

## 失われた明日のドラマ

### —— 島村抱月の芸術座による『その前夜』劇上演（1915）の研究 ——

相 沢 直 樹

#### は じ め に

明治から大正にかけて我が国の文芸批評に大きな足跡を残すとともに、近代劇運動を力強く牽引した島村抱月（1871-1918）が女優の松井須磨子（1886-1919）とともに坪内逍遙の文芸協会を追われるように退会した後、彼を慕う人々に後押しされて新たに芸術座を興したのは大正2（1913）年の夏のことであった。芸術座は翌春、劇中歌「カチューシャの唄」で名高いトルストイの『復活』で一世を風靡したことがよく知られているが、この一作に限らずトルストイ、チェーホフ、ツルゲーネフといったロシア作家たち（文豪という言葉が懐かしい）の戯曲ないし小説に基づく芝居をレパートリーに加えることに吝かではなかったように見える。

その中で大正4年に帝国劇場で上演された『その前夜』は、ロシア本国はもとより世界でも珍しいツルゲーネフの同名小説のドラマ化であったことや、「いのち短し、恋せよ、<sup>おとめ</sup>少女」の節回しで名高い「ゴンドラの唄」を劇中歌としていたことなど、いくつかの点で特筆される。

この芝居の劇評からは舞台の様子や人々の好みが判るのみならず、当時の日本人のロシア文学に対する理解やイメージが窺われる。また、芸術座の公演には、抱月はじめ英文学系の人たちによるロシア文学の紹介・大衆化という面が見られ、日本におけるロシア文学・文化受容という観点からも興味深いものがある。筆者はこれまでツルゲーネフの描いた『その前夜』の作品世界についての研究をしてきた経緯から、我が国におけるその舞台化になおのこと関心を抱くに至った。

本稿では、主として当時の劇評や回想等の資料を抛り所に、これまで埋もれていたこの公演を掘り起こし、舞台の様子を浮き彫りにしてみたい。

#### 1. 公演のあらまし

『その前夜』は大正4（1915）年4月26日から30日にかけて帝国劇場で行われた、芸術座の第5回公演の一演目である。帝劇は前年の3月末にトルストイ原作の『復活』で空前の大当たりを取った劇場だけに、抱月以下芸術座の面々には期するところ大であったに違いない。

この時の演し物は、ツルゲーネフ作（楠山正雄脚色）『その前夜』五幕の他に、中村吉蔵作『飯』一幕とワイルド作（島村抱月訳）『サロメ』一幕を合わせた三本立てで、松井須磨子は三本のいずれにおいても主演を演じる活躍ぶりを見せた。

帝劇公演における『その前夜』の主な登場人物と配役は以下の通りである。

エレエナ（松井須磨子）  
インサロフ（武田正憲）  
スタホフ（勝見庸太郎）  
ベルセネフ（田中介二）  
シュウビン（住田良三）  
ウウル老人（中井哲）

楠山正雄の脚本によれば、「場處」は「モスクワ及びヰネチア」，「時」は「一八五三年夏より一八五四年の春まで」の五幕七場構成で，「光景」は以下のように定められていた<sup>1</sup>。

第一幕 モスクワ郊外。ツァリチナ湖畔。  
〔七月の午後。晴れた日の夕方〕  
第二幕 第一場 モスクワ郊外。スタホフ家の書斎。  
第二場 モスクワ河岸。往来の小礼拝堂。  
〔共に第一幕より二ヶ月後。九月の午後。雷雨〕  
第三幕 第二幕第一場と同じスタホフ家の書斎。  
〔第二幕より一ヶ月後。十月の午前。雨〕  
第四幕 モスクワ郊外。インサロフの下宿。  
〔第三幕より一週間の後。十一月の夕方。雪〕  
第五幕 第一場 ギネチアの町。大運河の岸。  
第二場 同。ホテルの一室。  
〔第四幕より半年後。翌年四月の夜より暁方まで〕

これを見るかぎり、主要な出来事の順序や場所自体はツルゲーネフの原作と比べても大きく変わらないように見える。

公演初日を翌日に控えた4月25日の讀賣新聞には「東京で一番賣行盛なる美人となる家庭

---

<sup>1</sup>ツルゲエニェフ原作、楠山正雄脚色『その前夜』新潮社、1915、5-6頁

化粧料ホーカー液」が芸術座の公演について紹介するタイアップ記事<sup>2</sup>が出たが、その中では「ツルゲネーフ原稿 楠山正雄脚色 吉井勇作歌」の「悲劇『其前夜』」の梗概が以下のような調子にまとめられている。

ブルガリアの革命の志士インサロフは露国モスクワ附近に亡命して革命の機のを待つてゐた、彼が常に出入するスタホフ家の令嬢エレエナは當時の露西亞の中流階級を全部支配してゐる空想的の懶惰といふ物に全然倦いて力強い現實を追求してゐたのであるが偶この空想を排し實際の大事業を畫策してゐるインサロフを相識るに至つて彼女の戀は初めて覺醒したのである、今迄彼女に心を寄せて居た藝術家將た若き學生等を捨て又弱い母親の情や強い父親の意見にも屈せず、二人自由に結婚を取決めた後、時しも風雲急を告げるブルガリアの故國に向かつて二人は出立する事になる 雪に埋もれたモスコウ郊外の夜の別離に頑固な父親も遂に最後の許しを泣ひて與へる、二人が漸く伊太利のヴェニスに至つて本國への便船を待つ間にインサロフの肺患は急に重つて枕も舉らなくなる、エレエナの家からはしきりに歸國を奨めて來る 然も氣丈なエレエナは一意夫の素志を遂げさすべく、看護におさおさ怠り無つたが天は遂に革命家に壽をかさずゴンドラの帆影も銀色に霞む春の朝ばらけに、熱い最後の抱擁の内にインサロフは故國の空を望みつゝ天國に去る エレエナは夫の志を受繼いでブルガリヤの戰場に赴くといふ所で終りを告げる露國文豪ツルゲネーフ傑作の長篇小説物 春の夜の夢の如き暖き戀物語りの内に強い大きな思想が籠められてある<sup>3</sup> [下線部引用者]

上はツルゲネーフ原作の長篇小説のあらすじとしても十分通ずるものを持っている。ただ、最後の一文の「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」というくだりに若干の違和感を禁じ得ない。

なお、この記事にはロシア関係の固有名詞に関する表記の誤りが散見されるが、こうした表記をめぐる問題はこの記事に限らない。この際、当時の『その前夜』をめぐる表記の多様性について簡単に触れておこう。

まず、この作品のタイトルは『その前夜』が圧倒的だが、『其前夜』と記す場合も見受けられる。芸術座を主宰していた島村抱月の書き物にも両様の表記があった。

女主人公の名前が「エレエナ」、「エレエナ」、「エレナ」と三通りに現れること自体は、ロシア人名の表記として誤りとは言えない（ただし、未だ収斂に至っていないことが判る）。一方、男主人公の方は多数派の「インサロフ」に加え、たまに「インザロフ」という誤記も見られる（た

<sup>2</sup>演劇改良運動を経て劇場の客層が変わり、山の手の女性客が増えたことを反映しているのか、この芝居には家庭化粧料「ホーカー液」や懐中薬「カチューシャ」を観客に無料進呈するホーカー会（27日）、カチューシャ会（28日）などが設けられていたことが、新聞からも判る。

<sup>3</sup>『讀賣新聞』1915（大正4）年4月25日、朝刊7面。この記事は現在の句点の役割を果たす（文末の）読点の欠落が目立つ。そのままでは読みにくいので、一文字分の空白スペースで補ってある。

たとえばドイツ語式に読めば起こりうる表記である)。

作家の名前は最も多様な表記を許している。現在一般的な「ツルゲネフ」に加え、「ツルゲエネフ」や「ツルゲエネフ」,「ツルゲネフ」が見られるほか、ロシア語の軟音を反映させた「ツルゲエニェフ」という表記もあった<sup>4</sup>。「ツルゲネフ」,「ツルゲネエフ」といった、ロシア語のアクセントという観点からすると不正確な表記のほか、中には「ソルゲネフ」などのように、誤植の可能性が高いと思われる表記も見られる。かりに誤植であったとしても、それらが刊行前にチェックされなかったということは、この作家に対する当時の認知度の低さを示唆しているようにも思われる<sup>5</sup>。

ちなみに、本稿では当時の記事等から引用する際に、字体や仮名遣い、句読点をできるかぎりそのまま用いるよう努めた。原文の雰囲気を生かして伝えたいと思ったからである。ただし、現在の漢字コード等の限界もあって、すべての旧字体や踊り字をまったくそのまま再現するという訳には行かなかった。また、原文の読点(、)は、書式上の都合によりカンマ(,)で表記することを余儀なくされた。なお、誤植と思われるような怪しげな箇所には「ママ」とルビを振って提示してある。一方、特に当時の新聞の場合、ほとんどすべての漢字にと言ってよいほど夥しい数のルビが付されているが、現代から見て読みにくいもの、紛らわしいもの以外は割愛した。

## 2. 芸術座とロシア物

芸術座はロシア物を上演するのに積極的だったと見えて、大正3(1914)年から大正7(1918)年の5年間のあいだに3人のロシア作家の7つの作品を上演している。

松井須磨子の『復活』について論じながら中村喜和が指摘しているように、ロシア物が芸術座の演目に占める割合は20%(全演目35本中7本)、上演回数では約33%(全上演2,012回中662回)にもなる<sup>6</sup>。

このうち、芸術座の全演目の中でも断トツの上演回数を誇った『復活』<sup>7</sup>の場合は、すでにアンリ・バタイユの手になる脚本があり、それを抱月が翻訳しつつ日本の舞台向けに適宜改訂を施したもので、しかも彼にはロンドンで名優「ツリーの『レサレクション』」を直に見たという強みがあった。また、チャーホフの『熊』と『結婚申込』、トルストイの『闇の力』と『生ける屍』の場合は、もともと原作が戯曲であり、基本的にそれを翻訳することで上演への道筋をつ

<sup>4</sup>現在主に学術的方面で用いられることがある「トゥルゲネフ」という表記は、この時代にはまだ見られないようだ。

<sup>5</sup>当時の新聞に几帳面に付された無数のルビを見るにつけ、植字や校正に関する技術自体は高水準にあったと推測されるので、なおさら対象の認知度がカギを握っていたのではないかと思われる。

<sup>6</sup>中村嘉和『ロシアの木霊』風行社、2006、288頁

<sup>7</sup>2位は中村吉蔵の社会劇『剃刀』の335回。以下、『サロメ』(ワイルド作、中村吉蔵訳/島村抱月訳)の127回、『嘲笑』(中村吉蔵作)の126回と続く。

けることが比較的容易であつたろう（『生ける屍』の場合はいろいろな改変が施されたとはいえず）と想像される。

ロシア物7作の中で『その前夜』は、トルストイの『復活』（444回）と『生ける屍』（100回）の後塵を拝しつつ、チャーホフの『熊』と並んで35回上演されているが、原作がもともと長篇小説で、国外にお手本とすべき脚本も見あたらない中で独自に舞台化への途を探った『その前夜』の健闘ぶりは讃えられてもよからう。ただし、『熊』が大正3年の初演の後、大正4年・5年にも細々と舞台にかけられていたのに対し、『その前夜』は大正4年にしか上演されなかったことにも注意を払うべきであるが。

演目	原作	翻訳／脚色	大正3 (1914)	大正4 (1915)	大正5 (1916)	大正6 (1917)	大正7 (1918)	計
熊	チャーホフ	楠山正雄訳	27	6	2			35
復活	トルストイ	バタイユ脚色／島村抱月訳	84	106	79	107	68	444
結婚申込	チャーホフ	仲木貞一訳	5	1	5	2	1	14
その前夜	ツルゲーネフ	楠山正雄脚色		35				35
アンナ、カレニナ	トルストイ	松居松葉脚色			26			26
闇の力	トルストイ	林久男訳				8		8
生ける屍	トルストイ	島村抱月・川村花菱訳補				22	78	100
計			116	148	112	139	147	662

芸術座の上演したロシア物と上演回数<sup>8</sup>

それでは、なぜ『その前夜』は大正4年の公演の演目選ばれたのであろうか？と言うのも、かりに芸術座がロシア物に関心を寄せていたのだとしても、『復活』の後に打つのに適したロシア物の芝居は他にいくらかあったように思われるからである。なぜ、外ならぬ『その前夜』だったのか。

これに関しては、芸術座の幹部で劇作家でもあった中村吉蔵（1877-1941）が興味深い証言を残している。

座の第五回上演は楠山正雄君脚色の「その前夜」五幕、自分の創作劇「飯」一幕、及び「サロメ」の出し物で、四月廿六日から五日間、帝國劇場で開かれる事となつた、この脚

<sup>8</sup>中村吉蔵の「藝術座の記録」巻末に付された「藝術座興業總目録一覽表」（『早稲田文學』1919（大正8）年4月号附録、61-62頁）をもとに作成。ただし、『闇の力』の上演時期については少々疑義がある。この芝居が大正5年に研究劇として上演され高く評価されたことは、中村自身本文の中で記しており、他の伝記資料もそれを裏書きしている。8回のすべてが大正5年上演とは断じることができないとしても、少なくとも一部は大正5年に帰されるはずである。

なお、河竹繁俊は『闇の力』の上演をなぜか大正7年に8回としているが、根拠不明である（河竹繁俊、『逍遙、抱月、須磨子の悲劇：新劇秘録』毎日新聞社、1966、173頁）。

本の撰擇にはいろんな経緯がある、最初は抱月氏はかねての腹案であつたピネロの「ポーラ」を此際上演するつもりであつた、須磨子も「ポーラ」に扮する事を熱望した、併し相馬御風君がツルゲエネフの「その前夜」脚色の提案をして、楠山君がやがてそれを書き上げて持つて來た、斯うした淡い味のものは、須磨子は好まなかつた、又あまり柄に適つてゐるとも云へなかつた、それで自分で扮する事を拒絶してゐたが、男優側は却つて熱心に「その前夜」説を唱へた、抱月氏も困惑の色を見せたその時、経営主任の小村光雄君が「サロメ」のリヴァイヴァル説を提出して、須磨子もそれで納まると同時に、漸く一方の「その前夜」をも上場する事に運んだのである<sup>9</sup> [下線部引用者]

この作品を取り上げたのはもともと抱月の意向ではなく、相馬御風（1883-1950）の主導のもとに進められたことが判る。御風はこれに先立つ明治41（1908）年に『その前夜』を英訳（ガネット訳）から重訳していた。また、その後も『父と子』や『貴族の巢』の翻訳を出したり、ツルゲエネフの自然観や人と文学を論じたり<sup>10</sup>と、この作家に並々ならぬ関心を寄せていたことが窺われる。それにしても、『その前夜』はあわやお蔵入りになるところだったのだ。

### 3. 「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」の違和感

はじめに4月28日の讀賣新聞に出た寶水（大島寶水）による「藝術座劇評」を紹介する。当たり障りの無い紹介ながら、「泣ける」場面の指摘には怠りない。

久しく各地を巡業して居た島村抱月氏等の藝術座員は今度暫く振りで東京へ戻つて來て此の廿六日から卅日迄の六日間の帝國劇場で華々しく新劇を開演する事になつた 狂言は第一ツルゲエネフ原作 楠山正雄脚色 吉井勇作歌の悲劇「その前夜」。第二中村吉蔵作社會劇「飯」。第三オスカー・ワイルド原作 島村抱月 中村吉蔵合譯の新古典劇「サロメ」。俳優は例に依て松井須磨子、武田正憲等の顔觸であるが、最初の「その前夜」は、十九世紀中葉頃の露西亞を背景にして稍眼覺<sup>やゝめざめ</sup>かつた智識階級の生活状態を戯曲的に面白く描いたもので、女主人公はエレエナ。男主人公はインサロフと云て前者は理想的空想的な露西亞の懶惰に倦きて力強い現実を求めてゐる女性、後者はブルガリアの革命家で實際的の手腕家であるが夫が偶々相逢て遂に強い戀に落ち自由結婚する事になつた處 折からブルガリアの風雲急を告げて革命の機運が來たので二人は露西亞を後に出發しヴェニス<sup>かくそう</sup>の客窓で便船を待つてる内、インサロフは不治の肺患<sup>おも</sup>が重つて志を抱いた儘死し、エレエナは一人寂寥<sup>うち</sup>の中に悲しい生を續けて行くといふ筋で、雪に埋<sup>うづ</sup>もれたモスクワ郊外

<sup>9</sup>中村吉蔵「藝術座の記録」40-41頁

<sup>10</sup>「ツルゲエニエフ、態度、人」（1909）、「觀照の人の生涯」（1910）など

の別離、伊太利港の客舎邊は泣かせる。俳優も皆達者にやつてゐる<sup>11</sup>。[下線部引用者]

上は比較的ニュートラルな紹介になっているが、芸術座の上演した『その前夜』についての劇評やこの芝居を紹介した文章には、今日から見て興味深いいくつかの特徴がある。

ひとつは、劇団幹部（またはそれに近い筋）がこの芝居を淡泊でデリケートな味わいを持った作品だとか、春の夜の夢のような、牧歌的で柔らかな恋物語などと捉えているように見受けられること。

次に批評家たちから芝居への不満として、舞台上での光や効果音の使い方、背景、俳優たちの演技力や資質、そして劇中歌の問題などが挙げられていることである。

まず、作品を春の夜の夢のようだとする捉え方について見てみよう。

先に4月25日の讀賣新聞に出た家庭化粧料「ホーカー液」とのタイアップ記事の中で、『その前夜』が「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」と紹介されていることを見たが（本稿第1節）、翌日の「萬朝報」には「帝劇の藝術座劇」と題して松井須磨子の語りの形で演目を紹介しながら、またしてもホーカー液がその効能を宣伝する<sup>12</sup>タイアップ記事を須磨子の写真つきで載せている。

ツルゲネフ原作楠山正雄氏脚色吉井勇氏作歌の『その前夜』（五幕）は十九世紀の露西亞を背景にして稍眼覺めかゝつた智識階級の生活狀態を戲曲的に面白く描いたもので女主人公のエレナには私が扮し革命派の男主人公インサロフは武田正憲が勤めます 此劇は一面に於て現代社會の深刻なる批評でありますと共に一面は春月に夢みて居る湖水の様な漂渺無韻の歌物語で御座います<sup>13</sup>。[下線部引用者]

これらは同じ化粧品会社の広告記事なので、劇の紹介が同工異曲だとしても不思議ではないが、いずれにせよこうした紹介文が芸術座の了解なしに出されることは考えられない。むしろ、文面は劇団側で用意したと見る方が自然であろう。

ふたたび新聞の劇評に目を転じると、「萬朝報」の蝶二（中内蝶二）も4月28日の＜四月芝居＞のコーナーで次のように述べている。

▲帝劇の藝術座 第一『その前夜』はツルゲエネフの小説を楠山正雄氏が五幕六場<sup>ママ</sup>に改作したものである、原作が極めてデリケートな、山のないものだけに、ひどく緊張した場面は尠<sup>すくな</sup>いが、併し全体を通じて、甘い柔かな戀の歌を聞いてゐるやうな、美しい夢を

<sup>11</sup>大島寶水「藝術座劇評」（「讀賣新聞」1915（大正4）年4月28日、5面）

<sup>12</sup>半裸になるサロメ役の艶やかな肉体・美肌はホーカー液を永年使用の賜物との談話の形

<sup>13</sup>松井須磨子「帝劇の藝術座劇」（「萬朝報」1915（大正4）年4月26日、4面）

見てゐるやうな心持の好い感じはした<sup>14</sup>〔下線部引用者〕

こうした劇の捉え方や表現は、芸術座を主催していた島村抱月の捉え方に依拠し、その言葉遣いを借り受けたもののように見える。

抱月は公演に先立って新聞紙上に『その前夜』に関する談話を寄せているが、その中で「ツルゲーネフの原作小説の味が、元來極めてデリケートなものである」ため、大変な困難を伴ってどうにか芝居にした、それゆえこの劇は「五幕を通じて何れかと云へばデリケートな味が主になつて居る」、そして「極柔かな、若い戀愛談を春の野邊で語る様な、ふわりとした味の芝居になればそれで我々の目的は達するものである」と述べているのである<sup>15</sup>（詳細は第5節参照）。

脚色を担当した楠山正雄の言葉も、基本的に抱月の考えの延長線上にある。

脚本『その前夜』はわが芸術座四月興行用に宛つくべく特に稿を起こしたものである。小説を劇化する困難は、原作が藝術的に優れた、濃やかな感味を有するものであればあるほど甚だしい。殊に専ら牧歌的な柔かい情的氣分に蔽はれているツルゲエニエフのこの作のやうなものを、舞臺に上ぼせるといふことは、或は世界の何處の劇場も嘗て試みなかった、恐ろしい「無謀」であるかも知れない。<sup>16</sup>〔下線部引用者〕

そして、こうした立場は、中村吉蔵がこの劇を「淡い味のもの」と呼んでいたこととも呼応する。どうやら、芸術座の幹部たちの目に『その前夜』という芝居が淡泊でデリケートな味わいを持った、春の夜の夢のような、牧歌的で柔らかな恋物語と映っていたのは確実なようだが、どうにも解せない。楠山正雄の脚本にも目を通して見たが、劇の性格について抱月らと見解を共有することは出来なかった。さらに、そもそもツルゲーネフの原作自体がそのような性格を持っていると彼らが捉えていたらしいのは驚きだ。原作の蔵する独特の劇的緊張感に魅了されて来た筆者などからすると、一作前の長篇小説『貴族の巢』についてならいざ知らず、前述のような印象は『その前夜』には当てはまらないのではないか、という思いを否定できない。

もっとも、脚本を出版した新潮社は、この作品を「沈痛凄艶を極めたる戀と劍との物語」とし、「エレエナの雄々しくも悲しき戀」が歌い上げられていると宣伝している。「演劇」人の抱月や劇団幹部と、「文学」を相手にする出版社との間で作品の捉え方に一定の開きがあるのが興味深い。

『その前夜』はツルゲエネフ五大小説の一にして近代文學中屈指の名篇也。楠山正雄氏藝

<sup>14</sup>中内蝶二「四月芝居」（『萬朝報』1915（大正4）年4月28日、3面）

<sup>15</sup>島村抱月「『その前夜』と「サロメ」」（『讀売新聞』1915（大正4）年4月24日、6面）

<sup>16</sup>楠山正雄脚色『その前夜』ii

術座の爲に新たに之を脚色して、女主人公エレエナの雄々しくも悲しき戀を須磨子氏の妙技に託す。エレエナは情熱の女にして而も高き理想に活く、戀人はブルガリアの青年にして劍に杖いて故國の難に赴き、志を得ずして空しく倒れたり。月暗く吹雪烈しきベニスの夜黒き棺に戀人の屍を護りつゝ、ゴンドラの唄に腸を斷つ彼女の運命のいかに悲しきものなりしぞ。一篇さながらにして美しき詩也<sup>17</sup>。

原作に馴染んだ筆者には、むしろこちらの紹介の方がしっくり来る（ベニスを吹雪にしてしまったのは勇み足としなければならないが）。

また、楠山正雄の脚本をツルゲーネフの原作と比較すると、人物の設定等が様々に変えられているほか、エレエナの「宿命の女」的要素など、原作の孕んでいた暗く不吉な影が消えるか弱められていることを指摘しておかなければならないが、委細は別稿に譲る。

#### 4. 不満と批判：背景、演技、音と歌

続いて、『その前夜』の舞台に寄せられた不満や批判を見てみよう。

「萬朝報」の蝶二は、前節で引用した箇所（「全体を通じて、甘い柔かな戀の歌を聞いてゐるやうな、美しい夢を見てゐるやうな心持の好い感じはした」）に続けて、次のように述べている。

光線の變化や、歌や、音樂やで、淋しい舞臺面に色彩を添へやうとする苦心も十分受取れたけれど、雨や風や、雷や、雪や、天候の變化がキネオラマの見世物でも見せるやうに始終付きまとつてゐるのは些と煩さい氣がした。雪と云へば、莫斯科郊外の雪の夜の別離は、一寸した場面だけれど大分感傷的な印象を看客に與へたやうであつた、須磨子のエレエナは、一幕目は餘り感心しなかつたが、二幕目、三幕目、四幕、五幕目と後に至るほど熱が加はつて面白くなつた、武田のインサロフも、一幕目の亢奮が、例の上滑りのする調子で、革命家と云ふ人物を十分にあらはし得なかつたけれど、肺の病ひになやまされる二幕目第二場からはぐつと見直した、勝見のスタホフは可なりに活躍してゐた、あれでもう少し味が出れば舞臺が引締まるであらう、田中のベルセネフも、住田のシュウビンも、中井のウウル老人も皆好くしてゐた<sup>18</sup>〔下線部引用者〕

キネオラマというのは浅草にあった巨大なジオラマ風のスペクタクルのことらしい。

どうやら、芸術座の『その前夜』では舞台効果を上げるために音や光がふんだんに使われていたものと見える。

<sup>17</sup>『その前夜』脚本（楠山正雄，新潮社）の広告（「早稲田文学」1915（大正4）年5月号，表紙見返し）

<sup>18</sup>注14に同じ

翌 29 日の東京朝日新聞に名倉生が「須磨子の三役」と題する記事で、さらに手厳しい批判を浴びせている。その矛先は須磨子はじめ役者たちの演技、舞台背景、効果音、そして劇中歌にまで向けられている。

帝劇では廿六日から卅日まで藝術座が『その前夜』『飯』『サロメ』の三つを出し例によって須磨子が三つ共重要な役に扮して奮闘している 『その前夜』の中の須磨子のエレエナ、廿歳にして美しく、空想に倦いて實行に赴かんとして居る露西亞娘に先づなつて居た。

▲併しインサロフに意中を打明ける條下では、今少しのうるほひと甘味とを要求する、其他に於ても餘り強くなり過る處がチヨイチヨイあつた、エレエナの戀人たるインサロフはブルガリアの革命家、末には肺病で斃れる運命の人で武田正憲の扮する處であるが扮装などは可成に適當であつた、此人の癖としては白を咽喉からヒューヒューと吐き出す様で何となく常にベソをかいて居る様なのが瑕だ、最後の死の幕でも夢にうなされる最初から彼のやうにギヤアギヤア苦聲を揚げるんでは本人はさぞ骨の折れることであらうが一向に効果がない、もっと暗示的にしなくては駄目だ

▲勝見庸太郎のスタホフは白が大道の齒磨賣りになる、住田良三のシユウビンは輕妙である、ヂプシーの盲乞食かなんかになつた女優は聲がいい、『その前夜』の背景は全然駄目、一として藝術座の名譽になるものはない、見物中の内田魯庵翁はインサロフとエレエナとが戀を語る郊外（？）の景色を見て斯う云つて居られた『彼れはどうしても露西亞の景色ではない、和蘭である』又曰く『ツルゲーネフの好きな灰色は何處にも求められない』〔下線部引用者〕<sup>19</sup>

どうやら、抱月たちの『その前夜』はロシア的ディテールに拘泥せず、ロシア的リアリティーの追求にはさほど頓着しなかったらしいことが判る。舞台装置ひとつとってもロシア語ロシア文学畑の人たちには解せない所が多々あったに違いない<sup>20</sup>。

名倉生は続けて、効果音や劇中歌に厳しい評価を下している。

▲「その前夜」には雷鳴、馬の嘶、馬の鈴、風、波の音、鷗の羽音等を使つて居るが、馬の嘶に至つては噴飯に堪へなかつた、劇中人物の歌ふ唄には最初の方にローレライ（？）最後に幕外の船歌が何かに合せてエレエナの歌ふ唄があるが、何れもこれも餘り面白くない、最後の幕のはカチューシャで味を占めた藝術座が當てこんだのかも知れないが、須磨子の聲になつて居ないのと節もカチューシャの唄よりはむづかしく出来て居る

<sup>19</sup>名倉生「須磨子の三役」（「東京朝日新聞」1915（大正4）年4月29日、7面）

<sup>20</sup>たとえば、本稿第6節の小山内薫の指摘を参照

ので先づ以て流行になりさうにもない<sup>21</sup>〔下線部引用者〕

サロメに関して、須磨子の大根足を酷評するなど、この評者は総じて須磨子に厳しい。

ただ、名倉生の予言に反し、芸術座の『その前夜』公演自体が忘れられた今日でも「ゴンドラの歌」だけ伝え聞かれて残っているのは運命の悪戯と言うべきか。

## 5. 抱月の思惑と妥協芸術論

『その前夜』上演について、芸術座の指導者島村抱月はどのように考えていたか。

それを知る手がかりとなるのが、公演を二日後に控えた4月24日の讀賣新聞に掲載された、抱月の談話という形の「『其前夜』と『サロメ』」と題する記事である。

彼は先ず、原作のデリケートさを強調し、舞台化の困難さを訴えている。

今度の「その前夜」はツルゲーネフの原作小説の味が、元來極めてデリケートなものであるために、芝居にするには餘程骨が折れる。一幕の短い劇などでは、可成工夫をして、筋の上には殆ど何等の山もない平坦な、場面全体の細いデリケートな味で持つと云ふ様な事も試みられるが、四幕五幕の大物になると、さうさう平坦な細い味許りで繼いで行くわけには行かなくなる。殊に演劇の様な公衆藝術の上には、観る者の群集心理が非常に影響する。そしてこの群集は時間で多く左右せられる。一つ事柄が餘り長く續くと、まるで氣持が變つて了ふ。其の群衆を巧に緊張せしめて行くには、どうしてもアクセントの強い藝術が必要になつて来る。この點が言ふ迄もなく一步を過まれば活動寫眞式の芝居に墮落したり、又一步を過まれば眠くなる様な芝居になる困難な點である。ツルゲーネフの小説等は芝居とするには最も困難の多いもので、それをどうにかかうにか五幕に舞臺化して見たのが今度の試みである。従つて五幕を通じて何れかと云へばデリケートな味が主になつて居る。一、二、三幕あたり迄はごくあつさりしたロシア特有の喜劇的氣分で舞臺面を賑かにし、四、五幕でしんみりした味を出させる様な工夫になつてゐる。これから廣い意味でも舞臺上の音樂、即ち歌とか風の音、雷の響き、汽笛の聲、鳥の羽音と云つた様々のものを多く使つて、舞臺面の色彩も殆ど幕毎に變化せしめて、全体の氣分を助ける様な細い技巧が大分用つてある。たゞそれが作者の注文通り舞臺上に出るか如何は、實演の上ならではわからない。つまり極柔かな、若い戀愛談を春の野邊で語る様な、ふわりとした味の芝居になればそれで我々の目的は達するものである<sup>22</sup>。

〔下線部引用者〕

<sup>21</sup>注 19 に同じ

<sup>22</sup>島村抱月「『其前夜』と『サロメ』」

ここには演劇の有する教化的側面を重視していた抱月の独特の演劇観が反映している。演劇革新運動の旗手は、『その前夜』公演の2年後に「通常演劇が民衆と接觸する第一の點は廣い意味で面白いといふことにある。面白いとは要するに吾々の魂に刺戟を與へ興奮を與へることである<sup>23</sup>」と述べ、新劇の中の「見てゐて眠くなるやうな芝居」を厳しく批判している。

彼は演劇を作者・役者・観客の三者による「総合芸術」と捉える一方、観客の種類は雑多であることが予想されるから「事實に於ても理窟に於ても演劇は綜合藝術であると共に一種の妥協藝術でなくてはならない」と断じる。観客の中には芸術的興味を持たず、全くの娯楽のみを求めて劇場を訪れる者もあるのだから、そういう人たちを導くためには、彼らがある程度辛抱できるように「彼等の要求そのものをも併せて與へてやる必要」がある。つまり、「藝術の中に藝術にあらざる面白みをも加へざるを得ない場合」が起こり得るが、「種々な手心を加へて而もその中に少なくとも一點藝術の生命を忍ばせて民衆に與へる」ことが演劇の民衆化の止むを得ない手段だというのが、彼の到達したひとつの結論であった<sup>24</sup>。この考え方は芸術座の所謂「二元の道」にも通ずるものである。

『その前夜』上演の際の舞台上での音と光の変化の多用は、この謂わば「妥協芸術論」の産物であったと知れる。批評家達の不評を恐れず、抱月が半ば確信犯的にこれらの方法を採用したことは、上述の発言からも明らかだ。

抱月は芝居の形式だけにとらわれていた訳ではない。彼が当時の日本人にとって『その前夜』の孕むアクチュアリティや共感可能性について深く理解していたことは、読売新聞の談話の後段からも見て取れる。

この芝居の中にある思想問題は、主として例の思想の人と實行の人と云ふ事であるが、丁度あの頃即ち十九世紀の中頃前後には、成程この劇の主人公である革命家インザロフと、女主人公たるエレナとが、新しき男、新しき女の先驅者であつて、夫に脇役として出て来る美術家哲學者等の、思想的若しくは空想的な青年が古い型の人間であつたのであらうが、然し二十世紀の今日から見れば、もうこの新しい男女も實は新しくはなくなつて、今の青年は今一步その先を考へてゐる。勿論、一方には古いと云はれた型の男女も居て、つまり今日では只思想と實行だけでは新舊の區別はされないが、一方には、かう云つた二つの型の青年男女が、少いけれども兎に角居るので、多くの人の胸に響く問題であると思ふ。昇曙夢君の解釋に依ると、「その前夜」と云ふ名は、露西亞の新時代の來らんとする其前夜と云ふ意味で、エレナ、インザロフがその新時代を暗示するのであつたらしい。で、その當時露西亞にはこの小説からして、エレナ型とかインザロフ型とか云ふものが大層流行したさうである。この五幕目の、主人公が死んでエレナ

<sup>23</sup>島村抱月「民衆藝術としての演劇」（『抱月全集』第二卷、1920、天佑社、615-616頁）

<sup>24</sup>島村抱月「民衆藝術としての演劇」、619頁

ナが一人生き残り、「私は矢張り一人であつたのだ」と云ふ臺詞で幕が下りる、その幕に、ヴェニス背景を出して例のゴンドラの歌を聞かせる。それが吉井勇君の作つた歌で中山晋平君の作曲であるが、始めは舞臺裏の船頭が歌ひ、次に松井須磨子のエレナが歌ふ順になつてゐる<sup>25</sup>。[下線部引用者]

## 6. 小山内薫の注文

芸術座とともに大正時代の新劇界をリードしたのが、小山内薫(1881-1928)の主宰する自由劇場である。小山内は当時の日本の演劇人であつて、ロシアでモスクワ芸術座の舞台を間近に見知るといふ得難い経験を有していた。

4月29日と翌30日の「時事新報」には、彼の手になる「『その前夜』を見て——楠山正雄君へ——」と題する劇評が上下に分けて掲載された。脚本作者への書簡の形式をとつたこの記事のおしまいに「四月二十七日」と明記してあることから、小山内は前日の26日、つまり初日の舞台を見たものと推測される。

書簡形式の劇評は親しげな調子の、先輩から後輩への嬉しがらせのような言葉で始まる。

昨夜は失禮。

「その前夜」は大層面白く拜見しました。相變らずあなたの頭が好いのは感心しました。あの可なりに長い小説を、少しの無駄もなく、しかも舞臺に取れさうな場面は遺憾なく取り入れて、五幕七場の戯曲に作り上げられた老巧な手際には敬服の外ありません。「復活」を戯曲にしたバタイユなどは、あなたの靴の紐を解くにも足りません。若し、あなたのこの戯曲が露西亞語で書かれてあつたら、莫斯科の美術座などでは直ぐ喜んで演ずるでせう<sup>26</sup>。

直後の細かい指摘はロシア通、ロシア演劇通としての面目躍如であるが、聞き手(読み手)によつてはモスクワで「本場」の舞台を見て来たことを鼻にかけていると嫌味に感じたかも知れない。

序幕のピクニックの場はアンドレエフの「吾等が生活の日」の序幕などを思はせる舞臺で、十分露西亞の気分が出てゐました。二幕目のスタホウ家の書齋で、外が雷雨になる所も、同じツルゲエ子フの「田舎の一月」といふ芝居の或場面を思ひ出させました。

<sup>25</sup>島村抱月「『其前夜』と『サロメ』」。なお、抱月はわざわざ「いちにん」と読ませているが、楠山脚本では「ひとり」となっている。

<sup>26</sup>小山内薫「『その前夜』を見て——楠山正雄君へ——」(上)('時事新報'1915(大正4)年4月29日、5面)

四幕目の別離の場も、露西亞の芝居にありさうな場面（「三人姉妹」の最後の幕、「ワア  
ニヤ伯父さん」の最後の幕）で、トロイカの鈴の音の段々に遠ざかつて行く所も、十分露  
西亞式でした。唯残念なのは、二幕目第二場の禮拜堂やスタホフ家の書齋などに、露西  
亞建築の研究が足りなかつた事と、人物のコスチウムに一八五〇年代の露西亞といふも  
のが現れてゐなかつた事です。外の人物は兎も角として、スタホフの軍服や、クルナト  
ウスキイの燕尾服や、エレエナの服装などにそれが見られなかつたのは残念です。私は  
ツルゲネエフの小説を芝居にしたものは向ふで見ませんでした。彼の戯曲は三つ程向ふ  
で見ました。そして「ナフレエブニツク」<sup>27</sup>でも、「田舎の一月」でも、その時代のコスチ  
ウムが、一種特異の舞臺を形作つてゐるのを、大層面白いと思つたのです<sup>28</sup>。〔下線部引用  
者〕

この後小山内は芸術座の俳優たちについての不満を口にする。

かういふと生意氣なやうですが、藝術座の俳優諸君はもつともつと勉強しなければい  
けないと思ひますね。あれ程やり好く芝居が出来るやうに——書いてある脚本を、藝術  
座の俳優諸君は一向仕出かさずにゐますね。私は見てゐて、それが残念で残念で堪りま  
せませんでした。

須磨子嬢のエレエナもインサロフに對する戀だけは分りましたが、性格なり思想なり  
は一向出てゐませんでしたね。何かの本にエレエナは一種のマリイ・バシユキルツエフ<sup>29</sup>  
だといふやうなことが書いてありましたが、そんな所は少しも見えませんでしたね。ツ  
ルゲエネフがこの小説で主人公を外國人に求めた心持は、やがてエレエナその人がシユ  
ウビンやベルセネフを捨て、インサロフに赴いた心持なのでせうから、そこらが大分肝  
心な所なのでせうのに、芝居を見てゐて一向そんな事は考へられませんでしたね<sup>30</sup>。〔下  
線部引用者〕

小山内は「シユウビンやベルセネフやスタホフやの性格描寫も、あんなにはつきり書き分け  
てあるのに俳優諸君は一向それを仕分けて見せて呉れませんでしたね<sup>31</sup>」と脚色者に同情的な  
素振りを見せる。「ウワルをちさん」や「下女のゾオヤ」の役作りも槍玉に上がり、俳優達は「下  
手だ」と切り捨てられている。ただ不思議なことに、他の評者から散々だった武田正憲のイン

<sup>27</sup>『食客』（ツルゲネフ初期の二幕喜劇）

<sup>28</sup>小山内薫「『その前夜』を見て」（上）

<sup>29</sup>ウクライナ出身の早熟の女性画家・作家（1860-84）。ロシア語名マリヤ・バシユキルツェヴァ。国外で活  
躍し、フランス語で書いた『日記』（1887）が有名。

<sup>30</sup>小山内薫「『その前夜』を見て」（上）

<sup>31</sup>小山内薫「『その前夜』を見て——楠山正雄君へ——」（下）（『時事新報』1915（大正4）年4月30日、  
5面）

サロフについては批評を控えているように見える。一方、須磨子のエレエナはその不注意をきつく咎められている。

大詰めのエネチアのホテルで、インサロフが寝間着一枚で出て来ると、エレエナが「あなたそんな風をして風を引きますよ」といふ所がありますね。併し、エレエナはさういつただけでインサロフに肩掛一つかけてやらないのは不親切だと思ひました。ところが家へ歸つて、あなたに頂戴した脚本を拜見すると「外套を着せかけ、介抱しながら安樂椅子に座らせる」といふト書きがちやんと書いてあるのです。こゝいらも小さな事のやうですが俳優の方の不注意な所ではないかと思ひます<sup>32</sup>。

小山内は続ける。

どうも私はこんな風に考へてました。こんだの芝居が悪ければ、それは脚色者の罪でもなく、舞臺監督の罪でもなく大部分の責任は俳優諸君にあるのではないかと。

私がこんな不禮な事を云ふのは、藝術座の俳優諸君（諸君はみんな若い方です）に對して愛情を持つてゐるから言ふのです。ほんとにもつと勉強して頂きたいと思ふから言ふのです。どうかあなたからも宜しくお傳へ下さい。私はこの芝居をもつと諸君が巧くなられた時、是非もう一度見たいものだと思ひます<sup>33</sup>。〔下線部引用者〕

小山内の真意は分かりにくい、藝術座の『その前夜』を成功と見なしていないこと、その主因を俳優達の能力に帰そうとしていることは確かなようである。

## 7. 中村吉蔵と「酔わせる」基調の劇

藝術座が指導者抱月と看板女優須磨子を相次いで失い、自然消滅のような形で6年の歴史に幕を下ろした直後に、かつて劇団の幹部として大事な舵取りを担い、自らも数多くの創作劇を手がけた中村吉蔵は、座の活動の歩みを手記に纏めている。その中で彼は、第5回公演における『その前夜』劇についても紙幅を費やし、興味深い事実と見解とを呈示している。

中村はまず「萬朝」の蝶二、「国民」の孤烟、「朝日」の名倉生による劇評（比較的穩健なものから手厳しい批判まで）を紹介してから、自由劇場の小山内薫の劇評にあまり愉しまぬ面持ちで触れている。

<sup>32</sup>小山内薫 「『その前夜』を見て」（下）

<sup>33</sup>小山内薫 「『その前夜』を見て」（下）

この他に、小山内薫氏は「時事」紙上で「その前夜」の脚色の、至難な仕事であるのを、楠山君がああ程度にまで仕上げた確かな手腕を賞讃して、「本場のモスクワの藝術座に持出しても立派な物だ」といふ意味の事を云つて、而もそれを演出した俳優の拙劣さ加減を貶評した一文が載つてゐた、茲にそれを引用する便宜のないのは遺憾だが、その中には褒貶共に誇張の多い、一種のムウ氣から出た言葉が大分混入してゐたやうに自分は記憶するが、兎に角「その前夜」を脚色する事は、自分は始め不可能だとさへ思つてゐたのである、それをああ程度に仕立上げて舞臺に上し得られるものにした楠山君の作劇の手腕は此を認めなければならぬ<sup>34</sup> [下線部引用者]

小山内の意図を苦々しく思いつつも、脚色を受け持った楠山正雄の手腕に感心し、高く評価する点では中村も態度を同じくする。だが、力業で舞台化されたこの劇が以後上演されなくなって行つたのはなぜか。『その前夜』劇は「酔わせる基調」に全く欠けるという訳ではなかったが、原作の小説よりも味が希薄だったためだと、中村は断じる。

同時に、舞臺に上した後の経験から云へば、「クレオパトラ」程實演的の生命に乏しくはなかつたが、その第二幕は全然省略されて了つた、そして、やがて興業目録からは影を消すことになつた、この劇が所謂「酔はせる」基調を全然缺いてはゐなかつたのだが、小説として感受する場合のそれよりも、劇として訴へられる場合のそれは味が甚稀薄だつたのである、そしてそれは寧ろ當然な事だつたのだ<sup>35</sup>。[下線部引用者]

『その前夜』の前年に上演されたシェークスピアの『クレオパトラ』は抱月の肝煎りで公演に上げられたが、世間であまり問題にされなかつたので「抱月氏は兎角、ダレ氣味の第二幕に多大の改竄を加へて見た、しかしそれも大した効果は増さなかつた<sup>36</sup>」という。『その前夜』の場合も同様の、いや今度はもっと断固たる措置（＝省略）がとられたことになる。

中村はまた、この公演の初日に観客が彼の創作劇『飯』の中の長い科白を我慢できずに騒ぎ出したので、翌夜からその科白を削ってしまったところ静かになったことも打ち明けている。他方、同時に上演した『サロメ』の方は専門家には賛否両論あつたが、「一般見物には相當の満足と與へたらしく見える「酔はせる」基調の劇の一つである事が、實證されて來たやう」だと言う<sup>37</sup>。

彼は「酔はせる」基調の劇と「醒ます」基調の劇という概念を対比的に扱っているが、これは自ら認めるところによれば、島村抱月の説いた「フェスト、シュピール」と「カムマー、シュ

<sup>34</sup>中村吉藏「藝術座の記録」（『早稲田文學』1919（大正8）年4月号附録）42頁

<sup>35</sup>同上

<sup>36</sup>中村吉藏「藝術座の記録」38頁

<sup>37</sup>中村吉藏「藝術座の記録」42-43頁

ピール」の対立に基づいている。

「芸術座の記録」の中から関連する箇所を拾い出すと、以下のような対立図式が姿を現す。

	「酔わせる」基調の劇	「醒ます」基調の劇
性格	ロマンチック	近代的
典型	沙翁型	イプセン型
(抱月)	フェストシュピール	カムマーシュピール
適した劇場	大劇場	小劇場

中村吉蔵の「酔わせる」基調と「醒ます」基調

中村はこの二項対立によって様々な芝居を説明しようとしている。たとえば、大当たりしたトルストイの『復活』については、「小説としての「復活」は素より「醒ます」芸術であるが、劇としての「復活」はより多く「酔はせる」基調を持つてゐる」としている。先ほどの引用からすると、『その前夜』の場合は『復活』とは逆に、小説の場合より劇にした時の方が「酔はせる」基調が弱かったということになる。

第5回公演の演目のその後についても、中村は舞台裏を暴露している。

此の興業は八九分の入りを續けて、或意味では藝術的にも經濟的にも相當の成效であつた、五月十三日初日の大阪、浪花座で更に上演されたが、松竹側から先づ「その前夜」の撤回を申込み、更に「飯」の撤回を交渉した、前者は「緊張味に乏しい」といふ理由かららしく、後者は「あんな芝居を見せては、見物が財布の紐を引しめる」といふ尤もらしい理窟が附いてゐた、乍併、此方ではそれを承引しない、先方が漸く折れて來て、京都、神戸、名古屋まで、そのまゝ巡演をつゞけ、更に北陸、信州路へも旅興業に廻り、秋口からは東北、北海道、そこから歸京すると今度は臺灣、朝鮮、満洲へも出かけ、ハルビンから浦鹽へ廻つて、年の暮れに歸つて來た、所謂南船、北馬を字義通りに實行した忙しい漂泊的な生活の一年を經過したのである<sup>38</sup> [下線部引用者]

『その前夜』劇は興業主側から「緊張味に乏しい」という理由で上演中止の申し入れがあったものの、劇団側が突っぱね、国内・国外での巡演の際に出したらしいことが判る。帝劇での第5回公演は5日間しか開かれなかったのに大正4年に『その前夜』が35回上演された（本稿第2節参照）というのも、それで納得が出来る。

<sup>38</sup>中村吉蔵「芸術座の記録」43頁

最後に「酔はせる」基調の劇についての中村の考えをもう少し補足しておく、彼は、大正5年に芸術倶楽部で行われた研究劇で専門家たちから大変好評を博した『闇の力』を「必ずしも小劇場主義の舞臺藝術ではない」とし、この演目は「結末は「醒ます」藝術に了つてゐるが、全體としては「酔はせる」基調を持ったメロドラマ式の骨格に作られてゐる、その意味から云へば、新時代の、乃至將來の大劇場藝術の一の有力な模範ではないか」と述べている<sup>39</sup>。そして「更に痛切に要求せられるものは大劇場に適する舞臺藝術である、中間的な翻譯物でなく、直に日本の公衆の胸に迫る日本の創作物である、一種「酔はせる」基調を持った、大規模な創作劇である<sup>40</sup>」と見果てぬ夢を語っている。

### 結びにかえて

#### —— 失われた明日 ——

『その前夜』の終幕には、奇しくも抱月と須磨子の実人生とかぶるところがある。

帝劇で『その前夜』が上演されてから3年あまり過ぎた大正7(1918)年の11月、日本の新しい演劇を精力的に模索していた抱月は、世界中で猛威を振るった「西班牙感冒」(スペイン風邪)のため、まるでヴェネツィアのインサーロフのように、志半ばにして忽然と昇天してしまった。残された須磨子は、一時は抱月の遺志を継いで一座を率いて行こうとしたものの、ひとり生きて行くことに堪えられず、抱月の後を追うように翌年正月の公演中に自ら死を選んだ。かくして芸術座に託したふたりの演劇改革の夢は、儚くも潰えてしまったのである。以後『その前夜』が大劇場で上演されたという話を知らない。

小山内薫に一世紀近く遅れて、筆者もモスクワでツルゲーネフが初期に戯曲を書いた芝居を見たことがあるが、彼の長篇小説を舞台化したものは見たことがない。旧ソ連時代の1959年にソ連とブルガリアが共同製作した映画『その前夜』のビデオ<sup>41</sup>が出ていたので見てみたが、やや違和感が残った。原作を覆っていた暗い影や独特の緊迫感がさほどには感じられないのである。

ここでひとつ誰の目にも明らかな問題は、小説と演劇、小説と映画というジャンルの違いによる表現形式と効果の違いである。抱月と楠山が率直に認め、小山内と吉蔵が脚色の手腕を賞讃したように、この小説を舞台化することは大変な難業であった。どこかに無理があったとしても不思議ではないかも知れない。

しかし、文芸協会と芸術座で松井須磨子が演じて評判を取った『人形の家』や『サロメ』、『復

<sup>39</sup>中村吉蔵「藝術座の記録」47-48頁

<sup>40</sup>中村吉蔵「藝術座の記録」51頁

<sup>41</sup>Khudozhestvennyi fil'm 《Nakanune》 Po romanu I. S. Turgeneva, Kinostudiia 《Mosfil'm》 / Studiia khudozhestvennykh fil'mov v Sofii, 1959. ウラジーミル・ペトロフ監督の白黒映画。

ビデオは1998年に「Krupnyi plan」社から出た物。X01-446 (VHS-PAL)

活』などの作品との比較を言うならば、作品の主題や対象とした内容、ドラマ内で起こる事件（アクション）の性格という問題も考慮しなければならない。

『その前夜』はそもそも原作からして「未遂のドラマ」, 「失われた明日の物語」だ。何か大きな嵐の「前夜」にしていることになっているが、読者も観客も「その日」を目の当たりにすることはない<sup>42</sup>。主人公のインサーロフは祖国解放という大事業に取りかかろうかというところで頓死してしまう。この作品では誰も家出しないし、殺人などの犯罪も犯さない。甚だしい反社会的行動もない。エレナはノラやサロメ、カチューシャなどと比べれば、罪が無いも同然だ<sup>43</sup>。『人形の家』のような所謂「問題劇」やいささか際物的で煽情的な所のある『サロメ』などと比べれば、『その前夜』は大人しすぎるということになろう。この点からすれば、抱月はじめ芸術座の関係者がこの作品を「淡い味のもの」(中村) だとか「デリケート」(抱月) で「専ら牧歌的な柔かい情的氣分に蔽はれている」(楠山) 作品、果ては「春の夜の夢の如き暖き戀物語り」だの「春月に夢みて居る湖水の様な漂渺無韻の歌物語」(須磨子) などと呼んだのも無理はなかったのかも知れない。

芸術座の『その前夜』についての研究の今後の課題としては、楠山正雄の脚本の詳細な分析と「ゴンドラの唄」をめぐる問題が待っている。前者は脚本をツルゲーネフの原作と比較したり、相馬御風の翻訳との関係を見極めることが中心になる。後者では吉井勇の詩が森鷗外訳の『即興詩人』にどの程度まで負っているのかを明らかにしつつ、抱月の謂わば「ハイブリッド」戦略について考察することが中心だが、抱月が須磨子に歌わせた唄が、後に黒澤明監督の映画『生きる』によって再び表舞台に出たことにも触れない訳には行かないだろうと思う。＜了＞

<sup>42</sup> 小説が発表された直後、ロシアの急進的批評家のドブロリューボフは『今日という日はいつ来るか?』(1860) という論文を公にして苛立ちを隠さなかった。

<sup>43</sup> もっとも、エレナ自身には罪の自覚と神への問いかけがあり、これが楠山脚本から落ちているのも事実である。

**A Drama of the Lost Tomorrow  
-- A Study of the Dramatization of Turgenev's  
“On the Eve” by Hogetsu Shimamura and  
his Art Theater (*Geijutsu-za*)**

Naoki Aizawa

The goal of this paper is to research and describe the 1915 performance of Turgenev's “On the Eve” by Art Theater (*Geijutsu-za*) in Tokyo. The performance was produced by Hogetsu Shimamura, an outstanding literary critic of the time and spirited reformer of Japanese theater.

In the early twentieth-century, a stage dramatization of a Turgenev novel was extremely rare. Masao Kusuyama wrote the stage scenario and introduced “A Gondola Song”, which later became famous as a theme song for Kurosawa's film “To Live (*Ikiru*)”, for the first time into the drama. The famous actress Sumako Matsui portrayed Elena, the heroine of the story.

Theater reviews from actual eyewitnesses of the drama are introduced in this paper. Some of these observers reported that the drama was like, “a warm love story from a spring night dream”, which may sound strange for many readers of Turgenev's novels. Others complained about a variety of things such as, the lighting and stage sounds, the setting, the actors' performances and the inserted song.

We shall examine these remarks and criticisms while referring to Hogetsu's “theory of art with compromise ” and Kichizo Nakamura's “enthraling drama.”