

明治末年における劇壇の新機運

——自由劇場を中心とした言説史

松 本 和 也

要旨：本稿では、明治末年における劇壇の新機運について再検討する。明治時代の演劇史についての先行研究は多々あるが、そのほとんどは、個別の演劇人、作品、興業などについてのものであった。それに対して、本稿では、演劇の近代化－西洋化がしきりに議論されていた、明治末年の劇壇を対象とした言説を検討対象とする。第1章では、明治時代の演劇史と自由劇場に関する先行研究をレビューすることで、本論のねらいを明らかにした。第2章～第4章では、時期を区切りながら明治末年における劇壇の言説を調査－分析した。この時期の言説上では、第一に西洋劇の上演組織、第二に雑誌の創刊、第三に新しい脚本、第四として帝国劇場の開場、そして最後に象徴劇（気分劇－情調劇）の隆盛を軸に、劇壇の新機運が語られていたことを確認した。第5章では、大正時代から振り返って、明治時代の演劇がどのように語られていたかを分析－考察して、結論にかえた。

キーワード：小山内薫、明治演劇史、新劇、気分劇、情緒劇

I

本稿では、これまでも少なからず研究が蓄積されてきた明治演劇史について、特に近代化－西洋化が進んだとされる明治末年の劇壇動向に焦点をあて、同時代の視座からの再検討を試みたい。もちろん、明治演劇史は演劇人、脚本、上演等の具体的な演劇活動によって形成されてきたわけだが、それは同時にさまざまな演劇活動を象る言説によって構築されてきたものでもある。

そこで、本稿では具体的な演劇活動（事実）を視野に収めつつも、劇壇とその動向をめぐってどのような言表が産出され、それらが何を契機としていかに語られていたのかに注目し、それらを言説史として調査－分析－考察していく。

こうした本稿のねらい－方法論に即して、小山内薫（明14～昭3）の死を悼んで組まれた特集への寄稿、小宮豊隆「小山内君の死」（『三田文学』昭4・3）から、まずは次の一節を引いておく。

日本の劇壇は、小山内君が存在したといふ事のお蔭で、どの位飛躍する事が出来たか分からない。伝統的な歌舞伎芝居以外に、小山内君によつて日本に初めて、明治大正に生れた人間が真面目に鑑賞の対象とするに堪へる、新しい芸術的な演劇が生み出されたのだから、小山内君の出現は、日本の演劇史上の、一大事件であると言つて可い筈であります。（19頁）

本稿でいう近代化－西洋化とは、上に小宮がいう《飛躍》と重なるものだが、小山内が目指した《真面目》な演劇とは、具体的には自由劇場の創設とその実践が体现したものであり、その軌跡は言説によって承認される。こうした小宮の指摘の妥当性は、次に引く岸田國士による一節からも確認できる。

先づ、西欧に於ける近代劇運動がさうであつたやうに、わが明治以後の演劇革新運動も、その

「近代性格」をはつきり掲げるに至つたのは、なんと言つても、「自由劇場」の旗上げであり、文学に於ける写実主義、一層厳密に言へば、自然主義の澎湃たる波に乗じたことは否定できないのであつて、言葉をかへれば、やはり「真実の探究」が、誇張と粉飾を常とするかの如き前代の演劇〔《歌舞伎或は新派》〕から一線を画せしめたのである⁽¹⁾。

もちろん、自由劇場の旗揚げに前後しては、坪内逍遙の文芸協会も精力的な活動を展開しており⁽²⁾、それゆえ、自由劇場－小山内薫にもフォーカスしながら、菅井幸雄は次のように概況を示している。

いうまでもなく、新劇、といわれるのはわが国においては、坪内逍遙の「文芸協会」、小山内薫・市川左団次の「自由劇場」によっておこなわれたヨーロッパ近代劇の上演活動と、これらの活動につづく系列の演劇運動を指している。すなわち、歌舞伎がいわゆる大歌舞伎、小芝居の興行にさまよい、新派が明治年間の新興家庭文学の劇化にとどまっているとき、それにあきたらない問題意識をもって、新劇はヨーロッパの文学・演劇の刺激、影響、移植によつてはじまったのであり、そのため新劇運動の指導権は知識人によつてにぎられ、すすめられることになった。演目は翻訳劇が主であり、創作劇が従であつた。新劇観客は知識層、小市民層が中心で、しかも少ないため、短期的な公演形態をとらざるをえず、そのため劇団員の生活を経済的に保障することはできなかったのである⁽³⁾。

上に菅井が述べたように、明治末年における演劇の近代化－西洋化を体現したのは、文芸協会や自由劇場をその具体的なあらわれとする新劇であり、それは原則として翻訳劇を上演し、インテリ層が鑑賞するものであり、劇団員の経済的自立を保証できない、そういった含意をもつ活動の総体を指した。

以下、同時代言説の検討に先立ち、明治演劇史のうち新劇に関わる先行研究を素描しておく。

戦後、河竹繁俊は新劇について、次のように述べていた。

「新劇運動」なる言葉は、古典劇の中にあらはれた新らしき演劇運動の汎称とはなつてゐない。即ち、明治も末期の――もつとはつきりと言へば、明治四十二年の文芸協会・自由劇場以来の新らしい演劇運動を指すものだといつてよいのである。更に詳しく言へば、ヨーロッパの近代文芸近代劇の刺激を受けて、勃然とおこつた自然主義的近代文芸思潮の摂取と共に、劇文学者が直接、舞台に手をくだした演劇革新運動なのである⁽⁴⁾。

ここで河竹は、明治末年の文芸協会、自由劇場に注目しつつ、そうした演劇運動が文芸思潮の動向と連動するものであつたことを指摘している。さらに、《「新劇」なる言葉の持つ通念》について、《「非商業的」といふ含蓄である⁽⁵⁾》と付言し、《明治四十二年、ほとんど時を同じうして、文芸協会と演劇研究所設立と自由劇場とが成され、新劇運動は火蓋を切つた》ことを確認した上で、この2つの劇団の消長にふれながら、それぞれの性格についても次のように論じている。

文芸協会は此の年から逍遙が全責任をとり、家産を傾倒して演劇学校と小劇場とを二ケ年にわたつて建設し、はなばなしい活動に入つた。が言はば、これは漸進派で、小山内・左團次による自由劇場は急進派であつた。伝統の理解と尊重による堅実さは前者にあり、伝統打破の清新さはむしろ後者にあつた⁽⁶⁾。

このような文芸協会、自由劇場につづく動向は、松本伸子が次のように整理している。

文芸協会や自由劇場の新しい演劇運動に触発されたこともあってか、明治四十三年頃から幾つかの演劇グループが組織され、それぞれその演劇理念を掲げて公演を行ったが、何れも経済的基盤が確立されていない上に観客を惹きつけるだけの魅力ある俳優、或いは大きな話題を提供するような脚本を欠いた為に、僅か二、三回舞台に現われただけで消えて行くという運命を辿った⁽⁷⁾。

逆にいえば、明治末年は集中的に劇壇の新機運を体現する動きが顕在化した時期でもあったはずで、それは、脚本においてもみられる傾向であった。この点に関して、大笹吉雄に次の整理がある。

明治四十年代になるとそれ〔メーテルリンクの流行〕が創作の上にも反映して、たとえば吉井勇は処女戯曲『午後三時』（明治四十二年）をメーテルリンクばりだといい、雨雀のはじめての戯曲『記念会前夜』（同年）も、メーテルリンク流に「静劇」とうたわれた。劇的な行為を表面に出さず、ある情緒や気分にくるみこんでそれをあらわすという意味で、ホフマンスタールの影響を受けた木下杢太郎の『南蛮寺門前』（同年）や『和泉屋染物店』（明治四十三年）などとともに、吉井勇や雨雀の戯曲は気分劇、もしくは情緒劇と総称された⁽⁸⁾。

以上の素描からでも、劇壇の新機運が明治末年において、各方面の動向の連動によって成立していったことは明らかである。文芸協会、自由劇場に代表される演劇運動、劇作家による新しい脚本、くわえて新しい演劇を上演するにふさわしい劇場とその運営改革などが軌を一にして展開されていったのだ。こうした演劇の近代化－西洋化の表徴としての帝国劇場の意義は、次のようにまとめられている。

一九一一年（明治四四）三月一、二日帝国劇場は開場式を挙行した。帝劇取締役会長渋沢栄一が挨拶に立ったが、この事業は〇六年一〇月伊藤博文、西園寺公望、林董、渋沢らが発起人総会を開き準備を始めたもので、横河民輔設計のもと〇七年五月着工し、一一年一月竣工したのであった〔図3-11〕。客席は一～四階席すべて椅子式の一七〇二席、バルコニー、絢爛たるプロセニウムを備え、天井飾りと飛び交う白鳩を沼田勇次郎（一雅）が制作した。沼田は屋上に設置された《翁》も制作した。また、観客席天井には和田英作が《羽衣》を、また二階大食堂小壁に各月の歴代風俗一二枚を制作した。規模が大きかったので、田中良ら卒業生八名が手伝った。貴賓休憩室の壁には岡田三郎助が描いた《朝》《昼》《黄昏》《夕》の四枚が飾られた（『美術新報』一〇巻五号、一九一一年）。渋沢らが求めた西洋に負けない文化指標としての劇場となるためには、劇場を「美術」で飾ることによって、悪所文化から切り離すことがどうしても必要だったのである。帝国劇場の場合、全体が一つの美意識で貫かれていたのではなかったが、新しい時代にふさわしい劇場が何で装飾されなければならないかは明確に示すことになった⁽⁹⁾。

こうした帝国劇場に飾られた数々の洋画を確認すれば、明治末年の劇壇革新が（文学とだけでなく）美術とも連動した共時的な動向であったことは明らかなが、帝国劇場では自由劇場をはじめとした新しい演劇が上演されたばかりでなく、従来の茶屋制度を廃した運営が進められたことも大きい。

以下、ここまで叙述してきた演劇状況のうち、自由劇場に関する先行研究を素描していく。まず、自由劇場旗揚げの際の市川左團次・小山内薫「自由劇場規約」（『スバル』明42・5）を参照しておく。

目的——本劇場は会員組織の一団にして、会員の総数を興行資本主併せて看客と頼み、主として俳優を職業とする者を技芸員として、新時代に適應せる脚本を忠実に試演し、新興脚本の為、新興演劇術の為に、一条の小径を開くを以て目的とす。（頁表記なし）

自由劇場の軌跡については、市川左團次・小山内薫『自由劇場』（自由劇場事務所、大1）にまとめられており、左團次サイドからの軌道修正に松居桃樓編『市川左團次⁽¹⁰⁾』（高橋登美、昭16）がある。

自由劇場の近代演劇史上の位置－評価は、『果然、この自由劇場の第一回試演は劇壇、文壇に一大旋風をまきおこした⁽¹¹⁾』と指摘する河竹繁俊による、次の一節によく集約されているといつてよい。

自由劇場は、清新な刺激を与えたという点では、どの新劇団にも立ちまされた功績をあげた。けれども演劇そのものとしては、どの舞台も統制ある舞台という以外、特に注目すべきものはなかった。けれども、それでも新劇運動の先駆としては有意義であった⁽¹²⁾。

一定の留保を伴いながらも、イプセンやメーテルリンクといった西洋近代戯曲の紹介－上演をはじめとした演劇史的《功績》について、自由劇場は揺るぎない評価をはやくから獲得していった。より多面的な自由劇場の評価ポイントについては、大山功に次のような評価がある。

自由劇場は明治四十二年（一九〇九）から大正八年（一九一九）まで九回の公演を通じて九つの翻訳劇と六つの創作劇を上演し、混沌たる当時の劇壇に新風をまき起こした。そこに幾多の欠陥があったことは争われなかったであろう。しかしそれはともかくとして、西欧の傑作近代劇をいくつか移植上演し、一応新しい演出術を確立し、舞台装置照明等に新機軸を出し、新進の劇作家を紹介し、新劇運動の先駆的役割を果たした点、その功績を忘れることは出来ない⁽¹³⁾。

また、越智治雄も《劇場用の脚本にまで射し始めた近代の曙光を象徴する演劇界の事件は、周知のごとく、明治四十二年末に始まる小山内薫らの自由劇場の運動であった》という評価にくわえ、『それを中心とする多くの新劇団の叢生が、劇作に与えた新鮮な刺激は想像以上である⁽¹⁴⁾』と付言していた。

そうした意義は評価されながら、自由劇場に関して歌舞伎俳優による演技・台詞まわしなどについては、同時代／先行研究双方において批判が絶えることはなかった。たとえば松本克平は、『歌舞伎俳優の一座をそっくりそのまま（女形まで）使った仕事は、思想的には文学界や演劇界に大きな影響を与えたが、俳優術の点に限って見れば、まったくナンセンスなこと⁽¹⁵⁾』だと酷評している。また、第1回～第5回にわたる自由劇場試演の劇評を検討した和田直子も、『自由劇場の舞台に立つ俳優達の台詞廻しは五回の上演を経ても一向に改善されることもなく、自然主義に立脚した西欧近代劇を上演する上でどこか不自然な調子を帯びていた⁽¹⁶⁾』と指摘している。

それでも、明治末年に自由劇場が果たした意義については、和田も次のように評価している。

自由劇場の特徴の一つに未紹介の戯曲を上演するということが挙げられる。その上演態度は翻案的な粗筋の紹介ではなく、戯曲として如何に紹介するかということに重点が置かれていた。そのため必然的に脚本に忠実な演出が行われた。左団次の改革興行における態度は、新しい演劇の創造のため、翻訳劇や新作を脚本に忠実に上演するというものであった。〔略〕自由劇場の意義は新しい演劇にふさわしい戯曲を求め、それを文学運動の一大潮流の中へ位置付けて行ったことにある⁽¹⁷⁾。

こうして先行研究を通覧すれば、自由劇場評価としては、演劇の近代化－西洋化への貢献は認めつつも、その不備を指摘するという両義的な言説が大勢を占めた。それでも、明治末年において自由劇場は、劇壇の新機運を醸成－発展させていく言説を生み、そのことによって多大な貢献を果たした。

以上の先行研究をふまえ、本稿では必ずしもそれらの相対化を目指すのではなく、明治末年における劇壇を対象とした言説を広く調査－分析することで、その反復も含めた語り方を考察していきたい。

II

以下、劇壇（動向）をめぐる同時代言説を検討していくにあたり、まずは逍遙「観劇漫言」（『早稲田文学』明41・12）を参照することで、自由劇場旗揚げ以前の状況－スタートラインを確認しておく。

今の小説は少々新代に偏し過ぎると思ふ程に特別なものになりかゝつて、今の文学は青年の専有物だと誰れやらが言つた程にもなつてゐるが、^マ特^リ演劇だけは、これはまた余りといふ程に俗受専一で、これに対しては学者や識者や文学者や新思想や新感情は殆ど何等の勢力もない。青年用の劇場とか新代劇通用劇場とか試演用劇場とか言ふのが成立たない限りは、劇界は、当分現状繰延、いつ東が白むか分つたものでない。さりとて劇場は素手では建たず、建てゝくれるやうな頭は古い頭だし、困つたものだ。作者も今の所甚だ乏しいし未熟もあり、役者も今の所甚だ覚束ないが、せめても試演用劇場でもあつたなら其の未熟なら乏しい作者をも活用する道が立ち、其覚束ない役者にも真生命が吹込めまいものでもないが、さて其端が更に発けぬ、文学壇を占領した余勇を奮つて「青年劇場」設立の運動を試みてはどうだね。（20～21頁）

ここで逍遙は、新時代に対応しつつある文学に比して、『俗受専一』にとどまっている演劇の古さを嘆いている。しかも、そうした状況を打開する糸口さえみえない中、劇場（建設）、作者（脚本）、役者（演技）といった課題をあげる逍遙は、文学（者）の活動の延長線上に新たな運動を期待していた。

翌明治42年、自由劇場が旗揚げし、第1回試演としてヘンリック・イブセン作／森鷗外訳『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』（明42・11・27～28、於有楽座）が上演される。この公演については多くの公演評が発表され、主要なものは『自由劇場』（前掲）に収録されているが、ここでは特集「劇壇の新気運（自由劇場の試演に就いて）」（『新潮』明43・1）から、寄稿者3人の発言を参照しておく。

《実演して見て、兎に角大成功とまでは行かないでも、少々成功に近い域までに漕ぎ付けたことに就ては劇壇の爲めに喜ぶところでもあるし、又、小山内氏及び左團次一座のために、祝盃を挙げた次第^マだという蒲原有明は、《此の試演を更らに第二第三と云ふ具合に続けて今迄日本の舞台に於て見るこのと出来なかつた西洋の新らしい芝居を、舞台の上に見ることが出来ると云ふ確信と満足を得て来たことが、自由劇場第一回の試演を見て、先づ第一に感じたこと》（124頁）だと述べている。さらに、蒲原は《試演を見て嬉しかつたこと》として、《新らしい劇を見ると云ふ喜びと共に、見物も皆高級の人々ばかり集つたことであるから、場内の空気が何となく緊縮して、吾々には非常に気持ちが好かつたこと》（126頁）をあげている。この発言で蒲原は、自由劇場が日本に《新らしい芝居》をもたらしたことを特筆しつつ、端的に新しさとは西洋劇（翻訳劇）なのだと述べ、客層の変化にまで論及している。

《吾々は此の試演を見た時、イブセンの脚本を始めて舞台の上に見ると云ふ無上の喜びを感じた》という眞山青果は、その内実を《芝居としての成功を感じずよりも、脚本として立派なものであること》に限定する。それでいて、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』について青果は、《正直なところを告白して、私は未だ曾つて斯くの如く刺戟ある芝居を見たことがない》、《頭を緊縮されて、一種の力の迫つて来る圧迫の強きを覚えた》、《そして、非常の疲労を感じた》（127頁）と、新しい劇がもたらした新しい観劇体験を告白している。その上で、青果は自由劇場第1回試演について、《芝居としての失敗は兎も角、新らしい芝居に対して、いろ／＼なことを考へさせることの多かつたこと》をもって《新らしい劇界の運動として大なる成功》（129頁）だと判じていた。ここでは青果は、（その演技を難じつつも）上演されたイブセンの脚本にきわめて新鮮な感動を抱いたとて、蒲原同様に、劇壇の新機運に対する自由劇場による貢献を高く評価しており、こうした評価は自由劇場の企図にも叶うものであった。

そのことは、《今度小山内君の自由劇場なるものゝ組織に依つて、新らしい西洋の劇を、左團次、宗之助等を実現さるゝことが出来たのは、此の沈滞して振はない今日の劇界に、多大の教訓と刺戟とを与へた》(130 頁)という土肥春曙の評言によく集約されている。さらに、具体的な上演について土肥は《全体から言へば、原作の面影は、或る程度までは兎に角に演出されて、従来の新派劇や、団菊歿後の歌舞伎を見て居るよりも、新しい、生き――した、深い感興に打たれて、今日までも頭の奥に一種のインプレッションを残して居る》(131 頁)と評し、その歌舞伎、新派に比した新しさを強調している。

明治 43 年、自由劇場は第 2 回試演(明 43・5・28~29、於有楽座)として、フランク・エデキント作/森鷗外訳『出発前半時間』、森鷗外『生田川』、アントン・チエエホフ作/小山内薫訳『犬』といった一幕物 3 作品を上演し、第 3 回試演(明 43・12・2, 3、於有楽座)として、マクシム・ゴオリキイ作/小山内薫訳『夜の宿』と吉井勇『夢介と僧と』(一幕)の 2 作品を上演した。

確かにこの時期、《気分劇、情調劇、象徴劇、多少ニュアンスが異なっても、互いに重なり合いながら、こうした呼称が近代戯曲史上に一つの季節を作った⁽¹⁸⁾》と評されるような状況があった。坪内逍遙は「気分劇に就て。及び余談」(『世界文芸』明 43・4)において、その隆盛を次のようにみていた。

ムードの劇が一方に歓迎せられんとするに至つたのには、種々の理由のある事であらうが、一は思想に訴へる劇がある極度に達したため、二には一幕物には適した形式であるため、次には舞台上の約束に通ぜずとも、生きた俳優を使役する術に長ぜずとも、乃至複雑な世故人情に通ぜずとも綴り得るゝ類の脚本なるが為でもあらう。(11 頁)

つまり、劇壇動向にくわえ、現実的な条件のなかで、気分劇-情調劇は隆盛をみたのだ。もっとも、吹田蘆風「戯曲の本質」(『東京朝日新聞』明 43・8・11)においては、《情調劇と言つても、単に対話と背景とで一種の情調を顕したわけでは未だ真の戯曲とは言へない、矢張内面的になりと一つの葛藤を表はした者でなければならぬ》(3 面)と、その劇的要素の欠如を正す一コマもあった。

この間に組まれた特集として、「劇界の現況」(『太陽』明 43・10)がある。土肥春曙君談「劇壇の陣形」、西野恵之助君談「帝国劇場と今の劇壇」、田村成義君談「経営者の見たる劇壇」、饗庭篁村君談「演劇雑談」、坪内雄蔵君談「歌舞伎座の桐一葉に就きて(我劇壇に於けるイズムの雑談)」、松居松葉君談「今の劇壇」から構成された同特集から、本稿の問題関心に関連する発言を参照していく。土肥春曙君談「劇壇の陣形」では、《今日の劇壇の観客は、今迄のものには、もう食傷して香を嗅ぐのも嫌だと思つて居ても、他に欲を充たす程のものが、出来て居ないので、つまり一方に満足せず、他方にも満足しない》と観客の立場を推しはかり、その上で、《自由劇場や新社会劇壇の混血児風の起りかけて来たのが、最も適切に今日の過渡期の趨勢を代表して居る》(106 頁)と、自由劇場に新たな可能性を見出している。西野恵之助君談「帝国劇場と今の劇壇」では、観劇する慣習が次のように批判されていた。

今の芝居は、時間も一日かゝり、看客の方も場内で飲むやら食ふやらシガラがない、場席を取るにも手数を取つて居る。是等、時間の冗長、飲食の混雑、入場の手続等を、今少し簡単にしたい。演技時間を短く、飲食その他の便宜は特に其場所を設けて見物席と別にし、切符制度にして、総て手軽に娯楽方法を設けたいのである。(108 頁)

このような観客や劇場(制度)への論及にくわえ、坪内雄蔵君談「歌舞伎座の桐一葉に就きて(我劇壇に於けるイズムの雑談)」では、坪内による現況把握と史的整理が示されている。《今は、純写実主義又は自然主義の全盛時代》、《若しくは西洋脈の而も十九世紀後半以後の新しいロマンチズムや、同じく十九世紀後半以後の新しい象徴主義やイムプレッショニズム等が流れ込みつゝある》という観察を示す

坪内は、《日本劇壇の現在、実に雑駁を極めて居る》(114 頁)と現状認識を示す。その上で、明治演劇史を三期にわけ、《一方には活歴劇が起り、他方には江戸式写実が、東京式写実に移りつゝあつた明治十年代》を第一期、《一方には新派劇(壮士芝居)が起り、他方には活歴劇の反動が起らんとした二十年代》を第二期と捉え、《明治三十年代、殊に日露戦争以後》の第三期については、《主として西洋脈の写実主義と自然主義とが活動して居る》、《今は作意をも、文脈をも、成る可く西洋のそのまゝを望ましいとして居る気味》(115 頁)だと、その発展を跡づけている。松居松葉君談「今の劇壇」で松居は、《日本の此の勃興しつゝある国民の、本当の思想、本当の生活を見破つて、今の国民が持つて居る情調に適する、趣向の立て方をして見せて呉れる作者があつたら、非常に面白からう》、《それは如何なる役者も演ずることだらう》(117 頁)という期待を示した上で、《自由劇場の如き事業は、甚だ面白い》として、その要点について《吾々が西洋の事情が解れば解る程、泰西の芸術が面白くなる》、《同時に、自国の芸術の真価を知り、その価値を増進して行かうといふ考を起すやうに、泰西の翻訳劇を見ることが出来るのは非常に結構だ》(118 頁)と、現在進行しつつある状況を好意的に捉えていた。総じて、この特集には、劇壇各方面からの新機運を追認・加速するような言説が並んでいたことになる。

明治 43 年を振り返って書かれた「明治四十三年の回顧劇壇の活動を予示せる年」(『歌舞伎』明 44・1)において島村抱月は、《実演の方面から見ても、新社会劇壇を初めいろ／＼な新団体が起つた》ことを例示しながら、《劇壇に何等かの新生面を開かんとする前兆は大分明らかになつて来た》(101 頁)という観察を示した。また、抱月は脚本(掲載雑誌)についても、《スバル、劇と詩、歌舞伎などに立籠つて居る若い作者の物に、稍面白いものがで出かゝつて居る》(101~102 頁)ことを指摘し、劇壇各方面からの新機運が同時に展開されつつあることが言説化されていた。しかもそのことは、単なる劇壇の興隆ではなく、近代化・西洋化を経た新しい演劇の誕生を意味する。青々園「大胆な描出」(『歌舞伎』明 44・1)には、《謂はゆる娯楽の芝居でなくして、考ふべき芝居を日本の見物に提供した自由劇場の当事者の功労は劇壇の歴史に永く伝ふべきもの》(66 頁)だという評価までみられた。

「最近文壇十年史」(『新潮』明 44・1)に「第十四 脚本」という小見出しを立てた相馬御風は、《演劇界の事については殆んど茲に書くを得ぬ程の、無自覚状態を永い間辿つて来て今も尚辿りつゝある》、《無論脚本としては相当に苦心の作も演じられないではなかつたが演ずる俳優及び舞台監督の状態から見て決して真面目に演じられて居るものとは云へない》がゆえに、《劇の前途はまだ／＼遠い》と否定的に捉えていた。その上で、御風は《四十二三年に入つて俄然として脚本界が色めいて来た》、《新らしい作家は続出した》と転換を認め、《吉井勇、長田秀雄、秋田雨雀、楠山正雄、木下杢太郎、岩野泡鳴、松本苦味など云ふ人々の作には、小説壇詩歌壇と並んで遜色のあまりないだけの進歩した態度のものが少なくなかつた》(31 頁)と評価した。こうした脚本家の活躍は、劇壇の新機運の一端を担う。

中村春雨は「劇壇の将来」(『雄弁』明 44・1)において、《明治四十四年は我が劇壇の多望なる秋である》、《今後の劇壇は最も注目値すると信ずるものであります》(99 頁)と述べていたが、その根拠となるのは、ここまで示してきた明治 43 年までの劇壇言説に示された徴候(の蓄積)による。それは、次に引く無署名「明治四十三年文芸史料」(『早稲田文学』明 44・2)で具体化されている。

昨年〔明治 43 年〕に於ては新たに劇壇の気運が勃興しかけた喜びがある。自由劇場に加ふるに新社会劇団が出来新時代劇団が出来た。「新思潮」「劇と詩」等の新雑誌が起つた。新作家の作が毎月幾つとなく現れた。新築帝国劇場も将に竣成し開場されんとしつゝある。文芸協会の事業も何等かの形に於て近く現はれんとしつゝある。かくして劇壇革新の気運は刻々に熟しつゝあるのは、誠に喜ぶべき新現象と云はねばならぬ。(2~3 頁)

ここで明治末年における劇壇の新機運を構成する主要要素を整理しておけば、第一に自由劇場や文芸

協会といった新しい西洋の演劇を上演する組織の活動、第二に演劇関連雑誌の創刊、第三に劇作家による脚本の隆盛、そして最後に第四として帝国劇場の開場（とそれに伴う観劇制度の刷新）があげられる。こうした整理をふまえ、以下、個別の論点についての言表を検証していきたい。

年頭、一記者「劇壇時事」（『歌舞伎』明44・1）では、『今年は文芸協会が再び発展する様な気がする』、『自由劇場と此れ〔文芸協会〕とが将来に望あるらしく思はれる』（122～123頁）といった期待が表明されていた。『去年は自由劇場が旗揚げした』、『今年新社会劇興つた』（103頁）ことをあげる「新気運の劇壇」（『歌舞伎』明44・1）の伊原青々園は、『技芸の方ばかりでなく脚本の新作をやる人が多くなつた』ことにもふれ、『今年の春の初刷の雑誌に小説と共に脚本が載せられたことは非常なもの』であり、『脚本ばかりでなく、凡て劇に関する報道とか批評とかも盛んになつた』といった事例を重ねて、『要するに気運が動いて居るとは明』（103～104頁）かだと認めていた。『新年早々「歌舞伎」に鷗外博士のアンドレエフの「人の一生」の翻訳が現れその前後から誰いふとなく、劇の上に気分とか象徴とかいふ事が人人の口に上つた』ことにふれる、『新しい脚本と新しい技芸』（『歌舞伎』明44・1）の楠山正雄は、特に秋田雨雀と吉井勇をあげ、『今年に至つて此の人々の遣つてゐた傾向の意義が広く理解されると共に、多くの模倣者も生じたが、この方面に於いて二氏は依然として他人の追従を保つてゐて、今や大なり小なり一家の芸術を完成する迄に進んで来てゐる』と気分劇－情調劇の進化を高く評価し、さらに『今のところ進んだ方面は文芸協会と自由劇場に任せて置けば十分』（103頁）だとも述べていた。こうして劇壇の新機運は、上演組織、技芸、脚本といった各方面から語られていった。

無腸公子「劇壇革新の曙光」（『学生』明44・5）では、『歴史的に見て来ると、我が国に於ける劇壇革新の声も随分久しいもので、遠くは明治二十年頃、故伊藤公や井上候、末松男などに既に唱道され、近くに福地桜痴居士や依田学海翁が、この方面の指導者となつた』という前史につづいて、『最近五六十年間に於ては、社会の進歩、文運の発達と共に、劇壇革新の声も全く他の方面から唱へられ、その第一声をなしたものは言ふまでもなく去る三十九年一月を以て発表された文芸協会一派の旗上げであつた』こと、『以後引つづいて、毎日派の文士劇、自由劇場、新社会劇団、新時代劇団の勃興となつた』ことをあげ、こうした動きに通底するものを『在来の劇壇を憚らずとなし、各々異なる方面から将来の劇壇に何等かの新生面を啓かんとする点』（54頁）にみている。さらに同論では、自由劇場について『小山内薫氏以下の経営で俳優には明治座の一味の人々を用ゐ、大陸にある無形劇場を真似て専ら脚本中心の革新を唱へた』ことにくわえ、『イブセン劇や独逸の近代劇に先鞭をつけた』ことが紹介され、『世人一般には解りかねたが、一部の人々から大に歓迎され、外部から見れば基礎も少々堅固らしく今後も猶ほ発展の余地がある』（55頁）と、その劇壇の新機運を牽引する達成と前途が論じられていた。

こうした劇壇の新機運を語る言説を集約的に引き受けつつ、発展させていくかのようなプログラムとして、自由劇場は第4回試演（明44・6・1～2、於有楽座）では、長田秀雄『歓楽の鬼』、秋田雨雀『第一の暁』、吉井勇『河内屋與兵衛』、マアテルリンク作／森鷗外訳『奇蹟』が上演された。日本人作家による一幕物の気分劇－情調劇3作品とメーテルリンクの二幕物だった。

Ⅲ

自由劇場第4回試演は好評を博し、一記者「劇壇時事」（『歌舞伎』明44・7）では『▲有楽座の自由劇場も物質の上に於て前回よりも好成绩であつた』という動員数への言及とあわせて、『新しき試みの次第に公衆に顧慮せらるゝを聞くほど吾等に快心なる事はない』（117頁）と新しい演劇が『公衆』の支持をひろげつつあることが特筆されていた。また、金子筑水は「文壇側面観」（『太陽』明44・7）に「劇界の新しい試み」という小見出しを掲げ、『昨年頃から最も注意さるべき現象の一』として『さまゝの方面から我劇壇に新しい試みが実行されはじめた一事』（26～27頁）に注意を喚起する。『一般

文壇の覚醒に促されて、昨年頃から殊に若い作者の方面に於て、新しい脚本を試みやうとする者が次第に殖えてきた》ことに注目する金子は、それと連動した劇壇動向を次のように述べていく。

啻に脚本の方面のみではない、実際上の舞台研究が、これも殊に若い作家や批評家によつて実行されはじめてゐる。自由劇場とか俳優学校とか新時代劇協会等のさまじい新しい団体を土台にして、新しい舞台上の研究が、各方面で実行されはじめてゐる。此等の特種な研究が次第に発達するにつれて新しい脚本と舞台とが次第に調和されてくることも、今から予想される。(27 頁)

ここに顕著なのは、劇壇各方面からの新機運言説を彩る《新・若》といった修辭であり、それらは、明治 43 年までに醸成された西洋を規範とした新しい演劇への期待を要因として生みだされている。

また、文学(小説)と演劇(脚本)との関連-先後関係についても、この時期には論及が多い⁽¹⁹⁾。たとえば、「小説から劇へ(上)」(『東京日日新聞』明 44・8・1)において《▲浮気な文壇は、近頃になつて頻りに劇の方に動いて居るやうだ》という観察を示した孤島は、《最早小説の時代は去つた》、《今度は新しい脚本の時代だ》、《小説の方で成就された様な新運動が、劇の方でも行はれなくてはならぬ》と先後関係を示しつつ、脚本にとどまらない、各方面で同時進行しつつある劇壇の新機運が、具体的に次のように論じられていた。

時勢は徐ろに進んで居る。劇場の組織改革は或る度まで帝国劇場によつて実行された。自由劇場や文芸協会の事業は演劇の内容の上に革新の曙光を見せた。劇に於ける革命の時代は確かに近づいて来た。文壇の人氣が小説から劇へと移りつゝあるのは当然のことである。(7 面)

なお、つづく「小説から劇へ(下)」(『東京日日新聞』明 44・8・2)において孤島は、《▲新しい劇は全然新たに生れ出るものであらう》として、その脚本のエッセンスを《其の心持は小説よりも寧ろ詩に近いもの》と捉え、《近頃ポツポツ現れる象徴劇、気分劇の或るものには折々新しい劇の路は斯ういふ所から開かれるだらうと思はれるやうなものがある》(7 面)とそのゆくえを予示してみせた。

これはまさに、明治末年からメーテルリンクの影響下において吉井勇、秋田雨雀らが書きついできた気分劇-情調劇の方向性であり、そのいくつかは自由劇場で上演されるなど、新機運を実質的に担ってきた実践である⁽²⁰⁾。もちろん、《当分の間は西洋趣味のものが物珍らしさに歓迎されるといふだけの事は分つてゐるが夫以上は差当つて予言が出来ない》という坪内逍遙が「当来の文芸 将来の演劇」(『国民新聞』明 44・8・17)で述べたように、劇壇の新機運に対する次のような厳しい見方もあった。

日本にはまだ真に根生と称すべき問題劇も思想劇も少くとも舞台上には成立つてゐない。また真の写実劇もなく、小説に見えた種の自然主義風の劇の如きは勿論無い。何れも突込んで試みて見たがよい。外国では今如何いふ劇が流行つてゐようと、日本ではそんなことに頓着なく、適当な脚本さへあらば、一々実際に試みたがよいと思ふ。(1 面)

こうした賛否の振幅を抱えつつ劇壇の新機運を語る言表が次々と産出されていく中、明治末年における言説上のピークと目されるのが、特集「劇壇の現状を論ず」(『早稲田文学』明 44・9)である。同特集のリードには、記者名義で《数年前より文芸界の全野に勃興せし新機運は今や漸く演劇壇を震撼せんとす。斯道の新知識に乞うて其現状を論ずる所以也》(5 頁)という特集の主旨が明記されていた。

ここで、同特集の検討に先立ち、同誌同号に掲載の無署名「劇界」(『早稲田文学』明 44・9)を参照することで、この時期を下限とする明治演劇史(同時代における歴史叙述)を確認しておきたい。

同論では、《三十九年頃以降、二三の有力なる新運動が、其精進努力を続けるうちに、最近二三年に至り、さしも頑固であつた劇壇を一新せしめんとするの状を呈することゝなつた》(128 頁)と、まずは劇壇の新機運が各方面からの同時展開によるものであることが銘記される。そして、《劇界新運動の起り》＝《明かなる現象として世間の注目を惹き始めた》時期を明治 39 年頃とみる同論では、《大隈重信氏を会頭とし坪内逍遙氏等を顧問とした前期の「文芸協会」が旧俳優とは全然異なつた新俳優（或は世間で言ふ素人俳優）を以て、歌舞伎座にシェイクスピアの『ゴニスの商人』逍遙氏作楽劇『常闇』を演出したのが、劇壇革新運動の第一現象であらう》(129 頁)とその起点を捉えている。

つづく《革新の第二期は四十二年》だとみる同論では、《五月には文芸協会演芸研究所が開かれ、六月には森鷗外氏訳の「一幕物」が一冊に纏められて出版された》、《一幕物が追々と流行し出した》、《十一月の末には有楽座で、小山内薫、市川左團次両氏主宰の自由劇場第一回試演が催されてイブセンの『ボルクマン』が上場された》(129 頁)といった、現在にまでつづく動向の端緒が列挙されていた。

さらに《今年即ち明治四十四年を以て劇壇革新の第三期として見る》(130 頁)という同論では、「新社会劇壇」や「新時代劇協会」の頓挫にふれながらも、次のように自由劇場と文芸協会に論及していく。

自由劇場が第四回試演に於て一幕物の創作三種を選んで評判も悪くなかつた事は特筆すべきであらう。それと対して、爾来二年間沈黙の裡に堅実なる準備をとゝのへてあつた坪内氏の文芸協会は（協会は今年に到つて坪内氏自らが会頭となり専ら演劇刷新に力むることゝなつた）五月、而かも新築の帝国劇場で沙翁劇『ハムレット』を発表した。歌舞伎座や本郷座での興行は部分的摘出に過ぎなかつたが、茲に、完全なる沙翁劇を、劇壇刷新の第一階段として提供した事は、最も真面目な努力の発現であり、目覚ましい成功であつた。(131 頁)

ここでも自由劇場と文芸協会を両雄として明治末年における劇壇の新機運が、意義深く語られていく。上記引用に関わるキーパーソンとしては、小山内薫、市川左團次、坪内逍遙、脚本家としては長田秀雄、吉井勇、秋田雨雀、さらにはメーテルリンク、シェイクスピアがあげられる。これらに、自由劇場と文芸協会をくわえた固有名を軸として、明治末年における劇壇の新機運－言説は高揚していったのだ。また、同論では《新築落成の「帝国劇場」が示した新劇場及び新興行法》によって、《従来の諸劇場とは全然異りたる西洋式の劇場を打立て茶屋制度を全廃してむしろ看客本位の興行法に依つて成功した事》も特筆され、ハード面における劇壇の刷新も評価された。さらに、《脚本の現状》についても、秋田雨雀、吉井勇らの《情調劇又は気分劇》(131 頁)、中村吉蔵、楠山正雄らの《社会劇又は現代劇》、森鷗外、永井荷風らの《史劇》(132 頁)と整理が試みられ、主要劇作家・作品が例示された。

こうした直近の演劇史の整理をふまえつつ、特集「劇壇の現状を論ず」各論を以下に検討していく。

あらかじめ述べておけば、この特集の寄稿者はいずれも劇壇の新機運に当事者として関わった演劇人であり、また、そのすべてが直近の自由劇場第 4 回試演を念頭に置きつつ書かれたものにみえる。

小山内薫は「劇壇昨今」において、《要するに誰が見ても好い作なら、見物はきつと喜ぶのである》、《見物の心理は謂ふ所の「多数決」と同じで、断定はいつも平凡であるが、存外正直な鑑賞と常識的な批評を生む》(6 面)と断じて、新奇な試みが、基本的には演劇関係者を核とした文化人を主な対象として次々と展開されたこの時期に、《見物（の心理）》という評価基準の重要性を強調していた。

《この二三ヶ月は立続けに随分いろんな芝居を観せられた》という「最近劇壇の記憶」の楠山正雄は、《文芸協会『ハムレット』自由劇場の第四回、俳優学校の卒業試演——その間には市村座の『髪結新三』で黙阿弥劇の生粋しじいといふ所を味ひ、歌舞伎座の『宵庚申』で近松の幻影に酔はされた》といった体験に即して、《東京の劇場も調法になつた》、《見物の頭も複雑になつた》(11～12 頁)という旧来の状況に比しての変化を実感をこめて示した上で、自由劇場第 4 回試演に次のように論及していく。

自由劇場に於ける新作家の芝居は兎も角も新しい劇作の技巧の勝利を示したものである。どの作家もどの作家も技巧の上にこれまでにない鋭い感受性を見せてゐた。たゞ「これまでにない」といふ言葉に「あの鈍い壮士芝居を書く人達に対して」といふ制限を付けなければならないのは残念である。あの晩に演ぜられた芝居は主として気分の芝居であつたといふ。暗示の芝居であつたといふ。それにしては与へられた所謂気分の余りに稀薄であつたのを残念に思ふ。暗示されたある物の余りに小さかつた事を残念に思ふ。(たゞ流石に秋田君の作には考へれば考へ得るある大きなものが秘んでゐた。) 私達は気分の芝居を書く作家にもう少し複雑な頭を要求する。序でに自由劇場の俳優諸君にはもう少し自然の研究を積まれん事を要求する。(13 頁)

これは、第 1 回試演以来の自由劇場評の大勢をかなり忠実になぞるもので、(翻訳劇を含めた)脚本を中心にその新しさを高く評価しながらも、手放して褒めることはなく、俳優の演技を中心に不満がもたれている。その中では、秋田雨雀「第一の暁」を軸として、気分劇－情調劇が提示する《暗示》について批評が試みられた点がユニークではあった。いずれにせよ楠山は、こうした上演をふまえて、《日本の劇界は文学界よりは十年以上遅れてゐる》と判じ、《作者の頭にも、役者の頭にも、興行者の頭にも早晩一革命起らねばならぬ》(18 頁)という現状認識(批判)－希望を表明していくことになる。

楠山に論及されていた秋田雨雀は「二つの劇場」において、《私は新しい劇団例へば自由劇場とか文芸協会とか乃至新時代劇なぞの関係者の仕事に対しては、いつでも質朴な讃美者の一人》(21 頁)なのだ、まずは自己定義する。その上で雨雀は、《自由劇場や文芸協会は所謂文字通りの対称ではなくて、この二つの劇場は他にある大きな対称を持つてゐる》と捉え直して、両劇場は《対社会の運動》であり《芸術上の優劣の問題ではない》(22 頁)といった見方を示している。この発言も先の逍遙同様に、この時期の劇壇をめぐる新機運が、演劇領域内部にとどまることなく、いかにしてひろく観客、社会へと働きかけようとする言説動向であったかを示す証左だといえる。ほかにも雨雀は、自由劇場に参加している劇作家という自身の立場・役回りに即すかのようにして、次のアピールを書きつけていた。

脚本本位の演劇！ これは自由劇場といふ仕事場唯一の器械です。然しこれは決してつまらない器械ではない。私は自由劇場といふ一つの劇場はこの後何んな風に発展し、何んな風に変化しようとも、この一つの質朴な、然し正しいモチーフを忘れぬやうにお願いいたします。(26 頁)

これは、自由劇場の当初からの企図でもあり、この後に上演されるハウプトマン『寂しき人々』、萱野二十一日『道成寺』、メーテルリンク『タンタデイルの死』へと着実に引き継がれてもいった。

以上、明治末年における劇壇の新機運は、次に引く中村吉蔵「現時の劇壇」の一節に集約されている。

この最近一二年来、劇壇の一角に発生した低気圧は、まだ暴風雨を喚起する程に至らないが、今やさまざまな形を取つて気流の上に著しい変化の現象を呈してゐる事は何人にも感ぜられる處であらう、久しい間徒らに叫ばれた劇壇革新の声は遂に漸く実行の第一歩を促す機縁たるを得た、過渡機は正当な意味に於て今や正に斯界に始まつて来たのである。(27 頁)

無署名「劇界」(前掲)にいう《第二期》、明治 42 年以降における劇壇の新機運を《低気圧》とたとえる中村は、まだ過渡期ながら《劇壇革新》が進行しつつある実感を言明している。さらに、中村は帝国劇場の落成にもふれ、《劇壇の新気流は斯の如き外形の方面に止まらないで、モツと内容の上、即ち芸術的方面に力強く動いて来てゐる》として、《自由劇場、その他の新団体に依て頻々、示されたる近代劇の実演、及び最近、文芸協会の帝国劇場に上演せる沙翁劇の如き、観客と俳優と、興行師との三方

面に不少刺戟と動揺とを与へてゐるのは事實》(28～29 頁)だと各方面の動向に言及していた。

こうした時機に、自由劇場は第 5 回試演(明 44・10・26～27、於帝国劇場)として、ゲルハルト・ハウプトマン作／森鷗外訳『寂しき人々』(五幕)を上演した。

IV

自由劇場第 5 回試演についても少なからぬ劇評が出たが、ここでは、小宮豊隆「自由劇場の『寂しき人々』」(『演芸画報』明 44・11)からみておく。小宮は『寂しき人々』について、一般に議論される脚本や演技にくわえ、《何日もながら背景や道具立及び光線の使ひ工合に於て最も成功してゐたといふ事を特に記して置きたい》、《殆んど間然する処なき迄に、「出来上つた」と云ふ感を与へるのは自由劇場の舞台面である》と、装置や照明を絶賛していた。さらに小宮は、《自由劇場を単に背景の芝居にしたくない、又単に西洋の有名な劇の名前と其作者と其幕数とを紹介するに止まる芝居にしたくない》と希望しており、《より多くの熱心とより多くの研究とを望む》(102 頁)とも述べていた。

小宮同様に、自由劇場に大きな期待を抱きながらも、不満を隠せずにしたのが和辻哲郎である。《自由劇場は私の一等好きな芝居には相違ない》という「自由劇場の演技」(『帝国文学』明 44・12)の和辻は、《だからその自由劇場の演技から芸術的な巧妙を味ふことの出来ない物寂しさは、技術の奇異なる精練を有する歌舞伎劇から人生の深味と芸術的真実とを味ふことの出来ない物足りなさよりも一層痛切にひし―と私の胸を圧迫して来る》(41 頁)ののだとして、次のようにその《芝居》を批判していた。

自由劇場の芝居はみな―恐ろしくテムボオが緩い。それは一つには職業の余暇に不自由な思ひをして稽古をするといふことも原因となつてゐるであらうが、主要な原因としては「脚本の語」と「その語のこなし方の不熟練」とを挙げなければなるまい。しかしそれつまりは稽古の不充分といふ点に帰着するかも知れぬ。(45 頁)

こうした自由劇場の演技に関しては、当初から批判的であつたが、和辻がこのように述べたのは、自由劇場のさらなる成功を望んでいたからにはほかならない。《自由劇場の大きな任務は新らしい白まはしの発明を待つて初めて果さるゝことになる》(45 頁)と述べて、課題の克服に期待をよせていた。

では、劇壇の新機運をめぐる言説が産出されつづけた明治 44 年は、どのように総括されたのか。

もちろん、無署名「明治四十四年文芸史料」(『早稲田文学』明 45・2)では、《文芸協会の公演したるイブセン劇『人形の家』自由劇場の公演したるハウプトマン劇『寂しき人々』等の一般観衆に与へた印象が従来の演劇のそれよりは、一層確實に社会的反響を勝ち得た如きも、亦何等かの新意味を語るものでなくてはならぬ》(87 頁)と、その意義が評価されていた。さらに、早稲田文学記者「推讃の辞」(『早稲田文学』明 45・2)においても、《劇壇にありては、自由劇場の諸試演、帝国劇場の開場、市村座青年歌舞伎俳優一群の活動及び文芸協会公私演の開演等専ら世の注目に値せり》(3 頁)といった出来事が明治 43 年を代表する成果として高く評価されていた。以下、年次総括言説を検討していく。

その主潮は、正宗白鳥が「四十四年の芝居」(『歌舞伎』明 45・1)において、《今年は兎に角劇界に活気があつて面白かつた》、《来年はます―面白いでせう》、《やがて明治の新作で私共を感動さす者が出るでせう》(39 頁)と述べた成果―期待に代表されている。文学領域においても、特集「今年の文芸界に在つて最も印象の深かつた事」(『早稲田文学』明 44・12)によせられた徳田秋聲「文芸委員会、帝国劇場、菊五郎」では、次のようにして関連する劇壇の動向が特筆されていた。

文芸委員会の設立と並んで矢張り同じやうな意味で文芸界に少なからぬ刺戟を与へたのは、帝国

劇場の設立であらう。これも帝国劇場設立そのものに別に深い意味もないが、これによつてさまざまな点から劇界が新らし動揺を受けた事は、見のがす事の出来ぬ現象である。(23～24 頁)

青々園も「劇壇時事」(『歌舞伎』明 45・1)において《▲兎にかく、去年の劇壇に於ける大いなる問題は帝国劇場の開業であつた》(114 頁)と述べ、さらに次のような動向をピック・アップしている。

▲文芸協会や、自由劇場や、或ひは新時代劇や、試演劇場や、孰れも營業的の技芸に満足せずして起つた団体である。其等に対する趣味はいまだ普遍的と言ひ兼ねるが、社会の一部に侮るべからざる勢力を有する事は事実となつて現はれた。同時に謂はゆる新派劇の衰微に帰した事は最も意味ある現象である。／▲演ぜられずに只出版せられる脚本も本年に入つて多くなつた。劇は今や芸術界の第一の的となつた観がある。此れも他日佳作を生むべき下拵へとして悦ぶべき現象ではあるが、既に公けにせられた此等の大かたと吾が舞台とには其間に余り距離の大きな事を悲くおもふ。(116 頁)

ただし、上に青々園が指摘した、新派劇(や歌舞伎)の《衰微》、さらには自由劇場などの新しい演劇(の表現)が、それら旧派の観客層との乖離をひろげたという指摘については、留意しておきたい。

また、従来からの気分劇－情調劇についての議論が、一步深められていくような動向もみられた。その1つが、《大体に於いて総ての芸術が、文学といふものを港にして、或点に於いては皆そこへ集まつて来なくてはならないやうな形勢があるのではあるまいか》という、文学を軸とした同時代芸術への見方を示した島村抱月氏談「気分劇、写生劇——劇壇一年の新傾向——」(『国民新聞』明 44・12・26)である。この談話で抱月は、《新作脚本の傾向》の一つとして《所謂気分劇》をとりあげ、《この作風の生ずるには、色々な影響なども他から来たものに相違ないが、根本の意味としては、これは脚本が詩と同じ領域に立たうとする要求を持つたものと言ひ得る》と捉えている。また、もう一つの傾向として《短い新作劇にスケッチ風なものが沢山現はれた》ことに注目し、《極平凡な日常見聞の光景、普通の眼には何の意味も無いものとして見通されて了ふ、小さい平常の場合に生命を認めて、その一寸した場面だけを活きたやうに写し出すといふ事》であるとみている。その上で、抱月はこうした2つの傾向に、《本当の意味での小説と劇との境目を取り除いて見ようといふ傾向》を見出し、《新らしい劇の要求の中には、小説や詩など根柢の流れを同じくしてゐるといふ事実》(1 面)を指摘してみせた。反対に、佐久二郎は「時評」(『早稲田文学』明 45・2)において、「脚本の創作と舞台の約束」という小見出しを掲げ、《所謂気分劇とが情緒劇とかいふ、主として青年詩人の手になつた西洋臭味を帯びた一幕物が出初てから随分月日も経つたが、まだそれが大なる勢力となる程には至らない》(80 頁)といった現状認識を示していた。いずれにしても、新しい脚本においては、気分劇－情調劇が焦点となっていたことは間違いなく、西洋劇の手本となっていたのはメーテルリンクである。ちょうど前後する時期には、メーテルリンクの紹介－再評価が進んでいた⁽²¹⁾。花菱生「十二月の脚本」(『歌舞伎』明 45・1)には、「メーテルリンクの“INTERIOR”」という小見出しが掲げられ、次のような紹介がみられた。

今月の『劇と詩』と『帝国文学』に、メーテルリンクの『室内』^{インテリオル}が、前者は仲木貞一氏と、後者は北澤貞造氏によつて訳出されてある。〔略〕作者の書かうことした哲理並びにあゝした気分と云ふものが、カセのかゝつた技巧だけに、自分のやうな浅い人間にも何物か深い印象を与へられる。新しい作家、難しい哲理を脚本と云ふ形式で発表し得る新脚本家に、メーテルリンクの『気分劇』^{アート}が持てはやされるのは理由のある事を今更のやうに思はれる。自分は、その技巧の巧さを深く感服すると共に、永い間だ竹柴なにがし、河竹それがしと云ふ常識家の手にのみゆだねられて居

て、若い芸術家からは遠いものになつて居た〔。〕脚本と云ふ芸術に対して、日本の作家の技巧の拙劣なのが決して理由の無い事では無いと思ひ、海の彼方の劇界を心から羨ましく思ふのである。
(104 頁)

上に花菱が指摘した《理由》については、楠山正雄も「舞台上の自然主義」(『早稲田文学』明 45・3)で考察している。《従来可なり六づかしいものにされてゐたマアテルリンクの象徴劇が世間的成功を収めるに至つた原因にはいろ／＼あらう》(3 頁)という楠山は、《最近二三年、わが国に於いて、「気分劇」又は「情調劇」の総名の下に試みられ来つたマアテルリンク式的一幕物戯曲は勿論未だ完成したものではないが、その欠点を挙げるものが専ら舞台上の効果を目安とするやうなのは間違つてゐる》と指摘し、《これらの若い劇作家の一団こそは《わが国の劇界に於いて欧洲近代劇のスツルムクント・ドラングの氣息を最も多く感じてゐる人達》であり、《欧洲作家の間に見える内的要求と全然没交渉であるとは言はれない》(10 頁)として、当の劇作家たちの鋭敏な感受性-内的動機を認めていた。

こうしたメーテルリンクを範とした劇作の動向に関して、島村抱月「劇壇に於けるコスモポリタニズム」(『新潮』明 45・1)の議論は示唆的である。《近頃の劇壇、殊に脚本界で最も著しい現象の一つは、エクゾチシズム、若しくは欧羅巴主義とも云ふべき傾きの、だん／＼著しくなつたこと》であり、《殊に若い人々の作品——一幕物などに其の傾向が著しい》(26 頁)と指摘する抱月は、《我々は一面に外国趣味を取り入れて、大なる現代日本劇を作るの希望を持つて居ると共に、一面には其の同じ道に依つて、直ちに世界主義と云ふ一般共通の要求をも満たさんとしつゝある》(28 頁)のだと解釈している。つまり、メーテルリンクに代表される気分劇-情調劇を代表とする脚本の新傾向は、単なる模倣といった消極的なものではなく、日本人劇作家による近代的な脚本誕生までの一段階であると同時に、日本の演劇が西洋演劇と共時的な地平にたった《世界主義》によるものだというのだ。

こうした同時代の言説動向を、結果的にせよ実践-実演したものこそ、自由劇場第 6 回試演(明 45・4・27, 28, 於帝国劇場)であろう。脚本としてとりあげられたのは、萱野二十一『道成寺』(一幕)とマアテルリンク作/小山内薫訳『タンタデイルの死』であつた。この公演もまた、それまでの自由劇場公演同様、賛否両論に包まれた⁽²²⁾が、そのこと自体が新たな挑戦をつづけていることの証左でもある。事実、《近頃になつて劇壇革新の声が一時にやかましくなつてきた》、《以前からも其声をきかないではなかつたが、近頃になつて其要求の韻が切実に聞ゆるやうになつて来た》(91 頁)という正雪は「時評劇壇革新の声々」(『帝国文学』明 45・5)において、次のような期待を表明していた。

かゝる劇壇に処しては自由劇場とか文芸協会とか云ふやうな、興行組織によらずして会員組織によるソサイチーでなくてはとても充分の活動ができるものではない。之等の方面から自由奔放な態度で、といつても吾国文壇のおもひつきの流行に阿ねらずして確かつたサゼツションを与へ、一方には賢明なる批評家諸君の鞭撻があつたなら、次第に一般看客の鑑賞眼も向上して来、新しい劇が懸念なく興行せられるやうになつて来ると思ふ。(92 頁)

また、脚本(内容)ではなく演技・演出を含めた公演評としては、一記者「劇壇時事」(『歌舞伎』明 45・5)に《▲先月の末には自由劇場が明き、今月の初めには文芸協会が明いた》、《新しい芸術は斯かる処から生まれるのだらう》(110 頁)といった新しい劇への期待が読まれるほか、翌月の一記者「劇壇時事」(『歌舞伎』明 45・6)においても、《▲帝劇の自由劇場は全二日間満員、有楽座の文芸協会も八日間満員の盛況であつた》、《そうして普通の芝居よりも面白かつたといふ声が到る処に聞こえる》(115 頁)と報じられている。少しく内容に関わるものとしては、雨雀生「今年前半の好きな作 七ツの疑ひ」(『早稲田文学』明 45・6)に、《自由劇場や文芸協会の演技は、もし一種の創作と言ひ得るな

らば私は本年の前半期の記憶とし、この二つの創作を挙げる》(29 頁)といった高い評価がみられた。

なお、半年後になるが、当事者による発言としては、小山内薫が「自由劇場の径路」(『文章世界』大 2・1)において、第 6 回試演に向けられた批判に対して次のような反批判を展開している。

第六回試演はこの春〔明治 45 年〕四月に帝劇でやつた。マアテルリンクの「タンタデイルの死」五幕と若い作家の萱野二十一氏の「道成寺」一幕とを出したのである。これはさう古くない事で世間にも記憶の新たな事であると思ふが萱野氏は「吉例」に依つて、劇評家側から大分悪評を蒙つた。然し私共は世間で云ふ程、この脚本を「悪い」とは思つてゐない。この「道成寺」は前に「清姫」と題して一度雑誌スバルに載せたものであるが上場するにあつて、わざ／＼書直して貰つたものである。これ程力のある修辭の豊富な脚本を近頃の日本人の作で私は読んだ事がない、形容詞が多過ぎるとか云ふ批評もあつたか、そんならホフマンスタールやダヌンチオはどうなるだらう。シエクスピアなどは忽ち存在を失ふ訳である。「タンタデイルの死」も大分世間には受けが悪かつた。併し私共は唯マアテル・リンクをやつて見たと云ふだけで満足なのである。生き甲斐があるのである。(310 頁)

小山内はここで、上演作として選んだ日本／西洋の 2 つの脚本が優れたものであることを強調している。しかも、この 2 作品は単なる自由劇場による選択という意味を超えて、本稿で検証してきた同時代の劇壇の言説動向－期待にも即しており、演劇の近代化－西洋化をリードする意義を担つてゐた。

確かに、明治 45＝大正 1 年の年次総括において、脚本が肯定的に語られることは少なかった。たとえば馬場孤蝶は、「文壇の印象」(『無名通信』大 1・12)において、次のような概評を示していた。

劇界に於ては斯くの如き變動を見、今や正当の意味に於て斯壇の革新期に入つたので、其の勢に乗じて脚本の創作を試みる人も多くあつたが、其の上場されしと否とに拘らず、大抵駄作凡作ばかりで、此の新氣運に添ふだけのものが一向見当らなかつたことは甚だ遺憾である。(30 頁)

また、無署名「選ばれたる本年の芸術＝小説及び戯曲の印象＝」(『劇と詩』大 1・12)にも、『本年の小説界が紛乱の内に華々しい活動を示したに引換へて戯曲界は依然として不振の状態であつた』という概評がみられたが、同論では『イブセンより独乙の近代劇に伝はつた社会劇の傾向と、物質文明の背景を有しないで直ちにマアテルリンクの象徴劇に出生して一種の気分と暗示を主とする人々の流』とが紹介され、『後者は即ち勇、雨雀、史郎氏の進んで居る道で、吉井勇氏の「夜」(十一月単行)は最も量も質も共に本年戯曲界の白眉』(117 頁)だという評価につづき、個別具体的な次の論及もみられた。

萱野二十一氏の「道成寺」(四月三田文学)は「夜」と共に珍らしく舞台上上つた佳作で有る。本年の戯曲界に流行した古いローマンスや史績に新しい自己の感情を盛らんとした種類の物である。此の傾向の物に灰野庄平氏の「王女バミナ」(義隆の死) (九月スバル) と八橋有春氏の「矢の倉物語」(四月劇と詩) は相当の成功を示した者で有る。仲木貞一氏の「脱獄の朝」(一月劇と詩) と庄平氏の「夢遊病者」(二月シバキ) は共に題材が珍しい。前者が大きい力を感じしめるに引換へ後者は美しい詩的の情緒を感じしめる。猶仲木氏に「蝮の様な女」(三月劇と詩) 萱野氏に「一人の死」(十月白樺) が有る。共に佳作で、技巧は後者がまさり、前者は病的夫人の最後が面白い。(117～118 頁)

こうしてみれば、誰もが認める画期的な脚本の登場は難しいとしても、西洋の影響をうけつつ新しい

脚本が書かれていたことは間違いなく、また、自由劇場で上演された秋田雨雀、吉井勇につづき、萱野二十一がこうした動向を担う脚本家の一人として注目－評価を集めつつあったことも確認できる⁽²³⁾。

総じて、明治42～44年に劇壇を主題として産出－形成された言説において、演劇組織、脚本、劇場等の各方面において（何かしらの達成とまではいかない程度に）新機運という言葉によって表象されつづけ、そうした追認－同語反復のうちに、劇壇の新機運が言説上に定着していったとみられる。また、そうした言説の契機－核として重要な役割を担ったのは、自由劇場とその試演であり、そうした意味でも、明治末年に劇壇の新機運を語ることによって、演劇の近代化－西洋化は言説化されていった。

V

前節までに、本稿の課題は一通り検証し終えた。展望にかえて最後に、大正に入ってから明治末年における劇壇に関わるメタ言説を分析－考察しておきたい。

まずは、石川才三郎「最近二年間の新劇団」（『趣味』大3・1）から次の一節を引いておく。

新らしい演劇の試みも今日では最早多数の観客を吸収して立派に興行的に演じられることになった。さて、斯く隆盛になつて来た新劇団の先驅をなしたものは何々であるかと云へば、やはり小山内氏等の自由劇場、坪内博士等の文芸協会、榎本氏等の新時代劇協会などに指を屈すべきであらう。さうして、これ等有力な新劇団体が呱呱の声を挙げてからこの方未だ幾午の日も経ないのに早くも今日の盛運を見るに至つたのは、一つは時代精神の推移に由ること勿論であるが、一つは好奇心に富む日本人の癖として、著名な外国人の傑作を見せられると云ふことに惹きつけられた為めであると思ふ。（21頁）

ここには、劇壇の新機運が盛んに言説化されていた過渡期以降からの回顧的な視線が顕著である。林立する《新らしい演劇の試み》から、その《先驅》として自由劇場と文芸協会が位置づけられ、こうした動向の原因として、《時代精神》と西洋傑作（イブセンやメーテルリンクなどが想定される）への興味関心が指摘されている。ここには、演劇にとどまらない日本の近代化－西洋化への胎動／強迫観念があったはずだが、そうした観点からは、仲木貞一「新しい劇壇」（『趣味』大2・3）を参照しておく。

仲木はまず、歌舞伎や新派に比した自由劇場や文芸協会の特徴を、次のように指摘する。

新しい劇壇が演ずる芝居は、見物の目に訴へるよりも頭に訴へる事を主とする物であるから、「目で見る芝居」に慣れた人達の気に入らないは当然である。そして新しい演劇では、俳優を従にして脚本を主とする。又部分的の美或は完成を示すよりは、一幕或は全体の印象とか気分とかを現はす事を目的とする。此等が又在来の芝居を見慣れた人達には物足りないのである。／このやうに新演劇は一般群衆からは継子扱いにされて居るけれども、それだけ又新時代の人々からは非常な憧憬と渴仰とを向けられて居るのである。（73～74頁）

《目》から《頭》へ、《俳優》から《脚本》へ、という演劇の重点を刷新することが明治期における演劇の近代化－西洋化であったことが端的に指摘された上の一節は、あわせて《観衆》もまた変化する必要があることまでが論じられている。《我日本で此の種の演劇が隆起し出したのは、日露戦役後日本も精神文明に於いて世界の一等国と肩を並べなければならんとあせり出してからの事である》とみる仲木は、そうした大文字の政治動向に、明治末年に展開された劇壇の動向を次のように位置づける。

先づ最初に旧演劇に対して火蓋を切ったのは坪内逍遙博士の首宰する「文芸協会」で次ぎに小山内薫氏の「自由劇場」、榎本清氏の「新時代劇」、北村季晴氏の「演劇同志会」、最近に有楽座に起った「土曜劇場」「近代劇協会」等であるが、此等は外国の例に見るやうな芸術を愛する富豪或は有力な団体の保護といふ物が無いから、経営は中々困難なやうである。然し日本の芸術界、殊に新しい東京を色探る物として、只外面的に美麗なる帝劇よりも遙に意義ある貴い物と見なければならぬ。(74 頁)

ここでは、演劇の革新に寄与した組織をあげると同時に、社会から文化に対するサポートのあつた《外国》とは異なる日本で果たされた成果に、ことさらに《意義》が見出されている。また、《外国の翻訳物を以てその最初の出发点》とし、《旧俳優を用ひ、頭からでなく其の腕から演じさせる》という自由劇場の試みについても、《立派に成功した物と見なければならぬ》(76 頁)と高く評価している。

《最近兩三年来、引続いて我が劇壇の一角に起つた波瀾は、満々として瀾漫し、各所に海嘯となつて襲ひ来つて、今や正に斯界の一転化を見なければ止まない勢を現じ来つた》と明治末年の動向を整理する「劇壇の変動」(『無名通信』大1・12)の伊原青々園も、それを次のように歴史と関連づけていく。

日露戦争後、国運の勃興するに連れて、国家を装飾するに足る、文芸を要する声は世の貴顕富豪を動かし、漸く革新の気運を醸成し来たり、文芸協会の設立、大劇場の建設等に及び、最近に至つては愈々劇界多端となり、自由劇場、新時代劇協会、土曜劇場、近代劇協会等の革新団の興起を促し、其の中には直ぐ倒れたものもあるが、是等の企盛に起つて来るのを以て、一般趨勢の向ふ処を知ることが出来る。(30 頁)

ここで青々園は、明治末年における劇壇の動向が、日露戦争以降のナショナリズムに寄与しつつ、同時にそれに支えられるものであったことを剔抉している。そうであれば、西洋化を規範－目標とした演劇の近代化は、日本の固有性をどのように位置づけるかというジレンマを抱えていたはずだ。

時計の針を戻せば、自由劇場第6回試演と文芸協会第3回公演(ブーターマン『故郷(マグダ)』)とが重なった明治45年6月を経て文泉子は「劇界管見」(『新潮』大1・8)に次のように記している。

近頃劇壇が遽かに色めき立つて来た。六月号の文芸雑誌の殆ど総てが「マグダ」評で持切つてゐたのは豪勢だ。これは決して一時の流行と見くびる事は出来ない大勢の然らしめるところだ。新文芸が勃興するに当つて劇ばかりが黴臭い儘に存在する道理がない。何か新しい物が欲しい――と要求されて居る矢先に帝国劇場が落成した、それと前後して自由劇場や文芸協会の活躍が始まつた。急転直下の勢を以て昨今の新機運を齎したのは当然の成行である。(32 頁)

このような《新しい劇の歓迎される》原因として、文泉子は《翻訳物によつて始めて劇らしい劇を観る事が出来た》ことと《何か手っ取り早く而かも痛快に芸術欲を充たしたくなる》(33 頁)ことの2つをあげ、その上で、《併し何時までも西洋の脚本を輸入して演じるのでは時代の要求に応じたとは言へるが決して日本劇壇の名誉とは言はれない》と判じて、《是非共日本で続々傑作が現はれなければならぬ》、《又現はれるに相違ない》(33～34 頁)と、翻訳劇に頼らない日本生まれの演劇を待望していた。同様の論理構成による同様の主張は、中村春雨「劇壇の傾向を見て国民劇の成立を促す」(『無名通信』大1・12)にもみてとれる。春雨もまた、まずは明治末年の展開を次のように整理して示す。

昨年の劇壇に於て吾人の特に注意を惹き、興味を感じた事柄は、旧歌舞伎劇及び所謂新派劇の一

時に屏息して、殆ど自滅に至らんかと危殆さるゝまで衰微し切つた状態を現出し、一体に醜い末路の曝露したに反し、一方で四五年前から新に勃興して文芸協会、自由劇場其の他の団体によつて試みられる目新しい演劇が、著しく社会の注意を惹起し、何時の興行に於ても十分の成功を収めつゝあるといふ氣運になつて來たことである。

その上で、文芸協会、自由劇場が《主として翻訳物のみ》を採用しており、《昨年の脚本界は尚ほ純然たる翻訳時代》(38頁)だったと指摘する春雨は、日本人による脚本の特長を次のように論じていた。

日本人の作には日本国民の生活が描かれてゐる、又外国の作に見られない日本固有のアトモスフィヤ又は氣分が現はれてゐる〔。〕即ち直接吾人に生きた脈拍を生ぜしめるものがある。其れ故に他の方面では非常に不十分の点があつても、何処かに吾々の感情がぴつたりと合つてゐるところがある、(39頁)

このような論理展開によつて国民劇の創出を目指す春雨は、《日本国民の血肉の香を直接に感ぜしめるのは矢張り日本人の作より外にない》(40頁)と述べて、日本人(脚本家)による日本人(観客・読者)のための《日本固有のアトモスフィヤ又は氣分》を擁した創作劇を待望していくことになる。

このようにして、明治日本が西洋劇を援用しつつ、日本ならではの近代劇を創出していくというジレンマは、(実体は措くとして)段階的な展開-時差によつて、解消-解決されていくこととなった。

注

- (1) 岸田國士「二つの戯曲時代」(『近代戯曲選』東方書房、昭23/引用は『岸田國士全集27』岩波書店、平3、による)、224頁。
- (2) 文芸協会については、林京平「文芸協会」(諏訪春雄・菅井幸雄編『講座日本の演劇5 近代の演劇I』勉誠社、平9)ほか参照。
- (3) 菅井幸雄「解説 日本近代演劇の形成と挫折——小山内薫論(1)——」(『小山内薫演劇論全集 第1巻』未來社、昭39)、483頁。
- (4) 河竹繁俊『新劇運動の黎明期』(雄山閣、昭22)、4~5頁。
- (5) 注(4)に同じ、5頁。
- (6) 注(4)に同じ、15~16頁。なお、河竹は文芸協会の解散時である《大正二年を以て、新劇運動第一期の終末と見なしたい》(16頁)とも述べている。
- (7) 松本伸子『明治演劇論史』(演劇出版社、昭55)、1048頁。
- (8) 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』(白水社、昭60)、110頁。
- (9) 森仁史「『美術』制度の拡張と表現主義の台頭——一九〇〇年代~一九一〇年代」(北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』東京美術、平26)、198頁。
- (10) 同書では、《世上では一般に此運動は小山内薫の嚆矢によつてなされたものであるかのやうに伝へられてゐるが、其根本の原動力は寧ろ左圖次にあつた》(139頁)という指摘-評価が示されている。
- (11) 河竹繁俊『日本演劇全史』(岩波書店、昭34)、1051頁。
- (12) 注(11)に同じ、1058頁。
- (13) 大山功「近代戯曲の発生」(『近代日本戯曲史 第一巻』近代日本戯曲史刊行会、昭43)、313頁。
- (14) 越智治雄「大正劇の戯曲」(『明治大正の劇文学』塙書房、昭46)、253頁。
- (15) 松本克平『日本新劇史 新劇貧乏物語』(筑摩書房、昭41)、13頁。ほかに、尾崎宏次も「自由劇場」(諏訪春雄・菅井幸雄編『講座日本の演劇5 近代の演劇I』勉誠社、平9)において、《西欧の近代劇(と、その思想)を表現するためにはどういふ俳優をえらばいいか、という問題が、この時代には問われる余裕もなかった》(136頁)と批判的に論及している。
- (16) 和田直子「自由劇場の限界——台詞の問題を中心として——」(『実践国文学』平4・3)、159頁。

- (17) 和田直子「自由劇場論序説——改革興行の意義について——」（『国語と国文学』平5・9），53頁。なお、引用につづいて和田は，《そのため自由劇場は運動としては成功したが，演劇としては未熟なものであった。その未熟さを補ったのが，左団次一座の舞台技術とステージ・マネージャーにより統括された演出である》（53頁）と評している。
- (18) 越智治雄「気分劇の位相」（『明治大正の劇文学』前掲），319頁。
- (19) はやくは，正宗白鳥『自然主義文学盛衰史』（創元社，昭26）に《文壇に自然主義が勃興したのと，劇壇に自由劇場が起って，西洋の翻訳物を主とし，日本の新作も新しい演出振りによって上演されたのと，その揆を一にしてゐると云つていい》（65頁）という指摘がある。また，遠藤祐「『自由劇場』の評価」（『解釈と鑑賞』昭43・9）には，《その〔自由劇場の〕実質的な活動期は，『白樺』第一期にほぼかさなり，明治から大正への文学史的転換の時期に相当する》（90頁）という指摘もある。
- (20) 一例として，相馬御風「三月の小説壇」（『早稲田文学』明42・4）には次の評言がみられる——《吉井勇氏の『午後三時』（スバル）死をシムボライズしたメタリンク式的一幕物で，可成に纏りがついて居るが，うまく纏めてあると云ふだけで，凡てが人形のやうだ。活きた人間らしくない。新しさうで居て，古い型を追うて居る。同じ新らしさにも矢張り前号の本誌に出た雨雀氏の『紀年会前夜』のやうに内から行く方から真面目なやり方だらうと思ふが，兎に角多少の感銘は残す》（71～72頁）。
- (21) 穴澤万里子「日本におけるメーテルリンクの受容」（『明治学院大学藝術学研究』令2・7）ほか参照。
- (22) 上演時の公演評については，阿部由香子「『道成寺』の森——郡虎彦と象徴主義——」（『大正演劇研究』平10・12）や大橋裕美「郡虎彦と三島由紀夫の劇作法——「道成寺」・「火宅」・「地獄変」——」（『文学研究論集』平18・2）で検討されている。
- (23) 拙論「明治末年の『白樺』掲載萱野二十一日戯曲——「腐敗すべからざる狂人」を中心に」（『文芸研究』平30・3），「明治末年の『三田文学』『スバル』掲載萱野二十一日戯曲——「鉄輪」・「清姫」・「父と母」」（『人文研究』令4・9）参照。

※同時代資料の引用に際しては，原則として適宜ルビ・傍点を省略し，旧字を新字に改めた。

New momentum in the theatrical world in the last years of the Meiji era: A History of Discourse with a Focus on the Liberty Theater

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In this paper, I revisit the new momentum of the theatrical world in the last years of the Meiji era. Although there have been many previous studies on the history of theater in the Meiji era, most of them focused on individual theater artists, works, and performance tours. In contrast, this paper will focus on the discourse over the modernization or westernization of the theater. In Chapter 1, the aims of this paper are clarified through the review of previous studies on theater history and free theater in the Meiji era. In Chapters 2–4, the discourse of the theatrical world in the late Meiji era is surveyed and analysed by each divided period. In general, the new momentum of the theatrical world was discussed based on the organization to support Western plays as the first, the first publication of a theatrical magazine as the second, the new scripts as the third, the opening of the Imperial Theater as the fourth, and finally the rise of symbolic drama. Chapter 5 shows the conclusion by analyzing how theater was discussed in the Meiji period, looking from the Taisho period.