

共同体への憧憬——小山内薫の芸術観と大本教信仰

竹内 瑞穂

はじめに——小山内薫の大本教映画

1920年11月中旬、小山内薫は田口櫻村ら撮影班を引き連れ、大本教の本拠地である丹波綾部へと入った。撮影されたフィルムは『丹波の綾部』（撮影監督・小山内薫）と題され、東京の明治座で同年11月24日より公開¹。さらにはこれと全く同じフィルムかは定かではないが、翌年1月10日からは、大阪の弁天座でも『謎の綾部』という題名の映画が公開されている。現物が残されていないため、現在では実際の映像を確認することはできないが、『謎の綾部』を紹介した新聞記事には、各シーンが映画の冒頭から最後までの流れにそって記されているので、大まかな内容は知ることができる。少々長くなるが、史料的な価値を考慮して、ここに引用しておこう。

映画は先づ列車の綾部到着に始まり入信する人々の駅前を溢れ出でし光景、駅前の大書籍販売店、綾部の縦貫せる整つた町構へ、和知川の清流、趣のある釣橋や並松から見た山紫水明の境が展開される、次いで愈よ黄金閣の偉観、教祖殿の浄域が表はれ、金龍殿と出口教主補が机に倚つて執筆中の光景から、五六七殿の祭儀神饌奉獻の有様、鳥居型の大太鼓、信徒の風俗、天王平教祖の奥津城、同前に於ける二代様の拝跪と背後に居流れた信者の参拝、天王平から本宮山に臨んだ風景、出口家累代の墓地、開拓地と成つた神前川の蔬菜畑、同畑に於ける信者の献勞振り、本宮神社造営作業、至誠殿の神々しさ、神前に於ける装束姿の出口教主補、金龍池を隔てた大八洲神社の鳥影、同出版部の活動状態、宿舍の光景等が順次映写され、参拝団の退綾と綾部駅出発の列車進行を以て終結を告げてゐる。²

ここで題材として選ばれた大本教は、1918年前後からの急速な教勢の拡大に伴い、社会問題化していた当時新興の宗教である。『謎の綾部』は、記録映画でありながらも、列車による参綾・退綾という枠が設定され、人々が大本の名所を巡りそして帰ってゆくという、ストーリー性を有している。つまり、今注目の宗教の本拠地への参拝を追体験できるような構成となっており、パノラマ館といった類の見世物に似た、アトラクション性を帯びた作品だったと推察される³。この作品が持つ娯楽的性格は、その公開が労働者階級を主な客層とし、娯楽作を上演していた弁天座⁴でなされたことから、裏付けられよう。

『謎の綾部』を撮った小山内薫は、現在では主に新劇運動の先駆者として、その名を残している。日本の新劇運動とは、小山内によれば、既存の歌舞伎や新派劇に「満足の出来ない人達が、別に新しい国劇の建設⁵」を目指したものだ。彼は、それを

¹ 「特別番外 丹波の綾部」(『大正日日新聞』[広告欄]1920.11.27)

² 「映画となつた『謎の綾部』」(『大正日日新聞』1921.1.11)

³ 世界各地を順に巡る趣向をもったパノラマ館など、『謎の綾部』と同様、何かを(巡る)というストーリー性を持つ見世物は、近代によくみられるものであった。(橋爪紳也『明治の迷宮都市』平凡社 1990 参照)

⁴ 大林宗嗣『民衆娯楽の実際研究』(同人社書店 1922)

⁵ 小山内薫「新劇運動の経路」(『太陽』33 (8) 1927.6) p.181

6
小山内薫「自由劇場の計画」(『小山内薫演劇論全集』第1巻 未来社 1964)p.101

7
小山内薫「築地小劇場と私」(『小山内薫演劇論全集』第2巻 未来社 1965)p.42

8
久保栄『小山内薫』(文藝春秋社 1947) p.127, 松本克平(『日本新劇史』筑摩書房 1966)p.596など。

9
岩本憲児「小山内薫と映画」(『早稲田大学大学院文学研究科紀要』32 1986) p.147-148

10
中沢弥「小山内薫とメディア」(『湘南国際女子短期大学紀要』11 2004.2)p.106

11
岩本前掲論文 p.145

12
前掲[注2]。このタイトル(字幕)は、「云々」と省略されて紹介されているため、その文章のみから肯定的なのか否定的なのかを判断しづらい。ただしこの作品に対して、記事では「撮影監督の小山内薫氏の信念の結晶」という評価を下していることから、このタイトルもまた大本を擁護するニュアンスを帯びたものだったと考えられる。

13
小山内が『謎の綾部』を撮ることになった詳細な経緯は、現時点では資料がなく不明。ただし、大本側の刊行物で小山内の参観が取り上げられる際にも、特に撮影の相談や依頼をしたといった記述がないことから、おそらく小山内側が主体的に企画したものだと推察される。なお、管見の限り、小山内が参観したのは、この撮影時が初めてである。

西洋の近代演劇の翻訳と模倣を試みることで、達成しようとしたのだ。理想の実現を求めた彼は、その演劇人生のなかでいくつかの革新的な劇団を立ち上げている。1909年には、欧州への劇場視察から帰ってきた市川左団次とともに、自由劇場を設立し「日本の劇壇に、脚本に於いても演技に於いても、「真の翻訳時代」⁶」を確立することを目指した。この試みは結局、自然消滅の憂き目をみたが、彼の演劇との関わりは以後も絶えず、1924年には築地小劇場の設立に至る。その際、「目下二年間許りは西洋物許り演る⁷」と宣言したことで物議を醸したが、それも、既存の娯楽性を中心とした演劇にとどまらない、芸術としての演劇の確立を求めたがゆえの発言であった。

こうした業績から、演劇人として語られることが多い小山内が、なぜ『謎の綾部』のような映画を撮っているのか。実は1920年3月から1923年3月までの3年間、彼は松竹キネマ合名会社に籍を置き、俳優学校の校長や撮影総監督などとして、映画制作にも深く携わっていたのである。小山内の伝記的研究では、この時期を自由劇場の挫折によってもたらされた、暗い時代とみなすのが定説であった⁸。確かに、小山内がこの時期に行えた仕事は、それほど多くはない。それは彼の理想主義と甘い予算管理によって、その映画制作費が膨張を続け、松竹の経営陣が看過できないレベルとなってしまったのが原因だった。俳優学校は、蒲田から本郷へ移転させられた上で松竹キネマ研究所へと改編(1920.10)。さらに翌年8月には、解散を余儀なくされたのである。

結末としては寂しいものだった小山内の映画時代ではあるが、現在の小山内研究では、岩本憲児や中沢弥による再検討が始まっている。岩本は、松竹時代の小山内から「映画に「新しい演劇」の代わりを見ようとする「急進の実験者」としての側面をあぶりだし⁹、中沢は「演劇人小山内薫の枠の中」に止まらない、映画をはじめとする多様なメディアを越境した芸術家としての小山内に注目する¹⁰。これらの成果からわかる通り、小山内の映画時代には、「演劇人小山内薫」という枠組みでは掬いとれない、彼と時代との多様な関わり合いを分析し得る可能性が秘められていると考えられよう。

だが現段階において、この時期の小山内が十分明らかにされているとは言い難い。例えば岩本は、松竹キネマ時代に小山内が関わった映画作品を網羅的に挙げたりリストを作っているが¹¹、そこに小山内が撮影監督を務めたはずの『丹波の綾部』または『謎の綾部』の名前は見当たらない。

おそらくこうした欠落は、この映画が小山内の大本信仰の産物だったことが要因となっているのだろう。詳しくは後述するが、小山内はこの映画以前に、服部静夫『大本教の批判』(新光社 1920)に寄稿した「序文」をはじめ、『大正日日新聞』(1910.9.27)に掲載された評論「西洋の『お筆先』」などで、すでに自らの大本への強い共感を吐露していた。『謎の綾部』でも、そのラストシーンには、「『問題の大本は果たして謎か真か云々』と云ふタイトル」が「小山内氏の椽大なる辞句によつて表はされて¹²」おり、彼のこの作品および題材への積極的な関わりが読み取れる¹³。つまり、小山内の映画時代とは、同時に大本信仰の時代でもあったのであり、『謎の綾部』という作品の存在が象徴するように、二つの要素は彼のなかで重なり合うような関係だったのである。

しかし、小山内の大本への接近については、例えば松本克平などは、公私ともに失敗が続いた小山内が「精神の平衡を失っていった」結果だと断じ、分析すらしようとし

ない¹⁴。多くの小山内研究者には、この出来事は偉大なる先駆者の一時の気の迷いであって、取るにたらないものでしかなかったようだ。

確かに、小山内の一生のなかでみれば、大本への傾倒は一時の気の迷いだったと言えないことはない。事実、彼が大本と関わったのは1920年からのおよそ一年に過ぎなかった。だが、先行研究が示すように、挫折の結果行き着いたとされてきた映画の領域でも、彼は自らの芸術的理想を追い続けていた。だとすれば、同時期にみられる大本への〈気の迷い〉のなかにもまた、彼なりの理念や道理というものが反映されていたのではないか。

この点をはっきりとさせるために、本論では以下のような構成で論を進めてゆく。まず、大正期大本のメディア戦略の展開と、それに対する他のマスメディアの反発という動きを取り上げ、この対立のなかで小山内が、大本を盲信する「有識階級」の象徴とされ、そのイメージのみが一人歩きをしていたことを指摘する。その上で、以降の節では彼が残した大本に関わる言説や映画を分析する。ここからは、実際には彼の信仰が、マスメディア上の大本教義とは大きくズレており、そこに彼独自の大本理解というものが存在していたことがみえてくるだろう。彼が大本のどのような部分に共感し、可能性をみいだしたのか。また、そのような感性が構築されたのはなぜか。これらの問題を考察することを通じて、小山内という、この時代の先端を走る芸術家であり知識人でもあった人物を、新興宗教へと接近させることとなった、この時代の文化状況を浮かび上がらせてゆきたい。

大正期大本教のマスメディア宣教

小山内と大本教。この関係の考察を進めるために、まずはこの時期の大本がどのような教団であったのかを確認しておこう。そのために、この節では特に大本とマスメディアとの関係を中心に論じてゆく。この両者の関わりは、単に大本が宣伝のためにマスメディアを使ったというだけにとどまらない。教団が急拡大してゆく原動力となり、世間の大本イメージを決定づけた急進的な教義・行法は、マスメディアを通じた宣教の試みのなかで、形成されていったものだった。こうした大本の性格を知ること、様々なメディアで、小山内が大本の熱心な信者として繰り返し引き合いに出された理由を明らかとする手がかりとなると考えられる。

大本教は、1892年、京都府綾部に住む貧しい大工の妻であった、出口なおの神懸かりから始まった。神懸かったなおが書きつけた字句―「お筆先」には、「^{うしどろ}良の金神」によって現在の「^{われよし}利己主義の世」が「立替え立直し」される日が近づいていることが繰り返し預言され、そこに満ちた「反近代・反文明の基調に立つ、根づよい変革への願望¹⁵」は、次第に人々の心をとらえ、綾部近隣でごく小さな教団を構成してゆくこととなる。

この小さな教団に大きな転機をもたらしたのは、上田喜三郎、のちの出口王仁三郎の教団への参加であった。王仁三郎が教団のなかで中心的な役割を果たすようになった1908年以降、より幅広い地域・階層の人々への布教が図られ、大本では、新聞・

14
松本前掲書 p.596

15
村上重良『国家神道と民衆宗教』（吉川弘文館 2006）p.197

雑誌・その他印刷出版物を使った宣教に力が入れられてゆく。『直霊軍』(1909～)に始まる教団の機関誌は、『敷島新報』、『神霊界』と改題しながら継続されてゆくが、注目すべきは、『敷島新報』以降、これら出版物が教団自前の印刷所(1913年設立)によって印刷されていたという点である。印刷メディアの力に早くから着目し、投資を進めた王仁三郎の姿勢が、この教団の教えと組織を、着実に全国へと拡大させていったのである。

また、この時期の大本のメディア戦略を考える際には、そこで利用されたコンテンツについても押さえておく必要がある。鍵となるのは、「立替え立直し」論と鎮魂帰神法という二つの教義・行法である。

「立替え立直し」論は、メディア宣教でも重要な役割を果たしたわけだが、なおが筆先を通じて説いた当初のそれとは少々異なり、こちらには明確な時限が付されていた点には、注意しなければならない。『神霊界』主筆・『大正日日新聞』社長などを歴任し、この時期教団の中心的理論家であった浅野和三郎が説いた、「立替え立直し」大正十年説などが、その代表的なものだった。具体的な年月を指定し、「立替え立直し」を迫したものとする事で人々の危機感を煽る言説は、大本の諸メディアに繰り返し登場し、宣教の強力な手段となっていた。

もう一方の鎮魂帰神法は、端的に言えば「人為的に修練された神がかり法」¹⁶であって、静座瞑目と気合いがけを中心とする儀式により、神懸かりを生じさせる術である。神懸かりといった術そのものは、霊術古来の技法なのであろうが、それまで霊術的伝統から切り離された日常を過ごしてきた人間にとって、実際に体験することによる衝撃は、相当に大きかったようだ。のちに詳述する『大本教の批判』では、大学生など知識階級の入信記を掲載しているが、そこでは出版物などを通じて大本に興味を抱いた人物が、その後に鎮魂帰神法をうけて「グウの音もでなくな」¹⁷り、信仰を確固たるものとするというパターンがよく語られている。

これらのマスメディアを通じて繰り返し喧伝された教義・行法は、ともに常識を超えたもうひとつの世界を人々に開示する。それは閉塞の現状を切り開くものとして期待され、多くの信者獲得に効果を発揮した一方、現実の日常生活に見切りをつけ、家財を処分し綾部へ移住するものが続出し、それが社会問題ともなっていた。

このような大本の動きに対し、既存のマスメディアによる反発が一斉に開始されたのは、1920年の中頃であった。以降、様々な新聞・雑誌で大本批判の特集が組まれてゆく。『改造』の特集「大本教と迷信現象の批判」(1920.8)等々、主要なものだけでも枚挙にいとまがない。

ところが大本は、高まる社会的批判の最中に、『大正日日新聞』の買収および再刊(1920.9.25)へと踏み出してゆく。大本では、すでに対外宣教紙として『大本時報』を発行していたが、経営危機に陥っていた大正日日から買収依頼を持ちかけられるとそれを受諾し、その経営を引き継ぐこととした。朝・夕刊を有する時事新聞をある宗教団体が買い取り、さらに教義色を織り交ぜた誌面編集がなされること。それが、非常に強い印象を人々に与える出来事であったことは、想像に難くない。当然のごとく、大本への反発はより強まり、メディア空間において大本は孤立無援ともいえる状況へと囲い込まれてゆくことになる。

16

安丸良夫『日本ナショナリズムの前夜』(洋泉社 2007)p.104

17

白石捷三「霊的方面の疑問消妙」(『大本教の批判』)p.41

ここで考えておきたいのは、既存のマスメディアによる大本批判につきまとう、ある過剰さについてである。確かに当時の大本が、急速に教勢拡大を果たしていたのは事実だ。しかし、範囲は全国に広がったとはいえ、この時点では信者数は6千人に満たない程度である。同時期に台頭した新興教団「神道徳光教会」の信者数が、1916年以降に倍増し、1918年には1万5千人近くに達していたことを考えると¹⁸、無数の特集や辛辣な批評で圧迫を加えねばならないほど、その実勢力が脅威といえるほどのものだったのかは疑問である。

おそらく、ここでは大本のメディア・イベント化という現象を想定する必要があるだろう¹⁹。それは例えば、大本探訪記とでも呼べる形式の記事や評論の流行などに、その典型をみることができる。探訪記では、綾部の教団本部に入信希望者や見学者として潜入した人物によって、それまでの通り一遍の報道ではみえてこなかった、教団の〈実態〉が詳らかに語られる。ただし多くの場合、その〈実態〉とは、大本の不可解さや反社会性を補強するために、みいだされたものだった。そこでは、記者が恐怖した、綾部での「呻き声して圧潰され相な暗い夜²⁰」や、内偵の警部が「その事実は永久に世間には発表されないかも知れぬ」と口ごもるような、教団内部の「種々恐怖すべき事件や問題」が語られ²¹、大本は「伏魔殿」としてのイメージを担わされてゆく。

ここには、大本批判の報道や批評が、勧善懲悪を基調とした、ある種の見世物へと転化してゆく過程がみてとれるだろう。重要なのは、いかにこの大本というメディア上の催し物に人々の興味や欲望を惹き付けられるかであり、そこではすでに、〈現実の大本〉というものが、ほとんど意味を持ち得ない局面が展開されていたのだ。

では、そのようなメディア・イベント化してゆく大本と、小山内はいかに関わり合っていたのか。小山内の大本信仰は、1920年の中頃には一般にも知られていたようである。読売新聞は、大本の『大正日日』買収に際して、小山内がこの新聞社に入社するという「噂」を掲載している²²。この時期には、マスメディア上での大本批判の流れを受けて、世間でも「有識階級ノ精神的無知（精神的修養ノ欠陥）」への批判が高まっていたが²³、彼はまさにその批判されるべき「有識階級」の代表的人物として、焦点化されることになった。〈邪教にかぶれた著名な芸術家〉としての小山内像は、マスメディア上のあちらこちらに登場し、大本のメディア・イベント化を押し進めてゆく言説の〈回路〉を補強する材料として、そこに組み込まれてゆく。ただし、そうしたイメージの形成が、報道する側のある見落としによって成立している点に、注意しなければならない。そこでは彼が大本を信仰したという事実のみが一人歩きし、その信仰が具体的にどのようなものだったのかについては、一切考慮されることはなかった。見方によっては、マスメディアが必要としたのは、知識人すら取り込まれる「邪教」大本の脅威を強調するための材料としての小山内でしかなく、そのイメージの〈わかりやすさ〉を損ねかねない具体的な思考や言動は、隠蔽されたのだとも考えられよう。逆に、小山内と大本の距離感を正確に捉えようとするならば、彼が残した大本についての諸言説を、もう少し丁寧に分析していかなければならないだろう。

次節からは、小山内の大本についての言説を具体的にとり上げながら、彼の信仰とマスメディア上の大本教義のズレ、およびそのズレが生み出された背景についての考察を進めてゆく。

18
池田昭「解説」（『大本史料集成Ⅲ』三一書房 1985）p.792、「解説」（『ひとのみち 教団不敬事件関係資料集成』三一書房 1977）p.886

19
吉見俊哉（『メディア・イベント概念の諸相』（『近代日本のメディア・イベント』同文館出版 1996）は、メディア・イベントという概念を整理し、①「メディアが主宰するイベント」、②「メディアに媒介されるイベント」、③「メディアによってイベント化される現実」の三層に分類するが、ここでいうイベント化とは③にあたる。

20
「謎の綾部（四）」（『東京朝日新聞』1920.6.16）

21
「綾部伏魔殿の内幕」（『大阪毎日新聞』1921.2.23）

22
「大本教の『大正日々』は信者が配達夫になる」（『読売新聞』1920.8.21）。なお、小山内が『大正日日』の幹部や記者となったという記録はない。

23
「大本教」（『特高と思想検事』みすず書房 1982）p.25

小山内の反〈主流〉的大本論

小山内が自らの大本への関心を初めて公にしたのは、彼が服部静夫『大本教の批判』（新光社 1920）に寄せた序文であった。この書籍自体、「批判」という書名とは裏腹に、大本の好意的紹介に終始したものだったが、そこに掲載された小山内の「序」もまた、大本への自らの共感を吐露したものとなっている。

「暗い道に行き暮れてゐる旅人」である「私」は、「遠くに明かり」を見つけた。小山内によれば、「私と皇道大本との唯今の関係は、やつとこの辺のところであり、「私は印刷せられた『大本神論』（天之巻）〔中略〕を読んで驚異したに過ぎない」。だが一方で、「この驚異が私の精神生活にも肉体生活にも、或小さな革命を齎した事は事実である」という（p.1-3）。

ところが、「序」の記述を詳細に追ってゆくと、こうした彼の信仰が、前節で確認してきた、当時のマスメディア上での大本教義とは、齟齬をきたしていることに気付かされる。「序」に表れる彼のスタンスに着目しながら、本節ではまず、この齟齬について確認しておこう。

「序」で最初に注目すべきは、小山内が「まだ自分を大本信者と名のる事は出来ない」存在として自らを位置づける点である。「私はまだ綾部といふ土地を踏んだ事もない。鎮魂帰神の術を受けた事もない。言霊学の研究に従事した事もない」。このように「大本に就いて何も知らない」以上、とても信者だとは自称できないのだという（p.2-3）。

それにも関わらず、彼が大本について語ろうとするのは、大本の教典「大本神論」²⁴に自分が感じた「驚異」を、読者たちに伝えたかったからだ。「序」の半分近くは「神論」の引用によって占められているが、「神論」以外は「何も知らない」人間が大本を語ろうとすれば、こうした構成になるのも当然かもしれない。しかし、「序」に残された次のような記述を勘案するならば、それは別の見方も可能となってくる。

何年の何月世界の破壊があるとか、何年の何月世界の新建設があるとかいふ、この教の教師たちの詞に対しては—「神は肝腎の事は今の今まで申されんから……」といふ神論の一節を以て答へたい。（p.7 傍点本文）

ここでは明らかに、期日付き「立替え立直し」論の否定が試みられている。メディア宣教の〈主流〉へ、「神論」に依拠しながら対抗してゆくこと。このような立場をとれること自体、すでに小山内が当時の大本の教義をめぐる言説の全体像を、おおまかにせよ把握していたことの証左となろう。「序」における彼の言説は、無色透明ではない。そこに戦略的な色合いを読み取ってゆく必要があるのだ。

だとすれば、彼は「神論」以外を「知らない」から論じないのではなく、あえて「神論」のみを論じようとしているとは考えられないか。当時の大本が、宣教の強力な武器としていた鎮魂帰神法と期日付き「立替え立直し」論であったが、前者はたいした言及もされず、後者に至っては否定の対象とされてしまい、ともにその価値を認められていない。ここには、小山内の「神論」中心主義とでも呼ぶべき姿勢が現れている。そのよ

24

小山内がここで取り上げているのは『大本神論 天の巻』（皇道大本大日本修会出版局 1919）である。この書には、なおの膨大な筆先のうちから王仁三郎が59本を選び、漢字仮名まじり文へと改めたものが掲載されている。

うな立場からは、「この教の教師たち」、つまりは浅野和三郎ら急進的な指導部が主導した教義・行法は、「神論」を踏み越えた曲解でしかなく、信ずるに足らないものでしかないのだ。

では、小山内によって立つ「神論」とは、具体的にはどう彼に受け止められていたのか。「序」で引用された「神論」を、内容にしたがっておおまかに分類すれば、全8本²⁵中、①日本(日本魂)の墮落と、「外国」化を批判する「神論」が4本、②神の絶対・無謬性を説く「神論」が4本となっている。

①の「神論」には、「日本の今の有様は全然外国と同じ事に曇りて了ふて、神国の名ばかりに成りて居る」、「外国は獣の靈魂に為りてあるから、[中略]人の国まで弱いとみたら無理に取つて了ふて、取られた国の人民は、在るに在られん目に遇はされても何も言ふ事は出来ず」(p.5-6)といった批判が並ぶ。一見してわかるように、これら「神論」には、なおの思想の基底をなしていた「外国」=西洋近代文明への嫌悪感・警戒感が強く打ち出されている。演劇人としては西洋志向が強かった小山内が、こうした反西洋主義に満ちた「神論」を、集中的に取り上げているという事実は興味深い。ただしそれだけを根拠に、この時期の小山内は、大本の反西洋主義にこそ惹かれていたのだと判断するのは、あまりに早計である。この点について、『大正日日新聞』(1910.9.27)に「西洋の『お筆先』」と題し掲載された、小山内のもうひとつの大本論を参照しよう。

この評論で小山内は、「悪筆と無学と内容の首尾一貫せざる事」をもって筆先を否定する「学者先生」に対し、「偉大なる神秘詩人ヤアコップ・ベーム[ヤーコプ・ベーム²⁶]の「告白」の冒頭の一節を引きながら反論を試みる。「ベーム」の著作の字句が乱れているのは、それが「『霊』の指導の儘」に「非常に早さ」で書かれようとするため、「手と筆が急いでその後を追はなければならなかつた」ためである。この例が示すように、筆先は「大本教のそれにしろ、天理教のそれにしろ基督教のそれ(聖書一卷は悉く「お筆先」である)にしろ、[中略]決して輕侮せらるべき性質のものでない」のだ。ここで、ベームの文学が反論の材料とされていることからわかる通り、小山内は反西洋主義的な思考に東縛されているわけではない。それどころか彼は、大本教と天理教、さらには基督教までも等しく価値あるものとして並べてしまう。つまり小山内の議論においては、東洋と西洋の差異や、神の相違といった対立軸すら超越した、より〈普遍的〉な概念が想定され、基準となっているといえる。

この評論でいえば、その役割を担うのが「霊」(「靈魂」という言葉であった。「ベーム」の著作も「聖書」も、「霊」の次元に触れたものであるがゆえに、「輕侮」できない。そして、小山内にとって大本が重要なのは、次の引用が示すように、それがまさに「霊」という問題と深く繋がった宗教だからだった。

大本教の問題は、それを要するに人間靈魂の問題でなければならない[中略]靈魂の問題は靈魂のみが知る。霊を以てしなければ、大本教の問題は解決がつかまい。議論や知識で結論が得られるなら、大本教は詰らないものである。(「西洋の『お筆先』」)

25

先に本文で挙げた「神は肝腎の事は今の今まで申されんから……」は断片的引用であるため除外。

26

ヤーコプ・ベーム(Jakob Böhme, 1575-1624)は、現在ではドイツ神秘主義の宗教思想家として知られる人物。小山内はベームを「神秘詩人」と位置づけているが、ベームは後に、ドイツの初期ロマン派の詩人たちに受容されていったという経緯があり(四日谷敬子「解説」(『無底と根底』哲学書房 1991))、彼はそうした文学的文脈のなかでベームを理解していると考えられる。

小山内が宗教に接近したのは、大本教が初めてというわけではない。高校から大学時代半ばにかけては、内村鑑三に師事し、基督教を信仰した。また、1916年頃には黒鷲の至極殿と呼ばれる新興宗教に凝ったこともあった。だが、久保(前掲書)のように、至極殿信仰の延長線上で大本信仰も理解する見方では、小山内の大本信仰やここでの「霊」概念のもつ象徴的な意味をとり損なうだろう。小山内は、至極殿についてはひとつの文章も書き残していないが、大本については自ら信仰告白とも読める文章を書いている。このような差異を考えるためには、それまでの信仰経験との連続性以上に、断絶を尊重して分析してゆく必要がある。

「霊」について熱心に語る小山内が、「神」のような霊的な存在の存在を信じているのは間違いない²⁷。ただ、ここで語られる「霊」を、単純に鎮魂帰神法などで現れる霊のことであるといったように実体的にのみ考えてしまうと、この言葉が含む意味を十全には捉えきれないだろう。事実、この評論でも「綾部に参籠し鎮魂を受けた事もない」と再び主張されているように、この時点の小山内にとって鎮魂帰神法は未体験の「知識」でしかなく、さほど重要な意味を持つものではない。それにも関わらず、大本の「霊」をめぐる教義に強く共感し得たのはなぜなのか。この言葉を解釈してゆくにあたっては、単に実体化するのではなく、それが包含する象徴的な意味を捉えてゆく必要がある。

そもそも、小山内が「霊」という言葉を使うのは、これが初めてというわけではない。エッセイ「靈魂の彫刻」(『演劇論集』(日東堂 1916))では、「肉体芸術」とされる役者の芸が、ともすると「靈魂」を欠き、芸術たり得ていないのに対して、仮面劇としての能は「純でない肉体を面で隠し」、「肉体を剥ぎ取つて、靈魂を裸にして見せる」(p.371)ことによって、真に芸術たり得ていることを指摘している。

ここでは、現前する「肉体」と潜在する「靈魂」という対立図式が描かれ、後者こそが芸術を芸術たらしめる〈本質／真理〉として措定される。こうした構図は、あるときは「靈魂」を「魂」や「心」という言葉に置き換えながら、小山内の議論に繰り返し登場することになる。「女優の本質」(『演芸画報』1919.5)では、「女優の本質は「女としての肉体」ではない。「女としての頭脳」でもない。〔中略〕女優の本質として最も貴重なものは「女としての心」である」(p.47)と断言する。

彼のいう「靈魂」や「心」は、学んだり分析したりすれば、どうにかなるといったものではない。大方その感覚は、小山内が大本論で展開した「霊」概念にもそのまま引き継がれている。だからこそ、「議論や知識で結論が得られる」ことが拒否されるのだ。つまり、ここで重要なのは、彼が思い描く「霊」、すなわち〈本質／真理〉とは、「知識」や「肉体」といった媒介を飛び越え、直接的に到達される——〈直覚〉される——ものであるということだ。

「序」に議論を戻そう。もうひとつの傾向である②神の絶対・無謬性を説く「神論」では、「神の申した事は、一分一厘違はんぞよ。〔中略〕これが違ふたら、神は此の世に居らんぞよ。」(p.4)といった言葉が並ぶ。だが重要なのは、この言葉自体よりも、その後につけられた小山内の「神でなくてどうしてかういふ強い詞が吐けよう、私は先づこれに驚いた」(同頁)というコメントであろう。少し考えればわかるように、「強い詞」であることと、その発話主体が「神」でなければならないことの間には、必然的な結びつきはない。また、先の①の「神論」に対しては、小山内は「実に恐ろしい詞である。しかも一点否定すべき余地のない真実の詞である」というコメントを付している。しかし、これもまた、なぜそうように断言できるのかについては、一切説明がなされない。

確かに、非論理的にもみえる議論であるが、彼の「霊」をめぐる議論を思い起こすのならば、そうした論理の跳躍こそが肝要なのだ。「知識」や「議論」にとらわれることなく、一足飛びに〈本質／真理〉へと到達すること。小山内にとって、「神」という裏付けを有する「神論」の断定的で力強い語りは、この図式をまさしく体现し、彼の〈直覚〉を保証してくれるものだったといえよう。

芸術と民衆のジレンマ

〈直覚〉という概念は、大正期の論壇において「直覚」「直観」といった言葉として、しばしば登場してくる。それがよくみられるのは、例えば岩野泡鳴の「宗教も直観が必要である、詩は尚更らのことである」²⁸といった主張にみられるように、宗教や芸術をめぐる議論のなかであった。萩原朔太郎は、雑誌『変態心理』(1923.2)が行った「私の変態心理」というテーマのアンケートに対して、「解しやうによつては、すべての芸術家は皆一種の変態心理者でせう。我々は千里眼や狐ツキでこそないが、物事を直覚する点では遥かに常人にすぐれてゐます」(p.160)と答える。ここでは、芸術家とそれ以外の人間の区分基準として「直覚」という能力が語られていることを、まずは押さえておこう。そして小山内もまた、「直覚」という言葉で舞台芸術の理想を語っている。「舞台監督に必要なものは白熱的の直覚である。与えられた戯曲に透徹する手段は、批評でもなければ、解剖でもない。真に戯曲を透徹して、真に戯曲を動かす生きた力は、詩人的の直覚でなければならない」²⁹。

このように、「直覚」や「直観」といった言葉が流行していた背景には、同時期の日本でブームとなっていた、フランスの哲学者ベルクソンの影響が強いと考えられる。ベルクソンは“Intuition”(直観、直覚)という概念を提示しているが、それがピックアップされて流通していったのだ。ベルクソンは「直観」を「われわれがここで直観と呼ぶものは、われわれをある対象の内部に移し入れて、この対象がもつユニークなところ、したがって表現できないところにわれわれを一致させる共感である」³⁰(傍点本文)と定義する。単純化を恐れずにまとめれば、彼のいう「直観」とは、対象のなかに同化することで、科学のような外からの分析的認識だけでは把握しきれない、実在そのものの全体性を直接的に認識することであった。

では、日本においてそれはどのように紹介されたのか。大住嘯風『現代思想講話』(丙午出版社 1913)によると、「科学は吾人身外の事物事実を身外にありとし、之を解剖し、破壊し、[中略]之に一定の排列を与へるものであるが、直覚は全く之に反して実在と同化し交感する」。したがって「如何に科学は偉しと雖も真の形而上の知識は直覚に由らずんば掴めない。直覚は実に科学以上のものだ」(p.294-295)という。ベルクソン自身はのちに、科学的認識もまた「現実の絶対的認識」をなしうるものとして再規定するなど、科学の重要性もまた論じ続けていたわけだが³¹、大正期日本の論壇においては、〈直覚〉概念は主として、科学の絶対視や、それを支える近代の実証主義的な精神を相対化してゆくための理論として受け止められてゆく。

そして、この〈直覚〉概念は、すぐに芸術論へも導入されてゆくが、そこにはある問題が付随することになる。上村博は、ベルクソンの思想を芸術論に援用する際には、次のような落とし穴に陥る可能性があることに注意を促す。確かに、初期のベルクソンの論法では、「芸術家は言語に代表される夾雑物抜きで世界を直に眺める存在」であると読める。だが、そのような読みでは「結局のところ、天才が真実の世界を暴きだすのが芸術だという、十九世紀の通俗的芸術論、しかも芸術製作や鑑賞のプロセスを神秘化して何一つ解明しない芸術論」³²へと容易に回帰してしまうという。

先の朔太郎や小山内の語りを振り返れば、両者ともに「十九世紀の通俗的芸術論」

28
岩野泡鳴『悲痛の哲理』(隆文館図書
1920)p.566

29
小山内薫『模型舞台の前で』(『演芸画報』
2(1) 1915.1)p.9

30
ベルクソン『思想と動くもの』(矢内原伊作
訳 白水社 2001)p.205-206

31
矢内原伊作「解説」(ベルクソン前掲書)
参照

32
上村博「ベルクソンと美学問題」(『ベルク
ソン読本』法政大学出版局 2006)p.95

の枠組みを超えていないことは明らかである。彼らは、〈直覚〉という概念を使うことで、その能力を有する存在としての芸術家、あるいはそうした能力を要求するものとして芸術を、実証主義的な世界観から切り離れた領域に囲い込み、その特権性を堅持させようとする。

小山内にしてみれば、自らの素朴な実感に基づいた芸術観を、当時流行の理論を援用しながら論じてみただけだったのかもしれない。ただし、こうした芸術観を有していたことは、のちに彼をとあるジレンマのなかへと追い込む原因となってゆく。

小山内は、『新演芸』1917年1月号に「新劇復興の為に」を発表している³³。この評論は、島村抱月と彼の率いた芸術座に対する鋭い批判で有名なものだが、ここで注目すべきなのは、抱月の芸術観を徹底して批判している小山内が、一方では、自らの〈直覚〉論的な芸術観もまた、現状では通用していないことを認めざるを得なかったという点だ。

まずは、小山内の抱月批判がどのようなものであったかを確認しておこう。その批判の中心となるのは、抱月が芸術座の浅草進出時に説きたいいわゆる「二元の道」論である。抱月は劇団を運営するにあたり、「職業」的な商業演劇によって「報酬」を得、それをもとに「事業」としての芸術演劇を行うという方針を打ち出したが³⁴、小山内はこのような姿勢を、真っ向から否定する。経済状況を言い訳にして通俗的な公演を行うことは、「俗衆」との「妥協」に過ぎず、それでは演劇が「真の芸術」に到達することはない。「僕等はやっぱり貧乏なりに戦っていかなければならない³⁵」ことを自覚すべきなのだという。この頃の抱月は、「民衆芸術」という当時論壇で議論となっていた概念を参照しながら、民衆をどうしたら演劇という芸術と結びつけられるのかを考えていたのだが³⁶、民衆を「俗衆」と切って捨てた小山内には、そうした考察自体が無意味なものに過ぎなかったのである。

ここまでの小山内の議論は、その可否はさておき、主張としては筋の通ったものである。ところが、この評論も終盤に差し掛かると、ここまで確認してきた前半の力強い明確な主張とは対照的な、弱気な言葉が綴られるようになってゆく。

[[新しい芝居]の挫折は]強ち当事者ばかりが悪いのではないと思う。随分世間も悪い所があると思う。世間という内には、一般の公衆もはいる。[中略]一般の公衆にもう少し、しっかりした鑑識があつたなら、「新しい芝居」も決して今日のような悲境には遇わなかつたろうと思う。³⁷

勿論、僕は僕自身の目的の為に働く。自由劇場も続けよう。演劇研究所も押し立てよう。新しい役者の養成にも努めよう。併し、それにはどうしても「世間」の同情がなくてはならない。³⁸

引用をみてわかるように、ここでは当初の「俗衆」が「公衆」へと言い換えられている。この変化には、小山内の民衆という存在に対する、アンビヴァレントな感情が表出しているといえよう。彼は、芸術を〈直覚〉する感性を欠いた民衆を心では軽視しながらも、芸術という特権的であるはずの領域ですら、それを無視しては成り立っていけ

33
「新劇復興の為に」は、その後『新演芸』に4回にわたって掲載されたが、その際は各回ごとに異なったタイトルが付されている。その後、『旧劇と新劇』（玄文社1919）収録時に「新劇復興のために」と題され、ひとつにまとめられた。本論では煩雑さを避けるため、小山内前掲書（1964）に掲載されたものを使用する。

34
島村抱月「此の事実を如何にするか」（『演劇』1915.10）

35
小山内前掲書（1964）p.43

36
島村抱月「民衆芸術としての演劇」（『早稲田文学』135 1917.2）

37
小山内前掲書（1964）p.62

38
小山内前掲書（1964）p.65

ない時代の空気を感じ取らずにはいられなかったのだ。時は、後世において大正デモクラシーという言葉で概括されることになる、〈民衆の時代〉の只中であった³⁹。民衆と芸術をめぐる板挟み状態が、そこには生じていたのである。

以降の彼の仕事をみる限りでいえば、この問題にはその後もうまく対処できていない。すでに岩本憲児が、指摘していたように、新天地である映画制作においても、「新しい演劇」の代わりを見ようと」し、自らの信じる芸術を至上価値とするスタンスは、基本的に変えることはなかった。そこには、彼からの民衆への歩み寄りといったものは、ほとんど無いようにもみえる。

だが、このような文脈を踏まえた上で、本論の冒頭で触れた映画『謎の綾部』を思い返すのならば、その異質さがはっきりと浮かび上がってくる。結論を先に述べれば、この映画には、それまでの小山内作品にはみられない、民衆との〈近さ〉があるのだ。

この映画の場合、まず受容者が普段の小山内作品のそれとは大きく異なる。彼の新劇が、知識階級のエリートたちを中心として受容されていたのに対し、前述の通り、この作品がターゲットとした客層は、弁天座に来るような労働者など一般の人々であった。小山内が最初からそうした客層を狙って撮ったのかは不明だが、少なくとも会社側からは、エリート層以外の通俗的な興味に適合し得る作品とみなされたことは確かであろう。それは紹介記事が示すように、芸術映画的な難解さとは異なる、平易なプロットによって構成されており、話題の大本に対する人々のノゾキ趣味を満足させるのに、適当な作品だったと考えられる。

39

民衆の台頭と、それに対する芸術家の反応については、拙稿「『民衆』からの〈逸脱〉」(『日本文学』56(9) 2007.9)も参照のこと。

〔図1〕

〔図2〕

しかし、そこに何が写されていたのかを分析してみると、その平易さのなかに、ある傾向を読み取ることが可能である。注目すべきは、この作品では「入信する人々の駅前を溢れ出でし光景」「二代様の拝跪と背後に居流れた信者の参拝」「畑に於ける信者の献労振り」「参拝団の退綾」といった、名もなき人々の群れ集う様子を撮影した場面が、しばしば現れるという点だ。前述の『謎の綾部』の紹介記事には、映画から「背後に居流れた信者の参拝」と「畑に於ける信者の献労振り」にあたる2つのシーンの写真が掲載されている⁴⁰。前者の写真〔図1〕では、その先にある教祖の「奥津城」(墓)に向かい、人々がみな右方向を向いて居並んでいる。あどけない乳児の正面を向いたまなざしに、おもわず目を奪われるが、逆にいえば、それだけ他の居並ぶ人々のまなざしが、正面カメラ方向へと逸れることなく、すべてがある一方向へと集中しているということだ。また、後者の写真〔図2〕では、農業に従事する信者集団が撮られている。

40

二つの写真に付けられたキャプションは、「教祖奥津城前に於ける信徒の礼拝」〔図1〕、「菜園に於ける信徒たちの労務」〔図2〕。

大本においては教団のための諸労働もまた神への奉仕として、宗教的な価値が与えられていたことを考えれば、祈りと労働という表現こそ異なれども、2枚の写真に写されているのは、まさに真摯な信仰を体現した人々の群れであった。

『謎の綾部』が映し出したこれらの映像に、民衆というイメージを読み取ることは、それほど突飛な連想でもないだろう。小山内がこの映画で描き出してゆくのは、大本という一つの教えに民衆が集いまとまってゆく姿であったのだ。この民衆は、彼を苦しめた「鑑識」なき民衆とは対極をなす。それは言うならば、大本の教えが照らし出す「霊」という〈本質／真理〉を疑うことなく〈直覚〉し、その価値を共有し合う人々としてイメージされる民衆である。すなわち、このような〈信仰する民衆〉こそが、小山内が求めてもたどり着けなかった、理想的な観客としての民衆像——芸術の〈本質／真理〉を〈直覚〉し、その価値を共有し合う人々——に最も近い存在だったとはいえないだろうか。

こうした、「序」や『謎の綾部』に刻印された小山内独自の大本信仰のあり方は、当時においてもすでに一部の人間には勘付かれていたようだ。機関紙『大本時報』(1920.5.30)に掲載された『大本教の批判』についての書評は、小山内の「序」を評してこのようにいう。

氏[小山内]は目下第二種類の信者[学と知恵に頼るため、常識の範疇を超えられず、真の信仰に達し得ていない信者]に近い程度ではないかと思ふ[。]即ち未だお立替はしつかりとは信じてゐない。信じた所で精神上の立てかへとおもふてゐるゝやうだ。今にのつびきならぬ証拠を神様より直接に(主観的)お示しをうけらるゝに相違ない。

評者はここで、小山内の異端性を嗅ぎ取り、それに対し苦言を呈しているが、それは的を射た批評であったといえる。小山内にとって、大本の可能性の中心とは、もうすぐ世界が「立替え立直し」されることでも、鎮魂帰神法で霊を体感することでも、ましてや近代西洋文明を批判することでもなかった。「一分一厘違はん」ことを断言する「神論」という〈信仰に足るもの〉と、そこに集う〈信仰する民衆〉によって形成される強固な共同体。それこそが、芸術をめぐる理念と現実のはざまで、途方に暮れていた彼が見つけた「明かり」だったのではなかったか。

おわりに

本論ではここまで、小山内の残した大本に関する文章や映画を分析することで、それらに通底する願望をあぶり出してきた。端的にいえば、それは自らのエリート主義的な芸術観を、修正することなく民衆と結びつけるための論理を希求するものだったといえよう。

彼にとって芸術とは、追求すべき絶対的な価値であり、そこに秘められた〈本質／真理〉を〈直覚〉できるか否かが、人間にとっての最も重要な問題ですらあった。とこ

ろが、この時期、政治の領域にとどまらず、文化領域においてもその存在を無視できなくなってきていた民衆の多くは、彼が「俗衆」と呼び軽蔑したように、その価値観を共有し得ない「鑑識なき」民衆でしかなかった。つまり芸術家たちは、それを超然と受け流すか、あるいは自ら歩み寄るべきかという岐路に立たされていたといえる。前者をとれば、時代の流れに取り残され、後者をとれば、自らの立場や信念の根本的な変容を迫られるというジレンマ。

小山内が、大本の信仰のなかに、芸術家と民衆との価値観の差異を乗り越えるためのモデルを感じていったのは、こうした状況下であった。信仰を通じて形成された共同体では、全ての人間がひとつの〈本質／真理〉を共有し合うことで、自ずと調和してゆく。民衆が、自ら〈神〉や〈霊〉に象徴される〈本質／真理〉を希求し集ってくる以上、〈本質／真理〉の絶対的価値を損ねかねない民衆への妥協は、わざわざする必要はない。小山内が芸術の領域では頓挫した、理想とすべき民衆との関係性が、そこには現出していたのだ。

しかし実際には、小山内の目をひいた大本の信仰共同体は、永遠の安住の地とはなり得なかった。1921年2月、大本は不敬罪と新聞紙法違反の嫌疑で、王仁三郎をはじめ幹部が一斉に検挙され、その後綾部の本殿が破戒されるなど、徹底的な弾圧を被ることとなる（第一次大本事件）。その後も少なくない人々が信仰を維持し、大本を再建していった一方、やはりこの弾圧によって大本を離れてゆく人も多く、一般信者の激減は避けられなかった⁴¹。

管見の限りではあるが、これ以降小山内が大本と関係したという史料は見当たらず、彼もまたこの事件を契機に、大本信仰から離れていったと推察される。あれほど熱心に「神諭」の絶対的な価値を説いた彼が、皮肉にも、その絶対を信じることが出来なくなってしまったのだ。この結末からは、小山内の信仰が実は、「神諭」の絶対的な価値という内在的な要素ではなく、それを信仰する民衆という外在的な存在によって実質的には支えられていたものだったことがみえてこよう。事件によって、信仰共同体という小山内にとっての〈理想郷〉が、その強固な連帯のイメージを維持できなくなった以上、彼が大本に依存しつづける理由もまた失われてしまったのだ⁴²。

小山内の芸術論や大本論は、つぶさに読めば読むほど、齟齬や跳躍が目立つ。客観的な立場からみれば、それは彼の自己中心的な夢に過ぎないのかもしれない。しかし、それは夢想であるがゆえに、小山内というこの時期を代表する知識人のひとりが抱え込んでいた困難と欲望——台頭する民衆といかに対峙すべきかという迷いと、それを超克する新たな共同体への憧憬——が、明確な形で投影されているのである。

付記および謝辞

本論文の引用では、旧漢字は適宜新漢字に改め、仮名遣いは本文のままとした。また、引用文中の〔 〕内は、引用者の注である。

なお、本論文を書くにあたっては、斉藤泰氏をはじめ、宗教法人大本・教学研鑽所資料室の方々には、貴重な史料を閲覧させていただいた。この場を借りて、厚く御礼を申し上げたい。

41

池田前掲論文(1985)p.797

42

この後、小山内は築地小劇場を「民衆を喜ばせ、民衆に力を与え、民衆に命を注ぐ為に存在」する劇場であると宣言するなど、急激に自らのスタンスを民衆に接近させてゆく（『築地小劇場は何の為に存在するか』、『演劇新潮』1(8) 1924.8)p.63）。この問題については、また別稿を用意して詳述したい。