

# 新興芸術派とレビュー劇場

——蝙蝠座、雑誌『近代生活』とカジノ・フォーリー、ムーラン・ルージュ——

中野正昭

## はじめに

文学や美術では、1920年代に所謂〈大衆文化〉の台頭を、1930年代にその隆盛をみるのが一般的になりつつある。これは第一次世界大戦（1914～1918年）と関東大震災（1923年）を重ね合わせ、そこに同時代的な転換を見いだす考えからきている。実際、関東大震災後の日本には、第一次世界大戦後の欧州のアヴァンギャルド芸術や、唯一の革命国ソビエト・ロシアのマルクス主義が国内のインテリ層を席巻し、一方では世界経済の中心となったマンハッタンから華やかなアメリカニズムが映画や雑誌を通じて広く一般に浸透した。その反映だろうか、帝都復興祭が開催された1930年頃、日本では〈エロ・グロ・ナンセンス〉の風潮がピークを迎える。〈ジャズ・エイジ〉〈ローリング・トゥエンテーズ〉〈オンリー・イエスタデイ〉或いは〈シンス・イエスタデイ〉など、1920年代を中心にこの時代を表現する言葉は数限りない。確かにそれは現代へとつながる一つの時代の転換期だった。

だが、日本の近代演劇史では、この1920～30年代は所謂〈新劇〉の側からは「築地小劇場の活動と分裂、その後のプロレタリア演劇弾圧の時代」として、また〈商業演劇〉と称される日本独自の演劇規定の側からは「新劇弾圧による現実逃避としてのレビューや喜劇の流行の時代」と分裂した形で語られがちだ。こうした中であって、これまで演劇史上で触れられなかった蝙蝠座、文学思潮上の〈新興芸術派〉の演劇活動は、そして浅草の〈インチキ〉レビューといわれたカジノ・フォーリーの関係は、この時代の演劇の多様さをあらためて広い視野で捉える素材を提供してくれると思われる。更にそれらは、戦後になって〈新劇〉や〈商業演劇〉といったそれまで自明とされていた区別を無効にするような、〈大衆文化〉という上位概念を考察する上で何らかの示唆を与えてくれると考えられる。以下、本稿では新興芸術派の演劇活動（蝙蝠座、文学雑誌『近代生活』同人）、そして彼らと関係の深かった二つのレビュー劇場（カジノ・フォーリー、ムーラン・ルージュ）を通じて、1920～30年代の連続の上に近代演劇史の語られなかった側面に光を当ててみたい。

## 蝙蝠座結成

蝙蝠座の俳優募集広告は『文学』（1929年12月号）に掲載された。

演劇はその本質に於て変質してしまつたのか。さうで

はない、ただ余りにもこの甚だしき誤謬が、現在の演劇界を支配してゐるかの感があり、観客は漸く錯覚的演劇感を持ち始めようとしてゐるのである。演劇は手段ではない。演劇は芸術である。もう一度演劇を精算し吟味し、新しくその研究を進めて行かうとする僕等の仕事に、熱と誠実とで共力しようとする男女俳優を募ります。

広告に掲げられた蝙蝠座同人は池谷信三郎、西村晋一、舟橋聖一、中村正常、今日出海、小野松二、坪田勝の7人。心座の同人だった池谷、舟橋、今に、ナンセンス作家として注目を集めていた中村、朝日新聞記者の西村、文学雑誌『一九三〇』編集主任の小野。同人の顔ぶれや、広告文中の「演劇は手段ではない。演劇は芸術である」といった文章からみて、前年11月に左傾化した心座から退団した芸術派グループの流れを中心に結成されたことがうかがえる。

この募集広告を見て、北は秋田県、南は大分県から応募があり、鳥橋宏一、橋本晴介、橋本千恵子（後の中村正常夫人・中村チエコ）、小林富士子（小林秀雄の妹）、毛利菊枝、小百合葉子をはじめとする新人、素人が俳優として集まった。

また院外団員として井伏鱒二、小林秀雄、岸田國士、菊池寛、直木三十五、永井龍男らが加わった。

集まったメンバーによって、蝙蝠座は年が明けると早速試演会を行っている。新潮社『文学時代』（1930年3月号）の「文壇ニュース」欄には、「蝙蝠座の出發」と題してその活動が次のように報告されている。

一月十七日に朝日講堂にてヴァライエティを催した。久米正雄、直木三十五、川端康成、石濱金作、佐佐木茂索等の講演と、「蝙蝠座ナンセンス組曲」（三景）を上演した。

二月二十五日時事講堂に文学時代二月号所載、中村正常作「赤い綬の勲章」を今日出海演出にて、婦人公論主催にて上演する。

三月一日より日本キネマ雲雀丘撮影所にて、加藤武雄作「昨日の薔薇」中村正常作「ユマ吉ベソコ」撮影に出動す。

院外団員の井伏鱒二によれば、この他に二月一日から「蝙蝠座ルツソン・ドラマチック」というものを一般に開講して「演劇概論、一般演劇史、俳優学、戯曲演習、エロキユシオン（レギュレール）、エロキユシオン（スペシアル）、扮装学、舞踊、音楽」の指導も始めている。

俳優募集の翌月に開催された第1回試演会「蝙蝠座ヴァライエティ」、続く公開講座「蝙蝠座ルツソン・ドラマチック」、婦人公論主催の第2回試演会——蝙蝠座の“第1回公演”は同年6月の『ルル子』（7幕15場）——、日本キネマでの映画撮影と、当初からの精力的な活動には驚かされる。が、俳優募集から第1回試演会までの準備期間の短さからも、これらが周到な計画の上になされたとは考えにくい。後述するように、これはプロレタリア芸術運動の活発な組織活動に対して、主として文壇の抵抗意識が蝙蝠座を積極的に支持した結果だと思われる。

### 蝙蝠座のヴァライエティ

1930年1月17日の朝日講堂で催された第1回試演会「蝙蝠座ヴァライエティ」のプログラムには「我等のこの新演劇に常に約束されたものは、形式の自由と精神の明朗であります」と劇団の趣旨が謳われているが、蝙蝠座がこの「形式の自由と精神の明朗」の具体的な表現として採用したのが〈ヴァライエティ〉というショー形式だったことは重要である。当日のプログラムから「蝙蝠座ヴァライエティ」の詳細を書き写してみる。

講演／池谷信三郎（AISATSU）、石濱金作、川端康成、横光利一、直木三十五、久米正雄、岸田國士。

音楽／荻野綾子、秋田滋子。

映画／『紐育の波止場』 説明・古川緑波。

掌劇舞踊／『蝙蝠座ナンセンス組曲』 蝙蝠座フレッシュメン出演、山田五郎特別加入。

似顔席画／田中比左良。

文壇諸名氏色紙短冊即売 自署入書籍即売

入場料 二円・一円

入場券取扱所／文芸春秋ドラマリーグ、プレイガイド（銀座）、蝙蝠座事務所、当日会場入口

主催 蝙蝠座後援会

主催の「蝙蝠座後援会」とは、小林秀雄ら院外団員のことだと思われる。挨拶の池谷信三郎と岸田國士を除くと、最初の講演の出演者は全て小説家だ。更に、当時既に戯曲と小説の両方で名を成していた池谷を除けば、岸田のみとなる。入場券取扱所の一つ「文芸春秋ドラマリーグ」は、蝙蝠座の院外団員だった菊池寛の関係からのものだろう。また井伏鱒二によれば、先に引用した日本キネマ雲雀丘撮影所での映画製作の企画者は直木三十五だったという。色紙や書籍の即売の売り上げは、おそらく蝙蝠座の運営資金に充てられたのだろう。一見して分かるように、蝙蝠座の支援組織は文壇関係者によって占められている。

音楽家荻野綾子、ピアニスト秋田滋子は海外留学経験を持つ当時の代表的音楽家だ。映画説明の古川緑波は後に“エノケン”こと榎本健一と並ぶ喜劇人となる古川ロッパのこと。他に、約二年半の欧米修行から戻り、毎

年のように新作舞踊を発表していた山田五郎。大正末から太平洋戦争後までの長きにわたって、とりわけ女性風俗を描いて一世を風靡した漫画・挿絵画家の田中比左良。演目、出演者共に〈ヴァライエティ〉の名に相応しく当時の各ジャンルの新進を多彩に集めており、意欲的な公演内容である。井伏鱒二は、この第1回試演会の様子を「講演・音楽・演劇」<sup>(1)</sup>という題名のエッセイに纏めているが、その題名からもこの〈ヴァライエティ〉という上演形式が当時は斬新だったことがうかがえるだろう。

続く6月、築地小劇場で行った第1回公演『ルル子』（7幕15場）で蝙蝠座は、〈合作〉というスタイルを採用し、〈ヴァライエティ〉という形式をより戦略的な方向で示した。題名から容易に想像できるように、ヴェデキントの『地霊』と『パンドラの箱』に登場する〈ルル〉を主役とした作品だ。

プロロオグ「パン屋文七の開店」 作：中村正常、演出：今日出海

第1幕「『馬鹿の標本』座談会」 作：中村正常、演出：今日出海

第2幕「仮装舞踏会」 作・演出：池谷信三郎

第3幕「プリマドンナ・ルル」 作・演出：舟橋聖一

第4幕「『ダイヴィング』と殺人」 作・演出：舟橋聖一

第5幕「ナイトクラブ」 作：坪田勝、演出：池谷信三郎

劇中劇「踊る海辺」 作：西村晋一、演出：今日出海、春野芳子特別出演

エピロオグ「しぼんだ花の挿話」 作：西村晋一、演出：今日出海

合作は作・演出以外にも及び、装置を東郷青児、古賀春江、阿部金剛、佐野繁次郎の新進洋画家が担当。また主役のルル子を阿部金剛夫人の阿部ツヤコが演じた。

蝙蝠座は公演に先駆けて同名脚本『ルル子』（平凡社、1930年5月）を出版しているが、その序文で今日出海は「僕達蝙蝠座の同人がウエデキントに今更引かれる程古くもない。また斯うした境遇を経た女性〔註：男性遍歴を繰り返すルル〕に興かる程、子どもつばい好奇心を持つてもいない。／かかる女性の一生を巧みにカットして、一編の戯曲に編集することが、一つの新しい試みではないか。全く文字通り試みである。（中略）面が多ければ多い程、屈折率は増大する。屈折率が多ければ、反射は燦然とするのは物理学が証明する」と、この合作が現代の多義性・多声性を表現する上で採用された、モニタージュにも似た実験であると説明している。実際、ルル子だけが一貫して現れる登場人物である以外は、舞台設定も、人物も種々雑多で、更にそれに四人の画家が異なる手法で装置と衣装を提供するのだから、舞台の多色多彩さは約束されたようなものだ。

例えば江戸川乱歩他が『新青年』誌上で連載した合作探偵小説『江川蘭子』のように、こうした創作上のコラボレーションは、当時の小説で盛んに企画されている。

それは関東大震災後の盛期資本主義下にあつて急速に複雑化していく都市生活を、文字通りヴァラエティ豊かに捉える表現手段だった。だが、戯曲でこうしたコラボレーションは非常に珍しく、各幕毎に装置家までも替える徹底さを『ルル子』の他に探すのは難しい。そもそもルル子という登場人物の性格や年齢も作家によってバラバラで、後に中村や舟橋はそれぞれを独立した作品として単独で発表している。

また合作の理由を舟橋聖一は「新興芸術派の豊穡な傾向——超現実派、ニヒリズム、エロティシズム、ナンセンス、エキゾティシズム等で多彩にして、左翼劇団の如くイデオロギー色といふのを避けたい」<sup>(2)</sup>からだとして述べ、この合作上の〈ヴァラエティ〉が左翼演劇に対抗する戦略であることを明らかにしている。新興芸術派にとって、左翼劇団の演劇は、時代と表現の多義性・多声性という知的豊かさを奮うものと映った。

こうした上演や創作上の戦略的な〈ヴァラエティ〉の導入は、蝙蝠座だけでなく、その同人の多くが所属する〈新興芸術派〉に共通するものだったようだ。1930年に新潮社から出された〈新興芸術派叢書〉全24巻の広告文には「こゝにはマルキシズム文学に於けるが如き固型化は見られない。十人十色、肆まにそれぞれの賦性を發揮して、多彩絢爛の芸術世界を展開してゐる。我等が芸苑には今や新しい春が来たのだ」と、やはり各人の多彩な個性を反映した〈ヴァラエティ〉を反マルクス主義の文学性として喧伝している<sup>(3)</sup>。後述するように、蝙蝠座は新興芸術派と近い関係にあったのだが、蝙蝠座が反マルクス主義の芸術運動を展開するにあたって、築地小劇場分裂後の劇団新東京や築地座といった同じ反マルクス主義の演劇グループと異なり、文壇グループと共同関係を結んでいたことは重要である。というのも、既にこの1930年頃の新劇では専門の職能化が進んでおり、舞台にその道の素人が参加することが珍しくなりつつあった。主役に初舞台の阿部艶子を登場させたり、舞台装置の素人である東郷青児ら洋画家が参加するような各ジャンルの混淆も、ほぼ最後の時期に位置する。各芸術ジャンルの細分化が進み、それぞれの場をジャンルの専門家が占めるようになる中で、蝙蝠座のとった〈ヴァラエティ〉は単にマルクス主義への抵抗というだけでなく、細分化され専門化された縦割りの系譜を形作る近代芸術への抵抗という側面も含んでいると言えるだろう。

蝙蝠座はその後も意図的に〈ヴァラエティ〉形式の上演を行っている。手元にある公園ちらしによると第2回公演『蝙蝠座オン・パレード』(1930年11月28日～30日、築地小劇場)では、再び新進画家や舞踊家の協力を得ながら、下記のような創作劇からコクトーの翻訳、レビューを織り交ぜたヴァラエティ・ショー公演を行った。

「ラヂオの一日」 作・演出：西村晋一

「冷色の午后服」 作・演出：舟橋聖一、装置：阿部金剛、

藤康三

「聲」 原作：ジャン・コクトー、翻訳：東郷青児、演出：舟橋聖一、今日出海、装置：東郷青児、出演：月野道代

「レビュー・ダンス」 出演：南栄子

「積木」 作・演出：池谷信三郎、装置：佐野繁次郎

「ジョセフと女子大学生」 原作：井伏鱒二、脚色：中村正常、演出：今日出海、装置：佐野繁次郎

『ルル子』のような一作品内でのヴァラエティではないが、〈ヴァラエティ〉本来のショー形式という意味では、こちらの方が典型である。そして、この方が日本の蝙蝠座が手本とした本家ロシアの蝙蝠座とも表面上は近い。

## 20世紀の芸術としての〈ヴァラエティ〉

蝙蝠座という劇団名は、ニキータ・バリエフ主宰のソビエト・ロシアの小品劇場「蝙蝠座」に因んだものだ。1908年モスクワに誕生した蝙蝠座は、その当初はモスクワ芸術座の看板俳優と芸術家達の会員制の小さなクラブ、俳優達の隠し芸の披露会として始まったが、やがてその面白さが評判を呼び、1912年からは入場料制の〈ヴァラエティ・シアター〉となった。一晚で3～10本ほどの演目が上演されたが、その内容は名作のパロディ、コメディ、音楽演奏や歌唱、レスリングやサーカスといった思いつく限りの奇想天外な演劇の実験で、それを夜食のテーブルで楽しむ観客もまた時に舞台に駆け上がり参加し、舞台と客席が一つとなって楽しんだ。この夜通し繰り広げられた演劇の饗宴は、やがてモスクワ芸術座から独立し、1921年からはパリへ移り、パリ、ニューヨークなどで1000回以上の公演を行う。

ロシアには蝙蝠座の他にも多くの〈ヴァラエティ・シアター〉が登場したが、有名なパリの「黒猫」をはじめベルリン、ウィーンなど1910～20年代の世界の大都市部では〈ヴァラエティ・シアター〉や〈芸術キャバレー〉といった小さなサークル形式の演劇が同時代的な現象として流行をみせている。またメイエルホリドやプレヒトラが、そこで発揮されるシアトリカルティに日常性を破壊する演劇本来の特徴を見だしはじめるのもほぼ同時期のことだ。芸術史的には、19世紀の後期印象派から20世紀のアヴァンギャルドへという大きな変化を迎える激動の時代であり、演劇史的には文学的な戯曲に拠ったドラマチック・アートに対して、身体性や音楽性を重視したシアトリカル・アートが一種の実験的演劇として現れ始めた時代である。理性よりも感性に訴え、説明でなく驚きを、理解でなく共感を目的とするこの演劇の系譜は、現在では〈パフォーマンス〉という呼び名でより広範囲な概念として認識されている。

日本では、興行主体の〈ヴァラエティ・シアター〉は別にして、芸術運動と連携したり表現者間の情報交換の中心となるような背景を持った〈芸術キャバレー〉の存在を確認するのは難しい。そんな中で、なぜ反プロレタ

リア芸術を掲げる芸術派の舟橋聖一や中村正常らは蝙蝠座という座名を選んだのだろうか。日本の蝙蝠座が誕生する1929年頃は、世界的なレビュー人気時代で、パリの三大レビュー劇場（カジノ・ド・パリ、フォリ・ベルジュール、ムーラン・ルージュ）や、ハリウッド映画を通じて世界的に名を知らしめたニューヨークのジグフェルド・フォーリーズなどに混じって小規模の〈ヴァラエティ・シアター〉や〈芸術キャバレー〉の情報も日本に伝わっていた。特に第一次世界大戦後の渡欧者の土産話と共に大量に伝わったようだ。舟橋や中村らが「蝙蝠座」という座名を選んだ理由は、こうした欧州の演劇界の情報の他に、フランスから帰国した岩田豊雄や岸田國土の影響が強かったのではないと思われる。

岩田豊雄のエッセイ「蝙蝠座の回顧」は、パリで岩田が観た公演の様子、プログラム、劇団の略史などが記されており、その内容と分量からも、バリエフの蝙蝠座を本格的に日本で紹介した最初のものだろう。岩田よれば同じロシア出身のディアギレフのロシア舞踊団が Ballets Russes と名乗ったように、蝙蝠座も Chauve-Souris とフランス語を以て座名としたとあり、ロシアの演劇団と言うよりも、芸術の都パリを拠点とした国際的な演劇団という形での紹介がされている。この「蝙蝠座の回顧」が掲載されたのは、岸田國土が編集発行人の『悲劇喜劇』創刊号（1928年10月）で、同号には中村正常の戯曲『赤蟻』（一幕）も掲載されている。ナンセンス作家として知られる中村正常だが、元々は劇作家志望で、文学的には岸田國土に師事し、初期の『悲劇喜劇』の編集員の一人だった。中村の作品の多くが〈コント〉と冠されていることから分かるように、岩田、岸田同様にフランス文学から多くを学んだ<sup>(4)</sup>。雑誌『文学』とその後継の『作品』がフランス文学に傾倒していたことから考えても、日本の蝙蝠座はフランス経由で着想を得たと思われる。“ジャズ・クレオパトラ”“黒い稲妻”と綽名されたジョセフィン・ベーカーと黒人レビュー（ルヴュ・ネグレ）がシャンゼリゼ劇場に登場し、パリの社交界、芸術界を賑わしたのが1925年のこと。ピカソやコルビジェが競ってデッサンし、ロダンが塑像を制作し、マン・レイが写真を撮るなど、ジョセフィン・ベーカーの存在は既存の芸術／娯楽と言った枠組みが、大衆文化の登場で無効になりつつあることを象徴していた。また〈レビュー〉という〈ヴァラエティ・ショー〉所縁の演劇形式そのものが、そのスピードとテンポ、断片的な挿話の連続、目まぐるしく変わる場面の変化といった特徴、電気照明や廻り舞台など最新舞台設備の使用の点から、極めて〈現代的〉な時代の意匠と見なされていた。

〈ヴァラエティ〉という形式は現在では全く珍しくないが、この1910～20年代には新しい芸術形式として特別な意味合いをもっていた。その最も知られた例はイタリア未来派の「ヴァラエティ・シアター宣言」だろう<sup>(5)</sup>。1913年、フランスの新聞「フィアガロ」紙上に、未来派の党首マリネッティが発表したこの演劇に関する宣言は、以後のアヴァンギャルド演劇やパフォーマ

ンス・アートの先駆であるだけでなく、その様々な方向性や目的を内包する予見的なものだ。マリネッティは、この演劇改革案の冒頭で「我々は現代の演劇（韻文、散文、音楽劇）に酷く愛想がつきた。なぜなら現代の演劇は、歴史的な再構成（模倣と剽窃）と日常生活の写真的再現の間を愚かしくも漂っているからだ。細部にこだわり、流れが遅く、分析的で、演劇的価値を水で薄めたような現代の演劇は概して石油ランプの時代にこそ相応しいものだ」と、19世紀的なりアリズムの演劇を痛烈に否定し、来るべき新時代の演劇として「**未来派はヴァラエティ・シアターを賞揚する**」（原文のこの部分は**大文字**）と宣言した。24項目から成るこの長大な宣言書の中でマリネッティがヴァラエティ・シアターを賞讃する理由は明快だ。それは「我々同様に電気から誕生し、幸運なことに伝統を持たず、仕えるべき主人を持たず、従うべき教義もなく、矢継ぎ早に移り変わる現実によって育まれた」という〈現代性〉故からだ。

ヴァラエティの形式は、その名の通り多種多様で、映画とアクロバット、歌と踊り、道化芝居やナンセンスが全て等価に並べられる。ヴァラエティ・シアターの存在理由と成功の秘訣はたった一つしかない。それは「絶えず新しい驚きの要素を発明し続けること」だ。更に重要なことは、観客も鑑賞者という近代的な「愚かな覗き屋」、安穏とした受身の役割でいることは許されない点だ。観客は夜会のテーブルで飲み、喰い、舞台と共に歌い、笑い、野次を飛ばす。観客は、この小さな空間で催される祝祭の共同制作者であることを強いられるのである。マリネッティは、この反アカデミックな演芸形式は「素朴かつ率直で、しかもその展開の意外性と手段の平易さ故に意義深い」と考えた。つまりヴァラエティ・シアターは「大文字のAで始まる芸術（Art）の持つ厳粛、神聖、深刻、高尚を破壊する」最高の武器なのである。『ヴァラエティ・シアター宣言』は、演劇の本質をシアトリカルティに見て取り、ドラマチック・アートに対するシアトリカル・アートの最初の宣戦布告だ。

未来派の演劇の実験は、日本でも辻潤らが**大正期**の浅草オペラの中で行ったりしている<sup>(6)</sup>が、「劇場の三科」等でこうしたアヴァンギャルド芸術の代表者と見なされ蝙蝠座同人と同じくかつては心座で活動を共にした村山知義が1930年代にマルクス主義へと傾倒したように、大きな広がりを持ち得なかった。その点でもこの日本の蝙蝠座の展開は、欧州の同時代と比較して日本の演劇が世界的なマルクス主義旋風に対してどう振る舞ったかを教えてくれる。

#### 蝙蝠座と新興芸術派

俳優募集広告は『文学』に、最初の活動報告記事は『文学時代』に掲載されたが、蝙蝠座の第1回公演『ルル子』の公演広告や関連記事は『文学』の後継にあたる文学雑誌『作品』に掲載されている。また先の劇団の同人、院外団員の顔ぶれからも分かるように、蝙蝠座は劇壇よりも文壇、反プロレタリア文学を標榜する芸術派グループ

との関係が厚かった。

1928年、全日本無産者芸術連盟（ナップ）が結成され、プロレタリア文学はその活動の拠点を得る。これを受けて翌29年には日本プロレタリア美術作家同盟が結成され、以後、映画、劇場、音楽家同盟が、演劇では左翼劇場を中心に日本プロレタリア劇場同名（プロット）が結成された。こうしたプロレタリア芸術運動の興隆に対抗して「芸術派の十字軍」を旗印に結成された新潮社の外郭団体「十三人倶楽部」は、翌30年には所属出版社の枠を超えた「新興芸術派倶楽部」へと発展する。4月13日、龍胆寺雄の呼びかけによって開催された新興芸術派倶楽部の結成式に蝙蝠座も名を連ねた。参加者とその所属は次のとおり。

早稲田／高橋文雄、保高德蔵、八木東作。

蝙蝠座／中村正常、今日出海、小野松二、坪田勝、西村晋一、舟橋聖一。

文学／永井龍男、小林秀雄、吉村鉄太郎、宗瑛、神西清、笠原健治郎、深田久弥、堀辰雄。

近代生活／嘉村磯多、榑崎勤、吉行エイスケ、龍胆寺雄、飯島正、佐佐木俊郎、久野豊彦。

文芸都市／阿部知二、雅川滉、井伏鱒二、蔵原伸二郎、古沢安二郎。

三田文学／木村庄三郎。

この他にも、提唱者の龍胆寺の文章によれば、石坂洋次郎、逸見広、倉島竹二郎、阪中正夫、佐野繁次郎、阿部金剛もメンバーだとされている<sup>(7)</sup>。先に見たように画家の佐野繁次郎と阿部金剛は蝙蝠座の第1回、第2回公演の装置を担当している。佐野や阿部が実際に結成式に出席したかは不明だが、少なくとも提唱者である龍胆寺の意識の中では彼らも新興芸術派のメンバーであり、その点で蝙蝠座との人的ネットワークも理解できてくる。

文芸雑誌に混じって唯一演劇組織として蝙蝠座が名を連ねたことを受け、マスコミも「蝙蝠座は龍胆寺雄、久野豊彦、雅川滉氏等の組織する新興芸術派クラブの支持を受け——戦旗と左翼劇場の関係の如く——新しい自由な芸術的舞台を生み出したいと云つてゐる」<sup>(8)</sup>と、文壇の花形との関係を強調する記事を掲載している。

その支持グループだが、大きく新興芸術派の中心雑誌『近代生活』系の〈モダン派〉と、『文学』『作品』系の〈芸術派〉の二つに分けることができる。後者は、新興芸術派倶楽部に参加こそしたが、新興芸術派の傾向には批判的であり、実質的に新興芸術派とみなされていたのは前者『近代生活』のグループだったという<sup>(9)</sup>。

蝙蝠座の場合、中村正常、今日出海、小野松二、池谷信三郎、院外団員の小林秀雄、井伏鱒二、永井龍男らは『文学』『作品』の同人。また舟橋聖一は『近代生活』同人、中村正常、井伏鱒二も同人リストに名前は無いが数度の寄稿している。つまり蝙蝠座は文壇内で微妙に相反する二つの反プロレタリア文学グループの支持と期待を受けた存在だった。

ただ、ここで注意しておきたいのは、舟橋聖一、中村正常、今日出海ら事実上蝙蝠座の中心だったメンバーの当時の文壇での位置である。三人とも現在では“小説家”として一般に名を知られているが、少なくとも1930年前後にあつては“劇作家”或いは“演劇人”だった。例えば舟橋聖一の場合、文学的には小山内薫に師事、執筆は戯曲であり、内容的にはドイツ表現主義の影響が見られた。処女単行本もまた新潮社の〈新興芸術派叢書〉の一つとして刊行された戯曲集『愛慾の一匙』（1930年）だ。

中村正常の場合は、文学的には岸田國士に師事、岸田が発行人を務める『悲劇喜劇』の編集に携わり、同誌創刊号の戯曲『赤蟻』（1928年10月）、総合誌『改造』の第2回懸賞当選作も戯曲『マカロニ』（1929年5月）と戯曲作品でデビューを果たしている。処女単行本は、舟橋と同じ〈新興芸術派叢書〉『ボア吉の求婚』（1930年）だ。もっとも中村の場合、1930年だけでも『長靴を穿いた猫』（第一書房）、『隕石の寢床』（改造社）など数冊の著作を出している。ナンセンス作家として人気を博した中村作品の多くはフランス風に〈コント〉と冠されているが、その文章は対話形式で書かれ、実質的に彼が書く戯曲と形式上の相違は殆どない。

舟橋や中村らの肩書きが“演劇”から“小説”へと変わるのは、蝙蝠座が活動を終えたと思われる1932年以降のことだ。蝙蝠座の旗揚げは、“演劇の実験室”築地小劇場が小山内薫の死を契機に左翼派と芸術派に分裂した1929年、そしてその活動の終わりが左翼劇場と劇団新築地がキルシオン作『風の街』を拍手喝采のうちに共同公演し、一方で芸術派の新東京が解散していった1931年だったことを考えると、ここに〈新劇〉と呼ばれたものの分岐点を重ね合わせることもできるだろう。新劇界が政治イデオロギー一色に染められつつあった頃、それまで演劇畑にいた人物の多くが、舞台から小説へと活動の中心を移し、彼らの殆どは再び演劇に戻ることはなかった。

## 蝙蝠座の終焉

日本の蝙蝠座の活動は、今回調査した限り1929年12月の俳優募集広告から1930年11月の第2回公演まで約1年間の活動は確認できたが、その後の足跡は明らかにならなかった。一説には、更に数回の公演を行った後に資金の持ち逃げにあつて解散したというが、その解散時期は不明である<sup>(10)</sup>。早ければ第2回公演直後の1930年末、遅くとも彼らの支持組織だった『作品』が曲がり角を迎え、『近代生活』が終刊する1932年夏までには解散したのではないだろうか。

だが、資金の持ち逃げといった内部事情とは別に、日本の蝙蝠座には〈ヴァラエティ〉を戦略として活動を行うには致命的な欠点があったと思われる。それは彼らが〈ヴァラエティ〉にとって不可欠な〈観客との交感を可能にする空間〉の意識に希薄だったことである。先に引用した未来派の演劇宣言が「ヴァラエティ宣言」では

なく、「ヴァラエティ・シアター宣言」だったことから分かるように、この種の演劇は見慣れた日常を異化する〈シアトリカルティ〉こそを演劇の本質と考え、その効果を最大限に発揮するために舞台と観客の盛んな交感が可能で小さな会場、更には飲食が可能なバーやクラブ、野次を容易にするような民衆・庶民の興行街などで上演されるのが常だ。部分的にヴァラエティ・ショーの形式を取り込んだ大劇場のグランド・レビューがそうだったように、上演規模が大きくなればなるほど、それは機械的な装置と計算された演出を活かしたスペクタキュラーとして観客を圧倒するが、逆にその交感の舞台から観客へ一方的なものとなる。舞台上の出演者が観客を挑発し、観客が野次で応戦するといった、舞台創造における観客の能動的な参加、ある種の共同製作関係は失われざるを得ない。朝日講堂、築地小劇場はその規模——築地小劇場はその「小劇場」という言葉のイメージとは異なり観客収容人数約500人。これは紀伊國屋ホールやサザンシアター等の現在の中劇場と同規模だ——の点でも客席の構造の点でも〈ヴァラエティ〉上演に適していない。客席は個々人の為に設えられた肘掛けイスで固定され、当然ながら飲食の享受も無く、観客は受け身の鑑賞者という地位に甘んじるざるを得ない。こうしたシアトリカル・アートと空間性の問題に蝙蝠座のメンバーの意識が希薄だった原因には、彼らが演劇よりも文学へと足場を移しつつあったことに一因があったのかもしれない。

### カジノ・フォーリーと新興芸術派

新興芸術派倶楽部のうち蝙蝠座の主たる支持組織はその同人メンバーから雑誌『文学』『作品』系の〈芸術派〉グループだったが、その蝙蝠座が解散したと思われる1931年から1932年に掛けて、それと入れ替わるように『近代生活』系の〈モダン派〉グループもまた演劇への関心を示している。興味深いことに、新興芸術派の実質的機関誌だった『近代生活』同人のモダン派作家達は、蝙蝠座に不足していた〈ヴァラエティ・シアター〉の空間性に着目したかのように、当時社会的な話題となっていた浅草のレビュー劇場「カジノ・フォーリー」と接触を持っている。

カジノ・フォーリーは1929年7月浅草公園四区に誕生した小規模のレビュー劇場で、後に〈軽演劇〉と呼ばれるジャンルの嚆矢となった存在だ。開場当日の新聞広告には「日本最初のレビュー劇場」「専属男女優数拾名出演」「カジノフォーリー大ジャズバンド」<sup>(11)</sup>といった威勢の良い言葉が並んでいるが、実際には興行街六区から離れた四区の、しかも明治時代に教育目的で造られ今ではすっかり寂れ果てた水族館の二階付附属演芸場で、一種のアトラクションとして開場した。その立地条件の悪さに加え、劇場の経営陣をはじめ俳優や作・演出家といった人物が皆素人ばかりだったこともあり、早くも二ヶ月後には閉鎖。翌10月に組織を一新して再スタートを切ることになった。一般にカジノ・フォーリーといった場合、この再スタート後の第二次カジノ・フォーリーを指

す。第二次のカジノ・フォーリーでは、第一次で観客の評判だった榎本健一を座長格に迎え、文芸部には新たに島村龍三を文芸部長として置いた。

カジノ・フォーリーでは『近代生活』のモダン派作品を舞台化する以前に、川端康成『浅草紅団』を“レビュー『浅草紅団』(10景)”として第25回公演(1930年7月10日～20日)に、林芙美子『放浪記』を“レビュー『放浪記』(11景)”として第53回公演(1931年6月8日～17日)に上演している。どちらも島村龍三の脚色・演出だ。

川端康成は新感覚派に属し、先の新興芸術派倶楽部の結成式には参加していないが、『近代生活』の同人であり、〈新興芸術派叢書〉からも単行本を出している。よく知られるように「東京朝日新聞」夕刊に連載(1929年12月12日～1930年2月16日)した『浅草紅団』は、まだ新進作家の一人に過ぎなかった川端自身の名前を高める同時に、その中に登場させたカジノ・フォーリーの名前をも世間に広め、閑古鳥無くレビュー小屋を一躍震災復興後の帝都東京の新名物へと変えた。

林芙美子の『放浪記』は改造社の〈新鋭文学叢書〉の一冊として、上演の翌月である1930年7月に出版されたが、この改造社〈新鋭文学叢書〉は、新潮社〈新興芸術派叢書〉と並ぶモダニズム系作家のシリーズとして、後の新興芸術派倶楽部を用意することとなった。忘れられがちだが、元々『放浪記』は都市小説として読まれた部分が強く、デビュー時の林芙美子もそうした作家と認知されていた。後述するように林芙美子と島村龍三は互いに有名になる以前から親しい詩人仲間で、この時の舞台化には同じ苦勞を共にした仲間同士への讃辞の意味が込められていたのだろう。島村は浅草のレビューとしては異例の準備期間3ヶ月を費やし、林も自ら「放浪記の唄」を作詞、太鼓焼きを土産に日夜カジノ・フォーリーの楽屋を訪ね、踊り子たちからは「タイコ焼きのお姉さん」と慕われた<sup>(12)</sup>。その後、林芙美子は小説「帯広まで」(『文藝春秋』1935年7月号)の主人公をカジノ・フォーリーの踊り子に設定して描いている。

〈新鋭文学叢書〉、〈新興芸術派叢書〉、新興芸術派倶楽部の作家は相互に重なり合う者が多く、一連のモダン派作家の舞台化と併せて考えていだろう。ただし、これらの作品は単独で上演された訳ではない。カジノ・フォーリーなどのレビュー劇場では通常1公演で3～4本の演目が上演される。レビューやヴァラエティといった演目を並べた約3時間程のショーの内の一演目であり、話題性のある公演の目玉だが、単独で享受されたのではない。蝙蝠座が〈ヴァラエティ〉形式を採用したように、『近代生活』のモダン派作家達も単独での作品上演は望んでいなかっただろう。ショーの1演目であることに意義があった筈だ。

『近代生活』同人の新興芸術派作品がカジノ・フォーリーで上演されるのは、この2作品に続いてのことだ。現存するプログラムから今回確認できたのは3作品。数としては決して多くないが、両者の関係を知ることは可

能だ。少なくとも、他に新興芸術派作品の舞台化を企てた劇団が無い以上、この3作品は貴重である。

最初の上演は第58回公演（1931年7月31日～8月10日）“レビュー『相川マユミと云ふ女』（6景）”、植崎勤原作、島村龍三脚色・演出だ。この作品では、植崎勤の他に吉行エイスケが主題歌「相川マユミの唄」を作詞している。わざわざ吉行が作詞をしている点からも、この舞台化がカジノ・フォーリー側からの一方的な企画ではなく、新興芸術派とカジノ・フォーリーの両者の間に親密な関係があったことが伺えるだろう。

原作は前年5月に新興芸術派叢書の一つ『相川マユミといふ女』（なぜか単行本は「云ふ」ではなく「いふ」）に収められた同題名作。この単行本には表題作の「相川マユミと云ふ女」の他に、「佐伯鶴代といふ女」「歌扇といふ女」「遠藤順子といふ女」「河合りつといふ女」「阿部三枝といふ女」「入江由紀子といふ女」といった具合に、都会に住む様々な女の姿が描かれ、この構成にも〈ヴァラエティ〉の作意が感じられる。

つづく第60回公演（1931年8月20日～30日）“レビュー『現代五人女』（7景）”、島村龍三作・演出、中村進治郎作詞、倉田栄登作曲。プログラムには「これは雑誌『近代生活』八月号掲載の、岡田三郎、新居格、龍胆寺雄、久野豊彦、植崎勤氏等のコントを集めた『現代五人女』にヒントを得てモノにした軽快なレビュー。／はじめ、これを脚色する心算でペンを握つた島村龍三、いつの間にか出来上つたのが御覧の通りの脱線モノ」とある。『近代生活』上で原案となったコントの発表と上演が同月という点から、一種のタイアップを狙った企画だったのではないだろうか。

『近代生活』では毎号3～5本、多いときは10本以上のコントが掲載されている。岡田三郎らの創作コントの他に、海外コントの翻訳も多く、『近代生活』同人がこのフランスの短編形式に強い関心を持っていたことが分かる。現在もお笑いで寸劇を〈コント〉と呼ぶように——最も当時のレビューの場合は〈コント〉よりも〈スケッチ〉と呼ぶことの方が多かった——、主として対話形式で進められ、最後にウィットに富んだオチを持ってくるコントは、1920～30年代のモダン雑誌だけでなくレビューや喜劇といったモダン味を売りにした演劇でも流行した新しい物語の形式だ。活字か舞台かというメディアに拘わらず、日常生活から断片的に一場面だけを取り出して作品にするという方法論が共通している。

原案となった『近代生活』8月号は〈オールエロティシズム号〉と題された特集号で、新居格の巻頭言「恋愛小説の再考察」、座談会「ランデ・ヴウ」、コント集「海・山・空のエロティシズム」と言った記事が並んでいる。『現代五人女』は岡田三郎「グロテスク夫人」、龍胆寺雄「イット夫人」、新居格「ウルトラ夫人」、久野豊彦「海のナンセンス夫人」、植崎勤「ネット裏のA夫人」の5作品から成るコント集で、当時のカタカナ流行語に因んだ“新しい女”の姿を面白可笑しく描いたもの。一見何ということのないコントなのだが、エロティシズムや男

女間の性的問題はマルクス主義の弱点でもあったので、新興芸術派はそれをテーマとすることが少なくなかった。現代人の多彩な性意識や風俗を、一つのイデオロギーで説明するには限界があり、その点でも新興芸術派の〈ヴァラエティ〉は現実の複雑さを捉える上では有効なアプローチだった。

主題歌の作詞を、『新青年』でファッション記事などを書き、モダン・ボーイの代表として一部の若者の憧憬を集めていた中村進治郎が担当している。中村は『近代生活』の同人に名前はないが、欧米のファッション記事、都市風俗レポートやコントを多く寄稿している。情報通ではあるが、作家や記者という訳ではなく、中村がどうやって収入を得ていたのかは周囲にも不明だったようだ。モダン・ボーイという外に説明しようのないこの時代ならではの人物だ。この上演の翌年に中村進治郎はレビュー・ガールと心中事件を起こして世間を驚かせることとなる。

第62回公演（9月10日～？）『作者が探す1人の登場人物』（11景）、館京太郎作、石田守衛・堀井英一・間野玉三郎振付。これは先の2作品と異なり、ダンス中心の作品だったようで、島村龍三の〈演出〉ではなく、石田守衛ら舞踊家が〈振付〉を担当している。作者の館京太郎については詳しいことは分からないが、「新興芸術派の鏡将、龍胆寺雄氏の推薦されし新進気鋭の秀才。今後の活躍をご期待下さい」（第61回公演プログラムの次回予告）と記されており、やはり新興芸術派との関係の上に実現した演目である。

一連の作品の脚色・演出を島村龍三が担当したことからも想像がつくように、新興芸術派の作品をカジノ・フォーリーで上演した経緯には、島村龍三の存在が大きかったようだ。島村龍三は、現在ではほとんど忘れ去られた人物で、喜劇関係の書籍でも名前は出てくるが、詳しく触れられることはない。が、カジノ・フォーリー時代の島村龍三の存在が、新興芸術派をレビューへと導くようになったと思われ、事実、カジノ・フォーリー後も島村龍三と新興芸術派の関係は暫く続く。

### レビュー作家島村龍三

カジノ・フォーリーの文芸部長を務めた島村龍三は、本名を黒田義三郎<sup>(13)</sup>と言い、1905（明治38）年5月15日、淡路島の属島沼島に生まれている。1927（昭和2）年3月東洋大学支那哲学科を卒業しているが、この東洋大学時代から同じ白山にある南天堂に通うようになり、アナキズム詩人の仲間入りをした。この頃は詩人名黒田哲也を名乗っている。南天堂のナキズム詩人といえば、詩雑誌『赤と黒』（1923年創刊）や『ダムダム』（1924年創刊）で知られる所謂〈南天堂時代〉が有名だが、岡本潤や小野十三郎など同人の多くが東洋大学出身だった。島村もこうした東洋大学の先輩詩人に刺激されて、南天堂に通うようになったのだろう。南天堂のある白山周辺には共同印刷などの印刷・製本関係が多く、文壇地図の一つの中心地だった。

カジノ・フォーリーには南天堂の関係者が多く関わっているが、それはカジノ・フォーリーの発案者である内海正性というフランス帰りの画家志望の青年と、南天堂の経営者松岡虎王麿が幼なじみの間柄で、本郷の地主の息子だった内海が南天堂に集まる詩人達のパトロンの存在であったことからだった。島村もそうした人脈からカジノ・フォーリーに参加するようになったようだ。

また東洋大学も、この頃の白山の文壇地図形成に大きな役割を果たしたようだ。東洋大学では1921年に「文化学科」を新設し、創作に直接関係するカリキュラムを実現している。「文学」ではなく、「文化」という点が重要で、この学科には詩や小説だけでなく、演劇・美術・ジャーナリズムといった幅広いジャンルに関心を持つ学生が集まり、学内の学生組織を中心にかなり自由で活発な動きを見せたようだ。初期の軽演劇関係者に東洋大学出身者が少なくないのは、こうした事情も関係しているようだ。

カジノ・フォーリー以前に島村は、やはり南天堂に屯していた渡辺渡主宰の『太平洋詩人』（1926年5月～1927年4月）に参加している。海洋詩派を唱えていた渡辺渡が、詩人を夢みていた若き菊田一夫らの協力で編集した『太平洋詩人』は、同時代の詩的精神の大衆的氾濫の運動を標榜し、読者投稿詩も数多く掲載した大がかりなものだ。委員に野口米次郎、萩原朔太郎、白鳥省吾といった旧世代の詩人を揃え、同世代のメンバーには岡本潤や萩原恭次郎といった南天堂のアナキズム系、ダダ系、プロレタリア系の詩人、更には林芙美子、サトウ・ハチロー、石井漠といった人物までが参加し、創刊当初は新興詩人の総合雑誌的な雰囲気があった。だが、終刊頃にはアナ・ボル論争の影響もあってアナキズム系の詩人雑誌として再編成を計画するようになり、それを実現できないまま終わっている。『太平洋詩人』は文学史の上からはあまり注目されていないようだが、日本の喜劇史・軽演劇史を考える上では重要な意味を持つ雑誌として注目する必要があるだろう。島村や林といった後に別のジャンルへと進んでいく作家たちの混在と交流に加え、『太平洋詩人』で菊田一夫はサトウ・ハチローと出会い、この時結んだ師弟関係がきっかけで後に菊田は演劇の世界へ足を入れるようになった。菊田の傑作『放浪記』や自伝的内容の『がしんたれ』は、この当時の林芙美子ら太平洋詩人協会メンバーとの交流を描いたものだ。またサトウ・ハチローや菊田一夫、島村龍三の他にも井上康文、山下三郎、そして主宰の渡辺渡など後に浅草のレビューや軽演劇の世界へ入っていく人物が非常に多い。

興味深いことに、『太平洋詩人』は姉妹雑誌『女性詩人』と共催で「詩・舞踊・演劇の会」という催しを行っている。1926年11月3・4日の二日間に亘って、読売講堂で開かれた「詩・舞踊・演劇の会」は、同人40名以上の詩の朗読をはじめ、『死刑宣告』で有名な詩人萩原恭次郎の舞踊、サトウ・ハチローの童謡独唱、太平洋詩人協会演劇部と和蘭陀座による演劇公演など多彩な演目、一種の〈ヴァラエティ〉となっている。おそらくは『太

平洋詩人』同人とも親しかった村山知義の「劇場の三科」に刺激されての企画だと思われるが、こうしたジャンルの壁を超えた芸術意識の繋がりの中で、島村龍三たち後のレビュー関係者が青春時代を過ごした点は見落とせない。宝塚・松竹という関西資本の少女歌劇系のレビューと異なる、浅草を中心とする東京レビューの源泉をここにもみることができるだろう。

本場バリを手本とした宝塚・松竹系のレビューと異なり、浅草の水族館二階に誕生したカジノ・フォーリーを祖とするとされる浅草レビューは、宝塚・松竹系が本格的なグランド・レビューを標榜すたのに対し、〈インチキ・レビュー〉〈変格レビュー〉と呼ばれ、当人達もそれを逆手に取ったような自由な舞台を展開した。確かにそれは規模も内容も〈インチキ〉と呼ぶに相応しいものだったようだ。演歌師の添田唾蟬坊が当時の様子を記している。

階下のガラスの箱の中で、黒鯛が泳いでいる。レビューは二階。色褪せた、埃っぽい小屋。堅いポロ椅子。ガタガタな楽隊だ。一体何を見せるのだ。

舞台は銀座舗道のつもり。

行き交ふ、淋しい人の群れ。

出会った若い男と女、うなづき合って、手を組む。

行き交ふ、バラバラの人の群れ。

手を組んで出てくるさっきの男女。女、腕時計を見る。

「アラ、ちょうど一時間だわ、では料金を頂くわ。二円、よ」

男、

「なんだって、料金だって？ 君は一体何だい」

「妾？ ステッキガールよ」

「なんだい、僕はステッキボーイだよ」

新青年の六号活字のやうな、ナンセンスの連続。ダンス。これはちょっぴり寒い。踊り子の黄色い素足。何んと細い足。乳当てをしてはるるが、乳当てをするような乳があるのかしらん、ペッシャンコではないか。  
〔中略〕

しかし、ここのジャズは、歌は、踊りは、なんて、出たら目の、間に合わせだ。これは断然インチキだ。<sup>(14)</sup>

他愛のないナンセンスなコントやスケッチに、練習不足の楽隊と踊り子。だが、起承転結もなく、あつという間に終わる舞台のやり取りは、複雑な都会の風俗を断片的に切り取ってみせるのに適した表現だ。出たら目の音楽と踊りは、観る側の野次と狂騒が入り込む隙を与える。それは現実を相対化する知的遊戯である。インチキさ故にインテリ層の好奇心と愛着は刺激された。唾蟬坊が指摘するように「整頓を持たない、理容を持たない演技と、舞台裏のやうなゴミゴミした舞台。汚らしいが、制抑がないから、どこか抜けてはゐても、生きてゐる」のが、カ

ジノ・フォーリーの魅力だった。

こうしたダダ的な魅力を一番上手く体現してみせたのが榎本健一だが、島村ら南天堂人脈の場合はそれを劇場全体の方向性と雰囲気の上に表現したといえるだろう。事実、榎本健一とカジノ・フォーリーの蜜月時代は約1年足らずと予想以上に短い。そしてカジノ・フォーリーを有名にしたとされる川端康成『浅草紅団』に榎本健一は一度も姿を見せない。「『和洋ジャズ合奏レヴュー』という乱調子な見世物が、一九二九年型の浅草だとすると、東京にただ一つ舶来『モダン』のレヴュー専門に旗揚げたカジノ・フォーリーは、地下鉄食堂の尖塔と共に、一九三〇年型の浅草かもしれない。／エロチシズムと、ナンセンスと、スビイドと、時事漫画風なユウモアと、ジャズ・ソングと、女の足と——」<sup>(15)</sup>、カジノ・フォーリーの存在意義をこのように読者に説明てみせた川端にとって、その魅力は一個人によって体現されるものではなく、踊り子を含むカジノ・フォーリーというレヴュー小屋全体、浅草のレヴューという存在自体に関わるものだった。『カジノフォーリー脚本集』(1931年)に寄せた序文で、川端はそれを「素人らしさ」と賞賛している。

…私は水族館の踊子達と会ふ度に、いつも必ず不思議な気がするのです。これでもエロチシズムの本家の踊子なのであらうか、これでも浅草の女優なのであらうかと、余りの芸人根性のなさに寧ろあきれるのであります。そして考へてみると、全くカジノ・フォーリーには、かういふ数々の不思議があるやうに思へるのです。<sup>(16)</sup>

カジノ・フォーリーでは、島村龍三の発案で内部外部の関係者を皆「お兄さん」「お姉さん」と呼ぶ習わしがあった。特にまだ10代の若い踊り子にはこうした気楽な呼び方は好評で、川端康成は「川端のお兄さん」、武田麟太郎は「タケリンのお兄さん」、太鼓焼きの土産を欠かさない林美子は「タイコ焼きのお姉さん」といった具合だ。上下関係を重視する浅草の興行界では、こうした呼び方を「子どものお遊戯じゃあるまいし」と揶揄する者が多かったが、一方でこの素人っぽさが作り出す舞台裏の空気が文学者などのインテリ・ファンを惹き付け、彼らのメディアを通じた発言が、今後は広く一般の観客を惹き付けることとなった。カジノ・フォーリーから独立した榎本健一は、劇団内はもとよりマスコミ関係者に対しても、「榎本先生」「エノケン先生」と呼ばせ、「さん」付けでは振り向きもしなかったと言うが、古い芸人氣質を持つ榎本のような態度の方がこの世界では一般的だった。過去に島村がアナキズム詩を書いていたからといって、これを彼のアナキスティックな“原始共同体”の表れと捉えるのは大げさだが、カジノ・フォーリー独特の素人らしさは、興行の素人だった島村に負うところが大きい。

カジノ・フォーリーが日本の最初のレヴイウの元祖と

は云へないかもしれませんが、少なくとも作者としての諸君〔註：文芸部の島村龍三、仲澤清太郎、山田壽夫〕の仕事は全く新しいものを創つたのでした。従来喜劇からも、諸君は学びませんでした。日本の歌劇からも、諸君は多くを教へられませんでした。西洋のレヴュー映画の真似もしませんでした。その諸君のレヴュー脚本が、素人の少人数の、小さい小屋の、足りないものだらけのカジノ・フォーリーを、東京見物としたことは疑へないのであります。<sup>(17)</sup>

本格的なレヴューを目指すわけではなく、むしろ浅草の観客の反応を見ながら、自由奔放に作り上げた島村らの素人レヴュー、その〈インチキ〉〈変格〉な部分に川端はカジノ・フォーリーの新鮮な魅力を産んだ理由だと見なした。事実、この〈インチキ〉と揶揄された浅草のレヴューは、更に独自の発展をみせる。

ここで日本のレヴューの歴史を簡単に記せば、和製のレヴューは1927年の宝塚少女歌劇団『モン・パリ〜吾が巴里よ〜』（作：岸田辰彌 振付：白井鐵造）が最初とされる。タイトルに“レヴュー”を冠し、海外視察で岸田が見て感じたパリの光景や風物を、幕なし16場面で見せる豪華な作品だ。大階段やラインダンスなど、現在まで続く宝塚スタイルの多くを作ったグランド・レヴューである。また1930年には宝塚とライバル関係にあった松竹歌劇団の水の江滝子が断髪姿の“男装の麗人”で話題を呼んだり、1932年にはカジノ・フォーリーを脱退した榎本健一が松竹専属となり、自らの一座を率いて客席数3000人という浅草最大の劇場松竹座に進出、唄と笑いのショーで人気を得、「昭和の喜劇王」となる礎を築いた。最盛期のエノケン一座の団員数はダンサー、ジャズ音楽隊を含め100名を越える大レヴュー劇団だ。そして1934年には東京宝塚劇場開場をはじめとする小林一三の丸ノ内アミューズメント化が具体的な成果を生むようになる。欧米のレヴュー団が男女混合編成なのに対し、日本の場合は女性だけの少女歌劇やコメディアンが中心となった独自の編成だったが、日本でも1920～30年代に欧米と同時代的な“レヴュー時代”を享受した。世界的に見てもこれらグランド・レヴューはレヴューの主流となった。

一方、この大レヴュー（グランド・レヴュー）に対して、日本では小レヴュー（島村らの〈インチキ・レヴュー〉〈変格レヴュー〉）が独自の発展をみせる。1930年代半頃から、小レヴューの脚本家を中心となって〈新喜劇〉と称した脚本主体の演劇運動を起し、戦後は喜劇という枠組みを払って商業演劇からの〈現代劇〉運動を呼びかけるようになり、戦後のホーム・コメディやホーム・ドラマへとつながっていく。メンバーの多くが舞台だけでなくユーモア小説、ラジオ、映画、テレビといった多岐の分野で活躍する点では所謂〈コメディ・ライター〉の始まりをこの時期に置くことができるだろう。〈新喜劇〉の内容は主として当時の東京郊外を舞台とした小市民喜劇だが、レヴューというスペクタクルか

ら、その主要素である歌やダンスを手放し、脚本を通じて微妙な小市民生活を描くという一種のドラマ回帰が起こる点が特異である。

渡辺渡が書いた「変格的レビューの変格的発達史」<sup>(18)</sup>によれば、その最初の作品がカジノ・フォーリー第3回公演の島村龍三『世界的自殺法』だった。カジノ・フォーリーは内海正性がフランス遊学中に見てきたレビューにあったが、劇団内で彼以外にそうしたショーを見た者は無く、初期の演目の殆どが浅草オペラ時代の焼き直し輸入映画の安易な舞台化だった。そんな中で『世界的自殺法』は初のオリジナル作品となり、後続作品の登場を促すことになった。インチキ・レビュー作家のパイオニアである。その後、待遇問題からエノケンが退団する事件が起き、人気役者を失ったカジノ・フォーリーは勢い文芸部の脚本を主体とした公演体制を取るようになった。

オーケストラなど音楽方面の貧弱さから、作品は現代風俗などを盛り込んだストーリー中心の内容となった。舞台装置の貧弱さから、背景も簡素なものに工夫（例えば「割緞帳前」というカーテンに絵を描いた物の前で芝居をし、場面転換を容易にする）せざるを得なかったが、一方でレビューから引き継いだ多幕多場のスピーディーな構成を維持することが出来た。島村をはじめレビュー作家の多くが文学青年だったこともあるのだろうが、彼らの書いた作品は、音楽的には主題歌がある他は通常の台詞劇と変わらず、構成的にも内容的にもレビューと呼ばないものが多い。通常の台詞劇と明らかに異なるのは、レビュー譲りのテンポの速さで、30～60分程度の作品で10前後の場面転換がある。雰囲気的には、現在のテレビドラマに近い。

文芸部長の島村龍三を中心に、カジノ・フォーリーがこうしたテレビドラマ的な作風へと本格的に転じるのは、榎本健一が退団する1930年夏以降のこと、特に大きな転機となったのが1931年春の劇場改築からだ。約2週間の改築工事での一番の変更点は、カジノ・フォーリーにクッペリホリゾントが設置されたことだ。

この改築前後に島村龍三は、代表作〈ルンペン社会学三部作〉を続けて発表している。改築直前の第46回公演（3月？日～14日）“レビュー『ルンペン社会学入門篇』（6景）”島村龍三作・演出。この第一部では、丸内の商事会社に勤めるサラリーマンのペン吉が、上司の反感を買って解雇されるまでが描かれる。世の不景気など一見無縁に思える気楽な月給生活と、労働三法の無い当時であって一瞬にしてルンペンへと転落してしまう不安定さを、どこまでも軽快に描いた作品だ。

続く改築披露の第47回公演（4月1日～12日）“レビュー『太陽のない街』（8景）”、島村龍三作、山田寿夫演出。共同印刷争議を描いた徳永直『太陽のない街』の舞台は、太陽の光の射さないドブ川流れる谷底の街だったが、島村の場合は深夜の享楽地銀座だ。銀座のモグリのカフェを訪れるペン吉、逢い引きする宿を探して夜の裏町を歩き廻る若い男女、上野公園で過去のメー

デーを思い出しながらも次の瞬間には今の恋愛を満喫しようとする労働者カップルなど都会の男女の恋愛模様が、「アパートの廊下」「銀座通り」「スプリング・ルーム」「上野公園」等の場所の変化に応じて次々と登場する。内容的にも構成的にも新興芸術派のコント集とよく似ている。

最後は第50回公演（5月？日～17日）“レビュー『五月のイデオロギー』（8景）”、島村龍三作・演出。深夜の銀座の喧噪から浅草公園へと舞台を移し、木賃宿の止宿人達の姿が描かれる。チンドン屋の親父とその息子、プロレタリア演劇青年、身寄りのない老人など、社会の最下層を成す人々だ。この舞台設定と「五月のイデオロギー」というタイトルからも想像できるように、内容的にはメーデーのデモ行進に因んだものだ。とは言え、イデオロギー的な堅苦しきはない。プロレタリア演劇の青年が「おれ達プロレタリアの正しい精神を訴える、一つの手段としての演劇さ」とプロレタリア演劇を自画自賛すれば、当のプロレタリアの老人から「ハ……。まるで自分が貧乏人だってことを威張ってるように聞こえるぜ」と皮肉られるような具合だ。

この作品の終盤は、当時の島村龍三とカジノ・フォーリーの思想的立場を教えてくれる。木賃宿の止宿人達は、ペン吉の金で宴会を開き、酔った勢いで夜の浅草公園へと繰り出す。

ペン吉 ビクニックですか。

青年 いいや、ルンペンのデモをやるんだ。

ペン吉 デモ？

チンドン屋 さア、行こうぜ！

ペン吉 僕ア駄目だよ。僕は君達とは違うんだ。そんなデモには参加出来ないよ。<sup>(19)</sup>

酔った止宿人達のデモ行進に、主人公のペン吉は加わらない。彼に出来るのは、止宿人達の賑やかな行進を呆然と見送るだけだ。失業したとはいえ、サラリーマンだったペン吉は木賃宿のルンペン達に興味を覚えても、共感はしない。といって、彼は華やかな銀座のネオン街からも追い出されてしまっている。職を失い、太陽のない深夜の銀座を彷徨い、やがてたどり着いた浅草の木賃宿だったが、結局はそのどちらの住人にもなることは出来なかった。島村の『ルンペン社会学』は銀座／浅草、サラリーマン／ルンペンの二つの世界を対比的に取り上げながら、そのどちらにも与しない。そして主人公ペン吉の立場は、カジノ・フォーリーの観客とも重なるだろう。『五月のイデオロギー』第一景の場面設定は「帝国館横のカフェー・天国の前である。映画館の終演でしまったあと、濁った静けさの気配が感じられる時刻、レコードのジャズ曲が先刻迄の雑踏の名残を恋ふるもの、やうにひびいてゐる」と具体的な指示がされている。「帝国館」も「カフェー・天国」も浅草六区に実際にあった建物、つまりこのレビューを観ている観客にとっては馴染みのある現実の風景だ。島村龍三は、華やかな銀座と

猥雑な浅草の間で暮らす自分や観客ら、都市の青年層の曖昧な立場をレビューの軽い作風で相対化してみせた。

そしてこの〈ルンペン社会学三部作〉に続いて、先に紹介した第53回公演（6月）『放浪記』と新興芸術派の第58回公演（7月）『相川マユミと云ふ女』、第60回公演（8月）『現代五人女』、第62回公演（9月）『作者が探す1人の登場人物』が上演される。カジノ・フォーリーで鳥村が新興芸術派作品を舞台化する背景には、『近代生活』同人で鳥村とも親しかった川端康成の存在が大きかったと思われるが、都会風俗を断片的に描くコントやスケッチの手法や、反イデオロギー的な立場など、両者はその方向性に共有する要素が大きかったと考えて良いだろう。そして踊り子をはじめとするカジノ・フォーリーの醸し出す素人っぽい気安さが、他の劇団以上に文学関係者を導き入れる原動力となった。

### ムーラン・ルージュと新興芸術派

カジノ・フォーリーと新興芸術派の関係は、1931年9月の『作者が探す1人の登場人物』で途切れる。が、これは同月末に鳥村龍三を含む文芸部全員が待遇問題からカジノ・フォーリーを退団したためだったと考えて良い。鳥村龍三と新興芸術派の関係は、鳥村が新しく文芸部長を務めるムーラン・ルージュ新宿座へとそのまま引き継がれている。1931年12月31日に開場したムーラン・ルージュ新宿座は、当時日本一の乗降者数を誇ったターミナル駅新宿に集まる学生やサラリーマンを中心に人気を得たレビュー劇団だ。この文芸部の初代文芸部長に鳥村龍三、そして顧問に吉行エイスケ、龍胆寺雄、榎崎勤の新興芸術派メンバーが就いた。舞台装置を吉田謙吉が担当している。他にも中村正常が作品を提供し、舟橋聖一、今日出海、菊池寛らがプログラムに寄稿するなど、蝙蝠座メンバーとの接触も盛んだ。この新興芸術派の花形作家三人の顧問就任には、鳥村龍三との交流の他に、ムーラン・ルージュ経営者の佐々木千里が浅草でカフェも営んでおり、吉行エイスケがその常連客だったことなども関係する。

特に新興芸術派の先陣を切る活躍をみせていた吉行エイスケの場合、新宿にレビュー劇場が登場するのを待ちわびていたようで、

——どうだね、新宿へ室内ラグビー競技場をつくるんだ。男女混合の耿耿としたイルミネーションのもとで行う壮烈な戦いが開始されると、俺たちはラグビー競技場の音楽に陶醉して、金網を張られた競技場内でもつれる選手の肢体を見物するんだ。赤いセーターに赤い靴、赤いボールをもった赤い選手がゴールに迫る！ わるかあないぜ——どうだい帝都座の層楼は？

友人のKが中村屋のカフェ・アルヘンティナに少々のおぼせたのこんなことを云い出すのだ。新宿ならこうした近代的な見世物もできるかも知れない。そう言えばレビューは新宿では流行圏外だ。南栄子が武蔵野館のレビューに出現してチャールストンを踊った。

あの断髪が鋼鉄のように揺れて、スポルティフな四肢の躍動が科学的な美しさで観客に迫った。いまはない、新宿は淋しいのだ。そこでラグビーレビュー団の出現、曰く、よろしい、O・Kであるんです。<sup>(20)</sup>

と、新宿を綴ったエッセイの中で奇抜なレビュー団を夢想している程だ。開場準備に奔走する経営者の佐々木が座員の手薄なことに苦労しているのを知り、吉行は松竹歌劇団からスター格の清洲澄子（松竹時代は「すみ子」。後の村山知義夫人）、神田千鶴子を引き抜き「その道の佐々木を唾然とさせた」という<sup>(21)</sup>。吉行は開場後の宣伝活動にも熱心で、龍胆寺雄と榎崎勤は、吉行に誘われて顧問となった形だった。

以下に新興芸術派が関係した作品を公演プログラムから列記してみる。カジノ・フォーリー同様、これも公演の一演目であり、単独での上演ではない。

第1回公演（1931年12月31日～1932年1月10日）“モダニズム・ナンセンス『ウルトラ女学生読本』（5景）”、中村正常作、村山謙二演出。「村山謙二」は鳥村龍三の変名。何故かこの時期の鳥村は、演出家名と作家名を使い分けている。またプログラム表紙には吉行エイスケ演出とある。

第2回公演（1932年1月11日～20日）『恋愛学校參觀記』（6景）、榎崎勤作、佐伯孝夫作詞、村山謙二演出。

第3回公演（1月21日～30日）『丸ビル・女』（7景）、榎崎原作、野島三吉脚色、吉行エイスケ作詞、村山謙二演出。

第4回公演（1月31日～2月9日）『シンデレラの首』（4景）、龍胆寺雄作、村山謙二演出

第9回公演（3月5日～9日）“輪曲舞『当世女』（8駒）”、中村正常作、井上猛演出。

第10回公演（3月10日～13日）『上海夜歩き娘』、吉行エイスケ作、村山謙二演出

カジノ・フォーリー同様に演出の殆どが鳥村龍三だ。顧問に就任しただけあって、カジノ・フォーリー以上に盛んな新興芸術派作品の上演だが、顧問三人の作品は3月の第10回を境に終わる。そして8月に三人は揃ってムーラン・ルージュを退団し、劇団は大幅な改組を行って再スタートを切ることになった。カジノ・フォーリーの時には、鳥村龍三ら文芸部員の退団事件がカジノと新興芸術派の関係を終わらせることとなったが、今回の場合は時代の変化とも言うべきより大きな幕引きがあった。

### 吉行エイスケとヴァラエティ・シアター

ダダ的な作品傾向のあった吉行エイスケが10代の頃に書いた作品に「殺人形」<sup>(22)</sup>というものがある。詩とも戯曲ともつかない作品だが、これはマリネットが「ヴァラエティ・シアター宣言」に続いて書いた幾つかの未来派演劇の作品とよく似たシアトリカルティに溢れ

ている。

夜十二時 軒燈の下  
カフェー「ダダ」の舞台  
—観客席のマラスキーの瓶がへげる  
幕破壊されるがごろりとすべる  
左 右から同時に白むくれのした女と赤むくれのした  
女が出てくる  
顔を見合わせて驚歎のあまり死ぬ  
舞台にアルコールの臭  
皿がとんできてくださる  
—瞬  
三平は天井からころげおちる  
—美男子 髪長し 鼻高し 赤いコシマキをつけて  
裸体—  
この時どこからともなくメスが飛び来って三平の胸  
に立つ—トリック—  
三平—軽く—死なない 死ねない  
—傍らに死んでいる女をみる しばしおじけづいた  
が妙なアクションから嗅いで見ながら声を立てないが  
観客には笑い声が聞える この時三平は膝をつくとも見  
物に尻を向けて 女によりかかる  
三分の暗黒—  
分った 分った フフフフ  
みろよ みろよ あう—電燈パツとつく—

実際、吉行はその経歴からもドラマチック・アートよりもシアトリカル・アートへの志向が強かったようだ。『近代生活』上の座談会で千田是也率いる東京演劇集団が話題にのぼり、感覚的な演出としてアクロバットやレビューを導入しようとしたことを、榎崎勤や飯島正が「演劇の本道ではないと思ふ」と否定したのに対し、吉行は「本道であるかどうかは別として、観客に与える面白さについて考へる必要がある」と一人反論を呈している<sup>(23)</sup>。ここに未来派と共通するヴァラエティーの理解、演劇観を認めることができる。

こうして見ると、ムーラン・ルージュの顧問となって一番活躍をみせそうなのが吉行だが、現実には、一番最初にムーラン・ルージュ退団の意を明らかにしたのが吉行だった。『近代生活』(1932年5月号)のエッセイで吉行は「レビューとは内容のないスピーデーなお芝居のことだが、大資本のもとに統制された踊子と歌手を持つてやるなら、レビューを時代の本格的なエンサイクロペディアな集大成された芸術として、やつてみたい、また場末の小屋で、レビューなるものを自分の手でやるのだつたら、アクロバチックな要素も取入れ、高級品の普及版としての本格的な寄席芸術をやつてみたい熱望は持つてゐる。ただし、最近関係があるやうに思はれてゐるレビュー団にたいしては、僕の意見は一つも挿入されていない。この際、世間に知られてゐるレビュー顧問なる馬鹿らしいレヂオン・ド・ヌウルは辞退することにする」と決別宣言を出した<sup>(24)</sup>。この吉行の怒りの原因は、主と

して「興行師の時代を穿き違つたつまり、アナクロニクな頭」にあったのだが、先の座談会で吉行と榎崎の意見が対立するように、この頃には新興芸術派内部でも吉行のようなシアトリカルティに富んだ本格的な〈ヴァラエティ〉への方向性は失われつつあったようだ。

同じ号に舟橋が発表した評論「新劇と風俗劇」は、そうした変化を如実に示すような内容だ。この中で舟橋は、新劇や彼らが出演する日本映画にみられる演技の不自然さと、その背後にある新劇の抽象性、結果としての観客の新劇離れを問題視する。舟橋によれば、〈風俗劇〉はこうした問題を打開し、新劇を現代に位置づける解決策だという。

…新しい風俗劇、近代の風俗劇が、新劇の中へ確立されなければいかんといふ提唱を私はしたいのである。—新劇が親しまれるためにも、新劇が抽象性から解放されるためにもそれは必要である。表現派やプロレタリア演劇はむしろ風俗を否定している。風俗劇などは瑣末主義的だといつてゐる。しかし、風俗劇は何といつても、演劇の基礎的要素だ。風俗を蒸しした演劇が、人々に親しまれようとは、私には思へない。<sup>(25)</sup>

風俗劇の提唱は、蝙蝠座時代からは考えにくい方向転換だが、舟橋が吉行ほどに〈ヴァラエティ〉のシアトリカルな効果に自覚的でなかったことを考えると、この変化も理解できるだろう。この時期の舟橋の新劇観は興味深い、紙幅の関係上ここではこれ以上踏み込まない。

僅か数年の間に、各人の演劇観だけでなく、大きく時代そのものが動こうとしていた。一番の出来事は、新興芸術派自体が行き詰まりをみせ、実質的な機関誌『近代生活』が吉行がムーラン・ルージュへの決別を表明し、舟橋が風俗劇を提唱した2ヶ月後に廃刊となったことだ。吉行エイスケ、龍胆寺雄、榎崎勤の三人がムーラン・ルージュの顧問を辞すのは、廃刊の翌8月のことだ。

更に12月には、『近代生活』系のモダン作家の終焉を象徴するようなスキャンダラスな事件も起きる。『近代生活』『新青年』でファッション記事やコントを執筆し、カジノ・フォーリーの『現代五人女』で作詞を担当したモダンボーイの中村進治郎が、ムーラン・ルージュの歌手高輪芳子と心中したのだ。二人が死の場所を選んだ中村のアパートの机の上には活版印刷の葉書が四十枚、それと乱れた筆跡の遺書が残されていた。葉書の表には二人の派手な交友関係を物語るように、文壇、劇壇、映画界、ジャーナリスト、マスコミ関係者の宛名が記されていたが、その裏面には「では行って参ります／さようなら／皆様御機嫌よう」と、まるでちょっと小旅行にでも出かけるような文面が記され、それが二人からの〈死の挨拶状〉だと気づいた者は一人もなかったという。吉行エイスケら友人の手厚い看護もあって、幸い中村だけは一命を取り留めたが、二年後に睡眠薬の大量摂取で死亡しているところをアパートの管理人に発見された。遺体は死後数日が経過していたという<sup>(26)</sup>。

都市の多彩さ複雑さを映し出そうとした賑やかな〈ヴァラエティ〉は、この1932年には有効性を失いつつあった。また演劇史的にこの1932年という年は、嘗ての心座で仕事を共にした村山知義が左翼劇場の舞台稽古中に検挙され投獄、翌33年末に転向して出獄。ドイツから帰国した千田是也が、プロレタリア演劇と芸術派劇団との新しい協力関係を目指して東京演劇集団（TES）を組織するなど、弾圧の強化もあってか左右陣営に新しい動きが現れている。また最も大きな出来事としては翌33年8月の株式会社東京宝塚劇場の創設だろう。宝塚・松竹の二大興行資本会社の東京進出は、大劇場建設や劇場の全国チェーン化、文化産業としての発展など、広く演劇界全体を再編成するものとなった。この1932～33年あたりに、〈1920年代〉と〈1930年代〉の区切りを設けることも出来そうだ。

### ムーラン・ルージュの小市民喜劇路線

島村龍三とムーラン・ルージュにも変化が起こりつつあった。吉行ら顧問が抜けた後の改組で文芸部に新しく伊馬鶴平（後の春部）が入ってきた。カジノ・フォーリー旗揚げの年に國學院大学を卒業した伊馬は、大学では折口信夫に師事し、折口主宰の「郷土史研究会」に参加したり、短歌結社『鳥船』を起こしたり、そして金田一京助の『渋谷文学』などの同人に名を連ねるなど、島村龍三や浅草のレビュー作家とは異なる経歴の持ち主だ。その違いは作風にも表れた。島村らが主として都会的なナンセンス・コメディを描いたのに対し、伊馬は自分が暮らす荻窪周辺の小市民的日常生活を特に描いた。

荻窪をはじめとする東京西郊外は、関東大震災の被害が少なかったこともあり、震災後に急速な発展をみせた地域だった。田畑を崩して住宅にし、人が集まり、そこに町ができる。新開地に越してくる住人は、核家族や独身の勤め人、学生が多く、震災後に社会の一角を担うようになった〈都市中間層〉が中心となった長閑な小市民生活が繰り広げられる。ムーラン・ルージュが、学生やサラリーマンら若い観客の心を掴み、地味ながらも公演回数500回以上を記録する人気レビュー団となった理由の大半は、この伊馬が築いた小市民喜劇路線にあった。それは戦後にテレビの登場で馴染みとなったホーム・ドラマの世界に近い。事実、NHKがテレビの実験放送用に制作した最初のテレビ・ドラマ『夕餉前』の作者は伊馬鶴平だ。1940年4月13日に放映されたこの12分間のドラマは、家庭の茶の間を描いた一幕劇だった。重要なことは、この伊馬の登場前後から、浅草のレビュー作家の作品が、物語の要素を強め、〈シアトリカル・アート〉から〈ドラマチック・アート〉へと変化する点である。つまり、蝙蝠座が解散し、舟橋が風俗劇と提唱する変化をみせるのと同じ頃、浅草の流れにあるレビューも同様に〈ドラマチック・アート〉へと転じたのだ。

ムーラン・ルージュで伊馬鶴平が目されるようになる1933年頃から島村龍三の作風にも変化が生じている。ムーラン時代の島村の代表作『恋愛都市東京』（第44回

公演、1933年1月30日～2月？）がそれだ。山手にある文化アパートで共同生活を送る二人の独身女性と、彼女らに恋愛感情を寄せる男たちを描いた作品だが、内容としては都会の軽薄な人間関係に傷つくモダンガールの姿を描いたシリアスなもので、以前のようなナンセンス・コメディの要素は感じられない。各場面も一つ一つが以前より長く、スケッチやコントよりも通常の台詞劇と考えた方がよい作品だ。島村にとっては今後の方向性を探る実験作だったのだろう。

初日の立見席は既に観客で埋まっていた。私はその間に交って舞台を注視した。初日のことで、登場の女優二人の長々とやりとりするセリフが、作者の私をも耐えられない程にいらいらさせた。そんな時、「あーあー」客席からわざとらしく作られた欠伸の音が聴かれた。冷汗が私の脇の下を濡らした。それでも、幕切れにはパラパラと拍手の音が、四、五人の観客から申し訳のように聴えた。そして、この一作で、後に（略）ムーランの歴代の代表作者の一人に数えられる光栄に浴した。<sup>(27)</sup>

島村が記す初日の反応は手厳しいが、竹久千恵子を主演に起用した『恋愛都市東京』は、竹久ファンだった菊池寛に激賞され、菊池が編集発行人の『モダン日本』（1933年3月号）〈新春特別号〉の目玉の一つとして掲載された。次いで9月には後に東宝と合併する新興の社PCL映画社で、日本初のミュージカル映画『ほろよひ人生』に続く第2回作品として木村莊十二監督で映画化された。首都東京を「恋愛都市」とすることに右翼から抗議があり、映画は『純情の都』と改題されたが、これは都会で共同生活をする若い女性の「純情」を主題とした内容を上手く表している。

そしてこの作品はレビュー脚本初の映画化となり、以後レビュー脚本家が映画界へと進出する嚆矢となった。島村と竹久は、菊池の強い推挙もあってPCL映画社へ移籍し、ムーラン・ルージュを去っていった。更に同年に株式会社東京宝塚劇場が設立（劇場の開場は翌33年1月）されると、島村は東宝専属となった。ここでも島村はパイオニア的役回りを担った。古川ロッパは、浅草から東宝のある丸ノ内へという喜劇人の出世コースを作ったとされるが、島村龍三はそのレビュー作家版である。『恋愛都市東京』の少し前から島村と竹久は千田是也主宰の東京演劇集団にも参加しており、〈インチキ〉とされた小レビューの殻からいち早く脱しようと考えていたようだ。

### 終わりに

伊馬の小市民喜劇路線を一つの核として、レビュー作家達の間から〈インチキ・レビュー〉〈変格レビュー〉という名を捨てて〈新喜劇〉を興そうという動きが現れ、1935年9月には雑誌『新喜劇』（島村龍三編集発行人）が創刊される。“喜劇”と称しているが、実際には

笑いの比重が差ほど大きいとは言えない。その狙いが小市民喜劇だったことから分かるように、所謂爆笑型の喜劇ではなく、クスクス笑いを誘うような温和しい喜劇で、そこに〈新喜劇〉の〈新〉の意味も込められていた。これは当時の公演が3〜4本立てだったために、全ての演目で客の大きな笑いを取る必要がなかったことにもよるだろう。登場人物の多くは20才前後の若者で、恋愛、結婚、就職といった青年期特有の細やかな問題が題材として扱われている。マルクス主義陣営からは瑣末主義だと揶揄される題材だが、私立大学拡張で大学卒が増え、社会の一階層を担うように成りつつあった当時において、こうした青年期の問題を扱った演劇の登場は非常に新鮮だった。また、その世界観が日常生活を脱していない点も、当時のマルクス主義陣営から非難された。〈ヴァラエティ〉といったシアトリカルタイプはなく、むしろドラマ的な方向性で時代を表現しようとしたわけであるが、その変化が、〈ヴァラエティ〉からの退行か進歩かは定かには決め難い。しかし、後のテレビ時代にホーム・ドラマにつながることを考えれば、その日常性を追ったミニマルなドラマの世界に一つの先駆性をみることも出来るだろう。

ムーラン・ルージュという小レヴュー劇場では、『ヴァラエティ・シアター宣言』で提唱されたような日常性を打破する(驚き)ではなく、逆に微妙な日常性を共有し小さな物語を確認し合うような方向へと展開する。

反マルクス主義を旗印とした芸術主義グループの新興芸術派と、浅草のカジノ・フォーリーは、芸術か娯楽かという枠を超えて、むしろその両者の混在する都市文化の喧噪の中で〈ヴァラエティ〉という形式を通じて互いに結びついた。それは複雑化する現代を捉える表現手段だった。が、その演劇的実践が幾つかの屈折を重ねながら、小市民喜劇或いはホーム・ドラマという戦後益々テレビで盛んになり、芸術か娯楽かなどという既存の枠組みを無効とするような大衆的な小さな物語の世界の中へ吸収されていったことは重要である。それは演劇というジャンルを超えたより広い文化史的な視野で、日本の近代演劇史を考える必要を示唆する。

本稿は、2006年度早稲田大学特定課題研究助成費(2006B-282)による研究成果の一部である。

- 注(1) 井伏鱒二「講演・音楽・演劇」『三田文学』1930年3月号。
- (2) 「時事新報」1930年5月8日。
- (3) 榎崎勤『相川マユミという女』(新興芸術派叢書、新潮社、1930年)巻末掲載の広告より。
- (4) 例えば座談会「フランス文学を如何に観るか」(『作品』1930年11月号)で、出席者の一人となった中村は「僕の戯曲はみんなフランス戯曲のまねである」「僕は祖国の言葉でフランス戯曲を上手にまねさしたい」と素直な心情を告白している。
- (5) F.T. Marinetti, "The Variety Theatre 1913," *Futurist Manifestos*, ed. . Umbro Apollonio, Museum of Fine

Arts Boston.

- (6) 拙稿「『トスキナ』伝説——浅草オペラと大正期アヴァンギャルド演劇に関する一考察——」『大正演劇研究』第9号、2005年5月。
- (7) 「文芸時評」『近代生活』1930年6月号。
- (8) 「時事新報」同前紙。
- (9) 嶋田厚「文学に現れたモダニズム」、南博編『日本モダニズム研究』(ブレーン出版、1982年)収載。p. 62-66。
- (10) 井伏鱒二「蝙蝠座」『文藝春秋』1956年7月号。
- (11) 「東京日日新聞」1929年7月10日。
- (12) 望月優子「紅団のあのころ」高見順編『浅草』(新評論社、1978年)収載。
- (13) 文学事典の類では、「儀三郎」と表記されることが多いが、本人が書いた文章を含め当時の表記は全て「義三郎」となっている。本稿ではこれに従った。
- (14) 添田啞蟬坊「浅草鳥瞰図」、添田啞蟬坊・知道著作品集2『浅草底流記』(刀水書房、1982年)収載。
- (15) 川端康成『浅草紅団』。日本近代文学館刊行〈特選名著復刻全集近代文学館〉、1974年。
- (16) 川端康成「序に代へる手紙」。カヂノフオーリー文芸部編『カヂノフオーリー脚本集』内外社、1930年。
- (17) 同上。
- (18) 渡辺渡「変格的レヴューの変格的発達史」『若草』(特集:レヴュー新研究)1936年4月号。
- (19) 前掲『カヂノフオーリー脚本集』収載。
- (20) 吉行エイスケ「華やか、新宿繁昌記」『改造』1931年1月
- (21) 榎崎勤「吉行エイスケ復活」『吉行エイスケ作品集』(文園社、1997年)収載。
- (22) 吉行和子監修『吉行エイスケ 作品と世界』(国書刊行会、1997年)収載。
- (23) 座談会「新演劇・新映画・新文学」『近代生活』1932年5月号。
- (24) 吉行エイスケ「テクニク以外」『近代生活』1932年5月号。
- (25) 舟橋聖一「新劇と風俗劇」『近代生活』1932年5月号。
- (26) 山下武『「新青年」をめぐる作家たち』筑摩書房、1996年。
- (27) 『大衆芸能資料集成』第10巻。三一書房、1981年。p. 18-19。

\*本稿は、その内容上、既発表の論文「蝙蝠座——演劇と昭和モダニズム——」(明治大学紀要「文学研究論集」第11号、1999年)と一部資料が重複する。