未解決の問題

――新劇の決算――

岸田國士

青空文庫

一

編集者は私に「新劇の総決算」といふ課題を与へた。私に特にこれをせよと命ずる正当な理由のあるなしは別として、私は甘んじて、それに応じてみる気になつた。それは、自分自身の総決算を事の序にしてもよいと覚悟をきめたからである。

二

新劇はこれまでなにをして来たか？　この問に答へるためには、先づ、新劇とはなんであつたかを明らかにしなければならぬと思ふが、その範囲をここで限定してみてもはじまらぬ。ただ、どうしても必要なことは、その性格に二つの面が重なり合つてゐることを注意することである。即ち、純粋な芸術運動としての面と、芸術を通じての広い文化運動としての面とである。いづれも、ある種の革新を目指してはゐるが、そして、それが同時並行的なすがたを示してゐるものもあるが、大体に於て、この二つの面が当事者によつても、また、それを享け容れる側に於ても、無意識に取扱はれ、この二つが一つのものであるかの如き錯覚に陥つてゐたこと、従つて、運動の方向が絶えずヂグザグの道をとり、時には、互に伸びるべきものを圧殺する結果を生じたことを認めないわけにいかぬ。

坪内逍遥から小山内薫までの新劇の指導者によつて、新劇の性格がほぼ決定されたわけであるが、それは、日本在来の演劇になにものかを附け加へ、更に、時代の要求に一歩近づくことから始められたのは当然として、そこから生れたものは、観念として「歌舞伎でも新派でもないもの」でありながら、実質的には、西欧劇の模倣を出発点とする精神と形式との跛行状態であり、芸術的にも文化的にも、民衆の生活に結びつかぬ根無草のやうなものであつた。

その頃、ある老巧批評家が、多少無責任な放言の体を装つてではあるが、「新劇」を評して「新あつて劇なし」の警句を吐いた事実を思ひ出す。

これに対して、いくらかの反省が加へられたことは、今日の新劇をともかくも別の軌道に乗せ得た原因である。非常に素朴な反省ではあつたが、それは、「舞台の真実と虚構」についてであつた。そして先づ、演劇の本質を正しいリアリズムの框の中で捉へ、西欧近代劇がそれを一応成し遂げたやうに、われわれもまた、それを乗り越えて新たな道を探らうとする実験が試みられたのである。演劇に於けるリアリズムの精神と技術とは、わが演劇界に於て、ただ一人の久保田万太郎を除いては、ほとんど未知の世界であつたことを、私は断言する。つまり、久保田万太郎の戯曲は、当時、演劇的には最も先駆的な役割を演じてゐたのである。

演劇の革新は、演出の工夫や、戯曲の変貌にのみ俟つことはできぬ。結局は、俳優の素質の飛躍、言ひかへれば、「現代を呼吸する」俳優の出現に期待しなければならぬといふ見解を、私たちはもつに至つた。ここが、わが国に於ける「新劇運動」の一つの特殊な立場を語ることになる。芸術運動としての目標はしばらく卑近なリアリズム完成におき、ひたすら、演劇芸術の近代化を人的条件のうへに加へて、文字通り、「現代俳優」の養成に力を注ぐと同時に、周囲にその呼びかけを行つたのである。

この風潮の外にあるものもなくはなかつたが、一般に新劇俳優の自己訓練の情熱とその方法の厳しさは、この時代にはじめて芽をふいたと云つてよい。欧米トオキイがこの問いかなる影響力をもつたかは想像にあまりあるものである。

しかし、問題は解決されたのではない。

三

戯曲家は、如何なる時代に於ても、その時代の俳優が肉体化し得る以上のものを完全なかたちで生産することはできないのである。それは、別の観方をすれば、いかなる劇的作品も、その時代の民衆の生活に根ざさぬやうな傑れた要素を含み得ないといふことにもなる。天才の夢は空の雲に似て、地上はるかに見えても、それは畢竟、地上から立ちのぼる水蒸気のかたまりに過ぎない。私はつくづく、日本の新劇の運命を考へる時、それを生み育てる力が果して、われわれの現代の生活のなかにあるかどうかを疑ふのが常であつた。

演劇の原始形態に想ひを馳せるまでもなく、一時代の特色ある演劇の発生は、その時代に於ける協同社会に通じたある願望と秩序の意識を前提とするものである。そのいづれもが最も稀薄低調な現代日本——明治末葉以後、今日に至るまで——にあつて、そこに、「新しい演劇」への萌芽があるとすれば、それはただ、特定の限られた人々が偶然に、好奇心をもつてこれを迎へるにすぎないのではないか？　それも、かれらの生活自体が求めるなにものかではなく、かれらの観念がそこを遊び場とすれば足りるのではなかつたか？

しかし、それでも、なにもないよりはましである。民衆の大部分は、意識的には、既にあるものを求め、その少数の一部が、未だ知られざるものを解らうとするのである。しかしながら、民衆はまた、無意識的には、既にあるもの以前に、なにかしらを求めつつあることも亦事実である。私は、「新しい演劇」が、民衆のこの「無意識的に」求めつつあるものを無視しては成り立ち得ないと思ふ。それが何かといふことを、われわれはもつともつと探る努力を怠つてはならぬ。戯曲家は、民衆の心を心としなければならない筈である。

四

私たちは「新しい演劇」の基礎についてもうひとつの課題を解決しなければならぬ。

それは、歴史的にみて、今日まで、世界の演劇がどう発展し、分化し、本流がどれで、どの支流が栄え、いかなる演劇の種目（ジャンル）がなほ生命を保ち、それがどんな社会を背景としてどこを目指して進んでゐるかを、はつきり見極めるといふことである。

これは厳密には学問的な研究の領域であらうけれども、われわれは、かかる研究の成果を待つことはできない。多少の冒険を顧みずに、日本の現状に照して、嘗て世界のどこかで生れた、あらゆる演劇の精神と形式とを試みてみる必要がある。なるほど、われわれは、西欧劇の紹介に可なりの時間と労力とを費したけれども、それは、単なる紹介に止まつて、それがどの程度身につくものかといふ実験を怠つてゐた。この実験は一つの苦しい試錬でもあつて、例へば、韻文劇乃至詩劇の舞台化が真面目に取りあげられなかつた如きは、たしかに、われわれが想像する困難の前に早くもひるんだ証拠であ

る。

演劇に於ける美術と音楽との協力といふ重大な課題ともまだ真剣に取組んでゐない。ロシヤの生んだ異色ある劇団、蝙蝠座の業績は、われわれに大きな示唆を与へるものであるに拘はらず、詩人、音楽家、舞踊家、美術家の見事なアンサンブルが如何にして可能であるかを、われわれは実のところまだつきつめて考へてみたことはないのである。

五

さて、かういふ告白を続けてゐるうちに、私はまた、戯曲文学の領域を含めて、重大な問題が残されてゐたことに気づく。

いはゆるリアリズムからの離脱といふことが既にいくたびも叫ばれ、前世紀末の西欧近代劇の流れがもはやその旗じるしを掲げてゐたことをわれわれは百も承知でゐながら、その叫びが今日もなほ繰り返されてゐる理由をなんとみるかである。

じつさい、演劇に於けるリアリズムは、それがいかに正しい意味に於ても、それだけでは演劇の魅力の一部にすぎず、また、演劇をある意味に於て窒息せしめるものである。

しかしまた一方、例へばシェクスピヤ或はモリエールのリアリズムといふ場合のそれは、云ふまでもなく、それとは異つたニュアンスをもつもので、これがために時代的意味をもちつつ、なほかつ永遠に作品が「生きる」根柢の力となるのである。それゆゑ、リアリズムからの離脱とは狭い意味に於ける写実主義を問題とすることは勿論であり、後者のリアリズムを否定するものではないと思ふ。

私たちは、一面、狭い意味の舞台上の写実主義をある程度マスターせねばならぬと自分に言ひきかせた時、やはり、一方では、広い意味のリアリズムを忘れてはゐなかつたつもりである。確固たる現実の把握が、奔放なロマンチシズムの開花をさまたげぬ過去の偉大な演劇的モニュメントを私たちが数多く知つてゐることは、なんと云つても明るい希望である。かかる業績にふさはしい才能が出さへすればよいと、私たちは待ちかまへてゐた。

六

そして、最後に、演劇の分野に於ても、散文の領域に於けるやうに、或はそれ以上に、精神の知的な操作が作品の風貌となりにくいわが国の事情を考へてみたいと思ふ。その理由は非常にはつきりしてゐるが、その対策は、ほとんど考へられなかつた。合理主義がわれわれの生活のなかに浸み込んでゐないといふ事実はわかつても、演劇の面で、公衆に知的快感を与へる真正面からの努力はまだ十分に試みられてゐない。といふことは、作者も俳優も演出家も、これまでは、感性の糸を引くのが舞台の技術のすべてであるやうに思ひこみ、観衆の頭脳にうつたへる魅力は、作品の「思想的」内容のみだとしてゐる傾きがあつた。その結果、演劇の知的な要素は、純粋な審美的対象と考へられないばかりでなく、ある知的水準を設けて観衆をはつきり区別する尺度のやうなものにしてゐたのである。

もちろん、さういふ場合もあつて差支へないけれども、私は、そこにやはり性急な誤りの一つがあつたやうに思ふ。

「考へさせる」といふことは、その方法によつては、たしかに、演

劇の要素たり得るものであり、全体として一つの問題を提起する以外に、観念の流れと抑揚とは一種のリズムとして舞台を力強いものとするのであるが、この「考へさせる」といふことを、「一定の方向に頭を働かす」といふぐらゐの意味にとつて、私は、この操作から生ずる独特な快感の性質を、われわれはもつと吟味しておく必要があると思ふ。

ここに、われわれの新劇がまだ手をつけるべくしてつけかねた広く、そして豊かな領域があるのであつて、それは現代欧米演劇の尖端がほとんどそこに根をおろしてゐるらしい一つの伝統的な土壌である。かかる土壌を欠いたわれわれの新劇の畑に、それに匹敵する花を咲かせることの困難は予想されなくはないが、世界市民としてのこれからの若い作家が、その才能を試み、或はパイオニアの役を演ずべき荒涼たる未開地がそこにもあるのである。

七

序ながら、私は、日本演劇の革新の歴史をふり返つてみて、一つの側面観をここで披露したくなつた。

演劇といふものは、由来、「対話の精神」を重んずるものである。これは、戯曲の一般形式が対話から成り立つてゐるといふことのみを意味しない。それとは別に、演劇そのものが実は、「舞台と観客との対話」であり、たとへ、その物語の口調に雄弁の要素が含まれてゐるにせよ、その雄弁は決して、一方的に、対手の反応を無視して行はれるものではなく、それは常に、理想として、対話者の微妙な心理を基礎としてゐるのである。

この「対話の精神」は、ジイドが指摘したところによると、フランス文明の性格を形づくる一つの顕著な傾向だといふのであるが、それはまた同時に、フランス人のいはゆるソシアビリテ（社交性と訳してしまふのはちよつと躊躇するが）にも通じるもので、さうだとすると、これは必ずしもフランス人の独占物ではなく、ある意味に於て、人間社会の自然な発達に伴ふ自律的な秩序と高度の生活技術とを生む源泉のやうなものである。

「対話の精神」が特に文化の基礎になつてゐるといふ社会に於て、演劇が専ら果してゐる役目を考へてみることも興味のあることだが、それよりも、「対話の精神」をいつの間にか忘却した社会に於て、文化がいかなる相貌を呈し、しかも、その社会が演劇をいかに遇し、また、演劇自ら、自己の革新を叫びつつ、その本質的な性格を失ふ危険に瀕してゐるといふ事実にわれわれは眼をふさいではならぬと思ふ。

「対話の精神」の最も忌み嫌ふ性癖は独善と阿諛（あゆ）ではないかと思ふ。そして、「対話の精神」の極めて重要な一面は、「よき聴き手」であるといふことである。

われわれの演劇にしばしばみるあの押しつけがましさ、人を小馬鹿にした風、腹に一物を蔵しながら表面歓心を買ふが如き表情、なんでもないことを業々しく言つてみせる空々しさ、といふやうなものは、われわれの演劇革新のプログラムのなかでは、すこしも問題にされてゐなかつた。

私はもうこれだけのことを言へば十分である。

新劇の再出発はたしかに望ましい。過去を顧る必要がもしあるとすれば、今日までの新劇が果した役割を結果からみてこれに評価を

下す前に、その道がいかに嶮しかつたかを一応眼をすゑて見直すことである。功罪は自ら明かになると思ふ。

青空文庫情報

底本：「岸田國士全集28」岩波書店
　　1992（平成4）年6月17日発行
底本の親本：「岸田國士全集第八巻」新潮社
　　1955（昭和30）年7月15日発行
入力：門田裕志
校正：Juki
2011年9月25日作成
青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。

未解決の問題
――新劇の決算――

2026年10月1日　第二版

奥　付

発行　　青空文庫

著者　　岸田國士
URL　　http://www.aozora.gr.jp/
E-Mail　　info@aozora.gr.jp

作成　　青空ヘルパー　　赤鬼@BFSU
URL　　https://aohelp.club/
BiliBili　　https://space.bilibili.com/10060483

Special Thanks
　青空文庫　威沙

青空文庫を全デバイスで楽しめる青空ヘルパー http://aohelp.club/
※この本の作成には文庫本作成ツール『威沙』を使用しています。
http://tokimi.sylphid.jp/