

弁天座の谷崎潤一郎：
昭和初年の「新しい観客」をめぐる一試論

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都市文化研究センター 公開日: 2018-06-04 キーワード (Ja): 人形浄瑠璃, 谷崎潤一郎, 弁天座, 『蓼食心虫』, モダニティ キーワード (En): Bunraku, Junichiro Tanizaki, Bentenza, Some Prefer Nettles, modernity 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.20200114-001

二〇一七年度「研究科プロジェクト推進研究」成果報告書

伝統芸能の近代化とメディア環境

大阪市立大学大学院文学研究科 都市文化研究センター

弁天座の谷崎潤一郎

昭和初年の「新しい観客」をめぐる一試論

海老根剛

1. 人形浄瑠璃とモダニティ

私たちが今日なじんでいる「人形浄瑠璃」という呼称が、それ自体、近代の産物であることはよく知られている。江戸末期まで人形浄瑠璃は「操」ないし「操芝居」と呼ばれていたのであり、「人形浄瑠璃」という呼称が用いられるようになったのは明治に入ってからである¹。そして、明治以降の「人形浄瑠璃」の歴史は、これまで主に「近代化」(modernization)という観点から論じられてきた。それは、興行面について言えば、松竹合名会社という近代的企業によって文楽座が買収され(明治42年)、当初はいくつも存在した文楽座に対抗する勢力の試み(彦六座、稲荷座、堀江座、近松座など)がことごとく挫折することで、人形浄瑠璃の興行が松竹に一元化される過程である(近松座の解散は大正3年)。また上演演目の点から言うと、人形浄瑠璃の近代化は、すでに江戸末期に始まっていた「古典化」の過程のさらなる進展とみなすことができる。優れた新作の成立が途絶え、すでに評価の確立した一定数の作品が繰り返し上演されるようになる。それに伴って、演者の側ではそれぞれの演目で確立された表現の規矩(風)の継承という意識が強まるとともに、観客の側でもドラマから芸の鑑賞に関心の重心が移っていった²。しかし、この古典化の過程は、人形浄瑠璃が大衆的娯楽から「古典芸能」に変わることを意味してもいた。江戸末期から明治期まで続いた義太夫節の全国的人気は衰え、浪花節、新劇、映画といった新しい娯楽が台頭する大正期に入ると、人形浄瑠璃は急速に大衆娯楽の地位を失い、興行面で苦境に立たされることになる³。

こうした人形浄瑠璃の近代化については、これまで主に演者・興行側に立った視点から、すなわち、演者の世代交代、演目と組織の変遷、興行上の改革などに注目して、着実な検討がなされ

¹ 倉田喜弘「輝ける明治文楽」、『岩波講座歌舞伎・文楽第十巻 今日文楽』所収、岩波書店、1997年、五頁。石割松太郎は「人形浄瑠璃」という呼称の始まりを明治五年としている。石割松太郎「勾欄雑考」(昭和8年)、『近世演劇雑考』所収、昭和9年、岡倉書房、188-190頁。

² 高木浩志「幕末の名人たち」、『岩波講座歌舞伎・文楽第九巻 黄金時代の浄瑠璃とその後』所収、岩波書店、1999年、286頁。

³ 倉田喜弘『文楽の歴史』、岩波書店、193頁。

てきた⁴。しかし、その一方で、人形浄瑠璃を鑑賞する観客に焦点を合わせた研究はまだ少ないように思われる⁵。本試論のねらいは、上述した人形浄瑠璃の近代化の過程を観客の経験という視点から検討してみることである。そのさい本試論が目にするのは、昭和初年における新しい観客層の出現とそうした観客に関する当時の言説である。

ただし、本試論が試みるのは、単に視点を演者・興行側から観客側に移すことではない。それと同時に「近代化」に代わる別の観点をも導入してみたいのである。それが「モダニティ」(modernity)という観点である。ここで言う「モダニティ」とは、時代(「近代」)ではなく、近代の大都市生活に典型的に観察される意識・知覚・経験の様態(「現代性」)を指している⁶。より具体的に言えば、資本主義的な消費の中心としての大都市における運動と速度の経験、断片的で移ろいやすい知覚、空間感覚の変容(速度による距離の圧縮)、合理化された時間(分秒単位で機能するシステムによる時間管理)、大量の情報の高速の流通(マスメディア)、匿名性の経験(無数の他人たちとのすれ違い)といったものが、モダニティの内実をなし、それが大都市の人々の感受性を形作る。モダニティという観点は、映画研究において、都市と映画の密接な関係を分析するにあたって生産的に活用されてきた。というのも、映画も都市もモダニティの経験がなされる場だという点で共通するからである。そのさい映画は、モダニティの経験(運動と速度、断片的知覚、匿名性など)を提供する装置であるだけでなく、(映画作品という形で)そうした経験を分節化し反省する表現でもあるがゆえに、モダニティの特権的なメディアムとして理解された⁷。

本試論では、人形浄瑠璃の観客の考察にモダニティの観点を導入することで、二つの事柄を検討してみたい。第一に、昭和初年における人形浄瑠璃と都市の関係を考察する。人形浄瑠璃とモダニティの関係を問うことは、人形浄瑠璃と同時代の都市空間の関係を考察することを意味する。第二に、人形浄瑠璃における「新しい観客」の登場を、モダニティの感受性を内面化した観客と人形浄瑠璃との出会いとして考察する。そのさい本試論では、特に弁天座時代(昭和2年から昭

⁴ 『岩波講座歌舞伎・文楽第十巻 今日文楽』第一部の諸論文、および前掲の倉田喜弘『文楽の歴史』第六章、第七章を参照。また当然のことながら、『義太夫年表』大正編・昭和編(和泉書院)も重要な基礎資料である。

⁵ 吉永孝雄の『私説 昭和の文楽』(和泉書院、1995年)は、昭和の人形浄瑠璃における観客(劇評家も含む)の体験を生き生きと伝える貴重な証言である。また昭和戦前の人形浄瑠璃をめぐる議論を整理した次の論考も示唆に富む。森西真弓「四ツ橋文楽座開場前後 - 文楽復興への動き -」、『藝能懇話』第十一号、大阪藝能懇話会、1997年、142-155頁。

⁶ Thomas Elsaesser, "City of Light, Gardens of Delight", in *Cities in Transition. The Moving Image and the Modern Metropolis*, Ed. Andrew Webber and Emma Wilson. London: Wallflower Press, 2008, pp. 88-101.

⁷ 次の拙論を参照。海老根剛「〈映画都市〉としてのマドリッド アルモドバルの初期作品における都市表象をめぐる」、『表現文化』第9号、大阪市立大学、36-67頁。

和4年まで)の文楽座に注目する。というのも、この時期は、御霊文楽座(大正15年11月焼失)から四ツ橋文楽座(昭和5年1月開場)への過渡期に当たっており、かつ人形浄瑠璃が不可抗力的に同時代の関西モダニズム文化の中心地(道頓堀)に投げ込まれた一時期だったからである。そして、そうした弁天座時代の文楽座の「新しい観客」の一事例として、本試論は谷崎潤一郎を取り上げる。脚本部顧問として映画会社に在籍した経験があり、みずから映画評も執筆し、『痴人の愛』でモダン都市の風俗を活写した谷崎が、モダニティの経験と感受性を深く内面化した作家であったことは論を俟たない。その谷崎が関西移住後、人形浄瑠璃に深く魅了されたのが、弁天座時代の文楽座であった。谷崎が人形浄瑠璃について残した文章を検討することで、人形浄瑠璃とモダニティの出会いとすれ違いを素描してみたい⁸。

2. 過渡期としての弁天座時代

御霊文楽座の焼失(大正15年11月29日)から弁天座での興行(昭和2年1月~)を経て四ツ橋文楽座の開場(昭和5年1月)にいたる数年間は、森西真弓が指摘する通り、「文楽にとってひとつの大きな転換期」⁹であった。というのも、この数年間に文楽座の立地、劇場構造、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ているからである。これらのほとんどは舞台上で上演される浄瑠璃それ自体にとって外的な変化でしかないが、私たちの関心の対象である「新しい観客」の出現は、これらの外的な変化と密接な関係にある。したがって、まず三つの劇場(御霊文楽座、弁天座、四ツ橋文楽座)の特徴を確認しつつ、立地の移動とともに生じた変化を概観し、過渡期としての弁天座時代の位置づけを明確にしておきたい。

大正7年1月に改装された御霊文楽座は、収容人数613人の平土間升席の文楽専用劇場であり、繁華街の喧騒からは離れた場所にあった。開演時間は7時半ないし8時で、打ち出しは18時15分から20時40分のことが多かったが、大正8年9月以降は正午12時開場、21時終演に短縮される¹⁰。上演方式は全通し、または準通しに付け物がつくのが通例だった。森西は御霊文楽座を世間から隔絶した「浄るり国」と揶揄する大正14年の新聞記事を紹介しているが¹¹、三宅周太郎は大正12年の文章の中で当時の御霊文楽座の雰囲気「義太夫の世界に憧憬する人ばかり」が集う「禅寺」

⁸ したがって、本試論は谷崎の人形浄瑠璃についての文章を谷崎の文学的営為を解明するために読むことはしない。あくまでも当時登場しつつあった「新しい観客」の経験を伝える一事例(代表例ではない)として谷崎の文章を扱う。谷崎文学における人形浄瑠璃体験の意味については次の研究を参照のこと。佐藤淳一『谷崎潤一郎 型と表現』、青簡舎、2010年。

⁹ 森西、前掲書、142頁。

¹⁰ 垣内幸夫「近代との摩擦 ー大正期の文楽ー」、『岩波講座 歌舞伎・文楽第十巻 今日文楽』所収、69頁。

¹¹ 森西、前掲書、143頁。

に喩えている¹²。つまり、みずからも浄瑠璃を嗜み、浄瑠璃の響きを隔々まで味わうことのできる玄人が集うストイックな空間だったということである。そうした空間が、御霊文楽座の焼失によって失われたのである。石割松太郎は、大正11年2月に越路大夫が舞台を離れた時点ですでに竹本座にまで遡る人形浄瑠璃の一時代が終焉したとみなしていたが、御霊文楽座の焼失は「内容的にはすでに陵遅の極にあった人形浄瑠璃」に加えられた「大きな鐵槌」だったと述べている¹³。

本拠地を失った文楽座は、昭和2年1月から道頓堀の弁天座で興行を再開する。弁天座はかつて竹田の芝居があった場所に建てられた松竹の劇場で、大正末期には歌舞伎や近代劇を上演していた。平土間升席のこの劇場は収容人数が約千人と大きく、船底がないため手摺りを高くすることになり、舞台が見にくく、人形浄瑠璃の上演には適していなかったとされる¹⁴。開演時間や上演方式の点では御霊文楽座末期を引き継いだ弁天座での興行は、開場当初こそ賑わったものの、すぐに不入りになってしまう。先に引用した文章の中で石割は、弁天座の興行は芸術的にも興行的にも「實に惨憺たるものであつた」と評し、初日の劇場で「両棧敷を通じて唯つた一人の私のみを、棧敷に見出すことが屢々あつたのです」と述懐している¹⁵。一方、弁天座での興行が始まった当時まだ高校生だった武智鉄二は、当時の文楽座の興行についてやや異なる回想を残している。英語教師の影響で歌舞伎や能・狂言に目覚めた武智は、松竹が集客対策として弁天座に導入した一幕見席を利用して人形浄瑠璃を見始めたのだが、当時そのようにして人形浄瑠璃を発見したのは武智一人ではなかったという。

当時のサラリーマンや学生は、案外安直な一幕見を利用したものだった。潜在的な文楽への関心が、われわれ学生の仲間でも、いつとはなしに、高まってきていた。そうして、四ツ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¹⁶。

つまり、たとえ興行的には不入りだったにせよ、四ツ橋文楽座の開場に先立って、すでに弁天座時代に新しい観客層が萌芽的に形成され始めていたというのである。実際、本試論で考察する谷崎潤一郎は、弁天座に熱心に通い人形浄瑠璃の魅力を発見していった「新しい観客」の一人だった。

最後に四ツ橋文楽座であるが、昭和5年1月に開場したこの劇場は、いくつかの点で人形浄瑠璃の上演・興行史における重要な画期をなしている。鉄筋コンクリートのモダンな外観を持つこの

¹² 三宅周太郎「文楽二題」、『演劇評話』、新潮社、昭和3年、75頁。

¹³ 石割松太郎「新築移転以来の文楽座」、『人形芝居の研究』、更生閣、昭和8年、296頁。

¹⁴ 高木浩志「激動の昭和文楽」、『岩波講座 歌舞伎・文楽第十巻 今日文楽』所収、83頁。

¹⁵ 石割、前掲書、269頁。

¹⁶ 武智鉄二「文楽 その芸 その人々」（昭和四七年）、『定本・武智歌舞伎3 文楽舞踊』、三一書房、昭和54年、347頁。

劇場は、人形浄瑠璃の劇場としては初めて850人収容の大部分に椅子席を採用し、近代的な舞台・照明設備を完備していた。また開演時間は午後3時として上演時間を短縮するとともに、通し上演を廃止し、見取り方式を採用した。さらに初心者への配慮としてプログラムに人形浄瑠璃の入門的な解説が掲載され、全段の床本が配布されるようになる。また、新たな観客層の開拓のために、学生や各種団体向けの観賞会やマチネー公演も企画された。昭和3年あたりから東京で生じた文楽ブームが大阪に波及したこともあり、一年目は大入満員続き、300日以上興行することとなった¹⁷。四ツ橋文楽座の開場にあたって、松竹は意識的に新たな観客層に向けて人形浄瑠璃をプロモートし、実際に御霊文楽座時代とはまったく異なる観客が人形浄瑠璃の公演に足を運んだのである。

開場当初の四ツ橋文楽座が、どのようにみずからを同時代のモダンな都市文化の中に位置づけ、新しい観客層にアピールしていったのかを考察することは非常に興味深い主題であるが、その検討は別の機会に譲り、本試論では弁天座時代に注目してみたい。これまでの記述からもわかる通り、弁天座時代は、江戸末期以来の人形浄瑠璃の上演と興行のスタイルをいまだ受け継いでいた御霊文楽座時代と、近代的な劇場設備を導入し新たな観客層をターゲットにした興行が試みられる四ツ橋文楽座時代の過渡期に当たる。弁天座時代は上演と興行のスタイルという点では依然として御霊文楽座の延長線上にありながらも、劇場を取り巻く周辺環境は激変する。すなわち、静かな御霊神社の社地から喧騒に満ちた道頓堀に移動することで、文楽座は期せずして同時代のモダニズム文化の渦中に放り込まれることになったのである。その意味で弁天座時代は、人形浄瑠璃とモダニティとの最初の出会いが生起した時期だと言えることができる。

御霊文楽座の焼失から四ツ橋文楽座の開場にいたる時期の人形浄瑠璃が論じられる際にしばしば等閑に付されているように思われるのは、大正末期から昭和初年のこの一時期が関西におけるモダニズム文化の最盛期と重なっているという事実である。また逆に「関西モダニズム文化」を論じる文献においても、当時の文楽座の動向が触れられることはほとんどない。大正14年4月、「大阪市は東西南北の四区の周辺地域を併合し、東京市を抜き、人口が世界第六位、日本第一の巨大都市」¹⁸となる。いわゆる「大大阪」時代の始まりである。大正12年の関東大震災は古い東京の街並みを一掃し、銀座などに近代建築が立ち並ぶ街並みを現出させる契機となったが、谷崎潤一郎を始めとする多くの文化人を（一時的にせよ）関西に移住させもした。鈴木貞美は、震災以後、「東京、大阪とその周辺に「サラリーマン」「サラリーガール」を中心とした新中間層が急増し、また大衆相手の消費、娯楽施設が展開」することで、「デパートやカフェ、ネオンサイ

¹⁷ 高木浩志、前掲書、92-93頁。吉永孝雄『私説 昭和の文楽』、8-12頁。

¹⁸ 増田周子「『大阪時事新報〈文藝欄〉』解説」、関西大学大阪都市遺産研究センター編『大阪時事新報記事目録』所収、1頁。

ンに代表される都市風俗におけるモダニズム」が本格化したと指摘している¹⁹。さらに鈴木によれば、大阪は東京よりも鉄筋コンクリートの建物の建設が早く行われ、当時のニュースフィルムで確認する限り、洋装の女性が行き交う姿は銀座よりも心齋橋のほうがはるかに多く見られたという。「モダン都市とその風俗の浸透は、東京よりも大阪の方が早かった」²⁰。また、大阪の映画文化の誕生を考察した笹川慶子は、大阪市内の映画館の数が大正13年から15年にかけて急増し、映画館ブームが起こっていたことを指摘している²¹。道頓堀には松竹の経営する二つの高級映画館、すなわち日本映画の封切り館の朝日座と洋画新作とレビューなどを見せた松竹座があった。劇場、カフェ、映画館が集積した道頓堀界隈は、心齋橋とならぶ大阪のモダンな風俗の中心地だったのである。

したがって、文楽座が弁天座で興行を再開したとき、御霊文楽座の雰囲気親しんだ同時代の観察者が危惧の念を抱いたのも無理はない。石割は「人形浄るりは、騒々した道頓堀では興行は駄目です」、「周囲が静かなところでなくては人形浄るりは発達しない」と書き²²、三宅は「成可早くあの良風をこわさぬ中に道頓堀を引き上げさせたいと思う。太夫や人形遣ひが道頓堀の芸人と同一になっては、それこそもう文楽は終わりである」と述べている²³。しかし、三宅はまた、『文楽の研究』の初版に収録された「ある若い太夫の獨語」と題された小文の中で、モダニズム文化の喧騒の中に放り込まれた人形浄瑠璃の有り様をビビッドに描き出してもいた。この文章で三宅は、ある若手太夫の愚痴という形でモダンな風俗に取り囲まれた人形浄瑠璃の有り様をユーモラスに活写している。

それを何だ。我々を見ると、丸できんたまのない人間か何かのやうに、お前らは問題にならぬ。昔の太夫はどうだかうだとばかり云っている。だが、今名人の長門太夫を辨天座へつれて来て、床で語らせて見ろ、どんな神様のやうな名人だつて、その聲が川向うの宗右衛門町は愚か、辨天座の表へだつて響くわけがない。電車は一分毎にガアッ、ガアッ、モーターボートはブツブツ、乗り合ひ自動車はストップ、オーライ、ブウッ、道頓堀の通りはジャズや蓄音機、ブーブーガングンの樂隊の廣告屋も十五分ごと位には通る。昔から見たら嵐とつなみと地震とが、一緒くたになつて、道頓堀に一時に起こつたやうなものやないか。その音の中で、しかも監獄の鐵の扉のやうな今日日の辨天座の木戸の格子がはまつ

¹⁹ 鈴木貞美「モダニズムと伝統、もしくは「近代の超克」とは何か」、竹村民郎・鈴木貞美編『関西モダニズム再考』、思文閣出版、2008年、523頁。

²⁰ 前掲書、523頁。

²¹ 笹川慶子『明治・大正 大阪映画文化の誕生』、関西大学大阪都市遺産研究センター、平成24年、21頁。

²² 石割、前掲書、277頁。

²³ 三宅周太郎「文楽とその立場」、『文楽の研究』所収、春陽堂、昭和5年、279頁。

ているのに、たかが人間の聲が、四町四方、八町四方とかに聞こえたりする道理がないぢやないか²⁴。

3. 『蓼食ふ虫』に描かれた弁天座の観客たち

すでに武智の回想を引用して述べたように、モダンな風俗の喧騒に取り囲まれた弁天座には、御霊文楽座時代とは異なる「新しい観客」がすでに姿を現しつつあった。この新しい観客は、都会の雑踏やカフェや映画館やジャズの響きに慣れ親しんだ観客、すなわち、モダニティの感受性をすでに内面化した観客だったろう。しかし、彼らはまだ、四ツ橋文楽座の開場時のように劇場を満員にはしていない。むしろ御霊文楽座時代からの常連客に紛れて、閑散とした客席を埋めていたに過ぎない。そうした過渡期の観客の姿を思い描いてみるために、谷崎潤一郎の『蓼食ふ虫』（昭和3年）に描かれた弁天座の観客たちのイメージを簡潔に考察してみたい²⁵。

この作品の冒頭、主人公の斯波要と妻の美佐子は、美佐子の父親の誘いに応じて弁天座を訪れ、『心中天網島』を見物する。この場面では、要、美佐子、美佐子の父親、父親の愛人お久の四人が登場するのだが、谷崎はこの四人の観客の人形浄瑠璃に対する態度を明確に描きわけている。以下、簡単に整理してみたい。

まず「老人」と呼ばれる美佐子の父親であるが、要たちが劇場に到着したとき、この老人はすでに平土間の柙席に腰を下ろし、お久の手料理の詰まった重箱の傍らで、朱塗りの杯で酒をちびりちびりとやりながら、「一心に舞台のほうへ首を伸べて」いた²⁶。要によれば、この老人も昔は活動写真に相当入れ込んでいた時期もあったようだが、現在は京都に隠遁し、骨董を愛でるようになっている（10-11）。老人は要に対して、文楽人形と西洋の人形劇（当時浅草で興行していた「ダークの操り」）の人形を比較して、文楽人形がいかに優れているか蘊蓄を傾ける（29）。しかし、この老人は人形だけに心酔しているわけではなかった。浄瑠璃の文章を褒めて「今の小説なんかとても及ばない」と断言してもいるからである（40）。老人は御霊文楽座の時代から「人形芝居」に頻繁に足を運んでいたにちがいない。

²⁴ 三宅周太郎「ある若い太夫の獨語」、『文楽の研究』、344頁。

²⁵ すでに述べたように、以下の考察の目的は、弁天座の場면을『蓼食ふ虫』という小説全体の主題との関係において解釈することではない。当時の観客の多様な経験を条件づけていた歴史的・文化的文脈を素描することが、ここでの論者の目的である。『蓼食ふ虫』の主題と関連づけたこの場面の解釈としては、すでに言及した佐藤淳一の著作に加えて、次を参照のこと。永栄啓伸『評伝 谷崎潤一郎』、和泉書院、1997年、128-134頁。

²⁶ 谷崎潤一郎『蓼食ふ虫』、新潮文庫、平成26年、24頁。以下、本書からの引用・参照は頁数のみを本文中に記す。

一方、要の妻の美佐子は、父親である「老人」とは対照的である。彼女はどこで「人形芝居」を見るのか要に尋ねたさい、「それじゃどうせ据わるんでしょう？ 敵わないわ、あたし、——あとで膝が痛くなっちゃうわ」（10）と難色を示す²⁷。そして、実際に劇場に到着して、お久に「たまには人形もよろしおすやろ」と尋ねられると、「あたしさっきから義太夫語りの顔つきばかり見ているの、あの方がよっぽど面白いわ」（27）と答えてみせる。ほんらい見るものであるはずの人形には目もくれず、聞くものである義太夫語りを見世物として面白がってみせる美佐子は、人形浄瑠璃に対する挑発的な無理解を誇示していると言っているだろう。

幕間の休憩時間には、早々に芝居見物を切り上げて同じ道頓堀にある「松竹」に映画を見に行きたい美佐子と父親の間にちょっとした言い争いが起こる。義太夫節は騒々しくて嫌いだと言う美佐子に対して、老人が「あのジャズ・バンドと云うものは、ありゃ何だい？ まるで西洋の馬鹿囃しだ」と応じると、美佐子は「きっと低級な活動小屋のジャズでもお聴きになったんじゃないの」、「ジャズだって馬鹿になりやしないわ」と反撃してみせる（34-35）。この二人のやりとりを通して、映画が「人形芝居」に、ジャズのリズムが義太夫節の響きに対置される。先に引用した三宅のユーモラスな文章がはっきり示していた通り、ジャズは道頓堀で鳴り響く音楽であった。したがって、私たちはここで対置されているものを、弁天座の内部空間と外部の都市空間（道頓堀）と解釈することも可能である。

他方、十年ほど前に御霊文楽座で人形浄瑠璃を見た時には何の興味も湧かず、ひどく退屈した記憶しかなかった要は、特段の期待も抱かずに弁天座の枱席に身を落ち着けたのだが、意外にも「知らず識らず舞台の世界へ惹き込まれて行く自分」を発見する（31）。このとき要を魅了したのは、浄瑠璃の響きではなく、人形の美しさだった。要は「じいっと瞳を凝らして、上手に座っている小春」を眺める（28）。老人の蘊蓄を思い出しながら人形を見つめる要は、小春のちょっとした仕草に不気味なくらいの生々しさを感じ、ふと小春を遣っている吉田文五郎の様子に視線を移す。するとその瞬間、要の眼差しの中で人形の姿がアメリカ映画（ハーバート・ブレノン監督『ピーターパン』、1924年）のイメージと重なり合う。「要はふとピーターパンの映画の中で見たフェアリーを思い出した。小春はちょうど、人間の姿を備えて人間よりはずっと小さいあのフェアリーの種類で、それが肩衣を着た文五郎の腕に留まっているのであった」（30）。そして、さらに「根気よく視つめてみると」、ついには人形遣いの姿も意識から消え、要は舞台上に「畳に腰を据えて生きている」女を見ることになる（30）。こうして人形浄瑠璃の舞台に引き込まれた要は、小春だけでなく他の人形にも魅力を感じ始め、ついには「義太夫節の騒々しさも使

²⁷ 武智鉄二は四ツ橋文楽座への椅子席の導入が当時の若い観客に歓迎されたことを回想している。「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」。武智鉄二、前掲書、347頁。

い方に依っては下品ではない」と思うようになる(41)。浄瑠璃の響きに耳を傾けながら「お定まりの舞台装置」を眺めてみると、そこには「くすんだ底光りを放つもの」があることに気づくのだった。「しかしアメリカ映画のような晴れ晴れしい明るさとは違って、うっかりしていれば見過ごしてしまうほど、何百年もの伝統の埃の中に埋まって侘しくふるえている光だけれども」(45)。美佐子の場合とは異なり、要にとって人形浄瑠璃と映画は相互に排除し合うものではない。むしろ両者は観客の眼差しの中で重なりあり、互いに響きあう関係にある。その意味で、要は、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見する「新しい観客」だと言えるだろう。最後にお久であるが、いま考察している場面には、お久がどのように人形浄瑠璃の舞台を眺めていたのかを示す記述はない。だが、この記述の欠如にははっきりとした理由がある。というのも、お久は舞台を見る主体ではなく、要の眼差しと欲望の対象(客体)であり、「人形のような女」(11)として小春になぞらえられる存在だからである²⁸。それゆえ、お久の観劇態度については、なにも語られないのである。

ここで考察した『蓼食ふ虫』の一場面では、それぞれに異なる観客の姿が的確に描き分けられている。義太夫、三味線、人形からなる芸としての人形浄瑠璃を深く味わう目と耳を持つ「老人」、伝統的な升席の劇場を好まず、義太夫節を嫌悪し、人形芝居よりも映画を好む美佐子、そして最初はおっぱら人形の美しさに目を奪われていたものの、映画のイメージを想起しながら舞台上で展開するドラマを凝視するうちに、少しずつ浄瑠璃の響きが描き出す世界の魅力を感じはじめる要。ここに私たちが見るのは三者三様の観客の姿であり、この三人が形作る布置を通して、弁天座時代の過渡期の人形浄瑠璃のありようが描き出される。道頓堀に立地する弁天座の劇場空間は、もはやモダニティの経験から遮断された空間(「浄るり国」や「禅寺」)ではない。好むと好まざるとに関わらず、誰もが映画の瞬きとジャズのリズムにさらされており、人形浄瑠璃の舞台を、そうした映像や音響と対立させたり、比較したり、共鳴させたりすることになる。もちろん、ここに描かれているのは虚構の人物たちであり、彼らの観賞体験を現実の観客のそれと同一視することができないのは自明である。しかし、少なくとも、私たちはこの場面のうちに、当時登場しつつあった「新しい観客」の人形浄瑠璃との出会いを条件づける歴史的・文化的文脈のきわめて正確な記述を見いだすことができるだろう。

²⁸ 五味淵典嗣は、『蓼食う虫』において「文楽／人形芝居は、操作する主体＝男性／操作される客体＝女性という関係の理念型」として設定されていると指摘している。五味淵典嗣「隠喩としての人形——『蓼食う虫』と一九三〇年代の日本文化論」、『国文学 解釈と教材の研究』(第49巻6号)所収、学燈社、2004年、97頁参照。

4. 昭和初年の「新しい観客」をめぐる言説

私たちはいま『蓼食ふ虫』に描かれた主人公（斯波要）のうちに、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見していく「新しい観客」のイメージを確認したが、四ツ橋文楽座の開場と当初の興行的成功を受けて、人形浄瑠璃の評論家の文章にも「新しい観客」に関する考察が登場するようになる。ここでは四ツ橋文楽座の開場から約半年後、昭和5年6月に執筆された石割松太郎の観察を取り上げる。石割は「新築移転以来の文楽座」と題された小文で、新しい文楽座の興行とその成功の要因、また上演時間の短縮と見取りの上演方式が演者の修業にもたらした問題点などを総括しているが、新しい文楽座における観客層の変化にも言及している。石割によれば、四ツ橋文楽座の観客層は御霊文楽座時代とは様変わりしているという。興味深い内容を含むので、少し長いが引用したい。

だから御霊文楽座時代とは、ガラリと観客層が異なつて来ました。新たなる観客層は實は浄るりを聴く耳はまづありません。浄るりの善悪を翫味觀賞する能力と豫備知識とを缺いてゐるのが最多數です。——その證據に詰らぬ節、聴きどころでもないところに拍手、或は歡呼の聲を發してゐます。少し浄るりを聴く耳を持つてゐるものから見ると、半間な褒め方を敢てしてゐます。これは節或は詞のいいところ、褒むべきところを褒めてゐるのでなくして、「文句の意味」に拍手し、喝采を惜しまないのです。こんな観客層が新たなる文楽座の大多數ですから、實は浄るりはどうでもいい、寧ろ「人形」の舞臺に引きつけられてゐるお客なのです。人形の方だと、眼に訴へるのですから、カラ素人の目でも、或る程度の觀賞と批評はまづ出来る。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、映畫の説明者位に思つてゐる。されば三味線の善悪など固より知らず、意味を聴こうとする浄るり文句の邪魔にこそなれ必要としないという風なのが、今日の文楽座のお客なのです²⁹。

石割にとって、四ツ橋文楽座に詰めかけた新しい観客層を特徴づけるのは、浄瑠璃の善し悪しを判断し味わう能力と予備知識の欠如である。すなわち、石割にとって「新しい観客」とは、端的に言って、「無知な観客」にほかならない。しかし、この無知は、単に何も知らないことを意味してはいない。それはむしろ、見る能力と聴く能力の（「玄人」からすれば）アンバランスな組み合わせを意味している。新しい観客は、浄瑠璃を聴く「耳」を持たない代わりに、「目」に映

²⁹ 石割松太郎、「移転以来の文楽座」、『文楽雑話』、53-55頁。なお昭和八年出版の『人形芝居の研究』では、上記引用箇所「文句の内容」が「人形の悪戯」になっている。『文楽雑話』の後書きによると、この選集に収録されている文章はすべて、石割自身の校訂用本に依拠しており、石割による訂正指示を反映しているという。

る人形の美しさには、ひたすら魅了されるのである。それゆえ、石割はこうした観客を「人形偏重時代」の観客と呼ぶのだが³⁰、それは同時に視覚偏重時代の観客でもある。

石割によれば、これらの観客はまた、浄瑠璃の音曲的側面を聴き分ける耳を持たないために、それだけますます浄瑠璃の意味内容に拘泥することになる。「新しい観客」は、視覚偏重と意味への拘泥によって特徴づけられるのである。

さらに私たちの考察にとっては、石割がこうした観客と映画との結びつきを暗に示唆していることも重要である。石割によれば、無知な観客たちは、浄瑠璃（大夫）を「映画の説明者」（弁士）程度のもものとみなしているという。このことは、少なくとも二つの事柄を意味している。第一に、それは人形と浄瑠璃、映像と言葉の従属関係を示している。そうした観客にとっては、人形（映像）が主であり、浄瑠璃（言葉）は人形（映像）に従属し、それを説明するためだけのものだということである。そして、第二に、四ツ橋文楽座の客席を埋めた無知な観客たちは、サイレント映画を見るのと似たような態度で人形浄瑠璃の舞台に向き合っているということでもある。この診断のうちに、私たちは、石割の言う「無知な観客」が、別の側面から見れば、私たちが定義する意味での「新しい観客」、すなわちモダニティの感受性をもって人形浄瑠璃に向き合う観客でもあった可能性を読み取ることができるだろう。

5. 「新しい観客」としての谷崎潤一郎

私たちはすでに『蓼食ふ虫』の一場面に登場する弁天座の観客たちの姿を考察することで、谷崎が人形浄瑠璃を道頓堀の都市空間の中に位置づけつつ、モダニティの感受性をもって人形浄瑠璃の魅力を発見していく人物を描いていたことを確認した。主人公の眼差しの中で、文楽人形の女のイメージとアメリカ映画の妖精のイメージが重なり合うとき、二つの異質なものが架橋されることになる。すなわち、18世紀と20世紀、近世と近代、日本とアメリカ（西洋）の間に思いがけない回路が開かれるのである。

では谷崎が人形浄瑠璃について書いた随筆を読み直すとき、私たちはそこにどのような観客の姿を見出すのだろうか。結論を先取りしてしまうと、随筆の中に浮かび上がる「新しい観客」としての谷崎潤一郎の姿は、私たちが定義した意味での「新しい観客」ではなく、むしろ石割松太郎が論じた「新しい観客」に近い。すなわち人形偏重・視覚偏重で、浄瑠璃の意味内容に拘泥する観客の姿を、私たちは見出すのである。それに対応して随筆では、小説の中でモダニティの感受性によって媒介されていた異質な二項が、むしろ対立しあうものとして前景化されることになる。本試論の最後に、この点を確認しておきたい。

³⁰ 石割、前掲書、55頁。

昭和2年7月に『改造』に掲載された「饒舌録」の連載で、谷崎は人形浄瑠璃を話題にしているが、そこでは最初から人形浄瑠璃が「見るもの」として導入される。

前号で私は、上方にみると「食うもの」には事を欠かないが「見るもの」が不足だと云った。しかし此処にたつた一つ「見るもの」がある。それは文楽座（焼失後は弁天座）の人形浄瑠璃である³¹。

この括弧を付された「見るもの」という規定が意識的であることは、あとに続く「大阪人が文楽へ行くのは浄瑠璃を聴く為めであって人形を見る為めではない、人形は寧ろ邪魔になるのださうであるが、私はその反対で、浄瑠璃よりも人形の方が好きなのである」という文章からも明らかである³²。谷崎はみずからを人形に魅了されて「文楽を見に行く」観客として提示する³³。こうした谷崎の視覚偏重がとりわけ鮮明になるのは、義太夫節が嫌いだった理由を述べた次の文章である。

なぜ嫌ひかと云うと、あの語り方がいかにもキタナらしい。太い、不自然な声を出して、熱して来ると顔ぢゆうへぎらぎら脂汗を浮かし、鼻だの口だのを滅茶苦茶に歪めて、見台を叩いたり仰け反つたり、七転八倒の暴れ方をする。苟も公衆の面前でやるのに実に無作法千万である³⁴。

たつみ都志も指摘するように³⁵、ここで「キタナらしい」と批判されているのは、義太夫節の音声的側面ではなく、もっぱら視覚的側面であり、浄瑠璃を語る大夫の床での振る舞いである。こうした義太夫節に対する視覚にもとづく嫌悪感は、後年の「所謂痴呆の藝術について」（昭和二三年）まで一貫している³⁶。そして、興味深いことに、浄瑠璃語りが絶賛される場合にも、その絶賛は浄瑠璃の音曲的側面ではなく、視覚的印象にもとづいている。昭和十年に『改造』に掲載された「大阪の藝人」と題された随筆で、谷崎は文楽の芸人について語っている。「初め私は、人形だけが好きで義太夫は嫌ひであつたが、既に人形に惹き入れられれば、義太夫に魅了されず

³¹ 谷崎潤一郎「饒舌録」、『谷崎潤一郎全集』第十二巻、中央公論社、2017年、333-334頁。

³² 前掲書、334頁。

³³ 石割松太郎は昭和8年に書かれた「勾欄雑話」において、近年、「文楽を聴きに行く」という言い回しが『文楽を見に行く』という言い方に取って代わられたと指摘し、そこに人形偏重・視覚偏重の傾向を読み取っている。石割松太郎、「勾欄雑話」、『近世演劇雑考』所収、岡倉書房、昭和9年、140-145頁。

³⁴ 谷崎「饒舌録」、334頁。

³⁵ たつみ都志「谷崎文芸と文楽」、『春琴抄読本』所収、国立文楽劇場、昭和61年、50頁。

³⁶ 「他の凡庸な人々の藝は、大袈裟な表情や、行儀の悪い身振りや、汗でぬるぬる光った皮膚や、騒々しい怒罵や号泣以外の何物でもなく、ただ醜悪そのものである」。谷崎潤一郎「所謂痴呆の藝術について」、『谷崎潤一郎全集』第二十巻、中央公論社、2015年、416頁。

にある筈がない」と書き出した谷崎は、お気に入りの三味線と大夫として、綱造と津大夫の名を挙げる³⁷。しかし、彼らの美点を述べる言葉は、三味線や浄瑠璃の響きではなく、二人の男の顔貌の詳細な描写に直ちに移行する。そして、その称賛は次の言葉で締めくくられるのである。

私は二人の姿を眺めて、何と実に揃ひも揃つた老藝人であることよと思ひ、又二人ながらにほんたうに立派なおじいさんであると思ふ。蓋し此の光景は文楽座に於ける一箇の比類なき壯観であつて、時には人形劇以上の感銘を与へるのである³⁸。

確かに谷崎は視覚的描写に秀でた作家だとは言え、決して声に対して鈍感な書き手ではないだけに³⁹、浄瑠璃の聴覚的側面に対する言及の極端な少なさは印象的である。

「饒舌録」には文楽人形の美しさについての熱のこもった記述と並んで、浄瑠璃の意味内容への拘泥もまた見出される。義太夫節への嫌悪感とむごたらしい物語に恐れをなして人形浄瑠璃を敬遠していた谷崎が、それに魅了されるきっかけになったのが、大正15年11月に御霊文楽座で上演された「法然上人恵月影」であった。この新作浄瑠璃は御霊文楽座で上演された最後の演目となったが、石割松太郎に「駄作」の烙印を押された作品である⁴⁰。谷崎がこの作品を気に入ったのは、法然上人の人形が魅力的だったのに加えて、「新作だけにサラサラとしてみて、いつものアクトイ不自然な場面や組み立てが少く、上人の一代記をあつさりと述べてみたからであつた」⁴¹。すなわち、浄瑠璃の音曲としての美しさではなく、「筋の不自然とか荒唐無稽」のなかったことが⁴²、谷崎の気に入ったのである。

よく知られているように、時代物の浄瑠璃に顕著な内容の荒唐無稽や筋立ての不合理性・不自然さは、「所謂痴呆の藝術について」において、人形浄瑠璃の痴呆性を示すものとして集中砲火的な批判を浴びることになる。そのさい「合邦と云う義太夫がいかに馬鹿々々しいものであるか」⁴³を事細かにあげつらう谷崎のうちに、浄瑠璃の意味内容に過剰に拘泥する観客の姿を認めることは必ずしも外的外れではないだろう。この観客は近代的な批判精神に照らして、人形浄瑠璃の意味内容の前近代的な非合理性を断罪する⁴⁴。そして、この断罪があれほどまでに激烈なものになった

³⁷ 谷崎潤一郎「大阪の藝人」、『谷崎潤一郎全集』第十七巻、中央公論社、2015年、356頁。

³⁸ 前掲書、358頁。

³⁹ たとえば、「私が見た大阪及び大阪人」（昭和7年）では、東京人と大阪人の肌合いの違いが、声の響きにもとづいて論じられているが、そこでは俳優一人一人の声質の違いや、東京の女と大阪の女の声の比較が詳細に語られている。『谷崎潤一郎全集』第十六巻、中央公論社、2017年、295-301頁。

⁴⁰ 石割松太郎、前掲書、35頁。

⁴¹ 谷崎、「饒舌録」、336頁。

⁴² 前掲書、335頁。

⁴³ 谷崎、「所謂痴呆の藝術について」、407頁。

⁴⁴ 佐藤淳一、前掲書、250頁。

のは、一方において、「戦時中に文楽が軍国主義体制を支えるプロパガンダとして利用されたことに対する強い反発」⁴⁵ゆえであり、他方ではまた、この断罪が人形浄瑠璃に対してだけでなく、その不合理にも拘わらず人形浄瑠璃に愛着を感じてしまう自分自身の内なる前近代性にも向けられていたからである。

それと云ふのが、近代の教養を身に着けた一人前の男子の理性に照らして見れば、正しくあれは痴呆の藝術に違ひないからで、あの極まりの悪いやうな、忌ま忌ましいやうな気持ち、——感心はするものの感心する自分自身を嘲るやうな、批判するやうな気持ちは、たとひ山城少掾のやうな名人の藝を聴く場合に於いても、なほ全くは禁じ難いのみならず、どうかすれば感心の度合が強いだけ、一層その半面の気持ちも強いことがある⁴⁶。

谷崎によれば、山城少掾のような名人の芸の核心とは、「有り得べからざることを迫真の妙をもって語り、聴き手をしてその不合理を一時全く忘れさせてしまうところ」⁴⁷にあった。しかし、それは浄瑠璃に耳を傾ける観客に内容の不合理を一時的に忘却させるだけであり、それを解決するわけではない。『蓼食ふ虫』の主人公の場合とは異なり、この観客（谷崎自身）のもとでは、18世紀と20世紀、近世と近代、日本と西洋⁴⁸が鋭く対立し、愛着と否定の感情がないまぜになっている。この葛藤の中で谷崎が出した結論が、人形浄瑠璃は「因果と白痴ではあるが、器量よしの、愛らしい娘」であり、「親である我々が可愛がるのはよいけれども、他人に向かって見せびらかすべきではなく、こつそり人のみないところで愛撫するのが本当だ」⁴⁹というものだった。

谷崎による人形浄瑠璃の痴呆性の批判は、人形浄瑠璃とモダニティの出会いに含まれる緊張関係を明らかにしているが、まさしくそれゆえに人形浄瑠璃をめぐる思索を深める契機として生産的に機能したように思われる。谷崎の批判によって、人形浄瑠璃を無批判に「古典芸能」として礼賛することができなくなったのであり、芸の内実を根底的に再考するように強いられたからである⁵⁰。

⁴⁵ 佐藤淳一、前掲書、248頁。

⁴⁶ 谷崎、前掲書、403頁。

⁴⁷ 谷崎、前掲書、415頁。

⁴⁸ 谷崎は文楽の劇場に外国人の姿を認めると、「定めし外国人達は、日本人と云うものを凡そ頭の悪い国民だと思ふであろう」という考えに襲われると述べている。谷崎の念頭にある外国人が西洋人であることは明らかであろう。谷崎、前掲書、419頁参照。

⁴⁹ 谷崎、前掲書、421頁。

⁵⁰ 谷崎の批判に対するいくつかの主要な応答の試みの簡潔な概観が、次の著作に含まれている。三島佑一『谷崎潤一郎と大阪』、和泉書院、2003年、10-28頁。

「研究科プロジェクト推進研究」成果報告書

『伝統芸能の近代化とメディア環境』

平成三十年三月三十一日発行

編集 久堀 裕朗

発行 大阪市立大学大学院文学研究科

都市文化研究センター

〒五五八―八五八五

大阪市住吉区杉本三―三―一三八

電話〇六―六六〇五―三一四

印刷 博進印刷株式会社

〒五五九―〇〇〇二

大阪市住之江区浜口東二―七―二四
