

の魅力——文學的にしろ、舞臺的にしろ——の悉く、「劇的」と名づくべき魅力の一切は、時間と空間の「約束」に支配されるところから生れてゐることがわかる。作者の努力は、ある障壁にぶつかつて、想像の範囲を擴大し、そこに捉へられた幻象は異常な閃きと高さを示す。また、その感覺は、ある限られた境界の中で、鋭く顫へ、ぴんと張り切つてゐることを感じさせる。殊に、突發的に盛り上る「生彩に富んだ場面」は、殆んど常に、作者の思考から自然に生れたものではなく、實に、作者自身が、舞臺にある「變化」を與へる必要に迫られ、即ち、「制約」の命ずるところに従つて、なんとかその瞬間の「調子」を決定しなければならぬ羽目に陥つた場合に、堆積の奥深く眠つてゐた「經驗」の一つが、救ひの如く現はれた、その結果なのである。この幻象を捉へ得るか得ないか、しかも、かくの如き「經驗」が蓄へられてゐるかどうかは、一に、その作者の稟質と才能によるのであらう。が、「束縛なき文體」に於ては、決して浮び出ない幻象が、「制約」の中に進展する律動に促されて、「奇蹟的に」發見されるといふ事實は、韻文の「言葉」に於ける如く、戯曲に於ても、亦常に眞理である。

俳優の演技、演出者の工夫も亦、この法則を破ることはできない。(一九三五・三)

### 現代演劇の諸問題



## 新劇のために

美術館のないことと、いまだに共同風呂が行はれてゐることと、政治が酒色の巷で議せられることと、現代劇を演ずる劇場がないことと、わが國が特殊國たる所以を數へ上げれば、實際、きりがあるまい。

美術館の問題は、先日來、朝日紙上で矢代幸雄氏が論じてをられたが、その反響が多少でもあつてくれればいいと、私なども蔭ながら念じてゐる次第である。

錢湯と待合政治の件は、暫く措き、私は、自分の仕事と關係のある芝居の現狀について、世の識者に訴へたいと思ふ。

私は今ここで、必ずしも、演劇の先驅的運動について論じようとは思はない。それよりも、一國の一時代が代表する演劇の主流が、何故に、その時代の生活と縁の遠い古典劇——しかも、全く未來のない舞臺——の反覆でなければならぬのか。

なるほど、新派劇といふものはあるが、これこそ、その歌舞伎的情調の非文學的表現によつて、早くも生命を失ひつつあるものである。



巴里には、大小凡そ六十の劇場があるが、樂劇及び單なるスペクタクルを専門とする劇場を除き、少くとも三十の劇場は現代作家の作品を上演してゐる。その中、藝術的に何等問題とするに足らないものも若干はあるが、所謂ブウルヴァル劇場と呼ばれる「社交劇場」に於てさへ、相當藝術的價値ある新作現代劇を上演してゐる。ここで、現代劇に限つたのには十分理由がある。何故なら、たまたま時代劇を選んだとしても、それは、現代生活に十分相通する處のある文學的作品で、殊に、所謂古典劇より明瞭に一線を劃し得る新鮮味に富んだ舞臺であるからである。例へば、クロオデル、ロスタン、ボルシニ等の作品が、如何に中世を、帝政時代を、又は「假想の時代」を描いてあるとはいへ、それを以て、「現代劇」に非すと斷言し得るものがあらうか。否、それよりも、シェイクスピア、カルデロン、モリエール、ミラゼの作品でさへも、それぞれ、クレイグ、ラインハルト、コポオ、ギイトリイの手によつて演ぜられる時、誰がこれを「古典劇」であるが故に、「われわれの生活に縁の遠いもの」と斷言し得よう。

わが舊劇は、それが歌舞伎劇の名によつて、一部好事家の隨喜に値するものであるにせよ、その觀衆の大部は、決して佛蘭西の民衆が、その古典劇に對して拂ふやうな尊敬も拂つてはゐないのみならず、たまたま、現代作家の手になる「新作時代劇」に對してさへ、佛蘭西の民衆が、例へば、ロスタン等の諸作に對して抱くほどの痛切な興味を抱いてはゐないやうに思はれる。

私は敢て云ふ。わが舊劇の觀客は、大部分、佛蘭西に於ける「ミュージック・ホール」の觀客である。そして、佛蘭西に於ける眞の演劇の愛好家——これに相當する日本の公衆は、已むを得ず、活動寫眞館に走るのである。

映畫は映畫として、その觀客をもつてゐるに違ひない。しかし、現在に於ては、少くとも、「芝居は面

白くないから」といふ見物によつて、一層、盛況を呈してゐる觀がある。

これらの現象は、どこから生れたか。私は、度々繰り返したことだが、「新しい演劇の魅力」が、ただ一般に理解されてゐないことが、第一の原因であると思ふ。

民衆は勿論、歌舞伎劇乃至歌舞伎的人情劇（新派劇）によつてのみ、演劇鑑賞の態度を教へられてゐる。外國劇は、その紹介者の努力にも拘はらず、一般民衆の文學的無教養によつて、その難解な翻譯を通してまで、特種な表現を味はせる程度に至つてゐない。

外國劇の影響から生れた現代日本の劇作家は、多く、「文學者」の域を脱せず、自分等の作品が「如何に演ぜらるべきか」といふ問題を等閑に附し、又は、比較的それに無關心であることを餘儀なくされた。その點に意を用ひた作家の大部は、勢ひ、現在の俳優を標準としての舞臺的工夫を凝らさなければならぬ。現在の俳優とは全くの素人か、然らざれば、舊劇乃至新派劇の畑に育つた人々である。その表現能力はある限られた範圍、しかも在來の「演劇中に在るもの」から出ることにはできない。従つてそれらの俳優を標準として書かれた作品が、「新しい演劇」の要素を多く含むことができないのは當り前である。寧ろ、巧みに「舊いもの」を取り入れれば取り入れるほど、舞臺的に成功したのである。

新劇の不振亦故なきに非ずである。

この間に、幾度か、所謂「新劇運動」の名の下に、舞臺に「新しいもの」を創り出さうと試みた篤志家がありはしたが、常に様々な障壁に遇つてその企圖を挫折させた。そして、その原因の主なるものは、全く、經濟的基礎の薄弱なことであるが、その經濟的基礎たるや、これを築く方法を知らなければ



ならない。その方法は、理論からいへば、「よき芝居」をすること、言ひ換へれば、一定の見物を飽かせないで引留めておくことである。

芝居の見物ほど氣紛れなものはない。然るに、従来の新劇團は、私の見る處では「辛ふじて観てゐられる」やうな芝居ばかりを、あまり長く観せておきすぎた。これが、好意ある見物を次第に失つて行つた最大の原因である。

なぜさういふ結果になつたか、いふまでもなく、當事者はただ、限りある「出し物」と「演出法」との工夫に没頭して、無限の變化と向上とを期し得る俳優の技倆について、不思議なくらゐ樂觀的であり、少くとも、(どうかしよう)といふ意志の實行を怠つてゐたやうに思はれる。勿論、優れた俳優を探し求めはする。全くそれを顧みなかつた例は知らないが、その探し求める手段は外部的であり、一時的であり、行きあたりばつたり式であり、「あれはなかなかよささうだ。一つ引つ張つて来い」式である。そして一度、何々劇團の何某たる地位を占むるや、あとは、宣傳を以て能事終れりとし、「有名」になるほど、「下手」になるのを常とする。おまけに、その何某の脱退によつて、何々劇團は不具者となるのである。

私は、先年、わが劇壇の快事たる築地小劇場の旗揚げに際し、聊か卑見を述べて、俳優養成の急務たることを説き、爾後、機會ある毎に、この點に觸れたつもりであるが、最近、同劇場文藝部の北村喜八氏が、恐らく、私の意見と關係なくではあらうが、俳優學校の創設を提唱し、銳意、その機運の促進に努力してをられるのを見て、衷心、悦んでゐる次第である。

私も、今後、同氏の曠尾に附して、この問題を研究して見たいと思ふ。

さし當り、今度、文藝春秋社が、新劇協會を經營することになり、畑中寥坡、伊澤蘭奢の諸氏を中心に、一層充實した劇團を作る計畫を發表したが、私も先輩友人諸君の勧誘もだし難く、一部分の仕事を担当することを承諾した。それについて、私の第一に持ち出した意見は、現在の俳優を以て、如何なる組織の劇團を作らうと、それで、「今までのものより優れたもの」を見せることは恐らく不可能である。劇場との契約その他の事情で、今すぐに公演することを餘儀なくされるにしても、その事業は、總て、近き將來に於ける俳優養成機關の樹立に役立たなくてはならない。この問題を除外して、今われわれが「舞臺の仕事」にたづさはることは、殆ど無意味である——といふことであつた。

實際私は、自分の健康が許すやうになれば、具體的の案を提げて演劇學校創設の運動に着手するつもりである。

その演劇學校は、俳優のみならず、演劇に關する諸種の部門を専門的に研究しようとする人々のために開放されるであらう。が、そのことは、今ここで詳しく述べる暇はない。

今、われわれの求めてゐる俳優は、決して、中村何々、尾上何々の後繼者ではない。われわれは、先づ、われわれの生活を生活とする俳優、換言すればわれわれの思想を思想とし、われわれの趣味を趣味とし、われわれの感覺を感覺とする俳優を要求する。それがためには、われわれのもつ教養を教養として受けてゐなければならぬ。劇作家の立場からいへば、現在、われわれの作品中に描かれてゐる人物、それが若し、知識階級の人物である場合、その近代の特性が、現在新劇俳優の何人によつて表現し得るかを疑問としないわけに行かないのである。作品の理解は愚か——それは同じことに歸着するわけであ



るが——その一人物に扮する俳優が、その人物の頭腦をすら所有してゐないといふことは、俳優として致命的缺陷ではあるまいか。

西郷隆盛や乃木大將に扮し得る俳優は、さほど必要としない。しかしながら、現代の教養ある一會社員やその細君に扮して、獨特のキャラクターを示し得る俳優がゐないとなると一寸心細い。

これは素質の問題である。柄の問題であるかもしれない。それならそれでいい。さういふ素質の、さういふ柄の俳優が先づ出て欲しい。

われわれが若し、俳優養成といふ責任ある仕事を始めるとすると、どうしても俳優志望者個々の素質に嚴密な注意を拂はなければならぬ。私は、それについて、近く私見を發表するつもりであるが、ここで、はつきり云つておきたいことは、「人並み以上」の頭をもつてゐなければ、「俳優並み」の俳優にすらなり得ないといふことである。頭といふのは學問を指すのではない。知力である。悟性である。それから、感受性である。

そこで、私は、更めて讀者諸君に訴へる——わが新劇のために、よき俳優を見出すチャンスと與へて頂きたう。

## 新劇界の分野

昨今の戯曲界を見渡すと、月々發表される戯曲の數こそ多いが、そして、その數の多いことが何となく華々しい外觀を呈してゐるが、質の上からいへば、注目に値するものが寔に少い。實際舞臺にかけて見て、相當見應へがあると思はれるやうなものは、極く稀れである。この點、私自身も、自ら顧みて忸怩たるものがある次第であるが、かくの如き状態は、度々繰り返して云ふことであるが、わが國の劇作家が、常に一つの「完成された舞臺」から、好き刺激と靈感とを受ける機會がなく、一方、雜誌を唯一の發表機關とする不合理な状態から、知らず識らず「舞臺的感覚」が作劇の上で、無視せられがちであるからだと思ふ。その上、多くの作家の生活様式が、月々四五十枚の原稿を二晩か三晩で書き飛ばすことを餘儀なくさせ、しかも、その生活様式を改めようとしないのであるから、どつしりした、密度のある作品がなかなか生れて來ないのは當然である。しかしながら、これらの理由は、一人の天才の前では、少くともその意味を失ふ性質のものである。それは斷るまでもない。

かくの如き戯曲界の現状に向つて、誰がどういふ批難を加へようと、その批難は常に眞理を含んでゐると見られる。そこで喧々囂々、甲は乙の傾向を罵り、乙は丙の色調を貶し、丙は又甲の主張を嘲るに目もこれ足らざる有様である。



文壇の事情に通ぜず、また一個の定見を備へない世人の中には、殊に、新しい演劇に好奇の眼を向けつつある若きアマトウウルの中には、自らその歸趨に迷つて、徒らに頭を悩ます連中がなくもないやうである。これは已むを得ないことには違ひないが、その結果は、新しい演劇に對する民衆の不信と輕侮とを生み、その發達進化の上に著しい障礙を齎すことは慥かである。

私は、自ら一つの立場をもつてゐる演劇研究者であり、殊に、意識的にも、無意識的にも限られた趣味に生きる藝術修道者であるから、期せずして我田引水に陥るかも知れないが、努めて公平な態度を持しつゝ現代の戯曲界、並に演劇界の分野について、簡單なる討究を試み、主なる傾向の特色を明かにしたいと思ふ。

一、北歐系。これはスカンデナヴィヤ、露西亞、及び獨逸の作家から影響を受けたもので、それら様々の作家の思想、形式、手法、色調を幾分づつ受繼いだもの。この一派は戯曲に「力」を要求し、「深刻さ」を求め、従つてその戯曲中に「人生の意義」を、「社會の問題」を描かうとし、従つて、人物の性格も暗く、沈鬱で、理窟を好み、時によると喧嘩ばかりしてゐる。とは云ふものの、それは北歐作家の共通點でなく、日本の北歐系作家が、その點を強調してゐるだけである。これらの人々の中には、ドアマによつて「魂をゆすぶられ」、「心臓をつかみ出され」ることを望み、「ドカーンと丸太棒でぶんなぐられるやうな不愉快な」目に遭ふことを此の上もなき愉快なこととしてゐる人々がある。

尤も、この一派が、特別に、さういふ要求をし始め、さういふ旗色を鮮明にし出したのは、次に述べようとする一派が擡頭し出したからであることは云ふまでもない。その一派とは、即ち

二、南歐系。南歐系と云つても、主に佛蘭西作家のあるものから影響を受けたやうに思はれてゐる一派

であるが、この一派は、まだその數も甚だ少く、殊に、年少の無名作家中に時々見るくらゐなものでは、北歐系の人々が考へてゐるほど有力な傾向ではない。この方は、佛蘭西のどの作家から直接影響を受けたのかわからない。佛蘭西にそんな傾向があるのかどうかも分らないが、人々がこれを佛蘭西的であり、南歐的であると呼ぶ理由は、多分これらの作品の多くが軽いスケッチ風のものであり、「力」よりも「香り」を、「深さ」よりも「ニュアンス」を尊び、「人生の苦悶」を苦悶としては取扱はず、寧ろ多分のファンテジイによつてこれを喜劇化し、「社會の冷酷」さを描くよりも、その冷酷さに堪へ得ない人間の自嘲を、又はその冷酷さを憤る人間の泣き笑ひを、理窟抜きに暗示することで満足してゐるからであらうか。この傾向は、一面、信念なき輕薄兒の遊戯的的人生觀とも見られがちである。また、實際さういふものもあるにはある。それは、作家自身の問題である。傾向の罪ではない。或は、南歐人は北歐人よりも輕薄であるといふ見方と、いくらか關係があるのかもしれない。

北歐系が「思想らしきもの」を重んじ、舞臺の「動き」を尊重するに反し、南歐系は「詩」を重んじ、「言葉の効果」に神經を集める。

「思想」があれば、「詩」はいらぬといふわけではあるまいし、「人生的主義」を傳へるために、最も「言葉の効果」に敏感な神經を働かせればよいのである。が、双方は、何れもその主張に於て、自ら恃むところを、強調するのは已むを得まい。

北歐系は、「人生に正面からぶつかる」ことが文學の本道なりと云ひ、南歐系は、別にそんなことは何とも云はぬが、内心、「人生の脚を翹つ」たり、「畢丸をつかむ」やうな平氣だと考へてゐるらしい。どうかすると、「人生の脇の下をくすぐつて」大いに悦に入ることもある。これが北歐系の氣に入らぬ



點で、「それは相撲の手ではない」と云つて腹を立てるのである。南歐系は、とぼけて、おや、「おれは相撲を取つてゐるつもりではなかつたが」と、苦笑するなど、甚だ意志の疎通を缺く次第である。

これはまた別の分類法であるが、前述の二傾向に關係なく特別の名で呼び得る一派がある。

一、近代主義一派、これは、云ふまでもなく、未來派、表現派、ダダイズム、構成派などの藝術的新傾向の追従者で、多くは北歐系に屬する作家であるが、もうそろそろ、南歐系の中から、例へば、コクトオヤリイヌの亞流の如きものが出て來てもよさうなものである。

未來派、ダダイズムなどの傾向を取り入れた戯曲は、まだ日本に出て來ないやうであるが、表現派、構成派などの名を冠した、一寸信用のでき兼ねる戯曲が近頃ちよいちよい現はれる。この一派は、勿論、既成美學の破壊、従つて、在來の演劇の否定に進みつつあるのであるから、普通、筋道の通つた戯曲や演劇は、彼等から輕蔑され、敵視されてゐる。ここに於て、北歐系の作家中錚々たる人々でさへ、彼等の前では大きな顔ができないのである。その臺詞の如きも、例へば「お面だ、お小手だ、お胴だ、そら、お突だ！」といふやうな猛烈な掛聲の連續であるから、さすが「力」の作家たちも、たちまちである。然しながら、これらの傾向は、何も、恐るるに當らない。沈滞萎靡した末派文學に、一派の活氣を興へるべく生れた注射文學に外ならない。少し痛くても我慢するより外はない。效き目はいつか現はれる。痛い時は、まだ効いてやしない。

この近代主義諸傾向を尻目にかけて、しかも實は、密かに「效くなら一本刺してもらはうか」と思案しながら、それほどでもあるまいと落ちつきを見せてゐる一派、これが、

二、既成作家及びその後繼者一派である。シェイクスピアより、イブセン、ストリンダベリイ、さてはチエホフ、プリュウ、マアテルランクなどを師と仰ぎ、オニイルに感心しルノルマンを褒め、ルナルを新しがり、アンドリエエフを一寸眞似る手合である。この一派は、近代派が攻撃するほど、「どうにもならない」連中ばかりではなく、勉強次第では、オニイルやルノルマンぐらゐまでなら漕ぎつけ得る才能を恵まれてゐるものもないではない。それくらゐになつたつて何にもならないと云へばそれまでであるが、私は、世人と共にやはり、この一派に最も期待をかける。何となれば、近代主義も、畢竟、しつかりした基礎の上に築かれなければならぬと信じるからである。寫實主義、新浪漫主義、象徴主義、これらの諸流派は、既成文學として排し去るためには、まだ、わが國に於てはあまりに幼稚である。他の部門は兎に角、演劇に於ては、殊に戯曲に於ては、なほ、これらの畑に、本當の果實を實らさなければならぬ。

もう一つ違つた分類に従へば、これは近頃、問題視されてゐる

一、プロレタリア一派。即ち、共產主義を奉ずる青年作家の一群である。この一派は、文學的流派と呼ぶことはできないが、兎に角、文壇的に擡頭しつつある一勢力である。彼等は文學を以て、共產主義宣傳の手段にすぎずとなす點に、特色がある。従つて、戯曲も、一つの思想的傾向に色づけられ、演劇も、藝術である前に「運動」でなければならぬと主張する。甚だ簡單明瞭であるから、議論の餘地はないのであるが、ただそれだけならいい。彼等は、共產主義的思想を露骨に掲げない作品、ブルジョワ階級に對する呪咀、怨嗟、罵詈を根柢としない戯曲を「一文の價値」なきものの如く批評



し、引いて、さういふ作家を仇敵の如く、人非人の如く取扱ふに至つて、私は、聊かその了見の狭きに驚くのである。

凡そ、文學の使命といふものは限られてゐる。それが如何なる思想を含んでゐようと、その思想のためには文學を愛しはせぬ。まして、その思想に同化されはせぬ。なるほど、トルストイの思想は若干の共鳴者を出しはしたが、それは彼が、優れた藝術家であつたと同時に、偉大な人格を背景としてゐたからである。共産主義の思想と雖も、トルストイの如き人物が説いてこそ「宣傳」にもなれ、お互ひが、如何に大聲叱呼しても、それは、ただ、「自己の宣傳」に終るのみである。「自己宣傳文學」といふならわかる。然らずんば、單に衆愚を對手とする「煽動文學」たるに甘じるがいい。ただ惜むらくは彼等の中に、二三の才能の優れた作家がゐて、その藝術的才能を動もすればその「目的」のために酷使し、磨滅せしめてゐることである。

私は、共産主義が、彼等の手段より、もつと巧妙に、もつと有効に、もつと正々堂々と「宣傳」されつつある事實を知つてゐる。そして、その「宣傳者」は、その「文學」に「共産主義の色」をつけなくともすむのである。あらゆる「優れた文學者」は、常にその優れた藝術のみによつて、「革命」への秘密の導火線を努めてゐる——優れた科學者が、常に社會を變形しつつあると同様に。アインシュタインを、長岡半太郎を、ブレリオを、バストゥウルを、誰かブウルジュアジイの走狗と呼ぶものぞ。況んや、労働組合に加入せざる靴屋の一職工が、一々自ら造るところの靴に、「革命」なる焼印を捺さずとも、いつの日か決然と起つて、彼等の指揮下に馳せ参じないと保證できるか。

彼等の仇敵視する

二、ブウルジュワ作家一派。その中に、彼等の最も信頼すべき味方を發見する日があるであらうと同時に、その思想といひ、その生活といひ、その趣味といひ、一から十までブウルジュワ的な作家が幾人かあることはある。それらの作家はその作品の中で、その思想を暴露し、その生活を語り、その趣味を表はしてゐる。彼等は思想的に、ブウルジュアジイの弱點を擁護する反動的態度を明示してはゐないが、所謂「現代を呼吸せざる」作家の通弊として、時代の歩みに鈍感であり、「幸福」の觀念にわれわれと相通しないものがある。道德の假面を着た「獸」であるのは已むを得ない。この種の作家は、今や多く新劇界から忘れられようとしてゐるから、さまで顧慮するに足らぬ。

これ以外に、更に分類のし方もあると思ふが、これら様々の傾向から生れる作品、舞臺に接して、その優劣を批判し、好悪を定め、取捨選擇を行ふのは世人の勝手である。單に無責任な泥の塗り合ひによつて、その何れにも幻滅を感じない用意が必要である。



## 劇的傳統と劇的因襲

批評家がいろいろの立場から作品の價値を論じることが自由であるが、文藝の種目（ジャンル）に關して、聊かも定見のないことを暴露するに至つては、甚だ心細い。

今日文藝批評の筆を取る人々のうちで、自分には詩の批評はできないと公言し、または、無暗にさうきめてかかつてゐる人が多いやうである。そして、世間は勿論、文壇のうちでさへ、誰もそれを不思議だと云はず、「詩が解る」といふことは、「文學が解る」といふことのうちにはひるのだとは信じてゐないやうである。

従つて戯曲なども同様に、所謂批評家の批評を受けずにすむかといへば、さうではなく往々「小説が解れ」ば「戯曲も解る」と思ひ込んでゐるらしい批評家のとんでもない評價を受けるのである。この理窟がどうも僕には解らない。

僕はここで、戯曲批評論をしようとしてはゐない。ただ、所謂、劇評家（クリティック・ドラマチック）をして、遂に戯曲評を斷念せしめつつある現在の演劇界を見る時、われわれの如き、批評を専門としたものでも、少しは戯曲について語ることを許されるであらうと思ふのである。

僕は第一に、毎月各種の雑誌に發表される戯曲が、如何に舞臺的傳統を無視したものであるか、しかも、たまたま、その點でパスするものがあるとするれば、それはまた、如何に舞臺的因襲に囚はれたものであるか、この二つの傾向について、若い演劇愛好者の注意を喚起したいのである。

それならば、舞臺的傳統とは何か。つまり、劇的傳統である。これは要するに、演劇が今日まで、それのみによつて、藝術としての存在を保ち續けて來た本質的の要素で、所謂「舞臺の生命」を醸し出す表現の魅力である。

これに反して、舞臺的因襲とは、即ち、劇的因襲で、演劇が、それによつて、今日まで娛樂としての存在を主張して來た從屬的の要素である。所謂「舞臺の約束」と自稱する、安易な手順にすぎないのである。

なるほど、從來のドラマツルギイは、たしかに、この從屬的の要素について論じすぎてゐる觀がある。しかし、それは演劇が、他の姉妹藝術の如く、早くから俗衆に見切りをつけなかつたことに基因する。最近、「新潮」誌上や「都」紙上で、森田草平氏が論じてをられることは、從來のドラマツルギイから一歩も出てゐないものであり、さういふ觀方をしてゐるものがまだ多いから、日本の新しい芝居はなかなか生れて來ない。

新しい戯曲は、その思想的內容もさることながら、また、主題の文學的價値もさることながら、第一



に——と云つては語弊もあらうが——少くとも、新しい戯曲なるが故に、どこか舊い戯曲と異なる一點を、その様式上の進化に求めたいと思ふ。その進化とは、いふまでもなく、本質に即した進化でなければならぬ。作家も、批評家も、俳優も、舞臺監督も、劇場経営者も（僕は公平であることに努める）そして、殊に一般観客も、新しい戯曲の標準をここにおくことによつて、新しい演劇の將來が決定されるのである。

僕は近頃、日本の現代戯曲を読みながら、一寸興味のある問題にぶつかつた。それは、これらの戯曲の作者を先づ二種類に分けることができる。甲の群は、早く云へば、どんな俳優が演じても相當の効果を擧げ得る戯曲を書く作家である。乙の群は、それと同じ俳優が演じたのでは割の悪い戯曲を書く作家である。言ひ換へれば、甲は、俳優が良ければ良いに越したことはないが、少しへたな役者でも、それほど致命的結果を見ずに済むのに反して、乙は、良い俳優が演つて、初めて効果を擧げることができるが、少しへたな役者にかかつたら、すつかりぶちこはされるといふ——さういふ違ひがあるのである。そこで、この二つの種類の作家について、どういふことが云へるか。

「あの作家の書いたあの作品は、確かに傑作だ。あんなへたな役者がやつても、あれだけ面白い。あなると、舞臺とか俳優とかは問題でなくなるんだね」

なるほど、この言葉には眞理がありさうだ。  
それでは

「あの作家の書いたあの作品は、あんなへたな役者にやらすべきものぢやない。まるで、佳いところを滅茶苦茶にされてしまつてる。やつぱり、あの素晴らしい場面は、それだけの役者でなければやりこな

せないんだね。あの人物の性格からして、普通の役者ぢや、どうしたつて出しきれないよ」

これも、一應尤もな議論らしい。

何れも、作者にとつては、有難い、好意に満ちた批評であるが、この結果は、ある種の観客に云はせれば、また違つた観方として現はれるかも知れない。即ち、

甲の場合は——「面白いね、役者は素人だつていふが、なかなかやるぢやないか……。これなら、どこへ出したつて恥かしくないや」

乙の場合には——「なんだい、一體この芝居は……。どこが面白いんだい。退屈な脚本だね、またなんて人だい、作者は……」

ここに至つて萬事休すである。しかし、幸ひにして、これほどの間違ひをする見物は、この雑誌の讀者のうちにはないと信するが、「これに似た間違ひ」は、世間にまんざら無いでもないことは事實である。その證據に、甲の部類に屬する作家が常に持て囃され、乙の部類に屬する作家が、次第に忘れられようとしてゐるではないか。それだけならまだいい。甲の部類の戯曲は、ますます舞臺的に成功し、従つて、よい意味にさへ發達し、乙の部類に屬する戯曲は、だんだん舞臺から遠ざかり、舞臺的生命が稀薄になり、従つて、新劇運動の中心となつて有力な役割を演ずることが、不可能な状態に陥りつつあるのである。

例を擧げること容易であるが、その必要はあるまい。但し、この二つの部類は、ただそれだけで、何れが藝術的に、戯曲として高級であるとか、或ひは、新しいものであるとか、そんなことは云へない。人間でいへば、テンペラメントのやうなものである。それだけで、價值批判はできないが、しかし



甲の部類は、現在の日本のやうな國では、劇壇に、あまり好ましい刺激を與へないばかりでなく、却つて、姑息な、獨りよがりな、大ざつばな空氣を作り出すことになりはしないか。ところが、乙の部類になると、それが優れたものを生めば生むほど、どこかに知らず識らず眼に見えない「理想の舞臺」が築かれ、どうかしなければといふ氣運を促進することになるだらうと思ふ。何よりも、俳優が眼を覺ますだらう。見物が黙つてゐないだらう。

僕は、この意味で、若い劇作家が、今後、「新しい戯曲」と志す場合に、なんとかして、在來の俳優にはやれないやうなものを書かうと企てるのが、既に、「新しい演劇」への意義ある第一歩であると思つてゐる。

かう述べて來ると、かの劇的傳統なるものは、現在の俳優が全く表現し得ないものであるかの如き誤解を生むかもしれないが、それにはさう嚴密に云ひ切る必要はない。まして、現代日本作家中、所謂、甲の部類に屬する作家が、悉く劇的因襲のみに囚はれて、他を顧みないといふわけでは決してないのである。要するに、この二つの方面から、現今の日本劇壇を觀ようとしたままである。しかしながら、少しでも、僕の言つた言葉の裏がわかつてくれる人ならば、この二つの傾向が、全く無關係に存在してゐると思はないだらう。

俳優の演技によつて、その効果を左右されることが少い戯曲とは、一體どんな特色をもつた戯曲だらう。その特色は、果して、その戯曲の藝術的價値を高めるやうな性質のものばかりだらうか。これが問

題なのである。

例へば、「筋が面白い」といふ特色もその一つに違ひない。これは、「主題の價値」と結びついて、確かに作品の藝術的生命を形造るものである。が、しかし、「その面白さ」は、ややもすれば、かの「劇的」なる美名の下に、通俗的興味を満足させるにすぎない場合が多いではないか。かうなると、單に「筋の面白さ」を求めることは、戯曲の邪道であり、演劇の墮落である。

次に、「場面の變化」である。これも、作品を單調から救ふ必然の變化であれば、何等問題はないのであるが、往々、目先を變へるための不自然な、取つてつけの「粉飾」を施すことがある。これも、絶対に作品の藝術的價値を高めるものではない。殊に、舞臺の機械的裝置によつて、觀衆を眩惑しようと試みるが如きは、演劇と見世物とを混合するものであり、この種の演劇の道具に使はれる戯曲こそ迷惑千萬だといはねばならぬ。

更に「臺詞の云ひ易い」といふことである。臺詞が云ひ易いといふことは、二つの場合がある。即ち臺詞がよく書いてゐる場合。つまり自然な、又は板についた臺詞である場合と、もう一つは、平凡な、單純な、大ざつばな、露骨な臺詞である場合と、——そして、この二つの場合は、全く相反してゐるやうであるが、「誰にでも云へる臺詞」といふ點で一致する場合がある。つまり、自然ではあるが月並な、板についてはゐるがうま味のない。流暢ではあるが平坦な、さういふ臺詞は、確かに、俳優のへたなこによつて、左ほど聞きづらくもならず、さうかといつて、俳優が上手でも、これまた、その割に聴き榮えのしない結果を生むのである。

今日比較的新劇の舞臺で成功し、未熟な俳優をして、天下に懼るべきものなしと云はんばかりの自信



を抱かせ、日に日に、演劇を藝術家の手より遠ざけつつあるものは、誠にこの種の戯曲である。自然な會話、板についた臺詞、これは、今日まで、舞臺的傳統といふよりも、むしろ舞臺的因襲の標準によつて律せられてゐたのではあるまいか。

以上は單にその一例にすぎない。度々云ふことであるが、現在の演劇は、もうどうにもならないものである。われわれが明日に求める演劇は、從來、あまりに重要視されてゐた劇的因襲から脱却して、永遠に生命ある劇的傳統の探求に立脚すべきである。

今日の舞臺、今日の俳優、今日の觀客よ、そして最後に、それらの忠實な相手たる作家よ、ここで別れをしよう。

### 歌舞伎劇の將來

歌舞伎劇が、今日、我が國劇の主流を形くつてゐることは、如何なる點から見ても不合理であり、不自然である。しかし、その特異なスペクタクル的興味と、アカデミックな文學的平俗さと、世襲俳優の職業的素質とによつて、資本家の寛大な庇護を受け、民衆の傳統的嗜好に投じつつあることは、誰の罪でもないのである。

私は、決して、歌舞伎劇に代るものが、所謂「新劇」であるとは思はない。それは、やはり、新鮮なスペクタクルであり、刺激的で、同時に解り易き物語であり、美しく、勇しく、意氣で、聰明な俳優によつて演ぜられるところの、「現代通俗劇」に外ならぬと思つてゐる。

ある時代の「新派」は、たしかに、この要素を備へてゐたやうに思はれる。しかし、かれ「新派」は、「現代」の何者たるかを解しなかつた。その證據に、今日の「新派」はそのものの如きアメリカニズムにさへ没交渉ではないか！

これは戯談だが、われわれ、演劇研究者として考へなければならぬことは、わが國に於ける新劇運動なるものが、常に歌舞伎劇に對抗する氣勢を示しながら、實は歌舞伎劇の勢力を助長することにしか役立たない結果を齎したといふ一事である。

その理由は、第一に、外國の高級な作品並に、わが國の新しい文學的戯曲が、歌舞伎俳優によつて演ぜられ、當時、相當の藝術的效果を擧げたのに反し、新劇俳優の手にかかつた場合、多くは見るに堪へない事實を暴露したため、頓に歌舞伎俳優の信用を高め、引いて、「新劇」ならぬ歌舞伎俳優にでもやれるが、ただ、やつても客が來ないし、また、それが本職でもないから、やつぱり歌舞伎だけやつてゐれば文句はないといふ口實を成立せしめたのである。

ところで、今から考へてみると、歌舞伎俳優の演じた「新劇」なるものは、日本作家のある少數の作品を除けば、別に大した出來でもなく、寧ろ、滑稽な猿真似にすぎないのであつて、その點、あんなことをいつまでもやつてゐない方が結構なのである。

私の考へでは、一時、歌舞伎劇凋落のきざしが見えた頃、外國のブルヴァール作家に匹敵する優秀



な通俗劇作家が現はれて、どしどし面白い脚本を書いてゐたなら、歌舞伎俳優のあるもの、又は、新派の連中が競つてこれを舞臺にかけ、今頃はもう、立派に「現代通俗劇」が、歌舞伎劇に代つて巾をきかしてゐただらうと思ふ。そして、この「現代通俗劇」を向うに廻して、先驅的な、高踏的な、純藝術的な立場から、ほんたうの「新劇運動」が起り得るのである。築地小劇場なども、さういふ場合にこそ、あの仕事に一層の意義が生じる筈である。

今日まで、わが國の「新劇運動」は、あまりに先走りをしすぎてゐた。「運動」の發生に必然性を缺き、その方法に結果の豫測が含まれてゐなかつた。それは、「運動のための運動」にすぎなかつた。被治者のない政治であり、本隊のない前衛であり、そして、空腹にデアスタアゼである。

歌舞伎劇は、將來、恐らく、現代大衆劇の勃興と共に、現在の地位をこれに譲らなければならぬが、さうなつても、歌舞伎劇の優れた傳統を受け續ぐ俳優の絶えない限り、かの能樂や、文樂の存續する如く、何等かの形式で、その特殊な生命を保ち續けるであらう。その時こそ、歌舞伎劇は、世界に誇るべき古典劇として、今日以上の藝術的地位が與へられるであらう。現在の歌舞伎劇は、その偶然なる世間的人氣を繋ぐため、却つて本來の藝術的純粹さを失ひ、その上、一部劇壇の少數黨から、嫉妬を交へた反動的蔑視を受けてゐる觀がないでもない。

わが國の現代劇は、西洋近代劇の流を汲んで今日に至つたものと見るべきであるが、それなら、歌舞伎劇は、將來、新しき國劇に何等の影響をも與へないであらうか。この問題は、可なり重大な性質を帯

びてゐて、十分専門的な研究が行はなければならぬが、要するに、歌舞伎劇の美は、生活の様式化に出發した趣味と習慣を基調とするものであるから、遠き將來に於て、わが國民生活の様式的統一が完成した暁には、必ず、歌舞伎劇の舞臺的條件が、その時代の演劇中に取り入れられるであらう。

尤も、今日以後、所謂新作史劇中には、脚本、演出、演技を通じて歌舞伎的手法が、いろいろの形で現はれるに相違ないが、新作の名の前に、そこでは却つて意識的な舊來の効果が避けられるため、歌舞伎劇の本質的なものを逸する結果になるだらう。

兎に角、われわれにとつて、歌舞伎劇は、あまりに横暴な親爺であり、あまりに敏腕な先代である。息子たるもの、一度は、家を去つて都に出るもよいではないか。

歌舞伎劇の問題はこれくらゐにして、歌舞伎俳優の問題に移らう。歌舞伎俳優は、現在、わが國の俳優中その職業的訓練に於て、最も年功を積み最も光彩を放つてゐる人々である。少數の新派俳優、二三の新劇俳優を除いては、現在「芝居の出来る」俳優といへば、大部分歌舞伎畑に育つた人々である。これらの人々は、將來歌舞伎劇そのものと運命を共にしなければならないだらうか。「おれが生きてゐる間は、歌舞伎の天下だ」と云つて安心してをられる人もあるだらうが、その人たちの子供はどうなるのだ。その人たちの若い弟子はどうなるのだ。

私は、前に、歌舞伎劇は滅びないと云つた。しかし、これからの劇場は、歌舞伎劇のために、座席の總てを與へようとはしない。二つか三つの劇場は、永久に歌舞伎の家として残されるだらう。或は、これによると、たつた一つの劇場が、歌舞伎の守るべき城であるかも知れない。



さうなつた時、歌舞伎俳優はどうするか。

「さうしたら、新しいものをやるさ。腕に覚えはあるんだから……」

しかし、その時代には、もう、「新しいもの」をやる専門の俳優が生れてゐるのである。やれると思つてゐたことが、やれなくなつてゐるのである。

ところで、私は、現在の歌舞伎俳優が、「このままで大丈夫だ」といふ迷夢を醒ますことによつて、歌舞伎劇そのものの生命を永くさせると同時に、別に、一層廣い仕事の領域を開拓し、次の時代に悠々濶歩し得ることに氣づかないのは不思議だと思つてゐる。(ここで云ふことは少數の新派俳優にも適用する)なぜなら、現在、俳優といふ職業にあること、及び、眞の「現代大衆劇」なるものが、まだ生れてゐないことは、次の時代の演劇を「人手」に渡さずに済む、最も乗すべき機会を與へられてゐることになるからである。

そこで、「現代大衆劇」——面倒だから單に「現代劇」といふが——その「現代劇」を演ずるために、歌舞伎俳優は果してどういふ資格に缺けてゐるか。

この解答は至極簡單である。曰く、「彼等はあまりに現代を知らなさすぎる!」

例を擧げるまでもない。しかし、私は、今、ここで、あまり大きな註文は出すまい。私は、「大衆劇」の話をしてゐるのだ!

歌舞伎俳優が、自ら自分たちの生命を短くし、自分たちの前途を暗くし、自分たちの領域を狭くしてゐる原因が一つある。それはいふまでもなく、彼等の「生活」である。因襲に囚はれた非現代的な「生

活」である。

日常の起居のみを云々するのではない。「生活」に胚胎するその因襲的制度について云ひたいのである。

先づ、彼等は、不必要に多數の弟子をもつてゐる。それらの弟子たちは、劇場から給料を貰ひ、しかも、師匠の下僕を勤めてゐるのである。

給料を貰ひながら、舞臺に顔を出すことは稀である。劇場は幹部俳優の背中流しに餘分の給料を拂ふために、観客から無法な入場料を徴収しなければならぬのである。

次には、門閥及び階級制度の固執である。出し物と配役に絶えざる揉めを起す原因である。

大幹部の子弟を、所謂「公達」と呼び、才能の如何に拘はらず、よい地位を與へ、よい役を振り、然らざるものは、永久に出世の道を塞がれてゐるのが常である。かくの如き封建的遺習は、新時代の大衆と接觸する上に、致命的障碍であることを知らなければならぬ。

わかり易い例は、かの映畫の人氣である。この時代的興行界の覇者は、花形の選擇に最もデモクラチクな方法を採用してゐるではないか。

勿論、舞臺俳優の資格は、映畫俳優のそれの如く、單純な條件に支配されるものではなく、昨日のタイピスト、今日のスタアといふやうなわけには行かぬが、原則としての人材登用は、歌舞伎劇に新生命を吹き込むものであり、殊に、明日の運命を約束する重大な動機となるであらう。

俳優がそれぞれ、配役の輕重について對世間的な見榮を張りたがる結果、相當の地位にあるものために、特別な「出し物」を据ゑなければならず、勢ひ、興行時間の延長を來たし、脚本の選擇に無理を



生じ、それだけならよいが、「俳優の都合で」くだらぬ脚本を並べるといふ不體裁を犯すのである。

かういふ状態であるから、われわれは、芝居見物に半日を費さなければならず、その上、高い入場料を拂つて観たくないものまで見せられ、芝居は懲り懲りだと思ふのである。

今日、自發的に切符を買つて、芝居に行くものは意外に少いだらう。その證據に、劇場には、「連中制度」といふものがある。俳優が自分で切符の押賣りをするだけでは足りないの、劇場がその手傳ひをする。連中を多く作る俳優は、巾がきくのである。現在の劇場は、この制度なしに存在し得ぬとしたならば、劇場は、芝居を観に行くところではなくて、俳優の顔を立てに行くところではないか。數字的な根據がないから、はつきりしたことは云へないが、「連中制度」を廢した場合の歌舞伎劇は、果して、今日の地位を保ち得るかどうか。劇場當事者及び歌舞伎劇俳優の焦慮もここにあらうと思はれる。

さらに、歌舞伎劇俳優（新派劇を含む）が「現代を知らぬ」著しい例として、現代人の諸種のタイプに對し、全く觀察を怠つてゐるといふことがある。

現代生活の諸相に盲目である結果は、總ての類型から脱することができず、あらゆる階級、あらゆる職業、あらゆる性格の常識的な表現以外、個々の人物に何等の創造を盛ることができないのである。

しかも、そればかりではない。彼等は、近代的な表情と、姿態と、語調と、雰囲気とに鈍感であり、殊にその心理的陰翳に對して無神經そのものである。かういふ俳優が、近代的色彩の濃い作品を演じるのは無理であるし、「多少でも近代的教養をもつた人物」になれよう筈はないのである。興奮すれば粗野になるか、女々しくなり、ユウモアは下品になり、機智は操りになり、ふわとした味がなくなつた、ガサガサしたものになり、餘韻が消えて、露骨さが目立ち、詩的情趣ポエティック・インタレストが變じてキザな詠歎となり、

理窟を云はせれば三百代言の如く、戀愛をさせれば……ああ、もうこれくらゐでよしておかう。

私は、歌舞伎俳優がその傳統的演技を棄てることに賛成はしない。しかしながら、現代の観客は、如何なる作品の如何なる人物を通して、これに扮する俳優の「現代人」たる資格を要求し、その生活、その教養、その趣味の一切を、演技の風格として鑑賞するのである。

例へば、花川戸助六に扮する俳優が、助六そのものの如き生活、教養、趣味をもつてをればよかつた時代——さういふ時代は、とうに過ぎ去つてゐる筈である。少くとも、その昔、助六といふ人物に對する観客の興味は、この人物に扮する俳優のそれと大差はなかつた。しかるに、今日では、その間に格段の違ひが生じてゐるではないか。この相違は、やがて、歌舞伎劇の運命を物語るものである。

ある者はかう云ふかもしれない。歌舞伎劇を演ずる俳優は、歌舞伎劇中の人物に近い生活、教養、趣味をもつてゐなければならぬ。それでなければ、時代的の空氣は完全に出せない。

この議論は、恐らく、歌舞伎俳優並に歌舞伎劇愛好家の大部によつて信ぜられてゐるものであるかも知れない。私は、この考へが絶對的に誤つてゐると思はない。しかし、これは、結局、小乗的藝術觀であり、作者が殺人を描くためには、殺人の罪を犯さなければならぬといふ議論に等しいものであるといひたい。

餘人は知らず、私が歌舞伎劇を観て、一番厭やになるのは、その脚本の時代遅れなことでもなく、演技そのものの不自然でもなく、ただ、諸種の人物に扮する俳優が、如何にも観客を甘く見てゐる、あの態度である。甘く見てゐるといふのは、彼等が、舊時代の教養や非個性的趣味から割出した演技の「ト



オン」を、さも大事らしく見せびらかすことである。舞踊劇は先づよいとして、時代物、殊に世話物などになると、この傾向は、最も著しく現はれる。今日、凡そ封建思想ほど滑稽で、不愉快なものはない。その思想は、せめて舞臺上の俳優によつて、一度は十分に客観化されねばならぬのに、それがこのまま、俳優の演技を色づけてゐるのだから、馬鹿馬鹿しいのである。

現在の歌舞伎劇は、観客として、知識階級を失つた。遠からず民衆の悉くを失ふだらう。(一九二九・四)

## 新劇の危機

震災後擡頭した新劇運動の目覚ましい機運は、私の観るところ、あまり順調な進み方をしてゐないやうに思はれる。それは「續いてはゐるが、進んでゐない」といふことである。

なるほど、僅か二三年にこれほど眼に見えた進み方をするわけがないといへばいへるであらうが、それなら、「進まうとする」氣配さへ見えないのはどうしたものか。

私は、新劇の舞臺的完成が、必ず確固たる經濟的基礎の上に築かれなければならないといふ議論に與することはできない。また、ある種の人々の熱意からのみ生れるものだと信じてゐない。まして戯曲の内容や、監督術の傾向が舞臺を左右するとは夢にも思つてゐない。

私はただ、一時代の文運が、一人の天才作家の出現によつて華々しい光輝を齎す如く、現代日本の新

劇は、一人の——と云へば語弊もあらうが——少くともいくたりかの俳優、眞に俳優らしき俳優の誕生によつて、殆ど決定的に「新しい魅力」を發揮するだらうと思つてゐる。

ところが、俳優に必要なものは才能だけではなく、才能を生かす「器具」である。彼等が、「俳優としての修業」に於て誤つた道を踏んだなら、その才能は空しく涸渇してしまふだけである。

何故に彼等は「聲」をもたないか。何故に彼等は「歩くこと」がまづいか。何故に彼等は「聴くこと」に怠慢であるか。何故に彼等は「語の價值」に鈍感であるか。何故に彼等は臺詞を「感じ」ないか。何故に彼等は自ら人物を「コンポズ」し得ないか。何故に彼等は舞臺の詩とプラスチックについて、初步の概念さへもつてゐないか。何故に彼等は、ああ面倒臭い、何も知らないのか！

私は、自分が一個の劇作家であるといふ立場を離れなければ、實際、かういふことは云へないのだ。さうでなければ、私はあまりに不遜の譏りを免れないであらう。

また私は、自分が一緒に仕事をしてゐる人々や、現在眞面目に、熱心に、その道の研究を續けてゐる一部の新劇團に向つて、かういふ言葉を投げかけてゐるのではない。私は寧ろ、世間が、所謂現在の新劇なるものに對して加へつつある一種の嘲笑に應へたいのである。「何故に諸君は、新劇俳優の歩かうとしてゐる道を塞ぐのか」と。かう反問はしても、どうせ、その返事などを聴かうとは思つてゐない。新劇俳優養成の一事が、今われわれには残つてゐる。しかも、その結果は露天で草花を造るほど頼りない氣がする。

天よ、新劇の危機を救へ！



## 劇壇暗黒の辯

演劇の不振といふことを、近頃よく世間では問題にするが、それが悦ぶべきことか悲しむべきことかといふ議論になると、私には、殆んど見當がつかないと云つていい。

一國の一時代に於ける演劇が、特に盛んであつたところで、少しも悦ぶべきことでなく、殊にその盛んでありやうによつては、寧ろ厄介千萬だからである。

興行者乃至俳優の側から云へば、劇場に見物が殺到する世の中を望んでゐるに違ひないし、それも亦、ある意味では結構なことに違ひないが、さういふ意味での演劇の隆盛時代なら、野球と活動とバアさへなければ、いつでも現出しさうに思はれる。

やや尤もらしい説として、脚本の饑饉といふ状態を擧げるものもあるが、元來、どんな天才でも、「芝居を観ない」で戯曲を書く筈はなく、今日、「芝居を観ない」のは、獨り天才に限らないのである。しかも、どんな芝居でも觀さへすれば、「いい脚本」が書けるわけではない。ある程度まで「いい芝居」を観たものでなければ、たとへ「いい戯曲」を読むだけは讀んだところで、決して、演劇の眞髓を會得することはできないのである。ここでいふ「いい芝居」とは、それほど高級な藝術的舞臺を指してゐるのではない。俳優らしい俳優が、人間のひと通りの感情を、相當巧みに生かし得た舞臺なら、それでいいのである。要するに、俳優の表現能力が、ある程度まで豊富に發揮されてゐる芝居なら、ただそれだけで、劇作家の新しい幻象の糧となり得るのである。

現在の日本に、さういふ程度の芝居は一つもない。まして、そんなものを觀たといふ「作家志望者」は一人もないことになる。

かう云ふと、直ちに反對論がもち上るかも知れない。現代の名優として、尾上某、市川某を認めないのかと。私は反問しよう。それらの名優は、世界的の至藝を諸君の前に見せるかもしれないが、果して、平凡な現代の會社員に扮し得るか？ 斷じて扮し得ないのみならず、若し、強ひて、かくの如き役を演じさせたなら、その會社員は、飾窓の蠟人形的人物たることがせいぜいであらう。ただ、罪は、これらの俳優にあるのではなく、彼等がこの種の役を演ずることは、一種の自己冒瀆にすぎないのである。それなら、新派の俳優はどうかといふと、これは、もう、あらゆる意味に於て、演劇の世界から落伍しつつある一團であり、そのうちの少数は、「新派から脱却する」ことによつてのみ、俳優としての生命を繋ぎ得る事實を痛感してゐる人々のやうに思はれる。

今日苟も劇作を志すもので、これらの俳優が演ずる舞臺から、少しでも、新時代の劇的イメエジを「吹き込まれ」るものがあつたら、私は不思議に思ふ。

所詮、今日までの「新劇」とは、それらの俳優を標準とし、しかも、それらの俳優により「歪められ」た「現代劇」であつて、最早、今日以後の作家は、彼等を標準として新脚本の創作を試みることは、興味の上からも、野心の上からも、到底あり得ないことなのである。

最後に、われわれが最も期待をかけてゐた「新劇畑」の俳優は、それでも、ある期間、何物かを若い



時代の作家たちに與へたやうに思はれるが、それすら、私の観るところでは、極めて初歩の演劇の概念であり、その舞臺的魅力は、結局、西洋の「素人劇」以下であつて、多少芝居の何ものであるかがわかつてゐる人々に、新鮮な劇的靈感を與へるなどといふ域へは達し得なかつた。しかも、現在では、いつの間にか陥つた職業意識と單調な新劇的マンネリズムによつて、早くも「新派」の轍を踏まうとしてゐるのである。

脚本の饑饉は、要するに、脚本を書く人間がゐないのではなくて、脚本を書かせる俳優がゐないことに唯一の原因があるのだと、私は躊躇なく斷言することができる。古來、どこの國の、いつの時代の劇作家が、日本の現在のやうな條件の下に、劇作の筆を執り得たか、それを考へてみればすぐわかることだ。これを個々の作家について調べてみても、名作家の背後には、必ず名俳優が控えてをり、傑作は必ずそれらの俳優を「頭において」書かれたものである。少くとも、ある時代の劇作家は、その時代の舞臺からのみ、戯曲創作の興味と暗示を授けられ、そして、その結果、その時代の舞臺を多彩にし、新鮮にし、豊富にしてゐるのである。

私はここで、やはり例を佛蘭西にとるが、所謂「新劇運動」なるものが、素人の手によつて行はれた最初は、誰も知つてゐる通りアントワヌの「自由劇場」なので、それ以來「新劇」は、テアートル・ダヴァン・ギャルド（前衛劇）なる別名を生んだのである。従つて、アヴァン・ギャルドの芝居といへば、「素人臭い」のが特色のやうに思はれ、また實際、ヴィユ・コロンビエ座のやうに有名な劇團でさへ、素人俳優が堂々と舞臺に立つ有様であつたが、これらの劇團によつて演ぜられる脚本は、如何に獨創的なもの、如何に新奇な様式を取り入れたものと雖も、決して、職業俳優の「表現能力」を越えたもの

のなどはなく、却つて、本を洗へば、その脚本の作者達は、いつかどこかで觀た「職業俳優」の演技から、貴重な示唆を與へられ、劇的幻象イメーの構成に、決定的な基礎を求めてゐることがわかるのである。

日本の洋畫家が、よく、かういふことを云ふ。——西洋で描いたやうな油繪の色は、日本に歸ると、どうしても出なくなる。自然をモデルとする關係で、自然そのものの相違が、この結果を生むのだらうが、ただ、そればかりではない。自分の眼にできてゐた色彩感が、日本へ歸ると、どうしても鈍るんだといふ氣がする……。

この話は、聞きやうによつては、なんとなく辯解してみても可笑しくもあり、また、ある場合には、氣障でさへもあるのだが、よく味はつてみると、さういふ氣持がわからなくもないのである。

日本の新劇が、なんと云つても、西洋劇の傳統を引いたものである以上、日本の俳優も、新劇の舞臺に立つ場合は、西洋人の眞似をするといふ意味でなく、「西洋劇的演技」の本質を學ばなければならなかつたのである。然るに、日本の俳優のうちで、一人でも、さういふ本質的な研究をしたものがあつたらうか。西洋式脚本は研究したかもしれない。また、西洋式演出なるものは（實に北歐式演出であるが）相當経験したかもしれないが、西洋劇的演技の一點では、誰も、本氣で忠實に、正道的に、精しく勉強したものはあるまいと思ふ。假に、あつたにしたらところで、その成績は、あまり香しくなかつたと云へるのである。

これが抑も、新劇を、「退屈な芝居」たらしめ、今以て、日本の劇壇に、現代劇らしい現代劇を作らずに終つてゐる最大原因でもあるが、また同時に、新しい劇作家を失望せしめ、脚本の饑饉を生ぜしめ、演劇の不振を招いた唯一の理由なのである。



さて、そこで、私は、かういふ状態から、演劇を救ふ方法について、私の意見を述べなければならぬと思ふが、そんなことは、私などよりもつと眞剣に、もつと「科學的」にさへ考究しつつある人があると思ふから、私は、私流の、といふのはつまり、かういふ時代に生れ合せた一個の劇作家乃至劇作志望者が如何なる態度で、當面の事實に處するのが最も適當であるかといふ、甚だ消極的な問題のみを解決してみたいと思ふ。

第一に、劇作を斷念することである。

第二に、「讀む戯曲」のみを書くことである。

第三に、「未來の俳優」を頭において、理想的と思ふ脚本を書くことである。

第四に、「現在の俳優」に適した「歌舞伎式」「新派式」「素人劇團式」等々の脚本を書き、座附作者の職能を完全に遂行することである。

第五に、「現在の俳優」にも演じられさうな、多少新味ある脚本を書き、徐々に「現在の演劇」を向上させることである。

第六に、「現在の俳優」を使い、彼等特有の演技を極度に生かすことによつて、形式内容共に、新時代の演劇たるに應はしいやうな、一個獨特の日本劇を創造することである。

まあ、ざつと、今日の劇作家は、これら六通りの道の何れかを選ばなければならぬものとして、

第一は、既にぼつぼつ實行してゐる人もあるやうであるから、説明は不要であらう。

第二、別段心がけなくても、大概、そこへ行くのであるし、また、實際のところは、何人も、これが「讀む戯曲」だとは云ひ切れない性質のものであるから、自ら、「讀む戯曲」を標榜して書くといふことは、ただなんとなく勇ましいだけで、そのために、後悔することはないであらう。

第三は、これは昔から、といつても「新劇の搖籃時代」以後、日本などでよく用ひられた宣言らしく、私なども、今もつて、心の隅に、さういふ悲壯な決意を藏してゐる次第だが、残念ながら、「未來の俳優」は、おほかた、「未來の作家」のものをやるだけで相當忙しいであらうし、その時は、われわれの古い脚本などは役に立たず、また覚えてゐてもくれないに決つてゐる。しかし、滑稽に見えさへしなれば、一應、今日の劇作家は、これくらゐの空想を描いてゐて差支あるまい。特に、私は、今日天才作家が現はれるとしたら、是非この覺悟で文字通り不朽の傑作を残しておいて欲しいと思ふ。

第四は、劇作で生計を立て、俳優を知己にもたうとする野心家のために、永久に開かれた唯一つの安全な道である。

第五は、誰でも考へてゐさうで、しかも、今日の若い作家は、あまり考へてゐない道であつて、私などは、近頃、痛切にかういふ劇作家の出現を望んでゐる。甚だ烏滸がましいやうであるが、自分でも、さういふ方向に今後努力を向けたい希望が生じつつあるので、出来不出来は兎も角、今度、初めて、「現在の俳優」に當てはめた脚本を書いてみた。七月の改造に出した「淺間山」がこれである。今まで書いたものと、幾分でも調子が變つてゐれば、さういふ意氣込の現はれと見てもらつて差支ないのである。この態度は、左右兩端から評判のよくない社民黨的態度に類するものであるが、演劇のラヂカルな革新



は、われわれの手で實行覺束ないのである。

第六は、これこそ、今日の劇作家が、殊に、雄圖を藏した劇作志望者諸君が、その目標をおくべき最も有望多幸な道であり、これに成功しさえすれば、シェイクスピアもイブセンも怖るるに足らぬわけである。舊來の歌舞伎劇はその劇場の大部分を失ひ、新派は瞬く間に消滅し、これまでの「新劇」は、翻譯劇乃至西洋劇模倣の領域に閉ぢ込められ、演劇不振の聲は、昔日の夢と化するに違ひない。

だが、しかし、こんな理想を描く方が、實は夢に近いのである。なぜなら、これこそは、大天才の出現を待たなければ、それがどんなものであるかさへ、われわれには想像もつかぬ代物だからである。

「日本獨特の」といふ言葉は如何にも有がたく、私なども、さういふ演劇の存在を心から希望するのだが、如何なるものも、獨特さを保つためには他の「影響」を受けない必要があり、影響を怖れる以上は、他との交渉を絶つより外はないのである。

日本の歌舞伎劇さへも、詳細に觀察すれば、何等かの意味で、「近代文明」の影響を受けてをり、純粋な歌舞伎の傳統は次第に失はれつつあるのである。

歌舞伎劇に、今日の大衆性をもたせるといふことは、藝術的には、殆んど望めないことであり、それを無理にもたせようとするところに、歌舞伎の藝術的破産と、大衆の倦怠が生ずるのである。

これに代るべきものは、前に述べた、獨特の新日本劇であることは望ましいが、その獨特なる言葉に、どんな意味があるのであらう。西洋劇の影響を絶対に受けてゐないといふ意味か。そんなことが、今の日本人に望めるかどうかは云ふまでもないことである。

少しぐらゐの影響ならいいと云つても、だんだんに多くの影響を蒙らないわけに行かないことは、現代の生活條件に照してみれば、議論の餘地はあるまい。

そこで、影響も表面的の影響だけで、藝術としての本質的影響を避け、つまり、西洋劇の傳統以外に立てばいいと假定しよう。

それは無理である。日本人の生活は、日本獨特の傳統を放棄しつつあるのである。必ずしも西洋式になるとは云はないが、少くとも超國境的生活色に染め上げられつつある。一民族の特色は、そのなかに於て、辛ふじて區別し得るにすぎないのが、これからの世界である。

遠い將來のことは別としても、現在の日本から日本獨特の新演劇が生れるとすれば、先づ、世界文明の本流となつた西洋文化の傳統的形式を、そのなかに取り入れてあつて一向不思議はないのである。西洋演劇の傳統、即ち、希臘劇以來、西洋各國でそれぞれの發達を遂げ、その間屢々、その合一統制が企てられた一つの演劇形式——本質的に日本乃至東洋演劇と區別さるべき演劇の傳統は、必ず、新日本劇樹立の根本要素となるであらう。

現在の日本の俳優は、現在の演劇に満足してゐるなら兎に角、なにかいい脚本はないかと自分の周圍を見廻してゐる代りに、現代作家の作品なら、どれでも演れるといふ修業をなすべきであり、作家のなにかにも亦、現在の俳優に見切りをつける前に、「ある一つの方向」を目標として、これに近づぐために最も有效な脚本を提供する者があつていいと思ふ。

この場合、いろいろ功利的な條件が附纏ひ、その不便不愉快さから、一度思ひ立つた計畫を棄てたくなるのであるが、私は、その點、あまり、妥協する必要はないと思ふ。



かういふ仕事は、勿論、藝術家として第一義的の仕事だとは云へないから、どこかに不自然な努力が拂はれることは已むを得ないとしても、所謂、観客の卑俗な趣味に媚びたり、俳優の惰性による仕勝手を顧慮したりする必要は毛頭なく、更に、役柄と稱し、持味と稱して、實は、その關節不隨的特色にすぎないものを、強ひて發揮させなければならぬ理由も決してないのである。

實際、この仕事の第一眼目は今日の商業劇場を通じ、一般大衆、特に、現在の演劇にやや不満を感じつつある観客層に對して、幾分でもその要求に近い（恐らく、彼等の要求は、今日の劇場で満たされないうであらう）芝居を見せようといふのであつて、そのためには、現在の俳優中若干のものが理解し得て、しかも、その俳優達が、「必要な苦心」と「正しい意圖」とによつてのみ、到達し得る「表現の最高レベル」を要求する程度の脚本がなくてはならぬのである。

この種の脚本は、今日まで、全く存在しないといふわけではなかつたが、例へば脚本だけはあつても、その上演の結果は、決して、「表現の最高レベル」を要求したとは思へないもので、俳優はこれがために、一歩も「前に進んで」はゐないのである。

西洋でも、初期の作品を所謂「前衛劇團」の手に委ねてゐた新進劇作家は、その成長と共に、普遍性を帯び來り、遂に、そのまま商業劇場の門を潜るのであるが、それはそれとして、前衛劇團の仕事、即ち、新劇運動の生命は、それ自身としては常に例外なく短いのであつて、その生命は、これまた例外なく、商業劇場の舞臺に於て一部分づつ甦るのである。

然るに、日本では、新劇運動と商業劇場との間には、極めて深い溝があり、多くの作家はこの溝を越えたがために墮落し、異色ある作品は、そのままでは、永久にこの溝を越え難い状態にあるのである。

勿論、西洋にも、これと同じ例はないこともないが、劇場の組織、俳優の素質等から見て、同じ商業劇場、同じ職業俳優といつても、日本のやうに、新劇の先驅的傾向に無關心、無理解ではなく、機會さへあれば、その成果を吸収しようとする有様は、現在、ありありとわかるのである。これが、所謂某某新劇運動の消長に拘はらず、絶えず、一國の劇壇を、新しい空氣によつて包み得る原因である。それから、日本の商業劇場乃至職業俳優と、所謂新劇の先驅的傾向との間に、何故にかくも深い溝が出来たかといへば、それはいふまでもなく、良い意味での現代大衆劇——凡そ、文明國ならば、何れの國の何れの都市にも存在する、面白く、洗煉されたブウルヴァールの芝居なるものが、日本には、まだ存在しないからである。これを、プチ・ブル趣味の芝居と呼ぶことは勝手である。

また、日本ならば、インテリ階級の娯樂としてのみ取扱はれるかもしれないが、要するに、西洋では、老若男女、みな一様に興味をもつところの芝居、例へば、佛蘭西でなら、小はクウルトリヌの一幕物、大はポルト・リシュの心理劇を初めとし、やや、質は落ちるが、バタイユの人情劇とか、ベルンスタンのメロドラマに至るまで、これらは、現代に於ける巴里の商業劇場が、不安なく選び得る上演目録である。但し、これらの作家は何れも、相當の年月を経て民衆に近づき得た作家といふべきで、それ以上、適切な例は最近素晴らしい人氣を集めてゐるパニョールの諷刺劇である。

この作家は最初からブウルヴァールに躍り出たので、その出世作「トペアズ」は、先月帝劇で翻案上演されたが、巴里の見物を狂喜させ、世界各国で評判をとつたこの愉快なるヴォオドビルも、日本の観客は、冷然としてこれを迎へ、屢々欠伸を噛み殺してゐたやうである。

この脚本を松竹に推薦した私は、このことで幾分責任を感じなければならぬわけであるが、しかし、一



私には、私の云ひ分があり、この文章の結論としては、甚だ便利なことであるから、今、この問題に觸れてみることにする。

この「トバアズ」といふ作品は、所謂高級な作品ではなく、日本の見物を可なり甘く見ても、十分、その興味を惹き得る通俗喜劇であるが、その面白さはどこにあるかといへば、決して、筋や趣向にだけあるのではなく、さうかといつて、それほど奇抜な思想や巧妙な會話が特色であるとも思へない。要するに現代生活の裏面を、痛快に、やや意地悪く暴露、戯畫化した、飄輕で圖々しく、辛辣で愛嬌のあるその作品のトオンが、何よりも現代人の嗜好に投じたと見るべきであらう。

然るに、かういふトオンは、作者の稟質にもよるのだが、これに舞臺的生命感を盛るためには、是非とも、西洋劇の傳統たる「心理的リズム」の演技化を必要とするのである。日本劇の傳統には、嚴密な意味での心理的要素はなく、従つて、俳優の心理表現は、單純で類型的なのである。

故に、かういふ脚本を上演する場合、日本の俳優は、「そのままでは」使へないのであつて、井上ほどの「心理的俳優」でさへ、主人公トバアズの役柄を、彼として最も不利な方向に變形し、その演技も亦、この種の脚本にあつて最も避くべき一つの型に陥つてゐたのである。

その他の俳優に至つては、何れも、白の陰翳を逸し、思ひきりその効果を歪めてゐるばかりでなく、各人物の性格からいつても、名前は同じだが原作にないやうな人物になつてをり、折角のコントラストを臺なしにしてしまつてゐるのである。

私は、この上演の失敗を、誰の罪に歸するかといへば、第一に興行者の罪に歸するのであるが、なぜかといへば、これだけ「信用のできる」作品を手に入れながら、この機會に、せめて、原作を完全に近

く活かす手段を講じておかなかつたのが抑も手落ちだからである。

その手段とは何かといへば、翻案者に十分の時間を與へることが、その一つである。次に、配役に一層の考慮を拂ふことがその二つである。そして、最後に、この「超國境的な」脚本を、譬へ翻案にしる、あまりに「因襲的に」演らせすぎたことである。

今日、商業劇場に於ける現代劇の破綻は、すべてここに源を發してゐるといへる。現代劇を演ずる俳優は、その姿態動作に於て、ちつとも「ハイカラ」である必要はない。ただ、西洋劇の流れを汲む劇的傳統を自覺し、その演技の根本を會得してゐなくてはならぬ。

脚本「トバアズ」は、他の意味では兎に角、日本演劇の現在に、一つの平易な教訓を垂れるものであつたのだが、惜しいことに、今度の舞臺では、原作の面影を映し得なかつた。

恐らく、俳優の一人一人も、あの作品を演じたことによつて、新しい何ものをも學び得るに至らなかつたらう。罪は、飽くまでも興行者にある。

しかし、俳優のうち、一人でも、時代と俱に歩まうとするものがあつたら、劇作家たるもの、まだまだ、仕甲斐のある仕事はあると思ふ。劇壇暗黒を嘆ずる代りに、われわれは、先づ、獨り、明るみに出なければならぬ。(一九三一・七)



## 劇道救済の必要

現在、わが劇壇を通じて、演劇の獨立性を辛ふじて維持してゐるのは、さすがに歌舞伎劇のみである。比類なき傳統の美は、何ものの侵略をもゆるさず、また、何物の力を藉りる必要もないからである。ところが、一方、時代と共に推移する演劇——戯曲中心の演劇——所謂、新派以後の演劇はどうかといふと、これはまだ演劇としての獨立性をもち得ずにあるのである。たまたま、二三の人々によつて試みられた「新劇運動」は、等しく目標をそこにおいてゐたにも拘らず、努力の結果は、常に失敗に終つてゐる。

その間には、無論、若干の記録的上演もあるにはあるが、多くは偶然に恵まれた一時的勝利であつた。新時代の演劇は、かやうにして、演劇それ自身の魅力によつて觀衆を惹きつける條件を具備してをらず、従つて、演劇としての獨立性を缺いてゐるわけなのである。

新派の衰運、新劇の萎微、共に、原因はこれ以外にない。そして、昨今、劇壇を通じて、一つの露骨な傾向が雄辯にこの間の消息を語つてゐる。

それは、いふまでもなく、小説の脚色と映畫の舞臺化である。その小説や映畫は、テエマ乃至筋の興味もさることながら、これまで評判になつたもので、人口に膾炙した標題が第一に選ばれる。

これは興行者としての賢明な思ひ付きであるのみならず、脚色を擔當する者にとつて安全な仕事であり、之を演じる俳優も亦「藝」の誤魔化しがきき、見物は、「知つてゐることしかわからない」俗衆である限り、大抵満足するのである。

しかし、この傾向は、動機の如何に拘らず、演劇の進化に、一つの刺激を齎さないものでもない。日本の劇壇がもし行きづまつてゐるとすれば、この邊から何か新しい發見に到達するかも知れないのである。ただ、演劇の純化を夢みつつあるものは、この「非常手段」が、舞臺演劇の本質を驅逐し、俳優と戯曲とを永遠に絶縁せしめるに至ることを懼れるのである。

實際、戯曲として生れた戯曲は、概ね今日、舞臺上で、その藝術價值を發揮することができず、たまたまできたにしても、それほど興行價值を高めることにはならないのは勿論、その失敗は、却つて例の脚色物の失敗以上に慘憺たる結果を招くのである。なぜなら、前者には、豫めこの失敗を償ふ用意がないからである。言ひ換れば、俳優の「技術を俟つて生かされる要素」を主にしてゐるからである。

演劇をして再び演劇たらしめる運動は、現在の日本にあつては、必然的に二つの道を探らなければならぬ。即ち、初期の築地小劇場式常設研究劇團の組織と、嘗ての自由劇場式職業俳優團の示威的定期興行である。

前者は兎に角、後者は、今後心ある俳優、作者、見物の協力によつて、案外容易に實現する可能性がありはせぬかと思ふ。但し、この運動は表面、商業主義への挑戦であるかの如く見えて、實は、現在の劇場組織と結びつかねばならぬところに、やや困難な問題もあるが、理解ある興行主は、目前の利を離れて、この企てを贊助し、「劇道救済」の戦線に参加するであらう。(一九三二・一)



## 脱退問題是非

昨年暮に、市川猿之助を筆頭とする歌舞伎俳優の一群が、松竹王國の手を離れて市村座に據つたことは、いろいろの意味で世間の注目を惹いたが、これを以て、直に劇壇に一つの革新運動が起つたものと解することは早計である。

松竹が全國の大劇場、並びに著名俳優の悉くをその傘下に糾合したことは、事業家としての華々しき成功であり、弊害の生ぜぬ限り、これを悪しきまに云ふ必要はなく、資本家横暴の聲も、多少、その事實があつたにせよ、世間並のこととして、格別の問題にはならぬと思ふが、猿之助一派の脱退騒動は、いはば、様々な機運を巧に捉へたといへるのである。その上多少の經濟的危険を伴ふだけに、相當の覺悟と興奮があり、これからの仕事にも、恐らく活氣と野心を示すだらうといふ豫想が、世間の人氣を博する好條件となつた。

單なる脱退騒ぎは、由來劇壇には付きものであつて、その例は古今東西に溢れてゐる。

佛蘭西に例をとるなら、十七世紀といふ芝居の黄金時代に、モリエルの喜劇團から、シャンメレといふ女優が姿を消し、その蔭に新進悲劇作者ラシヌが控へてゐて、この「脱退女優」を浚つて行つた話がある。この二人は、やがて、同じ巴里を舞臺として、戀愛と藝術の羨ましい提携振りを見せる。こ

れは、佛蘭西の演劇史上、唯一の華々しい脱退挿話だ。

近代になつて、われわれの知つてゐる顔では、ジエミエのアントワヌ座脱退、デュランとジュヴェのヴィユ・コロンビエ座逐次脱退、サルマン夫妻の制作座脱退、ララ夫人の國立第一劇場脱退等が記憶に新しく。

日本では、文藝協會から抱月須磨子、その抱月須磨子の藝術座から澤正一黨が、澤正の新國劇から同志座一味が脱退したと、築地小劇場の三重脱退が、その過程に於いてやや似てゐるから不思議である。

凡そ、脱退の理由は、表向きと内情とを綜合してはじめてこの真相がわかるのであつて、一方の云ふことだけ聞くと、あんまり堂々としすぎてゐるのが常である。

それにしても、止むに止まれぬ脱退といふ場合もあらう。不平を抑へることは時によると卑屈であり、その爆發は、形式如何によつて正義の烽火とも見える。かの、身邊華やかな「脱退者」に引きかへて、新派の頭目、伊井荃峰の昨今は、誰も注意しないのであらうか。「日暮れて路遠し」と彼自ら云ふのを聞けば、感慨轉た切なるものがある。この一座には、いつの間にか國民座を脱け出したらしい森英治郎が加はつてゐる。この新劇畑の逸才は、寶塚から淺草へ何をもつて來たか。

最後に、集散離合を日常茶飯事、又は、流行的見榮と考へる「無策な反逆者」のために、聊か「伯父さん」めいた忠告をさせて貰はう。

御承知でもあらう、モスコオ藝術座が、兎も角も、創立以來數十年間、世界第一の理想的劇團として輝かしい業績を残し得たのは、何よりも、一座の俳優達が、「些々たる小感情のために、自己の成長に



便利な母體から、輕々しく離れ去ることの愚かさ」を知つてゐたからである。言ひ換へれば、これくらゐ、脱退者を出さなかつた劇團はなかつたのである。

これだけのことを云つて、さて、上述の脱退組は、恐らく、よりよき團結のために、遠大な抱負を以て最後の決心を斷行したものと信じよう。

春秋座といひ、本國劇といひ、これからは、「今まで以上のもの」を、はつきり舞臺の上で見せられると公言はできないであらう。しかし、さういふ約束は、させる方が無理である、遠い將來はいざ知らず、今後、二つの劇團に求むべきものは、ただ、多少とも「松竹の色を脱したるもの」でありたい。

(一九三一・二)

## 煽動性 萬能

演劇は、それ自身、多少の煽動的要素をもつてをり、この煽動性によつて、最も民衆に受け容れられるのであるが、また一方、劇的美の嚴密な批判からは、所謂「煽動性」なるものを重要な要素と見なすことはできないのである。なぜなら、露骨な煽動に乗ずる一般の感情は、概して、美的印象とは無關係であり、生々しい刺激によつて誘致される平俗な心理的動搖にすぎないからである。

對象をかかゝる興奮状態に陥れる最も著しい例として、かの政談演説乃至未開人種の宗教的儀式を見

ればわかるのである。

古來、一時代の人氣を集め得た職業劇作家は、何れも、論理的に、道德的に、又は、宗教的に、この種の煽動性をその作品の中に盛り、ある時は藝術的效果を助け、ある時は、これをもつて藝術的效果に代へてゐる。しかしながら、最も藝術的價値の高い、所謂不朽の傑作と稱せられるもので、特に煽動性の目立つ作品は一つもないのである。

この事實は、俳優の演技についても云へるのである。ある俳優は、如何なる役を演じても、この煽動性によつて見物を惹きつけるのである。人物そのものの性格、心理に關係なく、俳優自身の藝風、又は「持ち味」とも稱すべきもののなかに、自ら含まれてゐる一種の「弾み」は、これを如何ともすることができないのである。ところで、かういふ俳優は、多く、「立役」中の花形に多く、一座を統率する才幹もあり、人心收攬の術も心得、藝の上でも光つた一面をもつてゐるのである。

現代の日本に例をとれば、舊劇では第一に左團次と猿之助を推さねばならず、畑達ひの方面では、澤田正二郎が代表的存在であつた。

西洋では、伊太利にこの種の俳優が多く、ザッコニはその尤なるものであるが、佛蘭西にもなかなかあり、サラ・ベルナルを初め、コ克蘭なども、この部類に屬すべきだらう。亞米利加の映畫俳優中では、なんといつてもダグラスがその親玉で乾兒はさらにゐる。近來、わが舞臺の上に活躍しはじめた早川雪洲も、どちらかといへば、この煽動型俳優である。

戯曲の場合と違ひ、俳優にあつては、この傾向が幾分寛大な取扱ひを受くべきであらうが、ただ、危険なことは、彼等が、案外易々と「民衆の偶像」になり得ることであり、その結果、技量以上の人氣を



背負ひ、動もすれば煽動萬能の舞臺を見せたがるといふことである。そこには、當然、純粹な意味に於ける演劇の墮落があり、この風潮が一時代を支配するに至つては、劇的感動の總てが、デマゴジズムの一色に塗り上げられ、やがて「演劇の貧困」を誘致する原因になるかもしれないのである。

なほ、演劇に於ける煽動性は、復讐精神と結びついて、かの講談趣味、浪花節趣味舞臺の全盛を來たし、ストライキ精神と結びついて、左翼劇運動に利用されつつあることは極めて自然であるが、その結果、遂に、封建的共産思想などといふ變なものも、民衆を戸惑ひさせないとも限らない。何となれば、俳優の煽動性は、常に英雄主義的色彩を放つものだからである。殊に、幼稚な俳優志望者が、概ね、一個の「成功夢想者」であるところからこの方面への影響も甚大である。

現に筆者の知つてゐる青年で將來舞臺に立ちたいといふものがあり、彼は、その出發點も、通つた道も、その到達した理想をも、悉くこれを澤正に學ぶのだと公言してゐる。しかし、現代の若い俳優乃至俳優志望者で、これと同じ考へをもつてゐるものが意外に多からうと思ふ。煽動もここまで行けば恐ろし。

そこで問題は、煽動性を除外して大衆劇が成立するかといふと、それは、比較的樂でないといふだけで、異色ある舞臺は、今後、寧ろ、その方面から現はれるのではあるまいか。ここでも亦、見物と俳優と作者との、「ある方向への努力」が必要であらう。(一九三二・一)

### 「抽斗にない言葉」

古典劇の傳統と、新派浪漫劇の様式は、それ自身、ある「せりふ」廻しなるものを形づくつたが、それらの俳優は、また、それぞれ、修業の過程と工夫の範圍に於いて、各自獨特の「聲色」を生むに至つた。

更にまた、文藝協會以來の翻譯的「せりふ」型は、多少の推移はあつたにせよ、大體、藝術座調と築地調とに區別される現代劇のディクシオンを決定し、これまた、その畑に育つた俳優の個人的鍛錬によつて、ある程度の多様性を示しつつある。

ある様式の演劇が、ある「せりふ」の型を破り得ないとは、何れの國の古典劇を見てもわかることであつて、たまたま、その型を破らうとした舞臺革命家の試みが、ある程度まで達成し得た例を、私はジャンク・コボオに於いてのみ見たのであるが、日本の古典劇に於いて、その希望はやや困難なやうである。

ただ、ここで問題にしなければならぬのは、何れの畑に屬する俳優にもせよ、ひとたび現代劇を演ずる場合に、ある種のマンネリズムに陥つた「せりふ」廻しを固執し、舞臺の生命を稀薄にすることが、今日、さほど注意されてゐないことである。



この「せりふ」に於けるマンネリズムは、戯曲そのものなかに於いても、屢々指摘し得るのであるが、俳優は、どんな「せりふ」にでも、その肉聲化によつて、一脈の清新な生命感を吹き込み得なくてはならぬ。

リュシヤン・ギトリーといふ俳優は、一語一語を發する毎に、見物をして異常な身顛ひを感ぜしめたが、それは決して、所謂「感動に満ちた言葉」を、力いっぱい叫んでゐるのではない。レジャンヌ夫人も亦、月並な會話の受け應へで、ただそれだけで觀客を恍惚とさせる秘訣を心得てゐた。露西亞人のピトエフ夫人は、佛蘭西語で芝居をするのだが、發音やアクセントには、幾分怪しげなところがあるに拘はらず、言葉の心理的ニュアンスを捉へる點になると、正に名優の本領を發揮したものである。

日本の現代語は非常に亂れてをり、標準とすべき「話される言葉」が、殆どないと云つていいのであるが、それだけまた、俳優としての想像力が生かされて來るわけである。

現代の俳優は、刻々變遷する日常の口語體に、絶えず注意を拂ふのみならず、漢文脈より歐文脈に推移する文學的表現に親しみ、あらゆる職業、教養、年配、性格を通して各種の人物に接觸し、その「話し方」を微細にノオトする必要があるのである。

そこから發見し得るものは、自分の「抽斗にない言葉」であり、かくの如き言葉の發見こそ、舞臺に新しい生彩を與へるものである。

俳優にとつて、最も不幸なことは、自分の抽斗を豊富にしようと思がけないことである。但し、これは、他の藝術家一般に當てはまることであるが、この怠慢は、當然、ある臺詞にぶつかつた場合、自分の「抽斗にある言葉」だけで間に合はせようとし、概ね、似て非なる結果が生ずるのである。

先日、帝劇の夜の部の舞臺を通じて、柳永二郎と大矢市次郎とが、それぞれ、一句づつ、名「せりふ」を聴かしてくれた。

柳——「挑みやせん」(昨今横濱異聞)

大矢——「うむ、さうか……」(第七天國第一幕)

なるほど、何れも「新派の抽斗」にあるものには相違ないが、これほど適切に用ゐられるなら、これは、立派な現代劇の「せりふ」である。

序だから云ふが、水谷八重子は、新劇と新派劇の二た道から、巧みに「せりふ」のこつを會得し、今や、その領域に於て、當代隨一の「せりふ」俳優たる資格を備へて來た。なほ一步進んで、純粹の心理劇をこなし得るためには、泰西の名優に學ぶ機會があつたらこれ以上のことはないと思ふ。殊に、教養ある相當年配の婦人に扮する場合、今のまま進んだのでは、大に物足りないところがある。之に反して、スクリーンの名優、早川雪洲は、「せりふ」の點にかけては、さすがに難色が見える。工夫に餘つて、當てずつぼうな調子さへ處々出て來る。勿論自分でも氣がついてゐるに違ひない。あの堂々たる美聲をもつてすれば、普通に話をするだけで、普通以上魅力ある「せりふ」となるだらう。

ここで云ひ落してはならないのは、井上正夫の、底力があり、同時に、陰翳の細かな「せりふ」である。定評もあることながら、一二の模倣者がその「癖」だけを真似て安心してゐるのはやや可笑しい。

最後に、憚りなく云へば、日本の俳優が、もう少し「せりふ」を大切にし、見物が、もう少し「語る言葉の美」に敏感であれば、今日の現代劇も、多少は見られるものになるだらう。(一九三一・一)



### 新劇の観客諸君へ

私は、たしか去年の正月、某新聞の需めによつて、「劇壇へ」といふ一文を發表しました。今、築地座（多分宣傳部から）の依頼で何か書かなければならないのですが、ふと思ひついたのは、その「劇壇へ」といふ文章の中で、紙數がないために、云ひ盡さなかつた一項目、即ち、「観客へ」の希望を、この機會に敷衍させて貰はうと思ふのです。

さて、便宜上、その「劇壇へ」の冒頭を少し引用します。

「註文により、「劇壇へ」と呼びかけはしましたが、少くとも今日の私にとつて、その相手はどこにゐるのか、さつぱりわからないのであります。

劇壇とは、劇場を中心として、俳優、作者、演出家、批評家、装置家、その他演劇關係者を悉く網羅した一社會を指すものでありますから、現にそれは存在しないわけではないのですが、その社會には、今や脈絡なく、秩序なく、理想なく、希望なく、發言者なく、傾聴者なく、權威なく、輿論なく、ただあるものは、商業主義の盲斷と、これを繞る因襲の跋扈のみであつて、演劇そのものは、呼べども應へざる遙か彼方に、多分猿轡をはめられて、殺せ！ 殺せ！ と藻掻いてゐることです。商業主義も可なり、因襲も亦可なりですが、演劇の社會にあつては、一方、これを刺激し、これを誘導す

る創造的機運が、そのどこかに動いてゐなくてはなりません。そしてそれが、絶えず何等かの形で表面に浮び上つてゐなければなりません。

わが劇壇の現状は、遺憾ながら、かういふ機運の成長を阻むあらゆる要素から成立つてゐるのです。……………す。

そこで、早速、本論にはひりますが、今日までの「新劇」といふものは、大體、その結果から見ても、一つの役割を果したといつてよいのです。元來、新劇の成立は、西洋劇の紹介から出發したもので、舊劇にもあらず新派劇にもあらずる國劇の樹立といふ名目は、名目としては立派であります。またその緒にもついてゐません。ところが、西洋劇紹介の方面では、紹介の方法こそ限られてゐましたが、過去數世紀に亘る歐洲劇壇の歩みを、近々十數年に壓縮して、次々と目新しいもの、劃時代的なものを見せ行つたのですから、これは演る方も観る方も飽きる筈はない。新劇は正に天下泰平でありました。

ところが、「さうは問屋で卸さない」の言葉通り、かの構成派あたりを最後として、歐洲の劇壇は、新柄の發賣を停止しました。こちらでは、一と通り見本を並べ終つて、これから、お客さんは、地質、値段の點檢にかからうとしてゐる。新劇の方では、生憎、お客さんが、柄いきだけで、品物に飛びついて來ると思ひ、正札は、人絹を本絹並みにつけてあるのです。

かういふと、惡辣なやうですが、これまでの新劇の側からいへば、自分自身、その値段なら買ふつもりでゐたのでせう。

お客さんは、いよいよ、反物を取上げた。



「おや、變だわ、これ、間違つてやしないでせうね」

と、口へはまだ出さぬが、ちらりと賣子の顔を見上げた。さあ、これからの應酬が見ものです。しかし、観客諸君、安心して下さい。築地座は、私の見るところ、今、急いで正札をつけ替へてゐます。のみならず、柄いき以上に、地質の吟味にとりかかつてゐます。

國産品への着眼は、單に時代への迎合ばかりとはいへますまい。

つまり、さういふ先でありますし、私から、築地座を初め一般新劇の見物諸君に、特に希望しておきたいことは、將來、新劇といふものの觀方を變へていただきたいことです。これは一見無理な註文のやうであります。演劇といふものは、もともと、俳優のあらゆる意味に於ける魅力を基調とするものでありますから、瞬間瞬間の舞臺に、刻々の眼と耳に響<sup>うた</sup>へるイメージに、かの音樂の演奏を聴くやうな、韻律美の捕捉を心がけていただきたい。芝居の筋や、思想や、演出者の新工夫や、それらは、幕が下りてから思ひ出してみればそれでいいのです。

その代り、途中で、面白くなかつたら、さつさと退席して下さい。切符代が惜しかつたら、自分の席から、舞臺へ、「切符代を返せ」と怒鳴ればいいでせう。自分一人では可笑しいと思つたら、左右前後を見廻して御覽なさい。多分同感の士がそここにゐるでせうから、眼か鼻で合圖をして、一齊に足を踏み鳴らして下さい。

これに反して、萬一、「うまいなあ」と思つたら、せめて、拍手の眞似をして下さい。人の邪魔にさへならなければ、大に手をたたいて下さい。これも遠慮しなかつたら、少くとも幕が下りるのを待つて、感興相應の意志表示をして下さい。

面白くても面白くなくても、黙つて眉に皺を寄せて、腕を組むか両手をポケットに突込み、斷じて拍手もせず、斷じて拳固も振はない覺悟である必要はありません。藝術たるものは、さういふ義務を諸君に強要はしないのです。

わが新劇創生時代に、當事者は觀客に向つて、一切拍手を禁じたといふ風説を耳にしました。多分、モスコオ藝術座の聲<sup>ひびき</sup>に倣つたのでせうが、これは甚だ考ふべきことで、御承知の通り、歐羅巴と日本とは國情も違ひ、歐羅巴では、見物は、劇場へ半分手をたたきに行くのです。最も甚しいのは伊太利で、普通芝居が濟むと、五六度幕を上げたり下げたりする。拍手の起る度毎にです。いや、寧ろ、幕の上る毎度に拍手が起るのです。拍手は、幕を上げて俳優に挨拶をさせろといふ意味、幕を上げるのは、見物に、拍手をして、俳優いや、世間にこの芝居の成功を告げ知らせよといふ意味なんぞでせう。滑稽なのは幕が下りても、俳優は裏へ引つ込まない。舞臺へ整列して、幕の上るのを待つてゐる。拍手をしないでゐられますか。私は、伊太利で十一度、佛蘭西で六度、獨逸で四度、幕の上り下りした實例を知つてゐます。新聞の劇評は、その度数を書き上げて成功の程度を報じるといふ次第です。劇場から社交的空氣を一掃することが、演劇の純化に役立つと考へるものがあつたのも、不思議ではありませんまい。

露西亞でも、これに似た傾向は無論あるに違ひない。君子スタニスラフキイは、この煩雜な儀式！を撤廢して、一方觀客のお世辭を封じ、一方俳優の自己陶醉を戒めたのです。

日本の劇場、殊に新劇に於ては、餘程事情が違ふといふのはここです。まして、わが國傳來の風習から云へば、「俳優は見物を面白がらせるのが商賣で、當り前のことをするのにこつちが手なんぞたたいてやる必要はない」といふ觀客心理であります。さういふ封建的、事大的、階級的心理を打破し、新時



代の藝術家を、才能相當に待遇する風習は、音樂の演奏に於て既にその精神が取り入れられてゐるにも拘はらず、新劇は、その苛酷なる文學趣味によつて、「瞬間藝術」の鑑賞及び發達に、知らず識らず官僚的障礙を築いてしまひました。

それなら西洋では、どんなに退屈な場合でも、俳優に向つてお世辭的拍手を送るかといへば、決してさうではない。前に述べた「足踏み」はもとより、「口笛」、「聲入り欠呻」、「中途退場」その他、「大根引込め」式半疊はまだ生優しい方で、少し前までは、「焼き林檎」をぶつけるといふ念入りの不満表示法が行はれました。かういふ油斷のならぬ、同時に、頼もしい見物を前において、西洋の俳優は、長年、正道の演技——つまり、現代の演劇を生んだ傳統——の鍛鍊を経て來てゐるので。

俳優をして、自分の本質的價値を知らしめるのは、演出者でも劇評家でも興行者でもありません。眞に演劇を解する見物の、忌憚なく、同時に、成心なき舞臺への呼應であります。

やうやく「本道」に一步を踏み入れようとするわが新劇のために、否、わが新劇俳優のために、よき聲援を與へられる意味に於て、先づ、及第點以上のものに對しては、多少「お世辭」でも、眞の拍手を送つて、酬いらるること少き彼等をして、俳優たるの幸福を満喫させていただきたい。と同時に、落第點以下のものには、氣の毒でも「焼き林檎」をぶつけ、再びそのまま舞臺に現はれる無恥と大膽を繰り返させず、俳優たるの難きを肝に銘じさせていただきたい。これは、これからの新劇のために、諸君が與へ得る唯一無上の協力であります。(一九三三・二)

## 劇場と観客層

本誌(「改造」)に時評を書くのは初めてだから、多少今まで云つたことと重複する點もあるが、私が現在、最も痛切に感じてゐることを、ここでも云はして貰ふことにする。

先づ、私が訊ねたいと思ふのは、本誌の讀者で、「現在の芝居」を觀に行く人が、どれだけあるかといふことだ。歌舞伎、新派、新劇を通じて、ある程度まで各人の好みがあることはあるだらうが、その何れでも、實際、時には觀たいと思ひ、木戸錢を拂つて觀に行くといふ人があれば、餘ほど「特別な事情」からではないかと思ふ。

歌舞伎の方で、菊五郎を觀に行くとか、中車が好きだとかいふのは、まあよろしいとして、例へば何座で何々をやつてゐるから觀に行くといふ好事家がゐたらお目にかかりたい。「某新劇團が今度亞米利加作家某の作品を上演するさうだ。その作品はまだ讀んでないが、評判になつたものらしいから、どんなものかひとつ觀て來てやらう」——そこで、生憎、その晩は雨だ。それでも觀に行く元氣があつたら、それはただ賣りつけられた切符を無駄にしたくないためばかりではないか。

私は、決して、専門の批評家や、その道の研究者を揶揄する考へは毛頭ない。飽くまでも、「一般の讀者」を標準にして云つてゐるのだ。



さて、なぜこんなことを云ひ出したかといへば、日本に生れ、多少新しい藝術的教養を受け、しかも、演劇といふものを何かの動機で好きになつた人、又は、娛樂の一つとして自分の趣味に適ふ芝居を求めてゐる人があつたら、それは實に不幸な人だといふ前提をしたいからだ。

幸ひに、今日では娛樂の種類も殖え、芝居でなければならぬといふほどの人は殆どあるまいから、この不幸といふ言葉は、直ちにぴんと來ないかもしれない。それは仕方がない。しかし、いま、映畫といふもの、野球といふもの、ダンスといふものまでが、不意に「禁止」にでもなつて、わが國から姿を消したら、當分は不幸を嘆ずる人が多からう。一度その味を占めたからだ。ところが、芝居だけは、少くとも、「現代の演劇」に限つて、わが國の人々は、多く、まだその「味」を識らずにゐる。味はせる人も、店もないせゐである。よその國にあるものならなんでもある今日の日本に、「芝居」——勿論時代と共に遷る芝居だけが、なぜないのか。

試みに佛蘭西に例をとらう。巴里には現在六十餘りの芝居小屋があり、そのうち歌劇やレヴェウをやつてゐるものを除き、まづざつと三十の小屋で、芝居といへる芝居をやつてゐる。更に分けると、三つは國立劇場で、古典劇と當代の大家新進中藝術的ではあるが、晦澁でない作家の作品を厳選して上演し、これが一國演劇文化の本流を代表するものと見做されてゐる。また、前衛派アヴァンギャルドと稱せられる劇團の本據となつてゐるものが三つ四つある。ここでは、主として、國立劇場にも迎へられず、従つて一般大衆には難解であり、しかしながら、「明日の演劇」に何物かを興へるといふやうな作家の紹介、又は、既に定評ある作家の忘れられようとしてゐる作品の新演出などを特色とするもので、所謂、ただの「芝居好き」くらゐでは齒の立たないものである。残りの二十四五、大は三千人から小は四五百人を容れる小屋小屋、

これにも、その贅澤味と藝術味による格式品位の差があつて、その上、趣味的に云つて色とりどりといふわけである。それゆゑ、誰でも、自分の教養と嗜好と懐る具合とによつて、それぞれの選擇ができ、勢ひ自分の最負役者が、自分の輕蔑してゐる作家の作品を演ずるなどといふことは、先づ有り得ないと思つていいのだ。

第一、古典劇をやるにしても、その割合は、巴里全體を通じて、一晚に、僅か二つ、多くて五つだ。その他は、悉く現代劇、しかも、わが國の新派劇程度のもものは、どんなけちな劇場でも、決してやつてゐない。假に、もう一層惡趣味なものがあつたにしろ、その惡趣味に交る「新鮮さ」を見逃してはならない。何が新鮮か。思ひつきである。舞臺の言葉である。見た目がである。一步譲つて、新鮮味更になしといふ奴でも、少くとも、舊くはないのだ。つまり、「現代の生活」から生れたものなのだ。

日本の芝居が、遅々として進まず、藝術的にも、風俗史的にも、舊態依然たる有様は、抑も何に基因するかといふ問題は、實に私も屢々——寧ろ常に——述べてゐるので、また今それを繰り返す氣にはならぬが、結局、總ての劇場が、同一觀客層——近代的教養とは没交渉な一階級——を相手に、いつまでも經營方針を立ててゐるからである。偶々新劇團と稱するものがあつても、これは、その撰擇する脚本の種類範圍からいつて、外國の前衛劇に近いものであるか、または、あまりに素人劇の幼稚さを出でないために、その觀客層といふものは、甚だ狭く、且つ、安定してないのだ。

そこで、考へなければならぬことは、現在のままで行くと、日本の芝居は、早晚滅びるといふことだ。なぜなら、劇場に足向けない人が次第に多くなり、劇場並に俳優は、その理由を正確に認識することができず、一時的の現象に目がくらんで、舞臺は漸次墮落の方向をとり、遂に、「芝居でないもの」が劇



場を占領することになることは明らかだからである。

これまでわが國で發表された脚本の種類を分けると、第一、藝術的純粹さのために、その出來榮は兎も角、現在の商業劇場では全く上演不可能と思はれるもの、第二に、藝術的要素はありながら、一般の劇場でもやつてやれないことはないと思はれるやうなもの、第三に、全く劇場側の註文に應じて、所謂興行價值(?)のみをねらつたものと、大體この三つであると思ふ。ところで、今日の狀態から推せば、第一、第三のものだけが、違つた意味で存在理由を認められ、第二のものは、次第に書き手が少くなるのではないかと思ふ。なぜなら、これこそ、誰しも注意を拂はず、従つて、需要も少く、これによつて「身を立てる」ことができない有様だからだ。然るに、また西洋の側であるが、「藝術的」であるといふことと、「興行價值」があるといふことを、今日、どう區別してゐるかといふに、決して、日本の興行者の區別するやうに、その二つを、全然反對なものとして解してはゐないやうだ。だから、大ていの劇場主は、「興行價值」なるものを頭におく時、作品が相當「藝術的」であつても、一向苦にしないのである。要するに見物は、藝術的なものをも、舞臺に求めてゐるのだし、元來、興行價值そのものも、作品の特殊な内容形式によつて生れるものだといふことを知つてゐるからだ。つまり、寧ろ、「藝術的」な要素に、何が加へられてあるかを問題として、上演脚本を選ぶのである。従つて、脚本作者は、自分の藝術的天分に應じ、精いつぱいの力で、調子を下げるといふことは露ほども考へず、ただ「面白いもの」を書かうとする。この場合、その作者にとつて、「面白い」といふことは、いふまでもなく、「藝術的であると同時に興行價值がある」といふ意味なのだ。

現在の日本では、「藝術的」といふことが、殆んど「六かしら」ことといふ意味に解され、また、實際、

「面白くない」といふ意味にも解されすぎてゐる。さういふ「藝術的」も、あるにはあるであらうが、この誤解といへば誤解が、あらゆる方面から、今日の芝居を不振にし、下落させ、前途を暗くさせてゐる。商業劇場は、あまりに見物の「藝術慾」を無視し、新劇のグルーブが、昂然として見物の「疲勞」を顧慮しない習慣はこれに原因するのだ。現在、その何れもが擱んでゐると信じる観客も、重ねて云ふが、近い將來に於て、劇場に背を向けるであらうし、新しい觀客層は、斷じて、現在の芝居に近づかうとはすまい。早く云へば、日本にも、改造、中央公論、乃至文藝春秋級の劇場が二つや三つあつても、もう今日では早くないと思ふがどうであらう。勿論、そこで、この三誌の創作欄に活字として發表されるやうな戯曲が、どしどし上演されなければならぬといふ意味ではない。恐らく、さういふ劇場向きの戯曲といふものは、今日まで現はれた戯曲の中、極めて少數であらうと思ふ。(一九三二・一)

## 芝居と見物

### 賣笑的舞臺への攻撃

現代日本の文化は、いろいろの部門に於て、もつと嚴密な批判が加へられなければならないと思ふが、私は、社會的に觀て、最も時代の空氣を反映すると考へられる演劇の立場から、この現状の憂ふべき傾向を指摘してみようと思ふ。



先づ東京だけについて、主なる商業劇場の出し物を調べてみると、「近代の教養ある人々」を楽しませるやうな戯曲を上演してゐることは先づ例外といつてよろしく、これを演ずる俳優のうち、高等教育を受けたといへるほどの者は一人ゐるかゝらないかである。

劇場側は、所謂「高級な作品」を忌避し、それでは客が呼べぬと考へ、客さへ来れば、どんな「愚劣な脚本」でも有難さうに舞臺へかける。俳優のうちには、學識は別として相當藝術的感覚を具へたものもゐるから、そんなものを眞面目にやる氣はせぬといふが、大體無理にでもやらされるやうな制度になつてゐる。興行者は、劇場の文化的役割などといふものを念頭におかず、その周圍も彼等を「許し」てゐるから、「趣味の低劣さ」によつて紳士としてのプライドを失ふおそれもなく、單に事業家として成功しさをすれば、鼻を高くしてゐられるのである。

それなら見物はそれで満足してゐるかといふと、必ずしもさうでない。第一、一興行を缺損なしに打ち通すためには、「連中」といふ制度を設けて、俳優に切符の押し賣りをさせ、割引の方法で團體を勧誘し、莫大な廣告費を投じ、いはば、「無理矢理に」見物を掻き集めてゐるのであるから、見物の「嗜好」といふやうなものは、明かに知ることができない。

彼等は劇場に、「何かを求めに来るのではない。何を興へられても、その時々、感興の起り方が違ふのである。價值批判などする餘裕はない。刺激的なものほど、さわめきが大きいといふだけである。その「さわめき」の程度によつて、興行者は「當つた」かどうかを判断し、次の出し物を撰ぶ参考にする。それ故、劇評家の批評などは、役者が氣にするだけで、興行者はなんとも思つてゐない。

しかし、興行者も、かういふことは考へてゐる。「當節は、見物が氣まぐれで、どんなものを求めて

ゐるか見當がつかない。われわれは決して、これ以上のものをやらぬとはいはぬ。見物さへ満足してくれば、どんないいものでもやる」と。

いいものなら、見物が満足しないわけではないと考へられないこともないが、必ずしも營利といふ立場からはさうは行かない。一步譲つて、せめて「文明國の體面を保つ」程度のもをやつてはどんなものであらうか。

これは今日、興行者に向つていふことは無駄である。見物の方でさういふ意志表示をしさへすればいいのである。換言すれば、觀てゐて「恥かしくなる」やうな芝居に向つて、容赦なく忿懣の意を表すべきである。それを悦んで見てゐる連中に、「おや、さうだつたか」と反省させるやうに手段を取るべきである。營業妨害を奨励するやうだが、それは却つて、興行者を勇氣づける唯一の手段であり、一般觀衆の劇場に「求めるもの」を、各自の頭にはつきり描き出させる好機會である。

政治家が文化的指導力を失ひ、民衆が生活に喘いで、趣味の方向を誤りつつある時、最も端的に、そして最も朗らかに、國民的墮落を警告し得るものは、劇場に於ける「教養ある青年」の痛烈な掛聲であると私は信じる。

この方法は單に、營利劇場の「惡趣味」に對して必要であるのみならず、所謂「新劇」と稱する獨りよがりの舞臺に對しても、同様、その「無定見」と「退屈さ」の度合を知らしめるために役立つであらう。

私は、現在の芝居が「つまらぬ」から觀に行かぬといふ人々を「頼もしき見物」と呼んでゐたが、それはあまりに消極的な考へ方であることに氣づいた。



情熱のはけ口を求め、時代の病根に気づいてゐる人々は、劇場に押し寄せて、先づかの賣笑的舞臺を彌次り飛ばし、次いでかの「親不孝俳優」を立ちすくませてみてはどうか。若干のデマゴジイを許してもらへば、これこそ、昭和の歴史を飾る合法的愛國運動だと思ふが、賛成者はありませんか？

(一九三三・四)

### 東京朝日新聞の劇評

近頃變つた試みだと思ふのは、東京朝日がこの春あたりから始めた劇評の形式である。これは結局、一二の人を除き、今日、専門の劇評家として、大新聞の劇評を擔當させるやうな見識才能ある人物がない結果、苦肉の策として考へ出された「名案」であらうと思ふが、私は、可なり興味をもつて、これを迎へたもの一人である。今日までなかには、責任のがれのお座なりや、素人通の見當外れがないではないが、概して、人選にも與太つ氣が少く、私などの聴きたいと思ふことを聴かして貰へるのが、一方うれしくもあり、爲にもなるといふ氣がするのだ。さすがに、本職と心得ない自分への遠慮と、世間への慎しみがあつて、思ひの外點の甘い傾向は共通らしいが、却つて、本職の批評家が云ひ盡るところで、すばりと急所を突き、いつものこととして一方が觸れずにおくところを、正面から打ち込んで行くといふやうな態度は、多くの場合、私など、双手を舉げて賛成したくなる。

いちいちの批評をここで取り上げる暇はないけれど、これらの人々が、殆んど例外なく、「今日の芝居」に對して、根本的に不滿を漏してゐたことは、見逃すべからざることだ、これが、決して、所謂純藝術的な立場からでなく、十分、娯樂としての要素を加味した演劇の立場から、俳優並に興行者側に對し、相當理解ある間接の忠言を與へてゐたことは、極めて意義ある現象と思はれた。殊に、新派劇に關し、これを近代劇として批判することの當否は別として、少くとも、これをわが國唯一の現代劇たらしめようとする意圖の下に、何れも、忿懣に近い感情を以てその舞臺を眺めたらしく察しられるあたり、私は、百の味方を得たといふやうな心強さを感じた。

ただ、残念ながら、この種の劇評は、實際その芝居を觀に行くやうな人が、殆ど讀むまいといふことだ。

それにつけても、劇評といふものさへ、現在の日本では、まだ、正しき地位を與へられてをらず、讀者が、それによつて、「演劇の手引」をされるなどといふことは滅多になく、單なる「内輪話」のやうなものになつてしまつてゐることを不思議としないわけに行かない。

劇評に權威があるとかないとかいふのは、無論、演劇當事者にとつてもあるが、それ以上に、劇評それ自身が讀者に働きかける仕組になつてゐなければならぬ。先づその芝居を觀に行く前に讀めるやうにすることが第一である。次に、その芝居を觀てなくても、面白く讀めるやうにすることが第二である。更に、その芝居を觀に行きたく、或は觀に行きたくなく(?)するやうに書くことが第三である。最後に、その芝居を觀た時、その舞臺から「何を感じすべきか」を教へ示すことが第四だ。

ところが、現在の劇評といふものは、さういふ仕組になつてゐない。軍隊の檢閲や演習には「講評」



といふものがあるが、それは、検閲を受け、演習に参加した部隊の幹部、時にはこの部隊全體に、検閲官又は上官が、一場の意見、注意を述べるのであつて、専門的に明瞭適切であるかもしれないが、要するに「二人稱」的であつて、第三者には、なんのことやらわからんのである。現在の劇評もややこれに類する嫌ひがなくはない。のみならず、いろいろの事情によつて、第一の條件は十分に満たされず、第二の條件は、努めても、張合がないに相違なく、第三は、観せたいやうな芝居が減多になく、その上、観せたくないと思つて、観に行かないものは、はじめから観に行かないものばかりだから、何を云つてもしかたがない。そして第四に至つては、劇評家の手を俟たなければ、感すべきものが感じられないほど「藝術的な」脚本は、どこでもやつてゐないから、その必要がないと云へばないのである。

大體 かういふ傾向の劇評界に、職業的な立場を離れ、寧ろ、一個の見物として土産話をするやうな即席劇評家の登場は、それが、他の方面——殊に、文學藝術の領域に於て、それぞれ信用ある人々であるだけ、一般讀者は、親しみと好奇心をもつてこれを迎へるだらうと想像されるが、さて、それらの讀者は、多くそんな芝居を觀てゐないのみならず、それによつて、その芝居を觀ようとか觀まいとかいふ氣を起すのでなく、頭から、「自分もそんなことだと思つてゐた」と考へるぐるゐが關の山であつたら、折角の朝日の企ては、劇評といふ名目の大部を失ふことになるのだ。

一體文章などといふものは、誰が讀むかを豫め考へて書くべきであるかどうか、私自身時によつて、いろいろ使ひ分けをするやうな次第だが、少くとも、ひとたび、チャアナリズムの方向に乗り、その機關を通して發表する以上、既に、ある種の目標が決定されるわけだ。劇評にしる、創作評にしる、數萬、數十萬の讀者を有する新聞雜誌に掲載せられるものとしては、常識から云つても、せいぜい五百か千の

「専門家」乃至「専門的アマチュア」のみに呼びかける種類のものでは、どうかすると、その五百か千の人々が、却つてこれを見落すことにより、結局、發表する意味がないといふことになりはすまいか。なるべく多數の人々が興味を有つ問題を取り上げるのが、チャアナリズムの一特色だとすれば、さうでない問題でも、なるべく多くの人に興味をもたせるやうに書くことも亦、チャアナリストの仕事だと思ふ。劇評家が、劇評の筆をとる時は、少くとも一個のチャアナリストたる役割を兼ねてゐるので、私は、その點、好い意味での啓蒙運動が、劇評界の一角に頭を持ち上げてくれればいいと思つてゐる。

(一九三三・一)

## 小劇場記念公演

「ハムレット」を観る

シェイクスピア作、坪内逍遙博士譯「ハムレット」五幕二十場の演出である。

番付を見るとかう書いてある——

「ハムレット」劇の全曲上演といふことは、沙翁時代を去つて以來、世界の舞臺で嘗て演ぜられたことを聞かない。五幕二十場の全場面全場景をノオカットで敢て上演するに至つたわれわれの意圖は、要するに、多分に演劇的に沙翁の「ハムレット」に對する現在演劇意識による演劇價値の再認識といふところ



にある。だから敢て主役ハムレットといふ人物の個人的な立場を偏重することなく、あらゆる場面の劇的要素を集成して『ハムレット』劇の持つ廣さ、深さ、面白さを内面的に盛り現はしてみようと努力した所に特色を持つ。沙翁の偉大さが再批判される時沙翁の正しい上演こそ、わが新劇興振の上に大きい拍車ともならうことを固く信ずる」……

演出者久米正雄氏は、もともと英文學專攻の士であり、わけても「ハムレット」の研究に關しては自他共に許す一家の見識をもつてをられるらしく、その點、われわれも勉強になつたやうに思ふが、この公演を観る上に、一番識つておかなければならないことは、誰がこれを思ひつき、どんな範圍で人を集め、如何なる方法で準備を進めたかといふことである。言ひ換へれば、可能か不可能かを考へる餘地すらなく、これをやることに決めてから、ともかく、出来るだけのことをしおふせたのだといふことである。従つて、その根本の問題にまで遡ることは、ここでは無益である。ただ「ハムレット」のいはゆる「演劇價值」といひ、「沙翁の偉大さ」といひ、ともにこれを傳へるためには、まだまだ肝心なものが缺けてゐて、これが大半の原因は、俳優の肉體的條件、文學的教養、就中その臺詞に對する感覺的訓練の相違にあるといひ得よう。

が、翻つて、この公演の意義を他に求めれば、築地改築記念の儀式的公演として十分重みもあり華やかでもあり、劇場の宣傳としてはもつとも時宜に適し、その上、實際を観ると多少一般に受け容れられないところもあるにはあるが、總じて眞剣な當事者一同の道楽味によつて、この舞臺が、専門家にいろいろの問題を提供し、大衆には、珍しく品のいいスペクタクルを興へることに成功してゐることだ。忌憚なくいへば、現代においてシェイクスピア劇の眞の魅力は、これを劇場に求めることは困難に

なりつつある。歐洲諸國においてさへ然りである。例へば「ハムレット」のいはゆる「演劇價值」が再認識される前に、いはゆる「現代演劇意識」なるものの再批判が必要になつて來る。

「沙翁の偉大」を論ずる資格が、今日のわれわれにありやなしは別として、極東における「ハムレット」劇演出の記録としては、これがまづ望み得るすべてであらう。(一九三三・一〇)

### 新劇復興の兆

文學の上では、絶えず思想的な波の起伏が、直接にその時代の作家を——、殊に若いヂェネレーションを刺激して、あらゆる面での先驅的な運動となつて現れるのであるが、演劇の方面では、今日までのところ、所謂革新派と見做すべき一群の擡頭は、常に若干年數の周期を経て繰り返されてゐるやうである。

この現象は、勿論、説明をつけてつけられないこともないが、要するに、演劇の實際運動といふものは、ややお祭りのやうなもので、一人が騒いでもなんにもならないからである。それに、何よりも、世間がそれを「待つてゐる」時機にぶつかなければならぬ。さういふ時機といふものは、その以前に現はれた運動の餘燼がほぼ消え終つてからどこからともなく、じわじわと、近づいて來るのである。

そして、今、わが劇壇は、またさういふ時機にぶつからうとしてゐる。ところで、私は、日本の新劇運動が、未だ嘗て、その目標とするところに近づき得なかつた最大の原



因を、種々な點に發見し、一再ならずその意見を述べたつもりである。それはつまり、在來の「新劇運動」が、その新興的な意氣にも拘らず、例外なく、表面の形式に囚はれ、少くとも、その材料と必要な基礎工事に注意を拂はなかつたところにあると斷言し得るのである。

しかしながら、さういふ結果は、必ずしも當事者の無能怠慢から生れたのではなく、畢竟、日本に於ける「新劇運動」の方向が、西洋に於けるそれと、その軌を一つにしてはならぬといふ原則に想ひ當らなかつたからであらうと思ふ。

西洋に於ける新劇運動は、この運動を指導する精神が、先づ演劇の傳統に對して、著るしく肯定的であり、その時代の商業劇場乃至既成作家が、十分觀客一般の求むるところを與へつつあることを一應承認してゐるのである。しかも、そののみを以て満足しない一部「選ばれたる人々」のための、純粹にして且新鮮な舞臺は、次のデネレエシヨンの手によつてのみ築き上げられるといふ信念に基いて、その氣勢を擧げるのであるから、いはば、多少の幼稚さや、無鐵砲さや、貧弱さは、觀客の方で我慢もし、「これはこれでいいのだ」といふことにしてくれるのである。が、それをもう少し「本物」にしようと思へば、既成劇壇の應援をさへ求めることができる。現に、自由劇場でも、モスコウ藝術座でも、ヴィユウ・コロンビエでも、既成俳優が續々これに参加して、彼等も亦、その氣になれば、いつでも「新劇運動」の完全な闘士となり得る事實を證明した。

然るに、わが國ではどうかといふと、既成劇壇の本流は、依然歌舞伎劇であり、その演技の傳統は、最も現代の演劇と縁の薄い要素から成り、その傳統の中では、今日の觀客を満足させる魅力といふものはだんだん狭められて來てゐる。新派も亦、その發生當時は別として、今日ではその極端なマンネリズム

ムが、時代を消化しきれず、辛ふして「出し物」の流行的標題で定見なき見物を引いてゐる有様である。

かういふ情勢にあつて、過去三十年間、屢々、國劇の樹立、近代劇の誕生、新劇勃興等々の叫びが擧げられたのである。そして、その國劇は、近代劇は、新劇は、その度毎に、二三の「目新しい仕事」を見せただけで、跡かたもなく消えてしまつた。そして最後に、世人をして、「新劇はどこへ行つた？」といふ奇妙な疑問を抱かせ、日本に於ける演劇革新運動は、小山内薫氏の死と俱に、事實、姿を消したかの如く見えたのである。

さて、私の考へでは、西洋流の「新劇運動」なら、興つたものが數年にして滅び、次のものが別の旗印を掲げて現はれるのが普通であり、それでこそ、新劇の新劇たる意味もあると思ふのであるが、日本ではさういふことを繰り返す前に、最初の有力な「新劇運動」が、もう既にある一つの地盤を固めて、わが既成劇壇の一角を占めてゐなくてはならぬと思ふのである。そして、これは、歌舞伎と新派、並びにその系統に屬する職業劇壇と對立して、飽くまで「現代的な」存在を示し、少くとも、一般知識階級の觀劇慾を満す方針の下にその組織と興行法を確立してゐなければならぬ。そこでは、恐らく、創作劇としては山本有三、菊池寛以後の現代劇、たまには、外國劇の十分日本化された雛案（新派劇化されたものに非ず）、古典劇の新演出等が、續々上演目録中に加へられてゐるであらうし、實際、今日生れてゐない新作家が、既に幾人か紹介されてゐるであらう。更に重要なことは、さういふ劇場があつてこそ、今日の劇作家は、彼等が書き得なかつたものも書いてゐやうし、また、それがために、上演目録は、現在以上豊富なものになつてゐやう。無論、それら劇作家のあるものは、純然たる職業作家になつてゐて差支ないのである。この劇壇は、つまり、現代人の要求する「通俗劇」を供給するのであるから、高踏



的なものは、自然脚光を浴びる機会がなく、それは西洋と同じことで、偶々、「新劇運動」の到来によつて、あるものは、上演の機会を得るといふだけだ。劇壇の好事家並びに清教徒的演劇愛好者が、「参考のために」或は「純粹な藝術的欲求」を充たすためにこの種の舞臺を撰ぶことになるのである。

ところが今日までの新劇運動は、西洋のいろいろの時代に、それぞれの目的と機運によつて起つた運動の「型」を無批判に受け容れて、實は甚だ「見た眼に面白くない」芝居をしてゐながら、これこそ「歌舞伎劇、新派劇に代るものだ」と稱へ、この新しい芝居が、世に容れられない筈はないと考へた。それは、大間違ひである。たとへ、イブセンのものをやり、チエホフのものをやつてもよろしいから、「芝居は戯曲の價值や演出の工夫で見せるものだ」といふ西洋だけに通用する理窟に信賴せず、現在の日本では、「俳優の藝」に於いて、新時代の演劇に應はしい一つの目標を發見し、歌舞伎と新派の「藝」に向つて、革新的の意氣を見せるべきであつた。そして、その「藝」なるものは、萬一、藝術的な立場から、さほど高く評價されなくても、本質に於いて「現代的」であれば、即ち、現代人の生活を寫すに適してゐさへすれば、それは立派に、一般觀客の好奇心を引くに足り、ここから、新らしい舞臺の魅力が湧くのである。従つて、さういふ資格を具へた俳優なら、たとへ、ある時機に参加した運動がそのまま消滅しても、彼等だけは生き残つて、現代大衆の欲するものを與へ得るのである。

彼等は、そこで初めて、歌舞伎劇と新派とに有利な戦ひを挑み得るのである。なるほど、既成劇壇に挑戦するといふ意味は、藝術的純粹さを争ふといふこともその一つではあらうが、それは争つてみなくてもわかつてゐる。争ふ必要のあることは、寧ろ、既成演劇の獨占する地盤である。觀客を楽しませ得る程度である。「よき觀客」を引き得る力の問題である。

澤田正二郎は、ある意味で既成劇壇への反逆を企てたやうに見えたが、あの程度のもものは、藝術的に見て、新しい演技とはいへない。在來の舊劇新派の型から「完成味」を引いて、煽動性を加へたやうな誤魔化しが大部分だつた。

僅に望みをかけてゐた築地小劇場も、われわれが求めてゐたものを遂に與へずじまつた。この劇團こそは、所謂「新劇運動」の役割を終へた後、堂々とかの既成劇壇の陣營に肉薄してわが國の現代劇を運まきながら樹立してくれるであらうと思つてゐたのに、その解散は已むを得ないにしても、個々の俳優が十年舞臺を踏んだ揚句、まだ遺憾ながら、その「藝」によつて作品を活かし、見物を魅了する底の修業は積んでゐないやうに思ふ。

これは、「築地」に限らず、これまでの新劇といふものが、俳優を人形扱ひにしすぎた結果である。演出者萬能主義の餘弊ともいへるが、要するに、俳優が自分の職分なり、領域なりを自覺して、「人形扱ひ」を受けることに不満に感じ出せばいいのである。十分な藝術的教養と、新しい演劇的感覚をもつてゐさへすれば、俳優は、いくら勝手な眞似をしてもかまはないのである。演出者なるものの指圖を受けなければ、調子ひとつ張れず、お辭儀ひとつできないといふ有様では、芝居が面白くなる筈はないのである。

一方、戯曲の生産も亦、この二三年來、頗る萎靡沈滞してゐたことは周知の事實である。この現象についても、私は、既に云ふべきことを云ひ盡した。それ故、ここでこれを繰り返す氣はないが、今になつて考へれば、それも、例の周期説に従ふとすると、極めて當り前のことで、それはさういふ期間だつたのである。



果して、今、また、新しい機運が動いて来た。いつからともなく、さういふ氣配が感じられるやうになつたのだ。何もかも行き詰つたと思つてゐるところへ、最近ぼつぼつ若々しい演劇風景が眼に映り出した。曰く、新劇團の旗揚げ、新劇雑誌の創刊、新銳戯曲家の擡頭……。

新劇團の中で目星いものは、テアトル・コメディイと稱する純素人劇團と、友田夫妻を中心とする築地座である。前者は、佛蘭西劇のみを上演目録に選ぶ特殊な存在であるが、これは、二つの見方から、私は興味をつないでゐる。第一は従來の新劇は、どちらかといふと、北歐殊に獨逸流の演劇理論と舞臺的臭味を基調とするものであつた關係上、佛蘭西の戯曲は、そのままの味で紹介される機會が少く、更に、俳優の側からいつても、佛蘭西風の演劇的傳統を素直に受け容れ得なかつたために、翻譯劇としても、どこか一方に偏した傾向が強く現はれてゐたのである。それをこの劇團が將來、多少とも、未墾の土地へ鉄を入れるといふことは結構なことに違ひない。第二はこれまでの新劇團が好んで西洋の先驅的な或は殊更、文學的價值を標準にした戯曲を選んでゐたのに反して、この劇團は、好んで佛蘭西のブルヴァール劇を上演してゐることである。これは、一方からいへば危険なことであるが、以上述べた日本の現状からいへば、必ずしも恐れる必要はないので、これが成功すれば現代通俗劇の新しい誕生だともいへるし、新劇は面白くないものだといふ世間の通念を覆す役にも立つのであつて、これはこれとして、立派に仕事になり得ると思ふ。ただ、肝腎なことは、俳優の慎ましい自己批判である。

次で、築地座であるが、この方は、今のところ、目標が明かでない。多少、日本の創作劇を數多く上演するからといつて、それで、築地小劇場と區別することは出来兼ねる。ただ、創作劇によつて、翻譯劇的マナーリズムから脱しようといふ心がけなり、それを徹底させてもらひたい。そして、一方、對社

會的には新進、無名の作家をどしどし紹介して、文字通り、新時代の味方になつてもらひたい。

私は、この機運に乗じて、偶然二人の異色ある新進作家が、相携へて世に出たことを愉快に思ふ。

一人は、改造五月號に「馬」三幕を發表した阪中正夫君、もう一人は、「劇作」四月號に、「二十六番館」三幕を書いてゐる川口一郎君である。

阪中君は既に文壇の一部に識られてをり、その作品も、これまで相當の評價を得てゐたことである。今更めて云はないこととし、川口一郎君について、私は是非劇文壇の注意を喚起したいのである。

「劇作」といふ雑誌は、それほど廣く讀まれてゐないことと思ふが、川口君の作は、その量に於いて、正に力作の名に恥ぢないのみならず、その質に於いては、優に一家を成すものと私は信じてゐるのである。材料を亞米利加東部の移民生活に取つたところ、たしかに、登場人物の變質的な生活斷面が好奇心を惹くのであるが、その描寫の並々ならぬ手腕は十分察しられ、雰囲気を出す舞臺技巧の冴え、重厚な會話の運轉、事件を生み出す心理の確かな把握は、劇作家として、既にかなりの修業を積んだものと思はれる。作中、個々の人物が、多少概念的であつたり、輪郭がぼんやりしてゐたりするが、これは、作者の眼がまだ若いせいもあるらうし、多少、批評精神の缺如といふことにもならうが、これは、畢竟、「作ること」に没頭した、いはば習作時代の戯曲に於いて、誰しも容易に陥る弊であり、今日の川口君に向つては躰を得て蜀を望む類ひであらう。

兎に角、この調子を押し進めて行けば、同君の將來は、實に洋々たるものがある。この數年來、これほど戯曲らしい戯曲を私はまだ見てゐない。中村正常君の「赤蟻」、阪中君の「鳥籠を毀す」、それぞれ文學として、又は戯曲に盛り得る最高のリリズムとして、當時私は推賞を惜まなかつたものである。



が、戯曲の常道を行く技巧と形式の上からは、完成の域に近い意味で、やはり、この「二十六番館」を擧げるべきであらう。これは、先づ文學的であるよりも舞臺的である。文學的には感覺の鋭さを見ることはできないが、舞臺的には、心憎いスマアトさを示し、實際、日本の俳優では、その効果を生かすことが困難だと思はれる個所が到るところにある。ただ、しかし、前に述べた明瞭な缺點と、作者の「新歸朝者」らしい老婆心が、この作品を幾分、取りつきにくいものにさせてゐる。私が、老婆心といふのは、人物のあるものを、強ひて解りよく書かうとしてゐるところ、例へば、人物の性格とミリュウの關係を故ら結びつけようとしてゐることなどである。これは、老婆心でなくつてなんであらう。但し、この老婆心は、一面、この種の作品を、「氣ささ」から救ふことにもなるのであるが、川口君に、斷じてその心配は無用である。

私が特に、阪中、川口兩君の名前を擧げたのは、必ずしも二人を比較する意味はないのだが、今將に興らんとしつつある新劇時代が何等かの意味で、前時代よりの飛躍を目指してゐるとすれば、それは最も戯曲らしい戯曲を提げて現れた川口君と、從來の抒情風な作品から、漸次、生活的内容を整へて、遂に、「馬」三幕の如きファンテジイに富む社會喜劇にまで到達した、阪中君の劇作家的成長とを結び合はせて、必ず、戯曲と舞臺との提携へ進むものと斷言し得るのである。そして、そこからこそ、「われわれの芝居」が生るべきであると信じてゐる。(一九三二・四)

## わが演劇文化の水準

### アカデミイなき悲哀

現代日本の各種文化部門を通じて、最も混沌たる状態を示してゐるのは、人々によつて多少見るところも違ふであらうが、恐らく、明治維新の一轉機にも拘らず、かの封建的傳統を最も執拗に、かつ濃厚に繼承し來たつて、これに代るべき新時代の要求を未だ明確に反映し得ない、ある若干の部門に限られてゐるやうである。

これは、要するに、理論と實踐の二途について——例へば政治の如き——一様の批判は加へられぬものもあるに相違ないが、少くとも精神文化の方面に於て近代國家の面目としても、甚だ外聞を憚るやうな社會的現象が、何等指導階級の注意をすら惹かず存在し續けてゐることを、識者は既に幾度も叫んでゐるのである。

私は固よりさういふ立場から、權威ある言説をなす資格などありやうはないのであるが、需められるままに、自分の専門たる演劇の領域に於いて、現在、わが國の劇場文化が、如何に低劣卑俗を極め、こ



れに反撥する運動の精神が、遂に今日まで有力な民衆の支持を受け得ないでゐる事實について語らうと思ふのである。

要するにかういふ結果は、單純な原因に基くものではないことは知れてゐるが、主として日本演劇の傳統が、恐らく最も「舶來的」感化を受けるのに困難な條件を具備してゐるためであり、同時にこれに對して新國家建設の衝に當つた當時の「役人」が、偶々西洋音樂のアカデミー制度を移入するに際し、どうしたわけか、これに附屬する「演劇教育」に關する部分を除外したことに重大な手落があつたのではないかと思ふ。

勿論、アカデミーはアカデミーだけの役割を果せばよいのである。言ひ換へれば、國家の文化的基礎を築き、その水準を常にある程度まで高めて行くといふ機能は、アカデミズム本來の使命である。あらゆる文化の先驅的傾向は、その水準の上にはじめて活潑な動きを見せるものであることは、例を何れの部門に取つても云へることである。

現代の日本演劇が、歌舞伎とその傳統の派生たる新派劇を主流とし、劇場文化の全面的水準をここにおかねばならぬ状態は、西洋演劇の技術的傳統が、アカデミックな階梯を経てわが國の劇壇に攝取されなかつたことに基因し、従つて、演劇人たるの夢想は、遂に、文明開化期の青年的野心と相容れざるものがあり、劇場は、果して商業主義の一途を撰ぶ外なかつたのではないか。

演劇改良會のメンバアは、有爲な頭腦にも拘らず、近代演劇の藝術的進化について盲目であり、俳優の教養については更に考慮を拂つた形跡がない。

坪内逍遙は、演劇に關する限り一個の傑れたアマチュアであつて、一世を指導する創造的着眼を缺いてゐた。かくて、島村抱月も小山内薫も、終生アカデミーなきアンデパンダンの存在として、空虚な努力を「新劇」開拓の上に捧げたのであつた。

一方、近代企業列に伍した劇場經營は、國家の無關心に乘じ、民衆の無批判を利用して、多少の犠牲を伴ふ文化的役割を完全に放棄した。合法的に卑俗化するといふ顯著な現象を、最早、何人も制止し得ない「制度」を確立してしまつたのである。

かかる弊害を豫防するためにも西洋の諸國家は、夙に、演劇のアカデミーを設けてゐるのであつて、その内容は、教育機關と、劇場管理の二方面において、國家が財政的負擔をなし、民間の専門家をしてその運用に當らしめ、以て「定評ある藝術家」の保護と、教養を求める階級の希望に具へ、更に、油斷のならぬ營利劇場への牽制をこれ努めてゐるのである。

國立音樂演劇學校（コンセルヴァトワール）と國立劇場（コメディイ・フランセズ、オデオン・オペラ、オペラ・コミック、トロカデロの五座）は私の滯佛中の觀察に據ると、當時の情勢で、十分にその文化的意義を發揮しつつあるやうに思はれた。

巴里の劇場は、その數、百に餘るといはれるが、そのうち、勿論藝術的價値の全然認められない興行も混つてゐて、これが吸収する觀客の層も甚だ廣いには違ひないが、少くとも、國立劇場を除く所謂ブルヴァール劇場中、その主流を占める大劇場の經營者は、何れも、絶えず算盤ははなさないにしても、一様に相當の「藝術愛好者」であり、多少とも「文化的教養」の所有者たることを疑ひ得なかつた。

これは、ある場合、さうであることが却つて算盤に合ふのかもしれないし、また、少々穿ちすぎるやうだが、さうでなければ世間で——即ち彼等の出入する社交界で、大きな顔ができないからであるとも



考へられる。名譽心といふか、矜持といふか、または單なる見榮といふか、そのへんの微妙な心理が、この重大な現象を支配してゐるといへないこともあるまい。これがつまり、實際的に見て、一國の文化水準如何によつて定まる問題なのである。そして、時代の演劇をしてある水準を保たしめる原動力は、國家の積極的インテレストが加はつて、はじめて目立つた効果を収め得るものであるといふ證據になると思ふ。

### 知識階級の求める現代劇

劇場經營は、もともと企業として、若干の危険率を含むものであるから、たとへ純營利的な立場から考へても、多少の道樂氣を必要とするらしい。従つて、その危険率を最も少くするためには、なんとしても、一般大衆の趣味に迎合しないわけに行かず、一般大衆の趣味に最も近い趣味の所有者が興行者として、先づ先づ成功するといふ理窟なのである。

ところが、西洋諸國に於ては、さういふ興行者にも、幾つかの階梯があり、それぞれの劇場群は、それぞれほぼ固定した觀客層をもつてゐるのである。つまり、劇場が各々の「程度」と「色彩」によつて、これを撰擇し支持する「顧客」を専有し、その範圍内に於て、一つの目標が與へられてゐる。しかも、一般大衆は、自分達の目指す卑俗な興行物に吸ひ寄せられる一方、個人としては、時に背伸びをしながら、所謂「上等（シイク）な」劇場に足を向けることを自慢にする傾向がある。

ところが、現在わが國に於ては「上等な劇場」といへば、「場代の高い劇場」の謂であり、必ずしも、

「程度の高い」ことを意味せず、はつきりいへば、商業劇場は一つとして、「精神的娛樂」のために存在してはゐないのである。

尤も、佛蘭西あたりでも、佛蘭西人に云はせると、「劇場は次第に教養ある人士を遠ざけつつある」さうであるが、これは比較の問題で、ベルンスタンやマルセル・パニョールなら、どんな劇場主の懷ろをも肥やし得るのである。

日本の興行者は、いろいろの事情から、まづたく知識階級といふものの存在を忘れてゐる。近代の教養と、國際的趣味は、一切、商業劇場の舞臺から締め出しを食つてゐるのである。

現代の演劇を、現代の劇場に求められないとすれば、知識階級の大部分は、演劇を見限るより外はない。僅かに西洋トオキイによつて、「演劇的満足」を得てゐるやうに思はれる。映畫は演劇ではないといふものがあるかもしれぬが、現在の西洋トオキイの魅力は、舞臺俳優の演技力が少くとも五割乃至八割の地位を占めてゐると私は斷言するものである。その證據に、西洋に於いても、一時映畫に壓倒された演劇が、最近再び、トオキイの出現につれて、一般の人氣を取戻しつつあると傳へられてゐる。即ち、トオキイに出演する俳優の演技を、實際の舞臺で見ようとする慾望が湧いて來たからである。

日本の映畫ファンも、外國映畫の異國情緒は別として、眞に俳優の演技に心を惹かれるやうになれば、必ず舞臺への關心を呼び覺まされ、その時はじめて、「新劇」はなにをしてゐるのかといふ疑問を起すであらう。

「新劇」は、今日まで、いろいろのことをして來た。が、ただ「商品」にならなかつただけである。「商品」といふ意味は、金を拂つて見に行く價值のあるものといふことである。



われわれは、長い間痺れを切らした揚句、やつと、そのことを問題にしたのであつて、既に、最近の成績を見ても、これなら、一人金一圓を投じて損はないといふ公演が二三相次いで行はれた。古今未曾有の出来事である。

興行主は、「新劇」など自分の畑でない、高をくくつてゐるに相違ない。所謂、歌舞伎、新派に憚らず、久しく劇場に遠ざかつてゐる頼母しい観客層は、早晚、「新劇」が何をしてゐるかを知つて、われらの求めてゐたものはこれだと云つて呉れる時があるだらう。まだ、それほど大聲に喚き立てる時機ではないが、「新劇」がまつたく獨力でここまで漕ぎつけたことは、困難な條件を勘定に入れて、もう少し認められてもいいのではないかと思ふ。

一口に「新劇」といつても、その名稱が曖昧な如く、實は、玉石混淆の状態、同じ劇團でも、出来不出来が甚だ多いのであるから、その點まだまだ安全保證附の「商品」とはいひ難い。ただ、一昔前のやうに、「新劇」は退屈なものとして自ら許してゐるやうな態度はなくなつた。異論もあるが、目下の「新劇」は、概して、今日までのわが國に缺けてゐた「現代劇」への方向を取りつつあることは否めないのである。

つまり、わが演劇文化の水準を實質的に西洋のそれに近づけるための、最短距離がやうやく測定されたといふべきであらう。(一九三三・四)

## 演劇の大衆性

文學に於ける大衆性といふ問題が云々される今日、私は私で、一つの意見をもつてゐないでもないが、直接その問題に對する興味からでなく、いはば現代に於けるわが演劇壇の危機に直面して、その道の人達が誰でも考へてゐる空漠とした打開策の上に、私一個の理論を打ち樹ててみようと思ふのである。

そこで先づ、「大衆性」といふ言葉の意味と、その價值について云つてみれば、この新しい熟語は、既に兩極端の相反する概念を生じてゐることがわかる。即ち政治的には、大衆萬能時代のことであるから、十分、尊重の精神が含まれ、知識的には、表面は兎も角、一般教養の低さを示す意味で、まだまだ、幾分の輕蔑がまじつてゐる。ところで、さういふ大衆といふものの本體が、それを口にする人々の立場によつて、必ずしも一定しないといふ事實を見落してはならないので、例へば、社會的支配者の地位にあるものが、文化的にみれば、所謂大衆の末席に連つてゐるにすぎないことがある。

最近、フェレロといふ人が書いてゐる通り、一民族の支配者等は、「權力」を護ると同時に「影響」を與へるといふことが通例であるのに、今日の亞米利加は、支配者が逆に被支配者の影響を受けなければならぬ状態で、これが、現代亞米利加文明の弱點である。この事實は日本にもそのまま當嵌るので、教へるつもりから逆に、教へられなければならぬといふやうな現象が、今日、到るところ、さらに



見られるのである。

演劇にしてもさうである。當事者の方では、近頃の見物は芝居がわからぬから、ちゃんとしたものを観せても客が来ないのだと思つてゐると、豈計らんや、劇場に行かない人々のうちに、却つて、當事者よりも芝居のわかる人が澤山ゐて、そんなものをやつてゐるから見に行かないのだと、蔭で嗤つてゐるのである。

結局、大衆といふものは得體の知れぬものとして、さて、藝術の方面からいへば、大衆とは、結局、これを鑑賞する相手全體を指す以外に意味はなく、若し假に、藝術の鑑賞能力といふ點で、その低きものを意味するのであつたら、これは、大衆でなく、俗衆であり、極端にいへば、藝術とは無縁の衆生である。

強ひて、藝術の「大衆性」なる言葉を翻譯すれば、これは、正しく、古來より使ひ慣らされた「普遍性」といふ一語に盡きるので、これならば、何も議論をする餘地はなくなると思ふ。

「大衆性」といふ言葉に、「廣さ」以外何か、「低さ」の感じをもたせることが、今日、演劇の前途を暗くしてゐるのである。その最も著しい例は、「低く」さへあれば、「狭く」てもいいといふ認識不足が生れ、「狭い」ために多數の興味を惹かないことに氣づかず、これでもまだ「高すぎる」のだと早合點をしてゐる向きがないでもない。

現在の劇場で、見物が黙つてゐても見に来るといふのは、恐らく、一二の例外を除いては、全く考へられないことであらう。その原因は、何よりも、「狭さ」と「低さ」とにあるのである。假に、大衆なるものがあるとしても、それは、演劇に今日の「愚劣さ」を望んでゐるのではなく、ただ、より「自分に

近いもの」を望んでゐるだけだ。

一方、新劇團と稱する半職業團體は、さすがに、その傳統から、「低きもの」への限度をそれぞれに心得てゐるやうであるが、それでも、生活の必要に迫られて、「面白い」といふ別な云ひ廻しで、そろそろ、「大衆」に秋波を送りはじめてゐるが、これまた、「面白い」芝居とは、「調子をおろした」芝居だと勘違ひをし、或は賑やかな、或は凄まじい舞臺を作り出すことのみ汲々として、少しも「間口を擴げ」ることに氣がつかない。依然として、「特殊な」人間の、「特殊な」興味にしか慙へないやうな色調を固執してゐる。

「狭い」といふのは、決して、「文學的」すぎることでだけではない。脚本でいへば、描かれた世界についても云へるし、それを描く作者の態度にも、それに含まれる思想の偏向、それに用ひられてゐる文體の種類、それら、さきさきの要素についてである。また、演出の方法、即ち、演出家の獨りよがり、氣まぐれな試み、無意味な野心などは、演劇の「廣さ」をわざわざ「狭く」するものである。俳優については、殊に、未熟、自信のなさ、鈍感さ、横着などは別として、そのマンネリズムが第一、芝居を「狭く」する。蓼食ふ蟲もすきすきといふ域に達したら、本人はそれでも満足であらうが、決して、多くの人を悦ばす所ではない。マンネリズムは、勿論、一種の臭味である。藝の臭味は、同時に、芝居の臭味である。さうなる頃には、その俳優は、もう、趣味の上にも、生活それ自身の上にも、知らず識らず、變な臭ひがついてゐて、これがまた、「大衆」の顔を背けさせるのである。

「誰にでも魅力のある俳優」とは、畢竟、俳優臭くない俳優で、最も人間的品位とあらゆる「美」に對する感受性を備へた俳優でなければならない。



かう考へて來ると、現在の演劇で、正しい意味の「普遍性」をもつた演劇といふものがどこにあるだらう。善きにしろ悪きにしろ、何れも、「特殊演劇」ばかりである。これで、まだ、その「特殊さ」がまぢまぢでもあれば、「大衆」は、それぞれ好むところに従つて、その足を向けるだらうが、その「特殊さ」が、不思議に、大同小異である。

「エノケン」の人氣は、或は一時的であるかも知れぬが、これは、必ずしも「大衆」の求めてゐたものすべてではなくて、ただ、これまでの芝居と、「半同半異」の程度に、その「特殊さ」を獨立させたことが原因である。どの部分が異なつてゐるかといへば、第一に、「型」のないこと、第二に、「現代の空氣」らしきものを吹き込んだこと、第三に、「機智」の要素を少々交へてゐること、などである。

従つて、それだけ「間口が廣く」なつた。あの「與太つぶり」は、一見、この一座の武器のやうであるが、私はさうは思はない。俳優の藝が進歩すれば、あれは不必要になるだらう。あれだけの機智が藝の中に現はれば、それで見物は満足するのである。但し、さうなれば、今日の客が半分減ることは確かだ。その代り、それを填め合せる同数の新しい客を吸収できることも保證しておかう。

半同半異と云つた、その「半同」とはどういふ意味か。それは、第一に、ほかの芝居と同様、まだ、「芝居でないもの」を芝居らしく見せかけてゐるところだ。第二に、だんだん「低い」ところばかりを狙ふ傾向があることだ。第三に、労働時間の多すぎることだ。第四に……まあ、これくらゐにしておかう。

要するに、「大衆性」といふものは、少くとも演劇に於いては、決して「卑俗性」と同一に見做すべきものでなく、「大衆」が演劇に求めるものは、常に、演劇の純粹性であつて、しかも、その純粹性が、

彼等の口に合ふやうに調味されてゐればいいのである。

元來、演劇といふものは、それ自身、最も「普遍的」性質をもつた藝術であるから、いはば、誰にでも「わかる」ものなので、たまたま、「高踏的」と稱せられるやうな脚本でも、俳優の演じ方次第では、ある種の魅力によつて、その「脚本」のわからないものにも、相當、面白く見せられるといふやうな場合がある。勿論、善い脚本と悪い脚本、面白い戯曲と面白くない戯曲といふものはあるにはあるが、結局のところ、演劇全體の價值からいへば、それも、俳優を活かし得たか否かによつて決するものとみて差支へないのである。

そこで、文學としての戯曲の大衆性といふことが最後の問題として残るのであるが、これは、前にも述べた通り、取材の範圍、思想的内容とその盛り方、文體の難易等いろいろの條件があるとしても、もともと、戯曲は、小説などと比較して、觀念の密度及び深さが興味の對象ではないから、一定の速度を以て推移し得るやう、作者が誘導的な叙述を用ひてゐる。解つた上で快感を味ふのは小説であるが、先づ快感を興へ、それに従つて解らせて行くといふ方法が用意されてゐる。且、戯曲はまた、小説と違ひ、常に、演説の如く、一個の群集に呼びかけ、若くは、詩の如く、無數の群集を動かすやうに書かれてある(アランの散文論による)。それゆゑ、總ての人によつて認められた原理(常識とまでは行かなくても)を先づ持ち出さなければならぬ。これだけでも、戯曲文學が、普遍的でなければならぬ證據になるであらう。してみると、あとは、興味の持ち方、即ち、快感の種類といふ問題になるのだが、これは、戯曲を読むのと、それが舞臺で演ぜられたのを観るとの餘程わけが違ひ、才能の優れた俳優は、如何なる戯曲の感情をも、一般の人の、即ち「大衆」の感性に慙へ得る能力を示すものである。



結論を急げば、現在、各種の劇場に於いて上演せられつつある戯曲は、あらゆる意味に於て大衆の「要求」を満してはゐない。観劇の欲望と、餘裕と、必要とをさへもつてゐる人々、娯樂と教養とのために演劇に親しまうとする最も健全なる大衆層、自發的に、人を誘つてでも、たまには少々の趣味的見榮にさへも劇場の切符を買はうとする頼もしい連中を、悉く拒避して、どこに大衆劇があるのであらう。新しい演劇の行くべき道は、今、明らかに示されてゐる。一方、研究的な、先驅的な演劇運動と併行して、いや、それよりも先に、演劇の眞の「大衆性」を自覺した劇場事業が、何人の手によつてか、早晩企てられなければならぬであらう。その時が來て、はじめて、われわれは、現在の演劇的貧困から救はれるのだ。(一九三三・五)

### 現代大衆劇は斯くして生れる

中村正常君に答ふ

新しき「新派」——現代大衆劇——がなぜ起らないかといへば、その第一の理由は、さういふものが現在の日本に缺けてゐることを、劇壇の人々は嘗て問題にせず、大衆も亦さういふ演劇への要求を示さずにあるからでせう。

實際、今日までの新劇は、一面、さういふ方向をとつて差支なかつたのですが、新劇の當事者は、常

常殆ど西洋の「非大衆劇」——言ひ換へれば「前衛派」の運動を追つてゐたので、直接、一般觀客の觀劇慾をたんのうさせ、更にまた、それを刺激するやうな「舞臺的魅力」を等閑視し、さういふものを何か不純でもあるやうに考へてゐたらしいのです。

ただ、若干の人々は、それほど清教徒的でなく、いはば觀客本位の演劇に志はしましたが、その時はもう、所謂「新劇的」な色彩から脱して、不思議に「舊劇的、新派的」な調子へ落ち込んで行くのです。それはその筈でせう。「新劇」といふものが、俳優の演技方面で、少しも根據のある研究が行はれなかつたからです。それは、お手本がないからです。

さういふ情勢のうちで、一方、舊劇や新派の俳優に「現代劇」を演らせるといふ矛盾も生じ、舊劇や新派の俳優に演じられるやうな「變態現代戯曲」が、必要に應じ、また、自然の勢ひで作りに出されてゐる。

劇作家は、なんと云つても、その時代の俳優に應じた脚本しか書けないのです。現在の舞臺など眼中にないと豪語する戯曲家でも、なるほど、内容や形式のある部分では「革命的、高踏的」であるかも知れませんが、その戯曲の戯曲たる本質的生命に於ては、やはり、その時代の俳優の表現能力を遙かに凌駕するといふことは不可能であります。

そこで實際問題にはひりませんが、それなら、新しい劇術をもつてする現代大衆劇は、どういふ風にしたら生れるかといへば、初めからさういふところへ目標をおいた劇團が、差當り、西洋劇の傳統から俳優術を學び取り、これを日本人の生活表現に適用して、一種自由な、同時に合理的な演技精神を體得し、更に、上演目録の選定には、當分、これも外國の「芝居らしい芝居」を十分日本化して翻案し、この場



合、日本化するために「新派調」によることを避け、醜案なるがゆゑに、「筋」だけを利用するのでなく、この點飽くまでも、原作の演劇的リズムを生かして、「芝居の新しい面白さ」を更めて大衆に會得させるといふ意氣組みでやるのです。それを續けてゐるうちに、きつと、日本にもそれを模倣した乃至は、それから暗示を得た「面白い大衆現代戯曲」が現はれ、それが興行價值をもつとなれば、先づ「舊劇や新派」と對立して、立派に商業劇場の舞臺を占領することになるでせう。それから先は俳優の腕次第です。その方面で、天才が現はれば、これに越したことはありません。さて、ほんたうの「新劇運動」——つまり、藝術としての演劇純化運動は、どうしてもそれから後でなければ存在理由がないやうです。

中村君なども、恐らくそれまでは、戯曲を書く興味が起らないのかもしれない。しかし、もうさう長いことではないでせう。(一九三三・二)

## 新劇の自活

新劇といふ言葉も、可なり古くなつた。そして、新劇といへば、もう世間で、あああれかと思ふやうになつた。

ところが、われわれの目指してゐるのは、そんなものではない筈である。少くとも、今日、情實を離れて新劇を云々する者は、現在の新劇に幾分愛想をつかし、なんとかならぬものだらうかといふ嘆聲をひとしく漏らしてゐる。

ある者は、新劇が面白くないと云ふ。面白いか面白くないかといふのは、その人々によつて標準が違ふから、これはなんとも云へぬが、兎に角、その理由をいろいろ擧げて、打開策を講じるといふ傾向が見えはじめた。

新劇の大衆化といふ方法もその一つだ。何が大衆化かといふと、結局、頭の悪い誤魔化しをやることだ。それでは、肝腎の新劇がどつかへ行つてしまふことになる。新劇といふのは、別に六かしい劇といふことではない。だから、落ちついて考へれば、そんなに大衆化を計らなくても、うまくさへやれば、誰にでもわかり、誰にでも興味のもてる芝居なのである。

そこで、戯曲の方面でも、舞臺の方面でも、演劇の本質といふ問題が、眞面目に考へられはじめた。戯曲では、雑誌「劇作」による新人達が「企ますして面白い戯曲」を書き、舞臺では、築地座の連中が、「白」を正確に云ふことだけで、「自から面白い芝居」を作り上げる實驗を試みた。

この傾向は、たしかに、今年の目立つた一現象で、華々しい掛聲こそ伴はないが、明日素晴らしい實を結ぶであらうと思はれる。

去年から今年にかけて、久保田万太郎氏の作品が度々舞臺化され、世界はやや限られてゐるが、兎も角現代劇の一見本を提供し、新人では、川口一郎、小山祐士、三宅悠紀子、田中千禾夫、伊賀山精三等の諸君が、それぞれ特色ある作品を示した。阪中正夫君も、眞面目な仕事を續けてゐる。この機運を押し進めて行けば、恐らく、新劇の面貌は、ここ數年の間に一變するであらう。それはつまり、作者も俳優



も、その「職業」について自覚する時が来たのである。新劇が「自活」の第一歩を踏み出さうとするのである。それは、かの既成劇壇と商業主義の握手に見るやうな妥協でなくして、藝術作品が社会的存在となるための必要條件である。(一九三三・一二)

## 新劇界の昨今

### 一

十年前(つまり震災直後)の新劇界は、戯曲の方面から見ても舞臺の實際運動の方面から見ても、確かに華やかな時代であつたといへるが、その時代は新劇といふものは、まだ西洋劇あつての新劇であつた。西洋の新しい演劇的な傾向がつつぎに紹介されて、その目新らしさで新劇界一般がともかく生命を繋いでゐたといふ状態であつた。

作家の側でもさういふ風に、外國から入つて来るいろんな目新しい作品に直接間接影響され刺激されて、それが創作欲の土臺になつてゐたことはあらそへない。殊に舞臺の方では西洋の近代劇運動につづいて起つたさまざまな演出上の新機軸が、日本の若い演出家の間に試みられ、所謂「演出家萬能時代」

といふものを作つた。

さういふ状態だから、當時の新劇は、つつぎに世間の注意を惹くやうなプランが控へてゐて、それを實行しさえすれば一通り観客を満足させ、當事者の方でも鼻を高くしてゐられた。一口でいふと當時の築地小劇場が代表してゐたやうな一部の演劇運動は、今日からみると、今いつたやうな状態から起つて來たものであつた。

ところが、西洋でも大戦後しばらくの間は、演劇の方面でもいろんな活氣のある運動が起つたり、それにつれて野心のある新作家が續出するやうな有様であつたが、段々落ちつく所へ落ちついて、いはゆる靜かな状態にかへつた。これは一面劇壇の沈滞ともいへるのである。

さういふ状態になつて來ると、日本では、もう新しい種を仕入れる方法もなくなり新手で人の目を惹くといふやうな新劇の行き方がゆるされなくなつた。一時プロレタリア演劇といふやうな特殊な演劇が榮えた時代もあつたが、これも亦内部的にも外部的にも行詰つた。さういふ今日、新劇不振の聲が處々に起つて、その勢ひを盛返さうとする努力がポツポツ頭を擡げて來たが、さてそれならば、どういふ様にすれば今日の演劇が再び盛んになるかといふ實際問題にぶつかると、一般にまたその認識もあやふやであるし、しつかりした目標を据えて仕事にとりかからうとするものがないやうである。

しかし、僕一個の考へからすると、十年前の新劇の役割といふものは既に終つてゐるので、それを昔のままの姿で今日盛んにしようといふことは、凡そ無意味な事に思へる。新劇の新しい目標使命といふものが、ここで發見されなければならぬ。

それでは、どういふものが新しい使命目標であるかといふと、すでに今日一部の若いジェネレーション



の間で考へられてゐるやうに、演劇の本質研究といふことだと思ふ。このことは非常に面倒な説明をしなければならぬが、一口にいへば、日本の演劇には日本の演劇の傳統があり、西洋の演劇には又その傳統があつて、その二つの傳統が、いはゆる日本の新しい演劇の上で、如何に取扱はれなければならぬかといふことを的確に研究し、その結果を舞臺の上でも戯曲創作の上でも實踐するといふことにまで進まなければならぬ。

事實、日本の新劇は日本の演劇の傳統を棄てて、西洋演劇の傳統に就いたやうに今まで思つてゐる人もあつたやうだが、僕のみるところでは必ずしもさうとばかりは云へない。例へば、十年前までに發表された新劇の戯曲といふものを舞臺にかける際、俳優たちは果して新しい演技といふものに基いて、その戯曲を舞臺化してゐたかどうか。當時の俳優は如何にして古い日本の演技と絶縁して、新しい西洋的演技を修得したか。かう考へてみると、表面的にはどうかかうか胡麻化してゐたにもせよ、本質的に日本の古い演劇の傳統から脱してゐない俳優の手で、公然と新劇なる舞臺が造られてゐたのである。

従つて作家の方でも、一方で西洋の戯曲からいろいろのことを學びながら、それが舞臺のイメエジとなる場合には、いきほひさういふ俳優たちの演技に結びつく結果、書かれた作品そのものは飽迄も日本演劇の傳統に根ざす、舞臺的效果を重要な要素とするやうになる。この状態が十年後の今日は歴然と表面に現はれて來た。即ち、今日の最も純粹な立場による若い劇作家たちは、譬へその作品がもつとも舞臺的であることを望むものでさへ、決して在來の俳優の演技といふものに信賴してゐない。そこに何かしら日本演劇の傳統のなかには見出せない新しい、言ひ換へればより西洋的な演技の本質を求めてゐる。

今日一般には新劇俳優の藝の未熟が云々されてゐるけれども、それは前にも述べたやうにこれまでの

新劇が俳優の演技に對して、もつと根本的な注意を拂はず、つまり演劇の本質について、極めてその場限りの解釋しか下してゐなかつたために、かういふ結果を生じることが既に十年前に僕などが豫言したくらゐであつた。

二

今日の新劇は決して不當な扱ひを受けてゐるとは思はない。役割を果した人間は隠退すればよろしいのであつて、今日までの新劇は一應消えてなくなつても惜しくないものである。ただそれが氣息奄々として今日なほ演劇界の表面に浮動してゐるのは、ただ單に若干の熱心な、或は他にする仕事のない俳優が、新劇俳優としての夢を持ちつづけ、どうにもならない運命がいつか開けるであらうといふ期待を、ささやかな舞臺の上で抱いてゐることなのである。

文學としての戯曲は、いつの間にかこれらの舞臺からさへも絶縁して進むべき方向に進んで來た。勿論優れた演劇のない國に優れた戯曲が生れる筈がないのだから、いはゆる創作戯曲の數も極めて微々たるものではあるが、しかし、十年前にくらべるとそれ等の創作戯曲は、いよいよ本物といふ感じがし出した。それは必ずしも内容的に優れたものとはいへないかもしれないが、戯曲の本質といふ點で、いままでの戯曲には見られない新鮮さがあり、従つて既成の俳優にはその演技術を變へない以上、舞臺でこれを演じ活かすことができないやうな要素を多分にもつて來た。

今日の新劇を、本當に新劇として育てあげるためには、まづさういふ創作戯曲の完全な演出をはかつ



て、一般見物に新しい演劇の魅力を示すことであつて、そのためには新しい俳優の演技上の訓練が第一の急務で、更に新しい俳優の出現によつて、まづ新しい作家が現はれて來るといふやうにならなければならぬ。

従つて、この意味での本當の新劇が生れるためには、まだまだ一朝一夕の努力では駄目だといふことである。

### 三

新劇といつても、そのなかにはいろいろな傾向、ジャンルが含まれてゐるから、それぞれの傾向、ジャンルを掲げていろとりどりの舞臺が表はれることはむしろ望ましいことであるが、如何なる傾向いかなるジャンルを問はず、それが單なる娯樂的興行である場合は別として、少くとも藝術行動と名づけられる限り、演劇としての本質を高く掲げて進まなければならぬのである。さういふ意味からいへば、永い歴史がこれを示してゐるやうに、如何なる演劇といへども文學に背中を向けることは出來ない。のみならず、文學の中から特に劇文學といふ獨特な分野をまつしぐらに開拓して行くものが、いつの時代に於いても演劇のライダとなり得るものであると信じる。それ故、今日の演劇の指導精神なるものも結局は今日のもつとも眞面目な劇文學者、才能ある劇作家によつて、唱道されなければならない。僕は若いジエネレエションの間から絶えずさういふ人々の出現を期待してゐるのであるが、多くの演劇雜誌を見渡してみても、時代を導くに足るやうな才能は容易に見えてきない。

が、少くとも僕の知つてゐる範囲内では、「劇作」の連中、川口一郎、阪中正夫、小山祐士、田中千禾夫、伊賀山精三等の諸君の將來に囑望し、評論家としては辻久一、菅原卓等の諸君に期待をかけてゐる。

これらの諸君は幸ひ一團となつて、新しい演劇の指導原理の發見に努力し、その實踐に汲々としてゐるから、その結果がやがて大きな實を結んでくれることを祈つてゐる。(談)(一九三四・一)

## 周圍に聽く

### 新劇を繞る論議

近頃芝居に關する諸家の意見といふやうなものを瞥見すると、いろいろ興味のある問題が含まれてゐるやうである。が、それらの問題をいちいち取り上げて批判論議を試みるといふことは、やや大儀である。なぜなら、文字の上ではとかく誤解が生じ易く、その誤解を互に解き合ふためには、萬事を棄ててかかつてもなほ足りないほどの努力が必要だからである。

例へば、歌舞伎、新派が發展の道なく、これに代るべき新劇が近來生氣を失ひ、このままだと、正統



演劇の將來は誠に暗澹たるものだといふやうな考へが一般に擴がつて、これを救ふ道如何が、今や劇壇の彼方此方に論議されてゐる。

そこで、かかる現象を呈するに至つたのは、それは今までの新劇が面白くないからで、その面白くない原因は、あまり高踏的であり、あまり文學的であり、あまり末梢神經的であり、あまり寫實的であり、あまり深刻陰鬱であり、あまり淡々としてゐるからだといふやうな理由を擧げるのが常識になつてゐるやうだ。

更に、進んでは、傑れた創作戯曲が出ないからだといひ、新劇俳優の演技がマンネリズムに陥つてゐるからだともいひ、宣傳が足りないとか、小屋が邊鄙だとか、甚だしきは、世間の同情が足りないからだともいふ。

そしてなほ、この状態から新劇を浮び上らせるために、即ち一言にして云へば、芝居を面白くするために、若干の提唱が試みられた。曰くメロドラマの再認識、曰く大劇場主義戯曲の生産即ちスペクタクル的要素の新劇化、曰く舞臺と見物席の境界撤廢、曰く戯曲の舞臺性強調、曰く芝居は華やかに、おほらかに……等、等。

さて、それらの意見が、今日の新劇壇に何等かの刺激を與へ、その進むべき道に若干の光明を投げかけたかどうか、私は不幸にしてその具體的な例を知らぬが、忌憚なく云へば、恐らくそれらの議論は一瞬の思ひつきであつて、さしたる根柢があるとは信じられぬ。

私は、もう十年以來、演劇に關する意見を發表して來たが、それらは常に時流の眼から逸し去られてゐたやうである。人各々畑ありといふ言葉に偽りは無いが、同時代の、等しく芝居に關心をもつ人間の

間で、かくも興味の中心が喰ひ違つてゐるかと思ふと、つくづく、仕事の困難を感じさせられる。

私は十年以來、同じことを繰り返してゐる。それはたしかに野暮な話であるが、當面の事情が變らず、自分の目標が變らない以上、新しい問題の起りやうがないのである。

藝術的で且面白い芝居——これは私が十年前に別な言葉で云つたことである。

新メロドラマの提唱は、たしかに反動的で面白いが、メロドラマに新舊があらうとは思はれぬ。メロドラマは、芝居そのものの如く舊く、また、衣裳の流行に似て新しいのである。言ひ換へれば、メロドラマは常に存在し、常に演劇の墮落を助けてゐる。

大劇場主義に基く「スペクタクル」的要素の尊重は、現代の日本新劇、乃至は、その影響下にありと思はれる商業劇場の所謂「新作」に對する不満から生じたものであらうが、演劇に於ける「スペクタクル」的要素の行詰りは、西洋の演劇史が屢々繰り返してゐることであり、また、近代に於て、レビュー劇場がその要求を満たしてゐると思はれる。もつと藝術的なもつと洗煉されたものをとの註文なら、それは、舞踊劇の發達に俟つべきで、物語の發展を骨子とする演劇のスペクタクル化は、近代文學の洗禮を受けた演劇の知的要素を無視するものである。

### 面白い芝居とは？

優れた戯曲出でよの掛聲には、私は黙つて耳を塞ぐ。そして、小聲で、今の日本でほかに何か傑れたものが出てゐるかと思ふ。そして、相手が黙つてゐれば、新劇勃興以來、今日ぐらゐ「有望な」新



進が輩出した時代が嘗てあるかと問ひ返すつもりである。諸君はただ、それを知らずにゐるか、或は、故らに眼を閉ぢてゐるのではないか？ 更に極言すれば、諸君が北の空に出づべしと豫期してゐた星は、悠然と、南の空に輝き出したのだ。そして、諸君のあるものは、それを見て、「あれは星に非ず」と負け惜みを云ふかもしれぬ。諸君の天文学は、それほどのものであらうかと云ひたくなる。

空はたしかに薄曇りである。しかし、今宵星を探す人は、眼を左右に轉じ給へ。

言ひ換へれば、新しきドラマツルギイを理解し給へ。

さて、それなら、私の云ふ新しきドラマツルギイとは何か？ ほんとは、別に新しいものでもなんでもなく、私が十年前から千遍一律の如く説いてゐる演劇本質論で、いはば、近代劇の遺産とも稱すべき、わが國の新劇が、據つて以てその基礎を築くべき純粹戯曲の精神とその發見である。

今日は、戯曲らしい戯曲が、わが國にもやつと出かかつた時代だといへば、多くの人は奇異な感じを抱くであらうが、それがつまり、從來の新劇が概して藝術的でもなく、面白くもなかつた最大の原因なのだ。

この間の消息を最も痛切に感じてゐるものは、直接、それらの戯曲を演ずる俳優のうち、相當現代の俳優としての素質を恵まれてゐる人々であらうと思ふ。

ところが、俳優といふものは、所謂「人氣商賣」であるところから、思つてゐることを正直に云へないものとされてゐる。

だから私が代つて云はう。ある新劇の最も才能ある女優の一人は、嘗てこんな意味の告白をした。

「臺詞を正確に云ふ工夫を演技の第一目標とし出してから、舞臺が今までになく楽しく、俳優として

の生き甲斐を感じ出しました。」

かういふ女優によつて自作を演ぜられる作者こそ、脚本の書き甲斐があり、かういふ役者の才能を伸ばし得るやうな作品にして、はじめて、戯曲らしい戯曲といへるのである。

戯曲評價の第一歩をここに置くことを忘れた從來の「新劇運動」は、今日四苦八苦の體である。自業自得といへばそれまでであるが、眼覺むることのなんぞ遅きやと嘆ぜざるを得ぬ。

序だから、簡単に、新劇を面白くする方法を述べれば、

第一に、新劇俳優のうち素質のないものはみんな止めてもらふこと。

第二に、素質のあるものは、演技の第一歩から修業をしなければならずこと。お手本は……已むを得ぬから、

外國トオキイに出る舞臺俳優のうち好きなものを選ぶこと。

第三に、練習用脚本は、日本現代作家のものなら誰のものでもよろしい。但し、自分が面白いと思ふものを選ぶ。それも、工夫する毎に面白さの増すやうなものでなければ永く續けないこと。

第四、上演目録は、新進作家のものか、或は西洋劇の巧な翻案を選ぶ。但し、これは責任上、私に推薦させて欲しい。

第五、稽古は、少くとも二ヶ月間、ぶつ通しでやること。勿論、稽古の方法は、演出者と相談して、無駄を省くこと。

これだけを守つて、新劇が「面白く」ならなかつたら、私はエチオピヤへ行つて獅子に食はれてもいゝ。

松竹が如何に「演劇の大學」なりと自稱し、東寶が如何に「大衆藝術の殿堂」を標榜しても、松竹は



「現代的」でなく、東寶は「演劇的」でないこと明かで、將來若し、第三者が、「現代的」なること東寶の上に出で、「演劇的」なること松竹より純乎たる一分野を開き得たら、「現代演劇」の主權は、疑ひもなくその掌中に握られるわけである。

#### 映畫は演劇よりも演劇的なり

ところが、かくの如き分野は、皮肉にも、既に存在するのである。

私はじめ、演劇を愛し、現代に興味を寄せる一観客層は、不幸にして、今日の劇場に足向けの勇氣がなく、その鬱憤を、辛ふじて映畫——殊に外國トオキイによつて晴らしてゐるのである。

映畫を映畫として観る以外に映畫を演劇としてみる習慣がいつの間にか、われわれの間に植ゑつけられてゐる。

最近の外國トオキイは、この意味で、わが國の演劇的饑饉を救つてくれたといつてよく、ここに至つて、「映畫は演劇よりも演劇的なり」といふ逆説が生れて來さうだ。

私はまだ、トオキイになつてからでも、これに出演する外國の舞臺俳優を通じてまだ名優らしい名優の演技に接したわけではないが、少くとも俳優らしい俳優の、決して映畫的とはかりは云へぬ、寧ろ、舞臺的魅力の數々を「眼と耳」によつて感じ、現在日本の芝居に、そのうちの一人にでも匹敵する現代劇俳優を求め得られない事實を、誰が否定し得るか云ふのである。

ある者は云ふかもしれぬ。——それは西洋人が俳優的素質に恵まれてゐるのであると。またある者は

かうも云ふであらう。——君は、西洋人の肉體的魅力を舞臺的魅力と混同してゐはしないか？

私はそれに應へよう。

——日本に於ても、ハアバウト・マアシャルやクロオデット・コルベルぐらゐの男女は、さらにゐると思ふ。ただ、彼等及び彼女等は、舞臺に立つことを思ひ立たないだけである。いや、既に、あの程度の「素質」をもつた役者が二三人はゐると思ふ。が、彼等は、ああいふ種類の演技を教へられなかつたまでである。

この議論を押し進めて行くと、結局、

一、これから如何なる男女をして俳優を志望させねばならぬか？

二、如何なる素質を標準に俳優志願者を採用すべきか？

三、如何なる舞臺に適する俳優を養成し、これを如何に使用すべきか？

といふ問題を解決しなければならぬ。

さうなると、劇團統率者の頭腦並びに興味を一應吟味してかからねばならぬ。さういふ標準なら御免蒙るといふ志望者の中に、假にわれわれの期待する俳優の悉くがゐるとすれば、日本の演劇も、未來は暗澹たるものである。

從來俳優を志す青年男女で、自信ありげな連中をさつと點檢すると、男ならば、列車のボオイ型、醫者の代診型、呉服屋の番頭型、角帽被りたさの大學生型等々に限られ、女ならば、藝者、女給、ダンサア型、が主で、偶々變つてゐれば、味もそつけない娘型と相場がきまつてゐる。私は何も以上の職業を輕蔑するわけではなく、ただ、これらの職業が作りだす類型的醜惡さを厭ふのである。



電車のなかなどで、ひとわたり見廻すと、これが役者ならと思ふやうな、印象深い「人間的魅力」を備へた青年男女、乃至は、小父さん小母さんが、決して少くないのである。職業や身分は問ふところでない。彼等は概して類型に嵌つてゐないだけである。必ずしも美男美女ではない。それでゐて、見事に典型の美を備へてゐる。即ち、個性がタイプを作り、そのタイプが現代の雰囲気と調和し、「生活の深い味はひ」を傳へてゐるのである。

現代の俳優の中にも、新舊を通じ、ある種の「人間的魅力」を備へた人々がゐることはゐるが、なにしろ、その「味ひ」たるや、現代人の舌に合はぬものが多い。傳統的な深みはあつても、社會的の幅が足りない。従つて、今日の舞臺が要求する感覺と神経は、それらの人々に求める方が無理である。

現在、如何なる「職業」に従事するものでも、凡そ俳優と稱する「職業」にあるものを除いては、もつと「現代劇の人物」たるに適した風貌を有し、現代劇の「生活」に近い生活をなし、現代劇の呼吸を呼吸しつつあるやうに思はれる。即ち、將來の演劇は、俳優型俳優を排除するところから新生命を齎すであらうともいへるのである。(一九三四・一二)

### 危機を救ふもの

無力な新劇團が亂立し、互に仕事の邪魔をし合つてゐるといふ状態も決して悦ぶべき状態ではない

が、それが新劇直接の病根だとは、僕は思はぬ。それをさうさせた原因は、もつと遠くであり、數個の劇團の大同團結は、幾分の補強工事になるかもしれぬが、將來發展の見通しは、僕にはつかぬ。

従つて、村山知義氏等の提唱する劇團の大同團結案に對しては、僕は傍觀者的賛意しか表明できぬが、その運動の輪郭的意義については、即ち、新劇關係者の親睦連絡研究機關の設立といふ題目に關しては、双手を擧げて歓迎するものである。

僕は去る二十日、該運動の實行委員から切なる勧誘を受けて、所謂發起人の一人たることを承諾し、この會合に出席したのであるが、運動の趣旨及びその準備の經過なるものを詳細に聴取し、委員諸氏の熱意と努力に敬服した。率直に云つて、劇團の大同團結といふ目的は、今のところ満足に達せられたとはいへぬが、それは最初から樂觀を許さぬことがらで、寧ろここで、運動の重心を移動させることによつて、委員諸氏の抱負はより一般的な支持を得ることになりはせぬかと考へた。

事實、單一劇團の結成といふ目標に向つては、現今の情勢に於て、新劇團關係者全體の希望と興味を集中させることは、あらゆる意味で不可能であり、その精神をすら理解せしめる方法はないやうに思ふ。なぜなら、その單一劇團の指導及び管理は誰がするかといふ點になると、村山氏の答へは、甚だ理想的すぎる。一劇團の存在は、あらゆる「藝術的傾向」の人々を満足させ得るといふことはあり得べからざること、たとへ如何なる考慮が拂はれてゐるにせよ、近き將來に於て、最も「近くにあるもの」が、實質的指導権を握り、その偏向は直ちに、これに反する側の人々を失望或は反撥せしめるにきまつてゐる。或は假にその劇團が、日本新劇を代表する立派な劇團たり得たとしても、そのためには、殊更新劇關係者と稱するものの大部を、置去りにしなければならぬのである。従つて、その劇團と個人的利害



を俱にし得ない人々は、それぞれの好みと才能に應じ、自分に適當した劇團の誕生を促すといふのが自然の勢であり、この法則に反して、何人をも單一劇團の支持者たらしめようとする計畫は、理想としてもやや首肯し得ない點がある。しかし、僕は、現在強力にして無色なる一劇團を誰かが作るといふ場合には、それに賛成し、聲援を惜まぬのであつて、この指導精神が、萬一、僕自身の主張と隔つてゐても、それが新劇の一分野を堂々と開拓して行く限り、その成長に力を藉すのは當然である。

しかし、それは、「演劇のために演劇を愛する」もののみが取り得る態度だ。

そこで、僕は、一般の新劇關係者に提議したいのだが、村山氏等の計畫を最も有意義ならしめるために、單一劇團の結成といふ課題を寧ろ先決問題とせず、廣く新劇に關係する團體及び個人を網羅して、それらの連絡親睦を主とする機關即ち所謂「日本新演劇協會」の健全な誕生を企圖しては如何であらうか。そして、その協會の附帶事業として、或は、某々劇團の合併といふやうな提案、又は、仲介の勞を取るもよからうと思ふ。(一九三四・一〇)

### 新劇俱樂部創立に際して

非常に漠然とした提議の内容でありましたが、それにも拘はらず大體の趣旨に御賛成の上でありませう、今日、わざわざここへお集り下さいましたことは、私として感謝にたへません。

實は、今日の集りは、なるべく固苦しい論議をさけて、いはば、お互に顔を知り合ひ、何かしらそこに、同じ仕事にたづさはつてゐる者同士の親しみ、しかも、めいめいが自分の仕事の領域を通じて、幾分でも共通の利害、共通の希望をもち合つてゐることを感じ合ふことができるやう、話を進めたいと思ふのでありますが。

元來、私は、何事によらず、先頭に立つとか、音頭を取るとかいふことは、その任でないのみならず、性來、甚だ好まないものでありまして、今日の會合の如きも、誰かが提議をして下されば、それに越したことはなかつたのであります。

ただ、事態はやや、それを待つことを許さないといふ氣がいたしました。

と云ひますのは、御承知の通り、最近、新劇行詰りの聲が聞え、その對策について、各方面でいろいろな論議が交はされてをりますが、その論議たるや、多くは何等かの主張に基く一個の藝術論でありまして、それは固より結構であるとしても、それだけでは、各人各個の仕事を特色づけることにはなりません。一般演劇界の注意と關心を惹くに足りないやうに思はれます。假にまた、もつと根本の問題について誰かの意見が發表されたとしても、これまた多くは、單に批評的であるか、又は、消極的助言にすぎませんから、「なるほどそれに違ひない」と云つて、すまされてゐるやうな状態であります。

殊に、最も、注意すべきは、それらの論議そのものに於て、われわれは、眞に、相手の「精神」を汲み取つてゐるかどうかといふことです。

お互に、「こんなことは云はなくてもわかつてゐる」と思つて、その點には觸れずにゐることが、案外、それを云はないために、重點のおきどころを誤り解されてゐるといふ場合が多いと思ひます。われ



われ新劇にたづさはる者ならば、當然、解り合つてゐなければならぬことが、どうしたわけか、さう行つてゐないといふ事實を、皆さんはお氣づきになりませんか。この原因は、決して、めいめいの藝術論に、それぞれ相容れないものがあるといふ、そんなところにあるのではありません。要するに、藝術家は孤獨であるといふ悲壯なプライドが、あまりに今日までのわれわれを支配し、それよりも、日本の新劇界は、藝術家を育て上げるに適した土壤であるかどうかをやや忘れてゐたところにあるのではないかと、私は考へます。言ひ換へれば、今日までのわれわれは、スタンドをもたない競技者の形であります。同一のコンディションで勝負を争ふことができない状態でありました。

まだ少し、云ひ方が足りないやうです。

元來新劇といふ言葉の意味についてさへ、われわれは共通の觀念をもつてゐないのではないでせうか。ある者は、歌舞伎劇でも新派劇でもない「新しい國劇」の意に用ゐてゐるでせう。ある者は、西洋近代劇の影響とその移植から出發した演劇の先驅的傾向と解してゐるでせう。またあるものは、興行資本の手から獨立して、自ら大衆のうちに觀客層を開拓しつつある演劇行動の意をも含めてゐるでせう。むろんそれはそれでよろしいのでありますが、その何れを目指して一つの新劇理論が提唱されてゐるかが、往々、曖昧であり、不徹底であることは誰の罪でありませう。

これはまことに、日本語の罪だと云つてもよろしいのですが、さういふ言葉を無批判に通用させてゐたわれわれ自身の罪も半分はあるんじゃないかと思ひます。

かういふところに、抑も、お互は、想像にあまる隔たりを感じさせられてゐるやうです。

申すまでもなく、演劇の革新運動には、様々な目標がありませう。日本の新劇も亦、その意味で、様

様な道を辿つたと云へますが、ここにひとつ、われわれは過去の歴史と、今日の情勢に鑑みて、將來、それぞれの目標に到る道が、實は、ある一點から岐れてゐるのであつて、その手前に、ただ一つ、或は、大同小異の目標がおかれてあり、そこを通らなければ、何れの終點にも達し得られないのだといふ事實を知つたのであります。つまり、われわれは、ある地點まで臂を接し或は腕を組み合はなければ通過できない道のあることを發見したのであります。

いや、しかし、さういふことを、まだ誰も云つてをりません。少くとも、公然とは云つてをりません。的確には云つてをりません。私も亦、その一人であります。

ただ、一つ、例の村山知義氏等の提唱による劇團の大同團結説とその實行運動が、幾分この機運と申しますか、さういふ方面の空氣を反映してゐると思ひますが、しかし、村山氏らの提案そのものには、若干のユウトピヤンの思想が含まれてをり、少くとも私個人の人生觀を以てしては、そのままにはかに賛同しがたい半面があります。が、それにも拘はらず、その提案の半面には、頗る謙虚にして現實的な精神が閃めいてゐるのであります。即ち、率直に言へば、「自分たちだけでは何もできない」といふことです。

ところが、この、「自分たちだけでは何もできない」といふ本音を、われわれは、冷淡に聴き流しておくべきでありませうか。

ここで、私は、事實に即して、私一個の考へを申し上げておかなければなりません。

實は今日お集りを願ふやう御案内を差出す範圍について、私には、三つの點に考慮を拂ひました。

一、飽くまでも、村山氏等の提案と別個の立場からであることを明瞭にし。



- 二、私個人の資格ではありませんが、何等私心なく、不偏不黨の無人稱的形式を取ること。
- 三、成るべく少数で、成るべく廣く、即ち、この方々のうち、どなたかが出ていただければこの會合の目的を達するであらうといふやうな意味合ひ。

でありますから、或は、顔が見えてもいい筈の方に、わざと御出席を求めなかつたといふやうな向きもあり、さういふ方々は、この會合の結果について、多大の關心をもつてをられるに相違ありません。どうか、それぞれ最寄の方々からよろしくお傳へを願ひたいのであります。そして、更に、第二回第三回の會合が必要である場合は、今度こそ、もつと廣く、もつと多數の席を準備しなければならぬやうありたいと念じてをります。

そこで、今日の會合の趣旨は、前に申しましたやうに、われわれがみな、ひそかに感じてゐる仕事の上の共通の悩み——悩みと申してゐるければ、共通の希望を、ここで披瀝し合ひ、お互に、違つた面は違つた面として、寧ろ、同じ面によつて近づき合ふ工夫をしてはどうかといふ點であります。

これは、必ずしも一片の挨拶や、固苦しい論議によつて得られるものではありません。一緒にめしめしの時間には出て來られる筈であります——實際、別々のグループに屬してゐるものと同じ卓子<sup>テーブル</sup>でめしを食ふといふことは、凡そ最近の新劇關係者間には行はれてゐないことでありました。

さういふ機會が若しあつたとすれば、われわれ皆なが口を揃へて、「新劇はつまらん」などと、世間に向つて云へた義理ではないのであります。

ところで、めしの時間まで、少し暇をおきましたのは、話よりめしの方に氣を取られるといふ心配があつたからではなく、一圓の料理では、さう皿敷を重ねるわけにも行くまいと思つたからであります。

で、それまでの時間を利用して、皆なさんに、いろいろの御意見を伺ひたいと思ひます。

どなたかに、急に司會者の役をお願いしたいのですが、急にお引受け下さるかどうかわかりませんが、これまた僭越ながら私が進行係を勤めます。

豫め一つ提案をいたします。この席へは、何人も義務を負ふて出席してゐるではありません。で、討論を避けたいと思ひます。但し、質問はこの限りに非ずといたしては如何であります。

それからもう一つ、めいめい自己紹介をする必要があると思ひます。そちらから次々にどうぞ。

議題といつては大袈裟になりますが、最初のことです。お話の中心を一つきめておきませう。

一、一國一時代の演劇文化から、新劇といふものが日本のやうに孤立してゐる國は、どこにもないと思ふ。つまり、一般の商業劇場の水準がもつと引上げられるか、所謂今日の新劇がもつと職業的に自活し得る能力をもつか、そのどちらかでなければ、これからの若いジェネレーションは勿論、われわれ自身が既に非常に仕事がいかにやうに思ふ。われわれの共通の目標は、藝術的立場を離れて、一應劇壇の主流をさういふ状態に早く導くことにあるのではないか？



一、現代の俳優はどうして生れないか？（近代人の頭脳と感覚をもつた俳優）

一、われわれが自分一個の好みからでなく、日本の演劇的文化のために、是非なくてはならぬと思はれるやうな、つまり標準となるべき新しい演劇とはどんなものだらうか？ 標準のおきどころにもよるし、経営の方針にもよるが、一般大衆の藝術的教養が今のままだとしたら、當然、さういふことをも考へに入れて、しかも、一方、劇場の文化的意義を果し得るやうな演し物が、果して、われわれの頭のなかで想像ができるか？

一、現在あるいろいろな新劇團は、最早、藝術史的に、新しい傾向を追ふとか、それを生み出さうとかいふ努力はしてゐないと思ふ。出し物の選擇も、ただ、受けさうで、やり易くて、配役の都合がついて、その上、劇團の頭脳に應じて、藝術的に優れてゐると思ふものをやるやうにしてゐるだけだと思ふ。それゆゑ、劇團の目標は、プライドを傷けない程度で、職業的にならうとしてゐる。つまり、ある時期に於けるある種の作家の態度と同じであります。さういふ新劇團は、しかし、その態度の故に非難されてはならないと思ふのです。なぜなら、今日、それらの新劇團の指導部は、理論家の手から俳優の手に遷りつつあるからです。俳優は、作家でなくてもよろしい。出版者であればいいのです。先驅的な新劇運動もいつかはまた起るでせうが、現在の新劇の歩みを、それが若し、方法をさへ誤らなければ、極く自然なものとして見えます。それについて御意見を？

一、演劇雑誌を中心とするグループのやうなものがあります。それぞれのグループは、それぞれの藝術的主張をもつてゐますが、何れも、今日では一つの藝術的流派と稱し得べきやうなものではなく、ま

た、思想的にある異つたイデオロギイを振りかざしてゐるわけでもありません。従つて、どの雑誌に誰が書いても、かまはないくらゐのもので、その點、同人雑誌に近いのでありますが、なにしろ、今日の劇壇は、御承知の通り、文壇には絶縁状態であります。これがいいか悪いかは別として、文學の方なら、同人雑誌同士が知らん顔を合つてゐても、文壇一般がこれに注意を向け、また、その中から優れたものを拾ひ上げることを怠りませんが、演劇の方面、殊に新劇の畑では、各雑誌によるグループ同士が、徒らに、揚足取りをしたり、輕蔑し合つたりしてゐては、誰を相手に物を云へばいいのでせう。私なども、時によると、自分に最も近い演劇雑誌に何か書かして貰ふ時、これを讀んでくれるのは、その雑誌の同人諸君だけではないかと思ふことがあります。そしてまた、同時に、自分と關係の遠い演劇雑誌の中からは、常に自分の目指してゐる仕事、全く今日の劇壇にとつてなんの意味もなさないやうな、あるよそよそしい空氣を感じるのです。

勿論、作品や研究などでは、大に注意を惹くに足るものがあります。ところが、さういふ印象の告白は、わざとらしくてできないやうな障壁を、その雑誌の色彩のうちに感じるのです。

これは實に困つたことであると思ひます。必ずしも、そこに、黨派的な感情が盛られてゐるからといふではありません。黨派的感情は、排他的でさへなければ、それほど苦々しいものだと考へません。しかし、それ以上に、大きなものです。つまり、冷たいことです。

これは決して、他を批評する言葉だけではありません。自分自身の今までを省みて云ふのです。

藝術家は、自分の藝術に對してのみ熱情を傾ければ、それでいいのかもしれませんが、わが、新劇は一人の天才を要求する前に、その天才を生ましめるべき母胎を要求してゐます。その母胎は、現在、手



は手、足は足で、ばらばらの状態です。われわれの熱情は、先づ、その母胎の生成、即ち、新劇関係者相互の理解と親睦に至る交友的接觸に向けらるべきではないでせうか？

協力の指針と、公明正大な批評とが、將來の新劇を黎明に導くものだと信じます。

その意味で、今度、村山氏が提唱してゐる日本新演劇協會の設立といふ問題を、例の劇團の大同團結、乃至所謂單一劇團の結成といふ中心運動から引離して、單に、新劇関係者の親睦連絡機關といふ意味で、一つ、研究してみてもどうかと思ひます。ある組織の中に加はるといふことは、われわれには、なんとなく負擔に感じられますが、その組織が、何事かを強ひる性質のものでなければ、提案者の如何に拘はらず、いや寧ろ、われわれ一同提案者となつて、その實現を計つてはどうかと思ひます。

## 共同の目標

日本新劇俱樂部が生れた。率直に云へば、甚だ漠然と生れた形である。しかし、さういふものが生れる必然性はあつたと云へる。非常に易々と生れたことからさう考へられるし、生れたものに對する一般の期待が、相當大きいといふ事實もこれを證據立ててゐる。

さて期待をもたれてゐることは事實として、また一方では、その期待に添ふやうな仕事ができるかどうかを危む氣配も見えないことはない。

世間はどう見ようと、内部では、即ち俱樂部そのものとしては、自分自身の目標が見定められてゐる限り、期待が大きすぎるといふこともない筈であり、將來の發展如何は、全會員の熱度如何によるものと信じるより外はない。

いふまでもなく、この組織の性質からいつて、何等そこから、先驅的なものが生れる筈はないのである。加盟個人及び團體の特殊な立場を悉く抱擁しつつ、その何れにも偏しない最大公約數的理想の發見に向つて進むのが、この組織の使命である。

「自分の仕事」と「俱樂部の仕事」とを、適度に區別して考へることが必要だと私は思つてゐる。といふ意味は、自分獨りでは「自分の仕事」も思ふやうに出来ないといふ利己的な計算は別として、自分の一部を、自分の後に來るものの役に立てようといふ若干の菩提心（？）があつてもいいのではないか。若い人々にはさういふ氣持は望まれないかもしれぬが、強ひてさうでも考へて貰はなければ、この俱樂部の存在に興味をつないで行くことはできなくなるだらう。

凡そこれからの俱樂部の事業はその名目の如何に拘はらず、実績からみて、會員個々の全能力を發揮し得るものとは考へられず、「公平」且つ「合理的」であるといふくらゐがせいぜいのところだらうと思はれる。ところが、「合理的」であるといふことが、先づ何よりも芝居の社會には缺けてゐることを知らねばならぬ。それ故にこそ善いものが善いとされるのが遅く、伸びるべきものがいつまでも伸びられずにあるのである。

そこで、一口に云へば、この俱樂部の目的とするところは、われわれが協力して、華々しい演劇的行動を起すといふやうな空想を封じ、寧ろ個々の優れた意志と才能とを、十分に育て、實らせ得るやうな



土壤を供給するといふことであつて、これがためには、私一個の意見をもつてすれば、今日まで望んで得られなかつた「良き演劇的雰囲気」の醸成が、日本新劇倶楽部の設立によつて、先づその機運を捉へ得たといふことは、既に少なからざる意義を有するのである。(一九三五・二)

### 新劇の拓く道

去年の半ば頃から生れて來た所謂新劇の大同團結運動といふのは、簡単にいふならば、それぞれに少數にすぎない熟練的技術者を擁して、一つの劇團としては十分に客を惹く力に乏しいところから、寧ろ各劇團の優秀な技術者を引抜いて、それで一つの劇團を拵へて、十分職業的に自活し得るものにして行きたいといふのがその趣旨であつた。これは一應理想としては結構な考へだと受取れるが、それでは今日あるところのいろいろの劇團の特色といふものが失はれて仕舞ふことになる。それでその特色を生かして行きたいとする連中は、この大同團結の實行を危むに至つた。そしてそれから引いて、少なくとも今日ある劇團が今すぐに合同して一つの劇團を作るといふことは不可能だが、新劇關係の團體や個人達がお互に協力して、將來この新劇が、十分自活して行けるやうな地盤を作らうではないか、それには、今日までこの新劇がどういふ譯で十分に見物を惹くことができなかつたか、或はまた新劇の作家や俳優たちがどういふ譯で、各々の才能を十分に揮ひ得ないうちに、その仕事を擲つて去らなければならな

つたか、これは結局新劇が職業的に獨立し得られなかつたからであるか、等々の問題を研究し合つて、早く云へば、新劇が日本の現代文化の中で十分教養ある人達の魅力になるやうな本質的な價値を發揮するやうに、いろいろな方面からその基礎を築いて行かうではないか、といふのがこの暮に成つた新劇倶楽部の趣意であつた。それでそのためには、今すぐにいろいろな新劇の團體を合同して、華々しい仕事に取りかからうといふのではないので、寧ろこの新劇倶楽部では、演劇に關する各専門家が、十分に日本の現状に即しての將來への演劇文化向上といふ問題について、研究協議を行ふことになるものと思ふのである。そのうち現在計畫されてゐる事柄といふのは、先づ俳優養成所を設けて、現代劇俳優の基礎的訓練を行ふこと、研究的な演劇をやつて行くための經濟組織の合理化、同時に現代の社會狀勢に應じる、十分文化的意義をもつと共に、一般大衆の興味を惹き得るやうな演劇の要素を探究すること、などが考へられてゐるのである。かくて新年度からは、倶楽部のいろいろな部門が活動を始め、これが倶楽部加盟の各個人、及び團體の活動と相俟つて、この新劇倶楽部からは、恐らく廣い意味での、新劇指導精神といふものが生れるであらうことを期待するものである。(談)(一九三五・二)



## 中野重治氏に答ふ

一、役者が批評家と公然の舞臺で議論するやうになることは、特にいいこととも考へられませんが、自分の主張を、役者なるが故に、堂々と發表できないといふ習慣は、勿論、排撃すべきであります。所謂「人氣商賣」といふやうな安直なレッテルを貼られ、世間へこべこ頭を下げてみせるやうな役者は、たとへその機會が與へられたとしても、批評家を向ふに廻して敢然と太刀打ができるでせうか。ただ「批評家に何を云はれても泣寝入するしかない」のは、強ち役者に限つたことではなく、同時に、自分に對する不當な評價を、平然と黙殺し得る特權も亦、彼等に與へられてゐると思ふのです。舞臺の演技、即ち役者の藝なるものから普遍性をもち、素人にもその魅力がわかり、名の定まるのに棺を覆ふ必要のないものは稀であります。

但し、現在のやうに「芝居」と「藝術」とが別々の道をゆき、眞に藝術家たらんとする少壯俳優たちが、その修業の道程に於て方向を見定めかねてゐる時代に於ては、彼等は進んで「信頼すべき批評家を身近にもつ」工夫をしなければなりません。

日本新劇倶楽部の事業の一つは、演劇の各部門が一層緊密な關係に於て協力を計ることであり、その意味で、適宜に研究會、座談會等を開き、俳優と批評家との接觸による相互の便益が加へられる筈であ

ります。

二、「日本の演劇世界のなかにある封建的——資本家的——親方制度的——タカリのなさまさまな中間搾取メカニズムをなくして行くことは、申すまでもなく、必要であります。

また、それは當然、可能な筈ですが、現在の興行者の理想と、劇場の組織と、これに従屬する藝術家の教養のなかでは、もはや、絶望と考へられてゐます。小生も決して貴下以上に既成演劇界の事情に通じてゐるものではありません。しかし、仕事の關係で、その「腐蝕的」な現象には、絶えず顔を撃めさせられてゐる一人です。根本的な問題には、案外眼をふさぎたがる日本人の通弊でありませうか、この問題は、從來、誰がなんと云ひ出してみても、有耶無耶に葬り去られ、外部からはどうにもならない問題として見逃されてゐるやうです。

一度、責任ある人物の口から、これでいいのかどうかを聴きたいと思ふのは小生ばかりではありません。

が、さういふ特殊世界は、最早、何等時代に貢獻する力もなく、早晚内部的に崩壊するであります。なるやうにならしめよです。それよりも、われわれは、これと關係なく、別個に「新しい演劇の土壤」を耕すべく奮起しなければなりません。「新劇運動」の使命の一つは、劇場文化の近代性と合理性とを先づうち樹てることです。従つて、われわれ新劇關係者の共同の目標は、個々の藝術的立場の上に、一切の私情を棄てて、過去の舞臺裏的弊風と戦ふことにあると信じます。

日本新劇倶楽部は、かかる意志の結合から生れたものであり、一般識者の支持を得さへすれば、將來、その點で何事かを成し得るであらうことをこの際吹聴しておきます。



最後に、これはお答へではありませんが、わが演劇文化の現代的水準といふ問題で、小生は豫て、今日の知識層、特に、文學者諸氏に訴へたいものをもつてゐるのです。貴下のやうな方が、計らずもこの種の問題に積極的關心を示されたことは、何よりも大きな悦びであります。(一九三五・六)

### 新築地劇團に望む

人各々その畑ありで、僕は自分の仕事を自分に適した範囲でやらうと思つてゐるが、また一方「新劇」といふ一般の立場から、それぞれの偏向を超越して、共通の問題を問題とすることも亦、自分に課せられた役目の一つだと思つてゐる。

文學の領域でも、作家同士が、自分の「傾向」乃至は「流儀」を他に押しつけ、これを標準として相手の仕事の價値を、云々するものがあつたら、それも「正しい」とは云へるかもしれないが、大してお互の役に立たないのではないかと思ふ。何が個々の特色であり、何が共通の課題であるかを判然と區別し、互に相犯さず、常に好ましい刺激を與へ合ふことこそ、藝術修業に缺くべからざる友情的結束である。

われわれは現在、「新劇」の運命について、等しく心を悩まし、混沌たる時勢に處して、新しい演劇文化の部門を護り育てようといふ決意を示してゐる。われわれは亦、過去三十年の歴史を経た「運動」の

成果についても、公平な批判を下し得る機会にぶつつかつてゐる。

恐らく何人と雖も「新劇」が、演劇としての新しい眞の魅力を獲得しなければならぬといふ必要を痛感し、そのために、その「魅力」の分析に没頭しはじめた今日の傾向を否定するものはないだらう。藝術がやつと藝術の位置を發見したのだ。

そして、僕の望むところは、作家といはず、はたまたその他の舞臺關係藝術家が、何よりも「演劇の生命」を尊重する意味に於て、自らの才能を、謙虚な努力によつて補ふべきことである。言ひ換へれば、やつつけ仕事を嚴禁し、十二分の稽古を積み、見物をして少くとも、この劇團は最善を盡してゐるといふ「満足」を得せしむべきである。その満足のうちには、常に必ずしも劇團の望むところの結果は悉く含まれないかも知れぬが、それ以外の手段による一時的成功の幻影は、斷じて「新劇」を大ならしめる所以ではない。

實を云ふと、僕は、新築地劇團の進まうとする方向を理論的にはまだ知り得る機会がなかつたのであるが、なかなか、芝居といふものは理論通りには行かないのであつて、意圖や抱負がいくら立派でも、それを實現するための方法と材料が備はらなければ、何も云はないのと同じである。

もとより一定の藝術的主張はあるに越したことはないが、その主張に基いて、劇團の全機能が、完全に協力し、妥協と自己辯護を排して進まなければ、「演劇の文化的使命」などといふものは夢にも達成できなれないと思ふ。お義理の見物や、附和雷同の徒をファンと呼ぶ間は、新劇團の存在も誠に心細いといはなければならぬ。

新築地劇團は、歴史も古く、有爲な俳優に富み、傑れた協力者の名も見えるやうであるから、新協劇



團と並んで、僕たちの望んでもできないやうな仕事を見せてくれることと思ふが、ジャンルの如何、イデオロギイの如何を問はず、新しいそして純粹な「演劇美」の嚴肅な創造に向つて、頭の下るやうな仕事を求めて欲しいものである。(一九三五・五)

## 新劇の始末

### 新劇とは？

「新劇」といふ言葉は最初誰がどういふ意味で使ひ出したか知らぬが、「新しい芝居」といふことを漢語で云つたままで、専門的な術語と見做すわけに行かぬと思ふ。従つて、ある限られた範圍のものを指すためには、甚だ不都合な言葉である。

今日の通念としては、大小の商業劇場が、營利を目的として一般大衆に見せる芝居は、歌舞伎も新派も、その他何々合同劇といふやうなものも、一切、それが如何に「新しき試み」であらうと、世間もわれわれもこれを「新劇」と呼ばないのである。

ところが、歌舞伎や新派の俳優が、一度臨時にもせよ興行主の損益計算を離れ、さほど新しくもない

「試み」を、短時日の公演で見せるとなれば、彼等自らは勿論、世間もこれを「新劇」と呼んで疑はないのである。

さうかと思ふと、學生風の素人が、たまたま道樂と茶目ツ氣から、親からせびつた小遣を出し合つて、手當り次第の脚本を何々小劇場で朗讀してみせると、これもやはり「新劇」で通用するらしい。

が、大體からいつて、自他共に許すところの「新劇」なるものは、「舊劇」即ち歌舞伎といふわが國傳來の演劇に對抗し、「新たに」西洋劇の傳統から、形式内容ともに今日の文化に即した劇的表現を學ぼうとした、一つの發生期にある芝居なのである。

歌舞伎藝術がそれ自身明治開化の風潮に融合できなかつた結果、その傳統が分れて新派劇を形づくつたやうに、西洋演劇の傳統も亦、民族的な障礙と、研究不徹底のために、その本質は、久しく秘められて、遂に形體の模倣に止まつた觀があり、そして、その空白は、知らず識らず、歌舞伎乃至新派の傳統によつてこれを充たすより外なかつたのである。それゆゑ、今日の「新劇」は、嚴密にいへば、歌舞伎乃至新派より全く獨立したものはなく、まして、西洋劇の精髓を取り容れたものでもなく、いはば、兩方の「つまらぬところ」ばかり拾つたやうなものなのである。誰もさうは思つてゐないが、冷靜に考へてみるとさうだ。「新劇俳優」が上手になると「新派奥く」なるのはそのためだといつてゐる。

それでも、「新劇」が今日目指してゐるものは、築地小劇場の宣言を藉りるまでもなく、歌舞伎に非ず、新派に非ざる、「新しき日本劇」なのであつて、その意圖を正しいとすれば、結果の如何に拘はらず、「新劇」とは畢竟、「過渡期に於ける演劇」に過ぎないと斷定し得るのである。

發生期ともいへ、過渡期ともいへる我が「新劇」の最も大なる悩みは、優れた「演劇的抱負」を實現



すべき、「演劇的手段」を缺いてゐることである。「語り」得るのみで、「見せる」ことができないのである。

西洋劇の魅力は、新文化の魅力であり、これが移入された當時にあつては、全く、その「手段」の如きは問ふところでなかつたのである。西洋近代劇乃至それ以後の様々な舞臺様式の紹介も亦、同様である。「何かしら」が目新らしく、「何か知ら」が心を酔はせた。今は、さういふ「何か知ら」がなくなつて、「抱負」は、ただ「抱負」としてでは通用しなくなつた。見物の目は、肥えて來た。「ほんたうの芝居」を見せろと要求したのである。

「新劇」の方でも、今に見せる今に見せると云つてゐるだけで、「何を」見せたらいいのか見當もついてゐない。そしてやつと、近頃になつて、めいめい、「自分の仕事」がわかつて來た。今まで何をして來たかといふことになつた。

そして、急に「新劇の職業化」が叫ばれ出したのだから、私は、茫然自失するより外はないのである。子供や野蠻人は「新藝術の開拓者」であり得ないと同時に、決してまた、信用ある文化的職業人たることは望まれないのである。今日までの「新劇」は演劇としての「藝術的素養」に缺け、その「運動」なるものも、近代歐羅巴に於けるその如く、決して、眞の意味での、アヴァン・ギャルトであつた例はないのだと私は信じてゐる。「先驅者」が模倣や引寫しをして得意然たる理由はないからである。今日までの「新劇」に、一度でも、その當事者の創造による藝術的主張があつたらうか？ 無い筈である。まだ、そんな力もなく、餘裕もなかつたのである。やつと、自分で勉強し、感得した事柄を、半ば親切と、半ば矜りとを以て、人に傳へたといふだけである。それも甚だ中途半端な、無責任な傳へ方をしたもの

である。ただ、威勢がよかつた。掛聲が大きかつた。看板が麗々しかつた。「新劇運動」といふ言葉が、西洋の「近代劇運動」といふ言葉に似てゐた。勿論、「演劇革新」の抱負に於ては、何れも同様であつたと云ひ得るが、彼には、確乎たる土臺があり、われには、土臺がないのである。彼には削つた柱があり、こつちは、柱を削る道具さへも用意してゐない。家を建てる話に譬へたつもりである。

わが「新劇」は、かくて、その自然の成長をさへ拒まれてゐる。没落階級が「藝術」を見捨てたからだといふ説もあるが、「成長」といふ言葉を、そんなことに關係のない意味で私は使つてゐる。

新劇は、そのスタートを誤つたばかりでなく、その「輕薄さ」が、心ある、従つて頭のある協力者をその「陣營」の中に引入れ得なかつたからである。

藝術が成長するといふことは、必ずしも、それで食へるやうになるといふことではない。しかしながら、健全に成長したもののうちからは、信用ある「商品」が生れることも亦事實なのだ。

「新劇」は、遅滞しながら、榮養不良の結果を省みて、體質の鍛へ直しをしなければならぬ。

「新劇」が本質的に「新しい日本現代劇」たり得るためには、

- 一、日本現代の情勢に鑑み、演劇藝術の文化的意義について再考すること。
- 一、作者は固より、演出家、俳優をも含めて、一般新劇關係者は、先づ、今日の商業演劇に對して絶縁狀を叩きつけること。
- 一、特に俳優は、その修業方法について、從來の迷妄を打破し、あらゆる困難を征服して、最も合理的な自己訓練を行ふこと。
- 一、劇團當事者は、俳優志望者の採用標準を、全然改めること。即ち、素質の點で、「知性」と「教養」



と、その内的生活より生ずる「人間的魅力」をより重要視し、近代社會の堂々たる裝飾的役割を演ずるに應はしい人物を選ぶこと。

一、「先驅的」なる美名をかかけ、徒らに晦澁な表現、幼稚な氣取り、唯我獨尊的理論を押しつけないこと。(尤も、ほんたうに若いものたちだけでやるその場限りの仕事なら、また何をか云はんや) 二、「新劇」の觀客層について十分認識を深めること。今日、「新しい芝居」即ち「現代の演劇」を求めてゐる見物とは、所謂知識階級の一部にすぎない。しかし、ほんとに「良いもの」がわかり、「良いもの」なら見ようと思つてゐる人々が、それほど少くはないのである。彼等は、自分たちが金を出してまで、「新しい芝居」を育てようとは思つてゐないが、金を出す値打のあるものなら、悦んで「自分のために」見に来るのである。彼等は時間が惜しい故に、何よりも芝居で「退屈する」ことを好まぬ。自分で考へたいことを澤山もつてゐるので、劇場で考へさせられることもあまり有難がらぬ。「人の説」を聴き飽きてゐるから、お説教は最も嫌ひな手合である。「進歩的な」ものを見せるなどと宣傳しては損である。自分の方がそれより進んでゐると自負し兼ねないから。それに、「新しい思想」は舞臺から學ぶ必要もなからうと空嘯くに違ひない。彼等は、オリヂナルな思想なんてさうざらにないと高をくくり、未だ嘗て、思想そのものに感激したことのない連中である。そのくせ、月並と卑俗を輕蔑し、自稱英雄と附和雷同の徒を笑殺する。ブルジョアの惡趣味と、革命家の涙に嘔吐を催し、重大事を笑ひながら語ることを一向罪惡と思はず、偽善的深刻さよりも、寧ろ意識的駄洒落に對して寛大である。「新劇」は將來、かかる見物を「獲得」すべきである。

彼等は必ずしも、演劇の新様式に興味をもたず、その藝術的進化の跡に對して無關心であるかもしれない。が、絶対に作者と俳優と登場人物とを混同するやうなことはない。彼等は、就中、人物と俳優との隔りに敏感である。彼等の世相の觀察は、今日の演劇俳優の誰彼より遙かに豊富で且つ鋭いことを知らねばならぬ。

この種の見物は、決して、「演劇」を眞の意味で「先驅的」たらしめる筈はない。が、かういふ見物に迎へられる「演劇」は、わが國現在の情勢からみて、一つの「標準的な」現代劇と見なし得るのであつて、これが、「新しい戯曲的才能」の苗床たり得るところに、私の終局の目的が存するのである。

一見、若い天才は、常に「新運動」の中からのみ生れ出るやうに見えても、その實榮養分の八割は「新運動」そのものの中からは取つてゐない。寧ろ、その以前の「行きづまつた」土壤を破つて、立ち上る途端に、その「根」は既に水々しく伸び肥つてゐるのである。

心身ともに潑刺たる「藝術的演劇」の誕生はそれから先のことであらう。

演劇をもつて、文化の急角度的刷新に役立たしめ得る時代は、多分また、それから後に來るであらうと思ふが、どうか？

## 新劇の始末

現在の演劇團體が、そのままの形態と方向で成長し、且つ、職業化し得るといふ考へ方に私は疑ひを



もつ。だからといつて、現在の新劇團が今日努力しつつある仕事を軽視するものではない。それは、「ある期間」若干有意義ではある。社會的にも、個人的にも。しかし、それらの劇團のうちから才能あり、よき修業を積んだもののみが成長し、そのうちから更に、よい仲間と共によい見物を味方となし得たもののみが、昂然と「藝術で食へる」と云ひ得るのである。

その事實が不合理だといふ説も成立つだらう。「社會のために働いてゐて」食へん法はないといふ理論である。一應賛成であるが、適材適所の法則は、如何なる時代に於ても獎勵されなければならぬ。道を迷つた人々に、道を誤るなといふ警告も私の意見の中に含まれてゐることを注意して欲しい。そして、如何なる職業と雖も、修業中は一文にもならぬこと、早く金が欲しければ、長い修業を必要としない方面を選んではどうかといふまでである。

くどいやうだが、永久の素人芝居のために、ある人々は今日まで、あまりに大きな犠牲を拂ひすぎた。正しい修業を積む勇氣もないものが、同志の名に於て「新劇」にぶら下ることは、もういい加減にやめてもらひたい。遠大なる劇團の理想も、それらの寄寓者へのお義理のために、中途にして挫折するのである。

とはいへ、それは誰が悪いのでもない、國情が悪いのである。

演劇的新種に適せぬ土壤は、何人かの手によつて、もつと有効に耕されねばならなかつたのである。「新劇」は今日まで、何をなしたかといへば、恐らく、總てをなしたといへるであらう。ただ、誰が何をなしたかといふ問題になると、誰も何もしなかつたのである。できなかつたのである。

餘談はさておき、私のいふ「新劇の始末」について、もう少し具體的な話をしてみよう。

第一に、今すぐ、日本にあるもので、「現代劇」が作れるか？ といふと、それは作れないと答へるより外はない。無理に作れば作れないこともあるまいが、名ばかりのもので、いいものは無論できない。理由は、材料がそろはぬ。戯曲は、必ずしもないことはない。非常に優れた、成功疑ひなしといふ創作戯曲はちよつと思ひ當らぬし、そんなものは前に述べた理由で當節出る筈もないが、まあこれならと思はれるものは、過去二十年の間に、十ぐらゐは出てゐるだらう。無論、「新劇」の畑から出たものである。作家のものでは、田中君の「おふくろ」や、眞船君の「私たち」など、世が世なら、もつと完全にもつと面白く、従つて、もつと廣い範圍で興行價値を示したであらう。阪中君の「馬」小山君の「瀬戸内海」川口君の「二十六番館」森本君の「わが家」などは、何れも藝術的に相當高いレベルに達した作品だが、まだまだ「新劇的」すぎる。といふ意味は、舞臺にかけて、どこか、見物をまごつかせ、又は、退屈させるところがある。即ち、「神聖な退屈」を強ひる間は、それを商品と名づけることは作者に失禮かもしれぬ。商品たることを欲せぬ、又は潔しとせぬことが明瞭だからである。

新協劇團の「夜明け前」も、同じ意味で「商品」とは云ひ難い。思ふやうな入りがなかつたのは當然である。俳優の責任ばかりとはいへない。

「商品」でないものは、悉く「新劇」だと私は考へない。素人芝居で玄人の眞似だけをやつてゐるのがある。「夜明け前」は、「新劇」たるの意圖を包み、「商品」のレッテルを貼つてあつた。別に、まやかしいふ意味ではないが、矛盾があり、見物は、求めるものを與へられなかつた。家へ持つて歸つて觀たいと思つたのは私ばかりではあるまい。あれを、退屈でなくするには、即ち、中身まで商品にするには、あの解説めいた形式が邪魔をしたと思ふ。見物は、舞臺に歴史の教訓も講義も求めてはゐず、ただ、



歴史を材とした「演劇的魅力」を求めてゐるのである。その歴史を、見物は自分で批判することを樂しむのである。少くとも、見物をして、自ら正しい批判をなし得た如く思はせることが肝要である。作者の思想は、演劇に於て、とにかくの如き姿をもつて示されるのが、近代の禮節だと私は考へる。これは勿論、煽動的大衆劇のことを云ふのではない。「夜明け前」は、藝術的には寧ろ盡く、神経のよく行き互つた演出であつたに拘らず、思想的に、見物を幼稚なものとして扱つたところに、多少の誤算が生じたのであらう。それが、どちらかに統一されてゐたら、もつと「商品」らしく、購買慾をそそるものになつたであらう。

戯曲はないといふが、それこそ、外國の優れた「現代劇」を、日本の舞臺に、見物に適するやうアレンジすれば、いくらも間に合ふと思ふ。但し、俳優がゐさへすればである。外國の作品は、日本の作家のやうに、人物の儉約などしないから、一つの脚本を上演するとなると、種々雑多な型の俳優が必要である。英雄らしい人物も出て来る。堂々たる風采の紳士も登場する。教養のある淑やかな娘、生活で磨かれた老人、飄々乎たる善良な労働者、目立たないがよく見ると帳簿の數字が顔に刻まれてゐる中年の事務員、こんな人物になりきれれる俳優が一人でも日本にゐるかどうか？これがゐなければ「現代劇」はおぢやんのぢやんである。舊劇や新派の俳優が、現代の軍人に扮してゐる寫眞を見た私は、苦笑を禁じ得なかつたが、新劇の俳優は、ただ、そんな滑稽なことをしないでだけが取柄である。

「それらしい人物」に扮し、その人らしく語り動くことのできる資格が、人物の範圍を擴げれば擴げるほど、現在の俳優中には求め難いとしたら、いつたい、どうしたらいいか？戯曲家は、自分の創作に於て、人物の範圍を限るより外、「現在に於て」上演の成績を高める方法はないことになる。どういふ風

に限るか？劇團に關係ある作者は、このことを十分考慮に入れることが得策である。われわれの求める「現代劇」は、しかし、かかる制限の中から易々と生れるであらうか？

作家と俳優とを、ここで區別する必要はなくなる。何れも「自分」だけしか現はし得ず、しかも、その一人が、どんな人物でも引受けなければならないといふことは、職業として通用するかどうか？舞臺が單調で、ぎこちなく、人物の一人一人が魅力をもつて生きて來ぬといふことは、その意圖の如何に拘らず、金を取つて見せる芝居ではないのである。取れたら取れたで誠に結構であるが、それは僥倖と考へねばなるまい。例の左翼劇華やかな時代のことを云ふものもあるが、大衆の附和雷同性を利用するならどんなことでもできる。そして、それが續く間、「藝術」は伸びないといふ證明もできるのである。

以上のことは、別に誰に答へるといふ目的ではないが、先日朝日新聞で村山知義君が、新劇職業化の問題を論じ、「現代劇」への方向は、「新劇」を墮落せしめるものだといふやうな意見を述べてをられたから、さういふ考へ違ひをする人がゐると困ると思ひ、ここで、一般の誤解を解いておくのである。

勿論、再三云ふ如く、若い人々が、たとへ將來演劇を職業とする目的を抱いてゐるにせよ、いきなり、今日の商業劇場に迎へられるやうな卑俗劇を志すことは悲しむべきことである。しかし、私の云ふ現代劇は、今日、「新劇的氣魄」を以て進むべき道の延長にすぎないのであつて、徒らに、見物に媚びよとは斷じて申さぬ。新精神、新傾向大に可なり。ただ、少數の「新劇マニア」、ある種の新劇批評家の好みに投じ、乃至は今日までの「雜誌戯曲」を標準として、白と白との間に徴が生えるやうな芝居をやつてゐては、「新劇」としても通るのが間違ひだし、將來それが成長しても、優れた「現代劇」にはならぬのである——といふことをお互に銘記したいと思ふ。要するに、ほんたうの「新劇」をパスした免狀所有者



のみが、將來、「現代劇」の信用ある生産者となり得るのだと云つておかう。(一九三五・四)

## 演劇・法律・文化

### 藝術家擁護の現行法

「藝術」と「法律」とはそんなに縁の遠いものではないといふことを、私は近頃いろいろな機會に感じるのであるが、この兩者の接近が、どうかすると、一國の精神文化の水準を示してゐるのではないかとさへ思はれることがある。

これは決して、藝術家にも法律の知識が必要であるとか、法律家も藝術に對するひと通りの鑑賞眼を具へてゐてもよからうとかいふやうな問題ではなく、一國一時代の民族的活動が、藝術なる部門に於いて如何に組織化され、合理化されてゐるかにあるのだ。ここで法律といふ言葉は、無論、政治を含んでゐるものと解して欲しい。

さしづめ、具體的な例を挙げれば、國民の藝術教育に關する施設、一般藝術的事業に對する國費の割當、檢閲制度、著作及び出版、興行に關する法規並にその運用等に現はれた國家の意志とその動向が、

理想主義的であると、また現實主義的であるとを問はず、一個の文化表象として、國際的矜持を示すに足るものであるといふ事實を無視するわけには行かぬと思ふ。

わが國についてこれを見ると、早くから、美術と音楽に限つて、官立の學校もあり、官營官選の獎勵機關など備はつて、これだけはほぼ近代國家としての面目を保つてゐるやうであるが、文藝殊に演劇に關しては、大學における若干の「學問的研究」を除いては、國民の創造的欲求乃至努力に對して、まだ何等國家的インテレストを示してゐないのである。(先年文樂座に對し若干の補助金をだすことになつたぐらゐのものである)

が、それはそれとして、今ここで問題にしたいのは、藝術家を含む一般「著作者」なるものの權利擁護に關する現行法律が、昭和六年の改正後、やや必要な補足を見たとはいふものの、まだ、その條文の用語が甚だ「原始的」であるために根本の精神に對してさへ、法律的疑義を生じるといふ不都合が存在してゐることである。

もつとも重要な一例として、著作権法の第一條を挙げる。

——文書演述圖書建築彫刻模型寫眞演奏歌唱其他文藝學術若くは美術(音楽を含む以下之に同じ)の範圍に屬する著作物の著作者は其の著作物を複製するの權利を專有す

以上の文句で、「文書」うんぬんから「歌唱」に至る一般著作物の分類は、今日からみて、なんとしても時代離れがしてゐるのみならず。「演述」とは何を指すかといふと、「浪花節など」を指すのだといふことであるから、これは實に法律の尊嚴にも拘はる話だ。

さうなると、疑問はいくらでも起つてくる。一昨々年、貴族院における本法改正案の特別委員會で、



三島通陽子爵が政府委員に質問をしてをられるが、それに對する答はどうも腑に落ちないものが多い。例へば、舞臺裝置の著作権は、その範圍が具體的の場合でないといふのはよろしいとして、舞臺監督の臺帳即ち演出者の「フットノオト」の如きものは今度の改正案中に含まれてゐないやうだが、將來は著作物として保護を受けるやうになるかどうかといふ質問に對し、「ただ今のお話の問題もこの現行法の第一條文藝學術若くは美術の範圍に屬する著作物の著作者と申しましたが、非常に漠然と廣い範圍で規定いたしてをりますので、保護の著作物なりや否やと申しますことは、この言葉の解釋に入る譯であります」から「抽象的には決め兼ねるかと思ひます」といふのは甚だ要領を得ぬ。更に同じく三島氏の「舞踊譜」に關する質問に對し、當局は「……脚本でありませぬ、唯舞踊の手振りといふ實際の實演藝術に付てはまだ保護がございませぬうんぬん」と答へてゐるのは、音楽の演奏を認める以上明かな自家撞着で、映畫の記録的役割をも無視した雜駁な解釋ではないかと思ふ。なぜかういふ問答が行はれるかといふと、そのよつて來るところは、同じく貴族院議員水野鍊太郎氏の次の演説でわかると思ふ。

### 著作権法第一條の字句

水野氏は政府提出の著作権法中改正法律案の修正案を提出されたのであるが、その演説の一部を示せば、

まづ第一に第一條の第一項中に「文藝學術若くは美術の範圍」といふ字がありますが、その美術といふ字の下にカ、コをしてその下に「音楽を含む以下これに同じ」斯ういふ修正であります。其理由は音楽の著作者はどこに入るのであるか、音楽著作物は世間に段々出て來るのであるが、どうも著作権法の中に明かになつて居らぬのであるから、果して保護を受くべき著作物の中に入るかどうかといふことで疑を持つ者があるのであります。(中略)從來はこの音楽著作物といふものは美術著作物の中に入るといふ解釋になつて居るのであります。又條約においてもさういふやうな意味になつて居るのであります。それでありませぬから、極く嚴格に解釋を致しますれば、現行法の美術著作物の中に入ると申して差支ない。然しながらさういふ疑義があります以上は、これを明かにして置くといふことは法律を制定する上に必要でありますから……(後略)

因に水野氏はベルヌ條約にわが代表として出席され、日本における著作権法の起草者であり、またこの道の權威であることはいふまでもない。

そこで、右のやうな經過に徴しても、この第一條は可なり法律家の頭を悩まし、また今後も悩ますであらうことは明かであつて、一切の新規な問題は、この一項の解釋如何によつて決せられるともいへるのである。

そもそも、演劇や音楽の問題が、一國の最高知識を集めた議場で、かくの如く面倒な結果になるといふのは、世の中が日に日に進むからでもなく、また當局の立法技術に缺陷があるからだともいへない。これはわれわれ日本人の文化的教養が、その質と範圍に於いて、各種の社會部門を通じ、極端に分裂し、對立し、食ひ違つてゐるからだと思ふ。

例へば、同じ知識階級の中でも、職業や専門が違ふと、一般生活事象に對する認識批判はもちろ



日常用語のなかに含まれる「言語的感覚」に至るまで、しばしば不思議なくらゐる疏通を缺いてゐるのである。その根本理由は、過渡期の目前主義を反映する國民教育と政治的理想の變則的狀態に存するとみるより外なく、ここにもまた、日本現代文明の傾向が暴露されてゐるのだと思ふ。

この點についてはいづれ別の機會に詳しく論じたいと思ふが、今試みに、わが著作権法の種本たるベルヌ條約の第一條から、以上問題となつた「文藝學術若ハ美術ノ範圍ニ屬スル著作物」といふ文句に相當する原文を拾つてみると、これは、疑ひもなく「oeuvres littéraires, scientifiques et artistiques」であつて、この最後の artistiques なるフランス語を翻譯する際、これに「美術の」といふ日本語を當てたのである。これが今日、面倒な問題を惹起するただ一つの原因ではないかと思ふ。

なぜなら、明治三十二年頃の日本語には、或は、他に適當な譯語がなかつたかもしれぬが、現在の日本語では、この場合 artistique を「藝術ノ」と譯するのは、ほとんど常識になつてゐるからである。従つて、この條文を「文藝學術若ハ藝術ノ範圍」とするか、或は寧ろ、「文學科學若ハ藝術ノ範圍」とすれば、美術（音樂ヲ含ム以下コレニ同ジ）などといちいちしなくても、「藝術」なら、誰が考へても、美術は固より、音樂も含めば演劇も含み、その他一切の進化途上にある美的創造物を含み得るわけであつて、條文の解釋上、原則的な疑義を生じる恐れはまづないと思ふ。

法律文の誤譯指摘をしてゐるやうで、いささか氣がさすが、實はこんな單純な「見落し」を、却つて専門の法律家なるが故に發見し得ず、そのために個々の問題の適用に當り、法の精神を逸して、條文解釋上の昏迷を來たしてゐるのだとしたら、一日も早く字句の改正をして欲しい。或はまた「藝術」といふ言葉に對する不安、つまり「語義」乃至「語感」の不徹底が、この改正を躊躇させるのであるとしたら、それこそ、帝國大學あたりの専門家に質されんことを希望する。

### 俳優演技の著作権

最近ちよつと問題になりかけたいはゆる「演出者」の著作権の如きは、三島通陽氏の貴族院に於ける質問通り、現行の法文に照すと、やや據りどころがないやうに見えるが、それが「藝術的」創作物の範圍に含まれる以上、精神に於いて、當然、本法の保護を受くべきものであり、現に、フランスなどは、法廷記録として「演出」(mise en scène)に關する幾多の判例をもつてゐるやうである。

ところで、三島氏の舞臺裝置に關する質問に對し、當局は明確な返答ができなかつたやうであるが、すると、本法最初の起草者たる水野鍊太郎氏が、該質問を補足し、「パノラマ」の如きは如何と追究を試みてをられる。すると、政府委員は「『パノラマ』ノヤウナーツノ纏ツタモノデアリマスレバ、是ハ疑ナク著作物ト認メラレルカト思フ」と答へてゐる。私はその速記録を讀んで、現在、著作物として法律的に保護せらるべき「パノラマ」とはどんなものか、これは恐らく、三十年前の著作権法解説には好都合な一例であつたかもしれぬと、微笑を禁じ得なかつた次第である。

然しながら、「パノラマ」の著作権を認めるなら、單なる想念 (idée) としてでなく、一つの「形態」(forme) として記録し得る限り、「動き、かつしやべるパノラマ」の著作権も當然認められていい筈だと私は信じ、かつ、舞臺藝術の組織に關する常識を、この際、立法に携はる諸家が一應はもつてゐて欲しいものだと思ふのである。



参考のために、現代演劇を構成する一々の要素を挙げれば、

一、脚本（作者）

二、演出（演出家或は舞臺監督）

三、装置（装置家、場合によつて照明、音響効果、衣裳等の考案者もこれに列る）

四、演技（俳優）

五、時として舞踊振付並に伴奏音楽

大體、以上の如き専門家の協力乃至統制的機構によつて、演劇は、一個の「藝術的著作物」となるのである。

この場合、それぞれの分擔領域が明瞭に「獨創性」（この言葉は本法第二十二條に使用されてある）を有するかどうかは、一に専門家の鑑定にまつべきであらうと思ふ。

そのうち、俳優の演技のみは、今日まで著作物と見なすために困難な事情にあつたが、それでもなほ、日本の歌舞伎劇や西洋の古典劇に於いて、例の「型」なるものは、何代目何某の「型」とか、英國俳優アアギングのハムレット第何場の「型」などと稱へ、暗にその「著作者」の人格權を認めて來たのである。

近代演劇は、脚本作家と俳優、この兩者の協同以外に、演出家（metteur en scène）といふ専門家の出現を促した。（従來は、俳優中の座頭若くは興行主、又は作者自ら舞臺全體の考案乃至統一指揮に任じてゐたが、脚本の進化及び演劇理論の發達と共に、舞臺效果を目指す特殊技術が要求されはじめた結果である）

この點、演劇よりも映畫に於いて、いはゆる「監督」なるものの職能が、一般に知れわたつてゐる。

#### 演出家の權利擁護

そこで、再び演出家の問題に還るが、現在「演出」なる仕事の領域は、まだ理論的にも實際的にも限定されてゐないのである。言ひ換へれば、「演出」の範圍といふものは「演出家」次第で、いろいろに變化する。演出家が脚本を「改竄」し、俳優に命令し、装置家を助手扱ひにするといふ極端な「演出法」もあり、また一方では、演出家が、脚本の指定を墨守し、俳優の註文に應じ、装置家の工夫した装置に従つて「動き」をつけるといふ消極的な「方法」さへあるのである。

が、要するに、その職能を原則的に示せば、「先づ脚本の解釋に標準を與へ、その精神を具象化するために最も有效な機械的設備を考案し、その製作を監督する一方、俳優相互の有機的關係を誘導規整することによつて舞臺全體の統一調和を計る」にあるのである。

フランス語の *Mise en scène* なる語は、しばしば、「舞臺装置」なる狹義の意に解される例もあるが、これは、装置の考案が、「演出」の主要な部分を占める場合に限られるやうである。

然しながら、現在、日本の商業劇場に於いても、興行政策として舞臺監督（演出者）の名を、作者のそれと並べて出し、装置家の名も擧げてゐるくらいで、ある舞臺が甲の「演出」であるといふことは、乙の「演出」と異なる何物かを豫想させ、また、事實、さういふ結果を示すと考へて差支ないのであつて、かかる地位を占める以上、當然、演出家はその「演出」の「獨創性」によつて、完全に著作権法の保護



を受け、如何なる契約によるにもせよ、少くともその人格権は飽くまでもこれを主張すべきものであると、私は信じる。

即ち興行者が、某演出家にある脚本の演出を依頼した場合、雇傭関係によつてその興行権を興行者が所有すると否とに拘はらず、その興行者は、以後に於ける同一脚本の同一上演に當り、該演出家の許可を得べきはもちろん、「ソノ同意ナクシテ」當人の氏名を「隠匿する」ことはできないのである。況んや、多少の「改竄」を加へて、他人の名義とするなどは、立派に著作権侵害である。

序に、フランスに於ける面白い判例を挙げれば、初演の際、某演出家はその脚本の演出を委ねた作者は、その脚本を、別の興行者の手によつて再演せしめる場合、同じ演出によるとしても、その演出家の同意を得る必要なく、また、作者として金錢上の義務を負はなくてもよいといふのである。もちろん、同意を得る必要がないだけで、この演出家の氏名を發表すべきであらうが、この點、興行者と演出家の關係、作者と演出家との關係に、何等かフランス流な解釋がひそんでゐるやうに思はれる。

要するに、演出家に限らず、一般著作者の人格権に關しては、これを法文によつて詳細に規定することは困難であるとされてゐるので、その場合場合に應じて、有效な判例を残すべきものであらうと思ふ。それ故、著作権者對興行者の問題は、十分に隔意なき兩者間の折衝によつて、もつとも合理的な協定に到達する以外、進んで、法廷に黑白を争ふことも亦、將來に禍根を残さぬ明朗な態度であると同時に、わが國の文化水準を多少とも高めることに役立ちせぬかと、私は考へる。

序に述べておきたいことは、著作者と出版者の間には、現在、さほど面倒な問題は起らぬやうであるが、興行者（職業的なる否とを問はず）との間には、絶えず悶着が繰り返され、多數の劇場乃至劇團

は一種の著作権侵害常習犯の觀があるのである。これは無論、當事者の法律的知識が足りないところからも來てゐるが、第一に、劇場組織が合理化されず、興行主と著作者とを連結する機關が完備してゐないのである。従つて、興行者自身が、實は知らぬ間に、著作者の權利を蹂躪してゐるやうな場合が多し。畢竟、責任者たるべき某々使用人の怠慢乃至單純な忠義立てから生じた結果なのである。そこで、「すべきことはする」といふ内外に向つての興行者の紳士の宣言は、必ず、この種の紛争を少くし得ると思ふ。これまた、日本の文化のために是非、興行者側の反省を促したいものである。（一九三四・三）

## 現代日本の演劇

（コンテンポラリー・ジャパン所載）

封建的、鎖國的な舊日本の文化は、所謂「能」と「歌舞伎」とを今日に残した。この二つの珍奇な演劇種目は、それぞれ長い傳統の上に築かれた特殊の美を誇つてをり、一つは、貴族的、武士的な趣味を、



一つは民衆的、市井的な趣味を代表し、現在に於ても、熱心な支持者をもつてゐる。

凡そ世界の舞臺藝術を通じて、人間の創造的努力が、これほど犠牲的に、ある完成のために捧げられ、「常識美」の極致を徐々に、無意識に築き上げた例はないのであつて、その點、民族的なもの或は時代的なものと、個人的なもの或は天才的なものとを、その中で區別することは甚だ困難なのである。

舊日本文化の特色は、道徳的、宗教的ではあつたが、哲學的でも科學的でもなかつた。西洋文明の移入は、恐らく藝術の分野に於て、最も相容れない二つの潮流を形づくる結果になつた。音楽、美術、舞踊、そして文學、何れも、さうである。

過去五十年の歴史は、表面的に日本を近代化したやうに見えるが、國民生活の根柢には、まだまだ多くの封建的なもの、意識的に傳統を固執する精神が氾濫してゐる。殊に、指導階級は、その教養に於て、常に鎖國的であつた。國際的であることにある種の危懼を懷いてゐるのである。

かかる情勢に於て、近代藝術が伸び伸びと育つ筈はない。若いデネレクションのなかにさへ、三百年前の感情が眠つてゐるのである。

しかしながら、一方では、時代の要求が様々な形で敏感な精神をゆすぶつてゐることも事實だ。藝術の革新運動は、それゆゑ、先驅的であると同時に啓蒙的な色彩を帯びる。美術、音楽、文學、何れも、歐米のその紹介から始まつて、そのコピー、模倣、次いで、咀嚼の時代にはひる。現代日本の生活は、公平にみて、まだ「近代藝術」を呼吸してゐないのである。独自の魂を盛るべき普遍にして至高な形式を發見し得ないのである。

そのうちで、現代日本が、やや自負を以て、われわれの藝術と稱し得べきものは、恐らく「短篇小説」

であらう。殊に「心境小説」と呼ばれる作家の内生活の記録は、その深さ、その鋭さ、その澄さに於て、正に世界文學の如何なる傑作にも比肩すべきものをもつてゐる。

嘗て、否、今もなほ、美術家は巴里に、音楽家は維納に遊び、その技を練ることが出来る。大多數の作家は、外國語の散文を読みこなす力をもつてゐる。ところでわれわれは、歐米の演劇を、如何に紹介し、模倣し、咀嚼したか？

民衆が演劇を生むといふのは、あらゆる文化の水準が一定の高さに於て平均され、風俗の規準が社會的に統制されてゐることを條件とするのである。現代日本の公衆は、自己の生活の中に、「演劇美」を構成する要素があるかないかをまだ知らずにゐる状態である。眞の意味での「近代的舞臺表現」なるものは、屢々その道の専門家によつて試みられ、そして失敗した。戯曲は散文でありすぎ、俳優は人形でありすぎ、劇場は研究室でありすぎたのである。一言にして云へば、われわれは、精神的娛樂としての現代劇——形式内容ともに現代知識人の要求を充たす演劇——といふものをもつてゐない。

東京及び大阪の商業劇場に於て、「歌舞伎」の外に、「新派」と稱する劇團が、現代生活の舞臺化を試みてはゐるが、その俳優の教養は、寧ろ歌舞伎俳優のそれに近く、殊に、近代文學の理解に乏しいため、その寫實主義は殆ど些末主義の惡どさに墮し、彼等自身に親しみある生活環境を映す場合にやや獨特な雰囲気醸し出すにすぎない。



「歌舞伎」も「新派」も、俱に、その観客層は極めて狭い範囲に限られてゐる。月々の興行は、俳優個人個人の奔走によつて、彼等の「ひいき」と稱する後援者たちに切符を賣りつけなければ成立しない有様である。そして、その「ひいき」なるものは、多くは傳統的文化の心酔者であり、花柳界を中心とする浪費階級である。

今世紀の初め、歐米を巡業した川上音次郎貞奴夫妻は、所謂「新派」の創始者であるが、彼等は、その演劇的訓練に於て、當時、素人の域を脱してゐないもので、たまたま、「歌舞伎」の模倣的演技が、西洋人の好奇心を煽り、彼地に於て誰も豫期しなかつたやうな喝采を博したのであらう。ただ巴里に於てジュウル・ルナルが唯一人、彼等の舞臺に嘲笑を投げてゐるのは、炯眼といふべきである。

「歌舞伎」「新派」に對抗して起つた一つの演劇革新運動——これは、西洋諸國の「近代劇運動」に通ずるもので、日露戦争後、俄かに擡頭した様々な思想運動、殊に、一般の文學熱を背景としてゐるとはいふまでもない。

坪内逍遙はその先驅者である。彼は、俳優研究所を起し、イブセンの「人形の家」を上演し、シェイクスピアの翻譯演出を試みた。

次に、小山内薫が、青年歌舞伎俳優左團次と共に、佛蘭西のそれに倣つて「自由劇場」を創立し、イブセン、ブリュウ、その他の近代劇を紹介上演し、新作家の出現を促した。

これに刺激されて、多くの研究劇團が生れる一方、歌舞伎や新派の俳優が續々「新劇」の畑へ乗り込んで來た。が、ただ單に、西洋の戯曲の逐字的翻譯やそれをお手本にした若年作家のたどたどしい脚本を、速成の俳優にやらせるといふだけでは、演劇自體の魅力は生れて來ない。イブセン、スリンドベリ

イ、ハウプトマン、ショウ、チェエホフ、メエテルランク等は、その「文學」によつて新時代を陶醉せしめはしたが、舞臺と作品との間に、到底埋めることのできない空白があることに氣づいた時、「新劇運動」はたと行き詰つた。

東京の大震災は、かかる時機に到來した。帝都の商業劇場は全部焼失した。

小山内薫と土方與志が、大きな抱負を以て、「築地小劇場」をこの灰燼のなかに建てた。小山内は主として露西亞劇を、土方は主として獨逸劇の紹介演出を擔當した。モスコオ藝術座のコピイを初め、歐洲大戦後の先驅的傾向は、次ぎ次ぎに舞臺の見本となつて現はれた。スノビズムの勝利であつた。

### 三

演劇革新運動の勃興以來、純粹に「近代劇」を目指すことなく、歌舞伎俳優の演技能力を標準とし、若干の新趣向を盛つた「歴史劇」を書く作者が輩出した。坪内逍遙、岡本綺堂等はその代表的なものである。

しかしながら、彼等が歩む道とは全く別に、寧ろ單なる文學的要求から、西洋近代劇の思想と形式とを追求した新作家は、當然、商業劇場に迎へられることが遅かつた。眞山青果、中村吉藏、菊池寛、山本有三は、今日では、この一群を代表する大家である。それも、彼等の作品のすべては、歌舞伎乃至新派俳優の主なるものによつて舞臺的成功を収めた結果、劇作家としての確乎たる歩を占め得たのであつて、その意味に於ては、彼等はなほ、前時代に繋る何ものかを、意識的にせよ、無意識的にもせよ、身



につけてゐると思はねばならぬ。

眞山青果は、秀れた技術家である。彼は、現在では時たま良心ある問題劇を提供する以外、商業劇場の註文に應じて、興味本位の通俗劇を數多くでつち上げてゐる。中村吉藏は、イブセンの研究家と目されてゐるが、初期の一幕物に眞摯な態度が見られるだけで、近來は餘技的な作品しか發表してゐない。菊池と山本とは、共に戯曲を見捨てて、小説のみを發表するやうになつた。劇作家が藝術的にも經濟的にも酬いられない現状にあつて、彼等の才能は、眞にこれを求める方向に伸びようとするは亦自然である。

もともと菊池は英文學、山本は獨文學を専攻した。一はアイルランド作家の、一は、ストリンドベリイとシュニッツレルの影響を受けた。特に山本は、その熾烈な正義觀と一作をも忽せにしない藝術的良心によつて、劇壇に孤高の地位を築いた。が、何れも、その氣質からいへば、西洋的であるよりも東洋的であり、その著しい自由主義的色彩にも拘はらず、西洋演劇の本質に對して十分な興味を惹かれなかつたことが、彼等の演劇的熱情を早くも冷却せしめた一大原因であらう。

これに反して、久保田万太郎は、その作品の回顧的な主題と保守的な生活感情とに拘はらず、確乎たる文學的精神を以てこれを貫き、稀にみる純粹かつ新鮮な舞臺的生命を創造した。西洋劇に於ける、心理的詩味の傳統は、不思議にも彼の手によつて初めて日本の劇壇に移されたといつていい。その世界は極端に狭いものであるが、雰圍氣の描寫と會話の劇的リズムとは自ら彼の作品をユニークなものにしてゐる。商業劇場は、それゆゑに、彼を迎へようとしないのである。

前記築地小劇場の創立は、様々な意味で新時代の作家を刺激したが、新劇當事者の氣まぐれと街學的態度は、遂に、そこから有爲な作家も、訓練ある俳優をも生み出すに至らず、間もなく、小山内の死と共に、劇壇は崩壊した。

この期間に、別の方面で、西洋近代戯曲の大部な翻譯出版が行はれた。浪漫主義より表現派までの、あらゆる先驅的作品は、悉く日本語で讀み得るやうになつた。佛蘭西劇が新しい面貌をもつて登場した。

舊劇俳優に魅力を感じず、所謂新劇俳優の技術を信じない少數の新進劇作家は、勢ひ、「未來の劇場」のために書かざるを得なくなつた。ここで、改めて、「戯曲の本質」といふ問題が考へられ、「舞臺の言葉」を探す努力が續けられた。

その結果が、漸く現はれた。この二三年來、劇文學の領域に於ては、舞臺と關係なく、著しい進化が認められるやうになつた。

一時、若い演劇的スノブを總動員し得た觀のあるプロレタリア演劇が、再び鳴りをひそめて以來、眞に才能ある戯曲作家の一群がそれぞれ質實な、同時に潑刺たる作品を彼等の同人雜誌に發表して、輝やかなしい未來を約束しはじめた。

彼等の書くものは、もはや、歌舞伎乃至新派俳優の手におへぬものである。更にまた、所謂今日までの新劇俳優と呼ばれるものの西洋翻譯劇の經驗のみをもつてしては、満足な表現を期待することが困難なものである。それは、恐らく近代の教養と感覺とが、生活そのもののうちで整理された、品位とニュアンスに富む演技を必要とすることが誰にでもわかるのである。

が、さういふ素質の演技は、恐らく、俳優が舞臺の上で修得するものではなく、生れながら、少くと



も、俳優を志すと同時に會得してゐなくてはならぬ。言ひ換へれば、將來、全く別な方向から、俳優志望者を募らなければならないのである。ところで、現在の劇場は何れを見ても、かかる素質をもつた青年男女を惹きつけるやうな好餌がない。演劇の地平線は、まだ暗雲に閉されてゐる。

東京の大劇場では、歐米の都市ですら見られないやうな惡趣味と幼稚さが幅をきかし、半素人の研究劇團は、常に收支が償はぬため、氣息奄々たる有様である。

昨年の暮、「わが演劇文化の向上發展を期する」目的で、新劇關係者の全部を網羅する一つの連絡協力の機關が設立された。日本新劇俱樂部がこれである。營利劇場に對抗して、眞に演劇藝術の孤城を守らうとする同志の結合であるが、その事業は、極めて廣汎で、且つ限定されてゐるにもせよ、この機運は、何れなんらかの實を結ぶであらう。

日本演劇の特殊性に興味をもつ人々が、この消息に多大の關心を示すだらうとは考へられないが、われわれは、われわれの特殊なものを誇示する前に、先づ、世界共通の文化の樹立を心がけてゐるのである。過去の遺産によつてのみ生きようとする民族の精神的怠惰と戦はねばならぬ。わが歌舞伎や能の審美的價値は、歐米人に如何に評價されようと、われわれは、その半面に於ける文化的反動性を指摘して、現代生活に何等慰藉と鞭撻とを與へるものに非ざることを、大聲に叫ばなければならないのである。

この率直に過ぎるかもしれない報道は、愛國者であると同時に、國際人たらんとする一日本人の、共に眞理と美を愛する世界の同胞に向つて、示し得るモデストな宣言である。(一九三五・一一)

### 批評家・作家・劇場人

最後の締めくくりをする順番だが、以上、小林、眞船、千田三氏の文章を讀み了つて、先づ第一に感じたことは、僕自身のなかにある三つの傾向が、はつきり分裂して、次ぎ次ぎに「走り」出した姿に似てゐるといふことであつた。

ところが、これはなにも、僕に限らず、誰でも、創造のよろこびをよろこびとする藝術家として、一旦演劇といふ迷宮に入る以上、この三つの傾向が時により、場所に應じて頭をもたげて來るのではなかつたかと思ふ。

小林氏は、なるほど「演劇」の實際には關係のないやうな純粹な文藝批評家であるが、同時にこれが最も「現代の演劇」を語る有資格者なのであるといふ意味は、日本の演劇ぐらゐ、所謂「局外批評」の圏外で勝手な熱をあげてゐたものはないからである。

小林氏は、芝居が解る解らんといふ問題を第一に提出してゐるが、これは面白い。僕も亦、現代は、芝居を觀ない人間が、最も芝居の解る人間だといふ逆説が通用しかかつてゐる時代だと思ふ。

小林氏はまた、歌舞伎を觀て、「人間は形の美しさで十分に感動することができる」といふただ一つの眞理を發見したと云つてゐながら、文樂を觀た後、「本物の芝居など必要はない」と思ひ、「それまで自



分が追つてゐたものは、演劇といふものではなかつた、とはつきり悟つた」さうだが、これはどういふものか？ お説の通り、歌舞伎に限らず、芝居といふものの本質は「形」——「觀念の文字通りの形象化」——眼と耳を通じて心に響へる韻律の美に外ならぬので、この「形」の魅力は、氏が能樂によつて經驗された「芝居小屋」の印象と深い關係がある。のみならず、氏が文學そのものとして評價するチエホフの戯曲の美學であることを注意したい。

「演劇とはなにをおいても先づ文學でなければならぬといふことが、近代劇の最大性格だと考へてよ」といふ小林氏の言葉は、眞船氏の「今日、われわれの云ふ戯曲といふものは、あくまでも第一義の文學であつて、いかなる意味に於ても決して劇場臺本ではない」といふ言葉と共通した意味——寧ろ信念を含んでゐる。

これも實は、ひと通り議論すみの問題で、劇場人に云はせれば、はいさうです、では濟まされぬだらう。千田氏が、一方、戯曲の指導性(?)を認めながら、なほかつ、戯曲の「文學性」ならぬ「舞臺性」乃至「劇場性」が、社會的條件によつては、戯曲家の創造精神に一つの基準を與へるであらうことを強調してゐるのをみればわかる。

が、僕は、かういふ問題を、一概に片づけてしまふのはよくないし、また不可能なことだと思ふ。これは、嘗て文壇で小説は散文である、云々が主張され、文學の本道が散文精神の強調に塗りつぶされたあの傾向とよく似てゐると思ふ。勿論、近代文學の歴史的考慮と、現代人の生活感情乃至生活様式を通して、小説のジャンルとしての進化が、散文の純粹化、言ひ換へれば、抒情と雄辯とを排除する結果が生んだのは當然であるが、その結果は今日の純文學行き詰りの聲を聞く一つの原因になつたとも解せられる。僕は、純文學が行き詰つたなどは、考へてゐないもの一人であることをここに特記する。ただ、誰も彼もが、純粹な散文を目指して小説のスタイルを固定させたことは、日本の現代文學をやや單調にしてゐると思ふだけである。

戯曲もそれに似た運命を辿ることをやがて警戒しなければならなくなるであらう。戯曲は文學ならざるべからずといふ主張は、小説は純粹な散文でなければならぬといふ主張と並んで、近代に於ける眼ざましい二つの運動である。しかし、戯曲は、小説ではないし、まして「散文」ではないのである。小説が、所謂、プロザックであることに好ましからぬ意味があるとすれば、戯曲も、悪い意味のリテラチュウルであつては困るぐらゐのことは誰でも氣がついてゐる筈であるが、今の時代は、往々、そんなことを云ふのは野暮で、危険なだけだから實に厄介千萬である。眞船氏の「戯曲と舞臺は別の世界だ」と主張する意圖はよくわかるし、それを眞船氏ほどの人が云ふのだから面白いのであつて、僕の觀るところでは、同氏の作品はあらゆる意味で、甚だ舞臺的ドラマチックなのである(これが今日の氏の強味だ)。千田氏は、これと觀點は違ふが、劇作家の演劇運動への参加を要求し、劇作家が文學へ逃げ込んでゐるから、劇場のレパートリーが豊富にならぬとこぼされる。文學へ逃げ込む一人と自分をみてはゐないが、僕は千田氏に敢て云ふなら、あなた方は、戯曲に「劇場性」を求めながら、實は甚だしい「非戯曲的リテラチュウル」を舞臺に上せ、却つて、文學そのものの中にわれわれが求めてゐる「戯曲性」に案外眼をふさいでゐられるのはどうしたわけか。僕の書くものは別の理由で上演不向きなことを認めるし、まあそれは問題でない。一般について云ふのである。ここで、勢ひ、戯曲の内容の云々に話題が轉じさうであるから、それは、



ここでは論じないことにします。

小林氏が、日本の近代劇上演からは、「一種どぎつい讀書法といふものしか學ばなかつた」と云つてゐるのは、新劇當事者——過去現在を通じて——に與へられた頂門の一針である。

築地小劇場の観客が「劇場に本來あるべき健康な空氣」とは無縁であつたことを指摘し、これに對し千田氏は、左翼劇場時代の舞臺と観客席の交感を例にあげて反駁してゐる。僕は、このあたり、局外批評の難有味を痛感する次第だが、これは、千田さん、なんといつても、考へなければならぬ問題ですね。僕は、この問題について、いつか、左翼系の某氏に話しました。——左翼劇見物は芝居を観てゐるのでなく、扮装せる政壇演説を聴きに來るのである。藝術的な感動を味ふのではなく、デマゴグの熱辯に魅せられてゐたのである。しかも、彼等の多くは、甚だ頼もしくない彌次馬ではなかつたか、と。反對イデオロギイの化身が登場すると、見物はこれを罵倒するなどといふことが、芝居とどんな關係があるでせう？ さういふ悲しい役をふられた役者は、僕は、若し彼が藝術家なら、氣の毒だと思ふ。これは政治運動の話題にはなるが、演劇運動について語る場合は引合に出して欲しくない話である。現在の新劇の一部でさういふ時代の夢をなほ見つけてゐることは、作家にとつて、殊に俳優にとつて、非常な損失である。千田さん、これはあなた方の新しい演劇論に對する批評ではありません。日本の現狀に即して、あなた方の方法と努力が徒らに多くの犠牲を生み、それが日本の健全な演劇文化の發達を阻害してゐる事實を指摘してゐるのです。

しかし、芝居といふものは、批評家や劇作家の考へてゐるやうな考へ方で、やれるものではない。これは事實だ。つまり、芝居の道で苦勞のできる人は、餘程、藝術家のうちでも變つた特質をもつてゐる人である。ほかから考へると、どうにもしやうのないことを、ある勘で、なんとかなると信じ得る人である。この勘と、この意欲の強靱さが、劇場人の生命であり、演劇の混沌たる世界に、一條の光明を投げ入れる力である。

小林氏の如く「芝居小屋全體の禮節」に愛想をつかすことはまだ早いし、眞船氏の如く、作家として舞臺に冷淡な顔を向けることも、日本に於ては、再考の餘地があると思ふ。

僕たちは「現在の劇場のために」戯曲を書いてゐないことは事實だが、これは、まだまだ「近代劇の行き詰りに悩んでゐる」からではないし、「舞臺と戯曲とは別物」だからでもないのである。

僕は第一に、日本の新劇の現狀、歌舞伎新派の運命を考へて、今日まで一人も現はれてはゐないが、いつかは現はれるであらう俳優——西洋にはその例に乏しくないところの——と、その達し得る表現能力を相當に信じてゐる。この表現能力に對して、われわれ作家は勿論、一般演劇に關心をもつもの、又は、もたうとしないもの、何れも、一應吟味を試みるべき時代が來てゐるのである。

如何なる文化部門に於てもさうだが、今日の日本に生れ、何か一つの仕事をしようと思へば、先づ、このへんのところから始めなければならぬのではないか？ なかには、もつと先を行く人物もあつてゐる。若し足許に危険を感じなければ！ しかし、誰かが、「もつと以前」に止まり、先へ行つた連中も何れはそこへ一度戻つて來なければならぬのである。

僕は今、日本に於ける演劇の文化的水準といふことを問題にしたい。敏感な讀者は、僕を含めて四人



の走者が、演劇といふ一般的な観念を提げて、如何にでんでんばらばらな走り方をし、演劇そのものが危く見失はれようとした現象を以て、直ちに、日本現代演劇の混乱を感じられたであらう。演劇は貧困にも悩んでゐる。しかし、それ以上に、幼稚さに参つてゐるのである。われわれの混乱は、そこから来たのである。

日本の芝居は、歌舞伎でも、新派でも新劇でも、今のままの方向を取つてゐては、誰がどんなに力んでも駄目である。かういふ方向を取らないわけに行かぬ理由もあらうが、それは、藝術と関係のないことで、小林氏の云ふ「劇場の禮節」は、即ち、一般文化水準の平均、統一、高度に比例するのであるから、劇作家の努力だけではどうにもならぬやうなもの、演劇に於ける一つの正しい方向は、常に劇作家がその時代に先驅を勤めることによつて定まるのである。

眞船氏の如きは、實にその先驅者の一人であることを自覺してゐていいので、僕などは、今日では、寧ろ、退いて、演劇のアカデミズム樹立に餘生を獻する決心をしてゐる。自然の順序である。

西洋近代劇の内幕について、小林氏は僕に意見をもとめるのだが、僕の觀るところでは、西洋の劇作家、乃至、小説家で劇を書いてゐる連中は、どんなに「良心的」であらうと、殆ど悉く、その時代の「劇場」を目當てに仕事をしてゐるし、劇場の方でたまたま受けつけないと、彼等は、例外なく不平を漏らす。上演の運びになれば、多くの場合自分の好きな俳優の手で満足の出来る程度の舞臺を見せてもらえるのである。ルナルなどは、最も贅澤な作者であつて、たまたまアントワヌと意見が合はないやうなことはあつたが、世評を気にしさへしなければ、作者としては、無條件にうれしい結果をいくども

味はつてゐる。

脚本と舞臺との距離は、先づないといつていい例がそんなに稀ではない。その證據に、脚本はいいが役者がまづいといふやうな批評は、西洋の芝居ではちよつと見當らないのである。それやさうだらう。ルナルに限らず、芝居を書くとき、自分の信用してゐる俳優に一讀を乞ふ習慣があるくらゐで、なかには、俳優との合作といつてもいいものが随分ある。アナトオル・フランスのクランクビルの如きは、半分以上ギイトリイが筆を入れたと傳へられてゐる。商業劇場の營利主義とかなんとかいつても、日本のそれとは同日に談することはできない。同人雜誌たる「新劇運動」は、その役割を數年後には果すのであつて、日本では、これが永久に續くのである。なぜなら、日本の新劇はいつまでも、「育たない」からである。

そこで、その理由を僕は十年來、根氣よく書きつづけた。それを今度本にするから暇があつたら讀んで下さう。

映畫の話も出たが、今日の西洋映畫は、以上述べたやうなわけで、スクリーンに現はれる俳優の表現能力が、あるレベルに達してゐるといふだけで、日本の新劇よりも數等「演劇的」であることを指摘するに止めよう。(一九三六・九)



裸  
の  
舞  
臺



### 戯曲の翻譯

自分の好きな作品、何遍も読み返した作品を、ゆつくり、丹念に翻譯することができたら、愉快であると同時に、結果もよからうと思ふが、今までは、なかなか、さう詠へ向きな仕事はできなかった。

僕は、これでも、十篇近くの長短篇戯曲を譯したことになるが、原作は讀んでないといふ北村喜八氏の批評を俟つまでもなく、どれも自分流で、それだけ満足といふ域に達してゐない。あるものは、なるほど、いつまでといふ期限はなく、毎日少しづつ精讀しながら譯したのもあるにはあるが、その他は大概間に合せ仕事である。

僕は、初め、自分の勉強のつもりで、ある種の戯曲を譯してみようと思ひ立つた。よく讀めば讀むほど、譯語を見つけるのが困難になつた。とても翻譯なんてできるもんぢやないと思つたこともある。ルナアルの「日々の麵麩」や、「別れも愉し」等、あの原作の妙味は、到底日本語では傳へられない。さういふ氣持は、僕を非常に臆病にした。結局、日本語は戯曲を書くのに適しない言葉ではないかといふ疑ひさへ起つた。

それから、思ひきつて、翻譯の態度を改めてみた。語義の穿鑿をやめて、讀みながら譯すといふ方法を取つてみた。クウルトリイヌヤルノルマンの作品をそのために選んだ。結果はやはりあまりよくない。



今度、近代劇全集が出るについて、僕は、自分が譯さうとは嘗て思ひ設けなかつた數々の作品を、いろいろの事情で引受けなければならなかつた。かうなると、もう翻譯などといふ仕事は、面白くもなるともなし。

殊に、ある種の作品は、それが舞臺で上演されてゐるのを見たり、または、ただ一と通り眼を通したりするだけなら、なかなか面白くもあり、一應感心さへするのであるが、さて、それを翻譯するとなると、一日にせいぜい五頁か十頁を何時間もかかつて讀むわけになるのだから、どうかすると、果してこれほどまでに苦心する値打のあるものかといふ、後悔焦燥に似た氣持を味ふことが屢々ある。

ブウエリエヤ、ベルナルを譯した時がさうである。

小説なら、その文體の如何を問はず、おのづから一つの調子に乗つて、譯筆は思ひの外すらすら進むのであるが、戯曲は、どんな戯曲でも、一句一節毎に、新たに對話の呼吸を生み、譯筆はその呼吸を活かすことなしに進めるわけに行かぬ。名戯曲は、兎も角もそこに苦心の仕甲斐もあり、一つの會話の受け渡しに、何時間費しても惜しくないものであるが、それほどでもない代物は、いくら考へてもしれたものであるし、考へなければ考へないで、また翻譯者の責任であるから、實に進退維谷まるのである。しかしながら、同じ作品でも、翻譯者にその人を得るか得ないかで、その價值が或は高く、或は低く評價される場合があるのだと思ふと、翻譯もうつかりできないことになる。

僕は、歐米の劇作家で、今日までわが國に紹介された人々のうち、あるものは非常に損をしてゐると思ふことがある。

戯曲の翻譯者は、必ずしも舞臺を識る必要はない。ただ、戯曲家的才能があればよい。戯曲家は舞臺

(現在までの)なんか識らなくつていいのである。

なほ、戯曲の翻譯者は、理想をいへば、戯曲家でない方がいい。戯曲家は、翻譯するつもりで雛案をしてしまふことが多い。ヴィニイの翻譯になるオセロは、シェイクスピアから遠いものである。坪内博士もその例に漏れずである。

小山内氏は、どこかで、自分は演出者としての立場から翻譯をするといふ意味のことを云つてゐたが、それは、考へやうによつては、當り前のことであるし、また考へやうによつては不都合なことである。なぜ當り前かといへば、演出者の立場といふのは、最も舞臺的といふ意味にとれるからである。また不都合だといふのは、演出家には、それぞれ動かせない流儀があり、いろいろの戯曲をその流儀に當て嵌めて「書き直す」ことは、それが故意に行はれただけ、原作者に對して越權である。

ここで「書き直す」といふ言葉を使つたのは理由がある。翻譯者の多くは、原文を頭から完全無缺なものと思得てゐるであらうから、まあ問題はないのであるが、時たま、ある原文の一箇所が、どうも面白くない。寧ろ、かう云ひ直した方が面白いと思ふやうなことはないだらうか。勿論、それは、單なる文章の上のことでもいい。單語の位置を置き換へるぐらゐの違ひでもいい。さういふ場合、翻譯者は、それを原文のまま「あまり面白くない」譯しておくか、又は、原文に少しの訂正を加へて、「より面白く」譯しておくか。

僕は、その何れがよいかまだ決し兼ねてゐる。恐らく、訂正を加へない方がよいだらう。これが却つて原作者への禮儀かもしれない。なんとすれば、殊に戯曲に於ては、作者が故意に「へたな」エキस्पレンションを用ふることがあるであらうし、又、さうでなくても、一語一語の効果は、それが肉聲化さ



れる場合を顧慮して、細密に計畫されてあると思はなければならぬからである。

僕はこれまで、戯曲の名譯なるものを二三知つてゐる。そして、それらは、何れも世の識者を感歎せしめ、譯者の名を頗に高からしめた。辰野、鈴木兩君譯の「シラノ」がその一つである。

僕は、今、それらの光榮ある名前のうちに、畏友岩田豊雄君の名を加へたく思ふ。尤も、僕がわざわざ加へなくつても、もうとづくに加はつてゐると云はればそれまでであるが、世人はまだ、この戯曲翻譯の天才を十分認めてゐないやうな氣がする。その證據に、僕は、まだ、彼の名が批評家の筆にのぼつた噂を聞かない。

岩田君は、僕などと違ひ、日常、家に在つて朝起きるから夜寝るまで、子供を叱るにも、細君と相談するにも、かの佛蘭西戯曲の言葉を驅使し、夏の日中は、われ等と同じく浴衣の裾をまくつて毛脛を現はしてゐるにも拘はらず、軽やかにペンを走らせて、巴里なる世界的舊友ゴンチャロヴァ女史に手紙を認めるのである。

この岩田君、生來の江戸ッ兒辯、急き込めばやや吃り、酔へば不良少年の如く舌足らずになるが、文章を書かせると流通無礙、多彩な語彙を近代的テンポに乗せて、やたらに讀者の息をはづませる。

彼は、既に、ヴィルドラックを譯し、コクトオを譯し、ピランデルロを譯し、ジュウル・ロマンを譯し、アチャアルを譯し、そして、また、これからいろいろ譯さうとしてゐる。試みに、ピランデルロの「作者を探す六人の登場人物」を読み給へ。なほ、試みに、ジュウル・ロマンの「トルヴァデック氏の放蕩」を読み給へ。今日まで、純粹な現代語を以て、かくの如き生彩ある翻譯を成し遂げたものが一人でもあつたらうか。なるほど、現在の日本は、この名譯戯曲を舞臺に上せるべくあまりに舞臺的材料を缺いて

ゐる。然し、僕は、彼が、今日まで日本の俳優を用ひて、長く演出なる仕事に従事しなかつたことを幸だと思つてゐる。なんとなれば、これらの戯曲を翻譯するに當つて、「佛蘭西の俳優が日本語で演ずるとしたならば」かろう譯すべきだといふ譯し方を選び得たからである。

翻譯戯曲の類を絶したものである。敬服に値する。(一九二八・一〇)

### ファルスの近代性

井汲清治君の説によると、悲劇は貴族的、喜劇は中産階級的、そしてファルスは民衆的であるところである。

この觀方も面白いし、ほぼ同感であるが、私が演劇の様式としてこのファルスに興味をもつのは、必ずしも、さういふ「階級的」な意義によるのではない。

もともと、Farce を笑劇と譯すのは、Comedie を喜劇と譯すやうに、甚だ文學的でないやうに思はれるが、これも時代を経るに従つて、譯語の生硬さがなくなるであらう。

私は、今しばらく、ファルスを Comedie と對立させず、寧ろ Comedie の中に含ませる意見に従はうと思ふ。

即ち、一口に喜劇と呼ばれるやうな作品の中に、それが喜劇であるがために必要なエレメントを求め



るとき、きつとファルスの「種」を拾ひ出すことがあるだらう。それと同時に、ファルスと銘打つた作品の中にも、一般に喜劇的と呼ばれる要素が、取り入れられてあるに違ひないのである。畢竟、喜劇は「笑劇的」な要素を主とせざる喜劇である、笑劇は、「笑劇的」な要素を主とする喜劇であるといひ得よう。

それなら「笑劇的」な要素とはどんなものかといへば、それは、先づ第一に、「道化味」である。「道化味」の本體は「おどけ」と「ざつくばらん」と「きはどさ」である。

ファルスが卑俗なもの、猥雑なものとなされ易く、又實際、さうなりがちなのは、この「道化味」が、月並で、淺薄で、低調だからである。

ところが、かの、ラブレヤ、ヴィヨンヤ、スカロンヤ、シェイクスピアヤ、ゴオゴリヤ、カルデロニヤ、モリエールヤ、これらの連中が、その數ある傑作の中に盛つた「ビュルレスク」は、時に取り澄ました紳士淑女の顔を赧らめしむることはあつても、決して、眞實を悦ぶものを擧げせしめるやうなことはないのである。

例をもつと近く取れば、クウルトリヌヤ、ロスタンヤ、ショオヤ、アイルランド作家の多くや、ジュウル・ロマンヤ、ベルナルヤ、クロムランクヤは、それぞれ、傑れた「道化味」をその劇的作品の中に取り入れて、見事成功してゐる。

ファルスは、その發生の起源をたづねれば、たしかに、教養と趣味の世界からは遠いものであつたに違ひない。従つて、ファルスの主題に、精神的な高さを求めることは無理であるが、作品の藝術的價值は、一つの主題から躍動する生命感の強弱によることをも考へたならば、古代のファルスは、その様式とし

ての魅力近代の舞臺に傳へ、そこから、更に新しい時代の呼吸を續けるに至つたと見るのが至當であらう。

私は、將來、日本の劇壇にも、ファルスらしいファルスが、最も近代的な姿で、藝術的な香氣と力強さをもつて現はれることを期待してゐる。

なんとなれば、所謂「道化味」は、大戰後の歐洲と同様、現代日本の社會にもぼつぼつ眼をさましてあると思はれるからである。

中世のファルスは、宗教的全盛の時代を背景とする退屈なお説教の中から生れたといへるなら、近代の笑劇は、又所謂社會劇萬能の時代を反映する騒々しい議論の中から生れなくていつ生れるだらう。

(一九二八・一一)

### 「せりふ」としての方言

私は新年號の中央公論に、「牛山ホテル」と題する戯曲を發表した。

佛領印度支那を舞臺にとり、所謂海外出稼の天草女を主要人物として、その生活を描いてみた。

私は、勿論、それらの女たちに天草辯を使はせねばならぬと思つたが、うろ覚えの怪しい言葉では困るし、讀者も可なり読みづらいたらうと思つたので、最初は、普通の言葉で書いてみた。ところが、まる



で感じが出ない。この作品を書くことが全く無意味だと思ふほど感じが出ない。それで、友人のH君が天草出身なのを幸ひ、わざわざ三晩も通つてもらつてやうやく、あれだけのものに仕上げたのである。ところが、あつちこつちから、大分苦情が出た。あんな言葉で書かれては讀むのに骨が折れる。てんでわからない。甚だ迷惑だ。いや大いに不都合だ、といふやうな始末である。

しかし、なかには、あの言葉が作品の効果を助けてゐる。却つて面白いといふ理解のある批評もだんだんあるらしいので、ひと先づ安心はしてゐるが、私は、かねがね、脚本は讀み易いやうに書くものだとは信じてゐないから、ここで、一言、云はして貰ひたい。

一體、戯曲の言葉といふものは、小説や隨筆のそれとは違ひ、そんなに、すらすら讀んでは、舞臺上の効果などわかる筈はないのである。舞臺上の効果がわからなければ、戯曲の面白味がわかる氣遣ひはなく、さういふ讀み方なら、讀まない方がましである。

自分の作品についてかれこれ云ふのではないが、方言を使つたから讀みづらいといふ苦情は、一應承知できるが、その讀みづらい方言をわざわざ使つた作者の意圖も考へて欲しいと云ひたいのである。

「早くしないと、遅れるよ」では決して、「早うせんぎりや、遅るッぞ」の効果は求められない。前者は、われわれにとつて、殆ど常に意味を傳へる言葉にすぎない。それが、後者になると、それだけの言葉の蔭に、人物の生活が、氣性が、趣味が、習慣が、特殊なニュアンスとなつて潜んでゐるのである。ただそれだけではない。聲の調子、表情、姿態までが浮び出てゐるのである。

少し極端な言ひ方をすれば、方言そのものに興味のもてないやうな人は、戯曲を讀む資格がないのではあるまいか。

方言を用ひるといふことは、なるほど、屢々繰り返さるべきことではない。私にしても、恐らく、この試みは最初にして最後のものであらうが、少くとも、今日、戯曲を専門に書かうとするもので、その作品中に「一種の方言」を使つてゐないものがあるだらうか。「一種の方言」とは、標準語とは云へない言葉、つまり、作者自身の言葉の謂である。ただ、それを讀みづらいと感じないのは、意味だけを單純に解釋してゐるからである。(一九二九・三)

### 新派劇と新派俳優

自分のことを云つた序に、もう一つ云ひます。

市村座で、拙作「長閑なる反目」が、新派の所謂「若手」によつて上演された。

これが動機で、私は、それらの俳優諸君と話を交へ、なほ、有名な「金色夜叉」の舞臺を初めて觀た。そして、いろいろなことを考へた。

考へたことをみんな云ふ必要はないが、私の第一に云ひたいことは、新派劇の命脈は將に盡きんとしてゐるに反し、新派俳優の前途は却つて洋々たるものありといふことである。

かういふ議論は、恐らくもう誰かによつて唱へられてゐるかもしれないが、私には私一個の見方がある。そこで、私の註文は、速かに新派劇といふ名稱を廢することである。それは、女優といふ名稱を廢す



るよりも容易な筈だ。何となれば、所謂新派劇と絶縁することによつて、現在の新派俳優は、立派に舊劇と對抗する現代劇の職業俳優たり得る地位にあるからである。

勿論、彼等は、ブウルヴァール俳優たるに甘んじなければなるまい。然し、それは彼等の恥辱ではない。寧ろ、現代の観衆は、現代的なブウルヴァール俳優を求めてゐる。彼等はジャック・コボオを求めてはゐない。ピエール・マニエを求めてゐるのである。アンドレ・ブリュレを求めてゐるのである。イヴァンヌ・プランタンを求めてゐるのである。

さて、私がなぜこんなことを云ひ出したかといへば、私が、所謂新派劇の舞臺なるものを観て、「なるほど、これが新派だな」と思つた部分は、俳優の「心がけ」一つで、どうにでも變へられるものらしく思はれたからである。そして、所謂新派俳優の強味は、「新派臭からざる部分」に於て、意外にも私の眼を惹いたからである。(二九二九・三)

### 私の演劇論について

私は所謂演劇學者ではない。しかし、私は私流の演劇論をもつてゐる。舊著「我等の劇場」は、その一端を示すものであるが、あの一卷に収めた極く断片的な文章が、一部の讀者に多少の誤解を招いたとすれば、それは私の心外とするところである。

今日まで私の眼に觸れたものは、大體二種の問題に係つてゐる。

第一は、私が演劇の本質を「白」即ち「言葉」にありと主張したやうに思つてゐること。

第二に、私が演劇の要素を感覺的と心理的とに區別し、「白」即ち心理的要素なりと斷定したやうに思つてゐること。

さて、第一の誤解については、「我等の劇場」中の「演劇の本質」なる一項を熟讀して貰へばわかることと思ふ。

第二は、最近、舟橋聖一氏によつて暗から鐵砲式に提出された抗議であるが、私はまだ嘗てそんなことを云つた覚えはない。

なるほど、脚本の使用によつて「物語」を展開せしめる演劇の形式について、これこそ心理的要素を主とする演劇であると説いたことはある。又、心理的要素は、物語の叙述に必要な「白」のなかに含まれてあることをも述べたに違ひないが、「白」のなかに心理的要素以外のものがないと云つた覚えは決してないのである。そんな非常識な議論を組み立てる勇氣は私にはない。

現に、本誌「悲劇喜劇」第二號の「語られる言葉の美」を讀んで貰へば、私が如何に、「白」の感覺的效果を無視してゐないかがわかると思ふ。

尤も、人の意見などといふものは、断片的な文章だけで判斷することは多くの危険を伴ふもので、まして、藝術上の主義主張は、常に相對的意味を含めて解釋しなければならぬと思ふ。話は少し違ふが、



ロマンチズムの主唱者ヴィクトール・ユゴがデカダン、ポオドレエルの藝術を讚美し、象徴派の巨頭マラルメが、自然主義の親玉ゾラの小説を推賞してゐるのを見て、人は不思議に思ふのであるが、實は不思議でもなんでもない。

序だから云ふが、私は嘗て自分の雜文集に「言葉言葉言葉」といふ標題をつけた。ところが、それを、どう勘違ひしてか、その意味を「一にも言葉、二にも言葉、三にも言葉」といふやうな「肯定的」意味に解してゐる人が随分あるやうだ。これも、私を「言葉の信者」にしてしまつた一つの原因だらうが、あれは辰野氏の序文にもある通り、「ハムレット」の中の句から取つたので、「言葉の空しさ」を歎じた否定的意味である。

「言葉の空しさ」——これをはつきり意識するところに、私の文學ははしまつてゐるのだと思ふ。私が戯曲を書く興味は、今日まで大部分「言葉の空しさ」を捉へる努力に出發してゐるといつていい。

(一九二九・五)

### 演劇より文學を排除すべきか

かういふ標題で、最近のヌウヴェル・リテレエルは、リニシアン・デカアヴの興味ある調査を掲げてゐる。別に結論らしい結論もないから、面白い「事實」だけを拾つてみる。

モオリス・パレスは一八八四年、「墨痕タフシュ・ダシク」といふ文藝雜誌を出したが、その創刊號に次の如き宣言を書いた。

「この雜誌は文藝雜誌であるから、滅多に演劇に関する記事は載せないつもりだ」  
十年後、彼は、「議會の一日」といふ一幕物を書いてアントワヌの自由劇場に持ち込んだ。ところで、この戯曲を單行本にして出す時、その序文で、彼は、再び戯曲に筆を染めるかどうかわからぬと告白し、ヴィニイが「舞臺の藝術くらゐ狭い藝術はない。しかもあらゆる拘束を受けなければならぬ」と云つた言葉を引いて、それとなく芝居は苦手だといふ顔をして見せた。

シャトوبرリヤンには、「モイズ」といふ詩劇があるが、一度も上演されなかつた。

バルベエ・ドオルヴィリイは、芝居に縁のない作家の一人であるが、戯曲のことをかう書いてゐる。「乞食藝術である。誰彼となく手を差し出す——劇場主に、背景畫家に、衣裳係に、俳優に……。そして、何れの時代に於ても、大衆の頭と同じ水準に自分をおくことにのみ汲々としてゐる。それは、大衆に支へられて生き、大衆に向つて呼びかけるものだからである」。彼はなほ云ふ。「人類の總ての愚劣さのなかにあつて、劇文學のみは最も結構な愚劣さなのだらうか」



・ 大作家と呼ばれる人々のうちで、芝居に手をつけない人は少い。ラマルチヌ、ミシュレ、テエヌ、などは芝居に關係がないらしい。

アミアンの圖書館に保管されてあるボオドレエルの遺稿の中から、韻文劇「イデオルス或はマノエル」の草案が発見された。これは、ブラロンといふ無名の協力者と合作をする筈だつたらしい。

三年前に、エドガア・ボオの未完成のドラマが、出版された。モルガン圖書館で発見されたものである。断片的な草稿であるが、ボオの劇作家的天分を知らしめるといふほどのものではない。

ルナンも一時芝居に食指を動かしたことがある。一八八六年、ヴィクトール・ユゴオの誕生日に、「千八百〇二年」と題する對話劇をコメディイ・フランセエズで上演させてゐる。

これは、死者の對話であつて、死者とは即ち、コルネイユ、ラシイヌ、ボアロオ、ヴォルテエル、ディドロの面々である。

それからまた、「哲學劇」數篇を物してゐるが、ルナン自ら、「上演の意圖毛頭これなし」と云つてゐるにも拘はらず、ラ・デュウゼが、そのうちの一篇「ジュアアルの尼院長」を伊太利で舞臺にかけた。アントワヌも、自由劇場の上演目録中にこれを加へようと思つて、ルナンに許を乞ふた。ところが、ルナンの返事は「ユゴオの誕生日に一寸した思ひつきをやつてみたのだが、その経験によると、自分の書くやうな佛蘭西語は、どうも役者が覺えにくいから」といふのであつた。でも、兎に角とい

ふ話になると、ルナンは、アントワヌに、それでは、主人公ジュリイの役を誰がやる。心當りがあるかと問ふた。アントワヌは早速サラ・ペルナルのところへ駆けつけた。そして、ラ・デュウゼが演つた役だと話すと、サラは傍らの侍女を顧みて、「お前、ラ・デュウゼつて女を知つてるかい」と尋ねたものである。侍女の答はかうであつた。「はい、存じをります。でも、いい加減なものでございますよ」そこで、「ジュアアルの尼院長」は自由劇場の上演目録から消え失せた次第である。

一八〇四年頃はスタンダアルにとつて、芝居でなければ夜が明けぬ時代だつた。彼は、いろいろな脚本のプランを樹てた。悲劇二つ、浪漫劇一つ、オペラ一つ、喜劇數種、そのなかで、韻文の喜劇一つは書きかけて完成しなかつたが、標題を初め「ルテリエ家の人々」とし、次に「二人の男」と變へ、更に「果報」と改めた。彼は金のいる時代だつた。二十一歳の遊蕩兒である。国立劇場に脚本を賣り込む算段をしてゐたのである。彼は後年、その天職を他の形式に見出した。損はしてゐない筈だ。

フロオベエルの劇文學侵入が、無殘な結果を生んだことは周知の事實である。喜劇「候補者」、夢幻劇「心の城」は「ボヴリイ夫人」の足もとにも及ばない。

ヴェルレエヌも、リラダンも舞臺では失敗である。ヴェルレエヌの韻文狂言「お互に」は、ボオル・フォオルの肝入りでゴオギャン後援のために催された慈善興行の上演目録に加へられた。それから「オオバン夫人」といふ戯曲の草稿が遺つてゐることも附け加へよう。



リラダンの戯曲「新世界」は、一八七五年、亞米利加獨立記念賞金を受けたことで有名になった。アントワヌが、自由劇場で「脱走」一幕を上演したことも記録に残つてゐる。ゴンクウルの「教師フィロメヌ」と同時である。それから、「反逆」といふのはデュマ・フィスにデディケートされた脚本で、これもデュマの骨折りで脚光を見た筈である。

ルコント・ド・リイル、ヴェルハアレン、ロデンバハ、サマンなど詩人たちの戯曲は、何れも一時的の評判をとつただけである。

ロチイ、マルグリット、ジイド、ボルドオなどの小説家も戯曲を書いたが、これも餘技の程度を出な

る。

詩人にして小説家アナトオル・フランスはブウルジュと共に自作の小説を脚色してゐるが、若い頃、「ビエロの化身」といふ韻文劇一幕を書いたことを世人は大方忘れてゐる。

新しい時代の有名な作家中、タロオ兄弟、アンドレ・モオロア、ボオル・モオラン、モオリヤックなどは、揃ひも揃つて、芝居に佛頂面を向けてゐる。しかし、立てまじきは誓ひである。現に、近頃まで木石と見えたアルヌウが、そろそろこの道の味を解し出した。(一九二九・五)

## 新劇雑誌

今度「劇作」といふ雑誌が創刊されるさうである。私の若い友人も二三そのなかに加はると聞いてゐるが、目下新劇不振の折柄でもあるし、この企ては誠に壯とするに足るのである。

恐らく、その名前の示す通り、新作戯曲の發表が主になるのであらうが、この際、私の希望を述べれば、これからの新劇雑誌は、従來のやうに、西洋尖端劇の紹介にのみ終始せず、日本現在の情勢に鑑みて、専ら、國內の新機運に働きかけるやうな一つの主張をもつてほしいのである。

例へば、一般大衆少くとも知識階級の觀劇慾を、陳腐愚劣な既成商業劇場から引離すといふこと、文壇批評家の貧弱曖昧な戯曲鑑賞眼を指摘し、これに代る専門的批評家の出現を促すといふこと、明治末期以後のわが國新劇運動、これは嚴密に再検討してその功罪を明かにし、今後の出發點を誤らしめないといふこと、これらは何れも、新に生れ出る「新劇雑誌」の使命であらうと思はれる。

殊に、私が最もこの雑誌に期待するのは、近き將來に於て、必ず叫ばれるであらう「演劇の本質主義」を、一日も早く、その作品の上で標榜したらいふことである。「觀に行きたい戯曲」を書く作家が、もうそろそろ、新劇運動のなから生れてもよい頃である。(一九三二・三)



## テアトル・コメディイ

先日、仁壽講堂で観たこの新劇團の仕事は、豫て聞いてみた通り、八分賛成でき、二分危険を感じさせるものだ。

賛成ができる點といへば、みな熱心で、素質の優れた人が少なく、芝居を「面白く」しようと努めてゐることがわかり、翻譯の吟味も相當に行届き、言葉のニュアンスを尊重する風が見え、ファンテジイを愛し、深刻癖に陥らず、上品な朗らかさを楽しんでゐることなどである。

ところで、危険がもう既にそのなかにあるのだ。

第一に、「アメデと靴磨臺上の諸君」は、諸君のおやりになるものではない。これは、若い俳優のみが、若い見物に見せる芝居ではないのだ。これは、芝居を「面白く」見せようとするこの劇壇の精神に反するので、さういふ點に、賢明な諸君は氣づかれてもいい筈だ。諸君が戯曲を讀んで直接感じられる「面白さ」と、諸君が舞臺の上でみせ得る「面白さ」との間には、まだ時とすると大きな距りがあること、その距りになるべくはつきりつかんで、無駄をしないといふことは、諸君の演技熟達に缺くべからざる注意である。

第二に、「英語の先生」だが、この脚本を選んだ理由は、實際どこにあるかしらぬが、この劇壇のレ

ベルトワルからいつて、必ずしも想像できなくはない。元來、この種の喜劇は、佛蘭西でなら、商業劇場の出し物として通用する程度のものでけれど、日本の現状から見れば、これを「新劇」の劇團が上演して一向差支ないと思ふ。つまり、俳優はそこから多くのものを學び、観客はそこから「新しい」魅力を味ひ得るからである。そればかりではない。日本の劇團は、今まで西洋劇の影響を可なり受けたといへ、それは畢竟「文學的」な影響に止り、「舞臺的」殊に「演技的」影響は、殆んど受けてゐないのだ。その原因は、かういふ「芝居らしい芝居」の移植が、全然顧みられなかつたせゐると、それを演じてみようといふ俳優がゐなかつたからである。その點、この劇團は、さすがに屈托のない元氣さで、この「通俗喜劇」を上演し、しかも立派に「新劇的效果」を擧げ得たことは、私はじめ、大に意を強くする次第だが、さて、これを演じる俳優諸君が、以上の見地から離れ、多少、「いい氣になつて」この脚本の調子に曳きずられて行つたら、將來、大事を成すことは覺束ないと思ふ。そして、その心配が全然なくなつたことを、私は敢て、直言するのである。(一九三二・三)

## 戯曲講座

今度明治大學の文科に文藝科といふのができ、一般文藝に關する教育、殊に、創作方面に於ける實際的指導をさへすることになり、私も亦、戯曲講座の一部を受持つことになつた。



自分の専門とはいひながら、「戯曲を書く」といふことについて、私自身、誰に習つた覚えもなく、従つて、その「コツ法」を人に傳へることなど、まったく思ひもよらぬことなのだが、今假に、「戯曲並に戯曲創作について、知り又は感ずることを述べよ」といふ註文なら、それはできなくはないと思ふ。

私は、この機會に、自分の戯曲論を整理し、系統づけ、なし得れば、豫てはつきりさせてみたいと思つてゐた戯曲家の *métier* と *art* 即ち、技術と藝術の區別、更に、戯曲制作の過程を習慣づける作家の稟質とその法則、戯曲の傳統的分類と新しいジャンルの決定など、觸れてみたい問題は澤山あるのである。

そして、次に、劇藝術家の素質又は天分の成長に缺くべからざる「劇的感の訓練」を、あらゆる方面からの試みをやつてみたいのである。これは主として、感受性の發展に重心をおき、觀察と想像の両面から、現實への興味のもち方と、舞臺的幻象イメーの描き方を體得させるもので、戯曲の主題、結構、文體を通じて、この感の有無強弱が、決定的にその價値を支配するものだからである。

その試みは、具體案として、様々な方法が考へられるが、最も有效な一つは、いふまでもなく、名優の演技に接するといふことである。これから新しい戯曲を書かうとする人々は、この意味で、日本に生れたことは不幸である。が、そんなことを云つてゐても仕方がないから、それに代る方法を選ばなくてはならない。私は、目下、それについて研究中である。

實際をいふと、人に戯曲の書き方を教へる暇に、自分でいいものを書く方がほんたうかもしれない。殊に、勞多くして效少くなしといふ不安が、固よりなくはないが、今日の如く戯曲不振の時代に於て、一人でもそれに志すものがあれば、みんなその芽を育てて行く義務があると思ふのである。(一九三二・五)

### 築地座の『ママ先生』

友田恭助君夫妻が、私の「ママ先生とその夫」をやりたいと云つて來た。配役は十人のうちから九人を選ぶといふ窮屈千萬な方法だが、私は即座にこれを許した。

友田君夫妻は、新劇俳優として既に確乎たる技術をもつてゐるし、一座の方針もやや私の考へと一致してゐたからである。

元來、この脚本は、私のこれまでのものとは多少行き方が違ひ、演出等も、やりやうでいく通りもあることを私自身認めてゐるので、配役も、可なり自由にやつてみて、案外面白い結果が得られさうにも思つた。

第一、私の頭では、「ママ先生」といふ人物は、すべてに厚みのある、こつてりした女なのであるが、田村秋子夫人は、反對にきやしやな、どつちかと云へば、さらりとした女性であるやうに思はれる。夫朝郎に扮する友田君は、私の描いてゐる人物にやや近い役柄のやうでもあるが、ただ一點、同君のエキスパンシフなところ(つまり、感情を表面に現はしすぎる傾向)が、この人物の特性を裏切ることになるのである。

それから、女教師の有田道代の役だが、これはわりにむづかしい役で、ナイイヴな掛引を自然に見せ



て行くためには、餘程の考巧さを必要とするのである。

また、未亡人花卷篠子なる女は、年配二十八九歳といふ見當で、實際は、三十以上の女優が少し若造りをしてほしいのである。

以上の二役を振り當てられた女優諸君は、何れも二十歳前後とおぼしきお嬢さんたちであつてみれば、また、何をか望まんやである。

囑託髻尾形といふのが、これまた生活の刻印を捺された四十男であるのに、この役は、二十幾歳の眉目秀麗な青年に與へられた。實に、配役上、最も避けなければならない年齢距離である。

かう云つて來ると、最初から絶望的に聞えるが、私は、それを敢て承認したのである。「よき意志」によつて自作が演じられることの樂しさと、俳優が、自分の役柄にない、又は反した役を演じ活かす例の微妙な力に對する興味とを考へたからである。

そこで、演出は無論、舞臺全體を作者のイメエジに従はせる方式を棄て、俳優それぞれの特質に應じて、人物のコンポジション一切を彼等の工夫に俟つことにした。私はただ、それらの結果から、新しい別のイメエジを組み立てて、舞臺の有機的な動きを決定すればいいのである。ただ、餘計なことのやうだが、私は、俳優諸君に、次の注意を與へた。

「諸君は、自分の想像力に信頼しないで、それぞれの人物を、モデルによつて研究してほしい」と。私は、人物が類型になることを一番恐れたからである。

この企圖が、今度の上演で、どれだけの成果を生むか、今、私は豫測し難いが、恐らく、俳優諸君の努力によつて、新劇の意義ある一面を開拓し得るのではないかと思つてゐる。(一九三二・五)

## 新劇の殻

新劇に「型」などといふものがある筈はないのだが、事實、今日のあらゆる新劇團——素人の試演と稱するものをも含めて——は、もう既に、一つの共通な「癖」をもつてゐる。その「癖」とは、「型」とまでは行かぬ「殻」のやうなもので、誰がどんなに工夫をしても、それからは脱けきれない、いはば、運命的な關節不隨症なのだ。

私は、これを、俳優の演技についてのみ云ふのではない。新劇のあらゆる面、あらゆる要素を形づくると人と材料について云ふのである。例へば、新劇團體の結成に當つては、その動機並に抱負についても云へるし、上演目録の撰擇、演出の方針、稽古のプラン、宣傳の範圍等、何れも、この「殻」のなかで動きがとれないものとなつてゐる。しかし、問題を局限するため私は、先づ、俳優を中心に話を進めて行かうと思ふ。

由來、新劇といふ言葉の意義について、私は幾度も疑問を提出しておいたのであるが、何よりも、新劇が少數のファン、殊に、所謂演劇青年と稱する一種の文學的ヴァガボンドを對手として、その一瞥一笑に神経を尖らしてゐたことが間違ひである。

次に、この現象から出發し、西洋劇の紹介的演出を以て、新劇運動の基礎工事なりとしたかのオサナ



イズムの不幸な歸結をここに見得るのだ。

さて、私の云ふ新劇の「殻」とは、抑も何を指すか。

第一に、「紹介」といふ仕事がつ、總ての一時性、誇示性、非獨創性、そして、「あとはお察しに委せる」といふ省略性、即ちこれである。

第二に、「翻譯」なるものの免れ難き「不完全さ」——殊に、「概ね正確」である以上を求められない事實、語學的翻譯と文學的翻譯との曖昧な日和見主義、即ちこれである。

以上の二點が舞臺上の隅々にその根をおろして、新劇の未來を鎖したといふことは、今日もはや論議の餘地はないのである。

そこで、俳優の演技についてこれを考へれば、戯曲中の一人物に扮する場合、その役を活かす代りに、その役を「紹介」するを以て足れりとした。その人物の「描かれてない生活」は、皆目、舞臺の上に現はれてゐないのである。従つて、一つの役を裏附ける俳優の人間の魅力が、全然、新劇の舞臺から驅逐されてしまつてゐる。

が、しかし、これは、俳優自身の罪である以上に、「出し物」の罪である。脚本が翻譯によつて「描かれた以上」のものを失つてゐるからである。翻譯戯曲は、申し合せたやうに、翻譯調なる一種の「活字的文體」を製造し、原作の「語られる言葉」が、如何なる意味に於ても、日本語の「語られる言葉」になつてゐず、これを肉聲化した時は、期せずして、「心理的リズム」と「言葉の價值」を轉倒した生彩なき「白」となり終るからである。

しかも、驚くべきことには、從來、演出者も俳優も、この問題を故意に閑却してゐたのである。

目下本誌（「劇作」）に連載されつつあるブレモンの「物言ふ術」を読んだものは、恐らく疾くに氣がついてゐるだらうと思ふが、演劇の本質的生命たる「言葉の効果」を無視し、その研究を疎かにしたところに、現在の新劇が到達した救ひ難き痼疾があるのである。

この、翻譯劇の紹介的演出が作り出した舞臺上のマンネリズム、言ひ換へれば、日本新劇の因襲的「白廻し」は創作劇の上演に於て、文體の變化に應じる感覺のフレクシビリテを鈍らせ、「白」の咀嚼に當つて怠慢を導き、人物のコンポジションに於て、通俗極まる概念の露出を強ひるのである。

演劇を文學から離脱せしめることを以て能事終れりとする一部の論者が、この恐るべき結果を豫想しなかつたことは寧ろ當然であるが、この結果は、私をして云はせれば、新しい戯曲の生産をも、間接に萎靡せしめたと信する理由がある。

將來、若し、日本の新劇が、この殻を破つて立ち直る時機があるとすれば、それはいふまでもなく、俳優術の革命からである。一人の天才が現はれてもよし、一群の眞摯な努力に俟つてもよし、何れにせよ、われわれの時代、われわれの生活が生み出した自由潤達な舞臺表現は、俳優それぞれの天分に應じて、その緻密な觀察と、豊富な想像から組立てられなければならぬ。少くとも、さういふ能力を有する俳優でなければ、演出者は演出の工夫が酬いられず、作者は、作品を托するわけに行かぬであらう。



### 再びテアトル・コメディイについて

この劇團の目標は、いろいろの機会に、當事者の意見として發表されたものでも察せられ、殊に、その演出目録によつて私などには十分わかるつもりであるが、今や、少しづつ、その中心を失ひかけてゐる危険を感じだした。

實のところ、この劇團の仕事は、まだ趣味乃至道樂の域を脱してをらぬ。これは善い意味にも悪い意味にも、築地座などと對照的にさういへるのであつて、私は、何れにも全部的に與するわけではないが、假に、この若い劇團の將來を考へる時、現在の行き方が、どこまで彼等を成長させるか、その點に多少不安をもつのだ。

トリスタン・ベルナルの「懷を痛めずに」や、モルナルの「芝居は詭向き」は、共に、「面白い」出し物であり、日本の劇壇では、何れも新鮮な魅力を發揮し得るに違ひないのだが、さて、これら上演するに當つて、西洋でもどうかと思はれるほどの「當てこみ」に終始したのは、やや諒解に苦しむのだ。もともと、この二作たるや、世が世ならば、新劇の風上にはおけぬ代物で、凡そ、近代劇の意義ある進化の途上に於て、無禮なる存在であるが、さう開き直るのは當節野暮の骨頂だ。私は、寧ろ、これらの作品を以て、蒼ざめた日本新劇に、多少の活氣を與へる、安手ながら一時の清涼劑だと心得てゐる。

しかしながら、その「安手」なところを、あまり「安手」に扱はうとしたところが、この劇團のいはば不心得である。なぜなら、文學的には安手でも、舞臺的には、この二作、それぞれ「由緒の深い」技巧上の傳統をもつてをり、生なかの俳優では演りこなせない仕組がかくされてゐるからだ。

つまり、かの「フィガロの結婚」以來、連綿と傳はつてゐる西洋劇の浪漫的トリックといふものは、その演技の特性を無視しては一顧の價値なきものである。勿論、日本の新劇は、そんなものを學ぶ暇はなかつたし、また、それを排斥したところに西洋近代劇運動の眞意があつたのであるが、また翻つて省みれば、日本の新劇は、専ら、西洋近代劇の移入から出發したために、この種の舞臺的トリックに關する演技上の傳統を全く身につけてゐないのである。

それ故、これは、日本の新劇俳優にとつては、なんとかしなければならぬものである。そこに氣がつくだけでも、この劇團にとつては、新しい出發である。所謂、「面白い」といふ宣言の裏に、そこまでの認識が潜んでゐたならば、今度の公演に於て、既に、われわれを驚異にまで導いたであらうと思はれるが、金杉君、どうですか？

批評をすれば、かうやかましく云ふのだが、然し、大體に於て、私は、愉快に、モルナルの二幕まで見物した。

そして、この機會に、やや聲を大にして云ひたいことは、一座のヴェット、長岡輝子夫人の聰明な慎ましさをさることながら、森雅之君の、これは天稟に相違ない俳優的感性の鋭さ、殊に、教養と生活の裏づけによるスマートな近代性は、凡そ今日までの新劇を通じて、當然出づべくして出なかつた一個の優れたタイプを示してゐる。



そして、この特質は、見事に、同君をして直接に西洋劇の傳統を會得せしめたかの觀があり、不思議にも、同君はひとり新劇の「殻」を背負つてゐない。

金杉君は、ツキヂイズムの排撃者であるにも拘はらず、初めから、俳優としては新劇の殻を感じさせ、長岡夫人は、その翻譯に於て、佛蘭西語の會話を理解する、稀な敏感さを證明したが、その舞臺は一回毎に、「新劇調」を帯びて來る傾向がある。

森君も、恐らく、この雰圍氣のなかで、多少の影響は免れることができない。しかし、この一座は、常に互の批判者をもち獨善を戒めてゐるやうである。健全な成長を望む。(一九三二・八)

### 築地座の『舊友』

エドモン・セエの「舊友」は、辰野隆氏によつて巧みな翻譯が企てられ、私が豫て主張する「西洋劇の消化」が、ここに、一個の前例なき舞臺の見本を提供したことは、ひそかに快とするところだ。

勿論、あの舞臺に、西洋劇のもつ「エキゾチズム」を求めるなら求める方が無理で、そこは翻譯者の意圖に俟つべきであるが、それだけ、原作の「戯曲的スタイル」を保ちつつ、わが國の作家が未だ企て及ばなかつた心理表現の妙味を發揮し、且つ、人物の性格に思はせぶりな曖昧さを殘さなかつたといふことが、俳優の演技感覺を「隅々まで」行き直らせる結果となつたのである。

作品そのものは、他奇のない小品であり、一九一〇年代のありふれた寫實的心理劇にすぎぬが、現代の演劇は、如何なる流派も、一旦、この關門を通過したものであつて、俳優の表現能力は、これを試金石、乃至、踏臺として、個々の鍛錬を加ふべき性質のものである。また、それは同時に、かくの如き舞臺の到達し得る妙境こそ、一個の優れた俳優が、その至藝を破綻なく、自由に、そして最も「個性的に」示すことによつて、觀客を完全な陶醉境に導き終るものである。果して、築地座の舞臺は、新劇が嘗て「突き破り」得なかつた殻の一部を見事に突き破り、それは、必ずしも眼を聳たしめるやうなものではないが、見るものが見れば、そこには、日本新劇の將來を、微かに認めさせる程度の成功が匂つてゐた。(一九三三・一)

### テアトル・コメディイの二喜劇

金杉惇郎君は、なかなかの理論家で、演劇の實際家としても、一つの勇敢な主張を振り翳し、着々、劇界の地歩を占めつつあることは、私はじめ期待と興味をもつて眺めつつあるのであるが、同君は、先頃、「劇作」誌上に、日本の新劇が面白くないわけは、「歌ふな話せ、踊るな動け」といふ古臭い信條を今だに墨守してゐるからで、これからの新劇は、「話すな歌へ、動くな踊れ」でなければならぬ。さうすれば、きつと面白い舞臺が見せられる、といふやうな意味のことを述べてゐた。一つの宣言は、常に、



華々しい外貌をもつものである。そして、常に、半面の眞理をさへ擱んでゐるものである。しかし、この「勇敢な」宣言に對して、私は、「現在の新劇」を標準とし、斷乎として反對するものである。

現在の新劇が面白くないのは、俳優が、まだ「話す」ことを知らず、「動く」ことを識らないからで、歐羅巴に於ける、かの浪漫末期の演技的病弊——即ち、「歌ひ、踊ること」が、如何に演劇を邪道に導き、その墮落を誘つたかを考へれば、今にして、わが新劇が、これを目指すかの如き誤解を植ゑつけることは、甚だ慎しむべき事柄だ。

無論、金杉君の意圖はそこにあつたのでなく、「巧みに語る」こと、「巧みに動く」ことが、如何に「音樂的」であり、「演劇的」であるかを強調するためであつたに相違ないが、なほさら、先づ、「正しく話し」、「正しく動け」から出發し、現在の新劇を面白くするためには、誰よりも先に、俳優をして、「話す」こと、「動く」ことの修行を積ませなければならぬと思ふ。優れた戯曲ならば、それ自身に、既に、ある「心理的リズム」をもち、そのリズムの完全な把握によつてのみ、舞臺は美しい幻象の連続となるのである。これを「歌」と呼び「踊り」と名づけるなら、それは形容であつて、金杉君は、そこまでの論理的準備をされて然るべきだ。

さて、そこで、十二月の同劇團公演であるが、一つは私の譯になる「我家の平和」、一つは友人岩田豊雄君の名譯「トルアデック」、共に、相當の興味をもつてその二日目を見た。

「我家の平和」は、最初から無理な出し物だと思つたが、果して、不成功。私の豫想もしなかつた缺陷が眼について、ただ茫然とするより外はない。金杉——長岡のデュオは、まだこの「生活の味」をこなし切れないことが最大原因でもあらうが、少くとも、あの寫實的科白の堆積から滲み出るファンテジイ、

日常茶飯のビュルレスクは、「文學的に」誰でもが捕へ得る程度のものである。それを、あの程度まで逸して、どこに、俳優としての面目があらう。私が恐れたのは、ただ、柄の問題だけである。さぞ、青年らしいトリエル、淑やかなヴァランチヌが出来ることであらうと思つてゐただけだ。殊に、私が意外に思ふのは、あの脚本のテンポを、何故にああゆるゆるとなしなくてはならなかつたかといふことだ。不必要で不都合な、つまり見當違ひの「間」をやたらにおき、ために、作者の規つた瞬間的ユウモアが無残に沈黙の闇中に葬り去られた。最も解り易い一例を挙げれば、ヴァランチヌが里へ歸ると云ひ出して一度室外に去り、再び「百五十フラン」をねだりに来る場面の如き、たしかト書にもあつたと思ふが、「妾が消えたと思ふと、すぐ引つ返して」來るところに、芝居でなければ味へない可笑味があるのであつて、あそこに、もそもぞと「間」をおかれては、全く作者クウルトリヌは泣くのである。皮肉のやうだが、金杉君は嘗て私の演出した「二十六番館」を観て、演出者が戯曲の「最短距離」を選んだ怠慢を攻撃してゐたが、今度は「我家の平和」の演出者（若し演出者に罪があれば）は、この「脚本の指定する道」を避け、わざわざ迂回の勞を取つたことに落度があつた。どうか、常に、演出者は、「不必要」な道草を食はないやうにして欲しい。指定があつてさへこれである。嚴密に云へば、一とせりふ一とせりふ、その言ひ方と「間」の取り方に私は文句をつけたかつた。トリエルが、「おやおや、おや……」といふ白がある。これを、「やれやれ」に近い意味、即ち「おやおや、たうとうこんなことになつた」といふ時の「おやおや」にしてしまつてゐる。前後の關係で、決して、さうはとれない。「おやおや、さうぢやないのか。これは意外なこともあればあるもんだ」といふ「おやおや」で、云ひ方は、アクセントを、「や」の方におけばいいのだ。これは、勘違ひといへばそれまでだが、「白」に對する普通の感覺で解決



もつくし、意味はそのつもりで「言ひ方」を間違へたとすれば、「物言ふ術」の初歩から出直さなければならなくなる。こんなことは、揚足取りでもなんでもない。殆ど一句一句について、もう少し研究をすれば、「それよりこの言ひ方が正しい」といふ結果が得られるのである。殊に、この脚本は、さういふところに特色があるのだから、そこを素通りするくらゐなら、もつと外のものを選んで欲しいと云ひたくなる。装置と扮装は中々氣がきいてゐた。

「トルアデック」に於ては、譯者はなんと云ふか、私は、あの翻譯でこそ、あれだけに行つたといふ感が深かつただけで、ジュウル・ロマンの詩的諷刺は、教師をやる中學生のやうに淺薄なものとなつてゐた。そして、私の退屈で無遠慮にされた眼は、偶然、俳優中の一二に、今度は出てゐなかつた森雅之君の「癖」を發見して、影響の恐るべきを思つた。

最後に、私の「好きだつた」テアトル・コメディにも、今や、直面すべき危機が到來したことを告げておかう。苟くも、今後の成長を生み、新しい劇場人たる抱負を貫徹する上からは、どこかうは滑りをしすぎた感じが濃厚になつて來た。もう一度白紙にかへつて見事なスタアトを切り直しても遅くはあ  
るまいと思ふ。(一九三三・一)

### 演劇的青春への釋明

本誌(「劇作」)四月號、山邊道夫氏の「演劇的青春」といふ評論を讀んでみると、僕の名前が引合ひに出されてゐる。少し迷惑に思ふ點があるから、ここで僕の意見をはつきりさせておきたいと思ふ。

山邊氏は、僕が去年の六月「新潮」で發表した「戯曲及び戯曲作家について」といふ感想に對して、僕が豫想しないやうな、「解し方」をされてをり、その解釋に基いて、半ば反撥的な批評を加へてをられるが、僕も、同氏の結論に對して大體異議のないところからみて、この一文は決して同氏の所論を駁する目的をもつてはゐないのである。

僕が先づ云ひたいことは、山邊氏が僕の文章中から、その精神を摘出することなく、ある部分の語句を引用し、しかも、その場合、僕が最も注意して用ひた「條件法的」表現を無視されたといふことである。

僕は決して、「若年にして戯曲の筆を執ることは考へものだ」とも、「二十歳をこそこの青年は抒情詩の邊を彷徨してゐる方がよろしい」とも云つた覚えはない。ただ、今日まで、小説に比して戯曲の生産が貧弱低劣なる原因は、若年にして戯曲に没頭するものが、概ね、「文學」から離れて行く傾向があつたからだといふ事實を指摘したかつたのである。そして、「文學」から離れて行く傾向は、必ずしも意識的



でなく、従つて、餘程の覺悟がないと、「劇作の道を勵んでゐる」つもりで、知らず識らず、肝腎な創造的精神の育成——つまり、藝術修業の本道を踏み誤る危険があるといふ意味を傳へたかつたのだ。

ところで、山邊氏は、僕の所論の一節を擧げて、「至極尤もなことであり、大がいの作家なら、口に出さなくとも、つとに身に感じてゐることに違ひない」と云はれるが、口に出す出さぬは別として、身を感じてゐるものが、何故に、仕事として現はれないかを、僕は反問したのである。

日本の事情が如何にあらうとも、「若いものが芝居をし、芝居を書くこと」がいけないのではなくして、「若いものが芝居をし、芝居を書く態度そのもの」が、問題なのである。(一九三三・五)

### コクトオの『聲』その他を聴く

最近、佛蘭西版の新しい舞臺のレコオドを幾枚か聴く機會を與へられた。

コクトオの「聲」はベルト・ボヴィイといふ女優、ミルボオの「事業と事業」を例のフェロヂイ、ラシイヌの「アンドロマク」を名悲劇女優バルテといふ風に、僕の耳と心は、再び、十年前の巴里へ舞ひ戻つた次第だが、僕は今ここで、この晩の楽しく、且つ、胸を打たれた數刻の印象を物語らうとするのではない。

何よりも先に云ひたいことは、僕が嘗て佛蘭西の芝居を觀、俳優の演技を通じて、戯曲の立體化——

殊に、書かれた白の肉聲化といふものにある標準を與へられ、爾來、戯曲を読むたびに、舞臺の聽覺的幻象がほぼそれに近く浮ぶといふ自信を得たつもりであつたのであるが、十年を経た今日、讀んで聞かない戯曲、例へば、コクトオの「聲」や、パニョールの「マリウス」などが、俳優によつて、かくの如く肉聲化されようとは全く思ひ及ばなかつたといふことだ。一口に云へば、讀んだ時より、數層倍面白くなつてゐるので、僕は愕き、面食ひ、自分を疑ひはじめた。しかし、なるほど、心を落ちつけて考へてみると、十年前に通ひつめた佛蘭西の舞臺が、僕を惹きつけ、つかみ、揺すぶつたのは、實にこれなのだ。

現に日本の舞臺を觀て、佛蘭西のそれとの距りをはつきり感じ、絶えずそのレベルを仰望しながら、さて、年月を経るに従ひ、總ての印象記憶がさうである如く、僕の舞臺的印象も亦生氣と密度を失ひ、一種の「捉へ難き昔の面影」となり終つてゐたに違ひないのである。今、久々で、かのベルト嬢の、フェロヂイ翁の、そしてかのララ夫人の聲と調子が「生なましく」この耳に響いて來るに及んで、總ては急に蘇つた。これでこそ、語られる言葉だ、俳優らしき俳優だと感じさせ、これでこそ、作者も戯曲を書く張合があり、また、これでこそ、芝居は衰へず、劇場は兎も角も藝術的使命を果してゐるのだと、今更ながら、佛蘭西俳優の演技が到達したレベルに嫉妬をさへ感じたのである。そして、同時に、僕自身、乏しき才能をもつて劇作を續ける以上、せめて、自分の書いたもの、人の書いたものが、この程度に肉聲化さるべきものであることを、いつまでも念頭に刻み込んでおかなければ、結局、目標を見失ふことになるだらうと、やや空おそろしい氣がして來た。

が、それは、實際、自分だけの問題ではなくて、日本の新劇全體に關する、痛切な問題であるかもしれない。殊に、俳優諸君は、この目標に對して、今はつきり、眼を据ゑるべき時機だ。今までの新劇は、



いはば僕等の幻象にやつと浮ぶ程度の舞臺を見せてゐたのである。俳優の立場からは、そんなことでは駄目なのである。それで芝居が面白くならう筈はない。舞臺が獨立した魅力を發揮し得る道理はないのである。

最後に、ララ夫人が、「森」と題する男女混聲の詩的朗誦に於て、甚だ示唆に富む試みを企て、「言葉の交響樂」ともいふべき一新形式を組立ててゐるのを知つた。僕が豫て考へてゐた「純粹演劇」の方向に、正しく一步を踏み出したものとして甚だ興味を惹かれたが、かういふ先驅的な努力を絶えず續けてゐるララ夫人に、僕は遙かに敬意を表する。

ただ、この方面で、今後どれだけの發展が期待されるか、今のところ、僕には見當がつかぬ。

(一九三三・五)

### なんとかせねばならぬ

僕はこの十年以來、芝居についての意見又は感想を書きつづけて來た。

十年前と今日とは、局部的には可なり事情が變つてゐるやうだが、劇壇全般の空氣といふものは、依然、僕の「健康」には適しないものやうである。

僕の望んでゐることは、せめて、自分の周圍に、純粹な「演劇的雰圍氣」を感じたいといふことで、

そのために、重複を厭はず、同じことを幾度も繰り返し、少しでもその反響が現はれるのを待つてゐた。

幸に、近頃になつて、本誌(「劇作」)に據る若い友人諸君が、期せずして僕の目標とするものを目標とし、創作や評論の上で、着々有意義な仕事を見せてくれはじめた。

ところが、芝居の社會といふものはこの國でも同じだと見え、なかなか「本質的」な努力が一般の注目を惹かず、本誌の如きも、僕などが考へてゐたよりも、賣れる部數が少いらしいのを知つて、甚だ心外に思ふのである。

こんなところで本誌の提灯持をしてもなんにもなるまいと思ふから、それはやめるが、少くとも、現在の日本に於て、「本當の芝居」を求め、自らその道にはひらうとするものは、その精神に於て、今日までの「新劇」と絶縁せねばならぬ。

それは、今日までの「新劇」が全く無爲無能であつたといふのではないが、既に爲すべきことをしつくして、生くべからざる時に生きる存在となつてゐるからである。

どこを指して僕がかういふ批難を加へるのか、それは、從來屢々述べて來たことであるが、もう一度ここに更めてその要點を挙げれば、

- 一、戯曲の本質に對する認識不足。
- 二、「演出」なる觀念の根本的錯誤。
- 三、俳優の素質及び演技に對する消極的見解。
- 四、「新劇運動」と「近代劇運動」の混同。
- 五、日本在來の演劇に對する批判の不徹底。



六、西洋演劇の移入に當り、そのなかに含まれる「西洋的なもの」と、「演劇的なもの」との區別がわからなかつたこと。

七、西洋劇の「結果」を取入れることに急で、「過程」を研究しなかつたこと。

詳しい説明は略すが、周囲を見渡すと、多くの戯曲作家、演劇評論家、劇團關係者（無論俳優を含む）が、いつまでも、口で「新劇新劇」と唱へながら、以上の問題に無關心であることが察せられる。

それゆゑ、大勢に於て、わが國の「新劇」は、三十年來、少しも進歩してゐないのである。

嘗ては「新劇」の敵國であつた「歌舞伎」や「新派」が、相變らず劇壇の中心勢力であり、その勢力のなかに、動もすれば「新劇畑」の人々が捲き込まれ、吸ひ寄せられる奇怪な現象は、抑も、何に原因するかを考へてみるがよい。それもまだ、歌舞伎や新派が、この現象によつて、「多少でも」新劇的榮養を攝取するといふのならよろしいが、そんな氣配は露ほども見えぬ。單に、一時的の便宜に、目先を變へるための裝飾に、「新劇的材料」が使用されてゐるにすぎない。

僕の囁目する批評家内村直也君は、三田文學誌上で、「新劇は何故盛んにならないか」といふ疑問に答へてゐる。

「新劇」を「現代劇」の意に解せよといひ、これを「前衛劇」と區別するの必要を説くあたりは、僕も大賛成であるが、その新劇が盛んにならぬ理由として、(1)資本家のゐないこと、(2)新劇によつて食はらうとしないこと、(3)新劇關係者に根氣がなく、また道草を食つてゐたこと、(4)批評家が不親切で、劇作家が眠つてゐること、言葉は多少違ふが大體以上のやうに結論を引出してゐる點に關して、僕は、多少、

云ひ分があるのである。

(1)、今日までの「新劇」は商品にならぬから資本家がつかぬ。これをどうすれば商品にし得るかといふ見當がつけば、金を出すかもしれぬが、さういふ見當をつけさせるやうなものさへ、これまでの「新劇」にはないのである。早く云へば、發展性が見られぬ。

(2)、「新劇」によつて食はうとしたものは、これまでも随分あつた。ところが、さういふ意志と希望にも拘はらず、それが駄目だつたのである。原因は内村君も云つてゐる通り、現在のやうなやり方をしてゐるからだ。そんなら、どうすればよいか？ 企業形態を整へるのもよからう。が、それより前に、新しい芝居の「面白さ」を正しく認識せねばならぬ。

(3)、新劇關係者は、僕の見るところ、よく今まで根氣が續いたものだと思ふくらゐだ。遙かに光明を目指して、しかも光明から遠ざかりつつあることを知らなかつたのであらうが、少くとも、それに近づきつつあると思へぬ道を、よくも歩きつづけたものだ、心が傷むくらゐだ。なかには落伍したり、身賣りしたり、いらざる道草を食つたものがゐるにはゐても、それらの人々を責める權利は誰にあらう。

(4)、批評家の不親切よりも、その無定見は非難さるべきである。しかし、意見もあり、親切でもあつた批評家が、どれだけ「新劇」に裏切られたか？ 批評家は決して、「新劇」の生みの親ではない。しかも今日、批評家は、まだ、甘い伯父さんではないか？ 偶然の出來榮など、その物だけで褒めそやすことは、今日、批評家としては不必要だと思ふ。ただ無益な彌次は、天に向つて唾する類であることを知ればよい。劇作家については、僕自身もなんとか返答をせねばならぬ。實を云ふと、