

小山内薫とメデア

中 沢 弥

1

ドイツ表現主義の映画「カリガリ博士」(ロベルト・ヴィーネ監督 一九一九 日本公開一九二一・五)を見た小山内薫は、「映画劇最後の到達点⁽¹⁾」と題した講演のなかで「全くあれには言葉が入らない」、「こゝまで来れば本物である」と最大級の讃辞を送っている。もちろんこの当時の映画は無声映画であり、言葉がいらないというのは弁士の説明が不用であることを意味しているのだが、事実小山内薫が二度目に「カリガリ博士」を見た時の弁士は、この映画を説明することの難しさを口にしてから語り始めたという。活動弁士隆盛期の「カリガリ博士」は、徳川夢声の名解説とともに語られることが多いが、学生層に受けが良かったという夢声の知的な語りを例外として、弁士にとってその映像に立ち向かうことが不可能に思えるほど映像そのものによって訴える力をこの映画は持っていたのである。

そうした「カリガリ博士」の衝撃を語る小山内薫は、十年前にロシアの舞踊劇を見た時に「もう芝居などはいらない」

と感じたことを引き合いに出す。その時には「音楽、踊り、背景、光線など渾然たるものとなつてもう言葉はなくともいい」と考えたという。せりふを中心とした演劇に対して、無言の舞踊劇から感銘を受けた体験は、当然演劇にたずさわっていた小山内薫にとって衝撃的なものであり、芝居におけるせりふというものをとらえ直すきっかけになつていただろう。

ここで小山内の言うロシアの舞踊劇とは、ディアギレフによつて主宰され、不世出のダンサー・ニジンスキーの所屬したバレエ・リュスのことに他ならない。一九一三年にヨーロッパへと旅だつた小山内は、ちょうどパリに島崎藤村を訪ねた折り、六月一七日にシャンゼリゼ劇場でバレエ・リュスの公演を観ている。その当日の演目は、「ペトルウシユカ」「サロメの悲劇」「牧神の午後」「イーゴル公」であつたという。⁽²⁾「牧神の午後」で牧神を踊つたニジンスキーのすばらしさについては、小山内がベルリンに滞在していたときに山田耕筈から身振りを加えて熱心に聞かされていた。しかしあたかも小山内を避けるようにしてバレエ・リュスは各国を移動し、ようやくパリにおいて念願の舞台に出会うことのできたのである。そしてニジンスキーの踊りに接すると同時に小山内と藤村の二人は、「サロメの悲劇」に出演していたカルサヴィナの美しさにもうたれている。カルサヴィナは、ヨハネの首を要求するサロメを踊り、舞台美術や衣裳はオーブリー・ビアズリーの影響が顕著だったという。結局小山内は、パリ滞在中に都合三回シャンゼリゼ劇場を訪れ、バレエ・リュスを見ている。

この外遊中、小山内薫は当然多くの演劇を観ているが、帰国後の談話などで繰り返し感嘆しているのが、ニジンスキーやカルサヴィナ、そしてアンナ・パブロヴァなどの舞踊体験であつた。とりわけバレエ・リュス体験は、ニジンスキーをはじめとする優れたダンサーの踊りを観たということにとどまらず、音楽・舞台装置・衣裳を含めた総合芸術としての舞踊劇を追求した主宰者ディアギレフの舞踊革命に触れ得たことで大きな意義があつた。後に書かれる「ロシア舞踊

団と画家」(『演劇論叢』宝文館 一九二八・五、所収)は、バレエ・リュスにも関わった舞台装置家レオン・バクスト論といってよい内容の文章だが、冒頭では舞踊にとって衣裳・舞台照明・舞台装置が欠かせないものであり、この新しい舞踊美学を作り上げたのがディアギレフであったことにまず触れている。つまりニジンスキーらの踊りに感銘する一方で、その舞台を作り上げたディアギレフのプロデューサーとしての役割を、小山内は十分理解していたわけである。

したがって、「もう芝居などはいらない」という言葉は、踊りのみならず、さまざまな要素が渾然と一体になった総合芸術としての舞踊劇というものを目の当たりにしたことへの感嘆の言葉に他ならない。それは、小山内が一九一六年、活動に行き詰まった「自由劇場」に代わって「新劇場」を結成したことにもあらわれているだろう。「新劇場」は、山田耕筈と組んで演劇と舞踊の二つをプログラムの柱に置き、石井漠を踊り手に「新舞踊」と称した踊りを披露した。興行的に失敗し短命に終わった「新劇場」ではあったが、日本における総合芸術の試みの第一歩であったことは疑いない。⁽³⁾

こうしたバレエ・リュスの体験を引き合いに出しながら「カリガリ博士」への賞賛をおくる小山内は、この映画が装置や俳優などが一体となった総合芸術としての要素を持ち、弁士による説明を必要としない完結した世界を内に備えていると見て取ったのであろう。そしてまた「カリガリ博士」の日本公開は、まさに小山内薫が映画制作と関わっていた時期と重なり、その模範となりえる映画として「カリガリ博士」を評価したと考えられる。一般には新劇の開拓者として名高い小山内薫が、一方で舞踊や映画など異なるジャンルに果敢に挑戦し、多様なメディアのなかで何を追いつけたのかは非常に興味深い問題である。それは同時に演劇人小山内薫の枠の中に彼を閉じこめるのではなく、メディア人間小山内薫の像を追求することにもなるはずである。

小山内薫が映画の世界の飛び込んだのは、一九二〇年三月のことである。そのいきさつにはかなりの紆余曲折があったようだが、直前の動向を単純化すれば挫折した俳優学校の計画を松竹の映画会社設立を機会に果たそうとしたということになる。この時期の小山内は、俳優学校をかねた小劇場を作り、研究・教育・舞台が一体になった施設を実現させるということを理想として思い描いていたらしい。⁽⁴⁾ ここにはヨーロッパ遊学中に訪れたダルクローズの学校のイメージなどが反映していると思われる。リトミック・ダンスを創始したダルクローズは、ドレスデン郊外のヘレラウというところに土地を求め、生活と一体になった教育施設を作り上げている。実は、この訪問を勧めたのも、小山内にニジンスキーのすばらしさを語った山田耕筰である。耕筰自身も「音楽の法悦境」(「詩と音楽」一九二二・一二)という文章で音楽の殿堂を築くことを主張し、⁽⁵⁾「霊楽堂」と名付けられた音楽家が宿泊できる施設の付いたホールを計画している。こうした芸術のユートピアを思い描くなかに小山内の志向もあったと思われる。そして、その理想が演劇の世界では未発に終わったのを、新興産業である映画界で実現しようとしたと考えられるのである。もちろん小山内自身、中学時代からの熱心な映画ファンであって、便宜的に映画を利用としたというわけでは無かろう。映画の制作に関しては未経験だったため、シナリオの執筆や監督の仕事は他人に任せ、総指揮という立場に身を置いた小山内薫であったが、「路上の靈魂」撮影時には自らロケーションに出向き、嚴冬の軽井沢で倒れて一ヶ月も寝込むほどの力の入れようだった。

松竹キネマに入社した小山内は、俳優学校での指導を担当し、「奉仕の薔薇」と「光に立つ女」(いずれも村田実監督一九二〇)を試作し、自らカフェのボーイに扮するなどした。旧態依然の日本映画を革新していこうという意気込みは強かったが、製作費の膨張を気にかけない小山内薫の方針は、松竹内部での軋轢を生み、十一月には小山内のグループ

は松竹キネマ研究所という別組織に移った。研究所での第一作が「路上の靈魂」(村田実監督)である。「路上の靈魂」は、シュミットIIボンの「街の子」とゴリキーの「夜の宿」をもとに小山内薫が原案を作り、牛原虚彦によってシナリオ化された。小山内薫は、父親の役で出演することとなった。ちなみに小山内薫は、「街の子」の原書をベルリン滞在中に手に入れている。

物語は、山林の伐採を仕事とする父親と音楽家を夢見て都会に出た息子・浩一郎の対立を軸として展開する。夢破れた浩一郎は、妻子を連れて父親の元に戻ろうとするが、家から追い出され幼い子供は凍死する。メインは親子の対立だったが、その他に別荘のお嬢さん・八木節の娘・二人の放浪者といった複数の挿話を、アメリカ映画で用いられていたクロス・カッティングでつなげた斬新な作品であった。⁽⁶⁾

「路上の靈魂」は、一九二一年四月に赤坂第一松竹館で徳川夢声が弁士をつとめて封切られ、好評だった。また現在では、日本の映画史上で画期的なものとして評価されている。しかしその一方で膨れあがった製作費は、経営上の問題点ともなった。引き続き研究所は、北村小松の原作で「山暮る、」を、さらに歌劇ミニオンを下敷きにした「君よ知らずや」を製作した。「君よ知らずや」は、日本に亡命したバレリーナのエリアナ・パプロバが出演している。⁽⁷⁾ 後者には小山内の舞踊に対する趣味があらわれていると言ってよいだろう。翌年の一九二二年には、アンナ・パプロヴァが来日して「瀕死の白鳥」がブームともなっている。しかし「君よ知らずや」は、興行的にはまさに瀕死の状態で、続いて作られた小山内薫監督の軽喜劇「お前だ、お前だ」は公開されないまま、二二年の八月をもって研究所は閉鎖された。研究所は、右に挙げた劇映画の他に、日本の祭などを撮った輸出用の実写フィルムをいくつか残しただけだった。

小山内薫が映画の世界で実現しようとしたものが何であったかを言い当てるのは難しい。岩本憲児「小山内薫と映画」⁽⁸⁾は、小山内薫が自分の映画観を明確に主張せずに現場での実行に主眼を置いたことを述べている。前述したように小山

内は総指揮の位置に付き、現場では映画制作の経験のあった村田実らにかなり自由にさせていたようだ。その意味では、バレエ・リュスのディアギレフのような位置に立ちたかったのかも知れない。しかし制作費に対する放漫さと、芸術性の高い映画への観衆の要求が少なかったという時代背景によって、研究所の存在は否定されたのである。

3

キネマ研究所解散後も松竹に籍を置いていた小山内薫だったが、一九二三年に松竹を退いてクラブ化粧品で知られる中山太陽堂の顧問となった。小山内は、一九一一年頃から大阪に本社を置く中山太陽堂の東京支社で広告の仕事に関わっていた。一九一三年のヨーロッパ外遊も、資金の多くが同社から提供されていたという。当時の化粧品会社各社は派手な宣伝合戦を行ない、中山太陽堂もまだ珍しかった自動車（フォード）を使った広告や飛行機からチラシをまくなどの宣伝活動を行なっていた。⁽⁹⁾文化戦略もその一つで、広告部を介して文壇・劇壇とのつながりを確保していた。小山内への援助もその一環であろう。その後、中山太陽堂は、一九二三年に「中山文化研究所」を設立。整容美粧・女性文化・口腔衛生・児童教養の四つを柱として、著名人による講演などを開催するほか、雑誌「婦人文化」（後「家庭文化」）を刊行した。その一方で出版社プラトン社を作って、一九二二年の四月に雑誌「女性」を創刊したところだった。

小山内薫と中山太陽堂の契約関係は、松竹キネマ入社を機に解消されていたが、松竹退社とともに復活したのである。これには創刊したばかりの雑誌「女性」へのてこ入れという意味もあった。さらにプラトン社は新しい娯楽雑誌創刊も視野に入れていた。執筆者の確保ということからも、小山内薫の持つ人脈が必要とされたのである。しかも折から首都を襲った関東大震災は、大阪に本拠を置くプラトン社には追い風となった。たまたま本社への顔を出しのために大阪に

滞在して震災の難を逃れた小山内は、そのまま関西に移住することになった。さらに小山内を頼って大阪にやってきた川口松太郎や直木三十五も加わって、プラトン社はかねてから懸案の娯楽雑誌「苦楽」を創刊（一九二三・一二）し、さらには文芸書の発行へと業務を拡大していく。⁽¹⁰⁾ こうして小山内は、プラトン社での仕事に従いながら、一九二四年に入ると土方与志らとともに築地小劇場設立に動き、震災から一年後に東京に戻った。

築地小劇場が、チエホフなどのリアリズム演劇を上演する一方で、ドイツ表現主義の戯曲を積極的に紹介したことはよく知られている。そうした小劇場の活動について、本論で細かに扱う余裕はないが、表現主義の芸術が舞台美術を重要視し、文学優位の演劇から舞台芸術の復権を目指したものであったことは重要であろう。理論的に最も早いものとしては、画家であるカンディンスキーが一九一二年に雑誌「青騎士」に発表した「総合舞台芸術作品について」という論考がある。ここでカンディンスキーは、言葉や動作、音楽などの要素を、「内面的必然性」によって総合化する試みを主張し、その構想に基づいて「黄色い響き」という作品を作った。また革新的な舞台演出家としてエルヴィン・ピスカトルがあり、映画と演劇の共演（同時進行）を試みたりした。

築地小劇場も革新的な舞台装置で知られ、村山知義による構成主義的舞台装置を使用したカイザー「朝から夜中まで」の上演（一九二四）は大きな反響を生んでいる。そもそも小劇場の舞台自体、日本の劇場で初めてホリゾントを採用するなど、当初から舞台効果を考えた劇場だった。そして、いくつかの作品では、舞台における演出上の効果として映画が使用された。当時の劇場では、役者による実演とフィルムの上映を組み合わせた「連鎖劇」と呼ばれる興行が行なわれていたが、これは映画と実演のパートは完全に分けられていた。築地小劇場での試みは、それとは異なり、舞台装置の一部にフィルムを映写して、劇中で用いる仕組みである。その最初は、チャペックの戯曲「R・U・R」を上演した「人造人間」（土方与志演出 初演一九二四）のマチネ公演（一九二六・六）の舞台であった。

「へロボット」という言葉を世界で初めて使用したとされるこの戯曲で、築地小劇場は舞台上のスクリーンにフィルムを映写した。それは「序曲」においてヘレナにロボットの工場内を説明するためのものであった。工場の俯瞰から機械の運動などをスクリーンに映写した。現在でこそ、舞台上で映像を利用することはさほどのことではないが、技術的に未成熟だったこの時期としては画期的なことであった。もっともこの映画の利用に関しては、土方与志がベルリンで観た『R・U・R』公演がもとになっている。フレデリック・キースラーによる舞台装置は、シャッター付きのレンズを模したスクリーンに映画を映し出し、まだ存在しなかったテレビジョンまで組み込まれていた。テレビジョンの仕組みは、鏡を組み合わせて、舞台の隠れたところにいる俳優の動きを見せるものだった。築地小劇場では、この「人造人間」を最初の例として、カイザーの「平行」(土方与志演出 一九二七・一)、小山内薫作「シネマトグラフ」(小山内薫演出 一九二七・七)の三作品で映画が使われている。一般の映画と異なつて、舞台装置の一部に設けられた小さなスクリーンに映写しなくてはならないので、文字は通常より大きくしなくてはならないなど撮影時からいろいろな工夫が必要であったよう⁽¹¹⁾だ。

このうち「平行」は、三つの異なるストーリーが舞台上で展開するというアイディアの作品で、そのうちの一つは、映画会社の支配人として成功を収



「シネマトグラフ」の撮影隊

める男の物語だった。映画の試写室の場面で、舞台上に映画が映し出されたい。一方、小山内薫の「シネマトグラフ」(「劇と評論」一九二六・八)は、末尾に「映画俳優の為の舞台劇として」という注釈があり、もともとは松竹キネマ研究所で演技を学ぶ生徒たち向けに書かれたものと言われている。そうすると雑誌への発表よりも数年さかのぼる作品ということになるが、実際に上演されたのは一九二七年七月の築地小劇場での公演だった。盗賊を追いかける刑事たちと映画の撮影隊が入り交じってのドタバタ喜劇である。

地下のカフェで恋人と話をしているお時というダンサーが出てくるが、次のシーンでは、そのカフェそっくりの映画のセットの場面になり、ダンサーのお時は映画女優になっている。同じように盗賊が男優になり、刑事が監督助手になっているというように、犯人追跡のドラマと映画の撮影が入り交じる。そして撮影隊が撮影していたフィルムが、その後試写室のシーンで舞台上に映写されるというものだった。もちろん上演に先立って撮影されたフィルムが用いられているわけだが、背景に盗賊の姿が映り込んでいるフィルムを刑事が見せるように要求するなど、映像をめぐる権利の問題なども会話の中に織り込まれている。他にも、汽車のなかのシーンで電柱が過ぎ去る様子を写して、実際に汽車が動いているように運動感を出したともいう。

「シネマトグラフ」は、映画の制作自体を劇の素材として、舞台上で映画を使用することの効果計算に入れた上で脚本が書かれている。ただし、これら舞台上で使われた映画に関して、小山内薫自身が具体的にどう関わっているかは不明である。キネマ研究所での役割がそうであったように、自らは指導的立場に退いて撮影などに関してはスタッフに任せたと考えるのが自然であろう。劇全体からいえば補助的なものとはいえ、小山内は映画を積極的に取り入れ、舞台装置や俳優の演技と対置する形で舞台上に配していることに疑問の余地はない。

築地小劇場の映画メディアの利用について前章で触れた。もちろんこうした例は、小劇場が上演した作品の数からいえばごく一部であって、劇団の特色といえるほどのものではない。それでも技術上の困難さを乗り越えて、果敢に挑戦し続ける姿勢はうかがわれる。さらに、小山内薫が小劇場の俳優・スタッフを引き連れて劇場の外で行なった仕事に、ラジオドラマの放送とトーキー映画の試作がある。

一九二五年八月に放送されたラジオドラマ「炭坑の中」は、日本初のラジオドラマである。日本初というのは、それまでもドラマは放送されていたが、それらは舞台作品からの転用でオリジナルのドラマは存在しなかったからである。ただしこの作品は、リチャード・ヒューズがBBCのために作った作品で、小山内自身が翻訳にあたった。タイトルからわかるように、事故で炭坑に閉じこめられた人々を描いたもので、ほとんどが闇の中で交わされる会話から成り立ち、確かにラジオにふさわしいドラマではあった。人物の会話以外に、事故の際の爆発音や出水の音などがかぶせられたという。炭坑の闇の中に閉じこめられた恐怖を、こうした効果音によってあらわしていたのである。ラジオドラマであるから、当然俳優は声のみによって演じるしかない。しかも小山内は、状況をせりふによって説明するよりも、効果音を使用して緊迫感を出したようである。ここには俳優の過剰な芝居を排して、他の要素との配合で見せる総合芸術の考え方をラジオドラマに応用するという意図がみられる。

この放送に合わせて、小山内薫はラジオドラマ研究会を設立する。このラジオドラマ研究会には、吉井勇や久保田万太郎らとともに山田耕筈も名を連ねている。そして小山内は、以後継続的にラジオドラマの演出にたずさわっている。その多くが築地小劇場の団員を起用したものである。⁽¹²⁾

そして一九二七年、小山内薫は再び映画の世界に関わることになる。それも日本で最初のフィルム式トーキー映画を作ろうという試みである。そのトーキー映画「黎明」は、キネマ研究所で制作した「お前だ、お前だ」が未公開に終わったため小山内薫監督第一作（にして唯一の監督作）ということになる。野心的なバイオリニストが、才能ある男の曲と恋人を奪ったあげく、争いの中でその恋人を殺してしまうというストーリーだった。この映画でも築地小劇場の俳優たちが出演。音楽は山田耕筰が担当した。しかし一般の映画館にはまだトーキーを上映する装置が無く、十月五日の帝国ホテルでの試写会は成功したものの、東京での公開は機器の不調で見送られたようである。

「黎明」について小山内は、「純粹映画或は絶対映画といふ程のものではありませんが、私達はセットと照明と演技のテンポ並にリズムと音の効果とフィルムのカット（この最後のものが最も重要なのです）とに依つて、或映画的效果が出せればそれで好いと思つたのです」（小山内薫「映画『黎明』の制作について」「映画時代」一九二七・八）と述べている。純粹映画と呼ばれるのは、字幕による説明を排して映像のみで表現しようとする傾向の映画である。実際、「黎明」は、フィルム上の役者がしゃべるというトーキーでありながら、小山内薫は余計なせりふは取り入れないようつとめたようだ。恋人の女性が殺される場面でも、せりふは少なくパントマイムのように見えたという。

ここでもラジオドラマ「炭坑の中」と同じ指向性がみられるだろう。トーキーになったからといって、音が主役になるわけではない。音も一つの要素であり、あくまで全体として映画の効果が考えられているのである。

再び「映画劇最後の到達点」に立ち戻れば、バレエ・リュスの衝撃は、メディア自体はさまざまに変わっていても、つねに小山内薫の意識の中に存在したと言えよう。

注

- (1) 一九二二年一月の朝日新聞社主催の映画劇研究会での講演。「東京朝日新聞」一九二二・二・五——一〇）および「活動雑誌」(一九二二・四)にそれぞれ小山内薫「映画劇最後の到達点」として要約が掲載されている。
- (2) 曾田秀彦「小山内薫と二十世紀演劇」(勉誠出版 一九九九年・一二)、沼辺信一「ニジンスキーを観た日本人たち」(「ディ・アグレフのバレエ・リュス展」カタログ セゾン美術館 一九九八年) 参照。
- (3) 「新劇場」の活動については、拙稿「劇場のユートピア——新劇場」と舞踊詩、そしてラジオ——(「日本文学」二〇〇一・一一)で触れた。
- (4) 水品春樹『小山内薫』(時事通信社 一九六一年・一一)
- (5) 注3参照。
- (6) 田中純一郎「日本映画発達史1」(中公文庫 一九七五年・一二)
- (7) アンナ・パブロヴァとエリアナ・パブロバは、同姓だが血縁関係はない。この当時両者とも「パブロワ」と表記されることが多かったが、アンナの来日をきっかけに、エリアナは混同されないためにパブロバというカナ表記を用いるようになったという。白浜研一郎『七里ヶ浜パブロバ館』(文園社 一九八六年・一一) 参照。
- (8) 岩本憲児「小山内薫と映画」(早稲田大学文学研究科紀要) 一九八六年
- (9) 水尾順一『化粧品のブランド史』(中公新書 一九九八年・四)
- (10) このプラトン社の活動については、近年、小野高裕・西村美香・明尾圭造『モダニズム出版社の光芒 プラトン社の一九二〇年代』(淡交社 二〇〇〇・六)が出た。
- (11) 舞台上での映画の使用については、伊藤晃一「劇場映画考」(「築地小劇場」 一九二八年・七)と堀野正雄「劇場内に於ける小型映画運動」(「新興藝術」五、六合併号 一九三〇・三)を参照。
- (12) 小山内の関わったラジオドラマについてタイトルのみ掲げておく。「炭坑の中」「息子」「そら豆の煮えるまで」(以上一九二五年)、「郡盲」「楽園を出づ」「たけくらべ」「十三夜」(一九二六年)、「息子」「皇帝とガラリア人」「珍客」「郭公」「亭主」(一九二七年)、「ペエルギュント」(一九二八年)