

念深い夫はそのあとで上さんをうちの中に押しこめて、村の酒店で存分飲んで来るまでここを出ることはないといつて脅かすのである。

この悲劇の悼ましい味ひは、ロビンソンの芝居の特色であつて、彼の二層長い諷刺劇である『愛國者』や『收穫』や、短篇の諷刺劇『克蘭シーの家名』の中にもそれが認められる。殊に『克蘭シーの家名』は家の名譽を誇るアイルランド人の特色を現したものである。克蘭シー夫人は長い間の借金を償還して、家名の汚れを洗ひおとした。それで息子のジョーンが幸福な結婚が出来ると思ひのほか、彼は人殺しをしたことを母に告白し、更にそれを世間に向つても告白しなければならなくなつた事情を告げる。克蘭シーの後家さんの誇りは粉々に碎かれる。しかし息子が悪いことをしたことによつて家名に泥をぬつてくれた事の方が、悪事をしたこと自體よりも彼女にとつてもつと大事であつた。そこでやつと氣の弱い息子を説きふせて、事實を陰蔽することにする。が間もなく息子はよけいそれを人に知らせたい氣になつて、その感情を無理に抑へるために、子供の命を助ける振をして酔つばらひの百姓の曳いて来る荷車の前にとびこんで行く。そこで息子はひどい怪我をして死にかける。その末期の譫言に一家の名譽を傷ける事實をべらべら喋つてしまひはしまいかと夫人はまだ恐れてゐる。そこで息子が間もなく息を引取つて、もはや克蘭シーの家名の傷けられる虞のないのを見て、ほつと胸をなでおろすのである。また『愛國者』の劇に於ては、ロビンソンは言葉だけの愛國運動や、徒らな暴行によつて自らも傷つき、主義を進める上に寸分の効のない愛國者たちを嘲つてゐる。

ロビンソンの一層劇しい諷刺の作は『收穫』である。それには田舎の小學校の先生が、あつかつてゐる學童を、その父兄の家の事情には頓着なしにむやみと高尚に教育する弊害を書いてゐる。そこでウイリアム・ロー

ダン先生の教育の結果サム・ハーリー家の子供は、一人の例外を除いては、父親が如く鋤鋤をひきすつて汗みどろであるにもかまはず、競つて都へ出て、上品な職業に走る傾向を示した。一人はロンドンの辯護士になり、一人はイギリス貴族の秘書官になり、一人は牧師になり、一人は書記になつた。サムの娘は都會へ出て、不良少女の仲間に入る。おしまひに氣の毒なサム老人は息子や娘たちに、學校の先生からすすめられた道を選んで立派な人間になる野心をあくまで遂げさせたいために、自分の納屋に火をつけて焼いて保険金を取らうとする。そこでただ一人うちに残つた子供は學校の先生に向つて、あなたがわたしたちの家のために盡してくれた恩に報いるために、わたしはあなたを海岸へつれて行つて、岩の上から蹴とばして、首の骨を折つて上げたい。さうすればあなたももうこの土地に禍の種を蒔くことが出来なくなるでせうといふ。これは學校の先生の野心が子供たちを陥れた過失であるが、両親の野心に害はれた例は、マレーの『モリス・ハート』といふ芝居に現れてゐる。モリスはただ両親の慾望を満足させるために牧師になる學問をする。そのくせはじめから自分にそんな天分があるとは思へない。いやいや無理な學問をした結果、頭が悪くなつて、とうとう發狂してしまふのである。

マレーの作で一層有名なのは、初期の作で日本の自由劇場にも一度上演せられたことがある『長男の權利』である。これも一切戀愛關係をぬきにした芝居で、仇同志の兄弟のヒューとシェーン・モリシーが、氣質も趣味もちがつてゐるために事々に劇しい喧嘩をする。ヒューは母親に似て細々した感情に囚はれる。シェーンは父親に似て頑固な一本氣を押し通す。父親のバットぢいさんは、ヒューの上品振つてぐうたらで、百姓の爲事を怠り、身分のいい人間の御機嫌をとつて遊ぶことの好きなのを厭がつてゐる。しまひにはこの教區の自由主

義な牧師のところへ出入りすることを告めるやうになる。取り分けヒューが長男といふので、田地を譲り受ける権利があり、すつと働きのあるシロンがアメリカ三州まで運だめしに行かなければならないといふ不公平が、残念でたまらないのであった。

芝居の初めにヒューが大ぜいホッケー遊びの仲間を得意らしくうちへつれこんで来る。この仲間はみんな今日の競戯に勝つたといふので大得意である。ところがその連中の騒ぎが劇しいので、馬が驚いて足を折る。ヒューは仲間と一緒に御馳走をたべにとび出して行く。あとにシェーンとパットぢいさんは寂しく残されて、可哀さうな馬の手筈をさせられる。シェーンは父親に、不思議だなあ、きつとわたしは大きな船に乗つて海を渡つて行く途中も、この可哀さうな畜生が死にかけて、くらい目をしてゐるところを夢に見るだらうといふ氣がするといふ。老人はもう腹わたが煮えくりかへるほど怒つてゐる。いい馬が離れて行つて、碌でなしが残るのだといつて、到頭アメリカ行の荷造をしたトランクの上の名札に、十文字をひかせて、シェーンの名の代りにヒューの名を書き入れさせる。

その夜中に、紳士づくつたヒューが酒に疲れて歸つて来る。母親は可愛い子の歸りを待つてゐる。父親の立腹をなだめて庇つてやらうとする。けれども老人は息子を見ると、いきなり悪者と罵つて、アメリカへは弟の代りに貴様行けと命令する。それ見る、貴様は大學者だ。多分その名札は見えるだらうといふ。ヒューが見ると、名札が見事に兄弟の手で書き變へられてゐるので、怒つていきなり弟に、貴様長男の相續權を盗まうとするかと罵る。母親はうろろろ止めようとするがどうすることも出来ない。忽ち取つ組合ひの喧嘩になつて、弟は一たん組伏せられたが、足で防いでとうとうホッケーの棒で兄を打ち殺してしまふ。そして裏心した人の

やうに、よろよろと闇の中を出て行く。

この二幕の劇は『監獄の門』や『海へ乗り入るもの等』などに比べて、筋としてはしつかり出来てゐるが、形の上に特に變つた點はない。用ひてゐる言葉も、昔ながらの劇場に用ひ古されたアイルランドの方言で勿論グレゴリー夫人や、シングの美しい詩的な言葉とは違ふ。しかしながらこの劇に描き出された感情は單純な悲哀でなくして悲壯である。人物も純粹に描かれてゐる。しかしながら、シングの『海へ乗り入るもの等』はこの作に比べて性格もはつきり描かれず筋立ちも薄弱であり、單に悲哀の感情がうつされてゐるに過ぎないが、藝術の作品としては勿論『長男の權利』に優つてゐる。『海へ乗り入るもの等』には人間の意志の葛藤はない、人はただあらがふことの出来ない運命、——海の威力に對して空しく歎いてゐる。人を待つてゐるものは死だけである。死ぬと一緒に平和が来るのである。場面はアラン群島の一つ。おばあさんのモーリヤは海で一人々と引續いて、夫をも、夫の父をも、五人の息子をも失つた。ついこの頃は五番め息子のミカエルが溺れて死んだ。最後に残つた六番目の息子のパトリックまでが、コレネマラで開かれる馬市に行く船を追つかけて、海に馬を乗り入れるのである。

妹たちはもう禍を豫感してゐて、それをどうかして引止めようとするが聽かれない。母親は息子のあとを見送つて、海はたへ行くと計らずも不思議なあやかしを見るのである。それは死んだ筈のミカエルが馬に乗つて同じく海に乗り入るのである。母親はいつた、わたしは今日あの子を見送りに出ると、あの子は馬にだくをふませて驅けて行つた。パトリックが赤い馬に乗つて、進んで行つたから、わたしは無事にお歸りといはうとしたが、どういふものだから聲が咽つかへて出なかつた。その内あの子はすんすん行つてしまつた。

行きながらわたしに向つて氣をつけて留守をして下さいといったが、わたしは何もいへなかつた。その時ふとわたしは泣きながら顔を上げて見ると、すぐあとから鼠色の小馬に乗つて、まざまざとミカエルが乗つてゐた。いい着物を着て、新しい靴をはいてゐた。

そこで娘のカスリーンが母親に、そんな筈はない、ミカエルは北の海の海岸にたしかに打ち上げられて、死骸は神さまのお恵みで水葬禮にしたのだからといったが、母親は聴かなかつた。モトリヤはたしかにあやかしを見た。これはやはりバートリーの身の上に禍の起る前兆だといつて聴かなかつた。そしてこれまで一人々々死んで行つた記憶を數へ上げて、一番おしまひに息子のパツチの死骸が上がつてかゞこまれた時の話をする。赤い帆布を半分裂いて擔荷の代りにして、死骸を乗せた。布からはぼたぼたと水が垂れてゐた。れふしの女が十字を切りながら、その先頭に立つて來た。あの時の様子をどうして忘れることが出来よう。かういつてゐる時に、ひよつと見ると、夢ではない、ほかの女が目の前に十字を切りながら入つて來た。しばらくは嘘か誠か分別がつかないであつた。ところがやはりそれが末子のバートリーで、死骸が赤い帆布にのせられて來たのである。鼠色の小馬が彼までも海の中に落し入れたのであつた。モトリヤはもう泣きも叫びもしない。却つて心の底からほつと安心のため息をついた。これで残らず取られてしまつた。もう海はわたしに向つて何をするとも出来ない。これでこそほんたうに安心だといふ。モトリヤは悲しみが極つて却つて心の力が出た。これでいよいよおしまひだ。ミカエルは北の海で水葬禮をして貰つたがバートリーには白木で立派な棺をこしらへて、深い墓を掘つてやりたい。そんなことよりほかにしてやることもないのだから、それは誰だつていつまでも生きられるものではない。わたし達はいさう思つて満足しなければならぬ。

これはまさしく現實生活の記録からひきちぎつて來た一頁の紙の上に書かれた戯曲的な哀歌である。人生の一番悲しい、突き詰めた切ない境地に置かれた主人公の母親の哀切な心持は、非常に簡潔な直截な筆に描き出されてゐる。それに全體を包む高貴な抒情詩的氣分と、特殊なアイルランドの孤島漁民の生活に場面を取りながら、極めて普通の人情に立つた題材が何人の心をも捉へずにはゐないのである。

アイルランドの喜劇は大抵にはか風の滑稽な、軽い諷刺である。アイルランドの悲劇と同様に、單純な局面を捉へ、特殊な、法外な筋や人物や思ひつきを書いてゐる。めつたに入り組んだ筋や性格の發展などといふものは見られない。にはか風の滑稽の作家としては、グレゴリー夫人が第一で、諷刺劇はシンクのほかにウイリヤム・ポイルや、レンノックス・ロビンソンがやや低級ながらこれを代表してゐる。高級な喜劇の作家にはルザフォード・メーンなどが數へられる。

にはかの中では大抵、ちよつとしたお話を芝居に仕組んだものが多い。イエーツの小喜劇『お粥の鍋』などはその一例である。乞食が一軒の小屋の戸を叩く。そのお上さんは坊さんを御馳走に呼ぶ支度をしてゐる。乞食は不思議な石を持つてゐて、これを水だけ入れたお鍋の中に入れて、石の魔法のにげないためにちよつとした風味を加へれば、おいしいお粥が出來るといつて、お上さんをだます。結局出來たてのお粥のうち中のたべ物をみんなたべた上、それと引きかへに不思議な石を残して、乞食は坊さんを入れ違ひに出て行つてしまふ。ちやうど御馳走の種切れのところへ坊さんがお出でになつた、それではさつそくその不思議な石をまたお鍋の中に入れたらいいだらうとお上さんの亭主がいふ。

かういふ類のちよつとした筋を書くのはグレゴリー夫人の特色である。そこで『噂のひろまり』といふ芝居

では、取り止めもない噂話がわけもなく口から口へひろまつて行くことを書いた。百姓が友達とつれだつてあばれ馬を抑へようと思つて駆け出して行く途中、熊手をおとす。もう一人の百姓がそれを拾つて持主に返してやらうと追つかける。その途中往來で店を出してあるばあさんの籠をひつくり返す。ついそんな出来事から、とんでもない珍事が傳へられることになる。一番はじめの男は熊手でなぐられて殺されたといふ噂、それからそれと話に尾ひれがついて、いよいよ大變なことになる。そこへ新米のおまはりさんが來て、やたらにいばつて妙な干渉をするので、いよいよ事件をとんでもなく大きくしてしまふのである。

『鐵道驛夫』と『上着』の喜劇では一層題材は單純である。『上着』では競争相手の新聞記者が宿屋で食事中に、偶然上着を取りかへることが芝居の筋であり、『鐵道驛夫』では従弟同志の二人の労働者が、お互の爲事を競争しあつて失敗するだけのものである。『偶像』といふやや長い劇ではやはり筋はお伽噺的であり諷刺的である。二疋の鯨が西海岸に上がつて來る。そこでその油を取つた金をどうして使はうかといふことが村のえらい人たちの問題になる。すると牧師の考へで記念のために所の名所になるやうな銅像を建てることに相談がきまる。ところがまだちつとも手のつかない中に、一疋の鯨は波で海の中に押し流されてしまふ。もう一疋の方は近所のならず者の群が來て盗んで行つてしまふのである。

かういふにはかは局面の面白だけに作られたものであるが、グレゴリー夫人にはほかに一層人物の性格を主として作られた眞面目な作がないでもない。例へば『月の出』では巡查部長が脱獄した國事犯人を、それに莫大な懸賞金がかけられてゐるに拘らず、刹那的な愛國の感情からみすみす見のがしてしまふことを書いてある。百ポンドの懸賞をふいにした巡查は、かうなると、おれは自分の思ふほどの大馬鹿だらうかどうだ

らうといつて溜息をつくのである。

グレゴリー夫人の『ハイヤシンス・ハルペー』では、喜劇的な性格が面白い場面を作り出すのである。ハイヤシンスはクルーンといふ田舎へ馬鹿々々しく誇張せられた推薦状を持つて、衛生視察吏として派遣せられる。馬鹿げた推薦状は彼の期待しない馬鹿げた結果を生んで、彼は王さまのやうに尊敬せられる。そして村の牧師の家と巡查駐在所の間に住まけせられて、一舉一動を教會と法律の目で監視せられる。やたらにえらい立派な君子にまつり上げられるのでたまらなくなつて、彼の單純な心は、一層悪者になつてやれといふ決心をする。そして崇拜者たちの口を塞いでやりたいと思ふ。よし、おれはみんなのこはがるやうな悪人になつてやる。かう聞いて、彼は肉屋の店から羊の死骸を盗み出す。ところがこの爲業しわざが却つて彼の信用をます結果になる。なぜならその結果肉屋が悪い肉に色をつけてしまかして賣つてゐたといふことが發覺して、肉屋の詐欺があらはれたからである。そこで彼は一層大きな感謝をうけとらされることになる。かういふ場合ですることなすことが、みんな反對になつて、ハイヤシンスは全く村の偶像にせられてしまふ。村の群衆は熱狂してこの神さまを公會堂にかつきこんで、人格陶冶についての一場の講演を要求することになる。

『満月』といふ芝居では、グレゴリー夫人は『ハイヤシンス・ハルペー』をはじめ、もと書いた芝居の人物を三人まで復活させて別の喜劇を書いてゐる。しかし、作としては『ハイヤシンス・ハルペー』よりはるかに劣つてゐる。それよりも、いや夫人のにはか風の喜劇中の最大傑作は『貧民院』である。『貧民院』では二人の貧乏人の老人が逢着な時分から一生喧嘩をしつづけて、手足の満足に動かない病人になつて施療院の一室に枕を並べさせられるやうになつても、喧嘩をしつづける。慈善家が出て來て、老人の二人を家へ引取つて世話をし

ようと申出ると、二人は一緒になつて怒り出して、話相手もなしに、こんな病院にどうして一人ぼつちでゐられるものかといつて拒む。そして慈善家が諦めて歸つてしまふと、すぐまた二人は口論をはじめ、碌々利かない手で取つ組みあひの喧嘩をするのである。かういふ軽い喜劇ではグレゴリー夫人の作はみんな愉快に讀める。そしてある種の性格を描き出すことの技倆は相應に立派なものである。しかし畢竟にはかの作者以上に出ない。

かういふわけではかと諷刺がアイルランドの喜劇の中心をなす形式であるために、この作風を追つて、しかもその神髓をつかんだジョン・モリントン・シンクのやうな作家はアイルランドの郷土喜劇作家中の第一流でなければならぬ。彼は奇怪な場面や思ひつきの器用な作家であるばかりでなく、巧みに方言を使用して、奇異な人物を舞臺の上に踊らせてゐる。恐らくアイルランド劇作家中で、滑稽と諷刺の力の最も優れてゐるのは彼である。

シンクの作中で最も獨創のまづしいものは『鑄掛屋の婚禮』である。この芝居ではミカエル・バートンとサラ・ケーターが、ミカエルの老母をつれて長い間旅をしてゐる。サラは正式にミカエルと結婚したい考をもつてゐる。しかしミカエルはそれをのばしてゐる。彼は結婚の指環をこしらへるのが自分にとつては困難だといふのである。

ところがサラはそんなことではひるまない。彼女はミカエルを脅かして、もし正しい形で結婚しないなら、行商人と逃げて行つてしまふといふ。そこでミカエルはとうとうしぶしぶ結婚の承諾をする。ところが牧師が結婚式の報酬についてやかましくかけあふので、サラは涙に嘘をまぜて、とうとう十シリングと

一ガロン入のお酒で我慢させてしまふ。ところが結婚式が始まる前にミカエルの母親が一ガロン入の壺を失敬してしまつて、その代りに空の徳利を入れて置く。牧師はこの詐欺に會つて憤慨する。お前さんがわたしをだまして嘘をついた。かういつて牧師はいつまでも脅迫する。鑄掛屋は牧師を出し抜けに縛つてしまふので、牧師は閉口して、もう巡査に訴へないと誓ふ。牧師はやつと自由になると、逃げ出しながら、こんどは悪人共に天の怒りが下るだらうと呪つて出て行く。取り立てていふほどの内容のあるものではないが、放浪者の精神が全篇を貫いてゐるところが特色である。

シンクは好んで放浪者と乞食をゑがく。彼等は大抵幻影思慕者である。正直なしかし無慘な事實よりも儼りの幻影を樂しんでゐる。『谷間の影』では、若い上さんをもつた老農夫が死んだまねをして上さんの貞操をためす。上さんは亭主が死んだか死なないか、ろくろくたしかめもしない中にすすん後釜の選擇をはじめ、亭主がもう死骸のまねをしてゐられなくなつて、とびおきてくると、上さんは平氣で放浪者と逃げて行つてしまふ。忽ち幻影を失つた亭主はもう一人の彼女の求婚者を相手に寂しく酒をのむ。『聖者の泉』では、盲目の乞食夫婦の目を聖者が靈泉で加持して開かせる。お互に相應な面相だと思つて盲目めつぽふに夫婦になつてゐた二人は、目があいて見ると二目と見られない醜い同士なので、失望と憤慨ですつかり仲が悪くなつてしまふ。男は外の若い女を追ひまはして、焼餅喧嘩がはじまる。二人の目がまだ閉ぢる。平和になる。やはり事實よりは幻影の方が安心である。

シンクの喜劇もこんな風に材料はちよつとしたものである。しかし性格をくつきり描き出す腕は研えてゐる。諷刺には骨を抉るものがある。その特色の最も圓熟してゐるのは『西の世界の鬼小僧』である。

メヨールといふ海岸近い小さい村に在るフラーキルラの宿屋で、酔拂ひの主人マイケルと、美しいその娘ヘギーン・マイクとが盛んに口論をして居る。娘はこの村にはわたしをひどい日にあはせる奴らが澤山ある。おとつさんのやうに毎晩夜明かして方々遊んで歩いて居るなら、わたしはもう一人で留守居をして居るのは厭だよと云ふ。入口の戸が開いて、身すばらしい姿をして、疲れ果てた無宿者が、一夜の宿を求めに這入つて来る。許されると、瘦せぎすで器量の好い無宿者は火の傍へよつて来て、おれは警官の目を忍んで居る者だ。おれは親父を殺したものだと思つて云ふ。単純なアイルランドの百姓氣質で、えらい罪人も一かどの英雄のやうに思はれる。何か著しい事をする、何か一般以外の事をする、すると人民はすぐその人を崇拜する。娘はまづ若者にほれてしまふ。主人は娘のいふままに、この無頼漢クリスチー・マホンを給仕に抱へる。近所の女房達や娘共は、種々な贈り物を持つて、無頼漢を尋ねて来て、親父を殺した時の様子を熱心に尋ねる。無頼漢は得意になつて細々とその話をする。女の中でも後家さんのキンと宿屋の娘とは、この人殺しと結婚しようとして相争ふ。娘が勝つ。人殺しは村中の人から名譽の人と稱へられて遂に娘と婚約する。娘は意氣地のない前の戀人のショーンをこの親殺しの鬼小僧のために捨てる。ところが、殺されたと思つた父の老マホンは鋤で一つどやさされただけで、けが一つしてはゐない。息子の跡を追つて来て、いきなりひどくどなりつける。息子は忽ち「英雄」の帝座から引摺りおろされて、娘には捨てられ、村の者からは嘘つきとして罵られる。憤慨した彼は再び父親と喧嘩をはじめ。そのさわがえらるので、村の者はこんどこそ父殺しをほんたうにやつたと思つて慄へる。話だけで「英雄」にせられた彼は現實の人殺しとなると、恐しい罪人としていやがられる。しばられて、ぶちのめされて、牢屋へ引かれようとするところを、またひよつこり親父

が出て来て助けて呉れる。クリスチー・マホンは躍り上がつて、おかげでおれを一人前の男にして呉れたと云つて、ばかな村の者に皮肉に禮をいつて出て行く。男に愛想をつかされて棄てられた娘のヘギーン・マイクは「西の世界一ばんの鬼小僧を逃がしてしまつた。」といつて泣く。

『西の世界の鬼小僧』はゴッリの『檢察官』に出てくる青年とどこか似たところがある。父親と言ひ争つて夢中で一撃をくらはせると、父親がおどろいて倒れる。するとあわてて、ろくろく確めしらずに死んだと思ひ込んで逃げ出した臆病者が、小説すきな冒険すきな若い田舎娘やばかな百姓共から英雄扱ひにせられると、だんだんのぼせ上がつて強くなり、ついには一廉の英雄になりすましてしまひ、空想家の娘と色好みな後家さんを兩手の花とながめて、調子にのつて出たらめな戀愛と冒険の夢物語を頓作するやうになる。娘との結婚が九分九厘まで行つたところで、ほんたうの父親が生きてとび出してくると、さすがに誰よりも一番幻滅を感じたが、父親に安つぽく扱はれるとやけ半分に父親をほんたうに撲り倒す。これでほんたうの英雄としての名實が備はつたと思つて得意であると、いづくんぞ知らん、世間の愛するのはお伽噺の英雄であつて、現實の英雄ではなかつた。彼はうつつで變つた戀人と世間の迫害に遭つて、はじめて自分の地位を自覺する。彼は二たび生きかへつて来て彼に和解の手をさしのべた父に向つて、「お前と行くのか。ぢやあ強い大將が野蠻人の奴隷と行くやうにおれは行くぞ。さあ来い。今日からおれはお前に朝飯の煮たきもさせたり、おれの鉢も洗はせてやる。これからはどんな喧嘩もおれが勝ちだ。」といつて傲然と凱旋將軍のやうに出て行く。そのすがたを父親は呆氣にとられてながめながら、「すばらしいものだ。」と驚嘆するのである。氣の弱い、そのくせ一種の機才をもつてゐて、衝動的に境遇次第で自分にも分からない突飛た行動をとる畸形な人物が、

『檢察官』とはちがつた素朴な、より明るい空氣の中に描き出されてゐる點は、シングの喜劇中の異色であり、近代アイルランド劇の白眉である。)

第三部 近代舞臺藝術

第十講 藝術劇場運動

藝術劇場運動

一 自由劇場より藝術劇場へ

新ロマンチックの舞臺的徹底——舞臺監督時代——自由劇場より藝術劇場及び民衆劇場への轉廻——立場の相違——現實的精神の一貫

近代劇に於ける詩と舞臺と公衆との不和は自然主義と共に通過した。新ロマンチックの興起は、詩が舞臺と公衆の征服から和睦へ進む第一歩であつた。マーテルリンクの『青い鳥』や、オスカー・ワイルドの『サロメ』や、ホーフマンスタールの『エレクトラ』や、エドモン・ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』や、近代劇が限られた少數鑑賞家のための特殊藝術であることを批評家の或者が誇稱する理由を全く振り落してしまつてゐる。更にこの傾向が一層進んでくると、「藝術的」といふぼんやりした、不確定な、最後の一線に辛うじて踏み止つてゐる外に、彼等の賤しむいはゆる通俗の劇場作者と、近代劇の正統派との區別すら甚だ曖昧なものになつた。かやうに近代劇の趨向が小劇場式親和劇場式から大劇場の民衆共樂的にかはると共に、自然主義時代の脚本中心、文藝家中心の時代から舞臺中心、舞臺監督中心の時代に推移した。二十世紀に入つて後の近代劇の歴史は殆ど藝術劇場運動と、それにつづいた民衆劇場の運動を

中心とする舞臺監督活動の歴史だといつてもいい。殊にベルリンのドイツ座及びカンメルスピールハウス(Kammerspielhaus)に於けるドイツのマックス・ラインハルト、モスクワの藝術座に於けるロシヤのヌスラフスキーは藝術劇場運動の中心であり、そしてイタリヤのアドルフ・アッピヤ、イギリスのゴーツン・クレীগ、及びドイツのゲオルク・ブックスはこれに理論を與へてゐる。しかもその本源に溯れば、フランスのアンドレ・アントアンをその先驅者としなければならない。

アントアンの自由劇場(一八八七)、これにつづいたアントアン劇場(Theâtre Antoine)、これを模倣したドイツの自由舞臺(一八八九)イギリスの獨立劇場(一八九一)はいづれも近代劇の現實的主潮に掉して自然主義乃至寫實主義に彼等の新藝術の標準を求めたといふ點では、反寫實主義を標榜する後の藝術劇場運動とは、何の精神的聯絡もないものやうに思はれる。その劇場に於ける藝術文化の徹底といふ革新的な精神は、前の自由劇場運動から後の藝術劇場運動へ傳へた精神的財産であり、自由劇場運動が一切の劇場國の因襲の廓清——劇場を中心として長年巢をくつてゐる人事と習慣と制度と迷信の一切の廓清、そして舊來の職業的作家及び俳優以外の新作家、新俳優及び新舞臺監督(その多くはいはゆる「素人」に屬する)を迎へることによつて、劇場に外界の清新な空氣を輸入した跡をうけたものが藝術劇場の事業であつたのである。いはば自由劇場の地ならしをした上に藝術劇場の新しい家が建つたのであり、自由劇場の鋤き返したこの土に藝術劇場の花が咲いたのである。そして自由劇場の寫實主義が藝術的に完

成しないうちに行詰つて平凡些末な日常生活の模倣に墮落し、露骨な新傾向新思想の宣傳に利用せられかけたところを救ひ上げて、「寫實」の代りに「様式」を、「思想」の代りに「詩」を、當面の「問題」の代りに永遠の「深祕」を、「生活の斷片」の代りに「靈魂の本質」を、「模倣」の代りに「創造」を、「寫生」の代りに「暗示」を、「細目」の代りに「簡素」を、「分化」の代りに「綜合」を、一言にいへば、漸く藝術以外に外れた近代劇運動を純藝術の一線にくひ止めて、そこに却つて新しい自由な境地を開拓したのが藝術劇場の運動である。しかも運動の範圍が段々擴張して、それと共に外部からいくつかの豫期しない新要素が加はるにつれて、藝術劇場の「藝術」の内容も膨大して曖昧なものになり、自由劇場も、藝術劇場も、いはゆる營業劇場も、その他の純劇以外の舞踊音樂諸藝をふくめた綜合的大民衆劇場への大轉廻をとげようとしてゐる。イブセン、ストリントベルク、乃至アントアン、プラームの考へた二三人の人物、「三脚の椅子」、第四の壁を撤した小さな室内の低唱私語が、二三十年の間にここまで變つて來たことは、ちよつと見ると不思議のやうではあるが、この講話のはじめに書いたやうに、近代劇がもともと新しい民衆文化の上に成立つた新しい藝術である以上、ここまで來るのが却つて當然の歸結である。更にギリシヤ劇以來の傳統に溯つて考へても、演劇が本來民衆の所有物である以上、民衆のものを民衆に返すのは當然で、イブセン、ストリントベルクの事業も畢竟演劇をブルジョアの手から奪ひ、これに新しい内容と形式を加へて再び民衆に返し與へる準備をしたともいへる。

これを要するに近代劇運動を三段に分けていへば、第一次の自由劇場運動時代は一切の古い不純なものから新しい純真なものをより分ける實驗室に於ける製煉實驗の時代であり、(この間に前後の二段の開展いた——第二講の二) 近代劇の開展と分化第二次の藝術劇場時代は、より分けられた材料を工場の鎔爐に入れて、さまざまな形の藝術作品に吹き分ける時代であり、第三次の半ばづつ疑惑と期待をかけられてゐる黎明(?)の現今に於ける民衆劇場時代は、吹き上がった藝術作品にいろいろの爲上と裝飾が施されて手廣く自由な弘通を見る時代といへよう。そしてこの三つの時代を通じて、すべて人爲の虚偽を斥け、必ず物の眞實に徹しようとする近代の現實主義的精神が強く一貫してゐることを飽くまでも忘れてはならない。ただこれを一度形に求めて失敗したものを再び心に求め、それに飽きたりなくなつて、更に形と心を併せつかまうとする要求になつたことを注意すべきである。しかしかう抽象的にいつただけでは分らない。以下順を追つて、二十世紀以後の藝術劇場及び民衆劇場の運動の要領を説いて見ようと思ふが、一口に藝術劇場、民衆劇場といつても、ヨーロッパ及びアメリカを通じた運動で、國により、人により、考もちがへば爲事ぶりもちがつてゐる。あらかじめ概括していふことは避けて、直ちに細目に入り、はじめにまづクレীগ、アッピーヤその他の理論家の舞臺藝術に關する主張をよみ、次にラインハルト、スタニスラフスキーその他各國に互つてその一流だけを數へても四五十人に及ぶ舞臺監督たちの事業を概見して、追々その他の畫家音樂家建築家たちの近代劇場に於ける貢獻の一斑、舞臺、劇場及び演技に於ける革新的な

工夫から、世界大戦以後におこつた近代戯曲の新傾向を略述してこの講話を終らうと思ふのである。しかし讀んで味ふ戯曲とちがつて、直接の見聞を必要とする舞臺や劇場の事實は、一切他人の記載を信用してそのまま受賣する外はないので、まだるつこいことこの上もないが、これによつて大體の趨向だけでもつかめればそれで満足としておくのである。

二 近代舞臺藝術の豫言者——アッピヤとクレীগ

近代舞臺藝術はまづ理論として發達した——二大先驅者、クレীগとアッピヤ——アッピヤのワイクオル歌劇の新舞臺裝置——「音樂と舞臺裝置」——死んだ背景と生きた俳優——三方の擴がり——彫塑舞臺——光線と雰圍氣——アッピヤの理論の影響——クレীগの生涯——舞臺藝術に於ける彼の標語——クレীগ式舞臺裝置の實際——舞臺と俳優——舞臺監督の職能——クレীগの功績——彼もまた徹底した現實主義者であつた——各國の藝術劇場運動

『明日の演劇』の著者マクガワンに従へば、近代舞臺藝術の運動はまだその半ばを成就したにすぎない。脚本演出の技術の發達に一時期を劃したにすぎない。この發達に伴なつて新しい劇場の建設と、最も古

くてしかも新しい演劇と民衆の關係が考へられた。更に舞臺乃至劇場に於ける新技術を利用して、演劇對民衆の新しい關係を表現する新戯曲への途を明日の演劇は辿らうとしてゐるのであるといふ。

近代舞臺藝術は最初まづ理論として發達した。さういふ理論家の先驅としては大抵まづイギリスのゴーン・クレীগが擧げられるが、クレীগより少し以前、自然主義がフランスとドイツの劇場を征服しかけてゐた頃早く、戯曲製作上の態度としてはとにかく、舞臺藝術としての自然主義の可能性の極限を見越したものはイタリヤ生れのスイス人アドルフ・アッピヤであつた。彼はイブセン、ストリントベルクの考へた平面と共に興行のある、いはゆる「三方のひろがりのある半永久的建築物」(七〇頁参照)が、窮屈な額縁式舞臺に於ける寫實的裝置では、結局従來の平面舞臺と効果は同じく、なまじ自然らしくすればするほど虚偽の幻影を強ひる結果になることを痛感した。寫實舞臺の寫實的不可能と、「光線と遠近觀の恐しい錯誤」に彼は戦慄した。

アッピヤの理論は、直接近代劇を目標として立てられたものでない。ワイクネル歌劇の新演出についての主張を最初一八九三年フランス語で發表し、ついで彼自身の考案に成るワイクネル歌劇の舞臺圖案を描いた。そして一九九年豫言書的な「音樂と舞臺裝置」に、主としてワイクネル歌劇を中心とした彼の研究を集成したのである。

アッピヤはゴーン・クレীগのやうに、詩人と戯曲と俳優を劇場から拒絶して、舞臺藝術家の詩と願

脳だけで演劇を支配し得るといふやうな空想を弄ぶことはなかつた。彼は今日の戯曲と俳優と劇場はそのままに、ただ舞臺装置の革新といふ點に力を注ぎ、これによつて戯曲にも俳優にも劇場にも新しい光輝と生命を與へようと信じた。中んづく彼は俳優の動作に重きをおいて、俳優の動作を生かすことはやがて演劇の全部を生かすことである、しかし今日の平面的な、不自然な遠近観で作り出された背景畫と舞臺装置は、その前に立つ俳優を木偶人にするものである。死んだ舞臺と生きた俳優の矛盾——これはアッピヤの初めて指摘した缺點でなく、早く一八〇八年にウィルヘルム・シュレーゲル (Wilhelm Shlegel) もこれを指摘し、その後もこれに似た非難をいろいろの人が試みてゐるが、誰もこれが具體的な解決の方案を提出したものはなかつた。これをしたのはアッピヤが初めであつて、しかも彼の明快靈活な解答の形式は近代舞臺藝術の重なる方向を先立つて規定してしまつたといつていい。彼の解答は簡單である。光線の應用——ただこれだけである。

アッピヤは光線に演劇の魂を見出した。人間の肉體が人格に包まれるやうに、演劇は光線に包まれて光輝と生命を生ずる。舞臺装置は死物にすぎない。俳優の運動も、その前ではただのはなれぬ肉體の運動に終りやすい。死んだ舞臺装置と生きた俳優の間に有機的の聯絡を與へ、俳優の動作に潤ひと柔かみと美しさを加へて、そこに靈の生きて漂ふ感じ——一種の神韻を感じさせるのは、正しく細緻な光と陰の作り出す情調的氛圍氣でなくてはならぬ。——これがまづアッピヤの主張の基礎である。しかもこ

れは今日の最も進歩した藝術寫眞家が、舊式の記録寫眞家に對してのべる主張と變つたところはない。今日の最も進歩した舞臺藝術家は、アッピヤの主張を家常茶飯に實行してゐる。しかも藝術寫眞といふ言葉すらなく、舞臺の上では光線が人物と舞臺装置を無差別に、精々晝と夜の區別位の手加減で照明するだけの用しかしなかつた二十五年前に、これだけの考と共に直ちに具體的な工夫を立てたといふことは、何人にも犯されないアッピヤの先驅者的貢獻でなくてはならない。

アッピヤは俳優の動作を演劇の中心と立てて、舞臺藝術の本領は「戯曲的動作を強調することであると説いた。そこで例へばワークネルの『ジークフリート』の森の場の舞臺を考へると、彼は「舞臺に一個の森の幻影を作り出さうとはしない、森らしい情調に包まれてゐる一個の人間の幻影を考へよう」とするのである。森の樹木が風にゆられる、それがジークフリートといふ一個の人物の注意をひく、そこで観客としてわたしたちの目に見るものは、光と影の運動の中に包まれたジークフリートの姿であつて、大道具が蔭で動かす背景の樹木の運動ではない。舞臺面のつくり出す幻影は、生きた俳優の前には虚偽である。

いかに美しく精細に描かれてゐても平面的な背景畫は、その前に立つ俳優を平面化してしまふ。既に俳優の肉體が三方の擴がりをもつ立體である以上その立つてゐる舞臺も同じく三方の擴がりをもつ立體的の彫塑舞臺でなくてはならない。俳優の位置と運動に適度に釣合つた大道具小道具の排列、更に藝術

的な光線の使用によつて俳優と舞臺装置に適度な輪郭と深みを與へて彫塑的な感じに浮き上がらせる、一言にいへば適當な装置と光線によつて彫塑舞臺を作り出すこと、これがアッピヤの理想であつた。かやうに光線は靜的な彫塑的舞臺を作り出す役目を勤めるのみならず、更にその運動によつてたえず舞臺と人物の氣分を支配し、劇的行爲の進行に適度の色調を與へる可能性をも彼は具體的に例示してゐる。

アッピヤは劇場の實務に携はることが少く、その主張を實現する機會を十分に持たなかつたが、彼の描いた舞臺圖案は今なほ舞臺美術家を刺戟する暗示力に富み、彼が具體的に提出した劇場光線の改善、彫塑的光線の應用による彫塑舞臺の工夫は、進歩した藝術舞臺の常識になつてゐる。更に彼が幅と長さ、奥行の空間的な三方の擴がりに加へて、時間の觀念を第四の擴がりとして考へたことは、最新の科學思想と冥合する彼の新説であつて、彼は劇の演出は時間で作製せられる繪畫であると説いてゐる。

アッピヤが實際上にのこした業績としては、ドレスデンに於けるジャック・ダルクローズの律動舞踊學校に於ける事業が數へられる。これはなほ後にとく。

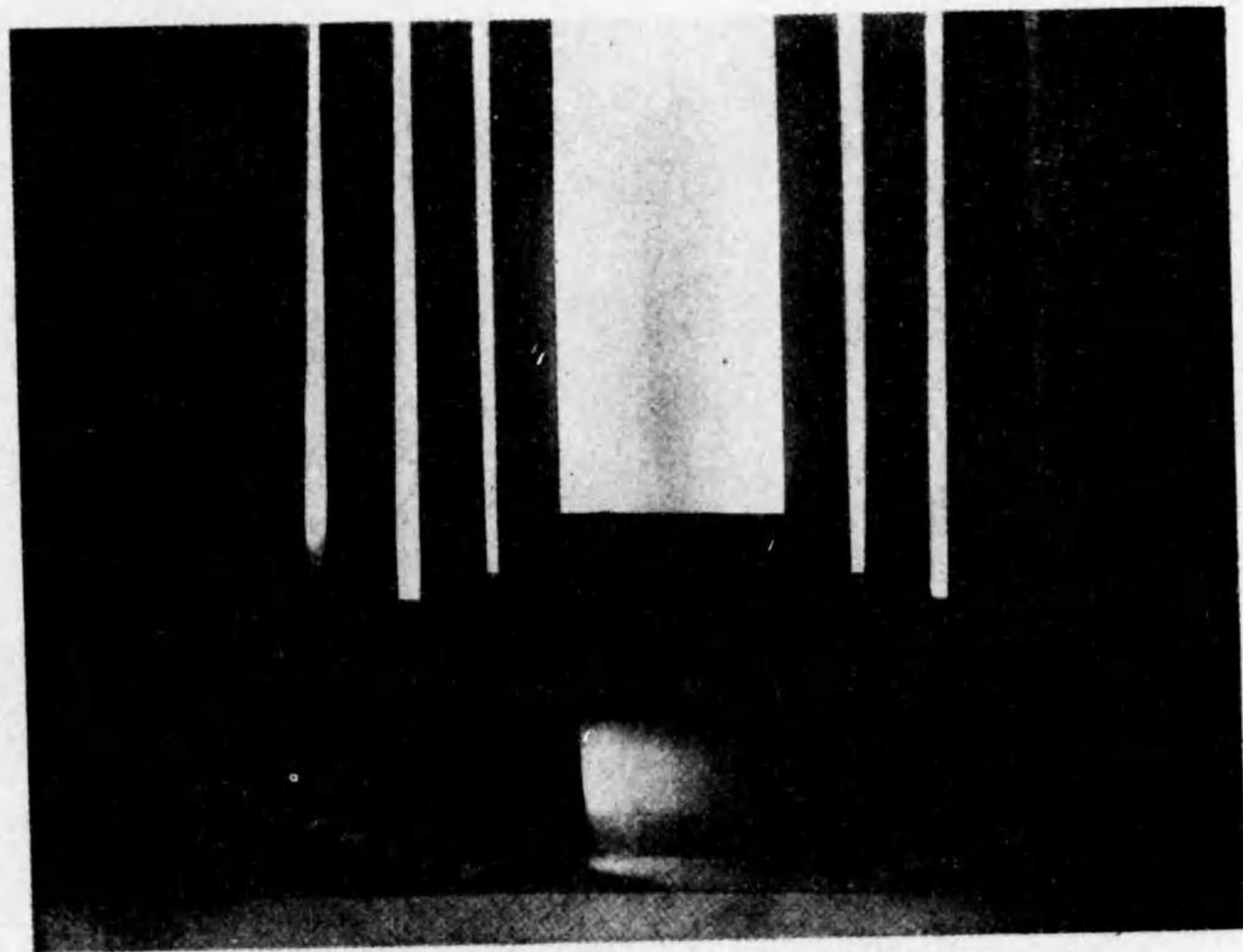
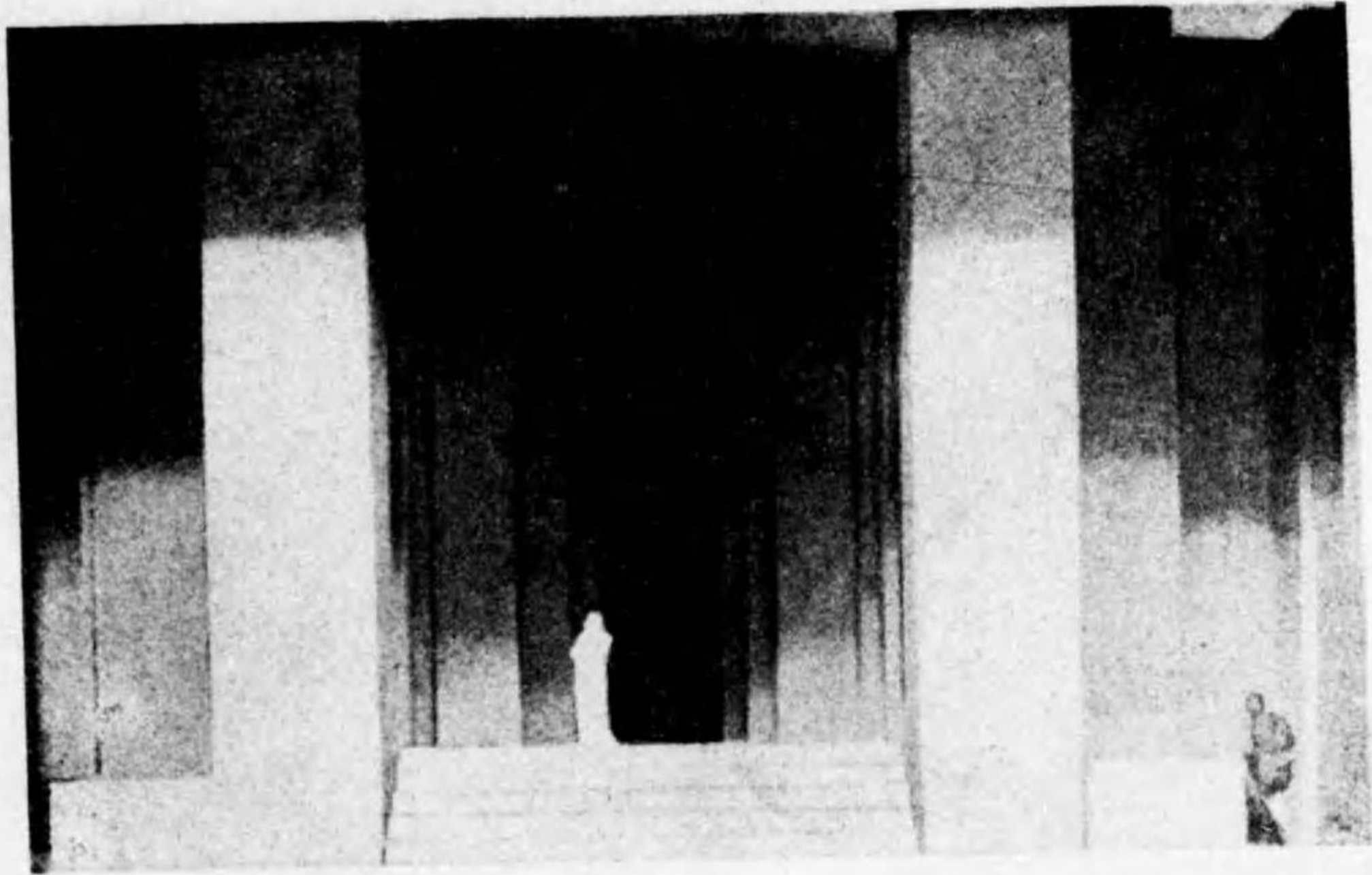
アッピヤが光線によつて舞臺の深さ、景圍氣を作る説は、舞臺藝術の實際家ことにドイツのそれを刺戟する力が多く、例へばマンハイムのオットマル・シュタルクのやうに、「光線はわが音樂である」と唱へて薄い網幕に光を包み、これを通して舞臺に光と陰のさまざまな音程の律奏を出すことに成功したのもあつたが、彼の書いた『音樂と舞臺装置』の本は難解であるのと、ドイツ語の譯本以外に普及しなかつた

めに専門家以外にあまり讀まれなかつた。従つて舞臺藝術の理論家としては、イギリス語で割合多くの本を書いてゐるエドワード・ゴーツン・クレীগ(一八七二)の有名なものには遙かに及ばないのである。

クレীগはイギリスの近代に有名な女優エレン・テリー(Ellen Terry)の子で、七歳の時から子役として母の舞臺に出、青年時代にヘンリー・アーヴィング一座の俳優として一八九七年二十六歳までシェイクスピア劇の端役に使はれながら舞臺の生活をつづけた。その合間に、私演劇や田舎の小劇場ではハムレットやロミオ、マクベスなどを演じたこともあつた。一八九八年に舞臺を退くと、繪畫と木版畫の研究に専心して作品を雑誌に發表したりした。初めて舞臺監督として立つたのは、一九〇〇年で、パーセル舞臺協會(Purcell Stage Society)のために『ダイド・とイーニヤス』(Dido and Aeneas)外二種の演出に、舞臺装置、衣裳、光線及び舞臺監督の全部に互つて初めて革新的な意見の實行を試みた。それから引續いて一九〇三年までイブセンの『ヘルゲランドの勇士』、シュークスピアの『からさわぎ』を、母のエレン・テリーを主演として上演し、一九〇四年にはベルリンのレッシング座に招聘せられてオットウエーの『救はれたヴェネチヤ』を演出し、翌年はイタリアの女優ゾーゼのために『エレクトラ』の舞臺意匠を試みた。舞臺圖案の簡人展覽會は一九〇五年から七年に亘つて、ベルリン、ウィーンをふり出しに、イギリス及び大陸の重な都會で開かれた。舞臺藝術に對する一家の主張を集めた最初の區劃的著述である『劇場の藝術について』(一九〇五)は外國語に翻譯せられた。彼の理論も實際の爲事も本國で共鳴者を見出すことができなかつ

て、彼は久しくイタリヤに流寓してゐる。ツォーゼのために『ロスマルスホルム』の上演を監督し、一九一二年にはモスクワの藝術座で『ハムレット』を演出した、舞踊家イサドラ・ダンカンのために本を書いたこともある。ホーフマンスタールの『白い扇』のために挿畫を描いたこともある。エレオノラ・ツォーゼとモスクワの藝術座によつて僅かに藝術的喜悅を感じしめられた外は、本國は勿論、ドイツでも彼は冷遇せられてゐた。それは彼の徹底した「演出者獨裁主義」が他の座員と相容れず、大抵舞臺稽古の途中で衝突してしまふためであつた。劇場に於ける彼の爲事は多く失敗であつた。彼は研究室に退いて、彼自身の幻影の劇場のために理論を與へ、舞臺圖案を作る外はなかつた。彼はフィレンツェで劇場藝術の研究雜誌『假面』を發行し、私費で劇場藝術研究所を設けて若い研究生を指導してゐる。著書としては『劇場の藝術について』の外、『新しい劇場へ』(一九二二)『進みつつある劇場』(一九二〇)その他の本を書いた。

以上が今日までのクレীগの生涯と事業の輪郭である。彼が徹底した理想主義者で、革新破壊を生涯の標語として進んで來たところ、壯年時代に本國で舞臺の實地修業を積み、後本國に容れられないで久しい外國流寓を續けてゐるところ、實際上の業績はともかく、その純一な理想的な主張が近代の舞臺藝術界にいつも清涼な刺戟となつてゐるところ、さういふいろいろの點を綜合して、何となくイブセンの生涯に似たところがあり、「舞臺藝術に於けるイブセン、近代演劇に於けるイブセン以後の最大偉力」(マックガワン『明日の劇場』)といふ評價を生むに至つたのである。



例一の明照臺舞的調情のヤピッアと置裝式風屏のグーレク
 出演新の『トッレムハ』の座術藝ワクスモ年二一九一は圖上
 るけ於に校學踊舞動律ズーロクルダのウラルレルへは圖下
 『ニリマ・ア・ト・エフ・スンノンラ』のルデーロク・ルウパ
 るあで例一の置裝式形す現な窟洞と森——臺舞の

クレীগは舞臺から畫家と、彫刻家と、音楽家と、通常の舞臺監督と、そして詩人までも拒否した。その代りに一人のすぐれた未來の舞臺監督が全體を支配しなければならぬと考へた。舞踊と、身振と律動と、これのみが未來の舞臺藝術に役立つと考へた。劇場に於ける舞臺監督の藝術、藝術家的舞臺監督の絶對權威は、クレীগに依つて極端に強調せられた。「自然を見るな、詩人の作を見よ。」「寫實主義ではなく、様式を。」「人格ではなく、藝術を。」これはクレীগの標語である。俳優の言語と所作ではないに、舞踊と身振の展観として舞臺を考へた彼は、日本の能や、古ギリシヤの假面劇に却つて演劇の本道があると唱へるに至つた。(俳優の個人の氣まぐれな感情的要素が、全體の藝術的計畫をぶちこはす虞のある俳優術といふものを彼は非藝術と考へた。)「劇場を救ふためには、劇場が破壊せられなければならない、俳優と女優の一切が疫病で死に絶えなければならない、彼等は藝術を不可能ならしめるものである。」——かういつたエレオノラ・ツーズの言葉を彼はその有名な論文「俳優と超人形劇」の勞頭に引いてゐる。シェイクスピア劇は讀むために書かれたもので、演ずるために書かれたものではないとも彼はいつた、強ひてシェイクスピア劇を演じなければならぬならば、例へば「ジュリヤス・シーザー」で、ローマの議事堂らしいものを舞臺に見せる必要はない、ただ一人の人間が何百千の群衆に向つて演説する光景だけを展観させればよい。そこで彼は大きな線とふくらみをもつたすばらしい幕を使つて、場所そのものではなくその場の氣分を暗示しようと試みた。彼は日本の屏風に似た長方形の蝶番止めのスクリーンを

工夫して、これをどの芝居にもいろいろの形に組みかへて使つて、光線の變化によつてさまざまな効果を出した。クレীগが意匠の才は天品であつて、多くは詩的な斷片語にすぎない彼の舞臺藝術の理論に比べて、遙かに力強い實際的影響を與へたといはれてゐる。

クレীগの理論を體系的に要約することは困難である。大まかにいつて、彼は演劇を一個の印象と考へた。所作を演ずるものでなく、幻影を暗示するものであると考へた。演出者の方からいへば「見せる」ものであり、公衆の方からいへば單に文字通りに「見る」ものである。「二時間の間に立てつづけに三萬語もさうさうしく語るのを聞くのが、演劇ではない」のである。彼の議論の立脚點はここに在る。

目に見るものとしては何より先づ舞臺に於ける空間の正しい感じが考へられなければならない。高い空しい廣間の中に一個の人間が立つて、どう運動するか、人間と周圍の關係が舞臺藝術の上で第一に顧慮せられなければならない。次に色彩の諧調が考へられなければならない。色彩は光景を支配する、その變化と配合は舞臺を生かしても殺しもする。

一人にせよ、群衆にせよ、大きな空間の中に動く人間の運動には舞踊の律動を伴はねばならぬ。象徴的な身振——默劇か、假面劇か、人形芝居か。

劇場は詩人を必要としない。戯曲家を必要とする。戯曲家は舞踏の精神に孕まれたものである。演劇の本能に目ざめてゐるものである。この天成の戯曲家は數千萬の觀客の目がいつも自分に集注せられて

あることを知つてゐる。彼は何もいふ必要がない。なぜなら觀客は聞くことを欲しない。ただ見ることを欲する。そこで戯曲家は所作を、舞踊と律動を通して所作を(詩)、身振に託して所作(姿態)を與へる。近代劇は何でも耳に訴へようとする。しかし觀客はただ見ることを欲する。眞の戯曲は舞臺に上せて見らるべきものであつて、讀みまたは聞いて味ははるべきものではないからである。

舞臺監督は何よりも藝術家でなければならない、舞臺の上で聲と線と色と運動と律動を一手に把握して或新しい力と美を生む創作力をもたなければならない。

彼の任務は自然の忠實な(實は不完全で欺騙的な)再現ではなくて、自然の本質を印象または暗示することにあるのである。(奇怪な脚燈と不自然な遠近觀による背景をクレীগは恐怖した。)

クレীগの理論は彼自身の手によつて實現せられた例は乏しいが、その一部は多くの舞臺監督の爲事の上に實現せられてゐる。大きな空間に、小さい人物を立てせ、光線はこれに本質的な効果を加へてゐる、寫實にならざるさい細目の目を妨げるものがなく、舞臺を満たす空間の全部に亘つて色彩の情調が形づくられてゐる。これを見るときにもしみじみと宇宙と人間の本質のすがたにふれ得た感じがおこる——これがクレীগ式舞臺の極致であつた。

理想家としてのクレীগが現實的な功績はしかし、劇場を自然主義の日常生活的些末と模倣の藝術から解放したことである。彼は再び演劇のために偉大と單一と積量を恢復した。人形芝居の原始的な空想

味とギリシヤ劇の蒼古な莊嚴味を近代劇のために復活した。そしてこれらの雑多な要素を集めて、全體としての大きな美の殿堂を作り上げようとした。彼の藝術境の究極は、一種の藝術的陶醉を通して宗教的法悦に浸るところに在つたといはれる。藝術を通して彼は神を見ようとしたといはれる。演劇といふ藝術に纏綿する一切のうるさい細目をふり落して、直ちに本質的な演劇の魂に憧憬の目を向けた彼としてそこまで行くのは當然であつた。

彼もまた徹底した現實主義者であつた。

アッピヤとクレীগの二家の理論に、ともかくも近代の藝術劇場運動は出發點を置いてゐるといつていい。これについて理論と實行の兩方面から幾人かのすぐれた藝術家が、近代舞臺藝術の内容と外觀を豊富にし、新奇にすることを怠らなかつた。その一部分について見れば、それぞれに創意と精緻は認められるが、ただしかし、全體としてやはりアッピヤとクレীগの與へた先驅者的影響の廣いには及ばなかつた。そしてそれらの人々の多くはクレীগやアッピヤとちがつて、單なる理論家でなく、半面に舞臺監督として直接劇場のために彼等の革新的な理論を實行してゐる。故にそれぞれの劇場の事業に關聯して彼等の主張を解説する方が便利である。

そこで理論家をはなれて直ちに藝術劇場運動の實際に移るのであるが、世界大戰の開始前までに、ヨーロッパを通じて存在した藝術劇場の名を、イギリスのハントリー・カーターの記述によつて擧げて見る。

イギリス——

ダブリン　ゼ・アバー・シアター (The Abbey Theatre)

フランス——

パリ　*　テアトル・デ・ザーン (Théâtre des Art) 藝術座

同　　ル・シャトレー (Le Chatelet)

同　　ル・オデオン (Le Odéon)

同　　テアトル・ド・レーヴン (Théâtre de l'Œuvre)

ドイツ——

キヨルン　國立劇場

デュセルドルフ　ジヨント・リンデマン・シヤウスホールンハウス (Dumont-Lindemann Schauspielhaus)

ライプチヒ　國立劇場

ベルリン　*　ドイツェス・テアテル (Deutsches Theater)

同　　*　カンメルスビールンハウス (Kammerspielhaus)

同　　シルレル・テアテル (Schiller Theater)

同　　ノイエス・シヤウスビールンハウス (Neues Schauspielhaus)

ドレスデン　宮廷劇場

ハンブルク 市立劇場 レッシング・ゲゼルシャフト (Lessing Gesellschaft)

オーストリア——

ウィーン 帝室オペラ座

バイエルン——

ミュンヘン * キュンストレル・シアター (Kunstler Theatre) 藝術座

同 シャウスピールハウス (Schauspielhaus)

同 宮廷劇場

バイロイト ワークネル劇場

ポーランド——

クラカウ 国立劇場

ロシア——

モスクワ * 藝術座

これはカーターの本(The New Spirit in Drama and Art)の書かれた一九二二年の當時に、藝術的演出の行はれてゐた劇場の名を挙げたもので、劇場の方針と指導者の移動によつて普通の劇場に逆戻りしたのも少くない。その中で星標をつけた四五の劇場だけが始めから徹底して藝術劇場運動の中心として活動した。即ちパリーのテアトル・デ・ザール(一九〇七、ジャック)、ベルリンのドイツ座(一八八三創立一九〇)と

カムメルスピールハウス(一九〇六ライ)ミュンヘンの藝術座及びロシアの藝術座(一八九八)これになほつ
け加へればタブリンのアーベ座、これらの劇場の事業が藝術劇場の記述の中心にならなければならない。

三 ミュンヘン藝術座及び マックス・ラインハルトの事業

近代舞臺藝術の豫言者としてのゲオルク・フックス——浮彫舞臺の理論——藝術劇場の目的と理想——フックスの理論とミュンヘン藝術座——建築家リットマン——藝術座の印象(ハントリー・カーター)——藝術座の五つの特色——マックス・ラインハルトの生涯——自由舞臺より小劇場へ——小劇場よりドイツ座へ——劇界の王座に上る——カムメルスピールハウスの創立——五千入座——大民衆劇場——ドイツ新劇壇の巨人——その功績——部下の名優

アッピヤ、クレীগと相對してドイツに於ける近代舞臺藝術の豫言者としてまづ屈指せられるのは、「劇場の革命」(Die Revolution des Theaters)の著者ゲオルク・フックスであり、彼の理論の一部の言行に移されたものが、モスクワのそれと並んで藝術劇場の二大規範と稱せられるミュンヘンの藝術座である。

フックスはアッピヤと同じく俳優の所作を舞臺上に強調するといふ前提から出立しながら、ふしぎにも正反對の歸結に達し、アッピヤが三方の擴がりを根本の要件とするに對して二方の擴がり、即ち平面的な舞臺の前に俳優を「浮彫のやうに」置くことを理想とした。しかしこれは彼が舊來の不自然な遠近觀による背景畫を肯定したためではない。どうせ眞の遠近觀を背景畫に望むのは不可能だから、背景は畫家の勝手な意匠に任せ、同時に三方の擴がりなどといふ考は捨ててしまつて、平面の背景の前に、俳優の聲と身振が力強く表面に浮出すやうに舞臺を工夫すればいいといふのである。つまりアッピヤもフックスも舊來の額縁式舞臺の偽寫實に對する不滿から出發してゐることは同様である、が結論へ來てちがつてゐるのである。

「わたしたちはのぞき目がねを求めない。パノラマを求めない、わたしたちの欲してゐるのは動く舞臺である。俳優の肉體にできるだけ都合のいい舞臺、これに律動的統一を與へらるる舞臺、同時に見物の席へ音波の傳道に都合のいい舞臺である。そこで遠近のついた、深さのある繪畫ではなく、平面の浮彫が標準になるのである。」

ミュンヘンの藝術座のために、フックスは舊來ののぞき目がね式に對するいはゆる浮彫舞臺の主張をかう書いてゐる。

「建築上の工夫によつて、わたしたちは三つの平面を設けることにした、前舞臺(額縁)、中舞臺(普通の舞臺に當る)、及び後舞臺とこれである。」

左右の袖と天井は無用になつた、塔の恰好をした屋根が、前と奥と二つの額縁を劃つてゐる。

「更に後舞臺の床は全部又は一部が高低自在にできてゐる。舞臺が遠景をあらはした背景で見切られる場合には、後舞臺は見物席からその床が見えないまでにすつと下げられてしまふのである。」

そこでこんどは照明の問題であるが、「前舞臺と中舞臺とは前で上部から光を受ける。後舞臺には獨立した専用の光線がある、これは嚴重な繪畫の方式に従ひ、光自身からあらゆる光の段階が、ことに光の情調が醸し出されるやうな設備になつてゐる。五種の色で分けられた光線をいろいろに利用して種々の色彩を出す外に、光と暗の間のあらゆる段階をあらはすこともできる。同時に光線の加減で舞臺を廣くも狭くも轉換して、或時は宏壯な大廣間の感じに、或時はごく内輪な小部屋の感じに切り變へることができ、これまでの舞臺監督は、さんさん手間をとつていろいろなうさい小道具を置き並べて、やつと『部屋』の感じを作り上げたものであるが、今は畫家の工夫を備へた空間藝術家が、單に舞臺を狭め、光をこれに應じて減するだけで、見物に室内の暗示を與へるのである。大工を雇つて室内そのものを作り出すのでなく、容積と光線の比例によつて見物の幻想の内に空間の感じを作り出すのである。」

最後にこの藝術的な劇場の目的は何であるか、それは、「戯曲と俳優のために最も居心地のいい家を作ること、見物のために最も居心地のいい接待席を作ること」である、藝術座の誇は新しい劇術や器械的

工夫に在るのでなく、一に熟慮と巧思に成る建築の優秀に在る。建築といふ造形藝術の利用によつて空想や詩だけでなしに、具體的に藝術劇場の模範を示さうとした點に在る。

一九〇七年ミュンヘン(南ドイツのバイエルン王国の首都)に建てられたキュンストレル・テアテル——藝術座は、フックスの理論に本づいて建築家マックス・リットマン(Max Littmann)の設計したものである。位置は町を出はづれた靜かな公園の形勝を占め、そこに「綜合と簡素と律動と美を象徴して」ゐる。ハントリー・カーターは藝術座の印象をかう語つてゐる。

「藝術座に於ける一切は歡ばしい款待を目的に設計せられてゐる。まづ抒情詩的な風情をもつた建物の見付きが親しみをおこさせる。内部に入つて、廊下休憩室と見まはすうちに、勝れた藝術家の工夫と興味に温く抱擁せられる。古ギリシヤの半圓劇場の神髓だけが吸収せられて、ワークネルの精神が近代の藝術劇場運動と手を携へてゐる。即ち古代の半圓劇場の圓機數と高機數は削り落されて、ワークネルの理想に従つて見物席の心理的統一が保たれてゐる。色を塗つた木材水晶燈のやはらかな光、奥の一系列に並んだボックスに向つて階段式になぞへに上がつて行く見物席の一つ一つの離れた落着いた感じ、音響傳達のための特別な設備、床下に下げて作つたオーケストラからおこる甘えるやうな音楽、これが一つになつて喜ばしい諧調を作りながら覽の國に誘ふ、かうして心と心との間に、作者と見物との間に直接の交通がはじまる。

銀藍色の緞帳が上がる。まづ心持のいいのはカンザスの上に無意味に繪具を塗りたくつた書割のないことである。薄よごれてところどころ破れて縫目の見える一文字や、釉や、地がすりのないことである。繪具をぬ

つた布の山も見えない。縫目の合はない背景も立つてゐない。モリエールの舞臺に還つた簡素さである。

次に目新しいのはアーチ形の額縁の代りに立つた長方形の額縁である。舞臺を眞正面に長さと幅の二方のひろがりを持つ小さい畫の形にくぎつて、第三の(新しい舞臺のひろがり)——即ち奥行を暗示するに止めてゐる。額縁の眞うしろに新工夫に成る第二の額縁がある。作りつけの木の門で、上に扉根があり、兩脇に塔があり、塔には各一つづつ扉と窓と物見がついてゐていろいろの用に使はれる。即ち上と左右の見切になり、裝飾になり、且室々何れにも使はれる。その上この額縁に、大抵舞臺中央一杯の壁かテラッセに極つてゐる特製の書割をつけると、それでもう兩袖も一文字も天井もいらないのである。そして左右の口は壁や柱と一しよに蔽ひかくされてしまふと、巧みな光線の設備によつて、見えない空や天井の幻影がおこされる。光線装置は舞臺上部に、スイッチは床下に設けられてゐる。側光とそれから脚光も取り去られてゐる。中心は舞臺の背後からくる光である。もう一つ注意すべき特色は前中後の三段舞臺である。この中、後舞臺は遠景を示す場合の外めつたに使はない。できるだけ背景と俳優を遠ざけて、せめて遠景の書割と俳優の體がすれすれになる不自然と醜體を救はうといふのである。これも何か新しい舞臺の工夫し出されるまでは止むをえない工夫であらう。それからパノラマ式の効果を出すための移動背景がある。垂直に立てた圓柱の上で背景布を電力または人手で廻轉させ、これに四種の光線をあてるのである。これを要するに近代の極端に過巧誇大に走せた舞臺設備の反動から極端に單純化せられた暗示中心の舞臺装置で、舞臺の所作と装置の上に快速、集中、簡淨その他の効果を擧げてゐる。それは古代ギリシヤの舞臺、または一二枚の扉と美しい數物だけで芝居をした古劇の最もいい傳統の復活である。」

藝術座のいはゆる「浮彫舞臺」のどんなものであるか、大體右の記事でも知られる。要するに淺く飾つた舞臺に簡素な、殆どわが墨繪の屏風程度の専ら暗示的抽象的に描かれた背景を置いて、その上に俳優の所作を浮出させ、「浮彫のやうに」、または背景を併せて「ただの畫面のやうに」見せようとしたものであらう。

最後に、『藝術劇場』の著者シュルツン・チェニーがミュンヘン藝術座の五つの特徴として擧げたところによると、一、舊劇場の無視と才能ある劇場門外者の登庸。二、自然主義の過巧的な模擬装置の排斥と、單純と氣息と暗示による舊式舞臺装置の活用。三、俳優の所作に力點を置き、筋を運ぶと共に裝飾畫の用をさせたこと。四、舞臺藝術家の氣稟の様式的表現を第一義としたこと。五、藝術劇場の模範として終始しながら、實務上に遺算のなかつたことなどである。しかし『舞臺と藝術』の著者であるエルンスト・シュールなどは、藝術座の人達は形式に對する敏感はあつても、戯曲を解釋する力が淺いといふ意味の非難をしてゐる。ただ俳優と見物のために氣持のいい家を作つた、この一事だけで、しかしミュンヘン藝術座は存在の理由をもつともいはれる。

しかしながら、ドイツの藝術劇場運動を世界に向つて代表するものは有名な舞臺監督マックス・ラインハルト（一八七三—）である。舞臺藝術家として彼は特に創新な様式を作り出さなかつたが、二十世紀に入つて後のドイツ劇場、自由舞臺に於けるオットー・ブラームの自然主義の家常茶飯に、美味の空腹を感

じてゐたドイツ劇場は、マックス・ラインハルトといふ新人物の、新奇に對して貪るが如き敏慧と、ユダヤ人らしい功利眼と、中んづく無類の精力に率ゐられて、否應なしに、自然主義から新ロマンチックへの大轉廻をとげた。ドイツの前帝がベルリンを全ドイツを世界に代表する帝都にしたやうに、ラインハルトはベルリンを全ドイツ演劇を世界に代表する藝術の首都にしたのである。

ラインハルトはウィーン生れのユダヤ人で、元來オットー・ブラームの麾下に屬して、一八九四年以後はドイツ座に出て、『幽霊』のエンゲストラントとか、『モンナ・ヴァンナ』のマルコ老人とか、乃至『ファウスト』のメフィストフェレス、『どん底』のルカ老人とかいふ狂言まはしや濫い老役を得意にして、自然主義的な藝風で賣出したものである。その間でも絶えずブラームと衝突して、とかく親和を缺いてゐたが、一九〇一年とうとうドイツ座を脱退してクライネス・テアテル——小劇場（定員四百二十人）を創立し、一九〇二年九月、初めてレオ・フェルトの『セレニスムス』を上演した。しかし小劇場に於ける彼の區劃的な成功は、名女優ゲルトルト・アイゾルトを中心とする『サロメ』であつて、情調的な舞臺装置も舞臺藝術の新精神のあらはれとして、一時の注目を集めたものであつた。その外『地獄』『どん底』も小劇場に於ける彼の傑作であつたといはれる。

小劇場を經營する傍彼は一九〇三年ノイエス・テアテル——新劇場（一八九二創立、定員八百人）の舞臺を借りて、ここでは『ペレアスとメリサンド』や『エレクトラ』や『眞夏夜の夢』などを上演して世評的に

なつた。

小劇場と新劇場の成功によつて、舞臺藝術に於ける時代の選手たる人氣を占めたラインハルトは、とうとう久しく不和であつたブラームの手からドイツ座(一八八三創立、定員一千人)を奪つて、一九〇五年その總務となつた。ドイツ座は當時ベルリン新劇の大本山であつた。これで自然主義の勃興以來ドイツ新劇界の獨裁君主であつたブラームは、彼との競争に立派に負けて、その地位を譲らなければならなくなつたのである。これはブラームに對するラインハルトの勝利のみでなく、舞臺上に於ける自然主義に對する新ロマンチックの勝利、自由劇場運動に對する藝術劇場運動の勝利を確定したものであつた。

その後ラインハルトはドイツ座を根城として、その經營に全力を擧げる傍、餘力を用ひて一九〇六年理想的な小劇場を創立した。小劇場の名はカンメルスピールハウス、定員三百人、簡素と親和の感じを主として裝飾せられた愛すべき建物であつた。舞臺開きに新劇の吉例によつて『幽霊』を演じたといふのもライントハルトらしい山氣である。ウエデキントの『春の目ざめ』も初めてこの座で上演せられた。

一方ドイツ座では、シェイクスピヤの諸作、中んづく『ヴェニス商人』や『リヤ王』をはじめ、主としてロマンチックなまたは古典的な大劇場風の作を派手な舞臺面であつて演じてゐたが、その間クレグの默劇論の影響やロシア舞踊をはじめ新舞踊運動の擡頭に刺戟せられたらしく、逸早く無言舞踊劇『スムルン』をドイツ座に上演してベルリン市民の好奇心を喜ばした(一九一〇)。同時に彼は舞臺及び劇場の器械的進歩と

共に世間が追々民衆的な大劇場を要求しかけたと見ると、率先して五千入座の計畫を發表し、一九一〇年十一月まづミュンヘンで試演をやつて、翌年ベルリンの大曲馬場チルクス・シューマン(Circus Schumann)でソフォークレス原作、ホーフマンスタール改作の『エヂポス王』を上演し、盛んな初興行ぶりに人目を驚かすと共に、恰も好し勃興しかけた古典劇復活の好尚に投じたのである。同時に民衆共樂主義に本づく國民的祝祭劇の流行に魁けたのである。この時分がラインハルトの全盛時代で、ドイツ全國で世界に有名な人物が二人、その一人はカイゼル(前帝)で、他の一人はマックス・ラインハルトだといはれた。

彼はこの全盛の勢に乗じ、『スムルン』『奇蹟』(フォルメル作)、その他、『エヂポス王』はじめ幾種かのギリシア古劇を提げてロンドン、ペトログラード、コーペンハーゲンその他外國都市の巡廻興行を試み、到るところに成功して『世界の名舞臺監督』といふ評判をとつて歸つて來た。そして本國に歸ると、由來上演不可能と考へられてゐた『ファウスト』第二部を斬新な廻舞臺と花道應用の舞臺で、ともかくもやつて退けてまた新しい人氣を得た。

ラインハルトは創造の天才はないが、集成の力量を殆ど巨人的にもつてゐると稱せられる。彼はギリシア劇から中世の宗教劇、シェイクスピヤ、ゲーテから、近代劇は自然派と新ロマンチックの兩方面に亘つて史劇、悲劇、喜劇の別なしに手にかけて上、無言の舞踊劇、民衆運動に似た祝祭劇から日本劇、支那劇までやりとげた。それが『それぞれの作の様式によつて舞臺の様式を變へて行く』といふ彼自身の主張

に應じて、情調劇が飽くまで情調的であるやうに、寫實劇はあくまで寫實的で一點一劃の末まで自然に忠實であるといはれる。同時にどの演出にも誰かの創めた舞臺装置の模倣が見られるが、模倣しながら必ず一段の精練を加へてラインハルトらしい色調でくるんでしまふのが特長であるともいはれる。そこで作者としてのズーデルマンのやうに、舞臺藝術家としての彼は千變萬化の名人であるだけ、どこが彼の本色であるか捕捉しがたいが、藝術家の直感と商賣人の機敏とを合せた一種の巧智で逸早く時代の趨向を掴んで、或は大膽に、或は細心に、時代の欲して行ふことのできない所を着々具現して行つた力量は認めなければならない。

「彼の舞臺装置には新は認められないが、他の舞臺藝術家のした最もいい實驗を集大成した功は認めなければならない。」と『今日の劇場』の著者もいつてゐる。

ラインハルトはまた人物の鑑識に長じてゐて、彼の部下からは男優にアレクサンドル・モイシー、女優にアイゾルトのやうな天才が出た。彼の天稟は舞臺藝術家としてよりも、遙かに俳優の薰陶者として認められるともいはれる。

ラインハルトやフックスの外、外國にも知られてゐるドイツの舞臺藝術家としては、カルル・ハーゲマシ、マックス・マルテルシュタイク、パウル・シュレンテル、ペーテル・ペーレンスなどの舞臺監督、エルンスト・シュテルン、ユリウス・クライン、アルフレット・ロルレル、ハインリヒ・レップレル、ウィリー・ウィル

ク、ルードウィヒ・フォン・ホーフマン、ルードウィヒ・シェフェルト、オットマール・シュタルク、カルル・ワルセル、フリッツ・エルレル、チェシカ・エミール・オルリク、アドルフ・リンネバッハ等の舞臺畫家があり、その名だけ挙げてその事業を概見するだけでも容易でない。それは一切省いて、次に近代藝術劇場中の異彩であり、日本人にとつて一番興味のかいモスクワの藝術座とその作者たち、及びこれにつづいて起つた反動的精神の記述に急ぐことにする。

四 モスクワ藝術座

ロシア人と演劇——宗教的感激と藝術的感激——藝術座出生の環境——「世界最初の劇場」——藝術座の外観——藝術座の組織——スタニスラフスキーと部下の名優——チエーホフ未亡人クニツベル夫人——藝術座のレパートリー——藝術座に對する反抗運動——藝術座の徹底的寫實主義——「靈化せられた寫實主義」

「モスクワの上にはクレムリンがあるだけだ。クレムリンの上には天があるだけだ。」とむかしからロシア人はいつてゐる。クレムリンの丘に高くそびえる堂塔伽藍は、そのまま人間の意志に優越する天の意志の表示であると見られる。そこでクレムリンはモスクワの象徴だといはれる。社會生活の上で極端に

壓迫せられて、今だに十五世紀、ことによると八世紀以前の中世の暗黒時代の生活を強ひられてゐるモスクワ人が彼等の内にあふれる感情と精力をまづ宗教に、次に宗教を通じて藝術に集注したのは當然であるともいはれる。彼等にとつて宗教上の感激と藝術上の感激との間に區別はない。それは常に現實で磨かれてゐる人間が、より高い滑いものに對する純朴な愛と憧憬から流れて出る。藝術ことに演劇はモスクワ人にとつて宗教上の式典に等しいともいはれる。實際に寺院の祭壇を前にして行はれる演劇的な宗教上の式典、または宗教的教化のために演ぜられる深祕劇奇蹟劇の類が、中世以來最近まで演劇に對するモスクワ人の目を明けてゐた。ロシア人、ことにモスクワ人の演劇に對する心持は西ヨーロッパの近代文化人とはだいぶ違つたところがなくてはならない。

かういふ環境の中でモスクワの藝術座ははぐくまれた。二人の創立者として藝術と實務の双方を別に代表する俳優スタニスラフスキイ（本名コンスタンチン・セルゲイウイチ・アレクセイエフ）と、富豪で藝術保護者であるニエミロウイチ・ダンチェンコが、モスクワの或茶店で初めて藝術座創設の下相談を十八日間ぶつ通してやつたといふのは一八九七年六月四日のことであつた。それから氣長に準備を整へて、一八九八年の冬初めてアレクセイ・トルストイ伯の作を皮切に舞臺開きをして、今日までさつと四分の一世紀も續いて來てゐる。純藝術劇場としてこれだけの長い、しかも休みのない純一な努力を續けた例は外に一つも無い。「革命下のロシア劇場」を書いたオリヴァー・セーラーが殊更「世界最初の劇場」といふ名で

叫んでゐるのも無理はない。そこでかういふ全くの營利を超越した實驗のための劇場が、かうして經濟上にも存立して來た理由として、ハントリー・カーターは、上にあげた敬虔な宗教及び藝術の都としてのモスクワの環境の外に、座の責任者たる藝術家と資本家に共通して、國民藝術の支持に對する熱意のあること、座の組織の優れてゐることを挙げ、この組織の底に、徹底、協働、根氣のいい研究、爲事を受する精神などが力強い脈搏となつてゐるからだといつてゐる。

藝術座のあるカメルゲルスキ・ペリユーロクは、大劇場街から街區を二つへだてた位置に在つて、建物はもと何かの貸事務所か商會のビルディングの一部であつて、現に往來に向つた第一階には店が並んでゐる位である。しかし見つきの實務的なのに似ず、内部は氣持のいい茶色の感じに包まれた三段の見物席から、廣い廊下をぬけて、休憩室、食堂、喫煙室、記念品室へ出る。しかし樂屋裏は可なり狭い、二十年越したまつた衣裳は屋根裏に、大小の道具は裏の物置に溢れてゐる。舞臺は非常に廣く作られて、中央に廻り舞臺の設備もある、電氣室の設備は更に完全で、あらゆる種類の光興装置と、最新の電氣工學の發明が一つに集められて、直接の日光でも間接の分光でも、光と影のあらゆる段階をあらはす装置でも、要するに近代劇の光線問題で解決しえないものがない勢を示してゐる。

藝術座は既に立派な一社團である、座に附屬した劇場もあり俳優團もあり常得意もあり、過去の先例も未來の計畫も堅實に作り上げられてゐる。劇場の經濟的基礎は藝術に熱意をもつた資本家の出資を基

礎に、管理部の巧みな利率増進法の下に基本財産を増して行く。毎年正確な豫算表を作つて、これを土臺に經營を進めて行くので殆ど遺算といふものがない。ただ一八一七—一八八年のボルシェヴィキ革命で閉場した時初めて遺算を生じた。一座の關係者は何人によらず給料を支拂はれる。別に消費組合の組織が出来てゐて、一座の収入は一半を座の維持に、他の一半を組合員へ持株と給料の多寡に應じ按分比例で分配せられる。組合員は一座に對して爲事と經濟と二重の權利と義務を持つことになる。座長スタニスラフスキーに對する絶對の信頼が、一座が精神的連鎖となる上に、組合の組織が物質的連鎖を作つて行くのである。

契約で定められた評議員會と管理部と二つの組織が、一座を運轉して行く。評議員會は上演脚本の選定、舞臺裝置、音樂、上演監督、その他の役割の取極をする。會の首脳はいふまでもなくスタニスラフスキーで、その下に一座の幹部俳優である、グリブニン、カチャロフ、マサリチノフ、モスクヴィン、ヌタホウイチ、カイダロフ等を網羅してゐる。管理部はダンチュンコを中心として、アंकクサンドロフ及び座の支配人ルミアントセフこれを幫助して、評議員會の命令を實行し、座の財政及び庶務を處理して行く。藝術座が戰爭と革命の難場を切りぬけて今日に至つたには、ダンチュンコの實務上の才能と、彼の惜し氣のない投資の力に依るところが多いのである。

藝術座ははじめ多く俳優をも舞臺裝飾家をも天分のある素人から養成したものであるが、今日では立

派な俳優と畫家音樂家を幾人か作り上げて、これに十分な支給をしてゐる。俳優のちよつと使へるものでもざつと五十人あるし、研究所の見習俳優はその倍に上つてゐる。スタニスラフスキーと共に現今一流の評判をもつてゐる俳優は六人まであつて、『どん底』の男爵や、クレীগが藝術座で『ハムレット』を演出した時ハムレットをやつて有名なカチャロフ、ツルゲーネフの『田舎のひと月』の醫者などをやつて喜劇の天才といはれるモスクヴィン、この外リススキー、グリブニン、ヴァシユネウスキー、マサリチノフが各特色を認められてゐる。女優ではしかし、重なものとしては、チェーホフ未亡人のオルガ、レオナルドフナ・クニッペルの外には、スタニスラフスキーの細君のマリヤ・ペトロフナ、リナその外の一二人を數へるにすぎない。クニッペル夫人はチェーホフが死ぬ四年前結婚した女優で、『三人姉妹』の中の娘のマーシャ、『櫻の園』のラーネフスカヤ夫人などは、實に彼女のために書かれた。これらの役々で彼女はいつもスタニスラフスキーを向うに置いて、徹底寫實の妙技を見せてゐる。チェーホフ劇の傳統は彼女を通して保存されてゐるといはれる。更に俳優以外に一座がすぐれた趣味と見識と根氣を兼ね備へた藝術家であることは藝術座の異彩であつて、ここでは道具方から電氣技師、臺師から衣裳方までが藝術家だといはれてゐる。

○藝術座が今日の聲名を得た理由は、一座に人物の備はつてゐるためでもあるが、何よりもその立派なレパートリー——上演脚本目錄の力でなければならぬ、一八九八年から一九一八年までの二十年間に藝術座は六十一回の新作初演をやり、七十一種の脚本を上演した。その中三十六はロシア作家の作で、

古くはブーシキン、ゴーゴリ、グリボエドフ、オストロフスキーから、近くは兩トルストイ、ツルゲーネフ、ドストエフスキー、乃至チエーホフ、アンドレーエフ、ゴーリキーにまで及んで、ロシア戯曲文學の全局に亘つてゐる。自國の作家に忠實であると共に、更に一層寛かな趣味で選出された外國作家の作も二十五種に及び、ソフオークレース(アンチゴネ)、シェイクスピア(ヴェニス商人)『十二夜』、『シーザー』、『ハムレット』、モリエール(正氣の病人)、ゴルドニ、イブセン、マールテリンク(小戯曲及び『青い鳥』)、ハウプトマン(沈鐘)『馭者ヘンシエル』、『寂しき人々』、『ミヒャエル・クラメル』及び『ハムズン』(人生の戯曲)その他、なかなか多方面であるが、中でもイブセンには特別の敬意が拂はれてゐて、『人形の家』、『海の夫人』、『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を除いた他の九つの社會劇のこらずと、『ブランド』及び『ペールギュント』が上演せられてゐる。

藝術座の特色は莫大な趣味と同時に厳格な藝術的良心を示したレバートリイに在るだけでなく、更に何よりも最初一座の藝術上の主義として決定した寫實主義を飽くまで徹底させた點に在る。藝術座は最初まづ嚴密細心な自然の描寫によつて實人生の心影を舞臺に創造し、これによつて舊式演技の人工と誇張から脱却しようとした。しかしこれが行詰ればフランス、ドイツの自由劇場運動の末流に伍して、精神的雰圍氣に乏しく、詩的情緒を缺いた乾燥無味な家常茶飯の寫生に終るところであつたが、恰も好し、チエーホフの天才が藝術座を行詰りから救つて、あくまで家常茶飯に、現實生活に立脚しながら、妙に空

靈的な象徴味と情調的雰圍氣をもつた『三人姉妹』や『櫻の園』を與へたのである。かうして精緻な寫實主義の研究と大膽な理想主義の試みとが完全な融和をとげた『青い鳥』の成功を生むに至つて藝術座は第三段の發達をとげ、同時に事業の影響は世界的になつたのである。

しかしこれまでに來る間に、藝術座自身の内部の悩みと悶えは幾度か藝術座を危くしようとした。それによつてこれまで來たのはスタニスラフスキーのロシア人らしい根氣の力であるといはれる。元來スタニスラフスキーの執つた嚴正寫實主義には初めから内外に反對の聲が高かつたが、内部ではまづマイエルホルトが彼に反いて去り、藝術座の攻撃を続ける傍、彼自身の座に據つて反動的に、『様式化』をとなへ、舞臺藝術の律動的統一を主張したのをはじめに、スタニスラフスキーの子飼ひの女優で『青い鳥』の最初のミチル役者であつたアリス・ターネンもつづいて藝術座を退いて、新傾向の實驗的藝術劇場カメルニー座を建てた。外部からはコミサルゼフスキーが反對の立場に立つて理論と實行の兩面からスタニスラフスキーに挑戦した。それにも拘らずスタニスラフスキーは冷然、藝術座の寫實主義の傳統を固守して變らなかつた。準備に二年を費して『青い鳥』を上演したり(一九〇八)、クレীগを招聘し、彼の舞臺圖案につき三年の研究の結果『ハムレット』の象徴的演出に努力した(一九二二)のは、彼からいへば一個の「實驗」であり、『研究材料』であつたにすぎない。ただその結果が藝術座の内容に一段の豊かさを加へたことは前にも述べた通りであるが、これがために藝術座の寫實的根幹に動搖を加へたとはいへない。

反寫實を標榜するクレীগも、藝術座まで行ければ、寫實主義も悪くはないといった。

スタニスラフスキーの厳格な寫實主義は舞臺の外までも支配してゐた。彼は幕の最後に音楽をやらせなかつた。彼は幕開きのしらせの鐘を鳴らさせなかつた。彼は幕の後でも絶対に見物の拍手を許さなかつた。幕前に役者を呼出すことを許さなかつた。(革命後民衆擡頭社會風儀の弛緩と共に下層階級の見物が藝術座に入込むやうになり、この慣例を破つて幕中に拍手喝采を送つたりすると、いつも外の觀客にきびしく叱止された。) 止むをえず幕を下すものの、すべてでできるだけ人爲的の區劃をつけずに、ありのままの人生の断面をそのまま展開しようとしたスタニスラフスキーの意圖はかういふ細かい注意にもあらはれてゐる。彼はあくまで純藝術的な立場から、近年の民衆共樂劇場の要求とは正反對な貴族的精神で彼の寫實主義を導かうとしたのである。しかも彼の寫實主義は單なる形而下の器械的寫實でなく、「寫實を基礎として更に一段高い、靈化せられた寫實主義へ、一層靈活な人生の解釋へ赴く手段であつた。しかし寫實主義を靈化することは、藝術家、優れた藝術家のみがあへてし得る。そこに藝術座が世界の指導者たる特權があるのである。」(セーラー)

五 劇作家としてのチェーホフ

藝術座とチェーホフ——完全な藝術的抱擁——チェーホフの藝術の特色——情調的寫實主義——戯曲製作の環境——八十年代のロシア社會——有識階級の悲哀——『イワノフ』——『かもめ』——『三人姉妹』——ペアリシアのチェーホフ論——『ワーニヤをぢさん』——『櫻の園』——その劇的展開——未來のための戯曲

『青い鳥』やクレীগの『ハムレット』はいい意味で藝術座に變化を與へ、その内容を豊富にしたが、藝術座はしかしそれより前に、彼自らの立つ道を明白にチェーホフによつて教へられてゐた。「チェーホフの戯曲は藝術座以外には味ひ知ることができない。藝術座の芝居は、チェーホフなしには味ひ知ることができない。」チェーホフの戯曲に示された圖案を通して人生を解釋することは、藝術座に與へられた最高の任務であるらしく見える。

一八九八年冬の『かもめ』は藝術座の最初の成功であり、且劇作家としてのチェーホフの最初の成功であつた。藝術座が座の成功と併せて作者の名を記念するために、座の標章として用ひた鷗の畫はやがて藝術座を保護する魔法の護符でもあるやうに思はれた。實際『かもめ』の後、引きつづいて藝術座の精神的財産を豊富にしてくれたものはチェーホフの少い戯曲であつた。『かもめ』の翌一九〇〇年の春には『ワーニヤをぢさん』が、その翌年には『三人姉妹』が上演せられた。そして最後に一九〇四年に『櫻の園』の上演せられた年チェーホフは死んだ。彼の最も早い舊作の『イワノフ』が上演せられたのは、その死後であ

つた。イブセンの宣傳した現實主義の豫言が早く反動の聲に半ば消されて、イブセン自身すら晩年は捕捉しがたい象徴の影を追つて現實逃避の傾向を示した時、現實主義はつゞましく、しかし一層生の眞實に肉迫する底力をもつてアントン・チェーホフの戯曲に新生した。近代劇の正統である現實主義は、西ヨーロッパの文化人から離れて生活の上でも一層徹底した素朴な現實主義者であるロシア作家によつて繼承せられたと見るべきである。

同じ現實主義に立脚しながら、チェーホフはイブセンやショーのやうに「問題」を求めない、トルストイや、ゴーリキーのやうに「理想」を求めない。問題や理想は或時期に於て個人道徳又は社會制度の改造によつて多分は解決せられ、または満足を與へられるもので、それと共に少くともそれらの作の問題や理想に關する部分はその價値を失ふことになる。しかしチェーホフの戯曲は、直ちに明瞭な藝術家の心胸に映じた現實生活の影像に近いものであつて、その醜いおろかな細目が、その微妙な陰影と併せてこまごまと寫し出されてゐるところに、無造作に秩序もなくかき集められたやうな日常生活の細目が作者の氣質を通じて情調的な統一を保つてゐるところに、チェーホフの戯曲の盡きない滋味がある。トルストイがチェーホフを上手な寫眞師だといつたのは、偶ま彼の藝術的感覚の粗末な證據となるにすぎない。モーリス・ペアリングが明暗の色調をもつた藝術寫眞に比較したのはまだしもであるが、ただ頭と氣分だけで寫す近代の藝術寫眞でなく、同時に物の形に對して目と腕のたしかな技巧を土臺にしての藝術寫眞であるこ

と。忘れてはならない。現實生活の律奏と共に形式を繊細に把握するところにチェーホフの面目がある。チェーホフの戯曲は多くの彼の小説と同じく、いはゆる一八八〇年代のロシアの——ロシア・トルコ戦争の後の疲憊したロシアの疲憊した生活を描いてゐる。濁つた生活の泥沼の中にいいものの芽が芽をふき切らずに腐つて行く腑がひなさを、憤怒と憐憫と嘲笑をもつて描いてゐる。人物は大抵は田舎でくすぶつてくらす有識階級の男女である。彼等は聰明で學識があり、藝術的才能も詩人的空想も豊かに持つてゐる。彼等の思想は西ヨーロッパの最も進歩した文化に培はれてゐる。ただ、智慧と感情が餘りあつて勇氣が足りない、偶ま勇氣があつても、蒙昧な環境は彼等の力を封じこめて、いやでも優柔不斷な田舎の小ハムレットにしてしまふ。上を仰げば暗黒な專制政治の壓制がある。下を見ればみじめな奴隸の境遇の中に、蟲のやうに生きてゐる農民労働者の泥沼がある。手をとつて引上げてやりたくも、彼らばかりに愚昧で無知で力に及ばない。「百姓共はみんな馬鹿で、汚い塵にまみれてゐる。かといつて教育のある人間には飽き飽きする。大抵人間が小さくつて淺薄で、自分の鼻の先より外は見えない。つまり下らない人間ばかりだ。その中で少し頭の働く人間はヒステリー症で、自己解剖の病氣にとりつかれてゐる。愚痴をいふ、悪口する、病的な鋭敏さで、到る處に他人の缺點をほじくり返してゐる。」(「ワーニヤをぢさん」)

チェーホフの戯曲はかういふ環境の中で、何か爲ようとして何も爲しえないうで亡びて行く人物の絶望を

いくつか描いてゐる。最も早い作の四幕物『イワノフ』(一八八九)では、覇氣に富んだ大學卒業生のニコライ・イワノフが、郷里に歸つて沈滞と混濁の空氣の中で半身腐れかけたやうになつて、元氣も才能も銷磨しつくし、「三十五歳でこはれた人間になつてしまつて」家では肺病でユダヤ種の細君アンナとの不快な同棲に氣を腐らせ、友達の娘のサーシャによつてせめてもの慰藉を得ようとする。これを嫉妬して細君は死ぬ。イワノフはサーシャと結婚する決心をやつとすると、面倒な邪魔がはいる。彼自身も死んだ細君の怨靈につけまはされてゐるやうな、みじめな追躡狂のやうな状態になつて、結婚式の當日自殺をとげるといふ筋を書いてゐる。この作はロシア人ですらあまりに陰鬱だといつて嫌ふさうである。

『イワノフ』の次に書いた同じく四幕物の『かもめ』(一八九六)は、初めペトログラードの帝室劇場アレクサンドリンスキーで演ぜられたときは、俳優の無理解のために失敗したが、後二年一八九八年モスクワ藝術座が開場第一年にこれを演じて異常の成功を収めるに及んで、反對に、「藝術座はチェーホフ劇の上演を目的として創立せられた」といふ誇大な説を生むに至つた。

「チェーホフの戯曲の中で、『かもめ』は最も大陸諸國の普通の戯曲の因襲に近い書き方がしてゐる。勿論チェーホフの特色は、これにも著しいが、後年の作ほどそれが伸びきつてゐないといふのである。それに題材そのものも彼の他の作に比べては、まだまだ流劇的である。これにはいくらかの葛藤が含まれてゐる。母と子の葛藤もある。新舊兩代の葛藤もある。この兩端をコンスタンチンと、その母の女優アルカザナ及びその情人

トリゴリンが代表してゐる。女優の母親らしい自然の愛情と、愚かな世俗的本能との醜い矛盾は、細緻な點まで描かれてゐる。それにこの女優の情人である小説家トリゴリンの弱い性格も巧みに描かれてゐる。」(モリス・ベアリング『ロシア文學の道しるべ』)

主人公の青年文學者コンスタンチンは、西ヨーロッパの新文化に觸れた小天才である。これを習俗と利己の世間の塵埃の中に置いて、田舎の家庭の小さなハムレットをチェーホフは描いた。藝術界の低調平俗な現實主義的思潮に對して、主人公は創造と天才を呼號してゐるが、彼の刺戟をうけて、凡庸なしかし平和な田園の生活をぬけ出して都會の華美へ、女優としての藝術的成功へ憧がれて行つた娘のニーナは、現實生活の暗礁と激浪に體も心もち砕かれてまじめな諦念と努力の女性になつて歸つてくる。この女だけの消極的な安立の境地をも見出さないコンスタンチンは、これもイワノフと同じく周圍の何物にも愛と信頼を失つて自殺する。次の作『三人姉妹』に至つては、恐らくチェーホフの戯曲の全作を通じて最も憂鬱なものである。極端に單調な田舎の生活、その灰色の生活が、ほんの一時目の前をすぎた生活の閃光によつて明るくされ、温められるが、その閃光が消えると、灰色の生活は一層灰色になるのである。舞臺は或田舎。砲兵隊がそこに駐屯してゐる。三人姉妹のうち、中のマリーシャは小學教員と結婚してゐる。姉妹二人、オルガとイリーナとは未成品の學者である兄アンドレーの家に寄寓してゐる。彼はモスクワの大學教授になる野心をいつか忘れて、平凡な田舎娘を戀してゐる。父親は亡くなつてしまつてゐる。

オルガは一日、田舎の小學校で先生をして、晩はまた自宅で弟子をとつてゐる。イリーナは電信局に勤めてゐる。人々に共通した一つの憧憬は、とりわけ妹娘のイリーナを苦しいほど責める憧憬は、片田舎を一日も早くぬけ出して、モスクワへ行つて往むことであつた。ただマリーシャの都合で行くことができずにゐる。マリーシャの夫、オールド・イリッチ・クルイギンは深切な好人物ではあるが、融通の利かない村夫子で、ラテン語の古文句ばかり始終くり返してゐる。でもマリーシャが初めてこの男と結婚したのは十八歳で、その時は世界中で一番賢い男だと信じられてゐたのである。けれど間もなくマリーシャは夫が深切な人であることは分かつたが、賢い人間ではないことが分かつた。かういふわけで田舎の退屈な生活をせめて緩和してくれるものは、町に駐屯してゐる砲兵隊だけであつた。

初めの幕が上がると、町の砲兵隊に司令官の新任されたことが語られる。それはヴェルシーニンといふ四十男である。もう妻があり子供も二人まであるが、細君は半分狂人のやうになつてゐる。この外砲兵隊にゐる士官には、男爵の中尉ツゼンバハ、少佐のソロニー及び二人の外の中尉、軍醫のチェスツイキンなどである。ツゼンバハは三人姉妹の中のイリーナに戀をしてゐて、これと結婚しようと思つてゐる。女も結婚したいと思つてゐるが、この方には少しも戀はない、それを男にもさう語つてゐる。ソロニー少佐や軍醫も彼女に戀してゐる。マリーシャはヴェルシーニンと劇しい戀に落ちる。少佐のソロニーはツゼンバハを嫉妬してゐる。かういふ風で事件が進んでゐるうち、突然砲兵隊がこの町からロシヤの外の方

隅に移轉することになる。いよいよ軍隊が出發するといふ朝、ソロニーは男爵に決闘を爲かけて、これを射殺してしまふ。劇は三人の姉妹を寂しく跡にのこしたまゝ幕を閉ぢる。ヴェルシーニンはマリーシャと情をこめた告別をする、マリーシャは夫の手前もこらへ切れずに、涙の海にひたつてゐた。夫はこの上ない物哀れな様子で、妻を慰める。軍樂隊の愉快な行進曲は段々遠くなつて行く。イリーナは男爵の殺された知らせを聞く。然し悲しいことには、この女のためにはそれが何でもないことなのである。でもほんたうに戀はなくとも、彼について行つて都會へ出ようかといふ決心の鋒先をくぢかれたことは残念でないこともない。三人の姉妹は田舎の町で相變らず小學校の子供を教へたり、時計の振子のやうな生活を續けて行く。彼等の單調な生活にせめてもの慰藉は奪ひ去られてしまつた。樂隊の奏する愉快なマリーシャは、彼等に一時の幻影からの永い別離を告示する。姉は二人の妹を抱きながらかういふのである。

「音楽はあんなに愉快らしく、生きてゐるのが楽しみさうに響く。あとに、やがて時がくれば、わたしたちも永久に出で行つてしまふ。みんなわたしたちを忘れてしまふ。顔も忘れる、聲も忘れる。でもわたしたちの苦勞は後に來る人たちの喜びになるであらう。幸福と平和が地の上に來て、その時分の人たちは今のわたしたちを譽めてくれよう。あゝお前たち、お互の生活はまだおしまひにはならないのだよ。わたしたちは生きて行かう。音楽はあの通りうれしさに、面白さうに響く。でも長いことはない、やがてわたしたちが何のために生きてゐるのか、何のために悩んでゐるのか分かる時がくる。それが分か

「さへすればね、分りさへすればね。」

六三三

「この最後の場面のやうな突き刺すやうな惨ましい光景をわたしは舞臺の上に嘗て見たことはなかつた。この戯曲でも他の作でも、チェーホフは好んで人間生活の或断面を示して、その生涯の全局をのぞく窓をそこに開いて見せようとする。この『三人姉妹』の劇に於ては、四つのグリーンプスが與へられる。第一幕には誕生日のお祝ひがある。第二幕にはいつもの晩、第三幕には町の火事とこれに伴ふ興奮がある。マーシャとヴェルジニンの戀はこの夜を以て最高潮に達する。それから第四幕は軍隊の出發である。これらの四つの断面はわたしたちに洞察を與へ、これが人々の全生涯をのぞく窓口になる。同時にロシアに於て同じ生活を送つた幾千人の生活をのぞく窓口になるのである。」

チェーホフの戯曲は、これを讀物としても、第一流の小説家の作品と同じ興味を喚ぶ。けれどただ讀んだだけでは、その舞臺の効果を完全に想像することは困難である。微妙な陰影や暗示の交錯、細微な氣分や情緒の動搖、これらはみなフットライトの陰に消えてしまひさうにも考へられるが、實際はその反對である。チェーホフの戯曲は舞臺に上せて見て、讀んだときの千倍も効果を上げる。讀んだときに想像だもしなかつたさまざまな効果が舞臺の上に盛んにあらはれるのである。その理由は、チェーホフの戯曲が、ゲーテがむかし定義した戯曲の本質をそのままに表現してゐるからである。ゲーテは云つた、戯曲の中の一切は象徴的でなくてはならぬ、何かしらそれ以外のものを導き出すものでなければならぬと。ここに象徴的といふ意味は、勿論心持ちの上に象徴的であれといふ意味であつて、戯曲は分けのわからない謎で満ちてゐなければならぬといふのではない、却つて戯曲の中の各事件はそれぞれに意味をもつて、それ自身よりも大きい陰影を投げる

ものでなくてはならないといふのである。

チェーホフの戯曲の雰圍氣には、暗愁がこもつてゐる。それは夜明前にかすかに残る薄闇である。その奏でる調子は、決して絶望の調子ではない、来るべき日に向つての強い信仰の調子である。彼の戯曲にくり返される言葉はいつも、人生はくるしいけれどどう爲ようもない、働く外はないのだ、できるだけ愉快に働きつづけて行く外はないのだといふのである。戯曲家としての彼の成功は、フットライトの奥に人生を苦しくするものが何だか、そのすがたを平明な散文に分かりやすく書いて見せてくれたことだ。これまでの芝居の形式や理論に囚はれず、それが人間的であり、眞實であるために彼の興味を惹いた限り、それをそのままに、どんなに小さなことでもそのままに、舞臺の上に表現した。これがやはりそのままわたしたちの興味になるのである。」(モーリス・ペアリング)

『三人姉妹』の翌年、『ワーニヤをぢさん』(四幕)が書かれた。主人公のワーニヤは、『かもめ』の若い主人公の(それは若いままで自殺するが)そのまま生き残つて、老い朽ちたやうなものである。ここにも空しい努力の物語が語られる。「ワーニヤをぢさん」と呼ばれるイワン・ウイニツキーは姪のワーニヤと一しよに、死んだ妹の夫、セレブリャコフ教授のために生涯を棒に振つて働き通しに働いた。一家の婿で、はあり、姪のための父親である教授の世間的成功を助けるため、先祖の田地から搾れるだけ搾つて貢いでゐたのである。しかし、この教授は利己的な男で、義兄弟や娘の意を當然の権利と考へ、美しい後妻のユレーナと共に贅澤な生活をしつづけた後、大學を退けられて先妻の里に歸つて来る。それでも贅澤と

不規則にくらした習慣は改まらないで、勤勉なワーニヤをぢさんを怒らしてしまふ。ワーニヤは失望のあまり自殺しようとして止められ、懊惱の上に恥辱を重ねる。でも教授の後妻の美貌は灰になつたワーニヤの心に、はかない光明と希望を與へるが、やがて教授夫妻が田舎の生活に居たたまらなくなつて、また都へ出て行つてしまふと、砲兵隊の士官たちに棄てて行かれた三人姉妹のやうに、ワーニヤをぢさんと姪——ソーニヤの心は一層暗くなる。心の優しいしかし器量のよくないソーニヤは、美しい繼母との對照によつて、自分の置かれた位置のどんなに氣の毒で滑稽なものであるかを悟つた。醫學士アストロフにかけた戀の希望も夢のやうに消えた。でもソーニヤは絶望しきるにはまだ若い。

「爲やうがないでせう、生きるだけは生きなければね。やがて休息がくるでせう。天使の聲をきくでせう、天國が寶石のやうに輝くのを見るでせう。ありとある災や、一切の苦痛が全世界をつつむ大きなお恵みの中に消えて沈んで行くのを見るでせう。わたしたちの生活はその時こそ抱きくくめられてゐるやうな、それは平和な、やさしい、楽しい、生活になるのですわ。わたしは信じます。わたしは信じます。」

かういつてまたかひがひしく、もとの乾燥無味な百姓の生活に還つて行くのである。最後に、『櫻の園』（四幕）に至つて、局面は急に廣くも大きくもなつた。農奴解放といふ歴史的事實を背景に、古い大地主の一家が分散する。新しい農奴の成上がりが頭を上げる。しかし古いものも新しいものも、お互の運命をはつきり自覺してゐない。さういふ疑はしい運命を中心に、さまざまの特色をもつた人物——チェーホフ

フの戯曲に度々出てくる型の人物が殆どのこらす集つて、八〇年代から九〇年のロシアの風俗畫を描き出してゐる。この作の結末が古いものの滅亡を悼みながら、新しいものの喜ばしい萌芽をみとめてゐるところに、これまでの作に比べて一層光明的であるところに、チェーホフの心境の一轉期が見られるといはれる。しかもこの作を最後に作者は四十五歳の壯齡で死んだ。

『櫻の園』の内容を、簡単な言葉で語りつくすことはできない。それは小さな細目がいくつとなく聯り合つて、その細目の一つ一つがそれぞれに意味をもつてゐる。人物の一人一人が生きてゐる。馬鹿げた演説をやつてはすぐ後悔する兄のレオニード、率直な實際的な商人ロバート、借金許りして歩いて、それでもおしまひには返しにくる近所の地主のぢいさん、諸國を流浪し歩いて、親の名も知らないといふ家庭女教師、毎日何かしら不幸に出あふといふ執事、娘と戀をしてゐる「永遠の大學生」——これらの人物にはみんなわたしたちの友だちのやうな、親類のやうな親しみを感じる。そしてこの人たちはいつもわたしたちが往來で逢ふ人のやうな心易さうな調子で話をする。この芝居には演劇學者たちのやかましいくいふやうな人間の意志の葛藤もない、行爲とか、劇的事件とか呼ばれるものが一つもなくつて、それでも面白いにちがひないといふのは、注目すべきことである。その理由は何よりも會話である、曲中の人物が何の氣なしに、何でもなしに言つたらしい、ちよつとした言葉が、いつもしつかりした目的をもつて、びたりびたりと急所を抑へて行く。一々のかりそめな談片が集つて、この芝居の建物を築き上

ける。いはば空中に築き上げられた、雰圍氣だけの建造物のやうであるが、それは極端に細心な注意から出来てゐて、これが例へばモスクワの藝術座の役者達が解釋したやうにすると、忽ちめざましい舞臺的成功になるのである。藝術座の俳優たちがチューホフを解釋した方法をヤーラーは、「ミニミゼーション——最少化」と名づけてゐる。それは極端に演技の調子を低く、控目にかすめた聲で物をいつて、無器用らしい、そのくせ言語以上に雄辯な間を持つてたどどしくやる。そこにロシアの田舎の家庭生活がまざまざと浮き上がるといふのである。

ラーネフスカヤ未亡人は夫と子供に死に別れると、故國を去つてパリでだらしない生活を送つたのち、五年目に兄のレオニード・ガイエフと共に故郷の莊へ歸つて来る。故郷といふのは南ロシアに先祖代々から住まつてゐる、近隣にも名の聞えた大きな櫻の園のある家である。五年の悠遊の間に夫人兄妹の財産はめちやく／＼になつてゐて、借金で身動きがならないやうになつてゐる。第一幕は、夫人が、十七になる娘のアーニヤと養女のワリーヤを連れて五年振りで先祖の家に歸つて来る所である。季節は五月で、園は櫻がもう満開であるが、朝の薄い霜が下りてゐる。この朝早く、夜の引明けに夫人一行の汽車が着いたのである。夫人兄妹は經濟のことにはまるで子供で、頼みにもならないことを頼んで、どうにかして今の困窮から救はれることがあるだらうとぼんやり考へてゐる。この舊い夢から醒めないでゐる貴族階級の人達に對して、新しい時代を代表するロパーヒンといふ成金がゐる。彼は元は地主の階級から卑

まれてゐる農奴から出世して、自身で地位を作り上げた現代氣質の男である。この男は勿論夫人兄妹などと違つて利害の打算が明らかであるから、もう四箇月の中にはこの名物の櫻の園も借金の抵當に競賣されなくてはならない。それが氣の毒だといふので、この男が案を立てて、幸ひ園は町から十五哩とは隔つてはゐないし、鐵道にも近いのだから、この櫻の園と川岸の土地を別莊地に貸したら一年少くとも二萬五千留にはなる。その代りにこの舊い家も櫻の樹も伐り倒してしまはなくてはならない。しかしそれを惜しんでぐづぐづしてゐれば、八月二十二日には一坪の土地もなくなつてしまふのだといつて聞かせる。夫人兄妹は櫻の園は土地の名物だ、百科辭典にも載つてゐるものだ、それをむさむさ伐り倒せるものかと考へてゐる。ロパーヒンは櫻の園が何だ。馬鹿々々しく大きなばかりでとりえはない。二年に一度實がなるだけだ、その實をどうしようといふ才覺も家の人にはない、買つてくれるものもありやしない、下らないぢやないかといふ。この間のこたごたが一篇の芝居の骨子である。こんな工合で第二幕になつても事件は進行しない。ロパーヒンがいくら實行的な方策を立てても、夫人兄妹には決心がつかない、どこかのお金持のをばさんでも死んで、その遺産が轉がり込むといふやうなことになるさうなものだと小説的な妄想を描いてぶらぶらしてゐる。

第三幕である。八月二十二日、競賣の日だ。愈々行くところに來たのである。村の男女が地主の家に集つて賑かな舞踏會を開いてゐる。夫人は競賣に行つた兄の歸りを胸を躍らせて待つてゐる。とうとう

萬事が成るやうにしか成らなかつた。一切の財産は賣り拂はれねばならなかつた。兄は死人のやうになつて競賣から歸つて來た、隣室にはにぎやかな舞踏の音楽が盛んである。世の末のやうな悲愴な光景の中に、やや酔氣を帯びたロバーヒンが入つて來る、彼は勝ち誇つたやうに、櫻の園はわたしが買った、わたしが買った。萬歳、萬歳、音楽をやれ、盛んにやれ、櫻の樹は直ぐ伐り倒す、倒した跡に別荘を立てる。おれの孫や曾孫の時代には、新しい生活がそこに根を張るのだと絶叫する。

第四幕。離別の幕である。一家は一つ一つ小さな思ひ出のある品物を荷造りして、永久に祖先の家と山緒深い櫻の園に別れねばならない。そしてどこか知らない他郷に新しい生活を始めなくてはならない。もう秋だ。櫻の樹はもうみんな葉を振つて荒涼とした園のここかしこから斧の音が鋭く刺すやうに響く。昔はこの土地は地主と農奴だけの世界だつた、今は中間に、實行、打算、自分の力で新しい運命を開拓する強い人物が現れた。舊い無用な弱い貴族階級はこれに路を譲らねばならない。舊い櫻の園の跡にはかういふ人達のために氣の利いた現代式の別荘が建てられねばならないのである。一家をのせた馬車は寂しく轍の跡を残して出て行つた。あと、人氣のない大きな空屋には、忘れられた病人の老僕が一人取り残される。

チエーホフは好んで戯曲の結末に出發と別離の光景を描く。「三人姉妹」の三人の女と士官たちの別れ、「ワニーヤをぢさん」の町へ出て行く教授夫妻と、田舎に残るワニーヤ叔姪のわかれ、それぞれに味ひは

深い、「櫻の園」の結末に餘情が深い。

「櫻の園」は藝術座だけで既に四百回以上くり返されてゐる。藝術座のある限り、スタニスラフスキーとクニッペル夫人のある限り、この作の人氣は衰へまいといはれてゐる。

チエーホフはいつもこはれた樂器のやうな、調子の破れた生活を描いてゐる。いつも失望と幻滅と懊惱を彼の戯曲の人物は背負はされてゐる。大なり小なり大抵の男女が人生の價値を疑つてゐる。それにも拘らず彼等はイブセン劇の男女のやうに過去の幽靈に追躡せられ、因果應報の物語におびえてゐるやうなことはない。彼等はどんな場合でも未來に生きてゐる。現在の生活に何の平和も光明をも認めない場合でも、彼等の創造的な精神は未來の幻影の中に楽しく生きてゐる。これはロシア人氣質の一面を代表するチエーホフの藝術の、寫實に徹底しながら理想的な特色である。

チエーホフは以上の作の外に、「白鳥の歌」「熊」「結婚申込」その他數種の一幕物の喜劇や劇的斷片を書きつゝゐる。

六 ツルゲーネフ、ゴリキキー及びアンドレーエフ

劇作家としてのツルゲーネフ——『田舎のひと月』——ゴリキキーの戯曲——『どん底』、『夜の宿』——藝術座

での印象(セーラー)——『どん底』に於けるトルストイ主義とニイチェ主義の対立——アンドレーエフの象徴劇——寫實から象徴への過渡——抽象的な寓喩劇——『饑餓王』——『人の一生』——『黒い假面』——『アナタマ』——『イグニス・サナート』——『星の世界へ』——二つの世界

チェーホフに次いで、藝術座が成功したのは、ツルゲーネフの上品なフランス風の小品劇、ゴリーキーのどす黒い下層生活の寫實劇と及びドストエフスキの人道の基調と筋の變化に豊かな小説の戯曲化せられた作篇であつた。藝術座の「靈化せられた寫實主義」の特色は勿論ここにもあらはれてゐるが、チェーホフ劇を解釋した「最少化」の技巧は、「ツルゲーネフの場合では身振の輕快と優雅の感じに變り、ドストエフスキ(カラマゾフ兄弟)とニコライ・スタウニトキン」と『ステパンチコー村』では、無理のない緊張となり、ゴリーキーでは修辭的といつてもいいほどの高調子で、めざましく生活にぶつかつて行くのであつた。」(セーラー)

イワン・ツルゲーネフ(一八八三)は外國には専ら小説家として知られてゐるが、本國では戯曲作家としても人氣があり、その作の四つまでが藝術座のレパトリイの中に加へられてゐる。その中の最長篇でもあり傑作でもあるのは、五幕の喜劇『田舎のひと月』で、これは一九〇九—一〇年のシーズンに藝術座が復演した。それから『寄宿生』の序幕、薄いと裂ける』『地方出の奥様』の三つを「小品劇三種」として、そ



モスクワ藝術座に於ける純寫實舞臺『どん底』と『櫻の園』



『どん底』は第一幕。眞中の卓に足を投出してゐるのがスタニスラフスキのササン。『櫻の園』は第二幕。左の端がスタニスラフスキのガイエフ。

翌々年のシーズンに上演した。

『田舎のひと月』はツルゲーネフの多くの小説と同様、自傳的材料で、作者が二十代のはじめ友人の細君に失戀し、胸中の懊惱を包んで外國へ流浪するに至つた青年時代の經驗を取扱つたものである。主人公のラキチンには、スタニスラフスキーとカチャロフが交代で出たが、スタニスラフスキーは特に一八四〇年頃の作者の肖像に似せて顔を作つたさうである。劇としては焦點のない平面描寫に終始してゐるが、性格を掴む力は確かだし、光景を作り出す趣味も優れてゐるといはれる。十九世紀初期のロシア大地主の家庭の舊い郷土的な情調と、これにぶつかつて、を卷くフランスの外來文化思潮、すべての空氣が『獵人日記』や『父と子』の世界を思はせる。

しかし藝術座の演技を世界的に名高くしたものは、チェーホフでもなく、ましてツルゲーネフでもなく、やはり『青い鳥』に次いでマキシム・ゴーリキー（一八六八—一九〇二）の『どん底』（一九〇二）であつた。藝術座が一九〇二—三年のシーズンにこの作を初演すると間もなく、ベルリンでは小劇場でラインハルトが『夜の宿』の譯名で上演した。ロンドンではすつとおかれて、一九一一年ローレンス・アーヴィングがキングスウェイ・シアターで上演した。日本の自由劇場の一九一〇年の試演の方がそれよりは早いわけである。

ゴーリキー（本名アレクセイ・マクシモヴィチ・ピエシュコフ）は、誰も知つてゐるやうに賤しい勞働者の

群から出て、その生活経験を理想的な色彩で高調した幾つかの小説を書いて一夜の中に有名になつた人である。その三四篇の戯曲はしかし小説の餘技であつて、社會のどん底に落ち込んだ放浪者の陰惨な生活を書いた四幕物の『どん底』以外に、『小市民』とか『太陽の子』とかいふ作もあるがあまり喜ばれない。『どん底』はちよつと見はいかにも亂暴な破壊と反抗の氣分に蔽はれた中心のない作のやうに見えるが、作者は一種の宗教的な、理想的な情調と、局面と性格の巧みな確實な把握とでこれを統一してゐる。ハプトマンの『機織工』など同一基調に立つ作であつて、主人公のない群衆の芝居であるが、情調的に統一せられて、戯曲の形を爲してゐるところはチェーホフの作に似たところもあつて、共に近代劇に始めて見ることのできる特殊の様式であるといつてよらしい。『どん底』には男女合せて二十幾人といふ浮浪者が地下室の木賃宿に集まつてくるが、大抵は貧窮と不幸に世の中を狭められてどん底の匂ひのしみついた、「どうでもいいや、もがいたつてどうにもならねえ。」といつた絶望的な忍從的な心持に壓迫せられてゐる。酔たんぼの役者、墮落した男爵、ちこく、人殺し、どろぼう、その外それに似たやくざな人間の地獄の中で、病んで死にかけてゐる錠前屋の上さんの苦しうな呻き聲がをりをりきこえる。その中で意志の強い、實行家肌の掏兒ワシカ・ベベルと、寛容的な基督教主義を高調するルカ老人を出して對照を作つた。そこにこの作の理想的な、人道的な色調が鮮かに現れてゐるのである。

實行家のワシカ・ベベルはどん底の匂ひにあきてゐるので、宿の上さんの妹のナターシャを誘ひ出して、

新生活に入らうと考へる。しかし上さんのワシリーサとも悪縁がつながつてゐる。多淫な上に驕婦のワシリーサが情夫を妹にとられて黙つて指をくはへてゐる筈がない。地下室の腐敗と混濁の中でベベルとナターシャの描いた美しい夢は姉の復讐の女鬼のやうな目で睨まれて、見る見る宿命的な暗い影に蔽はれてしまふ。楽しい戀愛の場面は一瞬間に醜い我慾と嫉妬の修羅場に變る。宿の亭主は妻を盗まれた上に亂闘の中で殺されてしまふ。いぢらしいナターシャはまさぞへを食つて怪我をした上、恐しい姉と多情なベベルが共謀して義兄を——亭主を殺したといふ考におそはれて戦慄する。ベベルによつて愛に目ざめた彼女の心は、また醜惡な現實に面して一層冷やかな絶望の間に沈んで行くのである。かういふ野獸の群の中にもしかししみじみした人間的の心持が一寸の細い糸のやうに絶え絶えに續いてゐる。その細い糸をたぐつて、ルカ老人は信仰と愛の福音を、やさしい、しかし冒しがたい力をもつて説いてまはる。

「掏兒のワシカは人間は全體誰がいいのか悪いのかわかつたものぢやないといふ。ひどい目にあはされて來て柔しくなつたルカ老人は、ふしぎなほどやさしい深みのある言葉でなぐさめる。それは文藝復興時代の聖人か中世紀の深祕家のいひさうな言葉である。『人間は氣の向けやうであれどもかうもなるものだ。』——ベベルはまた一體神はあると思ふかとときく。老人は笑ひながら『信するものにはあり、信じないものにはない。』と答へる。そこに深い意味がある。教會に行つたよりもしみじみした心持になる。『どん底』の人達は社會の態度でどうにでもなる人達だ。悪黨だ悪黨だといはれば悪黨のやうな心持になつてしまふ。根本からの善悪はない。そこへすべてを寛容し、すべてを笑つて迎へることのできる老人が現れて、人々の心の中にふしぎ

な影響を與へて行く。その力は彼等の悪心よりも強い。老人の去つたあとの影響が最後の幕でそろそろあらはれてくるところは、藝術の領域から宗教の情調にはいつてゐる。しかしその情調の力を彼等は強ひて斥けてしまふ。見物の心には、聖アンゲルスの歌がこの時思ひ出される。「お前は何も望むには及ばない。お前の體には天も地も神の使もみなこもつてゐる。」(ヘルマン・バル)

ルカ老人の説教はかうしてどん底の人達のために未來の心の光明とはなりえたが、現在の肉體の生活をほんの少しでもよくする力はなかつた。ベベルは人殺しで捕まつて行く。錠前屋の上さんは亭主の遊びに行つた留守に悶死する。男爵は酒をのんでぐづぐづいつてゐる。最後に役者はふらりと首をくくつて死んでしまふ。この仲間の中での哲學者を氣どつてゐる技師上がりのサチンは、そこで死人を批評してかういふのである。

「おぢいさんのいふことは嘘だよ。おれたちを可哀さうだと思つてこしらへた嘘だよ。だが人の情にすぎない、獨立な自由な人間に嘘は禁物だ。嘘は奴隷の宗教だ。眞實は自由な人間の神だ。」

どん底に落ちたのは社會が悪いので、人間が悪いのではない。ただむやみと可哀さうな奴だ、氣の毒な奴だといつて、人間以下に扱はないで、人間並に尊敬して、お前たちの社會から先によくすることを考へる。さうすればどん底の人間もひとりでに浮き上がるのだといふのである。ルカ老人の消極的な無抵抗主義のトルストイに對して、サチンは積極的な自我主義のニイチェで對抗しようとしてゐる。「ニ

チ」の峻嚴をロシア化し人間化した超人の哲學で「對抗しようとしてゐる。そこに十九世紀末のロシアの現實と理想の對比が見られる。

さういふ議論よりもしかし藝術として作そのものから直接にうける味ひは一層力強い。オリヴァー・セラーは藝術座の舞臺を通じてうけた印象をかう書いてゐる。

『どん底』の各場面は死線の下で生きて夢を見て、疑つたり信じてゐる人達の群のなかへわたし達を連れて行く。やがて死が群の中に入入する。嫉妬。それから野心と復讐の最後の火花。さういふ闖入者が入りみだれて感情の細波を立てるが、それも消えると、あとには生活に向つて挑んだ戦にうちひしがれた疲れが人々の心にのこるだけである。最後の幕がこの人間精神の暗を蔽ひかくしてしまつた後、いつまでもおどろかされた見物の心には、彼等のうたふ陰鬱な歌の餘韻が消えずにのこるのである。

晝でも夜でも牢屋はくらしい。

いつても鬼めが、ああ、ああ、窓からのぞく。

のぞくと儘よ、塀は越されず。

自由にこがれても、ああ、ああ、鎖は切れぬ。

この人間仲間のあふれ者たちと共に數時間をすごすことは、最も峻嚴なギリシヤ悲劇に向ふと同様、哀憐と恐怖の鍊獄で鍛へられる感じである。」

チューホフ、ゴリキキーに續いて、藝術座が有名にした作家は、レオニード・アンドレーエフ(一九二〇—一九二七)である。彼は厭世の哲學者であり、運命の詩人であり、根原的な情の薄明を通じて人生の深秘を探らうとする藝術家であり、現實生活の象徴的表現を得意とする技巧家である點でマールリンクに似てゐるが、マールリンクの靜的瞑想的な精神的特色が少くて、反對に動的で煽情的で色彩と幻覺のあくどい官能的刺戟を好む癖がある。マールリンクの清澄に對して、アンドレーエフの混濁と喧噪は、ラテン文化とスラヴ文化の對比だともいへる。傾向としてはアンドレーエフの藝術は、チューホフ、ゴリキキー以後の新主潮たる頽廢派象徴派を代表するものであるが、他の頽廢派象徴派作家より一步早く文壇に出てゐると、チューホフ以前の人生派の現實主義的傳統に半分足をかけてゐる點で、チューホフ、ゴリキキーから、現代ロシヤの新作家へうつる橋わたしをしてゐるとも見られる。

藝術座は一九〇七年—一九〇八年のシーズンにアンドレーエフの「人の一生」を上演して以來引きつづいて、『アナテマ』(一九一〇)『イェカテリナ・イワノウナ』(一九二二)『思想』(一九二四)などを演じてゐる。藝術座もチューホフ、ゴリキキーの後に彼をその作家として見出したのである。

アンドレーエフの戯曲には『アラビヤナイト』のやうな色彩と空想と深秘と恐怖と歡喜の目ざましいモザイクがあるといはれる。彼は好んで靈魂の寓喩譚を作る。多くの新ロマンチック、ことにアイルランド系の人達のやうにお伽噺めいた素朴な幻怪畫を好んで作りながら、現實的な細目と、社會乃至人生の

根本に對する問題が明快に提示せられてゐるのはロシヤ人の特質を代表するものである。「饑餓王」はさういふ寓喩譚の代表作であつて、満たされない饑餓の象徴である饑餓王が餓えてゐる職工の群や餓えてゐる群衆の中に入つて行く。虐げられた者の困窮と罪惡を叫ぶ聲だけがきこえる。一方には饗宴に肥えふとつた富豪等の傍若無人な歡笑の聲が、飢民の聲を壓迫する。すべて人間が舞臺の上で影のやうに扱はれて、餓だか死だとか時間だとか、抽象的な思想や問題の象徴的人格が舞臺を濶歩してゐるのが、アンドレーエフの象徴劇の特色である。

「人の一生」もさういふ象徴劇の一例である。人の子が生れて、育つて、戀をして、結婚をして、子供を生んで、金を拵へて、零落して、老衰して、やがて死んで行く一生を五段に現し、その背後にはいつも運命の象徴である「鼠色の人」が人を操つてゐる。その傍に蠟燭の火が人の生命を象徴するやうに瞬いてゐる。

第一幕。人の誕生。母の病。——鼠色の部屋に「鼠色の人」が來て誕生を待つてゐる。どこからかふしぎな老女の一群が集つて來て、隣室の出産を待つてゐる。産婦が苦しがつて呻く。「あれはまるで獸がうなるやうですね。あれでは首がなくなに曲つてしまひさうですね。」などと老女が囁く。人が生れる。「鼠色の人」が手にもつた蠟燭に火をつける。誰も「鼠色の人」に氣がつかない。

第二幕。戀愛と貧困。——貧しさうな部屋。蠟燭はもう三分の一もえつきた。人は若い細君と餓えてゐる。餓えてゐても彼等は若い。戀愛はパンよりも強いと思つてゐる。

第三幕。富。人の家の舞踏會。——廣大な部屋。蠟燭は三分の二もえつきた。人はお金持になつて細君と大きな屋敷に住んで、盛んな舞踏會を開く。友達が大勢集つてくる。平和な友情の中に嫉妬と企計が潜み入る。

第四幕。人の不幸。——陰鬱な大廣間。蠟燭は殆どもえつきた。貧窮と病氣が人を苦しめる。屋敷は荒れ、細君は死ぬ。召使は大抵逃げて行つて、一人ばあやだけがのこつてゐる。子供は怪我をして死ぬ。人は神を呪ふが及ばない。

第五幕。人の死。——天井の低い廣間。人は死にかけてゐる。酔ひどれの一群が、がらんとした病室に闖入してさわぐ。蠟燭がパチパチと最後の火花をちらしてきえる。人の生れた時どこからか来たふしぎな老女の一群がまたどこからか出て来て死の床に立ち、舞踏をしてさわぐ。「鼠色の人」が出て来て、「こら静かにしないか。人が死ぬところだ。」といふ。くらくなる。けたたましい笑聲が闇を劈いてきこえる。それから、「しづかな、しづかな沈黙がつづく。」かうして人の一代の幻燈は終る。

アンドレーエフはこの外にいくつかの戯曲を書いた。早い頃の作には『吾らが生活の日』といふ學生生活の、物質的に貧しい、しかし精神的感激にみちた若々しい大學生生活の寫生もある。『罪と罰』のソーニヤを思出させるやうな心の優しい少女を中心に哀れな娼婦の群の生活がこの戯曲に變化を與へてゐる。

『黒い假面』(一九〇八)ではシュニツレルの『緑の鸚鵡』を思はせるやうな戀愛の錯覺に、鋭い心理的な

觀察を加へてゐる。

『黒い假面』は全五幕。——スパダロの公爵ロレンツォの假裝舞踏會に、公爵に親近な貴女紳士が大勢假面にかくれてあらはれる。しかもその假面が悉く公自身の生涯の重なる時機を表示して居るのには公も少からず驚かされた。やがて舞踏が始まつて、人々は皆それぞれの假面を被つて居る中に、公と公の道化だけが素顔のままである。と、これらの暗示的な假面が公の優しい女性的な感情に非常な波瀾と恐怖を醸して、複雑な心理的悲劇を構成することになる。その主な原因は、公の唯一の愛人であるフランチェスカがどの假面にかくれて居るか判明しないからである。これまで彼女の清らかな眼差は幾千萬の眼の中にあつても一目でしれたのに、今日に限つて假面にかくれてそれを見分け得なかつた公の心はいひやうもなくどかしい。それでも公は主人役として、しかたなしに舞踏を指導しては居るが、心は上の空で何者かを求めてあせりにあせつた末とうとう二重人格を起す。その内公の傍には、一人のフランチェスカのみでなくお互に能く似よつて居る多數の戀人が寄り集つて、不幸な公を前後左右から取圍みながら公を誘惑する。絶望と昏迷の極、公はそこにもここにも第二の『我』を見、自分自身との決闘は遂に公を狂氣にしてしまふ。そして最後に人々の假面が悉く取り外された後でも、公の心は既に冷えて、もはや何人の顔をも信じない。美しいフランチェスカの顔すらもはやこの誘惑的な戯れの所産であるかの如く思はれた。これまで彼の娛樂であつた道化は、今では彼を焼きつける火となつて、彼はこの火の中に亡びながらその狂氣の生を終ることになる。

『アナテマ』(一九一〇)では貧しいユダヤ商人が、偶然アメリカへ行つてゐた兄弟の莫大な遺産を繼承す

ることになつた。彼は自分の貧に苦しんだ経験に省て、遺産の大部分を割いて同胞の窮民を救はうとする。與へる方に限りがあるが、受ける方に限りはない。彼は全財産を施與しつくして、もはや一文も與へるものがないと、反對に窮民の怨を買ひ、とうとう自分の命から一家の命まで捧げなければならぬやうになつた。序曲と終曲で作者は王國の門を出し、アナテマ(物を否定する精靈)と天國の門番との問答を書いて、この作の寓喩を説明してゐる。アナテマは一切の善を信じない。ユダヤ商人は善を行つたために何の功を立てたか。彼を天國に入れることはならないといふ。しかし天國の門番は、肯定の側に立つて、功を測定することのできないところに、善の價值があるといふ。人間の努力は多く失敗である。しかし努力の意義は成敗を超越して別に存すると作者はいはうとしてゐる。

『イグニス・サナート』では、ブリューの『信仰』とほぼ同じ命題の下に、虛無主義の青年サワが民衆の迷信の對象である寺院を爆破して聖像を破壊する計畫を立てる。彼の妹リバは、虚でも眞でも人々に幸福と美を與へてゐる偶像を破壊する必要はないと考へてゐる。この計畫をうかがひ知つた寺僧は却つて企みの裏をかき、聖像をよそへかくして置いて寺院を爆破させ、爆破したあとへ聖像を何くはぬ顔で納めておく。これが爲に聖像の奇蹟はいよいよ深く民衆の信仰をうけ、青年は却つて神を瀆す悪人として殺される。これもやはり眞理のための人間の努力が反對の結果を生む悲劇である。

最後に、『星の世界へ』では、山の上の天文臺に世間を絶つて、星の世界と深祕な交通を開かうと努力

する天文學者セルゲイ・テルノウスキーと、あはれな町の窮民のために革命一揆を指揮して獄に投ぜられてゐる彼の息子のニコライとの二つの世界の對照を作者は書いてゐる。冷たいしかし平和な自然に就くか、熱のあるしかし苦痛と悲惨を伴ふ人間の生活の中に入つて行くか。この問題を中心にして、天文臺に集つた人々の意見が二つに分かれる。そこへ息子の若い許嫁がやつて来る。そして彼女の愛人が非道の拷問をうけて、「全世界に向つて笑つてゐた可愛い美しい顔が、恐しい顔になつて、口を裂かれ、目をぬき出されて、靈魂は死んでしまつて、ほんたうの氣ちがひになつた。」そして氣ちがひが直ると、白痴になつて長生きすることになつたとしらせてくる。しかし彼女はそのまま山の上に止まらうとはしない、やはり「人生へ歸つて行つて」「生きた死骸」の傍で一生くらさうといふ。女はあくまで詩にロマンチックに感激に生きようとするのである。

しかし天文學者は限りのある人間に生きない、無限な宇宙に生きる人である。愛する子供の肉體がいかに酷たらしく傷けられ、生きながら亡ぼされても、それは「植木屋が一番美しい花を切つてしまふやうなものだ。花は切られてもその匂ひはいつまでも地面の上のこつてゐる。」と考へてあきらめてゐる。「世界全體の上をただ一つの偉大な、ただ一つの不滅な靈魂が支配してゐる。」

しかし許嫁はあまりに大きすぎる言葉の魂をつかむことはできない。「わたしは行きます。ニコライがのこして行つた神聖な物を、わたしは飽くまで保護します——あの人の思想や、あの人のやさしい愛や、

あの人の柔和な心を。わたしの内にあるあの人を幾度殺されてもかまひません、——わたしはあの人
清い汚れない魂を地の上に高く捧げて行きます。」といつて、出て行かうとする。

「幸あれ、わが遙かなる未知の友よ。」——かういつて天文学者は両手を星の世界に向つてさしのべた。
「幸あれ、わが愛する、苦痛の兄弟よ。」——かういつて許嫁は両手を地上の世界に向つてさしのべた。
理想と心影の世界、抽象と觀念の世界に住むのもロシア人の一面である。現實と幻滅の世界、苦痛と
努力の世界に住むのもロシア人の一面である。作者は何もいはず、いたましい微笑をうかべて、この二
つの世界に向つて両手をさしのべてゐるやうに見える。

七 フランス、イギリス、アメリカに於ける

藝術劇場

フランスに於ける藝術劇場運動——パリー藝術座の事業——ジャック・ルーシユの『近代舞臺藝術』——ジャック・
コポー——イギリスに於ける藝術劇場——パークのシエークスピア劇の新演出——「アイルランド劇最利の
家」——アベイ・シアター——アメリカに於ける藝術劇場運動

パリーはアンドレ・アントアンを通して近代劇の自由劇場運動の發祥地であつた上に、藝術劇場運動に
も先鞭をつけてゐた。ただ自由劇場運動の場合と同じく、他の久しい傳統をもつた營業劇場に壓倒せら
れて大いに振ふに至らなかつたため、結局運動の影響はパリーだけに止まつてしまつたのである。

アントアンの自由劇場が近代劇の寫實主義的方面を代表して、一時新劇術の模範と仰がれてゐた頃、
舞臺の藝術化運動も意識しない形でおこつてゐた。アンリ・リヴィエールが工夫した舞臺裝飾及び
器械的方面の試みはその一つの現れであり、パウ・フォルの詩人に捧げられた劇場の考案もこれにつ
づく運動であつた。最後にリュネ・ポーエのテアトル・ド・ルーヴル——製作座の創立(一八九三)に至つて、
藝術劇場は具體的になつた。そしてその後十年間引きつづいて、ワークネルの夢想した藝術の三つの形
式——色と運動と音の融和の試みがこゝで行はれた。これは近代劇場に於ける自然主義乃至寫實主義の
支配に對する最も早い、明白な挑戦であつた。

しかしながら、藝術劇場最初の勝利の確定せられたのは、やはりテアトル・デ・ザール——藝術座(一九
一〇年ジャック・ル)が、テアトル・レジャンを借りて上演した『青い鳥』であつた。モスクワ藝術座で初演の後二
年、やはり同藝術座一座がロンドンからパリーへ巡演しながら持つて來たもので、舞臺装置はできるだ
けモスクワのそれに近くして、ロンドンのそれよりはずつと優れた成績を挙げた上、新しい一つの特徴
としては、後期印象派の統一方式を應用して、「線によつて律動を暗示し、色の配列によつて運動を暗示

し、空間によつて無限を暗示し、光線と空気によつて深秘を暗示した」ことであつた。

パリ藝術座の主腦であるジャック・ルーシュは近代舞臺藝術に關する彼の研究を組織して、『近代舞臺藝術』(L'Art théâtral moderne)といふ小さい本を書いてゐる。それによると舞臺藝術の本領は、裝飾的な線と色によつて舞臺を單純化し統一あらしめることである。裝飾は動作を統一するにも、個性を環境に附屬せしめるためにも、藝術家の創造した氣分を表現するためにも重大な任務を行ふものである。舞臺の全的表現は裝飾に集中せられ、これによつて大きな律動的の圖案に結合せられる。更に様式は律動と彫塑的效果の研究によつて得られる。近代の様式の中に動く浮彫をつくるのが舞臺藝術の目的である。最後に、舞臺は必ず一人の藝術家に統一せられなければならない。これによつて個性と美が初めて得られるのである。

ルーシュはいくつかの新しい舞臺藝術の試みをしたのみならず、パリーの新畫家の多くを舞臺の興味に導き、背景畫の新風を興すことによつて、舞臺藝術運動の一つの目標を求めようとした。バクスト、ドレサ、ピオー等アンデパンダン派の畫家の多くは、ルーシュを介して劇場と握手したのであつた。

パリには近年また舞臺監督ジャック・コポーを中心とする新しい小劇場運動がある。

イギリスでは、獨立劇場やパーカーのコート・シアターのやうな脚本中心の自由劇場運動は相應にあつたが、藝術劇場運動としてはその先驅者たるクレীগの本國にも似ず、一向それらしいものは計畫せら

れなかつた。クレীগが憤慨して外國へ走つたのも無理はない。わづかに舞臺藝術の新しい試みとしては、パーカーがサヴォイ座で演じたシェイクスピア劇などをあげるのであらうが、ラインハルトをまねて、日本劇の意匠を引きうつしにした外に、取立てていふところもないやうである。

アイルランドには、上演脚本目録によつて循環式に興行する、いはゆるレパートリー劇場の見本といはれるダブリンのアベイ・シアターがある。一九〇四年に、イギリスの婦人ホーニマンが怪しげな寄席になつてゐた古小屋を買入れてそれを改築したもので、これがアイルランド劇の最初の家になつた。素朴な幻想的な作風を中心とするアイルランド劇の家として、自然、舞臺も簡素と暗示に重きを置く藝術劇場の理想に合つてくる筈であるから、一時クレীগを舞臺監督として招聘する計畫もあり、實際舞臺は多くクレীগの影響の下に設計せられてゐた。

世界大戦の間、ヨーロッパの多くの國々の近代劇運動が停頓の状態に陥つた時、ひとり經濟的平和と文化的施設を楽しむ餘裕のあつたアメリカ人は頻りに近代劇の研究に熱中しはじめた。イブセン式近代劇上演を目的とする小劇場が方々におこされ、近くはアメリカ人の得意とする器械的設備に力點を置く藝術劇場運動が、ニューヨーク、シカゴ、フィラデルフィアの「小劇場」、舞臺監督サムエル・ヒュームの主宰するデトロイトのアーツ・エンド・クラフツ・シアター——藝術及び劇術劇場(The Arts and Crafts Theatre)などを中心として行はれてゐる。

第十一講 新劇場と新舞臺

一 藝術劇場より民衆劇場へ

劇場の外部的革命——大民衆劇場への途上——民衆のものを民衆へ——東西舞臺藝術の融通——民衆劇場の理想——劇場の内部的革命——三つのSと一つのS——様式——幻想舞臺——近代舞臺藝術の行詰り——三つの方向への展開

イブセン、ストリントベルクに根ざし、フランス、ドイツの自由劇場運動を中心とした第一次の運動——普通の意味でいふ近代劇運動は、まづ大體、文藝家、學者の事業で、専ら人間の理智的解放を目的とした文化運動であつたといへる。次に新ロマンチックの作家たちに根ざして、ロシア、ドイツの藝術劇場運動を中心とした第二の運動は、舞臺藝術家といふ近代に新しくできた専門家の事業で、専ら人間の情緒的解放を目的とするといひながら、多分の研究的實驗的の意味をもつた、むしろ狭く劇場内に限られた純藝術運動であつたといへる。そこで近代劇運動があまりに専門的になつた反動として、こんどは近代劇の扉をひろく、大きく、社會のために、民衆のために開けといふ要求がおこつて來た。これはむしろ民主國であり、同時に資本國であるアメリカを中心に唱へられた。ヨーロッパの文化國民は、久しく

暗黒な戰爭のために、極端な物質的窮乏に加へて純眞な藝術的慾望が著しく衰退してゐたし、大きな社會的變動がおこつて、從來多く貴族富豪の保護の下に立つてゐた藝術劇場は疲れ惱んでゐた。そこで全世界的な民衆擡頭の氣運と共に直接戰爭の禍からのがれてゐて、一番多くの生活力を蓄へてゐるアメリカが運動の音頭をとるに至つたのである。かうしてイブセンにはじまつた近代劇運動は、文化的、藝術的から三たび社會的乃至民衆的に推移した。しかしこれは前にも述べたやうに、當然の推移であつて、劇場本來の使命に還つたものである。本來に還つたといふよりは、最初の文化運動としての精神が單なる實驗研究から、實行普及に擴大したといふべきである。一層大きな實行的な文化運動に擴大したといふべきである。即ち一ばんはじめにいつたやうに、近代劇を通して「藝術家は民衆を發見し、」民衆文化の中心に立ち、その力と美を完全に把握するに至つたのである。從來の營利劇場の俗悪と無意味からはなれて、藝術家自ら演劇を通して民衆のために、彼等の理性と情緒を過去の習慣と奴隸的な迷信の囚はれから解放しようとする努力を爲ることになつたのである。大體は自由劇場、藝術劇場時代の小劇場式、少數親和式に對して、大劇場式、多數共樂式、いはゆる「人生のための藝術的公會堂」式であることを原則とするが、一般に民衆文化のためといふ標語の前には小劇場大劇場の差別は、追々その意味を失はうとしてゐる、同時に民衆文化といふ言葉の概念には、地方的乃至國民的の意味をふくまない、直ちに民族と國家を超越した汎世界的文化を意味するやうに、追々事實がさうなつて來てゐる。そこで例へばドイツの舞

豪監督カルル・ハーゲマンがいつてゐるやうに、演劇は民衆文化といふ大きな河流の上に浮んでゐる一つの島であつて、直接河流の含む雑多な要素から營養分を吸収して育つて行くものであるが、同時にこの河流は世界文化といふ共通の大洋に向つて流れ、またはそれから流れ出してゐるもので、部分にはとにかく全體としては、一國の民衆文化と他の一國のそれとはお互に融通しあつてゐる。論より證據、今や日本にヨーロッパの近代劇や近代音樂の影響がわが未來の演劇文化の根柢にならうとしてゐるやうに、ヨーロッパやアメリカにも、日本人の知らず、氣のつかないいつの間にか、わが歌舞伎や能の形式が、他の支那印度の傳統的藝術と一しよに輸入せられて、新運動の重要な刺戟とも要素ともなつてゐる。ただいづもさういふ外來の新刺戟や新要素に鈍感なのは一般の營利劇場で、これは日本も西洋もかはりはない。故にさういふ劇場だけを標準にして、徒らに自惚れたり残念がつたりするとあてがちがふ。

そこで新しい民衆劇場は無條件に民衆に捧げられたものであるが、同時に民衆自らそれを支配する事はゆるされないといふよりも不可能である。それはどんなに極端な民主共和國でも、一人の大統領乃至數人の國務執行委員の獨裁に信任することなしには治まつて行かないと同様で、劇場はやはり選ばれた獨裁者の支配に任されなければならない、ところが舊來の營利劇場では却つて民衆が間接の支配的勢力をふるつてゐた。そこで多數のごたごたと曖昧な稀薄な意志が、いい加減に劇場を暗愚なものにしてゐた。新しい民衆劇場は斷じて群衆の無責任な喧騒を拒絶する。そして一人のすぐれた舞臺藝術家が代り

に劇場の中心に立つて、逆にこちらから時代の文化の要素と民衆の要素を適宜に選擇安排して、民衆のための代表的演劇藝術を、即ち藝術的なる民衆劇場を形づくつて行く。そこで藝術的といふことが新しい民衆劇場の重大な特色になるものである。なほいへば藝術劇場の理想に、民衆劇場の實際的要求を加へたものが新しい民衆劇場でなくてはならない。

民衆劇場としての實際的要求とは何であるか。平たくいへばいい芝居を安く、できるならば無代で、各人平等の、廣い居心地のいい場所で、一しよに見たいといふ、つまり大昔のギリシヤ劇時代をもう一度要求するものと見ていいであらう。(ただし、個人意識の強い近代人と群衆意識に馴れてゐる古代人との區別を念頭におくのは勿論であるが)。この要求のためにはドイツの文化劇場論者の主張するやうに、劇場を都市の直接監理の下に置いて、都市といふ公共團體が劇場の物質上の支持者、精神上の保護者になれといふやうな案もある。劇場を改造して、今日多い階級的な棧敷式を止め、上下無差別な階段劇場——舞臺を半圓形にとりまいて、下から上へ同價値の觀客席が高まつて行くだけの設備に代へよといふ案もある。「今日は『身分のある人』も平民の上さん、工場がへりの労働者と肩を並べて電車に乗る世の中である。まして藝術の翫賞に階級の差別は無意味である。」(カルル・ハーゲマン『近代劇場の任務』)

しかしこれはほんの一例にすぎない。近代劇場に於ける民衆的要求は、都市監理や階段劇場程度の形式的な改革では満足しきれない。ことに近年かういふ要求が強き意識せられると共に、民衆共樂式な劇

場と舞臺の新設備はそれからそれと果てしなく續いて、その結果外形上の變化が演劇の内容までも變化しようとしてゐる。その一斑は後で説く。

さてこれは劇場と外部の民衆的勢力との交渉から生ずる主として形式的の問題であるが、次に劇場自らの問題として、いはゆる藝術的な爲事といふのは何を指すのであるか。これは前講に藝術劇場運動をのべて、クレীগやアッピヤの舞臺藝術理論を紹介して、断片的ながらほぼ一通りすんではゐるが、もう一度まとめて簡単にそれをさらつて見よう。

三つのSといふことがある。Simplification(簡素又は單純化) Suggestion(暗示) Synthesis(綜合)である。くだくだしい、徒らに看客の注意を散漫ならしめるだけの寫實的な細目を一切排斥して、舞臺面を簡素にし、實物を一々陳列して説明する代りに、それらしいものの形または比喩を借りて暗示するに止める、簡素と暗示を二大標語として、上は舞臺監督から下は小道具、配光係に至るまで、一つの目的に向つて各の力を綜合して全體としての一つの特色ある舞臺藝術を完成する。この特色がStyle(様式)と名づけられる。即ち三つのSが集つて一つのSを作り上げる。それが近代舞臺藝術の要領であるといはれる。様式といふ言葉は、ちよつと掴みにくい意味をもつてゐるが、これを平たく人間にたとへていへば、顔である。人相である。陰氣な顔、厭味な顔、人好きのする人相、陰險らしい人相、——そんな風に簡単に類別してしまへばそれまでだし、同じ人間でも年齢により、境遇により人相は變るものではあるが、

しかし生涯を通じてとにかく、ああいふ顔のあの人かといへばすぐその人の幻影が、離れてゐてもほぼ目の前に浮ぶ程度の特徴はある。それが理智の方面なり感情の方面なり、全體としての精神的な趣向なりに個性的な發達の著しい人間であればあるほど、その人間的素質が顔や人相または舉動の上に現れて不斷の特徴を作るものである。さういふ不斷の特徴を藝術の上にも認めさせようといふ努力が、舞臺藝術に於ける様式化(Stylization)の運動となつたのである。そこで一つの戯曲と舞臺藝術家と舞臺との關係についていへば、戯曲はまだそれだけでは形をなさない未成の藝術品で、畫でいへば素描、音樂でいへば樂想、建築でいへば設計圖にすぎない。これに肉をつけ、色と光を與へて一個の藝術品に作り上げるのは、舞臺監督と中心として集る俳優、畫家、音樂家、工藝家、建築技師、電氣技師、舞臺方、衣裳方その他を含む夥しく多數の舞臺藝術家の爲事であつて、彼等は各その賦課せられた材料を持ち寄つて、舞臺監督の指揮の下に、この材料を一つの形にまとめ上げる。まとめ上がったものには原案者たる戯曲の作家と、製作者たる舞臺藝術家全體の意思が渾然融和して、そこに一つの特徴のある顔——様式を作り出すのである。即ち様式は或特殊の作家と舞臺藝術家の共同製作であり、従つて模造をゆるさない特殊な人間的藝術作品であるが、他の藝術作品と同じく器械的に何度でもこれを複製、否復演することはできる。また何度くり返し復演しても、全體として狂ひの出ないだけに精練せられたものでなければ、様式のある藝術作品とはいへない。そこでモスクワ藝術座の『青い鳥』は一度様式的完成をとげたあとでは、何百回

くり返しても同じ効果を上げて行く。日本の能や歌舞伎でむかしからいふ型は主として俳優の技術だけに止まつてゐるので、様式とはいへない、ただ舞踊の或者に不完全ながら、全體に亘つての綜合藝術としての型——様式らしいもののあるのを稀に見うける。ハーゲマンが『勸進帳』に様式があるといつたのはほぼその意味であらう。

そこでもう一度初めに還つて、なぜ近代の舞臺藝術に、簡素、暗示、綜合が標語になり、様式化がさわがれるやうになつたかといふと、自由劇場以來の自然主義乃至寫實主義の理智的舞臺に對する新ロマンチックの情緒的反動であることはいふまでもない、自然の斷片をいくら積み上げて自然そのものには成りえない。果てしない事實の排列は却つて事實から遠ざかる結果を生ずる。なぜならいかに精細に實物を模造しても富士山の模型はやはり模型で、細目を實物と比較して似たとか似ないとか批評することはできても、ほんたうの富士山を見た秀麗とか、雄大とかの感じはゆめにも味はれるものではないからである。自然主義の舞臺は形の寫實にばかり凝る結果、實物と比較せられて眞實却つて虚偽の幻滅に終つてしまふ。繪葉書の風景寫眞はどう細目を鮮鋭に寫しとつても、その土地に遊んだ人にはどこそこをとつたのだなといふ程度の比較の興味はあらうが、實際を見ない者にはどこも似たやうな山と川の配置、木石のたたずまひとしか思はれない。特殊な或者に忠實であることを務めて却つて特殊の眞實を失つたためである。そこで新ロマンチックの舞臺藝術家は模型ではだめ、繪葉書の風景寫眞ではだめと考へて、

よく行つて名家のかいた水墨山水、悪く行つても成功した藝術寫眞位には行く意氣で、物の形よりは心を、外部の細目よりは内實の本質を、相よりは感じを、具象よりは抽象を、實物よりは比喻を、一言でいへば寫實よりは象徴を擲んで舞臺に立つた結果が、三つのSの標語となり、一つのSの結語となつたのである。「藝術に於ては、よし有り得ないまでも眞實らしいものを、よし有り得ても眞實らしくないものの前に擇びとるべきである。」(アリストテレス)

しかし實をいふと、自然主義の舞臺藝術家も、新ロマンチックの舞臺藝術家も、近代の劇場觀客の空想能力を極端に見縊つてゐることは同じで、自然派が形の寫實で眞實らしい幻影と觀客におこさせようと試みたところを、新ロマンチックは感じ又は心持の寫實で、一層眞實らしい幻覺をおこせようと試みたにすぎないので、いはば同じものの表と裏をひっくり返して見せたといふだけである。ハーゲマンが『舞臺監督術』に書いてゐる次の言葉は、代つてこの關係を説明するに十分である。

「觀客は舞臺の上に或同感すべき演劇を觀る。しかし正しくいへば目に見えない處に彼は演劇を見てゐるのである。この見えないものを見る觀客は舞臺の事件と共に、又は事件以上に立つてその所作にくつついて行く。そこで一々の舞臺上の進行は觀客の立場から見て自然らしく見えるやうにする必要がある。舞臺藝術はすべての觀客を一人一人のこらう幻想の中に移さなければならぬ。錯覺でなく、欺瞞でなく、藝術的幻覺が演劇の本來的目的である。ところでこの幻想に入れるためには、觀客は自分自身及び他の一般公衆を完全

に忘却してしまふ必要がある。演技の開始と共に観客席を暗くし、且細心の静寂の要求せられるのはこのためである。無論この外に或種の感受性、享樂しようとする或一定の意志が、享樂しうる氣分に順應しうる力が、一人一人の観客になくなくてはならない。

その他のすべてはしかし舞臺藝術自らこれを供給しなければならぬ。ところで現今の状態はそれには大きな困難がある。それは近代の劇場観客には必要な空想の働きの缺乏してゐて、幻想に入る能力が頗る貧弱だからである。中世宗教劇の舞臺面の三つの部分は何の苦もなく、直ちに天堂地上地獄としてうけとられた時代、シエックスピアが「この所ロンドン」と紙に書いて出しただけで、勝手に場面の轉換を行つた時代はすぎた。かやうな象徴的性質は現代の劇場に全然その跡を絶つた。現代は事實に認めたとしか信じない。内心から湧いてくる何かしら重要なものを附加することなどには何の興味ももつてゐない。」

ハーゲマンはかう説いて、空想能力の貧弱な観客に幻想をおこさせる手段としては、今日の發達した舞臺設備を十分に利用し、光線と背景畫と蔭の音響と衣裳と所作の微妙な諧和から、舞臺上に情調的含蓄を豊かにもつた假象世界を作り出すのだといつてゐる。そこで簡素、暗示、綜合の外に、舞臺の情調化といふことが大切な要件になるのである。

ハーゲマンのこの藝術的幻想の説は、大體に於て近代舞臺藝術の出發點を明白にしたものであるが、要するに額縁式舞臺、いはゆる一人々々のぞく「のぞき目がね」式舞臺の中から物を言つてゐるのであり、どこまでもワークネルの歌劇舞臺の理論に引きずられて、舞臺と観客席の間のオーケストラ席を床深く

沈め、そこに舞臺の假象世界と現實の観客席の間の「深祕の淵」を掘り穿たうとする考である。

しかし舞臺と観客席とはかうして永遠に各、別世界として引離されてゐなければ、いはゆる藝術的幻想はおこらないものであらうか。イブセン劇と自然主義とで既に行くところまで行つた額縁式舞臺が、新ロマンチックの舞臺藝術家によつて、「眞」を「假」に、寫實を象徴に、問題を情調に變へられたところで、新しい展開の道があるであらうか。むしろ曖昧な甘い非現實的な情調的變調よりは、モスクワの藝術座のやうに寫實主義の本道を一本筋にとつて行つて、靈的寫實、情調的寫實の極まで進んだ方がほんたうだと思はれる。果して新ロマンチックの藝術的情調舞臺は間もなく行詰つて、内からはあまりに過大な象徴主義の負擔に押され、外からは大民衆共樂劇場の喧騒に妨げられて、舞臺藝術家はせまい額縁から否應なしに外へ出なければならなくなつた。

マックガワンの『明日の劇場』には、近代舞臺藝術のあらはれた三つの方向を次のやうに數へてゐる。

一、ラインホルトの『眞夏夜の夢』や、スタニスラフスキー、又はイエゴロフの『青い鳥』にあらはれたやうな努力。

二、舞臺裝飾の極端な抽象化から、表現主義にまで達する舞臺藝術の新運動。モスクワの藝術座に於けるクレーゲの『ハムレット』の屏風式裝置はその一例。

三、劇場の外形的革新への趨向。額縁、前舞臺、舞臺設備の改造が、舞臺と観客席の關係を根本から一變し

ようとしてゐる。それに應じて脚本の形式も變じて、舞臺上に幻想の必要がなくなつて、情緒的な親和と直截と明晰が貴ばれるところから、再びギリシャ劇、シエークスピヤ劇、モリエール劇のやうなものが要求せられる。

この第一は、寫實主義の正道を極端まで進めた寫實的象徴主義である。いはゆる藝術劇場運動の正道であるが、これはもはや過去のものとならうとしてゐる。第二は藝術劇場運動の新しい展開ではあるが、今いつたやうに幻想舞臺の行詰りと共にこれも前途は知れてゐる。第三はすなはち最も新しい民衆劇場運動である。

額縁式舞臺の幻想の中から直ちに赤裸な「藝術」を掴んで民衆の中に割り込んで來たところに、舞臺藝術家の勇氣があるが、これはまだ未知數である。

二 舞臺の器械的革新

舞臺に於ける器械的進歩——舞臺の改造——舞臺面の急速轉換が原則——廻轉舞臺——移動舞臺——奈落移動舞臺——車輪舞臺——前舞臺または突出し舞臺(エプロン)——舞臺裝置の革新——骨格裝置——轉換舞臺——香箱舞臺——並列裝置——扇形裝置——圓形地平壁の出現——その特色——舞臺照明の進歩——フオマ

チュニ一式照明法——畫家の貢獻

クレীগ、アピヤその他各國の舞臺藝術家たちが先立つて唱へた簡素に(又は單純化)せられた舞臺裝置を通じて、或光景または情調を暗示するといふ眼目の理論は、彼等自らそれを實行するとしては、幻想舞臺の範圍に制限せられて、結局いくつかの、現實性を缺いたと同時にさして著しく空想を刺戟する力もなさうな幻怪と朦朧の舞臺面を作り出すに止まつた観がないでもないが、この理論が普及して他の一層専門的な舞臺藝術——器械的科學的乃至造形美術から俳優の方向に徹底すると、そこにもつと實際的な革新が實行せられ、その結果幻想舞臺の制限を打ち破り、舞臺と觀客席の境界を撤して、より自由な演劇世界へ跳躍する導火となつた。それを少し述べて見よう。

先づ、光景と情調の暗示、舞臺裝置の抽象化、單純化といふことで、第一に重荷をおろして肩が軽くなつたやうに感じたのは、専ら舞臺の器械的方面に關係する大小の道具方であらう。第四の壁を撤して他の三方の壁にかこまれた部屋の中を見せるといふ窮屈な幻想舞臺で、寫實一點張の細々しい飾付とあまりにうるさい蔭のあつらへで惱まされてゐた彼等は、今や暗示と單純化の標語を眞向にふりかざしながら、生れ變つたやうな自由と大膽さで、勝手な器械的工夫を試みるに至つた。

(『ハットマンが第十の戯曲は千八百九十八年の作 "Fuhrman Henschel" (馭者(ン)ンヘル)なり。……十

一月初獨逸劇場にての初興行は結果好かりしが、第一折に酸漿(Sauer Kaut)を盛りたる器を取扱ふことあるより、まことの酸漿の香を舞臺に溢れさせ、其香第二折に至りて猶去らざりしは、當時の笑柄となりぬと聞く。(森林太郎『ゲルハルト・ハウプトマン』)——これは自然主義時代の寫實舞臺の極端な一例である。

舞臺の器械的革新は舞臺そのものの改造からはじまつた。上演脚本の種類がイブセン風の三一致式に限られてゐる間は論はないが——従つて舞臺藝術の外形的革新もおこらない筈だが——新ロマンチックの作家はウエデキントの『春の目ざめ』に於けるゲーテ復活、マーテルリンクの『ペレアスとメリサンド』その他に於けるシュークスピア復活、乃至ホーフマンスタールのギリシャ劇復活をはじめ、盛んに近代劇以前の曷景並列式舞臺へ逆進するので、舞臺装置もこれに伴つて、近代劇以前も、ロマンチックの原始シュークスピア舞臺の「この所ロンドン」式から、クラシックのギリシャ原始舞臺の持ち歩き式にまで逆進したのも無理はない。

「二千年を隔てて一つの動力がエスキロスと一八一八年の阿房物語」(ジーグフェルド作)を連結する、それは俳優でも、音楽でも、言葉でも、まして合唱舞群でもない、それは劇場で一段下がった取扱をうける道具方によつてである。「一八一八年の阿房物語」では目まぐるしく變轉する舞臺面をできるだけ早く轉換するために舞臺の三方に道具を飾つて三分の一づつ廻轉して見せた。エスキロスの『ユーメニデス』ではデルフィの神殿からアテネの神殿を舞臺(勿論形ばかりの)の兩側に作り、これを觀客の前で裏表に返して見せる装置をペリアクトイ(Periaktoi)といつた。(マックガラン『明日の劇場』)

ところでこのギリシャ劇乃至シュークスピア劇の原始舞臺の近代化も、日本人の目から見ると、能の持ち歩き式移動舞臺乃至歌舞伎の廻り舞臺、せり出しせり下げ、がندوق返し、どんてん返しなどの自由な廻轉装置の今更な改造にすぎないといへばいへる。ただこれが小手先の器巧でなく、精確な科學的基礎に立つた熟慮と工夫の所産であるところに、その測りしられない發達の未來がある。次にかういふ器械的發明の重なるものを列舉して見よう。

1. 廻轉舞臺 (The revolving stage)

日本の廻り舞臺から考へて作り出したもの。フランスでは一八八〇年前にこの式が行はれてゐたといふ。ドイツでは、一八九六年のミュンヘン・レシテンツ・テアテルのカルル・ラウテンシュレーゲルの廻轉舞臺(Karl Rautenschläger's Die Drehbühne)が最も早い。ラインハルトもドイツ座に大廻轉舞臺を設けて『ファウスト』を演出した。そして大抵幕を下して、かげで舞臺を廻すのであるが、ラインハルトは『ロミオとジュリエット』では、日本の歌舞伎式に觀客の目の前で舞臺を廻したこともある。

2. 移動舞臺 (The sliding stage)

これも日本の押し出し引き道具の一種で、ドイツで、ベルリン帝室オペラ座のフリッツ・ブランドの考へたものが一番古い。(Fritz Brandt's Schiebebühne)本舞臺の外、舞臺の兩側に次の場の舞臺を作つておいて、車輪装置で舞臺を移動して、新舊舞臺の轉換を行ふのである。

3. 奈落移動舞臺 (The sliding stage in the basement)

これも日本のせり上げせり下げ式の應用であつて、前の移動舞臺轉換を舞臺の兩側で行ふかほりに、奈落でやるだけである。即ち舞臺を前、中、後三段に切り、そのどれも自由に上下のできる構造にして置く。前の舞臺を(または前と中の舞臺を併せて)使つてある間に、中または後の舞臺を奈落にせり下げて、道具を飾つて置く。幕が下りると、使用済の前舞臺は一部の裝飾を天井にせり上げ、あとは奈落にせり下げられる。そのあとへ中または後の新しい装置をした舞臺がせり上がつて、前へ押出されるのである。前、中、後、この三段の舞臺を一しよに階段式に奥深く飾つて、建物の背後に層々高まつて行くテラスなどを見せることもできる。これはウィーンの帝室劇場で、ブレットシュナイデルが屢々試みた。(Breitshneiders Versenkühne) アメリカでパーシー・マッカーの父のスチールの試みたせり下げ式またはエレヴェーター式舞臺(Drop or Elevator stage)アーサー・ホプキンスの廻動式舞臺(Swing stage)といふのも、ほぼ押し出し式せり下げ式の變形と見られる。前者は舞臺を前後二段に作り、エレヴェーターで上下するもの。後者は準備舞臺の方を舞臺の兩袖に立てかけておいて、番がくると下へ押倒す。押し出し式に對して押倒し式である。

4、車輪舞臺 (The wagon stage)

これもわが押出し、引き道具の一種で、複雑な舞臺装置を幾つかに切つて車輪の上のせておいて、それを押出してつなぎ合せるのである。ドイツではキヨルンのアルベルト・ローゼンベルク(Rosenberg Bühnenwagen)がこれを試みた。またこの車輪装置に前の舞臺及び奈落と二種の移動舞臺の工夫を折衷集成して、非常に精巧に自在な舞臺の器械的設備に成功したのが、ドレスデン王室劇場のアドルフ・リンネマン(Adolf Linnebach)だといはれる。

5、前舞臺、突出し舞臺 (The Forestage, Apron)

日本の能舞臺式、または歌舞伎の花道式のもの。西洋ではシェイクスピアの原始舞臺の復活で、額縁の外に出て観客と親炙する破格に一步を進めた試みである。

以上は舞臺の構造そのものからの根本的革新であるが、舞臺の飾り方にもまたいろいろと工夫が考へられて、場面の迅速な轉換の目的を達してゐる。その一二をあげると、骨格装置又は常設装置(The Skeleton setting or permanent setting)といふものがある。これは上にあげた前舞臺式、突出し舞臺式と關係がある。突出し舞臺には、能や歌舞伎の原始舞臺に見るやうな破風作りの大臣柱に似た常設の門があつて、これが舊來の舞臺端の額縁に對し、外側の額縁を形づくつてゐる。これまでの額縁はこれに對して内部の額縁になり、そこに幕をたれ、その前に簡単な道具を飾つて、これが前舞臺に對して背景となる。そしてこの幕を必要に応じて開くと、奥に一層奥ぶかい遠景が飾られてゐるといふやり方である。つまりこれまでの幻想式舞臺が前へせり出して來て、同時に奥も深くなり、今までの額縁が眞中の窓に當るわけになるのである。

これは一々特殊な細目をもつた寫實装置の代りに、能舞臺のいつも松を一杯にかいた鏡板のやうに、共通の形式装置で何にでも間に合せる簡素式であるが、それを舞臺装置だけで行はうとしたものが骨格装置または常設装置と名づけるものである。これはクレীগがモスクワでやつた「ハムレット」の屏風一

式の背景なども一例であるし、アメリカではサムエル・ヒュームがアーツ・エンド・クラフツ・シアターでこの式を用ひ、柱や穹窿や側壁を据置きにして、ちよつとした小道具と壁掛などをとり代へて、場面の轉換を行つてゐる。ドイツ人が轉換舞臺(Verwdrungsbühne)といふものもこれで、カルル・ハーゲマンは左右兩壁と天井と床だけの中立的建物を舞臺装置の根柢に置き、背景とか道具だけを場ごととり代へて、ゲーテの『ギョッツ・フォン・ベルリヒンゲン』の二十一場を演出したといつてゐる。

ハーゲマンはまた、香箱舞臺(Schachtelbühne)といふものを説いてゐる。これは入れこ式といつてもいい。大小輕重のある幾つかの場面を二つ三つと重ねて、一しよに作つて舞臺にはめ込んで置くので、宮殿の道具に私宅の小部屋をはめ込んで作つて置く類である。小部屋の場合がすめば、それだけの道具を引取ると、あとは宮殿の廣間になる。小部屋のあき跡へ必要の小道具を据ゑつけて、すぐ次の場に變るといふやり方である。この外三軒長屋式に舞臺に三つの場面を平面に並べて飾り、その三分の二を幕でかくして、あと三分の一で芝居をする、すめば次の三分の一の場面を開けるといふやり方もある。モスクワの藝術座附屬の第一研究所では、その試演舞臺にこの式を用ひてゐるが、もつと器用に、舞臺の奥に柱があつて、扇の要のやうに、そこを中心に幕が左右に開くやうになつてをり、この幕の開閉で兩側に飾つた二つの場面が或は開き或は閉ぢるのださうである。

舞臺構造及び舞臺装置——主として舞臺床板の上に行はれた改革について、こんどは舞臺上部の天空

をどうすればいいかといふ問題になる。從來の舞臺のやうに、上から下げた一文字と兩横の袖で、眞四角なのぞき目がねの輪郭を作つてゐる單調で無意味ないはゆる穹窿式(Bögen Prinzip)はもうやめたい。そこでこれに代るものとして成功した新装置は、舞臺を左右と奥の三方から大きく圓く包んでしまふ圓形地平壁(Runde horizont)である。この非常に高く遠い天空の擴がりを幻想させる彫塑的な、常設装置の下にできるだけ彫塑的に立體的に道具を飾るのである。それによつて今迄のきたならしい一文字にかくされて、その向うに蜘蛛の巣だらけの屋根裏か簀子を想像する外のなかつた舞臺は、天と地の具體的な空間の感じに支配せられるやうになり、その下に飾られた道具とその前に立つ俳優の比例が十分考慮せられてゐるので、無理な遠景の前に大きな人間の形を切りぬいて貼りつけた羽子板の押繪のやうな感じから免れてゐる。クレীগやアッピヤの唱へた、俳優を舞臺の中心と見た彫塑舞臺の理想は、まづ圓形地平壁といふ彫塑的に作られた輪郭の中で、最も効果多く装置せられることになるのである。

「この方法(圓形地平壁)に於ては、戸外の景は從來よりも一層高く且横に廣く作るやうに努める。舞臺額縁は極限まで擴張せられるのである。

新設備の特長は一見して明らかである。より大なる面積が演技の場所として得られる所から、ギリシャ風の合唱舞群をもこの中に動かさうと思へば動かせる。上部の一文字を除いたので舞臺空間がのんびり見わたせる。そこは強いアーケ燈の光で太陽の光の下にあるやうに照らされてゐる。舞臺の演技と裝飾と共に観客席

のどこから見ても光學的に正常なものに見える。前方主な演技の場所に置かれた裝飾は自然大に、できるだけ彫刻的に絶對に遠近觀の不自然と虚偽の影を避けてゐる。ただ後景及び左右の俳優が接觸する必要のない部分だけが、用意ぶかくパノラマ風に作られてゐるだけである。」(ハーケマン「舞臺監督術」)

次に舞臺の光線はこの彫塑舞臺をほんたうに彫塑的に浮き上がらせる唯一の手段である。それは自然主義の舞臺藝術家アンドレ・アントアンすらも、「光線は劇場の生命である。裝飾の偉大な精髓である。舞臺藝術の魂である。聴取に處理せられた光線は舞臺裝置に雰圍氣を、色調を、深みを、正しい遠近觀を與へる。光線は觀客の主觀に感覺的に働きかける。光線の魔術は戯曲作品の意味を強調し鮮鋭にし、且これが律動となる驚くべき力を有する。」といつてゐる位である。そこで従來の科學者の頭腦と技術家の敏感をもつた近代の電氣工藝家は、因襲的な無意味な舞臺照明法に代る、それこそアッピヤの望んだやうな彫塑的な照明法を、確實に舞臺に成功させる方法を考へたが、その中で最も有名であり、實際的効果を擧げたものは、イタリア、ウネチヤの人フォルチュニーの發明で、發明者の名をそのままフォルチュニー式(Fortuny system)と呼ばれてゐるものである。

フォルチュニー式の要領は白熱大アーク燈の間接な反射光を舞臺に平等に柔かく撒布することによつて自然の外光と同じ効果を舞臺に漲らせようといふのである。光は舞臺を背にして白黄赤青緑五色に分けた絹の平板面に當り、絹に當つた光が反射して圓形地平壁に限られた舞臺を照らす。また圓形地平壁の底邊に當る切穴にもう一つ反射裝置があり、上からの反射光をもう一度そこで下から反射し返し、舞臺の光線を均一にすると共に、脚燈の代用をも爲るのである。かうして單色または混合色の光の温かい浴槽の中に俳優と舞臺裝置を浸して、ふつくりした情調的效果を擧げるのである。

舞臺照明の進歩については、畫家——ことに後期印象派畫家の努力を擧げなければならない。ことにロシアの藝術座及びロシア舞踊團その他の新劇團體に屬する畫家達——レオン・パクスト、ゴロヴン、リョーリヒ、イェゴロフ、アニスフェルト、プノアまたはピカソ等は大膽な色彩と奇警な線條と、それに何よりも戯曲の最も本質的な内容を掴む驚嘆すべき靈覺を以て、近代舞臺藝術の上に少からぬ寄與をした。しかしどちらかといふと彼等の貢獻は、歌劇や舞踊にはとにかく、演劇の本流からいへば間接であつて、彼等の放恣な贅澤な、しかもあくまで精神的含蓄の多い色彩と主觀の享樂は、専門の舞臺藝術家にたえず藝術的興奮を與へてゐたに止まる。幻想舞臺の額縁にはめ込まれた平面の畫をどうして立體的な彫塑舞臺に改造するか、更に幻想舞臺の制限から跳躍して民衆共樂舞臺の理想にどうして到達するか、さういふ舞臺藝術家に共通した悩みには畫家は多く没交渉であつた。その證據には近代の藝術劇場であれほど荷厄介にせられた背景畫の遠近觀の問題一つ畫家自身は解決しなかつたのである。

三 劇場、舞臺、俳優術の三大革新

劇場の進化——幻想舞臺より理想舞臺へ（ハーゲマン）——大演劇への憧憬——表現のなやみ——劇場、舞臺、俳優術の三大革新——劇場形式の變遷——近世に於ける二種の模範的劇場形式——ライマル劇場とバイロイト劇場——劇場改造の必要——ミエンヘン藝術座——ダルクローズ律動舞踊學校の附屬劇場——ラインハルトの大劇場——舞臺裝置の新様式——彫塑舞臺より形式舞臺へ——俳優、及び觀客の新しい關係——親和式の復活——演劇の彫塑的表現としての俳優術

「或區劃的な大きな時代に住んだ人類民族は共通して一つの世界觀文化觀乃至藝術觀を持つてゐて、生活及び藝術の一つの様式に規範せられてゐる。世界の人文史上最も意義のある時代には必ず優れた演劇藝術が榮える。人間が人間らしく生きる限り、劇場はいつも必ず愛と熱情とを以て開かれる。さういふ時代には必ず或種の戯曲を演ずるための或種の舞臺形式が作り出された。その典型的のものだけを數へても、古代ギリシヤの神と英雄の悲劇のためには半圓形の野外劇場があり、中世の基督と聖徒たちの奇蹟劇のためには市場の角に横に長い平舞臺の上に天國、地上、地獄と三段の裝置をした組立劇場があり、

ザエリベス女王朝のシェイクスピア劇のためには、半屋根に突出し平舞臺の原始イギリス民衆劇場があつた。さて後、一六〇〇年頃始めてできた歌劇といふ新しい藝術のために、イタリアの等級棧敷劇場ができて、演劇ははじめて全く、屋内に閉め込まれることになつた。

このイタリアの等級棧敷劇場は一枚の幕によつてはじめてはつきりと、演技者の理想の世界と、觀客の現實の世界とを區劃した。それが今日の土間と棧敷から成る觀客席と、これに向つてゐると或程度まで現實を忘れた幻想の世界に誘ふやうに作られ且裝飾せられた舞臺（いはゆる幻想舞臺）とに分かれてゐる普通の劇場の起源である。

近代の作家、たとへばワーグネルもイブセンも幻想舞臺を意識して戯曲を書いた。幻想舞臺が彼等の作品を最もよく演出しうるのはいふまでもないが、同時にその起源に溯つてイタリア棧敷劇場開始後の一切の作品をも演出することは困難でない、しかしその以前の、近代文明と著しく素質と形式を異にする古代及び中世民族の演劇をも併せて演ずることは不可能である。シェイクスピアですら、理想的にいへば近代の幻想舞臺では不可能である。シェイクスピアがエリザベス朝の原始舞臺以來、近年のラインハルトやスタニスラフキエーに至るまで、いろいろな時代のいろいろな形式の劇場で、各著しく異つた解釋の下に演ぜられて、それぞれに効果を擧げてゐるといふことは、大詩人の大詩人たる所以でもあるが、逆にいへばどこにもまだ彼のための窮極の理想的舞臺が作り出されなかつた證據にもなる。

そこで今日近代劇と汎稱せられる作品の大部分は、直接自然主義的幻想舞臺の時代に生れ、自然主義的幻想舞臺にあてはめて書かれたもので、ワークネルをもふくめた近代歌劇の全部と共に現在の幻想舞臺での眞實な藝術的な演出を以て事は足りる。しかしさういふ特殊な時代の舞臺形式をはなれて、どの時代のどの民族にも共通する永遠性をもつた戯曲といふものがないであらうか。同時にさういふ永遠の意義と價值をもつた雄大な作物のために一つの舞臺形式を、内外共に時代に適した構造をもつてゐて、同時に永遠的作物の内容と形式にじっくり當てはまる一つの舞臺形式を創造すべき日が、いよいよ來てゐるのではないか。ただ一つ統一的な理想舞臺を創造して、時所を超越して偉大な古戯曲のために藝術的に勞作する時代が來たのではないか。」

以上はハーゲマンが近代の幻想舞臺に對して説いた理想舞臺の主張を敷衍したものである。ハーゲマンの説明は抽象的であり、その目標としてゐるところも大體シェークスピア劇の理想的演出といふ位に止まつてゐるらしいが、時代と民族を超越して本質的な、純粹に人間的な戯曲のための劇場といふ言葉には、自由劇場から藝術劇場へ、藝術劇場から更に現代の民衆劇場へ推移しようとする近代藝術の悩みと憧れがほぼ代表せられてゐると思はれる。演ぜられる戯曲の問題はしばらく措いて、ともかくも現代劇と歴史劇の區別なしに、一切の寫實的細目の繁褥をはなれて、本質的に、象徴的に、人間と人間の運命を大きく描いた——差當りの例としては簡素なギリシヤ劇の形式を近代化したやうな——大演劇を演出

して見たい。——かういふ悩みと憧憬が代表せられてゐるやうに思はれる。

現代の大劇場的民衆劇場の氣運を醸生した酵母には、社會的且文化的な、いろいろの要素があるであらう。ただ専ら舞臺藝術の側からいへば、久しく額縁式幻想舞臺の檻の中に幽閉せられてゐた演劇の魂を解放して、より自由な大氣の中で、直ちに民衆の中心に立つて、彼等の情意に働きかけて見たい、これまでに見せかけな「舞臺の眞」の代りに、舞臺藝術家自らの「人間の眞」を以て彼等の間に新しい藝術的感激をよびおこしたい。進んでは、端的に、舞臺、藝術家自らを舞臺に表現したいといふ努力にまで及んだらしく思はれる。

そこでかういふ要求の具體的な現れとしては、第一には劇場の革新で、ここでは従來幻想舞臺に於ける舞臺と観客席を嚴に區劃する額縁が撤廢せられ、階段または前舞臺（突出し舞臺）によつて舞臺と観客席は接続せられることになつた。そして等級的の棧敷が破毀せられて、平等に下から上へ、なぞへに氣持のいい曲線を描いて流れて行く階段式観客席がとりつけられることになつた。舞臺と観客席は一つの調和ある融合をとけて、民衆共樂の一大公會堂に變らうとしてゐるのである。

第二には、舞臺の革新で、ここでは徹底した象徴主義が一切を支配し、舞臺装置は實物装置の代りに約束による抽象的な形式装置を用ひ、扮装にも科白にも、舞臺の傳色と照明にも、心持本位、内容表現式の斬新な技巧を用ひるに至つた。

第三には、俳優術の革新で、ここでは幻想舞臺以前の俳優と観客の親近が復活せられ、俳優はもはや額縁の中に收められた幻想畫の上に躍る浮彫人形の一種ではなく、個性あり情意ある人間として、彼自らを民衆に向つて表現する獨立の藝術家となつた。これが革新の三大要點である。

『明日の劇場』の著者は、ギリシャ劇以來の劇場の變遷を説いて、中圓劇場(ギリシャ劇)寺院の内陣(中世の僧侶の宗教劇)、平壇式置舞臺(中世僧侶の奇蹟劇)、屋臺車(中世巡回劇團の宗教劇)、宿屋の庭(文藝復興期旅役者の高僧英雄一代記劇)、熊角力の見世物小屋(俳優バーベージの原始シェークスピア舞臺は熊角力小屋を改築したものであつた)、テニス・コート(モリエール一座の喜劇巡業團)、宮廷舞踏室(十六世紀のイタリヤ假面劇。額縁舞臺のはじまり。しかし舞臺と土間の間に昇降口があり、俳優と観客の縁はつながつてゐる)、畫額縁(イプセン式近代劇)——と、これだけに演劇の家が變り、その間に舞臺の照明も、日光直射の外光から蠟燭の明り、石油燈から、瓦斯電氣と變つて來てゐる。俳優も舞踏したものが、氣取つて歩くやうになり、椅子にちつと坐りこむやうになつた。無念無想に神を讚へたものが、今では因襲を罵り神を潰す言葉を平氣で吐く。観客席に突き出してゐた前垂(前舞臺)が引込められて、舞臺と観客席の間には幕が深く下されて、第四の壁と名づけられた。寫實主義——精細な人生の再現が、二千四百年來傳はつて來た「芝居の約束」に代つたのである。しかし第四の壁は——幕は永久に舞臺と観客席を隔てるであらうか。寫實主義をあくまで徹底させれば、幕と第四の壁を、壁についた窓や椅子諸道具としよに假にとけて、あと三方の壁にかこまれた部屋の中をのぞかせるといふことが既に矛盾ではないか。理想的な第四の壁は今日では劇場よりも却つて活

動小屋に見られる。活動映畫の映寫幕はそのまま徹底した寫實主義の舞臺であつて、観客は假に除かれた第四の壁を想像する必要なしに、第四の壁の彼方に入つて行くのである。観客席を特に暗くして舞臺の世界を光の中に浮き出させる近代の幻想舞臺の手段は、映畫劇によつて一層自然に用ひられてゐるではないか。

十九世紀の前半期に於て、ワイマールとバイロイトと、ドイツの二つの大きな演劇都市に、ゲーテとワークネルと近代演劇の二大詩人によつて、興味のある劇場建築の試みが行はれた。ゲーテが革新的な建築家カルル・フリードリヒ・シッケル(Karl Friedrich Schinkel)と協議して作つたワイマール劇場は、原始シェークスピア舞臺から思ひついたわが能舞臺式の常設装置と、舞臺を観客席の方へ親近させる前垂式突出し舞臺とを有する反動的劇場であつた。これに反してワークネルが同じく建築家ゴットフリート・ゼンペル(Gottfried Semper)と相談して建てたバイロイト劇場が、舞臺と観客席の間の空虚な中立地帯(深秘の淵)によつて兩者の絶縁を一層確定的なものにしたのは、近世の寫實的幻想舞臺の完成であつたが、同時に観客席の全部を半圓の階段式にしたのは、これも普通の棧敷劇場に對する反動式設備であつたといへる。この二つの劇場から各の反動的な特徴だけをとり上げて、即ちゲーテからは原始シェークスピア劇場式の前舞臺と常設装置を、ワークネルからは階段式観客席をとり上げて、これを近代舞臺藝術の理想に從つて改造したものが、フックスリットマンのミュンヘン藝術座である。

ミュンヘン藝術座については既にのべた。(第十講の三)藝術座は實に先立つて新劇場の規範を示した

ものであつたが、更に藝術座の示した方向に向つて、これを精練しまたは擴張した試みが續いて行はれた。その最も著しいものは、ダルクローズの律動舞踊學校の附屬劇場で、もう一つはラインハルトの大劇場五千人座である。

ドレスデン市のヘルラウ(Hellerau)に建てられたジャック・ダルクローズ(Jaques-Dalcroze)の有名な律動舞踊學校の大會堂につくられた劇場は、ハインリヒ・テッセノウ(Heinrich Tesenow)が設計し、横長い建物の中に舞臺と観客席がのべつに(無論観客席に勾配はあるが)區劃なく並んでゐる。そして舞臺と観客席が同じ光で照らし出されてゐる。舞臺は移動のできる階段付置舞臺と階段、取付け取外し、自在な半常設式の柱、これに簡単な床をはり、垂幕をする位の設備である。そこで何よりもめづらしいこの劇場の特徴は、半透明に作られた天井左右及び後壁を通して送られるやはらかな、淡い光で、「太陽の光に目を射られることなしに、太陽の光に浴する氣持」であるといふ。この成功した散光設備こそ、例の情調的照明法の主張者であるアドルフ・アッピヤが、劇場電氣の名家といはれるファン・ザルツマン(A. von Salzman)と共に、わざわざダルクローズの學校へ招聘せられて研究した結果であつた。

次にラインハルトの大劇場のことは前にもちよつとのべたが(第十講の三)、ベルリンの大曲馬場(わが國技館風の永久的建物)を改築してグロッセ・シャウスピールハウス(大劇場)と名づけて、ギリシャ劇の『エヂポス王』や、『オレステス』、ハウプトマンの『祝祭劇』、フォルメルレルの『奇蹟』などの大規模な演出

を試みたのはじまる。中んづく『エヂポス王』は最も成功したものであつて、紗に蔽はれた天井からの照明で、観客席に向つて長く突出した階段付の平舞臺は半透明に照らし出され、それを半圓にとりまく観客の真中で何百人といふ俳優の群が活動する。舞臺と観客との斬新奇異な親和的氣分の中に、莊嚴雄大な古典劇が進行するといふやり方である。『エヂポス王』は一九一〇年初演の後、二十六の都市で九十回の興行をやつて、三十一萬七千人の観客を集めたといはれる。ともかくも大民衆劇場の成功した最初の試みといはねばならない。そしてこれもゴーツン・クレীগの「雄大に作られた高壇の上に雄大な人物、そしてそれをとりまく何萬の群衆。運動は高貴に偉大に。照明は天空に漲る光のやうに。」といふ理想を實行したものといはれる。

以上のほか、アメリカでは、ノーマン・ベル・ゲデスがマヂソン・スクエア・ガーデンを借りて、ダンテの『神曲』を言葉と光線だけで演じた(一九二二)。舞臺全部は大きな深い坑で、観客は三方から集まつて見る形に設備せられた。スチール及びパシシー・マッケーの父子(スペクタトリウム)、ヘルマン・ロッセ、など、それぞれに大民衆劇場の變つた意匠をもつてあらはれた人である。通じては舞臺を観客のなかまで擴げること、半永久的な、住宅のやうな寺院のやうな常設装置を舞臺にすること、「花道」や舞臺端の左右に出入を作ることなどの工夫が行はれてゐる。

次に舞臺の常設的な形式装置については、これまでの記述の間に屢々ふれておいたから多く加へていふことはない。つまりいへば平面的な畫面舞臺は背景と人物がくつきすぎで不自然、これに代へてアッピヤやクレグの考へ出した立體的の彫塑舞臺も、今迄俳優たちの背中にはりついてゐた山や森や並木が遠くへどいて、情調的な新照明法で、人物はくつきりと調和のいい周圍の中に浮いて出るやうにはなつたが、どのみち額縁で限られた幻想畫にいくらか空氣と奥行を加へただけのもので、いはば堅い玉でとつた硬調の寫眞を軟焦點のレンズで引伸ばした程度の變化にすぎない。寫實主義に基礎をおいてゐる舞臺にどう變化を加へても思ふやうな表現の自由はえられないところから、一方劇場及び舞臺の改造運動と並んで、舞臺装置に對する觀念を根本から變へてかかつたのがいはゆる形式装置である。脚本の各場毎に一々細目に亘つた寫實の道具を飾る代りに、門とか壁とか柱とか、我々が建築に對してもつ觀念の基礎を爲す材料だけを半永久的にいつも舞臺に並べて置いて、あとはちよつとした小道具の轉換で場面々々の變つた感じを作つて行く。觀念に悟性に訴へず感覺または情緒に訴へる。約束で物事を簡單に極めて行く芝居道の昔ながらの習慣が、別の形で復活したのである。そして今までの繪畫舞臺、彫塑舞臺に對しては、形式的な建築物を中心にするところから、建築舞臺といつてもいいかもしれぬ。そこでかういふ形式装置の先驅はといへば、やはりクレグ邊にあるらしく、例の一九二二年のモスクワ藝術座に於ける『ハムレット』で試みた屏風式装置が失敗ではあつたが、最も早い例にあげられる。作

家側でかういふ装置を意識して、舞臺書きを作つたのは、わが『忠臣藏』を改作したメースフィールドの『忠義』で、場景はただ二つしかない。作者の指定によると、一つは舞臺の前方に、冬景の山水屏風を立てて、その前で演ぜられ、屏風をとり拂ふと御殿の廣間になつて、色どりの花卉二三點、ただこれだけでも一つ場面を形づくる。この二つの場面を交代に使つて、幕を下さずに演了するといふのである。これは恐らくクレグなどの議論と、日本の能舞臺などの想像から考へ出したものであらう。

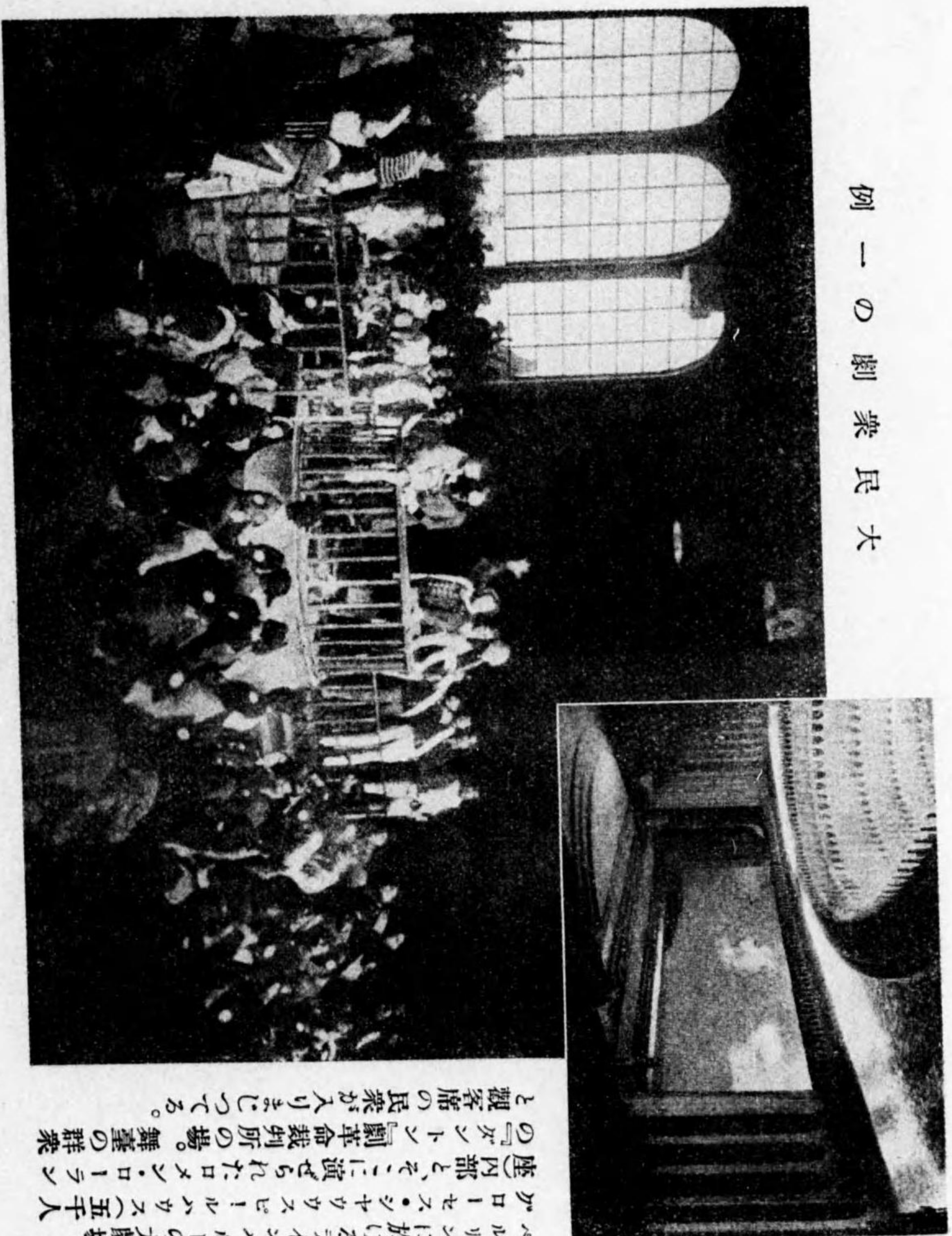
もう一つ形式装置の標本にせられたのは原始シェークスピア舞臺の二重舞臺(前と奥に舞臺があり、奥の舞臺に垂れた幕は前の舞臺に對して内側の額縁になり、常設の背景になる爲組)である。シェークスピア舞臺の復活は新しいことではない、ドイツでは十九世紀の中葉以前から、ルードウィヒ・チークやカル・イムメルマンなどが試みてゐたことであるが、近代では一八八九年にミンヘンにできたシェークスピア舞臺がその最も早い近代化である。

劇場及び舞臺の改造に次いでおこる問題は俳優術の革新である。劇場の構造が民衆共樂の理想に従つて革められ、舞臺が額縁を突破して觀客席に進入し、俳優が幻想世界から直ちに觀客の現實世界に跳躍し、その耳目の中心に立つて演技するとなると、もはや、彼等は舞臺の幻想畫の中で動作する人形でない。彼等自身の個性的な身振と情意の自由な發動を以て直接觀客の主觀に働きかける位置に立つのである。

る。クレীগが俳優の演技には偶然や氣まぐれが多く、律動的でないから眞の藝術でないといった言葉が、そのまま逆に前へ推し進められて、俳優術の偶然性や氣まぐれを高調してこれを藝術化しようとしたものが、例へばロシアのマイエルホルトなどの、反寫實主義に立つ「演劇らしい演劇」の新しい主張となつた。

そしてこれも舞臺に於ける形式装置と同様舞臺を約束で極めて行く一例で、同時に俳優と観客の親和といふ昔ながらの傳統の復活せられたものにすぎないといへばいへる。ただしかし違ふところは近代科學の基礎に立つ個性心理の細緻な研究と、舞踊、表情法、パントマイムその他近代の肉體藝術の發達に力を借りて、俳優の肉體と動作に演劇の彫塑的要素の最も本質的な表現を見出したことである。かういふ試みの最も成功したものは、フランスのジャク・コポーが、テアトル・デュ・ヴェー・コロンビエに於ける新俳優術であるといはれる。

例一の劇衆民大



パルリンに於けるライオンハルトの大劇場——
ガロイセス・シヤカサスビルハサス（五千人
座）内部とそこに演ぜられたロメノ・ロラン
の『グントン』劇革命裁判所の場。舞臺の群衆
と観客席の民衆が入りまじつてゐる。

第十二講 新戯曲と民衆劇

一 現代戯曲の傾向——アイルランド劇の新星

舞臺藝術の絶對支配時代——近代劇に於ける自然主義の死滅と新ロマンチックの墮落——世界大戰以後に於ける戯曲——その特徴——種々の新傾向——現實的精神の分化——イブセン式近代劇の形式廢棄——アイルランドの新戯曲作家——フィッツモーリス、セント・アーヴィンその他——ダンセニー卿の戯曲——『きらめく門』——『アルギメネス王と無名の戰士』——『山の神々』——その他の諸作

「民衆劇場、藝術劇場、そのほかの何々、これが振興のために熱心に働いた舞臺藝術家たちの才能と精力を賤しめようとの考はさらさらしない。しかしここに新しい戯曲が来て、この美しく作られた新しい搖籃に入るとしたら、搖籃そのものを一たまりもなくだめにしてしまひはしないかといふ杞憂のあることは否めない。」と『ヨーロッパに於ける近代劇』の著者はいつてゐる。「つまり戯曲家がないから大戯曲がないといふ、これがかくさない眞實である。」

二十世紀は舞臺藝術家の世界となつたとはいへ、あまりに徹底的な彼等の支配は、イブセン、ストリントベルク等先驅者たちの死、ハウプトマン、マーテルリンクその他の中堅作家の老衰と共に年々影を

薄くして來た劇文壇の存在を殆ど否定し去る勢であつた。新ロマンチックの作家で、嘗てイブセンやストリントベルクの爲たやうに、自ら舞臺を作り舞臺を使役する力量をもつたものは稀れであつた。それはイブセン時代に比べて、舞臺藝術の進歩が比較にならないほど進んで來たせゐるがあるが、とにかく新ロマンチックの作家の多くは徒らに絢爛な舞臺藝術に眩惑せられ、驚くべき舞臺の器械的進歩の前に畏縮してゐた。進んで彼等を驅使する力はなく、却つて彼等に驅使せられてゐた觀がある。

その中舞臺藝術家たちの飽くことのない藝術的慾望は、近代劇作家だけで満たされなくなつて、彼等のレパートリーを近代劇以前に求めて、シェイクスピア、モリエール、ゲーテ、シルレル、ヘッベルから古典ギリシヤ劇、中世奇蹟劇から、印度劇、支那劇、日本劇、『アラビヤナイト』から『神曲』の劇化まで何といふことなしに古典的な、または異國的な色彩と情調を求めまはつた。一方、ロシア舞踊團はその美しい律動的な線條と幻的な色彩を以てあらはれる。活動映畫は近代舞臺藝術家の問題であつた繪畫舞臺と彫塑舞臺、寫實と夢幻の一切を器械力で解決してもつて來る。無言劇の成功が對話に生命をつなぐ近代劇を裏切ることになる。カペレー(酒場の演藝)、人形芝居、ヴードヴール——さういつた變形演劇もはやる。すべてかういふ目まぐるしい周圍の、あまりにけばけばしい刺戟と變化は、よけい戯曲家の頭を混亂に陥れた。

一九〇六年にイブセンが死に、同一〇年にトルストイとピョートルソンが、同一二年にストリントベル

クが死んだ、あの前後を回轉期として寫實主義乃至自然主義に立脚する近代戯曲は、自然主義の宿命觀の陰鬱な影響の下に書かれた前期マーテルリンクの象徴戯曲と共に、明らかに過去のものになつた。『青い鳥』はマーテルリンクとしては、新しい時代に調子を合せた餘興的製作にすぎない。そしてマーテルリンクを先驅者とする新ロマンチックも、自然主義のやうに亡びてはしまはない代り、墮落した生活をつづけるに至つた。

さうかうするうちに、世界の全土にわたる戦争がはじまつた。(ストリントベルクの死んだ翌年。)

大戦中、それから大戦後に引續いて、ほぼ十年に近い間の近代戯曲は、深い戦争の煙と塵の渦の中でちらちらする火花のやうに断片的でとりとめていふほどの一貫した力も理想もないやうなものである。

形式からいつてもイブセン風の緊縮した三一致式過去展開式の三幕物四幕物の形式が、面倒なと不便なのと、もう一つは舞臺藝術家の藝術的野心に迎合する必要から殆ど廢棄せられて、シェークスピア、ゲーテの事件逐叙式、場景並列式のだらしく新しい場面の連續する叙事詩劇、むしろ活動映畫劇の方式に復歸した。

試みに新戯曲の特徴とせられてゐる一二箇條を數へると、一、イブセン式近代劇の半ば以上耳に聽かせて考へさせる行き方に對して、直接目に訴へて感じさせる要素の多くなつたこと。(舞臺本位、俳優本位。新舞踊と映畫劇の影響。)二、事件逐叙的な短い場面の連續。(イブセン劇の手法の廢棄、祭典行列劇

の復活。)三、獨白傍白の復活。(獨白は潜在意識の表白として心理的必然性があるといふ考から、傍白は自然主義の反對に「芝居らしく」といふこと、同時に俳優と觀客の親和といふ昔からの約束にかへつたもの。)四、對話の簡潔で急所をつくことを尙び、時に沈黙の身振で言葉に代へる。(日常對話の徒らに冗漫で、的確と鋭利を缺いてゐるそのままを模倣するのは藝術的でない。)五、韻文の、または半韻文の對話、詩味と律奏をもつた日常語の對話。(散文的な日常會話の平板に對する反動。劇的效果ある對話。)六、奇矯な筋立。(劇中の劇、夢を爲組んだ劇、幕毎に時代を變へて見せる劇、探偵映畫式のトリック劇、手品の種明し式の叙倒劇など)まあこんなものであらう。

(手品の種明し式の倒叙劇といふのは、普通の芝居の因果關係を逆さにひっくり返して、罪人が法廷で審問せられるところを序幕にして、次の幕は過去に溯つて犯罪の事實を見せ、更に次の幕では一層過去に溯つて犯罪をするに至つた事情を見せるといふやり方で、これも一種の探偵小説劇であり、アメリカではやつてゐる、アメリカ人らしい芝居である。)

以上のべたやうな新しい芝居の形式にも現代の社會と工藝科學の進歩と、目まぐるしい神經過敏な社會文化人の生活を背景にして、それに新しい舞臺藝術と器械的發達、それに何よりも活動映畫の影響などといふことを併せて考へると無理もないと思はれるが、古典と哲學の背景なしに、器械的な頭で新しがつた物ばかり好くアメリカ人が近代劇の翫賞者となり、且近代劇の作家の仲間に入つて來たといふこと

は、全體陰鬱な近代劇の調子を大いに輕快にしたと同時にそれを、妙に實務的な、精神的雰圍氣の稀薄なものにしたことは争へない。しかし一體大戰以來のヨーロッパの劇壇が妙に浮調子で、神經過敏で、夢にうかされて興奮してゐるやうなところのあるのは共通した特徴といつてもいい。ただちがふのは各の國民のちがつた氣質が染め出すちがつた色合にすぎない。そこでアイルランドにはケルト民族の郷土的な空想を現代紳士の機智でこねまはしたやうなダンセニー卿のお伽喜劇に一番人氣があり、靈魂すきなロシアでは、イェフレイノフの、舞臺を一人の靈魂を通して見た人生のぞき目がねとして作るといふモノドラマ——一人稱の劇の主張となり、情熱狂宣傳狂のイタリヤ人は未來主義を以て、思索癖哲學癖のドイツ人は表現主義を以て、各現代文化の過剰とその負擔に壓倒せられた彼等の惱みを表現してゐる。

かういふ混沌の中から、何が未來の近代劇の中心思潮となるか。自然主義新ロママンチック以後に、戯曲の上にもいろいろのイズムが唱へられたが、どれ一つ自然主義乃至新ロママンチックだけの大きな力にはなれなかつた。今の所では、どれもこれもつまり新ロママンチックの主情的又は主靈的思潮の變調にすぎないやうである。そして自然主義は廢れたが、自然主義の高唱した現實的精神が新ロママンチックを通して今日のいろいろなイズムに分化したと見られないこともないのである。ただ形式の上では、イブセンの定めた近代劇の規範は殆どこはされてしまつた。未來の演劇の形式がどうおちつくか、わたしは知らない。マックガワンは、何事も手つとりばやいことがはやる世の中だから、活動映畫の文字幕風の工夫で舞臺の

所作を略して進行を早めるやうなやり方をはじめ、どの道活動映畫の影響は免かれないとして、未來の演劇としては所作、音楽、舞踏、色彩、線條及び運動のいろいろな要素の外、民衆の中の最も單純で最も偉大なものの使ふ、莊重な散文日常語が演劇の言葉になるだらうといつてゐる。(ここに莊重な散文日常語といふのは、シングやダンセニーの平民社會の戯曲に使はれる妙に詩的な、含蓄のあるらしい對話などを例にとつていふのである。)ともかくもイブセンが死んでやつと十五年、彼を中心にした近代劇運動の結末がここへ來るのは當然とはいへ、*Such a* "Much ado about nothing"の感がないでもない。

先づ現代の新戯曲のうちで、日本で(同時にアメリカで)最もよく知られてゐるアイルランドの新劇作家ダンセニー卿(一八七八—)のことを述べる。(イニツ、グレゴリー、シング以後のアイルランドの新星としては、この外にシング系統の農民生活劇『田舎のしたてや』(一九〇七)の作者ジョージ・フィッツモーリスや、『旅の唄うたひの子』(一九〇九)の作者シューマス・オケリー、またはアイルランド國民文學の一派とは別系統に屬するウルスター出身の新戯曲家であり、社會劇『離婚』(一九一一)及び『ジョン・フ・ガソン』(一九一五)の作者であるセント・ジョン・アーツィン(一八七五—)などがある。)

ダンセニー卿は、一九〇九年アベイ・シアターが『きらめく門』を上演して以來、急に知られて來た作家である。しかしこれより前に、『ベガナの神々』(一九〇五)、『時と神々』(一九〇六)、『ウェルランの劍』(一九〇八)といふ三つの空想的な作で一部に知られてゐた。神々の世界の物語を綴ることは、最初からこの

作家の好みであつて、ただ最初國民傳説の巢の中にはぐくまられたものが追々彼自身の胸の中に移され、または東方の瑰奇な幻想世界に求められるやうになつた。そこにイーツの繼承者といはれながら、イーツの世界が専ら郷土の幽深な自然に限られてゐたのと違つて、彼の世界が一層清新で、自由な所以であるといはれる。

むかしの神々と現代の生活に深祕を求めた輕快なまたは陰鬱な物語が次いでいくつか書かれて、『夢みある人の物語』(一九一〇)、『不思議の本』(一九二二)、『五十一物語』(一九一五)に集められた。

ダンセニー卿の戯曲が初めて集められたのは、一八一四年の『五つの劇』で、『きらめく門』の外、『アルギメネス王と無名の勇士』(一九二二)、『心の神々』、『金文字の宣言』(一九二二)、『置き忘れたシルクハット』(一九二二)の五つを収めてある。この外に『アラビヤ人の天幕』(一九一四)、『旅宿の一夜』(一九一六)、『女王の敵』、『神々の笑ひ』(一九二二)などの作が同じく空想と機智の一線を縫つて續いてあらはれた。卿の出世作『きらめく門』は『アイルランド文學運動の新聲』として迎へられたのであるが、しかしダンセニー劇の開幕劇にすぎない小品對話劇である。どろぼう同士のジムとビルが死んで天國の門の前に立つ。ビール瓶が山になつて積んであるが、何本口をあけて見ても中はからである。遠くで誰かの嘲るやうな笑ひごゑがする。門をあけようとするが開かない。じれて、それにどろぼう商賣の意地も手傳つて、二人はいつも家尻を切るに馴れた手練でせつせと門をこじあける。とうとう門があく。目のくら

むやうな天國の花園と思つたあてははづれて、これも中は空っぽであつた。くらい夜の空にすてきな星があてもなく光つてゐる。その途端中からはげしくいちぢのわるい笑聲がおこる。「ふん、奴らのやりさうなことだ。天國なんてろくでもない。」とどろぼうはくやしがる。『アルギメネス王と無名の勇士』(二幕)では、ダルニヤク王のために國を奪はれたアルギメネス王が、野に捨てられて奴隷たちと獸の骨をしやぶつて餓をしのいでゐる。それでも彼には嘗て王であつたといふ高貴な思出がある。食物をさがすために土を指でほり返すうちに、むかしの戦で討死した「無名の勇士」の刀が地に錆びて埋れてゐるのを見出す。この刀は絶望の極に落ちてゐた彼に王者らしい力と勇氣を恢復する。彼は同志を集め敵王を亡ぼして王位を奪ひかへす。刀を掘りおこした場所に、王は無名勇士の神殿を建てる。

この二幕を通して、強いモチーフになつてゐるのは先王ダルニヤクの飼犬である。この犬は美味に養はれて肥えふとつてゐるので、奴隷たちに羨しがられた。アルギメネス王もつゆ氣のなくなつた骨をしやぶりながら、あの犬を食べたらさぞ腹にこたへようと考へたものだ。ところが運命が轉換して昨日の乞食今日の王になつた時、この犬の死を家來がしらせてくる。アルギメネス王も奴隷たちも今の身分は忘れて思はずひもじさうに、「骨は。」といふ。さういひながら、王だけはさすがにすぐ王の立場にかへつて、「犬は先王と共に葬つてやれ。」といふ。奴隷の中の賢い男が、「陛下。」と諫めるやうにいふ。アルギメネス王は一年の間、先王の奴隷に追ひおとされて、彼自身が「犬」と呼ばれてゐたのであつた。

最も成功した作は、しかし『山の神々』(二幕)で、ニューヨークの舞臺を通して、ダンセニーの名を一時に世界的にした。東方の或國にマルマといふ處がある。その山に緑石で彫つた七體の神がある。山をうしろにしてあぐらをかいて坐つて、右の腕を左の手にのせて、右の人差指で上の方を指してゐる。六人の乞食と一人のどろぼうがこの緑色の神々に化けて町へ出て、市民をたぶらかし、供物の酒食にあきる。半信半疑の町の人達がそつとマルマの山へたしかめに行くと、果たして七體の神像がなくなつてゐる。市民は安心する。反對に偽神の悪者どもは不安になる。間もなく町に噂が立つ。夕方砂漠の上を緑色の石を背負つた七體の神が駈けて行くところを子供が見て、おびえて死んだといふのである。

偽神共はいよいよ不安になつてにげ出さうかと思ふ。そこへふしぎな七體の緑色の石人が現れて彼等を指さす。偽神共はそのまま緑色の石神に、昔から傳へられた通りの姿勢をしたまま化石してしまふ。眞の神々は去る。市民はあとで化石した偽神たちを見て、石神の降臨をたしかめ、いよいよ信仰を堅くする。「我々は疑つてゐた。疑つたためにまた石になつておしまひなすつた。——やはりまことの神だつたのだ。」といふ。

かういふ軽いしかし辛辣な皮肉はダンセニーの得意とするところである。信仰の諷刺劇としては、ブリューの『信仰』やアンドレーエフの『イグニス・サナート』と主題を同じくしてゐて、調子のまるで變つてゐるところを見るがいい。『金文字の宣言』一幕は、無心な少年少女が王宮の扉に書いた金文字の童謡が

王の運命の宣言と解釋せられる諷刺的なお伽ばなしである。

『置き忘れたシルクハット』(一幕)では、紳士が仲のいい後家さんと喧嘩をして、あわててシルクハットをソファーの下においたまま出てくる。自分でとりに行くのがぐあひがわるいので、往來の人を呼びかけて頼むが、みんな何とかそれぞれの持つてまはつた理窟をつけてことばはる。初めに労働者、それから店員、最後に詩人、とうとう話がこんがらかつて、店員と労働者が巡査をつれてくる時分には、紳士は家の中に入つて、とうに主人の後家さんと仲よくツェットで弾いてゐる。

『アラビヤ人の天幕』(二幕)では、若い王が自由な野の生活を慕つて王位をのがれ、砂漠を越えて出て行つてしまふ。一年の流浪の後、王はどうしてもまた窮屈な王位にかへらなければならぬことになつた。砂漠で出逢つた二人の駱駝追ひの一人が王に面ざしの似てゐるを幸ひ、王位と駱駝追ひの着物と取りかへこをして駱駝追ひを位につける。そして自分ももう一人の駱駝追ひと、風の行方を追つてまた砂漠へ出て行くのである。

『旅宿の一夜』では、印度の或廟から神像の額にはめた高貴なルビーをぬきとつてかへつた三人の舟乗が、廟を守る印度の三人の僧の追跡をうけて、恐怖のあまり旅宿の主人としめし合せて僧たちを殺してしまふ。若者どもが安心して酒によつばらつてゐると、石のやうな足音がして、こはい顔をした目のない神が手さぐりでやつて来てルビーをとつて出て行く。そして戸の外から、一人一人若者どもの名を呼

んで連れて行く。「山の神々」と主題も技巧もよく似てゐる。

ダンセニーの戯曲はちよつと讀むと、意識下に潜む人間の我慾と罪に對する恐怖心を鋭利に剔抉して、明快な具體的表現を與へてゐる點で、またケルト人に特有な童話的空想で、現代生活の中に漂渺たる幻想の世界を作り出してゐる點で、もう一つ、日常語を用ひながら詩的含蓄をもつた對話によつて、目新しい感じがしないでもないが、三つ四つづけてよむと、勿論現實性を缺いた上に深い哲學的背景もなく、主題も技巧も大抵同じで退屈になる。天國の門をあけると闇夜に星が一つ大きく瞬いてゐる、といったやうな活動映畫劇の場面がことにアメリカあたりでもてはやされて、有名になつたものと見える。現代式の氣の利いた文藝童話の一種といへば足りるやうである。

二 ロシヤ演劇の新傾向—— 舞臺藝術に於ける立體主義

新戯曲作家の群——舞臺藝術のさまざまな試み——革命的劇場カメルニー——カメルニー劇場の藝術的主張——カメルニーの新藝術——『サロメ』の立體主義的演出——カメルニーの事業——マイエルホルトの「演劇らしい演劇」の主張——その實際——イェフレイノフの一人稱戯曲——モノドラマ——ソロゲーアの象徴劇と風俗喜劇——『夜の舞踏』『死の勝利』及び『家扶のヴァンカと侍童のジャン』

チェーホフ及びモスクワ藝術座のみごとな諧和から生れたロシヤ演劇の寫實主義は、その後だんだん過去のものになつて、大戦前後から多くのロシヤ舞臺藝術家は、反藝術座同時に反寫實主義の一線をまっしぐらに走つて行つてゐる。そして作家はここでも舞臺藝術家にひきずられて、同時にロシヤ文壇の一般的傾向と調子を合せて、反寫實主義、現實の逃避、深祕の幻想、純美の憧憬——一言にいへば、チェーホフを去つてアンドレーエフへ、いはゆる頽廢象徴派への道を行つたのである。

チェーホフ以後、アンドレーエフと前後して出た重な戯曲作家としては、象徴童話劇『死の勝利』や喜劇『家扶のヴァンカと侍童のジャン』などの作者としてのフィオードル・ソロゲーア、哲理的な象徴史劇『バーヴェル一世』の作者としてのドミトリ・メレジコフスキーをはじめ、ユシュケウイチ、ナデオノフ、チリコフ、チュルコフ、ブルソフ、ヤルトセフ、最後に、ふしぎな一人稱の芝居(モノドラマ)として書かれた『靈魂の劇場』をもつてあらはれたニコライ・イェフレイノフなどがある。この中にはチェーホフ乃至ゴリキーに出發した寫實作家もあるが、大抵はアンドレーエフと同じ歩調で歩き出した、小説家よりも詩人出身の象徴主義作家が多い。

しかし全體として、ロシヤの戯曲家の創作的力量は、他の大陸諸國と同様に、衰へかけてゐることは否めない。ひとり盛んなのは劇場に於ける實際的な運動である。政治上に空前な區劃的な共產主義の革命を成就したロシヤ人は、舞臺藝術の上にも、どの國も敢へてしなかつたいくつかの革命的なしごと

を試みてゐる。

4011

「戯曲の天才が衰へてゐるに拘らず、ロシアの劇場は今まで曾てなかつたいい爲事をしてゐる。或時代のきまつた戯曲的運動があるのではない。しかし無数に或時間の戯曲的運動があるのである。

ロシアの戯曲はその傳統的な外貌を失つた——個人的並に社會的な自然主義理想主義の外貌を失つた——さうして無目的に、また探検されない思想の大海に漂つてゐるのである。しかしその漂つてゐる間に、あらゆる種類の小さい島にぶつかつて、その島々を冒險家の熱心を以て探検してゐるのである。あらゆる新しい思想が或時間の問題になる。同じ問題に就いての二つ或は三つの戯曲は一つの運動を形作る。一つの運動が非常な早さを以て他の運動に續く。今深秘的・象徵主義であるかと思ふと、今もう新古典主義になつてゐる。さうかと思ふと又急激な寫實主義になつたり、或は又原始主義になつたりする。」(小山内薫氏『演劇論集』)

そこでロシアの劇場に於ける革命的な試みの簡単な記述を中心に、ソログロフ、イェフレイノフ等二三人の主な作家のことを附け加へて置かうと思ふ。

革命的劇場の最初に擧げらるべきものは、モスクワのカメルニー(Kamenny)である。一九一三年の冬モスクワに初めてロシアの自由劇場が設けられたが、一回の興行だけで分裂すると、一座は二つに分かれて、舞臺監督のアレクサンデル・ヤコフレウ、チ・タイロフ(Alexander Yakovlevich Tairof)が女優アリ・ス・シオルジエフナ・コーネン(Alice Georgievna Koonen)をはじめ一座の重なる男女優を率ゐて翌一九一

四年の冬カメルニーを起し、他の一部が分かれて別に一座を組織した。この外フランス人の作曲家アン・リ・フォルテール(Henri Forterre)と、男優の長としてのニコライ・シハイロウ、チ・ツェレテリ(Nikolai Michailovitch Tsetelli)が一座の首脳として働いてゐる。この内女優長のコーネンは、前にもいつたやうにもと藝術座最初の研究所でスタニスラフスキーに爲立てられた女優で、『青い鳥』の最初の公演にミチルをつとめまたイブセンの『ペール・ギュント』でアニトラを勤めて好評があつた。しかし彼女の藝風と藝術座のそれと追々阻礙ができたため、スタニスラフスキーを棄てて、タイロフと共に新團體を組織するに至つたのである。

カメルニーの藝術的主張としては次の三箇條が數へられる。

- 1 演劇藝術の新形式についての理論を實行すること。
- 2 ペトログラートに於けるマイエルホルトとイェフレイノフの實驗と製作をのぞいた、他の一切のモスクワ及びロシア全國の劇場を支配する傳統と因襲から離脱すること。具體的にいへば、もつと寫實主義の劇、ことにモスクワ藝術座に於て用ひられる方式に反對すること。
- 3 劇的所作を、その完全と豊富と且廣汎な可能性の極限に於て表現すること。演劇をその藝術の一部分にのみ限つてはならぬ。變化自在融通無碍、柔軟性にとみ、彫塑的でなくてはならない。これだけで見てもカメルニーの事業が藝術座の巢に孕まれて、その巢のあまりに久しい支配的勢力の

壓迫からぬけ出した新運動であることが分かる。しかしカメルニーは、藝術座の寫實主義の精細な心理研究が演劇本來の形式美を忘れてゐると共に、非寫實主義空想中心の童話劇などが、表面的な花やかな見世物といふだけで、内部の情緒を感じさせる力を缺いてゐる缺點を認めて、自らはこの中間に立つて総合的演出により形式と情緒の美しい融和を實現しようとした。そして演劇が従来脚本につかはれ、背景または舞臺裝飾につかはれて、本來の軌道以外の道をむりに歩ませられてゐた過失からのがれることに努めよう、文學的要素と繪畫的要素以外に獨立した演劇らしい演劇——演劇の演劇化を實現しようといふのである。

演劇藝術のふくむ一切の可能的な形式美を利用しつくすといふ意味で、カメルニーの背景畫家アレクサンドラ・エクステル(Alexandra Exter)は、『サロメ』の衣裳に立體派風の意匠を試みた。演劇は言語の藝術であると同様に肉體の藝術であるといふので、科白の演劇以外に度々無言劇を試みて、俳優の身振による情緒の表出を練習させた。更に演劇に於ける音樂的要素の利用については、従来舞臺面の効果を多少とも強める位の程度に用ひられたものが、カメルニーでは、その特有の律奏及び旋律的要素が直ちに俳優の身振と融合して、そこにある律奏的旋律的な表現を生むまでにしなければならぬと考へられた。

カメルニー劇場の最も成功した代表的な演出は前にもいつた立體派式衣裳によるワイルドの『サロメ』であつたといふ。多少具體的にこの劇場の爲事振を知るために、オリヴァー・セーラーの印象記から抜萃



出演的現表の『メロサ』

とメロサのソネーコ・スリアるけ於に場劇—ニルメカ
案圖裳衣式派體立の—ナカヨ、メロサ、ドロエ同

して見よう。

「倶楽部の建物を改造したセセッション式の劇場には特に目につく裝飾はない。ただ正面に深くおろされた黒と金と二色に羊と豹、孔雀と白鳥の怪奇な形をキュビスト風に描いたカーテンが観客の目をひきつける。

やがて異國的な音楽——チェックの音楽家シュール・シュイテル(Jes Cibel)の作つた角笛を主調とする半未開、半文化過度式な異國的な音楽で、カーテンが二つにわたれる。そこに第二のカーテンがあらはれる。前のカーテンもこれも、『サロメ』の背景と衣裳を考へたキュビストの画家アレクサンドラ・エタステルの製作である。ことに第二のカーテンは畫家の最近の獨創的な様式があらはれてゐて、黒地に白で光つた太陽のやうな圓、その上に三本もえるやうに赤い旗がなびいてゐる、軍旗が風に逆らつてちつと立つてゐる形である。この幕が二つにわたれると、舞臺はエロド王の宮殿の高臺で、下の宴會場を見おろしてゐる趣、右手の大きな石の圓柱は内側から赤い光にてらされて五六本並んでゐる。その光の中に五六人の兵卒が、まはりくわつてゐる階段の上、または下り際に立體主義の畫面のやうな姿勢で立つてゐるのがぼんやり見える。平舞臺の左手にヨカナーンの出る井戸があり、その向うに黒い幕があり、月の光が、ワイルドの要求してゐるやうに、それから射出す光線で大きな緑色の圓盤の形に舞臺をてらしてゐる。

『わたしのあとから一人更に強いものが來るであらう。』といふヨカナーンの最初のせりふによつて、立體主義風の月をかけた幕が左に引かれて、より明るい舞臺に上から二筋の長さのちがふ光の吹流しが床につくほど長く下される。もと右手にだけ見えてゐた赤い光が、サロメが饗宴の廣間から出てくる聲のきこえると共に、高臺一ぱいにひろがる。迅速な、蛇のやうにうねりくわつた運動と、角ばつた情熱的な姿態で所作はす

んずん進んで行く。サロメが若いシリ人ナラポトの疑惑を抑へつける。ヨカナンが井戸からつれ出される。サロメが彼の白い體に、黒い髪に、赤い唇に向つておそひかかる。ワイルドの書いた情熱的な臺辭にふくまれてゐる官能的な一語一語に、アリス・コーネンは色情的な女王の心持を進めて行く。これに對してニコライ・ツェレリのヨカナンは太い輪郭に細かい同情の陰翳をふくませた熱情の豫言者を表現した。若いシリ人ナラポトが階段の上で自殺して、まつさか様にサロメと豫言者の間にころげ落ちるので一つの頂點が形づくられる。小舎人のやさしい愁歎で緊張した律奏が少し弛められる。と思ふ間もなくコーネンは息もつかせず再び忽ちこれに高いピッチを與へる。この抑揚の對照はワイルドの夢想しない効果を上げてゐる。

徐々に、銀色の月の流れが上へ上へと上がつて行くと思ふと、豫言者はサロメの『ヨカナン、わたしはお前の唇に接吻する。』といふしつこい、悪夢のやうな要求から逃れようとして井戸へ下つて行く。光がだんだん赤くなり、やがて凶兆的な黄ろい色にまざつて行くと、ずんぐりと無骨らしい形のエロド王が高臺の上に出てくる。ヨカナンが入つてしまつてからずつと、サロメは酔つたやうになつて井戸側にしがみついて、體をながくのばしてゐる。彼女の腕の白いのが、彼女の着物の黒と、背後の幕の青に對して憧憬の情緒の鈍角を刻んでゐる。そして言語以上に緊張しきつた情熱の力がずんずん加はつて行つて、彼女の體は左腕を長くのばしたなり横にのびきつてゐる。かういふ姿勢のままエロド王の神經的な言葉やユダヤ人の爭論の間にちつと動かすにゐる。ヨカナンがエロダスを罵る聲が下から聞えると、彼女は餘計堅くなるだけである。

とうとうおしまひに、彼女は氣むづかしい落ちついた様子で、エロド王の要求する舞踏をやつて彼女の取引をする決心をして出てくる。王がサロメに望むものを與へる約束をすると、侍女たちが香水とワイルドにと

りに出て行く。光がまた血のやうに赤くなる、背後の青い幕が左へ引かれて、あとに赤い幕がのこる。

サロメがやがて一筋の赤いウエールを頭のまはりになびかして、物倦さうに出てくる。彼女の足が小刻みに動く、體は殆ど動かない。第一のウエールはそろそろと床におちて行く。下の空氣がちよつとそれを上へまき上げる。やがて侍女がそつとそれをわきに置くと、第二のやはり赤いウエールがサロメの肩からおちる。そこで女王の舞踏の間が早くなつて、緑色のウエールを胸のところから引きとるやうになると、ふと床の上につつおしてしまふ。そろそろと、蛇のやうにうねつて、また立上ると、體が舞踏の中に埋まつてしまふ。度々彼女は井戸に目をむけては少しく快速にとびかかる、裾につけた珠が井戸にふれてさやさと鳴る、やがてふとまたはげしくそれからとびのく、第四のウエールを胸からもぎとる、律奏がだんだんしづかに、規則正しくなる。酔ふやうな歡喜ののろい自由な舞踏につれられて、サロメは高臺のはじからはじへ、エロド王の方に向ふかと思ふと、井戸の方に向つて駆けまはる。舞踏はいよいよ荒く、速やかに、くるりくるりと、狂氣したやうに裾の珠が井戸にぶつかつて、いよいよさやさと鳴る。狂ふやうに彼女は上に下にとびめぐり、體を情にまかせて弓形に曲げて、初めは井戸の方へ、次には王の方へ向けて曲げる。腰から第五のウエールを體についたものでもはぎとるやうにはぎとる。それから最後に井戸におそひかかつて、第六のウエールを體からもぎとると、光がきえて一二本たいまつの火だけがのこり、女王の緊張しきつたもえるやうな體を鋭いシルウェットに描き出す。舞踏の音楽がやむと、このたいまつすらかすかになる。やがてもとのやうに明るくなると、サロメは金と黒の服をまとい、侍女たちが頭の飾を直してゐる。

エロド王を満足させ、觀客の一人のこらすの血をわかさせた情熱は今やその緊張を弛めることなしに休止

してゐると、サロメは頭の上に両手をあげて報酬を要求する——ヨカナンの首を要求する。宮廷一同本能にどよめく。今はしづかに、しかし體に波をうたせながら、サロメは舞踏の時より一層深く舞臺を支配する。エロドはいろいろの寶物を持出して要求を緩めさせようと試みる。このままでいつまでもすむまいと思ふと、王はやがて折れて指環を首斬人にわたす。即ちサロメは井戸の方へ進む。井戸の傍に彼女はのぞく、じれつたさうに、しつこく、それはと、熱にうかされてゐるやうに。その時鋼鐵の尖が石にあたつていたましく軋む音がする、けれど彼女はこれを失敗したと思ひちがへて背をむけてゐると、ナーマンの黒い腕がぬつと井戸の外に出て、銀の大皿にのせて赤いウェールをかけたヨカナンの首があらはれる。ふりかへつて、ふとそれを見つけると、サロメはつとよつて、接吻し、皿を井戸のふちに置いたままくりととびしざる。またそちらに向つて行つて、體を地にびつたり伏せて、頭だけを首と平行に上げながらちつと見る。ワイルドの官能的な狂氣じみたせりふを吐きかけ、立上がつて、皿を目の上に高く差し上げる、皿から生血がたらたらとこぼれて彼女の顔に、唇に落ちるかと思はれる。これに満足すると、こんどは皿をもつたまま地面に伏す。相變らず情熱の言葉を吐きやめない、休みなく動きまはつて、そこにはヨカナンが首と胴をきりはなされたまま横はつてゐるかのやうである。また立上がつて頭の上に皿を捧げる、同じ所作のくり返しが、こんどは何かしら勝誇つたやうな物恐しいやうなところがあつて、一層の凄味が加はる。また首をもつて下につつ伏しかけて皿を落す、サロメはこれだけを拾ひ上げてしつかりと體に抱く。二度も三度もつづけて接吻して胸の下に抱き込んでしまふと、エロド王の『この女子を殺せ。』といふ命令が下つて、兵卒たちがおそひかかつて、サロメを橋の下におし殺してしまふ。狂女王の姿が橋の下に埋まつてしまつた時、大きな黒い吹流しが上か

ら下がつて光景をかくしてしまふ。やがて幕が左右からとちて、舞臺の全部を包んでしまふのである。」

カメルニー劇場に於ける立體派的表現の試みは最初背景畫に始まり、次に舞臺装置や俳優の衣裳から姿態に及ぼし、最後に俳優の動作にまで一定の律奏による立體的表现を與へるに終つた。即ち繪畫から彫刻へ最後に運動にまで及んだのである。角と塊を使つて立體の感じをあらはす一例には、舞臺の光線に劇の進行と拘はりなしに、氣分の表現を主とした變化を與へ、衣裳の變とその影を大きく誇張して作り、舞臺に於ける俳優の配列から姿態、出入の所作にまで一々立體派式な形をつけた。そこで『サロメ』の演出などは思ひきつて赤裸々に官能的に徹底しながら、どこかに實感をはなれた様式藝術の雅味が味はれたといふ。

カメルニーは、『サロメ』の立體派式演出以外にいろいろのめづらしい試みをやつてゐる。開始第一年（一九一四—一五年）のシーズンには、印度劇の『シャクンタラ』を未來派又は後期印象派式の舞臺装置で演じたのをはじめに、最も成功した演出としてはシェークスピアの『ウィンゾルの陽氣な女房達』や、アニエンスキーの書いたバッカス酒神祭のページェント、イタリヤのコメディア・デル・アルトを復活した『道化王』、クロード・ドビュシーの兒童パントマイム『おもちゃ箱』、そのほかポール・クロードルや、ルミ・ド・グールモンなどのフランス新作家の新作などが數へられる。ロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』やシングの『西

の世界の鬼小僧』などもここで演ぜられた。出し物からいつても、演出法からいつても、カメルニーが現代世界の最も新しい潮流に浮んでゐる劇場であることはうたがはれぬ。

カメルニー劇場の「芝居を芝居らしく」といふ主張を一層文字どほりにすすめて、原始シエークスピヤ舞臺乃至わが歌舞伎劇場の様式を復活または改造したものは、ペトログラードのアレクサンドリンスキー (Alexandrinsky) 劇場やマリンスキー (Marinsky) 劇場に於ける舞臺監督フセフ・ロド・エミリエウチ・マイエルホルト (Vsevolod Emilyevich Meyerhold) と、畫家アレクサンデル・ヤコフレウチ・ゴロウイン (Alexandre Yakovlevich Golovin) の事業である。

マイエルホルトの主張の根本は、一切の舞臺藝術の根幹として、俳優とその演技を直ちに観客の中心に押出すことである。即ち俳優の所作を前舞臺で演じさせ、幕を下さず、舞臺も観客席も同じ光で照明し、俳優の一舉一動が観客の注意の焦點になるやうにする。前から見ても横から見ても後から見ても、優に藝術的な翫賞にたへる演技、赤裸々に露出せられて破綻の見えない演技、これがマイエルホルトの理想の演技である。幕を下さないのは、初めから観客の目を舞臺に親しませ、俳優の登場以前に脚本の暗示する世界に對して或準備を持たせるためである。(幕のしまつてゐる間、観客はぼんやり半無意識に幕の模様をながめてゐる。幕のうしろにどんな光景が展開するか想像もしないでゐる。幕が上がると一しよ

にだしぬけに別な舞臺の世界が開ける。その世界がすっかり頭に入らない中に、すすん俳優の演技が進行する。これはほんたうに芝居を味はせるに深切なやり方でない、とマイエルホルトは考へてゐる。) また舞臺と観客席の明るさを同じにして置くのは、観客からは俳優の表情的な目づかひ、口もとの微笑まで細かく見るためであり、俳優からいへば、自分の演技が観客の心に投げた影をはつきり見ることができ、いはば自分の顔を観客席の鏡にうつして見ることができて、そこに張合ひもはげみもできる。演技者と民衆と共に楽しむむかしの祭典劇に似た親和の氣分がそこに生れるといふのである。

マイエルホルトはモリエールの『ドン・ファン』を演出するとき、劇場の上部から何百とない蠟燭をともした華燭臺を三つまで下げた上、前舞臺の兩傍に燭臺を一對置いた。そして歌舞伎劇の黒衣に似た黒人の少年の後見を舞臺に出して蠟燭の心を切らせたり、香水をふりまいたり、役者の靴の紐を結んだり、ハンカチをうけとつたり、用のない役者に腰掛を出してやつたり、舞臺がくらくらになると手燭を役者にわたしたり、舞臺にちらばつた劍や外套を片づけたり、銀の鈴をふつて舞臺に人をあつめたり、幕を下す代りに中休みを観客席に知らせたりさせた。これらは原始舞臺の復活である。

舞臺と観客席の親近、俳優と観客の精神的一致といふマイエルホルトの理想を更に極端に進めて、俳優即観客、観客即俳優、いや、俳優は舞臺と観客席の橋渡しし、観客は俳優を通じて自ら舞臺の上で演技し

てゐるといふ感じにまで行かせようとしたものはニコライ・ニコライエウイチ・イェフレエフ(一八七九—)の主張する一人稱の戯曲——モノドラマ(Monodrama)である。曰く、「モノドラマの根據は舞臺の上で演技する人物の生活經驗が直ちに觀客の生活經驗になることである。觀客は俳優によつて演ぜられる協同的の生活經驗を通じて演技者と異體同心になるのである。即ちモノドラマのしごとは觀客を舞臺そのものの上につれて行つて、彼自身が演技してゐるやうに感じさせることである。「わたし」(演技する人物)は觀客席を舞臺につなぐ橋である。……。」

イェフレエフはまだ四十を出たばかりの壯年作家ではあるが、子供の時から豊富な才能をあらはし、五歳の時初めて芝居を見ると、家へ歸つて早速、自分だけの劇場を作り、七歳の時には芝居を書いたといふ。その後舞臺にも立ち、作曲もやり、未來派風の畫をかき、舞臺藝術の理論を發表し、コミサレフスカヤ劇場(Kommisarshevskaya)の舞臺監督として活動する傍、才に任せてあらゆる種類の戯曲的創作を試みた。初めてモノドラマの腹案を立てたのは、一九〇九年「モノドラマ序論」を發表し、その翌年その理論を體現した『愛の表現』がペトログラドで試演せられたにはじまる。その後彼の發表したモノドラマとしては、『靈魂の綠室』(一名『靈魂の劇場』。人間の體内を舞臺にしたもの。一九二二)が知られてゐる。モノドラマの理論を大成したのものとしては、三卷の『テアトルドリヤ・シェビヤ』(一人稱の演劇)がある。

イェフレエフのモノドラマについての理論的記述は可なり豊富であるが、その舞臺の實際をしつかり掴んで書いた記事に乏しい。大體抽象的に考へられた人間の「我」を舞臺とし、「我」の中に働く心靈分子を登場人物として、人間の心の生活の動いて行くすがたを器械的な工夫でいろいろに轉換して見せようといふのであるらしい。靈魂そのものの踊る人形芝居であり、人形芝居の心靈的幻影である。

一體ロシア人は、むかしのギリシヤ人のやうに、宗教の祭式と演劇の藝術の間に或一致點を認めてゐて(第十講の四、モスクワ藝術座)俳優と觀客の究竟の精神的融和を信じてゐる。それはイェフレエフばかりでなく、ソログープも『單一意志の演劇』を書いて演劇の宗教的歸一を説いてゐる。かういふところにも、何事にも人生を根原的に考へようとする、そして靈魂いちりの好きなロシア人の特色があらはれてゐる。

ソログープの名の出たについて、この人の戯曲のこともつけ加へて置く。ソログープは元來現代生活の中に傳説童話の世界を作り出して楽しんでゐるといつた傾向の小説家で、同時に清新な童話作家として知られてゐる。戯曲はむしろ餘技ではあるが、大がかりな象徴童話劇『死の勝利』をはじめ、喜劇『家扶のヴァンカと侍童のジャン』、『夜の舞踏』その他の作を書いてゐる。

『夜の舞踏』は、グリムの童話集にもある「踊り切らした靴」の昔話を改作したもので、十二人の王女が、一

夜々どこかへ踊に出て、明け方上靴を切らして歸つてくる。それをかいま見た詩人に理想の國の王が金の杯を與へて現實の國との境の階段を塞いでしまふ。理想の國への道は永久に斷たれたが、その面影は永く詩人の掌中の杯と共にこの世に傳はつた。しかし理想の美そのものは人間から拒まれてゐる。

『死の勝利』は、同じくグリムの童話集にある「鶯鳥飼の少女」の昔話に似たロシアの古い傳説からヒントを得て書いたもので、悪い侍女が主人の王女に化けて偽王妃になる物語である。しかしソログープでは、偽王妃になつた侍女が美しく、ほんたうの王妃は醜い。王も偽王妃の美を愛しながら、名譽や因襲の道徳にかかづらふために、偽王妃の罪を責めて死ぬほど鞭つのである。女はしかし辛うじて起き上がった、王を誘つて一しよにこのまま生きることも死ぬとも、とにかく二人は離れまいといふ。王は聽かない、女は死ぬ。その屍の前で王は石に化せしめられる。理想の美はふたたび人間から拒まれる。しかし美は勝利を占めた。

イ・フレイノフのモノドラマと同じく變つた形式は、ソログープの喜劇「家扶のヴァンカと侍童のジャン」である。全九場。十八世紀のフランスとロシアの世界を一場毎にかへて見せて、貴夫人が家來と關係する同じ筋を二度くり返して運んで行つて、それぞれに様子のちがふところに、フランスとロシアの人情と風俗の差を見せてゐる。同じ本の同じ章を一つの國語でよんだ上に、もう一つ外の國の國語の翻譯でくり返してよむ味である。ただ直譯でなく、その國語特有の語法で自由に書き直した翻譯であるところ

に面白みがある。

ロシアのヴァンカはフランスのジャンに當る。標題の人物は同じ人物のロシア製フランス製のちがひである。筋の運びをいへば、第一場は人物相互の關係を示すだけで、フランスでは伯爵と夫人と家來のジャン、ロシアでは公爵と夫人と家來のヴァンカ、これが主要な人物である。第二場では夫人と家來の馴れ初め、夫人が家來に好意を示して地位を引上げてやることを書いてゐる。第三場は庭。夫人と家來は第一の接吻を交へる。ただしフランスの方の戀人同士が夢中であつくなつてゐるに反して、ロシアの方は冗談のやうにそれをやつてゐる。すべてフランスの方は修辭的に氣取つてゐて、ロシアの方は素朴で天真である。第四場では寢室での密會を露骨に見せ、第五場ではジャンとヴァンカが外の娘たちにとりまかれ。第六場ではその娘たちと酒をのんでゐるところを、一人ふり捨てられて嫉妬をおこしてゐる娘に見つけられて訴へられる。第七場では屋敷を追放せられ、第八場では刑せられる。しかしロシアの方の家來は途中乞食を見るとき、首斬人に金をやつて、乞食を身代りに斷頭臺へつれて行かせる。最後に第九場では、夫人が、フランスの方では夫の伯爵に鞭で叩き出される。ロシアの方では夫の公爵がさんざんたけり狂つて怒つたのち、ふと兩腕をひろげて夫人を迎へて抱いて、その罪をゆるす結末になつてゐる。ロシアの方がやはり人が善いと作者は考へてゐる。

かうして一場毎に前後二つづつ、フランスの場とロシアの場があつて、十八場になつてゐる。場面の

轉換はちよつとした背景幕の轉換だけですませて行くのである。

七一

三 未來への戯曲——表現主義、未來主義、民衆劇

世界大戦の生んだ新藝術——表現主義の戯曲——ゲオルク・カイセルの『カレの市民』と『朝から夜中まで』
——未來派の宣言——劇場に於ける未來派——未來派の新技巧——マリネツナの『月夜に』——藝術劇場の二つの方向——大民衆劇場の展開——假面劇又は人形芝居——民衆劇及び民衆祭の主張——ロメン・ロオランの『民衆の藝術』

大戦後のヨーロッパは、直ちに人間文化史を裏返しにひっくり返したやうな混沌である。混沌といつてもはや原始の虚無に歸することはできない。何千年の間に集積した文化の夥しい破片が燒跡の礫瓦のやうにいたましく散らばつてゐて、どこへどう手をつけていいか見當さへもつかずにゐる。

かういふ混沌の中で、人間はもはや自然主義時代の生ぬるい懷疑や焦躁位をくり返してゐたのでは追ひつかない。自然主義時代の懷疑焦躁には、ちよつとした社會制度の革新、個人道徳の改造で前途に光明の開ける希望があるらしく見えた。實際は土臺から朽腐してゐたにしても、形のあるうちはいつか繕

ひ普請の利く望みもあつたものであるが、それが全く跡形なしに破壊せられた今日では、絶望の悲觀のといふ境を通り越して、泣くにも泣かれず笑ふにも笑へない、ただ目前の事實としては、どうにかして生きて行かなければといふ器械的な努力がのこされてゐるだけである。小さくいへば、一村又は一市のこらず燒け出されたあとの焼野原に、てんでんの勝手な方向を求めて避難するに任せられたみじめな、よるべのない、そのくせ何となく張りきつた心持が、今日のヨーロッパ人の大多數の心持ではないか。

戦争の惨苦は戦敗者にも戦勝者にも殆ど平等に課せられた苛責だといつていいが、戦敗者はその上にたえず戦勝者からの意地の悪い追躡と迫害の下に立たせられて、心からの自由と寛ぎのえられないことが、一切の物質上の幸福を奪はれた以上にたへがたい桎梏であるに違ひない。正氣な、頭の明晰な人間に無理に手枷足枷をはめて自由を奪つたら、いやでも狂人じみた自暴自棄の抗争を起すか、異様に沈鬱になつて、怪奇な幻想に溺れる人になるかもしれない。大戦に關係した大陸諸國民は——ドイツ人も、オーストリア人も、フランス人も、ロシア人も、イタリア人も、大抵大戦後の氣ちがひじみた環境の中に置かれて幾分正氣を失つた形があるが、その中で何といつてもドイツ人が誰よりもひどく打たれた上に、一體に考へ深い國民であるだけに、この上とりますがつてもむだな物質的幸福に早く諦めをつけて、ともかくもして新しく生きて行く力を心懸に求めた。現實のいたましい混沌に目をふさいで、てんでんの内心の世界に新たに建てた秩序と幸福に生き、それによつて外の世界をも征服して行かうと考へた。現實

の世界は偽りと欺きの混沌にすぎない。ひとり恒久的な人間の心のみが人類の未来のために理想と文化の世界を建設する。ドイツ人の唱へる表現主義の藝術といふのも大づかみにいへば、この要求に本づいたものである。自然主義も新ロマンチックも、従來の藝術では人間の心が徒らに現實に自然に使はれて、それからうける印象を再現するに止まつてゐた。しかし現實の世界は、自然はあの通り一つあれば澤山で、それをもう一度藝術の形でくり返すのはばかげてゐる。進んで人間の心は現實を自然を征服し、これを材料とし仲介として、彼自身の内部に創造した新しい努力と秩序の世界を外部的に向つて力強く表現する、これが新藝術の理想である。表現主義は個人の自我に立脚する藝術であるから、個人の面のちがふやうに、その表現する藝術の方向も様式も一定したところはない。ただ共通して、社會的、人道的、理想主義的、世界主義的で、非藝術至上主義であるところに、戦後のヨーロッパ文藝に通ずる特色が見られる。表現主義は詩にも小説にも繪畫や音楽にも及んでゐるが、戯曲としては、クルト・シュテルンハイム、パウ・コルンフェルト、ワルテール・ハーゼンクレーフ、フランツ・ウエルフェル、フリードリヒ・ウルフ、フリッツ・フォン・ウンルー、ラインハルト・ゲーリング、ゲオルク・カイゼルなどの作家に幾つかの代表的作品がある。しかしその一二篇を瞥見しただけでは表現派戯曲の特色はまだ感じられないといつていい。有名なカイゼルの『カリーの市民』は傳説的な義人になしに、世界的な人道的な基調に立つた大きく新しい犠牲的精神を主題としてゐるところに特色が見られるが、その主題もその技巧と併せてシルレル、ヘッペ

ル乃至近代の新古典主義作家の理想主義的な傳奇劇又は象徴史劇に比べて、どの位の新味があるかわたしには分からない。同じ作者の『朝から夜中まで』は、銀行の出納口に差入れられた貴夫人の美しい手に迷つた出納係が、行金を盗んで逃げたものの、女は手に入らず、金の始末に困つて競馬に金を賭けて悪くしてしまひ、最後に救世軍へ行つて自殺するといふ、よくいつてポーカスチヴァンソンの短篇小説、悪くいへば活動寫眞の探偵物の筋を、活動寫眞らしく書いたものにすぎない。ただ『カリーの市民』のユースターシュ・ド・サンピエールにしても、『朝から夜中まで』の銀行員にしても、主人公が全曲の行爲と動機と展開の一切の鍵を握つてゐて、他の多勢の人物の動作と言語は主人公の目を通じて見られ、その耳を通じて聞かれるやうな感じに書けてゐる。ロシヤのイェフレイノフのモノドラマともその意味で共通して、いはば一人稱で書かれた芝居であるところに特色がある。つまり全曲が一人の主人公の心象を通じて見た人形芝居の幻影なのである。さういふ意味で、ストリントベルクの『ダマスクスへ』にもお手本があるし、ウエデキントの『春の目ざめ』にも形式的類似が見出される。カイゼルの好んで使ふ長々しい獨白が、主人公の心持の抽象的な、概念的な、同時に幻想的な頭のいい狂人の獨言めいた告白であるばかりでなく、他の人物の一切の動作と言語まで主人公の幻想の中におぼめてゐるやうである點にはことに、ストリントベルクとウエデキントが思出される。

ドイツの表現派の精神的な特色に對して、イタリアの未來派は物質的・肉慾的・器械的且情熱的であるところに南人の特色が見られる。

未來派が最初世間の注目をひいたのは、一九〇八年の小説『未來主義者マファルカ』が發賣を禁止せられ、その作者マリネッチが風俗壞亂の罪にはれた時にはじまる。裁判の結果はマリネッチの釋放となり、彼の友人等は彼を擁護して未來主義の萬歳を唱へた。それから間もなくパリーのフィガロ紙上に、有名な未來主義の宣言が發表せられたのである。

未來主義は精力と近代文化の崇拜を中心とする。速力は最高の美である。「走る自動車はサモトラケの勝利よりも遙かに美しい。」過去の塵を埋めた美術館博物館を賣つて、大砲軍艦飛行機飛行船を買ふがい。ウエネチヤを空の塵と吹き飛ばし、ローマから古蹟遺物を掃き捨てよ。工場と要塞と器械がそれに代らなければならぬ。力は世界を支配しなければならぬ。一切の人の最も新しい発見は物質的進歩のみ向けられなければならぬ。博物館、圖書館を破壊し、道徳主義、女權の主張、一切の功利的怯懦に反對する。一言にいへば、現在と現實の名に於て、歴史と藝術に二つながら反抗するといふのが未來主義宣言の綱領であつた。

未來派は藝術のあらゆる方向にその破壊の手をひろげた。文學、繪畫、彫刻、音樂、舞蹈、演劇、例へば音樂に於ては、兩音、自動車の爆音、汽車の走る音、工場の汽笛その他現代生活の噪音をオムケ

ストラの中に加へよと主張する。藝術から實生活の上に及んでは、例へば人間の悲哀や病苦は笑ふべきことだ、病院は假裝舞蹈の餘興場になり、寺院は酒場か劇場にするがよいといつたりする。

演劇革新に關する未來派の主張は、一九一五年「未來主義の綜合劇場」の宣言が、マリネッチ、エミリオ・セッチメリ(Emilio Settemili)、ブルノー・コルラ(Bruno Corra)の名で公にせられた。これによると、從來の寫實劇の皮相寫實を嗤ひ、その論理的な劇的開展を嘲り、近代人が電車や、喫茶店や、停車場でちよつとの間遭遇する人間同士の争闘はさう秩序的に運ぶものでなく、身振と言葉と音と光の動的な斷片的な交響樂にすぎないといつてゐる。

そこで未來派の演劇理論を要約すると、一、舊式の作劇術の絶對廢棄。二、潜在意識の世界に於ける發見を舞臺に上げせること。三、舞臺の所作が觀客席と觀客への侵入。四、俳優との親和。五、にはか、寄席演藝、純劇一切の廢棄。そしてこれに代へて“battute in liberta” (自由打撃) “Simultanetta” (同時の所作) “Compenetration” (協同闖入) その外「生動詩」「場景化した感動」「對話化した歡喜」「消極的動作」その他を以てしたい。

マリネッチの戯曲は、この第五條に擧げた奇妙な劇的形式に應じて書かれたものといはれる。彼の作には二三頁で一曲を爲すものもあり、舞臺には人物の足だけ、または手だけが幕の上下からあらはれてゐるものもあり、「同時の所作」とか、「協同闖入」とかいふ技巧に相當するものでは、二三個所のちがつた

場所が同時に舞臺にあらはれたり、一三組のちがつた人間の動作が舞臺の上で混線してお互に知らずにもある。お互の關係が純粹に精神的であつて、常人同士は潜在意識としてのみ知つてゐることを、觀客の肉眼の前に露出して見せるだけのことである。

マリネチは未來主義の中心人物として、誰よりも率先して理論を作り、多くの小説や詩や戯曲を書いた。戯曲の重なものとしては、『騒ぎの王』『血を流す木乃伊』小品劇『反中立』『同時所作』『月夜に』『電氣人形』などがある。

マリネチが純粹に精神的な「同時闖入」の技巧の一例として、マクガワンは彼の『月夜に』から次の一節をあげてゐる。

景、闇。腰掛一つ。

彼——美しい晩ぢやないか。ここへかけよう……

彼女——いい匂ひがすること。

彼——この大きな闇の中にあるのはわたしたち二人きりだ。……お前こはくはないかい。

彼女——いいえ、——いいえ、——わたしここにきてあなたとゐるのはすぬぶんうれしいのよ。

肥つた、重さうなお腹の紳士（横道から入つて来て、二人に近づき、二人のゐるすぐ傍に掛ける。でも二人はこれが見えない人物でもあるやうに一向氣がつかない）——フム。フム。（しやべつてゐる少女

の顔をぢつと見つめる。）

彼女——あなた風のふいたのが分かつて。

肥つた、重さうなお腹の紳士——フム。フム。（少女の顔をぢつと見つめる。）

彼——あれは風ではないよ。

彼女——でも誰もここへ入つて来はしないでせう。

彼——あそこの番小屋に夜番がゐるだけだ。それも眠つてゐる。もつとそばへおいで……唇をお出しよ、

——ああさう。

肥つた、重さうなお腹の紳士——フム。フム。（月の光で時計を見て立上がり、接吻する二人の前で思案するやうに歩きまはり、やがてまた膝を下す。）

彼女——美しい晩だわねえ。

彼——いい匂ひだなあ。

肥つた、重さうなお腹の紳士——フム。フム。

彼——お前何をふるへてゐるの、何かこはいものでも見たのかい。

彼女——いいえ。また接吻してね。

肥つた、重さうなお腹の紳士（また月明りで時計を見、立上がり、二人に見られないで腰掛のうしろを歩く。軽く、最初にまづ女の、それから男の肩にさはり、しづかに後景に姿をかくす。）

彼女——まあぞくぞくすること。

彼——少し寒くなつて来たやうだ……

彼女——それにもうおそいのよ。

彼——入らうぢやないか。どうだね。

しかしながら、モノドラマも、表現主義も、未來主義も、前にもいつたやうに、畢竟大戦の後といふ
 氣ちがひじみた環境の生み出した半狂人の、そのくせ恐しく頭のいい藝術にすぎない。それがどう大き
 くのびて行つても、未來の大演劇がそこに美しい實を結ばうとは思はれない。なぜといつて、そこに新
 しいもの、より偉大なもの、より理想的なものに至らうとする憧憬はあつても、その自然主義と新ロマ
 ンチックの墮落に對する反動といふ根本の出發點に消極的な弱味があり、不自然な頹廢の傾向が見えてゐ
 るからである。そこで未來の演劇はどの方向に向つて進むのが最も正しいかといふことはもとよりいへ
 るものではないが、劇壇全體の傾向としては、上來のべて来たやうに、自由劇場から藝術劇場、藝術劇
 場から民衆劇場へと進んで来たその趨向をどこまでも押し進めて行つて、戯曲作家は他の一切の姉妹藝
 術家と手を携へて、將來の大民衆劇を完成する外はあるまいと思はれる。そして一方逆に、藝術劇場を
 派生した自由劇場の精神——イブセン、ストリントベルクを頂點とする小劇場の理想は、直接の俳優術
 をはなれて、假面劇、パントマイム、人形芝居などの方向に伸べられるのではないかと思はれる。即ち
 藝術劇場が二つの方向に分かれて、本道は大民衆劇場の方へ、副道は非人格的な人形芝居や假面劇場の

方へ進むのではないかと思はれる。

ところで、民衆劇場は、ラインハルトの五千人座や、ゲデスのマヂソン・スクエア・ガーツンのやうなわ
 が國技館式の大劇場でやる演技のみに限つたことはない、戸外の明るい日光と自由な空氣の下で、野外
 劇、ページェント、平民祭、聖者受難劇、兒童劇またはギリシヤの祭典劇や中世の奇蹟劇、一代記劇乃至
 イタリヤ風のコメヂア・デル・アルト(假面喜劇)の復活——いくらでも種類はつきないのである。

わたしはこの講話のはじめに、フランスのロメン・ローランの——『ダントン』や『七月十四日』を書い
 て新しい民衆劇の模範を示したロメン・ローランの『民衆の藝術』から一つの言葉を引いた。今、やつとこ
 の徒らに長々しくて、とりとめのない近代劇の講話を終るにのぞみ、もう一度同じ本から、民衆劇場に
 ついで、民衆劇場の精神を更におしひろめた民衆祭についての彼の主張を一層完全な形で引いておきた
 い。未來の戯曲と劇場が究竟民衆の所有に歸するといふことは、政治上經濟上の理由から全く離れて、
 もつばら藝術發達の過程から見ても、本來民衆のものを民衆に返すといふだけの自然な歸結にすぎない
 のである。

民衆劇のために開かれた野がどれほど豊富であるにしても、まだもつと生き生きした、もつと人間的な他
 のいろいろな觀物のあることを忘れてはならない。

わたしは演劇を好む。演劇は多くの人々を同じ情緒の下に置いて、友愛的に結合させる。演劇はみんなが

その詩人の想像の中に活動と熱情とを飲みこむことのできる大きな無料食卓のやうなものである。しかしわたしは演劇を迷信してはゐない。演劇は貧しいそして不安な生活がその思想に對する避難所を夢想の中に求めることを前提としてゐる。もし我々がもつと幸福でありもつと自由であつたら演劇の必要はない筈である。生活そのものが我々の光榮のある観物になる筈である。理想の幸福は我々が進むに従つて益々遠ざかるものであつて、いつかきつとこれに達するといふことはいへない。しかし人間の努力が藝術の範圍を益々狭めて、その代り生活の範圍を益々廣めて行くといふことは、又は藝術を以て閉された世界、即ち想像的生活とすることなしに、却つて生活そのものの裝飾とするまでになるとはいへよう。幸福な自由な民衆には、もう演劇の必要がなくなつて、お祭が必要になる。生活そのものがその最も立派な観物になるものである。民衆のために、この民衆祭を來らせる準備をしなければならぬ。

ルソーは既にこれを要求した。彼はいふ――

『何。だから共和國には何の観物も要らないと云ふのか。さうではない。観物は澤山要る。共和國の中に観物は生れたのだ。共和國の中にこそ本當にお祭らしい観物は輝いたのだ。……我々は既に多くの公共的祭典を持つてゐる。しかし我々はもつと澤山祭典を持たなくてはならない。多ければ多い程わたしはうれしがるばかりだ。』

『しかし、ごく少數の人を暗い洞穴の中に陰氣さうに籠ぢこめて置くといふやうな、そしてそれらの人々を身動きもさせずに黙つておぢおぢさせて置くと云ふやうな、そんな排他的の観物を採用してはいけない。……民衆よ、そんなのは君等のお祭ではない。君等は野外に、青天井の下に集まらなくてはいけないのだ。……』

『ではこの観物の目的は何か。そこで何を見せようと云ふのか。もし何なら、何にも見せなくてもいいのだ。ただ、廣場の真中に花で飾つた杭を立てて、そこへ民衆を集めればいいのだ。それだけでもお祭になるのだ。又、かうすればなほいい。見物人を観物にするのだ。見物人自身を役者にするのだ。みんなが互に相見、互に相愛し合つて、それでみんなが益々よく結びつくやうにするのだ。』

それからルソーはプリユタルクの語つたラセデモンのお祭を紹介してゐる。

『年齢によつて三つの隊に分かれて舞踏をする。各隊が代り代りに歌つては踊る。先づ老人の隊が次ぎの句を歌つて踊る。』

嘗て我々は、若くて、

勇敢で、大膽であつた。

するとこんどは大人の群が、槍や刀で拍子をとつて、次のやうに歌ひながらをどる。

我々は今さうなのだ。

どんな困難にもたへるやうに。

最後に子供たちの群が力一杯うたひながら、これに應じてをどる。

我々もやがてさうなるだ。

みんなよりもつとえらく。』

ラ・マルセイエーズの調子は、この歌から出た。フランス大革命は、ルソーのこの主張を非常な熱心で採用した。

しかし藝術家たちは馬鹿にして、かういふかも知れない。『我々の文明の努力が遂にさういふ見事な結末に終らなくてはならないのか。民衆劇と民衆藝術との結局は、演劇と藝術との絶滅なのか。』

或はさうかも知れない。しかし心配はいらない。これは理想である。他日我々がそこへ到達するといふ機會の滅多にない理想である。なぜなら、これはそこへ到達することの望めない、生の幸福といふことを條件としてゐるのだからである。現代の最大の藝術家たるワークネルは、若い率直さで、敢へてかういつてゐる。『若し我々が生を持つたら、我々は藝術を必要としなくなるのだ。藝術はちやうど生の終るところで始まる。生がもし我々に何にも與へなくなつた時に、我々は藝術品によつて「わたしは斯う望む。」と叫ぶ。ほんたうに幸福な人がどうして藝術をやらうなどといふ考を持つ事が出来るのか、わたしには分らない。……藝術は我々が無力の告白である。……藝術は一つの渴望に過ぎない。……わたしの若さや健康を恢復するために、自然を娛しむために、限りなくわたしを愛する女のために、美しい子供のために、わたしは自分の全藝術を與へる。さあ、わたしの全藝術を今ここへ出す、その残りの物をわたしにくれ。』

若し我々が「この残りの物」の僅かでも、ふしあはせな人々に與へる事が出来たら、生に少しの喜びでも與へることが出来たら、よしそれが藝術を犠牲にしても、我々はそれを悔まない。

わたしは人間の心がどれ程過去の魅力にからみつけれられてゐるかを知つてゐる。しかし、さうかといつて、過ぎ去つた美の觀照に、またはその美を呼び返さうとする無益な努力に、夢中にならなければならぬものだらうか。そんなに氣を小さくしなくてもいい。博物館や圖書館のまはりに行つて、それが無くなりやしないかなどと心配して慄へてゐなくともいい。後なぞをふり返らずに、前の方を見るがいい。益々前の方を見る

がいい。すべてのものは過ぎ去る。構ふものか。恐れずに生きてそして死れ。一切の物事をも、我々と同様、生きて死ぬ儘に任して置け。死すべき物を不死のものにしようなどと思ふな。また死んだ時代の屍骸に將來を結びつけようなどとするな。過ぎ去つたものは過ぎ去つたのだ。その影を暖めようとしたところでむだだ。作物は人間と同様に死ぬ。書かれた作物でも、畫かれた作物でも、ラシイヌの悲劇でも、サン・マルコの時計塔でも、すべて砕け又は倒れる。最も長い間續く天才でも、遂には無くなる。だんだんに色があせる。ちやうど、空間の夜の中にだんだんに冷却し消滅して行く大きな星のやうなものだ。それ悲しむのはむだだ。それを否むのは更にむだだ。どうして、ダンテやシェイクスピアだつて、この共通の法則から免かれる事が出来よう。普通の人間のやうに死なないことが出来よう。肝心なのは、あつたところのものではなく、あるだらうところのものである。死が止まると云ふことではない、生が生れ返ると云ふ事である。新しい生を建てるために死が必要ならば、死は結構なことである。民衆藝術をして過去の廢墟の上に起らしめよ。

しかし、民衆藝術が勝利を得るためには、藝術の努力だけでは足りない。「嘗て」とマザニイは云つた。當時彼はまだ若くて、その生涯を文學に貢獻するつもりであつたのだ。「嘗て、わたしはかう思つた。藝術があるためには、國民が無ければならないと。そして當時のイタリヤにはその何れもなかつたのだ。祖國もなく自由もない我々は、藝術を持つことも出来なかつたのだ。されば先づ我々は、「吾々は祖國を持つ事が出来るだらうか。」と云ふ問題に献身して、そしてこの祖國を建設する事に努めなければならなかつたのだ。かうして遂にイタリヤの藝術は我々の墳墓の上に榮えるに違ひなかつたのだ。』

我々もやはり云はう。諸君は民衆藝術を欲するのか。そんなら先づ民衆を、その藝術をたのしみ事の出

来る自由な精神を持つてゐる民衆を、そして容赦のない労働の貧苦にふみにじられずに餘裕のある民衆を、あらゆる迷信や、右黨若しくは左黨の狂信に惑はされない民衆を、自らの主人公であり、そして現に行はれてゐる闘争の勝利者である民衆を持つことから始めよと。

ファウストはいった。

『始めに行爲がある。』と。

——「近代劇十二講」——

索

引

索引

<p>アーヴィン (St. John Ervine, 1875--)</p> <p>離婚(Mixed Marriage, 1911)</p> <p>ジョン・ファガソン(John Ferguson, 1915)</p> <p>アッピヤ (Adolphe Appia)</p> <p>アントアン (André Antoine, 1855--)</p> <p>アンドレーエフ (Leonid Andreiev 1871--1902)</p> <p>吾等が生活の日</p> <p>人の一生(Life of a Man, 1907)</p> <p>アナテマ(Anathema, 1910)</p> <p>イエカテリーナ・ノヴィツナ (Ikaterina Novina, 1912)</p> <p>思想 Thought, 1914)</p> <p>黒い假面(The Black Mask, 1908)</p> <p>イグニス・サナート(Ignis Sanat)</p> <p>星の世界へ(To the Stars)</p> <p>イエーツ William Butler Yeats (1865--)</p>	<p>カスリーン伯爵夫人(The Countess Cathleen, 1890)</p> <p>心願の國(The Land of Heart's Desire, 1894)</p> <p>暗い海(The Shadowy Waters, 1900)</p> <p>カスリーン・ニ・フーリハン(Cathleen ni Hoolihan, 1902)</p> <p>お粥の鍋(A Pot of Broth, 1902)</p> <p>何も無い國(Where there is Nothing, 1903)</p> <p>王の門(The King's Threshold, 1903)</p> <p>砂時計(The Hourglass, 1903)</p> <p>ペールの磯邊(On Baile's Strand, 1904)</p> <p>チャダ(Deirdre, 1906)</p> <p>星から来た一角獣(The Unicorn from the Stars, 1907)</p> <p>金の兜(The Golden Helmet, 1908)</p> <p>緑の兜(The Green Helmet, 1910)</p> <p>イエゴロフ (Yegorov)</p>	<p>695</p> <p>695</p> <p>695</p> <p>592-597, 684</p> <p>18-55-</p> <p>40-41, 296-299, 589-590</p> <p>1871-1902)</p> <p>645</p> <p>646</p> <p>646</p> <p>646</p> <p>646</p> <p>648</p> <p>650</p> <p>650-652</p> <p>557-559</p> <p>562</p> <p>561</p> <p>561</p> <p>559</p> <p>565-569</p> <p>569-570</p> <p>559</p> <p>559</p> <p>667, 677-713</p>
---	--	--

<p>イエフレイノフ (Yevfeynov)</p> <p>イブセン (Henrik Ibsen, 1828-1906)</p> <p>カチリーナ(Catilina, 1875)</p> <p>戦士の塚(The Warrior's Mound 1854)</p> <p>ヨーストロートのインゲル夫人(Lady Inger of Oestrot, 1855)</p> <p>ソルハウクの饗宴(The fest at Solhaug, 1856)</p> <p>オラーフ・リリエクランズ(Olaf Liljekrans, 1857)</p> <p>ヘルゲランドの戦士(The Vikings at Helgeland, 1861)</p> <p>恋愛の喜劇(Love's Comedy, 1862)</p> <p>兩王材(The Pretenders, 1864)</p> <p>ブランド(Brand, 1866)</p> <p>ペール・ギユント(Peer Gynt, 1867)</p> <p>青年同盟(The League of Youth, 1869)</p> <p>皇帝とガリラヤ人(Emperor and Galilean, 1873)</p> <p>社會の支柱(The Pillars of Soci-</p>	<p>186-190</p> <p>190-202</p> <p>1831)</p> <p>16, 22-25, 202-207</p> <p>1882)</p> <p>1884)</p> <p>1886)</p> <p>1888)</p> <p>1880)</p> <p>1892)</p> <p>1894)</p> <p>1896)</p> <p>1899)</p> <p>1897)</p> <p>1899)</p> <p>1891)</p> <p>1891)</p>	<p>701 711-</p> <p>13, 14, 27-</p> <p>35, 48-51, 77-79, 81-282</p> <p>87-93</p> <p>94-96</p> <p>97-98</p> <p>99-100</p> <p>100</p> <p>101-105</p> <p>107-110</p> <p>110-118</p> <p>125-139</p> <p>139-166</p> <p>183-186</p> <p>163-179</p> <p>513-520</p>
---	---	--

地霊 Erdgeist, 1895) 521—523	554—555
戀の美酒 Der Liebestrank, 1899) 510	ドン・フアンの子(The Son of Don Juan, 1892) 552—551
宮廷唱歌師(Der Kammersänger, 1900) 510	エドワード(George Edward) 452
カイト侯爵(Marquise von Keith, 1908) 511	エルヴェー(Paul Hervieu 1857) 299, 303—307
パンドーラの手篋(Die Buchse der Pandora, 1903) 522	残る言葉(Les Paroles restent, 1892) 303
死の舞踏(Totentanz, 1906) 511	鐵鉗(Les Tenailles, 1895) 306
音楽(Musik, 1907) 511	人間の法律(La Loi de l'Homme, 1897) 306
人生如是(So ist das Leben, 1907) 511	謎(L'Enigme, 1901) 307
オアハ(Oaha, 1908) 511	炬火の移動(La Course du flambeau, 1901) 304—305
検閲官(Die Zensur, 1908) 511	テロアーニユ・ド・メリクール(Theroigne de Mericourt, 1902) 706
賢者の石 Der Stein der Weisen, 1909) 511	迷宮(Le Dedal, 1903) 703
ヴェルハーレン(Emile Verhaeren) 457	覺醒(Le Reverie, 1905) 306
ウェルフェル(Franz Welfer) 718	謙遜(Modestie, 1908) 301
ウォルター(Eugene Walter) 452	汝を識れ(Connais-toi, 1609) 306
ウォルフ(Friedrich Wolf) 718	つまらぬこと(Bagatelle, 1912) 309
ウンルー(Fritz von Unruh) 718	エルンスト(オットー—Otto Ernst, 1862) 430
エクステル(Alexandra Exter) 704	エルンスト(パウル—Paul Ernst, 1855) 542
エチエガライ(José Echegaray 1833—1916) 551—555	オクリー(Thomas Ockerie) 695
痴か聖か(Folly or Saintliness, 1877) 552	オージェー、Emile Augier, 1820—1889) 290
大きなガレオット(The Great Galeoto, 1881) 553—554	カイゼル(Georg Kaiser) 718
マリアーナ、Mariana, 1892) 554—555	

カレーの市民 718—719	597—602, 655
朝から夜中まで 719	グレゴリー夫人(Lady Augusta Gregory, 1895—) 557—559
カピュー(Alfred Capus, 1858—) 317	噂のひろまり、Spreading the News, 1904) 579
二つの流義(Les deux Ecoles, 1902) 317	キンコーラ(Kincora, 1904) 574
ガルド(Benito Pérez Galdos 1845—) 555	ハイヤシンス・ハルヴェー(Hyacinth Helvey, 1906) 581
祖父(The Grand Father, 1904) 555	牢獄の門(The Gaol Gate, 1906) 572
キュレル(François de Curel, 1854—) 307—311	キャナヴァン家の人々 The Canavans, 1906) 571
聖女の裏面(L'Envers D'une Sainte, 1892) 308—309	月の出(The Rising of the Moon, 1907) 580
化石(Les Fossiles, 1892) 309—310	テヴォルジラ(Devorgilla, 1907) 571
客(L'Invitée, 1893) 311	貧民院(The Workhouse Ward, 1908) 581—580
飾られた愛 L'Amour brode, 1893) 310	偶像(The Image, 1909) 560
新しい偶像(La nouvelle Idol, 1895) 361	旅人(The Travelling Man, 1910) 560
傀儡(La Figurante, 1896) 313	満月(The full Moon, 1910) 580
獅子の宴會(Le Repas du Lion, 1897) 310—311	上着(Coats, 1910) 580
野育ちの娘(La Fille sauvage, 1902) 311	救済者(The Deliverer, 1961) 560
羽ばたき(Le Coup d'aile, 1909) 311	マクダラーの妻 Macdarragh's Wife, 1912) 572
クールトリヌ(Georgez Courtelines) 318	鐵道驛夫(The Bogie Man, 1912) 580
グールモン(Remi de Gourmont) 703	クローデル(Paul Claudel) 709
クレーク(Gordon Craigo, 1872—) 718	ゲテス(Norman Geldes) 685
	ゲーリング(Reinhart Geling) 718

コネン(Alice Georgie na Koonen)	703-709	エル(Elmond et Jules de Goncourts)	292-293
ゴリキ(Maxim Goriky—Alexei Maximovitch Pyeshkov, 1858—)	641-645	アンリエット・マレー・シャル(Henriette Maréchal 1865)	293
小市民(The Smug Citizen, 1901)	642	サルヅ(Victorian Sardou, 1831—1908)	289
どん底——夜の宿(The Lower Depth—A Night's Lodging, 1902)	642-645	ザルツマン(Alexander von Salzman)	684
ゴールスワージー(John Galsworthy, 1867—)	450-452	シュレルズン(Edward Sheldon)	452
銀の箱(The Silver Box, 1906)	121-451	シュツッケン(Edward Stucken, 1865—)	542
ジョーイ(Joy, 1907)	451	シュテルンハイム(Karl Sternheim)	718
闘争(Strife, 1909)	451	シュニッツレル(Arthur Schnitzler, 1862—)	5027-539
長男(The Eldest Son, 1909)	452	アナートル(Anatol, 1889)	529-532
法律(Justice, 1910)	452	リーベライ(Liebelei, 1894)	532-539
小さな夢(The Little Dream, 1911)	451	循環舞踏(Die Reigen, 1896)	527
鳩(The Pigeon, 1912)	451	緑の鸚鵡(Der Grüne Kakadu, 1898)	527
逃走者(The Fugitive, 1913)	451	短剣を持つた女(Die Frau mit der Dolch; 1907)	
群衆(The Mob, 1914)	451	最後の假面(Die letzte Masken, 1907)	527
ゴロヴァイン(Constantin Alexievitch Korovin)	677	猛者カシアン(Der taipfer Cassian, 1894)	527
ゴロヴァイン(Alexander Yakovlevitch Golovin)	677, 710	ベアトリーチェの五紗(Der Schleier der Beatrice, 1889)	528
コハン(George Cohan)	452	生きて瞬間(Lebendige Stunden,	
コホー(Jacques Copeau)	657 685, 688		

1901)		1894)	414
寂しい道(Der einsame Weg, 1903)	528	カンザーダ(Candida, 1894)	414
間狂言(Zwischenspiel, 1904)	527	運命の人(The Uan of Destiny, 1895)	444
人形芝居(Marionetten, 1904)		誰が分かるものか(Yog never can tell, 1896)	444
生の叫び(Der Ruf des Lebens, 1905)	528	悪魔の弟子(The Devil's Disciple, 1897)	444
ミチー伯爵令嬢(Komtesse Mizzi, 1909)	528	シーザーとクレオパトラ(Cesar and Cleopatra, 1898)	444, 450
若いメダルツズ(Der junge Medardus, 1909)	528	ブラスパオンド船長の改宗(Captain Brassbound's Conversion, 1899)	444
広い國(Das weite Land, 1910)	528	人と超人(Man and Superman, 1903)	445-446
教授ベルンハルデ(Professor Bernhardi, 1912)		ジョンブルの他の島(John Bull's other Island, 1904)	445
シュミットボン(Wilhelm Schmitt-Bonn)	540	ジョーンス(Henry Arthur Jones, 1851—)	436
シュラーフ(Johannes Schlaf, 1860)	381	ショルツ(Wilhelm von Scholz 1864—)	542
シュレーゲル(Wilhelm Schlegel)	594	シンク(John Millington Synge, 1871-1909)	558-559
シュレンテル(Paul Schlenther)	384	谷間の影(In the Shadow of the Glen, 1903)	587
ショー(George Bernard Shaw 1856—)	433-450	海へ乗入る者等(Riders to the Sea, 1904)	577-579
貧民長屋(Widower's Houses, 1892)	443	聖者の泉(The Well of the Saints, 1905)	583
戀をあさる男(The Philanderer, 1893)	444	西の世界の鬼小僧(The Playboy of the Western World, 1907)	
ウォーレン夫人の職業(Mrs. Warren's Profession, 1893)	444		
武器と人(Arms and the Uan,			

	983—986	02)	428
鑄掛屋の婚禮(The Tinker's Wedding, 1909)	582	薔薇(Rosen, 1907)	428
悲しみのサーヤダ(Deirdre of the Sorows, 1910)	559	濱の兒たち Strandkinder, 1910)	428
シンクレヤ(Apton Sinclair)	452	シラックの乞食(Der Bettler von Syrakus, 1911)	428
シンケル(Carl Friedrich Schinkel)	683	名聲(Der gute Ruf, 1912)	428
スクリープ(Eugene Scribe 1791—1861)	289	ゼンペル(Gottfried Semper,)	683
スタニスラフスキー(Stanislavsky—Constantin Sergeivitch Alexeiev)	616—622	ストリントベルク August Strindberg, 1849—1912)	13, 27—35, 331—372
ズーデルマン(Hermann Sudermann 1857—)	425—428	ヘルミオーネ(Hermione, 1869)	334
榮譽, Die Ehre, 1889)	426	平和を失つた人 The Out'aw, 1871)	334, 346
ソトムの末運 Sodom's Ende, 1891)	426	マイステル・オローフ (Meister Olof 1872)	334, 347
故郷(Heimat, 1893)	426—427	組合の秘密(The Secret of the Guild, 1885)	334, 346, 348
胡蝶合戦(Die Schmetterlings-schlacht, 1895)	427	騎士ベンクトの妻一名マルギット夫人(Sir Bengt's Lady or Lady Margit, 1832)	334, 347, 348
片隅の幸福(Das Glück im Winkel, 1896)	427	幸福なペールの旅(The Wanderings of Lucky Per, 1883)	334, 347, 348
死に獻げられた者(Morituri, 1897)	427	父(The Father, 1887)	335, 349—351
ヨハンネス(Johannes, 1897)	428	仲間(Comrades, 1888)	333, 391—352
三本の鷲の羽 Die drei Reiherfedern, 1899)	428	ユリエ嬢(Miss Juliet, 1888)	
ヨハンネスの火(Johannesfeuer, 1900)	428		
生命萬歳(Es lebe das Leben, 1902)			

	335, 352—353	燒跡(The Burned Lot 1907)	369
債鬼(Creditors, 1890)	353	幽霊曲(The Spook Sonata, 1907)	337, 769
パリア(Pariah, 1890)	353	ペリカン(The Pelican, 1907)	369
熱風(Samum, 1890)	357	アブ・カセムの上靴(The Slippers of Abu Casem, 1908)	369
より強いもの(hTe Stronget, 1890)	343, 354	ゾラ(Jules Zola)	291—294
最初の警め(The first Warning, 1893)	155	ゾログーフ(Fyodor Sologub)	
借と貸(Defit and Credit, 1893)	335	夜の舞踏(Night Dance)	713—714
母の愛(Mother love, 1893)	355	死の勝利(Triumph of Death)	714
死の前(Facing Death, 1893)	355	ヴァンカとジャン(Vanka and Jean)	714—715
火あそび(Playing with fire, 1897)	355	タイロフ(Alexander Tairoff)	702
きづな(The Link, 1897)	355	ダルクローズ(Jaques Da'croze)	596, 684
ダマスクスへ(To Damascus, I and II, 1898)	111, 1904	ダンセニー(Lord Dunsany, 1878—)	695—700
罪と罪(There are Crimes and Crimes, 1899)	361—362	きらめく門(The Glittering Gate, 1909)	695, 696—697
降誕祭(Christmas, 1899)	368	アルギメネス王と無名の戦士(King Argimenes and the Unknown Warrior, 1911)	696, 697
死の舞踏(The Dance of Death, I and II, 1901)	762—368	金文字の宣告, The Golden Doom, 1912)	696, 698—699
復活祭(Easter, 1901)	368	置きわすれたシルクハット (The Lost Silk Hat, 1993)	696, 699
仲夏祭(Midsummei, 1901)	768	アラビヤ人の天幕(The Tents of the Arabs, 1914)	696, 699
花嫁の冠(The Crown Bride, 1902)	336, 301		
白鳥姫(Swan white, 1902)	336		
夢の曲(The Dream Play, 1902)	336, 368		
稲妻 Storm, 1907)	337, 369		

宿の一夜(A Night of an Inn, 1916)	695, 699-700	ワーニヤをぢさん(Uncle Vanya, 1902)	623, 625, 631-632
山の神々(Gods of the Mountain 696, 698, 700)		櫻の園(The Cherry Garden, 1904)	623, 634-637
もしも(If, 1921)	6916,	チュルコフ(Chulkov)	701
ダンヌンチオ(Gabriele D'Annuncio 1863-)	12, 544-549	チリコフ(Chirikov)	701
春曉夢(Dream of a Spring Morning, 1897)	545	ツルゲーネフ(Ivan Turgenev, 1818-1893)	637-639
秋夕夢(Dream of an Autumn Sunset, 1898)	545-547	田舎のひと月(A month in the country)	638 639
死都(The Dead City, 1898)	549	ドデー(Alphonse Daudet)	233
ラ・ジョコング(La Gioconda, 1898)	547-548	アルルの女(L'Arlesienne, 1872)	293
フランチェスカ・ダ・リミニ(Francesca da Rimini, 1901)	545	ドネー(Maurice Denny, 1853-1813)	314-315
ヨリオの娘(The Daughter of Iorio, 1904)	545	戀人同士(Amants, 1895)	314-315
チェーホフ(Anton Tchekhov, 1860-1904)	621-637	もう一つの危険(L'autre Danger)	315
白鳥の歌(The Swan Song, 1889)	637	トマス(Augustus Thomas)	452
イワノフ(Ivanov, 1889)	623, 625-626	トーマ(Ludwig Thoma)	430
熊(The Bear, 1889)	637	ドライエル(Max Dreyer, 1862-)	429
結婚申込(The Proposal 637, 1889)		見習中等教員(Der Probekandidat, 1899)	429
かもめ(The Sea Gull, 1896)	623, 626-627	ドリンクウォーター(John Drinkwater)	452
三人姉妹(The three Sisters, 1901)	623, 627-630	アブラハム・リンカン(Abraham Lincoln)	452
		トルストイ(Leo Tolstoy, 1828-1910)	322-325

闇の力(The Power of Darkness, 1888)	323-325	機織工(Die Weber, 1892)	399, 416-417
文化の結果(The Fruit of Culture, 1889)	324	同僚クランプトン(College Crampton, 1892)	412
酒のはじまり(The First Distiller, 1910)	325	獺の毛皮(Der Bibelpelz, 1893)	418
生きて屍(The Living Corpse, 1911)	325	ハンネレの昇天(Hannele's Himmelfahrt, 1893)	400, 413-414
もとのおこりは(The Cause of It All, 1911)	323	フローリヤン・ガイエル(Florian Geyer, 1896)	417-418
光暗きに照る(The Light that Shines in Darkness, 1911)	325	沈鐘(Die versunkene Glocke, 1896)	400-402 409-412
ナジオノフ(Najionov)	701	馭者ヘンシェル(Fuhrmann Henschel, 1898)	400, 418-425
ハイエルマンズ(Hermann Heijermans, 1864-)	32 56	シュルックとヤウ(Schluck und Jau, 1899)	415
ハウプトマン・カルル(Karl Hauptmann 1858-)		ミヒャエル・クラメル(Michael Kramer, 1900)	413
ナポレオン・ボナパルト(Napoleon Bonaparte, 1910)		赤い鷄(Der rote Hahn, 1901)	418
皇帝ナポレオン(Kaiser Napoleon 1910)	432	哀れなハインリヒ(Der arme Heinrich, 1902)	414
ハウプトマン・ゲルハルト(Gerhart Hauptmann 1862-)	390-425	ローゼ・ベルント(Rose Bernd, 1903)	400, 418
日の出前(Vor Sonnenaufgang, 1889)	391-398	エルガ(Elga, 1905)	415
平和祭(Das Friedensfest 1890)	412	そしてピツパは踊る(Und Pippa tanzt, 1906)	414-415
寂しき人々(Einsame Meneschen, 1891)	400-404	ビシヨー・フスベルクの少女達(Die Jungfern vom Bischofsberg, 1807)	
		カルル帝の人質(Kaiser Karls G-	

eise', 1908)	415	ピカソ (Picasso 1677)	677
グリセルダ (Griselda, 1909)	419	ピネロ (Arther Wing Pinero 1855—)	436
鼠 (Die Ratten, 1911)	418	二度めのタンカレー夫人 (The Second Mrs. Tanqueray, 1893)	439
ガブリエル・ゴシルリンクの出走 (Gabriel Schillings Flucht, 1912)	400—402	ヒューム (Samuel Hume)	655
祝祭劇 Festspiel, 1913)	415 404—409	ビョーレンソン (Björnstjerne Björnson, 1832—1910)	326—330
オデュッセイアの弓 (Der Bogen des Odysseus, 1914)	416	戦の合間 (Between the Battles, 1858)	326
バーカー (Granville Barker 1877—)	12, 450—451	ジークルト悪王 (Sigurd Slembe, 1862)	326
浪費 (Waste, 1907)	459	マリー・スチュアールト (Mary Stuart, 1864)	927
マドラス商會 (The Madras House, 1909)	450	新夫婦 (The Newly Married Couple, 1865)	327
バクスト (Leon Bakst)	677	新聞記者 (The Editor, 1874)	327
ハーゲマン (Carl Hagemann)	614, 661, 665—666, 674—676, 678—680	破産 (A Bankruptcy, 1874)	326
バタイユ (Henri Bataille, 1872—1922)	317—318	國王 (The King, 1877)	327
ハルト Ernst Hart, 1867—)	542	レオナルダ (Leonarda, 1879)	327
道化のタントリス (Tantris der Narr, 1907)	542	新制度 (The New System, 1879)	327
ハルトレーベン (Otto Erich Hartloben, 1864—1905)	429	手套 (A Gauntlet, 1883)	327
アンジェール (Angele, 1891)	425	人力以上 (Beyond our Power, Part I. 1883; II. 1895)	327—330
結婚への教育 (Die Erziehung zur Ehe, 1893)	425	地理學と愛 (Geography and Love, 1885)	327
ハルベ (Max Halbe)	429—434	わかき葡萄の花咲く頃 (When the New Wine Blooms, 1909)	328
青春 (Jugend, 1893)	429—434		

ヒルシュフェルト (Georg Hirschfeld, 1873—)	429	ses, 1898)	301
母親達 (Die Mütter, 1896)	429	デュボン氏の三人娘 (Les Trois Filles de M. Dupont, 1891)	301
アグネス・ヨルダン (Agnes Jordan, 1898)	425	赤い法服 (La Robe rouge, 1900)	(Les Remplacans, 1901) 301
フィッツモーリス (George Fitzmaurice)	695	代理 (Les Remplacantes, 1901)	301
田舎のしたてや (The Country Dressmaker, 1907)	695	破損品 (Les Avaries, 1902)	301
フィリップス (Stephen Phillips, 1868—)	439	母性 (Maternite, 1904)	301
パオロとフランチェスカ (Paolo and Francesca, 1899)	439	こがれ蟲 (Les Hannetons, 1906)	301
ヘロド王 (Herod, 1900)	439	フランス人 (La Française, 1907)	301
フォルチュニー (Fortuny)	676	シモーヌ (Simone, 1908)	301
フォル (Paul For)	653	スゼット (Susette, 1909)	301
ブノア (Benois)	677	信仰 (La Foi, 1910)	301—303
フックス (Georg Fuchs, 606—608)		獨身の女 (La Femme seule, 1912)	301
ブラーム (Otto Brahm)	382—386	フォルメルレル (Farl Volmeller, 1878)	542
ブルソフ (Bursov)	791	ベック (Henri Becque, 1837—1891)	294—295
ブリュエ (Eugene Bricux (1868—))	12, 300—303	鴉の群 (Les Corbeaux, 1882)	294—295
藝術家の家庭 (Menages D'Artistes, 1890)	301	パリーの女 (La Parisienne, 1885)	295
ブランシェット (Blanchette, 1892)	301—302	ベルンステイン (Heuri Berustein, 1875—)	318
一腹の卵 (La Couvée, 1894)	301	ベネット (Arnold Bennet)	436
齒車 (L'Engrenage, 1894)	301	ボイル (William Boyle, 1859—)	
慈善家 (Les Bienfaiteurs, 1896)	301		
競馬の結果 (Resultats des Cour-			

	557	Françoise, 1889)	311
ポエ (Lugné Poe)	653	恋愛 (Amoureuse, 1891)	
ホートン (Stanley Houghton 1881—1913)	452		311—313
村の祭 (Hind'le Wakes, 1912)	57	不貞 ((L'Infidele, 1891)	313
ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 539—542)		過去 (Le Passe, 1902)	313
昨日 (Gestern, 1891)	539	老人 (Le Vieil Homme, 1911)	313
チチヤンの死 (Der Tod des Tizian 1892)	540	マイエルホルト (Meyerhold)	
痴人と死 (Der Tor und der Tod, 1894)			621, 688, 710—711
白い扇 (Der weisse Fächer, 1898)		マーテルリンク (Maurice Maeterlinck, 1862—)	456—500
窓に立つ女 (Des Frau am Fenster, 1899)	539	マレーヌ姫 (La Princesse Maleine, 1889)	457, 466—467
ソベイテの結婚 (Die Hochzeit, der Sobeyde, 1899)	540	闖入者 (L'Intrused, 1890)	467
エレクトラ (Elektra, 1903)		群盲 (Les Aevugles, 1890)	469—471
	540—541	七人の王女 (Les sept Princesses, 1891)	470—471
エダプスとスフィンクス (Edipus und die Sphinx, 1905)		ペレアスとメリサンド (Pelléas et Melisande, 1892)	471—475
	540—542	アラザーヌとパロミード (Aladdin et Palomides, 1894)	475
各人 (Jedermann, 1912)	540	家の内 (Interieur, 1894)	475—477
ホルツ (Hrno Holz, 1863)		タンタゲールの死 (Le Mort de Tintagils, 1894)	477—479
	380—382	アグラヴェーヌとセリセツ (Aglavaine et Selysette, 1896)	479—482
ゼリッケー家 (Die Familie Selycke, 1896)	382	アリアーヌと青髭 (Ariane et Barb-bleu, 1901)	482—483
ポルトリーシュ (Georges De Porto Riche, 1849)	311—314	教妹ベアトリス (Soeur Beatrice, Françoise, 1889)	311
フランソアーズの幸運 (La Chance de)			

1901)	483—484	パーヴェル一世 (Pavel I)	701
モナ・ヴァンナ (Monna Vanna, 1902)	484—488	メーン (Rutherford Mayne)	573
ジョアセル (Joyzelle, 1903)		眞實 (The Troth, 1903)	573
	488—489	赤い沼 (Red Turf, 1911)	573
青い鳥 (L'Oiseau b'cu, 1909)		モパッサン (Guy De Maupassant)	293
	490—497	ヤルトセフ (Jartsef)	701
マリヤ・マグダレーヌ (Maria Magdalane, 1910)	498	ユシュケウチ (Jushkevitch)	701
婚約	497—498	ラインハルト (Max Reinhardt)	610—614, 684—685
マッケー (Percy Mackaye)	452, 685	ラヴダン (Henri Lavoeden 1859—)	313—314
マリネッチ (Marinetti)	720—723	一家族 (Une Famille, 1890)	314
マレー (T. C. Murray)		オール公 (Le Prince d'Aurec, 1892)	314
長男の権利 (Birthright 1910)	575—577	二人の貴族 (Les deux Noblesses, 1894)	314
モーリス・ハート (Maurice Harte, 1912)	575	遊蕩兒の群 (Viveurs, 1895)	314
ミルボー (Octave Mirbeau, 1848—)	318	變つた遊び (Le Nouveau Jeu, 1898)	314
爲事は爲事 (Les Affaires sont les Affaires, 1903)	318	プリオラ侯 (Le Marquis de Priola, 1902)	314
ムーア (George Moore, 1857—)	557	決闘 (Le Duel, 1905)	314
アーリングフォードの同盟罷工 (The Strike at Arlingford, 1893)		悪の趣味 (Le Gout du Vice, 1911)	314
メースフィールド (John Masefield)	452	リヴィエール (Henri Liviére)	657
ナンの悲劇 (Tragedy of Nan)	452	リットマン (Max Littmann)	603
忠義 (The Faithful)	452, 687	リュートレル (Josef Rüderer, 1861—)	430
メレジュコフスキー (Dmitri Merezhkovsky)	701	ルーシェ (Jacques Rouche)	654
		ルメートル (Jules Lemaitre, 185-	

3-)	315-317	收穫 Harvest, 1910)	574
謀反人(Revoltee, 1889)	317	愛國者(Patriots, 1912)	474
代議士ルヴォー(Le Depute Lev- eau, 1890)	317	ローラン(Romain Rolland)	3, 725-730
むづかしい時代(L' Age difficile, 1895)	317	ダントン(Danton)	725
宥恕(Le Pardon, 1895)	316	七月十四日	725
ロスタン(Edmond Rostand 1868- 1918)	12	ワイルド(Oscar Wilde, 1856-19- 00)	440-443
500-506		ヴェーラ(Vera, 1882)	440
レ・ロマネスク(Les Romanesqu- es, 1894)	501	パヂュアの公爵夫人(The Duch- ess of Padua, 1891)	440
遠くの王女(La Princesse lointai- ne, 1895)	501	ウィンダーミヤ夫人の扇(Lady Windermere's Fan, 1892)	440
サマリヤ人(La Samaritaine, 18- 96)	502	つまらぬ女(A Woman of no Importance, 1893)	440
シラノ・ド・ベルジュラック(Cyra- no de Bergerac, 1897)	502-506	サロメ(Salome, 1893)	440-443 704-709
雛の鷺(L'Aiglon, 1900)	502	理想の夫(The Ideal Husband, 1895)	440
シャントクレール(Chantecler, 19- 10)	502	まじめが大事(The Importance of Being Earnest, 1895)	440
ロズメル(Erunst Rosmer Else Be- rnstins, 1866-)		ワーグネル(Richard Wagner)	679, 683
暁明(Dämmerung, 1893)	429		
ロビンソン(Lennox Robinson 18- 84-)	573-575		
克蘭シーの家名(The Clancy Name, 1903)	574		
十字路(The Cross Roads, 1909)	573		



◀ 近現代二十講 ▶

大正十一年八月十五日印刷
大正十一年八月廿五日發行
大正十三年二月二十日十四版

(定價參圓五拾錢)

發行所

新 潮 社

東京市牛込區矢來町三番地

電話牛込
八八八八
〇〇〇〇
九八七六
番番番番

著者
發行者

楠山正雄
佐藤義亮
東京市牛込區矢來町三番地

印刷所

東京市小石川區西江戶川町
電話小石川五九二番

富士印刷株式會社
印刷者 佐々木俊一

番二四七一(京東)替湯

思想・文藝講話叢書

- (1) 近代思想十六講 中澤臨川著 (六十二版) 武山五拾錢 送料拾貳錢
- (2) 社會問題十二講 生田長江著 (四十一版) 價貳圓 送料拾貳錢
- (3) 近代文藝十二講 生田長江 野上白川 著 (二十四版) 武圓參拾錢 送料拾貳錢
- (4) 近代劇十二講 楠山正雄著 (第十二版) 參圓五拾錢 送料拾八錢
- (5) 改造思想十二講 宮島新三郎著 (第十七版) 貳圓五拾錢 送料拾貳錢
- (6) 日近世文學十二講 高須芳次郎著 (第十一版) 貳圓五拾錢 送料拾貳錢
- (7) 日現代文學十二講 高須芳次郎著 (最新刊) 貳圓五拾錢 送料拾貳錢
- (8) 婦人問題十六講 奥うめを著 (近刊)

出づ！愈々出づ！日本出版界の誇りたる此文豪の大全集を看よ

ストリンベルク全集

四六列布表紙
紙數約六百五十頁
一冊價參圓五拾錢
郵送料一冊拾貳錢

ストリンベルクを讀まずして近代の藝術と思想とを語ることは出来ぬ。彼れこそは古今の藝術界を獨歩すべき巨人である。本全集は其の全作に亘つて完譯を網羅すべき大出版であつて、多年我が讀書界の熾烈なる要求、始めて満たさるることを得よう。(『戯曲』と『小説』の二に分つて刊行)

ストリンベルク全集 (3) 戯曲全集

■ ダマスクスへ

楠山正雄氏譯

輓近藝術界の新勢力たる表現主義の先蹤をなすと稱せらるる三部曲で、作者の戯曲中最も力の籠つた長篇であり、翻譯また頗る困難な爲め、未だ其の譯の出なかつたものである。添ふるに『白鳥姫』と『夢の戯曲』の二篇を以てした。何れも高名な作品である。譯者楠山氏が近代劇に於ける造詣は改めて云ふを要せぬ。

ストリンベルク全集 (1) 小説全集

■ 女中の子

福田久道氏譯

作者が自叙傳小説の第一編であつて、少年時代の赤い髪の記録であり、幼き一つの魂の、眞剣な、死物狂ひな、火花を散らす戦の記録である。階級争闘、兩性の衝突、新舊思想の葛藤等、あらゆる争闘の中に育つた少年の魂の發展を物語つた、恐ろしき迄に眞剣な小説である。何人も異常の刺激を受けずにはゐられない作である。

長與善郎氏著 河野通勢氏畫

戲曲 挿畫 項羽と劉邦

四六二倍判 特別大巻
別挿畫三十三葉
定價金四圓、送料拾貳錢

漢の高祖劉邦と楚王項羽と、覇を争つた秦末に材を採り、功名の争と、戀愛の悶えとを描ける長篇戯曲で、劇文増補有の傑作として既に定評の存するものであるが、今回更に「挿畫本」を公にすることゝなつた。畫は、長與氏の謂ゆる「生れ乍らの畫家、美の造形の爲めに生れた人」たる河野氏が、殆んど一ヶ年の苦心に成つたもので、その奔放自在の着想を、清稿にして精緻を極むる筆に托し、結構、點染、共に嶄として何人の追隨をも許さない。單に畫のみに就いて云ふも、獨立せる堂々の畫集を以て許す可きもの。これあるによつて、脚本「項羽と劉邦」の、眞價いよく揚る可きは云ふを待たない。

演劇往來

三宅周太郎氏著

(忽ち四版) ▲價壹圓五拾錢▼
▲送料八錢▼

若き劇評家三宅周太郎氏の演劇評論集である。最近上演の新劇舊劇に對する精到な批評と、現下劇壇に於ける新人舊人に就いての深刻な月旦とを収むる事すべて數十篇。新しき時代の精神に活きつつ、舊き傳統の美を捨てぬ其の廣汎な理解と鋭敏な感受とは、夙に斯界第一の批評家として重きを成さしめた所以で、此書は即ち最近劇壇の鳥瞰圖であり、細見であると共に、混沌たる現下の劇界に一道の光明を投ぐる燈明臺である。劇壇興隆の機運に際し、これを世に公にしたが、果して大に迎へられ、忽ちにして増版四たびに及んだ。

三十九作家の一幕物選集成る

我が劇文壇空前の偉觀、空前の大出版也。

現代戯曲大觀

第五版
布表紙大金最上製
紙數大版壹千頁
定價金四圓五拾錢
郵送料拾八錢

劇作家協會編

現下、劇壇の新人、すべて三十有九家、各々其の最も會心の作となす一幕物を自選し茲に空前の大選集成る。今や創作劇の全盛期に會して此書が如何に時の宜しきを得たかは多言を要しない。光彩陸離たる我戲曲界を記念す可きエポックメイキングの一大出版である。

◆氏九十三稿密◆

- 秋野 雨平 近藤 經一 能島 武文 鈴木 善太郎
- 灰谷 庄雨 久保 万太郎 額田 六千代 鈴木 木三郎
- 長谷川 時雨 楠山 正正 岡田 八千代 鈴木 泉三郎
- 林原 青々 武小路 實篤 岡本 綺堂 田村 西男
- 伊藤 大 武者 小島 貞雄 大村 嘉代子 田中 純
- 池田 松大 長島 村木 善俊 吉藏 一 山崎 潤一郎
- 伊藤 花 善俊 吉藏 一 山崎 潤一郎
- 川村 花 善俊 吉藏 一 山崎 潤一郎
- 北尾 龜 善俊 吉藏 一 山崎 潤一郎
- 菊池 善俊 吉藏 一 山崎 潤一郎
- 氏九十三稿密

現代小説選集

現代小説壇の代表作家三十六氏の傑作を輯めたる一大選集

島崎藤村 長谷川天溪 島崎藤村 長谷川天溪 島崎藤村 長谷川天溪

谷崎潤一郎 正宗 白鳥 谷崎 潤一郎 正宗 白鳥 谷崎 潤一郎 正宗 白鳥

中里 有島 生馬 中里 有島 生馬 中里 有島 生馬

藤村 正宗 白鳥 藤村 正宗 白鳥 藤村 正宗 白鳥

星湖 上島 小生 星湖 上島 小生 星湖 上島 小生

水相 泰三 芥川 龍之介 水相 泰三 芥川 龍之介 水相 泰三 芥川 龍之介

吉田 隆二 宇野 浩二 吉田 隆二 宇野 浩二 吉田 隆二 宇野 浩二

久保 田 未明 久保 田 未明 久保 田 未明

室西 善藏 室西 善藏 室西 善藏

近松 中 秋江 近松 中 秋江 近松 中 秋江

白石 實三 佐藤 春夫 白石 實三 佐藤 春夫 白石 實三 佐藤 春夫

第十三版

諸家の戯曲集

■ 小さな世界

定價金貳圓 郵送料拾錢 武者小路實篤氏著

二つの心、或日の一休、わしも知らない、二十八歳の耶穌、罪なき罪、三和尚、悪夢。其他

■ 生きんとする者

定價金貳圓 郵送料拾錢 武者小路實篤氏著

ある家庭、四人、「嬰兒殺戮」中の一小出来事、慈父、野島先生の夢、清盛と佛御前等。

■ 或る青年の夢

定價金貳圓 郵送料拾錢 武者小路實篤氏著

長篇『或る青年の夢』、或る日の出来事、或る日の夢、をどりくらべ、二人の女の會話。其他

■ 童話劇三篇

定價金貳圓 郵送料拾錢 武者小路實篤氏著

地藏と鬼、かちく山、花咲翁。

■ 白樺脚本集

定價金五拾錢 郵送料貳錢 白樺同人編

有島、武者小路、長與、近藤、千家諸氏の作を収む。

■ 阿武隈心中

定價金貳圓 郵送料拾錢 久米正雄氏著

牧場の兄弟、梨の花、金井博士父子、心中後日譚、夏の日の戀、阿武隈心中。

■ 藤十郎の戀

定價八拾五錢 郵送料八錢 菊池寛氏著

藤十郎の戀、父歸へる、屋上の狂人、奇蹟、敵仇以上(恩讐の彼方)。

諸家の長篇戯曲

■ 玄宗と楊貴妃

定價九拾錢 郵送料六錢 近藤經一氏著

■ ルクレシヤ

定價四拾錢 郵送料八錢 近藤經一氏著

(若く麗はしき人妻の死)

■ 訪るゝ女

定價四拾錢 郵送料八錢 江馬修氏著

■ 大佛開眼

定價圓貳拾錢 郵送料八錢 長田秀雄氏著

■ 頼朝

定價壹圓 郵送料六錢 長與善郎氏著

■ その妹

定價五拾五錢 郵送料六錢 武者小路實篤氏著

■ 酒中日記

定價八拾錢 郵送料六錢 國木田獨歩原色

■ 三浦製絲場主

定價七拾五錢 郵送料六錢 久米正雄氏著

■ 現代脚本叢書 ■

第一編	未能力者の仲間	(附) 或日の出来事 桃色の女其他	武者小路實篤氏著
第二編	飢 渴	(附) 大雪の夜 死	長田 秀雄氏著
第三編	法成寺物語	(附) 十五夜物語 春の海邊	谷崎潤一郎氏著
第四編	髑 髏 舞	(附) 葡萄棚。犬。 小しんと馬	吉井 勇氏著
第五編	阪崎出羽守	(附) 淀見藏。穴。 嬰兒殺し	山本 有三氏著
第六編	雨 空	(附) 四月盡。雪。 暮れ方。其他	久保田万太郎氏著
第七編	秦の始皇	(附) 芭蕉と遊女。 義隆の最後等	灰野 庄平氏著
第八編	七年の後	(附) 清盛と常磐。 夜の一場其他	近藤 經一氏著
第九編	第一の世界	(附) 新緑。俊寛。 ベテスダの池	菊池 寛氏著
第十編	茅の屋根	(附) 茅の屋根。 時勢は移る等	小山内 薫氏著
第十一編	次郎吉懺悔	(附) 二人の未亡人 或る時代其他	鈴木泉三郎氏著

各册約二百四十頁 ◆ 定價一冊圓 ◆ 送料一册六錢

泰西戲曲の翻譯

■ 人形の家	定價九拾錢 郵送料六錢	中イア 村吉セ 藏ン作
■ ユウデット	定價九拾錢 郵送料六錢	中ヘツ 島ベ 清ル作
■ 闇の力 (附) 生ける屍	定價壹圓 郵送料拾錢	中トル 村吉ス 藏トイ作
■ ダマスカスへ (最近刊)		楠スト 山リ 正ド 雄ベル 氏ク著
■ 櫻の園 (附) 叔父ワニーヤ 熊。白鳥の歌	價壹圓貳拾錢 郵送料六錢	楠チエ 山正ホ 雄フ 氏作
■ カレーの市民	定價壹圓 郵送料六錢	新カ 關イ 良ゼ 三ル 氏著
■ 活 (トルスト イ原作)	定價六拾錢 郵送料四錢	島アン 村リ 抱バ 月タイ 氏ユ脚 譯色
■ シュニツレル傑作集 (脚本) 縁の鷓鴣、臨終の假面、寂しい道、結婚式の朝、離合、其他。(近刊)	價貳圓五拾錢 郵送料拾貳錢	楠山 山本 正有 三雄 氏氏 譯



L

終

