

明治末期から昭和期に至る劇場の現代性について

永 井 聡 子

静岡文化芸術大学研究紀要抜刷

第10巻 2010年3月

明治末期から昭和期に至る劇場の現代性について

A Study on the theater from the Meiji last years to the Showa beginnings

永井 聡子

文化政策学部芸術文化学科

Satoko NAGAI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

本論文は、明治末期より昭和期に至る日本の劇場の変遷を、帝国劇場、築地小劇場、東京宝塚劇場などの劇場改革を踏まえて現代性を描きだすことを目的としている。「劇場」とは、「専門家の配置、舞台作品の製作、空間の設計、観客の資質」という4つの要素が関わることが重要であり、時代は経ても変わることのない部分である。本論では、その前提となる建設の背景および劇場空間における前舞台領域との関係性において考察した。特に、劇場建設に対する言説から考察し、民間劇場が残した財産を現代の公共劇場がどう担うのか、これからの劇場のあり方を提示する。

A goal of this paper is to draw a change from the Meiji last years to a Showa beginnings in a Japanese theater, Teikokugekijyo, Tukijsyogekijyo and Tokyo Takarazuka gekijyo. 4 elements are included in a word as a theater, Specialist's arrangement, Creation in a stage, Spatial design, the quality of the audience. These are also an important part via the time. A relation in a front stage of a background of construction and theater space was hung by the main subject. In particular, it's considered more than a statement of theater construction. The assets for which a private theater left it, how to carry a present-day public theater is shown.

1. はじめに

1 - 1. 研究の背景と目的

「劇場」は社会の縮図であり、「舞台」は人生の縮図である。社会が要求した、人材、空間、作品、観客 という4つの要素が劇場空間の中でどのように関わるか、時代に必要不可欠な関わり方があるように思う。

本論では、民間劇場が劇場史の近代化を担ってきたその過程を明治末期から昭和期に焦点をあてる。民間劇場の遺産の中から人材と空間を重点的に、現代の劇場のあり方を抽出することが目的である。空間については、特に、舞台と客席をつなぐ「前舞台領域」に着目している。劇場史の大きな転換期となった民間劇場、すなわち帝国劇場(明治44年開場)、築地小劇場(大正13年開場)、東京宝塚劇場(昭和9年開場)などを対象として、その現代性を考察する。

1 - 2. 用語の定義

本論では、「劇場」という言葉を使用している。「劇場」とは、「空間の設計、専門家の配置、舞台作品の製作、観客の資質」を内包するものとして扱う。「劇場空間」は「舞台と客席を含む空間」とし、「演出空間」は「物理的な意味で演技の及ぶスペース」とした。「前舞台領域」とは、舞台と客席をつなぐ空間と設定し、特に舞台上の処理にその特徴を見るものとした。「演劇」とは、各ジャンルを内包するものとはせずに、「歌舞伎」「新劇」「ミュージカル」「レビュー」などと記載することにした。「近代化」とは、「劇場の機能・デザインなどに欧米の影響及び我が国独自の改良が見られること」とした。

1 - 3. 研究方法と既往の研究

本論は、各劇場に関する資料の分析を基本とし、関係者へのヒアリングで補足している。劇場史において空間を軸

に歴史的な分析をした研究は、後藤慶二『日本劇場史』(1925年)、須藤敦夫『日本劇場史の研究』(1966年)がある。小泉嘉四郎『劇場舞台設計計画』(1965年)は、劇場における舞台計画の実際を扱ったものとして、また、清水裕之『21世紀の地域劇場』(2000年)は、劇場空間の歴史的変遷に運営の視点も含めたものとして参考となった。本論は、筆者が1998年に発表した論文「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究 前舞台領域の空間的変遷」、2001年に発表した論文「日本の劇場の近代化に関する研究 帝国劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場を中心として」を基に、劇場の在り方についてその現代性を考察している。

2. 21世紀の日本の劇場構想 - 劇場建設の背景

我が国において劇場の近代化は「多目的ホール」の歴史である。初期の公会堂の目的は、「行事または講演等」の利用であったため、「講堂的性格」をもって設計されている。客席の平土間の床にも傾斜がなく、窓からの自然採光、自然換気によっている。当時は「進歩的な新しい型のホール」として、各種の文化的催しものを予見した機能を有していた。大正7年、大阪市中央公会堂をもって本格的な公会堂の嚆矢とされている。以後、昭和2年に早稲田大隈講堂、昭和4年日比谷公会堂、昭和5年名古屋市公会堂が開場した。いずれも構造としてクッペルホリゾントを有した施設であり舞台公演上演の場としても利用された。戦後、復興開場した歌舞伎座の「経営大要」には、「歌舞伎を主として上演すると共に、新劇、新派劇、歌劇、レビュー等各種演劇の上演につとめ、さらに映画、音楽、舞踊、演藝等についても興行の機会を與える豫定」と書かれていた。ⁱⁱ

時代の要求に従って新しく「文化会館」と呼ばれる施設の要望が高まるのは戦後であった。日本の伝統芸能の

上演を主とする国立劇場が開場したのは1966年、その30年後の1997年にはオペラ・バレエなどの現代舞台芸術を上演する新国立劇場が開場した。佐藤武夫が「公会堂建築」で述べているように「一つの国立劇場を国家が中央都市の東京に建てることで古典芸能の存続を守りつづけられるものではない。むしろ、地方にも分散拡張して、しだいにこのまま枯渇に瀕して行くだろう古典芸能の新しい観客層を獲得拡大してこそ、その保存と発展が約束される。」のであり、重要なのは、全国各地を視野に入れた伝統芸能の保存と発展、新しい舞台芸術の分散である。文化政策に関わる課題は1970年代には整理され、全国各地において劇場建設ラッシュとなる。特に1980年代からの20年間は、欠落していた劇場（公共ホール）における運営の人材が急務とされた。「芸術監督」や「プロデューサー」の存在に注目が集り、都心を中心に一部の地域で劇場計画時から運営の方針と現場を動かす専門家の配置が行われてきた。また、国も実演家のみならず「劇場の運営」に対する助成金（芸術拠点形成事業など）の環境整備、研修（公立文化施設協議会、地域創造など）やシンポジウムなども開催され、「公共劇場」におけるソフト充実への歩みが加速するかに見えた。しかし、1970年代から現在に至るまで、一部の劇場を除き、ハードとしての劇場機能（舞台機構）を持つ施設を運営するための専門家組織が内在化されないまま、劇場建設がなされてきた。先にも示した佐藤武夫の言説は、古典芸能のみならず各ジャンルにおいても、その存続を守り続けるという視点は現在の劇場事情にもあてはまる。東京一極集中の是正は、全国各地において「劇場内部における人材の配置と育成、および作品の内部創造」を行うことで解決できるだろうが、これは国立だけの問題ではなく日本の全国の劇場未来に関わる大きな問題である。

現在、全国の文化施設では劇場でのソフト構築・改善に苦心する一方で、都心では「舞台評価の高い有名人」が「芸術監督」に就任していく。都心に住む者、高額チケットを入手できる者のみが劇場を「選択」し「良質」の舞台作品を享受している。一方で、地域では「選択肢」すらないというアンバランスな状況が生まれている。

芸術監督が全国の地域の劇場に置かれることは理想であると言わねばならない。実際、地域において専門組織を内在化させて多くの市民に舞台作品を提供し続けることのできる基盤はいまだ未成熟である。

近年、商業劇場がミュージカル作品を続々と公演し、新作をも発表している。公立劇場のドタバタを尻目に、商業劇場が多くの国民の目を楽しませているように思えてならない。日本の劇場の歴史は何をしてきたのか。そして劇場はどのような存在であるべきだろうか。

3. 明治末期より昭和期に至る劇場建設

3 - 1. 劇場構想における欠陥

明治初期より政府は芸能政策を行い、法令、新聞、雑誌、書籍などの形を借りて、かつて見られないほど多彩な芸能論が展開された。その際、芸能論の基調をなしたのが、高尚・修身道徳・歴史教科書という命題であった。明治4年から6年に至る岩倉具視を特命全権大使とする欧米派遣使

節団の劇場経験からはただちに劇場建設を大きく変える方策を取るには至らなかったが、劇場視察の興奮は、後に明治19年末松兼澄の『演劇改良全』に反映される。

劇場の近代化は、明治11年開場の新富座に遡る。新富座は、政界、学者を交え、守田勘弥が劇場空間、運営などに新しい劇場の形を示すとともに、猿蓑町から町の中心である新富町へ移り、劇場の位置づけを変えた。明治22年開場の歌舞伎座もこれを契機に町の中央に建設されたが、これまでの劇場内容を一変させ、帝国劇場建設へと導いたのは、明治19年の「演劇改良会」、明治22年のジョサイア・コンドルに「欧風劇場計画案」である。明治27年、37年の日清、日露の戦中に立ち消えになっていたが、戦勝国となった日本において、再び「演劇改良論」が持ち上がったという背景の中、明治39年10月帝国劇場株式会社発起人総会に実業家が集合、賛助に西園寺公望、伊藤博文、林薫などが名を連ね、明治44年帝国劇場は開場した。

演劇改良会は、第一次伊藤博文内閣の親欧米政策の一つの表れとして、財界の著名人によって組織された。その中であって末松兼澄は、伊藤の側近中の側近で、元は日報社の社員であり社長福地桜痴の紹介で伊藤の知遇を得た。以後、伊藤派の中心人物として腕を振るい、また評論、翻訳など多岐にわたる関心の中には演劇改良も含まれた。基本的に「演劇改良」の動きは、「上流階級」による「風俗改良」であった。観客の対象を「中流以上」として、茶屋制度を中心とする歌舞伎劇場の運営を壊し、「新しい運営」によって「風俗改良」を達成することを目指していた。それは「悪所場」からの脱却を促す結果となったが、劇場が持つ「全階級を対象とする娯楽」という意味においては、逆の行き方をしたと言えよう。ただ、帝国劇場において上演された音楽劇などが後の浅草オペラや宝塚歌劇などに繋がるばかりでなく、建築、舞台機構においては西洋の進んだ技術を取り入れており、築地小劇場に関係する演劇人たちの議論を経て、舞台技術者の職分の確立など舞台技術の発展に寄与する功績はあった。しかしそこには、劇場建築と舞台技術の発展というハードと劇場運営における人材の配置の欠如というソフトとのアンバランスがあったのである。

明治39年『新小説』に収められた上田敏の「国立劇場の話」は非常に興味深い。11月の帝国劇場株式会社発起人総会の半年以上前のことであった。

「数日前の新紙上に国立劇場の創設の噂が傳わって居ました。（中略）今度は、どうやら物になりさうな話になつて参つたとの事、実に社会一般の爲に、慶賀す可き次第であります。然し唯、一時何等かの法に依つて釀金し唯宏大な建築物を設置し、其内で従来と毫も替わり無き演劇其他の興行物を観覧に供し、時としては公共の大宴會、さては政談演説、会社の総会などを開くばかりなら、文運の進歩に対して偉大なる影響を興へる事は出来まい。早い話が、単に劇場を建築するだけなら、建築費と建築士とのみで出来るが、民心に良好の感化を與へ、文藝の眞價を知らしむるには、此劇場内で演技する戯曲其物の性質、これが改善、又俳優の技藝教育、これが地位を高尚ならしむる事其他百般精神上の経営は建築物等物質上の設備と相並んで或いはそれにも優つて必要（下線は筆者による）でありませう。」ⁱⁱⁱと自身のスタンスを示した上で、「中流階級以上」を対象

として開場した帝国劇場に対する意見として、上田は「(演劇は)普通の民衆に訴へるもの」であり、なぜ帝国劇場は「劇と公衆との関係、進んで劇場内部の組織迄、研究されなかつたか。」^{iv}と述べており、「日本政府は繪畫、建築、音楽を除き、未だ藝術全般の事を研究する為に人才を海外に派遣した事が無い。」ことに加え、その理由として「凡べて芸術には多少常識が必要である。殊に一般公衆を相手にする演劇の事には、比常識といふ底積が大事、・・・」と述べ、明治より始まる政府の洋行体験にもかかわらず劇場運営上の政策が欠如していることを指摘した。中でも、舞台作品を上演として舞台と観客をつなぐ人材についても以下のように述べている。最も必要なのは「一般に興味公平で穩健で、劇界の経験に富み、事務の才も有つて、萬事そつちの無い圓滿な人」であつて、^v「曲りなりに西洋の文學は書いてあるが、舊文明の名残も無くなつた博士のやうな頭腦には、決して、深みや厚みのある色彩陰影完備した趣味は出来ない。それゆゑ今後学者連が国立劇場の相談にでも興かる事がひよつとしてあつたら、成るだけ親切な篤々と實のある議論を出すやうに、何卒突飛な藝術神論や、一知半解の樂劇論などは、遠慮を願ひたい。」^{vi}「円滿主義」「勇往主義」は自ら両立すると説き、「心中此覚悟あれば實際の効果は必ず挙がる。」と述べた。劇場運営に必要な専門の人材とこれからの劇場の位置づけを、「然し国立劇場の他、多数の小劇場或いは寄席の類に対しても実は、社会の為に、随分深い考をあたえる価値がある。」^{vii}「実に、此種類の通俗演劇は社会全体の為に必要である。問題外故、一寸撮んで言はうか、民心や風俗に影響を與へる點は、却つて国立劇場よりも此方が大きい。」^{viii}通俗劇場の目的は無害なる娯楽の供給と「通常智識の普及」^{viii}であることを忘れない。この指摘は公共劇場の本質ではないか。一方、開場した帝国劇場に対し永井荷風は、次のように述べている。「劇場としての興味で無く、公会場としての興味である。即ち帝国劇場が出来たる為に、我が日本人がきれいな人の大勢集まった処に行く。従つて其処で日本人の貧弱な交際生活が次第に教育される。」^{viii}明治36年から41年まで欧米に学んだ永井の言説からは、日本の財産を捨て去り西洋の近代化へ急いだ関係者への批判が窺われる。上田、永井の両者の言説は、渋澤栄一の息子・渋澤秀雄が述べているように「おやじたちは国立劇場を創る意気込み」で開場された帝国劇場の裏側にある欠点を早くも見出していた。取締役会長に就任した当時の渋澤栄一は『青淵回顧録』に収められている「帝國劇場の創立」^xと題した文の中で次のように述べている。はじめに自身が西洋音楽よりは、「音楽」、特に「太夫」に「幼少の頃より其の感化を受けた」ことを記したうえで、帝國劇場の創立に関与する前提として、「帝國劇場の創立」の「趣意」は、「帝國ホテル(明治23年11月開業、同じく伊藤博文が発起人;筆者註)を設立するのに尽力したのと同じ」であること、「演劇改良論は風俗改良会から起こつたもの」と認識し、「演劇改良の道」は、「福地櫻痴などが切りに之を唱道」したこと、そして「福地は自分で歌舞伎座に関係し、俳優や興行師とも密接の間柄となり、全く芝居道の人になつてしまつた。」と記述している。これを「それでは演劇改良事業に福地を親しく関係さしては却つて面白く無いから」ということで、いったん白紙になつた後、明治39年頃に、「福

澤捨次郎氏其他慶應義塾出身の人々が意見を纏めて、伊藤公の許へ押しかけた」という。渋澤はこうした一連の経緯に対して「外部の形式だけは進歩しても内容の進歩に伴はず、豫期の如く之によつて演劇改良の實を挙げ得ぬ憾みが無いでもない。」と劇場構想の欠陥を認識し、「併し設備その他に於いて多少なりとも帝劇が日本の演劇改良に貢献した所はあると思ふ。」と結んでいる。「芝居小屋」=「悪所場」を脱却させる劇場構想では、異業種から集めた人材を企業が進めていく「施設構想」であり、「舞台制作の統括」に関与する専門の人材配置はなく、真の「劇場構想」にはならなかつた。帝國劇場が開場するころには、大衆を楽しませる「劇場」として、東京宝塚劇場の開場が控えるのである。大正から昭和に至るころには、以前とは異なる構造、すなわち「婦人」「こども」「家庭」というテーマの変化が社会層の変化に繋がる。その動きを積極的に推し進めたのは、国家、自治体ではなく、百貨店、電鉄、新聞社であつた。家庭の趣味、娯楽、衛生、教育が対象で、理想の家庭を獲得するため、イベントやメディアが「消費生活」「中流以下の生活改善」として、都市中間層の家庭とその主婦たちに、新しい生活のモデルを示した。1909年三越呉服店で第一回児童博覧会、1911年裏面動物園で裏面有馬電鉄(現・阪急電鉄)による博覧会が開催される中、観客の生活の変質、自ら産業的視野を開拓していき、三越少年音楽隊、白木屋少女音楽隊、そして1911年百貨店音楽隊が裏面有馬電鉄による宝塚少女歌劇の開設を促し、小林一三は大劇場による新しい観客の獲得を実現することになる。宝塚少女歌劇団は、東京進出に際し、帝國劇場、新橋演舞場でも公演を行っていたが、昭和7年株式会社東京宝塚劇場が創立されると、宝塚少女歌劇団の東京での本拠地として東京宝塚劇場が有楽町に誕生した。昭和9年8月25日第四会株式総会における社長小林一三の言葉には、「市民の利益の為に」「国民大衆に対する高尚なる娯楽と慰安の為に必要なる機関として」「大東京市民の為に一家団欒家庭本位」「風紀上公明正大なる娯楽地帯」^{xi}が並び、これらの言葉に基づく国民劇を目指していた。『私の行き方』^{xii}の中で「私は、芝居なるものは或る特殊階級の独占的に見るものではなく、一般大衆に見せる必要品としての娯楽機関であらねばならぬものと信じている。従つて芝居を如何に取り扱ふべきかといふ問題に就いて、其芸術が高級品として一部特権階級の人達や、或いは又、特殊教養の範囲に局限せらるゝ人々や、即ち、上流階級、知識階級、又は花柳社会等、それ等の方面にのみ専門的に片寄つた興行方法によるべきものではないと信じている、即ち現在の松竹の興行法では私達の理想を実現することはむづかしいものと信じている。(下線は筆者による)」とし、特に下線の言説は、小林の理想とする大劇場での国民劇の育成を目的として、新しい形の演劇が新しい劇場空間を必要とした劇場建設を示すものである。「(松竹、帝國劇場の経営者など大劇場の反対者)彼等の誤謬は、国民劇たりし芝居を、民衆より奪取して、上流社会 明治大正の上流社会とは、芸 中心の社交、料理屋待合本位の社交、その社交を認容せる家庭をもって組織せる社会の占有物たらしめるたるに心づかず、あくまでもそれを維持しようとして固執してきた点にあるのである。」^{xiii}

その後、帝國劇場は昭和4年12月23日臨時株主總會

で松竹への経営移譲を決議、松竹の手に渡って映画封切館となったが、昭和12年9月24日東宝が帝劇を吸収合併し、劇場は松竹に貸与する形を取った。昭和15年2月20日には松竹が、帝劇を東宝に明け渡した。10月1日帝劇が情報局庁舎として徴用される。以後、今日に至るまで株式会社東宝の経営となっている。

3 - 2 . 人材と前舞台領域に関する考察

「演出」という職分および機能の確立は、大正13年関東大震災後に仮設で建設された築地小劇場の活動によるところが大きい。1953年に出版の『舞台監督の仕事』の中で水品春樹が述べているように、「つぎつぎに連続的に公演を行っていく職業的専門集団にあつて「舞台監督」という職能はなくてはならぬ存在であり、ことに演劇の内容形式のますます複雑化するにしたがつて、「舞台監督」という役目は専門に必要になっていった」のであって、「旧劇や新派の黒こや狂言方あるいはレビューの進行係といったものと同一視されるかたむきがあるようですが、それは質的にまったくちがったもの」^{xiv}であった。明治末期から昭和に至る過程では、「演出」という言葉は使用されていたが、職分としては「演出家」ではなく「舞台監督」を使用していた。当現在では、「舞台監督」は舞台上の進行を統括する。「演出」は、作品全体を統括している。小山内薫は、帝国劇場の欠陥は「舞台監督の不在」としている。この「舞台監督」とは、小山内薫たちが築地小劇場で確立していった「演出家」を指している。特に重要なのは小山内の次の言説である。「舞台監督なき劇場は首無き役者の如き者である。(中略)舞台監督とは舞台に関する一切の責任を負ひ、且つ一切の権威を有する者である。帝国劇場に於いてはこの舞台監督無きを以て、専務が舞台の世話を焼く(中略)舞台監督は背景、電気装置、役者の使い方、脚本の選定等を監督し、脚本の稽古に有益なる忠告を與へる。」^{xv}当時は、劇場に関わる職分確立の過渡期であるとするとき、上記の内容は「芸術監督」や「プロデューサー」と「演出家」の要素を兼ね備えたものと言えよう。「演出家」の存在を確立した日本の演劇史からすれば、小山内薫のいう「演出家」である「舞台監督」の不在こそが、開場以来の帝国劇場の悪評をもたらしているというものであった。小林一三は違う視点から「舞台監督」論を述べている。「日本歌劇論」の中にある「大劇場概論」^{xvi}では、公演全体を統括する人材を想定している。「私のここにいふ舞台監督とは、今日の脚本の作家が自己の脚本を活かすために指図をするのをいふのではない。また、小山内先生のやうな新劇の指導者が或る新劇の精神またはその形式を表象せしめんがために立つ教師の態度を尊重していふのではない。妥協芸術に欠くべからざる行司として舞台のマネージャーが当然必要となつて来るとき、公平に、その芸術と人格とを了解し得る支配人によって、仮に、さういふ理想な人はむづかしいとしても、かくあるべきはずの人々によって、即ち私のいはゆる舞台監督によるにあらざれば円満に興行することが出来ない時代が、早晚来るものと信ずるのである。(下線は筆者による)」特に下線の言説は、舞台公演を製作する際に必要な手続き、作品を創造する際に必要な感性を纏める役目等総てを統括すると解釈すれば、現代における劇場の専門的人材(専務、プロデューサー等)として

の役割を示唆しているものと考ええる。場合によっては、「支配人」または「芸術監督」と呼ばれるものではあるかもしれない。

「プロデューサー」とは、企画者のことである。その内容とは、作品の目的から始まり、演目、出演者、スタッフの選択、費用の計算、宣伝、稽古の管理、作品管理、宣伝など、製作の一切についての責任を持つ職分のことである。日本におけるこうした役割は、劇場人の中で次第に名称とともに整理されていく。1940年代には、「プロデューサー」という立場で、すでに映画では使用されていたが、演劇の分野では、新派が最初ではないか、という記述がある。^{xvii}本論では出自の早さを問題にしてはいないが、明治末期より昭和期にかけて、「プロデューサー」に相当する人材の考察が行われていたことが窺われる。こうした人材は主に商業演劇において配置が行われていた関係から、劇場建設における公共的な意味での配置が遅れたのではないかと考える。しかし、「プロデューサー」に相当する人材をもって、舞台作品と観客を近づけることが可能となり、そこでようやく「劇場」が生まれることを忘れてはいけない。ここで劇場を建設する場合における一つの行き方として「二重劇場論」を整理してみたい。大正9年に新関良三が翻訳し出版した、カアル・ハアゲマンの『舞台芸術』^{xviii}がある。新関自身が序章で記述している中に「二重劇場」という言葉がある。この著書が出版された時期は大正9年、帝国劇場が開場して10周年を迎えるようとしているところであったが、執筆されたころはちょうど帝国劇場が開場する前後であったと推測する。この時期の東京の劇場は、歌舞伎座、帝国劇場、新劇上演を主目的として帝国劇場に先駆けて欧風劇場として開場した有楽座があり、関東大震災後に建設された新劇の拠点である築地小劇場の誕生の前であることと、新関自身が劇場を「都市の直接管理下におく」ことが劇場を営利性から取り除いて運営する方法と挙げ、「都市といふ如き公共体が劇場の建物及び全資本の独立の所有者となり、そうして劇場の全内包に対して物質的精神的更に道德的保護を与えるように」というのは、現在に要求される文化事業と公共事業を両立させる人材が必要であることを暗示しているのではないだろうか。劇場本来の任務に戻るには、「自ら劇場そのもののの中に潜む生命の培養」という舞台作品創造の内製化から生まれるエネルギーの蓄積よりほかにはなく、「近代文化の一因子としての劇場に生起する義務」であり、重要なのは「覆す可からざる法規として形式化せされ膠着せるものの類でもない。却って劇場の中に盛らるゝ劇藝術そのものの存在の条件と目的とからして必然に生じ来るもの」なのである。そのような劇場は、「上流階級」のものではなく、「社会の総ゆる階級を包括して彼等の全人間的要求たる享楽に対して共通の総括的満足を与えるといふ点に於いて、劇場ほどに社会乃至民衆の直接機関たる芸術価値を発揮し得るものはないと言って宜しい。劇藝術は到底民衆的である。」また、新関は、「二重劇場」を推奨し、「幅と深さのてんにお於いて自由に制限を加えられるところの舞台面を有つた劇場」であること、一方、「複雑広汎なる設備を要する科白劇並びに楽劇の為に用ゐる一つの大なる半円劇場が又他方には 内輪的の演劇及び歌唱劇場為に用ゐる一つの小さい半円劇場、相共に一劇場建築内に前述の舞台面を共通

にして建てられる」のである。特に、「角かの階級的棧敷劇場は原理に於いて最早捨て去る可きもの」であって、「その代わりに土間の観客席が背後へ向つて漸次に高まり行く丈で棧敷といふものを有たぬ 半円劇場が用ゐられなければならない。」としている（下線はいずれも筆者による）。新聞の分析において、およびは、上演ジャンルと空間の結びつきを示している。に見られる「半円劇場」という言葉からは、「半円劇場」という前舞台領域への指向性が窺われる。日本では歌舞伎劇場で培った舞台と客席との方向性なき関係があり、まさに西洋ではプロセニウムアーチより脱し、舞台と客席の融合の再構築が行われていた時代である。

帝国劇場は開場時には結果として、「歌劇場」ではなく、劇場の役割を認識しないまま「歌劇場」と「歌舞伎劇場」および「新しい形の日本の演劇」に必要な空間が混在した。その後、新派や新劇、レビューなど新しい演劇手法による公演がプログラムされるという、現代でいう「多目的ホール」の原型であった。当時は「花道」不要論が飛び出すなど、明治後半期より昭和初期に至る演劇形式の混沌とした状況を反映させた空間構成であった。帝国劇場の設計にあたった横河民輔は、劇場空間において「元来演劇は額縁内が世界である」とし、「花道」の不要論を説いた。「然し如何なる程度に於いてもこれなくては承知ができぬ様子であったから、甚だ不得要領なものを付けることにした」^{xix} という苦心の様子が窺われる（写真-1）。有名な「二足で七三になる」花道の誕生であった。

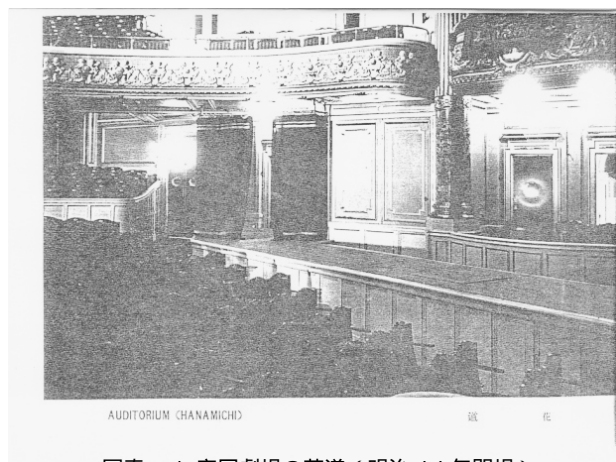


写真 - 1. 帝国劇場の花道（明治44年開場）
（『帝国劇場写真帖』、高尚堂出版部、明治44年）

新聞の言う「現代劇場」は、帝国劇場に対してのものと想像するが、新聞によれば「所謂文芸復興劇場」であって、「伊太利原始歌劇上演の目的に副ふ為に出来合った」ものという認識下、「歌劇には小さ過ぎ、演劇には大き過ぎる。何方にも不便である不都合である。」^{xx}とした。小山内薫の言う「一文字の恐るべき大きさ」^{xxi}を裏付けるものと言える。現代から遡ることただか300年の歴史しかない「プロセニウムアーチ」という現代では当たり前のように設計されている必須の舞台機構を西洋の歌劇場の衣をまとして設計された。同時代には、19世紀末にリヒャルト・ワーグナーのバイロイト祝祭劇場が「プロセニウムアーチ」の近代的解決をもって設計され、1911年にはアドルフ・

アッピアによるプロセニウムアーチを取り除く作品が舞台照明の発達を伴って実現された劇場空間の歴史は、帝国劇場にはもはや関係がなかった。ただし、現代の劇場を支えるホリゾン、フロントサイドの処理、客席に配置された調光室など演出表現に関わる仕組みは、築地小劇場の活動、東京宝塚劇場に反映され、現代の空間構成に大きな影響を与えた。なお、築地小劇場は、昭和15年に国民新劇場と改名後、昭和20年空襲で全焼した。

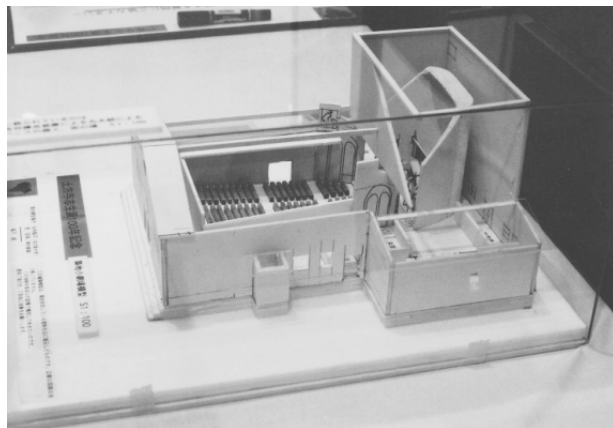


写真 - 2. 築地小劇場復元模型（クッペルホリゾン設置）
（土方与志生誕100年記念展示；松下朗、荒宏哉、筆者製作）



写真 - 3. 東京宝塚劇場
調光室から見るフロントステージ
（昭和9年開場 - 筆者撮影平成9年12月14日）

明治39年2月2日『中央新聞』に掲載された保岡工学士は「大劇場設立の問題」において次のように述べている。「殊に日本の歌舞伎に通じ、其の技術と舞台の関係如何を充分に会得した頭脳を有て居無ければならぬ、さもないと、只欧米劇場の賛美にばかり心配して、一も欧米式二も欧米式となり、其の結果床の浄瑠璃や下座の囃子をオーケストラに移したり、花道を廃したりするような珍案も出来して、数百年来一種独特の美を備へて発達し来つた、日本の歌舞伎の所作事は、模範劇場の為に打ち壊されるような始末になる。（略）」と帝国劇場誕生の時期における発言がある一方で、明治45年4月7日『読売新聞』に掲載された「日本の劇場の舞台透視法」^{xxii} クウルト・グラアザが日本の劇場の本質をつく。「日本には、棧敷に当たる小さい枱があるのであるが、一定の方向があるのではな

く、見物は演劇の経過上必要な方向を取るのである。と云ふのは、この花道の上では単に人物の出入りがある許りでなく、往々戯曲の重要な一筋が演ぜられるので是非さうなるのである。(中略)かかる場を見ると、この全堂が演劇の為に存する事、並びにそこに一定の方向のなき事、従ってまた舞台上の遠近法の欠如して居る事などが能く分かるのである。(下線は筆者による)

帝国劇場改革者が忘れていた根本的な視点である。上演内容と運営と空間が関連しあうことによって初めて「劇場」の存在意義があるが、新しい劇場の在り方に伴って、舞台と客席との関係を構造的かつ心理的に近づけていた前舞台領域は変化を迫られた。すなわち、上演内容の多様化による歌舞伎劇場の前舞台領域の意味の消失とレビュー、新劇など新しい演出法に伴う新しい方向性の誕生であり、現代における劇場空間の多目的性の浸透を急速に促すものとなった。「営利的劇場とは全く絶縁する」と言って(1924)幕を開けた築地小劇場は小劇場としての行き方であり、小林一三も「大劇場論者」だけではなく、「小劇場」の使い方も考えていた一人だが、小劇場にしる大劇場にしる、劇場人たちは前舞台領域と演劇形式とを関連づけて実行したのも、人材、演出形式、空間、観客の融合を前提とした劇場創造を考えていたからである。



写真 - 4 . 東京宝塚劇場内大楽屋
(昭和9年開場 - 筆者撮影平成9年12月14日)



写真 - 5 . 同劇場内床山部屋
(昭和9年開場 - 筆者撮影平成9年12月14日)

4 . 結論

芸術の特色は、「非合理性」、「個人の感性」に基づいて行われるものであるため、政策が必ずその通りに成果があるとは限らない。特に、創造的価値は時代を越えるものであり、その評価はようやく次の時代なされるということも多い。帝国劇場、築地小劇場、東京宝塚劇場などは、そうした劇場史に位置づけられる。近代化の過程において上記3つの劇場は舞台照明の発達や建築技術の前に、「人」の力によって日本独自の表現方法の実現を可能としてきた。明治期から昭和初期における劇場改革は基本的に、「芝居 = 歌舞伎」というものが日本では「悪所」として捉えられていたための、帝国劇場の「風紀改良」、「インテリゲンチヤ」を対象とした築地小劇場、「一家団欒」のための東京宝塚劇場による劇場イメージの改善と、劇場の発展に寄与した商業劇場の経営という我が国の劇場事情があった。

帝国劇場開場からおよそ70年後の日本において、「多目的ホールは無目的」であるという批判が広まったが、これは本質的には批判すべきものではないと考える。むしろ、劇場における人材の内在化が行われなかったことを前提として、当時としては技術的な解決の発展過程であったことや「オペラハウス」等の「専用劇場」をよとする国内の劇場関係者、設計者、劇場人の思想的実現によるところが大きい。「多目的ホール」の反省をもとに、次は演劇や音楽など各ジャンルに特化した「専用劇場」が必要とされ始めたが、依然としてどのジャンルも実現できる「多機能型」の劇場を模索されているのが現状である。そもそも「劇場」は、同じ土地に多くを建設できない以上、あらゆる人々が様々な舞台を様々な形で鑑賞し、創造に参加できる機会を提供するものでなくてはならないだろう。20世紀後半においては、「多目的ホール」を曲解し、日本の劇場における人材、作品、空間、観客の4つの関係を理解しないまま建設が進められ、現代の公立の劇場におけるいわゆる「多目的ホール」「貸館運営」への批判の素地を作ってきたのである。むしろ、日本の劇場の劇的变化に対応していったのは民間劇場であった。日本独自の舞台芸術創造システムが公立の劇場で続いていかなかったのは、ものを創るための専門の人材を配置する視点が欠如していたからである。帝国劇場は何を上演するか、どのような劇場であるべきかというその中心に、ものを創造する専門の人材(プロデューサー等)を置かなかった。この点においては、特にあらゆる演劇手法を取り入れる現代にあっても、劇場建設において専門の人材の配置が最優先されていない。1980年代からの現在に至る30年間、劇場がもつ拠点性の理解や組織体制の整備、市民の参加の機会の環境づくり、多目的ホールの使いこなしなど、様々な角度から模索がなされたことは意義ある期間であったと思うが、長い期間にわたって多くの公立劇場が「創造する現場」とであるという環境整備をしないまま今日に至っているのは日本の劇場環境の大きな損失である。

劇場そのものの発展のためには、「専門の領域」と「国民(市民)の領域」があることを基本に据える必要がある。舞台芸術は、我が国の近代市民社会形成の過程において、清水裕之が「21世紀の地域劇場」の中で述べているように「市民の自律圏形成」が「私的領域活動にとどまり、市

民社会が公共圏を獲得する段階で積極的なリーダーシップをとることに成功してこなかった。」^{xxiii}とするならば、地域の劇場こそ「専門的な領域」の確立が必要であり、専門の人材が全国に配置されるべきであろう。現在、市民が「専門領域」に関わるしくみはまだ発展の途上にある。歌舞伎劇場を持ち続けた我が国の劇場史に、地域における芝居小屋の活動のほかに「劇場」において「国民（市民）の領域」を拡充させるためには、専門領域の確保と支援という徹底した改革を促進していく必要がある。2006年指定管理者制度導入後の現在にあっては、文化事業と公共事業の両立という視点の上に立った「新しい組織構築に必要な新しい人材の確保」という視点が重要となろう。「専門の領域」の位置づけを实践してこなかった歴史が、裏返せば「国民（市民）の領域」を圧迫しているのである。そして、この二つの領域を統括することも視野に入れた人材（プロデューサー等）の不在こそが、実は日本の劇場を支えていた「劇場の純粋な楽しさ」を消滅させてしまったのではないだろうか。

謝辞

元東京宝塚劇場管理部 内野操氏、シアタークリエ副支配人伊藤博氏、竹中工務店東京設計部 堀口譲司氏には調査にあたってご協力いただきました。深く感謝申し上げます。

【註】

- i 佐藤武夫『公会堂建築』、相模書房、昭和47年、pp.24 - 25
- ii 歌舞伎座復興記念限定版『歌舞伎座』、株式会社歌舞伎座出版部、昭和26年、p. 322
- iii 上田敏「国立劇場の話」『新小説』、明治39年、p. 380
- iv 同上、p.384
- v 同上、p. 390
- vi 同上、p. 400
- vii 同上、p. 401
- viii 永井荷風『太陽』17巻5号、明治44年4月、pp. 146-147
- ix 帝劇史編纂委員会編『帝国劇場五十年』東宝、昭和41年
- x 青洲回顧刊行会編『青洲回顧録』上、同刊行会、昭和2年、pp. 46 - 48
- xi 「東京宝塚劇場前史」自筆原稿（東宝資料）
- xii 小林一三『私の行き方』、阪急電鉄株式会社、昭和55年、p. 157
- xiii 小林一三「大劇場論（二）劇場経営者の理想」、『小林一三全集』、四ダイヤモンド社、昭和37年、p. 75
- xix 水品春樹『舞台監督という仕事』、未来社、1953年、p. 102
- xv 小山内薫『帝国劇場に對する緊急なる勸告』『太陽』、1911年、p. 149 - 151
- xvi 小林一三「大劇場論（二）劇場経営者の理想」『小林一三全集』、四ダイヤモンド社、昭和37年、p. 66
- xxii 「劇場」、演劇文化社、昭和22年、p.13
- xvii 新関良三訳、カール・ハアゲマン『舞台芸術』、内田老鶴園、大正9年、pp. 17 - 18
- xix 横河民輔「帝国劇場創立の思い出と復興に就いて」高橋量之助『稿本帝劇の回想』に収録
- xx カール・ハアゲマン、新関良三訳『舞台芸術』、内田老鶴園、大正9年、pp. 17 - 18
- xxi 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正14年、p. 137
- xxii 太田正雄『木下杢太郎全集』第十九巻、岩波書店、昭和57年、pp. 329 - 334 「読売新聞」明治45年4月7日掲載

xxiii 清水裕之「21世紀の地域劇場」、鹿島出版会、1999年、p. 141

【参考文献・文献】

- 永井聡子「劇場空間と演出空間の総合関係に関する考察 - 築地小劇場の劇場空間その1」日本建築学会東海支部研究報告集、第35号、1997年
- 永井聡子・清水裕之「明治末期より昭和期に至る劇場空間の近代化に関する研究 前舞台領域の空間的変遷」日本建築学会計画系論文集、第513号、1998年
- 永井聡子、博士論文「日本における劇場の近代化に関する研究」名古屋大学、2001年
- 浅野時一郎『私の築地小劇場』、芸能発行所、昭和56年
- 上野芳太郎編『帝国劇場案内』、大正7年3月
- 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正14年
- 青洲回顧刊行会編『青洲回顧録』下、同刊行会、昭和2年
- 稲垣栄三『日本の近代建築[その成立過程]（上）』、鹿島出版会、1993年
- 伊原敏郎『日本演劇史』、藤森書店、明治37年
- 上田敏「国立劇場の話」『新小説』明治39年2月初出／上田敏全集刊行会『上田敏全集』第四巻、教育出版センター、昭和54年
- 太田雅雄『木下杢太郎全集』第十九巻（「地下一尺集」を定本。明治45年（1912年）4月7日『読売新聞』掲載）岩波書店、1982年
- 大笹吉雄『日本現代演劇史明治・大正初期篇』、白水社、昭和60年
- カール・ハアゲマン、新関良三訳『舞台芸術』、大正9年、内田老鶴園（初版）
- 歌舞伎座復興記念限定版『歌舞伎座』、株式会社歌舞伎座出版部、昭和26年
- 河竹繁俊『歌舞伎演出の研究』、早川書房、昭和26年
- 河竹登志夫『歌舞伎』、東京大学出版会、2001年
- 久米邦武編、田中彰校注『特命全権大使 米欧回覧実記（一）（二）（三）』、岩波文庫、2007年
- 『劇場』、演劇文化社、昭和22年
- 小池章太郎『考証江戸歌舞伎』、相模書房、平成3年
- 小泉嘉四郎『劇場舞台設計計画』、近代建築社、昭和40年
- 小谷喬之助『現代の劇空間（新建築技術叢書4）』、彰国社、1975年
- 小林一三『私の行き方』、阪急電鉄株式会社、昭和55年
- 小林一三『日本歌劇概論』、宝場町（兵庫県）大正14年、『小林一三全集』
- 小林一三『私の見たアメリカ・ヨーロッパ』、要書房、1953年
- 坂本俊一編『帝国劇場案内』、明治44年
- 佐藤武夫『公会堂建築』、相模書房、昭和41年
- 渋沢栄一「帝国劇場の創立」『青洲回顧録』、青洲回顧刊行会、昭和2年
- 島村抱月『抱月全集』日本図書センター、大正8年6月28日初版発行／昭和54年9月30日複製発行
- 清水裕之『21世紀の地域劇場』、鹿島出版会、1999年
- 清水裕之『劇場の構図』、鹿島出版会、昭和60年
- 菅井幸雄『築地小劇場』、未来社、昭和49年
- 杉浦善三『帝劇十年史』、玄文社、大正9年
- 「帝国劇場創立の計画」『建築雑誌』第20号、237 明治39年9月
- 「帝国劇場」『建築世界』第五巻第四号、明治44年
- 『帝国劇場写真帖』、高尚堂出版部、明治44年
- 遠山静雄『舞台照明五十年』、相模書房、昭和41年
- 『東京宝塚劇場工事概要』、竹中工務店東京支店、昭和9年
- 田中彰『明治維新と西洋文明 岩倉使節団は何を見たか』、岩波新書、2008年
- 帝劇史編纂委員会編『帝劇の五十年』東宝、昭和41年
- 遠山静雄『舞台照明学下巻』、リプロポート、1988年
- 服部幸雄『大いなる小屋』、平凡社、1994
- 服部幸雄『江戸歌舞伎文化論』、平凡社、2003年
- 土方与志『なすの夜ばなし』、河童書房、1947年
- 嶺隆『帝国劇場開幕』、中公新書、1996年
- 三宅周太郎『演劇五十年史』、鱗書房、昭和17年
- 森律子『女優生活廿年』、実業之日本社、昭和5年
- 『横河民輔追想録』、横河民輔追想録刊行会、昭和22年
- 横河民輔追想録刊行会『横河民輔追想録』、技報堂、昭和30年
- 吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』、岩波書店、平成3年

