

日本におけるスタニスラフスキー・システムその2——小山内薫の劇評をめぐって——

齋 藤 陽 一

はじめに

小山内薫は、土方與志とともに、築地小劇場を創始したことで知られる。また、築地小劇場と言えば、チェーホフやゴーリキーなどロシアの劇作家の作品を取り上げ、モスクワ芸術座の主宰者の一人、スタニスラフスキーのシステムを取り入れた劇団というイメージが一般には強い。しかしながら、『悲劇喜劇』誌の1955年の5月号、「スタニスラフスキー・システム是非」という文章の中には、次のような記述が見られる。

これ（スタニスラフスキー・システムのこと 筆者）がしっかり根をおろすためには、今の若い人々のように唯我独尊風の排他的な傾向はどんなものであろう。今までの、主として築地で育ったやり方を一概に否定するのは怪しからん、という反撥論者も出てくるわけで（後略）（同誌 8頁）

この一文からは、スタニスラフスキー・システムを広めようとする若手が、築地（小劇場）で育ったやり方を否定しているということが伺える。つまり、築地小劇場は、純粋なスタニスラフスキー・システムではなかったということになる。勿論、小山内が、ロシアでモスクワ芸術座の芝居を生で見たのが、スタニスラフスキーの著作が日本で翻訳されるのよりもはるかに早かったばかりか、主要な著作が本国で出版される前に小山内がモスクワ芸術座を訪れたという事情もある。こうした事情について、曾田秀彦は、次のように書いている。

小山内演出には、チェーホフにせよ誰にせよ、象徴派的色調を拭い去ることはできなかったのではあるまいか。しかし、その後、一九三〇年代の社会主義リアリズム理論の影響もあり、小山内をリアリストという側面だけを捉えて論じてきたという伝統がある。第二次大戦後、来日したモスクワ芸術座の演じたチェーホフやゴースキーを観て、それらが小山内流のチェーホフやゴースキーとあまりに違うのに、人々は驚いてしまった。小山内はこれまで確信されてきたように、純正なりアリストなのだろうか。(曾田『小山内薫と二十世紀演劇』110頁)

勿論、小山内が、モスクワ芸術座の芝居を感激しながら見、克明にメモを取り、自らが演出する際に参考にしたということはよく知られている。では、モスクワでの観劇の成果は、どのように現れたのだろうか。実際の舞台を今から観ることはできないが、小山内が他の劇団の芝居をどのように評価したか、その変化を見ることで、渡欧の影響を読みとることは可能かもしれない。

そこで、本論考では、渡欧前後の小山内の劇評を比較することで、その演劇観の変化を考えてみたいと思う。そして、それと共に、実際にヨーロッパで見た芝居について書かれたものも参考としたい。

尚、小山内の書いた文章からの引用については、漢字、仮名遣いなどは現代語風に適宜改めた。ただし、一部、送りがなについて、原文のままにしてある部分がある。例えば、「明かるい」などである。また、人名、地名などの固有名詞については、小山内の文章からの引用は、当時の表記のままにしてある。

明治38年－39年の劇評をめぐって

『小山内薫全集』の第7巻には、水木京太氏の「解題」にあるように、「先生(小山内)が二十年余に互って草された劇評の殆ど全部」¹が収められている。そのうち、「明治三八年－三九年の劇評」としてまとめられているものは、解題に

¹ 『小山内薫全集』第7巻 解題1頁。尚、以降、この巻からの引用は頁数のみ記す。

よれば、「三木竹二氏の主宰する「歌舞伎」誌上に、単独乃至合評の形式で劇評を書くに至った」もので、「脚本批評に重きを置いた少壮学徒の清新な評言は、老大家の劇評に伍しても断然光彩を放っていた」（解題2頁）とある。また「明治四十一年の劇評」は読売新聞の劇評欄を担当した際のもの、さらに、小山内が亡くなる昭和3年の劇評²については、「三月の劇評」から「九月の劇評」までが掲載されているが、東京朝日新聞のために書かれたものである。この巻には、他にも劇評が掲載されているが、これらは「すべて先生が新聞に雑誌に所謂フリー・ランサアとして随時に寄稿した、その集大成である」（「解題」2頁）とある。その他に、全集の第8巻に「劇評及新刊批評」として、明治37年から始まる劇評が掲載されているが、水木は、これらを第7巻に収録しなかった理由を次のように述べている。

これらは「先生は一文科大学生として「帝国文学」に拠っていた明治三十七年頃から、詩、散文詩、翻訳等を発表すると共に、一方演劇方面に於ても戯曲の処女作「非戦闘員」を公にし更に「鸚鵡公」の筆名で逐号劇評の筆を執られて約二ヶ年に及んだが、先生はこれまでの著書に一も採択することなく、また「演劇論叢」中に収める意図もなかったので、本巻にも之は割愛した」（解題1-2頁）

そこで、本論考では、渡欧前の劇評としては、新聞に掲載された一番古い劇評である「明治三八年-三九年の劇評」を取り上げ、渡欧後としては、昭和3年のものを読み、その批評方法の変化について考えていきたい。また、ヨーロッパにおいて小山内が観劇した芝居の劇評、特にロシアにおいて観た芝居の劇評をその中間にあって小山内の変化を証するものとして、取り上げていきたい。そして、全体を通じ、ロシアにおいてスタニスラフスキーの演出する演劇を見たことが、小山内にどのような影響を与えたのかということを考える手が

² 「解題」には、「晩年最後の一箇年」とあり、小山内は、昭和3年の12月に亡くなっているので、昭和3年と考えられる。

かりとしていきたいと思う。

では、まずは「脚本批評に重きを置いた」明治38年、39年の批評からは、どのようなことが伺えるか、考えていきたい。

明治38年11月、歌舞伎座における「ひらがな盛衰記」の劇評には、「片市³が是等多くの表情の移り変りを突然にやらず、漸々にやった処、それからこの多くの表情を通じて亡き孫を悲しむ祖父の涙を一貫した処は写実芸として絶妙の感があります」(10頁)と、写実ということを評価軸として打ち出している。そして、表情の変化を詳述した後、人形が演じるなら表情は区切りがはっきりした方がよいかもしれないが、「幾ら浄瑠璃でも一旦人間が演ずる以上は、人間らしい自然な従って写実的な表情をしなければなるまい」(11頁)としている。そして、片市が演じる権四郎を「常識のある感情の度合も普通な人間として見たい。そう見た方が吾々明治の青年には痛切の感がある」(同頁)と続けている。

その一方、写実とは対極にあると言ってもよいかもしれない、歌舞伎の見せ場には、小山内は疑問を呈している。「ひらがな盛衰記」と同じ時に上演された「梶原譽石切」についての劇評は、このように始まる。

一体梶原が二つ胴の試斬の時、六郎太夫を助けて罪人だけを斬る腹が分からぬ。(14頁)

この芝居の一つの見せ場とも言える、梶原景時が、二人の人間の体を重ねて、そのうちの一人だけを斬る場面をこのように言う。そして、梶原が刀が欲しいなら、大庭が彼の鑑定だけでは信ぜず、試し斬りになったときに買えばいいし、目利きを疑われたなら、人を斬らずに最初から、石を切ればよい、斬られた罪人こそ好い迷惑だ⁴、と身も蓋もない言葉が続く。そして、これを「昔の作者が

³ 歌舞伎役者、片岡市蔵の愛称。

⁴ これは、刀を売ろうとする六郎太夫が、その刀で人間の胴二人分を斬ることができると言ったのに、梶原には斬ることができず、買おうと言っていた大庭兄弟が、刀は偽物、また、最初に鑑定した梶原の鑑定力も偽物だとなじむということに関して言っている。

徒に波瀾を設けようとして却て不自然に陥った好適例」(14頁)であるとする。

さらには、題名にもなっていることから分かるように石を切るということが、最大の見せ場にもなっている訳だが、これにも、「御洗石の弁償は誰がするのだろうか」(15頁)と書き、「こんな事に一向頓着なく、得意気に微笑んで帰る梶原、喜び勇んで見送る六郎太夫、「気が知れぬ」とは斯かる人達を言うのだろうか」(同頁)とまとめている。歌舞伎の見せ場をあえて無視しているのは、この時代の新しい演劇を創ろうという意欲の現れとも見えるのだが、やはり極論であろう。

「義経千本櫻」の場合には、自分の両親の皮でできた鼓を持つ静のところに、子狐が佐藤忠信に化けて出てくるということが、見所の一つでもあろう。だが、小山内は、これについても、「義経が狐の物語を聞いて感涙を催すが、それも一時の事でそれから後どうこうという事がないのである。一体こういう動物に関する院本を書いた作者の考えは兎に角、昔の役者がこれを舞台に上すに当っては、これに依ってケレンを見せようというだけの考えでやったらしい」(17頁)と、これもまた身も蓋もない。「狐というものを人間にして、芝居の色合として扱わせる事の好悪は措いて、その動物が劇中人物或は劇の全体に或影響を及ぼしていれば、一種人間以外の力という物を感じて非常に面白いと思うが……」(同頁)とも書く。小山内にとっては、細部と劇の主題、全体とのつながりが重要だったのだろう。また、「渡海屋が知盛で」などといった趣向も、全く理解するそぶりを見せない。

「伽羅先代萩」でも、最後の場である「刃傷」について、「外記の落入が好い。併し死にかかっている人に謡を歌わせるなどとは随分残酷だ。昔の名君はそうした者だったのか知ら」(19頁)と、歌舞伎劇としての形式よりも、それが、実際の侍の行動の写実であるのか、そちらの方へ関心がいっていると言えるだろう。

「十二時會稽曾我」評は、これが、近松の作品を基にして福地櫻痴が改作したものであることを述べ、「近松は詩人であった」が「櫻痴居士は詩人でなかった」から「一向味のないもの」(20頁)になっているということについて詳述している。近松の作品については、「浄瑠璃曾我会稽山は確に近松の佳作の一つで

あって、僕も常々愛読する処であるが」(20頁)と、評価している。尚、この作品について小山内は、後に「歌舞伎座見物」⁵という文章の中で触れている。そこでは、「一体、曾我の狂言に上出来なのは一つもない。近松の「曾我会稽山」にしてからが、文字としては兎に角、戯曲としては有難いものではない。それを又戯曲的天才の乏しい櫻痴居士が書き直したのか(が)「十二時会稽曾我」だ。明治二十六年頃には、それでも、こんな芝居が上品ぶった客に喜ばれたに違いない」(424頁)と書き、近松の作品に対する評価を変えている。

「扇屋熊谷」への批判は、そもそも敦盛が女装している理由が分からない、である。また、敦盛の身代わりに桂子が死ぬという筋も、まるっきり「寺子屋」と同じだとして、以下、「寺子屋」で命をねらわれる菅秀才は神がかっている上、力のない少年であるのに対し、敦盛の方は、ただの位の高い武士で、また十分抵抗力のある立派な武士であるから、「寺子屋」に及ばないのだと説く。女装した敦盛と(本当の女性である)桂子との恋愛という、半ば倒錯した面白さ、美しさへの無理解が、ここには読める。

「艷容女舞衣」は、夫が情婦と心中してしまったお園のくどきが見所とされる演目だが、小山内は、「お園という女の夫半七に対する義理、夫の情婦三勝に対する義理は不明瞭だ。一体お園という女の性格は解し難い」(23頁)と書く。それでも、最後には、「併し今度の東京座の出し物の内では一番感じが深かった。矢張人情が切であるからだろう」(同頁)と理解も見せている。

「孤城落月」は、大阪城落城をめぐる淀君と片桐且元のやりとりを坪内逍遙が芝居にしたもので、「用心に用心を重ねてした事が却って失敗に終るという事実は確に新時代の悲劇の好題目であると思う。坪内先生が片桐且元を主人公として、此好題を脚本に書かれた事は非常に嬉しいと思うが、その新しい題目を書き現すのに古い脚本の形式を以てせられた事は返す返すも残念に思う」(24頁)という言葉で始めている。そのあとで、「実は中々新しい処がある」(同頁)と付け加えているが、それは「甘い方面を陰にして渋い方面のみを表に現した

⁵ この文章には「四月四日見物」という日付は見えるが、年号についての言及はない。ただ、晩年に近いことは確かである。また、文中の明治26年は、この作品が出版された年である。

処は確に新しい」(同頁)ということだ。ただ、「この脚本は新しい思想、新しい同情を新しい形式で書こうとしながら、道楽気からか、時代の要求に応ぜんが為からか、大分古い形式に譲歩をした処がある」(同頁)とまとめる。後に小山内は、「島村抱月氏に訊す」という島村抱月に宛てた形の文章(337頁)で、抱月が坪内逍遙と袂を分かった理由について、逍遙が、脚本よりむしろ役者の技芸に重きをおいていたためではないかということ推測しているのだが、「古い形式に譲歩」ということは、そのことと関係があるのかもしれない。

歌舞伎十八番の一つでもある「助六」についての最初の一文は、「田舎から東京へ出て来て、いきなり西洋の学問をした明治の青年の眼から見れば、助六の狂言は一文の価値もないくだらない狂言であるかも知れない」(26頁)とこれを切って捨てる。そして、「ここに厳格なる批評家があって「助六」に性格の書分なしとするも、少くとも「江戸っ子」という抽象的な性格をこの脚本全体が説明して居るといふ事は之を認めるであろう」(同頁)と書いて、一つの典型を描き出すことに成功しているということの評価している。以下、慣例で抜くこともあった場面について、脚本を読んでその組立から、抜いてよい箇所はないのではないかと指摘している。

「河庄」について、小山内は、「今度東京で雁治郎の演じた「紙治」は門左衛門の「天の網島」ではなく半二(近松)の「心中紙屋治兵衛」であるという事を聞いたから」(それを讀んだ)(28-29頁)と、この作品の来歴についてまず述べている。この作品の治兵衛は、初世中村雁治郎の当たり役として知られているが、物語は、概ね「天の網島」の通りに行っているのに、近松門左衛門が書いた治兵衛、小春を見ている感じがしなかったのは、「少しでも大詩人の作に手を入れた半二と、これに余計な工夫を加えた俳優とが責を負わなければならぬ」(29頁)と小山内は記す。そして近松の作品に比べて小春の方が目立たなくなったことについて、「治兵衛を演ずる役者が小春を演ずる役者よりも多く地位の高い為に、自分計り儲けようとして多くの科を加えたから益々小春の科白が貧しくなったのである」(29-30頁)と、暗に雁治郎を非難しているようにも取れる。そしてもともになっている半二の作品についても「門左は人間を写そう、感情を描こうとして居るのに反して、半二は芝居にしよう、見物に解らせよう

という点に計り注意して居る事が解る」(31頁)と書いている。ここでも、「芝居にしよう」という言葉で、観客を意識すること、或いは、いわゆる外連ということに嫌悪感を見せていると言えるだろう。この劇評の最後は「唯「河庄」の一場に就いて、門左の原作と半二の改作とを比較して感じた処を述べたのみである」とし、門左の作は不朽のもの、「半二の改作も原作を離れた一つの「芝居」としては後世へ残るであろう」(32頁)とまとめている。そして、雁治郎の演じた「河庄」についてだけ否定的な判断が下されていると言えるだろう。

最後に掲載されている「引窓」では、長五郎、与兵衛と母親(長五郎には実の、与兵衛には義理の)の関係が、引き窓を使ってうまく描かれているということを述べているが、最後には、別の芝居への感想を引きながら「仕組は自然である、然し乍ら自然から得て来た仕組ではない」(35頁)としている。

以上、全部で16編ある明治38、39年の劇評のうち、11編を取り上げ、小山内の歌舞伎に対する考え方を見てきた。小山内の考え方は、写実を重んじ、それと対照的な観客に見せるという演技を遠ざけようとするものであった。一読しただけでは、歌舞伎に対して、無知、無理解という印象を持ってしまいが、すでに、20代も半ばにさしかかっていた小山内が書いたものである。むしろ、戦略的に知らないことを装ったと考えた方がよいのではないだろうか。そして、「孤城落月」評にもあるように、古い形式に譲歩することなく、新しい芝居を創って行きたいという意志が感じられる。

昭和3年の劇評

さて、次は、小山内が亡くなる年、昭和3年の劇評を見ていこう。明治38年、39年の評が歌舞伎評であったことから、この年も歌舞伎評を見ると、小山内の変化がよく見て取れるだろう。まずは、3月に、羽左衛門が演じた歌舞伎座の「実盛物語」の劇評から見ていこう。小山内は「羽左衛門の実盛を見た。面白かった」(447頁)と、まず、書き、その面白さを次のように表現している。

私は決してその内容に動かされたのではなかった。内容は実に詰まらないものである。内容らしい内容はまるで無いといっても好い位である。私が動かされたのは、歌舞伎が持つ「形式」と「表現」とによってである。(447頁)

「内容」には動かされなかったが、「形式」と「表現」には動かされた。明治38年、39年の歌舞伎評と、何と違っているだろうか。写実を求め、例えば、「梶原讐石切」では、「梶原が石を切るのも詰まらない」と書き、「扇屋熊谷」では「敦盛が女になっている理由が分からぬ」とし、「義経千本櫻」の狐については、「狐は狐で全く離れたもので、その離れたものが時々飛出して離れた儘、色合をつけて居るといふのに止るのであるから面白いと思う」(17頁)と書いた小山内が、歌舞伎の「形式」を面白いとしているのである。そのあと、ももとの人形浄瑠璃の持つ「形式」に言及したあと、次のように述べている。

これは実に世界独自の芸術である。日本の歌舞伎劇以外にはどこに求めても得られない独特な劇芸術である。それはレシテーションとジェスチュアとダンスとの微妙な化合である。決してそれらの雑駁な混合ではない。(448頁)

恐らく、ヨーロッパで各国の芝居を見てきて、改めて、日本の歌舞伎の独自性に思いを致したのではないであろうか。さらに歌舞伎役者の巧拙の基準についても書いている。

歌舞伎の生命は、実にこの種の(これは唯一の一例に過ぎない)独自の形式にある。そして、歌舞伎役者の価値は、係ってこれらの形式の表現の巧拙にある。(同頁)

尚、「この種の独自の形式」とあるのは、一つ上の引用にある、「レシテーションとジェスチュアとダンスとの微妙な化合」のことであるが、では、これらが化合していれば、「内容」は必要ないのだろうか？ 小山内は、「思想」という

言葉を使って次のように書く。

だが、現代人たる我々は、如何なる芸術からも思想を求めようとする。ある芸術が如何に芸術として独自であっても、そこに思想の把握すべきものがなければ、そこに我々の生活それ自身に影響をおよぼすべき何者かがなければ、決して精神の飢渴をいやすことが出来ないのである。(448-449頁)

歌舞伎の形式、表現を評価しつつも、やはりそこに内容も求めている。これは「現代人の芸術的墮落であるかも知れない」が「現代人の文化的向上」(449頁)であると考えて、そこにこそ、現代人と歌舞伎の今後の関係に関わる問題があると考えている。

少し話が先へ進みすぎたかもしれない。ひとまず、明治38年頃には、歌舞伎における観客に見せようとする態度を遠ざけようとしていた小山内が、晩年には、それも認めようとしていたということを確認しておこう。そうしたことを肯定的に捉えている部分が他にもある。岡本綺堂の「番町皿屋敷」について触れた「明治座の再生」の中では「殊に、播磨(守)が刀のつばで高麗皿を割るあたりの技巧は、今見てもやはり光彩がある」(446頁)と「技巧」への関心が見て取れる。

このように、役者の芸というものに評価の基準が移ってくると、若い頃に、写実を求めていた立場とは逆の考え方が提示されることにもなる。晩年の小山内の劇評の中には、尾上菊五郎(6世)、中村吉右衛門(初世)といった、個々の歌舞伎役者の演技についての言葉も多くなる。4月の劇評には、明治座で上演された、「寺子屋」についてのものがある。その中で小山内は、「歌舞伎芝居にしてからが、その生命は「愚しいところ」にあるのであるまいか。歌舞伎芝居が利口になったら——歌舞伎芝居に理知が働きかけたら——歌舞伎芝居はその本質の九分を失ってしまうのではあるまいか」(457頁)と書いてから、菊五郎の演技を次のように評する。

彼の源蔵には「愚しいところ」がない。総てが実生活的な理知の現れであ

る。そして、歌舞伎的な感情の現れはどこにも見られない。「誇張」は歌舞伎が持つ独自の表現形式である。いわゆる歌舞伎の「愚しさ」である。その「誇張」が菊五郎の源蔵にはない。彼は「源蔵」を「形」や「声」で表現しようとせず、唯「心」で表現しようとしている。(458頁)

あたかも非難するかのようには、「心」で表現しようとしている」と書く。かつて明治38年の「義経千本櫻」の劇評に、「昔の役者がこれを舞台上に上すに当っては、これに依ってケレンを見せようというだけの考えでやっただけ」(17-18頁)と書いた小山内が、である。もっとも、引用部分の次には、「だが、それには「寺子屋」という脚本が不相当である」(458頁)という言葉が続くのはあるが。いずれにせよ、この変化は、一体どこから来たのだろうか。次節では、その手がかりを、渡欧時に観た芝居の劇評の中に探してみたいと思う。

ロシアで観た演劇について

今まで見てきたように、明治38-39年の劇評と、昭和3年の劇評では、小山内の芝居のとらえ方に大きな変化が見られる。勿論、20年という歳月が、人の考え方に与える影響は莫大なものである。これは当然のことと言えるのかも知れない。しかしながら、この二つの時期の間には、1913年(大正2年)を中心とする、ヨーロッパでの観劇体験が挟まれている。そこで、その時の劇評を手がかりに小山内の演劇観に変化をもたらしたものを探って行きたいと思う。

まず、全集の第7巻に掲載されている劇評、及びそれに類するもののうち、ヨーロッパでの観劇を題材としたものには、次のものがある。「美術座⁶の「どん底」」、「美術座の「ハムレット」」、「マックス・ラインハルトの印象」、「レッスン座で見た芝居」、「独逸の諸市及び維納で見た芝居」。このうち、そもそもこの論考の根本的なテーマに関わる、スタニスラフスキー・システムと関係が

⁶ 小山内は、現在、「モスクワ芸術座」と呼ばれている劇団を「美術座」と呼んでいる。

あるのは、勿論、モスクワ芸術座が上演した、最初の二つであるので、ここでは、これを中心に上げる。そして、残りの、いわば、ドイツ編は、補足的に取り上げたい。また、小山内が書いたこれ以外の文章の中には、ロシアでの観劇体験が参照されるものも、当然あるのだが、そのうち、「[「生ける屍」に就いての論議]と「[「青い鳥」を見て]」は、その度合いが特に高いので、これも加え、これらの文章において、小山内が書いていることを考えてみたいと思う。

小山内は、1912年（大正元年）の12月16日⁷、モスクワに到着して最初に「どん底」を見ている。小山内は、その2年前に、この作品を「夜の宿」という題名で上演しているのだが、モスクワ芸術座ではすでに公演していないと考え、その台本を持たずにモスクワに来ていた。しかも「そこここと『どん底』の内容を思い出そうとした。悲しいかな、私の記憶はひどくぼんやりしている……」（213頁）という状態だった。小山内は「若し日本の或劇評家が言うように、「言葉の相違」のみが戯曲の「核心」とやらを掴む妨害になるものだとしたら、私は結局なんにも分からずに了ったに違いない。併し、私は私の肉眼を通じて舞台の上に見た或人生の縮図を自分の友達に語るだけの印象は受けたらしく思われる」（214-215頁）と、まず書き、芝居の印象を語っていく。しかし、本人が言うように、言葉が分からないので、外面的な特徴についての指摘が多い。例えば、ロシアだと灰色のイメージがあったが、衣装が色彩に富んでいること。人物の登場の仕方についての言及も多い。また、「序幕で先ず感心したのは仕出しの使い方である」（217頁）と書いているのだが、要は、主要な登場人物以外でも、その舞台への出入りが「一向芝居の邪魔にならないで、しかも写生として大変面白い」（217頁）という指摘をしている。また、第3幕のペーペルがコストゥイリョフを殺すことになる騒ぎの記述も詳細を極めている。そして、当時の興奮を思い出しながら「私はここに述べた「目の印象」以上に何者かを「心の印象」に得たに相違ない」（223頁）と記す。恐らく、これ

⁷ 当時のロシアの暦による。日本では29日にあたるが、以下、ロシア滞在中の日付は、露暦と前につけることにする。

らの整然とした芝居の進行が、物語の理解にプラスの影響を与えたということのようにおもわれるのだが、それについては、また最後に述べたい。

その後、観劇した日の夜に手帳に書き付けた感想を紹介している。「一人も英雄なし」に始まる一節は、その後に記す、各国の『どん底』理解とモスクワ芸術座との相違を描き出すためのようだが、主人公として捉えられがちであったルカについて「ルカも唯の乞食坊主なり」(224頁)と書く。その後、「ルカが眼に立つのは当たり前である。(か)かるが故にラインハルトは自らこれに扮して「使徒^{アゴステル}」か何かのようにこの役を取扱ったそうである。併し、その誤まった解釈は美術座が独逸へ来ると直ぐ世に知れた」(224頁)と、ラインハルトへの批判を若干にじませているが、この思いは、観劇当時の考えではなく、日本に帰ってきてからのもの、つまりドイツでラインハルトの芝居を見てきてからのものかもしれない。また、ラインハルトがスタニスラフスキーが演じたサーチンの役を、有るか無きかの人物にしてしまい、日本人もまたこれを軽い役と見なしたが、スタニスラフスキーの演じるサーチンは、偉大な力があるように見えながら何も完成しないという矛盾に満ちた存在で、スタニスラフスキーがそれを巧みに演じているという印象を吐露している。

次に、モスクワ芸術座で、露暦12月28日に観劇した「ハムレット」についてであるが、これはスタニスラフスキーがゴードン・クレイグと共同演出をした作品である。小山内は劇評に「舞台の設計はゴオヅン・クレエグとスタニスラウスキイとの合作である」(228頁)と記している。小山内は、クレイグにあこがれの気持ちを抱いており、「この長年焦れていた、「舞台の詩人」の、最も大仕掛に完成した作品を、目のあたり自分の肉眼で見る事が出来た」(227頁)とも記す。そして、その舞台装置について「ゴオヅン・クレエグに screens (屏風)一つで『ハムレット』の舞台を初から終まで作る趣向のあることは前から聞いていた。私が美術座で見たのはそれであった」(228頁)としている。また色についての指摘があるのは、「どん底」の劇評に同じである。或いは、具体的にクレイグの著書に載っていた舞台装置と今回見た芝居の装置を比較して、その効果について言及した部分もある。役者の演技については、例えば「クニツペルの王妃は、微少だにコンヴェンショナルな型を出さな」(236頁)いなどと紹介

しているが、結局、彼を動かしたのは、クレイグの芸術であった。それについてはこう記す。

私は今まで幾度となく彼（クレイグ）の理想的な論議に動かされて来たと同時に、また幾度となく彼が理想実行の結果について疑を持って来た。少くともその疑はこの『ハムレット』見物で一掃された。（236頁）

ところで、この時の『ハムレット』公演の反響については、こんな記録が残っている。ジーン・ベネディティの『スタニスラフスキー伝』の中に「ついに十二月二十三日初日の幕があくと、当然ながら複雑な反響をよんだ。こんな舞台はモスクワならずとも他に例を見なかったからである。クレイグの立体的でスクリーンを利用した舞台はとまどいをあたえ、激昂と侮蔑をかった。場面の流れにそって装置転換じたいを見せるという彼の当初のねらいは観客にも批評家にも理解されなかったのである」（『スタニスラフスキー伝』 260頁）とある。

ベネディティによれば、この公演の背後には、次のような状況があった。

劇団はなかなか稽古のめどが立たなかった。そのおもな理由はクレイグが稽古のやり方を知らなかったからだ。彼はお気に入りのアリサ・コーネンのほかは劇団と接触しなかった。この超人形論スーパー・マリオンネットの擁護者は、俳優たちが彼の抽象的観念の伝達のほうを選ぶときにかぎり、全面的に俳優に選択の自由を与えようとする人物だった。（同書 255頁）

こうした中で、スタニスラフスキーは俳優の稽古方法、ひいてはシステムの研究を続けていった訳だ。また、小山内が多く言及している装置のほうも、「彼（クレイグ）の舞台装置の多くは、巨額の金が使われ浪費されたにもかかわらず、技術的には製作不可能なことが明らかになった」（同頁）とベネディティは書く。このような状況で、小山内は、一体、何に感動したのだろうか。

ここまでの小山内の劇評は、セットや衣装の色など、視覚的なものが中心である。スタニスラフスキー・システムの開発が進行中であるなどということは

思ってもみなかった。曾田秀彦は、次のように書いている。

小山内がスタニスラフスキーの仕事を知るためにモスクワへ来たのに、スタニスラフスキーの演出についてほとんど書いていないということ。一言付け加えれば、この時、小山内はスタニスラフスキーが苦心して創り出していた演技に関するシステムの存在など知るよしもなかった。つまり、スタニスラフスキー・システムは誕生していたが、モスクワ芸術座の稽古に立ち合ったわけではない小山内は、その存在さえ知らぬままモスクワを去ったのである。(曾田前掲書 68頁)

そのような中で、演劇の見方が変わるほど、何に小山内は感動したのか。がそれに結論を下すには、次のトルストイ作の『生ける屍』についての議論を読む必要があるかもしれない。

『『生ける屍』に就いての論議』の中で、aと番号のふられている「心から型へ」という文章において、小山内は、「型は心の表現の肉体的材料である、肉体的手段である」(313頁)とまで記す。「型」という言葉を聞くと、歌舞伎の所謂「見栄」などがすぐに思い出されるが、小山内の考えでは、今まで「分からぬ」「気が知れぬ」などと批判してきた「型」というものは、「心」の表現ではなく、ただの「型」ということなのだろう。そのため、直後に、こう記す。「型の為の型というが如きものは、決して劇壇に存在しない筈である」(同頁)そして、その後、「生ける屍」第四幕第一場のあるシーンを、モスクワ芸術座と伯林の独逸座の俳優がどのように演じたのかを詳述する。そして、劇壇の精神論者は、そういうことはつまらないことで、役者はその登場人物の心理を体得すればいいのだと言うに違いないと断じる。が、小山内は、これらの型を通じて、作者の心までをも知ることができるのだと説く。型のための型ではなく、心のための型の主張ということになるだろう。そして、「私は戯曲を愛するが故に、演劇を愛する。心を愛するが故に型を愛する。精神を愛するが故にその表現材料を愛する……」(316頁)と言っている。

この後、b『『生ける屍』の印象』、c『『生ける屍』を日本で見て』、d『島

村抱月氏に訊す」の3つの文章が全集には掲載されているが、cのみに大正6年10月30日という日付がある。また、最後の文章は目次では、「『生ける屍』に就いての論議」とは別に立てられているのだが、本文中には、見出しの上に“d”という記号がふってあり、内容も、『生ける屍』についてなので、以上、3つの文章を簡単に検討しておこう。

bは『生ける屍』の物語を検討しているが、その中で、モスクワ芸術座と伯林の独逸座で見たことを書き、どちらも非常に立派だったが、「独逸の演出をどうしても褒める事が出来なかった」(322頁)と書く。そして、「一言にして言えば、美術座はこの芝居から人生を求めようとしたが、独逸座はこの芝居から「芝居」を求めようとしたのだ」(同頁)と続ける。上の、型と心の議論との関連で言えば、モスクワ芸術座は心のための型であり、独逸座は型のための型とされているように思われる。もっとも、小山内自身の言葉は、ここでは、「露西亜では「心」が考えられたのに、独逸では「動作」が考えられた」(同頁)というように、「動作」という言葉が使われているが。ただし、具体的な差異については、必ずしも明確ではない。モスクワ芸術座の演技に、心を表現する型を見いだし、それが、晩年の歌舞伎評における、形式の評価につながっている可能性があると思われるのだが、その肝心の心を表現する型が必ずしも明確ではない。独逸座と対比しながら「露西亜では総てが小体に、如何にも一家の私事らしく演ぜられた。独逸では総てが大規模で、如何にも「大悲劇」らしく演ぜられた」(322頁)という一文に、ヒントらしきものが、なきにしもあらずだが、とにかく最新の注意を払って細かいことにまで神経を行き届かせる演出が、小山内の好みにあったということは言えるだろう。

cでは、日本の芸術座が「生ける屍」を舞台にのせたので、それについて書いているが、その中で小山内は、「旧劇を見る私の心は常に不安だ。常に妥協だ。常に屈従だ。不安と妥協と屈従との底を流れるものは、必ず反抗の精神だ。併し、新劇を見る私の心は、丁度家にいて手足を楽々と伸ばした気持である。不安もない。妥協もない。屈従もない」(324頁)と書いている。これが大正6年の小山内の述懐である。型への関心はすでに表明されていたが、それでも、まだ旧劇よりは新劇に愛着を持っている。記述が前後しているために、分

かりにくくなっているが、菊五郎が源蔵を心で表現しようとしていると書くのは、これよりも10年程後のことである。これは、同じ日に、団十郎追善芝居と芸術座の「生ける屍」の公演が重なり、前者を途中で抜けて、後者を見に行ったということを述べたあとに、書かれている。が、このあと、せっかく好きな「生ける屍」であるのに、これはトルストイの『生ける屍』じゃないと続く。そして、それを批判するのに、モスクワ芸術座を持ちだしている。例えば「着物に赤や青のあるのもいけない。美術座ではみんな黒か灰色だった。女中の色までが寂しく沈んでいた」(328-329頁)や「露西亜でツイガン(ジブシー)の歌を聞きに行く所は、こんな粗末なところじゃない」(329頁)という具合だ。これでは、いくら、「頭から高飛車に、露西亜ではこうだった、モスクワではああだったと極めつけるのは、余りに同情のない為方である」(326頁)と断つても、最後に「芸術座はもっと好い事が出来る」(330頁)と書いても、批判された方はたまらないだろう。そして、芸術座の人々が怒っているということを伝えきいて、小山内が主宰者の島村抱月に出した手紙の形式を取った文章がdになる。

ここでは、以前の劇評はトルストイの為に書いたのだと弁明し、脚本に手をいれたことを批判し、一方では、島村抱月が坪内逍遙と袂を分かった理由を、役者の技芸に重きを置いた坪内と近代の優秀な戯曲を上演しようとした島村の違いだろうと推測した上で、自分は、むしろ島村の方に同情を感じていたのだと述べる。ここには、明治40年前後の脚本重視の小山内の姿も読みとれるが、実際に島村が坪内から離れたのは、小山内がヨーロッパから帰る頃だったと小山内自身がここに書いている。が、島村に同情しているように見せながら、結局、「復活」の公演で、「カチューシャの唄」がヒットしたことを挙げ、島村達が「須磨子を中心として、センチメンタリズムで見物を捉まえる事」唯それだけがあなた方の為事になったようです」(343頁)と批判を繰り返している。が、ただ、そうした作品を上演することを全否定するわけではなく、そうした芝居のためにはそれにふさわしい脚本があるということもまた付け加えているのである。

こうした批判が正当かどうかは、分からないが、小山内は、自分がロシアで

見てきた舞台を根拠として、日本で上演された芝居を評するということが時にあったようである。

例えば、1920年2月に有楽座で上演された民衆座の「青い鳥」についての劇評である。最初、先行きを心配したが、結局は、「私は本当に愉快に見た。今家へ帰って回想して見ても愉快である。近頃こんなに愉快な明かるい気持で芝居を見た事はない」(350頁)と言うくらい楽しんだようである。そして、自分は、本来、この芝居の拙さを指摘するにはもっともふさわしい人間だが、それなのに愉快に見た訳だから、「民衆座に敬礼の帽子を脱いでも好いと思っている」(351頁)と言う。ところで、彼は、何故、自分にその資格があると思っているのだろうか。それは、「この芝居の世界で最も好い演出を見て来ている」(同頁)からだ。そして、「それは言うまでもなく、モスクワの美術座のだ」(同頁)だった。では、その「権威」を借りながら、小山内はどのような批評を展開しているだろうか。勿論、モスクワで見てから7年程時が経っているので、記憶が希薄になっているということは断っているのだが、例えば、こう書く。「今度の「青い鳥」で何よりも効果の上がったのは舞台装置と明かりの使い方とであった。それは勿論、エゴロフが案出したという美術座の舞台のように象徴的なものではなかった」(352頁)或いは、「唯、子供らしい事であるが、露西亜では、思い出の国で青い鳥を兄妹が見つけると、拵え物の鳥が電気仕掛で青く光った」(353頁)また、「一番いけないと思った舞台は、樵夫の家だった。……(中略)……尤も、ここは美術座でも一番照明に金を掛けたところで、ほんとに遣ったら、あすこだけでも何千円という費用が掛かるのだから、そう無理は言えない」(同頁)

つまり、ヨーロッパの観劇体験が劇評に生きる場合は、セットや照明など、言葉が分からなくても理解出来る部分が多いのである。勿論、それとともに、「どん底」の劇評で見られたように、役者の登場、退場の巧みさといったことも小山内の印象に残ったに違いない。スタニスラフスキーのシステムに気付く余裕などは毛頭ない。だが、そうした外面的なことへの関心が、それを通して「心」を描き出すという「形」に結びつく契機になったと考えることはできるのではないだろうか。

ロシアにおける観劇に関する劇評は以上であるが、最後に、ドイツにおける観劇体験を文章にしたものも、簡単に見ておきたい。というのは、「マックス・ラインハルトの印象」という30頁ほどの文章の中に、上で述べた「青い鳥」や「生ける屍」についての記述があるからだ。小山内は、もともと、渡欧前には、この演出家の芝居を楽しみにしていたのだが、「私はマックス・ラインハルトに就いて余り多くを語る事ができない。何故と言え、私は彼の演出した劇を僅か八つしか見ていないからである。しかもその第一印象が甚しく失望的なものであった為に、その後の私はいつも或 prejudice を持って、この人の舞台に対していたらしい」(357頁)というありさまになる。それも、その前にモスクワ芸術座を見たからで、ラインハルトは、モスクワ芸術座の引き立て役に墮してしまったようである。例えば、モスクワでも見た、「青い鳥」をここでも見、「火や水の人間化も拙ないものであった、殊に水が時々本当の霧を吐き出したり、火が時々本当の烟を出したりするには逆も堪えられなかった。猫も犬も美術座のそれらのように「象徴化された写実」ではなくて、写実ばかりではやり通せぬものを無理に写実でやり遠そうとしてしくじったようなものであった」(360頁)と評している。つまり、モスクワ芸術座の「象徴化された写実」というものに、軍配を上げている。そして、その後、ラインハルトの演出は工芸であって、芸術ではないという言葉も出てくる。一度、モスクワ芸術座の優位を確信してしまうと、あとは、何があっても比較して下に置いてしまっているのは公平でない気もするのだが。

同じく、モスクワ芸術座でも観た、「生ける屍」についてはどう書いているだろう。こちらも、モスクワ芸術座と比較して、ほぼ全否定と言ってよいだろう。セットの作り方、ちょっとした役者のやりとりの丁寧さ、小道具のランプの光の加減、何もかもモスクワ芸術座が上であると述べている。そして、「ラインハルトのレジイには少しも内面的な所がない。彼のレジイは飽くまでも外面的である」(370頁)としている。つまり、外面だけでもいけない。心のない型では、これまたいけない訳である。

終わりに

ここまで見てきたように、小山内薫の明治30年代の劇評と晩年の劇評とは、「型」に対する考え方が大きく変化している。しかし、型を型そのものとして評価している訳ではなく、あくまでも「心」を描き出す型を評価していることが分かる。また、様々な種類の演劇があることも認め、若い頃のように、写実をことさら求めるだけでなく、時によっては観客に見せるための芝居というものが存在するという事も容認している。

そうした、変化が、ロシアを中心とするヨーロッパでの観劇にあることは間違いないだろう。各国の様々な演劇を見たことで、歌舞伎のようなスタイルの演劇が存在する意義を知ることになったであろうことは、容易に想像ができる。しかし、スタニスラフスキー・システムの存在には気が付かなかった小山内が、どうしてリアリズム演劇の申し子のような受け取られ方をするようになったのだろうか？

そのヒントにもなりそうな劇評があるので、まずは、それを引用したい。日付の情報はないが、小山内の晩年に書かれた、歌舞伎座で上演された岡本綺堂の「雷火」についての劇評である。

(登場人物の中川の台詞があつて)番士一同が中川を取巻くようにする動きも緊張味があつてよかつたが、愆には、あの時、中川を舞台の中央へ押しださないで、中川は下手の居所にそのまま居ることにして、上手にいる番士達だけが平野一人を火鉢の側に残して下手へ詰め寄せるようにしてもらひたかつた。

中川を舞台の中央へ持つてくることが、効果において、中川を英雄化する恐れがあるからである。平野を一人上手へ残すのは、舞台の構図としても、笛の音が聞えない人間という解釈からいっても面白くはないかと思うのである。(429頁)

ここには、細かい役者の動きが書かれているが、それは、約束ごと (=型)

として書かれているわけではない。それらの動きが、ある意味（＝心）をもってしまおうということを言っているのである。これは、モスクワ芸術座の「どん底」を見た時の劇評で、端役も含め、役者達の動きを克明に記した時の経験が生きているように思われる。

さらに、「左団次の中川は言語にも動作にも他の番士と同輩であることが、はっきり現れた。何か特別の人間にならなかったところが好い」（429頁）と続け、「猿之助の吉見、左升の平野」と始めて、8人の俳優の名前を挙げたあとで、「いづれも自分自身のことより舞台全体の統一を目標にしているのがよかった」（430頁）と締めくくっている。個々の俳優が目立つことよりも、アンサンブルがうまくいっていることを評価しているが、こうした評価の仕方こそ、モスクワ芸術座直系と言えるだろう。スタニスラフスキー・システムの存在には気付かなかった。しかし、役者達の動きを克明に書き取り、そうした動きが意味を持つということに気付いたことが、小山内をスタニスラフスキーに近づけたのではないだろうか。

文献リスト

小山内薫全集第7巻 臨川書店 1975年
 小山内薫全集第8巻 臨川書店 1975年

小山内富子『小山内薫 近代演劇を拓く』慶應義塾大学出版会 2005年
 曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』勉誠出版 1999年
 ジーン・ベネディティ（高山図南雄・高橋英子訳）『スタニスラフスキー伝』晶文社 1997年