

関西における新劇運動試論

—— ドイツ演劇の受容を中心に ——

依 岡 隆 児

Ein Versuch über die moderne Theater-Bewegung in der Kansai-Gegend
—— bei der Rezeption des deutschen Theaters ——

Ryuji YORIOKA

Abstract

Diese Abhandlung beabsichtigt, die moderne Theater-Bewegung ("Shingeki") in der Kansai-Gegend von der Taisho-Ära bis dem Anfang Shouwa-Ära zu überblicken und ihre Eigentümlichkeiten zu analysieren. Dabei achte ich besonders auf die Einflüsse des deutschen Theaters.

Im Anfang der Taisho-Ära (1913~) hat die moderne Theater-Bewegung auch in der Kansai-Gegend begonnen. Das Kleine Elan-vital-Theater, das 1918 in Kyoto aufgemacht hat, hat viele ausländische und japanische moderne Stücke auf die Bühne gebracht und hat die neue ausländische Theater-Bewegung, z. B. den deutschen Expressionismus, aktiv rezeptiert. Aber dieses Kleine Theater hat danach unter dem Dilemma zwischen der populären und proletarischen Linie gelitten, und hat sich endlich zersetzt.

Die Geburt des Kleinen Tsukiji-Theater in Tokyo (1924) hat auch in der Kansai-Gegend einen großen Einfluß ausgeübt. Danach haben manche neue Theater aufgemacht, von deren eins das Takarazuka-Volkstheater war. Dieses Theater, das von einer großen Firma (Hankyu) finanzielle Hilfe bekam, wollte sich als Volkstheater etablieren. Aber es ist unter dem Handelsgeist zusammengebrochen.

Das ein anderes Theater, der Kanseigakuin Theater-Klub, war zwar nur ein Klub von einer privaten Hochschule, aber hat kühne und ledendige Aktivitäten gezeigt. Er hat die Stücke von dem deutschen revolutionären Schriftsteller Ernst Toller aufgeführt und neue Medien (Rundfunk und Filme) benutzt und mit den anderen Theater und anderen sozialen Institutionen Kontakt aufzunehmen versucht.

Man sagt, in der Kansai-Gegend habe sich die moderne Theater-Bewegung wegen des Regionalismus, des Handelsgeistes und der

eigentümlichen theatralischen Tradition nicht so genug entwickelt. Aber die Aktivitäten von dem Elan-vital-Theater, dem Takarazuka-Volkstheater und dem Kanseigakuin Theater-Klub haben die theatrale Organisation von dem Volk aufzubauen versucht, aus dem viele Dramatiker und Filmschauspieler (innen) erwachsen sind. Und das deutsche Theater hat auf diese Bewegung einen großen Einfluß ausgeübt.

はじめに

新しい文化運動はそれを提供する側の情熱だけでは成り立たない。新劇劇団にとっても観衆の発掘と組織化をどうはかるかは、大きな問題だった。東京の築地小劇場は土方与志というスポンサーのもとで成立できたが、その他の劇団はそういうわけにはいかなかった。アカデミックに美的に演劇を追求する場合ですら、採算度外視ではいつまでもはたちゆかない。また、新劇自体が一部の有産階級の慰みものに過ぎなくなり、一番見てもらいたい一般民衆からかけはなれた世界になることは、彼等とて望んでいたわけではない。いかに低料金で、良質の演劇を提供し、民衆の中でその地歩を築けるかという課題は、現代にも無縁ではなく、古くて新しい課題といえる。その方法として、むろん、小劇場方式での会員制度とか、国や地方公共団体の援助を受けること、大劇場による集客優先の劇場作りなどが考えられる。

それでは、関西においてはどうだったのだろうか。東京での新劇運動の後塵を拝してきた関西ではいかにして新劇運動が可能となったのであろうか。関西では中央とは異なり、新劇観客の層が薄く、それゆえ新たな観客の掘り起こしから始めざるをえなかったし、宝塚といった郊外型の劇場の存続の在り方の問題もあった。また逆に、地方ゆえの検閲の手をかいぐる工夫もあったはずである。ここでは関西新劇運動を、ドイツ演劇の受容を中心に概観しながら、特にエラン・ヴィタル小劇場と宝塚国民座、関西学院大学演劇研究会を例にとり、モダニズムの時代におけるこうした演劇運動の在り方を考察してみたい。

1. 初期における関西新劇運動の概観

関西における新劇の動きは、まず1913年の文芸協会（マイヤー＝フェルスター「思い出」）と芸術座の関西来演から始まった。同年にはまた、近代劇協会ととりで社合併でゲーテ「ファウスト」、公衆劇団がホフマンスタール「エレクト

ラ」を来演している。これに影響されて、同年には奥野香之輔らが中心となって関西劇術研究会が旗揚げされた。京都帝国大学の藤代博士らが、ドイツ自然主義のハウプトマン「僧房夢」(「エルガ」の鷗外訳)などを上演した。これは翌年に関西劇場と改称された。また、帝大のグループを中心に同年、KUDS(京都大学劇協会)が結成され、ドイツ文学者で、戯曲の台詞を玄人はだして朗読したという成瀬無極¹⁾らによる朗読会が催された。高安月郊、高倉輝、上田敏らも参加・協力した。

同1914年、関西新劇協会が創立された。関西劇場では「ジオゲネスの誘惑」(シュミットボン作)が成瀬無極や同じくドイツ文学者の茅野蕭蕭、橋本青雨などによって上演された。翌年には、自由劇場が「夜の宿」をただ一度の関西での公演として、京都南座で上演した。

1918年にはエラン・ヴィタール小劇場が京都で結成された。その後、生命座、美術座、京都芸術座と改称され、昭和2年から再びエラン・ヴィタールを名乗った。同志社を中心に、野淵昶が創始し、佐野篤らが参加、顧問に秋田雨雀、長田幹雄、相談役に新村出、有島武郎、成瀬無極、堂本印象、山本修二ら、主事は行方薫雄だった。野淵が退いた後は久保武を中心に、活動を続けた。後に日活のスターとなる入江たか子がここで初舞台を踏んだり、文学座に入座した劇作家・森本薫も参加していた。軍事体制の中で昭和14年に活動を中止。第二次大戦後復活し、二回公演した。名称はラテン語の「生命の躍動」で、野淵がベルクソンから取ったものである。会場は大丸呉服店楼上や岡崎公会堂、YMCAなどだった。当初は有島武郎などを招いて白樺派の影響を受けたり、社会派の創作劇や翻訳劇を手がけたりと、時代に応じた活動をしていた。特に初期は、築地小劇場と同じく西洋の翻訳物をやり、新しい演劇の紹介をしていた。会員制度をとっていたが、会員は二百人程度で、経済的には常に火の車だった。したがって、研究会や試演などは続かなかった。上演されたドイツ系の演劇としては、大岡欣治『関西新劇史』²⁾によると、シュミットボン、シュニツラー

関西の新劇運動史については、大岡欣治：関西新劇史(東方出版、1991)、大岡欣治：関西の新劇運動(勤労者演劇協会編：大阪労演86・87合併号～99号、1956～57)、松本克平：日本新劇史—新貧乏物語(筑摩書房、1966)、北川鉄夫：私の京都新劇外史(京都労演55号～64号、1958～59)を主として参照した。

- 1) 成瀬自身も23年には新劇の劇団「表現座」を主宰するが、一回の公演で解散した。ちなみに、『文学にあらわれたる笑いの研究』を著わした彼のもとから、松竹新喜劇の渋谷天外らが育っていった。
- 2) 大岡欣治：関西新劇史(東方出版)、1991。

(大正15年には「シュニッツラー・アーベント」を催している)、ゲーリング、ヴィッキー・バウム(「グランド・ホテル」)、マイヤー＝フェルスターなどであった。また、松本克平の『新劇貧乏物語』³⁾によると、一時期三高のドイツ人教師の子のハインツとクルツのスパルテン兄弟が音楽効果や照明を手伝っていた。さらに、その妹ヘルタは「生ける屍」(1921年)の子役で出ており、その後、昭和10年に野淵の設立したレビュー劇団「享楽列車」から東宝へ入り、「星ヘルタ」と称した。

1920年には火星座が、翌年には、異端座、戯曲研究会(坪内士行らが中心。23年から芸術協会と改称)、青騎士小劇場、未成社、邦楽座、黎明座が結成された。

1923年の関東大震災で新劇関係者がたくさん関西に移住してきて、一時的に居を定めることになった。東京の新劇座(21年～)は一時大阪に置かれた。小山内も1924年時点では大阪天王寺悲田院に仮寓していた。

小山内は当時、大阪のプラトン社に身を寄せ、雑誌の編集の仕事などをしながら、動向を見ていた。やがて震災の知らせを聞いてドイツを中心としたヨーロッパ留学を中断し帰国してきた土方与志の訪問を、彼はプラトン社で受けた。彼は新劇の大御所小山内を誘って、東京に新劇の劇場を作るという計画を抱いていた。

こうして、ドイツを中心とした「モデルネ」運動の受容を背景に、新劇運動のひとつのピークとして、1924年に土方と小山内によって築地小劇場ができた。土方によると、「いかに、築地小劇場が、わが国の文化のために世界の主潮を導き入れることに努力しているかの証左」(土方与志『演出者の道』⁴⁾)とされる築地の活動は、新劇運動史のなかで欠くことのできないものである。その理念としては、「旧来の劇術を打破し、新しい精神と技巧との上に、国劇創造の新紀元を作り、自国の作者による自国の生活に根差した戯曲を舞台の上に正当に見る希望を、観客に有たしめること」(「築地小劇場パンフレット」臨時号、1926年9月5日)であった。ここで、外国文化受容が自己目的化するのではなく、当初より自国における新しいオリジナルな演劇の確立が目的だったことは、注目すべきである。

ベルリンのカンマーシュピーレンを手本にしたとされるその劇場の建物や設備の特徴は、その後の新劇系劇場建設への刺激ともなった。また、当時の東京

3) 松本克平：日本新劇史一新貧乏物語(筑摩書房)、1966、634頁。

4) 土方与志：演出者の道(未来社)、1969、105頁。

を中心とした演劇を取り巻く状況については、築地で俳優として活躍していた千田是也によると、首都圏で新劇観客は三千人と目されていて⁵⁾、小劇場経営でも精一杯であったことがわかる。関西地方においては、当然、この数値がさらに下がることは十分考えられた。

なお、築地関係者で、関西と関係があったのは、例えば、小山内が震災後大阪に仮寓していたほかにも、土方も小山内の演出助手として1922年に京都知恩院のページェントで「織田信長」を行っていた。築地に客演していた夏川静江は同志座に参加し、ベルリンでダルクローズを学んだ岩村和雄は宝塚に招かれて、舞踊の講師をつとめている。吉田謙吉も関西学院劇研究会の第2回創立記念祭（1927年）の上演作ピランデルロ「莫迦」の舞台装置のデザインを手がけたり、先駆劇場の客員として参加していた。また、若宮淑子が築地から宝塚国民座にはせ参じ、エラン・ヴィタール出身で築地で働いていた小道具の河合徳郎が、またエラン・ヴィタールに戻ってくるという例もあった。

2. 築地小劇場の影響

1924年のこの築地小劇場の誕生は、関西新劇界にとっても画期的な事件だった。関西の新劇関係者を刺激し、既存の劇団は築地の上演題目を取り入れ、新しい新劇劇団が結成されるなど、関西新劇は一気に活性化された。こうした築地誕生後の関西での動きを、以下具体的にみていく。

1924年、京都のエラン・ヴィタールがドイツ表現主義のゲーリングの「海戦」を上演した。築地の開場に際して上演されたこの作品を取り上げたのは、あきらかに築地を意識してのことである。また、エラン・ヴィタールや青服劇場に参加していた吉田義夫が、絵画専門学校（美大）時代、学校劇でも築地と同じ装置を作ってこの作品を上演した。⁶⁾築地の観客組織「パンタルーン」も京都にはできていた。しかし、野淵はすでに21年に、東堂荷村らと「映画芸術研究会」を組織していて、日本で同年に上映されていたドイツ表現主義の名作「カリガリ博士」に影響されて、三条青年会館でドイツ表現派映画を上演しているので、エラン・ヴィタール内ではもともと表現主義に関心は強かったとも考えられる。

このころ、関西学院劇研究会がトララーなどを試演した。ドイツ表現主義のトララーの「ヒンケマン」は築地では検閲で上演禁止になっていたものであるが、

5) 千田是也：もうひとつの新劇史—千田是也自伝（筑摩書房）、1975、73頁。

6) 京都新劇団協議会編・発行：語りもの 京都新劇史 その2、1976、29頁。

検閲が甘い地方で、しかも学生劇という枠の中で、ここでは試演できた。他方、締め付けのきつかった京都では、東京の築地では可能だったシュテルンハイムの表現主義的風俗喜劇「ハウゼ」ですら、築地の地方公演で禁止されている。検閲は同じ関西でも温度差がかなりあったといえる。

1924年には同志座が、川口尚輝や森英治郎、加藤精一、夏川静江らによって、築地の地方公演に刺激を受けて結成された。川口は宝塚国民座や宝塚少女歌劇にも関わっていた。森は日活や東亜甲陽の映画俳優として1920年から活躍していて、田中栄三監督作品を中心に溝口健二や村山実の作品にも出演した。同志座にはこのほかにも、後に大阪松竹興行や新宿ムーランルージュで活躍した笹川啓三や、戦後渋谷天外らと松竹新喜劇を創始した喜劇一筋の曾我廼家五郎八などが参加していた。

1925年には、築地小劇場が地方公演として、宝塚中劇場で「海戦」「牧場の花嫁」などを上演した。これは興行的、芸術的に成功を収めた。宝塚は劇場に四千数百円払い、旅費、宿泊費を出してもなお利益があった。六日間大入りだったので、劇団は帰りに京都見物をしている。

1926年3月には築地が第二回宝塚公演を行った。これに刺激を受けて、宝塚国民座が創設された。その経緯は、歌舞伎に代る現代的な日本国民劇の創出を目指していた小林一三が、大正8年に、早稲田大学で文学部講師をしていた坪内士行を招いて、宝塚少女歌劇選科を設立したことから始まる。坪内は既に早稲田大文科の卒業生の大阪在住者とともに、雑誌『作と評論』を発刊していて、「戯曲研究会」を続けていた。彼は坪内逍遙の養子で（後に勘当）、宝塚少女歌劇の一期生、雲井浪子と結婚したことで、センセーショナルな話題をよんだ人物である。その坪内の参加した選科は、男性俳優の養成のみを目指し、十数名の応募者でスタートしたが、十ヵ月で解散となった。この失敗にも関わらず、小林は1926年、またしても坪内士行を中心として、宝塚国民座を旗挙げした。国民座は宝塚少女歌劇の卒業生に歌舞伎界からの参加者などを混合して、新鮮味あふれる劇団を創出しようと狙ったものだが、結局失敗に終わった。⁷⁾

その原因としては、宝塚が大阪など都会から離れている地理的な問題に加えて、少女歌劇との関係で夜公演であったことが考えられる。また、後に述べるように、大人向けの商業劇場をめざした実業家小林一三とあくまで新劇を追求しようとした劇団側との軋轢も考えられ、新しい時代の劇場経営の難しさを示している。文芸部には川口尚輝と堀正旗がいた。二人とも演出もこなした。堀

7) 参考、坪内士行：越しかた九十年（青蛙房）、52頁。

は宝塚少女歌劇の有能な演出者でもあり、ドイツ留学をして、ドイツ演劇を紹介した。⁸⁾表現主義のゲオルク・カイザーの「二つのネクタイ」を翻訳（第一書房、昭和8年）し、宝塚レビューで「ベルリン娘」として上演している。

また、同年10月大阪朝日会館が開設された。築地がクッペル・ホリツォントだったのに対して、これは、初のルンド・ホリツォントであった。大阪朝日新聞社の所にあり、七階建ての朝日ビルの四、五階を使った千二百人収容の劇場であった。築地が五百人規模の「小劇場」だったのに比較すれば、「中劇場」といえる。1962年廃館されたが、それまでは大阪の文化の拠点となった。ここで築地が第一回大阪公演を行った後、大阪・京都で築地は年二、三回公演することになる。

1928年には京大と同志社の劇研究会の人を中心に、原始劇場が結成された。演出は工藤信一郎だった。⁹⁾同年、新興劇団連合公演が朝日会館で催された。明日への劇場(1923年から無名座、28年から明日への劇場、31年から無名座)、群衆劇場(1927年から)、戦旗(関学系、旧プロ芸大阪支部演劇部)が参加した。この三劇場は合同して大阪左翼劇場(プロット所属)、昭和4年から大阪戦旗座となる。この後、新劇は関西でもプロレタリア運動の渦の中に入っていく。新劇劇団内でも、劇場経営とプロレタリア運動という二極に引き裂かれ、試練の時代を迎えることとなる。

たとえば、エラン・ヴィタール小劇場の主宰者である野淵昶はこの時代のある意味では、一方の典型的な新劇人だった。野淵は京大を出て、同志社高等商業学校(旧制)で英語・英文学を教えていた。一貫して左翼演劇に対抗し、演技技術の確立を目指していた野淵自身は、やがて小劇場と商業劇場(松竹)の二つの路線を同時に進まざるをえなくなった。小劇場経営のためには経済的負担を軽減し、安定した資金が必要とされる。エラン・ヴィタールは一演目一公演という原則だったので、会場が満員であっても常に赤字だった。野淵は資金稼ぎのために他の劇場での演出や松竹の仕事もこなすようになった。しかし、彼は徐々に大衆娯楽物にのめりこみ、とうとう映画界に入ってしまう。新興キネマで映画監督として大衆娯楽映画を手がけたことで知られるようになった彼は、松竹には新劇はやらないと確約して入っており、1931年以降はエラン・ヴィタールから離れていく。もちろん、京都での思想弾圧のはげしさも彼の演劇運動には逆風だった。後に入ってきたコミュニスト・グループである「京大ケ

8) 堀正旗：「伯林劇壇の回顧」、歌劇(阪神急行鉄道)119号～121号、1929年～30年、同：「時代的気流と独逸演劇」、歌劇145号、1932年など、多数。

9) 前掲書、語りもの 京都新劇史 その2、14頁。

ルン」系の堀川一郎や布施杜生、椋梨実らは、プロレタリア運動の渦中、投獄され、獄死したりしている。¹⁰⁾この当時は新劇をやるということだけで、特高ににらまれるという状況だったのである。芸術追求タイプと大衆娯楽追求タイプ、プロレタリア活動タイプと、多様な人材が入れ替わり立ち替わり関わりを持っていたのがこの劇団の特徴である。こうした時代を背景として劇場を支え続けた野淵自身に、理想追求と経済的不安定という現実の問題、そしてイデオロギー化という小劇場運動のジレンマがあったためであろう。

ところで、東京で築地小劇場が開場するころ、民衆の演劇を実現するために、しきりと新しい劇場の在り方について、議論されていた。特にそれは、大劇場と小劇場という対比で論じられることが多かったが、これは新劇の進むべき二つの道を示すものだったともいえる。たとえば、ドイツ帰りで、築地に参加してから心座、左翼劇場と理想的小劇場を追求していった村山知義は、劇場建築のことで、小林一三の梅田と新宿のコマ劇場を批判している。これは、一面の傾斜席を持つ円形劇場で収容数はいままでの六倍になった。村山によると、それは「つまり、全くの興行資本家としての経済上からの発想」¹¹⁾のものということになる。さらに、彼自身が実際見てきたラインハルトのグローセス・シャウシュピール・ハウス（ベルリン、1919年）と、梅田のコマ劇場との比較も行っている。規模的には同じく大劇場で二階のない平屋作りであるが、コマ劇場は客席のなかに柱があって舞台が見えない席があることも頓着せず、ただ収容人数を増やすことしか念頭にない商業主義的なものである、としていた。¹²⁾

また、ドイツ遊学中に、彼はドイツの民衆劇場組織を見てきている。「ミュンヘンでもライプチヒでも（中略）ただ、どんな地方都市でも、それぞれ市が経営している市立劇場があり、劇団があり、フォルクス・ビューネ組織があった（中略）。そのようなことは四十八年経た今でもまだ日本にはない。」¹³⁾このように、村山が日本における民衆と劇を結ぶ新しいタイプの劇場組織のモデルのひとつを、この「フォルクス・ビューネ」に求めていたのは明らかであろう。ただ他方では、こうした「フォルクス・ビューネ」といった民衆劇組織が現在の日本にもないということに、西洋における演劇の在り方との深い溝を

10) 前掲書、松本克平：日本新劇史—新貧乏物語、647～655頁。

11) 村山知義：演劇的自叙伝 2（東邦出版）、1971、143頁。

12) 村山知義：演劇論（三笠書房）、1951、31頁。

13) 前掲書、村山知義：演劇的自叙伝 2、123頁。

感じてもいたのである。

民衆劇を追求するなかで、村山は大劇場が商業主義に取り込まれる危険性をみていた。もとよりドイツ式の「フォルクス・ビューネ」の理想にはまだ程遠い。小劇場が次々とプロレタリア運動に取り込まれ、折からの検閲の強化のなか、急進化していったとすれば、日本、特に関西において、いかにして民衆劇組織が可能だった、あるいは可能でなかったのであろうか。民衆に根差した新しい演劇としての国民劇、社会のなかで自立した劇場はいかにして可能となるのだろうか。次章において、さらに具体的に検討していきたい。

3. モダニズムの可能性～宝塚国民座と関西学院劇研究会の場合

新劇を新しい国民劇たらしめようとする試みは、東京の後塵を拝して始まった関西においても、新しい芸術潮流を研究し、それを実践するという美的・実験的側面とそれを一部の有閑階級の慰みものとせず民衆のものとしなくてはならないという民衆化の側面との分裂に直面した。エラン・ヴィタールなどは、この芸術性と民衆性とのジレンマのなかで挫折していったともいえる。ただ、坪内士行が言うように、実験的色合いの強かった築地小劇場は日本では一つあれば十分だったとすれば¹⁴⁾、関西ではいかにこれを民衆化するかという課題により重点がおかれていたとみるべきだろう。昭和になると、プロレタリア運動と商業劇の興隆が、こうした傾向をそれぞれの立場で促進していった。ここでは、こうしたジレンマのなかにあって、それをかいくぐるかのように新劇運動を展開していったユニークな試みとして、宝塚国民座と関西学院劇研究会の活動をみていく。

3-1

宝塚国民座の設立にあたって、創設者である小林一三は国民劇の創設を目指すことを明言した。(『歌劇』72号¹⁵⁾) 国民座趣意書には、「演劇は生活の必需品である。従って特殊鑑賞者の専有物であつてはならない。どうしても国民のものとして育てなければ其の意義は頗る狭いものになる。我等は演劇を一般国民の前に開放したい。斯くして国民劇創設の任務を完ふしたいと考えている。我等はこの抱負の下に、日本劇界旧習の弊風を除き、門閥を打破し、広く人材を集め、新制度

14) 坪内士行：「『宝塚国民座』私言」、歌劇73号、1926、7頁。

15) 小林一三：「宝塚の陣容一新」、歌劇72号、1926、7頁。

に依りて、劇界に新生面を拓かんとす」とあるが、小林の念頭には、むしろ、「男女歌舞劇」を創ることがあった。すなわち、「舞踊を加味した劇」の試みである。ただし、成功した少女歌劇に抵触しない範囲でやってもらえばよいと考えており、次のように小林は国民座を現実的に位置付けてもいた、

「然らば此度新たに試みやうとする国民座はどういう仕事をする積りであるか。これは頗る単純である。少女歌劇によつて初めて芝居らしいものを見ることを養成されて来た観客諸君が、四、五年経過すると、どうしても少女歌劇では喰ひ足らぬ。モット深みのあるものが欲しい。余興気分のものでは困る、もつと真剣なる、芸術味の充実したものを見たいといふ請求者に対して、即ち少女歌劇見物卒業者に対して、御希望を満足せしめやうといふに過ぎぬのである。」¹⁶⁾

さらに、経営者の小林は、演劇と関西という土地柄の関係を見据えていた。小林によると、「大阪の芝居見物なるもの」は、「遊廓の延長せる雰囲氣中に侵入すること」であつて、「芝居見物と善良なる家庭とは、没交渉」だった。（『歌劇』73号¹⁷⁾）従つて、芝居と家庭を結び、家庭的に鑑賞でき、生活の「必需品」となることを、彼は特にこの関西においては、劇団に期待していたのである。国民劇創設の理想のための前段階として国民座を位置付け、ある程度の失敗は覚悟のうえで、とにかくやってみようという態度だった。したがって、それは芸術理想の追求でも、築地のように研究・養成という機能をもつことでもなく、実践主義であり、まずは「面白い劇」を見せることが優先された。この点については、士行も文芸部の堀、川口も異論はなかったようである。

士行の方も、国民座を「関西に於ける築地小劇場であると早合点するのはやめて下さい」¹⁸⁾と明言している。国民座は高踏的演劇研究所ではなく、「現代社会の中心階級を形作る人々のよい慰安所である」ことが望みだとする。「築地は日本に一箇所あればよい。殊に大阪にあの式の劇場の永続は必要ない。大阪には築地よりはむしろ新寄席劇場の方が遙かに有益であり有効である。我々は飽くまで築地の模倣はしたくない。」¹⁹⁾このように、築地の影響を受けてできたとはいえ、彼は最初からアカデミカルで芸術追求型の劇場は目指しておらず、むしろそれとは異なるところに活路をみようとしていたのである。それは民衆劇の理想へ向けて、とりあえずは芝居と一般民衆を結ぶ役目を引き受けることだっ

16) 同書、8頁。

17) 小林一三：「宝塚国民座独白」、歌劇73号、1926、4頁。

18) 前掲書、坪内士行：「『宝塚国民座』私言」、6頁。

19) 同書、7頁。

た。士行によると、築地が特殊専門学校、宝塚少女歌劇が小学校とすれば、国民座は「中等学校程度の劇場」ということになる。²⁰⁾

こうしてスタートした国民座は、年八回の公演で、まず三年計画を一期として、定員の三割五分から五割の観客を目安にした。座席券は五十銭と一円の二種だった。(『歌劇』73号²¹⁾)

ところが、1926年の5月の第一回公演の、ダンセニイ作「女王の敵」一幕(川口尚輝演出)、河野義博作「故郷」三幕五場(堀正旗演出)、坪内逍遙作「大いに笑ふ淀君」一幕三場(坪内士行演出)では、招待状を出していた人の多くが代理人を寄こしており、阪急関係者ですら無関心なありさまで、千五百人収容の中劇場に平均三百人の客という散々な結果となった。当時の状況は、「昼は歌劇場を満員の客も、歌劇が終わるや否や、夕風とともに早々に家路へと急いだり、夜ともなれば、駅への往来も場内の廊下もまことに寒寒として」いたという。(坪内、『歌劇』462号²²⁾) さらに坪内によると、この劇団の失敗は、郊外という地理的条件のほかに、これが烏合の衆の集まりに過ぎず、土地に合わせた出し物を暗中模索しているうちに、ついに全員一丸となる気迫を持つにいたらなかったためである。²³⁾新劇、旧劇はもちろん、所作事、西洋物なんでもやるという方針も、結局中途半端であらざるをえない地方における新劇の宿命だったが、それが劇団の求心力を欠く結果を招いた。小林によって辛抱強く、赤字覚悟で国民座は支えられたとはいえ、もとより商業主義の息のかかる劇場としては当然、経営面からの圧力が大きく、芸術的実験をすることはむつかしかった。文芸部の連中が新しいことをやろうとすると、小林がそれににらみをきかせるという形となった。大劇場本位の民衆芸術を実現する「国民劇」の大成という遠い理想には皆賛同したとしても、その過程で商業主義的手法を強いられるようでは、劇団内に意気があがるわけもなかったのである。

ちなみに、文芸部にいた川口や堀は欧米の演劇事情に詳しく、ニューヨークやベルリン、パリの演劇やレビュー、寄席についても報告を残している。特に堀はドイツに視察に行って、その報告・紹介もしていたので、自分なりの新劇のイメージをもっていただと思われる。たとえば、『歌劇』60号の「マックス・ラインハルトの演出に対する感想」²⁴⁾では、ラインハルトの芸術劇場運動を反写実

20) 同書、7頁。

21) 前掲書、小林一三：「宝塚国民座独白」、4頁。

22) 坪内士行：「宝塚国民座創立」、歌劇462号、1964年、47頁。

23) 同書、47頁。

24) 歌劇60号、1925、25～29頁。

主義の流れに位置付け、その本質を「新ロマンチック」と説明している。そして、民衆的大芸術の要求には五千人劇場で、小劇場の理想追求には「カンメルスピールハウス」で、それぞれ応えようとしたとする。ただ、大劇場と小劇場を使い分けるこのラインハルトに対して堀は、ImitationとImaginationのうち、いずれかに片寄るのではないかと批判もしている。

『模倣と想像』とは必要なる方法である。が、その何れにも偏してはならない。両者を融合し、結合した新しい一方法一即ち、模倣に立脚されたる様式化が必要である。」

こうした新演劇への分析は、彼の国民座、および少女歌劇の演出活動においても、反映されていったとみられる。先駆者たちの後から来た者たちとして、それらの欠点や片寄りもよく見えていた分、それを実際に自分たちなりに発展させていくことの難しさを、彼らは感じていたのではないだろうか。

3-2

それでは、もうひとつの関西学院劇研究会の方はどうだったのだろうか。これは学生の演劇研究会とはいえ、その活動は多彩で、ひときわ活発であり、この時期の注目すべき劇団だった。

関西学院劇研究会は関東大震災のあった翌年大正13年（1924年）に誕生した。『関西学院劇研究会十年史』²⁵⁾によると、以来十年間に、百十数余の上演脚本という「学生の演劇研究団体は勿論、職業劇団にも余り見当たらない」という活発な活動を展開している。これは関西学院という自由な学園という特殊な理由や構成員の熱情に負うところも大なのであるが、その試みを続けるためのさまざまな戦略があったことも見逃すべきではないだろう。

まず、学生劇ということで、日増しに強まる検閲を逃れられた。反戦的で反ミリタリズム的なドイツの革命作家トラーの作品は、当時東京では上演禁止とされていたが、これを大胆にやっている。1925年の岡田文相の学生劇禁止に対して、倉田百三「俊寛」、トラー「転変」、ダンセニイ「忘れて来たシルクハット」、菊池寛「順番」、山本有三「海彦山彦」の五つの脚本を、「脂粉は用ひません」「扮装はしません」「朗読をやるんです」との理由で、「劇の夕」として開催している。その後、「動読会」という形で、トラーの「独逸男ヒンケマン」を1926年1月に行い、「文部大臣の目の光をまんまと潜り抜け」ている。「動読会」と

25) 矢追季春、小澤憲二編：関西学院劇研究会十年史（関西学院劇研究会発行）、1935。

というのは、メイキャップ及び扮装抜きの芝居のことであった。

ただ、学生劇という性質上、閉鎖性と、万年的な資金難に苦しまなければならなかった。自ずと小規模であらざるをえなかった。他の関西圏の大学の演劇研究会はこの当時公演は行わず、朗読会や試演としてのみおこなうのが一般的だったのであるが、こうした小劇場に特有の閉鎖性に対しても、関西学院劇研究会はさまざまな方策を試みている。

まず、野外劇を中心に行っているが、これは学院のみならず、学院外の一般民衆にも大きなアピールとなった。また、学外の劇場（朝日会館、宝塚中劇場、神戸聚楽館）を積極的に使用したり、他大学や他劇団との連携を押し進めたりした。エキストラ出演によって修行と資金集めを同時に行った。団員は近隣の国民座公演や築地小劇場および新築地の宝塚公演にも参加している。

劇の研究にも、積極的だった。当時須磨にいて日活脚本部嘱託だった川口尚輝（後、宝塚）に毎週「演劇学概論」を講じてもらったり、同じく宝塚系の坪内士行やドイツ演劇の紹介者だった堀正旗、豊岡佐一郎に演劇講演会を開いてもらったりした（1924年）。顧問・客員から学んだり、講演会・研究会を開催して、多彩な活動を展開していたのである。築地小劇場には開場時から強い影響を受けていた。のちには、メンバーが上京し、積極的に新劇を視察しており、築地の友田恭助などとも会っている。また、松竹楽劇部の江川興一を招いて、舞踏の練習を試みるなど（1933年）、たとえ商業劇であっても、新しい技術獲得のために有為とみれば交流しようとしていた。また、連合公演や大学の催し（文科祭、文芸祭、朗読会など）に参加することで、劇発表の定例化を実現している。しかも、それは大阪などで会場を借りてやっており、開かれた演劇を追求していたといえる。

検閲に対しては作品や題名の改変などでかわすこともあった。たとえば、1930年、第五回文科祭11月（朝日会館）におけるア・ネヴェロフ「壁」（矢追李春演出）で、「スプレツヒコール」という新形式を用い、大成功を収めた。²⁶⁾しかし、同年の全関西新興劇団連合公演（12月）（朝日会館）では、学院当局の注意で「しあた K. G. D. S.」と劇団名を改名し、検閲のため「壁」を改作して、「荊棘の道」として上演した。さらに、1931年文芸祭（12月、朝日会館）では、学外での公演ということで検閲を受けるので、オニールの「皇帝ジョンズ」を「ブルウタスジョンズ」として上演している。これは築地でも上演された劇である。

26) 赤いメガホンが「シュプレヒコール」をやった（左翼劇場）のは1931年なので、この劇研究会での試みはそれより早かったことになる。

ちなみに、昭和初期からの検閲強化のなか、上演題目の題名変更は一般的によく行われていたものである。

その他、ラジオ放送による活動、映画上映会との合同など、当時のニューメディアとの連携もみられる。1930年、朝日会館での戸外劇場建設の基金集めのため企画した「映画の夕」では、エルンスト・ルビッチの「ラブパレード」とクラレス・ブラウンの「肉体と悪魔」を上演して、成功を収めている。同年には知恵蔵主演の映画だった「国士無双」を映画の脚本から上演するというので、京都知恵プロにまでその映画の脚本を借りにいったこともあった。

また、街頭に出た劇研究会は「先駆劇場」といった独立した劇団を組織した。(これは結局、雑誌を二回発行しただけで、公演もなしに終わる。)しかし、こうした学外との連携の試みのなかから、1928年以降、新興の劇団が旧プロレタリア芸術連盟大阪支部演劇部によって活発化され、やがてナップに統合されると、先駆劇場から脱退していた劇団員がナップ大阪支部のもと、戦旗座を結成した。これはこの年の「新興劇団連合公演」に参加し、学院劇研究会の大多数の参加を得、東京ナップの佐野碩を演出者に迎えて、ル・メルテンの「炭鉱夫」を上演した。

ドイツ演劇の影響としては、劇研究会の朗読会などで、トラウの作品のほかにも、築地の小山内薫の作品や、築地のレパトリーであった表現主義や新即物主義の作品、ゲーリングの「海戦」(1930年)やレマルク「西部戦線異常なし」なども行っていて、この時代の新しい傾向に敏感に反応していたといえる。

その後、1931年からは大阪四貫島のセツルメント暁明館で宿泊者慰問会の催しに参加するようになった。これは大多数が労働者という、劇研究会としては初めての観衆であった。大成功を収めて、以降毎年参加することとなる。こうした形での労働者・一般民衆との接点の模索も試みられていたのである。

このように劇研究会の活動は、戸外劇場の建設運動を始め、研究機関誌の発行、ラジオでの朗読劇放送への参加、他劇団との交流、独立劇場による独自公演、労働者のための朗読会など多彩をきわめていた。こうした活動は、限られた活動とはいえ、当時の演劇を取り巻く環境のなかで、小さな組織であっても、むしろ、小さいがゆえに、新劇運動を社会のなかでいかに「開かれた」ものとして展開していけばよいかということへの良き指針となっていたのではないだろうか。

おわりに

関西では遅れてきた新劇は、地域性や商業主義、演劇伝統の違いなどの理由で、十分に根付かなかったと言われる。民衆劇をめざしたが、観客会員制度も、公共劇場の運動も不十分に終わり、小劇場はやがて左傾化の中で中央主導のイデオロギーの闘争の場と化した。ただ、本稿で見たように、大学演劇研究会など、特殊な形で社会に開かれた新劇追求や、商業主義の路線とはいえ、民衆に根差した演劇組織作りの試みは存在しており、後に演劇界や映画界などに多くの人材を輩出するための種は蒔かれていたといえる。

また、関西における新劇運動の展開においても、自由劇場や築地小劇場と同様、ドイツ演劇の受容が大きな役割を演じたと考えられる。ハウプトマン、トラー、レマルクなど、新しい時代を特徴づける作家が東京に負けないくらい積極的に取り上げられていたことも注目されてよいだろう。

ただ、関西における新劇運動の研究は一般的にもまだ十分とはいえず、今回の研究でもその全体像がつかみきれたとはいえない。たとえば、京都における新劇運動については、映画との関係などからも検討してみる必要があるし、大阪での劇団の動向もより詳しく調べてみなくてはならない。神戸近郊では在留外国人が、横浜の「ゲーテ座」のように、新劇運動になんらかの役割を演じていたのかも知りたい。今後の課題として別の稿に譲ることとしたい。