

明治初期における“theatre”の誕生

— 明治期における「文学」の形成過程をめぐる国民国家論 (21) —

大本達也

はじめに

各論6では演劇論を扱う。各論6-1としての本稿では、“theatre”概念をもとに明治初期における芸能の動向を考察する。引用は《 》、出典は〔著者・出版年：掲載ページ〕（「ジャパンナレッジ」からは〔見出し語〕）、大本による注は（ ）で、原典の注は〈 〉で示す。旧漢字は新漢字にし、難読漢字にはルビを付す。

西川長夫は国民国家^{nation state}における《国民化》が《さまざまな国家装置》を通して行われるとしたうえで〔西川1998:138-9〕、《国家装置》の一覧に《学校》や《博物館》などと並べて《劇場》を挙げる〔西川1998:6〕。

英語の“theatre (theater)”やフランス語の“théâtre”、ドイツ語の“Theater”、イタリア語、スペイン語の“teatro”などは、ギリシア語“theatron”に由来する。英和辞典に《劇場》《演劇》《劇団》《演劇作品》《観客》[theater]、仏和辞典に《劇場》《演劇》《戯曲》[théâtre]、独和辞典に《劇場》《演劇》《劇団》[Theater]、伊和辞典に《劇場》《演劇》《観客》[teatro]、西和辞典に《劇場》《演劇》[teatro] という語義が掲載されているように、西洋諸語における“theatre”（便宜上、以下英語を採用）は建築物としての劇場のみならず演劇そのもの、そしてしばしば劇団や戯曲、観客をも含む。

18世紀、国民国家化が進むヨーロッパ各地には巨大な劇場が建設される。このような劇場は《またたくまにヨーロッパ全土を席卷》するのみならず、19世紀には《ヨーロッパ列強の帝国主義的拡張》にともない《アジアやラテン・アメリカ》などの《非ヨーロッパ世界》にまで広がり、20世紀初頭までに《〈近代劇場〉はほぼ全世界の都市を制覇する》にいたる〔劇場〕。

西川は国民国家の特色の一つとして《相互模倣性》を挙げ、《どこの国も同じように》《憲法や議会》や《中央集権的な政府》、《警察や軍隊》、《戸籍や家族制度》、《学校や博物館》、《国民史や神話》、《記念碑や国旗や国家》があると

する〔西川 1998:38-9〕。これらを《国家の原理を体現した国民という改造人間を作りあげる》ための《国家装置》だとする西川は〔同:15〕、《劇場》をもそのひとつに挙げる〔同:6 (表 1)〕。西洋の進出とともに、《相互模倣性》を有する「国家装置」としての“theatre”の波は世界中に広がり、国民国家として船出した日本にも及ぶ。

木村妙子の言うように、明治は《日本を欧米諸国と対等な国にしよう》と、《演劇に関わる知識人たちが《新しい文化に強く憧れながら》《古いものを捨てきれない》まま、《皆熱くなって》《迷走し》つつ《必死に考え》た、《日本の文化史上でも前例のない時代》である〔木村 2020:〕。明治期、藩ごとにしか郷土意識を持たなかった人々が「日本人」として「国民化」されていく過程において、西洋式“theatre”を作り出そうと奔走する《演劇に関わる知識人たちが》がいる。本稿では明治初期において、“theatre”概念が、誰により、どのようにして日本に伝えられ、どのような変化がもたらされるのかを探る。

なお江戸期から明治初期にかけて「演劇」という用語は、「演劇しばいあるいは「演劇かぶきと読まれ、「演劇えんげきという読みは明治期における演劇改良運動、とりわけ 1886 (明治 19) 年設立の演劇改良会を通じて普及、定着する〔神山 2006:8〕。そのため本稿では、能、歌舞伎および人形浄瑠璃などを包括する用語として原則として「芸能」を用いる。

また「歌舞伎 (歌舞妓／歌舞妃)」はこの時期、単に「芝居」と呼ばれることが多く、「歌舞伎」という呼び名は 1889 (明治 22) 年の歌舞伎座設立以後に定着するが、能や人形浄瑠璃、その他の芝居との区別もあり、本稿では「歌舞伎」を用いる。なお、「能楽」という呼び名は 1881 (明治 14) 年における能楽社設立以後に、「文楽」という呼び名は大正中期以後に一般化するため、本稿では原則として「能」「人形浄瑠璃」を用いる。

1. 幕末期における芸能の状況

江戸期、能は幕府の式楽であり、囃子方、狂言方を含む能役者は士分格を与えられ、観世、金剛、宝生、金春、喜多の 5 流宗家は世襲制とされる。幕末の 1866 (慶応 2) 年において幕府が抱える直属の能役者は 226 人、扶持方は 1226 人、配当米は 3493 石であり〔古川 1969:5-6〕、諸藩が抱える能役者を合わせれば、その人数は数倍となる。原則的に演能は《御前演奏》に限られるが、勧進能の名目でしばしば一般向けに《営利本位》の興行が行われる〔古川 1969:7〕。たとえば 1848 (弘化 5) 年に行われた宝生流による弘化勧進能の場合、15 日間の演能で見物人総数は 6 万人にのぼり、宝生宗家には 2 万兩の収入が入る〔同〕。

一方、式楽である能と大きく異なり、歌舞伎や人形浄瑠璃などの芸能は、その他の見世物とひとくくりされ、風紀を乱さない限りにおいて許容され得る存在に過ぎない。武士階級はこれらの芸能に接することはほぼなく、スイス使節・アンペール (Aimé Humbert-Droz, 1819-1900) は、1862 (文久2) 年の記録において、《劇場 (歌舞伎小屋) は、日本の国民の中では、上流ではない中流階級の庇護するもの》で [アンペール 1970:200]、《江戸城に深い関係をもつすべての人々は、演劇をことさら蔑む風を装って》いると証言する [同:198]。さらに、歌舞伎小屋の《群集の間に侍が混じっているのを見かけないこともないが》、《平民以上の階級の人々は、全然演劇を見ない》か、見るとしても《格子のある棧敷席の中〈観劇しているところを見せないために〉》から見物し、《衣服を替え、丸腰に、頭には縮緬の頭巾をすっぽりとかぶり、《目だけ出して》《身分を隠すように気をつけ》ていると記す [同:200]。また、《俳優は特殊な階級を形成して》おり、《身分の高い人たちからは軽蔑されている》とも証言し [同]、幕末において歌舞伎役者らがいまだ「河原 (川原) 乞食 / 河原者」として賤民扱いされる状況にあることも記される。

歌舞伎など、能以外の芸能は《国家に益なき遊芸》としてしばしば幕府による弾圧の対象となる [倉田 1999:49]。藤波隆之は歌舞伎史における幕末期を、天保年間 (1830-43) から明治維新に至る 30 数年間とするが [藤波 1988:47]、その天保年間の 1841 (天保 12) 年、老中である越前守・水野忠邦 (1794-1851) が、《質素、儉約、武術、学問の奨励に力を尽く》すことをめざす天保改革に着手する [秋庭 1975:4]。水野はとりわけ《風俗の矯正といふ点を重要視し》、厳しく取り締まり、歌舞伎小屋 (狂言座) には《厳重な御手入れ》が入る [秋庭 1975:4]。

江戸において公許されているのは、堺町 (現在の日本橋人形町) の中村座 (元猿若座)、葦屋町 (同) の市村座、木挽町 (現在の銀座 6 丁目) の河原崎座 (1855 年より森田座と交代) の歌舞伎小屋 3 座、そして木挽町の結城座、薩摩座の人形浄瑠璃小屋 (操座、浄瑠璃座) 2 座のみである。

1842 (天保 13) 年、江戸中心部にあったこれらの小屋に替地の命が下される。《奢侈なる流行》が《芝居より起る》と見る幕府は [同:5]、風紀を乱す元凶たる歌舞伎小屋が《江戸屈指の繁華な地》である堺町や木挽町にあることを問題視する [同:9]。当時、歌舞伎小屋は《2 大悪所》として [中村 2022:160]、遊郭の並ぶ《吉原町と等しく取扱はれ》ており [秋庭 1975:7]、幕府はいつそ吉原の遊里とともに《一般の社会から隔絶した土地》に集め、《ことさら「悪場所」感を強調し》、《町人との交流を禁止し》て《監視と取締の対象》としようと目論む [藤波 1988:56]。

替地の理由は風紀統制だけではない。《明和以来の大火》とも言われ、1900人あるいは2800人の死者を出した1829（文政12）年の己丑火事（佐久間火事、文政の大火）に続いて、1834（天保5）年にも4000人余の死者があったとされる甲午火事が起こる〔秋田：177-8〕。歌舞伎小屋の存在は幕府にとって《火災予防といふ事に対する頭痛の種》であり〔秋庭1975：5〕、替地はそうした《大火災が惹起することを憂慮》し、歌舞伎小屋を市街地から離れた場所へ遠ざけるための政策でもある〔同：4〕。

折しも1841（天保12）年、堺町の中村座の楽屋から失火し、市村座や操座が焼失する火事が起こる〔同：5〕。これを好機として、幕府は焼け跡での再築を許可せず、《芝居打払》を決定し〔藤波1988：52〕、歌舞伎小屋を《吉原の遊郭と同様に刃土に移すべし》として、1842（天保13）年から翌年にかけて《地理的に此の上もなく不利不便》な《寂しい場末の閑地》たる浅草・今戸聖天町の一部に移転させる〔秋庭1975：8-9〕。この地は猿若町と改称され、1丁目が薩摩座に、2丁目が市村座と結城座に、3丁目が河原崎座に与えられる〔同〕。

さらに改革の手は緩められず、1842（天保13）年、《質素儉約に背いた奢侈の罪状》によって5代目・市川海老蔵（7代目・市川團十郎、1791-1859）が《江戸十里四方追放》の刑に処される（1849年に赦免）〔藤波1988：51〕。《別荘の家作、舶来の家具調度品、珍奇な持物、また舞台上で使用した本物の甲冑などの小道具》が《高価で贅沢に過ぎる》というのがその理由であるが、藤波はこの処罰を《歌舞伎劇壇全体に対する見せしめのための犠牲》であるとする〔同〕。

このため芸能関係者は、《江戸の芝居も滅亡なり》と悲観するものの、そんな心配をよそに《芝居好き》たちが《遠路も厭はず》に《はるばると》《一様に足を向け》たため、猿若町は《全く急激なる発展》を見せ、近くの吉原と並ぶ《江戸市民最大の娯楽場》となる〔秋庭1975：9-10〕。1855（安政）2年の大地震で灰燼に帰したり、1860（万延元）年の森田座からの出火で焼失するなど、猿若3座は5度もの火災に見舞われるが〔藤波1985：70〕、《浮き沈みはありながらも》1872（明治5）年までの30年間、《江戸芝居最終期ともいべき猿若町時代》が出現する〔同：55〕。なお人形浄瑠璃小屋は、1866（慶応2）年に薩摩座が外神田の加賀つ原（現在の外神田）に、結城座が日本橋の米沢町に移る〔伊原1933：2-3〕。

ところで、江戸には公許された歌舞伎小屋の他、「宮地芝居（宮芝居）」と呼ばれる菰張りの簡素な小芝居小屋が、浅草寺や湯島天神などの寺社境内に多数ある。これらは社寺への寄進、開帳、勧進のための余興という名目で100日

に限って許される仮小屋であるため、「百日芝居」とも称される〔宮地芝居〕。また両国の広小路にも、齒磨き売りや薬売りが人集めの名目で許された、菰張りの芝居小屋がある〔伊原 1933:3〕。これらの小屋では歌舞伎のみならず、女性も演じる仙助能などの辻能も演じられる〔河合 2019:5〕。さらに、香具師や乞胸などによる「オデデコ芝居」もあるが〔宮地芝居〕、天保の改革によりこれらの小屋は全面的に禁止される〔藤波 1985:54〕。しかし、天保改革の挫折による綱紀の弛緩もあって、嘉永期（1848-51）以降、これらの芝居は復活する〔同〕。

以上のように、幕末期においては、式楽である能を除く芸能は「国家に益なき遊芸」、すなわち遊郭と並ぶ必要悪であり、幕府にとっては規制の対象にはかならない。

2. 維新直後における芸能の状況

維新を迎え、保護者たる武家階級が瓦解し、能は壊滅状態となる。能役者は廢能し朝臣となるか、無禄で駿河（静岡）に下るか、浪人となり帰郷するかを新政府より迫られる〔古川 1969:11〕。観世太夫・観世清孝（1837-1888）の場合、《何所迄も其浮沈をとものにすべき》と、徳川家とともに《静岡落》するものの、能装束まで売り払わねばならない状況にまで追い込まれ、このうえ面や小道具をも処分せねばならなくなれば、《火を付けて焼いてしまつて共に死ぬこととせうと迄決心》する〔同〕。

その他の能役者も《能楽の修業などは思ひも寄》らないありきまで、農民や巡查、渡し守、牛飼、花火屋になった者、竹笠を編んだり、炭を売ったりして当座をしのぐ者、中には娘を身売りする者まで出る〔同:11-2〕〔中村 2022:140〕。こうした窮乏まさに《言語に絶する有様》の中〔河竹 1966:328〕、能舞台の多くも取り壊され、たとえば名古屋城の場内にあった能舞台は風呂場や便所に改装され、京都本願寺の能舞台は破壊される〔倉田 1999:176〕。

一方、宝生太夫の16世・宝生九朗（1837-1917）は東京に残り、観世流ツレ方の52世・梅若六郎（初世・梅若実、1828-1909）も、朝臣として江戸城の警護をしつつ〔古川 1969:12〕〔西沢 2010:52-3〕、自宅での精進を続ける。他にも金剛大夫の金剛唯一（1815-84）が東京（江戸）に残り、麻布・飯倉にある舞台で稽古を続ける。

そんな中、1869（明治2）年、海軍士官として極東各地へ旅行中のイギリス第2王子、エジンバラ公アルフレッド（Alfred Ernst Albert, 1844-1900）が世界周遊の途中、日本へ立ち寄る。最初の外国賓客の接待とあって、明治新政府は日本文化紹介の宴を企画し、太神楽（代神楽、獅子舞の一種）、奇術、放

鷹、舞踊、能狂言、相撲、烟花（花火）、打毬などを供する〔倉田1999:170〕。諸芸能にまぎれる形とはいえ、初の国賓への演能であり、「羽衣」を舞った宝生九朗は後年、その当時は《とても再び能が興つて来ようなどとは思ひも及ばぬこと》で《実に驚》いたと振り返る〔古川1969:12〕。

また、諸侯には能愛好者も多く、たとえば大政奉還を建白した元土佐藩主、山内豊信（容堂、1827-72）は宴席の余興として演能会を催す〔同:13〕。しかしこれは《一時的な現象に過ぎず》、諸侯が帰国するとともに《能楽の前途は再び暗黒に鎖されてしま》う〔同:12〕。

一方、歌舞伎のほうは維新前後の状況に大きな変化はなく、東京では猿若町の3座は維新の影響をほぼ受けず、《惰性で在来のままに動いて》いる〔伊原1933:1〕。動乱の影響を受けて《休場することが多く、開場しても極端な不入り》であるものの、《政治的動向とは殆ど無縁のまま》である〔藤波1988:72〕。一方、新政府の高官は歌舞伎には近づかず、これらの芸能が「国家に益なき遊芸」として《毛嫌い》される状態は、幕末から明治へと持ち越される〔倉田1999:49〕。

歌舞伎界に新しい風が吹き始めるのは1871（明治4）年である。新春興行前に鼯筋だけを招く仕初め（為始め、仕事始め）に、山内が来場する〔中川2010:56〕。山内は能の「安宅」を翻案した「勧進帳」を所望、9代目・市川団十郎（当時は7代目・河原崎権之助、1838-1903、以下「団十郎」）の弁慶に感服し、弁慶の能装束を贈る〔同〕。中川右助の指摘するように、これは明治において歌舞伎関係者が《エスタブリッシュメントと接触した最初期の出来事》であり、この件は団十郎が《歌舞伎の高尚化を目指すきっかけ》ともなり〔同〕、後の歌舞伎改良につながっていく。

最初に動きを見せるのは、猿若町3座の末座に位置する守田座の座元（座主）、12代目・守田（森田）勘弥（1846-1897）だ。後の初代陸軍軍医総監・松本順（良順、1832-1907）は歌舞伎好きで役者らの《信望が篤》い〔木村2020:71〕。守田は松本と維新前から付き合いがあり、借金がかさみ、商売が行き詰まった守田は〔同:58〕、政府高官と懇意になれば《何らかの突破口》が開けるのではないかと松本に相談する。1871（明治4）年、政府の最高指導者の一人、岩倉具視（1825-83）を特命全権大使とする明治政府初の国際プロジェクト、岩倉使節団が横浜から出帆することになる。その直前、横浜の富貴楼で連日のように送別の宴が開かれており、松本の仲介で守田ら歌舞伎関係者は、この料亭で伊藤博文（1841-1909）ら政府高官と会う〔中川2010:57-8〕。

ここで、当時における最高の西洋通のひとり、福地源一郎（桜痴、1841-

1906)に触れておく。1962(文久元)年の文久使節団、1865(慶応元)年の慶応使節団に参加した福地は、維新後、1870(明治3)年、翌年の使節団にも加わる。各地で劇場に案内される中、通訳として劇の概要を説明する必要にかられ、多くの西洋戯曲を読破する[同:35]。

神山彰は幕末・明治初期の欧米派遣使節団が《多忙極まりない日程》の合間に《当地の劇場》に招待されているのは、《欧米諸国政府》にとって《劇場》がまさに《政治的存在》だったからであるとする[神山2009:293]。《豪華壮麗な劇場に、国賓や使節を招くこと》には、その国の《国威や文運隆盛を誇示し》、その《文化の成熟度を目に見える形で顕示する意味》があり[神山2009:294]、欧米遍歴を経て文明度を示す「国家装置」としての“theatre”の意義を使節団は体感させられる。

文久使節団からの帰国後、いち早く西洋における“theatre”の意味を理解した福地は、それまで蔑視していた歌舞伎を見物するようになり、団十郎と知り合う[中川2010:37]。今回、富貴楼において守田とも知り合い、後に歌舞伎改良に取り組む3人が顔を合わせる。また福地は米国で、北軍の英雄・グラント大統領(Ulysses S. Grant, 1822-85)に謁見している。グラントは後に来日し、日本における“theatre”に大きな寄与をするが、その件は後述する。

以上、明治初期、復興のきざしが見えない能とは対照的に、守田ら歌舞伎関係者は政府官僚と接触することで地位向上への足掛かりをつかむ。

3. 芸能における転換点としての1872(明治5)年

能の5流宗家が、宝生太夫は廃能し帰農、観世太夫は静岡落ち、金春太夫は奈良に隠遁、喜多流はお家騒動で衰微、金剛太夫のみが東京で細々と精進を続けるという状況にある中、1871(明治4)年、朝臣となった元能役者らまでもが、2年分の俸禄を下賜されたうえで暇を申し付けられる[西沢2010:56]。倉田喜弘が指摘するように、その背景には新政府における芸能に対する蔑視があり[倉田1999:60]、明治に至り能にも「国家に益なき遊芸」という烙印が押される。

一方、能の復興を目指す梅若はこの年、多額の借金をしつつ、厩橋^{うまやはし}(浅草南元町、現大東区蔵前)の自宅に能舞台を完成させる。翌1872(明治5)年、梅若は官許を取ったうえで、10日にわたる^{ひかすのう}日数能(勸進能)として有料一般公開に踏み切る。この梅若舞台・日数能は元能役者らの生活を立て直すための基盤作りを目指すもので[同:176-7]、『東京日日新聞』(3.14付)に告状(広告)を出し、東京中心部6カ所に立札を立て[小林2005:187]、蔵前通りに^{やぐら}檣を組み、太鼓を打って人集めをする[古川1966:29]。この興行の成功を受

け、金剛流も同年、3日間の演能会を開く [同]。

この梅若舞台能は毎年のように開かれ、1875（明治8）年の家祖追忌能でようやく借財を皆済し、梅若はその経済的基盤を整える [小林 2005:187]。岩倉使節団に加わり、後に『特命全権大使 米欧回覧実記』（1878）を記す久米邦武（1839-1931）もこの梅若日数能を見ており、この能会こそが《維新後、衰頹した能楽の、芽を出し初めた最初の動機であつた》と述懐する [久米 1991:79]。小林貢が《明治維新後に能楽を衰微させなかった功労者》として金剛と梅若を挙げるように [小林 2005:186]、梅若や金剛による演能会をきっかけに能は立ち直りの手がかりをつかむ。

なお、1870（明治3）年頃から1881（明治14）年頃まで、困窮する能役者が多数参加する形で、三味線演奏で能を舞う形式の吾妻能狂言（今様能）が流行する [吾妻能狂言]。この吾妻能狂言は梅若日数能に対抗するように催される [河合 2019:74]、14世・福王茂十郎（1845-1898）など、困窮する能役者の中には梅若能に加わりつつ出演する者もあり、狂言方の鷺流は《大拳をなして積極的に》参加する [同:39-40]。鷺流には守田や団十郎などの歌舞伎関係者が多く師事し、歌舞伎に大きな影響を与える [同]。なお、歌舞伎関係者に家芸を教えた咎で能への復帰を許されず、300年の伝統を誇る鷺流はその後廃絶する [同:42-3]。

1872（明治5）年、芸能関係者に明治政府から多くの法令が出される。まず、東京府より猿若3座の座元に対し《貴人・外人・家族連れが、見て恥かしくない上品なものを演じること》、《教化の一端となる内容であること、史実に忠実であること》などの内容の達示が出される [河竹 1966:336]。

次に教部省により、神官や僧侶を中心に地方の名望家、戯作者、歌舞伎役者などが教導職に任命される [大本 2013:96-8]。教導職とは、《敬神愛國ノ旨ヲ体スベキ事》、《天理人道ヲ明ニスベキ事》、《皇上（天皇）ヲ奉載シ朝旨（朝廷の意向）ヲ遵守セシムベキ事》という「三条の教憲（教則）」を国民に普及させるために設置された無給の名誉官吏職である [倉田 1988:241-2]。祭政一致を旨とする国民教化政策の一環であり、教導職は国民教化の広告隊として神道国教化政策の普及にいそしむことを求められる。

続けて教部省から3条の通達が出される。この通達は《能狂言ヲ始メ音楽歌舞ノ類ハ、能や歌舞伎などの芝居や音楽・歌舞のたぐいは、《人心風俗ニ関係スル所不^{すくなからず}少候ニ付》、民衆の風紀に関わるところが少なくないため、《左之通各管内営業之者共へ可相達事》、事業者に対して下記のように命ずる、という内容である [同]。

第1に《能狂言以下演劇之類》、能や歌舞伎などの芝居のたぐいは、《御歴代

之皇^{こうじょう}上ヲ模擬シ、歴代の天皇をまねて、《上ヲ褻瀆シ奉^{せつとく}り候^{てい}体ノ儀無之様》、上様を冒犯するようなことがないよう、《厚ク注意可致事》、くれぐれも注意すべきこと [同]。

第2に《演劇之類専ラ勸善懲悪ヲ主トスヘシ》、芝居のたぐいはその内容を主として勸善懲悪とすべきであり、《淫風醜態ノ甚シキニ流レ》、淫らに醜態をさらすものや、《風俗ヲ敗^{やぶ}り候^{あいます}様ニテハ不相濟候間》、風俗を乱すようであってはならず、《弊習ヲ洗除シ》、悪しき風習を一掃し、《漸々風化ノ一助ニ相成候様、可^{こころがけるべき}心懸事》、徐々に教化の助けとなるように心掛けるべきこと [同]。

第3に《演劇其他右ニ類スル遊芸ヲ以テ渡世致シ候者ヲ》、芝居およびそれに類する芸能で身を立てる者を、《制外者^{じんがいものなど}抔ト相唱へ候^{あいます}従来ノ弊風有之》、賤民する悪風があったが、《不可^{しかるべからざる}然儀ニ候^{いたすべき}條》、それは正しいことではないので、《自今ハ身分相応行儀相慎ミ、營業^{いんぎょう}可^{いたすべき}致事》、以後は身分相応に行儀を慎んで營業すべきこと [同]。

この3条の通達は、歌舞伎のみならず能をも含む芸能関係者全般に尊王や德行を求めるものであり、役者の身分・地位向上をも求める。教導職たる芸能関係者が賤民扱いでは都合が悪いわけだ。

さらに教部省は猿若三座の座元と座頭を召喚し、台本（歌舞伎狂言、仕組台帳、脚本）の提出を求める。河竹繁俊はこれを政府による芸能《統制》であるとする [河竹 1966:336]。倉田も《芸能の管轄といっても実態は取締りであり》、これは《事前検閲の始まり》であり [倉田 1988:395]、教部省に芸能を管轄させることで《芸能を体制内に組み入れ、民衆教化の手段として活用する動き》とするもので [同:240]、《中央の意志を末端にまで浸透させるのがねらい》であると指摘する [同:395]。

最後に、東京府令により、猿若三座に課されていた^{みょうがきん}冥加金が廃止され、代わりに興行税が課される [倉田 1999:82]。非公認の宮地芝居が両国や浅草など計12か所で行われているが [同]、これらの芝居小屋は税金を収めることなく営業しているため、東京府はこれらの小屋からの収税をめざすと同時に、町の美化をねらい、税逃れの劣悪な小屋を取り払おうとする [同]。

以上のように、能が復活の手がかりをつかむこの年、明治政府は芸能全般に多くの法令を出す。これらの法令は「国家に益なき遊芸」としての芸能の規制を目的とするというより、その政治利用を目的とするものであり、これにより芸能関係者は芝居内容の改変や身の振り方の矯正を余儀なくされる。一方で、この諸法令は歌舞伎が「国家に益なき遊芸」から脱却する好機ともなる。

4. 新富座と天覧能

芸能規制をきっかけに、歌舞伎界で最初に動くのはやはり守田である。守田は島原遊郭の跡地・新富町への守田座移転を東京府に願い出ていたが、1872（明治5）年、これが許可される〔倉田1988:408〕。移転・開場後まもなく、ロシア第3皇子・アレキシス＝アレキサンドロウィッチ（Алексе́й Алекса́ндрович、1850-1908）が来場する。『東京日日新聞』（10/24付）が《親王悦喜ありて帰館ありし》と報道するように〔倉田1999:81〕、歌舞伎にとっては初の外国賓客による観劇であり、その地位向上の証しともなる。さらに翌1873（明治6）年にもイタリア国王の甥、ジェノヴァ公・トンマーズ＝アルベルト（Tommaso Alberto Vittorio di Savoia-Genova、1854-1931）が来日し、守田座で観劇する〔同:173〕。これら外賓の観劇は、歌舞伎における「国家に益なき遊芸」から「国家に益ある芸能」への転換点となる。

同年、東京府は新たに浅草・猿若町限定の制限を解き、東京府下10ヶ所までの劇場を許可する法令を発令する。これにより、猿若3座のみに認められていた興行権は廃止され、興行は免許鑑札制となり、他座の参入が可能となる。そのため《大小劇場が矢継早に設立され始め》〔渥美1988:323〕、猿若町3座の他、両国の中島座が日本橋・蠣殻町で、同じく喜楽座（後、久松座と改称）が久松町で旗揚げする〔同:323-5〕。宮地芝居からの参入もあり、芝居小屋は群雄割拠の時代に入る。

都心の新富町にいち早く転居した守田座は、1875（明治8）年に株式会社化され、新富座と改称される〔中川2010:67〕。翌年焼失し、仮設小屋での営業となるものの〔河竹1966:338〕、地の利を得たうえに団十郎など《人気俳優を多く独占》したことで、新富座は《東京での第一劇場の栄冠》を得る〔渥美1988:323〕。一方、浅草に取り残された中村座、市村座は《指を咬くわえて守田座の盛況を、傍観していなければならぬい状況に追い込まれ〔同〕、中でも3座筆頭の中村座は以後一向に振わず、1877（明治10）年に火事で消失し、翌年新築するものの《遂に花々しい事もなくして廃座》となる〔同:328〕。

この1873（明治6）年、1年10か月をかけて欧米12か国を巡った岩倉使節団が帰国する。久米の『米欧回覧実記』には《夜、皇帝ノ劇場ニ赴ク〈是ヲ「オペラ」ト云、諸種ノ芝居中ニテ最上等ナルモノ猶我猿楽ノ如シ〉》と記される〔久米1985:314〕。久米は後年、《西洋の王宮には芝居の舞台があり》、《芝居に招待されれば礼服を着用して行く》という話を聞いて、《芝居などに対して随分丁寧なものだと不審に思っていた》が《岩倉大使に従つて欧州に行つた時》、《成程と解つた》、《王宮にある芝居とは、言葉の翻訳違ひ》で《実はオペラの舞台》であり、《日本で云ふ能舞台の如きものであつた》と回想する〔久

米 1991:77-8]。「国家に益なき遊芸」としての《芝居》、すなわち歌舞伎に蔑視観を抱く元武士の久米は、御前上演にふさわしい、オペラに代わる芸能として能を想起する。

さらに久米は、《欧州の宮殿にある》《壮麗なるオペラ堂》を見て、《国民的娯楽の欠乏から、日本は非常な不幸に陥らねばならぬ》と、《痛切に国民娯楽の必要を感じ》取る [同:78]。そして、日本国民にとって《精神上の慰藉から様々な結果を来す娯楽》は、《一時的流行のもの》や《今日あつて明日なきもの》や《外来の浮ついたもの》ではだめで、《シツカリと国民性の奥に根を持つて居る》《日本固有の歌舞音曲》でなければならないと考え、《能楽の芸術的価値》に思い至る [同]。久米は欧米を回る中で、「国家装置」としての“theatre”が《国民的娯楽》となり得る可能性を感じ取る。

久米同様、“theatre”の重要性を認識した岩倉は、《能楽を社交あるいは国際的接待用の芸能にしよう》との決意を固める [河竹 1966:329]。西堂行人は、岩倉は欧米視察をきっかけにオペラに代わるものとして能を推奨するようになるとする [西堂 2020:27]。小林も同様に、岩倉は《全権大使として使節団を率い欧米を視察し》、《礼服用でオペラを観覧させられたとき》以来、《日本が来朝する外国高官に見せるべき国劇として能楽を想定》したとする [小林 2005:188]。このように岩倉使節団をきっかけに、日本における“theatre”の有力候補として能が浮上する。

1876 (明治 9) 年、岩倉の要請に梅若らが応える形で、明治天皇 (睦仁、1852-1912)・皇后 (一条美子、1849-1914) 両陛下を招いた観能会が岩倉邸において催される。小林の言うように、明治に入って天皇の威信が復活し、《天皇が見た》という事実には、《能楽の存在を一般に知らせ》るとともに《能楽の価値を高める》《大きな効果》が生まれる [小林 2005:188]。実際、この「天覧」能は耳目を集め、新聞で連日のように報じられる [中村 2022:157]。

天覧能はこの年だけでも 2 回開催され、以後、行幸の際の観能が慣例となり [同]、明治天皇は各地で能による饗応を受ける [倉田 1999:177]。翌年、一般に開放された東大寺での天覧能では、人々が《雲霞のように集まって》見物する [同]。同年、京都博覧会や靖国神社臨時大祭で催された能会にも多くの人が集まる [中村 2022:157-8]。この時期以降、旧大名を中心に華族の邸宅での能上演も盛んとなる [同]。

能に《御嗜好深》かった英照皇太后 (九条夙子、1835-1897) のために [久米 1991:80]、1878 (明治 11) 年、皇太后の青山大宮御所に能舞台が建設される。この青山の能舞台の建設にも岩倉の力が強く働く [小林 2005:189]。さらに能役者の生計への配慮もあり、宮内省より太夫らに装束料として 3000

円という破格の下賜金が与えられる〔倉田 1988:415〕。『明治天皇記』にはこの件について《是れ能楽再興の始にして、全く皇室の庇護に因る》とある〔倉田 1999:178〕。

同年、神戸の湊川神社、大津の三井寺、伊勢の祖霊舎などで演能会が催される〔同:177〕。また、金沢の尾山神社に能舞台が立てられ、東京でも愛宕下で金剛流の舞台開きがある〔同〕。さらに、宮内省御用達で「華族銀行」と呼ばれる十五銀行の頭取・毛利元徳^{もとのり}（1839-96）も私邸に能舞台をしつらえる〔同〕。

大阪では、観世流の名手、橋岡忠三郎（雅雪、1831-1910）が能の普及に尽力する。観世流の謡曲指南方である橋岡の養父が 1877（明治 8）年に邸内に能舞台をしつらえており〔宮本 1981:8-9〕、橋岡は 1880（明治 13）年に観世社を立ち上げ、400 坪の敷地を購入して能舞台を新築し、演能時には《人の波》が《内外にあふれ》るほどとなる〔同〕。観世社に対抗する形で金剛流も南陽社を設立、1884（明治 17）年、大阪・中之島に能舞台・翠柳館を設立する〔同:9〕。

以上のように、外資を迎えたことで歌舞伎はその地位を大幅に向上させる。一方能は、天覧能とその報道をきっかけに全国各地に能舞台が設立され、演能も盛んとなる。こうして歌舞伎および能は「国家装置」としての“theatre”へと着々と作り変えられていく。

5. 1879（明治 12）年における“theatre”の誕生

政界人との接触を重ねる守田は、1878（明治 11）年、歌舞伎役者らと共に、内務大書記官の松田道之（1839-1882）邸において伊藤と意見交換をする〔河竹 1966:337-8〕。伊藤は西洋演劇を参考に、歌舞伎は役者ともに高尚さをめざし、その改良をなすべしと皆を激励、一同はいたく感激し、社会的地位を得た歌舞伎の将来を夢見るようになる〔同〕。とりわけ守田と団十郎は、伊藤の説く歌舞伎改良に《これぞ自分たちの進む道》だとの確信を抱く〔中川 2010:79〕。河竹が、この会合が《演劇の発展》に《大きな意義》をもたらすとするように、この伊藤の鼓舞が後の演劇改良会の起点となる〔河竹 1966:338〕。

伊藤もまた西洋での観劇を通じて“theatre”の重要性に気づいた一人である。岩倉が日本の“theatre”として能を推すのに対し、伊藤は歌舞伎を推す。中村雅之のいうように、《新政府の権力者たち》は「能派」は旧公家・大名、「歌舞伎派」は《地方の藩士から成り上がった元勲たち》という構図で、《二手に分かれて競い合》う〔中村 2022:151-2〕。江戸時代、能は《公家・大名にとっては身近な芸能》だが、能に触れられるのは上級武士のみであり、《地方の藩士には縁遠い存在に過ぎない》〔同〕。中村は、《能のように特別な教養は

ならず、馴染みやすい歌舞伎に、伊藤ら貧農出身者や地方藩士が《肩入れ》するのは《自然のなりゆき》だとする [同]。

1878 (明治 11) 年、伊藤の激励に応えようとする守田は、西南戦争を素材とした新作を作るため福地に協力を依頼する。東京日日新聞社長兼主筆の福地はこの求めに応じ、戦争終結後わずか半年で河竹新七 (黙阿弥、1816-93) との合作『西南雲 晴朝東風』の幕が開けられる。西郷隆盛 (1827-77) 役に団十郎を据え、《花火を用いて弾雨を表現したり、落馬討死を写實的に演じたりして大評判を得》たこの芝居は、《80 日というロングランを記録し》 [河竹 1966:337]、その利益で守田は本建築の劇場を建設する [中川 2010:79]。

翌 1879 (明治 12) 年 6 月、新装開場した新富座は、ガス灯を導入、一部に椅子席と西洋式を取り入れた建造物となる。堤春恵の言うように、守田は《招待興行や夜間興行》といった《西洋の上演形態を手本》としつつ、歌舞伎を《身分の高い観客》、とりわけ《西洋文明国から日本を訪れる賓客》にふさわしい舞台芸術に変貌させようとし [堤 2016:92]、それに成功する。

落成式では、守田をはじめとする関係者は皆、燕尾服を着用し、太政大臣・三条実美 (1837-1891) をはじめ、貴族、各国大使、公使、著名な実業家やジャーナリスト等の招待者を迎える [同]。式典は松本の手配した陸海軍軍楽隊の演奏をもって始まり [木村 2020:76]、福地が書いた祝辞を団十郎が読み上げ、《演劇もまた果して無益の戯れに非ず》と高らかに宣言される [神山 2006:8]。

落成式の後日、初代ドイツ皇帝・ヴィルヘルム 1 世 (Wilhelm I、1797-1888) の孫、アルベルト＝ハインリヒ (Heinrich von Preußen、1862-1929) が観劇する。各宮家の代表に、三条や伊藤などの政府高官、陸海軍将官や各国公使が同伴し [倉田 1999:173-4]、ハインリヒからは五色の緞帳が下賜される [中川 2010:84]。後日、香港総督ホープ＝ヘネシー (J. Pope Hennessy、1834-91) も新富座に招待される [堤 2016:95]。渥美清太郎が《座の位置は益々向上して、殆ど当時の貴顕紳士が交際に必要な倶楽部となった感》があると評すように [渥美 1988:323]、これ以後《劇場は上流人士の社交機関化》し、《江戸庶民の歡樂の場としての歌舞伎の性格》が大きく変化していく [河竹 1966:338]。

明治新政府からしても、欧米使節団が各地で劇場に招待されたのと同様の接待を、《日本もついでできるようになった》わけである [中川 2010:83]。団十郎の宣言どおり、歌舞伎は名実ともに「国家に益なき遊芸」から脱却する。事実、「国家に益なき遊芸」とする法令は、この年を《境に文面から消え去り》、《二度と再び使用されること》はない [倉田 1988:415]。こうして「国家装

置]・“theatre”としての歌舞伎が誕生する。

同年、元アメリカ大統領・グラント将軍が来日、新富座に招待される。その際、福地が接待委員会惣代のひとりに任命されるが [中川 2010:84]、グラントが大統領時代に訪米し、通訳を務めた福地こそがこの招聘の《一番の立役者であった》と堤春恵は指摘する [堤 2016:95]。

なおこの公演には、医師エドゥイン＝ベルツ (Erwin von Bälz, 1849-1913) など、日本在住の有力外国人が招待される [堤 2016:94]。ベルツは、《日本で最もすぐれた俳優とされてい》る団十郎の《演技は全く傑出して》おり、役者たちは《全員、端役にいたるまで、ドイツではそうたやすく見られないほどに上手に、その役割をこなしていた》と記す [ベルツ 1979:74-5]。国民国家としての船出から 10 年強で「国家装置」としての“theatre”が誕生し得た背景には、在来の芸能が高い水準で維持されてきたことがある。

守田はグラントから引幕を贈られるが、これは《日本演劇界の栄誉だ》として、福地は「東京日日新聞」(7.18 付)において、《世界に劇場多しといえども、大統領より幕を賜はりし例あるを聞かず》と報じる [倉田 1988:413]。堤は、福地には《弱肉強食の国際政治の只中において、日本の西洋化するなわち文明化の努力とその成功を内外にアピールしよう》とする意図があると指摘する [堤 2016:111]。福地の狙いは条約改正にあり、その条約改正交渉に好意的であるヘネシーやグラントなどの《外国人招待興行》は、福地にとって条約改正《プロジェクトの一環》である [同:95]。

五百旗頭薫も、この年は《外国の貴賓があいついで日本を訪問したという意味で、記念すべき年》であるが、福地の側には「東京日日新聞」で《彼らと交歓し、日本の進歩ぶりや要求を伝えることが「間接」に外国政府に影響を与える》という強い期待があると指摘する [五百旗頭薫 1975:59-60]。“theatre”を有する文明国であることを外賓に見せつけることで、新国民国家・日本が対等の条約を結ぶに足る国家であると認めさせることを福地はもくろむ。

ところで、グラントから《貴国ニハ固有ノ音楽アリヤ》と問われた岩倉は能があると答える [倉田 1999:178]。『岩倉公記』には、この後岩倉は《華族ノ有志者等》と《商議》をし、欧州各地で《帝王貴族》がオペラを保護するのにならない、《能楽ヲ保護シテ之ヲ永久ニ伝ヘン》と決意したと記される [倉田 1988:414]。

1881 (明治 14) 年、岩倉は実際に動き出す。自らが主導し、初の「天覧能」にかかわった旧公家、大名らの協力で、華族を中心に 60 数名が名を連ね、能の経済的支援団体である能楽社が結成され [西沢 2010:81]、以後、能の《保護育成に力を貸していく》 [同:415]。

同年、能を《御愛好の道》とする天皇・皇后が《御満足を遊ばす様》にと願う皇太后の意をくみ、岩倉は《華族中で能舞台を建て、能楽社でその費用を弁じ、能の御覧を願う》事を計画する〔久米 1991:80〕。そして、芝公園・紅葉山に舞台と観客席（見所）を一体化した有蓋劇場、初の能楽堂が建設される。皇太后を迎えて舞台開きが行われ、以後、芝能楽堂は《日本一の能舞台》と目されるようになる〔同〕。

この芝能楽堂は《一般能楽師の為に解放して、思ふ様腕を磨かせる場所》とされ〔同:81〕、地方へ分散していた能役者が続々と上京する〔西沢 2010:81〕。久米が《芝能楽堂は岩倉公等の骨折で、華族連の拠金、大宮御所の御志等で出来上がったもの》と回想するように〔同〕、能の復興には岩倉の貢献が大きい。同時に、皇太后のみならず、明治天皇・皇后と、そろって愛好者であることが《能の復興に拍車をかける大きな要因》となる〔河竹 1966:329〕。

以上のように、1879（明治 12）年における新富座、および 1881（明治 14）年の芝能楽堂の開設により、国民国家・日本に「国家装置」としての“theatre”が誕生する。

おわりに

西川は《明治初期の「文明開化」の例でわかるように、国民化は一般に文明化の形をとる》としたうえで、《国民化は、学校や軍隊や工場や宗教や文学》など、《あらゆる制度や国家装置》を通じて行われるとする〔西川 1998:15〕。“theatre”は、その誕生により「文明化」を促進するのみならず、「国家装置」として国民統合を推し進める。

また、日本における“theatre”の形成過程において特徴的なのは、劇団や役者、台本（戯曲）などの“theatre”の内的部分に、既存の芸能を活用する点である。このため“theatre”化の重点は、西洋式劇場建設と貴賓来場、すなわち新富座と海外賓客、芝能楽堂と天覧に集中する。結果、日本では比較的早く“theatre”が生まれ、その機能が発揮される。

“theatre”の誕生以後、劇団、役者、台本などの内的部分の「近代化」が問題となるが、それらについて、および人形浄瑠璃の動向については他稿での課題としたい。

参考文献

【紙媒体】

- アンベール（1970）高橋邦太郎『幕末日本図絵（下）・新異国叢書 15』雄松堂書店
 (Aimé Humber, *Le Japon Illustré*, 1870)
- 秋田一雄（1985）「己丑火事と甲午火事」『安全工学』（24 巻 3 号）安全工学会

- https://www.jstage.jst.go.jp/article/safety/24/3/24_177/_pdf/-char/ja
- 秋庭太郎 (1975) 『東都明治演劇史』 鳳出版
- 渥美清太郎 (1988) 「東京の大劇場小劇場」 十川信介編『明治文学回想集 (上)』 岩波書店
- 伊原敏郎 (1933) 『明治演劇史』 早稲田大学出版部
- 大本達也 (2013) 「明治初期における戯作者とその動向 — 明治期における「文学」の形成過程をめぐる国民国家論 (10) —」 『鈴鹿国際大学紀要 Campana・19号』
<https://suzuka.repo.nii.ac.jp/records/1467>
- 神山彰 (2006) 『近代演劇の来歴 — 歌舞伎の「一身二世」』 森話社
- 神山彰 (2009) 『近代演劇の水脈 — 歌舞伎と新劇の間』 森話社
- 河合佐季子 (2019) 「吾妻能狂言の研究 — その芸態と後世への影響」 東京芸術大学・博士 (音楽) 論文
<https://geidai.repo.nii.ac.jp/records/879>
- 河竹繁俊 (1966) 『概説日本演劇史』 岩波書店
- 木村妙子 (2020) 『三木竹二 — 兄鷗外と明治の歌舞伎と』 水声社
- 久米邦武編 (1985) 田中彰校注「第五十七卷伯林府総説」『特命全権大使・米欧回覧実記3』 岩波書店
- 久米邦武 (1991) 「能楽の過去と将来 (1911 初出)」『久米邦武歴史著作集・第5巻・日本文化史の研究』 吉川弘文堂
- 倉田喜宏編 (1988) 『日本近代思想体系 18・芸能』 岩波書店
- 倉田喜宏 (1999) 『芸能の文明開化 — 明治国家と芸能近代化』 平凡社
- 小林責 (2005) 「明治能楽小史 — 主として東京の役者の動向および能楽社の流れについて —」 『NOAG・178-179』 Universität Hamburg
<https://www.oag.uni-hamburg.de/noag/noag-177-178-2005/noag2005-9.pdf>
- 堤春恵 (2016) 「『漂流奇譚西洋劇』あるいは歌舞伎とメロドラマの出会い」 神山彰編『交差する歌舞伎と新劇・近代日本演劇の記憶と文化4』 森話社
- 中川右助 (2010) 『歌舞伎座物語』 PHP 研究所
- 中村雅之 (2022) 『教養としての能楽史』 筑摩書房
- 西川長夫 (1998) 『国民国家論の射程』 柏書房
- 西沢建義 (2010) 『蔽眺み能舞台 — 近代能楽側面史』 図書新聞
- 西堂行人 (2020) 『日本演劇思想史講義』 論創社
- 福地桜痴 (1966) 「日本文学の不振を嘆ず」 柳田泉編『明治文学全集 11・福地桜痴集』 筑摩書房
- 藤波隆之 (1988) 『伝統演劇の再発見』 白水社
- 古川久 (1969) 『明治能楽史序説』 わんや書店
- 古川久 (1966) 「吾妻能狂言の番組」『東京女子大学論集・17巻1号』 東京女子大学
<https://twcu.repo.nii.ac.jp/records/24626>
- ベルツ、トク編 (1979) 菅沼竜太郎訳『ベルツの日記 (上)』 岩波書店 (Erwin Bälz, *Das Leben eines deutschen Arztes im erwachenden Japan, 1930*)
- 宮本又次 (1981) 「大阪の能舞台と能楽界の変遷 (上)」『経済人 35巻5号』 関西経済連合会

五百旗頭薫 (1975) 「福地源一郎研究序説」坂本一登・五百旗頭編『日本政治史の新天地』鳳出版

【電子媒体】

- 「吾妻能狂言」『日本国語大辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=2002001574a0FzsP8sJ9>
- 「劇場」津野海太郎『世界大百科事典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=102002333100>
- 「宮地芝居」阿部優蔵『世界大百科事典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=102007419500>
- 「theater」『ランダムハウス英和大辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=40010RH176806000>
- 「théâtre」『ポケットプログレッシブ仏和辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=42250PPFJ24452900>
- 「Theater」『ポケットプログレッシブ独和辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=42150PPDJ04445100>
- 「teatro」『ポケットプログレッシブ伊和辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=42450PPIJ03643400>
- 「teatro」『ポケットプログレッシブ西和辞典』「ジャパナレッジ」
<https://japanknowledge.com/psnl/display/?lid=42350PPSJ03981700>