

小山内薫『森有礼』論

—「明治」という時代を描く—

A study on OSANAI Kaoru's *MORI Yurei*: Picturing the era of "Meiji"

博士後期課程 演劇学専攻 二〇一一年度入学

熊 谷 知 子

KUMAGAI Tomoko

【論文要旨】

小山内薫の戯曲『森有礼』（一九二六）は、二世市川左団次の主演によって、二度、歌舞伎座の本興行として上演された。大正から昭和への移行期に演じられたこの作は、明治期の偉人、森有礼を題材に、森が魔刀を唱えた青年期から、文部大臣になり暗殺されるまでを描いたものであり、小山内の膨大な作品群においても、後年の評価が高い作品と言える。本稿では、まず戯曲と上演の概要を確認したのち、上演の見どころとなった、左団次扮する森による二度の演説と、群衆の演出効果を劇評と読者投稿で示した。一方、淡々と場面を進行する『森有礼』は、人間の性格を描いた悲劇

ではないことで批判があった。また、すでに築地小劇場を擁していた小山内が、なぜ歌舞伎座のような「商業演劇」に目を向けたのか、との声もあった。小山内は、このような批判に対し、「明治の初年から日露戦争を絡めて、資本主義が爛熟して来る時代までの各時代を、もう一遍冷静に振り返ってみようとした」作品であると反論した。その計画の全貌がわからないまま、小山内は昭和三年（一九二八）に亡くなってしまいが、最後に『森有礼』の流れを汲んだ試みとして、新国劇の『星亨』や新派の『原敬』の上演を示した。

【キーワード】 小山内薫、二世市川左団次、商業演劇、伝記劇、英雄・偉人劇

はじめに

小山内薫（一八八一—一九二八）の戯曲『森有礼』（一九二六）は、二世市川左団次（一八八〇—一九四〇、以下「左団次」）の主演によって、二度、歌舞伎座の本興行として演じられた。一度目は、大正十五年（一九二六）十二月、そして二度目は、大正天皇の崩御を挟み、昭和二年（一九二七）十二月である。

奇しくも大正から昭和への移行期に上演されたこの作は、明治期の偉人、森有礼（一八四七—一八八九）を題材に、森が魔刀を唱えた青年期から、文部大臣になり暗殺されるまでを描いたものであり、小山内の膨大な作品群においても、後年の評価が高い作品と言える。

たとえば、渥美清太郎（一八九二—一九五九）は、小山内の死後、

昭和十二年（一九三七）一月に、『演芸画報』誌上の「其時代を反映する戯曲の醍醐味」特集のなかで、『森有礼』をその一つに選び、次のように記している。

小山内薫氏は自作の脚本で「第一の世界」に最も自信を持たれてゐたやうでしたが、併し私はこの欄ではこれ（『森有礼』——引用者注）を取上げる必要があると思ふんです。この脚本が後の劇壇に、一番影響してゐると思ふんです。一番その時代を反映してゐると思ふんです⁽¹⁾

また、著書『歌舞伎の近代 作家と作品』（岩波書店、二〇〇六年）で『森有礼』を取り上げた中村哲郎は、渥美の記事を引用しながら、

事実、渥美の指摘は当を得たものがあり、この作以後、商業演劇は堰を切ったごとく、明治以降の著名人物に関する、有らん限りの伝記劇（または偉人劇・英雄劇）を製造し、時には平和主義を謳い、時には戦時体制を鼓舞して、敗戦まで倦むことを知らなかった。たとえば薫には、他にも『金玉均』（一九二六）、『戦艦三笠』（一九二七）、『ムツソリニ』（一九二八）等があり、そのほか有名作家の手になる、古くは岩倉具視・大村益次郎、近くは原敬・九条武子などの諸人物紹介劇が、東京の各座で名優や人気俳優によって次々と演じられ、まさに泡のごとく消えて行った。⁽²⁾

と指摘している。

これまで、小山内薫の最晩年の商業演劇における仕事として、『戦艦三笠』（一九二七年十一月、歌舞伎座）と『ムツソリニ』（一九二八年五月、明治座）という二つの作品を「英雄・偉人劇」として考えてきた。⁽³⁾『小山内薫全集』（全八巻。春陽堂、一九二九—一九三二年）に収録されず、言わば、蔑視されてきたこの二作品とは異なり、『森有礼』は、『小山内薫全集』に収録されているほか、戯曲発表の同年に、改造社より『森有礼』を表題とした戯曲集も発刊されている。また、『日本戯曲全集 現代篇 第八輯』（春陽堂、一九二八年）や、『日本現代文学全集 第三十四巻 岡本綺堂・小山内薫・真山青果集』（講談社、一九六八年）などの、文学全集の類にも、小山内の代表作として収録されてきた。

埋もれていく仕事を掘り起こすことも必要だが、評価をされ、認知されてきた仕事を無視しては、小山内薫の全体像は見えてこないだろう。そして、渥美や中村の言うように、明治・大正から昭和へと続く日本演劇の流れのなかでも、この作品の持つ意義は決して小さくないものである。そこで、今一度、『森有礼』に立ち返り、小山内の最晩年をその時代の流れのなかで考える機会を持ちたい。

ここで、小山内の『森有礼』をどう定義するか、という問題があるが、本稿では先の中村に倣って、「伝記劇」の系譜として扱いたい。今日では、歴史的人物を扱ったこのような作品を「評伝劇」とする向きもあるが、試みに、七字英輔の論考「伝記劇」は如何にして「評伝劇」となるか」を参照したい。七字は、日本の「評伝劇」を作った

のは井上ひさし（一九三四—二〇一〇）であるとした上で、次のように述べている。

「評伝」とは、評論を交えた伝記、あるいは伝記的な要素をもつ評論のことである。このことを敷衍すれば、「評伝劇」もまた、単なる「半生記」や「一生記」ではないことになる。伝記的な事実をきちんと押さえながら、しかしそれとは別に、作者が想像力を膨らませて、歴史的著名人の個性や時代との関わり、関与した伝聞的事件の本質を切り取って見せるのが「評伝劇」といえるのではなからうか。⁽⁴⁾

たしかに、歴史的事実のままに書かれた『森有礼』は、登場人物の台詞や動作に創意はあっても、小山内が森有礼その人を「評伝」したものとは言えず、「評伝劇」とされる井上ひさしらが戦後に生んだ偉人劇とも明らかに異なるものと言えるだろう。このことから、本稿では『森有礼』を「伝記劇」の一つと位置付けることとする。

さて、小山内薫の『森有礼』という伝記劇は、なぜ「後の劇壇に、一番影響してゐる」のだろうか。そしてまた、どのような点が「一番その時代を反映してゐる」のだろうか。

一、戯曲『森有礼』

上演について触れる前に、まずは戯曲の概要を確認しておきたい。戯曲『森有礼』は、雑誌『中央公論』大正十五年（一九二六）七月号

に掲載された。誌上、五十七頁に及ぶこの大作は、『表①』にあるように、五幕九場をもって展開される。

森有礼がまだ「金之丞」を名乗っていた明治二年（一八六九）から、文部大臣となり、そして国粹主義者である西野文太郎に刺される明治二十二年（一八八九）までの約二十年間が、日本、アメリカ、清と国をまたいで場面を移しながら描かれる。劇中には、「森金之丞（有礼）」や「西野文太郎」のほか、「李鴻章」、「吉田清成」、「黒田清隆」などの人物が実名のまま登場し、その登場人物たちの対話を中心に、森の半生における重要な局面が淡々と切り取られていく。

この手法については、「主人公の人物をえがくと同時に、その文化的意味を具象しようとする発想で、映画的・表現派的手法を駆使しながら、せまい舞台上の時間と空間にとじこめられていた伝記劇を、自由に開放した⁽⁵⁾」と言われるもので、誰もが知る偉人の、歴史的場面におけるハイライトを舞台上に切り取って見せるこの「映画的・表現派的手法」は、小山内と左団次による、のちの『戦艦三笠』や『ムツソリニ』とも共通している。

戯曲『森有礼』が「後の劇壇に、一番影響してゐる」要因の一つに、明治維新以後の、つまり近代の「政治家」を表出した点があるだろう。それまでも「伝記劇」の類は多く存在していたが、英雄や偉人を扱ったものであっても、初代文部大臣という明治政府の政治家を扱ったのは新しさをもって迎えられたと思われる。

小山内自身は、『森有礼』執筆にあたって参照した外国語文献を明言していないが、中村哲郎も言及しているように、イギリスのジョ

【表①】『森有礼』各場 ※斜線は場面の省略を意味する。

戯曲（五幕九場）		初演（三幕五場）	再演（五幕七場）
一幕一場		一幕	一幕一場
明治二年（一八六九）五月二十七日の午後。公議所議場。 演説			一幕一場
一幕二場			一幕一場
明治二年（一八六九）六月二十日の夕刻。森金之丞邸の一室。			
二幕		二幕	二幕
明治五年（一八七二）四月二十七日の午前。亜米利加華盛頓日本弁務使館の一室。			
三幕			
明治九年（一八七六）一月二十五日の午後。清国保定府の一室。			
四幕一場			
明治十九年（一八八六）十二月某日の午後。高崎正風邸の客間。			
四幕二場		三幕一場	三幕
明治二十二年（一八八九）一月二十八日の午後。文部省の会議室。 演説			
五幕一場		三幕一場	四幕
明治二十二年（一八八九）二月八日の宵。内務省属山口県人見玉佐一の寓居。			
五幕二場			
明治二十二年（一八八九）二月十一日午前七時。森文部大臣官邸の応接室。 暗殺			大詰一場
五幕三場		大詰	大詰一場
明治二十二年（一八八九）二月十一日午前十時。文部大臣官邸の二階。大臣居室。			

ン・ドリンクウォーターによる伝記劇『エブラハム・リンカーン』(一九一八)の影響を汲み取ることが自然であろう。⁽⁶⁾ 浜村米蔵(一九九〇—一九七八)は新国劇の『星亨』における劇評で、「『星亨』はドリニクウォーターの『リンカーン』や『森有礼』のやうに、星亨一代記ではあるが⁽⁷⁾と書き記していることから、このことが想像できる。ドリンクウォーターの名を知らしめた『エブラハム・リンカーン』は、ロンドンで一年余りの長きにわたって興行されたということだから、現地を訪れた邦人のなかで観劇した者もあつたらうし、西洋の演劇事情に敏感であつた小山内が知らなかつたとは考えにくい。⁽⁸⁾

なお、小山内の死後、久保田万太郎(一八八九—一九六三)が座談会のなかで、「『森有礼』は感心したが、あれはそっくり「パスツール」の組立です。」と語り、フランスの劇作家サツシャ・ギトリの『パスツール』(一九一九)の影響を示唆している。ギトリの『パスツール』は昭和十年(一九三五)には映画化もされているが、昭和十六年(一九四一)一月、および二月に文学座で久保田万太郎演出、徳川夢声主演で上演されており、この時の劇評で、『森有礼』との類似性を指摘する声もある。⁽¹⁰⁾

『リンカーン』にせよ『パスツール』にせよ、共通するのは第一次大戦後のヨーロッパで書かれ、評判を得た戯曲であるということである。この頃のヨーロッパでは、これらの作以外にも多くの伝記劇や偉人劇が創作されていたが、この状況は、ちょうど大正十二年(一九二三)九月一日に発生した関東大震災後の混乱した日本において同様の劇が受容されたことと関係が浅くないだろう。

なお、この戯曲は、『戦艦三笠』や『ムツソリニ』のように、はじめから二世左団次のために書かれたとされるものとは異なり、当初、上演するあてがないなかで発表されたようである。小山内曰く、「兎に角、一度読んで見て貰ひたい。そして、若し舞台にのると思う演出者があつたら、一度舞台にのせて見て貰ひたい。」⁽¹¹⁾ということである。そのために、築地小劇場に参加した北村喜八(一八九八—一九六〇)のように、『森有礼』を「大衆を悦ばす商業演劇用の台本としては高すぎる」⁽¹²⁾と言う者もある。ただ、第一幕第一場のト書きにある、「公議人の員数は實際に於いては二百七十余名なれども、舞台に於いては必しも然るを要せず。但し、少くとも百五十名を下らざること」などの記述から察するに、大規模な舞台装置が必要であり、小劇場を想定して書かれたものとは考えにくい。しかし、歌舞伎座上演に際して小山内は、「『森有礼』の様な非商業的な脚本は、大規模な商業劇場の舞台に上るとは到底思つてゐなかつた、それを、歌舞伎座の様な商業劇場でやるといふのが気に入つた」⁽¹³⁾と言っているため、築地小劇場の外部分公演などを想定していたのかもしれない。

二、歌舞伎座における二度の上演

次に、上演の詳細に移りたい。戯曲『森有礼』は、先にも触れたとおり、大正天皇の崩御をまたいで歌舞伎座で二度上演されている。それぞれの興行の概要は左の通りである。⁽¹⁴⁾ なお、再演時、小山内はソヴィエト訪問で日本を離れていたため、舞台監督は弟子であつた巖谷三一(のちの楨一、一九〇〇—一九七五)が担当した。

〔初演〕 歌舞伎座 大正十五年（一九二六）十二月

※大正天皇崩御により十二月十八日で打ち切り

・ 一番目 『森有礼』三幕（小山内薫作並舞台監督、

小村雪岱舞台装置）

・ 中幕 『夕霧伊左衛門 姿の借駕籠』一幕（近松門左衛門作、

岡鬼太郎脚色、久保田米斎舞台装置）

・ 二番目 『享和巷談延命院』三幕（河竹黙阿弥作、川尻清潭改訂）

・ 大喜利 『稽古中の研辰』一幕（木村錦花作、竹柴兼三脚色、

河竹繁俊舞台監督、久保田米斎舞台装置）

〔森有礼〕配役

森有礼：二世左団次／吉田清成：六世寿美蔵／黒田清隆：三世亀蔵／

西野文太郎：二世猿之助ほか

〔再演〕 歌舞伎座 昭和二年（一九二七）十二月

・ 一番目 『森有礼』五幕（小山内薫作、巖谷三一舞台監督、

小村雪岱舞台装置）

・ 中幕 『名橋訾石切』星合寺一幕

・ 二番目 『白浪五人男』初瀬寺観音より山門まで五幕

（河竹黙阿弥作、川尻清潭改修）

〔森有礼〕配役

森有礼：二世左団次／吉田清成：六世寿美蔵／黒田清隆：十五世羽左

衛門／西野文太郎：二世猿之助ほか

初演、再演いずれにおいても『森有礼』は一番目の演目に据えられた。歌舞伎座の観客は『森有礼』だけを見たのではなく、初演で言えば、十五世市村羽左衛門（一八七四—一九四五）の藤屋伊左衛門や延命院日当も見、二世市川猿之助（一八八八—一九六三）の守山辰次も一日のうちに見たのだ。なお、初演で羽左衛門は『森有礼』に出なかつたが、再演時には総理大臣・黒田清隆役で加わつた。初演で黒田を務めた三世片岡亀蔵（一八八〇—一九二六）が年末に亡くなつたこともあるが、羽左衛門の参加は、初演の好評を踏まえてのことであろう。大詰に登場するだけの役ではあるが、舞台写真で見ると、羽左衛門の黒田も立派なものである。

【表①】にあるとおり、『森有礼』では検閲の影響もあり、戯曲の五幕九場通りに上演されず、場面の省略が施された¹⁵。初演時は、森の暗殺を描いた場面を含め大幅にカットされた。暗殺の場面にあたる戯曲の第五幕第二場は、当初初演でも上演される予定であり、左団次の着る大礼服を含め、道具や衣裳も用意されていたが、警視庁より「初日をあける二三日前にさういふ命令があつて、上演できないことになつた¹⁶。ただ、大正天皇の臨終が近いさなかで、大臣の暗殺場面が急遽禁止られたことも無理はないだろう。

今回、再演時の検閲台本（松竹大谷図書館蔵）を確認したが、該当する場すべてが省かれているものの、ト書きや台詞はほぼそのまま雑誌発表時のものと同じであった¹⁷。初演時の台本を確かめることはできなかったが、各雑誌の梗概や「見たまま」から推測するに、初演時も

そのように場面が省略されたのみで上演されたのではないかと思われる。

ただ、場面の省略がなされたことで、二度の上演における「見せ場」が明らかとなっている。それは、戯曲の第一幕第一场「明治二年（一八六九）五月二十七日の午後。公議所議場。」および、第四幕第二場「明治二十二年（一八八九）一月二十八日の午後。文部省の会議室。」の、二度の演説である。この演説場面への評判については、後で詳しく述べることにするが、第一幕第一场では、若十三歳の森金之丞が、公議所において大勢の公卿や役人を前に魔刀を訴える。そして、第四幕第二場では、文部大臣となった四十三歳の森有礼が、直轄学校会議の場で国体における教育の重要性を唱える。これらの場面が、『森有礼』を語る上で、きわめて大きな役割を担うことになるのである。

三、「演説」と「群衆」の魅力 — 劇評と読者投稿より

では、二度の歌舞伎座における上演について、その劇評や読者投稿から評判を探ってみよう。前章で述べたように、『森有礼』上演における最大の見せ場は、二度の演説の場面であった。このことについて、まずは左団次自身が語っている記事から引用したい。

この芝居は、どちらかと云ひますと、動きよりも言葉が多いので、その点注意しました。そして、序幕の「公議所議場の場」、また第三幕の「文部省会議室の場」などに於ける演説はパツシヨネイトに、といふよりも、むしろ冷静に、あるひはまた坐談的に演る

やうにしました。これは小山内さんのお話でもあり、自分としても、目立った動きのあまりに無いかうした場の長いモノロオグをなんとか巧く効果をあげたいと苦心しました。これは容易に見えて最も困難な点であります。目立った動きがない代りに、目立たない動き——ほんの一挙手、また目ざしの移し工合ひ……と細かい諸点を注意しました。果して、私がどれほどそれを生かし得たか——それはとも角努力致したことは事実であります。⁽¹⁸⁾

このように、左団次は演説の場面の重要性を踏まえたうえで、「ほんの一挙手、また目ざしの移し工合ひ」といった細かい点にまで留意しながら演じていたようである。

さて、左団次の「努力」は実ったのであろうか。小山内が舞台監督を手掛けた初演のものを中心に、その評判を紹介したい。まず、『都新聞』に載せた劇評で、伊原青々園（一八七〇—一九四一）は、

小山内氏の作は此先覚者の一生を三つの時代に分ちて其の横断面を見せた書き方であるが、雑誌で読んだ時はこれが芝居になるだらうかと危んだに拘らず、カナリ面白い出来栄である。主人公の面ざしを写したといふ左団次の森は二幕目が一番よく似て居た、一幕毎に老けて行く注意も行届いて居た、あと序幕と三幕目との演説ぶりに年配を違へて居たも感心である、そういふ枝葉の問題を描いて、ハタの役々も能く統一されて、序幕へ出る大勢の群衆も其れぞれイキが合つて居た⁽¹⁹⁾

とした。伊原は、小山内や左団次よりも十ほど年長の「明治一桁生まれ」であり、森有礼が現存の時分に新聞などで見聞きしていた世代である。その伊原が、「雑誌で読んだ時はこれが芝居になるだらうかと危んだ」のにも関わらず、「カナリ面白い」と褒めている。左団次による二十三歳の森金之丞の演説と、四十三歳の文部大臣・森有礼の演説との演じ分けも成功しているようである。かつて拙稿でも指摘したように、観客は役者自身の半生を重ね合わせながら、舞台上の歴史的偉人が成長していく過程を目撃することに、喜びを覚えていたのだろう。⁽²⁰⁾そして、「大統領」と呼ばれた左団次の存在の立派さと扮装の巧みさがそれを手伝ったのだ。

なお、同じく明治一桁生まれの岡鬼太郎（一八七二—一九四三）も、「一本筋に森有礼の一代記を書いた、少しも芝居がらぬこの作が、全体にどことなく、幕を重ねて興味の増すは、流石老公の作者の腕前、駆だし連のおよびもつかぬところである。」⁽²¹⁾と書いて小山内を労っている。

次に、『演劇新潮』で久保田万太郎は次のように褒めている。

「森有礼」をみて感心するのは偏へに演出者の力です。すなはち小山内氏の力です。最もその演出に順つてゐたのは左団次でした。——決していつもの左団次ではありませんでした。いつもの左団次の匂いを消してゐました。感心しました。——主としてそれは二度の「演説」についていへるのであります。（略）手際、いか

に演出の手際の上きことよ。たとへば第一幕の喧騒、最後の幕の、大砲の音、万歳の音はやしの音の交錯……誰にも出来ることでも誰にもああ出来ないことでもあります。⁽²²⁾

久保田は小山内と近い関係にあったから、小山内の演出を賞賛するよりののだが、彼も二度の演説に「感心」したと書き残している。

とは言え、幕内の人間をも含む、劇評家からの評判だけを見て満足してはいけぬ。『森有礼』に関しては、十八日で打ち切りであったのにも関わらず、一般の見物による読者投稿を通して、いかに左団次がよく演じたかが伝わる。ここで、それらを続けて二点紹介したい。左団次の目論見は成就したと言っているのではないだろうか。

⁽²³⁾四幕を通じて緊張した芝居を見せてゐる、公議所の態又は弁務使館の様など、それ丈でも面白い、殊に左団次のはっきりした口調など上出来である。⁽²³⁾

前半が素晴らしくよかった。後半は総くづれの体だが兎に角、左団次の有礼は異常の成功を示してゐる。勝より乃木より楠公よりもいい。それは此の劇が動きより台詞で一貫してゐる故であらう、全く雄弁な点では誰もがゆるしてゐる第一人者の優の事だから尤もだと言へば尤もだが、大いに敬意を表すべきだ。幕毎に変る年齢の変化もよかった。⁽²⁴⁾

いずれも、内容は平凡なものであるが、演説の場面と左団次の台詞が、いかに印象的であったかということに裏付けるには十分ではないだろうか。また、次の読者投稿は、『森有礼』を見逃してしまった左団次鼻屑によるものであり、ここからは、すでに左団次の芸風が確立されていたことがわかる。

愛する高島屋（左団次―引用者注）が「森有礼」を上演すると聞いた時先月の「江戸城」（真山青果作『江戸城総攻』―引用者注）と同様期待して居たが残念乍ら見落した。歌舞伎誌で満足するより仕方なかった。アアあの大演説の場面宛然実地の如く彼一流の立板に水を流すが如く滔々と獅々吼する雄弁振りが見度かつた⁽²⁵⁾

改めて言うまでもないことであるが、実際に劇場に足を運び得た「観客」よりも、『中央公論』や『演芸画報』、『歌舞伎』といった雑誌や、各種の新聞を読むのみの「読者」のほうが数が多かったのではないだろうか。彼らは、毎月の興行の配役や「見たまま」、劇評、読者投稿などを読むことで芝居を享受していたのだ。雑誌を読んで、演説する左団次の「立板に水を流すが如く滔々と獅々吼する雄弁振り」を夢想した人々の存在を忘れてはならない。

また、『森有礼』の上演においては、演説のほかにも特筆すべき特徴がある。それは群衆の演出効果である。これまで紹介した伊原や久保田も、「ハタの役々も能く統一されて、序幕へ出る大勢の群衆も其れぞれイキが合って居た」とか、「いかに演出の手際のよきことよ。

たとへば第一幕の喧騒、最後の幕の、大砲の音、万歳の音はやしの音の交錯」とそれぞれ触れていることであるが、改めて三宅周太郎（一八九二―一九六七）の劇評から、その効果を確認したい。

殊に、序幕が成功である。脚本を読んでも、それはある舞台効果は十分想像させられた。が、実際に舞台では公卿のやうな衣装、チョンまげの武士の扮装、それが八方に机を前に居並んである構図、巧まざる舞台効果が挙って、あの時代のカルカチュアとしてさへ、興趣、ユーモアがある。その舞台装置も上出来だ。机かけの布の色など黄色がよく利いていい考案である。幕切れの争ひの音響の中に幕になる前、火を消してまっくらにして、大衆の叫び声を長くこめて終らせるなど、此の演出者らしい好みが、かなり成功してゐて甚だ結構である。⁽²⁶⁾

整理すると、群衆の演出が際立っていた場面は二つあり、まず第一幕第一场（序幕）の公議所議場と、最後、大詰の幕切れである。つまり劇の始まりと終わりで、小山内は群衆を効果的に演出したことになる。小山内が戯曲のト書きに、「公議人の員数は実際に於いては二百七十余名なれども、舞台に於いては必しも然るを要せず。但し、少くとも百五十名を下らざること」と指定した公議所議場の舞台写真が残っているが、歌舞伎座の間口の広い舞台にびっしりと、公卿の扮装をした者と武士の扮装をした者が机に座って並んでおり、さぞ圧巻であったろうと思わせる。そしてその公議人らが「武士の魂を侮辱するな」

「亡恩者」「西洋崇拜」と野次を飛ばすなかで、森金之丞が「国家を守るのは断じて刀ではありません。魂であります。」と廢刀を訴える。群衆の役割を果たした公議人たちがよく左団次を引き立てていたのだろうと想像できる。

そして、幕切れを小山内は次のように書いた。

森。 おれの兄は日本刀で腹を切った……おれは包丁で刺された

……凶漢は仕込杖でやられた。

沈黙。

森。 (詭言のやうに) 凶器は……凶器は……いつになったら

……日本から消えるだらう。

沈黙。

岡本家扶、大礼服の内閣総理大臣黒田清隆を案内して来る。

黒田、直ぐに森の枕頭へ行く。

黒田。 森、森。

森、瞑目して答へない。

黒田。 安心せい。憲法発布の大典は、歓呼の内にてめでたく終ったぞ。

森、目を開く。

黒田。 天皇陛下から優渥な御沙汰があったぞ。

森、微に笑って、僅に頷く、やがて又瞑目す。

百一発の祝砲、遠く響く。

市民歓呼の声、遙に聞ゆ。(幕)

つまり、「群衆」の演出といっても、序幕のように実際に舞台上に大勢が出たわけではない。しかし、三宅が「争ひの音響の中に幕になる前、火を消してまっくらにして、大衆の叫び声を長くこめて終らせる」と書き残したやり方は、実際に人間を舞台に出すよりもずっと効果的であったらう。このように、群衆の声を使い余韻を残して終わらせる手法は、『戦艦三笠』や『ムツソリニ』にも継承されており、晩年の小山内の真骨頂と言ってもいいだろう。

四、「性格悲劇」でないことへの批判、

そして商業演劇への反感

ここまで、小山内薫の『森有礼』がいかにか好評であったか、ということ論じてきたが、当然この作にも、大まかに言って二つの観点から批判があった。一つ目は、劇中に森有礼という人間の「悲劇」が描かれていない、つまり「性格悲劇」ではないという点であり、二つ目は、すでに築地小劇場を擁していたのにも関わらず、小山内が「新劇」ではなく「商業演劇」に作品を提供したという点である。

まず一点目について、初演の劇評にも次のような声があった。同時に書かれた批判的な劇評がほとんどないため、少し長くなるが関口次郎(一八九三—一九七九)のものを引用したい。

あたらし小山内氏本年度の力作もあのカットにあつては唯お気の毒だといふ外はない。何よりも、全体の効果といふものが、案外に上つて来ないからである。印象が断片的で、場面場面としては相

当見られるのだが、多幕物たるこの劇が意図した一貫したものが、余りにも感じられなさ過ぎるのである。無論脚本にもその貴の一部はある。一体が森有礼の肉人的な方面が余りにも省略されすぎてゐるのだから。その上今度のやうなカットでは尚更だ。第一幕で、帯刀礼(マヤ)の廃止を叫んだ人であること、第二第三幕でいかに教育といふものに対する、ある意見をもつてゐた人であること、それが分るだけで、それきり人としての森は舞台に動いて来ない。さうして、さうしたあとですぐこの「意見」をもつてゐた人物―無論それがただの人間と違ふ先覚者流であることは分る―が、唯西野のいふ一こくな人物のために殺されてしまふといふ事件だけでもつて幕が閉ぢられてしまふのである。無論、第四幕幕切に森が刺客の凶器を訊ねるといふ肉人的な描写の件はある。が、それにしても、この全体から少くともかうした先見者の運命といったものを、おぼろげながらも感じさせられるといふことは余りにも困難な仕事ではなからうか。⁽²⁸⁾

関口のように、とくに小山内よりも若い世代の劇評家にとつて、芝居においては、人間「個人」の「性格悲劇」を描くことが重要な意味を持つて語られているように思われる。たしかに、『森有礼』では、国粹主義者に殺される森の心理を丁寧(マヤ)に描いてはいない。彼にとつて、感情移入をする間も与えずに、映画のハイライトを次々に映していくやうな『森有礼』のやり方は気に入らなかつたのだらう。

また、久保栄（一九〇〇―一九五八）も、「形式上の試みを別として、

戯曲の力点が、境遇の設定の方にばかり向いていて、そのなかでの性格なり心理の動きなりの描写が、殆んどなおざりにされている」と、やはり批判的な態度を取つている。⁽²⁹⁾ここで久保は、森鷗外（一八六二―一九二二）を「書齋臭が強く、人間を感性的に描くことの不得手だった」とし、同じく「人間を感性的に描」いていない小山内が、鷗外の『洪江抽斎』（一九一六）などの史伝を念頭に置いていた可能性を示唆しているが、これまで見てきた上演に対する声を思えば、あまりにも見当外れの議論のように思える。

関口や久保よりずっと後になるが、上演を見ていない宮岸泰治（一九二九―二〇〇六）も、久保の意見を引き継いで、「森有礼という日本近代を築いた人間の精神について、小山内がまるで注意を払っていなかった」「森有礼の内面がほとんど描かれていない。言いかえれば、小山内は森の精神の遍歴を経験する必要があつた」「彼（森有礼―引用者）が夢を見れば見るほど引きずり込まれて行つた矛盾、悲劇に一步でも近付くことが、森の精神の遍歴を経験するという意味であつたに違いない」と述べている。⁽³⁰⁾

このまま二点目に移るが、小山内の死後に『森有礼』を批判的に見た久保や宮岸の、その論考の矛先は、なぜ、小山内は築地小劇場がありながら、「小劇場」ではなく、「大劇場」つまり商業演劇の仕事をしてしまつたのか、という主張に向かう。

久保は、「いま築地の中心にいて、それも創作劇の貧困にこれほど苦しめられているなかで、なぜ小山内は、彼にとつていちばん密接な舞台を避けて、前に一度見捨てた筈の既成劇壇の方へ仕事をふり向け

たのであろうか⁽³¹⁾、そして宮岸は、「築地小劇場にあってあれだけ多くの海外戯曲の紹介に努めた小山内が、こと実作となると新しがり屋の(略) 作品を書いてしまった⁽³²⁾」と書いている。また、北村喜八は、「灰汁のぬけた感じで、高い境地に達してゐる」と評価しながらも、「大衆を悦ばず商業演劇用の台本としては高すぎる⁽³³⁾」としている。

小山内を「新劇」の「指導者」または「先駆者」と見る彼らにとつて、おそらく理想の「民衆」と、歌舞伎座の観客のような「大衆」とのあいだには大きな隔たりがあるのだろう。そしてその矛盾を、ロマン・ロランの「民衆演劇論」などを引いて解消しようと努めた。

しかし、事実、小山内はその晩年に築地小劇場と遜色のない熱意をもって商業演劇に関わり、そして多くの観客を喜ばせた。久保らは小山内の死後、おそらく自分たちの活動や理論を正当化するために、一連の商業演劇における仕事を「生活の必要に迫られた」ものであると否定し続けた。かつて、小山内が島村抱月(一八七二—一九一八)への非難を続けたように、自分よりも「大きい」存在を批判するのは簡単なことである。しかし、たしかにそこには商業演劇を享受した観客と読者がいた。彼らの思いまでも消し去ることはできない。

五、「明治」という時代を描く

さて、ここまで、小山内が『森有礼』上演にあたって記した創作意図をあえて紹介してこなかったのだが、前章で示した「性格悲劇」ではないことへの批判に対し、小山内は次のように反論した。

私は、便宜上あの芝居の中心人物として森有礼を扱ひはしましたが、自分は決して、ある個人の悲劇を書いたつもりではありませぬ。私が、今計画してゐることは明治の初年から日露戦争を絡⁽³⁴⁾つて、資本主義が爛熟して来る時代までの各時代を、もう一遍冷静に振返つてみようとしたのです。「森有礼」もその一部分ですし、「金玉均」もその一部分に過ぎませぬ。私はあいつたものは、まだ十かくか二十かくか分りませぬ。自分が育つて来た時代をだんだん書いて行きたいとおもつてゐます。「森有礼」が一つの悲劇とすれば、それはある時代の悲劇であり、ある時代の文化の悲劇なのです。従つて、個人の性格とか心理描写とか、或ひはいふところの情緒などといふものは、意識的に排斥してゐます⁽³⁴⁾。

つまり、小山内ははじめから「個人の性格とか心理描写とか、或ひはいふところの情緒などといふものは、意識的に排斥」したのでから、「森有礼の内面がほとんど描かれていない」という非難は当然と言えば当然のことである。そして、小山内の目指したこの方向に合致したのが、築地小劇場ではなく、商業演劇の舞台であつたということなのだろう。

そして、主演の左団次も、「森有礼個人の性格悲劇ではなくて、むしろ時代文化史劇とでも云ふべきもの」であると定義し、「全く普通の芝居と違ひまして、総ての点に於いて新しい試みであり、これまでの多くのやうな類型的演出法を出来るだけ排しました⁽³⁵⁾」と言及している。

ここで、小山内の言う「明治の初年から日露戦争を絡つって、資本主義が爛熟して来る時代までの各時代を、もう一遍冷静に振り返ってみよう」という計画について、なぜ「明治」時代であったのか、立ち止まって考えたい。

どうやら、このことにおいては、「個人」か「集団」か、という問題を孕んでいるようである。よく参照されるものであるが、小山内は論考「個人的戯曲と集団的戯曲」のなかで、

一体、人間の生命は個人にあるのであろうか。集団にあるのであろうか。個人なしに集団はないといふのが自明の真理なら、集団なしに個人はないといふのも亦自明の真理ではあるまいか。古い自然主義的文化は余りにも深く個人を究めやうとして、個人の底をなすものに集団的生活のあるのを忘れた。新しい社会主義的文化の功績は、個人を環境の暴威に任せないで、集団（即ち環境）に冷静なメツセルを下した点にある。環境は必ずしも運命ではない——ここに新しい科学的文化の出発点がある。私はその出発点から発足して、明治日本に於ける文化（殊に忠君愛国主義）の隠れたる内容の変遷を検討して行かうと言ふのである。³⁶

と述べている。小山内個人で言えば、かつて「芝居は魂だ」などと言っていた彼が、このような境地に至ったことが興味深いが、しかし、右のような問題を抱えていたのは、おそらく小山内だけではなかったはずである。明治維新後に生を受け、その明治の世の中で西洋文化を受

容することに懸命になっていた知識人のなかに、その「近代化」の揺り戻しが訪れていたのだろう。このことについて、冒頭でも引用した渥美清太郎が、次のように端的に小山内の心理的背景を代弁している。

日本も一応は西洋文化を吸収しつつして、モウそろそろその弊の方が烈しくなつて来ました。今（一九三七年―引用者注）は勿論反動時代ですが、大正十五年といったやうな年には、人々もヤツとそれを認め出した頃です。これは何の為かどうして斯うまで文明に中毒しなければ解らないか、といふ問題は、明治なる年代を研究して見なければ解りません。芸術的にも同じことで、明治期研究熱はこの時分から起り始めました。小山内氏も同様さうした気持があり、明治といふ時代を、脚本の形式を借りて描いて見たいと思つたので、先づ第一着に、明治二年に廢刀令を制定ししかもその刀で斃れた劇的な生涯を持つ森有礼を主人公として、第一篇ともいふべき脚本を作りました。³⁷

ここで、小山内薫が大正四年（一九一五）、永井荷風（一八七九―一九五九）や木下杢太郎（一八八五―一九四五）らとともに『三田文学』のなかで「古劇研究会」を発足させたことを思い出したい。明治十年代の生まれである彼らは、四世鶴屋南北（一七五五―一八二九）や河竹黙阿弥（一八一六―一八九三）などの作品を「古劇」とし、それらを「再評価」した論考を集めた『世話狂言の研究』（天弦堂書房、一九一六年）を出したりした。

神山彰は、明治期から大正期における「江戸趣味」の流れを論じる中で、「古劇研究会」の会員は特に弁明することなく、無前提に、二十数年前迄生きていた作者の芝居を「古劇」と称した。それは何よりも「江戸」が、実際の時間以上に遠く離れた、歴史上の過去になってしまったことを如実に現しているように思われる。」と指摘している⁽³⁸⁾。小山内は、明治末期から大正初期において、小説『大川端』を書き、「パンの会」や「古劇研究会」で「江戸情緒」に耽溺した。その彼が、大正末期になって、今度は明治という時代への懐古を始めたのではないだろうか。

もちろん、小山内が『森有礼』を発表した大正十五年（一九二六）七月時点で、そのすぐ後に大正が終わり、昭和へと年号が変わることを知っていたわけではない。しかし、大正十二年（一九二三）に発生した関東大震災により、少なくとも「東京」のあり方は揺らいだ。そして、大正天皇の存命の時より、のちの昭和天皇となる皇太子が多く表舞台に出ていたことも、ある時代の終わりを予期させていたのかもしれない。これらのことは、渥美の言う「どうして斯うまで文明に中毒しなければならぬか、といふ問題」を意識させるのに十分であったろう。

また、神山は続いて、「故郷としての江戸」を徹底的に破壊させたのは、もちろん関東大震災である。そして、その後の「帝都復興」がどの方向に進み、「江戸趣味」や「日本文化の国際的評価」がどこに収束していったか」という問いを提起しているが、その答えの一つに、一連の伝記劇および英雄・偉人劇があるのではないだろうか。第一章

で触れたように、第一次世界大戦後のヨーロッパの劇界において、『リカンーン』などの伝記劇が積極的に需要されたことと、関東大震災後の日本において伝記劇が多く生まれたことは無関係ではない。

残念なことに、小山内は「明治という時代を描く」計画を完遂せず、昭和三年（一九二八）の末に亡くなるが、小山内の死後、偉人や英雄を題材とした伝記への欲求は、いわゆる十五年戦争に向けて、ますます膨らんでいくのである。

六、商業演劇のなかの伝記劇

— 新国劇『星亨』・新派『原敬』へ

冒頭で引用した著書のなかで、中村哲郎が、「この作以後、商業演劇は堰を切ったごとく、明治以降の著名人物に関する、有らん限りの伝記劇（または偉人劇・英雄劇）を製造し、時には平和主義を謳い、時には戦時体制を鼓舞して、敗戦まで倦むことを知らなかった。」と指摘しているように、大正末期から昭和初期にかけての大劇場における上演演目を概観してみると、伝記劇の類が多いことがわかる。

ここでそのすべてを精査することは叶わないが、なかでも、二世左団次によるものを除いて考えてみると、新国劇の沢田正二郎（一八九二—一九二九）の主演による中村吉蔵作『星亨』（一九二七年七月、新橋演舞場）や、新派の伊井蓉峰（一八七一—一九三二）の主演による中村吉蔵・大関柀郎合作『原敬』（一九二八年八月、新橋演舞場）を、小山内の『森有礼』の系譜と捉えることができるのではないだろうか。いずれも、言わずと知れた近代の政治家を題材にした伝記劇である

が、興味深いことに、沢田正二郎の演じた『星亨』においても、議会における演説の場面が見どころとされているのである。また、浜村米蔵が『星亨』の成功について、「実政治家の星亨と、新運劇動の実際家としての沢田氏とが、全く同じ喜び、同じ悲しみ、同じ怒りを持つてゐる、手短かに云へば、同じ型の人間である」とか、「星亨が沢田か、沢田が星亨か、といふやうな役と人が融け合った妙味」とかと指摘しているところを、そのまま森と左団次に置き換えて考えることができるのではないだろうか。⁽³⁹⁾

また、伊井蓉峰の『原敬』については、当時『東京朝日新聞』の劇評欄を担当していた小山内が筆を執り、次の事を書き残している。

伊井蓉峰が総理大臣にふんしてゐる。そして、その直ぐあとできん着切（長谷川伸作『舶来巾着切』—引用者注）にふんしてゐる。そして、どっちもよくやつてゐる。それを私は第一に面白いと思つた。いつか（大正十四年十一月—引用者注）歌舞伎座へ左団次の乃木大将（松居松翁作『乃木將軍』—引用者注）を見に来たあるえらい人が、それに続いて同じ役者の演ずる悪漢伊太八（岡本綺堂作『尾上伊太八』—引用者注）を見て、困惑して座を立つたといふ話を聞いた事がある。今度もさういった客が相当あるだらうと思ふと愉快である。⁽⁴⁰⁾

ここで重要なのは、伊井が原敬という「偉い」政治家のあとに、「巾着切」すなわちスリをする「人間のくづ」に扮していることに小山内

が言及している点である。そしてその後が続いて、左団次の乃木大将から悪漢伊太八への変身という醍醐味についても触れている。小山内もこの視点を持って商業演劇の仕事に関わっていたであろうことを忘れてはならないのだ。

繰り返しになるが、『森有礼』上演においても、左団次は森有礼だけを演じたわけではないのである。初演では、『森有礼』のあとに『姿の借駕籠』の平岡左近と『享和巷談延命院』の暁星右衛門を演じ、再演では『白浪五人男』で南郷力丸を演じた。

小山内薫に関する伝記では『森有礼』のみが語り継がれるが、商業演劇の興行において、観客の記憶は演目ごとに切り離されているわけではない。森有礼という「偉い」左団次を見た後に、『延命院』では盗賊である暁星右衛門の左団次を見たのだ。

左団次一座の若手俳優であり、昭和三年（一九二八）のソヴィエトにおける歌舞伎興行にも同行することになる四世河原崎長十郎（一九〇二—一九八一）は、『森有礼』再演時の歌舞伎座興行について、こう語っている。

森有礼から石切梶原、面白い転換です。幕が開くと線と色との舞台、大鳥居の前に並ぶ金ピカの織物の上下の侍十二人、時代な鳴物、花道へ大場兄弟十数人の行列、強い色彩と練へられた肉声と型大まかな鳴物との展開です。観客はこの歌舞伎的な形式に幕の上った瞬間、先づアッ！とその美に驚嘆の声が僕達侍の耳に響きます。ここらは興行計画の巧な所です。⁽⁴¹⁾

かつて村山知義（一九〇一—一九七七）らと「心座」を結成し、のちに「前進座」の幹部俳優となる長十郎は、歌舞伎の舞台に立ちながら新劇運動に励んだ一人であるが、彼の言葉だからこそ、胸に迫るものがある。この視点を欠いては、小山内薫を、ましてや商業演劇を語ることはできない。

そしてまた、小山内の死の前月にあたる、昭和三年十一月の新橋演舞場では、新国劇で『維新より昭和へ』と銘打たれた興味深い興行が上演されている。はじめに真山青果作『颯風時代』を「維新篇」、次に中村吉蔵作『大隈重信』を「明治篇」、そして菊池寛作『原敬』を「大正篇」、最後に久米正雄作『オリンピック』を「昭和篇」としたこの興行は、沢田の扮装の変身変化で観客を喜ばせた。すでにこの時、病状が思わしくなかったであろう小山内は、この上演の劇評を書くことは叶わなかったが、もし観ていたら、どのように評したのであるかと思わずにいられない。しかし、その沢田も、小山内の死後まもなく、昭和四年（一九二九）三月に三十六歳の若さで亡くなってしまっているのである。

おわりに

本稿では、小山内薫の『森有礼』という伝記劇が、なぜ「後の劇壇に、一番影響してゐる」のだろうか、そして、どのような点が「一番その時代を反映してゐる」のだろうか、という問いのもとに展開してきた。

まず、「後の劇壇に、一番影響してゐる」要因は、小山内が森有礼という明治時代の政治家を主人公に据え、「映画的・表現派的手法」を用いながら、二度の演説と群衆の演出を成功させたことにあるだろう。扮装を作り込んでいるが、人物の「心理描写」や「情緒」を排したこのやり方は、一部の「新劇」信奉者たちからは非難を浴びたものの、その新しさから、小山内死後も語り継がれるものとなった。『森有礼』発表からおよそ十年が経った昭和十一年（一九三六）、林和（一八八七—一九五四）は、小山内の『森有礼』の先見性を称え、「新劇団の連中でも誰もそれを目ざしたものはないやうだ。」と言及していることからも、小山内の功績が小さくはなかったことがわかる。⁴²

ただ、『森有礼』で評判となった演説や群衆を用いた演出について、本稿では十分に論じることができていない。これまで「商業演劇」の上演に焦点を当てて論じてきたが、当然そこには、「新劇」と通底する心性もあるだろう。演説という新しいメディアについては、九世市川團十郎の「活歴」ですでに取り入れられており、また、演説や群衆といった手法は、一九一〇年代のヨーロッパにおいて、表現主義などの新しい演劇で用いられ、やがて大衆的な演目にも使われるようになっていった。演説や群衆を用いた上演が受容される心性とその時代背景について、今回示唆するに留まった第一次世界大戦後のヨーロッパの動きとともに、更に考察する必要がある。

そして、「一番その時代を反映して」いたのは、「西洋文化を吸収しつくして、モウそろそろその弊の方が烈しくなつて来」た大正十五年（一九二六）の頃に、「自分が育つて来た時代」つまり「明治」という

時代を、戯曲と上演において表出しようとしたことである。しかし、小山内は「明治」という時代を描くという計画も虚しく、『森有礼』のほか『金玉均』や『戦艦三笠』、『ムツソリニ』といったいくつもの作品を残し、その三年後に亡くなってしまふ。

小山内の死後二年が経ったころ、新聞には左のような記事が出た。

まったく今日は、皆が息を殺し、耳をすまして、何か未曾有なものが、何か偉大なものが戸をたたくの待ってゐる様な時である。出版業者は諸大衆のかかる待望心をねらつて、生きた偉人を供給する代りに、伝記化された偉人を過去から再生産して諸大衆に供給するのである。偉人に対する要求は、実際、切実である。

この要求は既に個々人の要求ではなくて、社会の要求である。⁽⁴³⁾

もし小山内が生きていたら、そして、多くの伝記劇を演じた沢田正二郎が生きていたら、と思わずにはいられないが、小山内や沢田の死後も、敗戦に至るまで、日本の劇壇には多くの伝記劇や英雄・偉人劇が生まれた。それらの作品を概観しながら、小山内の『森有礼』が、いかに後の劇壇に影響していたか、そして、いかに「明治」という時代が描かれてきたか、という問題の検証を進めていきたい。

付記

・戯曲『森有礼』の本文引用には、初出(『中央公論』一九二六年七月)を用いた。

・資料引用にあたって、旧字体を新字体に改めた。

・本稿は二〇一三年度西洋比較演劇研究会十月例会(二〇一三年十月五日、於・慶應義塾大学)の口頭発表をもとにまとめたものです。席上でご意見ご教示くださった皆様に御礼申し上げます。

注

- (1) 渥美清太郎「其時代を反映する戯曲の醍醐味」(『演芸画報』一九三七年一月)。
- (2) 中村哲郎「二十七 伝記劇 小山内薫『森有礼』」(『歌舞伎の近代 作家と作品』岩波書店、二〇〇六年)。
- (3) 拙稿「『戦艦三笠』と『ムツソリニ』——小山内薫の晩年における二つの仕事」(『文学研究論集』第三十九号、二〇一三年、明治大学大学院)。
- (4) 七字英輔「『伝記劇』は如何にして「評伝劇」となるか」(『テアトロ』二〇〇五年十一月)。
- (5) 稲垣達郎「作品解説」(伊藤整ほか編『日本現代文学全集 第三十四巻 岡本綺堂・小山内薫・真山青果集』講談社、一九六八年)。
- (6) 小山内は『中央公論』発表時に、『森有礼』執筆にあたり、次の文献を参照したと記している。木村匡「森先生伝」、小松徹三「明治大正流血史談」、伊藤痴遊「森有礼の死」、太政官刊「米欧廻覧実記」、尾佐竹猛「維新前後に於ける立憲思想」、煙山専太郎「征韓論実相」、宮武外骨「明治演説史」、坪谷善四郎「明治歴史」、妻木忠太「維新後大年表」。
- (7) 浜村米蔵「『星亨』を見て」(『演芸画報』一九二七年八月)。
- (8) 藤井秋夫「作者小伝及び外題」(『世界戯曲全集 第八巻 英吉利近代現代劇集』世界戯曲全集刊行会、一九二九年) 参照。
- (9) 座談会「小山内薫を語る」(『日本演劇』一九四七年七月)。久保栄による伝記「小山内薫」出版を機に開催されたこの時の座談会の出席者は、久保栄、久保田万太郎、水木京太、桑原経重、大江良太郎、安藤鶴夫、利倉幸一、戸板康二の八名である。
- (10) 大江良太郎「文学座の『パスツール』」(『読売新聞』一九四一年一月三十

日)。なお、文学座では昭和十九年(一九四四)五月、科学者の北里柴三郎を描いた森本薫作『怒濤』(森雅之主演)が同じ久保田万太郎の演出により初演されているため、久保田の記憶違いの可能性も含め、稿を改めて検討する余地がある。

- (11) 小山内薫「編集者の詞」(『劇と評論』一九二六年七月)。
- (12) 北村喜八「小山内薫論」(佐藤春夫、宇野浩二編『近代日本文学研究 大正文学作家論 上巻』小学館、一九四三年)。
- (13) 小山内薫「歌舞伎座の「森有礼」の上演」(『演劇新潮』一九二七年一月)。
- (14) 『歌舞伎座筋書』(松竹大谷図書館蔵)および雑誌『歌舞伎』(歌舞伎発行所)参照。
- (15) 中村哲郎は前掲書で「同座再演で、原作どおり全五幕九場を完演した」としているが、再演時の検閲台本(松竹大谷図書館蔵)を確認したところ、全五幕七場での上演であったようである。
- (16) 小山内薫「歌舞伎座の「森有礼」の上演」、前掲書。
- (17) 検閲による雑誌掲載戯曲との仔細な相違点は次の通りである。
「毛唐」を「異人」と改める(第一幕第一場)／公議人の台詞「まだ人民は鼓腹してはをらんだ」「国賊」「売国奴」「命が惜しげりゃ」削除(同)／ト書き「吉田、気の狂へるが如く、森に鉄拳を浴びせる」は乱打をやめて鉄拳二、三回とする(第二幕)／西野が森を襲撃する場面、ト書き「西野、いきなり左の手で森の胸に抱きつき、袴の下に隠してゐた出刃包丁を揮って、森の右の脇腹を刺す。森、応接室へ倒れ入る。」削除。凶器は絶対に観客の目に触れないこと、森と西野の間隔を保つことと注記(大詰第一場)／西野ト書き「再び大臣を刺さうとする。」を「奥へ行かん」とに変更(同)。
- (18) 市川左団次「森有礼に就いて」(『演劇新潮』一九二七年一月)。
- (19) (伊原 青々園「羽左と左団次―歌舞伎座―」(『都新聞』一九二六年十二月六日)。
- (20) 拙稿、前掲書。
- (21) (岡) 鬼太郎「歌舞伎座の師走興行」(『映画と演芸』一九二七年一月)。
- (22) 久保田万太郎「森有礼を見る」(『演劇新潮』一九二七年一月)。
- (23) 光比古「懸賞芝居短評」(『読売新聞』一九二六年十二月七日)。
- (24) いの字「懸賞芝居短評」(『読売新聞』一九二六年十二月十二日)。

- (25) 八景坂「読者倶楽部」(『歌舞伎』一九二七年一月)。
- (26) 三宅周太郎「十二月の劇界」(『演劇新潮』一九二七年一月)。
- (27) 戯曲では「国賊」「売国奴」と、より過激な言葉で罵られるが、注(17)にあるように、これらの台詞には検閲により削除が求められた。
- (28) 関口次郎「歌舞伎座を見る」(『東京朝日新聞』一九二六年十二月十二日)。
- (29) 久保栄「小山内薫」(文藝春秋新社、一九四七年)。
- (30) 宮岸泰治「小山内薫「森有礼」」(『悲劇喜劇』一九八九年八月)。
- (31) 久保栄、前掲書。
- (32) 宮岸泰治、前掲書。
- (33) 北村喜八、前掲書。
- (34) 小山内薫「歌舞伎座の「森有礼」の上演」、前掲書。
- (35) 市川左団次、前掲書。
- (36) 小山内薫「個人的戯曲と集団的戯曲」(『劇と評論』一九二七年一月)。
- (37) 渥美清太郎、前掲書。
- (38) 神山彰「江戸趣味」の水脈―近代歌舞伎受容の一側面」(『近代演劇の来歴―歌舞伎の「一身二生」』森話社、二〇〇六年)。
- (39) 浜村米蔵、前掲書。
- (40) 小山内薫「首相と巾着切―新橋演舞場―」(『東京朝日新聞』一九二八年八月十一日)。
- (41) 河原崎長十郎「有礼、石切、弁天小僧(十二月)」(『歌舞伎』一九二八年一月)。
- (42) 林和「紫紅、松翁、時雨、綺堂、鷗外、勇、薫、六福、嘉代子」(『演芸画報』一九三六年一月、「戯曲界三十年の収獲」特集より)。
- (43) 西浦忠雄「偉人の需要期(中)」(『東京朝日新聞』一九三二年九月十六日)。