



〈要点〉

日本演劇史

～明治から現代へ～



NEW NATIONAL THEATRE TOKYO

新国立劇場 情報センター



〈要点〉 日本演劇史 ～明治から現代へ～

目次

- 1：近代演劇の始まり
- 2：川上音二郎登場
- 3：無名の女優・プチト花子
- 4：新派の台頭
- 5：2代目市川左団次と自由劇場
- 6：坪内逍遙と文芸協会
- 7：マルチ人間・小山内薫
- 8：築地小劇場
- 9：左翼演劇の消長
- 10：戦時下の演劇
- 11：戦後の新劇復活
- 12：1960年代後半から小劇場演劇はじまる

演劇用語抄々

本データは、2012年発行の『〈要点〉日本演劇史～古代から1945年まで』を再編集、新しく「11：戦後の新劇復活」「12：1960年代後半から小劇場演劇はじまる」を増補したものです。

1：近代演劇の始まり

開国

幕末から明治にかけて、アメリカ・ヨーロッパに派遣された使節団、留学生、さらには、1871(明治4)年に行われた岩倉具視・大久保利通らの遣欧米使節団などによって、彼の地で見聞した舞台芸術の情報(オペラ・バレエ・ドラマなど)が盛んにもたらされ、それまで舞台といえば、能、狂言、歌舞伎、文楽といったものしか知らなかった日本の演劇界に大きな刺激を与えることになった。そして始まったのが、歌舞伎の改良である。が、その前に、以下のような通達が矢継ぎ早に発せられたことは意外に知られていない。

1. 1872(明治5)年2月猿若3座の太夫元および作者3名を東京府庁に呼び出し、貴人や外国人も歌舞伎を見るようになったので、内容をもっと高尚なものにするようにとの「御諭」がある。
2. 同年3月、教部省を新設、芸人・俳優をその監督下におく。
3. 同年4月 教部省に教導職が設けられ、神官・僧侶の有力者を任命する。
4. 同年同月 守田勘弥・河竹新七(黙阿弥)・桜田治助を第一大区役所に呼び出し、歌舞伎は勸善懲悪を旨とし史実に忠実に脚色するようにと説諭。
5. 同年6月 猿若3座の座元を教部省に呼び出し、「狂言仕組台帖」を上演前に差し出し、伺いを立てるようにとの「御達」。
6. 同年9月 劇場を免許鑑札制とし、課税の対象とする。

これら一連の通達により、歌舞伎は、勸善懲悪思想に重きを置き(教化)、「巧芸艶色」を排し、「史実」に即した、忠孝・勇武・貞節をテーマにする(皇道思想に添う)よう枠をはめられ、芸人・俳優が「教導職」として教部省の管轄下におかれ、上演脚本の検閲も義務付けられることになったのである。こと

に検閲制度は、この後、第2次世界大戦の終結まで、日本における舞台芸術の思想統制・弾圧手段として使われ続けることになる。さらに、1882(明治15)年2月には、東京府と警視庁から布達された「劇場取締規則」によって、東京の劇場を10座とし、鑑札制度・興行届出制・臨官席設置・定員・興行時間などが定められた。いわば、日本の「演劇の近代」は、表現の管理・規制と一体化したものとしてみなされることになる。

12代目守田勘弥

こうした動きに対し、演劇人の中から、いち早く新時代の動きに対応しようという意欲的な人間が出てきた。その人物とは、江戸3座の1つ、守田座の座主・守田勘弥(1846～97)である。守田は、明治政界の実力者・大久保利通とも面識のある演劇人だったが、1872年にいち早く、守田座を浅草猿楽町からより都心に近い新富町に移転し、1875年に「新富座」と改称、株式会社とした。ところが、76年にこの劇場が焼失してしまう。不運といえば不運だが、しかし、この当時の劇場はすべて木造。失火・焼失はしょっちゅうのこと。もちろん、守田は直ちに劇場再建にとりかかり、1878(明治11)年6月には新「新富座」を新装開場する。

じつは、この新装開場のしばらく前、4月に守田は、9代目市川団十郎・5代目尾上菊五郎・3代目中村仲蔵・6代目沢村宗十郎らとともに後の東京府知事・松田道之郎に招かれ、その席上、伊藤博文から、「泰西の劇は甚だ高尚なものにて、本邦の劇の如く切ったり張ったりすることも少なく、舞台にて裸になるが如き見苦しき事もなく、何事も皆道理のつみたるものなり。又看客も上等社会の者に多く、俳優も相当の学識を具へ、然して日本の俳優の如く客の玩弄物等となるが如きことなし。卿らよろしく泰西の劇を模範とし、今より進んで改良の任に当るべし」



新富座

(同席した依田学海の追憶談)
この言葉をたまわっていた。
この言葉に俄然張り切った守田は、6月の「新富座」開場式を盛大に挙げる。このときの出し物は活歴物の『松栄千代田神徳』(黙阿弥作)。いわゆる史実にのっとり改良歌舞伎だった。以後、守田は、団十郎の活歴物、菊五郎の散切物など「改良演劇」を精力的に上演することになるのだが、それはともかく、新富座の開場式は劇場内外にガス灯をともし、陸海軍の軍楽隊の洋楽演奏を行い、三条実美太政大臣ほか政界の大物・各国大使・公使など1000名を招くという前代未聞のど派手なものだった。

このとき、舞台上に並んだ団十郎をはじめとする俳優は、全員散切り頭・燕尾服を着用して整列。客席には外国の賓客にも対応できる洋式のテーブル席も用意されていた(表紙絵参照)。いわば、民間の「国立劇場」。事実、守田は、ロシア親王、前アメリカ大統領グラント将軍、フランスのナポレオン親王を同座に迎えての観劇会を次々に行い、以後、しばらくの間、新富座は「国立劇場」的な役割をも果たすことになったのである。また、ガス灯の導入により、それまでなかった夜間興行を試みるなど、興行の改良も積極的に行った。しかし、その守田の欧化熱も、1879(明治12)年に上演した外国人俳優との競演を試みた舞台が失敗して以降、急速に冷めてしまうことになる。

そのきっかけになった出し物とは、黙阿弥の新作『漂流奇談西洋劇』のことだ。内容は、難破した船乗り親子が別々に外国船に救助され世界各国を回り苦難の末にパリで再会するというもの。守田はその4幕目に当時、横浜のゲーテ座に来演中の英国の歌劇団を雇い劇中劇を演じさせたのである。いわば、

日本初の和洋混交劇を上演したのである。ところが、これが大失敗に終わる。それはそうだろう、突然、舞台に外国人が登場しチンプンカンプンの英語を話す。観客は何のことかさっぱり分からない。不評を買ったのも当然といえば当然のことだったのである。結局、守田はこの公演で2万円という大赤字を出してしまった。

以後、多額の負債を抱えた守田は経営難に陥り、1894(明治27)年に新富座を手放すことになる。後に、新富座は松竹合名会社の手に移る(1909年)が、1923(大正12)年の関東大震災で焼失、ついに再建されることはなかった。守田は、劇場の近代化、歌舞伎の改良、演劇の社会的地位の向上を図った最初の演劇人だった。1887(明治20)年の歌舞伎の天覧に尽力したのも守田だった。江戸・明治初期において唯一の現代劇だった歌舞伎は、明治になって初めて天皇の前で上演されたのである。

演劇改良会

守田勘弥の欧化熱が冷めた後、1886(明治19)年に作られたのが「演劇改良会」である。これは、伊藤博文の女婿、末松謙澄の提唱で、井上馨、外山正一、依田学海、矢野竜溪、福地桜痴、森有礼、洪沢栄一など各界の有力者を網羅したものだった。その目的は、脚本の改良、劇作家の地位の向上、洋風新劇場(国立劇場)の建設である。しかし、この会は、わずか2年で姿を消すことになる。ただし、このときの新劇場の建設構想は、後の帝国劇場(現・帝国劇場。現在は東宝の経営)建設へとつながることになる。

ちなみに、脚本の改良は、前述の守田勘弥のところでも触れた史実第一の教訓劇、愛国忠臣ものをベースにした「活歴物」として現われた。これを率先して上演したのが9代目市川団十郎(1838～1903)である。また、5代目尾上菊五郎(1844～1903)は断髪令以降の新風俗を写した新世話物、つまり「散切狂言」に力を入れる。しかしながら、守田が先導し、団十郎・菊五郎らが試みた歌舞伎改良の試みは、挫折を余儀なくされた。

1つには、時代が大きく変わったことがある。もはやちょんまげ、帯刀の時代ではなく、1871(明治4)年には廃藩置県、斬髪・廃刀、さらには華族・士族・平民相互の結婚も許可され、社会風俗も江戸時代とは異なる様相を呈してきたからである。歌舞伎の基盤である江戸時代の社会制度や風俗がそもそも成り立たなくなってきた。もし、歌舞伎が現代劇として生き残ろうとすれば、当然、新しい世相・風俗を取り入れるだけではなく、その基盤をなしてきた歌舞伎本来の「型や様式」をも変えなければならない。だが、翻訳ものの翻案上演、散切狂言、活歴物の上演もそこまでの「改良」には至らなかった。

活歴物の史実重視の上演は、史実にとらわれるあまり性格描写がおろそかになり、また芝居としての破天荒なストーリー展開などの面白みを欠いたものになった。一方、散切物も、世相・風俗を表面的には取り入れたものの、その内容は旧来の生世話ものと変わらず、七五調の台詞、チョボ入り(義太夫などの語り)と、変わり映えのしないものだったからである。結局、これら改良の試みは、歌舞伎ではなく、後に台頭する「新派」や「新演劇」に引き継がれるほかはなかったのである。

ちなみに「新派」「新演劇」という名称は、歌舞伎など旧来の演劇を「旧派」として、それに対抗する

COLUMN 角藤定憲

角藤定憲(1867～1907) 生まれは岡山。1887年に京都で巡査となり、後に大阪に出て自由党機関紙「東雲新聞」の記者となる。この時に、東洋のルソーと称された思想家・中江兆民と出会い、その助言もあり、政治意識高揚のために「日本改良演劇」の一座を組み、1888年に大阪の新町座で自作の小説『剛胆の書生』を脚色した『耐忍之書生貞操佳人』と『勤皇美談上野曙』を上演した。これがいわゆる壮士芝居の始まり。これが評判となり、勢いを得た一座は、翌年、京都へ進出。さらには中国・四国を巡演した。東京に進出したのは1894年。しかし、このころには、後発の川上音二郎や山口定男、伊井蓉峰、福井茂兵衛などの一座が人気を得、角藤一座の影は薄くなっていた。その後、一座は旅回りに明け暮れ、1907(明治40)年1月、角藤は旅先の神戸・大黒座の楽屋で肺炎のため死去。享年40。

ものとして名付けられた名称だが、新派・新演劇は、もともとは自由党の壮士・角藤定憲が、すどうさだのり中江兆民なかえちやうみんの援助によって1888(明治21)年に大阪で行った「大日本壮士改良演劇会」が始まりとされる。要は、国会開設を控えての自由民権運動の政治的なプロパガンダ(宣伝)劇で、当時は「壮士芝居」「書生芝居」と呼ばれていた。この壮士芝居の一派の中から彗星のように登場したのが関西から東京に進出した川上音二郎である。

2：川上音二郎登場

川上音二郎(1864～1911)は、九州・博多生まれ。13歳のときに母が死に、父が後妻を娶ったために14歳で家出して上京。自由民権運動にかかわるようになったのは1882年(19歳)ころからで、京都で「日本立憲政党新聞」の発行名義人になりたびたび投獄された。1882年、川上は言論取締りに反抗し、講談落語で政治宣伝をしようと「自由童子」を名乗り活動するが、85年に京都府知事から演説禁止命令が出たため講釈師(1886年)「自由亭雪梅」となる

も、86年には大阪の桂文之助の弟子となり「浮世亭〇〇」と改名、改良落語家となり、さらには京都の歌舞伎一座の役者にもなる。

川上が世に出るきっかけとなったのは、1888(明治21)年のことだ。時事諷刺の「オッペケペ」節が大受けに受けたのである。

「権利幸福嫌いな人に 自由湯をば飲みたい
オッペケペッポーペッポーポー 固い袴角とれて
マルテンズボンに人力車 いきな東髪ボンネット

貴女に紳士のいでたちで うわべの飾りはよけれども
政治の思想が欠乏だ 天地の真理がわからない
心に自由の種をまけ オッペケペッポーペッポー



「オッペケペ節」の扮装

そのときの扮装は、「緋の陣羽織に日の丸の軍扇」という派手なもの。つまりは時代錯誤ともいえる格好で「演歌によって民権思想を啓蒙した」わけである。評判を得た川上は、1891(明治24)年に堺で「川上書生芝居」を旗揚げし、1882(明治15)年に実際にあった板垣退助の遭難事件などを元に、『板垣君遭難実記』(1891年)や『佐賀暴動記』(1891年)を上演、人気を得て、ついには江戸3座の1つだった中村座に進出した。

売れっ子芸者・奴(後の貞奴)と知り合ったのはこのときのことである。当時、奴の後ろ盾は政界の実力者・伊藤博文だった。奴との出会いは、伊藤やその側近との知遇を得ることにつながり、音二郎は彼らから海外の舞台芸術についてさまざまな情報を得、その目で西欧の実際を見ることを密かに決意する。

1893(明治23)年、音二郎は単身フランスに渡り、西欧の演劇を視察。帰国後、エルクマン・シャトリアンの『ポーランドのユダヤ人』に想を得た『意外』、当時、日本を騒がせていた相馬事件を扱った『又意外』やフランスで見たギリシャ悲劇『オイディプス』を翻案した『又々意外』を上演し好評を博したが、1894(明治27)年に日清戦争が始まるや、戦争スペクタクル『壮絶快絶日清戦争』、現地視察にもとづく『川上音二郎戦地見聞日記』を立て続けに上演し、絶大な人気を博した。煙幕や花火などを使い、実戦さながらに戦闘場面を再現し、臨場感あふれる舞台を作り出して人気を沸騰させたのである。

音二郎が貞奴(1872～1946)と結婚したのは、この年のことである。媒酌人は伊藤側近の金子堅太

1881(明治14)年 明治23年に国会開設の詔勅発布

1882(明治15)年 政党が次々に結成される、板垣退助岐阜で遭難、中江兆民「民約訳解」

1883(明治16)年 新聞紙条例改正

1884(明治17)年 群馬事件、加波山事件、

自由党解散、鹿鳴館で西洋舞踏会

1885(明治18)年 第一次伊藤内閣成立

1887(明治19)年 保安条例公布。これにより中江兆民を始めとする有力な自由民権論者がと

ころ払いとなる

1888(明治20)年 「君が代」制定

1889(明治21)年 大日本帝国憲法公布

郎であった。勢いにのった音二郎は、1896年に私財を投じて、新演劇のための西洋式の劇場「川上座」を東京・三崎町に開場するが、不入りが続き借金を返せず、劇場は人手に渡ってしまう。その後、2度にわたって衆議院選挙に出馬するも落選。音二郎はすべての財産を失う。

失意の音二郎は、短艇を購入、日本丸と命名し、妻の貞とともに品川沖に漕ぎ出す。時に1898(明治31)年9月10日。二百十日だ。天候は不順。荒波にもまれ、難破寸前の状態に追い込まれながらも、音二郎と貞は4カ月後の1月6日、神戸にたどり着く。この時、アメリカのアトランタで茶屋(庭園)を営んでいた櫛引弓人からアメリカでの公演依頼が舞い込む。ボートで九死に一生を得て神戸にたどり着いたとはいえ、借金の山は残っている。音二郎は、一座の面々と相談のうえ、アメリカ公演を行なうことにする。

じつは音二郎は前回のフランスからの帰国後、密かにアメリカへの渡航を行おうとパスポートを取得



貞奴

していた。しかし、それはあくまでも個人でのこと。一方、櫛引の誘いは一座での公演。アメリカの演劇を視察する個人の目的はもちろんだが、一座で渡航すれば自分たちの舞台がいかほどのものかを知る絶好の機会ともなる。音二郎に躊躇はなかった。しかし、音二郎にしても、まさかこのアメリカ公演が、ヨーロッパ公演にも繋がり、さらには日本近代劇にとって大きなターニングポイントになる旅になるとは思ってもいなかったはずである。

だが、事實はそうなってしまった。ここに歴史の面白さ、数奇さを見るのは私だけではないだろう。では、その欧米巡業とはどのようなものだったのか。そのあらましを簡単に見てみよう。

アメリカへ

1899年4月30日、一行19人は神戸港からゲーリック号に乗り込み、一路、アメリカに向けて出発する。ちなみに、川上貞奴が、芸名「貞奴」を名乗ったのは、一般にいわれている渡米後のことではなく、この洋行を前に「洋行送別演劇」と銘打った公演を大阪・中座で打ったときだったともいわれる（井上精三）。

1899年5月、一座はハワイを経由して、サンフランシスコに上陸する。出だしは上々だった。「芸者の国から来た美しい踊り手」貞奴の人気もあって売上金2000ドルを得る。ところが、この売上金を、櫛引に代わって一座のマネジメントを仕切っていた弁護士的光瀬耕作が持ち逃げしてしまうという事件が起きる。光瀬の行方は分らず、一行は立ち往生してしまうのだ。劇場費が払えず、ホテルからも追い出されてしまう。

8月シアトル、10月シカゴと、一座の旅は続くが、それは文字通りすきっ腹を抱えての難行苦行。その苦境を脱したのは、シカゴでライリック座の公演を

行って以降のことである。シカゴで立ち直りのきっかけを掴んだ音二郎たちは次の公演地ボストン（12月）で思わぬ幸運を手にすることになる。シェイクスピアの『ベニスの商人』を上演していたイギリスの名優ヘンリー・アービング、ヨーロッパ3大女優のひとりと謳われたエレン・テリーと出会い、イギリス公演を勧められるのだ。ちなみに、3大女優の他の2人とは、フランスのサラ・ベルナール、スペインのエレオノラ・ドーゼである。

1900年2月。ワシントンに到着した川上一座は、日本公使館主催（小村寿太郎）の夜会で『児島高德』、『曾我討入』に腹切りの場を付け加えたものと、『道成寺』の3本を上演。マッキンレー大統領夫妻も出席し、川上は親しく話を交わした。

ニューヨークでは、美少年に恋をして失恋、海に身を投じたといわれる古代ギリシャの女流詩人サッフォーに題材をとったドーデの『サッフォー』を上演し喝采を浴びた。これは、サッフォーとあだ名されたパリジェンヌと法学生ジャン・ゴーサンとの恋の物語である。

川上と貞奴は、このニューヨーク滞在中に、「俳優倶楽部」と演劇学校を訪問し、1年生と2年生の教室で化粧から実技指導までの授業を見学。型を教えず、観察をベースにした指導に感心した。また演劇学校の卒業式にも出席し、そこに多くの上流階級の人や知名の士が出席しているのを見て、彼我の俳優の社会的地位の違いを実感した。

「初めて紐育の俳優学校というものを参観に行きましたが、その規模、構造のすばらしく広大で、その教育の仕方が斬新で万事整頓完備しているのを見て、ただ驚嘆の外はなかった。我が日本の芸術、なかなか演劇の技量が社会に尊重されて、俳優の地位が高くなって、こんな学校が設けられるまで

には、今後幾十年、否幾百年の星霜を閲みしなければならぬかと思うと、ただモウ心細さの限りです」(『自伝 音二郎・貞奴』)

1900年4月、一座はニューヨークを発ちロンドンへ向かう。ロンドンでは、イギリスの富豪ヘンリー・ビショップハイムのビュート邸でウエールズ皇太子臨席のもと『児島高德』『芸者と武士』を上演、2000ドルの手形をいただく。このロンドン滞在中、音二郎は、舞踊家でもあるロイ・フラーからパリ万国博覧会での公演を持ちかけられる。

パリ万国博覧会

パリに渡った音二郎たちは、ロイ・フラー劇場（客席500）で万博終了まで公演。演目は『芸者と武士』『袈裟』『児島高德』『左甚五郎』の4本だが、最初入りが悪く、フラーに腹切りを注文された音二郎は、かつての許嫁だった袈裟を誤って殺したため髪を切って出家した盛遠に腹を切らせ、『芸者と武士』にも立ち腹のシーンを挿入し血糊をしたたらせた。ちなみに、『芸者と武士』は、『道成寺』と『鞘当』をミックスしたものだ。『鞘当』は、武士同士が往来で鞘をぶつけたことから争闘に及ぶものであるが、これが大当たりとなったのである。その主な演目と上演ステージ数は以下の通りだ。

『芸者と武士』218回

『袈裟』83回

『児島高德』29回

『左甚五郎』34回

計364回。舞台は、アンドレ・ジイド、ピカソ、ロダンなどに絶賛された。

この万博での活躍で、川上はフランス政府からオフィシエール・ド・アカデミー勲章を授与される。

1901（明治34）年1月に帰国した音二郎は、「中央新聞」に1月から3月まで連載した談話を『音二



川上音二郎

郎・貞奴欧米漫遊記』として刊行する。しかし、帰国後上演した『洋行中の悲劇』はまだしも、『児島高德』は不評を買う。『洋行中の悲劇』は、創作劇。これは渡米中にボストンで実際に起きた悲劇、座員2人の死を扱ったものだ。

「『ボストン病院の場』の三上丸山両人の病死は殆ど芝居とは思はれぬほど真に迫り満場感に打たれハンケチを放す者なき程なりき」(中央新聞)と評されたが、『児島高德』はつたない歌舞伎の模倣とみなされた。

「これでアービングがと思うと、アービングがただの好奇心から川上をかつぎ回ったのだということがすぐに分かった」(『万朝報』)とまで酷評された。

1901年4月、川上はロイ・フラーとの契約を果たすため態勢を整えて再度、渡航（一行21名）。6月のロンドン公演を皮切りに、パリ→ベルリン→ウィーン→ブタペスト→ワルシャワ→ロシア→イタリア→スペイン→ポルトガルで公演を行い、帰国する。

正劇運動

1902(明治35)年8月に帰国した川上は「正劇」(セリフ劇)を日本に広めることを決意し、「私の将来期するところは、旧俳優と新俳優の間に、1つ世界的演劇を仕組みたいと思って居ます。それには完全の俳優を養成しなければなりません。……彼女は女俳優を養成える決心で居ります」(1902年9月1日「中央新聞」)と語った。

その第1回公演に、川上はシェイクスピアの『オセロ』(江見水蔭脚色)を選び、1903年2月に明治座で上演する。この時、デズデモーナを演じたのが貞奴である。当時、日本には新演劇の女性の役を演ずる女優がいなかった。1909(明治42)年に、小山内薫と2代目市川左団次が「自由劇場」をつくり、イプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を上演(森鷗外訳)したときも、女性の役を演じたのは女方だった。しかし、川上が目指す「正劇」を行う

注：ヘンリー・アービング(1838～1905)は、当時の英国を代表するシェイクスピア役者。1895年に俳優として初めてナイトの称号を得ている。

注：エレン・テリー(1847～1928)は英国の女優。ヨーロッパの3大女優の1人で、その息子ゴードン・クレイグは世界的な舞台美術家で演出家。その演劇思想は日本の近代演劇にも大きな影響を与えた。注：川上一座がボストンで上演した『ベニスの商人』は1883(明治16)年に『西洋珍聞・人肉質入裁判』のタイトルで出版され、2年後に『何桜彼桜銭世中(さくらどきぜにのよのなか)』と題して大阪・戎座で上演されている。当時、川上も大阪におり、この舞台を見ていた可能性がある。

ためには女優が不可欠である。そこで川上は、日本では舞台上がらない決意だった貞奴に懇願、出演を承諾させ、日本における近代女優第1号が誕生した。

興行改革と児童演劇

川上は『オセロ』上演の後、1903年6月には『ベニスの商人』（土肥春曙脚色）を明治座で、同年9月には本郷座で『ハムレット』（土肥春曙脚色）を立て続けに上演しているが、注目しなければならないのは、この9月の本郷座での公演で、川上が中銭・茶屋を全廃し、上演時間の短縮など、従来の興行方法の改革を試みていることである。

中銭とは、興行用語で、木戸銭（入場料）や下足料など場内で観客から取る料金のことだ。川上は、上演時間を短縮（午後5時半から10時まで）すると同時に、入場料の低廉化（従来の3分の1）と切符制の採用、客席での飲食の禁止、人力車券の終演前発売、舞台装置を洋画家に依頼するなどの革新を行ったのである。これは、後に2代目市川左団次が1908年に明治座で行って失敗した「劇場改革」に先行する試みだった。

また、川上は1903年10月には同じ本郷座で上演したわが国で初めての、子供のための童話劇『お伽

COLUMN 藤沢浅二郎

1866～1917。川上音二郎の右腕。新聞記者を経て音二郎と一座を結成し、作家兼俳優として活躍。1907年ごろから中国人留学生に話劇（新劇）を指導。これが中国の話劇の先駆をなす春柳社劇場の結成（12年）につながる。08年9月、貞奴の「帝国女優養成所」が設立されたが、その2カ月後、藤沢は独力で「東京俳優養成所」を設立。しかし、資金が続かず11年に閉鎖のやむなきに至った。晩年は浅草で小間物店を営んだ。参考文献：『演劇百科大事典』（平凡社）、柳永二郎『新派の六十年』（河出書房）

芝居』（『浮かれ胡弓』）を上演し、全国各地で児童の無料招待公演まで行っている（わが国、児童演劇の初め）。

4度目の洋行

ところで、川上は1907（明治40）年7月に、4度目の洋行（パリ）を行っている。その主眼は、女優養成所と大阪に本格様式の劇場を作るための「演劇事情の調査・視察・研究」にあった。帰国したのは翌年1908（明治41）年5月である。

帰国した川上は、早速、その見聞を生かし、9月に貞奴を所長とする日本初の演劇学校「帝国女優養成所」を虎ノ門に創設した。日本にドラマ（正劇）を根付かせるためには、まず女優が必要だと考えたからに他ならない。この女優（俳優）の養成は、早稲田の坪内逍遙が後期文芸協会で俳優養成を開始する前年に当たる。

帝国座

川上は、1910年3月には大阪に、念願の西洋式劇場「帝国座」を建設、開場している。これは独力での建設であったが、この負債返済のために川上は身体を酷使することになる。翌1911（明治44）年11月11日、川上は腹膜炎のため「帝国座」の舞台で48年の波乱の生涯を終える。

川上は、その性格もあって誤解されることの多い男だったが、いまから振り返ってみれば、まさに日本における現代劇創出のための先駆的な試みを身をもって実践した存在だったといえることができる。事実、川上の「正劇運動」は、坪内逍遙や小山内薫らを刺激し、わが国での本格的な西欧近代劇の上演、演劇制度の改革をも促すことになったからだ。その意味では、川上は単に「新派」の祖というよりはもっと広い意味での「現代演劇の祖」と見なすべき存在なのである。歌舞伎を正系とみなせば、確かに壮士

芝居の川上は「梨園の外道」である。が、川上が目指した「正劇」（ドラマ）からすれば、「正劇」こそが「正系」なのである。

川上の死後

貞奴は、孤軍奮闘するものの負債を返しきれず、「帝国座」は競売に付され、人手に渡る。その後も貞奴は女優として活躍。1917（大正6）年、明治座での『アイダ』をもって引退。名古屋に川上絹布株式会社を設立し、その経営の傍ら、1924（大正13）年に「川上児童楽劇団」を結成し、児童劇の普及に努めた。

1946（昭和21）年12月、貞奴は肝臓がんのため熱海の別荘で74歳の生涯を終えた。川上と貞奴の

3：無名の女優・プチト花子

川上一座が最初の欧米公演を終えて帰国したのと入れ違いに1人の女性がコペンハーゲンに向かった。

後のプチト（小さい）花子である。といっても、いまではほとんど知られていないだろう。身長わずか136センチ。ごく小柄なこの女性が、この後、20年にわたってヨーロッパに滞在、アメリカ、ロシアにまで足を伸ばし、大絶賛され、彫刻家のロダンや「裸足のイサドラ」と呼ばれたダンサーのイサドラ・ダンカン、ロシアの名優スタニスラフスキー、チェーホフ夫人オリガ・クニッペルをも夢中にさせた、ということ。

本名・太田ひさ（1868～1945）。明治元年愛知県に生まれ、幼少のころから旅役者の一座で働かされ、後に芸妓に売られるなど、幾多の辛酸をなめ、1901年コペンハーゲンの博覧会に踊り子として出演、そのまま同地にとどまり一座を組んだところから、花子の活躍が始まる。

1905年、ロンドンで舞台を見たロイ・フラーが花子に着目。芸名を「花子」と命名し、彼女を座長に据えてヨーロッパを巡演、大成功を取めたのだ。フラーは、花子と出会う前に、川上一座のヨーロッパ公演をプロデュースした女性。イサドラ・ダンカ

COLUMN 伊井蓉峰

1871～1932。父は、写真師・北庭筑波。1889年、川上一座に入るが川上とそりが合わず退座。1891年、依田学海の後援を得て川上に対抗し男女合同改良演劇「済美館」を組織するが興行的も演劇的にもうまくいかず失敗。しかし、1901年からの近松研究劇上演で注目された。チョボ抜き・せりふは原作どおりというのがその眼目。その後、翻訳もの、新作ものなどにも挑戦。新派時代の牽引者となる。『不如帰』の武男、『金色夜叉』の貫一、『婦系図』の早瀬などが当たり芸。この伊井に、河合武雄、喜多村緑郎を加え「新派3頭目」と呼ぶ。

やろうとしたことは、わが国近代演劇の発展にとって計り知れないものがある。だが、残念ながら、その業績はこれまで正当に評価されてきたとはいえない。

ン同様、草創期のモダンダンス界のスターでもあった。

ロイ・フラーのプロデュースで、花子は精力的に公演活動を行う。その公演は、欧州はもとより、アメリカ、東欧・ロシアからコーカサスにまで及ぶ。演目は、『芸者の仇討』『おたけ』『ハラキリ』など、川上一座同様、歌舞伎まがいのもの。ヨーロッパ人の好みに合わせた演目だった。

いまでもそうだが、彼らは自分たちの文化にないものに引かれる。翻って我々日本人を見てもそれはうなずけること。森鷗外は批判的な眼差しで短編『花子』を書いたが、それは花子の舞台を観ないで書いたものだった（事実と反する虚構が多い）。

花子がロダンと出会ったのは、1906年のマルセイユ公演（マルセイユ植民地博覧会）のおりだ。ロダンは『芸者の仇討』を観て、花子のリアルな死の表情に魅せられ、彼女をモデルに「死の首」「夢想する女」など幾つもの彫像をつくった。そして、ロダ



花子

注：貞奴以前に舞台上に立った女性がないわけではない。それは、1891年に上演された「男女合同改良演劇済美館」の旗揚げ公演「政党美談淑女之誉」に出演した女役者・千歳米坡（べいは）である。ただし、千歳米坡は、新演劇の女優というよりは女歌舞伎役者出身であったことから、近代女優としては川上貞奴が第1号とされる。

注：茶屋。客に飲食・遊興させる家。芝居茶屋・相撲茶屋・料理茶屋・引き手茶屋など。



ロダン

ンと花子の親交は1917年のロダンの死まで続く。

一方、スタニスラフスキーは花子の軽やかな身のこなしや表情に魅了され、1912年にモ

スクワ芸術座のスタジオ「歌の家」に多くの演劇人・芸術家を招いて花子の即興を見せている（『共同研究日本とロシア』参照）。その時の様子をM・ボンチ・トマトシェフスキーは、「演劇芸術の『聖なる神女』ハナコの演技に、現代の演劇では久しく見失われていた、本物のカタルシス（浄化）を経験できた」

と記し、メイエルホリドは、後年（1919年）「サーカスの復活」という講演で、

「芸術家はサーカスか演劇か、2つに1つの道を選ぶ前に、すでに幼少期に特別の学校を通過していなければならない。ここでは、彼の肉体をしなやかで美しく、頑健なものとする助けをする。そうした肉体は、ただいわゆる決死のジャンプのような曲芸だけでなく、すべての悲劇的な役柄にとってもそのようなものであらねばならない。……貞奴、ハナコを思い出そう」

と語った。

当時、スタニスラフスキーは、内面重視の演技から身体行動を加味したシステムの再構築を模索していた。花子の演技は、そのスタニスラフスキーにとって大いなる啓示となったのである。またメイエルホリドも、独自の身体訓練法ビオメハニカを探求していた。彼らにとって貞奴はもちろん花子の演技（身体所作）は、新たな体験・発見でもあったのだ。

1912年、花子とすれ違うようにロシアを訪問し、モスクワ芸術座に通い詰めスタニスラフスキーと懇

談した小山内薫は、スタニスラフスキーに花子を知っているかと尋ねられ、

「私は日本中の恥を一人で背負って立ったような気がしました」（『ロシアの年越し』）

と書いている。よりによって日本でまったく無名の踊り子の芸にスタニスラフスキーが魅せられていることへの驚きと、そんなもので日本の演劇を判断されてはたまらない、という思いがあったのだろう。

しかし、スタニスラフスキーや多くのロシアの演劇人が花子に注目したのは、それが正統歌舞伎かどうかではなく、ロシア人にならぬ身体所作、繊細で躍動的な演技だったのである。これは川上一座と貞奴への欧米の眼差しにも共通するものだといってい

だろう。1914年のロンドン公演を「サンデイ・タイムス」（11月8日付け）は、

COLUMN スタニスラフスキー

コンスタンチン・セルゲーヴィチ・スタニスラフスキー（1863～1938）。「モスクワ芸術座」の創始者の1人であり、「スタニスラフスキー・システム」の生みの親。モスクワの実業家の息子として生まれ、14歳のころからアマチュア演劇を行い、25歳の時に「芸術・文学協会」を創立した。1897年ミネロヴィッチ・ダンチェンコ（作家・演出家）と出会い、1898年、モスクワ芸術座を創立。チューホフの『かもめ』を上演し成功。以後『かもめ』は、モスクワ芸術座のシンボル・マークとなる。スタニスラフスキー・システムが実践されたのは1909年の『村のひと月』（ツルゲーネフ）からで、当初は内面重視のものだったが、やがてそれは身体行動を加味したものへと変化する。この探求は、彼の死まで続く。晩年、スタニスラフスキーは、幽閉状態の中で、スターリンからメイエルホリドをかばい、支援し、自宅スタジオでさらなる方法の探究を続けながら息を引き取った。メイエルホリドが銃殺されたのは、彼の死の2年後、1940年のことである。参考文献：『芸術におけるわが生涯』（岩波文庫）、『俳優の仕事』全3巻（未来社）

「仕事と音声とが、生き生きとした表情と結びついて、我々はすべてよく理解できるのである。これら変幻自在の表情のうえに、愛・嫉妬・情熱・苦悩・呵責・憎悪などが、あたかも多くの言葉を費やして書かれたかのごとく、読みとれる。……ハナコはたしかにヨーロッパの女優仲間の羨望にあたいする」と評した。花子の言語を越えた身体表現力の確かさがうかがえる記事だ。

ともあれ、川上一座が去った後、ヨーロッパにおいて花子が果たした役割は今日思う以上に大きかったということがいえる。花子の存在は、否応なく日本の文化と演劇への関心を高め、持続させることにもなったからである。

4：新派の台頭

「済美館」

川上音二郎たちが渡米したのは、1899（明治32）年。1901（明治34）年1月にいったん帰国するものの、川上たちは同年4月、再びヨーロッパへと旅立つ。そのヨーロッパ巡演を終えて帰国するのは1902（明治35）年8月のことである。足掛け4年に及ぶ川上の留守中に日本の「壮士芝居」に端を発した「新演劇」は思わぬ方向へと動く。

もともと壮士芝居は、自由民権運動に根ざしたもののだが、そうした政治的な主義主張とは一線を画した流れが形成されることになる。

その魁をなしたのが、音二郎と肌が合わず川上座を飛び出した伊井^{ようほう}蓉峰で、依田学海の支援を受けて1891（明治24）年に旗揚げした「男女合同改良演劇」を標榜した「済美館」である。旗揚げ公演は、依田学海作『政党美談淑女操』。わずか15日間の公演だったが、1629（寛永6）年の「女芸人禁止」以来、262年ぶりの男女合同公演という点でも画期的なものだった。ただし、「済美館」そのものは、この公演後解散してしまう。

しかし、伊井はその後も河合武雄と組んで近松研究劇公演を1902（明治35）年に立て続けに9本上演

ロダンの死後、花子はフランス政府と交渉し、「空想に耽る女」「死の首」を得て1921年に帰国。以後、1度も舞台に立つことなく1945年、岐阜市でその生涯を終えた。

帰国後の花子を訪ねた高村光太郎は、花子の風貌を以下のように記している。

「遠く尋ねて来た私を『花子』は喜び迎えてくれた。『小さい花子』で通っていた程あつて、彼女は成程、小柄な、きりりとした、眼の綺麗な、口のしまった、色の白い、人をそらさぬ『をばさん』であつた。ぎんとひびく声が流暢につづいて耳に快い。……」（高村光太郎『ロダン』）

1927年、花子59歳のときのことである。

する（『心中天網島』等）など新演劇の芸術的な探求を精力的に行う。ちなみに伊井は、翻案劇『該撒奇談』（『ジュリアス・シーザー』）を1901年に明治座で上演している。

当時東大の学生だった小山内薫が森鷗外の実弟・三木竹二の紹介で伊井の一座に加わるのは1904（明治37）年のこと（1907年退座）。小山内は、伊井の一座でドーデの『サッフォー』や『ロメオとジュリエット』（1904年）、島崎藤村の『破戒』（1906年）、『吾輩は猫である』（同年）も演出している。

「成美団」

こうした伊井の活動とは別に、1896（明治29）年に大阪の角座で高田実・喜多村緑郎を中心に、「大仰な壮士芝居の演技を排し、写実芸を探求しよう」（大笹吉雄）として「成美団」が、旗揚げをしている。その第1回公演は『明治四十余年』『讃岐七人斬』。これが好評を得て、同年12月には泉鏡花の『滝の白糸』を上演。これも好評を得た。しかし、1898（明治31）年に高田は歌舞伎の演技（5代目菊五郎などの演技）に範を求める喜多村と衝突、一時、高田が川上座に加わったため解散となる。

第2次成美団が結成されるのはその2年後（1900

注：ロダン（1840～1917）。フランスの彫刻家。作品に「カレーの市民」「考える人」などがある。日本の高村光太郎や白樺派の文学者たちに多きな影響を与えた。

注：イサドラ・ダンカン（1878～1927）。アメリカの舞踊家。古代ギリシャに靈感を求め、ギリシャ風の衣装を身にまとい裸足で踊った。モダンバレエの創始者として有名。一時期、エレン・テリーの息子ゴードン・クレイグの恋人でもあった。

年)。大阪の朝日座を常打ち小屋に喜多村たちの上演が続くが、新派が1つの潮流をなすのは、喜多村が10年ぶりに東京に戻り、新派俳優たちが大合同した1908(明治41)年の東京座での『東こ風ち物語』(佐藤紅緑作)からだろう。同年9月には泉鏡花の『婦系図』が上演され、伊井蓉峰が早瀬主税を、喜多村がお蔭を演じた。

かつて近松を盛んに上演した伊井も、喜多村同様5代目菊五郎の影響を受けた俳優だったが、この後、『不如帰』『金色夜叉』『婦系図』など、明治近代の中に根深く存在する「家父長制度」を是認する社会風俗劇を、歌舞伎の現代化された様式(なかでも、女方の存続)で演ずる方向へと進むことになる。後に、水谷八重子(初代)が登場し、女方芸を女優の芸に取り入れたりもするが、その基本様式はいまも変わらない。

要するに、成美団以降から川上たちとは異なる様式、歌舞伎の現代化といってもいい「新派」の形成が進行しはじめていたのである。壮士芝居から始まった「新演劇」の分かれ道である。「正劇」路線を行こうとする川上と様式化の道を進む「新派」。「新派」は今日の「新派」へと続き、一方、道半ばで倒

COLUMN 河合武雄

1877～1942。歌舞伎俳優・5代目大谷馬十の次男。1893年に山口定一座で初舞台を踏み、1898年に水野好美の奨励会で立女方となり、その美貌と美声で絶大な人気を博した。1901年、伊井蓉峰と近松研究劇を行い、13年には松居松葉と公衆劇団を結成。初期新派を代表する女方として知られる。『己が罪』の環、『通夜物語』の丁山、『仮名屋小梅』の小梅が当たり芸。

COLUMN 喜多村緑郎

1871～1961。新派俳優、女方。1892年に素人芝居『明治才子恋の実学』(依田学海作)に伊井蓉峰の妹役として出演したのが俳優となるきっかけとなった。96年、大阪で「成美団」を結成。それまでの壮士芝居とは一線を画した新派リアリズムを作ろうと、写実的な女方の芸風を模索。『婦系図』のお蔭、『日本橋』のお孝や『滝の白糸』の白糸役で人気を博した。2010年に亡くなった文学座の演出家・戌井市郎の母方の祖父でもある。

れた川上の「正劇」、ドラマ志向の路線は皮肉にも、川上に批判的であった文芸協会や自由劇場を経由して築地小劇場へと向かうのである。

5：2代目市川左団次と自由劇場

初期の演劇改良運動は、もっぱら当時唯一の現代劇だった「歌舞伎」を対象に行われ、その当事者は12代目守田勘弥や9代目市川団十郎、5代目尾上菊五郎だった。しかし、それらの改良運動は、いずれも不首尾に終わり、実質的な改良運動は、むしろ壮士芝居の川上音二郎によって行われつつあった。ところが、1900年代に入って、歌舞伎界から思わぬ人物が登場したのである。

その人物とは、歌舞伎俳優で明治座の座主でもあった2代目市川左団次(1880～1940)である。左団次の祖父は、幕末に名人と称された4代目市川小団次。小団次は河竹黙阿弥と組み、退廃期の社会的なアウトサイダーを主人公にした舞台を次々に上演し人気を博した。その演目は『佐倉宗吾』『五右衛

門』『村井長庵』『御所五郎蔵』『和尚吉三』などである。父は、その小団次の養子となった初代市川左団次。小団次死後、初代左団次は黙阿弥の援護を受けて堅実で男性的な芸風で人気を得、1899(明治32)年には、局外の作者・松居松葉を登用し歌舞伎界に新風を巻き起こし、「団菊左」と称され、明治座の座主にまでなった。

父・初代左団次が亡くなったのが1904(明治37)年。2代目を襲名した左団次は、1906(明治39)に父の追善興行を行った後、ただちに父と親交のあつ



2世市川左団次

た松居松葉の待つヨーロッパへ、演劇視察に出発する。

左団次は、ウィーンでシュニッツラーに会い、ベルリンではゴードン・クレグの舞台装置に刺激を受け、イプセンの『社会の柱』とゴーリキーの『夜の宿』を観て感激。ほとんど会話からなる舞台(ドラマ)に驚異を覚えた。彼は、「当時の我々にとってはまったく驚異ともいふべきほとんど対話ばかりの芝居であったが、しかし、いささかも飽きると言うことはなく、その迫力にただただ心から打たれたのであった」(『2世市川左団次自伝』)と語っている。

イギリスでは、川上も会った、エレン・テリーやバンクロフトにも会う。左団次は、またロンドンで俳優学校に3週間通い、「表情術」を女性教師から学ぶ。

「人体の運動をいったんできるだけ『白紙』の程度にして、それから初めて個々に教えて行くのであって、四肢の運動、顔面の運動等を別々に教え、それをことごとく修行してから統一をさせるのである」

さらに声楽の教師にも2週間かよい、「声の教師は、自分の口を開き、咽喉の内部の構造を、鏡に映して説明をしてくれたが、日本人はのどからばかり声を出すから、少し長くしゃべると声が嘎れてくるのであるし、風邪を引いてのどに故障が起こるとすぐ声が出なくなってしまうので、声を腹部から出す根本的の発声法を教えるのである」

と『2世市川左団次自伝』に書いている。

こうして、刺激的な体験を重ねた左団次は帰国後の1909(明治42)年に、後の築地小劇場の創立者の1人である親友の小山内薫(1881～1928)とともに「自由劇場」をつくり、イプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を上演(森鷗外訳)することになる。ただし、この時の舞台では、女性の役は女方だった。続く、1910(明治43)年5月の第2回公演でチェーホフの『犬』(『結婚申し込み』)を上演。12月の第3回公演では、ゴーリキーの『夜の宿』(『どん底』)を上演した。ちなみに、チェーホフやゴーリキーの同時代戯曲が日本で上演されたのはこの時が初めてである。この自由劇場の公演活動は、この

COLUMN 松居松翁

1870～1933。劇作家。初め松葉と号した。坪内逍遙の主宰する「早稲田文学」の編集に従事した後、「中央新聞」「万朝報」などの記者となる。1899年に初代市川左団次のために自作の小説『悪源太』を脚色、その後も『後藤又兵衛』などを書き、局外(歌舞伎外の)作家として活躍。歌舞伎界に新風を吹き込んだ。1906年に欧米視察(途中から2代目左団次が合流)。帰国後、2代目左団次のために『袈裟と盛遠』を書き下ろし、18年以降は松竹の文芸顧問となり、舞台監督(演出)としても活躍。100本を越える作品を残した。

後も断続的に行われ、1919年の帝国劇場での『信仰』(ウージェーヌ・ブリュー作)上演をもって終わる。

一方、左団次は、自由劇場立ち上げの前年、1908年に自分の劇場である明治座の改革に取り組む。これまでの茶屋制度(出方、中銭など)を改革し、チケットを劇場でオープン販売するという画期的な試みだった。もちろん、これは欧米での見聞を基にしたの改革だったが、茶屋やそこに入出入りする業者などの反感を買い、公演の妨害、暴力沙汰にまで発展し、ついに失敗してしまう。茶屋制度と密接に絡みついた制度の壁は左団次が思った以上に厚かったのである。

しかし、この時期、左団次は燃えていた。劇場改革には失敗したものの、川上音二郎の革新興行に参加、翌09年には自由劇場を立ち上げ、10年には、100年間上演されることのなかった歌舞伎十八番の『毛抜』を岡鬼太郎(画家・岡鹿之助の父、劇評家)の脚色で復活上演、翌年には『鳴神』も復活上演する。そして1911(明治42)年には、父同様、局外作家の岡本綺堂の『修禅寺物語』を上演するなど、その活躍は、多岐にわたる。ただ、この活躍とは別に、明治座の経営は難しく、1912年に、やむなく人手に渡ることになる。以後、左団次は、松竹と専属契約をし、演劇活動を行うのだが、自由劇場解散後の1922年には、小山内薫演出、松居松葉作の野外劇『織田信長』を知恩院山門前で上演、10万人の観客を集めた(『2世市川左団次自伝』)。左団次の活動は休むことなく続けられ、1927(昭和2)年には、1904(明

治37)年以來の新作・初演本数154本に達した。

ところで、左団次を語る上で欠くべからざることは、なんとと言っても、1928(昭和3)年のソ連訪問だろう。小山内薫の仲介により、ソ連政府から歌舞伎公演を依頼された左団次は一門を率いてモスクワ、サンクトペテルブルク(当時はレニングラード)で初めての本格歌舞伎の海外公演を行ったのである。このときの出し物は『仮名手本忠臣蔵』『鷺娘』『番町皿屋敷』『娘道成寺』『鳴神』など10本。モスクワでは第2芸術座(支配人は俳優のミハイル・チェーホフ)、ポリショイ劇場で、サンクトペテルブルクでは国立オペラ劇場での上演だった。もちろん、公演は大成功で、大喝采を浴びた。レニングラードでは、アレクサンドリンスキー・テアトルで公演中のメイエルホリド一座から「自分たちは歌舞伎の弟子である……」の書信が寄せられ、一座の人々と交流のひと時をもった。また、いよいよ帰国という日、

COLUMN メイエルホリド

メイエルホリド(1874～1940)ロシアの演出家。俳優としてモスクワ芸術座の創立に参加し、「かもめ」ではコースチャを演じた。後に同座からはなれ、ピオメハニカという独自の身体訓練法を創出し、ロシア革命時には「演劇の10月」のスローガンを掲げ、演劇の革新運動を行った。しかし、レーニンの死後、スターリンが登場するに至って「形式主義者」の烙印を押され、1940年に銃殺された(後に名誉回復)。彼の残した身体訓練法ピオメハニカは、今日に至るまで世界の前衛演劇に大きな影響を与えている。参考文献:『メイエルホリド ベストセレクション』(作品社)、『メイエルホリド 演劇の革命』(水声社)

モスクワ芸術座でスタニスラフスキーと面談、その時のことを左団次は、「近代劇のこと、腹芸のこと、歌舞伎の型のこと、その舞台構成術のこと、彼我の子弟養成法のこと、それから、それへと尽きるところがない」(『2世市川左団次自伝』)と記している。

6: 坪内逍遙と文芸協会



坪内逍遙

大きな流れで見れば、川上音二郎たちによる「正劇運動」が、歌舞伎の子であった2代目市川左団次をして西欧演劇との出会いと自由劇場の誕生を導き出したといえなくもない。が、ここでもう

1つ無視できないのが、坪内逍遙 坪内逍遙と文芸協会(前期と後期に分かれる)の流れである。坪内逍遙(本名は雄蔵、1859～1935)は、明治期を代表する英文学者で、作家、劇作家、評論家である。父は尾張藩士で、東大の政治学科を卒業後、日本最初の小説論『小説神髓』(1885～86年)を発表し、心理主義的写実小説(ノベル)の創造を主張、日本の近代文芸に大きな影響を与える。そして、東京専門学校(現・早稲田大学)で教鞭を執り、シェイク

スピアの翻訳・研究を進める傍ら、早稲田大学文学科の創設にも尽力、後に日本で初のシェイクスピアの個人全訳という偉業を成し遂げている(1934年完成)。現在、早稲田大学構内にある演劇博物館は、坪内の業績をたたえ1928(昭和3)年に完成したものの。ロンドンのフォーチュン座を模した建物で、その入り口にはラテン語で「全世界は劇場である」と記されている。

COLUMN 沢田正二郎

1892～1929。新国劇の創立者。早稲田大学に学び文芸協会の研究所に研究生として入所。文芸協会分裂後、島村抱月の芸術座に参加したのち、1917年に友人の倉橋仙太郎らと新国劇を立ち上げ、行友李風の『月形半平太』『国定忠治』などの剣劇で人気を得、活躍するが、中耳炎を悪化させ『香掛時次郎』の公演中急死した。新国劇は沢正(さわしょう)の死後、辰巳柳太郎・島田省吾が担い79年まで存続した。参考文献:沢田正二郎「苦闘の跡」(『日本の芸談5』九芸出版)、島田省吾『ふり蛙』(朝日文庫)

前・後期文芸協会

1906(明治39)年に坪内は島村抱月らの提言により文芸協会を創立した。これは、ある意味、日本の文化芸術の拠点構想といってもいいものだった。演劇だけでなく、宗教・美術・教育・文学の講演、演劇学校の創設、雑誌の発行、文芸保護案の制定など多岐にわたる活動を意図したものであったのである。大隈重信を会長に、坪内はもちろん、高田早苗、鳩山和夫、三宅雪嶺、坪井正五郎など錚々たる人物たちが発起人に名を並べている。が、活動は演芸部門の試演が中心で、それも次第に間遠になった。そこで、1909(明治42)年にこれを改組。坪内の邸内に付属演劇研究所を設立して演劇を中心にしたもの切り替えた。これを「後期文芸協会」と呼ぶ。このとき、俳優の養成も行い、ここから後の松井須磨子、新国劇の創立者・沢田正二郎(1892～1929)が巣立つことになる。後期文芸協会は、坪内が会長となり、一切の責任を取るということで始まった。「劇界の刷新を計り、時代に適応する新芸術を振興する」というのがその趣旨である。養成所は2年制で、第1回試演が行われたのは1911(明治44)年。上演されたのは坪内演出の『ハムレット』で、世評もよく、興行的にも成功した。続く第2回公演が11月に帝国劇場で行われ、これが大きな反響を呼ぶことになる。さらに、島村抱月演出のイプセンの『人形の家』でノラを演じた松井須磨子は一躍、新時代を代表する女優となる。この後、1912年5月にゾーダーマンの『故郷』(『マグダ』)を有楽座で上演、これもヒットした。しかし、この間に、島村と松井の恋が発覚。島村の辞職、松井の論旨退会となり、文芸協会は事実上解体し、ここから無名会・舞台協会・近代劇協会などが生まれ、日本の新演劇は新たな展開期を迎えることになる。なかでも、ひとき



島村抱月



松井須磨子

わ、注目を浴びたのが、文芸協会を退会した島村・松井が結成した「芸術座」だった。

島村抱月と芸術座

文芸協会を1913(大正2)年に脱退した島村抱月(1871～1918)と松井須磨子(1886～1919)は、中村吉蔵、楠山正雄、水谷竹紫を文芸部に、俳優には研究生だった沢田正二郎や倉橋仙太郎らを迎え「芸術座」を創立する。第1回公演は13年9月に有楽座でのメーテルリンクの『内部』と『モンナ・ヴァンナ』だった。しかし、この公演は大入りにもかかわらず赤字という結果に終わり後始末に苦勞した。マネジャー(製作者)に人を得なかったためである。第3回公演『復活』の稽古中には、松井の横暴に反発した沢田・倉橋・秋田が退団するという問題も起きた。しかし、そうしたごたごたはあったものの、この『復活』上演が、空前の大ヒットとなり、芸術座は全国公演を行うことになる。

芸術至上ではなく、大衆の理解できるようにメロドラマ仕立てに翻案し、劇中に中山晋平作曲の「カチューシャの唄」を挿入したこともヒットの大きな要因だった。この歌は、たちまち全国各地に広まり、松井は一躍、スターとなった。その後も、島村は松井を主演に、同様の手法でもってトルストイの『アンナ・カレーニナ』や『生ける屍』を上演、いず

れもヒットしたが、その一方で鳥村は、やはり松井の主演で中村吉蔵の『剃刀』『飯』『お葉』なども上演。松井の演技の真骨頂、魅力は、むしろこれら創作劇にこそあったともいわれている。

芸術座は、日本国内だけでなく、満州・朝鮮までも巡業している。当時としては画期的なことだが、こうした巡業公演で得たお金で鳥村は、1916(大正5)年に牛込に土地を求め「芸術倶楽部」を作り、文芸協会で果たせなかった「文化サロン構想」を現実のものにしようとした。しかし、これから夢を実現

しようという矢先の18(大正7)年11月、鳥村は当時猛威を振るったスペイン風邪にかかり急死してしまう。松井も、翌年1月に後追い自殺を遂げ、ここに芸術座は幕を閉じることになる。

鳥村は、劇団を自立させるために演劇と経済を両立させる「二元の道」を志向した。それはやりたい舞台を作るためにはお金が必要だが、そのお金を生み出すために大衆的な舞台を作り、そこで得たお金で本来上演したい作品をやるとういうもの。簡単にいえば「芸術と経済の両立」を志向したのである。

7：マルチ人間・小山内薫



小山内薫

川上、坪内、鳥村、左団次と同じ時代を生きたもう1人の重要な人物がいる。小山内薫(1881～1928)である。一口でいえば、小山内薫は早すぎたマルチ人間である。肩書きをざっと並べれば、劇作家、演出家、小説家、評論家、映画監督、ラジオ・ドラマの演出、翻訳家など、文字通りその活躍は多岐にわたっている。東大在学中に森鷗外に認められ、1907(明治40)年に『新思潮』を創刊。イプセンの作品やゴードン・クレイグの演劇論を精力的に紹介した。そして、1909(明治42)年に友人・2代目市川左団次と自由劇場を創立、1919(大正8)年の解散まで9回にわたる公演を行い、日本の近代劇の発展に尽くした。

小山内たちの自由劇場は、フランスの俳優・演出家であるアンドレ・アントワヌ(1858～1943)が、ゾラの「自然主義演劇論」などに影響され、写実主義の演劇を実践すべく1887年に創立した「自由劇

場」をモデルにしたもので、現実の劇場を所有しない「無形劇場」として始まった。その第1回公演はイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』だった。以後、19年の第9回公演まで、ヴェデキント、ゴーリキー、チャーホフ、ハウプトマンなどヨーロッパの近代戯曲を次々に上演した。

この間、1912(明治45)年に小山内は初めてヨーロッパの演劇視察に出かけている。彼は、シベリア経由で、まずモスクワに立ち寄る。この25日間のモスクワ滞在中、小山内はモスクワ芸術座などで20本の舞台を観劇している。ゴーリキー『どん底』(2回)、チャーホフ『桜の園』『3人姉妹』『ワーニャ伯父さん』、『ハムレット』などだ。なかでも『どん底』は、自由劇場で、手探りで自ら演出した作品(『夜の宿』のタイトルで上演)だったために、その彼我の差に愕然とした。衝撃を受けた小山内は、モスクワ滞在中、連日モスクワ芸術座に出かけ丹念にメモとスケッチを取り、それを元に、帰国後に『夜の宿』を再演することになる。

小山内は、ゴードン・クレイグとスタニスラフスキーが共同演出した『ハムレット』にも強い衝撃を受けている。彼は、その印象を「クレイグの理想がクレイグの理想通りに舞台の上に実現されるのを見た」(「露国で見た芝居」3)と記している。それまで、

クレイグの著作を通して理解していたものを初めて目の当たりにしたからである。

ただ、残念なことは、スタニスラフスキーの演出舞台を観ながら、その役者の優れたアンサンブルと演技が、実は1909年のツルゲーネフの『村のひと月』から適用されていた俳優訓練(システム)のままものでもあるということに気づいていなかったことだ。小山内は、『夜の宿』のメモやスケッチが象徴するように、形と外面から舞台を模写することで事足りれりとした。

事足りれり、とした背景には、彼の歌舞伎型や様式に慣れ親しんだものの見方やクレイグの演出論「超人形説」も影響していたかもしれない。俳優のリアルな演技が、内面と身体の密接な連動から生み出されるものであることには思い及ばなかったからである。もし、このことに小山内が気づき、そのことをスタニスラフスキーと突っ込んで話していれば、ひょっとして日本の近代劇の歴史は変わっていたかもしれない。スタニスラフスキー・システムの受容と理解がもっと違ったものになっていたはずだからである。

事実、このモスクワ滞在中、小山内はスタニスラフスキーの自宅に招かれ、親しく話すことができた。しかし、話は、演技・演出には及んでいない。ところで、この時のスタニスラフスキーとの会話には次のようなエピソードがあった。

貞奴の話題が出た後で、スタニスラフスキーに花子のことを聞かれて、小山内は、「私はもういても立ってもいられません。私は日本中の恥を一人で背負って立ったような気がしました。私は真赤になりました。『そんな人の名は日本で聞いた事ありません。』私は冷汗をかきながら、やっとこれだけ言いました」(「ロシアの年越し」)

もちろん、小山内は花子の舞台を見ていない。しかし、歌舞伎役者でもない無名の役者がヨーロッパでもてはやされ、川上一座同然の「歌舞伎まがい」の芝居をしている、そのことに「いたたまれない」思いを味わったのである。この「いたたまれない」は分からないではない。しかし、それは、異文化接

触もしくは異文化交流によくついてまわる問題でもある。小山内は、花子の名前を聞いただけで過剰な反応をしているが、彼女の芸が本格歌舞伎であるないにかかわらず、当のスタニスラフスキーにとっては、自国にはない「演技」「演劇」であり、かつその特質に着目し、そのエッセンスは吸収するに足るものだったのである。

ことは、立場を逆転してみれば分かることである。日本人自身が、日本にないものに遭遇した時に、それを貪欲に吸収しようとすると同じことである。これは、メイエルホリドの「花道」の使用についてもいえることだ。

ところで、ロシアを後にした小山内は、パリでは島崎藤村や藤田嗣治、ベルリンでは山田耕筰などと会い、帰国後の1913(大正2)年10月の自由劇場第7回公演で早速『夜の宿』を再演、好評を得る。だが、自由劇場の公演は、左団次の歌舞伎出演が多くなったことや明治座の経営難もあり、1919(大正8)年の第9回公演『信仰』(ウージェーヌ・ブリュー)をもって解散となる。自由劇場解散後の1920年に、小山内は松竹キネマに入り「路上の靈魂」(1921年)を撮影、1922(大正11)年には京都・知恩院の山門前で野外劇『織田信長』(主演・2代目市川左団次)を演出した。1924(大正13)年、小山内は、年下の友人・土方与志とともに、築地小劇場を創立。これ以後、築地小劇場は1928(昭和3)年の小山内の死去までのわずか5年間に膨大な数の内外の戯曲を上演する。そして、この劇場から戦後日本の現代劇を指導する多くの演出家・舞台美術家・俳優が輩出されることになる。

1927(昭和2)年、小山内は「ソ連革命10周年」に秋田雨雀や米川正雄らとともに招かれ、このとき初めてメイエルホリドに会い、以下のような感想を書いている。

「メイエルホリドは、役者の肉体をあらゆるプロバビリチにおいて駆使しようとする。最大限において人間の運動を効果的に利用しようとする。これがいうところのピオ・メカニズム(ピオメハニカ)である。それがアクロバチック(軽業)の域まで進入

注：スタニスラフスキーは、1911年の「ハムレット」のカチャーロフ(ハムレット役)にもこのシステムを適用している。

していることは、日本の歌舞伎と同様である」

また、メイエルホリド劇場での講演で、「もはやヨーロッパの劇場は死んでいます。だから、日本やシナやロシアなど互いに提携して立派な劇場を創造

したいものです」とも語っている。だが、小山内は帰国後、体調を崩し、1928年12月に急死。鼎を欠いた築地小劇場は、翌1929（昭和4）年に分裂することとなる。

8：築地小劇場

決断

歴史は面白い。時というふるいにかけて物事の明暗を映し出してくれるからだ。いや、そればかりではない、何時、何が分岐点になったかも明示してくれる。その時点では自覚されていなくとも、後に振り返ってみれば、「まさにあの時がそうだった」と思える「時」。たとえば、1923（大正12）年11月もその1つだろう。

関東大震災直後の11月。ベルリン滞在中のある青年の元に2通の手紙が届く。1通には、震災の復興がなるまで、じつくりと勉強を、と書かれ、もう1通には、「歌舞伎座の鉄骨灼けて飴のごとく」になった東京の悲惨な状況の中で「演劇の復興に努めている」という心意気が書かれていた。前者の手紙は親類からのもの、後者は河原崎長十郎からのものである。その手紙を読んだ青年は、家族をベルリンに呼び寄せ、腰を据えて演劇の勉強に励もうと思っていた予定を急遽変更し、即刻の帰国を決意する。

その帰国の決意が、まさか日本演劇史の大きなターニングポイントになろうとは、当の青年も、他の誰もが予想し得なかったことである。しかし、事実はまさにそうだった。ここに歴史の面白さがある。

青年の名は、土方与志。当時、弱冠25歳。1918年11月、20歳で名門土方家を継いだ伯爵位の持ち主でもある。若年のころから演劇に親しみ、自宅地下室に「模型舞台研究所」をつくり、いずれは演出家として立とうという夢をもっていた。手紙が来たのは、長年の夢を果たすべく単身ヨーロッパに渡って1年目のことである。実際のところ、彼には無理に帰国するいわれはなかった。家族も震災を逃れ無

事。お金の心配もない。なのに、彼は帰国を決意した。それも、ロシアを通過しての帰国である。

しかもこの時、彼は思わぬ幸運に恵まれる。汽車の乗り継ぎのため6日間モスクワに滞在し、メイエルホリド演出の『大地は逆立つ』を観ることができたからだ。この舞台は彼に大きな衝撃をもたらした。その衝撃がどのようなものだったかは、彼の「私のドイツ劇壇での研究を含めて数年間の演出の研究のいっさいは、このモスクワの一夜の観劇に及ばないものだと感じた」という言葉に凝縮されている。「奇智縦横ともいうべきメイエルホリドの演出に圧倒された」とも。（『メイエルホリドの死』）

築地小劇場誕生

シベリア鉄道の旅は長い。その車中、彼は何度も「焼け跡に小劇場を建設し、それを根拠とする劇団を組織すること」、焦土と化した東京に、「興行資本に毒されない理想的な小劇場」（『土方梅子自伝』）を作ること考えた。それも劇団と劇場とが一体となったものを、である。その理想を実現する時は、いまをおいてない。そう思った土方は、帰国早々、兄事する小山内薫を訪ね、胸中の計画を語った。「今なら、バラック劇場の建設が許可される」と。

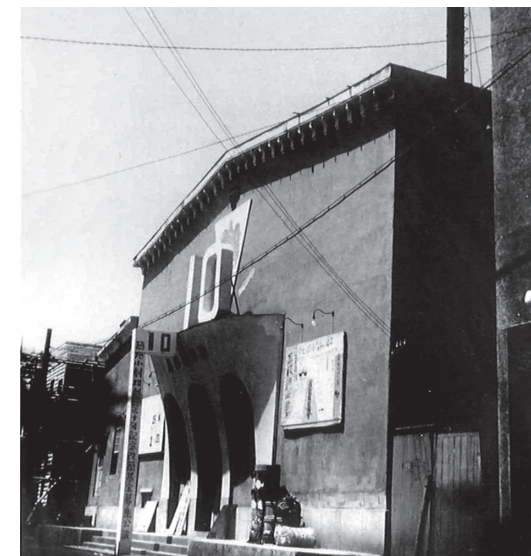
当時、震災直後の復興のために5年に限りバラックでも劇場建築が許されるという特例が出ていた。本格建築で劇場を造るのは難しい。だが、バラックならそれができる。資金は、「いずれ母親や妻子を呼び寄せ、本場でみっちり演劇の勉強をしながら一家暮らしていこう」（『親と子の愛情』）と思っていたヨーロッパでの滞在資金を当てればよい。当時、いろいろな問題を抱え、劇界に絶望していた小山内にとっても、これは朗報だった。「吾々の劇場——自

分たちの研究劇場、それが持てる」という喜び、即座に「よし、やろう」（『築地小劇場建設まで』）となった。決まれば、話は早い。2人はまず同人の選定にかかる。選ばれたのは、浅利鶴雄、友田恭助、和田精、汐見洋の4人だ。これに土方・小山内を加えた6人が創立同人。職掌別に見れば、制作者1人、演出家2人・俳優2人と舞台照明家2人ということになる。浅利は小山内・土方の共通の知人、2代目市川左団次の遠縁に当たる。友田は、土方の竹馬の友。汐見はそのころすでに劇団「研究座」の主宰者だった。和田は、「舞台模型研究所」以来の知人。後に日本の舞台照明の第一人者となる人である。いまから思えば、まことに錚々たるメンバーだ。

劇場が開場したのは、1924年6月。帰国後わずか6カ月後のことである。まさに一気呵成というほかはない。日頃、日本の演劇界に飽きたらなさを抱いていた土方・小山内の情熱のほとぼしりを感じさせるスピードだが、思えばこのスピードそのものの中に、今日に至る日本の現代演劇のプラスとマイナスとが包含されていた、といえなくもない。

プラスとは、もし、土方がドイツに数年滞在していたら、自前の劇場を持つことはおろか、やがて台頭する左翼運動の高まりの中で、芸術至上の築地小劇場のような劇場は生まれようもなかったからだ。そしてマイナスとは、土方の早々の勉強の切り上げによって、西欧のベーシックな演技・演出の基礎をしっかりと身につけた日本の演劇人の誕生がいまにまで持ち越されることになったことである。このマイナスは、いまもって日本の現代劇に大きな影を投げかけている。

しかし、それはさておき、できあがった劇場は、正面玄関に3つのアーチを持ち、装飾的なものは外壁正面に飾られた葡萄のマークのみというきわめて簡素なものだった。ちなみに、2004年に開場した劇団四季の「自由劇場」のシンボルマークが同じ葡萄なのは、左団次と築地小劇場との双方に由縁あつてのことである。中に入れば、緩やかな傾斜がついた床に400の客席（後に採算をとるため500席まで拡大）。そして、舞台にはプロンプ・ボックス、客



築地小劇場

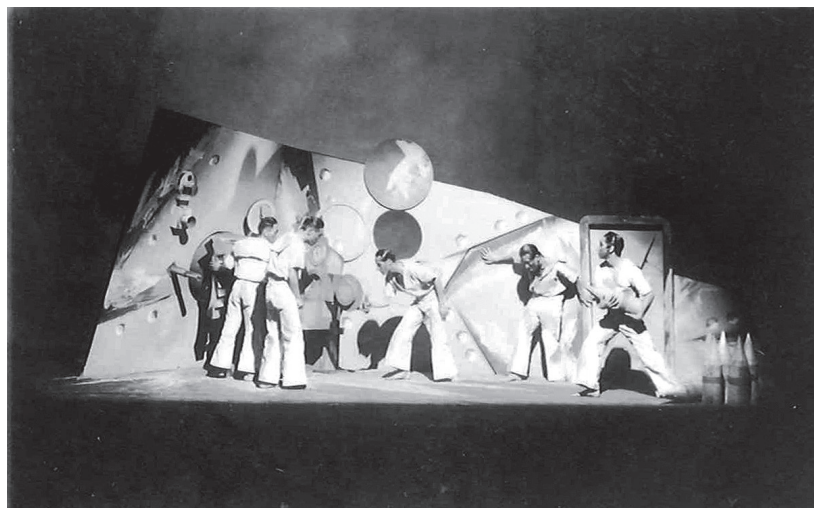
席後方に張り出した照明室があり、その器材はアメリカから取り寄せた最新のものだった。また、舞台正面奥にはドイツ製のクッペルホリゾンが備え付けられた。ホリゾンが設置されたのもむろん初めてのことだ。

いま、残された写真を見ればなんということのない灰色の味気ない建物に見えるが、劇場といえば歌舞伎劇場しかなかった当時としては、まったく画期的なものだったのである。もちろんこの劇場には「茶屋」もない。かつて、改良演劇を試みた守田勘弥が、新派創世の川上音二郎、さらには2代目左団次が苦しめられた茶屋制度もここでは無縁だった。代わりに置かれたのは喫茶店と書店の出店。いわば、わずらわしい有料サービス抜きの西洋式の本格的な小劇場が、震災の後に、忽然と現れたということになる。

この時の建築費と設備費は合わせて10万円。家1軒が1000円で建ったころのことである。その費用は、すべて土方の出費によるものであった。（『土方梅子自伝』）

翻訳劇の奔流

「築地小劇場」は、以後、29年の解散に至る約6年の活動期間の間に、84回の本公演をもち、計117本もの作品を精力的に上演することになる。ちなみに、その記念すべき第1回公演の演目は、ラインハ



第1回公演『海戦』

ルト・ゲーリング作、伊藤武雄訳、土方与志演出の『海戦』(写真参照)、アントン・チェホフ作、浅利鶴雄訳、小山内薫演出の『白鳥の歌』、エミール・マゾオ作、小山内薫訳・演出の『休みの日』の3本。

なかでも、注目を浴びたのが、土方演出の大胆な表現主義的演出に彩られた『海戦』だった。早いテンポ、「機関銃の弾丸のよう」なせりふ(田村秋子)、集団演技、美術の斬新さは、「従来の日本の演劇にはまったく見られなかった」もので、これを観た、当時前衛美術家だった村山知義は「魂がデングリ返るほど驚いた」とその自伝に記している。この時の出演者は、千田是也、竹内良作、東屋三郎、友田恭助、藤輪和正、吉田謙吉の7人。舞台美術はもちろん吉田のものである。

以後、築地小劇場は、第8回公演まで、5日間上演しては2日休み、演目を変えるという方式で公演を行うこと(8回目からは、10日ごとに変更)になるのだが、この1回目の演目からも分かるように、築地小劇場発足時のレパトリーはすべて「翻訳劇」である。

じつは、この翻訳劇中心の演目については開場直前の5月20日に、こんな騒ぎがあった。慶應大学劇研究会主催の「築地小劇場創立演劇講習会」で、小山内が「私たちはここしばらく翻訳劇を上演します。何故、日本のものを演らぬか?これに対して私は簡単に答える。私達は演出者として日本の既成作

家の創作から何等演出欲をそそられない」からだ、と語り、「演劇新潮」に寄稿する菊池寛、山本有三らの反感を買ってしまったのである。

この論旨、いまなら誰も目くじらはたてないだろう。「演出欲をそそるものがあればそれが何処の国のものであっても演ずるつもりである」(「築地小劇場と私」)ともいっているのだから。しかし、劇作に力を入れ、日本の戯曲、演劇文化を後押ししようとしていた菊池などからすれば、小山内の発言は言語道断のものと映った。これには、築地の他の同人たちも驚いた。じつのところ、そうしたことは何も決めてはいなかったからだ。

とはいえ、築地小劇場開場以後の演目を見れば、結果は、小山内発言の路線でのものとなった。要するに、「社会性のある、広がりのあるもの」(千田是也)、あるいは「イプセンの思想劇」(内村直也)のような創作劇がなかったということだ。だが、この築地小劇場の志向は、決して過去の問題とはいええない。出来映えのはっきりしない創作劇よりは、海外ですでに定評のある、完成された翻訳劇を上演する方が無難だとする傾向は、いまもって健在だからだ。逆にいえば、創作劇のレベルが、築地以後も、いまだ十分なものにはなっていないということにもなる。

ともあれ、日本の創作劇が取り上げられたのは創立3年目の1926年3月に上演された坪内逍遙の『役

の行者』が最初である。以後、創作劇が徐々に取り上げられたとはいえ、その内訳を見れば、やはり翻訳劇が圧倒的だ。日本が27本、ロシアが19本、ドイツが17本、イギリス・アイルランドが13本、アメリカが9本、スウェーデンが7本、ノルウェーが6本、フランスが5本、ベルギーが3本・イタリアが3本の計117本。だが、この翻訳劇主体のレパトリーは、当時まだ翻案劇の多かった日本の演劇人にとってきわめて新鮮かつ刺激的なものだった。もし、築地小劇場がなかったなら、これほど多くの世界の戯曲が短期間の間に上演・紹介されることはなかっただろう。

演劇界の梁山泊

ところで、先ほど私は、築地小劇場の創立同人は6人である、といった。しかし、当然のことながら、それだけでは舞台はできない。開場に合わせ、役者・スタッフが集められた。その陣容を簡単に紹介するとざっと以下ようになる。

演出部 小山内薫・土方与志

演技部 友田恭助・東屋三郎・青山杉作・汐見洋ほか

研究生 千田是也・山本安英・田村秋子・丸山定夫ほか

客演 夏川静江・小堀誠

舞台装置部 溝口三郎・吉田謙吉ほか

効果部 和田精ほか

照明部 岩村和雄ほか

衣装部 土方梅子ほか

文芸部 小山内薫・北村喜八・高橋邦太郎・伊藤国夫(千田是也)

経営部 浅利鶴雄・松田象太郎

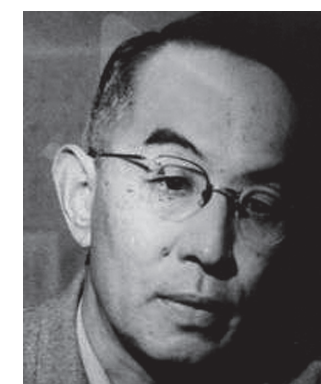
宣伝部 吉田謙吉

この創立時の陣容を見ると、まさに多士済々というほかはない。小山内・土方は別格として、友田・東屋・汐見は戦前を代表する名優であり、青山は演

COLUMN 土方与志

土方与志(1898~1959)は、旧貴族の出で「赤い伯爵」とも称された。東大を中退し、1921年に小山内薫の門下となり、模型舞台研究所を創設。1922年に演劇研究のために渡欧、ドイツで表現主義演劇を研究中、関東大震災の報を聞き、急遽、帰国(23年暮れ)し、私財を投じて「築地小劇場」を建設、小山内薫らと新劇活動の基礎を築いた。1929年の築地小劇場分裂後は、新築地劇団を主宰。その後、33年に家族とともに日本を脱出、ソ連に亡命。モスクワ市立革命劇場で働き、41年に帰国と同時に逮捕される。戦後、出獄後は、新劇界の指導的な立場に立ち、後進の指導を行った。参考文献：土方興志演劇論集『演出者の道』(未来社)

出家としても活躍、俳優座の創立に関わる。「演出」という言葉を使ったのも築地小劇場が初めてだ。そして、研究生の中には、後に俳優座を創立する千田、後に友田と結婚、文学座の創立者となる



土方与志

田村、ぶどうの会・山本安英の会を主宰する山本、広島で被爆死した丸山がいる。

もっともこの「研究生」、呼び名は確かに研究生だが、実際には立派な座員。いわゆる「研究生」に相当するのは、劇場開場の8月以降に入った滝沢修・伊達信など2期生以下の人たちだ。滝沢は後に「千田さんなんかは研究生といったって事実上は創立者ですよ」と語っている。千田は、土方が「模型舞台研究所」をやっていた頃から、兄の伊藤薫朔と一緒に土方邸に出入りしていたのだから、滝沢から見れば大先輩に見えたのであろう。

さらに、スタッフに目を移せば、音響効果の先駆者・和田、伊藤薫朔をして「日本舞台装置のリアリ

注：築地小劇場からは、千田是也(せんだこれや)、滝沢修(たきざわおさむ)、田村秋子(たむらあきこ)、杉村春子(すぎむらはらこ)、伊藤薫朔(いとうきさく)など戦後演劇を担う多くの演劇人が輩出している。

ズムは溝口三郎によって始まり、溝口三郎で終わった」と言わしめた溝口、名支配人と呼ばれた松田、伊藤と並ぶ日本の舞台美術の先駆者・吉田、照明家でありながらダンクローズのダンサーでもあり、振り付けもこなした岩村、後に松竹に転じ、左団次による第1回訪ソ歌舞伎公演を実現した浅利がいる。メンバーの中に伊藤熹朔の名が見えないのは、当時、彼が召集されていたからだ。伊藤が加わるのは、1925年1月の『ジュリアス・シーザー』の美術からのことである。

いやそれだけではない。開場以降、第2期の研究生として、先に名を挙げた滝沢、伊達はもとより、杉村春子、細川ちか子、東山千栄子、村瀬幸子、岸輝子、高橋豊子、薄田研二らが俳優部に加わり、文芸部・演出部には久保栄、水品春樹も入ってくる。これらのメンバーの多くは、友田や丸山などを除けば、ほとんどが戦後日本演劇のリーダー、あるいは一家をなした人たちである。後にも先にも、これだけの人材が一つところに蟠集したことはないだろう。その意味でも、築地小劇場はまさに演劇界の「梁山泊」でもあった。

築地の光と影

その「梁山泊」を拠点に、土方・小山内らは、さまざまな実験と挑戦を行った。表現主義の『海戦』もあれば、リアリズムの『夜の宿』（『どん底』）や『令嬢ジュリー』『三人姉妹』、さらには京劇を取り入れた近松門左衛門の『国姓爺合戦』、はたまた坪内の『役の行者』、谷崎潤一郎の『法成寺物語』をと、その様式と表現の幅は、今日の小劇場から新劇までを含めたきわめて冒険心に富んだ野心的なものだった。その一作、一作ごとに、演出はもちろん、美術・衣装・照明・音響、そして演技者もが新たな工夫と挑戦を繰り返したのである。

戦後からしばらくの間、新劇といえば「リアリズム」といわれたが、少なくとも築地はそんな狭い見の劇団ではなかった。小山内も土方も、ヨーロッパとロシアで、さまざまな舞台芸術を自分の目で見てきた。リアリズム、象徴主義、表現主義。その見

COLUMN 山本安英

1902～1993。本名・千代。1921年、2代目市川左団次の現代劇女優養成所に入り、同年帝国劇場で上演された小山内薫作『第一の世界』で舞台デビュー。24年の築地小劇場創設に参加。以後、同劇場の主力女優として活躍。築地分裂後は、新築地劇団に参加。戦後47年に「ぶどうの会」を、65年には「山本安英の会」を結成し、木下順二の『彦一ばなし』『夕鶴』などを上演。86年に『夕鶴』上演1000回を達成した。
参考文献:山本安英『歩いてきた道』(中公文庫)、『写真集 山本安英の仕事』(山本安英の仕事刊行会編)

COLUMN 田村秋子

1905～1983。築地小劇場の第1期研究生。築地分裂後は夫・友田恭助と劇団築地座を結成(32年)。後に文学座の結成に参加したが夫の戦死により舞台には立たず、戦後も数回出演したにとどまったが、その内面的な演技は高く評価され、代表作に『岩姫』(48年)、『ヘッダ・ガブラー』(50年)、『積木の灯』(56年)などがある。『本日休診』(52年)など多くの映画にも出演。杉村春子の師といってもいい存在だった。里見淳の小説『宮本洋子』は秋子をモデルにしたもの。
参考文献:内村直也共著『女優田村秋子』(文藝春秋)、小山祐士共著『一人の女優の歩んだ道』(白水社)

てきたもの、触れてきたものを、彼らは築地という「実験場」で思う存分に披瀝したのである。

ちなみに、新劇がリアリズム一辺倒に傾斜したのは、高まる左翼運動とその後の、スターリン体制の中で、公式社会主義リアリズムが幅を利かせ、それに日本の左翼演劇人が迎合してからである。スタニスラフスキー・システムが、スターリンの文化政策に利用されたことは確かだが、俳優術とイデオロギーは違う。スタニスラフスキー自身、晩年、幽閉状態の中で、スターリンによって「形式主義者」のレッテルを貼られ、当局に監視されていた愛弟子のメイエルホリドを密かに支援し、また彼自身のシステムをさらに進化させようとしていたことが知られるようになったのはつい最近のことだ。

新劇＝リアリズム＝左翼イデオロギー＝スタニスラフスキー・システムという歪んだ見方。それも誰

一人実地に学んだことのないスタニスラフスキー・システムの一知半解の導入がどんなに日本の演劇を停滞させたかは、彼我の舞台を見比べれば一目瞭然だろう。

ただ、それにしても思うのは、これだけの冒険を試みた築地小劇場ですら、結局のところ上演に追われ「俳優教育」には手が届かなかったことだ。当時のことを回想して、千田は「当時は、俳優術に関する本もろくなものがなかった。ただドイツの、向こうのちゃんとした演出家とか俳優の書いた俳優術についての本はありました。それは読んだ。読みながら、体でつかまえる」(『アサヒグラフ』1994年6月17日号「特集新劇の70年」)ほかはなかったと語り、滝沢修も「演技の基本的な体系的な勉強してものをみんなが始めたのは、ずーっと後、築地小劇場をすぎてからです」(同前)と語っている。

つまるところ、築地の研究生教育は、入ったら即、舞台に出され、場数を踏んで覚えるという徒弟制度的な域を出るものではなかったのである。当時、築地小劇場がやっていたのは発声法とダンクローズ体操ぐらいのもの。稽古にしても、演出家は役の説明はしても「その人物の性格とか心理を分析して」はくれない。役者もその術を持ってはいない。つまりは暗中模索。体当たりで掴み取るしかなかった。行き詰まれば演出家が立って動きをつける。そんなものだった。

そこでまたしても思うのは、もし、土方が本格的に新設のベルリン大学の演劇科に入学していたら、当然、演出のみではなく俳優術をも学んでいただろうに、ということである。小山内もそうだ。彼は、1912年に、モスクワ芸術座でスタニスラフスキーとゴードン・クレーグ共同演出の『ハムレット』、スタニスラフスキーがサーチンを演じた『どん底』を観て、その舞台に感動し、スタニスラフスキー本人にも会っている。が、その舞台の背後でなされているロシア演劇最大の財産である俳優教育の存在には目を向けなかった。

いや、マイナスの部分はまだある。その1つは経済である。築地小劇場の経費はすべてとっていい

ほど土方個人の出費によっていた。土方は、ついには株、骨董、家屋敷を手放すことになる(1927年)。この「演劇と経済」のジレンマはいまもって解消されてはいない。唯一、それを脱したのは、島村抱月の「二元の道」をいまに実践する劇団「四季」のみだろう。資本主義社会における劇団経営をどうするか。これはいまなお残る大きな課題だ。

終焉と課題

築地小劇場の終焉はあまりにも唐突だった。経営の逼迫、思想問題の熾烈化する中、1928年12月、築地小劇場の精神的支柱だった小山内薫が急死。求心力を失った築地小劇場は、翌29年3月の追悼公演『夜の宿』の千秋楽をもって分裂してしまう。土方、友田恭助、田村秋子、丸山定夫、山本安英、薄田研二、細川ちか子、高橋豊子、伊藤晃一らが築地小劇場を脱退、友田・田村を除く6名のメンバーによって「新築地劇団」が結成され、残留組は「劇団築地小劇場」を名乗った。そして、友田・田村も32年に「築地座」を結成することになる。

誕生から分裂まで、わずか6年。残された劇場も45年の東京大空襲で焼失する。

まさにうたかた。思うに、築地小劇場は、奇跡の産物である。もし、あの時、土方が帰国を決意しなかったら、今日の文学座、俳優座、民藝もなかった。であれば、1960年代後半の小劇場運動もありえたかどうか。いや仮定の話はさておき、現在の日本演劇を用意したのは、やはり築地小劇場だろう。そして、忘れてならないのは、その一気呵成の築地小劇場が果たしたことよりも、果たせなかったものが何かということである。俳優教育と演劇経済の確立。なかでも、教育の問題は大きい。日本演劇の脆弱さ、レベルの低さの根元はそこにあるからだ。小山内が、「築地小劇場建設まで」の中で夢を語っている。それは、「ドイツに行っている土方が帰ってきたら、2人で演劇学校を興すこと」だった。なら、その夢を果たすのは、現代のわれわれの仕事だろう。小山内のもう1つの夢、「国劇の創造」などは、その後自ずと花開くものだからである。

9：左翼演劇の消長

築地小劇場が作られる少し前、1920（大正9）年に日本で初めての労働者劇団「日本労働劇団」が神戸川崎造船所の労働者によって作られた。翌21年には東京・亀戸に平沢計七によって「労働劇団」が誕生する。こうした労働者劇団誕生の背景には、第1次世界大戦以降の不況による労働条件の悪化、失業者の増大、生活水準の低下などが深刻な問題として浮上していたことがある。その改善のために労働者が団結して資本・経営者側と交渉するための労働組合運動が世界的な広がりをもつようになった。

敗戦国ドイツではピスカートル（1893～1966）が1920年に、政治的直接行動を目指すプロレタリア劇場を創設し、さまざまな実験劇を上演し、ソビエトでも1917年の革命後、メイエルホリド（1874～1940）に代表されるアバンギャルド演劇が盛んに上演されるようになる。こうした動きは、次第に各国にも波及し、日本でも1922年にはプロの演劇人による「先駆座」（秋田雨雀・佐々木孝丸）などが創設され、佐々木孝丸・八田元夫らが「トランク劇場」を名乗り、身軽に争議現場等に出かけ、労働者

COLUMN 佐野 碩

1905～1966。演出家。後藤新平の孫。東大在学中からプロレタリア演劇に参加、1929年に左翼劇場で上演された『全線』の革新的な演出で注目されたが、思想弾圧の嵐が吹きすさぶ中、31年に日本を脱出、ロシアに渡りメイエルホリドの助手を務めた。しかし、スターリン政権下、国外退去を命じられ、37年にロシアを出て、アメリカ経由で39年にメキシコに渡り、以後、その死までメキシコで活躍。死後、メキシコ近代演劇の父と称えられた。「インターナショナル」の訳詞家でもある。

COLUMN 村山知義

1901～1977。演出家・画家・舞台美術家・作家。1921年にドイツに渡り、23年に帰国。帰国後は前衛美術家をして活躍するが、やがて舞台美術（築地小劇場）にも手を染め、心座・左翼劇場・新協劇団で演出家として活躍。戦後は東京芸術座を結成し社会主義リアリズム演劇を目指した。代表作に『志村夏江』『暴力団記』など（戯曲）があり、ベストセラー小説『忍びの者』の作者としても知られる。参考文献：『演劇的自叙伝』（全3巻、東邦出版社）、『忍びの者』（岩波現代文庫）

1923年 第一次共産党大検挙、関東大震災、大杉栄暗殺
 1924年 築地小劇場完成、排日移民法米議会通過
 1925年 全国労働組合協議会成立、共同印刷争議、治安維持法公布、普通選挙法公布
 1926年 日本労働総同盟成立、全日本農民組合同盟成立
 1927年 金融恐慌
 1928年 共産党大検挙（3・15事件）、治安維持法改正、特別高等警察新設
 1929年 築地小劇場分裂、共産党大検挙、小林多喜二「蟹工船」、ニューヨーク株式大暴落（世界恐慌）
 1930年 農村不況深刻化
 1931年 満州事変、佐野碩日本脱出
 1932年 上海事変、5・15事件、満州国建国

1933年 国際連盟脱退、小林多喜二虐殺、佐野学・鍋山貞親ら転向声明、土方与志日本脱出
 1934年 ヒトラー総統就任
 1935年 美濃部達吉の天皇機関説弾圧
 1936年 2・26事件、日独防共協定調印
 1937年 日華事変、日独伊防共協定調印、大本営設置
 1938年 国家総動員法成立、軍需工場動員法、メーデー禁止、ガソリン切符制、重要産業統制法
 1939年 産業報国運動、賃金統制令公布、ノモンハン事件、国民徴用令公布
 1940年 生活必需品切符制採用、仏印進駐、日独伊三国同盟成立、大政翼賛会発足、ダンスホール閉鎖
 1941年 東条内閣成立、真珠湾攻撃

支援・応援のための演劇を上演するようになる。

やがて、これらの演劇は「プロレタリア演劇」と呼ばれ、マルクス主義思想（社会主義思想）を基盤とした演劇活動に集約されることになる。1925年には、千田是也・村山知義・佐野碩・久板栄二郎らの「前衛座」など多くの小劇団が乱立した。これらの小劇団は後に1928年創立の「左翼劇場」に統合されるが、政府の統制・弾圧も激しく、多くの演劇指

10：戦時下の演劇

戦時下で、もはや独自の演劇活動ができなくなった劇団は、1940（昭和15）年に発足した大政翼賛会と情報局の肝いりで1941年6月につくられた「日本移動演劇連盟」（委員長・岸田國士、事務局長・伊藤熹朔）に加盟することでかろうじて上演活動を行うことができた。これら移動劇団は、鉱山・工場の産業戦士、農山漁村民、あるいは皇軍将兵の慰問・激励のため全国各地、さらには占領下の海外にまで足を伸ばし、国策宣伝を盛り込んだ娯楽劇を上演した。そうしなければ演劇活動ができなかったのであ

COLUMN アーニー・パイル

かつて東京のど真ん中に「不夜城」ともいわれた劇場があった。その名は「アーニー・パイル」。この劇場が存在したのは、敗戦直後の1945年12月から54年12月までのわずか9年間にすぎない。つまりは「幻の劇場」。だが、その元々の名を聞けば、皆「あれか」と思うだろう。そう、それはいまも日比谷公園に面して存在する「東京宝塚劇場」のことなのだ。東京宝塚劇場がオープンしたのは1934年。当時、東洋一を誇った劇場である。客席数2778、舞台間口38メートル、奥行き20メートル、大小3つのセリを備えた堂々たるもの。しかし、この劇場ほど数奇な運命をたどった劇場もあるまい。戦時中は軍に接収され「風船爆弾」の工場となっていたからだ。敗戦後、やっと東宝に返され通常公演を行えるようになったと思った矢先の1945年12月に、今度はアメリカ軍に接収され「アーニー・パイル」となった。ちなみに、この名は、伊江島で戦死した人気従軍記者アーネスト・パイルから採ったもの。使用目的は、駐留アメリカ軍兵士のための慰安施設。観客はアメリカ軍兵士。もちろん、一般

導者たちが逮捕・投獄され、検閲もいっそう厳しいものになり、1933（昭和8）年には事実上上演活動ができない状態になる。1934年にはプロット（日本プロレタリア劇場同盟）も解散に追い込まれる。こうした中、1934年に出獄した村山知義の新劇団大同団結の呼びかけがなされ「新協劇団」が結成されるが、これも1940（昭和15）年に強制解散させられた。

こうした移動演劇には、たとえば松竹国民移動劇団・東宝移動文化隊・吉本移動演劇隊・瑞穂劇団（民藝系）・くろがね隊・さくら隊・芙蓉隊（俳優座系）などがあったが、丸山定夫の率いる「さくら隊」のように広島で被爆死した者や、終戦時、満州慰問中のため帰国に難渋した文化座のような劇団もあったことを忘れるわけにはいかない。

1944（昭和19）年には、東京宝塚劇場、歌舞伎座、新橋演舞場、帝国劇場、明治座、日本劇場、国際劇場、東劇など全国18の大劇場が閉鎖され、劇場からは

の日本人は立ち入り禁止である。

以来、1954年12月の返還まで、この劇場では夜な夜なバンド演奏やレビューが上演され、最新のアメリカン・ジャズやダンス、レビューの発信源ともなっていたのである。意外なのは、この劇場の芸術監督が「千田3兄弟」の長男・伊藤道郎だったことだ。彼は19歳でドイツに渡り、欧米で活躍したダンサー。なかでも名作舞踊として語り伝えられているのがイエーツの『鷹の井戸』である。第1回公演は、その伊藤の構成・演出になる『ファンタジア・ジャポニカ』。以後、この劇場の最後を飾る『ラスト・ショー』まで、主な演出・振付は伊藤が受け持った。2010年に亡くなった高峰秀子をはじめ、トニー谷、淡谷のり子、石井好子、西崎緑、美空ひばりなどがこの舞台を踏んでいる。『ラスト・ショー』の特別出演者には、東野英治郎、小沢栄太郎の名も。

返還後の最初の演目は宝塚歌劇の『虞美人草』（55年5月）。以来、この劇場はヅカ・ファンメッカとなる。だが、その劇場も1998年には取り壊され、現在の建物は、2001年に完成したものだ。

鉄管製のバトンがすべて軍に供出された。また、東京宝塚劇場のように風船爆弾の製造工場に使われたところもあった(東京宝塚劇場は、戦後は「アーニー・パイル」と改称。占領軍の慰安施設として使用された)。とはいえ、例



森本薫

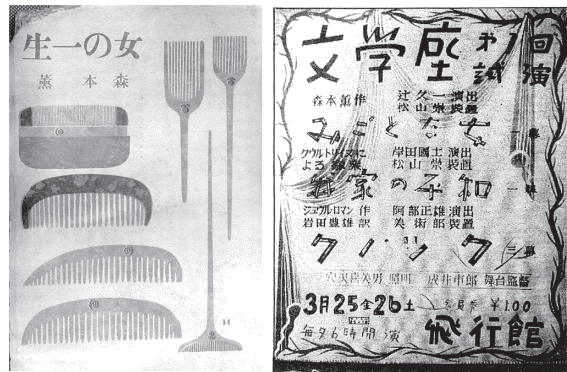
外的な劇団もなくはなかった。大政翼賛会文化部長だった岸田國士が創立幹事だった文学座である。

文学座は、当時全盛だった左翼演劇に対抗し、「精神の娯楽」を旗印に、1937(昭和12)年に久保田万太郎、岸田國士、岩田豊雄(獅子文六)を發起人に結成された。主力俳優は築地小劇場のスター友田恭助と田村秋子である。ほかに、戌井市郎、川口一郎、田中千禾夫。俳優では、旧築地座以来の杉村春子、中村伸郎、宮口精二や、三津田健、森雅之が参加した。ところが、その旗揚げ公演前に友田に赤紙が舞い込んで、しかも応召まもなく上海戦線で戦死、旗揚げ公演はやむなく中止となった。

第1回本公演が行われたのは38年。演目は、森本薫の『みごとな女』、クールトリーヌの『我が家の平和』、J・ロマンの『クノック』だった。以後、文学座は、知識大衆への精神的娯楽の提供を旨に、久保田万太郎の『釣堀にて』、真船豊の『太陽の子』、岩下俊作原作・森本薫脚色の『富島松五郎伝』、森本薫の『怒涛』、さらにはイプセンの『鴨』、ワイルダーの『わが町』、チャーホフの『結婚申し込み』などを上演しつづける。

文学座が弾圧を免れ解散せずにすんだのは、こうした演目からも分かるように、思想的なものよりも、人間の人生、人情の機微、喜怒哀楽を描いた作品を積極的に取り上げたその芸術的な立場による。とはいえ、戦局の悪化により、1945(昭和20)年4月、空襲警報下の東京・渋谷の映画館で森本薫の『女の一生』を上演後、石川県小松市に疎開、ここで終戦を迎えることになる。

終戦後、文学座はいち早く立ち直り、1949(昭和



『女の一生』初版本

文学座第1回試演のポスター

COLUMN 文学座の創立者たち

岸田國士(1890～1954)。作家・劇作家・評論家。東大卒業後、陸軍士官学校に入るも軍職に就かずパリへ留学(1933～37)、ソルボンヌ、ヴィユ・コロンビエ座(ジャック・コポー主宰)で演劇を学んだ。帰国後は、作家・劇作家として活躍。1937年に久保田、岩田らと文学座を創設。1940年には大政翼賛会の文化部長を務めたため戦後、公職追放を受けた。小説の代表作に繊細な心理の動きを描いた「古い玩具」「チロルの秋」、劇作に「驟雨」「動員挿話」「牛山ホテル」「沢氏の二人娘」などがある。

岩田豊雄(1893～1969)。小説家、劇作家、演出家。慶應大学を中退、1922年にパリへ遊学し演劇を研究。25年に帰国後、新劇協会で演出を行った。37年に久保田、岸田らと文学座を創立。芸術派新劇の指導を行う。獅子文六の名で小説を書き、代表作にユーモア小説「悦ちゃん」「自由学校」などがある。久保田万太郎(1889～1963)。作家・劇作家・俳人。東京下町の人情・風俗を描き、小説の代表作に「末枯」「春泥」「市井人」、劇作に「釣堀にて」「大寺学校」などがある。

杉村春子(1909～97)。戦後日本を代表する女優。21歳のとき新劇を志し上京。築地小劇場の研究生となり、築地小劇場分裂後は築地座に参加。演技への凄まじい執念の持ち主で、代表作に「女の一生」(布引けい役、947回)、「欲望という名の電車」(ブランチ役、594回)、「華々しき一族」(諏訪役、309回)がある。

24年には附属演劇研究所を開設。演劇実験室としてアトリエ公演を開始し、翌1950年には待望の稽古場(アトリエ)を信濃町に完成。ジャン・ジロドゥの『クック船長』で幕を開け、以後、数々の内外の古典・近代劇・創作劇を上演し、本公演との両輪活動を行なった。

文学座は、いってみれば戦後演劇を担った最長老劇団ということになるが、じつは戦前に結成された劇団がもう1つある。1944(昭和19)年に千田是也、

11：戦後の新劇復活



千田是也

戦後の新劇復活の歴史的な舞台は、終戦の年の暮れ、1945(昭和20)年12月26日から3日間有楽座で上演された初の新劇合同公演、チャーホフの『桜の園』だろう。東山千栄子、薄田研二、千田是也、三津田健、岸輝子、滝沢修、杉村春子、中村伸郎、森雅之など、戦前の新劇を支えた錚々たる俳優たちが一同に介し、幕をあけた。有楽座も連日超満員。そして新劇を観ること、論じることが戦後文化人のパスポートのような意味をもち、演劇界のみならず、文化の中心的存在となった。その要因のひとつはレパトリーとして西洋の古典や近代の名作をもっていたからだ。逆にいえば、そこには創作劇というジャンルはなかった。翻訳劇中心の新劇の上演が教養のため、啓蒙のためとずっと言われてきた所以でもある。

劇団としては、文学座に続いて、俳優座、民藝という、いわゆる三大劇団がそろうわけだが、民藝は

COLUMN 千田是也

1904～1994。演出家・俳優。土方与志郎の模型舞台研究所に通い、1924年築地小劇場文芸部員、演技研究生となり、旗揚げ公演『海戦』で初舞台。ドイツで見識を深め、1931年、『三文オペラ』を『乞食芝居』として上演。新築地劇団に在籍ののち、1944年、青山杉作、東野英治郎らと俳優座結成、亡くなるまで代表を務めた。舞台芸術アカデミーをはじめ、自身で著した『近代俳優術』を基に俳優教育にも力を入れる。日本演出者協会理事長、新劇団協議会会長などを歴任、プレヒトの翻訳、演出をはじめ、西欧の近代劇や古典劇上演の基盤をつくり、日本の新劇界に与えた功績は大きい。

青山杉作、東山千栄子、岸輝子、東野英治郎、小沢栄太郎らによって密かに創立された俳優座である。ただし、実際の活動は戦後からとなる。

1948(昭和23)年「民衆芸術劇場」として発足(第一次民藝)、1950(昭和25)年に体制を変えて現在につながる民藝が結成された。

翻訳劇の勢いに隠れた形になったが、戦前から苦難を共にした久保栄、久板栄二郎、三好十郎、真船豊、小山祐士、田中千禾夫、岸田國士、飯沢匡、加藤道夫、木下順二らが精力的に創作活動を行う。

一方で、俳優教育の芽が吹き出した。秋田雨雀が院長の舞台芸術学院(1948年9月)、俳優座演劇研究所附属俳優養成所(1949年11月)が開設された。バイブルは「近代俳優術」(千田是也)と「俳優修業」(スタニスラフスキー)。この流れのなかで、俳優座のスタジオ劇団として新人会、仲間、三期会、青年座が相次いで結成され、同時期に四季や青俳も結成、1954年前後から公演を行うようになる。



宇野重吉

COLUMN 宇野重吉

1914～1988。俳優・演出家・映画監督。プロレタリア演劇研究所を経て、久保栄らの東京左翼劇場、新協劇団結成に参加。1947年、滝沢修らと第一次民衆芸術劇場(第一次民藝)創設後、戦前は移動演劇の瑞穂劇団を組織し、全国を巡演。1950年に劇団民藝を創立、中心的指導者として民藝を文学座、俳優座と並ぶ代表的な新劇団に育てる。『ゴドーを待ちながら』『夕鶴』などで俳優として、また『子午線の祀り』『夏・南方のロマンス』などの演出も数多く手掛けた。「劇団は創立者だけのものである」と劇団一代論を発表し、物議をかました。晩年は、宇野重吉一座を立ち上げ、木下順二の民話劇をもって全国を縦断公演した。

明るく軽妙な笑いの小劇場第三世代へと時代は移る。

夢の遊眠社の舞台は、まさに疾走する舞台、セリフも動きも異常ともいえるスピード感、同音異義の言葉遊び、野田の才気が観客の思考速度を軽やかに超し、活気と狂気すら感じさせた。ある意味、戦後の新劇の匂いを感じていた第一世代はもちろん、つか演劇ともまったく違う新しい感受性と演技スタイルが誕生した。

第三世代では、1970年代後半以降に顕著になった女性演劇人の活動も目立った。永井愛、如月小春、渡辺えり子、岸田理生など、そのいずれもが自身が劇団を率いて作・演出をして、人気を集めた。

そうしたなかで、清水邦夫とのコンビで69年からアートシアター新宿文化での公演で人気を博した蜷川幸雄が、1974（昭和49）年、初めて大劇場（日生劇場）で演出、市川染五郎（現二代目松本白鸚）を起用して『ロミオとジュリエット』を手掛ける。舞台は賛否があったが、商業演劇に進出したことは演劇界に衝撃を与えた。以後の蜷川の活躍ぶりは内外を問わず、シェイクスピア作品、秋元松代作品など、「世界のニナガワ」として大がかりな舞台で高い評価を得た。また、野田秀樹の夢の遊眠社が解散、新たに野田はNODA・MAPとして1994（平成6）年に旗揚げ、蜷川とともに平成の演劇界の中心的存在として際立った存在だった。その間、1979（昭和54）年に北村想が『寿唄』で世紀末の終末観を見事に描き出し、『『寿歌』以前と『寿歌』以降』とで、日本の現代劇は分けられるといわれるほどで、80年代以降の演劇界に大きな影響をおよぼした。以降、廃墟を舞台とする近未来劇の多くは『寿歌』に刺激されたものが多い。

ほかにも、井上ひさし、別役実といった実力派劇作家の精力的な劇作活動、「静かな演劇」の流行、不条理でナンセンスの松尾スズキ、ケラリーノ・サンドロヴィッチ、劇団☆新感線などの台頭は演劇から「エンゲキ」への道を拓く。ハード面では新国立劇場、世田谷パブリックシアター、東京芸術劇場など、公共劇場の開場により、より多様な演劇界の構図が展開されていく。

優れた演劇論集が刊行され、『季刊同時代演劇』『地下演劇』などの雑誌も出版された。

舞台はというと、唐十郎の『特権的肉体論』が象徴する新しい役者像。「戯曲ありき、ではなく、演出プランもあるわけでもなく、バリッと揃った役者体があるべきで、役者の近くに作品がなければ本をつくれればいい」と唐は言い放った。出自も違うが、別役実作品の演出からスタートした鈴木忠志の早稲田小劇場は厳密な演技を探求、また運動の演劇を唱えた自由劇場の佐藤信らの一方で、「見世物の復権」を掲げたのが天井棧敷の寺山修司。すでに詩人として名をなしていた寺山は演劇界と距離をおいてスタート、俳優ではなく「奇優怪優侏儒巨人美少女等募集」で出演者を募り、特別な俳優訓練もせずに舞台をつくった。サブカルチャーと見なされていた舞台だったが、その実験性は世界の前衛劇のトップランナーとして海外でも評価が高かった。

それらをまとめて、小劇場第一世代（アングラ演劇ともいわれた）とすると、寺山が亡くなった1983年と前後して第二世代が登場する。

それは、同じ小劇場でもまったくと違っていい、別の流れだった。バブル経済の豊かな時代、先頭を走りつづけたのが、つかこうへいだった。それは前衛好みの若者たちのものだった小劇場演劇を、広くポピュラーな「笑いのある喜劇」へ方向転換させた。文学座アトリエでの『熱海殺人事件』を皮切りに、一躍脚光を浴び、人気が発射したのは、紀伊國屋ホールに進出しての公演。『蒲田行進曲』など3本を交互上演。客席の通路に腰を下ろすなど超満員、1日3公演、前売り開始の3日前から徹夜の行列ができたほどで、小劇場ファン層を超えて、若者たちの文化的ファッションになり「つかブーム」が巻き起こった。絶対的な価値基準が揺らぎ、思想やイデオロギーが支配力を失った1970年代の気分マッパチした喜劇、観る者の常識を超えたセリフ、意表をついた役回り、過剰なまでの情熱、毒のあるアイロニーなどが若者の心をとらえた。

屈折した、つかの笑いは、1980年代、野田秀樹、鴻上尚史らの夢の遊眠社、第三舞台に代表される、

望という名の電車』、民藝『アンネの日記』、本邦初演としては『怒りを込めてふり返れ』『ゴドーを待ちながら』『大麦入りのチキンスープ』などなど。また全演劇人が興奮したというモスクワ芸術座の初来日公演など、いかにも戦後の新劇界を象徴する出来事もあったが、時代は急速に変化。演劇界にも反体制の風が吹きはじめ、小演劇運動が始まる。



滝沢 修

COLUMN 滝沢 修

1906～2000。俳優・演出家。築地小劇場の研究生として初舞台を踏み、新協劇団などに参加、すでに『夜明け前』『火山灰地』などで優れた演技が評判となり、ことにリアルな重厚な演技、長台詞の味わいの深さなどが称賛された。戦後は東京芸術劇場を経て、森雅之、宇野重吉らと第一次民衆劇場を結成、さらに宇野重吉らと劇団民藝を結成し、宇野とともに劇団代表となる。『炎の人』『セールスマンの死』『オットーと呼ばれる日本人』『狂気と天才』など、主役での当たり役が数多くあり、「新劇の神様」とも呼ばれた。また、『その妹』『アンネの日記』などで演出を務めた。

それまで俳優養成所の修了生が自らの劇団をつくるということはなかった。一方、むしろその教育に反発する形で、1953年、慶應義塾大学文学部仏文科の学生だった浅利慶太、日下武史らを中心に、東京大学仏文科の米村晰らと結成した学生演劇集団が四季で、その名付け親は芥川比呂志。当時の新劇界を席卷していたイデオロギー優先ではなく、主にジャン・ジロドゥやジャン・アヌイといったフランス人作家の戯曲を上演した。なお創立メンバーにフランス演劇を教えていた加藤道夫は、劇団創立直前に自殺してしまう。

民藝も、築地小劇場時代に小山内薫の演出助手も務めた水品春樹の民藝附属水品演劇研究所を廃して民藝俳優教室を1958年に開設したが、その生徒たちを中心に青年芸術劇場（青芸）が1959年11月に結成された。まさに60年安保の前年である。そして1960年、新劇人会議が安保反対デモに参加、10月に福田善之構成・観世栄夫演出『記録No.1』で旗揚げ、以後も『長い墓標の列』『袴垂れはどこだ』などを上演。1960年代の演劇界を象徴する活動を行ったが、66年4月解散した。

その間、今日レジェンドと呼ばれる舞台が数多く誕生している。滝沢修の『炎の人』『セールスマンの死』、芥川比呂志の『ハムレット』、杉村春子の『欲

12：1960年代後半から小劇場運動はじまる

前章の「戦後の新劇復活」の主演は、築地小劇場時代からの新劇人が率いる劇団であり、加えて、安部公房、三島由紀夫をはじめとする戦後派の劇作家が活躍、優れた舞台が生まれたことは間違いない。だが、学生運動などによる時代の急速な流れに伴い、演劇界にも反体制の風が吹き、出現したのが「小劇場運動」だ。それは単なる世代交代ではなく、新しい表現の領域を切り開き、「新劇」という枠を取り払った革新的なものだった。

その担い手たちの共通体験は、学生時代に参加し、あるいは影響を受けた1960年の安保闘争であり、闘争体験だ。既成の新劇の大手劇団に入ろうと

はせず、自前の小劇団を結成する。その先駆となったのは青芸で、研究生として唐十郎、佐藤信らも在籍していたが、青芸の解散とすれ違いうように結成されたのが、早稲田小劇場、自由劇場、六月劇場、天井棧敷といった小劇場系劇団だ。既成の劇場にとらわれず、テント上演に代表されるように自前で芝居小屋をつくり、主宰者が座付き作者として戯曲を書き、演出もして、自ら舞台に立つスタイルが基本。また、既成演劇との違いをはっきり打ち出すための理論武装、言語化もポイントだった。鈴木忠志『内角の和』、太田省吾『飛躍と懸垂』、寺山修司『死海と迷路——わが演劇』、佐藤信『眼球しゃぶり』など

【岸田國土戯曲賞一覧】

※第1回～新劇戯曲賞、第7回～「新劇」岸田戯曲賞、第23回～岸田國土戯曲賞 と名称が改められている

- 第1回 (1955) 受賞作なし
- 第2回 (1956) 大橋喜一「楠三吉の青春」／小幡欣治「畸形児」
- 第3回 (1957) 受賞作なし
- 第4回 (1958) 堀田清美「島」
- 第5回 (1959) 受賞作なし
- 第6回 (1960) 小林勝「檻」／早坂久子「相聞」
- 第7回 (1961) 受賞作なし
- 第8回 (1962) 宮本研「日本人民共和国」
「メカニズム作戦」／八木柗一郎「コンペヤーはとまらない」
「波止場乞食と六人の息子たち」
- 第9回 (1963) 山崎正和「世阿彌」
- 第10回 (1964) 人見嘉久彦「友絵の鼓」／菅龍一「女の勤行」
- 第11回 (1965) 受賞作なし
- 第12回 (1966) 川俣晃自「関東平野」／広田雅之「砂と城」
- 第13回 (1968) 別役実「マッチ売りの少女」
「赤い鳥の居る風景」
- 第14回 (1969) 秋浜悟史「幼児たちの後の祭り」
- 第15回 (1970) 唐十郎「少女仮面」
- 第16回 (1971) 佐藤信「鼠小僧次郎吉」
- 第17回 (1972) 井上ひさし「道元の冒険」
- 第18回 (1974) 清水邦夫「ぼくらが非情の大河をくだる時」
／つかこうへい「熱海殺人事件」
- 第19回 (1975) 受賞作なし
- 第20回 (1976) 石澤富子「琵琶伝」
- 第21回 (1977) 受賞作なし
- 第22回 (1978) 太田省吾「小町風伝」
／ちねんせいしん「人類館」
- 第23回 (1979) 岡部耕大「肥前松浦兄妹心中」
- 第24回 (1980) 斎藤憐「上海バンスキング」
- 第25回 (1981) 竹内銃一郎「あの大鴉、さえも」
- 第26回 (1982) 山崎哲「うお伝説」
「漂流家族」
- 第27回 (1983) 野田秀樹「野獸降臨」
／山元清多「比置野ジャンバラヤ」
／渡辺えり子「ゲゲゲのげ」
- 第28回 (1984) 北村想「十一人の少年」
- 第29回 (1985) 岸田理生「糸地獄」
- 第30回 (1986) 川村毅「新宿八犬伝 第一巻」
- 第31回 (1987) 受賞作なし
- 第32回 (1988) 大橋康彦「ゴジラ」
- 第33回 (1989) 岩松了「蒲団と達磨」
- 第34回 (1990) 受賞作なし
- 第35回 (1991) 坂手洋二「プレスレス」
- 第36回 (1992) 横内謙介「愚者には見えないラ・マンチャの王様の裸」
- 第37回 (1993) 宮沢章夫「ヒネミ」
／柳美里「魚の祭」
- 第38回 (1994) 鄭義信「ザ・寺山」
- 第39回 (1995) 平田オリザ「東京ノート」
／鴻上尚史「スナフキンの手紙」
- 第40回 (1996) 松田正隆「海と日傘」
／鈴江俊郎「髪をかきあげる」
- 第41回 (1997) 松尾スズキ「ファンキー！
—宇宙は見える所までしかない」
- 第42回 (1998) 深津篤史「うちやまつり」
- 第43回 (1999) ケラリーノ・サンドロヴィッチ
「フローズン・ビーチ」
- 第44回 (2000) 永井愛「兄帰る」

【紀伊國屋演劇賞一覧】

- | | 〈団体賞〉 | 〈個人賞〉 |
|-------------|--------------|--|
| 第1回 (1966) | 青俳 | 秋浜悟史 米倉斉加年 馬場恵美子 村松英子 |
| 第2回 (1967) | 東京演劇アンサンブル | 中村伸郎 伊藤孝雄 今井和子 吉田日出子 |
| 第3回 (1968) | 青年座 | 東野英治郎 吉野佳子 加賀まりこ 草間靖子 村井志摩子 |
| 第4回 (1969) | 三十人会 | 芥川比呂志 安部真知 佐藤信 奈良岡朋子 ニコラ・バタイユ |
| 第5回 (1970) | テアトル・エコー | 別役実 長岡輝子 大滝秀治 中村たつ 荒木かずほ |
| 第6回 (1971) | 青年座 | 矢代静一 早野寿郎 名古屋章 伊藤牧子 栗原小巻 松江陽一 |
| 第7回 (1972) | 該当なし | 飯沢匡 北林谷栄 大橋也寸 阪上和子 坂部文昭 〈特別賞〉俳優座劇場舞台美術部 渡辺浩子 江守徹 佐々木すみ江 吉行和子 |
| 第8回 (1973) | 四季 | 仲代達矢 市原悦子 田中邦衛 太地喜和子 高田一郎 |
| 第9回 (1974) | 民藝 | 秋元松代 細川ちか子 鈴木忠志 新井純 金井彰久 |
| 第10回 (1975) | 該当なし | 浅利慶太 清水邦夫 木の実ナナ 李礼仙 吉田日出子 |
| 第11回 (1976) | 文学座 | 〈特別賞〉森繁久弥 日下武史 新橋耐子 西田敏行 今井和子 五十嵐康治 妹尾河童 |
| 第12回 (1977) | 未来劇場 | 滝沢修 加藤剛 藤野節子 根岸とし江 藤原新平 出口典雄 |
| 第13回 (1978) | 青年劇場 | 井上ひさし 小沢昭一 野村万作 渡辺美佐子 松本典子 梅野泰晴 |
| 第14回 (1979) | オンシアター自由劇場 | 宇野重吉 北村和夫 有馬稲子 河内桃子 佐藤慶 土岐八夫 |
| 第15回 (1980) | つかこうへい事務所 | 〈特別賞〉砂田明 関弘子 山崎努 松下砂稚子 辻由美子 松金よね子 |
| 第16回 (1981) | シェイクスピア・シアター | 〈特別賞〉本田延三郎 北林谷栄 木村光一 大間知靖子 佐々木愛 加藤健一 |
| 第17回 (1982) | 民藝 | 〈特別賞〉中村伸郎 南美江 遠藤琢郎 平井道子 平淑恵 風間杜夫 |
| 第18回 (1983) | 演劇集団円 | 小沢栄太郎 野中マリ子 松本典子 酒井洋子 角野卓造 |
| 第19回 (1984) | 転形劇場 | 〈特別賞〉仲間 嵐圭史 南風洋子 緑魔子 岡安伸治 後藤加代 野田秀樹 |
| 第20回 (1985) | こまつ座 | 〈特別賞〉いずみたく／坂本長利 川口敦子 三田和代 山崎哲 箕浦康子 佐藤B作 夏木マリ |
| 第21回 (1986) | 該当なし | イッセー尾形 市堂令 三津田健 八木柗一郎 大橋芳枝 大田創 渡辺えり子 |
| 第22回 (1987) | 第三舞台 | 〈特別賞〉沖繩芝居実験劇場 米倉斉加年 浅利香津代 岡部耕大 岸田理生 高畑淳子 |
| 第23回 (1988) | ぐるーぷえいと | 村瀬幸子 三國連太郎 宇野誠一郎 北村想 戸田恵子 |
| 第24回 (1989) | 俳優座劇場 | 内田稔 寺田路恵 たかべしげこ 横山由和 黒木里美 |
| 第25回 (1990) | 文学座アトリエの会 | 杉村春子 朝倉摂 加藤剛 水原英子 佐藤オリエ 大谷亮介 |
| 第26回 (1991) | 該当なし | 中村美代子 新村礼子 すまけい 西川信廣 穂谷友子 |
| 第27回 (1992) | 東京サンシャインボーイズ | 福田善之 仲代達矢 岩松了 デヴィッド・ルヴォー 春風ひとみ |
| 第28回 (1993) | 音楽座 | 藤田傳 木山潔 加藤健一 宮田慶子 高橋紀恵 |
| 第29回 (1994) | 木冬社 | 津嘉山正種 倉野章子 竹内銃一郎 栗山民也 ヴィッキー・モーティマー |
| 第30回 (1995) | 地人会 | 里居正美 片山万由美 永井愛 平淑恵 今井朋彦 |
| 第31回 (1996) | 青年座 | 北林谷栄 島次郎 キムラ緑子 鐘下辰男 堤真一 |
| 第32回 (1997) | 兵庫県立ピッコロ劇団 | 熊倉一雄 岩崎加根子 沢田祐二 若村麻由美 内野聖陽 |
| 第33回 (1998) | カクスコ | 岸田今日子 堀尾幸男 野田秀樹 宮本裕子 市川染五郎 |
| 第34回 (1999) | 木山事務所 | 小沢昭一 湯浅実 蜷川幸雄 麻実れい 小曾根真 鈴木裕美 |
| 第35回 (2000) | 二兎社 | |

演劇用語抄々

劇 「劇」という漢字を分解すると「虎」と「豕」と「りっとう」からなることが分かる。虎と猪が牙を剥きあい戦う様といってもいいだろう。相対立する者が戦い、葛藤する様子。それが「劇」ということばである。とすれば、「劇」は、人間が人間と、あるいは運命や、社会、時代、さらには自分自身の中のいかんともしがたいものと相争う様を描いた「戯曲」を使い、「俳優」が、せりふと身体行動によって「観客」に向かって表現したものである。ということになる。しかも、この表現は、一回性のものでもある。

一回性 「一回性」の芸術。演劇は、映画のように複製され機械的に繰り返されることがない。一見同じように見えても、毎回の舞台は微妙に違う。舞台は生ものなのだ。ここに舞台芸術と複製芸術の根本的な違いがある。そして、演劇独特の味わいも生ずる。同じ舞台を3度以上見るとそのことがよく分かる。

科白劇 「科か白はく劇げき」という言葉があるが、これは「科しな」(身体表現)と「白せりふ」による表現、ドラマを指す言葉である。この科白が一体となって初めて演技は生きたものになる。もちろん、その背後に内面と身体行動の連動がなければならないことは言うまでもない。そして、これを突き詰め論理化し、具体的な「俳優術」としてプレゼンテーションしたのがロシアの俳優・演出家であるスタニスラフスキーである。

俳優 「俳優」を日本では、古来「わざおぎ」と呼んだ。それは歌や身振りによる「わざ」によって神を「招まねぐ」人だからである。豊穡を神に感謝し、死や病魔を退散させるために古代の人々は、神に歌や踊りを捧げた。それを能く行うことのできた人を「わざおぎびと」と呼んだ。

能 「能役者」の「能」は、よく事をなしえる力を持った者のこと。つまりは、プロフェSSIONナルな能力

を持った者のことである。→能ある鷹は爪を隠す／能書筆を選ばず(ことわざ)

芝居 「芝居」とは、芝に居て見る催しもののこと。かつて、劇場は野外にあり、観客は、芝に座って見物したことから生じた。

座 「座」という言葉は、屋根の下に複数の人間が坐っていることを意味する。つまりは、同じ釜の飯を食う仲間のこと。「座を組む」「一座を組む」という言葉もここから来ている。

けれん 俗受けを狙ってする奇抜、大仰な演技。観客受けがよいとついつい役者はそれに迎合し、自分を見失い、厳しい意見を受け入れなくなる。

台帳 歌舞伎台本の筆写本のことをいい、正本、狂言本ともいう。

だんまり 暗闘・暗挑とも書く。歌舞伎狂言もしくは演出の一種。暗闇の中で、せりふなしで黙ってさぐりあいの立ち回りを演ずるシーンなどを指す。

連事 つらね 言葉や歌を連ねる意から出た言葉で、連詞と書くこともある。早くは、鎌倉時代の猿楽や、寺院芸能の延年でも使われている。何人かの役者が次々にせりふを受け渡して行く「渡りぜりふ」、ひとつながりのせりふを何人かで分担して語る「割りぜりふ」も連事の一種である。

定式幕 じょうしきまく 萌黄・柿・黒の3色からなる正式な幕のこと。江戸3座ごとに配色が違うが、現在使われているのは、森田座系のものだ。

演劇の3要素 戯曲(台本)・俳優・観客のことを指す。これに劇場を加え、演劇の4要素ということ

もある。

総合芸術 よく演劇は「総合芸術」といわれるが、それは戯曲・俳優のほかに、舞台美術・照明・音響効果・音楽・建築・映像など多くの要素が渾然一体となっているからである。

演出家 舞台の創造を指導する人、指揮者といってもいいが、近代演劇でこの職業が確立するのはマイニンゲン公(1826～1914)一座以降。日本では、近代劇協会で、1915(大正3)年3月に上演した第6回『役者の妻』のパンフレットに「演出者上山草人」と記したのが名称使用の最初といわれる。

メタシアター 演劇のための演劇。遊びや演技の性質を対象化する構造を持つ劇。入れ子細工の劇。「ハムレット」など。

メロドラマ ギリシャ語のメロス(音楽)とドラマが結合してできた言葉。かつては沈黙している人物の心情を音楽で表現する手法を指していたが、いまでは感傷的な通俗的ドラマを指すことに使われている。

ストーリーとプロット ストーリーは物語の流れ、時間的展開を指し、プロットは物事の因果関係を示す。「王が死んだ。そしてそれから王妃が死んだ」(時間経過)「王が死んだ。そしてそれから悲嘆のあまり王妃が死んだ」(因果関係)

ミザンセーヌ 上演の際の背景や視覚的要素を表すフランス語。

サブテキスト ダイアログの奥に隠されているもの、あるいは隠されていると推測されるもの。

サブプロット ひとつの劇の中の副筋。

トラジコメディ 単純な悲劇・喜劇の分類に当てはまらない劇のこと。悲喜劇。

ドラマ 一般には、戯曲や劇のことを指す。

モノドラマ 1人の俳優によって演じられるドラマのこと。(チェーホフ『たばこの害について』など)レーゼドラマ 読むためのドラマ。

ドラマツルギー 劇作の仕事を意味するギリシャ語が語源。一般的には、劇作法、劇作術、戯曲作法をいう。

異化効果 ブレヒトが使って有名になった言葉。劇世界、あるいは登場人物を異なった視点で見せ、客観化することで生ずる効果をいう。

口跡 歌舞伎用語。俳優のせりふ回し、調子、発声法などをいう。

パントマイム 黙劇。古代ギリシャのパントス(すべて)とミモス(物まねを中心とした雑芸)の合成語。ミミック 演技用語。物まねを中心とする無言の身振り、動作のこと。古代ギリシャのミモスに由来する。

ビオ・メハニカ Bio-mekhanika。直訳すれば、生体動力化論。ロシアの演出家メイエルホリドが考案した訓練法。俳優の身体能力を最大限に引き出すことで強烈な表現を得ようとするもの。

劇評家 さして面白くない芝居を上手にほめる人。またはつまらない舞台をコテンパンにやっつける人。前者は長生きし、後者は早死にするといわれるが、その実態ははまだ検証されていない。

ほめ殺し ほめてほめて、ほめあげることで慢心を誘い、作家や役者を墮落させる婉曲殺法。逆にいえば愛情のない批評精神の持ち主がよく使う手。若手の役者が引っかけやすい。

あとがき

新国立劇場でのマンスリー・プロジェクトや演劇研修所での講義を行うに際して困ったのは、適度な「教科書」がないということである。いずれも大部のものか専門的なものばかりで、しかも簡便な「通史」がないのだ。そこで、やむなく自分用のテキストを作ることにした。そのノートがこの小冊子のベースになったものだが、そこで心がけたのは、2つのことだった。

1つは、瑣末を避け、「要点」に絞って終戦時までの日本演劇史の全体像を掴みとれるようにしたことだ。終戦時までとしたのは、戦後から現代までを網羅すれば予定枚数をはるかにオーバーしてしまうからである。

もう1つは、日本演劇がけっして純粹培養されたものではなく、いま同様、絶えざる海外との異文化接触到にさらされ、その結果としての現在があるという視点を盛り込むことだった。演劇というメディアは、じつはどの国においても「異文化」と無縁ではないのである。それをどう摂取・融合するかの葛藤（ドラマ）を内包している。

はたして、この小冊子で、その2つの視点をどれだけ盛り込むことができたか。いささか心もとないところもないではないが、いわばこれは最初の試金石。これをベースに戦後編も含めより完全なものができたらと思っている。至らぬところがあればご叱正いただければありがたい。

最後に、この小冊子をまとめる機会を与えてくれた新国立劇場情報センターに、この場を借りて厚くお礼申し上げます。

村井 健

編・著 **村井 健** むらい・けん

1946～2015。秋田生まれ。明治大学卒業。

日本文芸家協会会員、社団法人「日露演劇会議」専務理事、紀伊國屋演劇賞審査委員、テアトロ新人戯曲賞選考委員、2005年度文化庁文化交流使（派遣国ロシア）。

淑徳大学非常勤講師、新国立劇場演劇専門委員、新国立劇場演劇研修所・JOKO 演劇学校講師、NHK「シアター・コレクション」オフィシャル・アドバイザーなどを歴任。

著書『シチュアション』（五柳書院）ほか。

村井健氏の逝去により、本データの11・12項および年表の1946年以降は、『〈要点〉日本演劇史～古代から1945年まで』の共同編集にあたった佐藤優が執筆した。

〈要点〉 日本演劇史 ～明治から現代へ～

発行日 2020年3月31日
発行 財団法人新国立劇場 運営財団
151-0071 東京都渋谷区本町1-1-1
TEL.03-5351-3011

編集 新国立劇場 情報センター
編集執筆 壘／ラユニオン・パブリケーションズ
デザイン 岩島美幸
表紙 築地小劇場