



第八劇評集

武智鐵二著並編

昭和十四年十一月刊行

第八劇評集

武智鐵二著並編

目 次

テ ン ネ 排 斥 論…………… 岡田蝶花形………… 1

八 百 藏 の 俊 寛…………… 5

第 七 劇 評 集 正 誤 表…………… 26

夜 汽 車…………… 26

古 靱 の 堀 川…………… 27

心 齋 橋…………… 43

愚 劇「大日向村」…………… 44

あ と が き…………… 48

「テンネ」排斥論

岡田 蝶 花 形

私が仰の「古葛籠ンナ」を排斥したことに始まり、それが導火線となつて、御殿の「子は孝行に面やせてンネ」を排斥する人が出て來たり、野崎の「久松がンナ」などは不都合だと、態々これを唄はない人が出て來た。そればかりではなしに、菅四の「出てくるワンナ」同じく「乾鮭ヲンノ」太十の「藪垣ヲンノ」彦九の「尺八ヲンノ」中將姫の「時人を待たざれバンナ」皆同じもので、その他かゝるものを搜したらいくらかあるか判らない、それ等を全部排斥しやうと云ふのである。假りに之をテンネ排斥論と名づ

けて置く。然し本意は「ンネ」排斥論である。幸ひ本誌の讀者あたりの有識階級から讀んで戴き且つ御批評を受ければ有難いことで、この事は東京の淨瑠璃時報と云ふ専門紙に私が書きかけたのであるが、丁度その時その表題を「日本語を知れ」と書いた爲めに、相當反感を持つ人が出て來て、近江清華、桑原美峰など云ふ人々は、多分師匠相傳の「古葛籠ンナ」の保存論者であつたらしく、それは忠四の「花籠」と同じく、それを「はなかなナアゴラーヲにイイ」と云ふのと同じと、「ンナ」を産み字だと勘

違ひして論戰を張り、もう此の上は御答をしな
いなどと逃げ腰を張つて、悪く云へば火事を見
て騒ぎ出す野次馬に類してゐる態度故、私もあ
きれて再びその論を續ける勇氣がなかつたが、
未知ではあるが武智君から、非常に意義のある
主唱だと云つて、願くばその理論を體系立て、
願ひ度いと云ふ御手紙であつたが、私は音楽家
でも文學家でもなく、醫者の義太夫好きと云ふ
のに止るので、そんな難かしいことは書けない。
只私が主觀的に、それが嫌ひであると云ふに止
るので、こんなことは傳統的に此の畑に育つた
人々にとつては、これをやらなければ納まらな
いもので、理窟は抜きで一つの麻酔に陥つて居
るやうなものである。丁度酒を飲む人はどうし
ても飲まずには居られないが、禁酒論者の私は、
どうしても飲まないと云ふのと同じで此の點は

理論はどうでも、又今後どんなえらい人が出て
來て、やらなくてはならないと理論付けられて
も、私はやらないと排斥するだけの話である。
既に去る四月八日、文樂の樂屋で綱造師が私に、
「古葛籠ンナ」「釣をまへンネ」「葛紅葉ンニ」等
はどうしてもそれを云はないと三味線が弾けな
いと、醫者の方で云ふ臨牀講義の患者の替りに、
三絃を用ひて「ンナ」「ンネ」を抜いて三味線
が戸惑ひする格好をやつて見せた。つまり大教
授が親切に講義して呉れたのであるが、然もそ
の晩、私は豐澤團秀と云ふ女義の絃で柳を公開
の席で語つたが、立派に抜いて何等三絃が戸迷
ひすることもなかつたし、又聴衆たる廣助師始
め大阪の素義の鉦々たる方々に聴いて貰つて少
しも聴きづらくなかつた、と云ふ實例があるの
である。

私事はその位にして、扱、柳の「古葛籠ンナ」に就ては岡鬼太郎氏の義太夫秘訣（明治末期の出版）は單に「糸訛り」と云つてゐるが、これは斯道で云ふ咲太夫訛りで、最も愚劣なもの一つである。三代目咲太夫は相當な太夫であつたが、長く息が續かなかつたため、聲一杯に持つて行くべき處を持てず、「出て来るワンナ」とか「藪がきランノ」とか乃至は「エンネ」「テンネ」などと云つて誤魔化したものだ。それを一派の師匠の如き太夫が一時粹文句（？）とでも誤解したのか、床で臆面もなく盛んに「ランナ」とか「ランノ」とか「エンネ」とか愚にもつかぬことを振り廻し、又これを譯分らずの連中に教へたものではないかと察する。

又「ランナ」は産み字ではない。斯道で云ふ産み字は、語法上の子音で、我が國にては、從

來、母音（又は母韻）は、五十音圖の「ア、イ、ウ、エ、オ」の五音を云ひ、子音（又は子韻）は、カ行以下の各行の諸音で、これを發聲と云ふが、それを斯道の者——義太夫、若太夫以後の發聲の正しからざるものが、無暗に子音を連發し、曲節を技巧化すべく勝手に産み字の多くを創造したものである。尤も淨瑠璃は俗曲であるが、俗曲であるが故に、さう無暗に産み字や引き字を連發すべきものでない。今日斯道の研究は餘程進歩し、如何にすればこれを傳承し、踏襲して現在語られてゐる義太夫は多分に文章の味を滅殺したものであるから、斯道の創始時代に還元し誤られたる傳承を正すべきかが聲樂上の第一義で、これやがて斯道に對する我々の義務であると云ふ點に進んで來てゐる。

ある一派が「ンナ」「ンネ」等を入れないと

三味線が弾けない、即ち語呂が合はないと云ふのは、一例を挙げると「古葛籠」では五文字であるが「古葛籠シナ」とすれば七文字である、それでその處にもう二字を入れて七文字にする爲めにそうするのであると云ふ考へであるとすれば、義太夫は絃の爲めに出来てゐるものになつて了ふ。然も若し「テ」の下に「シニ」を入れて「天に」とすれば、まるで他の不可解な意味になる。即ち「子は孝行に面瘦せ天にはぐくみ返す」となるが、之れをきいて何の意味であるかと聞いた師範學校の生徒がある。態々こんなまぎららしい事をしなくともよい。

要するに斯くの如きは、口傳奥儀や作曲者の技巧(若し技巧とすれば愚も亦甚しい、この事に依つて全段の打ち毀しなり)に依るものでなく、又文法にも依るものでない事は常識を以て判斷

すべしだ。私は斯界に「古つゞランナ」を産み字と云ふ半可通がある故に、「日本語を知れ」と云つたのだつた。

以上で大體の趣意が解つて戴けたら、今やかかることは、斯道で最も忌むべく、今更かゝる事を口にするすら恥とするやうになつて來て、之を墨守するのは舊い師匠だけであらうと思ふし、今更私どもがかゝることを云ふにも當らないが、然らばこれ等を抜いてどう語つたらよいかと云ふ事は結論である。それを述べて本稿を終らう。

即ち「ランナ」又は「ワンナ」などは殊更云はずとも「古葛籠」で一杯に語り「ランナ」又は「ワンナ」の間を、前の響音でやり、こゝで息を詰めて絃の間を待てばよい。(終)

— 岡田蝶花形氏は在東京醫學博士本名道一 —

八百藏の俊寛

國際劇場 八月 興行

八百藏が「平家女護島」の二の切を演ずると聞いて、夏枯の東京へ行き度くて堪らなくなり、その當時、身體の具合が悪かつたり、一身上の都合もよくなかつたにも拘らず、往復を寢臺で過すといふ、旅行ぎらひ、夜汽車ぎらひの私としては、随分無理なことまでして、東京滞在僅か一泊の中で、二度見た。

何故私がそんなにまでして、このあまり問題にもせられなかつた、いはゞミイちゃん相手の好太郎劇の、サシミのツマのやうな八百藏の俊寛に憧れたかといふのに、單に八百藏が澤潟

屋一門中での名優であると、つねづね考へてゐたからだけではなく、劇壇の中に於て非常に不遇で、實力の割合に最も虐待せられてゐる一人で、殊に段四郎、名優中車の兩人を父親に持つといつた恵まれた環境に育ち、柄は少し小さくはあるが歌舞伎的で、義太夫ものなど、誠に應はしいにも拘らず、以前小芝居で見た他、最近は左團次猿之助の犠牲になつて全くそのやうな役柄を勤めて居らず、よい頭腦もそのために腐つてしまひさうで、心あるものをはらはらさせたのに、ほとんど私としては始めて、本道的

な（結局歌舞伎俳優は歌舞伎劇以外のものはやれないのではあるまいか）歌舞伎劇を見る機会に恵まれ、八百藏の眞價を検討する絶好のチャンスであり、又、これをきつかけとして此の種の役を引續いて勤めるならば、その價值判斷をしておく必要が一層ある譯でもあると、考へたからである。

ところで、八百藏の俊寛は、吉右衛門のそれとの對比に於て、著しい特徴を持つ。歌舞伎風な表現に於て、一見八百藏の方が本筋のやうに見えて、その實、吉右衛門の方がその特質を身につけてゐることが一。役柄への解釋に於て、吉右衛門の方が激情的であつて、八百藏の方が理智的であり、従つて八百藏の方が近松原作の精神に近く、吉右衛門の方が現代人の氣持に近いことが二。この二つの、歌舞伎的——現代的

な吉右衛門、非歌舞伎的——歴史的な八百藏、といふ形式と内容との背反は、押しつめて行けば非常に面白い問題を含んでゐるのだが、これは別の機會に論じて見たい。が、一言にして云へば、歌舞伎的環境に於て、吉右衛門は八百藏より恵まれ、本質的には、吉右衛門は藝術家でヒュマニストで、それが同時に或る見地からは缺點とも思はれるところであり、八百藏は主知主義者で自意識が強く、それが長所でも短所でもある、といへるかと思ふ。

私は脇道に留まるべきではない。八百藏の俊寛は、吉右衛門のそれが現代人の孤獨感へ抽象的に突入して、それだけに我々が俊寛と一體になつて泣き、一體になつて憤つたに反し、近松の時代に於ける戀愛の占めた地位に着眼し、戀愛を中心に俊寛を描き出し、徳川時代の人間主

義者近松の眞の意圖を再現せんとしたところに特色を持つ。以下、劇評の間に、このことを説明して行かう。

置淨瑠璃があつて、幕をふり落すと、八百藏の俊寛は、小屋の下手の柱に、下手むきにもたれてゐる、これは、昔は中央にせり上つたやうな極端なものもあつたらしいが、花道から貝を拾ひつゝ出たものもあつたやうである、吉右衛門は上手から出たが、花道からの出が重なることを嫌つたもので、最も正しいと思ふ、尤もこの場合、吉右衛門のやうに上手へ船をつけたのでは、陸だか海だか分らぬとの説も出ようが、岬があつたといふ風に考へてもよいし、又、理屈では決められない歌舞伎劇の約束と言つてもよい。それは最後の所で、人物に關係なく、廻舞臺によつて巖が動いたりすることによつて、

逆に合理化せられるであらう。又、他の文章の「かれ木の枝によろよろ」から考へても、始めから舞臺に居ないで、歩いて出る方が正しい。これが同時に「餓鬼道に落ち」「身は憔悴枯槁のつくも髪」の都人俊寛の苦しい生活をも現はし、都を憧れ、文化を憧れる點をも表現し、鬼界ヶ島の苦しさを具體的に觀客の印象にやきつけ、後段の取殘された俊寛の悲劇を鮮明ならしむるだらう。又、八百藏は、これは彼のよき主張たる戀愛中心の表現には合理的なのだが、俊寛の肉體的衰耗をあまり強く表現せず、恐らくは實説の俊寛の年齢や、あづま屋の夫としての若さを考慮に入れて、かなりしんのしつかりしたところを見せ、吉右衛門程老ひさらばうた感じを出さなかつた。これは彼の合理主義ではあるが、うんと老けた方が技巧として面白いのみ

ならず、「つくも髪」とあるところからでも、せめて吉右衛門位の髪の白さは欲しかったと思ふ。心配のためには一夜にして白髪となる人もあるといふから、必ずしも理屈にとらはれることなく、近松戯曲中の人物としての俊寛でありたかつた、その上での戀愛への掘下げも決して不自然ではないであらう。弱々しければ、弱々しい程、都への戀はまさり、鬼界ヶ島の生活の苦しさは表現せられるのである。

「命待つまぞ哀なる」で左手を下へつき、身體を見てきまると、あしらひで、杖を力に立ち、右手に海草を下げて立つて小屋へ入り、杖を立てかけると、上手むきに下に居て、爐の方へむかふ。そして少將康頼の間の間、そだをくべてゐる。

二人の出は、花道七三（國際劇場の中央の花

道ではなく、下手になゝめについた短い花道。この小屋の構造の特殊さから、今度の俊寛は非常に損をしてゐる。少くとも普通の小屋ならばもつと効果が上つたらうと思はれるところが多ある（で、あれなる庵へ行き互のうさを晴し申さん、といったやうなやりとりがあるが、原作に従へば、康頼は熊野めぐりの歸りの心で山から、少將は千鳥を誘つた心で濱から來るのだが、二人同道して來たとしても、二人は俊寛を尋ねる目的で來たことになる筈で、千鳥まで同道して來てゐるのだから、花道で相談を始めては困る。すぐに舞臺へ來るか、七三から俊寛に聲をかけるかでありたい。殊に「能々見れば平判官康頼、ア、我も人もかくもおとろへ果しか」の「餓鬼道」の述懷を俊寛に言はせないのは、全く賛成出來ない、此の一段の悲劇的シチ

ユエーションの重要なものは、文化と隔絶せられた文化人といふところにあり、それが現代人の環境に結びつくところでもあるのだから、これが判然としなくては、俊寛悲劇は半分以上成立しないとさへ言へる。殊にこの邊までを除いては、鬼界ヶ島らしさを観客に提示することが出来ないのであるから（以下はかならずしも鬼界ヶ島でなくともよく、背景の特異性は、環境の醜怪さは、この前段に於て表現する他はない）特に丁寧演技しなければならぬ。

二人が聲をかけると、俊寛がグーツと振り返つて見て、始めてニツコリして、次のせりふを言つたのは、二人の他に都人がなく、都言葉は二人だけだとすれば、はなはだ當を得ぬやり方であらう。もつと原作に近い手順をつけて欲しいところで、こんな不自然な、手順のための手

順（上手むくことや二人に入言葉を言はせること）は廢して欲しい。又、「山田もらねど」の如き、都人風なせりふの省略も、慣例らしいが、腑に落ちない。

少將の戀のことをきいて、「僧都はにこにこ」と以下の詞は、俊寛表現の一つの重要な伏線となるが、こゝで八百藏が優れてゐたのは「俊寛も古郷に東屋といふ女房明くれ思ひしたへば夫婦の中も戀同然」に表現の重點を置いたことで、殊に「東屋といふ」のところで、ちつと正面を切つて向ふを、執着の限界で見つめた點で、この女房を愛着する心が判然としないといふ、後に女房が殺されたこと知つて、都への最大の希望の源泉を斷たれ、怨みある戀愛をふみにちつた上層階段への、封建精神への反抗として、その代表者たる瀬尾を殺し、若き戀愛の完成を希

む俊寛の意志を汲み取り得ないことになる。この戀愛を掘下げて行かうとした八百藏の表現は買はるべきであらう。但し「明けくれ」の邊で、少し憂ひをふくませたため、かへつて氣持に餘裕が出て來て、ひたむきな情熱とならなかつたのは残念で、「戀同然」まで太い線で貫き、「かたるも戀」以下で追想から我れにかへつて、然してれないで、一途に人の戀の上を「せめ」て問はなければならぬ。「にこくと」は「ぬれ始は何とく」までの説明と考へるのが正しいであらう。でないと、この主題が見失はれよう。八百藏が「語りたまへ」で少將を見つゝ、右手を前へ出すのは、妙に變なしなをしなくて、一應正攻法ではある。

勝太郎の少將は、戀物語が一本調子で拙い。特に此の少將の「都人のござんすより、りに

よぎやつてくれめすが、身にしみわたる」の述懐は、上流堂上階段出身の近松が、町人生活に同化して、特に此の時代の身分節度の完成してゐない、弾力性ある町人階級に全くなじんで、自分のふり捨てゝ來た過去を嫌惡する私小説的な感慨として見るべきである以上、勝太郎の形式的な演技はお話にならない。俊寛はこの間髪をかいなでゝきいてゐるが、少してれてゐるやうでいけない。それから「てゝ様とおがみたい」「感にたへ」で身體を反るのは、俊寛が達者さうに見えて困る。これは八百藏の癖であらうが、「にこくと」でも身をそらしてゐる。若さが出ていけない。それに、その時、妙に首が前へ落ちて、見つともよくない。

千鳥の出は、康頼が呼んだり、手をひいて來たりするのがあつたけれども、少將に呼ばれて出

て来る今度の行き方が正しい。出にもいろいろの型があり、雀右衛門型が派手であるが、訥升のは普通のやり方で、全般に此の千鳥は、上品過ぎて、情熱が無いのが缺點であらう。

俊寛は「千鳥とはそなたの事か」などと、要らぬせりふをいふ。「親とたのみ度とな」で自分を指すのも不必要だ。「四人づれで」で両手をあげてひろげたり、「待つばかり」で悟す心を右の小手で千鳥を招くやうな形であらはしたり、「口惜い」で正面むき顔を上手へまはしたり、「三々九度」で右手をひざに軽く置いたり、あまり几帳面に不要な動きが多いのは、若さの所産ではあらうが、總體にそのやうな缺點があげられる。必要にして十分な動きはなければならぬが、それは不必要で過度な動きを省略することも意味する。俊寛は僧侶ではあるが、世

話になつてはいけないうところがむづかしいのだと思ふ。八百藏には限らぬが、この邊のことを腹藝と結びつけて考へて欲しい。腹藝とは必要にして十分なる表現の意味でもあると考へられる。訥升の「酒ぞと思ふ」のせりふは素で拙い。その間、俊寛はちつと千鳥を見つめて、聞きとれてゐるのは、東屋への戀情を受けつぐ餘韻の表現として面白い。かくして、此の劇を貫く戀愛を通じての人間——新道徳探求の主題化は、舞臺像の中に把持しつゞけられる。階級節度の掟の中に、唯一の人間完成の道として許されたものは、戀愛であつたといふことを知らなくては、近松への理解は不可能であらう。

脇道を避けて、能ふ限り主題の線に沿つて、劇評を續けて行かう。やかましい「肴いたさう」の仕舞の件は、「蓬萊の」で八つ手の葉を拾つ

て両側の砂を拂ひ、右手にもち、左袖を添えて構へるのが「譬へて」になり、「汲めどもつきぬ」と謡ひつゝ、葉で酒を汲む形をし、立つて前へ出て少しよろめくのが「酒こそ」になり、少し舞ひつゝ奥へ行き、「めでたけれ」でくるくゝ廻つて仆れる。下に居て「はゝ、はゝ、はゝゝゝ」と笑ふが、これは吉右衛門の笑ひがうまかつたが、八百藏のはあれ程弱々しくない。又、吉右衛門は枯枝を持つのが鬼界ヶ島らしく、うるほひのないのが賛成で、割合明るい舞臺だけに、少し澁ごのみの方がよからう。特に立ちは立つても、全く舞へず、すぐよろゝとなつた吉右衛門の行き方には、鬼界ヶ島の生活の惨めさを聯想させるものとして、無條件に我々を打つ好演技であり、抽象的に現代人の心境へ突入して来るものがあるとは、この邊を指して言

つたのである。八百藏には能への心構へはあつたが、原作の指定は能がゝりでなく、鬼界ヶ島ならば八つ手の葉より椰子の葉が應はしさうで、少し可笑しかつた。殊に俊寛の時代に能はないから、さう能にとらはれる必要はあるまいと考へられる。あはれさを第一とした吉右衛門の演出を取る。

舟の遠見を下手法道へ出すと、一同は奥の岩蔭にかくれる。舟は下手へつける。吉右衛門は上手へ出したが、これは上手がよい。上手へつけたのでは、島が非常に小さくなり、殆ど舞臺だけの大きさにしかならず、殊に正面を海に見立る以上、不合理だといふのが八百藏の主張らしく、後段の舟を見送るところでも、上手から正面はずつと陸の心で、下手から横花道の方へむいて「オーイ」をやる。これは一應の理屈だ

が、その理屈を遵守する限、最後の岩を前へ押出す廻り舞臺の使用の際に、廻り舞臺の上に居て、「オーイ」を言ひつゝ上手へまはつて行かねばならぬ筈で、逆に、俊寛が動かずに岩が動いて来る舞臺が、この不合理性を合理化して居るのであり、能の松羽目と同じく、主觀的な演出をその特色として居る歌舞伎劇では、役の性根を誤らない限、かゝる不合理は許されるのみならず、八百藏が考へたやうな糞自然主義的リアリズムの排撃さるべきや、論を俟たない。上手へ舟を出すと、上使が上手へ出るので、舞臺が全部使用出来ることゝ、舟を正面から下手花道まで追つて行けるので、「オーイ」を直接に觀客に呼びかけることによつて、その感動を大ならしむることを得ると、この二つの大きな利益がある。下手へ出すと、上使が上手まで歩

む時間が長びき、上手を使用しないから舞臺が下手へよつてしまつて、不均衡であり、丹左衛門を後から出すときに妙に邪魔になり、最後の「オーイ」の感銘が薄い。

上使は、歌舞伎の慣例に従ひ、最初は瀬尾だけを出し、左衛門は後から獨り出る。これは歌舞伎風な獨善主義で、是非改めたい。(因に、丹左衛門は普通タンザエモンと言つてゐるが、タンザエモンだとの説がある。これは院本にも「きびしく守る瀬尾が下知、船出せ」乗給へ左衛門殿、但御使の外私の用ばし候かと」とあるやうに、丹の基康、役名を左衛門尉と考へるのが正しいであらう。従つてサエモンであるべきだが、その場、タンノサエモンが、タンサエモンか、どちらであるかには考究の餘地があらう。正しくは丹の左衛門であらうが、曲の上か

らはどうであらうか）上使が呼ぶと、少將康頼は返事をして出て來、間を廣くあけて坐り、その後から俊寛が瀬尾を見つゝ、「俊寛もこれにござりまする」といひつゝ、二人の間に平伏する。吉右衛門は二人の右側へ坐つたと記憶する。古い型では、少將康頼が並んで坐ると、俊寛が二人の間を押しわけて「俊寛もこれに候」と言ひつゝ前へ出て、平伏するが、これは如何にも都を憧れる心と、何よりも自己をしか考へない人間性の弱さといふか、本質といふかを、描き出した面白い型だと思ふ。この生への執着が東屋愛へ連るのであるから、是非復活して欲しい。猶、小山内薫が倉田百三の俊寛を演出した時に、此の型を流用してゐる。

瀬尾が赦免狀を讀み、二人が「ひれふせば」で、俊寛はおもむろに、不審さを現しつゝ、顔

をあげ、「なう俊寛は」になる。「だまれ俊寛、瀬尾程の」云々のせりふは、吉之亟の瀬尾は歌舞伎風に手強いが、まだ／＼線が細く、つゝ込みが足りぬ。「指出す」で足を割つて、前にかゝつて狀を両手にて差出すが「俊寛はにぢりより」で、俊寛がぢつと禮紙を見つゝぢり／＼そばへよるところで、俊寛が見易いやうに禮紙をぢり／＼動かして、高さを變へたりするのは、傍役の性根をのみ知つて、瀬尾の性根を知らぬやり方であり、かゝる歪められた主役尊重こそ、封建制度と共に拒否すべきで、このひからびた封建思想の殘滓を演劇的眞實に置きかへるのが現代に歌舞伎を生かす途であらう。これは瀬尾の差出した禮紙の位置につれて俊寛が芝居をすべきで、親切善良な瀬尾では、かへつて俊寛が芝居を演りにくからうと思ふ。世間では吉之亟

を傍役の神様のやうに言ふ人が多いが、これを見て吉之丞はあまり識見ある俳優でないことが判るであらう。

「読み返し」で瀬尾にもたせたまゝ読み、「くりかへし」で狀を手にとつて読み、そこで原作とは少しちがつて、「入道殿……あやまちなるか」を正面やゝ下手むきにせりふで言ひ、手を震はせ、次に「若しやと禮紙を」にかゝるが、茲でも俊寛が近づく、もう吉之丞の瀬尾は氣を利かして、禮紙を投げてやる。これも俊寛は身體が樂で、仕事がしやすいには相違ないが、あまり親切で、かへつて困る。これは俊寛がせがむので、えゝうるさいと投つけるのでなくてはなるまい。茲は、狀と禮紙とを一緒に片手でもつて渡す型もあり、吉右衛門もその型だった、その方が原文の順序を變へなくても、

仕事がこせつかなだけ、よいかも知れない。「俊寛とも」で禮紙を二度ふるつて見、「僧都とも」で禮紙を捨て、右手に狀を取上げ、「書きたる」で両手に持ち、「あらばこそ」(あらざれば)で右から左へ廻りつゝ、狀を仰ぎ見、オ／＼と云ひつゝ、一廻りして右手をはなし、「途方にくれて」で左手に持つたまゝ前へ出し、目を大きく見開いて、右手を後へついて、きまる。吉右衛門は「あらばこそ」で「ナーイ、ナーイ」といひつゝ、膝で歩き愚痴な心を表現してよかつたが、「あらばこそ」と「無い」とが、掛合のやうになることがあつて困つた。八百藏のは先づ無事だ。但し、狀の裏をまで見るといふせつばつまつた人間心理の表現を捨てたのは、一種の常識主義に災ひされてゐるのであらう。

次に瀬尾との間に少しやりとりがあり、「清盛公の嚴命だ」と瀬尾が足を割り、中啓を胸の高さにつき出してきまると、「非常も同じ大赦なるに」のせりふになり、「二人は許され」で両手をひろげ、右手で下手二人の方を指すが、茲はとりみだしてゐるところだから、もつと露骨であつてもよい。二人が「嚴命だ」で顔を見合せて、うなづき合ひ、うつむいたり、此所で頭をあげて顔をそむけたり、うつむいたりするのは、凡そ役を知らぬやり方で、茲の二人は氣の毒さと助かつた人の獨善さとで顔も上げ得ず、化石してゐなければならぬところだ。「菩薩の」で右左とうちがひに両手で身體をだきしめ「大悲」で両手をひろげて、左へ身體を廻しつゝのび上つて行き、「にも」で手を合せ、合せたまゝで正面から下手むき、も一度空を拜

むのが「わけへだての有けるか」になる。ところが、この箇所は僧侶俊寛が、大きな悲しみに打ちひしがれたため、永年の信仰も全く崩れ果て、（流された時に半分崩れてゐる）佛の救ひといったやうなものに懷疑的になるところであつて見れば、この合掌の演技は不適當である。これは「大慈大悲」の文句の表面にとらはれた演技で、歌舞伎によくある惡演技の一つ（例へば盛綱の「修羅の巷の攻太鼓」で太鼓を打つ形を見せる如き）と言へる。「この悲しみはあるまいもの」は、打ちひしがれたやうな乙の聲でいふ。これは正しい。「若しや」で上手むき右手出し、「若しやと」で両手をあげて下手へむき、「ながらへて」で次第に弱つて手を下し、「エ、」で胸をだきしめ、「合」でくづほれて手をつき、「エー」で下手を指し、「あさまし

の」で顔を指しつゝ、ウオー／＼と泣くが、この邊は妙に手の動きが目立つ。もつと肚で耐へて仕事をして貰ひたい。「あさましの」で聲を出すのもいけない。「聲も」で狀を揉むので、「措まず」で瀬尾がその狀を取上げ、むつとして、ちつと見下すと、「泣きければ」でそのまゝ正面むきにたほれ伏して、泣き沈む。身體を廻すところあたりの運動の柔軟さが、老人の感じを削ぐのみならず、妙に近代風で、スマートなのが、却つて邪魔をしてゐる。これは八百藏が野球の一つもやる近代人であるからであらう。殊に背中に若々しい肉體が感じられる。青年俳優の心掛くべき點であらう。

勘彌の丹左衛門は「タンザエモン」といふのはまだしも許せるとして、「小松のナイフ」には困る。「ダイフ」でありたい。大方「小松の

ナイフ」とは、痔の藥賣出しの景品の事だと思つてゐるのであらう。八百藏の俊寛はせりふの間泣き伏して居り、狀を読み始めて顔を上げる。これは正しい。この大騒ぎでも、矢張手の働きが目につきすぎるやうである。茲で、八百藏は獨りで前へ出るが、吉右衛門は二人に助けられて前へ出る。簡明で情趣も境遇も出てゐてよかつた。八百藏はいざつて前へ出るのと、立つて二人のところへ戻ると、笑つて上使の方へ行くのと、三段の大騒ぎが、少し長過ぎた。「額を砂に」で胸に手を當て、「すり入れ／＼」で拜み、「三拜なして」で平伏する。

舟に乗る件で、その極度の悦びを現はす型として、千鳥を加へて四人が一行に連つて、少し踊る氣味に舟の方へ歩むがあるが、今度のはもう少し合理的にはなつてゐて、俊寛を康頼が

援け、少將が千鳥の手をひいてつゞくが、古い型の方が面白さうである。悲劇の發端に此の興味本位の表現を持つて來たのが、喜びから悲しみへの變り目への効果を強めてゐる。従つて、これは單純な遊びではなく、十分計算せられた演出で、決して斥くべき型ではない。

瀬尾が千鳥をとがめるので、「流人は一致、我々も歸るまじ」とストライキを始める件は、美しい協同精神のあらはれで、原作を読んでも感動させられる一節である。今度は「流人は一體」といふが、「一致」の方が言葉もひきしまつてゐるし、意味も強い。昔は茲で、俊寛が中央に高く、千鳥が前に低く、二人が両側に、貝の形に座する型が行はれたさうだが、今日ではかゝる遊戯は捨てられて當然である。今度は、俊寛が康頼少將の腕をかゝへて三人並んで坐

り、千鳥は少將の膝にすがすが、これでは俊寛がリーダー格で、若し二人の腕をとらへて居なければ、二人ともさつさと裏切つて舟へ乗りさうで、協同「一致」の氣持が薄くなる。吉右衛門は四人一緒にかたまるといふ、前述の貝の型を脱化した形を見せたが、無形式ではあるがこちらの方がよかつた。こゝでは瀬尾の「そりや役人の我儘」「慈悲も情けも」「すべて見ぬふり」等の科白があり、後の「あうむがへし」の伏線となる。これは官僚主義を諷刺してゐて面白い。優れた歌舞伎劇の創作である。茲で東屋が討たれと知つて俊寛は驚くが、それが瀬尾の憎々しさの影になつて、後段の伏線として残されるのは、近松の心憎い作意である。他に娘が行方知れずになつたなどいふ入れ事をするのもあるが、今度は省いて居り、それが東屋悲劇として

俊寛悲劇を見て行く意圖を貫く限、正しくもある。茲で吉之亟の瀬尾は、千鳥をあてゝ、大芝居をして入るが、あまり好成績ではない。

訥升の千鳥のクドキは「泣わめき」「のせおれ」といふやうな情熱がなく、形式的な動きに墮して居る。高い文化とよりよき人間への憧憬を持つ、若き愛すべき千鳥の姿は何處にも見られない。殊に「簑虫のやうな姿を、もとの花の姿にして」で、両袖を前で揃へて、自分の姿を見たのは、自分を花の姿にすると考へてゐるやうで、滑稽だ。これは少將をもとの花の姿にするの意で、訥升の解釋だと、千鳥はもと殿上人であつたことになる。無智の極みである。「もとの」といふ言葉を考へなかつたせいで、「お姿」といはないのは、夫に對する親しさからと、蟬らしい言葉づかひであるのと、此の二つ

に起因すると考へなければいけない。

千鳥が死なうとするのを、俊寛が出て來てとめる。原作では「是船にのせて京へやる」とあるところ、八百藏は「こなたは舟にのせてやる」といふが、激しい決意が傳はらぬ。茲は「のせてやる、く、のせてやるわいの」といふのが定式で、それも一度目は強く、二度目は弱く、三度目はきつぱりといふことになつてゐる。俊寛は、妻への戀を失つて都へ歸り度くなくなつてゐるので、今一つの人間的な、文化的な、都の生活への憧れは失つてゐるのではない。唯、より若き世代、より多數の人間の幸福の爲に、都を捨てようとしたままである。従つて、最初の「のせてやる」は第一の希望を失つた心の決意であり、第二の「のせてやる」は文化への憧れに心鈍つた表現であり、第三の

は眞の人間的な氣持から言ふ最も積極的な「のせてやる」なのである。私はこの演出を取りたし。

自分の妻の死を物語つて「斬られしとや」を「斬られたといふではないか」といふのはあまりにも散文的であり過ぎた。然し、俊寛の強い戀情と失望とを物語る「何樂しみに我ひとり京の月花見たうもない」を、居所の上手から下手むきに坐つて、ちつと正面の方へ見込んで行つて、きつぱりといふのは、妻への愛着を明確にしてゐて、よい。

千鳥が逃げかけるのを、無理に手をひいて下手へ行き、瀬尾を呼び出すが、こゝで「瀬尾様へ申し上げます」の「瀬尾」だけを強くいふ昔の型を用ひないのは、よい。瀬尾がならぬといふので、「そこがお慈悲」と手をつくが、「足蹴

にどうと」蹴仆されて、仰むけにたはれ、「そこを何とぞ」と寄るのを、「くどい」と顔つきつけられ、後に腰をつき、千鳥泣き伏し、瀬尾正面きり、俊寛はちつと睨みつけ、反抗意識を燃すが、次第にうつむく。やがて、異常な決心の面持で、ぢり／＼と顔を上げ、左手をついてにぢりより、「お慈悲でござる」といひ、両手で拜み、も一度「お願ひ」といひつゝ拜み、右手で瀬尾の大刀を抜き取つて、右肩を斬り、後居に仆れる。(但し、二度目に見た時は、何もいはずに片手おがみに前へ出て、右手で大刀をぬき、斬りつけた。この方が簡潔でよい。両手で拜む方が瀬尾の油斷の隙をうかゞふこともなるが、急いで斬る方が油斷してゐるとも言へる以上、早い方が好ましい。)

俊寛が瀬尾の大刀を取るべきか、指添を取る

べきか、については議論の分れるところである。俊寛が小で、瀬尾が大の方が、立廻りの見得が美しいといふやうな遊戯論は一應別問題として、大刀支持者は、俊寛は弱いことから、敵の最大の武器を取るのだと言ひ、小刀支持者は、瀬尾程のものが大刀を取られる筈がなく、又大刀は抜き難く、小刀は抜き易いし、その上小刀の方が非力の俊寛には扱ひ易いし、おまけに一刀で手負にさせるのだから、後は小刀で充分だといふ。然し、小刀支持論も決定的ではなし、大刀支持論の論據も有力である以上、原作の指定に従つて、俊寛が大刀を取るのがよからう。八百藏は大刀を取つてゐる。立廻りに千鳥がからむが、これも歌舞伎の遊戯で、人間俊寛と制度瀬尾との死闘でありたい。立廻りは、刀を落したり、いろ／＼あつて、あまり面白くない。

小刀を瀬尾が千鳥に噛みつかれて落すのが、後に俊寛がひろつてとゞめを刺す手順となつてゐる。「さし出たらば恨むぞ」の思ひやりあるせりふの省略は心得ぬ。「あうむがへし」も立廻りながら言ふので、あまり面白くない。

俊寛がとゞめを刺さうとするのを、丹左衛門がとめると、やかましい「鬼界ヶ島」になる。茲は古い型で、甘輝見得を流用して、右に刀をつき左で髯を引張つて見得をするところである。ところが最近では甘輝見得を用ひることは間違ひだとの議論が有力になり、吉右衛門はシヨボ／＼と髯をかきむしつてゐたし、八百藏は、「改めて今」で正面をきり、「チン／＼」で、右手に刀を持つたまゝ、両手を入れ違へて、右手を上へ身體をまくやうな形をし、「鬼界ヶ島の」で、立てた左膝を次第に崩しつゝ、両手を

大きくひろげて、次第にうしろむきになつて行く、左膝がのびきつて、まうしろむきになると、くるりと一つ廻つて、左足を出し、「流人となれば」で、右手の刀を下へ突き、左手を添へ、うつむいて自分の身體を見る。この前半では、後姿の若さの缺點はあつても、鬼界ヶ島の大きさを表現して面白いのだが、後半で内省的に、見すばらしい自分をふりかへらせるのは感心出来ない。

一體、此の個所ほど、俊寛が英雄的な氣持になるところはないのである。自己を犠牲としたことを以て意氣軒昂たるものがあるのは、茲だけである。他のところには、絶えず自分の氣持を押へやうとする内省や、一大事を遂行しようとする緊張と危惧やが、つきまとつてゐる譯で、瀬尾に斬りつけやうとするところも、千

鳥を救つてやらうと決心するところも、後段の「弘誓の舟」の件も、どれも、英雄的な氣持からは遠い。ところが、少くとも此の個所では、自分一人が島へ残るといふ重大宣言をするところであるから、そこに少しでも内省的な氣持があつては、そんな困難な斷言は不可能な譯で、俊寛につきまとふ自意識やインテリジェンスは、此の時に限り忘れられ、少くとも忘れようと自分の心に言ひきかせ、いはゞ氣持の上でお芝居をさへしてゐるところであるから、大いにヒロイックであつて然るべきで、八百藏のやうに、自分のみすばらしい流人姿を見るやうでは、こんな重大決心は表明出来ない筈である。従つて、茲へ英雄甘輝の「われも唐土稀代の甘輝」たる所以を表現する甘輝見得を流用したことは、非常に優れた表現といはざるを得ない。甘輝見得

絶對支持を表明する所以である。

「瀬尾請取れ怨みの刃」は下手からにぢりよつて、左手を瀬尾にかけて突くと、横に仆れる。

木谷蓬吟氏は茲で清盛に對する怨みの氣持をも籠めてゐなければならぬと言つたさうだが、私も清盛への怨みの氣持を表現しなければならぬと思ふ。いくら思つてゐても、それが演技として現はされねば何にもならぬ。即ち、最初は瀬尾を見てぐつと刺すが、次に向ふを睨んで二刀三刀と挟るのである。これは原作の「三刀四刀しゝぎる引きる」の氣持に通ずる譯で、支配階級一般への、封建社會一般への、人間性の抗議として受取らるべき箇所であらう。従つて、八百藏の表現は弱きに失したといへる。

千鳥が立つのを止めて、その手を取り、「三惡道」のせりふをきつぱり言ひ、「弘誓の舟」

を床に取らし、手を放して、向ふを見、「浮世の舟には」をせりふで言ひ、坐り、「のぞみは」で、今迄千鳥の方へむいてゐたのを、正面むき、「ない」と、自分に言ひきかせるやうに言ふのは、非常によい。茲は興奮がゆるんで、ややともすれば決心が鈍らうとするのを、引立たせるために後生のことを言ひ出し、強ひて都への心を諦めさせ、妻への懷舊と、若き二人への人間愛に身を殺さうと、自分の氣持を無理に押へるところであるから、「のぞみなし」は弱々しく言ふべきところなのだ。此の邊でヒロイックにならなかつたのは正しい。

最後の送りは、餘り成功であるとはいへない。その原因は、下手へ舟を出したゝめ、觀客席が海にならず、恒に下手へ向つて叫び、花道へかゝつても、國際劇場の花道が正面へむいてゐ

ず、下手よりであるため、正面をきることが出来ず、吉右衛門の俊寛が直接に観客に呼びかけ俊寛の文化からも人間からも隔絶せられた苦惱を、直接に現代人の、現段階に於ける苦惱にまで置き換へた演技を再現出来ず、観客を主観的な興奮の波にまで、而も正當に、捲き込むことが出来ず、俊寛の苦惱が、單に俊寛の苦惱たるにとどまつたからである。吉右衛門のは歌舞伎の現代化のよき例であるに反し、東屋戀愛の一線を追求して來た八百藏が、最後に失敗したのは残念であつた。今度は正當な劇場で、上手へ舟を出して見せて貰ひたいと切望する。

勘彌の丹左衛門が「扇を上げ」でスンと泣いて横をむいたのは、いゝ氣なものだなの感を深くした。舟が引込むと、纜が残る。「追手の風」で立上り、「力無く」で踏んで倒れる。纜を追

ひ、「島がくれ」で攔んで、引張り、強くひかれて放し、よろめき、ふみとどまり、最初のオーイになり、舟からも返事が聞える。「見えつかくれつ」で下つて來て、岩に當り、廻り、「汐ぐもり」で岩につかまつて下手へ見込む。そこでオーイといふが、次第に返事が聞えなくなり、耳に手をあてゝ聞くが、花道の横へ舟の遠見を出すと、吹くやうにオーイと言ひ、身をふるはせ、両手を舉げて叫ぶが、やがて手で顔を押へて岩の邊まで歸ると、「思ひきつても」になり、花道まで來、「凡夫心」で浪布ひきよせ、それに押されて次第にうしろむきになり、首だけ揚幕の方へむけて、舞臺へ押し戻され、又、一寸行きかけて、絶望のオーイを叫ぶ。この間に道具廻して、岩を正面に押し出す。これが最初に述べた不合理を合理化する點である。「岸の高

み」でとん／＼下り、「かけ上り」で向ふを小手をかざし見、見えぬ心で、「つま立て」で坂にかゝる。「ふしまろび」で蔦をとり、一寸おこつて、つかまつて引張る。淨瑠璃の間に岩の頂指して上り、その間に岩の鼻を正面へ廻す。そこで一度揚幕の方を見、「友千鳥」で頂へ上り切り、向ふの方、舟をすかして見て、オ、と前へ出て、「イ、イ、イ、イ、」で、小手をまはして、前へ出し、オーイになるが、この手先の廻し方が、しなを作り過ぎて、迫眞性を缺いた。吉右衛門はまつすぐに向ふへのびるやうにして招いたので、よかつた。立上つて、「幾重の袖」で松の木のところへ來、「や」で枝につかまつて伸び上ると、枝が折れて轉び、暫くあつて、岩鼻へ出て、両手をひろげて差しあげ、口を開けて向ふを目を見開いて見るが、

小手先を次第にゆるめて、腕を下げて行かないから、舟を見送つて俊寛が萬歳を絶叫してゐるやうで可笑しかつた。尤も二度目には、轉んで、起上ると、岩鼻へ両手を突いて向ふを見込んで幕になつた。この方がいいが、その時、吉右衛門は、左手は岩に突いてゐるが、右手は岩から少し前へ出して、次第にガラリと下げて行つたのが、最後の希望を掴むやうで、哀れでもあり、水平線の彼方へ投げた茫然自失の瞳と相俟つて、共感の深い孤獨感を味はせてくれた。これは忘れられぬ名演技であつた。八百藏にも此の空虚を掴まうとする心を、この孤獨感と虚無感とを、表現して貰ひたかつた。吉右衛門では、纔を追ふ足取と、「思ひ切つても凡夫心」で、とぼ／＼と舞臺中央奥へ歩みつゝ、二三度身體を横に振り、ついに諦めきれず、花道へ驅

け戻る所と、この二箇所が優れて居た。

要するに八百藏の俊寛は、折角面白い狙ひを掴みながら、劇場の不備と、演出の齟齬とから、遂に吉右衛門に及ばなかつた。然し、あの悪條件を以てすれば、何人と雖も十全の成功は望み得ないであらうし、凡百の俳優は到底八百藏の狙ひをすら理解し得ないであつたらう。正常な劇場に於ける八百藏の歌舞伎再検討に期待する。

第七劇評集正誤表

頁	段	行	誤	正
4	下	16	零細農耕と	零細農耕と
22	下	8	に於ける	に於ける」
51	上	7	宴席藝人	寄席藝人
54	下	14	文樂地元	文樂地方

詩 夜汽車

私の前の座席には
豚のやうな男が来て
十一月の涼風に
ほてつた顔をさらし
腹の底で鼾をかいて
富士なりの唇の
裾野に泡をためたのから
乾いた齒を二枚のぞかせ
戦死したやうに御安眠
スチームのたのしい車中
私ひとりがかぜをひく
——モラル——
人間は豚にかなはない

古 靴 の 堀 川

文 樂 座 十 月 興 行

今回、樋口吾笑氏の經營にかゝる、明治三十二年三月創刊以來三十餘年を閲する「淨瑠璃雜誌」が、從來の編輯方針を一擲せられ、淨曲批評の最高權威たらしむるとの目標の下に、同人制度を採用せられるに當つて、私もその末席を汚すの榮を辱うしたのであるが、その十一月號に於て、同人たる太宰施門先生、森下辰之助氏、鴻池幸武氏と共に、文樂十月興行を合評に迄取上げ、その席上相當詳しく私の意見も述べて置いたので、茲で改めて再論するの愚は避けることにする。因に申し上げるが、樋口氏は父

子二代に亘つて「淨瑠璃雜誌」の經營に傾倒せられ、種々の誤解や迫害を受けつゝ、遂に物質的に恵まれることなく、今日まで淨曲界のため力を致され、今後も又全生命を捧げて盡力せられんとして居られるので、私共はこの古稀に近き大先輩の報はれること少きを恨むものである。願はくば有縁の人にして、淨曲に興味を寄せられる方は、一人も多く「淨瑠璃雜誌」の愛讀者となられんことを。十一月號には合評會の他、鴻池氏、中野孝一氏、太宰先生等の玉稿が掲載せられる筈で、それ々々斯界の高峰たる、

論を俟たぬ。猶、「淨瑠璃雜誌」の定價は、一冊四十錢、六冊一圓八拾錢、十二冊三圓他に郵税一錢宛で、前金、郵券代用可、振替口座大阪二三九二八番、發行所は大阪市西成區千本通二丁目三二、浪花名物淨瑠璃雜誌社である。

ところで、古靱太夫の堀川猿廻しも合評會で觸れては置いたのであるが、何分長時間に亘る談話で疲勞してゐた上に、時間も切迫して來てゐたので、大分端折つたところもあり、又言ひ足りぬところもあり、一方そのやうな取扱ひをするにはあまりに多くの問題を含んだ堀川でもあつたので、この藝題に限り、重複を厭はず取り上げることにする。どうか「淨瑠璃雜誌」と併讀して頂きたい。

ところで、今回の堀川で最も問題になるのは、結局殆ど全部原作に據つたといふ點で、この點

が賛否の分れる所以であらう。今一步嚴密に言へば、原作に據ると共に、更に原作を添削したのである。一體、改作せられたものを原作に還すのは、一、改作せられてはあるが、原作通り語つても、一向差支えないこと、二、原作通り語つた方がより正しい表現をなしうること、三、原作通りでも、改作とは別の意味であつても、何ら矛盾を生じないこと、の三つの場合が考へられる譯で、又、原作を添削することは、一、原作通りでは矛盾を生ずる場合、二、原作に見られる遊戲的分子を排する場合、三、古典を現代人の血肉とするために一定の方向づけをなす場合、と此の三つの場合が考へられ、これらのことは、古典を取上げる時には必ず考ふべきことであると共に、殊に新劇などが古典劇を取上げる場合には、恒に考慮せられてゐる點で、至極

正當な方法だと言はねばならぬ。唯、問題になるのは、その原作還元又は添削の方法が、正しい方向になされたか否かで、これは古靱太夫の堀川の場合には、遊戯的分子の芟除と人間性への追求といふ立場から、大體正しい方向になされてゐると言ひ得よう。同時に、この立場が、古靱太夫の淨瑠璃が現代人の氣持にピッタリ来る所以を形成するものだ、とも言ひ得る。古靱太夫の場合によく言はれる、技巧のうまさとか、音づかひの妙とかいふことも、その表現内容から切離して、云々さるべきではない。技巧なくして表現はないのである。淨瑠璃でよく賞される表現の素朴さや、所謂大きさも、單に無技巧や無内容の同義語であつてはならぬ。それは、歌舞伎の腹藝と同じく、全表現内容を、分析的ではなく、生きた全體として、有機的

に、リアリズムの線に沿つて、表現せよとの謂である。それは例へば津太夫や大隅太夫の如き、否、今日の文樂の太夫の内古靱太夫を除く全部の如き、表現にまで至らざる無技巧を指すものではなく、より高次の、技巧を通じての、無技巧を指すもので、漸く古靱太夫の至らんとしてゐる境地でもある。

肝腎の批評がどこかへ飛びさうだが、最初の枕から、音づかひのうまさにはき入れられる。最初の原作還元は「おつる様さぞまちどほにあらうなア」の「さぞ」の省略である。これは前述の改作の理由中、「一」に屬するものゝやうに思はれさうだが、私は「二」即ち「より正しい表現」のための還元であると思ふ。「さぞ待遠にあらうなア」といふと、どこか別のところに居て、それが出て來て、今までまたせて退屈

だつたらうの意味になり、例へば文樂の人形のやうに、おつるが藥を煎じてまつてゐるところへ、婆が上手部屋から出て來る事になる。ところがたゞ「待遠にあらうなア」だと、一つ所に居るのだが、別の仕事をしてゐて、まあ世間話位はしてゐるのだが、肝腎の稽古は留守になつて、仕事が片づかず、またせましたね、位の意味になつて來る。此の時婆は澁團扇を持つて、藥を煎するために風爐の下を煽いでゐたので、枕のデリケートな縁語を味讀するとよく分る。「氣もつれを、保養がてらの藥風爐、あふぐも我を澁團扇、目さへ不自由な暮しなり」を解釋すれば、まア氣もつれを保養の藥のつもりで三味線指南をしてゐるのだが、自分で今藥風呂を煽いでゐる、ところが目も不自由なやうに、貧乏神の澁團扇の例に洩れず、内輪は火の車の暮

しをしてゐる、といふのである。この内から、さしあつての舞臺の狀況を指摘すれば、盲の婆が自分でせつせと藥を煎じて、七輪を煽いでゐるといふ淋しい情景だけで、その途中でおつるが尋ねて來たので、待たしておいて藥をしかけてゐる、その横でおつるは退屈して三味線をいじつてゐる、そこで氣配に氣づいて、「おつる様、待遠にあらうなア」と素直に活しかけるので、「さぞ」などは全く無用である。それから今一つ、お俊が奥にかくれて居るから、他人を獨りでおいて、若しのぞかれては困るから、恒にそばについて、そらさぬやうにすることも考へられる。要するに、恐らく若い人形遣ひの功名心から作り上げられた、現在のおつるが藥を煎じたりする舞臺像から逆輸入せられた「さぞ」を排すべき、勿論である。こんな小まつち

やくれた娘は實在し得ない。枕を婆に返還せんとする古靱の意圖は、今回も人形によつて無慘にも蹂躪せられてゐる。堀川の生命を傷つけ、遊戲氣分を横溢させるのは、人形の罪である。殊に古靱太夫の眞面目な、人間性の琴線に觸れる堀川にあつては、此の人形は許されない。お俊を案じ、暮しを考へ、こと／＼と藥を煮る婆に、先づ堀川を返還すべきである。

「琴三味線の指南屋」の「の」を省くのも、原作への還元であるが、この時、「の」一つ語れるだけの間を置いて語るのは、今一つ工夫が足りないと思はれる。

「女肌」は單なる二上り歌としては表現せられない。あくまでも娘と婆と、二人の掛合として語り分けられる。これを歌とすることが、堀川を派手な物との考へを植えつけ、安易に遊戲

的に扱はしむる所以で、古靱太夫の取つた態度は正しい。この哀艶さが、同時に堀川の位を決定するもので、あくまでも劇全體に象徴的な艶と暗さとを與へるものでなくてはならぬ。娘の部分が悪く寫實に歌つたりしては打毀しである。娘の音聲の艶と婆の音遣の暗さ、これが一段を象徵するやうに、古靱太夫は語る。「戀といふ字」と「どこへ取つく」の對比など、その意味で特に優れてゐる。この一段をフシの面白さと前受とだけで語つた永年の習慣は、人形にその惡影響を残してゐて、おつるの見世物的演技は不愉快至極である。これは婆が奥むき、娘が屋臺端で後向にでも坐つて、向ひあつて稽古するのでありたい。人形であるが故に、淨瑠璃とは無關係に、いつでも同じことをして居ればよいのであつては困る。他の太夫の、聞かせ物

堀川でなら、いくらでも見せ物演技をすればよい。古靱太夫の堀川ではくれぐれも困る。

「ア、イエ／＼それではとんと聲にしほれないわいな」は、原作は「イエ／＼しほれない」となつてゐるが、古靱は折衷して「イエイエそれで聲にしほれない」としてゐる。婆と娘とが對座してゐるのに、「とんと」とか「わいな」とかは仰山すぎよう。然し原作の「イエ／＼しほれない」の方がより正しい、といふのは、毎日稽古してゐて、同じやうな注意ばかりしてゐるのに、一々、「それでは聲に」など言ふ筈がない。「しほれない」とだけいへば十分判る位、おつるは「せい」を出して通つてゐるのである。次回には原作通り語つて貰ひたい。それから、これは清六の責任だと思ふが、「しほれない」から三味線にかゝるところで、

「わいの」を語るだけの間を置いた。これでは「わいの」省略の意味を成さない。

「そこ迄」は原作通り一回しか語らぬ。「ないぞへ」の「ぞへ」も略する。より自然な方法でもあり、淨瑠璃の品も高く、婆が追従がましくなくなり、後の義理固い性格と一脈通じて來る。

「又明日」を娘の地合として語つたのは間違ひである。原作の指定は地であるから、「又明日」を娘の詞で語るのは面白くない。まして、「御師匠様、オオ、又明日」と娘と婆と二人の詞として語るのは、改悪といふ他はない。津太夫は「オオ、又明日」と婆の詞で語るが、嚴密には婆の地合で語るべきである。これは娘の地合とも解し得るといふ人もあるが、それは「しほ」といふ言葉に注意しない解釋で、娘が自分

でいふのを「しほ」としてとは考へられない。他人がいふので、はじめてその「しほ」に、と「しほ」の語が生きて來るのである。又、「又明日といふしほに」を全部省略する人もあるが、それは此の文章の典據を知らないやり方で、これは萬葉集の「わかのうらにしほみちくればかたをなみあしべをさして田鶴なきわたる」から出たものと知るべきである。

次は與次郎の戻りであるが、一體に古鞆は、菊五郎と同様に、與次郎を律氣で正直な臆病者として語つてゐるやうで、阿呆らしく語るあの馬鹿騒ぎは殆どない。此の戻りなども、節付の關係で騒々しくなり克ちであるが、古鞆の意圖は「油斷なき」を輕くいなすやうに語る點からも覗へる。

「イヤノウ與次郎」以下の婆の言葉は少し唐

突であるやうに思はれる。然しこれは、婆が前から考へて、いつか言はうと思つてゐたことで、「今日も一日考へた揚句が、顔を見た途端に、一見唐突に、言ひ出すのだと考へればよい。此の言葉が何日も繰返されてゐる繰言や愚痴ではないことは、與次郎がすっかり狼狽して、口から出まかせを言ひ、收拾がつかなくなつてゐる次の文句からも察せられる。毎日の愚痴ならば、もつと上手な嘘がつけた筈で、「幸ひな隠居所」とか「鮮屋へ卸賣」とか云つて、下手な嘘にわれながら狼狽へて、「まだ〳〵氣の毒なは」など、考へ考へ、嘘の上塗をしない筈である。與次郎を馬鹿のやうに語る解釋が、この邊の文句から出たとすれば、義太夫語りの頭の低さは明白で、「母に案じをかけさせぬ」與次郎の氣持（孝行な而も十分封建的な）を辨へぬも

甚だしい。古靱太夫はさすがに茲を下手の思案風に語り、妙に弾んでは語らなかつた。「雪か、アー、花か」といふやうな、考へながら嘘をつくといふ表現がそれである。「まーだー、まーだー、（こゝで思ひつく間）まだ／＼」と考へて、急に思ひつく表現もそれである。但し、人形の興次郎は、今回の玉藏に限らず、榮三でも不十分である。即ち、婆の文句の内、藥を溫めて、「身をくやみたるむせびなき」で、それを茶碗へ注ぎ、而もむせる前に持つて行くので、如何にも、又始まつた、しまひには泣いてむせるだらう、先手廻しに藥を持つて行つてやれ、といふ風に見えて面白くない。殊に玉藏が、「幸ひな……」以下足拍子をふむのは、如何にも弾んだ表現で、いけない。

猶、この婆の文句は、よい節がついても居る

が、かなり突込んで語るべきだと思ふ、けれど「母ではなうて子供のためには苛責の鬼と思はるゝ」とは、封建的な身分關係の矛盾の一斷面に氣づき、子供を犠牲にせねばならぬ自己の存在を嘆くので、この社會制度の缺陷を直覺し得る生活に裏付けられた人間的な氣質の閃きが、テーゼとなつて、一見母性愛の裏付を持つてゐるやうで、若い二人の戀愛を義理としか見ることが出來ず、眞實を教へてゐるやうで、その實は、封建的な家庭に於ける親對子の從屬關係、親孝行のために總てを捨てよとする義理を、かへつて強制する「可愛さあまる親心」の件の、反テーゼを通じて、「可愛い我子を心中に合點してやる親心」の人間的眞實へ到る、婆の興味深い性格表現への、一つの重大なる劇的モチーフであるからである。換言すれば、この件を輕

視しては、堀川の婆は全く語れず、お俊傳兵衛の戀愛に對する婆の氣持の前後の變化は説明不足となり、ひいては、作者の、封建制度下の戀愛譚美、心中肯定が半ば以上行衛不明となるからである。けだし、封建的な階級節度、身分關係の下に在つては、一般人に取つて、戀愛のものがほとんど唯一の人間完成の途であり、而も心中のみが、諸制度に抗爭して戀愛を完成するための、残された唯一の途であつたことにまでも思ひ及ぶべきである。(猶、以下の行文に於て、原作還元の點を一々のべてゐたのでは際限がないから、特に意義のある場合の他は、ふれないことにする)

「門の戸はかけて有」を「あり」と語る。一般には「ある」と語る。「あり」の方が、「(従つて)見る人も聞く人もない」との意味になり、

理屈つぽく、ひいては、與次郎が伶俐になる。微細な點だが、與次郎の性格描寫の修正の上からは、かなり重要であらう。「殺し手はサ殺し手は」と、不注意に大きく云はず、一度だけ「殺し手は」と云ひ、「わがみの客の」を二度にひそめて云ひ、分別ある人物として語つてゐるのもよい。「天命遁れず」をあまり張らず、「天」だけを少し張る氣味位でいふのもよい。「あひ方の女郎はおしゆんハハハと云ふ事を」と、少し震へていふ。「行衛が知れぬ」とをきつぱり語る。「ヒョ／＼／＼評判」と震へて。そして「びく／＼」は普通に言ふ。つまり「びく／＼」といふやうなことがいへるときは、もう少し落着いてゐるので、びく／＼する氣持は、むしろ普通の言葉の間に現はれるとの考へで、正しい表現である。「心もとなさ」の邊、いふし

銀をかけたやうな表現、さすがにうまい、といふより他はない。此の件、文五郎の表現、二度とも違つてゐた。

婆の反テーゼの文句は、「袖乞ひ物貰ひ」を少し憂ひで語る位で、全體にさらつとしてゐる。

「年寄りの此の母に」を、原作に従つて「此のばばに」と語る。「此のばば」の方が、調子は強くなるが、「可愛さあまる親心」とある通り、娘を叱るところだけに、このまあ年寄つた年寄に、位の強さはあつてよいところだ。原作に従ふことに賛成する。但、古靱は「ばば」をつゝこまずに軽く語つてゐた。なるく母性愛を中心にして語り、パロディ風に語ることを特に目的としてゐない以上、妙にいちぐね悪く語るのはリアリズムにも反する所以で、古靱の語り口は適正といふの他はない。

「今母の云はるゝ通り」の「母」を「はぢや」と語るのも、猿廻しの言葉としてはよいであらう。「すきのめしさへ」の次で、咽につかへるところを語るが、これは少し人形への義理の立て過ぎであらう。猶、いつもながら、人形が正面むいて飯を喰ふので、悪落が來て困る。あれは上手へむいて、おしゆんの話を聞きながら喰べることに改めたい。さうすれば、おしゆんにものをいふ時だけ、首を横にむけたりする不自然さもなく、又おしゆんのサハリの「品よう譯の立つやうに」で、思はずうむ／＼とうなづく、思ひやりの深さを示す菊五郎の好演技（前の「お俊が心根を思ひやり」と通ずる）を取入れることも出来るであらう。

お俊のサハリの、妙に内向したやうな表現は、古靱の獨壇場であらう。「殊に又」のくすんだ

音遣ひ、「ツイ」を普通に言ふ皮肉さ、「深い譯でも」の、感情高潮から、少し押へるやうな表現、「里の恥辱」の抑壓しきれない感情の表現から、「とても末の」の再び内向する表現、非常に面白い。原作通り「わしや得心をさせまして」と語る。「憎し悪し」のいれごがある、妙に養度胸があつて、平氣で出鱈目をいふことになり、おしゆんに同情出來なくなる。原作の方がよい。「品よう譯の立つやうに」のところを兄にいひかける菊五郎流の解釋が面白いことを、人形に關する一助言として書き加へておかう。

「去にがけの駄賃馬で踏殺し」の文句が、與次郎を馬鹿と見る根據の一つになつてゐるらしいが、これは「双蝶々」の「七生も八升も一斗までの」と同様、生活環境に起因する言葉、無

智が生んだ言葉、と見てよいのだと思ふ。「どきますす」を「どーきーまーす」と語らず、素直に語るのもよい。「御合點の行くやうに」を、母へ言ふ心で、やさしく話しかけるやうに語るに至つては、古軼なるかな、と感服の他はない。

「暫し此の世……露涙」までの感情表出は適確で、音づかひのうまさと共に、いつもながら感心させられる。こゝで文五郎のおしゆんは何もせず、ごろりと横になつたまゝなのは、不必要な個所ではうごきまはる人に似合はぬ不手際である。

傳兵衛の出は「しよんぼりと」の情趣など、例によつてよく語れてゐた。榮三の傳兵衛は「さなる合圖」で戸を叩くと、すぐ横幕のところまで下つて居るのは、若し中から與次郎が聞きつけて出て來たり、或ひは張込んでゐる役人が出

て來たりした時に、すぐ逃げられるやうにとの心を、もう一つは「戸口のかげがね表にも、おしゆんぢやないか、傳兵衛さん」の手順が、すぐ戸口に立つてゐては、おしゆんの方は傳兵衛が來たと分つてゐるに反し、傳兵衛はすぐお俊とは判らぬから、「傳兵衛さん、おしゆん」の順序にならねばいけない譯であるので、それを避けるために、遠くへ立つてゐると、おしゆんは戸を開けるが誰も居ないので、方々見廻してゐると、傳兵衛は戸口へ出たのがおしゆんであるとすぐ判るので、「おしゆんぢやないか、傳兵衛さん」の順序が生きて來る、と考へたのと、この二つからであらう。更に、さうすれば、「表にも」の次の合が、おしゆんが傳兵衛をさがす間と、傳兵衛がおしゆんをすかして見る間と、この二つにあてはまる事にもなる。然し、此の

手順も、お俊が戸を開けてから「お俊ぢやないか」になることを前提とした限に於て、正しいので、更に原作をよく讀めば、戸を開けたならば、「十五夜の月」がお俊の顔に映じて、又傳兵衛の姿を照し出して、榮三の解釋を以てしても、猶且「ぢやないか」を十分には生かしきれぬことにならう。これは原作を讀みきつてゐないからである。「あきかぬる戸口のかげがね」だから、戸をあけない内に「お俊ぢやないか、傳兵衛さん」になるのである。戸が閉つて顔が見えないから、「ぢやないか」も生き、「傳兵衛さん」を外へきこえるやうに大きい聲で云はねばならぬから、與次郎が目を醒すことになるので、戸が開いてゐれば、ひそくと云ふから、與次郎は目を醒さない。従つて三味線の合は、お俊と傳兵衛との内と外とでのさぐりあひなの

である。「おきるとあける」で戸が開くので、出ようとするお俊と、思はず入らうとする傳兵衛との「袖のふり合せ」となるのである、原作通り演じて欲しいものだ。

「無理に引込み取りちがへ」は、原作に據つて「無理に引込む取りちがへ」と語られる。これは勿論原作が正しい。前者だと「取りちがへ無理に引込み」でないといけないからだ。尤も、古靱太夫は以前には「取りちがへ」を動詞として考へたので、「無理に引込む。取りちがへ」と、無理な語り方をし、「取りちがへ」のアクセントも間違つてゐたが、今度は名詞として考へ、アクセントも正しくなつてゐる。

「いふもがた／＼……そんなことくふおれぢやないわい」を省略してゐる。此の種の削除は他にもある。「母者人どうやら……偽り書き残

し参らせ候」も省略せられてゐる。削除の中心となつてゐるのは、與次郎の騒々しさである。

即ち、與次郎の受持つ悲劇の倍音的な役割の埒を越えるところは、總て削られたと考へてよい。

これは古靱の堀川の特色で、舊道徳たる婆の敗退と、若き世代たるおしゆんの勝利とを中心に描かれ、遊戲的な分子を背つて主役に祭り込まれた與次郎は、その不當な地位を追はれて、本來の傍役へ廻つてゐる。婆の心境の、おしゆんの氣持の、悲劇的な境遇の、その都度々々に於ける倍音の役目以外に、與次郎の役割はあり得ない。

榮三の傳兵衛は、引込まれると、他の人だとうづくまつて震へたりするが、彼は正面むいて立つてゐる。「うろ／＼」の邊で坐り、婆の「他に同類でも」で困惑の様子でうつむく。この方

が性根は正しい。「おしゆん、ふるふことはない」にとらはれて、傳兵衛が震へたりするのだが、この時、母はまだ傳兵衛によくさはつて居らず、「ふるふことはない」とは「恐いことはない」位の意味に考へてよい。或ひは母の方が震へてゐるとも考へられる。

「コレ／＼與次郎」の「コレ／＼」は不安な氣持を現はす。「コリヤヤイ、コリヤヤイ」の最初の「コリヤ」は震へて語る。「コリヤコリヤ傳兵衛」は「コリヤ、コリヤ傳兵衛」とは語らず、つゞけて語る。

榮三の傳兵衛は、「嘸ぞ腹が立たう」の邊りで、頬かむりを取つて、折つて襟に卷く。これは後段の「泣く目を拭ひ」で使ふ以外に何等の意義も認められない。

「目にたまる」をじつくりと一杯に語つて、

一寸切つて、「涙を拂ひ」を短くつめて語る。これは、「目にたまる」で本當に涙が滲む實感があつてよかつた。つまり、退狀をつきつけられるので、思はず無念の涙がじつと湧く、それを拂ふ心で語る。他の太夫だと「涙」に中心を置いて語るから、前から溜つてゐるカスのやうな涙を、目やにでも取るやうに、拂ふかの如く聞える。古靱が「溜る」に中心を置いて語るのは、いき／＼した語り口で、この邊が古靱の淨瑠璃の魅力の本體の一つであらう。

「コレ、コレ與次郎」と、臆病で、うろたへて、少しぼうつとなつてゐる與次郎に注意を促す語り方も面白い。「きくことは祐、ヤナニ無筆ぢやないわい」は語つてゐる。書置の件の省略は前述の通り。「根を尋ねれば」などいふ、三百代言的な挿入句を省略したのは當然。

「走り行く妹をむりに四人が」は、原作通り語つてゐるが、これは「走りよる妹をなかに四人が」の方が、シチュエーションの上からは正しいであらう。

クドキは、やゝもすれば捨ばちな言葉のやうに考へられるが、「女の道」とは人間の道であり、戀愛のためには、人間完成のためには（少くとも封建社會の下に於ける）、あらゆる制度道徳にも障碍せられず、「不孝」「惡人」の名をも甘受しようといふ、重大なる決意の宣言であり、その死を懸けた態度が、遂に舊道徳の代表たる母親に、おしゆんの人間追求の理念を義理を辨へた仕方としか理解出来ないところに限界はあるにしても、人間の道を悟らせ、それから再出發した「親の心」を陳述させる大きな契機ともなるクドキであるから、古鞆のしんみりし

た、うはつかない語り口は一應正しいと言はねばならぬ。唯、ヒステリックでない、人間的な意欲の激しさがあれば、申し分がないのだが。

「手強うなつたぞよ、コリヤマア、どうしたらよからうぞ」の「こりや」をうろたへた心ではなく、思案につきた風に、「こりや」とはつきり語り、「マア」の次で一寸スンと泣く、この興次郎切羽のつまつた情味は非常によく、これだけを見ても、古鞆の堀川が如何なる方向へむかつてゐるか判る。

母親の重要な變心は、全曲中最も優れた表現に屬する。前に述べたやうに、母親の意識過程の變化の追求が、堀川を現代へ繋ぐ紐帶であるとする以上、此の婆がよく語られてゐる古鞆の堀川が優れて居り、又一般に古鞆の淨瑠璃が、何かしら現代人の氣持にふれるとせられる理由

の存する所以でもある。

「オ、さうぢや〜」は「オ、さうぢや」と語る。「さうぢや〜」といふと、いかにも弾んで、何かけしかけてゐるやうで可笑しいが、「オ、オ、さうぢや」と語ると、心から自分の非と、おしゆんの主張の正しさを認め、より高次の人間へ婆が進んだことが判然する。「面目ない」も弾んだ、前受を狙つた語り方ではなく「面目ナナイ」と語る。「傳兵衛さんと一緒にコレ」の「の」が非常によく語れた。「一緒に」の「と」娘にしみにみ言つてゐるやうに語つた。「明日は浮名の草双紙」を省略したことは、原作に據つたとはいへ、絶讃に値する。この節付が如何にも遊戯風であることを私は嫌ふ。従つて「おしゆん傳兵衛と」を、例の口先だけの技巧を避けて、すなほに語つたのも、前からの

續き工合から言つて當然だが、よい。尤も、實際問題としては、古靱にあつては「おしゆん傳兵衛と」が先に修正せられ、後にそれから逆作用して、遊戯的な「明日は」が省略せられたらしいが、此の二つの改訂は絶對的な、有機的な關聯があつて、興味深い。「此の世に残つて居る氣はあるまい」は、婆が自分の身の上として泣くやうに語る。

猿廻しの間、榮三の傳兵衛が少し首をひねり加減に、何にもせず、うつむいてゐる間の淋しい感じはたまらなくよい。じつとしてゐて、人形の表情が死なぬ。これは能の方の面扱ひに通ずるものがあるのであらう。これだけで、榮三も六平太万三郎に劣らぬ名人だといへると思つた。河原の段より私は此の方を取る。河原でよかつたのは、駕籠から出て、正面をきり、次に

上手へ顔をむける、そのイキの鋭さだけであつたやうだ。

「なりふりもやつす」のあたりは音づかひや情趣表出がむづかしいと見えて、理想通りに語れたのを聞いたことがない。古軼も茲へ來ると、何か急に力が抜けて、當人があきらめてゐるやうに思はれたのは残念であつた。殊に茲で玉藏の與次郎が足拍子を踏んだのは困る。更に希望を述べれば、有田歌のにぎやかさは何とかならぬものであらうか。茲へ來ると、人間人間と、正面から取組んで來た古軼の主張が全く消えて唯の遊びになつてしまふ。これは幕末の町人に返上しよう。もつと本質的な節付が望ましい。いはゞ昭和的な節付である。文化がデイレックタントの手から解放せられた時代以後の作曲である。

詩心齋橋——痴呆の唄——

Show window のあひだの明るみから
眞紅^{まへ}な犬がわつと飛び出す

Asphalt の pave——の上をちろりちろりと
とぶ鼠が zig-zag に駆けぬける

襟屋の店先の光の盲點には
首のない女の緑色の後姿

Depart——で買った whisky の瓶が
はね出ようとするのを両腕に抱^だいて

時計は一つ宛顔^{づつ}を持つてゐる——
人通りのない雑踏^{わし}の喧しい静寂

愚作「大日向村」

中 座 十 月 興 行

前進座が取上げた最初の國策劇「大日向村」は、全前進座レパトリー中の最惡のものである。舞臺上に氾濫するものは噓偽と煽情との二つの他ない。脚本を掩ふものが噓偽であり、演出演技は、脚本の噓偽を覆ふための煽情に終始してゐる。大體、前進座のレパトリー委員會

は、現實の二重底といふことに氣がつかなくつたらしい。眞の現實の他に政治的現實といふものがあつて、そのあげ底にぶつかつて、本當の底に到達したかのやうに獨り悦んでゐるのが、今日の大日向村公演であつて、この政治的現實

との摩擦の特に激しい移民問題を取上げた時に若し前進座にして頭腦あらば、今日の失敗は既に豫想し得た筈である。

和田傳の原作に對する山川幸世の脚色の態度の安易さには駭目すべきものがある。原作が全體的均衡の中に置いたエピソードは、メロドラマ的本體として前面に押出され、原作に於て重要な地位を占める移民事業遂行途上に於ける他の現實との矛盾争鬭の如きは、單なるメロドラマ性の缺如の故を以て、正當なる計算を以て劇化への努力を致されなかつた爲に、エピソード

自身の持つ眞の意味は歪曲せられ、嘘偽が全演劇に満ち溢れるに至つたのである。

例へば老婆くめの移民團参加も、單に老婆ですら渡滿するといふセンチメンタリズムとヒロイズムとに訴へるだけで、更にそれが政略的に逆用せられて、煽情——移民への盲目的な慫慂——となり終るだけで、くめが年金受領者であるが故に、土地に縛られることなく、自由に渡滿しうるといふ點を追求してゐないから、不當な移民への強請となり終つてゐるに過ぎない。斯く計量し來れば、くめのエピソードの如きは、劇化に當つて全く無視し去るか、少くとも原作全體の中で持つ地位にまで追込めるのでなければならぬ筈である。脚色者の安易な態度は茲にも明瞭である。更に演出に當つて、この劇的なシーンを強調するために、ライトを落すが如き

は、安價な煽情性の代表的なあらはれである。毛利くめが演技として第一等の出來榮であるだけに、それだけ煽情效果百パーセントでもある。

處が、これだけではまだ村人は分村への決意を固めない。可憐なる少女すゑの自殺が人々を唐突なる分村への決意に導く。惡玉的貧農三之助の改心もこの事件を契機としてゐる。地主達の國策への參與もこの事件とくめの事件とを動機として行はれる。一人の犠牲ですべてが解決せられる。この戯曲が一方第一幕に於て提出した分村のテーマが、第二幕以下に於てつきあつて來た地主——借金の問題との矛盾を來すといふ狙ひは、全くメロドラマ的に、嘘偽を以て解決せられて行く。原作すらが無視してゐない現實が茲では無視せられてゐる。どうして此の問題を未解決のまゝ舞臺へ投げ出さなかつたの

か。さうすれば、めでたい満洲への首途で、萬歳を絶叫する村人達の間を流れる一筋の残滓があくまでもつきまとふ社會的に運命的な暗さが観客へ一つの問題を植えつけることによつて、この嘘偽の上に築かれた煽情的な感激の終幕よりも一層大なる眞の感銘を残し、前進座の目指す國策への眞の參與は、その目的を貫徹したであらうと思はれる。

惡玉的存在として扱はれた三之助こそ、此の戯曲の眞の方向を決定すべき人物であつたやうである。此の貧農が分村移民團に加はり得たのは、この芝居に表現せられたやうに、地主さんや問屋さんが改心して勸めて下さつたからであつてはならないので、如何にして彼の如き貧農が移民し得たかをこそ我々は教示して貰ひたかつたのだ。三之助が地主や問屋の手先になつて、

移民事業を妨害して歩く描寫も、單なる惡玉としての理解の上に築かれてはならぬ筈である。三之助は貧農であるが故に移民出來ないのである。ところが、此の脚色者の論法は、移民に參加しないから惡玉だといふのであるらしい。するとこの三段論法の歸結は、貧農は、母村に残されざるを得なかつた人達は、全部惡人だといふことになる。これこそ、現實の樣態を無視し、單なる煽情に終始してゐるこの劇の、本體を暴露しつくす論法であらう。

従つて演技も、今日までの前進座に似合はず、卑俗である。例へば三之助に扮した鶴藏が、村人の移民參加を妨害するところで、(第三幕第一場)實際には大した成功も得られなかつたに拘らず、村人の去つた後を見送つて、正面をきつてニヤリと笑ふ演技や、その直後、地主の天川

と村野とを出して、三人でしめしあはせて、別れて行くところなど、「しめしあはせて三人で別れてこそは」と、チヨボが入りさうな卑俗さを感じさせた。又、義治役の薙司が、第一幕で薪を背負つて來るところが、如何にも深刻すぎて、炭焼を職業としてゐる人物には見えなかつたし問屋の惡態をつくところでも、何だか闘士ちみて、問屋對産組の對立關係の追求といふ點では成功したかも知れないが、その點は何等説明がないため、さうは受取れぬ。むしろ、問屋に對する農民の從屬と反撥との兩方面を表現して貰ひたかつた。すゑ役の京町みち代に至つては拙劣の極みで、「紡績へなんぞ行くんちやなかつた」といふせりふを、まるで遊山に行く話をしてゐるやうに言つた。第一、こんなせりふを書く脚色者の頭腦を疑ひたい。すゑが「行くんち

やなかつた」といへるやうな生活環境にあるかどうか。又すゑが肺病に見えず、妊娠に見えるといふ批評は、すゑが義治にまともにくつきすぎるから、二人に關係があつて、すゑがつぱりに悩んで居るやうな錯覺を觀客に與へるので又、くつきすぎるから、肺病患者らしくなく思はせるのである。肺病ならば、人に逢つても顔をそむけて、なるべく離れて、病氣をうつさぬやうにし、それが特に愛してゐる男ならば猶更さうであつて然るべきなのだと思ふ。

翫右衛門の村長は、すゑの書置を読むところで、聲をふるはせて泣いたりせず、聲の調子を次第に變へ、咽喉をぐつとつまらせる感じを出したあたり、一寸比類のないうまさだが、そのうまさが煽情的役割にふりむけられてゐるだけに、危険千萬だ。長十郎の堀川、翫右衛門の村

長、共にモデルにつきすぎた扮装で、舞臺像としてうすよごれ過ぎてゐる。藤間房子、扇升等の演技に根本的な缺陷がうかゞはれる。役場の場の進五郎がよい。一般に演技は低調である。

最初の場面で村長、堀川、義治の三人が渡り鳥を見送るところ、國定忠治の赤城の山を思はせ、これが演技の卑俗性を全般的に象徴してゐる。又、最後の場面で、觀客席を見送人に見立てる主觀的な演出は、この劇の煽情性のしめくゝりをなしてゐる。

他に「かさね」と「十五年目の女房」とがある。後者は長谷川伸物としても低調で、一幕の旗本侍の面白さだけが残る。建司、扇升が面白い。「かさね」に關しては多く言ふ餘裕を持たないから、國策劇場の批評の時に、稿を改めて論ずる。

あ　こ　が　き

岡田蝶花形氏の「テンネ排斥論」は、即物主義の運動の一つのあらはれとして興味あると思ひます。

「八百藏の俊寛」は私として一つの試練でありました。どうやら無事切抜けられたやうです。私のやうな批評の仕方では、どうしても情實は入つて來ないと、自信を得ました。

「古靱の堀川」では、今迄私が意識的に排除してゐた分子を、始めて少しではあるが批評の中に取入れて見ました。成功か否かは御批判に俟ちます。

「愚劇大日向村」も、「八百藏の俊寛」の精神で貫き得ました。これは時日が足りなかつたので、少しお粗末なものになつたのは残念です。

昭和十四年十一月二十日印刷
昭和十四年十一月廿五日發行

(非賣品)

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

第八劇評集

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

