



日本初の国立劇場設立をめぐる : 1945 年以降の文化政策と演劇史の観点から

ベルクマン, アンネグレート

(Citation)

近代, 129:3-30

(Issue Date)

2025-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD01)

<https://doi.org/10.24546/0100493636>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493636>



以下に掲載する論文は、2024 年 11 月 8 日に神戸大学で開催されたアンネグレート・ベルクマン氏 (Dr. Annegret Bergmann ベルリン大学客員教授) の講演会「日本初の国立劇場設立をめぐって :1945 年以降の文化政策と演劇史の観点から」(石田圭子研究室／基盤研究 (B)「モダニズムの政治学：戦後におけるモダニズム美学の形成／受容／展開と政治の関連性」(研究代表者：石田圭子)／国際文化学研究推進インスティテュート (Promis) 共催) における講演内容を記録するものである。なお、論文は講演の完成原稿として若干の変更を加えたものとなっている。

(石田圭子)

日本初の国立劇場設立をめぐって： 1945 年以降の文化政策と演劇史の観点から

アンネグレート・ベルクマン
(Annegret Bergmann, ベルリン自由大学)

日本には六つの国立劇場がある。このうち最初に建てた国立劇場（図 1）は現在劣化のためすでに閉鎖されている。このような状況下で、なぜこの劇場の成立過程に関心を持つべきなのか、疑問に思われるかもしれない。だが、この設立過程自体が今日の劇場の改築に関わる問題をすでに表していると思う。



1 国立劇場（現在閉鎖中） 写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

したがって、以下では文化政策上の背景を踏まえながら、戦後に最初に作ら

れた国立劇場の成立について説明し、この劇場では主に伝統演劇、特に歌舞伎が上演されてきたため、戦後の歌舞伎にも焦点を当てることにする。まずは、第二次世界大戦後の文化政策と演劇の状況について触れ、その後に国立劇場に対する政治家や政府機関のイニシアティブと、それに対する演劇界の反応を紹介して、国立劇場の目標について論じ、この施設を日本の演劇界に位置付けてみる。その際に、18世紀からヨーロッパに生じた国立劇場という概念を踏まえて、日本における国立劇場の独自性を明らかにする。つまり、国立劇場の成立過程と現在保留中の国立劇場改築とを論じ、日本演劇界、特に歌舞伎界にとっての、この国立劇場の意義について意見を述べる。

はじめに

演劇学者のクリストファー・バームは、西洋の劇場を非西洋文化の文脈に移入する過程がその国の近代化と密接に結びついていることを指摘している。そもそも、このような西洋劇場は「国家主導の近代化の目印」(“marker of a state driven modernization”)⁽¹⁾であると指摘し、そして非西洋文化の国立劇場創立過程に関わったそれぞれのキーパーソンや組織を通じて、その国の国立劇場概念を理解できると説明している。日本は近代化の過程でヨーロッパから国立劇場の概念を採用したため、バームのこの説は日本にも当てはまると思う。

確かに、日本の国立劇場の設立運動には様々な個人的あるいは組織的なイニシアチブがあった。まとめると、下の一覧(表1)から分かるように、戦前の主な国立劇運動には個々の芸術家に加えて、政治家や実業家が関わり、主に国の指導層が様々な設立案を主導していた。つまり、日本の国民国家の誕生以来、すなわち明治初期から、演劇改良の数多くの試みがあったにもかかわらず、国民を形成し、国家と対決するような演劇文化が生まれなかったのである。近代日本国家の発展においては、天皇制が文化装置として導入され、演劇や演劇施

設の整備は必要でないという文化政策が唱えられ、演劇は国の文化政策の対象範囲に入らなかったのである⁽²⁾。他方で明治維新以来、戦前の国立劇場運動には、欧米並みの演劇文化の振興が近代国家としての威信に必要だという認識があったが、終戦直後の国立劇場設立運動は、いわゆる「文化国家」としての日本の再生という掛け声によって定義づけられたものだと思う。

敗戦後、アメリカの占領下で制定された新しい日本国憲法に「文化国家」の理念が明記されたにもかかわらず、当初は国家が文化政策において役割を果たすことはなかった。文化がアイデンティティの形成要素であり、国家がそれを積極的に支援するという西洋的な文化国家の概念は、日本ではあまり発展していないのだ⁽³⁾。そもそも第二次世界大戦終結までの厳格な文化の統制政策は、戦後に文化振興の政策へと転換される必要があった。しかし、戦後の文化政策は戦前と同じように引き続き文化財の保護に重点が置かれていた。この観点から見ると、1950年の「文化財保護法」の制定は重要な出来事である。この法律は、アメリカの占領軍の強い要求もあったために成立し、日本の重要な建造物、芸術品、古文書、工芸品、自然景観などの文化的価値のある財産を「文化財」として指定し、保存や修復、公開を推進することを目的としている。国立劇場は、文化財保護を目的とした法律が新しくできた時期に計画され、その概念もこの施設の目標に反映されている。その理由は、戦後の演劇の発展にある。

表1 明治時代から1966年までに東京で最初の国立劇場を建設するまでの概念
とイニシアチブ⁽⁴⁾

国立劇場 = 代表的な建造物	国立劇場 = 国の代表的な演劇	国立劇場 = 民衆の劇場/演劇	国立劇場 = 教養形成機関	国立劇場 = 伝統芸能の伝承と保存
光明寺三郎; 12代目守田勘弥 (1870年代)新富座	光明寺三郎; 12代目守田勘弥 (1870年代)新富座			
演劇改良会 (1886)	演劇改良会 (1886)			
日本演芸会/ 演芸矯風会(1889)	日本演芸会/ 演芸矯風会(1889)			
国立劇場発起人会 (上田敏) (1906)	国立劇場発起人会 (上田敏) (1906)			
	斎藤信策 (1907)		斎藤信策(1907)	
	国民文芸会 (1919)	国民文芸会 (1919)		
		笹本甲午 (1921)		
		東京警察庁 (1922/23)		
		小林一三 (1923)		
	2代目市川左団次 第二自由劇場(1936)			国立劇場設置案委員会 (1936)
片山哲/演劇文化委員会 (1949)				
国立劇場 (1966)				国立劇場 (1966)

戦後の演劇・歌舞伎

国立劇場の設立過程には戦後の歌舞伎の状況が大いに関連している。むしろ歌舞伎のような伝統芸能の状況は、国立劇場計画を推進する原動力の一つでもあったと思う。

大幅に簡略化して言えば、日本は敗戦後1950年までアメリカ占領下（連合国軍総司令部 SCAP）にあった。占領軍は当初、歌舞伎を厳しく検閲した⁽⁵⁾。その反対に、左派的な新劇を国民の民主化を進める手段の一つとして奨励した。しかし、占領の終結とアメリカにおける反共政策に伴い、新劇も日本社会で次第に厳しい立場に置かれるようになった。

歌舞伎の公演活動には制約があっただけでなく、そもそも公演を行うための会場を確保すること自体が困難だった。というのも、東京では宝塚劇場を除き、

すべての劇場が戦争で破壊されていたからだ。ちなみに、総合芸能興行会社である東宝と松竹は、1950年代初めまで、公的な援助金なしに、独自に劇場の再建と劇団の再編成を実現していた。

1930年代以降、松竹が歌舞伎興行をほとんど独占しており、現在でも、この大手会社の演劇部は、劇団前進座の歌舞伎公演を除いて、歌舞伎興行の最終決定権を握っている。しかし、松竹の創設者である大谷竹次郎（1877-1969）と白井松次郎（1877-1951）の尽力がなければ、歌舞伎の存続は確かに困難だったと思う。むしろ、松竹がなければ、歌舞伎は明治の近代化と社会の変化を乗り越えられなかったかもしれない。戦争中に破壊された歌舞伎座（図2）の再建に際して、大谷はSCAPの抵抗に直面しながらも、最終的に再建の許可を得た。1949年9月末、建設会社清水建設が建設を開始し、1950年12月に歌舞伎座は完成した。当時帝国劇場株式会社の秦豊吉社長（1892-1956）は、開場を記念して新歌舞伎座は当然、政府が建設すべきであった国立劇場の役割を担っているとコメントした⁽⁶⁾。



2 2013年に再建された歌舞伎座 画像提供：松竹(株) (株)歌舞伎座

歌舞伎興行そのものについて簡単に説明すると、演目内容、主要な配役は、各劇場において松竹の演劇制作部が一括して計画している。かつては舞台裏のあらゆる担当で「奥役」と呼ばれていた人間、今は松竹のマネージャーが、演目内容や演出に強い影響力を持っている「幹部俳優」と呼ばれる主要な俳優と条件や主要な配役と交渉する。脇役の配役は、基本的に幹部俳優が決める⁽⁷⁾。歌舞伎興行には、合理化されたものの、今日でも俳優と密接に相談する伝統的なやり方に基づいている構造がある。戦後松竹の歌舞伎興行は数々の危機に直面した。松竹の劇場では、商業的な理由から有名で人気のある作品をまとめたメドレー形式の「みどり狂言」が午前・午後のプログラムとして増え、25 日間にわたって上演されるようになった。

一方、観客を魅了するために、襲名披露⁽⁸⁾ など派手で大々的な上演と名人の小説家⁽⁹⁾ が書いた脚本の上演が行われたにもかかわらず、歌舞伎は他ジャンルとの競争にさらされた。その上、歌舞伎俳優はますます、映画、演劇、テレビといった新たなキャリアの可能性に目を向けるようになったのだ。1950 年代に行われた他のジャンルとの交流を通じて、歌舞伎そのものも多様化していった。さらに西日本のいわゆる上方歌舞伎が1960 年代末までに姿を消した。それを背景に、商業演劇会社の強い影響力に対し、伝統的な歌舞伎の保存を懸念する声が上がった。戦時中にすでに国営の歌舞伎興行を支持していた演劇学者の河竹繁俊（1889-1967）は、戦後、他のジャンルや実験的な新解釈による歌舞伎の希薄化を恐れ、国立劇場の建設を支持した。また、1950 年代には武智鉄二が、国立劇場の設立を通じて松竹の優位性を制限するよう政治に働きかけていた⁽¹⁰⁾。つまり、国立劇場に近い国営の歌舞伎興行を要請した。しかし、武智のこの考えは演劇界で支持を得られなかったのである。

ちなみに、ジャンル間だけでなく、劇場間の競争も激しかった。1963 年には日生劇場が建設され、1966 年 10 月には東宝が所有する新しい帝国劇場がビルとして、国立劇場より 1 ヶ月早くオープンした。これにより、歌舞伎劇場の競

争相手となり、俳優たちに新たな上演の機会が提供された。このような背景のもと、最初の国立劇場の企画が進められた。

国立劇場の企画過程

戦後初の国立劇場の計画は、片山哲内閣によるイニシアティブから始まった。日本社会党の首相であった片山哲（1887-1978）の主導により、1947年に演劇文化委員会が設立された。三十名の委員の中に演劇学者の河竹繁俊、帝国劇場の館長である山本久三郎（1874-1960）、築地劇場の創設者で戦争中投獄されていた土方与志（1898-1959）、そしてオペラ歌手の藤原義江（1898-1976）が含まれていた。その委員会は、大劇場、中劇場、小劇場およびコンサートホールの新築を提案し、歌舞伎や文楽といった伝統的な舞台芸術に加えて、オペラやバレエも上演される国立劇場を目指したのだ。また、国立演劇学校の設立も予定された。この構想は議会に提出されたが、1948年2月の片山内閣の退陣により、議会での採決には至らなかった⁽¹¹⁾。

その後、文部省は毎年、国立劇場の建設のための予算を組み、大蔵省の担当部署に提出していたが、この計画は1950年代半ばまで進展することはなかった⁽¹²⁾。国立劇場の1966年の実現までには、またさまざまな計画と設計案が検討された。

なお、1950年に先に述べた文化財保護法が制定されたが、1954年5月のその改正が国立劇場の創立にとって重要であった。改正法では、保護すべき文化財の指定基準が定められ、また第3条第2項において、無形文化財の指定制度、つまり、重要無形文化財国家指定制度（「人間国宝」）が導入された。この文化財保護法における新しいカテゴリーは、伝統的な舞台芸術にも適用された。これに基づき、高橋誠一郎（1884-1982）⁽¹³⁾を委員長とする「文化財保護委員会」は、雅楽、能、文楽、歌舞伎、伝統的な日本舞踊、新劇などの舞台芸術を国が保護

し、それらの振興と普及に貢献すべきであると決定した。この決議に基づき、国が資金を提供する劇場やそれに関連する研究施設、そしてそれに対応する法整備が不可欠となった。1954年5月に伝統的な舞台芸術が国の文化財保護法の対象となったことをきっかけに、国立劇場の計画は再燃した。

1954年の秋に、自由党は文化と教育を促進する施策の一環として国立劇場の設立を提案した。このプロジェクトの準備のために、1955年度予算には250万円が計上された。

この1955年の7月2日、文化財保護委員会は、37名の委員からなる諮問機関として「芸術施設調査研究協議会」を設立した。委員長は教育政策家の安倍能成（1883-1966）が務め、副委員長にはドイツ文学者で文学・演劇評論家の小宮豊隆（1884-1966）と、作家・劇作家の久保田万太郎（1889-1963）が任命された。この委員会は、運営、材料、施設の各分科会と常任委員会に分かれて会議を行い、1956年3月の最終報告書で、伝統的な舞台芸術の保存と新しい舞台芸術の振興のために、国立劇場の早期実現を強く推奨した。この推進は両院によって承認された。これを受けて、1956年4月31日に、上記の諮問委員会は「国立劇場設立準備協議会」に改組され、具体的な計画の推進が図られた。この委員会の設立は内閣の決議に基づいていたが、法的な根拠はなかったのである⁽¹⁴⁾。

計画されたのは六つの施設であった。すなわち、伝統的な古典芸術のための大劇場（2,500席）、伝統的な古典芸術のための小劇場（1,000席）、大コンサートホール（2,500席）、小コンサートホール（700席）、オペラハウス（2,000席）、能楽堂（500席）である。しかし、費用削減のため、まずは伝統的な舞台芸術のための大劇場と能楽堂の建設が優先されることになった⁽¹⁵⁾。

その理由は次の通りである。資金調達が困難であっただけでなく、当時1,540万人の人口に達していた急速に成長する東京で適切な用地の確保も困難であった。皇族の未使用の宮殿（赤坂の大宮御所）やその敷地、または新宿にある旧浄水場（現在の東京都庁所在地）の利用を検討する計画もあったが、これらは

実行不可能と判断された。最終的に選ばれたのは、千代田区隼町にある「パレスハイツ」と呼ばれる約 66,000 平方メートルの敷地であった⁽¹⁶⁾。この用地は国会議事堂や永田町に計画されていた国立国会図書館の建設地と近接していたため、政治界により評価された。よって、国立劇場は国家機関の中心地に設立されることになった。しかし、1956 年からすでに法務省によってパレスハイツ敷地内に最高裁判所⁽¹⁷⁾の新築が予定されていたため、その敷地は、1958 年 11 月に最高裁判所と国立劇場の二つの建設プロジェクトのために分割された。その結果、面積がほぼ半分（34,304 平方メートル）に縮小されたため、当初計画されていた六つの劇場を含む劇場複合施設の建設は実現不可能となった⁽¹⁸⁾。

1959 年 6 月に文化財保護委員会は、大蔵省の担当部署に対して、四つの劇場を建設する計画案を提出した。これは伝統的な舞台芸術のための 1,500 席の劇場、現代舞台芸術のための 2,000 席の劇場、700 席の能楽堂、それに新劇、文楽、伝統的な舞踊や歌のための 800 席の劇場であった。この計画案は、伝統的および現代的な舞台芸術を広くカバーする複合的な劇場施設を目指したものである。次の月の 7 月に大蔵省はこの劇場建設に賛成したが、資金調達の問題から建設を二段階に分ける計画を立ててしまった。つまり、まずは二つの大劇場を建設し、次に能楽堂と新劇のための劇場を建てるという計画であった。しかし、東京都の建築規制により建物の高さが 32 メートルに制限されていたため、その敷地は四つの劇場を建設するには狭すぎたのである。それゆえに、文化財保護委員会は、東京都の建築規制に従い、二つの劇場を建設することを決定し、最終的に 1962 年 7 月に大蔵省と折衝した結果、建設規模概要が内定した。その一つは伝統芸能のための大劇場（1800 人）、もう一つは伝統芸能のための小劇場（800 人）、それにおよそ 700 人を収容する付属施設（資料調査、要請、管理）であった。この年の 9 月にこの企画が一般公開された。ただし、この計画は、国立劇場設立準備協議会、つまり演劇関係者が含まれている機関において、他の演劇ジャンルが無視されたことを理由に強く批判された。しかし、最終的には承認

されたのである。それなのに、この計画の実施はさらに遅れた。1959年に決定された1964年の東京オリンピックの開催は、財政的理由からこのプロジェクトを一旦頓挫させた。当初目指していた1961年の劇場完成予定はオリンピック後に延期されてしまった。1964年8月になってようやく国立劇場起工式が行われた。

1963年4月に文部省の文化財保護部内に「国立劇場設立準備室」が設置され、委員会と共に具体的な予算計画を立て、人員を採用し、運営を規定し、さらに開館プログラムを編成することとなった。「国立劇場設立準備室」で策定された方針は、1966年6月22日に国会で可決された国立劇場法案によって明らかにされた。この法案によって初めて、国立劇場の法的基盤が確立され、7月1日にこの法律に基づき、特殊法人国立劇場が設立された⁽¹⁹⁾。この法律は、劇場の目的を日本の伝統芸能の保存、振興、公開、教育と研究に定め、文化の振興に貢献することを目的としていた。運営は会長、理事長などからなる理事会が担当し、文部大臣によって任命される。従業員は公務員として雇用され、最大20名の評議員が運営を監督する。劇場の予算は文部大臣の承認を受け、伝統芸能の公演には入場税がかからないということになった。

この伝統芸能重視の方針は、日本の多様な演劇界で批判を招いた。

国立劇場法が可決される前の1966年4月には、オペラ歌手の藤原義江が、舞台芸術の各分野の仲間とともに、国立劇場法案および伝統芸能のためだけの国立劇場に対する抗議運動を開始した。4月10日の「国立劇場法案にたいする改正要望意見書」では、「国立劇場法案改正運動委員会」が、国立劇場はすべての演劇分野のために建設されるべきであり、あらゆる舞台芸術を代表すべきだと主張して、法案の修正を求めた。このキャンペーンは、国立劇場設立準備室の委員である伊藤熹潮（1899-1967）や千田是也（1904-1994）をはじめ、他の演劇界の著名人によっても支持された。千田は、国立劇場が現代演劇を反映し、その芸術の育成と実践を保証すべきだと強調した。法案では現代演劇を伝統劇で

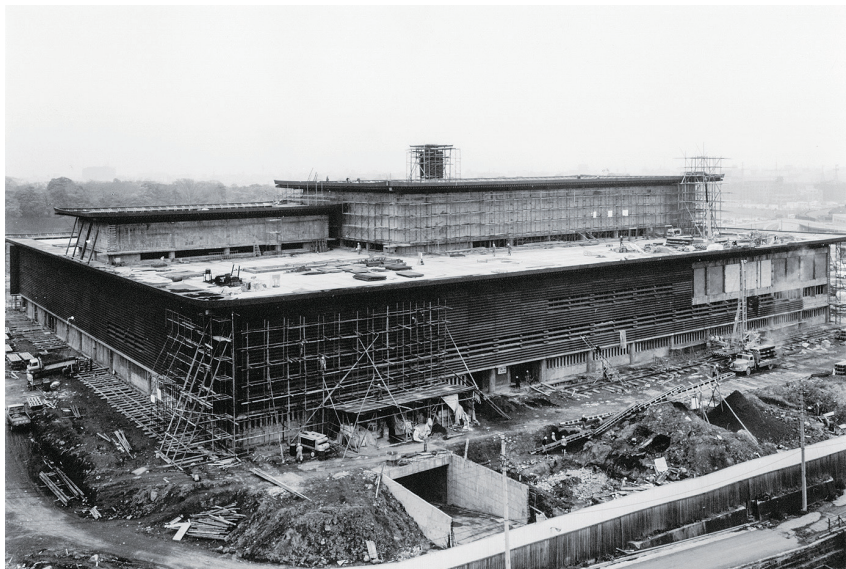
は得られない収入を補うための「空き枠」として扱い、新劇劇団が劇場を借りることを許可するとしている。また、千田は文化財保護に関する委員会の管轄にも批判的で、国立劇場は文部省の教育・芸術・文化部の管轄にあるべきだと強調した。藤原義江やクラシックバレエの代表者たちは、衆議院の担当委員会でも明確な批判を述べた⁽²⁰⁾。

組織として抗議を支持していたのは全日本芸術舞踊協会、日本演奏連盟、藤原歌劇団、二期会、日本新劇俳優協会、日本演出家協会、日本新劇経営製作者協会であった。劇場法案と準部室に対する主な批判は次の通りである。

- 内容をぬきに外形を作る逆転した順序である
- 計上された国立劇場運営費予算額が小規模である
- 付属劇団を抜きにしてプロデュースすることは無謀である
- 俳優養成から始めなければ国立劇場の基礎はあり得ない
- 準備室が秘密主義に徹して計画を公開しない
- 年間主催公演数の少ないことから、国立貸劇場たらざるを得ない
- 一般に貸与する場合の予定料金が高過ぎる⁽²¹⁾

これらの抗議は、プロの演劇関係者の要望にほとんど応えず、あまり透明性のない政府機関の計画に対する演劇界の不満を示した。新劇の激しい抗議、またオペラ界の強い訴えの結果、元の法案には政府が他の非伝統的な日本の舞台芸術を促進するために「将来的に西洋芸術のための第二国立劇場を建設する」という条項が追加された⁽²²⁾。

国立劇場：建物とその建築



3 国立劇場の工事が終盤頁を迎えた昭和 41 年 4 月撮影
写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

国立劇場の建設は劇場法ができる 4 年前の 1962 年に公募された。1963 年 3 月 23 日に優勝した設計図が発表された。第一位は岩本博行（1913-1991）と竹中工務店のチームに与えられた。「校倉造（あぜくらづくり）」様式はこの設計図の特徴である⁽²³⁾。日本建築家協会の専門誌である『建築雑誌』でさえ、選考過程が公開されなかったため、詳細を掲載することが拒否された。担当する建設省から許可されたのは結果の公表のみだったので、優勝案の選考基準を追跡することは不可能であった⁽²⁴⁾。



4 1966 年国立劇場 写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会



5 1966 年 11 月 1 日に開場式 写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

国立劇場は 1966 年 10 月 30 日に竣工した（図 3、4）。現代的な素材であるコンクリートと伝統的な木材建築を組み合わせた、古風に見える校倉造りの建築様式は、伝統芸能を連想させるものではあまりないと思われる。11 月 1 日に開

場式が（図5）、11月2日から12月にかけて『菅原伝中手習鏡』の会場公演が行われた（図6）。式典には、首相の佐藤栄作（1901-1975）、衆議院・参議院議長、文部大臣、文化財保護委員会の委員長、そして長年国立劇場の設立を支援してきた新たな劇場館長の高橋誠一郎など、政界や行政の代表者が出席した。俳優としては、ただ一人、重要無形文化財保持者（人間国宝）である三代目市川左團次（1898-1969）が出席していた。



6 国立劇場第一回歌舞伎公演「菅原伝授手習鑑」、1966年11月、二代目中村鴈治郎、二代目片岡秀太郎、十七代目中村勘三郎、十三代目片岡仁左衛門（国立劇場，編『国立劇場二十年の歩み』国立劇場1986年202頁）

国立劇場は1,610席の大劇場（図7）と590席の小劇場を含んでいる。現代的な素材であるコンクリートと伝統的な木材建築を組み合わせた、古風に見える校倉造りの建築様式は、歌舞伎劇場を連想させるものではない⁽²⁵⁾。



7 大劇場の大劇場観客席

写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

国立劇場大劇場の舞台は、幅 22.10 メートルで日本の 2 番目に大きい歌舞伎の舞台である。しかし、俳優や批評家、ファンからは、観客が全ての席から正面に向かって舞台を観る構造が批判されてきた。特に、歌舞伎舞台に欠かせない花道に対して、側廊がないため、俳優が文字通り壁に向かって演技をしなければならない点が指摘されている（図 8）。したがって、建築的な枠組みは当初から理想的ではなかった。しかし広々とした楽屋と稽古場の広さは評判を得た。



8 大劇場 客席と花道

写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

国立劇場の歌舞伎公演

国立劇場の主な目標は伝統芸能の保護と伝承である。日本伝統芸能の中で、雅楽や文楽はすでに1955年に、能や狂言は1957年に国の無形文化財に指定された。国立劇場の起工式からほぼ1年後の1965年4月20日、歌舞伎も同様に指定された。それまで商業演劇として私立の興行会社に支えられていた歌舞伎が無形文化財に指定されたことで、国立劇場での歌舞伎公演も文化財保護の観点から正当化されることとなった。国立劇場法には専属の劇団の設立は規定されておらず、国立劇場の歌舞伎公演は主に松竹との協力関係に依存している。当時の歌舞伎俳優約500人のうち、約390人が松竹の劇場で活動していた。

国立劇場の歌舞伎公演の方針は、みどり狂言の興行とは一線を画している。歌舞伎の公演において演目を可能な限り原作に忠実で無削除の形で上演することを目指している。特に、歴史的資料や視覚的資料を基に再構築された廃れた作

品の復活に力を入れている。また、新作歌舞伎の執筆とその上演を奨励している。第二次世界大戦後、商業劇場で導入された1日2回公演の形式を国立劇場は改め、平日は午後公演、週末と祝日は昼公演を行うことで、俳優に過度な負担をかけないように配慮した。また、商業歌舞伎劇場とは異なり、国立劇場では稽古に1週間をかける方針を取っている⁽²⁶⁾。要するに、古典作品の復活と保存に焦点を当てることで、国立劇場の歌舞伎公演は松竹の商業的な制作とは明確に区別され、松竹の俳優に依存しているにもかかわらず、公演内容では直接の競争を避けることが意図されたのである。時間が経つにつれて国立劇場と松竹との一方的な依存関係は相互依存へと変わった。この理由はいわゆる歌舞伎の研修制度にある。

歌舞伎研修制度

1950年代に国立劇場の計画が進められていた時から、若い歌舞伎俳優が不足していることは深刻な問題であった。というのも、侍女、遊女、侍、警官、僧侶など、歌舞伎の壮大な演出を支える脇役を担う俳優が単純に足りなかったのである。この問題を解決するために、1970年に国立劇場で歌舞伎俳優の養成プログラムが開始された（図9）⁽²⁷⁾。



9 歌舞伎俳優研修の最初の主任講師を務めた二代目中村又五郎
写真提供：独立行政法人日本芸術文化振興会

「伝統歌舞伎保存会」の会員はこの養成場の教師を務めている。伝統歌舞伎保存会は、「無形文化財歌舞伎」の保持者の団体として文部科学大臣の認定を受けている。松竹の「みどり公演」興行に応じて1965年にベテランの歌舞伎俳優によって設立され、若手俳優を育成し、商業的な歌舞伎のレパートリー以外の狂言と幅広い演技技術を伝承することを目的としている⁽²⁸⁾。その後、国立劇場の養成プログラムは、長唄や竹本などの歌舞伎音楽の育成や、舞台裏での音楽や効果音である下座音楽の訓練にも拡大された。三年間の俳優養成プログラムを修了した全ての卒業生は、松竹に所属する歌舞伎俳優の元で徒弟となる。現在、舞台上で活躍する歌舞伎俳優の約32%がこの養成場の卒業生である⁽²⁹⁾。

したがって、松竹は俳優の採用においてこの養成プログラムから明らかに利益を得ていると思う。しかし、歌舞伎の階層的な世界では、古くからの世襲性

が配役やスターへの昇進を支配している⁽³⁰⁾。そのため、今まで俳優養成プログラムの全卒業生の中で、スター俳優（幹部俳優）に昇進したのはわずか3人である。それにもかかわらず、養成プログラムの卒業生は現在舞台上で活躍している約300人の歌舞伎俳優のうちの3分の1以下を占めており、国立劇場の研修制度は伝統芸能の伝承において極めて重要な役割を果たしている。

以上をまとめると、歌舞伎というジャンルが無形文化遺産に指定されたことで、文化財保護の観点から歌舞伎の制作を正当化する法的かつ文化政策的な枠組みが整えられたが、常設の専属歌舞伎劇団がないため、歌舞伎公演は松竹に所属する俳優に依存することになったということになる。したがって、歌舞伎は松竹によって、国立劇場の支援を受けながら保存されていると結論づけることができる。こうして歌舞伎には国立劇場の機能が付与され、国立劇場という機関は、この伝統芸能の興行により国立劇場の象徴的な役割を果たしているが、この役割は歌舞伎俳優自身よりもむしろ文化政策の側から求められたものであった。このようにして国家と民間企業の協力による、世界に他に例のない形の国立劇場が日本で生まれた。

日本初の国立劇場とヨーロッパの国立劇場理念

日本初の国立劇場はヨーロッパの国立劇場理念とどの程度関係しているだろうか。

国立劇場の明確な定義をくだすことは困難である。ウィルマーとカールソンによる国立劇場の一般的な理解では、それは国家から助成された代表的な文化機関と理解されている。一つの確固たる劇場建築の中に専属アンサンブルを備え、国の演劇文化の規範となり、（しばしば）国際的にも発信できるプログラム（20世紀では）を制作している。ウィルマーは、歴史的な設立状況に基づいて、

さらに三つの国立劇場タイプを区別している（表2）。

表2 国立劇場のパラダイム⁽³¹⁾

<u>一般的な理解</u>
- 確固たる劇場建築 - 専属アンサンブル や専属運営事業 - 国家から助成されている - 国の演劇文化の規範
<u>タイプ I</u>
- 国立劇場や国のエンターテインメント文化の提供または振興のためのロイヤル機関として、17 世紀と 18 世紀に安定した専制政権によって設立された
<u>タイプ II</u>
- 国家の代表的シンボルとみなされ、国民国家とナショナル意識を強化し育成するのに役立った
<u>特別形態</u>
- 市民的公共性によって担われた啓蒙主義の機関 - 行政と資金調達は独立している - 国民演劇の発展 が目的

タイプ I は、国立劇場や国のエンターテインメント文化の提供または振興のためのロイヤル機関として、17 世紀と 18 世紀に安定した専制政権によって設立された（例はコメディール・フランセーズ）。タイプ II は国家の代表的シンボルとみなされ、国民国家とナショナル意識を強化し育成するのに役立った。このタイプは 19 世紀に国民国家形成運動の過程で生じた。この時期は外国の支配のもとでの民族国家の生成期にあり、国民意識の育成のために国立劇場が求められたのである。さらに、ウィルマーは、上記のタイプ以外の特別の形態をあ

げている。その一つは 1768 年ハンブルクに設立された最初のドイツのナショナルシアターである。これは市民的公共性によって担われた啓蒙主義的で、財政的には民間の劇場かつ教養形成機関であり、ドイツ語演劇の発展に役立った。

日本の国立劇場に関して言うならば、特にタイプ II、つまり 19 世紀における国立劇場の理念がそれに適合する。この時期、国民国家の形成に伴い、国立劇場は重要な役割を果たした。1847 年、ドイツ人で作家・劇作家・報道史研究者ロベルト・E・プルッツ（1816-1872）による「演劇史に関する講義」が発表された。その中でプルッツは、ヨーロッパ各国で君主制に反対し、より多くの民主主義、国家統一、社会的正義を求めた政治的・社会的蜂起が起こっていた時代に、演劇を次のように説明した。

演劇は「公共生活の最も純粋で壮大な鏡であり、[...] 同時に国民教育の最も敏感な温度計であり、文学の観点から公共生活に適用できる最も正確で繊細な尺度である。他のいかなる分野も、[...] 演劇ほど公共性と密接に結びついているものはない。実際、演劇自体が公共の一部を形成しているのである [...]」⁽³²⁾。

この引用は、演劇が公共において中心的な役割を果たしていることを強調し、社会的状況や発展を正確に反映する鏡として描写している。演劇は単なる社会の反映ではなく、公共生活、公圏の一部として機能し、文学と社会が交差するプラットフォームとなっているとプルッツは説明している。

日本における公共性および私的（プライバシー）の概念は次の通りに説明することができる。日本では「公共性」は「公」と訳され、政治学者の齋藤純一はこれを 3 つの意味に分類している。すなわち、1. 国家と関わる「公式の」意味、2. すべての市民に関わる「共有の」意味、3. すべての人に対して開かれた「公開の」意味である⁽³³⁾。ハーバーマスは私的空間と公共空間を明確に区別し

ているが、日本ではこれらの概念は異なり、公共と私的の概念は支配者と臣下の関係に基づいている。文化・文学研究者の前みち子は、ヨーロッパやアメリカのような明確な公共圏と私的圏の区別が日本には存在しなかったと述べている。近代化の過程で、新聞業界の確立、政党や労働組合の設立、さまざまな自発的な組織形態が生まれたが、市民社会は形成されなかったのである。1945年以前、日本の公共性は支配者と集団の関係に基づいており、民衆の権利を求めるものではなかった。また、私的領域は支配者に脅威と見なされ、公共の領域に従属していた。市民社会は存在せず、政治的参加の理念も未発達で、帝国憲法においても実現されなかった。封建社会から直接大衆社会に移行したため、日本における批判的の市民公共圏は限られたエリート層でのみ発展した。ゲジーネ・フォリヤンティ＝ヨストとカロリーネ・ハウフェによれば、日本は依然として「介入国家」(Interventionsstaat)であり、その市民社会は経済組織との緊密な連携によって形成されている⁽³⁴⁾。少なくとも、国家の文化政策は中央政府によって決定されるが、都道府県や市町村もそれぞれ独自の文化予算を持っている。

この国家との緊密な連携と介入は、日本初の国立劇場にも見られる特徴である。

一方、19世紀のヨーロッパでは、演劇を市民的な文化機関として捉え、革新的で政治的な影響力を持つ機関として発展させる考え方が啓蒙思想に基づき規範化された。しかし、日本の国立劇場設立の試みでは、そのような役割はあまり重視されなかった。ヨーロッパにおいて、演劇を市民的な文化機関として位置づけることは、公共の場での可視性の向上と近代社会での政治的影響力の強化を意味した。このリベラルな市民的公共性の概念は、特に国立劇場の理念に大きな影響を与えた。演劇学者マイケ・ヴァーグナーは、これに関連して「演劇の市民化と公共化」(Verbürgerlichung und Veröffentlichung)という表現を用い、演劇が市民層に根ざし、公共の場で広く認識される過程を指摘している⁽³⁵⁾。

日本の公共劇場においては、劇場という建物の公共性と、演劇そのものの公

公共性を区別する必要がある。日本における公共劇場に関する議論の中心は、前者、すなわち建物の公共性に焦点を当てている。具体的には、劇場のアクセスのしやすさ、地域社会との結びつきや連携、さらにその普及プログラムや地域の文化振興への貢献といった側面が強調されている。それに対して、伊藤康夫は、単に市民がアクセスできるだけでなく、創造的な芸術活動が行われ、それが公的援助を受けていることが、公共劇場の真の公共性を担保するための重要な要素であると強調している。さらに、伊藤は日本の劇場は社会的な制度としての役割を果たしておらず、政治的にもほぼ無関係であると強調している⁽³⁶⁾。

以上の議論を踏まえると、日本では演劇の「市民化」や「公共化」が実現していないと結論づけられる。国立劇場は文化財としての演劇を保存することに重点を置いており、公共性に関連した政治的意義を持っていないため、公共性の枠から外れていると思われる。つまり、国立劇場は市民社会から切り離された存在である。日本の演劇界においては、この劇場は「国立劇場」よりむしろ歌舞伎を上演する劇場の一つとして認識されていることが多いと思われる。

まとめ

カールソンが2008年の論文「ナショナル・シアター：過去と現在」で指摘したように、20世紀にヨーロッパ以外で設立された多くの国立劇場は、それぞれの国の文化的統合よりも、ヨーロッパの文化的価値を模倣することを第一の目標としていた⁽³⁷⁾。

このステートメントは最初の日本国立劇場の計画にも当てはまるに違いない。すでに明治時代から、西洋に追いつき、文化的にも対等であることを示したいという思いが日本政府にあった。そのため、さまざまな国立劇場運動が行われたが、実を結ばなかった。1950年代から1966年の開業に至るまでの長い成立過程で、伝統芸能以外の演劇ジャンルは次第に計画案から消えた。この過程は、

まず当時の文化政策における演劇の優先度の低さを示している。それに、文化政策が文化財の保存に重点を置いていたことから、最初の国立劇場がそのような概念のもとで実現されたのは、むしろ当然の流れだったと思われる。

国立劇場において成立したのは、国家と民間経済とが連携するかたちの、それまで存在しなかった文化政策であった。この文化機関は明らかに日本特有の演劇史と演劇状況または演劇に関する文化政策を反映している。

バームが指摘したように、劇場を非西洋文化の文脈、つまり日本に移入すると、この過程は「国家主導の近代化の目印」になる。日本の場合は、国立劇場の概念を移入したものの、初の国立劇場は文化財を重視している文化政策の枠組みの中でのみ設立が認められたのである。

ここに示された展開から明らかになるのは、批判的な声や社会的な問題への取り組みを促進する公共劇場としての国立劇場は、日本政府の優先事項には含まれていなかったということである。主に議論されていた課題は伝統芸能の保存の必要性、土地の取得、そして資金調達の問題であった。組織運営や運営方法、政治の役割や公的な財政支援については、議論の対象にはならなかった。また、25か国52の劇場およびその劇団に関する調査も行われたが、これらも検討されることはなかった。さらに、新しい劇場の建設に対する劇場関係者の要望や懸念、将来の劇団やオーケストラなどの条件に関する意見も無視された。それがゆえに、国立劇場は最初から、真の意味で国民に受け入れられたとは言えず、根強い歌舞伎ファンを除いては観客の心をつかむことができていなかった。それでも、長年の歌舞伎興行と養成活動によって国立劇場は歌舞伎界にとってかけがえのない文化施設となったのである。

以上から、現在の国立劇場の状況は1950年代の状況と比較することが可能である。設立当時または現在の国立劇場の問題は、政治家における国立劇場への無関心、一般市民の国立劇場への無関心、市民から離れている存在になってしまっていることである。そもそも国立劇場に対する特殊な理解のされ方のため、

政府は社会政策的にも文化国家としても国立劇場を望んでいるものの、それを強く推進する政治家はほとんどいない。むしろ、伝統芸能の拠点とよくいわれた劇場の建て替えは PFI 事業として計画されていたことを思えば、政府は 50 年代と同じように資金をあまり出したくないようである。

日本の伝統的な演劇興行が基本的に民間企業によって支配されていること、また、演劇が市民社会において事実上公の場から外れた位置にあるため、国立劇場の支持者は少ないのである。しかし現在、伝統演劇の危機は 1950 年代や 1960 年代の状況よりもはるかに深刻だと思う。だからこそ、国立劇場が伝統的な舞台芸術の保護者および発展者として存続し、その完成までに再び 10 年以上かからないことが重要である。

註

- (1) Balme, Christopher 「Theatrical Translation as Modernization in the First Age of Globalization」 Michael Rössner と Federico Italiano 編『Translation: Narration, Media and the Staging of Differences』Bielefeld: Transcript-Verlag, 2012, pp. 103-120, p. 109.
- (2) 大笹「国家と演劇」『国文学』11 号（2005 年）：6-12 頁：9 頁。
- (3) 池田正好『文化国家の再生：忘却された理念の復権を求めて』自治体研究社、2010 年、4-5 頁。
- (4) 著者のまとめ。詳しくは Bergmann, Annegret. 「Nationaltheater in Japan: Transfer einer europäischen Theatertradition」Dissertation, Universität Trier, 2018。
<https://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor/index/index/docId/1179> を参照。
- (5) “[...] glorification of feudal ideology or militarism, blind loyalty, a cheap valuation of human life, relegation of women to a subservient status in society and glorification of revenge “[封建的イデオロギーや軍国主義を賛美し、人間の生命を安く評価し、女性を社会的に従属的な地位に追いやり、復讐を美化している] 作品は禁止されていた。そのため、当時、518 曲ある歌舞伎のうち 322 曲を上演するこ

とは許されなかった。Jortner, David Jonathan 「The Search for the Rising Sun: Nationalism, National Identity and the Post-War Japanese Stage」 University of Pittsburgh, 2003, pp. 20-21.）。1947 年 7 月に厳しい検閲は中止された。

- (6) 「新歌舞伎座は […] 日本政府が造るべき筈の国立劇場の代わりを当然務めるべき劇場となったのである」(松竹株式会社編『松竹百年史：本史』松竹株式会社編, 1996 年 266 頁)。
- (7) 加賀山直三「初日の開くまで」『演劇界』14 (8) 1956 年 70-71 頁：71 頁。
- (8) 特に戦後、松竹は襲名披露を商業化し、歌舞伎を促進する手段として利用した。これにより、戦前のスター俳優の名前や芸を継承しつつ、若手俳優に人気を得させることを目指した (Leiter, Samuel L. 『Kabuki at the Crossroads Years of Crisis, 1952-1965』 Leiden, Boston: Global Oriental 2013, pp. 264-267.)。
- (9) 例えば木下順二 (1914-2006)、福田恆存 (1912-1994) や三島由紀夫 (1925-1970) という著名作家が歌舞伎のため脚本を書いた。
- (10) 武智鉄二「武智歌舞伎」『文藝春秋』99 号 1955 年。このような批判的な態度にもかかわらず、武智は松竹劇場で 11 本の歌舞伎を演出した大笹吉雄『日本現代演劇史：昭和戦後篇 I』白水社 1998 年 690-691 頁。
- (11) 石原重雄『国立劇場取材日記』桜楓社 1969 年 116 頁、徳永高志『公共文化施設の歴史と展望』京都、晃洋書房, 2010 年 131 頁。
- (12) 岩淵兵七郎「国立劇場設立問題の経過」『レファレンス：The Reference』117 号 (1960 年 10 月) 13-21 頁。
Mori, Shinroku 「Preconstruction History of the National Theatre」 National Theatre of Japan 編『National Theatre of Japan』 National Theatre of Japan, 1970, pp. 14-16, p. 16。
- (13) 高橋は慶應義塾大学の卒業生で、経済学の教授だった。吉田茂 (1878-1967) の第一次内閣 (1946 年 5 月から 1947 年 5 月) では文部大臣を務め、1948 年から 1979 年まで日本芸術院の会長を、1950 年から 1956 年までは文化財保護委員会の委員長を務めた。また、1966 年から 1977 年まで国立劇場の館長を務めた。
- (14) 岩淵 1960 年, 16-17 頁; 石原 1969 年, 186-187 頁。この委員会は、十名の演劇関係者、十名の演劇およびその他の分野の学者、一名の劇場経営者、十一名の政府官僚、四名の批評家、そして五名の経済界の人物で構成されていました。1957 年 6 月以降、このプロジェクトは鳩山の信頼を得ていた衆議院議員の牧野良三 (1885-1961) の主導により、議員グループからも支援を受けた。
- (15) 岩淵 1960 年 16-18 頁。

- (16) 岩淵 1960 年 18 頁。これは皇居の向かいに位置し、1945 年 12 月以来、米国占領軍の仮設宿舎が建てられていた場所だった。1958 年 11 月にその敷地が返還された後、当初の計画である 6 つの劇場の建設を実現するために、隣接する民間の土地を追加購入する計画が立てられていた。
- (17) 建築家岡田新一（1928-2014）の設計によるこの壮大な花崗岩の最高裁判所は、国立劇場の開業から 8 年後の 1974 年に完成した。
- (18) 石原 1969 年、190-194 頁；大笹吉雄『新日本現代演劇史』中央公論新社 2009 年 372 頁。
- (19) 国立劇場編『国立劇場二十年の歩み』国立劇場、1986 年 35 頁。
- (20) 朝日新聞「藤原義江氏らが審議「監視」」夕刊 1966 年 4 月 13 日；石原 1969 年 246-249 頁。
- (21) 野村喬「開場を前にする国立劇場」『テアトロ』277 号 1966 年 9：30-38 頁 31 頁。
- (22) 石原 1969 年 24 頁。
- (23) この建物は八世紀の木造建築を現代のコンクリートと鉄という材料で実現したものであり、建築の伝統と現代を結びつけたものである。また、伝統的な演劇の明確に規定された象徴的な上演形式や規範が、建物の形状だけでなく、内装デザインにも影響を与えたとされている（岩本博行「生かした校倉形式」『朝日新聞』1963 年 4 月 2 日 11 頁）。
- (24) 日本建築学会委員会「国立劇場設計競技入線発表：同審査経過」『建築雑誌』78 (928) 1963 年：407-9 頁。
- (25) 国立劇場 1986 年、78 頁。
- (26) Teranaka, Sakuo 「Operation and projects of the National Theatre」National Theatre of Japan 編『National Theatre of Japan』National Theatre of Japan, 1970, p.12-13。
- (27) 松井俊論「国立劇場の養成事業」『歌舞伎研究と批評』18 (1996 年)：69-75 頁；日本芸術文化振興会編『初代国立劇場の記憶』日本芸術文化振興会 2023 年 76-79 頁。
- (28) 「伝統歌舞伎保存会について：沿革」『伝統歌舞伎保存会』日付不明。 <https://kabuki.or.jp/about/enkaku/> 最終アクセス日 2024 年 10 月 15 日。
- (29) 日本芸術文化振興会『令和 5 事業年度事業報告書 第 21 期（令和 5 年 4 月 1 日～令和 6 年 3 月 31 日）』日本芸術文化振興会 2024 年 13 頁。
- (30) Leiter 2013 年 228 頁。
- (31) 著者のまとめ。詳しくは Wilmer, Stephen. E. 「The Development of National Theatres in Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries」Stephen E.

- Wilmer 編『National Theatres in a Changing Europe』New York: Palgrave 2008, pp. 9-19 ; Carlson, Marvin 「National Theatre: Then and Now」Stephen E. Wilmer 編『National Theatres in a Changing Europe』New York: Palgrave, New York: Palgrave 2008, pp. 21-33 を参照。
- (32) Prutz, Robert E 『Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters』Berlin: Duncker und Humblot, 1847, p. 10。
- (33) 齋藤純一『公共性』岩波書店 2001 年 VIII-X 頁。
- (34) Foljanty-Jost, Gesine, と Manfred Hettling, 「Formenwandel der Bürgergesellschaft – Japan und Deutschland im Vergleich」『Formenwandel der Bürgergesellschaft: Arbeitspapiere des Internationalen Graduiertenkolleg Halle Tokyo』1 (June, 2009) pp. 1-63, pp. 26-27。
- (35) Wagner, Meike『Theater und Öffentlichkeit im Vormärz』Berlin: Akademie Verlag 2013, p. 36.
- (36) 伊藤裕夫「『公共』の劇場とは」小林真理と松井健太郎と伊藤裕夫編『公共劇場の 10 年：舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版 2010 年 10-21 頁：13 頁、17 頁。
- (37) Carlson 2008, p. 27.