

近代劇文學の研究

阿部

阿部 到

近代劇文学の研究

阿部 到 (あべ いたる)

昭和23年 (1948) 宮城県塩釜市に生まれる。

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 神奈川県立清水ヶ丘高校教諭, 早稲田大学第二文学部講師。

現 在 所 横浜市南区睦町2-203

定価二、八〇〇円

昭和五十五年四月十五日第一刷印刷

昭和五十五年四月二十日第一刷発行

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二一八一十三

電話 (〇三) 二九一一五六五一

3093-600329-0723 Printed in Japan

著者との了解により検印省略

印刷 岩村田活版所

製本 辰文社宮崎

盗本には充分注意しておりますが落丁・乱丁などの折には
小社お買い求めの書店でおとりかえします。

近代劇文學の研究
目次

I

岸田国士論

一 岸田国士の演劇論……………7

二 初期一幕物について……………16

三 中期多幕物について……………29

四 戦後の作品について……………45

森本薫論

一 序論・「芝居」をめぐる……………53
 ——岩田豊雄にふれつつ——

二 森本薫の位置と限界……………66

三 前期一幕物……………79

四 前期多幕物……………90

福田恆存論

一 福田恆存の演劇論……………107

二	劇作家としての福田恆存	123
三	「キティ台風」論	141
	——チェーホフ「桜の園」との比較において——	
四	「竜を撫でた男」論	154
	——T・S・エリオット「カクテル・パーティー」との比較において——	

II

久保栄論

一	久保栄の芸術理論	169
二	初期戯曲	183
三	「火山灰地」論	195
四	戦後の戯曲	207

三好十郎論

一	三好十郎の方法	221
二	初期戯曲	239
三	「浮標」論	250

四 戦後の戯曲……………260

木下順二論

一 木下順二の演劇論……………283

二 「夕鶴」論……………299

三 「オットー」と呼ばれる日本人」論……………313

あとがき

I

岸田 国土 論

一 岸田 国土 の 演劇 論

1

岸田 国土 の 盟 友 で あり、ライバルでもあつた岩田 豊 雄 は、『雜 感——劇 について——』という本の序文で次のように書いてゐる。

この書において、私は、自分の看板になるような、自分の演劇論を、一つも書いていないことに気づいた
(『岩田 豊 雄 演 劇 評 論 集』新 潮 社)

と。それは何故か。それは岸田 国土 が、「自分の看板になるような、自分の演劇論」を書いてゐるからである。岸田と岩田は、同じ時代に、同じフランスに学んだ。師匠も同じジャック・コポーである。岩田の演劇観が、岸田のそれと大きな違いのあらうはずがなかった。岸田が看板になるような演劇論を書いてゐるのに、何も自分までがそんなものを書くことはあるまい、というのが岩田の真意だつたらう。そこで彼は、日本の演劇の「混沌と乱雜の時期」に、「辛うじて、取捨選択の常識をもって、この書に収めたようなことを書いた」という。それではもう一方

の、岸田の演劇論はどういうものであったろうか。

これも岩田豊雄によれば、彼は岸田の死後、その仕事にふれてこう書いている。

あのころ、彼は、教科書的なことを、よく述べた。他に人がないので、世間は彼を演劇学の先生として扱っ

たのだが（『岸田国土のこと』『岩田豊雄演劇評論集』）

云々と。なるほど岩田がいうように、岸田は「教科書的」なことをよく書いた。そしてこれも岩田がいうように、確かに他に人がなかったからであらう。

2

大正十二年七月、岸田はフランスから帰国すると、旧知の豊島与志雄を通じて山本有三に紹介される。そして翌大正十三年三月、山本の手によって処女戯曲「古い玩具」が「演劇新潮」に掲載されるのであるが、同じ年の五月、小山内薫の例の舌禍事件が起こるのである。これは、築地小劇場の開場を控えて、慶大演劇研究会が主催して小山内が行なった講演のうち、「何故日本の物を演らぬか？ 私達は演出者として日本の既成作家——若し私自身がそうであったらそれを含める——の創作から何等演出欲を唆られないからだ」といったことが、当時の「日本の既成作家」を刺激して、その大部分が扱っていた「演劇新潮」同人一派と、築地小劇場一派とが対立した事件であった。この結果、帰朝後間もない岸田は、「演劇新潮」派の一人として、心ならずも築地小劇場派を敵に回わして論陣を張らなければならなくなるのである。岸田が、「教科書的」なことを書かなければならなかったのは、こうした理由にもよるのだから。

こうして岸田の演劇活動は始められるのであるが、さしあたって演劇論の分野では、大正十四年二月から「演劇

新潮」に「我等の劇場」と題する一連の演劇論が掲載され、翌十五年の四月には同名の評論集が新潮社より刊行される。前にもいったように多分に「教科書的」であり、一部論争的でもあるのだが、生涯を通じて、岸田の演劇論の最も核心的な部分を語るものとして、まずこの本をとりあげてみたい。

この本の中で、岸田はまず「戯曲の本質美」即ち「劇的美」について、次のように語るのである。

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、——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」）

と。したがって、演劇の本質とは、岸田によれば、

舞台の上を流れる生命——それが仮えいくつの生命から成立しているものであっても——その生命を一つの生命として感じ得る時に、演劇の本質的な「美」が生れるということに注意しなければなりません。これは俳優にとっても見物にとっても必要なことである。作者の才能、作品の価値、俳優の技術が、或る一点で渾然と融け合っているそこには、ただ人生の真理を語る活きた魂の、諧調ハモニーに満ちた声と姿とがあるばかりであります。それは人間のあらゆる感情の旋律であり、あらゆる心理的表示の交響楽であります。此の舞台の幻像（眼と耳を通じて心に訴える一切のもの）は、見物のイリュージョン乃至想像と相俟って、一つの陶酔境を實現す

る、そこまで行けばいいのであります（「演劇の本質」）

ということになるのである。そして、このことは、岸田自身もいつているように、「気分劇」だけにあてはまることではなく、「マクベス」にも「桜の園」にも広く一般にいえることであり、またこうした演劇に対する考え方が、彼によれば、当時最も進んだ演劇理論なのであった。「演劇の舞台的進化は、近代に於て三つの大きな階梯を経て来たことになりました」と、岸田はいつている。

第一は浪漫的演出の悪傾向に反対して写実的表現による合理的演出が提唱され、第二にはそれがまた実物排斥の悪趣味と現実模倣の平且に陥って、象徴的舞台の要求となり、暗示と綜合を標榜する演劇の審美的発達を促し、劇的効果の間接手段が舞台革命の主潮となった。処で、第三にそれが術学的独断に陥る危険があるのみならず、演劇の向上はそれのみによって望むことが出来ない事実を看破して、最近一部の舞台芸術家は一斉に「演劇をして再び演劇たらしめよ」と叫び出した。これは演劇の本質が「言葉」にあることを発見して、一切の劇的効果を「声と動作とによる」幻像イメージの中に求めようとする運動であると云えます（「舞台表現の進化」）

と。この第三の、「一部の舞台芸術家」の中に岸田の師のジャック・コポーがおり、岸田自身もその流れに組み入ることはいうまでもあるまい。岸田の主張しようとしたことも、コポーと同じ「演劇をして再び演劇たらしめよ」ということに他ならないのだから。そのためには、まず、

在来の脚本を上演する——即ち戯曲の存在を否定し得ない現在の状態に於て、演劇に何ものかを与えようとすれば、それは勢い演劇の本質を戯曲のうちに見出すより外はないのであります（「舞台表現の進化」）

ということを、肝に銘じて自覚しなければならぬ。そして、そのことがわかれば、

優れた演出ということは、結局脚本を完全に舞台の上に活かすということ以外に何もありません（「演劇の芸術的純化」）

という演出論は容易に理解できるだろう。

それ故に、俳優は「或る台詞の最も正しい、唯一つの表現法」を工夫すべきであり、「一切の舞台的装飾、舞台的設備は、演劇の内容としては、全く第二義的のものである」というコポールの主張を、岸田もくりかえして述べているのである。

以上が、岸田の『我等の劇場』における演劇論の要旨である。そしてそれは、岩田豊雄のいうように、「言葉、言葉」ということから、後には「文学、文学」ということになつたにせよ、その本質的な部分は大きく変化することはなかつたといえるだろう。とすればここで、岸田の演劇論の手法となつたジャック・コポールについて少し見ておくことも無駄ではあるまい。

岸田がフランスに渡った大正九年頃のバリは、岸田自身の言葉に従えば、「凡そ五十年に一度という演劇的開花期であつた」。「芝居と僕」『岸田国土全集第九卷』新潮社）そして、そこでは、「演劇のあらゆるジャンル、あらゆる時代、あらゆる民族的創造のコンクールを極めて短時日に閲覽し得る幸福に恵れた」というのであるが、實際古山こまを作製の年譜を見ても、大正十年には、ソルボンヌ大学教授ルポンの紹介でジャック・コポーを訪ね、コポーからヴィユ・コロンビエ座に出入することを許されているし、翌十一年には、パリを訪れたモスクワ芸術座、パリエフのコーモリ座を見、またピトエフ劇団やオータン・ララのアノル・エ・アクション劇団に親しく出入する、と書かれているところからも、右の言葉が嘘ではないことがわかる。その中でも、岸田が最も熱心に学んだのが、前にもいったコポーとヴィユ・コロンビエ座についてであつた。

コポーのヴィユ・コロンビエ座は、一九一三年十月の開場であるが、その前月の九月、コポーと関係の深い（R・F）誌に「演劇改革の試み・ヴィユ・コロンビエ座」と題する宣言文が掲載された、と本庄桂輔の『フランス近代劇史』（新潮社）には書かれている。そしてその宣言文の要旨は、同書によればおおよそ以下の如くである。宣言文は、まず、ハメを外した演劇の企業化がフランス演劇を墮落させ、教養ある観客を演劇から遠ざけてしまったことを憤り、真に新しい土台の上に未来の演劇を建設せねばならぬと唱えていると、本庄はいう。それから同書には、以下数項目にわたってヴィユ・コロンビエ座の方針が述べられているのだが、ここではそのうちの一部を紹介するにとどめよう。

ヴィユ・コロンビエ座の定員は約五百人である。観客層としては学者、作家、その他の芸術家、ラテン区に

住む知識階級の外人などを期待している。

出し物は批評的判断の規準として、また、今日の劇作家と俳優のためのきびしい教訓として古典を提供する。一方、現代劇のレパートリーは最近三十年間の最良の作品と演劇の発展に一時代を画した作品を再演するのみならず、演劇的にすぐれた素質を持つあらゆる傾向の未発表作品に舞台を開放する。

俳優の問題に関しては、国立劇場は理想の欠如に因り、ブルヴァールは破産に導くような出費の因となるいわゆる「スター」によって掌握され、作者の才能を低め演出の均衡を歪めてしまった。われわれはかかる「スター」制に断を下す。ヴィユ・コロンビエ座はただ一人の人間の權威の下に、芸術に仕えようと熱望する一群の俳優を結集している。

そして、この宣言文の最後の項目では、演出と舞台装置について語られている。すなわち、コポーはいう。

演出という言葉の意味はある劇的行為のデッサンである。それは運動、身ぶり、姿態の総和であり、表情、声、沈黙の調和であって、独自の思考によって生れ、統一され、調和された舞台の視覚的要素の総括である。演技を主体とするこのような演出はどれほど研究しても決して充分ではないが、もう一つの演出である装置と小道具に関するそれにはあまり重要性を認めない。

要するに、コポーの結論は、

われわれは一切の眞実を登場人物の感情と行動の中に集中するように、誇張のない装置にかえり、もろもろの魔術的な効果を消し去る。この新しい事業のために「裸の舞台」こそ願わしきものである

ということになるのである。ここでもう一つだけ、裸の舞台」ということに関連して、本庄の『フランス近代劇史』から引用すれば、コポールの演劇論は次のように要約されるであろう。すなわち、

コポールの信念は、演劇美をつねに作品そのものに結集することを強調した。

アイスキュロスからモリエールに至る大詩人たちが抱いていた大きな意図を忘れず、彼らに親しく接すればそこに演劇の本質が要約されている。演劇を本来の姿に戻すためにはそれをふたたび劇詩人の手に返すことだ。アラルメが『フィクシヨンのままに自由な舞台を』と唱えたその自由な舞台こそドラマの場所であり、そして、それは同時に飽くまで俳優の場所であつて、画家や装置家の占有に委ねられる場所ではない。舞台からみかけ倒しのすべてのスペクタクル的要素を一掃し、いわゆる裸の舞台」によつて俳優の演技力を最大限に発揮することが演劇作品を正確に上演する秘訣である、とコポールは考えた。

以上が、『我等の劇場』を中心に見た岸田国土の演劇論の要諦と、そのお手本となつたジャック・コポールの演劇論の瞥見である。このようにコポールのお手本があつたにせよ、大正の末から昭和の初めにかけて、岸田国土はわが国において画期的と思われる演劇理論をうち立てた。そして、それは、岩田豊雄の言葉を借りていえば、十分に立派な、「自分の看板になるような、自分の演劇論」だったのである。

4

前に引いた、岸田の仕事を回想した文章の中で、岩田豊雄は岸田の演劇論を、「言葉の絶対優位を主張する演劇