

朝日会館と新劇

ーゴーリキー『どん底』の上演とその受容について

大 森 雅 子

はじめに

本稿では、大阪の朝日会館で1920年代末から40年代の間に3回上演されたロシアの劇作家ゴーリキー（1868-1936）の戯曲『どん底』（1902）について、当時の上演パンフレットや『會館芸術』の特集記事、大阪朝日新聞の劇評の言説等を通して検証することで、1920年代から40年代における新劇運動と「地方」としての朝日会館における翻訳劇受容の一端を明らかにする。

1920年代半ばに、産業の力と都市計画を背景に発展を遂げていたモダン都市「大大阪」において、朝日会館は大規模な美術展覧会や音楽会、映画会、演劇公演、舞踊公演、各種講演会等を行うことができる総合文化施設として、1926年に中之島に建設された。「大阪の文化の中心」「文化の殿堂」と呼ばれた朝日会館は、1962年に閉館されるまで貸館として機能したほか、総合文化雑誌『會館芸術』とその後継誌を発行するなど、多彩な活動を行い、関西の文化活動を牽引する役割を果たしていった¹。

大正及び昭和初期におけるゴーリキーの『どん底』の上演史や受容については、先行研究で論じられてきたものの、それらは主に、新劇運動の中心人物である小山内薫や、築地小劇場といった「中央」の劇場の視点から考察された論考がほとんどである。新劇運動は、地方大衆の応答があって初めて広範な運動となり得たことは、例えば、関西における新劇、特にプロレタリア演劇運動に関する研究をまとめた大岡欽治の大作『関西新劇史』²からも窺えるものの、朝日会館と新劇に焦点を当てた研究は行われてこなかった。そこ

1 前島志保「解説」、長木誠司、ヘルマン・ゴチェフスキ、前島志保監修『會館芸術』第1巻、1931年（昭和6年）、ゆまに書房、2016年、237頁。

2 大岡欽治『関西新劇史』東方出版、1991年。

で、本稿では、関西における新劇運動の主要な舞台となった朝日会館を取り上げ、中でも朝日会館において、『どん底』が1929年、1937年、1947年と計3回上演されたことに着目することによって、時代ごとに演出家による作品の解釈や戯曲の演出にどのような変化があるか、また「地方」で上演されたロシアの戯曲が当時の観客にいかに関心を受け止められたかという点について考察する³。

1. 朝日会館と新劇

昭和初期に新劇運動の確立に尽力した演出家の土方與志は、朝日会館と新劇の関係性について、1946年10月号の『會館文化』（『會館芸術』の後継誌）の中で、「大正末期以来、日本の新しい演劇運動にとって主要な役割をなしたものを、東にあつて『築地小劇場』だつたといふ事を許されるとするならば、西にあつては『大阪朝日會館』であつた」と述べている⁴。朝日会館には、1926年の創設直後から、地元京阪神の劇団のみならず、築地小劇場、左翼劇場、新協劇団などの東京の劇団が続々と来演した。『朝日會館史』によると、初代朝日會館長の中村喜一郎と土方與志とは幼友達であったため、そうしたつながりが大阪の新劇運動を促した重要な要因と言われている⁵。

朝日会館では、シェイクスピア、イブセン、チェーホフ等の翻訳劇の他、1920年代後半から30年代には村山知義の『暴力団記』（『全線』）（1929）や徳永直の『太陽のない街』（1929）等のプロレタリア演劇が数多く上演されていた。とはいえ、昭和初頭の激動期にプロレタリア演劇を上演するには

3 朝日会館におけるロシア文化、特にロシア絵本の受容に関しては以下の論文がある。平井章一「小西謙三と1930年代大阪のロシア絵本をめぐる動向」『幻のロシア絵本1920-1930年代』芦屋市立美術博物館+東京都庭園美術館企画・監修、淡交社、2004年、161-170頁、木下裕子「アサヒ・コードモの會『コードモの本』“サウエートの絵本シリーズ”について」『ロシア語ロシア文学研究』第41号、2009年、63-72頁。

4 土方與志「新劇と『會館』」『會館文化』10月号、1946年、5頁。

5 『朝日會館史』朝日新聞社史編修室、1976年、156-157頁。

様々な困難が伴った。たとえば、1929年10月の左翼劇場による関西第1回公演、ゴリキーの『母』(1906)の上演に際しては、「稽古の途中、警察がきて『無届集会』だといって、演出者佐野碩他数名を検束するというトラブルも起こった。(中略)初日は雨だったが、会場は二晩共に満員、内正確に4割は労働者だった。検閲係、特高課、憲兵隊総がかりで(中略)セリフをカットして、骨抜きにした。だが、観客は(中略)カンでちゃんと呑みこんでくれて、『俺達のお母さん万歳!』で幕になり、観客総立ちの感動が捲き起こった」⁶。また、1931年11月6日には、構成劇場、大阪戦旗座、ナッパ服劇団の合同公演で、徳永直の『太陽のない街』(丸木芳夫、丹野幸吉演出)が上演されたが、「大変な入場者で、会館の入口から新大阪ホテルの前まで入場者がつぎまぎ満員となって入場できない人が700人を越えて帰らなかった。会場内には1846名がぎつしり詰まっていた。なお、7日も上演予定だったが、ソヴィエト革命記念日のため公演は不許可となった」⁷。

そもそも大阪とした関西地域は、プロレタリア文化運動において重要な拠点であった。和田崇は、1932年6月の『プロレタリア文学』の臨時増刊号に掲載された、プロレタリア作家同盟第5回大会の報告「大阪、京都、兵庫支部に関する決議」に着目し、京阪神のプロレタリア作家同盟支部が、日本の重要な工業都市における文学運動の経験を有していたことを指摘する。特に、大阪支部は1928年のナッパ(全日本無産者芸術連盟)結成以来の戦旗支局活動の経験があり、また兵庫支部は特に海上労働者と密接に関係する重要工場地帯をかかえていた⁸。プロレタリア演劇のはじまりに関して言えば、大岡はさらに早い時期を挙げており、1922年の「種薪き社」の地方講演会と1921年の大阪の劇団「異端座」の公演から筆を起こしている⁹。大阪は、いわゆる新劇第一期の明治末期に起こった早稲田系列の劇団活動の大阪公演を受け入れたが、独自に大阪での新劇運動は起こらなかった。大正時代

6 大岡鉄治『関西新劇史』、75頁。

7 『朝日會館史』、172-173頁。

8 和田崇「地方のプロレタリア文化運動 関西を中心に」、中川成美・村田裕和編『革命芸術プロレタリア文化運動』森話社、2019年、94-95頁。

9 大岡鉄治『関西新劇史』、53頁

の後半、関東大震災に至るまでの間を新劇第二の時代とするならば、この時
に至って「異端座」や「黎明座」等、大阪でも新劇と名乗る劇団が出てくる。
そして、1924年の6月に、築地小劇場が建設され、新劇運動は本格的な活
動を開始するに至ったわけだが、その影響が関西新劇界に次第に強力に現れ
てくることになった¹⁰。その主要な舞台となるのが、大阪朝日会館である。

本稿で論ずるゴーリキーの『どん底』は、帝政末期のロシアが舞台で、1902
年12月にモスクワ芸術座で初演された作品であり、作家の初期作品に属す
る。下層社会の人物が多く登場する戯曲とはいえ、この作品を単純に「プロ
レタリア演劇」と見なすことには注意が必要である。ゴーリキーはしばしば
「プロレタリア芸術の最大の代表者」「プロレタリア文学の開拓者」「社会主
義リアリズムの創始者」と形容されることが多い作家だが、実際のところ、
ソ連時代を舞台にした文学作品はそれほど多くない。彼の作品の背景となっ
ている時代は、ロシア帝政末期から十月革命前後までがほとんどを占める。
中村唯史は、ゴーリキーの文学、特に小説について、自伝的作品群（『ルー
シを巡りて』『幼年時代』）、思想的作品群（『母』『懺悔』）、新興の商人階層
の一族の転変を時代の推移のなかに描いた長編群（『フォマ・ゴルデーエフ』、
戯曲『エゴール・ブレイチョフとその他の人々』）の3つに分けた上で、作
家としてのゴーリキーは、プロレタリア文学者というより、むしろルンペ
ン・プロレタリアートとブルジョアジーの描き手であったと指摘している¹¹。

一方、松本忠司は、ゴーリキーの劇作活動を3つの時期に分けている¹²。
まず、第一期の1905年の第一次ロシア革命の「革命と人間のドラマ」を扱っ
た時期（『小市民』『どん底』『別荘の人々』『太陽の子』『野蛮人』『敵』）、第
二期の第一次世界大戦の初期までの作品群で、「支配階級とこれに連なる諸階
層の集団内部における家庭的な葛藤、心理的、哲学的論争によってロシア社
会に起こりつつある変動を表現しようとした」時期（『最後の人々』『子供た
ち』『ヴァッサ・ジェレズノーヴァ』『母』『にせ金』『ズイコフ家の人びと』

10 大岡欽治『関西新劇史』、23-39頁。

11 中村唯史「解説」、ゴーリキー『二十六人の男と一人の女 ゴーリキー傑作
選』中村唯史訳、光文社古典新訳文庫、2019年、249-251頁。

12 松本忠司「劇作家ゴーリキーについて」『悲劇喜劇』第11号、1988年、11-16頁。

『老人』『ヤコフ・ボゴモロフ』)、そして、第三期はかなり顕著な中断をおいて十月革命以後の社会主義建設の時代(『ソーモフとその他の人びと』『エゴール・ブリュチョーフとその他の人びと』『ヴァッサ・ジェレズノーヴァ第二ヴァリエーション』)である。ゴリキーは、生涯を通じてそれぞれの時期の社会情勢を浮き彫りにしながら、社会のあらゆる階層の人びと、まさに「どん底」から最上層までの、多彩きわまる人物像を描き出し、これらの人々によって代表される様々な社会集団の葛藤と衝突の多様性を深く掘り下げた。そして、ゴリキーの創作の源泉となっていたのは、「もっとも素晴らしいこと—それはこの地上で人間であることだ」(短編『人間誕生』)という言葉に代表されるように、人間に寄せる全幅の信頼、その無限の想像力と無限の成長に寄せるゆるぎない信頼であった。この理念こそが、『どん底』の最重要のテーマであったと言える。

『どん底』が朝日会館で最初に上演された1929年には、後に社会主義リアリズムの模範とされたゴリキーの小説『母』が上演されており、先述したように、朝日会館でも大きな騒動となったが、同時期の公演で、同じ劇作家による戯曲『どん底』に関しては、ある大きなイベントに関連して上演されたこともあり、当局による大掛かりな介入は、管見の限り、確認されていない。それでは、『どん底』とはいかなる戯曲で、日本ではどのように紹介され、どのような経緯で朝日会館における新劇運動にその名前を刻むようになったのだろうか。

2. ゴリキー『どん底』と日本における翻訳・上演の歴史

『どん底』の舞台は、帝政末期のロシアで、地下室にある木賃宿である。社会のどん底生活者たちがひしめき合って暮らしている。元貴族の「男爵」と呼ばれる男や、まんじゅう売りのクワシニャ、肺病で死にかけているアンナ、その夫の錠前屋クレシチ、元電信技士でいかさま賭博士の前科者サーチン、帽子屋のブブノフ、泥棒ペーベル、アル中の男である「役者」、売春婦ナースチャ、靴屋アリオシカ、荷揚げ人夫ゾープ、韃靼人らが毎日喧嘩ばかりしている。

木賃宿の欲深い主人コストゥイリョフの若妻ワシリーサには、愛人ペーベルがいた。しかし、ペーベルはすでにワシリーサを愛しておらず、ワシリーサの妹ナターシャに恋慕を抱いていた。それを知ったワシリーサは叔父の巡査メドヴェージェフに様子を探らせて、妹をいびる。同じ頃、巡礼僧ルカが、ナターシャに案内されて木賃宿にやってくる。その夜、男爵とサーチンがいんちきカルタに興じる傍らで、ルカはアンナに死後の平安を説き、詩の文句を忘れて嘆く役者に対しては、無料でアル中を治療する病院があると論ず。一方、ペーベルは、ワシリーサにそそのかされて、コストゥイリョフをあわや殺しそうになるが、ルカに救われ、ナターシャとともに新しい生活を始めるためにはシベリアに行くように勧められる。また、クレシチは、妻アンナが亡くなった後、茫然と立ち尽くすことしかできない。数日後、恋について語るナースチャを、男爵とブブノフが笑いものにしている。しかし、ルカだけが彼女に相槌を打ってあげている。ペーベルはナターシャに愛を告白するが、ワシリーサに盗み聞きされ、ナターシャはワシリーサに折檻される。激怒したペーベルは、思わずコストゥイリョフを殴り殺してしまう。このどさくさに紛れて、人間愛の宗教を説いていたルカは姿を消してしまうが、彼の言動が地下室の多くの住人たちの心に影響を与えている。しかし、サーチンはルカの慰めの説教を受け入れず、人間の尊厳を訴える。皆が酒を酌み交わして、宴もたけなわの頃、「役者が首を吊った」と男爵が告げる。全4幕のこの戯曲には、恋愛や殺人、自殺といった事件が描かれるものの、プロットはなく、特定の主人公もいない。また、「どん底」から抜け出せる人間は一人もない。

ゴーリキーの『どん底』は、1902年にモスクワ芸術座で初演され、まれにみる成功を収めた。日本では1910年12月、日本近代演劇の創始者である小山内薫の訳・演出、歌舞伎の名優二世市川左団次の出演で、『夜の宿』というタイトルで、自由劇場第三回公演として有楽座で初演されて以来、今日まで日本現代演劇の重要な作品となっている¹³。この時の小山内の翻訳は、アウグスト・シヨルツのドイツ語（Nachtasyll—「夜の本賃宿」の意味）からの重訳であったが、英語とフランス語訳も参照して練り上げられたものであった。その後、1912年秋に、小山内はヨーロッパへの演劇研究の旅に出

て、翌年8月に帰国したが、なかでもモスクワ芸術座の舞台から最も強い感銘を受けた。23日間の滞在中、13度モスクワ芸術座に通いつめ、『どん底』や『桜の園』の「芸術座の楽屋のそとに出たことのないスタニスラウスキイの演出ミザンシース臺本を観客席から模写した」¹⁴。小山内は、モスクワ芸術座で『どん底』を二度見ている。スタニスラフスキーの演出を写し取ってきた彼は、帰国後、自由劇場第7回公演として帝国劇場で再演する際、「私は美術座のこの戯曲の演出を正しい解釈だと思つてゐます。ですからすみゞまで移したいと計画したのです。コピーでいいと思つたのです」と書いている¹⁵。その際、1910年にロシア語から昇曙夢により直接訳され、出版されていた単行本『どん底』も参照し、翻訳を再検討したという。その後、1924年10月の築地小劇場第13回公演として、『夜の宿』を上演し、さらに同劇場で再演するたびに台本に手を加え、演出プランを訂正し、モスクワ芸術座の「絵画」のような舞台に近づけていった。『どん底』は、小山内訳・演出のものとしては、最も完成度の高い戯曲の一つであるとされる。1928年12月に小山内薫が急死した後も、日本におけるその後の『どん底』の上演は、小山内の業績を踏襲しつつ、そこから新たな解釈や演出を生み出していった。まさにその主要な舞台の1つに、朝日会館での上演が挙げられる。次に、朝日会館における3度の上演について概観し、「中央」からの視点で編まれたこれまでの『どん底』上演史の中に、「周縁」としての朝日会館での公演を位置付けてみたい。

13 日本における『どん底』の上演の歴史については、以下の論文に詳しい。菅井幸雄「ゴリキー受容の系譜—『どん底』を中心として—」『悲劇喜劇』第11号、1988年、17-23頁、中本信幸「『どん底』の太陽—テキストロジーの立場から—」、柳富子編著『ロシア文化の森へ：比較文化の総合研究』ナダ出版センター、2001年、446-459頁。本稿における『どん底』の上演史及び受容史の記述に際しては、これらの研究を大いに参照した。

14 久保栄「築地小劇場の回想」、ゴリキイ『どん底』小山内薫訳、角川書店、1953年、146頁。

15 小山内薫「解説」、ゴリキイ『どん底』小山内薫訳、141頁。



築地小劇場 小山内薫追悼記念公演 ゴーリキー作『夜の宿』
（『どん底』）（1929年1月22日～23日）肥田晴三氏所蔵

3. 朝日会館における『夜の宿』（どん底）上演①（1929年 築地小劇場、小山内薫追悼記念公演）

1929年1月に、朝日会館に来演した築地小劇場の『夜の宿』の公演は、その前年の12月に小山内が急死したことによる追悼公演だった。小山内の没後、東京に先駆けて大阪の朝日会館で1月22日、23日の2日間にわたって、小山内に関する講演会と『夜の宿』の上演が行われたことは、特筆すべきことであろう。ここで疑問なのは、なぜ築地小劇場の本拠地であった東京より先に、大阪の朝日会館で追悼公演が行われたのか、という点である。小山内と大阪とのつながりはいかなるものだったのだろうか。

大岡によると、小山内は、1923年9月1日の関東大震災の際に、東京で被害を受けたため、一時大阪に避難したことがあったという。そして、翌年早々、当時ドイツに演劇の勉強に行っていた土方與志が、震災の報をうけて、モスクワ経由で東京に帰る途中、神戸に上陸し、直ちに大阪にいる小山内を訪問した。彼は、焦土と化した東京に劇場建設の希望を打ち明け、その協力を願った。築地小劇場開場のきっかけとなった小山内と土方の会合が、まさに大阪という地で起こったのだった。また、朝日会館が開館して最初の演目は、築地小劇場によるロマン・ローランの『狼』で、土方與志の演出で

行われたが、その際、群衆の役として関西の大学劇研のメンバーをエキストラとして参加させたことが築地小劇場を関西に定着させるきっかけとなったと考えられている¹⁶。「大正末期以降、日本の新しい演劇運動にとつて主要な役割をなした」のは、東では「築地小劇場」だとするならば、西では「大阪朝日会館」であったという土方の言葉からは、朝日会館と小山内とともに創設した築地小劇場とが、いかに互いに強く結びついていたかを読み取ることができるだろう。

朝日会館での小山内薫追悼公演の第一日目は、「小山内氏のあとをついで築地小劇場の統率者となった土方與志と、下村本社専務、川田順ら三氏から小山内薫に関する講演があり、つづいてマキシム・ゴロキイ作の『夜の宿＝4幕』の公演の幕が開かれた」。第二日目は、「青山杉作、村田実、成瀬無極氏らが前日同様開幕前に小山内氏についての講演を行った」¹⁷。当時のプログラムには、『夜の宿』の公演は「故人の記念追悼の意味に於いて、小山内氏の演出プランによる」と書かれている¹⁸ことから、追悼公演でも、モスクワ芸術座の「絵画」の「コピー」として、舞台が展開されていたと考えられる。

しかし、20年代末から30年代初頭は、新劇の左傾化が進んだ時期にあたる。この追悼公演の1年前の1928年には、共産党に対する大規模な検挙（三・一五事件）があり、それを契機に全日本無産者芸術連盟（通称ナップ）が結成された。1929年には、演劇団体の全国組織である日本プロレタリア劇場同盟（通称プロット）が結成されている。築地小劇場は、こうした昭和初期の政治と演劇の関係の複雑化とプロレタリア演劇の台頭を背景として、劇場の方向性の曖昧さが顕在化し、小山内の死後、二つの劇団に分裂する。小山内薫追悼公演は、大阪の朝日会館を皮切りに、その後、岡山、名古屋での公演を経て、本拠地である東京の築地小劇場に引き継がれた。この追悼公演が大阪の朝日会館から始まった理由についてはまだ明らかではないが、前

16 大岡欽治『関西新劇史』、372頁。

17 『朝日会館史』、163頁。

18 公演プログラム「小山内薫氏記念追悼講演並ニ築地小劇場公演 マキシム・ゴロキイ作、小山内薫訳・演出『夜の宿』（どん底）四幕」（1929年1月22日～23日、大阪朝日会館）、「『夜の宿』梗概解説」。

述したように、朝日会館長の中村喜一郎と土方與志の特別な関係性によるものか、またはもともと築地小劇場の来演が予定されていたものの、小山内の急死によって公演内容が変更になった可能性がある。いずれにしても、新劇運動の大きな分岐点に、大阪朝日会館が重要な役割を果たしていた事実は看過できない。

4. 朝日会館における『どん底』上演② (1937年 新協劇団、村山知義演出「ゴリキー追悼公演」)

1934年、プロットは解散声明を出し、プロレタリア演劇運動の昂揚期は終わりを告げる。この新劇界の危機を乗り越えるべく、旧プロット系の劇団が集まって結成されたのが新協劇団である。この劇団が、築地小劇場で1936年9月3日から16日まで上演した作品が『どん底』であった。この作品は、同年6月にゴリキーが亡くなったことを受けて「追悼公演」と銘打って東京で上演され、翌年には大阪の朝日会館でも5日間(1月14日～18日)上演された。新協劇団は、昭和12年度第1回の関西地方巡演の演目として、岡山劇場の1日間(1月12日)、京都朝日会館の3日間(1月19日～21日)、名古屋朝日会館の2日間(23～24日)の日程で巡演を行ったが、5日間にわたる大阪の朝日会館での公演は、多くの観客が見込まれ、特別に大きな意味を持っていたと考えられる。ちなみに、岡山と京都での『どん底』の上演は、新協劇団としては今回が初めての試みだったため、両市における劇団の後援会支部の加入と協力が当時のプログラムの中で求められているほどだが、それだけに、自由劇場の初演以来、脚光を浴びてきたゴリキーの『どん底』の上演が、近畿地方のみならず、中部地方や中国地方においても成功が見込まれていたことが窺える¹⁹。

この公演を演出したプロレタリア劇作家・演出家の村山知義は、小山内薫

19 新協劇団が地方の後援会組織や観客との交流を重視していた点に関しては、以下の論文で詳細に検証されている。鴨川郁美「新協劇団と『月刊 新協劇団』左翼と国策のあいだ」、中川成美・村田裕和編『革命芸術プロレタリア文化運動』、197-220頁。

の演出に対して、「社会主義リアリズムの線に沿った方法」で「新解釈」の演出を試みた。その際、「新解釈」による上演にのぞむ抱負を述べ、「新しい演出者に残された仕事は、古い感傷的な解釈からこの戯曲を洗ひ潔め、すばらしくも描き出された諸性格のうちの積極的、発展的なものを強調し、消極的、否定的なものを、さういふものとして提出することだ」と記している²⁰。村山の『どん底』が、小山内薫のセンチメンタルな戯曲解釈に対するアンチテーゼとして提示されたことは、『どん底』の上演史が新たな段階に入ったことを意味する。村山が、小山内の演出時のタイトルである「『夜の宿』（『どん底』）」から『夜の宿』を削除し、『どん底』のみ残している点からも、小山内演出作品との差異化を図ろうとしていたことが容易に見て取れるからである。

大阪朝日会館の公演に先駆けて掲載された『會館芸術』の特集記事や当時の公演パンフレットの中でも、村山は小山内の演出と比較しながら、『どん底』の独自性を述べ、ドストエフスキイに代表される19世紀末から20世紀初頭のロシア文学で描かれてきた貧しい人々の神秘化の傾向がこの作品には全く見られないことを指摘しながら、次のように述べる。

私はいま、でこのやうに一人、一人の性格がリアリスティックに描かれた戯曲を演出したことはない。この戯曲の本質は、諦めと感傷とではなく、矛盾した現実に対する反抗と、どんな権力も息の根を止めきることのできぬ希望である。

『どん底』のリアリズムを発見できない人々は、いろゝの誤つた解釈をし、上演をした。巡礼ルカを作者の理想の「愛の宗教の使徒」とするとき、それだ。(中略)

私のもとゝ、歌舞伎的なもの、新派的なもの、及び外国の貧しい模倣の上に立つてゐる日本の新劇の演技方法が不満でならなかった²¹。

村山が述べている巡礼ルカについては、実は本国ロシアにおいても、初演

20 村山知義「『どん底』演出ノート」『會館芸術』1月号、1937年、31頁。

以来、最も謎めいた登場人物であるとして、様々な解釈により物議を醸した主要人物であった。『どん底』の国内外での上演や受容に関する研究を行ったクズィミチュエフによると、ルカの人物像については、3種類の解釈—キリスト教の愛の伝道者、いかさま師、ロマンティックな男—が存在していたという²¹。キリスト教の愛の伝道者としてのルカは、主に初演当時のモスクワ芸術座やベルリンのラインハルトによる演出において見られた。小山内演出によるルカも例外ではなかったと考えられる。ロシア革命後には、国内でいかさま師としての悪人ルカが演じられたことがあるものの、その後、モスクワ芸術座の著名な俳優モスクヴィンによって、ロマンティックな登場人物としてのルカが演じられることで、理想化された使徒でもいかさま師でもなく、3つ目の新たな人物像が提示され、これがのちにソ連国内でも最もポピュラーな解釈となったと見なされている。

村山は、「愛の宗教の使徒」というこれまでのキリスト教的なルカ像や、理想化されたルカ像を退け、その反動として、いかさま師という正反対の演出を採用したのでないだろうか。それでは、このような村山の演出は、当時の演劇評論家にどのように受け止められ、『會館芸術』の読者にどのように紹介されただろうか。

1937年1月号に掲載された外村史郎の劇評に注目してみよう。外村は、小山内の伝統的な解釈に反対した村山の演出の意図を評価している。しかしながら、台本に関しては、新しい演出ならば新しい訳による台本が用いられなければならないとして、「小山内氏の演出の場合のような渾然たるまとまりがなく新しい要素と古いものが雑然とした感じを与へ」、「小山内氏の演出に対するreactionにすぎて、出るべき静かなニューアンス、複雑性が出ず、たゞたゞ騒々しい感じが多かつた」と批判する²²。

21 村山知義「『どん底』演出ノート」『會館芸術』1月号、1937年、30-31頁。また、『テアトロ』が発行したパンフレットにも同様の趣旨の演出ノートが掲載されている。村山知義「『どん底』の演出」『テアトロ・パンフレット』ゴリーキイ追悼新協劇団1月公演（岡山・大阪・京都・名古屋・仙台）、1-3頁。

22 Кузьмичев И. «На дне» М. Горького. Судьба пьесы в жизни, на сцене и в критике. Нижний Новгород, 2017. С. 94-97.

こうして、小山内薫の演出のアンチテーゼとして、「積極的」かつ「発展的な」プロレタリア演劇としての上演をめざした村山の『どん底』は、小山内の翻訳を使用したことで、完全に「新しい」演出と受け止められなかったことがわかる。翻訳テキストを新たに改訂すれば、芝居の雰囲気は大きく変わったかもしれない。しかし、村山自身は、小山内薫訳を底本にした理由について、「やはり一番セリフになっているし、俳優もその翻訳で、口や耳に熟している人が多いからである」と後に回想している²⁴。しかも、『どん底』の中には、「どん底の歌」と言われる有名な歌が歌われるシーンがあるが、朝日会館における新協劇団による上演においても、この歌詞は小山内薫訳のドイツ語からの重訳のまま歌われていた。

「どん底の歌」については、1929年1月の小山内薫追悼記念公演のプログラムと、1937年1月号の『會館芸術』誌上においても小山内訳の歌詞が紹介されており、『どん底』の日本での初演以来、全国的に広まった歌であった。中野重吉によると、ゴリキーが1936年に亡くなったとき、「ゴリキーの死に出会った日本の勤労者が、ゴリキーについてはこの歌一つしか知らぬといふほどの人たちすら悲しみを自分の言葉で表さうとしてゐる」²⁵と記している。つまり、「ゴリキーの追悼公演」で、観客にとってはおなじみの歌詞を聴くこと自体が、ゴリキーに対する「追悼」と等価であったと言える。日本の新劇史において、劇中歌が当時の流行歌として人気を博した例としては、芸術座におけるトルストイの『復活』の「カチューシャの唄」や、トゥルゲーネフの『その前夜』の「ゴンドラの唄」、またトルストイの『生ける屍』における「さすらいの唄」が有名だが、これらの唄は、それぞれの原作にはない。それに対して、「どん底の歌」は、ゴリキーの原作の第2幕の冒頭と第4幕の最後の台詞の中に存在している点が異なる。ヴォルガ河の運河工事で働く囚人たちが歌っていた歌を、ゴリキーが取材し、戯曲の核として据えた歌が、この「どん底の歌」であった。

23 外村史郎「新演出『どん底』」『會館芸術』1月号、1937年、36頁。

24 菅井幸雄「ゴリキー受容の系譜」、19頁。

25 中野重吉「ゴリキーと日本文学」『文学評論』8月号（ゴリキー追悼号）、1936年、91頁。

村山の演出による「どん底の歌」においても、小山内訳の歌詞が用いられたが、その歌い方については小山内の演出との差異化が明確に打ち出された。前述の外村によると、『『どん底』の唄は一本調子で、高いところは下から押上げるやうに、あふれ出るやうに、ひくいところでは力強く複雑でなければならない。それがないために、ゴーストの意図してゐたであらうところの、唄による舞台の深味が現はれなかつたのが残念だ』²⁶と批判している。また、1937年1月号の『會館芸術』に掲載された三宅周太郎の「どん底観後」によると、小山内の『どん底』は「藝術至上主義的」、「繪畫的に完備した」芝居であり、「どん底の歌」は、「静かに客席へ前奏曲として聞かせておく」演出だったのに対して、村山の『どん底』では、「幕が開いてから各人が自然の欲求のもとに唄を歌ひだす」演出であり、「突然な大声でしゃべらせて、この脚本の内容的な一部分を強調させたり」したのだという。それによって、「血みどろの『どん底』の人々の叫び、喘ぎ、苦しみを表現した芝居になっていた」²⁷。

以上のように、村山の『どん底』は、戯曲の登場人物の解釈のみならず、劇中歌の歌い方においても、小山内のこれまでの「模範的な」演出との明らかな違いが提示された。

5. 「どん底の歌」における「太陽」

ところで、「どん底の歌」の翻訳とその受容に関しては、大きな問題が潜んでいる。というのも、厳密には、当時の日本においては、ゴースト自身がロシア語でこの歌の歌詞を戯曲に組み込んだ時とは異なるイメージで歌われ、日本社会に広まった可能性があるからである。

小山内の翻訳では、以下のような歌詞になっている。

夜でも昼でも 牢屋は暗い

26 外村史郎「新演出『どん底』」、37頁。

27 三宅周太郎「どん底観後」『會館芸術』1月号、1937年、29頁。

朝日会館と新劇—ゴリキー『どん底』の上演とその受容について

いつでも鬼めが ああ
窓から覗く

覗こと儘よ
塀は越されず
自由に焦れても ああ
鎖は切れぬ

ああ この重たい鉄の鎖よ
ああ あの鬼めの ああ
休まぬ見張り²⁸

一方、『どん底』のロシア語の原詩は、次のように始まる。

太陽は昇り、沈む
Солнце всходит и заходит

歌い出しにある солнце (sontse) は、「太陽」や「日」を意味する単語である。明治期や大正期に邦訳された『どん底』の歌詞を調査した中本信幸によると、ロシア語からの直接訳は、すべて歌詞に太陽の意味の「日」が単語として残されていた²⁹。例えば、明治43年10月に出版された昇曙夢訳の『どん底』では、「日は出でて沈む 牢屋は暗し 明暮牢守はあーあー 吾窓監守る」となっていた。また、大正3年に松本苦味が昇曙夢と同じように、ロシア語から訳した『どん底』でも、「日は昇り、日は沈む 闇は獄屋を訪れぬ 昼となく夜となく、牢守は一あゝあゝ！ わが窓を見守れり」としている。

興味深いのは、昇曙夢が、のちに「太陽」のイメージを歌詞から削り取り、

28 ゴリキー『どん底』小山内薫訳、38-41頁。

29 中本信幸「『どん底』の太陽」、452-453頁。

「明けても暮れても 牢屋は暗い よるひる牢守は！ あゝあゝ 吾窓守る」と訳し変えたことである。中本によれば、その後には出版されたロシア文学者によるロシア語からの直接訳でも、小山内訳と昇訳に影響を受けた形で、「夜でも昼でも 暗いよ牢屋」（神西清訳）、「明けても暮れても 牢屋は暗い」（中村白葉訳）となっており、「太陽」「日」の単語があえて訳されていないと言う。これは、既存のメロディと小山内訳の歌詞の結びつきがすでに観客（あるいは読者）の記憶に定着しており、新たな歌詞で歌われることの困難さを物語っている。中野重治が「『牢屋の唄』は牢屋の實在のなかで歌われてきているのだ」³⁰と指摘しているように、当時の日本の「牢屋の實在」が、翻訳者に「どん底の歌」の歌詞の翻訳の力点を「太陽」から「牢屋」へと移し替えさせたと言えよう。

このように、当時の日本の演出では、「太陽」のイメージが全面に押し出されていない歌詞の劇中歌が歌われていた。しかしながら、ゴリキーは、この戯曲のタイトルを当初『太陽なしで』と名付け³¹、『どん底』を初演したスタニスラフスキーに対して、この戯曲の「主人公は太陽です」と語っていたことから、劇作家にとっては、「太陽」というキーワードとイメージが極めて重要な意味を持っていた³²。

中村は、ゴリキーの文学において、太陽や月、星といった天体は、何らかの希望や理想の象徴であると述べている³³。その代表的な例として、短編『二十六人の男と一人の女』（1899）を取り上げ、労働におしつぶされそうな日々を生きる26人のパン焼き職人の思いが、「太陽を失ってしまったてはいるが、なお生きている人間たちの愁い」と表現され、彼らが敬愛する少女ターニャは「太陽の代わり」と形容されていることを指摘する。ゴリキーの作品世界において、天体は汚辱にまみれた「今、ここ」とは別の世界、別

30 中野重吉「ゴリキーと日本文学」、91頁。

31 *Горький М. На дне // Горький М. Полное собрание сочинений в 25 т. Т. 7. М., 1970. С. 598.*

32 中本は、ゴリキーがスタニスラフスキーに語った『どん底』の構想においても、「太陽」のイメージが重要な役割を担っていたと論じている（中本信幸「『どん底』の太陽」、454頁）。

33 中村唯史「ゴリキーの短編『グービン』の空間構造」『ユーラシア研究』第60号、2019年、34頁。

の社会、別の生活を示唆している³⁴が、このコスモロジーは『どん底』の作品世界においてもそのまま当てはまるだろう。

ゴリキーは、『どん底』において、暗い地下の木賃宿の「夜」に対して、「太陽」に照らされ、新鮮な大気につつまれた「昼」が必ずやってくるはずだという確信のもとに、この戯曲を創作していたのではないだろうか。しかも、その「太陽」は消極的に待ち望まれたり、神に懇願した結果として与えられたりする対象ではなく、人間自らの力でいずれつかみ取るべき希望を託した象徴として、そして戯曲の主人公たる存在として、『どん底』の「地下」を照らし出していたと言える。

亀山郁夫が的確に述べているように、ゴリキーにおける「ヒューマニズム」の哲学とは、人間に君臨するもろもろの至上の意志の否認と、それに対する憎しみという、ロマン主義的な反逆の精神に満ち溢れていた。若いゴリキーは、西欧派的な理想の上に、フランス啓蒙主義、ゲーテの唯物論、ラスキンのロマン主義、ショーペンハウアーのペシミズム、マルクスの『資本論』、ニーチェの「超人思想」を重ね合わせていくが、ここに挙げた西欧哲学とは、伝統的なキリスト教的倫理とはいずれも大きくかけ離れた人間中心のかつ唯物論的ヒューマニズムであった。これらすべての蓄積の上に、「大文字の人間」の理想や最大主義の哲学が形成された³⁵。ゴリキーは1900年代後半に、ボグダーノフやルナチャルスキーらと「建神論」を説き、神が存在しないことを前提として、新しい生に向けて民衆の集団的な全一性の感覚を共有するために、人間が神を作り出さなければいけないと考えていた。

また、亀山は、ゴリキーの研究者バシンスキーの論文に言及しつつ、「建神論」につながるゴリキーのヒューマニズムの源泉に、旧約聖書の『ヨブ記』の一節「行くべき道が隠され、神がなお闇でふさがれた者に、なぜ、光を賜ったのか？」（3章23節）があったのではないかと指摘している³⁶。ゴリキーの愛読書であった『ヨブ記』は、財産や家族、健康を失った義人

34 同上。

35 亀山郁夫『磔のロシア スターリンと芸術家たち』岩波現代文庫、2010年、178-179頁。

36 亀山郁夫「熱狂を見つめて」、179頁。

ヨブが、絶望的な苦悩の中にあいながらも信仰を堅持し、最終的にはすべてが回復し、神に祝福される物語である。自分の誠実さと潔白さを確信しているヨブが、不条理な試練を課す神の存在を呪うことなく、そこに意味があることを自らの力で見出すこの物語の中に、ゴリキーは人間に君臨する「神」への信仰ではなく、ニーチェの「超人」に通じる人間肯定のゆるぎない礎と実存の不条理に対するペシミスティックな問いを同時に看取した。

『どん底』の第4幕のサーチンによる人間賛歌の台詞（「人間は—自由だ……どんなことに対しても、自分から向いていくんだ。（中略）総てのものは人間の内にいるんだ、総てのものは人間の為^{にんげん}に在るんだ。（中略）人間・素敵なもんだ。実に高尚な音がするね。にいーんーげん。人間は尊敬すべきものだ。憐れむべきものぢやない」³⁷）は、ゴリキーによる人間肯定の理念そのものであろう。また、自らの力で「どん底」の「闇」を破り、明るい「光」を得ることの可能性を示唆しているとも言える。

しかし、日本語に訳された「どん底の歌」は、戯曲のペシミスティックな側面を強調する歌であった。「暗い」歌詞は、1930年代後半の戦時体制へと突き進んでいった日本の暗い雰囲気^をいやがおうにも感じさせるものとなったのではないだろうか。1937年1月号の『會館芸術』の『「どん底」—ものがたり—』に書かれているように、この時期は「夜でも昼でも牢屋は暗い……新しい時代の夜明けの光はまだ地平の空低くに燃えて、このどん底の戸口へまでは届かない頃だった」³⁸。実際、3年後の1940年8月には、新協劇団は新築地劇団とともに政治権力によって強制的に解散させられる。新劇の歴史が始まって以来、政治権力による劇団の解散は、これが初めてのことだった。

6. 朝日会館における『どん底』上演③（1947年 新協劇団、村山知義演出）

『どん底』は、戦後の1947年1月16日から22日まで朝日会館でもう一度上

37 ゴリキー『どん底』小山内薫訳、112頁。

38 「どん底—ものがたり—」『會館芸術』1月号、1937年、43頁。

演されている。戦後に復活した新協劇団による上演で、翻訳は小山内薫によるもので、演出は前回と同じ村山知義だった。

1月19日付の大阪朝日新聞朝刊の劇評では、巡礼ルカに関して、「本当のイカサマ坊主という解釈を取っていないのは賢明であった」と肯定的な評価が与えられており、1937年の演出における「新解釈」に修正が加えられていたことがわかる³⁹。その一方で、ルカが「消え去った後の暗闇の中」に「ため息とのろいと『どん底の歌』が聞かれる」ものの、「第4幕の醜態と絶叫の場面が騒々しすぎて、その合間、に落ちかゝるぞつとするような静けさとしびしさが強調されていないのを遺憾と思う」とも述べられている。ここからは、『どん底』というタイトル、あるいは「どん底の歌」の歌詞やメロディが醸し出す「暗闇」、ぞつとするような「静けさ」や「しびしさ」が、観客や評論家といった受け手の「期待の地平」として、戦後も根強く残っていたことが想像できる。

朝日会館で新協劇団の『どん底』が上演されていたまさに同じ時期の大阪朝日新聞に、劇評とは別に、当時の社会状況を表すメタファーとして、「どん底」という見出しが使われている記事が2つ存在する。例えば、千秋楽の1月22日の大阪朝日新聞には、「生活も“どん底”」という見出しで、吉田内閣のインフレと手当によって、国鉄従業員の生活が「どん底」にあり、待遇改善を求めて、従業員がゼネストに突入する決意であることが書かれている⁴⁰。また、翌23日の大阪朝日新聞には、「『どん底』にも朝は来る」という見出しで、苦しい生活を強いられてきた引揚者のために、「梅田地下アーケード」という店舗街がついに誕生することになったニュースが取り上げられている⁴¹。「どん底」というキーワードは、戦後の日本にとって、労働者のつらい現状のメタファーとなり、なおかつそこに太陽の光が差し込む可能性を秘めた希望のレトリックとして用いられてきたことが窺える。

ゴリキーの『どん底』は、プロットのない作品だけに、「『どん底』に

39 山本修三「新協の『どん底』」、大阪朝日新聞朝刊、1947年1月19日、2頁。

40 「なぜゼネストをやるか 生活も“どん底”」、大阪朝日新聞朝刊、1947年1月22日、2頁。

41 「『どん底』にも朝は来る」、大阪朝日新聞朝刊、1947年1月23日、2頁。

も朝は来る」かどうかは、戯曲を上演する演出や、また観劇する側によっても異なる解釈が生じうる。朝日会館における3度の『どん底』の上演においては、1920年代末から戦後にかけての新劇にとっての困難な時代に、小山内薫がドイツ語から訳した「どん底の歌」の歌詞が常に用いられたことで、「夜でも昼でも暗い」「現実」を時代ごとに想起させる上演となっていく。

朝日会館における『どん底』の上演は、1947年の公演が最後になる。これ以降、『どん底』は戦後に日本の演劇界を支えていった文学座や民藝によって、批判的に受容されていく。演出家の岸田国士は、1954年の文学座での演出に際して、30年前にパリで観たというモスクワ芸術座の『どん底』を引き合いに出して、以下のように述べる。

この「芝居」は既に日本でも、度々上演されている。古い所は別として、築地小劇場以来、2、3の演出家が、それぞれの流儀で、一応「どん底」の日本版を作ってみせた。私も、そのうちの一つを見ているが、なんとしても、30年前に、パリで観たモスクワ芸術座の「どん底」が、(中略)想像以上に明るい印象を与えた、ということであった。それはなんのためか？ いろいろの原因はあるが、第一に、こういう生活のなかにもあるロシア民衆の底抜けの楽天性である。(中略)だいたい、日本人のわれわれは、生活の不幸な面、例えば、貧しきとか、病いとか、怒りとか、争いとか、特に死というような場面を舞台の上に描き出す時、必要以上に感情的な表現をする傾向がある。これは一種のセンチメンタリズムである。感傷の過度は常にヒステリカルな表情になる。これが、舞台を知らず知らず「妙な暗さ」で包むことになる。つまり、「暗い現実」というものはあるに違いないけれども、これを語るのには、「暗い語り方」しかないわけではない。

ゴークキーは、この戯曲「どん底」において、いわば社会の「暗黒面」を描いてみせるのであるが、作家自身、こういう人々と共に、生き、悲しみ、歌い、絶望し、憤り、そして、なおかつ、明日の光明を待ち望んでいることが、はっきり感じられる⁴²。

岸田は、戯曲のテキストとして、劇中歌の「どん底の歌」に「太陽」が訳されていない神西訳を用いたが、1922年にパリで観劇したモスクワ芸術座の演出を手掛かりに、ゴーストが「明日の光明を待ち望んでいること」を見抜いた上で、「明るい」『どん底』の演出を目指した。

文学座による『どん底』は、残念ながら朝日会館で上演されないまま、1962年の閉館を迎えることになるが、仮に上演されていたら、村上の演出に続く『どん底』の新たな解釈による舞台として、大きな話題を呼んだに違いない。『どん底』はその後、1957年の黒澤明監督による映画化や、現代においても2008年のケラリーノ・サンドロヴィチ演出による「演劇史上最も軽やかな」『どん底』の上演⁴³など、新たな演出を生み出す名作であり続けている。

おわりに

本稿では、ゴーストの『どん底』が1920年代後半から戦後にかけて、日本の演劇界でいかに上演され、受容されてきたかという点について、大阪朝日会館での3度の上演に焦点を当てて、当時のプログラムや『會館芸術』、大阪朝日新聞の記事を分析することによって、地方でのロシア翻訳劇の受容の特徴について論じてきた。1929年の小山内薫追悼公演『夜の宿』は、東京に先駆けて上演された築地小劇場の記念碑的なイベントであり、関西における新劇運動が朝日会館を中心として発展していったことの証左となっている。1937年のゴースト追悼公演の村山知義の演出は、「新解釈」として注目を浴びたが、翻訳は小山内のドイツ語訳が模範とされ、劇中歌の「どん底の歌」の歌詞も踏襲されたため、戯曲の核たる「太陽」のイメージが十分に伝わらない芝居となった。とはいえ、小山内の演出に対するアンチテーゼの作品として、新劇史において重要なモメントとなり、大阪のみならず、京都や名古屋、岡山の新劇運動を支えた作品となった。また、1947年の新協劇

42 岸田国土「稽古場にて」、ゴースト『どん底：台本』岸田国土演出、神西清訳、文学座芸芸演出部編、角川書店、1954年、5-7頁。

43 徳永京子「演劇史上最も軽やか、だけではない『どん底』誕生」https://www.bunkamura.co.jp/old/cocoon/lineup/08_donzoko (2019年12月9日閲覧)

団の村山知義演出による『どん底』においては、「騒がしい」「どん底」の雰囲気、戦後の「ぞつとするような」「静けさ」の「どん底」と相容れない異質なものとして批判の対象になった。

朝日会館におけるゴーリキーの『どん底』は、1920年代末から30年代においては、「牢屋の実在」やプロレタリア演劇運動に対する弾圧という当時の閉塞的な社会状況の中で上演された。そして戦後の朝日会館では、労働者の「暗闇」のような「どん底」の生活を想起させる『どん底』が、上演・受容された。その一方で、「ぞつとするような」「静けさ」の中に、「朝」の日の光が差し込む可能性を感じ取った観客も少なからずいたのではないかと思わせる記事があったことも明らかになった。

朝日会館において、『どん底』のように、戦前と戦後にわたって3度も同じ演目が上演された翻訳劇は、チャーホフの『桜の園』の他には存在しない。「どん底の歌」が流行歌となった背景には、新劇の歴史を代表するロシアの戯曲が、小山内薫追悼公演やゴーリキー追悼公演といった記念公演の形で、東京のみならず、地方でも巡演されることによって、時代の節目で全国の観客の記憶に刻まれる作品となったからであろう。朝日会館における『どん底』の上演は、東京一極集中型ではない近代日本の文化活動のあり方を示す好例と言える。

本稿では、大阪の朝日会館におけるゴーリキーの『どん底』の上演を中心に論じたが、1937年のゴーリキー追悼公演について考察する際にも触れたように、朝日会館は京都と名古屋にもそれぞれ存在し、演劇のみならず、音楽や舞踏等の他ジャンルの芸術の地方公演において、重要な拠点となっていた。当時の朝日会館同士のつながりはいかなるもので、地方公演での演目の選定はどのような手続きを踏んで行われていたのか—この点を明らかにすることで、地方の新劇運動における大阪朝日会館の主導的な役割もより明確に見えてくるに違いない。こうした問題については、今後の課題としたい。

*本稿は、2015年3月15日に東京大学駒場キャンパスで行われたシンポジウム「『會館』文化の諸相—映画、演劇、音楽、文学」での口頭発表の内容を再考し、大幅に加筆したものである。また、本研究は2016年～2019年度科学研究

朝日会館と新劇—ゴリキー『どん底』の上演とその受容について

費補助金（基盤研究C：16K0231）「『朝日会館』を巡る文化活動の記録化とその歴史的影響の分析」（研究代表者：山上揚平）の助成を受けている。本稿執筆にあたっては、肥田皓三氏に貴重な資料をお借りした。この場を借りて、深く感謝の意を表したい。