The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	伝統の中にあるリアリズム : 前進座、中村翫右衛門のリアリズム論
Author(s)	枡井, 智英
Citation	演劇学論叢. 2012, 12, p. 24-44
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97445
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

伝統の中にあるリアリズム

——前進座、中村翫右衛門のリアリズム論——

枡井　智英

はじめに

「新劇」（Shingeki）という言葉は、二十世紀初頭に西洋演劇を模倣することから始まった日本の現代劇として世界の演劇学者の中で認識が深まってきた。それは、二〇一一年の国際演劇学会の大阪大会においても、Shingekiという用語が周知のごとく使われるケースが多かったことからも明らかなことであろう。そして、新劇＝リアリズム演劇という認識もまた一般化された公式のようになりつつある。しかし、言うまでなくこの新劇＝リアリズム演劇という公式は、戦後新劇の発展の中で定着したものである。一九六〇年代には、反新劇＝反リアリズムというフレーズが日本の演劇界を席捲したことからも、新劇がリアリズムであるという認識は、一九五〇年代にはほぼ確立されたと考えることができる。そして、一九六〇年代に大きな反動を生むほど一九五〇年代に新劇＝リアリズム演劇が人気を集め、日本演劇界のゆるぎない主流としてその地位を確立していたこともまた事実である。

しかし、そのリアリズムとはどのようなものであろうか。リアリズムという用語が多様な広がりを持ち、これまで新劇のリアリズム演劇に関して十分な議論と研究が行われてきたわけではない。それゆえに新劇＝リアリズムという一般的な認識は、一面には彼らに共通した、または彼らの中で主流を形成した上演スタイルやその背景にある演劇思想などを意味すると言える。例えば、時代考証に忠実に従い、衣装や大道具もその芝居の背景にある文化や習慣を調査・研究し忠実に再現する特徴が挙げられる。西洋演劇であれば、俳優は鬘をつけて髪の色や髪形まで西洋人に近づき、シェイクスピアやモリエールでもその時代にふさわしい衣装や王宮や屋敷のデザインまでも正確に再現しようと試みるスタイルが新劇界の主流であった。また、演技においては近代的な俳優術のバイブルとしてスタニスラフスキー・システムへの著しい傾倒が顕著であり、新劇＝スタニスラフスキーとさえ一九六〇年代のアンチ新劇人には思えたほど一九五〇年代にはスタニスラフスキー研究が過熱した。このスタニスラフスキー理解も一枚岩ではなかったが、能や歌舞伎な

どの伝統芸能の形式的演技を紋切り型演技と非難し、新劇とは対極の演劇と位置づける傾向があった。このように新劇人の実践は、論理性と具体性を重視し、科学的または実証主義的な精神の上に成り立っていた。「リアリズム」という用語自体が近代の産物であり、科学的思考と密接に結びついているものであるから、新劇の演劇実践の方向性そのものが、リアリズムという概念に適合するものであったと言える。そして近代的という概念に属さない伝統芸能を彼らは非難し、一般的にシアトリカルと思われる上演要素を極力廃除しようという傾向が強かったのである。

このようにゆるぎない主流として一九五〇年代の新劇＝リアリズム演劇は、全盛をむかえていた。しかし、この時期に主流に属さない異彩を放つリアリズム演劇を提唱した劇団があった。それは、当時歌舞伎、現代劇、そして映画界でも活躍した前進座である。歌舞伎のオールタナティブ劇団とも言える彼らは、新劇界同様にスタニスラフスキーから多大な影響を受けて、現代劇も上演した。そして彼らが上演するすべての演劇をリアリズム演劇と主張したのである。河原崎長十郎とともに前進座を牽引した中村翫右衛門は、自らの演技を次のように表現している。

歌舞伎にはふれなかった新劇の人々、新劇にはふれなかった歌舞伎の人々、新劇も歌舞伎もやりながら、進歩的演劇に触れなかった人々、歌舞伎も大芝居だけで、小芝居を知らない人々――いろいろな人たちの中にあって、一応いろんなものにふれ、映画にも近づき、僅かながらオペラ形式のものにもふれた私の演技は、日本の演技のいろんな要素が含まれた、いわば犬に例えれば雑種の見本みたいなもの[1]

確かに翫右衛門は、他の前進座員より外部への出演機会は多かったかもしれないが、これはおそらくほとんどの前進座員に当てはまることではないかと思われる。それでは彼らが定義するリアリズム演劇とはいったいどのようなものであろうか。主流の新劇リアリズムの影に隠れ、彼らの演劇をリアリズムという視点でこれまで評価される機会がなかったように思われる。本論文では、中村翫右衛門の言説や前進座における実践をもとに前進座が目指したリアリズム演劇を分析し、新劇リアリズムとの違いを明確にする中で前進座と中村翫右衛門の理論実践の検証と評価を行いたい。

一　前進座について

まず本題に入る前に前進座について簡単に説明を加えておきたい。前進座は、一九三一年に封建的、階級的な体制をもつ歌舞伎界に反発し、平等で民主的な集団作りを目指して歌舞伎出

身者を中心に結成された。この創立メンバーには、河原崎長十郎と中村翫右衛門の他に、新劇の村山知義も外山俊平という名前で名を連ねていた。前進座の立ち上げに際して、村山は前進座のよき相談役で彼の演劇思想は翫右衛門たちに大きな影響を与えていた。設立後まもなくは歌舞伎を離れて公演活動を行っていた前進座も、二年目には『仮名手本忠臣蔵』の上演を皮切りに歌舞伎劇を積極的に上演するようになる。これは、前進座が旗揚げ公演を行った市村座の星野専務から「前進座に客が来ないのは、歌舞伎から出たのに歌舞伎をやらないから、それとスターがいないからだ」[2]と指摘され、それに同感したところから始まる。民主的な集団を目指し、座員の生活保障と劇団運営を維持していくために大衆的な成功は前進座が掲げた目標の一つである。さらに、二年後にはサイレント映画『段七しぐれ』で映画界にも進出を果たし、舞台では歌舞伎のほかに、村山知義（外山俊平）、三好十郎、そして久保栄らの現代劇、モリエールやロスタンなどの翻訳物、そして『旗本退屈男』や『清水の次郎長』などの大衆受けする時代劇にも取り組んだ。このように前進座の多様な表現活動は、初期にすでに確立されその方向性は戦後にも受け継がれていく。

また、一九三七年には、稽古場の確保と生活の合理化を念願して前進座演劇研究所が設立された。ここには共同宿舎、食堂、浴室、洗濯室、売店、稽古場が備えられて全座員の共同生活が始まった。この画期的な試みは、設立当初の民主的な集団作りの精神が大きく反映され、加えて興行的な成功によって可能となったものであろう。前進座の特徴は、いわゆる大歌舞伎よりも個々人の技量は乏しくても集団演技に磨きがかかったところであり、この共同施設による一体感と稽古場環境は彼らのアンサンブル演技の質の向上にも大いに貢献したと考えられる。前進座のアンサンブル演技の評価は、舞台作品だけでなく映画『河内山宗俊』（一九三六）や『人情紙風船』（一九三八）などの山中貞雄監督作品における評価にも表れている。[3]

このように歌舞伎界とも一線を画しながら歌舞伎を上演し、一方で新劇界とも接点のあった前進座は、日本演劇界のユニークな存在であった。戦後の共産党入党ブームとなった一九四九年には、メンバーのほとんどが共産党に入党し、大劇場より地方巡業公演が増えるなど一層独自色の強い発展を遂げることになる。そして、新劇がリアリズム演劇を旗印に隆盛を極めるこの時期に前進座もリアリズム演劇を提唱する。その理念と方向性は、中村翫右衛門の思想が大きく関与していたのである。

二　リアリズムにおける新劇との相違点

翫右衛門のリアリズムを検証するに当たって、前進座と新劇の一般的な理念や実践の相違について明確にしてみたい。まず共通する点であるが、それは近代的な思考を取り入れたいくつかの要素にみてとれる。その一つが、スタニスラフスキー・シ

ステムの実践である。

前進座は、戦後に大劇場中心の公演から地方巡業中心に大きく舵を切り、五つのグループに分かれて全国を回った。多様なレパートリーに加え、グループで分かれて稽古や公演活動が行われる中で演技創造の方法を統一する必要性が高まってきた。実践面では『真夏の夜の夢』（一九四九）、『ロミオとジュリエット』（一九五〇）、『守銭奴』（一九五一）の中で、すでに演出者土方与志のスタニスラフスキー・システムによる指導が行われていたが、一九五二年に正式にスタニスラフスキーが強調する内面と外面の一致した演技を目指す方向性が全体で取り決められ、ラポポルトの研究[4]からはじめることとなった。翫右衛門は、スタニスラフスキー・システムを次のように捉えている。

この俳優術は演技の本質は行動であって、この人間の行動は内面的行動――すなわち目的をもった動機、心の動きと外面的行動――すなわち顔の表情、手足の動作等が身体によって統一され、身体的行動をおこす。この物理的、心理的統一体として人間全体を見るという観点――その根底に、人間こそ自然の中の最高の物質であり、ひとつの〝人間的自然〟であるという、近代思想による近代的俳優術だ[5]

このようなスタニスラフスキー・システム理解と評価は、当時システム研究実践の先頭に立っていた、八田元夫や岡倉士朗らとほぼ同様である。しかし、彼らのように具体的にスタニスラフスキーの訓練方法まで前進座は研究しようとはしなかった。翫右衛門は、理論として吸収したスタニスラフスキーの考えを前進座の演技に応用しようとしていた。前進座では、公演活動と稽古の合間に、発声や舞踊、そして立ち回りなどいわゆる俳優の身体的訓練を俳優訓練の基本として行っていたため、スタニスラフスキー・システムの理解は実践を通して深められていった。

スタニスラフスキー・システムを知る以前の前進座は、一九四〇年から戦時中まで絶対修業という名の俳優訓練を行っていた。これは、「〝せりふの聞こえぬもの〟、〝聞こえてもわからぬもの〟、〝作り（扮装）の不備なもの〟、〝こなし（着こなし、動作）のつかぬもの〟、〝食いあわぬ（演技の交流しない）もの〟を舞台からなくせ[6]」をスローガンとし、主要な役だけでなく、舞台のすみずみまで俳優の技量を上げて劇団のレベルを底上げする目的で行われた。グループ分けをして責任者のもと、発声、舞踊、朗読、立ち回りの研究会を行い、期限を決めてめいめいに課題を課した。努力が足りない場合は、厳しく実行を強制され、口ぎたなく欠陥を指摘されることもあった。しかしこのトレーニングによる弊害も表面化してくる。例えば歴史上の大人物や英雄を演じるとき、外面的にも内面的にも無理な緊張を強いて表現しようという傾向がつよくなり、感情を無理に搾り出して演じる方向へ拍車をかけた。そしてこの訓練は戦後まもなく廃止

されるが、その決定にはスタニスラフスキーの理論的影響もあった。

翫右衛門いわくスタニスラフスキーの『村の一月』（一九〇九）（※翫右衛門は『村の一月』と言っているがこれは『人生のドラマ』（一九〇七）のことであると思われる）における失敗談は、[7] 翫右衛門に「筋肉の緩和」の重要性を痛感させた。この演出で、スタニスラフスキーは俳優の注意を役の内面に向かせるために、一切の身振りや行動を封じて顔と眼と表情だけで感情を表現しようと試みたが、その結果は考えたことと反対に表われた。この試みのよって、実際には俳優への無理な制限と強要が強い緊張と精神の硬直を生じさせてしまったのである。スタニスラフスキーはこの試みが、まさに自分が嫌っていた稽古方法となんら変わりないことを悟る。その方法とは、馬乗りになって悲劇俳優を押さえ込み「まだ、まだ！さあ！」と強引に感情を搾り出させようというものであった。これは、まさに翫右衛門たちが試みた絶対修業のスタイルであったのだ。このことから翫右衛門は、自然に逆らう無理強いした強要が過度の緊張を生み、感情を萎縮させ動きを中身のない形式的なものにしてしまい、舞台上で不可欠な俳優間の「交流」を困難にさせてしまうということを学ぶ。絶対修業の反省の後、スタニスラフスキーの理論は、前進座にとって欠かせないものとなる。

また、理論的、批判的な精神を持った新劇人やスタニスラフスキーの影響は上演作品の分析に結びついていった。歌舞伎作品においても時代考証も含め戯曲研究や型の研究なども積極的に行うことを試みた。『俊寛』（一九五二）や『勧進帳』（一九三三）でオリジナリティのある上演台本の作成と演出を行った。『俊寛』では、原作者の近松門左衛門の生きた時代背景が思想的に作品に及ぼした影響を作品分析に取り入れ、浄瑠璃や歌舞伎台本と原作の違いを検証した。そして最終的に前段五段くらいに分かれていたものの中から「鬼界ヶ島」だけを上演することに決定し、その一幕だけでできるだけ全てがわかるような台本を文芸部員の平田兼三が行った。[8]『勧進帳』は、その初演が一九三三年で前進座が創設されて二年ばかりのころであった。当時門閥を持たない若い俳優たちが、古典歌舞伎劇の筆頭に数えられ、そのうえ市川宗家の認許がおりなければ上演できない『勧進帳』を上演するというのは画期的な出来事であり、話題を呼んだ。この初演当時は、技術も未熟なことからこれまでの伝統を引き継いで体当たりで上演に臨んでいたが、『勧進帳』の研究成果は戦後河原崎長十郎の著書『勧進帳』（角川書店一九六五）にまとめられている。そこでは、七代目市川団十郎（一七九一―一八五九）から九代目市川団十郎（一八三六―一九〇四）に至る『勧進帳』の創成期から、以後継承してきた先達たちの『勧進帳』、そして最後に前進座における上演の分析を行っている。

このような批判的、そして科学的な精神は新劇と相通ずるものがあった。そして衣装を含めた舞台美術においても、抽象的な舞台美術より写実的なものが多かったことも事実である。し

かし、興行を重視し予算の関係や準備期間の短さ、または地方巡業の多さから新劇ほど写実的な舞台美術に確固としたこだわりがあったとはいい難い。また、稽古期間が短いことで、新劇ほどに戯曲理解を深めることが困難な状況であった。芸術として演劇を考える時、前進座が常に直面してきた課題がここにあったことも事実である。

また共通点として政治的思想について触れておきたい。彼らは新劇の中にも見られた社会主義的な思想を持ち、そして旧ソビエトや中国からの思想的な影響も受けていた。集団的な共産党入党で彼らはその政治的信条も明確なものとした。しかしプロレタリア演劇とは違い、戦後の新劇と同じように直接的にその政治性をアピールするような上演は行わなかった。そもそも遡れば前進座設立の二年ほど前から、翫右衛門は村山知義の思想的影響を受けていた。しかし、確かに村山はよき相談役で翫右衛門も信頼を置いていたが、翫右衛門と村山にはその演劇観の中で一つ大きな違いがあった。村山は歌舞伎が古い演劇としてその滅亡論を唱えたが、一方で翫右衛門はそれを認めなかった。そして歌舞伎が現代演劇に通じるリアリズム演劇だと主張していくのである。新劇のリアリズム演劇と前進座のそれとの大きな違いは、この歌舞伎の捉え方の違いにおいて明白であり、翫右衛門のリアリズム演劇を理解するには歌舞伎に対する彼の考えから探る必要がある。

三　翫右衛門が考える歌舞伎のリアリズムとは

三―一　「現実以上の現実」

前進座設立当初は、歌舞伎滅亡論という村山の考えにも賛同していた翫右衛門であったが、設立二年目にして歌舞伎劇の上演にも踏み切り、伝統をどのように継承発展させていくかが前進座の一つの目標となるとその考えは次第に変化を見せ、戦後には歌舞伎がリアリズムであるという明確な意見を公にし始める。新劇は歌舞伎を大袈裟でリアリズムとは程遠い演技であるとしたのに対し、その大袈裟な演技も演劇ではリアリズムなのだと翫右衛門は主張し始めるのである。ここで歌舞伎のリアリズム、そして演劇一般のリアリズムに関する翫右衛門の考えを紹介したい。

ここで考えることは、歌舞伎におけるリアリズムの問題です。近松は、芸はその皮膜の間にあり、といいましたが、つまりは写真でなく、画なのです――現実でなく、さりとてうそではない――つまり、現実以上に描いて現実に見せる、リアリズムの方向なのです。　・・・

歌舞伎は形式のどが強いといって、自然にやろうとすれば矛盾が出ます。誇張すべき必然性のある時、つまり内容の

発展にともない、適切な誇張は、歌舞伎演出の特色であります。『勧進帳』の演出・演技等、まさに歌舞伎のオペラとしてのリアリティであると考えるのは誤りでしょうか。[9]

映画におけるクローズ・アップを不自然な感じがしないように、舞台でも裏付けのあるそのアップを、必要とする正当な時においてのみ行い、良き意味の誇張は現実以上の現実を描く舞台的真実です。いたずらな誇張は無理を生じます。しかしそのこととは別の拡大を必要とするときは、前に述べた内部的行動の拡大が必要です。[10]

前者は歌舞伎のリアリズム、後者は演劇一般のリアリズムに対してであるが、ここからわかることは、翫右衛門の考えるリアリズム演劇が、「現実以上の現実」を舞台上で創造することだということである。この舞台的真実である「現実以上の現実」の達成には、日常生活の現実とは違い、内部の心情を更に大きく、日常的現実よりも拡大する必要があると考えていることである。確かに、翫右衛門は新劇主流派とは違いシアトリカルな要素を好んだ。前進座の訓練においても長唄や舞踊、そして立ち回りやトンボを切るといった身体的訓練を重要視していた。翫右衛門の息子、中村梅之助は「人が立った上をとんぼで返るっていう、それくらいの体の強さでした」[11]と翫右衛門を評し、立ち回りにも長けていて立ち回り劇団を作ろうかと本人は考えていたくらいだと述べている。[12]

立ち回りといえば、翫右衛門は『安中草三』（一九三三）の思い出を語っている。この公演で好評を博した水車小屋の立ち回りは、盛夏の趣向で本水を使用し、草三扮する翫右衛門が水車にからまり、五、六回逆さまに回っての大立ち回りを演じた。この立ち回りは、劇場につめかける観客の大きなお目あてであったが、翫右衛門は水車場の水を浴びてずぶ濡れになり、肋間神経痛と気管支炎を患ってしまった。翫右衛門はその責任を果たさなければならないと懸命にがんばったが、無念にも途中で降板することになったという。[13]

以上のことから翫右衛門がシアトリカリティを好み「現実以上の現実」こそ、舞台のリアリズムであると主張していることは明確に理解できる。しかし、一般的に考えるとシアトリカリティは、やはり反リアリズムという印象を受ける。この思想を支える基盤は一体どこにあったのであろうか。翫右衛門のリアリズムを検証するには、「現実以上の現実」について更にくわしい考察が必要である。

三―二　観客との交流

先に前進座が行った絶対修業なるもので、俳優に無理矢理緊張を強いる演技を翫右衛門たちが否定したことは述べた。しかし、この演技上の緊張は絶対修業の精神のみから生れるもので

はなく、それ以上にこの緊張を生む原因が、観客と劇場条件との関係にもよるものだとしている。

今一つは全国巡演によって、一日一日と異なる場所、異なる環境、種々雑多な観客に接するため、誠実な意味から観客にわかって貰うという立場に立つため、必要以上の熱演をし、必要以上の動きを拡大し、必要以上の大声を出す習性がつきました。……ただそれだけをやって行くと形式主義の力演、内容の裏付けのない演技の落とし穴におちいります。[14]

スタニスラフスキーの用語「交流」は、新劇界では主に舞台上の俳優間のものとして注目されがちであるが、翫右衛門はそれ以上に俳優と観客との関係で頻繁に使用していた。戦後の新劇界では、千田是也の『近代俳優術』などに代表される演技理論書がいくつか出版されたが、これらの演技理論書では、観客や劇場という観点はあまり強調されることはなかった。しかし翫右衛門の場合は違った。彼の演劇観の中で、観客の存在は非常に大きいものである。翫右衛門の演劇論は、幼少からの演劇体験の中で培われてきたものであり、そこには観客の存在が大きく関わっていた。

華やかな大歌舞伎界とは違い、二銭芝居や緞帳芝居と揶揄された庶民に人気の高い小芝居に翫右衛門は五歳でデビューし、観客の声援にこたえて演技するこの小芝居のスタイルこそが翫右衛門の演劇の出発点であった。その後小芝居は映画の流行や松竹の急成長とともにしだいに振るわなくなり、翫右衛門は十一歳の時（一九一一）に、父とともに大歌舞伎の世界に身を置くこととなる。身分制度や門閥制度の中で苦しむ父の姿を見て大歌舞伎の世界に溶け込めないでいた翫右衛門は当時を振り返り次のように述べている。

大歌舞伎は〝象牙の塔〟と呼ばれ、歌舞伎座はその象徴だった。ここにかかる芝居は、一座の顔ぶれから衣装、大・小の道具にいたるまで、小芝居とは別世界の絢爛さだった。やがてわたしは舞台と観客とのあいだに張られた見えないベールのようなものを感じるようになった。楽屋内には「俳優は見物客より一段上の人間」という空気がはびこっていた。……庶民的な活力は、もうどこか遠くへ行ってしまったようにわたしには思えてならなかった。……停滞のもとは内部にあると考え始めたのだった。[15]

芝居の世界で生きていくためには、たくさんの観客に見てもらい興行的に成功を収めなければならない。観客の反応を肌で感じ、その期待に応えようと俳優は励み、技術を磨く小芝居の世界が翫右衛門の演劇の原点にある。しかし小芝居を離れ大歌舞伎界に身を置くとその門閥制度の弊害や上演中の観客との物

足りない関係などに疑問を抱き、その歌舞伎界の現状を打破しようと前進座を結成するわけである。さらに、歌舞伎を離れて異種の演劇に挑戦しようと翫右衛門を決意させたきっかけのひとつとして、河原崎長十郎や村山知義らの心座（一九二五―一九三〇）の活動などを含め新劇界から大きな刺激を受けたこともあげることができる。その中でも翫右衛門が特に感銘を受けた公演があった。それは前進座結成の二年前（一九二九年）に帝劇で行われた新築地劇団の『母』（ゴーリキー作）[16]である。彼はそのときの印象を次のように述べている。

客席に入って私は驚いた。若い観客がいっぱいで、幕が上がると客席は水を打ったようになった。
いつまでも騒がしい歌舞伎座では見られないものだった。心座の客もマナーはよかったが、ここには張りつめた活気があふれていた。…母親や息子に喝采がわき、反動派には罵声が飛んだ。命をはって戦う息子を思い、むずかしいことはいっさいわからないで、社会のどん底に生きながら息子をはげます母、（市川）笑猿がいうこれが労働者階級というものかと、私はむやみに涙が出た。すぐれた芸術性、迫力、舞台と観客とのあいだに散る火花と交流。壁がない、ベールがない。大歌舞伎にはないものだ。小芝居の雰囲気に似て、もっと水準の高いものだ。嘘がない、真実の生活がある。人形じゃない、血のかよった演技がある。私はそこに芝居の理想のようなものを見た。（市川）八百蔵が『こういう芝居をやろう』といった。私は一も二もなく賛成した。[17]

翫右衛門が観たこの上演では、今までに体験したことのない激しい俳優と観客の相互作用が展開された。「嘘がない、真実の生活がある。人形じゃない、血のかよった演技がある。」翫右衛門はここに「芝居の理想」を感じた。しかし、一九二九年の『母』は、戦後新劇のリアリズム演劇とその上演スタイルが異なることは明白である。この時期は、新劇がプロレタリア演劇を展開しており、この観客の熱烈な反応は、政治的要素が絡んだものであった。困難な社会状況の中で戦うヒーロー達を観客は、政治的信念の上に立って応援し、俳優たちはそれを受け止め、集中力が高まり高揚感が増大する。俳優たちは舞台上で、信念や心情を大きく拡大して観客に投げかけて創造する世界に観客を直接巻き込もうとする。観客は自然とその世界の一員となり、劇場全体が大きな感情のうねりとなる。劇場の緊迫感と一体感は、この関係で成り立っていた。翫右衛門の著作や手記から判断するとこの公演は、おそらく翫右衛門の人生の中で最も強烈な印象を与えた上演の一つであろう。しかも新劇の公演の中で生涯これほど感銘を受けた上演はなかったかもしれない。それは、新劇リアリズム最盛期の一九五〇年代を含めてである。観客は現実世界を離れて、日常では経験できない高揚した世界

を俳優とともに創造し体感したのである。

このように興行の世界に生きてきた翫右衛門にとって観客は不可欠な存在であり、俳優と観客が共在[18]する劇場空間を翫右衛門は求めていたと言える。翫右衛門にとって観客がいかに重要な演劇的要素であるかは、彼が舞台上でおこる失敗談やハプニングを彼の著書の中でよく紹介することからも見て取れる。例えば翫右衛門は、歌舞伎の千秋楽に行われていた「そそり」の慣習が大好きであった。この「そそり」では、俳優がふざけたり、役を変えたりすることが許され、観客も笑い楽しむ日になっていた。翫右衛門は、先輩からの話として九代目団十郎の弟子市川団八が「そそり」で『忠臣蔵第五段』の定九郎を演じた時のことを紹介している。団八は見せ場の落ち入りで、血のりのかわりに口に含んだものが墨だとは知らなかった。そして鉄砲で撃たれ一度倒れてから立ち上がり、何も知らずに口から勢いよく真っ黒な墨を吹き出した。観客は一瞬驚いた後、どっと笑うと大拍手を送った。団八は、誉められたと思ってますます盛んに墨を吐き出すと客席から「墨をふいた、上出来！」「イカの定九郎！」という声がかかり、観客は笑い転げたという話を紹介している。[19]確かに、この上演はその形態からも一般的な認識のリアリズムとは程遠い上演であろう。しかし、俳優の行いに観客が沸き返るこの大衆劇も翫右衛門は否定していないのである。翫右衛門の理想の演劇に、またはリアリズム演劇に観客という要素はどのように関係しているのであろう。次に翫右衛門が体験、または見聞したいくつかのハプニングを紹介する中でこの答えを探って行きたい。

三―三　ハプニングからわかる翫右衛門のリアリズム理論

翫右衛門は、声援や掛け声など観客が舞台上の出来事に参加してくれることを好んだ。しかし劇場内では演じる俳優と観る観客の間には言わずと知れた暗黙のルールがあることは疑いない。一般的に、上演には台本があり決められた演出がある。俳優はそのルールに従う。一方の観客も俳優のパフォーマンスを邪魔しないように観劇をおこなう。つまり、俳優は舞台上の非現実世界に存在し、観客は劇場内といえども日常に近い現実世界から舞台の出来事を覗き込んでいるような状態である。翫右衛門が挙げる舞台上のハプニングが起こると、この境界線が破られるような状況が起こる。それでは、彼のいくつかの著作の中で取り上げられたハプニングをいくつか紹介する。

このところ、機構の完備した大劇場になれた観客とばかり接していた私たちにとって、久しぶりのたびは芝居の根本をあらためて考えさせるものがあった。広島新天座の初日の幕があくと、二階まで鈴なりの見物席から「六年間、待ち遠しかったぞ」と大きな声がかかった。どこでだった

か、『伝八恋の引窓』の大詰めで、私の石松に見送られて芳三郎の伝八と国太郎のおせんが手をとりあって思い入れよろしく花道を引っこむところだった。孫の手をとった腰の曲がったお婆さんが花道に立っていてコックリとお辞儀をした。面くらった芳三郎は、一瞬われにかえっていたが、〝アバヨ〟と捨てぜりふを残して引っこんだ。

また『襲われた町』のこれも大詰め近く、天狗党の反乱に巻きこまれて、没落する町の旧家の一族喜三郎の菊之丞が酩酊して天狗の面をかぶって踊りながら、敗走の天狗党隊士に後から切られようとする場面だった。客席の前面にいたお内儀さんが、〝用心せにゃ危なか、後からきられるばい〟と叫ぶとたんに斬りつけられて幕になった。〝おどんがあぎゃんいうとるに、早う逃げな、ほんにボケッとしとらすばい〟口惜しそうにいっている大声が幕をとおして聞こえた。[20]

この二つの例は、状況が少々異なる。一つ目の例は、観客と俳優がどちらも不意をつかれた、すなわちこのハプニングに関わった俳優と観客双方が、舞台上の現実と日常の現実の境界線にたった事例で、二つ目の体験は、当事者である俳優はその境界線に立ってもそれに関わった観客は、そうではない。この観客には、ルールを破ったという感覚がない。劇場内の日常から自然と境界線を消しさって舞台上の現実に観客席から参加しようとしたのだ。翫右衛門は、この後者のハプニングを特に歓迎した。翫右衛門は自分達が創造する空間で後者のような観客がたくさん出てくることを理想としていたのである。著書『芸話おもちゃ箱』（朝日新聞社、一九七〇年）の「観客のこころ」（七四―七六頁）という節の中で、これに当てはまる例を二つ挙げている。

一つは『俊寛』を演じているとき、翫右衛門演じる俊寛と菊之丞の瀬尾太郎と格闘のところで、双方が太刀を落とし組合となり、互にその刀を拾おうと懸命になっていると前列にいたおばあさんが、舞台に手を伸ばして刀を取ると「さあそいつを殺してしまえと―」と刀をほうってくれたことである。

もう一つは翫右衛門が子供の頃、父、二代目翫右衛門から聞いた話で、先代市川中車師（当時は八百蔵）の大石内蔵之助で『南部坂』の清水一角を二代目翫右衛門が演じ、雪の中で大石を蹴倒して花道へ入るところで、みかんの皮をぶつけられ、しまいには煙草盆をぶつけられて危うく怪我をするところだったということである。「敵役をしていて大根といわれたり物をぶつけられたりするのは役者として本望だ、それだけにくしみがお客さんに感じられるのだからね」という父の言葉がとても印象に残ったということであった。

これらのハプニングは観客が、舞台上の出来事にのめりこみ、興奮して観劇のルールからついつい脱線してしまい舞台上の出来事に参加することによって起こる。観客が日常の現実では体

験できないような舞台上の現実に興奮してしまう状態、それこそが翫右衛門が言う「現実以上の現実」世界の創造ではなかろうか。日常の現実に近い観客が明らかに舞台上の現実世界に引き込まれ、俳優とともに興奮し、悲しみ、怒り、多様な感情を共有できるとき、「現実以上の現実」、つまり舞台的真実が創造されると考えると翫右衛門の理論は理路整然としたものとなる。これらのハプニングの例からわかるように観客が舞台の出来事にのめりこみ感情を共有していることがはっきりわかる瞬間は、彼らの感情を奮い立たせるような立ち回りなどの際立った行動によって生れることが多い。つまり効果的な拡大演技の最中またはその直後ということになる。先ほどの「そそり」の例では、クライマックスの場面で俳優のほうから約束事を破り、その瞬間に違う意味で観客を引き込み、大いに楽しませることができた。しかも、厳密に言うと「そそり」では、ルールを破ることこそがルールであり、その約束事にのっとり、驚くようなルール違反した俳優の行動こそが拡大演技であり、そこで観客が盛大な反応を起こしたと理解できるわけで、このようなハプニングも翫右衛門流に言うと「現実以上の現実」の範疇に入れることができるのかもしれない。このような理解を裏付けるように、失敗談として次のような劇に夢中にならない観客によって翫右衛門が苦労した例も挙げている。

それは地方の公演の出来事で、客席の前列の婦人が芝居を見ないで一生懸命編み物をしていた。翫右衛門はこの姿が気になりだした時点で、役の世界から自分に戻ってしまったと自戒している。更には何とかこの婦人の関心を舞台に向かせたいと熱演するが結局は無駄に終わり、自分の敗北と認めている。なぜ彼女が劇場に来てしかも前列に座って編み物に専心しているかわからなかったが、これを翫右衛門は失敗談として紹介している。

翫右衛門にとって、「現実以上の現実」＝「舞台的真実」を創造するためには俳優だけではなく観客が不可欠であった。俳優には観客をその世界にいざなう技術が要求され、そして観客がその世界に入ることで「現実以上の現実」が創造される。そう考えると彼が、編み物をしている女性を懸命に舞台的真実の世界に引き込もうとしてできなかったことを自分の負けと感じたことも頷ける。

「現実以上の現実」とは、日常とは異なる舞台上で俳優が演じる出来事に観客が惹きこまれ、日常では体感できないような体験を俳優とともに共感し、そして劇場に共在する中で生れるものである。この劇場空間の中で俳優は、内面に起こる葛藤や怒り、悲しみ、そして激情をふさわしい形で外面的に表象する手段が必要となってくる。ここにこそ俳優の技量を示す技術が存在し、いかに人形ぶりのような動きであってもそこに感情が存在するのであればもはや「人形」であるとは言えない。翫右衛門が考える紋切り型演技とは、この感情が切り離された、観客とコミュニケーションの取れない演技のことであった。歌舞

伎の形式的動作も感情を伴って正当化されれば、観客と「現実以上の現実」世界で交流するためのまさに効果的な演劇的言語たりえるということである。

確かにこの「現実以上の現実」の理解のみで翫右衛門のリアリズム演劇の全体像を把握し、定義することはできないかもしれない。しかし、歌舞伎や新劇、更には映画もリアリズムだと主張する翫右衛門の演劇観の正当性を理解することはできる。それは、明らかに新劇のリアリズム演劇と異なる思想である。次にこの翫右衛門が理想とする「現実以上の現実」世界が最も具現化された例として、一九五二年の北海道公演の『俊寛』の上演とそれに関わる一大事件について紹介したいと思う。

四　前進座北海道公演の大事件[21]

四―一　翫右衛門の俊寛

本題に入る前に、ここで翫右衛門の特性と彼が俊寛で示した演技の新しい試みについても述べておきたい。翫右衛門の演技は、河原崎長十郎の声量が強くどっしりとした重厚な演技と比較され、細緻で技巧的であると一般的に評されることが多い。戦前の話ではあるが、雑誌『テアトロ　翫右衛門研究号』（一九三八年四・五月号）において、村山知義が新劇の名優滝沢修と翫右衛門との共通点としてその緻密で懸命な稽古での取り組みを紹介している。村山いわく、即興もうまくこなすが、「芝居の初日の通りを落日まで持ち続ける」[22]役者で、この二人ほど、稽古中にこまごまと台本に書入れをする役者を見たことがない、台本は空白がないまでに書き込みがしてある。[23]」と評している。ここから連想される細部に気を配った翫右衛門の演技は、立ち回りやとんぼ返りを得意とする軽快な身体の動きも加わった特徴をみせていた。しかし、俊寛では得意の立ち振る舞いを少々抑えた演技を見せることになる。

『俊寛』において前進座には、大きな目標があった。それは、歌舞伎離れが進んでいると言われていた若い世代に歌舞伎の魅力を理解してもらうことであった。前述のように『俊寛』の台本を「鬼界ヶ島」に絞って脚本を作成したねらいの一つはここにあった。波音は、大太鼓とジャリ波を意識的に混合させるなどの演出的な工夫で写実性を加えようとした。そして演技でも、歌舞伎的様式性を抑え、千鳥を演じた国太郎も稽古の段階では、この『俊寛』ならば千鳥は女性が演じたほうがよいのではと感じたほどであった。[24]演劇評論家の小池正太郎は、一九五六年に俳優座劇場で上演された『俊寛』の翫右衛門を見て、「その演技は写実のきわみで、義太夫狂言のワクをはみ出し、おそらくどんなキャメラがよっても微動だにせぬリアリティを保っていた。[25]」と述べている。〝どんなキャメラがよっても〟というのは少々大袈裟な表現かもしれないがそれほどまでに、歌舞伎の様

式性が取り除かれていたことがうかがえる。しかし、この小池の評は全てを肯定していたわけではなく、「そんなに写実がありがたいなら、海女千鳥はどうすりゃいいんだ、裸で舞台に出すがいい」[26]と厳しく批判する故老（小池の友人）の例もあげている。

このように歌舞伎の様式性を薄めた『俊寛』の演技に対しては批判もあったが、北海道公演をはじめとした各地の公演で好評を博し、翫右衛門の当たり役となった。

四―二　赤平炭坑事件

まずは、『俊寛』の上演について述べる前に、その重要な背景となる、前進座の北海道の赤平公演で起こった事件の概要について触れておきたい。

一九五二年五月、翫右衛門・国太郎の前進座第二班は、モリエールの『守銭奴』、近松の『俊寛』、歌舞伎舞踊『どんつく』の三本の上演演目を用意して北海道ツアーに出た。最初の公演は一七日の春採炭坑の予定であったが、結局これは会社側から場所を借りることができず、または妨害もあり、やむをえず中止になった。その後釧路（一八日）、根室（一九日）、北見（二一日）、網走（二二日）、旭川（二三日）、等の公演は無事終了したが、次の二四日赤平（空知郡赤平町）炭坑の公演において、再び上演の許可を巡りトラブルが発生した。

公演当日の朝、会社の中で「党活動しない」という約束があったにもかかわらず、共産党員がビラをまいて取り押さえられ、組合は立場上この公演を取りやめるという釈明があった。しかし、前進座は、戸別訪問で組合員の意向を聞き、その結果豊里小学校の講堂で上演するということになり、組合側も必ず上演できるようにすると約束した。しかし、近江教頭は「学校は貸しません」という。それでも大衆は講堂へ続々と入り込んだ。というのも先日この場所でストリップショーが行われており、それを知っていた彼らは、ストリップは許可してどうして歌舞伎はだめなのだと納得がいかなかったようである。すると会社側は警察に連絡をとり武装警官が駅で待機し、やがて会場へ押しかけるという事態になった。一方で会場には約二千人の観客が集まっていた。この情報を知った翫右衛門は、講堂でありのままを伝え、「皆さんに迷惑をかけてはすまない。やめろといえば直ちにやめます。やれといえば困難をおかしてもやります。皆さんの忌憚のない意見を聞かせていただきたい。」というと会場は拍手と叫びで「やれ！」とこたえた。

前進座員は準備を整え『俊寛』の上演を始めた。しかし、上演の途中で警察官が講堂を取り囲み、物々しい音に子供たちが不安がる一幕もあった。終演後は、組合が一戦交えるという態度に出たので警官はひとまず引きあげたが、組合員たちは前進座メンバーだけの弾圧を警戒し、観客には前進座のメンバーといっしょに引きあげてもらい、地元の支援者の家に分宿した。この当時は旅館に泊まるよりこのような形で分宿をとることが

多かったのだ。

しかしその日の夜半、アルバイトの二人の青年が逮捕された。小学校の教室にいたという罪、家宅侵入罪という容疑がかけられたのだ。そこで翌日、前進座第二班は翫右衛門のグループと河原崎国太郎のふた手のグループに分かれて次の公演場所である美唄炭坑に向かうことにした。すると国太郎の一行が、警官十名以上と教頭を乗せたトラックと遭遇する。「あいつだ」と一人を教頭が指を指すとその青年がトラックに引っ張りあげられ、それに反抗した前進座と組合員数名も逮捕されるという事態になった。

その後、数日の公演は何とかこなし、不足した俳優も東京から呼び寄せた。そして六月一日に一行が札幌に到着した日に翫右衛門に逮捕状がでたとの知らせを受ける。その日の夕刊には「翫右衛門に逮捕状」と大きな見出しが出ており、ラジオもそれを放送している。二日の北海道新聞には、朝刊三面のトップに翫右衛門の妻の会見談が出た。「(翫右衛門は)いかなることがあっても出演して、自分に罪のないことを明らかにし、責任をもって舞台をつとめると信じています。」このとき翫右衛門はすでに前進座員たちから離れ一人姿をくらましていた。

これが事件のなりましである。しかしこの状況下においても、翫右衛門と前進座は公演活動を続ける覚悟をしていた。「約束した観客のために万難を配して舞台を努めるのが俳優としての義務である[27]」というのが翫右衛門を初めとする前進座の一致した見解であった。赤平で公演をするかどうかの決定を観客に委ねそれに従ったことといい、観客との結びつきをいかに大事しているかがこの前進座の行動からもよくわかる。この後のツアー公演にも全てではないが、翫右衛門は警察の目を盗み観客の力を借り、逮捕を逃れて出演を続ける。そして、劇団から一人離れることを余儀なくされ、劇団員と顔を合わせるのが上演の際だけという状況におかれることになる。これは演じる俊寛の境遇と非常に近いものであり、これ以降の上演は翫右衛門と座員にとって日常の現実と舞台的現実が重なり合った状態で行われることとなった。

四―三　翫右衛門の理想の俊寛

六月三日、つまり逮捕状がでた二日後の札幌公演当日に一座と別行動をとっていた翫右衛門はこっそりと観客にまじって正面入り口から入場した。この当時は当然テレビも普及しておらずメディアは、新聞とラジオが主流であったが、新聞各社は翫右衛門に逮捕状という記事は載せても顔写真は掲載しなかった。それゆえ翫右衛門の顔を正確に認知できる警官は少なかったはずである。これにより翫右衛門は逮捕を逃れやすい状況にあったことは間違いない。その一方で前進座員たちも翫右衛門がどこにいるのか、上演の際までわからず、翫右衛門が不在でも上演できる用意をして公演にのぞんでいた。彼らも翫右衛門が出

演するか否かは、直前までわからなかったのだ。後の函館公演では、座員の知らぬ間に翫右衛門が登場して、俊寛をつとめるという事態もあった。

開演時間が近づくと上演に先立ち国太郎が観客に真相報告をした。そしてそれに続いて「翫右衛門がどこにいるか私はまだ会っておりません。皆さんが翫右衛門をだせ、という要望であれば、もうきているはずゆえ、翫右衛門をここに呼びます。」われるような拍手の中に、翫右衛門は客席から舞台にあらわれた。「俳優生活四十七年、今日ほど力強く、また有難く、感激をおぼえたことはありません……」簡単な挨拶のあと翫右衛門は舞台上、観客の前でメイクをして衣装を着て俊寛になった。観客は舞台上で日常の翫右衛門を見て、そして舞台的現実である俊寛に変容していく様を見届け、舞台への期待を寄せた。この時点で劇場内はすでに濃密な劇場の現実というような状況が生まれ、場外で警察が待機する日常の現実とは別世界の状況が築かれていた。この劇場の現実では、自然に俳優と観客の一体感が強固となり、ともに劇場内に共在し、ともに舞台を作り上げる環境が整っていた。翫右衛門は、この日の各人の演技がかつてみない集中力を発揮して、「役に生きる境地」へ自然とはいっていったと述べているが[28]、以後の北海道公演も同じような中で公演活動が続けられる。「役に生きる」という言葉は、まさに新劇がスタニスラフスキーの影響下でリアリズム演劇の代名詞と言えるほどに扱われた言葉である。ではその「役に生きる境地」とは、翫右衛門にとってどのようなものであったのだろうか。代表的な例として挙げると次のようなことだと推測できる。

警察の逮捕を逃れ、上演の際まで座員たちも翫右衛門が無事に現われるかどうかわからず緊迫感を持った中で行われた北海道公演では、翫右衛門のみならず他の出演者も普段とは全く違った精神状況にあった。そして翫右衛門のみならず『俊寛』と重なる興奮状態は俳優たちに感情移入を容易にさせ、気持の高揚も自然と高くなっていった。『俊寛』の冒頭で、俊寛が成経と康頼と再会する折に、二人が俊寛に次のような言葉をかける。

康頼　さてさてこのじゅうは逢いませなんだが、ごぶじでござりましたか。

成経　変ることもござりませぬか。

この時に自然と俳優たちから涙がほとばしり、俳優間の交流は真実感の高いものとなり、観客からも大きな反応が生れたと翫右衛門は言う。確かにこの涙が、日常の現実から大きな影響を受けていたと考えられるため、芝居の内容に百パーセント合致したものであったのかという議論も必要であろう。しかし、ここで重要なことは、歌舞伎演技で俳優が、自然と内面の高まりを涙という形で表出し俳優間に強い交流を生み、その世界に

観客が入り込めたという点である。つまり翫右衛門の「現実以上の現実」の世界を多くの観客と創ることができたということである。当時多くの新劇人が、歌舞伎の形式的演技は人形のようだと非難したが、紋切り型の演技、または形式的な人形的な演技では、このような涙を流すことはできない。内面と外面が充実したこの公演における前進座の形式的演技は、新劇がステレオタイプ的に批判した歌舞伎演技とは違うものであったことは間違いない。

また、『俊寛』では、立ち回りといっても瀬尾と俊寛の最後の戦いくらいで派手なアクションは少ないが、歌舞伎の誇張された形式的な動きが効果的な演劇言語であるという証明を翫右衛門はこの北海道ツアーの別の機会に行っている。それは先に少し触れた北海道公演最初の公演場所、春採炭坑での出来事だった。会社側が場所を貸さないということで、十六時に組合横の広場で上演することになった。こういうケースはこれまでたびたび起こっており、野外での公演は前進座にとって珍しいことではなかったのだが[29]、会社側はこの時間に消防団の練習を入れ、ポンプ車二台が登場するといっせいにホースから水がまかれて上演は不可能になった。消防団との折衝の後、翫右衛門はメイクと簡易な衣装で登場し、広場に作った壇上から約五百人の観客に映画製作の協賛金のお礼を言い、ことの次第を説明した。そして「民族文化の危機」を訴え、最後に力強く歌舞伎の型や見得を切ってみせると、観客は大きな拍手を送った。これには消防団に中からも拍手が起こったという。確かに歌舞伎の上演ではないが、ここで翫右衛門が見せた歌舞伎の型はそれ自体が歌舞伎を象徴するだけでなく、大勢の聴衆の心を動かす力強い表現手段であり演劇言語であることを示した一例であると言える。

翫右衛門は、この後も俊寛を演じ続けるが、この北海道公演で達成された濃密な俳優と観客との交流は、二度と得ることはできなかったと述べている[30]。この北海道での公演は、一九二九年の『母』における観客の熱狂と類似している側面もあるが、翫右衛門は扇動的な演劇を目標としたのでない。しかし、彼のリアリズム演劇の理念である「現実以上の現実」が最も顕著にわかる例の一つであったことは確かである。翫右衛門はこの経験から、演技というものは人生の体験が生かされる芸術で、この体験の深さも技術の一つなのだと後に悟る[31]。歌舞伎の演技においては、ライブの生きた空間で、その型に体験の深さからうまれる内面の感情を移し、観客と交流を持つことを翫右衛門は目指した。現代劇にしても歌舞伎などの様式的演劇であっても、舞台という「現実以上の現実」世界を観客とともに創造し体験する。ここに翫右衛門のリアリズム演劇の基本的理念があり、これこそが、新劇リアリズム演劇との大きな違いを生み出すことができた根源的な理由だと言えるだろう。

五　スタニスラフスキーにとっての観客

では、スタニスラフスキーは観客との関係をどのように考えていたのであろうか。スタニスラフスキーは『俳優修業』第一部（未来社、一九七五）の第十章「交流」において、俳優の自己交流、俳優間交流、観客との交流、そして架空の対象との交流など俳優が体験する交流の技術について解説している。その中で観客との交流については、その困難さと重要性を説いている。そこで観客と舞台との見事な相互交流を示す例として、『青い鳥』の上演中に起こったハプニングを紹介している。

「子供の、『青い鳥』のマチネーのことだ、子供たちが木や動物にいじめられているところで、私は誰かが肱で衝くような気がした。見ると、それは十歳ばかりの少年だった。『教えてやってよ、猫が聞いてるって。あいつ、隠れてるつもりだけど、僕、見えるんだ』、ミティルとティルティルとに対する心配と関心で一杯な、激した小さな声で囁いた。私は彼を安心させてやることはできなかった。すると、その小さな子は、フットライトのところまで忍び寄って、二人に子供の役を演じている俳優に囁いて、彼らの危険を知らせてやった。・・・大勢の、共感する観客に向かって演ずるということは、反響の完全な部屋で歌うのに似ている。観客は我々にとって、精神的反響になるのだ。彼らは、彼らが我々から、生きた、人間の情緒として受け取るものをかえしてくれるのである。[32]」

ここに挙げた『青い鳥』における子供の行動は、前述の翫右衛門の体験談で「用心せにゃ危なか！」と声をかけた観客となんら変わりのないものである。この例とともにスタニスラフスキーは、観客席からの笑い、涙、喝采、叱声、そして興奮などは間接的な観客との交流の結果であり、その反応は明らかに俳優の演技に作用を起こすものであり、この両者の関係は相互的であるとしている。

スタニスラフスキーは、リアリズムという範疇で理想の演技を考えることはなかった。ましてや上演中の観客との交流が、リアリズムであるという主張もしなかった。しかし彼は、この交流を理想の演技でおこる必然的な要素の一つであったと考えていたと思われる。ストックマン《『民衆の敵』（イプセン）》をスタニスラフスキーの当たり役として決定づけたのも、カザンスカヤ広場で起こった乱闘事件[33]の日の上演で観客からの大反響が巻き起こったことと無縁ではない。それは翫右衛門の北海道事件で演じた俊寛を髣髴させる有名な出来事である。スタニスラフスキー演じるストックマンが妻に「自由と心理のために闘いに行くときは、決して新しい服を着るものではないな。」と語ったとき、観客はこの言葉をすぐに昼間の乱闘事件と結びつけ、演技を中止しなければならないほどの拍手が巻き起こり、

数人の人たちがフットライトのところに駆けつけスタニスラフスキーに手を差し伸べたという。[34] この事件は、明らかにストックマンを演じるスタニスラフスキーの名声を高めたのである。

このようにスタニスラフスキーにとっても観客との交流が理想の演技にとって不可欠の要素であったことは間違いないことであろう。若き日のスタニスラフスキーは、サルヴィーニやレンスキーなどの多くの名優の演技を観客として見た。観客を魅了する彼らの演技力はどこから来るのか、スタニスラフスキーのシステム作りが、観客の視点を持ち合わせていたことは疑いのない事実である。

おわりに

演劇学者ニコラス・ドロムグールは、その著書、*Performance Style and Gesture in Western Theatre* (Oberon books:London,2007) において、著名な英国俳優デヴィッド・ギャリックがそれまでの俳優たちの演技よりもずっと「自然」であると賞賛された理由を検証している。自然とは言われるものの、現存する彼のイラストを見ると現在の視点からは到底自然な演技と言えるものではない。ではなぜ彼の演技が自然と思われたか、それは当時の観客にとって彼のスタイルが新鮮で新しく映ったからだと言う。ドロムグルームは、結論としてギャリックはその新鮮なスタイルで見事に観客と交流を持つことに成功し、それが観客を彼の演技が自然だと賞賛させる結果に結びついたとしている。つまり「自然」であるかどうかを判断するのは結局、その時間と空間を共有した観客にゆだねられているということである。この考えは、翫右衛門のリアリズム演技論と非常に近いものだと言える。翫右衛門は、『俊寛』において若い観客との交流を目指して、様式性を弱めた歌舞伎に挑戦した。若い世代の人たちのみならず一般観客が、それを新鮮と捉えたのか明確に述べることはできないが、『俊寛』が興行的にも成功をおさめ、翫右衛門の代表作と言われるまでになった事実からも、翫右衛門の演技が観客を魅了したことは間違いない。

翫右衛門にとっては、観客との交流が全ての演劇にとって最も重要な要素の一つであり、彼のリアリズム演劇は、俳優と観客の相互交流によって達成されるものであった。この観客という視点を当時の新劇人たちがどのように考えていたかを考察することも新劇リアリズム演劇の研究にとって重要であることをこの翫右衛門のリアリズム演劇論は提示している。新劇リアリズムと比較するとき更に重要な事実は、翫右衛門にこの観客との交流の重要性を教えたのが現代演劇ではなく、大衆的な伝統演劇であったということである。この点で翫右衛門はスタニスラフスキーが若い時期に、シチェプキンやサルヴィーニといった名優たちに大きな影響を受けたことと類似している。彼らが出演した作品は、イプセンやチェーホフなどの近代劇ではなくそれ以前のシェイクスピアや大衆的な演劇作品だったのだ。『芸

術におけるわが生涯（下）』で、スタニスラフスキーは〝古くから知られた真理〟としてシステム作りに着手していることがわかるが、新劇はスタニスラフスキーの言う「古さ」を歌舞伎などの伝統芸能に求めなかったのであろう。そして翫右衛門も実際は、スタニスラフスキーのいう「古さ」と歌舞伎を切り離して考えていたかもしれない。というのも『芸術におけるわが生涯』を読んでいたはずの翫右衛門が、スタニスラフスキー・システムを〝古くから知られた真理〟として自らの実践と照らし合わせて語ることをしなかったからである。しかし、結果的に翫右衛門は、「観客との交流の重要性」という〝古くから知られた真理〟の一つを歌舞伎の中に発見していたのであった。このことからも、新劇がどのような影響を伝統演劇から受けていたかをもう一度検証することも重要であり、それは新劇リアリズム演劇の更なる理解に意義のあることだと言えるのではないだろうか。

注

（1）中村翫右衛門『演技自伝』「演技論」（『テアトロ』一九五二年　六・七合併号掲載論文より）未来社、一九七三、三頁

（2）同右、一一九頁

（3）Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansha International : Tokyo, 2001 七三頁にも紹介がある

（4）一九五二年に翻訳出版されたラポポルト『俳優の仕事』（山田肇訳、未来社）の内容に準じていた。

（5）中村翫右衛門『演技自伝』五五頁

（6）中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』未来社、一九八〇、二二九―二三〇頁

（7）中村翫右衛門『演技自伝』三八―三九頁

（8）中村翫右衛門『歌舞伎の演技』（未来社　一九七四）の第二章「『俊寛』演技ノート」参照

（9）中村翫右衛門『演技自伝』二一頁

（10）同右、四七頁

（11）『歌舞伎　研究と批評四二　――前進座とその時代――』、歌舞伎学会、二〇〇九、一九頁

（12）同右

（13）中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』一四三―一四四頁

（14）中村翫右衛門『演技自伝』四六頁

（15）中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』一三頁

（16）演出：土方与志　母親ニローヴナ：山本安英　息子ヴラソフ：丸山定夫

（17）中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』二五頁

（18）劇場での俳優と観客の関係における「共在」や「ライブ性」といった用語は、エリカ・フィッシャー＝リヒテの『パフォーマンスの美学』（訳：中島裕昭・平田栄一郎・寺尾格・三輪玲子・四ツ谷亮子・萩原健、論創社、二〇〇九年）からの借用である。

（19）中村翫右衛門『芸話　おもちゃ箱』（朝日新聞社、一九七〇年）の「芝居面白噺」の章で述べられている。

(20) 中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』二三五頁。この手記は、一九四一年一月から二月にかけてのものである。
(21) この一連の事件に関しては、坂本徳松の『前進座』（青木書店一九五五）そして、翫右衛門の『劇団五十年　私の前進座史』『歌舞伎の演技』を主に参考にしている
(22) 中村翫右衛門『芸話　おもちゃ箱』三四頁
(23) 同右、三五頁
(24) 坂本徳松『前進座』青木書店、一九五五、二一九頁
(25) 雑誌『演劇界』二〇〇二年八月号、演劇出版社、二〇〇二、一二一頁
(26) 同右
(27) 中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』三二七頁
(28) 中村翫右衛門『劇団五十年　私の前進座史』三二七頁
(29) 同右、三一三頁
(30) 『歌舞伎　研究と批評四二　――前進座とその時代――』の中で中村梅之助が「後にどうしてあのときのようにできないのかって翫右衛門が嘆いていました。」とコメントしているが、翫右衛門自信も『歌舞伎の演技』の中で、俊寛をその後演じても同じようにはできなかったと述べている。
(31) 中村翫右衛門『歌舞伎の演技』第三章「『俊寛』上演覚えがき」参照
(32) スタニスラフスキー『俳優修業』第一部未来社　一九七五二九九―三〇〇頁
(33) 一九〇一年五月のメーデー・ストライキに関連して起こった民衆と軍隊との流血の衝突
(34) スタニスラフスキー『芸術におけるわが生涯（中）』蔵原惟人訳、岩波書店、一九五四、一九七―一九八頁