

越境する表象—近代日本とイタリア

日高昭二

司会：概要集の2枚目をご覧頂きますと、日高先生のご専門は近代日本文学とあります。もちろん小説も扱われますが、映画、演劇にも詳しい方です。代表的な研究業績は100以上あるはずですが、そこから3点だけ書き出してあります。

今日はイタリアに関係するお話でして、主に3つの話題を取り上げて下さるそうです。第1は小説で、有島生馬の『蝙蝠の如く』という小説。この人は東京外語のイタリア語科を出て画家になったという珍しい人です。

第2の話題は映画です。私の世代は1950年代から60年代のイタリア映画を良く見たのですが、それ以前にも影響があったという話です。

第3にダヌンツィオの芝居を取り上げられるそうですが、確か『カリギュラ』という映画の脚本もダヌンツィオではなかったかと思います。大変興味深いお話しになると思います。ご静聴よろしくお願いします。

日高：前のお三方のご発表は、このシンポジウムの本来の趣旨である「ヨーロッパにおける〈日本〉の表象」というテーマにかかわるものでしたが、私はそれとは逆に「日本におけるヨーロッパ」ということになります。せっかくイタリアの方がお見えですので、この際は近代日本とイタリアの関係について何か話ができなかと考えたのです。と言いましても、私は、イタリアについては知らないことだらけですけれど、まあ知らないことは知る人に聞けば良いという精神で、分からないことはヴェネツィア大学のお二人からお聞きすることにして、あえてイタリアと日本のお話を

することにしましたのです。

さて、「近代日本とイタリア」というテーマですが、司会の鳥越先生からご紹介のあったように、私がこれから話す内容は三つあります。第一は有島生馬（のち生馬）の小説「蝙蝠の如く」をめぐって、第二はイタリア映画の日本に与えた衝撃について、第三はダヌンツィオの戯曲「春曙夢」の小山内薫による翻案についてです。

I 有島生馬「蝙蝠の如く」をめぐって

この小説は、題名でも知られるように、蝙蝠のようにどこからともなく飛び出してきて、どこへともなく飛び去る数奇な一人の男の物語です。雑誌『白樺』の1911年（明治44）1月から翌年12月まで連載され、1913年（大正2）に第一創作集『蝙蝠の如く』として洛陽堂から刊行されています。いうまでもなく『白樺』は志賀直哉や有島武郎や武者小路実篤らに代表される文学雑誌です。その有島武郎の弟が生馬で、彼は絵の勉強でナポリに滞在していて、のち兄の武郎がアメリカから出向いて落ち合ってもいます。この「蝙蝠の如く」は、やがて主人公のモデルになった男（増井清次郎とされている）が日本にやってきますが、そのことを題材にした短編を「日本篇」とし、前者をあらためて「伊太利篇」と言い換えて『蝙蝠の如く』（1942年4月、愛宕書房）として再刊されます。なお、日本に来たモデルについては、武郎・生馬の弟である里見淳が「T・B・V」（『文藝春秋』1937・5）という短編に書いてもいます。

ここで、小説のあらすじを言っておきましょう。主人公は虎ヶ谷熊吉といい、少年のときに角兵衛獅子の親方に身売りされ、門司港から船に乗

せられてアメリカに連れて行かれます。いわば世界を越境する芸人ということになりますが、そうした存在は明治の初頭から知られていて、アメリカでは遊園地などで曲芸を見せたりしていました。熊吉もまたそうした一人で、サーカスで働いたり、犬芸一座に雇われたりしたのち、ブラジルのリオデジャネイロでイタリアの曲馬団に加わり、それが縁でスペインを経てイタリアにまで渡ることになったのです。

そのイタリアのローマにいた頃、酷い虐待を受けているところを、ある公爵夫人に拾われます。そして、彼女の援助でイタリア語をはじめ、文学や絵画を学び、いざ学校に進学するとき本人の戸籍が必要になって、日本の大使館を通じて調べてもらったところ、彼の出生地が神戸で名前も岩井良次であったことが判明します。そうして、現在は画家になっている彼が、「私」と出会って写生旅行に出掛けるところからこの小説は始まっています。ローマの中央駅からフラスカーチ駅に行き、そこから馬車でロッカ・ヂ・バーバという有名な避暑地に着きますが、日本人が来たと噂になります。村人は、この二人の日本人を見て「なんて醜い」と言ったりするのですが、なかで一人だけ「夫人なでもない(ノンネ・タント)」と言う女性が現れる。それで彼らは少し救われ、以後「ノンネ・タント」と呼ばれることになります。それというのも、岩井良次がイタリア語を話せることが分かったからで、それによって彼らは、「なんて醜い」日本人から「夫人なでもない」日本人へと印象が変わったのです。

その村へ、良次の絵の先生がローマから訪ねてきて、「私」と絵画の論争をします。絵画の中心は何と言ってもイタリア・ルネッサンスに尽きると主張する先生と、しかし時代はすでにフランス印象派に移っているという「私」の論争です。イタリア絵画の市場はまだ衰えてはいない、その証拠にアメリカの教会から宗教画の注文をたくさん受けていると言い、1900年のパリ万博でフランスの印象派を見ただけでも、それはほとんどない芸術だったと先生はなおも主張します。印象派と言えば、日本では雑誌『白樺』がゴッホやセザンヌの紹介につとめていたことは周知のことですが、

むろん有島生馬も、いち早くセザンヌを紹介していたばかりか、『セザンヌ』(アルス)という本も書いています。ここでちょっと絵画の市場という問題を一瞥しておく、それまでの絵画の多くは教会が買ったわけですが、フランス印象派の絵はブルジョアが買うようになる、それが大きな転換期を成していると言われます(フィリップ・フック『印象派はこうして世界を征服した』)。だから、岩井良次に公爵夫人というパトロンがいることも、そのことと深く関わっているわけです。

先生と入れ替わりに、今度は平田という友人が日本から訪ねてきます。ジェノバから南米に行く途中だという彼が、興奮した口調で語るのは、日本のメディアが報道しているという日露戦争の過熱ぶりです。これまで40日間も日本語を喋る機会がなかったという彼は、日露戦争に勝利した日本について得意気に語るが、良次にはそうして語られる日本語が分からない。このとき平田が語ったのは新聞報道が示した文語調の日本語、つまり「天気晴朗ナレドモ波高シ」とか「皇国ノ興廢コノ一戦ニ在リ」とかいう言葉だからです。良次は、そこではじめて「日本人」としてのアイデンティティに直面することになります。

この小説には、そうして世界を遍歴する一人の男を通じて、この時期の「日本」へのパースペクティブが示されています。世界を地理的に「移動」する物語であると同時に、曲芸から芸術へ、イタリア・ルネッサンスから印象派へというように、文化の「越境」を目の当たりにした男の遍歴譚が、「私」を聴き手にして物語られています。遍歴譚は、長い時間と広い空間にまたがっていますが、聴き手の「私」が「いま・ここ」でそれを聴いているというかたちによって、小説の統一感もたらされています。そもそも、近代において小説というジャンルが隆盛になったことについては、ベネディクト・アンダーソンの『想像の共同体』が示していたように、小説というジャンルとネイションの類似性という要件があったわけですが、「蝙蝠の如く」という小説は、そうした面においてもじつに興味深いテキストなのです。

ちなみに、創作集『蝙蝠の如く』には「ゴンドラの一晩」という短編小説が1篇収録されていま

す。ヴェネツィアを舞台にした神秘的な物語ですが、『美術新報』の1912年(大正1)8月の「ヴェニス号」に掲載されたものです。平川祐弘氏の『芸術にあらわれたベネチア』(内田老鶴圃)でも挙げられていない文献です。このなかには、高村光太郎の詩「ヴェネツィアの旅人」や、また日本の画家が描いたヴェネツィアの絵も数点あり、カルパッチョの有名な絵「聖女ウルスラの夢」などとともに載っています。

『美術新報』がこのように大々的にヴェネツィア特集を組むというのは、明治期の日本の美術界が、イタリア美術を中心としていたからです。たとえば、日本で第1回の西洋画展覧会が開かれたのは、1889年(明治22)10月19日の上野公園においてですが、その際に出品された国別の絵画数を調べた記事があります。イタリアが34点、フランスが24点、オランダが9点、イギリスが7点、ドイツが4点です。圧倒的にイタリアの作品数が多いことに気づきます。この時代の代表的な美術論である白馬会絵画研究所編『美術講話』(1901)には、イタリア・ルネッサンス論が3編入っていますし、東京美術学校における美術史の講義もイタリア美術が中心であったことは、多くの回想記が伝えているところです。つまり、有島生馬の「蝙蝠の如く」は、そうしたことを含めて、いわば文学と美術をつなぐ文化の「越境」をもよく表象していることになるのです。

II イタリア映画の衝撃

第二の話題は、イタリア映画の日本への衝撃についてです。イタリア映画というと、戦後のネオ・リアリズムを思い浮かべる人が多いと思いますが、明治末期から大正にかけての映画といえばイタリア映画であったことは、余り知られていないかもしれません。それについて語る前に、ぜひ触れておかなければならないことは、「世界文学」の「映像化」という問題です。どういうことかといいますと、日本でもよく知られた「世界文学」の名作を「映画」で観ることが出来る時代がやって来たということなのです。その橋渡しをしたのが「文芸活動写真会」による上映会で、第1回は1912(大正1)年3月10日、丸の内の有楽座で開

かれています。発起人は、馬場孤蝶、生田長江、小山内薫の3人で、彼らがまず「世界文学」の話をしたあとに映画を観るというかたちで、ユーゴー「九十三年」、ダヌンチオ「秋夕夢」、ワイルド「サロメ」、フローベル「聖アントニーの誘惑」などが上映されています。次いで、横浜の喜楽座、神田三崎町の東京座でも開かれ、そこではトルストイ「高架索の俘虜」、フローベル「サランボー」、ダヌンチオ「犠牲」などが上映されています。また小山内薫の肝入りになる「泰西名作活動写真会」も、同じ年の7月1日に有楽座で開かれていて、シェイクスピア「オセロ」、トルストイ「アンナ・カレーニナ」などが上映されています。そしてその多くが、イタリア映画であったわけです。

1913年(大正2)にも、イタリア映画が多く輸入されています。題名だけあげておきますが、「セビリアの理髪師」、「フィガロの結婚」、「婢婦馴らし」などです。また1914年(大正3)では、「ボンベイ最後の日」、「アントニーとクレオパトラ」、「生ける屍」などがあり、さらに1915年(大正5)では、「ジャンヌ・ダルク」、「椿姫」へとつづきます。

「文芸映画」というジャンルが誕生したのは、承知のように、1908年(明治41)のフランスの「フィルム・ダール」という運動からですが、この名前からすると「芸術映画」という言い方のほうが正しいかもしれませんが、要は文学者がはじめて映画界に参入した運動であったということです。

日本の新劇運動は、小山内薫、市川左団次の「自由劇場」によって始まったといわれますが、それにならってこの「文芸活動写真会」は、当時「活動写真の自由劇場」であると評されてもいました。したがって、この「文芸活動写真会」は、映画史の問題であると同時に、新劇史、演劇史の問題でもあるわけです。この時期、演劇と映画の関係はそれほど密接でして、すでに山本喜久男氏の『日本映画における外国映画の影響—比較映画史研究—』(早稲田大学出版部)が伝えていたところですが、ここではイタリア映画との関係に即して、その一部を資料として示してみました。いず

れも1914年(大正3)前後のことになりますが、芸術座の「復活」と日活新派映画の「カチューシャ」をはじめとして、アメリカ映画の「サロメ」と帝国劇場における英国アラン・ウイスキー一座の「サロメ」と芸術座の「サロメ」もそうです。なかでも芸術座の「サロメ」は、さきの「復活」に次いで人気の演目となり、同じく松井須磨子によって以後127回の公演をしたという記録を成した舞台です。それとオスカー・ワイルドの「サロメ」を映画化した日活新派の映画「狂美人」とイタリア映画「サロメ」へとつづきます。まさしく、「サロメ」の饗宴と言っていいでしょう。さらに、イタリア映画でトルストイの「生ける屍」が輸入されますが、これはやがて芸術座における「生ける屍」の舞台になり、日活新派映画の「生ける屍」になります。このイタリア映画の「生ける屍」では、旅芸人が峠を越える時に主演のマリア・ヤコビーニが歌った歌が評判になりましたが、映画や劇の中で歌を歌うというこのスタイルについては、日本でも「カチューシャ」や「ゴンドラの唄」などが大衆の人気をさらったことでもよく知られています。それから、フランス映画とイタリア映画の2つの「椿姫」と日活新派映画の「椿姫」、ドイツ映画でヴィクトル・ブリュットゲン原作の「憲兵モービウス」と、新派劇「太尉の娘」と新派映画「太尉の娘」の関係など、輸入映画が与えた演劇への影響はつづいています。

今でこそ、文学と演劇と映画のメディア・ミックス現象は珍しくありませんが、それがすでにこの時代に盛んに行われていたのです。こうした文化現象を一つひとつ研究するだけでも、いくつか論文が書けてしまう程ですから、今日おいでの学生さんも興味があったら考えてみてください。

いわゆる世界の名作が、文学として、また映画として入ってくる。このようにいうと、当時の日本がだいたい「世界」に開かれていたようにみえるかもしれませんが、それについて少し考えておくことがあります。いいかえれば、それは「世界文学というイデオロギー」ということになるのですが、ここで日本が文学や映画を通して「世界」の文化とつながろうとした、その背景に何があるのかといいますと、じつは大逆事件なのです。大逆

事件というのは1910年(明治43)に起こった天皇暗殺未遂事件で、社会主義者が大量に検挙されたわけですが、翌年1月には幸徳秋水ら12名が死刑に処せられたという事件です。この事件に対しては、世界中から様々な抗議が寄せられました。事件は未遂であり、そのうえ公平な裁判も行われなかったことへの抗議が殺到したのですが、それを押し切って死刑が行われた。現在では、この事件はでっち上げであったということが分かっていますが、こうした世界を挙げての抗議に対して政府は1911年(明治44)5月、つまり処刑の4ヶ月後に「文芸奨励委員会」というのを設置して16名の委員を選び、世界の文学を日本に受け入れるための手助けをしてもらおうとします。そのなかには、翻訳委員というのがおまして、たとえばそのうちの一人森鷗外にゲーテの「ファウスト」の翻訳を依頼するということが起こりました。この「ファウスト」の翻訳は鷗外の名訳ともされていますが、しかしその裏側にはこうした日本政府の政策があったことも忘れるわけにはいきません。そしてこの作品は、すぐに劇化されることにもなります。

もとより「世界」の文学は、当然翻訳に付さねばなりません。これに対して映画関係者は、映画がむしろ世界共通の映像言語であると主張しはじめます。すなわち、映画は観るだけで理解できるというわけですが、1917年(大正6)に出た染井三郎の『我輩はフィルムである』という評論集のなかに、そのことが書き込まれています。つまり「目さえあれば映画は誰でも楽しめる」をキャッチフレーズとして、これからの時代は文学より映画であるという、いわば世界=映画のコスモポリタンとしての性格を高らかに宣言してもいたのです。

では、そうして開かれた「世界=映画」の中で、イタリア映画は日本にどういった影響をもたらしたのかということが次の問題です。資料に掲げたのは、『活動倶楽部』という映画雑誌の1919年(大正8)10月号に載った「床しき南欧映画を尋ねて」というイタリア映画の名場面集です。日本の各映画館で上映され好評を博した映画の名場面を集めたもので、キャプションにありますように、これ

だけのフィルムを良くぞ集めたと思います。今後イタリアの方々と交流する機会が増えれば、これらの映画と日本の比較研究が、いっそう綿密になることが期待されます。

そのなかで、たまたま手元に資料のある2つの作品を取り上げてみます。1つはローマ・チネス社の「アントニーとクレオパトラ」(エンリコ・ガッツォーニ監督、テリビリ・ゴンザレスとアムレート・ノヴェッリ主演)で、1914年(大正3)3月11日に浅草の電気館で上演されています(のち6月に明治座)。この映画については『アントニーとクレオパトラ写真帖』(1914年5月)という大判のものが浅草の電気館内写真帖出版部から出ていますので、ややくわしく見るができます。その一部を資料として掲げましたが、最初の写真は「万国特別興行権利附、世界的文芸大写真 アントニーとクレオパトラ」という立て看板と、電気館を取り巻く群衆の姿で、大変な賑わいの様子がよくうかがえます。次いで、映画の名場面を2つ示してみました。1つは、アントニーの元へオクタビアスよりの使者が来てローマに帰るように要請する場面、また2つ目は、ローマ軍の兵士たちが3方から進撃しているという大迫力の画面です。前者は舞台、後者は野外撮影の場面ですが、いずれも「見る」ことを堪能させるに十分なフィルムのひと駒です。

もう1つの映画は「カピリア」という作品で、1916年(大正5)5月27日に帝国劇場で上映されました。ダヌンチオ原作、ピエロ・フォスコ監督、リディア・クァランタ主演の映画で、トリノにあるイタラ社の制作です。ダヌンチオの演説が第一次世界大戦へのイタリアの参戦を促したということで、フランス政府から褒賞されたというその資金を注ぎ込んだ映画です。この映画についても、第一新聞社から1916年5月にパンフレット『史劇 カピリア』として刊行されています。もっとも、作品のあらすじは、映画雑誌『活動の世界』の6月号に前篇と後篇の梗概がすでに掲載され、また翌月の同誌も「カピリア記念号」で、坪内士行や小笠原長幹らの映画評も掲載されていますが、このついでに、物語の内容をざっと話しておきましょう。

舞台は紀元前2世紀で、カピリアというのは、火の神カピリーを象ってつけられた名前です。主人公である豪農の姫カピリアは、5歳の時にエトナ山の大噴火に遭い小船で村を脱出しますが、海賊船に捕えられカルタゴに送られます。カピリアは異教徒であるためカルタゴ大聖堂で生贄として殺されるところを巨漢マチステに助けられますが、彼はハンニバルと戦う為にローマに行ってしまったため、カピリアはソフォニスバ姫に預けられて成長します。やがてマチステが帰って来て、ソフォニスバ姫の元で奴隷のように扱われていたカピリアを発見して、再び彼女を救い出しローマに送り返すという物語です。

この映画「カピリア」をめぐるのは、2つのエピソードを話しておきましょう。1つは、『活動の世界』6月号の広告でも知られるように、撮影費用が200万円であったというこの映画の興行権を、天活会社の小林喜三郎が20万円で落札したことです。そうした大枚を投じてまでなぜ購入したかということ、すでにイギリスやフランスで150日間というロングランになっているこの映画を入手しなければ、東洋における「日本」の位置が危ういからだと言われています。こうした「誇示」を掲げる背景には、もちろん営業という面もあるでしょうが、したがって映画の入場料は「特等5円」という高値(ふだんの入場料は15銭)がつけました。2つめは、その上映の仕方ですが、この映画については当時活動弁士といわれた染井三郎と西村楽天の2人が日本語の説明をつけて上映しました。映画の内容、とりわけ火山の噴火、壮大な神殿、戦争シーンなどの大仕掛けなセットもさることながら、彼らの説明ぶりも人気を呼んだ一つだとされています。この「弁士」という存在は、日本映画史のなかの特徴的な側面の一つですが、日本の芸能史には古くから仏教絵画の絵解きがあり、あるいは講談や落語などの寄席芸におけるライブ・パフォーマンスもあったわけで、「弁士」という存在はその延長としてみることもできます。それはともかく、彼らの奇妙奇天烈な、そして芝居がかった説明ぶりについては、鈴木鼓村という人の『耳の趣味』(佐久良書房)という本に出ていますから、興味のある人はみてく

ださい。

こうして、2つの代表的な作品のあとも、1916年(大正5)にはアンブロジア社の「ヴェニスの鮮血」やイタラ社の「詩人と女」が、また翌年にはダヌンチオ原作の「火」なども輸入されています。映画雑誌には、それらの筋書きが続々示され、またキネマ文庫といって「読むフィルム」つまり映画のフィルムに筋書きをつけた読み物も刊行されていて、それによって「日本語」自体の語り口もさまざまに変化をみせていくのですが、これについては、また次の機会にしましょう。

ここで、イタリア映画の衝撃について、田中純一郎の『日本映画発達史Ⅰ』(中央公論社)や飯島正の『欧米映画史〈下〉』(東京ブック)などを参照しつつ、この時代の映画が演劇その他の表象芸術にどのような影響をもたらしたのかということについて、いくつかまとめておきましょう。

1) イタリア映画の特徴は何といっても野外撮影つまりロケーションによって、映像表現の可能性を拡大させたといわれます。それというのも、撮影所のある場所がそのまま歴史の古跡、古戦場であって、どこを映しても歴史の舞台になるという恵まれた環境にありました。したがって、舞台劇と野外撮影という2つのショットの多様さと、それを編集する技術の巧みさが日本の観客を驚かせたのです。

2) なかでも、紹介した2つの作品は、いずれも大掛かりな野外撮影になるもので、ローマ軍の行進やポエニ戦争のシーンなどにみられるように、何千人ものエキストラを使っただけの「群衆」シーンが日本人の度肝を抜いたとされています。いわば歴史を口実にしながらいざというときの威力をふんだんに発揮していたわけです。

3) また、イタリア映画は女優中心で、彼女たちの表情などが示す「官能性」の表象を賞賛する観客の声がしばしば雑誌に投稿されています。しかし、日本では、たとえば先程触れた日活映画「狂美人」という作品にみられるように、映画といっても歌舞伎劇の延長という形態が依然として続いていて、このサロメを演じていたのはじつは男性(つまり女形)なのです。開場したばかりの帝国劇場には、新たに女優養成所が出来ていました

が、その第1期生であった森律子の回想『女優生活廿年』(実業之日本社)などを見ても分かりますが、彼女たちは「サロメ」映画を何度も見ては、女優としての表情やしぐさを勉強したといえます。それでもなお、居ても立ってもいられないという思いがつのり、1927年(昭和2)にロンドンの映画アカデミーに留学したといっています。

4) さらに、イタリア映画といえば「史劇」ですが、後藤新平が「誰が金鵝勲章を手にするものぞ」(『活動之世界』1916年5月)という文章のなかで、その史劇に比べて日本映画は尾上松之助のチャンバラ劇ではどうしようもないと嘆いています。イギリスの映画は社会劇、フランスの映画は恋愛劇、イタリアの映画は史劇というように、それぞれ特色があるが、では日本の映画の特色は何かというのです。そして、日本にもイタリアなどに劣らない「歴史」ドラマがあるはずだということです。軍人の功ならぬ映画の「金鵝勲章」を手にするのは誰かというわけですが、じつにあからさまな文化的ナショナリズムの鼓吹です。

日本の旧劇映画は、仇討もの、お家騒動ものなど、いわば大衆が好んだ講談ネタの移し替えが大部分であったわけですから、いきなり史劇といっても無理なことですが、それを引き継ぐことになったのが新劇の舞台なのです。いわゆる大正期における創作歴史劇の時代になるのですが、代表作には長田秀雄の「大仏開眼」や中村吉蔵の「井伊大老の死」などがあげられます。「大仏開眼」はいうまでもなく、東大寺大仏殿の開眼を壮大に謳い上げた大歴史劇で、また「井伊大老の死」は幕末・維新期における権力者の意味を問う歴史劇ですが、この2つの戯曲には明らかにイタリアの史劇の影響をみることができます。

5) もっとも、イタリアの史劇が本当に歴史劇なのかというと、それは微妙な問題です。イタリアにおける史劇というのは、主として古代ローマ人の偉大さを謳うこと(映画では、それが俳優の力強い肉体表象となっている)と、ラテン語に遡る言語記憶という2つの要素で成り立っているとされています。それが、高貴さ、気高さの根源にもなっているというわけですが、といえそれは歴史ではなくて神話的な物語というべきでしょう

か。それがもちろん、帝国主義時代の日本における歴史劇／神話劇へと転移することになるのですが、あらためてイタリア映画の「史劇」の影響を考えるべきだと思います。

最後に、イタリア映画のその後についても触れておきましょう。日本の映画市場はやがてアメリカ映画に席卷され、さきに触れた『活動之世界』という雑誌自体、ユニバーサル社に買い取られ、誌面全体がアメリカ映画を紹介する内容になっていきます。「カビリア」という映画に影響を受けたグリフィス監督に「イントレランス」という映画があります。1919年（大正8）3月に帝国劇場で上映され、こちらのほうは入場料10円というとてつもない高さでした。またその後の上映では、日本人には分かりにくいという会社の判断で、縮小版が上映されたということなども知られていますが、のち戦後になって完全版が上映されています。「バビロン篇」「中世フランス篇」「ユダヤ篇」「アメリカ篇」からなる壮大な歴史劇・神話劇ですが、ちなみにこの映画にはDVD版がありますから、是非みていただきたいと思います。

Ⅲ 小山内薫の翻案「緑の朝」の波紋

三番目の話題は、小山内薫の戯曲「緑の朝」をめぐってです。これは1918年（大正7）8月に『演藝画報』に掲載されたもので、同月の25日に帝国劇場で菊五郎一座によって上演されています。この芝居はじつはダヌンチオの「春曙夢」（『四季の夢』1897）という作品の翻案でした。すでに大久保雨枝によって『心の花』（1905年1月、2月）という雑誌に翻訳されていますが、小山内は森鴎外訳の「秋夕夢」（『歌舞伎』1909年11月、12月）にいたく感心していましたから、自分もという思いがあったことでしょう。しかし、これが雑誌に掲載されたときは「菊五郎・吉右衛門一座中幕用脚本」とあって、ダヌンチオの名前はなく、鬼太郎の「八月の二軒芝居」（『新演藝』1917年9月）など、いろいろな劇評が出るに及んで、これが「翻案」であることが分かってきたのです。

シェイクスピアをはじめ、西洋演劇の「翻案」は、日本のお家芸ともいべきジャンルですが、

歌舞伎界ではいわゆる「新歌舞伎」の時代となり、ついてはその新作をさまざまな書き手に依頼することになります。小山内薫も菊五郎が市村座に引っ張ってきて座付作者にしたのですが、その第1作がこの「緑の朝」だったのです。ダヌンチオの「春曙夢」は、狂女イサベルラが主人公の恋の悲劇です。伯爵の妻イサベルラがある男と恋に落ちますが、彼女の寝室に忍び込んできた男は彼女の腕のなかで眠っているところを夫の伯爵に殺されてしまい、彼女は朝目覚めると狂女になっていたという話です。さらに彼女の妹ベアトリーチェはキルジニヨという男と恋愛関係にあるのですが、この男はイサベルラを慕っているという複雑な関係にもなっています。小山内はそのイサベルラを一條少将義継嗣に、キルジニヨを左衛門光綱に作り換えています。

小山内の翻案で問題になったのは、まず舞台です。和田英作「俳優を生かす背景」（『新演藝』1917年9月）に詳しく評されていますが、ダヌンチオの原作の舞台背景はエンタシスの柱がある別荘で、庭に2本の木が植わっているという設定です。菩提樹と橙の木です。それは処女と童貞を意味するといわれていますが、小山内の台本では柳と橙になっていて、内容にかかわる象徴性がすでに失われていることになります。ここでの樹木というのは、狂女の「血の記憶」としての「赤」をその視界から払拭して、彼女が「緑」の木々に一体化するように庭師や医師たちが心を尽くしているという設定なわけですから、さらに重要な意味があるわけです。したがって、この小山内の戯曲に対して、いったい演劇における「翻案」とは何かという疑問が呈されるのも自然なことです。

また俳優の衣装も問題になりました。資料に掲げた舞台写真をご覧くださいますが、小山内の指定では尾上菊五郎が着るのは狩衣とされていますが、よく見ると水干という着物になっていて、これでは人物の身分ばかりか時代設定も怪しくなります。さらに舞台の下手に建物があって、橋げたが大きくしつらえられてありますが、これは日本の浮世絵などによくあるように、むしろ江戸の表象といってもいい背景で、ますます取りあわせが妙なことになります。

こうした細部もさることながら、内容自体も一條少将の恋の相手をその奥方が嫉妬して殺してしまうという具合に変えられていて、劇評では酷評が相次ぎ、それに腹を立てた菊五郎が「何故こんな良い芝居が分らないのか」となじったために、新聞記者が怒って一斉に菊五郎批判に転じたという、いわくつきの芝居になりました。菊五郎の舌禍事件としても、有名になった演目の1つです。

読売新聞の記事「不評劇『緑の朝』返り咲物語」(1918年10月24日)にも記されていますが、この不評に懲りたのか、小山内薫は、今度は主人公を原作どおりの女性にして、1918年(大正7)11月6日に明治座で再演します。芸術座と松竹の提携公演で、松井須磨子の狂女イサベルラと2代目市川猿之助の医師という配役になる舞台です。そこで資料として掲げた『演藝画報』12月号の口絵写真ですが、菊五郎のときと比べて扱いが小さくなっています。このときの歌舞伎の1番目の時代物は「根元草摺引」という、いわゆる曾我もので、2番目の世話物が「お艶新助」です。菊五郎のときは、さきに見たように堂々とした扱いだったわけですが、松井須磨子がやるとこういう扱いになる。そういうこともあわせて、日本の演劇状況をみることもできるでしょう。それをあらためてい直してみると、菊五郎の舞台は「翻案」であり、須磨子のそれは「翻訳」ということになります。そして後者は、『伊太利近代古典劇集』(世界戯曲全集刊行会、1928年)に収録されてもいます。まさしく、翻案か、翻訳か、というわけですが、演劇というパフォーマンスにあっては、むしろこれは世界共通の問題でもあります。

ダヌンチオは、長編小説の『死の勝利』などによって、日本においては人気度の高い作家の一人でした。現代では、三島由紀夫の『聖セバスチアンの殉教』(国書刊行会)や筒井康隆の『ダヌンチオに夢中』(中公文庫)なども知られています。そのダヌンチオが、日本にやって来るという噂が流れ、雑誌『新潮』の1919年(大正8)10月号が「ダヌンチヨ氏来朝の風聞に対して」というアンケートを試みたりしました。小山内の「緑の朝」の再演は、そうした風潮の真ただ中に入ったのです。

その小山内の翻案台本ですが、ダヌンチオが聞いたら、あるいは狂女などありふれていて、むしろ男に書き換えられたことに多大な興味を示したかも知れません。演劇における移植とは何か、また演劇がその国の伝統演劇と遭遇したとき、どうい変化をもたらすのか、そのことも含めて文化の越境とは何なのか、また創造的なものの有効性とは何であるか、という問題を私たちに投げ掛けていると思います。

司会：ありがとうございました。10分ほど休憩しまして、3時15分からパネルディスカッションをスタートします。質問はその際にお受けしたいと思います。ありがとうございました。