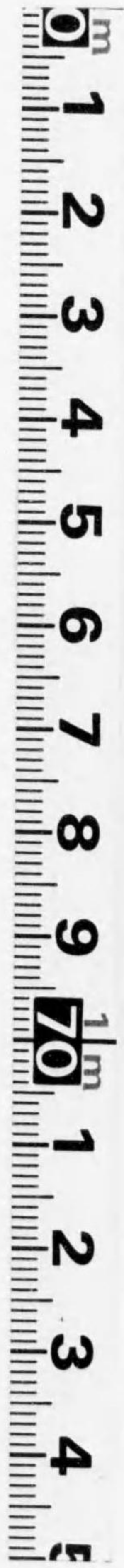


564
117



始





ロシアのマストフオア座の喜歌劇の舞臺面
動作には機械ダンスを應用し，舞臺は曲馬團の影響を受けてゐる。

北村喜八著

新しい演劇

原始社刊行
1926

大正
15. 11. 10
内交

564-117

序

今迄に新聞雑誌に発表した小論のうち、演劇に關するもののみを選んで、取捨選擇してこの一卷に纏めた。これは、過去三年間に於ける、演劇の本質に對する私の探索の記録である。然し、人は絶えず流轉して止まない。私も亦、これ等の諸論を読み返してみると、現在の意見とは可なり隔つてゐるものも少くない。然し、それは私の心の展開をしのぶすがにもと思つて、その儘にしておいた。舊劇にも新派にも望を失つてゐる私は、新しい國劇の樹立されのは、これからだと信じてゐる。恐らくは私と同じ思ひにある人々に、この書が何等かの暗示を與へうるならば幸である。

大正十五年九月下旬

著者

新しき演劇へ 目次

二

一 新しき演劇へ

| | |
|---------------------|-----|
| 演劇独自の価値..... | 八頁 |
| 演劇と文化..... | 一九頁 |
| 時代と藝術、特に演劇との交渉..... | 二九頁 |
| 演劇の民衆化..... | 三七頁 |
| ——その一方法としてのメロドラマ—— | |
| 演劇に於ける「通俗」..... | 四五頁 |
| 歌舞伎の型と新演技の創造..... | 五二頁 |

二 現代の戯曲

| | |
|---------------------|------|
| 「ダマスクスへ」の道..... | 六六頁 |
| イツヒ・ドラマと抒情詩..... | 八〇頁 |
| 最近の戯曲の傾向..... | 九一頁 |
| 現代劇に現はれた機械..... | 一〇九頁 |
| 現代劇に現はれた母性..... | 一一五頁 |
| 表現派の史劇..... | 一二三頁 |
| ブラアグの演劇とチャベク兄弟..... | 一三〇頁 |
| ショウの戯曲と現代..... | 一三六頁 |

三 新しい劇作家の群

| | |
|-----------------|------|
| エルンスト・トルレル..... | 一五〇頁 |
| カイゼルの三部作..... | 一六六頁 |

三

再びカイゼルに就て……………一七三頁

ブルジョア諷刺劇……………一七九頁

——シユテルンハイムの戯曲——

ハアゼンクレエフェルの戯曲……………一八三頁

「各人各説」——ヒラントロの怪奇劇……………一九〇頁

オニイルの断片的紹介……………一九四頁

オニイルに就て……………二〇二頁

四 演劇雑感

ベエア・ステエジから……………二〇八頁

コルンフェルトの演技観……………二一八頁

野外劇に關する一考察……………二二三頁

築地小劇場のレパアトリー……………二二七頁

現代化された「ヴェニス商人」……………二三二頁

創作劇と翻譯劇……………二三六頁

職業としての女優……………二三八頁

帝大劇研究會の頃……………二四五頁

音聲と動作……………二五四頁

挿 繪

- ロシアのマストフオア座の喜歌劇の舞臺面
カメルヌイ座の「サロメ」の衣裳デザイン
チャペク作「虫の生活」のアメリカに於ける上演圖
プリアクに於て演じられたオニールの「楡の木蔭の願」の構成派式舞臺
タイロフ演出のシヨウ作「聖シヨウ」
築地小劇場上演「ヴェニス商人」
フエレンク・モルナアの「赤い工場」舞臺面
ロンドン舞臺協會所演トルレル作「群集人間」
ガオルク・カイゼルの「シルとジャン」の舞臺面
チャペク作「虫の生活」のデザイン
メイエルホリドと彼の舞臺の綜合
メイエルホリド座に於けるトルレル作「群集人間」第三幕舞臺面
モスクワに於ける労働者俳優の演ぜし「瓦斯」
ネグロ美術家アロン・ダグラスのオニール作「皇帝シヨオンズ」の舞臺面
オニールの漫畫



新しい演劇へ

演劇独自の價値

—その序論として「物それ自體としての演劇」—

演劇の道は困難である。若い私は勿論經驗は淺い。然しそれにも拘らず、演劇を熱愛する私の心は、本能的な直感を以て、眞の演劇の道を嗅ぎ分けようとしてゐる。

時代は明かに演劇に革命の火を點じた。新しい演劇を創造するものは、恐らくは、舊い塵に埋れた體驗ではあるまい。新しい演劇を創造するものは、演劇を熱愛する若い熱情と、生眞面目さと、未完全ではあるが伸びゆく強い力と、直感的洞觀力であるに違ひ無い。かう信じる私をして、暫く、獨斷的な模索的な論理を許して頂きたい。

文學は詞の藝術である。

演劇は動作の藝術である。

少くとも詞の藝術では無い。従つて、文學そのものではない。

文學は、言葉の象徴である文字に依つて表現される。そして、讀者はこの文字を機縁として、作者の語らうとする内容なり思想なりに觸れる事が出来るのである。従つて、文學に於ては、文字が唯一の表現の方法である。であるから、文字を解する事の出来ない人には、文學は何等關係の無い存在であり、文字は國民に依つて異なるが故に、他國語を解する事の出来ない人には、翻譯か紹介が無い限り、近づく事の出来ない存在である。勿論、詞には或リズムが有るからして、そのリズムを耳にする事に依つて、文字を読み解する事が出来なくとも、作の感情なり内容なりに觸れる事が出来ると言ふ人があるかも知れない。そんな場合はあり得る。然しそれは文學の本質よりは寧ろ音樂の本質に近い場合であつて、文學に於ては特殊な場合と言はなければならぬ。ところが、戯曲は文字に依つて「書かれ」てゐる。それ故、戯曲は「文學である」と言ふ事を、その一屬性として有つてゐるかも知れない。然し、文學そのものであらうか。

文學は、文字に依つて表現され、そして、それが最後の表現である。然し、戯曲は文字に依つて書かれてはゐるが、文字に於て最後の表現をなすものであらうか。さうでは無い。いやしくもそれが戯曲である以上、戯曲に完き表現を與へるものは、演劇で無ければならない。

かう考へて來、そしてこの考を肯定するならば、戯曲は文學そのものでは無いし、演劇を造り出すものは、戯曲で無ければならないと言ひ得る。

然し、實に然し、それなら演劇は、戯曲に完き表現を與へるための補充的な存在に過ぎないだらうか。

演劇は戯曲の再現に依つて終るのだらうか。

演劇の價値は戯曲の價値に依つて根本的に左右されなければならぬだらうか。

演劇は戯曲に依つて作り出されるにしても、演劇には、演劇としての獨立した價値を有つ事が出来ないだらうか。

我々が或劇場へ見物の一人として足を運んだとする。そして、我々が其處で與へられるものは

欠

欠

多いかは言ふ迄も無い。戯曲のもつ暗示が無限に豊富なことに依つて、演劇の物それ自體の優れた構成が可能である。そしてこの構成は、戯曲の幻想に一つの有形的な表現を與へ、それと同時に、幻想から解放された物それ自體であるが故に、戯曲よりは別個の、獨自の存在である。

これは、バラドックスに見える程デリケートな問題であると思ふ。

そして、若し戯曲家が、戯曲をして劇場の王座に位せしめようとするセンチメンタルな夢を棄てるならば、この事理解は容易であるに違ひない。(物それ自體の構成に於いて、それに限り無き變化とリズムを與へる俳優こそ、その王座を占むべきである。)然し、このために、戯曲の使命は遙かに重くなつた。戯曲の幻想は、物それ自體の構成に對して限り無く優れた暗示を有たなければならぬのである。そして、これが「戯曲的」と言ふ事である！

かく考へて來ると、戯曲の價值が演劇の價值を根本的に支配すると言ふ考は訂正されなければならぬ。勿論、戯曲が優れたものであればある程、その演出は優れたものになり得る可能性はある。然し決して、戯曲の價值は、演劇の價值に對して根本的でも決定的でもあり得ない。演劇の價值を左右するのは、演出の如何にある。演劇の價值は演劇のものである。

若し、戯曲の價值が演劇の價值を左右するものとしたら、優れた戯曲を演出すれば、常に優れた演劇が得られなければならない筈だ。而も、事實は？

若し、戯曲の價值が演劇の價值を左右するものとしたら、優れた演劇は、その光榮の大半を戯曲に奪はれてしまはなければならないだらうか。そんな事があり得ようか？

私はくどくも繰返して言ふ。演劇は、戯曲の幻想に對して一つの有形的な表現を與へると同時に、物それ自體であるが故に、幻想から解放されたもの——獨自のものである。

演劇は、物それ自體、及びその構成である。而して、それに絶えざる變化とリズムとを與へるものは俳優の動作であり表情である。これこそ演劇の生命である。

であるから、演劇は動作の藝術である。

演劇の美は、物それ自體、及び、その構成の美にあるとすれば、それは非常に感覺的な美でなければならぬ。又、對者——演劇では見物——に與へる効果は、直接的なものでなければならぬ。

事實 劇は感覺的なものである。

劇場に於て、見物が、數學の難問題を解かうとするやうな頭の使ひ方をする事も、理性的な反省や思慮を屢々行はうとする事も、殆んど不可能である。臺辭の一つが理解し難いからとて、劇の進行を中止して、その臺辭を繰返して貰ふ譯にはゆかないのである。感覺で捕捉し、本能で感じなければならぬのである。

感覺は人間の有つ純粹なものである。それは本能の一部であり、時としては本能そのものである。それは、人間の心臓の暗き神秘に在つて肉體と結がるゼーレの一部である。それは、生命そのものに關與してゐる。

演劇の美は、物それ自體、及びその構成の美であるが故に、演劇の見物に訴へるものは、感覺的であり、直觀的であり、本能的である。あらゆる間接的な存在を排して、何よりも直接に、演劇は、その美を見物を投げ、見物に、その美に融合し、その美に依つて燃焦することを要求するのである。そして、これが完全に果された瞬間、一つの人生が——一つの生命が浮び上るのである。

それが演劇そのものの價值である。

若し、戯曲家が、物それ自體の美では無く、臺辭によつて、かかる効果を造り出さうと欲するなら、戯曲がその幻想以外に足を踏み出すのを斷念して、戯曲に有形的な形を與へる演出といふものを考へないがよい。

私は、此處で「物それ自體」と言ふ詞を用ゐた。哲學上用ゐられる「物それ自體」(Ding an sich)と言ふ詞は、言ふ迄も無く、表象では無く、物の奥に潜む物自身の精靈を指してゐる。私は、この小論を「物の精靈」の世界にまで展開させてゆきたいのである。「物それ自體」と言ふ字を用ゐたのはそのためである。(この論は他日に譲る。)尙、此處では邪魔物視された如く見える詞——演劇がキノでは無く演劇であるために缺く事の出来ない詞、その詞と演劇との關係も、更に考へて發表したいと思ふ。(大正十四年一月)

演劇と文化

——我々の演劇のために——

日本の演劇は？

我々の演劇は？

現在日本の劇壇にはまだ強い勢力を有てゐる歌舞伎劇は、日本の「封建時代」の所産と見て差支なからう。封建制度の武士階級に對して被支配者の地位にあつた多數の平民が、壓迫された心や精神を自由に伸したのは「悪所」と「劇場」であつた。であるから、歌舞伎は彼等のつくり出した藝術の花であり、従つて、其處にはその時代の時代精神ツァイトガイストが色濃く反映してゐるのである。それは封建時代の道徳であり、正義であり、或はそれに對する争鬭や反逆であつた。

明治維新は封建制度を破壊すると共に、資本主義の世の中をつくり出した。この新しい制度の社會を代表し、象徴する演劇は何であつたらうか。一時は「新派」がそれであるかのやうに見えた。然し、曾つての榮華も夢とやらで、新派凋落の聲をきく事もあまりに久しい。これは、新派の芝居がその時代の象徴であると言ふ自覺も自負も、彼等になかつたのが、重大な原因の一つをなしてゐるものではないかと思ふ。

新劇運動の波も、幾度か來た。幾度もの試みも冒された。然し、常に永續的持久的な力が欠けてゐた。

では、現在の演劇は？

素人、半玄人の新劇團の簇生は、應接にいとまが無い程である。一方、有産階級相手の高い入場料を要求する劇場は、相も變らぬ大入の繁昌である。

然し、現在の我々の演劇は？

演劇程に社會狀態や時代の變化と密接な關係をもつてゐるものは無い。人間の精神文化は、色

色なもの——宗教に、藝術に、學術に、科學に表現せられるであらうが、最も力強く、直接的に、且つ総合的に表現せられるものとして、演劇を挙げなければならない。

演劇は、言ふならば、俳優と言ふ生きた人間を、舞臺と言ふ有形物を、その他、藝術のあらゆる分野にわたるものを、表現材料として、人生そのものを表現する。人間の感情を、思想を、生活全體を表現する。そして、一屬性として、表現と同時に必ず「観客」を要求する。人の前で歌はぬ歌、人に示さぬ繪、人に語らぬ物語はあつても、人に見せぬ芝居は存在しないのである。精神的な需要と供給が、劇場と言ふ建物の中で同時に行はれるのである。

唯物史觀的な見方を以て、藝術は法律や政治と同じく、社會の經濟關係（經濟的構造）を基礎としてその上層に建てられた建物であるとすれば、演劇は藝術のうちでも最も經濟關係に密接な交渉を有つてゐる。言ふならば、演劇は社會狀態の反映である。

であるから、或時代の、若しくは一國の文化なり生活様式なりが、演劇を通して滲み出、反映するといふことは、當然考へ得られることである。そして、その演劇が社會狀態に對してよき批判をふくむ時、それはより新しい時代の要求する演劇へと生長してゆく事が出来るのである。

かく考へて來ると、自國の藝術を愛し、演劇を理解し得る國民は、自國の文化や社會状態を正しく批判し得る國民であると言へよう。勞農露西亞が演劇に特に厚い保護を加へたのを見ても、彼等は、演劇が宣傳に用ゐて効果あるばかりでなく、社會状態に對する正しい批判を與へる反射鏡である事を知つてゐたからに違ひない。

演劇と社會が密接な關係の下にある事は、世界演劇史の數頁を繙いてみても分る。其處には、或國民や、或民族が、自己の生活や思想や希望や要求を、演劇によつて表現しようとした努力の跡が到る處に見出すことが出来る。そして、この場合、演劇が藝術としての高貴な創造であるばかりで無く、文化の上の戦であり、政治上の大きい主張であるかのやうに思へる場合さへ多い。政治的に獨立しようとして絶えず戦つてゐるアイルランドがアベエ・シアタアによつて、別種の國民的表現をなしたと言つても過言ではあるまい。イエエツやエドワアド・マアティンやジョ・ムウアやグレゴリイ夫人が、ダブリンに愛蘭文學的劇場を建設したのは、一八九九年であつた。それが生長してアベエ・シアタアになつたのであるが、彼等はそれに依つて、アイルランドに

於ける目覺しい新劇運動を起すと共に、一面、ケルト民族としての自己を、愛蘭人としての愛國心を、力強く表現したのであつた。

シングの「悲しみのデアドラ」や、イエエツの「王様の玄關」のやうに、ケルト民族の美しい傳説を戯曲化したり、或は、シングの「谷間の影」や、「海に騎り入る者」や、グレゴリイ夫人の「月の出」や、その他數多くの作品のやうに、農民や漁夫の——何よりも彼自身の生活を、如實に描き出してゐるのである。このやうに、彼等は演劇を通して、自分達の精神的文化を誇らかに力強く表現してゐるのである。

チエホフと結びつけて考へられる藝術座の仕事も、ロシアの精神の表現と見る事が出来よう。それは、當時のロシアの生活をさながらに寫し出して、それに對する批判と、良き未來に對する暗示とを、假令それが詩的な雰圍氣の蔭にかくされてゐるにしても、描き出してゐるのである。近くは、チエコスロバキアにしてもさうである。この國は最近獨立する迄は、奧太利の統治の下にあつたが、その間、政治的に自己を主張する事が出来なかつたので、一般の寄附を求めてアラグに國民劇場を立てて、演劇を通してチエツク人としての自己を表現しようとした。そして

獨立した今日では、首都ブラアグで、演出者ヒラアヤクバアビル、「虫の生活」の作者チャベク兄弟などが中心となつて、自國の古いボヘミヤの文化や精神、並びに新興國としての意氣を示さうとしてゐる。同時に、演劇によつて、他國の思想を取入れると共に世界の文化に伍して恥しくなひだけの素養をつくらうとしてゐる。

これは、一言にして言へば、アイルランドはアベエ・シアタアに依つて、ロシアは藝術座によつて、チエコスロバキアはプラアグの演劇によつて表現されてゐると言つても差支ないだらう。

私の擧げた例は偏頗であるかも知れない。然し、少くともかう言ふ事は言へようかと思ふ——即ち、一國の生活なり思想なりは、演劇に反映すると共に、演劇を通して誇らかに輝き出ることの出来るものである。そして、かかる演劇は、國民の楽しく苦い心の慰安所であり、新しい文化の意味深い搖籃である。であるから、自國の演劇をもたない國民は不幸であるばかりでなく、恥辱であるとさへ言つてゐる。

ところで、日本の現代の演劇は？

日本と、廣く言はなくとも、日本の文化の集中地である東京の演劇はどうであらう。

成程、東京には數多くの劇場はあるにはある。建物の堂々たる點に於て王侯の殿堂さへ凌ぐものがある。色別けにして見ても、歌舞伎、舊劇、新派、新劇、劍劇等々である。それは大概、舊い美の形骸か、安價な愚にもつかないお芝居か、あまりに粗雑な研究である。丸ビルや松屋へ行つても、良い意味にしる、悪い意味にしる、動いてゐる生きた現代を見ることが出来る。然し、劇場では、生きた演劇は、舞臺の上ではなく、寧ろ見物席にあると言ひたい位である。

かうした現象も、爛熟した資本主義的時代の一面かも知れない。然し、それは中産階級以上の階級を相手としてゐる。彼等が、十圓に近い高い入場料を拂つて劇場を賑かしてゐるのは、支拂ふ金の額が大きければ大きい程、價值のあるものを得る事が出来ると言ふ、交換價值に對する資本主義的な考へ方の欺偽にかかつてゐるのか、でなければ、高い金を拂ひ得たと言ふ無意識的な誇りによるのだ。かう言ふ劇場は、「高い金を拂ふ暇潰し場」以外の何ものでもない。

かうした演劇には、何處に時代への正しい批判があらう。何處に新しい時代に適應する劇藝術があらう。何處に生活に對する悦があらう。何處に精神的な糧があらう。

然し、演劇は理論ではない。私が、こんなへ理屈を並べてゐたつて演劇は良くなるものではない。

「時代や思想の動きを正しく批判し、演劇を熱愛し、努力して止まない眞面目な人達の實際的の仕事によつてのみ、新しい時代の我々の演劇は生れて来る。」

築地小劇場は、かうした理想に向つて動いてゐる一つの「労働團體」である。現在の仕事は、世界の優れた新しい戯曲によつて、時代及び社會への正しい批判をつくり、インタナショナルな廣い見解を有たうとするものであり（これは社會主義的思想と演劇との關係に於て論じてみた）。自國のものであれ外國のものであれ、良い戯曲によつて新しい劇藝術を創造しようとするのである（これは、演劇と戯曲との關係に於て考へてみたい。）であるから、その仕事は、現在に生きると共に、新しい未來への下準備である。

新劇運動の波は、既に幾度も來た。

而も、生ける仕事としての演劇は、常に困難であつた。然し、夢は消え失せない。演劇を愛する人々の冒險的な試みは絶えはしないだらう。であるから、何よりの急務は、我々が、先づ東京

結論

市民が、演劇の大きい使命を十分に理解することである。そして、自分達の表現を演劇の中に求めるのだ。演劇に對する一般の人々の鑑賞態度、批判態度を改める事が、現在の演劇に於て最も要求せられてゐる大きい力ではなからうか。日本の芝居國には色々の欠陥があるが、先づ一般の人々の芝居に對する考へ方や態度を改め良くすることが、それ等の欠陥を一掃する力になるのだ。

近頃「政治劇協會」と言ふものが、政治家、社會思想家、劇作家によつて組織されたが、これなどは確かに意義ある一つの運動だと思ふ。どう成長するか今のところ分らないが、政治的色彩を多量に帯びるにしても、演劇の方向轉換に對するいゝ刺戟になつて欲しいものだ。頭株には、お歴々も多いのだから、一つかう言ふ人が率先して、一般の人人の芝居に對する考へ方を向上させて貰ひたいものだ。「河原者」といふ輕蔑的な考が、今も尙日本人の頭の何處かにこびりついてゐ、役者もそれを甘受してゐるなんて唾棄すべきことだ。演劇の使命に對する自覺から、芝居をやる人間も、見る人間もそれを改めなければならぬ。そして、劇場を「高價な暇潰し場」でなくする事だ。

理想は實現しない夢ではない。

思ひがけない出来事が凡ての組織を一變するのかも知れない。然し、我々は、我々の演劇のため、理想に向つて、現實を一步一步しつかりと踏みしめるのを忘れまい。(大正十五年五月)

時代と藝術

—特に演劇との交渉—

最近の藝術は、客觀の分野から主觀の分野に移されると共に、著るしく時代的な色彩を帯びて來た。

これは次のやうな原因に依るやうに思はれる。即ち——從來の藝術は、外界の印象をその儘受け入れてそれを再現しようとしたので、特殊な印象を探し求め、特殊な印象を尊重し、その結果特殊な印象を尊重すればする程、その作品は、特殊な、刹那的な、極度に個人的なものとなり、一般には理解し難い鑑賞し難いものとなり、一般民衆の要求とは異つたものとなる。また、現實をありの儘に客觀的に見ようとする藝術は、科學的な立場に立つので、人生を目的論的にも理想

論的にも見る事が無く、従つて、その作品は、美しい希望も輝かしい光明も無い暗い醜い人生の一面を示すに止まつて、人生の悲哀をしみじみ感じさせる場合があつても、魂にアツピイルし、魂を鞭打つ力が缺けてゐる。

而して、かゝる藝術の發達した時代は、科學萬能、資本主義の黄金時代であつた爲に、凡てを物質的に見、自由な人間性を顧みず、神の默示や奇蹟さへ科學の力に依つて解決しやうとした。その結果自由な熱情に富んだ人間の精神生活はあまりにも忘却せられた。そして、自由な人間性に代るに、物質的な欲求と個人的な享樂が勢ひを逞しくした。これが従來の藝術に裏付けられてゐた個人主義的物質主義的な思想である。

その思想と藝術が最高頂に登りつめた時に醸し出された「世紀末」^{フランドル・エクル}の頹廢的な空氣は、その藝術の破滅を約束するものに外ならなかつた。その上、世界大戰は、爛熟し切つた物質文明と社會組織を極度に混亂させ破壊したので、その崩壞のうちから新しい藝術は力強い勢ひを以て成長して來た。

かくて客觀よりは主觀が強調せられ、忘れられた人間性は再び呼び醒され、人生を理想的に見、

美しい人生の可能性を夢み出して來たのである。

この結果、藝術の表現形式も、ありの儘に自然を再現しやうとする自然主義的な忠實さは抛擲せられ、自我と主觀に依る自由な改造や變形が企てられ、内容に於ても息詰まるやうな暗い人生では無く、明るい希望に燃える、少くともその可能性を夢み得る人生を示さんとし、また、個人的な特殊な印象では無く、一般の人々の心に觸れる問題を取扱はうとして來た。——藝術は再び一般民衆の心へと歸つて來たのである。新しい装^{よそひ}をなして民衆と時代へ接近して來たのである。

斯くて藝術は、主觀の美に慄えながら、時代のテンポや民衆の感情や本能に深く相觸れ、結びつかうとし、時代の流れを色濃く反射する時代の縮圖となると共に、時代の悩みを解決しやうとする苦惱と光明とに波打つて來たのである。

かゝる傾向は一面から言へば、現代のテンポが著るしく急速になつたためと、過去の「文明」が崩壊し、これに代るべき新しい「文化」が芽生え出てゐる轉換期に於て、あらゆる急迫した問題——人間として考へなければならぬ問題があまりにも多いために、藝術家は最早自己一個の印象の世界に沈涵してゐる事が出來なく、時代と社會の流の中に突入して、時代や民衆の感情に關

心を有たすにはゐられなかつたのである。そのために、最近の藝術家は政治家や社會革命家の俤を多量に有つてゐるものが多い。事實、實際の社會運動に身を捧げてゐる人もあれば、エルンスト・トルレルの如く、獨逸の革命に加はつたために今尙ニイデルンエネンフェルトの牢獄に繋がれてゐるものもある。かゝる傾向は、現代の藝術家として、自分の呼吸してゐる時代を意識すればする程、當然到達せずにはゐられなかつたものである。

然し、藝術が時代と密接に結びつくと言ふ事は、自己の作品の永遠性を信じる藝術家にとつては耐へ得ることが出来ないかも知れない。否、かゝる藝術家からは嘲笑と憐憫とを買はなければならぬかも知れない。私とても、藝術の高貴さを信じ、藝術は人間の生くる限り存在し、存在しなければならぬものであると信じるものであるが、藝術が、時代とテンポを合せ、時代の苦惱を苦惱するのは、藝術の價値を増しこそすれ、少くするものとは思へない。粗野で無教養ではあらうが、偽りの無い民衆の本能がそれを要求してゐるやうに思へるのである。

時代は、一世紀毎に、半世紀毎に、否、刻々舊い皮を脱ぎ棄てゝゐる。藝術が時代と結びつき時代と共に絶えず變化してゆくのは、あまりにも當然な姿では無からうか。若し、藝術が、藝術

家一個の世界で花咲くのみのものなら、所詮は自己満足の一種であつて、社會的存在としての意義と價値とを考へることが出来なう。

近頃ポオル・モオランの「夜ひらく」を堀口大學氏の譯で讀んで、この作に「千九百十八年の休戰條約の後の、あの目まぐるしいあわたゞしさと、正義の觀念を忘れた沒義道と、狂氣じみた無分別とに依つて上下を通じて全く混沌の状態にあつたあの「時代」の驚くほど、生々とした代辯者を見出した。而も、この作には、新しい時代を語るにふさはしい表現——文字が概念に依る羅列では無く、生々した感覺の符號である表現のみでは無く、淫らな多くの風物の間から、單純化された性慾や愛すべき人間性を基調とした、新しい文化を夢みる作者の心を感じずにはゐられなかつた。

エルンスト・トルレルの近作「獨逸男ヒンケマン」の如きも、無秩序の中にある罪と穢の裡に彷徨する獨逸の社會の姿を——血を見せて觀客を悦ばす香具師や、娼婦や、女衞や、あやしい藥賣りや、夜の公園に媚を賣る女やを描き出し、一人の不幸な勞働者を——何と多くの彼のやうな人間が世界の隅々にまで生存し、彼の運命に對して時代が無關心である事の出来ない男を、劇の主

人公として、彼の運命を意味深く物語つてゐるのである。

實に、最近の藝術は、表現に於ても、内容に於ても、著るしく時代と相觸れ、時代の精神を強く反映して來たのである。

特に演劇は、觀客を直接に必要とする以上、藝術の他のあらゆる部門よりも一層、時代と民衆とに深い交渉を有つてゐる。

演劇が觀客の魂を歡喜で揺り動かし、限り無くアツピイルし得るのは、演劇の表現するところのものが、民衆の偽り無い本能に觸れ、人間の深い心に觸れ、時代の感情に觸れるところから始まるに違ひ無い。これは民衆に媚びて、その懷をねらふのでは無い。そこからこそ、演劇の社會的文化的な意義が生ずるのである。(そして、それが演劇の價値で無ければならない。)

若し、演劇が、例へば自然主義の作品を、その作品に忠實に自然主義的に演出したとしたら、(戯曲を演劇の支配者としようと欲する人々は、それを要求するであらうが)自然主義を飛躍してゐる新しい時代の人達は、その演出から何を得ることが出来るであらうか。そんな演出は過去に於て既に存在してゐたのである。そして、その時代に於ては、それは十分に價値があつたかもし

れないが、時代が變化した今になつて、それを延長するのは何の意義があるだらうか。

ラインハルトの「ゼニスの商人」の演出が意味深く思ひ起される。ラインハルトは、シエエクスピアのこの戯曲の主要な出來事である人肉裁判の筋に力點を置かないで、却て、水郷のゼニスに於ける生活の悦を色濃く示したのである。恐らく此の戯曲の力點とも思へる人肉裁判は、其筋の荒唐無稽なために、最早現代人の心を強く索くことが出來ない。それ故ラインハルトは、ゼニスの生活の悦を示して、戯曲の力點を挿話としてその蔭に置いたのである。この企ては聰明であると言はなければならぬ。成程、この演出は、シエエクスピアの「ゼニスの商人」では無く、ラインハルトの「ゼニスの商人」であつたかも知れないが、この舊い戯曲は、新しい生命を吹きこまれて現代に生き返つたものと言はなければならぬ。

そこでかう言ふ疑問を向ける人があるかも知れない。「それなら史劇に於ても、同様な精神で現代に生かすために、歴史的と言ふ事を無視していいだらうか」と。少くともその場合にはかう言ふ事が言ひ得ると思ふ。即ち、史劇の取扱つてゐる時代らしく——歴史的に忠實に、演出する事は、歴史的の興味と價値はあるであらうが、歴史から解放して時代に新しく生かす事は、時代に

適應したりズムと美と力の創造である。

戯曲に最上の價値と置かうとする人は、これを暴言と考へられるかも知れない。然し、戯曲が時代に依つて演劇のために絶えず新しい生命を吹きこまれるのは、戯曲への冒瀆では無く、寧ろ戯曲の悦では無からうか。

乏しい文献ではあるが、露西亞の演劇の新人タイロフにしる、エフレエイノフにしる、メイエルフオリイドにしる、モスクワ藝術座の自然主義的演出に反抗して、時代と民衆の要求する新しい演劇創造のために努力してゐるやうであるし、獨逸のマルチンやイエスネル等の演出者は、明かに主觀的表現主義的な演出に依つて、時代と結びつかうとしてゐる。我國でも築地小劇場は演劇を時代のテンポと民衆の魂と結びつける事を一つの大きい信條としてゐるのである。時代の變化は、藝術に、戯曲に、演劇に新しい火を點じた。新しい藝術は、時代と民衆の深い魂に密接に結びつくところから始められるに違ひない。(大正十三年東京朝日)

演劇の民衆化

—その一方法としてのメロドラマ—

演劇を組立てる要素の中から、見物を除外する事は出来ない。實際的な演劇に於て、見物の一人も居ない場合を想像する事は出来ない。そして、演劇は何時でも抽象ではない。であるから、演劇の表現するものと、見物の感情とは、何時でも密接な有機的な關係を有つてゐるのである。即ち、この關係を簡単に言ひ現すなら、演技に依つて表現せられたものが、見物の心に訴へ、その訴へがどんなものであるかを、演技は常に意識してゐなければならぬのである。

演劇を組立てる重要な要素である戯曲は、詩的な創造であるから、それは教養のある趣味の洗練された小數の人々に依つて初めて十分に理解されるものであると言ふ考へが、往々通用してゐ

る。従つて、演劇は、それ等の少数の人々に依つて鑑賞されるものであると言ふ考へが通用してゐる。そして、この考へが極端になると、演劇は人生とは遊離して存在する別個のものであるかのやうに考へられるのである。勿論、演劇は、教養のある趣味の洗練された少数の人々に依つて初めて理解されると言ふ考へは間違つてゐないかも知れない。然し、それ以上の事を考へないのは間違つた事である。

戯曲は、單獨に文學としての價值よりも、演劇の一要素としての價值が重大であることを肯定するならば、見物を常に相手にしてゐる演劇に於て、詩的創造物が、少数の限られた見物を超えてもつと多くの見物へ——言換へるなら民衆全體へ、もつと廣く擴充し滲透して行くのを信じないのは、又、さう希望しないのは、藝術家自身自分を侮辱するものではなからうか。事實、戯曲が人生の眞實性に觸れた詩的な創造であればある程、限られた少数の鑑賞者のみで無く、もつと廣い民衆の心に觸れるものに違ひない。これは或人々にはパレードツクスに見えるかも知れないが、決してパレードツクスでは無い。成程、或人はかう言ふかも知れない。民衆の意志は組雜で、ともすれば集團意識の爲に、自己を没却するものである、従つて彼等には良い藝術品は十分に理解出來

るものではないと。そんな場合はある。然し、それなら何故、その人が藝術家であれば尙更、彼等民衆を慰め、向上させようと努力しないのか。

戯曲も演劇も、もつと自己の使命を自覺して、いろんなものから解放されなければならない。そして、もつと民衆の中へ突入しなければならないのである。時代も民衆の本能も明かに之れを要求してゐるのである。ソフォクレスを有つてゐた希臘も、シエクスピヤを有つてゐたエリザベス朝時代も、演劇は非常に民衆的であつた。これに依つて見ても、演劇が民衆と共に存する事は、演劇を盛んにもし、その意義を完くさせもするものではなからうか。それなら、現代に於ては如何にして演劇を民衆化すべきであらうか。これに對して幾人かの人々は既に或道を冒してゐる。私は此處で、その一方法としてメロドラマを考へてみたい。

演劇が民衆と接近する何よりの條件としては、見物を退屈させないと言ふ事である。退屈させないと言ふ事は、言換へれば、面白くて分り易いと言ふ事である。

演劇は元來が感覺的なものである。何故なら、俳優の肉體なり音聲なり、舞臺背景なり装置なりが、何よりも先に見物の眼や耳に訴へるのである。従つて、面白くて分り易いために、視覚

を樂しませ、聽覺を嬉ばせるものでなければならぬ。更に、その感覺を通じて魂にアツピイルするものでなければならぬ。實際、芝居は、例へば或對話が或人に理解し悪いので、その人は一時間もそれを考へてゐたとしても、芝居は一向そんな事におかまひ無しで、どん／＼進行してしまふのである。であるから、熟慮や反省を見物に要求し過ぎるやうなものは、演劇として成功しない許りで無く、戯曲としても十分なものと言ひ難い。演劇は、何よりも見物の感覺に感じさせ、本能で模索させるものでなければならぬ。

戯曲に、哲學を盛るのもいふ。然し、そのために一本調子なメタフィジツクな長臺辭を連發するのはたまらない。いやにしゃちよこばつて、遊戯的ブルジョア意識や貴族的な狭い領域の中に閉ぢこめてしまふのもたまらない。もつと碎けて、平易になる事も出来るのだ。その中にも、深い哲學も、眞實な人生の姿も盛る事が出来るのだ。

それには、メロドラマが妥當な形式の一つであるやうに思へる。メロドラマには適當な譯語が無いが、いはゞ、通俗劇とでも言つたやうなものである。

元來、melodrama の melo は希臘語の melos 即ち歌の意であり、従つて、メロドラマの本來の

意味は「樂劇」である。現在普通に用ゐられる意味は、ロマンチックな筋や仕組に、センセエシヨナルな事件や、豫想外な境遇シチュエーションを配して、見どころ澤山に面白く仕組んだ劇を指してゐる。

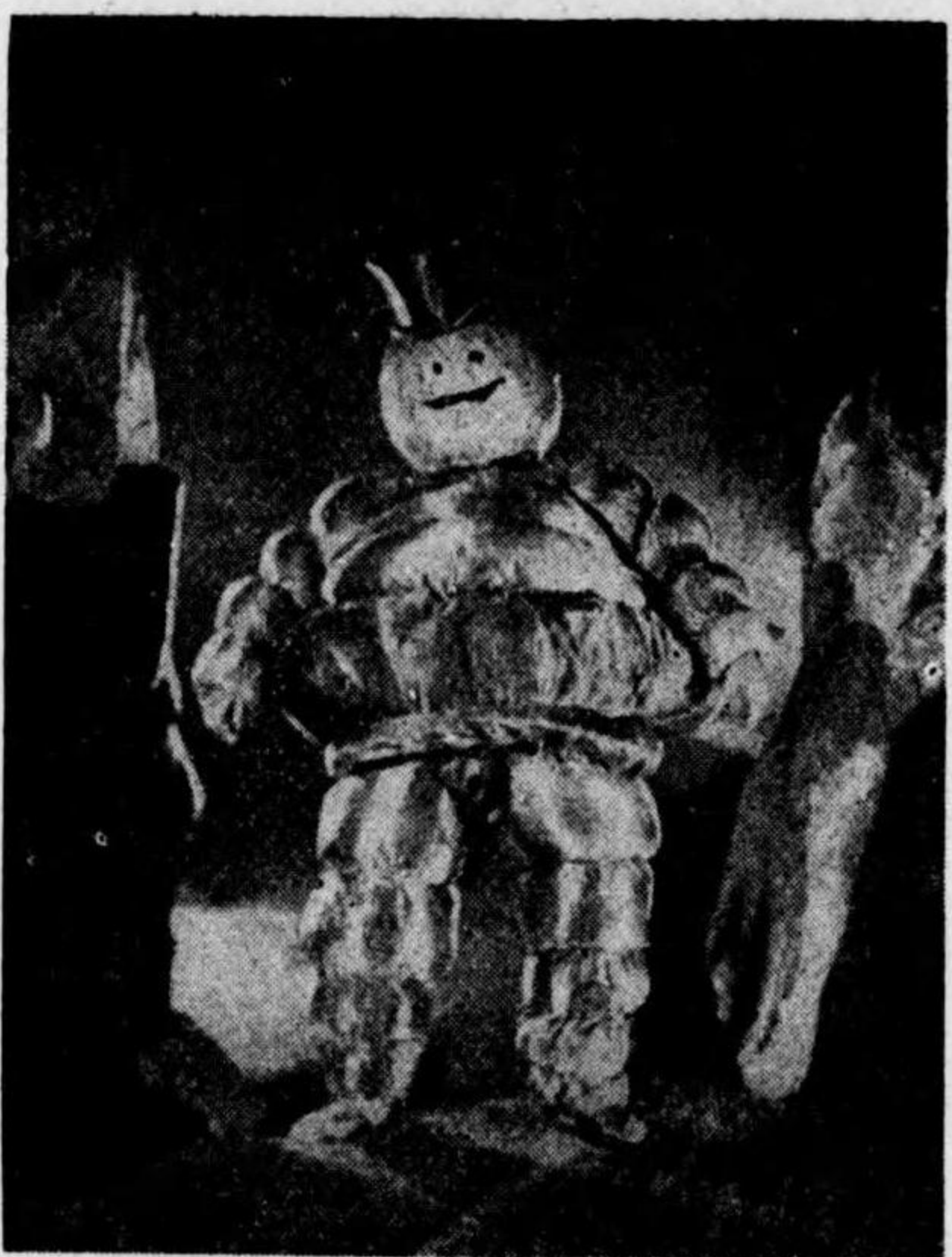
然し、それは、當てこみ澤山の、揶揄くちやう澤山の下劣なものを指してゐるのでは無論無い。ところが今日では、メロドラマと言へば、一般には通俗小説よりもつとひどいものゝ様に思はれてゐるし、事實さう言つたメロドラマも多いのである。凡庸な脚本製造家が、饒舌や揶りの多い、山氣の多い筋の、少しばかり社會問題や政治問題の香料をふりかけた脚本に、メロドラマなどと銘打つて、見物の懷をねらつてゐるのが多い。然し、メロドラマは決してそんなものでは無い。何處迄も嚴しい藝術的良心を有つて作られなければならないのである。

希臘劇が復活した時、近代劇の批評家の或者は、ソフォクレスの「エデプス王」を以てメロドラマだと言つた。勿論、その言葉には多量の嘲笑が含まれてゐた。シエクスピヤの或作にも同じ非難が投げられた。成程ハムレットの最後の虐殺の場なんかでは、悲愴な感情の代りに、趣味の洗練された人は苦笑を禁じる事が出来ないかも知れない。けれども、演劇が非常に民衆的であつた希臘やエリザベス時代では、ソフォクレスにしる、シエクスピヤにしる、さう言はれるのを寧

ろ光榮に思つたかも知れないのだ。又、趣味の洗練（その事は決して悪い事では無いが）された特殊な人が苦笑したからとて、決して悲しむに當らないのだ。藝術は決して、そんな特殊な人のためにのみ存在してゐないのだらう。

今度、築地小劇場で上演したカレル・チャベツクの「人造人間」も、作者自身が幻想的メロドラマと斷つてゐる通り、明かにメロドラマである。此作の上演された何處の國の批評家たちも、脚本は古くてつまらないが、演出は成功してゐると言つてゐる。築地小劇場でも、見てゐて面白いが、脚本はどうもね、と言ふ言葉をちよい／＼聞いた。是等の批評に對しては、脚本が上演される事に依つて生命を發揮したのか、演出が脚本に生命を吹きこんだのか考へる必要はあるが、兎に角、見てゐて面白く、而も、現代の機械文明の中に生息してゐる人間にとつて、感じさせられる何物かゞあるのは事實である。

それなら、メロドラマとは一體どんなものであるべく、又、どんなものであるのが一番良いのか。それは、面白くて、分り易くて、單純な情緒と單純な慰藉と悦とを惹起する内容から言つたら到つて單純な芝居であればいい。野育ちの本能と純な覺感とで十分に感じ得られるものであれ



寄生虫



蟬

チャベツク兄弟合作「虫の生活」
 ニュヨオク劇場
 ワイリアム・ブランダイ演出

ばい。そして、内包的な魂に訴へるものであればいゝ。このためには、普遍的——即ち誰にでも共通したものと共に、十分に個性的でなければならぬし、單調な一本調子では無く、筋や仕組が面白い變化に富み、そして、涙の中にも笑ひが、笑ひの中にも涙がなければならぬし、盛られた思想なり道徳なりが、單純ではあるが健全でなければならぬのである。(この事は、然し、非常にむづかしい事に違ひない。)

然し、かゝる芝居は、ともすると、内容が單純だと言ふ理由で非難され、甘いと言ふ口實で冷笑される。然し見て面白いのだ。ところが、面白いと言ふので又、悪口を言ふ人がある。そんな人は面白いからとて悪口を言はなければ、自分の鑑賞眼を怪しまれはしまいかと思ふのである。然し、この事はもう一度考へ直して見る必要が無いだらうか。平凡な健全な思想を有つた民衆なら、入場料を支拂つて芝居を見ただけの氣がするに違ひないのである。

メロドラマは、劇の唯一の最上のもので無いかも知れない。然し、それは、演劇を民衆へ接近させる有利な形式の一つである事は忘れる事が出来ない。操りや當てこみ澤山なメロドラマでは無く、詩的な創造的なメロドラマは今日是非無ければならない。然し、詩的な創造的なメロドラ

マ——面白く分りよく、而も人生の眞實を示した脚本は、決して凡庸作家のよくし得るところでは無い。唯、天才のみが其任に當り得るやうである。實際古來の優ぐれた戯曲家の戯曲は大部分面白くないものは無い。日本でも、面白く愉快な詩的なメロドラマが出ないものだらうか。「悪魔の弟子」を書いたショウヤ、批評家に表現派のズウデルマンと呼ばれるゲオルク・カイゼルや、ユウジン・オニイルなどは、最近のメロドラマチストと呼んで差支無いだらう。(大正十三年東京朝日)

演劇に於ける「通俗」

近頃、文藝の方面で「通俗小説」のことが種々に論じられ、提唱されてもゐるが、それには色の原因もあらうが、時代の變化が文藝に——文藝といはず藝術全體に、ある轉換を強ひてゐるものと見なして差支なからう。即ち、從來はある特殊な階級——特にブルジョア階級と少數の或種の知識階級とに獨占され、享樂されてゐたものが、もつと廣い範圍に、言ふならば、民衆全體に、理解され、享有される事を望んで來たためではなからうか。そして、演劇並びに劇文學も亦その轉換に際してゐはしないだらうか。

私も、これまでに、新しい民衆劇の起るべき事を、演劇がもつと民衆化されることを、提唱して來たが、民衆劇と言ひ、通俗的な演劇と言ひ、ともすれば、非常な誤解を招き易い言葉のやうに思へるのである。もともと、言葉は冷たい死んだ思想の符號ではなく、生きた作用と効果とを持つてゐるものだけに、それは時代と共に内容を變化し、人によつて接觸面を異にするものであ

る。であるから、民衆の、或は通俗のと言つても、それに新しい意味を主張する場合、誤解を避けるために、絶対とはゆかなくとも、ある點まで限界を定めておくべきだらう。ことに従來、この言葉が藝術上に用ゐられる場合には少なからぬ嘲笑を含んでゐたのを考へれば尙更のことである。

それならば、民衆と言ひ、更に民衆劇と言ひ、通俗といひ、更に通俗劇と言ひ、何を意味してゐるのか。民衆といふと、直に粗雑な無智な集團を想像し、通俗といふと、直に、低級な安價なものを想像し易い。けれども、民衆は、選ばれた少數の天才の、そして、通俗は、貴族的な高貴さの、對蹠語ではないのである。成程、民衆は無智であるかも知れないが、一般的な平明さがある事を、忘れることが出来ない。そして、この素朴な純真さや平明さは、決して嘲笑さるべき種類のものではないのである。

しかし、私は、民衆を粗雑な「群集」と、通俗を「愚劣な平凡さ」と、混同されるのを恐れる。私をして言はしむれば、民衆とは時代と關聯して考へた一つの感情であり意志であると思ふ。かう言つたなら、そんな抽象論はインテリゲンチヤのたは言で、今までだつて何の役にも立つた事

はないと言はれるかも知れない。しかし、或時代時代には、その時代に住む人間の心の、ある方向に向つて流れてゐる大きい一つの流があると思ふ。早い話が、地球がある星と衝突する危惧があるやうな場合は、凡ての人は、多少の差はあれ、それに關心を有つてゐる。それと同じことで時代の苦惱や、欠陥や、不正義に對して、その時代に呼吸する人の心の大きな無形の流がある。それが、私の考へる民衆であり、それに對する心の動きが、民衆の意志である。民衆劇とは、一言にして言へば、この無形の流に觸れた演劇である。そして、それを出来るだけ多くの人に傳へようとする表現形式が「通俗的」なのである。

私が去年「朝日」へ「演劇の民衆化」といふ題でメロドラマの事を書いたことがある。それを何かの買物の包紙になつてゐたので讀んだといふので、今年になつてわざ／＼手紙を寄越した人があつた。何でも田舎廻りの新劇團（初めての名前だつたが）の座頭をしてゐる人で、自分も演劇と民衆との接近のために奮闘してゐるといふ長い手紙であつた。私は、その人の眞意も分りかねたし、住所も分らなかつたので、その儘返事を出さなかつた。しかし、若し民衆劇といふものが、人間の愚かしい性情に媚びたり、安價なセンチメンタリズムを要求したり、非活動的な追憶

に溺らしたりして、棧敷や平土間の客を、泣かせたり喜ばせたりするに過ぎないものなら、無價値な、愚にもつかぬ努力だと思ふ。それは、寧ろ害になる事の多い魔酔薬である。

民衆劇は、もつと民衆の現在の心の惱を淨め、時代に對する心の無形の流に訴へ、出來もするならその心の流の先頭に立つものでなければならぬ。無教育で粗野であらうと、純で偽りの無い魂が、よりよき状態へ到らうとしてもがいてゐる生長の運命を共にするものでなければならぬ。今日と共に生きる——それだけでも限らない尊さを有つてゐるのに、更に、追憶的な過去の甘さに逃避したり安きに妥協したりしようとする心を鞭打ち、希望を燃え立たしめ、より良きものに導かうとするのは——生のあらゆる苦患のうちから闘ひながら伸びゆかうとするのは何と、貴い事ではなからうか。そこに、演劇が、社會的公共物としての意義があり、道義的・文化的の價値があるのである。

しかし、かういつたからとて、何もむづかしい議論で武装したり批判的な哲學を並び立てるといふのではない。インテリゲンチヤや趣味の洗練された特殊の人々の御相手ではなく、教養の低い、趣味の粗野な一般の人々にも分り易い、又、飽かしめないだけの面白さのあるやうに仕組ま

なければならぬのである。「通俗」といふのは、この點に外ならない。

しかし、人あつて、かういふかも知れない。——演劇は、演劇といはず藝術は、君のいふやうに、そんな時代的なものではなく、もつと完成した、永遠の、超時代的なものであると。もつともである。私とても、藝術の究極としての、ゲエテのいはゆる「完全」^{カンプライット}を、アポロの清朗を思はないわけではない。しかし、それは、あらゆる苦しい戦を経ての、最後の、死の一步手前の落着きである。それは理想として常に抱いてゐても、現在といふ生きた生命を離れて、理想といふ亡霊だけを相手にして努力するわけにはゆかないのである。時代の中に動いてゐる大きい欲求、民衆の大きい無形の心の流を無視するわけにはゆかないのである。あらゆるものは、理想に到る階梯の、苦しい戦をもつてゐる。戦は青春を思はしめる。それは、死のやうな落着きよりはずつと美しい。そして、民衆劇は、その戦の階梯にやつと踏込んで來たともいへやう。

それなら、民衆劇とは、一步具體的に何でなければならぬか。それには、劇場の方面から見て、先づ不要な贅澤さを追逐することである。貴族や金持のみが享樂することの出来るやうな、高い場代を要求する贅澤さは、とても汗にまみれた町人や土くさい百姓には向かないのである。

所詮は、ブルジョアジイの遺産として存在してゐるやうな演劇は、時代と關聯して考へた民衆の心には、害にこそなれ、役に立たうとは思へない。勿論、劇場の經營は、非常に困難なことからいから、在來の劇場といふ形式を離れて、別の形式——例へば、ベエゼントのやうなものを新しく創造するのもよからう。また、さうなれば、それに適應し、同時に、多くの見物を退屈させないだけの新しい劇術も創り出さなければなるまい。

しかし、私は何よりも先づ、劇文學の方面に、民衆劇の眞意をくんだ、通俗的な戯曲の出るのを待つてゐる。これには、社會劇も、古典的材料に近代的解釋を加へた史劇も、メロドラマもいだらう。面白可笑しい世相劇もいだらう。從來の、自然主義と名付けられる戯曲は、あんなに實生活の表面的の自然らしさを描き過ぎて、細かい影や香を尊重し過ぎたので、特殊な人々を除いては、退屈過ぎるものが多い。もつと、深い感動をこめた、荒けづりな、一般の人に分り易い劇が必要だと思ふ。このためには、幻想や、架空的な物語を、作者の内面的な體驗によつて、いきいきとした實感にまで高め、複雑な筋や葛藤を巧妙に配列する事も一つの方法に違ひない。この點において、自ら幻想的メロドラマと銘打つてゐるチャベクの諸作や、最近米川正夫氏によ

つて紹介されたレフ・トルンツの作などは、充分なる考察の下におかれていゝものだらう。また、默阿彌の手法なんかも、新しく返見るだけの價值があらう。

要するに、特殊な鑑賞眼の要る——惡くいへば、畸形な、あまりにも過敏に神經質な、氣分劇や情緒劇は、選ばれた少數の人に委かしておけばいゝのだ。現代において價值のあるのは、現代の民衆の正しい心を知つて、民衆と共に生きる「面白く仕組まれた、ためになる芝居」である。そこに新しい通俗味がある。それが藝術的であるかないかは、第二義的な問題である。

ある時代では、藝術上の最上の美と思はれたものも、他の時代では滑稽に、無價値に見えるかも知れない。所詮は、その時代と、それを流れる大きい心の流、それに觸れ、それに適應した表現形式を外にして、どこに藝術の價值があらう。ロマン・ロオランの言葉をかりれば、「健全な生の必須條件は、生の新しくなるに従つて、絶えず新しくなる藝術の出來ることである。」

しかし、演劇といふ生ける仕事は、理論ではなく、實際である。時代の變化が、それに適應した新しい生命を、劇文學に、演劇に要求してゐるのである。演劇に従事してゐる凡ての者も、見物も、心に積まれた古い塵を拂ひ落して、新しい創造の前に心を慄はしながら立つていゝ時だ。

歌舞伎劇の型と新演技の創造

新しい演技の創造——この困難にして、而も重要な實際問題を、此處で少し抽象的に論じてみたいと思ふ。現在は、新しい時代の演劇、革命的な劇を如何にして創造すべきかについて、内容となるべき思想の方面から見ても、その表現である形の方面から見ても、摸索期であり、彷徨時代であり、従つて自由に討論していい時代と思ふのである。そこで私は、形の方面から——更に限定して言へば、演技の方面からこの問題を考へてみたい。

この問題に對して、私は先づ日本の歌舞伎劇なるものに目を向けてみよう。歌舞伎は日本の「封建時代」の平民階級のうちに育つて、独自の發達をなしたものであつて、不思議な藝術の花として、今尙劇壇に大きな影を投げてゐるのである。勿論、若い人達の大部分は歌舞伎から離れ去らうとしてゐるのは、否定することの出来ない事實である。而も、大衆の多くは歌舞伎に對して多少の魅力を感じ、或ひは、その魅力に縛られて、陶醉して厭くことを知らない人さへあるのである。

る。

歌舞伎全盛の時代と比較して、文化の程度も社會組織も著るしく變化してゐる現代、「時勢」がかくも變るものかと思へる程變つてゐる今日に於てすら、歌舞伎が尙もかゝる強い力を有つてゐるのは何故であらうか。それは、單に久しい傳統として我々日本人の生活に入りこんでゐるためのみであらうか。

これには色色の原因もあらうが、私はそれは、歌舞伎の俳優の演技が一つの「完成」の域に達してゐるのが、一つの大きな原因であらうと思ふ。では、彼等の演技とは何か？

演劇は「文學の再現」ではなく、文學としての戯曲に出發して、その内容を内包としながら、音聲と動きとによつて組み立てられる独自の藝術であるといふ持論を私は有つてゐる。そして、折にふれてそれを主張してきた。ところで、歌舞伎劇に於ては、音と動きとが獨特のリズムを以て融合してゐる。そして、歌舞伎の「型」と呼ばれるものは、このリズム化した動きに外ならぬ。この點に於て、歌舞伎劇は、内容の問題は別として、演劇が望んでゐる一つの極致を、恐ら

くは無意識に創り出してゐたと言へるのである。

この「型」は天才的俳優の苦心になるものであり、又、傳統となつて長い間の磨きのかゝつたものである。このしつかりした形を掴んでゐる強味があればこそ、歌舞伎が今尙、多くの客を引き、容易に崩壊しないのである。菊地寛氏の「藤十郎の戀」によつて現代人もよく知つてゐるやうに、彼等俳優は脚本の内容を劇として表現し、一つの演技をつくり出すために、並々ならぬ一時には戀や生命さへ賭した苦しい努力を拂つてゐるのである。舊い文献をさがしたら、その他かうした苦心の跡を見出すのは、さして困難なことではあるまい。

現在でも舊劇俳優の子弟は、子供の時から、芝居の國に育つて、俳優としての訓練をうけてゐる。「技術に對する訓練」——これが彼等のもつ強味である。

現在の歌舞伎愛好者の中で——ことにインテリゲンチヤの中で時々かう言ふ言葉を口にすることを耳にする。「どうも歌舞伎は、脚本の内容は詰らないが、好きな役者があるので見にゆく。」

昔のやうに役者最負のはやる時ならいざ知らず、今時の若い人間が見ず知らずの他人が好きになるのには、それだけの理由がなければならぬ。私は右の言葉を書きかへて言ふと、かうなる

——「某役者の藝が心を捕へるのだ。彼の演技が自分を悦ばせるのだ」と。

更に、私は、所謂舊劇の劇評家の劇評の中でよくかう言ふのを見る。——「今日の出し物のうちでは所作事がやつぱり一番面白かつた」。「所作事は何時見てもいゝ」と言つた類である。

所作事が演劇愛好家を悦ばせ、「勸進帳」などが滑稽な位度々演じられる事實は、一體何を意味してゐるのか。私に言はしむれば、かうしたものゝ内容は文學的に見て零だ。而も尙、強い魅力を有つてゐるのは、音楽と、リズム化された肉聲と、そしてリズム化された動き——型の面白味である。

私は又、外國人が歌舞伎を賞讃するのを屢々知つてゐる。それは必ずしも歌舞伎がエキゾチックで、彼等にとつてあまりに奇異な藝術であるためばかりではない。來朝のピリニヤク氏が歌舞伎座を見て、これこそロシアのメイエルホリドやタイロフの創造しようと望んでゐるものであり、歌舞伎の「型」は立派に舞臺監督の役割をつとめてゐると言つた。この言葉は、日本語を解せず従つて脚本の内容を知ることの出来なかつた人の言としては、まことに正しい。歌舞伎は、形に於て、タイロフなどの目指してゐるものと相通じてゐるのである。

私が、如何にコスモポリタントであらうと、マルクスの洗禮をうけた現代のインテリゲンチヤであらうと、日本人であるといふ決定的な運命をどうすることも出来ない。我々が、新しい演技を創造しようと努力するに當つて、日本の國に久しい間衰へぬ花を開いて、日本人の生活内容や傳統に深く根をはつて独自の生長を遂げたこの歌舞伎を、たゞ舊いといふ理由のみを以て棄て去るべきではない。或は、此處に新演技創造の何等かの暗示を探りうるかも知れないのだ。

歌舞伎は、演劇の辿りうる一つの極致に達したやうだ。私はそれを忘れるものではない。然しその世界のもつ一種不可思議な空氣に溺れてはならない。溺れるものは自己を忘却し、批判を忘れる。私ははつきり言ふ、私は現在の歌舞伎の讚美者ではない。

私は、現在の歌舞伎の致命的缺陷を指摘するのは容易である。

元來、型——リズム化された動きは、脚本の心に深く味到することによつて工夫せられ生れたものであり、一方、時代の好尚に適應して存するものである。ところが、現代の歌舞伎は、脚本の心に味到せず、新しい時代に適する演技としての工夫を加へず、單に型を型として踏襲してゐるに過ぎない。よし、多少の努力はなされたとしても、歌舞伎の世界から外へ飛躍することが出来なう。

形だけの型は、終に何ものをも意味しない。

加ふるに、脚本の内容をなす思想感情は、現代人にとつてはかなり舊い世界である。古典の世界の舊いのはいゝとしても、彼等には、それに對して現代への接觸線を描く新しい解釋がない。

私は、舊劇俳優の弟子の多くが、幼時から俳優としての訓練をうけることを賞讃したが、一方に於て、さうした連中が、限られた狭い芝居の國にのみ生活して、現代人としての優れた世界觀をつくるべき教養を得てゐないのである。此處に彼等の哀れむべき決定的な致命傷がある。であるから、若し優れた革命的戯曲を提出しても、彼等はそれを如何にして舞臺の上で表現すべきか成算が立たないだらう。彼等は技術を所有する哀れむべき盲人だと言つても過言ではあるまい。

然し、現在さういふ優れた革命的戯曲がないのではないかと反問する人があるかもしれない。それに對して、私はかう言へば足りると思ふ。即ち、——彼等が現在上演する新作、中でも彼等の成功した新作を集めて、その内容を検討してみれば、この事は十分に立證されるであらうと。

であるから、歌舞伎俳優が、現代人としての強い自覚がなく、徒に舊い世界に低徊するには荷擔することが出来ない。現在の歌舞伎なるものが、現代と交渉の薄い世界、而もそれを表現するに「心を忘れた形」であるに到つては、その形がいかにも美しく完成されてゐようと、最早我々の求める美であり藝術であり得ない。

此處に於てか、私の歌舞伎に對する興味は、ひとへに、演技としての型をつくり出すに到つた精神、及びつくられた型が何を意味するかに繋がれてくる。

かう言つたからとて、私は、歌舞伎の脚本を書いた多くの劇作家のうちの、幾人かの優れた詩人の古典をも否定するといふ意味ではない。「演劇としての」歌舞伎に於て、私の興味をひくのは完成された演技であると言ふのである。であるから、さうした優れた古典に近代的解釋を加へて、現代に適應した演技で表現しようとする事は、冒險的な、然し必ずしも無意義ではない試みではなからうか。

我々は、あらゆるものを自然の儘の平凡さに還元して見ようとした自然主義の審美眼を離れて、

今一度、様式化されリズム化された歌舞伎の演技に探索の眼を注いでみる必要がありはしないだらうか。

では、新しい演技は何でなければならぬか。それは決して歌舞伎の演技をその儘踏襲することではない。然し、歌舞伎の演技が到達した一つの極致に學んで、新しい時代に適應する劇藝術をつくることは、たしかに一つの道である。よしこれが唯一の道でないにしても、此處に學ぶところが多いに違ひない。

そして、これは革命的戯曲の革命的演出から出發することによつて、その目的は達しられる。

私は今、新しい演劇を創造しようと努力してゐる新劇俳優なるものについて考へてみよう。數多くの新劇團を組織してゐるこれ等素人或は玄人の俳優の如何に多いことだらう。彼等のうちには、専門學校以上の學校を出たものも少からず、學識教養に於ては舊劇俳優よりも遙かに優れてゐる。然し、彼等の大部分は、不幸にして俳優としての技術の方面に於ける訓練や素養が殆んどないのである。私は無論、絶無だといふのではないが、比較的乏しく、ことに一二回の試演によ

つて現はれては消える新劇團に於てそれがはなはだしい。

偶、彼等の試演なるものを見ると、立派な體格をもつてゐながら、それをこなすことの出来ない俳優、豊かな聲量をもつてゐながら、聲の練習が足りないためにそれを十分に會場に響かせ、十分にコントロオル出来ない俳優を見るのである。リアリスチックな脚本である場合、地でゆくことが出来るかも知れないが、それにしても彼等の演技があまりにその日その日の即興インプロビゼチオンであることが多い。彼等は生れながらにして、伊太利の「コメディテララテにわか」の精神の會得者であるかも知れない。

51

然し、私は彼等の仕事を輕蔑するものでは決してない。彼等のもつ生一本な熱情こそ、新しい演劇を生む力であると思ふ。然し、單に芝居の空氣が好きだとか、芝居をやつてみたくて耐らないとか、たださうした理由でのみ芝居をするのであつたら、それは道樂であり、遊びである。時間及び物質の高價な消費である。素人としての試みならまだしもいゝ。然し、職業俳優としてそれは許さるべきであらうか。

これを救ふためには、技術としての演技の訓練と素養をつくることである。技術者としての俳優

の一般を修得することである。これを土臺として後、俳優としての自己の天分を自田に伸すべきである。それを師について學ぼうと、自ら苦心し工夫しようと、それは問題は別である。繪具のとき方を知らないで優れた畫家になることは出来ない。ピアノの弾き方を知らないで天才的ピアニストとなることは出来ない。ただ俳優に於ては、それが自分の生きた肉體であるだけに、實際遙かに困難である筈なのに、とかく閑却され勝ちになるのではないか。

では、俳優としての技術を如何にして修得し訓練すべきか、その詳細な方法論は他日に譲るとしても、先づ第一に、聲と肉體を十分にコントロオル出来なければならぬ。聲の方面としては、聲樂も必要だし、エロキクション、レシテエクション、更にイントネエクションも學ぶ必要があらう。肉體の方面としては、踊りやダアルクロズ(これは基本運動として最上であるか否かは別として)も修むべきである。更に、新しい俳優であるなら、「輕業」の一つもやつてのける位であつて欲しいものだ。(この事は聽て、俳優學校若しくは俳優養成所の問題と關聯してくる。)

かういふ土臺があつて初めて、一つの白に盛られた内容なり感情なりを、どういふ話し方、どういふ動き、どういふ表情によつて、最も効果あるやうに表現しうるかを、自分の個性と相談し

て工夫することが出来るのである。これをなし得て初めて、一個の職業俳優として通用するのである。

このことは一言にして言へば、「新しい型」の創造である。革命的内容の戯曲に、時代に適應する舞臺上の表現を與へる型である。

然し、速断してはならない。「型」と言つても、それは固定したものを指してゐるのではない。

此處でいふ「型」とは、肉體の達しうる訓練の極致である。肉體の動きの完全な支配である。そして、此處から生れ出るインプロビザチオンならば、それは天分と個性の美しい閃きである。

アレキサンダア・タイロフの著「解放された劇場」などに於て知るやうに、彼の「演劇の綜合」と言ひ、メイエルホリドの「生命機械學」と言ひ、この「型」の觀念と一味相通するものではなからうか。メイエルホリドが、俳優の肉體に自由な運動を與へるために、肉體の運動を機械化しようとしてゐるのは、明かに新しい演技の型を創造しようとするものではないか。

今後、社會の經濟組織の變化と共に、新演技の創造も、決して生優しい問題ではあるまい。然し、私は繰返して言ふ。日本の歌舞伎劇は、假令過去のものであらうと、それが創り出した型な

るものに、もう一度心を留めて顧みる必要がなからうか。

革命的な若い俳優は、その世界觀と共に、技術者としての訓練を忘れてはならないと思ふのである。(大正十五年六月)

現代の戯曲

「ダマスクスへ」の道

エリス「私はどうしてこんなに惨めなのだらう！」

クリステイネ「あなたが人間である限り、さうですわ！」

人間は生くる日の限り苦惱に充ちた世界に呼吸しなければならぬのか、永遠の十字架を背負つた儘、自らの墓場を掘らなければならないのか。——平和のうちに憩ふことの出来るのは何時か、神の恵深い手が差しのべられるのは何處で、何時の事か。——ストリンドベルヒの幾多の戯曲に於て、神経や意志や精神の弱さから、市井の平凡な生活の中へ押しこめられ、虐げられ、愛し憎み、幾多の生が彷徨ひ廻つてゐる事か。それこそ地獄ならざる地獄ではなかつたか。

「あなたはまだそんなにも子供らしく、地獄といふものを信じるのか。」

「あなたは地獄を信じないのですか、あなたがその中にゐながら。」

人間の救——これは、自己に眼醒めた幾多の詩人達が、眼を外に向けて様々の人生の姿を見れば見る程、眼を内に向けて、魂の底深くさぐり入れば入る程、心を悩まさずにはゐられなかつた古いそして何時も新しい問題ではなかつたか。ダンテの「神曲」を見ても、ゲーテの「ファウスト」を見ても、近くは表現作家ゲオルク・カイゼルの「朝から夜中まで」を見ても、凡てこの悩を悩み、これを解決しようとする努力の姿であつた。そして、ストリンドベルヒの「ダマスクスへ」も亦、この悲惨なる魂の巡禮の姿に外ならない。

「神曲に」於ては、ビアトリチの聖い純潔な地上のものならぬ愛が救であつた。「ファウスト」に於ては、メフィストフェレスに伴はれて凡ゆる悲哀歡喜の遍歴の後、ファウストは不滅の姿となつて天使達に運ばれながら、「神々しき群の心からなる歓迎をうけた」。「朝から夜中まで」に於ては、殆んど機械と異なるところのなかつた銀行の一出納係が靈に目醒めて、あらゆる人生を覗き廻つたが、彼の魂を有頂天の歡喜に導いてくれるものがなかつた、そして終に救世軍の懺悔臺の上で、十字架に釘づけされたクリストその儘の姿で、救なくして倒れて了つた。

「ダマスクスへ」に於てはどうであらうか？

「ダマスクスへ」は三部から成つてゐて、第一部第二部は一八九八年に、第三部は一九〇一年に書かれた。それはいはば人生の種々の體驗を経て、而も尙暗いじめ／＼した絶望を脱れることの出来ない五十歳前後の彼自身の心の姿を描いた懺悔書であり、自叙傳である。

第一部は二十七場から成つてゐて、最初は1「街の角」に始まり、2「醫者の家」3「宿屋の一室」4「海岸」5「街道」6「山路」7「厨」8「薔薇色の部屋」9「庇護所」に至り、再び、「薔薇色の部屋」から第一場の「街の角」へと事件は展げられてゆくのである。この奇異な形式は、運命の因果關係のやうに、不思議な輪をなして連り、最初は又最終となつてゐるとも云へよう。

妻には離別し、借財には苦しめられ、國を脱れ出た漂泊の「見知らぬ人」が思ひ惱んで街の角——彼が巡禮と受難の出發點に立つてゐる。「奥さん」が現れる。二人の運命は不思議に手をさしのべ、手を握り合つた。「見知らぬ人」に對する同情の戀に變つた「奥さん」は良人なる醫者を棄てて走る。二人の旅立——いはば魂の巡禮に出る日は、木の葉が雨のやうに散つてゐるもの寂しい秋の一日であつた。二人は宿屋では支拂ふ金さへ足りず、社會的に無力な事をつくづく感ぜず

にはゐられなかつた。力強い詩的な海邊の場面では彼は創造の力を全身に感じた、そして不正な神に呷鳴りかけずにはゐられなかつた。が、然し、二人は乞食のやうな放浪の姿で、女の兩親のゐる故郷を目指してゆかねばならなかつた。そしてやう／＼山中にあるその家へ辿りついたかと思ふと、今度は女の親は、彼が世間から評判の危険視されてゐる自由思想家であるところから、好意ある眸を向けようとはしなかつた。そして二人の仲を裂かうとして彼が女に讀むことを禁じ彼女も觸れることを避けてゐた彼の著書を読ました。彼女はそれに書かれた彼の怖しい人生觀や女性觀を知つて驚いて了ふ。それと知るや男は女を取り残した儘姿を消して了つた。

彼は狂人のやうに山中を駆け巡り、山上に立つて咆哮した。そして修道院にある精神病者の庇護所へ入れられた。其處では彼の存在の罪が造り出した犠牲者を幻影として見たのである。世話の行届かない二人の子供を抱えてゐる棄て去つた先妻、奇妙な運命に絡みついた奥さん、行方分らぬ子供の身を案じてゐる父母、其他彼につながる多くの人達の影が、彼の周圍に浮び上つて來るのである。夫等は彼をとり巻く現象であり幻影であるに過ぎないが、彼の魂の中にある確かなる存在であつた。彼の悲惨な苛責から生れ出た「生ける亡靈」であつた。その生ける亡靈達の

中で、ことに女の良人であつた醫師は、彼の愛人の過去の所有者として、彼の愛の幸福の吸血鬼として、彼を脅かし恐怖させるのであつた。この哀れなる自己妄想、この狂的な悲劇！ 彼は背負ひ切れない罪の意識のために身も魂も壓しつぶされるのであつた。

ダマスクスへの道は何處だ？

庇護所から脱れ出た彼は、薔薇色の部屋に彼女を捜しに來た。然し、女は彼を追うて家出してゐた後であつた。お互にお互を捜し求めながら放浪して、最後に、最初出會つた街の角で邂逅するのである。男は罪の意識で震えてゐる。女は彼を教會へ入れた。何といふ長い而も何といふ惨めな漂泊であることか。

「……而も此等の凡ての惱、此等の凡ての涙——それは何の報もなかつた……」

男は女に叫んだ。この暗い悲愴な絶望の叫！

第二部は永遠の迂路で行はれる。魂の表現的な亡靈は再び姿を現すのである。「見知らぬ人」は鍊金術に成功した。その祝の集が開かれた。賓客の一人である大學教授が、お祝の演説でその鍊金術を信用しない口吻をもらす。他の客からも攻撃が出る。「奥さん」の良人であつた醫師は今

狂人となつて了つたが、彼を指して不氣味に笑ふ。何もかもが欺きに過ぎなかつたのだ。

醫師の魂は蜘蛛の巣のやうに「見知らぬ人」を包むのである。醫師は自分から奪ひ去られた女によつて、彼を動物のやうに支配するのである。終に、この「見知らぬ人」は夫人に對する不貞の罰として地上の罪人となり、自らの罪を、知らざる罪の苦しみを以て贖ふのである。この現世の偽を信じて神の眞理を信ぜないために、心を苛まれるのである。

かくて、彼は第三部に於て、天の遍歴へと歩みゆくのである。これこそ單な漂泊ではなくしてまさしく受難の道である。十字架への道である。今や「見知らぬ人」は、生活や青春や先妻や子供から永久に離別した。その上、愛し且つ憎み、會ひ且つ別れ、共に、血みどろになりながら人生の苦患の旅を彷徨つた「奥さん」とも永久に離別して了つた。そして、山上の修道院に入つた。女はこの山上の十字路や丘陵や絶崖や小舎の上に、母性として、マドンナとして、エヴァとして姿を現すのであつた。それは恰も、人類の最初に罪を犯せる人を捜し、樂園の蛇を求め審判の光景である。彼主人公は、修道院の畫室で、シルレル、ゲーテ、ビスマルク、ナポレオン、ボカチオの肖像畫の前に立つて、人生批判の聲をきき、普遍の哲學を考へるのである。——生は「肯

定」を以て始まり、ついで「否定」が続くのである。そして今や、ヘーゲルの言葉に従へば、命題と反対命題とが一致し、生は綜合を以て終るのである。

「あれであり、これであると云ふな。あれはまたこれであると云へ。次の一言である、——人間性と眞諦と！」

山上の僧院の冷かな清らかな空氣の中に一人坐した彼の胸からは、愛欲と苦患の生涯は夢の國のものゝやうに遙に遠退き、永遠の平和が近づいて來た。實に、この僧院こそ、彼の靈魂の故郷ではなかつたか。ヒューマニテイとレヂグネーション——其處にダマスクスへの道があつたのだ。そこに、ストリンドベルヒの救ひの道はあつたのだ。

かくの如く、彼の長篇三部戯曲「ダマスクスへ」は、生と死と、愛欲と愛憎との旅路を、血みどろになつて彷徨つてゆく魂の巡禮姿である。そして、救の聲は、魂を自由なる平和に導く釋放の力は、それは、彼主人公自身の心の底から響き、湧きあがつて來た。それは同時に、ストリンドベルヒ自身の魂の變轉の姿に外ならない。背負つても背負ひ切れない、懺悔しても懺悔し切れない、導くものなく、たよるものなき魂の荒涼たる荒野の繪卷にも譬ふべきである。

そして、これを包み、彩るミリュウ——かゝる際にもミリュウといふ言葉が許されるなら——は彼ストリンドベルヒが生涯描きつづけた男女の争鬭と、愛と憎との世界である。

「父」を序曲として、彼が最後まで取扱つた男性と女性との唯合、憎み且愛し、愛し且憎む二人は、永久に融合することなき二元であつたのか。「父」に於ては、妻ラウラは良人大尉の神經を滅茶滅茶にかきむしつて、彼の卒倒するのを見て勝利の笑を浮べる。「ユリエ」では、ジャンに誘惑されて、女は抵抗出來ない強い本能の前に我と我身を亡ぼしてゆく。「債鬼」では、その本能を唯一の武器として男を征服する。「死の舞踏」も同じ姿を描いてゐる。そして「ダマスクスへ」に於ても、抽象的に取扱はれてゐるにしても、「見知らぬ人」と「奥さん」の愛憎が不思議な輝を興へてゐるのである。

山の僧院で「見知らぬ人」は愛人の幻に叫びかける。——「家庭！ 懐しい言葉だ！ 懐しい處だ！ 而も俺は一度もうつとりとそれに酔つたことがないのだ。家庭と妻と！」この聲の中に彼は人類と女性の和睦の光を見た。そして彼は「奥さん」の贖罪を讃め、「女の中でお前に祝福あれ！」と叫ばずにはゐられなかつた。

而も他の場では、他の考に襲はれた。

「我々はお互に憎み合つてゐる——そしてお互に愛し合つてゐる。……お互に愛するのでお互に憎む。我々はお互に結びつけられてゐるのでお互に憎む。我々は絆を憎む。愛を憎む。最も愛しいものを憎む、それは最も苦いものだ。……」

この愛と憎しみ、男と女の争鬭の解決は、人類をより高き平和に導くものではないか。最も大なる苦惱の中に最も高き悦を有ち、最も若き苦痛の中に最も懐しき親みを有つてゐる愛とは何か？ 生の中に罪と死とを齎らす女性とは何か？ 畢竟するにそれは、歡樂の苦痛と、苦惱の歡樂との戦であるのか——懺悔者の惱と耽溺者の歡びとの戦であるのか。然し、平和は、休息は、何處にあるのだ！……

終に、ストリンドベルヒは惱の人であつた。彼こそ「人類の惱」を惱める人であつた。それは何よりもこの世の邪惡なるものを明かにし、正しきものを認めようとする努力であり、ひいては凡ゆる世界の最も邪惡なるものを曝露する歡呼の叫である。

其處に彼の世界苦が存してゐる。それはホフマンスタールの維納人らしい「惱に充ちた甘さ」や單なるロマンチストの平凡な「甘い惱」よりは苦しいものである。何故なら彼の苦しみは「釋放」を要求してゐるからである。

然し「釋放」は與へらるべくもない。そして、彼自身の中なる天國と地獄との争鬭、そしてこれを掩ひつゝ、彼の故國の北方の空のやうな陰鬱な絶望の雰圍氣、其處に彼の魂は呻吟しつゝ、この地上から離れ去つたのである。

彼の思想は自己責任感から出發してゐるので、自己犠牲のない「感情善」を欲し、倫理的善を罵つた。それ故、彼の作には、力強い意志とイデオが缺けてゐはしまいか。彼にはニイチエ(彼は寂しい人であつたかもしれないが)の意志の強さがなかつた。ウエデキントの征服が乏しかつた。この點では、彼は惱を惱んで倒れた最も弱き一人であるに違ひない。

「ダマスクスへ」の主人公は、ヒュマニテイと眞諦で救はれた。然し、ストリンドベルヒ自身は、果してその同じ救によつて救はれたであらうか？ イエス？ ノウ？

ストリンドベルヒは、ウエデキントと並んで戯曲に於ける表現主義の母胎であるといはれてゐる。ことに「ダマスクスへ」や、それよりももつと夢幻的な「夢の曲」などが、その御手本である。これは何故か？

彼は自然主義に奉仕した作家には違ひない。然し彼が心靈の奥深くへ彷徨ひ入つたので、凡ゆる対象を客観視した自然主義の作家よりもより遙に主観の世界を取り入れずにはゐられなかつたのである。そして、彼自身の魂の要求に従つて、現實の世界をつくり變へ、魂の聲、魂の姿を滲み出さしたのである。「ダマスクスへ」第一部の庇護所で「見知らぬ人」が様々の幻を見る場面や、断片的で無秩序な、夢の中で見たものを組合せたやうな、狂的な昂奮状態、いはば魂のエクスタシーで書かれたやうな「夢の曲」やは、魂の國の姿であり、本體でなくて何であらう。

今日の我々は、物質の機械觀や、單なる空漠たる理想主義やに満足出来なくなつた。同時に、自然の奴隸となつて、對象世界の忠實な模倣者となるには、あまりに大なる自我に目醒めてゐるのである。それ故、無限に大なる主観の世界に於て、無限に偉大なる創造者の位置に立たすにはゐられないのである。我々の内部なる世界、そこへ藝術は移されて來た。

フランクフルト・ツァイトゥンクの劇評家ベルンハルト・デイボルトは、「ダマスクスへ」に於て「見知らぬ人」が初めて演劇に於ける表現主義戯曲の獨白者となつてゐると云つてゐる。「ダマスクスへ」は、彼ストリンドベルヒの自傳であり、内的生活の記録であり、懺悔録である。それ故、彼の内的なるもの——精神や靈魂や自我の姿が、端的に直截に示されてゐるのである。従つて、何よりもそこに現れてゐるものは彼の Ich である。かくて、新しい戯曲の魂の最初の告白者としての「ダマスクスの見知らぬ人」は、何よりも叙情的であつた。慥に、中心に於ては戯曲的といふよりも叙情的なる人類の報告者、人類の苦痛の絶叫者であつた。

この姿は、若き表現派戯曲家の作品の中へ流れこんでゐる。マックス・フライハンによつて、「綜合的現實」として目前の外界を描くのみならず、それと共に更に本質的な現實を掴まうとする傾向の分類に擧げられたゾルゲの「乞食」や、ハアゼンクレフェルの「息子」や、コルンフェルトに現れた苦惱を例とする事が出来よう。それ等は、ストリンドベルヒと等しく、自己探索の努力であり、心理的自叙的の自己の姿であり、魂の訴と愛への叫である。

眞にエクスタシーに身を置くことの出来る人のみが見且つ聞くことの出来る、暗い混沌の中

から「完き自由」を求めて浮び出る魂の姿と聲、それが新しい戯曲に現れて來なければならなくなつた。そして、その惱が深ければ深い程、人類全體の惱と共に呼吸し、普遍の姿を有つてくるのである。そして描かるゝものは彼が成らんとする「全體」を話す者であり、動作する者である。かくして、彼の全てを意味する自我の中に、凡ゆる運命と力とが結びつけられた。そして、一個の自叙傳は、人類誌の俤を有つて來るのである。——これこそ表現主義の勝れた姿である。

深く目醒めたる人は、無意識に次の時代の先驅者であり、豫言者となるのが常であつた。ストリンドベルヒの惱める魂の搖籃にも、表現主義が搖られてゐた事を、その時誰が知つてゐたであらう。而も、今や表現主義は何と力強く美しく生長の途上に立つてゐることか。

舞臺の上に、まづストリンドベルヒが靈魂の聲を響かせた。

恍惚、歡喜、有頂天にある身振や叫は、一定の場所や時代やにかゝはりなく、更に風土人種によつて支配されず、「夢の曲」のきれぎれな一節のやうに、示される。その姿は、原始の野を驅ける獸のやうに裸であり、その叫は、人間の *Ullaut* である。云ひかへれば、それは本質なるもの內的なるものゝ姿であり、聲である。

今や舞臺の上には、靈魂の聲が響くべきである。靈魂の姿が跳り出るべきである。

こゝに於てか「ダマスクスへ」の道、——それは何といふ深い意味を有つて來たことか。私は此處でそれに二様の意味をもたらさなければならぬ。即ち、「ダマスクスへ」の道は、「人類の救ひの道」であり、同時に「表現主義への道」である。(大正十二年四月)

イッヒ・ドラマと抒情詩

—

最近の戯曲の著しい特徴の一つは、中心に於て何よりも叙情詩的になつて來たといふ事である。——と云つても、私は此處では多産過ぎる程多産的な獨逸表現派の戯曲を主として指してゐるのである。

私は此處で、表現主義の精神や主張に考察の眼を向けようとするのではないが、藝術の哲理としてはこれ以上の理想を建つべくも思はれない彼等の主張は、一言にして云へば、自己の内的なる世界に於ける新しい創造を意味してゐるのである。藝術的術語を以て云へば「音楽化する」事である。それ故その藝術は、純情の世界のものであり、靈魂の世界のものであり、夢幻の世界のものである。

レオ・ワイスマンテルはその戯曲「ルチフェル族の戯曲」の初めに、劇の種類といふ見出しで、

かう書いてゐる。「藝術は自然に等しかるべしといふ要求は、藝術は自然に模倣すべきものであると解釋されるならば、それは藝術の本質に對する大なる誤解である。藝術に於て、自然らしさを要求するのは次の事を意識する時に於てのみ正しいのである。即ち、花や動物や人間や、即ち靈の創造物が、具象界に於て自然であると同じく、藝術を生ける存在として感ずる限り、藝術はその本質に於て決して非自然的であり得ないのである」。其他、彼等の理論家——エトシュユミイトやドオイブレルの言葉を藉りる迄もないであらう。

然し、この哲理を徹底せしめると、その作品は現實の具象物との連絡を失ひ、不可解そのものに終る危険がある。(其處に造形美術に於ける決定的な危険が横はつてゐる、然し私は今之れを論じようとは思はない)そして、それが詩に現れる時は、單なる叫びや、知識的には不明瞭な言葉や、理解を憎む音楽になるであらう。それが、或は恍惚有頂天にある魂の適當の表現であり、表現主義の妥當な形式であるかもしれない。

とまれ、かくの如く何よりも主觀的内的なる世界に於ける創造は詩として現はす場合には、自己を告げ、自己を訴へ、自己を歌ふ、叙情詩が、最も容易にして効果多い形式に違ひない。従つ

て、かゝる主張に基く戯曲に於ては、中心に於ては何よりも叙情詩的になるのも、亦、當然のことではなければならない。

かゝる戯曲は、何等自然らしさを要求しない。気分やミリウを毫も必要視しない。若し、それ等を必要視する場合はあれば、それは自己の内的生活を表現するに役立つ時のみであらう。此處に於てはたゞ、薄暗い靈魂の内奥から浮び上り跳り出るものの姿が示されるのみである。それは夢に於て殆んど無意識に叫ばれる本質的な叫びである讒言にも譬へらるべきであらう。

かくの如く自己を告白し、自己を懺悔し、自己を哀訴する、いはば主觀的自叙傳的な戯曲が、ベルンハルト・デイボルトの所謂 *Joh Drama* である。

二

此イッヒ・ドラマは、表現派の作家に俟つ迄もなく、既に、心靈の國の漂泊者であるストリンデルヒの或作品に、この傾向を認めることが出来るのである。彼の内的生活の記録書であり懺悔書である「ダマスクスへ」や「夢幻劇」がそれである。そして其處に波打つものは、孤獨なる魂の苦痛や悲哀や、愛への渴望や撞憬やの嘆願であり絶叫に外ならなかつた。

そして、この傾向は表現派の戯曲の中へ(その全部にはないが)何と著しくなつて來た事か！若くして死んだラインハルト・ゾルゲの「乞食」がそれである。この劇の主人公は、人間から人間へと愛を請ひ求めて歩き廻る乞食である。作者のゾルゲ自身が「詩人」の役でカアテンの前に現れて、自分と主人公の「息子」とが同一であることを示した——それはこの作が何よりも自叙傳である事を證據立てるものではなかつたか。

パウエル・コルンフェルトの「天國と地獄」に於ては、伯爵ウムゲホイエルは、現世の罪と惡と穢の間を彷徨ひ廻つてゐる。薄氣味の悪いヤアコブといふ人物が、神への怖しい抗議を常に彼の耳元で囁くのである。併し、終に伯爵は、罪と惱の妻と、愛と懺悔の娼婦(彼の情人)と、生の執著の強いその朋輩の娼婦との淨められた三つの靈に依つて救はれるのである。それ等の人物は、伯爵の内部に相争ひ闘ぎ合ふ魂の姿——天國と地獄に外ならない。そして、それは又、作者自身の心の具體化された姿に外ならないのである。

ハアゼンクレフェルの處女作「息子」に於ては、父に反抗し、舊い傳統的な空氣で息の詰りさうな家庭から脱れ、生の悦びと自由を求めて、世間的な不良兒となる息子の姿は、又、若い作者の

姿ではなかつたか。

カイゼルの「朝から夜中まで」も、主人公の銀行出納係が目醒めた魂の聲を耳にして以来、魂の救を求めて彷徨ふ點を主にしてみれば、それも作者自身の惱める魂の姿であるに違ひない。

その他、キルドガンスの「愛」、ヨオストの「若き人間」「寂しき人」、ベティヒェルの「フリドリツヒ大王」、ウエルフェルの「オイリビデスのトロヤ女」等、デイボルトに依つて擧げられてゐるが、例は多いがこの位にして止めよう。

然らば、かゝる中心に於て叙情的な自叙戯曲を、直に叙情詩と呼ぶことが出来るか、又、その反對に、凡ての叙情詩を以て直にイツヒ・ドラマと見做すことが出来るか。(勿論「詩」なる言葉は廣義に用ひれば戯曲をも包含するが、斷るまでもなく、此處では狹義に使用してゐるのである。)而して、この兩者の差異は、單に形式上の問題に過ぎないものであらうか。それとも、本質的に相異なるものであらうか。かゝる點を考察する事に依つて、自叙戯曲の本質をより明かにしたいのが、私の目指す目的である。

三

優れたる文學は、常に、その中心に「詩」を有つてゐなければならぬ、いふならば「詩的」でなければならぬ。従つて、優れた戯曲も亦、詩を有つてゐなければならぬ。それ故に、叙情的なる自叙戯曲を以て直に抒情詩と呼んでも其處には、大した矛盾は感じられない。

が然し、「書かれた叙情詩」を直に自叙戯曲と呼ぶことが出来るかそれは明かに「否」と答へられる。假令、戯曲は、對話より成立つてゐるといふ定義が放逐される。時があるとしても、明かに、「否」と答へられる。何故なら、劇は常に「進行」と「展開」を要求してゐるからである。

云ふまでもなく、自叙戯曲は、その典型的なるものに於ては特に、種々の分裂された自己が具象的な姿となつて對話してゐるのであるから、それは一つの大きい総合的な「叙情的獨白」と考へる事が出来よう。然し、それが劇である以上何等かの形に於て、相對立せる力の争がなければならぬ。そしてそれは殆んど例外を見出すことが困難な位、主として人間とその運命とのコンフリクトである。そしてこの運命は、大抵の場合は舞臺の上でシンボライズされて人間の姿となつて、主人公の相手を勤めてゐるのである。この事は言ひ換へるならば、「自己」と「それに相反せる自己」との闘ひである。自叙戯曲に於ても、それが如何に自己の苦惱を絶叫してゐるに過ぎな

く見える時でも、或は切ない希望を哀訴してゐるに過ぎなく見える時でも、必ずそれには、それに相反する影が伴つてゐるのである。苦惱には、それから解放されようとする焦燥もしくは光明が、希望にはそれを厭迫しようとする暗い影が存在してゐるのである。其處に、劇としての魅力があり、力強さがあり、美しさがあるのではないか。

この「自己」と「それに相反する自己」との永遠の二重性を目指するところに劇の成立要素が存在してゐるのである。此處から、實に此處からのみ、劇の「進行」と「展開」が生れ来るやうに思はれる。將來、劇の形式が如何に變化しようと、恐らくこれ無くしては劇はその生命を保つことが不可能であらう。

しからは叙情詩はどうであるか叙情詩に於ては必ずしも「進行」と「展開」を要求しないのである。無論、それがあつて悪いといふのではない。然し、それなくとも、單に「状態」のみでも存在するからである。即ち、刹那の姿に於ても十分に成立するのである。跳り出た魂の姿の切れ切れな一斷片、魂の聲の切れ切れな一節でもよいのである。かかる叙情詩を、直に以て自叙戯曲とすることは、云ふ迄もなく、不可能な事であらう。

この事は一面から云へば、どんなに無秩序不統一に見える場合でも、(新しい戯曲に於ては特にさうであるが多いが)戯曲は何等かの形に於ける「綜合」が必要なのである。叙情詩と、自叙戯曲とは、無論優劣は論じらるべきものではないが、少くとも戯曲に於てはより大なる構成的天分が要求されるやうに思へるのである。

四

かく考へて来る時は、叙情詩人は嬰兒のやうな純真さと素朴さと直感さへ有てば、十分であらう。即ち、彼は神祕なるゼエレの國の人間である。然し、劇詩人は、それに加ふるに「知識」を必要とするのである。即ち、彼はゼエレの國の人間であると共に、ガイストの國をも忘れてはならないのである。前者は信じ、且つ憧れる。而して、後者はその上、知らなければならぬのである。

私は此處で Seele と Geists を區別して用ゐたが、それはベルンハルト・デイボルトに従つたものである。彼に據れば、靈魂と精神とは教育ある人々の日常用語では殆んど同意義に用ゐられてゐるが、それは現代の社會生活に於ては、ゼエレが全く失はれて、機械の運轉や産業戰爭に於て

最も有力な武器である知力が重ぜられる結果として、この二つが混同されたのである。然し、「精神は外延的に一切のもの、極限に及び、認識し得るものを批判し、形而上學的なものを形成し、一切を知識として配列する。その最も人間的なるものは、倫理感及びこれと共にその勝利なる道徳的自由への意志である。靈魂は内包的に我々の心の最も暗い神祕にまで及び、肉體と密接に結合し、これを不可思議に動かす。感情の盲目なために、靈魂は認識する事が出来ないが、無数の本能を以て、愛と憎しみとを嗅ぎ分ける。」と言つてゐる。

それ故叙情詩人をして直に自叙劇詩人と見做す譯にはゆかない。が然し、叙情詩人たるの價値なくして、自叙劇詩人となる事は不可能である。我々はもう知識のみの戯曲には厭き切つてゐるのである。詩人的テンペラメントなくして書かれた戯曲は、今や戯曲と呼ぶべくあまりに低級なお芝居ではなからうか。

劇詩人は、見る許りではないけない。

感じ、そして知らなければならぬ。

そして、イッヒ・ドラマの劇詩人は、自己の内的生活の姿を直截に浮彫の如く示すために、叙情

詩的な表現形式をかりて來るがよい。日常會話よりもつと獨白的な叙情的會話の使用によつて劇は一層力強くなるに違ひない。そして、體驗の深さから苦惱や希望を叫び出すと共に、その心臓を宇宙の大氣の中に漂はして、世界と話しかけ、永遠の階段を登らなければならぬのだ。かくて彼一個の生活記録は、聽て人間全體の生活記録となるであらう。

如何なる詩人でも、彼が呼吸してゐる時代の意識、社會の意識に支配されない譯にはゆかぬ。従つて、作者が意識してゐるにせよ、でないにしろ、その作品は何處かに、その時代、その社會の俤を有つてゐる。それ故に、彼が社會革命家であればある程、でなくとも自己の内部の惱に忠實であればある程、作品には、その時代の惱とそれに對する鋭い批判とが慘み出て來るに違ひない。それ故、優れた自叙戯曲は、自己を、更に、人類を、時代をより高くに導くに違ひない。かくて、私の云ふ「叙情詩的」なる事とは、儂い、とりとめのない、淡い消え易い夢のそれではない。

社會意識、時代意識にしつかりと根を張り、内部の奥から不意に跳り出る魂の姿——夢の中のそののやうに現實ならぬ現實の姿である。

今や時代は手をさし伸べて、優れた新しい戯曲の出現を待つてゐる。日本の文壇に於ても小説の分野は殆んど開拓の餘地がないとさへ云はれてゐる。然し、戯曲の分野では、何と未墾の處女地が多い事であらうか。優れた戯曲が當然出て、當然歓迎さるべき時ではなからうか。そして、イツヒ・ドラマが先づ新しい戯曲の先頭に立つべきである。

日本には詩人と稱せられる人、戯曲家と稱せられる人は數多い。然し、劇詩人とも云ふべき人は幾人あらうか。

先づ詩人を、而して戯曲家を、それが望まれてゐる。(大正十二年四月東京朝日)

最近の戯曲の傾向

一

イブセンの力はあまりに大きかつたので、その影響は、かなり久しい間、世界の近代劇と呼ばれる近代劇の凡ての中に流れ込んでゐた。そしてイブセンの正流の、傍流の數多くの劇作家を生んだのは、争ふ事の出来ない事實である。その間に、自然主義榮え、浪漫主義榮え、象徴主義榮え、又國民性により、風土の差により、作者の個性により、戯曲は種々の色どりを見せたが、大きい木流から見れば、「自然主義的」と言ふ名で呼ぶ事が出来よう。ところで、夫等の多くの劇作家の、或は逝き、或は老衰し、或は沈黙した今日、世界の劇界を支配する若い劇作家は誰であり、新しい戯曲は、どんな傾向を帯びて來たであらうか。

戯曲は、戯曲と言はず一切の藝術は、世界大戦を境として時代を劃しつつあるやうに思はれるのである。過去の資本主義的文明が頂上に達したのが、大戦に依つて没落の第一歩を踏み出した

ために、現代は、新しい文化へ到らうとする或過渡の時代とも見る事が出来るのである。そしてその文明の中に生長した自然主義は、最後の爛熟の美を發揮して潰滅したので、藝術は、この混亂してゐる現代に於て、未來の意義ある何物かを求め、創り出さうとしてゐるやうに思へる。表現主義などは、その現れの一つと見る事が出来よう。この混沌たる時代にあつて、時代と共に浮沈しながら、而も尙、意義ある何物かを見出して其處へ飛躍しようとする、追求的な、動的な姿が、最近の藝術の傾向のやうに思へる。従つて戯曲も次のやうな特徴を擧げる事が出来よう。

- 一 局面を自由に擴大した事
- 一 主觀的に動的になつた事
- 一 普遍的な問題を取扱ひ、普遍的な要素に觸れようとして來た事
- 一 行爲が、臺辭同様に、時としてはそれ以上に重要視されて來た事

然し、斷る迄も無く、藝術は、何處までも「作者の個性——人格——人間としての深みから生れ出るものである。であるから、凡ゆる藝術品を、先づ範疇を定めて、千遍一律に論ずる事は出來ない。此處に擧げた特徴も、一般的に見ての話である。

けれども、如何なる藝術家と雖も、自分の生活してゐる時代から孤立して生存する譯にはゆかない。従つて、藝術は、その時代と多少なりとも相關的な位置にあるものであつて、その時代と遊離して存在し得るものではない。であるから、作者の個性或は自我を、一つの鏡と見るなら、時代は其處へ映る影であり、作品はその反射であると言へよう。作品は個性の生んだものであつて、千遍一律に論ずる事は不可能であるにしても、この自我を通して反射した時代の姿である點に於て、自ら或特徴を抽出する事が出来ようかと思ふ。

然し、此處に斷つておかなければならない事は、特徴と言つても、それは突然に現はれて來たものではない。昨日が今日を生み、今日が明日を生むやうに、凡ては過去に繋がつてゐる。であるから、此處に擧げる特徴も最近著るしくなつたと言ふ程度のものである。

以下、上述の特徴について、少しく具體的に述べて見よう。

二

局面の擴大

戯曲の演じらるべきものであるなら、それは、文學の世界から、演劇の世界へ移されて來る。

ところで、演劇は「作り事」である。作り事であるといふ、この古くから知られてゐる事實は今更どうする譯にもゆかないのである。然し、「作り事」だからとて直に、嘘である、眞實でない、と言ふ事は出来ない。藝術の價値は、作られたものを通して、眞なるもの、美なるものを現はすところにある。更に言へば、作り事をつくる者の心の如何にある。演劇は、「作り事」を通して、眞實なるものを表現するものでなければならぬ。

若しさうだとすれば、「作り事」と言ふ事は、演劇にとつては、些かの恥でも無く、却つて「作り事」であると痛い程はつきり意識する事に依つて、偉大な演劇を造ることが出来るとも考へられるのである。さうだとすれば、演劇は、何も自然らしく見えなくとも、實寫的でなくとも、一向差支無い譯である。いや、自然らしさを離れてもいゝ、「効果ある綜合」へ、「美的な構成」へと目指してゆけばいゝのである。曾つて、部屋には壁が四つあるのに、舞臺ではその一つが無いと言ふ事が問題にされた。然し、それは今ではもう問題では無い。傍白なんて、實際の會話には用ゐられないと言ふので一時排斥されたが、それももう問題ではない。脚光スポットライトなんてあんな不自然な光は無いと、或處では排止されたが、それももう問題では無い。用ひて効果のあるものなら、何

でも用ゐていゝのだ。総合的な演劇と言ふ一つの藝術に於て、存在するもので、用ゐてならぬと言ふものは無い筈である。

従つて、演劇の素材とも見るべき戯曲に於ては、從來の近代劇に於て重要視された「自然らしさ」と言ふ事は、必要ではなくなつたのである。材料の方面も、表現の方面も、非常に自由に豊富になつて來たのである。從來は、童話劇は別として、正劇と見做されるものは、殆んど大部分「眼に見える世界」に姿をかりてゐたのである。自然的な、實寫的な世界に限られてゐたのである。勿論、象徴劇などは、眼に見える世界を通して、見えざる心靈の世界を示さうとしたのもあるが、用ゐられる材料は眼に見える現實の世界であつた。ところが最近の戯曲は、眼に見える世界ばかりで無く、幻想の世界までも具體化して現はし、非自然的な、非現實的なもの迄も描き出し、人物の如きも、この世に存在する人間では無く、死者も骸骨も現はれ、或は一つの思想の象徴が人間の姿をなして現はれると言ふ有様である。形の上から見ても、獨白とか傍白なども自由に使用され、場面も、シエクスピア劇のやうに數多くなり、中世紀のジムルタン・ピユウネのやうに、場面を舞臺の前方へ、後方へ、左右へ自由に於て、照明に依つてそれを浮き出させようと

する方法も取られて来た。見物と舞臺を區切る幕なども時には不必要視されて来た。これは要するに、近代劇が排斥した近代劇以前の——希臘劇や中世劇の様式をも復活して新しい方法で使用し、劇に於て使用し得る一切のものを使驅して、劇の局面を限り無く擴大して来たのである。戯曲が先づかう言ふ風になつて、演劇にそれを強ひたか、演劇がそれを戯曲に要求したかは明かでは無いが、恐らくは自然主義の爛熟が、そして、時代の變化が、戯曲にも演劇にもかうした傾向を強ひたものであらう。

かうした戯曲の例は、表現主義的な傾向にある戯曲には随分多いが、此處では伊太利の新しい劇作家ピラデルロの「作者を探す六人の登場人物」に就いて見よう。

この作は「或未完結の喜劇」と名付けられてゐる。人生を未完結な無限のものと見るならば、従來の劇は、この人生の中から完結した一片を示したものとすれば、この喜劇は、無限の人生を無限の儘に示さうとしたとも考へる事が出来るのである。さて、この劇には、六人の「登場人物」と呼ばれる不思議な人間がゐる。彼等は、或作者が劇に仕組まうとしたがその劇を完成しないで放棄したために、自分達を誰かが劇に仕組んでくれる事を望んでゐる。そして或劇場を訪ねる。

舞臺では、演出者の指揮の下に、男女の俳優が或芝居の稽古をしてゐる。そこへ「登場人物」がやつて来て、自分達の來意を告げる。稽古中の一同の者が、驚きもし、馬鹿にもするが、彼等のやる事に次第に興味を感じて来る。演出者は、とうと彼等を劇に仕組まうと言ひ出す。

「登場人物」の劇は仕組まれてゆく。それは、五十恰好の老人が、以前に別れた女の娘を淫賣だと思つて犯さうとする恐ろしく悲劇的なものである。劇が進行してゆくと、思ひがけない結果を惹き起した。「登場人物」の一人である「男の兒」は、自分達の運命の恐ろしさに、ピストルで自分を撃つ。倒れた死骸が運ばれる。然し、その男の兒は、本當に死んだのか、それとも、芝居でさう言ふ眞似をしただけなのか？……（どちらにしても、「六人の登場人物」と言ふ喜劇が終れば、男の兒に扮した俳優はびんびん跳ねてゐる筈だ。）

以上のやうに、この劇は、幻想と現實との不思議な交錯である。そして、場面は、何々の邸とか何處の部屋では無くて舞臺そのものである。一座の俳優たちの芝居の中へ、更に登場人物の芝居が織り込まれてゆく。幕も、飛んでも無い時に下りて、特殊な効果を收めてゆく。實に、この作は、飾つた舞臺では無く、裸の舞臺を——裏から見た舞臺を見せ、芝居のトリツクを何處まで

もトリツクとして示してゐるのである。而もこの芝居を見た人には、眞實の人生と、其處に漂つてゐるヒュモアとペエソスとを感じさせずにはおかないだらう。

かくの如く、局面の自由な擴大は、現實らしさから遠ざかるかも知れないが、人生の眞實性を一層強く訴へる力のあるのを否む譯には行かない。

三

主觀的に動的になつた事

藝術は一つの偉大な「創造」であるから、客觀の世界にのみ存在するものでもなければ、主觀の世界にのみ存在するものでもない。主觀と客觀——動と靜——いはばディオニソス式精神とアポロ式精神との相補翼し調和するところにあるのである。然し、一般的に見て、從來の藝術は、客觀の世界に置かれてあつたやうに思へる。即ち、自然なり現實なりを、ありの儘に見て、ありの儘に描き出さうとしたのである。ところが最近の藝術は、藝術が創造である以上、先づ主觀に出發する事を強く意識して、主觀を強調しようとする傾向を取つて來た。これは、自然主義と表現主義とを對比して考へればよく分る事である。

これを一言にして言へば、從來の藝術は、客觀の世界に於て、自然を忠實に寫し出して、主觀をその影に置いたものと見れば、最近の藝術は、主觀の世界に重きを置いて、一切の自然らしさから離れても、主觀を表示しようとするものと見る事が出來よう。

戯曲に於ても、從來のものは、客觀の相すがたを寫すことが急であつて、主觀の世界は閑却され勝ちであつた。勿論、象徴劇の如きは、客觀の世界を示しながらも、その底に潛み流れる心靈の世界を——見えざる世界を示さうとしてゐる。然し、それは先づ客觀の世界に形を求め、それを通して、人間の内部の世界を暗示しようとするものである。

これに反して主觀を強調する劇は、人間の内部の世界を、自我や心靈を、暗示しようとするに止まるのではなく、客觀的な形を出来るだけ必要視して、内部の世界を直接に、露骨に表示しやうとするのである。即ち外から見た「自然」と言ふ世界を舞臺にするのではなく、内なる人間の「心」の世界を舞臺とするのである。であるから、華美な邸宅の一室とか、薄汚ない百姓家とかは寧ろ不必要であつて、現實で存在しさうも思へない心の幻想の國が必要なのである。(勿論、かう言つたからとて、現實の世界を全然放棄しろと言ふのでは無く、主觀を表示するのに必要ならい

くら使つても差支ないのである。)

かかる客観的な戯曲は、自我の直射であり、靈魂の直現であり、幻想の具體化であるからして、非現實的な、動的な、この世のものならぬ奇怪な姿を帯びて来るのは當然のことと見なければならぬ。これは言はば、心靈の國のマリオネットである。委しく言へば、人間の「自我」を舞臺として、「自我」の中に動く様々の姿——戀や、憎しみや、願や、欲望や、それを裏切らうとする心や——を登場人物として、人間の内部の生活の動いてゆく姿を、具體化して見せようとするのである。芝居と言ふ眼に見える世界をかりて、眼に見えない内部の世界そのものが踊つてゐるのである。

デオルク・カイゼルの「朝から夜中まで」の如きは、この傾向の代表的なものと見る事が出来る。この作では、魂が眠つてゐて只機械のやうに動いてゐた一人の銀行出納係が、魂の目が覺めてからは、その魂を満足せしめるエクスタシーを求めて彷徨する心の生活の具體化に外ならないのである。又、エフレイノフの、人間の體内を舞臺とした「心靈の樂屋」も、かうした傾向の典型的な戯曲である。

主観を強調して來ると勢ひ、自然に忠實だとか、自然らしいとかと言ふ事は大して重大視されなくなり、骸骨が物を言つたり、死人が墓場から起き上つてこの世を濶歩したり、「幻想」が人間の姿をかりて討論する位は平氣である。従つて、白せりふの如きも日常會話の形を離れて、怒鳴つたり絶叫したりして來る。表現派の中で「シユライ・ドラマ」と呼ばれてゐるものは、即ち、内部の生活を直現するために、「靈魂の原始語」とも見るべき叫喚で組立てられてゐる劇である。

以上のやうに主観的になると、當然、靜かな沈黙の中に於ける靈の暗示と言ふやうなものよりも、絶えず争闘し、絶えず流れ動き、絶えず流轉し、絶えず變化する魂の姿を、投げつけ、爆發させるものが多いので、荒れ狂ふやうな動的な美を取り勝ちである。

形を破壊してまでも、魂を露はに直現しようとする——換言するならば、魂の姿を告訴するのに急にして、形を顧る暇が無いのである。そして、嵐と急迫にある若い作家に到つては、その傾向が益々激しいのである。かゝる主観的に荒れ狂ふのは、靜の美ではなく、動の美である。無限に躍動して靜止すること無き生命の具體化である。

然し、この事はあまりに主観的であるので、あまりに不理解であり、あまりに動的であるから、

あまりに未完成であると云ふ批難を受けなければならない場合も多いのは、當然考へ得られる事である。

四

行爲が、白同様に、時としてはそれ以上に重んじられて來た事

戯曲が、主觀的であり動的であらうとすればする程、前にも述べたやうに、自然らしさを離れても心の内部を直現しようとするので、勢ひ、普通の會話のくだくだしい冗漫さから脱れて、リズムのある端的な言葉になると共に、それに伴つて、或はそれを放棄して、ミミックやゼスチュアや、更にパントマイムが加はつてくる。眼を輝かし、胸をかきむしり、兩手を揉み、手肢を振り動かし、大股に歩き廻り、或は、自由な即興的な踊になつて來る。

即ち、白に依つて、劇の内容を説明し、作者の思想や價值ある世界觀を示て、劇の展開を示したものとすれば、(勿論、その白が聴覺に訴へる音としての効果も考へられるが)動作は、白が訴へる力を一層強め、靜的な世界に、動ける生ける美を附與し、舞臺を限り無い變化の美の中に包みこむのである。

この事は、劇は、單に白のみでなく、「白」と共に「動き」から成立するものである事を考へれば當然過ぎる位當然なことである。従來は、この動きの與へる効果と言ふものが、戯曲家にとつてあまり重要視されなかつたやうであるが、この動きの與へる効果が、演劇に於て欠く事の出來ない根本條件であることが、痛い程はつきりと意識されて來たのである。であるから、「動きの無い劇」と言ふ事は、劇の形式をかりながら、劇を否定してゐるものとも言へよう。

ユウジン・オニールの「皇帝ジョオンズ」などは、動きの多い劇の一つとして擧げる事が出來ようと思ふ。この戯曲は、白人の文明社會で惡を覺えた一黑人、ブルウタス・ジョオンズが、自分の故郷である黒人社會へ歸つて、習ひ覺えた惡と奸策によつて皇帝の位に登るが、而も、心の底に潜み流れる野蠻人としての血が、彼に恐怖を呼び起して、彼を死へ導くと言ふのが荒筋であるが、ジョオンズのこの恐怖の心理を表現するのに、白よりも動きが多く、恐怖が高調して來るに従つて、その程度が烈しくなつてゐる。第一場は、「發端」であつて、白が多く、事件の説明に用ゐられてゐると見て差支ない。然し、ジョオンズが、恐怖に驅られ、森林へ脱走して以後は、恐怖に幻想が絡まり、一場面、僅か數語の白で、他は動作によつて劇は展開して行き、その白と雖も、

祈りとか叫とかに過ぎない。そして、それがクライマックスに達すると、無言劇の踊があるのみである。

表現派のワルテル・ハアゼンクレエフェルの戯曲なども、動きの劇が多い。その「人間」などは映畫に近い形式をとつた戯曲であつて、白よりも寧ろ、動作が多く、そして動作が却つて白よりも雄辯に劇を展開させ、劇としての美を強めてゐるやうに思へる。

純粹に動作のみの劇は、映畫の世界のものであらう。であるから、勿論、映畫の動きはスクリーンの上に映る幻影であり、演劇のそれは、形を有つた生命ある存在ではあるが、動作の多い劇は映畫への接近を示すものと言へよう。

動作を尊重する事の極端な戯曲の例として、ヤン・ワン・メエアンの「世界審判」と言ふのがあつて、「原始語の悲劇 AEIOU」といふ註がついてゐる。作者はオランダ人で、ダダの叢書の一冊として出版されたもので、ハアゼンクレエフェルの戯曲のパロディとして書かれたものであらう。

この作は、母音のア、イ、ウ、エ、オと、急速な動作から組み立てられてゐて、白としては何等言葉らしい言葉が無く、ただ上記の五つの母音とその變化から成る叫のみである。作者の意圖

は、母音と動作による原始的表現方法をとつて、原始的な戯曲を作らうとしたものらしい。國民や、言語や、時代やの混沌の中に、それ等を超越して存する「人間」を求め、あらゆる地球上の人間に、歐洲人にも、支那人にも、エスキモ人にも、又、その百萬長者にも、事務員にも、労働者にも、凡ての者に理解され得る藝術を創らうとしたものらしい。然し、この作は、面白い思附以上のものとしての高い價值を置く事が出来ないやうではあるが、とにかくダダイステックな變り種として紹介しておく。

五

普遍的な問題を取扱ひ、普遍的な要素に觸ようとして來た事

以上述べた、局面の擴大と言ひ、主觀的傾向と言ひ、動作の重要視と言ひ、それは、劇自身に關する問題とすれば、劇が普遍的な問題を取扱ひ、普遍的な要素に觸れようとするのは、寧ろ、劇と社會組織とを關聯して考へうる問題である。(——と言つても、勿論、嚴密に區別しうるものでは無く、程度の問題ではあるが。)

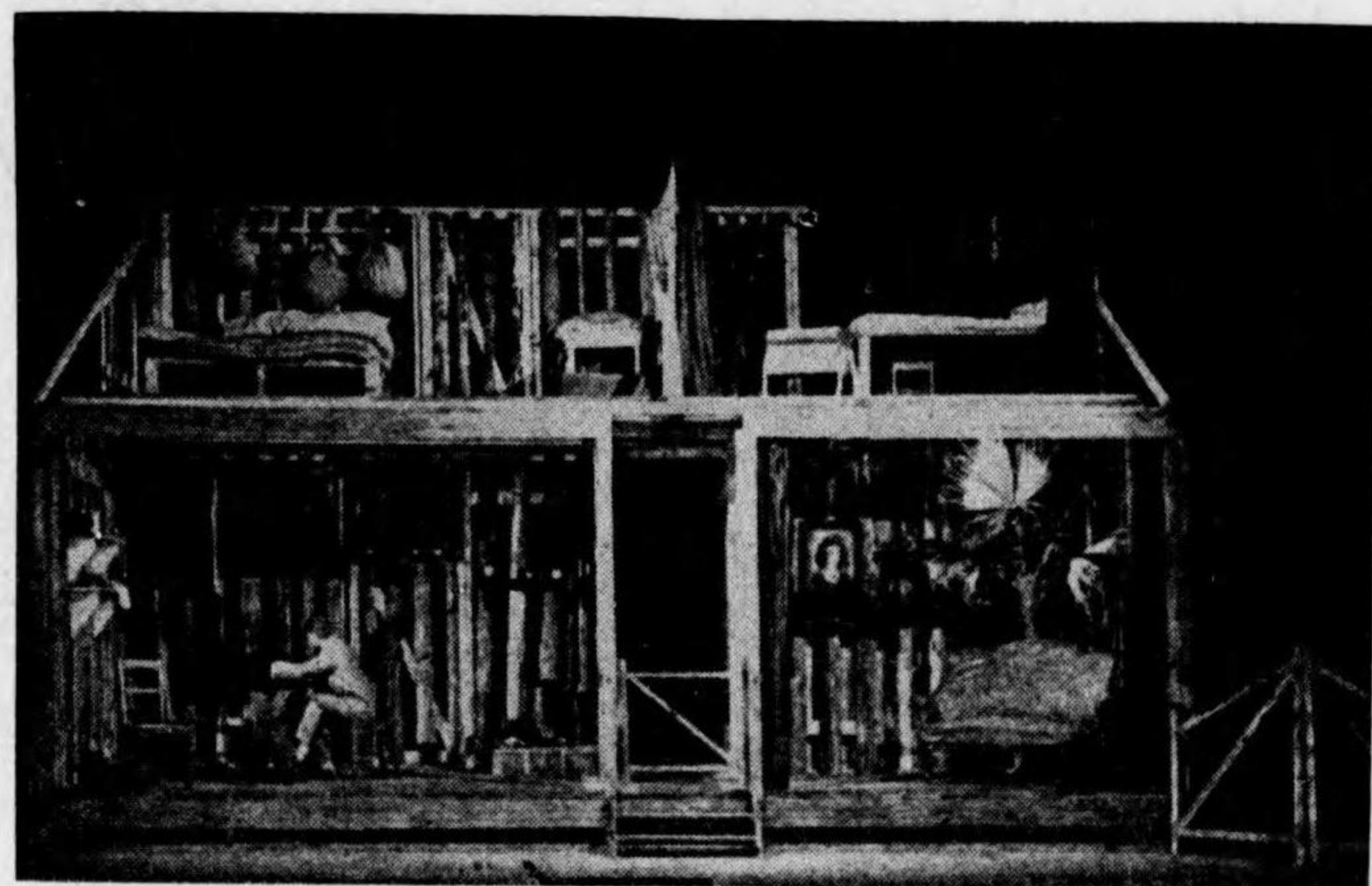
従來の戯曲に於ては、一般的に見て、何處までも個人が主であつた。個人の生活、個人の境遇、

個人の運命などを取扱い、それを見る態度も個人主義的であつた。従つて、特殊なものであつた。勿論、特殊を通して一般を暗示すると言ふ事はあつても、何處までも特殊であつた。

それが一度、社會意識が——勿論、何等かの意味に於て社會意識と關聯しない藝術は無いであらうが——より強く意識せられて、藝術の中へ取入れられてからは、内容から見ても、形から見ても、個人よりは民衆全體を、特殊よりは普遍を對象として來たやうに見えるのである。

内容から見て、從來の戯曲が個人の生活や境遇の表面上の自然らしさを描き、個人の争闘を取扱はうとしたのに反して、新しい劇は群集を、集團を描かうとし、又、個人の凡てを——即ち人間全體を通じて存する普遍なものを取扱はうとして來た。集團と集團の争闘を——もつと具體的に言へば、資本家と労働者の對峙、機械と文化、戦争と平和、などを主題として來たのである。

ゲオルク・カイゼルの「瓦斯」の第一部は、二つの力の戦を描いてゐる。即ち、瓦斯——それはこの戯曲では凡ゆる製産を意味してゐる——へ、瓦斯の工場へと赴かうとする労働者と、それを越えて人間性を求めて緑の大自然へ歸らうとする工場主である先覺者との、名状し難い二つの大きい力の争闘である。これに依つて、作者は、近代文明を挾んで流れる二つの大きい流を示し近



ユウジン・オニールの「楡の木蔭の顔」
ブラアケのスタヴオヴスケ劇場上演の
構成派式舞臺装置
装置者は Antonin Hegthum

代文明に鋭い批判を與へてゐるやうに思へる。

形の上から見ても、劇は一部の特殊な人、例へば趣味の洗練された知識階級のみならず、ききものではなく、もつと廣く民衆全體に理解され、享有さるべきものであると言ふ考からして、「通俗的」と言ふ事、「面白い」と言ふ事が重大視されて來た。今迄の、平面的な平凡な實生活の、あるかなしかの淡い影や勻の尊重は顧みられなくなつて、筋を、構想を、更に言ふならばケレンをさへも重じて來たのである。

架空的な物語や、巧に配列された筋や、面白い劇的葛藤を、手際よく操つて、作者の生命や實感を裏付けして、觀客の心を、息もつかせぬ位にぐんぐん／＼索き摺つてゆくやうな芝居をつくらうとするのである。そして、架空的ではあるが、作者の實感が、その馬鹿らしさを救ひ、通俗的で面白くはあるが、作者の眞面目さが、その非藝術的であるのを救つてゐるのである。

かくて、芝居は或特殊な一部の人の鑑賞を越えて、より廣い社會へ滲み入らうとするのである。これは、一面から見れば新しいメロドラマの創造である。

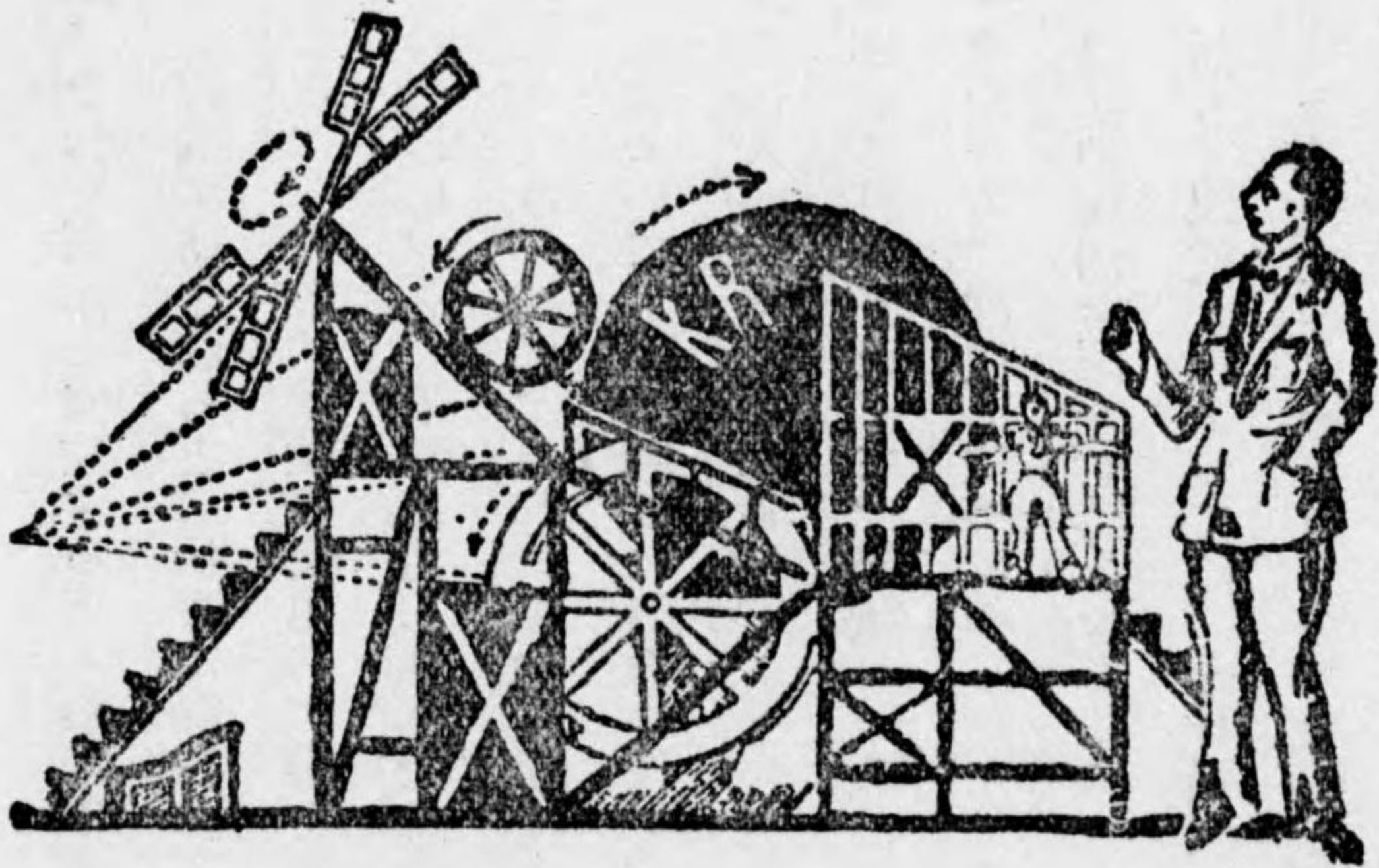
實際、最近の作家の優れた作品は、以上のやうな意味の面白さを多量に有つてゐるやうに思へ

るのである。中でも、構想の巧妙な點に於て、伊太利のピランデルロや、チエコスロバキアのチャベク兄弟(ヨゼフ・チクベヤとカレル・チャベク)の名は忘れる事は出来ない。

カレル・チャベクの「人造人間」(R・U・R)などは、人間が人間を製造すると言ふ架空的な幻想の物語で、劇の時代は未來になつてゐる。或大洋の孤島で、偉大な科學者が、人間を造り出す事に成功する。かくて、R・U・R會社は、盛に人造人間ロボットを造り出して、労働者として世界各國へ供給する。ところが、次第に數を増したロボットが人類を滅して、世界を支配しようとする。終に、ロボットは人類を滅したが、然し生殖の機能を與へられてないので、彼等も亦早晚滅びなければならぬ。ところが、若い二人のロボットが、人間らしく笑ひ、泣き、庇ふ最後の幕切のところに、作者は新しい人類を暗示してゐる。

この兄弟の合作「虫の生活」は、昆虫の世界に姿をかりて、人間の生活や我欲を露骨に描き出して、刺すやうな諷刺を與へてゐる。趣向の面白い、而も力強い戯曲である。

とにかく時代の變化は、戯曲に、演劇に、革命の火を點じた。今や、凡てが新しい創造の過程にあるやうである。(大正十四年五月)



合綜の臺舞の彼とドリホルエイメ
るゐてし示を場工と械機いし新

現代劇に現はれた機械

科學が發達し、機械が大規模にそして精巧になればなる程、殆んどあらゆる生産が機械の力を借りるに到れば到る程、人類と機械との交渉關係は重大な意義をもつて來る。

一體機械は人間の文化にとつて如何なる價値を有つてゐるであらうか。十九世紀の文明は明かに機械に依つて造られた文明と見做して差支無いだらう。機械は人間の文化を促進させるに與つて力あつたが、それと同時に、人間を酷使するに到つたのである。製産の悦

は、それを創作し完成するところにある。手工業は正にその悦を與へることが出来た。然し、製産が機械に移されると、仕事は勢ひ分業となるのみで無く、自ら作り出し完成すると言ふ悦が無くなる。その上、機械を使用し工場を經營するとなると、大規模なために莫大な費用を要する。そのために、その經營を爲しうる金持の資本家が勢力を得、無産者は、機械に仕へ、單に一個の奴僕となると共に、それに依つて擧げられた利益を搾取されなければならない。

此處に於てか勞働者は、製作の悦を奪はれるのみで無く、人間が作り出した機械といふものゝために人間が酷使されると言ふ不合理な状態に置かれなければならない。こゝに於てか、機械から解放されようとして、機械への戦が起る。

また一方、機械に依つて作られた文明は、非常に物質的なもので、ともすれば、人間の營む高貴な精神生活を閑却し勝ちである。

而も、現代人にとつては、今日迄築きあげられて來た文明は科學に強く根ざしてゐるので、科學を全然否定し、世界の一切の機械を破壊して、機械以前へ歸ることは出来ない。それは人類文化の退歩である。

機械と人間——その運命は世紀と共に一層困難になるやうに思へる。そして、その問題の批判は當然現代戯曲の中に現はれて來ずにはおかない。

カレル・チャペックの「人造人間」——ロボットは、この問題を取扱つてゐる。人造人間の製産はそれが人類の勞働を軽くしようとして作られたものにも拘らず、人間に對する機械の——科學の勝利であつた。科學が人間を造ると言ふ奇蹟を——最高の力を現はしたのである。かくして、人間の勞働者に代つて勞働に従事した人造人間は、終に人類に反逆して、これを滅してしまつた。この反逆——それは酷使される勞働者の勝利であらうか、科學の勝利であらうか。然し、人類を全滅さす事に依つて地球の支配者となつた彼等人造人間も、絶對の勝利を誇ることが出来なかつた。何故なら、彼等を造つた科學は、彼等に生殖の機能を與へることが出来なかつたのである。彼等も早晚、人類同様に全滅しなければならぬ、エピロオグはこれに對して意味深い暗示を有つてゐる。科學の最高の力の洗禮を受けた彼等が、人間的な愛を呼び起す事に依つて——科學的機械的文明の最高の姿である彼等が、人間性を失はない事に依つて、新しい世紀のアダムとイヴ

になり得たのである。若し私の解釋にして誤り無くば、この作に對する作者の意圖は、最高の科學を支配して而も人間的愛を失はないところに、人類の將來のある事を暗示しようとしたのでは無からうか。

ゲオルク・カイゼルの「瓦斯」はこれに比べると、ペスミスチックである。この作の第一部の主人公は、機械を否定して、人間はよろしく緑の牧場と緑の森林のある大自然へ、大地へと歸るべき事を主張する。第二部の主人公も、同じく機械を否定し、現世の救ひ難きを知つて、現世一切のものを破壊して、自らも身を滅してしまふ。作者は、現世に於ける人間の運命と惱により深く悩み、より悲しく絶望してゐる。現世の一切を否定して後に光明を見ようとするのである。これは、眞に深い絶望の中に描かれた夢想的な——ともすれば哀れなユウトピアである。

エルンスト・トルレルの「機械破壊者」は、人類の救に對する夢を描きながらも、而も現世を忘れない。この劇の場面は、機械を使用したために、職を失つた織匠が労働爭議を起した頃の英國ノッチンガム市である。労働者たちが、自分達から職を奪ふのみで無く、自分達を酷使する機械を破壊しようとする。これに對して、人類の將來を眞に深く見てゐるジミイ・コベット只一人が

機械は破壊すべきで無く、これを征服して忠實な奴隷にすべき事を説く。現代に生きる労働者にとつては、機械は離れることの出来ない宿命のやうなものである。世紀から世紀へと惱んで來た人間は、機械を破壊すること無く、これを征服し、これを最も價值あるやうに使用し、そして人間愛に燃ゆる世界同胞的社會を造らうとするのである。現代迄血みどろになつて辿り來た人間は、それを土臺として更に新なる社會へ飛躍しようとするのである。

實際の革命に加はつて深く悩んだ作者は、空漠な夢想へ走らうとしない。現實の深みにあつて光明を夢みるのである。困難や苦惱に面接しながら、一步一步光明的な夢へ近づかうとするのである。

機械への争闘。機械の破壊か、征服か。

二十世紀間のキリスト教の教を以てしても尙救はれない現代。ことに機械は現代文化に密接な關係を有つて來てゐる。きしきしと軋り乍ら口もきかずに廻轉し而も生ける存在のやうに動いてゐる機械。驚くべき生産と必需品の供給所。殆んどあらゆる労働者を吸収してゐる工場に魔物の

やうに控えてゐる機械。その機械と人類との交渉は、今後益々戯曲の中に取扱はれて來るに違ひない。(大正十三年十一月)

現代劇に現はれた母性

一

最近の戯曲は、特に世界大戰以後の戯曲は、著るしく局面を轉換して來た。これは一言にして言へば、藝術家のものゝ見方が異つてきたからに外ならないのである。

それには次のやうな二つの大きい原因があるやうに思はれる。——即ち、大戰のために、世界各國がひどく疲勞し、社會の秩序が亂れ、物資が缺乏したために、この困難な時代や社會の状態に影響された事、——言ふならば、社會主義的思想が洪水のやうに押寄せた事と、今一つは、藝術自身の立場から言つて、從來の自然主義的な方向にあるものは、人間の自由に充ちた高貴な精神を忘れ、人間の魂にある神性を軽んじたが、その光明の無い暗い状態に留まる事が出來ず、人間の自由な精神生活や神性を高調して、そして、人間の運命に對する光明を認めようとした事である。

であるから、藝術家は、苦い體驗を嘗めながら、自分の心を深く掘り下げ、そして、光明に充ちた意義のある世界を、先づ藝術のうちに夢みたのである。このやうな方向にある最も著るしい流は、獨逸に起つた表現主義であらう。(勿論、一口に表現主義と言つても色々の傾向はあるにはあるが。)

それなら、この表現主義の戯曲家たちは一體、女性をどんな風に見てゐるであらうか。彼等のもつ見方や人生に對する態度が、從來よりはひどく異つてゐるために、女性に對しても、或は「地の靈」である娼婦の魂を高調したものもあり、或は、「生の根源」である母性を讚美したものであるが、特に、生の根源としての神祕な母性の問題は、非常に重大視されて取扱はれてゐるのである。

二

表現主義以前の藝術は、女性に對しても、細かい心理解剖を試み、AならAと言ふ女の性格とか、愛とか、憎しみとか、境遇に依る變化とかを精細に描いたのであるが、表現主義の戯曲ではAならAと言ふ或一人の女のことを細かに描寫する代りに、凡ての女性を通して共通して存在し

てゐるものを探した。即ち、或一人の女性の性格では無くて、女性全體に共通してゐる典型を、象徴を、探し求めたのである。

かうした女性に對する探求に於ては、必ず逢着しなければならぬ問題は、「母性」と言ふ事である。

また、表現主義の戯曲家は、人生の輝かしい光明を夢みて、人生に眞正面からぶつかつて、人生のほんたうの意義を解決して、更に、宗教的な神の認識へ到達しようとするために、一體この自分の生命を造り出してくれたものは何か——即ち、生の神祕な根源は何處にあるのかと、考へざるを得ない。

かゝる生の問題に對する考察に於て、必ず到達しなければならぬ問題は、やはり「母性」と言ふ事である。

心を焦す戀愛、生の不可思議な根源、神の認識——それ等一切の問題の繋つてゐるのは、凡ての女性の胸深く秘められてゐる「母性」である。

この問題に於て、意義ある考察をなし、悦ばしい認識に到り、美しく高貴にして、而も力強い

母性を讚美してゐるのは、數多い表現主義の戯曲のうちでも「一時代」の作者フリッツ・フォン・ウンルウと「乞食」の作者ラインハルト・ゾルゲであらう。

三

フリッツ・フォン・ウンルウは、その人生に對する洞察力と、詩的才能と、劇的手腕とによつて、表現派戯曲家のうちでも、批評家たちから、エルンスト・トルレルと共に、最も深く未來を期待されてゐる。

「一時代」は一九一八年の作で、「廣場」「デイトリツヒ」と共に三部作をなし、戦争と母性との問題が、この戯曲の骨子をなしてゐる。即ち、戦争の慘忍さと不合理を呪ひ、新しい時代の希望を「母性」のうちに見ようとしたのである。

この劇の場面は、山上の墓地で、格子の扉の向うには墓地が横たはり、上には朗らかで暖い夜空が擴がり、山の下の方では戦争の喧燥が響いてゐる。母と、その末子と娘とが、戦死した息子の墓穴を掘つてゐると、婦女を凌辱した長男と、生命の惜しさに脱走した卑怯な息子とが、罰せられるために、下の平原から指揮官に連れて來られる。しかるに長男は、その有りあまる生命

の力を、戦争の殘忍性によつて煽り立てられて、婦女を辱めたのに、今や、自分の眼の前にゐる妹の美しさに狂ふ。そして、恐ろしい罪であると知りながらも、この長男と妹の二人は、戀の陶酔に陥るのである。

この有様を見た母は、恐ろしさのあまり、二人を怒り責め、この二人を打ち殺したいやうな心持になる。それに對して、二人は母に抗ひ、母を呪ひ、この汚れと罪に充ちた地上へ自分たちを生みつけた原因と意志とを知らうとする。

實に、この恐ろしい地獄の戀に狂ふ二人も、卑怯な息子も、凡て、母が生んだのである。母の濕つた墓場のやうな胎内には、一切の罪と汚の種子が隠されてゐるかのやうに思へる。

併し母は、二人に向つて、自己を庇ひ、自己を主張する。終に、二人は自分の罪の恐ろしさに、我と我が命を斷つてしまふ。すると、苦惱の裡に悶えてゐた母の胸には、「世界の力」が自分に歸つて來たことが感じられる。自分の大きい運命に目醒めてくる。あらゆる罪と汚とを生んだものも彼女であるなら、悦ばしい未來を生むものも亦彼女である。母はこの悦ばしい輝しい目醒めに慄える。そして若者たちも、新生の希望に戦きながら母に従つてゆくのである。

過去の汚れを生んだのも母なら、新しい日を生むのも母である。母性の裡には絶えざる「生長」と「建設」の萌芽がある。破壊から建設——破壊から建設。母なる大地が、春になるとあらゆるものを育てるやうに、人間の生命は、母性によつてのみ、永遠から永遠へと波打つことが出来るのである。

ウンルウは、このやうにして、この戯曲の「母」を普遍的な象徴にまで高め、神話に現はれる人物のやうな大きさを與へてゐるのである。

四

ラインハルト・ゾルゲは世界大戦のために若くして死んだので、その豊かな才を惜しまれてゐる詩人であつて、「乞食」は彼の十九の時の作である。

この戯曲は、矛盾や汚れに充ちた物質的な現世を超えて、神の信仰に結びつき、神の認識に到らうとする一人の詩人の心の経過を、抒情詩のやうに描き出したものであるが、この詩人に配するに、星のやうに氣高く美しい女性を以てし、その女性に托して、作者の女性観を語つてゐる。

主人公である詩人は、物質界を超えた心靈の世界に於て、永遠なるものゝ姿を知らうとし、永

遠なるものに對する憧憬に動かされては、ペンを執つて、新しい戯曲を書いてゐる。併し、誰一人彼の劇を認めてくれない。友人も彼に逆く。父母も彼を理解してくれないので、彼は父母にも逆かすにはゐられない。彼の生命を賭して愛する事の出来るのは、創作と、同棲してゐる優しい少女とのみである。彼は苦しい逆境に陥りながらも、「永遠なるもの」「高貴なるもの」を見ようとする望を棄てない。そして、そこに到る階程は、創作と、女性より外に無かつた。

詩人にとつては、清められた「女性」を通して初めて、永遠なるものに結ばれることが出来るのである。

であるから、女性を、過去の罪や物質的な暗闇から救ひ出さなければならぬ。結婚とは、男の「創造的力」と女の「母性的愛」との結合に外ならない。そして、眞に永遠なるものに結ばれるためには、女の愛が、たとへ如何に清くとも彼一人に限られてゐる限りは完全ではない。男の創造的力と女の母性とに依つて造られた新しい生命——嬰兒へも注がれなければならぬ。其處に永遠の未來が約束されるのである。

かくて詩人は、二人の住居である屋根裏の片隅に眠むる、二人の間に生れた嬰兒を見ながら、

永遠なる愛を求め、永遠に生きるために、現世の一切の束縛を断ち切つてしまふのである。

この戯曲に現れたやうに、ゾルゲは、女を通して「永遠の母性」を見、女を「肉體を具へた永遠」と考へたのである。そして、永遠の象徴を高調しながら、人間の心のうちに存する神性を見出したのである。劇詩人ゾルゲの心には、生の神秘に觸れ、新しい宗教的信仰へ赴かうとしてゐる輝のあるのを見逃す事は出来ない。彼の天死は惜しんでも惜しみ切れない氣がするのである。

表現派の史劇

表現主義の方向にある數多くの作家の中から、史劇と見做しうる戯曲を拾ひ上げて、彼等が——主觀の擴大鏡をかけ、新しい時代の前に新しい問題を提出してその價值を主張しようとする彼等が、史劇をどんな風に取り扱つてゐるかを考へて見よう。

史劇そのものに對する考察は別として、若し史劇を廣義に解して、材を歴史的事實のみでなく神話や傳説ゾグの類にまで求めたものを擧げるならば、次のやうである。

一、聖書に材を取つたもの。

ゲオルク・カイゼルの「猶太の寡婦」。——アントン・キルドガズンの「カイン」。——オスカ
ア・ココシユカの「ビオプ」。——ステファン・ツワイクの「イエレミアス」。

一、希臘神話或は傳説に題材の關聯するもの。

オスカア・ココシユカの「オルフォイスとオイリディケ」。——ルウトキツヒ・バンキツツの

「エディプスの解放」。——フランツ・ウエルフェルの「トロヤの女達」。——ワルテル・ハアゼンクレエフェルの「アンチゴオネ」。

一、所謂史劇。

ハンス・ヨオストの「寂しき人」。——ヘルマン・フォン・ビエチヒエルの「フリイトリツヒ大王」。——オットオ・ツアレクの「皇帝カアル五世」。——フリツツ・フォン・ルンルウの「ルイ・フェルヂナント」。

今私の記憶に上つたものだけで、以上のやうである。調べてみるなら、まだ他に多少はあるに違ひない。その中、希臘神話或は傳説に材の關聯したものとして擧げた「エディプスの解放」や「トロヤの女達」や「アンチゴオネ」は、希臘悲劇の改作であるから、史劇と見做すべきものでないかも知れない。「エディプスの解放」は、ソフォクレスの「コロノスのエディプス」に形をかりたのであつて、——然し相似てゐるのは形ばかりで、この表現派の戯曲では、騎士テセウスが王クレオンに向つて新らしい藝術運動の宣言をなしてゐるのである。「トロヤの女達」は、オイリピデスの「トロアデス」、「アンチゴオネ」はソフォクレスの「アンチゴオネ」の改作である。然し、

形や姿は遠い希臘の昔のものでも、内容は全く現代のもので、主人公の口から叫ばれるものは現代社會の缺陷と惡とに對する激しい呪であり、人類愛と世界平和への熱い思慕である。

聖書に材を藉りたツワイクの「イエレミアス」も、希臘劇の改作と同じく、聖書中の人物で、この劇の主人公であるイエレミアスの口を通して、國家の滅亡を豫言し、戦争と殺戮を否定してゐるのである。

これに依つても覗ふ事が出来るやうに、材料は舊い昔のものであるが、盛られたものは、現代の呼吸であり、脈膊である。傾向であり、思想であり、プロバカンダである。舊い材料の劇的なものを巧みに按配して、近代的な衣裳で包んで舞臺へ上せようと言ふのではない。舊い衣裳を不遠慮にはがしたり、ついだり、貼り合したりして、無理にでも新しい思想に著せようとするのである。

カイゼルの「猶太の寡婦」は、聖書の中のユヂットの事蹟を取扱つたものであるが、祖國のため、單身敵將の許へ赴いて、その寢首をかけた美しい處女で、ヘツベルの悲劇の主人公となつ

たユヂットは、このカイゼル劇では、二十代の健全な性慾に燃える女となつて、あらゆる高潔な行も、その性慾を裏附けにしてゐる。ユヂットは此の作で原始からの血の流をもつ現代の一女性となつてゐる。コシユカの「オルフォイスとオイリディケ」は希臘神話に材を取つたもので、音樂の神で、その樂の音を聞けば獸類さへ耳を澄ますと言はれたオルフォイスと、ニンフの中でも最も美しいオイリディケとの戀愛を取扱ひ、憎みながら愛し、愛しながら憎んでゆく地獄のやうなその愛慾の世界は、ストリンデルベルヒの世界に近い。此處では、原始の日から課せられた宿命のやうな愛慾に悩む現代人の香が、希臘の神々から放散してゐるのである。

ハンス・ヨオストの「寂しき人」は獨逸の詩人クリステイアン・デイトリツヒ・グラツペの生涯を描き、彼のスツルム・ウント・ドランクの性格——道德の強制もなく、市井の義務もなく、最も内的なそれ故眞實な衝動を阻害する顧慮もない性格を示さうとしたものである。であるから其處に浮び上るものは、ただ靈魂ゼエレの姿である。グラツペを通し、その運命の總和ではなく、内的生活の總量を示さうとしたのである。此處では劇の主人公グラツペの生涯と内的生活とへ、作者

の主觀を注入し、作者自身を告白し、哀訴しようとしてゐるのである。

言ひ換へるならば、作者が、自己を獨白するために、過去の歴史上の人物をかりて來たのである。自分を告白するに適當なグラツペの姿をかりて、自分の内的生活を記録したものに外ならぬ。であるから、作者ヨオストの心の獨白者の異名はグラツペである、と言つて差支なからう。そして、ツアレクの獨白者の別の名は「カアル五世」、ビエチヒエルの獨白者の別の名は「フリーリツヒ大王」であつた。

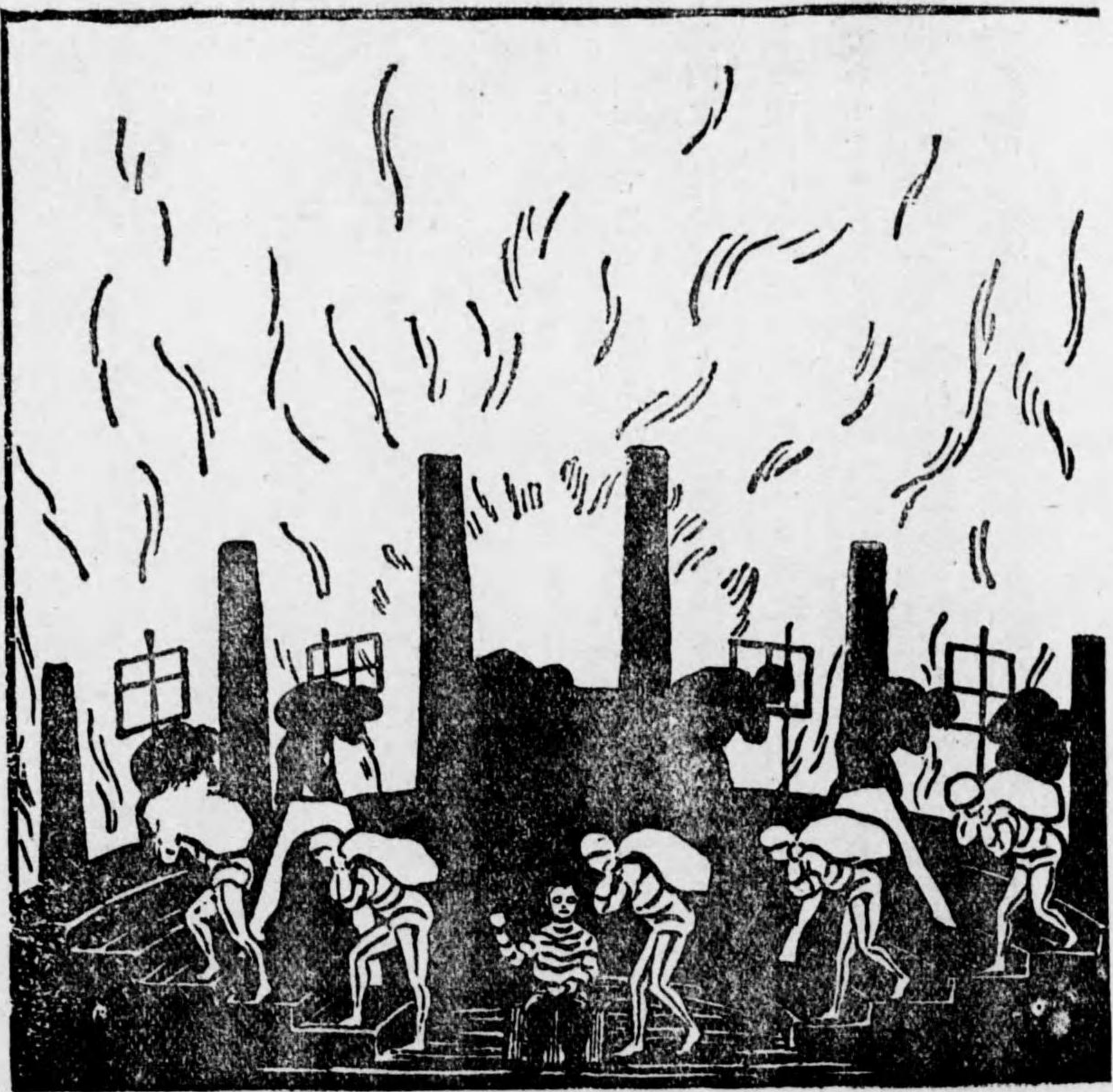
表現主義の戯曲家は、史劇に於ても亦、思想宣傳か、自己露出かの外はなかつたのである。

無論、歴史上の事實をかりて來て、思想宣傳に用ゐて、傾向に走ると言ふ事は、批難すべき點も多いに違ひない。然し、偉大な「傾向」は一つの「觀念イデア」になりうるのである。そして、戯曲に於てイデエを運ぶと言ふことは決して無價値なことではないのである。又、史劇が單に過去を復活せしむるに止まるものなら、如何に劇的に面白くとも、新しい時代の中に、生きる生命と價値とを見出す事は出來ない。過去の生活はかうで、人情はかうで、道德や義務觀念や人生觀はか

うであつたと、生くるが如くに示して貰つたところで、現代に對して、何のかゝはりも無い譯である。それは歴史科教室用の参考品で、現代の舞臺のものではない。

史劇は如何に取扱ふべきかは、深い考察を要することであらうが、單に過去の復活ではなく、次のいづれかに依つてのみ價值あるやうに思へる。即ち——過去の事實をして劇的にした、社會的、人生的、或は宗教的な事件で、現代に到る迄何等かのつながりを持つてゐる點を捕へて、それに新しい見方を與へるか、或は、現代に於て考ふべき、或は、主張さるべき價值ある何ものかを、過去の、そしてそれを用ゐることに依つて一層劇的になしうる事件の中へ織りこませるか、そのいづれかでなければならぬ。

そして、表現主義の史劇は、終に現代劇であつた。そして、その中の優れた或ものは永遠の現代劇になるであらう。(大正十四年十月)



チャペク作「虫の生活」のデザイン

ブラアグの演劇とチャペク兄弟

—

維納と伯林との間に位するブラアグは、今日では、歐洲では最も興味深い演劇の都市であると
言はれてゐる。ブラアグは、歐洲では最も新しい——即ち、チエコスロバキアの首都であり、最
も古い首都の一つ——即ち、古代ボヘミヤの首都であつて、その間の長い月日は、奥太利の統治
の下にあつたのである。であるから、この都は、中世期の繪のやうな優雅さと、近代の首都の、
國家主義的な、且つ、生生とした活動的な精神と、不思議な交錯を見せてゐるのである。

奥太利の統治にあつた時は（チエツク人はそれを壓政と言つてゐる）、ブラアグは古いボヘミヤ
の首都であつたと言ふ事が、彼等の念頭を去らなかつた。丁度、愛蘭土や波蘭土と同様に、その
考は根強いものであつた。然し、自國語であるチエツク語は禁じられ、奥太利人や獨逸人の勢力
が國內に充溢し、政治的にはどうする事も出来なかつた。それ故彼等は、國民的表現を、藝術の

うちに、特に演劇のうちに求めようとしたのである。この要求が、非常に力強かつたので、奥太
利政府は、國立劇場設立を極力反對したのである。そこで、彼等は、一般の寄附金を求めて、自
分達の力で、ブラアグに一つの劇場を——今も尙、最も誇らかな建物を建設したのである。これ
が *Narodni Divadlo* である。この國民劇場は、言はば心理的に國民全體に屬するものであつて、彼
等の傳統の誇の一つである。

それから四十年を経た今日、チエコスロバキヤが獨立し、新しい自由な精神や元氣や、生長し
て行く彼等の文化のうちで最も創造的な一切のものやが、この劇場を通して、示され、輝き出さ
れようとして來たのである。けれども、力有る天分豊かな指導者がゐなかつたなら、この好機會
も流産に終つたかも知れない。然し、*K. H. Hilar* 及び *Jaroslav Kvapil* の二人の才能あるディレ
クタアがゐて、その二人を周つて、數多くの演出者、舞臺畫家、劇作家がゐるのである。そして
これ等の人人は、上述の國民劇場、及び、市立劇場、それから小劇場 *Divadlo* で、彼等の新しい
演劇のために働いてゐるのである。

然し、この仕事は、歐洲の人には、一般には餘り知られてゐない。と言ふのは、ブラアグの演

劇はロオカルなものであり、チェツク語が一般的な言葉で無いと言ふ事に基因してゐる。チェツク語は、獨逸語などとは縁遠く、寧ろ、スラブ系統のもので、露西亞語に近いものであるが、さうかと言つて、露西亞語にひどく似てゐる譯ではない。それ故、チェツク語を理解する人が非常に少ない。その上、チエコスロバキヤ自身に於ても、藝術家の生活が、殆んど首都の中に集中されてゐる。(これは小國に於ては大抵さうのやうである) そのため、演劇は、首都ブラアグのためのみ存在してゐると言つていい位で、俳優の如きも、ブラアグ以外の地では出演しないのである。

然るに、一方に於ては、不思議な現象には、上演目録がインタナショナルな傾向を帯びてゐる事である。自國の作家としては、Jaroslav Hilbert, Victor Dyk, チャベク兄弟、其他多くの作家がゐて、チェツク演劇の基礎的なレバアトリーとなる多くの戯曲を作つてゐる。けれども、彼等はそれだけでは十分だと思つてゐないのである。それだけでは満足してゐないのである。彼等は、演劇を外國と接觸する手段の一つとして考へてゐるので、自國の劇作家の戯曲によつて基礎的な目録を造ると同時に、外國の勝れた作家の戯曲に接して、コスモポリタンの廣い見解を

つくらうと志してゐるのである。例を擧げるならば、四日間に六つの戯曲が上演せられたが、その目録は次のやうである。

タゴオルの「チトウラ」——モリエエルの「ミサントロオプ」——ソフォクレスの「エレクトラ」——アリストファネスの「騎士」——それに自國の作家クバビルの「冬の物語」とヒルバアトの「コロンプス」である。

クバビルの *Zimni Policka* 即ち「冬の物語」は、幻想的な、もの哀しい、メランコリイな作品であつて、ウエニクの舞臺装置が評判が高かつた。ヒルバアトの「コロンプス」は、アリストファル・コロンプスの不思議に悲劇的な姿を描いてゐる。これは戦争前に書かれたものであるが戦争後チェツク人によつて新しく振り返られ迎へられた。これは國民劇場でヒラアが演出した。幻想に惱まされ、それを實現するのが自己の使命であると信じたコロンプスが、終にゼノアを船出して、新しい世界を發見した。然し、その世界は、彼の所有とならなかつた。世界の所有となつた。そして、彼自身は使ひ古された道具のやうに棄てられ、貧困の中に死んでゆくのである。この高貴な力強い悲劇的な要素が、彼の戯曲の中心のテーマとなつてゐるのである。演出者ヒラ

アはかう言ふ。「作者ヒルバートも、我々凡ても、小さい國に住んでゐる。然し、その國から、我々は遙か遠くを見てゐる。夢想してゐる。これがヒルバートの戯曲の中心思想であつて、自分がこれを演出するのにもその思想から出發した」と。

此處に名を擧げたヒルバートは、國民劇場のディレクターであつて、彼のディレクターとしての經歷は、一九一三年市立劇場に赴任した時から始まる。そして、今では、チェコスロバキアの有數な演出者であるばかりで無く、歐洲でも第一位にある演出者の一人である。

二

チャベク兄弟——即ち、ヨセフ・チャベクとカレル・チャベク——もブラアグの演劇から見逃す事の出来ない大きな輝である。

「R・U・R」(人造人間)は、カレル・チャベクの作で、科學の最高の力を、そして同時に、その中に秘むそれ自身の没落の姿を描いて、更に、人類の新しいユウトピヤへの憧憬を示してゐる。「虫の生活」は、チャベク兄弟の合作で、昆虫の世界に相^{すがた}をかりて、人間の生活を描いたものであるが、それが昆虫の假面の下にあるだけに、一層露骨に、端的に、諷刺的に描かれてゐる。

淫蕩、感溺、蓄財、貪婪、我欲、殺戮——さうしたものが限り無く展開され、最後に、「死と生」との意味深い光明的な場面によつて結ばれてゐる。人間は必ず死滅する。然し、その死滅の影には、生誕の悦と嬰兒の泣聲が隠されてゐるのである。

この二作は、メロドラマ式の色彩を帯びると共に、一面グロテスクで、一面明るく愉快なものである。そして、二つとも上述のヒラアに依つて演出された。

カレル・チャベク博士は、三十少し過ぎた許りの青年で、その圓顔は、大きな眼玉をぐるぐるさせてゐる。その態度は、もの柔かで、話しぶりは、直接的で、鋭い。彼の心は、絶えず、知らざる不思議な世界へと探り入つて、近代的な戯曲の題材を探し求めてゐるやうである。

彼の戯曲は多く無い。彼は、時としては演出者にもなる。そして、大抵の仕事には、ヨセフ・チャベクと一しよに働いてゐる、アリストファネスの「騎士」などは、彼等二人の演出である。

兎も角、チャベクは、チェコスロバキアの作家であると共に、世界の作家である。そして、彼の二作が、各國に翻譯せられ、上演せられてゐるのは、他のブラアグの作家に比して恵まれた作家であると言へよう。(大正十四年四月) (この小稿中の事實に關する記載は、Olayd) (Head of Prague) に據つたものである。

シヨウの戯曲と現代

最近新聞や雑誌に散在してゐるバアナアド・シヨウの寫真を見ると、白髮銀の如しと言ひたいやうな老人である。眞白な鬚髯、稍禿げ上つた額、小皺の多い目尻から皮肉な微笑を浮べながら鋭く輝いてゐる眼差。一八五六年の生れだから、日本流の數へ方によると今年七十一歳である。成程老年である。而も、彼が新しい作を發表する毎に受ける感じは、衰へる事を知らない若さである。殊に最近、二十歳にならぬ若い身空で異端として火焙りになつたジャンヌ・ダルクと取組み合つてからは、一層若返つた感がある。

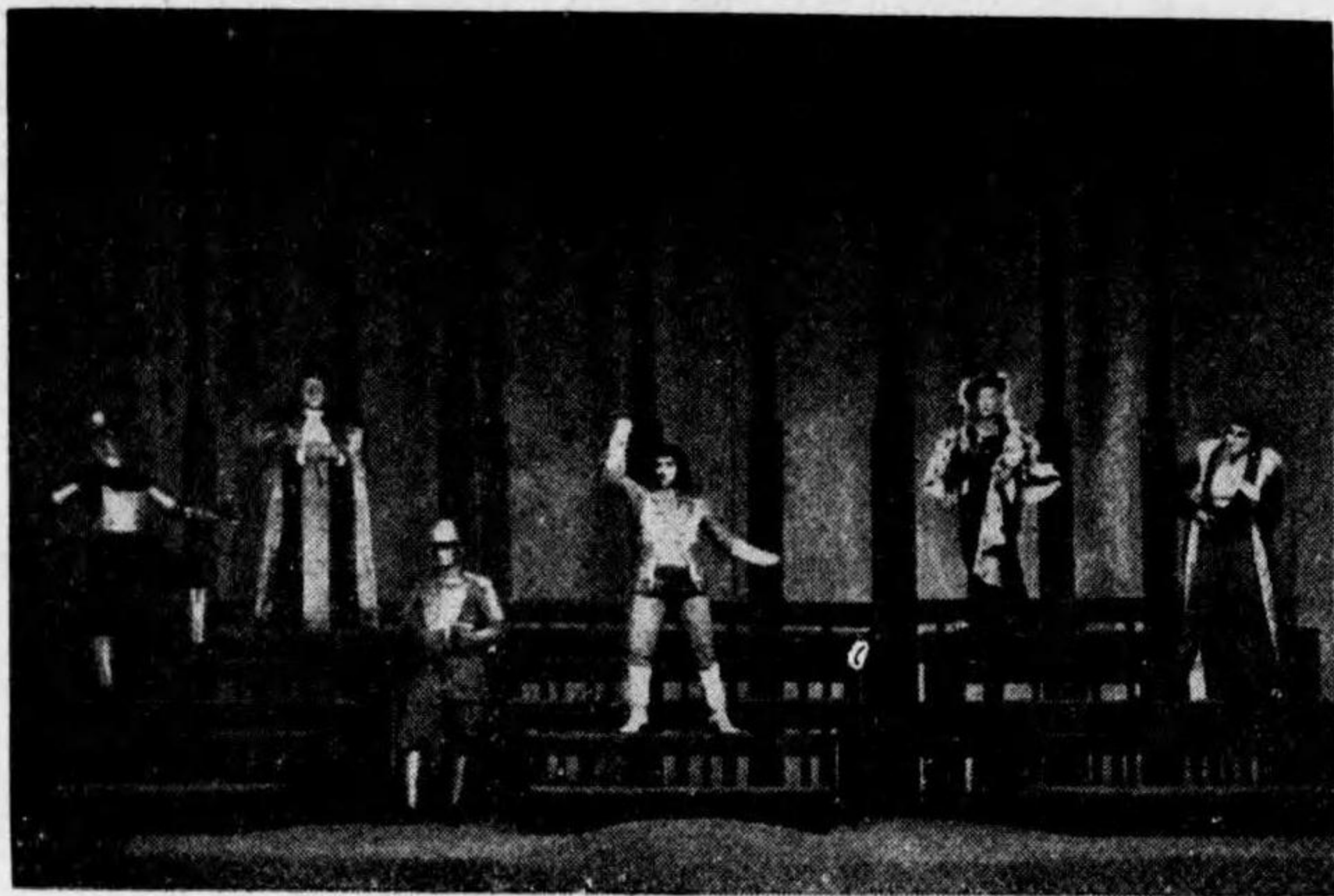
若い——と言つても、それは多分の稚氣を含んだ青年の熱情を指すのではなく、時代と共に歩んで、その時代時代にとつて最も重大な問題を口角泡をとばして論じて、一刻も休息するところの無いのを指すのである。實際彼は「人と超人」に出て来る、一切の因習を攻撃して止まない熱情的な革命家タンナアのやうに、保守的にならうにもなりやうのない種類の人間に違ひない。彼

は常に時代と社會のトップに立つて、彼一流の改革の喇叭を皮肉な音色で吹鳴らす人間なのだ。世紀の轉換期として、歐洲大戰を境として新しい社會組織を生まうとして蕩擻してゐる現代に於て、戦前の有名な作家が殆んど影をひそめてしまつたのに、一人彼のみが戦後の若い作家に倍する位の力を以て頭角を現はしてゐる。ことに「聖ジョウン」を出して以來、世界の流行作家の觀がある。この事は世界各都市の劇場のレパアトリーを調べて見れば一目瞭然たる事實である。若い作家に倍する年齢でありながら、最も若々しい作家としての意氣を示してゐるところ、彼の戯曲と同じく一つのパラドックスでなければならない。

私は此處で、彼の過去の三十幾つかの戯曲を論ずる事は、今の私の力としては不能なことである。而も、彼の本體たるや一條繩では掴めぬ曲者である。英國人はシヨウは分らないと、自慢さうに高言する。(無論これには理由のないことは無い。英國人は生きたアイルランド人を好まない。そしてシヨウは生粹のアイルランド人なのだ。)然し、シヨウが變化自在極まりなき態度で、家庭問題、結婚問題、道德問題、宗教問題、社會問題に、次から次へと刺すやうな皮肉を浴せてゐるのを見ると、英國人ならずとも、誰だつて彼の正體を掴むのは容易ではない。事實、彼に對

する批評の區々まちまちであるのを見ても、それは分る。或は彼を無政府主義者だといふ。虚無主義者だと言ふ。口喧ましい病的な道義者だと言ふ。ラヂカリストだと言ふ。異端的神秘主義者だと言ふ。「清教徒のための戯曲」を書いた點からして清教徒だと言つても無論差支なからう。スチュアート・ミルを生んだ英國の功利論者だと言つても無論間違はなからう。シヨウはそのいづれの要素をも有つてゐるやうである。然し彼はそれと共に、それ以上の彼獨特のサムシングを持つてゐる——偉大な或ものを。それは良い意味の改革論、良い意味の社會主義である。では、その色彩？ かう言はれてもやつぱり私は「偉大な或もの」と言ふ抽象的な言葉を用ゐるより外仕方がない。かういふ抽象的な言葉は、私よりも、さう言はれるシヨウ自身の方が遙かに嫌ひに違ひない。然し、仕方がない。何故なら、彼の思想は、過去に於てもさうであつたやうに、未來に於ても、その内包外延を變化するに違ひないだらうから。

彼の戯曲は、言はば、この「偉大なサムシング」の表現であるとして差支なからう。彼は舞臺のために、戯曲を書くと言ふよりは、自分の倫理觀の具體化のために戯曲を書く人間である。彼は街路でハレルヤを叫ぶ代りに、劇場で相手を楽しませながら御説教する。であるから、彼は言



シヨウ作「聖シヨウン」第五場
ロシアのカメルヌイ座
タイロフ演出

ふところの「詩人」でないと言はれたつて一向平氣だらう。彼の知的な明敏さは、社會や時代の病所や缺陷を鋭く見破り、社會の病所、時代の缺陷を次から次へと絲をたぐるやうに引きずり出して、口喧しく辛辣に解剖し批判してゐる。だから、かう言ふ事に興味のない人には、彼の劇は一つとして満足を與へないかも知れない。然し、彼の作品の一つが好きになつた讀者は、書籍の形になつた彼の劇を次から次へと讀まずにはゐられなくなる。作者が手ぐる社會の病所の絲を、讀者も次から次へと辿らずにはゐられなくなるのだ。

然し、彼の作品をよりよく理解するためには、これだけの準備があつた方がいゝかも知れない。即ち彼はアイルランド人で、その宗教はプロテスタントだと言ふ事である。この事は委しく言へば、彼は生粹のアイルランド人で、ヨオクシャイアから血統を引いてゐる。宗教は、彼の家流から言へばプロテスタントで、型はビクトリア式である。然し、ルウテル以後のプロテスタントの誰でもがさうであるやうに、神と個人との間に存在する教會や僧侶を尊重しないと共に、シヨウの神に對する觀念はカソリックのそれに近いのである。この二つの事を理解することに依つて、彼の戯曲は一層明瞭になつて來る事と思ふ。

然し、この豫備知識なくとも、彼の戯曲は面白く、その皮肉は小氣味よく、その諷刺は愉快である。然し、彼の劇に接して、あまりに豫想外のパラドックスや轉倒に驚いてはならない。口角泡をとばして論ずるにしても、決して真正面から怒鳴り立てない。それは筆法と言ふよりは寧ろ性格によるかも知れない。例へば、彼は戦争を憎悪し平和を唱へる點に於てトルストイと變るところが無い。トルストイに於ては「平和にすべし」と命令する。「人殺しは罪惡だ」と怒鳴り立てる。その點トルストイは卒直に迫つて來るが、同時に口の悪い連中から、あれはキリストの舊い思想の安賣りで、ハレルヤの士官以上ではないと言はれなければならぬ。ところが、シヨウは「戦争は結構なものではない。然し、止むを得なければ戦争するもいゝ」と言ふ。「人の殺されるのは天使も泣くが、人を殺すことは神も笑ひ給ふ」と皮肉くる。人の殺されることは悲しい事だが、人を殺すのは一層馬鹿げたことだと言ふのだ。シヨウに於ては肯定にも否定にも、必ず「然し」と言ふ但書がつく。そしてシヨウにとつてはこの但書が大切なのだ。其處から彼の人生に對する嘲笑やパラドックスが生れる。

シヨウに於ては最初が最後へゆき、最後が最初に立つ。悲劇のカタストロフィが序幕に來ると

いふ風だ。言ふならば、「武器」とそして「人」なのだ。「人」とそして「武器」ではない。彼の劇は序幕が面白いと言ふのは、かう言ふ點にあるかも知れない。

とにかく彼は、人類が一步一步より良き状態に近づくために、止むことの無い改新的な精神で一切の誤れるものを攻撃して來たが、知的な明敏と言はるか潔癖と言はるか、その知的潔癖さのために、猛烈な攻撃の裏面に必ず冷靜さと皮肉を持つてゐるのである。そして、彼の賞讃者であると否とに拘らず、一般からは彼は長い序文のある劇を書く皮肉家として覚え込まれてしまつてゐる。ところが最近「聖シヨウン」を出して以來、世界は彼に對して再び眼を見張つた。

「聖シヨウン」は三月五日から十二日間拙譯で築地小劇場で上演したが、演出者や俳優達や私にとつて、何よりも幸福なことは、我々はシヨウよりも約半世紀後に生れた人間だと言ふ事實である。これだけ時代的に新しいと言ふ唯それだけの事實が、實に重大な點である。何故なら、シヨウと同年輩で保守的な人であつたら、シヨウの取扱つてゐる問題で、現代へ密接な對角線を投げてゐる問題を理解するのは容易ならぬ骨折かも知れない。ところが、我々にはそれが容易なの

だ。何故と言ふに、この劇は古典的悲劇の形をかりた現代劇——而も二十世紀の劇だからだ。

この劇のヒロインであるジャンヌ・ダルクの事蹟に就ては今更言ふ迄もなからう。この劇は、シヨウ獨特の最後が最初に來ると言ふ書き方ではなく、「戯曲的年代記」と言ふ註があるやうに、歴史的な年代を追うて事件を並べてゐる。即ち、シヨウの奮起、オルレアン攻撃、ランスに於ける皇太子の即位、ジョンが俘虜となつて火焙りになつた最後。そして終曲フィナーレに於て、一九二〇年聖者になつたジヨウンを描いて愉快な幕切にしてゐる。そして、それ等の事件が、挿話的に配列されて一つの劇を形造つてゐる。ところで、若し一田舎娘ジヨウンが神の靈感を受けて天才を發揮して祖國を救ひ、最後に異端として火刑に處せられたと言ふ事實だけを描くとすれば、現代には大して役にも立たぬ史劇か、安價な悲劇のロマンスに終つて、シルレルの「オルレアンの少女」以上であり得ない。若しさうだとすれば、我々は「聖ジヨウン」と言ふ戯曲に對して大した興味を抱くことが出來ない譯だ。

然し、シヨウはこの劇に於て、ジヨウンの悲劇的な史實をかりて、中世時代の空氣を遺憾なく描いて、一方、中世文化の美しいところは是非現代に復活させようと望み一方、中世以上の盲

信や残忍さが現代にだつてある事を諷刺し、一九二〇年聖者の列に加へられたジヨウンを描いてこの問題に對する暗示を與へようとしたのは明かな事實である。この意圖のために作者は、中世文化を形造る封建制度、教會(カソリック)、宗教裁判の三つの力を對立させ、そして天才的なジヨウンが、封建主義者の眼からは新しい民族主義者に見え、カソリック教會の眼からはプロテスタントと言ふ異端に思へたために、この三の力のために火刑に處せられたものとして描いてゐる。彼女を裁いた裁判官達は大眞面目で、あの當時にあつてはあれ以上立派な裁判があり得ないと思へる位慈悲に充ちた立派なものであつた。彼女の言行も正しければ、裁判も立派なものだつたのに、而も彼女は異端と言ふえん、罪を蒙つて恐しい火焙りになつてゐるのだ。この矛盾——それが四世紀経た今日になつて彼女の異端は取消されて聖者になつたのだ。だから——と作者は言ふ、天才と狂人、聖者と異端を區別する事は、同時代の人間にとつては困難なことだ。だから、狂人や異端と思はれる者を出來るだけ許すことによつて社會は進歩する。社會は容赦トランスの上に立たなければならぬのだと。

更にシヨウは言ふのだ——舞臺の蔭から。ジヨウンを火焙りに問うた當時の裁判は、その當時

ではあれ以上立派である事が出来なかつたらうが、現代から見れば實に殘忍でもあり、我々の嘲笑にも價する。だから我々は氣をつけなければならぬ。中世より遙かに文化が進んでゐると確信してゐる今日でさへ、中世以上の盲信や火焙り以上の殘忍さが何時でも起るのだ。嘘だと思ふなら、伊太利のフアススチ黨の殘忍無道な暴虐を見て見給へ。アメリカ合衆國に於ける、ボルシエビク革命後のロシア人迫害を見て見給へ。テロリズムこそ寧ろ現代のものではないかと。——かうなると、新教と舊教の争ひや宗教裁判に縁遠い我々だつて、「聖ジョウン」に盛られた問題には無關心ではゐられない。

近頃、新聞に報ぜられたアメリカのデイトンの訴訟事件を見ると、或教師が生徒にダアウインの進化説を教へて、人間が猿から進化した事を説いたために、聖書に現はれた天地創造の記事と反してゐると言ふので、官憲の壓迫を受け訴訟事件を惹き起し、終に有罪の宣告をうけてゐる。ダアウインの進化論は各國の中等學校以上では殆んど常識として教へられてゐる説なのに、よしその論が誤つてゐるとしても、それを教へた事を有罪にするなどは、言語同斷、否、滑稽に近い現象である。これなどは中世以前の中世が現代に復活したかの感を與へしめる。「聖ジョウン」

の作者はこの事を知つた時さぞ苦笑を禁じなかつた事だらう。

このやうに、ジョウンの悲劇の底を流れるものは、我々が決して無關心ではゐられない現代の社會相に對する批判であり諷刺である。そして、ジョウンが四世紀經て彼女の眞理を認められ、聖者にされたやうに、現代は四世紀以後の人の眼にどんなに映するだらうかと思ふと、ジョウンならずとも皮肉な笑を禁じ得ない。然し、かう書いたからとて、ジョウンは四世紀以後の事を夢想して現代を論ずる理想主義者ではない。彼は現在生きてゐる時代や社會を改革しようとしてゐるのだ。これに就いては、我々はジャンヌ・ダルクが如何に我々の常識で以て理解し得るやうに描いてあるかを考へてみれば分る。作者は、ドムレミイの一田舎娘を、神の靈感を受けた天才的な女として描いてゐるが、彼女の言行や奇蹟は、謎でも神秘的なものでもなく、科學の洗禮を受けた我々の常識で以て批斷して、十分理解出来るやうに描いてゐる。(アナトオル・フランスの描いたジャンヌが平凡な女となつてゐると面白い對照である。)このやうにジョウンの奇蹟を現代人に理解出来るやうに描いたところにも、作者ジョウンのこの劇に對する十分な用意が窺はれる。

とにかくジョウンは、天才的な、英雄的な、殉教的な史上の一少女を拉して來て、現代への密接

な繋りをつくつたのだ。だから、若し我々が、この劇を史上の事蹟を脚色した芝居を見てゐるつもりでゐるなら、あまりに無感覺な話だ。人間の心の底にかくれてゐて、どんなに文明開化の御代にでも、ひよつくり姿を現はす迷信や盲信や残忍な無容赦インテラシス。何時の時代にも世に容られぬ先驅的な人間の悲劇。愛國の美名にかくれたジンゴイズム。封建制度的なアリストクラシーの笑ふべき錯誤。神と個人の間に介在して、個人に閃く神の靈感を自分達のつくつたものゝやうに考へる教會や僧侶どもの抱く宗教觀。——問題は限りなく隠されてゐる。而も、作者は作中の人物誰一人として悪人には描いてゐない。彼等は馬鹿でこそあれ、悪人ではない。社會的に立派な地位を占める馬鹿者連だ。そして、ジヨウンはそいつ等の大眞面自な意見のために火焙りになつてゐる。これは不思議な事實だが、どうにも揉み消すことの出来ない儼として存する事實だ。而もその火焙りたるや、「人を救ふべき」教會の犯した火焙りであり、「人を正しく裁くべき」法律の犯した人殺しだ。何と言ふ皮肉、何と言ふバラドックスだらう。

だから、この劇は見物を笑はす皮肉や嘲笑がどんなに多からうと、喜劇ではなくて、何處までも罪なくして殺されたジヨウンの悲劇である。そして最後にエピロオグで彼女の無罪を描いてゐる

る點で、悲喜劇と言つてもいゝかも知れない。ジヨウンを異端魔法使として火焙りにしたカソリック教會は、一九二〇年に彼女を聖者にして、毎年彼女のために特別の祭典をあげる事を規定した。ところで、シヨウは「現代の問題」として彼女を廣く世界の劇壇へ送つたのだ。(大正十五年五月)

新しい劇作家の群



トルレル作「群集人間」
ロンドン舞臺協會演出
アブレイ・ハアモンドの舞臺面

エルンスト・トルレル

客観的再現から主観的表現へ——それは、表現主義が藝術の原野に於てなした、或必然な自覚であつた。然し、主観的であらうとすればする程、一切の客観的なものと絶縁するので、言はばあまりにもディオニソス的となるので、戯曲に於ては、言葉が、邪魔物視され、不必要視され、言葉を組立てる文法が無視せられ、臺辭は、啜泣となり、呻吟となり、怒號となり、咆哮となり、絶叫となつて来る。(この傾向にあるものとしては、アウグスト・シュトラム、オスカア・ココシユカ、ワルテル・ハアゼンクレフェルの或種の戯曲を擧げる事が出来よう)この事は、一面から見れば、新しい主観的な美を期待せしめるが、一面から見れば、理解の局面を極度に縮少せしめるものである事が考へられる。

客観的要素の放擲に伴ふ作品の不理解。客観的要素の放擲は耐へらうとしても、作品の不理解は、藝術家にとつて耐へうるものではない。此處に於てか、客観的要素が、再び返見られて來た。

1927
1893
34

1918
1893
25

然し、それは、主観的表現の階程を経た後の客観であるのは、言ふ迄も無い。此處に、私の獨斷的な見方を以てすれば、表現主義の新しい局面があるやうに思へる。そして、エルンスト・トルレルも、この方向にあるエクスプレシヨニストであると言つて差支無からう。

世界大戦に於て、獨逸が勝利の夢を見てゐた頃は、非軍國主義的な、平和論的な表現派の戯曲家の多數は、官憲の烈しい厭迫の下に苦しんだ。然し、一九一八年、戦争が終熄し、獨逸は敗れ、續いて、十一月革命が起るや、官憲の壓迫は解けて、表現派戯曲家達に自由の日が來た。

戯曲家としてのエルンスト・トルレルの經歷は、その頃から始まるのである。何故なら、彼が實際の社會運動に参加し、革命のために戦つたので、捕へられて拘禁された後、初めて戯曲に筆を染めたのである。

エルンスト・トルレル Ernst Toller の經歷は、その自傳に依れば、一八九三年十二月一日、ブルムベルグに近いサモチインに呱呱の聲をあげた。父は、マックス・トルレルと言つて、商人で、

彼の十六の時死んだ。彼は最初、故郷の小さい街のフォルクスシュウレエに入學し、後、或牧師の經營してゐる小學校で教育を受けた。然し、其處で在學を拒まれ、十二の時にプロンベルクに来て、中等實業學校レアルギムナジウムにはひり、七年間在學したが、其處では、誤つた教育を受け、軍國主義的な訓練を施された。卒業後グルノオブル大學に入り、後、南佛蘭西や北伊太利を放浪して歩いた。

一九一四年七月の末、彼は、パリへ赴く途中、リヨンに滞在した。その時、大戰が勃發して祖國獨逸が宣戰を布告したのを知つた。そこで、彼はリヨンを最終列車で脱れ、途中で、幾度も拘禁され、また放免されて、佛蘭西の國境閉鎖の數分前、非常な危険を冒して辛くも瑞西に著いた。それから直にミュンヘンに赴き、其處で祖國のために志願兵となつた。

十三ヶ月の軍務に於て、彼は、國家に對する義務を信じて、殺人、また殺人を行ひ、終に、その手を再び淨める事の出来ない殺人者に——罪人になつたのである。この烈しい活動の結果、彼は戦傷者として歸還を許された。そこで、ミュンヘンで半學期間勉強を續けた。この間に、彼は次第に自己を發見し、その血の中には反逆が燃えて來たのである。

一九一七年の冬、ハイデルベルヒに赴き、其處に、同僚を見出した。彼は、男女の學生で組織

された團體に加つた。そして、革命的同盟の畫策に努め、遂に、獨逸の青年達に依つて組織された、文化的政治的な使命を有つた、社會主義的な徒黨を作つた。この黨派の目的は、戰爭を終熄させ、世界同胞主義的な仕事をしようとするものであつて、トルストイやバルビュスなどの人道主義的な作品を、安い本で出版しようとする計畫なども立てられた。然し、これは、世人や官憲の注目を惹き、間もなく挫折した。その頃、彼は、獨逸政府が何時迄も戰爭を繼續するのは、國民を欺くものであり罪惡であると言ふ確信を抱くに到つた。そして、戰爭の計畫や目的に通曉し、プロレタリアトに味方する道を見出した。

一九一八年の一月、彼は再びミュンヘンに來て、軍需品製造の労働者のストライキに加つた。これは、戰場にある歐州の兄弟達のために戦ひ、平和を目指し、更に、覺醒したプロレタリアトの解放を目的としてゐた。罷業の最初の日に、クルト・アイスネル(彼も亦戯曲家である)が拘禁されたので、トルレルは労働者から選ばれて、政府の代表と協議し、アイスネルの放免を申込んだ。然し、彼も亦、罷業が破れると共に捕へられた。處女戯曲「變轉」は、この監禁の間に、獄庭を漫歩しつつ、その最後の形式を見出して、完成されたものである。

かの有名な「十一月革命」は、釋放された彼を、三度ミュンヘンに導いた。これから翌一九一九年六月六日に拘留される迄は、彼が實際運動に於て最も花らしく活動した時であつて、ミュンヘン獨立社會黨の首領となり、コンミュニストの間に重きを置かれた。然し、革命没落と共に、捕へられ、七月、終に五箇年の刑に問はれた。

牢獄の生活と共に、彼の戯曲家としての生活が始まつた。五年間のニイデルゼエネンフェルトの牢獄の生活に於て、彼は上記の「變轉」の外「群集人間」(一九一九年完成)、「機械破壊者」(一九二〇—二一年)、「獨逸男ヒンケマン」(二一年—二二年)、「解放されたウオタン」(二三年)の戯曲を作りあげた。

昨年刑を終へた彼は、最近の外國雜誌の報ずるところに依れば、瑞西にあつて靜養してゐるとの事である。

以上の略歴を見ても分るやうに、彼の作品は、戦争と革命と牢獄生活を放して考へる事が出来ない。彼が、自分自身を發見する迄、一時的な狂熱的な昂奮に驅られて従軍してゐる間に犯した

殺人の罪。戦争の慘忍さと不合理。——生命を賭し、幾度か挫折しながらも、尙畫策せざるを得なかつた社會運動、而もその間に、盲目的群集の力の如何に誤つた方向へ導かれるかを痛感した悲哀。——民衆の解放と、人間愛への渴くやうな欲望、更に、人間の永遠の理想に對する夢と信念。——この深い體驗から、彼の戯曲は生れ出てゐる。

「變轉」の主人公は、猶太の血を享けた若い彫刻家である。彼は、生粹の獨逸人のやうに祖國のために身を捧げようと決心して、従軍する。然し、戦争で見たものは、身も魂も虐み滅す惡に外ならない。歐州全土には、だらしの無い耽溺の酒宴が續いて、汚辱と殺戮が匍ひ廻つてゐるのである。今や戦争に對する咒咀者となつた彼は、自分のアトリエに歸つて、「勝誇れる祖國」を象徴した大理石の像を打碎いてしまふ。そして、彼は、深く悩み、新しい人間愛に燃ゆる人生を求めて役従する。或は、大工場の地下室の囚人となり、或は、街頭の彷徨者となつて。然し、到る處で教へられる眞理なるものは、贋造寶石にも等しいものであつた。けれども、終に、理想の實現を心に感じた彼は、街頭へ歸つて來て、あらゆる階級の人人に——民衆全體に、自由な熱情に富んだ人間になり、人間性に貫かれた社會を建設すべき事を絶叫する。

また「二十世紀の社會革命の作品」と名付けられてゐる「群集人間」にしろ、一八一五年の英國のノッチンガム市で、機械が使用せられて職を失つた織匠が、労働争議を起したのを題材にした「機械破壊者」にしろ、共に、革命を描いて、革命に對する鋭い批判を與へてゐる。「ヒンケマン」では、不幸なプロレタリアートの運命を描いて、戦争の悲惨さが背景をなしてゐる。

トルレルは、生々しい悲痛な體驗から生れる幻想を、死のやうに靜かな監房で、ただ一人書き續けてゐたのである。彼の最近の詩集「燕の書」に歌はれてゐるやうに、恐らくは彼の友としては彼の監房に巢つくつた二羽の燕、而も秋來れば何處かへ飛んでゆく燕より外には無かつたであらう。

「群集人間」の如きは、彼の獄窓から、運命に追立てられる恐ろしいマリオネットのやうな囚人の姿を見て、異常な幻想に驅られて、熱病やみのやうに慄えながら、何人も自分の監房に入る事を禁じ、ペンを持つ指の痺れる迄書き續けて、二日半で作上げたものであると告白してゐる。

實際の革命に加はつて、その困難を、嘗め過ぎる程嘗めたトルレルは、そして、愚かしい群集の性情のために、その運動の如何に苦しいものであるかを知り過ぎる程知つたトルレルは、決して、單なる革命の讚美者では無い。徒に武器やダイナマイトを振り翳しても、正義と愛との何物も成就するものでは無い。彼は、單なる革命のための革命、單なる破壊のための革命、如何なる場合に於ても血を要求する革命を否定する。唯、暖い人間愛に波打つ人類全體の平和な團結が、彼の理想であり、夢想である。この思想の最も強く現はれてゐるのは、「群集人間」であり「機械破壊者」であらう。

「群集人間」では、同じストライキに加はりながらも、革命のための革命に走らうとする者と、それを超えて遠くを見、より高きものに仕へようとする者との、慘々しい争闘が描かれてゐる。ソニヤ・イレエネは、ストライキの女指導者である。彼女が、これに身を投じた動機は、嚴肅であり神聖であつた。彼女は、人間生活の苦患に目覺め、人間性に貫かれ、仕事に結ばれた人類全體の平和を目指してゐた。それに反して、今一人の指導者である「名の無きもの」は、武器を取つて血を流す事を要求し、復讐を煽動する。然し、ソニヤ・イレエネにとつては、「復讐は改造への意志では無く」「群集は愛に於ける民衆」でなければならなかつた。個人では無い、盲目な群集では

無い、ただ人間性に依つて結ばれた一つの民衆でなければならなかつた。そして、彼女にとつては、これが實現のためのストライキなのである。

然し、一人目醒めてゐる彼女の叫は、労働者たちにとつては、ともすれば裏切者の聲に響く。そして、「名の無きもの」の叫が、彼等の耳には、甘く誘惑的に響くのである。

名の無きもの——理論が第一だ。俺は未來の人間を愛する。

ソンヤ——人間が第一だ。理論のために、あなたは人間を犠牲にしてゐる。

共に眞實らしく見えるこの二つの間には、何と大きい深い溝があることであらうか。盲目な群集は「人類のために」と言ふ美名に欺かれて、人を殺し、血を要求する。然し、彼女にとつては如何なる名に於ても、ことに「人類のために」と言ふ名に於ては、決して血を要求してはならないのである。

ストライキは破れた。銃聲。労働者の集つた廣間へ兵士が亂入する。女指揮者であるソンヤは縛られてしまふ。

心靈の奥の世界のやうな夢の場では、無限の空間が擴げられる。その中心に一つの籠がある。

閃く光で取圍まれ、その中に一人の幽閉された女が蹲つてゐる。その顔は、ソンヤ・イレエネである。彼女も亦、人間としての罪、群集としての罪を背負はなければならぬ。然し、彼女は、無限の自由を恵まれうるのである。

一人目覺めた彼女の運命は哀しい。彼女にとつては、凡ての者が兄弟で無ければならぬに、ただ一人目覺めてゐるが故に、凡ての者と離れなければならない。

最後の道は雪の野を越えてゆく。

最後の道には伴は無き。

最後の道には母は無き。

最後の道は孤獨だ。

最後に士官が、彼女を國事犯として死刑に處するために拉し去る。然し、仕事と愛とに結びつた社會が——樂園が來るのを確く信じる彼女は、靜かに死に赴いてゆく。

「機械破壊者」も「群集人間」と同じ思想の延長である。これは英國の同志に捧げられたもので、一八一五年頃のノツチンガムの労働争議に材を取つてゐる。その頃、英國では力織機が發明せら

れたために、手工業の労働者達が職を失つたので、機械を破壊しようとして争亂を起した。この作の主人公であるジミイ・コベットが、久しい放浪の後、職を求めて、倫敦から故郷のノッチンガムへ歸つて来る。この故里の街では、機械が発明され使用されてからは、安い賃銀で、幼ない子供達迄が機械に酷使されて、何時も飢しい思をしてゐるのである。このために、労働者たちは、機械を呪咀し、機械を破壊しようとして決議する。労働者ジョン・ウイブリーのじめじめした住居では、その決議が熟する。

然し、ジミイは、彼も亦、一労働者であり、心から労働者の味方ではあるが、機械を破壊する決議に反対する。機械は最早労働者にとつては離れる事の出来ない運命であるから、機械を破壊するために戦ふべきでは無く、人間としての権力のために戦つて、機械を征服すべきであることを主張する。そして、かう言ふ。――

お前さんたちの心には、夢がある。奇蹟の國の夢が……正義の國の夢が……仕事に結びついた共同の國の……仕事に結びついた民衆の國の……仕事に結びついた人類の國の……創り出す、悦に充ちた、仕事の國の夢が……

兄弟よ！ 團結しろ！ 始める！ 俺や、俺や、俺ではない！ 世界や、我々や、お前や、そして俺だ！ あらゆる労働者の團結を望み、そのために戦へ。おお、お前たちの魂は、力強い、溢れ出る震動をするだらう。

大地は再びお前たちの力となるのだ！ 機械と言ふ暴君は、創造的な人間の精神で征服され……我々の道具に、我々の下男になるのだ！

更にジミイは、このためには、何よりも先づ、我々の心にある愚かしい我欲と戦ひ、飢を忍びながら、強い忍耐を有たなければならぬと説く。労働者達は、これに賛成するが、一人ジョン・ウイブリーだけがこれを否定する。

或月夜の晩、工場では少年少女達が、夜業をしてゐる。巨人のやうな機械が廻轉してゐる。鞭をもつた監督が、見張の眼を光らせてゐる。其處へ、ジョンに煽動された労働者が、機械を破壊すべく闖入して来る。技師は「機械に抗ふのは神の理性に抗ふのだ」と叫んで、一同を鎮めようとする。然し、熟狂してゐる群集は、技師を捕へ、機械へ突進しようとする。その時、戸外は烈しい嵐になつて、ランプが消える。闇の中で、技師の狂人のやうな哄笑が、調子の狂つた機械の

やうに不氣味に響く。そこへ、ジミイが飛び込んで来て、彼等が誓を破つたのを責め、彼等の行為は、賤しい奴隷の行爲であると詰じる。労働者連は、跳りかかつて、彼を殺してしまふ。

一人目覚めた先覺者は、常に群衆の嘲笑と不理解とを買はずにはゐられない、ソンヤ・イレエネも、ジミイ・コベツトの運命もそれであつた。ソンヤもジミイも心から労働者の味方であるが、革命のための革命を否定し、人間性に根ざし仕事に結びついた社會を夢みて、終に盲目な群衆の犠牲となつた。

「變轉」の主人公をして、理想の實現を感じて、民衆に「革命！」と叫ばしめたトルレルも、此處では、その仕事の如何に困難なるかを物語つてゐる。

然し、靈魂的な精神的なプロレタリアから、新しい世界の創られるのを信じてゐるトルレルは自身かう言つてゐる。「プロレタリアの藝術と雖も、人間性へ流れ入らねばならない事、生と死の如くに、最も深くに抱括されなければならない事、それは私が強調して言ふ迄も無い。プロレタリアの魂の生活の種々相を描くにしても、それが永遠の人間性を形造る道程となる時に於て

のみ、プロレタリアの藝術は存有するのである」〔群衆人間〕第二版の序

「ヒンケマン」では、プロレタリアの運命は一層慘めに暗くなつてゐる。「エエデボス」よりも幽靈」よりも一層深い悲劇——虐げられた不幸な人間の魂が展開される。主人公のオイゲン・ヒンケチマンと言ふのは、一介の労働者である。彼は二十歳の時工場で知り合になつたグレエテと言ふ女と結婚した。彼は綱鐵のやうに強く、女は優しかつた。二人は心から愛し合つた。間もなく戦争が勃發して、彼は召集されたが、歸つて來ると、もう男で無い男——去勢された不具者になつてゐた。

氣立の優しい妻は、彼の滅んだ肉體ではなく、彼の心を愛してゐるやうに思へる。然し、充されない性の不満のために、苛^{やこ}苛^くし、ヒステリックになつて來る。而も、職の無い彼等は、生活難に脅かされる。彼は、たまらない氣持になつて、職を求めに飛び出す。そして、或見世物師に傭はれて、日當八十マルクのために、生きた鼠の咽を咬切つて、生血を啜る藝當をして見せようとするのである。

彼の心を愛してゐるやうに思へた妻も、つい好色な男のために乗ぜられ、今はその罪の塊さへ宿す身である。この二人が睦じさうに盛場へ来た時、思ひがけずも鼠の生血を啜る夫の姿を認める。曾つては小鳥の眼を瞞すのにさへ心を痛めた夫のこの淺ましい姿を見て、妻は言ひやうの無い悔恨の情に責められる。彼女には、初めて人生の汚さがしみじみと感じられる。

妻の不義を知つた彼も亦、暗い絶望のうちに投げ込まれる。彼を取巻く人生は、方向を知らぬ混沌のうちに彷徨してゐる。二十幾年、若い淫賣と家出して妻を棄てた彼の父が、毒に爛れた體を檻褸につつんで歸つて来る。さうかと思ふと、彼の滅んだ肉體をも知らずに、若い女が彼を夜の公園のベンチへ誘はうとする。この不幸な人生。ヒンケマンにとつては、何處に人生の幸福が、人生の悦があつたのだ。

ヒンケマンには、初めて人生の眞の姿が朧ろげに分つて来た。彼は、今や限り無い悔恨の裡にある妻の心を知り、彼女も亦、不幸な人間の一人であることを認めて、彼女を許さずにはゐられない。そして、妻に向つて、お前は健康な人間だから、新しい生活のために戦つてみるがいいとする。然し、妻にとつては、人生は、何處が始めて、何處が終るか知る事の出来ない蜘蛛の巢

であつた。彼女は、救ひ難い絶望のうちにあつて、生の不可解を嘆かずにはゐられない。人間は凡て、救を求めてゐるのだ。人間は、一つの體、一つの魂となつて愛し合はなければならぬのだ。而も憎み合ひ、殺し合ひ、永遠にその愚を繰返してゐるのである。妻は、窓から身を投げる。彼も亦、己を縊る繩を手にする。

「夢見る力の無い者は、生きる力が無い」——これがヒンケマンの人生に對する最後の諦であつた。同時に、この言葉は深い絶望を超えて未來に希望を繋ぐトルレルの夢想でなければならぬ。

トルレルは、一面熱情的な革命家ではあるが、その心は、人間生存の根底に觸れようとしてゐる。そして、不幸な人生の、虐げられた魂の、奥深くに探り入つて、限り無く暖い涙を注ぐと共に、新しい形に於ける共同的な人類社會を夢みてゐる。彼の夢は恐らく理想的なアナルヒイであらう。彼の戯曲を貫くものは、この夢想であり、熱情であり、ヒュマニテイの香氣であり、詩人的な潤である。若い彼の未來こそ、美しい謎であらう。

トルレルの作品には上述の外、喜劇「解放されたウオタン」人形芝居「嘲笑された色男の復讐」及び詩集「プロレタリアの日」「捕虜の歌」「燕の書」等がある。(大正十四年四月)

カイゼルの三部作

(珊瑚、瓦斯第一部、瓦斯第二部)

一六六

ゲオルク・カイゼルの「珊瑚」「瓦斯第一部」「瓦斯第二部」は三部曲トリロジーをなすものである。

彼は思想の豊富さ、能力の偉大さ、技巧の多様さに於て、表現派の戯曲家中でも一つの驚くべき謎である。そして、或時は氷のやうに冷たい皮肉の眼を以て肉に燃える女を描いて「肉の喜劇」をつくり、或時は、プラトンの思想劇に走り、或時は心靈のフィルムを試みて主人公の魂の姿を曝露し、或時は、社會の虚偽に對する挑戦狀を草して戰を宣言する。その多彩、多式、多方面は、カイゼルの眞實の姿が果して奈邊にあるかを感はし



THE ENGINEER



THE BILLIONAIRE'S SON



WORKMAN



WORKWOMAN

める。

思ふに、それは、彼が時代のあらゆる急迫した問題への意識的轉換者であるからである。時代のあらゆる急迫した諸問題の間を、「意識的」に出沒し、彷徨し、あらゆる化粧と變装を惜しまない。この「意識的」な點に於て、純情の直射や靈魂の叫喚は姿を隠し、彼の素顔は——露はな自我は、扮装の影に、魔術師のやうな不可思議な微笑を湛へてゐる。

それなら、その三部曲に於て、彼は如何なる姿を見せてゐるか。

これは、資本主義的機械的文明に對する一つの抗議書に外ならない。

「珊瑚」は、夢幻の世界に於ける永遠の平和——自然の樂土の象徴である。そして、紅の珊瑚の一粒は、この曲の主人公である百萬長者と、彼の化身とも言ふべき容貌に於て扮装に於て瓜二つの秘書官との間に存する唯一の區別である。この區別の珊瑚は、常に秘書官の時計の鎖に繋がれてゐる。

今は無限の富と權勢とを誇つてゐる百萬長者も、もとは人生の不幸のど

一六七

ん底から匍ひ上つて来たのである。彼は絶えず人生の不幸から「遁走」してゐたのである。彼にとつては、貧富の差も階級の差も要するにこの遁走の差に過ぎない。そして、彼はこの遁走の終結を息子の中に見出さうとして、彼を人生の不幸片影も射さない、太陽の輝く明るい世界へと旅立せる。その息子は、メエレスフライハイト號の一等船客として船海してゐる筈である。而も、一等船客の名簿には彼の名が載つてゐない。その報告を受け取つた父は、急いで息子を捜すヨツトを走らす。息子は見出された。然し彼は一石炭船の火夫となつてゐたのである。息子は、この航海中に、同じ人間でありながら、金持と不幸な貧乏人との區別のあるのを不合理に感じ、活動的人道主義者になつたのである。

絶望してゐる百萬長者を慰めて秘書官はかう言ふ。父と子の離るゝ争鬭は、何時の時代いかなる家庭に於ても、一つの法則のやうなものである。自分も、幸福な牧師の家庭に育つたが、親を棄てずにはゐられなかつた。然し、あの幼ない日の幸福、快活であつた學生時代、その生活、その思ひ出は、どんな苦しい生活も揺がす事の出来ない寶であると。それを聞いてゐた百萬長者は自己の遁走の最後の場所を其處に見出し、彼の秘書官のその明るい生活や思出を奪はうとして、

彼を撃殺して了ふ。そして、珊瑚を——二人を區別する唯一の物を取つて、己の時計につける。

今や百萬長者は、秘書官の明るい生活を奪つたが故に、百萬長者を殺した秘書官として死刑の宣告を受ける。牧師が来て「天國の救」を説くが、彼はそれを人間の昔からなる謬見として斥ける。そして、悦を以て珊瑚を手にながら、我々は海底から流れ出て、その最初の日から傷をもつた珊瑚のやうに、静寂のパラダイスから追放された漂泊者である、と言ひ、十字架では無い、珊瑚こそ我々の苦痛を解放するものとして、靜に死に赴くのである。

珊瑚との合體——それは、自然との合體、海底のやうに神秘的夢幻の世界の樂園への復歸を象徴するものに外ならない。

「瓦斯第一部」に於ては、大規模に瓦斯が製造される。瓦斯は、あらゆる水力や動力に勝るものとして、あらゆる機械に、あらゆる工業に使用されてゐる。「珊瑚」に於ける百萬長者の活動的な息子は、この大工場の経営者である。然し、此處では資本主義では無く、社會主義が行はれて利益は労働者に分配されてゐる。

この瓦斯の工場が爆發した。技師の公式には些かの誤りも無かつた。製法には少しの間違も無

かつた。人智の及ぶ限りは盡されてゐた。而も發爆したのである！

これは瓦斯製法そのものの中に爆發する要素があるからである。であるから、瓦斯の製造を繼續する事は、第二、第三……の爆發を豫期しなければならない。これを感じたのは百萬長者の息子唯一人である。

彼は瓦斯製造の無意義さを感じる。そして、多くの労働者が瓦斯製造の機械に必要な一本の手、一本の足、一つの眼になつて、人間としての自己を忘却し放擲してゐる恐しさを感じる。そのために、彼は、この無意義さから脱れ、人間性へ歸るために、緑の森林と緑の牧場の大植民地を空想し、その計畫を拵めてゐる。

然し、労働者達は、工場を再建し、労働へ、機械への復歸を主張する。實業家の代表もこれを要求する。國家の代表もこれを命令する。機械は再び動いた。瓦斯は再び製造されるのである！この劇では、一人目醒めた百萬長者の息子は、人間が機械から脱れ、人間としての意義と存在とを全くするために、緑の森林と緑の牧場の大植民地へ——大地へ歸る事を主張してゐる。(これは「地獄、道、大地」に於けると同様である。)

大地への復歸——それは、文明の作つた凡ゆる虚偽から脱れて、人間の魂を健かに育てるところかも知れない。然し、カイゼルはその可能性と方法とを明かにしてゐない。それ故に、大地への復歸も、單なる夢想か、取り返し難い原始への憧憬に過ぎなくて、永久に不可能なる願望に止まりはしないだらうか。

「瓦斯第二部」に於ては、瓦斯！の叫が、瓦斯では無い！の叫に變じられて来る。

百萬長者の子孫も亦、此處では労働者として働いてゐる。前曲に於て、あらゆる製産の原動力であり經濟生活の契機であつた瓦斯製造が、今や、國家間に於ける戰鬪的威力に變じられてゐる。かくて、凡ての労働者は「瓦斯第一部」の百萬長者の息子の自覺を自覺し始めて来て、大ストライキを起す。(これは單なる仕事の中止では無くて、精神的な動搖である。)工場こそ、機械こそ、瓦斯製造こそ、人間から「人間性」を奪ひ「靈魂」を害するものである。もう瓦斯では無い！

然し、技師長は、國家間の威力として毒瓦斯の必要を説き、「毒瓦斯！」と叫ぶ。百萬長者の息子はそれに對して、「王國を建設せよ！」と叫ぶ。然し、盲目な民衆は、技師長に賛成して、毒瓦斯をつくることに決定をする。そこで、百萬長者の息子の子孫は、赤い弾を取り上げて、群集の

前で自らを滅してしまふのである。そして、毒瓦斯も破碎される。同時に、外からの砲撃。死と滅亡とが最後である。かくて一般的な自己否定。そこから、新しい若い時代の可能性が微笑み出して来る。

この曲では、瓦斯製造は、機械は否定された。然し、そのために叫ばれた「王國」は、現世のものでは無い。彼岸なる夢想の國のものである。百萬長者の子孫は、この世には、何等の救も存しないのを知つた。そして、靈魂を生かすために、自らの肉體を亡した。同時に、現世の一切のものを否定し破壊する事に依つて、新しい世界の可能性を信じたのである。

かくの如くにして、カイゼルは、人類の救や幸福に就て甚だ懷疑的である。絶望的である。彼の説く救は畢竟するに現世ならぬ彼方へ繋がつてゐる。それは「朝から夜中まで」の主人公が自らを撃つて、十字架に倒れながら、「この人を見よ」と言ふ苦しき呻吟と共に死んでゆく姿と同じく、あまりに暗い。それなら、救の國は、現世の一切を否定して後可能であるのか。

カイゼルの眼は暗く不氣味である。

然し、我々はこの三部曲を、それが現代に於て逢著しなければならぬ、考へなければならぬ

い問題に觸れる點に於て、又、その問題の解決に對する意味深い限り無い暗示を含む點に於て、正しい評價を忘れる事が出来ない。(大正十三年九月)

再びカイゼルに就て

言ふところの「表現主義」は既に過ぎ去つたかもしれない。現在の獨逸の劇壇からは多少なりとも影をひそめたし、又、純粹に「表現主義」と名付けられる優れた戯曲も近頃は現はれて來ない。然し、單にこれだけの劇壇の波動のみを見て、その過ぎ去ることのあまりに早かりし故を以て、表現主義の價值を否定しようとする人があるなら、それはあまりに速断であり、あまりに表現主義の何ものであつたかを知らないものであると思ふ。

文學上の傾向として、最近の獨逸の戯曲は、かなり客觀的の要素を取り入れて來たことは事實である。然し、それを新客觀主義と呼ぶのは誤られ易い。何故なら、表現主義はそれ自身の哲理

に於て、やがては客観的に赴くことを暗示してゐるのである。純粹に表現主義であることは、一切の内的なるものを曝露し、主観を強調して、一切の客観と絶縁しようとすることであつた。然しこれは、藝術の局限を示すものであつて、それは臆て、主観の強調を理解し易からしめるために客観的要素を取り入れてくるものである。これは、あまりに露はな主観に對する反動といふよりも、藝術なるものが主観と客観の二要素によつて——その一方の要素へかたよる程度の差こそあれ——創造されるといふ事實に基くのである。この事は拙著「表現主義の戯曲」に於て既に述べた通りである。

であるから、最近の傾向が、新しい客観へ傾いてゐるとしても、それは表現主義の主観への目覺めを経た後の客観であり、従つて表現主義以前の客観藝術——例へば自然主義の——再現ではなく、主観のきびしい洗禮を経た客観の出現である。

それにしても、最近は、カイゼルやウンルウやトルレルが與へた程の強いセンセーションを與へる作家の出ないのは寂しい。上演目録を見ても、人氣はむしろ、シヨウやピランデルロにある。僅かにコンミニュニストのカアル・ウキツトフォゲルやフランツ・ユンクが思想的に新しいも

のを示してゐるに過ぎない。

顧みると、ゲオルク・カイゼルはやつぱり不思議な作家である。戯曲的構成力の優れた所有者である。形而上學の遊戯、技巧の小品。彼はもう「流行」としての魅力をもたないかも知れない。

然し、その多角的、多面的、色彩の豊かさは、シエクスピアの戯曲の豊かさにも比すべく、最近の戯曲のあらゆる傾向、あらゆる様式を含む點に於て、新しい戯曲家の先頭に立つものでなければならぬ。恐らくは、彼の數多の戯曲の中でも重要な地位を占める「カレエの市民」、「朝から夜半まで」「瓦斯」三部曲、「平^{トヘン}行^{イン}」などは、長く古典として残さるべきものであらう。ルドルフ・カイゼルも以上の諸作を以て、「彼の最も強い靈的な内容の示されてゐる戯曲」と言つてゐる。(その著「最近の獨逸戯曲」)

今、カイゼルの戯曲に現はれた主なる特徴を擧げてみよう。

言葉の様式化——これはウエデキントによつて企てられ、シュテルンハイムやカイゼルに到つて更に強調されたものであつて、言葉を壓縮し、電報の様式の如くにして、(これは、シュトラン

ムやハアゼンクレエフェルに於ては更に甚だしく、ハアゼンクレエフェルの「人間」などは、デイボルトによつて「電報の様式に於ける小宇宙」と言はれてゐる位である。更に、力強いリズムを以て組み立て、様式化して來るのであつて、其處では、しやちよこばつた文法は影をひそめ、日常會話のたどしさは吹き飛ばされて、必要な言葉が陳列される。従つて、職業や階級による言葉の色は失はれて、それに代るに、迅速な眩惑的な豊饒さをもつた言葉が、リズムを以て波動してくるのである。「カイゼル・シュテルハイム式表現主義」と呼ばれるものである。

抽象化——個より全體への普遍化、類似化。(これは彼の人物が何某ではなく、労働者、士官、娼婦といふやうに一つの典型である如く。)觀念の抽象化。(これは、資本家對労働者の對峙といふやうな場合に、資本家全體を一人の人物によつて現はす如く。)色彩や形状による象徴化。(これは、緑の部屋によつて緑の牧場を暗示し、赤い軍服によつて軍國主義を示す如く、又、卵形の部屋によつて「大地の熱い心臓」を示す如く。)到る處、抽象、又、抽象である。

動作の二重結合——即ち、心靈的な白と現實的な白とが結合し、又は心靈的や動作と現實的な動作とが組み合されてゐる。この二つの心靈的と現實的とが、有機的に組み合はされて一つの場面をつくつてゆくのである。

面をつくつてゆくのである。

内容の方面から見ても、實に多様多種に汎つてゐる。

「肉の喜劇」と言はれる一群の戀愛喜劇に於けるグロテスクな娼婦型の女性。

「カレエの市民」に於ける、世界文化のために自己を殺す高潔な自己犠牲の精神。ロダンの同名の群像に動の美を與へた一つの形態を見るのである。

「朝から夜中まで」は、エフレノフの「モノドラマ」の理論に相通するものであつて、主人公の出納係の自我の展開史で、彼以外の人物は殆んど凡て、彼の自我の反映の役割しか持たない。

「ネエベンアインアンデル」では、過去の一切のドラマトルギイに逆いて、三つの筋を最後まで衝突させない。

「瓦斯」三部作では、資本主義文明に對する鋭い批判。

「救はれたアルキビアデス」では、プラトンの形而上學。

「ベエネデツヒへの遁走」の不氣味なホモ・セクジュアルな戀愛。

「安本行商」^{フォルボルタアジユ}では、ヤンキイ趣味で大がかりな喜劇。

「ガッツ」では性欲と人口の問題。等、等である。

彼は現代の小宇宙である。彼と同時代の空気を呼吸してゐる私には、正しい評價をなすべく彼は終に「謎」かもしれない。彼の冷酷な眼が私に嘲笑を投げつけない先に引下るとしよう。

(大正十五年六月)

ブルジョア諷刺劇

—カアル・シュテルンハイムの戯曲—

時代は絶えず變化してゆく。舊い時代から新しい時代へ轉換期——言はば過渡期に於ては、舊い時代を喜劇化することに依つて、作者は一つの新しい立場を獲得することが出来る。カアル・シュテルンハイムの喜劇はこの意味に於て價値がある。

人間の將來や新しい時代の、合理的社會状態に對する理想や希望を描く代りに、シュテルンハイムにあつては、ともすると輕蔑してやりたくなる舊い世界に對する諷刺と嘲笑を示すのである。彼の「市民的英雄達の生活劇」と呼ばれる一群の喜劇がこれだ。即ち、「デ・ホオゼ(腰卷)」「市民」「シツベル」^{スノッ}「小箱」「賤民」「候補者」「ペルレベルグ」などの喜劇である。

これ等の喜劇では、都會の小ブルジョア——中産階級の人間達が、狭いひとりよがりの幸福の殻の中へもぐりこんで、一生を樂に暮さうとする平凡な市井の生活が、カリカチュアにされて、手きびしい皮肉を浴せられてゐる。そして、それ等の人間の大概のものは、何にも努力しないでゐながら、もつと樂な生活が出来るやうにと望んでゐる蟲のいゝぐず許りで、中には「シツペル」のやうにプロレタリアの世界から、この世界へともぐり込んで來て、大いに得意がつてゐる人間もゐる。力の苦闘も悲壯な悲劇もない、いかにも小つほけで哀れな世界だ。

シュテルンハイムは、文學史的に見れば、表現派の最初に立つ作家であつて、生れたのは一八七八年、獨逸のライプツヒヒである。彼には「マノン・レスコオ」の脚色や、戀の伊達者ドン・ジュアンや同性愛のオスカ・ワイルドを取扱つた戯曲もあるが、本領は何と言つても、市井生活の諷刺喜劇であらう。然し、彼の描く世界は、希望も光明もないので、「暗さ」と言ふ點では自然主義の戯曲と變りがない。それに、彼がさう言ふ生活を憎むにしても、その憎惡には燃える炎がない。彼のカリカチュルは輪廓ははつきりしてゐるが、中味には力がない。然し、形式は怪奇で、諷刺的な面白味が付きない。現代の劇場の觀客などは、彼の喜劇をみたら、面白さにくつつ笑

ひながらも、苦い後味をなめさせられる事だらう。

彼自身豊かなブルジョアジイの出身だと言ふことだから、舊弊で平凡な世界を如實に描きうるのも尤もなことだ。彼の戯曲に出てくる人物は、我々が街へ出ても、何處かの事務所へはひつても、何處かの家庭をおとづれても、到る處に見ることの出来るやうな人間ばかりだ。往來で腰巻を落したと言ふ不名譽な大事件で心を痛めてゐる小官吏夫妻。その事件でエロテツクな刺戟を感じて、道ならぬ戀を言ひよる詩人。肺病やみの理髮師。よその妻君の不義の戀の取持をして悦んでゐながら、つい自分はその夫と道ならぬ關係に陥入る隣家の主婦。さては、賤民根性の抜けない成上り者。退職の小官吏。等々である。我々が、到る處さらに見る人物だ。生活の流にもまれながら流されてゆく現代人の群だ。それだけに我々にとつて親しみの深い人間だ。そして、その哀れな姿は、見る者の心の持ちやうによつては自己反省の鋭い鞭ともなるのである。

シュテルンハイムの描く世界は、かうした風に現代の日常生活であるが、スタイルは自然主義者のやうにリアルではなく、ウエデキントのやうに力強く歪められてゐる。又、用ゐる言葉は、決して日常の會話ではなく、ひどく様式化され、厭縮されたものである。この點、ゲオルク・カイザ

アと同じ傾向をもつてゐる。この言葉の様式化は、文學批評家たちから、「カイザア・シュテルンハイム型」とさへ言はれてゐる。この點から見て、彼もやはり自然主義者ではなくて、新しい部類にはひる劇作家だ。

シュテルンハイムは戯曲の數も多く、獨逸では知られた作家であるが、今迄我國にはあんまり知られてゐなかつた。最近築地小劇場が彼の「腰卷」^{ホヤゼ}を上演したのが、日本に於ける初演である。彼の劇は生活に對する希望や光明のない點で物足りないと言へば物足りないが、我國なんかにも大いに紹介されて、我國のブルジョア諸君が、自分の戯畫化された姿を見る鏡となつたら、大いに愉快なことだらうと思ふ。そして、さう言ふ人達が、自分の生活を反省し、批判し、向上させようとするなら、又意義のある事である。

ハアゼンクレエフエルの戯曲

一八九〇年七月八日にアアヒエンに生れる。故郷アアヒエンでは今も尙惡評をうけてゐる。一九〇八年、ギムナジウムの卒業試験。英國に赴いて、オックスフォードに勉學。其處で處女作を書く。その出版費はボオカア(骨牌の一種)で得た金である。一九〇九年には瑞西のロオザンにゐた。その後ライプツヒに行き、其處でクルト・ピンツスと相知つた。彼に導かれて愛と科學の範圍へ踏みこんだが、すぐに師を凌駕するに到つた。私はピンツスと共に伊太利へ旅行し、屢々醫者を訪ねた。一九一三年に「青年」(詩集)を公にした。一九一四年の秋、海岸で「息子」(戯曲)を完成した。

大戦の時には、私は通譯で、購賣掛で、料理人であつた。かくて、詩集「死と復活」が現はれた。一九一九年に、私の友のエルンシュト・ロオウオルトが、戰爭中禁止になつてゐた作品「救ひ手」を印刷してくれた。——私は今は健在である。

これはワルテル・ハアゼンクレエフェルが自ら書いた自叙傳である。これだけの短かい文章では、彼の生涯や體驗を窺ひ知るには十分ではないが、彼は猶太の血を享けた獨逸人であつて、世界大戰の苦患をなめた多くの表現派の作家と同じく、惱める時代の姿を描き出すと共に、その作品には多量のプロパガンダが含まれてゐるのである。詩集「政治的詩人」や希臘劇の改作「アンチゴオネ」や、一幕の喜劇「決定」で、目ざめ來た時代精神に於ける革命的な劇詩人としての自己を力強く物語つてゐる。

「アンチゴオネ」は、希臘の劇詩人ソフォクレスの「アンチゴオネ」に事件や人物をかりて、それに新しい見方を與へて、一つの觀念を運ぶために用ゐたものである。アンチゴオネは、知らずして自分の生母と婚したエデプス王の娘である。王が悲惨な運命に會つた後、王妃にして王の母なるイオカテスの弟クレオンが王位に即いた。その頃、アンチゴオネの兄ポリネイケスは、祖國を裏切つて敵と内通して倒れた。この死骸を葬むるのは國の掟として禁じられてゐる。而も屍を葬むるのは骨肉たるものの義務である。アンチゴオネはこの二つの絶對的要求の前に立つて、い

づれかを選ぶべき苦しい立場に立つたのである。彼女は終に、人の造つた掟を退け、神の永遠の掟——宗教の絶對的要求に従つて、兄の屍を手厚く葬るのである。そして、王クレオンから死刑の宣告をされる。彼女は神の掟の必然性に従つて、最高の力を示し、國の掟の前に倒れてゆくのである。王の息子ヘエモンは、アンチゴオネに戀してゐたが、彼女の死を知ると共に、その冷たい屍の傍で、父を殺さうとして殺しそこねて、その刃で、自らを突き刺して倒れるのである。このソフォクレス劇は、パウ・エルンシュトの言ふやうに、二つの必然性の争闘であつて、その必然性のうちのより高きものために最高の力を示して倒れてゆくのである。この悲劇の要素の普遍的必然的なところに、その形式の嚴めしく、線の太いところに、ハアゼンクレエフェルは心を焦したに違ひない。

ハアゼンクレエフェルは、この劇の筋は殆んどその儘踏襲してゐるばかりか、嚴めしい物言ひも合唱も遺憾なく取入れてゐるが、盛れた思想は古希臘劇とは別の世界のものである。此作では人間の造つた權利と、人間のもつ權利との争闘が展げられ、人間の造つた權利の代表とも見るべき王クレオンを中心とした一つの世界と、人間としての權利を要求するアンチゴオネの世界との

對峙が、息苦しく渦巻いてゐる。戦争に對する咒咀、虐げられた階級に對する擁護、人間愛の絶叫が、古代希臘の女性アンチゴオネの口から迸り出るのである。彼女は民衆の女指揮者であり、戦士であり、人類愛の殉教者である。この作はあまりに傾向的であると言ふ批難は、寧ろ作者が悦んでうけるものに違ひない。

「決定」一幕は最近その筋の注意によつて築地で上演を止むなく中止したものであるが、此作は革命の如何になし難いかを、精神のない革命の如何に哀れであるかを、冷たく鋭く描き出した喜劇である。「アンチゴオネ」に於ける作者の苦しい情熱は、此處ではシニカルな衣裳で包まれてゐるやうに思へる。「アンチゴオネ」は、ラインハルトの大劇場で上演され、「決定」はカアルハイント・マルチンの手によつて意義ある上演をなされてゐる。

「息子」はハアゼンクレエフェルの處女戯曲で、父と子の世界——舊い時代と新しい時代——更に、象徴的に見れば物質の世界と心靈の世界との對峙を描いてゐる。そして、若い生命が誤つた舊い過去を否定して伸びゆくところ、スツルム・ウント・ドランク時代の若きシルレルの「群盜」を思はしめるものがある。

父と子との争闘は、古くから文學の中になりに多く取扱はれてゐる主題で、今更新しいものではない。イプセンの「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」中の一挿話として、又、ツルゲネエフの「父と子」に、ウエデキントの「春の目ざめ」に、更は、表現派の中でもヨオストの「若き人間」その他に見出しうるものである。然し、このハアゼンクレエフェル劇は、父と子の世界ではなく、題の示す通り何處までも「息子」の世界である。息子の勝利の歌である。

父は——息子に對する宿命だ。……

その宿命的な父に對して、息子は、自由を求め、最も高い世界を求めて、反抗する。その反抗が頂點に達すると、息子は父の束縛の絆を絶ち切らうとして、父にピストルを擬す。父は驚いて心臓麻痺で倒れてしまふ。息子は、生命のあるものに自分を結びつけ、最高の自由に到るために死の力を怖れなかつたのである。かくて、父と子の悲劇は、息子の勝利に變じ、同時に、父によつて象徴された現實の世界は、息子によつて象徴された心靈の世界に征服されたのである。

「アンチゴオネ」や「息子」で雄辯過ぎる程雄辯な自己を物語つたハアゼンクレエフェルは、「人間」では極度の言葉の壓縮を行ひ、その端的な臺辭と動作で、一つの交響樂を組立ててゐる。劇

に於ける言葉と動作の飽く事なき壓縮と蒸溜と簡素な組立。——戯曲の形式から見たハアゼンクレエフェルの特徴は、この點に存してゐる。「人間」は、舞臺は世界である。急速に轉換する場面は時間と空間を越えて擴がつてゐる。世界——文明と本能、不幸と重荷、愛と憧憬、それ等の要素的な姿の間を、主人公アレキサンデルは、人間の罪を贖ふために彷徨つて歩くのである。アレキサンデルは、自分の首のはひつた袋、即ち、自分を殺したものの罪を背負つて、「世界」へ出てゆく。其處で見えるものは、罪惡と汚辱と疾病であり、更に神の如き清らかな愛である。長い苦患と受難の道を辿り終へたアレキサンデルは再び墓場へと歸つて來る。首は無くなつてゐる。罪は贖はれたのである。

この作は、動作と魂の原始語から成立つてゐて、時間と空間を越えて世界へと展げられた劇である。デイボルによれば、「電報の様式に於ける宇宙」である。此處ではただ永遠の本質のみが必要であつたのである。

ハアゼンクレエフェルのこの傾向は、更に映畫劇「^{ペスト}黒死病」にまで赴いてゐる。ペストに依つて人類の終焉を描いた、悲愴な、香氣高い詩のやうなこの作品は、一切の臺辭を廢して、たゞ動

作のみを組立てた劇に外ならないのである。

彼の戯曲には上述のもの外、「救ひ手」、「無限の會話」(夜の一場)、バルザツクの小説を劇にした「ゴブゼツク」、及び「彼岸」がある。

「彼岸」は男と女の唯二人の會話から成立つてゐる五幕もので、短い數多くの場面を通じて、作者は再び雄辯な自己を示してゐる。人妻のイエアネは、夫の友のラウルが愛する夫の死んだ報せを齎すが、それを疑ひながらもラウルを戀する戀愛を取扱つたもので、男は終に、接吻の中に女を殺してしまふ。この作は本年アメリカのプロブンストン・プレアアズの手で上演され、装置はロバート・エドモンド・ジョオンズであつた。

ハアゼンクレエフェルは、「息子」や「アンチゴオネ」に於て、革命的詩人としての自己を強調し、「人間」や「ペスト」に於て、新しい劇の形式を創造して、急速に變化した時代の前に新しい價值を主張する事の出来る作品を示したが、量に於ては、ステルンハイムやカイゼルに及ぶべくもない。たゞ未來に於てどんな方向へ轉換するかゞ十分に期待されうるやうに思へる。

(大正十四年九月)

「各人各説」

(みんな尤もだ)

——ピラントロの怪奇劇——

ルイデ・ピラントロといへば、最近では本國イタリーばかりでなく歐米劇壇の人気者である。恐らくこの一二年の中、色んな意味で世界の劇壇をにぎやかしたのは、ピラントロに「聖ジョアン」の作者ショウであらう。極端に左傾的な、或は極端に右傾的な人々にあんまりよこせばれないらしいかれの劇は、價值の問題は別として、それだけその中間の多くの人々に歓迎されるらしい。何處の劇場にかかつてても大入りで好評で、問題になつてゐる。最初かれの劇「作者を探す六人の登場人物」がローマで上演された時、罵聲と嘲笑の裡に幕が下りたといはれてゐるが、その嘲笑を征服して、かれの劇は次第に不思議な魅力で見物の心に食ひ入つて行つたものらしい。

とにかく形式は怪奇で斬新だ。はしりと呼ばれ勝ちな新時代のスタイルを持つてゐる。かれにしろ、ドイツの表現派の連中にしろ、戯曲の定則とも考へられてゐたイブセン流のドラマトルギイに見事に反旗をひるがへした譯だ。(その價值の問題は今論ずる場合ではない。)

ピラントロは新しい作家である。然し、決して年少氣鋭の青年作家ではない。ドイツで哲學を修め、長い間ローマの女子高等師範で教鞭をとつてゐた、齡五十を過ぎる老先生である。かれはその間にかす多くの詩や小説を書いてゐるが、劇作に筆を染めたのは五六年以前、即ち歐洲大戦中であつた。それ以後新作又新作と矢繼早に發表し、去年の四月にはローマに「藝術座」を建て、自らそれを率ゐてゐる。であるから、かれの名前の劇界に知れ渡つたのは極最近のことである。わが國では、去年築地小劇場で「作者を探す六人の登場人物」を上演し、この二十七日から拙譯「みんな尤もだ」を上演する筈である。演出は兩方共土方與志君である。

「各人各説」(みんな尤もだ)は作者一流の現實と幻想を交錯した形式から見ても、かれの思想を盛つた内容から見ても、ピラントロ研究には見逃す事の出来ない作品であらう。「作者を探す六人の登場人物」では現實の中へ、劇に仕組まれたが作者が完成してくれなかつたといふ登場人物