

「小猿七之助」事件から見る明治中期警視庁の演劇検閲

藤井 なつみ

はじめに

近代日本の検閲に関する研究は、戦後、法制史の立場から制度的展開を追う研究から着手されはじめ、近年は内務省警保局によって行われた出版検閲を中心に、その運用のあり方についての多くの成果が積み上げられてきている⁽¹⁾。特に、検閲者と被検閲者の関係を二項対立的にのみ捉えるのではなく、被検閲者側が内閲や伏字といった手段を用いて、少しでも検閲による処分を回避しようと努力するという主体性を発揮していたという実態が明らかにされている⁽²⁾。さらに、二〇一〇年代以降盛んになった検閲官に関する研究では、検閲者が弾圧一辺倒ではなく、例えば検閲対象である音楽や演劇を「理解」し、向上させようという意識を持っていたことや、それゆえに検閲者と被検閲者の側に「人間的交渉」の余地が存在したことなど、一方向的な弾圧に止まらない様々な力学が明らかにされるよう

になってきている⁽³⁾。とはいえ、そうした検閲官による検閲対象への「理解」や、被検閲者との「人間的交渉」なるものが、検閲者―被検閲者という圧倒的な権力関係のなかで存在していたことも事実である。別の視点から見れば、検閲者自身の問題意識によって、恣意的な運用がなされていたことの現れとして位置づけることも可能であろう。

以上のような、検閲研究の隆盛のなかで、演劇に対する検閲については、あまり研究が存在せず、取り残された分野になっているといつてよい。しかしながら、前述した「恣意性」の問題を考えると、演劇検閲研究は極めて重要な視座を与えうるものであると筆者は考える⁽⁴⁾。というのも、演劇検閲は、基本的に内務省警保局内で検閲が完結する出版物などの複製可能なメディアと異なり、毎回の上演ごとに各地方の警察によって、上演前の脚本検閲と上演時の臨検警官による検閲という二段階の検閲を受ける必要があった。とりわけ上演時の検閲の場では、上演時＝検閲時に検閲者と被検閲者

が直接対峙することにもなる。こうした検閲回数の複数性や、上演の場での逐次検閲という演劇検閲の特性は、演劇検閲の場に、上述の「恣意性」が強く発露されうる素地ともなっていた。

しかしながら、従来、近代日本の演劇検閲については、演劇の通史的な研究において、検閲制度の概観はなされているものの、あくまで警視庁による諸制度の説明にとどまり、その制度の運用実態や制度的背景の検討は今後の課題となっている。また、東京以外（つまり警視庁の管轄外）の各地方において、地方警察による演劇検閲がどのように作用していたのか、それを被検閲者たちはどのように受け止めていたのかなどといった演劇検閲のあり方や実態を踏まえた研究は、ほかのメディアに関する研究に比して立ち遅れている状態にある⁽⁵⁾。

しかし各地方の警察による検閲を考えるうえでは、警視庁の演劇検閲のあり方は極めて重要である。いうまでもなく、首都であった東京の検閲のあり方は、地方の警察にとって模範となる存在であり、多くの府県がそれを参考にしつつ、地域の実態を踏まえて改変を加えるという形で検閲のあり方を決定していたからである。特に、各地方において演劇検閲が制度として整備される明治期においては、その傾向は顕著であった。しかしこうした重要な位置を占める明治期の警視庁の検閲の運用実態については、松本伸子『明治演劇論史』（演劇出版社、一九八〇年）「第八章 政府の演劇政策」などを除き、ほとんど検討されてこなかった。

そこで本稿では、その手始めとして一八九七年七月に歌舞伎座で上演された「網模様燈籠菊桐」（通称「小猿七之助」）の上演中止事件について検討する。この事件は、明治初期に制度化された演劇検閲が、一八八二年「劇場取締規則」、その改正である一八九〇年「劇場取締規則」を経て、警視庁によってその運用が確立されてきたなかで起きた事件であり、かつ、一八八九年開場の歌舞伎座における初めての上演中止事件でもあった。当時歌舞伎座は、日本で最も格式ある劇場と世間からみなされており、それゆえに注目度が高く、新聞・雑誌上に事件の経緯を語る記事、また事件についての種々の議論が多く掲載されるなど、この事件はメディアを大きく騒がすことにもなった。こうした報道のなかには、通常の検閲処分事例ではうかがい知ることのできない事件発生時の警視庁の内幕も語られており、その点で、警視庁内部の演劇検閲実態を知るうえで重要な事件であるといえることができる。

この事件については、歌舞伎座という大劇場での興行中止事件であるため、しばしば演劇通史の中で触れられてきた。しかし、歌舞伎座閉場時の報道において、警視庁による興行停止処分によって中止に追い込まれたと報じられたことから、その後の研究においても警視庁が厳格な風俗警察的検閲を行った事件として一般的に理解されてきたと言える⁽⁶⁾。しかし実際には、警視庁は上演停止処分を下したわけではない。これに対し松本伸子は、各雑誌・新聞史料を網羅的に用い、事件の詳細な通史的叙述を行い、この点に関して的確な

理解を示している。すなわち松本は、「小猿七之助」事件について、「世評が、警視庁の検閲基準を凌駕するまでに厳しく、却って当局が追いまくられて其の弱腰を露呈するような結果となった」⁽⁸⁾事件であると評価し、「こと猥雑さに関しては警視庁はそれほど几帳面ではなかった、と言えるのではないだろうか。」⁽⁹⁾と結んでいる。たしかに、「小猿七之助」の検閲に関して、警視庁に「失態」があったと新聞各紙が批判していることは事実であるが、そのメディアの言う通り、警視庁の動きが果たして「几帳面」ではなかったがゆえに「弱腰」ないし「失態」を演じることになったのかどうかは、より細かく検証していく必要がある。つまり、メディアから「失態」と見える警視庁の動きの裏側に、検閲をめぐるどのような実態があったのかについて、より踏み込んで検証する必要があるだろう。

また近年では池山晃⁽¹⁰⁾が、この作品の持つ性描写に着目し、歌舞伎座興行において、河竹黙阿弥の原作の濡れ場がどのように上演されたのかについて分析している。その結果、「初演時にくらべ、やや穏健な演出であったとみられる」と指摘した。ただし、演劇検閲との関係性を問う視角からの分析は行われていない。

以上を踏まえ、本稿では、「小猿七之助」事件の展開をみたうえで、この事件の背後にある警視庁による演劇検閲の実態を明らかにしていく。その結果として、事件をめぐるなされた新聞紙上の警察批判とは異なる、警視庁による演劇検閲の論理が浮かび上がってくるであろう。

一 「小猿七之助」事件の展開

まず、当時の報道や松本『明治演劇論史』に依拠しながら、「小猿七之助」事件の展開を、時系列的に見ておきたい。

一八九七年七月一日を初日として興行されていた歌舞伎座の七月興行は、一番目「網模様燈籠菊桐」、中幕「恩愛晴閑守」、大切「風狂菜葉蝶」という演目立てであった。一番目狂言の「網模様燈籠菊桐」(以下「小猿七之助」)は、近世末期の一八五七(安政四)年、江戸の市村座で初演された演目で、作者の河竹黙阿弥(初演当時の筆名は河竹新七)の得意とする世話物(当時の江戸下層社会の実態を写實的に描いたジャンル)である。明治維新後、大阪の中座や東京の小劇場⁽¹¹⁾において度々上演されてきたが、この一八九七年七月の歌舞伎座興行が、明治に入ってから初めての大劇場での上演であった。この演目選定に関しては、黙阿弥の世話物に思い入れを持ち、かつ歌舞伎座興行では主人公の小猿七之助を務めた五代目尾上菊五郎の強い意向が反映されたようである。この演目は黙阿弥が「緻細緻密なる用意」⁽¹²⁾を費やした作品と評される作品ではあるものの、近世末期の世話物に特徴的な、残酷、淫猥な描写が多く盛り込まれていた。

七月の歌舞伎座興行で「小猿七之助」が上演されるという情報は、新聞各紙によって六月下旬には報じられていた。⁽¹³⁾この時点では、こ

の演目を上演することに対し、特に懸念を表明する動きは見られない。そして、七月一日、初日の幕が開いた歌舞伎座では、全七幕のうち、まず序幕から五幕目までが上演された。ついで翌一二日から、全七幕総てが上演されることになっており、そして一三日、一四日の上演は休み、一五日から再び開場するという（この再び開場する日を「返り初日」と呼んだ）、当時の歌舞伎劇興行に一般的な上演日程であった。⁽¹⁴⁾つまり、初日一日の段階ではすべての場面を上演していないことになる。

七月一四日の時点では、『都新聞』のみが劇評を掲載しており、そこでは、総じて面白かったとしながらも、末尾に「併し演劇改良談区々の今日何れが善いか悪いかは我等の出這張る処ならねば初日の事と云ひ旁た黙して筆を止むる事とせん」という記述が含まれていた。この劇評末尾の記述からは、演劇改良の立場から問題化しそうだと評者が感じるような演出があったことがわかる。同紙はかねてから劇界に対して好意的であり、このような様子見のような劇評になったものであると想像される。

その後、七月二〇日、『時事新報』紙上にて「○歌舞伎座の猥褻芝居」という批判記事が掲載される。この記事では、「殊に其二幕目「洲崎堤の場」三幕目「三日月長屋の場」の如きに至ては人間世界の最も醜汚なる事柄を其ま、事細に丸出しにして唯観客の嘔吐を促すのみ斯る汚らはしき狂言を白昼帝都の中央に演出して怪む者なしとは実に驚入りたる次第なり〔中略〕兎に角今度の如き風俗壊乱

的の演劇は警察の筋より禁止の命令を発するを俟たず世間上流の紳士淑女が互にボーイcottを実行し日本の社会が未だ左程までに墮落せざるの事実を世界に示すべきものなり」という批判がなされた。この『時事新報』の劇評で特に批判されているのは、二幕目、三幕目に存在した性描写であった。さらに、これを皮切りに、各新聞紙が批判を掲載しはじめた。⁽¹⁵⁾

二二日の『東京日日新聞』では、各幕に存在する残酷描写・淫猥描写を逐一列挙し、そのうえで、「此狂言中々のした、か物、我等若き野暮先生には名詮自証只々呆れかへるより外はなし、〔中略〕此一幕中見物に与ふる感情は卑猥…不正…惨刻…是だけのものなり」「切落の見物連は受けて拍手したるものもありたれども」、「されども要するに斯かる狂言を文明日進の聖代に興行し大入を取らんと図るは歌舞伎座株式会社の面目なるか抑も亦狂言作者俳優輩の心得如何がものなるかとは清潔を好める上流社会に於て当に起るべきの疑問たるを信ず」と、若い観客である評者はその残酷さ、淫猥さに衝撃を受け、このような劇が歌舞伎座で上演されたことへの疑義を呈している。しかし、文中で「切落の見物連」と表現されている、いわゆる大衆席に座る観客は、この筆者からは「呆れかへるより外はなし」と感じられた劇を楽しんでいたことも記されている。事実、一連の批判のなされる以前、七月興行の興行成績は良く、大入りとする報道も確認できる。⁽¹⁶⁾しかし、一連の批判の後には、「大暑の折柄見物思はしからざる」⁽¹⁷⁾状態で、最終的な興行成績は芳しく

なかったようである。ただ、大暑であったことが不況の一因にあるにしても、「東京座は歌舞伎座が心ある者の見るを厭ふお蔭にや引続き好景氣にて」と七月二三日の『都新聞』が報じているように、『時事新報』らの批判が観客へ及ぼした影響が少なからず存在したことがわかる。

他方、『早稲田文学』には、歌舞伎座での上演に際し、坪内逍遙によって、この脚本を黙阿弥のすぐれた作品として評価し、その意義を解説する記事も掲載されていた⁽¹⁸⁾。とはいえ、このような記事が掲載されるということ自体が、その脚本が持っている残虐性・猥褻性が問題とされる可能性を予期し、それを避けるべく黙阿弥の「真意」を説明しようという意識に基づいてなされたものであり、歌舞伎愛好家内における危惧の存在を示すものであったということもできる。そして彼らの懸念通り、前掲した『時事新報』を筆頭に、「世間上流の紳士淑女」が観劇に来る帝都の中央に位置する歌舞伎座が、「小猿七之助」のような「風俗壊乱的」演劇を上演したことに對する批判が展開されたのである。そして結局、一八九七年七月二二日に歌舞伎座は興行を中止し、閉場するという事態へ追い込まれてしまった。

以上の顛末によって、一日に初日を迎えてからわずか一〇日あまりで歌舞伎座は閉場するのであるが、この間、歌舞伎座内部ではなにが起きていたのだろうか。この点に関し、雑誌『新作文庫』彙報「歌舞伎座脚本の始末」が内部事情を詳細に報じている。以下、

同文獻に基づき、その内部事情をまとめていく。まず、この「小猿七之助」という作品は、一八八八年に「是が興行権を〔筆者註…内務省へ〕出願せし時、余り猥褻なるところあるを以て、再三再四訂正を命ぜられし為、登録を終るまでには七ヶ月と十五日間を費やした」ものであったらしい。そして、この脚本には、どのように何回もの修正の上で興行権の登録を済ましたという経緯があったので、「警視庁に於ても永久検査済の脚本となせりされば歌舞伎座にて興行する場合には更に警視庁の検査を受けざりき。」⁽¹⁹⁾という背景があった。

では、このように内務省における検閲を苦心して通過し、興行権登録を経た脚本が、なぜ今回のように新聞各紙から猥褻と非難されることになったのだろうか。その点に関して、同記事は、「歌舞伎座に於て演ぜしは、七ヶ月十五日間の長き日月を費して漸く登録を済し、脚本に非ずして、故黙阿弥翁が書却^{マツ}せし原本を幾分か修正せしものなりしが故なり。」と続けている。つまり、歌舞伎座側の過失か、故意かはわからないが、興行権登録がなされた脚本と異なる脚本を、警視庁未検閲のまま実際の舞台では使っていたということである。

さらに、同記事には、一日に開場した際に、「出張の警官これを看れば、淫猥甚だしきものありて、風俗を乱るのおそれあり、然れども未だ総幕出揃はざるなれば、警官も其まゝに打過ぎ居りし」⁽²⁰⁾と、初日の臨検に赴いた警察官が舞台を見て違和感を覚えたものの、

前述した興行制度により初日には全ての場を上演していたわけではなかったで、特に咎めなかったとも記されている。

歌舞伎座は当初の予定通り二日間の閉場の後再び開場したが、その頃には新聞各紙上では『時事新報』の記事に現れたような批判が巻き起こっていた。それに歌舞伎座側は驚き、自発的に脚本を修正し、一八日にはその修正脚本を上演したが、「丁度此日京橋区警察署の警部書記を伴ひ来りて、演じ居る劇の台詞を筆記せしめて持ちかへりぬ」と報じられている。すなわち、メディアにおいて問題化されたことを受け、警視庁もその上演の実態把握へと乗り出したのである。『時事新報』では、「元来同狂言は去る明治廿一年内務省に於て興行権を差許したる者にして今日警視庁に於て停止を命ぜんとする時は差当り該省に上申せざるべからずと彼是評議を凝ら⁽²¹⁾」していたため、その処分が遅れたようだ、と説明されている。

しかし、この修正脚本は、一八日には使用されたものの、その翌日からは再び修正前の脚本が上演されていたようである。そしてそれに気づいた所轄警察署は警視庁に連絡し、その結果、警視庁は歌舞伎座の「座員を招き説諭して曰き、都下第一の劇場に於て、淫猥卑陋なることを演ずるとは顧ざるの甚だしきに非ずやと、座員も大に後悔しぬ⁽²²⁾」ということになった。この時、警視庁は歌舞伎座の座員に対し、もしこのまま上演するならば上演停止を命じるので、今日明日のうちに警視庁が指摘する箇所を修正するか、他の狂言と替えるか選ぶよう指示したが、その指摘箇所が五〇余箇所に及んだの

で、歌舞伎座側は到底修正は不可能と判断し七月二二日に閉場と決定した。

この閉場を受けて、批判の先鋒に立った『時事新報』を始めとする各紙はこの閉場を当然とするともに、「仮令ひ興行認可を請ひたるとき之を禁ぜざるまでもいよく舞台に演じて其醜猥を認めたる上は早速中止す可き筈なるに開場以来十日間も見逃がしたるは緩慢と云はざるを得ず⁽²³⁾」というように、警視庁の対応の手際の悪さをも批判した。

さらにこの批判がなされた時点では、世間は警視庁による興行停止処分が歌舞伎座に対して下されたと認識していた。しかし、後日の報道では、警視庁は実際には歌舞伎座に対して興行停止処分を下したわけではなく、前述したような指示を行ったのみであったという。にもかかわらず閉場が決定されたのは以下の経緯によるものであった。つまり、七月二二日、歌舞伎座の関係者らは、主役を務める菊五郎に対し、興行停止の命令書が既に所轄警察署まで下りているから、先んじて閉場する外ないと告げたが、それに対し菊五郎は、「如何にも明治以前の狂言ゆゑ今の時勢には適すまじけれど重ねて不都合の点を修正しなば一旦許可となりたるものゆゑ停止の厳命もなき筈なり⁽²⁴⁾」と返答したという。しかしその直後、歌舞伎座が閉場を決定してしまったため、菊五郎はその処分を不審に思い、警視庁に「御差止め又は所作振り訂正或ひは正本に差支への廉あるものにや御下命相願ひ度⁽²⁵⁾」と伺いを立てるが、警視庁からは「去る事曾て

無し」という回答がなされたという。この回答を聞いた菊五郎が、歌舞伎座の興行責任者らを追及したところ、警視庁より興行停止処分が既に下りたと述べたことはまったくの虚偽であったと認め、謝罪したという。

以上が、一八九七年七月に起きた歌舞伎座での興行停止事件の顛末である。『新作文庫』に記載された歌舞伎座内部の動きは、他に詳細に経緯を説明した記事が他のメディアには掲載されていないため、果してどこまで正確かは実証できない。しかし、重要なことは、警視庁が率先して興行停止を命じたのではなく、歌舞伎座が新聞各紙から批判され閉場に追い込まれたということ、そしてそのことを、『時事新報』などの新聞各紙が警視庁の怠慢として批判していたということである。一八八二年「劇場取締規則」の施行から一五年も経ち、ある程度その運用も確立してきた一八九七年の段階において、なぜ一体なぜここまで演劇検閲制度が機能していないと批判される状況が生じたのであろうか。次にそのことを検討してみたい。

二 「小猿七之助」事件に現れた演劇検閲の 制度と実態

七月二四日の『時事新報』は、警視庁の対応が遅くなった理由として、「元来同狂言は去る明治廿一年内務省に於て興行権を差許し

たる者にして今日警視庁に於て停止を命ぜんとする時は差当り該省に上申せざるべからずと彼是評議を凝ら」していたため、その処分が遅れたのだと報じている。前節で示したように、事件は歌舞伎座が興行権を取得した脚本と異なる脚本を使用したことによって問題化したとされている以上、警視庁のこの行動は自身の検閲の不適際を糊塗するための言い訳であったと先行研究では捉えられている⁽²⁶⁾。そもそも、興行権とは、文字通り興行を行う権利であり、本来は脚本の内容とは別の範疇に属する概念である。しかし、事務遂行上の便宜、そして省庁間の上下関係の徹底という意識から、興行権を認可する過程でなされる内務省による脚本の検閲と、本来各道府県警察によってなされていた実際に上演する際の脚本の検閲が一体化されてしまっていた。この事件は、その齟齬が表面化したという意味で重要な問題であったと考えられる。

「興行権」とは、一八八七年二月二八日、勅令七八号「脚本楽譜条例」によって規定された権利である。近世以来、各劇場は自らの座付きの狂言作者の書いた演劇脚本を上演するのが一般的であったが、一人の作者の名前を冠していても、実態として複数人の合作で執筆されることが多く、さらにその内容は上演の都合で作者に断り無く簡単に改変が加えられることも日常的であった。また、既存の他作品の要素を取り入れるなども行われ、脚本の著作者が現在の著作権のような権利を主張することもなかった。近代にはいり、著作権の概念が社会的に意識されるようになると、脚本著作者

に無断で興行を行うことや、盗作・流用などを問題視する機運が高まり、脚本作者の権利の保護を求める動きが生じた。⁽²⁷⁾ そうした権利を守る趣旨で公布されたのが「脚本楽譜条例」であったのである。

条例の第二条では、「演劇脚本若クハ楽譜ヲ出版シテ版權ヲ所有スル者ハ版權年限中ハ其興行權（即チ利益ノ為メ公衆ノ前ニ演スル權）ヲ併セ有スルコトヲ得但興行權ヲ有セントスルトキハ其脚本又ハ楽譜ニ興行權所有ノ五字ヲ記載スヘシ⁽²⁸⁾」と規定されている。つまり興行権を得るためには、まずその脚本を出版し、そのうえで版權登録する必要がある。版權登録とは「出版条例」、「版權条例」の規定に基づいて行われるため、したがって「出版条例」に規定されていた、内務省による出版検閲を通過する必要があると定められていた。「小猿七之助」の興行権登録に際しては、「是が興行権を〔筆者註…内務省へ〕出願せし時、余り猥褻なるところあるを以て、再三再四訂正を命ぜられし為、登録を終るまでには七ヶ月と十五日間を費やした⁽²⁹⁾」とされているが、「脚本楽譜条例」自体には、このような審査規程はないため、これも出版時の内務省検閲の段階での話のことを指しているものと考えられる。

「脚本楽譜条例」公布後、脚本作者や演劇関係者らが、相次いで「版權興行權所有」と銘打った脚本を出版する運びとなった。「小猿七之助」の場合は、一八八八年一〇月二二日発行の、吉村新七（河竹黙阿弥の本名）編『脚本楽譜条例・脚本名題目録』に、そのタイトルが掲載されている。ただし、興行権を取得するために必要で

あった脚本の出版は、黙阿弥の娘の吉村いとを発行者として、まず序幕が同年同日に出されているが、二幕目以降は序幕が発行されてから六年後の一八九四年八月二〇日に発行されている。なお、黙阿弥は一八九三年に死去していた。このように二幕目以降の出版時期が遅れた理由は、二幕目以降は内容的に残虐・淫猥な描写を多く含んでいるため、検閲による修正が求められたためである可能性が考えられる。なお、一八九五年には、一つの演目の各幕が独立して別の版權者によって興行権登録されている事例もあり、⁽³¹⁾ 必ずしも演目全体を一括で登録する必要はなかったようである。

では、興行権が登録された脚本は、実際の上演にあたって、いかなる検閲手続きが必要とされたのだろうか。「小猿七之助」事件当時の東京府の演劇検閲を規定していた、一八九〇年八月二日警察令第一四号「劇場取締規則」の演劇検閲に関する条文を見てみたい。

第十七条 演劇ノ興行ヲ為サントスルトキハ二週間前ニ演劇脚本ヲ警視庁ニ差出検査ヲ受クヘシ但脚本ノ興行権アルモノ又ハ警視庁検査済ノモノハ其年月日標題番号及ビ著者ノ氏名ノミヲ記スヘシ

第十九条 演劇ノ所作ニシテ猥褻ニ涉リ又ハ風俗ニ害アリト認ルトキハ臨検官吏ニ於テ之ヲ停止スルコトアルヘシ⁽³²⁾

この条文を見る限り、興行権登録脚本を上演する際には、実際の脚本を提出する必要はなく、その登録年月日、タイトルと興行権登録番号、著者名を提出することのみが求められていた。

右の規定が作られた背景には、以下に述べる内務省宛警視庁稟申が存在していた。この稟申については、後年の史料であるが、明治期に警視庁の演劇検閲に携わっていた経歴を持ち、一九一八年に警視庁の検閲係長となった橘高広が、「警視庁の一記録」として稟申の内容とその経緯を述べた文章を掲載している。⁽³³⁾長文であるが、重要な内容であるため、全文を以下に掲げたい。

明治二十三年六月十日

版權若くは興行権を有する脚本を検閲せざるを内務省に稟申取決す

従来演劇ノ興行ニ際シ予メ脚本ヲ具申セシメ本庁之ヲ検閲シ其治安ヲ妨害シ風俗ヲ壊乱スルノ虞アルモノハ之ヲ許サ、ルノ規定ナリシモ脚本楽譜條例ニ照依スルトキハ内務省已ニ之ヲ検閲セシモノナルヲ以テ当庁再ビ之ヲ検閲スルノ要ナク且上司認可ノ効ヲ左右スルノ嫌アレハ庁議以為ラク今後版權若クハ興行権ヲ有スル脚本ニ在テハ興行ノ際唯其題名著作者ノ氏名等ヲ上報セシメ復タ検閲ヲ須ヒス實際演劇ニ当リ一般ノ感情ヨリ或ハ治安ヲ妨害シ風俗ヲ壊乱スルノ恐れアルモノハ一時其興行ヲ停止シ且将来禁止ヲ要スルモノト認ムルトキハ其旨ヲ内務省に二具上スルモノ其当ヲ得ヘシト為シ乃チ内務省ニ稟候スルニ此旨ヲ以テシ其聴許ヲ得タリ

以上の文章には、興行権が登録された脚本は、警視庁の上級官庁である内務省が検閲の上で認可したものであり、既に一旦検閲を経

ているうえに、下級官庁である警視庁が再びその検閲を行って可否の判断をするとするならば「上司認可ノ効ヲ左右スルノ嫌」があるため、それは不適切である、という警視庁の認識が示されている。

その結果、版權・興行権を取得した脚本については再度の検閲は行わないという決定がなされたのである。そして、実際に上演時に問題が生じた場合には、部分的な内容の変更ではなく、興行の一時停止もしくは全面的な禁止で対応し、その処分を行う場合には警視庁から内務省へ具上することとなっていた。「小猿七之助」事件の報道において、「元来同狂言は去る明治廿一年内務省に於て興行権を差許したる者にして今日警視庁に於て停止を命ぜんとする時は差当り該省に上申せざるべからずと彼は評議を凝ら⁽³⁴⁾」していたためその対応が遅れた、とされていることは、以上の稟申に基づくものといえる。

そして、警視庁が内務省へ稟申を行い、規定したこの内規は、警視庁内にとどまらず各地方警察においても共有されたようである。

そのことは、一八九九年二月にこの内規が撤廃されることになった際に、それを報じた新聞各紙において、「〔筆者註〕興行権制度が作られて以来」北海道庁長官警視総監府県知事は監督官庁の認可を得ざれば実地演ずるに臨み仮令風俗を壊乱し或は不徳廢倫の行為ありと認むるも左右すること能はざるの規定⁽³⁵⁾があつたと述べられていることから明らかである。⁽³⁶⁾

なお、右に引用した一八九九年の同じ報道のなかで、今後「其風

俗を壊乱するとか不徳廢倫とか其他地方の事情に依り不都合の行爲ありと認定する時は北海道庁長官警視總監地方長官は其部分に限り職權を以て停止することに内定⁽³⁷⁾したと報じられている。前述した意図に基づいて規定された内規は、警視庁を含む各地方警察にとつては、自らの決定權を縛るという意味で不都合なものでもあったようである。そのため、一八九九年三月、「著作権法」の施行に伴つて「脚本樂譜條例」が廢止されたことを契機として、興行權登録がなされた脚本に対しても、各地方警察によつて、上演に不適切となした部分の停止が可能なるように變更したと考えられる。

以上のように、一八八二年の内規の制定から一八九九年に廢止されるまでの間、興行權を登録した脚本については、内務省の許可なしには各地方警察が独自の判断で興行停止や内容の改定を命じることはできなかった。見方を変えれば、興行權登録脚本については、版權・興行權の登録に不可欠であつた出版時の検閲という形で、内務省による実質的な中央統一的脚本検閲制度が存在していたということでもある。

他方で、「小猿七之助」事件においては、興行權登録脚本とは異なる、初演時に近い黙阿弥の脚本を修正して用いていたと報じられているが、しかし警視庁はそれを理由として興行停止処分を行うことはせず、その上演に使用した脚本を改めて検閲したうえで削除箇所を提示したと報じられていた。だとするならば、興行權登録脚本を使用していなかったこと自体は咎められていないことになる。

「小猿七之助」のように、ほかの歌舞伎劇に比しても突出して問題とされる描写の多い演目でなければ、その興行權登録脚本と多少異なる脚本を上演していたとしても、別段問題視しない慣行がおそらく存在していたのであろう。つまり、興行權登録脚本をめぐる内規は、内務省検閲脚本だから再度の検閲は行わない、という論理を超えて、さらにゆるやかな運用がなされていたのではないかと考えられる（そのことは第三節で述べる、旧作の歌舞伎劇をめぐるの警視庁の検閲姿勢も関係していたであらう）。また、最後の歯止めとして、劇場での臨検という形でさらなる検閲が存在していたことも、このような状況が許された理由であつたかもしれない。

また、この「小猿七之助」事件で報じられた臨検の警察官の動きからも、事件当時の演劇検閲の実態の一端を窺うことができる。報道によれば、興行初日の一日、上演中の検閲である劇場臨検を行う警察官が、劇場に赴いて上演中の舞台を検閲していた。その際に、後日問題化されることになる場面を見た際の状況として、「出張の警官これを看れば、淫猥甚だしきものありて、風俗を乱るのおそれあり、然れども未だ総幕出揃はざるなれば、警官も其まゝに打過ぎ居りし⁽³⁸⁾」と報じられている。「総幕」が上演されたわけではないため、部分的な内容に対し不安を覚えたものの、その判断を保留した、というのである。しかし、この判断が淫猥な場面を野放しに上演させることとなつたと、のちに新聞各紙は批判することになつた。⁽³⁹⁾この臨検の警察官の判断の背景には、興行權登録脚本の検閲をめぐる

存在した内務省と警視庁の間の上下関係によって生み出される忖度が存在していたと指摘できる。本来、臨検の警察官は、演劇検閲の最後の砦の役割を担う重要な存在である。だが、目の前で上演されている舞台が、すでにより上位の検閲主体である内務省での検閲を通過したものである、という前提がある場合、たとえ内容に風俗壊乱の恐れを感じたとしても、上級官庁の検閲による判断を覆すことを躊躇させる方向へ作用するだろう。さらに、先に見た、菊五郎の「不都合の点を修正しなば一旦許可となりたるものゆゑ停止の厳命もなき筈なり⁽⁴⁰⁾」という発言も、それまでの菊五郎自身が大劇場で演じてきた経験から出て来た発言であると思われる。彼のような人気役者が出演するような大劇場では、興行途中での停止という事例がそれまでほぼなかったこと、その前例の少なさもまた、臨検の警察官が判断を下すことを躊躇する一つの要因となりうるだろう。

以上、本節では、「小猿七之助」事件における警視庁の行動の背後にあった、演劇検閲の運用における実態を検討した。その結果、興行権と脚本検閲制度をめぐり、その法律の建付けの点で齟齬が存在していたこと、それが警察官の現場での検閲判断にも影響していたと考えられることを指摘した。「事件化」することなく日々行われていた演劇検閲においては、検閲を行う警察官の判断は、以上指摘したこれらの要素の影響を受けながら、その中での運用がなされていたと考えられる。

三 「小猿七之助」事件にみる警視庁の検閲の論理

さて、前節で明らかにした演劇検閲の運用の実態に加えて、そもそも、歌舞伎座という劇場に対する演劇検閲がどのようになされるべきかをめぐって、新聞各紙によってなされた批判と、警視庁の検閲姿勢との間には大きな違いが存在した。本節ではこの論点について検討する。

「小猿七之助」事件において、現場の臨検の警察官は、「総幕」がそろわない以上、初幕で多少問題を感じたにもかかわらず、判断後にゆだねた、と報じられている。警察官のこの判断の背後には、内務省と警視庁との上下関係、すなわち下級官庁である警視庁が内務省の決定を簡単には覆せないという判断とともに、歌舞伎座という、当時最も格式の高いとされた大劇場で上演されている演劇であったことも判断の材料となったと考えられる。当時、歌舞伎座は福地桜痴らをはじめとする社会的地位のある文士が上演脚本を管理し、検閲によって問題化する可能性がある部分があれば、それを未然に改定することで、検閲処分を防ぐ努力をしていた。⁽⁴¹⁾その実績から、歌舞伎座は、警視庁の意向に沿う運営を行う存在として、警視庁からも認識されていたと考えられる。他方、歌舞伎座のような格式を有する大劇場の対極にある小劇場では、一八九六年には、「一旦其筋の検閲を経たる脚本を窃に訂正し、淫猥なる所作を演ずる向

きもありて、目下警視庁に於ては、これが取締法を講究中なり」と報じられているように、その興行者は、演劇検閲に対して決して従順ではなかった。そもそも小劇場は大劇場と異なり、多くの人の耳目を一時に集めるわけではなく、メディアでその興行が報じられる機会も大劇場に比べれば低かった。そのことが警察の目を盗んで、警察から見れば問題となる行為を秘密裏に行おうとする結果にもつながったと考えられる。

「小猿七之助」事件の報道において、この演目は、「明治の劇界に余り評判を聞たことのない代物」⁽⁴³⁾、もしくは「小劇場にだも絶て其例なきの怪劇」⁽⁴⁴⁾と述べられている。だが、実際には歌舞伎座のような大劇場と比して格が落ちるとされていた東京の小劇場においては、判明する限りで明治二〇年代に五回の上演がなされている。そのうち、一八九二年の柳盛座における上演については、この時点では、まだ「小猿七之助」の二幕目以降の興行権登録がなされていないかったため、警視庁による脚本検閲を受けて上演したと考えられるが、「若も猥褻なることを演じて、不都合のことありては、創作者故黙阿弥翁の耻辱にもなるべけれどて、遺族の依頼により竹柴其水氏は態々同座に赴きて其有無を査察せしまでに此脚本に關しては注意せし」⁽⁴⁵⁾という。この記事では、劇場（黙阿弥）側の問題化回避の努力のみが述べられ、警視庁の動きが述べられていないが、この柳盛座興行もふくむ全ての小劇場での興行において、「小猿七之助」が問題化された痕跡はない。警視庁が厳しい取締姿勢を取っていた小

劇場での上演において問題化しなかったということは、警視庁の検閲の眼が相当に厳しく、それ相応の指導が早期になされていた結果であろうと考えられる。演劇が上演される劇場の信頼度・注目度はこのように演劇を行う側、そして見る側に異なる作用を及ぼし、そのことが、警察による劇場臨検、ひいては脚本検閲も含めた演劇検閲の運用の寛嚴の差につながっていたのである。

他方で、この事件に対して積極的に批判を行っていた『時事新報』を筆頭とする新聞各紙の批判では、歌舞伎座が格式ある大劇場であるという判断は同一でありながら、それゆえに、演劇内容の是非に対する判断は真逆になっていた。すなわち、歌舞伎座という、「帝城第一の大劇部にして、本邦演劇の最高なる趣好を代表すべき」⁽⁴⁶⁾場所で、その客層も「世間上流の紳士淑女」と自負されている劇場において、それにふさわしくない淫猥、慘酷に感じられる演劇を上演したことを大きな問題と指摘している点である。その一方で、「紛々たる小劇場は、もと下層人民を相手とするものなれば、強ちに品尚の責を擬し難き事情あらむ」⁽⁴⁷⁾と、より大衆むけの小劇場や寄席では、歌舞伎座で上演するにはふさわしくない内容のものが上演されていることに眉をひそめつつも、それらと歌舞伎座における演劇は一線を画するものであり、格式ある歌舞伎座であるからこそ、至急の対応が必要なのであるとも述べられていた。そして実は、このような論理は、一八七二年に演劇検閲が開始された際に、検閲当局も有していたものであった。すなわち、この時、大劇場の関係者が東京府

庁に呼び出され、「コノゴロ貴人及び外国人モ追々見物ニ相成候ニ付テハ淫ボンノ媒トナリ親子相對シテ見ルニ忍ビサルトノ事ヲ禁シ全ク教ヘノ一端トモ成ルベキスデヲ取仕クミ可申ヤウ」と当局から説諭されたことに現れているように、上流階級や外国人が見物する劇場であるからこそ、淫奔な内容を上演することは許されない、という論理である。

しかし、これはあくまで明治初年の検閲制度の出発点で当局が有していた論理である。それから二〇年が経過し、「小猿七之助」事件当時やこれ以降の明治三〇年代の警察の立場を見る限り、演劇検閲を行う論理は徐々に変化していた。風俗警察の目的が「浪遊、醜猿、妄誕等凡ソ風俗ヲ壊乱シ人心を誑惑シ生業ヲ荒廃スルモノヲ監査防制スルニ在⁽⁴⁹⁾」る以上、この風俗警察の職掌である演劇検閲もまた、「人心ヲ誑惑シ生業ヲ荒廃スル」ような危険性を有する劇全般を取り締まるべきであるとされた。そして、その結果、歌舞伎座のような大劇場ではなく、「下級人民を相手とする」小劇場や寄席にその取締の重点が置かれ始めていたのである。⁽⁵⁰⁾

この動きは、明治期に勃興した当時の現代劇である新派劇、壮士芝居などの書き下ろしの新作演劇と、歌舞伎劇のような「旧作」演劇との間に、脚本検閲処分⁽⁵¹⁾の寛厳をつけるという形ではじまった。「小猿七之助」事件の起こる直前、一八九七年六月の『新作文庫』には、警視庁の演劇検閲関係者に検閲に関する基準を聞いたとする記事が掲載された。そのなかでは、新作演劇ではない「既に数回興

行せしことあるもの」に対しては、新作に対しては許可しない内容であっても「其儘にして認可すべし」という、警視庁関係者の意見が示されていた。⁽⁵¹⁾ 記事内容の信憑性には留保が必要ではあるが、実際に、「小猿七之助」のような、新聞各紙からすれば問題とされる「旧作」演目⁽⁵²⁾が上演されていたことから考えれば、こうした方針はたしかに存在していたように思われる。

ただし、それよりも以前においては、歌舞伎劇の旧作であっても、厳しい検閲処分がなされていた。特に明治二〇年代後半には、警視庁の脚本検閲によって、歌舞伎劇から卑猥、残忍な描写が駆逐されてしまったという意見が『早稲田文学』などの文芸雑誌を中心に述べられていた。⁽⁵²⁾ こうした厳格な検閲処分は、上述のように、明治三〇年代からは、次第に新作演劇に対して重点的に発揮される方向に転換していく。この転換の背景には、新作演劇が観客に対して与える影響力のほうが、「旧作」である歌舞伎劇のそれよりも大きいと考える警視庁の論理が存在していた。この時期、風俗警察の精神に基づく演劇検閲の運用論理が次第に確立され、より効果的かつ効率的な運用の方向へと舵が切られはじめたことの現れであるだろう。

さらに、「小猿七之助」事件後の明治三〇年代になると、一九〇〇年に創刊された『警察協会雑誌』などの警察関係メディアの中で、現役の警察関係者たちが自身の持つ警察論を発表していく機会が増えていった。加えて、警察の職務を分り易く解説する書籍の出版も増加していく。風俗警察においても例外ではなく、小劇場や寄席で

行われている「通俗談話の興行物か下層社会の人心を支配する勢力の大なることは世間一般の承認する⁽⁵³⁾」であり、風俗警察の取締の要諦が置かれるべきはそこにある、という論理が繰り返し述べられるようになる。

例えば、明治二〇年代に警視庁において演劇検閲に従事していた森田茂吉は、一九〇二年、「教育と警察」と題する東京市教育会での講演会において、演劇をはじめとする芸能は「悪感化」（悪い影響力）が強く、「此等諸遊芸が見聞の側に立つ所の無邪気なる青年無智の下級人民に及ぼす所の影響の如何なるものあるか」、「青年者社会の墮落には、落語界の勢力与つて力あることであると私は断言する⁽⁵⁴⁾」と述べている。また、司法関係者の著作であるが、警察の役割に関して平易に解説したものである樋山広業『官民必携 警察と人民⁽⁵⁵⁾』では、「一劇場、寄席、興行物等は世道人心の上に感化力を有するもので、其之を見聞きするものに於て、或は有益となり或は害となるもので其多くは無智無学のものをして、悪風に陥らしめ、邪道に誘はしむるものなれば、大に警察上注目するものです」と述べられている。ここでも、森田の講演と同じく「無智無学」であることが、演劇や諸芸能の持つ悪影響に強く影響されてしまう要因である、という論理が語られている。

以上の風俗警察の運用の論理を踏まえ、そこから「小猿七之助事件」を逆照射するならば、前節で述べた、「総幕」が揃わないがゆえに検閲判断を保留した臨検の警察官の姿勢は、次のように解釈す

ることができる。すなわち、歌舞伎座のような大劇場であれば、観客も「無智無学」な「下級人民」ではなく、上流の学識ある人々であるだろう。そのため、単純にある一部分に問題を感じたからといって、即座に禁止することは不適切であり、演劇全体の文脈のなかで、その場面がどのような意味を持つのか、ということを検討したうえで判断を下すべきである、という姿勢を警察が持つようになりはじめていたということである。この変化は、警察自身が、演劇検閲において、『時事新報』などが求めるような「貴人・外国人が見て恥ずかしいか否か」という論理から脱却しかけていたこと、さらに風俗警察の目的が下層社会を中心的な対象とするものへと変化していたこと、そして反対に歌舞伎座のような大劇場については、安易な検閲処分を控えるようになっていたという、警視庁側の検閲姿勢がある意味で「成熟」へ向かっていったことによる変化である。

このある種の「成熟」による検閲姿勢が、逆に新聞各紙から手ぬるいという批判を浴びることとなった。前述のように、先行研究においては、「小猿七之助」事件のなかでの警視庁の対応は、当時の新聞報道の論理そのままに、警視庁の「失態」として捉えられている。がしかし、これは「失態」ではなく、むしろ上述のようなさまざまな条件の下において警察が下した判断であったのである。

ただし、「小猿七之助」事件の時点では、こうした警視庁の検閲の論理は萌芽したばかりであり、その運用はまだ不徹底であった。報道が事実であるとすれば、今回の事件において、警視庁が歌舞伎

座の座員に対し、「都下第一の劇場に於て、淫猥卑陋なることを演ずるとは顧ざるの甚だしきに非ずや⁽⁵⁶⁾」という説論を行ったことから、警視庁自身も新聞各紙からの批判に左右され、その態度を変えうる状況にあることがわかる。ただし、本稿で重要視したいのは、警視庁がそのような説論を行うほどの問題を有していたとされる演劇の上演を、一節で述べた興行権制度による制約があったにしても、結局、禁止するという処分を最後まで行わなかったという事実である。既にみたように、「小猿七之助」に批判的なメディアの側が、貴人・外国人が見る演劇だからこそ厳しく取り締まる必要があると考えていたのに対し、逆に警視庁の側は明治初期には有していたようなその論理を脱却し、むしろ格式ある劇場であるからこそ、厳しく取り締まる必要はないと考えはじめていた。その両者の齟齬のなかで起こったのが「小猿七之助」事件だったのである。

おわりに

本稿では、一八九七年七月に歌舞伎座で発生した興行中止事件である「小猿七之助」事件を素材に、その背景に存在する警視庁による演劇検閲の運用実態を明らかにすることを試みた。本項で明らかにしたこと第一は、版權・興行権を登録する過程の中で行われる内務省での検閲と、本来警視庁で行われている脚本検閲とは検閲の担い手が異なっていたが、手続きの煩雑を避け、かつ内務省と警視

庁の上下関係を勘案した結果、版權・興行権を取得した脚本については警視庁による事前検閲を不要と規定したことによって、その脚本が実際に上演される際の演劇検閲の運用に支障をきたしかねない状況が存在していたということである。そしてそれは単に脚本検閲のみの問題ではなく、最後の砦となる劇場での臨検による検閲を行う際にも、内務省・警視庁間に存在した上下関係が警察の取締を抑制的に働かせる結果になったことを明らかにした。

しかしそれだけではなく、警視庁が考えていた、演劇検閲がどのように運用されるべきかという検閲の論理の次元でも、「小猿七之助」事件の起こった明治三〇年代を境に変化が生じていた。すなわち、「下層階級」の人々のほうが興行物から悪影響を受けやすい、とされていた風俗警察の取締論理を反映して、その検閲の主眼を小劇場や寄席に移しはじめ、逆に歌舞伎座のような大劇場については安易な検閲処分を控えるようになりはじめていたのである。この傾向はまだ不徹底なものであったと言えるが、少なくとも、上流階級の観客が来る歌舞伎座であるからこそ、厳格な検閲が行われるべきだという、新聞各紙が主張した論理は、警視庁の有するものではなくなっていた。先行研究では、事件時に警視庁がすぐさま動かなかったことを以て、「こと猥雑さに関しては警視庁はそれほど几帳面ではなかった⁽⁵⁷⁾」という指摘がなされているが、むしろそれは、警視庁の主體的な判断、警視庁自身が確立しはじめていた検閲の論理に沿った、いわば「几帳面」な姿勢の現れであったのである。

さて、以上のような性格を持つこの事件は、その後の演劇検閲の展開をふまえるならば、どのように評価できるであろうか。版權・興行権登録に際して行われた内務省による脚本の検閲は、警視庁や府県警察による検閲に代替されるという意味で、いわば全国統一的脚本検閲制度が限定的に行われていたものであったと言いうことができる。実は演劇関係者は、警視庁や府県警察によって異なる判断がなされる検閲を嫌い、大正期以降、彼らは演劇検閲制度の改正を求める運動の中で、内務省に対して脚本検閲を全国統一することを求め続けていた。しかし、その要求がなされる以前に、「小猿七之助」事件を通じて、出版検閲のように脚本検閲を全国的に統一することが、逆に各地方警察による検閲の徹底を妨げるリスクを有しているということを、検閲当局は身を以て知っていた。この事件が、検閲当局が理想とする検閲制度の在り方に多大な影響を与えたということとは想像に難くない。演劇関係者の検閲統一要求に対して、内務省は出版検閲と演劇検閲は求められる検閲が異なる⁽⁵⁸⁾という理由からその実現を拒み続けたが、このような当局の姿勢が、どのように形成されたのかということ⁽⁵⁹⁾を理解する上で、「小猿七之助」事件は重要な事件であったということが出来る。

他方で、風俗警察の貫徹を目指すための検閲の論理が、「小猿七之助」事件の前後に警視庁において徐々に準備され始めていたことも重要である。下層社会への影響を重く見て小劇場への取締が厳しく行われるようになってきていたことは本文でも述べた。本稿では

詳しくは触れられなかったが、明治三〇年代には、実際に小劇場や寄席において、誰が、どこで見るかを強く意識した検閲が実行されていくようになっていく。その後、一九一二年には、警視庁の上演許可を得たうえで文芸協会が上演した翻訳劇『故郷』が、その主題が「孝道に反する」⁽⁶⁰⁾という思想上の問題を有しているとして、上級官庁である内務省警保局によって今後の上演を禁止される事件が発生する。このとき、警視庁は内務省から思想上の問題を有していると目された演劇を許可した理由として「観客は知識あり趣味あり、又高級な批判性を持つてゐる頭の高い人々であるから、決して雷同し盲動する恐れがないと見た」⁽⁶¹⁾と述べている。風俗警察的検閲の萌芽が見られた「小猿七之助」事件から、一五年経ち、本稿で見たような劇場や観客の別を考慮して運用を変えていく姿勢が積み重なっていった結果、その運用を問題視した内務省という上級官庁の介入を許すこととなるのであるが、こうした警視庁の姿勢の出発点の時期に起こったのが「小猿七之助」事件であったのである。このような、「小猿七之助」事件以降、この『故郷』上演禁止事件に至るまでの、警視庁による演劇検閲の実態とその展開についての詳細は、後日別稿を期したいと考えている。

注

(1) 検閲研究の嚆矢として、奥平康弘「検閲制度（全期）」（鶴飼信成、福島正夫、川島武宜、辻清明責任編集『日本近代法発達史—資本主義と法の発

展」内収録、勁草書房、一九六七年）、さらに、出版警察法規の立法過程などを史料を用いて検討したものととして内川芳美『マス・メディア法制史研究』（有斐閣、一九八九年）がある。出版検閲と共に内務省で行われた映画検閲の制度的通史としては、牧野守『日本映画検閲史』（パンドラ、二〇〇三年）がある。

(2) 代表的なものとして、紅野謙介『検閲と文学——一九二〇年代の攻防』（河出書房新社、二〇〇九年）、牧義之『伏字の文化史——検閲・文学・出版』（森話社、二〇一四年）がある。

(3) 金子龍司『昭和戦時期の娯楽と検閲』（吉川弘文館、二〇二一年）では、警視庁による戦時期の演劇検閲を舞台に、警視庁の脚本検閲官が演劇を愛好し、その質を向上させようという意思を持って検閲を行っていたことを明らかにした。

(4) 本稿では詳述しないが、演劇検閲研究が検閲研究へもたらずものについては拙稿「近代日本検閲研究の現状と演劇検閲研究の可能性」（『年報近現代史研究』一三、二〇二二年五月）を参照のこと。

(5) 演劇検閲研究は個別事例の研究を主として行われてきた。その主なものとしては、次のものがある。検閲済脚本から警視庁の検閲の実態を分析したものととして川崎照代『築地小劇場「春の目覚め」の検閲台本について』（『悲劇喜劇』三二—六、一九七九年六月）。警察研究の立場から、明治初期検閲を含む興行取締権限の東京府から警視庁への移管をめぐる経緯を分析したものとして大日方純夫『芸能規制と警察力』（『日本近代国家の成立と警察』五章、校倉書房、一九九二年）。また、地方における演劇検閲の実態を検討した数少ない研究として、本康宏史『昭和初期地方演劇の「検閲」をめぐる』（『石川県立歴史博物館編「石川県立歴史博物館紀要」二、一九八九年三月）。さらに金子前掲書は、演劇を含む昭和戦時期の興行に対する検閲の実態を分析した唯一の単著である。

(6) 白川宣力『芝居と検閲 明治期（下）』（『学燈』一九八九年九月号、倉田喜弘『芸能の文明開化』（平凡社、一九九九年）など。

(7) 松本伸子『明治演劇論史』（演劇出版社、一九八〇年）第八章「政府の演劇政策」。「小猿七之助」事件の展開に関しては、本稿でも松本の紹介する新聞記事、雑誌記事に多くを拠っている。

(8) 松本前掲書、六二三頁。

(9) 松本前掲書、六二九頁。

(10) 池山晃『網模様燈籠菊桐』の性描写」（『国文学・解釈と鑑賞』二〇〇五年八月号）。

(11) 「小芝居」とも称し、主として江戸の官許劇場であった「大芝居」（大劇場）以外の系譜にある劇場を指す。「小芝居」と「大芝居」の間には、劇場の規模のみならず、劇場としての格式という点でも、近世期から続く大きな断絶があった。明治期における小劇場の処遇に関しては佐藤かつら『歌舞伎の幕末・明治—小芝居の時代』（ぺりかん社、二〇一〇年）に詳しい。

(12) 逍遙『黙阿弥作「網模様燈籠菊桐」』（『早稲田文学』〔第一次第二期〕三九号、一九九七年八月一日）。

(13) 例えば、『時事新報』一九九七年六月二十四日。

(14) 『読売新聞』一九九七年七月十三日。

(15) 最も早く、最も痛烈な批判を行ったのは『時事新報』だが、『中央新聞』、『国民新聞』、『東京日日新聞』もそれに続いた。しかし、『報知新聞』、『読売新聞』はこの事件に関しては七月二三日の閉場を報じるほか、ほとんど報道を行っていない。

(16) 『東京朝日新聞』一九九七年七月一七日。

(17) 木村錦花『近世劇壇史 歌舞伎座篇』（中央公論社、一九三六年）一三五頁。

(18) 『早稲田文学』（第一次第二期）三九号、一九九七年八月一日。

(19) 『歌舞伎座脚本の始末』（『新作文庫』第四号、一九九七年八月）。

(20) 同記事。

(21) 『時事新報』一九九七年七月二十四日。

- (22) 「歌舞伎座脚本の始末」『新作文庫』第四号、一八九七年八月。
- (23) 『時事新報』一八九七年七月二四日。
- (24) 『東京朝日新聞』一八九七年八月八日。
- (25) 『東京朝日新聞』一八九七年八月八日。
- (26) 松本前掲書、六二九頁。
- (27) 興行権をめぐる当時の状況を説明したものとして、倉田喜弘「著作権史話」(千人社、一九八〇年)がある。
- (28) 『官報』一八八七年二月二九日。
- (29) 「歌舞伎座脚本の始末」『新作文庫』第四号、一八九七年八月。
- (30) 版權の有効期間は届出名義の者の終身から五年間であるため(「版權条例」第十条)、娘のいと名義で出版したと思われる。
- (31) 「彙報 劇界消息」『早稲田文学』(第一次第一期)九二号、一八九五年七月二五日。
- (32) 『警視庁令類纂 補遺(明治三三四年—二月現行)』(警視庁、一八九一年)。
- (33) 橋高広『民衆娯楽の研究』(警眼社、一九二〇年)二七—二八頁。
- (34) 『時事新報』一八九七年七月二四日。
- (35) 『東京朝日新聞』一八九九年二月一七日。
- (36) ただし、警視庁のように取締規則に興行権登録脚本の扱いを明文化した地域は確認できず、東京に次いで興行の盛んな大阪府の同時期の興行取締規則においても、そのような条文は存在しない。あくまで内規として地方警察に存在したと考えられる。
- (37) 『東京朝日新聞』一八九九年二月十七日。
- (38) 「歌舞伎座脚本の始末」『新作文庫』第四号、一八九七年八月。
- (39) 『時事新報』一八九七年七月二四日など。
- (40) 『東京朝日新聞』一八九七年八月八日。
- (41) その点に関しては、例えば「劇界」『早稲田文学』(第一次第二期)三〇号、一八九七年三月一五日。

- (42) 「劇界 小劇場の話」『早稲田文学』(第一次第二期)八号、一八九六年四月一五日。
- (43) 『東京日日新聞』一八九七年七月二二日。
- (44) 杉廣阿弥「唱歌舞伎座」『毎日新聞』一八九七年七月二二日。
- (45) 「歌舞伎座脚本の始末」『新作文庫』一八九七年八月。
- (46) 「演劇界の近時」『太陽』三一六、一八九七年八月五日。
- (47) 「演劇界の近時」『太陽』同上。
- (48) 『東京日日新聞』一八七二年二月二二日。
- (49) 警視庁編『警務要書』(須原鉄二、一八八五年)一四二頁。
- (50) 森田茂吉「教育と警察」『警察協会雑誌』二〇号、一九〇二年一月。
- (51) 「彙報 警視庁に於ける脚本の検定」『新作文庫』第二号、一八九七年六月。
- (52) 例えば「劇界」『早稲田文学』(第一次第二期)二二号、一八九六年一月二二日。
- (53) れ、み、生「警察だより」『警察協会雑誌』四三号、一九〇三年二月。
- (54) 森田茂吉「教育と警察」『警察協会雑誌』二〇号、一九〇二年一月。
- (55) 樋山広業「官民必携警察と人民」(明昇堂、一九〇三年)二二頁。
- (56) 「歌舞伎座脚本の始末」『新作文庫』第四号、一八九七年八月。
- (57) 松本前掲書、六二九頁。
- (58) 例えば、『読売新聞』一九二八年三月一五日。
- (59) 内務省による全国統一的な脚本検閲は、一九四四年四月、内務省令「興行取締規則」によって、戦時期における国策の徹底を企図するためという名目のもと、はじめて実現されることとなる。
- (60) 『国民新聞』一九二二年五月二五日。
- (61) 『読売新聞』一九二二年五月一九日。

本論文はJSPS 科研費「P2121434」の助成を受けたものである。