

特100

402

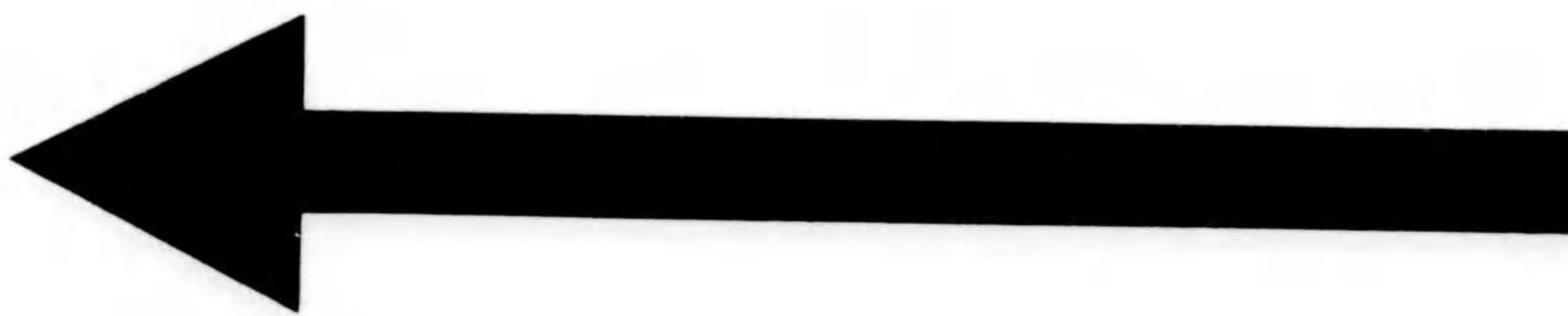
書叢ギカア

史劇演年西

著雄愛林小



始



特100

402



編四拾四第書叢ヰカア

西國文學士

小林愛雄著  
西洋演劇史



大正  
3. 9. 1  
内交



ゼウウデ・ラノオレエ

ルアナルベ・ラサ

### アカギ叢書發刊の辭

予往年將に中學を終へて、生涯を捧ぐべき職務を選定する必要に迫らるゝや  
塊惱之を久らして遂に書籍出版業を得たり。即稍狂熱を有したる文筆の樂を棄  
て、直に一書肆の丁稚となつて初めて轅を握るや、爾來葱忙の間に既に六星霜  
を経たり。未だ何等の得る所無きを耻づと雖、當今所謂書籍界の狀勢を見、立  
志以來の『書籍によりて享受し得べきあらゆる幸福は、必ず之を一般に普及せ  
しめ度し』との信念に至りては、年を経て益々固きを覺ゆ。是予が非才自ら顧  
みず大正三年元旦を期し、書籍出版業として徵を此處に致すべく立ちたる所以  
也。

當今書籍出版業たる予の最も痛恨に堪えざるものあり。古今東西の科學、藝  
文にして、誠に珍重すべき内容を有し乍ら、吾國に於る普及の程度眞に微少を  
極めたるもの之なりとす。原因とすべきもの多々ありと雖、書籍の價高きに過

ぐる一也。内容難澁を極めたる一也。尅大なるが爲に繁忙の今日、止むを得ず  
閉却せざるを得ざるもの一也。先づ第一着手として今日アカギ叢書を刊行する  
に至りたるは、誠に此處に見る所あれば也。即アカギ叢書は各冊を全部金十銭  
にて提供す。外國語、古代語は、全部通俗にして度に適せる現代語に翻譯す。  
如何に尅大なる内容をも、妙味を失はざる限り、必ず袖珍百頁にコンデンスす。  
依つて以て従來専門家、篤學者のみの專賣に委したる宇宙の眞理、學術の寶庫  
の、高價、尅大、難澁の三大門戸を開放して、あらゆる人士の活用に供せんと  
す。未だ善美を盡さずと雖、予が事業の第一聲としては私に誇りとする所也。  
希くは大方の諸賢、幸ひに善導を賜へ。

大正三年三月

赤城正藏白

( 2 )

序

昔から劇場がどういふ風に變遷して來たか、脚本がどういふ風に進歩して來  
たかの全體を説かうとしたのがこの書であります。型の定まつた希臘の時代か  
ら、性格劇に移つた沙翁の時代を経て、現代の内心描寫にうつる経路は略々これ  
で解らうと思ひます。

大正三年七月

曙書

( 1 )

# 西洋演劇史

## 目次

一 演劇の意義	一
二 演劇の種類	三
三 劇場の發達	八
四 技藝の進歩	一四
五 戯曲の潮流	二〇
(1) 時代の區分	二〇
(2) 希臘古典劇	二三
(3) 近世古典劇	三三
(4) 近世浪漫劇	三六

(5) 現代寫實劇……………四

六 マアテルリンクとイブセン……………五三

(1) マアテルリンク……………五三

(2) イブセン……………五九

七 新劇の名作家……………七三

八 愛蘭土の新戯曲……………八五

九 露西亞の新劇場……………八八

十 獨逸の新舞臺……………九四

十一 新らしい舞踏……………九九

目次終

西洋演劇史

小林愛雄 著

一 演劇の意義

沙翁は『世界は舞臺で人類は俳優である』と云つたが、日常社會百般の世相を見るにつけ、人生の常ならぬ浮沈興亡を聞くにつけ、世界といふ大芝居は不斷の興行を續けて、絶間なく人間の演技が行はれて居ることを思ふのである。

昔はシイザアといふやうな名優が悲壯的一幕を演じ、ナポレオンが豪勢な通し狂言をやつたが、これを今にしては伊藤公がハルピンの最後の幕切れと云ひ、元老が『あやつり芝居』と云ひ、到る處に幕は下りまた上る。かつてはクレオ

パトラの如き立派な女優が居たかと思れば、今はカイゼルのやうな人気役者が世界の視聽を集めて居る。實に世界は無限の興趣を呼起す芝居なのである。

元來演劇 (Drama) といふ字は希臘語では動作といふ意味である。藝術の起原が、人間の遊戯衝動にあるといふにしても、生殖に原くといふにしても、又自然の模倣にあるといふにしても、兎に角人がその思想感情に表現を與へようとする念は離るべからざるもので、人はおのづから他人を見真似、他の社會からこれらの表現を學ぶのである。模倣が幼時から人に本能的なものであるといふ論は、既にアリストテレスが説いたところである。若し人が他の模倣から快樂を得るものとすれば、又若し身振や音聲がその模倣の一手段であるとすれば、人が自然これらの動作に出ようとする事、又その働作を人が現はしたのを喜ぶといふことは避け難いことで、即ち演劇の始がここに原いて來るのである。故に人の住むところ必ず歌舞音樂のない國はなく、その歌舞音樂の發達如何

を見て、やがてその國の文野を問ふときへ云はれて居る。斯ういふ方面までも涉ると、わが國に大歌劇堂の大建築はないにしても、いつまでも平凡な家庭劇や、古劇の焼直しや、不醇な西洋劇ばかりではどうしても満足して居られないことになつて來るのである。

## 二 演劇の種類

一口に演劇、芝居と云つてもその中には非常に澤山の種類を含んで居る。

先づ演劇を三大別して、悲劇 (Tragedy) 喜劇 (Comedy) 感動劇 (Pathetic drama) とするが、これを歴史的に見れば、古代劇と近代劇とに分けることも出来よう。それからまた歴史事實を仕組んだのを史劇と云ひ、詩歌の氣分を漲らしたのを詩劇と云ひ、世の中に聞えた話材を取るので世話物などと云ふ。

又一方に音樂演劇 (Musical Play) のうちには、滑稽劇に歌舞を混へた音樂



喜劇 (Musical comedy) があり、歌舞音楽で面白をかしい筋を運んでゆく喜歌劇 (Comic Opera) があり、主に臺詞で通す滑稽劇 (Farce) があり、又事柄を主とした感覺的の芝居 (Melodrama) がある。

これらとは別に歐米に一大勢力を有してゐるのは歌劇 (Opera) であつて、これは近世の初期伊太利に萌芽を發してから、歐洲藝苑の大産物となり、グルツク、モツアルト以下歴代の大音楽者が歌詞に作曲して舞臺の上に現はした。ゾグネルは別に自ら一派を創して樂劇 (Music-drama) と呼んだが、今日は更に新らしい歌劇も現はれてゐる。

現代英國の大劇作家バアアアド・シヨオは自らの戯曲を快劇 (Pleasant Play) 不快劇 (Unpleasant Play) と區別した。斯くの如くに列擧して行けば演劇の種類に際限はない。それは作家自ら色々工夫して新らしい名を付けるからである。

日本に於てはこれほど細別はし難いが、それでも中々種類が多い。その(一)は能劇でこれは謡曲を舞臺に上せたもの、單純ながらも莊重でその形式は希臘劇の面影を傳へて居る。その(二)は歌舞伎劇でこれはまた時代物と世話物とに分けられ、臺詞を主としたものと近松その他の淨瑠璃を板にかけたものとも分けられる。その(三)は振事劇で、これは各種の三味線樂から出たもの、踊りを主としたもので、關の扉とか戻り橋とかいふやうなものを指して云ふのである。

此に注意すべきことはわが國在來の演劇は何れも鳴物があり、音樂に立脚したもので西洋でいふ純粹の演劇ドラマとは云へない寧ろ一種の歌劇オペラと見るべきであるといふことである。西洋美學の上から來た形式論でゆくと、日本の演劇は臺詞せりふの芝居だか、音樂の芝居だかその區分が甚だ明瞭でないものが多いので、不醇なものと云はなければならぬ。

これらのものに對して所謂新派劇があるが、これとてまだ無意味な音樂の要

素と全然手を切らずに居る。即ち所謂新派劇は臺詞を今様にして、内容を家庭小説から取り、極めて感傷センチメンタル的なことを云つて子女の涙を買ふに過ぎない極めて低級な演劇である。

けれども近年に至つて純粹の西洋劇に範をとつて、彼の演劇をその儘翻譯して演出することが行はれて來た、この派に屬するものは、未だ日本の現代を材とした創作演劇の好脚本を演出するまでに至らないけれども、兎に角音樂なしの演劇といふところへは來たのである。只西洋の演技法を知らないものが多いため十分に舞臺に上されたものが殆どないのは遺憾である。

それからまた一面には音樂を主としたもの、即ち歌劇が漸く頭角を現はしかけて來たことは慶賀すべきことである。

この外仁和賀から出た喜劇などといふものもあるが多く云ふに足りない。我國に於ても古代は神樂があり、雅樂が起り、猿樂とか田樂とかいふやうな

類のものが起り、幸若となり、遂に歌舞伎劇となつたので、出雲のお國などが、その創始時代の立者と見られて居る。

かくて始めは女歌舞伎、若衆歌舞伎であつたが、元祿時代に入つて各種の文藝が勃興したに連れて、淨瑠璃が興つて名作が現はれるとこれを舞臺に上すやうになり、遂に俗曲の發明と共に、幾多の新曲が直ちに演ぜられるやうになつて、演劇發達の機運を促したのである。

そこで始め京都に起つた歌舞伎は、次で淨瑠璃の興起に連れて、中心が大阪に轉じ、のちに江戸の繁盛と共に更に東漸することになつた。劇壇中心の移動と共に、市川團十郎等の名優が出現し、上方の濃艶な淨瑠璃劇と相對して、江戸は意氣な俠氣な一派を樹立することになつた。

昔は江戸三座と云つて、堺町の中村座、葺屋町の市村座、木挽町の森田座が劇壇の牛耳を取つて居たが、明治に入つて新富座が大に活動し、守田勘彌の如

き事務家が劇界に立つて、大に斯道の興隆に力めたが、その後歌舞伎座が出来  
るに及んで、更に中心は其處に移動し、天下の名優を網羅したが、最近帝國劇  
場の設立と共に偉大なる物質文明の力が勝利を得て歌舞伎座は漸く衰運に向つ  
て来た。

一方には西洋劇團が切りに建てられたのと、女優の現はれたのとは歌舞伎劇  
俳優の大打撃であり、それと同時にまた所謂新派俳優の大打撃であつた。一時  
は東京十七座の大半を新派俳優が占領したが、今は一座をも占めることが出来  
ないで、僅かに大阪以西に旅興行を續けてゐる。

### 三 劇場の發達

劇場もまた古來幾多の變遷を経て、今日の如き宏大な建築を見るに至つたの  
である。

希臘の昔に於ては、一定の建築物があつたのではなく、演劇は青天井の下に演  
ぜられたので、中央にオルヘストラ(今日の管絃樂Orchestraの字の起りである)  
といふ木製の舞踏場即舞臺があつて、見物人はその周圍四方から見た工合は、丁  
度今日の日比谷音樂堂のやうな有様であつた。但し、その舞踏場即ち舞臺は、今  
日のやうに一壇高いところにあつたのではなく、見物人と同じ高にあつたのだ。

これは希臘の始めであるが、程なく優人は演技の折に自分の背後を見られる  
のを嫌つて、舞臺はざつと半圓の形となり見物人はほゞ三方からのみ見るやう  
に進歩した。圓と角との相違はあるが、日本に於ても女歌舞伎即ち前に云つたお  
國歌舞伎の頃は、劇場は能舞臺その儘で、見物人は三方から見た。その頃は無  
論背景もなく、只後方には幕が下つて居り、その前に鼓などの囃連中が居並び、  
優人はその前で演じたのである。そのために優人はどうしてもその横を見られ  
るわけである。

希臘劇はエスキルス、ソフォクレス、ユウリピデスの三天才が出て、あのやうに立派な脚本を物し、完美な一種の型を大成したのであるが、劇場もエスキルスによつて、大分模様を變へられた。舞臺の後方に、今日の背景の源であるスキーンを設けたのも彼であつた。彼は木板を立て、これに宮殿の書割をし、その後方を樂屋とした。書割を宮殿にしたのは、希臘の演劇が宗教劇であつて、ディオニソス神の爲めに存在したからである。その用ひた道具の如きも頗る簡單で、能劇に使ふ道具位の程度に過ぎなかつた。

永久的建築の劇場が建てられたのは、紀元前五百年頃に、かのアテン市に始まつたので、後百六十年を経て、漸く古代劇場の完成を見るに至つた。一八六二年アテン市に於て發掘された希臘劇場の殘跡を見ると、三萬人を容れられる宏大なる石造建築であつたことが解つた。アテン市以外では、メグロポリス、シラキウス、アルゴス、エピダウルス等の市に、大劇場が建てられたのである。

希臘は大理石の國であり、彫刻の國であり、建築の國であり、眞美を理想と仰いだ國であるから、劇場建築の如きも燦爛として後代にも及び難い大規模のものであつた。

羅馬の劇場も亦立派なものであつた。羅馬劇場の特徴は舞臺を嚴に半圓の形にしたこと、希臘のごとくに坂を選ばないで、平面の場處に建つたことである。その著るしいのはシイザアが建て、後アウグスタスが紀元十三年に、甥の名をとつてマアセラス劇場と命名したもので、その殘跡は驚くべき石彫の進歩を示して居る。紀元前五十八年にエミリウスカウルスが建てたものは、優に八萬の觀客を容れたといふ。羅馬に於ては道具が餘程進歩して、公會場や、露臺や、窓や、田舎の景色、山川草木の有様を舞臺に建て、現はしたのである。

中世に於ては神秘劇 (Miracle Play) といふ一種の宗教劇が行はれたのみで、特にこれらの爲めに別に建築は出来なかつた。これは演劇が教會などで演ぜら

れた爲めである。

ところが十六世紀になつて、英國はエリザベス朝に純劇（宗教劇以外の劇）の復活が起り、俳優は下等のものであつたが、宿屋の庭や、テントや、小屋掛けなどで、兎に角浮世の芝居が見られるやうになつた。そこで永久的の劇場を起したのは沙翁等の力であつた。

又十六七世紀には假面劇（Masques）の芝居が行はれたが、これは一種の歌劇で、ペン、ジョンソンなどがあづかり、その歌詞は音楽に附せられた。その頃は伊太利に於ても、演劇が盛になり、劇場も多く建てられた。佛蘭西に於ても、英國よりも早く神秘劇が発達して純劇となり、歌劇も亦漸く發達した。

かくて十八世紀の終りに於ては、伊太利の劇場即ちナボリのサン・カルロ、ミラノのラ・スカラ、ヴェネチアのラ・ヴェネチアなどいふ劇場が全歐洲中最大最美のものであつた。ところが現代に於ては巴里や露都やさては米國に大劇場が

建てられて、忽ち伊太利の劇場を壓倒した。

近世の劇場に於ては、著るしく舞臺が奥へ引込んだ。即ち昔は全體から見、のちには三方から見たものが、今度は一方からしか見られなくなつた。さうして舞臺は額のやうにワクの中へ入つた。即ち昔は彫刻を見るやうに四方から見られたが、今は繪畫を見るやうに一方前面からだけ見られる。尤もわが劇場の花道に俳優が立つ場合は四方から見られるが、この仕掛けを歐米の劇場が模倣してゐるところもある。

これらの變化と共に科學的文明は愈々發達し、背景は油繪風となり、道具は極めて寫實的に大げさなものとなり、電氣は巧みに應用され、薄暮、月明、曉などの變化を自在に現はし得るやうになつた。それと共に優人の技藝が大に變じたのである。

斯く文明の發達と共に舞臺は漸く荒唐の分子を減じて、寫實的に傾くもので

ある。さうなると背景も道具も、従つて俳優の技藝もその制約を受けずには居ない。そこでまた一面にはこの寫實的傾向即ち近代化の傾向を破つて、荒唐な簡潔な舞臺を作りその上に純一な瀟灑な空氣を漲らさうとする運動も生じて來るのである。獨逸のラインハルトや英吉利のクレエグ及びバアカア等の舞臺は即ちその後者を代表するものである。

#### 四 技藝の進歩

希臘にあつては、その演劇に音樂的要素が頗る重きをなして居た。即ち主腦となつて居たのは合唱隊で、數十の人が歌ひ乍ら舞つたので、然も作者が同時に俳優であつた。

即ち希臘の演劇は、今日に於ける音樂隊と詩人と舞踏家とを兼ねたもので、その合唱隊は假面を被つて居たとは云へ、頗る巧みな手足身體の運動をし、一

種の表情舞踏で行つたのである。日本の踊舞のごとき表情舞踏で行つたのである。故に今日歐洲一般に行はれる舞踏とは、大分趣を異にして居た。

然るに今日は希臘古代の殘跡彫刻書物などから研究して希臘舞踏の復活が唱へられ、これを究めて教へてゐるお師匠さんもある。その第一人は英吉利のイサドラ・ダンカン嬢で、この人が新らしい生命の呼吸を自由に肉體の運動に表現した結果、希臘の彫刻等から材料を得て、終に希臘舞踏を案出した。嬢が裸體でやる希臘の舞ひは、些かも肉的地方がなく極めて崇高な神々しいものであるといふ。然もその始めはいやに第二義道德的な英國に容れられないで、獨逸佛蘭西へ來てその新らしい技藝を發表したのである。

此に一寸云つて置くが、西洋の舞踏といふと、直ちに夜會の舞踏、女學校の舞踏と全く同一なものと速断する人があるが、それは間違つてゐる。舞臺上の舞踏、演劇の舞踏はこれらのものと異つたものがあるので一言で云へば遙かに

表情的なものがある。

以上に述べたやうに、希臘に於ては感情を外形にあらはすことは出来たが、個々の性格を表現するといふ點までは進んで居なかつた。これが古代劇の演技と、近代劇のそれとの最も著るしい差別である。今日に於ては顔面の工合や、音聲の抑揚や、姿勢の模様などで、著るしく各個人の性格を現はすといふ方面に進んで來たのである。

俳優の技藝に於ては、先づ言語を發音する修練がなければならぬ。姿勢を正しうする修練がなければならぬ、それからして各場合場合に應じて、細かい身振の修練がなければならぬ。ただ此で必要なことは、それらの修練が性格の表現と一致融合することである。兎角表面の形にのみ腐心するものは、内心の表現と融和することを缺いて、離れ／＼になる。いかに悲哀の姿態を細微に盡しても、その人物の精神が現はれないのは、これが爲めである。見物の心を集冲

して、演技の絶妙に酔はしめるには、形と心とを融合せざる力を備へて居らなければならぬ。

所詮演劇は或度までは虚偽である、或度までは誇大である。常人の悲哀の現はし以上、大きく明確に悲哀を現はさなければならぬ。それには只俳優が、扮する人物のその時の境遇を理解し、同感しただけでは駄目である。それを見物に示す工夫を持つ必要がある。實際にはそれほど感じて居なくとも、俳優は同情を呼び起す沈痛な音聲と、變化の自在な相貌と、機敏な動作の表情とで観客をだまして仕舞ふのである、釣り込んで仕舞ふのである。観客を同化する内力的の力といふ點から、九代目市川團十郎は非凡であつた、五代目尾上菊五郎に至つては、外的の形式に於ては獨歩であつたが、内力的の力に於ては前者に及ばなかつたのである。

沙翁時代に、英國にはバアベエジといふ名優が居た。沙翁自らも舞臺に出た

ことがあつたが、とても此人に及ばなかつた。沙翁は、いかにハムレットやオセロに扮すべきかを十分に心得てゐたが、自ら登場してみると聲音も、相貌も、氣質も大に缺けてゐることを理つた。沙翁の音聲や、節奏の抑揚や、アクセントは正しく行つて、立派に臺詞を述べたが、その音聲範圍が定まつて居て、思ふやうにならなかつた。これを見ても、概念の力と表現の力とは別であることが知られる。俳優たるの天分がなくして、舞臺に上る者ほど世にあはれなものはない。

その後十八世紀には英吉利にガリックといふ名優が出たが、引續いてキインといふ後繼者が現はれて、巧みに沙翁者を演じた。最近に於ては大アアヴィングが世界の名優として知られたが、彼はキインを以て英國古今を通じこの最大名優と稱へて居た。

アアヴィングは氣品に富んだ然かも熱心な演技をやる人で、鋭い細心な動作

を以て、古い型なども參酌して立つ行き届いた獨創の技藝であつたといふ。シモンズは彼の技藝を評して『傳説の上に築かれたる科學』と云つた。以て彼は浪漫的で、同時に寫實的であつたことが知れよう。

この人に比べると伊太利の名女優ドウウゼの演技は更に一步進んでゐると云へようか。といふのは彼女は舞臺の上に思索しつつ、殆んど動かずに藝をする、情緒を感じしめる時には、これを強度にして現はさないで、直ちにこれを心靈に押し付けて、その思考が眼に閃めき、頬に震ふのであるといふ。即ち心まづ發して自ら後に形成ると云つたやうな近代的藝風の人である。

ところで英吉利の名女優エレン・テリイはまた變つた藝風を持つてゐる。彼女が評家から『自然的妙味に富む永遠の處女』と云はれてゐるのは、いつも若やかであるからで、先づ己が役を理解し研究してから舞臺に上るが、一度舞臺に現はれると、いかにも輕妙で、何等の考のない、工夫のない様に見えるので



あるといふ、この人と佛蘭西のサラベルナルと、伊太利のドゥウゼとは現代の世界三大女優と云はれてゐる。

俳優は與へられたる脚本を活かさなければならぬ。舞臺的效果を十分に現はさなければならぬ。さうして一つの演劇に對して統一のある、融和した藝術を作らなければならぬ。さうでなければ舞臺の上に整つた情調、纏まつた空氣を浮べることが出来ないのである。

## 五 戯曲の潮流

### (1) 時代の區分

古代から近代にいたる文藝の潮流を三大別して、(一)古典主義 (Classicism) の時代(二)浪漫主義 (Romanticism) の時代(三)寫實主義 (Realism) の時代とするが、古典主義の文藝は一言にしていふと典雅沈靜の趣味で、均齋調和の趣味で

ある。浪漫主義の文藝は熱烈神秘の趣味で、詩的傳奇的の趣味である。寫實主義の文藝は赤裸々の趣味で、自然的實際的客觀的の趣味である。

戯曲も亦他の文藝の潮流と同じやうに、希臘以來古典的から浪漫的、更に寫實的といふ様に變じて來た。けれどもこれは概括的にいふことで、一般に裝飾的から自然的に、保守的から眞實的に成つて來たのに相違ないが、然も希臘にも浪漫的寫實的の要素があり、近代にも古代的の要素があることを忘れてはならぬ。

歐洲に於ける戯曲は大凡そ四期に分つことが出来る。

第一期は希臘古典劇で、エスキルス、ソフォクレス、ユウリピデス等がその代表者と見ていい。

第二期は近世古典劇で、ラシインやアルフィエリあたりを含むもの。

第三期は近世浪漫劇で、即ち沙翁、ゲエテ、カルデロンあたりを總稱する。

第四期は現代寫實劇で、マアテルリンク、イブセン等を中心としてゐる。かう分けるものの、前にも云つたやうに、希臘劇を形式劇として、近代劇を一も二もなく寫實劇と見てはいけない。決して近代劇を單なる寫實一點張のものと言ふことは出来ぬ。一面から見れば、近代劇は古代のよりも、一層理想的で、神秘的であるのだ。

## (2) 希臘古典劇

日本國が開けたといはれる今から二千五百年の昔（紀元前第六世紀の半から第五世紀の間）に當つて、希臘では古今に穿れぬ百華爛熳の文藝時代があつた。これが希臘アテンの劇壇にソフォクレス以下の劇作家が現はれた時代なのである。

希臘の戯曲はその源泉に於ては、埃及かフリギアか又は他の國の文化の影響

を受けて居るかも知れないが、その發達した時代に於ては、全く獨歩の様式と内容を以て、醇化の極致を示してゐる。

印度を始め各國の演劇史を見ても解る通り、希臘劇も亦宗教と密接な交渉があつた。即ちディオニソス神を崇拜して祭るために演劇が起つたので、その戯曲も神罰とか異端とか來世とか、さういふ材料が多く含まれて居る。

エスキルス (Aeschylus) は、敬神の念が篤い人で、劇的想像がいかにも雄大である。次に出たソフォクレス (Sophocles) は用心深い創造的なさうしていかにも物靜かな趣致に富んでゐる。最後のユウリピデス (Euripides) は古代希臘詩人のうちで最も悲壯的で感激的<sup>パセティック</sup>で、人生にも相涉るところが少くなく、心理的な探究のあまりに成つた描寫もあるが前二者に比して纖巧のそしりは免れないところである。この三者を稱して、希臘の三大劇作家といふ。

以下この三大劇作家の各々に就いてその作にかゝる名曲のあらましを驗べよ

50

エスキルスの戯曲は皆で七十曲ある。そのうちには断片の曲も亦少くないが、なかで受賞の榮譽を荷つたものが十三曲に及んでゐる。けれども惜しいことに、その多くは散失して、今日残存して居るのは僅かに七曲と少許の断片に過ぎない。然もその断片を見てさへ、當時アテンの人が讚嘆の聲を惜しまなかつた理由を探り知る事が出来るのである。

作の中に『アガメムノンの殺戮』を仕組んだ三部曲トリロジーがある。これは當時の國民物語の藝術的脚色を現はしたものととして遺憾なくまた希臘の道德が奈邊にあるかを知り得るばかりでない、一篇の『聖歌劇』として價值ある典型と見られるのである。

彼が想像は希臘原始時代の嚴肅な宗教的神話にあるので、その描寫の境地は崇高、その道德の調子は清純、その人物の性格は熱誠があつて雄々しい。これら

の面影は、『アガメムノン』の曲はいふに及ばず、『ユウメニデス』や、『プロメシウス』の中にもよく現はれてゐる。

その他『テエベスに對する七人』の曲は、戦争に満ちては居るが、其の時代の人民と思潮とを知るによろしく、『波斯人』ペルシアンスの曲は美しい合唱詩を含んで居り、スラミスの戦を叙して居るところにも永遠に亡びない詩の生命がある。

エスキルスの譯書は、スタンレー (Stanley) のが古くから行はれ、その後シュッツ (Schütz) やエラウエル (Wellauer) 等の版が出てゐる。

さても形式の整ひが無比といはれる希臘劇とは何んなものか、一つ例をあげて説明しよう。即ち例としてエスキルス傑作悲劇『ユウメニデス』を採る。

幕が開くと此處はデルファイなる神寂びたアポロの神殿で、神に侍る尼が現はれ、言葉少なに己が使命の重いことを述べる。そこで此處へ来る巡禮人の案内をする爲めに、神殿の扉の中へ行つて神の意志を聞く。舞臺は誰も居なくなる

こと數分、突然尼は恐怖に満ち／＼た姿でよるめき乍ら現はれる。神殿の扉が開く。

此處に血で眞紅になつた罪人オレステスが、父を殺した母を復讐しようと、母に對して劍をあげて居る。母は殺される。罪人の上にはアポロの神が立つて居る、また復讐の精靈フウリイが居る。神は言ふ『汝が母を殺せしは誠なり。殺せよと言ひしは我也。確乎しつことせい。我は汝と共にあり。我は汝を見棄てまじ。海山超えてアテンに行け。其處にはわが姉妹はらからの女神あり。其處に汝は神聖の裁判に會ひ、汝を追ふ地獄の犬より免がれむ』といふ。オレステスは起ち上り、ヘルメスといふ神に導かれて行く。アポロは獨り残り、精靈フウリイは地に眠る。此處に殺戮をした母なるクリテムネタスの靈が現はれる件で序幕が閉ぢる。

中幕は光景一變して此處はアテンの御宮、オレステスは膝まづいて居る。地

獄の犬が付いて来る。オレステスは心を失はず女神の助けを呼ぶ。オレステスは付いて來た復讐の精靈フウリイに殺戮の手はもう汚れて居らぬといふ。フウリイは侮辱の言葉を以て答へる。フウリイは『汝は復讐に捧げられた犠牲である』と云つて、崇嚴な讚美歌をうたひ、オレステスの大罪を現はす呪咀のろみの歌がある。この歌が終ると女神が現はれる。女神はこの呪咀の歌を聞いたのである。それに答へて女神は、『何人も如何なる神も、オレステスの所業を正しく判くこと能はじ。喇叭を吹いて陸の兄弟はらからを呼べ。われその時に判かむ。』といふので幕が下る。

詰の幕となると、今度はアテン城外の聖丘の場である。女神の兄弟が多く集まる。アポロも來て呪咀の次第などを聞く。其處で遂に投票して、オレステスの罪を定める。すると罪があるといふ者と、ないと言ふ者と票數が同じである。そこでオレステスは赦される。一方には、精靈フウリイの心を休めるために住

家が與へられ、精靈は嬉々として出て行く。此處にオレステスの罪は赦されたけれども、復讐といふ事が永く人間の上に残るといふのに終つて居る。

ソフォクレスの戯曲は百餘曲に上つて居るが、その中で現存して居るのは矢張り僅かに七曲で、外には断片ばかりである。彼が處女作『トリプトレムス』外數曲は、地方的特色に滿ち原始的な面影を藏してゐるが、他の多くは全く人間的で童話的の趣味を持つてゐる。運命の思想についても、エスキルスはこれを以て神と戦つたが、ソフォクレスは人生の事實として靜かに甘んじて運命を受けた。ソフォクレスに在つては、運命や攝理は人間の情緒を高め廣め深める具であると見たのである。

彼の戯曲は屢々その結構組立ての巧妙な點で賞められるのが、實は集沖の巧みなのである。結構を一點に集沖することは、悲劇に必要な要素であるが、彼のこれに對する手際は他の詩人よりも遙かに優れて居る。それは『トラキニエ』

や、『エディプス・タイラヌス』や、『アジャクス』『フィロクテテス』『アンティゴネ』『エレクトラ』等を見れば、解らうと思ふ。

この詩人が物語の取材の巧みなことも驚くべきであるが、彼が作の全部を通じて最大の特色と見るべきのは、自由と變化とを以て嚴格な均齊的統一をなし遂げてゐる點である。その對話の用法に於ては、エスキルスとこの人とを比べると、確かにマアロオの詩句からシエキスピアのうまい調ハアモニイ和に移る思ひがある。ソオクレスの譯版は一五〇年に於ける伊太利のマヌティウス(Aldus Manu-  
tus)のが始めて、一八二五年のヘルマン(Gottfried Hermann)に至つてはじめて立流な物が出来上つた。その後各國語で譯註の書は數へ切れぬほど澤山に出版されて居る。

ユウリピデスはソフォクレスより若いこと僅かに十五歳であつた、ために一生ソフォクレスと作物の上で競争しなければならなかつた。この作家が書いた

ものは皆で九十二曲とも云はれ、また七十五曲とも云はれて居るが、明らかに残つてゐるのはいくらかもない。中に傑作とされて居るのは、『アルセステイス』『メデア』『ベキユバ』『イオン』『イフィゲニア』外數曲である。中にも『メデア』の如きは、當時の美術家學者の間に最も廣く讀まれたもので、全體の結構は希臘人と他國人との争で其の中に意思の強い婦人が描かれてゐるが、その主人公の對話その他に多少の無理があるに係らず、なほ二流の悲劇として許されて居る。『ヘキユバ』はプリアムの未亡女王が、その末子をポリメスタア王から殺されたのに對する復讐を書いたものである。

斯く希臘の悲劇には復讐や殺戮が多く、場景としては神殿山上等が多い、さうして必ず神が現はれ、また運命の力があらはれる。が凡てに涉つて個人的といふよりは典型的と云つていい。そこで一寸附加へて置くが希臘喜劇は始めて氣の軽いシシリイ人が酒神バックスの祭の催しからはじまり、やがてアッティカに大成

したもので、その最も名高いのはアリスフハネスであるが、あまり重大でないからここには省略する。

要するに希臘戲曲の特質をあげると、その(一)は劇ステイジエフエクト的 効果の著るしく行届いて居る事である。(二)は宗教的精神の表現である。此は實に莊重な希臘戲曲の異色であつて、宗教的崇拜の上に立つた希臘の藝術が、如何に宗教と藝術との交叉點に立至つて居るかを見る事が出来る。その(三)は典雅な趣味の現はれてゐる。この時代の演技法は幼稚で、凡ての設備の行届かないのは勿論であるが、然かも寫實に遠いだけそれだけ卑俗に陥らず、如何にも重くしい雅麗な味が出てゐる。(四)は希臘劇は合唱が主であるため、役者は寧ろ從位にある。そこで性格劇とはならないで、飽迄も形式劇となり、動作、筋、場處の點を重んじた芝居であつた。

さてこの次期に來た羅馬時代に於ては、悲劇にセネカ、喜劇にバリアタ、フ

ラウタス、テレンス等が出たが、多くは何れも希臘の繼承で、とりたてて云ふほどの特色を示して居ないから此處には述べない。

### (3) 近世古典劇

それから中世に入つて佛蘭西伊太利英吉利各國とも、宗教劇が行はれ、材を新舊約全書からとつて、教會で演ずるやうになり、演劇としては古代希臘より退歩することになつた。ところがやがて伊太利及佛蘭西に戯曲復興が起つた。

これは矢張り近世初頭に於けるルネッサンス文藝復興にきざしたもので、始めは希臘古典劇の典型をとつてこれを再現したに過ぎなかつたが、十六世紀にアリオストオの出た後十八世紀初期に伊太利に出たマツフェエ (Maffei) に至つて、『メロオプ』といふ戯曲を現はし、取材の新趣と自由とを以て、新生面を開くに至つた。戀物語のないこの戯曲は、いたくヴォオルテルの激稱するところとなつて、

この様式は佛蘭西に波及したが、その潮流は伊太利のアルフィエリ (Alfieri) に至つて最高に達した。十八世紀後半に出たこのアルフィエリは、伊太利に於ける近世悲劇作家の第一人と云はれる近代古典劇の完成者である。

アルフィエリは一七四九年の生れで、光輝ある彼の一生は、實に前代からの伊太利悲劇の墮落を救つたのである。彼は戀を失つてから、ペトラルカの書に親しんで、深い情緒を養ひ、自由獨立の熱愛者となつて、諸國歴遊の後始めて『クレオパトラ』の戯曲を現はした。これから一生を劇作に委ねることとなつて間もなく、『フィリッポ』『ポリニス』の二曲を著はした。彼が多大の成功を博した『サウル』の曲は希臘神話の面影を藏してゐるが、それと同時に清新な自由な氣に漲つてゐる。

これより先き佛蘭西に於ては、既に近代古典劇作家として十七世紀にコルネイユ (Cornelle) とラシイン (Racine) とが出た。それ迄の佛蘭西悲劇は、眞

の悲劇的性格と情熱とを缺いて居て生命がなく、希臘羅馬の古典劇の眞の模倣ではなくつて、それから模倣した伊太利作家のを更に模倣したのに過ぎなかつた。コルネイユはこれらを排して、悲劇にはた喜劇に新生面を開拓したのである。

これに次いでコルネイユの開いた路を、更に整へたのはラシインである。彼は整然として静かな落付いた形式を以て戯曲を物し、その主人公は上品な光彩を放ち、その女主人公は運命に従つて變じては居るが、何れも愛の戦利品である底のものである。これらの文星は、ルイ十四世時代に出たのであるから、皆この時代の影響を受けて居る。

この時代は古典的基督教的國家的君主的であつたから、美術は調和を貴び、文學は華麗均齊な古典趣味に赴いた。従つて、コルネイユ、ラシイン等の戯曲も謹嚴で然も華美、言語は豊麗で然も力があつた。只然し古代希臘の精神を其

の儘に受けたのではなく、その精神に於ては異なつたものもあつた。即ち戯曲に於ける調子の高潮も、國民宗教の界を超えなかつた。その人物も保守的であつた。オレステスやイフィゲニアも嚴格な神の叫び聲を持つては來ずに、凡て中庸に終つてゐた。その古代的な簡素整齊な結構も、宮廷<sup>コオト・シエダ</sup>劇の要求によつて堅苦しい儀式にはめられて居つた。時間及び場所の統一も、希臘に於ては單に便利のための規則であつたが、この時代に於ては永久の羈絆として存したのである。これらは皆當時の専制政治の影響なのである。この反動はやがて自由開放の叫び聲となつたのである。

なほ十七世紀の佛蘭西には悲劇にヴォルテール (Voltaire) が現はれ、喜劇にモリエール (Moliere) が現はれた。前者はコルネイユ及ラシインに比して優れた作家とは云ひ難いが後者の喜劇は性格的喜劇の先驅者として、獨歩の技を有してゐた。



## (4) 近世浪漫劇

希臘に於ける劇壇の盛時と比肩し得るのは、第十六世紀の後半から第十七世紀の前半に至る英國倫敦の劇壇である。空前の天才沙翁シェイクスピア(Shakespeare)が現はれて、神出鬼没の脚本をものし、その他にも多くの文星が相前後して出て、怪奇複雑の戯曲をものした時代である。浪漫的戯曲は實にこの時代に於て出来上つたのである。

希臘古典劇と近世浪漫劇とを比べると、その間に著るしい相違がある。彼は簡潔を貴び、此は複雑を喜び、一は均齊を望み、一は自由を思ひ、前者が崇高を取るに反して、後者は多趣を期して居る。換言すれば、希臘古典劇は彫刻的であつて、近世浪漫劇は繪畫的であるといふことが出来る。

エリザベス朝は實に英國劇壇の最盛期で、沙翁の先驅者としては、リリイ、

キッド、ロッジ、ナッシュ、ピイル、グリーン、マアロオ等が居る。就中マアロオは最も偉大で沙翁に對する影響も少くないが、此處には此時代の代表者として沙翁をとり、以て當時の戯曲と古代のそれといかに差別があるかを見よう。沙翁もその始めはセネカ等の古典劇の影響と先驅者の感化とを受けたのは確かであるが、後には古典劇とは全然別趣味の上に立つた物が建設された。即沙翁に至つて、最早、古代のやうな動作の芝居ではなく、場所の芝居でもない、實に人間性格の血が入つた芝居なのである。沙翁はハムレットの性格、イヤゴオの性格、シイザアの性格、マクベスの性格といふやうに、性格そのものを表現しようとして書いたのである。然もその性格が様々な境遇に會つて、漸々と變化してゆくを描いたのである。

例へば『リア王』を見る。リア王は狂暴な狼藉な始末に了へぬ老王である。ところが自分が狂暴の直接の結果で、多大の難澁が湧き起り、ために王位まで

も棄てなければならぬ様になる。さうすると今迄の自分といふものは無くなつて、遂に痛苦の爲めに純潔にされ、自己の悲哀から推して、他人の悲哀に同情し同感するやうになり、遂に彼は悔悟して罪を與へた人に謝し、その人を救ふことになり、新しい世界に住むに至るのである。その間、性情の變化を描いたのが、即ち戯曲『リア王』である。

古典劇にあつては時の自由が免されてゐない。それであるから長い時間に、人間が發展し成熟し變化して行くことを示すわけには行かない。ところがこの浪漫的時代にはこれが一變し、時間が自由に劇の上に用ひられた。數月數年の久しきにわたることも一向差支なく舞臺の上に現はされた。

場所もさうである。古典劇ならば舞臺に現はすべき場所に制限があつたけれども、この時代にはその規則を脱して、色々な場景へ飛んだ。山野、城内、露臺、荒野、海邊、室内、室外、洞窟、墓地といふ風に、自由に離れた場景を次

ぎくに現はすことが出来た。若し古典劇の時代ならば、『リア王』に荒野の場ヒイスを加へることは出来ないのである。『ハムレット』にブラットフォオム及墓地の場を加へることは出来ないのである。『オセロ』にデスデモナの場を加へることは出来ないのである。『マクベス』に風吹く野原、妖女洞窟の場を加へることは出来ないのである。それが出来るやうになつたのは皆この時代の革命であると云はなければならない。

更に筋仕組の單一といふこともさうである。若し昔のやうにこの點をやかましく云ふならば、前の事は忘れて不意と言ひ出すこと、例へば『ハムレット』中にある、『死なうか、生きやうか、これがわたしの思案だ』の句のやうなのは言へなくなる。然るに思ひ切つて古來の束縛を破り、獨白アサイドをやり、傍白アサイドをやるなど、種々な性格表現の新しい方法を案出して來た。獨白などは今日からみれば随分非難もあるが、兎に角、古典劇よりも自由になつてゐるのは明白であ

る。即ち目標としたのは行爲よりも、反省である、心内の行動である、これが實に浪漫的戯曲の重大な特質であつて、ハムレットの如きは、性格が随分 アブノオマル 異常で受取れぬふしもあるが、とまれ古典劇にない要素をかくまてに加へたことは偉としなければならぬ。

沙翁の傳記に就てはまだ深く知れてゐないが、兎に角さまでの教育もなく、一時は芝居の番人ともなり、また俳優ともなつたが、後専ら身を脚本の創作に委ねて、傑作を上場やうになり、希望の光は輝やき、財寶豊かに風光明媚の地に靜かに起臥して後年を送つたのである。

その著はした戯曲は悲劇喜劇及史劇を合せると殆ど四十に近く、作物は老年に及ぶに従つて老熟して居る。その作物のうち『ハムレット』『マクベス』『リア王』『オセロ』を以て四大悲劇と云ひ、何れも千古に涉つて朽ちない世界的名作であるが、その外も『ロメオとジュリエット』『ジュリアス・シーザ』『嵐』『冬物

語』『ヴェニス商人』『眞夏の夜の夢』『アズ・ユウ・ライク・イット』等何れも名作として人に知られてゐる。

英吉利がかく舞臺に榮えてゐた頃西班牙もまた名家が頻に輩出した。十六世紀に『ドン・キホオテ』を著はして世界に名を轟かしたセルバンテス(Cervantes)は、戯曲に於てもまた一世を指導してゐたのである。この人から少し後れてロオプ・ド・ヴェガ(Lope de Vega)といふ天才が現はれて、西班牙に國民的戯曲を創した。この作家の著作は皆で一千五百曲といふ數に上つて居り、その動作の移る面白さ、熱情のあらはれの巧みさで、高尚でゐて優しきのあるこの國の人の心をうつし出してゐる。さうであるから後にこの作家を模倣して出た多くの後繼者がある。

西班牙の戯曲は十七世紀にカルデロン(Calderon)が現はれて極盛期に達した。この作家の浪漫的史劇はもとより、喜劇に於ても詩的で美しい作物を残

してゐる。その作物は皆で七十三曲である。

獨逸は十八世紀の中葉まで劇壇に於てはまことに寂しい國であつた。けれども批評の天才レッシング(Lessing)が現はれてから、國民は始めて藝術といふものを悟り、戯曲の本體を理解するやうになつた。彼は『ラオコオン』の一書で繪畫と詩歌とを美學的に説明したが、『戯曲論』(Hamburgische Dramaturgie)では戯曲と俳優とを批評的に解説したので、遂に一七六七年ハムブルクに始めて獨逸國民劇場が建てられることになつた。此に於て彼は希臘古典劇を闡明し、近世に於ける悲劇喜劇の師として沙翁の求めるところをうち建て、それまで獨逸に横行してゐた拂蘭西式の劇を追放して仕舞つた。さうして試みに進歩的の戯曲、材を實際生活からとつた戯曲、愛國的感情と共に廣く人間としての同情に訴へる戯曲をものした。彼が『サラ・サムブソン嬢』の處女作から、最後の『賢人ナタン』に至るまで、彼の戯曲に對する主張は常に正しく一代を率ゐて行つ

た。やがてキイランド(Weland)の沙翁譯が出る、若い天才の一派が『荒れ狂ひ』(Sturm und Drang)の聲をあげる、獨逸の藝苑は山雨來らんとして風樓に滿つる慨があつた。

天才ゲエテ(Goethe)はこの秋に出現した。彼が一七七三年『ギョッツ』(Götz von Berlichingen)の一曲を世に問ふや、その國民的の取材と、清新な獨創的な様式とは、一舉にして獨逸の國民文學を確立して仕舞つた。かくて現はれた『ファウスト』は世界に於ける最も偉大なる文學となり、『エグモント』も『イフィゲニア』も『タッソ』も皆人に驚異の目を以て仰がしめた。ところがこれと同時に獨逸の劇壇を賑はしたもう一人の天才は、シルレル(Schiller)であつた。シルレルは生れ乍ら舞臺の要求にふさはしい點に於てはゲエテ以上であつた。彼は純一な心を以て、深いまことな洞察を以て、一派の領土を開拓したのである。彼が『ワルレンスタイン』の三部曲から『テル』の一篇に至るまで、何れ

も歴史的題材を戯曲的に組み立てた點に於て、對話が詩的節奏で優れた點に於て獨逸詩劇としての上乗のものであることは評家の一致する見である。只『メッシナの花嫁』の一篇に、希臘悲劇にあるやうな合唱コオルスを試みたのは失敗であつた。さてもゲエテとシルレルは共にワイマルの舞臺へも力を注ぎ、獨逸の文學をして世界的文學たらしめたのであつた。

### (5) 現代寫實劇

近代寫實劇即ち最近七十年の戯曲を見ると、これはまた前代より更に鋭い進歩をして、空前の發達を遂げて居る。即ち此に二大潮流の現はれて來たことが認められる。

その一は極端なる理想主義として現はれたもので、その二は著るしく寫實主義に向つた傾向である。前者はブラウニング及びマアテルンク等の神秘劇とな

り、後者はイブセン等の社會劇となつた。

先づ此間に於ける理想主義の發達を見ると、大略次のことが云はれよう。即ちこの派の傾向は戯曲的動機を遙か内的に追求するのであつて、これに依つて前代よりは益々非物質的に、益々精緻にならしめようとするのである。この以前への傾向は中心を動作からして性格に揚げたものである。此時代の傾向はその中心を更に、背後に揚げようとするのである。即ち動作と密接の關係を有し、動作より直接に出る底の外廓の性格から一步進んで、其内面に深く行かうとしたのである。

先づブラウニングの戯曲を驗べて近代劇の特色を探らう。

ブラウニングに就て感ずる第一事は、シーン場景に對する著るしい壓迫である。場景はもはや外界の事件から生じた連續に依つて作られるのではなく、内部から内面から作られて居る。即ち或る性格の無意識な本能等のやうな内的事情から

作られる。その爲めに場景の組織は了解し難いものになり、其の時間は極めて短かいものに爲つて居る。沙翁時代のやうな、年、月、週間の事柄ではなく、一日、一時、一瞬の間の問題である。これは彼の戯曲『ルリア』や『露臺にて』<sup>イン・ナ・メルコニイ</sup>等を見ても知れる通りだ。

場景の此の特徴は、やがて性格の表現に少なからぬ影響を與へて居る。性格は最早一定した安固のものとは考へられなくなつた。性格が成長するといふだけでは十分でない、それが轉々して行くものと彼は考へた。そこで彼は場景の變化と共に、それが變遷してゆくものとして描いたのである。

彼の戯曲『コロンブス誕生日』に於て、全く無經驗な輝やく様な心の少女は、他人の欲望や狡猾のためにうながされる。少女は自分の心を定めて、直ちに試みに當ることになり、自ら貴い人を識別してその一人を選び、他の凡ての求愛者を犠牲にして仕舞ふ。僅か二日の曙と夕暮との間に、少女が一生の運命は定

まつて仕舞ふのである。

『露臺にて』でも同様で、二時間のうちに女王は熱烈な愛の生命に呼び醒まされ、自分とその戀人とは深い淵に進んで行くといふ、一時間前には全く不可能であつた力と誠とを、絶望の裡から引出すといふのである。更に最も烈しい例は、『ビツパ・パッセ』にある。此は男女の四つの離れ々の團體の卑しい情熱の上に、一人の純潔な少女の光がひらめいて、少女の純美な唄が各々の心に耻辱改悔の泉を注がしめる。これは只一瞬間の出来事である。

此等の戯曲の様式は、頗る叙情的のところがあるけれども、叙情詩では現はし難い點をよく現はしてゐる。元來叙情詩に戯曲的の點があるにしても、此等の戯曲は、集沖された情熱の叙情的聲調以外に、戯曲的動機から來る内質を持つて居る。在來の戯曲家に見なかつたやうな、思想感情の素早い所作を持つて居る。

そこで観客又は讀者の想像の上には、不斷の充實努力が現はれなければならぬ。その精髓は熱情から熱情、情緒から情緒への速い道程の上にある。だから讀者は一行一句も忽せに見る事は出来ないし、また観客は一瞬の間も傍見をしては居られない。殊に斯ういふ戯曲を實演する俳優は、一言一態一舉一動とも、凡てを集沖して現はさうとするのだから溜つたものではない。實に近代劇は俳優及観客に知性に向つて、重大なる要求を持つて現はれて居るのである。

ブラウニングの考察して行つたのは、外面的動作ではなく、内面的動機であることは言ふを俟たない。その動機は人間の本能思想感情熱情の大きな全結構で、これを吾人は漠然と性格と言つてゐるのである。彼が内部的から出た一の動作を取つて、これに依つて全性格を表したが、その動作は決定的動作である。この一動作に依つて、重なる過去の生活を呼び集め、且凡ての未來の萌芽と基礎とを運び出すやうな決定的方法を用ひてゐる。この決定的動作は一面吾人を

面と向つて指導し、吾人に様の判断を得しめるのである。

多くの戯曲に彼が力を注いだところは、思想感情本能情熱の變改、即ち性格の新陳代謝する點であるが、この様式を用ひなかつたのは、『ルリア』である。

『ルリア』は彼の悲劇のうちで最も美はしいもので、また様式が餘程マアテルリンクと似て居る。この戯曲では他のとは違ひ、性格が變じないで残る、即ち始終一定の型として留まつて居る。この戯曲の眞の興味は、一方の人が他方の人を了解することの出来ない爲めに起る、型と型との對照の點にある。

この曲の外面の事情は沙翁の『オセロ』と似てゐる。オセロはヴェニスのもウア人である。ルリアはフロレンスのムウア人である。この二曲の主題は似て居るが、その取扱ひ方は全く異なつて居る。沙翁にあつてはオセロの寂寥、即ちこの主人公とその運命が懸るところの婦人との間の自然の隔ては、背景に於て著るしく周到に置かれて居る。主人公の全性質、即ちその純樸その高貴その

英雄主義などは、熱情のうちに燃えるやうな發表をなしてゐる。でその嫉妬も清い類ではあるが、然も非常に熱烈である。

ルリアに至つては大分此とは變つて居る。ルリアに於ては、凡ての事が最も抽象的の形に別たれて居る。二つの相容れない性狀の間の大膽な反對、いはゞ東と北と云つたやうな反對の性狀に別たれて居る。一は素朴な性急な敬虔な性、一は冷靜な不安な勘定高い性である。一曲の悲劇はこれら本能の相違から流れて居る。この曲の最後に於て、ルリアの相手であるブラチオは矢張最初と同じ盲目的の本能、無暗にフロレンスの人を野蠻人だと見るやうな本能に歸り、ルリアも亦無暗とフロレンスを好くといふやうな反性で終るのである。故にこの曲には終決まで一の動作とか動きとかいふものがなく、場所の變化もないのである。この作家の他の戯曲に見るやうな思想感情の不斷の動搖がないのである。これがルリアの異色ある所以である。

ブラウニングは彼の他の戯曲と同じやうに、このルリアに於て、戯曲を新しい路に導びかうとしたのである。その路は動作より性格に進め、性格の外境から心胸の最深の奥底に赴かせようとしたのである。即ちルリアの本質は心靈の内面的動作に存して居り、葛藤は最後にいたるまで、痛切でいかにも強い眞實がある。

『作家は如何にして感覺の世界からは非常に遠い問題が、肉體の感覺に持來たされるか、如何に靈的な動機が脚フットライト光の前に見られ感ぜられか』といふ問題を、彼はほのめかしたのである。然も彼は堪へられぬ迄に、舞臺の調子を高めたから、彼の戯曲は天使が俳優となつて演じても、十分に満足はされまいと思ふ。この點から見ると、彼の戯曲は矢張觀客よりは讀者に適し、舞臺よりは室内に適してゐると言ふべきである。

近代劇に於ける特質は以上でほぼ知られようが、尙更に進んで項を改め、近



代の二大作家マアテルリンクとイブセンとを説明すれば、十分に解らうと思ふ。

## 六 マアテルリンクとイブセン

### (1) マアテルリンク

マアテルリンクのたどつた路を見ると、ブラウニングよりも更に趣が深い。彼の劇的動機は一層内心的である。彼が吾人に示してゐるのは、勿論動作でなく、普通の意味でいふ性格でもなく、實に意志または深察の目的とでもいふべきものから作られた意識ある然も性格の背後にある底のものである。即ち最も原質的な性格、不變の形に於ける性格、換言すれば、生れると共に人間に現はれた性情で、自然から受ける定まつた心狀である。この意味に於ける性格の上には、外界の事情及び出来事は何の印象も残さない。凡ての事情が變つても、性格はそれ自ら中心に残つて、不動の運命として存して居るのであるから此處に

は思想から思想、感情から感情へ急激に移ることは更に無い。そこにある變化は只表面の波紋である。眞の自己、心靈の奥底は煩はされず動かされずに残つて居る。今や戯曲家の力は、言語によつて心靈の最深最微の經驗を述べる問題に向けられたのである。それ故に經驗が日常生活の境界以外にある場合、人間に親しいありふれた型に對して例外である型を選ぶ場合を、全力を注いで取扱つたのである。

これらの有様の最も能く現はれた戯曲は、『アグラヴェエントとセリセツト』である。この曲の人物は普通經驗する人物を現はして居ないで、吾人が呼吸するところとは遙か離れた天外の空氣の中に動いて居る。その人物の言葉を見るとある一定の思想を直接に現はすといふよりは、寧ろ感情の象徴となつて居る。吾人はその臺詞を聞くと、靈界からの聲を聞くやうな氣がする、靈魂と直接に交通する様な音楽を耳にする思ひがある。その人物は天來の靈に體軀を與へたので

ある。吾人の世界に屬する肉と靈との存在物よりは、寧ろ天來の靈に肉を着せたものである。

斯ういふ人物はいかにも美くしい。マアテルリンクが好んで描いたやうな理想世界の人物を見ると、彼等は吾人より秩序の高い人で、吾人よりは遙か朗らかな國に住んでゐるやうに思はれる。譬へ一時でも、斯る國を目のあたりにして、斯る國に呼吸する感じを抱くのは、愉快なことで、これ實にマアテルリンクの賜物である。

ところが此に疑問が起つて來る。それは一體戯曲といふものが、かくも架空的な、かくも優美な想像の媒介物として適當であらうかどうかといふ事である。想像が舞臺の上に住居を占め、脚光の前にその形を現はす時に、想像は果してそのほがらかさを失はぬかどうか、想像の眞の特性を犠牲としないかどうかといふことである。

戯曲の讀者にとつてこの事は何でもないが、劇場の觀客にとつてこれは重大な問題である。實際マアテルリンクの象徴主義神祕主義は、觀客にとつては稍不適當に見える事がある。觀客はその靈界の人物を見て驚嘆して仕舞ひ、紗を着けて踊り巧みに出來た針金で飛び上るお伽芝居の妖女のやうに感ずることがある。即ち戯曲がその上に置かれた重荷のもとに壞されるやうに見える。少し戯曲として荷が勝ち過ぎる感じがするのである。

マアテルリンクは一八六二年八月廿九日白耳義の東フランドルに生れた。即ち今年が丁度五十一歳である。始め大學に法律を修めて辯護士となつたが、文學が好きで止められず、遂に文壇に身を投じ、二十四歳の時巴里に出て佛蘭西の詩人と交り、新らしい詩をものしたが、彼が一度五幕の詩劇『マレエヌ姫』を出してから一躍世の視聽を集めるに至つた。この作は極めて突飛なもので、眞面目で然も世を嘲笑して居るやうで、平恒極まる描寫を以てしたので、批評

家は一息に意外な作物といふ點で、驚かされて仕舞つたのである。この妖はしの戯曲、驚異の戯曲を見て佛蘭西の批評家ミルボオが白耳義の沙翁と云ひはやし、沙翁の大傑作以上と讃めたので、マアテルリンクの名は忽ち全歐に擴まつて仕舞つた。

次に出たのが『闖入者』で、一八九一年巴里に演ぜられたが、これは部屋に家族が集まつて、家の妻が病氣の重つて居るのを案じて居ると、老祖父が何か來たやうだ、足音がする、戸が開いたといふ。小兒が奥で泣く、看護の人が出て來て、只今奥様はお亡くなりましたといふ、これだけであるが、一道の凄氣が舞臺の上に横溢するのである。

それから間もなく出たのが『群盲』である。『群盲』もまたよく象徴と神祕との彼が二特色を現はして、人生の一面を忍ばせて居る。その梗概は次のやうである。

幕が開くと、夕潮のひた／＼と満ちて來る海岸で、養育院から盲人達が僧に連れられて來て、盲人同志が話しをして居る。日は段々と暮れ掛る。寒さは段々と増して來る。鳥は飛ぶ。潮は寄せる。何うなるだらう。盲人達は早く家へ歸りたい歸りたいと云つて居る。すると傍にはその盲人を連れて來た僧が死んでゐる、といふのである。

一八九二年にマアテルリンクは『ペレアスとメリサンド』をものした。その後二年して『マラデイヌとパロミイド』、『室内』、『タンダジルの死』といふ三篇の人形芝居を出した。

それから一八九六年に彼は、『マグラヴェヌとセリセット』といふ詩劇を出したが、この以後は論文の著書が多く、有名な『貧者の寶』には美しい才筆で、人生問題が論ぜられ、『蜜蜂論』には、彼が道樂の蜜蜂の研究から見た人間社會の現象を語り、その他『智恵と運命』、『後園』等、何れも人生哲學の興味ある研

究ならぬはない。なほ戯曲には、日本でも幾度か演ぜられた『モンナ・ヅナ』や、『ジオアゼル』や、『青い鳥』といふお伽劇がその主なるものである。

只此に一つをかしいことは、彼が夫人を得てから主として力を論文に集沖させたことである。彼は巴里にある中、ルブランといふ美しく、彼が曲中の人物のやうな女優を妻としてから、疑懼、幽暗、絶望の彼が戯曲は、一變して喜悅、勇猛、沈着の論文となつたことである。人相も沈痛な風姿から、溫和な風貌と變つた。かして、彼が祕曲の象徴主義——淀める沼、洞窟、夜の鳥、夕潮、魔の泉、霧の月光、埋骨堂の香——は消え去つて、一道の光明を抱く樂天的な智恵の導者プラトオと化して仕舞つた。今後の彼は果して、何う變るであらうか。恐らく往時のやうな極端な神祕主義象徴主義は、もう再び彼の戯曲に現はれないことであらう。

## (2) イブセン

かうしたマアテルリンクの觀察の後に、イブセンを見ると、同じく近代戯曲の作家とは云ひ乍ら、その間に非常な相異の點のあることが知られよう。

イブセンのマアテルリンクと異なる第一點は、彼が兎に角この立體の地球に足を付けて居ることである。彼のマアテルリンクよりも更に偉大な、更に特性的な戯曲を見ると、その人物はみな架空の人ではなく、精力と活力とに満ちた血と肉とを有する眞の人間であることである。生活の爲めに奮闘してゐる男女なのである。子孫の上に繋がれて、あらゆる束縛と戦ひ、吾人の凡ての日常生活の上に存する疑問と戦ひ、吾人の經驗と良心とに強力を以て入り來るところの疑問と戦つてゐる男女なのである。この點以外にイブセンの戯曲は多くの特質があり、神祕主義の不思議な流れ、象徴主義の巧みな描寫も含まれて居る

けれども、この現代に生きて戦つてゐる人間を寫したといふ事が第一の意義なのであると思ふ。

これは戯曲の歴史に於て、最も新らしいまた最も深い點に立入つて居ると言つていふ。凡そイブセンよりも以上に、舞臺上の效果の支配をなし得た戯曲家はない。またイブセンのやうに忍耐して、自身の生きて居る日の人生から、その生死にかゝる煩悶からの事實を引き出した戯曲家もない。彼の戯曲の主なる興味はこの眞實にある。このアクチュアリテイにある。戯曲の發展に最も意味の深い寄與をなしたのは實にこの點なのである。

此にいふ眞實は、所謂寫實主義とは違ふ。そこで先づ屢々イブセンに向つて言はれてゐる寫實主義者といふ言葉が、事實適切に認められるかどうかを見よう。

凡そこの言葉ほど締りなく用ひられた言葉はない。又この言葉ほど定義する

のに困難な言葉はない。嚴密な意味での寫實主義は、詩人藝術家がその主題に對して、特別な方法特別な態度を示してゐる。即ち少しの裝飾もない細かい正確を以て、人生又は外界自然の事實を再現するやうに自分を置くといふ意味を含んでゐる。さてその點から猶遙かな結果を伴ふのである。即ち正しく寫實家と言ひ得る人は、その人の姿から性格の神祕的な細微な要素を斥けることが出来るのである。吾人の經驗の普通の瞬間に於て、吾人に出會ふ要素に身を引籠めることが出来るのである。即ち人物を日常生活の裡から引放し、自分が最も親しいところの境地にその人物を置いて観ることが出来るのである。

この最後の意味から見れば、イブセンも矢張り寫實家である。この意味の寫實家といふ點で、彼は特色を持つて居る。彼はあらゆる作家の中で、自分の時代及自國の生活を立派に取出して描いた唯一人である。外界の事情を再現し、時を現代に置いて根本まで人間を震搖した精神的煩悶を描いた唯一人である。

その反響は全歐洲に涉つて居るが、中にも獨逸は殊に著るしい影響を今日の劇作家に及ぼして居る。上述の點に於て、カルデロンがイブセンと似て居ると言はれて居るが、彼が西班牙の生活から引いて寫した繪畫は、想像の廣いたために、寫實家の間に數へ難いほど非常に理想化され、著るしく浪漫的の要素が加はつて現はれて居る。

さて寫實主義の有する始めの意義、即ち單に人生の外面の事實を再現することには、イブセンはあまり心を勞して居ない。それよりも、彼は人間の性格と行爲との内面の解剖に重きを置いたのである。即ち『人形の家』や『社會の柱』や『人民の敵』に見るやうに、箇人の意志の力といふ側を取り來つたことでも解るのである。でそれと共に、人生には容易に解らない方面があり、神祕的な方面があるといふことを現はして居ると思ふ。そのいゝ例は『建築師』や『海の夫人』や『ロスマルスホルム』などに示されて居る。イブセンはこれ以て、

その性格が著るしく奮闘的であるといふことを示してゐるし。また象徴主義で以て人生の茫漠たる神祕的方面を示して居るといふことが解る。

そのイブセンの象徴主義といふものは、興味ある問題である。『建築師』や『野鴨』などでは、少しく的を射過ぎて、誇大に失してゐる觀もあるが、『ロスマルスホルム』の白馬や、『海の夫人』の海の象徴などはまことに象象的なものである。

そこで吾人が主として問はうとするところは、イブセンが斯ういふ象徴主義を用ひた目的である。この主義が彼の劇的方法と理想との上に投げるところの光である。

その主なる目的は何かといふと、男女の心の奥に暗く動く茫漠たる神祕的の覺醒を示すことである。外界に對する行動を決定し、心内の願望と決斷とを定める靈感を示すことである。只イブセンの象徴主義が適當でも、不適當でも、

その偉大な理想と靈感とに至つては一である。こゝに彼の偉力が存して居るのである。

こんな風に絶えず象徴を與へ、目的を與へて居るイブセンは、前にも述べたやうに普通の意味での寫實派とは言へない。彼は寫實派ではないが、寫實派の目的や方法を借りて來る寫實主義に近い特性を有してゐた。今迄にない自己の生活の一瞬から材料を取つたことや、これを飾らず色を高めず描いたこととわかる。また自然の前に居るやうに、自然といふものに鏡を取り、近代の凡ての人に型をとつて來たこととわかる。その描寫を生活の外界状態にもやつたが、天才の筆を持つて更に一層内界の葛藤に向つて行つたのである。此に彼の生々たる獨創力がある。彼の戯曲の意味があるのである。

イブセンとても缺點はあるが、何しろ近代の人心を妖はす問題を活きて表現したこと、彼が描いた人物に無限の活力があること、人物が描寫されたところ

に完美のうまさがあることは否まれない。この最後の點に戯曲家としての彼の高い特性が存在してゐる。『ヘッダ・ガアブレル』や、『野鴨』のヒヤルマアや、『ロスメルスホルム』のリベッカのやうな描寫は、この人ならではのと思はせる底のものである。

要するに近代劇の傾向はイブセンで以て絶頂に達した。即ちその傾向は働作から性格に、性格の外面から最も微妙な奥底に、目的に、動機に、性状に、本能に這入つたのである。

イブセンの特性は以上でその大體を盡したが、以下に彼が生涯に一瞥を與へようと思ふ。

抑も那威は、獨立してから六十餘年にしかならない新らしい國である。この國の南方シインの港に一八二八年近代の巨人イブセンは生れた。不思議なことにも、この年は英吉利の文豪メレディスと、先年世を去つた露西亞の偉人トル

ストイとが生れた年である。

父は商人であつたけれど、イブセンが八歳の時破産したので、幼時から具さに生活の苦をなめたのであつた。乃ち藥劑師の家に奉公すること五年、後二十三歳の頃漸くクリスチャニア大學に入るに及んで、遂に文學に一生を捧げるに決し、雑誌を出したり、短篇をものしたりしたが、生活の窮乏はいよく急に、度々絶食をしたといふことである。けれども根氣の強い負け嫌ひの彼は、これに屈せず研究を續けて、とうとう『ブランド』『ペエル・ギュント』の二大作を世に問ふに至つて、名聲一時に轟くやうになつた。

幼時から一番好きであつたのは、第一に監獄、第二に刑場、第三に狂院といふ變り者のイブセンが、時代は革命の潮が寄せて來て、人が自覺を思ふ際に出たのだから、彼の詩才は根限りにも延びては行くところを知らぬ有様であつた。

信仰の悲劇『ブランド』は求道の僧である主人公ブランドが、生と死との巷に惑ひ、骨肉の死の後、靈を慕ひ道を求めるために雨を衝いて荒山に登るのであるが、道に雪崩の爲めに死ぬといふ悲壯な五幕物で、ニイチエの『ツラトウストラ』や、ハuppトマンの『沈鐘』などと同じ脈を傳へて居る、詩的分子の勝つた戯曲である。僧が入山の道程は、『凡てか否らずんば皆無』(all or nothing)の主義によつて、進んだものであるが、然も僧は中途で斃れて仕舞ふのである。『ペエル・ギュント』は『ブランド』にも増して奇峭古怪な曲で、人生の事業と飽き易い愛とを描いたもの、『フハウスト』を見るやうなところもある。主人公ペエルは、イングリットといふ娘を愛したが間もなく棄て、魔窟に魔女と契る、それも少時で倦いて逃れ、それから米國に渡つたが再び漂泊の生活に入り、遂に昔の戀人今は老女であるソルヴェエグが今は盲人となり歌を唄つてゐるのに會し、身の罪を悔ひてそこに落着くといふのである。



この曲の後間もなく、『少年結社』、『皇帝及びガリレア人』が出たが、彼が本當に眞實の潮流に棹さして、所謂社會劇といふ新戯曲を創したのは、一八七七年の『社會の柱』翌る年の『人形の家』を出してから後である。

『社會の柱』は社會の偽善を罵つた作である。役人であるこの劇の主人公ベルニツクはある佛蘭西の女優と私通したが、偶まその夫から發見される、すると自分の罪を米國に行つた義弟ヨハンに塗りつけて巧みにその場を晦す。後ベルニツクは市民から熱烈に敬愛されてゐるところへ突然義弟が歸つて來る。そこで事の發覺をおそれ、義弟を船にのせて海中に誘ひ殺さうとしたが事は成らない。その後市民は集つてベルニツクを社會の柱として稱徳することがある。その時始めて彼は市民の前に赤裸々の自己を慚悔する。市民は驚いて去る。然しそれからベルニツク一家の者は皆眞實の心で相對することが出來たといふのである。

イブセンはいふ、『自分の書く新戯曲は古代の悲劇ではない、自分は人間を描くのだ、だから彼等に神の言葉などは用ひさせない。』とそこでこの作以後は皆散文で書いたのである。

『人形の家』は社會劇の中で白眉の一と云はれてゐる。これは實に婦人の力を認め、愛の自覺を呼び起したもので、當時の社會に於ける婦人の状態を現はし、婦人問題の解決に向つて、第一聲を放つたものである。丁抹の批評家ブランドスが、同代の那威の文學ピョルソンとイブセンとを比較して、ピョルソンは那威の國民的精神を發揮したものだ、イブセンは歐洲の時代精神を發揮したものであると言つてゐるのは至言である。

一八八一年に出た『幽霊』は、遺傳を書いたもので、父の放埒が子に傳はつて母を苦しめる、即ち子は病身で生活すら出來なくなる、子は遂に一人の少女に救はれて喜を得ようとするが、母は許さない、子は失神するといふ筋である。

『海の夫人』と『鳴』と『建築師』とは、何れも最き深味のある傑作と言つていい。  
『海の夫人』の略筋は次のやうである。

幕が開くと、海水浴場で、醫師の妻エリイダ夫人の誕生日で娘達は母を祝はうとしてゐる。彫刻家リングストランドは、夫人に色々な昔話をして、自分が曾て航海中水夫長が新聞を見て、『あの女が他所へ行つたか、自分は何うしても連れ戻す。』と云つた話しをする。夫人は自分のことを云はれたのでぎよつとする。次の幕は海岸の小亭で、そこで夫人は夫に向つて、自分の昔約束した人が居て、どうも心に濟まないとうちあける。夫がその人は誰かと聞くと、夫人はそれは水夫長で、どういふものか氣が合つて、海の話しをして居るうちに、段々ある力にひき込まれ、遂に水夫長が迎に来る迄の約束をして指環を海に投げて誓つたと話をする。

次の幕には、愈々その水夫長が約束通りに迎へに来る。もう半時間もすると

船が出る、それまでに決心をしると云つて去る。その次にもう一幕あつて、最後に愈々水夫長が来る、水夫長は一所に行けといふ、夫は引き止める、夫人は離婚を迫ると、夫から『責任』と『自由意志』とで思ふやうにしろと言はれ、夫人は始めて夢がさめたと云つて、自分の責任と自由意志とから、改めて夫に連れ添ふといふ。水夫長は如何ともなし得ないで行つて仕舞ふ。

この一篇の思想をいふと、結婚も虚偽な賣買的關係の上に立つてゐて、高尚な道德的關係のないうちは、海の結婚のやうな力に引かれるが、一度自分の意志と責任とから立脚するとなると、眞の人生の道を知つて、眞の結婚の意義を認めるといふのである。その近世の思想問題人生問題の根本疑の上に渡つて、これを解剖し、これに解決を與へて居るところは、人心の奥底に探り入つて居ることを證して居る。

これらの外に『ロスマルスホルム』『ヘッダ・ガアブレル』『死より醒めた時』等

の傑作があるが、何れも時代の欠陥と病弊とを指摘し、新人の赴くべき路を諷示して居る。因にイブセンの亡くなつたのはわが明治三十九年である。

## 六 新劇の名作家

イブセンを巨頭として、それと同時代或はそれより後れて出て現在に至る歐洲の戯曲大家は實に容易に數へきれない程の數に上つてゐる。

先づ那威ではイブセンと同時代にビョルンソン、それから後に出たハムスンがある。

獨逸にはハムプトマン及びズウデルマンの外に、エデキントその他多くの少壯作家がある。白耳義にはマアテルリンクの先驅者であるヴェルハアレンがある。佛蘭西にはブリウーがある。實に各國詩人小説家で、筆を戯曲に染めて名をなさなかつた人は殆どない位、中々の多數である、今これらの人々を一々に

わたつて述べることは不可能であるから、その重なるものことに日本に餘り知られない人々の概略を以下に述べようと思ふ。

先づビョルンソンはその祖國氣質の幸福な輕快な一面を代表してゐる作家で、イブセンのやうに森嚴の氣がない。

ところがこれらの二家の没後、那威ではヨハン・ビエエルと共に、ナット、ハムスン (Nut Hamsun) が後繼者と云はれたで、ハムスンの著作は小説戯曲を合はせて既に二十餘卷、十六ヶ國語に譯へされ、今や那蘭文壇の唯一人である。生れは一八五九年八月で、四歳の時、両親と共に、北國ロフホトンの地に移つた。北海の大叫喚、北極光の幻想的な光りに取り圍まれ、長じしては具さに生活の苦を味はひ、遂に社會問題をあつかふ作家となつた。

身自ら勞働者となつた彼は、痛切な經驗から、過勞が人を動物的ならしめるといふことを信じた。又獸性に打ち勝ち、衝動を征服する高い信仰は、性格が

調和的に發達した人に於てのみ得らるべきものであることを説いてゐる。で、全く原始的な人と、調和的に發達した人との間に、吾人は、その本性が原始的で不調和で、精神的に不安で不満足な人間の存することを知らう。その心はやがてハムスの心なのである。

生死のことに就いても彼の見解は面白い。彼にとつては世に死といふものがないのである。逆巻く波、吠える風、震へる木の葉、苔のある石、または月光など、皆悉く生きてゐるものである。眞實なものである。己れにとつての親友なのである。波や風や月は、各々獨得の物語を彼に告げるのである。あるものを與へるのである。このあるものが溶けてはやがて彼が人生の一部となる。この自然に對する同感は、實に彼が一面の作風を示してゐる。

獨逸の作家ズデルマン (Sudermann) の戯曲『故郷』<sup>ハイマート</sup>が女主人公マクダの自由意志の權化として、またニイチエの善惡超絶論及その自我主義の影響を

受けたものとして、有名であるが、戯曲の才能の上から見れば、ハウプトマンの方が偉いとするのが一般の説である。

ハウプトマン (Hauptmann) に於てはその處女作戯曲『日の出前』からして既に戯曲的才能の凡ならざるところが認められた。『寂しい人々』『織工』『ハンネレ』『御者ヘエンシエル』迄のうちで、最も人に讀られたのは『沈鐘』である。

シュレジェンの山頂に仙女ラウテンラインがゐる。こゝに水の精と、山の精とが現はれる。山の下には基督教徒がゐて、鐘の響で惡魔を追ひはらはうとする。鑄造師ハインリヒは巨鐘を運ぶみちすがら山の精のために鐘と共に崖から落ち、遂に仙女ラウテンラインの家に辿る。ハインリヒは仙女を養ひその美しい聲を鐘に鑄らうとする。ところへ山の麓から迎への者につれられて、ハインリヒは山を下る。

ハインリヒは家にかへれば全く別人のやうになつてゐるのを見て妻のマクダ

は驚く。やがてもハインリヒはもう一度山上へ行つて鐘を鑄やうとする。ハインリヒは鐘の製作に余念もなく山下の人々の忠告を聞かない。するうちに彼は母があこがれのあげくに生命を棄にたことを聞いてまた故郷の方へ下りて行つた。

けれど故郷は昔じとは全く違つてゐた。村民は怒つてハインリヒを住はせない。さらばと山に上ると自分の愛する仙女は水の精に嫁いで仕舞つた。といふので遂に彼は仙女と永訣の接吻をし、昇る日を仰いで、『太陽は現はれた、あゝ夜は長い。』といつて死ぬといふが沈鐘の略筋である。彼はこの曲に於て、宗教道徳法律が個人の桎梏であつて、個人としての藝術家の偉大を説き、ハインリヒは迷つて誤つたが、自由な藝術に、戀愛に生きれば生きられるところを語つてゐるといふことも出来よう。

ヴェルハアレン (Emile Verhaeren) は白耳義の本國では、田園生活の使徒と

して、世界的平和の聖者としてマアテルリンクよりも早く世に知られてゐた。彼は一八五五年アントワープの近村に生れた。水のほとりの寂しい景色は彼の作物を物かなしい沈んだ調子のもつと化した。

彼の最も有名な戯曲は『僧院』(一九〇〇)である。僧院の生活を描いたものである。彼が最も強い。最も廣い情熱はこの曲に見出されるし、僧侶の最も變化のある型は、驚くべき堅固と確實とを以てこゝに現はされてゐる。

即ちこの作中には、僧侶の虚榮、信念、敵意、などが巧みに描かれて居る。この作の中には思慮の深い他教の教會長が、自分の後繼者として、貴族の僧即ち先公ドム・ベルタザルを選任しやうとする件がある。そこに自らその位に昇らうとしてドム・ベルタザルに反對するトオマと云ふ者が顯はれると、また一方にはフイエソレの繪畫に於ける高僧のやうな天使さながらの僧ドム・マルクが出て、ドム・ベルタザルを愛する。ところがドム・ベルタザルはその父の叱責に反

抗して、遂に父を殺したことがわかり、自分は罰を逃れようと僧院の裡に入ったのであつた。けれどもこのことは幸ひにも、教會長をして驚かしめなかつた。といふのは、ドム・ベルタザルの罪がさう大いなるものであれば、その悔恨が深いほど一層自分の後繼者としての地位を飾るものと思ひ入つたからである。

斯様に高德の教會長は、殺人の罪を犯して處刑さるべきこのドム・ベルタザルを免し、毫もこの人に對する態度を變へないのみか、この人の僧侶生活は此罪の爲に却て清く、信念を高めることを疑はなかつた。けれども他の僧達の或者は、恐れを抱いてドム・ベルタザルを官憲のもとに訴へようとし、さらぬだに心よからぬトオマの如きは、斯る非難すべき罪業の人あるが爲に、外界世上からして僧院の秘密を看破されるやうの事あつてはと切りに顔をしかめて居る。斯る間にドム・ベルタザルの心の平和は漸く亂れ、日を経るに従つて不安の念が高まる。遂に獨り胸中に此の秘密を藏するに堪へなくなつて、或日教會にあふ

るゝばかりの信徒の群集を前に、熱烈なる表情の言辭を以て、己が大罪をありの儘に告白する。居並ぶ僧達はあまりの事に驚いて告白を止めさせやうとするが少しも効がない。遂にこの大膽なる懺悔が終つた時、教會長は悵然として告白者の罪を宣し、止むなく教會の名譽のために追ひ出して仕舞ふ。獨り若い敬虔のドム・マルクはいまは、斷頭臺の上に死ぬべきこの哀れなる犯罪者の爲めに祈禱を捧げるといふ、此が極く大體の筋である。

一八九三年から同九八年の間にヴェルハアレンは三部曲を書いた。この中には田舎の小兒を寫し、永く心に書かうと思つて居た田舎の住民が都會の影響をうけ、その壓迫その吸收のために亡びゆく有様を描き、純朴な村里の次第くに荒らされゆくこゝろを書いた。この三部曲の最後のを『曙』と題するが、これが詩人の作品中にあつて最も注目すべきものゝ一であると思ふ。

光景は曆史的風色のうちに包まれて居る。戦争があつて、敵軍はオピトマニ

ユの街へ近づいて、村を焼き逃るを追うてやつて来る。こゝに乞食や逃亡者の群、不幸なる百姓の人々が描き出されて居る、處へ群集の案じ語る人が現はれる。その人はジャック・エレニューデ、人望ある役人であるが、老農夫の父の體を街の墓地へ持つて来ようとする。彼はやつて来ると、如何にも大なる尊敬を受けるに價する印象を與へしめる。この暗示は一八七〇—七一の巴里の包圍から得たのであつた。

街の内側には賤民が會堂近くの墓地に逃て來て居る。そして稍もすれば苛酷と利己との爲めに民意に反く執政者に對し、威嚇的態度に出づるのであつた。然るにジャック・エレニューは平民風の人で、外國までも讀まれた文章のうちに、盛に被壓迫者の權利、戦争の暴虐無道なる事などに關する思想を表明して居つた。斯ういふ人物であるから、敵軍の兵士の中にも心服した弟子を持つて居た程世士の注視を惹いたのであつた。

政府はこの巨人を説伏せて仕舞はうとするけれども及ばない、さては欺むかうとしたり、うまい手段で、民衆を手なづけしめやうとしたりする斯ういふ中に立つて、ジャック、エレニウは或は信ぜられ或は、猜まれ或は悪まれるなど様々の事が身邊に蝟集して来る。けれども彼は徐ろに力を高く捧げ、都に於ける内部の平和を得るに力める、で終に自から己が天才の爲めに激勵せられ、勇猛の行動に出た爲めに、事局が解決を告げやうとする即ち、敵軍は漸く街を包圍しながらもつかれ、偶々エレニウの書を読みその感化を受けて居た敵軍の大將のために、包圍軍が都に平和の行列をやることで、戦争は終を告げることとに運ぶ。

平民政治の思想がたてられ、世界の平和が目あたりならむとする時突然、かのエレニウは舊代の政治であかりとする悪意ある人々の命令の下に、執政者の都下の兵士が放った弾丸に射られ、敢なき最後を遂げて仕舞ふ。そこでそ



の未亡人は民衆の頭の上に高く、忘れがたみの幼児をさゝげる、民衆は皆この幼児のうちに新時代の曙の光が放たうとして居るのを喜ぶといふに終つて居る。ヴェルハアレンは新舊思想の衝突がいかにも推移するかを物語つて居る。非理な壓迫がいかにも開展するかを物語つて居る。又不思議の運命がいかにも人間を練るかを物語つて居る。その詩のごとき題材を取り來つて、巧みに眼のあたりに置き、讀者の印象を深からしめるところ、凡手の能くするを得ざる點である。主人公が雄々しくも熱烈に物語り行動するところは、呼吸をもつけざらしめるが、畢竟その行き方は叙情詩たるを免かれない。然も斯る上乘の戯曲を叙情詩的であるからといつて難ずるものがあれば愚の至りだ。ことに詩人がこの戯曲に藝術的自由よりも、寧ろ政治的自由を叫び、その爲に戦つた點は面白く思ふ。更にこの自由の戦が文藝の自由のための象徴と見ても面白い。事實、一八九二年に詩人は一派の人々と議會の發達を企てたし、又一方には文藝の局を建て、

教育の方面にも盡くしたことは些少でなかつた。とにかくに戯曲、『曙』はある意味で戯曲界の曙といふことが出來るとある評家は云つてゐる。

佛蘭西の戯作家ブリウー (Brioux) を、バアナアド・シヨオに云はせると『イブセン死後の大家で、佛蘭西に於てはモリエール以後の第一人』と云ふ。さうしてブリウーの科學的で、良心的で、病的でない點をあげたのである。ブリウーにも現代の病弊をあげた作は多くあり、結婚の惡徳を罵つた作もあるが、果してイブセンと比肩する程の作家であるか、稍々疑はしく思ふ。

以上舉げた人々の外に、瑞典には婦人の描寫で高名いストリントベルヒ (Strindberg) がある。露西亞にはトルストイを始めチエホフがある。しかしトルストイは小説が主であるから此處には言及しない。チエホフのことは後章に説くことにする。なほこの國には『夜の宿』で有名なゴルキイも居るが、最近はあまり大作を出してゐない。

英國にはシヨオが大分もてはやされたが、そのイブセンから受けた影響は甚だ大いものがある。只イブセンに加ふる皮肉と諷刺とを以てしたものである。彼の『武器と人』や『シイザアとクレオパトラ』などはわが國にも、よく知られてゐる。その他の愛蘭土作家は後章に述べよう。なほ現下ガルスロアシイ等が漸く幽遠の作を出さうとしてゐるのは喜ばしい。ピネロやサツロ等は既に過去の人々である。

伊太利にはダモンチオがあるが、この人も小説の方が優秀の作に豊んでゐる。只『フランチェスカ』と『秋夕夢』とは忘れがたい好作品である。最近この作家は歌劇なにどに筆を進すめようとしてゐる。

猶近年各國に一幕物の流行したことは世界の多忙なこととその興味の赴くところを知らしめるものである。

## 八 愛蘭土の新戯曲

二十世紀に於ける新劇の運動として世界の視聽を引いたものゝ一は、この愛蘭土の新戯曲である。

愛蘭土は戯曲の國である。十七世紀以來英國で書かれた一流の戯曲は殆ど皆愛蘭土人の作物である。シェリダン、ゴールドスマス、オスカア・ワイルド、バナアド・シヨオ等は皆それである。

愛蘭土國民文學の主調の中には、常に何處にか神秘主義の要素を含んでゐる。この土地の神話は、ホオマア等の強い人道主義とは全然區域を異にするものである。愛蘭土人は常に現實から遠ざからうとしてゐた。彼等の讚美したものは人生ではなくつて、人生の背後にある希望そのものであつた。

さういふ精神はケルト傳説の中にも見えてゐる。愛蘭土詩人の情熱には、肉

體から脱離したあるものがひそんでゐる。

佛蘭西の評家デュボアはその『時代の愛蘭土』の中に、愛蘭土はその古語の媒介を除いては、文壇に何もなし得まいと云つたが、最近の數年間を見ると、その豫言の見當違ひであつたことが解る。然しアベイ劇場があげた事業は、直接ケルト傳説のものであることは争はれない。生活が今も素樸で、言語が今もなほ和聲的である西國の、赤裸々な海岸は、再び様々な想像を舞臺の上に活かしたのである。然も復活は、新しい或物の誕生でなければならぬが、かのシング (Syngge) グレゴリー夫人 (Mrs. Gregory) ハイド博士 (Dr. Hyde) 等は、全然新しいあるものを舞臺の上に活かしたのであつた。

こゝに不思議なことは、イアセンの天才が愛蘭土に酷似した歴史から出たことである。那威は愛蘭土と同じやうに、その搖籃期に高尚な文學を有したが、國民的發展の長い蝕のために蔽はれて居たのである。また同じやうに政治的自

由に對する争闘が、傳說的一般的藝術の復活に伴つて起つたのである。その争闘が漸く希望の充實に向はうとした時に、那威の文藝復興はまづ戯曲に誕生の聲をあげ、こゝに歐洲の舞臺に革命を起した幽鬱なまばらな聲の豫言者を生んだものである。

それはさうとして、愛蘭土はまさにイエエツの希望が實現すると思ふ。興の多い傳説が、益々興深く清新な衣をつけて現はれて來ると思ふ。すでにイエエツの純潔な空想、グレゴリー夫人の豊富な人道、シングの粗けづりの心地よい天才が、舞臺の上に、清い新空氣を漲らせたことは、最近の劇壇に於ける一異彩であると云はなければならぬ。

もしこの空氣が更に強く大きくなつて、肉と物質との心づかひにやつれて居る歐洲の病的な群衆をして、愛蘭土の朝の世界の驚異とその光りとにうたしめたならば、新愛蘭土劇の使命は、さらに重く、さらに深く、果すことにならう。

イエエツの『砂時計』や、グレゴリイ夫人とハイド博士との『貧民院』や、ハイド博士の『失踪聖人』などは既にわが國でも上場され、そのあるものは、明るいお伽話的の空氣に觀客を喜ばした。

## 九 露西亞の新劇場

### モスコオの藝術座

露西亞の人がチェホフの戯曲から名をとつて俗に『海鷗の芝居』と呼ぶ劇場がある。それはモスコオの藝術座のことで、この芝居がどれだけ全歐洲の劇壇に深い感化を與へたか、純藝術的な戯曲の振興に力があつたかは、實に驚くべしものがある。この劇場が出来て聖場には大革命が行はれたのである。

この藝術座はダンチェンコ (Dantschenko) とスタニスラウスキイ (Stanislausky) とが建つたものである。ダンチェンコは有名な戯曲家で、また小説家で

ある。この人は一時モスコオの帝室劇場の支配をしてゐたが、役人によつて監理されるこの国立劇場を貫く空気が、彼に何の自由をも與へなかつた。

ところが偶々、彼は劇場改革に十分の熱誠を有するあるモスコオの富豪の商人の若い翫賞家に出會つた。さうして相談の舉句忽ちこの藝術座が出来上つたのである。その始めの名は『モスコオ藝術文學協會』であつた。そのアマチュア團體の第一回誠演の成功は、直ちに小劇場の創立となつて、演劇史上に一大光彩を放つことになつた。

露西亞の新聞雑誌はこの出来榮えを賞讃した。劇評家は戯曲の深すぎる研究と、舞臺の深すぎる注意とが、演技を第二位に置かしたと考へた。けれども多數の觀劇の公衆は、評家の前にやがてもこの企ての重要なことを實證した。さうして反對の聲は段々となくなつて仕舞つた。

この座を建てた人達の目的は、常に藝術が單に人生であるかのやうに見えし

めるに止まらないで、藝術を人生の中に持ち込み、人生を藝術の中に持ち込むことであつた。

その演じた第一の戯曲はチェホフのそれであつた。今こそチェホフも露西亞ばかりでなく、全歐洲に認められてゐる戯曲家であるが、さうなつたのは實にこの藝術座に負ふものである。といふのは、彼が書いた同じ戯曲も、それが他の劇場で上場されてゐた間は、全然失敗に終つてゐたからである。

ペテルブルグの帝國劇場で嘲けり葬られた『海鷗』の戯曲は、一度この藝術座の場の上つて、大成功を収めたのであつた。その感謝の心を作者に寄せる爲めに、この座は紋章として海鷗をとるに至つた。それから人が海鷗座といふのである。

『海鷗』は『櫻園』と共にチェホフの二大傑作といはれてゐる。クロボトキン太公はこの二曲を評して、人間の心靈の深淵まで貫かうとする力を示すもので

あると云つた。これが第一の特色であるが、その第二の特色は彼が細密な觀察力で觀客を全く同化して仕舞ふ力である。この二曲によつてチェホフは、ツルゲニエフ、ドストエフスキイ、トルストイ等と同等の力量があると認められたのである。

モスコオの藝術座は、實にエホフ及び外一流の近代戯曲家のうちにある新しい劇的感情を第一に捕へたものであつた。言葉や手摸似で傳へられない、何とも云へない空氣、舞臺の上に凡ての俳優があらゆる藝術を完全に融合せしめた空氣、さういふものは、實にこの座によつて始めて出された賜物である。

既にこの座で上場されたものは、チェホフの戯曲全部五曲、イブセンの多數、ハウプトマンの二三、沙翁の『シイザア』及び『ハムレット』、那威の大戯曲家ハムスンの數曲を始め、露西亞の古典戯曲家ゴゴリ、ツルゲニエフ、オストロウスキイ、プウシキン等がある、その他ゴルキイの戯曲、アンドレエフのそ

れ、マアテルリンクの『青い鳥』及び露西亞の少壯作家の作は、常にこの座に最も早く演ぜられた。最近に至つては小説の劇化を試み、ドストエフスキイの『カラマツフ兄弟』を演じた。

それは全く新しい試みであつた。といふのは單なる小説の劇化ではなく、その數章の文學的演出であつた。即ちその小説中の對話は、残らず原作の儘に現はし、描寫は極めて光景的に用ひ、作者自ら語るところには——例へば彼がその性格の情緒を語るやうな——動作には休止を與へ、その間各章句は、一種の説教で自然と觀客に讀まれるのであつた。

かうして小説全部の統一を計り、従つて勿論觀客に於ける印象の統一を計つた。『カラマツフ兄弟』からは、廿六章を取つて二晩續けてこれを演じた。

この經驗の成功は、これを繰返すべき勇氣を與へ、遂に露西亞を始め、外國作家の大作、短篇までも手をつけた。その中にはディッケンズの『ピックキッ



ク・ペエバアズ』もあれば、セルヴ・ンテスの『ドン・キホオテ』もあつた。

さうして第一年は二三の露西亞大商人が保護をしてくれたが、凡そ八九年の間は商賣上としては失敗であつた。けれども今日では毎年六萬圓から十二萬圓の純益を得るに至つて居る。今は共同協會の組織で、極めて面白いことには、その配當はこの座の俳優及び使用人に限られてゐることである。いかなる俳優も使用人も數年の後には、年給位の配當を得るのであるから、社長から背景係まで皆座と關係があることになつてゐる。

座員は凡そ百二十人の俳優女優と、殆ど同數の各種使用人とから成つてゐる。勿論その中には作者、音楽者、かつら師、衣裳方背景係、電氣係、舞臺大工等が含まれてゐる。

この藝術座は、やがて世界に於ける最も完全な用意のある劇場となつた。又劇場には附屬の俳優學校がある。それにはこの座の俳優女優を養成することにな

つて居て、この學校の生徒は、主に上流から選ばれ、入學の前には試験がある。毎年十人の募集に對していつも三百乃至五百の應募者がある。勿論この座には幕間に音楽を用ひない。又觀客が拍手をすることは、御免を蒙つてゐる。更に幕のあがる前には、何の呼出しもしないやうに斷つてある。もしこの三者が破壊されるなら、この座の意見では、戯曲によつて残さるべき藝術的印象は破れて仕舞ふといふのである。この座は歐州各地を廻つて大成功を収めた。

## 十 獨逸の新舞臺

獨逸にも亦新らしい舞臺が建てられた。それを起した人は、演劇の近代的傾向を標榜してゐる、有名な舞臺監督のマックス・ラインハルト (Max Reinhardt) である。彼は今伯林に二つの劇場、即ち獨逸座と小室<sup>カムメル・スピーレ</sup>劇場 (普通ポケット劇

場といふ)とである。

獨逸座では沙翁の新らしい解釋によつた芝居や、近代獨逸作家の戯曲などを全く自己の創意から演出を試みてゐる。小室劇場の方は丁度非賣品の書物を賣るやうに、僅か三百の椅子を有する劇場でしんみりと劇的空氣を漲らさうといふ企から建てられたのであつた。

さうであるから、芝居の全體の調和、芝居の内部の有様と又脚本を舞臺に上す用意とが完全に調つて居る。一寸言つて見ても、觀客席から足音が洩れない。光線の工合も極めて綿密な注意がしてある。

その芝居の中の有様を見ると、平土間の處は、後ろの方に至るに従つて、段々と高くなり、入口は二つ附いてゐる。その壁は黒い杉の木で縁が取つてある。その平たい天井はずつと高く出來て居て、その色は純白である。で眞鍮の台の附いた蠟燭の形をした電燈が點くやうになつてゐる。その光りが芝居の全體の

眞面目な調子と能く一致して居る。

この芝居の案内者は黒い着物を着て、上に些つと赤い被ひを着けて、ツボンは矢張り黒い色で膝までのものである。その案内者のしとやかなこと、丁寧なこと、静かなことが、その場所と實に能く相應じてゐる。観客席の椅子は極く柔らかで、深い。ある人は次のやうな悪口を云つた、

『その椅子の深いことが、マアテリリンクやイブセンで、お容を人事不省に陥らせるには持つて來いである。』

と。然しこの計畫仕掛が、決して一時の戯れでなく、大眞面目なところが嬉しい。

この劇場の入場料は餘り安くない。又幕が開いてから來た人は、どんなことがあつても、決して入れない。尤もそのことは豫め切符に書いてある。かういふ設備であるから、役者の云ふところの臺詞を、全體の観客が一言一句でも聞

き洩らすといふことはない。

然ういふ風だから、規則は中々喧ましい。舞臺の後ろで、重いどつしりした調子のどらが鳴ると、案内人は迂るやうに音をさせないで、戸の所へ行つて、静かに戸を閉める。電氣の光りが静かに、ゆつくりと見物席を暗に消して行くと、またどらが鳴る。するとかさ／＼と云ふ音がして、縁の絹の幕が開く、芝居が始まるといふ順序である。

この芝居には書興行マチネといふものを一切許さない。それは、日光といふものが、芝居が閉はねてから後の印象を害して仕舞ふからである。

さてその芝居でやる戯曲はといふと、イブセンや、マアテルリンクは元より、フランク・ヴェデキント (Frank Wedekind) の作などもやる。その自由な大膽なところ、大きい冷笑主義——シニツクなところ、又その寫實至上主義といふところが、観客の要求と最もよく一致し調和した。

このエデキントの作には、オスカア、ワイルドを偲ばせる立派な警句が、戯曲の全部に亘つて入つて居る。さうしてまた思ひ切つて粗大な調子も入つてゐる。かの『春の目醒め』の終りの幕などは、切られた首を抱いて居る死と厭世主義とを象徴した青年、それから人道を現はす青年、それとまた人生といふものを現はす面を被つた青年が現はれて、観客の同感を得たものであつた。

この劇場でのマアテルリンクの『アグラヴェヌとセリセット』などは、非常に面白く實演された、その背景から、道具から、光線の工合なども、室内と室外との場に従つて、それごとく心を用ゐて、原作の趣を十分に傳へた。イブセンの『幽霊』なども完全に表現された。

この劇場では、アリストフハネスの『クシストラタ』バルザツクの『コント、ドロラティツク』、シヨオの『カンデイタ』なども演ぜられた。

この様な劇場舞台の革命は到るところに始められた。佛蘭西でも藝術座が出

来る。英國でもバアカア (Barker) がシヨオを助けて宮室劇場を占めて仕舞ふ。またクレエグ (Gordon Craig) が新しい舞台裝飾をはじめた。これがまた人氣に投ずるといふやうに、舞臺も亦日に新趣を加へて來るのである。

凡てからいふ新しい舞臺裝飾は、むしろ非物質的の行き方である。在來のこてくとした舞臺裝飾を棄て、簡潔に純一にと心掛けて行く、さうしてあらゆる舞臺の統一を計らうとするのである。

これを一面から舞臺が希臘に向つて行かうとするものと言つていゝ。希臘と云つても往時その儘の姿ではなく、新しい創造の希臘なのである。

## 十二 新らしい舞踏

近代の藝術には原始的に歸らうとする傾向がある即ち自然と密接して、生の歡びと悲しみとを表現しようとしてゐる。強烈な生の大きい波をあげて、大膽

に赤裸々に踊躍しようとしてゐる。複雑の上に簡素を置いて、巧みな統一と調和を示さうとしてゐる。

即ち新希臘主義の傾向が明らかに藝術界に認められるのである。尤も文藝復興と云ひ、ワグネルの樂劇の運動と云ひ、新しい藝術はいつも希臘に遡つた賜物でないものはない。

新しい舞踏も亦その中に洩れない。

かの英吉利の女ミス・ダンカン(Miss Duncan)が、思ひを希臘の古瓶にひそめて、そこに新しい舞踏を創し、道義的な祖國に容れられないで逃れ、赤裸々な、簡素な、崇高な、清淨な裸體の舞ひを、獨逸佛蘭西の藝苑に見せてから、舞踏界は始めて覺醒したのである。それまでの舞踏と云へば皆一定の型がきまつてゐた。ところが人間の心には、もつと自由な、豊麗な、幽玄な、怪異な、微妙な多くの郷土がある。さういふ

様な姿をとり出して舞ふ舞踊はやがて人の求めるところとならないわけには行なかつた。

さてこそ露西亞にもかの天才ニジンスキイ(Nijinsky)が現はれた。彼が印度佛像から想を起した怪奇な新曲には、若い力があふれてゐた。彼の幾多の新舞踊には、思つ切つた手足の形、姿勢の運びが眞に驚異の藝術を見せてゐるのである。

一昨年には英國にも古い舞踏の、新しい復活が始められた。それはヘンリー八世時代の舞踏である。簡潔と旋律とに満ちた舞踏である。『見られようとする舞踏ではなく、自ら踊らうとする舞踏』である。板の上の舞踏ではなく、緑の草の上の舞踏である。いはば藤間ながしの踊りではなく、盆踊に原いた踊りなのである。

からいふ舞踏を見れば、踊り手と共に、觀客の心も亦舞踏するのである。こ

の舞踏は、英吉利國民舞踏協會がサレエ劇場で開演したもので、ニール嬢や、シヤアプ氏等が與つて力があつた。この舞踏は自然的な風姿に溢れてゐたといふことである。  
人生は常に舞踏であらねばならない。人生は常に舞踏しなければならぬ。この世界の舞臺に、人は常に新らしく舞ひ踏らなければならぬ。

### 西洋演劇史終

大正三年八月二十七日發行

(定價金拾錢)  
(郵税金貳錢)

アカギ叢書  
第四十四篇  
西洋演劇史

著者 小林愛雄  
發行者 赤城正藏  
東京市麹町區三番町五〇

印刷者 中田福三郎  
東京市込區市谷加賀町一丁目十二番地  
印刷所 秀英舎第一工場  
東京市込區市谷加賀町一丁目十二番地

東京市麹町區三番町五〇  
電話番町二二八〇番  
原町口東京一〇四三二

赤城正藏  
全國各書林

發兌所

の本日

□□□  
□□□  
□□□  
□□□

ムラクレ  
書叢ギカア

色特

□□□  
□□□  
□□□  
□□□

○紳士の標準智識○

1. 古今東西の科學藝文中 紳士の標準智識たるべきものを聚取し解説せり

2. 従前の刊行物の高價、尨大、難澁なるが爲めに當然辨知し置くべき著述なるにも關せず止むを得ず閑却せられたるもの多きを憂ひ専ら廉價、平易、簡明に解説し刊行せり

3. 内外の傑作の紹介は簡單にコンデンスしたりと雖妙味に到つては毫も減殺する所なし

○世界學術の叢淵○

◀也錢拾金冊各▶

アカギ叢書

毎月數篇 逐次刊行 (定價金拾錢 郵稅各貳錢)

○第一編

歐洲文藝 村上靜人原作

人形の家 (ハラ名)

○第二編

哲學叢話 中島文學士編

プラグマチズム

○第三編

歐洲文藝 日野月文學士編

廢都 (劇に現はれたる女性改題)

○第四編

社會學叢 葛西文學士原作

群衆心理 (上卷)

○第五編

歐洲文藝 ドストイェフスキイ作

痴人

○第六編

歐洲文藝 村上靜人著

キウエトと其著作

○第七編

哲學叢話 三浦文學士篇

ベルグソンの哲學



○第八編

歐洲文藝  
オスカア・ウワイルド  
村上 静人 譯

サロメ

○第九編

哲學叢話  
中島文學士編

オイケンの哲學

○第十編

博物叢話  
寺尾理學士編

イダノウの進化論

○第十一編

日本史談  
龍居文學士著

文文化江戶の世態

○第十二編

歐洲文藝  
フライタツハ  
齋藤文學士編

喜劇新聞記者

○第十三編

歐洲文藝  
スチゲンソン  
齋藤文學士編

壺の鬼

○第十四編

歐洲文藝  
トルストイ  
村上 静人 編

復活

○第十五編

歐洲文藝  
(絶版發賣禁止)

レダイースマン (ベラ、ミ)

○第十六編

美術叢話  
佐々木文學士著

奈良の美術

○第十七編

歐洲文藝  
モーバツサン  
村上 静人 編

女の一生

○第十八編

歐洲文藝  
メーテルリンク  
村上 静人 編

モンナ、ヴァンナ

○第十九編

日本史談  
龍居文學士著

日本建築史要

○第二十編

社會學叢話  
ル・ボアソン  
葛西又次郎 譯

群衆心理 (下卷)

○第二十一編

美術叢話  
桑山文學士編

支那の美術

○第二十二編

歐洲文藝  
板垣文學士編

ワンダー、ブツク

○第二十三編

歐洲文藝  
ストリンデル  
村上 静人 編

父

○第二十四編

歐洲文藝  
沙村 上 翁  
村上 静人 編

ハムレット

○第二十五編

歐洲文藝  
ダヌンチオ  
日野月文學士編

全譯 ジョバンニ (上卷)

○第廿六編

歐洲 全

全 ジョバンニ (下巻)

○第廿七編

歐洲 村上 静人 編

神 曲

○第廿八編

日本 龍居 文學士 著

鎌倉の史話

○第廿九編

歐洲 板垣 文學士 編

ユネーデーット

○第卅編

歐洲 黒田 文學士 編

皇 帝のネロ

○第卅一編

禮節 獨逸 大使館員 著

歐 洲の禮節

○第卅二編

歐洲 村上 静人 編

海 本の夫人

○第卅三編

宗教 東北 大學 講師 著

オイケン の宗教思想

○第卅四編

地理 佐野 文學士 編

東 方の見聞録

○第卅五編

歐洲 葛西 文學士 編

モーパッサン論 附ドストイエ

○第卅六編

歐洲 島田 青峯 編

絆

○第卅七編

歐洲 村上 静人 編

暗 の 力

○第卅八編

歐洲 島田 青峯 編

武 器と人 (チヨコレ ット兵隊)

○第卅九編

歐洲 村上 静人 編

鴨

○第四十編

歴史 小文 林 愛雄 著

神 話と傳説

○第四十一編

歐洲 葛西 文學士 編

マ 本ダ (故郷)

○第四十二編

歐洲 加藤 朝鳥 編

虐げられし人々 (上巻)

○第四十三編

歐洲 栗原 文學士 編

初 戀

274  
590

○第四十四編 演藝叢談 小林愛雄 著 西洋演劇史

○第四十五編 歐洲文藝 刈野文 著 小説の歴史

○第四十六編 音樂叢話 小山文 著 日本淨瑠璃史

○第四十七編 歐洲文藝 半田文 著 ピエール・と・ジアン

○第四十八編 歐洲文藝 日野月文 著 死の勝利

○第四十九編 歐洲文藝 桑山文 著 何處へ行

○第五十編 歐洲文藝 大井文 著 罪と罰

○第五十一編 歐洲文藝 黒田文 著 サフラン

● 頒布部數十萬を越へたる 赤城叢書既刊目錄 ●

終

