

林 于竝（臺灣・國立臺北藝術大學・戲劇系・副教授）

日本的近代戲劇的成立，其主要方向在於建立起「做為藝術的戲劇」，為了達到這個目標，近代戲劇的先驅者將原本存在日本劇場當中的「娛樂性」切割，並且企圖從原有的劇場營運制度之外，成立另一套獨立的戲劇生產以及社會支持的體系。而日本的大眾戲劇，尤其是「新派」或者「新國劇」，是在「藝術性」與「娛樂性」的二元對立的葛藤關係當中成立。但是，日本戰後的小劇場運動，以「新劇批判」為出發，在這當中「大眾戲劇」的要素再度成為焦點。以鈴木忠志為例，在 1969、70 年左右所推出的『劇的なるものをめぐって』系列作品當中使用的新派戲劇作者泉鏡花的劇本片段，而從 2010 年起，鈴木忠志開始導演一系列新國劇劇作家長谷川伸作品『杳掛時次郎』、『瞼の母』，而在 2014 年，以大眾劇場的形式「講堂」形式導演『からたち日記由来』，而這些作品很明顯引用了大眾戲劇的要素。日本戰後戲劇的導演如何運用大眾戲劇的要素？其背後的文化動機為何？這點是本論的主要關心。

本論文將以鈴木忠志於 1999 年所導演的『シラノ・ド・ベルジュラック』為對象，試圖分析鈴木忠志的導演手法。『シラノ・ド・ベルジュラック（*Cyrano de Bergerac*）』是由法國的劇作家 Edmond Eugène Alexis Rostand（1868~1918）所原作，在日本於 1926 年由額田六福為「新國劇」劇團所翻案成為『白野弁十郎』，主演是澤田正二郎，在首演當時獲得日本觀眾的喜愛，之後並經過多次的再演以及電影化，成為日本家喻戶曉的作品。在日本，『白野弁十郎』的「大眾性」的確立，是經過一連串「翻譯」的過程，而鈴木忠志的『シラノ・ド・ベルジュラック』是對於日本大眾戲劇，在戰後劇場的情境之下所進行的引用與改編。本論文將藉著分析鈴木忠志的導演分析，企圖解釋日本戰後戲劇所處的情境。

關鍵字：大眾演劇、新國劇、鈴木忠志、シラノ・ド・ベルジュラック

(1) 日本近代戲劇當中的「藝術性」與「大眾性」

日本近代戲劇的成立過程，某種程度上，是在原本在日本劇場當中不存在的，「做為藝術的戲劇」的想像與塑造。在這過程當中，正如小山內熏在「藝術，或者娛樂（芸術か娯楽か）」當中所說的，對於劇場的「娛樂性價值」，即使不完全否認，但仍然強調，比起戲劇的原有的「娛樂性」，「藝術性」所獲得的快樂更加高尚，對於人生更加重要，因此，在原有的「大眾娛樂」之外，追求「做為藝術的戲劇」對於日本劇場而言具有迫切性。在這種背景之下，日本對於近代戲劇的追求，是在「藝術性」與「大眾性」的二元對立關係的想像當中進行的。但是，對於戲劇而言，「藝術性」與「大眾性」並非單純戲劇形式上，或者理念上的問題，而是面對實際觀眾，在當時戲劇生產與消費的機制，以及劇場制度之下，戲劇如何成立的問題。日本近代戲劇，尤其是「做為藝術的戲劇」，以反對「大眾娛樂」的劇場為出發，於是，如何在原有的劇場制度之外，成立另一套獨立的戲劇生產以及社會支持的體系，這是日本近代戲劇所面對的問題。

新劇藉由與「大眾娛樂」保持距離，追求戲劇當中「藝術」的純粹價值。日本戰後的小劇場運動以新劇批判做為出發，在這當中「大眾戲劇」的要素再度成為焦點。以鈴木忠志為例，在 1969、70 年左右所推出的『劇的なものをめぐって』系列作品當中使用的新派戲劇作者泉鏡花的劇本片段，而從 2010 年起，鈴木忠志開始導演一系列新國劇劇作家長谷川伸作品『沓掛時次郎』、『瞼の母』，而在 2014 年，以大眾劇場的形式「講談」形式導演『からたち日記由来』，鈴木忠志所導演的劇本大多屬於「新派」、「新國劇」，甚至是前近代庶民日常娛樂的「講談」，這些都是在近代戲劇發展過程當中，因為其大眾戲劇的要素，而被「做為藝術的戲劇」所貶抑、排斥以及否定的戲劇形式，但是戰後日本前衛劇場卻顯然樂於引用。日本戰後戲劇的導演如何運用大眾劇場的要素？其背後的動機為何？這是本論的主要關心。

另外一方面，日本的近代戲劇並非做為社會的上層結構，在生產技術與機制的進程當中自然產生，而是透過對於西方戲劇翻譯的過程所獲得的。本文企圖以「大眾的翻譯」做為觀點，企圖思考日本近代戲劇的發展過程，以及戰後前衛戲劇對於「大眾戲劇」的態度。做

為研究的對象，本論文將針對鈴木忠志於 1999 年所導演的『シラノ・ド・ベルジュラック (Cyrano de Bergerac) 』，分析其導演的手法。

『大鼻子情聖 (シラノ・ド・ベルジュラック) 』是由法國的劇作家 Edmond Eugène Alexis Rostand (1868~1918) 所原作，筆下的主人翁西哈諾 (Cyrano de Bergerac) 是法國真實存在的人物，生於 1619 年。在十九世紀末時，法國的劇作家艾斯蒙羅斯丹 (Edmond Eugène Alexis Rostand 1868~1918) 讓這個人物成為戲劇的角色。羅斯丹的劇作『大鼻子情聖 (Cyrano de Bergerac) 』以韻文寫成，是一個有五幕 48 場的長篇戲劇，1897 年首演於法國。由於劇本文辭華麗動人，加上劇中的西哈諾雖然擁有一個驚人醜陋的大鼻子，卻允文允武，正義、勇敢、挑戰權威，浪漫而自制，在劇中的行徑充滿騎士精神，人物典型符合法國人心性，演出即造成轟動。這個劇本被介紹到日本，最早是在 1907 年，森鷗外在日文劇本翻譯出版之前，就先將劇情的詳細梗概發表在『歌舞伎』雜誌當中，並撰寫序文介紹此劇的背景。1921 年楠山正雄所翻譯的『大鼻子情聖 (シラノ・ド・ベルジュラック) 』在雜誌公開，之後並被收錄在『近代劇選集』當中出版。1926 年劇作家額田六福受到新國劇的團長澤田正二郎之託，將原本由韻文寫成的『大鼻子情聖 (シラノ・ド・ベルジュラック) 』翻案成為『白野弁十郎』，在「邦樂座」演出，主演是澤田正二郎。之後，『大鼻子情聖』經過多次的歌舞伎等劇團的再演以及電影化，成為日本家喻戶曉的作品。而鈴木忠志 1999 年的演出，其實是以日本多年的累積的基礎之上的作品。

在『大鼻子情聖 (シラノ・ド・ベルジュラック) 』的演出節目單當中，鈴木忠志撰寫了一篇叫做「無可替代的錯置 (「かけがえのないミスマッチへの試み」)」的文章。他提到，『大鼻子情聖』這個舞台，「故事是法國的，音樂是義大利的，而背景以及表演是日本的 (物語はフランス的、音楽はイタリア的、背景や演技は日本的)」，這個作品混合並置了多國的文化。而鈴木忠志以「錯置 (ミスマッチ)」這個字眼來形容這種異質文化混合與並置的狀態。鈴木說道：「日本從明治維新以來，因為太過於憧憬於西方文化而迷失自我，儘從事一些簡直可以用「錯置」這個字眼來形容的虛無的文化活動。而將這種「錯置」，轉化成為偉大而無可替代的錯置，讓它成為世界共通的財產，我認為這點是身為舞台藝術家的我責無旁貸的工作 (思えば日本人は明治維新以来、西洋文化に憧れすぎたために自らの居場所を見失い、虚しいミスマッチともいえるべき文化活動をつづけてきた。しかしそのミスマッチを、もうそろそろ偉大でかけがえのないミスマッチにして、世界共通の財産にしなければならないというのが、舞台芸術家としての私の仕事でもあると思っている。)」。所謂的「錯置 (ミスマッチ)」到底是個怎樣的文化現象，鈴木忠志又是如何透過他的作品，讓這種「錯置」轉化成為「偉大而無可替代的錯置」？而又如何成為「世界共

通的財產」？這是本論所要探討的主題。本論文將藉著新國劇的『白野弁十郎』，思考「大眾的翻譯」，以及分析鈴木忠志『シラノ・ド・ベルジュラック』的導演分析，企圖解釋日本戰後戲劇所處的情境。

(2) 「翻案」與「翻譯」：兩種翻譯的文化態度

新國劇的『白野弁十郎』在日本的成立，是經過一連串「大眾翻譯」的過程，而鈴木忠志的『シラノ・ド・ベルジュラック』是對於日本大眾戲劇，在戰後劇場的情境之下所進行的引用與改編。

近代戲劇的概念原本不存在於日本，在日本近代戲劇的發展過程當中「翻譯」扮演著非常重要的角色，不只是透過翻譯將西方近代劇場的概念、相關知識或者作品引介到日本，甚者，「戲劇」這個原本不存在的形式與範疇，在日本是藉由翻譯的行為，或者在翻譯過程當中所完成的。日本近代劇場的形成功程，本身就是翻譯的過程。透過翻譯產生新形式、新的語彙，乃至新的戲劇領域，提供以往傳統戲劇形式所無法納入的新的題材，以及觀看世界新的視角。

日本近代戲劇發展過程當中的「翻譯行為」出現了兩種樣態，一個是將西方劇本轉化改寫成為日本背景的所謂「翻案（adaptation）」，另一種是包含著將忠實翻譯西方劇本，以及以翻譯劇本為基礎進行舞臺搬演的這兩個不同層面的「翻譯（translation）」。

「翻譯劇」與「翻案劇」同樣是「翻譯」的行為，原本是兩種對於西方劇本翻譯方法上的不同，但是其所呈現的戲劇型態，卻代表兩種相異的文化態度，牽涉到劇本後端的創作行為，包括表演的方法、舞臺、燈光、音樂的創作，以及觀眾對於舞台的接受方式，其最後呼應了社會（觀眾）對這種舞台的定位與價值，兩種戲劇在發展的過程當中各自踏上了不同的社會化的過程，各自在不同的社會管道當中，呼應不同的舞台價值觀。如川上音二郎，或者伊井蓉峰等「新派」，把莎士比亞等西方劇本放置到日本的時空以及社會背景加以改編的「翻案劇」，而以小山內薫為首的「新劇」，尤其是在築地小劇場成立之後，「翻譯劇」成為最主要的演出方式。而這兩者翻譯態度的相異，也反映在坪內逍遙與小山內薫之間翻譯觀的不同之上。

1911年坪內逍遙在寫了一篇叫做「翻案」的文章，回應當時社會對於「翻案劇」的諸多批評。首先，因為時代背景或者民俗上的差異，當時有許多翻案劇的場景出現諸多不合理的現象，對於這點坪內逍遙並不否認，但是，卻仍然肯定翻案劇的必要性。對於翻案劇，坪

內逍遙唯一反對的是「時代劇」的翻案，因為以前的時代，日本與外國在各種風俗習慣上存在著比起現代更大的差異，這種差異會造成戲劇的情境上各種不合理、不自然的狀況。但是，現代的日本與西方各國之間的文化、生活上的差異已經沒有以往來的大，因此現代劇的翻案不會產生問題，如果可以將背景完全轉移到日本，讓西方的劇本完全日本化，坪內逍遙認為這樣有助於日本可以學習西方書寫對話的技巧是有幫助的，因為「與其先學習外國的風色民情之後，在來學習外國戲劇的對話台詞技巧，其實遲早還是必須回到日本的風俗民情當中，倒不如將對話台詞拉到日本的風俗民情當中，在這當中研究台詞對白的技巧，這樣對於未來的現代劇更加有幫助」。（坪內逍遙 1911:445-6）

相對的，小山內薫卻堅持「翻譯」對日本近代劇場的重要性。1924 年五月，築地小劇場的開場前夕，小山內薫在一場由「應慶義塾劇研究會所」所主辦的演講會當中公開表示，築地小劇場在開始的兩年間將不會演出日本劇作家的作品。¹²這個演講內容後來刊登在《三田新聞》當中，引起了當時日本的劇作家，尤其是以菊池寬、山本有三、久保田万太郎、長田秀雄、岸田國士等人為首的所謂「演劇新潮」派作家們的強烈反彈。之後雙方展開了一段日本戲劇史上有名的「築地小劇場論爭」。

小山內薫說明，築地小劇場不演出日本劇作家作品的理由，是因為築地小劇場不是為了現在既有的日本戲劇，而是為了「未來的劇作家，未來的演出家，未來的演員」，為了「未來的日本戲劇」而存在。小山內薫認為：築地小劇場在某些時期只使用西方的劇本，這並不是偏好新奇的東西，也不是崇洋，也不是對於日本劇本的絕望，而是為了尚未來到的日本劇本創造出未來的戲劇藝術而努力。小山內薫說：「當今日本的劇本，就像是這些既有的作家所寫的那些作品一樣，單憑當今歌舞伎或者新派劇演員所受的寫實訓練，就足以應付。最近那些稍具有新知識的歌舞劇或新派演員，他們大都能夠毫無困難地演出（這些劇本），並且得到莫大成功的這點，印證了這個事實。我們所期待的未來的日本劇本，是只憑歌舞伎或者新派劇的表演所無法解決的那種劇本。我們為了未來劇本的到來，我們現在非得備妥我們自己的新的戲劇技藝（新しい劇術）不可。」¹³（小山內薫 1965:48-9）

¹²之後的築地小劇場，的確有如小山內薫所宣告的，在兩年之間完全只演出西方的翻譯劇本，一直到 1926 年的三月，築地小劇場才由小山內薫演出坪內逍遙的劇本作品《役の行者》（役の行者）。到 1929 年分裂為止，根據筆者統計，築地小劇場總共演出 88 齣舞台作品，其中日本人劇作家的作品只有 24 齣，而大部份都是所謂的「翻譯劇」的作品。

¹³菅井幸雄編：《小山內薫演劇論全集》（東京：未來社，1965 年）。第二卷，頁 48-49。

小山內薫發表於昭和2年的一篇（1927年）叫做「關於劇本的翻譯」的文章當中，首先小山內薫說到：「翻譯最重要的，並不是『台詞』，而是『思想』，是『描寫』，以及『感情』。即使『台詞』被忠實地轉化，如果『思想』沒有被充分移植的話也是徒勞無功的。如果不進行『描寫』的移植，『情感』的移植的話，翻譯將不會有任何價值。」（小山內薫 1927:628）。小山內薫認為，「劇本的語言，不是『閱讀的語詞』，也不是『思考的語詞』，而是『說的語詞』，以及『聽的語詞』。這種語言方式，必須是在說話的當下，以及聽的當下，讓人可以立刻清楚地想像出意象來的語詞」¹⁴（小山內薫 1927:631-2）。

小山內薫認為，最不適合翻譯戲劇的，就是語言學家，因為語言學家重視語言的「正確意義」，基於語言學的權威以及良心，他們不承認語言的「自由」。小山內說：「翻譯演出用的劇本時所要求的，與其說是正確的「translation」，倒不如說是適當的「interpretation」，與其語詞的移植，精神的解釋更為重要。（中略）劇本的翻譯，不只是『台詞』的翻譯，同時也是『性格』的翻譯，『情境』的翻譯，更經常是『性格』與『情境』所共同產生的『台詞的微言妙意（ニュアンス）』的翻譯」（小山內薫、「戲曲の翻譯に就いて」、『小山內薫全集』第六卷、春陽堂、p. 635-6）。小山內薫以一個導演的立場提出他對於劇本翻譯的看法，他說：「劇本的翻譯，是對於導演既有領域的涉入，因為，對於劇本的翻譯，本身就是對於劇本的解釋」。（小山內薫 1927:637）

綜觀上述坪內逍遙與小山內薫的翻譯觀，表面上兩者意見相左，甚至在「翻案」與「翻譯」的觀點上相互對立，但其實（1）兩者所追求的戲劇形式的都是以往不存在於目前的日本，屬於未來的戲劇形式。（2）而且兩者皆認為，他們所探索的新的戲劇形式，是可以反映現代日本人的真實生活，或者內在的精神狀態，同時，（3）兩者都同意，為了創造出反應現代日本的真實性的新的戲劇形式，翻譯西方的劇本是必須的手段。只不過，兩者對於翻譯行為的方向性有著不同的見解。坪內逍遙認為為了讓台詞與對話，甚至演員的表演可以更自然，更接近日本的現狀，劇本必須更接近日本的文化背景，因此將根植在西方生活、民俗背景的西方的劇本改寫成符合日本的民俗生活文化是必須的，因此在這點上贊同「西方劇本的翻案」。而小山內薫認為近代劇場，是劇本、舞台、燈光、表演等所有劇場要素的整體性，為了開發符合於現代日本文化情境的表演的「新的技藝」，在具有完整的作品性日本現代劇本尚未出現之前，西方的「翻譯劇本」是必要的手段。坪內逍遙所主張的「翻案」，基本上將戲劇形式所描繪的「情境」視為個別性的，而其所表現的「情感」是特殊性的。而

¹⁴小山內薫、「戲曲の翻譯に就いて」、『小山內薫全集』第六卷、春陽堂、p. 631-2

小山內薫所代表的新劇，其所主張的「翻譯」，將戲劇的「情境」視為客觀的存在，而其所表現的「情感」，則是超越文化的界線，具有人道主義普遍性的內容。

但是，無論如何，兩者的翻譯思想不約而同地暗示著，為了達成「日本」的現代性，必須經過「西洋」，為了獲得自我的真實性，必須透過他者的翻譯，這是日本近代化過程的宿命。無論「翻案」或者「翻譯」，都屬於「翻譯行為」，現代的日本自我，反而必須透過翻譯的手段，這外部的異質性當中尋找。

從「藝能」到「做為藝術的演劇」，是戲劇「純粹化」的過程，同時也是戲劇如何具有「自我完結性」，以及「作品性」的探索過程。關於戲劇的現代性，彼得桑蒂在『現代戲曲理論』（『現代戲曲の理論』、1978年）當中提到，做為表現形式，「戲劇（ドラマ）（Drama）」「成立於文藝復興當中，是中世紀的世界觀崩解之後，自我覺醒的人類試圖確認自我，反應自身狀態所進行的一場的精神冒險」（「近代のドラマはルネサンスのなかで成立した。それは、中世の世界像が崩壊したのちに自我に目覚めた人間が、そのなかに自己を確立し反映させようとした作品の世界を、もっぱら人間関係の再現によって築き上げようとする精神的冒険であった。」）（ペーター・ションディ 1979:8）。彼得認為，「戲劇（ドラマ）」的內容，都是發生在人與人之間的領域，換句話說，是人際關係的事件的再現，而其語言的形式是對話，對話是構成「戲劇（ドラマ）」唯一的內容。也因而，戲劇的時間永遠是「現在」。另外，「戲劇（ドラマ）」是「絕對的」，「戲劇（ドラマ）」必須從所有對於「戲劇（ドラマ）」而言屬於外在的東西當中解放出來。就劇作家而言，所謂「絕對性」是指，劇作家不存在於劇本內部，劇本當中所有的語言，被認為均是出自於人物，或者情境，而非出自於劇作家，劇本只有在成為一個整體的時候才屬於作者，而這種作品與作者的關係並不構成戲劇的作品的本質。（ドラマはただ全体としてのみ作者に属しているものであり、この関係が作品としてのドラマの本質をなしているのではない。）（ペーター・ションディ 1979:10）。而就觀眾而言，「絕對性」是指，觀眾與「戲劇（ドラマ）」之間的關係，不是全然的分離，就是全然的一致，除此之外別無他物（觀客とドラマの関係は、完全な分離と完全な一致であって、それ以外のものではない）」，面對「戲劇（ドラマ）」，觀眾只能從自己被排除在外的「外部」的位置窺探戲劇的世界，不然就是與戲劇世界在整體當中感情同化。而這種現代戲劇的形式，彼得桑蒂歸結最主要是「敘述者不在」。另外，當「戲劇（ドラマ）」的形式與其欲表現的內容產生矛盾，無法乘載在現代社會所產生的現象時，彼得稱這個狀態為「戲劇的危機（ドラマの危機）」。易卜生之後的象徵主義、表現主義、布雷希特的敘事詩戲劇等，都是劇作家面對「戲劇（ドラマ）」的危機」在戲劇形式上試圖解決危機所進行的各種嘗試。彼得桑蒂以「戲劇的危機（ドラマの危

機)」的概念統攝現代戲劇與反現代戲劇的基軸，其最主要，是拒絕雅里斯多德以來，以「敘事詩」、「抒情詩」、「劇詩」的「體系性、規範性的詩學」，企圖以形式與內容的辯證法將戲劇形式回歸到歷史性當中。然而，在日本現代戲劇當中的「翻譯劇」，儘管包含「戲劇（ドラマ）」的形式，以及「戲劇的危機（ドラマの危機）」之後的象徵主義、表現主義等內容，但是在近代戲劇的發展史當中似乎形成獨立的形式範疇，獲得或其社會的地位。「現代戲劇（モダンドラマ）」的概念，在翻譯的過程當中，失去了彼得桑蒂所強調的，形式在西方歷史當中與內容之間的辯證法的關係，做為一個「新的戲劇」的整體概念，在日本進行等價性的重新構築。換句話說，「翻譯劇」不只是翻譯了西方劇本的「內容」，同時也藉由翻譯的行為，在日本重新構築了「現代戲劇」的形式，也同時，如同小山內薫對於劇本翻譯的主張一般，將「戲劇（ドラマ）」視為具有精神性的價值，並且等待被解釋（interpretation）的「藝術作品」。

（3）藝術座的「巡業」

「翻譯」或者「翻案」，這兩種對於「翻譯行為」不同的態度，其實反應兩者對於解讀作品、參與作品的「觀眾」的想像，以及面對「興行」，這個藝術生產／消費體制，以及劇場制度在態度上的差異。

坪内逍遙認為，戲劇並非個人享受的藝術，而是國民所共有的，而提出所謂的「國民戲劇」的想法。1913年，島村抱月因為「戀愛問題」退出「文藝協會」，與松井須磨子、倉橋仙太郎、澤田正二郎等成立「藝術座」。島村採取「二元主義」的創作策略，以大眾為目標的「大劇場公演」與以藝術性的追求為核心的「小劇場公演」，兩者同時並進。劇團成立公演，於有樂座演出梅特林克的『蒙納凡納』（島村抱月譯），以及『內部』（秋田雨雀譯）的兩個作品。同年，「藝術座」第二次公演『沙樂美』，松井須磨子的演技受到好評。同年三月，「藝術座」第三次公演，在帝國劇場演出『復活』。如果說前兩次演出的翻譯劇是主要以「藝術性」為考量的話，這次『復活』的演出則是徹底著重「大眾性」。『復活』以杜可托夫斯基小說為原作，經過アンリ＝バダイユ改編潤色（脚色）成為舞台劇本，之後由島村抱月翻案成為日本版舞台演出，整體演出刻意安排以松井須磨子為中心，製作朝向當時受到大眾歡迎的女優中心主義。因為當時正好搭上日本流行的「杜可托夫斯基熱潮」，加上「通俗劇」的要素，『復活』在票房上獲得極大的成功。劇中松井須磨子所唱的，由中山晉平作曲的「カチューシャの唄」得到空前的人氣，1915年，京都的東方唱片公司發行了松井須磨子「カチューシャの唄」的唱片，創下兩萬張的佳績。「藝術座」趁著『復活』的熱潮，展開日本全國，以及台灣、朝鮮、滿州的島外巡演活動，光是『復活』的巡演，就達

到四百四十四場。在東京創作演出，之後巡演日本全國以及島外各地，「巡業」成為「藝術座」的營運模式。機藝術座的「巡業」所仰賴的，是各地的「興行師」。「興行師」連結劇團、劇場與出資者以及觀眾，屬於前近代的戲劇生產消費體系，其運作方式包含了劇場內部各種不成文的規矩，以及地方勢力，劇團在演出之後沒有拿到應得酬勞的事情屢有所聞。但是，依靠著「巡業」的方式，「藝術座」的經營，非但給付團員的薪資，還成立了「藝術俱樂部」，興建了「試演場」，這是日本新劇團靠著自己之力所興建的劇場。最後，根據松本克平的描述，到了1918年島村抱月驟逝時，藝術座的資產累積高達四萬元，松井須磨子個人資產達三萬元，總共七萬元，這個金額相當今日的一億日元。（松本克平 1966:176-7）杜可托夫斯基原作、島村抱月翻案（『安娜卡列林納』、『生者之死屍（生ける死体）』）、松井須磨子主演、中山晉平作曲發行唱片，全國、島外巡演，這個成功模式支撐劇團的營運，「藝術座」實現了新劇的「職業化」，而在其背後創造出相當數量的日本近代戲劇的觀眾。

（4）與「興行」苦鬥的新國劇

「新國劇」成立於1917年（大正6年），以澤田正二郎為中心，與一群從「藝術座」退團團員所成立的劇團。澤田正二郎於1911年加入「文藝協會」附屬的演劇研究生第二期，與島村抱月共同成立「藝術座」。澤田所以離開「藝術座」，除了與松井須磨子之間的個人因素之外，另外是因為不滿『復活』劇本的通俗化，明星主義的傾向，與藝術座在理念產生差異。

創團公演於當時的新式歌舞劇劇場「新富座」，以租借劇場的方式演出『暴風雨後（暴風雨の跡）』（額田六福劇作）、『新朝顔日記』（岡本綺堂劇作）、『一事件』（野上彌生子劇作）、『寢台列車』（松居松葉劇作），都是日本劇作家的作品。但是票房不佳，澤田正二郎欠下大筆的債務。同年六月，轉戰京都「南座」，以「步合興行」的方式演出在新富座演出口碑不錯的『新朝顔日記』、『寢台列車』，以及仲木貞一特別為新國劇所寫的關於飛行家的勵志故事的『飛行曲』。因為是「步合興行」，劇場對於演出的劇本、明星女優的選擇等提出多項要求，在『新朝顔日記』當中，新國劇應「南座」的要求，增加「打鬥（立ち回り）的場面。但是票房不佳，劇團面臨破產解散的危機。

七月，在大阪道頓堀的「角座」展開興行演出，做最後的一搏。當時大阪大眾劇場的演出方式，是在十至十五天的演出檔期當中，演出三至四個劇本，白天與晚上各一場，每天兩場的演出。（「十日替わり、或いは十五日替わりの興行の脚本三本ないし四本」）（松

本克平 1966:156)。在角座的演出期間，澤田正二郎從以往的舞台演出回饋當中體認到，唯有「立回り」與「劍劇」才是新國劇未來的出路，開始以快速、激烈，充滿真實感的「立回り」的場面為中心，建構整體的演出。『深川音頭』是新國劇第一個以「立回り」獲得觀眾強烈回養的舞台。但是它的創作方式卻有別於以往新劇當中，以劇作家事先完成，甚至出版的劇本進行演出的近代戲劇的製作方式，而是在有限的時間當中，表現女性官能美部分的場景由田中介二負責撰寫，一般庶民生活場景的部分由澤田正二郎口述，中田正造紀錄，最後由仲木貞一彙整完成劇本的，是『深川音頭』與『花笠獅子』這兩個劇本（松本克平 1966:156）。這種觀眾意識、場景先行，在演員導演集體構作當中，最後由與劇團長期合作的駐團作家完成劇本的創作模式，形構出新國劇的大眾戲劇生產／消費模式。

澤田正二郎在角座的苦鬥讓大阪松竹合名會社的社長白井松次郎主動出資提攜新國劇，新國劇開始以大阪「弁天座」為根據地，興行方面全部交由松竹會社負責，演出方面仍然採取早晚兩場制。團員全部支薪，澤田正二郎每月支領三口銀行支票「金三百圓也」（澤田正三郎 1928:85）。雖然新國劇歸到松竹興行體系底下，但是松竹對於劇本、角色安排方面絕不干涉，澤田正二郎堅持抗拒女優中心主義。

劇場的確保以及薪資制度提供團員穩固的經濟基礎，讓演員的表演技藝得以深化，演員朝向職業化，劇團的營運與戲劇的生產機制更為穩固，朝向專職分工以及職分專業化。新國劇開始聘請「殺陣師」市川升六，因此劇團的演出開發各種「劍劇」、「任俠劇」、「股旅劇」、「運動劇」等不同的戲劇類型，創造出經典場面。另外，白井松次郎派遣松竹的專屬劇作家行友李風作為新國劇的駐團作家，於1919年在京都明治座演出『月形半太郎』、『國定忠志』大受好評。這兩個作品的成功，讓「新國劇」具有鮮明的風格。「駐團劇作家」不只是讓劇團在劇本的供給上更加穩定，其劇本寫作在劇團內部當中進行，為演員量身定做（当て書き）的寫作方式，讓角色符合觀眾對於演員的想像，延續，或者重疊演員上一齣戲的角色，觀眾在演員的連續性當中接受每齣戲個別的角色，甚至預設「殺陣」等場景的演出而書寫情境。「駐團劇作家」在劇團營運的動態裡，以及演員與觀眾直接的關係性當中書寫劇本，這種戲劇的生產方式，與將戲劇當視為「自我完結的」，具有精神性的價值，做為一個整體，等待意義詮釋的「作品」概念之間，有著明顯的差異。

新國劇的劇本有很多來自「翻案」或者「改編」，而非為了戲劇上演所做的原初性創作的劇本。無論是行友李風、岡本綺堂或者長谷川伸，「新國劇」上演的劇本，在上演之前劇本大多先行發表於報紙或者雜誌，甚至行友李風所改編中里介山小說的『大菩薩峠』，其原本都是連載的新聞小說。新國劇的演出，承襲了「新派」從新聞小說「出版」到「舞台」

的迴路。新國劇的舞台，可以說是當時講談、新派、插畫、活動寫真、電影等大眾藝術，也就是關肇所說的「媒介混合（メディアミックス）」（關肇 2007:61-73）的連鎖當中的一個環節。對於一個故事，在不同的媒體之間進行不斷的「改寫」與「補足」，讓故事延續下去。（「抽象的な集合体というよりも、むしろ新聞メディアによって結ばれた創造的な共同体を形成していると捉えて良いだろう。（関肇 2007:60）」）

澤田承襲島村抱月「大劇場公演」的藝術性，與「小劇場公演」的大眾性同時並進的「二元主義」戲劇觀，提出「演劇半歩主義」，認為「如果戲劇指示一味討好觀眾的話，那不但是戲劇永遠無法進步，民眾也無法進步，我們劇場人應當經常親切地握著民眾的手，一隻腳不斷比民眾提早走半歩，而且只能是半歩」（澤田正二郎、『蛙の放送』、人文会出版部、1927年）。「比民眾早半歩，與民眾一同前進的戲劇」（民衆から半歩先に進み、民衆と共に歩む演劇）。1921年六月，澤田演出表現主義作品的「翻譯劇」作品『卡雷市民（カレー市民）』，這是日本演出的第一個表現主義戲劇作品，但值得注意的是，這個作品跟新國劇的大眾戲劇作品『國定忠志』同一個檔期在「明治座」演出。「大眾性」與「藝術性」同時並進，「翻案」、「改編劇」與「翻譯劇」的交雜，「半歩主義」不只是新劇的大眾化，同時也是「翻譯劇」的興行化。

小山內薫所主張的「民眾劇」在概念上與島村抱月、澤田正二郎有類似的想法。在一篇「對於民眾劇的某種暗示」的一篇文章當中，小山內薫提到：「要讓民眾成為我們的一部分的話，首先必須讓我們成為民眾的一部分。我們必須先要下降到民眾所在的『低地』，從那裡牽著民眾的手，一步步將他們引領到我們的『殿堂』來」（小山內薫 1927：134）。小山內薫的這篇文章發表於1927年，當年4月，築地小劇場在淺草的松竹座，之後在名古屋御園座演出「夜之宿（夜の宿）」，這次離開根據地的築地小劇場所進行的「出張演出」，一方面是為了籌措劇場營運經費，另一方面是為了「發掘新的觀眾」以及「進入民眾當中」，但是，小山內薫很失望地發現，在淺草與名古屋兩地的觀眾，結果都是與築地同性質的觀眾，很顯然地，小山內薫從自由劇場時期開始，在翻譯與演出方面不斷精煉進化的代表作「夜之宿（夜の宿）」在「進入民眾」這點上是失敗的。在同文章當中，小山內薫提到：「從『藝術的殿堂』下降到混濁的世界，並且在那裏樂不思蜀，卻相信自己是在建設『民眾藝術』的人，在世界上不在少數」。小山內薫這裡矛頭所指的，或許是當年「藝術座」的『復活』巡演，或許是同時代「新國劇」的演出。小山內薫「殿堂」與「低地」的比喻反映出知識精英對於民眾所採取的「啟蒙主義」的態度，同時也反映出對於舊有興行制度的排斥與不信任。「築地小劇場」一方面以「翻譯劇」的演出做為形式摸索的主要途徑，一方面否定興行制度，企圖在原有的劇場制度之外建立起另一個營運模式。相對於此，新國劇

一邊追求符合大眾的藝術形式，同時是與舊有的劇場制度興行之間進行苦鬥。興行制度等舊有的大眾戲劇制度反映出根植在觀眾的民眾心性，這種民眾的心性並非存在在抽象的觀念領域當中，而是建立在具體的生活的場景之上，是具有連續性的有機體。與新劇的「斷絕」不同，新國劇與興行制度苦鬥的歷史，是在日本劇場制度，以及反映民眾生活場景的連續性上，企圖找到現代戲劇的可能性。

(5) 新國劇的「翻案劇」

1926 年劇作家額田六福受到新國劇澤田正二郎之託，將『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』翻案成為『白野弁十郎』。『白野弁十郎』完全轉換成為日本的時空背景，時代設定在從慶應 2 年（1866 年）的春天到明治 14 年（1882 年）的秋天之間，正好是幕府末期，明治維新最為動蕩不安的時期，地點設定在京都。主要角色「西哈諾邊裘洛克（シラノ・ド・ベルジュラック）」的名字以同音替換的方式更改為十分日本在地的「白野弁十郎」，女主角「羅沙努」成為「千種姫」，而另一位主要角色「克里斯提安」依然遵循同音替換的方式成為「來栖生馬」。西哈諾與來栖生馬所屬的法國騎士隊成為明治維新時期歷史實際存在的「會津藩士」的「朱雀隊」。劇中反派角色的塘吉魯伯爵則成為京都貴族九條家的太夫，後來成為陸軍少將的根岸土佐守。額田六福的翻案將『大鼻子情聖』的原劇本完全轉化到符合史實的日本，而且非常技巧性地對應的真實的歷史人物關係當中。幕府末期的時間距離『白野弁十郎』演出的時間並不算太過久遠，文化背景的完美移植讓翻案符合坪內逍遙所說的「完全日本化」。

在 1926 年新國劇舞台演出『白野弁十郎』之前一年三月，法國版的電影『大鼻子情聖』在日本上映，受到好評，劇作家菊池寬是先看了法國電影版之後才前往「邦樂座」觀看舞台版的演出，在觀看舞台演出之前，菊池寬原本擔心新國劇的演出是否受到電影的影響，但是在觀看之後，菊池寬很驚訝地發現，新國劇的『白野弁十郎』不但沒有受到電影的影響，兩者的演出截然不同，甚至比起電影，舞台的演出更讓人引發藝術的感性，菊池寬將這點完全歸功於澤田正二郎卓越的演技。菊池寬說：「甚至於在點影當中有點令人覺得不滿足的「樓台會」的場景，或者是最後結局的「修道院」的場景，在舞台上都表現出最完美的效果來（殊に映画では不満であったバルコニーの場や、大詰めの僧院の場が、ここでは素晴らしい効果を表現した）」。菊池寬認為澤田正二郎的表演完滿演繹了法國騎士特有的角色性格，菊池寬寫到：「この芝居はどの場どの幕も適当なユーモア、詩、剣、哀情とあらゆる劇的要素が巧みに盛り込まれている以上に、構想にも筆致にもフランス人特有の自由と情熱が脹っている。沢田君の持っているエロキューションのウマサがこの芝居では最も

処を得て、十二分に發揮された（菊池寛 『新國劇五十年』 1967:78）」。『白野弁十郎』將以法國的社會、文化背景「翻案」成為日本的時空，而原本持成立於法國的社會文化背景底下的人物「西哈諾邊裘洛克（シラノ・ド・ベルジュラック）」，在澤田正二郎精彩的「朗讀術（エロキューション）」的演技之下，精於詩歌、劍術，既幽默又帶點哀愁的法國騎士，在舞台上完美地成為日本人。『白野弁十郎』是近代日本戲劇當中，「翻案劇」的代表性案例，不僅將原作的事件完美地轉移到日本的社會背景，而且，將法國人特有的自由與熱情的特質，完美地成立於日本人的形象當中。

最值得注意的是，新國劇的翻案『白野弁十郎』將時代設定在幕府末期這個動盪的時期。幕末以及明治維新是日本近世過渡到近代的時期，也是近代日本成立的時期。新國劇在20年代的許多作品都是以幕末、明治維新的動盪歷史為社會背景。例如『月形半平太』（1919年首演）的時空則設定在文久3年（1863年），明治維新蠢蠢欲動，討幕與擁幕兩派衝突一觸即發的京都，『國定忠志』（1919年首演）以從1831年到1837年之間的「天保大饑荒」為背景，『鞍馬天狗』也同樣設定在明治維新的前夜，『大菩薩峠』（1921年首演）的時代設定在安政5年（1858年）。以「幕末」為背景的「鬘物」是新國劇的類型。羽鳥隆英在『日本映画の大衆的想像力；幕末と股旅の相關史』書中提到，「明治維新60年」的1928年的前後，以幕末為主題的電影在日本大量出現（羽鳥隆英2016:24）。羽鳥隆英援引歐美電影的通俗劇（メロドラマ）研究來分析明治維新60年後的昭和初年，當時日本社會如何投影在幕末電影當中。幕末以及明治維新的時代紛爭當中，日本在政治勢力上分裂成支持明治天皇改革的「討幕派」，以及主張維持原有幕府勢力的「佐幕派」兩股勢力，在1928年的前後大量出現的幕末電影，有許多是圍繞在「討幕派」與「佐幕派」兩者之間的對立為題材。一般的通俗劇研究將通俗劇的誕生與流行放置在與「現代性（近代）」之間的連動關係來解析，通俗劇是「教導大眾現代社會生存法則的意識形態裝置（近代社会を生きるための心得を教授するためのイデオロギー装置）」。彼得布魯克斯（ピーター・ブルック）認為通俗劇是「在基督教價值去中心化之後所產生的現代性的戲劇文本（キリスト教的価値の脱中心化によって生まれた近代的なドラマツルギー）」。原本在基督教的價值觀當中，擔當著基督教道德的核心價值的神性原則，在以基督教為中心的價值崩壞之後，現代社會企圖在文學作品對於日常人際關係的描繪當中恢復「本質性的道德」。通俗劇代替基督教的神性原則，在現代社會當中行使道德的使命，因此其敘述的主題通常是「面對邪惡的社會美德的勝利」。因此在通俗劇當中，「善」與「惡」角色的明確地劃分是十分重要的，「善」與「惡」的明顯對立，以及美德獲得最後的勝利，這點構成了通俗劇重要的原理。但是，羽鳥隆英在分析昭和初年的幕末電影後發現，站在擁戴天皇的「倒幕派」立場，將支持德川幕府的「佐幕派」視為「惡」的戲劇並沒有形成絕對的規

範，例如『月形半平太』，很難還原成長州藩士月形半平太的「倒幕派」與「佐幕派」的新選組之間的單純的「善與惡的對立」，反而有不少戲劇對於「倒幕派」與「佐幕派」這兩個立場的角色給予同等的同情。這是因為當時的日本面對歐美列強的開國威脅，無論是「討幕派」或者是「佐幕派」，其實都同樣面對西方殖民威脅的「國難」，在歐美列強之下兩者都是犧牲者，也都擁有「善」的角色的資格。對於在歐美列強威脅之下不分「討幕派」與「佐幕派」共同挺身而出的戲劇，羽鳥隆英以「悲哀戲劇（悲哀ドラマ）」稱之，與將「討幕派」與「佐幕派」兩者的對立描寫成善惡對抗鬥爭的「善惡戲劇（善悪ドラマ）」加以區分。

『白野弁十郎』的翻案同樣以幕末、明治維新為背景，主角白野弁十郎為「會津藩士」的「朱雀隊」，是屬於「佐幕派」，劇中令人憎惡的反派角色根岸土佐守是京都貴族九條家的太夫，後來成為明治政府的陸軍少將。就劇情而言『白野弁十郎』屬於善惡分明的「善惡戲劇」，只不過劇中「善」的角色是在明治維新這個近代化的浪潮當中的失敗者，佐幕派的「會津藩士」。戲劇白野弁十郎雖然以戰爭為背景，但是最核心的事件環繞在白野弁十郎、來栖生馬與千種姬之間的感情關係，換句話說，戲劇事件雖然緊密地安置在「戊辰戰爭」當中，來栖生馬的死於戰場甚至成為事件最大的轉折，但是在戲劇當中三人的情感關係被極端地前景化，而根據史實的戊辰戰爭卻不斷後退，成為純然的背景。『白野弁十郎』雖然搭建在明治維新的歷史事件之上，但是人物的行動似乎與政治立場無太大的關聯。成為戲劇主題的白野弁十郎對於千種姬的愛意是無法被外界所了解的「內在的情感」，『白野弁十郎』的戲劇構成是「孤獨自我」的前景化，以及近代化日本歷史不斷後退的背景化。在一篇叫做「鞍馬天狗的進化（『鞍馬天狗』の進化）」當中，鶴見俊輔認為，「明治以前的大眾藝術，尤其是人情話、落語、講談等樣式，流進了從西方引進的現代小說當中，造就了大眾小說新舊混合的樣式」。（鶴見俊輔 1999:287）。另外一方面，日本的純文學，或者其他純藝術領域，都必須從西方輸入同時代的作品，將它們的放在美術學校、音樂學校、文科大學等各種學校的試管內加以培養。「大眾小說，或者其他的大眾藝術的領域，除非受到大眾的支持，否則新的東西無法混入，從舊的東西慢慢過渡到新的東西，或者舊的東西與新的東西之間相互折衷等，不同的類別的藝術有不同的成立方法」（鶴見俊輔 1999:288），因此，日本的「大眾小說」，比起純文學小說更保有德川時代戲作者的氣質，比起「純文學」，大眾文學在日本的歷史當中更具連續性。因此，日本的大眾文學，對於德川時期的政府，以及對於後來的明治政府而言，都勁量與權力保持距離。新國劇的發展過程，是與「興行制度」苦鬥的過程，同時也是獲得大眾支持，獲得戲劇的「連續性」，形成戲劇的「折衷樣式」的過程。在這當中，獨立於政治權利的支配，在與現有的政治權力保持距離當中，讓劇場有另一種政治的可能。

（6）日本戰後的文化情境

1999 年，鈴木忠志導演『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』，作為「戲劇奧林匹克」的作品之一。當時所採取的劇本，雖然是於由辰野隆、鈴木信太郎所翻譯的版本。鈴木忠志使用他一貫「構成」的手法，在不重寫原劇作的情況之下，以刪除、調整部分場景，重新設定情境。鈴木忠志設定一個日本人作家喬三，正在舞台上書寫『大鼻子情聖』這個劇本。

開場，在尺八音樂「刈干切唄」的伴奏之下，走在陰暗路上的喬三＝シラノ被四個蒙面的殺手包圍，之後在激烈的殺陣當中，作家喬三＝シラノ乾淨利落地將殺手一一斬殺，這個場景很顯然地呼應新國劇『白野弁十郎』當中「殺陣」的場景。之後作家喬三＝シラノ回到書桌前，母親進場。

母親：「最近仍然還是看到幻影嗎？」

喬三：「比以前好多了」

母親：「關於法國武士的故事寫好了嗎？」

喬三：「現在正寫著呢」

在鈴木忠志導演的『シラノ』當中，羅姍妮以及克里斯提安是「シラノ」腦中出現的幻影，同時，「シラノ」這個法國的人物又是日本人作家喬三所想像的人物，鈴木忠志以「雙重想像」的形式導演『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』這個劇本。武功高強而文采飛揚的主角「シラノ」，因為自己醜陋的外表而自卑，壓抑自己的情感，甘願成為配角，為克里斯提安完成愛情的故事，對於這個充滿自卑感的人物，鈴木忠志利用喬三這個角色的設定，讓他與日本的情境交相重疊。在第五場當中，鈴木忠志穿插一段原作劇本不存在的場景，一對男女正在談論關於喬三的八卦：

男：「那個男的，後來怎麼樣？」

女：「不清楚，聽說將母親一個人留在鄉下，自己跑到東京說要當什麼作家」

男：「像這種人蠻多的啊！（兩人，哈哈大笑）之後就再也沒看過喬三了」

女：「再也沒有，很像是說在東京跟一個法國女人結婚，打算從法國大撈一筆，結果事與願違，法國人的雙親大聲咒罵說：『怎們跟一個醜陋的日本人結婚！』最後什麼錢都沒撈到」

對於導演『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』，鈴木忠志認為，他的興趣不在如何呈現這個故事，而是「為什麼這個故事這麼多年來被日本人所喜愛？（なぜフランスの戯曲が長年にわたって日本人に愛されてきたのかということのほうに興味を持ち、そのことを解明するように舞台にしてみたいと思ったからである）」（鈴木忠志 2003:245）。鈴木忠志認為，『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』所以多年來受到日本人的喜愛，是因為這個故事表現出日本，「在從武士階級所統治的社會轉變到市民社會的過程當中，將歐洲當作模仿的對象，因而多數的日本人，在面對文化先進國的歐洲時，產生先天的自卑感（武士が支配する社会から、市民社会に移行するときに手本とされた、文化的な先進国であるヨーロッパというものへの多くの日本人の興味と憧れ、その前提にある劣等感が表現された）」（鈴木忠志 2003:246）。在『シラノ』的故事當中，反映了日本在近代化過程當中，面對西方的強勢文化的「自卑感」的精神結構。

對於鈴木忠志的作品，村尾敏彥在一篇「鈴木忠志與日本人」的論文當中，延伸 Paul Allain 在『The Art of Stillness』一書當中的見解，將鈴木忠志作品所誕生的背景，與盛行於日本 60、70 年代的「日本人論」之間的關係進行分析。面對西方文明威脅而發動的明治維新，日本以西方藍本展開急速的近代化過程，而這個西化＝近代化的過程同時也造成日本人在自我認同上的不安，以及面對西方文化先天的自卑感。從明治維新以來陸續出現在日本的「日本人論」，在本質上，是日本為了消除「自我認同的不安感」所產生的論述。而這種以建立在「西洋＝日本」的二元對立概念上的「日本人」敘述，往往與明治的現代國家論述匯流，構築出龐大的「日本人故事」。

在論文當中，村尾敏彥以『新、帰ってきた日本』、『瞼の母』，以及『シラノ』等幾部鈴木忠志以「新國劇」的舞台為根基的所創造的作品為對象，引用佐藤忠男對長谷川伸的研究，分析作品當中的「母親」的形象。在長谷川伸的作品當中，母親的形象在主角的心目中佔有巨大的份量，卻終究得不到母親的關愛。村尾敏彥引用佐藤忠男的研究分析，明治 23 年所頒布的「教育敕語」強調「忠」先於「孝」的次序，以國家主義的道德觀教育人民將天皇視為自己的父母加以敬愛，藏身在母性形象的背後是天皇權力機構的巨大身影。另外，大正時期的日本的農業勞動者從鄉村大量移居到都市，成為時薪勞動的都市大眾，面對明治時期近代化過程的「自我認同的不安」，大正時期的大眾企圖藉由「母性的追求」、「自然回歸」，以及對於古老的權力機制天皇制的憧憬，來消彌這個不安感。「新國劇」的戲劇當中，「觀眾再次地體驗到社會存在的衝突，透過自我憐憫的眼淚，將權力結構在自己的內心世界當中重新構築，用這樣的方式，積極地接受世界的權力結構」（村尾敏彥 p. 100）。村尾敏彥並引用柄谷行人的『世界史の構造』當中「ステート＝ネーション＝資

本主義の循環構造」，說明日本從明治維新以來，面對自我認同的不安，「日本という病院、その歴史が生み出す『日本』という物語の円環構造から脱出の困難さ」。而鈴木忠志的戲劇，正是面對這些在近代化過程當中所構築的，被稱作「日本」的故事，透過對於故事的重新書寫（書き直し），進行解構。

在村尾敏彥的論述當中，對於「大眾」概念的理解，傾向於政治權力採取無條件接受的立場，大眾的樣態完全按照國家教育的制度所期待所形塑，而「新國劇」等大眾藝術，則被想像成單向地促進大眾接受支配階級的統治，並且協助大眾內化權力結構的機制，換句話說，是傾向「被動的大眾」的理解方式。

日本戰後所出現的大眾文化研究，傾向站在一個肯定的立場，認為日本的大眾文化，比起同時期知識份子所創造的文化毫不遜色，並且對於日本文化整體而言，扮演著相當要的角色。同時，鶴見俊輔為首的研究者更將「大眾文化」當作日本面對戰後情境的場域。鶴見俊輔延伸オルテガ在『大衆の反逆』當中所提出的問題意識，30年代「大眾的人間」在歐洲出現，讓歐洲原本以「教養的有無」做為判斷人的價值的標準失效，而造成「教養人理想的崩壞」。鶴見俊輔將「教養人」與「大眾的人間」之間的區別帶進日本的歷史情境當中思考，以此照射「轉向」的問題。鶴見俊輔指出，「從1931年到45年的這場戰爭，顯示出無論是教養人或者是非教養人，無論是有大學畢或者沒有大學畢業，屈服於軍國主義這點，兩者並沒有太大的區別」（鶴見俊輔 2000:8）。換句話說，這場戰爭揭露出日本的知識份子本身的大眾性（「戦争下の言動を通して見るとき、日本の教養人は意外にも大衆的である」）。因而鶴見俊輔指出，在日本戰後的大眾文化研究的底下，「具有重新檢討戰爭體驗的主題。（戦争の日本の大衆文化研究が戦前と違って一つの潮流を作り得たのは、その底に戦争体験の再検討という主題を持っていたからである）」（鶴見俊輔 2000:8）。

對於由知識份子所代表的「精緻文化」或者「精緻藝術」，鶴見俊輔認為反而更容易與法西斯主義的權力結合，因為法西斯主義更傾向擁護既有的文化，而執著於精緻文化者，經常與獨裁者聯手這點，在歷史上存在許多鮮活的例證。相對地，鶴見俊輔對於大眾所具有的創造性的側面寄予期望。在對於「改編歌（替歌）」、「塗鴉（落書き）」等的研究當中，鶴見俊輔視為大眾文化最原始的型樣態，觀察大眾如何超越由國家權力所製造出來的社會型態，充分利用權力所創造的文化意義上的曖昧性，將這些意義轉化成為自己精神表現的途徑。知識份子對於大眾進行的「啟蒙」，是建立在知識份子與大眾兩者的區分的前提當中，鶴見俊輔並認為「教養人」與「大眾」是一個不可區分的連續體，而且不存在上下之分。

「教養人と大衆とを連続体として考え、教養文化と大衆文化を上下の区別をやめて、むしろ大衆文化を両者の中のより根源的なものと考えてゆく。そのとき、私たちは、教養人としての自分の中に大衆の一人として自分を捉えるようになる。この私性という側面は、大衆文化を考える上で重要である。」（鶴見俊輔 2000:11）。

鶴見俊輔將「大衆文化」視為教養文化與大衆文化之間，更根源性、更具普遍性的存在，這個想法與他的做為藝術的根源的「限界藝術」主張相互關聯。正如吉見俊哉在『アメリカの越え方』一書所指出的，戰後鶴見俊輔對於美國的鬥爭，是站在「美國的內部所展開的與美國的鬥爭」。而大眾性，是鶴見俊輔面對戰後美國的場域。

「俊輔は、日本人が戦中、戦後を通じて虚像としてのアメリカを、ある時は否定の対象、ある時は一方的に理想として想像し続けたという」（吉見俊哉 2012:111）。在昭和 10 年時後，深藏在知識份子的意識深處的對於西洋的自卑感，被一百八十度轉換成民族的優越感加以利用，成為昭和 10 年時候建立虛像的原動力。而就在敗戰之後，這個建立虛像的原理再次地轉化成自卑感。無論自卑感或者優越感，其實都是建立在「把美國當作虛像」的上面，而失去與美國之間「非溝通（discommunication）」的契機。

（7）作為「翻案劇」的「翻案劇」：鈴木忠志的『大鼻子情聖』與「間文化主義」

在『大鼻子情聖』的演出節目單當中，鈴木忠志撰寫了一篇叫做「無可替代的錯置」的文章，他提到，『大鼻子情聖』這個舞台，「故事是法國的，音樂是義大利的，而背景以及表演是日本的（物語はフランス的、音楽はイタリア的、背景や演技は日本的）」，這個作品混合並置了多國的文化。而鈴木忠志以「錯置（ミスマッチ）」這個字眼來形容這種異質文化混合與並置的狀態。鈴木說道：「日本從明治維新以來，因為太過於憧憬於西方文化而迷失自我，儘從事一些簡直可以用「錯置」這個字眼來形容的虛無的文化活動。而將這種「錯置」，轉化成為偉大而無可替代的錯置，讓它成為世界共通的財產，我認為這點是身為舞台藝術家的我責無旁貸的工作（思えば日本人は明治維新以来、西洋文化に憧れすぎたために自らの居場所を見失い、虚しいミスマッチともいうべき文化活動をつづけてきた。しかしそのミスマッチを、もうそろそろ偉大でかけがえのないミスマッチにして、世界共通の財産にしなければならないというのが、舞台芸術家としての私の仕事でもあると思っている。）」。

在文章的敘述脈絡當中，鈴木忠志似乎刻意利用「錯置（ミスマッチ）」這個詞彙，將他作品當中的異文化並置的狀態，與日本在近代化過程當中所處的文化情境放在一起思考。鈴木忠志用「本歌汲取（本歌取り）」這個名詞來說明他對於劇本改編的概念。「本歌汲取」，原本是日本和歌的創作手法，指的是詩人在創作時，將古代有名歌人的古典作品當中的一句或者兩句，依照著其詩句背後的風景、季節、象徵等，置入自己新創的詩句當中，讓自己的作品與古人的作品之間產生某種呼應。與現代藝術所講求的「原創性」不同，「本歌汲取」一方面繼承古典作品精彩的遺產，一方面讓它在不同脈絡當中產生新的意義。而鈴木忠志用「本歌汲取」這個概念來談論他劇本的「改編」。鈴木忠志「本歌汲取」，是為「間文本」的概念，這種翻案的手法，讓「翻案」意涵不斷跟「原作（本歌）」的關係性當中產生作用，與「新國劇」的翻案，企圖將西方的「原作」「日本化」，同時要讀者在閱讀（＝觀劇）行為當中忘卻西方的原典，而專注於日本的社會文化背景。但是，鈴木忠志的翻案，在接觸舞台「翻案」的過程當中，始終不讓觀眾忘卻「原作」，反而要觀眾「把翻案作為翻案」來解讀，在「間文本」的關係當中解讀。

在『大鼻子情聖（シラノ・ド・ベルジュラック）』這個作品當中，鈴木忠志以「雙重想像」的形式，讓羅娑妮以及克里斯提安成為「シラノ」腦中出現的幻影，同時，「シラノ」這個人物又是日本人作家喬三所幻想的人物。藉由「日本人作家喬三」的設定，讓原本「法國的故事」搬移到大正時期日本的背景當中。藉由這樣的設定，原來做為『白野弁十郎』的背景的邁向近代化過程的大正日本，以及近代國家日本，在鈴木忠志的舞台上被「前景化」，成為意義作用的符號，與大鼻子情聖的故事一同被解讀。鈴木忠志所謂的「錯置（mismatch）」，意味著以「本歌汲取」的手法再次對於「新國劇」的『大鼻子情聖』再次翻案（書き換え），以「作為翻案劇的翻案劇」，在「間文化主義」當中，讓新國劇的「錯置」轉化成為「偉大而無可替代的錯置」，成為「世界共通的財產」。

参考文献

- 浅野時一郎、『私の築地小劇場』、東京：秀英出版、1970。
- 井上 健、「序にかえて；翻訳文学への視界」、『翻訳文学の視界；近代日本文化の受容と翻訳』（井上健編）、東京：思文閣出版、2012。
- 小山内薫、「新劇非芸術論」（初出：1901年二月）、《小山内薫演劇論全集》第一卷（菅井幸雄編）、東京：未来社、1964。
- 小山内薫、「翻訳劇の運命」（初出：1919年十二月6日）、《小山内薫演劇論全集》第一卷（菅井幸雄編）、東京：未来社、1964。
- 小山内薫、「鴎外先生と翻訳劇」、《小山内薫演劇論全集》第二卷（菅井幸雄編）、東京：未来社、1965。
- 小山内薫、「戯曲の翻譯に就いて」、《小山内薫全集》第六卷（菅井幸雄編）、東京：春陽堂、1927。
- 小山内薫、「民衆劇への或る暗示」、《小山内薫全集》第二卷（菅井幸雄編）、東京：春陽堂、1927。
- 小山内薫、「築地小劇場は何の為に存在するか」、《小山内薫全集》第六卷（菅井幸雄編）、東京：春陽堂、1929。
- 神山 彰、『商業演劇の光芒』、東京：森話社、2014。
- 菅井幸雄編、『小山内薫演劇論全集』（第三卷）、東京：未来社、1965。
- 岸田國士、「翻訳劇と翻案劇」、『劇作』第三卷第七号、1934年7月1日、（『現代演劇論』、白水社、1936年再録）。
- 佐藤忠男、『長谷川伸論』、東京：中央公論社、1975。
- 劇団「新国劇」編集、『新国劇五十年』、東京：中林出版株式会社、1967。
- 新国劇記録保存会編集、『新国劇七十年栄光の記録』、東京：新国劇記録保存会、1988。
- 鈴木忠志、「かけがえのないミスマッチ」、『内角の和』、2003、東京：自立書房、pp. 243-244。
- 鈴木忠志、「日本人とシラノ」、『内角の和』、2003、東京：自立書房、pp. 245-246。
- 鈴木忠志、『鈴木忠志演出台本；シラノ・ド・ベルジュラック、廃車長屋の異人たち』、東京：劇団 SCOT、2009。
- 関 肇、『新聞小説の時代；メディア、読者、メロドラマ』、東京：新曜社、2007。
- 田中徳一、『筒井徳二郎；知られざる剣劇役者の記録；1930～31年22カ国巡業の軌跡と異文化接触』、東京：彩流社、2003。
- 坪内逍遙、「翻案」、『劇と文学』、1911、富山房、pp. 441-446。

- 鶴見俊輔、「『鞍馬天狗』の進化」、『限界芸術論』、東京：筑摩書房、1999。
- 鶴見俊輔、「解説；大衆の時代」、『大衆の時代』、東京：平凡社、2000。
- 松本克平、『日本新劇史；新劇貧乏物語』、東京：筑摩書房、1966。
- 村尾敏彦、「鈴木忠志と日本人論」、『大阪大谷大学紀要』、大阪：大阪大谷大学志学会、2011。
- 羽鳥隆英、『日本映画の大衆的想像力；幕末と股旅の相関史』、東京：雄山閣、2016。
- ペーター・ションディ著、市川 仁、丸山 匠訳、『現代戯曲の理論』、東京：法政大学出版局、1979。
- 山田潤二、「明治二十年代の翻訳と日本近代文学の『生成』」、『翻訳文学の視界；近代日本文化の受容と翻訳』（井上健編）、東京：思文閣出版、2012。
- 吉見俊哉、『アメリカの越え方』、東京：弘文堂、2012。

網路資料

- 鈴木忠志、シラノ・ド・ベルジュラック演出ノート 「かけがえのないミスマッチへの試み」 (<http://www.scot-suzukicompany.com/works/04/>) 。

大衆演劇と日本演劇の戦後的な状況；鈴木忠志の『シラノ』を例として

林 于竝（台湾・国立台北芸術大学・戯劇系・副教授）

日本の近代演劇の主な目標は「芸術としての演劇」を確立することであった。この目標を達成するため、近代演劇の先駆者たちは劇場から「娯楽性」を切り離し、元来の劇場運営制度とは異なる独立した演劇創造の体系と社会支持の獲得を目指した。日本の大衆演劇、とくに「新派」と「新国劇」は、演劇の「芸術性」と「娯楽性」の二元的対立のなかで誕生した。しかし、「新劇批判」に端を発する戦後の小劇場運動では、再度「大衆演劇」の要素が焦点となる。例えば鈴木忠志は、1969・70年頃に発表した『劇的なるものをめぐって』シリーズでは、新派の劇作家である泉鏡花の脚本の一部を使用した。だが2010年からは、新国劇の劇作家長谷川伸の『瞼の母』『杳掛時次郎』を演出、2014年には大衆劇場の「講堂」形式で『からたち日記由来』を演出した。これらの作品からは、大衆演劇の要素が明らかに見受けられる。日本の戦後の演出家がどのように大衆演劇の要素を取り入れたのか？背景にある文化的動機は何か？これが本論の主な関心事項である。

本論文では、1999年に鈴木忠志が演出した『シラノ・ド・ベルジュラック』を対象とし、鈴木忠志の演出手法の分析を試みる。『シラノ・ド・ベルジュラック（*Cyrano de Bergerac*）』の原作は、フランスの劇作家 Edmond Eugène Alexis Rostand（1868~1918）の戯曲で、日本においては1926年に額田六福により「新国劇」劇団のために『白野弁十郎』へと翻案された。主演は沢田正二郎であった。公演は大成功を収め、その後日本では何度も再演や映画化され、誰もが知る作品となった。日本において、『白野弁十郎』の「大衆性」は、何度にもわたる「翻訳」の過程で確立したが、鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』は、戦後の劇場というコンテクストのなかで引用や改編が行われることで、日本の大衆演劇に指向した。本論文では、鈴木忠志の演出の分析を通して、戦後における日本演劇の状況の解釈を行う。

キーワード：大衆演劇、新国劇、鈴木忠志、シラノ・ド・ベルジュラック

大衆演劇と日本演劇の戦後的な状況：
鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』を例として

林于竝

(1) 日本近代演劇における「芸術性」と「大衆性」

日本近代演劇の成立過程は、これまで日本の劇場には存在しなかった「芸術としての演劇」の想像と創造であった。この過程において、小山内薫が「芸術か娯楽か」という文章の中で述べたように、劇場の「娯楽性の価値」は認めつつ、演劇が元々持つ「娯楽性」と比べ、「芸術性」から得る楽しみはより高尚なものであり、人生にとってより重要なものであると強調された。そして「大衆娯楽」とは別に、「芸術としての演劇」を追求する事は、日本の劇場にとって切迫した問題であった。このような背景のもとで、日本の近代演劇に対する追求は、「芸術性」と「大衆性」の二元対立関係の中で進められた。ただ、演劇について言えば、「芸術性」と「大衆性」は単純な演劇形式、または理念上の問題ではなく、現実の観客や当時の演劇の創作と鑑賞のメカニズム、劇場制度のもとで、演劇をいかに成立させるかという問題であった。日本の近代演劇、特に「芸術としての演劇」は、大衆娯楽を扱う劇場への反発から始まった。そして元々の劇場制度の外で、どのように独立した演劇生産のシステム、また社会が支持するシステムを構築するか、これが日本の近代演劇が直面する問題であった。

新劇は「大衆娯楽」と距離をおき、演劇の中の芸術の純粋な価値を求めた。日本における戦後の小劇場運動は新劇批判を出発点とし、その中の大衆演劇の要素に焦点を当てた。鈴木忠志を例にすると、1969年（昭和44年）から1970年（昭和45年）頃に発表した『劇的なものをめぐって』シリーズで新派劇の作家・泉鏡花の作品を部分的に取り入れ、2010年からは新国劇の劇作家・長谷川伸の作品『沓掛時次郎』『瞼の母』の演出を

始め、また 2014 年には大衆劇場の形式である講談の形で『からたち日記由来』を演出した。鈴木忠志が演出を手掛けた脚本は新派や新国劇から前近代の庶民の娯楽である講談にまで及んだ。これらは近代演劇の発展過程において、大衆演劇の要素があるために「芸術としての演劇」からは否定された形式であったが、戦後の日本の前衛劇場では積極的に用いられた。日本の戦後演劇の演出家がどのように大衆劇場の要素を運用したのか、背後にある動機は何か、これが本稿の主なテーマである。

日本の近代演劇は上層社会のためのものではなく、生産技術とメカニズムの進展のなかで自然に生まれ、また西洋演劇を翻訳する過程で成立したものである。本稿では「大衆の翻訳」を観点として、日本の近代演劇の発展過程、戦後前衛演劇の大衆演劇に対する取り組みを考えたい。本稿では鈴木忠志が 1999 に演出した『シラノ・ド・ベルジュラック』を研究対象とし、その演出手法を分析する。

『シラノ・ド・ベルジュラック』の原作者はフランスの劇作家エドモン・ロスタン(1868~1918)であり、主人公のシラノは 1619 年生まれの存在した人物である。19 世紀末、ロstanはこの人物を戯曲の主人公として創作した。ロstan作『シラノ・ド・ベルジュラック』は韻文で書かれた 5 幕 48 場の長編で、1897 年にフランスで初演された。脚本の文体は華麗で、劇中のシラノは鼻が大きく醜い容姿であったが、文武両道に優れ、正義感があり、勇敢で権力に立ち向かい、自制心にとんだロマンチストである。劇中での彼は騎士の精神に満ち、典型的なフランス人気質の人物として描かれ、公演はすぐに大きな反響を呼んだ。この戯曲が日本で最初に紹介されたのは 1907 年(明治 40 年)、森鷗外による日本語訳が出版される前に作品の詳細な内容が雑誌『歌舞伎』に掲載され、序文でこの作品の背景が書かれている。1921 年(大正 10 年)には楠山正雄が翻訳した『シラノ・ド・ベルジュラック』が雑誌に掲載され、その後『近代劇選集』に収録、出版された。1926 年(昭和元年)には額田六福が新国劇の団長・澤田正二郎から依頼を受け、韻

文で書かれた原文の『シラノ・ド・ベルジュラック』を『白野弁十郎』に翻案し、「邦楽座」で公演、澤田正二郎が主演を演じた。その後、『シラノ・ド・ベルジュラック』は歌舞伎をはじめ多くの劇団による公演や映画化を経て、日本でよく知られる作品となった。そして鈴木忠志が1999年に演出したものは、日本で長年蓄積された基礎の上にできた作品であった。

『シラノ・ド・ベルジュラック』の公演パンフレットに、鈴木忠志は「かけがえのないミスマッチ」という文章を寄せ、『シラノ・ド・ベルジュラック』の舞台は「物語はフランス的、音楽はイタリア的、背景と演技は日本的」と、この作品が多くの国の文化を取り入れていると記している。また、鈴木忠志は「ミスマッチ」という言葉を用いて、異質な文化の組み合わせを表現している。鈴木は、「思えば日本人は明治維新以来、西洋文化に憧れすぎたために自らの居場所を見失い、虚しいミスマッチともいうべき文化活動をつづけてきた。しかしそのミスマッチを、もうそろそろ偉大でかけがえのないミスマッチにして、世界共通の財産にしなければならないというのが、舞台芸術家としての私の仕事でもあると思っている」と述べている。いわゆる「ミスマッチ」とはいったいどのような文化現象で、鈴木忠志は作品を通してどのようにこの「ミスマッチ」を「かけがえのないミスマッチ」にしたのだろうか？また、どのように「世界共通の財産」としたのだろうか？これが本稿で検討するテーマである。本稿では新国劇の『白野弁十郎』を通して「大衆の翻訳」について考え、鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』の演出の分析を通して日本の戦後演劇が置かれた状況について解析したい。

(2) 「翻案」と「翻訳」：二種類の翻訳の文化的な姿勢

新国劇の『白野弁十郎』は、「大衆翻訳」の一連の過程を経て成立したものであり、鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』は日本の大衆演劇のためのものであり、戦後の劇場がおかれた環境の中で引用と改編が行われた。

近代演劇の概念は元来日本には存在せず、日本における近代演劇の発展過程において「翻訳」が非常に重要な役割を担った。翻訳を通して西洋の近代劇場の概念や関連する知識、あるいは作品を日本に取り入れただけでなく、「演劇」というもともと存在しなかった形式と範疇を、翻訳という行為によって、または翻訳の過程において完成させたのである。日本の近代劇場の形成過程は、翻訳の過程でもあった。翻訳を通して新たな形式、新たな語彙、ないしは新たな演劇の領域を生み、伝統演劇の形式では扱うことが出来なかった新たなテーマを取り入れ、世界を見るための新たな視角をもたらした。

日本の近代演劇の発展過程における「翻訳行為」は二種類あり、ひとつは西洋の戯曲を、日本を背景にしたものに書き換えた「翻案(adaptation)」、もうひとつは西洋の戯曲を忠実に翻訳したもの、翻訳した戯曲を基に舞台上で演じるもの、このふたつの性質をもった「翻訳(translation)」である。「翻訳劇」と「翻案劇」は同じ「翻訳」の行為であり、西洋の戯曲を翻訳する方法は異なるものの、表現される演劇形態は両者の文化に対する姿勢を代表している。戯曲が作られた後の創作、表現方法、舞台、照明、音楽の創作から、観客の舞台に対する接し方にも影響を及ぼし、最後には社会（観客）の舞台に対する位置づけと価値にも繋がり、二種類の演劇は発展の過程においてそれぞれ異なる社会化の過程を歩み、異なる社会のパイプを通り、異なる舞台の価値観に繋がった。例えば、川上音二郎や伊井蓉峰らの新派は、シェークスピア等の西洋戯曲を日本の時空や社会背景に置き換え改編した翻案劇を作り、小山内薫に代表される新劇、特に築地小劇場成立後は翻訳劇が主要なものとなった。この両者の翻訳に対する取り組みの差異は、坪内逍遙と小山内薫の翻訳に対する考え方の違いを反映している。

1911年、坪内逍遙は「翻案劇」という文章の中で、当時の社会の翻案劇に対する多くの批評について回顧している。時代背景や民俗的な差異によって、当時は多くの翻案劇の

場面で不合理な現象が現れた。坪内逍遙はこの点を認めつつ、しかし依然として翻案劇の必要性を認めている。坪内逍遙が唯一翻案するのに反対したのは時代劇である。時代が遡ると、日本と外国の様々な風習の面で現代よりもずっと大きな違いがあり、この違いが演劇の場面で様々な不合理や不自然な状況を生み出してしまうからだ。しかし、現代の日本と西洋各国の間の文化や生活の差は以前ほどではないため、現代劇の翻案は問題が発生しない。もし場面を完全に日本に移し、西洋の戯曲を完全に日本化すれば、日本が西洋のセリフを書く技術を学ぶ助けになると坪内逍遙は考えた。坪内逍遙は、「外国人の風俗を学んで外国劇的科白術を研究して置いたところで、早晚日本風俗本位の劇に戻って来ねばならぬから、（中略）すっかり日本風俗に引き■（原文不明、「戻」か？一訳者注）置いて練習した科白術は直ちに未来の現代劇に資するという益があろう」¹⁵と、その理由を述べている。

対して、小山内薫は日本の近代劇場に対する翻訳の重要性を堅持した。1924年5月、築地小劇場の開場直前、小山内薫は慶應義塾劇研究会主催の講演会で、築地小劇場は始めの二年間は日本の劇作家による作品を上演しない、と発表した。¹⁶この講演会の内容はその後『三田新聞』に掲載され、当時の日本の劇作家、特に菊池寛、山本有三、久保田万太郎、長田秀雄、岸田國士をはじめとするいわゆる演劇新潮派の作家から強烈な反対があった。その後、双方によって日本演劇史上に残る「築地小劇場論争」が起こった。

小山内薫は、築地小劇場で日本の劇作家の作品を上演しない理由を、築地小劇場は既にある日本演劇のためではなく、「未来の劇作家、未来の演出家、未来の役者」のためのものであり、「未来の日本演劇」のために存在するからだと述べている。また、築地小劇場

¹⁵ 坪内逍遙「翻案劇」『劇と文学』富山房、1911年、pp. 445-446

¹⁶ その後の築地小劇場は、小山内薫の宣言通り二年間は西洋の翻訳戯曲のみを上演し、1926年3月によく小山内薫は坪内逍遙作『役の行者』を上演した。1929年の解散まで、筆者の統計によると築地小劇場は88の舞台作品を上演し、その中で日本人の劇作家による作品は24作品のみであり、大部分はいわゆる「翻訳劇」の作品であった。

がその時期に西洋の戯曲のみを扱うのは、目新しいものを好むからではなく、西洋崇拜でもなく、日本の戯曲に絶望したのでもなく、いまだ誕生していない日本の戯曲が創り出す未来の演劇芸術のための努力である、と考えていた。小山内薫は「現在の日本戯曲は一殊に既成作家のそれは一大抵、歌舞伎劇と新派劇が持つ写實的訓練とで演出の解決がつくのである。その証拠には、少しく新知識を仕入れた歌舞伎俳優や新派俳優が、然程の困難もなくそれを演出して、しかも多大な成功を見せているではないか。吾人が待ち望む未来の日本戯曲は、歌舞伎劇や新派劇では解決の出来ないものでなければならぬ。吾人はそれらの為に、吾人の新しい劇術を用意しなければならぬ」¹⁷と述べている。

小山内薫が1927年（昭和2年）に発表した「戯曲の翻訳に就いて」という文章の中で、まず小山内薫は「翻訳で一番重要なことは「詞」ではなくて「思想」である、「描写」である、「感情」である。如何に「詞」が忠実に移植されていても、「思想」の移植が十分に行われていなければなんにもならない。「描写」の移植が、「感情」の移植が、遂行されていなければ、その翻訳に価値はない」¹⁸と述べている。また、小山内薫は「戯曲の詞は「読まれる詞」でもなければ、「考えられる詞」でもない。「話される詞」である、「聞かれる詞」である一話されている間に、聞いている間に、直に明快な幻象を作り出す詞でなければならぬ」¹⁹と考えていた。

演劇を翻訳するのに最も適さないのは言語学者であると小山内薫は感じていた。なぜなら言語学者は言葉の「正確な意義」を重視し、言語学の権威と良心に基づき、彼らは言葉の「自由」を認めないからである。小山内薫は、「台帳としての翻訳戯曲は、正確な Translation よりは寧ろ適確な Interpretation を要求する一即ち語句の移植よりは精神の解釈である一なぜと言え、戯曲の翻訳は単に「詞」の翻訳であるばかりではなく、

¹⁷ 菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第二巻、未来社、1965年、pp. 48-49

¹⁸ 小山内薫「戯曲の翻訳に就いて」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、p. 628

¹⁹ 小山内薫「戯曲の翻訳に就いて」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、pp. 631-632

「性格」の翻訳でもあり、「境遇」の翻訳でもあり、時としては「性格」或は「境遇」が生む「詞のニュアンス」の翻訳でもあらねばならないからである」²⁰と延べ、また一人の演出家の立場から、「戯曲を翻訳することは、既に演出の領域を侵すことである。なぜと言えば、戯曲の翻訳はやがて戯曲の解釈であるからである」²¹と、戯曲翻訳に対する見方を示している。

坪内逍遙と小山内薫の翻訳観をみると、表向きは両者の意見は相違があり、翻案と翻訳の観点において互いに対立しているようだが、実は、(1)両者が追い求める演劇のスタイルはどれもこれまで日本に存在しなかった、未来の演劇のスタイルであった。また、(2)両者が模索する新たな演劇のスタイルは、現代の日本人のリアルな生活や内在する精神状態を反映させると同時に、(3)現代の日本の実情を反映させた新たな演劇スタイルを創り出すために、西洋の戯曲を翻訳するのは必然の手段であると認めている。両者は翻訳行為の方向性について、異なる見解を有していたに過ぎないのである。坪内逍遙はセリフや対話、役者の演技まで、より自然に日本の現状に近づけるため、脚本を更に日本の文化背景に近づけなければならないと思っていた。その点から「西洋戯曲の翻案」に賛同した。また小山内薫は、近代劇場とは戯曲、舞台、照明、演技等の全ての劇場の要素の総体であり、現代の日本文化の状況に合った演技の「新たな技芸（テクニク）」を開発するため、完璧な作品性を有する日本現代戯曲が登場するまでは、西洋の「翻訳戯曲」は必要な手段であると考えた。坪内逍遙が主張した「翻案」とは、基本的に演劇が描写する「ストーリー」を個別のものと見なし、その表現される「感情」を特殊なものとした。そして、小山内薫に代表される新劇が主張する「翻訳」は、演劇の「ストーリー」を客観的な存在と見なし、その表現する「感情」は文化の境界を超越したものであり、人道的で普遍性のある内容であるとした。

²⁰ 小山内薫「戯曲の翻訳に就いて」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、pp. 635-636

²¹ 小山内薫「戯曲の翻訳に就いて」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、p. 637

しかし、いずれにせよ両者の翻訳に対する考えは、日本の現代性を表現するためには西洋を経なければならず、自らのリアリティを手に入れるには他者の翻訳を経なければならず、これが日本近代化の過程の宿命であることを暗示していた。翻案と翻訳はどちらも「翻訳行為」であり、現代の日本のアイデンティティは翻訳という方法を通し、外部の異質なもののなかから探し求めなければならなかった。

「芸能」から「芸術としての演劇」へ、これは演劇の「純粹化」の過程であり、同時に演劇がいかに関「自我の完結性」から「作品性」を持つか模索する過程でもあった。演劇の現代性について、ペーター・ションディは『現代戯曲の理論』の中で「近代のドラマはルネッサンスのなかで成立した。それは、中世の世界像が崩壊したのち自我に目覚めた人間が、そのなかに自己を確立し反映させようとした作品の世界を、もっぱら人間関係の再現によって築き上げようとする精神的冒険であった」²²と述べている。ペーター・ションディは「ドラマ」の内容は全て人と人との間の領域で発生するもので、言い換えると人間関係の出来事の再現であり、その言葉は対話の形式であり、対話が「ドラマ」を構成する唯一の内容だと言う。そのため演劇の時間は永遠に「現在」なのである。また「ドラマ」は「絶対的」であり、全ての「ドラマ」に対して言えば、外在するものの中から開放されなければならない。劇作家で言えば、いわゆる「絶対性」が指すのは、作者はドラマの内部には存在しないという事である。ドラマの中の全ての言葉は人物または状況から発せられたもので、作者から出たものではない。ペーター・ションディは「ドラマはただ全体としてのみ作者に属しているのであり、この関係が作品としてのドラマの本質をなしているのではな」²³く、観客について言えば、「絶対性」が指すのは「観客とドラマの関係は、完全な分離と完全な一致であって、それ以外のものではない」²⁴と述べている。「ドラマ」

²² ペーター・ションディ著、市川仁、丸山匠訳、『現代戯曲の理論』法政大学出版局、1979年、p. 8

²³ ペーター・ションディ著、市川仁、丸山匠訳、『現代戯曲の理論』法政大学出版局、1979年、p. 10

²⁴ ペーター・ションディ著、市川仁、丸山匠訳、『現代戯曲の理論』法政大学出版局、1979年、p. 10

に向き合う時、観客はただ自分の中から外に排出された「外部」の位置からドラマの世界を覗き見るしかない。そうでなければドラマの世界全体に感情を同化させるしかないのである。このような現代演劇の形式について、ペーター・ションディは、最も重要なのは「叙述者の不在」であると総括している。他にも、「ドラマ」の形式とその表現しようとする内容に矛盾が生まれ、現代社会が生み出す現象に合わない時、ペーターはこの状態を「ドラマの危機」と呼んでいる。イプセンの時代の後の象徴主義、表現主義、ブレヒトの叙事詩演劇等は、みな劇作家が「ドラマの危機」に直面し、演劇の形式において危機を解決するための様々な方法を試みた。ペーター・ションディは「ドラマの危機」という概念で現代演劇と反現代演劇の基軸を統括し、その中で最も重要なのはアリストテレス以来の「叙事詩」、「抒情詩」、「劇詩」の「体系性、規範性の詩学」を拒絶し、形式と内容の弁証法をもって演劇形式を歴史性へ回帰させる試みであったと言う。しかし、日本の現代演劇における「翻訳劇」は「ドラマ」の形式から「ドラマの危機」後の象徴主義、表現主義等の内容を含んでいるにもかかわらず、近代演劇の発展史において独立した形式を形成し、その社会的地位を獲得したように思える。「モダンドラマ」の概念は、翻訳の過程においてペーター・ションディが強調するように、西洋の歴史の中で形式は内容との弁証法の関係性を失い、「新たな演劇」の総体的概念として日本で等価性の再構築が行われた。言い換えれば、「翻案劇」は西洋戯曲の「内容」を翻訳しただけでなく、同時に翻訳という行為によって、日本に「現代演劇」の形式を再構築した。また小山内薫の戯曲の翻訳に対する主張のように、「ドラマ」を精神的な価値があり解釈(interpretation)を待つ「芸術作品」だと見なした。

(3) 芸術座の「巡業」

「翻訳」や「翻案」、これらの「翻訳行為」に対する異なる姿勢は、実は作品に対する読解や作品に関与する「観衆」の想像、また「興行」における生産/消費のメカニズム、劇場制度の姿勢の差を表している。

坪内逍遙は、演劇とは個人が楽しむ芸術ではなく、国民みなが共有するものである、いわゆる「国民演劇」の考えを示した。1913 年（大正 2 年）、島村抱月は恋愛問題で文芸協会から退き、松井須磨子、倉橋仙太郎、澤田正二郎らと芸術座を設立した。島村は「二元主義」の創作方法を取り入れ、大衆を対象とした大劇場公演、芸術性の追求を核心とした小劇場公演の両方を同時に進めた。劇団の旗揚げ公演は有楽座で行い、メーテルリンクの『モンナ・ヴァンナ』（島村抱月訳）と『内部』（秋田雨雀訳）の二作品であった。その年、「芸術座」は二度目の公演で『サロメ』を上演し、松井須磨子の演技は好評を博した。同年 3 月、芸術座は三度目の公演で『復活』を帝国劇場で上演した。始めの二回で上演された翻訳劇が主に「芸術性」を考えての上演であるとしたら、この『復活』の上演は徹底的に「大衆性」を重んじたものであった。『復活』の原作はトルストイの小説であり、アンリ＝バダイユ改編脚色によって舞台用の脚本となった。その後島村抱月による翻案が日本版の舞台上演用となり、全体的に松井須磨子を中心とした演出になっており、大衆に歓迎された女優中心主義的に制作されている。当時日本では「トルストイブーム」が起こり、更に「通俗劇」の要素を加えたので、『復活』は興行として大成功を収めた。中山晋平が作曲し、松井須磨子が劇中で歌った「カチューシャの唄」は空前の人気を博し、1915 年（大正 4 年）、京都の東洋蓄音機（オリエント・レコード）は「カチューシャの唄」のレコードを発売し、二万枚もの売上を記録した。芸術座は『復活』のブームに乗じて日本全国から台湾、朝鮮、満州まで巡演し、『復活』だけで 444 回もの公演を行った。東京で創作、上演し、その後日本全国から国外の各地に巡業するのが芸術座の運営モデルとなった。芸術座が巡業の際頼りにしたのが各地の興行師である。興行師は劇団、劇場と出資者、観客までをつなぐ、前近代の演劇業界の体系であり、その運営方法は劇場内部の様々な暗黙のルール（文書化されていない規則）から地方の勢力者まで関わり、劇団が公演後に得るべき報酬を得られないといったうわさまであった。しかし、巡業のスタイルに頼った芸術座の経営によって、団員に給金を支払っただけでなく「芸術クラブ」を設

立し、「試演場」も建設した。これらは新劇の劇団が自らの力によって建てた劇場であった。最後に、松本克平の記述によると、1918 年（大正 7 年）島村抱月が逝去した時、芸術座の資産は四万円、松井須磨子の個人資産は三万円、総額七万円にも達し、これは現在の時価にして約一億円に相当する金額であった²⁵。トルストイ原作、島村抱月翻案（『アンナ・カレーニナ』、『生ける死体』）、松井須磨子主演、中山晋平作曲のレコードの発売、日本全国から国外への巡演、この成功モデルが劇団の運営を支え、芸術座は新劇の職業化を実現した。またその背後に相当数の日本近代演劇の観客を生み出したのである。

(4)「興行」と苦闘する新国劇

新国劇は 1917 年（大正 6 年）に成立し、澤田正二郎を中心に芸術座を退団した団員によって設立された劇団である。澤田正二郎は 1911 年（明治 44 年）に文芸協会付属の演劇研究生第二期として入団し、島村抱月と共に芸術座を設立した。澤田が芸術座を離れたのは、松井須磨子との個人的な問題の他に、『復活』の脚本の通俗化やスター主義の傾向に不満を持ち、芸術座との間に理念上の差異が生じたからである。

旗揚げ公演は当時の新式歌舞劇の劇場である新富座で行われ、劇場を借りて上演した『暴風雨の跡』（額田六福作）、『新朝顔日記』（岡本綺堂作）、『一事件』（野上弥生子作）、『寝台列車』（松居松葉作）は、みな日本の劇作家の作品であった。しかし興行はふるわず、澤田正二郎は多額の負債を抱えた。この年の 6 月、京都南座に場所を変え、「歩合興行」の方法によって新富座で好評を博した『新朝顔日記』、『寝台列車』を、また仲木貞一が新国劇のために特別に描き下ろした、飛行家の奮闘を描いた『飛行曲』を上演した。「歩合興行」のため、上演台本やスター女優の選択等に対する劇場の要求が多

²⁵ 松本克平『日本新劇史：新劇貧乏物語』筑摩書房、1966 年、pp. 176-177

く、『新朝顔日記』では、南座の要求に応じて立ち回りの場を増やした。しかし興行はふるわず、劇団は破産、解散の危機に直面した。

同年7月、巡業の最後の公演が大阪道頓堀の角座で行われた。当時、大阪の大衆劇場の公演方法は十日から十五日間の公演期間中、三から四本の作品を上演し、昼夜各一回、一日二回公演を行っていた。（「十日替わり、或いは十五日替わりの興行の脚本三本ないし四本」²⁶）角座での公演期間中、澤田正二郎はこれまでの舞台を振り返り、立回りと剣劇こそが新国劇の未来の道であると感じ、スピード感あふれ、激しく、リアリティのある立回りの場をメインにした演出を構築し始めた。『深川音頭』は立回りによって観客を取り戻した最初の舞台である。しかし、創作方法はこれまでの新劇のような、劇作家が作品を書き、出版されたものを舞台上で上演するという近代演劇の制作方法とは異なり、限られた時間のなかで女性の官能美を表現する場面を田中介二が担当し、一般庶民の生活の場面は澤田正二郎が口述したものを中田正造が記録し、最後に仲木貞一が整理し脚本にまとめた。この方法で出来たのが『深川音頭』と『花笠獅子』である²⁷。このような観客を意識した場面先行の方法は、役者と演出家集団による創作のなかで最終的に劇団と長期的に協同制作をする劇団専属の作家が脚本を完成させる、という創作モデルとなり、新国劇の大衆演劇における生産/消費モデルを創り上げた。

澤田正二郎の角座での苦闘を知った大阪松竹合名会社の社長白井松次郎は、自ら新国劇に出資、提携を申し出、新国劇は大阪弁天座に本拠地を移し、興行については全て松竹が担当し、公演は以前と同様に昼夜二回制で行った。全ての団員に給金が支給され、澤田正二郎は毎月三つの銀行から「金三百円也」と書かれた小切手を受け取った²⁸。新国劇は松

²⁶ 松本克平『日本新劇史：新劇貧乏物語』筑摩書房、1966年、p. 156

²⁷ 松本克平『日本新劇史：新劇貧乏物語』筑摩書房、1966年、p. 156

²⁸ 澤田正二郎『苦闘の跡』柳蛙書房、1928年、p. 85

竹の興行システムの元に置かれたが、松竹側は脚本や役の分担には一切干渉せず、澤田正二郎は女優中心主義への反対を堅持した。

劇場の確保や給金制度は団員に安定した経済的基盤を提供し、役者の演技の技術を深化させた。役者は職業化の方向に向かい、劇団の運営と演劇の生産メカニズムがより安定し、専門職の細分化と職種の専門化が進んだ。新国劇は始め殺陣師の市川升六を招聘し、「剣劇」、「任侠劇」、「股旅劇」、「運動劇」などの演出パターンを開発し、お決まりの場面を創り上げた。また、白井松次郎は松竹の専属劇作家である行友李風を新国劇の劇団付きの作家として派遣し、1919年（大正8年）、京都明治座で上演した『月形半平太』、『国定忠治』は大いに好評を博した。この二作品の成功は、新国劇に明確な性格を与えた。劇団付き作家の存在は、劇団への戯曲の提供をより安定させただけではない。作品の創作が劇団の内部で行われ、当て書きの方法をとることによって劇中の登場人物を観客の役者に対するイメージに合わせた。また前作の役に重ねることで、観客は一人の役者の連続したイメージの中で個々の役を鑑賞できた。あらかじめ殺陣の場面を設け、殺陣のためにストーリーを作る事もあった。劇団付き作家は、劇団運営の動きの中に身を置き、役者と観客の直接的な関係性の中で脚本を書いた。このような演劇の生産方法は、演劇を精神的な価値を持つひとつの総体として「自ら完結するもの」と見なし、意義解釈が待たれるこれまでの「作品」という概念とは明らかな違いがあった。

新国劇の脚本には「翻案」や「改編」のものが多々あり、それらは演劇公演のために作られたオリジナル作品ではなかった。行友李風や岡本綺堂、長谷川伸のような作家であっても、新国劇が上演する戯曲は上演前にその多くはまず新聞や雑誌に発表した。行友李風が改編した中里介山の小説『大菩薩峠』に至っては、元々新聞小説に連載されたものであった。新国劇の公演は、まず新聞小説として「出版」してから舞台作品にする新派の方法を受け継いでいた。新国劇の舞台は、当時の講談、新派、挿絵、活動写真、映画等の大衆

芸術であり、関肇の言う「メディアミックス」²⁹の連鎖の一部であったと言えるだろう。

関肇は「抽象的な集合体というよりも、むしろ新聞メディアによって結ばれた想像的な読者共同体を形成していると捉えて良いだろう」³⁰と述べている。

ひとつの物語に対して、異なるメディアの間で絶えず「書き換え」、「補足」され、物語を継続させていったのである。

澤田正二郎は島村抱月の「大劇場公演」の芸術性を受け継ぎ、「小劇場公演」の大衆性と同時に進めた「二元主義」の演劇観と合わせた「演劇半歩主義」を提唱した。澤田は、「無暗に民衆の興味のみを媚びては、これまた、永遠に演劇の進歩も、民衆の進歩もない。汝演劇者よ！常にその手を親切に民衆と握手せよ。而して片足のみは不断に民衆より半歩進めよ。だが、それは常に半歩でなくてはならない」³¹と述べ、「民衆から半歩先に進み、民衆と共に歩む演劇」を考えていた。1921年（大正10年）6月、澤田は表現主義の翻訳劇作品『カレー市民』を上演、これが日本初の表現主義の演劇作品であった。しかし注目すべきは、この作品が新国劇の大衆演劇作品『国定忠治』と同時期に明治座で上演された点である。大衆性と芸術性の同時進行、翻案、改編劇と翻訳劇が入り混じり、「半歩主義」は新劇の大衆化のみならず、翻訳劇の興行化でもあった。

小山内薫の主張した「民衆劇」は、その概念において島村抱月や澤田正二郎と似た思想であった。「民衆劇への或暗示」という文章の中で小山内薫は、「民衆を吾々のものにするには、吾々がまず民衆のものにならなければならない。吾々は先ず一度民衆の「低地」へ降りて行って、そこから民衆の手を引いて、階段を一步一步、吾々の「殿堂」へ連れて来なければならない」³²と述べている。小山内薫のこの文章は1927年に発表され、この

²⁹ 関肇『新聞小説の時代：メディア、読者、メロドラマ』新曜社、2007年、pp. 61-73

³⁰ 関肇『新聞小説の時代：メディア、読者、メロドラマ』新曜社、2007年、p. 60

³¹ 澤田正二郎『蛙の放送』人文会出版部、1927年、p. 173

³² 小山内薫「民衆劇への或暗示」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、p. 684

年の4月、築地小劇場は浅草の松竹座で、その後名古屋の御園座で『夜の宿』を上演し、本拠地の築地小劇場を離れて出張公演を行った。この公演は劇場の運営経費を集めるためであり、また「新たな観客の発掘」、「民衆の中に入り込む」ためでもあった。しかし小山内薫は浅草と名古屋の客種が、結局は築地と同じであったことに、失望をもって気づかされた。自由劇場の時代から翻訳や公演で精錬させ続けてきた代表作『夜の宿』は、「民衆の中へ」という点においては失敗したのである。同じく文中で小山内薫は、「芸術の殿堂から、その混濁の世界へ降りて行って、そこに安住する。そして、それを「民衆芸術」の建設だと信じている人も世間には沢山ある」³³と述べている。ここで小山内薫が矛先を向けているのは、おそらくその年の芸術座の『復活』巡演か、同時代の新国劇の公演であろう。小山内薫による「殿堂」と「低地」の比喻は、知識的なエリートの民衆に対する啓蒙主義の態度を反映しており、同時に古くからの興行制度の排斥と不信任をも反映している。築地小劇場は、ある面において翻訳劇の上演を、形式を模索する主要なルートとした。一方で興行制度を否定し、元々の劇場制度の他に、別の運営モデルを作ろうとした。これに対し、新国劇は大衆に合った芸術形式を追求しながら、同時に古くからの劇場制度との間で苦闘した。興行制度のような古くから存在する大衆演劇制度は、観衆に根ざした民衆性を反映しており、この民衆性は抽象的な概念ではなく、具体的な生活の情景に基づいたものであった。新劇のような「断絶」とは異なり、新国劇と興行制度との苦闘の歴史は、日本の劇場制度において、また民衆の生活の連続性において、現代演劇の可能性を探し求めるものであった。

(5) 新国劇の「翻案劇」

1926年（昭和元年）、劇作家の額田六福は澤田正二郎からの委託を受け、『シラノ・ド・ベルジュラック』を翻案した『白野弁十郎』を創作した。『白野弁十郎』は完全に日

³³ 小山内薫「民衆劇への或暗示」『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、p. 685

本の時空と背景に変えたもので、時代は1866年（慶応2年）の春から1882年（明治14年）の秋に設定されている。これは幕末から明治維新にかけての不安定な時期であり、場所は京都に設定された。主な人物は、「シラノ・ド・ベルジュラック」の名前の音を似せ、日本風の名前にした「白野弁十郎」、ヒロインの「ロクサーヌ」は「千種姫」に、もう一人の重要な人物「クリスティアン」は同じく音を似せ「来栖生馬」とした。シラノとクリスティアンが所属するフランスの騎士隊は、明治維新の時期に歴史上に実在した「会津藩士」の「朱雀隊」とした。敵役のド・ギッシュ伯爵は京都の貴族、九条家の太夫で、後に陸軍少将となる根岸土佐守とした。額田六福の翻案した『シラノ・ド・ベルジュラック』の脚本は、完全に日本の史実に合致させ、歴史上実在した人物の人間関係に非常にうまく対応させたものであった。幕末から『白野弁十郎』上演までの時間差はそれほど長くなく、文化背景の完全な移植によって、坪内逍遙の言う「完全に日本化」した翻案であった。

新国劇が1926年に『白野弁十郎』を上演する一年前の3月、フランス版の映画『シラノ・ド・ベルジュラック』が日本で上映され、好評を博した。劇作家の菊池寛は、まずフランス映画版を観て、その後東京有楽町の邦楽座で舞台版を観劇した。舞台版を観る前、菊池寛は新国劇の公演が映画の影響を受けていないか気にかけていた。ところが観劇後、新国劇の『白野弁十郎』が映画の影響を受けていないだけでなく、両者の演出が明らかに異なり、映画と比べて舞台の方がより芸術的な感性を引き起こすものとなっている事を、驚きをもって発見した。これも澤田正二郎の卓越した演技に帰すところであった。菊池寛は、「殊に映画では不満であったバルコニーの場や、大詰の僧院の場が、ここでは実に素晴らしい効果を表現した」³⁴と述べている。菊池寛は澤田正二郎の演技がフランス騎士特有の性格を完璧に表現していたとし、「この芝居はどの場どの場にも適当なユーモア、詩、剣、哀情とあらゆる劇的要素が巧みに盛り込まれている上に、構想にも筆致にもフラ

³⁴ 新国劇編『新国劇五十年』中林出版、1967年、p. 78

ンス人特有の自由と情熱が漲っている。沢田君の持っているエロキューションのウマサがこの芝居では最も処を得て、十二分に発揮された」³⁵と述べている。『白野弁十郎』は、フランスの社会や文化背景を日本の時空に翻案し、シラノ・ド・ベルジュラックという人物はフランスの社会文化の背景に基づいて生まれたが、澤田正二郎の素晴らしい「朗読術（エロキューション）」によって、詩歌や剣術に優れ、ユーモラスで哀愁を帯びたフランスの騎士が、舞台上では完全な日本人となった。『白野弁十郎』は近代日本演劇における翻案劇の代表例であり、原作を完璧に日本の社会背景に移しただけでなく、フランス人特有の自由と情熱を日本人のイメージの中に成立させたのである。

注目すべきは、新国劇の『白野弁十郎』が、幕末という激動の時代に設定されている点である。幕末から明治維新は近世から近代への過渡期であり、近代日本の成立した時期でもある。新国劇が1920年代に上演した作品の多くが、幕末から明治維新の激動の歴史を社会背景としている。例えば『月形半平太』（1919年初演）の時代設定は文久3年(1863年)、明治維新の予兆が現れ、討幕派と佐幕派の両派が一触即発状態となった京都である。『国定忠治』（1919年初演）は1831年から1837年までの「天保の大飢饉」を背景としている。『鞍馬天狗』も同様に明治維新前夜に設定され、『大菩薩峠』（1921年初演）は安政5年(1858年)に設定されている。羽鳥隆英は『日本映画の大衆的想像力：幕末と股旅の相関史』の中で、明治維新から60年にあたる1928年前後には、幕末をテーマにした映画が日本で大量に現れた、と述べている。羽鳥隆英は欧米の通俗劇（メロドラマ）研究を引用しながら、明治維新から60年後の昭和初年頃、当時の日本社会がどのように幕末映画に投影されているか分析している。幕末から明治維新にかけての紛争の時代の中で、日本は政治勢力において明治天皇を支持する「討幕派」と、幕府の勢力維持を主張する「佐幕派」の二大勢力に分裂していた。1928年前後に大量に出現した幕末映画は、討幕派と佐幕派の対立をテーマにしたものが多い。一般的に通俗劇研究は通俗劇の誕生と流

³⁵ 新国劇編『新国劇五十年』中林出版、1967年、pp. 78-79

行を「現代性（近代）」との連動関係の中に置いて解析する。通俗劇は「近代社会を生きたための心得を教授するためのイデオロギー装置」なのである。ピーター・ブルックは、通俗劇は「キリスト教的価値の脱中心化によって生まれた近代的なドラマツルギー」であると考えている。元々キリスト教の価値観において、神性の原則がキリスト教道德の核心的価値を担っていた。キリスト教中心の価値が崩壊してからは、現代社会は文学作品が描写する日常の人間関係の中で「道德の本質」を復活させようとしていた。通俗劇はキリスト教の神性の原則に替わり、現代社会において道德を行使する使命をもった。そのため語られるテーマは往々にして「邪悪な社会に対する美德の勝利」であった。通俗劇では「善」と「悪」の役をはっきり分けることが重要であり、「善」と「悪」の明確な対立、最終的な美德の勝利が通俗劇を構成する重要な原理であった。ところが、羽鳥は昭和初年の幕末映画を分析し、天皇擁護の討幕派側の立場から徳川幕府を支持する佐幕派を「悪」と見なす作品は、絶対的な規範を形成していない事を発見した。例えば『月形半平太』という作品を、長州藩士となった月形半平太の討幕派と、佐幕派である新選組との単純な「善と悪の対立」とするのは難しく、むしろ討幕派と佐幕派の両者に対して、平等に情けをかける作品が少なくないのである。これは当時の日本が欧米列強による開国の脅威に直面し、討幕派か佐幕派かにかかわらず同様に西洋の殖民の脅威にさらされていた「国難」の時代であり、欧米列強の元では両者はどちらも犠牲者であり、「善」の役となる資格を有していたからである。欧米列強の脅威の元で、討幕派と佐幕派を分け隔てなく共に立ち上がった者として描いた演劇を、羽鳥隆英は「悲哀ドラマ」と称し、討幕派と佐幕派の対立を善悪の戦いとして描いた「善悪ドラマ」と区別した。

『白野弁十郎』の翻案も幕末から明治維新を背景としており、主人公白野弁十郎は会津藩士の朱雀隊で佐幕派に属し、劇中の憎き適役の根岸土佐守は京都の貴族九条家の太夫であり、後に明治政府の陸軍少将となる。ストーリーから言えば、『白野弁十郎』は善悪のはっきりした「善悪ドラマ」であり、劇中の「善」役が明治維新という近代化の波に飲ま

れ失敗した、佐幕派の会津藩士であるに過ぎない。演劇の白野弁十郎は戦争を背景にしているものの、最も核心的な部分は白野弁十郎、来栖生馬、千種姫をとりまく感情である。言い換えれば、作品中の出来事は戊辰戦争と密接に関わっており、来栖生馬の戦場での死が最大の転換にはなっているが、三人の感情が極端にクローズアップされ、史実に根ざした戊辰戦争は徐々に影を潜め、純然たる背景となる。『白野弁十郎』は明治維新の歴史的事件を基に成立しているが、人物の行動と政治的な立場はあまり関連性がないように見える。作品の主題となっている白野弁十郎の千種姫に対する愛は、外からは理解できない「内在的な感情」である。また『白野弁十郎』の演劇的な構成は「孤独な自我」のクローズアップであり、日本の近代化の歴史の背景化でもあった。「『鞍馬天狗』の進化」という文章の中で、鶴見俊輔は、「明治以前の大衆芸術（とくに人情話、落語、講談）の諸様式が、西洋渡来の近代小説の中に流れこんで行って、「大衆小説」という新旧混合の様式を成立させた」³⁶と述べている。一方で、「純文学」その他純粋芸術の諸分野では、西洋の同時代の作品が輸入されたそのままの形で美術学校、音楽学校、文科大学等など各種学校の試験管内で純粋培養されたが、「大衆小説」その他の大衆芸術の諸分野では、時々の大衆の支持を得られる程度でしか新しいものを混入できず、古いものから新しいものへのゆるやかな移り方と、古いものと新しいものとの折衷がそれぞれのジャンルでそれぞれ独自の仕方で行った」³⁷。そのため、日本の大衆小説は純文学の小説よりも徳川時代の劇作家の気質を保っており、純文学と比べて大衆文学は日本文学の歴史においてより連続性がある。日本の大衆文学は、徳川時代の政府やその後の明治政府について言えば、できるだけ権力と距離を保とうとしたのである。新国劇の発展過程は、興行制度との苦闘の過程であり、同時に大衆の支持、演劇の連続性を得て、演劇の「折衷モデル」を形成する過程でもあった。この中で、政権の支配から独立し、当時の政権と距離を保つなかで、劇場にもうひとつの政治的な可能性を持たせたのである。

³⁶ 鶴見俊輔『『鞍馬天狗』の進化』『限界芸術論』筑摩書房、1999年、p. 287

³⁷ 鶴見俊輔『『鞍馬天狗』の進化』『限界芸術論』筑摩書房、1999年、p. 288

(6) 日本の戦後の文化状況

1999年、鈴木忠志は「演劇オリンピック」の作品のひとつとして、『シラノ・ド・ベルジュラック』を演出した。当時採用した脚本は、辰野隆と鈴木信太郎が翻訳したものであった。鈴木忠志は一貫して「構成」の手法を用い、原作を書き換えずに、削除や部分的な場面調整によって、改めて情景を設定した。鈴木忠志は、日本人作家の喬三が舞台上で『シラノ・ド・ベルジュラック』の脚本を書く設定にした。

幕開け、尺八による「刈干切唄」の伴奏が流れる。暗い道を歩く喬三＝シラノが四人の覆面の殺し屋に囲まれ、激しい殺陣の中で喬三は見事に殺し屋を一人また一人と倒す。この場面は新国劇『白野弁十郎』の殺陣の場면을彷彿させる。その後喬三は文机の前に戻り、母親が登場する。

母親：「喬三、まだ幻を見るのかい」

喬三：「前ほどじゃ、ありませんよ」

母親：「フランスの侍の話はかけるのかい」

喬三：「今、書いているところですよ」

鈴木忠志が演出した『シラノ・ド・ベルジュラック』の舞台では、ロクサアヌやクリスティアンは「シラノ」の頭の中に現れる幻影であり、同時に「シラノ」というフランスの人物は日本人作家の喬三が想像する人物である。鈴木忠志は「二重の想像」の形で『シラノ・ド・ベルジュラック』を演出した。文武両道の主人公「シラノ」は自らの醜い外見のために劣等感を持ち、自分の感情を押し殺し、脇役に甘んじ、クリスティアンの愛を成就させる、という物語である。この劣等感に満ちた人物を、鈴木忠志は喬三という役の設定

を利用し、彼と日本の状況を重ね合わせた。第五場の中で、鈴木忠志は原作にはない、男女が喬三の噂を言う場面を加えている。

男：「それからどうした、あの男？」

女：「知りませんよ、母親一人を故郷に残して東京へ出て、もの書きになったとか。」

男：「よくあるやつだな！（二人、笑う）その後、喬三の姿を見かけた事はないのか」

女：「一度もないわ。なんでも、また東京でフランスの女と結婚をしてね、フランスから黄金の山を持ち帰ると当てにしたところが、まんまと当て外れ。フランスの女の両親は呪ったそうだよ。こともあろうに、醜い日本人を選ぶなんて、で、両親からは一銭ももらえなかった。」

『シラノ・ド・ベルジュラック』の演出について、鈴木忠志は、彼の興味はいかにこの物語を表現するのかではなく、「なぜフランスの戯曲が長年にわたって日本人に愛されてきたのかということのほうに興味を持ち、そのことを解明するように舞台にしてみたいと思ったからである」³⁸と述べている。また、『シラノ・ド・ベルジュラック』が長年日本人に愛されてきたのは、この物語では「武士が支配する社会から、市民社会に移行するときに手本とされた、文化的な先進国であるヨーロッパというものへの多くの日本人の興味と憧れ、その前提にある劣等感が表現された」と考えている。『シラノ』の物語の中には、日本の近代化の過程において西洋の優勢文化に直面した際の「劣等感」の精神構造が反映されているのである。

³⁸ 鈴木忠志『内角の和』自立書房、2003年、p. 245

鈴木忠志の作品について、村尾敏彦は「鈴木忠志と日本人」という論文の中で、Paul Allain の『The Art of Stillness』の見解に言及し、鈴木忠志の作品が誕生した背景と、日本で 1960 年代から 1970 年代に流行した「日本人論」の関係について分析している。西洋文明の脅威に端を発した明治維新では、日本は西洋を手本に急速な近代化を展開し、この西洋化＝近代化の過程と同時に日本人のアイデンティティに対する不安、西洋文化に対する先天的な劣等感を生み出した。明治維新以来続々と現れた日本の「日本人論」は、実質は日本が「アイデンティティの不安」を取り除くために生まれた論述であった。また、このような「西洋＝日本」の二元対立の概念上に形成された「日本人」の論述は、明治の現代国家論と合流し、多くの「日本人物語」を構築した。

村尾敏彦は論文の中で、『新、帰ってきた日本』、『瞼の母』、そして『シラノ・ド・ベルジュラック』など、鈴木忠志が新国劇の舞台に基づいて創ったいくつかの作品を対象に、佐藤忠男の長谷川伸研究を引用しながら作品中の「母親」のイメージを分析している。長谷川伸の作品では、母親のイメージは主人公の心の中で大きな割合を占めるが、結局母親の愛は得られない。村尾敏彦は佐藤忠男の研究を引用し、明治 23 年に発布された「教育勅語」は「忠」が「孝」よりも先であることを強調しており、国家主義の道德観が天皇を自分の両親のように敬愛するものだとして人民を教育し、母性のイメージの背後に隠れているのは天皇の権力システムの巨大な影であると分析している。また、大正時代には多くの農業労働者が農村から都市に移住し、都市の賃金労働者となった。明治期の近代化の過程における「アイデンティティの不安」に直面し、大正期に大衆は「母性の追求」、「自然への回帰」によって、また古い権力装置の天皇制への憧れによってこの不安を消そうとした。「新国劇」の作品の中で、「観客は自らの社会的存在の軋轢をあらためて体験し、自己憐憫に裏打ちされた感涙をへて権力構造を自らの心的世界に再創造し、それを積極的に受容することになる」³⁹のである。村尾敏彦は柄谷行人の『世界史の構造』の中の

³⁹ 村尾敏彦「鈴木忠志と日本人論」『大阪大谷大学紀要』大阪大谷大学志学会、2011 年、p. 100

「ステート＝ネーション＝資本主義の循環構造」も引用しながら、日本は明治維新以来、アイデンティティの不安に直面し、「日本という病院、その歴史が生み出す『日本』という物語の円環構造から脱出の困難さ」を説明している。鈴木忠志の演劇は、まさに近代化の過程で構築され、「日本」と呼ばれた物語に向き合い、物語の書き直しを通して脱構築を行ったのである。

村尾敏彦の論述において、「大衆」の概念については、政治権力を無条件に受け入れる立場にあり、その姿は完全に国家の教育制度が期待するものに合わせて造られていると理解しており、「新国劇」等の大衆芸術は一方的に大衆が支配階級の統治を受け入れることを促し、大衆が権力構造のシステムを内面化するのを助けていると想像されている。言い換えれば、「受け身の大衆」と理解する傾向がある。

日本で戦後に現れた大衆文化研究は、日本の大衆文化は同時期の知識人が創造した文化と比べても遜色なく、日本文化全体について大切な役割を担っていると肯定的な立場をとる傾向がある。鶴見俊輔をはじめとする研究者はさらに一歩進んで、「大衆文化」を戦後日本の状況に向き合った際の拠り所としている。鶴見俊輔はオルテガが『大衆の反逆』の中で提示した問題意識を進展させ、1930年代にヨーロッパで「大衆的人間」が現れ、人間の価値を判断する「教養の有無」の基準が失われ、「教養人の理想の崩壊」を引き起こした点に触れている。鶴見俊輔は「教養人」と「大衆的人間」の区別を、日本の歴史的状況の中に取り込み、「転向」の問題に光を投げかけた。鶴見は、「一九三一年にはじまって四五年におわった戦争は、「教養人」も「非教養人」も、大学を出ているものも大学を出ていないものも、軍国主義に屈服するという点ではほとんどちがいが無いことを示した」⁴⁰と指摘する。言い換えれば、この戦争は日本の知識人が本来もつ大衆性を露見さ

⁴⁰ 鶴見俊輔『大衆の時代』平凡社、2000年、p. 8

せ、「戦争下の言動をとおして見る時、日本の教養人は意外にも大衆的」⁴¹であった。そして、戦後の大衆文化研究の底には「戦争体験の再検討という主題をもっていたからである」⁴²と指摘している。

知識人に代表される「洗練された文化」や「洗練された芸術」に対して、鶴見は却ってファシズムの権力と結びつきやすいと考えていた。ファシズムは既存の文化を擁護する傾向があり、「洗練された文化」に執着する人が独裁者と手を組みやすいという点については歴史上に多くの例があるからだ。これに対し、鶴見は大衆の持つ創造性の側面に期待を寄せている。「替え歌」、「落書き」等の研究において、鶴見はこれを大衆文化の最も原始的な姿であるとし、国家権力が造り出した社会の形を大衆がいかに超越したのか、権力が創造した文化意義の曖昧性を十分に利用し、それらの意義を自己精神を表現する道へと転化させたか観察している。知識人が大衆に対して行った「啓蒙」は、知識人と大衆の両者を区別した前提で成り立っており、鶴見は「教養人」と「大衆」は分けられない連続体であり、上下の区別も存在しないとしている。

「「教養人」と「大衆」とを連続体として考え、「教養人文化」と「大衆文化」を上下の区別と考えることをやめて、むしろ「大衆文化」を両者の中のより根源的なものと考えてゆく。その時、わたしたちは、教養人としての自分の中に大衆のひとりとしての自分をとらえるようになる。この私性という側面は、大衆文化を考える上で重要である。」⁴³

鶴見俊輔は「大衆文化」を教養文化と大衆文化の間のより根源的でより普遍的な存在と見なし、この思想は彼が芸術の根源としている「限界芸術」の主張と相通じている。これはまさに吉見俊哉が『アメリカの越え方』で指摘しているように、戦後の鶴見俊輔とアメ

⁴¹ 鶴見俊輔『大衆の時代』平凡社、2000年、p. 8

⁴² 鶴見俊輔『大衆の時代』平凡社、2000年、p. 8

⁴³ 鶴見俊輔『大衆の時代』平凡社、2000年、p. 11

リカとの戦いは、「アメリカの内部で展開されたアメリカとの戦い」の立場に立ったものであった。大衆性とは、鶴見が戦後アメリカに向き合った際の拠り所であった。

「俊輔は、日本が戦中・戦後を通じて虚像としての「アメリカ」を、あるときは一方的に否定の対象とし、あるときは一方的に理想として想像し続けてきたという。（中略）知識人の意識の底に潜む「西洋」への「劣等感をきりかえて、逆の方向に走らせ、民族的優越感として用いることが、昭和一〇年代における虚像建設の原動力」であった。そして敗戦は、この同じ「虚像建設の原理をもう一度、劣等感におきかえた」⁴⁴と吉見は述べている。劣等感であろうと優越感であろうと、実は「アメリカを虚像とする」上に成り立ち、アメリカとの間の「ディスコミュニケーション」の機会を失ったのである。

(7) 「翻案劇」の翻案として：鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』と「間文化性（インターカルチュラリズム）」

『シラノ・ド・ベルジュラック』の公演パンフレットに、鈴木忠志は「かけがえのないミスマッチ」という文章を寄せた。彼は『シラノ・ド・ベルジュラック』の舞台は、「物語はフランス的、音楽はイタリア的、背景や演技は日本的」であり、この作品は多国の文化を組み合わせたものだと述べている。また、鈴木忠志は「ミスマッチ」という言葉で異質な文化が混じり合っている状態を表現している。鈴木は「思えば日本人は明治維新以来、西洋文化の憧れすぎたために自らの居場所を見失い、虚しいミスマッチともいうべき文化活動をつづけてきた。しかしそのミスマッチを、もうそろそろ偉大でかけがえのないミスマッチにして、世界共通の財産にしなければならないというのが、舞台芸術家としての私の仕事でもあると思っている」⁴⁵と述べている。

⁴⁴ 吉見俊哉『アメリカの越え方』弘文堂、2012年、p. 111

⁴⁵ 鈴木忠志、シラノ・ド・ベルジュラック演出ノート「かけがえのないミスマッチへの試み」

この文脈では、鈴木忠志は意図的に「ミスマッチ」という言葉を使い、彼の作品の異文化が混じった状態と、日本が近代化の過程でおかれた文化的な状況を同時に考えているように見える。鈴木忠志は「本歌取り」という言葉で脚本改編に対する概念を表している。

「本歌取り」とは和歌の創作方法であり、詩人が詩歌を詠む際に古代の著名な歌人の作品の中から一句ないし二句を選び、その詩の風景や季節、象徴等を自らの創作する詩に取り入れ、自らの詩と古人の詩の間につながりを生む効果がある。現代芸術が求めるオリジナリティとは異なり、本歌取りは古典作品の素晴らしい遺産を継承し、一方で別の脈絡で新たな意義をもたせることができる。鈴木忠志は本歌取りという概念を用いて彼の脚本の改編について述べた。鈴木忠志の言う本歌取りは、「間テキスト性（インターテクスチュアリティ）」の概念であり、このような翻案の方法は、翻案の意味と原作（本歌）との関係性において絶えず効果を生む。新国劇の翻案は西洋の原作の「日本化」を試みたものであり、同時に読者を読む（＝観劇する）行為の中で西洋の原典を忘れさせ、日本の社会文化背景に目を向けさせた。しかし、鈴木忠志の翻案は、舞台の「翻案」に接する過程において、始終観客に原作を忘れさせることはなく、逆に「翻案を翻案として」、「間テキスト性」の関係の中で観客に解釈させるのである。

『シラノ・ド・ベルジュラック』という作品の中で、鈴木忠志は「二重の想像」の形でロクサアヌとクリスティアンを「シラノ」の脳内に出現する幻影とさせ、同時に「シラノ」という人物も日本人作家である喬三が想像する人物とした。「日本人作家喬三」という設定にすることで、原作の「フランスの物語」を大正時代の日本の背景に移した。このような設定により、元々『白野弁十郎』の背景であった近代化の過程をたどる大正時代の日本と近代国家の日本は、鈴木忠志の舞台で「前景化」され、意義を持つ符号となり、シラノの物語と共に読み解かれた。鈴木忠志のいわゆる「ミスマッチ」は、「本歌取り」の手法を用いて新国劇の『シラノ・ド・ベルジュラック』を再び翻案し、「翻案劇としての

翻案劇」の形として、「インターカルチュアリズム」の中で新国劇の「ミスマッチ」を「かけがえのないミスマッチ」に転化させ、「世界共通の財産」としたのである。

(翻訳 大江千晶)

参考文献

- 浅野時一郎『私の築地小劇場』秀英出版、1970 年
- 井上健『翻訳文学の視界：近代日本文化の受容と翻訳』思文閣出版、2012 年
- 小山内薫著、菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第一巻、未来社、1964 年
- 小山内薫著、菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第二巻、未来社、1965 年
- 小山内薫著、菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第三巻、未来社、1965 年
- 小山内薫『小山内薫全集』第二巻、春陽堂、1930 年
- 小山内薫『小山内薫全集』第六巻、春陽堂、1929 年
- 神山彰『商業演劇の光芒』森話社、2014 年
- 岸田國士「翻訳劇と翻案劇」『劇作』第三巻第七号、1934 年 7 月 1 日（『現代演劇論』、白水社、1936 年）
- 佐藤忠男『長谷川伸論』中央公論社、1975 年
- 新国劇集『新国劇五十年』中林出版株式会社、1967 年
- 新国劇記録保存会編集『新国劇七十年栄光の記録』1988 年、新国劇記録保存会
- 鈴木忠志『内角の和』自立書房、2003 年
- 鈴木忠志『鈴木忠志演出台本：シラノ・ド・ベルジュラック、廃車長屋の異人たち』劇団 SCOT、2009 年
- 関肇『新聞小説の時代：メディア、読者、メロドラマ』新曜社、2007 年
- 田中徳一『筒井徳二郎：知られざる剣劇役者の記録：930～31 年 22 カ国巡業の軌跡と異文化接触』彩流社、2013 年
- 坪内逍遙「翻案」『劇と文学』富山房、1911 年
- 鶴見俊輔『限界芸術論』筑摩書房、1999 年
- 鶴見俊輔『大衆の時代』平凡社、2000 年
- 松本克平『日本新劇史：新劇貧乏物語』筑摩書房、1966 年
- 村尾敏彦「鈴木忠志と日本人論」『大阪大谷大学紀要』大阪大谷大学志学会、2011 年
- 羽鳥隆英『日本映画の大衆的想像力：幕末と股旅の相関史』雄山閣、2016 年
- ペーター・ションディ、市川仁、丸山匠訳『現代戯曲の理論』法政大学出版局、1979 年
- 山田潤二「明治二十年代の翻訳と日本近代文学の『生成』」井上健編『翻訳文学の視界：近代日本文化の受容と翻訳』思文閣出版、2012 年
- 吉見俊哉『アメリカの越え方』弘文堂、2012 年

インターネット資料

鈴木忠志、シラノ・ド・ベルジュラック演出ノート 「かけがえのないミスマッチへの試み」 (<http://www.scot-suzukicompany.com/works/04/>) 。