

# 表現主義演劇と小山内薫

## 小沢万記

### (1) 表現主義演劇との接触

一九一〇年代ドイツにはじまる表現主義運動は、国境やジャンルを越え周辺の国々の芸術に様々な影響を及ぼした。辺境の島国たる日本もその例外ではなかった。当時の日本における西洋演劇移入の中心的な担い手であった小山内薫もまた、この表現主義の波をもろにかぶった一人であった。だが、まがりなりにも自己の演劇スタイルを既に確立していた彼にとって、この新しい芸術思潮ととり組むことは、若い世代の人々に比べ、より困難なことであったはずである。とはいえ、ヨーロッパの新しい思潮が、多くの場合普遍的でより優れたものとして受け入れられる傾向があるわが国において、表現主義との対決は避けられぬ課題であった。

小山内が表現主義に対して関心を抱くようになったのは、

彼が「カイザアの『朝から夜中まで』」に書いているように国民文芸会での山岸光宣による講演のころからだろうと思われ<sup>(1)</sup>。大正十年一月のこの講演のあと、沢田正二郎による『カレイの市民』の上演および映画『カリガリ博士』の上映を経て、<sup>(2)</sup>「忽ち「表現派」という詞が、誰も彼もの口に登るようになった」という。このような情勢を背景にして、小山内は表現主義の研究と紹介に手をそめていく。そして大正十年から十一年にかけて<sup>(3)</sup>この派の作品を凡そ四五十篇集め<sup>(4)</sup>それでも足りなくて<sup>(5)</sup>ドイツの本屋へタイプライタアで大版七ペエジ程の注文を出した<sup>(6)</sup>ほどであった。

小山内の作業は、この間戯曲を読むことに集中しており、紹介活動も、もっぱら個々の戯曲の内容（とりわけその筋）を伝えるものにとどまっている。それは、彼がこの派の作品を一つ一つ読んだ上でなければ、この派について<sup>(7)</sup>何一つ言う事も、考える事も、行なう事も出来ない<sup>(8)</sup>と考えているか

らなのだが、この様な小山内の一種迂遠な態度と、同じ文章の中で表明されているA私は思想的にも手法的にも、この派の感化がやがて世界の芸術を革命せずには置くまいと信じているVという判断との間には、ある隔りがあることは無視できない。

つまり、小山内は自分がまだA何一つ言うことも、考えることも、行なう事も出来ないVものについてあらかじめ一つのはっきりした評価を加えているのである。「何一つ」語り得ないというのはたしかに小山内一流の誇張した言い方には違いあるまい、しかし実際の所、当時の小山内を含め日本にいた多くの人人にとって海のむこうの表現主義演劇についてはっきりとしたイメージを持ち評価を加えることはほとんど不可能に近かった。山岸光宣による紹介にしても、同時期の彼の文章から判断すれば、大きな間違いを犯してはいないとはいえ隔靴搔痒の感はまぬがれず、その内容から表現主義が「世界の芸術を革命する」ものだと判断は生れようがなかったはずである。そのような判断の根拠となりうるものを強いて求めるとすれば、それが「新しい」芸術思潮であるということと、何やら深遠な世界観に基づいているらしいというところぐらゐである。

ともかく小山内が表現主義の評価にあたって、一種の予断を持ってのぞんだことは間違いない。彼の表現主義に対する

このはじめの判断がどのように修正されたのか、あるいはされなかったのかということを検討するため、まず彼の精力的な戯曲研究の精華が、「紹介活動」としてどのように発揮されたのかを見ていくことにしよう。

## (2) 「カイザアの『朝から夜中まで』」

彼による表現主義戯曲の紹介は、主に『劇と評論』誌上において行なわれた。まず、ゲオルク・カイザアの『朝から夜中まで』の梗概が、『劇と評論』の創刊号(六月号)、七、八、九、十二月号に発表された。この時点で小山内はカイザアの戯曲を約十八種類手に入れていたらしい。この戯曲をまず紹介の最初に選んだ理由はA何処かに面白いところのあったVからであろうが、この文章中でも言及されているベルンハルト・ディーボルトら欧米の批評家による評価も参考にしたものと思われる。

七回にわたって連載されていることでもわかるように、この紹介は異例と言ってもよい程長い。それは、はじめからそのように意図されていたのではなく、予定外に長引いてしまったのである。毎回の連載のおわりに、必ずA今日も時間がなくなってしまうVと読者に対して謝罪しているのは、締切りがせまって論文を予定した長さまで書くことができな

ったということの意味するが、同時にこの論文そのものが小山内の意図をこえて長大なものになってしまったためでもある。なぜこれほど長大なものになってしまったのかと言え、この文章はほとんど戯曲の筋をつたえるのに終始しているのだが、それがところどころ逐字訳的になってしまい、そのために要約がうまく行っていないからである。それは、小山内が不必要な部分を見極めてそれを削ることができなかったことに帰因してしよう。つまり、表現主義ないしカイザーについて明確な概念を持っていれば、その特徴となつてゐる部分を強調し、二義的な要素を割愛することができるのだが、小山内は自分が持っている概念に自信がなかったために、要約することができず、殆ど逐語訳をすることになってしまったのである。したがって、この紹介のおわりに次のように言わざるを得ない。

最後に全体の評論でもするのが本のだが、梗概もこの位詳しく書けば、もう殆ど評論の余地はなくなつてゐる。読者各自の心の儘に味わってもらうのが、一番好い為方なのである。(Ⅲ—一三八)

とは言つても小山内として表現主義についての何の概念もなくこの翻訳にとりかかつたわけではない。この文章のあちこ

ちに見えかくれする。小山内の表現主義観をさぐつてみよう。支配人は一度自分の部屋へ入るが、直ぐと又出て来て、いきなり出納係に向つて、一ペエジ以上もある詠嘆的な長台詞を浴せかける。この辺からそろそろ「表現派」らしい句がして来るのである。(Ⅲ—一〇八)

この長台詞がどうして表現派的なのか。カギは「詠嘆的」である所にある。つまりこの台詞は直接には出納係に向けられたものであるが、その「詠嘆的」な点に於て独白に近い。小山内が表現主義戯曲の特徴の一つを独白の多用にもとめていたことは「劇場茶話」においてハドイツの表現派の戯曲作家は、みんな平氣で独白を使う。しかも盛に使う。(Ⅲ—九二)と述べていることからわかる。

『朝から夜中まで』の特徴として小山内が次にあげてゐるのは八そこに唯「行為」の活動写真的な連絡があるだけで、一人一人の人物の性格、人物と人物と過去の関係などが、一向に現わされていない点である。(Ⅲ—一〇〇)が、それは必ずしも表現派的特質ではないとして、芝居が銀行家を中心に収斂していくあたりから表現主義の芝居らしくなつてくるといふ。第一場、第二場が写生的要素が強いのに對して、第三場になつて突然表現派らしい色彩が濃くなると小山内は

言う。その根拠は、独白だけでこの一場がおわっているからである。

形式の面で、独白を表現主義戯曲の特質ととらえた小山内は、台詞の内容の点ではどのような点を表現主義的と考えていたのか。

熱狂的な叫喚だ。咆哮する裸体だ。情慾の陳列館だ。あの  
廻りを見給え、五つの者が入りまじっている。一つの肩に  
首が五つのっている。一つの胸から、手が五対出ている。

(III—一二三)

この台詞がどのような点で表現主義的であるのかを小山内は述べていないが、前半の絶叫的な単語の積み重ねや後半の△一つの肩に首が五つ▽というグロテスクなイメージを指して表現主義的といっているのであろう。

主人公が最初に雪の木立の枝の中に見た骸骨の幻影を、この最後の場で、天井の電線の中に見るのも、表現派らしい  
新奇な思いつきである。(III—一三八)

というのも、同様にグロテスクなイメージを幻想を媒介として形象化することが表現主義の特徴と考えられていること

を意味する。

この二つの特徴(独白と幻想的でグロテスクなイメージ)は表現主義の主観的性格をよく示している。一方、これらの形式的な新しさに対して、よりこまれた内容は古いものである、と小山内は言う。この戯曲のテーマは「救いを求める巡礼」であるとすると小山内にとって、表現主義はあくまでも普遍的な内容に与えられた新しい形式に他ならない。

### (3) 「ハーゼンクレフェルの『人間』の解説」

次いで発表されたのが、ハーゼンクレヴァーの『人間(達)』の翻訳と、その解説である「ハーゼンクレフェルの『人間』の解説」であった。この戯曲の特徴として小山内があげているのは、△読まる通り、人間の言う言葉は大抵唯一語である▽(『人間』の翻訳について III—一四六)といういわゆる「電報文体」と△映画的な場面の急速な変化▽である。これによって、小山内の表現主義観に、「独白」という要素以外に二つのメルクマールが加わったことがわかる。表現主義的戯曲の特徴の一つである「電報文体」を、カイザーの作品からは見て取れなかった小山内は、『人間』においてそれを発見したのである。「映画的な場面の連続性」については、カイザーの戯曲の特徴であると『朝から夜中まで』の

解説の中でも述べられているが、その時はまだ「表現主義」という文脈においてはとらえられていなかった。それがこの『人間』の解説においては人場面の急速な変化は表現派詩人の特色ではあるVと位置づけられたのである。

『人間』の「精神的內容」についてはどのようにとらえられているのだろうか。小山内は次のように言う。

『朝から夜中まで』の銀行出納係が巡礼なら『人間』のアレクサンダーは救世主である。(III—一四七)

表現主義演劇において多用された段階的割場法の起源が、ストリントベルクから中世受難劇の留シュクツイオーネンテヒエルクにまでたどりうることを考えれば、小山内が主人公をキリストになぞらえて解釈したことは、劇構成の上から見て納得できることである。

しかし、小山内がそう解釈した時彼の目は作劇上の問題より、むしろ劇の「內容」に向けられていたように思われる。

表現主義がその一つの側面として宗教的な要素を持っていたことは否定できない。久保栄は、小山内の『人間』理解に、フロイト説の影響を見ているが、彼のこのことばからもうかがわれるように、小山内を動かしていたのは、むしろ宗教的動機であった。内村鑑三の弟子であり、やがて内村を離れ、新興宗教に凝ったりした小山内の宗教経験が戯曲の

評価にも反映していると考えるべきであらう。「独白」の内容として、彼が「内面の苦悩」や「罪の意識」という側面を強調するのも、このような文脈において理解すべきである。

この『人間』が、カイザーの場合のように梗概ではなく翻訳となったのは、彼がこの戯曲の持つ新しさを直接伝えようと思ったからであり、一面では彼の紹介の意欲を示すものである。他方、それは『人間』を梗概によって紹介することの困難さを示すものでもある。人梗概や評論などでは本当の紹介にならないVというのは『朝から夜中まで』の梗概の内容についての反省をふまえての発言だろう。ともかく、この『人間』の翻訳によって、仕事の質においても、小山内は表現主義紹介の第二步をふみ出したと言ってよい。

ハーゼンクレーヴァーの紹介につづいて、小山内は「レエフィッシュの『運転手マルチン』」の連載を『劇と評論』誌上で開始するが、はじめてまもなく関東大震災のため中断を余儀なくされる。これが震災前の小山内による表現主義紹介の最後となる。彼のその後の活動は築地小劇場を拠点とした段階に移って行く。表現主義紹介期の小山内の仕事は、総じて既に指摘したように理解の曖昧な点があったものの、対象に即した忠実な梗概や翻訳という形で、名前としてしか知られていなかったこの文学傾向の実態の一端を紹介する上にお

いて大きな意義を持っていたと言つてよい。ここで紹介されたのは、あくまでも「表現派戯曲」であつて舞台的形象としての「表現主義演劇」ではない。しかしこれは、当時の小山内がせいぜい舞台写真を見る程度のことしかなし得なかつたことを考えれば、やむを得ないことであつた。そして、この表現派戯曲の紹介を通じて、小山内は自己の表現主義観を形成しつゝあつた。このような状態で彼は次の築地の段階へと踏みこむことになる。

#### (4) △表現主義は誤り伝えられた▽

築地時代の小山内の仕事は、劇団の運営、外国戯曲や演劇論の紹介、演出、創作と多岐にわたつてゐる。この中で表現主義紹介の仕事の占める比重は決して大きくはない。大震災前から続いていた表現主義に対する関心は決しておとろえたわけではないが、△築地小劇場は演劇を提供する機関であつて戯曲を紹介する場所ではない▽という彼の位置づけからすれば、紹介の仕事が手薄になるのは当然であつた。

このような中で『演劇新潮』大正十四年六月号に発表された「表現主義戯曲の研究」と題する文章はこの時期の本格的な表現主義紹介の仕事としては、ほとんど唯一のものである。それ故、これはこの時期の小山内の表現主義観をさぐる上に

おいて重要な手がかりであるといえる。この文章のはじめで小山内は次のように言う。

表現主義はあやまり伝えられた——少くとも日本へはあやまり伝えられた。(Ⅲ—一九七)

表現主義に対する誤解は、どのようにして生じたのか。彼はこの誤解の起源を映画『カリガリ博士』にもとめる。つまり『カリガリ』は映画劇としては優れたものではあるが、台詞を持たない視覚に訴えるものであるためそれを通じた日本への表現主義移入は単に目に見える「形式」からはじまつたという。この見解は、ある程度首肯できる。小山内がここで「形式」と言つてゐるのは、「カイザアの『朝から夜中まで』の中で「内容」の古さと対照させて語つてゐる「戯曲形式」のことではなく、舞台美術などの「視覚的表現」のことである。そして、そこに表じた誤解はどのようなものかと言へば、△表現主義は怪奇な芸術である。——表現主義は病的な芸術である。——表現主義は単に新奇を誇る芸術である。——表現主義は一種のデカダンスである。▽という観念である。そしてその後の築地における『海戦』『瓦斯』『朝から夜中まで』の上演にもかかわらず、この誤解はとりのぞかれなかつたという。それは築地における演出が必ずしも表現主義

的なものではなかったからである。すなわち、小山内によれば戯曲は表現主義的でも演出はそうとは限らないのであり、築地では、俳優の力量と観客の理解力を考慮に入れて、非表現主義的演出をとったというのである。小山内はここではあげていないが、「演出家の力量不足」をこれに加えてもよいであろう。ここで小山内が下している判断は重要である。つまり、築地はまだ表現主義的演出を本格的に行なう力量を持っていないと、彼はこの時点（大正十四年六月）で考えていたのである。そして日本に於ける表現主義紹介の現状について次のように述べる。

表現主義は依然として暗中に摸索せられている。或は全く違った場所に、その在りかを探られている。或は単に独断的な日本の詩人の幻想の中に擅な姿を見せている。（Ⅲ—一九九）

表現主義を「暗中に摸索」しているのは、築地の人々のことであろう。この段階で築地での表現主義戯曲の上演に対してこのような判断を下さざるを得なかった小山内は、表現主義の眞の姿を示すために具体的な処方箋を提示し得るわけではない。表現主義に対する誤解を解くためにそのめざす所を具体的に示すのではなく、問題は理論的基礎の欠如という抽

象的問題に還元されてしまふ。即ち、表現主義の理論的基礎を理解することなしにその芸術を「完全に」理解することはできない。誤解はそこから生じたという。

それならば、その「表現主義のメタフィジック」とは何であるか。彼がここで述べるのは、基本的にはカント的認識論の焼き直しにすぎない。すなわち「現象世界」にあつては「物」が「我」の認知行為の対象となつて始めて「物」として現れて来るのである。主観による世界の構成作用について述べてから、 $\wedge$ それ故又、「主観の個性」が「世界」の内へ流れ込むことも免れ得ない事実である。主観とする。そして芸術作品はこの主観が世界に流れこんだ領域に所属している。ところが、表現主義以前の芸術は、作品の客観性に固執して来た。表現主義はそのような状態からの跳躍としてあるという。

この文章からは、たしかに小山内の表現主義の普遍性をなんとか論証しようという意欲が読みとれる。彼が新奇なものに引きつけられる傾向を持ちながら、その魅力を「新しさ」ではなく、普遍性のうちにもとめようとしていたことがうかがえる。しかし、表現主義に対する誤解を解くという彼の目的がこれによつていくらかでも達成されたかと言へば、否である。たしかにカント哲学によつて表現主義の認識論的基礎づけを行なおうとする試みは現在もあり、それなりに意

義のあることであるが、そもそもこの時点で必要だったことは、そのような普遍的意義づけではなく、歴史的な存在である表現主義の「特殊性」をあきらかにすることであった。大震災前に小山内が行なっていたような、実態を正確に伝える「紹介」の仕事こそがここで要請されていたことは明らかである。小山内は決して形而上学的な議論を得意としていたわけではなく、何よりもまず第一に実践家であった。この文章も必ずしもわかりやすいものではなく、(芸術作品は)八常に、客観的なものの領域にあっては、堅く接合せられた客観なのであるVというような意味不明の表現もある。それではなぜ彼はこのような不得意な領域にあえて踏みこんだのだろうか。

この文章が書かれる半年ほど前に、小山内は、『演劇新潮』同人との翻訳劇上演をめぐる論争に関連して講演会を行なっている。その時のもようを当時まだ二十代の青年だった舟橋聖一が書いている。

私が今でもありあり覚えてゐるのは、この論争に関して築地小劇場に於て、慶應義塾劇研究会の主催の下に、小劇場側の講演会がひらかれた時、小山内氏が本論の外に、表現主義戯曲について、説明をされ、自然主義戯曲を強硬に排除されたことである。氏は卓上のコップをとりあげ、今ま

ではこのコップを描いたのであるが、これからはコップといふものを描くのである。表現主義の第一歩は、自然主義及び印象主義の拋棄から始ると、高らかに叫んで、卓を叩いた。<sup>(9)</sup>

舟橋は、この小山内の発言を一種の表現主義宣言と受けとっている。築地の活動を表現主義によって「強く支配されていた」と見る見方は何も舟橋のみに固有のものではなくて、一般もさう認めてゐたVと舟橋は言う。しかし、舟橋らによるこのような築地の評価と八表現主義はあやまり伝えられたVとして築地によって紹介されたのは真の表現主義ではないと主張する小山内の本意との間に大きなズレがあることは言うまでもない。大震災前の戯曲紹介の段階で八この派の作品そのものを一つ一つ読んだ上でなければ、この派に関して何一つ言う事も、考える事も、行なう事も出来ないVと考へていた彼は、實際行動においては、かなり慎重であった。この小山内の慎重な姿勢と、『海戦』を契機として「築地」を「表現派劇場」と見なす舟橋ら若い観客層の意識の乖離から、小山内はかなり焦燥感を抱いたはずである。自然主義を「強硬に」排除したという表現から彼の言葉の激しい調子がかがえるし、「高らかに叫んで、卓を叩いた」のは興奮のあらわれである。<sup>(10)</sup>

しかし、小山内としては、いくら焦燥感を抱いたとしても、具体的な活動においてそれを乗りこえるだけの準備はなかった。一方、先の彼の発言が、一種の表現主義宣言のように受け取られたように、築地における『海戦』をはじめとする表現主義戯曲の上演は表現主義の実物提示であると一般には受け取られ、彼の意図を超えた所で表現主義についての一つのイメージが形成されつつあった。

この一般的な表現主義のイメージに対して小山内が感じていた異和感の根拠は結局のところ彼自身は表現主義についていまだ明確な概念を形成し得ていなかった点にある。それ故、彼はこの「誤解」を具体的な次元では全く批判し得ず、認識論という借りてきた議論によって攻撃することしかできなかったのである。そうであるとするれば、彼の残された課題は実際の「表現主義演劇」を観客の前に示す以外にはなかったはずである。

### (5) 『牧場の花嫁』の上演まで

山本安英が伝える次のような小山内の演出姿勢は小山内が表現主義演劇の演出を躊躇していた理由を示している。

僕は、皆に一番間違ひない、正しい技術を教へるに、どう

したらいゝか色々考へたが、自分が実際に親しく見て来た外国の非常にすぐれた芝居を、集めておいた写真や、細かくノートして来たプランを参考としてそのまま演出するのが、将来の君等の技術的な基礎を作る為に、一番誤りのない教へ方だと思ふ。

上方与志とは異って表現主義舞台に接したことのない小山内にとつて、それを自分の演出計画に載せることは大きな冒険であった。したがって大正十三年秋から十四年にかけて彼が築地で演出した演目を一瞥すると、中心はあくまでもロシア物と北欧物であり、演目の設定にあたって小山内が冒険を避けていたことがはっきりする。それらの自由劇場以来の取っておきの出し物の中で目を引くのが七月になってやっとり上げられた表現主義戯曲の『牧場の花嫁』である。この戯曲の選定にあたっての経緯については小山内が「叫びの戯曲——シネトラムムの『牧場の花嫁』」の中で述べているが、そもそも当初予定されていたのはハーゼンクレーヴァーの『決定』であった。翻訳は小山内自身が行ない、吉田謙吉の装置で準備が進んでいたものが、上演の二、三日前になって突然当局から上演禁止の処置を受けたのである。もともとこの『決定』の上演は、九月に上演を予定されていた同じ作者による『人間』の「予備演習」として企てられたものであった。

彼がどのような理由からこの『決定』を選択したのかということ、小山内が表現主義戯曲を本格的に手がけるにあつたの準備として何を最も重視したのかということを物語っている。

私が『決定』を演出題目に選んだのは、内容からではなくて、寧ろ形式からであつた。叫びの戯曲としての『人間』を演出する準備行動に外ならなかつた。(II—三六一)

それ故、『決定』に差しかえて上演する戯曲も同様な特徴を持ったものでなければならなかつた。このような「純粹な叫びの戯曲」として選ばれたのが、『牧場の花嫁』であつた。台詞が、文章としての完全性を持たず「単語」の「絶叫」へと置きかえられているこれらの戯曲を、小山内は「詞の禁欲」であり「靈魂から靈魂へ直接に呼びかける戯曲である」とする。「独白」を表現主義の最重要な要素とした小山内のとらえ方からすれば、もはや詞に束縛されない「パントミイメ」への戯曲の移行といふこの考え方は一見一八〇度の転回のようである。しかし、小山内がこの「叫び」をディーボルトに依つて「抒情的独白」と規定するように、両者は同一の物である。

小山内の中でこの二つを結びつけているのは、「魂」とい

う概念である。「独白」は「魂」の表白であり「叫び」は「魂」の呼びかけである。「芝居は魂だ」と主張する彼にとって最も重要なことは「叫びと動きと照明と幕の開閉と蔭でする物音とのリユートムス」によつて観客の「魂」をうごかすことであつた。そしてそれこそが「表現主義戯曲演出の第一資格」であつた。また、このことは同時に戯曲の基礎に対話をすえることの否定でもあつた。自然主義が排除した「独白」を復権することで、彼は自然主義戯曲否定への道も踏み出したのである。しかし、「叫びの戯曲」の翻訳は決してたやす

いものではなかつた。彼が訳したのを見てみよう。

男。お前はおれのものだ。

女。あたしは誰のものでもない。

男。おれの権利だ。

女。お前に権利はない。

男。それがお前の詞か。

女。(息を切る)

男。(小刀を抜く) 気をつける。

女。(竈から燃木をとる)……来い。<sup>(12)</sup>

ここで小山内がめざした方法は、できるだけ原作の「簡潔で力強い」調子を生かしながら舞台語として通用するものに

するといふ行き方であった。しかし、台詞が極度に単純化されることよつて、舞台の動きが直接的な感情の表現に還元され、筋がとらえにくくなるという欠陥はおおうべくもない。それは原作の持つわかりにくさの原因でもあるのだが、発声訓練をあまり受けていない築地の俳優のレベルを考えれば、この台詞を観客が理解するのはかなり困難だったはずである。七月三日から十二日まで行なわれたこの『牧場の花嫁』について、批評は総じて、分りにくさを指摘しながらも比較的好意的である。これは第一に、上演戯曲が直前にかえられたという困難な状況を批評者達が知っていたからであろう。また『都』『朝日』『日日』などは「表現派（主義）悲劇」と呼んでおり、表現主義への期待が、よくわからないこの芝居を好感を持って受け入れさせたということも無視できない。徳田秋声の次のような評はその辺をよく伝えている。

この間久しぶりで築地小劇場を見たが初めのシネトラム作の『牧場の花嫁』といふのは、ちょっとおもしろかった。ドイツの作品で、表現派ぢやないが舞台がちょっと表現派みたいだった。けれどもちょっとみただけではよくわからないが。<sup>(13)</sup>

他方で次のようなきびしい批判もあった。

肉塊の香ひが残るばかりで、其強い刺戟も幕が降りると共に消えていく。其処に訛からぬ不満がある。

詞がわからない、筋がわからない、メロドラマにすぎない、といった批判がかなり寄せられたことは小山内も認めている。しかし、小山内はこの仕事に満足していたようである。それは演出の型がすでに確立した近代古典劇と異つて表現主義の戯曲には人限りない自由さがあるからであつた。

選んだ戯曲の価値は措いて、演出の成功不成功は措いて、私は実に愉快に伸び伸びと為事をする事が出来た。『人間』の演出準備としても、十分利益があつた。(II—二六五)

「表現主義戯曲の研究」における調子と比較して見るとこの文章には小山内の自信があふれている。「独白」から「叫び」へとというとらえ方は、その対象のつかみ方という点で、とくに深められたというわけではない。小山内の自信は、ともかくまがりなりにも「芝居の魂」を舞台の上で表現し得たということから来たものであろう。「表現主義戯曲の研究」で不得意な認識論に迷ひこんでしまったほどの彼の焦りは、

ここでは少しも感じられない。彼は何よりもまず実践の人であった。その実践のレベルで、表現主義流行という時代傾向へとやっと追いついたことが、これまでの彼の焦燥感を一掃したのである。演出の欠陥を彼自身が自覚していたとしても、準備にかけることができた期間の短さや、あくまでも予備的上演であったことから、それ程深刻にはなっていないのであろう。八月二十九日から九月三日までの宝塚公演で、『犬』『海戦』と並んで『牧場の花嫁』が取りあげられているのも、このような小山内の自信のあらわれであらう。このような自信を背景に彼は次のように宣言する。△この九月には、一つ腕に縊りをかけて奇才ハアゼンクレエフェルを舞台の上で紹介しよう。▽

#### (6) 『人間』上演の失敗

小山内の言葉通り九月十二日から二四日まで『人間』が舞台に乗せられることになる。この上演は小山内としては万全を期したものであった。『人間』の翻訳は震災前に既に完成しており、表現主義戯曲の紹介の二番目に取り上げたこの作品について彼はよく知っていたはずである。表現主義戯曲の演出としても二作目であり準備は十分であった。

しかし、批評は全体としてあまり好意的ではない。△「叫

びの戯曲」を有難いものにはおもわれなかった▽という批評は、この戯曲の台詞（一例を挙げれば「誰だ」「死骸よ」「人殺し」といった具合である）が舞台で叫ばれる場合を想像すれば、かなり納得できるものだ。三宅周太郎によれば、小山内は、彼の△「人間」は分らない▽という意見に対して、△うむ、分らなくていい。或は、私にも分る分らないだけの意味なら分らないかも知れない▽と答えたと言う<sup>15)</sup>。とすれば観客に分らないのも当然であった。浅野時一郎は次のように言う。

今まで見て来た表現派の芝居に比べると飛躍が大きくて戸惑いさせられた。せりふが極端に少ない。かつひどく短い。原作は訳しただけではわかるまいからというので、小山内薫は、訳を掲載した雑誌の次の号に解説を添えたくらいである。その解説でわかっていたことも、舞台の上でははっきりしたといひ難い。ただたいへん宗教的なおいがした。<sup>16)</sup>

極端に短い台詞という形式と宗教的な内容という小山内の表現主義理解に基づいた上演は、その難解さのため観客の「魂」に訴えるものとはなりえなかったようである。この公演の失敗はペーター・ションディが指摘する次のような表現主義演劇の特徴と無関係ではない。

表現主義の私・戯曲が頂上をきわめているのは、逆説的な結果になるが、孤立化した人間の形象化ではなく、なによりもまず大都会とその観衆街の衝撃的な曝露なのである。

この様な事態が生ずるのは、何よりもまず表現主義作家が主観に固執することの結果なのだが、『人間』の劇中でやつぎばやに展開するドイツにおける都市の暗部のパノラマは、日本人にはまったくなじみのないものであり、そのことは芝居の魅力を著しくそなたははずである。(『朝から夜中まで』の場合には観客の多くは同名の映画を通じて劇中の風俗についての予備知識をあらかじめ具体的な形で持ち得たことを忘れるべきではなからう)

また久保栄の指摘する装置の問題も無視できない。この吉田謙吉による装置の失敗の原因を、久保は観客が『朝から夜中まで』の村山知義による装置と同じようなものを期待したという点に帰している。前記浅野によれば、客席の位置によって奥まで見えない装置だったために芝居そのものがよくわからなかつたらしい。久保によれば、これは本来写実的技法を持った小山内が柄に合わない表現主義的舞台を作ろうとしたため、その空間感覚が狂ったためであるという。久保の論には全体に、「写実主義者」小山内を評価しようという傾向が強いが、小山内が表現主義への強い志向を持ちながらそれ

を舞台表現に生かす技術的裏づけを欠いていたことは事実であるように思われる。A表現主義は誤り伝えられたVと主張する小山内は、その真の姿を舞台の上に示すことに大きな意欲を持っており、万全を期したその演出の失敗は彼に大きな打撃を与えたはずである。そして、これ以後ドイツ表現主義の作品を小山内が新たに演出することはない。しかし、これは『人間』の失敗によって小山内がショックを受け、この時点で表現主義紹介の情熱を失ったということの意味するわけではない。『人間』上演の年一九二五年の暮に次のような文章を書いているからである。

ドイツ表現派のものは、どうも興業成績が悪い。併しカイゼルの『平行線』、ハアゼンクレーフェルの『波岸』などは予定にはいっている。ブロンネンのものなども是非一つは来年紹介したいと思っているが、もうブロンネンのものになると、所謂後期表現派で、一度棄てた客観的要素を余程取り戻している。それだけ、価値も高いかと思う。(二)

— 110 —

カイザーの『平行』は結局土方の演出で上演され、築地での表現主義戯曲の演出は彼を中心としてなされていく。小山内が表現主義戯曲の上演から手を引いた理由としては、様々

な理由が考えられる。外的には創作物の上演がはじまったということがあるが、さらに後期になって深刻化する築地の財政危機、内部対立等によって彼が多く力をそちらに裂かなければならなかったということがある。また、興業的に危険をとまらぬ演目についての、出資者土方に対する遠慮もあったらう。更に、昭和二年（一九二七）ころから「表現主義」に対する周囲の熱がさめていったことも見のがせない。

だが、ここで小山内の内面について考えて見るならば、二つの理由があるように思われる。小山内が持っていた宗教性からすれば、いくつかの表現主義戯曲の中世宗教劇に似た形式や内容の宗教的な句はたぶん彼を長くひきつけたはずである<sup>(18)</sup>。小山内のエキセントリックな性格からも、彼の表現主義好みは、単に新奇なものを好むという傾向によるのではなく、彼の本質に根ざしたものであったことがうかがわれる。しかし、『人間』の演出について久保栄が言ったように、彼が持っていた技術は、彼の内面的な志向を表現しうるものではなかった。それは、劇作についても言えることだ。彼が評論において主張することと、実際の創作とのギャップはしばしば指摘されることだが、この時期の彼の創作に表現主義の影響を見いだすことは不可能ではないまでも極めて困難である。これも彼が持っていた創作技術の質によるものであるらう。

『桜の園』（五九回）、『夜の宿』（浅草、名古屋公演）と相次

いで彼の「トラの巻」による演目が再演されているのも、自分自身の演出スタイルの根源へもどううという意志のあらわれに他ならない。訪ソにあたって、新しいソ連の演劇について知りたいという気持ちとともに自己の演劇上の原点をさぐるという意識も強かったはずだ。

この技術の問題が第一の理由であるとすれば、第二は民衆化の問題である。小山内が、築地の存在理由を、演劇のため、未来のため、民衆のため、と三つあげたうちで表現主義戯曲の紹介は、第二の未来のための「演劇の実験室」としての築地の機能に属していたことはあきらかであろう。しかし、「芸術協会」の「二元の道」を「新劇復興の為に」（一九一七）であれほど非難した小山内も、築地の財政危機の中で演劇民衆化の問題を本気で考えざるを得なくなつたのであろう。浅草進出、「日本のオラドケル」たる歌舞伎への関心は、このような小山内の民衆性への志向をものがたっている。その中で、「演劇の実験室」としての機能が一時放棄されたのも無理のないことであつた。自己の演出技術の基礎にもどることと、民衆性の獲得は、浅草公演が「夜の宿」であつたことに示されるように、同時進行的であり、歌舞伎研究（民衆劇への或暗示）コメディア・デ・ラルテの研究（例えばゴードン・クレイグの「全体は部分より大なり」の翻訳）と向うことで、小山内にとっては将来一緒になるべきものであつた。

そして、その時にはじめて「未来のため」という課題が実現するはずであった。しかし、小山内の健康状態は、この課題のそれ以上の追求を許さなかった。こうして小山内は、その仕事を未完のままに、この世を去ったのである。

〔終〕

- (1) 以下小山内による文章の引用は、原則として『小山内薫演劇論全集』(未來社、昭和三九年～四一年)により、巻数をローマ数字、ページ数を漢数字で示す。
- (2) 『演劇論全集』では「五日」。しかし初出(『劇と評論』大正一年六月)では「正月」。『演劇論全集』の誤植と思われる。
- (3) 例えば同年二月八日から二二日まで『読売新聞』紙上に連載された「表現主義の芸術—最近独逸文壇の傾向」など。
- (4) 小山内が具体的に言及しているのはティエーボルト(Bernhard Diebold)の『Anarchie im Drama, Kritik und Darstellung der modernen Dramatik』(Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt, 1921)である。
- (5) Fantasiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft!—Sehen Sie doch: Die Gruppe. Fünffach verschränkt. Fünf Köpfe auf einer Schulter. Um eine heulende Brust gespreizt fünf Armpaare.
- (6) 久保栄「小山内薫」『久保栄全集』第七卷(三一書房、昭和三七年)
- (7) 小山内はこの論を立てるにあたって、ゲオルク・マルチンス

キイの『表現主義の手法』に探って見るVと述べている。この本の内容については、はっきりしないが、小山内の議論が基本的には借りてきたものであることはこのことばからもあきらかである。

- (8) 例えばW・H・ソーケルによる試みなど。これについては、菊盛英夫『文学的表現主義』(中央大学出版社、昭和四五年)八四ページ以下参照。

- (9) 舟橋聖一「表現主義時代」、『文学』昭和九年四月号、一〇八ページ
- (10) この時の小山内の興奮には別の理由があったのかもしれない。舟橋が日時をはっきりさせていないので同一の講演かどうか不明だが、『私の築地小劇場』(秀英出版、昭和四五年)の著者、浅野時一郎も、同じような講演会で小山内の興奮を目撃し、同書の中に書いている。彼によれば、小山内が興奮したのは、その前に登壇した水上瀧太郎の築地弁護に感激したためであるという。いざれにせよ小山内の興奮しやすい性質を示すエピソードではある。
- (11) 山本安英「足跡」『素願』(沙羅書房、昭和一年)一五二ページ
- (12) Laszlo, du gehörst zu mir! / Marschka, ich gehöre zu niemand! / L. mein Recht! / M. du hast kein Recht! / L. dein Wort! / M. (haut) / L. (zieht das Messer). hüt dich! / M. (nimmt einen Feuerbrand vom Herd)...komm her!
- (13) 『新潮』大正十三年九月号九五ページ。なお、以下築地小劇場関係の劇評については、遠藤慎吾、川崎照代「劇評から見た築地小劇場」『共立女子大文学部紀要』二四～二八を参考にした。

- (14) 『都新聞』大正一三年七月五日
- (15) 八叫びの戯曲をくゞは『都新聞』九月一七日、三宅の評は、同日の『東京日日新聞』
- (16) 『私の築地小劇場』一二七ページ
- (17) ベーター・シヨンディ『現代戯曲の理論』市村仁、丸山匠訳  
(法政大学出版局、昭和五四年)一三四ページ
- (18) 「小山内薫」
- (19) 表現主義と宗教の関係については『文学的表現主義』第六章「表現主義と宗教」参照。