

演劇神髓への試み

—— 鷗外の初期演劇論 ——

みなもと ごろう

ドイツ留学を終えて帰国した鷗外の文学面での第一声は、明治二十年一月三日、当時逍遙を中心に文学新聞として名のあった「読売新聞」に載せられた、ゴツツシャルの美学を祖述した「小説論」であった。すでに前年帰国して以来、医学関係の発言は数回行なっていたのであるから、年頭を期しての文学紙への文学の発言には、それだけの意気込みがあったのであらうと思われる。

事実、その「小説論」も嘗て小説という文学の一形式についてのみこだわるといよりは、小説を通しての、彼の文学（あるいは芸術）理念の表明であると言ってもよいものである。

彼はまず、ゾラの「実験小説」の呼称と、「分析」と「解剖」の小説の結構への応用は、クロウド・ベルナルの「実験医学緒論」によるものであることを指摘し、その応用の論の実行である「レー、ルゴン、マカルド」の諸編を「化学所の日記に非ざれば則ち解剖局の週報なり」と断ずる。さらに、「分析」と「解剖」を小説の結構に用いることは悪いことではないが、「ゾラ」の直ちに分析、解剖の成績を以て小説となすは諸家の妥当ならずとする所なり蓋し実験の成績は事実なり」と論じ、ついで次のように反論する。

小説家は果して此の如き事実の範垣内を彷徨して満足すべきや若し然りと曰はゞ何の処にか天来の奇想を着け那の辺にか幻生の妙思を施さんや分析、解剖の成績は作家の良材なり之を運転使用するの活法は独り覚悟（「イントゥイション」）に依つて得べきのみ

けだし、この言葉は、「天来の奇想」と「幻生の妙思」をこそ重要視し、その発源は「覚悟」（今日風の言葉でいうなら「直観」）を俟ってはじめて成るといふ彼のローマン的な文学観の宣言であらう。彼はさらに言をそえて、「事実を探究するの熱心は未だ無何有の郷に遊ぶの夢を妨げず」と文学の独自境の存在を指摘している。

こうした態度のもとに、鷗外は彼の文学面での仕事をすすめていくのであるが、その第一として、彼はスペイン第十七世紀の作家であるカルデロンの「ザラメアの村長」を「音調高洋第一曲」といふ訳題のもとに、同じ「読売新聞」に同月五日から、翻訳連載をはじめめる。戯曲を選んだことは、数年来の演劇改良の時運に投じるといふ意味も大いにあったと思われる。その訳題の示すように、俗耳に入りやすい当時唯一の生きた演劇であった歌舞伎調の訳文である。また、歌舞伎独自の割りゼリフなども効果的に使われている。このような翻訳には、弟である三木竹二の協力もあずかって力あったと言われる。

後年、鷗外は「当時の世話物の様式に Calderon の旧曲を嵌めしは、二十年前のさかしらなりけり」（「水沫集」改訂版 明39・5）と語っているが、むしろこうした翻訳のスタイルをとったことが、当年の鷗外のこの訳業に求めるアクチュアリティを物語っていると見えよう。こうした翻訳のなるには、単に西洋戯曲の紹介ということにとどまらず、日本に於ける演劇界の事情にあうものをといて彼の意図があった。

これを演劇史に徴するにザラメラ村長の曲は第十七基督世紀に、既に仏蘭西にて演せられたり。初独逸にてこれを訳せんと企てしは、彼信仰世界を變じて批評世界となし、精神的演劇改良を惹き起し、レッシングなり。(その千七百七十七年に同胞カル、に与ふる書) 後シユリヨオデルこの意を果し、始てハムブルクにて興行し、仏蘭西にてはカルロオ、デルボアとフオオルとの手を経て革命演劇の一曲となり、独逸のデュツセルドルフにて勇往敢為なるイムメルマンが實際的演劇改良を奉行せしとき、始て有韻のザラメラ村長を興行したり。我洋絃の曲を聴くものは、亦以て巧妙なる戯曲の人心を激昂し、世運に関する所あるを觀るべし。

西洋に於て、演劇改良に種々の形で役をつとめた「ザラメラの村長」をアナロジカルに日本に於ける演劇改良に置きかえるには、又それなりの彼等の演劇界の歴史的な位相の理解が必要となるが、鷗外はそれを次のように見ている。

我東洋の戯曲は、印度、支那の古きもの、希臘に類して叙情に傾き、日本古今の淨瑠璃は、大抵叙事に偏することを免れず、近時歌舞伎座にて興行せられし桜痴の諸作も、英吉利ならばシエイクスピア前、西班牙ならばカルデロン前の物たること我が断言すること憚らざるところに候。

当時、すでにシエイクスピアは、不完全ながら、「ジュリアス・シーザー」を院本体に訳した「該徹自由太刀餘鋭鋒」を逍遙が明治十七年に出版されたのをはじめ、数種世に行なわれていた。それ故に、鷗外がよく知るところであったドイツの文学史・演劇史の事蹟とも照らしあわせてのカルデロン戯曲の移入は、当時の日本の文学界・演劇界に対する彼の強い関心を物語るものである。

さらに付け加えれば、カルデロンの戯曲は、ゲーテが「エツカーマンとの対話」の中で、「カルデロンは、技巧及び舞台のことでは限りなく偉大だ。」とか、「彼の作品は全く舞台向で、その中には、予期した効果を勘定に入れていないのは一筆もない。」とか賞揚している

ように、非常にシアトリカルな作品でもある。鷗外が同じくシアトリカルな舞台の効果を第一の特性として成り立っている歌舞伎に親しんでいた当時の日本の演劇界の事情に適合するようにカルデロンを翻訳したのもそのことを考慮してのことであろう。

思えば、用意周到、細心の訳業なのであった。だが、この翻訳は一般には不評だったらしく、鷗外も一度筆を投げ出した。結局は全部を訳したためであるが、この時、鷗外はこのように言っている。

音調高洋箏一曲の三幕目を排印せしめんとするの際、文学社会に發表せし一顕象は分明に今の日本人の美学的思想の程度を指示し、大に余等二人をして発明覚悟する所あらしめたり。余等二人は識破せり。彼のアリストテレス以還コルネイユ、レツシング、ギョオテ等の称道する所謂トラギック(悲劇の本真)などは、所詮今の日本人の能く涵容するところに非ざること。到底文壇若くは劇場を以て勸善懲惡の処となし、伝奇及他のポエジイを以て道德を教誨するの具と心得る間は、何くに適きか美学の思想を求めん。誰が為めにか洋箏の一曲を終へん。

今の日本人をしてこの末齣を聴かしめば、その耳を掩うて走ること復疑ふべからず。(略)然れども余等がこの翻訳ありしは偶然に似て偶然にあらず、洋箏余韻を読むものは思ひ半に過ぐるなるべし。嗚呼洋箏の関を終へざるは作者の罪にあらず、また訳者の罪にあらず、時運の然らしむる所なり。

ここで重要なのは、当時の文学社会に対する彼の認識と驚きである。既に述べたように、充分に当時の文学界・演劇界の時勢を考慮し、それに見あう作品をそれに見あう様式で訳したにもかかわらず、鷗外はこのように、文学社会の芸術に対する感受性の乏しさを嘆かねばならなかったのである。それほど「美学的思想」、すなわち、芸術を一個独立した世界として受けとめ味わう態度は低かった。

しかし、明治五年六月の「三条の教憲」として知られている「教則

三条」発布以来かえって勧善懲悪の染みついた散切物、あるいは、歴史上の出来事を「事実」として再現するマテリアリズムにとらわれた活歴史になじんでいたのが当時の演劇界であった。当時の日本人にとっては、葛藤を弁証法的に止揚するプロセスを通して、人間の苦悩や世界観といった思想を一つの酔乎とした芸術世界として、現実の道徳の規範の彼方に作り出そうとした、西洋演劇の粹とも言うべき、「トラギック」（悲劇の本真）なるものの、本質的な面での理解がむづかかったのは、むしろ当然とも言うべきであった。

が、鷗外は、ヨーロッパの戯曲を読み、ヨーロッパでの観劇の体験を豊富に持つ新帰朝者であった。「航西日記」「独逸日記」「還東日乗」には、彼の経験が豊富に記録されている。往還のパリでの観劇をふくめれば、彼は、それこそ、ギリシヤ劇から、ゲエテ、レッシング、カルデロン、シェイクスピア、アレクサンドル・デュマ等の作品の上演に接し、ときには村芝居に類するものにまで臨んでいることが知られる。帰路のパリでは、ドイツとフランスの演技の比較をするほどになっている。またその読書も、留学後十カ月程で「架上の洋書は已に百七十余巻の多きに至る。鎖校以来、暫時閑暇なり。手に随ひて繙読す。其適言ふべからず。盪胸決眦の文には希臘の大家ソフォクレエス、オイリピデエス、エスキュロス Sophokles, Euripides, Aeskylos の伝奇あり。穠麗豊蔚の文には仏蘭の名匠オオネエ、アレキイ、グレケル Ohnet, Halevy, Greville の情史あり。ダンテDanteの神曲 Comedia は幽昧にして恍惚、ギョオテ Goethe の全集は宏壮にして偉大なり。誰か来りて余が楽を分つ者ぞ。」（明治十八年八月十三日「独逸日記」）と記すほどになっていた。新帰朝の鷗外にとっては、自分の判断とは別に無意識のうちにそういった経験につちかわれた感受性と審美観とをひとつの基準としていたであろうから、当時の日本の実情にあらためて驚きの声を発することになったのであろう。

鷗外は、この短い文章の中で、「今の日本人」ということを三度も繰返している。ということは、逆に明治という時代の、日本人とい

うことを一つのパースペクティブの中で考えているということになる。多分、鷗外は、一編の文学作品の翻訳を通じて、芸術や文化における西洋と日本との違いという命題を、この時非常に具体的な形で強く感じたのではないか。そしてそれは、鷗外の生涯を通してみられる、「テベース百門の大都」といわれる、幅広い文学・芸術面での啓蒙意識を醸成するに、一つの覚悟を与えたのではないかと思われる。

いわばこうした覚悟のもとに鷗外は、「文学」からみ草紙」を創刊し、演劇改良運動をはじめ、時の芸術的動向に対して、あらためてボレミカルな啓蒙運動に邁進することになる。

※ ※ ※

「文学」からみ草紙」は、その角書通り、文学と芸術評論専門の雑誌である。鷗外はその創刊号（明22・10）に「柵草紙の本領を論ず」を掲げる。彼はその中で、世の常識的な文学論にくみすることなく

「西欧文学者が審美学の基址の上に築きたる詩学（オキテツク）（余等は故らに「レトリック」の語を避けたり）を以て準繩」として天下の文章を評論すると述べ、「レッシングの伝奇折薔薇を作るや時人これを評して兎の長ぜんことを慮りて裁したる過寛の新衣なりと云へり」と故事を引いて、世濁になすまな高境地からの啓蒙主義を宣言した。この論の中では、また、文学の種属を、叙情詩・叙事詩・戯曲と分け、特に小説の盛んなることにも触れながらも、反面、「嗚呼、明治の天地は小説の天地となり「小説熱」の語ハ近代西人の所謂「作詩炎」に好対を与へたり。」と指摘してもいる。そうした彼の意識が具体的には、「しからみ草紙」の戯曲や演劇への強い関心となつてあらわれている。その中で、中心になるべきものは、「演劇改良論者の偏見に驚く」（明治二十二年十月）「再び劇を論じて世の評家に答ふ」（同十二月）

「演劇場裏の詩人」（明治二十三年二月）の三篇の評論である。これらの発言の契機となったのは、彼が明治二十二年九月、演芸協

会の文芸委員に選ばれたこともあった。この会の主旨は、西洋劇主義ではなく、国劇の特長を生かしつつ芸術としての向上をはかることであつたが、鷗外の発言は一応はそのような会の性格によりそいながらも、彼のみのなしうる独自なものであつたと言つてよい。それは、彼のヨーロッパでの演劇体験と、「音調高洋等一曲」の翻訳との体験で、真の意味で演劇を近代的なものにするのは、必ずしも容易ではないことを彼は強く身に滲みて知つていたからであらう。

さて、鷗外の演劇論のモチーフを物語るのには次の一文であらう。

今の日本には未だ歐洲二三の戯曲に通ぜず未だ一卷の「ドラマツルギイ」を読まず唯だ足一たび歐洲大都の敷石を踏みしといふのみにて劇場の粧飾と装置とを論ずるものさへあり若し是等の説をして大に世に行はれしめんか其毒を我将来の演劇社会に流すと其れ奈何ぞや^(注4)

すなわち、当時既に行なわれていた外山正一や末松謙澄などの演劇改良論が、欧州演劇の模倣という方向をとりながら、芸術的な面では、欧州演劇の実相に通ぜず戯曲の本質に対する理解を欠き、表面的な欧州演劇の劇場の外形にならずみすぎている傾向に対する批判なのである。演劇という芸術自体と、劇場の粧飾や装置を論ずることとの乖離に気づかない改良論者の浅薄な開化主義とそれらをこそ将来の演劇社会に毒を流すものときめつけた鷗外とは、根本的に次元を異にしていたと言つてよいであらう。はっきりとヨーロッパの戯曲に通じ「ドラマツルギイ」に立脚して改良を論ずることの必要を説いたのは、後年の彼の所謂「伎癢」のあらわれでもある。

「演劇改良論者の偏見に驚く」は、鷗外の考える演劇の基本的なあり方を説いたもので、それは何よりも戯曲の文学としての独立を主張したものである。

演劇とは何そや優人場に上りて戯曲を演ずるを謂ふなり、されば戯曲ありて而る後に演劇あり彼は主たり此は客たるべし世上には或はこれに反対して戯曲は演劇の爲めに作れるものゝ如くに云

ふものなきにあらねど若しこの論をして社会に熾ならしめんか戯曲と演劇と並び衰ふること必せり請ふ試みに其然る所以を道はん蓋し戯曲の物たる詩の諸長を兼備せり我邦にてこそ古来ただこれを崇ばざる習をば養来りたれ一たび之を外部に徴するときは、その詩体中の主位に居ること掩蔽すべからず印度のカリダサは姑く置き希臘のソフォクレス、オイリピデス、エスキロス等の伝奇は其一代文華の盛を代表するに足り独逸文学の勃興は当初一二明眼の士が私淑したるシエクスピアの詞曲に淵測したる等、皆なその明証なり果して然らば其品位価値、決して一劇場一優人の爲めに私すべきものにあらざるを知るべし

然りと雖も余等は戯曲を作るものに向て毫も法則に依拠せずして勝手次第にその趣向を綴れと云はず(略)この戯曲の約束を一言にて言はばその叙述する事跡は看客の目前にて芽を萌し花を開き実を結び一歩々進来らざるべからず、これを戯曲の行為と謂ふ(略)戯曲には猶ほ其本体の爲めに生ずる約束なきにあらねど苟くもこれを守れる以上は余等は戯曲を作るものに向てこれを場に上す便宜を求むるを嫌ふなり

当面改革されるべきである歌舞伎の実情と妥協することなく、西洋の演劇史、文学史に照らしてみても、日本の演劇史に於ける戯曲への軽視を指摘し、演劇と戯曲とのあるべき姿を理念的に言い切つたのである。これは、演劇改良会の中心的人物であつた外山正一や末松謙澄らの改良論が、劇場や俳優の改良を論じ、脚本に関しても道德的な面での矯正や表面が優美高尚であるべきであることなどを論じ望んでいたのに比べると非常に違いである。もとより鷗外自身も、このような理念的な発言が、直ちに現実の演劇界の改革につながることは考えてはいなかつたであらう。

が、鷗外がまず敢えてこの迂遠とも思われる理念的な発言をしたことの意味は、具体的な演劇改良会のありようと対比してみることによつて、あきらかになる。

演劇改良会の意図するところは明治十九年八月のその趣意書にあきらかである。それによれば、その目的は、(第一)従来演劇の陋習を改良し好演劇を実際に出さしむる事 (第二)演劇脚本の著作をして栄誉ある業たらしむる事 (第三)構造完全にして演劇其他音楽会歌唱会等の用に供すべき一演技場を構造する事 の三つにあった。

無論こうした目的の背後には、条約改正を急ぐ欧化改良政策があり、江戸時代には廓とならんで悪所視されていた歌舞伎の浄化をはかり「上等社会の観に供して恥づる所なきの域に達せしむべし」という社交の場の確保という功利的な目的があったことは、あらためていうまでもない。末松自身、その改良論の第一に「建築が土台となる改良なれば、これを論ぜぬと云ふ訳には参りませぬ。」と言い、その著書には、ミラノのスカラ座やパリのオペラ座、テアトルフランセなどの洋式建築の絵画を挿入している。

それでは改良会の目ざした戯曲はどのようなものであったのか。その象徴的な作品は、依田学海・川尻宝岑の合作になる「吉野拾遺名歌誉」(明20・1刊)である。この作品は、明治十九年十月十七日に、築地大橋楼に於て劇場改良会の聴を煩わした旨が、その凡例に示されている。題材を「太平記」に採り、「かへらじと兼て思へば梓弓なき数に在る名をぞとどむる」の歌をのこして出陣する、忠臣楠正行を中心に描いた史劇である。各場毎に「作者自評」が付せられていて、作者の意図がうかがわれるが、作品全体の性格は、最後の「作者自評」が非常に明瞭な形で物語っている。

演劇は遊戯に出たりといへども。即ち一の美術なり。正史実伝をのみ主とすべきにあらず。或は君臣の情義を演じ。或は父子夫婦のありさまをつまびらかにして。その善悪邪正をのべ。見るものをして。感を起さしむるにあり。必しも勧善懲悪の意を。あらはに示さずにして。自ら心に感ずる所あらしむるを妙とす。又は滑稽諧謔を以て。観諷を写すこと有べし。されば今余が作る所は。これ改良演劇の一部にして。これをもて演劇を尽く繋するにはあ

らず。しかはあれども。此戯は男女の情体を描き出して。情義ふたつながら得さしむるを主とし。かたはら弓馬衣冠の古実を示し。又言語をのぶるにも。雅にして耳に遠からず。俗にして耳に遠からず。俗にして野鄙猥褻に入らざるをむねとす。又殺伐惨刻なるかたちを示さず。又悲痛哀歎にすぎず。衰弱狼狽の状をあらはさず。哀むといへども。勇壮憤烈の意を寓し。武勇を示すといへども。酷薄粗暴の所為を見することなし。正行が一箭よく時景を射て。その党与をゆるし。内侍伊賀局が別を惜むことをのべて。悲歎に沈むといへども。尚ほ慷慨の英気をあらはすがとき。是なり。作者の用意ここにあり。又梅ヶ枝主計の色情も。時景が家臣等も。正行の恩義に感じ。戦死を決するに至るなど。また然り。

このような多くの目的をもった戯曲が、真の芸術としての生き生きとした生命を持ちえないことは言うまでもない。この文章は、「新体詩抄」の中に収められた外山正一の「社会学の原理に題す」という詩と共に、明治の啓蒙期の「合理」精神を典型的に示す好例であろう。ともかく、古実を正し、忠孝と勧善懲悪の倫理を品よく見せようという意図は充分に読みとれよう。その「古実」というのも、例えば、「正行馬上にて弓を射るの一条は。中昔の武士がよく射を用ふるかたちをみせんと旨趣なり。弓も真物を用ひる余のものまで尽く真様を模し。矢をぬき出す仕方。又馬上にて放つ仕方等。よくその古実を正して。昔の武士のさまハ。かくあらんと推察せしむるの意なり。故に舞台に此時人を居らしめずして。矢を十分に放たしめ。矢声ならびに絃(こ)の音までかきしむる旨向なり。」といった具合である。

以上が、改良会の志向する戯曲の具体的な有様であった。鷗外の論は、こうした功利的な面から演劇をながめるのではなく、何よりも演劇を芸術独自の存在の様相から改革しようとするものであった。芸術自体の発展を妨げるものに対する戦いが彼の論の根底となっていたのである。

彼はこうした演劇理念に立って、さらに演劇改良の方向を次のよう

に語る。

人世の開化、未だ歩を進めざる時には演劇の性質甚だ簡易なるに似たれども其所謂演劇中には実に夥多の分子を含蘊せり彼希臘の羊歌の始も印度の民がバラタを祀れる日の舞を同じく語りもし歌ひもし樂をも奏せしものなりしが第十六と第十七世紀との間に至て歐の演劇は正劇と樂劇との二種に分れたり樂劇は絲竹に和して歌ひ且つ動作するものなれば殆ど我時代物の芝居と掛合浄瑠璃との間に位す、その行為の進歩、稍や遅漫なるが故に看客の目は之を飾具に注ぐべき余閑あり故に樂劇の舞台は月光樹影をして髣髴乎として真に逼らしめ以て觀劇の興を助くべし正劇に至ては則ち之に反す是れ尋常の言語応答の間に詩想の妙味を現呈すべきものなれば真成に之を玩ぶものは其精神、注で優人の一颯、一笑、一挙手、一投足の中に在り渠等は何の違ありてか能く意を劇場の飾具に留めんや若し觀者をして此般の余閑あらしめば是れ戯曲の工ならざるに非ざれば則ち優人の拙なるなり

余等は曾て一西字新聞の紙上に於て日本現時の演劇改良運動を細叙し之を品評したるとき、早く此に注目して我邦の演劇を西劇に劣らざる純粹の一美術となさんとするには先づ樂劇に恰好なる分子を掃去らんとせり簡樸の劇場の如きは実に其首に居れり

正劇・樂劇といった措辞を見てもわかるように、鷗外は、正劇の道を我が日本でもとるべきであるとしている。「尋常の言語応答の間に詩想の妙を現呈すべきもの」とは、とりもなおさず、それは、「セリフ劇」ということである。彼が、十六世紀と十七世紀との間に正劇と樂劇が別れたとするのは、それは単に西歐の演劇史の認識だけではなく、我が日本の歌舞伎が未だその時期にしかないという認識である。このような彼我の歴史の違いと演劇の様式の違いとを強く意識していたからこそ、十九世紀の芸術を一度に具現しようとする現時の西歐演劇の劇場を模倣する改良論を非としたのであろう。彼は「樂劇に恰好なる分子を掃去らん」とすることが一つの方向であったのに対し、未

松らの劇場のイメージが、スカラ座やオペラ座というオペラ劇場であったのは皮肉である。

むろん、そのみではなく、むしろより強くは「余等は唯実に逼りて故らに看客の注意を奪ひ去るを厭ふのみ」と同じ論の中で言っているように、彼の芸術上の最初の発言であった「小説論」以来、十九世紀後半の芸術思潮——すなわち自然主義といつてよい——にもくみし得ない彼の芸術観によるものである。そのことは、次の発言である。「再び劇を論じて世の評家に答ふ」がそれをはっきりと示している。

※ ※ ※

「再び劇を論じて世の評家に答ふ」は、恋川綾町（巖谷小波）と石橋忍月との批判に答えたものである。

恋川綾町が、鷗外の簡樸なる劇場を本色とすべしという発言を、むしろその方が偏見であるとするのに対して、鷗外は次のように駁している。

余が簡樸なる劇場を以て劇場の本色なりとなせしは抑も何の見るところありて發せし言なるか曰く余は實際主義の演劇の境に入るを喜へども極端實際主義のこれを侵して其理想的妙処を亡滅せんを憂ひしなり是の方鍼は余が哲学に於て守るところにして、又余が美術に於て守らんと欲する所なり（略）

此世紀の半ばなりしが實際主義の勢は斂めたる翼を張る如く睡りたる眼を開く如く俄爾として興り来たり（略）

夫れ心理的觀察法は實際主義の賜なり其必要なるは独り彼小説家に於て然るのみならず俳優に於ては更に焉より甚しきものあり理想派の舞台を領略したるときは、ギョーテの「演戲法」の如き者ありて俳優に示すに渠等の何かに坐し、何かに行き、何かに喜び、何に悲むべきを以てしたり是れ固より廢すべからず而れども之を奉して變化の妙を悟らざるものは依様の積弊、遂に忠臣の態度、

孝子の態度、奸賊、淫婦の態度等、許多の模型を生じ生ける優人をして死したる偶人に等からしむることとなりぬ實際主義の起るに及んで俳優、始めて心理的觀察法を曉りたり渠等は復た去て一種の性格を模せず進んで各個人の性格を模したり此術やガリツク、エツクホーフの如き名優は自らこれを得たりけめど其共有となりしは、これを實際主義の賜なりと謂ふも決して失当にあらず余は優人の此賜を獲たるを喜ぶこと久し實際主義は又た此各個人性格の模写と俱に舞台の粧飾と装置との天然の事物に酷肖せんことを勉めたり(略)

舞台の改革も亦た實際主義の賜なり余、豈又優人の此賜を獲たるを喜ばざらむや

奈何せむ西欧諸洲の極端實際主義は舞台の改革を行ひて止むときなく進んで而して止まることを忘れ遂に他の虢国夫人の如き演劇の美術をして脂粉を濃抹せしめたり、看客の注意を引て詩情の外に逸出せしめたり、看客の視線、場面の小乾坤を迷走するが爲に優人をして其伎倆を尽すことを怠らしめたり

理想派もそれが行きすぎて「依様」^{アオキマタ}になつてはならないという発言では、その例にあげられたものを見ても、歌舞伎の封建倫理を勧善懲悪という鑄型にはめた道徳律を前提にして成りたつてゐる生命のない「型」の演技の様式性の欠点を鋭く衝いてゐる。また返す刀で極端寫実派にも切りつけてゐるのは、「吉野拾遺名歌誉」に端的に見られるような「事実」の尊重や劇場改良を駁してゐると思われる。

彼はこの論で、「偏見に驚く」の論を進めて、取り去るべき楽劇の分子として、「所作事」「附け」「出語り」などを具体的にあげてゐることから、セリフに立脚したりリズムの演劇を求めていることは充分にうかがえるのである。しかし、それも、詩情を逸さない限りでと言つてゐるのもわかるように、それが、単なるマテリアリズムに墮することをきらつてゐるのである。

もう一点この「評家に答ふ」では、忍月との、文園戯曲・舞台戯曲

の論争があるが、ここではそれに深入りしないこととする。^(注5)要するに鷗外の「偏見に驚く」での発言の真意は、「余は戯曲の、『實際、舞台に於て演ずべしや否やを顧みず』といひしことなし余は唯だ戯曲を作るものに向ひて一渠が戯曲の約束を守る限りは一場主、狂言方等をしてこれを演ずる便宜を求めしむること勿れといひしのみ余は作者の場主、狂言方等に随使せらるゝことなく純正なる詩学上の約束を守りて戯曲を作らんことを望みしのみ」というところにあつた。

「演劇改良論者の偏見に驚く」と「再び劇を論じて世の評家に答ふ」の二論で、鷗外は戯曲に従つて俳優が劇を演ずるといふ原則と、戯曲と演技はセリフを中心としたリズムへと向うべきだといふ方針とを広いパースペクティブの中で示したのである。

このような鷗外の考え方は、戯曲の翻訳に於ても反映されてゐると言えるだろう。「しからみ草紙」創刊号から連載されたレッスンの「エミリア・ガロツテイ」は、「折薔薇」と優雅な訳題を付されたが、その文体もまた、「音調高洋等一曲」にみられた七五調や割りゼリフなどの歌舞伎調とは別の、典雅とはいわれないまでも、単純ですっきりしたものに微妙に変化してゐる。カルデロン戯曲にもとめたアクチュアリティとは別の姿勢が、この翻訳にはみられるのである。

※ ※ ※

「演劇場裏の詩人」は、前二論を受けて、より具体的に演劇の近代化の實際に触れたものである。その言うところは、題の示す通り、詩人(むろん鷗外の独逸流の発想で言えば、一流の文学者の意であらう。)が演劇場裏で働いてこそ、真の演劇の発達があるといふのである。その一々には、今日の演劇のあり方を示唆するところがある。

彼はまず、ゲーテのことばとして「劇には三つの敵あり曰く宗教、曰く警察、曰く高尚なる趣味」をあげて、「劇を視るに審美の眼を以てせず徒に学校に列す」といふ民心の傾向に批判を加える。このことは、具

体的な本文の中でも、依田学海の「在来の演芸及文書中最も甚しき野卑猥褻のものは矯正を加へて之を演ずることあるべし」の発言に対して、芸術は独立したものであり「一代の詩は影象なり」との立場から、いかなる場合も「悉く削るべからず」「戯曲は固より一時劇場裏の観客を楽しましむるに止まらずして之を干載に伝ふべきものなればなり」と強く主張していることとあわせて、いかに鷗外が、芸術に対する傾向というものを排し、その独立を主張したかがわかる。事実、一月前に発表されている「明治二十二年批評家の詩眼」においても、坪内逍遙や学海居士の勸懲傾向を手きびしく論難しているのである。この態度を鷗外は一生くずさなかつたといつてよい。

以上の前提を以て鷗外は、演劇の発達を円満にはかるには、「劇を以て国民劇となすこと是れのみ」としている。しかし、これは、詩的天才と名俳優とをまつ外ないとし、なかでも今は、「詩人を望むこと最も切なり」という。しかしこれとても生まれるべきものであつて養成するのは不可能であるから、演芸協会は、批評的事業に力を入れるべきだとしている。すなわち「内外の旧曲はこれを選択して疵を捨て、醇に就き、完美なる新曲の製作を奨励し、技芸を精評して其進まむことを求むる等、皆な是なり」

鷗外は、批評的事業を詩境・技境に分け、それをさらに演劇場内外からするものとに分けて細かく論じていく。

まず、詩境の場合に於ける批評は次のように整理される。(1)旧戯曲は母国語のものも翻訳も共に埋没したるものを採択して出版すること。(2)外国戯曲の翻訳。(これは実際に彼が大いに精を出してしたことである。)(3)読曲の事を起すべきこと。(読曲すなわち「レチタチオン」である。)(4)劇評の一部を戯曲評とすること。

次に詩境の批評的事業は、演劇論者が詩人の資格で演劇場内に入るることによつて最も効果を表わすとして、(1)内外新古の戯曲を撰択するので直接劇運に関係するので視野を広く持つて臨むべきである。(2)内外戯曲の添削をして舞台本(上演台本)をつくること。(3)新作新訳の

戯曲を添削することがある。これも上演のためにだけのこととする。 (4)興行の批評を左右することが出来ても、これをして趣味の押しつけをしてはいけない。

第三は、技境の批評的事業を劇場外で行なう場合である。(1)素人芝居を奨励すべし。これは世人の劇を解する心を養い、無責任な批評をなくす。(2)劇場に臨んで一種直接の批評をすることが出来る。(すなわち「我演芸協会の如きも重なる劇部の一席を画して常にこれを占め此席の相手は優人の光栄となり看客の標準となることあらば或は技芸を長ずる徑庭ならむ進んで立文字の批評に至れば自笑、其碩の黒表紙が六二連に再興せられしは希臘の「ヂダスカリヤ」がハムブルグにて復活したりし類なるべし。」)

最後は、演劇場裏の詩人の技境に対する批評的事業である。(1)既に演じた後に論ずるよりは演じない前に議するものである。(2)優人を養成することを得べし。

以上が鷗外の言う批評的事業である。これらの論の下じきになっているのは、ドイツの演劇史であるが、その中でもゲーテの主宰したワイマル劇場とインマーマンの統率したデュッセルドルフの劇場とに目を注いでいることは、たとえ参考とする資料があつたとしても、鷗外自身の炯眼を立証するものと言つてよいのではなからうか。

彼は明治四十二年に至つて、小山内薫という演劇場裏の詩人によつてその緒につく自由劇場の近代劇運動の理念をすでに、ある程度まで先取りしていたと言えらうであらう。

鷗外には「演劇神髓材料」と題する未完成原稿がある。「陸軍軍医学舎」と記してある用紙や、「楽劇ノ起ハ十六ト十七世紀ノ界ニアリ」など「演劇改良論者の偏見に驚く」に書かれているところと一致するところがある点から考えると、明治二十一年から二十二年の間に成つたものと見てよいだろうと思われる。それは、ルウドイヒ・ノオルの音楽概史とヨハネス・シユールの文学史概論の二書から、オペラ、演劇、戯曲に関するところを抄訳したものである。

「演劇神髓材料」と名づけられているが、これは明らかに逍遙の「小説神髓」を意識したものである。鷗外は『小説神髓』の啓蒙的役割を歴史的な流れの中で高く評価しているから、この命名には、『小説神髓』に匹敵する啓蒙的役割を自らの「演劇神髓」が果たすという意図があったのであろう。これまで見て来た鷗外の三つの演劇論が、彼のこの意欲のあらわれであったことはあらためていうまでもあるまい。そして、これらの論の背後に、戯曲・演劇の芸術としての独立を主張する理念的な発言から、実践的な演劇運動への具体的提言へすすむという、全体としては演劇近代化への一つの大系が志向されていたことこそ決して見逃してはならないことであろう。

最後に、鷗外の真摯な発言を引いて筆をおくことにする。

余等は純粋なる社会改良家に非ざれども民の趣味の長ずべきを信ずること其智識の添はるべきを信ずるに殊ならず余等が目中には正劇の光彩、煥発すべき将来の劇場あり美想の威儀、騰上すべき将来の「プブリークム」あり而して余等が満腔の熱血は養を此将来の望に資るに^(注8)あらずや。

注1 「洋箏断絃並に余音」(明22・1)

注2 「無名氏に答ふる書」(明26・5)

注3 注1に同じ

注4 「再び劇を論じて世の評家に答ふ」

注5 拙論「石橋忍月の評論活動と『独逸戯曲大意』」(昭44・3「言語と文芸」63号)でこの論争には一応触れている。

注6 ゲーテが最も重点を置いたのは、本読みと読合せ稽古であった。作品全体の意味を理解し、個々の役柄の解釈を深め、相手役との協調を図るためには、それが最も大切だと考えたのである。又この稽古に力を入れることによって、単に暗記したせりふが述べられるのではなくて、その与えられた役の人物の心からの声を聞かせることができるという点が狙いであった。(『西洋演劇史』菅原太郎著602ペ)

内容のある演劇芸術を提供し続けて行く為には観客の支持を得なければならぬ、という考え方に立ってインマーマンは、友人の芸術家達の

協力を得て「演劇協会」を結成して、有識者の協力と鞭達を期待すると共に、観客の予約制度を押し進めて、多くの固定観客の獲得に努めた。又インマーマンは、デュッセルドルフの財政的な状況を考慮すると一流の俳優を集めることが無理であるから、それを補う為には演出家を中心にして強力なアンサンブルの実を挙げるように努力すべきだという結論に達した。演出家の強力な統率によって劇団をまとめるという、今日では常識的な仕事⁸が、実施に移されたのは、この劇場が最初なのである。

「ドラマはひとりの詩人が生み出すものだから、その上演も亦ひとりの人間の考えによって統率されるべき筈だ、と私は考えた。それ故に私は上演を予定されている台本を自分で読んで俳優にも聞かせた。それからひとりひとりの俳優を相手に夫々の役の読み合せ稽古をした。そして全体として調子の合わない箇所を修正させ、どうしても巧く行かない箇所は自分で読んで聞かせたりして、何とか全体をまとめあげた」とインマーマンは書き残している。この辺りまでは、言葉の演出についてインマーマンはゲーテのやり方と同じである。併しインマーマンは更に一步を進めて「室内稽古」(“Zimmerprobe”)を実施した。つまり何の飾りもない室内で稽古させて、俳優が想像心を働かせて、その場面を想像し乍ら演技をさせて、朗唱調や誇張に走るのを防いだのである。(同書681ペ)

なお、日本人の手になる最新にして(昭48・12刊)最も詳細な(本文979ペ 附録73ペ)この『西洋演劇史』を⁷読んで鷗外がその論の根拠としてとり入れている事実は、それぞれドイツ演劇史のメルクマールであることがわかる。

注7 初出「文学散步」(昭39・2)最新の岩波版鷗外全集第三十七巻に「楽劇材料」と題されて収められた。

注8 「明治二十二年批評家の詩眼」(明23・1)