

## 新劇の演技

### —比較演劇ノート(一)—

昨年度一年間に約八〇の演劇舞台を見た。職業的演劇評論家の年間四〇〇近い観劇数とは比較にならないが、現在の日本演劇に見られる演出・演技のおおよその状況をつかむには、これで十分であった。そこで浮かんできたことの一つに、昨今ほとんど死語のようになっていゝ「新劇<sup>(1)</sup>」という概念に宿された演劇形態の問題がある。

新劇の始まりをどこに求めるかは、別の考察にゆだねるが、いま通常の説にしたがつて、一九〇九(明治四十二年)の小山内薫、二世市川左團次による自由劇場のイブセン作『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』上演を出発点と考<sup>(2)</sup>えると、それからでもすでに百年近くたつていゝことにな

る。言うまでもなく、新劇は、明治期までの中心的民衆演劇であった歌舞伎と決別し、近代西欧演劇の移入・模倣をもつぱらとして形成されたことになっている。これは非西欧諸国の例に漏れず、あらゆる分野での西欧化によつて国の近代化を図ろうとしたことの一つの現れであつたともされる。近年の知識界には、この近代化過程を批判的に見るむきが少なくないが、その検討は綿密を要する。演劇の分野でも、この検討なくしては、現在の演劇状況に評価を下すことも不可能だろう。それは腰を落ち着けて行わねばなら<sup>(3)</sup>なが、ここでは、最近見た二つの舞台から新劇の演技について考えたことを、覚えがき風に記しておきたい。

毛利 三 彌

二つの舞台とは、一つは、二〇〇四年一月に京橋のル・テアトル銀座で上演された三島由紀夫作『鹿鳴館』の舞台であり、もう一つは、同じく三月に新宿の紀伊国屋ホールで見た宮本研作『美しきものの伝説』の舞台である。前者は、平幹二郎、佐久間良子元夫妻の主演であったが、平はもと俳優座に属し、その後は、蜷川幸雄舞台の出演によって海外でも知られるようになった新劇スター、佐久間良子は、言わずと知れた商業演劇のスターである。しかし、平の演技は、蜷川舞台に出るようになってからは、かなり大仰な型の演技に傾いており、その点で、佐久間良子との間に違和感はそれほどなかったといつてよい。いや、むしろ、佐久間良子の方が、表面的な意味での自然さは、平よりはるかに感じられた。せりふを完全に覚えていないという商業演劇役者の弊はあっても、その落ち着きと安定感には、さすがに大劇場での座長をつとめるだけのことはあると感じさせた。

だが、それにもかかわらず、佐久間良子の演技はこの『鹿鳴館』にそぐわなかった。平がいいわけではないが、演技の質としては、まだ彼の演技方法のほうがこの劇にあっている。つまり、三島由紀夫の作品は、半ば時代劇めい

たメロドラマであろうとも、あくまで「新劇」であつて、商業演劇の演技はこの舞台にしつくりこないのである。たしかに、この作品は、かつて水谷八重子や坂東玉三郎も演じていた。だが、もともとは文学座の杉村春子にあてて書かれたものであり、わたしは舞台をみながら、佐久間良子の代わりに杉村春子の演技をそこにおいて見ることで、この劇の輪郭がやっと明瞭に浮かんでくるのを感じた。

これは、佐久間良子と杉村春子の演技の優劣の問題ではない。杉村の方が、より自然だということでもない。彼女は、生前、しばしば新派に客演したが、自然ということなら、新派でのほうが自然だった。それは彼女の映画演技と同然である。文学座での杉村春子は、多くの舞台で年齢を若くする必要があつたというだけでなく、なぜか彼女独特の作つた型の演技をしており、特にその作り声の不自然さは、新劇では、これまた名優とされた民芸の滝沢修と双壁であつた。ところが、杉村の演技は文学座女優陣の倣うところとなり、文学座独自の演技伝統を作っていたことは、よく知られていよう。しかし『鹿鳴館』には、この杉村の型の演技の方が、一見自然な佐久間良子の演技より、はるかに相応しい。それは、一言でいうと、新劇には素人の演技が

求められるということである。

素人という言葉は誤解をよぶかもしれない。杉村春子を素人とは誰もみないだろう。しかしたとえば、彼女と歌舞伎役者とを比べてみれば、その演技の素人、玄人は歴然としている。つまり安定度の問題である。杉村春子も新派では玄人となる。皮肉なことだが、新派の舞台での杉村は安定している。すなわち自然である。もちろん、新劇の演技も当然、自然をめざした。だがその自然は、安定ではなく、逆に、不安定であることを要求するものであった。常に変化を示唆するものだということである。様式演技となつてはならない。杉村春子の型は、歌舞伎のような様式性を支えるものではなく、型ではあつても、不安定で、壊れそうではらはらさせるものである。たしかに、それでも型であるには違いなく、そのために、わたしは杉村春子の演技を真正な新劇演技とは認めないが、しかし、佐久間良子と比べてみると、いかに彼女が不安定な素人として、『鹿鳴館』に相応しいかを思い知る。三島は、まさに杉村春子のこの素人の型を、自分の作品に求めたのに違いない（わたしは、演技の素人性、玄人性は、日本演劇の各分野を比較するときのキーワードになるのではないかと考えているが、その考察は、

別の機会にゆだねなければならない）。

新劇作品が素人を求めることをもう一度確認したのが、宮本研の『美しきものの伝説』の舞台であった。宮本研はおそらく戦後のもつとも新劇らしい新劇戯曲を書いた作家の一人である。大正初期新劇運動の中心になつた芸術座の活動に大逆事件以後の政治情勢を重ね合わせた『美しきものの伝説』のドラマツルギーは、六〇年代終りのいわゆるアングラ演劇のあおりを食つた新劇の、面白くて考えさせる演劇の巻き返しでもあつた。今見ると、それほど面白くもなく考えさせもしないが、それでも、昨今の若手作家の書く、まさしく「面白い」だけの芝居に並べてみれば、その新劇的性質は否定すべくもない。

ところが、紀伊国屋ホールの『美しきものの伝説』は、若手作家・演出家の売れっ子の一人マキノノゾミが演出し、かつて新劇を死語に追いやつた張本人のような劇団夢の遊眠社出身のこれまた売れっ子俳優たち、段田安則その他の出演であつたが、まさにその驚くほどの達者さ加減が、この新劇作品の本性を殺していた。これは達者に安定した演技でみせる劇ではなく、下手でも、一生懸命さでみせる劇である。たしかに今日は、これが一生懸命さに見合う作品

かどうか問われるかもしれないが、それでも、ただ達者に演出し演技すればいいという代物でないことは事実である。つまり、演技で見せる芝居ではなく、内容で勝負する芝居だということである。俳優は内容を理解してそれを伝えようと努力する。新劇作品とはそういうものである。だから、演技は素人風、すなわち、これでいいのかと絶えず自問している演技が求められる。段田安則にはまったくそのようなところが無い。自信たつぷりの安定した演技で処理していた。

小山内薫が、自由劇場を始めたとき、「(歌舞伎) 役者を素人にしたい」といったのは、歌舞伎役者に型の演技を捨てよということだったが、それは実は、ここに述べたような素人性を求めたということではなかったか。同時期に新劇を志した坪内逍遙の文芸協会は、素人を玄人に訓練することから始めたが、その演技が、どうしても歌舞伎や新派をまねた一種の型の演技に傾いてしまったところに、日本の近代演技の難しさがあった。もちろん、西欧の演技の優れたものにも、揺るぎない存在の安定感はある。しかし、それが大いなる変化を内包するものであることも否定できない。西欧演劇の求めた近代演技とはそういうものであつ

た。彼らは、二十世紀も半ばになると、自らに疑問符をつきつけ、東洋とりわけ日本の伝統演劇の様式演技に憧憬の目を向けますが、それも彼らの変化を求める本性のあらわれであつて、西洋から東洋に乗りかえようというものは全然ない。もとより両者は優劣を競うものではないが、彼らの変化内包の揺るぎなさは、われわれの身体にはなかなか理解できないものであろう。演劇の近代化イコール西歐化と、そう簡単にはいえない所以である。

#### 註

(1) もちろん、これはいささか誇張したいい方だが、新劇界自体が自己崩壊を宣言した象徴的出来事として、一九九三年にそれまでの新劇団協議会が、劇団協議会と名称を変更したことがあげられよう。

(2) わたしは、この定説をよしとする立場に立つ。近年、たとえば大笹吉雄は、それ以前の、特に川上音二郎の活動に新劇の始まりを見ようとするが、『日本現代演劇史 明治大正篇』白水社、一九九五年、六〇頁)、これはやはり無理であろうと考えている。拙論「イブセン以前—明治期の演劇近代化をめぐる問題(二)」(『美学美術史論集』第六輯、成城大学大学院文学研究科、一九八七年)参照。

(3) わたしは、この検討のために、前掲拙論のあと、「明治

期の演劇近代化をめぐる問題」を(四)までつづけたが  
〔美学美術史論集〕第七、一〇、一一輯、各一九八八、九  
五、九八年)、その後中断している。いずれつづけていく  
つもりである。

(4) 三島由紀夫作『鹿鳴館』ル・テアトル銀座、二〇〇四年  
一月二十三日―二月十五日 製作ポイント東京、演出山田  
和也、出演佐久間良子、平幹二郎、近藤正臣、平岳大、そ  
の他。

(5) 宮本研作『美しきものの伝説』紀伊国屋ホール、二〇  
〇四年二月十七日―三月一〇日、シス・カンパニー公演、  
演出マキノノゾミ、出演段田安則、キムラ緑子、浅野和之、  
松澤一之、田山涼成、その他。