

小山内薫の自由劇場

—「模倣」と「創作」の間で—

一 第一次ロシア・ヨーロッパ旅行前後の小山内薫の演劇観

小山内薫（一八八一年—一九二八年／明治一四年—昭和三年）は、主に演出家や演劇評論家として、自由劇場と築地小劇場を率い、明治末期から昭和初期にかけての日本新劇運動を先導した。小山内が活躍した時代は、それまで「〈見せ物〉的存在」⁽¹⁾であつた芝居が「〈演劇〉への転換」をはかつた時期とまとめられよう。文明開化の過程で展開された、歌舞伎中心の明治前期の改良演劇を経て、西洋劇翻案、流行小説の脚色・翻案で人気を博した新派劇は、明治三〇年代に全盛期を迎えた。この新派劇に対するアンチテーゼとして、小山内薫や島村抱月らにより、同時代の西欧やロシアの翻訳劇を主流とする新劇運動が始められたのである。

新劇の発生をどの時期に見るのか、演劇史研究には各説があるが、概ね以下の三点に要約されよう。一つ目は、新劇という言葉の現れた明治初期を新劇の誕生として、それ以後の近代化されていく演劇のすべてを新劇と見てその歴史を辿るといふものである。二つ目は、一九一〇年前後に登場した文芸協会と自由劇場を出発点にした新しい演劇を新劇の誕生としてその歴史を辿るといふものである。三つ目は、一九

二四年に設立された築地小劇場の流れを中心にして、その系譜にある演劇を新劇と見なすといふものである。

溝 渕 園 子

だが、これらの見方に関しては、各々に欠陥部分があることを曾田英彦氏が指摘している。⁽²⁾一つ目の見方については、「新劇」という語句の初出を示しているにすぎず、演劇としての新劇の誕生を示すものではない。演劇における近代を検討せずに、明治維新以後が近代である素朴に信じて、近代化された演劇のすべてを「新劇」と考えた結果、「新劇」と「近代劇」の混同が生じ、新派が「新劇」になり、時には歌舞伎までそこに入ってしまうという欠点がある。二つ目の見方には、関東大震災までは明確に区分されていた文芸協会（民衆劇場）と自由劇場（芸術劇場）との差異を検討しないまま、両者を一括して「新劇」とし、「新劇」概念をかえつて曖昧にする瑕疵がある。三つ目の見方はかつて主流を占めていたが、築地小劇場までの「新劇」を前史としたところに無理があり、現在は少数派になったとされる。日露戦争後からロシア革命に至る期間（一九〇五—一九一七年）、トルストイをはじめロシア文学作品の日本語翻訳と、ロシアの社会思想やロシア演劇の紹介が積極的になされたことは周知の通りである。白樺派による雑誌「トルストイ研究」の発行や、クプリーン、ソログ

ープ、パリーメントといった当時のロシア最新流行作家の作品の翻訳は、その好例であろう。この時期、日本で紹介されたロシアの演劇は、その後の演劇に大きな影響を与える契機となった。

小山内薫の自由劇場は、ロシア演劇、とくにモスクワ芸術座とその演出家スタニスラーフスキイの演出を日本に伝え、チェーホフやゴリキイの戯曲を積極的に上演した。小山内は、明治四十三（一九一〇）年ゴリキイ『どん底』を『夜の宿』と題して演出したが、その二年後にモスクワ芸術座でこの芝居を実際に見た後、スタニスラーフスキイの自宅で夫妻やチェーホフ夫人のオリガ・クニツペルらと一緒に新年を迎える機会を持つ。帰国後、小山内がモスクワで作った演出ノートを基礎にして再びこの芝居を上演したことは周知の通りである。

一方、島村抱月は大正元（一九一三）年に大学を辞し、松井須磨子らと芸術座を結成する。翌年、島村らはトルストイ『復活』を上演したが、松井が歌った劇中歌「カチューシャの唄」は一世を風靡し、カチューシャに因んだ結髪や装身具、遊技までもが流行した。芸術座の芝居は、ロシア演劇を一般大衆にわかりやすく知らせ、親しいものにしたという点で評価されている。芸術座は当時のトルストイ人気と連動して、『アンナ・カレーニナ』などを次々に上演したが、それらはいずれも好評を博し、劇中歌「ゴンドラの唄」は大正時代を代表する流行歌となった。

小山内薫と二代目市川左團次による自由劇場は、芸術座結成の前年である明治四十二（一九〇九）年に創立され、坪内逍遙と島村抱月が率いる文芸協会の活動とは一線を画していた。ここでは、芸術的かつ実験的な演劇の理想を掲げた演劇運動が展開される。大正四（一九一

五）年のブリュー作『信仰』上演後に自然消滅するまでの間、小山内は第一次ロシア・ヨーロッパ旅行中の観劇体験から多くの演劇理念と実践を学び、それらを自由劇場の活動の中で実現しようと試みた。

大正元（一九一三）年十二月一日から翌年八月八日までの約九ヶ月間、小山内は、ロシア（モスクワ、ペテルブルグ）、ドイツ各地（ウーン含む）、スカンジナビア諸国（ストックホルム、クリスチヤニア、コペンハーゲン）、イギリス（ストラトフォード、ロンドン）、ベルギー（ブリュッセル）、そしてフランス（パリ）を訪れている。

この第一次外遊と称されるロシア・ヨーロッパの旅は、明治四十五（一九一三）年から大正二（一九一三）年半ばにかけて行われたが、その際、モスクワ芸術座のリアリズム演劇やドイツ座のラインハルトの演劇などさまざまな近代劇ばかりではなく、パリで一大センセーションをなしていたバレエ・リュス（ロシア・バレエ団）の第一期の新しい舞踊を観る機会を持った。

モスクワでの観劇体験が小山内にもたらした大きなものは、近代リアリズム演劇に関する理念と実践であり、それが小山内の演劇の認識と演出方法の変容へと結びついたと捉えるならば、バレエ・リュスからの収穫は、劇場空間という場で展開される演劇と舞踊の相違、そして舞台装置と画家の問題化であろう。あるジャンルの定義や輪郭を明確にする場合、他のジャンルのそれらを対比させることは有効な方法の一つだと考えられる。当時の小山内にとってのバレエ・リュスは、そうした対照ジャンルとして位置づけられていたのではないかと見られる。

こうした認識の変化の過程で、小山内は、第一次ロシア・ヨーロッ

パ旅行からの帰国後、大正二年十月二十九日より三日間、自由劇場第七回試演としてゴリキイ『夜の宿』（『どん底』）を帝国劇場にて再演している。その際寄せられた劇評に対し感想を述べているが、ここには、ロシア演劇を、日本の劇場で日本人を観客として日本人の演出により日本人俳優が上演することから生じる問題が示唆されている。再演を観た小宮豊隆は「舞台を見るに及んで私は小山内君が『見て来た』といふ事を感じた。慥かに『能く見て来た』人である。夫以外別に云ふ必要はないとさへ思つた」と評したが、それに対し小山内は「批評家は私達の『夜の宿』に模倣の美は認めたと、創作の美は認めなかったのである。その癖不思議な事に、それらの批評家の内に、一人も私の手本がどんなものであるかを見た人はいないのである」と⁽⁴⁾反論を投げかけた。

確かに、小山内は、明治四十三年十二月二日から三日にかけての第三回自由劇場試演において、同作品を初演した際、モスクワ芸術座の舞台写真や、芸術座の芝居を観てきた二代目市川左團次ら洋行帰りの人々の話を参考に、いわば間接情報を手がかりにして、手探りで演出にあたっている。今回の第七回試演は前もって「西洋の芝居を単に紹介するといふ時代は過ぎた。又単にやってみる、試みて見るという時代も過ぎた。私共はそろそろ技芸の時代に入らなければならない。：（中略）：今度帝劇で演ずる『夜の宿』は舞台の設備や演技の方法を主としてモスコオの美術座（＝稿者注・芸術座）が最近に用いている型に拠つてやることにした」という説明付きの通知状を配るなど、モスクワ芸術座を範とした演出を意図したことを宣言している。だが、

そのことがかえって、「『能く見て来た』」という小宮の評に代表されるように、壁の色や部屋の汚れ具合、光の加減、ダツタン人の祈禱など、特に舞台装置や場面に関してモスクワ芸術座の舞台の「再現」であるとの見方へとつながつたと見られる。そして、小宮評の「『能く見て来た』」以外別に云ふ必要はない」といういささか皮肉めいた表現に見られるように、「西洋の芝居」の「再現」と受け取られた場合は、単なる「模倣」との判断がなされている。

ここで重要なのは、小山内にとつても、小宮にとつても、「西洋の芝居」の「紹介」や「模倣」よりも、「西洋の芝居」上演における「創作の美」の方に価値が置かれていたという状況である。そこには、ロシア（外国）劇を日本の劇場で上演することに伴う、いわば「翻訳」の困難が含まれているのではないかと考えられる。本稿では、新劇の出発点を自由劇場の活動に見て、新劇初期における外国劇の「模倣」と「創作」との関係に注目し、『夜の宿』上演からその後の『星の世界へ』上演に至るまでの小山内の道程を辿ることにより、それがどのようなものであったのかについて概観することを目的とする。⁽⁵⁾

二 戯曲の翻訳から演劇の翻訳へ

小山内は、第一次ロシア・ヨーロッパ旅行から帰国後まもなく、第七回試演としてゴリキイ『夜の宿』（『どん底』）を再演するが、その際、招待客に配布された「自由劇場」の口上⁽⁶⁾で次のように述べている。

今まで私共は唯新しい戯曲（日本西洋を問わず）を紹介すれば好い、少しでも肉らしい肉をつけて、舞台の上に動かしてみれば好い位の態度でいた。脚本をどこまでも第一位に置いて、自分たちのする事を第二位にも第三位にも置いていた。脚本の値打ちが少しでも伝えられれば好い、新時代の戯曲というものはこういうものだという事が少しでも分かれば好い位に思っていた。だから自分たちの「芸」などというものの存在は全く認めていなかった。

極端に云えば、自分たちに真に戯曲を動かす「演劇」があろうなどとは夢にも思っていなかった。：（中略）：「演劇」というものが、若し「戯曲」というものに対立し得るだけの値打ちのある芸術ならば、私共はその芸術を捉まなければならない。：（中略）：「演劇」というものが若し「戯曲」というものと、同じ地位に並び得る芸術だったら、是非ともそうならなくてはならないのである。：（中略）：今までは「脚本の紹介」位として見て頂いたものを、これからは一つの独立した「演劇」として見て頂くと言うのである。⁷⁾

小山内にとって、理念上、ヨーロッパ旅行前には「戯曲」の下位に位置づけられていた「演劇」が、旅行後には「戯曲」から独立した芸術的価値を持つものとして「並び得る」のだという認識へと変化している。また、帰国翌年に書いた文章では、「戯曲詩人には戯曲詩人の秘密な世界がある。舞台監督には舞台監督の秘密な境地がある」と記されてお⁸⁾り、ここでも「戯曲」と演出とが区別され、両者が対等な関係

にあることが明示されている。「演劇」は「戯曲」の引き立て役ではないという考え方は、ロシアやヨーロッパでの観劇体験を通して得られたと考えられ、それは小山内にとって大きな価値転換であったといえよう。

この旅行前に小山内がゴードン・クレイグから影響を受けて書いたと見られる文章には、脚本は次のように位置づけられていた。

脚本は人形遣ひである。俳優は人形である。俳優の職務は脚本の人形たるにある。：（中略）：人形に「自我」はない。人形は人形遣ひの意の儘に動く。俳優は脚本の人形となつて、初めて純粹に曲中の人物となることが出来るのだ。

一步も脚本の外に足を出さず、一步も脚本の内に逡巡せず、一指を動かすにも、一髪を揺がすにも、脚本の心の糸の操る儘にあつてこそ、真に俳優はその天分を尽くした者と言はるべきだ。⁹⁾

ここでは、まず脚本ありき、あくまで脚本が中心にあり、演劇の価値は脚本の価値であつて、演技自体の価値ではなく、俳優は脚本に従属する関係にあるという演劇観が示されている。かつての小山内は、「脚本の紹介」を第一義においた演劇を構想していた。それは、外国語で書かれた脚本を日本語に翻訳し、観客に理解しやすい形に手を加えたうえで上演することを意味しよう。だが、第一次ロシア・ヨーロッパ旅行を経て、脚本と演劇（俳優の「芸」、演出、舞台）は対等な位置にあるとする考えへと変化するのである。

一般に、スタニスラフスキ以前に小山内に影響を与えたという

ゴードン・クレイグから、演出方法や理念を体系化したスタニスラーフスキイを経て、ヨーロッパ近代劇は二十世紀の〈演出家の世紀〉を迎えたとされ、それは十九世紀の〈劇作家の世紀〉と対比的に語られる¹⁰。その文脈で考えた場合、小山内の演劇観の変化は、こうしたヨーロッパ近代劇の流れに連なるものであると考えられる。

こうした演劇に対する考えは、恐らく第一次ロシア・ヨーロッパ旅行でのバレエ・リュスの観劇体験から引き出されたものだろう。最後の訪問地であるパリで、その当時滞在していた島崎藤村と共に、小山内はシャン・ゼリゼ劇場にて念願のバレエ・リュスの舞踊を観ている。一九〇九（明治四十二年）五月のシャトレ座での初舞台の大成功以来、このディアギレフ率いるバレエ団、バレエ・リュスは、パリで大きな話題となっていた。このバレエ団は、舞踊家にバヴロヴァ、カルサヴィナ、ニジンスキーらを擁していた。バレエ・リュスの特色として、フォーキンやニジンスキーによる一九世紀の古典バレエの基礎を覆すような振付けや、ベヌアやバクストが担当した強烈なロシア的色彩の舞台美術や衣装デザイン、また新進作曲家ストラヴィンスキーによるロシア・エキゾチズムを実現する音楽などが挙げられる。バレエ芸術としての革新的要素と、パリの人々にとってのロシア芸術の新鮮さないし斬新さ、さらに東洋的性格をも併せ持つ異国趣味は、よく指摘されるところである。

このバレエ団の母胎となったのが、ディアギレフをはじめ、画家のソーモフやバクスト、哲学者のフィロソフ、音楽・美術評論家のヌーヴェルなどである。彼らは、美術、文学、哲学、音楽などの多岐にわたる芸術ジャンルを扱う雑誌「芸術世界」の構成員であった。さ

まざまなジャンルの芸術の融合を謳うワグナーの芸術理念は、その信奉者ベヌアを通じ、未来の芸術を掲げるこのバレエ団において具現化が試みられたとされる。

一九一三（大正二年）六月十七日の夜、小山内は、初めてバレエ・リュスの舞踊を観る機会を持ったが¹¹、この時の体験をもとにして、後年「ロシア舞踊団と画家」という文章を書いている。そこには、舞踊の複合芸術としての性格への意識が明瞭にあらわれている。小山内は、「舞踊を舞踊それ自身として見る時代は過ぎ」、「衣装。舞台照明。舞台装置」、「この三つの者なしには、もう舞踊が舞踊として考えられなくなった」と述べている。そして、こうしたバレエ・リュスの革新性は、かつて「単に舞踊の附属物であった」三要素が「舞踊の本質」をなし、「それを取り除いては芸術的価値を全うすることは出来ない」ものとして価値づけた点にあると論じている。ここで重要なのは、「舞踏」には「舞踏の附属物」の三要素が「本質」的に関わっており、それなくして観客の目には「舞踏」たりえないという視点である。

この構図は、先述した演劇観の場合と重ね合わせてみれば、かつて「戯曲の紹介」の場であった「演劇」が、「戯曲」とその附属物であった「俳優」「舞台装置」などの諸要素と絡み合いながら成り立っているということになる。おそらく「演劇」の「本質」とは何かについて「舞踏の本質」と対比させつつ考察していった結果が、先述の新たな演劇観へと結実したのではないか。小宮の冷やかな批評に対する反論の一つとして、小山内は、先に引用した「小宮豊隆に呈す」の中で、次のように述べている。「小宮君の所謂理想的舞台監督は、演劇を構成する諸要素に重要な程度を異にして置くのであろうか——戯曲

の詞が第一、戯曲の指定する舞台が第二、人物の運動が第三、衣装髪が第四、地方色が第五というように。そしてそれで所謂「舞台の上の交響楽」が成り立つものだと思うのであるか」。この言の限りにおいては、小山内は、演劇を構成する諸要素の価値に順位をつけるのではなく、各々が等価なものとして絡み合うように一つの演劇を構築していくのだと見る姿勢を示している。

このように、演劇は、日本人観客向けに、異言語間の（翻訳）行為ともいえるような外国の戯曲というテクストの「紹介」を行う場として存在するのではなく、戯曲、俳優、舞台装置、照明などの構成要素を統合した芸術としての演劇空間を、たとえばロシアから日本に（翻訳）する場として存在するのだと見る方向へ、小山内の認識が変化したと考えられる。それは、おそらく、かつて「戯曲」の影として不明瞭あるいは透明な存在としか見られなかった演出家という存在が、舞台をつくる芸術家として可視化されるようになったことを意味しよう。そして、小山内はそのことをゴリキイ『夜の宿』（『どん底』）の再演によって示そうとしたのである。先に挙げたように、この上演をロシア演劇の「模倣」と見なす小宮の評に対して、小山内が「創作の美」を強調した背景に、こうした文脈を読み取ることができる。

三 「手本」の「模倣」／「手本」の「創作」

自由劇場では、小山内帰国後最初の演出作品として、ゴリキイ『夜の宿』（『どん底』）が再演され一定の評価を得た。だが、次の第八回試演にあたっては、アンドレーエフの戯曲『星の世界へ』が選ばれ

ている。なぜ、ロシアで台本の出版さえ禁じられていた『星の世界へ』を上演することにしたのか。経緯を辿ることにより、小山内の意図を確認しておきたい。

二十世紀初頭の作家レオニード・アンドレーエフの作品は、明治初期の上田敏の翻訳を嚆矢とし、大正初期に至るまで集中的に翻訳・紹介された。二葉亭四迷が一九〇八年に『血笑記』（『赤い笑』）を翻訳し、夏目漱石『それから』においても主人公・代助がアンドレーエフ『七刑人』（『七死刑囚物語』）を読む場面が登場する。自由劇場の上演時には、日本の文学界において、すでにその作風について（陰鬱）、（神経）、（象徴主義）といった形容が定着していた。この戯曲を次回上演にと提案したのは、自由劇場の俳優として中心的存在だった二代目市川左團次であった。これは、ロシアものの上演を考えていた小山内の思惑に合致しており、実現の運びとなった。モスクワでの二十五日間の滞在中、人気のあまりついに観られなかったアンドレーエフ作品の中から選び、「アンドレーエフの象徴的戯曲に望みを絶った私達は、同じ作者の写実的戯曲の方へ心を向け始め」、しかし写実的傾向が強すぎると人物理解の面で困難が生じるため、「象徴劇と写真劇」の中間に位しているような『星の世界へ』が最終的に決定されたという。¹³

諸々の状況によりこの作品が演目となったわけであるが、ここで、政治的事情によりロシアで上演が禁じられている作品を日本で上演する意味に目を向けた。こうした背景には、おそらく、小山内が述べるところの「創作の美」を証明したいという意図があったのではない

かと推測される。ロシアの人気作家が手がけた作品ではあるが、ロシア本国では上演されていない演目を選択するということは、戯曲の原作はあっても、ロシアでの演劇の（原作）を「手本」とすることができない状態であることは言うまでもない。そこにあるのは、戯曲という「手本」を「模倣」するのではなく、また演出の「手本」を「模倣」するのでなく、戯曲から新たに演劇を「創作」するのだという、小山内の明確な方針であろう。

「『星の世界へ』の準備と実際」⁽¹⁴⁾の中で、小山内は、ドイツ語訳から台本を作ったことや、役者の台詞の息が合わないことについて若干明かしている。だが、小道具と舞台装置についての記述に大半の紙面が割かれていることは、前回公演した『夜の宿』が俳優の創造性を引き出すための訓練に重きを置いていたことと合わせて考える時、俳優の「芸」以外の演劇の構成要素に関心が向けられていた様子を物語っているように。

ここで興味深いのは、演劇『星の世界へ』の「手本」がないため、小道具や舞台装置の「手本」をそれぞれ別の文脈にあった風物から寄せ集めて構成した点である。人物の頭の造型は、モスクワ芸術座で見たさまざまな芝居の写真から適当なものを選び出し、それを「手本」にしている。次に服装については、「この芝居の場所はロシアではないのだが、人物がみんなロシア人だから」「ルバシカを着せて見た」。小道具についても、たとえば帽子は「ロシア特有の帽子」にし、靴は「ロシアでカロッシュという靴の上へ冠せて穿くものに見せよう」と工夫を凝らしている。また、舞台装置に関して、たとえば二幕目の住居のペランダの柱をロシアの建築写真を見ながら「ロシア風」に拵え

たり、天文台の入り口にある銘をトレチャコフ美術館の玄関上部の壁面に書いてあるものを参考にして作ったりしており、ここでも（ロシアらしさ）を演出する方法がとられている。舞台装置は岡田三郎助、音楽は山田耕筈というように、新進芸術家を起用するという点で、バレエ・リュスの総合芸術の理念を意識した様子がかがわれる。だが、山田耕筈が担当した音楽についても、「あの曲にどの位ロシアの民謡風なメロディが用いられているか」といった観点から評するなど、あくまでも（ロシアらしさ）の演出に腐心している。

こうして、ロシア文化のそれぞれ別の文脈に存在していた事物がそこから剥ぎ取られ、『星の世界へ』という一つの舞台空間を構成する要素として集められてくる。そして、それらは、日本の劇場空間において新たに（ロシアらしさ）という文脈を成す要素としてふるまうのである。これは、ロシア文化に対するある種の侵犯行為でもあるだろう。だが、実はこの戯曲の舞台はロシアではない。戯曲では、舞台をロシアに設定していないにも関わらず、小山内は（ロシアらしさ）を演出することに力を注いだのである。実際のところ、ロシアとの接点は、戯曲の書き手がロシア人であるというに過ぎず、（ロシアらしさ）を演出する必要性はないと考えてよいだろう。だが、ここにこそ、小山内の挑発的な意図が読み取れる。それは、舞台は必ずしも戯曲に忠実である必要はない、というメッセージである。演劇は、単なる戯曲の「模倣」ではない。演出家による戯曲の解釈によっていかようにも「創作」することができる。ロシア人作家が、ロシアで、ロシアを舞台とし、日本人の演出家が、日本の劇場で、ロシアを舞台とする演劇と

して上演してみせる。そのような「手本」を、小山内は『星の世界へ』で「創作」したのである。この意味において、『星の世界へ』は、小山内にとって「手本」の「創作」という一つの実践の場でもあったと考えられる。

四 まとめ

以上、本稿では、第一次ロシア・ヨーロッパ旅行を経て、小山内の演劇観がどのように変化したのかを確認し、その理念が実践にどのように結びついていったのかについて、『夜の宿』の舞台から『星の世界へ』の舞台への展開を辿りながら考察した。その結果、次のようなことが明らかになった。

『夜の宿』再演に対する小宮豊隆の評とそれに対する小山内の反論から、それぞれ文脈は違えども、大正初期の公演時に「戯曲の紹介」や、「西洋の芝居」の「模倣」よりも、「西洋の芝居」上演であつてもなお、「創作の美」を重視するという価値規範があつたことがうかがえた。そして、旅行時のモスクワ芸術座やバレエ・リュスの観劇体験が小山内にもたらしたものの中に、旅行前とは異なる「戯曲」と「演劇」との位置関係の変化があつた。それは、一つの価値の転換地点であつたと見なせよう。ヨーロッパ近代劇の流れに呼応するかのようには、この旅行を境に、小山内は、演出家の存在を可視化していき、人々の間でも演出家は透明な存在ではないことを意識させようと試み始める。それは、小山内の演劇認識が、戯曲の翻訳から、演劇の翻訳へと移行していく過程でもあつた。こうした過程で、ロシア演劇を「手本」

に見立てそれを「模倣」するのではなく、戯曲から「創作」していくという営為が一つの「手本」として実現されようとしていた。

以上のまとは、あくまで小山内の評論や随筆数編をもとに、実際の観劇体験や演出と結びつけ、その地平から眺めることで得られる理念の形成と実践とを前提にしたものである。バレエ・リュスそのものがはらむ問題と小山内の理念との間に生じるずれを問い直したり、『星の世界へ』の演出の内容や意味を日本新劇史において再検討したりすることも必要であろう。それは今後の課題としたい。

注

(1) 井上理恵『近代演劇の扉をあける ドラマトゥルギーの社会学』（社会評論社、一九九九年）三―四頁。

(2) 新劇の発生に関する視点及びそれぞれの欠陥については、同氏『小山内薫と二十世紀演劇』（勉誠出版、一九九九年）を参照。

(3) 拙稿「小山内薫の演劇観における〈主役―脇役〉の変容――第一次ロシア・ヨーロッパ旅行前後を中心に」（『絃説』二〇〇五年十二月）において、モスクワ芸術座のゴリキイ『どん底』やチャーエフ劇を観ることを通して、それまで明確なものとしてあつた〈主役―脇役〉のヴィジョンが崩されたこと、また演劇の主役は戯曲であり俳優は人形であるという考えから、演劇の主役はあくまで演劇であつて俳優は生きた創造する人間であるといった認識上の変化があつたことを論じた。

(4) 『小山内薫演劇論全集』第一巻（一九六四年 未来社）九三―九四頁。初出は、「舞台新声」一九二八年一月号。なお、執筆は一九二三年六月二三日と記されている。

(5) 「自由劇場の『夜の宿』（『新小説』、大正二年十二月号）。

(6) 本稿は、拙稿「自由劇場の舞台装置にみる象徴主義との関わり―アンドレーエフ『星の世界へ』上演と小山内薫のバクスト論をめぐって―」（『ALBA』

二〇〇三 香掛良彦教授退官記念号、二〇〇三年三月）を再考し、新たにゴリキイ『夜の宿』（『どん底』）上演からの展開を視野に入れ、〈翻訳〉という観点から論じている。

(7) 「自由劇場」の口上（『小山内薫演劇論全集』第一巻、未来社、一九六五年）一三八―三九頁。

(8) 「模型舞台の前で」（『小山内薫演劇論全集』同右）二七頁。なお、初出は「演芸画報」一九一四年一月号。

(9) 「人形たれ」（『読売新聞』、一九〇九年二月二十八日付）

(10) 曾田、前掲、一三五頁。

(11) この時の演目は、『ペトルーシュカ』（音楽ストラヴィンスキー、振付フォーキン、装置・衣装ブノワ、出演ニジンスキー、カルサヴィナ）、『サロメの悲劇』（音楽シュミット、振付ロマノフ、装置・衣装ステイイキン、出演カルサヴィナ）、『牧神の午後』（音楽ドビュッシー、振付ニジンスキー、装置・衣装バクスト、出演ニジンスキー）、『イーゴリ公』（音楽ボロディン、振付フォーキン、装置・衣装ローリッチ、出演ボルム）の四つであったが、このうち小山内が日本に書き送った報告文の中で記しているのは、『サロメの悲劇』と『牧神の午後』である。後日、『ダフニスとクロエ』（音楽ラベル、振付フォーキン）や『シエラザード』（音楽リムスキー＝コルサコフ、振付フォーキン）、『カルナヴァル』（音楽シューマン・リムスキー＝コルサコフ、振付フォーキン）、『ばらの精』（音楽ウェーバー、振付フォーキン）なども見ていることが、曾田氏の前掲書の中で明らかにされている。

(12) 『小山内薫演劇論全集』第三巻（一九六五年 未来社）六一頁。初出は『演劇論叢』上巻（一九二八年 宝文館）。

(13) 注7に同じ。

(14) 『小山内薫演劇論全集』第一巻、一五三―一五九頁。初出は「演芸画報」一九一四年十一月号。

（みぞぶち そのこ、広島大学大学院准教授）