

松居松葉の演劇改革

——「袈裟と盛遠」をめぐって——

服 部 宏 昭

一、はじめに

日本演劇（歌舞伎）の「近代化」はどのようになされたのか。この問いについては、戯曲や演目、俳優の演技法を中心として検討されてきた。では、照明や舞台装置からのアプローチはどうだろうか。例えば、歌舞伎の「近代化」を研究している神山彰は、「歌舞伎を見るという行為のなかで、近代とそれ以前とを分かつ」決定的な要素の一つとして、「歌舞伎の照明が電気によってなされるようになったことに伴つ」変質を指摘し¹⁾、さらに次のように述べている。

明治期の活歴 散切や翻案劇の上演から新史劇、新歌

舞伎にいたる過程で、当時の見物たちの反応や回想のなかで、装置やそれに伴つ照明の効果が非常に印象深く語られるのは軽視すべきではない。それらは現在では活字で読む「作品」でしかないが、当時の見物は現前する舞台を目や耳で受けとめた。近代は視覚の比重の極めて重視される時代であり、その時代が要請した「写実」は、その性格に準じて視覚的要素が大きい。そして、電気照明の自在な調光は、演劇に「演出家」の役割を定着させる一つの要素となつたとも考えられる²⁾。

神山は、「近代」を「視覚」が重視され、「写実」が要請された時代とする。そして、そのような時代で、さまざまな歌舞伎のジャンルを観劇した人々が、現在の私たちが想像する以

上に、照明効果に目を奪われていた点に注目している。また、この点と併せて、「演劇に「演出家」の役割を定着させる一つの要素として、「電気照明の自在の調光」を挙げている。この二点から見ると、照明が、明治期の観客や演劇人たちに大きな衝撃や影響を与えていたことが窺えよう。

以上の照明についての議論に対し、舞台装置に関しては、明治期の洋画の背景画をめぐる論争を取り上げた坂本麻衣の研究がある。次に引用しよう。

(前略) 明治三十年代半ばから明治末年までの演劇雑誌には、舞台における背景画など大道具のあり方についての論争が度々見られ、当時の背景画が「舞台面の不調和」という問題を抱えていたことがわかる。これは、明治以来、新しい概念及び手法として盛んに取り入れられた「写実」を偏重する傾向が、舞台背景画そのものに娯楽性を付与する結果となり、脚本の内容や俳優の演技などを圧して、次第に演劇の中で浮きあがった存在になったことへの危惧から生じた議論で、「主客の顛倒」あるいは「主客不分明」という言葉で表された。ここで言う「主」は脚本や演技であり、「客」が大道具や背景画を指す。

そしてその批判の対象となったのが、洋画背景であった。⁽³⁾ 坂本論文によれば、明治三〇年代から明治末年にかけて、演劇雑誌で「主客の顛倒」(「主客不分明」)の論争がたびたび起きたと言う。なお、ここで言われる「主」は脚本・俳優の演技であり、「客」は大道具・背景画(＝舞台装置)とされる。この論争は、背景画が「写実」的な傾向を強めることで「娯楽性」を帯びるようになり、その結果、脚本の内容や俳優の演技などを押し下げるといふ事態への危惧から生じたらしい。いかにも「近代」＝「視覚」重視・「写実」の時代にふさわしい論争であるが、ここで興味深いのは、当時の演劇界の共通認識として、演劇の要素である脚本・俳優の演技と舞台装置が主副関係であった点だ。この点については、本稿で繰り返し言及することになるので、注意しておきたい。

以上、明治期における照明と舞台装置についての先行研究を見てきた。いずれも、日本演劇(歌舞伎)の「近代化」や明治期の演劇(歌舞伎)史を考察するための重要な視点を有していることは明らかだろう。だが、この領域に関する研究はあまりなされておらず、まだ検討の余地を残している。そのため、本稿では、照明と舞台装置を重視した松居松葉(後

に、松翁)の活動を取り上げ、この問題について掘り下げることにした。

本稿の課題を具体的に述べる前に、簡単に松葉について説明しておこう。松葉の演劇活動は、一八九九年九月に明治座で上演された自作「悪源太」を脚色したことから始まる。

一九〇六年四月から、演劇研究のために洋行し、翌年八月に帰国した。一九〇八年一月には、共に欧米を巡った二代目市川左団次と提携し、明治座で興行を行っている。この興行の首尾は、次のようなものであった。

(小山内薫・筆者注)の評をはじめ、新しい演劇に観客は驚嘆した。しかし芝居茶屋制度の廃止、舞台および観客席の西洋化、場内の飲食禁止などは不評で、非難攻撃する者があり、無頼漢が暴力沙汰にうつたえたりで、改革興行は千秋楽を無事に打ち上げることが出来なかった。

改革興行に全身全霊をささげていた松葉は失敗の全責任を彼一人で背負って窮地に陥り、劇界から身を引き、禅書をたずさえて静岡にのがれた。⁴

演目そのものは「新しい演劇」として観客に大きな衝撃を与えながらも、改革した劇場運営や観客席などの不評によって、

興行的には失敗に終わった。なお、この失敗については、当時の雑誌記事でも確認することができる。

左団次が芝居道の改革を図って失敗したことは已に新聞にも度々出たが、其改革の謀主であつた松居松葉氏は精神に異常を呈した、といふ噂ウソがある。事情通は万朝報の内情も内情だからねといふ。⁵

いささかゴシップめいた記事だが、「松居松葉氏は精神に異常を呈した」という噂が出たところに、松葉の無念さが伝わってくるようだ。

以上を踏まえ、本稿における課題を具体的に述べておこう。本稿では、この興行で上演された「袈裟と盛遠」を中心に取り上げ、松葉が目指した演劇のありようとその理由について明らかにしたい。そのため、まず、当時の雑誌記事を手がかりに、照明や舞台装置をめぐる議論を整理する。そして、その上で両者を用いた理想的な演劇のあり方も明らかにしたい。次に、「袈裟と盛遠」における松葉の企図を考察し、さらに、この演目が当時の観客や演劇人たちにどのように受け止められたかを検討する。最後に、今回の課題に対する結論を述べたいと思う。また、この考察によって、日本演劇(歌舞伎)

の「近代化」の諸相の一端が明らかになるだろう。

なお、資料を引用するにあたり、適宜ルビを省略し、句読点をほどこした。また、通行の新漢字・平仮名を用いた。

一、照明と舞台装置に関する議論

本節では、当時の照明と舞台装置に関する議論を確認する。そして、その上で、両者を用いた理想的な演劇のあり方も明らかにしたい。まず、照明に関する議論を見ておこう。はじめに引用するのは、加島汀月の議論（以下、次の引用文は汀月と略記）である。

現今の劇場に於て舞台と共に改良を要するは、其舞台面の電氣の使用法の不完全なことである。

先づ試に都下の何れの劇場でも可いから、其大向に行つて舞台面を瞰下して見て貰ひたい、舞台に於ける俳優や書割が皆な夢の内の人や物の様で少しも明瞭^{はつきり}しない、而して俳優でも道具でも凡て浮いた所がなくで皆沈んで見える。左様云ふと或は大向は仕方があるまいと云ふ人があるかも知れぬが、其れなら、土間が棧敷に進んで見

ても可い。無論土間や棧敷は、大向よりは余程舞台に接近してゐるから、俳優でも書割でも幾分か明瞭にはなるであらうが、併し其明瞭は要するに比較的のもので、決して真の物ではない。近づけば近づく程書割や道具や俳優が益々沈んで了まふのである。此れには無論無作法な観客が幕の明いた時でも何でも管まはずに吐き出す烟草の烟も関係はあるのだが、併し其第一の原因は舞台面の電氣の使用法を誤つてゐることに確に帰因する⁶⁾。

汀月によれば、大向や土間、棧敷から舞台を見ると、俳優や舞台装置が「沈んで見える」と言つ。そして、この点について、彼は「日本の劇場の電力の光力の不足なのは事実」だが、現状の光力でも「電氣の使用法」さえ誤らなければ、このような事態を招かないと指摘する。この議論から見えてくるのは、当時の舞台制作者が電氣照明の使用法を熟知していなかつた点である。このような指摘は、他の資料でも見られる。次に引用するのは、川上音二郎一座による翻案劇「オセロ」（一九〇三年二月、明治座）で用いられた電氣照明についての高田実（伊屋剛蔵役）の発言である。

今度の電氣に就ては、光線の作用が我々の予想のやうに

行かないのです。それは電気の作用が作用になつて居ないので、只万遍なく点火つひて居るだけでして、舞台先の電気は見る人の邪魔になると思ひますが、これはないよりか有る方が宜しいのです。併し見物の土間の位置を高くするか、電気の方を舞台の下から照り返すとか、つまり構造から変へなければ、完全に近づく事は出来ない。電気の応用といふ事は、無論芝居に必要な事で、追々これから研究して行つたら、後には好い物が出来やう。何分にも今度は初めての事であるから遣らないよりは大いに勝つて居ると思ふ位です。

この舞台で用いられた電気照明は、川上によると、「色電気は種々私の持つて歸つた雛形で、赤坂の広瀬が製造こしらへた」ものであり、いわば彼の洋行みやげであつた。ただ、高田によると、明治座の構造のために、電気照明の作用が予想通りに機能しなかつたようだ。電気照明を使いこなすためには劇場の構造を熟知すべきであり、またその構造によつては照明効果を期待できないこともあつたのである。

高田は、現在の電気照明の使用方法からするとありえないことを述べている。同様なことは、最後に引く黒田清輝の指摘

(以下、次の引用記事は黒田 と略記) でも確認できる。

殊に電燈といふ如何なる光線でも取り得らるゝものがある今の時代に此の有様は迂遠極まる話した、

西洋では開幕の間は観客けんかくの方を薄暗くして舞台だけに電気で自由自在に光線を与へて居る、其上外から日光の漏れぬやうに充分の上に充分の準備があつて、棧敷の後ろは「ボックス」の後ろ戸の外に少し許りの廊下を置いて戸が立てられて居る、ツマリ二重戸になつて居るのだ、空気抜きは何ふにでもして充分に取れるから、斯ふ云ふ工合にまでして戸外の光線を入込ませないやうにすべきである、西洋に居た内に日本には歌舞伎座といふ洋風建築の劇場しほあが出来たといふことを聞いたから、何んな立派なるものかと思つて居たら、今実際に観るに及んで此れかと驚きに堪へなかつた、

西洋の劇場では、「戸外の光線を入込ませないやうに」し、観客席は薄暗くする。その上で、電気照明の光線を舞台だけにあてる。このことを知つていた黒田は、電気照明を利用してきるから、日本の劇場も西洋の劇場と同様な環境を生み出すべきだと主張する。今日の劇場では普通に見られることも、

後に見る資料でも分かる通り、当時はほとんど見られなかったであろう。この発言からも、汀月や高田の発言と同じく、舞台制作者が電気照明の使用法を理解していなかったことが窺える。

以上、当時の照明についての議論を見てきた。これらの議論で明らかになったのは、舞台制作者が電気照明の使用法をほとんど熟知しておらず、その力をほとんど發揮できなかった点である。では、それに対する舞台装置についてはどうだろうか。まず、汀月の議論（以下、次の引用文は汀月と略記）を見ておこう。

先づ始めは道具のことだ、近来都下の劇場が余程道具に意を注いで来る様になつたが、此は誠に喜ばしい事で、此事は一方からは俳優の技倆テクニックが拙くなつたから道具が悪るかつたら見られないからだと貶す人もあるが、強ち其ればかりでもあるまい、併し原因は何にせよ、道具に意を注いで来たのは大に褒むべきことである、只茲に一つ遺憾なのは劇場が其れだけ道具に意を注いで、洋画家をして新式の大道具を舞台に並べなどしてゐながら其れを観客に見せる方法を怠つてゐることである。⁽¹²⁾（一）は判

読不能（

汀月は、近頃、「都下の劇場」が、洋画家による「新式の大道具」を用いていることを指摘している。この点から、当時の観客がこのような舞台装置を好意的に迎え入れていたことが推測されよう。また、ここで興味深いのは、劇場が「道具に意を注いで来る様になつた」理由として一つの説が紹介されている点だ。それは、俳優の演技が拙くなつたので、「道具が悪るかつたら見られないからだ」というものである。汀月は、この説を「強ち其ればかりでもあるまい」と否定する。しかし、わざわざ否定するところから、この説は演劇界でかなり流布していたのかもしれない。

いずれにせよ、汀月は、舞台装置におけるこのような風潮を喜んでゐるわけだが、逆に苦々しく思う人々もいた。次に引用する青柳有美の批判はその典型であろう。

演劇に主要とするところは、其背景と道具立とに非ずして役者なり。背景は背景なり、道具立は道具立なり。なほ人物画に於ける背景前景の如し。演劇は活人画に非なり。然るに、近来の演劇改良家なるものは、何ものよりも背景を改良せんとするに力むるが如し。是れ決して

悦ぶべきことに非ず。背景道具立等の余りに粗悪なるは、素より観客に不快の感を与えて、その感興を削ぐに相違無しと雖ども、その背景道具立等の余りに完備して欠くるところなく、余りに美はしくして醜きところ無きは、却て演劇の目的を達する障害となること少なからず、役者の技倆を没却し、演劇を変して活人画たらしむるに至るものなり。⁽¹³⁾

青柳は、右の引用文の冒頭で、演劇の主要素は「其背景と道具立とに非ずして役者なり」と断言している。これは、先述した当時の演劇界の共通認識である、脚本・俳優の演技と舞台装置の主副関係に即したものと見えよう。そして、彼はこの認識に基づき、完美的な舞台装置によって、俳優の技量が「没却」するのを危惧する。もし、このような事態が起きた場合、その舞台は演劇ではなく、活人画へと「墮落」することを意味するからだ。なお、ここで言及されている活人画については、晴光館編輯部編『現代娯楽全集』（晴光館書店、一九一一年）によると、「集会などの余興として衆人の覽に供する者にして活人が恰も画中の人物の如く扮するものなり。近時専ら行はれある活人画は其大体に於て西洋伝来の風あり

て優美高尚を主眼とせり」（五一〇頁）と説明されている。この説明にしたがえば、青柳は演劇と「余興」である活人画は相容れるものではなく、両者を分かつものは、完美的な舞台装置であると考えていたのだろう。

ここまで、当時の舞台装置に関する議論を見てきた。これらから見えてくるのは、洋画家による舞台装置を用いることに對して、賛成や反対をする観客や演劇人たちの姿である。では、当時の人々にとって、照明と舞台装置を用いた理想的な演劇とはどのようなものだったのだろうか。最後に、この点を明らかにしたい。この問題について考察するために、「清正誠忠録」や「吉例曾我礎」など（一九〇三年三月、歌舞伎座）を観劇した黒田清輝の発言（以下、次の引用記事は黒田と略記）を取り上げよう。歌舞伎座で「初めて日本の芝居」を観た彼は、まず俳優の演技と舞台装置の關係に注目し、次のように指摘している。

（前略）道具立と役者との釣合が取れないので、役者は如何にも芸の上から、或は芸といふのは習ひ覚えた式に習つて居る芸で、役者個人として写實的の意匠を持つて人を感動させやうと力めて居るに係らず、それらの芸を

引立たせる為に用ゐて居る処の道具立といふものが、如何にも冷淡に見えるのです。つまり道具立の方からも、役者が人を感動させる事に力めて居るだけ勤めなければならぬ筈なのを、道具立の芸道と、役者の芸道と離れゝゝになつて居て、一向に釣合が取れないと思ふのです。

この二つの物の一致が欠けて居ると思ふのです。黒田は、俳優の演技と舞台装置が「共に相助けて」、「釣合」が取れていなければならぬと考える。だが、今回の舞台はそうではなかった。前者が「写实的」であるのに対し、後者はそうではなかったからである。では、両者の「釣合」が取れ、「一致」するためにはどうすればよいか。まず、考えられるのが、舞台装置の制作方法を変えることである。ただ、彼は、この点について「一種の専門技術で、この事を委しく今日お話しする必要はない」として語らず、次のようなことを述べている。

二つのもの（「道具立」と「書割・筆者注」）をば、尤も眞実らしく見せるには、どうしても欠くべからざるものが一つあるのです。これは何だといふと、その絵で申せば画面の一致といふ事があるので、これを芝居に極めて

云へば、舞台の一致とでも名付けたら好からうかと思ひます。これは無論芝居の仕組には必要な事で、此方に就ては一致を欠いて居ないと致して、色彩の取合せ、人物の配置、これから人と道具立との関係、これの一致を計らなければならぬ。これらのものゝ一致に就て、その媒介者なり、主宰者なりといふべきものは、何だといふに光線です。その光線といふ事に就て大いに研究を要する事だ。

黒田は、俳優の演技と同じく、舞台装置を「写实的」に見せる（「眞実らしく見せる」）ためには、「舞台の一致」を図らねばならないと述べている。この点について具体的に言えば、舞台上の「色彩の取合せ」や俳優たちの位置、俳優たちと舞台装置の位置関係の「一致」を図ることになる。そして、この「一致」の「媒介者」となるのが、照明であつた。ただ、この説明は、やや抽象的で分かりにくい。そのため、彼は具体例を挙げて次のように述べている。

彼令ば竹田街道の夜の場に、棧敷から来る昏間の光線が、左り右の区別なくさしかゝるのだから、其他の場合は押して知るべしです。それから道具立と書割とに遠近法の

割出しといふものを、今日の処では少しも用ゐて無いが、これも多分かういふ法を用ゐれば、一層に實際らしく見えるといふ事に気が付かないのであらう。若しこの遠近法を用ゐた道具立及び書割を、適当な光線で照して芝居をやつて見せたならば、よもや見るものも不満足に思ふこととはあるまいと信ずる。今度の内では一番好い道具立の場所でも、かういふやうな事があつては、これで夜だといふ観念を誰が起すか。¹⁶⁾

黒田は、「清正誠忠録」の「竹田街道の場」を取り上げて、その場面が夜にもかかわらず、そのように見えなかつたと述べている。この原因は、第一に「棧敷から来る昼間の光線」^{あかり}が左右から差し込み、舞台を照らしている点であり、第二に舞台装置に遠近法が用いられていない点であると言つ。そこで、彼はこの問題の解決策として、遠近法に基づく舞台装置を「適当な光線で照すこと」を提案している。

以上のように見ていくと、黒田が述べた照明を利用した「舞台の一致」とは、遠近法に基づく舞台装置を用い、さらに、「色彩の取合せ」や俳優たちの配置などに注意を払い、その場面を「写実的」に見せる(「^{ほんと}真実らしく見せる」)と

いうものだった。これは「近代」＝「視覚」重視・「写実」の時代にふさわしい演劇と言えよう。だが、当時の観客が、黒田のような不満を抱いていたわけではない。むしろ、黒田の演劇を観る目が新しいのだ。この点については、次の発言を見ると明らかになる。

勿論今日の観客は道具立といふ事には注意をしない人達であるから、只筋書だけを聞いて、さうして夜だといふ積りになつて居るが、観客が満足して居るからといつて、見せるといふ方の側からこれで充分だと思つて居るべき筈のものではなからう。(中略)この光線といふ事を好く理解して、これが主になつてこそ、舞台の一致といふものが出来得ると思ふ。もしこれが古代であつて或は芝居といふものをば、その外光の内演ずるとか、又小屋掛でやるとか云ふやうな時なら致方もない事ですが、今日のやうに電力を利用して、どういふ光線でも拵へる事の出来る場合に、この便利なものを利用して、舞台の一致を計らないといふのは、甚だ私には解し難い事だ。¹⁷⁾

黒田によれば、今日の観客は、俳優の演技のみを気に留め、舞台装置に「注意をしない」と言つ。その上、観劇に際して

は、筋書を読み、その情報に基づいて夜の場面を「夜だといふ積り」になっていると指摘している。つまり、当時の観劇は、筋書という活字情報に支えられていたのだ。しかし、新しい目を持つ黒田は、このような観劇のあり方に舞台制作者は満足してはならないと述べる。つまり、従来の観劇のあり方を一新すべきだと示唆しているのだ。そして、そのようにすることを可能するのが、彼が望む「舞台の一致」を果たした（＝「写實的」な）演劇であった。なお、右の発言の後半では、再び、照明に関する研究の重要性が説かれ、「舞台の一致」を図るために、電気照明の利用が提案されている。黒田にとって、電気照明の利用が重要な課題だったことが窺えよう。

以上の考察を踏まえて、本節のまとめをしておこう。まず、当時の照明と舞台装置についての議論である。前者から見えてくるのは、舞台制作者が電気照明の使用法を熟知しておらず、その効果を期待することはできないという点である。それに対し、後者は洋画家による舞台装置が舞台で用いられるようになり、その風潮を喜ぶ人々、またそれとは逆に批判する人々が存在していたことが分かった。次に、両者を用いた

理想的な演劇のあり方である。この点については、黒田を手がかりに、「舞台の一致」を果たした（＝「写實的」な）演劇であることを明らかにした。

また、黒田で示唆された、従来の観劇のあり方を一新すべきだという点に注意をしておきたい。黒田は、電気照明を利用し「舞台の一致」を果たした（＝「写實的」な）演劇によつて、それができると思っているようだ。だが、果たしてそれは可能なのか。これは、日本演劇（歌舞伎）の「近代化」における過程の問題ともかかわつてこよう。この問題については、次節以降で検討してみたい。

三、演劇改革者・松居松葉

「袈裟と盛遠」の企図

先述したように「清正誠忠録」や「吉例曾我礎」などを観た黒田は、舞台制作者が筋書で補つような観劇のあり方に満足してはならないと述べた。電気照明を利用し「舞台の一致」を果たした（＝「写實的」な）演劇によつて、これを一新すべきと示唆したのである。その一方で、坂本論文が指摘する

ように、明治三〇年代半ばから明治末年にかけて、演劇雑誌で「主客の顛倒」（「主客不分明」）の論争がたびたび起きていた。このような照明や舞台装置についての議論が紛糾する演劇界の状況のなか、松葉は洋行し、明治座の興行を行ったのである。では、彼は「袈裟と盛遠」によって、どのような演劇を目指したのだろうか。本節では、この問題について帰朝後に『万朝報』紙上に連載された「日本演劇革新策」（以下、「革新策」と略記）と『袈裟と盛遠』（隆文館、一九〇八年）に収められている「明治座出勤俳優に対する作者の演説」（以下、「演説」と略記）を手がかりに、考察したい。

まず、「革新策」について検討しよう。先述したように、松葉は、一九〇七年一〇月から「革新策」を『万朝報』紙上に連載する。連載は同年一二月に終わるが、この評論について、左団次と共に自由劇場（一九〇九年）を設立する小山西薫は「あの 本にもならず、多数の人の注意も惹かずに葬られて了ひさそうなのは残念だ」（¹⁸）は判読不能）と惜しんでいる。どうやら松葉の主張は、当時においてあまり注目されなかったようだ。

では、当時において不遇とも言えるこの評論の内容は、ど

のようなものだったか。本稿とかわる舞台装置についての議論を取り上げる前に、この点について見ておこう。

松葉は連載をはじめるにあたり、洋行中の演劇界を次のように整理している。

（前略）其不在中^{るす}の一年有半が、日本の劇界に取つてハ、驚くべき活動の時代であつて、学者先達などいふ際の諸先生がたから、少なからぬ診断書が発表されたといふ事だ、痒い処へどころか、痛くも無い局部へさへ、手の届く治療法も現はれたといふ話だ。みづから刀^{ラセツト}を取つて荒療治にかゝられた人さへあるといふ、聞けば、平素^{ふだん}は碌々日本の芝居を診た事の無い先生がたからさへ、治療法について中々面白い託宣が出たといふ噂だ、（中略）併し更に聞く所によれば、是程大医方の名論卓説が、病人の枕辺に山を成して居ても、大して験が見えないといふ話だ。（後略）¹⁹

「日本演劇改良の叫び声」は、自分が子供のころから巻き起こり、洋行中にその激しさが増した。演劇人たちはもちろん、演劇に詳しくない人々から様々な議論が噴出したのである。

が、それに反して、その効果はほとんど現れなかった。松葉

は、このような現状を知り、自ら演劇の改革に乗り出すことを決意する。

自分が之から発表しやうといふ療法も、其实内緒を申上ると、余り新しい方法でも無い。又奇想天外といふ様な物凄い発明でも無い。孰かといふと、寧ろ平凡なものだ、陳腐な次第だ、が、たしかに自分で『出来る事』だ、『出来さうな事』や『出来る筈の事』で八無い。少くとも二三年の中に八駿の見える事なのだ、(後略)⁽²⁾

松葉は、ここで提案する改革案は、「新しい方法」でも「奇想天外」な発明でもなく、いたって「平凡」だと読者に断っている。「たしかに自分で『出来る事』だけを提起するというのだ。一見すると、このような言い方からは、彼の謙虚な姿勢が浮かび上がってくるかもしれない。が、「たしかに自分で『出来る事』という言葉には、洋行した自分だからこそ改革できるという自負が込められているように思われる。彼にとつて、当時の議論はとるに足らないものだったのではあるまいか。

「革新策」は、二か月にわたり連載されたが、俎上に載せたものは、音楽、舞台装置、脚本、俳優など、多岐に及んで

いる。先述した通り、ここでは舞台装置に絞って取り上げよう。松葉は、舞台装置の問題を取り上げるにあたり、その変遷を九代目市川団十郎の活歴から、今日の本郷座と歌舞伎座における華美な舞台装置へと辿った上で、次のように言う。

(前略)今の日本の背景、道具、衣裳等八、もう此以上綺麗にする必要の無い処まで行つて居るか、此から先見事にする為めに、俳優の技芸を埋没する様な虞れが起らうか。則ち今日泰西の大仕掛な道具、華美な裝飾が、劇学者等から攻撃を受けて居る程度まで進んで居るか。⁽³⁾

松葉は、西欧では「劇学者等」が「大仕掛な道具、華美な裝飾」を批判しているが、このような事態が起きるほど日本の舞台装置や衣裳は華美なのか、と問いかけている。しかし、これは奇妙な問いかけだ。というのも、坂本論文が指摘している通り、当時の演劇界では「主客の顛倒」(「主客不分明」)の論争がたびたび起きていたからだ。先に見たように、松葉は間接的とは言え、洋行中の日本の演劇界の動向を熟知していた。したがって、この論争を知らなかったというのは不自然である。以上の点を踏まえると、彼の問いかけは、当時の日本の演劇界に対する批判と読むべきではないだろうか。

つまり、舞台装置が未熟にもかかわらず、演劇人たちが「主客の顛倒」（「主客不分明」）を問題にするのは馬鹿らしいというわけだ。

先に見られた舞台装置の未熟さに対する批判は、次の引用文でよりはつきりする。

お気の毒だが、とんでも無い事、本郷、歌舞伎のを以て泰西のに比較すると、児童こどもの玩弄おもちゃと本郷座の飛切上等の大道具と程違ふ、比較など、何の噓話たはごとと云ひたい位だ。従つて日本の劇風が、そんな華美な道具と一致しない、調和しないといふ性質のものなら知す、其背景の画風八違ひ、絵の表情法エキプレッションが変るとしても、『綺麗』、『見事』、『立派』といふ様な事が、わが日本の舞台上に上り得る資格の有るものならバ、彼等が従来の汚ない、ぞんざいな道具に、取つて代り得べき場所八まだく、沢山に空いて居ると思ふ。いや、自分に八忌いやで堪らぬが、此頃殆んど東京の各座で用ひられて居る書割の、いやに西洋めいた、遠近法も甚だ覚束ない、其上極めて拙い、汚ない色の画風が、日本の純歌舞伎芝居にも調和さるゝものならバ、泰西の舞台が用ひて居る装飾法八、甚だ多からざる変化モティヴァイゼーション

によつて、十分に日本の舞台へ応用が出来ると思ふ。²²⁾

松葉は、本郷座と歌舞伎座の大道具（背景画）と西洋のそれを比較すると、雲泥の差だと言う。いや、比較するのもおこがましいとすら言っている。だが、その一方で以降の発言は、ややトーンが異なっている。まず彼は、背景画の「綺麗』、『見事』、『立派』といふ様な事」が「日本の舞台上に上り得る資格」としてあるならば、日本の背景画を改めることできると述べる。そして、次に、「西洋めいた、遠近法」が覚束かず、拙劣な背景画が「純歌舞伎芝居にも調和」できるのであれば、西洋の装飾法を「日本の舞台へ応用が出来る」とも指摘している。いずれも前提を踏まえた発言であるところから、松葉が西洋の背景画の要素や装飾法を日本の舞台に取り入れることについて、慎重な姿勢を見せていることが窺えよう。彼は、日本の演劇と調和できるかという点において、一抹の不安を覚えていたに違いない。

さて、このように松葉は慎重な姿勢を示しつつ、西洋の背景画を見習い、日本の背景画を華美にすべきと主張するわけだが、その実行性について次のように説く。

（前略）舞台の装飾を立派なものにすると云ふ事八、現

下の興行方法としてハ、尤も有功な、尤も容易に出来る事だ。脚本、俳優、音楽ハ、之を作るに一日二日の事業でハ無い、が、背景装飾ならハ、人さへ余計使へバ、一週にして、天下を驚倒する様なものが出来る。お望みとあらバ、之に要する相当の材料と、純日本式と洋式との両画家をわれに供給せよ。(中略) 日本の見物が曾て想像もかけなかつた不思議な自然の化、驚くべき美はしき山水などを、好むまに、舞台の上へ活躍せしむる事ハ何でも無い。こんな事ハ、自分の『出来る事』の中でも、極めて容易な部に属する。あゝ手がむづ／＼して来た。

苟くも日本演劇の革新に志す輩ハ、先づ此方法を舞台に応用して、營業的に大々成功を得、其力によつて更に肝要なる革新の途に上らバ、其本願の成就更々疑ひなきのみならず、其時機も亦意外に速く到来するに相違ない。(は欠字)

「現下の興行方法」としては、脚本、俳優、音楽を立派にするには時間がかかるが、舞台装置(「背景装飾」)ならば、「一二週にして、天下を驚倒する様なものが出来る」と断言

する。さらに、このことは、「自分の『出来る事』の中でも、極めて容易な部に属する」とも言う。つまり、「興行方法」としても、自身の改革案としても、実現性が最も高いというわけだ。

また松葉は、「日本演劇の革新」を志す演劇人たちは、舞台装置(「背景装飾」)を立派にすることで、興行的に成功を収めよと言う。そして、それを足がかりにして、「肝要なる革新の途」に進むのがよいと述べている。彼の改革案は段階的なものであり、その起点となるのが、舞台装置を華美・立派にする(「革新」)ことで、興行的に成功を収めることだったのだ。

次に、「演説」について検討しよう。松葉は、「革新策」で「あゝ手がむづ／＼して来た」と舞台装置の改革に取り組む意欲を示したが、それを実行に移すときがやってくる。それが本稿で取り上げている、明治座の興行だった。「演説」によると、表題の演説は一九〇七年二月に明治座の稽古場で行われたとされるので、「革新策」の連載終了と同月のことになろう。

「演説」によれば、松葉が「袈裟と盛遠」の脚本を手がけ

ることになったのは、帰朝後まもなく、左団次の訪問を受けたからだと言つ。自宅で左団次から「来春興行に何か書いてくれ」と頼まれた彼は、「自分の脚本家たる資格の無い事さへ打忘れて、其請ひを容れてしまつた」とはいえ、彼には一つの「魂胆」があつた。

勿論それには英国で見た或狂言の大詰をそつくり使つて、見物をワツと驚かさうなどいふ魂胆があつたので、左団次氏に勤て持還らせた電気仕掛などの応用には、自分が手を出すのが一番便利だとも考へたからだ。(傍点は原文ママ。)

松葉は「英国で見た或狂言の大詰」を用いて、観客が驚くよつな脚本を書きたいと思つたらしい。そして、そのためには「電気仕掛などの応用」、つまり電気照明の利用を欠かすことはできなかつた。ここで興味深いのは、脚本執筆にあたり、電気照明を利用した情景をイメージしていたことである。彼の「魂胆」からは照明効果を重視する姿勢が窺える。

さらに、松葉は次のように言つ。

是ではならぬと思ひ出して、其稿は焼いてしまつた。が、腹の中の屈托は如何しても焼棄せる事が出来ぬから、い

くら書き直して見ても纏りがつかぬ。腹の中、頭の中そして筆の上で、新しい考へと、古い俗受の思想とが戦闘をつゞくる事殆んど一ヶ月、とても堪らなくなつて、途中で他の方に書いて頂かうかとまで考へた。自分が其技術を大に尊敬して居る山崎紫紅君に、御頼みしやうとした事もあつた。左団次氏の方へも御断をした事も有つた。併し左団次氏は、それでは困るといふし、自分にしてても他の文学者へ願ふに、これ／＼の電気器械をつかつて、これこれの道具の変化をやつて下さいと無礼な事を云ふわけにも行かぬ、と、云つて今度の左団次氏の興行で、何が一番見物を喜ばせるかといへば道具だ、いくら名作でも此道具の利用を無視する様な作では、今度の興行には適当でないといふ事になる。(傍点は原文ママ。)

松葉は、「袈裟と盛遠」の脚本を書きはじめると、「女優出勤問題」や「もつと俗受けがしないと入は如何あらうか」といった不安に次々と襲われたと言つ。しかし、そのような苦勞の末に書き上げた原稿も「焼いてしまつた」。そのため、彼は再度、筆を執らざるを得なくなる。ところが、原稿に向かうと、「新しい考へと、古い俗受の思想」がせめぎ合い、そ

のため「途中で他の方に書いて頂かつかとまで考へた」らしい。脚本執筆の困難さを伝えるエピソードである。

さて、右の引用文で興味深いのは、松葉がこの興行で何を主眼に据えたかという点である。この点について、彼は、今回の興行で「何が一番見物を喜ばせるかといへば道具だ」と述べている。つまり、先述した電気照明と舞台装置によって、興行的な成功を収めようとしたのだ。この狙いについて、まず、「革新策」で述べられた改革案を思い起こしたい。先述した通り、この案は段階的なもので、その起点は、舞台装置を華美・立派にする（＝「革新」する）ことにより、興行的に成功を収めることであった。次いで、当時の都下の劇場に目を転じれば、汀月が指摘したように、舞台装置に「意を注いで来る様」になっていた。松葉は、この動きを把握していた節がある。「革新策」で「本郷、歌舞伎の二座が此る有様（「道具」が華美であること・筆者注）だとすれバ、わが見物の嗜味（しゆみ）の傾向八察するに難く有るまい」と指摘しているからだ。これらの点を踏まえると、「袈裟と盛遠」における松葉の企図は、当時の観客の嗜好を把握した上で、自身の改革案を実行に移したということになる。

ところが、この自身の企図のために、脚本執筆に苦しむ松葉は、さらなる苦境に陥ることとなる。もし「他の文学者」に脚本執筆と併せて、照明や舞台装置の担当を依頼する場合、それは「無礼」となるからだ。さりとて、自身の企図を捨てることもできない。この状況を彼はどのように脱するのだろうか。次の引用文を見てみよう。

と、云つて立派な文学者先生方に、何如か持合せの道具の奴隷になつて頂きたいとは、何如してもいへた義理では無いから、仕方が無い、自分は一番、脚本家としてよりは、寧ろ西洋のステージ、マネージャアとしての作を出して見やう。即ち道具も利用し、光線も利用し、従來の俳優も、新らしく入つた女優も、悉く脚本と同じ程度に利用し調和せしめて、少くとも見た処だけでも、従來のと変つた舞台を現はし出さうと決心した。で、自分は作の巧拙良否などは、全く眼中より棄て去つた。道具は背景主任の北村氏の技倆を尽して、その上成るべく幕間の時間のかゝらぬもの、それに光線の変化の多い者を列べ、女優には成るべく旧式に流れぬ形式の台詞を与へ、同時に其科も旧式から脱し得られる心地のものをつけ、

成るべく幕の初めから動いたり、喋舌しゃべつたりしないやうにし、低い丈も低く見せぬ様な地位に置く事など、つまり舞台上に必要な条件は悉く打算の上に加へた。勿論作も何如でもよいと思つたのでは無い、之も自分の力で出来るだけは勉強してやつたのだが、根が拙いのであるから、自然一向詰らぬものになつて了つた、之だけは実に御気の毒でならぬ。²⁷⁾

進退窮まつた松葉は脚本家ではなく、「西洋のステーチ、マネージャアとしての作を出して見やう」と思い立つた。この思い切つた決断は、脚本の「巧拙良否」の問題を解消することになつた。結果的に、松葉の苦境を救つたのである。では、「ステーチ、マネージャア」(舞台監督。ただし、今日で言うところの演出も手がけている)の職能は、彼の舞台制作に何をもたらしたのだからか。

松葉は、舞台監督になることで、舞台装置や電気照明、「従来の俳優」、新加入の女優を「悉く脚本と同じ程度に利用し調和」を試みようとした。これは、演劇の諸要素を脚本と同列に扱うことで、互いに補つことを可能にし、舞台の「調和」を図るといふものである。そして、「このことが、

彼の舞台制作に柔軟な発想を与えることになつた。例えば、脚本が拙劣でも、それを舞台装置や電気照明が補えば、見た目だけでも「従来のと変つた舞台」が制作できるからだ。

このように、松葉は舞台監督になることで、脚本の悩みから解放され、自身が望む演劇、すなわち、電気照明と舞台装置を重視した演劇を制作できるようになつた。この点について、当時の演劇界の共通認識である、脚本・俳優の演技と舞台装置の主副関係から見ておこつ。先述した通り、松葉は舞台監督という職能を舞台制作の場に導入することによつて、演劇の諸要素を脚本と同列に扱うことになつた。これは、脚本・俳優の演技と舞台装置の主副関係を解消することを意味する。ここで、黒田を想起しておきたい。黒田は俳優の演技と舞台装置が「共に相助けて」、「釣合」が取れていなければならぬと指摘した。さらに、電気照明を利用し「舞台の一致」を果たした(「写実的」な)演劇を、理想の演劇としていた。これらのことが実現されるためには、この両者の主副関係を変えなければならなかつたのではあるまいか。つまり、黒田の願いは、松葉が舞台監督になつたとき、叶えられたと言えよつ。

以上の検討を踏まえて、本節のまとめをしておこう。松葉は「革新策」で、演劇の改革は段階的なものであるとしたが、ここで注目したのは、その起点である。それは、舞台装置を華美・立派にする（＝「革新」する）ことで、興行的に成功を収めるといふものであった。そして、この持論は明治座の興行で実行される。彼は「袈裟と盛遠」の脚本執筆に難渋したが、舞台監督になることで、この苦境を脱した。また、この点を、当時の演劇界の共通認識である、脚本・俳優の演技と舞台装置の主副関係から見ると、両者における関係の解消をもたらすことを意味していた。では、このような苦心の末にできた「袈裟と盛遠」は、当時の人々にどのように受けとめられたのだろうか。

四、「袈裟と盛遠」に対する同時代評価

前節では、松葉が「袈裟と盛遠」で目指した演劇を考察してきた。本節では、この演目、特に序幕を取り上げて、当時の人々にどのように受け止められたかという問題を検討しよう。まず、この問題を検討する前に、明治座の興行に至る経

緯を確認しておく。提携した左団次によれば、明治座の興行における改革案は左団次と松葉以下、次のようなメンバーによって練られたようだ。

私達は先づ浜町二丁目の裏長屋の二階を間借りして、そこで改革案をば練つた。此二階に集つた者は、松居松葉氏、同氏の推薦に依つて主事として入座した岡鬼太郎氏、前々から私の事務上の労を執つてくれた木村錦花氏、母方の親戚の川上五郎氏、それに前から明治座と関係の深い河原崎権之助氏であつた。⁽²⁸⁾

この会合は、松葉の明治座の稽古場での演説以前からはじまつたと思われる。いずれにせよ、このメンバーで協議が重ねられ、電気照明と舞台装置のプランは、次のようになった。

大道具の製作は、多年アメリカに在つて、実地の研究をし此前年に帰朝した北村金次郎氏が担当することゝなつた。勿論、従来の大道具長谷川とは十分の了解を遂げた上であつた。大道具師の主任としては真砂座にみた乃村熊次郎氏が北村氏を介して入座した。

舞台の照明には一万六千燭を出し得る電燈を用ひ、また私の持つて歸つた日本最初のライムライトに依つて必

要に感じ俳優の表情を明かにすることにした。²⁹⁾
右の引用文を整理すると、次のようになる。

(1) 大道具の制作は、大道具師である長谷川勲兵衛の了解を得て、アメリカで、当地の劇場を研究していた北村金次郎が担当すること

(2) 「大道具師の主任」は真砂座にいた乃村熊次郎が担うこと

(3) 舞台照明は「二万六千燭を出し得る電燈」を用いること

(4) 「俳優の表情を明かにする」ために、左団次が持ち帰った「日本最初のライムライト」を利用すること

この舞台装置の改革案について、東晴美は、左団次が「ドイツで体験したゴードン・クレイグの斬新な舞台装置を性急に取り入れ」たわけでない。「歌舞伎というジャンルを保持した中で、左団次が目指す演劇に必要なだけの変化を加えたのである」と指摘している。³⁰⁾ この指摘にしたがえば、松葉と左団次は、「歌舞伎というジャンル」を基本軸とした穏当な改革を行ったということになる。

では、このような改革案のもとで上演された「袈裟と盛遠」

は、観客の目にどのように映ったのだろうか。この点について、当時の劇評を手がかりに、序幕における照明と舞台装置に注目して見てみよう。はじめに取り上げるのは、小山内薫の劇評である。次に引用しよう。

第三に感服したのは光線の使ひ方である。看客席の燈^{けんかくせきとう}を悉皆消して舞台だけ明るくするのは当然^{あたりまへ}。この当然な事さへ中々行はれない。だが、従来のやうに看客に電氣^{けんかく}の球の一つも見えないのは好い。ライム、ライトを使つて絶えず俳優の顔面表情を見せるやうにして居るのも好い。「袈裟と盛遠」の序幕で、秋の夕が刻一刻と暮れて行く工合は今迄の日本の芝居に見られない美しさである。幕開きの秋の日の黄色い光の下に落葉を踏んで多くの女子が老幼打ち雑つて遊んで居る景色と、幕切れに袈裟と盛遠が妹脊桜^よに凭つて、とつぷりと日の暮て落葉の散る中に、顔を見合つた景色とは今も尚眼の中に残つて居る。二幕目三幕目は月夜の光線であるが、遠光の家で柱の太い影が邪魔になつた外は、これも概して好く出来た。エニスの法廷は光が総てに行き渡つて隅々に至るまで少しも暗い処の無いのを賞めたい。美しいステインドグラス

を通して屋外の日の光の見えるのも好い。

第四に感心したのは道具だ。『エニスの商人』の法廷などは今迄の川上正劇などが逆立をしても追ひつく事の出来ぬ立派さだ。壁画が非常に振つて居る。たゞ最う少し色が古ければ尚好い。ステインドグラスも真物だ。『袈裟と盛遠』では従来の道具の型を総て逃げた新しい工夫が見えた。序幕が殊に好い。³¹⁾(傍点は原文ママ。)この劇評では、三点目に感服したことから、暗くした観客席と上演中の照明効果を挙げて居る。前者については黒田

が指摘した問題を解決したことになる。なお、この箇所は、小山内の目に映つた順番で書かれて居ると思われる。彼のまなざしの細やかさ、そして、いかに電気照明の光線から衝撃を受けたかが窺えよう。続く四点目で言及されているのは、舞台装置である。照明に関する評に比べ、端的なものであるため、そのありようは分からない。そこで、他の資料を用いて、「袈裟と盛遠」の序幕の舞台装置を再現してみよう。再現するにあたり、参考になる資料としては、まず、次に引用する田口掬汀が執筆したと思われる劇評がある。

序幕衣川閑居の後園八病葉落つる秋の寂しさを見せた

道具だ、前面の空に八樹梢参差たる書割を吊つて、舞台中央に二本の大木、背景八庭の垣越しに森を見せ、其頭越しに五重塔を浮かせてある、(後略)³²⁾(黒丸は原文ママ。)右の引用文の描写と後に見る【B】の劇評、そして現在残されている舞台写真³³⁾を勘案すると、小山内の言う「新しい工夫」とは、舞台装置において、洋画の背景画と遠近法を用いた点を指しているのである。したがって、この二点を踏まえると、序幕の場面は「写实的」であつたと言える。以上のように、小山内はこの舞台を好意的に評価したが、

それとは逆に、次のような辛辣な劇評も存在している。

明治座に一の長は、舞台を深くしたるにあり、この外の改革には、一も取るべきものあるを見ず。『袈裟と盛遠』を以つて、光線芝居なりと称するものあり。その光線のパタリ／＼と覗きカラクリの如くに転換するところ、天然光線の其処此処にヒラ／＼するところ、これが左団次唯一の鬼が嶋土産なりとは、心細さの極みなり。営業振りの改革は、疾く既にフイに成り了はれりと云ふ。

(中略)

一月狂言は最早や云ひても詮なきことならん、せめて次

回には、篤と松居氏の示教を受け、左団次自分もツリ
たるべく、団十郎の娘もテリーたらしめて、開演するこ
とを謀るべきなり。背景と光線とのみにて、芝居の出来
るものと思ひ居らば人あるいは云はん、左団次は西洋に
行き、活動写真の興行をのみ見て、帰らざるなりと。

も一度洋行せざるべからざる不幸なきやう、左団次、須
く思索すべし。⁽³⁴⁾

この劇評では、明治座の興行で評価するのは「舞台を深くし
たる」点であると言う。だが、ここで注目したいのは、「袈
裟と盛遠」は「光線芝居」と称されたりしているが、左団次
の洋行みやげが照明のみとは「心細い」。演劇は、照明効果
と背景画だけでは成り立たないという批判である。当時の劇
評では、照明と舞台装置について高評価が散見される。⁽³⁵⁾この
点を踏まえると、先に見た批判は、あまりに偏った評価を下
している演劇界、そして「光線芝居」と呼び、喜んでいる観
客に対するものと言えよう。

このように、照明と舞台装置について、やや過熱^ぎみに好
評を博していたが、賞讃とも批判とも異なるこのような劇評
もあつた。

【A】(頭取)「お静に願ひます、唯今一番目「袈裟と盛
遠」の序幕が開く所で御座いますから(木の音)「カチ
〜カチ」(子供)「やア綺麗だ〜」(女学生)「何だか
活人画の稽古をして居るやうね」(油絵師)「光線は午過
と受取れたが背景は余りゴテゴテし過る」⁽³⁶⁾

【B】背景丸物の大樹鬱蒼たる樹々の黄葉に垂んとする
油絵は、夕陽より漸次に日落ち雷の明星を輝かせ、幕切
れ迄に大小の星を現はすは新案〜、念入りの活人画で
有つた。⁽³⁷⁾

まず、【A】の劇評を見ておきたい。これは、観客の会話形
式をとっており、引用した箇所は開幕時のものである。「子
供」の「綺麗だ」という肯定的な評と「油絵師」の「背景は
余りゴテゴテし過る」という否定的な評に交じり、「女学生
の「何だか活人画の稽古をして居るやうね」という感想が見
られる。ここでは、この点について注意しておこう。このよ
うな捉え方が、次の【B】の劇評でも見られるからだ。

【B】の劇評では、序幕の背景画に対し、「新案」と評価し
た上で、「念入りの活人画で有つた」と述べている。以上の
ことから分かるのは、両者共に「袈裟と盛遠」に活人画を重

ね合わせている点であらう。そして、「ここで問題となるのは、その理由である。この理由の一つとしては、活人画と「袈裟と盛遠」における演技法の類似性が挙げられよう。先述した通り、活人画は「余興」であるが、その演技法は「一度幕を開けば全く人形の夫れの如く息を凝らし、眼は一方のみ視つめ眉目蓋等を動かさず。総て諸氏が自身を写真に撮影する時の態度に出づべし」というものであった。これは、「演説」で言及された、「成るべく幕の初めから動いたり、喋舌しゃべつたりしない」ようにしたという、女優の演技指導と酷似する。おそらく、評者たちは、活人画を観たことがあったのである。そのため、「袈裟と盛遠」が活人画と似ているように見えたのである。

さらに、この問題を、従来の観劇のあり方から考えてみよう。まず、この点について確認しておく、黒田で指摘されているように、それは俳優の演技を重視し、舞台装置を軽視するというものであった。したがって、このような立場で観劇した場合、先述した女優の演技法からすると、「袈裟と盛遠」は演劇というジャンルから外れることになる。その結果、この演目は不評をかこつか、あるいは活人画へとスライ

ドするかのどちらかの道を歩むことになる。以上のように見てくると、評者たちが、活人画を想起した理由は、両者の演技の類似性のみならず、観劇のあり方もかわっていると考えられる。

以上の考察を踏まえて、本節をまとめよう。当時の劇評を見ていくと、観劇した人々が、「袈裟と盛遠」の電気照明の効果や舞台装置に目を奪われていたことが確認できよう。また、小山内の劇評と諸資料からは、この演目が「写実的」であったことも確認できた。だが、その一方で、「袈裟と盛遠」を活人画と重ね合わせる観客もいた。その理由としては、両者の演技の類似性、またそれに俳優の演技を重視し、舞台装置を軽視するという従来の観劇のあり方がかかわっていることが挙げられる。後者の理由については、黒田の発言を想起したい。黒田は、電気照明を利用して「舞台の一致」を果たした（＝「写実的」な）演劇によって、従来の観劇のあり方を一新するべきだと示唆した。演劇については、前節で確認したように、松葉の手によって実現された。だが、先に見たように、実現された演劇が、従来の観劇のあり方を変えることはなかったのである。ここからは演劇によって、従来の観

劇のあり方を「革新」することの難しさが見えてこよう。

五、まとめ

最後に、本稿をまとめよう。小山内薫は、松葉を次のように評価した。

僕の知る所を以てすれば、氏は日本人で演劇の専門的研究を唯一の目的として洋行した第一人者である。しかも日本人で西洋の劇場の内部にも立入り、俳優作者道具方等とも交際^{（19）}つて最も真面目な研究をして来た第一人者である。

当時において、松葉は演劇専門家の第一人者であった。その上、洋行した際には観劇ばかりでなく、舞台裏まで踏み込んだ経験も持っていた。まさに舞台監督にふさわしい経歴の持ち主と言えよう。にもかかわらず、小山内によれば、「世間は些々たる明治座興行一回の失敗を以て」松葉を見捨てたと云う。もし、この興行が成功していたならば、明治演劇史上に大きな足跡を残したかもしれない。

松葉が「袈裟と盛遠」で目指した演劇とは、電気照明と舞

台装置を重視したものであった。だが、それは当時の興行の動向に沿っただけでなく、「革新策」での持論を実行したものであったことを強調しておきたい。つまり、「袈裟と盛遠」は、彼が目指す「革新」的な演劇の一端を示すものに過ぎなかつたのである。ただし、この演目が「近代」＝「視覚」の重視・「写実」の時代にふさわしいものであったことは間違いない。黒田で彼が理想とした演劇、すなわち、電気照明を利用し「舞台の一致」を果たした（＝「写実的」な）演劇を松葉が実現したからである。

以上が本論の結論であるが、「袈裟と盛遠」の明治演劇（歌舞伎）史における意義についてふれておきたい。それは、「袈裟と盛遠」そのものよりも、その脚本の執筆過程で、松葉が舞台監督になったことに注意を払うべきだろう。なぜなら、このことで当時の演劇界の共通認識である、脚本・俳優の俳優と舞台装置の主副関係を解消してしまつたからだ。当時の共通認識を変える。それは、まさに「革新」と言うほかはないだろう。

さらに、もう一つ、興味深い点を述べておこう。それは、日本演劇（歌舞伎）の「近代化」と観客の関係である。電気

照明と舞台装置を重視した「袈裟と盛遠」は、当時の観客を魅了した。つまり、彼らは「写実的」な演劇に目を奪われたのだ。だが、前節で見たように、従来の観劇のあり方で観劇した人々は、この演目を活人画に重ね合わせた。二節で取り上げた青柳の主張によれば、これは演劇の「墮落」である。

つまり、舞台制作者とこのような観客の間には、演目をめぐって大きな認識のズレがあるのだ。では、この点から、日本演劇（歌舞伎）の「近代化」という過程を見るとどうなるのだろうか。おそらく、それは舞台制作者側からは「革新」の積み重ねとして、一方の従来の観劇のあり方に縛られた観客側からは、演劇におけるアイデンティティの危機の連続として把握することになる。この「近代化」という問題は、双方からアプローチすることで明らかにしなければならないのだ。

明治座の興行は、先述したように改革した劇場運営の不評により、失敗に終わった。彼が抱いていた演劇の「革新」の夢は一度、潰えたのである。松葉が「袈裟と盛遠」で蒔いた「革新」の種が、どこで芽を出し、花を咲かせたのか。そして、それを観客はどう受け止めたのか。興味深い課題だが、それは別稿に譲りたい。

注

- (1) 神山彰『近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間』（森話社、二〇〇九年）、三三八頁。なお、神山は同書（三五三―三五四頁）と『近代演劇の来歴 歌舞伎の「一身二生」』（森話社、二〇〇六年、二五二―二五九頁）で、松葉が照明や舞台装置を重視した点について考察している。ただし、両論考共に本稿で取り上げた「革新策」には言及していない。
- (2) 注（1）に同じ。三五三頁。
- (3) 坂本麻衣「白馬会の舞台背景画と「背景改良」論争」（『演劇研究』第二六号、二〇〇三年三月）。
- (4) 近代文学研究室「松居松葉」（昭和女子大学近代文学研究室『近代文学研究叢書』第三十四巻『近代文化研究所、一九七一年、三四三頁）。
- (5) 「文芸雑事」（『日本及日本人』第四九〇号、一九〇八年八月）。
- (6) 加島汀月「舞台面に於ける電気」（『新潮』第二巻第一号、一九〇五年一月）。
- (7) 高田実「伊屋剛と「オセロ」の舞台に就いて」（『歌舞伎』第三四号、一九〇三年三月）。
- (8) 川上音二郎「オセロ談 附改良の困難」（『新小説』第八年第三巻、一九〇三年三月）。
- (9) 川上音二郎は、一八九三年一月から四月まで渡仏し、欧米巡業をするため、一座と共に一八九九年五月から一九〇二年八月までに二度、洋行している。

- (10) 吉岡芳陵「洋画家の演劇観」(『新小説』第八年第二二巻、一九〇三年一月)。内容は、黒田清輝の演劇に関する談話。
- (11) 黒田は、一八八四年二月から一八九三年七月まで、一九〇〇年五月から一九〇一年五月までの二度、渡欧している。
- (12) 加島汀月「演劇の改良すべき点」(『新潮』第一巻第七号、一九〇四年一月)。
- (13) 青柳有美「日本演劇改良私案(下)」(『新公論』第二二〇年第三号、一九〇五年三月)。なお、青柳は「背景改悪論」(『中央公論』第二四年第二号「通号」第三三九号)、一九〇九年二月)で、本稿で取り上げている明治座の興行について、次のように述べている。
- 今の芝居観客には活人画として演劇を観照する趣味豊かなる者あるのみにして、演劇に真正の興味を有する者に至りては、寥寥として暁天の星の如し。是に於てか、役者の是非は多く其メン及所謂品位なるものゝみによりて定められ、却て真実の伎倆に富める市川女寅の如きは、世間に閑却せられ、開幕となるや、まづ何物よりも背景の麗美にして完全なるに拍手喝采する如き馬鹿者を出だすまでに至れり。
- (14) 黒田清輝「日本芝居の初見物」(『歌舞伎』第三五号、一九〇三年四月)。記事は談話と見られる。
- (15) 注(14)に同じ。
- (16) 注(14)に同じ。
- (17) 注(14)に同じ。
- (18) 小山内薫「劇論新声(下)」(『読売新聞』一九〇八年一月二二日、日曜付録第一面)。
- (19) 松居松葉「日本演劇革新策(一)」(『万朝報』一九〇七年一〇月三日、朝刊第一面)。
- (20) 注(19)に同じ。
- (21) 松居松葉「日本演劇革新策(十三)」(『万朝報』一九〇七年一〇月二日、朝刊第一面)。
- (22) 注(21)に同じ。
- (23) 松居松葉「日本演劇革新策(十五)」(『万朝報』一九〇七年一〇月二日、朝刊第一面)。
- (24) 松居松葉「明治座出勤俳優に対する作者の演説」(『袈裟と盛遠』隆文館、一九〇八年、二二丁二三頁)。
- (25) 注(24)に同じ。二六丁二七頁。
- (26) 注(21)に同じ。
- (27) 注(24)に同じ。二七丁二八頁。
- (28) 田島淳編『左団次芸談』(南光社、一九三六年)、九八〜九九頁。
- (29) 注(28)に同じ。一〇〇頁。
- (30) 東晴美「二代目市川左団次の訪欧と『鳴神』」一九〇七年のヨーロッパ演劇と一九一〇年の日本文壇の関わりから」(『日本研究』第四四集、二〇一一年一〇月)。
- (31) 小山内薫「明治座第一印象」(『読売新聞』一九〇八年一月九日、日曜付録第一面)。
- (32) 掬汀「明治座の道具評」(『万朝報』一九〇八年一月二四

日、朝刊第三面)。

- (33) 「早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 演劇情報総合データベース デジタル・アーカイブ・コレクション」の「舞台写真データベース」([http://archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={\"item_per_page\":20,\"sortby\":\"1222a\", \"ASC\"},\"view\":\"display-simple\", \"subDB_id\":\"53\"}&lang=jp](http://archive.waseda.jp/archive/subDB-top.html?arg={\)) の「袈裟と盛遠」の序幕の場面の写真(資料番号・F52-07179)を閲覧することができる。二〇一七年二月六日に閲覧。

- (34) 無署名「素人芝居」(『時事新報文芸週報』第九〇号、一九〇八年一月二十九日、第四面)。

- (35) 例えば、紫紅「明治座の改良劇」(『やまと新聞』一九〇八年一月十八日、朝刊第三面)がある。次に引用しておく。

楮第一の「袈裟と盛遠」は松居松葉子が洛外衣川閑居の後園、瀧口遠光の邸、渡辺亘ハコの寢殿の三場を書かれしもの。背景の美大道具の善、専用の電気を巧みに応用して昼より月明の夜に至るまでの光景を現出するなど何処までも凝つたものなり、

- (36) 吟葉「明治座評判(上)」(『毎日電報』一九〇八年一月十八日、朝刊第三面)。

- (37) 灰穀久平「改良の明治座」(『演芸』第二巻第二号、一九〇八年二月)。

- (38) 晴光館編輯部編『現代娯楽全集』(晴光館書店、一九一一年、五一頁)。

(39) 注(18)に同じ。

(中京大学文学部非常勤講師)