

「無知な観客」の誕生： 四ツ橋文楽座開場後の人形浄瑠璃とその観客

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 大阪市立大学大学院文学研究科 公開日: 2022-04-15 キーワード (Ja): 人形浄瑠璃, 四ツ橋文楽座, 観客, 劇場, 古典芸術 キーワード (En): Bunraku, Yotsubashi-Bunrakuza, spectatorship, theater, classical art 作成者: 海老根, 剛 メールアドレス: 所属: 大阪市立大学
URL	https://doi.org/10.24544/ocu.20220416-009

Title	「無知な観客」の誕生：四ツ橋文楽座開場後の人形浄瑠璃とその観客
Author	海老根, 剛
Citation	人文研究. 73 卷, p.32-13.
Issue Date	2022-03-31
ISSN	0491-3329
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	Publisher
Publisher	大阪市立大学大学院文学研究科
Description	水内俊雄教授授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

「無知な観客」の誕生 四ツ橋文楽座開場後の人形浄瑠璃とその観客

海老根 剛

本論文の主題は、昭和五年一月の四ツ橋文楽座の開場前後に生じた人形浄瑠璃を取り巻く環境の変容を、観客という観点から考察することである。四ツ橋文楽座の開場は、人形浄瑠璃の劇場にそれまでとはまったく異なるタイプの新しい観客をもたらした。本論では、この新しい観客を二重の無知によって特徴づけられる観客として定義したうえで、彼らがどのように人形浄瑠璃の舞台と向き合ったのかを三つの観点から考察する。第一に、興行主である松竹が新しい観客をどのように理解し、彼らにどのようにアプローチしたのかを、プログラム冊子の分析を通して明らかにする。第二に、四ツ橋文楽座がもたらした劇場の近代化が新しい観客たちの観劇態度にいかなる影響を与えたのかを検討する。第三に、新しい観客の観劇態度が同時代の観客者によってどのように論じられていたのかを確認し、無知な観客に特有の真面目さについて観劇態度が形成されたことを指摘し、四ツ橋文楽座が新旧の観客が共存する混濁的な空間であったことを確認する。

キーワード：人形浄瑠璃 四ツ橋文楽座 観客 劇場 古典芸術

1 四ツ橋文楽座の新しい観客たち

大正十五年十一月の御霊文楽座の焼失から昭和二〇年の敗戦までの一時期が、人形浄瑠璃の近代史において大きな転換期であったことはよく知られている。この時期には、立地、劇場設備、上演時間、上演方式、観客層の大きな変化が集中して起こっただけでなく、近代社会における人形浄瑠璃の位置づけと存続の可能性をめぐる議論が活発に

交わされた^①。とりわけ昭和五年一月の四ツ橋文楽座の開場は、人形浄瑠璃の上演と鑑賞の点で重要な画期をなしている。鉄筋コンクリート構造の近代建築として竣功した四ツ橋文楽座は、人形浄瑠璃の劇場としては初めて観客席の大部分に椅子席を採用し、近代的な舞台・照明設備を備えていた。開演時間は午後三時前後となり、上演時間が短縮され、見取り方式に移行するとともに、人形浄瑠璃の入門的な解説と演目紹介、床本を掲載したプログラム冊子が販売されるようになる。さらに新たな観客層の開拓のため、学生や各種団体向けの鑑賞教室が

開催されるようになるのもこのときからである。したがって、四ッ橋文楽座の開場は、今日にまで続く人形浄瑠璃の公演形態の起点をなしていると言えるだろう。

本論文では、四ッ橋文楽座開場前後に生じた人形浄瑠璃を取り巻く環境の変容を、観客という観点から考察する。観客に注目する理由は、四ッ橋文楽座の開場と同時に、従来とはまったく異なる、新しいタイプの観客が大量に文楽の劇場に現れたからである。昭和五年の四ッ橋文楽座は開場以来前代未聞の大入りが続き、年間三〇〇日以上公演を行ったが、その会場を埋めたのは、それら新しい観客たちだった。これらの観客については、同時代の証言と回想が多数残されている。

たとえば、『浄瑠璃雑誌』二九〇号（昭和五年四月）では「聴客は満員無論組見もあれど、所謂すき者よりも大衆的となり就中棒給生活者が其の大部分を占め」と語られており、同雑誌の同年十一月号でも「それに最近の文楽座は客筋がすつかり一變した事で御霊時代には隠居さんや婦人が主であったが（中略）新築以来時間は早くなり客種も現代式の紳士淑女に變り餘り白髪頭を見ない」と述べられている^②。当時高校生だった武智鉄二は、すでに弁天座時代に学生たちの間で人形浄瑠璃に対する潜在的関心が高まっていたと述べたうえで、「四ッ橋文楽座の新築開場が、この潜在的関心に、一挙に火をつけた」と回想している^③。

従来の研究では、昭和初年の四ッ橋文楽座が扱われる場合、主要な関心は、代表的な演者たちの動向と変化する時代への対応策としての

上演方式の変更、とりわけ通し狂言を基本とする方式から見取り方式への移行に向けられてきた^④。その一方で、新しい観客層の登場については、少数の例外を除いて、周縁的かつ挿話的な記述に留まることが多かった。同様に、近代の人形浄瑠璃史において異例とも言える興行的成功も、ほとんどの場合、劇場の新しさと人形芝居の物珍しさに起因する一時的かつ表面的な現象とみなされ、人形浄瑠璃凋落の趨勢における取るに足りないエピソードとして扱われてきたようである^⑤。

本論文では、これまでほとんど学術的な議論の対象とされてこなかった四ッ橋文楽座の新しい観客たちに注目し、彼らを二重の無知によって特徴づけられる観客として定義したうえで、この観客たちがどのように人形浄瑠璃の舞台に向き合ったのかを検討する。もちろん、当時四ッ橋文楽座の客席を埋めた新しい観客たちは無名の人びと（大衆）であり、たとえその社会的地位をある程度推定できるとしても、彼ら一人一人が実際にどのように人形浄瑠璃の舞台を体験したのかを知ることには極めて困難である^⑥。したがって、本論文では、以下の三つの観点から当時の新しい観客たち之間接的に接近することを試みる。

第一に、興行主体である松竹が新しい観客たちをどのように認識し、彼らの観劇体験をどのように文脈化しようと試みたのかを、四ッ橋文楽座のプログラム冊子の表紙デザインと挨拶文の分析を通して明らかにする。次に新しい観客たちの観劇体験を条件づける四ッ橋文楽座の劇場空間の特徴を分析し、それが従来の人形浄瑠璃の観劇体験にいかなる影響を与えるものだったのかを明らかにする。そして、最後に、

新しい観客たちの鑑劇態度についての同時代の観察を参照することで、彼らに特徴的な鑑劇の様態に接近することを試みる。これら一連の考察を通して本論は、四ツ橋文楽座開場後に出現した無知な観客たちのあいだで、今日の私たちにも通じる特徴的な人形浄瑠璃との向き合い方が形成されたという仮説を提出してみたい。

2 プログラム冊子にみる新しい観客の認知と 観劇体験の文脈化

本論では昭和五年の四ツ橋文楽座に出現した新しい観客たちを考察するにあたって、彼らを二重の意味で「無知な」観客として定義する。なぜなら、彼らは舞台上演される作品（演目）について無知なだけでなく、人形浄瑠璃の形式そのもの、とりわけ浄瑠璃の音曲的側面に対しても無知であり、それを味わうすべを知らない観客であったからである。実際、彼らの二重の無知については、同時代のコメントのなかですでに話題にされていた。たとえば、石割松太郎は昭和五年四月の月評のなかで「いろいろな理由で、人形芝居を見た事のない人が、今日の文楽座の主なるお客である事を思ふと、實はピラが利くも利かないもない。「酒屋」でも「太十」でもが初めてのお客が多い」と述べているし、同年同月の『道頓堀』では高谷伸が「以前は浄瑠璃愛好者だけであつたと見られたが、今では浄瑠璃を、これ亦知るも知らぬものである。聞きにくる客もあれば、見にくる客もある」と書いている⁸⁾。

高谷が「聞きにくる客」と呼んでいるのは従来からの浄瑠璃愛好者であり、「見にくる客」は浄瑠璃を知らず、もっぱら人形に惹かれて来る新しい観客を指している。

こうした二重の無知によって特徴づけられる観客は、人形浄瑠璃の歴史において新たな類型だったと言ってよい。というのも、昭和初年以前には、新作が上演される場合に演目を知らないということはあり得ても（実際にはほとんどの新作に何らかの参照元があったのでまったく馴染みのない題材は稀だった）、人形浄瑠璃の形式、とりわけ浄瑠璃（義大夫節）の響きに馴染みのない観客はほとんど存在しなかったからである。確かに大正以降、活動写真や浪花節といった新たな娯楽の台頭に押されて、浄瑠璃の音曲的側面に精通した愛好者（好き者とか天狗連と呼ばれた）の数は減っていき、御霊文楽座の観客動員も急速に減少した⁹⁾。しかし、その結果生じたのは、御霊文楽座が、みずからも浄瑠璃を嗜み、その響きを隅々まで味わうことのできる玄人の集うストイックな空間になることだった¹⁰⁾。大正十二年に三宅周太郎は、そのような意味合いで御霊文楽座を「義大夫の世界に憧憬する人ばかり」が集う「禅寺」に喩えている¹¹⁾。そこには二重の無知によって特徴づけられる観客が登場する余地は、ほぼ存在しなかったと言える。

御霊文楽座の焼失後、文楽座は道頓堀の弁天座で仮宅興行を行うが、開場直後には人が入ったものの、すぐに極度の不振に見舞われることになる。したがって、四ツ橋文楽座の開場と同時に押し寄せた大量の新しい観客の出現は、興行主の松竹にとっても、文楽座の演者たちに

とつても、まったく予想外の出来事だった。石割が伝えるところによれば、昭和四年末、松竹の幹部は紋下津太夫以下の面々を集めて、年間の興行は三回ないし四回、女義太夫や素人義太夫の催しも開催したいと告げ、名前は「文楽座」だが「お前さん達の人形浄るり専用の小屋だと思つてもらつては困る」という趣旨の訓示を行ったというが¹²⁾、

このことは松竹自身が開場後の盛況を予想できていなかったことを物語っている。一方、吉田栄三は「その勢といつたらとても凄いもので、毎日補助椅子の出るのは勿論、前賣のお客様にも歸つて頂かねばならず、誰一人として豫想しなかつた三十四日間といふ、大塚さん引退興行以来の大入り續き」と想定外の盛況を回想している。こうした新しい観客の出現に対して、興行主である松竹はどのように応答したのであるか。当時の新しい観客たちを、松竹はいかなる存在として認識し、彼らにどのようにアプローチしたのだろうか。この点を確認するため、本論は四ツ橋文楽座が発行したプログラム冊子を考察する。

ここで興行主である松竹の状況を手短に確認しておく、明治四三年に御霊文楽座の経営を引き継いだ松竹合名会社は、翌四四年に松竹合名社と改名し、大正五年頃までには道頓堀五座や歌舞伎座を始めとする大阪・東京の主要な劇場を手中に収め、歌舞伎・新劇・喜劇をカバーする多角的な劇場経営を推進していた（社名は昭和四年に松竹土地建物興行会社に改称）。加えて、松竹キネマ合名社の設立（大正九年）後は映画の制作と配給にも進出し、大正十二年には道頓堀に松竹座を開場している。松竹座では洋画の上映の他にレビューなども上演

されたが、そこには松竹楽劇部（昭和七年に松竹少女歌劇部に改称）が出演していた。昭和五年一月に開場した四ツ橋文楽座が、伝統演劇から映画・レビューまで幅広い娯楽を提供する近代的企業によって経営されていたことは、以下のプログラム冊子の分析にとって重要な意味を持つ。

明治末から終戦までの映画館と観客のメディア史を研究する近藤和都は、映画館が発行する宣伝媒体としてのプログラム冊子には、「映画産業の送り手たちが、地政学的・時政学的条件との関係から同時代の「オーディエンス」をどのように理解し、その理解と相関しながらどのような自己認識を獲得したのか、そしてその自己認識を介してどのような広告実践をしなければならぬと考えるにいたったのか」という言説的・非言説的過程が反映していると指摘している。わかりやすく言えば、映画館の興行主が、映画館の立地（地政学的条件・交通アクセス）と配給システムの中での位置づけ（時政学的条件・封切館か二番館か）にもとづいて映画館に来場する観客を理解し、それに合わせて興行のあり方を調整するとともに、観客に訴求する最善の方法を考えること、それが映画館のプログラム冊子の形式と内容を規定するということである。したがって、プログラム冊子を分析することは、興行主による観客の理解、それにもとづく自己認識の調整、そして観客へのアプローチの方法の選択を読み解く手がかりになる。本論は、四ツ橋文楽座のプログラム冊子を考察するにあたって、近藤が提出した観点を援用する。すなわち、新たな立地で新たな上演時間のもと開

場した四ツ橋文楽座が、新しい観客たちをどのように認識し、いかにみずからを位置づけ直したのか、そして新しい観客たちにどのように呼びかけ、いかなる仕方で彼らの観劇体験を文脈化しようとしたのかを検討する。

本論は昭和五年に四ツ橋文楽座が来場者に販売したプログラム冊子(図1)を扱うが、その基本的な構成にはほとんど変化がなく、次の九つの要素で構成されている。(1)表紙、(2)挨拶文、(3)折り込み式の番付、(4)演目表、(5)人形浄瑠璃の入門的解説、(6)演目解説と床本、(7)「四ツ橋畔より」と題された消息記事、(8)劇場設備・施設の説明、(9)広告である。このうち(7)のニュース記事は掲載されない場合もあった。(5)や(6)の存在は、開場前から興行主の松竹が人形浄瑠璃に初めて接する観客に配慮していたことを示唆しているが、すでに述べたように、新しい観客が来場者の大半を占め、満員大入の盛況になるとは、松竹も予想していなかった。ここでは上記の要素のうち、特に(1)表紙と(2)挨拶文の変化に注目する。というのも、来場の記念品ともなるプログラム冊子の表紙は、観客の美意識に訴求することを目指してデザインされるからであり、挨拶文は、番付の口上とは異なり、興行主による観客への呼びかけとして理解できるからである。実際、開場後約半年の間に表紙デザインと挨拶文に生じた大きな変化には、松竹による観客の認識の変化と新しい観客へのアプローチを読み取ることができる。

劇場のプログラム冊子は、公演初日よりかなり早い時期に編集さ

れるため、四ツ橋文楽座開場後の状況に対する松竹の反応がはっきりと現れるのは、四月公演のプログラム冊子からである。そこでここでは二月公演、四月公演、五月公演、六月公演のプログラム冊子を比較していく。まず二月公演のプログラム冊子では、表紙には絵尽しの図柄にも似た一人遣いの人形が描かれ、それが勘亭流の縦書きの文字列と組み合わせられている(図2)。表紙裏面に印刷された挨拶文(図3)も、こうした伝統的なデザインに対応して、非常に畏まった文体で記されている。

梅花の馨り一段とよろしき候、いよいよ御清穆に被爲遊恐悦申上げます。偕て、當文楽座の竣成記念初春興行は絶大の好評を賜はり空前の満員記録を創つて、その盛況を二月へも打越し得たるは偏に御最員の御餘光と厚く御礼申上げます。(以下略)¹⁵⁾

こうした挨拶文の文体は、御霊文楽座時代から引き継がれたものであり、従来の観客(浄瑠璃愛好者)を想定した呼びかけだと言える。

それに対して、四月公演のプログラム冊子では、表紙デザインも挨拶文も大きく変化する。表紙の図柄自体は桜の花びら舞い散る川辺の風景であり、日本的なモチーフであるものの、鮮やかな色彩(赤、黄、青、緑)の平面的な配置がモダンな印象を与える(図4)。さらに注目すべきは、文字の扱いであり、縦書きではなく横書きに改められ、勘亭流ではなく、グラフィカルなフォントデザインが採用されている。

同様に「文楽座」のロゴも変更されているが、このロゴのデザインは洋画やレビューの劇場であった松竹座のロゴと同じものである(図7)。同様に挨拶文の文体も完全に一新される。

郷土趣味の香り豊かな春四月の文楽座は花の女學生を感動魅了したる人形浄瑠璃の集粹です 矜持高く世界にはこる唯一の郷土藝術文楽座人形浄瑠璃は昭和の若き女性の憧れの的となり世界の人氣を蒐めて今や新時代の頂点にたつてよりよき春興の第一者となりました いみじき香り、華やかな彩り 新様式の完備せるあなたの文楽座へとお揃いでお運びのほどを⁽¹⁶⁾

世界に誇る郷土芸術であると同時に「新時代」「昭和」の「若き女性」たちを魅了する人形浄瑠璃の舞台へのいざないが、親しみやすい「です・ます」調の文体で語られている。

五月公演のプログラム冊子になると、表紙(図5)において伝統的な図像(人形の首)とモダンな図像(バラの花)が平面的な画面構成のなかで組み合わせられる一方で、挨拶文は印象的な仕方で人形浄瑠璃を同時代の都市文化のなかに位置づける。

プラタナスの若葉には生々した近代色の香りが漂っています。クラシカルシーンを近代都市の眞只中に映す文楽座にも郷土の初夏が訪れました 絢爛より清新へ躍進した國粹藝術は今や精氣満點

です。三〇年劇壇の人氣を一つに蒐めている四ツ橋文楽座の五月興行は巨匠連に花形軍の總出陣です。いみじき情懷に近代的芳香高き美と興趣の殿堂あなたの文楽座は茲によりよき好箇の名作を揃えました。(以下略)⁽¹⁷⁾

カタカナ語が用いられ、「近代色」、「近代都市」、「近代的芳香」と言った語彙を投入する挨拶文に見出されるのは、四ツ橋文楽座の新しい観客たちを同時代のモダンな都市文化を享受する人々と理解したうえで、文楽座を近代都市の風景の一角を占める存在として位置づけ直そうとする松竹の試みである。

こうした松竹の試みは、六月公演のプログラム冊子において頂点に達する。この冊子では表紙裏に挨拶文がなく、代わりに津太夫のレコードの広告が掲載されているが、その表紙は、おそらく人形浄瑠璃公演のプログラム冊子の歴史なかで最もモダンなデザインだとと言えるだろう(図6)。平面的な色彩のコンポジション、幾何学的形態の使用、単純化された人形の形態など、構成主義的なデザインであり、同時代の松竹座の映画ポスターを連想させる(図7)。

ここに簡潔に考察した四ツ橋文楽座のプログラム冊子の表紙デザインと挨拶文の変遷に読み取れるのは、従来とはまったく異なる種類の観客の登場とそれによる興行の成功によって徐々に自信を深めていく興行主の姿である。松竹は、四ツ橋文楽座の新しい観客たちを同時代のモダンな都市文化(映画やカフェ)に馴れ親しんだ人々とみなし、



図1 竣工記念初春興行表紙



図2 二月興行表紙



図3 二月興行表紙裏



図4 四月興行表紙



図5 五月興行表紙



図6 六月興行表紙



図7 松竹座ポスター



図8 七月興行表紙

文楽座をもそうした都市文化の一端を担うものとして位置づけることで、人形浄瑠璃の観劇体験を同時代のモダニズム文化に接続可能なものとして文脈化しようとしたのである¹⁸⁾。

ところが、四ツ橋文楽座のプログラム冊子におけるモダニズム文化路線は唐突に終わりを迎える。七月公演のプログラム冊子では、表紙のデザインは純和風に変わり(図8)、挨拶文も「です・ます」調ではあるがより古風な文体に回帰している。

なつ七月、輝かしい季で御座ゐます。いよ／＼御清康にあらせられまする段欣慶に存上ます。當文楽座も開場以來六ヶ月間連日満員、劇壇未曾有の絶對的好成績にてここにまた／＼七月劇壇の覇権を握らんといたします。(以下略)¹⁹⁾

こうした変化の原因については、それを示唆する資料が見当たらないため、はっきりとしたことはわからない。二月公演以降、プログラム冊子の発行人・印刷者・印刷所に変化はなく、²⁰⁾興行もいまだ好調を維持していたので、発行主体の変更や興行成績の悪化が路線変更の理由だとは考えにくい。一方、開場後の四ツ橋文楽座をめぐる当時の議論を通覧すると、ここで検討したようなモダニズム文化路線に異議を唱える声も存在したことが明らかになる。たとえば、評論家の大久保恒次は、『郷土趣味 大阪人』(昭和五年五月号)の座談会で、「若い何とかに、価値を見出されたなんてポスターの宣傳は、ちゃんちやらを

しい。大阪の一部の女學生は決して、若い女全體を率し得られぬと時に若い男女の眞の代表ではない」と憤慨している²¹⁾。こうした外部の意見が影響した可能性もあるだろう。もうひとつ考えられるのは、四ツ橋文楽座の新しい観客たちに人形浄瑠璃を売り込むには、それをモダニズム文化の一部として位置づけるよりも、むしろ「古典芸術」の風格を強調したほうが得策であるという判断がなされた可能性である。実際、本論の冒頭で引用した『浄瑠璃雜誌』の記事では、新しい文楽座の観客が「現代式の紳士淑女」に変わった理由として、「古典藝術の眞価が知識階級の人々に認められ、最早バタ臭い映畫やダンスでは満足できない時代に推移しつつある」という認識が語られていたのである²²⁾。

3 劇場空間の近代化と観劇体験の変容

ここからは四ツ橋文楽座の開場とともに生じた人形浄瑠璃の観劇環境の変容と、それが観客の観劇態度に及ぼした影響を確認する。ここで目指されるのは、当時の新しい観客たちの観劇体験の歴史的条件下を明確化することである。

よく知られているように、四ツ橋文楽座は人形浄瑠璃の興行実践にいくつかの新機軸を導入した。本論に特に関係する点に限定してそれを列挙すると、(1)一部の棧敷席を除いて定員八五〇人の観客席のほとんどを椅子席にしたこと、(2)電気照明と近代的な空調設備

の導入、(3) 出方(茶屋)によるサービスの廃止と劇場内への食堂の設置、(4) 開演時間を午後三時前後として上演時間を短縮したと、(5) 通し狂言を基本とする上演方式を廃止し、「見取り」に移行したことが挙げられる。(1) から(3) の変更と、(4) と(5) の変更はそれぞれ相互に密接な関係にある。したがって、ここでは四ツ橋文楽座における観劇条件の変化を、椅子席への移行と見取り方式への移行の二つに分け、それぞれが観客の観劇体験に及ぼした影響を確認していきたい。

まずは椅子席への移行であるが、明治以後の劇場の近代化の歩みを検討した永井聡子は、「枱席から椅子席への変換は、単に生活習慣を一変させた西洋指向の劇場版としてだけではない劇場空間そのものを劇的に変化させた」と指摘している。⁽²³⁾ 椅子席への移行は、劇場でなされる観劇体験のあり方そのものに大きな影響を与えた。すなわち、棧敷や枱席や大入場で坐って観劇することから椅子席に移行したことで、観客の鑑劇態度が「明治末期には食べながら見るといふことから、見ること集中し、幕間にくつろぐという、現在の観劇態度と同様のものに交換して」いったのである。⁽²⁴⁾ ちなみに四ツ橋文楽座が開場した昭和五年は、東京で松竹がほぼ椅子席のみの東京劇場を開場した年であり、関西でも椅子席主体の劇場が増え始めた時期にあたる(京都南座は昭和四年、中座は昭和七年に椅子席中心に移行)⁽²⁵⁾。ここでは当時の議論や証言を参照しつつ、この変化を四ツ橋文楽座に即して考察する。弁天座までの棧敷と枱席を基本とする観客席を廃止し椅子席に移行

することが、人形浄瑠璃を楽しむ観客の体験に大きな影響を及ぼす変更であることは、興行主である松竹にも十分に認識されていた。昭和四年七月十四日の大阪朝日新聞に掲載された「文楽雑話」と題された記事は、松竹の白井社長、木谷蓬吟、高安六郎、大西利夫、田中総一郎らが集まったときに交わされた会話の内容を伝えているが、そこでは椅子席の導入について次のように懸念が表明されている。

ところで問題になつてゐるのは、新文楽座の椅子席である。果して何時間もの間、椅子席にチャンとすわつたまま聞いてゐるであらうかといふのである。矢張り文楽の見物は、酒に親しみ重箱を開き、五行本を持つてのんびりとした気持であらう。なければ、辛抱が出来まい。あの短い幕合に食事時間はいつにするかといふのである。⁽²⁶⁾

ここでは椅子席への移行とそれにもなう客席での飲食の禁止によって、人形浄瑠璃の観劇から「のんびりとした気持ち」が失われてしまふのではないかと危惧されている。事実、翌年、四ツ橋文楽座が開場すると、椅子席と出方制の廃止をめぐる賛否が分かれることになる。たとえば、武智鉄二は、「この新文楽座は、当時としては、なかなかすっきりした劇場建築で、平土間が椅子席になっていたことも、われわれ若者にはかえって便利だった」と述べ、椅子席が若い観客に歓迎されたことを指摘している。同様に当時二〇代半ばだったフランス文

学者の生島遼一も、「昭和五年ごろ四ツ橋に文楽の劇場ができて、これは椅子席でたいへん感じのよい小劇場だった」と好印象を持ったことを伝えている。また開場直後の昭和五年二月号の『道頓堀』でのアンケート企画では、高木善治が「美しい小屋です、他の芝居小屋の様に下駄をぬがせたりお菓子の事を心配する必要がないのが結構です」と答え、出方制の廃止を支持していた。他方、同じアンケート企画に回答した八木善一は「座席に座った處は小じんまりと落着いたいい感じ、困るのは場内で飲食喫煙を禁ぜられてるので打寛いだ和やかさに缺ける事と義太夫節に椅子席は何といつても不調和」と述べ、若干の不満を表明している。またすでに参照した『郷土芸術 大阪人』の座談会では、岩本栄三郎が「文楽の椅子はいけないな。五年か十年すれば屹度元へもどつて、もの食ひながら見ることになる」と断言している。最後に当時二〇代だった歴史学者の宮本又次は、素浄瑠璃を嗜む世代の反応として、「私の父など食堂でものを喰うなど、もう文楽もおしまいだとこぼしていた。近代的劇場になじめなかったらしい」と述べている。

これらの発言から読みとれるのは、四ツ橋文楽座の観客席が、当時の新しい観客たちには快適さを感じさせる心地よい空間であったのに対して、浄瑠璃を愛好する旧来の観客たちには、「のんびりした気持ち」や「打寛いだ和やかさ」に欠ける、どこことなく堅苦しい空間だと感じられていたという事実である。ここで重要なのは、新しい観客たちが感じた快適さや、旧来の観客が「のんびりとした気持ち」や「打

寛いだ和やかさ」と呼ぶものの内実をより具体的に把握することである。そうすることで、四ツ橋文楽座が提供した観劇体験の特徴がより明確になるはずである。

服部幸雄が指摘する通り、枱席から椅子席に移行することは、「狭いながらもくつろげる空間から、一定の方向に姿勢を固定されて自由の利かない」椅子の上へと身体の置き場が変わることを意味する。枱席の場合には、観客一人一人の身体の向きが画一的に指定されることはなく、いつでも自由に調整することができる。こうした柔軟性は、手摺舞台と出語り太夫床という二極からなる並置型の構造を持つ人形浄瑠璃の観劇にとって、きわめて合理的だと言える。それゆえ椅子席の客席に固有の身体の向きの固定は、枱席に馴れ親しんだ観客にとつて堅苦しいものに感じられただろう。

だが、他方において、すべての観客が正確に同じ方向（舞台の正面）に身体を向け、同じ姿勢で舞台と向き合うことになる椅子席の客席は、電気照明とともに、均質的な見やすさを志向する近代の劇場空間の前提条件でもある。均質的な見やすさとは「どの席からも同じように舞台が見え、同じように声が聞こえること」を意味するが、映画館の椅子席に馴れ親しんでいたであろう新しい観客たちにとっては、四ツ橋文楽座の椅子席が提供する均質的な見やすさは、観劇の快適さと結びついていたと考えられる。

旧来の人形浄瑠璃の愛好者が四ツ橋文楽座の観客席に感じた「のんびりとした気持ち」や「打寛いだ和やかさ」の欠如とまったくも密接に

関係しているのは、椅子席への移行と同時になされた出方（茶屋）によるサービスの廃止である。というのも、茶屋・出方制を廃止して飲食を観客席から追放する代わりに、劇場内に食堂を設置することは、端的に言って、観劇と社交の機能分化であり、両者を別々の空間に振り分けることだからである。その結果、観客席は上演作品を「鑑賞」するための場へと純化されていくことになる。³⁷⁾

しかし、弁天座までの人形浄瑠璃の劇場では、観劇（舞台を楽しむこと）と社交（家族・友人と言葉を交わし飲食を楽しむこと）は人形浄瑠璃の楽しみのなかで切り離しがたく結びついていた。確かに御霊文楽座以前の人形浄瑠璃の劇場にも、三段目や四段目の切場で客やお茶子の出入りを禁じる「通さん場」の習慣が存在したし、場内がシンと静まり返って太夫の語りに耳を傾ける情景も伝えられている。しかし、それらが特別な事柄として伝えられているのは、上演全体から見れば例外的だったからである。大正三年六月の『浄瑠璃雑誌』の巻頭記事では、この風習をあまりに厳格に運用することに対して異議が申し立てられている。

更に最も野蛮なるは大阪市内梅田邊の紳士なるが例の四段目で兵站部の連絡を断れ家族一團飢餓に陥つたさうである、之も所謂藝術神聖論や公德論から割出した事かも知らぬが、文楽座なるものは劇場である、浄瑠璃を聞いて楽しむ所である、藝術公德を無視しない範囲に於て起居飲食の自由を與ふべきものと思ふ。³⁸⁾

記事の執筆者の主張の可否は措くとしても、「文楽座なるものは劇場である」以下のくだりには、当時の通念として、劇場で人形浄瑠璃を楽しむことには、当然のこととして、飲食をともなった社交の楽しみが含まれていたことを読み取ることができる。

以上の点に加えて、観劇と社交の機能分化には、椅子席がもたらした観客どうしの関係の変容も関わっていた。清水裕之が指摘するように、近代の椅子席の劇場では、観客が相互に分離され、それぞれが個別に舞台作品と向き合い、それを鑑賞することになる。「ひとりひとりの観客は、作品を介してのみ結びつき、もはやアブリオリに観客相互の一体性は保証されなくなってしまったのである。言うなれば、観客は同じものを観るために、たまたまそこに居合わせており、観客相互の能動的なコミュニケーションの根は、切り取られてしまったのである」³⁹⁾。そこでは隣の観客の動きや物音は、ただちに鑑賞の妨げと感ぜられるようになる。御霊文楽座のような劇場に馴染んだ観客にとって、このような観客席が「打寛いだ和やかさ」に欠けると感じられたとしても不思議ではない。だがその半面、そうした観客席は、社交を求めずに一人で純粹に観劇を目的にして劇場を訪れる客にとっては便利で快適であった。⁴⁰⁾

身体の向きと姿勢の固定、均質的な見やすさへの志向、観劇と社交の機能分化、観客相互のコミュニケーション回路の遮断。これらの特徴を備えた椅子席の観客席が条件づけるのは、無言で飲食もせずには神経を集中して人形浄瑠璃の舞台に向き合う観劇態度、一言で言えば

「鑑賞」と呼ぶのがふさわしい観劇態度である。四ツ橋文楽座の椅子席に対する評価の違いの根底には、この新しい観劇態度への近しさの違いがあったと考えられる。

次に、四ツ橋文楽座のもうひとつの新機軸である見取り方式への移行についても、それが人形浄瑠璃の観劇体験に及ぼした影響という観点から簡潔に触れておきたい。これまでの研究では、この見取り方式への移行について、主に二つの点から指摘がなされてきた。第一は、通し狂言の廃止によって大序や端場の上演がなくなり、若手の修業の機会が失われたという指摘であり、第二の指摘は、集客を考慮して見取り方式にしたことで作品の全体像が把握しにくくなり、かえって客離れを招く結果になったというものである。本論はそれらの指摘とは異なる観点から、見取り方式への移行の影響を検討する。すなわち、見取り方式への移行は、人形浄瑠璃の観劇に関わる時間感覚の変化をもたらしたと考えられるのである。

周知の通り、御霊文楽座時代の人形浄瑠璃の上演はまだ通し狂言を基本としていたが、それは必ずしも観客が実際に作品を始めから終わりまで見ていたということを意味してはいない。むしろ大序の時間帯には客席がまばらであることが多かった。祐田善雄は「大正初年ころの興行時間は午前八時ごろ始めて約十二時間上演したが、通し狂言の見どころ聞きどころの二の切や三の切は午後が多かったから、観客の熱が入るのは後半の六時間ほどであって、劇評もその部分から書き出すものが多い」と述べ、「十二時間ずっと緊張して観劇するわけ

はなかった」と指摘している^⑬。実際、関東大震災後、一年間大阪に住んで御霊文楽座に通った小山内薫は、昭和三年に当時を回想して「大阪の通人は席をとって置いても、決して始めからは見ない。好い太夫が出る時間を見はからつて出かけるのである」と書いている^⑭。当時の人形浄瑠璃の観客には、「上演作品は最初から最後まで通して鑑賞されるべきである」という通念は存在しなかった。したがって、開演時間も、その時間までに劇場に到着しておくべき目安としては機能していなかった。同様のことは終演についても当てはまる。当時の観客には、「一段の浄瑠璃は最後まできちんと聞くべきである」という通念も必ずしも存在しなかった。竹本撰津大掾が『義太夫の心得』（明治四四年）のなかで「兎角サワリの所が済みますと、十人や二十人は吃とお立ちになりますので私共の方では充分に力を入れて居る遺書の所も、トントお聴きにならないのが随分多いやうでございます^⑮」と不満を述べているのはそのせいである。

四ツ橋文楽座における見取り方式への移行は、こうした上演時間と観劇との関係を大きく変えることになったと考えられる。というのも、いきなり見どころ、聞きどころから始まる見取り方式の上演の場合、開演時間に間に合うように劇場に行くことが必須となるからである。開演時間に合わせて劇場に到着し、椅子席によって条件づけられた観劇態度で舞台と向き合い、本来的には抜粋でしかない見取りの演目をひとつの作品であるかのように鑑賞すること。四ツ橋文楽座の新しい観客たちが、そのことに抵抗を感じることは少なかったであろう。一

方、開演時間に合わせて劇場に赴くように促され、二十分間の幕間に食事と社交を済ませるように強いられた旧来の観客たちは、そこに時間的な窮屈さ、寛ぎのなさを感じたはずである。

以上考察してきたように、四ツ橋文楽座における椅子席と見取り方式への移行は、旧来の人形浄瑠璃の劇場とは異なる観劇態度を動機づける諸特徴を備えていた。簡潔に要約すれば、四ツ橋文楽座の観客席は、私語も飲食もせずに浄瑠璃と三味線と人形の実演に注意を集中させる観劇態度（近代的な「鑑賞」）を動機づけるものだったのである。とはいえ、このことは実際に人々がみなそうした態度で観劇していたということの意味ではない。当時女学生の観賞会を組織していた橋詰せみ郎の次の発言は、開場直後の四ツ橋文楽座の客席が、人形浄瑠璃をめぐる新旧の観劇態度がせめぎ合う場であったことを示唆している。

それからそれ等の所謂文楽黨なるものは、最終までちつとしてる
ずに立つちやうんだね、終りの三味線の音を、後にして立つて行く
のが何とも云へないんださうだが、それでは不可ない、もつと
舞臺に敬意を表さなきアいけない、（中略）新しい文楽では見物
席でたばこをのむ人がある。ものを食べる人があるあれはいけな
いね。⁽⁴⁶⁾

4 無知な観客の真面目さと「古典芸術」としての人形浄瑠璃

それではプログラム冊子において興行主から呼びかけられ、近代化された観劇環境に身を置いた新しい観客たちは、実際にどのような人形浄瑠璃の舞台に向き合ったのだろうか。最後に、同時代の批評家による観察を手がかりにして、この点を検討してみたい。

四ツ橋文楽座の新しい観客たちは、同時代の浄瑠璃愛好家によって、しばしば無知な観客たちであるとみなされていたが、この無知の内実をもっとも鋭く指摘したのは批評家の石割松太郎である。石割は昭和五年に書かれた「新築移轉以来の文楽座」のなかで新しい観客たちの鑑賞態度を次のように観察している。

だから御霊の文楽座時代とは、ガラリと観客層が異つて来ました。
新たな観客層は実は浄るりを聴く耳はまづありません。浄るりの善悪を玩味観賞する能力と豫備知識とを欠いてゐるのが最多数です。（中略）少し浄るりを聴く耳を持つてゐるものから見ると、半間の寝め方を敢へてしてゐます。これは節或は詞のいいところ、寝むべきところを寝めてゐるのでなくして、『文句の内容』に拍手し、喝采を惜まないので。こんな観客層が新たな文楽座の大多数ですから、實は浄るりはどうでもいい、寧ろ『人形』の舞台に引きつけられてゐるお客なのです。（中略）浄るりの善悪は

分からないが、人形は解る。豫備知識を絶対に必要とする浄るりは、意味さへ解ればいい、映画の説明者位に思っている。⁽⁴⁷⁾

二重の無知によって定義される新しい観客たちの特徴が、ここでは詳細に述べられている。第一に、四ツ橋文楽座の新しい観客たちは、人形浄瑠璃の鑑賞に不可欠な予備知識を持たない観客である。見方を変えて言うなら、彼らにとって、人形浄瑠璃は特別な予備知識を必要とする舞台になってしまっている。それゆえ、これらの観客たちは、浄瑠璃の音曲的側面（曲節）を味わうことができない。⁽⁴⁸⁾そして、その結果として、彼らは音曲的側面ではなく、言葉の意味により多くの関心を寄せることになる。浄瑠璃に精通した観客が五行本片手に「のんびりとした気持」で床に耳を傾けるとすれば、無知な観客は活字の床本を開いて話の内容を確認しようとするのである。加えて新しい観客たちは、人形に魅了される視覚優位の観客である。⁽⁴⁹⁾彼らにとっては、言葉（浄瑠璃）は眼に映るもの（人形の舞台）に従属し、それを説明する役割を与えられている。この点を強調するために、石割は無知な観客たちを、説明者（活弁士）の言葉を聞きながらスクリーンを見つめる無声映画の観客に喩えている。すでに確認したように、松竹は新しい観客たちを映画に親しんだ観客とみなし、プログラム冊子のデザインを映画ポスターに近づけたが、石割もまた、ここで新しい観客たちと映画の観客との親近性を指摘しているのである。

だが四ツ橋文楽座の新しい観客たちが、石割の言う通り、無知な観

客たちであるとしても、彼らは無知なままであり続けるのだろうか。彼らはただ自分の好きなように舞台を見て、それで満足しているのだろうか。石割は、別の文章のなかで、無知な観客に付随するもうひとつ別の側面を指摘している。それは、彼らが無知であるがゆえに知ろうとする観客たちであるということである。知ろうとすること、それは自分を変えようとすることにほかならない。

昭和八年七月に東京劇場で文楽座を観劇した際に、石割は客席の雰囲気強い衝撃を受ける。観客たちが異様に真面目だったのである。

一つは、理解してゐるのか、ゐないのか、知らないが、看客は恐ろしく真面目だ。操を見るに準備は欠いてゐるが、操の「味」を「知らう」としてゐる。この気魄が東劇に澎湃としてゐた事。（中略）第一の場合に掲げた、看客の真剣なものには、實は私は驚嘆した。大阪の看客席に見られない一風景だ。大阪の看客は、純娯楽として操を見、操の「味」を「味はう」としてゐる。東京の看客は「味」を「知らう」としてゐる。ここに大きな相違が現はれてゐる。⁽⁵⁰⁾

人形浄瑠璃の舞台を味わうための予備知識を欠いており、浄瑠璃を聞く耳を持っていないという点で、東劇の観客たちも、四ツ橋文楽座の新しい観客たちと同様、無知な観客たちである。⁽⁵¹⁾しかし、彼らは恐ろしく真面目で真剣であった。この石割の観察のポイントは、これらの

観客は無知なのに真面目だと言っているのではないことである。無知なのに真面目ではなく、無知だから真面目なのである。人形浄瑠璃の舞台を味わうための予備知識を欠いているがゆえに（無知であるがゆえに）、彼らは「知ろう」とするのであり、その知ろうとする努力の真剣さ、真面目さに石割は衝撃を受けたのである。

東京の観客の真面目さについて印象的な証言を残しているのは、石割だけではない。昭和三年に新橋演舞場で文楽座を観劇した小山内薫も、東京の観客の真面目さに言及している。小山内は、大阪滞在時の御霊文楽座では、観劇を遊興の一種とみなす大阪人の観劇態度と人形遣いの芸を軽くみる言動に感興を削がれたと述べたうえで、次のよう語っている。

今度の新橋演舞場では、すでにきょうまでに学び得たところだけでも、在阪一年のそれ以上に及んでいる。その理由の最大な一つは、東京の看客のまじめな点である。

一つは珍しいからでもあろうが、東京の見物に一人として人形を侮るものはないようである。もちろん、太夫、三味線に対する尊敬は歌舞伎役者に対する以上である。

この群集心理は劇場内を異常に静寂すると共に、太夫、三味線、人形つかいをも緊張させずには置かないのである²⁸⁾。

演者たちに尊敬の念を抱き、私語も飲食もせずに舞台を真剣に見つめ

る観客たちは、集中した静寂を作り出し、それが演者に反作用して優れたパフォーマンスを引き出すことになる。その恩恵で、小山内も、御霊文楽座での観劇よりも多くの「学び」を得ることができたというのである。

無知な観客の真面目さに言及する石割と小山内の発言は、一見すると、東京と大阪の観客の違いを問題にしているようにみえる。しかしながら、より注意深く両者の発言を検討すると、いずれの比較においても、異なる時代の観客が比較されていることに気がつく。小山内の発言が御霊文楽座時代の大阪の観客と昭和初年の東京の観客を比較していることは明白だが、石割においても、先の引用に続く箇所で大坂では「浄るりの好者のみが、文楽座の華客となる」と述べられるとき、それが御霊文楽座時代にふさわしい記述であることは、石割自身の四ツ橋文楽座の観客の観察に照らしても明らかだろう。したがって、両者の発言で比較されているのは、二つの都市ではなく、二つの時代の観客類型の違いであると言いうことができる。そこで問題になっているのは、近代的な椅子席の劇場（新橋演舞場や東劇もここに含まれる）に現れた、人形浄瑠璃の予備知識を持たない観客の観劇態度なのである。無知であるがゆえに知ろうとする、真面目な観客は、四ツ橋文楽座の客席を埋めた新しい観客たち（たとえば学生たち）のあいだにも、一定数存在しただろう。

人形浄瑠璃を味わうための予備知識を欠いているがゆえに、まずは必要な予備知識を学び、そうすることでその味を知ろうとする観客た

ち。こうした無知な観客たちをどのように特徴づけるべきだろうか。石割は昭和四年に書かれた「人形芝居當面の事」と題された文章で次のように述べる。

過去の芸術、古典藝術を味わうには、それぞれの準備と豫備知識とを要する。豫備知識を具備して聴き、且つ見ねばならぬ舞臺藝術は、今日の大衆の相手ではない。⁽⁵⁴⁾

石割に従うなら、古典芸術とは予備知識なしには鑑賞できぬものであり、人形浄瑠璃は、それが観客に予備知識を要求するようになったときから、民衆娯楽であることをやめ、古典芸術になったのである。だとするなら、予備知識を欠いているがゆえにそれを学ぼうとし、その努力を通して人形浄瑠璃の楽しみを知ろうとする無知な観客たちは、人形浄瑠璃の舞台に、古典芸術の鑑賞者として向き合う観客だと言えるだろう。四ツ橋文楽座における「無知な観客」の登場は、大阪において人形浄瑠璃が古典芸術に変容したことを告げる出来事だったのであり、現在の私たちにまで連なる観賞態度の始まりであった。

5 結語 混淆空間としての四ツ橋文楽座

本論では三つの観点から四ツ橋文楽座における新しい観客の登場を考察してきた。興行主による新しい観客たちの認識と観劇体験の文脈

化、四ツ橋文楽座の観劇環境が規定する観劇体験の条件、そして同時代の批評家による新しい観客たちの観劇態度の観察―これら三つの観客の検討を通じて、本論は昭和初年の四ツ橋文楽座における無知な観客の登場を確認し、そうした観客たちのもとでこそ、古典芸術として人形浄瑠璃と向き合う鑑賞態度が成立し得たことを指摘している。

とはいえ、同時代の証言を検討するかぎり、無知であるがゆえに真面目な観客の姿は東京の劇場で際立っており、四ツ橋文楽座には石割を驚かせた東劇のような雰囲気は存在しなかったようにみえる。おそらくこのことは、当時大阪にはまだ専用の小屋で人形浄瑠璃の芸を楽しんできた観客が数多く存在したと関係している。四ツ橋文楽座の観客席は、そうした旧来の観劇習慣を持つ観客と新しい観客が入り交じり、せめぎ合う空間であった。昭和十六年に山口廣一は、四ツ橋文楽座の観客席には「性格らしい性格がない」と述べたうえで、その理由を観客の雑多さに求めている。「島の内界隈のご隠居らしい十徳姿」、オペラグラス片手の「外人」、「小意気な藝者」、「洋装のモダンなお嬢さん」、「大阪見物らしい地方出の老嫗」、「長髪の若い畫家」、そしてノートを手にした「京大や大阪高校あたりの學生諸君」が混ざり合っていた。⁽⁵⁵⁾ こうした観客の混淆は、開場直後の四ツ橋文楽座にも見られただろう。そのような客席では、東京の劇場のような雰囲気は生まれようがなかった。だが、武智が「文楽座最後の黄金時代」⁽⁵⁶⁾と呼ぶ演者たちを前にして、明治・大正の名人たちの芸を知る古参の観客と、古典芸術として人形浄瑠璃を見始めた若い世代の観客とが隣り合っ

ていた四ツ橋文楽座の観客席は、雑多だけでなく、おそらく豊饒な空間でもあったろう。昭和十年代後半の関西に人形浄瑠璃の批評・研究を刷新する若い書き手が相次いで登場したことは、新旧世代の観客の出会いの場としての四ツ橋文楽座の存在と無縁ではないと思われる。

【注】

- (1) 森西真弓「四ツ橋文楽座開場前後」、『藝能懇話』第十一号、一四二頁—一五五頁。
- (2) 怠佛「名狂言の萃を蒐めたる文楽座の四月興行」、『浄瑠璃雑誌』二九〇号、昭和五年四月、一頁。吉川閑少「文楽座の忠臣蔵を聞く」、『浄瑠璃雑誌』二九七号、昭和五年十一月、一一一頁。
- (3) 武智鉄二「文楽 その芸 その人びと」、『武智鉄二全集 定本・武智歌舞伎3 文楽・舞踊』所収、三一書房、昭和五四年、三四七頁。
- (4) 高木浩志「激動の昭和文楽」、『今日の文楽』(岩波講座 歌舞伎・文楽第十卷) 所収、岩波書店、一九九七年、九二—九五頁参照。山口廣一「文楽軒以後の文楽」、『国立劇場芸能鑑賞講座 文楽』所収、昭和五〇年、四〇—四二頁参照。内山美樹子「文楽」、内山美樹子・志野葉太郎『文楽・歌舞伎』所収、岩波書店、一九九六年、四四—四五頁参照。内山美樹子「(付)人形浄瑠璃文楽の上演形態」、『浄瑠璃の十八世紀』、勉誠出版、平成元年、六二—六三頁参照。
- (5) 「吉永孝雄の私説昭和の文楽」(青木繁・山田和人構成、和泉書院、一九九五年)には、吉永氏の回想に加えて、「学生鑑賞の始まり」および「文楽の新しい観客」についての記述がある。また次の論文も注目に値する。多田英俊「思想教育の芸術鑑賞に及ぼす影響について—戦前の女学校向け人形浄瑠璃公演を中心に—」、『演劇学論叢』第十五号、大阪大学文学研究科演劇学研究室、二〇〇六年、四〇—五八頁。
- (6) 守随憲治「浄瑠璃」、『守随憲治著作集第四卷』所収、笠間書院、昭和五四年、三八六頁参照。内山美樹子「文楽」、前掲書、四八—四九頁参照。倉田善弘『文楽の歴史』、岩波書店、二〇一三年、一九八頁参照。

(7) 四ツ橋文楽座の開場後、『道頓堀』と『浄瑠璃雑誌』に女学生による人形浄瑠璃初体験の感想文が掲載された。それらの感想文は当時の女学生がどのように人形浄瑠璃の舞台に接したのかを知る手がかりにはなるものの、何らかの基準にもとづいて編集部によって選別された少数の文章であり、当時の新しい観客の鑑賞体験へと一般化することを許さない。「文楽座の印象」、『道頓堀』(昭和五年四月号)、五八—六一頁。「文楽を見た女学生の感想(一)」、『浄瑠璃雑誌』二九〇号(昭和五年四月)、十七—二二頁。「文楽を見た女学生の感想(二)」、『浄瑠璃雑誌』二九二号(昭和五年五月)、十四—十七頁。こうした感想文の扱いに関しては、前掲の多田論文における議論も参照のこと。

- (8) 石割松太郎「古観の「太十」—四月の文楽座—」、『演芸月刊』第十一号、昭和五年、十頁。高谷伸「文楽漫談」、『道頓堀』昭和五年四月号、二四頁。
- (9) 倉田善弘『文楽の歴史』、一八八—一九三頁。
- (10) 弁天座での仮宅興行が始まった直後の『浄瑠璃雑誌』の記事(昭和二年二月)では、「御霊に於いては浄瑠璃に縁故あり趣味ある、所謂好者ばかりが僅かに来る、南は好きも嫌いも来るは来る」(傍点引用者)と述べられている。怠佛「斯くて文楽座は遂に滅亡する」、『浄瑠璃雑誌』二五七号、昭和二年一月、十三頁。
- (11) 三宅周太郎「文楽一題」、『演劇評話』所収、新潮社、昭和三年、七五頁。
- (12) 石割松太郎「新築移轉以来の文楽座」、『人形芝居雑誌』、春陽堂、昭和五年、三七—三三三頁。
- (13) 鴻池幸武「吉田栄三自傳」、相模書房、昭和十三年、一八九頁。
- (14) 近藤和都「映画館と観客のメディア論 戦前日本の「映画を読む」/書く」という経験」、青弓社、二〇二〇年、三〇頁。
- (15) 『二月興行 文楽座人形浄瑠璃』(公演プログラム)、昭和五年二月。
- (16) 『文楽座四月興行 人形浄瑠璃』(公演プログラム)、昭和五年四月。改行省略。
- (17) 『文楽座五月興行 人形浄瑠璃』(公演プログラム)、昭和五年五月。
- (18) このとき松竹は、四ツ橋文楽座の新しい観客たちを、権田保之介が「モダン生活の主体」と呼んだ人々、すなわち階級的には有産有閑階級、プティブルジョワであり、年齢的には青年の男女であり、職業的には学生や独身

- のサラリーマンやOLである人々と理解していたと言えるだろう。権田保之介「民衆娯楽論」（昭和六年）、『権田保之助著作集 第二巻』、学術出版会、二〇一〇年、二四二―二四四頁参照。
- (19) 『文楽座七月興行 人形浄瑠璃』（公演プログラム）、昭和五年七月。
- (20) 編集兼発行人は大塚良三・大阪四ツ橋文楽座、印刷者は永井太三郎、印刷所は永井英日堂。
- (21) 「文楽はどうなる?」、『郷土趣味 大阪人』、昭和五年五月号、十七頁。
- (22) 吉川閑少「文楽座の忠臣蔵を聞く」、前掲書。
- (23) 永井聡子「劇場の近代化 帝國劇場・築地小劇場・東京宝塚劇場」、思文閣出版、二〇一四年、三八頁。
- (24) 永井聡子、前掲書、六七頁。
- (25) 服部幸雄「大いなる小屋 江戸歌舞伎の祝祭空間」、平凡社ライブラリー、一九九四年、三八八―三八九頁。
- (26) 「文楽雑話」大阪朝日新聞、昭和四年七月十四日。
- (27) 武智鉄二、前掲書、三三四頁。
- (28) 生島遼一「文楽の思い出」、『文楽の魅力』、国立文楽劇場、昭和五七年、一三四頁。
- (29) 「文楽座の印象」、『道頓堀』昭和五年二月号、七四頁。
- (30) 同書、七四頁。
- (31) 「文楽はどうなる?」、前掲書、二二頁。
- (32) 宮本又次「思いの御霊文楽座と四ツ橋文楽座」、『文楽の魅力』、国立文楽劇場、昭和五七年、十七頁。
- (33) 服部幸雄、前掲書、三九〇頁。
- (34) 清水裕之「劇場の構図」、鹿島出版会、昭和六年、五六―五七七頁。
- (35) 永井聡子、前掲書、三八頁。
- (36) 清水裕之、前掲書、二四一頁。
- (37) 神山彰「近代演劇の水脈 歌舞伎と新劇の間」、森話社、二〇〇九年、一八三頁。服部、前掲書、三九〇頁。
- (38) 「社説 劇場と衛生」、『浄瑠璃雑誌』一三二号、大正三年五月、二頁。
- (39) 清水裕之、前掲書、二四三頁。
- (40) 実際、四ツ橋文楽座プログラム冊子の「文楽座御座席案内」のページに

- は、「御観覧の外一切御不要の上大部分椅子席になって居りますからお一人でも御愉快に洋服でもお樂に御見物が出来、またお出入りが自由です」と明記されていた。たとえば昭和五年六月の公演プログラム冊子、五一頁を参照のこと。
- (41) この問題はすでに同時代の演者や批評家にも認識されていた。竹本津太夫「文楽座の印象」、『道頓堀』昭和五年二月号、七五頁。石割松太郎「新築移轉以来の文楽座」、前掲書、三八四―三八五頁。
- (42) 高木浩志「激動の昭和文楽」、前掲書、九三頁。内山美樹子「文楽」、前掲書、四八―四九九頁。
- (43) 祐田善雄「人形浄瑠璃芝居の変遷（大正）」、『浄瑠璃史論考』、中央公論社、昭和五〇年、六〇九頁。高木浩志も「大序は空席が目立ったようだ」と述べている。高木浩志「激動の昭和文楽」、前掲書、九三頁参照。
- (44) 小山内薫「人形浄瑠璃断想」（昭和三年）、『小山内薫演劇論全集 第4巻 伝統演劇編（上）』、未来社、一九六六年、三〇五頁。
- (45) 竹本撰津大掾「義太夫の心得」、中島辰文館、明治四四年、二四―二五頁。
- (46) 「文楽はどうなる?」、前掲書、二二頁。
- (47) 石割松太郎「新築移轉以来の文楽座」、前掲書、三八九―三九〇頁。
- (48) 高安六郎も同様の指摘をしている。「今の文楽の客もそんな所があつて、この間もみてゐると、へんな所でも、誰かが手を叩くとそれにつれて、ぱちぱち叩く、だから文楽も別の意味で、聞きとこ、見どこが分らなくなつて来ているらしい。」「文楽はどうなる?」、前掲書、一六頁。
- (49) 『浄瑠璃雑誌』（昭和五年四月）の文楽座月評にも、新しい観客たちについて「最も人形に多量の興味を持てるものの如く」というコメントがある。怠佛「名狂言の萃を蒐めたる文楽座の四月興行」、前掲書、一一一頁。
- (50) 石割松太郎「勾欄雑考」、『近世演劇雑考』、岡倉書房、昭和九年、一八五頁。
- (51) 石割はつねづね東京の観客の耳は筈であると公言して憚らなかつた。「人形芝居の研究」の冒頭には次のような一節がある。「東京の人々はほんとに浄るりを知らない、浄るりにおける東京の人々の耳は、顔の横に付いてゐる椎茸にすぎません。」石割松太郎「人形芝居の研究」、『人形芝居雑話』

- (昭和五年) 所収、二頁。
(52) 小山内薫「人形浄瑠璃断想」(昭和三年)、前掲書、三〇六頁。
(53) 石割松太郎「勾欄雜考」、前掲書、一八六頁。
(54) 石割松太郎「人形芝居當面の事」、『人形芝居雜誌』(昭和五年) 所収、二五八頁。
(55) 山口廣一「古典文楽の現代的展望」、『劇評・随想 大阪の芝居』所収、
輝文館、昭和十七年、三四三頁。
(56) 武智鉄二、前掲書、三四七頁。

【図版出典】

- 図1 四ッ橋文楽座竣工記念初春興行プログラム冊子(昭和五年一月)、国立
劇場所蔵。
図2 四ッ橋文楽座二月興行プログラム冊子(昭和五年二月)、国立劇場所蔵。
図3 四ッ橋文楽座二月興行プログラム冊子(昭和五年二月)、国立劇場所蔵。
図4 四ッ橋文楽座四月興行プログラム冊子(昭和五年四月)、国立劇場所蔵。
図5 四ッ橋文楽座五月興行プログラム冊子(昭和五年五月)、国立劇場所蔵。
図6 四ッ橋文楽座六月興行プログラム冊子(昭和五年六月)、国立劇場所蔵。
図7 松竹座ポスター(昭和五年五月)、関西大学大阪都市遺産研究センター
『道頓堀今昔 芝居画家——山田伸吉の世界——』、二〇二二年十二月、
四頁。
図8 四ッ橋文楽座七月興行プログラム冊子(昭和五年七月)、国立劇場所蔵。

The emergence of “ignorant” spectators: Bunraku theater and its spectatorship after the opening of the Yotsubashi-Bunrakuza

EBINE Takeshi

This paper examines the changes in the situation surrounding the Bunraku theater following the opening of the Yotsubashi-Bunrakuza in January 1930; it brought a new type of spectator to the newly built, modern-style auditorium. In this paper, we define this new type of audience as “doubly ignorant” spectators and analyze how they experienced the performance of the Bunraku theater from three points of view. First, we analyze the cover design and greetings of the playbill of the Yotsubashi-Bunrakuza to determine how the operator of the show (Shochiku) understood new spectators and tried to contextualize their theatrical experience. Second, we focus on the characteristics of the modern auditorium of the Yotsubashi-Bunrakuza which predetermined the conditions for potential theatrical experiences of new spectators. Third, we examine the observations of one contemporary critic of ignorant spectators’ attitudes toward the performances and discuss the characteristic seriousness of the ignorant spectators. Finally, this paper points out that among these new ignorant spectators emerged the modern attitude toward the Bunraku theater, one that considers this kind of traditional theater as “classical art.”

Keywords: Bunraku, Yotsubashi-Bunrakuza, spectatorship, theater, classical art