

明治大正の劇文学

—— 日本近代戯曲史への試み ——

越 智 治 雄

塙 書 房 刊

越 智 治 雄 (おち・はるお)

略 歴

昭和4年 東京に生まれる。
昭和28年 東京大学文学部国文学科卒業。
現 在 東京大学教養学部助教授。

著 書

『漱石私論』(角川書店, 昭46・6)

主要論文

「新体詩抄の背景」(『国語と国文学』昭31・11)
「『書生気質』の青春」(『国語と国文学』昭33・3)
「『浮城物語』とその周囲」(『論集「文学史」第1輯・近代文学
の検討』昭37・3)
「新文学胎動期の依田学海」(『文学』昭40・10)
「もう一人の塩原多助」(『文学』昭44・5)

明治大正の劇文学

¥ 1700

1971年9月20日 初版1刷



著 者 越 智 治 雄
発 行 者 白 石 義 明

発 行 所 塙 書 房
東京都文京区本郷3丁目6-10
電話東京 03(812)5821
振替東京 8782 ㊦ 113

西田整版・美修堂斎藤印刷

鈴木製本

落丁本・乱丁本はお取り替え致します。

(分)3091(製)————(出)6940

目

次

I	近代劇観念の形成	七
1	鷗外と近代劇	九
2	逍遙における「ドラマ」の問題	二
3	小山内薫と島村抱月	元
II	歌舞伎劇と新派劇	五
1	皿屋敷の末流	五
2	日清戦争劇論	六
3	「俠艶録」前後	一三
4	「玄朴と長英」まで ——新派作者時代の真山青果——	一五
	* 忘れられた青果	二三
III	近代戯曲の諸相	二七
1	劇詩の季節	二九
2	大正期の戯曲 ——その出発点の素描——	二四七
3	社会劇論の周辺	二六九

4	戯曲史のなかの山本有三	三〇〇
5	気分劇の位相	三一九
6	「大寺学校」の世界	三四七
7	岸田国士論序章	三九七
一	その主題	三九七
二	その方法	四二三
	*「東は東」の発想	四四〇
IV	日本におけるイプセン	四四九
1	「ヘッダ・ガブラー」	四六一
2	「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」	四八〇
V	近代戯曲研究案内	四九三
	あとがき	五二三
	索引	卷末

明治大正の劇文学

日本近代戯曲史への試み

I

近代劇観念の形成

1 鷗外と近代劇

1 鷗外と近代劇

森鷗外と近代劇という課題に答えるためには、まず彼の西洋演劇との出会いから考えてゆかねばならない。言うまでもなく、それは明治十七年から二十一年に及ぶ外遊の期間に当たる。そして、この点に関しては、島田謹二氏の「若き鷗外と西洋演劇」（東大比較文学会『比較文学研究』四卷一・二号、昭三二・一一一二）というすぐれた先行の業績があつて、鷗外の読破した戯曲、およびその観劇体験がすでに整理されている。いま後者について、この論文の整理に従つて例示すると、シェイクスピア、レッシング、ゲーテ等近世演劇史上の古典的大作、ギリシア以来の古典劇の系統をひくもの、十九世紀中葉はやりの風俗劇、喜劇の脈をひくもの、コミック・オペラのたぐいとなっている。読書の範囲に関しては、こうした実際の舞台より、さらに広がりを持っていることは、言うまでもない。ところで、鷗外のかかる西洋演劇との出会いにおいて見のがしえない特徴は、語の正確な意味に従う限り、彼は近代劇と出会つてはいないと

いう事実であろう。この点に注目した辻久一氏の「日本近代劇の草創——新劇史上の森鷗外——」(『新劇』昭二九・四・一二)には、次の二つの興味深い指摘がある。すなわち、鷗外が見たのは新しいもので近代劇以前の写實的演劇であり、多くは古典劇、浪漫劇であったにもかかわらず、ドラマ、正劇という理念を把握しえたところに、彼の卓抜な知的洞察がうかがえるという一点と、鷗外は、西洋演劇史の流れにおける近代劇発祥の時間と、ようやく重なり合う時期にヨーロッパで生活しながら、ごくわずかなところでそれとすれ違ったという一点とである。^(註二)あとの論点はきわめて重要なのだが、さしあたってここでは、鷗外のドラマの理念からたどってゆくことにしたい。

鷗外が最初に翻訳した戯曲は、カルデロンの「調高矣洋絃一曲」^{しらぬはたかしがタルのひとよし}であって、明治二十二年一、二月のことであるから、帰朝直後の訳業と言ってよい。確かにその演劇への関心は尋常でなく、「柵草紙と劇と」(明二二・一一)と題する解嘲の言さえ残しているほどである。ところで、「ザラメヤ村長の作者」(明二二・一)によれば、鷗外が、このカルデロンの作品を訳出するに当たって、レッシング、インメルマンの業績、すなわち前者の「精神的演劇改良」、後者の「實際的演劇改良」を意識していたことがわかる。つまり、彼のこうした西欧演劇の移入にはある明確な啓蒙運動、より限定して言えば演劇運動のプログラムが存在していたわけだが、それは必然的に日本の演劇環境と激しく交叉しなければならなかった。一つは、当時の現実の演劇改良

1 鷗外と近代劇

運動との対決。鷗外は「演劇改良論者の偏見に驚く」（明二二・一〇）等の論文で、「戯曲ありて後に演劇あり」という鮮明な主張で、演劇改良がけっして劇場改良ではありえず、戯曲の文学性の自覚に帰するゆえんを説く。その意見はまことに颯爽としてみえるが、一方、前述のカルデロン翻訳の突如としての中絶の際には、「時運の然らしむる所」（『洋筆断絃』明二二・一）を理由に挙げてもいたのである。文学としての戯曲を受け入れるべき環境社会の欠如に気づいている鷗外がここにいる、と言ってもよいだろう。したがって、明治から大正にかけての日本の近代劇運動の歩みに、鷗外が常に寄り沿っているながら、演劇運動家として坪内逍遙ほどに手を汚した感、そしてまた錯誤のないのは、おそらく彼が日本の演劇環境に対する冷徹な認識に基づくある種の断念、厳しい自己限定を行なっていたからだと思われる。インメルマンにたびたび言及した鷗外に、実際運動への夢がなかったとは必ずしも言えまい。ただ彼は、たとえ好意ある同調者ではあっても、けっして演劇運動家たろうとはしなかった。もちろん、それが鷗外の業績を否定する材料となるのではないが、後述のごとく意味するものは意外に大きい。

そこで、鷗外の日本の近代劇とのかかわりは、だいたい文学上の問題に限ってさしつかえないことになる。まず原理論としては、先にも簡単に触れたように、「我党の急務は詩人をして彼演劇者流の褊狭なる意見を蔑視せしむるに在り」、「詩人よ、詩人よ。請ふらくは古来舞台の積習を顧みずして勉めて其詩眼を高うせよ」（『再び劇を論じて世の評家に答ふ』明二二・一二）とい

う、劇作家を狂言作者と峻別する主張、つまりは戯曲の文学性の主張が強烈に貫かれている。そしてその具体化として、「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、先づ其楽劇に恰好なる分子を掃ひ去」(「演劇改良論者の偏見に驚く」)ること、「白を主とする劇」(「玉篋両浦嶼の初度の興行に就て」明三六・二)の確立が導き出されてくる。あまりにもまっとうすぎる意見にみえようが、こうした戯曲理念が日本近代劇の正統として定着するには、かなり困難な時代であつたことを見落とすことはできない。^(註二)ちなみに、鷗外の処女戯曲「玉篋両浦嶼」(明三五・一二)は、北村喜八氏の「鷗外のドラマ」(『解釈と鑑賞』昭三四・八)が称揚するほど、白を主とした文学作品としての自覚に貫かれているものではけつしてない。上演を予想する限り、鷗外にもやむをえぬ妥協があつたので、だからこそ自註を加えてオペラとは無関係であることを断らねばならなかったのだ。いま述べた困難な時代の様相がここにもうかがえよう。

ところで、かような原理論の上に立つて、鷗外の立論の独自性を求めるとなると、見のがせぬ事実がある。「余は所謂實際主義の演劇の境に入るを喜べども、極端摸實主義のこれを侵して、其理想的妙処を亡滅せんを憂」(「再び劇を論じて世の評家に答ふ」)うという見解、「実境」と「詩境」の峻別が、それである。もちろん、これは小説論以来の鷗外の美学的な立場であるが、先の辻久一氏の指摘を想起すれば、彼の抱懷した演劇的イメージが外遊中に決定づけられていたことの影響は大きいと言わねばならない。いささか唐突ながら、ここで「青年」(明四三・三

1 鷗外と近代劇

「四四・八」の一挿話を引いておこう。この作品の主人公は、「時代思潮の上から観れば、重大なる出来事」と信じて、自由劇場における「ジョン・ガブリエル・ボルクマン」の上場に立ち会う。周知のごとく、この翻訳台本は鷗外の手になるものであるが、訳者自身は時代思潮の上からという客観的立場をけっして出ようとはしていないので、したがって「青年」にはつづいて「近世の写実の強い刺戟に慣れた舌には、百年前の落ち着いた深い趣味は味ひにくい」という批評がつづられているのである。鷗外と近代劇の典型とも言うべきイブセン劇との間に距離の存在していることは疑う余地があるまい。「ノラ解題」(大二・一一)にしても同様であって、イブセンの女性問題に関する意見を「かう云ふ思想は西洋にしかないのでもなく、又近代にしかないのでもない」と解説する以上、たとえそれが妥当であつたとしても、おのずとイブセンの特質は消失するだろうし、この戯曲の結末について、「ノラの感じ得た所が余り迅速に認識となつて、其認識が剩へ老吏獄を断ずる如き口吻を以て発表せられる」と評するとき、イブセン劇が日本の精神的風土に与えた衝撃と、鷗外がかなり距たった場所にいることは明らかだろう。その犀利な批評がいかに肯綮に当たっていたにしても、事は鷗外の明敏さに帰して終わる問題ではあるまい。鷗外に比してはるかに錯誤に満ちたイブセンの受容が、かえってわが国の近代劇文学、近代劇運動の発条ともなりえた点を見落とすことは、片手落ちと言ふべきだ。しかしともかく、鷗外はイブセンに倣つた真山青果の「第一人者」に対してもきわめて冷淡であつ

た（談話「時談片々」明四二・六）。鷗外に与えられた評語の一つに「クローズ・ハアテツド」というのがあるが、彼のイブセンに代表される種々の近代劇との接触にもそうした特質は見いだされるのである。

もっとも、それはただちに負を意味するのではない。西洋近代劇に限らず、鷗外は西欧の劇文学全般の精力的な紹介者であつたし、好悪にかかわらず、「時代思潮」を見通す目の広さと深さは、彼の訳業の選択自体にうかがえるので、そこには日本の近代劇理解の狹隘さへの修正意向さえうかがえるかもしれない。そして、その公平にみえる選択のうちにも、おのずと鷗外の共感のうかがえるものがあり、一例としてリルケの「家常茶飯」を挙げることができるだろう。「現代思想」（明四二・一〇）で、彼はこの作品について次のように語っている。「イブセンのやうな細工ありません。併し底には幾多の幻怪なものが潜んでゐる大海の面に、可哀らしい小波がうねつてゐるやうに思はれますね」。さらに鷗外は、トルストイ、イブセン、メーテルリンク、ホフマンスタールの名を挙げるとともに、この作にも、「現代思想」の「大問題」が潜んでいることを指摘するのだが、同時にリルケへの言及には優しい、情の深い、かわいらしいといった形容を重ねていて、イブセンを論じる際とはかなり異なった印象を与えている。象徴劇と限定することは措くとして、鷗外にこうした現代思想の象徴的表現としての戯曲が、魅力あるものに映っていたことは注意する必要があるだろう。かくして、いささか速断にすぎるかもしれない