

スクリーブの功罪（承前）

進藤，誠一

<https://doi.org/10.15017/2557079>

出版情報：文學研究. 11, pp.22-34, 1935-04-10. 九州文學會
バージョン：
権利関係：

スクリーブの功罪 (承前)

進藤誠一

八

前章に於て私共はスクリーブの作劇態度とその作品とが被つた非難に就て一瞥した。然しスクリーブの初期の作品たるヴォードヴィルは、この非難から除外せられなくてはならない。それはヴォードヴィルに關するスクリーブの作劇態度が後期の高級喜劇に對する場合と異つてゐたと云ふのではなくて、寧ろスクリーブの態度がヴォードヴィルに對する場合と、高級喜劇に對する場合とに於て差別が無かつたことに問題があるのである。前にも述べた如く、ヴォードヴィルは十八世紀に誕生した民衆的笑劇で、藝術的乃至文學的主張の頗る稀薄な、様式の不純な一演劇形式である。そこでは真理の追求は大して問題ではなく、粗大な或は微妙な警句、單純な境遇の滑稽、乃至は際物的の時事諷刺が主なる内容である。かやうな笑劇の筋を作る上に最も便利で有効なものは「偶然」である。但し「偶然」の使用は必ずしも眞實感を増大するものではなく、多くの場合その反對の効果を生ずるものであるが、ヴォードヴィルに於てはこのことは問題ではない。その代りに筋の論理的歸趨を無視して幾多の劇的境遇を創り出す上に於てはこれ程重寶なものはないのである。この爲に古くから笑劇作者はこの「偶然」を虎の巻としてゐるのであるが、スクリーブに於ては殊に

「偶然」の配合に絶妙の技能を示し、隨所に不可抗的な滑稽的境遇を設けてゐることは既に述べた通りである。

かやうにスクリープのヴァードヴィルはその滑稽味に於て、その警句の量に於て、その老巧な筋の組立てに於て斷然先人を凌駕して居るのであつて、この演劇形式が彼によつて完成せられたと見ることは何人も異論は無いであらう。勿論この演劇形式が高級のものでないことは云ふまでもない。スクリープ自身もそれを辨へてゐたからこそ戯作者の地位に甘んじてゐたのであつた。もし彼が終生この様式にたてこもつてゐたならばあれ程の非難、悪罵は被らなかつたことであらう。勿論彼に云はせれば、「私は終生戯作者を以て任じてゐたので、決して高級喜劇に手を染めたことはない」と答へるかも知れない。(前掲、翰林院に於ける演説参照)。然しテアートル・フランシーに「ベルトランとラトン」や「仲間最負」を上演させるやうになつた彼を、世人は一介の戯作者としては通さなかつた。そしてこれは世人の方に道理があつた。

彼の作品がヴァードヴィルから高級喜劇にまで發展した過程については既に述べた。また彼の高級喜劇が如何なる價値を持つかに就ても述べた。私達はこゝに彼の高級風俗喜劇が佛蘭西の觀衆に如何なる影響を與へ、これが彼以後の佛蘭西劇界に如何に反映したかの問題を少しく検討してみたいと思ふ。

何よりも先づ注目すべきは、スクリープの高級風俗喜劇への發展が七月王朝の成立(一八三〇年)と略時を同じくしてゐると云ふ事實である。王政復古時代の王權回復、保守主義復興の傾向に對する反動として、新王朝は民主主義、自由主義を標榜した。ルキ・フィリップ一世は「佛蘭西王」の稱號を廢して「佛蘭西國民の王」と自稱した。而も政府は正統派、ボナパルト派の敵意と、味方の中の保守、急進兩派の軋轢とに惱まされて到底強力であり得なかつ

た。而も普通選舉は未だ實現せられてゐなかつた。従つて如何なる内閣もブルジュワ階級の支持なくしては成立することができなかつた。このことはブルジュワ階級の躍進に拍車を加へるものであつた。さきに金權と知能權とを獲得し、今またかやうに政治的實力を完全に掌握したブルジュワ階級の得意や想ふ可しである。彼等は勝利の快感に酔ひ、己れの力を過信し、己れの短所を反省する餘裕を持たなかつた。蓋しこれは「成り上つた人々」には實に己むを得ない心理であつて、反省は成功者の第二世に科せられる自然の應報である。さてこの成り上つたブルジュワ達の自尊心を愛撫し、これを煽る爲の演劇が要求せられた。所謂「ジョゼフ・ブルユドム」氏の爲の芝居が必要となつた。これを供給することを思ひたつたのがスクリーブであつた。

嘗て十八世紀の中葉、デイドローがブルジュワ階級に取材した新演劇の創始を企てた時、彼は古典悲劇の骨組みの中に現代ブルジュワ社會の内容を盛ることを考案した。かくして出來たものがブルジュワ正劇 (*le drame bourgeois*) と稱せられる一様式であつた。(文學研究第一輯、拙稿「ファイガロの結婚」とポーマルシェー、第一七九頁以下参照)。今スクリーブがブルジュワ階級の爲の演劇を創る必要に迫られて考へついたことは、彼が名實ともにその權威であつたヴァードヴィルの手法をその儘とつて、それを風俗喜劇の輪畫にあてはめることであつた。元來風俗喜劇 (*la comédie de mœurs*) は、例へばモリエールの「守錢奴」 (*L'Avare*)、ルサージュの「テュルカレ」 (*Turcaret*) 等の如く専ら風俗と性格との觀察に主點を置く高級喜劇である。スクリーブはこの傳統を破り、彼一流のヴァードヴィルの構成、即ち劇の主點を筋の發展に置き、「偶然」の働きにその大部分を委ねる手法を採用し、性格、風俗の觀察は筋の轉變の必要に應じ、作者の專斷によつて自由に歪曲せられる一種の附帶物に過ぎないものとしてしまつた。かやうに劇中の

人物を偶然の絲に操られる傀儡にひとしいものとした上、スクリーンはこれ等の人物を縦横に驅使して、ブルジュワ階級の註文通りの戯曲を作り出したのであつた。それは彼等の缺點に觸れずして、彼等の美點のみを強調する演劇でなくてはならなかつた。

さて、老獪なスクリーンはブルジュワ達の缺點に對し全然眼をふさぐのではなく、彼等の缺點を軽く描寫した。趣味、教養の不足、名譽感の缺如、物質偏重等は自他共に認めたブルジュワの弱點であつた。スクリーンは好意的の微笑を浮べながらこれ等の弱點を指摘した。この軽いかすり傷は然し彼等に一種の痛感を、惹いては現實感を催さしめ、その後に稱揚せられる彼等の長所を多大の眞實感を以つて肯定せしめる役目を持つてゐるのである。彼等の長所として讚美せられる主なるものは家庭道徳、政治上の自由主義、實踐的才能、金錢の威力等である。先に受けた手傷は凱旋將軍の満足感を完璧ならしめる効果以外の何物も持つてゐないのであつた。

スクリーンの諛り方はこれ程に念入りであつた。ブルジュワ達は自分等をかくまで巧みに樂天的な自己陶醉に導き入れてくれるスクリーンに對して忘恩的ではなかつた。批評家及び一部知識階級の白眼、冷笑を尻眼にかけて彼等はスクリーンを天才とあがめた。天才の作品が壘積するにつれて傑作なるものゝ規格が自ら定まつて來た。これに適合せぬ作品は觀衆の支持を得ることができなかつた。いきほひ夥しい模倣者が現れた。「巧く拵へた芝居」は年と共に儼然たる一つの演劇形式となつた。オグユステン・フィロン (Augustin Fillion) はこのスクリーン流の風俗喜劇の形態を概括して次の様に云つてゐる。

「第一幕は前提の役を勤める。その最終の一景に於て筋が噛み合される。次の三幕を通じて筋は幸と不幸との間を去

來する、あたかも五角の將基に於ける如くに。第四幕は——多くは舞踏會の幕であるが——多くの仕出しを使い、何か一と騒動もちあがり、決闘その他これに類する事件を期待せしめて幕となる。第五幕で萬事が解決せられ、賞罰が分配せられる。第一幕はきまつて陽氣である。次の幕々を通じ殆んど感ぜられぬ程の色調の變化によつて喜劇から正劇に移つて行く。そして終末の調子は或は感動的な、或は嘲笑的な鎮靜の調子であり、「まあ良かった」と云ふ感情であり、英國の或る陪審官によつてなされたと云ふ「被告は有罪に非ず、されど今後斷じて再びす可からず！」との有名な免訴評決と一脈相通するものである。この骨組みを心理描寫と社會諷刺とで被ひ、戯曲の筋骨の上に肉を着せ骨組みと一體にすることが必要であつた。若し風俗喜劇が劇の筋と別個のものとして人の眼に映ずる場合には戯曲は落第であつた。二つの要素が完全に融合して居れば戯曲は優秀であつた。この他には何等の批評の尺度も存在しなかつた。(De Dumas à Rostand, p. 14)

かくして作者も觀衆も共に幸福であつたが、こゝに残る問題は觀衆の趣味の惡化であつた。觀衆は謂はゞ「甘やかされた子供」であり、且つ「井中の蛙」であつた。スクリーブ流の演劇を最上、最良のものとして信じ他の様式の存在を全く認めなかつた爲に、その演劇觀を無條件に容認してしまつた。ヴァードヴィルにのみ認めらるべきであつた演劇觀念を演劇全般に擴張して演劇とは眞理を盛る可きものでなくして、虚偽を盛る可きものであるとの觀念、總て演劇は巧く作られてゐなければならぬとの觀念を懷くに至つた。而してこのことは、傳統の風俗喜劇を墮落させる主なる原因となつたのであつた。元來風俗喜劇は觀察の喜劇であり、本質的に冷酷な、辛辣な諷刺を多量に含んで居る可きものである。風俗喜劇の笑は人間の愚劣に對する笑、惹いては自己嘲笑であるべきである。人間性の眞實に直面した上

での笑である可きである。然るにスクリーブによつて作られた風俗喜劇はこの本質を全く失つて、所謂大道具大仕掛けの、お上品なヴェードヴィル、「歌詞無く歌曲無きオペラ・コミック」になつてしまつた。謂はゞ昇格したヴェードヴィルになつてしまつた。このことは確かにスクリーブの罪の第一に數へらる可きである。單に彼の時代の風俗喜劇を墮落させたのみにではなかつた。彼の偉大な存在がその後輩に及ぼした影響を考へる時その罪は一段と大きくなるのである。彼の直門とも云ふ可きルグーズ (Ernest Legouve)、バイヤール (Alfred Bayard) 等は云ふに及ばず、小ヌド (Alexandre Dumas fils)、オーシエ (Emile Augier)、ノイエ (Octave Feuillet)、バイエロン (Edouard Pailleron)、サルドール (Victorien Sardou) 等十九世紀後半の佛蘭西の著名な喜劇作家の殆んど總てに、多少ともこの傾向が窺はれるのである。巴里式喜劇と概括的に呼ばれてゐるこれ等の作家達の風俗喜劇は皆面白く、輕快に、奇智的に作られてゐるが——そして各作家の意圖は多種多様であるが——そのいづれの作品にも必ず作者の專斷による筋の歪曲と、觀衆に迎合する態度とが多少とも觀取せられるのである。これはスクリーブが佛蘭西の觀衆の趣味の上に投じた惡影響に歸因することが甚だ大きいのである。

九

スクリーブの惡影響に關聯して所謂「巧く拵へた戯曲」*la pièce bien faite* なる名稱が吟味せられなければならないと思ふ。この言葉は普通「スクリーブ流の戯曲」の意味に用ひられ、且つ惡意に用ひられてゐることは云ふ迄もない。

即ち「あまりに巧く拵へた戯曲」の意味である。こゝに注意すべきことは、「巧く」と云ふことが技巧を意味するものと解せられ、且つ「スクリーブ流の戯曲」が低調、虚偽であると信ぜられるところから、技巧即邪道なりと云ふ風に考へられる恐れのあることである。

私達がスクリーブに於て非難するのは決してその卓越した技巧ではないと云ふことを強調しなければならぬ。スクリーブの罪は觀衆に諛り、觀衆に輕薄な喜びを與へんが爲の虚偽にある。技巧に優れてゐたことは彼の長所であり且つ彼の功でさへあると考へるのである。何故なれば演劇も小説、繪畫、音樂等と均しく一つの特特殊技能であり、従つて一人前の劇作家であるためには、技巧の體得は絶対に必要なものであると信ずるからである。「吾々は劇藝術の中に特殊技能メテに屬する部分のあることを承認しなければならぬ。この部分といふのは非常に重要な部分であるが爲に、劇藝術即特殊技能と考へられることさへ起りがちである。その上あらゆる思想形態の中で、演劇は最も造形藝術に近接してゐるものであり、造形藝術はその物的手段の悉くを知るに非ざれば到底これを實施することはできないものである。而も他の藝術に於てはこれらの手段は習得せられるのであるが、劇藝術に於てはこの手段は察知せられるのである、と云ふよりは寧ろ、この手段は先在的なのである。人は勉強によつて畫家となり、彫刻家となり或は音樂家ともなることができる。然し劇作家になることはない。人は一擧にして劇作家であるか、然らずば永久に劇作家ではない。それは丁度金髪であるか黒髪であるかど人の意思によらないのと同じである。自然の氣紛れが貴君の眼に獨特の物の觀方をする能力を賦與したのである。その觀方と云ふのは絶對的に眞なる觀方と云ふのではないが、貴君が自身で見たものを見させてやらうと望まれる人々にとつて、一時的に唯一の眞の觀方と思はれる可き觀方なのである」。

これは小デュマの言葉であるが、(un Père prodigue, préface)彼の劇作家としての體驗を考慮に入れずとも、大體に於て首肯すべき意見である。彼はまた次のやうなことも云つてゐる。

「思索家として、人間研究家として、哲學者として、文人として何の價値を持たぬ人間であつても、劇作家として、換言すれば、人間の單なる外部的の動きを芝居に仕組む技術者として一流になることが出来る。他方、演劇に於て人を傾聽せしむる程の思索家、人間研究家、哲學者、文人となる爲には、必ず上に述べた何等の特筆すべき價値を持たぬ人間の獨特の、天賦の資質を備へてなければならぬ。手短かに云へば、この藝術の大家となる爲にはこの特殊技能の名匠であることが必要なのである。」(同上)

前にも述べた如く小デュマはスクリーブ攻撃の急先鋒であつたが、然しスクリーブに於ける技能の完璧に就ては無條件に肯定してゐた。次に引用する彼の言葉は誠に意味深いものである。

「人間を知ることバルザックの如く、芝居を知ることスクリーブの如き劇作家が存在するならば、それこそ空前絶後の名作家であらう。」(同上)

一〇

「スクリーブ流の芝居」は七月王朝の没落(一八四八年)を期として世人の人氣を失ひ始めた。第二帝政は小デュマ、エミール・オージエの兩作家を桂冠詩人として持つたのであつた。この新人達の擡頭が老巨匠の没落を促したことは

明かな事實であるが、而もこの新人達がスクリーンに學んだことは幾何であつたであらう。技巧の上に於てデュマ、オージェが如何にスクリーンに私淑し、スクリーンを摸倣したかを知る爲には、例へばデュマの「灰色社交界」(Le Demi-Monde)、オージェの「プワリエ氏の髻」(Le Gendre de M. Poirier)を瞥見すれば十分であらう。「灰色社交界」は社交界に害毒を流す一人のいかゞはしい過去を持つた女性が、純朴な、生れの良い青年をたぶらかして結婚しようとするのを、今一人の材幹のある青年が謀略を用ひて件の女の本心を曝露し、遂に純朴なる青年の迷夢を醒まさせると云ふのが筋である。「プワリエ氏の髻」は破産した貴族が一代富豪の娘と金婚結婚をしたが、舅のブルジュワ氣質と髻の貴族氣質とが事ごとくに衝突し、あはや破局に陥らうとするが、娘の高貴な、純情的な態度の爲に髻と舅の仲が融和すると云ふ筋である。「灰色社交界」に於ては女の心を試す爲に本當の決闘が行はれるし、「プワリエ氏の髻」に於ては妻が夫の心を驗す爲に決闘に行くことを禁じ、夫が遂にこの命に従ふや、今度は決闘に行くことを許すといふ劇的場面がある。この二つの戯曲の構成を前に引用したフィロンのスクリーン流の風俗喜劇の公式と對照して見れば、兩者の間の關係が如何に密接であるかは一目瞭然であらう。そればかりではない。各幕ごとに一つのやまを設け、獨立した興味を盛り、これを有機的に連繋して全戯曲を形成するスクリーンの常用の手法も、デュマ、オージェによつて完全に繼承せられてゐる。

かやうにスクリーンの技巧と、戯曲形態をその儘踏襲したデュマ、オージェの戯曲がスクリーンのその信用を失墜せしめ、これを驅逐するに至つた理由はどこに在るか。それはデュマ、オージェがスクリーンに比し思想家として遙かに優れてゐた爲であつた。即ち彼等は己れの思想を表現し、これを大衆に受理せしめる手段として、スクリーン

の演劇形態を借用したわけであつた。換言すればスクリーンに於て終局の目的であつたものが彼等に於ては手段に外ならなかつたのである。勿論デュマに於てもオージェに於てもその思想は全くブルジョワ的であるけれども、彼等の観點はブルジョワの水準を抜いて、指導的、反省的の立場に在つた。殊にデュマに於ては教訓的、説教的の色彩が強いのであつて、彼の戯曲が問題劇 (*La pièce à thèse*) の濫觴とせられる所以もこゝにあるのであるが、いづれにもせよデュマ、オージェによつて佛蘭西演劇に思想劇が創始せられたのである。これはスクリーン流の演劇形態に一つの新しい内容を盛つたもので、こゝに一段の進化が認められなければならない。と同時にこの進化にとり残されたスクリーンの名聲が遽に失墜するに至つたのは當然のことであつた。然しながらこれは決してスクリーンの技巧の破産を意味するものでないことは言ふまでもないのである。寧ろスクリーンの技巧はデュマ、オージェの中に再生したと見るのが正當である。而してこれは單にデュマ、オージェのみではなく、第二帝政に於ける所謂風俗喜劇の悉くに見られる現象である。殊にヴィクトリアン・サルドゥーの如きはその作劇技巧に於てスクリーンの再來と稱せられ、而もその作品が大衆の人氣を得たこともスクリーンに匹敵する程であつた。

然しかやうに前後半世紀以上に亘つて一つの演劇形態が一國の劇界を壟斷する時は、そこに夥しい因習が蓄積せられ、觀衆の趣味が固定し、演劇を不活潑とするのは自然である。あたかも一八七〇年の第三共和政を機として自然主義の思潮が擡頭した。この潮に乗つて自由劇場が、過去二世紀間に山積し、フランス演劇の活動を妨げてゐる舊弊、因習を打破し、新たな演劇形式を創立する目的で立ち上つたのであつた。前後十數年に亘るこの運動の結果は成功と失敗との兩面を持つてゐる。成功としては、舊來の演劇に瀾漫してゐた自慰的樂天主義の氣分を一掃し、長期の因習に

膠著してゐた觀衆の趣味を覺ましたことであつた。且つ多數の有能なる新進作家の道場となつたことも没却することのできぬ功績であらう。失敗としては因習打破を標榜した自由劇場が、自然主義文學思潮の影響を被つて、自ら自由劇場型とも云ふ可き因習的演劇形式に固定したことであつた。この形式は題材として必ず醜惡無慙の性格、及びこれによつて生ずる葛藤を取り、觀察は必ず嘲笑的または厭世的であり、人間味無く、生命無く、且つ徒らに冗舌なもので、世人はこれを「破廉恥なる芝居」(Le Théâtre Rose)と呼んだのであつた。この種の演劇が一時的の、反動的の興味を興ふるに過ぎぬことは勿論であるが、これが自由劇場の定型となり了る頃から、觀衆は次第に自由劇場に飽きて他のいまま少し人間味のある、面白味のある演劇へと去つて行つたのであつた。

かくして自由劇場は自然消滅となつた。その標榜した新演劇形式の確立は、この劇場の力では遂に達成せられなかつたけれども、過去の因習を打破することに於ては十二分の成功をおさめた。この革新運動の人々が因習を憎むあまりスクリーブをその責任者として攻撃を集中し、嘲罵を浴せたのはまたやむを得ないことであつたが、こゝにもスクリーブの存在の偉大さを裏書する一事實を私達は見ることが出来るわけである。かやうにしてスクリーブ流の演劇形態、「巧く拵へた芝居」の本流はこゝに一とまづ斷たれることゝなつたのであつた。

一一

自由劇場を轉機としてフランス演劇は一つの新たな動向をとつたかに思はれる。それは演劇に於ける特殊技能の

否定の傾向である。換言すれば演劇と文學との間の限界を無視せんとする傾向であつた。更に換言すれば演劇を單に讀まれる爲の、少くとも聽かれる爲の演劇に近づけんとする傾向であつた。所謂素人劇作家の輩出したこともこの傾向の一つの結果であらう。この技能無視の傾向が過去半世紀に亘る技能尊重主義に對する反動であることは明かである。然し乍ら如何に文學的なる演劇と雖も演劇は所詮演劇であつて文學ではない。戯曲は複雑なる舞臺藝術の臺本であつて對話小説ではないのである。「御承知の通り喜劇は上演される爲にのみ作られたものである。私は戯曲を讀むことによつて舞臺の演技を想起するやうな眼を備へた方々にだけこの喜劇を讀んで戴きたいのである」とモリエールは云つてゐる。(Molière: *l'Amour Médecin*, préface.) 演劇は劇場を約束し、俳優を約束し、觀衆を約束する。演劇はまた本質的に視覺の藝術であり、遠近法の藝術である。現實そのままを舞臺に展開することは決して觀客に眞實の印象を與へるものではないのである。舞臺上の眞實感には必ず現實の釣合を補正することが必要であり、その爲には専門的の配置、誇張、省略、對照、等一と口に云へば「芝居の勘」を要求するのである。果して然りとすれば演劇が如何なる傾向をとる時節に於ても技能の領分は儼として存しなければならない。即ち芝居は眞の意味に於て巧く作られてなければならない。スクリーンが傀儡に等しい人物を働かしてあれ程の感動、生命感を醸し出したのは一に彼の豊かな「芝居の勘」によるものである。この意味に於て私は現代の劇作家にとつてもスクリーンの作品は學ばるゝ價值を多分に持つてゐると信じてゐる。

然し乍ら、戯曲を舞臺から引き離し、單なる劇文學として考察する場合に於ては、スクリーンの位置は著しく低下せざるを得ない。何故ならばこの場合評價の重點はその内容たる思想とその表現法たる文體とに置かれるものであり、

これ等の點に於てスクリーブが水準以下の才能しか持たなかつたことは既に述べた通りである。スクリーブの如きは
その演劇的價値と文學的價値との最も懸絶する代表的の一人であらう。(終)

參考書補追

Augustin Filon: De Dumas à Rosrand.

G. Baty et R. Chavance: Vie de l'art théâtral.

Edmond Sée: Théâtre français contemporain.