

は月が十分役目を果たすといふ確かな方法を研究する上に於いて、甲の工夫家が乙の工夫家より餘計不注意だつたといふだけで違つてゐるばかりだ。

コンスタン、シアタアの人達は今言つた十の異つた方法を細心に研究した後更に自ら六つの他の方法を考へ出す。そして、その六つの内五つは捨てて了つて、最も好い第六の方法一つを使ふ。この第六の方法は歐羅巴に見らるる有らゆる他の方法よりすつと優つてゐるのだ。

ここで舞臺監督は斯う断つてゐる。勿論これは専門的の話であつて、月の出し方が巧いからと言つて、美術に何程の價値を増すでもない。一體美術といふものは、吾々が今話してゐるやうなものではないのだ。

コンスタン、シアタアの同人は、常に現實的の効果を舞臺の上に出さうと骨を折つてゐる。それをするにも決して踏襲の易きを取らないで、創始の難きについてゐる。彼等の研究と實驗とは、歐羅巴の如何なる他の劇場よりも細心である。

この劇場は宛然一個の學校である。彼等は一年中毎日朝から晩まで劇場に詰めてゐる。休みと言つたら暑中休暇がほんの一二週ある計りだ。英吉利では、劇場の中に道具師と舞臺監督と事務員との外誰もゐない事は幾日だつてゐる。ところがコンスタンは夜晝いつも人で一杯になつてゐる。總浚ひでもある時は學生が見に来てゐるが、それも決して騒いだりふざけたりしないで、舞臺の一舉一動に目を注いでゐる、舞臺の一言一句に耳を傾けてゐる。

學生といふのは何か。この劇場にゐる者は總て學生なのである。先づ第一には二人の管理者である。(第三の管理者は事務のみを見る)。この二人の管理者も他の者と同じやうに學生なのである。彼等は始終研究をしてゐる。その次に來るのが、幹部の男役者と女役者だ。これらが凡十二人ゐるが、その一人一人が歐羅巴の如何なる Secondary Paris よりも立ち優つてゐる。その次に「第二部」Secondary Paris と呼ばれる廿四人の男役者と女役者がある。この内大部分は第一部へ這入るだけの立派な技倆を持つてゐる

のだが、まだ修行の年期が足りないので、第二部にゐるのだ。どんなに天分が豊であつても、他の者と同じだけの経験をさせない内は、決して上へ上げないのだ。

この外に、まだずつと若い男女の學生が二十人計りゐる。その大部分は大學出身者である。女を取るのにも、決して顔が美しいからといつては取らない。矢張男と同じやうに技藝に見込のありさうな者のみを取る。一體器量が能くなければ女優になれないなごと思ふのは、大な誤解である。女優といふ者は美しく見せる必要のある時に美しく見せる事が出来れば、それで好いのである。美しく見せる才能と研究とを持つてゐれば、それで澤山なのである。

コンスタンにはまだこの外に Producers といふ者がある。これは學生としてこの劇場へ通ふ事を許して貰ひたいと申込んだ若い人達である。彼等は學生の候補者となる爲に先づ一年か二年特別に勉強をしなければならぬ。それから管理者や舞臺監督や役者の前で試験をされて、それに及第すると、漸く學校へ這入る事が出来るのだ。

試験としては、詩か物語のレシテーションを遣らせられる。

これらの學生候補者は、その dramatic expression に於ける才能に於いては、他の俳優志願者と少しも變りがないが、文學、外國語、美術、科學等の知識に富んでゐる事は實に驚くべきもので、これは偏に管理者の豫備教育が好いからである。

試験に及第して、學校へ這入ると、彼等は何年かの間、毎日學校で爲事をする。そして夜は所謂 "Walking on parts" (日本で言へば「仕出し」なれど、「仕出し」には臺詞を言ふ場合あれば、確とは當て候はず) を勤めて芝居へ通ふ。斯うやつて、一方では勉強をしながら、一方では殆ど每晚舞臺の上に立つてゐると、何年目の終にやつと劇場から僅の給金で抱へられる事になる。かくしてこの劇場は殆ど百人に近い常備俳優を持つてゐる。

この劇場の役者は決して餘計に給金を貰はうとしない。コンスタン、アート、シアタアの一員たる事は何よりも露西亞の役者のアムビションを満足させるのである。

演劇新聲

若し外の劇場の立派な役者がこの一座へ這入りたいと申込んで来たとしても、その役者は先づこの劇場によつて作られた特殊の空氣に慣れる爲に、極めて小さい役から始めなければなるまい。従つて多少の年月を経なければこの劇場の幹部にはなれない。學生は總て役者になれるやうに養成する。舞臺監督になれさうなのは、一旦役者として養成された者の内から最後を選ぶのである。舞臺監督になるには、先づ一度役者をやつて來なければならぬといふのがクレエグの説である。

何年か劇術の稽古をさせてゐる内に學生の中に、舞臺監督としての力量を見せて來る者がさつと一人か二人はある。この力量は次の様な方法によつて公にもされるし、又發展もさせられる。

毎學期の終に、學生は十から十二までの違つた脚本の内から色々な場を選んで試演する。一千九百〇九年に學生が選んだ脚本の内にはハウプトマンの『エルガ』、『Elsie』及び『ハンネレ』、『Hannele』、ズワデルマンの或脚本、イブセンの『蘇生の日』、『ゴルドオ

ニ Goldoni の『ラ、ロカンヂエラ』、『La Locandiera』、ダヌンチヨの『死都』、モリエールの『守銭奴』その他露西亞の作家の書いた三四の脚本がある。

選ばれた場は一組一組丸で違つた學生によつて演ぜられる。そして一場一場について一人宛違つた舞臺監督が學生の中から選ばれる。

試演は午後に行はれる。學生の親戚が招待される。劇場の管理者も一座の俳優と一緒に臨席する。斯くして、この試演は學生の内に隠れてゐる舞臺監督的の力量と俳優的の力量とを世に出す機會になる。

各の舞臺監督は、劇場に有る限りのものは何でも自由に使ふ事が出来る（勿論、新しく背景を書かせる事だけは出来ないけれども）。手近にある物の用ひ方で舞臺監督としての技倆が見られようといふのだ。

嘗てクレエグは、役者もしたし、道具や衣裳の工夫も出来るし、光の使ひ方も知つてゐれば、舞踏の組立や節奏の意義も知つてゐるし、役者をその役々で一人一人稽古

させる事も出来る、一言にして言へば詩人が舞臺の爲にすつかり爲上げないで置いた作品を自分の頭腦で爲上げるといふ理想的舞臺監督の事を説いたが、このコンスタン、シアタアには、然ういつた理想的舞臺監督に近い人があるのである。この劇場の Regisseurs に出來ない事は何一つ無いのである。

この劇場が歐羅巴の他の劇場に卓越してゐるといふ眞の理由は、この劇場で養成された人間、殊にそれらを養成した人達、即ちこの劇場の管理者達に接觸して見ない内は分らない。秘密は彼等の内にあるのである。

その秘密といふのは何である。如何なる敵も破る事の出來ない、如何なる説明も説き明かす事の出來ない簡單極まる物なのである。その簡單極まる物といふのは、何であるかと言ふと、passionate love for the theatre (劇場に對する熱烈なる愛)といふものに外ならない。

この劇場の人達は、社會的の成功を得ようとも思はなければ、金錢上の成功を收

めようともしない。ただ the best work を爲さうとするのみである。これだけの事なら、歐羅巴の劇場にも行はれてゐさうであるが、決して然うでない。

この劇場の行政は管理部の手にある、管理部には一人の部長と五人の部長と二人の秘書官とがある。この七人の内五人は藝術家である。管理部にこんな大勢藝術家のゐる劇場は外には無い。

資金はコンスタンの町の商人から成る株式組織に任してある。そして金錢の出納及び事務一切は、他の株式會社のやうに、管理部で扱ふ事になつてゐる。

驚嘆すべきはこの劇場の株主連である。彼等は一年毎に配當を調べようとしなない。三年毎に調べようとしなない。十年の終に始めて第一回の配當を調べる事にしてゐる。彼等は投じた資金の殖えるのを見るより、藝術の進歩を見ようとしてゐるのだ。

斯かる事は殆ど有り得べからざる事のやうに思はれる。しかも事實は十年の後まで

少しも株主の数が減らないのである。寧ろ殖えてゐるのである。コンスタン、アアト、シアタアが興行に使ふ金は莫大である。殆ど十年間始終客は一杯來てゐるが、それでもまだ支出が収入を超過してゐる。併しながら、いつも完全な脚本ばかり演じて來たのである。露國第一位の劇場になつたのである、その初志は貫かれたのである。

從來露西亞人は餘り藝術に興味を置かぬ人種のやうに思はれて來てゐる。何か野蠻人種のやうに思はれて來てゐる。然るにこの藝術的劇場の話を聞けば、決して彼等がその種の人間でない事が分る。眞の意味の National Theatre はこれでないければならぬ。この劇場が歐羅巴の中心を訪問すれば、期せずして露西亞人の典雅と素養と勇氣とが明になるのである。この劇場の爲に消えた金は決して浪費された金ではない。舞臺監督が齎した露西亞の藝術的劇場に關する報告は、ほぼ以上の敘述に盡きてゐる。この報告をする間にも、舞臺監督は絶えず好劇家の間に答へて、歐羅巴の他の劇

場殊に英吉利の劇場との比較論をしてゐるのだ。

舞臺監督はコンスタン、アアト、シアタアを眞のナショナル、シアタアだと言つて褒めた。すると好劇家が、併しナショナル、シアタアなら、今に英吉利にも出来る筈ぢやないかと言ふので、ここに舞臺監督のナショナル、シアタア論が始まる。

舞臺監督は言ふ。英吉利に今に出來ようといふのは、あれは Society Theatre だ。私の考によれば、近頃亞米利加に出來た New Theatre と同じ種類のものだ。もう紳士淑女がお義理で出掛けて、面白くない芝居に氣を滅入らせながら、土間や棧敷で欠伸を噛み殺してゐるソサイエチイ、シアタアといふやうな物の必要は誰も認めてゐない。さういつたソサイエチイ、シアタアは今歐羅巴の有らゆる都市を悩ましてゐる。巴里にはオペラがある、伯林には、Schauspielhaus がある、ミュニッヒにもあれば維納にもある。これらは決して眞意義に於けるナショナル、シアタアではない。

近頃倫敦で建議された所謂 National Theatre の如きも、畢竟名に於いてのみ National

National Theatre の第二對話

「三」なのである。創立委員は見物を強請する事は出来るかも知れぬが、強請で趣味や工夫を得る事は出来まい。露西亞人は先づ一個の藝術劇場を建設し、十年間その目的の敦厚なるや否やを験す事によつて、彼等のナショナル、シアターを建設し始めた。英吉利式か、露西亞式か、いづれの方針をあなたは取るか。舞臺監督は好劇家に問ふ。言下に、それは露西亞の方針だと答へる。

斯ういふ劇場は英吉利にも二つや三つは作る事が出来るのだと舞臺監督が言ふと、さうなつたら結構だと好劇家が言ふ。では Practical (實際的) ではないのかと舞臺監督が反問すると、absolutely practical だと好劇家が答へる。

ここで舞臺監督はちよつと皮肉を言ふ。今まで私の話した事が若し私の理想だつたらどうする、それでもあなたは Practicality を認めるか。まだ存在しないものを信じると言ふと、いつでもあなたは女のやうに尻込をする。コンスタン、アアト、シアターは十年以上も存在してゐるといふので、それであなたは信ずるのだ、それであなたは

Absolutely Practical を叫ぶのだと言ふ。

けれどもまだ試みられない計畫を信じると言つても、それは無理ではないかと好劇家が言ふと、用心するのは決して悪い事ではない。併し英吉利人は、餘りに用心をし過ぎる爲に、適當な補助さへあれば直ぐにも實行の出来る幾多の好理想をいつでも腐らして了ふのだ。英吉利人の用心に過ぎるのは、ただに金銭上の補助に於いてのみではない。精神上の補助に於いても然うだ、彼等は餘りに勇氣がないと舞臺監督は嘆する。

さて、露西亞式の方法は全くプラクチカルだと思ふかと舞臺監督は更に念を押す。全くプラクチカルだと思ふと好劇家が答へる。では、劇場美術の研究を追求するのにそれより更にプラクチカルな方法があるとしたらどうだと言ふ。然うしたら……と言ひかけて好劇家は、あなたの言はうとする所をもつと十分言つて呉れと言ふ。私の言ふ意味はこれである。有らゆる理想的劇場の……そしてその管理者の……目的は、彼等が取

扱ふ特權を有してゐる美術に卓越する事だ。彼等はいつまでも理想の追求を止めてはならない。彼等は永遠に前へ前へと進まうとしなければならぬ。それ故彼等には非常に非常に先を見る目が無ければならぬと舞臺監督が説明する。ではコンスタンの管理者には先を見る目がないのかと好劇家が聞くと、舞臺監督は直ぐと答へて言ふ。自分の劇場に關しては非常に先を見る目がある、併し美術その者に關してはそれ程先を見る目がない。彼等は毎晩芝居をしなければならぬ。これ彼等が常に戦ひつづめる困難の一つだ。彼等にして若し五年間劇場を閉ぢて、その間の月日を悉く實驗に使用事が出来たら、私が有らゆる理想的劇場の目的だと言つた理想を、一層好く追求する事が出来るだらう。

けれどもコンスタンのやうな劇場が、五年も休むといふのは容易な問題ぢやあるまいと好劇家が言ふと、舞臺監督は、勿論容易な問題ぢやない。それだけ重大な問題なのだ、歐羅巴の大抵の劇場は五十年立て續けに休んで、實驗を爲通しにした所で、何

等の價値ある結果を擧げる事は出来まい。併しコンスタンに於けるこの劇場は例外だ。この劇場がそれだけの事をすれば、神祕のどん底を發見する事が出来るだらう。吾々も現今の劇場がどれ程危険な状態に陥つてゐるかを知るだけの先を見る目が無くてはならぬと言ふ。すると好劇家が、でも、幾ら先を見ると言つた所で、Vanishing joint (合點)より先を見る事は出来ない。私は合點を以て劇場管理者の目の届く限りとしたい……それより先を見る事は事實出来ないのだからと言ふ。それは如何にもその通りだ。併し合點といふものは、こちらが一步進む毎に位置を變へるものだから吾々は常に前に見た所よりは先を見る事が出来るのだと舞臺監督は更に一步突込んで言ふ。それは本當だと好劇家が頷く。だから、前の成功より更に優れた成功を得ようとする劇場の美術監督は、さつとその目を地平線上の合點に据える。さうすればその常に極まつた併し常に變化する目的に達しようとして、絶えず前へ進む事が出来る。どんなに歩き方は遅くても、と舞臺監督が言ふ。そりや然うだと好劇家が言ふと、では彼に

(170)

どつて何がプラクチカルになる譯だと舞臺監督が聞く。彼の目の前にある有らゆるものが、彼の見得る總てのものがプラクチカルなのだ。好劇家が答へる。

この邊の問答は極めて生氣に満ちてゐる。

舞臺監督「ところでその美術監督が百歩進んだとすれば、五歩進んだより餘計に先が見える譯ですね。」好劇家「然うです、二十倍餘計に見える譯です。」舞臺監督「では五百歩進めば五歩進んだより百倍餘計に先が見える譯ですね。」好劇家「それに相違ありません。」舞臺監督「では五歩進んだ時に見た所のものより百倍大きな爲事が出来る理屈ですね。」好劇家「如何にも然うです。」

して見ると、十分先を見る目さへあれば、その成功に制限はないのだ。そして、十分先を見る爲には、目に見える限り前の方へ進まなければならぬのだ。語に曰く、藝術は長く、人生は短し。あなたは猶豫に時を費す餘裕があると思つてゐるのか、それとも或物を求めながら歩いてゐる人達に向つて、躊躇をせずに進めと言ふかと舞臺

監督が言ふ。そりや進めと言ふ……併し用心して進めと言ふと好劇家が言ふと、無論用心はしなげりやならん、熱慮もしなければならん。併し、自分に見えてゐるものに向つて進むのに向危険はないといふ事は今の話で分つてゐる。ただその見えてゐるものに到達するには、どういふ道を取るのが最も好いか、それが残つてゐる問題だ。あなたは後へさがらうと思ふかと舞臺監督が聞く。後へさがつて到達の出来る筈はないと好劇家が言ふと、では横道へ行くかと聞く。いや横道へは行けないと言ふと、では用心して、ぐる／＼その廻りを廻つて歩くかと聞くと、それでは役に立たぬと言ふ。何故役に立たぬと聞くと、でもそれは不合理だからだ。或物を見て、それに到着しようとするなら、眞ッ直ぐにその方へ進むのが一番好い方法だと好劇家が答へる。

その方法をとつて成功した者があるかと舞臺監督が聞く。大抵は成功してゐると好劇家が答へる。百の場合の内どの位成功してゐると思ふかと舞臺監督が聞くと、百の場合の内九十は成功してゐると好劇家が答へる。

(171)

ここらは總て舞臺監督が自分で言はうとする事を、理屈でせめて行つて、相手方の口から言はせるやうにしてある。

あなたの言ふ事は本當だ。自分の目に見える目的に向つて直進さへすれば、百の場合の内九十九は、きつと成功すると舞臺監督が言ふと、一體まあそんな事が劇場に何の關係があるのだと好劇家が聞く。それは今に分ると舞臺監督は押し宥めて、あなたは想像を持つてゐる美術家がその想像で見たものに向つて進むのを許したのだ、そしてそれをブラクチカルだと言つたのだ。そこで、も一つ聞く事があるが、あなたは總ての人が同一の物を見る事が出来ると思ふかと言ふ。それは出来まいと好劇家が言ふと、では私が或物を見たとしても、それと同じ物を見ない人は世間に澤山ある譯だ。そしてその私の見た物が私にとつて面白いものだつたら、外の人も亦それを見たがるに相違ないと言ふ。そりや一般に然うだらうと好劇家が言ふと、例へばあなたにしても然うだらうと舞臺監督が言ふので、然うだと好劇家が答へる。ではそれをあなたに

見せて上げようかと言ふので、見せられるものなら見せて呉れと好劇家が言ふ。

併し、それは私があなたに見せるまでは、あなたには見えまい。ブラクチカリイに言へば、あなたに見せるまでは、それは私の所有物なのだ。舞臺監督は言ふ。私は自分の所有物を傷だらけにして人に見せたくはないから、その物を今の位置からあなたの前へ移して来るには、餘程細心にやらなければならぬ。私はブラクチカルであらねばなるまいと語を續ける。然うだ、有らゆる變事を避けようと思ふなら、極めてブラクチカルな方法を取らなければなるまいと好劇家が言ふ。

すると舞臺監督が、あなたはブラクチカルと言ふ語をどういふ意味で使ふのだと聞く。Possible of accomplishment (遣り通す事が出来る)といふ意味で用ひてゐると好劇家が答へると、その通りだ。そして、あなたは或事を遣り通すには唯一つの方法しか無いと思つてゐるか。舞臺監督が聞く。いや、一般にその方法は唯一つには限られてゐない。したが、何故そんな事を聞くのだと好劇家が言ふ。いや、私は唯あなたが

「the practical way」を「the usual way」を「the matter of fact way」といふ語などと混同してゐはせぬかと思つて、聞いて見たのだ。ブラクチカルといふ語の意味をそれらのものと混同してゐる人は劇壇の事を言ふ人に澤山あるのだからと舞臺監督が言ふ。

さて、前の話の私の所有物をあなたに見せるといふ事だがと、舞臺監督は又前の問題に戻つて、中には見せようと思つても見せる事の出来ないものがある、その位置をどうしても動かす事の出来ないものがある。例へば北極だ、或は或思想だ……總ての人にとつて、北極は一つの思想に過ぎない。いくら私が北極を見て来たと言つた所で、それは私が天國を見て来たと言ふのと同じ事で、少しもそれがあなたを啓發する種にはなるまい。ところが、若し私が或寺の塔を見て来たと言へば、あなたは想像でその實在を形作るだけの據り所を何がきつと持つてゐるに違ひない。北極即ち或思想をあなたに見せるには、私にとつても、あなたにとつても非常な努力が入る。逆も話だけ

では十分な證據になるまいと思ふが、どうしたら好いだらうと言ふ。専門家や科學者の前で看察談をしたら好いと好劇家が言ふ。それで私の説の眞である事を證據立てる事が出来るかと舞臺監督が聞くと、それを聞けば、彼等に眞偽の判別が附かうと言ふ。ではあなたに對しては何の證據にもならないのかと聞くと、そりや無論の話だ。私には専門の話は分らない。ただあなたが話をした専門家を私が信じた場合に、あなたの話に同意する事が出来るのだと好劇家が答へる。併し、私の話があなたに面白いだらうか。あなたは自分に分らない話に同意する事が出来るのかと舞臺監督が聞くと、然うだ、それを思ふと不思議な氣がすると好劇家が言ふ。

いや、それ程不思議な事ではない、しかもあなたが考へてゐるよりは不思議の事なのだ。舞臺監督は言ふ。何より一番不思議なのは、どうして人間といふ者には然う本能や勇氣が缺けてゐるのだらうといふ事だ。吾々に本能と勇氣とがありさへすれば、實際の證據などを見ようとはしないのだ。しかも證據を見るより手易く偉大な眞理を

信する事も出来れば解する事も出来るのだ。

舞臺監督は更に語を續けて言ふ。そこで、あなたがその北極といふ思想を信するか
信せぬかは、私の持つて来た證據に對する學者達の判断に據るとする。ところが、鑽
石だとか鳥だとか植物だとか、然ういつた證據を然ういつた不知の國から取つて来る
のは中々容易な事ではない。十分な準備が入る、十分な補助が入る。船も船員も器械
も十分に選ばなければならぬ。その位用意をして行つても、吾々の遠征はなほ不時
の出来事で危い目に會はないとは限らない。

併し、それが劇場に何の關係があるのだと好劇家は又尋ねる。暫く待ち給へ、直さ
に分るからと舞臺監督は又好劇家を制して、吾々はこれらの準備をする前に、先づ計
畫といふものを立てなければならぬ。さあこれが最も困難な事だ。何故といへば、
一度計畫を立てたら、終までそれに従つて行かなければならぬからだ。さて總ての
準備が整つた所で、吾々は一體何をしに出發するのかわといふ事を一寸考へて見たい。

吾々は目に見ゆる僅の證據を持つて歸る爲に、極めて危険な困難な遠征に出かけよう
としてゐるのだ。思想その者を持つて歸る爲ではない、僅に思想の縁を持つて歸る爲
なのである。何故だといへば、不知の場所から思想その者を持つて歸るなどと言つた
ら、あなたは吾々が氣違ひにでもなつたのではないかと思つて心配するだらうが、思
想の暗示を持つて歸ると言へば、まあまあ正氣だと言つて安心して呉れるだらうと思
ふからだと言ふ。と、好劇家が、何といふ妙なバラドックスだらうと言ふ。

舞臺監督は、そこで劇場の問題に戻るが、その前に一度あなたに頼んで置きたい事
があると言ふ。何だと好劇家が聞くと、外でもないが、あなたはさつき嘗て私が話し
たやうな殿堂の話や劇場美術の話はもう決して爲て呉れるなど言つた。それを又言は
して貰ひたいのだと言ふ。實行の出来る目的で言はうとするのかと好劇家が聞くと、
無論然うだと答へる。ではそれを實行する方法を示さうといふのかと更に好劇家が聞
くと、それが私の意志だと舞臺監督が答へる。併し、それを行ふ爲には世界に現在あ

る總ての劇場を滅ぼして了はなければならぬといふのなら、私はあなたの事には耳を傾けまい。何となれば、それではもう practical な建議ではないからと好劇家が言ふと、いや、決してそんな事をしようとはしない……現在の劇場が傷はれてはならぬといふ希望をあなたの口から聞くのは如何にも嬉しい。あなたは劇場に對する興味を又回復し始めたのだ、私はあなたを療治する事が出来たのだ……ゲイエチイは八時だ、忘れてはいけないと舞臺監督が言ふ。それは大丈夫だが、一體あなたのそのブラクチカルな計畫といふのはと好劇家が聞くと、私の建議は、失はれた劇場美術を見つけ出しに、その埋もれてゐる場所へ實地に遠征を試みる事だと言ふ。好劇家は、それは好い考だ。して、その方法はと聞く。

それは極めて簡単な方法だ。北極探險家が用ひた方法に據るのだ。この美術の發見は恰も北極の發見の寫しのやうなものだと舞臺監督が言ふ。

兩方とも不知の國にある。兩方ともその所在の手掛りはある。兩方とも深く神秘に

包まれてゐる。兩方とも、報告によれば、その土地自身が神秘と美との寶庫である。吾々の第一回の遠征（遠征は幾度もする積りだ。）の準備はナンセン Nansen の用ひた方法に従ふ積りだ。即ち、先づ第一に十分時間をかける……出發準備に三四年はかける積りだ。計畫その者の準備は既に六年以上かかつて出来上つてゐるのだ、斯う言つて、舞臺監督は讀みかけて側に置いてあるナンセンの『極北』といふ本を取つて、その一節を讀み出す。一千八百九十三年の遠征の計畫と準備に關するくだりである。

ナンセンは、今までの探險に、まだ一艘も特別に船の作られた事のないのを驚いてゐる。それから準備に浪費された金の高にも驚いてゐる。今までは一般に十分用意の出来ない内に急いで出發して了つた。多くの場合、船の出る二三ヶ月前までは何等の準備がついてゐなかつた。併し、今度の遠征はさう急いで仕度をしてはならない。航海その者に三年かかるものなら、出發準備にもその位の年月はかけなければならぬ。

そして計畫は三年の三倍即ち九年前からされてゐなければならぬと言つてゐる。

どうだ、出發までの準備に随分長い間かかつたものではないかと舞臺監督が言ふと、

然うだ、それに金も随分かかつたらう。あなたの計畫も同様に随分金がかかると思ふ

がと好劇家が言ふ。そりや確に補助は入る、金銭上にも、精神上にも。併し、それは

きつと得られると舞臺監督が言ふと、どうしてそれが分ると好劇家が言ふ。

舞臺監督は、まあ待ち給へ、費用の問題はあとで話すからと言ふ。

そこで、吾人の計畫に十分資金が出されたとすると(一年に五千磅宛五年間出して

貰へれば好いのだ。)吾人は次のやうな計畫の實行に取り掛ると言つて、舞臺監督は初

めてその計畫なる者の内容を説き出す。コンスタン、アアト、シアタアの存在を報告し、

北極探險の細心なる準備を推賞する、この劇場美術第二對話は、要するに以下述ぶる

クレエダの新計畫を説かむが爲に書かれたものである。

舞臺監督は言ふ。吾々は先づ必要だけの器具を備へた研究所 College を一つ建てよ

うと思ふ。その研究所の中には屋根の無いのと屋根のあるのと二つ劇場が無ければならぬ。これら二つの舞臺は吾々の實驗に必要なのである。或は屋根のある方の舞臺で、或は屋根のない方の舞臺で、時には兩方の舞臺で有らゆる理論を實驗して見て、その結果を記録に残すのである。

これらの記録は、將來の参考に、或は文字に書かれ、或は繪に畫かれ、或は寫真にとられ、或は活動寫真に寫され、或は蓄音器にとられて残るのである。併し、これは總て公にはしないで、研究所の中の人だけが使ふ事にして置く。

それから、他に自然の音や光を研究する爲の器械を、音や光を人工的に作り出す事の出来る器械と一緒に買ひ入れなければならぬ。これらの器械のお蔭で、吾人は音と光についての智識を増す事が出来るだらう、そして又音や光のもつと純な美を出す事の出来る、もつと好い器械を工夫する役にも立てる事が出来るだらう。

これに加へて、Homon (人の運動)の研究が出来る器械が買ひ入れたい。二三の器械

は特にその目的の爲に案出されなければならぬ。

これらの用意に加へて、印刷器械も一つは無ければならぬ、大工道具一式も欲しい、豊富な書庫も入る、その外近代の劇場に關係のある物は總て備へたい。これらの材料と器械とを使つて、今日行はれてゐる舞臺の研究をしたい、そして今日のやうな不幸な状態の據つて起つた弱點を發見したい。一言にして言へば、外科醫やその弟子が死んだ人間や動物の體を試験するのと丁度同じやうに、近代の劇場の體を屋根のある方の劇場で試験しようといふのだ。

研究所管理の方法は、自然の古い型によつて、頭と胴と手足とから成り立つ事にする。そしてその首領は選舉によつて極める事にしたい。事務をとる人達を極めるのはそれよりずつと容易だ、それは彼等のする爲事がそれよりずつと容易だからだ。

研究所には總てで三十人より餘計に人を置いてはいけない。それから女は一人も入れない事にする。

ここまで説くと、舞臺監督は好劇家に向つて、今言つた二つの點がよく分つたかと言ふ……第一に、美術、自然の三根源たる音と光と運動——嘗ては聲と息と動作と言つた——とを研究する爲に或實驗を作る事。第二に、そこで今言つた三題目の研究か、近代劇場の原則を試す爲の他の實驗かをする同人を總てで三十人に限る事。それがはつきり分つたかと言ふ。それは分つた、だが、どうしてあなたの實際の爲事が北極探險者のそれに似てゐるのかと好劇家が聞くと、舞臺監督は又説を續ける。

それは斯うだ。先づ何處かに中心を極めて置いて、そこから種々の方面へ探險隊を派遣するのだ。その目的はまだ吾々に知られてゐない演劇の世界を何處でも探險して來る事だ。同時にまた古い土地へも出かけるのだ——古い土地でも十分検査された事はまだ無いと思ふから。大して價值のある物がそこで見つからうとも思はないが、検査する必要はあるのだ。

方々へ行つた探險隊が十分な看察を土産にして、中心を極めてあつた場所へ歸つて

來ると、研究家はそれを材料にしてその地方の研究を進めるのだ。

この爲事が思ふやうに涉れば、吾々は或新しい場所へ進んで、そこに第一期の基礎を置くのだ。どういふ場合に、一つ場所に滞在すべきか、それを極めるのは困難だ。兎に角、次の場所のブラクチカリチイをみんなが十分確めた上でなければ、決して基礎は變へないといふ事にしたい。基礎を前へ進めるのは、遠く不知の境へ進みつつある探險隊と連絡を容易にする爲である。

一年の終には、これまでにまだ発見されなかつた事物の記録が澤山に得られる。吾々の將來の努力にとつても、若し吾々が廢めた時に吾々に代つて探究を続けようとする人達にとつても、測り知れない價値のある實驗の結果が得られる。

「若し吾々が廢めた時に」といふ語を聞いたので、好劇家は、では、あなたは自分の努力が望み通りの成功を得るとは思つてゐないのかと言ふ。すると舞臺監督が、いや、立派に成功すると信じてゐる。併し、最後の成功といふものは中々得られるものでな

い。最後といふものは實際存在してゐるものではないかも知れないのだからと言ふ。さて今話した計畫及びその實行の方法はどう思はれると好劇家に聞く。

好劇家は答へる。あなたの計畫は理想的な計畫だ、そしてあなたの要求が理想的な要求だからあなたの求めるものとよく調和してゐる。けれども補助があるだらうか。先づ第一に、芝居を商賣にしてゐる主だつた人達がさういふものに補助をするだらうかと言ふ。

といふ意味はと舞臺監督が聞く。例へばサー・ハアバート・ツリイ Sir Herbert Treeとか、サー・チャアルス・キンダム Sir Charles Wyndham とか、アナサア・ブツアシア Arthur Bourchier とか、キイドン・ダロズミス Weedon Grossmith とか、シリル・モオ Cyril Maude とか……と言ひかけるので、では Actor-managers (座主兼座長)がといふ意味なのかと言ふと、然うだ、今言つただけではまだ足りないのだ。私の名簿には英吉利の藝壇に關係のある人は大抵網羅したいし、それに政府に關係のある人も少し

は入れたい、又外國の藝術家の名も欲しい。また歐羅巴の劇場例へばテアトル、フランスエとか コメディ、フランセエズとかいふ大きな劇場、或はヘルナアル Bernhardt だとか アントアヌ Antoine だとか リュニエ・ポオ Eugène Poe だとかいふ人達が持つてゐる代表的な小さい劇場が補助して呉れるだらうか。獨逸の劇場が助けて呉れようか。國立の劇場だとかラインハルト Reinhardt の劇場だとか、ミュンヘンの藝術座だとかが。和蘭はどうか。瑞典は。露西亞は、伊太利は。あなたの話されたコンスタン、アアト、シアタアはどうか。エレオノオラ・ヂウゼといふ人の理想についても度々私は話を聞いてゐるが、あの人は助けて呉れるだらうか。それから亞米利加人はどうか。あなたの計畫を實行するには何より第一に補助が無くてはならない。その補助をあなたは誰から得ようとするのか、それを私は聞きたいのだと好劇家が言ふ。

それは手易い問題だと舞臺監督は言ふ。あなたは劇場で最も高い名を幾つか挙げた。

私の建議した研究所が彼等の利害に背馳するものだったら、彼等は決してこれを助けようと言ふまい。併し、今君の擧げた名前の内には確とした理想的傾向を持つてゐる人が少なくない、例へばコンスタン、アアト、シアタアの管理者の如きがそれだ。彼等はきつと助けて呉れるに相違ない。それからマダム・ヂウゼだ、これも決して補助を否みはしまし。伯林のラインハルトも喜んで呉れるに相違ない。サア・ハアバアト・ピアボム・ツリイも、冒險に對する愛のなくなつた氣の無い紳士達と事を共にするよりは斯ういふ仲間へ這入らうとするに違ひない。マダム・ベルナルアルやリュニエ・ポオも吾々の建議を読んで呉れば、きつと賛成して呉れるだらうと言ふ。

併し、それらの人達は精神的補助以外には補助をして呉れないのだらうかと好劇家が言ふので、どうして彼等からそれ以上の補助が求められよう。彼等は極めて困難な商賣をして、始終苦勞をしてゐる人達だ。賛成をして、成功を祈つて呉れば、もうそれに越した補助は無いのだと舞臺監督が言ふ。

では資金は何處から出るのだと好劇家が聞くと、それは國家に出して貰ふ積りだと舞臺監督が言ふ。併し、國家は二つの事を確めた上でなければ金は出さまい。先づ第一は、その事業が國利の一つになるといふ事だ。第二は、収入が支出を超過する事だと好劇家が言ふ。

そこで、舞臺監督は劇場が國利民福の源となる所以を説く。凡そ見る物と聞く物とは、見る物の方が人を教へ易い。同じ見る物の中でも、美しい物や高尚な物の方が醜い物や下等な物より人を教へ易い。そして、美しい物や高尚な物を見ると人はきつと微笑する。微笑するのは楽しいからである。微笑は笑の囁きである。して見ると、人を樂します物の最も好い部分は、人を教へる物の最も好い部分と密接な關係を持つてゐる譯だ。劇場といふものは、もと人を樂しませるか教へるかするものだが、今の理窟で行けば、同時に且樂しませ且教へる場合もあり得るのだ。即ち、最も高尚な、そして最も美しい演劇は、同時に人を樂しませ且教へるのだ。この同時に教へられ且

樂しませられるといふ感じは決して悪い感じではない、極めて好い感じに違ひない。人民の顔がみんな微笑に飾られてゐれば、それは人民の幸福な證據である。あなたが若し國王だつたら人民の陰鬱な顔を見てゐるより幸福な顔を見てゐる方が嬉しいだらう、思に沈んでゐる顔を見るより微笑してゐる顔を見る方が好ましいだらう。人の微笑を見れば、自分も微笑したくなるからだ。これが國利では無からうかと言ふ。

すると好劇家が、それは分つたが、収入が支出を超過するかどうか、その方の事はまだ分らない。それはどうなのだと言ふ。

舞臺監督は答へて言ふ。初めの五年間の費用は前にも言つた通り、二萬五千磅あれば好いのだ。二萬五千磅と言ふと大した金のやうに聞えるが、決して然うではない。

一千八百九十三年から九十六年に亘つたナンセンの北極探險の費用がこれだ。

ナシヨナル、ギャレリイの繪一枚の値段がこれだ。

ヒズ、マジエスチイス、シアタアカドルリイ、レン座の三回から五回までの興行の

ゴッソクンエアの第二對話

かかりがこれだ。
一千九百〇八年に英吉利で行はれた Pageant (古代假裝行列) たつた一回の費用がこれだ。

一千八百八十年から一千八百八十一年の間に、サラア・ベルナルが佛蘭西の國內を旅で打つて歩いて得た金の四分の一にしか當つてゐない。

倫敦の芝居百軒の平均一晚の上り高がこれだ。

ライシラム興行五年間の費用がこれだ (小屋代、給金等を含みます)。

一千八百八十一年ライシラム座を取り廣げた時にかかつた費用はこれより大きい。アアキングが旅興行でたつた一回亞米利加を廻つて得て來た金の五分の一にしか當つてゐない。

これ程重大な爲事の五年間に亘る費用として、二萬五千磅は多額だらうか。成程、然う聞いて見ると、それ程多額ではないと好劇家が言ふ。

舞臺監督は更に語を續けて言ふ。それに公衆が毎年幾多の演劇上の試験に對して拂つてゐる金はまあどの位莫大なものだと思ふ。倫敦や倫敦市外で今日やつてゐる芝居は、みんな不完全な、方針の立たぬ、試験芝居だと言つて好い。それを見物は何か完成した藝術でも見る積りで見に行くのだ。それを思へば、この眞面目な試験にこれ位な金を出すのは何でもないだらうと言ふ。

併し公衆は果してそれ程多額な金を毎年出してゐるだらうかと好劇家が言ふので、舞臺監督は説明して言ふ。かりに英吉利に百軒劇場があるとすると (實際はその六倍以上あるのだ)。その百軒の芝居が、一軒について一晚に見物から二百五十磅宛取るとする (一千八百八十一年に於けるライシラムは一晚に三百二十八磅とつたさうだ)。そしてこの百軒が各一年間に百日打つとする (事實は二百日以上打つのだ)。

斯う云ふ風に上り高を出来るだけ少なく見積つて見ても、總額は二百五十萬磅といふ大きな高になる。これだけの高が毎年塵あくたのやうに捨てられてゐるのだ。

すると好劇家が、私は國家に這入る収入が支出を超過するかどうかを聞いたのだ。あなたは唯その費用が外の費用に比べて然う大きくないといふ事を示しただけだ。國家は果してその二萬五千磅に相當するだけの利益を見る事が出来るのかと言ふ。

國家は、五年目の終りに研究所からその勢力の結果を貰ふ事が出来る。先づ第一には、理想的劇場としてのナショナル、シアタアの創立及び經營に用ひらるべき最良手段の實際的證明。第二には、現今の舞臺に用ひらるる器械の多くを單純化する事によつて得らるる改良。第三には、舞臺監督及び背景の變換にたづさはる道具方の訓練。第四には、運動及び話術に關する俳優の訓練。第五には、新背景畫工の一團體、即ち舞臺上の光に關して與へられたる如何なる命令をも實行の出来るやうに完全に訓練された人達一團體の熟練。それらがその結果である。一言にして言へば、國家の補助に對して、實際的基礎の上に立つた一理想的劇場の核に、理想的に養成された舞臺監督から電氣掛に至るまでの裏書一切を引續いて訓練する事の出来る研究所を添へて返すの

だ。研究所は、常に將來の理想に目を注ぎながら、現在の事に手をかけてゐるのだ。劇場の失はれた美術を採檢するのは、現今の劇場の存在する土地を研究し盡した後

の事だ。ごうだ、これでも所得がないと言ふかと舞臺監督が言ふので、成程と好劇家が感心する。

この話の内に舞臺監督は、現今の劇場が光の扱ひ方に下手である理由を三つ擧げてゐる。第一には、舞臺監督が光の爲に使ふ器械の名も知らなければ用ひ方も知らないで、總てを偶然の effect に任してゐるからだ。第二には、夜の興行に雇はれて器械を

だけの時間がない。それには今いふ研究所があれば、そこで十分練習が出来るから好い。これが舞臺監督の説だ。

そこで、あなたはその研究所の頭になつて働く積りかと好劇家が最後の一間を發すると、いや、頭或は長は、さつきも言つた通り、研究所員の選舉に依る事にする。舞臺監督が答へる。して、あなたはその選舉へ這入らないのか。あなたがゐなかつたら研究所は何をして好いか分らないだらうと言ふと、私があるにしても大丈夫だ。私がゐたつて何にもならぬと言ふ。では、あなたは自分の立てた計畫をうつちやり放しにして置く積りかと聞くと、いや、決して私は研究所を去りはしない。ただ頭になつたり胸になつたり手足になつたりはしないと云ふのだと言ふ。

舞臺監督は言ふ。私はその研究所に存在を與へる爲に全力を盡さう。若し存在を與へる事が出来たら、そこへ行つて自分の研究したい事の研究が出来るやうに、自由に研究所へ出入がさせて貰ひたい。私はかかる研究所の關係者たる事を名譽に思ふ。

そして、あなたの實驗して得られた結果をその研究所に貸してやるのだらうと好劇家が言ふと、頼まれれば喜んで實驗もするが、私にどれ程の事が出来よう。私は寧ろ離れて見てゐる方が研究所の役に立ちさうだと舞臺監督が言ふ。

あなたが外の人より自分のよく知つてゐる失はれたる美術探檢の議を出したのは、その爲なのだと好劇家が言ふと、いや、私はそれに就いて幾何の智識も持つてはゐない。ただそれが何處にあるかは外の人よりよく知つてゐるかも知れぬ。それを探しに行く方向を示す事は出来るだらう。この理由から、私は自分が全然研究所にとつて價値の無い者だとは思つてゐない。探檢にも、實驗にも、私は常に彼等の側にゐようと思ふ。併し、彼等の先に立つ事は出来ない、又始終後についてゐるものと思はれても困る。呼ばれば、いつでも用をしに行くが、極まつた役目を仰せつけられるのは迷惑だと舞臺監督が言ふ。

すると好劇家が、あなたの話によれば、あなたは所謂『第三美術』について世間の人

より餘程多くを知つてゐるのだ。あなたはそれについて何時間か私に話をして呉れた。あなたはそれの爲にあなたの生活の有らゆるものを捨てた。そして、或點までは研究所設立の計畫を實行に近づけた……それだのあなたには、その研究所をも理想をも計畫をも他の人に渡して了はうと言ふのか。あなたの手を離れたら、總ての方針が變つて來はしまいかと言ふ。

それは確に變るだらう。併し私はそれを恐れないと舞臺監督が言ふので、でも、あなたは個人としてその研究所に關係が持たたくはないのか。それが、間違つた方向へ動いて行くのを見ても心配せずにはゐられるのかと好劇家が言ふ。

いや、間違つた方向へ行く氣遣ひはない。理想の磁石はもう位置が極められたのだ。吸引運動は既に始まつたのだ。道々發見をして行かなければならぬといふ事が、ただそれに對する抵抗力になつてゐる。中には勞れて氣を落す人もあるだらう。過失も幾つか起つて來るだらう。過失と共に發見も幾つかされるだらう。併し、この過失は自

我的な動機から起つた過失ではない、餘り努力に過ぎた結果である。だが、これらの抵抗は却つて吾等を理想に導いて呉れるのだと舞臺監督が言ふ。

併し、あなたの攻撃する今日の劇場もその理想の吸引力には抵抗するだらうと好劇家が言ふと、ああ、それは全く意味が違ふ。彼等は恐怖から抵抗するのだ。吾々は勇氣から抵抗するのだ。吾々は呼ばれる聲を聞くのである、引かれる力を感じるのである。そして、道々發見をしながら、靜に熟慮しつつ、眞ッ直ぐに進んで行くのである。斯くして、最後に吾人は、吾人の望んでゐた物而して吾人を引き寄せてゐた物を發見するに違ひない。そして、それから……と言ひかけて、舞臺監督が句を切ると、それからどうするのだと好劇家が聞く。

それが問題なのだ。私自身の立場から言へば、吾々の旅には決して終が無い筈だ。吾々にとつて吸引運動の止む時は決して有るまい。吾々はいつまでも呼ばれてゐるだらう……招かれてゐるだらう……前へ前へと歩かされてゐるだらう。

舞臺監督のこの一語をもつて、この長い長い對話が終つてゐる。

第一對話を讀んだ時と同じやうに、私はこの第二對話を讀んで多くの利益を得た。

智識と訓誡と勇氣とを得た。その點は、よくも他きずにこの長い對話をして呉れた

Stage Director と Playgoer とに感謝する。

併しながら悲むべし、クレエグは依然として夢想家であつた……と言ふ意味は、この長い對話の内に、一つも自家實行の報告が無かつたと言ふのである。これを第一對話に比較するに、ブラクチャカル、サイドの研究報告が豊富になつた事は同日の比でない。それが爲に興味は第一對話に劣れる事數等だが、ブラクチャカイに人を動かす力に於いては、逆も第一對話の及ぶ所ではない。併しながら、謂ふが如き研究所の資金支出を國庫に仰がうとするが如きは、夢想も亦甚しいと思ふ。英吉利の國家が斯かる事に金を出すか出さぬかは、その同盟國の政府の藝術に對する方針を始終見てゐる吾人には餘りに分りきつた問題である。クレエグは斯かる事を夢想してゐるから、立

派な計畫を持つてゐながら、いつまで立つても理想實行の端緒につく事が出来ないのだ。この點に於いては、クレエグ一派から、劇場を使ふ事を知つてゐて劇場を愛する事を知つてゐないと罵られてゐるグランキル・バアカアの方が餘程豪い。かれは國家などを恃にせずにエドレンといふ金のある個人と結びついて、同じくクレエグ一派から美といふものを知らぬ奴だと罵られてゐるバアナアド・シヨオの脚本を使つて、あのコオト、シアターといふ立派な事業をした。國家などを恃にしてゐて、さうして藝術の理想が得られよう。

それにクレエグの計畫は、常に餘りに外面的である、餘りに器械的である、餘りに數字的である。かれが好んでクラシツク、ドラマの *Stylis* ばかりしてゐるのも、一面這般の消息を示してゐるのではあるまいか。アアサア・シモンズも、この人にイブセン社會劇の舞臺面が作らして見たいと言つた。かれの頭がもう少し内面的になると同時に、好古癖を離れて來たら、きつと面白い物が見られるだらうと思ふ。

この人が脚本を軽視してゐるのは、第一對話の時からしてだ。この第二對話に及んでは、殆ど脚本について一言も費してゐない。かれは脚本無しにも芝居は出来るといふ説を持つてゐる人である。演劇は詩人が不完全に殘した藝術を完成するものだと説いてゐる人である。伊太利の昔の comedy of masks を慕つてゐる人である。脚本と俳優との關係について日本の眞山青果君と説が合ひさうな人である。かれは、金さへあれば何でも出来さうに言ふが、さて研究所も出来、實驗や探究もほぼ濟んだ所で、一體どういふ脚本を演じようと言ふのか。それが一向分らない。それによつては、折角の實驗も研究も何でもない物になつて了ひはしまいか。グランヅキル・バアカアとキリアム・アアチャアとが計畫したナシヨナル・シアタアはいまだに實行されないでゐるが、その計畫書の中には立派な Repertory (出し物の目録) が這入つてゐる。クレエグは未だ嘗て理想のレバアトリーといふものを見せて呉れた事がない。かれの出してゐる『ゼ、マスク』を見ると、毎號沙翁劇の衣裳、建築等に關する考證が出てゐるが、まさ

か沙翁劇ばかり立て続けに見せようといふ譯でもあるまい。コンスタンの學生の試演のレバアトリーにも劣るやうな出し物をしたら、好い恥だと思ふ。

併しクレエグは、現今しきりにアレナ、ゴルドニの中で、自ら舞臺上の實驗をしてゐるといふ事であるから、第三對話が若し出るとしたら、それにはその實驗の報告が豊富に書き載せられる事であらうと、それが今から楽しみに待たれる。

因に言ふ。クレエグはこの頃『ゼ、マスク』に廣告をして、自分の書いた『ゼ、アート、オブ、ゼ、シアタア』の第一版及び第二版を、廣く江湖に求めてゐる。原價で買ひ戻すからと書いてあるが、一體自分の本を買ひ集めてどうするのだらう。兎に角一風變つた人だ。

新劇小觀

(一) 供給は需要を生む

「需要は供給を生む」とは経済學の原則である。日本今日の劇場はこの経済學の原則に従つて事を爲してゐる。春櫻が咲いて人の氣が浮いて來ると、花やかな賑やかな狂言を出す。夏暑くなつて人が涼氣を欲するやうになると、噴水や本雨の使へる劇を出す。戀愛小説が流行り出せば、戀愛小説を脚色したものを舞臺に掛ける。新聞小説が持て囃されれば、新聞小説を劇にする。芝居道の仕打は常に一般見物の需要の那邊にあるかを注意してゐて、絶えずその嗜好に投ずる事をのみこれ努めてゐる。故に日本の劇壇に進んだ新しい劇を見ようとするものは先づ一般見物の嗜好を進めなければならぬとは常に耳にする有識者側の意見である。併しながら一方に於いて見物の嗜好を迎へた俗悪な劇のみを演じ續けてゐながら、一方に於いて如何に有識者が口角泡を飛ば

して説をなした所で、いつになつたら見物の好尚が進む事であらう。吾人は先づ物質上の損害を犠牲にして進んだ劇を演ずる事を一座に長たる俳優並に仕打側に勧めなければならぬ。昔から「時代」より進んだ藝術を世に提供して金を儲けたといふ人のあるのを聞かない。新藝術の提供といふ事は物質上の損失といふ事と殆んど異句同義であるといつても好い。物質上の損失を憂へるものは、既に新藝術を興すの氣力なきものである。英吉利の俳優ジョージ・アレクサンダー George Alexander の例のキリアム・アチャアとの間に交された會話の内に、かういふ意味の事がある。需要が供給を生むといふ原則を劇に當辨めることはない。劇壇に於いては供給が却つて需要を生んでゐる。需要の無いものを供給してこそ初めて新しい藝術が興るのである。よく「世間の需要」といふ事をいふ人があるが、藝術の或特殊な形式に對する確固たる需要などといふものが、決して今の世間にあるものではない。新興演劇發展の跡を尋ねて見るのに、常に供給が需要に先立つてゐる。ジョージ・アレクサンダーが「後のタンクレ

「イ夫人」を演ずる前に、誰か現代の服を着けた性格悲劇を要求したか。ある好い物を見ようといふ要求は却つてこれを書いた作者、並にこれを演じた俳優の心にあつた——決して見物の心にはなかつた。ピネロオ劇今日の隆盛は實に供給が需要を生じた由なき一例である。公衆の需要を便りとして自家の脚本を撰び自己の技藝を律して行くものは、自己に「自己の藝術」無きものである。公衆の要求は藝術家の要求ではない。従つてその要求は常に藝術とは縁の遠いものである。藝術家は自己が藝術と信する所のものを唯供給すれば好いのだ。見物はこれを見て初めて藝術といふものを知り、ここに第二の藝術を要求するやうになるのだ。日本の藝術界、遅れたりとも雖も、詩人に、小説家に、彫刻家に、畫家に、註文に應じて作品をせぬ作家の少くとも二人や三人はある。同じ藝術界の人でありながら、無識なる一般俗衆の註文を離れて新味ある劇を舞臺の上に供給して呉れる俳優が一人でもあるか——これは徒に大言壯語して日本の俳優を貶すものではない。どうかして日本今日の俳優を眞の意義に於ける藝術家にしたいから言ふのだ。

藝術家にしたいから言ふのだ。

(二) 舞臺上の寫實主義

ゴッツン・クレエグがミランの印刷所から出してゐる演劇雜誌「マスク」では、左の三つの問題を提出して、歐洲各國の俳優から答を求めた——

- (一) 演劇術に於ける寫實主義は人性の自由なる表現法なりや。
- (二) 俳優はその表現法に於いて文學者並に畫家に對して許さるると同等の自由を許さるべきものなりや。
- (三) 寫實主義は廣く一般公衆に訴ふる所あるものなりや、或は又、一部の少數なる看客にのみ訴ふる所あるものありや。

これに對するピアボム・ツリイの答は斯うである——

- (一) 明に然り。

演劇新聲

- (一) 許されぬ筈なし。
- (二) 萬人に訴ふる所あり。

ツリイは猶附記して曰く――

「但し寫實主義の表現法並に熱情の表現法は常に技巧の支配を受けざる可からず」と。
伊太利の悲劇俳優トムマゾオ・サル非ニ Tommaso Salvini の答はツリイの答に酷似してゐる――ツリイのそれより稍否定的ではあるが。

サル非ニの答の一節に曰く――

「舞臺上の寫實主義は技巧の飾りと導きを待ちて初めて價值あり。」
又曰く――

「寫實主義はそが技巧に従屬する時に於いてのみ總ての公衆に訴ふる所あるを得るなり。」

喜劇作者のシドニイ・グランヂイは非寫實主義者である。曰く――

「寫實主義は戯曲に對する呪咀の一なり。」

また問題の(二)に答へて曰く――

「斷じて許されず。俳優は肉と血なり。文學者は印刷所のインキなり。畫家は彩色せられたる畫布なり。」

評論の大家アアサア・シモンズは答へて曰く――

「舞臺上の寫實主義は不可能事なり。總ての藝術は磁石力なり。最も偉大なる藝術は、
精靈を精靈に傳ふる磁石力なり。」云々。

試みに僕をして以上の三問に答へしめよ――

- (一) 然り。
 - (二) 許さる。
 - (三) 一般公衆に訴ふる所あり。
- 總て肯定的だ。

新劇小觀

既に「寫實主義」と言ふ、決して「眞實」其者ではない。「寫實主義」とは「技巧に依つて増減された眞實」である。

だから「寫實主義」は「寫實主義」として獨立して、何者にも支配される要はない。「眞實」を技巧の下に置くのは可として、技巧に依つて出來た「寫實主義」を更に技巧の下に從屬させやうとするのは無意味な事だ。

畫家の繪の具は自由である。文學者のインキは自由である。ひとり俳優の血と肉とは自由でない——といふ議論は一應尤もに聞える。併しながら如何んぞ知らむ、畫家の繪の具にも制限がある。文學者のインキにも制限がある。俳優の血と肉とは自由でない程度は繪の具に制限のある程度インキに制限のある程度に比して、決して格段に大きいものではない。俳優の血と肉とは畫家の繪の具、文學者のインキと同じ程度に於いて制限があると同時に、同じ程度に於いて自由である。繪畫文學の表現法に比して演劇の表現法が格段に自由でないとはどうしても思へぬ。

「寫實主義」が若し一部の少數な人にのみ訴ふるものであつたら、それはまだ眞の「寫實主義」ではない。眞の「寫實主義」とは技巧に依つて出來得る限り「眞實」に肉迫するの謂である。「眞實」は萬人に取つて「眞實」である。表現法が「眞實」に近づけば近づく程——眞の「寫實主義」になればなる程——その訴ふる所の範圍は廣くなるわけだ。

(三) 人形たれ

脚本は人形遣ひである。俳優は人形である。俳優の職務は脚本の人形たるにある。併しながら俳優は生きた人間である。土偶でもない、木偶でもない。俳優の價値は、その血と肉を備へた人形たる所にある。

既に人形である。人形に「自我」は無い。人形は人形遣ひの意の儘に動く。俳優は脚本の人形となつて、初めて純粹に曲中の人物となること出來るのだ。

一步も脚本の外に足を出さず、一步も脚本の内に逡巡せず、一指を動かすにも一

髪を揺がすにも、脚本の心の糸の操る儘であつてこそ、眞に俳優はその天分を盡した者と云はるべきだ。

斯く言はば、一派の俳優は『それは餘りに俳優を無視した話だ。俳優は脚本を爲活かしてこそ豪いのだ。』と、直ぐ斯う言ふであらう。

然り、俳優は脚本を爲活かさねばならぬ。併し、脚本を爲活かすといふことは、決して脚本以外に出たり、脚本にある事を省略したりするの謂ではない。何處までも脚本に忠實であつて、然も生氣に充ちてゐることだ——脚本に對して血と肉のある人形になることだ。

繰返して言ふ、俳優の天分と名譽とは掛つてここに在るのだ。

音楽者が一つの曲を奏するとする。彼に若し妙技ありとせば、その妙技は決して原曲に一小節を増したり、一小節を略したりすることではない。正確に原曲の示す通りを奏しつつ、然もこれに生氣を與へることだ——原曲の感情を十分に傳へることだ。

力だ。表情だ。姿勢だ。

音楽者が曲譜中の一音符をも忽にしないのが若し名譽であつたら、俳優が脚本中の一言一句をも忽にしないのも亦等しく名譽でなければならぬ。

併しながら、時には俳優が脚本の一部を改作して、成功を得る事がある。けれども之を以て、その俳優を俳優として豪いとすることは出来ぬ。それは偶々その俳優に脚本改作の技倆があつたのだ。脚本改作の技倆と俳優の技藝とは全く別のものだ。俳優が脚本の改作をした時、脚本改作の成功と俳優技藝の成功とを混同視するのは、俳優に有り勝なことだ、見物にも有り勝なことだ、識見ある劇評家にも有り勝なことだ。

それ故に俳優が脚本の一部を改作して見た所で、それはその俳優の作劇力の表現になつても、決して俳優としての名譽にはならぬ。然るに今日の俳優は必ず脚本の一部を改作するを以て、自家の見識となし、自家の名譽と心得てゐる。不思議なことだ。

脚本は傑作になる程、俳優を人形にするものだ——俳優に「自我」を出させないも

のだ。

日本の芝居者は不完全なイブセン劇の翻譯を不注意に読んで、直ぐと斯う言ふ。「こんな芝居が實際演れるものか。話し計りだ。少しも動きがない。話劇だ。座劇だ。」と併し、その不完全な翻譯でも、少し注意して読んで見るが好い。イブセンの脚本は、俳優が「自我」の頭を出す一刻の餘裕もないやうに出来てゐる——俳優が自ら工夫する餘地の更にないやうに出来てゐる。少しくそのト書を落ちなく読んで見るが好い。少しく對話の呼吸を考へながら読んで見るが好い。一舉手、一投足、一音一聲と雖も、巨手イブセンの束縛の内にあらざるものは一つも無い。イブセンの束縛。妙な語だ。併しながら、悉くこのイブセンの束縛に堪へてこそ、眞にイブセン劇に血と肉とを與へることが出来るのだ。

アアキングは沙翁の人形となつて、その名を世界に轟かした。サラア・ベルナルはサルツウの人形となつて、世界一の女優と歌はれた。團十郎は櫻痴居士の人形であつた。菊五郎は黙阿彌の人形であつた。イブセンを人形遣ひとして持ち、ハウプトマンを人形遣ひとして持ち、ダンヌンチヨを人形遣ひとして持ち、マアテルリンクを人形遣ひとして持ち得る今日の俳優は幸福なるかな。

人形たれ、人形たれ、人形たらずむばイブセンは去らむ、ハウプトマンは去らむ、ダンヌンチヨは去らむ、マアテルリンクは去らむ。

斯くまで言ふも、なほ一部の俳優は、人間にして人形たるの耻辱を主張するであらう。さうして「俳優は人間なり。」と反り返つて誇るであらう。

然れども、その貴い、豪い、萬物の靈長たる人間も、終に神の人形ではないか。運命の人形ではないか。

諸君は自己が脚本の人形たるを耻づる前に、何故自己が神の人形たるを悲まないのか——何故自己が人間たるを悔まないのか???

(四) 芝居好の婦人に

婦人が芝居へ行くのは芝居を見に行くのではありません。役者を見に行くのです。「今度は誰々が何々をするから行つて見たい。」と云ふ婦人の語は、常に「何々を」より「誰々が」に語勢を置いて聴くべきです。例へば「吉右衛門が高時をするから行つて見たい。」と言ひます。これは決して「吉右衛門が高時」が見たいのではありません。「高時を演る吉右衛門」が見たいのです。男子は役者を通して役者の扮する人物を見ようと致しますのに、婦人は役者の扮する人物の内、役者本人を見出さうとするのです。——役者が部屋着の儘、素顔で舞臺へ出る事、これ芝居好の婦人が無意識に理想とする所だらうと思ひます。

一步を譲つて、婦人は芝居へ役者を見に行く者ではないと致します。然すれば婦人は芝居へ刹那の感情を動かしに行く者です。芝居の筋などはどうでも好いのです。科白の進行などはごんなでも構はないのです。唯離縁をされた嫁が、生家の父に絶りつくのを見れば、それで可哀さうになつて泣くのです。夫の洋行中、夫の姉に虐められる若い妻を見れば、それで堪らなく悲しくなるのです。理性にも訴へず、智力にも問はず、刹那の感情に貴重な涙を零して、それで満足してゐるのです。丁度理由なしに人に背中を打たれて、それで痛いといふ感じを得て、それで満足してゐるやうなものです。世の中には、その當事者が泣いてゐる事でも、傍から理智に訴へて解釋して見ると随分可笑しな事が澤山あります。また、その當事者が笑つて爲てる事でもその人を離れて考へて見ると随分悲しい事が澤山あります。婦人が芝居に對する態度も、願はくはこの態度であつて欲しいと思ひます。芝居は人生其者です、決して人生の「芝居」ではありません。人生其者に對する態度を以て芝居に對する態度としたら、貴重な涙を浪費する愛は自然と無くなるだらうと存じます。——私は芝居好の婦人が、子供を連れて往來傍に座つてる乞食を見て、何故泣かないのかと不思議に思つてゐます。芝居は

婦人の専有物である限り、決して進歩するものでありません。婦人が一人無しに今日の芝居に不満足になつた時、その時が初めて新しい芝居の興る時です——私は然ういふ時が来るかどうかを疑ひます。

全體、女優必要論の如きは、男子側より寧ろ婦人側から出なければならぬ議論なのです。それが婦人側から一向に出ないのを見ても、婦人が眞に劇を解する者でない事が分ります。今日の婦人は「男の扮した女」の粗雑な表情を見て満足してゐるのです。私共男子はもう今日の女形のどんな上手を見ても「眞の女」とは思へなくなりまして。然るに婦人はそれを見て満足してゐるやうです。まだ「眞の女」だと思つてゐるやうです。

婦人が「男の眞似た女」を「眞の女」だと思つてゐる限り、好い女優は出て参りません。又女優の出て来る必要もないのです——女形で十分婦人客が呼べるのですから。私は芝居好と稱せられてゐる婦人連が、如何にも理智の力に乏しいのを常に驚いて

ゐる者です——その感情の粗雑なのを常に悲しんでゐる者です。

(五) 古い劇術 新しい脚本

新しい脚本を演ずるに古い劇術を以てすることは出来ぬ。古い劇術を以てしようとしても、新しい脚本はそれを許さぬ。

新しい脚本の忠實な質演をすれば、おのづとそこに新しい劇術が出て来る。

新しい脚本は新しい劇術を生む親だ。

新しい劇術は新しい脚本の乳を探る赤兒だ。

古い劇術を以て無理にも新しい脚本を演らうとすれば、新しい脚本は忽ち破れて、忽ち古い脚本になつて了ふ。

老人が少年になることは出来ぬ。少年が老人になることも出来ぬ。老人をして老人たらしめよ。少年をして少年たらしめよ。古い劇術をして古い脚本の扮装者たらしめ

演劇新聲

よ。新しい劇術をして新しい脚本の扮装者たらしめよ。

日本の古い劇術には、脚本の「空氣」とか脚本の「色」とかいふもの——島崎藤村氏が私にいはれた語を借りて、もつと適切にいへば、脚本の「肌觸り」とでもいふべきものを現す上に於いて、注意と研究とが非常に缺けてゐる。

日本の古い劇術は、歐羅巴の近代劇脚本にあるやうな極微妙な stage effect を作り出すべく、餘りに粗雑だ。日本の古い劇術は Monotonous だとか、戸外の人聲だとか、時計の鳴る音だとか、さういふ風な極微な小な事で、stage effect を作り出す法を知らない。日本の古い劇術が stage effect を作り出すには、雷を鳴らさなければならぬのだ、物を毀さなければならぬのだ、人を殺さなければならぬのだ。

日本の古い劇術は、原作脚本の臺詞に非常に不忠實だ。ただ大凡の意味さへ通れば好いといつた風だ。もとより原作の臺詞に忠實なばかりが脚本に忠實なわけではない。或場合には發聲上テニヲハ位變へたり抜かしたり口の中で言つて了つたりしても爲方

がない。併しながら脚本作家の生命は人物と人物との對話にある。脚本作家が臺詞を書く時、その一言一句をも忽にしてゐないことは明なことだ。勿論、音調口調の如きは、十分考へて書いてあるものと思はなければならぬ。それを無雜作にただ意味さへ通じれば好い位な態度で演られては堪らない。況んや「その」とか、「つまり」とか、「何の事はない」とか、「ですなア」とかいふ語を平氣で原作の臺詞の諸所方々に挿むに於いておやだ。

ここに「日本の古い劇術」といつたのは、歌舞伎劇の劇術を指したのではない。日本今日の新派の劇術を指したのだ、日本今日の新派の劇術は決して「日本の新しい劇術」ではない。

新しい脚本をどしどし上場するのは非常に結構なことだ。併しながら古い劇術を以てそれをするなら、それは甚だ無意味なことだ。

幾ら新しい着物を着ても、身體が古く汚れてゐたなら、折角の新しい着物も忽ち古

く汚れて了ふではないか。

以上は新富座で森先生の『假面』が上場されたのを見た時の断片的感想だ。

四十一年の劇評

(一) 明治座第一印象

市川左團次は日本固有の歌舞伎狂言を因襲的に傳へ得る器では無い。左團次が藝術上の生命は古きを捨てて新らしきを興さなければ永く續かぬ。といふ事は、いつまでも古名優の面影をのみ夢に見てゐて、若い俳優とさへ見れば「大根」呼ばはりをする老劇通諸子と共に吾人青年も認めてゐた。

人に左團次を見る眼が有るやうに、左團次自身にも亦自らを見る眼があつた。彼は洋行した——少くとも「洋行」といふ一時期を劃した。洋行して彼は何を見て来たか、何を聞いて来たか、何を學んで来たか、それらは吾人の知る處でない。彼は總てを忘れて歸つた、日本従來の總ての古い型を忘れて歸つた——彼は「洋行」に一時期を劃して藝術上の「新人」となつた。一月十四日明治座の初日に『袈裟と盛遠』の序幕を見

て直ぐ僕の感じた事は之である。

「素人に歸れ」とは新藝術の第一の要求である、而して左團次は素人に歸つた。「多くを読んで多くを忘れよ。」とは新藝術の第二の要求である、而して左團次は多くの古きものを忘れた。「藝術家と藝術其者とを一心同體ならしめよ。」とは新藝術の第三の要求である、而して今、左團次の藝術は左團次其人となり、左團次其人は左團次の藝術となつた。

既に「新らしき藝術」である。「新らしい」といふ外に「巧い」「拙い」を論ずる餘地はない。「新らしい」藝術が興つたのだ。これからどう進むか、それはまだ分らない。「巧い」「拙い」を論ずる事の出来るのはまだ十年も先の話だ。

「新らしい」のはやがて「若い」のだ。「若い」のはやがて「生々しい」のだ。「生々しい」からといつて「新らしい」ものを捨てる人々は宜しく捨てるが好い。斯様な人に向つては今度の明治座はゼロだ、ナツシングだ。

然らば何が新らしい。何處が新らしい。

先づ第一に新らしいと思つた事は仕出しに注意力の増した事である。日本劇在來の仕出し——舊劇にもせよ、新劇にもせよ——程不注意な者は恐らく世にあるまい。彼等は主要人物の科白に不注意なるのみならず、己れ自身にさへ不注意である。彼等にして「自分が何の爲にこの場へ出て如何なる境遇の人に向つて何の爲に何をする」のが明瞭に答へ得るものは恐らく一人も無からう。然るに今度の明治座の仕出しは何れも「自己の存在」と「自己の位置」を知つてゐた。「袈裟と盛遠」の序幕洛外衣川閑居の場に出る袈裟の友數名並に女童は何れも絶えず或事を爲し、或者を見、或事を聞きつつあつた。妹背櫻に腰打掛けて思に沈む袈裟を外にして、てんでに老ひたる占方に手相を見て貰ひ、互の吉凶に或は喜び或は悲む處から、占方が盛遠の物語に依つて心に描きたる少女の面影の甚くも袈裟に似たるを驚く邊より漸く注意を袈裟に集め、占方が袈裟の掌を見て「死相ぢや。」と言ふと一齊に驚いて、終にこの忌はしき占方を庭

外に追ひ出すまで、何れも従來の仕出しでは無かつた。三幕目渡邊渡の寢殿に袈裟の舞を見る家臣共も感服の爲様に些と態とらしい氣味はあつたが、兎に角従來の仕出しのやうに舞を見ないで見物を見てゐるやうな事は無かつた。「エニスの商人」の貴族、番卒等も絶えず或場合或場合に適宜の表情をしてゐた。

第二に感じた事は科白の非常に自由になつた事である。これは左團次に於いて殊にその然るを見た。その盛遠は従來の如く「何が何して何とやら」を用ひない。一氣に言ひたい處は一氣に言ひ、緩り言ひたい處は緩り言ふ——總て盛遠の意の儘である。従つて窮窟でない、間が延びない、自然だ。殊に序幕の、戰場から歸つて来て衣川に袈裟の安否を問ふ邊が好い。概して、座るにも、立つにも、歩くにも、立留るにも非常に無造作になつた。無造作だから態とらしくない、態とらしくないから自然だ、自然だから見てゐて樂だ。シャイロツクは西洋劇の模寫であるから、更に科白が自在だ。立派な模寫だ、精緻な模寫だ、忠實な模寫だ。

第三に感服したのは光線の使ひ方である。見物席の燈を悉皆消して舞臺だけ明るくするのは當り前——この當り前な事さへ中々行はれない——だが、従來のやうに見物に電氣の球の一つも見えないのは好い。ライム、ライトを使つて絶えず俳優の顔面表情を見せるやうにしてゐるのも好い。「袈裟と盛遠」の序幕で、秋の夕が刻一刻と暮れて行く工合は、今迄の日本の芝居に見られない美しさである。幕開の秋の日の黄色い光の元に落葉を踏んで多くの女子が老幼打雜つて遊んでゐる景色と、幕切れに袈裟と盛遠が妹脊櫻に凭つて、とツぶりと日の暮れて落葉の散る内に、顔を見合つた景色とは今も尙眼の内に残つてゐる。二幕目三幕目は月夜の光線であるが、遠光の家で柱の太い影が邪魔になつた外は、これも概して好く出来た。エニスの法廷は光が總てに行き渡つて隅々に至るまで少しも暗い處の無いのを賞めたい。美しいステンドグラスを通して表の日の光の見えるのも好い。

第四に感心したのは道具だ。「エニスの商人」の法廷などは今迄の川上正劇などが逆

立をしても追ひつく事の出来ぬ立派さだ。壁畫が非常に振つてゐる、ただ最う少し色が古ければ尙好い。ステンドグラスも本物だ。「袈裟と盛遠」では従來の道具の型を總て逃げた新しい工夫が見えた——序幕が殊に好い。

『袈裟と盛遠』では従來のやうな合方は更に使はぬ。序幕では初め合間々々に鳥の囀る聲——これが少し春らしかつたのは残念だつたが——を聞かせ、盛遠の來る少し前に馬の蹄の音が遠くから段々近くなる處——これが又壯士芝居の汽車の音のやうだつた——を聞かせ、袈裟と盛遠とが戀のうつつに相近寄らうとする一刹那に夕の鐘を聞かせるだけだ。二幕目は白露の彈する琴の音並びに歌、三幕目では幕開に琵琶、袈裟の舞ふ時に古風な下座を用ひた。何れも自然である。

諸最後に四人の女優に就いて一言したい。先づ意外だつたのは何れも丈の案外低く見えない事である。科臺詞廻しも案外舊式に捉へられなかつたのは多とすべしだ。唯遺憾なのは何れもまだ表情が足りない——是は「表情」を一種の「罪惡」として先祖から

教へ込まれた日本婦人一般の不幸である。日本の新らしい女優たらむとする婦人は先づこの舊道徳を破つて日常座臥の間にも盛に表情を試むべしである。それから臺詞の語尾の甘つたれるのもいけない。これは成るべく男らしい聲の切り方を練習したら直ぐ直る事だらうと思ふ。聲の切れ目のはつきりしてゐたのは松蔦のネリツサが一番だつた。形の好いのは翠扇の袈裟が一番だつた、序幕の幕切れも好し、三幕目の舞ひながら一寸幕になる處も好かつた。紫扇の白露は狂氣の眼つきが好かつた。臺詞廻しは稍女學校式である。旭梅のボオシアも第一回の試演に彼以上を望むのは無理だらう。顔のこしらへは四人とも下手だ。が何れも初舞臺としては立派な初舞臺だ、これだけの藝を資本にして練磨の功を積んだらきつと物になる、瑣々たる世評などにはビクともしないで、大に奮勵して貰ひたい。「エニス」の商人は稿を別にして論ずる價值が十分ある。こゝには唯好劇家に是非とも一見を勧めるに留めて、「明治座第二印象」に詳しい紹介をする事としよう。(二月十四日誌)

(二) 明治座第二印象

何れの國の藝術史に徴して見ても、外國藝術の模寫はその國の新藝術の發展に廣い基礎と多くの材料とを與へてゐる。我が日本國も新藝術の勃興と共に、多くの訪るべき模寫藝術を得た。

文學の模寫に於いては、森鷗外氏の『うもれ木』長谷川二葉亭氏の『片戀』内田不知庵氏の『罪と罰』がある。繪畫の模寫に於いては和田英作氏の『落穂拾ひ』がある。音樂の模寫に於いては音樂學校諸氏の『シニウベルトのシムフォニー』陸軍音樂隊諸氏の『ワルキユウレの序樂』、明治音樂會諸氏の『ドナウの漣』がある——然るに演劇に於いては一の模寫と稱し得べきものが無い。

藝術の模寫に於いて、最も束縛の嚴なるものは音樂である——音樂は原作曲譜の要求する所を總て離れる事が出來ぬ。之に次いで束縛の嚴しいものは繪畫である——繪畫

は原作の色を變へる事が出來ぬ、併し大きさに於いて稍自由が在る。日本に於ける西洋藝術の模寫の内、一番束縛の緩いのは文學である——これは用語とその語脈とが西洋のそれと全然種類を異にしてゐるからだ。然るにその文學の模寫——脚本の模寫——を用ひて演ずる演劇の模寫は文學のそれより更に束縛が無い、更に自由だ、更に取捨の可能性に富んでゐる。

最も自由な模寫は最も遅れて出た——市川左團次が昨今明治座に演じてゐる『エニスの商人』は、日本に於ける西洋演劇模寫の嚆矢として、前述の文學、繪畫、音樂等の模寫と肩を比べる價値がある。

既に川上劇に『モンナ・ワンナ』祖國』があつた。文藝協會劇に『エニスの商人』『ハムレット』があつた。更に洋劇研究會劇に英語を以て演せる『ジュリアス・シーザー』があつた。是等を措いて左團次の『エニスの商人』を西洋演劇模寫の嚆矢と呼ぶのは抑も何故である。

模寫の價値を定めるに眞の權利ある者は親しく原作を知る者のみである。僕は先に日本人の誇るべき模寫として『うもれ木』『片戀』『罪と罰』『落穂拾ひ』『シユウベルトのシムフォニー』『ワルキエウレの序樂』『ドナウの漣』等を擧げた。併しながら僕は未だ會てシユビンの作を獨逸語で讀んだ事はない、ツルゲエネフ、ドストエフスキイの作を露西亞語で讀んだ事もない、ミレエの作を巴里のルウヴルで見た事もない、ワグネル、シユウベルト等の曲をその故國の名手が奏するのを聞いた事もない——僕は原作を知らない者である。原作其者を知らぬ者が何の權威を以て模寫の價値を定めたか。それには答が有る。曰く「自分の今迄に學び得た西洋藝術の空氣と正しく交通のあるものを擧げたのだ。」——西洋藝術の空氣。漠とした言葉だ、然しながら確固として動きの無い要素だ。捉へ易さに似て中々捉へ難い。これを吸ふには「研究」といふ呼吸器を要する。これを吸つて自己の養分とするには「人格」と云ふ肺臓を要する。

僕が西洋演劇其者に就いて一も知る所の無いのは、前述の文學、繪畫、音樂等の原

作に就いて一も知る所の無いのと同然である。僕が左團次の『エニス商人』を稱揚する所以は、ハヅリット、レエ・ハント、ジョン・フォルスタア、ヘンリイ・ルウス、クレメント・スコット、キリアム・アアチャア、バアナアド・シヨオ諸氏の評論に依て、僅かにその一グラムを吸ひ得たる西洋演劇の空氣と正しく交通する處があつたからだ。如何なる點に於て「交通する處」があつたか。少しく具體的に述べて見たい。

シヤイロックは沙翁の書いた有名な人物の中で一番やさしい役だ。マクベス、オセロ、リイア王、レオンチイズなどのやうに、性格の誤解を招き易い役ではない。シヤイロックは心持の好い Good Inter である。全猶太人を一人に代表して基督教徒の迫害に反抗しようとする者である。基督信徒に對する復讐の一念、その外には何も無いのだ。憎い、憎い。仇がどりたい。その外には何の望も無いのだ。彼の言ふ事には正義が在る。彼の悪態な口を突いて出る痛快な警句の中には殘酷なる基督信徒をして愧死せしむるに足るものが在る——左團次は確かにこの心持を現はしてゐた。

(282)

故人キインのシャイロツクは「復讐の権化」であつたは好いが、娘に對する情の無かつたのを遺憾とするを傳へられてゐる。左團次のシャイロツクは十分娘に情が有つた。「それにつけても女ジエツシカ、基督信者にくつゝかせる位なら、泥棒にでもくれたはうが、まだましであつたものを。」の悲しげな臺詞廻しは十分見物の同情を惹いた。「シャイロツクは見物の同情を惹いてはいけない。」なごと言ふ人もあるさうだが、それは飛んだ愚論だ。沙翁が同情を以て描かぬ人物は一人も無い筈だ。

マクリチイのシャイロツクは個人の怒りを忘れて、抽象的に人の不正を論じた爲に、自然憎さげな處の缺けたのを失敗だとしてある。左團次のシャイロツクには十分 *malisnity* が見えた。「世間には豚を見れば胸がむかつき、猫を見れば氣が狂ふといふ仁もある。」と言ひながら横眼でアントニオを睨む邊は大出来だつた。手前勝手な理窟をならべてから「何と。お聞分下されましたか。」と公爵に一禮する時、死んだアアキングはにやりとツオルテイル式な微笑をしたさうだが、左團次はさうだつたか覺えてゐない。

「好かぬからとて殺すといふは人情ではないわい。」と言ふバツサニオの言葉に對して、「憎む程なら殺したいと思ふのが人情の當り前だ。」と極めて冷淡に言つて済ましてゐる。「氣に喰はぬと憎むとは同じでないぞよ。」と又バツサニオが口を返すのを耳にする時、「何だ」と猛り立つて來るイキも好い。

バドワなる博士方より使者の參つた趣をサラリノが公爵に告げる。バツサニオはアントニオを慰める。その間にシャイロツクは後へ退いて、壇の欄に身を凭せながら靴の裏でナイフを研ぐ。ネリツサが出て來て、書狀を公爵に渡し、直ぐシャイロツクの左に立つ。ナイフを研いでるシャイロツクは一眼呉れるが、直ぐ正面を向いて我を不關焉と言つた風である。ネリツサとシャイロツクの對照は此處で見られた。

グラシアノがサモスの聖人の學説を引いてシャイロツクを罵る間、シャイロツクは知らん顔をして片膝ついて證文を擴げて見てゐる。グラシアノの悪口の終るのを待つ

(283)

て、證文を擲げた儘グラシアノをちろりと見て、「證文に押した印形が、怒罵つて消えりやあいざ知らず」と憎さげに言ふ處も、坪内博士の臺本（總てブウスの型）通りだが、力のある演じ方だつた。「誓うた上は、誓うた上は、天帝に誓うた上は。」の臺詞廻しは、牢として抜く可からざる猶太人の決心を現はした。

ポオシアが「外科醫者を呼寄せおけ。」と命すると、「さやうな事が證文に認めてござりまするか。」と惶てて證文を床の上に擲げ、忙しげに證文の文字に眼を走らす處も好い。アアギングは此處でナイフを使つて證文の字の行を追つたさうであるが、それも面白からうと思ふ。

アントニオとバツサニオの別れを、嘲笑ひながら、欄に凭つて、待遠しげに天井を眺めて髯を弄つてる處も好い。娘の述懐を言つてゐると時の鐘がゴオン／＼と鳴る。氣をかへて、「何のかの」と時が経つ。お宣告を願ひまする。」と言ふ處も好い。

「さつても博學な判官様だ。」で、手一杯にナイフを高く捧げる歡喜の絶頂から、「血汐は只の一滴たりとも、其方につかはすと書いてはないぞ。」の一句を聴いて、思はずナイフを手から落し、バツサニオがアントニオを引立てるとぐたりとなつて全で横に打倒れて了ふ失望のどん底に移る變化は遺憾なく演せられた。

「證文の三倍」も貰へぬとの事に更に失望を加へ、「元金だけ」も受取る事が出来ぬと聴いて絶望の極點に達し、證文は二つに裂いて捨て、「もう論判は無益なこつた。」と身を反り返つて断々に言ふ處も好い。

「厄介な代物だなあ。」でグラシアノに突き倒される。「たかゝ首を縊る繩位のものでござります。外に何がやれるものか。」と言ふグラシアノの言葉に又憤然として立ち上る。アントニオの「只今から基督信者と相成りまするやう」で後へ一步踏ける。ポオシアの「異存はないか。さうぢや。」で、ぐにやりとなつて俯伏して了ふ。グラシアノその手を引張つて、最後の毒口を利用して、突放す。突放されてアントニオと顔を合せると、氣をかへて、反りかへつて、肩を後かして、七八歩出口に近づくかと思ふと、

倒れるやうに踰けて引込む——何れも立派な成績であつた。

團吉のアントニオは風采の確かに白馬金鞍の子たるを賞めたい。壽美藏のバツサニオは友情溢るるばかりであつた。左升のグラシアノは身體の自由になつたのを驚く、臺詞廻しも宜しい。旭梅のポオシアは「男子に扮せる婦人」にならなかつたのを遺憾とする。然し名優エレン・テリイの有名なポオシアでさへ、死んだテニスンの評に依れば尊嚴と權威とを缺いてゐたさうである——少しも失望する事はない。

道具は現今尙エニスに残つてゐる宮殿の一部を寫真に依つて摸したものだから確だ。前週にも述べた通りフレスコオの色の新しいのと天井の今迄通り低いのを遺憾とするのみで、その他は實に立派な出来だ。

衣裳は一二の書物を根據として、これに左團次の觀て來た所を按配したものだからだが、日本に於ける從來の西洋劇に見られなかつた色の調和がある。鬘も總て紅毛を用ひたのは背景の色彩と調和して好い。

最後に『エニスの商人』法廷の場を今度の狂言に選んだ事に就いて、一言是非が述べたい。吾人廿世紀の青年から見ると、生意氣知らぬが、シエクスピアはもう甘い、『エニスの商人』の如きはその内にも甘い、法廷の場の組立の如きは更に『エニスの商人』の内でも甘い處だ。新藝術を以て舊藝術を倒すには、辛いもの、苦いもの、濫いものを供給して、古い頭腦に覺醒的な注射を行ふ必要がある。左團次が自分で觀て來た劇の内でも最も摸し易いものを摸し出した謙遜的な態度に異存は爲いが、この次に若し西洋劇の摸寫をやるやうな場合があつたら、この度と同じ程度の——否それ以上の——研究を経て、近世作家の脚本が演じて見て貰ひたい。イブセン、マアテルリンクが自家の哲理を述べた時代劇の一部を演るも好からう、バアナアド・シヨオの諷刺的な一幕物の時代劇を演ずるも好からう——見物制度を全然改めた大膽と勇氣とが有れば何でも出来る。不幸にして見物制度の改革は敗戦した。今後の舞臺上の改革にも失敗が來るかも知れぬ。併し何の恐れる所が有らう。試験だ、試験だ、試験に失敗して

何の恥づる所がある。失望の苦汁を味つて、始めて偉大なる藝術は興る。

(二月廿二日認)

(三) 『春の歌』を観る

『春の歌』は抑も何を歌つたものだらう。言ふ迄もなく東京を呪つたものだ——東京座の芝居が東京を呪つてるのは面白い。

然らば東京を呪つて田舎を讚美したものであらうか。さうではない。唯東京を呪つただけだ。

燈臺守は妻と姉娘とに捨てられたので、東京を呪つて、田舎も田舎、隠岐の島といふ離れ小島に暮らしてゐる——田舎にゐて決して愉快なのではない、已むを得ず田舎にゐて、そして東京を呪つてゐるのだ。姉娘のお筆は二歳の時父に連れられてこの島に渡つたのだが、年頃になるに従つて漸く東京を戀しがる。終にこの島へ漂流した青年華族に連れられて、東京へ上つて見ると、東京には東京でこの青年華族を慕つて

る女がある、それが母と共に父を捨てたと聞いてゐる實の姉だといふ事が分つて、又島へ逃げ歸る。茲に始めて父が「東京を呪ふ」情を染々と身に覺えて、二人又昔の生活に歸らうとしてゐる處へ姉が追かけて來る。燈臺守は姉娘を見ると氣が狂つて姉娘を刺し、姉娘を傷け、東京を呪ひながら自ら刃に伏して了ふ。姉娘は氣が狂つて田舎を漂浪ひ歩く。青年華族も是等の悲惨なる事實を前にして、狂はざるを得ぬ。髪を剃し、瓢を抱いて田舎を放浪する。氣違の女と半氣違の男とが或田舎で計らず邂逅するといふのが大詰だ。

燈臺守も、妹娘も、姉娘も、青年華族も、皆或意味に於いて東京を呪ふものだ。併し田舎にゐるから愉快だといふ人は一人も無い。再び言ふ、「春の歌」は東京を呪つただけだ。田舎を讚美したものではない。

『春の歌』にして若し田舎を讚美したものだとするれば、ここに見逃すべからざる一人の人物がある、それは深澤の扮する學士大井準吾だ。彼はさしたる失敗もせぬ内に、

(240)

東京を見限つて、故郷の田舎へ歸つて馬子になつた。彼は燈臺守よりも、その妹娘よりも、姉嬢よりも、はた又青年華族よりも利口である。若し『春の歌』が田舎を讚美するものなら、大井準吾は蓋し作者が理想の人物なのであらう——やがてこの劇の主人公なのであらう。

序幕は劇中の一人物の家を背景にして全體の劇に何等の關係も無い喜劇を一幕見せるばかりだ——劇に關係のある人物が一人も出ないのは酷い。四分か五分で済む『マクベス』の序幕は、戯曲『マクベス』全體の主調音を示してゐるとの事だ。『春の歌』の序幕は三十分餘も時を費やして、『春の歌』の譜の一音符をも語らなかつた。併し、あの序幕を見てあんな厭な奴ばかり東京にゐるかと思ふと、誰でも東京が厭になる。東京が呪ひたくなる。作者の意が若し其處にあるのなら、吾人はその苦心を謝さなければならぬ。

二幕目は敵役の側の筋を賣る丈の幕だ。勝手に人物が出たり這入つたりして、勝手に

に筋だけ饒舌つて了へば、さつさと引込んで了ふのだ。三幕目は立役の側の筋を賣る幕だ。が、二幕目よりは遙に詩的だ。雁が鳴いて空を渡る。鸚鵡が物を言ふ。漁夫が歌ふ——だから詩的だ。四幕目の第一場に至つて劇は稍進む——だが、それもほんの一步か二歩だ。悪人が青年華族を墮落させて種に使つた女が、却つて青年華族に惚れて了つた處を見せるだけだ。

眞の劇は四幕目第二場の後半から五幕目の終までである。六幕目即ち大詰はエビロオグになつて居ない。

四幕目第二場の後半、お才の出から、五幕目の終までは、脚本の妙、俳優の技と相俟つて、流石に人を感動させた。

嫉妬に燃ゆるお才が、お筆を捕へて武彦を出せと迫り、お筆の強かに泣くを見て、戀する心は誰も同じと、氣を折つて今迄の亂暴を詫びる處は、喜多村の消極的な藝と河合の積極的な藝とが、好く劇中の人物に適合して、この狂言中の見處だつた。相争

(241)

ふ機勢にお筆の落した古い寫眞を、お才が拾つて見ると自分の母の姿だ。お筆を我が實の妹と知つたお才は潔く戀を諦めた。お筆の落した母の寫眞を自分の持つてゐる父の寫眞と取換へて、それとなく姉妹の名のりをして歸る。お筆はお才の去つた後、自分の落した寫眞を拾つて何心なく見ると、何時の間にか父の寫眞と變つてゐる——あ、それぢやア、あれが姉さんだ。お筆は思に堪へかねて、書置をして家出をする。お才が妹懐しさに再び引返した時は、既に妹のゐなくなつた後だつた。お才はお筆を追つて隠岐の島へ行く。この件は、スクリーブ式と言はうか、サルツウ式と言はうか、默阿彌式と言はうか、但しは紅線式と言はうか、實に巧妙なものだ——併しながら古い「巧妙」だ、新しい「巧妙」ではない。

五幕目の幕が開くと、燈臺守が燈臺の下の岩に腰を掛けて、海を眺めながら、娘戀しき感慨を述べてゐる——そこへ突然お筆が歸つて来る。お筆の悲しい話を聴いて燈臺守は一時大に憤るが、娘の優しい詞に氣を和らげて、再び親子水入らずの楽しい生活に歸らうとしてゐる途端に、お才が遣つて來るので總てが又壞れて了ふ。劇が平和に結ばれようとする途端、突然大破壊の來るのは面白い。紅線式の脚本に新意ありやと問ふ人あらば、僕は此處を指示したいと思ふ。

更に全體を通じて見る。三幕目の燈臺守の宅は、『テムベスト』をその儘である。四幕目の第一場岩瀬家庭園の前半は、『不言不語』を思ひ出させる。お才と武彦との關係は、『ダラム、オオ、カメラ』にも『サフォオ』にも見られる——餘りに古い作を思ひ出させるのは拙だ。

劇全體としての缺點を擧げると、燈臺守の過去の一向不明なる事、お筆が東京へ來てからの苦しみ(姉に會ふまで)の説明更に無き事、武彦の喜劇的方面のみ舞臺に現はれをりて、その悲劇的方面の一向現はれをらざる事等である。殊に最後の缺點は武彦に扮する伊井の技藝にまで影響を及ぼして、何か不真面目な呑氣な若殿を寫すに過ぎざらしめた。四幕目で使ふテニソンの詩「バアレエ卿」は、武彦が讀んでお筆に聞かす

べき詩ではない。若しお筆に英語が讀めるなら、お筆が讀んで武彦に聞かすべき詩だ。五幕目に出る海坊主は「都の人」の幽霊であらうが、怨む人の處へ怨まれる人が幽霊になつて来るのは珍らしい。本来なら燈臺守が海坊主になつて、東京の人を惱ますべきだ——是等は確に新しい。(二月五日認)

(四)『歌舞伎物語』を觀て

脚本の眞の價値は、芝居になつて見て、始めて分る。脚本だけ讀んでも、作者の思ふ所は分らう、作者の寫さうとした所は分らう、舞臺面も分らう、人物の出入も分らう、頭腦の鋭敏な人には、音楽者が曲譜を見ると直ぐ音の聞えるやうに、舞臺上の功果まで歴然と分るだらう。併し是等のものを同時に見、同時に聴き、同時に考へて、直ちに一の纏つた印象を腦裡に得るといふ事は、芝居を見て始めて出来ることだ——音楽の曲譜の眞の價値もおたまじやくしを讀んだ丈では分らぬ。演奏を聴いて始めて

定まる。

昔は知らず、今の日本の劇界は出來得る限り新作の脚本を舞臺に上せぬ事を以て世界萬國の劇界に誇つてゐる——縦し稀に新作の脚本を用ふる場合があつても、努めて原作に忠實ならぬを以て誇としてゐる。需要供給は經濟學の原則だ。だから今日の日本には新しい脚本家が少い——縦し稀に新しい脚本は出ても、その眞の價値を問ふ機會がない。

この間に立つて新脚本家山崎紫紅氏の作が、舞臺に上つたのは頗る異とするに足る。併し第一に上場された『上杉謙信』は、先に言つた日本劇界の誇として、場面にも臺詞にも大分朱が加へられた——それに演ずる者が壯士役者の系統を引いた者であつた。第二に上場された『藝破柴田』は臺詞にも人物の出入にも場面にも極めて脚本に忠實ではあつたが、この脚本の演技に最も必要な「熾烈な夏の日盛り」といふ背景を缺いてゐた——それに演ずるものが文士劇の俳優諸君であつた。第三に上場され

た『亂れ篋』は背景も臺詞も原作通りであつたが、これは作者が俄に頼まれて筆を下したもので、餘り抱負の有る作とも思へぬ——これも演ずる者は書生役者だつた。さて第四に上場されたのが、今度の明治座の『歌舞伎物語』だ。この度は文字の上から言つても原作通り(序幕の左馬助と山三との會話を長めたのと、大詰の舞の歌を短くしたのとは作者自らの業である)、場面或は背景の上から言つても原作通り(大道具の立派な事は既に諸新聞の傳ふる如くである。併し單に立派な計りではない、充分脚本を味はつて、何處までも脚本に忠實ならむとした痕が見える。)、演ずる者は、史劇に素養のある舊派の俳優だ——ここに始めて紫紅氏の新脚本の眞の價値を量る事の出来る時が来た。

紫紅氏は新時代に生れて新時代の文學を修めた新時代の史劇作者である——に系を引いてる筈もない、櫻痴居士に統を受けてゐる筈もない。然らば紫紅氏の脚本其者は果して新時代の新しい史劇であらうか。

默阿彌

凡そ脚本の新しいと云ふには三つの方面がある。第一は材料の採り方である。第二は材料の取扱ひ方(或は描き方)である。第三は材料に對する作者の見方である。そして第三のものは第一第二の底を流れる力である。以上の三つが悉く新しくなければ、未だ「ここに新しき劇あり。」と叫ぶ事は出来ぬ。さて紫紅氏の脚本はさうであらう。この『歌舞伎物語』に限らず、總て材料の採り方は新しい——少くとも従來の狂言作者が「これは逆も芝居にならぬ。」と言つて捨てて顧みなかつた材料を採つて以て自家藥籠中の物としてゐる丈でも新しい。それから材料の取扱ひ方も新しい——従來の史劇に見られないやうな形式がある、而してそれが又舞臺の約束に好く適つてゐる。併し材料の取扱ひ方に於ける作者は、材料の採り方に於ける作者から見ると、余程舊派に讓歩してゐるやうだ。今度の『歌舞伎物語』に見ても、「割臺詞」の多い事、そして「割臺詞」の結を「一同。何々。」でしてゐる所の多い事(但し新演伎法に志ある明治座は「一同」とある處を、成るべく最後の一人に言はせるやうにしてゐる)、景に寄そへて情

を叙べる臺詞の多い事（序幕の幕切れ、三幕目の初め等）などが其證據だ。材料に對する作者の見方に至つては全然新しくないと思ふ——昔の作者が同じ材料を見てもこれ位な見方はきつとすると思ふ。

要するに紫紅氏の史劇は、第一の方面にも第二の方面にも新しいものがあるが、第一第二の方面の底を流れる第三の力——これが最も大切なものだ——に於いて新を缺いてゐる。或は作者の見方は新しいのかも知れぬ、然らば作者の見方に新しい強さが無いのだ。だから吾人新時代の青年の頭腦に訴へて來る所がないのだ。胸を突いて來る所がないのだ。心臓を襲つて來る所がないのだ。思ふに紫紅氏は古い強さを避けて新しい強さに入らうとする中途にゐるのだらう。古い強さの無いのは嬉しいが、古い所が有るのは残念だ——新しい所の有るのは嬉しいが、新しい強さの無いのは残念だ。『歌舞伎物語』は人間よりは事件を描いたものだ。事件よりは思想を描いたものだ。思想とは何である。歌舞伎の讚美だ、劇の讚美だ、藝術の讚美だ。人生に於いて戀は

最も美しいものである、併し藝術はその戀以上に貴く美しいものである。舞臺へ上れば神への贊、一段終らぬそのうちは、人の戀では止められぬ』これが古いのだ。この思想が古いのだ。見方が古いと言つたのは斯ういふ所を指したのだ。

『歌舞伎物語』の主人公は誰であらう。多くの新聞は秀康だと書いた。併し僕は今述べた思想から推して主人公はきつとお國に違ひないと思つたが、猶念の爲に作者に訊いて見たら、果して矢つ張お國だつた。この主人公の錯誤は作者に罪が有るのだから、見物に責が有るのだから。無論見物の不注意にも罪は有るが、作者は秀康に比してお國を描くに粗であつた點にも責は有る。

一體『歌舞伎物語』に現れてゐる主なる事件は何と何であらう。秀康の毒殺事件とお國の戀とそれから歌舞伎其者である。序幕伏見城中庭内とその返し男山八幡社頭とは、毒殺事件に主にして、歌舞伎に微である。お國の戀に至つては殆ど何も現れてゐない。二幕目伏見城内土屋佐馬助役宅は殆ど毒殺事件に占領されてゐる。歌舞伎も

(250)

無い、お國の戀も無い。同じ幕の第二場四條河原お國住居に至つて、始めてお國の戀が現れる、歌舞伎に關する條もある、毒殺事件が極めて微に現れてゐる(幕切れの使)のはこの場ばかりだ。三幕自京都清水寺舞臺は又毒殺事件が主で、お國の戀も歌舞伎も極めて微である。四幕目伏見城中能舞臺に至ると、毒殺事件もお國の戀も歌舞伎も皆等しく高潮に達して同時に各その局を結んでゐる。最後に三つの事件が一つに結び付いて最高潮に上るといふ趣向は面白いが、以上の記載に見ても、三つの事件が大詰へ来る迄の現れ方に如何に不平均なるものがあるか解るだらう。これでは秀康が主人公と思はれても爲方が無い。お國の戀と毒殺事件との間に密接の關係の無いのも物足りない。

お國を始めとして出て来る人間も出て来る人間もみんな類型的なものも残念だ。秀康には稍個性が有りさうであるが、それも十分書いてないから十分論ずる事が出来ない。唯書いてあるのは境遇ばかりだ。

ここに一つ僕に分らぬ事がある。作者にもつひ訊くのを忘れたのだ。男山八幡で山三が速見甲斐に中納言毒殺の企ある由秀康公に傳へて呉れど頼む。甲斐は「でも證據不十分だから」と言つて消息を書かない。それは好い。お國の住居の幕切れに至つて山三の所へ甲斐の許から嘗て拒んだ消息が来る。この消息を持つて山三が秀康に會つた時は既に秀康が毒を呑んで了つた後だつた。それも宜しい。唯甲斐が一旦書くを拒んだ消息を遅れて寄越すに至つた——これが遅れた爲に秀康は死んだやうなものだ——動機が分らない。男山八幡の幕切れに大岡十太夫に身を扮した本多佐渡守を提灯の光にちらと見て、「正しく。」と言つたのが動機なら、直ぐ其處で消息を認めても好かつたらう。さうしたら秀康も死なずに済んだかも知れぬ。この邊の説明が足りないのは残念だ。「事の仔細を打明けても、早速には御承引なく、漸う只今この消息を頂きます……」だけでは少しも分らぬ。

小團次の山三は可もなし不可もなしである、喜につけ憂につけ臺詞にはかり氣を取

(251)

られて表情に變化の無いのが缺點だ。團吉の速見甲斐はあれ以上に演ようとしても出来ぬ役だらう。雷藏の小姓安居丸は沈黙の間にも自分の役を忘れないで始終氣を入れてゐたのが嬉しい、殊に清水のお茶の條と大詰の秀康の容態を氣遣ふ邊が好かつた。鯨丸の小姓宮井久市も眞面目に演てゐた。福藏の醫師は其扮装と其冷靜な落着振とを採る。時藏の左馬之助は近頃での上出来だ、殊に窓の障子を半分開けて遠くから右京に叱言を言ふ邊が好い。壽美藏の右京、これは一番目中の儲け役だ、誰がしても好い役には違ひないが、この人程の熱心を以て演ずる人は先づたんど有るまい。清水の舞臺からの飛び下り方を二三回代へて演つて見たのでも、熱心の程は分る。紫扇の瓶江と左升の傳介との會話は原作を讀んだ時に感じた程花やかでも賑かでも無かつたのを惜しむ。傳介は顔のつくりと頭の形が氣に入つた、但し「格氣と疝氣は年寄の謙み所」なごといふ文句を吐く年輩とは見えなかつた。女寅のお國は決して悪くはない、が併し決して好くもない。第一肝心の熱情が足りぬ、火が足りぬ、燃えるやうだつたのは衣

裳ばかりだ。左團次の本多佐渡守に就いては何も言ふ事が無い、若いといふ衆評には僕も賛成だ。團升の本多伊豆と廷女の峯尾とに至つては言語道斷だ。

左團次の秀康は、先に言ふ通り人物が好く分らないのだから、詳しい評は出来かねるが、流石に自分の立場を明かにする丈の新しい演技は見せてゐた。序幕でお國瓶江に戯れ言を言ふ所も、清水で右京を賞する所も、大詰で亡びる命を惜しむ處も、脚本の心を十分忠實に現してゐた。清水の幕切れの笑は、もつと陰鬱にありたかつた。

終に一言する。「袈裟と盛遠」を演じ、「歌舞伎物語」を演ずる俳優が、藤三郎に扮し次郎左衛門に扮するのは確に矛盾である、確に苦痛である。斯かる矛盾、斯かる苦痛に堪へなければ一座を維持して行く事の出来ない役者といふ者は氣の毒なものだ——一人思ひ、一人書く、幸福なのは文學の人だ。(三月十日夜記)

(五) 『月魄』と『女の望』

演劇新聲

東京座の『月魄』と本郷座の『女の望』を見た。

両方共に「新聞小説」を脚色したものだ。社會一般に讀まれる「新聞小説」を演ずる事が、社會一般の好尚に投ずる最良手段たる事は僕でも知つてゐる。併しこの非文明な野蠻な社會の好尚に投じたからと言つて、そこに何の進歩があらう、そこに何の革新があらう。藝術といふものは昔から常に「其時代」より一步二歩或は數歩進んだものである。然るに今の新派劇は努めて「其時代」と一緒にならうと苦心してゐるのだ。だから今の新派劇は藝術でないと言ふのだ、藝術に非ずして商業なりと言ふのだ。それに近頃又悪い事が流行り出した。それは劇場が新聞を利用し、新聞が劇場を利用する事だ。それも藝術の爲なら好い——素より劇場と新聞とは離れられぬ關係がある、劇場の盛衰は繫つて新聞にあると言つても好い位だから、その新聞が藝術の爲に奮闘する劇場の爲に聲援したら、その位演劇は進むであらう。然るに今日の新聞はさういふ種類の劇場を見ると、唯ハイカラだとかバタ臭いとか言ふ淺薄な理由の元之

を拒けて了ふ——そして自分が洋服を着て洋食を食べてる事を忘れてゐるのだ——實價以上に賞めるのは自分の新聞に載つた小説が舞臺に載せられた時ばかりだ。新聞も亦終に商業である。「商業」たる演劇が「商業」たる新聞と相携へてゐるのである。「商業」以上の事の出来る道理はない。

『月魄』は善人榮え悪人亡びる「健全な」劇である。「女の望」は善人榮えといふ點は如何かと思はれたが、兎に角善人が難を逃れて、悪人が亡びるといふ、これも先づ「健全な」劇である。

伊井は近頃頻りに、劇に慰安なかるべからざるを説く。これは一日の「快樂」を目的として來る看客に向つて、愛嬌ある伊井が當然説きさうな道理である。

劇が人生の一部を寫すものであるとして、その劇一つに必ず一つの慰安があるべきものであるとしたら、人生其者には随分澤山の慰安が無ければならぬ。併し「人生」といふ所はさう澤山慰安のある所であらうか。砂に築かれたる家の如きは、慰安に

見えて實は慰安でない。

僕等青年の考へてゐる「新文藝」は、破壊にある、暴露にある、偽善の衣を剝奪するにある。併しながら人生の衣は幾ら剥いても偽かも知れぬ、幾ら剥いても暗かも知れぬ。と言つて「人生」を御雛様のやうに壇の上に飾つて、綺麗だ、美しいと言つてゐる事も出来ぬ。偽善の衣を剥いで剥いで、その奥に若し一點の微光でもあつたら、始めてそれが眞の慰安になるのだ。伊井の所謂「慰安」が若しさういふ慰安だつたら、決して劇の興行毎に得られる底のものでは無いと思ふ。

秋月桂太郎の藝は今度始めて見た——小さい時見たかも知れぬが、頭に残つてゐないが、諸新聞で罵るが如きものではないと思つた。伊井の戀の濃艶なるに比してこの人の戀の淡泊なるも好い。爾來伊井は冷に於いて優る——悪人に對する皮肉、嫌ひな女に對する冷淡——熱に於いては芝居を爲過ぎる。之に反して秋月は熱に於いて優る、冷に於いては芝居を爲過ぎる。

河合は舊派の「枯れない藝」を新派に應用してゐるのだ。喜多村は舊派の「枯れた藝」を新派に應用してゐるのだ。何れも舊派に負ふ處の多い事は争はれぬ。河合の藝は花だ。一つ咲いてゐても、直ぐ人の眼につく。喜多村の藝は葉だ。幾ら生ひ繁つてゐても、丸で人の注意を惹かぬ事がある。

舊派の所謂「枯れた藝」とは何である。語を換へて言へば舊人が苦心に苦心を重ねた結果開いた新しい境地である。この新しい天地を自ら苦心して開くのが俳優の職務ではあるまいか。僕は喜多村に勧める。劇通たる勿れ、劇通たらむと欲する勿れ。君が嘗て粗服を着けて諸劇場の立見をして廻りたるが如く、實世間の立見をして歩き給へ。日本古往今來の女形が未だ開拓の緒にだに着かざる新天地は君の眼前に横はつてゐるではないか。——實世間の空氣を吸ひ入れて、これを劇場に吐け、劇場の空氣はここに始めて新しくなるのである。僕はこの點に於いて「藝談」といふものの貯蓄更に無き河合其人を愛する。

高田は舞臺へ上ると靈に於いて輝く。その靈の力は非常な重量を以て吾人を威壓する。高田の偉い處はこゝにある。その代り靈に走り過ぎて、肉を忘れる。『東風物語』の時に扮した人物などは現に「木の實を喰つて生きてゐる」と言つた。高田の欠點は靈に走つて肉を忘れるにある。村田は舞臺へ上つて如何な偉人に扮しても決して肉を忘れない。村田の藝が高田の藝に比して更に近代的なのはこの點である。その代り靈の力に至つては未だ中々高田に及ばぬ。同じ金色夜叉の荒尾に扮しても、高田のは學士になりたて——靈に於いて優る時代の——停車場が好い。村田のは駄目だ。處が落魄した公園の場になると、高田のは餘りに神様に近過ぎる、どうして食つてるのか分らぬ。村田のは生活の苦を苦とせざる内に知らず／＼その苦を肉に刻まれた風情が實によく現れてゐた。

『月魄』と『女の望』を見て得た感想は、斯かる概括的なものであつた。

(六月三日。麻布にて。)

(六) 劇となりたる鏡花氏の小説

小説を芝居にする事が流行り出した時分、僕は斯う思つた事がある。今の小説で最も芝居に近い——従つて最も芝居にし易い——のは、鏡花氏の小説だ、誰か早く鏡花氏の小説を芝居にして見せて呉れば好い。

川上派の藤川を長とする一座が本郷で、『辰巳巷談』をした時が、僕が鏡花氏の小説を舞臺に見た最初である。『辰巳巷談』は鏡花氏の作の内でも、殊に芝居式なものである。必ず好からうと思つて行つて見たが失望した。その不自然なのに驚いたのである。興行も失敗に終つたらしい。

次で村田や藤澤や福井が國華座で『黒百合』を演ずるのを見た。この芝居も村田の多摩太と死んだ兒島の花賣お雪が多少忘れ難い印象を與へたぎり、石瀧の場も、大詰の黒百合艦も終に滑稽劇たるに了つた。

演劇新聲

その後源之助の『瀧の白糸』『義血俠血』を脚色したものを見た。これも劇場の作者が挿入した筋の方が活動して、肝心の原作の心持は殆んど現れなかつた。

その後高田、河合、藤澤一座が本郷座でやつた『高野聖』は、山の小屋が大に振つた。殊に小屋が背景をその儘に半廻りに廻つて、その後を見せた時、鳥の羽ばたきする音や、むさびの叫びや、牛の啼き聲や、二十三十のものゝ鼻息、羽音」が俄に聞えて来る處が如何にも物凄くて、稍鏡花式の句を舞臺の上に嗅いだやうな氣がした。併しそれは極僅かの時間の事ではあつたし、全く人間といふものを離れた感じでもあつたから、左程有難いものでは無かつた。

伊井と河合が合同して新富座に興行を續けた時、鏡花物では『通夜物語』と『瀧の白糸』との二つが演せられた。七八年前に「手前達は誰だと思ふ、丁山さんの遊女だよ。」といつたやうな言語を小説で讀んで、無上に痛快だと思つた僕も、伊井河合の藝の上で得る處こそあつたれ、『通夜物語』といふ劇其者には、少しも動かされなかつた。不

相變馬鹿々々しいといふ感じがした。『瀧の白糸』も序幕の橋の上の伊井の欣彌、河合の白糸の會話に原作者の才と俳優の技倆との化合を認め得ただけで、あとは源之助一座のこの劇以外に新しい天地を開いて呉れたとは信じ得なかつた。

喜多村が本郷で演じた『風流線』は残念ながら見なかつた——河童の多見次は振つたさうだが。

これを要するに從來鏡花氏の小説を芝居にしたもので、十分原作の心持を傳へたものは一つもないし、原作を離れた一つの芝居としても賞讃を價するものは一つも無かつた。

その失敗の理由は他の小説脚本化劇の場合と同じく、脚色者の下手な處にもあらうし、俳優の技藝の至らない處にもあらうけれども、ただその外に、鏡花氏の小説の場合に於いて特に見逃す可らざる理由が二つある。

僕はさつき鏡花氏の小説は今日の小説で最も芝居に近いものだと言つた。芝居に近

い小説だから、芝居にしたら嗜好からうと思つてゐたが、始めてその芝居にしたものを見るに及んで、その不自然なのに失望したと言つた。「芝居に近い」といふ事が必ずしも「不自然」だといふ事ではない。そこで、どうして鏡花氏の小説を芝居にしたものは不自然に見えるのだらうと考へて見た。

成程、鏡花氏の小説は劇に近い、劇的である。併しながらよく考へて見ると、徳川時代の劇に近いのだ、明治の劇——新興せむとする劇——に近いのではない。徳川時代の劇的なのだ、近代の劇的なのではない。言ふ白も、する科も、筋の仕組みも、悉く草艸紙だ、昔の人が時代を間違へて今の服装をして出て來たのだ。宗平や瀧太郎や欣彌や清が丁番で出る芝居だつたら、僕等も昔の芝居を見る時と同じ心持を以て對するから、不自然な不愉快な感じも起らず、さぞ面白からうと思ふ。鏡花氏の小説は一種のアナクロニズムだ、従つてその小説を脚色した劇もアナクロニズムだ。——これが鏡花氏の小説を劇にしていつも失敗する第一の理由だ。

一體鏡花氏の小説を愛讀する人の心持は、丁度巧い講釋師の話を聽いてゐる人の心持と同じで、話し方が巧いので嘘な事もつひ本當に聽かれるのだ。「見て來たやうな嘘」を吐かれて、それを喜んで聽いてゐるのだ。話し方が巧いから感じるのだ、話して事實が人を動かすのではない。だからその事實を劇にして色に見せ形に見せた處で、それに少しも動かされる筈はない。話し方の巧いといふ事は、その話を仕組んだ劇の上にも現れて來るものではないから——これが第二の理由だ。

鏡花氏の小説が何れも徳川時代の劇に近いのを見て、氣の早い批評家連が「鏡花は小説家たらむより、寧ろ脚本作者たるに適す。」といふ様な事を書いた時代があつた。鏡花氏自らもさう思つたのかごうか、藤澤が『水鶏の里』を本郷座に演じようとした時は、原作者自ら脚色の筆を執つて『深義大王』を公にしたが、この脚本に忠實なるには役者が餘程無理な早業をしなければならぬので、中止になつた。「高野聖」はその代りとして演せられたのだ。その後鏡花氏は『愛火』と云ふ脚本の創作を始めてし

た。併しこの兩作物は、何れも前述の二つの理由に依つて失敗の作である。但し第二の理由を創作として現れた脚本に當嵌めるのは無理な話ではあるが、鏡花氏の話し方の巧いのは地の文といふものの無い脚本にまで出て来て、出て来る人の臺詞が、どうしても講釋師の臺詞だ、近代劇作者の臺詞ではない。講釋乃至落語の會話だ、劇の會話といふものではない。

併しながら鏡花氏が今迄につくつた小説はまだ、澤山ある。その中には今迄芝居で手を附けないもので、近代劇を生み得べき種も少くない。將來鏡花氏の小説を劇にする人はさういふものに注意して貰ひたい。『夜行巡査』『外科室』の如きを一幕物にするも面白からう。『紅雪録』『續紅雪録』の如きを巧く脚色したら立派な近代劇となりはしまいか。

この頃明治座で演じてゐる『みじか夜』といふ劇は、何とも断つてはないが、明かに鏡花氏の『湯島詣』を脚色したものだ。『湯島詣』が『三枚續』と綴り合はされて、大阪の

朝日座に演せられたといふ話は嘗て聞いてゐたが、東京で演せられるのは今度が始めてだ。今度のは『三枚續』と綴り合はされたものではないが、大分原作以外の人物——原田哲哉、北上融、原田軍三、春海半之祐等——が出たり、原作の人物とは少し變つた人物——子爵夫人光子、鬚の金助等——が出たりして、一種御家騒動式の筋を運んでゐる。原作に無い人物の出る處は、どうも原作の味がしない。明かに原作の人物だと思へる小栗文學士(原作の神月梓)と藝妓米香(原作の蝶吉)とが相對する處に一番原作の味が見えた。だから「琴柱の座敷」が好い、「向島堤の月夜」が好い。「柳橋雪の家宅」は和原作の「半札の圓輔」以下「灰神樂」までを傳へたのだから悪からう筈はない。大勢の俳優を是非用はなければならぬといふ情實の上から言つて、原作に無い複雑な筋を拵へたと云ふ事は已むを得ないとしても、「灰神樂」から心中迄に幾多の時日を挿入した脚色者の罪は如何しても責めなければならぬ。「本牧寺門前の場」を用ゐて脚色者は小栗文學士の自殺の動機を作つたものと思つてゐるか知らぬが、文學士が心中の

動機は「然矣——色狂氣の亭主——これを警官の口から聞くに至つて梓は絶望したものである。以下の原作の文章通りで少しも差支はないと思ふ。否、文學士の自殺の動機を強ひて明かにするが爲に、殆ど氣の違つた米香を、殆ど一幕の間待たして置くのは残酷だ。神月文學士と蝶吉との最後は火であつた、熱であつた。小栗文學士と米香との最後も火であつて欲しい、熱であつて欲しい——大詰の大半が笠を論じ、星を説くのは餘りに冷やかだ。

『湯島詣』の蝶吉は鏡花氏が理想の婦人である、神月文學士は鏡花氏が理想の文學士である。『湯島詣』は理想小説である。『みじか夜』を見て米香の餘りに無邪氣なるを怪しんだ批評家が澤山あつたのは無理もない。彼等は『みじか夜』の理想劇なる事を忘れて、これを寫實劇として見たからである。文學士が藝妓に對して餘りに「腰の低い」のも、子爵夫人に對して餘りに「冷酷な」のも、皆原作に現れてゐる作者の理想だ。これを俳優の罪に歸するのは誤りだ。繰返して言ふ、『みじか夜』は理想劇だ——出版の

當時、鏡花氏の作にも猶且斯かる現實的なるものありやと褒めそやされた『湯島詣』も九年後の今日劇となつて舞臺に上つたのを見ると、甚だしくその理想的な事が分る——時勢は恐ろしいものだ、人間の頭腦も變れば變るものだ。『みじか夜』は殆んど河合一人の芝居と言つても好い。理想的無邪氣なる藝者をよくもあれ迄に寫したものだと思心した。今日まで僕は河合に無邪氣な女は出來ないと思つてゐた。併し今度の芝居を見てその考の間違つてゐた事を知つた。狂になつてからは例の河合だ——尤も近頃狂をやり過ぎたからでもあらう。秋月の小栗文學士は隅田堤へ來て振つた、言々句々熱誠にして少しも浮いた處の無いのを喜ぶ。その最もイヤミなのは序幕だ。神月はあんな「見初め」やうはしない。(六月十八日。淺草にて。)

(七) 虚飾的演劇

暑くなつた。もう芝居を見る時ではない。芝居をする時でもない。况んや芝居に就

いて議論をする時ではない。

斯かる時に新富座の伊井一派が『變化傘』の如き馬鹿々々しき芝居を出したのは當を得てゐる——眞面目な芝居だったら、見物も骨が折れよう、役者も堪るまい、議論をする者も辛い。

僕は斯かる時に『變化傘』の如き下らぬ芝居を出して呉れた事を新富座に感謝した——汗水垂らして議論をしないで済んだ事を新富座に感謝した。

そして、『變化傘』の評は、竹の屋主人のサチリカル、クリチズムに總てを盡してゐる、もう一言も加へる處は無いと思つてゐた。

處がこの頃になつて——観劇後既に十幾日を経たる今日この頃になつて——偶と思出した一場がある、そしてこの一場に就いては何か言はなければならぬ、きつと言はなければならぬといふやうな氣がして來た。

それは四幕目の第一場たる宇都宮瀧口寢室の場である。

この一場は劇に於ける性慾描寫の一例として、その可否善悪は既に諸新聞の論評する所であつた。『變化傘』の原作を掲載してゐる中央新聞の如きは、この性格描寫を以て日本の劇壇に一生涯を開いたものだとまで賞めたてた。

併し私は性慾描寫に就いて議論をするのではない——この性慾描寫の巧拙、この性慾描寫の必要不必要等に就いて論をしようと言ふのではない。

この一場が全然「虚飾的演劇」に終つた事を嘆かうとするのだ。

虚飾的演劇とは何である。白粉を塗つた芝居である。紅をつけた芝居である。女が脂粉を塗りくつて男に媚びるのと同じやうに、科白に美しき、偽の衣を着せて見物に媚びる芝居である。

顔だけに白粉を塗つた女は裸にして見ると、すぐその白粉が分る。赤裸々なるべき性慾描寫の一場に虚飾を用ひたので、尙一倍虚飾が眼に立つ。

一體今日の新派劇には虚飾的分子が多い。「己は斯う言ふ事を言つてゐるぞ」とか

「己は斯ういふ事をしてゐるぞ」とかいふ事を、他くまでも見物に見せつけようとする。何處までも見物を眼中に置いてゐる、見物を相手に何かしてゐる。

併しながら見物は終に見物である——見物とは第三者の謂である。或人物に扮して舞臺の上に立つた俳優は、相手の人物に扮してゐる俳優を相手にすれば好いのだ。否、それだけを相手にしなければならぬのだ。見物を相手にする必要はない、見物を舞臺に引張り上げる必要はない。

近代の脚本に獨白といふものが無くなつて來たのも、一面から見れば見物を相手にしなくなつて來たからだ——モリエールの喜劇には曲中の人物が見物に向つて物を言ふ所がある。

西洋芝居の進歩の跡を尋ぬるに、段々「見物を相手に」しなくなつた所に、一道の意義ある轍を見るではないか。

イブセンの劇は一家の四壁の中に起つた事を、一方の壁を取除いて見たものだといふ。出來事は四壁の中に起つてゐるのである。少しも外と關係はない。一方の壁を取除いて中を見せて呉れたのがイブセンなのだ。三方の壁の中の人物とこれを見る人は何の關係もない筈だ。

劇中の人物は作者に依つて取除かれた壁が、まだ取除かれないでゐる場合と同じに、言ひたい儘を言ひ、爲たい儘を爲、思ひたい儘を思はなければならぬ。

然るに今日の新派劇は何處までも一方の壁が取除かれてゐるといふ事を忘れない。取除かれた壁の方から、絶えず多數の第三者が見物してゐるといふ事を忘れない。だから言ふ事がみんな餘所行の文句だ、する事がみんな餘所行の舉動だ、思ふ事がみんな餘所行の考だ。

この罪は第一に脚本にある、第二に俳優にある——新派劇は脚本の作意と俳優の技藝と相待つて虚飾的である。

同じ戀愛の一場を見せるにしてからが、どうも見物に見せつける風がある、だから

見てゐて厭になるのだ。男が熱烈に女を慕ひ、女が熱烈に男を思ふの外他意がなければ、如何に二人の情が濃厚であらうとも、決して見てゐて厭な感じはしない筈だ。戀愛の一場が塵々人に不快感を抱かせるのは、曲中の人物が見物を意識するからだ、見物に遠慮するからだ——遠慮する事はやがて見せつける事だからだ。

『變化傘』に於ける寢室の一場の如きは、その遠慮の最も甚だしいものである。尤もこの一場は、男が女の性慾に勝つて純潔に——或は偽善に——一夜を過ごす所を書いたものであらうから、敢て二人に「相抱けよ」と勧めるのではない。男が女の眞情——之を性慾だと言ふに貶して了ふ事は出来ない——を退けて、肉の交りを避けるその文句が虚飾的だと言ふのだ、その科が虚飾的だと言ふのだ。女のする事の赤裸々なるに關らず、男のする事は飽くまでも見物を前に置いてゐる、飽くまでも見物に見せつけてゐる。「私は斯う云ふ純潔な人間です。」と廣告をしてゐる——純潔だと廣告をする人間に純潔な人間のあらう譯がない。だから終には純潔でない人間が純潔を装つてゐるやうに見えて来る。

るやうに見えて来る。

だから厭な感じがするのだ。
では何處が虚飾的だつたと言ふか。私は徹頭徹尾虚飾だつたと言ひたい。一人眼覺めて本を讀んでる處から、二人の間に立つてゐる衝立を取る所から、衝立の両面の字と書とに就いて人生觀を述べる處から、吸付煙草を一旦拒絕しながら終に吸ふ處から、女に側に寄られて、冷かに「あなたの肉の響が私の心の響に……」とか何とか言ふ處から、鳥が鳴くと直ぐ起上つて雨戸を開放して、「お鹿さん、好かつたねえ。」と言ふ幕切れまで、悉く虚飾である、悉く見物を相手にして「己は純潔だぞ。」といふ事を見せつけてゐる。

憫むべき「お鹿さん」よ。君は少しも失望する事はない。作者にして若し開いてる一方の壁を塞げば、金彌はさつと君の自由になる。
私は性慾描寫を排斥するものではない。必要な性慾描寫なら活潑にやれ大膽にやれ

と思つてゐる——『變化傘』に就いても、性慾を自由に暴露した「お鹿さん」を責めずに、却て純潔無垢な金彌を疑つた。

ストリントベルヒの『令嬢ヨリエ』の中には、下男が性慾一方で少しも（精神的の愛なく）令嬢と関係する所がある。イブセンの『小さきアイヨルフ』の中には妻君が寢椅子に身を横たへて、「三鞭酒は茲にあり、汝之を味はず」と歌の文句で夫を咬かす處がある。世の所謂「風俗壞亂」といふ眼から見たら、默阿彌の禁止劇も及ばぬ、況んや『變化傘』の比ではない。

しかも是等の劇を読んで——観たら尙然うだらう——決して『變化傘』の寢室を見た時のやうな厭な感じがしない。これは虚飾が無いからだ。偽らざる筆を持つて眞面目に赤裸々な人生を寫し出してあるからだ。

『變化傘』の寢室の場を見て得た不快感は決して性慾描寫に對する不快感ではない、虚飾的演劇に對する不快感だ。

若し性慾描寫に依つて不快感を得たなら、それは爲方がない。人生の一面には確にさういつた不快を催すやうな事があるのだ。それを知る事が出来たのは演劇の賜物である。感謝することも嘲罵すべきではない。

併しながら虚飾的演劇に依つて不快感を得たなら、それは許す事が出来ない。何故なれば演劇は虚飾的なるべきものでないからだ。

今日の小説家は「讀者を眼中に置く事」を恥辱としてゐる。然るに今日の俳優及び劇作者は「見物を眼中に置く事」を必要條件としてゐる——如何に日本今日の新派演劇が日本今日の新派小説に遅れてゐるかが分る。

秋江氏が「正面を切らぬ芝居が見たい。」と言はれたのは、新派劇頂門の一針となるべき文句だ。

虚飾。虚飾。虚飾を脱しなければ眞の藝術は生れて來ない。

(八) いつもの高田

東京座の『夏木立』は財産争ひと仇討を書いたものだ。財産争ひも好い、仇討も好い。唯その財産争ひや仇討に殺傷的な分子が多い爲に近代的の趣を離れたものが出来上つて了つたのは残念だ——山の仙女菊江も現世の人ではないやうな気がする。

二幕目「水車小屋」は最も吾人の意を得た。大詰の「青梅街道の夏木立」で、欣次が一家の犠牲になつて——昔から在る日本の芝居式に、總ての罪を自分一身に背負つて牢獄に降らうとする處を、下男の源吉が實を告げて了ふので、欣次の「芝居」が總て打壊されて了ふ處は、殊に吾人の意を得た。

従來の芝居から言へば、欣次は終まで「芝居」をしてはなければならぬのだ。素朴なる老僕の正直なる告白に依つて、この「芝居」を打壊して了つた處に、作者の「現實に近づかうとする新しい努力が微に見えたのは嬉しい。

概して新富座の『變化傘』よりは現實に近い芝居だつた。

『夏木立』は高田と秋月と五味との芝居である。河合は神様と人間の雜種兒のやうな女に扮したが、取出でて言ふべき程の役ではない。木下は季夫といふ少年に扮して、例の女形よりは成功してゐた。

五味は下男の源吉に扮して地藝を見せて呉れた。彼は斯かる役に扮してさへゐれば間違はない。以前の缺點だつた態とらしい處も大分無くなつて來た。

秋月は今度の芳太郎が一番好いといふ評判だ。今度のが一番好いかさうか吾人は知らぬが、吾人は初から世間で賤す程秋月を下手法な役者だと思つてゐない。彼の臺詞廻しは「臭い」とか「不自然」だとか言はれてゐるが、吾人は彼の臺詞廻しの中に餘程自然な所が有ると思つてゐる。殊に自然なのはその臺詞を言ふイキだ。將來日本劇壇の一部にきつと興つて來るだらうと思はれる新社會劇——會話を主とする新社會劇——には持つて來いの役者だと吾人は信じてゐる。今京都に行つてゐる井上正夫はきつと以前

この秋月に學ぶ所があつたに違ひない。而も井上は秋月を學んで未だ秋月に及ばぬ所が多い。これは主として臺詞廻しの上の事だ。科に於いては先輩の秋月容易に後輩の井上の壘を摩し難い。

高田はいつ何をしても「いつもの高田」だと言はれる。併し、アアキングだつて「いつものアアキング」だつたに違ひない。團十郎だつて「いつもの團十郎」だつたではないか。唯その「いつもの……」が好い「いつもの……」でありさへすれば好いのだ——「いつもの團十郎」と「いつもの團八」とでは同じ「いつもの……」でも大分意味が違ふ。高田の欣次も劇評家の説に依れば「いつもの高田」ださうだ。併し吾人はその「いつもの高田」を愛するのだ。語を換へて言へば、吾人が高田の芝居を見に行くのは「いつもの高田」が見たいから行くのだ。高田が東京で演つた二度目の荒尾讓介(本郷座)は「いつもの高田」でなかつたから失敗したのだ。

高田の「いつもの高田」ならさらむとする努力には同情を寄せる。どうか「新しき高田」を形造るまでその努力は續けて貰ひたい。併し今日の處では、「いつもの高田」ならさらむと努めた高田」より「いつもの高田」の方が確に好いのだ。誰しも好いものは好いに違ひないから、それで吾人は「いつもの高田」を要求するのだ。

併し役者は見物の要求に應じて、身を處置すべきものではない。飽くまでも、自家の信念に依つて進むべきものだ。一個の見物たるに過ぎぬ吾人の言に満足して、新しい努力を捨てるやうな事があつたら由々しき大事だ。吾人は一方に於いて「いつもの高田」の亡びないのを喜ぶと共に、又一方に於いて、二度目の荒尾讓介以來、「いつもの高田」ならさらむとする高田の努力」を見ないのを悲むものである。

(279) 「いつもの高田」の美點は何所に在る。いつぞや村田との比較評にも書いて置いた通り「靈の威力」に在る。舞臺に於ける高田は靈の人である、従つて情の人である——殊に目下に對する情の

人である。「不如歸」の父も、「無名氏」の父も、「雲の響」の兄も實に情のある人物だつた。子に對する父の情、弟に對する兄の情を表すに於いて高田程の役者はあるまいと思つてゐる。

『夏木立』の欣次も亦情の人である。彼の情は「水車小屋」と「鎮守の夏祭」との二場に悉く表れてゐたと言つて好い。無邪氣なる季夫に對する兄の情、心好からぬ芳太郎に對する弟の情、素朴なる老僕源吉に對する主人の情など、纏綿錯雜の妙を極めてゐた。ただその情の表し方が、愛する者を態と表に憎み、憎む者を態と表に愛するといつた風な、従來の日本の芝居式だつたのが古臭いやうな氣がして厭だつた。但しこれは脚本の罪だ。(七月二十二日下流谷にて。)

(九) 眉山人追悼演劇

先づ僕は高田河合藤澤の休んでゐる東京座を所謂「人氣」の無い秋月が一人で明け

た勇氣に感服する。死後世間の同情少き眉山人の追悼劇を企てたのも氣に入つた。

眉山人には『網代木』『西施乳』の如き長篇の斷篇はあるが『觀音岩』の如き首尾を全うした長篇は珍らしい。追悼劇としてこれを脚色上場したのも賛成だ。

小島孤舟氏の脚色も締つてゐて氣持が好い。六幕八場、殆んど無駄な場は一つも無い——一場一場の中にも無駄な部分が誠に少い。原作に在る人物でも複雑に過ぎる

と思つた者は思ひ切つてこれを捨て、さして必要の無い人物は其色彩を淡くして背景の人物とするやうに努め、原作を一貫する太い線を出來得る限り劇的に表はした脚色者の手腕には嘆服せざるを得ない。僕は新派劇の爲の小説脚色者の尤なる者として先に岩崎舜花氏を得、今又小島孤舟氏を得たのを喜ぶ。佐藤紅綠氏は脚色者として立派なものだが、更に立派な「創作」といふ本領が別にある。

小島孤舟氏が今度の『觀音岩』に於いて、十分手腕を表はすことが出來たのは、一つは高級俳優の數が少ないので、多くの俳優の爲に脚本が彼方へ引張られたり此方へ

引張られたりする事の無かつた故だ。又一つにはいつもの仕出し役者が主要人物に扮するが爲に下らぬ仕出しを出す必要が無かつたからだ。これにつけても將來の劇は一座の人数を少なくする必要のある事が分る。西洋の近代劇の如きは五人か六人一座があれば、それで十分出来るのだ。背景としての仕出しの如きは、臨時雇を訓練すればそれで澤山ではないか。

この追悼劇を觀て次に嬉しかつたのは、一座の統一と技藝の熱心とであつた。これあればどんな低級な俳優の一座でも、見物は本氣になつて芝居を見る事が出来る。これを以て締つた脚本を演じてさへ呉れば、技藝の巧拙は措いて、見物は全精神を傾倒して芝居を觀る氣になれる。

東京座の眉山追悼劇は正に斯の如きものであつた——僕は衷心この臨時一座に長たる秋月桂太郎の勞を多とする。

秋月は「觀音岩」に於いて益々その技藝の本領を發揮した。僕は秋月を近代劇の役

者だと言つた事がある。誠に然うだ。彼は何處までも「聴かせる役者」だ、「考へさせる役者」だ——決して「見せる役者」ではない。「喜ばせる役者」ではない——「正否は知らず、僕は斯かる役者を貴ぶ。

第三幕第二場「石巻家奥座敷」に於いて、石巻林藏に扮した荒井信夫といふ役者を相手にして、奥隅文學士に扮した秋月は這般の本領を最も好く發揮した。「弱き人」林藏に對する「強き人」奥隅文學士の友情の切なる、一旦耳を舞臺に傾ければ、幕を終るまで他を思ふの隙がない。言々句々悉く真情である、悉く誠意である。その臺詞廻しの自然にして眞摯なる、熱烈にして毫も浮華の跡なき、決して他に敵手なしである——最後に林藏の肩を叩いて言ふ「氣から病が出るわいな」の一句の如きは、今日名優と言はるる際の人でも、稍もすれば輕佻に言つて退けて、百日の説法を尻一つに消して了ふ愛のある處だが、この一句の秋月の臺詞廻しは少しも厭味にならず、輕佻にならず、諧謔の内に結ばはれたる親友の心を開かうとする至誠の仄さが明かに見えた

ので、僕は甚しく心を動かされた。

林蔵に扮した荒井もこの場は實に好くしてゐた。額に傷を受け、着物を綻びさしてふら／＼と暗い庭口から歸つて来た處も好い。奥隅に忠告をされてゐる間、表には何處までも「弱き人」を現して一々親友の言に服しながら「弱き人」なるが故に心の底深く誓へる自殺の決心を窃に斷乎として扛げざる邊も實に明かに寫し出された。暗中蒲團を頭から被つて靜に最後を遂げるのも好い。

林蔵は頸動脈を切つて見事に死んだ——小説を読んだ時もさうだつたが、劇を観るに及んで、再び故人の最後に思ひ至り、死者が生前既に自己の死態を描いてゐたのを思つて、妙な凄氣に打たれた。

關根の權太は總て高田を手本にしたものらしい。演り過ぎて餘裕の無い嫌はあるが技藝に熱心なのが何よりの寶だ——顔の扮は確に權太の過去を語つてゐた、科白は確に現在の權太を現してゐた。

英太郎の權太娘お豊は例に依つて可憐であつた。殊に第五幕「石巻所有地の墓地」で、傘を半開きにして肩に擔ぎ、尻端折の跣足で、俄盲の細杖を探り／＼父を追うて出て来る處が好かつた。

村の白痴太七に扮した松下義雄といふ役者も推賞の値がある。一體この白痴は原作の作意が好いのだ。少しも拵へた處が無い。「變化傘」の白痴のやうに決して「自ら作る」處の無いのが好い。何處までも「人に作られて行く」處が面白い。石巻萩原の何れへ味方するともなく一向不得要領な處は更に好い。それが偶然人に唆かされて、石巻の娘を盗み出して之を犯し、娘の身に我が身を繋いだばツかりに、娘の身投に思も寄らず身を引かれて、娘と同じ谷底に命を終へて了ふのも感じが深い——但しこの死に方は脚色者の案だと思ふ、原作には無かつたやうだ(?)。強姦を全然陰にして、娘に唯「太七は酷い、太七は酷い。」と言はせるのも好い。

この白痴に扮した松下は扮装に於いて「過ぎたる醜」に陥らず、科白に於いて「當

て込み」に足を踏み入れず、從來劇に出る白痴の常に免かるべからざるこの二つの缺點を免かれたのは豪い。絶えず「背景の人物」といふ心掛を忘れずに、決して主要人物の主要な科白の邪魔をしなかつたのも嬉しかった。

萩原彌十郎に扮した秋山十郎も徹頭徹尾眞面目だつたのを喜ぶ。

五味の石巻庄右衛門は顔の扮が沈んでゐて、如何にも理由なき一家村別の苦痛を一身に背負つてゐる人に見えた、臺詞廻しは今一段の工夫を要する。

松本の新家の平助は萩原の幕下の内では一番振つてゐた。(八月十三日夜。新橋停車場前の旅亭にて。)

(十) 『海潮音』其他

新富座の八月興行は一幕物を五つ並べて見せて呉れた——尤も、嚴格に言へば『木村長門守』と『源氏店』とは、各異つた意味に於いて、一幕物ではない——が兎に角珍らしい狂言の出し方だ。

併し五つは多過ぎる。西洋などでも斯ういふ場合には大抵三つが程度のやうだ——

餘り多過ぎると齒の弱い者には味ひ切れぬ。

第一の喜劇『遺言』は土肥春曙氏の作で二ヶ月前の文藝俱樂部に出たものだが、僕は機會がなくてつひまだ讀んでゐない。西洋物の醜案らしいが僕寡聞にしてまだその原作を知らない。少し拵へた所はあるが「教訓喜劇」としては好いものだ。

伊井の學僕、村田の甥、殊に福島の老人が振つてゐた——福島は『夏小袖』『八重襪』以來常に喜劇俳優として一廉の成功を収めてゐる。伊井の學僕が最後に見物に向つて物を言ふのは西洋では昔から喜劇——例へばモリエールなど——に有る型だ。これを

現代の喜劇にその儘移した原作者或は醜案者の當否は別問題とする。伊原青々園氏も饗庭算村氏も之を新しいと言つて賞めた。確かに新しい。日本の芝居では確かに新しい。併しこの「日本の芝居で新しい事」も西洋ではもう「昔から造つてゐた事」だ。

この一小事を以て見ても、淺薄な國民性論を楯として西洋劇に學ぶの苦心を逃げようとしてゐる輩の頑固なことが分る。

第二の『木村長門守』は塚原澁柿園氏の作の一部を脚色したものだ。澁柿園氏の作を読む程の面白味が出なかつたのは、脚色の故か、俳優の藝の故か、僕には分らなかつた。伊井の家康は概して好評だつたが、僕には『女夫波』の権見老人以上の出来とも思へなかつた。

第四の『世話情浮名横櫛』に就いては、何も言ふ権利が無い。西洋畫家が道楽に書いた日本畫の山水を見せられてゐるやうなものだ。眞面目に藝術上の批判を下す事は出来ぬ。併しこれは「新派の俳優が舊劇を演ずる」總ての場合に向つて言ひ得る言ではない。その演ずる脚本に依つては眞面目に考へて見たい場合も随分ある——脚本の價值から言つて『源氏店』はさういふ場合ではないと思ふ。

第五の喜劇『渡邊』——太郎冠者氏作——は今度の狂言中最も僕の意を得たものだ。唯粗忽家の失策を書いた丈のものではあるが、少しも作つた處が無くて好い。少しも作者の「仕組」なる者を交へずに事件をその儘寫した處が氣に入つた。益田氏の

喜劇の作風が「作る」といふ階級から「寫す」といふ階級へ進んだのは非常に喜ばしい——愆には、更に進んで「表はす」といふ階級まで行つて貰ひたい。村田の粗忽家は「實在の可笑み」の絶頂まで達しながら、「櫟り」といふ裏山へ足を踏み入れなかつた處に絶妙なる技藝を認め得た。「實在の可笑みの絶頂」と「櫟り」とは間一髪を入れた。村田がこの細い分界線の上に立ちながら而も一步をだに足を「櫟り」へ踏み込らさなかつたのは豪い。由來村田は喜劇役者では無いと思つてゐた——實際彼の灰吹屋五郎右衛門は櫻井のそれにさへ劣つてゐた——今度の粗忽なる紳士を見るに及んで、僕は自分の考の今迄間違つてゐた事を悟つた。

粗忽なる紳士は知つてゐる人の越した後へ同じ姓の人が越して來てゐた爲に「知らぬ家」を「知つてゐる家」だと思つて這入つて、その家の妻君に種々厄介を掛けて、最後に飯の御馳走になる。飯を喰へながらの話の内に、初めて自分は「知らない家」で飯を喰へてる事に氣が附いて、忙で飯代を三十錢置いて歸る——原作ではこれで幕が切

(290)

れるのださうだが、如何にも作つた處が無くて好い。今度の芝居では其處へ主人が歸つて来て妻君から話を聞き、粗忽な紳士を門まで追掛けて出て来て三十錢返す所が終だが、この「三十錢返しに來たんだ。」といふ幕切れにも從來の益田氏の作に見られぬ自然な淡泊な味があつた。

曾我の家一座の爲る喜劇に『禁酒』(一名『テムバランス』)といふのがあつた。酒亂の男に家主が玩具のピストルを當てがツて、態と煽つて大勢の人を撃たせる。撃たれた人達は家主の頼でみんな死んだ真似をする。酒亂の男が一寐入して酔が醒めた處へ、大家が遣つて来て、お前はこれ〜で今日大勢の人を殺めたぞと事細に順を追つて話をする。酒亂の男は大家の話を聞いてゐると段々覺えのある事はかりだものだから、驚いて、泣いて悔いる。悪いと思つたら警察へ自首して出ると大家は言ふ。酒亂の男が涙ながら自首をしに行かうとすると、大家がこれは證據品だから持つて行けと言つて先刻酒亂の男の手から取つて置いたピストルをぼんと投つて遣る。酒亂の男は受取

つてよく〜見るとどうも玩具のやうだ。怪訝な顔をして大家の顔を見上げると、大家が「それは玩具ぢや。」と唯一句きツぱり言ふ。酒亂の男は益々悔恨の涙に咽ぶ。といふ幕切れだつたが、この「それは玩具ぢや。」といふ自然な幕切れと『渡邊』の「三十錢返しに來たんだ。」と云ふ單純な幕切れとは、色々な點で似通つてゐる。しかも兩方共に面白い。渡邊といふ同じ名の廣告屋や牛乳配達を門前に出して主人公をまごつかせたのは蛇足だ。

第三の『海潮音』はしぐれ女史の創作脚本で、嘗て讀賣新聞で懸賞脚本を募集した時、坪内先生の選に當つて出たものだ。この新作脚本を餘り多く改めずに舞臺に上せた喜多村の勇氣には感服する。

『海潮音』は『花王丸』よりすつと早い作ではあるが、全體として『花王丸』より優れてゐる。併しながら作者が現さうとしただけの事が果して現れてゐるかどうかは頗る問題だ。作者は思の在る所鐵石をも貫くといふ事を書いたのだと言ふ。作者は静江と鏡

(291)

一とは戀の満足を得て死んだのだと言ふ。

鏡一は功名を得て而して後に姉を救はうとする人だ。それが爲には「一時のいましめ繩」を姉に掛けても故郷を去らうとする人だ。その人が偶然女に胸を突かれたその一刹那に、直ちにその全心を戀の満足に翻す事は出来まいと思ふ。「因縁だ。」といふ一句や「……もう仕方がないや……」といふ詞は決して戀の満足を表した言ではない。ああ鏡一は果して戀に死んだらうか——「治兵衛はいづれ戀か名か忠兵衛も名のため

に果つ」とは若菜集の詩人の歌ふ所である。
 静江は嫁いで後夫の虐待を受くるに及んで、初めて義弟鏡一に對する戀を自覺した人である。彼女が初めて戀を身に知つた時、彼女は既に人の妻であつた。彼女はその感情を抑へる意志の力も無く、さうかと言つて夫を捨てて出て行く勇氣もない處から、つひに氣が違つて了つたのだ。氣が違つてるから識らずに鏡一を刺したのだ——静江は誤つて鏡一を刺した、鏡一は刺されてから女を殺す氣になつた。静江は果して戀に

満足して死ねたらうか。

二人は左右に抱き去らるる時、各々觀音經の兩端を持つ。觀音經は真中から裂ける。二人は觀音經を半づつ擱んで離れ去る。作者は此處に深い希望を寓したらしいが、僕はこれに技巧以上の深い意味を探る事が出来なかつた。寧ろ二人が信ずる經典に裂けた、二人は永遠に再會する事なしとの意に取りたい。

獨白が多くて對話の少いのは静江と鏡一との「過去」を説く上から言つても不得策だし、二人切りの芝居といふ上から言つても不満足だ。相手が狂人故對話には困るかも知ぬが、又相手が狂人故思ふ所を忌憚なく言へるといふ便宜もある。同じ獨白を言ふにしても狂人を相手にして獨白を言つたら却つてあんなに空々しくはならなかつたらうと思ふ。

落幕の前へ静江の夫を出したのは蛇足だ——これは流石に脚本には無い。盆踊は人数が多過ぎるのに、しかもそれが舞臺端へ出て騒がしく踊るものだから「背景」とい

ふ感じを破つて了つた。慾には初から終まで陰にしたかつた——踊の連中に立交つて曲中の人物が出て来るといふ趣向も敢て新しいといふではないから。落幕と言ひ、小道具の趣向ぶりと言ひ、歌曲の助けを借りる部分の多い事と言ひ、この脚本が未だ古演劇に囚はれてゐる所の多いのは争ふべからざる事實だ——尤も作者は新しい藝術を狙つてゐるのではないと言ふかも知れぬ。さうしたらそれまでの事だ。

喜多村の静江は近頃での傑作だ。殊に鏡一が隠れると「鏡さん。」「鏡さん。」と呼びながら氣もそろに男の在所を探ねる所が好い。あの「鏡さん。」と呼ぶ裏枯れた寂しい聲、呼んでから耳を澄す間の寂しさ、これは消化の悪い新演劇に絶えず荒れ乾いてゐる僕の胃腸に近頃一味の湿润を齎らした。捨小舟の内に經を抱いて及に伏す慕切れは、背景に繼目があつたり、光線の使ひ方が悪かつたり、怪しげな鳥が飛出したりしたので興を殺ぐ事夥しかつた。伊井の鏡一は前狂言の金彌と何等區別の無い青年だ。

つた。従つて僕はこの青年の心に眞の愛情を認める事が出来なかつた。虚飾に包まれた金彌の靈魂はいつか鏡一の肉體に乘移つてゐた。

二人が觀音經の兩端を掴む所はもつと無意識にありたかつた——これ作者の意でもあらう、又俳優の心でもあつたらう。惜しいかな「無意識に經を拾ふ」練習が足りなかつた——由來日本の新演劇は稽古の際に稽古を積みぬから「無意識」といふ大切な技藝に於いて大に缺如たる所がある。(八月廿六日。淺草にて。)

(十一) 革新劇雜感

川上の革新劇を見た。第一團も、第二團も。一間買はなければ——一人で行つては——好い場所の取れぬ弊、小物代とかいふ曖昧なものを取る弊、開演中に客席に飲食物を運ぶ弊、平土間の歩みに明きたる食器の堆積されたるを一向に片附けぬ弊——これが革新か。川上老いたり矣、ハムレット劇興行の際の勇氣は最う無い。

一等が金一圓は安い。然しながら如何に一等席の多き事よ。二等席三等席の如何に少き事よ。

幕合が短いのは結構である。併しながら只無暗に幕合が短いばかりなのは氣が忙しくていかん。幕に依つては閉つてから暫く物を思ひたい處もある。前後の時間の關係から言つても少しは間を置く必要がある場合がある。そんな事は川上には分らぬ。

川上式ダアクチエンジとやらは不完全至極なものだ。舞臺の醜態が好く見える。あれはダアクチエンジでは無い、ダスクチエンジだ。第一團第二團とも見物席を暗くするのは好い。殊に第一團で花道の出入のある時、その人物だけを明るく照らすのは感心が好い。

俳優の數の少いのは結構だ。併し脚本に必要なものだけは雇はなければなるまい。第一團の如き幕の變る毎に同じ俳優が變つた役に扮して出るので、感心が悪い。最も通し役といふものの更に無い『維新前後』といふやうな脚本を使つたからでもあらう

が、斯かる無人芝居に斯かる脚本を使ふのが既に亂暴だ、無暗に俳優を働かして、それで勉強だと言ふ、それは佛蘭西まで洋行した川上を待たなくても、田舎芝居に澤山ある。田舎芝居は革新劇か、革新劇は田舎芝居か。

川上は西洋では一人の俳優が一日に五役も六役も變つて出ると言つてゐるさうだが、それは嘘の皮だ。一幕物を幾つか列べた場合は兎に角、一日の通し狂言で一人の俳優が幾つもの役をするといふ事は滅多に無い。一幕物を列べて見せる時でも三つ位が關の山だ。それも時代の違つたものか左なくば全く調子の違つた役だ。今度のやうに一人の俳優が一つ時代の色々な人物に扮するといふ事は無い。

僕が第二團を見た日、川上はその演説中、自分の芝居の劇評をして、まだ俳優の研究が足りぬ、大詰の處は斯うなくてはならぬ彼あなくてはならぬなどと自分の説を述べた。これは以ての外の事だ。彼は之に依つて「俳優がまだ十分研究してゐない芝居を吾人に提供して、それで金を取つてゐる事」を自白したのだ。また興行人として――

俳優としてではない——俳優の技藝を公衆の前で批評するのは失敬だ、俳優の權威を地に墮すものだ。佐藤や山本が之を聞いて沈黙してゐるのは意氣地なしの骨頂だ。本郷座第一團の脚本は第一が田口掬汀氏作六幕物『日本の戀』、第二が太郎冠者氏作三幕物『塵旅行』である。『日本の戀』は明かにユゴオが千八百六十六年の作『海の勞働者』の翻案だ。この作が翻案されて日本の舞臺に登つたのは今度が初めてではない。いつぞや大阪毎日()が一千圓を賞に懸けて脚本を募つた時に、臺灣で有名な新聞記者本多濱太郎氏が應じて選に當つた『新日本丸』も矢張この『海の勞働者』の翻案だつた——これは大阪で上場された筈だ。

『新日本丸』は一讀した事があるが、餘程前の事だから、もうよく覚えてゐない。舞臺を臺灣に收つてあつた事と、捕征伐の出してあつた事と、船の方の場面の多かつた事だけを記憶してゐる——ギリヤット(『日本の戀』の桐谷東吾)は原作通り死んだと思ふ。

原作『海の勞働者』を讀んだのも、餘程前の事だから今度の脚本と詳しい比較をする事は出来ぬ。唯ユゴオがゲルンセエの書齋の窓から海を見、海を思つて作り上げた空想の産物であると丈は今でも覚えてゐる。要するに主人公ギリヤットは教育も無い策略も無い正直一徹な「海の人」である——「海の産んだ男」である。ユゴオは確にその心持を書き得た。今度の脚本にはそれが丸で現れてゐない——桐谷東吾は白痴である。

佛蘭西の小説を翻案して何が故に『日本の戀』と名づけたか。興行主任川上晋次郎氏の演説に曰く「この芝居の桐谷東吾といふ青年は、原作では戀を人に譲つて、自分のは岩の上から海中へ身を投じて死んで了ふのであるが、それは意氣地の無い西洋人の事である。吾々日本人は決して死なない。せぐり来る悲痛の涙を押し戻しても、勇ましく新郎新婦の發程を見送る。だから終を死なない事にして、佛蘭西の戀はさうであらうが、日本の戀は斯うであるといふので『日本の戀』と題したのだ。」と。

ギリヤットが海に投じて死ぬといふのは何かの間違ひであらう。彼は岩の上に立盡

して満潮の爲に身を没して了ふのである。この男らしき——僕は敢て男らしいと言ふ——
——結末を強いて平凡無意味な幕切に直して、それで『日本の戀』も無いものだ。そんな簡単な事で『佛蘭西の戀』が『日本の戀』になるなら『日本の戀』の價値も知れたものだ。

川上は今度の歸朝後何を思つたか、大に國粹保存説を稱へ出した——佛蘭西物を焼直して『日本の戀』と名づけた處に川上の國粹保存があるのかと思ふと、川上の國粹保存も餘り有難いものではない。

併しまア桐谷東吾の千代野に對する戀は『日本の戀』としても多少「國家の名譽」になるかも知れない。併しながらそれと同時にお信の東吾に對する戀も『日本の戀』だ、銀五郎の千代野に對する戀も『日本の戀』だ、太助の千代野に對する戀も『日本の戀』だ——これらの『日本の戀』は餘り「國家の名譽」ではあるまい。

滑稽 劇『啞旅行』は更に國家を侮辱したものだ。成程それは寫生かも知れない。

併し、恐らくは「多くの人の寫生を」一人の人に集めたものだらう。あれでは「現實暴露の悲哀」ではない。「事實捏造の罪惡」だ。誣告罪に問ふ價値がある。太郎冠者氏は『啞旅行』を書いて果して自ら笑つたであらうか。恐らくは苦笑だに仕上がつたらう。僕は見てゐて少しも可笑しくなかつた——『渡邊』から『啞旅行』、太郎冠者氏は「藝術の逆戻り」をされた。

國粹保存家川上音次郎氏が『啞旅行』に對する解釋は恐らく斯うであらう——あれは日本人が西洋人に馬鹿にされるのではない。西洋人が日本人に馬鹿にされてゐるのだ。野蠻が文明に弄ばれてゐるのではない、文明が野蠻に蹂躪されてゐるのだ。だからこれも國家に取つては極めて名譽な芝居だ。

明治座の第一團が用ひた岡本綺堂氏の新作脚本『維新前後』は時勢——時代の空氣——を寫さうとしたものらしい。その無主人公なものも好い。個々の人物の描寫の粗雑

なのも好い。ただ作者の狙つたらしい「時代の空氣」といふものが、犇々として見物の身に迫るやうでなかつたのはどうしたものか。慶應の終と明治の始とを絡ぐ時代の一連鎖は鬱勃たる新興の精神に充ち満ちたものであつたに違ひない。それがこの作には殆ど少しも見られなかつた。尤も維新時代の新興の精神は「一時代の新興の精神」であつて「絶對の新興の精神」ではない。當時の青年が「櫻井多門」を見たら革命の熱血に胸の内も湧立つたらうが、今日の青年は「興津侯」の病を聞いても左程に胸を痛めるでもない。佐幕黨に對して勤王黨は確に新興の革命的精神であつた。併しながらその「勤王」の二字もいつか辭書の中に古き文字となつた。古の——敢て古のと言ふ——勤王黨に對して興るべき革命的精神、否、佐幕黨勤王黨の如き小なる黨與を超越して興るべき絶對眞理の革命的精神は何であらう。日清また日露、外國との戦争に勝利を獲て「國威」を海外に輝かす度毎に、斯かる革命的精神は眞面目にその頭を擡げつつあるのではあるまいか……吾人は斯かる時代に生れて斯かる時代の空氣を吸つて育つた青年

である。「維新前後」の精神に動かされなかつたのも、或は作の故ではないかも知れぬ。前編の『奇兵隊』よりは後編の『白虎隊』の方が優つてゐるとは一般の評だ。僕もさう思ふ。新らしかるべき『奇兵隊』に古い處が多くて、古くなりげな『白虎隊』に新しい處のあつたのも妙だ。『白虎隊』の妙は鐘樓及び鐘樓守親子を以て會津精神をシムボライズした所にある。白河家のエピソードは白虎隊を説明したものであらうが、十四歳の萬次郎の事の外は不自然でもあり、説明にもならなかつた。白虎隊の瀧澤七之丞と鐘樓守の娘お若どの戀は、美しい併しながら微な「少年の戀」といふものを好く現してをつた——但し又五郎と宗之助との技藝に至つては、物足りぬ處が多かつた。物足りぬのではない、足り過ぎて厭な氣がしたのだ。大詰の幕切れに中村益次郎（脚本では前原彦次郎）が、歩兵の列の前に立つて「五年以前……三云々と半獨白を言ふ所は好い、その獨白で直ぐ幕を切るのも好い。併し例の役者が不足だから、歩兵といふのも本の四人か五人列ぶ計りで如何にも寂しい。あの獨白は厚い壁のやうに大勢の兵士が犇々

と列んだ前に白毛を冠つた隊長が唯一人立つて言ふ所に面白味も感じも出て来るのだ
——作者は「歩兵數人」と下書に書いてゐるけれども。

脚本の取扱ひ方に於いては、革新軍少しも革新の實を擧げ得なかつた——『維新前後』は上場の際、縦横無盡に「改悪」された。

「毛利家政事堂」を一場加へたのは、説明の積りだらうが、蛇足である。お若が鐘を一つ衝いて倒れる(脚本には「がツくり落入る」とあるが死んだ事ではあるまい)とシーンが飯盛山中腹に變つて七之丞が白虎隊の同士と共に、お若の衝く鐘の音を聴くといふ所は最も詩的な感じの好い處だと思つたが、舞臺に登つたのを見ると、お若は鐘を衝き切つて血を吐いて死んで了ふ、それから飯盛山になつて白虎隊が鐘の音を聴く事になつてゐる。まさかお若の亡魂が鐘を衝くといふ謂でもあるまい。假にも廿世紀の新作脚本だ。誰が訂したか知らぬが、以ての外の訂し方だ。

宗之助の藝は先程も言つたが、too muchの一語で盡されてゐる。少しも蓄ふる所がな

い。總てを露け出してしまふ。そしてその露け出したものに少しも新しい所が無い。

又五郎の藝は「無意味なる一生懸命」である。「一生懸命」は好いが、「無意味」は困る。

あれでは身體に生疵が絶えまい。

壽美藏、廷若も格別に振つた所があつたとも思はぬ。ただ身體の忙しいのに同情を寄せた計りだ。

左團次の鐘樓守は大分好評だつたが、シャイロツクの彼程に演れる俳優としては、新しく驚く程の事も無い。高槻新作は未派の社會主義者めいた。僕は寧ろ最後の短い役中村益次郎に感じた、あの獨白は他の役者には演れない。

大阪から來た二人の役者は舊役者らしい名を持つてゐるが、實は壯士役者なのではあるまいか。

第一團の役者に就いては一言も言ふべき事なし。(十月二日稿)

(三) 『婦系圖』と『女歌舞伎』

川上の革新劇に肝癪玉を潰して了つた故か、その後の芝居はもう一向見る氣がせず、見ても感想を書いて見ようなどといふ元氣は更になくなつて了つた——思へば川上も罪な人である。

やつこの思で新富座の『婦系圖』と歌舞伎座の『女歌舞伎』とだけ見た。厭々拜見したのだから印象などの残らう筈が無い、併し餘り怠けても悪いから備忘録を書く積りで何か少し記して置かう——東京座の『潮』と本郷座の『大號令』とは今言ふやうな譯で、残念ながらとうとう見損なつて了つた。

『婦系圖』は言ふ迄もなく泉鏡花氏原作の小説で、それを同門の柳川春葉氏が脚色されたものだ、おまけに鏡花通の喜多村が主として之を演ずるのだから、先づプロダクションの上には少しも間然する所なしと言つて好い。或人の原作をその人の友

人が脚色をして、それを原作に通じた役者が演る——これ程確な遣り方は無い、この上場法は將來も續けて遣つて貰ひたい。

だが惜しい事に選んだ原作が悪かつた。恐らく『婦系圖』は鏡花氏の傑作ではあるまい。或一部の人を嬉しがらせる「樂屋落」といふやうなものはあるか知らぬが、吾人一般の讀者或は見物から見ると解釋に苦しむ點が少くない、それが爲に折角の鏡花哲學も一種變妙な理窟に聞えて了つて更に人を動かす所が無くなつて了つた。それでも序幕から湯島の別れまでは極自然で時々胸を打たれるやうな所もあつたが、それから先は例の鏡花氏獨特の草双紙的因縁話になつて了つて、唯奇怪だ、不思議だと思はせるだけだ。「河野病院」と「久能山上」とを夢にしたのは——随分長い夢だといふ非難もあつたが——脚色者の働きた。これを原作通り實在の事實にして大詰にしたら僕等は十年前の壯士芝居を見てゐるやうな氣がしたらう。お蔭の死でしんみりした大詰を見せたのは確に好い。

序幕は一番原作に忠實であつた、あの鏡花氏の臺詞のイキに就いては随分喜多村が苦心した事だらうと思ふ。蛙がぎゅぎゅと啼くと、お蔭が「蛙だね。」と言ふ。途端に「今日ア。」と魚屋の聲が下手の蔭で聞える所は、鏡花氏崇拜者の喜びさうな所だが、あれは髮結新三の芝居で、ほとんすが一聲泣くと、花道を歩いてる新三が空を仰いで「ほとんすがすだな。」と言ふ(？)、途端に花道の揚幕で「かつをッ。」と勢よく一聲叫ぶのと同じイキだ。鏡花氏の作には時々昔の芝居の行き方を真似た所があるやうだ、古い「帝國文學」に載つてゐる氏の斷篇「女肩衣」(厨の一節)が「菅原傳授手習鑑」の「賀の祝」の三女房料理の件に似通つた處のある事は嘗て僕何かに書いた事がある。

伊井は掏摸から獨逸語の學者になつたといふ早瀬主税に扮したが、前狂言前々狂言の人物とは戀つた型の人物で、それは嬉しかつたが、取出でて賞すべき程の成績でも無かつた——一體伊井は「鏡花の役者」ではない、ごつちかと言へば「紅葉の役者」だ。唯久能山上の痰火に至つては此人獨特の藝で、この一座では勿論の事、當今の新派の

劇壇では一寸眞似の出来る者さへ無からう。鏡花氏が貴族主義を呪ふ臺詞も痛快である——この社會主義的思想は、氏の早い作「慈善會」(「新著月刊」所載)あたりから既に見えてゐる。喜多村のお蔭は前にも言つた通り、鏡花氏の臺詞のイキを傳へた處に直打がある——鏡花式の臺詞には鏡花式の臺詞廻し(さういふものがあるとして)を用ひなければならぬ。喜多村はそれを工夫了せた。科に於いては大分「喜多村らしからぬ」古い所があつた。飯田町で詠をカゲに使ひ、柳橋で義太夫をカゲに使ひ、湯島で清元をカゲに使ひ、八丁堀で獅子の太鼓と長唄の稽古(しかも子供のと大人のとを交互に)とをカゲに使つたのは矢張喜多村の工夫であるかも知らぬが、これは少し工夫し過ぎた。音楽を以て地方色を現さうとした苦心は大したものなのだらうが、吾人は唯「段々新劇が舊劇に近づいて來た。」と思つた計りだ。

福島の魚屋め組は「三枚續」の紋床の愛吉と同じ型の人間だが、今度の芝居ではこの人物が一番人間らしい故か、この役が一番振つてゐた。序幕も好い、大詰も好い、

殊に五幕目の自宅が好かつた——ここは寫生だけのものとして見ても再見の價値がある。女房のお増(丸山)も好くあの程度の女を寫してゐた。

村田の酒井文學士は原作通りの人物にはなつてゐたが、一體原作の人物が僕等には解釋の出來ぬ人だから、芝居で見てもやつぱり分らぬ。男と女の仲を自分で裂いて置きながら、男が遠國へ行つて了ひ、女が病氣に罹つて死にさうにしてゐると、そこへ來て謝つてゐる、そして乃公の言位で別れるやうな二人ぢやないと思つてゐたのに、濟まん事をしたと言つてゐる——主税が酒井の言に背く男か背かぬ男か、それが先生たる人に豫め分つてゐない筈はない。縦し背く男だとしても彼程に言はれて(二幕目返し)背かれよう筈はない。それを後になつて何故背いて呉れなかつたと恨む。それは恨む方が無理だ——酒井はさういふ無理な人間だ、その無理な人間を書いて見たのだと言はればそれ迄だが、どうもそれでも矢張無理だ——恐らくは人物の研究に未だ足りない處があつたのだらう。斯う云ふ役を引受けた役者は不幸だ。

木村の妙子は序幕が一番好い。秀調は小芳も管子も全然舊劇世話狂言の式を離れてゐない。藤井の拘摸は寫生になつてゐた。石川の藝者は何といふ不愉快な聲だらう、これから出て來る女方には皆あんな聲を出されるのかと思ふと、女優養成の益々急務なる事を感じる。

歌舞伎座の『女歌舞伎』は佛蘭西の十九世紀の作者スクリーブとルグウヴとの合作なる『アドリアン・ルクウヅリウル』を榎本寅彦氏が日本徳川三代將軍の時代に翻案したものだ。アドリアン・ルクウヅリウルとはヴォルテイルが劇作家たりし時代に實際ゐた有名な女優の名である。

スクリーブがこの有名な劇を作つた時の話は随分呑氣なものだ、女優ラシエルの爲に何か喜劇を書いて呉れとコメデイ、フランセエズから頼まれて、スクリーブは考へた。それは乃公の力には及ばぬ、それにラシエルは悲劇では偉いが喜劇ではどんなものだからぬ——と言ふので、友人のルグウヴに相談した。ルグウヴは「案するより

生むが易いさ。」と言つた。「ラシエルの例の型に新しい額縁を附けて、時代を人違へればそれで十分さ。衣裳さへ變れば、見物は新作だと思つてゐるさ。」——「それぢやア君と合作をするから何か種を探して来て呉れ給へ。」とスクリーブが言つた。暫く經つとルグウツは、女優アドリアン・ルクウヴリウルがラシエルの「フェエドル」を演じながら、その役の火のやうな臺詞、

“Te ne suis point de ces femmes hardies

Qui, goûtant dans le crime une tranquille paix,

Ont su se faire un front qui ne rougit jamais !”

といふのを、折から棧敷で見物してゐたド・ブイヨン公爵夫人に浴せかけたといふ逸話を探して來た。スクリーブは躍り上つて喜んで「六千フランの百回興行」と叫んださうだ。ラシエルはこの作を演ずる事を幾度か拒んださうだが、ルグウツの勤め上手に負かされて、とうとう演つた處が、思ひの外の成功であつた。この成功がスクリーブ

とルグウツを連ぐ鎖となつて、その後この二人はこの外三つの合作をしたさうである。

この話を聞いた丈でもう「アドリアン・ルクウヴリウル」の價値は分りさうだ。スクリーブにあつては、脚色が總ての目的である、彼の工夫した劇は、意味の無い糸が意味のあるやうに織られてゐるばかりで、その工夫の巧妙な處に感心して了へば、それでお終ひの物である。」と言つたブランドア・マシウス教授の言を引いて來る迄もあるまい。併し組立の名人であつたには違ひない。イブセンもその作劇の初期「社會の柱」時代)に在つてはこの人に大分教へられた所があつたらしい。

この人工的に複雑な西洋劇を、「人工的に複雑な」のを特色とする日本舊來の劇の形式に當て嵌めたのだから、愈々嘘らしいものが出來上つたのだ。餘りに偶然に富んでゐるとXYZ君が言はれたのは適評だ。

榎本氏は劇作者協會のハママンといふ人が修作した英吉利語の脚本に依つて翻案されたものらしい。(原作からした長田秋濤氏の日本譯に「怨」といふのが單行本である

が、榎本氏はこれに據られた者ではあるまい。(この脚本は一千八百八十年にブオオプス・ロバトソン(ハムレットで有名な英吉利の役者)がロイヤル、コウト、シアターで初めてこの劇を演じた時に用いたものらしい。榎本氏はモオリス Maurice de Saxe を鳥丸光廣卿と云ふ日本實在の人物にして公卿勤王の挿話を作り入れた(櫻痴居士の作)鳥丸光廣卿に據りたるものか)。これは中々好い。僕等は女優の悲劇よりも却つてこの翻案の挿話に興味を持った。姫 Princesse de Bouillon 女僧 Abbé de Chazetuil (松助の役?)との關係、女優と後見 Michonnet (猿之助の役?)との關係等を原作よりグツと弱くしたのは卑怯ではあるまいか。複雑を避けて弱くしたのは好いとして、それが爲に有用な人物を不用な人物らしく見せたのは餘り手柄でもあるまい。序幕は全然日本在來の舊劇の序幕だつた。大詰は女優の氣が狂つてから、矢張在來の式でニカを使ったものだから、折角轟々と迫つて來るやうな感じを態と引延して散らして了ふやうな憾みがあつた。氣が狂ふのを可笑しいと言つた人もあつたが、それは原作序幕のド・ブ

イオン親王の臺詞にも有る通り、あの毒藥を嗅ぐと「初は朦朧した昏睡に陥り、それから激しく腦が變調を來して來る、それから又人事不省に陥つて終に死んで了ふのだ」さうだから差支はあるまい——狂になるのが可笑しいのではない、狂になりやうが可笑しいのだ。原作の花束を香に直したのは日本の舊劇として已を得ぬ事だらう。

歌舞伎座は去年から今年へかけて大分脚本の新作を試演してゐる。その作の巧拙、演出法の出來不出來は言はずもあれ、新派が十年一日の如く小説焼直劇或は小説綴接劇を墨守してゐるのに比べたら、勇氣のある事だ、向上心のある事だ。要するに新派は一發展せねば駄目だ、千篇一律は獨り高田と河合の賣道具には止まらない。多くを言はぬ、理窟は並べぬが、慥かに諸君は飽かれて居る——一年三百六十五日、義現見物の續け討には、連中と雖も疲れざるを得ないが、其の疲れを思はせぬのは藝術の力にある。新しき藝術の力にある、蒼蠅い様だが諸君には「新方面會議を開く必要がある。」と言つた「道樂世界」の劇評家の言を其儘借りて、茲にこの感想録の筆を擱かう。

(十三) 回顧

(316)

D君。

もう愈々今日どなつた。嗚御忙しい事だらう。僕も忙しい。

その忙しい中で、僕は今年一年の劇壇を回顧して見た。——餘計な事だが——回顧して見た。

随分色々な事があつたね。左團次の歸朝興行——川上の革新興行——貞奴の女優養成所開校——藤澤の俳優養成所成立——有樂座の落成——その他……

併しながら、之を要するに、進んだのでもなく、退いたのでもないね。日本の劇壇は舊態依然たりだ。

「新派」もその名が古くなつたと一緒にその實も大分古くなつたね。この間新派の頭領株が集まつて演じた「想夫憐」を見ただけでも、一向動かされなかつたね。脚本が古

いのだか、俳優の技藝が古いのだか、それは分らぬ。兎に角動かされ易い僕等青年が動かされないのは、何か古い所があるからだ、何處か氣が抜けてゐるからだ。

斯う言ふと、君は直ぐ又斯う言ふだらう。それは君の神經が鈍つたからだ、君の神經が芝居といふもので麻痺してゐるからだ。」と。

併しながら、考へて呉れ給へ、神經の鈍つたのは刺戟が常に單調だからだ、刺戟が常に古いからだ。刺戟が永久に新しきより新しきに進めば、神經もきつと永久に鋭きより鋭きに進む。

感じないのは神經の罪ではない、刺戟の罪だ。

「舊派」は又その名にも似合はず、一向舊に忠實でない。日本の歌舞伎劇は既にコムプリイトな一つの立派な藝術である。舊派の俳優はその既にコムプリイトな日本特有の演劇美術を出來得る限り完全に傳へて行くのが、その任務ではあるまいか。然るに近頃の歌舞伎劇の演技は日に日に粗雑に成り行く計りである。粗雑だから毀れ易い、

(317)

毀れ易い品物は人が買はぬ。だから段々と見物が少くなるのだ。

脚本の選擇に於いても然うだ。日本特有の歌舞伎劇として世界萬國に誇るべき名脚本は、古來この日本に随分少くない。然るに舊派の劇場は、興行毎にその出し物に苦しんで、終に之を古劇の脚本に得る能はず、或は新聞物の講談乃至講談擬の小説に材を執り、或は西洋の古脚本を日本の昔に引直して演ずる。見物は又之を歓迎して「新しき努力よ」と叫び、「新研究よ」と喝采する。

僕自身の考に依れば、日本特有の歌舞伎劇に對しては最う新しい脚本は入らぬ、最う「書下ろし」は入らぬと思ふ。縦しさういふ物が出来たとしても、日本特有の歌舞伎劇に對しては決して益にならぬと思ふ、却つて害になると思ふ。當代に生ずる歌舞伎劇の「書下ろし」は日本特有の歌舞伎劇を損ふものだと思ふ。古劇の脚本は宜しくこれを古人に任せて置くが好い。新人が古劇の脚本を作つた所で、逆も古人の作に及ぶ筈はない。

(以上は日本特有の歌舞伎劇に對して言つた事だ。新しき時代劇、新しき史劇に對する努力とは全く別問題である。)

だが、そんな事を言つてゐた日には、舊派は終に脚本に窮して了ふだらうぢやないか、と君は言ふかも知れない。併し僕は決してその心配は無いと思ふ。今日舊派の劇場——殊にモノポリイを遣つてる大劇場——が脚本に困つてるのは、今生きてゐる興行主なり俳優なりが一度手がけて興行の上にも技藝の上にも經驗のある型のあるもののみを選ぶからだ。然もなくば、最近に死んだ名優の團十郎なり菊五郎なりが一度演じた事のあるもののみを選ぶからだ。團十郎だつて、菊五郎だつて、今生きてゐる興行主だつて、今生きてゐる俳優だつて、決して日本古劇の名脚本を悉く遣り盡したものであるまい。何故近い人が手を下さなかつた古劇の脚本を選み出して、それをプロヂュスして見ないのか。近松淨瑠璃集だけから選み出しても、優に五年位の研究材料はあらう。それも盡きたとあれば——僕は古劇の新脚本といふものは無意味なも

演劇新聲

のだ、作るに及ばぬと思つてゐるのだから、永久に新しい物ばかり選ぶ事は出来ない道理だから——同じ物を色々に繰返して演ずるのも好からうではないか。忠實に緻密に熱心に演じさへすれば、同じ脚本でも決して倦きは來ぬ筈だ。沙翁の脚本は沙翁が死んでから、決して殖えはせぬ。けれども彼の脚本は復演又再演、今日も尙西洋人に新しい興味を興へてゐるではないか。

僕は日本の新派優にヘンリー・アアキングの出づるを望まぬ。却つて日本の舊俳優にヘンリー・アアキングの出るのを望む。さうして彼が沙翁劇のレヴィブルに大努力をしたやうに、近松劇等のレヴィブルに一生の心血を絞つて貰ひたい。

舊俳優の「新しい努力」とは「古い劇に忠實なる」事だ。

英吉利のエドレン、バアカア Vedrane-Barker 合名演劇は、最新脚本の紹介に努めてゐる最新派の俳優の團體でありながら、一面に、ギルバート・マアレイ教授の翻譯脚本に依つて、希臘古劇の復演に力を盡してゐる。日本の古劇に對する僕の希望も或は却

つてさういふ方面に依つて達せらるるかも知れぬ。

これは思はず舊派の事を言ひ過ぎた。

日本の劇壇に於ける今年の損失の一つは三木竹二氏の亡なられた事だ。氏は一面古劇の研究に多くの注意と精力と時間を費しながら、一面新時代の新興演劇に對して多くの同情と奨励と努力とを拂つた人だ。僕は日本人としては、本年の歐洲劇壇の損失たるフランソワ・コッペエの死、キクトリアン・サルツウの死以上に、この損失を悲むものだ。

日本劇壇の二元老、森博士、坪内博士は相變らず吾人青年に多くの益を與へられた。隅外先生の獨逸近代劇の脚本翻譯や、逍遙博士の新振事劇の新作發表及び諸種の劇論が、直接今日の日本劇壇に何等の影響をも反應をも起さないのは、悲しむべき「不思議」だ。

有樂座といふ「新しき器」が劇壇に出來た事を喜ぶ者は僕一人ではあるまい。新し

い器にはきつと新しいものが盛られる。新しく開けた道を歩く人はきつと新しい心を持つた人だ。

君も知つてゐる筈だ。僕は三四年前に『理想劇場建築反對論』といふ愚論を書いて、幾ら重箱をこしらへても牡丹餅はひとりでに這入つては来ないといふやうな皮肉を述べた。が、それは大きな誤りだつた。新しい家が一軒出来れば、新しい空気が来て、きつとその家を直ぐに充たす。新しい「藝術の家」が出来れば、住むべき家なくして何處にか隠れぬたる新しき藝術の天才はきつと出て来て、その家に住む。幸あれ有樂座。

以上は有樂座といふ建物に就いてのみ言つたことだ。有樂座その者の興行法に就いては多少異論もあるが、それは僕の専門以外の事だから、まあ差控へて置かう。

この座で横濱の西洋人の素人が此間演じた音楽喜劇『ドロシイ』は一見の榮を得た。矢張素人は素人だね。いつぞや君と青年會館で見たバンドマンの『青月』とても彼

程には行かなかつた。ただモリソン夫人のソロだけには相變らず感心した。併し夫人も年を老つたね、僕が中學校時分に上野の樂堂で初めて夫人の獨唱を聞いた時の花やかな面影はもう少しも無いね。その時は無論自分の服で出たのだが、如何にも美しく若く見えた、今度は芝居だからその時の服よりズツと若い娘の衣裳を着けて、顔も若く作つて出たのだが、それでも少しも「若い」といふ感じがしなかつた——僕は妙に打たれたよ。

一體僕は英吉利のミュージカル、コメディとか、コメディ、オペラとかいふものは餘り好まないね。決して澤山見た譯では無いが。アアアア・ジョオンスなどが、娯樂的演劇として排斥してゐるのは、多くこの種類の物らしい。併し今年も相變らず流行つたらしい——『ハヴナ』だとか『ラルツの夢』だとか『胡蝶』だとか『カレドニアの王』だとか何れも大當りだつたらしい。

『ドロシイ』を見て、西洋の演劇だの、本物のオペラだの、ミュージク、ドラママだの

を推されては堪らない——大分さういふ人があつたのは心細い。日本は矢張野蠻國だ。この頃女優養成所の第一回試演があつたさうだ。どうかして見たいものだと思つてゐたが、便が無くてつひ見る事が出来なかつた。新聞の評判に依ると非常な好成绩だつたさうだ。先づは目出たい。併し半ケ年や一ケ年でさう上手になれる筈はない——奮勵に奮勵して、幾年かの後に、新興演劇に女優の必要なる所以を世間に明示して貰ひたい。

男の俳優の養成所も、來年の夏あたりには第一回の小さな試演會をするさうだ。若し果して遣るなら、從來の役者が手をつけなかつたやうな新作の脚本を遣つて見せて貰ひたいものだ。

これから出る役者の任務は先づ第一に從來の型を破る事だ。先づ破壊の實を擧げる事だ。新しき建設の要求は然る後に自ら起つて來る事だ。第一回の試演會は「破壊あるのみ」で好い。

第一回の試演に、果して眞に破壊の實を擧げる事が出来たなら、養成所の前途は多望なるかなだ。

過ぎし者にその過ぎし者を葬らしめよ。執着は進歩に非ず、進歩は浮かれ心に非ずだ。

我明治四十一年よ、再び命あらざれ。我が廿八歳よ、再び命あらざれ。

僕は明日から又赤坊になるのだ、新しい乳を呑むのだ、新しい世に觸れるのだ。

この手紙は今將に死なむとしつつある「我が廿八歳」の遺言書だ。

左様なら。左様なら。左様なら。

明治四十一年十二月卅一日。

英吉利の旅役者

十月十一日から一週間横濱山手のゲエエチイで英吉利の旅役者が狂言一日替で喜劇を演ずるといふ廣告を見たから泊り掛けて出掛けて、自分の見たいと思つたものを四つばかり見た。以前やはりこの芝居で旅役者のバンドマン一座の『アドミラブル、クライトン』を見て藝の巧拙は兎に角、プロダクシヨンの型が大抵分るので大層利益を得たから、今度も又出掛けて見たのだ。

今度私が見たのはバアナアド・シヨオの『ユウ、ネヴァ、カン、テル』とオスカア・ワイルドの『ゼ、イムボタンス、オブ、ビイイング、アアネスト』とアアサア・シヨオンスの『ゼ、ケエス、オブ、レベリアス、スザン』とマイエル・フェルスタアの『オオールド、ハイデルバアグ』この四つだ。私は比較的眞面目なものだけを見たので、この外にこの一座は『チャアレエの伯母』だの『トム、チック、エンド、ハアライ』だのといふ下らない芝居をや

つたのだ。それでも日本でシヨオやワイルドやアアサア・シヨオンスが曲りなりにも見られたのは幸福と言はなければならぬ。

この一座は元バンドマンにゐたとかいふウオオキツク・メエジョアといふ役者がマネジャアを兼ねてゐるので、一座の花形としてはシヨオジイ・コオラツスといふ女優が特に番付の表へ大きく名前を出してゐる。コオラツスは『ユウ、ネヴァ、カン、テル』ではドリイ・克蘭ドンといふ十五六歳の快活な娘を勤め、『ゼ、イムボタンス、オブ、ビイイング、アアネスト』ではセシリイといふこれも若い活潑な娘を勤めた。『ゼ、ケエス、オブ、レベリアス、スザン』では主人公のハラビン夫人スザンを勤めて、巧にこの人物のレベリアスな所を見せた。『オオールド、ハイデルバアグ』の酒場の娘ケチイにまつては極めて樂なものだつた。流石に一座の呼物だけあつて中々この役者は好い役者だつた。歳は可なり取つてゐるやうだつたが、子供でも奥さんでも上手に仕分けて見せた。そしてシヨオの芝居ではシヨオ式に、ワイルドの芝居ではワイルド式に演ずると

いふやうな注意まであつたやうだ。この人のドリイと並んで兄貴のフィリップを勤めたネリオリイといふ役者も中々好い役者だつた。丈がひよろ／＼と高く、少し猫背でズボンの両方のポケットへ両手を突込んで安樂椅子へ寝るやうに長くなつて坐る癖が目立つたが、それが如何にも樂さうで却つて愛嬌になつた。最も振つたのは今のフェイルだが、それにも劣らぬ出来はレベリアス、ズサンのファアガソン、バイバスだつた。この人物が社会主義を奉ずる若い妻君にひどい目に逢ふみじめな有様は實に好くやつてゐた。この社会主義を奉ずる若い妻君エレエンを勤めたドルウリイといふ女優は聲の太い生真面目な役者だつたが、このエレエンは社会主義になつてからが振つた。黒つばい帽子、黒つばい着物で、女の労働者の集つてゐる所から歸つて来て、後見人の伯父さんに金を請求する所、詩人の旦那様を罵倒して頸を上げて引込んで行くところまで中々好くしてゐた。ユウ、ネワア、カン、テルのグロオリアは同行の和辻君には評判が悪かつたが、私はさう悪いとも思はなかつた。殊に序幕は好かつたと思ふ。ワイル

ドの芝居のグンドラインは印象が薄い。但し二幕目でコオラツスのセシリイと名前の間違ひから両方で自分の男を取られたと思つて言ひ争ふところはイキが合つて面白かつた。尤もこゝは相手のコオラツスが旨くやつたからでもあらう。

もう一人この一座で見逃すことの出來ない女優がある。それはいつでもおつ母さん役を勤めるミニイ・レエナアといふ人だ。この人はシヨオの芝居で克蘭ドン夫人を勤め、ワイルドの芝居でブラックネル夫人を勤め、アサア・シヨオンスの芝居ではダア・バイ將軍夫人を勤めた。この三つの内ではやはりシヨオの芝居の一番強い印象を残した。小造りの肥つた、始終ふくれたやうな顔をしてゐて、可哀い聲で滔々と自説を辯ずるところが、いかにもシヨオの芝居のおつ母さん役に適してゐた。併し私の持つてゐる寫眞にある倫敦のヘンリエツタ・ウオットソンの克蘭ドン夫人とは大分見た上の心持が違ふ。この方は中々美人だが、ミニイ・レエナアのは少しも美人でない。この人のダア・バイ夫人とイキを合せて活躍したロバート・スチブソンのダア・バイ將

(230)

軍も可なり好い出来だつた。この役者は、役に依つて變り目の實に好く立つ巧者な役者だ。シヨオの芝居でユウ、ネヴァ、カン、テルを繰返す給仕をやつた時は、瘦せた色の黄いろいお爺さんで始終腰を曲げてひよこすか歩きながらしやがれた聲で自家の哲學を説くところ、それでゐて皿やコップの取扱ひに慣れてゐるところなどは、如何にも好くしてゐた。ところが、その翌日は肉付きの好い、丈の高い、體のびんとした、聲の好い、牧師のチャジュブル(ワイルドの芝居の)になつたので、先づ一驚を喫した。その翌日のアアサア・シヨオンスの芝居では更に變り目を見せて、赤ら顔の、丈夫さうな、モオニングは着てゐても、如何にも軍人らしい、音吐明々たるお爺さんに扮した。これは二幕目でシャンベンの蓋を重ねながらスザンを罵る邊が好かつた。「オールド・ハイデルバーク」ではドクタア・ジュットナアに扮して青年に同情のある老人を好く現はした。死んでから後もカアル・ハインリツヒ親王にいつまでも慕はれさうな人物に見えた。

器量は好くないが一寸グランキル・バアカアに似た若い役者でケネス・ブラムトンといふのがゐた。これが先づ一座の男の花形で始終色男役を勤めてゐた。この人の出来は、シヨオの芝居の齒際者ワレンタインが一等だつた。手を揉みながら、或は手の平を眺めながら、或は又爪の先を睨みながら滔々數百言、女を揄揶して遺憾なき邊、作者がそこへ出て來たやうな氣がした。ワイルドの芝居のジャックではまるで變つた味を見せてくれたアアサア・シヨオンスの芝居のイイツンソルは短い役だが、これも好くしてゐた。「オールド・ハイデルバーク」では主人公のカアル・ハインリツヒを勤めた。三幕目の御殿でハイデルバークから來たケルラアマンの昔話から、以前の學生生活が戀しくなつてプロオジツトを叫び、死んだドクタアを慕ひ、ケチイの名を呼ぶ邊、四幕目のハイデルバークで學生の歌を聞きながら卓の上に泣きくづはれる邊、シヨオの芝居をあの位やれる人には樂過ぎる位だつた。

(831)

猶この時見たシヨオの芝居に就いては、一しよに行つた和辻君が委しい見物記を「帝

國文學に出してゐるから、それを見て貰ひたい。私は只見た役者について極く大體の覺えだけを話して置く。

實演の方法に就いても原作と照し合せた上で議論のある所が十分あるが、それらは單にそれだけの話をした所で、脚本に對する知識のない人には面白くもなんともあるまいから止める。今した役者の話でも決して面白いことはあるまい。

(四十三年一月十四日夜、下渋谷にて。)

『ゼ、チヨコレエト、ソオルヂヤア』を見て

この間有樂座へ来て三日間興行したバンドマンのオペラ一座は、あれより前に横濱のゲエエチイで一週間興行をしたのである。横濱で演る曲目が英字新聞に豫告された時、大抵は曲が一日替りであるのに、特に六月の五日と六日だけは二日續いて同じ曲の『ゼ、チヨコレエト、ソオルヂヤア』を演るとしてあつた。豫告には作者の名もなんにも書いて無かつたが、わたしは直ぐバアナアド・シヨオの改作だらうと思つた。

その後、有樂座の新免支配人に連れられて、横濱へ『アウア、ミス、ギブス』のセクション、エデションを見に行つた時、一座の役者の一人に聞いたら、果してシヨオの『武器と人』の改作だと言つた。今手元に當時の新聞が無いから好くは分からないが、この喜劇が滑稽歌劇に仕組まれたのは、なんでも今から二年ばかり前だと思ふ。曲は維納下始めて作られたので、それから倫敦へ渡つて、原作者のバアナアド・シヨオが見て

「ゼ、チヨコレエト、ソオルヂヤア」を見て

満足したといふ通信があつたやうに覺えてゐる。その後何かの雑誌にこの滑稽歌劇が大層評判なので、ホオル・ケエンが「今に己の芝居もオペラになるぞ」と言つて口惜しがつてゐるボンチ繪が出てゐた。

そこで六月の六日に廷若君を誘つて、『ゼ、チヨコレエト、ソオルチャア』見物に出掛けた。この晩は珍らしくゲエチイに日本人が澤山見物に来てゐた。いつもこの芝居には餘り日本人を見ないのである。併しその晩来てゐた日本人はいつれも通辯のやうな男や、ラシャメンのやうな女ばかりで、シヨオの物だから特に来たといふ風な人は見えなかつた。併し、これは後で聞いた事だが、その晩山崎紫紅君が下に来てをられたさうである。我々は二階の前の方に案内されたので、つひ氣が付かなかつたのである。それからその前の日の五日には、佐々木信綱氏がやはりこの芝居を見られたさうである。これも後で聞いた話である。

番附を見ると、『ゼ、チヨコレエト、ソオルチャア』と外題が大きく書いてあつて、そ

の下に三幕物のオペラ、ブウフ（滑稽オペラの意）と書いてある。そしてその下にオスカル・シトラウスの作曲、ルドルフ・ベルナウエルとレオポルド・ヤコブソンの合作歌詞とある。そして一番下に英譯者はスタニスラウス・スタンジで、原作はバアナアド・シヨオの『武器と人』だと斷つてある。曲を作つたオスカル・シトラウスといふ人は有名なりヒアルト・シトラウスの従弟だか甥だか、なんでも親類だと覺えてゐる。

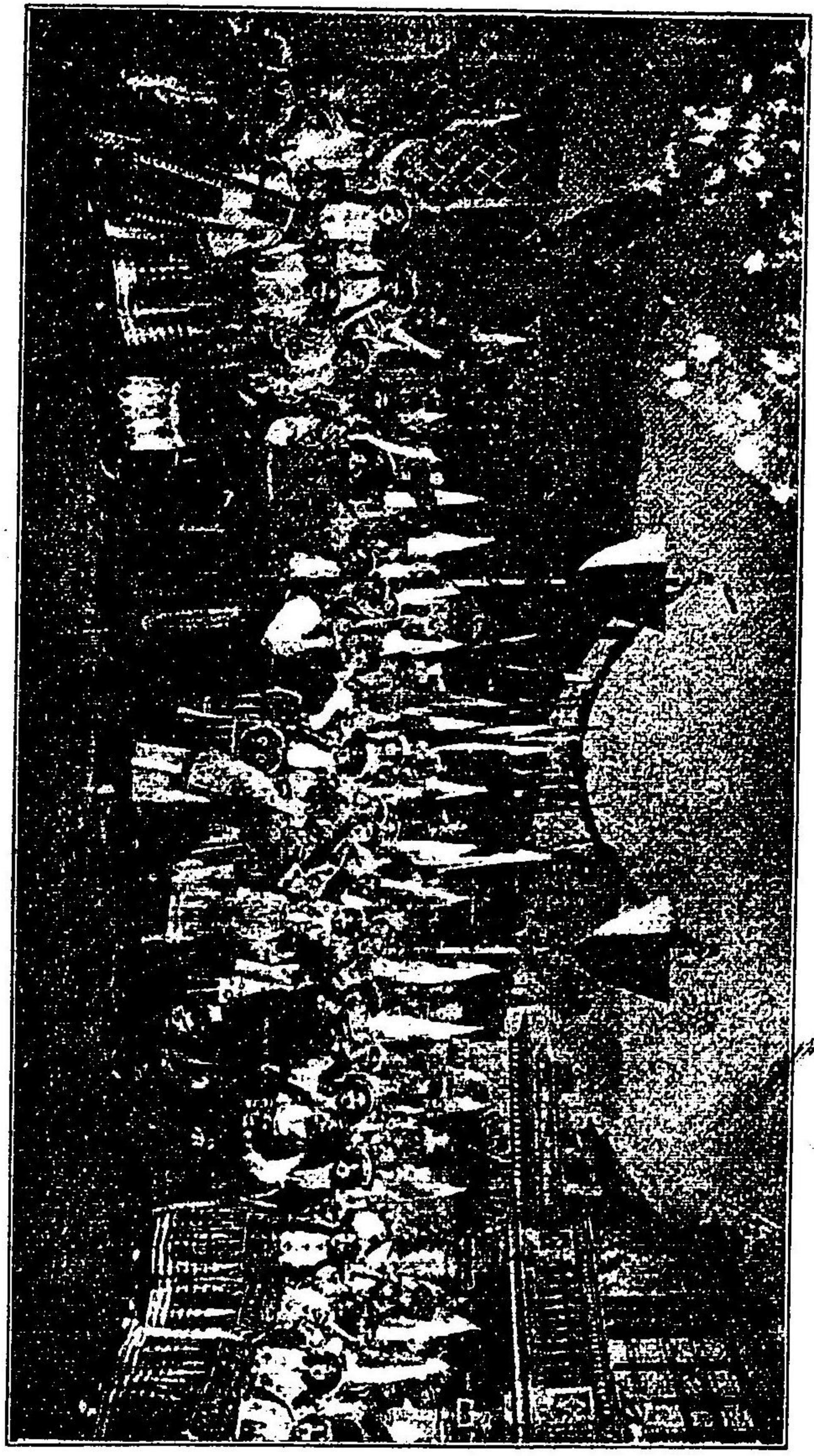
オペラは大分原作の喜劇と相違してゐた。原作の皮肉なロマंचシズム破壊論は少しも見られなかつたと言つて好い。偶々原作の白が出て來ても、改作の部分が餘り多いので、その氣持が直ぐに打消されてしまふのである。果してこれが維納で出來た曲の通りなら、これを見て満足したといふ原作者はお世辭を言つたものどしか思はれない。併し音楽は中々好く出來てゐるやうに思はれた。わたしは音楽に對しては全く門外漢であるが、他の英吉利出來の音楽喜劇とは、曲の組織が全く違つてゐるやうに聞かれた。それゆゑこの曲が甚しく原作を打ち壊してゐるにも係らず、非常に面白く

「ゼ、チヨコレエト、ソオルチャア」を見て

演劇新聲

見られた。わたしは今度のオペラではこれと「アウア、ミス、ギブス」を横濱で見、
 『ゼ、バルカン、プリンセス』と『ゼ、メライ、ウイドオ』と『エ、ラルツ、ドリイム』とを
 東京で見したが、その中ではやはり一番これが實があつて面白かつた。それといふの
 も矢張り原作が勝れてゐるだけに、どこかにその味が出てゐたからに違ひない。少
 ども『ゼ、チヨコレエト、ソオルヂヤア』は所謂「お芝居」ではなかつた。

役の名も原作とはまるで變へてある。ブルガリアの陸軍少佐セルギウス・サラノフが
 アンクシウス・スピリドフといふ名になつてゐる。これは背の高い、聲の非常に通る、
 テノル唄ひのマクスエルといふ役者が勤めた。それから原作の少佐バウル・ペトコフと
 いふ老爺は、大佐カスマア・ポボラとなつてゐる。これはヘンリー・フランキスといふ少
 し臭い役者が勤めた。男の主人公とも謂つべきセルキアの大尉で、瑞西のホルの息
 子のズルンチユリは、中尉ブウマアといふ名前になつてゐる。これは道化役の頭た
 るポピイ・ロバアツといふ役者が勤めた。女の主人公ともいふべきペトコフ少佐の娘ラ



倫敦に於ける「ゼ、チヨコレエト、ソオルヂヤア」

イイナはナヂイナといふ名前になつてゐる、これは女優頭のマツヂ・キンセントが勤めた。其母のカゼリンはアウレリアといふ名前になつてゐる、これは『ゼ、バルカン、プリンセス』で御所の女中を勤めて喝采を博したドロシア・テムブルといふ女優が勤めた。原作では可なりな役になつてゐるルウカといふ女中が、オペラではカチンカといふ外の女中と一しよに時々出るだけで殆ど役になつてゐない。その代りルウカの代りともいふべき役で、ポポフ大佐の従妹マスカといふ原作にない役が拵へてある、これは『ゼ、バルカン、プリンセス』でソフィアに扮した、表情に少し厭味のあるナンシイ・ロシツタアといふ女優が勤めた。原作にある下男のニコラといふ役はオペラには全然無い。是等の外にブルガリアの大尉でマサカロフといふのが出る、これは原作の序幕で娘ライイナの部屋を捜索しに来る士官の役に當つてゐる、これはフェエアアックスといふ役者が勤めた。その外には兵隊だの士官だの娘達だのがコオラスに出るだけである。序幕は先づ原作通りの舞臺面で、ブルガリア風の寢床も、オットマンも中々立派で

「ゼ、チヨコレエト、ソオルチナア」を見て

あつた。従妹のマスカといふ女は序幕から出る、眞つ赤なブルガリア風の着物に眞つ赤な帽子を被つた風が如何にも可哀い。娘と母は寝巻様のものを着てゐたが、矢張り普通の歐羅巴の風ではなかつた。幕が明くと遠くに軍歌の聲が聞えて、兵隊の足並の音が聞える。原作通り娘の婿の少佐の戦地に於ける殊勳に付いての噂が始まると、舞臺裏で大砲の音と小銃の響が聞える。市街戦が始まつたのである。大砲は大太鼓で道るらしい。小銃は何かの器械で音を聞かせるらしい、『アウア、ミス、ギブス』の時に車の音を聞かした器械と同じらしい。日本の南京花火のやうに刺戟的な音がしないので、誠に氣持が好い。娘が一人残つて電氣のスキツチを捻ると部屋が眞つ暗になる。正面のアアチ形の戸口だけが月の光でほのかに青く光つてゐるところが、非常に旨い工合であつた。そこへ正面の戸を明けて眞つ黒な人が這入つて来る。娘とその眞つ黒な人とは眞つ黒暗の中で二三の問答をする。それから電氣を點けてチヨコレエト、クリイ△の件になる。こゝらは原作の通りだが、原作では電氣でなくて蠟燭を點けるのだつ

たと思ふ。ブルガリアの士官が搜索に這入つて来るところは、外で兵隊のヨオラスが聞えて、それから兵隊を八人ばかり連れた士官が這入つて来るのである。正面の戸口の上手下手に幅の狭いカーテンが掛かつてゐる、チヨコレエト軍人はその上手のカーテンの後へ隠れてしまふ。ブルガリアの士官が連れて来る兵隊は、いづれもだぶくした軍服を着て髯の無い制帽を被つた、眉毛の太い、髯の大きな、カリカチュルを見るやうな顔をした兵隊ばかりで、これが鐵砲を擔いで、揃つて足踏みをしたり、揃つて右向け右をしたりするところは、船來の竹田奴だといつて好い。但しこれは同行の廷若君が評した詞である。兵隊は椅子の下や寢床の下を捜すが、何もゐないので、ヨオラスを唄つて歸つてしまふ。それからチヨコレエト軍人が出て来て、娘と戦の話をして、娘の婿が突撃をした時の話になる。それから原作の通り、婿の寫眞を見て、チヨコレエト、ソオルチャアが吹き出す件になると、娘は軍人がオットマンの上に置いたポストルを擧げて打たうとする。その時娘がワン、ツウといふと、軍人が自分でス

「オ、チヨコレエト、ソオルチャア」を見て

(340)

リイといふ。又娘がおどかすやうにワン、ツウといふと、軍人が又自分でスリイといふ。さうしてそのピストルには弾が這入つてゐないのだといふ。こゝらの滑稽は原作には無いのである。やがて母と従妹が這入つて来てチヨコレエト軍人に逢ふ。軍人は原作の通りやたらに眠い眠いといつて、オットマンの上に横になつてしまふ。そして寝る前にウイスキーが欲しいといふので、従妹が持つて来ると、もう軍人は高懸で寝てゐる。母は主人の外套を持つて来て寝てゐる軍人に掛けて遣る。その前にその外套へ娘も従妹も母もみんな自分の寫真を入れるところがある。原作では娘だけが入れるのである。この外套はこの軍人がブルガリアを逃げる時に役に立つので、原作では外套を借りて逃げたといふ事が、二幕目でなければ分からないのを、オペラでは序幕で分かるやうにしてゐる。ウイスキーと一しよに従妹は赤い笠のランプを持つて来る。母と従妹とが去ると娘は電氣を消す。舞臺は赤い笠を通したランプの光だけになる。軍人はぐうぐう寝てゐる。娘は寢床に這入らうとする。ここで幕になつたが、この幕

切れば非常に好い感じがした。

二幕目の舞臺面は、原作の注文通りといふではないが、可なり原作に近かつた。舞臺は庭で、正面に庭の門がある。門の外が坂になつて、坂の上に自然木で造つた小さな橋が架かつてゐて、その橋の下に谷があるやうに見せてある。赤い土と緑の草が美しい。外からの人の出這入りは總て下手から橋を渡つて坂を鏡形に降りて門へ来るやうになつてゐる。あの狭い舞臺で、好くあれだけ奥深く見せる事が出来たものだと思つた。原作では既に主人の少佐は凱旋してゐるわけのだが、オペラでは丁度この日が凱旋日になつてゐる。門の兩方の柱には、三色か四色の布を縫ひ合はせた、堅に長い、下の方が雁木になつてゐる綺麗な旗が掛けてある。大勢ブルガリアの風をした娘が凱旋を祝ふコオラスを唄つてゐるところで幕が明く。そこへ序幕で搜索に来た士官が、序幕の通りの兵隊を連れて歌を唄ひながら橋を渡つて歸つて来る。娘達は頻りに萬歳を唱へる。やがて老爺の大佐と婿の少佐が歸つて来る。捕虜の交換をする時に

(341)

「ゼ、チヨコレエト、ソオルナヤ」を見て

逢つた瑞西生れのブルガリアの士官の噂を始めるところは原作の通りであるが、あの男はなんでも女の部屋へ逃げ込んで、女に助けられたといふ話だが、その時娘にキスをしたといふ事だといふと、娘が立ち上がつて、「いゝえ、そんな事はしない」といふ。婿が「好く知つてゐるね」といふと、母がそれを言ひ紛らす件などがある。こゝらは原作より餘程臭くなつてゐる。チヨコレエト、ソオルヂヤアが尋ねて来るころも、原作では借りた外套を入れた靴を下男のニコラが奥さんの命令で主人や婿のゐる前へ持つて来るといふ滑稽になつてゐるが、オペラでは、軍人が自分で靴を提げて来るのだ。軍人は羽毛のついた禮帽を被つて、ちやんとした軍服を着て、菓子で出来た人形のやうな格好をして這入つて来る。一番初めに逢ふのが娘で、と見ると、いきなり氣を失つて軍人の腕に倒れ掛かる。軍人がそれを椅子へ座らせると、今度は母が出て来て、又氣を失ふ。それを始末すると、今度は又従妹が出て来て氣を失ふ。その氣を失ふ形が一人一人違つてゐて、面白いと思つた。こゝは三人共ブルガリアの風俗をしてゐる

ので非常に形が面白かつた。娘の前掛などは、原作の註文通りであらうと思はれた。従妹は序幕と變へて、帽子も着物もすつかり緑であつた。

婿の少佐は頻りに NEVER といふ詞を使ふ。原作を見ても、この婿の軍人は NEVER apologize とか NEVER 何とか頻りに NEVER を使ふが、このオペラほど烈しくはない。老爺の大佐は白い太い鬚を鼻の下といふよりは鼻の左右に眞つ直ぐに横に生やして、忙しなく口を利くところは臭くなり過ぎた。

外套に關する滑稽も餘程原作と違つてゐる。主人の大佐はチヨコレエト軍人の持つて来た外套を平氣で着て、舞臺へ出て来る。母と娘と従妹は例の寫眞が這入つてゐるので冷々する。老爺はパイプを咬へてゐる、ところがマッチが無いので、外套のポケットを探す、三人が冷々する。するとチヨコレエト、ソオルヂヤアがマッチをひよいと出す。大佐が Many thanks と唱ふ。チヨコレエト、ソオルヂヤアが「メニイ、サンクス」と唄ふ。女の三人が段々に一人一人「メニイ、サンクス」を唄ふ。暫くすると

「セ、チヨコレエト、ソオルヂヤア」を見て

大佐が嘘をする。この嘘は歌になつてゐて、曲に合せてするのである。そこでハ
ンケチを探す。又外套の隠しへ手を突つ込む。三人が又冷々する。チヨコレエト、ソオ
ルチャアがハンケチをひよいと出す。大佐が「メニイ、サンクス」を唄ふ。又跡の四
人が段々に「メニイ、サンクス」を唄ふ。この呼吸は一分の透きもなかつて大層好
かつた。

原作と違つて婿の少佐が、下女のルウカに戯れて、それから娘とチヨコレエト軍人
との仲を疑ふといふやうなところは無い。婿は直接寫真から娘を疑ふやうになつてゐ
る。そしてルウカに戯れる代りとして、従妹のマスクに言ひ寄るやうになつてゐる。
この従妹と婿の少佐とのチユエットは非常に好かつたので、見物は幾度かアンコオル
を叫んだ。わたしには少佐の歌の唄ひ出しが、喇叭の譜のやうになつてゐるのが面白
く思はれた。

三幕目は原作では大佐の自慢の讀書室なのだが、オペラでは矢張り二幕目と同じ舞

臺面である。こゝでは娘がチヨコレエト軍人へ當てる手紙の文句を唄ひながら書くこ
ころ、書き終つたところへ、チヨコレエト軍人が這入つて来て、その手紙の文句を又
繰返して唄ふところ、一句讀んでは得意になつて、フウム、フウムと鼻聲でリフレエ
ンを入れるところ、そのフウム、フウムに娘が加はるところの曲が非常に好かつた。
無論こんなところは原作に無いのである。それから原作にある決闘の談判の件は、オ
ペラでは實際サアベルを両方で抜く事になつてゐる。チヨコレエト軍人が平氣で半月
刀を抜いて地面に仕切りをするところは、如何にも人を馬鹿にしたやうで好かつた。
一體滑稽歌劇の結末はどれもあつけないが、このオペラも結末は矢張りあつけない。
娘とチヨコレエト、ソオルチャアが一しよになり、婿の少佐と従妹とが一しよになる
ところで曲が終つてゐる。最後のコオラスには橋の上に例の兵隊が整列して聲を合せ
た。(四十四年六月十七日下灘谷にて)

「チヨコレエト、ソオルチャア」を見て

『毛拔』を見て

僕は『毛拔』といふ芝居を見て非常に面白いと思つた。その面白いと思つたのには、色々理由がある。

その第一は白だ。白が役者の服装にも構はずその時代の現代語で書いてある事だ。總て「ごりります」といつて「ごりります」と言はない。「でえす」などといふ語尾を盛んに使ふ。それがあの大時代な着附でいふのだから面白い。今日鎌倉時代だの藤原時代だの或は又源平時代だのを材料にした脚本を書いて、その白に今日の詞を使つたら多くの人は笑ふだらう。併し我々若い者に取つては昔の廻り諷刺詞より今日自分が使つてゐる詞の方がどうしても強く響く。西洋でも新しい思想で史劇を書く人は大抵現代語で書いてゐる。バアナアド・シヨオなどはその隊長だ。近頃森先生が『サロメ』を現代語で譯された。あれなどもその意味に於いて僕等には非常に面白かつた。聞けば先

生は又近い内に現代語で史劇の創作を試みられるさうだが、これもその意味に於いて面白い試みだと思ふ。僕等も常に史劇が書きたいと思ひながら、いつも詞に困つて止してしまふのだ。幾ら日本の詞でも自分達が日常使はない詞は外國の詞も同然だ。中々それで胸中の秘密が悉く云ひ盡せるものではない。『毛拔』はたしかにその出来た時代に於いて、この大膽な試みをしたものに相違ない。そしてその時代の現代語がその時代の人間の耳に密接だつたから、それで一面この芝居が受けたのだと思ふ。

第二に面白いのは、糸寺彈正が大事な使に來てゐながら、待たされてゐる暇に、小姓と腰元を口説く件だ。これは無い方が好いといふ説もあるさうだ。成程全體の筋に關係はないから無くつても好いには違ひない。併し僕にはこの大膽な本能の描寫が面白く見られた。そしてあの御守殿お熊の芝居の空家へ二人で這入る處などを見た時ほど厭な感じがしなかつたのはどういふもんだ。あれはいやに思はせ振で隠すやうな處があるから厭なんだ。これは盛な詞を使つて大膽に口説く處が面白いんだ。尤も二人

口説いて二人ともにはねられるといふ滑稽な分子が幾分本能描寫の猛烈な處を和らげてゐるかも知れない。又はねられればはねられるで笑つて済ます彈正のさつぱりした心持が一面吾人に快感を與へるのかも知れない。それらの用意があるとすれば尙この件は面白い。要するに人間の本能態を描寫しさへすれば何んでも猥褻になると思ふのは大きな間違ひだ。人間の性慾が猥褻なら食慾も猥褻だらう。要するに書き方だ。書き方が正直で大膽なら存外厭な感じはしないものだ。一番いけないのは虚飾だ。「毛拔」には虚飾がない。

小姓に振られると彈正は見物に謝る。これが又面白い。勿論嚴格な意味での脚本といふ上からいへば、曲中の人物が見物に口を利くといふ法はあるまい。併し「毛拔」は喜劇だ——僕は立派な喜劇だと思ふ。喜劇には西洋にもかういふ例がある。モリエールの芝居などにも幕切に曲中の人物が見物に口を利くのがある。これは見物を尊んでゐるやうな爲方であるながら、實は見物を馬鹿にしたやり方だ。そこを僕は面白いと思

ふのだ。彈正は色々自分の智慧を揮つた後で、又見物に向つて「毎度不調法を」といつた意味の口上をいふ。これらも随分皮肉だ。愈々役目を果して歸る時にも見物に向つて「お蔭様で役目を果す事が出来た」といふやうな禮をいふ。飽迄も皮肉ぢやないか。その皮肉を見物は愛嬌だと思つて喜んでゐる。それが又僕には面白い。恐らく百何十年前にやつた時にも役者は皮肉でこれを言ひ、見物は愛嬌とこれを心得て喜んだものに相違ない。

「毛拔」を見て甘いもんだといふ人が大分あるさうだ。一體日本人は頭が單純だから何でも甘いとか辛いとか濫いとか、一言の許に言盡してしまはなければ氣が済まぬやうだ。併し甘いにも色々種類があらうし、辛いにも亦色々種類があらう。「毛拔」を甘いといふに間違ひはあるまい。併し僕は辛いもんだと思つた。この狂言が初めて出来た時代にもたしかに辛いもんだつたに違ひない。僕の辛いといふのは書き方が辛いと

毛拔を見て

物には分るまい。見物は素人だ。書き方の辛いのは素人には好らぬ。

辛いとか澁いとかいふ事は要するに俗を離れる事だ。従來の型を逃げる事だ。或意味に於いて舊型を破壊する事だ。「毛拔」はたしかに型を破つた脚本だ。今日見てもそれが分る位だから、これが出た時代にあつては随分大膽な破壊をやつたものに違ひない。ちよつとした例が、使者の口上を彈正が家來に云附けると、家來が先方の家老にそれを傳へようとする、いやもう彈正のいふのを聞いたから君から聞かないでも分つてるといふやうな處がある。従來なら彈正のいつた事をその家來が繰返して、それを又先方の家老が鵜飼返しにはなければ満足しない處だ。

單調を避けるといふ事にも随分苦心した跡が見える。第一同じ白を二度繰返すやうな處は殆どない。或事件が高潮に達して來た途端に全く外のものを持つて來て、暫くその高潮に達して來た事件を見物に忘れさせてしまつて、その忘れた時分に又前の事件を持出す手際なども旨いものだ。假令ば毛拔の立つ處だ、彈正はこれを睨んで何か

言ひさうにするが、なんにも言はないうちに例の百姓の挿話が始まる。それが終つて前の毛拔を睨んだ時の話に戻る類だ。

道具が一向はつきりしてゐないのも面白い。彈正が坐つてゐる處は庭なのだか、應接間なのだか、座敷なのだか一向分らない。要するにどこでも好いのに相違ない。そこが面白い。今度の道具は寧ろ理窟を付けただけに悪い。本物の立木などを使つたのは此の脚本の精神を知らぬといふものだ。

奇抜といへば殿様と若殿様とその妹と、かう三人も家内中が一しよに出るのも昔の芝居には珍らしい。お姫様の髪の毛に鐵粉を振つて天井裏に磁石を抱いた男を隠して置くといふ趣向も、今では甘いとその時代では確に奇抜だつたに相違ない。今日この程度の奇抜さを芝居でやつたもんなら、直ぐハイカラだとか西洋崇拜だとか悪口をいはれるだらう。左團次が「毛拔」を出したのは、大いにハイカラを發揮したわけかも知れぬ。それとも日本の劇界では餘りする事がないのでその暇に髭でも抜かうとそれで