

フィクションとリアル

——河竹黙阿弥・川上音二郎・添田唾蟬坊——

廣岡守穂*

From Fiction to Real in Entertainment in Meiji Era

HIROOKA Moriho

After Meiji Restoration, the process of modernization greatly changed Japanese people's thoughts and sensitivity. This change can be described as "a transition from fiction to real". For instance, we can observe this in the field of entertainment at that time. There were several major forms of entertainments. Kabuki is a classical dance-drama, started in early seventeenth century. On the other hand, Soshi Shibai was a new form of public entertainment started by Otojiro Kawakami in early Meiji period to promote the Freedom and People's Rights Movement. Enka is another new form of public entertainment influenced by these movements. While the Meiji government forcefully encouraged Kabuki business to write their scenarios based on facts, it is Soshi Shibai which wrote the scenarios including facts. Also, Azenbou Soeda, a Enka singer, also included the important events and social trends in his songs. Effectively, the Freedom and People's Right movement, not the pressure from authorities, facilitated the progress of "real" in public entertainments.

キーワード：河竹黙阿弥, 川上音二郎, 添田唾蟬坊, 歌舞伎, 壮士芝居, 演歌

Key Words: Mokuami Kawatake, Otojiro Kawakami, Azenbou Soeda, Kabuki, Soshi Shibai, Enka

本稿は未完成であることをあらかじめ断っておきたい。少し前から温めているテーマがあって、考察を深めているところだが、まだまとまっていない。それは実証主義についてできるだけ幅広い立場から考えることなのだが、テーマがテーマだけに、なかなかゴールがみえてこない。とりあえず書けるところまで書いておきたい。

* 中央大学政策文化総合研究所研究員, 中央大学法学部教授
Research Fellow, The Institute of Policy and Cultural Studies, Chuo University; Professor,
Faculty of Law, Chuo University

1.

近代日本におけるフィクションとリアルの関係は、それ以前の時代とはことなっている。たとえば福沢諭吉は子ども向けの読み物をいくつか書いているが、福沢が子どもたちに提示したのは「桃太郎が鬼を退治した」といったフィクションではなく、ものごとの物理学的なとらえかたであり、世界地理についての具体的な知識だった。一八六八（明治元）年に書いた『訓蒙窮理図解』の巻の一第一章は「温気うんきの事こと」と題されている。これを開くと、昔話の猿蟹合戦で、栗が破裂したのは中の空気が暖まって膨張し、殻を破ったからだという説明がみえる。すべてのものは暖まれば膨張し冷えれば収縮するということをわかりやすく説いているのである。

翌年、福沢は『世界国尽』を書いた。こちらも『訓蒙窮理図解』とおなじく漢字平仮名混じり文で漢字にはすべてルビがふってある。ただし文体は暗唱しやすい七五調である。世界地理についてごく入門的な知識が書かれていて、あたかも長大な叙事詩のようである。

せ かい ひろ ばんこく
世界は広し 万国は
おほしといへど おおおよそ 大凡
いつつ わ みようもく
五に分けし 名目は
あじ ああふりか よろつば
亜細亜阿非利加 欧羅巴
きた みなみ あめりか
北と南の 亜米利加に
さかい ごだいしゅう
堺かぎりて 五大洲
たいようしゅう べつ
大洋洲は 別にまた
みなみ しま となえ
南の嶋の 名称なり

それまで子ども向けの読み物といえば、「桃太郎」のような冒険談か、説教くさい教訓のフィクションばかりだったのであるから、福沢は子どもに、はじめてリアルを開示してみせたのである。一八七二（明治五）年に小学校教育がはじまると、『訓蒙窮理図解』は教科書として広く使われた。当然のことながら、政府もリアルを教えるのが教育だという考えにのっとっていたのである。一八八〇年前後から徳育論争が激しくなり福沢も新しい徳育を唱えて論陣をはるのであるが、それは道德教育の位置づけと性格についての争いであって、リアルを教えることにだれも異議はなかった¹⁾。

2.

フィクションとリアルについてももう少し例をあげておこう。

志賀重昂は『日本風景論』（一八九四年）で花鳥風月を退けて、日本の風景の特徴は「跌宕」であると述べている。「跌宕」とは雄大という意味である。『日本風景論』は、日本の風景が世界に誇るべきものだという主張を繰り返しているのだから、文体こそ漢文体であるが、志賀のものの見方そのものは西洋のものの見方であった。日本は火山が多いとか湿度が高いといった議論をしながら日本の風景の美しさを語るのだから、志賀が依拠したのは「花鳥風月」とか「名所旧跡」というフィクションではなく、火山だの湿気だのというリアルだった。もちろん火山を雄大な風景としてとらえる「跌宕（雄大）」という美感覚は従来の日本の美感覚にはなかった。風景の雄大さをたたえるのは一九世紀ヨーロッパのロマン派の自然観というべきであろう。

いま福沢諭吉と志賀重昂というふたりを例にあげた。福沢諭吉の文章はわかりやすい七五調である。志賀重昂は知識人らしい漢文体である。両者は一見なんの関係もないようにみえるかもしれないが、自然科学の視点によっている点で共通している。子どもに聞かせるのに童話風の物語ではないし、風景を語るのに不可欠だったはずの花鳥風月も出てこない。わたしはこういう姿勢を、しばらく定義なしに、とりあえずリアルということばであらわしておきたいと思うのである。

自然観のリアルについて、もうひとつ付け加えておきたい。それは国木田独歩の「武蔵野」である。志賀重昂の『日本風景論』が刊行されたのは一八九四年で、独歩の「武蔵野」が世に出たのはその四年後の一八九八年のことであった。（『国民之友』一月号と二月号に連載）。志賀は日本人の心情を代表するのは桜花ではなく、松柏こそそれにふさわしいと述べた²⁾。独歩はどうかというと、松林ではなく、落葉樹林の美しさを語っている。

志賀の松柏も読者を驚かせたであろうが、独歩は落葉樹林の美しさを説き、読者をはっとさせた。そうしていながら、面白いのは、すぐそのあとの文章で、そういう美意識は二葉亭四迷の「其面影」で学んだのだと告白していることである³⁾。「其面影」はツルゲーネフの『あいびき』の翻訳である。読者は、ああ、そういうことかと思うわけである。それにしても、なぜわざわざネタもとを打ち明けるのであろうか。ツルゲーネフなど引き合いに出さないほうが、はるかに作者の鋭敏な感性が引き立つというものではあるまいか。そもそも文学は創作であって記録ではない。嘘偽りをいくら並べ立ててもいっこうにさしつかえないのである。にもかかわらず、どうして手の内をさらすようなことをしなければならないのであろうか。

間違いなく、ここで独歩は、西洋文学を読みこなしている自分というものを読者に印象づけようとしている。だからツルゲーネフに学んだことをあきらかにしているのである。独歩も志賀重昂とおなじように、自然観のリアルを西洋文明から学んだのである。

国木田独歩は自然主義文学の四天王の一人とされたが、文学における自然主義もまさしくリアルの追求だった。ただし日本の自然主義が追求するリアルは社会にむかわず個人の内面にむかった。自然主義の最初の作品といわれる田山花袋の『蒲団』は、主人公の心の奥にひそむ性的な欲求を暴き出したのだった。だから長谷川天渓は自然主義のリアルの追求を人間性にひそむ醜悪さの剔抉と同一視して「現実暴露の悲哀」と呼んだのである。

日本の自然主義にはエミール・ゾラのような科学主義的な発想はなかった。ゾラは遺伝子に支配される人間のドラマを描きあげようとして、全二〇作品におよぶルーゴン・マッカール叢書を書いた。一方日本の作家たちは人間性の真実を直視しようとした。そこからみえる実相が醜いものだったので長谷川天渓は「現実暴露の悲哀」と呼んだのである。だが、リアルの追求はやがて自然主義を越えて個性の発現にむかった。人間性のリアルをえぐり出そうとするとき、約束事で装飾されていた表層の下には驚くほど多様な個性の相貌がみられたからである。島崎藤村はそういう文学者の努力の形跡をいちばんよくあらわしている。『若菜集』の藤村と『新生』の藤村は、ロマンチックな詩歌からリアリスティックな小説へと、一八〇度転換したかのように見えるがそうではない。個性の発現という点では少しも変わっていないのである。内面を追求すればするほど、個性的な人格が相貌をあらわしてくる。ひとことで内面の醜さといっても、その醜さ加減は人さまさまなのである。ときには醜さとみえたものがまばゆい光芒を発することもある。

以上わたしは、フィクションとリアルということばでファンタジー物語や伝統的な美意識と自然科学的な視点を対比したり、自然観の変容をとりあげたりした。人間性の直視がやがて個性の発現にいたる道筋は日本近代文学史の大きなテーマである。このように近代思想史を導いた大きな流れとして、フィクションからリアルへという方向を考えることが可能だろうと思われる。

とはいえ本稿はそれほど大きな問題を扱うものではない。対象をしぼって、明治の芸能におけるフィクションとリアルの関係について考察してみたい。

3.

明治初年の新政府は庶民の文化水準を高めようとしていた。一八七二年三月に、宗教関係を所管する教部省が設置された。四月、その教部省が芸能を管轄することになった。そしてすぐに敬神愛国、天理人道、皇上奉戴をうたった「三カ条の教則」が出された。それ

は教部省が教導職に示した国民教化の基準であった。教導職は大教宣布のためにおかれた職で、神官・神職、僧侶などの宗教家が任命されたが、そればかりでなく落語家なども任命された。和歌俳句であれ、戯作であれ、落語であれ、歌舞伎であれ、およそ文化芸能は国民教化のために貢献すべき役割をあたえられたのである。江戸時代には歌舞伎は風紀取り締まりの対象だったのに、明治になると政府は一転してそれを国民教化の道具にしようとしたのである。

さて明治のリアルと関係があるのは、これからの演劇は事実に忠実でなくてはならないとされたことである。東京府は一八七二年二月に猿若町三座の太夫元や河竹新七（のちの黙阿弥）、桜田治助、瀬川如皐の三人の狂言作者を呼び出して、芝居御論を言いつけた。これからは貴人や外国人も観劇するようになるから、親子がいっしょに見るに堪えないような場面を演じたりしてはならない、なにごとく教訓を旨としなければならないというのである。四月になると第一大区役所が、守田勘弥、河竹黙阿弥、桜田治助の三人を呼び出して、歴史的事実は歴史的事実のままに表現しなければならないと申し渡した。これまでのように織田信長を小田春永としたり、羽柴秀吉を真柴久吉としたりしてはならない、というのである。しかも狂言綺語をやめよとも命じた。虚構や文飾をやめよというのであるから、これでは創作そのものが成り立たない。まったく成り立たないわけではないとしても、大幅に制約されることになる。すでに五七歳になっていた黙阿弥は当惑した。そしてさらに追い打ちをかけるようにして、まもなく政府は脚本の検閲を制度化したのであった⁴⁾。

こうして政府の働きかけによる演劇の改良が緒につく。歌舞伎界では守田座の座元として明治の歌舞伎をリードした守田勘弥や時代考証を重んじる歌舞伎をめざした九代目市川團十郎が演劇改良に熱心で、活歴物や散切物がさかんに書かれるようになるのだが、その評判はかならずしも良くはなかった。散々な不評に終わった作品も少なくなかった。そもそも作者も役者も、当惑したり反発したりするものが少なくなかった。一八八六年には末松謙澄を先頭にして、外山正一ら学者と伊藤博文や渋沢栄一らの政治家・実業家によって演劇改良会が結成されたが、それも二年後には解散している。

4.

政府が庶民文化からフィクションの要素を少なくし、文化の水準を向上させようとしたこと、それが明治のリアルの一面であった。しかしもちろん、そういう性急な方策で、文化がはかばかしく向上するはずもない。幕末の一八六〇年ごろから頭角をあらわした河竹黙阿弥は、明治はじめには押しもおされもしない歌舞伎狂言作者の第一人者になっていた。黙阿弥は忠実に政府の方針に従って散切物や活歴物を数多く書いたが、それが黙阿弥の本

意であったとは思われないし、そもそもそれらの新作の多くが不評だった。

河竹黙阿弥は坪内逍遙が「日本のシェイクスピア」と呼んだほどの歌舞伎狂言の作者だったが、江戸と明治を股にかけて生きた黙阿弥は受難の作家だった。江戸時代にも明治時代にも当局の取り締まりを受けて作劇に制約を受けたのである。しかも江戸時代と明治時代では当局の取り締まりの方向はまったく正反対だった。

一八五九（安政六）年、黙阿弥が書いた『十六夜清心』が市村座で連日大入りをつづけていた。『十六夜清心』は黙阿弥得意の白浪物である。遊女の十六夜と僧の清心は恋の行く末をはかなんで心中をはかるが二人とも別々に助かる。やがて再会した二人は泥棒夫婦となって悪事のかぎりを尽くす。だが金目当てに大切な人を殺害してしまったことを知り、とうとう自害するという物語である。四代目市川小團次が主役の清心を演じた。『十六夜清心』は大入りをつづけているさなかに突然上演停止となった。作中に登場する大泥棒が実在する江戸城御金蔵破りの主犯をモデルとしていたからだった。

幕府の歌舞伎に対する取り締まりは、きびしくなったり緩んだりしたが、一八六六（慶応二）年には、きびしい締め付けがおこなわれた。介入のきっかけになったのが河竹黙阿弥が書いた『船打込橋間白浪』であった。これは黙阿弥が得意とした小悪党を主人公としての勧善懲悪ものだった。鋳掛け屋の松五郎はいくら働いても浮かぶ瀬のないくらしぶりを嘆いていた。あるとき商人ふうの男が屋形船で豪遊している姿をみかけて、盗賊の世界に身を投じる。だが松五郎は最後は主人のために腹を切って死ぬという筋である。松五郎は小悪党ではあるが根は善人であった。『船打込橋間白浪』は大入りになったが、それゆえに咎められた。悪者を主人公にするとはいかにごとか、風俗を乱すではないかというわけである。

5.

そのようなわけだったが、新政府が誕生して明治五年になると、今度はまったく正反対の方針が打ち出された。歴史的事実は曲げてはならない、しかも狂言綺語はまかりならぬというのであるから、文字通りに受けとめれば、およそ芸術的創造をしてはならないというのに近い。実際、たった二年で活動をやめてしまう演劇改良会は狂言の内容にまで介入したが、それは改悪というしかないようなものだった。今日からみると新政府のこのような政策はまったく馬鹿げているように思われる。

しかし、演劇界に対する働きかけの広い目的と意味は、当時の芸能や庶民のくらしの様子がわかっていないと正確には理解できない。たとえば『日本近代思想体系 18 芸能』（倉田喜弘校注、岩波書店、一九八八年）によって明治初年の風俗取り締まりをみると、慶応

四年八月に大阪府の知府事が発した見世物の取締令に「男女に不限、下体を露し、陰部等を見せものにいたし候儀、己来決して不相成候」とある。盆踊りも風俗取り締まりの対象になった。男性が女装し女性が男装し、聞くに堪えない猥褻な歌が歌われ、さらには猥褻行為が横行したらしい。香川県は盆踊りの風俗を正すのに四苦八苦したあげく、条約改正を控えて一八九九年に禁止令を発した。倉田喜弘は解説に「盆踊り一つを廃止するのに、二〇年以上もかかったことになる」と書いている⁵⁾。

状況は全国どこでも似たようなものであった。各地の舞台もいかがわしい芝居が実に多かった。『貧乏物語』で有名な河上肇は一八七九年にいまの岩国市で生まれた。村にはよく興業が来た。祖母は興業が大好きで必ずといっていいほど孫を連れて見物に出かけた。そういうときは母もいっしょだった。父は行かなかった。ときどき錦帯橋の下手の河原で芝居の興行がおこなわれたが、その内容はというと今日では想像もつかないようなものだった。『自叙伝』には次のように書かれている。「まだ風紀上の警察的取り締まりも厳重でなかった頃のこととて、芝居では随分エロチックな場面を見せた。舞台の正面に低い屏風が立てられていて、そこへ若い男女二人が隠れ、女は帯を解いて屏風に掛ける。すると上手から一人の老婆が現れ、屏風の方を見ながら、……」⁶⁾。河上は七つ八つだったので、何のこともわからなかった。一八八六、七年ごろのことである。

6.

さてエロチックな芝居はリアルではないのかという疑問がわくかもしれない。リアルと模倣は区別しておこう。幼時の河上肇がみたというエロチックな芝居は模倣である。ロジェ・カイヨワは遊びの要素を四つあげている。アゴーン（競争）、アレア（偶然）、イリンクス（眩暈）とミミクリー（模倣）である⁷⁾。

四コマまんがやパントマイムをみてクスッと笑うのは「ある、ある、そういうことはある」と思うからである。ああ、そういうことはある、といって笑わせたり、舞台上に置かれた低い屏風に女が解いた帯を掛けて、観客に羞恥心をおこさせたりするのは、模倣の働きである。

模倣はフィクションとリアルとかいう以前の段階の表現である。松本喜三郎や安本亀八の生人形のように、あるがままの姿を精確に描き出すのは模倣（模写）である。模倣は写実にとってきわめて重要な要素だが、模倣だけでは芸術表現にはならない。

リアルとフィクションは模倣に依存しない。リアルとフィクションは制作のモチーフが働くときの二つの異なる方向性のことである。全山桜が咲いた風景をみて古人が詠んだ歌を思い浮かべさせたり、みわたすかぎりの雪景色をみてかつてその地を訪れた貴人の事跡

を思い浮かべさせたりする。それがフィクションである。これに対してリアルは、全山桜の風景をみて針葉樹林と広葉樹林のちがいを思い浮かべさせたり、日本の地理的特徴を宏壮雄大ととらえさせたり湿潤ととらえさせたりする。

芸術表現におけるリアルはいろいろな側面から考えなければならない。たとえば明治初期にリアルが推奨されたことは庶民の文化水準を高める意図をともなっていた。江戸時代には浄瑠璃や歌舞伎は町人のものとされ、フィクションであり、それゆえ価値の低いものとみなされていた。近松門左衛門が登場するまでは義太夫浄瑠璃の作家は名前さえ出されていなかったのである。

漢詩は武士がたしなむもので、事実即しており、それゆえ価値が高いものとされていた。感情であれ、風景であれ、人事であれ、詩は真実をあらわすべきものであった。頼山陽の漢詩はいま読むとなかなか良いと感じるが、当時は大げさな表現が目立つから価値が低いと評価されたものである。誇張が多い分、真実から離れているというわけである。

ある儒学者は浄瑠璃が大好きだったが、浄瑠璃ごときを机の上で読んでではないと自らを戒めていた。そこでかれは便所に院本を置いていた。かれの便所の滞在時間は相当に長かったと想像される。

7.

明治の中ごろまで、演劇といえば歌舞伎だった。歌舞伎しかなかった。演劇改良運動は天覧を実現して歌舞伎の社会的地位を高めるのに成功した。しかしそれ以外にはかばかしい成果はあげなかった。当然というべき結末だった。演劇改良運動がめざしたリアルは表現の芸術性をそこねたからである。フィクションの要素が薄く、リアルの成分が濃い表現形式は、政府のまったく予期しないところで発展した。そして変革の波は新興の芸能からおこった。それも自由民権運動から、いきいきとしたリアル成分の濃い表現形式が生まれたのである。

自由民権運動は一八八〇年に国会開設をかけたところから盛りあがった。一八八〇年一〇月、国会開設の詔勅が出され、これに対して国会期成同盟が生まれる。運動が盛りあがる気配をみせると危機感を抱いた政府は一八八〇年に集会条例を制定して押さえ込もうとした。ところが一八八一年七月、開拓使官有物払下げがあかるとして大問題になった。東京では連日のように政談集會が開かれた。とくに八月二五日に新富座で開かれた政談東京演説会では、福地源一郎、沼間守一、肥塚龍ら五人が弁士にたち、三〇〇〇人をはるかに超える聴衆が集まった。新富座は当時の東京でもっとも収容人員が多かったが、それでも三〇〇〇人がやっとだったという。そこに一説によれば四五〇〇人を超える人が押し寄

せたのである⁸⁾。

八一年一〇月、自由党が結成された。八二年、政府は運動の高まりに危機感を抱いて集会条例を改正し、さらに弾圧の手を強めた。演説会は頻繁に中止を命じられた。しかし政談演説が禁止されても、人びとはおめおめと引き下がらなかった。禁止されても禁止されても政談演説会は開かれ、弁士の話聞きに大勢の人が集まった。演説を禁じられた弁士たちは、演説がダメなら講談や歌があるではないかと、講釈師に転じて寄席に姿をあらわした。すると寄席が大入り満員になった。こうなると本職の講釈師たちも安閑としていられなくなり、一八八一年にはなんとかしなければと話し合いがもたれた。「見て来たような虚言ばかりを叩き出さないで、自分たちも勉強して憲法とか国会、あるいは衛生や経済について論じようではないか、という話し合いがもたれた」⁹⁾。リアルがおおいに民衆の耳目をあつめる時代になったのである。

政談演説会はまさしくリアルそのものである。政治活動であって芸能ではない。だがそれが人びとを引きつける力にはすさまじいものがあった。それをみて既存の芸能の世界でもリアルをどのように取り入れるかについて真剣な努力が始まったのである。講談師の松林伯圓しかり、歌舞伎の守田勘弥、市川左團次しかりであった。

演説から演歌や講談へ、そして演劇へ、このような流れを主導し、または棹さした人物はいくらかもあるが、三人だけあげておこう。土佐では一年間の演説禁止を言い渡された坂崎紫瀾が、すぐに講釈師の鑑札をとって馬鹿林鈍翁と名乗り「民権道化馬鹿噺一座」をひきいて興行した。坂崎が「土曜新聞」に連載した『汗血千里駒』は坂本龍馬の伝記である。一八八三年には香川の小西甚之助が滑稽民権家と名乗って「滑稽演説会」を開いた。小西甚之助はのちに国会議員になる。奇行で知られた人物だった。岡山では景山英子（福田英子）が一八八一年、一七歳のときに、「民権大津絵ぶし」にあわせて月琴をひいて歌った。景山英子はのちに大阪事件に連座して投獄され、そのあと数奇な人生を歩んだ。

8.

以上のような動きのなかから登場したのが演歌である。演歌は自由民権の主張を歌の調べに乗せて発する表現形態だった。演歌は血気盛んな民権活動家が歌ったので壮士節といわれる。自由党の壮士たちはその主張を歌詞にして冊子をつくり、街頭で読売りした。また若い学生が多かったので書生節ともいわれた。

壮士節の代表的なものとしては、加波山事件（一八八四年）のころにつくられたダイナマイト節や、一八九〇年ごろに川上音二郎が壮士芝居の余興に歌ったオッペケペー節がある。最初の壮士節といわれるダイナマイト節は歌う。

民権論者の 涙の雨で

みがきあげたる大和胆

コクリ ミンプク ゴウシンシテ

ミンリョクキュウヨウセ

若しも成らなきやダイナマイトどん¹⁰⁾

「ミンリョクキュウヨウセ」、つまり「民力休養」は自由党がかかげたスローガンだった。オツペケペー節は「権利幸福きらいな人に、自由湯をば飲(の)ましたい、オツペケペ、オツペケペツポー、ペツポーポー」ではじまる。つづけて新時代の世相を次々とたたみかけるように風刺し、「オツペケペツポー、ペツポーポー」としめくくる。かなり長い歌である¹¹⁾。

ダイナマイト節やオツペケペー節に接したとき、民衆ははじめて、それまでのデロレン祭文やちょぼくれちょんがれや阿呆陀羅経にはないリアルを体感した。リアルは模倣ではない。日常生活でおこるできごとのことではない。衣食住とか、近隣づきあいとか、生老病死のことではない。自分の身には直接関係ないが、社会のどこか遠いところで、実際におこっていることである。民力休養は税金を負けろということだが、地租を支払っていない都市民衆にはそもそも無縁である。ダイナマイト節は、民衆に対してそれを切実な問題として受け止めるようにうながす。そのように日常生活に関係ない遠くのことを、力ずくで聴衆の目の前に引きずりだす。それがリアル力である。

では、リアルはどのような状況のなかで演出されたのだろうか。まさか書齋で沈思黙考する人の耳にリアルが届いたわけではないだろう。自由民権運動で世論が沸騰するという政治状況があったゆえ、だったことはいまでもない。一八八二年四月、自由党党首の板垣退助が遊説先の岐阜で刺客に襲われた。板垣は数カ所の傷を負ったが命に別状はなかった。「板垣死すとも自由は死せず」という有名なせりふが吐かれたのはこのときであった。このときかねて自由民権運動を快く思っていなかった岐阜県令は一度も見舞いに顔を出さなかった。ところが天皇の勅使が到着するとあわてて板垣の元に走ったという。岐阜には自由党員が続々とあつまり一時は騒然としたが、勅使が到着するとそれもおさまった。板垣は犯人について赦免してほしいと語り、のちに犯人は悔悟して板垣に罪を謝したという。

この事件はのちに演説会や演歌や演劇の格好の題材となって、多くの人びとにくり返し取り上げられた。リアル力である。一八九一年、川上音二郎が壮士芝居一座をひきいてはじめて東京で公演をうったときの狂言も「板垣君遭難実記」その他であった。このときの芝居は歌舞伎役者の市川團十郎や、演劇改良運動に一役買っていた福地桜痴なども観にきた。かれらは様式化されないリアルな所作や言い回しを目の当たりにみて、深く感じ学

ぶところがあった¹²⁾。

壮士芝居は現実におこったできごとを数多く取り上げた。幕末の志士平野国臣をえがいた「平野次郎」（次郎は国臣の通称）、江藤新平の佐賀の乱をあつかった「佐賀暴動記」、南北朝時代後醍醐天皇に忠勤を励んだ児島高德をえがいた「備後三郎」（備後三郎は児島高德の別称）、相馬事件に取材した「意外」など数えればかぎりがない。これらの芝居は模倣ではない。リアルである。現実におこったできごと取材し、自由民権（あるいは尊王）という理念からテーマをたてる。それは人びとに日常生活から離れた娯楽ではなく、切実な感興を呼び起こすのだ。

思わず筆が先走ってしまった。右に書いたことから演説から演劇（壮士芝居）へという流れがうかがい知れると思うが、一八八〇年代の政談演説から、一八九〇年代の壮士芝居へ、表現形態が発展したことの背景には、自由民権運動がたんなる反政府運動ではなく、その指導者に天皇が勅使を送るような「陛下の反対派」であることが広く認容され、であるからきびしい検閲のもとでも自由民権の系譜をひく芝居の上演が認められたことがあった。

しかしそれだけではあるまい。気になるのは民権家の演説はそもそも聴衆に理解されたのかということである。一八八二年、板垣退助が遊説先の岐阜で刺客に襲われたとき、犯人を投げ飛ばして板垣を守った内藤魯一は自由民権運動について次のように語っている。「その頃の自由民権というのは、幕末の尊王攘夷の浪人気分に、佐倉宗五郎の百姓一揆の直訴気分を加味した反政府の運動であって、自由民権を旗印としていても、その言葉の内容はホントウに理解されていなかったし、またドウデモよかったのである。ただ権威に反抗して悲憤慷慨し、大言壮語して反政府の氣勢をあおるのを快とする、剣舞でもするようなツモリの政治運動であったのだ」¹³⁾。ちなみに内藤魯一は当時板垣退助の秘書で、のちに衆議院議員になっている。

自由民権運動が「ただ権威に反抗して悲憤慷慨し、大言壮語して反政府の氣勢をあおるのを快とする、剣舞でもするようなツモリ」の人びとにささえられたというのは言い過ぎだろう。しかしおそらくはそういう心情が聴衆に感染して、リアルの受け皿となったのである。自分の生活には直接関係のないことを通じて、相互に縁のない聴衆がいきよに結ばれる。民衆はリアルによって結びつけられ、国民（nation）をかたちづくる。

ただ権威に反抗して、剣舞でもするようなツモリの聴衆に、民権家の演説が受け容れられたのかどうか。明治一五年ごろには聴衆を陶然とさせる名演説家が輩出したという説と、いや人びとはみな、ついこのあいだまで演説など知りもしなかったのだから、演説は理解されなかったのだという説がある。稲田雅洋は前者である。名演説家が輩出したとみる。一方、芳賀綏は「かれら（明治の民衆）は聞くための訓練など出来ておらず、そこへもってきて“演説使い”たちの話が難しいとあっては、内容の理解などおぼつかないものだった

た」と書いている¹⁴⁾。どちらが正しいのか、わたしには判断する術がないが、どちらにせよ、芳賀がその少し後のページで新講談や壮士芝居に言及していることはたいへん重要であると思われる。

「わずかに伝えられるのは、明治二十年ごろから、長い演説でわからせるより演芸や歌や芝居で、という着想から、あるいは新講談（政治講談）の形を借り、あるいは壮士芝居（新派の源流）に託し、さらには……（中略）……などの壮士節（演歌）で大衆に呼びかけるといった工夫が始まったことなどである」¹⁵⁾。

リアルは芸能のかたちに焼き直されたときにこそ、まぎれもなく強い力を発揮したのである。

街角で壮士節を聞いた若者は、少し前に学校で、蒸気や温気が膨張することを教えられたかもしれない。小学校で科学主義や実証主義の一端に少しでも触れていたはずである。もっとも国木田独歩の小説は読んではいなかっただろうが、小学校で教わることと、街頭の壮士節や演歌をいきなりいっしょくたにすることはできない。しかし両者の間にはなんらかの共通の要素がないだろうか、と思う。ここではそのことはおいておこう。人びとが十分に書き言葉を読みこなすことができない状況で、演説が、そして演説が禁止されたら演歌が、壮士芝居が、新聞よりずっと多くのリアルを人びとに届けただろう。こうして人びとはさまざまな場面でリアルの洗礼を受ける。リアルは「尊王攘夷の浪人氣分」や「百姓一揆の直訴気分」と似通った祝祭的な興奮で迎えられる。ホントウには理解されていなくても、とにもかくにも自分たちの身に関係することとして迎えられる。国民の形成はこのような過程をへてすすんでいくのである。

9.

川上音二郎と添田唾蟬坊は近代芸能の世界におけるリアルの申し子だった。

川上音二郎は一八六四年に、いまの福岡市で生まれた。一八七七年、出奔して東京で慶應義塾の塾僕になった。やがて自由民権運動のうねりが大きく高まったところから政談演説会に弁士として姿をあらわす。

倉田喜弘『近代劇のあけぼの ～川上音二郎とその周辺～』は地方新聞をよく渉猟し、川上音二郎の足跡を実に丹念にあとづけているが、それによれば一八八二年に名古屋の繁華街にある花笑亭で催された政談演説会に川上音二郎の名が見えるという。一八八三年、川上音二郎は自由童子の芸名で京都南座の政談演説会にあらわれた。このとき川上は演説のあとで「ひとつとせ節」を歌った。自由民権運動が各地で激化事件をおこしたただ中だったこともあり、このころの川上は官憲からくり返し演説禁止を申し渡されている。

一九八二年から八六年にかけて各地でおこった激化事件が終息したあと、国会開設に向けて運動の再結集がすすんだ。一八八七年ごろから自由党は地方有権者を開拓しようとしていた。一八九〇年に川上は京都にあらわれた。そして京都で川上の歌う「オッペケベ節」が大流行した。同年、川上は壮士芝居をひっさげて東京に進出した。狂言は『板垣君遭難実記』などだった。同郷の金子堅太郎のあっせんで、大臣華族など貴顕も観劇にやって来た。そして「オッペケベ節」は東京をも席卷した。大流行した歌といえば一九一四年に発表された松井須磨子の「カチューシャの唄」（作詞／島村抱月・相馬御風・作曲／中山晋平）が有名である。一九一〇年に初の国産蓄音機が発売され、「カチューシャの唄」はレコードに録音されて一世を風靡した。「オッペケベ節」は蓄音機以前の歌であるが、それでも「カチューシャの唄」以上に大流行したという岡本綺堂の回想がある¹⁶⁾。

板垣退助の遭難がかつて何度も演説を禁止された男によって演劇になり、それをかつて板垣に敵対した藩閥政府の大臣たちが観にくる。やがて板垣は大隈とともに内閣を組織することになるし、川上音二郎は演劇改良の担い手として注目されるようになる。このあと川上音二郎は、妻の貞奴とともに、三度にわたる海外公演を敢行し、東京大阪に劇場を建設し、茶屋制度の改革に着手し、日本初の女優養成所をつくりと八面六臂の活躍をする。そしてそのさなか一九一一年、四八歳で他界する。川上音二郎は数ある新派劇団のなかにあって、その渦巻きを中心にあった。

10.

添田平吉、すなわちのちに演歌の第一人者となる添田唾蟬坊は、一八九〇年に壮士節と出会った。一九歳だった。一八七二年生まれであるから、川上音二郎より八歳年下である。そのころ唾蟬坊は横須賀で人夫をしていたが、ある日道を歩いていると人だかりがしていた。その方を見やると、編み笠をかぶり、白い兵児帯をした三人の若者が、手に手にステッキを持って、代わる代わる歌ったりしゃべったりしていた。三人は英仏独露の諸国がアジアを次々に植民地に行っていると、日本はそれに対抗せよ、おおいに国権をはるべしと訴えていた。唾蟬坊はいっぺんに魅せられてしまった。唾蟬坊の心をわしづかみにしたのは次のような歌だった。

悲憤慷慨亜細亜の前途を觀察すれば
 文運月に進み行き 武運盛んな日本も
 治外法権撤去せず 税権回復まだならず
 跋扈無礼の赤髯奴 一葦隔てし朝鮮は

ちゃんちゃん坊主に膝を折り 鷲の威勢に恐怖して
 ……¹⁷⁾

街頭でのパフォーマンスは江戸時代以前からもあったし、けっして近代に特有のものではない。デロレン祭文や阿呆陀羅經など、リズムカルな詞章にのせて、おもしろおかしく世相を風刺した。しかし条約改正のような現実の政治課題を取り上げて白昼堂々と街頭で人びとに訴える種類のことは、江戸時代にあったことではない。自由民権運動からはじまったのである。

やがて添田唾蟬坊は演歌師となって、各地を流すようになった。当時の演歌師たちは歌詞を印刷した冊子をもって、それを聴衆に売りさばいて生計を立てていたのである。

一八九四年、添田唾蟬坊は北陸路を回っていた。演歌師になって四年、唾蟬坊は二二歳だった。ときあたかも日清開戦前夜であり、清国なにするものぞと好戦の気分がたかまっていた。福井に入ったとき、唾蟬坊の心胆を寒からしめる事件がおこった。唾蟬坊は久田鬼石作の「干城」など数曲を歌った¹⁸⁾。

……

条規正しき軍律の 下に集へる^{ものふ}武士が
 冬は撲たれて雪に泣き 夏は撲たれて汗に悩む
 故園にまします両親は いかにも過ぎさせ玉ふらん

……

我が大君の御為に 捨つる命は惜むべき
 日本刀に村田銃 鍛へに鍛へし五尺の男児
 連隊旗をば前に立ち 降り来る弾丸飛び越えて
 清国兵を斬り倒し 四百余州を蹂躪り

……

すると群衆の中に「支那は弱い、日本人一人で十人くらい蹴飛ばせる」と叫んだものがあつた。唾蟬坊は「弱敵といつても侮つてはいけない」と言い返した。すると人びとは支那の味方をするとはなにごとだと騒ぎはじめた。袋だたきにされそうになったところへ警官が割って入り、かろうじて警察署で保護されたが、激高した群衆はなおぞろぞろついて来た。

演歌は大衆芸能であるが、お世辞にも芸術的香気が高いとはいわれない。しかし人の心をつかむことにかけては他の表現形式にまさるとも劣らない。演歌のななが人の心をわし

づかみにするのかといえば、できごとに対してコミットをうながすメッセージがあるのである。それが人の心をうごかし行動に駆り立てるのである。そのできごとは決して架空のできごとではない。現に日清間におこっている紛争という事実である。

国と国の争いは庶民にとってたいへん縁遠いできごとである。庶民は自分が外交交渉をするわけではない。清国人とことばを交わしたことのあるものさえほとんどいないだろう。民衆はかつての唾蟬坊のように、日々苦役にたえ、仕事帰りに街頭でささやかな娯楽を求めただけである。演歌はその遠いできごとを一気に人びとの体の中に押し込むのである。

どういふふうにしてか。若い唾蟬坊が聞いた久田鬼石の「干城」は、戦地において故郷の両親を思う兵士をとりあげる。そしてその兵士は命を的にして大君のためにたたかうのだと歌う。するとそれを聞いた街頭の聴衆は自分を兵士にかさねる。そして絵空事ではないと思う。兵士として出征することは、いつでも人びとの身におこりうるリアルな事態だと感じる。こうして聴衆は兵士の身の上を思いやり、我がことのように感じる。

事実とは何か。庶民たちとは直接のかかわりのないところで起こるできごとである。そのできごとが近松門左衛門の『国性爺合戦』のようなフィクションであれば、人びとを慰撫し楽しませる。つくりごとであるから、人びとの実生活は少しも揺るがない。翌日にはまたいつもの日常がはじまるのである。ところが条約改正とか日清外交交渉といった事実である場合は、聴衆はわがこととしてのつっきならない危機感を抱いたり憤激したりする。

このような構造と機能をもつことばの組織は明治以前には庶民の上に働かなかった。おなじ中国を舞台とした文学でも、『国性爺合戦』はまったくのフィクションである。歴史的事実は完全無視で、観客はいささかもわが身を不安に思うことなく、安んじて物語を楽しんだのである。『国性爺合戦』の初演は一七一五（正徳五）年であるが、一世紀後の一八三七（天保八）年にモリソン号事件がおこり、一八三九（天保一〇）年には蛮社の獄がおこった。渡辺崋山『慎機論』高野長英『戊戌夢物語』。後者はフィクションのかたちで書かれているが、読んだのは庶民ではなかった。

11.

日清戦争前後のころはナショナリズムの高揚に棹さした唾蟬坊であったが、やがて堺利彦と知り合うと、たちまち社会主義に宗旨がえした。一九〇七年には前年結成された日本社会党の評議員になっている。それから数年、唾蟬坊は社会主義宣伝のため、同志といっしょに全国を回って遊説し歌った。このとき唾蟬坊は一転して貧しい人びとを取り上げ、社会矛盾を取り上げて歌った。

あゝわからないわからない 義理も人情もわからない
 私欲に眼がくらんだか どいつもこいつもわからない
 なんぼお金の世じゃとてあかの他人はいふもさら
 親類縁者の間でも 金と一言聞くときは
 忽ちエビスも鬼となり 鷗眼^{くまたかまなこ}をむき出して
 喧嘩口論訴訟沙汰 これが開化か文明か

(わからない節)¹⁹⁾

大正時代になると、世相ががらりと変わった。「明治と大正は、世相の上にハッキリした相違が現れた」と唾蟬坊は書いている。「ジゴマの活動が流行った。生さぬ仲が流行した。それらの世潮は流行歌の上に現れた。浪花節が流行して、それを映す流行歌に、どんどん節や奈良丸くづしがあつた」²⁰⁾。

ジゴマは映画『ジゴマ』のことである。一九一一年に封切られ、怪盗ジゴマはたいへんな評判になった。『生さぬ仲』は一九一二年、「大阪毎日新聞」に連載された。作者は柳川春葉である。こちらは関西で大ヒットし、その後くり返し舞台化、映画化された。吉田奈良丸（二代目）は浪曲師である。浪曲は一九一〇年ごろには大流行し、芸能文化関係の高額所得者はのきなみ浪曲師が占めるようになっていく。吉田奈良丸が得意としたのは赤穂浪士を読んだ義士ものであつた。その読みようを真似た歌が「奈良丸くづし」である。

紙幅が尽きたので、かんたんなまとめをしておきたい。

フィクションとリアルの関係といっても、三条の教則から演劇改良運動にむかう政府のリアルと、自由民権運動が生み出した壮士節にふくまれるリアルとは、もちろん同列に並べることができるものではない。しかしさまざまな「リアル」の波が民衆の世界に複合的な大波となって押し寄せる様子を見てとることは不可能ではないだろう。いまや民衆は身近な世界に閉じ込められているのではなく、大きな世界の「リアル」に接するようになったのである。これがすなわち「国民の形成」である。

それにしてもリアルはどのようなときに力をもつのか。政治がそれを媒介するのである。民衆レベルで政治状況がもりあがったとき、文化は新しいジャンルを開き、進化する。大正デモクラシーの時代がそうであつたし、戦後民主主義の時代がそうであつた。そして一九六〇年代後半から七〇年代前半にかけての時代がやはりそうであつた。それにしても一九八〇年代から九〇年代にかけての時代においては、この三つの時代とくらべてみても、文化変容の波は比べものにならないほど大きかつたのである。

注

- 1) 福沢諭吉の子ども向け読み物については、桑原三郎『児童文学の故郷』岩波書店、一九九九年。
- 2) 志賀は述べている。桜が日本人の心をあらわすというが、桜の花は咲いたと思うと散ってしまう。雨にも風にも弱い。だから日本人の心をあらわすのにふさわしくない。松柏は日本全土に生えている。堂々と高く伸び、常緑で、「孤高烈風を凌ぎて扶持自ら守り、……誰か品望の高雅なるを嘆ぜざらんや」と。(『明治文学全集37 政教社文学集』筑摩書房、一九八〇年、七ページ)。
- 3) 「武蔵野」には二葉亭四迷の文章を引用したあとにつづけて次のような記述がみえる。「即ちこれはツルゲーネフの書たるものを二葉亭が譯して『あいびき』と題した短編の冒頭にある一節であつて、自分がかゝる落葉林の趣きを解するに至つたのは此微妙な叙景の筆の力が多い」。『明治文学全集66 國木田獨歩集』筑摩書房、一九七四年、五ページ。
- 4) 以上、黙阿弥についての記述は、河竹登志夫『黙阿弥』文藝春秋社、一九九三年、一三九ページ～一四〇ページ。
- 5) 『日本近代思想体系18 芸能』倉田喜弘校注、岩波書店、一九八八年、三八五ページ。
- 6) 河上肇『自叙伝(一)』岩波文庫、一九九六年、二八ページ。
- 7) アゴーンはかけっこなど、アレアはくじなど、イリンクスはジェットコースター遊びなど、ミミクリーはおままごとなどを意味している。(ロジェ・カイヨワ『遊びと人間』清水幾太郎、霧生和夫訳、岩波書店、一九七〇年)。
- 8) 稲田雅洋『自由民権の文化史』三二〇～三二一ページ。
- 9) 倉田喜弘『近代劇のあけぼの』毎日新聞社、一九八一年、一四ページ。
- 10) 歌詞は古茂田信男・島田芳文・矢沢寛・横沢千秋編『新版 日本流行歌史(上)』社会思想社、一九九四年、一五〇ページ。
- 11) 同上、一五五ページ。
- 12) 井上精三『川上音二郎の生涯』葦書房、一九八五年、三七ページ。
- 13) 松永伍一『川上音二郎 近代劇・破天荒な夜明け』朝日選書、一九八八年、三五ページ。なお引用元は未見。
- 14) 芳賀綏『言論と日本人』講談社学術文庫、一九九九年、三六ページ。
- 15) 同上、四一～四二ページ。
- 16) 岡本綺堂『ランプの下にて 明治劇談』青蛙房、一九六五年。
- 17) 添田唾蟬坊『唾蟬坊流生記』刀水書房、一八八二年、二五ページ。
- 18) 以下の記述は、『唾蟬坊流生記』六一～六三ページによる。
- 19) 同右、一五一ページ。
- 20) 同右、二三一ページ。