や改良演劇より一層ふみこんだ改革を提唱し実践していく。その転機が1899～1900年、また1901年にも行われた欧米巡業の経験にあったことは間違いあるまい。そこには、西洋の眼差しの期待に応えるために珍妙奇天烈な「日本」像を体現せざるを得なかった経緯が関係していると考えられる。つまり、自己オリエンタリズムのパフォーマンスから生じるジレンマ、もしくは西洋の視線に定義される虚像を脱するものとして試みられたのが、「正劇」という運動だったのではないか。

この仮説とともにふまえておきたいのが、明治期の日本において「西洋」が担っていた様々な意味と、それによって動機づけられる欧化志向、およびその反動といった要因である。西洋に範をとる演劇改良そのものは、明治初期から日本政府の主導で提唱されてきた欧化政策のひとつであり、川上の演劇運動も基本的にこの内容を継承している。また、それ以前に自由民権運動家としての経歴をもつ川上の言動には、一貫してデモクラシーや演劇改良を実現させ、文明国たる日本の国威を発揚せんとする愛国主義と功名心が認められる。そのモデルとして絶えず挙げられる存在が「西洋」であった。開国以来、様々な局面で進取と伝統、革新と保守がせめぎあっていた当時の日本において、「西洋」はときに伝統を破壊し生活を圧迫する欧化政策の負の面によって反発の対象となり、ときに古い価値観とのしがらみや疲弊した封建制度からの脱却願望と新時代への希望によって憧れの対象となった。川上にとっての西洋は明らかに後者と見られるが、それは彼の活動がしばしば社会や人々の賛否両極の反応を引き起こし、世間からの攻撃や批判と闘う必要に迫られたことにも関係している。こうした側面は、彼が「西洋」が象徴する意味を自らの活動において実現しようとした経緯を見る上で重要となるだろう。

本稿では、明治日本の近代化の中で「西洋」が担った意味をふまえつつ、まず川上音二郎という個人の立ち位置と彼が求めた理想から「西洋的」なるものを考察し、また政治や演劇における彼の活動での軋轢を経てその意味合いがどう推移していったのかを考察する。そして、川上が現実の西洋と接触した後、「正劇」運動を展開していくまでの心情の推移を「世界的演劇を起すの必要」を手がかりに分析し、その欧化志向が意味するものを解明していきたい。

1. 明治日本における西洋文化の受容と川上の経歴

川上音二郎の経歴を見ていく前に、まず明治の日本における西洋文化の受容状況を概観しておく²⁾。幕末以来、西洋の影響は政治制度や思想、文芸や風俗まで様々な領域に遍在しており、検討に際しては歴史や社会、文化的状況など複数の視点が必要と思われるからだ。

1853年のペリー来航以来、欧米列強国との不平等な通商条約とともに開国を迫られた日本では、国内経済の混乱をきっかけに討幕運動や攘夷論が起り、大政奉還後もしばらく駐留外国人への襲撃事件が続くなど西洋国に対する反感と抵抗が残っていたが、他方では江戸時代から洋学を学びに蘭学塾に集った人材が、やがて幕末から明治初期にかけて活躍する流れがあった。幕藩体制への不満、または疲弊した社会に危機感を覚えていた人々にとって、西洋からもたらされる学問や技術、思想や文芸は、来るべき新時代の可能性を垣間見せるものだった。つまり、「西洋」とは自国の独立性と安定を脅かす存在であると同時に、国際社会での地位向上に向けて取り入れるべき文明国のモデルであり、また旧体制の弊害や因習に囚われた現状を打開する鍵として、警戒と期待、憧憬と反発といった両義的な反応をもたらす存在だった。

明治からは政府主導の欧化政策、いわゆる文明開化が加速するが、社会の諸制度や文化、風俗をことごとく西洋風に塗り替えていくその方針には賛否両論があった。文芸の近代化や各種の改良運動、また自由民権運動においても然りである。

こうした状況において川上音二郎の個人的な立ち位置を考えるには、彼の出自や社会階層、知的・文化的環境を検討しておくべきだろう。次節から川上の生い立ちや彼が自由民権運動に傾倒し、その後演劇に足を踏み入れるまでの道のりを、その背景とともに見ていく。

1-1. 川上の生い立ちと明治初期の環境

川上音二郎（本名：川上音吉、芸名の音二郎は時期によって音次郎とも表記される）が博多に生まれたのは1864（元治1）年の幕末期であり、大政奉還は彼が3歳の時の出来事だった。平安時代より貿易の町として栄え、新体制下では文明開化を歓迎した博多という地方都市で、大店とよばれる裕福な商家の次男に生まれついたことは、彼が「文明開化」をどのように受容したかを考える上で考慮すべきだろう³⁾。川上が博多で過ごした幼少時代は、政府の西洋文明摂取の政策とともに生活にも洋風様式が取り入れられ、ランプや洋傘、シャボンなどの「開化物」が流行し、上流階級や豪農商層を中心に普及していった文明開化期に当たる⁴⁾。明治維新による近代化の中で、先進的な文明や物質的豊かさを象徴する西洋への憧憬のムードに幼い頃の川上が触れていた可能性は高い。彼の家は新体制の下で比較的その成果を享受していた層だからだ。また、次男であることは、家業以外の将来の道を模索すべき立場を意味していた。

1872（明治5）年には学制が発布され、当時8歳だった川上也地元の小学校に通い始めた

いう⁵⁾。この教育制度は、旧封建制の身分や固定的職業から人民を解放する政策とともに、身分性別に関わらず一般人民に教育を義務づけた。そして「学問は身を立てるの財本」の言に示されるように、実学を身につけることで立身出世への道が開かれると説き、世俗的成功への欲望を植えつけるものでもあった⁶⁾。それは西洋の学問や思想の摂取と有為な人材の育成を重視した政策であり、高級官吏を留学させ新しい知識の取得や還元を担わせるとともに、国民全体を教化啓蒙し国家の富強安泰をはかろうとする主旨もあった。こうした教育制度が整備されていく中で、新しい社会に活躍の可能性を求め将来何者かになろうと夢見た少年たちが、やがて書生もしくは壮士と呼ばれるような政治青年となっていったのである。

教育を含めたこれら一連の政策は「すべて天皇の御心によるものだとされることによって、欧米文明の先進的優越性を天皇像の後光となし」、天皇制イデオロギーを浸透させる作戦とともに遂行されたとひろたまさきは指摘している⁷⁾。天皇崇拜は、日本神話に起源をとりつつも、文明化と国威発揚を通じて欧米列強の威光を自己に移し替えようとするものだった。こうした新たなナショナル・アイデンティティの創出と強化は、世界における日本の地位向上を己の問題として捉え、国に貢献しようとする個人の臣民意識の形成という点で考慮すべきであろう。

自由民権運動では国家権力に歯向かった川上が、後の「改良演劇」においてはためらいなく忠君愛国のテーマを扱い、御前興行を名誉としたことも、当時の政治青年の形成過程や彼らの一派が壮士として自由民権運動に流れていく経緯を考えれば、不思議なことではないのである。

1-2. 自由民権運動と大衆芸能における「西洋」

西洋の思想や学問の受容に関しては教育政策だけでなく、福沢諭吉をはじめとする民間の啓蒙主義者が果たした役割も大きい。それらが自由民権運動の萌芽を準備する。福沢の『学問のすゝめ』や明六社の同人たちによる著作は、民衆の主体性の発揮を説き、欧米からもたらされた自由・平等・幸福や権利などの近代的観念を普及させた。そして植木枝盛ら自由民権運動の世代にも大きな影響を与えるのである⁸⁾。

14歳で博多の生家を出、大阪や東京、京都などで裁判所の給仕、傘の修理屋、巡査などの職を転々としていた川上がこの運動に身を投じるのは、1882（明治15）年、20歳前後の頃と見られ、『日本立憲政党新聞』の発行名義人として逮捕された記録や、名古屋の大須で行おうとした政談演説とその中止についての新聞記事が確認されている⁹⁾。1870年代中頃から普及した自由民権運動はまさにこの時期に高揚期を迎えていた。それと同時に運動の拡大を懸念した政府によって言論統制と弾圧が強められ、川上に関する初期の報道資料も演説会の中止や拘引、緘口令や禁錮を命じられるといった記事で占められている。

川上音二郎の伝記の多くは、彼が家を出て最初に上京した頃に福沢諭吉と出会い、その洋学塾に学僕として受け入れられるも、品行不良により追放されたという逸話を取り上げている¹⁰⁾。この経緯が後の川上の行動に何らかの影響を及ぼしたのかどうかは確認できないが、こうした

足取り自体に、彼が他の書生たちと同じく立身の夢を抱いていた形跡がうかがわれる。また自由民権運動に参加してから、そこで提唱されていた西洋思想の概念や政治理念を彼がどこまで自らのものとして消化していたのかはわからないが、少なくとも壮士の間で活発におこなわれた政治論議や演説で頻繁に言及される概念や人名、歴史などの知識には馴染んでいたものと見られる。運動の思想的な拠り所とされたのは、ミルの自由論やスペンサーの権利論、ルソーの社会契約論などで、植木枝盛はこれらの西洋近代思想を独学で吸収しながら民権論を体系的に構成し、中江兆民は1880年代にかけて自由民権論の主張を展開する中でルソーの思想やフランス市民革命を紹介した。これらの西洋人名や歴史的事件は、後に触れるように、演説や講談の主題としてもかなり普及していた¹¹⁾。こうした政治思想の動向において「西洋」は、上流階級が示しているような生活風俗などの皮相的な模倣の対象ではなく、民衆の蜂起によって自由と平等を獲得した先進的な社会のモデルとして認識されたのである。

自由民権運動家が大衆に思想を普及させるために難解な書物や政治弁論だけでなく、歌や講談などの大衆演芸を用いたことはよく知られている。たとえば植木枝盛が作詞を手がけたとされる「民権かぞへ歌」は、江戸の末期に流行した一ツトセ節のメロディに人民の自由と平等の権利の主張を詞としてのせ、親しみやすく覚えやすい形によって浸透し、各地へ広まった¹²⁾。川上がおこなった政治運動との関係では、とくに講談や落語といった大衆演芸との関係を見る必要がある。これらの芸能は普及の面からだけでなく、集会条例などで強化されていた当局の監視を逃れるためにも用いられた。また、大衆演芸の側から自由民権運動に接近した松林伯円のような芸人もいる¹³⁾。江戸末期に盗賊物の講談で人気を博した伯円は、明治に入ると政府の大教宣布運動に加わり、洋装とテーブルなどの道具を用いながら文明開化のメッセージを民衆に伝える「新聞講談」や「開化講談」をおこなうが、後に自由民権運動の思想を説くようになる。そして彼の門下に入った壮士たちが「民権講談」と呼ばれるジャンルを打ち立て、川上もこの流れに加わることとなる。自由民権運動と大衆演芸の関係を研究した山室信一は、伯円が広く社会に影響力をもった理由を、大衆の欲求を敏感にすくい上げ芸に反映させた点にあると見ている¹⁴⁾が、運動の終焉とともに彼の芸は再び体制に順応していく。

伯円の芸の西洋的要素に着目すれば、落語の世界でも『英国孝子ジョージスミス之伝』などの翻案物を表した三遊亭円朝や、西洋人情噺のジャンルを拓き「快樂亭ブラック」の名で活躍した帰化オーストラリア人ヘンリー・ブラックがおり、山室はその人気の要因が西洋文化に対する大衆の強い関心にあったと見ている¹⁵⁾。ここには政府の政策や自由民権運動の主張以上に、見知らぬ世界に対する大衆の興味や憧れが「西洋物」を流行らせ、その異国情緒を娯楽的に受容した側面が見出されよう。

1-3. 川上の政治運動と演芸

自由民権運動家として川上がおこなった思想の普及活動としては、「自由童子」を名乗って

の政談演説や講談、層呂利新左衛門へ弟子入りして「浮世亭〇〇^{まるまる}」の芸名でおこなった改良落語、余興芸として歌われ人気を博したオッペケベ節などがある。最初は言論統制が強化される状況の下で政党新聞の発行名義人を引き受け、逮捕されたことから「川上音次郎」（当時の表記）の名が世に知られ、集客の効果をあげたという¹⁶⁾。そうした話題性を利用しつつも、幾度も演説中止や拘引を経験する中で、彼の芸は滑稽な笑いに包んだ世相諷刺という形で監視の目をそらそうとする方策をとる。同様の壮士芸人が多く存在した中で、川上の芸がとりわけ話題や人気を集めたのは、彼のパフォーマーとしての才覚によるものだろう。ここで、川上の演じた芸や諷刺の典型的な例として有名なオッペケベ節の歌詞のひとつについて内容を検討してみたい。

権利幸福嫌ひな人に、自由湯をば飲みたい、オッペケベツポーベツポツポー、堅い社
 杯角取れて、マンテルツボンに人力車、いきな束髪ボンネット、貴女に紳士の扮装で、
 表面^{うはべ}の飾りは立派だが、政治の思想が欠乏だ、天地の真理が判らない、心に自由のたね
 をまけ、オッペケベツポーベツポツポー¹⁷⁾

これは川上ではなく彼の仲間だった若宮万次郎の作詞とされるが¹⁸⁾、その内容を選び、奇抜な服装や歌のパフォーマンスで成功させ、自らの看板としたのは川上である。この詞で前面に出されたメッセージはもちろん民権や自由といった中心理念であるが、そこにハイカラな趣を添えるのは西洋式の髪型や服装に身を包んだ「いきな」上流階級の男女の姿である。表面的な欧化に甘んじる彼等の蒙昧ぶりを歌い手は揶揄し、聴衆はそこに小気味よい共感と逆転の優越を覚える。「権利」や「自由」という西洋の概念はより高い思想を伴うことで、富と権力を占有する階層を批判する位置へと庶民の立場を引き上げるのだ。他に川上が諷刺の対象としたのは、米の値上がりで庶民の生活が苦しい最中の政界腐敗や、やがて彼自身が「改良」に乗り出していくことになる演劇風俗の退廃ぶりだった。川上の芸が人気をとった要因も、先の伯円と同様、めまぐるしい時代の動きの中でその折々の事象や風俗の傾向を取り上げ、庶民的な視点と明確なことばで批判した点にあると見られる。

こうして流行風俗を織りこみつつ庶民感覚に訴える詞を覚えやすいメロディとリズムにのせた川上の芸は大衆の人気を集めたが¹⁹⁾、その主張は都市民衆の生活感を代弁するものにとどまり、また秩父事件など農村の問題には関与しないといった点に政治運動家としての彼の限界があった²⁰⁾。当運動はもともと一枚岩ではなく、各々の政治結社に加わったのは都市部の知識人から地方の豪商や医師、教員、農村部の小作農民までの幅広い層で、その方針も平和的な手段で立憲制の実現をめざすものから弾圧に抗するために暴力的手段の行使も辞さないものまで様々な立場に分かれていた。その普及に大衆芸能が果たした役割は少なくないにせよ、川上の場合はその娯楽色の強さが、先鋭的な政治運動からは評価されない一因になったと思われる。

それでもこの運動に傾倒した政治青年の一人として川上が抱いた社会改革の志は、後の演劇活動に貫かれていく。1880年代初頭に隆盛を見た自由民権運動は、弾圧強化と相次ぐ激化事件の鎮圧から徐々に勢いを失い、1884年に自由党の解散、さらに1887年の保安条例により中江兆民らが東京を追放される。その兆民が後押しする形で角藤定憲が1888（明治21）年12月に大阪で「大日本壮士改良演劇会」を立ち上げたのが壮士芝居や書生演劇と呼ばれる新派の起源とされる²¹⁾。政治運動の終息と明治憲法の発布を機に、彼らの活動は人民の権利を説き蜂起を促すものから、文芸を通じた自由民主主義の普及や国の近代化という方向に転じていったが、その目的や意識は自由民権運動の延長上にあった。川上もまた、政治運動が法律で禁じられる中で演劇に活動の足場を移していくが、そこで彼が「改良演劇」と称して行った舞台もやはり自由民権思想のプロパガンダ劇に他ならなかったのである。

2 川上の政治的志向と演劇改良

自由民権運動が終息する頃の壮士たちにとって、演劇を生活の糧とし、職業として確立することは社会復帰の道でもあった。歌舞伎という従来の演劇の世界に参入するのは技術習得の上でも困難であるが、いわば素人である彼らは、政治的理念を表し、現代的な題材を演じることをもって自らの芸を「改良演劇」と称した。そこからやがて、伝統的な「旧劇」に対比しうる「新演劇」としてのあり方を模索していくことになる。

1891年頃から演劇活動を始めた川上音二郎とその一座も、最初は話題性や余興芸で人気を集め、そのうちに斬新な演技スタイルや演出で注目されるようになり、演劇関係者の間でこれを評価する意見が出始めて、次第に新演劇の旗手と目されていくようになる。そこから川上は初期の演劇改良会に関わった演劇人や文学者、官僚や政治家とも接点を持ち、欧州視察の機会を得て、西洋式劇場の建設をはじめとする欧化路線の演劇改良を実践していくのである。

先にも見たように、川上は自らの逮捕歴をも利用して注目を集めると同時に、諷刺の痛快さや芸としての娯楽性で大衆の支持を得ていた。また自由民権運動で体制批判を行っていた彼が、運動の終焉後には政府の方針に近い形で演劇改良の実践に取り組んでいく。こうした経緯を表面的に見れば、機を見るに敏な川上の転向と取れるかもしれない。しかし、彼が演劇改良について述べた意見や主張を追っていけば、そこに彼が抱いていた自由民権の理想や、新しい社会を牽引する存在にならんとする抱負、ひいては政治的な意識から演劇活動を通じて国の将来に関わろうとした形跡が読み取れるだろう。それは目的や対象を演劇にすり変えた代償行為ではなく、演劇を通じた政治参加の道ともいうべきものである。

この章では、初期における川上の演劇活動とその改良に関する主張や実践を、一政治青年としての彼の志が演劇改良という一大事業に具現の場を見出していく足跡としてたどり、そこに通底する政治的志向を検証しておきたい。

2-1. 川上初期の演劇と政治的理念

川上音二郎の演劇は、前章で取り上げた政治主張のための大衆演芸と同時に始まっている。たとえば1887年に上演された「ニワカ」と呼ばれる即興劇は脚本を用いないことから検閲を逃れる方策として用いられ、また1889年に演じられた「滑稽演劇」も同様のジャンルと見られる²²⁾。1891年には川上一座の「改良演劇」が堺市宿院卯の日座で行われるという広告が2月4日付の『大阪朝日新聞』に掲載されている²³⁾。その演目は、古代ギリシアの都市国家を舞台に民権伸長や国政改革などのテーマを織り込んだ矢野文雄の政治小説『経国美談』を原作とし、いかにも民権運動の延長らしい様子がかがわれる。川上が後年に語ったところによると、急ごしらえで芝居をやることになったので既に講談で話して知っていた当作品を選び、しかもこの時は芝居が面白くないと客が代金の払い戻しを要求したので急ぎょ政治演説に差し替えたという²⁴⁾。これが同年3月に横浜座で上演された際も「治安に妨害あるセリフ」によって公演が中止になったとの記事が『読売新聞』にあり²⁵⁾、この時点では川上らの「改良演劇」は演説や講談から名目を変えただけで、芝居とは言い難い代物だったようだ。

それでも料金をとって客を集める以上は芝居として見られるものにしようと舞台道具や立ち回りの芸を工夫し、当局に差し止められた脚本を書き直しては試行錯誤を重ねたらしい。演目も政治主張の色合いを残しながらも、『板垣君遭難実記』（板垣退助の襲撃事件を扱った劇）や『花柳尊存廃』と数を増やしている。川上はまた、歌舞伎の客層を呼び込むために市川團十郎に弟子入りしようとしたらしいが、結局それは実現せず、それでも團十郎の口利きで中村座での興行を行い、またその一門が舞台見物に来て客席に並ぶということで話題を集めたという²⁶⁾。着目すべきは、同年の6月から急激に川上一座の演劇に関する報道で好意的な反応が増えていくことである。たとえば『歌舞伎新報』1261号には「退助君と凶徒相原（音次郎）の立ち廻り及び公判の場懲役場などは其の实地を見るが如く」という称赞や、6月24日『東京日日新聞』の「川上音二郎丈の一座は（…）諸優とも先年に比べては何れも立ちまさりて幕毎に喝采の声あり」との評があり、また7月9日の『読売新聞』には守田勘弥が川上一座に新富座での興行を持ちかけたとする記事が現れる。7月19日の同紙には、依田学海が「書生芝居座長川上音二郎との対話」という記事で川上一座の青柳捨三郎らが学海の作品を上演する許可を得るために訪ねてきた話とともに「六月二十一日中村座にゆきて一覽せしにその伎芸の妙は名ある俳優といへども及ばざる処あるに感じたり」という感想を述べている²⁷⁾。この頃の川上一座の盛況は余興芸のオッペケベ節にも与っていたとはいえ、芝居自体に対する評価も確実に高まっていたことがわかる。こうして演劇の素人だった「壮士役者」たちの芸は、従来の芝居にはない立ち回りや台詞回し、斬新な演出などで注目されていったのである。

演劇としての質の向上に努める一方、川上がなおも自由民権運動の理念や実践にこだわったことは、同年の7月20日に『読売新聞』に発表された川上一座の「制法」や、翌年2月5日に同紙に掲載された「川上一座憲法」にも反映されている²⁸⁾。前者の「制法」では座長のリー

ダーシップを軸に劇団組織の近代化がはかられているが、「憲法」を称する後者ではその第二条として「共和平等主義を以て体制とす」と宣言し、「立法部」や「行政部」を置いた議会制の組織を規定するのである。これは1889年に発布された明治憲法を意識したものであろうが、舞台上の作品のみでなく組織の体制にも政治的理念を示し、実践しようとしたところに、従来の演劇とは異なる色を打ち出そうとする壮士としての自負が読み取れよう。これはまた、社会に模範を示す演劇や俳優という彼の理念とも結びつくものである。

2-2. 「新俳優」と演劇の社会的使命

本格的に演劇活動を試行錯誤し始めた頃から、川上は新しい演劇や俳優のあり方についての構想を抱いていたと見られる。これは明治初期の演劇改良運動から課題とされていた俳優改善論や、1888年の角藤定憲らによる「壮士改良演劇の趣意」の流れを汲むものである。この趣意書には、「演劇ハ人情を正し風俗を直すの効能ある者なれば西洋にてハ学者が自ら役者となり我邦の如く河原乞丐として賤めらるる者とハ雲泥の違がひあり演劇しほゐを改良するにハ役者の心行きから改良せねばならぬ²⁹⁾」と記され、演劇が人心や社会にもたらす効能を示すとともに、西洋では学問を身につけた者が俳優となり、日本のように賤民扱いされる者とは全く異なっている、演劇改良のためにはまず俳優から改良しなければならないと述べられている。それは学問や教養と高い志をもつ人材、すなわち壮士が新しい演劇を担い、退廃した風俗を刷新させるのだという宣言でもある。ここに従来の演劇や俳優のあり方を脱した革新的な俳優像が示される。

こうした俳優像を川上が自らの演劇に取り入れようとしたのは、「改良演劇」を称するよりも前のことらしい。1890年3月29日の『日出新聞』に掲載されたという川上一座の「滑稽芝居」の広告文を引いてみたい。

芸人社会ヲ熟視スルニ、顕微鏡ヲ使ヒ望遠鏡ヲ用ユルモ、勸善懲悪ノ主意、何レニ有ルカ。於 ここにおいて 是本座ハ、品行方正精神確實ニシテ社会ノ模範トナリ、天下ノ龜鑑トナル士ヲ蒐集シ、(…)高尚ニシテ清操ナル滑稽演劇ヲ組織シ、江湖風教ヲ裨補シ、一般芸人ヲ薰陶セントス³⁰⁾。

ここで川上は、以前から演劇改良のひとつに提唱されてきた「勸善懲悪」の演劇がいまだ実現されていない中、一座は品行方正で世の鑑となるような俳優を集め、一般芸人を善く感化するような演劇を行うと宣言している。この広告では「品行方正」や「高尚」という文言に演劇や俳優のあるべき姿が語られているが、実際この公演に際して彼は困窮者への寄付をおこなったという³¹⁾。川上にとって演劇は、政治運動の隠れ蓑や経済的活路であると同時に、より広義の啓蒙活動や社会改良への道となるものであり、その意義もすでに意識されていたのである。

こうした意義は前節に引いた「川上一座の制法」や「憲法」にも続けて示される。たとえば俳優のあるべき姿は、「制法」の第二条「座員は品行を方正にし礼讓信義を専一となし社会教育の先導者を以て任ずべき事」や、第三条「座員は制法並に規約を遵守すべく且つ他人に向て遜讓を以て接すべき事」、そして第八条の「本座員は義侠を重んずるの集合体なるを以て国事の為め不幸に遭ひたる人又は貧民救助等の為めには積立金より相当の義捐を為すべし」という規定に示され³²⁾、また新しい演劇の役割は「憲法」の第一条で「社会教育的の狂言を演じ国家の元気を振作し我国固有の性格有美なる風気を維持し併せて従来演劇を改良」するものとして定義されている³³⁾。さらに詳細にわたる新演劇の目的が1891年8月頃に「川上一座の盟約証」と題する文書の中に示され、とくに「政治思想の発達」と「自由主義の發揮」をはかるために諷刺演劇をおこなうことや、社会改良の率先者たる模範を示すことが謳われている³⁴⁾。ここに至って新演劇や新俳優は、旧歌舞伎の風俗壊乱や役者の不品行といった悪習から脱するだけでなく、創作や活動を通じて国民の意識と文化の振興、慈善などといった様々な面での社会改良を牽引する者として示され、主張を重ねることにより積極的な意味を与えられていくのである。

そうした川上の新演劇・俳優論の背景には、明治初期から西欧の俳優たちの社会的地位に関する情報が日本でも知られていたこと、彼の一座の演劇が人気と評価を高めていったことへの自信、また彼らに演劇改良の実現を期待した政界人の後援が影響していると考えられる。

2-3. 演劇改良運動の継承と第一回洋行

川上の「改良演劇」は、明治初期の演劇改良運動や1886年に結成された演劇改良会と直接の接点があったわけではない。演劇改良運動は、1870年代に日本の文芸の近代化を目指す政府の方針のもとで歌舞伎をはじめとする従来の芸能を高尙化する取り組みとして始められ、市川團十郎らもこれに協力している。演劇改良会は末松兼澄を中心に伊藤博文、依田学海、福地桜痴などの政財界人や識者たちで結成されたものである。川上が演劇を本業とし始めた1890年代にはこの時の演劇改良運動は衰えを見せ、演劇改良会も1888年の第一次伊藤内閣の退陣とともに消滅している。けれども川上が取り組んでいく演劇の「改良」は明らかにこれらの内容を継承したものである。まず、その概略をふまえておこう。

演劇改良運動が提唱したのは、卑猥残酷な演し物をさし控え、俳優や脚本家の品位と身分の向上につとめること。劇作においては風俗芝居（世話もの）よりも歴史劇を重視し、かつ史実を歪曲しないこと。忠孝や貞節のテーマを尊重すること。また、制度や施設面においては上流階級の社交場にふさわしい西洋式劇場を設置し、劇場内の飲食制限や茶屋制度などを改善することであった。その背景には劇場を外交の場に相応しいものに刷新しようとする欧化政策と、封建制下で賤民身分に位置づけられた俳優たちを新平民として統合するという文脈がある。つまり、劇場を社交の場とする西洋に倣い日本の演劇を来日外国人の目に恥じないような形で見

せる目的とともに、民衆に影響力をもつ歌舞伎役者を新体制に取り込み文化政策の一翼を担わせる意図があったと見られる。また演劇改良会においては、演劇の地位向上を示すべく天皇や皇族による観劇会（天覧劇）が実現され、洋風建築の歌舞伎座が建築されるといった一定の成果を見せる。しかし、改良運動の提言を受けて團十郎が創始した史実に基づく歴史劇（活歴物）が不評に終わったほか、提案の多くが関係者の賛同を得られず、坪内逍遙らの知識人や一般の好劇家たちの反発を呼んだのも、この運動が伝統演劇への十分な理解を欠いたまま性急な欧化主義に走ったところに理由があったとされる³⁵⁾。

明治初期から中期における日本の演劇理念について、小櫃万津男はその推移を4つの時期に大別し、その段階の順に「功利的、皮相的、文学的、芸術的」傾向を指摘している³⁶⁾。これに従えば、演劇改良会の活動は第二期の皮相的段階として位置づけられる。川上の演劇活動は第三期の文学的理念が優勢となる頃に始まっているものの、演劇に関する主張や実践はむしろ演劇改良会の皮相的演劇理念の方に近い。これは、政府当局がこの時期にもなお「皮相的演劇理念を堅持し」³⁷⁾ 理念の発達が遅れていた状況とも重なるが、そもそも壮士演劇の自負というのが社会功利的な観点から始まっていることや、社会改良や新俳優論以外の演劇改良の諸策についてはおそらく川上が官僚や政治家との接触の中で学んでいったと考えられることから、当然のことと思われる。

政官界との接近について川上は、「書生芝居に勢いをつけるため」同郷の金子堅太郎に自分の方から近づき、そこから伊藤博文などに紹介されたことを述懐しているが³⁸⁾、政界の側にとっても一度頓挫した演劇の欧化政策を新たに継承する者として彼らを支援する意味があったのだろう。演劇改良運動が当初の対象とした伝統演劇は、歴史とともに培われた流儀や伝統、慣習を持ち、観客を含めた芝居文化を急激に西洋式に変えることで軋轢が生じるのは必然であった。一方、そうした根を持つことなく勢いをつけてきた「壮士芝居」は、慣例に縛られない新規性と柔軟さをもって、欧化の実践モデルとしての可能性を見出されたと考えられる。

1893（明治26）年の2月から4月にかけて川上は欧州視察としてフランスに渡るが、これは金子らの支援によるもので、西洋に留学した多くのエリート官僚のように川上も当地の劇場建築や舞台装置の技術、上流社会の社交場としての光景を目の当たりにしたはずである。この時期についての資料はあまり見つからないが、川上が後に語ったところではフランス公使の野村靖を頼って渡航し、フランス語は解さないものの「あちこちと芝居を見せて貰った」という³⁹⁾。3ヶ月足らずの滞在で現地の演劇界の様子を詳しく知るところまではいかないにせよ、劇場を訪ね、客席から舞台を観て学ぶ機会は十分にあったようだ。

この帰国後に川上が洋行の成果として打ち出していくのは、洋風建築の劇場設置や、「西洋種」劇の上演であった。劇場については1891年にはすでに計画があったらしく、「川上座新設の計画」という記事がその年の9月2日の『読売新聞』に出ているが、これはまだ「府下に有名なる書林諸氏ハ将来川上座に見る所あれば新たに川上座と称する劇場を設置せんとて」といっ

た漠然としたものであった⁴⁰⁾。他方、西洋種の芝居については、川上の渡航に対する世間の関心が高く、経営上の理由からすぐに洋行の成果として見せられる出し物が必要だったと思われる。1893年6月2日付の『読売新聞』には、東京の日本橋区に建築しようとする劇場計画の話題とともに、フランス仕込みの演劇を川上が披露する予定であると報じられている。

(…)七月一日より五日間川上音二郎が仏国に於て見聞したる演劇を折衷し「三人兄弟」という面白き筋の狂言を電気仕掛け及び其の他日本にては従来其例なき目新しき技芸を演ずる由 (…)⁴¹⁾

劇場の建設についてはその後も用地変更や構想の詳細、進捗等を伝える報道記事が続くが、最終的にこれが川上座として開場するのは3年後の1896(明治29)年6月である。川上がフランスで見聞した演劇を折衷したという「三人兄弟」も予告より遅れるものの、1894(明治27)年2月に浅草座で『又意外』の題目により上演される。この演目は「意外シリーズ」と呼ばれる川上のヒット作のひとつである。第1作の『意外』は同年の1月に浅草座で上演され、脱獄囚が名を変えて裁判官になっていたという明治中期の「辻村庫太」事件を元に作られたものだが、その演出には川上が西洋の劇場で見てきた演出が用いられていたようである。この舞台に対する反応については、1月24日の『萬朝報』の記事を引いてみよう。

本日一日より浅草座にて興行する川上一座の演劇ハ流石に川上丈が洋行して帰つた丈けありて其脚色も大いに従来の狂言と異なる所少なからず (…)⁴²⁾之れに西洋の所謂道化戯コメディーと悲哀戯トラゲヂーを混化し其道化の如きハ悪くくすぐらずして人に笑ひを来たさしむること実に軽妙にしてポンチ画を見るの感あり又電気的作用に依て切結ぶ刀より火を発し中の島梅次殺しの場にて場内の電灯を消し舞台のみ灯光を照らして月夜の体を見せる所も亦妙なり此場に於いて幕を用ひず一時に場内の電灯を消し忽地にして道具を替るも西洋にてハある例なれど我国にてハ未曾有の事にて目新しく大に見物の喝采を博せり (…)⁴²⁾

西洋劇の完全な移入ではなく日本でなじみのある題材をもとにしながら、西洋仕込みという喜劇と悲劇の要素、よりわかりやすい照明や暗転の演出の効果を用いて観客を喜ばせた点に、帰国から半年以上かけて準備し、上演にこぎつけた川上の工夫が認められる。つづく2月の『又意外』と、7月に上演した『エディプス王』の翻案劇『又々意外』でも好評を博し、また同年8月には日清戦争劇をヒットさせて川上一座の勢いはひとつの頂点に達する。もちろん、「意外」シリーズのような装置や演出の目新しさだけをもって西洋演劇の移入とするには無理があり、演劇改良と呼ぶにも十分ではない。川上もおそらくその点は自覚していただろうが、洋行経験とその触れ込みをふくめた舞台演出の成功が一種の箔づけとなったことは確かだろう。

しかし、川上にとってこの「西洋」の意味がより重要になってくるのは、彼が政界への進出に失敗し、2度目の渡航をおこなった後のこととなる。次章ではこれらの経験が川上に及ぼした影響と、その後の彼の演劇活動との関係について考察する。

3 欧米巡業から「正劇」論へ—西洋での経験とその意味—

自由民権運動から壮士演劇に活動の場を移し、そこに新風を吹き込もうとした川上の活動は、世間の注目や評判を集め、第1回の洋行や日清戦争劇の人気で勢いをつけたかのように見えた。しかし、洋風建築の川上座は、1896（明治29）年6月に落成したその年末には多額の負債が問題となり、株式会社への改組を試みても解決せず、その2年後には手放されることとなる。またこの1898（明治31）年に、川上は衆議院選挙に出馬し、落選している。

彼が2度目の洋行としてアメリカに旅立つのは翌1899年初頭だが、この時は単身の視察旅行ではなく、一座を率いての巡業を目的とし、さらにヨーロッパに渡って1900年からパリで開催される万国博覧会への参加も視野に入れたものだった。この欧米巡業で彼の妻である貞奴が女優として注目され、パリでブームを巻き起こしたことは周知の事実である。この時に彼らが上演したのは、日本で行ってきた改良演劇とはまったく異なるエキゾティシズムを売り物にした旧演劇の折衷的代物であったが、そのことで批判を受けつつも、この経験を契機に川上は演劇改良の取り組みに一層の力を入れるようになる。その後また2度の洋行を重ねながら、彼は欧化的な方向性をさらに徹底させ、「正劇」という名称の下に打ち出していくのである。

こうした足取りの中で、川上が出逢った困難や抵抗、そこで選択された「西洋」や欧化策はどのような意味を持つのかを以下で検討していきたい。

3-1. 政界進出の挫折と欧米巡業

川上が参議院選に落選し、またようやく完成した劇場を手放したという経緯は、その後の彼の演劇活動に大きく影響したと見られる。とくに国政選挙での敗退と世論の風当たりは、単に彼の政治的野心を挫いたというだけでなく、彼が唱えてきた演劇による社会改良の志や新俳優の意義が、世間一般にはほとんど通用していなかったことを示すものだった。それは選挙をめぐる新聞各社の論調を見ればわかる。川上の出馬を取り沙汰する記事は選挙前年の9月頃から現れ始めるが、それが確実な情報となっていくにつれて一介の俳優が国政に参入しようとすることへの反発が高まったのである⁴³⁾。典型的な記事をいくつか挙げれば、明治31年1月25日の『都新聞』は「壮士芝居またの名ハ新演劇の旗頭川上音次郎が今度日比谷が原の大舞台へ乗り込まうと畑にもない野心を起し（…）」と報じ、同日の『読売新聞』は「例の河原乞食川上某にて同人ハ（…）浪人数十名を駆り来て必至に運動し居れりされど河原乞食に国家の大事と議定すべき貴重なる参政権を委ねんとする痴漢も無しと云ふ」、また2月17日『毎日新聞』は

「オツペケベ候補川上は唯名を披露する為めに候補を名乗出たるも後押し連中の内には本気になりて狂躁する者あるが(…)」といった調子で、多くの記者が彼の出馬を非難、揶揄し、川上の名はオツペケベ節の当てこすりや「河原乞食」の蔑称を伴って示されるようになる。3月に行われた選挙で川上は他の候補者2名に大きく票差をつけられ落選する。それでも同年の8月に行われた総選挙に再出馬を試みるが、債務の取り立てで家財を差し押さえられたこともあり断念する。また、この時の選挙運動と並行して川上が上演した劇『衆議院』については「政府を罵り議員を嘲り銘々勝手の熱を吹きしが端なく」(『東京朝日新聞』7月24日) 条例に抵触して興行停止を命じられたことがスクランダラスに報じられ、さらに『萬朝報』(7月28日)はこの一件で警視庁が興行停止を命じたというのは舞台を続ける気がなかった川上の狂言だったと断定する。以上のように、川上の演劇に対しては好意的だった新聞の多くが彼の立候補を醜聞扱いした。こうした反応は川上本人に、演劇に対する社会的偏見の根強さと、彼の演劇の人気や評価が所詮は表層的なものにすぎないという現実を突きつけたのである。

川上が一座とともに欧米巡業に出発するのは、選挙の失敗に続いて小舟での出奔未遂事件を起こした後のことである。この件について川上は後に、選挙ではマスコミからさんざん叩かれ、また借金にも悩まされて厭世的になり、遠い新天地を求める気持ちになったと説明している⁴⁴⁾が、その結果が出る前から次の洋行を考えていた形跡はあり、再出馬をめぐる騒動の最中にも川上が翌年のパリ万博で興行を行う計画をしているという記事が報道されている⁴⁵⁾。

この時の最初の渡航先アメリカでは、現地で日本の芸能を見せる茶屋を経営するある在米邦人から興行の便宜をはかると約束されていたが⁴⁶⁾、サンフランシスコではその代理人に収益を持ち逃げされ、日本領事の協力を求めても拒絶され、シアトルでは公演の劇場を探し歩いても相手にされないなどの苦難を重ねる。その末にやっとなら上演的な機会を成功させたことで川上一座の巡業は軌道に乗り出し、ボストンではイギリスから来ていた大俳優ヘンリー・アーヴィングと知り合い、ワシントンでは日本公使の小村寿太郎に招かれてその公邸の夜会でアメリカ大統領をはじめとする貴賓を前に上演を行うなど、予想以上の成果へと転じていくのだ。次に渡ったイギリスでは、アーヴィングの紹介状によりロンドンのコロネット座で公演を行って順調なスタートをきり、ここでも好評を得ている⁴⁷⁾。1900年のパリ万国博覧会で川上一座の『芸者と武士』や『袈裟御前』が大きな成功を収めたことを繰り返す必要はあるまい。こうした劇的な展開を川上は「漫遊記」やインタビューに繰り返し語り、またアメリカで劇団員2名を病で失った体験を劇として上演しているが、とりわけ帰国してまもない頃の報道では選挙以来の汚辱を演劇で晴らしたことへの自負が強く述べられている。ただ、それはひとつの名誉挽回でしかなく、川上が目指した社会的改革の実現はまだ遠いところにあった。

パリで評判が広まり出した頃、川上は支援者たちに向けて「新演劇について」と題する7月28日付の文書を謄写版で配布し、アメリカからイギリスを経てパリに至るまでの経験で自分の演劇についての意見が大きく変わったこと、帰国後は演劇クラブや俳優養成学校の設立を目

指すこと、また自由民権運動から演劇改良に活動を移していった経緯と自らの想いについて語っている⁴⁸⁾。そこで彼が欧米と比較しながら強調するのは、「日本の社会は演劇を遇すること実に残酷なり」、「俳優と云えば焉然、新平民を見るが如く嫌厭する」といった問題で、その解決のために示されたのが、文学や美術との関係を密にして日本演劇の高尚化に努め、また新演劇に相応しい俳優を養成するための教育機関を設置することが急務だとする意見である。

演劇の高尚化や俳優の資質と地位の向上というのは、明治初期の演劇改良運動ですでに提唱されたものであり、川上も従前から新俳優を定義するものとしてこれを語っていた。しかし、演劇人であることによって政治への参入を拒まれた件で、彼は俳優の社会的地位が根本的には封建時代の被差別身分から変わっていないことを痛感した。そして巡業先でアーヴィングに出会い、ニューヨークの俳優学校を見学するといった体験を重ねる中で、西洋の俳優の社会的地位や影響力と日本の状況の違いを実感した彼は、より抜本的な演劇改良の実施と欧米モデルの導入を追求していくことになる。この時期から彼の主張には、演劇理論としての画期性はともかくも、経験に基づくリアリティが反映されていくのである。

3-2. エキゾティシズムからの脱却と欧化路線

欧米巡業に発つに当たって、川上は『日清戦争』や『楠公桜井駅』（楠木正成劇）を上演し、日本の忠君愛国や国威掲揚を示そうとしていたらしい。しかし実際には、西洋で売り出すためにまず女優として貞奴を一座の看板に据える必要があり、また興行を成功させるために演目を修正しなければならなかった。そうした結果がゲイシャやハラキリを織り交ぜた前近代的でエキゾチックな日本像や、旧演劇からの奇妙な流用と模倣のパフォーマンスとなり、本国の演劇関係者からの批判を浴びることにもなった。こうした批判について川上は直接には答えていないが、「漫遊記」の中で興行師のロイ・フラーからハラキリの演出を求められ、またフランスの観客がとりわけ流血の場面を好んだ事情を説明している⁴⁹⁾。当初の意気込みとは大きく方針を変えたこの「日本」像は、各国大統領の面前での上演会やパリ万博でのオフィシエ勲章という華々しい成果とは逆に、プリミティヴな面でしか認められない日本の現状を強く認識させたと思われる。日本をよく知らない欧米の観客の好奇心の前で、またエキゾティシズムの祭典として世界各国の珍しい風俗や演芸を展示したパリ万博の雰囲気でもそ彼らの演劇はもてはやされたが、それが数年前に見たフランス演劇の舞台や観客の反応とは違うこと、自分たちの芝居が基本的に大衆的な見世物の域を脱していないことを川上は自覚していたはずである。

パリ万博に引き続きフラーとの契約を交わした川上は、貞奴や一座とともに1901（明治34）年の3月から翌年7月にかけてイギリス、フランス、ドイツ、スイス、ベルギーやロシアなどの欧州各国を巡業する。その時には前回と同じ『芸者と武士』や『足利將軍』という斬り場のあるサムライ劇のほかに、シェイクスピアの『ヴェニスの商人』の翻案劇が上演されている⁵⁰⁾。パリ万博の際とは違い、この時は劇作品として、つまり西洋演劇の尺度から彼らの公演内容を

評するものが多く見られ、とりわけウィーンやロシアでは川上一座の劇作品や演技が幼年期を脱していない発展途上段階にあるとする見方や、西洋の台詞中心の演劇と同位のジャンルではなく大道芸やパントマイムの類としてとらえるべきといった批評が複数見られるという⁵¹⁾。

この2度目の巡業はフラーとの契約のためだけでなく、西洋演劇の制度、とりわけ俳優養成機関について学び、日本での演劇活動に生かす目的があったと見られ、帰国後に川上が新聞に発表した記事にはニューヨークに続いてパリの国立音楽演劇学校コンセルヴァトワールを見学した体験が述べられる。彼がもっとも強く意識していたのは俳優の育成であった。川上の中で日本の演劇や俳優の未熟さは西洋における日本の評価の低さと結びつき、また彼がアメリカで受けたという人種差別や、舞台でのハラキリ場面に西洋の観客が送った喝采ともつながっていたのではないか。

帰国後の川上は、パリ万博で成功したエキゾティシズム路線や旧演劇の流用を遠ざけるように、20世紀という時代に相応しい日本固有の演劇を創り出す必要を説いていく。そこには欧米巡業における経験が、時間とともに彼の中で消化されていった形跡が見受けられるのである。

3-3. 「世界的演劇を起すの必要」における主張

アメリカからパリ万博にかけて欧米巡業を成功させ、その後まもなく再び渡欧して多くの国や都市で興行を行い、1902年の7月末に再度帰国した川上音二郎とその一座には当然ながら大きな注目が集まっていた。8月24日から9月14日に『都新聞』に連載された記事「川上夫妻世界周遊談」はそうした期待に応えつつも、舞台興行にその成果を示すまでの時間を稼いでいるように見える。この9月に予告されていた興行は準備不十分として延期され、11月に川上はシェイクスピアの翻案劇『オセロ』の舞台となる台湾の視察旅行に出るが、結局その上演は翌年の2月まで延びている⁵²⁾。洋行帰りの成果を披露する舞台の予告を兼ねて、川上は演劇についての大規模な改革を提言し、また興行の中でその主張を実践していくことになる。

以下では、1902(明治35)年10月13日から19日に『東京朝日新聞』の文芸欄に連載された川上の署名記事「世界的演劇を起すの必要」の主張を整理し、その視点を検討していきたい⁵³⁾。

①日本にとっての演劇改良の意義

演劇や美術、文学の進化が文明国としての日本の国際的地位向上に必要であるという論自体は目新しいものではない。川上は、日本が軍事や法律、技術、経済の分野でめざましい発達を遂げたことは欧米諸国にもすでに認知されており、日英同盟やそれに反対する国の意見も日本の地位を認めた上のことであると前置きしながらこう述べる。

(…) 然るに我が国の美術中演劇の一事は幼稚にして見るべき者なきは何ぞや西洋の学者の言に武備ある者は必ず美術に長ずと而して日本は稍其定則に反する者の如し故に他

に後れつゝある演劇を改良し已に進歩せる他の學術技芸と同程度までに進めん事は実に今日の急務と謂ふべし（10月13日）

眞の文明国として日本が認められるためには芸術としての演劇の進化が急務であると主張する川上にとって、演劇活動とはあくまで国威と切り離せないものであり、その最終目標もやはり国家的事業としてこれを成し遂げることだったのである。

②新しい演劇ジャンルの創設

この論の中で川上は従来の日本演劇を批判するが、その対象となるのは「旧劇」だけでなく、自らがおこなってきた「書生劇」についても同様である。

現今劇界の状況を見るに旧劇は時勢に遅れて人情に適せず書生劇は没趣味にして美の分子に乏し此の二つの者は十九世紀の旧思想を懐く者は去来知らず二十世紀の知識ある者の決して満足する能はざる所のものなり（同）

「旧劇は時勢に遅れて」という点については、翌々日に具体性をもってより詳細に述べられる。

今の演劇には二十世紀の程度に遅れたる者甚だ多く例へば菅原伝授手習鏡の如き（…）武士道の極端を描き出したる者にして武士道は美風なりと雖も其の過ぎたるは猶及ばざるが如きのみ又古手屋八郎兵衛の如き（…）女房をして仇し男に操を破らしむるなど西洋人の眼のみならず日本人の眼より見るも不倫の極というべし此類の非理非人情の脚色を除かずんば到底二十世紀の物となす能はざるを断言して憚らざるなり（15日）

ここに挙げられた演目を、川上一座が欧米で上演した『袈裟御前』（演出として加えられた盛遠のハラキリ場面）や、『芸者と武士』などの劇に置きかえて見れば、パリ万博でもてはやされたこの種のエキゾティシズムと幼稚さが、日本の前近代的で野蛮なイメージを保持させるものだという事を川上は十分自覚していたと考えられる。彼が欧化路線を、日本演劇が取り込むべき先進性と文化的洗練の道として選択し、実践していく理由もここにあってだろう。

しかし他方で、川上は「然らば西洋劇を採って他日の相続者とせんか 否風俗人情の相違は決して之を許さざるなり」（16日）と西洋の作品をそのまま日本に移入することについては否定的である。この時、彼が挙げているのがアメリカ巡業時の経験であり、男女の恋愛を扱った劇作品を好む現地では『楠木正成』のような忠君劇は理解されず、劇中のちょっとした動作さえ生活風習の違いによって思わぬ誤解を招いたことを語っている。逆にアメリカの劇を日本に持ち込んでも理解されないだろうとして、川上は日本の旧劇や壮士演劇だけでなく、西洋から

の輸入劇も「我が二十世紀の物たるに適せず」と結論づける。しかし、この時点ではまだ新時代に相応しい演劇のあり方は具体的に示されていない。

③俳優の社会地位向上（俳優養成学校の設立）

川上が最も力点をおいて論じるのが、俳優の地位向上とその養成機関の設立であることは先にも述べたとおりである。少し長くなるが、彼の意図を詳しく検討するために引用したい。

世界的演劇を作り出すには俳優学校を建て、学芸知識に富める技芸家を養成するを要す而して此の学校が好んで人の入学すべきものとなる事は是又不肖等が力を尽さざる可らざる点なりとす近古我が国にては俳優を賤しんで河原者と称したり（…）斯る慣習は薄らぎ行きて俳優の風儀の改良と人格の進歩に従ひ終に消滅すべしと信ずるなり（17日）

新世紀にふさわしく世界に通じる日本演劇の創出にはまず俳優のレベルを向上させる必要があると川上は述べ、今なお根強く残る俳優蔑視の習慣も俳優たち自身の演技様式の改良や人格の向上によっていつか解消されるだろうとの信念を示している。その論拠とされるのが欧米諸国における俳優たちの実例であり、フランスのサラ・ベルナルやムネ＝シュリー、イギリスのアーヴィングらが国家の要人や知識人と居並ぶ地位を与えられていることとともに、川上がもっとも理想とするアメリカの俳優、E.T. ブースの社会貢献的な活動が紹介されている。

米国のブース及びバローの如きは政治上にも有名なる俳優なり（…）二代目ブースは十年程前に没したる俳優なるが社会の事業に力を尽くし文学者と俳優の調和を謀る為め両者を紐育俳優倶楽部に会し日夜演劇の改良発達に付き研究せしが（…）其の社会より尊敬せらるる亦当然なり（同）

パリ万博時に支援者に宛てた先述の文書の中でも川上は「日本のブースにならんとす」との抱負を語っている。こうした西洋の前例が日本の手本となるのは、過去の時代における状況の類似性をふまえてのことである。

而して西洋の俳優は古より斯く尊敬せられしやと云ふに決して否らず米国にても四十年以前は貴紳は俳優と同席するを恥し程にて英のアーヴィングの如きも己の若き頃は名誉ある貴顕の夜会等に招かれし事なかりしも今は之に反して盛なる宴会には必ず名優を招かざれば光彩を欠くの有様となりぬと語れりぞ（…）西洋の演劇必ずしも初より貴からず（同）

また、日本の俳優蔑視もさほど遠い昔に始まったことではなく、俳優が女性たちを墮落させることを憎んだ役人がこれを卑賤の身分に落としたという説とともに、川上はこう宣言する。

我が国の劇決して初より卑しからず之を發達せしめて同様の尊敬を社会より受くるに至らしむる事敢えて能はざるに非ざるなり（…）其の遺志は子に伝へ孫に伝へて終に成功に至らしめん事を希望するなり（…）此の目的に付ては俳優学校を建て、理想的の俳優を養成し世界的の演劇を作らざる可らず（同）

彼が目指した欧化モデルの要となるのは、社会の向上に貢献し尊敬されるに相応しい俳優への脱皮であり、俳優養成学校の設立はそれを実現させる手段として提唱されるのである。

④演劇改良の世論喚起と各界への要請

以上に述べたような演劇改良の実施に向けて、川上は官民の各界が一丸となって演劇の奨励と保護を行うべく世論に訴える。そのひとつは公金による劇場の建設と演劇の保護奨励である。

西洋各国には至る処に帝王保護の劇場あり又市の公民が高尚なる夜間の娯楽場に充つる為め市の資金を投じて建たる市立劇場あり垂細垂の一小国なる暹羅にさへ此の設備ありと聞く日本の之なきは劇の幼稚なる状態を示すものにならずや（19日）

税金を演劇のために投じることに反対意見も多いが、公営劇場は国の文化的ステータスでもあり、またパリ万博で上映された映画技術の例を引きながら、最初は完全なものでなくても、民間の営利機関ではなく国がそれを保護することでいつか演劇は高尚な芸術となりうることを川上は説く。そうした世論の喚起とともに、彼は世界的な演劇を創り出すために官民の各界に以下のような協力を呼びかけている。

不肖は切に望む社会の義侠心ある公民諸君は（…）諸君が立てたる市立劇場に完全なる俳優の手腕を振はしめんことを之と同時に世の文学者諸君に望むは世界的脚本を作りて二十世紀の需要に供せられんことを不肖等斯道に従ふ同業者は右等諸君の補翼を借りて俳優学校の設立に力め世界的俳優を作り出し之をして市立劇場の需要に應ぜしむるに至らんことを希望するなり（同）

劇場の建造や経営についての意見には、川上自身が非常な苦労を重ねて建設した劇場を手放さざるを得なかった経緯に加え、彼が欧州で訪れた劇場の多くが公営であった状況が反映されているだろう。この中でとくに、川上が自らを含む演劇関係者の役割として俳優学校の設立を

呼びかけていることは興味深い。彼はその準備のために欧米巡業での収益を投じて演劇学校で修業し、経験を持ち帰ったと述べて、それを後の新俳優の技芸論にも展開していくのである。

各界に向けて要請をおこなう姿勢は、川上がこの記事の書き出しで「諸君の叱正を乞わんとす」と自分の提言に対する意見を募っていること、また新派の合同団結をはかったり、4度目の洋行前に行われた新旧両派の大懇親会で活発な議論を促したりすることにもつながっている。こうして己ひとりで成し得ることの限界も見据えつつ、自らの役割を率先的して実践して見せたところに、演劇の理論家であるというよりも運動家であった川上の性格がうかがえる。

3-4. 「正劇」の展開とその後

川上音二郎が「正劇」と称する新演劇の主張と実践を展開し始めるのは、2回目の欧州巡業から帰国した翌年、1903（明治36）年のことである。前年から準備されていた『オセロ』の翻案劇が2月によく上演されるに先立って、1月15日の『都新聞』に「川上と」との題目で発表された記事には以下のような紹介がされている。

今の書生芝居なるものは十余年前政党者流に使嗾させられた壮士輩が言論の自由を禁じられた不平の凝固から成立たものなるが（…）其の内に漸々器用になつて云ひ変へれば旧劇に化せられて最初の主義方針が分からなくなつて（…）新演劇としては殆んど絶望の姿となりたるが新俳優の中でも文士と往復の道を開き或いは好劇大家を叩いて教を請ひ気脈を通ずる事に努め又洋行帰りの俳優中には文学者と演劇との関係を密着せしむると云ふの点に重きを置くと云ふ事を感じ来りし如くなるが聞く処に抛れば昨年帰朝したる川上音二郎は此等（悲劇、歌劇、滑稽演劇）を混同せる無主義の演劇を去り正劇と銘打つて先づ来月明治座に旗幟を翻へすと云ふ、（…）⁵⁴⁾

書き出しの部分はおそらく川上自身の語った言葉をほぼそのまま書き起こしたものであろう。ここに彼が行おうとした新たな、そしてより徹底した改革の方針とともに、自由民権運動以来の志が「書生芝居」に引き継がれた経緯、また「新演劇」の現状に対する問題意識が示されている。それは、政治運動としての明確な志を抱き、言論弾圧への対抗として演劇を始めた者が、素人芝居から徐々に器用な芸を身につけるにしたがって初心をなくし、いつしか旧来の俳優に近づいていることへの批判である。こうした政治志向に拘泥する川上の方針を嫌い、袂を分かた俳優もいたが、川上の批判は、旧演劇の審美観にかなうような演劇をしていたのでは「河原乞食」と呼ばれる地位から脱することはできないという信念から発している。そこには彼自身が演劇の成功と人気に乗って選挙に打って出た結果、俳優の足場がいまだに社会の底辺に置かれていることを思い知らされた経験が尾を引いていると見られる。それ故、彼の俳優改良論は徹底的に旧劇のスタイルや俳優の概念を覆そうとしたのである。

同年1月30日から31日の『時事新報』に、川上の署名記事「俳優に踊りは要らぬ」が発表される⁵⁵⁾。この記事の主張を要約すれば、旧劇に対しては舞踊を売りにすることもそれを愛することも否定するものではないが、自分がめざす新演劇では西洋演劇の様に演劇と舞踊の区別をつけ、そのぶん新俳優には踊りの技能よりも別の演技術を極めさせる。また観客にも従来の演劇と同じ尺度で踊りが無いという理由で演技が劣るとは言わせないとしている。この主張が呼ぶであろう反発は川上自身も予測したらしく、随所に譲歩や留保を見せてはいるが、それでも演劇界は騒然となる。この年の6月から7月に芝翫や家橘、高麗蔵らが旧劇派からの反論として新演劇を批評し、川上らがこれに応えるといった一連の記事が『時事新報』に掲載され、『都新聞』は「劇界の殺気」という物々しいタイトルで両派の主張を連載する。また7月19日から20日の『時事新報』に風羅と名乗る筆者が「川上音次郎に誹ふ」と題した烈しい批判記事を発表する。この記事は6月に川上一座が慈善興行としておこなった『江戸城明け渡し』の不出来を断罪することに始まり、川上の西洋劇に対する誤認や洋行中の「大嘘」を挙げつらい、その素人的な演劇論を攻撃していた。こうした抵抗を受けてもなお、川上は過去の演劇と明確な形で訣別することを主張し、そのために俳優の演技術に始まるすべてを抜本的に変えることを必要とした。彼がさらに改革を重ねようとしたことは、「正劇」がその5年後（1908年）には「革新劇」と呼び変えられたことにも現れている。

改革案を提示するだけでなく、この年の10月に本郷座で行われた『ハムレット』上演に際して川上は「五箇条の改良案」を実行し、そこで上演時間の短縮、観劇料の大幅値下げ（従来の3分の1）、場内での飲食厳禁、舞台美術や道具は洋画家に一任し、木戸銭・蒲団・下足料・出方への祝儀を廃止する。これまで主張はされていても関連業界の強い反対で実行できなかったものを、川上は抵抗する出方一同がおこした暴力事件を抑え込み、また洋画家に仕事を奪われた道具方に補償金を積む形で断行したという⁵⁶⁾。

「世界的演劇を起すの必要」の提案も、その大義的な部分は別として、そこに示された多くの事業が時間をかけながらも実現されている。1907年7月に川上は貞奴らを伴って4度目となる渡航を果たし、舞台装置や経営についての調査を行った後、翌年5月に帰国する。俳優学校は1908（明治41）年に貞奴を校長とする帝国女優養成所として発足し、その前年に着工された新劇場は1910（明治43）年に大阪帝国座として開場する。演劇論としての限界や問題はともかく、こうした有言実行が並大抵の努力では成し得なかったことは確かであろう。

その一方で、実現しなかった構想もある。そのひとつが新しい演劇ジャンルの創設であり、「正劇」の名のもとに、植民地台湾における日本軍人の物語に翻案された『オセロ』も、西洋式の衣装や舞台装置で演じられた『ハムレット』も、ジャンルとしての特性や一貫性をもつには至っていない。川上は西洋劇を日本に移植することを否定しながらも、その後いくつかのフランス劇の翻案を舞台化し、また福地櫻痴に脚本を依頼したり、児童向けの演劇として巖谷小波のお伽芝居を上演するといった試みを行うが、それらが彼のいう台詞中心の劇や新しい演技

スタイルに結びついたかといえは疑問が残る。1908（明治42）年のインタビュー記事「川上音二郎の国粹意見」で⁵⁷⁾、最後の洋行から帰国したばかりの川上は「今までの洋行には頻りに先方の長所ばかり眼に留まる其の結果がオセローとなりハムレットとなり更に服装までも丸呑みにした祖国やらモンナワннаになりました」と語り、その後は「日本固有の美所長所を一層發揮せしめつつ世界の犬勢に伴ふべき演劇を作ろうと云ふのです」と述べている。こうした発言は、彼の目指す新しい演劇の構想が常に揺れ動き、定まらなかったことを示すものであろう。川上が病に倒れて没するのはその2年後で、彼の新しい演劇は完成形を見ぬままとなる。

おわりに

本稿では、明治という日本の社会や文化全般における激動期に演劇人として活躍した川上音二郎の足取りを追い、彼がその一座とともに西洋に渡ってエキゾチックな「日本人」の表象で成功した後に、きわめて欧化的な演劇改良運動を展開していくまでの経緯を検討してきた。

ここで改めて確認されたのは、幼少期から川上を取り巻いていた維新の欧化熱とそれへの反発を混在させる空気が、学校教育やそこで培われる価値観、自由民権運動や大衆演芸などのあらゆる場に浸透し、ルソーやフランス革命、大衆演劇から政治小説、またアメリカの俳優ブースに至るまで、川上が新しい社会の可能性として見出したものの多くが「西洋的なもの」と結びついていた状況である。それはときに文明や自由の象徴であり、立身の鍵、あるいは異国情緒を伴った遠き世界への憧れでもあったが、ときに近代化のひずみや軽薄な模倣、空威張りや権威づけの象徴となるものでもあった。だからこそ、旧体制から何の遺産も受け取れない川上のような若者は、古い社会や既存の価値観に対するアンチテーゼとして「西洋」を求め、舶来物や思想の受容、その解釈をめぐる真正さを競い合いながらこの新しい力を自らの側に取り入れようとしたのである。

演劇をめぐる川上の主張や実践の中から見えるのは、旧来からの慣習や価値体系をうち崩し、保守的な勢力に立ち向かおうとする一貫した姿勢である。新社会の旗手たらんとした政治青年の野心と自由を阻んだ権力に、俳優が国政に参入しようとする行為を嘲笑し拒絶した伝統的な世論に、また自らを変革せず従来の方俗に甘んじる旧劇の一派に抗して、彼は闘い続けた。

その拠り所が「西洋」というモデルだったとしても、1899年以降の欧米での経験は川上に理想と現実の落差を見せたであろう。アメリカで受けた人種差別や、日本の国威を見せるつもりで渡航するも実際には前近代的な「日本」を演じて喝采を浴びたこと、そこで自覚された日本に対する偏見や文化的ステータスの低さは、日本社会における俳優の社会的地位の状況とも相まって、「正劇」に至る川上の演劇運動を方向づけ、動機づけたと考えられる。

現実の西洋諸国が、文明の一面では優れているにしても、決してユートピアではないことを川上は知っていたであろうし、最後の渡航に関する体験記ではバリの小劇場で女優が売春を行っ

ている実情も報告している。それでも社会に尊敬される俳優を生み出す西洋演劇界に倣おうとした姿勢は変わらなかった。国際社会での日本の地位向上や社会改革の壮志を抱いた川上は、演劇にそれを叶える場を見出し、実際の作品やスタイルとして具体的な形を示せなかったものの、西洋の俳優のあり方こそが彼にとっての最終的な理想モデルとなったのではないか。

これを「東／西」の表象の非対称性としてとらえ直せば、古い価値体系や封建制度からの解放という「西洋」の意味は同時に、劣等意識として内面化された「東洋」の後進性に対する優位を表すものとなり、それ自体が虚偽的な権威を持ち始める。新たな自己表象を見出すことの困難は、川上の演劇に限らず、近代日本の思想や文化全体の抱える問題であったといえよう。

【注】

- 1) 日本演劇史における川上の演劇活動や新派の祖としての意義については、後に参照に挙げる小櫃万津男や松本伸子を取り上げているほか、その洋行経験や反響については井上理恵や高橋邦太郎らが検証を試みている。また、明治期に作られた日本人の身体感覚（兵藤裕己）や帝国主義のイデオロギー移入（池内靖子）の視点から川上に着目した研究は、近代における日本人の自己意識やアイデンティティの形成との関係を問直す点で、本研究にとって重要な先行例となっている。
- 2) ここで検討する時代や社会背景については、江村栄一（編）『自由民権と明治憲法』（吉川弘文社、1995）、遠山茂樹『明治の思想とナショナリズム』（岩波書店、1992）、芳賀登『明治国家と民衆』（雄山閣、1974）、歴史学研究会・日本史研究会編『明治維新』（講座日本史 5、東京大学出版会、1970）などを参照した。
- 3) 松永伍一は川上の伝記において、博多のインターナショナルで開放的な空気と、優れた海軍力を背景に「異国との対等な関係をつくりだそうとする発想—ナショナルな精神的基盤」が明治期の開化的な気運に引き継がれていたことに触れ、川上がこうした環境で幼年期を送ったことを重視している。また、船問屋の事業を成功させる一方で芝居や芸者遊びなどの歓楽に興じた父親や、学問好きで教育熱心だったという母親の影響とともに、1873年に起こった筑前竹槍騒動と、1877年の西南戦役を目撃した幼少期の記憶が、その後の川上に影響を及ぼした可能性も示唆している。（松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』（朝日新聞社、1988、pp. 7-22）
- 4) 「文明開化」の欧化政策や制度改革は必ずしも歓迎されたばかりではなく、とくに外国製品の輸入で損害を受ける層や、新制度のもとで生活が圧迫される民衆の間には少なからぬ反発を生み出した側面もある（ひろた・まさき「文明開化と在来思想」、歴史学研究会・日本史研究会編、前掲書、pp. 253-282）。
- 5) 川上の学歴については松永（前掲書、p. 12）他の伝記で触れられているが、牧村史陽『川上音二郎』（大阪史陽選集、1963、上巻、p. 8）はこの学制公布の年と卒業年との整合性や中学への進学の際の時期に関してあやふやな点があると指摘している。
- 6) 明治の教育政策や人材育成、また民間塾の役割等については、芳賀（前掲書、pp. 140-145）、遠山（前掲書、pp. 50-70）、ひろた（前掲書、pp. 265-273）を参照。
- 7) ひろた（同上）、p. 265。
- 8) 明治維新から自由民権運動にいたる近代思想の流れについては、江村（前掲書）、歴史学研究会/日本史研究会（前掲書）を参照。
- 9) 倉田喜弘『近代劇のあけぼの—川上音二郎とその周辺—』、毎日新聞社、1981、pp. 10-11。
- 10) たとえば松永（前掲書）のほか、江頭光『博多川上音二郎』（西日本新聞社、1996）、牧村（前掲書）がこのエピソードを取り上げている。
- 11) 倉田（前掲書、p. 10）は1883（明治16）年1月に川上音二郎が大津の寄席で『仏蘭西民権自由の歌』と題した小冊子を配ろうとした件を取り上げているが、報道でも『仏蘭西革命自由の凱歌』という講談が行われたことが確認できる。（白川宣力編『川上音二郎・貞奴—新聞にみる人物像—』（報道資料集、雄松堂出版、1985、pp. 48-49）。

- 12) 兵藤裕己『演じられた近代—＜国民>の身体とパフォーマンス—』、岩波書店、2005、pp. 70-73
- 13) 松林伯円については、延弘真治「松林伯円の基礎調査」(『名古屋大学教養部紀要』第17輯、pp. 197-173 および山室信一「近代日本における国民国家形成の諸相—ナショナリズムの学と大衆演芸—『近代日本の知と政治—井上毅から大衆演芸まで—』、(木鐸社、1985、pp. 147-167)を参照。
- 14) 山室(同上)、pp. 159-162。
- 15) 山室(同上、pp. 163-165)。ブラックについてはマッカーサー、イアン(内藤誠・堀内久美子訳)『快樂享ブラック』(講談社インターナショナル、1992年)、円朝については永井啓夫『三遊亭円朝』(新版、青蛙房、2011年)も参照。
- 16) 牧村(前掲書)。
- 17) 兵藤(前掲書、p. 135)に拠る。
- 18) 松永(前掲書)、p. 47。
- 19) このオッペケベ節のメロディやリズムがーットセ節や壮士演歌と同様に、江戸時代までの俗謡やはやり唄の流れを汲むものであり、近代の新しい身体感覚とともに普及したという見方を兵藤(前掲書、pp. 137-139)は示している。
- 20) 松永(前掲書、p. 42)は、秩父事件の時点で川上が完全に運動から脱落していたとの見解を示している。
- 21) 兵藤(前掲書、p. 134)はそれより2年ほど前に川上が京都阪井座で「改良演劇」を興行していたことを指摘している。また、倉田(前掲書、pp. 78-79)は中江兆民が1888年1月23日の『東雲新聞』に発表した「壮士論」の記事に川上が感化を受けた可能性を示している。
- 22) 倉田(前掲書)、p. 35-39。
- 23) 白川(前掲書)、p. 53。
- 24) 川上の談話を掲載した1907年の記事「名家真相録 川上音二郎」(『演藝画報』明治41年10号、pp. 21-34)による。
- 25) 白川、前掲書、p. 54。
- 26) こうしたいきさつについては先にあげた『演藝画報』の記事で川上自身が語っているほか、團十郎への弟子入りの噂は当時の新聞記事にも取り上げられている(白川、前掲書、pp. 54-55)。
- 27) ここに挙げた3つの記事は白川(前掲書、pp. 57-64)による。
- 28) 同上、pp. 64-65; pp. 84-85。
- 29) 小櫃万津男『日本新劇理念史 明治中期篇』(白水社、1998、p. 185-186)の引用による。
- 30) 倉田(前掲書、p. 80)の引用による。
- 31) 同上、pp. 80-81。
- 32) 白川(前掲書)、pp. 64-65。
- 33) 同上、p. 84。
- 34) 小櫃(前掲書)、pp. 186-190。
- 35) 明治初期からの演劇改良運動や改良会の概要については前掲の兵藤、山室の他、小櫃万津男『日本新劇理念史』(明治前期篇：1988、明治中期篇：1998、白水社；続明治中期篇：2001、未来社)および松本伸子『明治前期演劇論史』(演劇出版社、1974)を参照。
- 36) 小櫃、『明治中期編』全般および『明治前期篇』pp. 19-20。
- 37) 小櫃『明治中期篇』、p. 77。
- 38) 川上音二郎の談話「名家真相録」(前掲書)による。金子と川上の関係を示す資料としては他に1891年12月に報道された『読売新聞』の記事もある(白川、p. 77)。
- 39) 川上(前掲書)、p. 27。
- 40) 白川(前掲書)、p. 72。
- 41) 同上、p. 129。
- 42) 同上、p. 145。
- 43) この段落に挙げた新聞報道の出典はすべて白川(前掲書、pp. 245-248; pp. 266-267)による。
- 44) 川上(前掲書)、pp. 30-31。

- 45) 1898年6月4日の『時事新報』の記事(白川、前掲書、p. 264)。
- 46) 川上の渡米とその支援者の情報については、1899年3月の『都新聞』等に報道されている(同上、pp. 299-301)。
- 47) ロンドンにおける川上一座の足取りや現地での批評については、井上理恵(「拒絶された青春—ロンドンの川上音二郎・貞奴」、『近代演劇の扉をあける—ドラマツルギーの社会学』、社会評論社、1999、pp. 157-183)を参照。
- 48) 竹上早奈恵・西内裕詞編『音二郎没後100年・貞奴生誕140年記念 川上音二郎・貞奴展』、(茅ヶ崎美術館、2011年、p. 114-115)に収録されたものによる。
- 49) この欧米公演における「ハラキリ」の演出についての経緯は、拙稿(「川上音二郎・貞奴が演じた「東洋」」『人文研究』64、2013、pp. 95-114)を参照のこと。
- 50) この『ヴェニスの商人』について川上は、元はアーヴィングの舞台を模倣したものだったと語っている(藤井宗哲編『自伝 音二郎・貞奴』、三一書房、1984、pp. 73-78)。第2回巡業の公演については白川(前掲書、pp. 355-363)の報道資料を参照。
- 51) この巡業に対する各国での反応については高橋邦太郎ほかによる「座談会 川上音二郎一座の海外公演をめぐって」(『日本演劇学会紀要』16、1976、pp. 74-94)、河竹登志夫「ウィーンにおける川上一座」(早稲田大学『比較文学年誌』、18、1982、pp. 1-31)を参照。
- 52) 『オセロ』上演を予告する記事は10月26日付の『都新聞』に出ている(白川、前掲書、p. 368)。植民地台湾における日本軍人の話に翻案されたこの劇の内容については、池内靖子「近代日本における『オセロ』の翻案劇—帝国のまなざしと擬態—」(『アートリサーチ』3、2003、pp. 137-150)、井上理恵「日本統治で生まれた川上の演劇」(『吉備国際大学社会学部研究紀要』19、2009、pp. 63-72)を参照。
- 53) この記事の出典には『東京朝日新聞』の復刻縮刷版(日本図書センター、1988-2008)を使用しており、本文中には各引用箇所の記事の日付を示す。
- 54) 白川(前掲書)、p. 374。
- 55) 同上、pp. 375-378。
- 56) 「演劇改良の第一歩」、『報知新聞』1903年10月31日、(白川編、前掲書、pp. 415-417)。
- 57) 『演藝画報』6、1908、pp. 134-135。

【2014年9月8日受付、10月30日受理】

« Drame Authentique » d'Otojiro Kawakami et l'influence de l'Occident

SHIRATA Yuki

C'est une recherche sur les réformes théâtrales d'Otojiro Kawakami, qui avait eu du succès lors de l'exposition universelle à Paris 1900, avec l'influence qu'avait l'« Occident » sur lui. En consultant la situation sociale du Japon à l'époque de Meiji et la vie de Kawakami, nous trouvons que l'Occident pénétrait dans la politique, l'éducation et le mouvement de la démocratie et du libéralisme. C'était une notion de progrès, de promotion et de liberté qui nourrissait l'espoir des Japonais pour un monde nouveau pour ce pays. Cela motivait les activités de Kawakami, désirant le changement d'une ancienne société, dans un mouvement politique et dans une réforme théâtrale. Après être devenu un acteur populaire, il avait tenté de se lancer dans la politique, mais avait échoué à cause de la réaction des gens qui méprisaient les acteurs dans les valeurs traditionnelles. La tournée des pays occidentaux de 1899 à 1900 était, pour Kawakami, un défi pour reprendre l'honneur perdu et il l'a gagné. Cependant, c'est par la stratégie de l'exotisme et par la présence d'une actrice japonaise, Sada Yacco, que sa troupe a remporté un triomphe aux États-Unis et en Europe. Après ces expériences, il a proposé la création d'un nouveau genre de théâtre « Drame Authentique », qui convient au status du Japon du XX^e siècle. En même temps, il travaille pour l'élévation du théâtre et des acteurs japonais par la formation professionnelle et leur morale en suivant l'exemple des acteurs occidentaux. Ce sont les modèles définitifs pour Kawakami qui ressentit la basse situation des acteurs japonais dans le monde et celle du Japon dans la société internationale. Finalement il a manqué de temps et de conception totale pour achever toutes ses ambitieuses réformes.