

邂逅のすれちがい——小山内薫のスタニスラフスキー邸訪問——

小林 実

異文化をどのように受け入れたかということを見るのが、一般的な異文化受容研究の方法だとすると、本稿でとりあげる題材は、まったくその逆をいくもので、「異文化をいかにかわしたか」ということをテーマとするものである。ただし誤解のないようにいうと、それは「異文化をいかに退けたか」ということとは、いささか異なる。以下にあきらかなように、その場の当事者たちは、たしかに異文化を受容することに積極的であり、むしろそれを目的とさえしている。にもかかわらず、というのには、彼らの目の前にはたしかに「異文化」が存在して、彼ら自身それを視野にとどめているにもかかわらず、一向にそれを意に介していないという、奇妙といえれば奇妙、しかしながら、誰もが気づかないうちに同じようなことをしているのではないだろうかという反省を我々にうながすような事象が観測されるのである。

事柄としては、すでに幾多の先人たちがとりあげてきたことであり、本稿もそれらの先行研究に依拠しつつ、事実の確認をおこなっている。これはもとより、先行研究批評の姿勢を怠っているわけではなく、本稿の方法が、過去の事績になにかをつけくわえるというよりは、すでにある事績そのものの内にある「欠落」をおぎなうことを目的としていることによる。ここでいう「欠落」とは、資料そのものに内在する意識の死角を意味する。

本稿では、小山内薫とスタニスラフスキーの邂逅をとりあげることが、この両者それぞれに関する先行研究は枚挙にいとまがないほどに、多くのことが知られている。さらに本論でも後述するが、今日では、最新のスタニスラフスキー研究の成果をテコとするかたちで、いかに小山内が現地のようにすを事細かに見聞していたかということが、あらためて確認されている。これは小山内研究もしくは日本の新劇研究の側からみれば研究の進歩にあたり、スタニスラフスキー研究からみれば重要な補強となるであろう。つまり、双方の専門家が互いを補助しあうかたちの成果だといえる。しかしながら、事実はさほど友愛にみちたものではないようである。

なるほどスタニスラフスキー研究の成果をもとに、小山内が何を見てきたのかということとは、あらためて詳細になった。しかし、スタニスラフスキー研究の領域において、小山内薫なる人物のインパクトがどれほどのものかということ、真剣に考慮した者はどれほどいるだろうか。日本の研究者であればこそ、小山内薫の名は大きな意味があるが、日本人以外のスタニスラフスキー研究者にとっては、どれほどの意味があるといえようか。実際に本稿でも使用したイギリスの研究者ジン・ベネデイティの研究書をひもとくと、小山内薫の名はおろか、日本のことには一言もふれられていない。もちろん、それだからといってベネデイティの研究に欠陥があるとい

うわけではない。むしろ、とりたてて日本の新劇運動にふれずとも、スタニスラフスキー研究に大きな影響は起らないという事実こそが、日本人研究者には直視しがたいが、厳然としてそこにある問題なのである。

ことこの件に関して本稿では、それぞれの研究者や研究方法の問題というだけではなく、そもそもスタニスラフスキーと小山内の邂逅が、すではらんでいた性質の問題でもあると考える。つまり、モスクワを訪れた小山内が抱えていた事情と、当時スタニスラフスキーが抱えていた事情が、必ずしも互いにつかり火花を散らしあうような状態ではなかったということが、この邂逅に対する正当な評価とすべきなのである。そうでなければ、小山内の側からのあれほどの熱視線が、スタニスラフスキーの生涯において、露ほどの意味ももたないことはなかったはずであろう。

「異文化受容」の現場では、必ずしも「何が受け入れられたか」ということばかりが問題となるのではない。それと同じくらいに「何が見落とされてきたのか」ということへの配慮も欠くべきではない。なぜならば、受け入れられたことだけを見ると、それを過大に評価する危険が生じ、結果として、何がもたらされたのかというところを正當に理解する視野を失うことになりかねないからである。本稿は、そうした問題意識のもと、小山内薫とスタニスラフスキーの邂逅の現場を、いまいちど再検討することで、日本文化研究者とロシア文化研究者それぞれの視野の外部を明らかにすることを目的とするものである。

*

島村抱月ひきいる芸術座が、『復活』を舞台にかけたのは、大正三年（一九一四）三月二十六日から六日間にあたる帝劇での公演が最初であった。その後、『直ちにこのカチューシャ劇を看板に「サロメ」「嘲笑」「熊」を持つて、四月十六日初日の大阪浪花座興行を振り出しに、京都の南座から神戸、長野、富山、金沢、岐阜等をはじめて巡業し、七月に帰京したが、この旅興行は各地とも非常な人気で、とり分け南座は連日大盛況であつたし、長野と富山の公演も素晴らしい好成績であつた』（注一）。この一世を風靡した「カチューシャ劇」にたいして、抱月のライバルともいえる小山内薫が、『この間、芸術座の『復活』を見た時、出て来る百姓が一人もルパシカを着ていないので、私はイルウジョンを八分通り削がれた』（演劇と地方色）『演芸画報』大正三年「一九一四」七月（注二）と批判のことばを寄せている。

小山内は大正元年（一九一三）十二月から翌年八月にかけて、ロシアをはじめとするヨーロッパ諸国をめぐる観劇旅行をおこない、当地の演劇スタイルを日本でも実現することに死命を燃やしていた。じつさいにロシアの実情を目にした小山内の視線からみれば、芸術座がだした『復活』には、どこにもロシアらしさが見当たらなかつたわけである。のちに彼は、こうも述べている。

「……カチューシャの唄」は忽ち有名になりました。東京は勿論、京都、大阪——凡そ何処へ行つても、「わかれの辛さ」を聞かない土地はないようになりました。もうそうなると、トルストイもありません。『復活』もありません。ネブリエドフもありません。日本の唱歌「カチューシャの唄」があるだけです。（注

三）

（『生ける屍』についての論議）

ああ。「カチュシヤの唄」。それはトルストイでもありません。ロシアでもありません。日本の歌です。私も小学時代から頭へ深く刻み込まれた所謂「唱歌」のセンチメンタリズムです。丁度、その時分ドイツから帰って来た私の親友——彼は作曲家でした——は、あの歌を始めて聞いた時、恰もどぶ泥の匂いを嗅ぐような感じがしたと言いました。(注四)

(同)

小山内のロシア訪問の目的は、モスクワ芸術座のリアリズム演劇を学ぶことであつた。モスクワ芸術座の舞台が世界的な名声をあつめたのは、その演技のリアリテイを追究した演出が、高い芸術的感銘をもたらしたからであつた。その盛名をはせる直接的なきっかけとなつた一九〇六年二月のベルリン公演の成功について、ジーン・ベネディティの『スタニスラフスキー伝』は次のように伝えている。

十二日に伝説的なピアノリストの巨匠、レオポルド・ゴドフスキは、公演に対する感謝の手紙をスタニスラフスキーに書いて、こんどの公演は、長いあいだ彼が経験したこともなかつたような芸術的な喜びを与えてくれたと伝えた。批評家と観客を打つたのは、演技のリアリテイと役のリアルな形象化であり、また執筆者の一人が指摘したように、マイニンゲン公一座のもつたいぶつた演技とはまったく違つていたからであつた。(注五)

言葉も文化も不案内な小山内にとつて、リアルだという評判のモスクワ芸術座の舞台が、本当にそうなのか判断するには、じつさいにロシア人の生活を目撃することが必要だつたはずだが、幸いにも彼は、演出家のコンスタンチン・スタニスラフスキー邸の年越しパーティーに招待された。そこで繰り広げられている光景は、まさに舞台でおこなわれていることとそっくりであつた。徹底したリア

リズムとして評判の舞台で繰り広げられる世界が、いま目の前でうかがえられている。評判は嘘ではなかつた——。

この外遊のなかで小山内は、それまで日本では思いもよらなかつた現地のさまざま実情を知る。たとえば、ロシアのあとにドイツやデンマーク、オーストリア、イギリスなどヨーロッパ諸国を巡遊して、彼はそれぞれの国柄のちがいと、互いにそれを正確に写すことの困難に気づく。

ラインハルトが演出した『生ける屍』のチゴイネルの家は本場のモスコオで私が見たのよりずっと立派であつた。ドイツのハンノウアでこの戯曲を始めて演じた時の写真を見ると、この薄汚い筈のチゴイネルの家が、立派な料理屋になつていて、高い天井にはシャンドリエが付いているし、客はみんな燕尾服で来ている……

モスコオの美術座で見た『ペエア・ギユント』とコオペンハアゲンの王立劇場で見た『ペエア・ギユント』とを比べて考えて見ると、やはり地方色の表現ではデンマークの方が優れている。デンマークとノールウェイとは水を隔てて接している。

ゴルスワアジの『争鬪』を、私はウイーンとロンドンとで見たが、他の総ての点でウイーンの方が優れているにも関わらず、地方色ではロンドンに一步を譲らなければならなかつた。

畢竟、地方色は戯曲の生れた国でなければ、最も適確には現わされないものだといふ事が分かる。

日本からロシアを見る時ばかりが、そうなのではない。

ロシアからドイツを見る時もそうなのである。ドイツからロシアを見る時もそうなのである。(注六)

〔演劇と地方色〕

あるいは、スタニスラフスキー邸の年越しの祝の場では、世界でもっとも進んだ演劇をおこなう人たちのイメージと、この古い伝統行事をおこなっている彼らの姿とのギャップに驚いている。

何処かの部屋で十二時が鳴ると、人々は急いで食堂の方へ行くのです。私もわけ分らずに一番あとから附いて行くと、食堂の隅に掛かつてゐるイコンの下に、人々は列を作つて肅然と立つのです。すると、令息のイゴオル君が一人みんなと離れて、前へ二三歩出て、祈禱らしい文句を述べるのです。それが済むと一同が十字を切るのです。私も下手な手つきで十字を切りました。スタニスラフスキー氏は男の客の一人一人と露西亞流に額の接吻を為合いました。私は美術座のやうな進んだ芝居を経営してゐる人達が、かうした古い宗教の儀式を真面目に守つてゐるのを見て、奇異の感に打たれました。併し、その奇異の感じは決して不愉快なものではありませんでした。『アナテマ』を上演した美術座の人達が、尚この古びた儀式を捨てない所に、私はモスコオ人の質朴と無邪氣とを見る事が出来たのです。

〔露西亞の年越し〕

ふだん東京でくらす小山内にとつて、ロシア正教の年越しの儀式を日常的に目にする機会はなかつたであろう。例えば、駿河台のニコライ堂に出かければ、もつと手の込んだ儀式を目撃できたかもしれないが、正教徒の家庭に生まれ育つたわけではない小山内にとつて、それはくらしにとけこんだ光景とはいひがたい。その意味で彼がモスクワで目撃したのは、日本の社会の一隅におかれたやうな「異文化」としての正教の姿ではなく、ロシア人の一般家庭の食堂で、なんの銜いもなく行われている風習なのである。アンドレーエ

フの「アナテマ」のような現代劇を公演するような人たちのなかでも、父祖伝来の習俗が溶け込んでゐるのを認めて、ただわけも分らず、見様見真似で彼らのあとについていくしかないとなつたとき、おそらく彼は、自分と彼らの背負つてゐる文化のちがいを、真に実感したにちがいない。

そうした見聞をもつた小山内だからこそ、島村抱月らの芸術座が演じる翻訳劇の背後にみえる日本臭さが、いつそう癪に障つたことであろう。「カチューシャの唄」に《小学時代から頭へ深く刻み込まれた所謂「唱歌」のセンチメンタリズム》を聴き取つて、日本とロシアのあいだにどれだけの懸隔があるかを思い知り、慄然としたにちがいないのである。

たしかに小山内は、モスクワの実情を目撃してきた。小野忠重の回想によれば《後年訪ソし、ゴリキー通りをちよつとそれたモスクワ芸術座の扉を排して、その休憩室までそつくり、あわく記憶のこる築地小劇場は、その縮図だったのに、大へん興味ぶかかつた》（注七）というが、小山内は、大正十三年（一九二四）に土方与志らと設立した築地小劇場に、モスクワ芸術座の記憶を鮮明に再現してみせているのである。

しかし、見てゐることが、かならずしも理解してゐることとはかぎらない。おなじひとつの事柄をめぐつて、小山内とロシア人たちの見解の相違、あるいはすれちがいが生じてゐる場面が、小山内の回想のなかにはいくつも見受けられる。

暫く後の方でもじく／＼してゐた令嬢は、やがて思ひ切つたやうに私の直ぐ側へ来ました。そして、英語で「あなたは初めてモスコオへ来たのですか。」と聞くのです。「勿論初めてです。」

見落とすべきではない。

また次のような例もある。

小山内が現地ならでは見聞できたことのひとつに、モスクワ芸術座内部の不和の気配を察知したことがあげられる。劇作家で評論家でもあるウラジミール・ネミローヴィチ・ダンチェンコは、スタニスラフスキーとともに、同一座の創立者として知られているが、小山内が訪口した頃、両人の関係はうまくいっていなかったという。堀江新二が「スタニスラフスキーの見直し——または大正元年のスタニスラフスキー」(『未来』二〇〇三年七月)で指摘しているように、のちに小山内は《ダンチェンコとスタニスラフスキーとの間に何か紛争があったとかいふ》(注九)と駐在総領事川上俊彦宛の手紙に書き記している(「モスクワのK君へ」大正三年「一九一四」三月四日付)。

従来、スタニスラフスキーとダンチェンコの不和の事実、二人に社会主義リアリズム演劇の手法をもとめようとするソ連共産党の意向によって隠蔽されてきていたが、近年になり、モスクワ芸術座付属博物館研究員ラデイーシチェヴァの『スタニスラフスキーとネミローヴィチ・ダンチェンコ』(一九九七〜一九九九年)(注十)や、前掲ベネディティ『スタニスラフスキー伝』などの成果から、その実情がしだいに明らかになってきた。この二人の不和について、堀江は次のようにまとめている。

この前年(一九一一年——引用者注)の十二月、スタニスラフスキーはダンチェンコの意に反して西欧から気鋭の演出家ゴードン・クレイグをモスクワ芸術座に呼び寄せ、これまで二人ですべての芝居を演出してきた芸術座の伝統を覆し、クレイグに『ハムレット』の演出を任せて上演している(しかも、ク

レイグの演劇観はモスクワ芸術座の伝統的リアリズム演劇とは大きな違いがある)。すでに自分の演技システムの構築に取り掛かっていたスタニスラフスキーにすればすべてが自分にとって「実験」だった。一方劇場の理事長も兼ねていたダンチェンコにすれば、チェーホフ劇で名を売ったモスクワ芸術座の伝統を崩して「実験」に走ることは大変なリスクだった。と言うより、すでにチェーホフ劇の上演以来ことあるごとに顔を覗かせていた二人の「立场上」の違いがこの時期にさらに大きく広がったと言う方が正解だろう。それは芝居作りにおける心理的なアプローチの要素がダンチェンコの場合「文学的形像を深める」ためであり、スタニスラフスキーの場合は「俳優が役を生きるプロセスに入り込む」ため、という言葉に端的に表される。

(「スタニスラフスキーの見直し

——または大正元年のスタニスラフスキー) ヨーロッパ巡遊から帰朝後の小山内が、単なる演出家ではなく、自ら俳優を目指そうとしたことは、曾田秀彦『小山内薫と二十世紀演劇』(勉誠出版、一九九九年十二月)などの指摘でよく知られているが、堀江はこれを、小山内が上記のような二人の対立を垣間見て、脚本よりまず俳優の在り方を重視するスタニスラフスキーの演劇観を感じ取ってきた成果ではないかと推測している。そうだとすれば、これもやはり日本では知ることのできなかつた重要な現地体験のひとつだといえよう。

しかし、仮にそうだとすると、彼はスタニスラフスキーの一面しか取り入れていないことになる。それは、次のような日本の旅芸人に関する彼らの会話からあきらかである。少し長い引用してみよう。

「……」色々日本の話が出てゐる内に、ムウラトワ夫人はふと Sada Yacco の事を言ひ出しました。「あの人は『Temperament』を沢山に持つてゐますね。実に立派なものです。私も一度一緒に芝居がしたいと思つて居ますが、余り向うのなりが小さいから駄目ですね。」ムウラトワ夫人は瘠せてはゐますが、可なり丈の高い婦人なのです。「Sada Yacco を何処かで見たのですか。」と私が聞きますと、「幾度も見ました。ペテルブルグでも見ましたし、それから外でも見ました。」と言ふのです。私はムウラトワ夫人のやうな立派な女優がどうして日本の女優などに感心したのか、その理由を知るに苦しみます。私は嘗てルイギイ・ラアジイといふ伊太利人の書いた有名なエレオノオラ・ヅウゼ伝の中に、幾枚かの写真入りで Sada Yacco の事が引き合ひに出てゐるのを見て、その余りに意外なのに驚いた事があります。ムウラトワ夫人の考へもやはりさうした欧羅巴人らしい見方から来てゐるのでせう。

スタニスラフスキー氏は二人の話を側で聴いてゐましたが、やがて「僕はまだ Sada Yacco を見ないのだが、実際はどうなのだ。」と聞くのです。私は丁度ムウラトワ夫人の何処かへ立つて行つてゐないのを幸に、『Sie ist kein Künstler!』(彼女は芸術家なんかじゃありません!)——引用者訳)と稍激越な調子で言ひました。併し、私はスタニスラフスキー氏に『Warum?』(なぜですか?)——引用者訳)と聞かれて、もう一言も返事をする勇氣が出なくなりました。私共にとつてこの問題に『Warum?』はないのです。私はその瞬間に日本人たる私と露西亜人たるスタニスラフスキー氏との間に、非常に遠い隔たりのあるのを感じて、何とも言へぬ寂しい感じに打たれました。

併しスタニスラフスキー氏に私のその時の心持が分かる筈はありません。氏は更に問を進めて Hanako の事を聞くのです。私はもうゐても立つてもゐられませんが、私は日本中の恥を一人で背負つて立つたやうな気がしました。私は真赤になりました。「そんな人の名は日本で聞いた事ありません。」私は冷汗をかきながら、やつとこれだけ言ひました。併しスタニスラフスキー氏はまだ私を信用しないやうな様子なので、私はどうして好いかわからなくなりました。

(露西亜の年越し)

Sada Yacco とは、もちろん日本の女優第一号として知られる川上貞奴のことである。一八九九年(明治三十二)に川上音二郎一座は、アメリカ巡業をおこない、翌一九〇〇年(明治三十三年)にはロンドンに渡つて、イギリスで王室上覧の榮譽を得て、さらにその勢いに乗じて同年六月には、パリ万国博覧会に乗り込んでゐる。万博会場では、アメリカ出身の老女優ロイ・フーラーが興行主となり、会場に新築されたロイ・フーラー座のこけら落としとして、七月四日の初日から「遠藤武者」「芸者と武士」の二本立て、昼夜二回の一週間興行がおこなわれたが、すぐに昼夜三回に増し、それでも観客を収容しきれず、最終的には昼夜二回ずつ一日四回に増す好況を博した。「芸者と武士」は、歌舞伎の「鞘当」と舞踏「娘道成寺」をあわせて創作で、アメリカ巡業の最中、観客に好評だった芝居を折衷したもので、貞奴のキモノ姿と、男役者の殺陣が売りとされた。また巡業各地では音二郎の「ハラキリ」の型が大評判で、「遠藤武者」では、盛遠までが立ち切腹させられたという(以上宮岡謙二「異国遍路旅芸人始末書」修道社、一九七一年十一月改訂三版、五六―七五頁参照)。彼らは一九〇二年(明治三十五)にモスクワとペテルブルグで公演

をおこなっているのです、モスクワ芸術座の人々がSada Yaccoを觀たのは、おそらくその機会であろう。

この川上一座が乗り込んだパリ万博の翌年、デンマークのコペンハーゲンで開かれた博覧会に出店していたベルギー人の商人に雇われて、客寄せに日本舞踊を披露していたのが、スタニスラフスキーも言及している花子である。

本名を太田ひさといひ、愛知県中島郡の出身で、もとは名古屋の芸者で、さる土木工事請負師に身請けされてから、その後妻のかたちですごしていたのち、若い情夫と出奔して離婚。男が実家に呼び戻されて、彼女は横浜にひとり残り残されたが、そのときコペンハーゲンの博覧会の話をききこんで、即座に応募して渡欧した。

仲間のほとんどは博覧会が終わると帰国するが、帰るあてのない彼女は、ヨーロッパに残ることを決意し、ベルギーのアントワープで、飲食店を経営するが、やがてドイツ人興行師に雇われて、ドイツへ渡り、日本人仲間をあつめて一座を結成する。「武士道」と題する芝居がドイツ各地で評判となり、契約が切れるとイギリスに渡り独立興行をおこなう。そこでこんどは川上一座の興行主にもなったロイ・フラーと出合い、これと契約をむすんでヨーロッパ各地を公演してまわるのである。そのとき、たまたまマルセーユで花子の舞台に目を留めたオーギュスト・ロダンが、彼女にモデルを依頼し、塑像作品「死の首」「空想に耽る女」を制作している。今日まで花子の名が知られているのは、もっぱらこのロダンのモデルをつとめたことが森鷗外の短編「花子」（『三田文学』明治四十三年「一九一〇」七月）に書かれたことによるといえよう（『以上、沢田助太郎『小さい花子——プチト・アナコ——』中日出版社、一九八三年七月、一九〇五九頁参照）。

花子に関するこれまでの研究の大略をみても、最初はやはり鷗外の「花子」のことからはじまっているようで、三島由紀夫にこの作品を薦められたドナルド・キーンの調査「鷗外の『花子』をめぐる」（『聲』一九五九年夏号、一九六〇年冬号、のち『日本の作家』中央公論社、一九七二年二月所収）が、もっとも早く、すこし遅れて木村毅「海外に活躍した明治の女性」（至文堂、一九六三年十二月）が出てくる。そして平川祐弘「森鷗外の『花子』——見返りの心理」（『比較文学研究』一九六七年十一月、のち『和魂洋才の系譜——内と外からの明治日本——』河出書房、一九七二年十二月所収）が小説「花子」を、詳細に考証したものとして、今日でも知られている。いっぽう花子の伝記的事項に関しては、前掲の沢田助太郎『小さい花子——プチト・アナコ——』が最も詳しい。沢田は花子の姪の息子にあたり、血縁ならではの一次資料をはじめとする膨大な文献や、各地の調査にもとづいて、この労作を完成させている。

これらの研究が、おもにヨーロッパでの花子の活躍を軸とするものだとすると、坂内徳明・亀山郁夫「ロシアの花子」（『共同研究 日本とロシア』第1集、ナウカ、一九九〇年六月所収）は、前掲の諸研究や沢田の協力にくわえて、ロシア国内での資料の調査をもちいながら、ロシアでの花子の足跡を追ったものとして注目される。それによれば、花子がロシアを訪れたのは、一九〇九年（明治四十二年）末、一九一一年（明治四十四）末、一九一二年（大正元）から翌一三年にまたがる計三回であるとされている。そしてこの第三回目の訪口にあたって、スタニスラフスキーらモスクワ芸術座の面々と花子の邂逅が実現しているのである。スタニスラフスキーは、花子を自分のスタジオにまねいて、演技披露を依頼している。彼女がモスクワ入りするのは、一九一三年の一月だとされるか

ら、それはちょうど小山内がスタニスラフスキー邸を訪れた数週間後のことであろう。このモスクワ滞在中、花子は芸術座だけでなく、「歌の家」という名の集まりにも呼ばれ、そこでやはり演技披露をおこなっている。

いったい花子の演技がどのようなものであったのかということ、あいに映像の残存が確認されていないことから、正確にその実態をつかむことはできないが、坂内・亀山が紹介する当時のロシアの劇評のひとつでは、「死との数分間の葛藤、いまはの際のけいれん、信じがたいほどの比類ないリアリズムでいとも簡潔に演じられた死、声をあげず、余分な動作もない。人は肉体からいかに生命が消え去り、すでに死んだ肉体がどう倒れるかということを知るだろう」(V・ユーリエフ『フットライトと生活』誌、一九一三年一月二十七日付第四号掲載(注十二))と述べられているという。これは「おたけ」と題する演目で、花子演じるヒロインが、愛人であるサムライの恨みをもって刺し殺される場面に関する評である。

また同じく「おたけ」の死の場面を論じた、『フットライトと生活』誌第十三号(三月三十一日付)に掲載されたG・Vというインシャルのみの記者による評では、「花子の芝居に作品のもつ極端なまでのリアリズム(死の場面)と舞台装置の完全なるシンボリズム(横になった芸者を表現する布切れ)の同居」(坂内・亀山)が見て取られ、最後に「我が国の俳優はそこからいくら学んでも学びきれない」と結んでいる」とのことである。

これより十二年後のスタニスラフスキーの演出について、坂内・亀山が引いている証言によれば、「コンスタンチン・スタニスラフスキーはじつに音楽的でした。私たちがレフボルグで(『ヘッダ・カブラー』です)彼を見たとき、彼は……まるで日本人か中国人のよ

うに、自然主義を破壊する手法でもってこれを演じたのです(……)わたしは彼が貞奴やむろん花子を観たにちがいないと確信しています。」(メイエルホリド『ブラス先生』と音楽による演しもの問題)一九二五年一月一日(注十二))という。スタニスラフスキーが、かならずしも自然主義的な手法にばかり固執していたのではないことは、今日では定説となっており、《俳優が役を生きるプロセスに入り込む》ため(堀江)の追究が、やがて自然主義を破壊することすら試みられることを示す、重要な証言といえよう。はたしてこれがメイエルホリドのいうように、花子を観た刺激によるかどうかはわからないが、少なくとも、スタニスラフスキーの花子に対する期待の行き先は明らかである。

さて、こうしたロシアの演劇人の花子に寄せる賞賛を、いまいまだ我々が追っている小山内薫の側からくらべてみるならば、双方がまったく逆の方向を向いてすれちがっていることに気がつくであろう。かたやモスクワ芸術座の自然主義的演出に感銘して、「最も芸術的な意味に於ける欧羅巴第一の劇場」と述べる小山内が、HanakoやSada Yaccoを卑下しているのにならして、花子の演技を観たG・Vは、「我が国の俳優はそこからいくら学んでも学びきれない」と述べているのである。

ドナルド・キーンは、鷗外の「花子」と、ロダンの弟子のことばを傍証として、「ロダンは花子の平凡な顔の内に今日でも私たちが感激させる苦痛を舐めた魂を発見した」と述べている(注十二)。しかし、これは現実のロダンと、鷗外の「花子」に登場するロダンのちがいを無視した指摘である。

前掲沢田が、大正十四年(一九二五)一月六〜十日の『岐阜日日新聞』に掲載された「貴重な美術品としてのロダンのモデルとなつ

た岐阜生れのお花さんの話」という記事から、ロダンと花子のアトリエでの光景を紹介しているが、それによれば、ロダンは花子に舞台上で演じた死に際の表情をさせて、それをもとに「死の首」を制作し、この長時間無理な表情をつくらされた彼女が、休憩時間にみせた放心した表情にひらめいて、「空想に耽る女」が作られたという（注十四）。つまり、もともと舞台上の演技が、まずロダンの関心にとまり、彼女の自然な表情の塑像は、あとから付随的に作られたのであって、そもそもの彼の感銘は、舞台上のつくられた表情にあつたのである。これは、ロシアの劇評家たちが注目したところとも、ほぼ一致する。

ところが鷗外は彼のロダんに、舞台からおりた生身の花子の、鍛えられた肢体にしか注目させていない。演技は一切関係ないのである。

意外にもロダンの顔には満足の色が見えてゐる。健康で余り安逸を貪つたことの無い花子の、些の脂肪をも貯へてゐない、薄い皮膚の底に、適度の労働によつて好く発育した、緊張力のある筋肉が、額と腮の詰まつた、短い顔、あらはに見えてゐる頸、手袋をしない手と腕に躍動してゐるのが、ロダンには気に入つたのである。（注十五）

〔花子〕

暫くして又云つた。「マドモアゼユは実に美しい体を持つてゐます。脂肪は少しもない。筋肉は一つ／＼浮いてゐる。Fœturiensの筋肉のやうです。臄がしつかりしてゐて太いので、間接の大きさが手足の大きさと同じになつてゐます。足一本でいつまでも立つてゐて、も一つの足を直角に伸ばしてゐられる位、丈夫なのです。丁度地に根を深く卸してゐる木のやうな

のですね。肩と腰の潤い地中海のtypeとも違ふ。腰ばかり潤くて、肩の狭い北ヨオロッパのタイプとも違ふ。強さの美ですね。」（注十六）

〔同〕

スタニスラフスキー邸での小山内も、花子の演技を観ることなしに激昂している。ということ、彼の花子や貞奴にたいする批難は、演技の如何ではなく、その存在のイメージに向けられているのだといえよう。

小山内は、島村抱月の芸術座を批判するときに、次のように論じている。

『復活』で味をしめた芸術座が三元の道を説き出してから、お前〔新劇——引用者注〕は本当に見じめな目を見始めたのだ。お前はやがて浅草の六区へ連れて行かれた。お前は大阪俄や活動写真と一緒に陳列された。そして、あの埃だらけな、外から見通しな野天のような舞台で、薄暗い醜い光の中で、臭い息と噎せるような烟の籠つた空気の中で、耳も聾になりそうな騒がしい物音と人声の中で、八公熊公の前にお前の姿を晒さなければならなくなった。（注十七）

〔新劇復興の為に〕

一体あの『闇の力』という芝居は、序幕から四幕目までが如何に巧みに演出されても、あの最後の悔悟の場が演じ誤られたら、殆んど全く作者の精神を失つてしまふと言つても好い位な芝居なのだ。然るに、その一番大切な、一番苦心されなければならぬ五幕目の終が、芸術座では実に無造作に演ぜられてしまった。〔…〕誰が悪いのだ。誰がああ力のない、日本の歌舞伎芝居のような、或は新派の芝居のような結末を作つてしまつた

のだ。誰でもない。浅草公園だ。六区だ。常盤座だ。芸術座が粥を啜つても、公園などへ出ずにいたら、きつとあの最後の一幕だって、立派に演って退けたに違いない。(注十八)

(同)

このように、芸術座がトルストイの「闇の力」の最終幕を《日本の歌舞伎芝居のような、或は新派の芝居のような結末》にしてしまったことを非難し、そこに浅草六区の影響を嗅ぎとる小山内にとつては、歌舞伎とも新派ともつかない日本の大衆芸能からとびだした貞奴や花子の芝居が、日本演劇の代表であるかのように西洋で知られることは、耐え難い屈辱に感じられた。前掲のように、スタニスラフスキーからHarakoについて尋ねられたときを回想して彼は、《日本中の恥を一人で背負つて立つたやうな気がしました》(「露西亜の年越し」と述べているのである)。

ところが、いっぽうのスタニスラフスキーにとつては、小山内のそんな考えは思いも及ばないため、日本の演劇にたいする関心は尽きない。彼らは、たがいが相手にもとめていることが食い違っていることに気づきながら、その食い違いの意味を理解できないのである。

聡明なスタニスラフスキー氏は私の塞いでゐるのに直ぐと気がついた様子で、何とはなしに気の毒になつたのか、急に話題を変へて、「日本でシヤイロツクを日本服でやつたさうだが、どうだつた。」と聞くのです。私はまさか山口定雄時代の事が伝わつてゐる筈はない、文芸協会か何かの聞き違ひだらうと思ひましたが、「私の子供の時分、そんな物を見たには見ましたが、無論つまらないものです。」と答へました。するとスタニスラフスキー氏は「自分も何か日本の作をやつて見たいと思つてゐるがどうだろう。」と言ふのです。私は又真赤になりました。スタニスラフスキー氏はお世辞も何もなしに、飽くまで真面目に、吾々日本人を同等な人間と見て話をしてゐるのです。氏は自分が日本人に比べてどれだけ尊い、どれだけ偉大な人物であるかを知らないのです。私は再び冷汗をかきました。

(「露西亜の年越し」)

日本では漠然としたイメージしか思ひつかばなかつたロシアの風俗を、小山内は現地で逐一見聞して、島村抱月らの仕事に批判をくだしているのだが、そんな彼でも、日本の大衆芸能に活路をもとめようとしているロシア演劇界の重鎮の姿を目の前にしながら、そこに、ただただ尊くて、偉大なスタニスラフスキーという、すでに日本を発つ前から馴染みのイメージよりほかは、見る事ができなかったのである。

注

- 一 秋庭太郎『日本新劇史』下巻理想社、一九五六年十一月、二四一頁。
- 二 引用は『小山内薫演劇論全集』第1巻、未来社、一九六四年十一月、二三三頁。
- 三 初出は小山内薫『旧劇と新劇』玄文社、一九一九年一月。引用は『小山内薫演劇論全集』第1巻、八〇頁。
- 四 『小山内薫演劇論全集』第1巻、七九頁。
- 五 ベネディティ、ジーン『スタニスラフスキー伝 一八六三—一九三八』高山図南雄・高橋英子訳、晶文社、一九九七年八月、二二四頁。

- 六 『小山内薫演劇論全集』第1巻、一三二―一三三頁。
- 七 小野忠重「絵の中の日本とロシアⅢ——山本鼎のころ——」
〔窓〕一九七五年三月。
- 八 ベーレイ、アンドレイ『ペテルブルグ(上)』川端香男里訳、
講談社文芸文庫、一九九九年十二月、八〇九頁。
- 九 『小山内薫演劇論全集』第1巻、一四七頁。
- 十 Рагилева, O. A. «Станиславский и Немирович-Данченко»,
в 3 томах 1999 г. М. «Артист. Режиссер. Театр» (前掲堀江
新一「スタニスラフスキーの見直し——または大正元年のス
タニスラフスキー」の言及による。)
- 十一 坂内徳明・亀山郁夫「ロシアの花子」〔共同研究日本とロシ
ア』第1集、ナウカ、一九九〇年六月) から引用。
- 十二 坂内徳明・亀山郁夫「ロシアの花子」から引用。() は引用
者による省略をしめす。
- 十三 キーン、ドナルド『日本の作家』中央公論社、一九七二年二
月、一四頁。
- 十四 沢田助太郎『小さい花子——ブチト・アナコ——』中日出版
社、一九八三年七月、六五―六七頁参照。
- 十五 岩波書店版『鷗外全集』第七巻、一九七二年五月、一九三頁。
- 十六 岩波書店版『鷗外全集』第七巻、一九七頁。
- 十七 初出は『新演芸』大正六年(一九一七)一月、四月、九月お
よび同七年(一九一八)三月。引用は『小山内薫演劇論全集』
第1巻、三八頁。
- 十八 『小山内薫演劇論全集』第1巻、四二―四三頁。

*Cross Meeting : Osamai Kaoru's Visiting K. S. Stanislavsky

*Minoru Kobayashi (Japanese Language and Literature)

キーワード 小山内薫 スタニスラフスキー 花子