

現代劇文学の研究

阿部 到

阿部 到

現代劇文学の研究

阿部 到 (あべ いたる)

昭和23年(1948)宮城県塩釜市に生れる。

昭和46年(1971)早稲田大学第一文学部演劇科卒業。

昭和48年(1973)早稲田大学大学院修士課程(演劇学
専攻)修了。

現 在 神奈川県立外語短期大学付属高等学校教諭

現 住 所 横浜市南区睦町 2-203

現代劇文学の研究

定価六、八〇〇円

昭和六十一年七月五日第一刷印刷
昭和六十一年七月十日第一刷発行

著 者 ©阿部 到

発行者 及川 篤二

株式会社 桜 楓 社

101 東京都千代田区猿樂町二一八—十三

電話(〇三)二九五—八七七一

振替東京 六一一八〇二〇

Printed in Japan

著者との了解により検印省略

印刷 共信社印刷所

ISBN4-273-02111-0

造本には充分注意しておりますが、落丁・乱丁などございましたら、発行所かお買上げの書店でおとりかえします。

現代劇文学の研究 目次

I

田中千禾夫論

一 田中千禾夫の方法……………	7
二 初期戯曲……………	18
——「おふくろ」から「火の山」まで——	
三 「マリアの首」……………	43
四 最近の作品……………	53

飯沢匡論

一 飯沢匡の方法……………	71
二 戦前・戦中の作品……………	83
三 戦後の作品……………	100
——「崑崙山の人々」から「塔」まで——	
四 「五人のモヨノ」……………	116

II

三島由紀夫論

一	三島由紀夫の方法	133
二	初期戯曲と「鹿鳴館」	143
三	「近代能楽集」	153
四	晩年の二戯曲	174
	——「サド侯爵夫人」と「わが友ヒットラー」——	

安部公房論

一	安部公房の方法	187
二	初期戯曲	195
	——「制服」から「友達」まで——	
三	「棒になった男」	209
四	安部公房スタジオの仕事	222

Ⅲ

別役実論

一	別役実の方法	239
二	初期戯曲	255

三 「移動」	282
--------	-----

唐十郎論

一 唐十郎の方法	289
二 初期戯曲	303
三 「少女仮面」と「吸血姫」	321

*

あとがき

田中千禾夫論

一 田中千禾夫の方法

1

田中千禾夫の演劇的出発は、昭和二年、岸田国士、岩田豊雄、関口次郎らのはじめた新劇研究所の研究生になったことに始まる。

この研究所は、新劇協会にいた岸田が、ジャック・コポールのヴィユ・コロンビエ座に倣って、素人から役者を養成しようとして始めたものであったが、田中も書いているように、昭和四年初頭には解散の憂き目を見ている。現実には甘いものではなかったのである。研究所さえ開けば、名優の卵が雲のごとく集まるわけではなかった。が、しかし、この研究所について、後に田中は、

私の学生時代、私を初めてこの道に引っぱり込み、ただ夢中で私を役者にしてくれた（と言い切らしてもらおうか）のは今井達夫君であるが、改めてその夢の見方を教えてくれたのはこの研究所である（「結語」『物言う術』白水社）

と、感謝をこめて記している。短い期間ではあり、活動としては不徹底な面はあったにしても、あの時期、当時としては第一級の演劇的才能であった岸田国士や岩田豊雄などに接したことは、若い田中にとって貴重な体験であったに違いない。実際、岸田や岩田と田中との関係は、その後も「劇作」や築地座、文学座を通して続けられて行くところで、彼がこの研究所に入った意図について、田中は後年次のように語っている。

あのころわたしは作家になるというような、はっきりした気構えはなかったんです。岸田先生、岩田先生、関口先生たちの研究所に入ったのも、役者を体験することは手段であって、目的は演劇というものの全体を勉強しよう、そして多少理論的なことも考えてみたい、そんなことで始めたんですね（劇作家の椅子・田中千禾夫）

『悲劇喜劇』昭和四五・一一）

と。ともあれ、ここで彼は岸田国士の知遇を得る。そして、後にその勧めにしたがって、ブレモンの『物言う術と演劇』を翻訳し、その訳稿を「劇作」に載せることによって新劇人としてのスタートを切ったのであった。処女作「おふくろ」を得たのもこの頃である。

この田中の処女作「おふくろ」は、昭和八年六月、ただちに築地座にとりあげられ、大好評を博したのであったが、この作品について、当時岸田は、「劇作」に評を寄せて次のように指摘した。すなわち、

この一作は、実は、処女作と銘うつためにはあまりに非野心的であり、寧ろ、試作として筐底に蔵さるべきものであったかもしれない（「おふくろ」『現代演劇論』白水社）

と。一応の完成はあっても、あまりに岸田の流儀につきすぎていて、新鮮味に乏しいと感じたのであろう。

あれは、筋のない戯曲を書こうというのが、野心と言えば野心なんで、岸田さんが、あのように指摘されたように、積極性がなく、何となく書いてしまったものなんですよ（創作劇に底流するもの―田中千禾夫を中心に）
『悲劇喜劇』昭和三一・一一）

と、後年作者も処女作を回想していつている。

ここで、岸田の流儀とは何かといえ、彼は自らの戯曲観を要約して次のようにいつている。

戯曲のもつ「美」は、文学の他の種類に於いては、求め得られない、一少なくとも第一義的ではない―「語られる言葉」のあらゆる意味に於ける魅力、即ち、人生そのものの最も直接的であると同時に最も暗示的な表現、人間の「魂の最も韻律的な響き（動き）」に在ると云えるのであります（『演劇の本質』『現代演劇論』白水社）と。田中の処女戯曲が、岸田のこのような理論に負っていることはほぼ間違いないだろう。それは、「おふくろ」一編を読めば明きらかであるが、傍証としては、たとえば初期の田中の演劇理論書たる『物言う術』の「物言う術と文体」の項に、次のような一節がある。

つまり、語られる言葉では、その特質が、瞬間々々の感動の立体的な堆積であるならば、書かれる言葉では、ある長さを経た後初めて動き出す間接的な感動の、平面的な持続ということになる。（略）

この特質から、語られる言葉（戯曲はこの言葉で作られる）のスタイルが定まる。それは、^{ハモニーリズム}諧和と韻律を盛たためにふさわしいスタイルである。音声芸術家は、このスタイルを見分けること、次にそこに潜む生命の力と、水々しい弾力を音声化することにもっとも敏感であらねばならない

と。そして、それに続けて、田中は岸田の戯曲「村で一番の栗の木」の次のような会話、

あや子 もうあと幾分？

亮太郎 三十分。

あや子 まだ三十分？ さっきとおんなじね。

亮太郎 おんなじだ。

あや子 時計止ってやしない？

亮太郎 止ってやしないよ。

などを引用して、

いかにも韻律感に訴えた会話のやりとりである。ちなみにつけ加えれば、岸田国士は、その憂いを含んだ幻の花の美しさによって、日本の戯曲に一つの期を劃した。芸術の妙諦は現実の説明あるいは模写ではないことを鮮かに、また勇敢に顯示したのである

と、述べている。ここで断わるまでもなく、彼の「おふくろ」もまた、「韻律感に訴えた会話のやりとり」によって、「芸術の妙諦は現実の説明あるいは模写ではないこと」を示そうとしたのであろう。方法としては岸田のそれと同じである。だが、しかし、方法とは、あくまでも内容と相互に規定し合って決まって行くものだとしたら、も

し、戯曲の内容が、人間の「魂の最も韻律的な響き（動き）」という岸田の定義の範疇を越えた場合はどうなるのであろうか。

僕は第一次の「劇作」時代は「おふくろ」と他、小物が二つ三つ。だから自分の処世法としても、消極的で、野心がなくて、平凡に暮して行くということを念願にしていたのですよ（創作劇に底流するもの―田中千禾夫を中心に―前掲書）

と、田中は「おふくろ」の頃を回想している。

ヴィルドラックなんかに非常に共鳴した訳ですね。大きい問題を捉まえるよりも、人世の片隅で、人から注目されないでも、それなりに生き甲斐を持っている人間の小さい生命を慎ましく愛したい。その喜びで満足したい、と考えていたのですよ。それから技巧としましても、まあ、おとなしく書くということですね

と。それならば、岸田の提唱した戯曲の方法で事は足りたであろう。あるいは逆にいえば、最初の一時期、劇作家としての田中千禾夫は、むしろ岸田的な方法に縛られていたといえるかも知れない。だが、しかし、戦中から戦後にかけて、彼はようやくその桎梏を取り外しにかかるのである。その間の事情を、彼は次のように述べている。

所が終戦後にね、つまり、今の憲法で言っているような、天皇制を始め左右両翼の重圧、その重しがのけら

れた。それで、共産党が自由になったということも、何かホーッとするものがあつた。それで人生観が変わつたというよりも、とに角今迄の考え方ではない、と思ひ、改めて色んなことを勉強し直さなければと思つた訳ですよ。だから僕は、四十の手習いということ自分を言いきかせ、戦前のものとは縁を切つて、改めて戯曲というものに對面したい氣持になつたのです。そうしますとね、今迄のおとなしい、慎ましい劇作態度というものでは間に合わない。私のそれまでの常道に外れるかも知れないけれども、本当の自分を見出す為に、何でもいいから試みてみたい、ということになつたんです（創作劇に底流するもの―田中千禾夫を中心にして―前掲書）

と。これを、前にいつた戯曲の内容の問題と絡ませていへば、戦後の彼の一番の関心は、「自我が絶対であり得るかどうかということ」を演劇で表明したい（創作劇に底流するもの―田中千禾夫を中心にして―前掲書）というところに移つていったということがあげられよう。そして、ここでは当然、彼のいうように、「今迄のおとなしい、慎ましい劇作態度というものでは間に合わない」くなってくる。何故なら、内容の変更が、必然的に方法の変更を迫るからである。そこで、彼が考えたことは、さしあたって次のようなことであつた。

戯曲は文学には違ひないが、もっと広い意味の演劇を考えた場合に、文学で表現出来ないようなものも演劇の世界にあるから、それを探つて見たい（創作劇に底流するもの―田中千禾夫を中心にして―前掲書）

と。すなわち、戦後の、田中千禾夫の出發である。

はじめにも引用した「劇作家の椅子」の中で、田中千禾夫は、尾崎宏次の「どうでしょう、さいごに外国の作家と田中さんのふれあいを」という質問に対して、

最初に申し上げたビルドアップあたりと思いますけれど、あとはオニール、ピランデルロ、ロルカくらいかな

と、答えている。ビルドアップが、前にも出てきたように、「おふくろ」の時代の田中に影響を与えた作家だとすれば、戦後彼が「劇作」的、岸田の方法を更新するために影響があった外国作家として、オニール、ピランデルロ、ロルカを考えることは一応間違いいではあるまい。

さて、思想的には、あるいは主題的には、彼の戦後の作品は、昭和二十二年の「雲の涯」あたりから始まるのであるが、方法的な問題を考える場合に、どうしても見落とすことができないのが、翌年の「修羅」という作品であろう。「修羅」は彼と彼女という結婚間もない夫婦の対話であるが、それに彼と彼女の深層の声として「も一人の彼」と「も一人の彼女」が登場する。すなわち、彼と彼女の表層の日常的な会話の欺瞞性を、「も一人の彼」と「も一人の彼女」の内面の声が暴いて行くのだ。そして、そこから浮かび上ってくるのは、彼の戦後の関心の中心であるエゴイズムの問題である。

この戯曲の方法について、宮崎嶺雄はその「解説」(『田中千禾夫戯曲全集4』白水社)において次のように述べて

いる。

男女二人の対話者にそれぞれ分身を設け、その内心の囁きと表面の言葉とを交錯させるといふ様式は、オニールの『限りなきいのち』や『奇妙な幕間狂言』の手法に刺激されたものだというが、これはまた田中戯曲の方法原理の最も簡明な図式化であると言える。表面と内面とを一体として捉える前に、まずこれを両者に分解し、抽象してみることに——これは作者のいづくテーマそのものを鋭く正確に見極めるために最も適切な方法である。

と。宮崎もいうように、「問題が深刻になるたびごとに、作者はいつもこの抽象的な手法に立ち帰ることをためらわなかった」とすれば、これはまさしく、「田中戯曲の方法原理の最も簡明な図式化であると言える」。そして、その方法を、宮崎はオニールの作品の手法に負っているという。が、一方、この同じ作品について、津野海太郎は彼と彼女に対する、「も一人の彼」と「も一人の彼女」の対比を、「仮面と顔」に象徴される「ピランデルロ的原理」の応用と見て、この作品がピランデルロの影響下にあるとするのである。そして、それに続けて津野は次のようにいう。

田中千禾夫は、これによって、かれの師である岸田国士の小市民劇——なかならずその代表作であり、「言葉の演劇」理論のちいさいが完璧な実現ともいふべき『紙風船』に挑戦し、そのパロディをこころみただとばかりは思いたい（『田中千禾夫』『悲劇の批判』晶文社）

と。「修羅」の方法は、おそらく、直接的には、宮崎のいうように、オニールの作品の影響下にあるのであろう。だが、ここで津野がいつているように、たしかにこの作品には、「紙風船」のパロディの趣きがある。この作品で、作者は意識的に、岸田国士の世界を打破しようとしているのであろう。そして、津野も指摘しているように、「8