

烈々布素人芝居に影響を与えた諸事情

——全盛期を中心に——

高橋 克 依

目次

はじめに

- I. 北海道と芝居 —札幌を中心に—
 - II. 曾我廼家五九郎からの影響について
 - III. 曾我廼家五九郎からの影響の限界, およびその他の役者からの影響について
 - IV. 雑誌からの影響について
- 結論

はじめに

明治35年、篠路村(現在の北海道札幌市北区の一部)で大沼三四郎をリーダーとして創始された烈々布素人芝居⁽¹⁾は、大正年間にその活動を本格的なものへと成長させる。回り舞台付きの芝居小屋を部落内に完成させたり、地方公演にもでかけるようになったことに、その一端がよくあらわれていると言えるだろう。特に回り舞台は、素人芝居の小屋の設備としては、北海道内でも極めてめずらしいものであったとされる。ところで、この大正10年完成の集会場を兼ねた芝居小屋は、「烈々布倶楽部」と呼ばれていた。これ以前の小屋、すなわち旧倶楽部については、資料により記録がまちまちである。『篠路烈々布百年』によると、明治44年に「部落民の交流のため」にはじめて倶楽部が建設され、「部落の利用はもとより、青年会の諸行事、素人芝居の稽古場、道具の保管、舞台」などの使用目的を果たした。大正10年の新倶楽部は、これの老

朽化や拡張などを目的として建設されたものである(212-215)。しかし、昭和60年10月19日付『北海道新聞』の中で、中西一男は、大正6年ごろを指して、「上演される場所はまだそのつど仮設していた」(13)と記している。また、回り舞台については、『篠路歌舞伎ノート』の中に宮森文次郎の、

烈々布倶楽部 [大正10年のものを指す] が完成する2年ほど前から、秋祭りには仮り小屋ではあったけれども、その中に回り舞台を作っていた

という証言と、中西秀二の「回り舞台は大正8年より後に出来たと思う」という証言など、大正10年前後の設置を思わせるものを集めている(15)。しかし、大正5年5月9日付の『北海タイムス』の記事には、「昨年多額の金を投じて廻り舞臺が出来た」(4)(傍点筆者)という記述が見えることから、この信憑性が最も高いと思われる。すなわち、大正10年以前の旧倶楽部は、その実態を証す明確な資料に乏しいが、少なくとも大正4年から回り舞台付きの小屋で公演がおこなわれたことは間違いないようで、このころからその演劇活動が全盛を極めるようになってゆくと思えてよいであろう。こうした本格化の過程には、それを刺激したと思われる人や物の存在があると見て間違いなからう。本章では、そうした人や物、当時の時代風潮などが、いかに烈々布素人芝居を本格化へと駆り立てたのか、その影響関係について考察をこころみたい。

I. 北海道と芝居 一札幌を中心に一

烈々布素人芝居を論じる際に、周辺の演劇事情と分離して考えることはできないであろう。ここでは、いわゆるアマチュアによる農村演劇とは別の、特に札幌市内を中心とした演劇運動、また公演の状況について概観してみたい。

明治34年11月23, 27, 28日の三回にわたり、『北海タイムス』に「てきせん」という筆名を使った者による「札幌の劇界」と題した論が各回とも紙面の二段を割いて掲載されている。この記事の中で筆者は、時代に即した演劇をおこす必要、また人々の嗜好を高める必要を説き、特に28日付記事の中では、札幌の人々の劇に対する好みは「寔に個々區々」でありながらも「實に幼稚没趣味、殺風景極まる」と酷評している(1)。

さらに明治37年1月1日付『北海タイムス』には「もずう」の筆名による「過去一箇年の演劇界」というさらに多くの段を費やした記事があり、

本道人士の觀劇眼の低きは、否本道演劇界の幼稚なるは、誓つて道民の思想の低く幼稚なるに非ず、唯だ道民が未だ演劇に關する眞の趣味を解せざるが故也、否未だ其の趣味を解するの暇なきが故なりと(13)

と、同様に演劇に対する態度の発達が立ちおけていることを嘆いた内容の論を掲載している。どちらの記事も、北海道、そしてその中心地として発展をはじめた札幌の人々に対する手厳しい批評であるが、見方を変えれば、こうした記事が北海道の新聞の大きなスペースを割いて掲載されるようになったという点では、このころからすでに札幌におけるのちの演劇文化の発展につながる刺激が徐々に加えられ始めていたと考えてもよいのではないだろうか。

これらの記事に反応するように、明治37年

5月7日付『北海タイムス』にある、札幌座において戦争祝賀演劇がおこなわれたことを伝える記事は注目に値する。公演そのものは、日露戦争開戦という当時の社会状況がそのまま反映された内容と見受けられる。記事によれば、劇の内容はさておき、「新進青年文士等の創作を取りて直ちに之を舞臺に上せたる座主と俳優諸子との勇斷」が特に賞賛されており、これをもって「本道演藝界の一進歩」としているのである。例えば『嗚呼軍神』を発売した柴田如峯がよい例であろう(3)。柴田は北海タイムスの元記者であると言われている。このように、札幌の演劇のために地元の人々が盛んな動きを見せはじめることによって、この地の演劇が次第に活性化をはじめたのであろう。『新札幌市史』第3巻ではこの記事を、地元の演劇運動の初出と見ており、「これが地元に与えた影響は、決して少なくなかったと思われる」としている(785)。ここにあらわれる柴田如峯は、それからさらに「札幌演劇研究会」という組織作り尽力し、札幌大黒座で公演をおこなった旨が明治42年11月25日付『小樽新聞』に掲載されている(3)。

さらに『市史』同巻の指摘によれば、新聞『北海タイムス』に連載された小説等が脚色されたうえ上演されることが、大正時代から目につく現象であるという(784)。新聞の宣伝活動の一環とも見えるが、その読者を演劇運動にまで巻き込んだという点では、地元の文化興隆のための努力とも考えられ、興味深いものである。その例を挙げれば、大正2年6月14日付『タイムス』では、まさに現在連載中の小説『乃木の下露』を脚色して島田革新劇という一行がその日より大黒座にて興行を開始する旨の記事があり、団体見物用の特定日を設けたり愛読者優待券を発行するなど、大きく宣伝に努めている(4)。また、翌3年2月には、同様の趣旨で『侠客野晒勘三郎』を上演している。記事によれば、やはり連載

中の講談を、前出の柴田如峯が脚色したもので、大黒座において、「大阪名題市川荒二郎大一座」が上演をおこなった。社はこれに対し大引幕を寄贈し、記事の隅に前年同様「大割引券」を刷り込むなどの宣伝をし、かつ24日から26日にわたって関連記事を掲載している。なお、その記事によれば、入場者は初日が二千名、二日目は一千数百名と発表されていることなどがわかる。

さらに、『北海道演劇史稿』では、連鎖劇、すなわち舞台劇と映画を交互に差しはさむ形式の劇で、舞台でやりにくい場面になると映画にきりかえられるという手法をとったものの上演、また、前出の柴田如峯による北海劇団の組織（大正10年）などが、札幌での動きとして指摘されている（52）。

ところで、受け皿の充実は劇文化振興に欠かすことはできない。明治から大正にかけての札幌の劇場の状況はどうなっていたのだろうか。杉本実による『札幌の劇場記録』に付属している年表によると、明治から大正末までの間に札幌に建設された劇場は、映画館や寄席などを含めると、明治4年の秋山座（後の大黒座）を最初として34ほど数えることができる（23-27）。中には明治中期にすでに焼失したものや、調査不能のものも含まれているが、庶民の娯楽の受け皿も徐々にできあがりつつあったということは言えそうである。

人口等の統計についても、記す必要がある。『市史』第8巻の明治16（1883）年からはじまる現住人口の統計を見ると、10881人からはじまった数が10年後の26年には27694人、36年には55304人、さらにその10年後の大正2年には96897人で、大正9年（1920）年に10万人を突破している。途中、若干の減はあるものの、全体的にはほぼ着実な伸びと言っておかろう。すなわち演劇関連の市場としても、札幌は期待できる場所として成長しつつあったものと思われる。また、明治43年からの札幌警察署管内の演劇上演延べ日数を見る

と、43年が370、大正時代に入ってからのは最多は3年の524で、統計の存在する昭和12年まで、これ以上の数字はない。ちなみにこの年の活動写真の上演延べ日数は8170である（632）。入場者人数を見ても、大正6年から昭和16年までの統計では、大正13年の277088人が最高である（100-101）。こうした数字を見るかぎり、『市史』第3巻が、「大衆娯楽の一つとしてその地位をゆるぎない確固たるものとさせた」（675）と指摘している明治末から大正の活動写真とならぶように、一方の演劇も大衆の娯楽として、そのピークのひとつが大正時代にあったと言ってもよさそうである。

『市史』同巻によれば、さらに中央の劇団等が多数札幌にやってきたことの記録がある。明治41年に川上音二郎一行、42年に川上貞奴一座、正劇カンパニー山本嘉一座、大正3年に新時代劇協会、また3年、4年と続けて芸術座、また市川左団次、尾上梅幸、松本幸四郎、市川八百蔵、中村歌右衛門といった一流の歌舞伎役者たちである（783-784）。

これらの事実を新聞記事に求めると、たとえば大正4年9月11日付『タイムス』では、前年の夏以来の芸術座の来札を「須磨子来る」という見出しで報じ、この時の出し物が『サロメ』、『熊』などであることを書いている（4）。また新時代劇協会の札幌座の公演は、3年11月におこなわれ、『僧坊の夢』、『牛乳屋の兄弟』、『ヴェニス商人』などが演じられている旨が22日付で報じられている。松井須磨子の公演とともに「新々劇の到来は歓迎せず居られない」と評しているのである（4）。また、同日は協会の榎本清らによる「文芸講演会」と題された催しもあり、この件について『史稿』は「新時代劇協会は、金もうけを目論んで次々と来道していた従来の劇団と違った姿勢を持っていたに違いない」（33）と論じている。

このような、街の中の演劇の活性化に敏感に反応したのが特に若者であっても何の不思議

議もないであろう。当時の小樽高等商業学校（現在の小樽商科大学）や、東北帝国大学農科大学（現在の北海道大学）では、大正年間に外国語教育の一環として「外語劇」という形で演劇をとりいれてゆくのである。これらの大学の活動を、『史稿』は「北海道演劇の起点」(36)と評しているが、確かに起点のひとつとみなせるほどに影響力の強いものであったことは明らかである。

まず、小樽高商の場合を見てみたい。小樽高商史研究会の『小樽高商の人々』によれば、ここでは大正2年より、ヨーロッパ留学から帰国した直後の中村和之雄教授らの指導によって始められ、『小樽高商の華』と呼ばれるほど毎年大人気を博した」(127)と言われる名物に成長する。昭和4年6月1日付の学内新聞『緑丘』によれば、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』の「フォーラムの場」を三年生に、一年生にメーテルリンクの『青い鳥』の「森の場」を選んで指導したことが書かれている。

教へられる学生は勿論教へる方の私も初めての事であり實は如何かと思はれたが何しろ當時はロンドンでツイ先達て見て来たばかりのホヤホヤのところなれば新しい記憶のまゝをグングン稽古をつけたのである

と語り、留学において吸収したヨーロッパの演劇をすぐさま日本において実践しようとした当時の演劇に対する力の入れようを、そして西洋文化に対して高まりつつあった関心の度合いを伺い知ることができる。さらに、『青い鳥』については、東京に先立って初演されたものであると述べていることから、その熱の入れようが本格的なものであったことが察せられる。またこれには、大正3年頃の話として、沢田正二郎の一座が小樽にやってきて『ヴェニスの商人』を上演しようとしたところ、衣装が未着だったために、たまたま学生たちが演じようとしていたこの芝居の

衣装の借用を要請してきたこと、またその縁で沢田が来学し、「シャイロックの身振や睨みやを教へた」ことが書かれている(2)。これは、上述の新時代劇協会の公演のことを述べているものと思われるが、こうした交流もまた、学生の励みになったはずである。さらに、各国外国人教師も指導にあたった様子は、『小樽高商の人々』の中に、「ロシア語のスミルニッキーをはじめ、多くの外国人教師が演出を担当し、各国語競演の様相を呈した」(127)とある。中村のみならず、多くの教員が指導にあたった、全学的な動きであったのであろう。

高商の公演については、『史稿』の中に市民の反応が記されている。「外国芝居はじめて接する物珍しさも手伝って急激に小樽名物となった」や、

当時の小樽市民のなかで英会話を理解出来る者は少なかったはずだし、学生のしゃべる外国語はたかが知れているのだが、演ずる学生達の心意気だけは確実に客席に伝わったらしい。最後まで席を立つ者はいなかったという

という記述からは、娯楽の少ない街の中に、演劇が庶民の娯楽としてその一步をしるしはじめ、受容されていった様子がわかるのである。さらには、この毎年の外国語劇の大会のうち、大正12年の『青い鳥』講演に「小林多喜二と伊藤整が端役として出演」していたというエピソードも記されており、庶民のみならず、学生たちに与えた影響も少なからぬものがあつたことが推測できる。ところが、大正13年になると、加藤高明内閣の岡田良平文部大臣によって、いわゆる「学校劇禁止」の通達が出される。しかし翌年、「化粧をしなければ劇にあらず」として再会し、以後1937年の日中戦争勃発まで続けられたということである(37-39)。

東北帝国大学農科大学（大正7年に北海道帝国大学と改称）は、小樽高商に3年遅れて、

5年3月に外語劇を一般に公開する。高商の動きに触発されてのものであろうか。『北海タイムス』の大正7年2月10日付第3面、同9年11月17日付第5面記事などによると、外語劇は暗唱なども含めた「外国語大会」の一部として披露された模様である。観客については、7年の記事が「開會以前より學生及び在札英米國人を初め遠く小樽方面より來會するもの多くして大學の門前市を爲すの盛況」と書き記し、また、9年の記事は「二千の觀衆醉へるが如し」としている。

ここで上演された作品には、『ヴェニス商人』、『ジュリアス・シーザー』、『リップ・ヴァン・ウィンクル』といった名作があったばかりでなく、教師らが書き下ろした作品の上演も含まれていた。しかしながら、これも、単なる外国語教育成果の発表という、基本的な目的を越えた結果をもたらしたようである。『市史』第3巻では、「実際は多くの区民の集う年中行事でもあった。中央講堂は常に満員の盛況で、結果としては一つの重要な演劇運動とさえいえるものであった」(786)と評価している。上述の「二千の觀衆」が事実であるならば、それだけの觀客を動員できた学生、教員たちの持つ力は、看過できないものであったはずである。

この北大外語劇は、高商の場合と違い、上述の岡田文部大臣通達で幕を閉じることとなる。この理由については『史稿』の中に、

小樽の方が高商の性格上語学を重要視したと考えられるが、小樽と札幌の街の違い、商人の街小樽と道庁があって行政の中心地であった札幌との差が、中止するなという一般市民の与論の量に微妙な差異を生ぜしめたのではないだろうか(43)

という見解が見あたるだけである。

以上見てきたように、明治終盤から始まった札幌の演劇事情は、大正期に入って、学生、新聞社、地元の文士たちの力により活性化し、

地方都市の演劇運動としてじゅうぶんな質をそなえたものに発展・成長していったと言える。そしてこれはとりもなおさず、烈々布素人芝居が札幌に隣接する農村でその絶頂期を迎えようとしていたときの札幌の事情なのである。すなわち、こうした周囲の演劇事情との関係には無視できないものがあると思われるし、新劇、旧劇にかかわらず、演劇という表現行為そのものに対する人々の全般的な関心の高まりが、烈々布素人芝居を後押しした遠因となっていないと考える方が無理があると言える状況だったのである。

II. 曾我廼家五九郎からの影響について

前章では、烈々布素人芝居に対して、直接ではなく間接的に影響を与えたと思われる札幌や小樽の演劇運動を概観した。その中には、中央で活躍する本職の役者たちの積極的な来道による影響も含まれていた。本節では、さらに直接的に影響を与えた役者について触れてみたい。その役者として、まず曾我廼家五九郎をあげなければならない。曾我廼家五九郎とは、どのような人物であったのか。烈々布素人芝居への影響を考える前に、彼の伝記について概観することからはじめてみたい。

彼は本名を武智故平といい、明治9年、徳島県麻植郡鴨島村（現在の吉野川市鴨島町）で生まれている。役者を志し、角藤定憲の劇団に入って初舞台をふみ、そののちに入ったのが上方の喜劇役者であった曾我廼家五郎・十郎の門下であった。五郎・十郎の功績を一言で言えば、日本における「喜劇」の創始者ということになる。向井爽也は『日本の大衆演劇』の中で、

わが国で「喜劇」という言葉を最狭義に用いれば（殊に関西では）それは曾我廼家系統の芝居を指す。無論、五郎・十郎がその旗揚げに際して初めて「喜劇」と

いう名称を付けたからに外ならない
(32)

と述べている。また、系譜をたどれば、特に五郎は、現代の「松竹新喜劇」の祖ということにもなる。故平は、ここで曾我廼家五九郎と名乗るのである。そしてまもなくの退団の後、東京へ進出し、一座の座長として浅草を中心に、明治末から昭和初期にかけて喜劇役者として名声を得る。旗一兵が『喜劇人回り舞台』の中で言う、「東京人は年に一回か二回東上する五郎よりも曾我廼家五九郎によって喜劇を知った」(22)は、東京において喜劇、あるいは水木久美雄の言葉を借りれば「民衆のファース」(117)を発展・定着させた五九郎の功績の大きさを物語るものである。その才能には看過すべからざるものがあつたと言つてよい。

しかしながら、こうしたごく表面的な事実以外に、彼の特に前半生については不明な点が少ない。特に着目したいのは、彼が生まれ故郷の鴨島を離れる時点の記述である。彼の生い立ちを現在に伝える資料自体数が少ないが、まずそれらを検討してみたい。まず、徳島新聞社発行の『別冊 徳島県歴史人物鑑』には、

生家は貧しく高等小学校卒業だけで就職をした。最初は大阪に出て土木作業員になり、のち東京に出て郵船会社に就職した。その後、壮士芝居の一座に入ったとある。地元の高等小学校卒業ののちに大阪、東京へと出て行ったと解釈できる内容である。また、郷土誌『あ、鴨島』においては、「氏は明治九年上下島大北に生まれた。家は裕福でなかったので、小学校を卒えると何か期する所あつて、東京へ出た」(547)とあり、大阪に出た記述はなく、地元から直接東京へ出ていった旨が記されている。鴨島町役場(調査当時)にて配布を受けた、西麻植公民分館の植村芳雄による伝記資料の中でも、

故平は三村小学校を卒業して家業を手伝っ

ていたが、(中略)明治二十三年春、青雲の志止み難く単身上京することになる。父母は其の後家をたたんで弟と妹をつれて北海道に移住した

とあり、上京の事実が記されているのと同時に、彼以外の家族が北海道へ移住した事実についてふれている。これら三つの資料について共通するのは、後述する彼自身の北海道(篠路)移住の記述がなく、大阪や東京へ徳島から直接に渡っていることである。出版年は不明であるが、内容から昭和初期の出版と思われる『鴨島讀本』においては、曾我廼家五九郎が東京で名声を得たのち故郷において講演をおこなった様子と受けとれる体裁をとつて、「しっかり働いて早く〔両親を〕安心させて上げねばならぬといふので十四才の春、思ひ立って東京へ出たのです」(50)と記している。これらの情報からは、明治9年生まれの故平が14才の頃、すなわち明治23年ごろ故郷をはなれた事実は推察できても、北海道へ渡った事実は確認できない。しかも、これらはすべて出版地が徳島県に関連するか、あるいはそれが強く推察できる資料ばかりである。

しかし、武智故平が東京に出る以前に、篠路村学田部落に在住していた可能性が高いことを示す資料も少なからず存在する。故平の父亀之助と母ミヤは徳島から篠路村に入植してきた事実はすでに明らかになっている。『鴨島町誌』によれば、明治中期以前、鴨島町周辺は「阿波藍」の生産がもっとも盛んな場所であったことが指摘されているし(638)、藍の肥料に適した鯁粕が篠路付近で豊富に手に入ることに目をつけて、藍栽培をこの地で実現すべく滝本五郎らによって創設された興産社による篠路集団移住をはじめとした北海道移住ブームが特に県北部を中心に巻き起こっていたことも事実である。故平の両親の北海道移住の動機を、こうしたブームと関連づけることもじゅうぶん可能であろう。

ところが、故平自身のこととなると、同村

に在住していたという事実は、いくつかの証言にたよる以外に確たる証拠はない。しかし、それらが前述の徳島側資料を補完するものとして存在している。いわば北海道側資料とも言えるものであろう。例えば、『ノート』にある、伊藤廣が父政雄の話として語った、

私政雄は父が屯田兵として入植してきた明治23年、ちょうど公立長永簡易小学校（現在の屯田小学校の前身）が開校、入学したが、その当時かしばらくたってからか、のちの曾我廼家五九郎も同校に通学しておりなんども一緒に遊んだことがある

という証言は、故平の同地域での生活痕跡を知るには有力な情報と言える。それ以外にも、『ノート』には五九郎の出自にまつわる証言がいくつか掲載されている。中西一男は、「曾我廼家五九郎は学田の出身だと人から聞いたことがある」と述べているし、また松島正俊は、「大沼三四郎さんは五九郎は学田の出身だと言っていた」と述べている。そしてさらに、生まれた年については、『ノート』筆者の中村は、「曾我廼家五九郎が明治10年前後の生まれと想像はできても確たる証拠はないうえ（後略）」と述べているのである（6-7）。しかしこれらの情報については、少々訂正をする必要がある。まず、「出身」についてである。上記証言の中で中西と松島が語る「出身」とはいかなる意味か。「生まれた場所」という意味であれば、そこに異をとる必要がある。現在の記録では五九郎の生まれは前記したとおり徳島県であるし、中村の言う「明治10年前後の生まれ」についても、明治9年4月13日であることがはっきりしている。徳島県吉野川市の市役所（調査当時鴨島町役場）には、これらに関する情報が存在する。これによると、故平の父亀之助の代に篠路村字学田地への転籍の事実までは確かなものである。目下のところ、故平自身が篠路村に確かに転居した証拠をとらえるには至っ

ていないものの、上記証言を頼りに、その事実の可能性の高さを推測するにとどめるのみである。

それでは明治9年生まれの大沼と14年生まれの大沼との間には、どのような関係があったのであろうか。『太平開基百年史』には、「喜劇役者となった曾我廼家五九郎は学田の一青年で演劇部の中心的な活動をした、武智小平 [sic] である」（441）とある。彼が「中心的な活動」をした時期については明確に述べられていないが、これは彼が学田部落に住んでいた事実に加え、上京以前から芝居に多大な関心を持っていたことを証拠づける記述である。烈々布と学田の地理的な近さ、武智と大沼の年齢的な近さ、そして演劇に対する関心度を考慮に入れると、二人は青少年期から影響を与えあう関係にあったと見てさしつかえないのではないだろうか。

武智については、『太平百年史』に松岡ミサヲの、

あの人はね、うちの近くで百姓をしていたのですがね。東京にでたかったのでしょう。だがお金がないのでなかなかでられなかったの。そこで自分の家で作った大根を札幌の街に売りに行き、そのお金を親に渡さず、東京に持ち逃げしちゃったの（441-442）

という証言がある。また、大沼については、『ノート』に宮森文次郎の、

大沼さんは何度も五九郎から東京へ出てきてプロの役者にならないかと誘われたらしいんだ。で、本人もその気になり、これも何度も父親の佐吉さんに相談したそうだが、長男の代わりにお前を役者することなんかできない、ただこの土地で芝居をしたいんなら農業はそんなに手伝わなくてもいいし、東京に行って本物の芝居を観てくるとも認めようと佐吉さんに言われ泣く泣く諦めたと人伝えだ聞いたことがある

という証言が紹介されている(9)。

これらの証言を事実とすれば、東京へ出て行きプロの道を歩んだ武智と、地元に残ってアマチュアながらも好きな芝居に没頭し、地域の東ねとなった大沼という、目指す演劇の違いが決定づけられた象徴的な出来事が、二人の青年時代に起きていることになる。特に大沼の立場に立てば、本来の意図とは少し違った道を歩まざるを得なくなってしまうぶん、東京で名をあげるに至った武智、すなわち曾我廼家五九郎に対するライバル心は強かったことが想像される。中西一男も、昭和60年10月16日付『北海道新聞』の中で、曾我廼家五九郎となった武智に対する大沼の感情を推しはかり、

うれしくもまたうらやましく思っていたにちがいない。そんな気持ちが自らの指導する篠路歌舞伎にますます情熱を燃え上がらせたのだろうか(9)

と述べている。烈々布素人芝居の本格化の動機のひとつとして、じゅうぶんに納得できるものである。

そもそも、武智故平の演劇に対する情熱はどこから影響を受けたものであろうか。その問いに対して、唯一答えを見いだすとすれば、故郷徳島の人形芝居であろう。その起源については、阿波初代藩主蜂須賀家政が天正13(1585)年に徳島城を築いたころにさかのぼることができるようである。『鴨島町誌』では、家政が「淡路の人形芝居を民衆娯楽の最上のものでして」保護したことにより発展を見るようになり、

村々では閑期を利用して、村人が人形芝居の座をつくることもあった。そして、村の娯楽機関として、祭礼の時や、漁村の大漁祈祷・新築祝・正月などに土地の人たちが集って、浄瑠璃がかたられ、人々が群をなして集って、人形を遣って楽しむ風習は、一時非常に盛んであったと記されるまでになっていったのである

(1086)。こうした周辺の状況に故平自身が影響をうけないはずはなかろう。またそうした傾向は、『太平百年史』に「彼の母武智みやも昭和十一年二月には本朝二十四孝の八重垣姫を演じたことがあるほどの芸人一家の育ちであった」(441)とあることから、家族ぐるみでのものであったと考えられる。

では大沼は、曾我廼家五九郎の姿にどのように触発されたのだろうか。五九郎についての評価は、その芸についてよりもむしろ、それ以外の集客能力の点に集中している。例えば渥美清太郎は、『芝居五十年』の中で、「芸よりも興行面の天才で」(125)と述べているし、また前述の旗一兵も、

頭腦的立ちまわりとジャーナリスチックなセンスで成功したのだ。機を見るに敏なること、人心をつかむことの巧みなこと、自分を売り出すことにドンランであったことでは無類の傑物であった(24)

と、同様にその経営的手腕を評価している。

ここに見る五九郎の興行師としての側面とはすなわち、自分の芝居を広く人に注目・認知させる力のことである。これは、公演のあり方とは何かという根本的な問題を大沼に突きつけたに違いない。つまり、自己満足の芝居をすることで部落内の素人芸にとどまることよりも、さらに広く人目にさらされることへの欲求を次第に募らせていったと考えられるのである。

大正6年、烈々布素人芝居は「素劇楽天会」という名称をつけ、中西正次郎を技芸委員・会頭に、大沼を技芸委員長・顧問とし、その会則も作る。篠路コミュニティセンター(札幌市北区)に所蔵されている「素劇楽天会會則」によれば、その第一条に「本会は篠路烈々布在住者にして演藝趣味を有し品行方正且つ志操鞏固なる者を以て組織す但し他町村の者と雖志望者は加入を妨げず」とあって、入会希望者に広く門戸を開きはじめる。またこのころより、道内の旅回り興行も記録に残って

いる。たとえば大正13年の士別長盛座、同15年の三笠幾春別座などでの公演がそれである。このように積極的に部落外の人々に公開・開放することによって、自らの演劇活動に一層の公共性を付帯させ、それよって、より高い実力を備えるようになっていったのである。このような運営力の背景に、東京で成功をおさめている五九郎の行動力が刺激となっていないはずはないのである。

Ⅲ. 曾我廼家五九郎からの影響の限界、およびその他の役者からの影響について

しかし大沼は、五九郎の興行師の力量そのものを、すべて模倣したと言うことはできない。向井爽也は五九郎の興行面での才能について、「自分のあらゆる日常の行動をも宣伝に利用したのである」(47)と述べている。これはどのようなものを指すのか。向井自身は詳しく述べていないが、それはたとえば『ノート』の中で伊藤廣が実父の話として伝えている五九郎自身の言葉に見られるようなものだろうか。すなわち、

俺は公演が始まる前になると、たくさん客が入るようにと宣伝をするため、人力車夫の扮装になり、〈今日は五九郎の芝居を観に行くぞ〉とそこいらじゅう言いふらして回った。(6-7)

こうした突飛とも思える一面を大沼はどう見ていたのか。

さらには、五九郎の芸の技量をほめる言葉は少ない。芸名を授かった曾我廼家五郎のもとからも数ヶ月で去ったと言われ、それ以前にも役者として評価を得ることはなかった。「役者としての年期はたいしたものではない」(44)と向井が指摘するのも当然である。さらには、日常生活面においても、一般の感覚とはかけ離れた姿が報じられている。富田秀富の「浅草喜劇巡覧記」には

人気の絶頂にあった頃ゴソッと儲けたもんだ。そして贅澤が好きなのと女が好きなのが理由でスッカラカンとなっちゃった。この人の女好きは有名だ。一時二號から五號が居た事は確実な話(34)

という記述にはそれがよくあらわれている。

これらの点は、伝えられる大沼の人物像とはかなり違いがある。必ずしも同一の基準で比較することはできないが、まず、大沼の芸の技量においては少なからぬほめ言葉が残されている。大正5年5月9日付『北海タイムス』にある「團十郎以上の腕前」(4)というのは買い被りとしても、昭和50年4月20日付『読売新聞』の中で松島正貫が言う、「素人の域を脱し、歌舞伎の鬼」(11)や同60年10月15日付『北海道新聞』の「玄人の名優にも劣らぬ理論と実力」(9)などである。そして、平素の行動についても、『ノート』の中で「大沼氏は常々“役者づれ(よい意味でない)”と言われる所業があってはならないと注意された」(25)という証言が掲載されていることから、まさに「楽天会會則」を旨としていた姿が見て取れる。

烈々布素人芝居の本格化に関わって、大沼が意識していたと思われる人物として、中村美彦や中西一男らによる文献、あるいは地域史書等から浮かび上がるのは、曾我廼家五九郎のみである。確かに篠路村に最も関係の深い役者という理由から、大沼の関心が五九郎に対して最も強かったことは理解できるし、彼の人気にあやかって、五九郎の自作物を積極的に取り入れた時代もあったようである。しかし、前記したような事情を考慮すると、大沼は必ずしも五九郎を目標とすべき役者として見ていたわけではないことがわかる。現存する烈々布素人芝居関連の資料を再検討すると、むしろ、五九郎以外の役者たちにあやかり、素人芝居にできる限り都会風な情緒を吹き込もうとしていた形跡も推測されるのである。

たとえば、篠路コミュニティセンターに所蔵されている楽屋のれんに残る「播磨家」という名称についてである。『ノート』には「播磨家という家号は大沼が大正年間から好んで自らにつけたもの」(20) (傍点筆者)とだけ記されている。つまり「播磨家」とは大沼自身に、あるいはこの素人芝居の役者集団そのものにつけられた名称のひとつであり、プロの歌舞伎役者たちが持っている屋号の意味あいを持ったものであろう。しかし、『ノート』は、その意味や由来については何も説いていない。

「ハリマヤ」と同音の「播磨屋」は、『演劇百科大事典』によると歌舞伎役者中村歌六の屋号である。さらに、明治42年12月の『演藝畫報』によれば、三世歌六は、曾我廼家五郎の相方、曾我廼家十郎の歌舞伎役者時代の師にあたる。さらには、十郎の初舞台は「古郷の氏神の素人芝居」だったという(29)。

また、曾我廼家五郎の弟子で、曾我五郎の幼名にちなんで付けられたと思われる箱王^{はこおう}はのちに中島楽翁と改名し、明治40(1907)年ごろ初代渋谷天外らと「喜劇楽天会」をつくる。楽天会は、旗一兵が、「曾我廼家につぐ人気劇団は楽天会だった」(19)と述べ、さらに渥美が「世評も景気もよかった」(124)と述べているように、注目を浴びた一座のひとつであった。一方で、前記したように大沼が大正6年に自らの一座につけた名前が「素劇楽天会」であった。

これらは偶然の一致として片づけるよりも、それらの命名にちなむ大沼の意図をくみ取ることにはできないだろうか。「播磨家」という家号に、そして「素劇楽天会」という名称の中に、プロの役者として活躍する彼らへの憧憬の念を見て取り、自らとその一座も彼らに勝るとも劣らない力量をつけて行きたいと願う大沼の意思を感じ取ることができるのである。

IV. 雑誌からの影響について

烈々布素人芝居が創始された明治35年前後に出版された演劇雑誌には、『歌舞伎』や『演藝画報』がある。前者は歌舞伎発行所より明治33(1900)年に発行されたものであり、後者は明治40年演芸画報社よりの発行である。烈々布素人芝居の創始と前後するように創刊されたこれらの雑誌は、大沼の情報源として役立っていた。前出の『北海タイムス』には、氏の書齋は全部演藝倶楽部⁽²⁾や演藝畫報で埋められ、初めて登場以来十数年間演藝に関する雑誌書籍は什麼に高價でも惜氣なくどしどし購入しては研究し(4)とあり、大沼が演劇雑誌類の相当な収集家であったことが語られている。『篠路烈々布百年』には、青年会の明治41年の活動として、「雑誌演芸画報の論説」とある(259)。大沼率いる烈々布素人芝居と演劇雑誌は芝居草創期から関連を持ったものと考えてよさそうである。

そもそもこれら演劇雑誌が持っていた価値とはどのようなものだろうか。『歌舞伎事典』は当時の歌舞伎をとりまく事情にふれ、「明治以後、歌舞伎の危機感の高まりとともに〈型の記録〉の必要性が痛感された」ことを原因とし、「徹底的に演技の型と手順とを筆に写し止めておこうとした」と述べている。ここで言う「危機」とは何か。矢内賢二は「雑誌『歌舞伎』における型の記録」の中で、当時の歌舞伎が持っていた危機感を簡潔にまとめている。すなわち、岡本綺堂が、「真の歌舞伎劇なるものはこの兩名優の死と共にほろびたと言ってよい」(302)と述べた九代目市川団十郎や六代目尾上菊五郎などの名優の死や、劇作家河竹黙阿弥らの死、そして新しい演劇形態の台頭である(70-71)。そしてこれら内外の諸問題にさらされた歌舞伎が、型の記録と伝承をはじめて試みたのが雑誌『歌舞伎』であったのである。

型の記録と伝承の意識は、『演藝画法』へと受継がれてゆく。『演藝画報』は舞台場面などを伝える豊富な口絵も加わっている点からも、一層伝承を意識した雑誌と見受けられる。神山彰は、「歌舞伎の『改良』と『保存』」の中で、「保存」の意識をささえるものとして、写真や活動写真などの進歩を指摘しているが(11)、『畫報』に掲載された写真の多さは、まさにこれを裏付けるものと言ってよい。この雑誌の中の「芝居見たまゝ」という記事は、舞台のより細かな部分までを独自の視点と筆致でえがいた連載もので、伝承を、矢内の言葉を借りれば「独自のジャンル」(72)へと発展・定着させてゆくのに、重要かつ独特な役割をはたしたものである。

伝達の媒体が限られていた当時においては、東京や大阪などの大都市部から離れた地方在住の人々にとって、こうした雑誌のはたした伝達力は大変大きなものがあってよい。大沼もこれらから多大な情報を得ていたことは間違いなからう。昭和40年7月4日に近藤鏡二郎によって録音された大沼の肉声が残されている。その中で彼は『演藝画報』について触れ、役者ひとりひとりの型が書かれていることと、さらにそれを「動けるように書いてあるんです」と、具体的な利点、すなわち演技習得の道具としての有用性を評価している。

しかし、これだけで本当に「素人」の役者たちが「動け」たかどうかは疑問の残るところである。そのために、どうしても実際の演技を見ることが不可欠となってこよう。大沼は、札幌の劇場での歌舞伎公演を観たり、「遠く東京まで足を延ばし、歌舞伎座などで名優の顔のつくり、衣裳や着付け、立ち回り、しぐさなども研究」(前出：中西、昭和60年10月15日付『北海道新聞』9面)することを忘れてはいなかった。矢内は、雑誌『歌舞伎』の型の記録について、

台帳には書かれていない情報を特に細密

に記録しようとする特色があり、いわば型の記録は台帳の空白・間隙を埋め補完する関係にある

と指摘する(70)。この点については、後発の『畫報』の中にも同様の意義を見いだしてよからう。大沼は、こうして得られた身体的情報をもとに、実際の上演に足を運んでいたはずである。観劇によって得られた視覚的情報は、雑誌情報をさらに補完するものとして役に立ったに違いない。

このように、雑誌によって大衆の目に広くさらされるようになった芝居の「型」情報が、大沼の目にとまったとき、烈々布素人芝居という小さな農村芝居の最良の教科書としての役割をはたし、その一層の充実に貢献することになる。たとえば『曾我の対面』は彼らの出し物として記録されているが、明治41年2月の『画報』の「見たまゝ」は歌舞伎座一月公演の『対面』が取り上げられている。中央の歌舞伎に対する危機感に後押しされて生み出された雑誌が、結果として地方の農村芝居である烈々布素人芝居の発展を促すこととなった。烈々布素人芝居の本格化の一因と中央の歌舞伎事情との関連を、ここに見いだすことができるのである。

結論

以上見てきたように、烈々布素人芝居がその活動を本格化し、周囲からの注目も浴びるような存在にまで成長できたのは、決して自らの努力や大沼三四郎の強烈なリーダーシップばかりではない。札幌という都市が文化的な発展を遂げ、演劇に対する理解が深まったことや、曾我廼家五九郎という、大沼にとっての良きライバルの存在など、社会的・人的な影響を強く受けつつ、そしてさらにそこから自らの存在意義を見いだしていったという発展過程こそ、注目すべきことであろう。

そしてさらに、雑誌というメディア、すな

わち写真と活字が篠路にもたらした中央の文化の影響力も決して小さなものではない。これが、いかに彼らの活動に拍車をかけたものかはむしろ計り知れないと言ってもよいであろう。

こうした数々の「手本」との出会いによって、烈々布素人芝居は北海道の農村演劇の白眉となっていったのである。

[注]

- (1) 烈々布素人芝居については、拙論「篠路村烈々布素人芝居の特異性をめぐる考察 —その草創期を中心として—」、『北星学園大学文学部 北星論集』第42巻(2005)の中で、すでにその草創期における特質について論じているので、参照されたい。
- (2) 『演藝俱樂部』は明治45年に博文館から出版されるが、大正3年に『演藝畫報』に併せられた雑誌である。

[引証文献]

渥美清太郎『芝居五十年』東京：時事通信社，昭和31。
 上原輝男，服部幸雄『型』『歌舞伎事典』下中弘編。東京：平凡社，1983。
 植村芳雄『曾我廼家五九郎伝』
 岡本綺堂『明治劇談 ランプの下にて』東京：岩波書店，1993。
 小樽高商史研究会編『小樽高商の人々』札幌：北海道大学図書刊行会，2002。
 神山彰「歌舞伎の『改良』と『保存』—『日本演芸協会』前後—」『日本演劇学会紀要』31(1993)：1-12。
 『鴨島町誌』徳島県麻植郡鴨島町：鴨島町教育委員会，昭和39。
 『鴨島讀本』n.p., n.d..
 鴨島ふるさと研究会『あ、鴨島』徳島県麻植郡鴨島町：鴨島ふるさと研究会，1987。
 「劇団の双璧」『北海道タイムス』大正3年11月22日，4。
 「現代に残る北海道百年史⑩」『読売新聞』昭和50年4月20日，12版：11。
 故大沼三四郎氏の話。昭和40年7月4日録音。
 「札幌演劇研究会」『小樽新聞』明治42年11月25日，3。
 「札幌座の戦勝祝賀演劇」『北海道タイムス』明治37

年5月7日，3。
 札幌市教育委員会『新札幌市史』第3巻通史3。札幌：札幌市，平成6。
 「芝居道樂の村會議員様」『北海道タイムス』大正5年5月9日，4。
 「素劇樂天會會則」[北海道篠路]：篠路烈々布素劇樂天會，大正6。
 てきせん「札幌の劇界(下)」『北海道タイムス』明治34年11月28日，1。
 富賢隆編著『篠路烈々布百年』札幌：篠路烈々布開基百年協賛會，昭和62。
 富賢隆編著『太平開基百年史』札幌：太平開基百年記念協賛會，平成5。
 富田秀富「淺草喜劇巡覽記」『演藝畫報』7 昭和12年7月：34-37。
 中西一男「篠路歌舞伎と私⑥」『北海道新聞』昭和60年10月15日，夕刊，6版：9。
 ---「---⑦」『---』昭和60年10月16日，夕刊，6版：9。
 ---「---⑩」『---』昭和60年10月19日，夕刊，6版：13。
 中村和之雄「外語劇の思出」『緑丘』昭和4年6月1日，2。
 中村美彦『篠路歌舞伎ノート』n.p., 昭和59。
 「農大外國語大會」『北海道タイムス』大正7年2月10日，3。
 旗一兵『喜劇人回り舞台—笑うスター五十年史—』東京：学風書院，昭和33。
 「北大外語大會」『北海道タイムス』大正9年11月17日，5。
 北海道演劇史編集委員会『北海道演劇史稿』北海道：北海道教育委員会，昭和48。
 水木久美雄「曾我廼家五九郎論」『演劇研究』4 大正5年4月：117-122。
 向井爽也『日本の大衆演劇』東京：東峰出版，昭和37。
 「名家真相録(其四六) 曾我廼家兄弟」『演藝畫報』13 明治42年12月：29-41。
 もずう「過去一箇年の演劇會」『北海道タイムス』明治37年1月1日，13。
 矢内賢二「雑誌『歌舞伎』における型の記録」『文化資源学』1(2002)：65-73。
 大和武生「曾我廼家五九郎」『別冊 徳島県歴史人物鑑』徳島：徳島新聞社，平成6。

[参考文献]

「驚くべく盛況な大人気な野晒劇」『北海道タイムス』大正3年2月26日，4。
 国分保「中村歌六」『演劇百科大事典』早稲田大学

- 坪内博士記念演劇博物館編著. 新装復刊. 全
6巻. 東京:平凡社, 1990.
- 札幌市教育委員会『新札幌市史』第8巻I統計編.
札幌:札幌市, 平成12.
- 杉本実編『札幌の劇場記録』n.p., n.d..
「須磨子来る」『北海タイムス』大正4年9月11日,
4.
- との字「芝居見たまゝ 曾我の對面」『演藝畫報』
2 明治41年2月:84-94.
- 「乃木下露劇開演」『北海タイムス』大正2年6月
14日, 4.
- 「野晒劇開場愈本日」『北海タイムス』大正3年2
月24日, 4.
- 「春霞百花綾織る野晒劇の新記録」『北海タイムス』
大正3年2月25日, 4.

※本論執筆にいたる調査・研究にあたっては2005
年度北星学園大学特別研究費が充当されている.

[Abstract]

The Circumstances Which Influenced the Retsureppu Amateur Theatricals: Focusing on the Golden Age

Katsuyori TAKAHASHI

The focus of this paper is the influences on the maturity of the Retsureppu Amateur Theatricals (RAT). The activities, which originated in 1902 (Meiji 35) in the Retsureppu area of Shinoro Village (located just north of Sapporo, Hokkaido) by farmers, gradually progressed due to the solidarity of the participants and the support of the villagers. In the Taisho era, the theatricals reached their zenith. The ripeness would be imagined for example by the construction of their own theatre with a revolting stage, which was very rare in Hokkaido in those days, and the achievements of tours to rural areas. This paper discusses four aspects. Firstly, the growth of the theatre culture in Sapporo in the Taisho era. Secondly, the relationship between Shinoro Village and Soganoya Gokuro, a successful comedian in Tokyo at that time. Thirdly, the natural differences of Ohnuma Sanshiro, the leader of the RAT and Soganoya Gokuro. Lastly, the influence of theatre magazines, which started to be published in the Meiji era, on Ohnuma. By considering these points, the incentive factors on the development of the RAT are revealed.

Key Words: Japanese Theatre, Hokkaido, Amateur Theatricals