

日本におけるドイツ表現主義の受容

— 初期築地小劇場を中心に —

依 岡 隆 児

Die Rezeption des deutschen Expressionismus in Japan
— bei dem früheren Kleinen Tsukiji-Theater —

Ryuji YORIOKA

Abstract

Die deutsche Moderne, die in der Wendezeit des frühen 20. Jahrhunderts entstanden ist, hat auf die japanischen modernen Theater-Bewegung einen großen Einfluß ausgeübt. Besonders das Kleine Tsukiji-Theater (Tsukijiishogekijo), das 1924 aufgemacht hat, hat viele deutsche expressionistische Stücke aktiv auf die Bühne gebracht. Die damaligen jungen Theater-Leute haben sich das deutsche Theater zum Vorbild genommen, um das eigene Theater in Japan zu begründen.

So wie sich der Lebensstil in Deutschland nach der Niederlage im ersten Weltkrieg enorm verändert hat und sich der Angst im Leben verstärkt hat, so kam die unsichere Zeit in Japan mit der Flaute nach der Hochkonjunktur nach dem ersten Weltkrieg und in dem Chaos wegen dem Großen Erdbeben in Kanto. Die freie Atmosphäre der sogenannten Taisho-Demokratie und die drückende des Militarismus vermengte sich. Deutschland und Japan hatten das gleiche Zeit-Gefühl, das nach dem unmittelbaren Leben und der inneren Wahrheit subjektiv suchte. In dieser verschichtigen Zeit (der frühen 20 er) sind Yoshi Hijikata und Tomoyoshi Murayama, die später das Kleine Tsukiji-Theater begründet haben, nach Deutschland gefahren, wo der Expressionismus statt des ‚neuen Menschen‘ der ‚neuen Gesellschaft‘ nachgejagt hat und wo die Neue-Sachlichkeit und die proletarische Bewegung mehr Interesse zu gewinnen begonnen haben.

Das Kleine Tsukiji-Theater hat erst zwei Jahre lang meist übersetzte Stücke aufgeführt und versucht sich ein Muster an Europa zu nehmen. Dabei haben sie viele Experimente in der Dramaturgie und

der Struktur des Theaters oder der Bühne gemacht, Theaterstücke wiederholt, um ein neues Theater zu suchen. Murayama hat anfangs die Bühnenausstattung übernommen und einen neuen Stil durch die Synthese aus dem Strukturalismus und dem Expressionismus entwickelt. Hijikata, der viele deutsche expressionistische Stücke, besonders Georg Kaiser's, inszeniert hat und dem Piscator und Mejerhol'd einen großen Eindruck gemacht haben, hat die politischen Bewegungen, z. B. die links-radikale oder proletarische, verstanden.

Von den expressionistischen Stücken, die in dem Kleinen Tsukiji-Theater aufgeführt wurden, war das epochemachendste Stück Georg Kaiser's ‚Von morgens bis mitternachts‘ (’24). Der Regisseur Hijikata hat bewußt expressionistisch inszeniert, und Murayama hat neuartig strukturalistische Bühnenausstattungen gemacht, Koreya Senda, der die Hauptrolle als Kassierer gespielt hat, hat die original expressionistische Darstellung geschafft. Aber dennoch gab es ein Problem bei der Rezeption des Expressionismus da, wo sie sehr oberflächlich bleibt und nur den technischen Bereich betont hat. Es scheint noch dazu, daß man damals nur ‚exzentrisch‘ und ‚grotesk‘ expressionistisch nannte.

Der Grund dafür ist die Verschiebung zwischen dem Schaffen und der Rezeption der Stücke. Der deutsche Expressionismus hatte seine Blütezeit, aber in Japan in der frühen 20er wurden meistens ‚milder‘ expressionistische Werke aufgeführt. Man kann sagen, die Tsukiji-Periode ist die Übergangszeit von der ‚Kokugeki‘ (=dem nationalen Theater) -und der Freie-Bühne-Bewegung zu der proletarischen. Aber auf die internationale Simultaneität der 20er Moderne reagierend hat die ‚Tsukiji-Generation‘ trotz vieler Verwirrung sehr früh das europäische avantgardistische Theater aufgenommen. Es ist ein Glück für die spätere Entwicklung des japanischen gegenwärtigen Theaters, mit dem internationalen Avantgardismus Bekanntschaft gemacht zu haben.

Der Gegensatz in dem Kleinen Tsukiji-Theater zwischen Osanai und Hijikata war der zwischen ästhetischem Avantgardismus und dem Sozialismus, der noch weiter mit dem internationalen Gegensatz in der avantgardistischen Kunst identisch war. Außerdem hat die Tatsache, daß Hijikata als avantgardistischer Regisseur wie als Theater-Betriebsführer einen ungelösten Widerspruch in sich hatte, ein institutionelles Problem im gegenwärtigen Theater vorgestellt. Man kann nicht sagen, daß in Japan das im Volk eingewürzelte

Theater entstanden ist, wie in Deutschland die ‚Volks-Bühne‘. Auf solch schwacher Basis für das Theater mußte die proletarische theatraische Bewegung starten.

一、「モデルネ」概観、ドイツ表現主義と日本

1910年代の転換期からのドイツ・モデルネは、日本の新劇運動にも大きな影響を与えた。特に、1924年開場の築地小劇場の成立には欠くことのできないものだった。この時期、演劇人がドイツに赴き、表現主義などの演劇を受容し、それをこの実験的な劇場において実践していったのである。築地小劇場の出身である千田是也は『もうひとつの新劇史—千田是也自伝』¹⁾で、この時期のことをこう述べている。

「築地開場の頃、日本の社会全体は大きく揺れはじめた時代であった。大正9年からの慢性的不況や社会運動の政治闘争化、大正12、3年の共産党を始めとする無産政党的創設、築地の開場式の前々日の6月11日には憲政会加藤高明の『護憲三派』の連立内閣が成立したばかりであった。文学の方面では菊池、山本、久米らの新現実主義ないしはブルジョワ芸術主義はすでに転落への方向を辿りはじめ、これにかわるものとしてプロレタリア文学が台頭してきた。」ブルジョワ文学内でも、「その円熟期（大正6年から10年頃）にうまく溶け合っていた主観主義的傾向と客観主義的傾向とが再び分化して、階級意識ないしは社会的な問題意識にもとづく苦悶から、主観主義への逃避がいちじるしくなり、しかもこの傾向が同じ苦悶から発したヨーロッパの前衛芸術—立体派、表現派、構成派、ダダイズムなどの絶対主観主義芸術の強い刺激によって、さらに助長された時期であった。」（同、80頁）このように、ここでは、大正末期のこの頃の日本が政治的にも芸術的にも転換期にあったことが指摘されている。

他方、こうした転換期の時代を反映した表現主義については、菊盛英夫はこう言っている、「ひとつの時代の没落、存在の零時点にまで落としこむ。古い世界が崩壊していても、必ずしも新しい世界はまだ成立していない。いわばこの二重の不在状況が表現主義を生んだ」²⁾。すなわち、時代転換期における真空であるこの「二重の不在」から「新しい人間」の探究とそれと関わる「新

1) 千田是也：もうひとつの新劇史—千田是也自伝（筑摩書房）、1975。

2) 菊盛英夫：文学的表現主義（中央大学出版部）1970。

しい社会」に向けての社会主義者らの変革の試みが生まれてくることになるというのである。また、メタフィジックでユートピア的な目標設定などもみられるとする。ドイツの表現主義においては新しい人間を追求していく「シュトルム」グループとより社会性を追求していく「アクツィオン」グループが文学でのふたつの流れを成していた。また、造形芸術の方では「青騎士」グループや「橋」グループ、建築の領域ではバウハウスの試みもこの時代である。ただこうした試みはすべて、過渡的な性格を帯びているといえる。ふたつないし複数の潮流のせめぎ合いの中で、新しい自分と新しい社会を模索するという、その渦の中で生産的な創造が次々となされていったとみられる。

この時代には、世界大戦や都市化、大衆化、科学技術、宗教の弱体化、意識と存在のズレによって存在の不安がたかまり、フロイトの精神分析、シュペンゲラーの「西欧の没落」、変身（カフカ）、怪奇志向、二重人格、アイデンティティ・クライシスを惹き起こし、「本当らしさ」の神話を破り、伝統からの断絶を唱える傾向が見られた。生存の絶望から叫び、ある者は生の内的必然性を求めて抽象化を試み、またある者はそうした個人を制約し抑圧する社会制度に対して積極的に働きかけ、芸術自体を社会化、政治化する動きも見られ、さらには唯一の根源的な拠り所として身体性（ダンス、パフォーマンス）に向っていく者もいた。

また、生と芸術の二分化への抵抗として、カフェ、キャバレー、ボードビル、演劇の大衆化、美術工芸、複製芸術、芸術を生活の中に位置付ける試み（これはマン、ヘッセらの小説における「市民」と「芸術家」の関係のテーマにもつながるだろう）があったし、「抽象と感情移入」論を契機とした抽象芸術の内的必然性のフォルムの追求や内実と形式の統一も時代の特徴として挙げられよう。総じて、モデルネには、このように直接的な生の表現を求める傾向があったといえる。

既存のジャンルや伝統形式からの断絶として、芸術の中における脱ジャンルも進む。生の全体的表現（ムージル）、ユートピア志向（ブロッホ）、社会主義リアリズム（ルカーチ）、脱イリュージョン（アドルノ）、コスモポリタニズム（四海同胞主義）、複製技術（ベンヤミン）、映画の登場（デーブリンの散文へのモンタージュ技法の応用）なども、考え合わせるべき現象といえよう。

それでは、この時期のドイツの演劇状況はどうだったのだろうか。

「ドイツの表現主義の運動は、自然主義の客観性を捨てて自己の内心に立ち返り、自己のヴィジョンや理念を爆発的に表出しようとする主観的な叫びであった。この運動はテクノロジーに対する人間性の抵抗、既成社会への反抗という

要素も含みながら、反戦的四海同胞的な平和主義、宗教性の追求、政治的な行動など多面的なひろがりを見せる。独白、絶叫、激情的な身振り、断片的なセリフや奔放な形式をもった初期の代表的な劇作家たちは長く生命を保ちえなかったが、むしろ傍流といえるシュテルンハイムの知的なグロテスクな市民風刺劇、構成的なドラマに思考を織り込んだカイザー、新教的な神との対決において独自の作風を示すパールラッハなどの作品が注目されている。トラーは、政治的にも革命的な傾向を強く示した。しかしこの熱狂的な運動の幻滅は、客観的、報告的な形式によって現実に迫ろうとする新即物主義を生む。二〇年代から活躍を始めた作家たちはたいていはこのふたつの運動の洗礼をうけている。」と、『現代世界戯曲集』世界文学全集別巻2（「現代演劇の流れ」）³⁾で言うように、表現主義の多様性と、自然主義に対抗しやがて新即物主義やプロレタリア文学へと発展していくという過渡的性格が、この時期の演劇には指摘されている。

あるいは、『表現主義の演劇・映画』（ドイツ表現主義3）⁴⁾では、「表現主義の演劇の果たした大きな役割のなかに、現実を模写し、舞台を現実と錯覚させる従来のイリュージョン演劇の概念を根底から破壊したことがあげられる。」

（同、347頁）として、こう解説が続けられる。舞台機構の面では、スイス人アドルフ・アッピア（1862—1928）が建築的構成をもつ舞台で、プロセニウムを廃止し、床の平面の高さを変えられるようにした。また、イギリス人のエドワード・ゴードン・クレイグ（1872—1966）は暗示的、非イリュージョン的な反自然主義演劇で、ドラマは光と色と音響を強調するとして、ラインハルトや

3) 現代世界戯曲集、世界文学全集別巻2（河出書房）、昭和44年、「（現代演劇の流れ）」（さらに、「即物的な社会問題を取りあげたヴォルフ、健康な生活感を歌い上げた（…）ツックマイヤー、『夜うつ太鼓』で登場したブレヒト、ブルックナー、ランペルなどがそれである。政治演劇の主唱者ピスカトールは、アジ・プロ劇の先駆者でもあり、ルポルタージュ風の作品をメカニックな舞台にかけた。彼の協力者でもあったブレヒトは、次第にマルクス主義的な学習を続けながら、叙事的演劇の理念を整理し、劇場から情緒的な魔力を追放して、認識の場としての劇場の機能を啓蒙と娯楽の止揚の方向に求めた。『三文オペラ』の成功は、伝統的な二〇年代の最後を飾る事件であったが、こうした新しい動きはナチの勃興とともに一応ピリオドをうたれ、演劇はふたたび保守的な傾向を逆行した。」（同、470、471頁）とある。）

4) 岩淵達治訳者代表：表現主義の演劇・映画、ドイツ表現主義3（河出書房新社）、1971。

ミュンヘン座のゲオルク・フックスにも影響を与えた。

ドイツ表現主義については、理想主義的な概念のなかに、意外にもドイツの偏狭な市民性を反映しており、他国の前衛芸術と異なっていた。表現主義の嫡子といえるダダイズムにはこういうイデアリスティックな傾向は認められず、それゆえ表現主義よりも国際的な性格をもつことができた。(同、348頁) 特徴的なスタイルとしては、絶叫的な文体(絶叫劇)(シュトラム、ハーゼンクレーファー「人間」、ストリンドベリ(自然主義)による「私一戯曲」(イッヒ・ドラマ)の先取り、「モノドラマ」、「シュタチオー・ドラマチーク」がある。ヴェーデキントの反俗精神はクラウス、ブレヒトにも影響を与えている。シュテルンハイムは表現主義とはいえないが、「電報体」という文体を作った。

このように、ここでは表現主義が伝統との断絶のために、非イリュージョン劇を目指したことが指摘されている。すなわち、表現主義では演劇上、そのためのさまざまな工夫が試みられたのである。ただし、ドイツでの表現主義は、

-
- 5) 小宮磯三：歌舞伎とドイツ演劇、芳賀徹他編：講座 比較文学 第3巻(東京大学出版会)、1973。これによると、ラインハルトは1903年と13年のミュンヘンでのオペレッタとオペラの演出において、「花道」(Blumenweg、現在ではBlumensteg)を試みたという。また、河村登志夫「比較演劇—『花道』を素材として—」(『講座 比較文化 第八巻比較文化への展望』(研究社)、昭和55、202~225頁)によると、花道は西欧では特異な存在であったが、20世紀初めの反写実主義演劇において取り入れられる試みがなされた。メイエルホリドがオストロフスキーの「森林」で、ラインハルトも「アラビアンナイト」にもとづく無言劇「スムリーン」(Sumurun)の演出において、「花道」を試用している。ラインハルトは歌舞伎の回り舞台を取り入れ普及したことでも知られている。この二人は西欧の再現劇(リプリゼンテーション)の伝統を打破するために、まったく異質と思われる歌舞伎の回り舞台や花道を取り入れようとした。(208頁)ただし、こうした試みはそのときだけのものに終わり、その後の西洋演劇に刺激を与えることはなかった。(208、9頁)西洋演劇の本流は現実の再現的表現(リプリゼンテーション)を本義とするが、歌舞伎ないし日本の演劇は、本質的にはこのような幻想(イリュージョン)の醸成とは無縁だったといえる。日本の演劇は模擬的再現ではなく、創造的示現(presentation)である—というその本質を、回り舞台と花道はもっともよく象徴するものである。近代において反近代主義を唱え、リアリズムをのりこえようとした先覚者たちが、それらの移植応用を試みたのは、当然であったといわねばならない、としている。(222頁)(その他、参考 Soichiro Itoda: Modernisierung des japanischen Theaters-Reform und Tradition. Doitsu Bungaku Nr. 100 (Ikubunndo), 1998)

それに対し、偏狭な市民性を映す傾向をもち、他国とは異なっているとされる。

この当時の代表的な演出家ラインハルト⁶⁾は自然主義傾向に対して、演劇性を強調した。印象主義、新ロマン主義的作品を手がけており、表現主義の先駆者というよりは、若い表現主義者に道を開いた。ドイツ劇場内に試演舞台「若きドイツ」を設け、3年間に12本の表現主義劇を上演している。“Die Kultur der Weimarer Republik”⁶⁾によると、ラインハルトは、政治を目的とはしていなかった。ホフマンスタールとザルツブルク祝祭劇を作成するなど、新しい演劇を目指してはいたが、政治的には保守的だった、とされる。

1919、20年の彼の祝祭的劇は群衆劇として、社会主義者たちの群衆劇(Massenspiel)へ大きな影響を与えた。ホフマンスタールはベルリンではより高貴な演劇は不可能であると言っていたが、ラインハルトはKabarettのキャリアからスタートしたので、ここでも時代に対して距離を作り、皮肉な視点を保持していた。「表現主義とダダイズムの関連は、とりわけ、この時期のKabarettのSatireが全盛であった点において言及されてきた。」(同、210頁)というラインハルトは、演出へ力点を置いていた。新しい演技指導は「自然な」体験が、イリュージョンを拒否し、タイプやクリシェー、ジェスチャーにおいて、異化することを意識させた。ドイツでも、距離を作り出す、皮肉な動的スタイルが軌道に乗り、観客参加を促し、彼らをドラマと対置させ、政治的洞察へ導いていこうとした。(これは、ブレヒトの「異化効果」へつながっていったともいえる。)

25年頃は表現主義と新即物主義の過渡期であった。理想主義は消え、怒れる「黒い」表現主義へ移行していった。ラインハルトより若い世代のピスカートル(トラーの,Hoppla, wir leben!を演出)やイエスナーは政治的傾向を持ち、芸術的傾向を批判し、「ラインハルトを離れろ!」を合言葉にした。特にピスカートルはやがてはプロレタリア演劇や左翼運動、アジ・プロ劇へと傾向をはっきりさせていく。彼は政治演劇で知られるが、叙事演劇など、時事的ルポ的な技法も取り入れた。劇場メカニズムの技術化において新即物主義的傾向もあるが、彼は理念からいえば理想主義者であった。

それでは、こうしたドイツ表現主義を中心とした当時の演劇を、日本はいか

6) Hermond, Jost/Trommler, Franke: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. (Fischer) 1988.

にして受容していただろうか。日本における20年代前半からの表現主義受容は、個を中心とした「新しき人間」追求型のものと、政治や社会を視野においてプロレタリア劇場につながる傾向とが、受容時期としては同時に入ってきたといえる。これは、ひとつには、第一次世界大戦後のドイツの時代感覚に、先に述べたような関東大震災前後の転換期の日本に広がる混沌と不安の感覚が感応したためと、表現主義を積極的に受容した日本の演劇人が主として20年代前半に渡独しているためであるし、また、表現主義演劇を多く紹介した築地小劇場の開場が24年だったことも原因であろう。平井正の『ベルリン』⁷⁾では、さらに当時渡独していた日本人知識人たちの動向についても触れていて、当時のドイツの芸術動向と日本との関わりを知ることができる。

音楽家の山田耕筰は、自由劇場運動の小山内薫と同じ頃ドイツへ行っているが、ヴァルデンを中心にした総合的な芸術観をもつ「シュトルム」グループと交流を持っていた。一方、小山内は1913年にドイツへ行き、後にシュトラムやハーゼンレーファーを日本に紹介した。彼は「表現主義作曲家」と後に言われた山田とともにシュトルム画廊によく出かけて行った。1914年に山田、斎藤桂三（画家）は、ヴァルデンらに託された150点を持って帰国、日比谷美術館で2週間、「独逸シュトルム主催・国民美術協会協賛、木版画展覧会」を開催する。（ちなみに、「シュトルム」グループからはシュライアーも出ているが、彼はバウハウスの舞台工房マイスター、実験劇場「シュトルム舞台」の演出家で、シュトラム作品を多く手がけるなど、表現主義とバウハウスとの近さを示している。）小山内はドイツで学んだ表現主義などのモデルネの演劇から影響を受け、自らの演劇原理をやがて、「叫び」と「動作」・「パントミーメ」の2本立てにする。帰国後も山田と小山内は表現主義的創作を続けている。小山内の「俊寛」を山田が表現主義的にオペラ化したのが、未完（13年～）に終わった。映画「黎明」（27年）も非公開だったが、これも小山内と山田の共同制作だった。この意味で、小山内らが表現主義受容の先駆者といえるが、演劇の本格的な受容はやはり、築地小劇場開場がきっかけであろう。

築地小劇場の創設者である土方与志は『演劇者の道』⁸⁾でも述べているように、1922年にヨーロッパへの外遊に出発している。ベルリンがもっとも長く、

7) 平井正：ベルリン、1、2、3巻（せりか書房）、1981。

8) 土方与志：演出者の道（未来社）、1969。

ほかにパリ、ロンドン、ブリュセル、コペンハーゲン、ストックホルム、オスロ、ベルゲン、モスクワをまわり、演劇を見ている。

土方は23年1月ベルリン大学に演劇科が開かれるとパリで聞いて、ベルリンに赴く。ラインハルト系三劇場(「ドイチュステアター、カムメルシュピール、グロッセスシャウシウピールハウス」)に出入りしている。ドイツ自然主義演劇の育成者カール・ハイネについて学び、「カムメル・シュピール」でベルンハルト・ライヒ演出のストリントベルク作「令嬢ユリエ」の演出過程を見学したが、彼はラインハルトの「印象主義」的演出には不満だったという。土方の見たベルリン演劇は、ラインハルト離れを示しつつある時期にあったのである。

「当時ベルリンは表現主義演劇の最盛期であった。私はゲオルク・カイザーの世相的戯曲の上演やまた、エルンスト・トラー、カール・チャベックなどの作品に興味を感じた。／革命的演劇運動はまだはっきりとは現われていなかった。エルウイン・ピスカートルなどは場末の劇場で、トルストイの『闇の力』などを上演していた。」(同、113頁)とあるように、ピスカートルら次の世代が活躍しはじめる前の段階の、いわば「二重の不在」状況に、土方は立ち合っていたということになるだろうか。表現主義に学びながら、しかし、ある一定の距離をもちえた土方の姿勢の原因はここにあるのかもしれない。

彼は震災の報を聞き帰国を決意し、帰路のモスクワで、メイエルホリドに驚嘆する。「(この演出)は、『自然主義』的な、あるいは『印象主義』的な演出に疑問をもち、真実なものを探しもとめていた私にとって、真の演劇の解放がここに実現されているかのように感ぜられた。」(同、114頁)あるいは、「後年、私はドイツ留学時代の観念的な『表現主義』と共にこの時激しく私を捉えた『形式主義』の影響に長く苦しめられるであろうことに気付かず、この新たな、(…)メイエルホリドの演出に圧倒されてしまった。」(同、114頁)とあるように、彼は、メイエルホリドの構成主義に、ドイツで混沌を極めた自身の演劇観に対するとりあえずの答えを求めることになるのである。

ちなみに、前述の平井の『ベルリン』などによると、1920年代前半期のその他の渡独者としては、林久男(『芸術国巡礼』)、秦豊吉(カイザーなど翻訳。『好色独逸女』『青春独逸男』(筆名、丸木砂土)；トラーの「燕の書」を愛読。)、阿部次郎(1922～23年、文部省在外研究員でヨーロッパへ。ベルリン、ミュンヘン、ハイデルベルクなどで勉強。)、小宮豊隆(1923年にベルリンへ。ダルクローズの舞台学校の舞踏などを見る。)、木下杢太郎(1921年、ロンドン、パリ、ドイツ、イタリア、エジプトを回る。)、斎藤茂吉(21年、オーストリアからミュ

ンヘンへ、再度24年ウィーンからベルリンへ入る。)、徳富蘆花(19年、愛子夫人とともに、ワイマールからベルリンへ旅行。ホテルはどこも外国人で満員だったという当時敗戦で混乱したドイツの現状を見ている。「ベルリンはDanteの地獄だ」としているし、ギャンブルに走るドイツ人たちの悲劇も記録している。)などがある。その他、心座に参加した池谷信三郎や、成瀬無極、茅野蕭々ら独文学系学者も渡独している。第一次世界大戦の敗北で社会的混乱が続き、当時のドイツ、特にベルリンに外国からたくさんの人が集まってきて、文化が爛熟することになったが、皮肉にも、そこにはマルクが暴落したという経済的な理由もたぶんにあったのである。

1924年にカイザーの「朝から夜中まで」の舞台装置を担当して、築地小劇場と関わりを持ち始めた村山知義も、同じ時期にドイツ外遊をしている。⁹⁾

彼は1901年1月18日、神田生まれで、父知二郎は、海軍大軍医で、キリスト教の家庭に育った(聖ヨハネ教会)。ルネッサンスと近代ヨーロッパ文化に憧れ、後に「ベートーベン」「ミケランジェロ」といった戯曲を書く。内村鑑三に師事してもいた。

1921年に東大文学部哲学科在学中にドイツ留学。ベルリン大学で原始キリスト教を学ぼうとするが、前衛絵画(グロッス、カンデンスキー)、演劇、舞踏(身体性へと、装飾をはずし直接的な内面表現に向かう傾向があった。)に魅せられ、学業を断念。同級生だった和達和男らと油絵と観劇に熱中、秋、ミュンヘンの万国美術展覧会に2点入選(「シュトルム」のヴァルデンのすすめで出した。デュッセルドルフの万国博覧会にも出展。帰路、インド洋上で朝日新聞にその記事を見る。)、マリネッティやダダイストたちとも会い、詩人ヴァッサリと知り合う。ケルン、デュッセルドルフ、ミュンヘン、ドレスデン、ライプチヒをまわるが、当時のドイツの美術家や美術界に幻滅、それは「ミケランジェロやダビンチなどとは似ても似つかぬ俗人」の集まりであって、商業主義によって絵画が資本主義制度というものに、組みこまれてしまうとして、「展覧会は商品見本市、自分を売り出すためのセリ売り場みたいにおもわれてきたのである。」と述べている。¹⁰⁾ベルリンでの体験は「兵士について」『文芸時代』(大正14年、6月号)などに使われる。(27年の小説「リジヤの家」「少数と裁判」「戦旗」もドイツでの経験をもとにしたもの。)23年1月帰国。アヴァンギャ

9) 村山知義：村山知義戯曲集上・下(新日本出版社)、1971。

10) 村山知義：演劇的自叙伝2(東邦出版社)昭和46。

ルド美術の日本最初の個展「村山知義、意識的構成主義的小品展覧会」(：神田文房堂)を開催、表現主義、構成主義を身につけていった。前衛芸術運動を始め、美術団体「マヴォ」を結成。その後は、いわゆる当代きっての「モダンボーイ」として多彩な活動を続けることとなる。¹¹⁾

このような村山が見たベルリンは、表現主義やダダイズムが商業主義に呑み込まれていく時期であった。(23年いっぱいそこにいた土方とどこかで出会わなかったのは、不思議なくらいだと、村山は後に述べている。)彼自身、こうしたモデルネの変質化に対して、怒りと失望を感じて、混沌とした思いを抱きながらも、新しい芸術を作り出そうという意気込みを深めて帰国した青年の一人であった。

こうしたドイツを中心としたモデルネ運動の受容を背景に、日本において新劇運動のひとつとして、24年に土方と小山内によって築地小劇場が創設される。土方は、オープニングの「海戦」の上演を、「これこそ衰退期の日本劇場に対する最初の抗議であった。」(土方与志『演出者の道』、105頁)とし、また、「いかに、築地小劇場が、わが国の文化のために世界の主潮を導き入れることに努力しているかの証左」(同、105頁)と、築地の活動を称えている。その理念としては、「旧来の劇術を打破し、新しい精神と技巧との上に、国劇創造の新紀元を作り、自国の作者による自国の生活に根差した戯曲を舞台の上に正当に見る希望を、観客に有たしめることができた。」(「築地小劇場パンフレット」臨時号、26年9月5日)であったように、単なる外国かぶれで、外国文化受容

11) 村山は、留学後、科学的社会主義の運動に接近(唯物論、弁証法の哲学)。宗教からは離れる。ベートーベンもミケランジェロも「唯物論者」と呼ぶ。信仰もっていない。24年、築地小劇場の土方に招かれて、カイザー「朝から夜中まで」の舞台装置を担当。25年、河原崎長十郎らと「心座」結成。前衛劇場、26年千田是也と前衛座、左翼劇場から日本プロレタリア劇場同盟(プロット)成立。その指導者のひとりになる。(演出、舞台装置担当。劇作「暴力団記」(29)、「東洋車両工場」(31)、「志村夏江」(32)、)30年、逮捕、投獄(治安維持法違反)、32年、2回目の検挙、(共産黨員)、3年の刑をうける。34、7、「新劇大同団結の提唱」新協劇団結成(第一次)

映画の分野でも監督やシナリオをこなす。戦後になっても、勢力的な活動は続け、演出総本数(初演のみ、70年末現在)380、舞台装置数：152、上演戯曲数：186を数える。俳優、小説、評論、随想、児童文学、油彩、素描、童画、デザイン、シナリオ、映画美術、ラジオドラマ、テレビドラマ、歌劇台本と、多方面で活動をした。

が自己目的化するのではなく、自国における新しいオリジナルな演劇を確立するためにこそ、外国演劇を上演し、お手本にしようとしたのである。

築地小劇場の「朝から夜中まで」には構成主義とドイツの表現主義の二つの影響が見られるが、「海戦」¹²⁾はまだ、意識的に表現主義たろうとしていない。むしろ舞台構成上の革新からの出発であった。女優不足のため女の出ない芝居ということで戯曲を探していた土方は、伊藤武雄の翻訳を見つける。土方はそれなら厭戦的にやれそうだと考えて、上演作品に選んだのである。これがドイツ表現主義演劇の上演の直移入というのは誤解であると、土方もコメントしている。(同、118頁)

築地小劇場について、村山は『演劇論』でさらに詳しくその意義を解説している。

「上述の諸要素から成り立って、完成もせぬのに、マンネリズム化していた日本の新劇の演技は、第一回公演のゲーリングの『海戦』で徹底的にうちこはされたかのやうに見えた。恐ろしいスピード（セリフは大部分何を言っているのか聞き取れなかった）絶叫（従来の発声法を無視していた）直線的な烈しい動き（それはいままでのどんな歌舞伎的、新派的、新劇的な身のこなしとも全く違っていた）はこの国の演技にとって一つのフェノメノンであった。観客も批評家も完全に呆然とし、やがて賞讃した。この『海戦』の演技はドイツの表現派の演技を知っているものにとっては新しいものではなかったが、大胆にそれを取り入れ、ここまで訓練したことは、さういふ人達にとっても文句なしに感嘆された。」¹³⁾

このように、彼は1924年の築地小劇場は演劇史上にも個人にとっても、画期的だったとしており、さらに、これはその後の日本の演劇発展のためには欠くことのできない事件だったと評価している。一方、ベルリンのカンマーシュピールを手本にしたとされるその劇場の建物や設備の特徴については、村山は美術の専門家として、このように解説している。

12) 「海戦」：Hrsg. von Joachim Schorndorff, Albrert Longenm, Georg Müller: Deutsches Theater des Expressionismus München. によると、「海戦」（ゲーリング）は、1918年初演、ベルリン・ドイツ劇場、Max Reinhart 演出、これは戦争劇ではなく、人間存在、良心、魂を問題とする。戦闘は非現実的に演じられる。観客はただ、砲撃の結果だけを見るというように、外的事件よりは内面の心情表現により重点が置かれていた。

13) 村山知義：演劇論（三笠書房）、1951、104頁。

日本の劇場機構は現代劇には不都合である。能舞台の遺風で、両横のさじきが舞台端に接触するように出っ張ってきているので舞台は極めて浅くしか使えない。歌舞伎劇の舞台は俳優を大きく目立たせるために平屋建に制限され、背が低く、横に細長くなっている。(同、115頁) 築地は五百人席で、演劇の実験室とでもいうべきものであった。両横の棧敷はなく、舞台の間口だけの幅で、後方を高く傾斜している。それゆえ客席のどの部分からも舞台が十分に見られる。これだけのことで日本の劇場建築の一大革命であった。舞台奥の直線40尺、高さ40尺の鉄筋コンクリートのクッペルホリゾン。絵を描いた張物を立て並べる事によって、又は同じく書き割った一枚バックを垂らす事によって舞台の後方を限る事しか知らず、幕のルンド・ホリゾンすらももっていなかった日本の劇場当事者にとっては正に青天の霹靂だったといえる。(同、116頁) 回り舞台はないが、舞台は四つのセクションに依って任意の位置に於いて六尺までの深さに下げることができた。プロセニウムの両側は斜めに客席に突き出され、それぞれに二個のアーチがあり、ここから登場することができた。照明室は舞台正面の客席の天井に設けられた。(これも日本の劇場では初めてのことであった。)

このように、築地小劇場が、最大限に欧米の先端の劇場構造を取り入れようとしながら、日本的な従来の劇場がいかに近代西洋演劇をやるのに適していなかったかを村山は思い知らされることになる。彼は演劇自体のみならず、劇場の構造も含めた演劇スタイルを日本の新しい時代・社会に適合させようとする試みのスタートとして、築地を位置付けようともしていたのである。

また、築地小劇場の公演ペースには驚くべきものがあり、当時の演劇人の情熱を知ることができるが、これはまた、当時の演劇を取り巻く状況をみれば、いたし方なかったともいえる。俳優として活躍していた千田はこう解説している。「稽古は短かったのは、当時3千人くらいの新劇観客相手に、定員5百人の劇場で平均60パーセント入りと見積もっても、一公演十回以上はもたないと判断したためであった。それも30人そこそこの演技陣で月2回の公演となり、否応なく稽古は短くなったのである。」(千田『もうひとつの新劇史』、73頁)

二、ゲオルク・カイザー「朝から夜中まで」

さて、こうして始まった築地小劇場は、最初の2年間はもっぱら翻訳劇を上演していた。¹⁴⁾ その中でもドイツ演劇受容はひとつの大きな流れであったといえる。ここでは築地小劇場にとって、大きな意味を持ったと考えられる24年末

の公演ゲオルク・カイザーの「朝から夜中まで」を詳しくみていき、日本における「モデルネ」受容の特徴を考察してみたい。

作家ゲオルク・カイザーは、1878年マールブルク生まれの表現主義の戯曲家である。文体としては、多彩で技巧的、リズムによって、電報文体に近づけ、登場人物などを類型化、普遍化していく。怪奇的、眩惑的な面も持ち、時代の問題を取り上げた。

『表現主義の演劇・映画』（ドイツ表現主義3）によると、カイザーはプラトンの理想主義からの影響で、自己のイデーを中心にする。当時の代表的批評家ディーボルトによって「思考遊戯者（デンクシュピール）」と言われ、「ドラマを書くとは思想を最後まで考え抜くことだ」「形成しながら考え」「考えつつ形成する」（同、353頁）、「新しき人間」への待望を表現している。劇形式崩壊という表現主義の特色にはあてはまらないが、最も表現主義的テーマを追求したといえる。「カレーの市民」は犠牲によって暴力が克服されるというイデーを示したが、「朝から夜中まで」はその理想に対する懐疑を表わしている。シュタチオン構成や骸骨などで幻想的にし、表現主義的な「変わろうとしている」人間を登場させるが、結局は幻滅していく。これを、キリストの受難に重ねてみている。最後には「この人を見よ」と出る。しかし、この劇はむしろ、20年代のベルリンの風俗史がドキュメント的興味を残す、とされている。

さらに、20年代前半には、舞台上の表現主義は流行するが、創作活動はほとんど終わっていた、という。個人を中心にした戯曲は、第一次大戦が深まるにつれて不十分なものと感じられ、「われら」という言葉に代表される共同体への希求、四海同胞主義が唱えられていた。「新しき人間」から「新しき社会」へと力点は移動し、やがて、分派し、政治的傾向を強め始める。

それでは、当時の演劇人たちはカイザーをどう評価していたのだろうか。築地小劇場でドイツ演劇受容の中心であり、カイザーの翻訳も多い久保栄は、「カ

14) 菅井幸雄編：小山内薫演劇論全集1巻、「ドイツの自由劇場」（未来社）、1964～67、380、381頁。さらにこれによると、1889年に始まるベルリンの自由劇場（フライエ・ビューネ）は新進の自然主義演劇を上演していたが、当初はイブセン、ゴンクール兄弟、トルストイ、ビョルンソンなど外国の翻訳劇ばかりで評判をとっていた。それが第二期になって、ハウプトマンらドイツの作者のもので成功を収めるようになったが、自然主義の紹介が終わるとともに、勢いをなくしていった。これは表現主義を当初翻訳劇でやっていた築地の場合とよく似ている。

イゼルの生活経路」¹⁵⁾で、こう述べている。カイザーは会社づとめや南米での生活などを経験した人で、「人生（レーベン）」から「文学（リテラトゥル）」に来た。「そんぞよそからの作家のやうに、『大都市のコーヒー店（グロオス・シュタット・カフェハウス）』から『文学』に来たのではないと、或る批評家が言っている。この実社会の生活体験が彼を『世相劇』の名手に仕立てた。しかし、プチ・ブル商人階級の出身者に、明確な社会批判の出来る筈はない。」カイザーは多産、多面的な仕事を残したのであるが、「精神的影響はショウペンハウアー、ニイチェ、ドストエフスキー、ヘルデリン、プラトオ。劇的形式の上では、ストリンドベルヒ、ショヨオ、ヴェデキント、シュテルンハイム」であるとする。（妻はハアベニヒト「無一文」といい、「誇大妄想患者カイゼル」は子を「ダンテ」、「ミヒヤエル・ラウレント」（ミケランジェロ）と名付けたことまでも紹介している。）21年横領罪で彼は法廷に立つ。「法の上では罪かもしれないが、それが傑作を生む機縁となればすべては償われる」と放言。精神鑑定の結果、彼は心神喪失者と見なされる。しかし、演劇の表現形式の上には、実に多くの進歩と発明を創ったと、このように、ここでは久保はカイザーの「人生」の面を強調し、鋭い社会批判というよりは、「世相劇」の名手としての彼を評価している。またその実人生と芸術との間の葛藤、ずれに注目しているが、久保にはカイザーについて典型的な表現主義者としての捉え方はあまりみられない。ちなみに、久保はその後の20年代後半のカイザーの動向についても、書いている。¹⁶⁾

「またカイザーは、戯曲形式の両極に立つプラトオの対話篇と映画とを結合した新しい劇術の樹立を宣言しているが、昨春（27年）帝劇の舞台に掛けられた彼の『平行』においては、ドラマトルギイが完全にキネマトルギイに席を譲っている。」（同、89頁）として、当時のメイエルホリド劇場やピスカートル劇場と同様に映画と演劇とが彼においては密接な関係を持つことを指摘している。また、初期のカイザーは「ユダヤ人の寡婦」「カレーの市民」「朝から夜中まで」などで挑発的だったが、だんだんと風刺は弱められ、筋のおもしろさ、芝居の興味が前面に出てきている。「こうして、ゲオルク・カイザーは、リテラトゥル（純正文学）からコルポルタージュ（通俗文学）への道を踏み出した。」（同、

15) 久保栄：世界戯曲全集編集だより（近代社）、昭和5年2月23号。

16) 久保栄：久保栄全集、第5巻評論（秀英出版）、昭和4年。（ちなみに、久保は秦の「平行」の批評に対して、彼がエンメルやディボルトといった当時のドイツで注目された論説を抄訳したつぎはぎしたものと痛烈に非難。（55頁））

134頁) (ちなみに、「ユダヤ人の寡婦」は久保訳の台本で、大正15年5月下旬新橋演舞場において村山によって「ユーデイト」として上演される。「心座」での新橋演舞場における第三回公演だった。) 久保はこのように、カイザーについて、20年代後半からは「世相劇」的表現主義から映画的技巧や「通俗文学」へと進展していったと解説しているのである。

ところが、この久保は、築地の同人で舞台装置家で演出家の村山知義と表現主義との関わりについて、「カイザア、シュテルンハイムの作劇術を一ばん巧みに消化したのも村山君だった。」(同、285頁)として、村山をカイザー理解者としてみている。「ダダと表現主義とメイエルホリドの構成舞台を融合させたのも村山君だった。日本のエッキスプレッショニズムの演出の中で、心座の『ユアナ』と『ユウデイト』は最も異色のあるものだった。あの時分、外国劇のちょんまげやメイエルホリドの『森林』そっくりの舞台装置は、観客の度肝を抜くべく充分だった。」(同、285頁)と述べて、表現主義を日本化せんとする村山知義を「日本のレオナルド・ダ・ヴィンチ」と呼んでいる。そして、彼は絵よりも映画よりも演出よりも劇作のほうが本職らしいとも言っている。

久保からもっとも表現主義を理解していたと評された当の村山知義は、1924年にカイザーの「朝から夜中まで」の舞台装置を担当して、築地小劇場と関わりを持ち始めたが、その前にドイツ外遊をしている。そのときのことを彼は、「当時は既に既成芸術である自然主義に対して、表現派その他の新興芸術が激烈なたたかいをいどんでいる時代だった。」(村山『演劇的自叙伝』2巻、112、113頁)と述べて、以下のようなことを報告している。

1890年ブルーノ・ヴィレ博士の提唱でフライエ・フォルクスビューネ(自由民衆舞台)観客組織が設立されたが、村山は特にこの運動に注目しており、後に自ら創設する劇場のモデルと考えていたようである。(同、100頁)フォルクス・ビューネはベルリンだけでなく、地方でも組織され、現在の日本の組織化よりも当時のドイツの方が進んでいると比較もしている。ここでは、彼はドイツにおいて、いかに演劇が民衆の生活の中に根差していたかに感銘を受けており、彼の民衆のための演劇という理想の模範としたのである。

村山がドイツで見てきた演劇はどういうものだったろうか。「私がいた時期には、マックス・ラインハルトが演出家、劇場経営者として、劇界に君臨していたが、丁度その1年は、彼はベルリンにいなかった。しかし『ラインハルト演出に依る』(ナツハ・ラインハルト)公演はいくつも見た。」(同、103、104頁)として、ハウプトマンの「ラッテン」「ハンネレの昇天」「フローリアン・

ガイアー」などを見たとしている。(同、112頁) ラインハルトについても解説を残している。ハウプトマンについては大御所で右翼・民族主義高揚に利用されていた、として当時のドイツの民族主義化し、右傾化しつつあった政治・社会風潮を冷静に見ていたようである。(同、114頁)

その村山は、カイザーについてはこう述べている。「表現主義の陣営では、ゲオルグ・カイゼル (1878-1945) の人気が急上昇している時で、例の詩人アンゲルマイヤーは彼の友人なので、しばしば私を連れて行こうとしたが、私は持ち前の『テレ屋』なので、ことわって、とうとう会わずじまいだった。会って置けばよかったと思う。というのは、のちに私は彼の『朝から夜中まで』の舞台装置を築地小劇場でつくることで劇界へデビューしたし、私の演出の最初のものも戯曲の最初の翻訳も、心座でやった彼の『ユアナ』であったからだ。その『心座』では彼の戯曲『ユーディット』を久保栄に翻訳をたのみ、私が演出した。／彼の作品はその後日本でも『平行』『二本のネクタイ』『瓦斯』『カレーの市民』『二人のオリーフェル』など数多く上演されている。非常な技巧家で、いろいろの新しい様式を駆使しているが、思想的には異質なものが混在していて、統一されていない。」(同、115頁) とあるが、ドイツで、友人の和達和男がカイザーに傾倒、アルゲマイヤーの紹介で、彼と知り合うのに対して、当時の村山は以上のように、カイザーにのめりこんでいたとはいえないようである。その存在意義を知ることになるのは帰国して築地小劇場と出会ってからといえよう。売春したり、ドイツの娘に恋をしたり、アルノー・ホルツの詩の朗読会にいて、裸を見て驚いたり、(同、116頁) シュニッツラーの「輪舞」で、日本人が出てくる場面(同、122頁)で、居心地が悪くなったりというように、村山はこの時期のベルリンの演劇のみならず、風俗も含めて貪欲に吸収しようとしていた。この時の経験が後の村山の多彩な活躍の原動力となったのである。

また、日本に帰ってきてから、カイザーに取り組むこととなる村山は、彼を技巧家としては評価するが、思想的には統一されていないと述べているように、カイザーの当時の演劇受容は、その技巧、様式面が中心で、彼のトラへの傾倒(「燕の書」の翻訳あり。)とは違って、その新しい人間を探究する理想主義といった思想的な面には距離を置いていることがわかる。

次に、カイザーの戯曲「朝から夜中まで」とはどのような作品だったのだろうか。„Deutsches Theater des Expressionismus“(Hrsg. von Joachim Schorndorff, Albrert Longenm, Georg Müller)¹⁷⁾では、ドイツでの一般的な受け止め方とし

て、このように解説されている。

「朝から夜中まで」は、1917年、ミュンヘン、Kammerspielen でオットー・ファルケンベルク演出で初演、以来もっとも多く上演される表現主義劇のひとつになる。カイザーはこれで有名になる。まず地方から受け入れられたのは、ベルリンはリアルな演劇を好んだのに対して、この劇の古い理想主義は地方の方が受け入れられやすかったためといえる。検閲を計算にいれ、ベルリンの前にミュンヘンで上演。リルケも見に来ていた。ついで、1920年、アメリカで上演、21年、フランスでも上演される。21年のベルリン、レッシング劇場での上演は、Barnowski 演出で Paul Graetz の会計係だった。

「朝から夜中まで」の当時の日本での翻訳には北村喜八と秦豊吉があり、さらに小山内薫による梗概がある。北村訳は新潮社の泰西戯曲選集10巻（大正13年）、後に世界文学全集（38）新興文学集（昭和4年）に収録されており、村山は舞台装置を担当する際に参照し、実際、築地の舞台で使われたのはこの訳であった。秦訳は第一書房の近代劇全集第9巻独逸篇（昭和2年）である。両者の特徴は、秦訳はやや硬い調子で、逐語訳的であり、俗語的表現のとり方に不自然さがあるが、北村訳はこなれていて、うまく原語も取り入れている。

たとえば、北村が「スピッツェン」（345頁）とするのを、秦は「てっぺん」（403頁）としていたり（Spitzen—von Anfang bis zu Ende nur Spitzen.）、北村が「給仕 特別あまくない（ドウライ）方／出納係 お前は三つ（ドウライ）といふのか、最初に要るのは、いつでも二つさ」（344頁）と世慣れぬ出納係のとり違いを言葉遊び風に行っているのに対して、秦は「給仕 特別の軽い方に致しましょうか／出納係 二本あれば初めの要求には十分さ。それとも特別のお給仕には三本余計にするかね。」（402頁）と意味が不明瞭になっている（Kellner: Extra dry? / Kassierer: zwei decken den anfänglichen Bedarf. Oder für diskrete Bedienung drei Flaschen extra? Gewährt.）。

築地での「朝から夜中まで」の公演については、瀧田夏樹『ドイツ表現主義の詩人たち』¹⁸⁾では、こう述べられている。カイザーの作品は土方が演出して

17) Hrsg. von Joachim Schorndorff, Albrecht Longenm, Georg Müller: Deutsches Theater des Expressionismus. a. a. O.

18) 瀧田夏樹：ドイツ表現主義の詩人たち（同学社）、1992。

いた。(第10回公演、22回再演「瓦斯」、17回公演49回再演「朝から・・・」、第1回マチネ公演「クラウディウス」、第1回帝劇公演、浅草再演「平行」、78回公演「二人のオリイフェル」) ドイツ関係の中では専らカイザーの紹介がなされた。「表現主義を広い視野で親しみ易く紹介しようとする意図の明らかなレパートリーであるが、(・・・) 注目は『朝から夜中まで』だった」と、土方は述べていたとする。その土方については、「土方演出は主人公の主観の暴走に対して立ちはだかる社会機構の冷ややかな背景の前で、連続的に息もつかせず展開してみせる試みを成功させたのであった。」(同、279頁)あるいは、「舞台と客席に共通の空間を創造する新しい演出法を、大胆に示したものであった。幕を一切使わぬ演出が披露されたのも、此のときである。土方演出による、表現主義作品の大作がこうして、形式の面からも着実に、大きな意味でのモダニズム的発想を利用しながら、わが国の近代劇に様々の可能性を実証していった。」(同、279頁)とする。土方演出は、これによれば、劇場設備など形式の面も含めて、カイザーの社会性を意識させるものだったといえる。

カイザーの特徴としては、「(ゲーリング劇と同様) 登場人物に固有名詞を与えず、非写實的、非人格的方向が多いが、(・・・) 現実からの完全な抽象化は避けながら、『新しい人間』像を、ねばり強く追求する態度において、やはり表現主義の特徴をよく示していた。特に、資本主義後に於ける課題を、『人間』変革の絶望困難という形で、産業社会の現場で捉えてみせ、常に弱者の抗議という形で内向的・逆説的に提示する、ハーゼンクレーファーなどにはない社会性、普遍性を備えていたと言えよう。」(同、279、280頁)として、匿名性と内面の真実の追求といった表現主義の特徴をよく出せていたと評価するとともに、カイザーの社会性、普遍性にも言及している。

さらに、ここには「初期築地の頃を語り合う」座談会から土方の引用がある。それによると、土方は自分が「表現主義としては穏やかな方」のものを専ら紹介した事を述べ、さらに「僕はむしろ表現派のものを普通の芝居に引き戻す仕事をしてみたい気がする」と発言したとしている。土方は、表現主義をそのまま移入するのではなく、よりわかりやすい形にして提示しようとしたのである。

さらに、表現主義の中の二つの流れが築地の中の対立にもつながっていたと指摘している。すなわち、小山内派：実験派・超現実派・理想主義と、土方派：形式派・芸術派・現実的で社会的傾向の対立である。後者は「穏やかな」表現主義作品で、「ジャンルの限界をぎりぎり踏まえた上で、まず観客の理解を迎え入れる組み立てを行」うというバランス感覚を持つとする。この原因のひと

つとしては、小山内が10年代初めの、ベルリンで表現主義演劇が本格化する前の演劇を見て、主として絵画、舞踏などから表現主義を見てきたが、逆に、土方は20年代で表現主義の創作ピークは過ぎていて、新即物主義やプロレタリア運動などとの混在期だったため、ふたりの表現主義の受容には力点の違いがみられるため、と分析しており、日本における表現主義受容の特徴を考えるうえで、示唆的である。

それでは、演出家の土方(『演出者の道』)は、これをどう見ていただろうか。「朝から夜中まで」については、彼はこう述べている。

この戯曲は、銀行員が主人公、一種のモノドラマ形式である。主人公が6万マルクを盗み、機械的生活から解放されて、生存の意義を探するという内容で、ラインハルト演出によって、ベルリンで上演された。ニューヨークのシアター・ギルドでも上演、築地が2回上演している。1919年1月31日、ドイツ座でベルリン初演はバレンベルク演出だった。当時の世相の万華鏡としての興味もあった。たとえば、六日間自転車競争(アメリカから入ってきたギャンブルスポーツ、カイザー自身そのレーサーでもあった。)の熱狂などが、作品に取り込まれている、と土方は作品の解説をしている。その中でも特に、六日間自転車競争の三層の観客席の階級の差別をなくしたシーンを強調するのには、彼がこの劇においてその社会性を強調したかった意図がみられる。また、20年にカール・ハインツ・マルティンによって映画化、ドイツで配給されず日本だけで公開された(1922年12月3日、本郷座で。)ことにも言及していて、日本での表現主義受容の積極性を裏づけている。

他方、表現主義にも並々ならぬ関心を示していた小山内は、「朝から夜中まで」をどうとらえていただろうか。「劇と評論」(1922年6月創刊号から連載。)における梗概という形で、彼はこの劇を紹介している。¹⁹⁾

「この戯曲は形式は新しいが内容は古いー(…)この戯曲の持つ内容とはせんずるところ『救いを求める巡礼』に他ならないからである。」として、彼は「表現主義的」なる部分を作品の中に指摘していく。

彼によると、第一場はあまり「表現主義的」でない。「唯『行為』の活動写真的な連絡があるだけで、一人一人の人物の性格、人物と人物と過去の関係な

19) 菅井幸雄編：小山内薫演劇論全集3巻(未来社)、1964～67。

どが、現わされていない点である。」「第三場となると、突然—実に突然—表現派らしい色彩が濃くなる」として、そこでは人間は器械にすぎないと呪い、独白が続き、骸骨があらわれる、とする。「人物は唯一人、しかも独白で終始する一場ではあるが、カイザーが如何に『動的な戯曲家』であるかは、私の乏しい梗概を読んでも分かる事だろうと思う。」と評価し、さらに、表現派の先輩カール・シュテルンハイムの手法に負うところが多いとする。出納係が金を目的なく使うと「救いを求めて歩く（・・・）表現派的色彩の濃厚な場面の急速な連続になるのであるが、（・・・）」と、カイザーの「表現派」的特徴を数え上げていく。「氷のように冷たい作者が（・・・）」「競争の観客席、三層（・・・）」この辺になると、もう総ての描写が表現派的になっている。」というように、小山内の場合はこの劇にもっぱら、技巧家たるカイザーによる表現主義に特徴的な技法を、特に、独白とか、スタイルの速い転換、主観性、死と生の対比、幻想といった点に見てとろうとしている。ただ、小山内はカイザーが表現主義演劇を代表しているという風には必ずしもいえないとして、形式より内容にこそ、表現主義の本質を求めべきだと考えてもいた。むしろ、カイザーは傍流というべきであろうとして、本来の表現主義をシュテルンハイムなどに見ている点に彼の表現主義理解の在り方が伺える。

それからさらに、彼は表現主義のもうひとつの特徴の死と踊りという幻想的主題や主観の濃厚な色彩を感じとっている。

「この最後の一場で注意すべき事は、壇上に立つ兵士や新しい入道者の告白である。それらは一人一人、出納係その人の反映なのである。—否、出納係その人なのである。今までの劇なら、主人公に似た境遇でいて、しかも全く別な人を見させそうなところであるのに、この作者は主人公その人の経験とまったく同じ経験を、幾人かの人物にわけて語らしてくるのである。ここに表現派らしい技巧が的確に見られる。」

主人公の絶望の表現としての舞台の造形化という点も、表現主義的とみている。

「雪の木立の枝の中に見たがい骨の幻影を、この最後の場で天井の電線の中に見るのも、表現派らしい新奇な思いつきである。」小山内はこのように、カイザーの表現主義的なものとして、強い主観性、外面描写による内面の表出、「魂」の表出による新しい人間の探究、技巧性、幻想性などを挙げているが、その社会性についてはあまり言及されておらず、土方らとの受容の仕方の違いがみられる。²⁰⁾

「朝から夜中まで」を翻訳した北村喜八²¹⁾は、真っ先にドイツ表現主義演劇を日本に紹介した一人だが、こうしたカイザーと表現主義との関わりについてより正確に概観している。

技巧的で構成的、建築的構成を駆使するカイザーは「劇場人」であるとして、北村はその建設的で、技巧的側面を強調しているが、それは特に暗示や象徴を明確にさせるためのものととらえている。「現実的」なものとの「心霊的」なものとの結合がむしろ、カイザーの他の表現主義とは違う点だと分析している。

「詞に於いては爆発させるよりは寧ろ、透明な形に圧縮する。同様な詞を繰り返し、同様な文章を均斎を保ちながら組み合わせ、建築的に築き上げる。従って、自己告白や叫喚劇に於けるような、謎の多い不明確さは失われ、暗示的な象徴化がこれに変わっている。」

「併しカイゼルに於いては、『現実的』なことと、『心霊的』なことが巧みに相交はり、有機的に結合している。勿論、現実的な場面なら場面で単独に描いているところはないではないが、多くは、現実的な詞と心霊的な詞とが有機的にはめ込まれ、現実的な動作には、その底を流れる心霊的なものの象徴化が結び付けられ、錯雑している。」として、「朝から夜中まで」の中の妻と出納係の「墓地」のメタファーによる会話のズレを例にしている。

「これを見ても分かるやうに、心霊に目覚めている出納係は自分の過去を墓場と言っている。併し、現実に生活する母や妻は、文字通りは墓場の意味に考へているのである。／かかる現実的、心霊的な二つの世界の有機的な結合は、カイゼルの他の表現主義作家と著しく異なっている点であろう。」として、カイザーの表現主義とのズレを、むしろ、すくいにとって、この作品が葛藤と矛盾を抱えた過渡的な時代の作品であることを指摘しているといえる。

20) 小山内は、「六日競争」とはどういうものか、まだ知らないと述べているが、彼はベルリンでの当時のギャンブルに熱狂し、混乱した風俗に疎いことを認めている。この点も、土方や村山らの表現主義理解における違いをもたらしているともいえる。また、近頃松竹キネマへこの戯曲のフィルムになったのが到着したという話も紹介する。(彼はこれを見ていないようである。土方の報告にあるように22年12月3日、本郷座で封切りしたのは、松竹がほとんどの輸入映画の上映をしていた帝国座でなく、休座中の本郷座を選んだためである。)多分 Karl-Heinz-Martin 監督、イラアグ会社の作品。英訳は丸善にあるとする。アメリカのシアター・ギルドがヂウクスの台本で演出、シアター・マガジンに出ている、としている。

21) 北村喜八：表現主義の戯曲（「朝から夜中まで」評）（新詩壇社）、大正13。

それでは実際の公演はどのように行なわれたのだろうか。当時観客としてこれを見ていた浅野時一郎（『私の築地小劇場』²²⁾は、こう回想している。

「朝から・・・」（第17回公演を観劇）は24年12月の一番の話題だった。村山の幕なしの構成派舞台が「目新らしい新機軸」だった。舞台は「船のデッキに似て」いて、「軍艦の艦橋みたい」、奇想天外として、彼はその舞台装置の新しさについて、まず触れている。

村山については、「三月ころ神田の喫茶店で個展を開いていたのを、通りすがりに見て覚えていた。最近ドイツから帰朝した人という以上のことは、私は知らなかった。」と述べている。

浅野は、小山内がこの主人公を「魂の巡礼」という言葉で解説していて、「神曲」「天路歷程」に比較していたことにも触れている。しかし、その言葉ほど重々しい感じは、その演出からは受けなかったが、主人公がめぐりめぐって救いを求めたあげく、死をあがなう主題はよく強調されていると思ったと述べている。このように、戯曲についての小山内評に対して、上演については浅野は「魂の巡礼」といった重々しさは感じなかったとしている。また、千田是也の表現主義的な技法は、このときはっきりとした姿をとったとして、表現主義的演技なるものを称えてもいる。

舞台装置は、再演でも基本は変わらなかったとしている。演出については、「転換の早さを計った以上に、構成に現われた思想が作品の内容にも結び付いているといたいほどで、この芝居のこれ以上の演出は考えられない、画期的な装置だった。」と評価している。

劇場側は、16日間興行を打ち出して自信を示し、実際入りもなかなかよかった。6日の日は前述の小山内の表現派の芝居についての講義もあり、成功したとして、浅野は以下のように回想している。

「ドラがいつものように鳴って、灯が消えると、『朝』『から』『夜中』『まで』と、上から順々に、右から左へ移りながら、ランタンに灯がはいって、芝居の題を告げる。それが芝居の始まりであった。一杯道具と同じことなので、そのあちこちをうまく使って芝居は進行する。そのくふうがなかなかおもしろい。主人公が天井から縄ばしごを伝って舞台へおりて来る場もあった。雪の原野とか六日競争の競技場とか暗示的な場面も、光や効果の助けを借りて、この組み立てた骨組みの上で立派に感じを出していた。銀行の出納口、競技場の切

22) 浅野時一郎：私の築地小劇場（秀英社）、昭和45。

符売り場、出納係の家、そういう狭い場面は特にうまく感じをだしていた。」浅野はこのように、その演劇上の工夫や効果といった面にもっぱら新しさを感じていたようで、そこにとりたてて表現主義的なものをみてとるという態度ではなかった。実際、表現主義の劇はすでに日本では上演されていて、それ自体が売り物であったともいえない。この時期は表現主義の理念的な新しさに世間は必ずしも注目していたわけではないといえる。

このとき舞台装置を担当した村山の『演劇的自叙伝』より、「朝から夜中まで」についての記述を見てみる。彼は、築地小劇場について、「これはわれわれ、当時の芸術青年にとっては大事件であり、もしこの劇場が生まれなかったら、私の演劇人としてのその後の発展はもちろん、日本の演劇史はずいぶん変わったものとなっていたろう。」（『演劇的自叙伝』2巻、240頁）として、その成立の意義を高く評価していて、最初の公演「海戦」を見て、まず驚いたという。劇場の設計について（同、241頁、243、4頁）、クッペルホリゾン、プロンプター・ボックスの設置などに新しい劇場の誕生を見る。しかし、まだこの時点では表現主義うんぬんというよりは、舞台装置や美術の面での貢献が自分にはできるくらいだろうと彼は思っていたという。

「朝から夜中まで」の上演に際しては彼は、土方に手紙を書き、舞台装置をまかせてもらう。（同、248、249頁）舞台装置は面倒くさいが、「誠に緊張した、楽しい時間」（同、251頁）だったと回想している。大入りで、劇評でも、舞台装置に圧倒されると好評を博したが、（同、254、255頁）浅野が見たのとは違って、舞台装置が劇から独立してしまっていた、（同、255頁）と自らは認めている。しかし、この舞台は、彼にとっては演劇と美術との出会いのスタート地点だったのである。その後も、「子供の日」「そら豆が煮えるまで」のセット、25年の「爛酔」の構成舞台、（同、261頁）と築地での仕事は続けていった。「朝から」の舞台装置料100円は破格だったということである。また、浅野がこの作品の再演は基本的には変わらなかったとしていたのに対して、村山はこの再演に失望している。

主役の出納係を演じた千田是也は、この上演をどうみていただろうか。彼によると、この当時、表現主義などの演劇を勉強してはいたが、彼は表現主義というものを十分理解して演じていたわけではない。ただ、たまたま自分の演じ方が表現主義に向いていただけだと述べている。千田によると、表現主義の芝居とは「要するに叙情的独白劇」であり、みせかけはけばけばしくても、本質は静止的、非戯曲的である。ポーズや画面、活人画の気ままな羅列があるだけ

で、生活の不在、現実的な緊張の欠如を補うため外的手段に頼る。舞台構成やトリックが大きな役割を持つことになる。俳優の身振りも大げさなエクセントリックなものになりがちである。千田は表現主義演劇一般の特徴を、こう分析したうえで、自分の演技について述べている。

「本当の表現主義のは決して『怪奇な事柄若くは表現を必要とするものではない』『妙にひんまがった、エクセントリックなものではない筈だ』といくら頑張ってみても、表現主義の観念的、主観主義的な本質のなかに、どうしても『怪奇なもの』『ひんまがったもの』『エクセントリックなもの』に向かわざるを得ない弱点が内在していたわけである。／おかげで私も、単なる『素人俳優の芝居によくある臭さや紋切型や誇張』以上の『紋切型』や『誇張』を築地時代にしこたましょいこんでしまったようである。」（『もうひとつの新劇史』、89頁）
ここでは、頭ではわかったつもりでも表現主義的なものの受容が、このようにまだ表相的なものに止まっていたことが指摘されているのである。

三、日本におけるドイツ表現主義演劇受容の特徴

千田は、築地小劇場は同じモダニズムに位置付けられる「新感覚派」や「ダダイズム」との微妙な差異とそれへの反発を、こう述べている、「だがとにかく、私たちは比較的<健康>だった—常識的だったというほうが適當かもしれない。私たちは<新感覚派>もダダイズムもきらいだった。<新感覚派>についてはその異色ある表現方法（言葉の新しさ、感覚の論理の飛躍など）に興味をもちながらも幻想とか幻聴とか超自然的現象とかをやたらありがたがるところや、その退嬰的な現実肯定の態度から来る享楽主義的傾向には、どうしてもついて行けなかった。ダダイズムはその手に負えないニヒリズムや、妙に奇をてらうみたいなところや、生活上の乱脈さが癢にさわった。村上知義とは『朝から夜中まで』以来、いっしょに仕事をしたり、銀座や土方邸で酒を呑んだりする機会が何度かあったが、村山が頭をオカッパにしたり、女みたいに帽子やスエーターを着たりしているのが、私たち<築地硬派>には気に入らず、酔っ払うと、寄ってたかって『ダダはやめろ、ダダはやめろ』と踏みつけたり、馬乗りになって首をしめたり、この<神童>の根性を叩きなおそうと大いに骨を折った。」（『もうひとつの新劇史』、81頁）

ここには、築地小劇場が前衛的であるといわれるが、それはダダやニヒリズムに比べれば、<健康>であったということ、すなわち、築地は「穏やかな」前衛だったということが述べられている。この「穏やかさ」がやがて、多様性

を育てるとともに、分裂を運命づけるものでもあった。千田ら「築地硬派」の者たちにとっての表現主義とそれの日本における一般的理解とのくいちがいについても、こう述べられている。

「表現主義の芸術は、大正十年一月の国民文芸会総会での山岸光宣博士の講演、新聞良三氏によるカイゼルの『カレイの市民』の翻訳、『劇と評論』誌上に連載された小山内先生の翻訳や註解、フランツ、マルク、クビン、ココシユカ、ベックマンなどの絵画やバルラッハの彫刻、『カリガリ博士』『ゲヌイーネ』『朝から夜中まで』などの映画を通じて、築地以前から日本に伝わっていたが、何か妙にひんまがった、エクセントリックなもののように受けとる者が多く、その点だけを模倣したエピゴーネンもすでに現われていた。／＼だが土方先生ははじめからそういう傾向とたたかわれ、そこから純粋なもの、ヒューマンなもの、社会的なもの、アクチュアルなものを引き出し、強調することに努めておられたようだった。私なども役者になった途端に、表現派の芝居をやらされ、なかなかそれを内的に受け取ることができず、『海戦』『瓦斯』とつづけていくうちに、表現派芝居の紋切型みたいなものを身につけてしまい、『朝から夜中まで』の出納係の稽古をしている時に、土方先生から『君は案外くさいだね』と冷やかされ、どきっとしたのをおぼえている。」(同、82頁)とあるように、当時表現主義は「妙にひんまがった、エクセントリックなもの」として受け入れられ、「純粋なもの、ヒューマンなもの、社会的なもの、アクチュアルなものを引き出し、強調する」といった本来の表現主義の在り方への理解は一般的には少なかったという。

「それと同時に、私たちの中には一土方先生にしてもそのように思うのだが一主知的な合理主義の種がこの時代に深く植え付けられたような気がする。その辺が小山内先生とはちがうところで、あの頭のいい勉強家の小山内先生がやたらと＜魂＞をありがたがったり、邪教に凝ったり、妙に感情的だったりするところが、私たちにはどうも腑に落ちなかった。」(同、84頁)として、小山内の神秘的、心霊的、宗教的、叙情的傾向の作品演出傾向と土方の理知的、批判的傾向の作品演出に、ふたりの大きな相異がある(同、84頁)とする。ただし、小山内自身も映画「カリガリ博士」上映によって、日本へ入ってきた表現主義芸術には、単に目に見える「形式」から始まったとして、本来の表現主義に対する「誤解」があると指摘している。(『小山内薫演劇論集』3巻、197、198頁)すなわち、なるほど日本では舞台装置や人物動作、演技、照明などが表現主義的であっても、内容は単なる怪奇談であり、病的、デカダンス的なものが表現主義的にとらえられているのである。築地小劇場でのゲーリングやカイザーの

上演についても、小山内はこう述べている。「築地小劇場の『海戦』は演出者が外国で見て来たものの模写だといわれた。『朝から夜中まで』も一般にはそれがドイツの演出の模写だと思われた。併し、それが全然誤解であることは、識者の既に認めるところである。／築地小劇場の演出が純粹に表現主義的でなかったからと言って、この小劇場を責めることは出来ない。なぜと言え、築地小劇場は『表現主義的演出』を標榜してこれらの演出を見せたのではないからである。」(同、198、199頁)

久保栄『築地演劇論』²³⁾にも、この時期の築地をめぐる対立についての分析がある。それによると、小山内は1912年、大正元年12月、モスクワに23日滞在、13度モスクワ芸術座に通う。チャーホフ、トルストイ、メーテルリンク、イブセン、ゴーリキーを見る。スタニスラウスキー演出の再現を目指すことになる小山内がなにより強く感じたのは、その高貴な創造的な「魂」である、としている。小山内の見た芸術座は、美的前衛の沈滞期で、人間心理を模索する苦悩的形象であったのである。

築地小劇場の創設者である土方与志も、前述のように、ドイツで演劇を学んでいるが、22年11月、モスクワ芸術座を巡業中のパリで見る。スタニスラウスキー体系とは違う、底力のある生活の詩に触れ、芸術座を否定する気分に傾く。芸術座は自己改造中だったが、偶像破壊者メイエルホリドによって、彼はしたたかに「左」からの平手打ちを喰わされた、という。

久保によれば、小山内は、10年代のヨーロッパにおいてスタニスラウスキーの影響を受けるとともに、表現主義の洗礼も受けている。したがって、そこでは新しい人間を探究するという主観的テーマが前面に出てくる。心理的再現をめざすリアリズムと、魂の理想を求めている。それに対して、20年代に土方の見たドイツは表現主義と新即物主義、プロレタリア運動などの混在する転換期であった。彼は、演劇は単なる破壊ではなく、なんらかの統一的ヴィジョンを示すべきであるとして、表現主義をも超えようとする気持ちも持つ。やがて彼は左傾化していくのである。

土方が、そこから「リアリズム芸術に対する本質的な啓示をうけることなく、新しい表現の強度を求めて、戦敗国ドイツのめまぐるしい演劇的旋風に吸い寄せられて行ったのは当然である。世界の演劇は機械論的な主観主義的な狂騒度

23) 久保栄：築地演劇論（平凡社）、昭和23。

を帯びたポリティカルな方向と、まだ自己改造を遂げないリアリスティックな既成技術とに、この頃、痛ましく分裂していたのであった。やがて小山内と土方とによって建てられた築地小劇場の分裂も、ほかならぬこの演劇の世界的分裂の一つの反映に数えられる。」(同、6、7頁)として、久保は、この時期の演劇の世界的分裂が日本の築地小劇場の小山内と土方との対立としても現われていたと分析している。

引き続き久保によれば、「土方がベルリンに行った時には、ラインハルトは引退していた。日本の自由劇場がその先蹤と仰いだオットオ・ブラウムの死の直後(…)レッシング座も落ち目。土方の見たのは、トリブウネに於けるカアルハインツ・マルティンの『転変』であり、独逸座の『ヒンケマン』であり、国立劇場のイエスナア演出の『超悪魔』、民衆舞台のユルゲン・フェーリング演出の『群衆—人間』、ベルトルト・フィーテルの率いる劇団トルッペの『平行』、その他、後に小石川の土方邸のマホガニイの大テーブルに山と積まれたプログラムの枚数だけの舞台であった。(…)物資欠乏に耐えながら、背景を最小限度に切り詰めて、光と線のエコノミカルな効果を狙い、強烈な創作主観のまま人物の動きをマリオネット化する表現主義の舞台から、土方与志は多くを学びはした。だが、そこには、自然主義へのアナーキーな形式的挑戦といふ以上の、整然とした技術的アンチテーゼは、彼には発見できなかったと言う。」(同、7頁)土方は、このように、表現主義にアナーキー的伝統との対決しか見て取れなかったと久保は言う。そうして分裂した思いで彼はモスクワで見たメイエルホリドの構成舞台に出会い、表現主義と構成主義との結び付きに、新しい可能性を見ることになる、というのである。

土方は帰りにメイエルホリドの「大地は逆立つ」に出会う。「演技の極度の力学性を規定する鉄骨とプラットホームの舞台構成、逆にその構成舞台をほしのままに駆使するピオ・メカニズムの大胆な肉体的訓練、そこに土方はベルリンで分裂した彼の演劇的イデーが始めて統一されるのを感じたのである。『足掛け二年のヨーロッパが、一週間のモスクワで解決した』のである。」(同、7、8頁)しかし、土方はそこから「彼はただ舞台工学と肉体機械学のめざましさだけを抜き出して、彼が最大の関心を寄せるドイツ表現主義の劇的内容とそれを結びつけたのである。メイエルホリドの『左』からの平手打ちは、それゆえ単に形式上の『左』からの平手打ちと変わった」(同、8頁)。土方は、「形式のうへでは、舞台の力学性の確固たる定着をもたないベルリンの様式に対して、工学的可能性の最大限度をゆくテアトル・メイエルホリドの構成主義に学ぶことをもって、時代に忠実と信じていた(…)」(同、13頁)。このよう

に、ここではスタニスラウスキー的理想を追求する小山内と演劇の形式上の伝統破壊者メイエルホリドによる構成主義を信奉する土方という風に、久保の中では、整理されていく。さらに、

「この二人の演出者によって設計された築地の舞台は、すでに概括した二つの演劇体系の矛盾をそのままに内包している。モスクワ芸術座、或いはジャック・コボオのヴィユ・コロンビエを思い描く小山内にとっては、築地のクッペル・ホリゾントは、『幻影舞台』のイリュージョンをさらに効果づける手段であり、メイエルホリドの舞台工学、乃至は戦後ドイツの物資の乏しさに対応したベルリンのトリビューネに学ぼうとする土方にとっては、裸か舞台の露出した後ろ壁であった。プロセニウム・アーチの内側は、小山内にとっては心理的印象主義の『覗き箱（グック・カステル）』となり、プロセニウム・アーチの外側の左右に伸びた小花道と観客席へちかに通じる幅いっぱいの階段とは、土方にとっては円形劇場のオーケストラ（半円舞台）又は外延舞台のエプロン（張り出し）の縮小形を意味した。」（8頁）また、フットライトの廃止は別々の主張から二人によってなされていた。スポットライト（投光器）とサスペンションの部分的なタッチの付け方が、それぞれの技法から共通に重要視され、ボーダーライト（釣り込み）は補助的な役割に退いた。小山内は築地で、五百人定員を主張、土方は古い興行的拘束から免れようと、学生街に近い駿河台と客席二百五十人を主張した、という。

したがって、久保によれば、小山内は依然として、イリュージョン劇にこだわり、旧世代の心理主義、印象主義を主張しているのに対して、土方は脱イリュージョン劇を主張し、新しい社会体制に対応して、劇も変わるべきとして、観客と一体化するような舞台を目指し、社会主義やプロレタリア劇にも理解を示す。ただ、社会性と美的アヴァンギャルドの対立は望まず、対立ではないやり方を劇場オーナーとして模索するのである。

24年6月開場一月前に、三田の劇研究会の主催の独立記念講演会で、小山内が舌禍を招く。ここしばらくは、創作劇を上演しない、理由はわれわれの演出欲をそそる作品が日本の新作劇に持ち合わせていないからという発言が、「演劇新潮」同人の菊池寛、山本有三、岸田國士の神経に触り、反論が起こる。

「歌舞伎・新派の寄って立つ民族的伝統を厳密にはかりにかけて、その再批判された日本的伝統の長所を諸外国の高い達成点と溶かし合わせ、その新鮮な合金を新しい主題の鋳型のなかに注ぎ入れることのほかにはない。」として、「最初の2年間は外国の技法の取得に」あてると述べたのである。この発言が自分たち作家への攻撃ととった「演劇新潮」の同人の反発を招くのであるが、む

ろん、小山内の胸中では、新しい国劇樹立という大きな目標の前段階として、翻訳劇を位置付けていたつもりなのである。

それでも、築地開場の2年後、創作劇を手がけ始める。しかし、久保によれば、「役の行者」(26年)では、歌舞伎的手法をもって書かれた形象を、北欧的な「内的情緒のテクニク」によって舞台化したことのギャップから、作者の坪内逍遙と演出者の小山内との間で論争に展開していく。新時代の観衆からは、その内容のアナクロニズムを指摘された。「大塩平八郎」(中村吉蔵作)は定評ある作品だけに彼の目指す舞台スタイルとは溶け合わない。マゲ物を使うので民族的伝統になじまない演技者たちの弱点をかくせない。舞台と劇文学との協力にも恵まれなかった、という。

築地の第二世代からの批判もあったが、当時は「ショウ、カイザア、シュテルンハイムの反俗物主義の風刺も、鉄の使えない日本の劇場に丸太をくみ上げた構成舞台も冗漫な国語のてにをはを鋭く切り落とした『電報文体』も、すべての試みは今や再検討せられる。」(同、13頁)といった状況だった。創作劇はこのように、小山内らの前衛性と溶け合うことなく、失敗したのである。

ところが、久保によれば、小山内は死の一年前、現代ドイツの作品で上演したいのは、カイザーの「コルポタアジュ」だと言ったという。小山内はモスクワで上演された「キノロマン」と改題したこの作品に関心を寄せていた。その後、それが「クロオズ・アップ」や「カット・バック」の技巧を取り入れているという話も聞く。照明の効果や映写機のクランクの音、音楽の伴奏など映画的な演出をして見せたと言うのである。このように、小山内は将来的には映画的な演出を考えていたように、演劇技法に関しては28年の死にいたるまで前衛であった。他方、土方は表現主義の上演に対する検閲や上演禁止で、政治性に直面し、社会的問題に目を開かれていくことになる。当時の土方は、「瓦斯」のむざんなカットや「ヒンケマン」の上演禁止のあたりから、芸術至上主義に懐疑的になっていったといえる。彼が風刺劇の領野に逃避したことも否定できないだろう。さらに、千田や小野宮吉は、もう築地のイデオロギーに見切りをつけて、すでに築地を勇敢に脱退していたのである。土方はやがて、劇場経営者と前衛的な演出家としての二重の自己との葛藤に苦悩することになる。

「いわゆる『アカデミズム』か『大衆のための演劇』かというようなことが、機械的に対立して論議された。／当時の私はこの両者を統一し、発展せしめるというようなことは思っていたことが出来なかった。」(土方、『演劇者の道』119頁) やがて、彼は「プロレタリア劇運動」に、舞台を提供する任務を自分に課するようになる。

一方、表現主義から社会的関心や観客との関係を重視するようになった土方が関心を寄せていたロシアの構成主義を、より積極的に発展させようとしたのは村山だった。

彼はすでに築地の「朝から夜中まで」公演のために、模型舞台を作成し、構成派の舞台をめざしていた。(築地では、装置家はプラン、エレベーション、見取図、部分図を作っていたし、専属の大道具師がいたという。) 24年12月「朝から」の舞台装置を担当し、半月以上、舞台裏で毎日製図していた。部分図含めて2~30枚の膨大な大道具帳ができたという。(『演劇論』、117、118頁) ここには、構成主義的舞台装置によって、表現主義的演劇を表現せんとする苦心がみてとれる。

また本江邦夫「破壊と創造の意志—<コンストラクチオン>」²⁴⁾によると、当時の村山からは美術の潮流に対する懐疑をうかがうことができるという。25年制作の作品をめぐって、こう分析されている。

「村山によると、『(・・・)木の板の上に木の棧やら杵やらが取り付けられ、麻布と綿を使った縫ぐるみが釘でうち付けられ、ロクロでひいた木の円板や、各種類の布類やブリキや毛髪が釘打ちされており、ドイツの絵入り新聞「イルストリールテ・ツアイトウング」から切り抜いたグラヴィアがいろいろと貼りまぜてあり、さらにあちこちが油絵具で塗わけている。』(『演劇的自叙伝』2巻)として、アンサンブラージュ(ピカソやブラックの)と言われかねないが、この雑然とした廃物による構成は意外にもきわめて均整のとれた古典的な作品といえる。」(『日本の近代美術』7、87頁)としている。「こうした秩序、新しい美への意欲こそ、じつは村山知義のいう『意識的構成主義』を根底から支えるもの」(同、88頁)だったのであろうとしている。

また、「マヴォの思い出」²⁵⁾にはこうある、「自分の主観的な基準に自分で意識的に矛盾を掻き立てて、その相克によって、更に高い統一を求めなければならない。」「最短時間のうちに、自分の主観的な美と醜の対距点の間をペンディウム[振り子]のように揺れ動くのでなければならない。」そのためには、「自分

24) 本江邦夫：破壊と創造の意志—<コンストラクチオン> (『日本の近代美術』7、前衛芸術の実験、青木茂、酒井忠康監修、萬木康博編) (大月書店)、93年、81頁から。(ちなみに、村山の「コンストラクチオン」1925年、東京国立近代美術館蔵)

25) 村山知義：マヴォの思い出 (『現代の眼』連載189、190号、東京国立近代美術館刊)。

の意志を、努力によって構成する以外に道はない」と、村山は述べている。

「マヴォ」は23年、柳瀬正夢らと設立。「私達は尖端に立ってゐる。そして永久に尖端に立つであろう」と宣言していた。ただし、村山はダダ的な破壊に安住できないで、日本のダダには、ヨーロッパでの権力、伝統からの断絶の感覚はないとしている。

このように、村山は表現主義や構成主義が形式破壊にのみ終始し、新しい展望を示しえず、破壊のための破壊になっていたり、逆に美的統一にこだわるあまり極端に形式主義的になってしまい、民衆から遊離していく様に憂慮を感じていた。彼はやがて、社会性を意識し、プロレタリア運動へと進んでいった。その意味で彼は、小山内の美的モダニズムよりは土方の社会性と美的革新を統合していく考えに近かったといえる。

村山は『演劇的自叙伝』で、構成派についてはこう述べている。「構成派」というのは1917-18年の大革命という特異な事情によって、ソヴィエト同盟において生みだされたものである。(同、129頁) 労農民には芸術上のモダニズムは不可解であった。(同、130頁)「構成派」は、美術をブルジョワの装飾物から解放し、「社会性」を与えようとする。生活のフォルムを求め、アメリカニズムに楽天性と機会文明に魅力を感じている。構成は工業、機械、科学にインスパイアされるのだ。(同、131頁) このように解説する村山は、ロシアの構成派が民衆から遊離していく芸術上のモダニズムへの批判として現われ、政治的動機からというよりは、機械や科学といった新しい社会要因(アメリカニズムもふくめて)に適応した民衆の演劇を目指すためのものであるとして、評価していた。

村山は築地小劇場の「朝から夜中まで」の仕事をしている当時に、大正13年葵館の檝帳を描いたり、大正13年の「現在の芸術と未来の芸術」でカンディンスキーなど紹介したり(同、235頁)と、政治的には無知なまま、美術関係の仕事にも取り組んでいた。そうしたなかから、彼は彼なりに日本の現状に対応した演劇・芸術の応用をめざしていたのである。

構成派のメイエルホリド劇場を写真や人から聞いて、それをカイザーの「ユアナ」や「ユーディット」のときに応用したし、(同、144頁) 築地小劇場での30年の「ほえろ、支那!」や「森林」はメイエルホリドに近寄ろうとするものだった。芸術理論は知らず、社会主義にも1922年時点では無知だった彼が、築地を通して、社会性・政治性に目覚めていくのである。その形の新しさ、力強さに魅了され、(同、146頁) 彼は構成派舞台の試みも続けていったのである。

ピスカトールやグローピウスの「総体的劇場」を、円形劇場、映画技術を取

り入れたとして、日本のコマ劇場と比較（村山『演劇論』、143頁）しているのも、劇場の構造が社会の変化に対応してかわっていくべきだという主張のもとで展開されている。すなわち、ラインハルトは19年にベルリンにグローセス・シャウシュピール・ハウスを造った。それは曲馬の興行場を改造、3千人収容半円形劇場だった。建築家ペルチッピの設計。2階なし、すり鉢型に傾斜して底に当たる部分に平舞台、その正面に少し高まって前舞台、六つのセクションによってセリ上がったたり、セリ下がったりする。回り舞台、3本の花道、本舞台、張りだし舞台、円形舞台、舞台は水平、上下にも移動できる。舞台は卵形の客席の周囲に敷かれたレールの上をグルグル回る、（同、120頁）というように、その劇場自体が観客と舞台をつなぐ新しい発想のもとに造られていたことを引き合いにだしている。その反面、日本の劇場（コマ劇場）が同じ平屋構造を持っていた大劇場とはいえ、客席を増やすために、柱の影で見えない客席を設けていたり、と商業主義的になっていくことに、危惧を抱いているのである。それで、彼は車上舞台的同時舞台で停留劇を実現した築地の構成舞台から、トランク劇場、左翼劇場、プロレタリア劇場、アジ・プロ劇でのシュプレヒコールの利用などで、現実に対応した民衆本位の演劇を実現しようとしていったのだが、やがてそれもドイツの場合と同様、全体主義の浸透とともに、弾圧され、その理想は戦後にまで先送りされてしまったのである。²⁶⁾

結論

- イ) モデルネ受容の迅速さ：敗戦とインフレの反面、都市化と科学技術の進歩というアンバランスさと生の不安から生まれたドイツ表現主義は、不況と関東大震災による混乱と不安にあった日本の状況に受け入れられやすいも

26) 村山『演劇論』によると、車輪舞台には、車上舞台、同時舞台がある。街路にいえが並ぶように各場面を現わす舞台が並んでおり、俳優が順に一つの舞台から隣の舞台へ移って行って芝居をするのを同時舞台（ジムルタン・ビューネ）という。円い平地に濠をめぐらした内側に舞台を配置したものもある。これをまた、停留劇（ステーションナリ・プレイ）ともいう。これに反して、舞台を作り、一台で又は数台ひと組で街から街へとひきながら芝居をするのを車上舞台（シアター・アポンホイールス・プロセッショナルイリ・プレイ）または、行進劇という。（典型的な「停留劇」でもある「朝から夜中まで」の舞台装置に、村山はこうした舞台を参考にしたと思われる。）

のだった。叫びや新しい人間の希求、劇場構成上の斬新さは日本において積極的に受け入れられる素地があったといえる。20年代初めに土方、村山らがドイツに渡り、築地小劇場の開場後も、久保、千田らによって表現主義を中心としたドイツ・モデルネが逸早く摂取された。映画「朝から夜中まで」はドイツ本国でさえ公開されなかったのに、日本では公開されていたし、「三文オペラ」は千田の翻案（「乞食芝居」）で国際的にはほぼ同時期に上演された。²⁷⁾

- ロ) 演劇制度の未確立：演劇が生活の一部になっていない。バウハウスの試み、内的解放としての演劇、フォルクス・ビューネ制度などで、ドイツでは芸術・美術と生活を結び付けようとする試みがなされてきたが、日本ではそれが実験的・表相的なレベルにとどまった。演劇制度がドイツに比較して、いまだ十分に社会的認知を得ているとはいえない原因のひとつとみなすこともできるかもしれない。千田是也は「『なるべく民衆一般に訴えるものを選びたい』という漠然とした民衆への志向をもちながらも、私たちはまだ明確な階級的立場にはたっていないかった。」（『もうひとつの新劇史—千田是也自伝』、81頁）と言うように、当時の築地の立場自体が確立されておらず、民衆に基盤を置くまでにいたっていないといえる。
- ハ) 表現主義受容の力点の日欧におけるずれ：築地では「構成主義」と「表現主義」の融合がはかれるが、表現主義の抽象性、観念性より、舞台装置や技法への関心が強い。構成主義はもっぱら舞台の構成の斬新さへの関心であり、必ずしもイリュージョンを打ち破るモダニズム本来の有り様と同じとはいえない。また、受容の時期がその創作よりずれていたことや、日本のモダニストの好んだ作家であるカイザーやハーゼンクレーファー、ゲーリングは表現主義でも傍流で、内容的には古く、土方にいわせれば「穏やかな方」だった。むしろ、ロシアものを手がけた小山内のようにイリュージョン劇場を追求しているところもある。一般における表現主義の、エクセントリックで怪奇趣味的といった皮相的な捉え方や無理解も、真の表現主義受容をゆがめたといわざるをえないし、また、彼等にとって表現主義

27) 谷川道子：あのモダニズムはどこに消えたのか—ドイツ前衛演劇と日本演劇の出会い—築地小劇場の位相（演劇人会議：演劇人）、1月号、2000。によると、「『黄金の二〇年代』は実はコスモポリタンでインターナショナルであった。＜東京—ベルリン—モスクワ＞がほぼ同時的に連動・呼応してあい、影響しあったのだから。」と述べて、モデルネの国際的同時連動性を指摘している。

の受容自体が必ずしも目的ではなかったともいえる。実験や前衛性、伝統との断絶といった点でも、妥協的であり、古典回帰や即物性、安易なリアリズムもみられる。村山にしても美的統一や連想による現実とのつながりにこだわりを持っていた。形式破壊に終始する表現主義の限界をよく見据えていたともいえるが、その分、普遍性に乏しく、広がりをもちえず、やがて否応無くプロレタリア演劇運動の政治闘争へと収斂してしまう。

- 二) 過渡的性格：時代としては20年代は対立と混沌、表現主義と新即物主義が混じり合う時期だった。それゆえ、その間にできた築地小劇場は「穏やかな」前衛だった。すぐに政治的立場において、分裂することになる。日本では表現主義上演（トラウ作品など）の検閲によって、政治性にめざめるという皮肉もみられる。土方や村山ですら、20年代初めには政治的には無知で、純粋な芸術的動機から活動していた。小山内と土方との対立は、10年代と20年代という受容の時期のずれ、理想主義と社会性、新しい人間と新しい社会、アカデミズムと民衆性の対立という風に言い替えることもできよう。また、ラインハルト＝スタニスラウスキーとピスカートル＝メイエルホリドの対立に重ねてみることもできるように、この時期の日本の表現主義を初めとするモダニズムは、二つの対立を内在したまま、その多様性と普遍性ゆえに文学を取り巻く、現代にまで続く問題を提起していたといえる。他方、築地小劇場が本来目指していた新しい国劇の樹立という目標は、当初はうまくいかず、やがて軍国主義との当面の戦いに向かわざるをえなくなった。

参考文献

- 青山毅：昭和期文学・思想文献資料集成第4 世界文学月報（五月書房）、1990。
- 青山毅：昭和期文学・思想文献資料集成第11 世界戯曲全集編集たより（五月書房）、1991。
- 秋庭太郎：日本新劇史 上・下（理想社）、昭和46。
- 朝日新聞社編：朝日年鑑（大正16年）。
- 伊東俊太郎他編：講座比較文化 第8巻 比較文化への展望（研究社）、昭和55。（河竹登志夫「比較演劇—「花道」を素材として—」収録。）
- 岩波書店編集部編：新劇（岩波写真文庫82）、1953。
- 岩淵達治先生古希記念論集刊行会ドイツ演劇・文学の万華鏡（同学社）、1997。

- 岩淵達治：反現実の演劇の論理（河出書房）、1972。
- アウグスト・ウィートマン：ロマン主義と表現主義（大森淳史訳）（法政大学出版社）、1994。
- ジョン・ウイレット：表現主義（片岡啓治訳）（平凡社）、1972。
- カージミール・エートシュミット：生きている表現主義（上道直夫訳）（朝日出版社）、1975。
- 大岡欽治：関西新劇史（東方出版）、1991。
- 大笹吉雄：日本現代演劇史 大正・昭和初期篇（白水社）、1986。（第三章「築地小劇場」）
- 小山内薫：演出者の手記（原始社）、昭和3。
- 菅井幸雄編：小山内薫演劇論全集 全5巻（未来社）（Ⅰ「自由劇場篇、Ⅱ築地小劇場篇（上）、Ⅲ築地小劇場篇（下））、1964～67。
- ゲオルク・カイザー：二つのネクタイ（堀正旗訳）（第一書房）、昭和8。
- ゲオルク・カイザー：平行（久保栄訳）（岩波文庫）、昭和9。
- 神林恒道編：ドイツ表現主義の世界（法律文化社）、1995。
- 近代劇全集 9巻（第一書房）、昭和2。（「群衆—人間」（泰豊吉訳）「朝から夜まで」（泰豊吉訳）「カレーの市民」（新関良三訳）など）
- 久保栄：久保栄全集 全10巻（三一書房）、1962～。
- 久保栄：世界の戯曲から（真善美社）、昭和23。
- 久保栄：リアリズムへの道（久保栄選集V）（中央公論社）、1950。
- 倉林誠一郎：新劇年代記＜戦前編＞（白水社）、1972。
- 現代世界演劇 1巻（白水社）、昭和45。
- 佐藤孝己、富田仁編：日本近代文学と西洋（駿河台出版社）、1984。
- 島谷謙：ナチスと最初に闘った劇作家—エルンスト・トラウの生涯と作品（ミネルヴァ書房）、1997。
- 新興文学全集 18巻（平凡社）、昭和3。（「ガッツ」（北村喜八訳）、「地獄・道・大地」（三部作）（新居格訳））
- 新興文学全集 19巻（平凡社）、昭和4。（「どっこい、生きている！」（黒田礼二訳）、「地獄・道・大地」（新居格訳）、「ガッツ」（北村喜八訳）など）
- 鈴木貞美：モダン都市の表現（白地社）、1992。
- 菅井幸雄：新劇・その舞台と歴史 1906⇒（求龍堂）、昭和42。
- 菅井幸雄：築地小劇場（未来社）、1974。
- 世界戯曲全集、17巻（近代社）、昭和5。（「朝から夜中まで」「ガッツ」「平行」「クラウディウス」（北村喜八訳）、「カレエ市民」「ユダヤの寡婦」「二人の

- オリイフェル」(久保栄訳)、など)
- 世界戯曲全集 18巻(近代社)、昭和2。(「群衆—人間」(伊藤武雄訳、「機械破壊社」(藤井清二訳)、「ヒンケマン」(北村喜八訳)など)
- 世界戯曲全集 19巻(近代社)、昭和2。
- 世界近代劇叢書 3巻(金星堂)、大正15。(「ユーディット ユダヤの寡婦」(久保栄訳))
- 世界文学全集 38巻(新潮社)、昭和4。(「朝から夜中まで」(北村喜八訳))
- 泰西戯曲選集 10巻(新潮社)、大正13。(「朝から夜中まで」(北村訳))
- 高木久雄他訳：表現主義の理論と運動 ドイツ表現主義5(河出書房新社)、1972。
- 瀧田夏樹：ドイツ表現主義の詩人たち(同学社)、1992。(第九章「築地小劇場とドイツ表現主義」)
- 田中栄三編：新劇 その昔(文芸春秋社)、昭和32年。
- 田中栄三編：明治大正新劇史資料(演劇出版社)、昭和39。
- 谷川道子：あのモダニズムはどこに消えたのか—ドイツ前衛演劇と日本演劇の出会い=築地小劇場の位相(演劇人会議：演劇人)、2000、1月号。
- 筑和正格編・著：モダン都市と文学(洋泉社)、1994。
- 戸板康二編：対談 日本新劇史(青蛙房)、昭和36年。
- エルンスト・トラウ：獄中からの手紙(島谷逸夫、村山知義訳)(東邦出版社)、1971。(大正14年の村山訳の「燕の書」(長隆舎書房)収録)
- 新関良三：カレーの市民附表現派解説(新潮社)、大正10。
- 早崎守俊：ドイツ表現主義の誕生(三修社)、1996。
- ピスカートル：左翼劇場(村山知義訳)(中央公論社)、昭和6。
- 原卓也、西永良成編：翻訳百年—外国文学と日本の近代(大修館書店)、2000。(谷川道子の「ドイツ文学」あり)
- 表現主義戯曲集(黒田礼二訳)(叢文閣)、大正13。(「瓦斯」「朝から夜中まで」など)
- 表現主義研究会：ドイツ表現主義 1、1964。
- 平井正：ドイツ・悲劇の誕生2 ダダ／ナチ1920—1925(せりか書房)、1993。
- 平井正：ベルリン1918—1922、1923—1927、1928—1933(せりか書房)、1982。
- 文京ふるさと歴史館編：本郷座の時代(文京区教育委員会)、平成8。
- レナーテ・ベンスン：トラウとカイザー ドイツ表現主義演劇(小笠原豊樹訳)(草思社)、1986。
- 松本克平：日本新劇史—新劇貧乏物語—(筑摩書房)、1966。

村山知義：現代演出論 上・下（早川書房）、昭和28。

村山知義他：現代日本文学大系 58（筑摩書房）、昭和54。（本多秋五の「村山知義論」あり）

「村山知義の美術の仕事」刊行委員会編：村山知義の美術の仕事（未来社）、1985。

雑誌ユリイカ、特集「表現主義」（青土社）、6月号、1984。

ヘアヴァルト・ヴァルデン：表現主義—芸術のための戦いの記録（本郷義武他編訳）（白水社）、1983。

Hrsg. Fischer-Lichte, Erika, Kolesch, Doris und Weiler, Christel: Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin 1998.

Soichiro Itoda: Modernisierung des japanischen Theaters-Reform und Tradition. (Doitsu Bungaku Nr. 100) (Ikubundo) Tokyo 1998.

Hrsg. Kreimer, Josef: Deutschland-Japan Historische Kontakte. Bonn 1984.

Schrader, Bärbel / Scheber, Jürgen: Die 'Goldenen' Zwanziger Jahre. Wien, Köln, Graz 1987.

Usami, Yukihiko: Japanische Dichter am Wendepunkt Zur Geschichte der Japanischen revolutionären und proletarischen Lyrik in den 20er und 30er Jahren. Frankfurt am Main 1987.

<参考>

ドイツ関係演劇作品上演記録（1910～45）

* 築地小劇場関係

1924年6月、海戦（ゲーリング）、7月、死せる生（ゲオルク・ヒルシュフェルト）、8月、思ひ出（マイヤーフェルステル）（*前年に映画封切）、瓦斯（カイザー）、11月、恋愛三昧（シュニッツラー）、12月、朝から夜中まで（カイザー）

1925年2月、瓦斯（第一部、再演）、3月、寂しき人々（ハウプトマン）、5月、春の目ざめ（ヴェーデキント）、6月、ヒンケマン（トラー）上演禁止、牧場の花嫁（シュトラム）、8月、海戦（旅興行、名古屋、宝塚）、9月、人間（ハーゼンクレーファー）、クラウディウス（カイザー）、海戦（再演）、11月恋愛三昧（再演）

1926年2月、春の目ざめ（再演）、3月、牧場の花嫁（シュトラム）、4月、ホオゼ（シュテルンハイム、宝塚中劇場でも）、6月、朝から夜中まで（再演）、7月、アルト・ハイデルベルヒ（マイヤーフェルステル）、9月、海戦（地方講演、福岡、広島、京都、静岡など）

1927年1月、平行—隣り合った三つの生活、1923年のドイツ世相劇（カイザー）、3月、ホオゼ（再演）、7月、馬鹿の療治（ハンス・ザックス）、9月、ブルジョワ・シッペル

(シュテルンハイム)、10月、緑の鸚鵡(シュニッツラー)、11月、海戦(再演、地方公演)、12月、質屋と花嫁と紳士(原題「平行」五幕16場、カイザー)
 1928年4月、ヴィルヘルム・テル(シラー)、5月、春の目ざめ、6月、二人のオリイフェル(カイザー)、思ひ出(再演)

*その他の新劇(1910~1945)

- 1910年5月、出発前半時間(ヴェーデキント、自由劇場)
 1911年4月、痴人と死と(ホフマンスタール、新時代劇協会)、寂しき人々(ハウプトマン、自由劇場)
 1912年5月、痴人と死と(再演)、故郷(マグダ)(ズーダーマン、文芸協会(第二次))
 1913年2月、思ひ出(マイヤーフェルステル、文芸協会(第二次))、3月、思い出(文芸座)、ファウスト(ゲーテ、近代劇協会)、10月、エレクトラ(ホフマンスタール、公衆劇団)、11月、僧房夢(ハウプトマン「エルガ」、関西劇術研究会)
 1914年3月、恋愛三昧(シュニッツラー、黒猫座)、4月、ハンネレの昇天(ハウプトマン、近代劇協会)、5月、ベアトリッチェの面紗(シュニッツラー、無名会)、10月、御者ヘンシェル(ハウプトマン、芸術座)
 1916年1月、ハンネレの昇天(近代劇協会・舞台協会合同)、5月、マリア・マグダレーナ(ヘッベル、ともだち座)、9月、小間使いと若旦那、猛者、挿話<アナートル一幕>(シュニッツラー、シュニッツラー・アーベント、新劇場)、挿話(シュニッツラー、新劇場)
 1917年9月、春の目ざめ、マリア・マグダレーナ(踏路社)
 1918年9月、沈鐘(ハウプトマン、芸術座)、同(公衆劇団)、兄妹(ゲーテ、白樺演劇社)
 1920年6月、カレーの市民(カイザー、新国劇東京興行)
 1921年9月、傀儡師(シュニッツラー、研究座)
 1922年1月、思ひ出(アルト・ハイデルベルヒ)(舞台協会)、3月、地霊(ヴェーデキント、有楽座)、痴人と死と(研究座)
 1923年12月、臨終の仮面(シュニッツラー、美術座研究劇)
 1924年1月、別れの晩さん(シュニッツラー、芸術協会)9月、ハンネレの昇天(再興芸術座)、10月、海戦(エラン・ヴィタール小劇場)
 1925年1月、沈鐘(研究座)、5月、青春(マックス・ハルベ、近代劇場)、9月、ユアナ(カイザー、心座)、別れの晩餐(芸術協会)、11月、転変(トラー、関西学院劇研究会)
 1926年1月、独逸男ヒンケマン(トラー、関西学院劇研究会)、3月、ユウディット(ヘッベル、新劇協会)、5月、ユウディット(カイザー、心座)、9月、誰が一番馬鹿だ(ウィット・フォーゲル、人形座)、11月、勇ましき主婦(村山知義、新劇協会、ドイツでの経験を戯曲化)、12月、道づれ、アナートルなど(シュニッツラー、エラン・ヴィタール、シュニッツラー・アーベント)
 1927年5月、逃亡者(ウィット・フォーゲル、トランク劇場)、9月、ブルジョワ・シッペル(シュテルンハイム、群衆劇場)、12月、メツザレム(イワン・ゴル、人形座)
 1928年3月、ブルジョワ・シッペル(無名座、明日への劇場)

- 1929年5月、足のないマルチン(カスパー・ハウゼル、左翼劇場)、10月、サム(カスパー・ハウゼル、劇団築地小劇場)、11月、馬鹿の療治(ハンス・ザックス、左翼劇場)、西部戦線異常なし(レマルク、新築地劇団、高田保脚色)
- 1931年1月、赤いメガホン(1「謹賀新年」(シュプレヒ・コール)久保栄訳編、左翼劇場)、3月、西部戦線異常なし(東京左翼劇場、村山脚色)、11月、ツェッペリン事件(村山知義、新興劇協会)、青酸加里(フリードリッヒ・ヴォルフ、新興劇協会)
- 1932年3月、三文オペラ(乞食芸者)(プレヒト、東京演劇集団)、トルクシプ鉄道(ベッヒェル、新築地劇団、東京左翼劇場合同)、7月、グランド・ホテル(ヴィッキ・バウム、東京演劇集団)、11月、楽しき葡萄畑(ツックマイヤー、劇団東京)
- 1933年、*吉野の盗賊(久保栄、シラー「群盗」翻案、55年松竹が映画化)、11月、織匠(ハウプトマン、新演劇人協会創立準備公演)
- 1934年1月、アルト・ハイデルベルヒ(築地座)、4月、帆船天佑丸(ハイエルマンズ、新築地劇団)、9月、永遠のユダヤ人(ハイエルマンズ、新築地劇団)、*瓶と駒娘(久保栄、クライスト「こわれた瓶」の翻案)
- 1936年1月、ファウスト(第一部)(新協劇団)、2月、マンハイム教授(ヴォルフ、新協劇団)、5月天佑丸(ハイエルマンズ、新協劇団)、群盗(シラー、新協劇団)
- 1937年4月、春のめざめ(新協劇団)
- 1939年2月、ファウスト(第一部)(新協劇団)
- 1940年5月、出発前半時間(ヴェーデキント、新協劇団)

אַ איבערקוק; די שפראכיקע פּאָליטיק און די נאַציאָנאַלע שפראַך

מאַטאַהיראַ אישידאַ

אַ שפראַך קען ניט זיין די נאַציאָנאַלע אָן פּאָליטישע אונטערשטיצונגען. פֿון לאַנג איז העברעיש געווען די איינציקע אָפיציעלע שפראַך. אָבער נאָך דער השכלה האָבן יידן אָנגעהויבן שרעבן גס אויף יידיש, און די יידישיסטן האָבן פֿאַרלאַנגט, אַז יידיש זאָל זיין אַ נאַציאָנאַלע שפראַך פֿון דעם יידישן פֿאָלק, און אָנגעהויבן סטאַנדאַרדירן יידיש פֿדי צו פֿאַרבנטן העברעיש אויף יידיש. דאָ האָט זיך אָנגעהויבן אַ שפראַכיקע מלחמה צווישן יידיש און עברית, וואָס די ציוניסטן הבן געהאַלטן פֿאַר די נאַציאָנאַלע שפראַך.

צווישן די צוויי וועלט-מלחמות האָט די יידישע קולטור געבליט, אָבער אין גיך האָט יידיש פֿאַרפֿאַרן זיין השפּעה. די יידישיסטן האָבן געטראַכט, אַז די שפראַכיקן פּראָבלעם בײַ יידן זענען געווען קולטורעלע, בעת די ציוניסטן זענען געווען כלל-טוערס ניט נאָר אין לינגוויסטיש, אויך אין פּאָליטיק.

נאָך דעם חורבן און שאַפֿן פֿון מדינת ישראל האָבן מער יידן אָנגעהויבן זיך לערנען שפראַכן און שרעבן העברעיש, פֿאַרט קאַמפֿן מיט יידיש. עברית איז געוואָרן די נאַציאָנאַלע שפראַך אין מדינת ישראל.

אָבער הינט לעבן מער יידן אין אַמעריקע ווי אין ישראל, און *lingua franca* בײַ יידן איז ניט עברית נאָר ענגליש. דערצו איז עברית אזוי וועלטלעכער, אַז יידישע פֿונדאַמענטאַליסטן דערקלערן, אַז יידיש איז פּאַסיקער פֿדי אַרויסצוזאָגן זייערע געדאַנקען. ס'דאַכט זיך, אַז אַ נײַע שפראַכיקע מלחמה האָט שוין אָנגעהויבן, דהײַנו צווישן העברעיש, ענגליש אין יידיש.