

A faint, stylized illustration in purple ink serves as the background. It depicts a person, likely a woman, wearing a kimono with a wide collar and long sleeves. The figure is positioned on the right side of the cover, with their head tilted slightly. The ink is light and washy, blending into the aged paper.

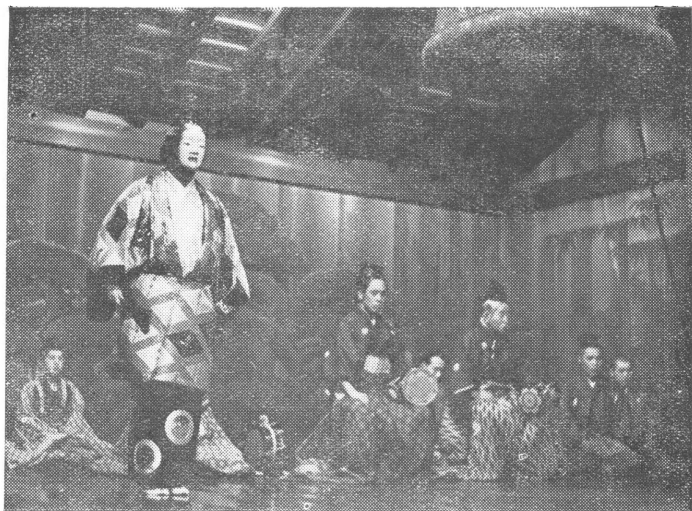
第五劇評集

武智鐵二著並編

昭和十四年八月刊行

第五劇評集

武智鐵二著並編



金剛能

坂輔男作

目 次

四ツ橋と南座の文樂	鴻池 幸武.....	1
うそくらぶ		7
累・西山物語		8
神聖家族概評		32
第四劇評集正誤表		38
緑波一座を觀て		39
嫩草山 (詩)		41
「氷解期前」評		42
我國劇壇の現狀		47
和康五望月有懷(杜審言)		53
跋		54

四ツ橋と南座の文樂

鴻池幸武

四ツ橋

納涼若手人形淨瑠璃と銘打った文樂座の七月興行を十日（二日目）に見物、第二の「陣屋」から聴く。前半の和泉太夫は、昨年秋同じ物を東京で聴いたが、實にひどかつた。今度はその時よりは少しでしたが、「音遣ひ」が出来てゐない。「音遣ひ」の下手な「陣屋」（殊に前半）など閉口する。後半は文字太夫、大汗かいてわめくのが關の山、中で面白かつたのは、熊谷のお念佛が、先頃この人に役附した「彌次北」の狸坊

主のお念佛そのまゝであつた事、三伏の苦熱を忘れさうといふお笑草かも知れぬが少しひどい。次は大隅の「引窓」、詞は大體よいが、地合が本格的でない。それに絃の廣助が「引窓」の弾き方を知らぬらしい。

人形では榮三永年の持役であつた與兵衛が初めて玉藏へ行つたが、皆目遣へてゐない。これを見て痛感した事は、我々が常々頭から湯氣を立てゝ人形淨瑠璃の保存を叫んでゐるが、若し將來こんなもの許り残るとしたら保存しない方がましである、といふ事であつた。玉幸の長五

郎も同じ、政龜の母は不十分、小兵吉のお早だがいい女房振りであつた。それから、これは別の事乍ら、今月の床本入番附の「引窓」の條を見ると、(床本)引窓の段(切)とあつて、次に「出で入るや月弓の——」と八ツ目の「端場」(今度は出てゐない)から掲つてゐるが、之は誤で、ほんとうの(切)は、十七頁三段目七行目の「人の出世は時知れず——」からである。

だから、「出で入る月弓の」の條は「中」とすべき所で、「しほれ行く」で行を改め、「切」と置き「人の出世」を書き出すのが正しい。この床本入番附は、よく後世への資料にと保存してゐる人が多いやうであるから、こんな出鱈目は困る。文樂座當局の今後の注意を促す。その次に今度のきゝ物、駒の「橋本」がある。どこか健康を害してゐるとかで、期待は外れた。總體に生彩

がない。よい方からいふと、お照と與五郎の詞がよい。三人爺は、唯口先の技巧で語り分けたといふだけで、人格が徹底的に語り分けられてゐない。再演を待つて聴き直したい。人形は別にいふ事もないが、文之助の與五郎が一際目立つて悪い。第四は呂太夫の「戀十」があつたが都合で聴けず、大切に「釣女」とある。これには大分いいたい事がある。

まづ、番附にも「釣女」とあり、床に並んでゐる太夫や三味線も「釣女」を語り、且彈いてゐるらしい面持だが、嘘仰言ひ、こんな「釣女」がどこにある。道八は斷じてこんな「釣女」を作曲しなかつた筈である。いつたい何國製の「釣女」なのか、それとも國策に従ひオールスフの「釣女」なのか、人を馬鹿にするも程がある。私の聴いた日は友衛門が立三味線、以下六挺の

三味線が、「私は道八師にお稽古して貰はずともこんなにお上手に『釣女』が弾けます」といふ音をたてゝゐる。總じて近頃文樂の若手連中（殊に三味線彈）は、道八等の新作曲に對して、「あれは現存の道八が長唄や常盤津から取つた新作曲で淺薄なものである」といふ意味の事を言ひ且思つてゐるらしい。夫が言語道斷の極である。義太夫節を滅亡さす本體である。「私達はそんな事を口にした事は勿論、思つた事ありません」とはいはさない。ちやんと舞臺に現れてゐる。アノザマは何だ。假りに道八の作曲か、往昔の名人の作曲よりも淺薄な物であるにもせよ、それをとやかう批評する資格のある者は、藝人では、少くとも道八より優れた三味線彈で、道八の作曲を彈殺し、之に改良作曲を施し得る丈の腕の持主に限る。一撥として碌な事も弾けぬ虫

ケラ共の口にす可き事ではない。かういはれるのが口惜しければ、なぜ道八の所へ行つて稽古をして貰はぬ。そも淨瑠璃の曲節といふものはさう無盡藏にあるものではない。その限られた曲節の彈き方——撥遣ひと、それを連鎖する「足取」、「間」の配列によつて曲が千變萬化するものである。それが作曲の眞髓で、この「釣女」も道八が常盤津の眞似事をしたといはれてゐるのは誤解で、本行の狂言の「間」と「足取」を本として之を義太夫化したもので、義太夫節の本來性上、或る意味に於いて常盤津より徹底した運びがついてゐる。そこがこの曲の値打で、道八の苦心であり、同時に榮三の太郎冠者を十分に活躍さす原動力である。だから、それを上演するに當つては、その作曲の意圖を作曲者について研究せねば意味がない。それもこの作曲者

がもうこの世に居ないのなら兎も角、ちやんと健在である。それをしない。馬鹿も此處まで來ると大したものだ。番附に「乍憚口上」とあつて曰く、「此度は更に一座若手新進連中の熱然なる研究心に御同情を賜り夏季特別興行と仕り云々」と、いつたい何が熱烈なのか、御注文通り心から同情致します。てめえたちにぢやねえ。作曲者の道八丈と太郎冠者の榮三丈とに。

炎暑の最中に少しごて／＼いひ過ぎた感がある。が、もう一語いひたい事がある。それはこの「釣女」を聴いて痛感した、現在上演されてゐるものゝ眞實さ加減である。作曲者が現存してゐるものでさえこの通り似ても似つかぬ雪と墨である。まして、何百年以前のものに於ておやである。文樂座の藝人全部が不勉強とはいはないが、懸命に修業して本格的なものを演つて

くれる人は、まづ全體の二割位かと思ふ。これが斯藝愛好者の心痛の種である。

南 座

毎年夏に南座へ文樂が懸る。そして、この二年續いて見物してゐる。文樂見物の外に目的があるので、即ち南座の屋上から夕闇迫る京洛の景色を涼みながら眺める事、もう一つは「ちもと」の「鱧御飯」を喰べる事、この二三年の私の年中行事の一つとなつてゐる。それに不思議に印象的な出来事がある。昨年の夏は道八の「伊勢音頭」が出て、この人の死後決して筋の正しい「十人斬」は聴けまいと思ひ、今は出征してゐる故雀右衛門の遺兒中村章景を引張つて行き、大満悦で引揚げた事がある。その前年には、やはり初日に行き、吉田榮三の樂屋を訪れ

やうとエレベーターに乗ると「吉田光之助君應召明日出發」の掲示が出て居てハツとした事が今尙新らたな記憶である。

所で、今年も初日に行つてみると、計らずもまた大事件が起つてゐた。古靱太夫と榮三の休演である。そして、これは前からわかつてゐたが道八も休んだ。これで三親玉が休んだ事になる。東京の歌舞伎座でいへば、羽左と菊と幸が同時に休んだ形である。いつたい何しに京都三界迄出て來たのかといふ事になる。之が本興行なら丸札請求物である。

そこで批評は主としてこの三人の休演を中心に書くこととする。

古靱の休演は印象的に非常に大きい。が、第一回は「堀川」で織太夫無難に片附ける。絃は久々の清六、何時聴いても感じのいい三味線で

ある。織太夫の「堀川」は、昨年夏當座で本役で語つてゐたが、その時は所々缺點があつたので注意をした所、その秋に東京の明治座で語つた時は團六の絃と俱に驚く程よく訂正をして語つてゐて大満足をした事があつた。今度の「堀川」はその時とは別な意味で未完全なものである。第二回は「新口村」これは掛合に捌いた。最悪の捌き方である。二人一緒に語るところなど聴いちや居られない。第三回の「良辨杉」も同じである。殊に渚の方の音遣ひになると古靱が堪らなく慕はしい。

次に榮三の休演、これは見物は勿論であるが座方がうんと困つたらしい。先づ第一回では、この人の休みの爲に天地開闢以來最悪の「道明寺」が現出した。代役は玉市との事であつたが之は遣へぬのも無理はないが、舞臺全體のしめ

くゝりが附いてゐない。「宿禰太郎罷り出て」で出る可き太郎が「百日千夜」邊で飛んで出て間違つたと氣附いてモゾ／＼してゐた等馬鹿を盡してゐる。それから座方はこの場を黒衣にした。その善悪は別として、黒衣の「道明寺」は近世にない例であらう。そしてその原因が座頭の休演にある點、操史上特筆す可き事象と思ふ。第二回では榮三專賣の重兵衛がある。そして第三回は良辨僧正、前者は定法で玉市が代り、後者は玉藏が本役で取つた。その批評は別として、私ならば今度の榮三の右三役を全部紋十郎に代らしたい。何といつても將來人形の代表は紋十郎に落ちて来る。その紋十郎が現在のやうな役より遣へないでは困る。將來の人形界の爲、紋十郎の腕がハッキリとテスト出来る絶好のチャンスであつたのに、惜しい事であつた。今は品

物にならないでもその意味で辛抱出來たのに。尙玉藏の良辨、こんな物を持つとこの人の遣ひ方の缺點が明瞭にわかる。人形の全半身が前かゞみになつて性根が崩れ、動きになるきつかけが荒つぽくて品が落ちる。

道八の休演は前から發表されてゐた事故影響は小さい。が私が期待してゐた「櫻の宮」の三味線が聴けなかつたのが返へす／＼も心残りである。個人としては相生太夫への影響が甚大でその役場が語れてゐないのでなく、淨瑠璃そのものが既に語れてゐない。

以上の外では、織太夫團六の「綿繰馬」が抜群の出來であつた。古軼の代役をして調子を壊してゐたのはハンディキャツプを付けやう。兎に角二人共よく研究してゐた。將來專賣物になるであらう。この外織太夫の語り物の中では「杖

折檻」が印象に残つた。その意味は、この場の作が優秀なと今更痛感した事と、織太夫が案外優秀でなかつた事とである。總て人物がハッキリ出ない。覺壽も普通以下であり、兵衛なんか全然語れてゐなかつた。

また景事物に就いて文句をいふが、第二回に出た「三人座頭」この床が實にひどい。近頃の文樂では、殊に景事物の質が著しく下落した。その原因は座方が三味線の撰擇をしない事にある。弾けても弾けなくてもそんな事お構ひなしで、唯人數を並べる。そして並んだ奴等が怠け者の標本で、舞臺へ出てなんでも一生懸命に勤めて認めて貰はうといふ慾心のない者許りで、殊に不屈千萬な現象は、我々素人でもわかる程の大間違をした時にニヤ／＼と笑ふ事である。不愉快の極致である。

うそくらぶ

漫才のミス・ワカバが自動車事故で頭を打つて、阿呆になつてから急に漫才が上手になつた。姉のミス・ワカナは語る『本當に不思議です。歌舞伎の役者さんも一べん頭をお打ちになるとえゝのですワ。アラ、失禮申し上げました。どう致しませう。私、苦勞が足らるので、言はいでもえゝ事を言ふてしまふ癖がありますので。お叱り下さいませ。つい口がすべつてほんまの事言ふてしまふワ』

累・西山物語

神戸松竹劇場六月興行

色手網戀の關札

大杯觴酒戰強者

美男美女やら、赤い奴さんやらが出て来て、あれよ／＼と申す内に幕になつてしまふ趣向。全館冷房完備の看板の手前、北海道並みに義經公の出場を乞うて、さしたる用事もあらざれば、と云ふのが、當今流行の企劃とやらんなるべし。芝鶴といふ人、今の女形拂底の世には、もう少し登用してもよろしかるべし。松蔦等と比べて歌舞伎らしい雰圍氣だけは多分に持つてゐる人だけに惜しい。

随分いやなテーマであり、随分出鱗目な演技である。先代左團次は修業の筋の悪い人で、本格的な歌舞伎は上手でなかつたから、勢ひ底の浅い書き物に依らざるを得ず、その意味での新作役者であつたが、この大杯もその一例である。一方書下し當時、即ち明治十四年は、國內が兎も角も西南の役後統一せられ、新興ブルジョアジのたくましい勢力が、藩閥政治家の反動と抑壓とも拘らず、社會的實勢力を掌握して來

て、資本主義の第一歩が印せられつゝあつた時代であつた。従つて歌舞伎もそれらへの追隨が必要となつて來て、その活潑なあらはれが團十郎の活歴であらうが、此の芝居もその例に洩れない。然し根本的な思想のをくれは、歌舞伎を決して彼等に近づけはせず、川上等の書生芝居に取つて代られてしまつた。大杯は又此の例にも洩れるものではない。

大杯の根底をなす思想は新興ブルジョアジの功利思想であつた。然しその功利思想は決して時勢に地盤を持つたものではなく、運とか思ひがけぬ出世とか云ふ、凡そ當時のブルジョアジのたくましき實利追求生活とは反對な、弱々しい性格をしか持たない。それは例へば足輕九郎藏が「人に入入るは酒に限る」とか、足輕才助が「例へ一日の近習にでも、酒を飲むから

出世した」と云つた意味の言葉で組頭をやりこめるとか、さう云つた程度の、極く消極的な性格であるに過ぎない。それに此の劇は、例へその當時に在つては、武士と雖も功利的でなくては出世するものではない、位のモラルは持ち得たかも知れないが、今の社會情勢下に在つては、そんな種類のモラルはまるで無價値である。随分いやなテーマであり、と私が最初に記したのは此の謂である。

又、才助の最初の花道の出で、御濠端の丸橋忠彌のやうな様子をして見せて、しまひにはどうぞ御最眞にと云つた意味の事まで饒舌つて見える。これは丸橋が左團次の出世藝であり、御家藝である所から出て來た演出であるのは論を俟たないが、對封建社會的な諷刺や反抗分子を含まない歌舞伎に於けるかゝる種類のしやれつ

氣のあらはれは、單純なる遊戲以外の何物でもないのは勿論で、私が最も排撃する種類の、彼の歌舞伎を滅亡へ導く底の演出であると斷言し得る。これは才助が三郎兵衛に出世してから、幕切近く「有難く存じ奉る」と云ふ意味のせりふを掃部頭や紀伊守やに向つてよりも、より多く見物に向つて云ふ演出と血族的なもので、これ亦排斥すべきや、論にも及ばない。

更に才助實は三郎兵衛の演技、左團次の御家藝に就いても、出鱈目極まるとの批評は下されて不當でない。例へば、第一場と第二場との間に大した時間の経過もない筈なのに、第一場でグデンに酔拂つた才助が、第二場の出から最初の内のせりふへかけて一向に酔が見えないのは不思議である。事實第一場の最後で袴をぬぐのさへ四つんばひになつて見せた才助である。

その他、酒の酔だけに就いて見ても、才助と云ふ男は實に不思議な生理的現象の持主である事が判る。一升入の盃で酒を飲むと又急に酒が廻つてフラ／＼になるが、傷の事を尋ねられると急にしやんとなつて平伏して横目を使つて見せ物語をする間はケロリとしてゐるから、もう醒めてしまつたのかと思つてゐると、今度は掃部頭と立廻りする段になつて、急に又酔が出て、エーイなどと云ひ、又グツタリ潰れてしまふのが、掃部頭が打ちかゝると急に醒めたり、又酔つたり、仁丹の廣告の如く目まぐるしい。これは三郎兵衛のヒロイズムであり、掃部頭をあしらつたつもりなのだらうが、さうだとすればその不正直さは嫌味でさへあり、さうでなくて、本當に酔つたり醒めたりでは、不思議千萬な事になる。要は見た目本位の大衆劇で、酔つた、

醒めた、の變り目が面白く、御手拍子御喝采が頂ければ、左團次は御満悦であり、結局不二洋子と選ぶ所がない事になる。

其の他の左團次の表現も出鱈目に終始してゐる。例へば、第二場の出で、床が「おづおづと」語つてゐるのに、ヒョイ／＼と氣輕さうに出て來て、舞臺を見て、身體を曲げて武士のやうに悠揚せまらざるの慨を以て舞臺へかゝつたり、床に「汗をぬぐうて」とあるし、後で下手隅で冷汗を拭くしぐさがあるのにも拘らず、その前のせりふはづけ／＼と云つて、一向おづ／＼汗を拭くやうには見えない。要するにせりふは立派に人柄に云ひ、しぐさは面白く見物を笑はすやうにする、大衆劇に必要なヒロイズムとくすぐりとの交錯でしかない。例の物語で「晴いくさ」の開いた扇を前へつき出し、右肩にかさす

形や「たちまち暗夜」で身を伏せて、扇で顔をかくし、次第に身體を起して行く處などは、左團次の生來の無器用さを覆ふべき根本的な修業のない所から來る破綻を、あまりにも明白に物語つてゐる。此の無器用さ、安易さから來る素朴な味を賞讃する人が多いが、それは血の出るやうな修業から來た形の上の複雑さや、それを通過した後に來る單純化の魅力を知らない、少くともそれと左團次の演技術以前の仕方とを混同した見方で、左團次の藝風は結局素朴な、通俗的な表現でしかあり得ない。歌舞伎劇の顛落は茲から始まり得る。少くとも歌舞伎の美しさが能に及ばないとせられるのは、此の左團次風な修業への輕蔑から來てゐるのである。

井伊掃部頭役の魁車は、種々な意味で、左團次とは對照的な俳優である。彼にはともかく根

本技術の習得がある。然しその藝の上の修業が末梢的な表現上の間のよさとか云つた風のものにのみ傾いて、頭腦的な解釋の正しさを伴はない事が多い。又鴈治郎式の惡解釋に患はされる場合も少くない。例へば掃部頭が酔を忘れないと云ふ性根の持ち方は正しいとして、エーイ、エーイとゲツプをして見せるのは如何にも鴈治郎式表現だ。又「これから一升入りぢや」と扇を轉がすやうに放す所が、技術上は何とも言へないうまさがあり、間のよさがありはするが才助に「きつと目をつけ」る處で、はつと三郎兵衛と氣付くが、それが才助を見て思入するので、何か合點したなと云ふ事がはつきりしない。才助から向ふへ見込んで行つて、はつと氣づく表現上の的確さがない。又一般に「癪癖」の強さ（原作に指定あり）が見えず、矢張見た目の

上手さをのみ追求したのが感心出来ない。この役では、私の見た中では、矢張吉右衛門が一番よかつたやうだ。魁車のは要するにどこか壺がはづれてゐる感じであつた。

訥子の内藤紀伊守は仕方のない役。薙升の用人平岡は第一場で獨り言を云ひに來たやうで滑稽であつた。正面を切りすぎるのだ。

色彩間 苺豆

魁車の舞踊については、彼が好んで屢々上演するにも拘らず、未だに肯定的な批評が下された事はないし、又私とても彼の舞踊上の技術や主張には疑問を感じはするが、それが象徴的な演劇と云ふ意味での舞踊劇として取扱はれる範圍に於ては、彼の舞踊劇は確かに一應演劇的であり、身體運動の純粹性はないとしても、一つ

の性格の方向へ掘下げようとする意圖や意欲には賛成してもよいと思ふ。蓋しこれらの方向は竹本劇の流れを汲む歌舞伎劇としては、正統な流派であるからだ。但し彼の意圖が常に的を射てゐるかどうかは自づから別問題で、それがこれから茲に取上げられて行く譯だが、むしろ非常に舞踊的な菊五郎の方が遙かに演劇的にも成功してゐる場合が多い。但し此の累の場合には魁車にも自づと別の主張があり、今の成駒屋福助などのやうに單純な手踊りにならないのは流石である。菊五郎の累は可憐さと色氣と嫉妬とであり、魁車の場合は思ひ込んだ心と怨恨とである。どちらがより正しいかは問題だと思ふ。梅幸のは色氣と嫉妬と怨恨とであつた。皆少しづつ狙ひが違つてゐるのが面白い。私は菊五郎と先代勘彌とのは見えてゐないが、菊五郎、羽左

衛門のは二興行五回と、他に昨年六月の「新演出」を一回と見て居り、梅幸羽左衛門のは三興行四回、魁車壽美藏のは二興行二回、他に時藏男女藏、もしほ高麗藏、福助勘彌等を見てゐる。今それらを（ノートを取つてゐないのが多いから）思ひ出しつゝ、今回の興行を中心として検討して行き、大南北の原作をも併せ考へて見ようと思ふ。

原作は文政六年六月森田座で上演せられた法懸松成田利劍の二番目狂言の序幕で、三世菊五郎と七世團十郎とに依つて初演せられ、大當りを取つたが、大正九年十二月、歌舞伎座で梅幸羽左衛門に依つて復活上演せられる迄は打絶えてゐた。その時の上演脚本は竹柴金作に依つて一部補訂せられ、大南北の原作とは少し異つて來てゐる。又、原作の第二幕は廢絶して今日に

脚本が傳つて居らず、大詰は大正十四年七月市村座に於て、六世菊五郎、先代勘彌等の手に依つて上演せられたが、以後再演せられてはゐない。兎に角此の所作事的一幕は象徴劇として優れて居り、その故に度々上演せられるのであらうが、復活上演をしたのが、羽梅に延壽のトリオで、補訂者が竹柴某と聞いた時に一つの危険が直感せられる筈で、表面的な繪畫美や、市井の單純な描寫を事とした默阿彌流の代表者が、人間性の眞唯中へ飛込んで行つた大南北の傑作の眞意を果して把握し得たかどうかは、甚だ疑問なしとはし得ない筈である。梅幸は偉大なる俳優で、天才的な直觀力から人間の本質へ突入し得た事も少くなかつたけれど、何と云つても正しい意味での現代人ではなかつたし、其他の連中と來てはもう――。

扱、本題に入るが、最初に置淨瑠璃があつて「おくれ先立つ二道を」で、梅幸型だと両花道を使つて、果は本花道から、與右衛門は假花道から出るが、今度の魁車もそれに従つてゐる。然し原作の卜書を見ると「向ふより與右衛門、浴衣の形、素足にて出る。後より、果、餘所行の形、日傘と書置とを持ち」とあるし、又菊五郎型だとの卜書に従つて居る。尤も羽左衛門の與右衛門は紋服だが、勘彌は浴衣であつた）とこゝで梅幸型の主張は、「二道を」とあるから両花道を用ひるので、「おくれ先立つ」であるから出も少し違へてあり、同時には出ない。又與右衛門の臺詞に「思ひがけないこの所へ」とあるのも、偶然舞臺で逢ふのがよいと考へる基礎になつてゐるのであらう。所で南北の考へを推測するのに、與右衛門が書置をして出て來たのを

累がそれを讀んで追驅けて來るので、先づさう無闇に違つた道を選ぶ譯も無く、「二道」と云ふのは二人の氣持の相違を象徴的にさう云つた迄で、茲で累が與右衛門に追付いた、その所から芝居を始めてゐるのである。菊五郎が驅けて出るのは「兩人俄雨にあひし體」との原作の指定にも則り、他方與右衛門の逃げるのを追つ驅ける氣分もあるのであつて、梅幸型の驅けるのは唯雨だけを考へたるに過ぎず、或ひは追手を避ける心もあらうが、これも兩方の型に共通なものである。茲に既に兩方の型（原作型と改訂型）の相違、優劣が多少見られる。與右衛門に取つては、後から追付かれた事自體が「思ひがけなく」都合が悪いので、「思ひがけない」の臺詞にとらはれる必要は毛頭無く、「男に丁度青日傘」と云ふ文句が、丁度茲（花道）で出逢つたとい

ふ事をよく説明してゐる。兩花道で別々にダンスする段になると、ずつと後の「葉末の露か螢火も」の邊で本舞臺で出逢ふから、此の「男に丁度青日傘」がまるで死んでしまふ。それのみでなく、兩花道型では印象が散漫になり、且文句の内容に無關係な振事になり、二人の關係や情愛を説明する、劇的なしぐさにならないでしまふ。この意味で兩花道型はまるで演劇としては無價値無内容で、劇評の對象として取上げるに足らぬ事となる。魁車が此の型に従つた事は大失敗で、彼の舞踊劇の演劇性への没入の意圖も中途半端なものである事が分る。よしんば菊五郎が假に兩花道を使つたにしても、猶且魁車は斷じて本花道のみを使用すべきであつたのでさうでなくては魁車の下らぬ所作などを我々は要求しないのだから、まるで此の個所が無意

義になる。三演の時には先づ此の點を考慮して欲しい。

所で、此の二人の登場人物の性格、劇的環境は果して如何なるものであらうか。先づそれを究明して置きたい。

與右衛門はふとした事から絹川の娘、累と契るが、一方は百姓、一方は侍の娘、叶はぬ時は心中しようと約束してゐる。それは累の「一緒に死なうと約束して、お前一人が覺悟の書置」と云ふ言葉で明かである。この改訂だと時間的な關係が明白でないが、原作に従へば、「一緒に死なうと今迄に、云ひ交したを反古にして」とあるから、以前に約束したか、或ひは以前から引續いて約束があつたか、どちらかで、決して昨日や今日、一緒に死なうと約束したのでない事が分る。これが明かでないとは與右衛門の性格

は掴めないから、今の改訂は不十分だと言へる。つまり與右衛門が、例へ口先だけでもせよ、心中の約束をしたのは「去年の初秋盂蘭盆」の頃累と初めて契つた當時の事で、それから後は女の方から死にませうと云へば、行きがより上合槌を打つ程度であつたと想像する事は許される譯である。と私が此の心中の約束を與右衛門の眞意でないとつゞく説明する理由は、與右衛門は累を既に飽いて居り、累の方は悪女の深情式に深く思ひ入つて居ると主張したいからで、「四谷怪談」の伊右衛門が、口では邪慳な事を云ひつゝも、心の中ではお岩に惚れて居り、顔が醜くなつてから急にいやになるのとは大分違ふのである。與右衛門は累を見捨てる爲に、死ぬと云ふ都合のよい書置を残して、行衛をくらまさうとして茲まで來た譯で、累に見出された

のは大變迷惑な事なのだ。だから「思ひがけない」とは「悪い所へ」位の意味を含んでゐさへする。

所が、改訂版では此の點が明白に現はれてゐない。だから、本當に死ぬ氣で出て來て、顔が變つたので急に嫌になつて殺すやうに見えなくはない。では彼が死ぬ氣を起した原因を改訂版では何に求めるかと云ふと、眞逆累と結婚出来ないのを悲觀してとも考へられないから、結局累を自分が昔密通した菊と、自分が殺したその夫の助との間に出來た子である事を偶然に知つて（一番目の六建目で、與右衛門の前身久保田金五郎は、連立つた菊に死なれて、その死骸の番をしてゐる所へ、助が當歳か二歳かの乳呑子——後の累——を連れて、金五郎の爲に片目跛にせられて來掛るのに出逢ひ、助を殺し、累は

菅笠に乗つたまゝ川へ流される。それが恐らく絹川家の人に拾はれ、養女として育てられるが偶々自分が菅笠に乗つて流されてゐた事でも與右衛門に話したかして、それが助の子であると悟られたのであらうが）その因果の恐ろしさを感じて、善心に立歸つて一人死を選ぶとも考へねばなるまいが、それではあまりに動機が薄弱で、かなり悪い事をして來た與右衛門らしくないと思へる。（茲で二人の年齢が問題になる。六建目では金五郎は二十歳位になつて居り、累は一、二歳であるから、此の場では與右衛門三十五歳位、累十五、六歳と考へねばならぬ。尤も當時の十五、六の少女と云へば、性的には今の女の二十位には匹敵したであらうから一向差支へはない）

所で、原作に従へば、與右衛門が累に飽きて

ゐた事は看取せられるので、すでに飽きが來た上に（三十五歳の男盛りと十五歳の少女とでは性的に満足出来る筈がない）累が助の子と知れては、與右衛門として嫌惡の情に拍車をかけられるのは當然で、それでこつそり逃げ出したのである。

その事は改訂版では削除せられてゐる淨瑠璃の文句から知れるので、「ひよんな縁で此様に、つい斯うなつた仲ちや故、勿體ない事ながら、去年の初秋孟蘭盆に」と改訂版にある所、即ち一見「斯うなつた仲」の説明のやうに見える所が、原作では「仲ちや故、迷惑さんすが氣の毒で、云ふ事さへも十分一。去年の初秋」と、十分一で明かに文章が切れてゐて、「去年の」以下は別の、累の思ひ出を語る文句になつてゐる。所で、「迷惑さんすが氣の毒で」とあるのは、累を嫌ふ與右衛門の氣持が累に分つて、一寸ひが

んで、「あんな事で關係が出來たのだから、あなたは太變迷惑がつてゐられるのがよく分つて、それが氣の毒になつて、言ひたい怨もよう云はず、自分が悪いのだとあきらめてゐる。」と云ふ意味になつて來る。

次に、では累が子供の事を云ひ出して來た時に、何故與右衛門が一緒に死なうと思ふのか。それは與右衛門の自我的な性格に反するではないか——更に進んで、與右衛門は矢張累を愛してゐるのではないか、との疑問が當然提出せられよう。然し此の時にも與右衛門には情死する氣はないので、口では斯う云つてゐても、内心では「國へ歸參の此の與右衛門、足手まとひ」の累を殺して行かうと云ふ殺意が、此の時には既に生じてゐるのである。だから表向きは尤もらしく見せかけてはゐるが、作者は「深き心を

白玉の」と云ふ文句を以て、與右衛門には別に決意を持つてゐるぞと云ふ事を匂はせてゐる。だから「いそ／＼先へ忽ちに、邪慳の双血汐の紅葉」と云つたやうに、事件が展開するのである。

大きな抗議が讀者から提出せられる。お前が例にひいた「國へ歸參」のとか、「いそ／＼先へ」とか云ふのは、與右衛門が累を嫌ひになつてから、即ち助の執念によつて累の顔が醜くなつてから、よい加減な嘘を吐いて欺し討にする所の文句で、まるで事情が變化してゐるではないか。だから矢張與右衛門は本當に累と心中する決意でゐたのではないかと。だから私は、此の劇は象徴劇であると繰返して述べて來た筈である。

貴方達は「不思議や流れにたゞよふ懨懨、助

が魂魄鎔つく鎌」の怪異を信するか。「はつと累が美はしき、顔も忽ち悪女の相好」を信するか。恐らく南北さへも此の怪異を信じなかつたであらう。これは江戸のデカタンの生んだ美しい象徴である。人間心理の可視的な表現である。此の怪談は、誠は、累が助の子供であると知ると同時に、與右衛門は累を嫌ひになつた、累が醜く思はれたとの意味である。その後の口説は、欺された、嫌はれた女の怨みの心、諦めきれぬ心の歌である。「ならぬ先まで思ふのも、今更心が恥かしい」とは情怨である。「もしやにかゝる戀の慾」とは、捨てられた女の悲痛な、シエクスピアや近松の語彙にも勝る 思ひ込んだ心思ひ入つた心の端的な表現である。斯うまで惚れると云ふ事が、なまじな人間にあり得るだらうか。封建的諸制度の近松の時代より猶顯著な

時代に於けるヒューマニスト、大南北の面目躍如たるものがある。殺して置いて無理無體に鏡を見せるのは、與右衛門の愛想づかしの象徴的表現である。總ゆる事實を知つて「怪氣嫉妬の口説言、我と我が身に惚れ過ぎし、心の中の面なや」との累の告白は、此上無き怨恨であり、此上なき情痴でもある。「我と我が身に惚れ過ぎし」とは、飽くまで人間的な戀愛告白ではないか。これらの心理的なものが、怪異の形を取つて舞臺の上に演ぜられる。象徴劇たる所以であり、事實としては、無情な與右衛門が、出世の妨げになる累を殺して、その死ぬ前に總ての事實を知らせ、累をして悶死せしめると云ふだけに過ぎない。

猶、茲の所が改訂版で妙に與右衛門が善人々々として見え、前後の性格（例へば大詰で母が死

んだと聞いても、自己の出世を目前に控えては「病死なしたか。老ぼれ一人さもあらん」と恬然としてゐる底の）と矛盾する所が多いが、それは演出が曖昧な解釋に基いてゐる事にも起因しようけれども、何よりも改作の臺詞「コリヤ累、因果の道理をよつく聞け。汝が爲には實の親、菊が夫の助を殺した其の報、廻り廻りて其の顔の、變り果てたは前世の約束、此の與右衛門は親の敵、これも因果とあきらめて」が、如何にも因果を含める、どうかあきらめて死んで呉れ式の、弱々しい觀念的な感情のみに終始してゐて、それをおまけに愁嘆な思入で、聲を震はせて言ふ所から來てゐる誤謬で、原作では時代にきつぱりした臺詞になつてゐる。

ハ與右衛門累を引据ゑて

與右 コリヤ累、因果の道理を今爰で、語つ

て聞かせん。よつく聞け。

へ足蹴にてうと蹴返して

この與右衛門が金五郎と云ひし時、其方が爲には實の親、菊が夫の助を殺せしその報い、めぐりめぐりてその顔の、變り果てたは前世の約束、其方が爲にはこの與右衛門、即ち親の敵なれば、騙して此の場で返り討、これも因果と諦らめて

へ成佛せよと無二無三……

即ち、累を「引据え」たり、「足蹴に」かけたりして、むごく扱ふのみならず、改訂版で省略せられた部分（傍點）の如きは、親の敵だから騙して返り討にしてやると云ふ、自我主義と云ふか、功利主義と云ふか、兎に角改訂版の觀念的なものは微塵も無い。與右衛門の云ふ「因果の道理」とは、親を殺したら子も殺さねばならぬ

と云ふ論理であり、それは當時の社會にあつては極く實務的な考へ方ですらあるのだ。「これも因果とあきらめて成佛せよ」とは、「くだばれ」と云ふ程の意味より他のものではない。そこには、冷笑があり、嘲笑があり、苦笑さへもある。南北らしい人間への省察がある。

色彩間莉豆とはこんな劇である。現行の脚本が不十分であり、再編輯せられなければならぬ事も明かになつたであらう。此の甘やかされた現行脚本、現行演出を改めるのが何よりも急務である。我々は累の亡霊よりも、梅幸、羽左衛門の亡霊を解脱させねばならぬ。其の時、覆ひなき斯劇の全生命は輝くであらう。大南北は、斯くして、メーテルリンクやエデキントにも劣らず偉大であり得るであらう。

魁車の累の批評に戻らう。本舞臺へかゝつて

後初めて、此の劇は演劇として扱はれてゐる。それまでは踊のやうなものに過ぎない。然らばその成績はどうであらうか。魁車と壽美藏とは如何なる理解を色彩間刈豆に附與してゐるであらうか。

大體誰の演出を以てしても「螢火も」で與右衛門と累とが氣づくか、寄添ふかする。菊五郎型では問題にならないが、これは火から見えると聯想する譯であらうが、梅幸型の與右衛門の右側で下に居て寄添ひ、首を右にまげて男の顔を見上げる型が、一番女の方が惚れてゐる氣持が出てゐてよい。最近ではもしほが此の型であつたが、その色氣は實に素晴しく、此の點に關する限りは、梅幸以上と賞めてもよい位であつた。福助の刀の鎧を取つて二人立身横向のどんまりめいた形になるのも、男が逃げようとする

のをひきとめると云つた意味からは面白いが、此の時は二人があまり畫面に極りすぎて、踊になつてしまつた。魁車は日傘を傾けて、顔をかくすやうにしながら見て、與右衛門と悟り、すぐに「若し追手」で入違つて向ふを見たから、特筆すべき型ではなく、舞踊的にも面白くなく、中途半端だつた。「身繕ひ」では胸をなで下すが、此の邊はどうもよいとは云ひ切れない。

次は二人の臺詞になり、與右衛門が「此處から早う歸つてたも」と云ふのは、私の解釋から言へば追ひ返す、うまくさばく、と云つた意味になるのだが、それは一應別問題として、改訂版で「そなたの養父が預りの、撫子の茶入紛失故」とあるのは、どうやら與右衛門が紛失して、その言譯に死ぬやうな解釋を下されさうな假名遣だが、原作には「其方の養父は預りの、撫子

の茶入れ紛失、それゆゑにこそ屋敷は閉門……」
とあり、明かに與右衛門が紛失したのではない
事が分る。改訂版の言葉につきすぎると、與右
衛門は黒紋付で出なければならぬやうな事にな
る。

「云ふ顔つくづく打守り」は、與右衛門が淨瑠
璃が始まつてから向ふを指すのを、「打守り」で
その手を握つて、例の反身になるが、手を握る
のが面白く、その前からちつと見とれてゐるの
で、非常に肉慾的な表現であつてよい。滑稽だ
つたのは福助の累で、與右衛門が向ふを指すと
それにつられて揚幕の方を見、次にいや／＼を
して泣くが、里心を起す累などは實に愉快で、
次の「打守り」でひよいと顔をあげて、始めて
與右衛門の顔を見、反身になるのだが、與右衛
門の顔を少しも見ないでゐるなどは、凡そ惚れ

込んでゐない仕科で、「云ふ顔つくづく」の意味
を知らなさすぎる。嚴格に云へば、誰でもがす
るやうに、茲を惚れた男の顔に見とれると解し
ては、「云ふ顔うつとり」になるので、魁車も此
の例をもれないが、「つくづく」とは、まア白々
しくあんなお爲ごかしを云つて、怨めしい男だ
が、どうして私は此の男が忘れられないのかし
ら、の氣持を表現したもので、怨みと肉慾と、
即ち「思ひ入つた心」が現はされなければなら
ない。現在の行き方は改訂版趣味の、きれいな
に過ぎない。もつと人間へつゝ込むべきである。
次の口説は誰でも踊になりたがる所を、魁車
のはその難はまぬがれてゐるが、少し印象の漠
然とした處もあつた。茲の文章は生命まで思ひ
入つた女の心を表現するために、盂蘭盆の見染
めとか、佛の庭の新枕とか、蓮の臺とか、菩提

心とか、一見因果物語風な、怪談風なものとしてのみ取られ易いやうな言葉が用ひてある。「伸ぢや故」で男が懷へ手を入れて極るのは、善人らしい今の演出では正しいかも知れないが、私の指摘した意味からはよくない譯である。此所や「見染めたが」の反身の極りなどは少し形式過ぎた嫌ひがある。「ほんに結ぶの」で、男により添つて行つて、刀の柄を卷いた布を取つて、それを次に使ふが、此の所は説明的な文章だから振りには困るらしく、背後から袂を肩にかけて抱く型もあるが、どうも踊になり過ぎるやうである。先づ無難な逃げ方であらう。布や手拭より袱紗を用ひる方が色氣や品はあらうが、色氣よりも思ひ入つた心を重んずるとすれば、どちらでもよいであらう。

「初手から蓮の臺ぞと、心で祝ふ菩提心」と云

ふのは、切實な累の心の端的な呈露である。生命よりも大切な「後生大事の殿御」への思ひ詰めた風情である。魁車は「臺」で布を左袖にかけ、「ぞと」で手に丸めて持つて、ぢつと思入をしたのは、かなりの所まで行つてゐた。「心で祝ふ菩提心」では、布を口にくわえて、両手でその端をはさむやうに持ち、足を少しわり、身のやうに大きくまはしつゝ、下手へ二、三步あるいて見せるが、一見無意味なやうな型が、非常に象徴的な効果を以て迫つて來たやうで、茲が魁車の累中での壓巻であつた。「殿御ぢやと」は下から男を見上げて極る。

以下は大した事ない。此の「役者眞匠」から「入墨子」の件は菊五郎が素敵にうまく、茲ですつかり累に同情させてしまふ。「五月、六月」は扇を両手で廻すのや、前で開いて腹にあてゝ

歩むのや、袂で子をあやす形のや、いろ／＼あるが、魁車は扇を半開きにして子をあやす形を見せ、菊五郎型へあゆみ寄つてはゐるが、菊五郎のいぢらしさが無いのは損だ。『當りて私が恥し』で、與右衛門が大きく思入するが、茲は別に驚ろかなくてもよいのではあるまいか。『不惑の者の心やなア』を憂ひを含ませて云ふのが多いが、茲は裏腹の事を云つて、内心殺意を生ずる處だから、新演出では斷然改めねばならぬ。『深き心』で、右手を廻して來て、刀の柄の上へ、指をひらいたまゝ、のせるが、これは殺意の表現よりは、むしろ情死の決心の表現であつたらしい。茲の文章『深き心を白玉の、露の命を我故に、思へば便なき心やと、手を取り交しなげきしが』の『露の』までは與右衛門の内心を表現する序のやうなもので、『命を』以下が累

に現實に云ひかける言葉である。『手を取交し』で、堤の上か平舞臺か、それは人によつて異なるが、互に手を取合つて顔を見交す様をするが、それが大抵男の方が女の手を握る。處がそれでは男も女に惚れてゐる事になるからいけないので、もしほは累の方が男の手を握る事に改めてゐたのは、役の性根を知つてゐるものとして絶讚に値する。それも唯握るのではなくて、顔を見てゐて、突然、つと手を取るのが、如何にも衝動的で、男が可愛くて堪らぬ風が見えて、非常によかつた。もしほの累は前半が肉慾的なのが特色で、後半に入つては技術的處理にわづらはされて、色氣も凄味もなく、唯跛を忘れない事におもひよとしてゐるやうであつた。だからもしほにはもつと象徴的な意味が後半にはあると云ふ事を悟つて貰ひ度い。『義理ある親達や』

で壽美藏の與右衛門が手を震はせて泣き伏したのは大きな見當違ひだ。

「錆びつく鎌」で、壽美藏は土橋の上で正面切つてのぞき込むが、横顔の悪い此の人として當然の行き方であらう。但し、その爲に拾ひ上げる時、又いつもの所へ歸つて來ねばならなかつた。此の髑髏にしてからが、刀で搔き寄せたりせず、見てゐる内に自然と岸へ打ち上るのであり度いと前から思つてゐる。「夜や更けて」で捕手を出すのは、以前の「若し追手が」に關係があるのだらうが、あの「追手」は駈落の二人を追ふ追手である筈なのに、これは黒の捕手になつてゐる。味ひは原作の幕切の捕手を茲へ流用したのでもあらうが、それは累を殺したから出て來るので、茲へ出て來るのはをかしく、手紙まで御丁寧に落して行くのは不思議だ。菊五

郎はこれに氣づいてか、新演出の時に大きな鼠色の蛾を出して、無氣味な雰圍氣を作り出してゐたが、茲から象徴の世界へ入込む變り目としては面白く、如何にも菊五郎らしい思ひつきだけれど、矢張、手紙などが清算せられないであつた。原作では髑髏の件の前に此の唄があるが、恐らく二人の色模様を見せて、エロティズムから幻怪への變り目を狙つたのではあるまいか。ト書も何もないから想像に過ぎないが附記してをく。此の手紙も、最初に累が持つて出る筈の與右衛門の書置（ト書に在り）の變化したものであらうが、少々流用が出鱈目すぎるやうである。累の顔が變つたのを見て「テモ恐ろしい」と云ふのは「執念」の意味であらうが、壽美藏のは「恐ろしい顔」のやうに見えた。顔を見て怖がるからいけないのだ。但し、以前の髑髏を

打つ處、鎌を振り上げて打たうとすると、ドロ／＼になつて失心して打たぬのは一主張ある。

次の「夫れそのやう」以下の口説きは、嫉妬と捨てられまいとする女の色氣——肉慾の挑發によつて男の氣持を繋ぎとめようとする——との現はれであるべきに、魁車のは外面的な凄みの追求にのみ努力して、色氣の中に自然と湧き出る凄味——それは彼の柄からも可成り期待出来る——を追求しなかつたのは重大な誤謬であつた。「若しやにかゝる」や「儘にもならば」で凄味を狙ふのは兎も角も、「變る姿」や「哀れにも又」やで幽霊見得を一寸見せるのは、外にさうする人も多いけれど、言語道斷の仕科である。又此の所で鏡を出して見ようとするのを、與右衛門が慌てゝ取上げるのは不可思議千萬な型で——これも誰でもするが——後に鏡を差しつけ

る時の手順の爲の順序で、最惡の演技である。與右衛門としては、すでに殺意を生じてゐる以上——刀を抜きかけたりする仕科まである——累が鏡を自分で見て呉れるならば、此上もない好都合で、留めたりする必要は毫もない。殊にこんな感傷的な同情を與右衛門にさせる事は、役の性格に反する事おびたゞしい。茲で鏡を出さないで、一かせ斬つてから、累の懷中より鏡をひきずり出して、いやがる累に無理無體に見せてこそ、惡の權化のやうな與右衛門の面目が躍如として表現せられるのではないか。

斬られてからは、「なう情なや恨めしや」で右足を前へ出し、立膝をし、袖口をくわへて大見得をするのは、戻り橋の鬼女が出て來たやうで困つた。「すつくと立ち」で、菰で裾を覆ふての幽霊見得は技巧として面白いが、鬼女の有様で

鎌をくわえて木に登つて見得をするのは大困り物。高が嫉妬と怨恨に狂ふ人間の女一人である。斯うまで超人的になられては如何ともし難い。又、與右衛門も殺す間に泣いたり、拜んだり、震へたりするのは凡そ困る。もつと慘酷で冷酷でありたい。猶、襦袢の肩口の紅葉の色はもつと血に見えるやう留意して欲しい。この色は福助のが今迄で一番好かつた。引戻しでいつも考へるのは、手首や襟首を與右衛門が自分で持つが、あれは、幽霊を肯定する今の演出ならば、もう一つ幽霊の手があつて、更にその幽霊の手を掴むやうに見せるのが本當ではあるまいか。但し、與右衛門が神経衰弱か腦徽毒かで、あんな錯覺を起してゐるとでも云ふのなら、別問題である。

ついでながら、助の顔が醜く、足が跛なのを

此の原作のやうに與右衛門に傷けられたと考へずに、徽毒の爲であつたと考へれば面白い。すると女房の菊に病氣がうつり、それが與右衛門にうつて、更に累にうつり、その爲か、或ひは遺傳性徽毒かのために累の顔が變り、與右衛門は腦へ來て狂氣する、と云ふ事になる。一寸合理的で面白いではあるまいか。

西山物語

大阪朝日新聞の劇評で、慈悲心鳥氏がこの劇をスフ入り武士道だと罵つた。これを漫罵と云ふ。スフ入り武士道とは何を指して云つたのか判らないが、復讐の仕方が足りないとしても主張するのであらうか。復讐と云ふ事が、現代人にそんなに必要な事だらうか。これは復讐劇ではない。凡そ道理とか信義とか云つたものを重ん

じない人間に對する反撥なのだ。主人公の源太は封建武士たる性格を限界に荷つてゐる。然し綾太理の荒唐な分子をも包含してゐる——楠氏の怨靈だとか、かへの亡靈だとか——此の原作に小山内薫が心惹かれたのは、あまりにも輕視せられ、あまりにも歪曲し去られ克ちな道理への、主人公のひたむきな探求の態度に在つた筈なのだ。妹を犠牲にしても道理は通さねばならない、とする主人公の誠意に人は打たれる。團次の改心の如きは二の次の問題である。妹を刺殺した時、此の凡そ商業演劇的ならざる演劇に動かされて、觀客の噓り泣きが客席一帯に廣がつた時、此の劇は十分その意圖を果してゐる。目頭に涙を覺えない人は、道理を信じない人なのだ。慈悲心鳥氏は恐らくその例外的な一人であつたのであらう。大杯を絶讃し、西山物語を

一言の下に批判し去る、此の人の心臓と云ふか、無智と云ふか、厚顔と云ふかは大したものだ。物の是非を心臓で判斷するあたり、慈悲心鳥改め是非心臓と改名ありたい。武士道は實際問題から出發して形式化し、觀念的武士道が眞の人間の道理を覆ふやうになつた時、此の主人公は再び眞の人間の武士道を主張して立つたとも見られるのである。背後に流れる封建的諸制約を乗越えて觀客に迫つて來るものは、實にこれだつたのである。

これは今から十年程前に神戸八千代座で演ぜられたから、今度で二度目の見參である。今見ると、配役も少し違ふが、一體に俳優が非常に拙い。若し是非心臓氏に此の劇が訴へなかつたとするならば、それは或ひは俳優の罪であつたのかも知れない。左團次以下の舊式な歌舞伎調

は聞くにしのびず、左團次以下の表現力、演技力の缺乏は見るに耐えない。小山内薫の演出は十年以上前の事ではあり、その間に我が國の演劇も大いに進歩したのである。もつと——久保榮氏の言に藉るならば——「未來形に於て」小山内薫の意圖を受けついで欲しいものだ。

小山内薫は左團次の藝風を衝いて次の如くに述べてゐる。「菊五郎がリアリストであるといふやうな意味でのリアリストではない。彼は寧ろ新しいロマンチストである」「彼の今日の臺詞廻しも、そこから出て來てゐる。そして、それが一種のマニエエルになつてしまつた傾きがある。併し、それもその當初に於いては、決して輕侮せらるべき性質のものではなかつた」「残念なのは、それが固定した事である」「彼が持つ唯一つの缺點——臺詞廻しのマニエエル」と。今これを翻譯すれば、彼がロマンチストで、リ

アリストではないと言ふのは、彼の演技が決して何物も表現しないと言ふ事を意味する。彼は出て來て唯臺詞を饒舌のだけである。彼のは演劇でなくして、扮装付脚本朗讀であるに外ならぬ。その臺詞も所謂高島屋の名調子で、朗々とはしてゐるが、發聲自體に何等の表現も含んでゐない。而も融通性が無くて、マニエエルと化し去つてゐる。これが左團次の藝風の全貌である。彼は啓蒙期の一存在で、今日では遺跡であるに過ぎない。彼のマニエエルは此の脚本を減茶苦茶に破壊してゐる。主人公の悲壯な決意の如きは何も觀客に傳はらない。唯扮装した脚本朗讀が舞臺にのさばつてゐる。これだけならば家で寢轉んで戯曲を讀んで居れば充分だ。

魁車の母はまるで新派である。新派調を新劇調だと思ひ誤まる程時代遅れなのであらう。薙升の惣治は滑稽と云ふ他はない。嘲笑せずには

見て居られないのだ。前の高助の方が矢張よかつたやうだ。訥升のかへは、まだしも無事である。壽美藏の團次は、悔恨する處がお芝居すぎた。原作の指定からは遠かつたが、まだ猿之助の團次の方が直截でよい。勘彌の右内に至つては不愉快の極みである。此の人の正面を切つてせりふを云ふ癖が逆作用して、一向「もののあはれ」——簡単にヒューマニズムと理解してをけばよい——が制りさうにもない。父と争つてぶんとすねて見せたりするのは、場當りに過ぎないので、インテリジェンスな所が凡そ一箇所もない。右内が同情出来なくては此の劇として困るので、阿呆息子の戀愛の爲に、こんな悲劇が起つてはならないのである。

三右衛門の賣出し

これは壽美藏の演し物だが、此の劇の持つシ

ニズムがまるで分つてゐない。これは大正末期の、我國の世紀末的作品で、眞實なものには少しも信頼が置かれず、冷笑と虚無とが一部知識人を支配した時代のものである。主人公三右衛門の強靱な慾望に、作者は冷笑を向けつゝ、一方いさゝか氣押され氣味であるのが面白い。ところが壽美藏は、左團次のマニエールを以て、堂々と正面を切つて圖太くやつてしまふ。殊に原作の幕切の指定——三右衛門、泥水を吹きながら、今度は全く目も鼻も見えないやうな眞黒な顔をあげて見廻はす——は無視せられ、きれいな白塗で、棒杭につかまつて正面を切り、俺が偉く有名になるから、その時には後悔するなと名調子でやつてのける。神經の無さも此所まで來れば一つの藝當であらう。芝鶴の湯女の歌舞伎女形らしい格にいつそ興味がある。左團次系の俳優よ、もう新作は上演しないでくれ。

神聖家族概評

新協劇壇大阪公演

どうも批評の時期を失してしまつたらしく、観てすぐに書いてをけばよいのだが、今では何となしに感銘も薄らいだやうで、斯う何か褪色した記憶を綴り合はすことは實に臆劫だし、その癖つい一日のばしにする習慣があるものだから、それが特にこんな大きな問題になる程その傾向があるので、兎も角も戯曲二篇と（第一稿と決定稿）演劇と、此の三つの比較検討をしなければならぬのに、今筆を執つて見ると一つも自信が持てないし、樂屋話をすれば「累」を書き上げた處で、随分うんざりもしてゐるし、甚

だ卑怯な低劣な話だが、記憶だけを頼つて一應の責任のみを果さうと思ふ。思ひ違ひがあれば指摘願ひたい。私としても、もう一度頭の中だけでも正確な概念を得て置きたいとは思つてゐる。

この劇で非難が集中せられた點が二つある。その一つは主人公フキ子の性格に就いてであつて、此の點は作者も氣にしたのか幾分書き改めてゐるが、その性質が不快なまでに偏狹で頑固であると云ふ點である。所が私は世評が非難した點に多大の共感を寄せ得た。特に新潮に發表

せられた第一稿に關してさうであつた。フキ子は父とは死別（自殺）し、母が再縁するので、神樂坂の待合へ養女に貰はれるが、その混濁した世界に馴染み得ず、生來の性格も多少は手傳つて、恒に反撥する。彼女には環境上、信憑すべき所が何處にもなかつた。姉のユリ子が勞働生活の正しさを説き聞かせるので、それに向つては憧憬を感じるが、扱、養家先を抜けて、その中へ入り込んで見ても、今迄の孤獨から來る頑固さ、自分以外に頼るべき何物も無いと云ふ觀念、は抜けきらないが、養父の手から彼女を救ひ出さうとする勞働者達の一致した行動は、その協同精神は、彼女に勞働者社會こそ自分の唯一の據り所であるとの確信を植ゑつける。所がその協同精神の權化として彼女の前へ現れて來るのが穴戸である。一方人間的なものへの慾

求は、身近い各個人への反撥によつて拍車をかけられて、單なる勞働運動の指導者としてより以上、穴戸への緊迫した關係へ、フキ子を追込む。所詮、フキ子には心からすがれるものが欲しかつたのだ。處が穴戸はフキ子を出獄さす爲に絶縁を申出るので、フキ子は再び自分とは對立的な人達の中へ戻され、それらと同化しようとするが、皆自分よりもあまりに古く、或ひはあまりに若く、理想の一致を見出す事が出来ない。そこへフキ子への殉教的な崇拜者として兼之が現はれる。フキ子は兼之の中に、自己の理想的人間を創造しようとするが失敗し、さればとて穴戸に追従して行くにはあまりに社會情勢も、個人關係も變化を來し過ぎ、過去の生活の悦樂へ心中で偏向して行きつゝ、現實に打のめされた自分の姿を見詰め、自分が初めて働く時

に着て行つたその着物を着て、勞働の中へ飛込んで行くみさをの後姿に昔を思ひ浮べて、自分より他に頼る所のない現在の姿を哀れんで爆發的に泣き出す。これが初稿への私の理解の主要である。これは失はれた過去への悲嘆である。

それは同時に、世相の嵐に身の置き所を忘れた知識人の涙であり、フキ子の生活や性格は知識人のそれらの典型である。自分より他に頼る所のない生活、自分だけが頼りになる環境、この淋しさを現代知識人にして味はないものがあらうか。「これがまあついのすみかか雪五尺」一茶の此の句に私は涙する。これがまあ私のついのすみかであつたのだらうか。従つて私はフキ子の性格については絶対に非難しない。現在、人間は全部、自分自身の殻に籠つてゐるのではないか、人間は、唯、何時でも爆發する涙だけは

持つて。

此の戯曲に向けられた第二の非難は、小説家松島の務める役割に關してである。松島のするフキ子の性格解剖や心理解剖は、戯曲的ではなくて、説明にすぎず、戯曲の小説への讓歩である、あまりにイージーなやり方である、と反對者は主張し、又その主張は一應誠に尤もなのである。處が一方、松島の役割を説明役と見ないでも、現實にこんな風な思索に没頭してゐる人間も存在しない譯ではない。と云ふのは、作者は松島を通じてフキ子に關する理會を——恐らくは觀客の低さを頭に入れて——深めて行かうと企んだが、その作者のいはゞ主觀は、一體どの作者に在つてもさうであるが、決してフキ子の性格の核心を衝いたものではなく、例へばゴリーキーのどん底に於けるルカの如く、作者の

代辯者として意圖せられたにも拘らず、結果としては、要するに一つの松島と云ふ性格を、あたかもフキ子と云ふ性格を創造したが如く、創造したに過ぎなかつた。だから松島に作者の主觀をしか見出し得ないのは、要するに作者の主觀のわなに既にかゝつてゐる譯で、正當な批評家や演出家ではあり得ない。處で、既に演出の村山知義氏は此の點を正當に判斷して居り、更に俳優瀧澤修は松島を一性格として表現してゐる以上、劇評家として此の點に非難を向けるのは、戯曲批評の領域に足を踏み込んだもので、演劇批評の精神とは相反する。劇評は表現せられた全體を以て批評の對象とすべきであるからだ。

ところで今回上演せられた改訂版だが、作者の眼はより明るい方向への模索に向つてゐるら

しく、恒に妥協點を見出さうとするフキ子であり、一應の解決に迄辿りつくフキ子である。原作の突き離れた、救はれない、思想的な「彷徨へるおらん大人」である、フキ子とはまるで違つて來てゐる。これは戯曲に用意せられた幕切よりも遙か多く上演に際して用意せられた幕切の終止符に於いて明白である。「フキ子は、何か敬虔な氣持に打たれて目を伏せる」のではなく、クタクタになつて寝てしまつた兼之の顔に、何か信頼の瞳を注いで幕を切る。これで三角關係も家族關係もすべて終止符が打たれる。何と見事なアツコードであり、まるでヨハン・シュトラウスのアツコードである事よ。何故夫の顔を見なければならぬのか。私の友人は「つく／＼愛想がつきたのだらう」と云つたが、これは勿論冗談で、村山氏や赤木蘭子の意向と相隔る事

遠い。劇評第三號で大谷好雄氏が新劇の大衆化の危機を叫んで居られるが、この結末などは確かにその現れであらう。大谷氏の新劇の大衆化の危機と云はれる中には、それこそ頭の中に「一つのシステムが出来上つてゐる」て、それが「現實にフクシユウされる」場合の不滿もあるのだが、といつて、そんな種類の危機に新劇が曝されてゐないとは勿論言ひきれない。今度の場合など確かに幕切で「百日の説法屁一つ」の觀があつた。

俳優の中では、前述の通り、瀧澤修の松島が頭抜けてうまい。彼は解説的なものを演劇的なものに置き換へてゐる。彼の扮する松島には既に一箇の人間が見られるのみである。此の人のやうに戯曲の行と行との間、臺詞と臺詞との間に無數の空間の存在するのに鋭く氣付き、その

空間を一つ一つ科學的に計算せられた演技で埋めて行く事が出来るやうになつたら、實に娛しいであらうと思ふ。この意味で彼は日本最高の俳優である。而もそれだけではない。此の人に最近になつて「間」のよさとか、所謂「名人藝」に似たもの、純粹に洗練せられた造型美的なもの、さへもついて來た。例へば第四幕の始の方でのフキ子との對話、フキ子の不滿の解剖を始める處で、原稿紙を破りながら話すのは、此の解説を演技に置き換へようとする苦心の現はれだが、同じ場の

間。――

松 島（空氣の壓迫を感じて何か言はうとする）

フキ子（ボツンと）あたし、別に、力を借りようなんて考へてやしないわ。

間。――

松島 腹が空きやしませんか？

と云ふ所、此のフキ子の重要な臺詞を中心として、松島は何か言ひさうにするが、一旦遮られて、次に又何か言はうとして、右手をひろげて、たてに前へ身體と共に出すが、すぐやめて「腹が……」と云ふ所、その演技のうまさ、名人藝的な間のよさになつて、手を前へ出す邊り、堪らない程うまい。此の間映畫の「初戀」を見た時、最初のシーンで、瀧澤の扮する玄信が、郁次郎が入つて來たのを見て、眼鏡を外すところがあるが、そのつるの離れ方にも同様な間のよさがあつた。新劇の演技からもこんな面白さが出て來るものである事は、そんなよさが能や歌舞伎の獨占物でない事を物語ると共に、ガサツな演技であるが故に新劇的であるのではない

事をも物語る。又例へば、第五幕で茶碗を両手で持上げて「まア、一口にいやア」と云つて、すつと下げて置き、両手を離して「生活を」と云ふ風な演技、その他の點を取つて見ても、ピカ／＼輝いてゐる。

赤木蘭子のフキ子がそれに次ぐ。第一場の頑なさや、第二幕で刑から歸つて來て、無理に明るさを作つて妥協しようとしても、どうしても暗さがつきまとい邊り、特によい。但し、肝腎の第四、五幕でもう一つ燃え上らなかつたやうだ。幕切がよくないのは演出家の好みだから仕方がない。唯、演出の希望をしただけのものは充分表現してゐた。小澤榮の兼之もよくしてゐたが、矢張り來てゐた文樂の織太夫が「此の人の演技は、一つの表現へ持つて行く爲の豫備行動が用意せられるのが缺點です」と云つてゐ

たのは肯綮に値する。志賀夏江のユリ子はダンサーになつてからが悪くなく、瀧澤との咬みあひは案外見られた。然し、まだ／＼清算せられなければならぬものがある。小峰千代子のおいねが、發聲法の點で、一番悪い。潰した聲を出せば老役になれる式の考へ方が一番いけない筈だ。おいねの前身は浪花節語りであるらしい。

——六月十八日觀——

(四〇頁より)

向けて見るのでなければ、綠波が狙つてゐると稱せられる「中間演劇的」な狙ひとかからはまるで離れてしまふではないか。これは作者菊田一夫の新喜劇の限界たるのみならず、綠波の藝術性の限界の一つの證明でもある。附記すれば、私は菊田一夫を日本一の劇作家と言つた小林一三

の顔が見てやり度くなつた。或ひは同じ新喜劇作者で、鳴見近多などは世界一の劇作家なのかも知れぬ。事實、彼の「蚤の宿」などは眞面目に取上げられてよい作品かと私は思つてゐる。

第四劇評集正誤表

頁 段 行		誤		正	
18	上 7	二つの 對話	二つの聲の對話		
19	下 6	に足る、殊に	に足る。殊に		
35	上 13	の役、この人	の役、この人		
37	中 9	半で私は歸り	半で私は残り		
38	上 8	やうなもの、	やうなもの。		
40	下 6	左團治以來	左團次以來		

緑波一座を觀て

北野劇場七月興行

考へたのだが、緑波一座から緑波を除くと此の一座は成立しないが、さりとて緑波が居るかると云つて、此の一座の興味の中心が緑波に懸つてゐる譯でもない。此の點、五郎一座に於ける五郎の地位、エノケン一座のエノケンの地位とは随分異なる。つまり此の一座に方向を與へるのは緑波だが、ロツパ一人がショウを見せて呉れるのではない。彼の趣味に従ひ、彼の藝とやらんを中心として選ばれた劇は、無慘な失敗を繰返してゐる。「ガラマサドン」を例外としても今度の「鶴八鶴次郎」や以前の「百鬼園先生」

等はその著しい例だ。彼の趣味たるや表面は純粹演劇への積極的な参加らしく見える時でさへも、その背後に在るものは、せい／＼ディレクタント流か、卑俗な貴族趣味でしかない。彼は演技と云ふか、ショウ的な個性の實質上の缺如を、明白な演劇上の反進歩性で隠蔽してゐるのだ。それが又彼の藝術的意欲の現れとして取上げられてゐるのだから、我國劇壇も暮すに易き地上の樂園にも似てゐる。同じく今度の演し物である「清水次郎長」に於けるサトウ・ロクローの小政の演技、例へば小政が女の子に化けて、

敵の中へ入り込む處、ラヂオの放送などで子供がよくやつてゐる朗讀調のせりふを自分のせりふに取入れた點等、立派な諷刺にまで進んで居り、そのシヨウ的な演技の魅力も手傳つて、あれだけならもう一度見たいなと思はせるのと比較しても、綠波の演技上の魅力のなさと非進歩性とは證明出来ると思ふ。三益愛子、サトウ・ハチローの魅力と偶像破壊性、林寛、石田守衛杉寛の持つてゐる、ボードビリアンに不可欠な、個性の魅力、否、渡邊篤の暑苦しい馬鹿騒ぎの藝さへも、綠波には備つてゐない。彼には唯あの風手が唯一の武器である。それを周圍の取巻き連の賞讃と、彼自身に運命的な封建氣質とは、彼を仕様のない處へ持つて行かうとしてゐる。事實綠波一座の面白さは、彼が居なくても一向差支へないのだ。傍役さへ今の顔觸れならば、

綠波が左團次に代らうと、菊五郎に代らうと、風手の魅力は同一なのだ。彼に今一番大切なのは、下らない自己陶醉を捨て、自分の藝の範圍の狭さと魅力の薄さをよく悟る事が一つ。従つて企劃上の自我の主張を抛棄して、一座の腦髓としての正當な役割を果たすこと——これが正しい方向を指示してゐる限に於て、綠波の存在理由があるのだ——が一つ。それ以上の藝術性や進歩性を獲得する爲には、思想、教養、生活、修業等、總てをすつかりやり直さなければ駄目だ。例へば「清水次郎長」で綠波の次郎長が賽の目の旗を立て、ヒットラー式敬禮をして出て来る處が、單なる思ひ付き以上に出られないのは何故かを三思するがよい。殊に次郎長が晩年、戦はずして自己の勢力範圍を擴張して行つた、あの事實に目を（以下三十八頁へ）

嫩草山

嫩草山の夏草にしとねして
颯烈と照り渡る大氣の彼方
水色にたゝなづく葛城山に
空しく逝いた君の俤がある。
もう八年の昔ではなかつたか。

嫩草山の若草にしとねして
夕映える夕映ゆる鵝尾が
金色の弧を大佛殿に描けば
水銀のやうにとろりと輝く
彼面此面の池ではなかつたか。

嫩草山のしとねに指を舉げて
紫色に暖暖たる大氣の彼方
あれは葛城山と語つた空間の、
如何に多くの希望が人生に
語られないでは居なかつたか。

嫩草山の夏草のしとねにおく
興亞に散つた君に下露は
思ふどち來りし今日は暮れずもと
君が愛誦の萬葉を手向ける
友が哀傷の涙ではなかつたか。

過ぎし日に伊東と共に
遊びしを思ひ出で、

「氷解期前」評

大阪協同劇團第十三回公演

大阪協同劇團の演劇は妙に低迷してゐて面白

くない事が多かつた。處が此の氷解期前は面白かつた。それもテアトロで讀んだ時には、木下ゆづ子などの愚劣な演技を思ひ浮べて、大いに憂慮したものだが、久板榮二郎氏邊りの注意を受けて、多田俊平氏は大分手を入れたらしい。

一方には、檢閲を慮つて曖昧になつた點もあるが、それは別問題として、解決などはひどく甘くなつてゐて困りはするが、全體として嫌味な所はなくなり、その解決の甘さが出て来るまでは、一應觀客をひきつけて行けたのは大成功で

あつた。

一體大阪協同劇團の創作劇が概して失敗を繰返して來たのは、それが大阪の新劇團であるといふ事象にとらはれ過ぎて、ありもしない「大阪的現實」を假設して、それを追求し、「日本の現實」「世界的現實」を忘れ去つてゐたからで、大阪と云ふ地方色を背景にした創作劇と云ふのならばまだしもよいが、それとても優秀なものは數が限定せられようし、「大阪的現實」の亡靈に憑かれてゐたのは何よりも失敗の原因であつた。これは恐らく故豊岡佐一郎の觀念が生んだ

惡結果であつたらうし、幸ひ此の公演を豊岡先生に捧げたのであるから、これを機會に先生の幽霊とはきつぱりと手を切つて欲しい。

此の劇を見て何か直接に訴ゆるものが缺けてゐるらしいのは何故であらうか。原作に作者の主觀が殆ど出てゐないのはよいとして、それを同じ作者が演出したので、戯曲と演劇との距離が出来ず、一貫した指導方向が見られなかつた爲であらう。あらゆる人物は同一水準に置かれ、同じアクセントを以て語られ、觀客はどれを受け入れ、どれを否定すべきか、その去就に迷ふのである。これが根本的な原因であるらしい。

次に、作者の眼は客觀的であるにも拘らず、全部を書き盡した譯では勿論ないので、劇化した場合に、妙に物足りないのである。作者自身の言葉に依れば「自然主義的」なので、若い作

者としては無理もないが、もつと大膽な省略と、主題（それが見失はれてしまつてゐる）への肉薄とが肝要であらう。

一體此の作者はどの點へ彼の眼をむけてゐるのであらうか。大戦後の恐慌期に於ける社會人としての留三郎の生き方にであらうか。さうでありさうにもない。何となれば留三郎は唯その時代に生きてゐたと云ふだけで、時代と共にあつたのではなく、その生き方は極く一般的なので、唯時勢に押し流されてゐたと云ふ極く消極的な生き方に過ぎない。社會人としてのよりよき生活への願望は無い。それは例へば久枝榮二郎氏の「北東の風」千萬人と難も我れ行かん（改訂前）の豊原恵太の如く、人間としても同情出来るし、社會人としても理想を持つてゐるが、その理想が現實につきあたると、まるで反

對側へ持つて行かれて、意識的には大衆と共に在らんとしつゝ、實際には大衆から乖離して行くと云つた底の、いはゞ時勢の流れと、個人の思想の逆流と、此の二つの合する處に生ずる渦巻や逆流に、大きな劇的境遇や事件が組立てられると云ふやうなのではなく、即ち人間的には同情出来るのに、現實の壁に投影せられると惡魔に變化する。と云ふやうなではなく、留三郎はさう云ふ意味で人間的にも同情出来ず、唯時勢に流されてゐるに過ぎないから、主人公としての資格が此の點で非常に低い譯で、兼増や久富が同情出来ないのと同様に同情出来ない。他の登場人物も皆この例に洩れぬので、社會運動に参加してゐる博でさへも、妙に弱々しい性格をしか持つてゐない。だから演出に當つては此の點は要するに背景に押しこめられなくては

ならないのだが、作者が同時に演出家であつたために、次に述べる第二の問題と平行線上に取上げられたのが、失敗の原因であつたのだらう。

第二の主題は、戦後景氣から恐慌へかけての時代を背景としつゝ、船場の綿布問屋金トを典型として取上げられた、養子制度、徒弟制度、家族制度への批判、乃至それらと現實とのギャップから來る行惱み、の問題である。養子制度の本來の不自然さから來る煩悶が留三郎への主要課題で、本家分家新家とか、番頭手代とか、さう言つたものの惱みを背負ふものが佐兵治であり、家の重壓に苦しむものが博や猛であらねばならぬ。處が、作者は第一の問題と此の問題と、二つを両天秤にかけたため、此の問題にも徹底出来なかつた。養子でなかつたら留三郎の上には悲劇が起らなかつた。その爲には、もつ

と留三郎とおひさの關係を突込まなければならぬ。留三郎とおぎんの問題の扱ひ方も甘すぎる。此の點も演出にさへ人を得れば、相當解決出來たであらうと想像出來る。事實此の芝居を見てゐて、強くぶつかつて來る性格は、舊時代のおひさや佐兵治であり、共感の出來ない兼増や久富なのである。これでは困る。

非常に悪いやうに書いたが、實際はそれでもかなり現實へ肉薄してゐるので、第四幕の倒産のクライマックス等はかなり面白い。それに私を最後までひきつけたのは、留三郎に扮した伊東亮英の演技で、演技の水準の非常に低い此の劇團に在つて光つてゐるのみならず、日本新劇全體から見ても、充分水準を抜いてゐるやうであつた。例へば第二幕第一場で、會に出掛けて一議論やつてやらうと云ふ感じを、藥を飲んだ

あとで長火鉢に手をつけて、向ふを見て得意さうな薄笑のやうな表情で表現する邊りや、第四幕第一場で、お拂ひするものはちやんとお拂ひしますと買繼店の支配人に云ひきつて、その途端に急にげんなりやつれて見せる技巧や、第五幕でおぎんとの會話の内、昂奮して來てきつぱり言ひきると、そのあとでキョロ／＼する焦心と傷心との表現や、それらは特に目立つてうまい點だが、全般に身を碎くやうな工夫から生れ出た演技である事が看取せられ、非常に愉快であつた。此の人、特に今迄さううまいと思つた事もなかつたが、一に努力の賜物であらう。

他の役々では、兼増に扮した谷晃と、久富に扮した高橋正夫とが、前者は大家の若旦那らしさと、適當な狡るさと、柄にはまつた役とで、後者は三百代言的な調子で、如何にも會社ゴロ

のやうに見えたのと、此の二つの役が、原作のよく書けてゐるのも手傳つて、見られた。猛の寺山喜作もよいが、最後の幕切で「金トを盛り返す」とか言つて正面をきつてポーズを作るのが、作者の狙ひの淺さでもあるが、不愉快だつた。佐兵治の海老江寛の如きは演技以前で、あんなハツタリや無表現を演技だと思はす事は罪惡である。座頭格の人だけに、その主觀的な演技は困りものだ。木下ゆづ子や草加マキは、例へば立姿でいつも片足を後へひいてポーズをつける邊りからして、豊岡趣味であつても、リアルな演劇のものではなく、水谷八重子と選ぶところはない。殊に木下ゆづ子と云ふのは不愉快で、前の「移民以後」の獨善的な演技も困るが今度の、例へば第三幕第一場で、留三郎の後を追つて、廊下でよろめく邊りでも、かびの匂ひ

がブンとするから妙だ。博の瀬良明も一々ポーズを作るのが一時代以前の演技で、知性の影だにもないのも困る。最惡の演技であつた。米太郎の岩田直二は先づ惡くない。初代に扮した小林かほるが受けてゐたし、事實一寸面白くあつたのは、素朴な演技の素人の勝利と云ふよりは、劇團大阪協同の恥辱であらう。

道具で、障子が恒に逆に（所謂左前に）入つてゐたのが氣になつた。又暑いのか寒いのか、家の外か内か、どちらが南か北か、そんな事を少しも考へない演技の跋扈は困りものだ。背景がグラ／＼ゆれたりしてはお話にならぬ。今度とはこんな點も留意して欲しい。

——七月二日見物——

我國劇壇の現狀

俳優群を中心として

傳統的演技を誇る歌舞伎劇の王國と、リアリズムに根を下した眞に文化的な演劇の創造を目指す新劇と、此の二つが我國劇壇の二大潮流を形成しよう。但し、歌舞伎は時世の變遷と共に變化して來たるが故に永久に新劇であるとか、新劇は傳統を持たないが故に文化的且藝術的なりとかするやうな逆説に、迷はされてはならない。蓋し前者に在つては、時世と共に變化したではあらうけれども、それは單に消費的な面へ繋がる事に依る變化で、決して生産の線に沿つて進歩したのではなかつたし、後者に在つては

未熟で不確實な演技や、無内容な脚本や、方向を誤つた演出やを正當化しようとする合言葉である事か無いでもないからである。今、俳優群——座とか集團とか——を中心として、各々の特質や、果して來た文化的役割に關して一瞥して見よう。

現代歌舞伎劇の代表選手として尾上菊五郎が先づ挙げられる、それは彼が單に歌舞伎切つての名門であり、又單なる舞踊の名手であるが故に然うであるのではない。彼の父、五代目菊五郎は江戸歌舞伎の技巧上集の大成者であり、師

九代目團十郎は歌舞伎を時代と共に在らしめんとした「演劇改良」主義者であつた。彼は父から巧緻なる表現能力を受継ぎ、師から演劇上の進歩主義——歌舞伎の新劇化とでも言はうか——を受継いだ。演技上のリアリズムたる寫實と、演劇自體のリアリズムたる演劇解放とが、大戦以後の日本資本主義隆盛期の間に於いて絢爛として彼の上に開花した。然し敢て結實したとは言はない。何故か？團十郎を襲つたのと同様の悲劇が彼の上に、彼の生活環境から生れ來つたのである。

今團十郎を詳しく批判する事は紙面の關係上許されないから省略しよう。六代目菊五郎に關しては、大正末年から昭和初年へかけての彼の新作上の活躍は驚嘆すべきものがあり、その範圍も山本有三、菊池寛、武者小路實篤、吉井勇

から藤森成吉のプロレタリア演劇にまで及んで居り、そのことごとくが相當以上の反響を呼んで、彼は歌舞伎劇よりは遙かに新劇の擔ひ手であつた。その萌芽は大正初年の狂言座運動に既に見られるが、一時先代勘彌の市村座脱退に依つて坐折したのが、大正九年吉右衛門と手を切るに及んで、再び勘彌と結んでこの情勢を致した譯であつた。歌舞伎劇の家元とも稱すべき家柄の彼が斯くも時代に敏感であつた原因は、歳三十に充たずして既に歌舞伎の代表的俳優の一人として數へられた彼の天分と、勘彌と言ふよき頭腦的指導者を得た事と、此の二つに歸するを得よう。

然し此の中に既に彼の悲劇の種は存在してゐた。市川家没落後の家元たる地位は、その根強い封建制度の壓力を以て彼の冒險心を封じ、

彼の藝術的意欲を去勢した。殆ど大部分の俳優や數多くの弟子達が彼に生活の糧を求めた。そのために進歩的な、營業的に危険な、老優達に不適當な新作は退けられた。指導者たる勘彌の夭折した事は更に彼を不幸にした。然し何よりも根本的なのは彼の歌舞伎王國に於ける貴族的な生活環境であつた。それは彼を時代から次第に盲目にして行つた。殊に昭和に入つてからの思想的な大變動は到底彼の追隨し得ざる處であつた。新人菊五郎のモニュメントを背中に負うて、彼は心理主義と些末主義との泥沼へ陥ちて行つた。而して今や僅かに歌舞伎劇や通俗劇に於いて現代人的な心理を追求しつゝ、新劇の嘗ての擔ひ手菊五郎の名は歴史の霧の中に薄れて行きつゝある。

菊五郎の反對側に於ける新人として市川左團

次の名が擧げられる。彼は頭腦として小山内薫を持つた。然し新人の名に背いて、早くも岡本綺堂の新浪漫主義の形骸と、眞山青果の饒舌の面の中とに身を潜めて、僅かに菊五郎以前の新劇史を擔つてゐるのみである。彼は新劇人であるには餘りに左團次の類型の中に陥り過ぎた。

彼の主觀的感情移入型の演技は、菊五郎の客觀的模倣型の演技と對照を成しつゝ、演劇からその焦點をぼかす事にのみいたづらに急であつた。同じ眞山青果の作にしても、菊五郎の「血笑記」の面白さは左團次に求められず、僅かに歌舞伎俳優的な持味の面白さに終始しつゝ、今では眞船豊の「遁走譜」をすら上演する氣力を失つてしまつてゐる。歌舞伎俳優としての彼は古臭く且大根なりと批判し去られよう。

純古典歌舞伎の代表者として中村吉右衛門が

ある。彼の強味は菊五郎と時代を同じくして、日本人道主義文學に教養せられた事であらう。

人道主義の底は浅いものであるが、兎に角人間を始めて意識的に主張した點にその啓蒙的價值があると見るならば、彼の歌舞伎劇の強味も亦そこにあらう。新劇人としての彼はその強烈な特殊や癖の多い演技に妨げられて、菊五郎や勘彌の敵でなかつた。然し彼の態谷や俊寛や宗吾や新助や、一聯の當り役には英雄や類型よりも先づ悲壯な人間が目立つた。解釋上では菊五郎に及びもつかない源藏や大藏卿に於いてさへ、その特殊一つで充分拮抗し得た。然しその人間への理解の底の浅さは最近では餘りにも時代遅れで、新舊作のレパートリーの選擇に於いて愚劣な失敗を繰返し克ちで、僅かに過去のファン層からの支持の上に立つて、大正歌舞伎の名残

を留めてゐるのみである場合が多い。

新人の一人に數へられる市川猿之助は如何と言ふに、彼から幾つかの菊池寛物と小栗栖長兵衛、研辰、彌次喜多を引き去ると何も残らない。その演技はハツタリであり、舞踊は漫才、寄席藝人の類である。まだしも阪東壽三郎の方が筋は正しいが、彼のあまりにも消極的な態度にもいらだたしさを感じさせられる。

一聯の老優達に就いては演劇博物館の興味以外の何物もない。新劇的な未來を坂東簑助、中村もしほ、市川段四郎に、歌舞伎劇の未來を尾上松緑、尾上菊之助に期待しつつ、歌舞伎畑の紹介を終らう。

歌舞伎畑から派生したものに前進座がある。此の座の歌舞伎再檢討の主張は、歌舞伎のリアリズム化に至らずして、僅かに復古主義を示す

に留つてゐる。然しその新劇的意欲は素晴らし
く、新協劇團と共にリズム演劇の最高峰を
誇つてゐる。彼等には演技のひきだしが無い。
その表現は直接に生活の中から汲み取られる。
模倣と感情との止揚せられた處に性格は組立て
られ、而も大體に於いて歴史の流れの方向に沿
つてゐる。盟主河原崎長十郎は頭腦を成し、中
村翫右衛門は瀧澤修、菊五郎と共に三大名優の
一人に數へられる。但し最近聊か退嬰的なのは
時局の故であらうが、一つは粥を啜る味を忘れ
て來たからでもある。新劇一般の危機が茲にも
在る。

前進座と一列に、大衆劇團と呼ばれる新國劇
は、實は非文化的な存在で、如何なる優れた戯
曲も此の劇團の手に掛ると反對の側に置き換へ
られる。その演技の根幹をなすものは立廻りで

立廻りが一つの約束である所から出發して、總
ての役柄を約束として表現する。その結果人物
には生氣なく、戯曲への理解は散漫で、劍戟の
英雄的なものが總てを支配する。澤田正二郎と
言ふ頭を失つて以後、眞實なるものへの見透しを
失つてゐる。

純粹に新劇と稱するに足る劇團としては新協
劇團がある。久保榮、村山知義の演出部、久保
榮、久板榮二郎の脚本部、瀧澤修、赤木蘭子の
演技部は各自斯界の最高峰と評してよい。『北東
の風』『夜明け前』就中「火山灰地」等は昭和演
劇の尤たるものであらう。村山の發展的リアリ
ズム、瀧澤の演技の辨證法の主張は、あらゆる
角度から見た此の劇團の進歩性、將來性を代辯
してゐる。新劇の卑俗化、商業化の非難がやう
やく起らんとしてゐる今日、唯一層の緊張が肝

要であらうが。

新劇の二大劇團の一つ、新築地劇團は、脚本部の低劣、演出部の自慰、演技部の主観性等、あらゆる面に於いて新協劇團に對立的であり、新劇の新國劇と評して差支へない。僅かに新人に正しい方向が認められるが、それさへ今は一部分分裂した。「土」の成功を例外として、「綴方教室」すら演劇以前を彷彿してゐたに過ぎない。「江戸城明渡し」を此の劇團と前進座とが上演したのを比較して見てもその質的相違は明白であらう。根本的な立直しを必要とする。

藝術小劇場は演出北村嘉八の頭の古さのみが目立ち、彼の戀女房村瀬幸子を見せびらかすだけのものだし、文學座もあまりにも低徊趣味に失しよう。其の他の諸劇團もおほむね演劇以前の問題——戯曲難、資金難、演技難——で苦し

んでゐる。唯、特殊なものとして、劇團東童が注目せられる。

明治時代に歌舞伎に代る新劇的なものとして發生した新派はその理論の無内容と、演技の類型性との故に時代に取り残され、今日の劇團として復活しようと努めては居るが、天才的な新人の出現を見ない爲に、僅かに花柳章太郎の新生新派程度でお茶を濁してゐる。例外的な存在として井上正夫の中間演劇があるが、井上以外に人を得ないため、特に成功を収め得ない。喜多村、大矢、小堀等の名人もいたづらに舊式な演劇の中に籠り、水谷八重子は夙に傀儡化して九代目團十郎の孫娘市川紅梅の捨身の演技のみに時に精彩を放つ。

喜劇方面には全く見るべきものがない。特に意識せられた喜劇が、舊式な演劇理論から割出

されたものである以上、全く見るに耐えないのは是非もない。僅かにムーラン・ルージュの新喜劇が、時にその諷刺性の故を以て、現代に於ける、最進歩的な演劇と目されることがあるのは、日本文化への皮肉でさへもある。

(附記 此の一文は新聞甲南第八號の爲に執筆したが、餘りにも重要な誤植が少くなかつたので、茲に再録した。殆ど原文のまゝだが、二三ヶ所訂正した。長さに制限があつたので、菊五郎論を以て全體の論義の方法を代表させ、他は大體結論のみを述べるにせよめた。菊五郎論も充分には書けなかつたので、いづれ機會を得て詳論して見たい。)

和康五望月有懷

杜 審 言

月遠き、秋の深けば

明月高秋迴

人か憂き、友の無ければ。

愁人獨夜看

しまらくは弓を張れども

暫將弓竝曲

たちまちに望とうつろふ。

籬與扇俱闕

露に映ゆる光すすどに、

露濯清輝苦

風に飄る影はさむしも。

風飄素影寒

故、うす衣、その妹の子は

羅衣一此鑒

玉床にうらさび暮す。

頓使別離難

跋

第五劇評集をお送りする。

鴻池幸武氏の文樂の批評は、氏の本領を發揮したもの。「若し將來こんなもの許り残るとしたら、保存しない方がましである」とは文樂を愛するものの悲痛な叫びであらう。當事者はよく三省して貰ひ度い。

累について、日頃考へてゐる事を記してをいた。御批評を願ふ。他は大した事もなささうである。

我國劇壇の現状は再録である。詳しくは本文の末尾の附記を御覽ありたい。

神聖家族、氷解期前の二新劇評、思ふやうに書けなくて——いさゝか暑さで茹つて——申譯がない。緑波は御添物程度である。

扉の寫眞は畏友坂輔男君から頂いた。

第六劇評集を八月中旬に出す豫定である。

武智鐵二第一詩集

しほたれ

近日出版

詩 約三十篇 收載

歌 約六十首

百部限定 菊判

定價約參圓の見込

御希望の方は葉書にて
豫約申込せられたし。

發行所 劇評刊行會

昭和十四年八月一日印刷
昭和十四年八月五日發行

(非賣品)

第五劇評集

編著者 武 智 鐵 二

發行者 西宮市南郷町九十七番地
武 智 鐵 二

發行所 西宮市南郷町九十七番地武智鐵二方
劇 評 刊 行 會

神戸市湊東區相生町三丁目五六

印刷所 株式會社 神戶社印刷所

