

幻の『蝙蝠座』覚書-小山内薫とニキタ・バリエフ-

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大正演劇研究会 公開日: 2013-05-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 曾田, 秀彦 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/15978

幻の『蝙蝠座』覚書

—— 小山内薫とニキタ・バリエフ ——

曾 田 秀 彦

拙稿は、「小山内薫」モスクワでの『演劇観』の転換はあったか?」（『青電車』昭54、12）のなかのニキタ・バリエフ関係の箇所を抜き出し、覚え書きの形でまとめたいものである。

元になった「小山内薫」を発表したのは、少人数同人、極少数の同人雑誌であったのだが、それにもかかわらず、拙論のニキタ・バリエフのところは、何人かの研究者が関心を寄せてくれて、自著のなかに取り上げてくれた研究者もあった。小山内薫とバリエフの関係は、確証のあるものではない。それが却って、研究者の関心を呼び起こしたのかもしれない。

小山内とバリエフの「蝙蝠座」の関係を暗示した大正期の演劇雑誌の一行の記事に、わたしは着目した。不確かなたった一行の記事なのである。しかし、関東大震災

直前の大正十一、十二年のころ、バリエフの「蝙蝠座」は、新聞の学芸欄や演劇雑誌で紹介され、演劇関係者は当時かなり知られた存在であった。

そうした時期、西欧の演劇に目を見開いており、ロシア演劇の紹介にも努めていた小山内薫が、バリエフの仕事に関心を抱くのも、しごく当然のように思われる。その後の築地小劇場は、「蝙蝠座の思い出」という演目を上演しているのだ。

しかし、わたしは、そうした側面からのみ小山内薫とニキタ・バリエフを見ているわけではない。小山内と「民衆演劇」という関係から、バリエフとの影響関係も見る。そうして、小山内の演劇活動のそれぞれの時期に、多大な影響を与えたゴードン・クレীগ、スタニスラフスキ、ラインハルト、メイエルホリドという演劇思想の流

れのなかにバリエフを置いてみるならば、バリエフの「蝙蝠座」に対する小山内の関心は、必然性のもので映るのであるが、どうだろうか。それは大正中期の大劇場・小劇場論争のなかで、彼が当時の西欧のアバンギャルド芸術の一つ、表現主義演劇へ関心を傾斜させながら、改めてラインハルトの仕事を見なおそうとしていた時期と重なるだろう。

それが必然的なものであるかどうかを検証するために、旧稿から、随所に記述されてあるバリエフに関係するところを抜き取り、一篇の覚え書きとして眺めてみようというわけだ。そこから生まれてくるものは、晩年の小山内薫の演劇思想への過程であるだろう。

以上を前口上として、本論に入ろう。

* * *

大正十二年四月の「演芸画報」の「演芸消息」という雑報欄に、その頃の小劇場の台頭を報じた小さな記事が載っている。記事によると、最近小劇場運動を開始したものとしては、飯塚友一郎の「東京小劇場」、秋田雨雀の「先駆座」、それらと並んで小山内薫と市川左団次の「蝙蝠座」の企図があると報じているのである。そしてこの記事は、「爰に三つの小劇場運動が開始されたことは、我劇壇のために大いに声を高くして祝福すべきこと

である」と述べているのだ。

「東京小劇場」は、反商業主義に徹し、店舗、酒場、倉庫、私邸いかなる空間をも劇場として芸術的な演劇活動を行なっていたアメリカ二十年代のリトル・シアター・ムーブメント——代表的なものにはプロビンスタウン・プレイヤーズやシカゴ小劇場などがある——を模範として、飯塚友一郎の「室内劇」を受け継ぐ形で設立された。飯塚のほか、園地公功、益田甫なども加わり、大正十二年三月、第一回試演会で谷崎潤一郎の『愛なき人々』を上演した。

「先駆座」は、やはりアメリカのリトル・シアター・ムーブメントの影響の下で、平河町の中村屋私邸の土蔵を活動の本拠地として、秋田雨雀を中心に佐々木孝丸、川添利基などが参加し設立。第一回試演会では、秋田の『手榴弾』とストリンドベリーの『火遊び』の各一幕物が取り上げられた。「室内劇」——「東京小劇場」および「先駆座」は短命ではあったけれども、関東大震災以前のわが国のリトル・シアター・ムーブメントを代表する劇団であった。

他方、「蝙蝠座」は「演芸画報」の先の記事に、「小山内左団次氏等発企になる日本に於ける『蝙蝠座』の高唱」とあるのみで、実際に活動を始めたとは報じられて

いない。しかし、先の引用文中に、「蝙蝠座」を含めて「三つの小劇場が開始された」とあるのだから、小山内、左団次の「蝙蝠座」はかなり具体的になっていたらと考えてよいのではないか。それが中絶したのは、やはりこの年の九月の大震災であったのだろう。その後は、周知の通り、小山内は「築地小劇場」の活動へ全精力を傾注していった。ついに彼らの「日本に於ける『蝙蝠座』」は実現しなかったのである。

しかし、幻となった小山内薫と市川左団次の「蝙蝠座」に特別の関心と好奇心を抱くのである。なぜなら、これまで小山内の演劇思想で見落とされてきたある側面を、明るみに引き出すであろうと思われるからだ。

「日本に於ける『蝙蝠座』」とある「蝙蝠座」とは、一九二〇年以降パリでも喝采をあげ、世界的に注目されたロシア生まれの「蝙蝠座」（テアトル・ド・ラ・シオーヴスリイ）である。率いるは、ニキタ・バリエフ。この一座は、当時のミュージック・ホールの形式を意識的にとりいれ、音楽、舞踊、寸劇からなる一種の高等入寄席演芸、つまりスペクタクルであった。大正十三年六月の築地小劇場設立の一年あまり前という時期に、小山内がバリエフの蝙蝠座に注目していたということは、築地小劇場以後の小山内を見る時、看過できない問題を胎んで

いるように思える。彼が二〇年代のスペクタクル芸術の潮流を鋭敏にとらえていたことを知るのであるが、それもたんなる関心事という範囲にとどまることなく、前に見たように、盟友左団次とともに、「日本に於ける『蝙蝠座』」を計画したということは、重要である。バリエフへの関心は、晩年のメイエルホリドへの注目へとつながるであろう。

関東大震災により、小山内・左団次の「日本に於ける『蝙蝠座』」は、ついに幻に終わったが、もしこれが実現しているならば、小山内の演劇思想のある部分がかつと明るみに出ていたであろう。バリエフによって、彼におけるラインハルトからメイエルホリドへの節目がより明確に示されていたということだ。いうなれば、小山内に与えた影響として、スタニスラフスキー一辺倒のこれまでの小山内研究を少しでも変えるためにも、ラインハルトからメイエルホリドへの節目をおさえておきたいのである。

小山内研究の上で、以上のような意味で、バリエフは新しい視点をわれわれに与えてくれるであろう。蝙蝠座については、主として、岩田豊雄の「蝙蝠座の回顧」（『岩田豊雄演劇評論集』新潮社、昭38）に依るが、モスクワ芸術座の主要な客員俳優のひとりであったニキタ・

パリエフが、蝙蝠座なるものを主宰するのは、一九〇八年のことであったという。その最初は、モスクワ芸術座の関係者たちが、彼らの芸術的休暇を寸劇や余芸で楽しんでいた、パリエフが主宰するいわゆる△芸術クラブ▽と呼べるようなものだったらしい。こうした芸術クラブを出発点にして、パリエフの蝙蝠座は、一九〇八年のデアグレフのバレエ・リュスのパリにおける成功に刺激されることもあって、オペレッタ、コメディ、ヴォード・ビルなどをとりこんで、次第に発展していった。そして革命前のロシアにおいて、蝙蝠座はモスクワ芸術座とともに、演劇愛好者の注目するところとなった。

パリエフの蝙蝠座が世界的な名声を得るようになるのは、一九二〇年の春に、彼らがパリに姿を現わし、シャゼリゼの小劇場、フェミナ座において大成功をおさめた時からである。その後は、パリのみならず、ヨーロッパやアメリカの各都市において、つきつぎに成功をおさめ、二〇年代の華やかなるいわゆる見せ物（スペクタクル）芸術世界の中心として、注目をあびることになった。蝙蝠座は、すでに述べたように、ミュージック・ホール形式を意識的に採用して、一夜のプログラムに、音楽、舞踊、ときには小喜劇のスケッチ風なものも含めて、二十近い演目をそろえていた。

彼らの演じるものは、音楽的要素の強いものであり、次に舞踊的要素となるが、この一座の第一の特色と言えは、絵画的な劇場と言わなくてはならないという。パリエフの芸術は、演劇の正統からはすれたいわゆる高等△寄席▽、バラエティ・ショーでありながらも、獨創性を有した舞台芸術の総合的様式を試みるものであったのだ。岩田論文によると、かつての自由劇場の創始者アントワーヌをして、「これほど獨創的な、これほど高貴なスペクタクルはかつてあるまい」と言わしめたほどだった。

* * *

小山内薫が獨創的なパリエフの△寄席▽芸術に目を向けるようになったのは、マックス・ラインハルトに対する関心からである。大正元年、スタニスラフスキーとラインハルトの仕事を目にするのを目的としてのロシア・ヨーロッパへの旅であったが、この時、ラインハルトへの興味は、スタニスラフスキーの陰に隠れてしまったらしい。それ以上に、小山内にはラインハルトに失望に近い思いを抱いて帰国したようである。その彼が、ラインハルトの再評価をはじめたのは、表現主義演劇の紹介に力を入れ始める大正十一年ころからである。ラインハルトこそ、表現主義戯曲を舞台にあげ、表現主義演劇運動を強力に推進した演劇人であった。

大正十一年六月から、小山内は雑誌「新演芸」に、「小劇場と大劇場」という論文を連載し始める。当時劇壇では、△演劇の民衆化▽が大きな話題となっていた。そして、△演劇の民衆化▽は大劇場によるべきか、小劇場によるべきかという議論がおこっていたのである。小山内の連載論文は、この議論に関連して書かれているのであるが、論文の半分以上がラインハルトの仕事の紹介にさかれている。この論文は「新演芸」に五回連載され、ラインハルトの小劇場まで筆が進んでいたが、彼の大劇場に論を進める直前、関東大震災がおこり、中断されてしまった。彼が「小劇場と大劇場」中のラインハルト論に加筆して、大正十五年六月から九月にかけて発表したものが、「マックス・ラインハルトの歩いた道」という論文なのである。

この連載論文に予定されていたラインハルトの大劇場論の部分が、とうとう書かれずに終わったのは残念だが、彼はとにもかくにもラインハルトの小劇場論までは筆を進めることができた。小山内はそのなかで、ラインハルトがオットー・ブラームの自由舞台を離れて、一九〇〇年前後のユーパー・ブレットル運動に加わったことについて、書いているのだ。小山内はユーパー・ブレットルとは、「超寄席」であり、「寄席を超越した寄席」

を意味することばだと説明し、この演劇運動の目的とするところを、ユーパー・ブレットル運動のリーダーであったピアバウムという詩人のことばに見たのちに、次のように述べている。「つまり生活の総てを芸術化するという考へから一番民衆の喜んで行く寄席といふものを目をつけて、先づこの芸術化を企てたのが、ユウバアブレットル運動です」と。小山内がユーパー・ブレットル運動を詳しく紹介しているのは、ここに「一番民衆の喜んで行く寄席」と述べられたところにあるのだろう。こうした個所に、民衆劇の問題および△演劇の民衆化▽が小山内によって強く意識されていたのが、理解されるのである。

ラインハルトは、早くから民衆的なこの演劇運動に関心を抱き、自由舞台に関係している時期にあつてさえ、あるキャフエに根拠地をおいた「めがね」というクラブ式の劇団を始めている。自由舞台を離れたのち、このクラブは「音と烟」という名前にかえられ、キュントラハウスというホテルの一隅に本拠が移されたのである。そして、このホテルの広間の一つを常設劇場として、彼の高等△寄席▽運動をつづけていくのであるが、ラインハルトのその後の演劇の基礎は、ここに築かれたのだという。一九〇一年より彼の演劇は、新しい展開を見せ始め

るのである。

このようにして、小山内は一九〇〇年前後のドイツおよびラインハルトのユーバー・ブレットル運動を紹介する。この紹介によって、争点になっていた民衆劇の問題、それに関連する大劇場と小劇場の論議に、なんらかの解答が与えられるであろうことを、おおいに期待したにちがいない。そして、小山内は、一九〇〇年前後のドイツでの芸術キャバレー運動とも称されるユーバー・ブレットル運動に、一九二〇年代の見せ物（スペクタクル）劇運動を重ねて見ようとしていたようだ。つまり、ラインハルトのユーバー・ブレットル運動に、二〇年代のバリエフの蝙蝠座の先駆を見ているように思われるのである。小山内はユーバー・ブレットル運動を紹介している個所で、「今日似たものを求めれば、多少意味は違いますが、露西亞のニキタ・バリエフの『蝙蝠座』の運動などが、先づそれに近いもの、やうに思はれます」と述べ、バリエフの「蝙蝠座」の名前をあげているのであった。

* * *

「小劇場と大劇場」の連載中であつた大正十二年四月、小山内は「平民と演劇」という論文を、「演芸画報」に発表している。これは小論文ながら、民衆劇についての彼の考えを知るうえで、貴重である。そのなかで小山内

は、近代のあるべき民衆劇の発展過程を論じて、次のように述べた。

寄席のやうなものから小劇場へ移り、小劇場から大劇場へ移り、大劇場から曲馬場へ移り、曲馬場から新式の半円形劇場へ移り、更にそこからザルツブルヒの山中の祝祭劇場へ移らうとしてゐるラインハルトの経路は、中でも私達に力強い暗示を与へる。

小山内は、民衆劇運動のあるべき発展過程の雛型をラインハルトの過程に見ているのだが、その出発点を「寄席のやうなもの」として見るところに着目すべきだろう。ここにラインハルトのユーバー・ブレットル運動とバリエフのロシア・キャバレー運動である蝙蝠座が重なってくるのである。「平民と演劇」という小山内論文が載つた同じ「演芸画報」四月号に、幻で終わった小山内・左団次の「日本に於ける『蝙蝠座』」が報道されているところからも、それは理解されるだろう。

つまり、小山内の△幻の蝙蝠座▽の背後にあるのは、バリエフと同時にラインハルトだということなのだ。もしも小山内の蝙蝠座が幻に終わらずに実現したとしても、それは最終的に祝祭劇場をめざすべき、日本における近

代民衆劇運動の出発点であるという位置付けに変わりはなかつたであろう。

しかし、小山内において、なぜ「日本に於ける『蝙蝠座』」であつて、「日本に於ける『音と烟』」でなかつたのか。彼は大正十二年という時点において、パリエフの蝙蝠座が第一次大戦の戦後の芸術的傾向を代表するような、著しく二〇年代的な芸術問題をはらんでいると理解していたからにちがいない。そして、小山内が「日本に於ける『蝙蝠座』」を計画したのが、築地小劇場の設立の前年だったことを忘れてはならない。彼は「平民と演劇」の先の引用文中にあるように、民衆劇の発展過程の最初を「寄席のようなものから小劇場へ」と考えていたのだつた。

大正十三年六月、小山内の小劇場運動たるべき築地小劇場が設立された。ラインハルトを規範として、「寄席のようなものから小劇場へ」発展すべきだとする彼の意図は、築地小劇場の設立により、「寄席のようなもの」を飛ばして、一足飛びに「小劇場」になつてしまつたのである。しかし、設立に際して、彼は「築地小劇場は何の為に存在するか」（「演劇新潮」大13・8）を発表し、そのなかで、この劇場がめざすところの一つを、「あらゆる民衆を迎へる『芝居小音』である」と述べた。「民

衆」ということばや「芝居小屋」ということばは、どこか小山内に似付かわしくないもの、この時、突如現われてきたことばのように、受け取られがちである。しかし、これまで見てきたように、「小劇場と大劇場」から「平民と演劇」といつた小山内の論文や、彼の「日本に於ける『蝙蝠座』」の計画というような、築地小劇場の設立以前の小山内を知るならば、「あらゆる民衆を迎へる『芝居小屋』」という彼の演劇イメージは、決して奇妙には見えないであろう。

小山内の「日本に於ける『蝙蝠座』」が幻になつたために、民衆劇運動の出発点になるはずの「寄席のようなもの」が、私たちの目に見えなくなつてしまつたのである。しかし、彼が築地小劇場を「芝居小屋」と規定したとき、そのことは背後に、その「芝居小屋」は見世物小屋であり、そこで演ぜられるものは、スペクタクルであるという彼のイメージを読み取らなくてはなるまい。だが、小劇場運動である築地小劇場の演目の一部に加えるにしろ、現実的には、蝙蝠座流のスペクタクルは不可能であつたらう。なぜなら、それは、音楽や舞踊に関する洗練された技術、そして民族色とが、演ずべき俳優たちに要求されるからである。築地小劇場の若い俳優たちは、それらの要求に応えられないだろう。左団次らと

ともに「日本に於ける『蝙蝠座』」を考えていたときとは、まったく条件が異なっていたのだ。高等ハ寄席V的なものが、ここでは駄目だとなれば、築地小劇場を「芝居小屋」と考えたときでも、小山内のスペクタクルのイメージは、具体的な像をはっきり結んでいなかったのにちがいない。しかし、この時にあっても小山内は、スペクタクルのイメージが次第に具体的になり、どのような形をとるにせよ、それが実現されていくという希望を棄ててはいなかったと思われる。それはまた、小山内薫における民衆劇への希望という問題なのだ。

* * *

築地小劇場の発案から崩壊までをスペクタクルという方面からアプローチするならば、もっとも重要なものとして浮かび上がってくるのが、小山内の築地小劇場での最後の仕事、近松門左衛門原作・小山内薫改作『国性爺合戦』であるだろう。築地小劇場における小山内薫、それは『国性爺合戦』へ至る過程としてとらえることも可能にちがいない。

近松改作劇『国性爺合戦』はその上演が成功であったか、失敗であったかの問題を越えて、小山内の演劇思想を知る上で非常に重要なのである。

小山内改作の『国性爺合戦』は、彼によって、新しい

スペクタクル劇として意図された。これが具体化される時期は、すでに小山内におけるラインハルト・パリエフの時代から、メイエルホルドの時代へ移り変わっていた。しかし、改作『国性爺合戦』は、昭和二年の彼の訪ソ以後に構想されたわけでは、断じてない。築地小劇場の設立から、改作『国性爺合戦』までを透かし見るならば、そこに一本の張り渡された糸を見付けることができると思う。その糸は、時として見失われがちなほど細々としているかもしれないが、これこそが、小山内のスペクタクルへの希望であり、日本における民衆劇建設への挑戦であったのだ。

築地小劇場設立の当初には、前に述べたように、小山内はスペクタクルの具体的イメージを明確にしえないままであったようだが、その新しいイメージは、設立以後かなり早い時期に訪れたように思われる。それは彼の「国劇」の構想と呼ばれるものであるのだが、それが語られ始めるのは、春陽堂版『小山内薫全集』にも収録されてある「国劇の将来」という講演からだと考えてよい。この講演は、いつ頃おこなわれたのであろうか。雑誌「築地小劇場」の大正十四年九月号に、「築地小劇場夏期仕事の報告」という記事があり、そこに次のような記載が見られるのである。

演劇講演会

名古屋商業会議所（二十三日夜）

大阪朝日新聞楼上（二十六日夜）

築地小劇場の一年 土方与志

南欧の戯曲を中心として 高橋邦太郎

最近のロシアの演劇 熊沢復六

表現派の劇 北村喜八

国劇の将来 小山西薫

尚大阪では青山杉作の「演出とは何ぞや」。

右の記事によると、小山内の「国劇の将来」という講演は、大正十四年の八月、九月に、築地小劇場が名古屋と阪神を巡業した際、その宣伝を兼ねておこなったときのものである。この講演が重要なのは、小山内が新しい「国劇」の構想を述べたなかで、「既に日本の劇壇の一角に著々その形を現はさうとしてをります」と語っているのが見られるからである。「国劇の将来」は、築地小劇場設立の翌年の講演だということを忘れてはなるまい。すでにその頃、小山内のうちには、改作『国性爺合戦』として後に完成する新しい「国劇」の構想の芽が生まれ始めており、スペクタクル劇の新しい形態がつかまれつつあることが、この講演において示唆されているのであ

る。

「著々にその形を現はさう」という新しい方向は、築地小劇場の最初の創作劇上演・坪内逍遙作『役の行者』の頃には、上演プランをともなつて、具体化されつつあった。それは、バリエフの蝙蝠座のレパートリーとは、形式のうえではことなる古典の現代化である。この時期には、小山内はラインハルト・バリエフの時代からメイエルホリドの時代へ入っており、彼の近松改作劇『国性爺合戦』におけるメイエルホリドの影響は大きい。改作『国性爺合戦』の築地小劇場上演を伝える広告が、『役の行者』を上演した大正十五年の暮れには雑誌その他に現われるのである。

他方、青江舜二郎の「座談会のとき」（「舞台新声」昭4・2）によると、大正十五年の末に、小山内が帝大の劇研究会で改作『国性爺合戦』の具体的なプランを話している、青江氏はこの話を直接聴いたということだ。これもまた、改作『国性爺合戦』の上演までの過程を知るための見逃せない一つの事実であるだろう。

その翌年の昭和二年一月、築地小劇場の第五十六回公演に小山内薫改作『国性爺合戦』の上演が決定したのであった。しかし、この時は小山内の台本が完成しなかつたために、上演の広告を出しながらも、上演延期になつ

てしまった。そして、同年九月に予定された二度目の上演計画も、一度目と同じ理由によって、再度延期されるのである。

* * *

ここで再度、大正中期の「小劇場と大劇場」時代に戻って、改作『国性爺合戦』までを遠望してみよう。この頃、小山内は劇場の発展を、寄席のようなものから小劇場へ、さらに大劇場、曲馬場、半円形劇場、祝祭劇場へというラインハルトの事例を紹介しながら、あるべき姿を模索していたことについては、すでに触れた。そうして、彼の幻の「日本に於ける『蝙蝠座』」から築地小劇場への発展は、ラインハルトの事例に照らすなら「寄席のようなものから小劇場へ」ということに照応するであろうということも、指摘した。小山内の演劇人としての最後の仕事となった改作『国性爺合戦』上演は、ラインハルトの演劇上の経路からすれば、最終到達点である△祝祭劇場▽へ向けて、病魔に犯されていた小山内の最後の飛翔ではなかったらうか。

これまで、小山内薫に対する見方と言えば終始ハリアリズム演劇▽、そしてスタニスラフスキーへの一辺倒だったように思われるが、そうした見方だけでよいのだろうか。大正中期に小山内が実際に、どのようにハリアリ

ズム演劇▽を見ていたのか、知る必要がある。小山内は「小劇場と大劇場」で、次のように述べていることは、着目しなくてはなるまい。

世界の芸術から言うと、もうリアリズムは破門されてしまつてゐます。追放されてしまつてゐます。（中略）日本では、まだ戯曲家は必ずリアリストでなければならず、演劇は必ずリアリズムでなければならぬと考へてゐる菊池寛氏のやうな気の毒な作家が、可なり高い地位を持ち続けてゐるやうですが、大戦以前には既に醜酔し始めてゐて、日本にゐた吾々には逆も想像の出来ないやうな恐ろしい戦禍の火の中を命がけて通り抜けて、戦争が済むと同時に、非常な勢いで歐羅巴を吹きまくり始めた新芸術の旋風は、必ず近い将来に日本のリアリズム（これこそブルジョア文学の一部だと思つてゐます）をも破壊せずには置かないと思ひます。

小山内は、右の文章にあるように、世界の芸術から「もうリアリズムは破門されてしまつてゐます」とハリアリズム演劇▽を激しい口調で否定しているのである。

この否定論の背景には、この頃の小山内の表現主義演劇

への傾倒があり、そこに立脚しての発言だった。それは、引用文中の第一次大戦後の「新芸術の旋風」が、ドイツ表現主義を示していると思われるところからも明らかだろう。そして、当然、彼は表現主義を第一に反リアリズムとして理解していた。そこから、ラインハルトの再評価が生まれ、バリエフへの着眼が起こってきたのである。「小劇場と大劇場」という論文自体が、ラインハルトを中心とした反リアリズム演劇を展望するものであり、いわば小山内の反リアリズム演劇論として読まれてもよい論文だった。

彼の激しいリアリズム演劇への攻撃は、日本のリアリズム演劇に向けられており、その代表的な劇作家として菊池寛があがった。これが後に大きく尾を引く。その二年後、築地小劇場の設立をめぐる起こった「築地小劇場論争」と称されるものは、反リアリズム演劇に立脚する小山内薫とリアリズム演劇の立場にある菊池寛らの演劇新潮派の論争だったのだ。

小山内がリアリズム否定の立場をとるならば、菊池寛らの大正劇作家の戯曲に、少しの演出欲もそられないと発言したところで、当然のことではあるまいか。彼がその意を講演会で述べたために、それに反発する演劇新

潮派の劇作家たちと対立することになった。

この論争に関して、従来から小山内と菊池らの感情面にスポットが当てられすぎて、なぜ論争が起こったのか、演劇論的追求が希薄であったように見受けられる。つまり、論争にまつわる情緒を中心にした、そしてすべてを個人的な感情の問題へ還元してしまう、わが国の知識人特有の、または病理である、あまりにも日本的な情緒的理解の仕方であったような気がする。築地小劇場論争は、リアリズムか、反リアリズムかという近代芸術の大問題を原因として起こったということを、忘れてはなるまい。

初期の小山内の演劇観にもっとも強い影響を与えたのは、ゴードン・クレグだと言われている。彼の演劇観の根底には、初期のクレグ、中期のラインハルト、後期のメイエルホルドというように、反リアリズム演劇からの影響の流れが、一本通っているのである。しかし、小山内における反リアリズムの系譜というものは、あまり顧みられてこなかった。しかも悪いことには、小山内の死後しばらくして、ソビエトはスターリン時代が始まり、やがて社会主義的リアリズムが唯一公認の芸術論となる。一方、この頃、わが国では、プロレタリア演劇運動の全盛期を迎えるのであった。こうした状況のなかで

は、小山内の反リアリズムの演劇思想などは、退廃的な形式主義として、ほとんど一顧だにされない時代がおとずれるのである。小山内生存の時ですら、彼の改作『国性爺合戦』の初演は、プロレタリア演劇の陣営から、「小劇場の反動化」というふうな罵声をあびたのだった。政治的偏見に満ちたそうした見方の後遺症は、いまだに尾を引いていてのではないだろうか。

小山内における反リアリズム演劇思想の系譜は、再評価すべき問題であると考えられるのだが、彼のバリエフへの着眼、「日本に於ける『蝙蝠座』」を興そうとしたのは、世界の芸術からリアリズムが「破門」され、「追放」されてしまっているとりアリズム演劇を否定した「小劇場と大劇場」が連載されていた時期である。彼のバリエフへの関心も、反リアリズム演劇という地下水から汲み上げたところに構想されたものであった。最晩年の改作『国性爺合戦』もまた、反リアリズム演劇理想に立脚したものである。改作『国性爺合戦』は、メイエルホルドの影響を受けた古典劇の現代化という構想に基づくものであって、バリエフの蝙蝠座の演目とは、かなり遠い性格のものではあった。しかし、反リアリズム演劇の理想という視点から眺めるならば、幻で終わった「日本に於ける『蝙蝠座』」から改作『国性爺合戦』の間に、

一本の糸を見付けだすことができるだろう。

改作『国性爺合戦』の最初の上演計画は、昭和二年一月、初演の広告を出しながらも、小山内の台本が出来上がらず延期となり、同年九月の上演計画も、同じ理由で再延期になったというところまで書いた。同年の末には小山内の訪ソ。帰国後の昭和三年十月、築地小劇場移転公演で土方与志の演出により、やっと初演が実現したのだった。

改作『国性爺合戦』は、よりメイエルホルドとの関係が深い。これ以上深入りせずには小山内薫とメイエルホルドVというテーマで書く機会に譲ることにしよう。

しかし、昭和二年十一月の小山内薫のソビエト旅行中の印象的な出来事について、触れておきたい。この出来事には、△小山内薫とニキタ・バリエフVというテーマからしても、興味が引かれるものであるから。

* *

小山内は、ソビエトへの旅の第一の目標を、当時もつとも関心を抱いていたメイエルホルドの演劇を理解するということと置いて、昭和二年十一月十二日に日本を出立し、二十四日にモスクワ入りした。翌日から、精力的に劇場を回り、新しいロシアの演劇を知ろうとしたのである。そして、メイエルホルド、スタニスラフスキー、

タイーロフの演劇に直に接してみても、その結果、失望の色を隠せなかつたらしい。その失望は、帰国後の「モスココ劇壇の現状」(菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第三巻、未来社、昭40)の冒頭で、次のような形で語られたのである。

革命と共に、或は革命に依つて起つたロシアの劇壇に於ける新しい運動をその最も潑刺たる状態に於いて見る為には、わたしの行くのが遅すぎた。五年前、少なくとも三年前にモスココへ行つたら、もっと生き生きとした状態に於いて新運動が見られたに違いない。——わたしは、ロシア人の一人にこう言つて訊いて見たところが、やはりその通りだと言つた。君はモスココへ来るのが、三年遅かつたと言つたのである。

ワップの教条主義的リアリズムが大手をふつて歩き出し、これに反して、ロシア前衛芸術派が後退をよぎなくされていた時期に、小山内はソビエトを訪れたのである。彼の目に映つたモスクワ劇界は、一見華やかに見えながらも、背後ではかつての革命的生命を失いつつ、二〇年代前半の輝きと栄光を消しながら衰退していく姿だった。革命後のロシア演劇は、一九二五年を境として、その

前後でわかれると言われている。小山内の訪ソは、一九二七年。彼の「少なくとも三年前にモスココへ行つたら」という感慨は、見事にロシア演劇の変質をとらえているのだった。モスクワ劇界に対する小山内の失望と嘆息がこの時の旅の印象であり、結論であつたのだろう。しかし、小山内のモスクワでの観劇中、彼の興奮をさそつたものがあり、それは意外なところにあつた。

帰国後、小山内は「『シニヤヤ・ブルウザ』を見る」(『小山内薫演劇論全集』第三巻)という文章を書いて、その時の感激を記したのである。モスクワの三日目、カームルヌイ劇場のタイーロフ演出に失望し、最後の幕が下りるのを待っていた小山内であつた。その幕も下りて、彼が席を立とうとしたとき、同行の一人のアメリカ婦人から、シニヤヤ・ブルウザを観るのを誘われたのである。彼はシニヤヤ・ブルウザについては、ドイツの雑誌に載つていた舞台写真を見ていたから、「是非一度は見たいものだ」とは思つていたのである。その程度の関心にすぎなかつたが、アメリカ婦人の誘いにすんで同行することにした。その観劇後、真夜中近くホテルに帰つたのだが、「私はいつも芝居から帰つて食う晩食を逃がしたことを決して悔いなかつた」、というのも「私の腹はシニヤヤ・ブルウザの饗宴で一杯で、床へ入つてからも、

暫くは興奮して寝つかれなかった」からである。かくも小山内を興奮させたシニヤヤ・ブルウザとは、革命後の民衆劇運動の隆盛の時期に、プロレット・クリトの運動などとともて生まれた「生きた新聞」、それを継承する演芸であった。この「生きた新聞」は、革命直後の新聞そのものが乏しかった時期に、新聞記事を舞台から朗読するという慣行から、発展したのだ。つまり、数日間の社会的出来事を例示したり、解釈したりする以外のものて補われるようになって、一つの演芸形式つまりスペクタクルに発展していったのだという。シニヤヤ・ブルウザは、こうした「生きた新聞」の演芸形式を受け継ぎながら、八職業的な生きた新聞として活動していたのだ。それは当時の労働服を衣装にした演者呼びものとして、発展していったのであるが、一九二七年ごろには消滅したと言われる。

小山内はシニヤヤ・ブルウザの最後の時期に、これと出会ったわけだ。彼は、モスクワ郊外のある工場でおこなわれたシニヤヤ・ブルウザの公演を、次のように描写したのである。

口上が終わると、直ぐ演芸が始まった。

うしろはいつも黒幕である。役者は男も女も基本衣

裳は黒の労働服で、必要に感じて、それに或飾りをつけたたり、色彩のある衣裳をおおったりする。背景は極めて簡単なもので、いつもそれは役者が手で支えている。手で支えながら、或ポオズをするのである。謂わば、背景を持って踊るのである。

歌いながら踊るのが、演芸の主なるものであるが、その考案と熟練とは、到底労働者出身の芸人とは思われぬ巧さである。女の踊り手なども、普通のヲオドキルで見えるような、厭らしい媚を少しも見せない。男達は勿論まじめである。

シニヤヤ・ブルウザの演じるものは、小山内によると、歌と舞踊を主たる構成要素として、時にはなんらかのパロディーをはさめて演じていたスペクタクルであったらしい。この演芸に対する小山内の感激は、彼自身にとっても意外であったかもしれないが、その意外性は、シニヤヤ・ブルウザとの予期せぬ出会いにあったはずである。このような歌と踊りとを主にしたスペクタクルに、彼が感激をもって反応すること自体は、けっして意外でなかったらう。

なぜなら、小山内はかつて左団次とともに「日本に於ける『蝙蝠座』」を計画したではないか。蝙蝠座とシ

ニヤヤ・ブルウザの芸質は、かなり違っていたかもしれない。しかし、歌と踊りを主たる構成要素とした民衆的なスペクタクルということでは、両者は重なりあうところが多かったろう。小山内は、ミュージック・ホールの形式をとり、音楽と踊りの高等入寄席型芸術である蝙蝠座に、未来の民衆劇のあるべき姿を見ていたように、シニヤヤ・ブルウザのスペクタクルにも理想的な民衆劇の一つの形態を見ていたにちがいない。彼はソビエトにやってくる数か月前に、「民衆劇への或暗示」等を書いた。民衆劇運動への再度の関心を高めていたところだった。

おそらく小山内は、シニヤヤ・ブルウザの歌と踊りで構成された演芸を観ながら、かつて蝙蝠座にむけていたと同じ関心と好奇心を、再び甦らせていたであろう。彼の深部において、蝙蝠座とシニヤヤ・ブルウザとはつながり、重なり合っていたのではないだろうか。

しかし、シニヤヤ・ブルウザは、小山内にとって、やはりメイエルホリドの問題であった。

小山内のモスクワ観劇記に、一つ気づくことは、彼がモスクワの各劇場の観客に注意の目を向けているということである。例えば、カーメルヌイ劇場の観客については、次のような観察を記しているのだ。「カーメルヌイ

の看客も私には気に入らなかった。それは私の偏見であるかも知れない。だが、余りにも、プチ・ブルジョア的な看客の集りであった。今のロシアらしくない、軽浮な看客の集りだった。モスクワのどこの劇場へ行っても、必ず見られる看客の熱情——舞台の俳優にも負けない熱情——それがこの劇場では見られなかった」と。この劇場がはねた後に、彼はシニヤヤ・ブルウザを観ているので、自然両者を比較して、より一層印象は強烈だったろう。

彼のシニヤヤ・ブルウザの感激は、舞台から受ける印象もさることながら、舞台と観客との理想的な関係に接したということも原因している。大きな工場の一隅で演ぜられたシニヤヤ・ブルウザの労働者の観衆にまじって、「私はその如何にも暢気なところが、たまらなく気に入った。舞台と看客のインチマシ——演劇の理論家がよくこんなことをいうが、これ程のインチマシが外にあるか」と思い、次のようにも書いているのである。

それは完全な舞台との融合であった。しかも舞台に飽くまで真面目で、決して見物に媚びるような風がなかった。私は始めて真個の演劇を見たような気がした。これに軽べては、カーメルヌイも、メイエルホリドも、

まだ舞台と観客との「橋」に嘘があるような気がした。

小山内は、メイエルホリド劇場でも、モスクワ芸術座でも、カーメルヌイ劇場でもなく、このシニヤヤ・ブルウザに「始めて真個の演劇を見たような気がした」のだ。これは、重いことばである。終演後、彼は興奮しながら、シニヤヤ・ブルウザが演じたクラブを労働者たちに混じって出てくると、今しがたまで演じていたシニヤヤ・ブルウザの一団が、真夜中の凍てついた道を足ばやに彼を追い越していく。その時、小山内は「風邪をひく危険も忘れて、思わず帽子を脱いで敬意を表した」のであった。繰り返して言うが、小山内は、シニヤヤ・ブルウザに「真個の演劇」を見たのである。この頃、彼は演劇の本質的なものは、演劇の専門的劇場と劇場内の専門的な役者から、解放されたところにあると考えていた。彼はその意味でも、シニヤヤ・ブルウザに演劇の本質がとり戻されつつある姿、その理想に近い形を見て取ったのだらう。そして、シニヤヤ・ブルウザの舞台と観客の融合に、民衆劇の真の形を知ったのにちがいない。小山内がメイエルホリドの演劇に求めながら、二七年のメイエルホリド劇場の舞台に答えを見出だせなかったものを、「労働者出身の芸人」の演じるシニヤヤ・ブルウザに見付けた

のであった。

その時、ソビエトに招かれた秋田雨雀も小山内の四月後に、シニヤヤ・ブルウザを観ている。そして観劇後に、シニヤヤ・ブルウザの感激を彼に語った小山内を思い出しておいて、『日記』（『秋田雨雀日記』第二巻、未来社、昭40）にこう記しているのだった。

小山内君がこの芝居を見てはじめて新しいロシアの新しい芝居を見たといったこと、ここでは演劇とメカニズムがいっしょになっていること、肉体の運動と美がいっしょになっていること、この芝居によって、「美」の観念が一変するだろうということをいった。

小山内は、「『美』が一変するだろう」とまで言っているのである。「演劇のメカニズムがいっしょになっている」とも、「肉体の運動と美がいっしょになっている」とも言う。雨雀が書き留めたこれらの彼のことばからして、彼が本来なら、メイエルホリドに求めていた演劇独自の表現形式についての答えを、シニヤヤ・ブルウザから得ていたということが理解されるのだ。小山内がメイエルホリドのビオメハニカに着眼していた問題、つまり俳優の肉体による美の表現と、そのメカニズムといった

問題が、シニヤヤ・ブルウザの舞台に形を変えて実現されているのを、彼の直感力によって見て取っているのである。ここにおいて初めて、彼が心底から知りたいと願っていた革命後のロシアの新しい演劇の姿を見たと思っただのである。

メイエルホリドはシニヤヤ・ブルウザの運動を統括する責任ある社会的地位にあり、その演劇運動は、メイエルホリドの演劇を継承して活動していたのである。小山内は、そうした事情を知らなかったようだが、直感的にかつてメイエルホリドの演劇に存在していたであろうが、二七年のメイエルホリド劇場の舞台には失われていた彼の演劇の本質的なものを、シニヤヤ・ブルウザの舞台に掴み取っていた。だとすると、小山内にとってシニヤヤ・ブルウザとはハバリエフの問題である以上に、ハメイエルホリドの問題であったのだ。つまりは、小山内薫におけるシニヤヤ・ブルウザは、ハバリエフからメイエルホリドへVそして民衆劇の問題だったのである。

ソビエトから帰国後、小山内は病軀をおして、改稿に改稿を重ねてきた改作『国性爺合戦』の筆を取るのであった。前掲の青江舜二郎の証言によると、改作『国性爺合戦』の最初の頃の構想は、「づつと戯曲的であった」という。その草稿を改稿と推敲を重ね、帰国後に完成し

た台本には、当初存在していた文学的要素や戯曲的要素は思い切って削り取られていたのである。昭和三年十月の「文芸春秋」に発表された小山内の改作『国性爺合戦』には、副題として「近松門左衛門の浄瑠璃に依る築地小劇場の為の演出台本」という一文が付せられてあったのだ。「演出台本」と記されてあることには、着目しなければならぬ。その「追記」には、演出だけを「新しい形式のものにして見たい」とあった。

昭和三年十月の築地小劇場の初演では、改作『国性爺合戦』は、日本のおよび東洋的な民族色を強く打ち出した、音楽的要素と舞踊的要素の強い構成と、雑芸的なもので絡ませた演出となって、舞台に現われたのであった。この初演に、小山内がラインハルトの△寄席V的演劇運動というところに、民衆劇運動の出発点を見出だし、歌と舞踊的と民族的要素をふんだんに盛り込んだ、二〇年代的特色のあるバリエフの蝙蝠座に示唆を受け、さらにメイエルホリドに到達したという彼の演劇思想の道筋が読めるのではないだろうか。

小山内薫は、この初演の二カ月後の十二月二十五日、日本橋音楽園でひらかれた上田文子の『晩春騒夜』上演慰労会の席上で倒れ、突然この世を去ったのである。