



柳田国男監修高等学校国語科教科書における单元「劇」をめぐって

メタデータ	言語: 出版者: 公開日: 2024-03-11 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 佐野, 比呂己, 佐野, 理美 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.32150/0002000132

柳田国男監修高等学校国語科教科書における 単元「劇」をめぐって

佐野比呂己・佐野理美

キーワード 昭和30年代 戯曲 言語世界 ゴーゴリ 「検察官」 岸田国士

はじめに

稿者は、これまで柳田国男監修検定高等学校国語科教科書（以下「柳田高校国語科教科書」と略す）の各単元について、その構成を提示し、その特徴、学習のねらいを明らかにし、他単元との関連、所収教材について検討を加え、論考を発表してきた。⁽¹⁾

本稿では、これらの拙稿を受け、柳田高校国語科教科書における単元「劇」の構成を提示し、その特徴、学習のねらい、教材について検討を加えようとするものである。

1 単元「劇」の位置

柳田高校国語科教科書における単元「劇」の位置を確認する。単元「劇」は柳田高校国語科教科書、第一学年下巻に配置されている。柳田高校国語科教科書の単元構成は次の通りである。⁽²⁾

(第一学年・上巻)

- 一、随筆・随想
- 二、生活と記録
- 三、小説
- 四、古文入門
- 五、紀行

(第一学年・下巻)

- 六、学問への道
- 七、古典(中世)
- 八、文章の筋道
- 九、劇**
- 十、言語と社会

(第二学年・上巻)

- 一、読書
- 二、事実と記録
- 三、表現
- 四、口語と口語文
- 五、書簡・書状

(第二学年・下巻)

- 六、詩
- 七、古典(上代一)
- 八、論述
- 九、翻訳
- 十、文章のあけぼの

(第三学年・上巻)

- 一、近代文学
- 二、古典(上代二)
- 三、国語の性質
- 四、批評する心
- 五、論説と討論

(第三学年・下巻)

- 六、人とことば
- 七、古典(近世)
- 八、国語の歴史
- 九、外国の文学
- 十、学問する心

国語の将来 柳田国男

単元「劇」は第1学年の第9単元に配置されている。他単元との連続性を確認し、他単元との関連についても検討を加える。

2 単元「劇」について

単元「劇」のねらい、位置づけ、特徴等を教師用指導書の記述をもとに確認していく。⁽³⁾
単元「劇」の「単元設定の理由」の項の冒頭には次のような記述がある。

戦後の国語教育において、新たに関心を持たれたものの一つに演劇がある。それだけにまた、国語教育において演劇を取りあげることの意義について、各種の見解の間に著しい開きがあって、あるものは舞台上演までを国語学習の範囲に包含しようとし、また、あるものはそのことの持つ制約、ならびそれに対する批判から、反動的に無視しようとする⁽⁴⁾。

演劇を国語科に取り入れることの現状認識が示されている。

- ① 演劇は戦後の国語科教育において新たに取り入れたものである。
- ② 国語科教育において演劇を取り入れることの意義について、著しい見解の開きがある。
- ③ 舞台上演までを国語学習の範囲に包含しようとする見解と、演劇を国語学習に取り入れること自体を無視しようとする見解がある。

それでは、柳田高校国語科教科書は演劇を国語科に取り入れることについてどのような考えをもっているのだろうか。

しかし、このいずれも、やはり極端から極端への衝動的な行動であって、国語教育における演劇の取りあげ方については、特に年齢的な段階を立てて、再考察する必要があるだろう。なぜなら、演劇は話されることばとことばとが、その動作・表情とも密接に結びつきながら交錯する一つの言語世界であって、これが正しく取りあげられるならば、国語教育の面において、大きな効果が期待される可能性が予見されるからである。⁽⁵⁾

「舞台上演まで」と「無視」という二つの見解について、「極端から極端への衝動的な行動」であると批判し、その上で発達段階の視座から再考察することを求めている。演劇における言語世界は言語と動作・表情がともに密接に結びつく特徴があり、この特徴そのものが演劇を国語科教育に取り入れる意義でもあるとしている。

柳田高校国語科教科書では、発達段階の視座から再考察を試み、次のような考えを述べている。

そこで、ここでは高等学校の国語科において、演劇はどのように取りあげたらよいかということについて、一つの試案を提出してみたいと思う。たとえば、小学校などの段階では、戯曲は単なる読みの対象としては意味をなさないであろう。児童たちは、戯曲を黙読によって理解するという能力をまだ身につけていないのであって、分担を決めて、なんらかの形で実演することによって、初めて戯曲は読まれたことになり、また、それによって児童の言語表現の能力は伸長されるのである。⁽⁶⁾

小学校段階では、「実演することによって、初めて戯曲は読まれたことにな」とし、読み物にとどまらない活用を求めている。小学校段階では、戯曲の表現様式を理解するまでに時間を要し、セリフの部分を中心にし、ト書き等は補助的に指導すべきであろう。一方で高等学校段階では実演することまでは求めている。

ところが高等学校の段階では、戯曲という言語様式による表現を黙読することによっても一応理解することのできる能力がついていると考えられる。従って、高等学校において戯曲を読みとるという作業でとどめることができ、何らかの形の実演ということは必ずしも相伴なものではないとしてよいであろう。たとえば、教育課程において、習字は中学校までは国語科の領域にあるけれども、高等学校では、これが芸能科の領域へ送りこまれる事情と通ずるものが考えられる⁽⁷⁾。

高等学校では、戯曲をあくまでも読み物として扱うとしている。書道における習字と同様に、演劇における戯曲としてその一部を担う位置づけ提示している。

「戯曲を読みとるという作業でとどめることができ、何らかの形の実演ということは必ずしも相伴なものではない」とあるように、高等学校において、実演することについて全否定をしているわけではない。

しかし、もともと戯曲は（特別なものを除いて）上演を予想しての表現様式であることから、この読解の作業も、上演ということを全く度外視することは許されない。そこで、読解作業の中には、上演しないまでも、演出について考慮が含まれるはずである。すなわち、生徒は、演技者にまでならなくても、ある程度の演出者になる必要が考えられるわけである⁽⁸⁾。

戯曲という表現様式の特徴として、「上演」という前提があることを指摘している。したがって、戯曲を読む際には演出者の視座から必要性を説くのである。当然、戯曲を理解する上で演技者として実演することも制限していないのである。

ここで、単元「劇」の学習目標を提示する。

- 1 本格的な戯曲の内容を読みとる。
- 2 戯曲と上演との間に解釈ということがはいる事情を理解する。
- 3 戯曲におけることばの意義を正しくとらえる⁽⁹⁾。

1では、「検察官」(ゴーゴリ)を題材に、戯曲という表現様式を理解し、内容を読みとるという目標である。「上演」を想像しつつ、演出者の視座から、テキストの内容を読みとるということである。

2では、テキストの解釈に関する目標である。内容の確かな理解が豊かな解釈をうみ、上演につながっていく。

3では、ことばに着目する目標である。一般的なことばはもちろんのこと、戯曲という表現様式におけることばの意義についても意識させようとするものである。

3 単元「劇」の教材

単元「劇」は次の教材で構成されている。

- 一 検察官(ゴーゴリ)
- 二 舞台のことば(岸田国土)

単元「劇」の教材選定について、「単元設定の理由」に次のようにある。

本格的な諷刺劇「検察官」(ゴーゴリ作・米川正夫訳)を読み教材に取り上げ、小説的表現では達成できない、戯曲特有の人間分析を読みとる経験をさせようとしたものである。いうまでもなく、戯曲はせりふが中心であって、極言すれば、せりふだけが読解の唯一のてがかりであるということもできる。そこで、たとえば、「でも」という簡単なことばの中に盛られている思想と感情とを正確に読みとることが要請されるわけである。従って、この単元を構成するにあたって、戯曲「検察官」とあわせて、教材「舞台のことば」(岸田国土)を配し、この方面の理解の助けとしようとした。

「検察官」を「本格的な諷刺劇」とし、「読みの教材」とであると位置づけている。単元目標の1との重なりが確認できる。「諷刺劇」というのだから、何をどのように「検察官」で諷刺しているのか、学習者に考えさせたいところである。

また、せりふの簡単なことばの中にある思想と感情とをとらえさせることも「検察官」を読む上で重要視していることがわかる。

「舞台のことば」は戯曲という表現様式の中のことばを取り上げており、「検察官」というテキストの理解のために所収している。「舞台のことば」を学ぶことで「検察官」の理解につながり、その他の戯曲を読む際にも参考になるのである。

一 検察官(ゴーゴリ)

(1) 作者・ゴーゴリについて

「検察官」の作者であるゴーゴリについて、教科書頭注に次のようにある。

◇Gogol=[一八〇九—一八五二] ロシアの小説家・劇作家。作品に「外套」「死せる魂」などがある。⁽¹¹⁾

Nikolai Vasil'evich Gogol' は1809年にウクライナの小村ソロチンツィで生まれた。父は劇作家であるとともに舞台監督、俳優でもあった。母は善良な婦人であったが、宗教的感情豊かな、空想的な性質であった。12歳の時、中学に入学したが、ことに劇に熱愛を傾けた。卒業後、ロマンチックな青年らしい夢を抱いて、ペテルブルグに出たが、たちまち冷たい現実につきあつた。1831年「ディカンカ付近にお

ける農家の夜話」を発表した。これによって、文壇に知られるに至った。ついで、1835年「ミルゴロッド」「アラベスク」といった2種の著作集を刊行した。劇作の方面に執筆を始めたのは、この数年前からである。1835年「結婚」を書き上げた。結婚を決心しながら、未知の不安と恐怖とのために、結婚式の前に窓からとび出して逃げてしまう主人公の心理は、永遠に人々の共感を呼ぶであろう。翌1836年「検察官」を発表し、全ロシアに異常な反響を呼び起こした。1836年イタリアに赴き、1841年まで5年間にわたって、大作「死せる魂」の執筆に没頭した。帰国後、1842年その第1部を刊行した。これを境に彼の全盛期が終わる。その最初のきっかけは、畏友プーシキンの異常な死であった。さらに「友人と往復したる所信の抜萃」を発表して、不評を受けた。ついに「死せる魂」第2部執筆中に精神的打撃を受け、10日間の絶食の後、1852年2月22日に没した。以上の他に、みじめな下級官吏の滑稽な、しかも涙ぐましい生活を描いた短編「外套」(1836年)⁽¹²⁾がある。

(2) 訳者・米川正夫について

「検察官」の訳者である米川正夫について、教科書頭注に次のようにある。

◇米川正夫＝〔一八九一〕 岡山県の生まれ。ロシア文学者・翻訳家。著書に「ロシア文学史」「ドストエフスキー入門」などがあり、ほかにロシア文学の翻訳が多数ある。⁽¹³⁾

米川正夫は、明治24年(1891)岡山県に生まれた。二葉亭四迷の仕事に刺激され、明治42年(1909)東京外国語学校露語科(現東京外国語大学)に入学した。在学中に同級の中村白葉らとロシア文学の翻訳活動を始め、昇曙夢の影響下にザイツェフらモダニズム作家を紹介し、大正元年(1912)卒業した。旭川第7師団の語学教師となり、大蔵省の嘱託としてロシアに行き、革命を見聞して帰国、のち陸軍大学校教授、早稲田大学教授、日本ロシア文学会の第2代会長など、公的な経歴も多彩である。ロシア文学の翻訳者として世界的に見ても量的にも質的にもコンスタンス・ガーネットを凌駕する文学者として名を残した。アンドレーフの「黒き死」の翻訳で有名になり、大正3年(1914)ドストエフスキーの『白痴』『カラマゾフの兄弟』の抜粋訳を出版後、プーシキン、ツルゲーネフ、ドストエフスキー、トルストイ、その他の作家まで、ほとんど全てを手がけ、膨大な訳業を残した。著作には『ドストエフスキー入門』『ロシア文学史』があり、特にドストエフスキー、トルストイの翻訳については注目を集め、日本の近・現代文学の発展に大きく寄与した。作家ピリニャークとの親交が有名である。⁽¹⁴⁾

(3) 出典について

「検察官」の原典について、教科書頭注に次のようにある。

◇検察官＝一九五一年 岩波書店刊⁽¹⁵⁾

ロシアの作家ゴーゴリによる1835年に発表された5幕の喜劇である。この作品は、ゴーゴリが「喜劇を書きたくて手が震えるほど」の状態で一気に書き上げたものである。この作品の内容については後述する

が、ゴーゴリはこの作品で「あらゆる醜悪なものをひとまとめにして一挙に嘲笑してやろう」という意図を持っていた。題辞の「自分のつらが曲がってゐるに、鏡を責めてなんになる。(俚諺)」からもわかるように、ゴーゴリの意図は人々を道徳的に目覚めさせることであつた。この作品では、政府の信用を傷つける「悪しき執行者」を風刺し、正義の立場から批判している。しかし、結果的には官僚制度そのものに対する痛烈な告発と受け止められた。1836年の初演後、この作品は評価を巡って左右両派の激しい論争が巻き起こった。芸術的には、無理のないが緻密な構成、単純明快なプロット、見事に描かれたキャラクター、魅力的な台詞など、文句なしに優れた作品であり、かつてのロシア語戯曲の最高峰といつても過言ではない。1842年には最終稿が発表された。日本では1911年に楠山正雄による英語版の訳が紹介され、1922年には米川正夫による原典からの訳が発表された。1911年には新時代劇協会による有楽座での公演が初演された。⁽¹⁶⁾

(4) リード文について

教材本文の直前に、教材「検察官」のリード文がある。このリード文は次の3項目に分けられる。

- A 登場人物
- B 性格と衣装 —— 役者への注意 ——
- C 第四幕までのあら筋

リード文は、実に5ページにわたり、教材化の困難さがうかがえる。尚、教科書中には、「A」「B」「C」と表記しては整理されてはいない。理解に資するため、稿者が便宜敵に付け加えたものである。

A 登場人物

リード文には、まず第五幕での登場人物が列挙されている。

アントン・アントーノヴィッチ・スクヴォズニック・ドムハノーフスキー	市長
アンナ・アンドレーヴナ	その妻
マリア・アントーノヴナ	その娘
ルカー・ルキッチ・フロポフ	学務監督
その妻	
アンモス・フォードロヴィッチ・リヤーブキン・チャープキン	判事
アルチェーミー・フィリップヴィッチ・ゼムリヤニーカ	慈善病院監督
イヴァン・クジミッチ・シュペーキン	郵便局長
ピョートル・イヴァーノヴィッチ・ドブチンスキー	町の地主
ピョートル・イヴァーノヴィッチ・ボブチンスキー	同右
フォードル・アンドレーヴィッチ・リュージュコフ	退職官吏
イヴァン・ラーザレヴィッチ・ラスタコーフスキー	同右

スチェパン・イヴァーノヴィッチ・コローブキン	同右
その妻	
スチェパン・イリイッチ・ウホヴィョールトフ	町の警察署長
イヴァン・カルポヴィッチ	巡査
憲兵	
商人 男女の客	巡査 ⁽¹⁷⁾

B 性格と衣装 ——役者への注意——

リード文には、次に第五幕での登場人物の「性格と衣装」が記されている。

市長 長年勤務して、非常に自己一流の才知に富んだ人物。賄賂なども取るには取るが、きわめて堂堂たる態度を持している。きまじめで、いくぶん理屈屋だとさえいえる。声は高からず低からず、口数は多くも少なくもない。一言一句意味ありげである。容貌は、すべて下っぱからたたきあげてきた人によく見られるように、下品でごつごつしている。心的傾向の粗野に発達した人によく見られる伝で、恐怖から喜びへ、卑屈から傲慢への推移は、恐ろしく速い。彼は常に飾りのついた制服を着用し、拍車のついた長ぐつをはいている。毛髪はしらがまじりで、短く刈りこんである。

アンナ・アンドレーヴナ その妻。いなかのコケティッシュな年増女で、半ば小説とアルバムで教育され、半ばわが家の倉庫や女中部屋の世話でできあがった女である。非常に好奇心が強く、時に応じて盛んにみえぼうを發揮する。時々亭主をしりに敷くことがあるが、それは単に夫が細君に向かって、臨機応変の返答をするすべを知らないためにすぎぬ。ただしこの権力はごく小さな、くだらないこと、つまりこごとを言ったり、ひやしたりすることに適用されるのみである。劇の進行中、四度までいろいろな着物に着かえる。

ボブチンスキーとドブチンスキー ふたりともちんちくりんの背っ低で、恐ろしく好奇心が強い。極端なくらい互によく似ている。ふたりとも大きからぬ腹をしていて、早口に話し、恐ろしく身ぶり手まねがたくさんである。ドブチンスキーは、ボブチンスキーより少し背が高くまじめだが、ボブチンスキーの方は、ドブチンスキーよりも、さばけて活気がある。

リャープキン・チャープキン 判事。五六冊の書物を読んだ人で、従って、いくらか自由主義がかっている。あて推量が大好きで、そのため一つ一つのことばに重みをつける。この役を演ずるものは、常に重々しい顔つきをしていなければならない。四角張った、引き伸ばしたような、低いしゃがれ声で、まるで古時計がまずジーと行って、それから鳴りだすようなものの言い方をする。

ゼムリャニーカ 慈善病院監督。でぶでぶふとった不活潑な不細工な人物。ただしそれにもかかわらず、大のこそこそ屋で策士。非常な忠勤家で、世話焼きである。

郵便局長 ナイブなまでに純樸な人物。

他の役は、特に説明をするまでもない。その原物はほとんど常に眼前にある。

俳優諸君は特に最後の場面に注意しなければならない。最後のせりふはすべての人々に電気のような震動を、とっさに瞬間的に与えなければならぬ。驚愕の声はすべての婦人の口をついて、あたかも一つの胸からほとばしり出すように、いっさいに破裂しなければならない。これらの注意を怠るならば、いっさいの効果は消滅するであろう。⁽¹⁸⁾

登場人物の性格については詳細に記されている。一方で、衣装については、触れられていない人物も散見される。出典である『検察官』には、フレスタコーフ、オシップの二人についてそれぞれの「性格と衣装」が記されている。

『検察官』の登場人物の名前と役職について、船木裕は解説を加えている。第五幕の登場人物を中心に船木の解説を参考に整理することとする。⁽¹⁹⁾

ロシア人の名前は、洗礼名・父称・姓の順からなる。ニコライ・ワーシリエヴィチ・ゴーゴリについていえば、ニコライが洗礼名、ワーシリエヴィチが父称で父親の洗礼名である。要するにワーシリエヴィチの子という意味となる。ゴーゴリは姓である。

『検察官』の登場人物の名前はゴーゴリがつけたものであり、そのキャラクターに合わせての名付けを行っている。

アントン・アントノヴィッチ・スクヴォズニク・ドムハノーフスキー 市長

19世紀のロシア帝国は多くの県・州に分けられ、中央政府に任命される知事の行政管理を受け、さらには県はいくつかの郡からなり、郡役所所在地が市と呼ばれた。市長は郡下の警察署、下級裁判所を管理した。姓のスクヴォズニクは「すきま風」「吹き抜け風」から来ている。ロシアでは「すきま風」は神経痛やリウマチのもととして嫌われたという。比喩的には「ずる賢い敏腕家」くらいの意味である。

ルカー・ルキッチ・フロポフ 学務監督

船木は「教育委員長」と訳している。⁽²⁰⁾フロポフは農奴・召使・手先からきている。「卑しいおべっか使い」の意味である。

アンモス・フォードロヴィッチ・リャープキン・チャープキン 判事

リャープキン・チャープキンは「やっつけ仕事」を表す。

アルチェミー・フィリップヴィッチ・ゼムリヤニーカ 慈善病院監督

船木は「慈善病院長」と訳している。⁽²¹⁾キリスト教的な立場からの救済、慈善行為に基づいているので慈善病院と名付けている。慈善病院監督は医者ではない。正確には、孤児院、養老院をも監督する官吏であった。姓のゼムリヤニーカは「野いちご」の意味である。この人物の下品、粗野な性格との対比に妙味がある。

イヴァン・クジミッチ・シュペーキン 郵便局長

シュペーキンはスパイの意味である。

フォードル・アンドレーヴィッチ・リュージュコフ 退職官吏

猫なで声の子守歌の意味である。

イヴァン・ラーザレヴィッチ・ラスタコーフスキー 退職官吏

いかがわしい遊び人の意味である。

ステパン・イヴァーノヴィッチ・コローブキン 退職官吏

ボール箱の小箱の意味である。

ステパン・イリイチ・ウホヴィョートルフ 町の警察署長

耳をつかんでひきまわすの意味である。

また、第五幕において、「最後のせりふはすべての人々に電気のような震動を、とつさに瞬間的に与え

なければならぬ。驚愕の声はすべての婦人の口をついて、あたかも一つの胸からほとぼり出すように、いっさいに破裂しなければならない。」とある通り、最後の場面、最後のせりふに向かって、全てが集約されているともいえるであろう。さらに、このことは、学習の際には重点的に取り扱うべきであろう。「電気のように」は「雷が落ちるように」くらいの意味であろう。

C 第四幕までのあら筋

リード文には、第四幕までの「あら筋」が記されている。「性格と衣装——役者への注意——」は出典である『検察官』に記述があるが、これらの「あら筋」は見当たらない。教材化に際し、編集委員のだれかが執筆したものであろう。

第一幕 市長の家の一室 ペテルブルグから検察官がお忍びで視察に来るといふ知らせに、市長をはじめ、町のおもだった官吏が集まって、びくびくしている。そこに町の宿屋で検察官を見かけたという地主があわてふためいて駆けつける。はじめは半信半疑だった市長も、一週間も滞在しながら一文も支払わないフレスタコーフという若いその男こそ、当の検察官にちがいないと思ひこんでしまう。

第二幕 宿屋の一室 ペテルブルグから郷里のサラートフ県へおもむく途中、かけごとで持ち金を使い果たしたフレスタコーフが、下男オシップの才覚でようやくありついた宿の粗末な食事に悪態をついていると、市長は地主を従えて現われる。さては宿の亭主が自分を訴えたかと、しどろもどろの応対をするフレスタコーフに、市長はかえって恐れをなし、四百ルーブルの金を用立てた上、自分の屋敷へ宿替えを願い出る。

第三幕 市長の家の一室 慈善病院の視察にことよせて饗応を受けたフレスタコーフは、市長をはじめ妻のアンナ、娘のマリア、それから例の役人や地主たちを前にして、いよいよ得意満面、盛んに弁じたてる。プーシキンとは大の親友で実は私も作家生活をしているとか、大臣になったことがあるとか、宮中には毎日伺候しているとか聞いては、市長らはからだを震えて声も思うようにならない。

第四幕 同じく市長の家 眠りからさめたフレスタコーフの前に、判事、郵便局長らが順々にひとりずつ伺候しては、三百ルーブル、四百ルーブルと用立てて退出する。するとこんどは、商人たちが押しかけてきて、市長らの日ごろの不正や職務怠慢を訴える。フレスタコーフは彼らからも金を借りた上、砂糖や酒の贈り物を受ける。あげくの果て、市長の娘と婚約⁽²²⁾までするが、下男オシップの忠告によって、今が逃げ出す潮時とばかり、にわか⁽²²⁾に町をあとにする。

(5) 第五幕あら筋

リード文の「第四幕までのあら筋」に倣い、第五幕「あら筋」を記す。

第五幕 市長邸の一室

市長と妻のアンナが、娘のマリアの婚約によって有頂天になり、思い思いの夢を語り合う。途中で

巡査が登場し、急に告訴した商人たちへの憤怒が誘発され、商人たちを呼びにやるが、再び夢の世界に戻る。

商人たちに市長はさんざん毒づく。商人は平謝りする。結局市長も同じ穴のむじなである。市長は寛大を押し売りして心づけの要求を忘れない。

判事、病院長をはじめ、町の名士や妻たちがお祝いの言葉を述べに市長邸に足を運ぶ。市長と妻アンナはいよいよ思い上がり、その絶頂に達する。

郵便局長が、今まで検察官だと思っていたフレスタコーフが検察官でも何でもないことを知らせる。市長は言うに及ばず、一同大混乱、ついにこの嘘八百を触れ回った張本人の詮議立てが始まる。

憲兵が、本物の検察官の到着を知らせる。だんまりの場となる。

(6) 「問題」について

教材本文の直後に「問題」が附されている。「問題」を確認することで、教材「検察官」での学びのねらい、具体的な授業の展開を推測できる。「問題」は次のようにある。

- 一 各人物の性格は個性的に描かれているか、類型的に描かれているか。
- 二 市長と市長夫人との夢見ていることの共通点と相違点をあげよ。
- 三 この五幕を場に分けるとどのように分けられるか。
- 四 各の場に応じて、各人物の心理にどんな変化が見られるか。
- 五 この戯曲のねらいは何か。
- 六 この戯曲の上演された場合、どんな場面が観客をひきつけるだろうか⁽²³⁾。

「問題」一は人物設定について、「個性的」「類型的」な視座から検討しようとする設問である。「個性」「類型」という語の意味と、「個性」と「類型」が相互にどのような関係があり、どのように使われるかを考えさせたい。各人物は単に「類型」としてもとらえることができるが、それぞれの性格はいきいきと描き分けられている。全体が喜劇として、極端にカリカチュアライズされており、誇張がかなり目立つ。このことがかえっていっそう各人物の性格をはっきりさせている。だからこそ普遍的な性格を与えるものでもある。本文中の表現を根拠に検討させたい。

「問題」二は第五幕の序盤の内容を確認する設問である。市長と市長夫人の夢を整理することで、最終場面での二人の状況を対比してとらえることができる。

「問題」三、四は場に、分けさせ、各人物の心理の変化を確認する設問である。人物の心理の変化の視座から場を分けることが可能である。各人物の独白に着目させとらえさせたい。

「問題」五はこの作品のねらいを検討させる設問である。ゴーゴリの言は残されているが、学習者それぞれに本文をもとに考えさせたいところである。「諷刺劇」であることを提示することも一方法である。学習者同志で交流することで認識も深まることであろう。

「問題」六は、観客を意識した設問である。まずはどの場面が観客をひきつけるのかを検討させたい。その上でその場面のどんなことが観客をひきつけるのかを考えさせたいところである。

二 舞台のことば(岸田国土)

(1) 筆者・岸田国土について

教材「舞台のことば」の筆者である岸田国土について、教科書頭注に次のようにある。

◇岸田国土＝〔一八九〇—一九五四〕東京都の生まれ。劇作家・小説家。作品に「落葉日記」「暖流」などがある。⁽²⁴⁾

岸田国土は劇作家、小説家である。明治23年(1890)東京・四谷に生まれた。陸軍幼年学校、陸軍士官学校に進み、大正元年(1912)陸軍少尉に任官し、大正3年(1914)青島に出征したが、病気のため退役し、フランス文学の研究を志す。大正8年(1919)東京帝国大学仏文選科を卒業し、翌年渡仏し、コポーに師事し、演劇の研究に没頭した。大正12年(1923)に帰国し、翌年滞仏中に書いた戯曲『古い玩具』を発表して文壇に登場し、清新な作風で注目される。新感覚派の『文芸時代』の同人となり、戯曲『紙風船』(1925)を『文藝春秋』誌上に発表し、それにより劇作家としての地位を確保した。その後、多くの戯曲、小説を発表、フランス文学の翻訳、紹介に努めた。昭和12年(1937)文学座を結成し、新劇運動に力を尽くした。著作に『チロルの秋』『落葉日記』『屋上庭園』『由利旗江』『暖流』『善魔』などがある。⁽²⁵⁾ 翻訳に『ルナル日記』『にんじん』『葡萄畑の葡萄作り』『カザノヴァ回想録』などがある。

(2) 教材「舞台のことば」

教材「舞台のことば」の出典について、教科書頭注に次のようにある。

◇新しき演劇のために＝一九五三年 創元社刊⁽²⁶⁾

教科書教材「舞台のことば」の出典は『新しき演劇のために』(創元文庫 昭和27年(1952)1月)⁽²⁷⁾である。

目次は次の通りである。

新劇のために

新劇のために

新劇界の分野

演劇本質論の整理 (1934.9.)

劇的伝統と劇的因襲

稽古のしかた (1934.4.)

新劇の観客諸君へ (1933.2.)

舞台の言葉

舞台の言葉 (1925.3.)

対話させる術 (1925.4.)

物言ふ術

これからの戯曲

稽古のしかた

新劇の観客諸君へ (1929.6.)

演劇当面の問題 (1934.4.)

演劇の大衆性

通俗性・大衆性・普遍性 (1934.7.)

演劇の大衆性 (1933.5.)

劇場と観客層 (1932.1.)

現代大衆劇は斯くして生れる(1933.2.)

歌舞伎劇の将来 (1929.4.)	二 近代劇の血統
わが演劇文化の水準 (1933.4.)	三 近代劇の諸相
近代劇論	四 近代劇の遺産 (1934.2.)
一 近代劇とは	解説(加藤道夫) (1951.12.)

『新しき演劇のために』は「新劇のために」「舞台の言葉」「演劇の大衆性」「近代劇論」の4章からなり、教材「舞台のことば」は「舞台の言葉」の章の「舞台の言葉」「対話させる術」「物言ふ術」の部分を使ったものである。

『新しき演劇のために』は加藤道夫による「解説」が附され次のように記されている。

岸田国土氏が今から約二十年前に書き綴った論文集「現代演劇論」が要約されて、「新しき演劇のために」と言ふ表題で創元文庫に納められることはいさゝか皮肉ではありますが、我が国の新劇が今尚豊かな精神風土を得ず、不毛の耕地に跼蹐してゐる今日、誠に有意義であると言はねばなりません。⁽²⁸⁾

加藤道夫によれば、『現代演劇論』(白水社 昭和11年(1936)11月)が要約された著書がこの『新しき演劇のために』であるという。「約二十年前に書き綴った」とあるが、それぞれの文章の初出は以下の通りである。

- 「舞台の言葉」— 『演劇新潮』第2年第3号 大正14年(1925)3月 初出タイトルは「吾等の劇場」
- 「対話させる術」— 『演劇新潮』第2年第4号 大正14年(1925)4月
- 「物言ふ術」— 『都新聞』 大正15年(1926)2月6日7日8日

『現代演劇論』の発行年からすれば10年強ではあるが、初出からは25年を経ていることが確認できる。「舞台の言葉」は、『日本の名随筆(70)語』(井上ひさし編 作品社 昭和63年(1988)8月)に、「物言ふ術」は『日本の名随筆(52)話』(木下順二編 作品社 昭和62年(1987)2月)にそれぞれ採録されている。

『日本の名随筆』は作品社から出版・刊行された巻ごとに異なるテーマで編集した随筆集のシリーズで全100巻に及ぶ。明治以降の各界著名人による随筆をそのテーマごとに集めたアンソロジーである。木下順二、井上ひさしが岸田国土のこれらの文章を高く評価したことがうかがえる。

(3) 要旨・要約

本文の要旨、要約をここに示す。

1 舞台のことば(131①～135⑤)⁽²⁹⁾

舞台のことばは、劇作家の才能を決定づける重要な要素である。劇的な対話やせりふは、人物の個性や感情、物語の進行において重要な役割を果たす。

この文章は、「劇的対話」に焦点を当て、一般的な対話とは異なる特徴がある。文章は、劇的対話が思想と感情の結びつき、心理的韻律のリズムを持ち、「心理的飛躍に伴うことばの暗示的効果」132①～②が細かく計画されているという約束を含むものである。

劇的な対話は、思想と感情が結びつき、心理的リズムとして流れるものである。登場人物のせりふは、感情や心情に基づいていなければならない、心理的な飛躍やことばの暗示的効果が計画的に組み込まれている。

自然な会話と劇的対話は異なるものである。自然な会話は日常会話であり、劇的対話は物語の進行や人物の発展に適した表現形式である。

日本現代劇において、自然な会話と劇的対話が混同され、舞台上の対話が退屈になる傾向がある。自然な会話をただの平凡な会話として扱うことには危険性が潜んでいる。

劇作家は、登場人物ごとに個性的な対話を創造し、感情や物語の進行に合わせて台詞を書かなければならない。また、せりふを通じて観客との共感を生み出す役割も担っている。

舞台のことば、特にせりふは物語や人物の展開において不可欠な要素であり、劇作家の才能を決定づけるものである。

2 対話させる術(135⑥～139④)

「いいえ」ということばの言い方には何通りものバリエーションが存在し、その言い方や文脈によって意味や響きが異なる。

対話における表現の選択や構造が劇的な効果に大きな影響を与える。「対話させる術」や「対話する術」として、言葉の使い方や心理的効果の判断が重要である。

劇作家は、対話を通じて無意識的に心理的な韻律を表現し、読者や観客の関心を引きつける能力を持つ必要がある。対話は戯曲の生命線であり、舞台での効果を最大化するために工夫されるべきである。

現代の日本の劇作家の多くが、対話における問題に直面しており、これが劇作品の本質を決定する重要な要因である。

日本の劇作家や俳優が「対話する術」を習得することが必要である。劇作家と俳優の役割について考察する必要がある。

日本の俳優にも「対話する術」が必要である。言葉の使い方や心理的効果の判断が重要である。

3 もの言う術

3-1 「もの言う術」と日本の演劇の実情(139⑤～140⑩)

「もの言う術」は、ことばを表現する方法や効果を工夫することであり、単なる話術や雄弁術ではない。俳優は、せりふの「抑揚」や「緩急」などの音声要素を工夫し、文字から「肉声化」する技術を持つ必要がある。

日本の演劇伝統では、「せりふまはし」や「口跡」といったことばが「もの言う術」の一部とされ、劇のせりふや演技において重要な役割を果たす。

日本人がしばしば型に固執し、音楽や絵画、演劇においても規則に従いがちである。特にせりふや演技において、人物の心理的なニュアンスを無視し、類型的な標準に合わせる傾向がある。

演出者や俳優が、「せりふまはし」などの型に囚われてしまう可能性が強く、劇作家の文体や指示の不足も問題である。劇作家が演技に対する具体的な指示を提供しない場合、俳優は演技に魅力を加えるために独自の方法を模索しなければならない。

このような状況は「演劇の墮落」であり、演劇の質を向上させるためには、劇作家、演出家、俳優が協力し、せりふや演技に対する深い理解と工夫が必要である。

3-2 俳優の演技における「もの言う術」や発音の重要性(140⑪~142⑭)

「もの言う術」は、俳優の演技において非常に重要であり、発声や発音のトレーニングは俳優教育において基本的である。特に発音の正確性は、俳優のスキル向上に寄与する。

一般的に、発音の訓練は将来の俳優としての成功に直接関係しないかもしれないが、それは俳優が演技の一部として正確な発音を提供できるようにするための基本的なスキルである。

フランスでは、発音の矯正が重要視され、一般の人々、特に若い女性などが日常の対話において優れた発音を持つことを重視しており、専門家によって発音についての有効な方法が提供されている。

ブレモンの「もの言う術と演技」にある「言い方」が「ことばの裏」を変化させる多様な例をあげ、言葉の正確な発音が演技の質を向上させることを明らかにしている。

前述の通り、教科書本文は原典全てを掲載しているわけではなく、多くの削除や改稿が見られる。本文理解の補助として確認の必要があるであろう。⁽³⁰⁾

(4) 「問題」について

教材本文の直後に「問題」が附されている。「問題」を確認することで、教材「舞台のことば」での学びのねらい、具体的な授業の展開が推測できる。「問題」は次のようにある。

- 一 実際の会話と戯曲の対話とは、どんな点にちがいがあのか。
- 二 この文章にあげられた八通りの意味に応じて、「いいえ」ということばの言い方を工夫してみよ。
- 三 試みに「降りだしましたね。」ということばが、どれくらい言いわけられる考えてみよ。
- 四 前課の「検察官」の次のせりふは、どんな心持ちで演じたらよいか。
 - 1 どうだ、アンナ？ え？(一一一ページ)
 - 2 言うまでもないことですわ、市長なんかなんでしょう。(一一二ページ)
 - 3 やあ！ 今日、皆さん！(一一三ページ)
 - 4 そうさ、もちろん——おまえのことでもあったのさ。わたしは何も、そうでないとは言いません。(一一九ページ)
 - 5 きみは何を言っているのだ？ どんな手紙だ？(一二一ページ)
 - 6 どうしてきみはそんな？(一二二ページ)⁽³¹⁾

「問題」一は、「実際の会話」と「戯曲の対話」の相違点を確認することで、「舞台のことば」の特徴を明らかにしようとする設問である。「2-1」の部分を中心に整理することになるであろう。「戯曲の対話」には、それが「戯曲の対話」として機能するための特別な約束が存在する。具体的には、戯曲の中での対話は「心理的飛躍に伴うことばの暗示的効果」が、特に計画的に配置されている。一方、日常の会話にはこのような計画性が通常は見当たらない。したがって、「戯曲の対話」は本質的には通常の自然な対話とは異なる。通常の日常会話が戯曲として表現されると、平凡で意味のないものに見えることがあり、逆に日

常的には不自然な会話が、舞台上では自然な対話として受け入れられることがある。

「問題」二、三は、同じ表現でも、文脈に即して同じことばでも意味や響きが変わることを意識させる設問である。「舞台のことば」の特徴を体感するとともに、文章表現と音声表現の関連についても考える契機となるであろう。前述の通り、「単元設定の理由」に「戯曲はせりふが中心であって、極言すれば、せりふだけが読解の唯一のてがかりであるということもできる。そこで、たとえば、「でも」という簡単なことばの中に盛られている思想と感情とを正確に読みとることが要請される」とある通り、ここでは「いいえ」「降りだしましたね。」についてその背景にある「思想と感情」を検討することを目的としている。学習の際には実際に学習者には声を出させたい。学習者にとっては興味を持つものであり、楽しみながら取り組む姿が想像できる。

「問題」四は、「問題」二、三での取り組みを応用し、「検察官」の中のいくつかのせりふを取り出し、「思想と感情」を検討し、どんな演じ方が適切か検討させる設問である。学習者の興味・意欲の観点から実演させたいものである。戯曲の内容を理解するとともに、戯曲と上演との関係、何よりも「舞台のことば」を体感させることになるであろう。

おわりに

以上、「柳田高校国語教科書」第1学年第9単元「劇」の構成、特徴、学習のねらいを明らかにした。

「教材について」の項では各教材についての詳述は避け、概要と教材の意義を簡潔に述べることにとどまった。当然、教材についても詳述し、他単元との関係についても言及すべきであろう。加えて、単元「劇」から発展して柳田高校国語教科書における演劇観、演劇教育観についても論じていくこともできるであろう。

これらの課題については、別稿で述べることにする。

注

- (1) これまで発表してきた論考は以下の通りである。
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における「記録」(1)——単元「生活と記録」を中心に」(『国語論集 18』北海道教育大学釧路校国語科教育研究室 令和 3 年(2021) 3 月 pp.1-13.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における「記録」(2)——単元「事実と記録」を中心に」(『国語論集 19』北海道教育大学釧路校国語科教育研究室 令和 4 年(2022) 3 月 pp.7-13.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「読書」をめぐる」(『語学文学』第 61 号 語学文学会 令和 4 年(2022) 12 月 pp.5-16.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「小説」をめぐる」(『国語探究』第 2 号 国語探究研究会 令和 5 年(2023) 3 月 pp.1-15.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「古文入門」をめぐる」(『国語論集 20』北海道教育大学釧路校国語科教育研究室 令和 5 年(2023) 3 月 pp.16-30.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「紀行」を検討する」(『解釈』第 69 巻 5・6 号 解釈学会 令和 5 年(2023) 6 月 pp.52-61.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「学問への道」をめぐる」(『国語探究』第 3 号 国語探究研究会 令和 5 年(2023) 9 月 pp.8-33.)
 - ・「柳田国男監修高等学校国語科教科書における単元「随筆・随想」をめぐる」(『語学文学』第 62 号 語学文学会 令和 5 年(2023) 12 月 pp.7-16.)
- (2) 佐野比呂己「柳田国男監修検定高等学校国語科教科書の編集方針をめぐる」(『国語教育史研究』第 13 号 国語教育史学会 平成 24 年(2012) 12 月 pp.6-7.)に全体の「柳田高校国語科教科書」の単元構成、教材配列について整理されている。
- (3) 「国語」研究会『「国語」学習指導の研究 高等学校二年全』(東京書籍 昭和 32 年(1957) 1 月)
- (4) 注(3) p.220.
- (5) 注(3) p.220.
- (6) 注(3) p.220.
- (7) 注(3) p.220.
- (8) 注(3) p.220.
- (9) 注(3) p.221.
- (10) 注(3) p.221.
- (11) 柳田国男監修『国語 高等学校一年下』(東京書籍 昭和 29 年(1954) 9 月 p.106.)
- (12) 本稿執筆に際し青山太郎『ニコライ・ゴゴリ』(河出書房新社 昭和 61 年(1986) 9 月)、を参照した。
- (13) 注(11) pp.106-107.
- (14) 本稿執筆に際し、米川正夫『鈍・根・才 米川正夫自伝』(河出書房新社 昭和 37 年(1962) 2 月)を参照した。
- (15) 注(11) p.130.
- (16) 本稿執筆に際し、青山太郎『「検察官」』(『集英社世界文学大事典』)、木村彰一「検察官」(『日本大百科全書』小学館)、灰谷慶三「検察官」(『世界大百科事典』平凡社)を参照した。
- (17) 注(11) pp.106-107.
- (18) 注(11) pp.107-109.
- (19) 船木裕『検察官 五幕の喜劇』(群像社 平成 13 年(2001) 10 月 pp.175-177.)

- (20) 注(19) p.176
- (21) 注(19) p.176
- (22) 注(11) pp.109-110.
- (23) 注(11) p.131.
- (24) 注(11) p.131.
- (25) 本稿執筆に際し、渡辺一民『岸田国士論』(岩波書店 昭和57年(1982)2月)を参照した。
- (26) 注(11) p.142.
- (27) 北海道教育大学附属図書館釧路館所蔵の『新しき演劇のために』の奥書には「昭和二十七年一月二十日 初版印刷／昭和二十七年一月廿日 初版発行」とあった。
- (28) 『新しき演劇のために』(創元文庫 昭和27年(1952)1月 p.173.)
- (29) ()内の算用数字は教科書該当のページ数を示し、○数字は行数を示す。以下、同様である。
- (30) 改稿、削除は以下の通りである。

132 ②の直後には改行の上、次の記述が削除されている。

今まで、主として、写実的な場面について論じたやうな形になつたが、もともとこの写実といふことが、既に現実の複写ではないのであるから、現実整理の筆を更に現実修正の域に押し進めることは、作者の趣味、才能によつて如何なる程度までも許さるべきである。現実修正は更に現実変形、現実拡大、現実様式化に押し進めることもできる訳である。ただその根柢に、その核心に、飽くまでも実人生の姿が潜められてみなければならないことは、文芸の本質から云つて当然なことである。これはもう、「表現」以前の問題である。制作過程の出発点である。従来わが国に紹介せられた外国劇が、日本現代劇を本質的に発達させ得なかつた理由として、その翻訳が単に劇の思想乃至ないし形式のみを伝えるに止まつて、真の「劇的美」を形造る一要素、即ち「文体のもつ戯曲的魅力」を等閑に附してゐたといふ一事を前章にも一寸述べておいたのであるが、これはもう一度繰返して云ふ必要がある。

ここでその翻訳の例を挙げることは容易であるが、自分の経験から云つても、嘗てイプセンの邦訳(誰のだつたか忘れたが)を読んで、当時多くの人々と共に少からず感心し、なるほど、近代劇の巨匠と云はれる筈だ、これは天才に違ひないとひとり大いに悦に入つてみたところが、間もなく同じ作者の同じ作品を、仏語訳で読み返して見て、殆ど別なものであると云ふ感じを受けた。邦訳は、無論そんなに悪いものではないと思つてみたにも拘はらず、仏訳を読んだ時の、あの感動は、実に名状し難きほどのものであつた。これはまた、とても素敵なものだ。どうしてどうして、邦訳で読んだ時のイプセンは、いはば、餡をさらつた饅頭のやうなものであることがわかつた。翻訳劇といふものは、さては中味のない饅頭だな、うつかりしてゐてはいけない、と私は思つた。

それから私は、チェホフ、ストリンドベリイ、ゴオルキイなどを仏訳で読み始めた。悲しいかな、仏訳とても既に翻訳である以上、原作の妙味はどれだけ失はれてゐるかかわからない。さう思ふと、露西亜語もやりたくなる。スカンジナビヤの言葉も覚えたい。私にはそれだけの根気はなかつたが、兎に角、日本語に訳された欧羅巴の戯曲は、同じ訳語でも、欧羅巴の一国語に翻訳されたものに比べて見ると、雲泥の差がその間に、また在ることを発見して驚いた次第である。私はイプセン及びストリンドベリイの仏訳だけは、世界的に名訳と認められてゐることを知つたので、まあ、安心ができると思つた。殊にイプセンの翻訳者プロゾオル伯は諾威人ださうで、私はすつかりよこんだ。そして、殆ど原作を読むやうな信頼と親しみをもつて、一作一作と読んで行つた。邦訳では、それほどイプセンが詩人であるとは思はれなかつたが、こんどはまた、作品の思想の深刻味や、結構の手堅さなどよりも、時代時代に依つてイプセンが、それぞれの意味の優れた詩人であり、殊に、象徴的傾向が鮮やかになるにつれて、近代的な、含蓄の多い対話の、巧妙な駆使者であることを知るに至つた。それと同時に、邦訳を読んだ時には、あんまり気づかなかつたそれぞれの作品の「喜劇味」——思想的にも、また文体の上からも——さういふものを仏訳の中にまざまざと見出して、こいつは面白いぞと思つたのである。

更に自分の恥さらしをすれば、仏蘭西の戯曲ならば、原作が読めると思つて、いろいろ読み漁つたものを、これはここが面白い、あれはあそこが面白いと独りぎめをして悦んでゐた五六年前は、今から考へると、全く戯曲の文体といふものについては盲目であつた。例へば、ポルト・リシュのものなどを読んで、なるほどこれは恐ろしい心理解剖家だ、鋭いものだ、細かいものだ、さう思つて頭を下げた。ところがその後、巴里で暫らく暮して見て、日常の会話にいろいろな疑問が起つたり、あんな言葉をあんな場合に使ふのかといふことを知つたり、あの文句をああいふ風に云ふのかといふことを覚えたり、ああいふ人間が、ああいふ手真似をするんだなといふことを気づいたりしてゐるうちに、ポルト・リシュをもう一度読み直して見てびつくりした。やれやれ、白を云ふ人物の姿、顔、表情、身振、手真似が悉ことごとく眼に浮ぶではないか。コメディイ・フランセエズに行つて、『過去』や『ふかなさけ』の舞台を觀て、更に面喰つた。やれやれ、あの文句は、ああいふ調子で云つた方がよいのか。あの女は、あれくらゐに泣いておけばいいのか。あの男の、あの長台詞は、ああ云へば、なるほど退屈はさせない。私は、しかもこの舞台の上で、ほんたうに、ポルト・リシュの戯曲がわかつたのである。ポルト・リシュの文体がわかつたのである。ポルト・リシュの芸術が解つたのである。私は、それ以来、芝居を觀に行くことが怖くなつた。今まで読んだ脚本が、自分にどれほど解つてゐないかといふ試験をされに行くやうなものであつたから。

私は、抑そもそも戯曲とは……と考へた。抑も戯曲とは、なるほどこれかなあ、と臆ろげながら感じた。その感じを強ひて云へば、結局、何かにも書いたことがあるが、「人間の魂の最も韻律的な響き(或は動き)を伝えるもの」に外ならない。これは、云ふまでもなく、「語られる言葉の、あらゆる意味に於ける魅力」の表現である。

外国の戯曲は、一体どの程度まで翻訳によつて、その魅力を失はずにすむか、かう考へたならば、翻訳者の責任は、それが戯曲であるために、殊に重大さを増すわけである。私は戯曲だけは、少くとも戯曲を書き得るものの手によつて翻訳せらるべきだと思ふ。それでさへ、十分とは云へない。翻訳者の語学力は、例へ小説は訳し得ても、戯曲は待つて呉れと云ひたいのが普通である。

くだいやうであるが、この問題についてもう少し述べておかう。今、ある戯曲が二通り翻訳されてあるとする。どちらの意味から云へば正確であり、文章も読みづらくなく、日本語として、別に不都合のないやうなものだとする。而しかもその文体に於て、言葉の調子に於て、場面の動きに於て、つまり全体の「命」と「閃き」に於て、両者に格段の差があるとする。それは翻訳者が如何に翻訳が巧みであるかといふ前に、如何に原作が解つてゐるかといふ問題になるのである。一節だけを示したのは、絶対的の価値批評はできないが、試みに仏蘭西語で次の句が、幾通りの日本語になり得るかを考へてみるがいい。而も、それが実際の場合にはただ一つの訳し方しかない。

Tu as raison.

お前の考へは正しい。

お前の言ふことは尤もつとものだ。

お前の云ふ通りさ。

お説御尤も。

それはさうだ。

それはさうだね。

それもさうだ。

さうだつたね。

いや、まつたくだ。

それを云ふのさ。

それや、さうさ。

さうともさ。

さう、その通り。

さうだとも。
さう、さう。
それ、それ。
それさ。
なるほどね。
なるほど、さうだつた。
そいつはいい。
うまいことを云ふぞ。
それがいいや。
それに限る。
それにしよう。
それもよからう。
さうしよう。
その方がいい。
さう云へば、さうだ。
ほんとにさうだ。
それや、まあ、さうさ。
ほんとだ。
それが、ほんとなんだ。
お前は話せる。
ほんとにさ。
お前の話はよくわかる。
そいつは、尤もな話だ。
それがあたり前さ。
違ひない。
おほきに。

一寸思ひつくだけでこの通り(相手との関係を問題外としても)前後の関係で、はつきり、どれを選ぶべきか、自らきまるのであるが、どつちでも意味は取れるし、間違ひでもない。が、その場合はどつちでなければ面白くないといふのがある筈である。これ原文のわかり方によるものである。もつと適切に云へば、原文の調子、味がわかつてゐなければならぬのである。

この上に誤訳といふやつが必ずある。仏蘭西語で、一寸間違はれ易い例を挙げてみても、こんなものがある。

「あなたはほんとにいつまでもお若いですね」

「御戯談ごじようだんでせう」——これを「さうお思ひになりますか」

「年のせむだね、どうも近頃、足が利かなくなつたよ」

「まさか、それほどでもなからう」——これを「あんまり遠くへ行かからさ」

「どうか僕にかまはないで……」

「ちや、一寸、行つて来ら」——それを「ちや、さよなら」

この調子で全篇を訳されてはたまらないが、少しづつの食ひ違ひが、どれほど原文の妙味を傷つけてゐるか、それをまた読者なり、演出者なり、見物なりが知らずにゐるか。さうして、外国劇は面白いとか面白くないとか、わかつたやうなことを云つてゐるが、それを考へると、全くやりきれない。

さて、こんなことを云ひ出したのは、何も今更翻訳の杜撰ずさんさを攻撃するためではなく、かういふ翻訳を通して、西洋の戯曲がわかつたとか、わからないとか云つて、納まつてゐるのは間違ひだといふ一点を指摘したいのである。

重ねて云ふ、外国の戯曲からはまだ学ぶべきものが多々ある。それは、翻訳を通しては殆ど味はれない「味」である。そして、日本の現代劇に、この「味」が足りないのは、翻訳劇、殊に、最も乱暴な翻訳劇の罪半分と、西洋劇を直接原文で読み得る当今の若い劇作家が、まだ、その西洋劇のもつ「味」——これは各作者の持ち味でもなく、また西洋各国の文学の特色でもなく、更に所謂、西洋劇独特の色彩、西洋人特有の感情、そんなものを指すのでなく、真に優れた戯曲が、常にそれによつて魅力を放つところの、「語られる言葉の幻象が、われわれ人間の魂に触れる彼の韻律的效果」に外ならない——その「味」を自国語によつて表はし得ずにある、その罪半分であると云ひ得よう。(注(28) pp.56-63.)

「2」の直前ではそのまま次の記述が削除され、改行せず、文章が続いている。

その国の一時代の文学が、外国文学の影響を受けたことに於て、明治以後の日本文学ぐらゐ著しい例はあるまい。

處で、その影響が、単に思想的 content や、表現の形式に止まらず、文学の本質的審美観念にまで浸潤して、殆ど模倣より脱却し、日本現代文学の一様式として存在の価値を認め得るものに短篇小说がある。

これに反して、文学の他の部門、殊に戯曲に至つては(詩の方面は暫く問題外とする)外国劇の影響から殆ど本質的な何物をも摂取することができなかつた。日本現代の戯曲は、誇張なく、文学的表現の原始時代にある。

このことは、本誌(演劇新潮)の間にも答へておいたことであるが、舞台の言葉としての戯曲の文体、劇的本質としての「生命の韻律」は、少数の先天的劇作家を除いて、多くの日本現代作家がこれを理解してゐると認めることはできない。而も今日、戯曲を書かうとするもので、意識的にも無意識的にも、泰西作家の作品にその範を取らないものが一人でもあらうか。

シェイクスピアは早く我が国に伝へられた。イブセンやマアテルランクもとくに読まれてゐる。ストリンドベリ熱、チェホフ熱も盛んであつた。ハウプトマン、ブリュウ、シュニッツレル、ゴオルキイも紹介された。アイルランド劇も多くの共鳴者をもつた。最近また独逸表現派劇や、ピランデルロ等の異色ある作品も若い作家の胸を躍らせた。

これら目まぐるしい外国劇侵入時代に、わが劇作家は何をしてゐたか。なるほど、一時はイブセン張り、マアテルランク張り、チェホフ張りの作品も目についたやうである。が、流行が変わるといつの間にか影をひそめて了ふ。結局、各作家は、外国作家一人一人の、どうにもならない「物の観方」を取つて以て、自分の作品を捏ね上げようとした。イブセン色のものを書いた後、チェホフ色のものを書かうとすると、初めから出直さなければならぬ。初め書いたものが後のものを書く時に役立たない。いつまで経つても「自分のもの」ができない。上手にならない。「ほんもの」にならない。

外国劇を勉強するのもいいが、そこから、何かかう特別な「作劇術」とか、思想的背景とかいふやうなものばかりを探し出さうとして、それらの戯曲が、「戯曲として傑れてゐる所以のもの」を嗅ぎ出すことができなかつたことは、慥かに日本の現代劇を本質的に発達させなかつた唯一の理由であるやうに思はれる。

成る程、シェイクスピアなり、イブセンなりは、学問的には相当に研究もされ、理解もされたらうが、劇作家として、殊にそれらの戯曲がもつ「劇的美」そのものについて、一度でも解剖的に、主題と結構と文体とを、それぞれの有機的關係から分離して、論断した者があるか。また、わが国の劇作家が、個人としてさういふ点まで熟読味到したか。これは疑はしい。なぜ疑はしいかと云へば、さうすることによつて、古来の才能ある戯曲家が、共通に具備してゐるところのある「呼吸」に触れ、その「呼吸」が、日本現代劇を通じて、多少とも現はれて来なければならぬからである。

結局、なんと云つても才能の問題であつて、現代日本の劇作家が、それならば、大部分は才能なき劇作家であ

るといふ結論になる訳であるが、どうもこれは弁護の余地がなさうである。強ひて遁辞を設ければ、前に述べたやうに、外国劇から形ばかりの影響をしか受けなかつたといふことになる。

これはつまり、劇作家が、自分の仕事のために外国劇を研究する以上、もつと、本気になつて、つまらない愛国心や、大和魂など振り廻さず、しつかり外国語でも勉強し、「なるほど、ここが戯曲の戯曲たる所以だな」と思ひあたるやうな、さういふものを外国の傑れた作品の中から発見し、さういふものを自分の作品に盛らうと努めなければうそである。それから後は、実際才能の問題で、どうにもしやうがない。つまらない戯曲をいつまでも書いてゐれば、人から馬鹿にされるだけの話である。——今だからこそ大きな顔をしてゐられるが。

そこで、僕がかういふことを云ひ出したのは、決して現代多数の劇作家を激励鞭撻して、将来の不幸を未然に防いでやらうなどと思ふわけではなく、それよりも——ここに書く目的が、第一さうでないが——これから戯曲を書かうとする青年(令嬢でも可なり)が、「なあに、戯曲なんていふものは、いい加減なもので、喋舌る通り書けばいいんぢやないか」などと、大胆にも、「人物」「時代」などと、通つうをきめ込まないやうに、それからまた、生来芝居に反感を抱いてゐるわけではないが、「現代劇」だけは御免だ、金を呉れても行きたくないなどと頑張る「吾党の士」に、「いや、今の日本現代劇がまだほんとの現代劇になつてゐないので、詰り西洋で古典劇と区別される近代劇、その区別されるどころだけを、日本在来の芝居に取つて附けたやうなもので、西洋では古典劇から近代劇を通じて、ある一貫した伝統——劇的伝統がある。その伝統をわれわれは残して来てゐるから、いつまでも日本芝居の伝統から離れた新しい芝居が生れないのだ。まあ見てみ給へ、そのうちには西洋劇がそのまま、完全な姿で、日本の現代劇になるよ。勿論、それと同時に、日本劇の伝統から、新しい現代劇が生れるかもしれない。なほまた、日本劇の伝統と西洋劇の伝統と、二つの伝統がうまく融合統一されて、第三の日本劇が出て来るかもしれない。さうなつたら、見ものだけ。どうだい」と、いふやうなつもりで、こんなことを云ひ出したのである。

どうも、同じことを方々に書く恐れがあるが、従つて外のことは何にも問題にしないやうに思はれる恐れがあるが、今のうちは、そんなことぐらゐ我慢する。

要するに、外国劇の研究をもう一度し直す必要がある。それには、もうそれぞれの作家、それぞれの作品の、文学史的考察や、思想的傾向の吟味や、所謂、独逸流演劇学者の作劇術より見たる戯曲構成の論議や、そんな風なことはどうでもいい。ほんとに、もうどうでもいいのである。われわれ芸術家並びに芸術愛好者にとつては、それよりも、一人の作家の一つの作品を、頭のいいものなら十度、頭の悪いものなら十五度(その差大ならず)ばかり読み返すんです。勿論原書で。翻訳などは当てにならない。ただ読まないよりはましくらゐなところだ。そこで、原書を読む。人物の心理に細心の注意を払ひながら、その心理的波動の韻律に耳を澄ましながらか、そして、その舞台の雰囲気に敏感な神経を働かせながらか、自らその人物に扮した気持で台詞を云つてみるのである。その時、諸君は気がつくであらう。ただ一つの、例へば「いいえ」といふ言葉が、如何に「言はる」べきか、如何に「言ふ」べく書かれてあるか、如何に云ふことによつて、その人物の心理が最も鮮やかに、前後の関係に於て、最も美しく、諸君の耳に、心に、生命全体に響いて来るかといふことが。(注(28) pp.64-68.)

138 ㊦㊧の間には次の記述が削除されている。

ひねくれた物言ひをするわけではない。事実、現代の日本に求むべきものは、「佳い戯曲」とまでは行かない、「戯曲になつてゐるもの」なのである。

そんなら、これはどうだ、あれはどうだと一々突きつけられては事面倒になるが、ある標準以下のものは問題外にしようではないか。それがあつた標準から見て、たとへ、「戯曲になつてゐる」も、多少とも、われわれの文学的好奇心を刺激し、美的快感を喚起しないやうなもの、芸術的作品として数多き古今の名篇佳作と、同列は愚か、その末席を汚すことさへゆるされないやうなものは、ここで問題にする必要はあるまい。

で、前に述べた如く、日本には作劇第一免許状を持つてゐない自称劇作家が多い。多すぎる。これは無免許運転手と同様、危険千万である。つまり、読者や見物の方が、油断なくよけて歩かないと、とんだ憂き目に遇ふか

らである。(注(28) p.71.)

「2」直後には改行せずそのまま次の記述が削除されている。

少々固苦しい言ひ草であるが、これを詳論する暇はない。

さきに、戯曲の読み方のところでも云ったことは、俳優の場合に最も必要で、一々の言葉、一々の文句、一々の台詞に決定的な表現を与へる基礎的素質、つまり「語られる言葉」に対する感性だけは、どんな俳優でも有つてみなければならない。

俳優の素質については、後日詳論する機会があると思ふ。

これでまづ、「我等の劇場」が要求する演劇の根本条件について、戯曲の本質、舞台の言葉なる意義並びにその研究法について、概略の説明を終つたつもりである。(注(28) p72.)

140 ⑩直前には次の記述が削除されている。

日本の新劇も、演技の方面からもう少し立ち入つた研究をなすべき時代にはひつてゐると思ふのである。もつと早くこの点に着眼する人があつてもよかつた筈である。着眼した人はあつたかもしれないが、結果から見ると、何もしてゐないのと同じである。

「物言ふ術」は、俳優の演技全体でないことは勿論である。しかし、最も根本的であり、同時に、最も本質的なものである。のみならず、俳優自身が、相当の努力を払ふことによつて、最も研究の効果を挙げ得る性質のものである。

仏蘭西の演劇は最も「白」を重んずる演劇である。さういふ演劇もあつていいではないか。「白」を軽んずる演劇の現在は、日本に於て見るところでは、あまり成績がよくない。そこで、もうちよつと「白」を重んじて見てはどうかと思ふのである。そのためには、仏蘭西に於ける「物言ふ術」の研究がどれほど参考になるかといふことを少しばかり述べてみたい。

(1行アキ)

仏蘭西の国立音楽演劇学校(コンセルヴァトワール)にデクラマシオン(朗誦術とでも訳すか)といふ一科があることは屢々本国の識者間に問題を起してゐるが、これは、古典劇の演出に欠くべからざる課目とされてゐる。これにはつまり、仏蘭西劇に様々な舞台的伝統があつて、その伝統を守り続けるといふ趣旨がコンセルヴァトワールの名を生んだといはれてゐる。

このデクラマシオンなる一科は、今日、日本の旧劇修業の課程中にも含まれてゐることと思ふ。で、これは先づ問題外とする。

「物言ふ術」は、例へば、発声法、発音矯正、呼吸調節、顔面表情、科しぐさとの関係、それから最後にテキストの修辭的及び心理的研究、かう進んで行くのであるが、結局は言葉の抑揚(Inflexion)に於ける「絶対的正確」を期するに在る。この抑揚は想念の複写そのものでなければならず、「殆ど正確」であることが既に、最も避くべきことなのである。

「物言ふ術」の「こつ」ともいふべきは「句」の中に含まれる「語」の価値判断である。固よりこの場合、人物の性格的心理条件を基礎としての話である。

然るに、未熟な、又は無能な、或は怠惰な俳優の多くは、この価値判断の努力を惜むか、或は、理解力の薄い結果、常に動詞又は形容詞に「力点」をおいて抑揚をつけるといふのが、この道の研究者の新発見である。日本ではどうだらう。(注(28) pp.73-75.)

141 ⑪⑫の間には次の記述が削除されている。

例へばS又はCHの発音を完全にするために行ふ「発音体操の課題」(竹屋が竹立てかけた式ではあるが)

Voici six chasseurs se sechant, sachant chasser sans chien.

(ヴァスィー スィー シャスウル ス セシャン サシャン シャッセ サン シヤン)

意味を云ふと、「犬を使はずに獵の出来る獵師が六人火でからだを乾かしてゐる」

(1行アキ)

「物言ふ術」の心得第何条かにかういふ文句がある。(サンソンの『演技論』)

——知つてるやうな風をするな。考へるやうな風をせよ。

なかなか面白い注意である。(注(28) pp.73-75.)

142 ㊸～㊹は次のようにあるが、順序が入れ替わっている。

——実は弱つたことができたんですよ。

——どうもはや面目次第もありません。

等々々、このほか「無数」と断つてある。

原典では次の通りである。

——実は弱つたことができたんですよ。

等々々、この外「無数」と断つてある。

——どうも早や面目次第もありません。(注(28) p.77.)

また、それ以後については下記の記述が削除されている。

道草が長くなつたが、「物言ふ術」の研究は何れもつと系統的に述べて見たいと思つてゐる。

序に、仏蘭西語で書かれた参考書を二三挙げておかう。

De la physionomie de la parole (A. Lemoine)

La Diction Pratique (P. Seguy)

Art de bien dire (D. Vernon)

Symphonie d'Expressions (M. Heymon)

Art théâtral (Samson)

L'Art de Dire et le Theatre (L. Bremont)

(1行アキ)

私は嘗て、戯曲作家の第一要件は「対話させる術」であると断じたが、ここで、俳優の「物言ふ術」と関連してそれを考へて見る事が出来る。舞台の上で「脚本朗読」をするだけなら、対話の形式で小説を書くのと変りはない。

(注(28) pp.77-78.)

(31) 注(11) p.143.

※ 本稿は、科研費(19K02735、21K02428)の成果の一部である。

※ 本稿は、佐野比呂己が構想し、佐野理美が補助したものである。

(さのひろみ／北海道教育大学釧路校)

(さのさとみ／北海道厚岸翔洋高等学校)