

木下順二とシェイクスピア
- 解題『明治大学とシェイクスピア』展（一） -

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学文芸研究会 公開日: 2022-03-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井上, 優 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/22163

木下順二とシェイクスピア

—— 解題 『明治大学とシェイクスピア』展（一） ——

井 上 優

はじめに

この原稿は、本来、『ロンドン・グロープ座の展開と明治大学』という仮称で文学部主催のもと明治大学博物館を会場に二〇二一年秋の開催に向けて準備されていた展覧会の解題となるはずのものだった。この展覧会は、シェイクスピア時代の劇場を再建したロンドンのグロープ座の活動を紹介することになっていて、これにあわせて、解題として、かつて（二〇一五年一〇月、日本演劇

学会研究集会での「古典劇の復元」というというシンポジウムに登壇した際に）話した、「シェイクスピアをいかに復元するか」と題する報告を改稿して、ロンドン・グロープ座の再建の経緯などを紹介する予定だった。

しかし、このコロナ禍の折、ロンドンのロックダウン事情も反映して、先方からの協力を仰ぐことが困難となり、二〇一八年から続けてきたこの展覧会の計画も、結局断念せざるを得なくなった。その中止の決定がこの六月で、ここから急遽、企画の変更・再考を余儀なくされた。その後、学部長からもご快諾をいただき、それを受

けて、教授会の承認のもと、展覧会を『明治大学とシェイクスピア』というタイトルに改め、当初のグロープ座展の計画の中では三分の一ほどのスペースだった明治大学関係の演劇人のシェイクスピア作品との取り組みを紹介するコーナーを全面に拡大することとした。内容としては、文学部の教授職を務めた劇作家木下順二氏、文学部出身の劇作家、演出家の唐十郎氏、青木豪氏、谷賢一氏らのシェイクスピア作品との格闘を紹介する展覧会として企画を進め、さらには私が運営を任されている明治大学シェイクスピアプロジェクトの活動も紹介することとした¹⁾。展示に際しては、ご本人たち・ご遺族および関係各所からの好意的な協力のもと、急遽方向転換をはかったものとしてはかなり充実した内容の展示となったと思う。改めてお礼を申し上げたい。

十一月十一日から一か月にわたって開催されたこの展覧会は、予定通りいけば本稿が発表される頃には終了していることになるが、ここに、展示内容に関しての解題を発表することは、急ごしらえではあったこの展覧会が、それなりには意義のあったものであったことを示すことになるのではないかと考えている。

本稿では、当初は企画全体の解題を行う予定だったが、

散漫なものにするよりも話題を絞ったほうが解題の意義もあるだろうから、展示の一部、木下順二氏の功績を振り返る内容とさせていただいた。副題に(一)を付したのはそのためだが、(二)に相当する稿を用意することができなかうかは、現時点ではわからない。そもそも本稿ですら展示終了から三ヶ月後の発表となるのに、さらにその続編を発表することに意義がもはや生じないかもしれない。なお、展覧会会期中に配布されたプログラムには本学助手の川野真樹子氏に木下順二についての解説を寄せてもらっており、(本稿執筆時点では筆者は未読であるが)内容に一部重複があるかもしれないことをお断りしておく。

1. 木下順二(一九一四年—二〇〇六年)

と明治大学

木下順二は、一般には、『夕鶴』(一九四九)や『彦市ばなし』(一九四六)といった民話劇の作者として知られているかもしれない。しかし、そうした一般的な知名度に反して、木下の実際の作風は幅広く、時に社会派として、時に歴史を素材とした重厚な世界観を提示する語り

手として、多彩な世界を舞台上に展開してきた。前者の代表例としては、第二次世界大戦中のスパイ事件であるゾルゲ事件を題材とした『オットーと呼ばれる日本人』（一九六二）、東京裁判を主題とした『神と人のあいだ』二部作（一九七〇）などがそれにあたるだろうし、後者の代表例としては、本稿でも後に言及する『子午線の祀り』（一九七八）が挙げられよう。また、当然、前者に属する作品群も後者の視点を併せ持つものとなっている。

木下は一九三六年、東京帝国大学文学部英文科に入学、シェイクスピア研究者として知られる中野好夫のもとでエリザベス朝演劇を専攻した。中野は、新潮文庫で今も読むことができる『ロミオとジュリエット』の翻訳などで知られているほか、一九六七年の『シェイクスピアの面白さ』（新潮選書）でも多くの読者を獲得している。ちなみにこの著作は刊行から五十年を経た二〇一九年に新たにちくま学芸文庫に加えられていて、さらに新たな読者を生んでいる。

戦時中から、木下は、その中野の勧めで『鶴女房』（後の『夕鶴』の素材となる）、『彦市ばなし』、『二十二夜待ち』などの民話劇を書きためていたという。木下自身の言葉を引用しよう。

その頃東大英文の研究室も、ごたぶんに洩れずステイムの金具はひっぺがされて、バケツの底に砂を敷いた手製の暖炉に古雑誌や怪しげな木切れを放り込んで、もうもうと煙を立てつつ非時局的な雑談をわいわいとやっていたそのような或る日、中野好夫先生がふと僕に、阿波の徳島弁と丹波の篠山弁ささやまに京都の言葉がまじっている（のであろう）例の調子で、民話の劇化を勧められた。僕は早速神田の三省堂へ行って教えられたとおり『全国昔話記録』を三冊ほど求めて来、佐渡弁の『鶴女房』一幕をこねあげて先生の批評を乞うた。⁽²⁾

つまり、中野好夫はシェイクスピア研究の道筋だけでなく、創作の面にも木下に大きく影響を与えたことになる。一九四六年、木下は、明治大学文学部の演劇学専攻で講師として教壇に立つ。記録からは彼が担当していたのは「戯曲論」の講義となっているが、他の科目を担当していたかは不明である。

このとき木下の講義を受講していた学生の中に、後に演劇学専攻の教壇に立つことになる菅井幸雄（一九二七—二〇一一）がいる。菅井は後に明治大学演劇学専攻において、一九九七年まで教鞭を執ることになるが、実践の

場においても、木下の『子午線の祀り』上演においては制作を務めるなど、師木下の創作活動の伴走者でもあった。

菅井は木下の印象を以下のように語っている。

演劇学専攻の専任には山田「肇」^③、大木「直太朗」^④両先生の他に、木下順二先生がいられたが、木下先生からはアイルランドの劇作家シングの戯曲分析の方法論を手ほどきしていただいた。まだこのころの木下先生は、のちに有名になった民話劇の『夕鶴』を発表されていたのだが、民衆との合作の中でドラマを作っていたシングを語ることを通して、自らのドラマツルギーを探究されているさまがうかがえるものであったことが、いまになってもおもいあたるのである。^⑤

ここで木下が講じたとされているJ・M・シング（一八七一—一九〇九）はアイルランド国民演劇運動を率いた劇作家として知られている。日本でも『海に騎り行く人々』（二九〇四）や『西の国のプレイボーイ』（一九〇七）で知られ、内外で現代でも上演が散見される。木下はこの作家やアイルランドという国に殊に関心を寄せて

おり、一九四八年にはシングの『谷の影』を訳し、自身が創立にもかかわっているぶどうの会で演出も行っている。

菅井も指摘している通り、方言を多用し、民衆の視点から作品を発表し続けたシングの姿勢は、民話劇を探究し、そこから自身の劇作を深めていった木下の姿勢と大きく響き合うものであったのだろう。

木下は一九五二年には教授となり、六三年三月まで務めた。

2. 木下順二とシェイクスピア

木下は、まさに明大の講師として教壇に立っていたころ、さらには『夕鶴』を発表して新進の劇作家として評価を固めたころ、シェイクスピア翻訳者としても頭角を現す。最初の翻訳が一九四七年新月社より刊行された『オセロウ』（後に『オセロー』と表記が改められる）で、その後断続的に、主に講談社で何度か刊行された世界文学全集のシェイクスピアの巻に収録される形で翻訳作品が増え（十五編）、時には『ハムレット』が講談社文庫に収録される（一九七一年）などの個別の刊行を挟みな

から、最終的にそれら十五編が『シェイクスピア』（全八巻）として（一九八八年―一九八九年）まとめられる（第一巻『マクベス』 第二巻『タイタス・アンドロニカス』『間違いだらけ』 第三巻『リチャード二世』『恋の苦勞のからまわり』 第四巻『ジュリアス・シーザー』『ヴェニスの商人』 第五巻『ハムレット』『お気に召すまま』 第六巻『オセロー』『十二夜』 第七巻『リア王』『策には策を』 第八巻『コリオレイナス』『テンペスト』）。木下自身の言うところの“改訳八巻本”である。後に、この八巻本には収録されていない『リチャード三世』が岩波文庫から刊行（二〇〇二年）されたので、木下訳シェイクスピアは全十六作となる。さらに、変わり種として、『薔薇戦争―シェイクスピア』『ヘンリー六世』『リチャード三世』に拠る――』（一九九七年）がここに加わる。これはロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（RSC）の演出家だったピーター・ホールが、彼の助手だったジョン・バートンとともに、シェイクスピアの『ヘンリー六世』三部作と『リチャード三世』の全四作品を全三部に圧縮・編集した台本で、一九六三年にRSCが一挙上演をしたことで知られている。これはホールとバートンの解釈に基づいて、時に台詞の振り分けを替えたり、台詞

を加筆したりしているため、純粹にシェイクスピア作品にカウントはできないが、木下の中に歴史劇全般にわたる関心があったことは、これらの“改訳八巻本”からはみ出た作品群からも読み取れる。これは、木下が『平家物語』に取材して創作した『子午線の祀り』などの示した作品世界とも重なってくるし、すでに触れたように、歴史に対する関心は木下作品を語る上で不可欠である。

このように、木下順二にとって、シェイクスピア作品へのアプローチは、彼自身の創作に大きく影響してきた。英文学者の中野里皓史は、木下順二とシェイクスピアのかかわりについて、以下のように述べる。

木下氏の場合、シェイクスピアを論じることが劇作家としてドラマとは何かを考えることであり、ドラマを考えることが人間としてのありようを探ることもあ
るのを見落としてはならない。逆に言えば、氏の文化論、社会評論の中心課題である歴史と人間の絡み合いは、そのまま自作を含めた演劇のテーマであり、そのテーマはしばしばシェイクスピアによって具体的に語るのだ。⁶⁾

ここで中野里の指摘する、木下の創作とシェイクスピアとの深いかかわりについては、本稿の最後に改めて触れることとし、まずは木下のシェイクスピア翻訳の実際を検討していこう。

3. 木下順二のシェイクスピア翻訳

木下順二のシェイクスピア訳を語るとき、まず前提として確認しておくべきは、シェイクスピアの日本での上演史において木下訳は決して主役ではなかったということである。一般に、翻訳の側面で戦後日本のシェイクスピアブームを牽引したのは、一九五五年の文学座での『ハムレット』を訳・演出して以降、自身の演出にあわせて多くの訳稿を発表し続けた福田恆存、文学座／シェイクスピア・シアターに専ら自身の訳を提供し続け、全作品翻訳を完結させた小田島雄志らの翻訳ということになるだろう。彼らの翻訳は、実際、自身が直接かかわらない他の舞台においても幅広く使われてきていた。遅れて、蜷川幸雄演出に大半の訳を提供し続け、二〇二一年に全訳刊行を達成した松岡和子訳も現在広く普及している。その間を縫うように、三神勲訳や、現在では河合祥

一郎訳などが舞台用の訳としてしばしば使われてきている。木下訳はこれらに比べると圧倒的に舞台にかけられることは少ない^①。

では、木下訳は舞台向きではないのか。

先に引用した中野里皓史も、「木下順二訳シェイクスピアがときにぎこちなく、なめらかに舌に乗らないことが」あることは認めている。しかし続けて、「それだけで下手だとか舞台向きではないとか、決めつけてはいけない^②」と、やや回りくどいいいかたではあるものの、木下訳を弁護する。木下の場合、むしろ舞台を意識したからこそ、逆に実践の場から敬して遠ざけられているという状況を生んでいると見た方がいい。

そもそも木下は、わかりやすい訳を目指してはいない。木下自身もその点は自覚的であったようで、「なぜシェイクスピアが訳せないか」と題した自身のエッセイの中で、英文学者柴田稔彦が、自分の訳を「俳優にとって楽であることよりも、台詞のエネルギーを活かすことを重視すべきだという理論に基づいた翻訳。独特の美しさを持つ^③」と評したことを、やや自虐的に紹介している。

この柴田の評言にもあるように、木下が、自身のシェイクスピア翻訳を語る中で繰り返す言葉に、「エネルギー」

(あるいは「エネルギーのうねり」というものがある。そもそもシェイクスピアには、無理やりわかりやすい訳文に還元することを拒む力がある。それが木下の言う「エネルギーのうねり」である。

具体例を挙げると、たとえば、『ハムレット』第四幕で、父ポロニアスが殺害されたことに対する恨みを国王クロード・ディアスにぶつけるレアティーズの以下の台詞――

穏やかに騒がぬ血が一滴でも残っているようなら本当の息子と言えるものか、

俺の父親が妻を寝取られた男だというつもりか、俺の真実の母親が

娼婦の烙印を、この、汚れない白い額に

押されたというつもりか。

(『ハムレット』四幕五場)

この台詞について、木下は以下のように述べる。

この分かりにくいせりふはどういうことであるのかといえますと、これは意味が分かることを目的として

書かれたせりふではないとぼくは思うのです。理屈ではなくて感情表出のせりふです。感情を増幅させる、「中略」吹き上げるような感情の爆発を表現しただけのせりふです。「中略」つまり、《これで穏やかになんかしていられるものか!》というだけのことを四行で増幅して叫びあげる、いわば感情の爆発であって論理的なせりふでは全くない。「中略」ですからこういうせりふの場合には、さっきいった意味が分かるように分かるようにと分析して訳したのは、かえってもとの持っているエネルギーが伝えられない。「中略」別ないかたをすると、このような《わかりすぎては困る》ケースを訳して自分でほっとしたように気がつくことがある。つまり、今日の日本語として、何が何でも隅から隅までわかるように、意味が通じるようについ訳そうとしていくことです。「中略」本来あまり辻つまの合っていないはずの原文を、今日の感覚で今日なりに分かるように辻つまを合わせるべく一生懸命努力している。(傍点引用者)⁽¹⁰⁾

引用末に言う、「分かるように辻つまを合わせる」作業を退けた木下がこだわった根拠が、傍点で示した「せり

ふのエネルギー”である。そして、それは、以下の引用でも繰り返される。

私はシ・ェ・イク・ス・ピアの「中略」翻訳で一番肝要なことは、その原文が本来持っていることば、それもせりふという特殊なことばとしてそれが持っているエネルギー、エネルギーのうねりを、日本語としてどう再生産するかということにあると思う。今日の日本語としてどう分かりやすくことばを置き換えるか「中略」ということが問題なのではない。「中略」問題は単に古い用語や詩形式の移植の難しさというところだけにあるのではなく、例えば難解な表現を含む長い長いセンテンスをいわば一息に訳し下してそれをまさに日本語として「中略」いかに定着させ得るか得ないかというところにあるはずである。そしてそのようなことの総てを引くためて古典の持つエネルギー、エネルギーのうねりのようなものは初めて創造される。(傍点引用者)^①

その“エネルギー”を活かすため木下が注目するのは、原文の中の“内在律”である。と言ってもこの言葉はど

ようだが、「手持ちの三つか四つの日本語大辞典を引いても、この言葉は出てこない」と言う。いずれにしても、この“せりふの内在律をつかむこと”が、原文を日本語に置き換えるために不可欠な作業だと木下は考えているようだ。

その原文のリズムを日本語の中で作り出す方法の一つとして、“内在律”ということを考える。「中略」内在律というのは、言葉としてはそういう規則性^②を持たないけれども、そのせりふのうちにある心理的リズムと、その心理のリズムと不即不離であるような語音のリズムのことである。「中略」つまり、心理と言葉との、付きもせず、離れもせず、矛盾するようできつついているという、そういう効果を発揮するリズムミクな言葉^③ということである。

こうした木下の理論は、やはり、俳優や実践の現場にいる者たちにはにわかには受け入れがたいものなのかもしれない。^④しかし、繰り返すが、木下は、読書として読まれることを目指していたわけではなく、むしろ舞台上で俳優に語られることをめざしていた。

木下はしばしば上記のような、意味としての分かりやすきを超えたところで観客に訴えかける力を持つ翻訳について説く際に、『平家物語』を引き合いに出す。例えば、山本安英の会が、〈ことばの勉強会〉の試みの一つとして、一九六八年に行った『平家物語』の原文による群読(『平家物語』による群読——「知盛」)について、以下のように語る。

これは台本構成を引き受けた私にとっても、聞いていてはなほだ魅力的かつ感動的なものだったが、その魅力や感動は、「中略」言葉の問題だけを取り出している」と、本来が語られるものであった『平家物語』による朗誦において、ことばそのものの語釈の意味はおそらく七割方しか聴衆に分らなかつたかも知れない。だが実は、そこに重要な意味があるはずなのだ。「中略」考えて見たまえ、これをもし忠実な現代語で「中略」朗誦しても、それはことばそのものの語釈の意味は十二分に聴衆に分るだろう。しかしその訳文が伝える感動の分量は、ことばそのものの語釈の意味がおそらく七割ほどしか分らない原文の伝える感動の分量の、おそらく三分の一か十分の一であることはほとんど間違

いない。

それは、ある文章の持っている「意味」の内容というものが、決して言葉の単なる平明な置き換えだけで伝わるものではないということなのだ。原文の持っているエネルギー「中略」が感覚的にこちらをうってくるとき、「中略」そのとき初めて原文の本質的な「意味」はこちらに伝わってきたということになる。

(傍点引用者)⁽¹⁶⁾

ここで木下が語るのは、意味が十分に伝わることなくても観客に伝わる感動である。この、「ある文章の持っている」意味「の内容というものが、決して言葉の単なる平明な置き換えだけで伝わるものではない」という実感が、繰り返すが、木下のシェイクスピア翻訳における「分かりやすくしない訳文」の根拠となっている。

そして、こうした例から分かるように、木下は台詞を何より、語って聞かせるために機能させることを第一の旨とした。そこで浮上してくるのが、木下のシェイクスピア論の中でしばしば出て来るの《デクラメイション(強いて訳せば朗誦術)》(このカッコ内のフレーズもセツトとして木下はこの語を使う)という言葉である。

4. 《デクラメイション》（強いて訳せば 朗誦術）とニュー・アーケイズム

このデクラメイションについて、木下はこのように説明する。

外国には、デクラメイションという言葉がある。朗誦術という訳語しかさしあたっては思いつかないが、詩や、主として詩形式で書かれた戯曲の台詞を高らかによみあるいはしゃべる技術と呼ぶものといっている。例えばシェイクスピアのせりふはデクレイムする（デクラメイションでしゃべる）ことよってのみ、初めてシェイクスピアのせりふになるのである。「中略」せりふの中に流れている感情のうねりを、ある時は人間の声の限界のもう一つ上かと思われるところに破裂させ、ある時は文字通り囁きハイスの中にくるんでしかもそのホイスパが広い客席のすみずみまで明瞭に行きわたる。あるときは幅広い母音を大海の浪のごとくに長々と響かせ、ある時は鋭い子音を畳みかけて相手の心へ刃物のようにつきさらせる。

木下がこのデクラメイションを意識したきっかけについては、自身、様々な場で語っているが、概要は以下のようである。一九四九年、木下は劇作家加藤道夫の誘いで、早稲田で教鞭を執っていたトマス・ライエルの自宅に通ってのシェイクスピア・レッスンを受けることになる。このライエル先生は、「素人なんだけどもお芝居が好きでたまらない、ことにシェイクスピアとなるとどうにも声を出してせりふをいってみなければおさまらないという、こういうタイプ」だったらしく、まず自分が読んで見せて、次に受講生が実践していったらしい。「日本でも戦前の、それもずっと前の劇通や劇評家の中には多かつた^⑧」ような、言ってみればかなり古風な流儀だった。ライエル先生自身のデクラメイションは「少々古典的で、くさい」ところのある」ものであったらしいが、これは決して悪口ではなく、ヘンリ・アーヴィングのような十九世紀の大スターを模したもので、という意味で、「それなりに大変うまく、そしてそのようにやや大仰なものでそれがあつたお陰で、外国人である私たちには、それだけシェイクスピアの、いろんな意味での抑揚強弱が理解され、抑揚強弱を味わう機微のみこめた」と

いう。

なるほどなるほど、こんなにもシェイクスピアのせりふというのは変幻自在、あるときはこれほど力強く、ある時はこれほど媚々しよしよと、それにまたこの言い回しの何という巧妙さ、またはいやらしさ「中略」などということの、毎回毎回が発見であるというようないいので私はライエル先生のところに通い続けた。そして、シェイクスピアのせりふを自分で声に出すことによって持つことのできる快感というものをつくづくと知った²⁰。

いわば自らの身をもって感じたデクラメイションの重要性である。

そして、木下の方向を決定づけたもう一つのエピソードがある。一九五五年の洋行から帰国後に見た舞台²¹で、木下は、俳優にデクラメイションの意識がないことを痛感するのである。

日本の俳優の発声、せりふの意味内容や表現形式と論理的にからめての高低抑揚、およびその、いわば論

理を超えての芸術的誇張、すべての点における貧しさを、つまりデクラメイションというものの欠如を、その夜、今さらのように、ほとんど愕然がくぜんとするほどに私は感じた。日本語としてのデクラメイションをどうして作り出すかというのが、その後私のテーマの一つになった。それはまず俳優の問題としてだが、書く側の問題としてでもある。
(傍点引用者)²²

つまり、木下は、俳優訓練の必要性を感じつつ、まずは自分の使命として、ここで言う「書く側の問題」として、デクラメイションの探求を始めたわけである。「書く側」が負うべきこの責務を、木下は、ずっと後になってのことだが、最終的に「ニュー・アーケイズム(新しい古文体)」を創出することと定義づける。

シェイクスピアの英語は近代英語であるとはいっても、今から四百年前の、しかもいわゆる詩語を駆使してのものなのだからして、これをまったくの今日の日本語で訳すことを私はしたくない。つまり現代日本語であると同時にある古格とある格調を持った、これも私の造語だが、ニュー・アーケイズムという性格を持つ日

本語を、シェイクスピア翻訳のためには造出せねばならないだろう、というのが私の考えである。⁽²⁸⁾

しかし、このニュー・アーケイズムの創出は、容易に達成できるものではなかった。この用語について木下は、この事に言及している一九九三年の『シェイクスピアの世界』の刊行の時点で、「五年前に終えたあの改訳八巻本のと看私の念頭に十分にあった」というが、それは「今よりも不十分」であったという。

つまり、自らのシェイクスピア翻訳の集大成（改訳八巻本）をまとめ終えてなお、さらに訳文の探究が終わっていないかったことを示唆しているのである。そして、最後の訳業となる二〇〇二年の岩波文庫版『リチャード三世』のあとがきにおいてなお、同じ反省を繰り返す。

いま一つ、この『リチャード三世』を訳していて「中略」どうしても自分の訳に満足できていないということを言っておきたい。⁽²⁹⁾

木下は、生涯にわたってデクラメイションの問題、それを生かすための“ニュー・アーケイズム”の創出を探求

し続け、その修正を行ってきたものの、そこに決して満足できていなかったようなのだ。

さらに木下は、自分の訳が上手くいっていない理由を、自分の訳語が“語り”の文体として成立していないことにあると説明する。

「自分の『リチャード三世』の訳の」何が不満かと言
うと、私が思うにシェイクスピアのせりふの書き方は
単なる会話ではなく、日本文学で言えば“語り”に似
た要素を含むものであるのに、その“語り”の文体を、
シェイクスピアに妥当する日本語としての“語り”の
文体を、私がまだどうしてもとらえ得て、あるいは創
造し得ていないと思うからである。⁽³⁰⁾

こうした反省からも、木下が常に舞台で“語る”ことを目指していたことが、改めてわかってくる。この反省は、木下自身が自虐的にその自覚を語っていたように、俳優に好まれる訳文としてのシェイクスピアの文体を確立しえなかったことに対してのそれかもしれない。ただ一方で、この探求は結果的に、より広く一般に知られることになる自身の代表作を生み出すことになる。『子午線の

『子午線の祀り』(一九七八)である。

すでに見たように、木下は『平家物語』を取りあげる中で自身のシェイクスピアの訳文の姿勢を確認してきたわけだが、この『子午線の祀り』は、その『平家』探究の一つの成果でもある。それはまさにニュー・アーケイズム(一九七八年のこの時点では木下はまだこの言葉は使っていないはずだが)の探究と、舞台言語としての「語り」の探究の、幸福な成果だったとも言えるだろう。

5. 『子午線の祀り』(一九七八)の

達成したもの

木下順二が現代演劇に果たした最大の貢献の一つと評されているこの作品は、一九七八年『文藝』誌に発表され、翌一九七九年に宇野重吉の総合演出で初演、以後何度もなく何度となく再演を繰り返してきた。

この作品は、最新の再演(二〇二〇年、世田谷パブリック・シアター、野村萬斎演出)のウェブサイトで下記のように紹介されている。

『子午線の祀り』は、木下順二が「平家物語」を題材に「天」の視点から人間たちの葛藤を描き、平知盛や源義経をはじめとする源平合戦に関わった登場人物たちを躍動感をもって「浮き彫りにし、心理描写も巧みな壮大な歴史絵巻に仕立て上げた戯曲です。また日本語の「語り」の美しさと荘厳な響きを引き出す群読という独特な朗誦スタイルを随所に用いて、演劇史に確固たる地位を築いてきた傑作として広く知られてきました。

この紹介文からもわかるように、これは『平家物語』を題材とした壮大な作品であり、繰り返された再演のうちノーカットで行われた「第四次」公演(一九九〇年)は、四時間十五分の上演時間だったという。

この劇は、その壮大さゆえ、シェイクスピアの作品世界の木下の理解の延長上にあるものと位置付けることもできる。例えば、詩人の水崎野里子は、自身のウェブサイトに掲載している木下順二論において、『子午線の祀り』について、以下のように述べる。

私は、もう一方で、この劇を木下のシェイクスピア受

容の一つの試みとして理解したい。私が今まで論じて来た、木下のシェイクスピア理解の視点——詩劇としての舞台言語の問題、歴史意識、超自然と対立するものとしてのドラマツルギー観——が、この劇の中ですべて具現されている、そして、人間に対立する巨大な存在として示される、シェイクスピア劇の中に存在する、広い宇宙空間を、木下は拡大、強調して示した。

あるいは土屋康範も、『子午線の祀り』の中に、ハムレットが第五幕で到達した覚悟のような、「シェイクスピアの四大悲劇に通奏低音のように流れる、あの天の摂理のような感覚」を読み取る。こうした「宇宙観」や「節理」の枠組みの中でこの作品をシェイクスピアの延長上に捉えることに異論は全くない。一方で、木下自身のシェイクスピアの世界との格闘と『子午線の祀り』を結びつける補助線は、やはり、語り物の探究の先にあることも確認しておきたい。

よく知られているように、この作品には、『平家物語』からの直接の引用が随所に散りばめている。この引用部は「群読」として、「人々」によって朗誦される。「散りばめられている」というと、散発的な印象を与えてしま

うが、この群読は、この劇の要でもある。特に後半は、木下の巧みな構成によって、原文の力が存分に発揮されている。原文を群読として処理するのみならず、それぞれの役に割り振り、役を演じる俳優はその原文を自らの役の台詞として読む。というよりは、自らの役を、原文に託する形で「語る」。

それはもちろん、すでに引用した、一九六八年の、『平家物語』の原文に基づく群読『知盛』の試みの延長にある。しかし、『子午線の祀り』は、群読の語りからさらに先に行って、人物を個々の俳優のデクラメーションから立ち上がらせるところまでを目指していたのだ。（そして大方の見方の一致するところでは、それは実現できていたと言っていいたいだろう。）つまり、言い方を変えるならば、『子午線の祀り』は、シェイクスピアの訳業の中で実現されることをめざしていた「語り」のデクラメーションを、（決して矛盾を変えたわけではないが、とりあえずは別の形でひとまず）「書く側の問題として」完成させたもの、ということができるのではないか。

6. 劇団民藝、『巨匠』（一九九一年）、

そして『マクベス』

『子午線の祀り』の総合演出を務めた宇野重吉が所属していたのが劇団民藝である。その宇野と木下との信頼関係から、劇団民藝は、木下自身が創立にかかわっていたかどうかの会（一九六四年解散）を引き継ぐ形で、現在に至るまで多くの木下作品を上演してきている。しかし、そもそも劇団民藝自体がその歴史の中でほとんどシェイクスピアを上演しては来なかったためか、木下訳シェイクスピアとの接点は意外なほど少ない。木下訳シェイクスピア上演は、すでに言及したように、『リア王』が米倉齊加年の演出により（演出補・中島裕一郎）、一九九二年に上演されているのみである。（そもそもそれ以前の民藝のシェイクスピア上演も、一九六八年に、福田恆存訳を用いて浅利慶太が演出した、日生劇場との提携公演一度のみである。このときシャイロックを演じたのが、この後すぐに触れる滝沢修である。）いずれにせよ、さまざまな理由はあるのだろうが、木下とのかかわりを考えれば、九二年に至るまで木下シェイクスピアを民藝が

上演してこなかったのはやはり不思議ではある。³¹⁾

しかし、木下と民藝のかかわりは、木下のシェイクスピア探究の最大の成果の一つを生み出す。木下が生前最後に発表した創作作品『巨匠』³²⁾（一九九一年）である。

この作品は、木下がおそらくもっとも好んだシェイクスピア作品の一つである『マクベス』を素材に、彼の“劇的”なものの探究の実験をさらに突き進めるものとなっている。上演としても、好評を裏付けるかのように、滝修を主演に据えた一九九一年の初演以降、大滝秀治に主役を交代して（滝沢は二〇〇〇年に逝去）、九七年、二〇〇四年、二〇一〇年と再演を重ねてきており、ある時期の民藝の重要なレパートリーとなっていた。（その後再演が途絶えているのは、二〇一二年に大滝が逝去したことと関わるのだろう。）

ストーリーの概略は以下である。

ある人気俳優がシェイクスピアの『マクベス』を演じようとしています。もうすぐ幕があくという初日の楽屋。ある演技をめぐる演出家との議論に、俳優は20年前の出来事を語ります。一九四四年、ドイツ占領下のワルシャワ蜂起も制圧され、小学校の教室に5人の

男女がひそんでいた。そこへゲシュタポが現れ、ゆうべの鉄道爆破への報復に4人の知識人を銃殺するとう。旅役者だとう老優は、簿記係の身分証明書をもつていたため除外される。しかし老人は、自分が俳優であることを証明するためにマクベスのモノローグを朗誦するのだった……。

(劇団民藝ウエブサイトより)⁽³⁾

この老優については少し説明が要るだろう。彼はしがないう俳優者しながら、首都ワルシャワでの抜擢を夢見続けていたが、しかしそれはかなわぬままだった。もちろん彼の実力が足りなかったこともあるが、彼の言葉によると、運も味方してくれなかったことになる。つまり自分の実力は正当に評価されてはこなかったという思いがある。そんな彼にしてみれば、ナチスの将校が、自分を俳優とはみなしてくれないことは、自身のプライドにかかわる重大事である。だから彼は、銃殺されるとわかっていても将校に俳優であることを認めさせなくてはならなかった。結局彼は将校にマクベスの独白を見事に演じてみせて、自分が俳優であることを証明し、銃殺されることになる。

その、老優の最後の演技を実際に眼にした人気俳優は、しかし、今自分が初めて演じようとしているマクベスの役について、これまで稽古の中ではうまく演じることができないでいた。特に老優がナチスの将校の前で演じてみせた、『マクベス』の二幕一場、ダンカン王殺害に向かう際の独白が躓きとなっていた。

『巨匠』では、その「巨匠と呼ばれた老人の」マクベスの決死の演技を物陰から食い入るように凝視する俳優志望の青年が設定されている。そしてやがて、今はスターになったその青年が、今夜初めてマクベスを演じるためのメイカップをしつつあのときのあの感動を語るのだが、さて、ではその青年が初役のマクベスをどう演じるかは、観客の想像にまかせられて、幕が下る。⁽⁴⁾

つまり、スター俳優は、演出家に向かって自分の心の中につかえていた老優の記憶を洗いざらい話したわけだが、そのことによって、彼が躓きのもととなっていた何か——彼はどうやら老人の演技を「真似」たかったようなのだが、一方で、真似ることの是非も含めて演技に懐疑

的になっていた——をふっきることができたかどうか、渾身の演技を観客の前で披露することができたかどうか、というその後の展開は、観客には示されない。

木下は、物語をしっかりと完結させて、観客に納得のいく結論を提示することをあえて避けている。なぜか。

「それではその感動は一過性のカタルシスに終わってしまつて、日常生活へ帰って行つた観客の中でやがて忘れられてしまう」からである。この（一見中途半端な）終わり方によって、「あのスターのマクベスの演技を、幕がおりたあとで、観客は、いやでも自分で想像してみないわけにはいかない。つまり、一過性ではない感銘を観客の中に残すという構造になっている」。

木下はあえて名前を挙げてはいないが、土屋康範も指摘するように、これをドイツの劇作家ベルトルト・ブレヒトが自作に仕組んだ目論見と重ねることは容易だろう。ブレヒトも、自身の劇を、あえて完結させずに観客に思考を促したことでよく知られている。（例えばやはり物語の完全な完結を放棄した『セチュアンの善人』のように。）ただし、ブレヒトが、自作を「非アリストテレス的演劇」と呼び、「劇的」となる展開を避けたと明言するのと対照的に、木下は、今作に仕組んだたくらみを、

「劇的」なものの探究の中に位置づけている。（それはすぐ後に見るように、アリストテレスを論拠とするものである。だから木下もブレヒトの名前を挙げなかったのかもしれない。）

ドラマを一過性で終わらせないためにはどうしたらいいか、本質的に「劇的であるということ」とはどういうことであるかという宿題を、私は『巨匠』から与えられた思いがした。

ここで木下の言う「劇的であること」は説明が必要かもしれない。引用している『劇的ということ』という書物（のちに改題され『劇的』とは）のタイトルで岩波新書で再刊された）における木下自身の定義づけは、実は書名に謳っているにもかかわらず、必ずしも明確に行われではない。ただ、戯曲・ドラマの本質を語るいくつかの説明のうち、以下のような記述を総合していくと、その目指すところは割と簡単に明確にできる。

戯曲というものは、劇作家が、人間の力を超えるなものか緊張感を以て対峙しているという地点からし

か生産されない^⑩。

ドラマというものが持つ矛盾、理想とするものへ向かって歩いて行けば行くほど歩いて行くというその行為が、理想から自分を遠ざけていくという矛盾^⑪。

その最適例として木下が挙げるのが紀元前に書かれたギリシア悲劇『オイディプス王』（ソポクレス作）である。オイディプスが自らの目的を達成しようと努力した結果、思わぬ真実を知ることになるという、有名なこの作品は、アリストテレスが『詩学』（前四世紀）の中で、「発見」（アナゲノーリシス）と「逆転」（ペリペティア）とが同時に提示されるという意味で、悲劇の理想として名指して挙げている作品である。木下は、この構図が古今東西普遍的に、「ドラマ」をドラマたらしめていると説きながら、それを『ハムレット』や自作の『夕鶴』にも当てはめる^⑫。

こうした、自分の意思を超えたものに突き当たる緊張感、そして自分の意思を実現しようとする行動がかえって目標から遠ざけることになる矛盾、そうしたものが「劇的」なものを生み出しているという。その木下の言

う「劇的」ものの構図を『巨匠』という短い劇（全編一時間に満たない）に当てはめてみるとどうなるか。まず、このスター俳優がかつて出会った「巨匠」とあだ名された老優の存在そのものが「劇的」な矛盾を体現していたことになる。彼自身が自己の願望を実現するために選んだ道が、彼の自身の破滅に他ならなかったのだから。そしてこの老優の演技の呪縛をその身に負うことを自らの必然と任じながらも、それを実現できずにいるスター俳優の姿に、さらに「劇的」であることが凝縮されているとも言える。しかし、繰り返し返すが、木下は、その「矛盾」や「緊張感」の解消を提示することを、最終的に放棄している。それによって、鑑賞者の側に「劇的」であることの緊張感をゆだねようとしているのだ。この劇は、木下が自ら「宿題」と言ったように、最後まで木下自身が「劇的」なものに関しての実験と模索を繰り返した証なのかもしれない。

そして、興味深いことに、木下は、その思考実験を、シェイクスピアや『マクベス』を語ることを通して行っていた。この『巨匠』は、作品そのものが『マクベス』論になっているのである。つまりこの作品は、木下自身とシェイクスピアとの格闘の象徴と見ることもできる。

『私の『マクベス』』と題した、自らの『マクベス』翻訳と論考とを一度に収録した一冊を講談社文芸文庫から出していることからわかるように（一九九三年）、あるいは同じ岩波書店から岩波ブックレットとして『マクベス』を読む』を出しているように（一九九一年）、木下にとって『マクベス』は特に思い入れが深い作品であるようだ。例えば「今日的シェイクスピア」（『シェイクスピアの世界』所収）では、主人公マクベスの「今日性」として以下の点を指摘する。

「マクベスは」血と殺人で構成された悪夢の中に浸り込んでいっているのだけれども、そのただ中にいる自分というものが、彼にはだんだん他人に見えて来るといふ書かれ方がされている。その、自分がだんだん他人に見えて来るといふところが、ぼくにあっては、マクベスという人物がどうか、『マクベス』という作品がどうか、非常に現実的かつ今日的、現代的に見えて来るのです。⁴⁵

このマクベスが「持たざるを得なかった二重の感覚」⁴⁶と
いうのは、改めて読み解くと、『巨匠』でマクベスを演

じることになっている「俳優」の抱えている問題でもある。自分が理想とした演技を目指しているはずなのに、図らずも、彼は自己を、他人のように離れたところから観察してしまっているのである。つまり、ここでは、マクベス的な感覚が全編にちりばめられているという意味で、『マクベス』を語りながら自らの『マクベス』論を実証して見せるという離れ業を、木下は実行している。

7. おわりに

以上、シェイクスピアをめぐる木下順二の立ち位置を概観してきた。木下がシェイクスピアと格闘する中で目指したことは、決して自身が満足する形では実現できてはこなかったようではあるが、しかし一方で、そこに現代の演劇に向けての大きな挑発があることは言うまでもない。たとえば、それは、大滝秀治の逝去以降途絶えてしまった『巨匠』の新たな再演、あるいは、木下の目指したニュー・アーケイズムに応えた形での上演、というような、実践の場からの奮起を促しているとも言えるだろう。こうした問いかけにどのように応えていくかということは、木下の創作作品の継承に関する方法論と

同様、現在の演劇人に依然課題として突き付けられている。その課題の所在を、ひとまずは確認しておくことで本稿の締めとしたい。

木下順二引用・参照文献 ※直接本文中で言及したものに
とどめた

評論

『随想 シェイクスピア』筑摩書房、一九六九年

『楽天的日本人』作品社、一九八〇年

『『マクベス』を読む』岩波ブックレット、一九九一年

『シェイクスピアの世界』岩波同時代ライブラリー、一九九

三年

『私の『マクベス』』講談社文芸文庫、一九九三年

創作

『子午線の祀り 沖繩』岩波文庫、一九九九年

『巨匠』福武書店、一九九一年

翻訳

シェイクスピア『シェイクスピア』全八巻、講談社、一九八

八—一九九年

ジョン・バートン、ピーター・ホール著『薔薇戦争——シェイク

スピア『ヘンリー六世』『リチャード三世』に拠る——』

講談社、一九九七年

シェイクスピア『リチャード三世』岩波文庫、二〇〇二年

《注》

- (1) 本来ならここに、本学政治経済学部卒業の劇作家・演
出家の川村毅氏（一九五九—）の名もあってしかるべき
であることは明記しておきたい。川村氏が入っていない
のは、ひとえに、急ごしらえの方針展開の事情と、スペー
スの都合からである。川村氏のシェイクスピア関連作品
には、構成・演出作品の『荒野のリア』（二〇一四）の
他に、『マクベスという名の男』（一九九〇）、『ハムレッ
トクローン』（二〇〇〇）などの翻案作品がある。
- (2) 戸板康二「解説」、『夕鶴・彦市ばなし』、旺文社文庫、
一九六七年、二七—三三ページ。なお引用箇所を戸板が
挙げていないため、この木下の発言の出典は不明である。
- (3) 山田肇（一九〇七—一九九三）は、演劇学者。東京帝
国大学文学部に学び、一九三八年より明治大学で教鞭を
執る。木下順二や山本安英らの「ぶどうの会」にも参加
している。
- (4) 大木直太郎（一九〇一—一九八六）は劇作家、演劇評
論家。明治大学文学部に学び、のちに明治大学教授とな
る。
- (5) 明治大学文学部編『明治大学文学部五十年史資料叢書
XI 文学科創設前夜』、九八ページ。
- (6) 中野里皓史「木下順二のシェイクスピア」、『悲劇喜劇』、
一九七九年五月号、三一—ページ。
- (7) 下館和巳が佐々木隆『シェイクスピア総覧2』（一九
九五年、エルビス）に基づいて行った集計によると、一

九九五年までに、俳優座青年劇場による青山杉作演出『オセロー』（一九五一年）と、後に触れる劇団民藝の米倉斉加年演出による『リア王』（一九九二年）の二例しかないという。（下館和巳「木下順二とシェイクスピア（一）せりふとしての日本語探求の軌跡」、『東北学院大学論集 人間・言語・情報』第一一五号、一九九六年、五八頁。）それ以降、筆者の把握しているものとしては、シルヴィウ・プルカレテ演出（谷賢一演出補）の『リチャード三世』（東京芸術劇場、二〇一七年、佐々木蔵之介主演）がある。

ちなみに、昨年逝去した俳優久米明氏（一九二四—二〇二〇）のご息女久米ナナ子氏からのご教示によると、久米氏は、自身が出演した昭和三二年（一九五六年）八月のNHK第二放送用の、木下順二訳・脚色・解説と記された『ハムレット』の放送台本を遺されているという。この放送の記載は手元の木下順二の年表には一切なく、放送関係を探れば木下訳の普及範囲はもっと広がっていきそうだと。

なお、下館には下記の木下とシェイクスピアのかかわりを論じた論文がある。「木下順二とシェイクスピア（2） 翻訳論（上）」、『東北学院大学論集 人間・言語・情報』第一一六号、一九九七年。「木下順二の『芸術語』——シェイクスピアの翻訳（一九四七年）以降（1）」、『東北学院大学英語英文学研究所紀要』二六号、一九九七年。

(8) 中野里、三五ページ。

(9) ちなみに柴田は他に、「遣通訳よりは現代的なスタイルであるのもちろん、体言止めなども駆使して劇場の台詞らしくめりはりを利かし、朗誦にも耐えるように工夫されている」ものとして福田恆存訳を、「耳で聞いてわかりやすいこと、原文にある言葉の遊びを日本語の中に解放しようとしていること、総じて知識人の専有物ではないシェイクスピア本来の民衆性を取り戻そうとしている点に特徴がある」として小田島雄志訳を表しているという。なお、この引用箇所について、木下は柴田の元著書を正確に挙げていないため、原典を確かめられなかった。（木下「なぜシェイクスピアが訳せないか」、『私の『マクベス』』一七七ページ）

(10) 木下『シェイクスピアの世界』、三〇五—九ページ。

(11) 木下『随想 シェイクスピア』、二〇ページ。

(12) 木下『劇的ということ』、八六ページ。

(13) 音の強弱のような外側からあてはめられた規則のこと。木下は『外在律』と呼ぶ。

(14) 木下『劇的ということ』、八七ページ。

(15) 自身の訳が使用された一九五一年の俳優座青年劇場による青山杉作演出『オセロー』において、訳語が拒絶されたエピソードを以下のように紹介している。「シェイクスピアの翻訳のような、例えば長い難解なセンテンスを使いこなすすべをもしまだ手に入れていない日本の俳優が、自分がそれを手に入れていないことに気づかず、あるいはそのことを棚に上げてこの翻訳はうまくいい、なぜないから悪い翻訳だなどと口にすることがあったら、

- それは笑止以外のなものでもない。私はずっと以前に『オセロー』を訳し、その翻訳によってある劇団が公演を持ったが、そのけいこ場である俳優が右に書いたようなことを口にしたということを、これはずっと後になって聞かされた。」(木下「シェイクスピアと日本語」、『随想 シェイクスピア』、二二二ページ)
- (16) 『随想 シェイクスピア』、一六一―一八二ページ。
- (17) 木下『シェイクスピアの世界』、二七二ページ。
- (18) 木下「シェイクスピアと私」、『楽天的日本人』、二〇五ページ。
- (19) 同、二〇六ページ。
- (20) 同書、同ページ。
- (21) この旅はイギリスやアイルランド、中国、北朝鮮などをめぐる長い旅で、その時の模様は一九五九年に中央公論社から出版される『ドラマの世界』にまとめられる。帰国後に見た舞台とは福田恆存訳・演出の文学座公演『ハムレット』のことと思われる。劇場も「地下鉄や私鉄のターミナル駅とくっついている」劇場というからおそらく渋谷の東横ホールで、亡霊出現の折に「地の底から陰々たる音が響いてくる」地下鉄の音を効果音と誤解したという。
- (22) 木下「シェイクスピアと私」、『楽天的日本人』、二二五ページ。
- (23) 木下『シェイクスピアの世界』、三四八ページ。
- (24) 同書、同ページ。
- (25) 木下、岩波文庫『リチャード三世』、二二〇ページ。
- (26) 同書、同ページ。
- (27) https://setagaya-pt.jp/performances/202103shingo_sen.html 二〇二一年九月六日最終閲覧。
- (28) 木下『子午線の祀り 沖繩』、二三四ページ。第三次公演まではおおよそ三時間二〇分の上演時間だった。
- (29) 水崎野里子「木下順二とシェイクスピア 『子午線の祀り』を中心に」 <http://www1.odn.ne.jp/~cat32320/doc1/doc1-5jphn#top> 二〇二一年九月六日最終閲覧。
- (30) 土屋康範「木下順二『子午線の祀り』のドラマトウルギー」、佐藤正紀教授退職記念論集刊行委員会編『演劇の課題』、二〇一〇年、一九―二〇ページ。
- (31) この九二年の『リア王』は筆者未見。劇評では、『悲劇喜劇』一九九二年七月号の対談による「演劇時評」で川本雄三が以下のようにコメントしている。「ことばというものを大事にしている正攻法の演出で、その点は大変好感を持ちました。「中略」やっぱりシェイクスピアのことばの量感ってものは圧倒的ですね。あれに立ち向かうには役者の力量が必要だし、その力量のあるなしがたいへん見えてしまう」(二〇一ページ)。川本は、全体的にはシェイクスピアの言葉に立ち向かう姿勢を評価しつつ、役者による力量の差を指摘する。この劇評によるならば、この舞台は、図らずも本稿が指摘してきた木下の訳業が演じ手側に突き付けた課題とその対応の現状を浮き彫りにするものであったようだ。
- (32) “創作”という言い方には注記が要る。この劇は「ジスワフ・スコヴونسキ作『巨匠』による」という副題

- がついている。これは、一九六七年にNHKで放映された、ポーランドのテレビドラマのことで、木下はこの作品を見た感慨をその年に「芸術家の運命について」『群像』一九六七年一〇月号」というエッセイに書き記す。その後この作品の台本を入手した作者が、自身のシェイクスピア観を織り交せて「改作」したのが木下版『巨匠』である。このあたりの事情は書き手の木下の代理人も兼ねる登場人物の語り手「A」が冒頭に観客に語ることになっている。
- (33) <https://www.gekidanmingei.co.jp/performance/2010>「kyoshou/ 二〇二一年九月六日最終閲覧。
- (34) 木下『劇的ということ』、一四八ページ。
- (35) 同書、同ページ。
- (36) 同書、同ページ。
- (37) 土屋「木下順二『子午線の祀り』のドラマトゥルギー」、一二六ページ。
- (38) このあたりの議論は山下純照・西洋比較演劇研究会編『西洋演劇論アンソロジー』、二〇一九年、月曜社、三八四―九二ページを参照。ブレヒトの原典訳による当該の議論の抜粋と解説が掲載されている。
- (39) 木下、『劇的ということ』、一四八ページ。
- (40) 同書、一三七ページ。
- (41) 同書、一三九ページ。
- (42) 同書、二四―五ページ。
- (43) 同書、三七―八ページ。
- (44) さらに『改訳八巻本』の第一巻も、九三年の文庫版
- と同じく『マクベス』と『マクベス』をめぐっての論考で一冊充てている。
- (45) 木下『シェイクスピアの世界』、二一六―七ページ。
- (46) 同書、同二二九ページ。