

木下順二評論集

1951~1953年

2

未来社刊

木下順二評論集 2 【全八巻】
一九七三年三月二〇日 第一刷発行

定価一〇〇〇円

◎著者／木下順二

発行者／西谷能雄

発行所／株式会社未来社

東京都文京区小石川三の七

電話（八四）五三〇〇代表

振替東京八七三〇五番

本文印刷／新協印刷

装本印刷／形成社

製本／今泉誠文社

凡例

一、本評論集全八巻は、木下順二の評論、随想のほとんどすべてを可能な限り時間順に収録したものである。但し各巻の内容は、次の六項目に分類整理される。

I 主として演劇一般について

II 主として自作について

III 主として演劇外の問題について

IV (以上を「自」に即してのものとすれば) 主として「他」について

V 主としてシェイクスピアについて

VI その他(あるいは主として馬について)

なお、単行本として既刊の『ドラマの世界』(中央公論社、一九五九年、未来社、一九六七年)、『ドラマとの対話』(講談社、一九六八年)及び『随想シェイクスピア』(筑摩書房、一九六九年)は、本評論集に収録しない。

二、本評論集は全八巻をもって構成され、それぞれの巻には、次にかかげる年度内に執筆されたものを収録している。

第1巻 一九三五年から五〇年まで

第2巻 一九五一年から五三年まで

第3巻 一九五四年から五六年まで

第4巻 一九五七年から五九年まで

第5卷 一九六〇年から六一年まで

第6卷 一九六二年から六四年まで

第7卷 一九六五年から六七年まで

第8卷 一九六八年から七〇年まで

一、本評論集は、現代仮名づかいで統一したが、収録文章が三五年間にわたっているため、漢字の用法その他ので不統一な部分がある。しかし、当時の文体を尊重してそれらはそのままとした。
二、各篇末尾に、初出の誌紙名・年月日を判明する限り付した。

一九七二年一〇月

編集

菅井 幸雄
松本 昌次

木下順二評論集 2

目次

凡例

I

日本語の不便さについて	二
日本の現代劇確立へ	七
演劇の国際的交流	三
劇	三
新劇の大衆化	四
現代演劇とは何か	五
上演料	五
俳優怠慢	五
翻譯と舞台語	六
上演された『なやたけ』	六
『誤解』（カミュ）を読んで	六
日本民謡の美しさ	六
熊本弁	七
方言の問題	七
サマセット・モームの戯曲を読んで	七

俳優の倫理……………	八二
民話について(1)……………	八三
民話について(2)——劇作家の立場から……………	八四
モームの戯曲……………	一〇四
作家と語学……………	一二七
クリストファ・フライ『見まもられたヴィーナス』……………	一三三
日本の演劇論のために……………	一三四
戯曲のことばについて(2)……………	一四二
歌舞伎への関心……………	一四七
民話の会のこと……………	一五二

II

『三角帽子』について……………	一五七
作者のことば……………	一五九
作者から……………	一六一
山田五十鈴さんへ——『夕鶴』映画化のことについてのお返事……………	一六四
現代劇に対する一考察——「平凡な」戯曲……………	一六七
母を語る——よきメイドさん……………	一七三

わたしの書いた演劇——という題を与えられて	一五三
『山脈（やまなみ）』について(2)	一六六
作者から	一六六
『蛙昇天』について(1)	一六九
『蛙昇天』について(2)	一八一
自分の作品について	一八三
『風浪』について(1)	一八六
『風浪』について(2)	一八九
『風浪』について(3)	一九〇
明治・大正とほく	一九二
読書遍歴前史	一九六

III

「日本資本主義講座」第一巻を読んで	二〇三
国会傍聴記——割り切れないあと味	二〇八
只見川電源地帯——田子倉部落の場合	二一六
政治と文学	二二七

IV

何を読むべきか	二四〇
延若への追憶	二四七
あの頃と今と	二四九
『抵抗の学窓生活』	二五一
映画『にがい米』	二五三
オーソン・ウェルズの『マクベス』	二五四
新演の諸君へ	二五六
『臆病者の唄える』によせて	二五八
水害の故郷を思う	二六六
『雨雀自伝』	二六九
編集後記	二七〇
鷗外の翻譯戯曲	二七三
野間宏について	二七八
下村正夫への手紙	二八四
加藤道夫への手紙	二八九
熊本の大水害について——伊吹六郎氏へ	二九四

ある創作選評	二九四
ある文芸時評	二九六
ある映画評(1)	二九七
ある映画評(2)	三〇一
V (コニ該当スル文章ハコノ時期ニハナイ)	
VI (コニ該当スル文章ハコノ時期ニハナイ)	

I

日本語の不便さについて

明治四十一年に書かれた小説『監獄署の裏』の中で、帰朝したての永井荷風は、日本人の大多数に「純粹な談話の趣味」が理解されず、その日常会話において「言語は乃ち、相談と不平と繰言と争論と、それより外には全く必要がない」ことを痛切に歎いている。それから約半世紀経った今日、日本人の話し言葉はその当時と較べてある意味ではより面白くなり豊かになり、そして荷風のいわゆる華かな「晚餐の談話」も生れていると言えは言えるのかも知れないが、しかし日本語は、戯曲を書くためには依然として不便な言葉である。戯曲を書いている人間同士でしばしば「日本語はつまらないね」と歎きあうのだが、その意味は大体次のようなことなのだ。

第一に、話し言葉としての日本語には、言葉自体で思索するということが甚だ稀薄であるようだ。言葉は事柄を伝えるための単なる符號として発音され、それから先の、その事柄の内容を考えることはもっぱら音もなき脳髓の機能にゆだねられる。言葉の音やアクセントと、音や

アクセントの組み合わせと、そこから出て来る調子と、それと内容（意味）とのからみ合いと——そういうようなもの、言葉自体の持っている豊かさや強さや香りや味わいをそれ自体として味わうことを、言葉自体で思索するという言葉の方で僕は言っているわけなのだが、この点が話し言葉としての日本語には非常に弱い。新劇というものは「考えさせる芝居」だと、非難の意味を籠めて言われることがあったとすれば、その理由の一つはここに在るのである。極端な場合を言つて、仮りに芝居のせりふがテーマの中に含まれている「問題」を単に伝えるための機能しか果さないとすれば、その場合の面白さはその問題を「音もなく」考えることになり、つまりそれは少くとも「言葉の芸術」としての芝居の面白さとは別ものになつてしまふわけだ。

その反対の極端な場合を言つと、それは例えばシェイクスピアである。ダンカン王を殺した直後のマクベスが悔恨と恐怖におののきながら、自分のこの手についた血は、大海神の大海の水でなら洗い落すことができるだろうか？ いやいやおれのこの手は却つて「盛り上る大海原をくれないに染めて、その青を赤ひと色に変えてしまふだろう」

The multitudinous seas incarnadine,

Making the green one red.

この第一行の音の中に、大海の波のうねりを聞くことができるというので有名であるが、そういう例はシェイクスピアに無数と云つてもいい。芝居で事態の真相を確かめようと思いついたハムレットは「そうだ芝居だ！」と叫ぶ。「芝居で王の本心を突き止めてやろう！」この「

行の中に三度繰り返される「K」の音が、成功へいらだつ主人公の心理と肉体との必迫感を如実に現している。

wherein I'll catch the conscience of the king.

ところで注意されねばならないことは、これら古典劇のせりふは俳優たちの特殊な声で、ある誇張を以て朗読されるわけだが、その特殊な声とは何かと言うと、それがヨーロッパの俳優の条件の一つであるあの「訓練された声」(trained voice)なのだ。感情が盛り上って行く時、その声は内に強靱なものを包みながら、例えば長い綱の先に下った分銅が大きな弧を描いてゆるやかに中空へ昇って行くように、たるみもなくどこまでも昇って行く。声を張るとかどなるとかいうことはそれは全く違ったことであり、逆のピアノシモの場合もこの声はむしろ大きな効果をもち、つまり「訓練された声」とは言葉というものを芸術にし得る声であるわけだが、またそういう声を前提としたからこそ古典劇のあの音楽的なせりふはつくり出されたとも言えるのだ。しかし問題はこのことの先にある。

つまり、ヨーロッパの場合、そのような「訓練された声」の持ち主である古典劇俳優が、同時にリアルなせりふを喋る近代劇俳優でもあるというところにわれわれの問題はある。というより、そのことから類推されるであろう次の事実の中に問題があるのだ。即ち、あの「訓練された声」は、日常会話の発声の延長線上において「訓練されて」できた声であるということ。つまりあのような「芸術的な」言葉と日常に語られている言葉とがヨーロッパではつながっているのだということ。

日本の古典劇俳優（歌舞伎俳優）の発声も、確かに「訓練された声」ではある。しかしその声はわれわれの日常会話の発声とは違ったところから出されている。そしてわれわれの日常会話の発声と同じところから声を出している日本の近代劇俳優（新劇俳優）の場合、もし彼らに「訓練された声」があるとするば、それはせいぜい声がつかれないとかよく通るとか言う以上に「芸術的」な声であると言えるかどうか疑問である。

つまり、日本人の日常の声の中に芸術的な可能性が稀薄であり、もしあるとしてもそれを「訓練」する方法がまだ見出されていないということなのだが、以上の敘述からも分るのであるように、それは決して声だけの問題でなく、声と言葉とは一体である。そして何ゆえ芸術的であり得ないかの他の要素としては、日常会話の中の「雄弁」の不足だとか、非論理的な構文だとか、「強さ」を持たない高低アクセントのことだとか、（また高低アクセントの芸術的誇張は結局歌舞伎の例のメロウディアスなめりはりが一番妥当であることだとか）、いろいろとあるであらうが今は触れない。

要するに以上は、戯曲を書く場合に日本語が大変不便であることの、謂わば形態上の理由を雑然と並べたわけなのだが、その一方にはまた、謂わば内容的な不便さの問題がある。いきなり例をあげるなら、「余の哲学は……」と「俺のかんげえは……」と、この二つの隔絶した表現の間に、外国語では二つが共に Philosophie というような一つ言葉であらわされ得るといふつながりがあるようだが、その両方を包含する、あるいはその両方に亘る観念や言葉が日本にはどうもないように思えるということなのだ。