

明治期の翻案劇にみる受容層への適応

萬朝報記事「川上のオセロを観る」を手がかりに

若林 雅哉

はじめに

明治新政府は、条約改正を目指した近代化の一環として歌舞伎改良運動を主導した。歌舞伎特有の卑猥残酷(濡れ場や殺害シーンの“野蛮さ”)や、時代考証の安易さがやり玉に挙げられたのである¹⁾。伊藤内閣の崩壊と共に結局は失敗に終わるこの“改良”は、帝国劇場の開設とともに、(スターシステムによる歌舞伎への批判軸として)戯曲への関心という副産物をもたらした。スターシステムから戯曲へというこの動向は、西洋演劇を日本に取り入れようとする「新劇」の活動へと繋がっていく(やがてそのバタ臭い“赤毛物”を拒絶し、俳優という“特権的肉体”を賞揚する「小劇場運動」という批判勢力を産むことだろう)。このように、「スターシステムから戯曲へ」というかたちで日本近代演劇の流れを総括してもさほどのはずれではない(その流れの中には、島村抱月・松井須磨子の芸術座といったスターシステムからの反動も、もちろん見ることができるが)。この戯曲への関心をもたらした西洋演劇移植は、ふつう後期文芸協会(坪内逍遙)や自由劇場(小山内薫)以降の「新劇」=翻訳劇の功績とされている。もちろん、川上音二郎や伊井蓉峰ら「新派」の翻案劇も知られているが、それは新劇の“前史”または過渡期における“代用形態”、あるいは“否定的媒材¹²⁾”と評価されるにとどまり、とりわけ当時の新劇陣営からはほとんど無視されたといってもよい³⁾。

さて翻案(adaptation)とは、OEDの表現を借りれば「あるものを他のものに相応しいように適応する処置、あるいはその成果」であった。小論は、川上音二郎の『オセロ』翻案上演をとりあげ、この翻案が示した当時の受容層にたいする適応を明らかにしたい。この翻案劇は、翻案

から翻訳へという発展的・目的論的図式のなかで、その中間の地点にあると評価されてきた。つまり、日本化された翻案でありながら、西洋演劇の様式（川上のいう「正劇」）で上演されたため、その“和洋折衷”により転換期の演劇であると見なされているのである。その評価はもっともであろう。しかし「正劇」の強調は、翻案自体の持つ適応のありようを隠蔽してしまっているように思われる。また、その新劇前夜という時代の論評は、激しい翻訳劇への渴仰によって原作となったシェイクスピアにのみ視線を投げかけることで、この翻案劇を通り過ぎてしまっているようにも思われる。小論は、西洋へのこれら二重の視線を解きほぐした上で、「日本化」という西洋演劇の適応を明らかにしたいと考えるのである。このとき、単なる前史としてではなく、西洋演劇移植への翻案の寄与の一端を垣間見ることが出来るのではないかと考えている。

1. 川上音二郎『オセロ』とその批評 シェイクスピアへの視線

二度目の洋行⁴⁾から帰った川上音二郎は、明治三十六（1903）年二月十一日、帰朝公演『オセロ』を明治座で行った。駿河台（ヴェネチア）および台湾（キプロス）を舞台とし、陸軍中将台湾総督・室鷺郎（ムーアオセロー）、その妻・鞆音（デズデモーナ）、伊家剛蔵（イヤーゴー）、その妻・お宮（エミリア）等の登場する翻案劇である。その翻案には、硯友社の江見水蔭（1869-1934）があたった。江見は、明治二十三年の硯友社第一回文士劇（『増補太平記』、『積怨恨切子燈籠』）では脚本家・俳優・舞台監督を務め、硯友社のなかでも好劇家として知られていた。彼は川上の依頼（破格の翻案料千円）に応じ、明治三十二年に雑誌『太陽』に発表された戸澤姑射訳『オセロ』を参考にしながら『オセロ』の日本化にあたったのである⁵⁾。“洋行帰り・翻案料千円”が大々的に宣伝された川上のこの興行は、場代一間九円五十銭という高額にもかかわらず観客の好評をもって受けとめられた。上演にあたって川上は、明治座の歌舞伎風の大道具を採用せず新たに西洋式の家具を調達し、また登場人物には西洋式の軍服などをつけさせ、“西洋仕込み”という観客の期待にこたえている（舞台写真は早稲田大学演劇博物館蔵）。また、白木によって歌舞伎舞台にプロセニウム・アーチを補充し花道を用いないこと、初めて色電気による照明を試みたこと（フランスでの興行元・舞

踏家フラーの影響が見られる）、題名も『オセロ』と原作そのままであることなど、（舞台設定・人名が日本化されている一方で）西洋演劇の上演であることがことさらに強調されている。この川上の上演方式から大笹吉雄は、川上の「新演劇」は、川上から離反した伊井蓉峰らの「新派」とは区別されるべきであると論じている。川上が後に建てた帝国座（明治三十四年、大阪）が、造り付けのプロセニウム・アーチを持ち西洋風上演にこだわったのに対し、伊井は後に明治座を買収し歌舞伎劇場から離れなかったのである。そして新劇との関係では、川上の新演劇は西洋種を翻案劇として演じ（和洋折衷）、後者は翻訳劇として演じ（直接的に「西洋」を移入し）たと述べている⁶⁾。これは、翻案から翻訳へという、新劇を頂点とする発展図式のなかでの川上の独自性を明らかにしていて興味深い。しかし、江見の翻案自体も川上上演のもつ方向性に回収されてしまったのだろうか。また、「正劇」すなわち洋行仕込みの看板に隠されてしまった、江見の翻案すなわち近代日本へのシェイクスピア作品の適応はいかなるものだったのだろうか。

当時の論評の多くは、川上の上演について述べてはいても、翻案自体についてはそれほど注意を払っていない。上演後直ぐに出版された『歌舞伎』第三十四号（三十六年三月一日、歌舞伎発行所）は、雑誌の半分を川上の『オセロ』への論評に費やしている。大成功の興行ではあったが、当時の知識人たちの点は辛い。そこでは多くの論者が、シェイクスピア原作を引きつつ、その趣向が上演では損なわれていることを強調している。巻頭の坪内逍遙の談話（「坪内博士の「オセロ」談」）では、高田実の演じるイアーゴは「神経質」にすぎ、原作のイアーゴのもつ性質すなわち「洒脱快活」で、「言動が磊落だから皆が騙される」ような「人面の悪魔で、さるべき動機なくって悪事をする」悪漢には見えないうとの不満が、また貞奴のデスデモーナは「夫婦別ありすぎて行儀正しい、とふうよりは斟酌分別がありすぎて、冷やかな明治式だ」との不満が表明されている。逍遙は、伊屋剛蔵・鞆音といった翻案役名を顧みず、シェイクスピア原作の上演であるかのように扱っている。川上の上演は、気鋭のシェイクスピア学者のお気に召さなかったらしい（終幕は見ずに帰っている）。また上田柳村「「オセロ」の翻案と原作」も、翻案について述べるというよりも、「西洋の高尚な劇は、かういふ往方であると想像されるのも面白くないと思ふから」原作の趣向を紹介し、「耳に訴へ

て非常の感動を起こす^{せりふ}白の妙が、この翻案に缺けて居て、看劇の後記憶に止まる名文句が皆無であるのは如何にも残念である」と厳しい。結局、彼らは翻案と原作の二重点点を楽しむのではなく、原作だけを眺めている。彼らが求めているのは、久保田米遷「川上の「オセロ」」が言うように、また後の新劇運動が努力したように、「オセロ」に伴ふ、十六世紀の伊太利亜の場所と、その服装とを共に移し、筋だけを演るといふだけに留めないで、唯だ詞のみを日本に直して演じ」ること、即ち、原作の翻訳劇なのである。しかし、こういった翻訳劇への衝動を強調することは、本論の趣旨ではない。むしろシェイクスピア作品は、近代日本の土壤に適応すべく、どのようなかたちで江見の翻案へと姿を変えたのだろうか。隠流口述の「明治座の「オセロ」」もいまだ抽象的であったが、ここには、この翻案の持つ当時の受容環境への配慮が示唆されている。「脚本を書かれた江見君も善く見物に話の筋が解るやうに書かれ、川上一座の俳優も、善くその話の筋を飲み込んで、見物に解るやうに勤めて居る」。つまり「川上一座が、丁度今の東京の観客に適した脚本を、丁度東京の観客に適するやうに演ずるのも、多とすべきものだといって好からう」。その具体的な適応のありようは、次節で萬朝報記事とともに扱うことにして、ここでは、第一回洋行中の明治三十三（1900）年の、パリ万博での川上一座『人肉質入裁判』白州之場（『ヴェニスの商人』法廷の場）について一こと述べておこう。アメリカ滞在中にシェイクスピア俳優・ヘンリー・アーヴィングの『ヴェニスの商人』上演に触れた川上は、その記憶をもとにパリで興行を行い、大評判となった。しかし^{せりふ}「白などはメチャメチャの出来合で、ただ口から出まかせな、いい加減な出鱈目放題」⁷⁾という噴飯ものであった。にもかかわらず川上の「正劇」路線への自信は、そのときの大評判にも裏付けられている。しかしパリでは、これをシェイクスピアの日本語翻訳劇ではなく歌舞伎として興味津々に受けとめていたのである。一日一回の「ハラキリ」シーンが契約で義務づけられてさえいた。じじつ、パリを訪れたメイエルホリドも川上一座を歌舞伎と見なして、その象徴的な身体所作に関心を払っていた⁸⁾。つまり、その大評判は、当時のオリエンタリズムという文脈に、期せずして適応してしまった日本趣味の翻案であったということが出来るだろう⁹⁾。旧劇への敵愾心を燃やす川上であるが、彼の自信の根拠は歌舞伎を期待する受容層への意図せざる適応だったのであり、正劇『オ

セロ』もまた川上の信念を裏切るかたちで、歌舞伎の受容層に向けた適応 = 江見翻案が達成されることになるだろう。

2. 連載「川上のオセロを観る」から 歌舞伎の受容層への適応

ここでは、萬朝報紙上に二月十八日から三月二日まで、休載をはさみながら九回にわたって「松生」の署名で連載された「川上のオセロを観る」という記事（合計すると紙面換算ではほぼ二面半、およそ二万字）に注目したい。江見による翻案についてのコメント、シェイクスピア原作の趣向の説明、明治座での上演形態を詳しく報告するこの資料は、これまで取りあげられたことがない¹⁰⁾。しかし、当時の批評の多くがシェイクスピア原作との比較に終始するなかで、翻案劇『オセロ』を翻案劇として扱い、その演技について詳しく論評している点は貴重である。その著者は、シェイクスピア原作・原文についての豊富な知識をもっていること、また西洋演劇の動向についても熟知していること、さらに江見に親しく内輪の事情をきき、翻案脚本を見せてもらっていることなどから、おそらくは坪内逍遙門下の新聞記者で、硯友社にも参加した劇作家・松居松葉（のちの松翁、1870-1933）によるものではないかと思われるが、ここでは一応「松生」のままとしておく¹¹⁾。ここからは「川上のオセロを観る」を引きながら、当時の受容・制作環境、そこへの適応を探っていきたい。

「松生」は、「満都の子女の足は偏に川上に向かって、明治座に向かって進み、都門の新聞の多数も、多くは賞讃の辞をつらね、然らざるは敬遠主義を取って居る」という大盛況が、皮相な西洋礼賛であることを指摘している。シェイクスピアについては「高安といふ人のリア王」が大坂¹²⁾で、『シーザー』の一節が逍遙の訳により伊井荃峰によって今回と同じ明治座で演じられていたこと（『撤該奇談』）、またモリエール『守銭奴』の尾崎紅葉による翻案『夏小袖』¹³⁾も伊井によって演じられていたことを挙げ、『オセロ』を翻案劇の系譜の中において議論を展開していく（（一）二月十八日）。世間の突然の熱狂を嗤うと同時に、川上の上演を一連の翻案劇の系譜に数えるのである。またシェイクスピア原作との様式的な齟齬からというよりも、上演内容や演技とのちぐはぐさから、大評判の色電気が批判されている。寢室のシーン（五幕、鞞音殺害）

での照明が前景からどれほど違う必要があったのか、また俳優たちの演技にしても昼も夜も一緒くたにした稚拙なものだったのではないかと批判しているのである（(二)二月十九日）。「松生」の『オセロ』批判は、シェイクスピアへの不適切さではなく、江見翻案を上演する際の不適切さの指摘、川上の「西洋仕込み」、とりわけ「正劇」路線が機能不全に陥っていることへの指摘が一貫している。

はもちろん俳優の演技に向けられる。藤澤浅二郎（勝芳雄 = カッショ）を「歌舞伎式のキッカケを妄用」と批判し¹⁴⁾、また「ロドリゴ」（ロダリーゴ）が大馬鹿者の「櫛取孝」になってしまったことについては、原作の方が芝居としても面白みが多いとしながらも、俳優・服部谷川の下手際を批判している。「松生」は江見翻案の科白を引用しながら、「“(鞞音を)かく慕ふはわが恥なり、されどそを止めんはわが力には及ばず心苦しき世を送らんは愚かなる事なり、されば死がわれらを癒すべくばわれらをして死すべき薬を得せしめよ”とまで絶叫して居る」と記し、そして「こんな可愛い、無邪気な、ただ恋に心の狂った人間を、あんな浮ついた、おっちょこちょいな、チョンチキな馬鹿者にしている服部」を罵倒しているのである（(三)二月二十日）。の「正劇」とは、「鳴り物」・「舞踏」のない演劇のストレート・プレイ様式のことである。二度目の帰国の後、川上は、正統的な西洋演劇では俳優は（写実的な）演技にのみ専心するとフランスでの見聞から説き、新演劇でさえ、舞踏を不可欠のものにしている旧劇（歌舞伎）とかわるところはないと批判した。それらと一線を画すべく自らは写実的な科白劇、「^{ドラマ}正劇」に従事していくと宣言していたのである¹⁵⁾。じじつ『オセロ』興行での台湾（キプロス）の「写実」のため、三十五年十一月に台湾澎湖島を訪れている。「正劇」の看板で日本化された翻案劇を興行するということは、まさに和洋折衷を示すといえよう。だが、川上の素朴なりアリズム信仰にこそ「松生」の批判は向けられる。「日常自己等が見聞した事物をば、その儘に模倣して演習する」という川上の見聞した近代的な演劇訓練は、リアリズム以前のシェイクスピア、あるいはそのゲーテの翻訳にさえ手も足も出ない、今回の「時代劇」版にとっても不十分だろうと厳しい。西洋演劇の様式展開から「松生」は反駁するのである（(四)二月二十二日）。彼は、「西洋仕込み」に好評を持って応えた観客とも異なり、また翻案を素通りしてお粗末な沙翁上演に立ち会った逍遥らとも異なる仕

方で、『オセロ』上演の「洋」をきっぱりと否定している。彼が観るのは、日本化した翻案劇『オセロ』なのである。

では江見の翻案脚本についてはどうか。「松生」は、江見の言葉“泰西の芝居をば直ぐに持って来られるものではない。で、自分は初めに翻訳を見てそれを腹に入れ、その文字は悉く棄て去って、脚色を立ててしまひ、其の後好い文字だけをまた取り入れた”を引き、そのプロセスを説明している。また江見自身は、『早稲田文学』に寄せた「翻案劇オセロ」で「(西洋ものの上演は悉く失敗に終わったとも言えるので)これは如何にしても日本化しなければ駄目だといふ自分の意見であった。洋行帰りの川上の土産で酷くバタ臭いものと世間では思っている。この裏を行って見たくて成らなかった」と述べている。この翻案では、当時の東京の観客を配慮した日本化であることが明確に意図されているのである。

観客は逍遥らのような西洋通ばかりではない。西洋演劇の翻案上演は重ねられてきていても「ハムレット、西洋料理と女思ひ」(読売新聞・明治三十六年十月三十一日)という世の中である。じじつ『オセロ』に続き、川上は六月に翻案ではない翻訳劇『ベニスの商人』法廷の場(土肥春曙訳)をかけるが時期尚早であり、九月には再び翻案劇『ハムレット』を再び「正劇」のふれこみで上演する。評判は持ち直したものの、翻案劇にもどってさえ上の狂句が現れたのである。さらに明治三十九年に至っても状況は変わらないだろう。二月に川上貞奴は山岸荷葉訳によりメーテルリンク『モンナ・ベンナ』翻訳上演をおこなうが、「この頃の見物は翻訳劇に馴染みがなかったから、「ドンナ・モンジャ」「アンナ・モンジャ」「ナンジャ・モンジャ」などとまぜっ返すものばかりで徒に時期尚早を嘆かせた」¹⁶⁾のである。この時点では、「松生」が述べるとおり「翻案の方でも習慣、風俗などは、その舞台を置いた国風に従って」おく必要があった。「洋行帰り」の経営戦略＝川上の洋服のオセロの上でありつつ、受容環境への適応すなわち国風が目指されていたのである。では、国風に従うとはいかなることか。

「松生」は「日本の武士的性格として、室中将ほどの人が、女のために彼の様に悶え苦しみ、その苦痛を他の人の前にさらけ出す」ことに一旦は疑問を呈すが、「女童の知る事ならずと済ましている明治の英雄風になってしまつては 全然翻案も何も無くなってしまう」と許容するに至る。主人公の嫉妬とこの煩悶なくしては、翻案であれオセロの悲劇は

成立しないからであろう。江見の翻案は、たしかに受容環境への適応が不完全かもしれない。だが「松生」は、ぎりぎりの線で大胆な翻案改作は求めない。かつて三代目河竹新七（初代竹柴金作）は、『ハムレット』を翻案して『はむれつとたくみのえんげき葉武烈士巧演劇』を書いていた（明治二十二年八月）。舞台上演はされなかったが、この翻案劇には、武士道精神あるいは歌舞伎受容層への適応がはっきりと改作のかたちで現れている。ここではシェイクスピアに忠実に翻案されたのは亡霊出現の場などで、ハムレットの最期は切腹に変更されている。結果、翻案が採用したのはともに歌舞伎受容層には馴染みのモチーフであった。河竹繁俊が言うように「レーヤアチーズを木村重成といった風の忠信にし、ハムレットを切腹せしめたのもわが国民性を背景として大成された歌舞伎の型に応じたものであろう」¹⁷⁾。『夏小袖』以来の翻案劇は、川上の正劇『オセロ』において上演様式の転換点を迎えていたが、翻案の受容層やそれを想定した適応行爲もまた、翻案の程度・内実において転換点を迎えつつあったということが出来るだろう。また、歌舞伎のスターシステムの名残を窺わせる「アテ書き」が、「正劇」上演様式においてもなお行われていることも当時の歌舞伎受容層への適応を窺うことが出来るだろう。「イアゴーを高田的に、オセロを川上の、その台詞癖さへちゃあんと兩人にあふ様に」（以上、（五）二月十三日）江見は科白を案配しているのである。

日本の受容層への適応は、劇の展開に大きな影響を与えない脇役に関することの方がむしろ容易であったのだろう。お宮＝イヤーゴーの妻については「松生」は次のように報告する。「夫伊屋剛が自分の手巾を利用する腹をば原作の如く悉く底を割って聞かせないのもよい。九女八のお宮では、原作のエミリーよりも思慮ありげに見え、且つ鞞音に忠義さうに見えるから、ここも翻案の方が日本的で可い」（八）二月二十七日）。忠義な女性が日本的であるというのは問題含みであるが、ともあれ当時の通念であったのだろう。むしろ興味深いのは、「松生」が江見翻案に不満を抱く、その抱き方である。伊屋剛蔵の造形について彼は批判する。「一体翻案の如くであると、伊屋剛が悪事を企図む動機は、運動費が欲しいのと、勝芳雄の位置を奪はふという事にしか見えぬ。」「ところが翻案の方であると天稟罪惡の化身といふほどには見えぬ。」「伊屋剛は何処までも原作の通り、中將に對してもっと不平あり、快からぬ処があるものに為なければ面白くない。何も原作の通り、人種の相違、その相手の

俄出世といふよやうな事でなくとも可いが（日本では左様翻案しては無理になるから）」（六）二月二十四日）。逍遙は、既に引いたように伊屋（というよりもイアーゴー）が「人面の悪魔」でないことに不満を抱いていた。また、後に新劇を牽引する小山内薫も、自らが翻訳・演出にあたった大正十四年歌舞伎座での翻訳上演『オセロ』によせて、「イヤゴオの悪は飽くまでも無目的」であって「彼の悪行はその根をもっと深いところから発している」と述べるだろう¹⁸⁾。「松生」も「天稟罪惡の化身」ではないことに不満だが、それは、上の二人のようにシェイクスピアの登場人物の性格付けからの不満ではない。さりげなく最後に注釈されているように、日本で翻案するうえで無理がない程度の、いわば世間並み以上の“胸に一物”が求められているのである。

もちろん「松生」も、逍遙らと同様、当時のシェイクスピアへの視線から完全に自由であるわけではない。第四幕の鞆音＝デズデモナの造形については、次のように江見翻案への批判を述べていた。「鞆音が室の姿を見るや否や、勝に自分の方から御脱おはずしなさいといふのは悪い。鞆音は原作では極めて無邪気な、殺される迄自分の疑われて居る事が分からず、ただ死ぬのが忌だと云って居る婦人だ、翻案では殺されるところで、死ぬのが忌な理由をば何とかくつつけて居るが、併し無邪気な婦人といふ事は、脚本の上から読み得られる。その婦人が自分の方から勝に脱せといふのは妙でない。ここで勝の方で帰るといふのを、よろしいでは有りませんか、抑へるくらいだから、夫の不機嫌も知らずに、勝をば早く許してください、今晚、明日、明後日と、翻案の室が所謂‘娘が芝居をねだるやうに’頼むのである」。翻案の工夫においても原作通りの「無邪気な」婦人なのであるから、遠くにあらわれた夫の影に警戒するかのような言動はさせてはならないというわけである。だが、このあと花道に言及する興味深い指摘がつづく。「ここで僕は花道を使ふ事の利益を認める。原作の舞台づけにも「遠くから入る」とあるが、この遠くから入る所を示すには、花道の利用が一番よい」（八）二月二十七日）。このとき和洋折衷は、「正劇」路線の逆を行くことになるのである。つまり、日本化された翻案を西洋式に演じるというのではなく、シェイクスピアを日本の舞台形式で演じる有利さが示されている。川上の自動的な「正劇」方式（西洋式舞台・リアリズム演劇）とは逆に、東京の上演環境に相応しい上演方式の適応が柔軟に提案されていると言えよう。そし

て最終回には、「僕は今回の此の興行からは、何の新しい土産をも得られなかった。道具これ旧式であって、沙翁劇の翻訳これも前に伊井が演じて居り、川上が「正劇」と誇る「鳴物のない芝居」これも同様である」((九)三月二日)と、「正劇」路線への批判をしめくくっている。

おわりに

小論は、あるいは「松生」に唆されて川上の「正劇」を過小評価してきたかもしれない。しかし、新劇＝翻訳劇への衝動が興りつつある当時の気分の中で見過ごされていた、または「西洋仕込み」・「正劇」といった川上の看板に隠されていた、日本化された翻案としての『オセロ』のありようを、当時の受容層への適応として明らかにすることが出来たのではないかと考えている。江見の翻案制作は、川上の「正劇」戦略の中でもなお歌舞伎受容層への適応を目指していた。そして翻案は、受容環境に適応しようとして制作され、またつぎの時代の受容環境をととのえていこう。『オセロ』の次に川上は、『マーチャント・オブ・ヴェニス』法廷の場を再びとりあげるだろう(明治三十六年六月)。この裁判劇は、新派の代表作『滝の白糸』の演出の土壌となるのである。検事となった欣弥が、他人に罪を着せようとする被告、かつての恩人・白糸にたいして法廷で人道を説く科白の演出には、ポーシャの「慈悲」を説く科白の影響が既に指摘されている¹⁹⁾。そのつどの演出としての翻案・適応行為は、生物が環境との適応を繰り返すように受けつがれていくのである。

注

- 1) 明治新政府は、明治五(1873)年以降たびたび通達をだし、卑猥残酷の追放のこと、俳優芸人を教部省管理とし皇道思想に配慮すること、史実に忠実のことなどを求めている。明治十九(1886)年には、演劇改良会が設立される。発起人として井上馨、穂積陳重、森有礼など、賛成員として伊藤博文、大隈重信、西園寺公望など政財界人が名を連ね、改良運動が政府の意向の体现であることがうかがわれる。
- 2) 例えば河竹登志夫『演劇概論』、1978年、(東京大学出版会) pp.220-1 参照。「(川上のシェイクスピア上演は)芸術的には論外ではあったが、これが逍遙以降のシェイクスピア翻訳上演の先駆であり、少なくとも否定的媒材として作用した意義は評価されなければならない」。また、「(伊井や藤澤らの新派についても)大きくみれば歌舞伎改良の延長線上の演劇で

あるというべきであろう。大劇場性、商業性、外国劇受容の方法が翻訳劇でなく翻案であること、その作品がシェークスピアやデュマなどのような前近代のものであることなどの諸点においても、そのことはいえる。

- 3) 例えば小山内シンパの森田草人は、自由劇場第一回試演『ジョン・ガブリエル・ポルクマン』（鷗外翻訳）によせて、「予想外の大成功であった。それは 直接イブセン自身の効果である。従ってイブセン劇を始めて日本へ輸入した小山内薫、市川左団次両君の手柄である」（「俳優無用論」と記した。ここでは、新派によるイブセン翻案（明治三十五（1902）年、伊井蓉峰翻案『人民の敵』上演）が全く無視されている。これは、翻訳劇によってこそ西洋戯曲がそのまま導入されるとする議論の典型であり、また俳優から戯曲へという当時の気分が、論のタイトルにも反映されている。また、自由劇場時代の小山内の「玄人（である歌舞伎俳優）を、（西洋演劇にとっては）素人にする」という歌舞伎俳優起用戦略にも、「素人（演劇研究所の教育で）玄人にする」という坪内逍遙・文芸協会への対抗以上に）脚本さえ近代西洋の傑作であれば事足りるという、自由劇場当時の小山内の極端な戯曲主義を看取することができるだろう。
- 4) 衆議院選挙に二度続けて失敗した川上は、一座とともに明治三十二年四月に日本を離れアメリカへ渡り、やがてロンドン、万博のパリでも公演を繰り返す。その経緯は、山口玲子『女優貞奴』、1982年（新潮社）が詳しい。また大笹吉雄『日本現代演劇史』明治・大正篇、1985年（白水社）、pp.54-56 参照。三十四年正月に帰国するが、帰朝公演をもった後、土肥春曙等とともに四月に再びヨーロッパに渡っている。巡業を重ね三十五年八月には帰国するが、帰朝公演は三十六年のこの『オセロ』公演まで持ち越されていた。
- 5) 江見については、秋庭太郎『日本新劇史』上巻、1955年（理想社）、pp.204-205、pp.421-422 参照。また、戸澤の翻訳は『シェイクスピア翻訳文学書全集』第3巻（『沙翁全集』第4巻）、1906年（大日本図書）の復刻、1999年（大空社）所収。また大空社全集第19巻には、江見による『オセロ』が収められているが、これは七年後の明治四十三年（1910）年一月、本郷座での「オセロ／箱根の正月」の上演筋書きである。
- 6) 大笹吉雄「川上一座の新演劇」（中央大学人文科学研究所編『演劇の「近代」、近代劇の成立と展開』pp.455-479）、pp.478-9 参照。
- 7) 「「マアチャント、オフ、ヱニス」に就いて川上音二郎の談話」（『歌舞伎』第三十八号、明治三十六年七月、pp.10-17）
- 8) 大笹、前掲『日本現代演劇史』明治・大正篇、pp.54-56
- 9) 川上一座はパリで英グラモフォン社の求めに応じ、レコーディングに参加した。『人肉質入裁判』のなかから和田巻二郎が演じる僧侶のセリフが現存している。このSPレコードの宣伝においてもオリエンタリズムは利

用されていた。つまりレコードカタログでは、他のページとの釣り合いを無視し、縦書きで漢字表記がなされていたのである。『蘇るオッペケペー 1900年バリ万博の川上一座』CD および解説、東芝 EMI TOCG-5432 参照。

- 10) 川上の『オセロ』上演の独自性を論じている大笹吉雄「川上一座の新演劇」(前掲)も、この記事には触れていない。また川上夫妻についての重要な新聞資料を集めた、白川宣力編『川上音二郎・貞奴 新聞にみる人物像』にも採集されていない。
- 11) 松居松葉は仙台から上京し英語を学び、まず坪内逍遙主宰の『早稲田文学』の編集にあたった。のち明治四十二年には、逍遙・島村抱月の文芸協会に参加し、演出にあたることになる。彼は明治二十七年、読売新聞紙上に『昇旭朝鮮太平記』を発表し脚本家としてデビューしながら、二十八年からは新聞記者としても活躍し、黒岩淡香主宰の『萬朝報』編集にたずさわっていた。同時に硯友社にも加わり江見らの文人とも親しかった。ヨーロッパ演劇に通じた彼は、明治三十八年にはユーゴー『エルナニ』の脚色翻案と演出を行い、明治四十二年十一月には、川上にホール・ケーン『ボンドマン』の翻案を提供してもいる。松葉については、秋庭太郎『日本新劇史』下巻、1956年(理想社) pp.8-10、参照。但し秋庭は、萬朝報の「川上のオセロを観る」については触れていない。
- 12) 原文では「リア王」となっているが、次号で「リア王」であると訂正される。明治三十五年九月、京都南座での福井茂兵衛一座『闇と光』(三幕、高安月郊の『リア王』翻案)は、大阪では明治三十六年元旦に弁天座で演じられていた。
- 13) 『夏小袖』のテキストと解説は、『モリエール全集』10、2003年(臨川書店)所収、「明治・大正期のモリエール劇翻案・翻訳関係資料」(構成・解説 広田昌義)を参照。
- 14) 新派・新演劇の演技について、俳優が歌舞伎演技をひきづっていたとする批判は、小山内以後のリアリズム演技ののち、新派・新演劇を貶める議論の定式となる。例えば、秋庭前掲書上巻 p.298 参照。
- 15) 都新聞記事「川上と正劇」(明治三十六年一月十五日)、川上「俳優に踊りはいらぬ」(時事新報、一月三十日、三十一日)。
- 16) 田中栄三『新劇その昔』、1957年(文芸春秋社) p.14
- 17) これについては、河竹繁俊『日本演劇文化史話』、1964年(新樹社) pp.294-301 参照。
- 18) 小山内薫「『オセロ』演出の覚え書」(『歌舞伎』大正十四年九月号、pp.2-5)
- 19) 戸板康二『すばらしいセリフ』、1980年(鬩々堂出版)参照。

(京都工芸繊維大学工芸学部講師)