The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	青年座初演『禿の女歌手』の意義 : 石澤秀二による「対応」をめぐって
Author(s)	中川, 登美子
Citation	フィロカリア. 2015, 32, p. 23-44
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76033
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

青年座初演『禿の女歌手』の意義

――石澤秀二による「対応」をめぐって――

中川登美子

はじめに
第一章　西洋演劇受容史に対する石澤の視座と青年座の姿勢
　第一節　西洋演劇受容史に対する石澤の視座
　第二節　戦後新劇における劇団青年座の位置
第二章　『禿の女歌手』上演と翻訳
　第一節　原作における音の重要性
　第二節　石澤の実践：言語面での「対応」
　第三節　石澤の実践：演出面での「対応」
第三章　評価と上演の意義
　第一節　上演の評価
　第二節　「対応」その後
まとめにかえて

はじめに

フランスの俳優たちは、壁にぶつかって、どうやって突破口を開こうかと必死になってもがいた時期がある。イヨネスコやベケットに触れた時だ。[1]

これは『禿の女歌手』パリ初演の演出を勤めたニコラ・バタイユの言葉である。この発言に表れているように、イヨネスコ作品の新しさは戯曲の内容や構成だけでなく俳優の演技や上演の面にもみとめられ、受け入れられるのに時間を要したことは周知の通りである。実際に、一九五〇年のウジェーヌ・イヨネスコの劇作家としての出発は、彼自身が言うように、非常に地味というよりもむしろ失敗であった。パリのノクタンビュール座にて上演された処女作『禿の女歌手』は、たった二六回の公演で幕を下ろした。マーティン・エス

リンによると、全六週間の上演期間中、客席にはイヨネスコ夫妻の他に客が数人ということがほとんどで、チケット代を返金し、俳優が帰路につくという日も少なくなかった。[2]

その後もイヨネスコは、五一年に『授業』、五二年に『椅子』、五三年に『義務の犠牲者』と次々と作品を発表するものの、成功には程遠い成果を残すにとどまっていた。しかし、一九五三年のベケットの『ゴドーを待ちながら』の成功に影響を受け、五四年の『アメデ、あるいはどうやって厄介払いするか』の上演で本格的な成功を収めた。その後は大勢の観客を得るようになるが、ケネス・タイナンを筆頭とした一部の保守派には受け入れられず、度々雑誌や新聞紙上で激論が交わされた。[3]

『禿の女歌手』に関して言えば、五二から五三年のシーズンにユシェット座で初めて『授業』と二本立てで計一〇回上演された。しかし、前述したようにこの時点では大衆の関心は依然として低く、注目を集めたのは五七年に始まったユシェット座での現在まで続くロングラン公演からであった。一九六六年にはコメディ・フランセーズに加入するなど、彼の劇作家としての地位は次第に確固としたものになったが、前衛とされた彼の作品が古典と呼ばれる結果も同時にもたらした。

ここで、日本でのイヨネスコ作品の受容に目を向けると、最初に彼の名が登場したのは一九五六年で、『椅子』の再演が短く雑誌上に紹介された。[4] 日本におけるアンチ・テアトルの紹介においても、やはりベケットの『ゴドーを待ちながら』の影響は大きく、パリで初演された直後、『新潮』一九五三年一一月号にその記事が掲載されていることに比べると、[5] イヨネスコの紹介は決して早いものとは言えない。その上、上演という形での受容は一九六〇年まで待たねばならなかった。六〇年に文学座アトリエの会がイヨネスコ『授業』[6]を非公開の試演で上演した後、『犀』[7]や『ゴドーを待ちながら』を立て続けに上演した。これを皮切りに、『指導者』[8]や『椅子』[9]、『アメデ、あるいはどうやって厄介払いするか』[10]、『瀕死の王』[11]、『ジャック、あるいは降参』[12]などが六〇年代中頃までに、文学座を中心とした新劇団によって次々と上演された。しかし、『禿の女歌手』は一九五八年一一月という比較的早い時期に諏訪正による翻訳が掲載され、[13] 一九六七年九月にはニコラ・バタイユ率いるユシェット座が来日し、東京と京都で『禿の女歌手』と『授業』をフランス語で上演して好評を博していたにもかかわらず、その翌年まで日本人による上演は行われなかった。さらに、一九六八年の日本人の手による初演で劇団青年座が用いたのは既存の諏訪訳ではなく、演出を担当した石澤秀二の翻訳による上演台本であった。この上演に関する調査の過程で、石澤氏を介して未発表の上演台本を提供していただいた。さらに、氏にはフェイスブック上で上演についての質疑に応じていただき、特に実際の上演や演出意図についての言説を頂戴した。本稿ではこれらの資料を基に、一九六八年の日本人による初の上演となった青年座『禿の女歌手』の実態を明らかにする。その上で、こ

の上演が戦後新劇においてどのような意味を持っていたのか、新劇の西洋演劇受容に対する石澤の視点を基に分析を行い、日本の演劇史における意義を示すことを目的とする。

第一章　西洋演劇受容史に対する石澤の視座と青年座の姿勢

『禿の女歌手』の戯曲は前述した通り、現在筆者が確認できた限りで、日本に少なくとも二つの翻訳が存在する。[14] 諏訪訳は発表された時期の早さと、その発表当時上演が予定されていなかったことから、あくまで作品自体の紹介を目的とした翻訳であったと推測される。一方で、石澤訳が青年座での上演を前提とした翻訳であることは明白であり、この二つの翻訳は目的に大きな違いがある。諏訪訳、殊に五八年の訳に関しては、その目的が作品の紹介におかれていることは、文法上あるいは言語的な正確さが重視され、やや硬さが残る点からもうかがえる。一方で石澤訳では、原文が持つ意味の正確な伝達よりも俳優が舞台上で発話する際のリズムやテンポが重視されている。ここには演出意図のみならず、石澤自身の西洋演劇の翻訳に対する考えが反映されていると言える。ところで、石澤は一九六四年に紀伊國屋書店より『新劇の誕生』を出版している。この著作では新劇の歴史を概観しているが、西洋演劇の受容、特に翻案と翻訳の変遷について比較的分量を割いて言及しており、そこには日本における西洋演劇受容に対する石澤の視点を見出すことができる。本章では『新劇の誕生』にみられる言説を基に石澤の西洋演劇受容に対する視座を示し、それを踏まえた上で、彼の所属した劇団青年座の西洋演劇上演に対する方針の変遷についても明らかにする。

第一節　西洋演劇受容史に対する石澤の視座

新劇は、一九〇九（明治四二）年にその運動が始まって以来、日本の近代演劇の確立を図ってきた。この年に自由劇場はイプセン『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を上演し、一方の文芸協会は演劇研究所を設立して活動を始めた。この二年後、文芸協会は坪内逍遥訳『ハムレット』を上演している。これらの翻訳劇上演から新劇の歴史が始まったことに象徴されるように、新劇運動は歌舞伎を代表とする伝統演劇や商業主義的な新派を否定し、それらに対抗する日本の「新しい劇」の確立のために、まずは西洋演劇の受容に取り組んだ。つまり、西洋演劇を模範と見なし、日本近代演劇の確立を図る目的の下でそれらを翻訳し、上演したのである。

しかし、西洋演劇の受容は新劇運動に伴って始まったのではなく、明治初期にはすでに西洋演劇の輸入が翻案という形で始まっている。そこでは、外国戯曲に筋を取り、人名や地名を日本化したものが散切り物として上演された。例えば、一八七二（明治五）年サミュエル・マイルズ『セルフ・ヘルプ』の紹介である『西国立志編』を佐橋富三郎が脚色した『其粉色陶器交易（そのいろどりとうきのこうえき）』と『鞋補童教学（くつなおしわらべのおしえ）』や、一八七九（明治一二）年ロード・リットンの小説『マネー』の河竹黙阿弥

による翻案劇『人間万事金世中』が挙げられる。石澤も『新劇の誕生』の第一章を「歌舞伎の近代化」の題で始め、上記の改良歌舞伎における翻案劇を紹介するなど、新劇につながる日本演劇近代化の萌芽を改良歌舞伎に認めている。彼は、改良歌舞伎を「政府の欧化政策とその時流に乗り遅れまいとする東西劇会との協力によって推進された演劇改良運動」[15]と述べ、この時期の翻案は西洋の宗教や思想を正確に伝達したり、人々を啓蒙したりするのではなく、当時の日本の政治的な状況に沿うように読み替えたものであったことを紹介している。

翻案から始まった西洋演劇の輸入であったが、そのすぐ後の一八八三（明治一六）年には、河島敬蔵による『ジュリアス・シーザル』の全訳で翻訳劇の歴史も始まる。翌年には逍遥による『ジュリアス・シーザー』の訳『該撤奇談　自由太刀余波鋭鋒』[16]が翻訳されたが、上演は明治三〇年代まで待たねばならなかった。これらは原文に忠実な翻訳と言うことができるものの、歌舞伎風の表題がつけられ、「在来の院本風のていさいをとり、チョボ入りの浄瑠璃体をとった」[17]文体であった。さらに、モリエール『守銭奴』の尾崎紅葉による翻案『夏小袖』やコルネイユ『ル・シッド』の榎本虎彦による翻案などを例に挙げ、原作と比してその換骨奪胎の度合いは、『西国立志編』脚色と本質的にかわりなかったと述べている。しかしその上で「原作に忠実な翻訳上演が、演劇的に正しくすぐれたものになりえたかといえば、自由劇場など歌舞伎俳優による場合、それも大いに疑問であると言わざるを得ない」[18]と述べている点は興味深い。ここで、文学性を重視した翻訳劇を引き合いに出して疑問視しているのは、演劇として優れているか否かである。つまり石澤は、本来舞台上で上演されて初めて完成する芸術である演劇の一部たる戯曲の受容において、文学性を重視しすぎることを疑問視している。原作からあまりに換骨奪胎した脚色や翻案物の創作は、西洋演劇の受容として正確さを欠いているのは事実であるが、石澤は翻訳物と比した時、それらに演劇性の高さを見出し、評価していることが読み取れる。

続いて石澤は歌舞伎、新派、新劇それぞれで上演されたサルディ『トスカ』[19]を比較、分析している。その中で初めに歌舞伎として日本化され、新派で女形の不自然さが批判され、そして新派女優と歌舞伎俳優合同で翻訳上演された後、戦後の上演ではじめて文学的にも演劇的にも完全に舞台化された変遷を紹介している。ここでは主に改良歌舞伎と新劇に至る女形批判から女優採用にみる、写実性実現の過程に焦点を当てている。その後、明治三六年『オセロ』翻案上演に始まる川上音二郎の正劇運動を紹介するが、それは忠実な翻訳劇であり、なおかつ女優を採用しているものの、外国の名作を正しく上演する以上のものではなく、芸術性が乏しいという点においてその他新派と相違ない結果に終わったと評価している。これらの例で石澤は、役者が担う写実性の実践として女優に着目しているが、ここにも石澤が演劇を考える際に舞台という実践の場を重視する姿

勢が窺える。そして、女優を採用した点を評価しながら、結局は西洋演劇の紹介にとどまったという結果に言及する。この点には、やはり石澤が文学性を重視した翻訳を問題視している視座を見出すことができる。

歴史はその後、文芸協会と自由劇場の新劇運動がおこり、西洋演劇の受容は日本的な翻案から文学性を重視した翻訳劇の時代に移行する。歌舞伎や新派を保守勢力とみなし、対立構造を打ち立てた新劇について、石澤は次のように言及する。

> 新劇関係者は、原作忠実の翻訳こそ文学的に優れた高尚な〝芸術〟的作品だと翻案に対立させ、新進文学者や気鋭学徒の、文学的ではあろうとも非演劇的でさえある生硬な翻訳をも積極的に舞台化していくのである。その場合、外国劇といっても、西欧近代戯曲の思想性、社会性のみが表面的に受容されていったのである。[20]

新劇は歌舞伎や新派を卑俗な娯楽とみなし、それを高尚な芸術へと高めることを目的の一つとしたが、その実現方法として西洋演劇を翻訳という形で文学性に重きを置いて扱ったことは、必ずしも芸術性あるいは演劇性の高さに結びつかないという見解がここでも示されている。演劇とはあくまで舞台の上で生身の俳優による上演という形で実践される芸術であり、文化が大きく異なる日本において、言語的な正確さによって原作の内容を伝達することを可能とする戯曲のみではその芸術性が成り立たないという石澤の視点の表れと言えよう。さらに、文学性重視のあまりに演劇性をないがしろにした結果、新劇は戯曲が正確に伝達するはずの西洋思想さえも、表面的な理解にとどまったことを批判的に指摘している。そして、シェイクスピアからイプセンの社会劇、メーテルリンクへというような流行の変遷を眺め、次々と西洋近代の新しい演劇思想の流行を未消化のままに追い続ける新劇人あるいは観客の姿勢を浮き彫りにして次のように述べる。「結果的には絶えず新流行を追うこの傾向は、築地小劇場時代においても、現代においても同じなのである」[21]。つまり、本書が書かれた一九六四年当時の新劇界を包み込んでいた、流行の思想をしっかりと消化する暇もなく上演という形に仕立てあげ、「すぐに次の新しい思想を舞台に挙げなければならない」という一種の強迫観念が生じる原因を初期新劇運動の文学性重視の翻訳劇上演に見出している。

『新劇の誕生』において石澤は、新劇の発展の歴史を西洋演劇、特に戯曲の受容に多くの分量を割いて概観している。そこでの翻案劇から翻訳劇への変遷を眺める態度からは、石澤の視座が明確に読み取れる。彼は、原作からの換骨奪胎が甚だしくとも演劇性の高さがみとめられる翻案と、原作との誤差が少なく文学性は高いものの、演劇性の乏しい翻訳という二項対立の構図を見出している。前者は改良歌舞伎と新派という保守的主流演劇に、後者は新劇に実践の場

を見出した。こうした西洋演劇受容の二手に分かれた変遷は、「わが国近代演劇の跛行性を示すものであり、ひいてはわが国近代文化の精神的二重性の縮図でもあろう」[22]と述べている。対立する形で二手に分かれたまま西洋演劇受容が変遷した点こそが、流行の新思想を咀嚼せぬまま次々と追わねばならぬ強迫観念を現代の新劇に抱かせる根源であることを鑑みると、これは彼の嘆きの声のようにも響く。最後に、この著作を出版した六四年当時の新たな動きとして、新派、新劇、歌舞伎、能など互いに孤立していたジャンルが手を取り合い、各々の演技様式などを活かして一つの劇を現出しようとする試みを紹介しているが、そこに彼なりの期待感が窺える。翻案劇と翻訳劇という二手に分かれた西洋演劇受容を再検討し、それぞれの短所を補う方法を模索することが当時の新劇に求められた課題だと認識していたのであろう。

第二節　戦後新劇における劇団青年座の位置

小山内薫は明治四一年の書簡で、目下計画段階の自由劇場における活動について、「当分は西洋の近代劇の翻訳を主として試演したいと思っている（中略）「真の翻訳劇時代」というものを興したいと思っている――新時代の演劇的創作はそれから先の話だ」[23]と述べた。また、築地小劇場の活動に対しては「上演作品であるが目下二年許りは西洋物許り演る筈である。（中略）決して日本の芝居を毛嫌いして西洋の真似をするのではない。日本の脚本にそういう刺戟がないから止むを得ず演ずるのだ」[24]と言及している。実際に、自由劇場が上演した全一五演目のうち九つが翻訳物で、全体の六割に相当する。これらの発言で注目したいのは、翻訳劇上演の一つの理由に日本人作家の未熟さが挙げられている点である。

近代西洋演劇を模範と見なし、日本近代演劇の確立を図るためにそれらを翻訳、上演するという傾向は戦後においても見られる。例えば、戦後最初の新劇公演であった文学座と俳優座、民芸の三劇団合同公演で、海外戯曲の『桜の園』が上演されたことにも表れているだろう。しかし、戦後新劇界において特徴的なのは、近代劇運動の成果としての創作劇発展の希求が如実になってきたことであろう。実際に、演劇雑誌でも翻訳劇についての座談会[25]が多く組まれ、議論が交わされた。新劇においては、戦前戦後を問わず翻訳劇を「赤毛物」と批判的に呼ぶ傾向が見受けられた。批判のポイントは、先述した未消化のまま新思想を追う姿勢のみならず、ノーズ・パテや青い瞼に代表される外見にもあった。外国のものをやるならば、西洋人に成りきらねばならないという使命感が文化や思想の理解ではなく、外見の模倣に向いた事実は議論で常に批判された[26]。一方で、残念なことにここでも戦前と同様、創作劇の未成熟さのために翻訳劇優位の現状があると頻繁に指摘されている。西洋戯曲の方が興行的な成功を得やすいことに加え、上演に堪えうるレベルの作品を書ける日本の作家がいないことに創作劇不振の背景を見出す評論家が依然として多く、それは実践の場にいる新劇人の間でも共通していた。

これは、戦後新劇における近代演劇確立の希求の高まりを示してもいようが、実際はどうだったのであろうか。

西洋演劇が集客を見込むことが可能というのは、既に紹介され、上演済みの作品やその作家であればいわゆるハズレの不安がないという点では当然のことであろう。しかし、創作劇に関しては、岸田國士、木下順二、田中千禾夫、加藤道夫、秋元松代、森本薫、三島由紀夫、安部公房等々、多くの優れた作家が作品を発表したのは周知の通りである。創作劇の上演に関しては、主要新劇団であった文学座と俳優座の戦後一〇年間の上演演目を例に挙げる。文学座は一九四五から五四年までの一〇年で、合計一三九回の公演で一一七作品を上演した。そのうち四四作が翻訳劇、七三作が創作劇であり、割合にすると翻訳劇三七%、創作劇六三%である。[27] 俳優座は一九四六から五五年までの一〇年間で五五公演を行い、七一作品を上演した。そのうち二五作が翻訳劇、四六作が創作劇であり、割合にすると翻訳劇三五%、創作劇六五%である。[28] このデータから、翻訳劇上演が一定数を占めているものの、創作劇上演が大半であることがわかる。戦後においても創作劇不振が共通認識となっていた背景については、既に佐和田敬司[29]による詳細な分析があるので論を譲るが、戦後新劇創造の実現として創作劇の発展を叫びながら、結果としては戦後ほとんどの新劇は海外戯曲と日本の戯曲の両方を上演していた。

ところで、五〇年代中頃は新劇団が次々と創設され、第二次新劇ブームと呼ばれた時期である。一九四九年に俳優座が設立した俳優養成所から、仲間、新人会、同人会、三期会の四つの劇団が結成されたのもこの時期だった。また、俳優座本体からも当時最も若い俳優たちが分裂した。彼らによって一九五四年に創設されたのが劇団青年座である。この劇団は、「日本人の手で、日本人の芝居を」[30]という意気込みで、書下ろしの創作劇のみを上演するというのが基本方針であった。この方針には、「自分たちの芝居を、自分たちのイニシアチーブでやりたい」[31]という日本の戦後新劇創造の希求が土台にある。先述したように、他の新劇団は同様の理念を持ちながら、創作劇と海外戯曲の両方を上演するというある種の矛盾をはらんでいた。こうした状況の中で青年座の実践は異彩を放っていたと言える。

しかし、一九六八年九月二五日から一〇月一一日に青年座は初めての翻訳劇として『禿の女歌手』を上演する。創作劇一筋の方針から一変して海外戯曲の翻訳上演に踏み切った理由は、劇団の基本方針に疑問が生じたためである。その理由は、イヨネスコやベケットの前衛劇が紹介され、創作劇の土壌にはない前衛性に触発されるといった、時代の変化が大きな要因であった。[32] 結果として、劇団曰く「創作劇のために、血となり肉となるものであるならば——ということは、この現代に生きる私どもが真に共感できるものであるならば——敢えて洋の東西を問うことはない」[33]という考えが芽生えたのであった。さらに、演出の石澤は当時既に話題となっていたベケッ

ト作品と比して次のように述べている。「深い哲学的寓意性はあっても突き詰めると唇だけに抽象・昇華され、シアトリカルな演劇性は希薄化」するベケット作品と比して、「イヨネスコは「反戯曲」を唱えながら『犀』のように豊かな演劇性を備えた多幕物を創造していきます。つまり演劇人としてはイヨネスコの方がベケットより優れている」[34]と考えたため、彼の作品を選んだ。また、当時『禿の女歌手』が日本人によって上演されていなかったことも選択された理由の一つである。ここから、青年座が本作品の上演を、従来の劇団方針に風穴を開ける「新しい実験」[35]として位置付けていたことがわかる。

このような青年座における革新的な実験の指揮を執ったのは、当時まだ新人であった石澤秀二であった。中学三年で終戦を迎えた石澤は、戦後の心の飢えを凌ぐ物として演劇をむさぼるように見た経験を持つ。その観劇体験は能・歌舞伎等の古典に始まり、戦後華々しい復活を遂げた新劇を中心に成り立っていた。彼は新劇畑で演劇観を育みながらも、やはり赤毛物には強い違和感を抱いていた。例えば、オペラの原語の音符に無理に合わせた日本語の発音や、あまりに原作に忠実であろうとして原作の模倣を計るような翻訳劇には反感を抱き、また同時に、戯曲を読む以上の発見のない文学的舞台にも魅力を感じなかったと明かした。「演劇の自立性は戯曲にあるのではなく、あくまでもスタッフ・キャストの主体性にある」[36]という彼の発言には、文学性を重視した結果、演劇性に乏しい上演がまかり通るという、新劇史における西洋演劇受容の発端に根源を持つ問題、特に実際の上演を想定した場合の言語の問題に対する批判的視座が、彼の観劇体験からも形成されていることが窺える。

第二章　『禿の女歌手』上演と翻訳

『禿の女歌手』の物語は、英国中流階級のスミス夫妻の夕食後の会話からはじまる。夕食の感想に始まり、一族全員が同じ名を持つボビー・ワトソンが話題に上る。そこに女中が現れ、マーチン夫妻の訪問を告げる。スミス夫妻の着替えを待つ間、マーチン夫妻は「どこかでお目にかかりましたか」と、極めて真面目に自分たちが夫婦であることを確認しあう。二組の夫婦がそろうと、さらに消防署長の訪問がある。彼らはかわるがわる荒唐無稽な会話を交わす。署長が帰路に就くと、再び二組の夫婦の荒唐無稽な会話が始まる。それはしだいに喧嘩のような言葉の応酬に発展し、最終的には言語と同様に人物の崩壊が起こる。この混乱の絶頂に突然暗転した後、冒頭の場面がマーチン夫妻によって繰り返される、という結末である。

イヨネスコにとっての処女作である本作が書き始められたのは一九四八年で、もともと英語の習得のために英会話入門書を勉強し始めたことが執筆のきっかけとなった。イヨネスコは、教科書に書かれた「床は下にあり、天井は上にある」や「一週間は七日である」といった議論の余地のない真実が、デカルト的な真理追求の方法で証明されていることを発見した。そして、その真実を教科書に書か

れた会話の文体をいかすために戯曲の形で伝達しようと試みた。しかし、「大学ノートにたんねんに書きとめておいた単純で明快きわまる言葉は、しばらくほうっておくうちにやがて分裂し、ひとりでに動きだし、崩壊し、変質した[37]」という経験を通して、一九四九年に脱稿した。イヨネスコは本作の上演実現のために様々な劇場に掛け合ったが、全く相手にされなかった。途方に暮れていた矢先、友人のルーマニア人女性モニック[38]を介してニコラ・バタイユに出会い、ようやく上演にこぎつけたのであった。

青年座による『禿の女歌手』初演[39]は、新宿アート・シアターにて上演された。この場所は当時映画館を運営していたので、二一時半の営業終了後に上演準備を始め、二二時半から上演が行われた。先述の通り、この日本人による初演では石澤訳の上演台本が用いられた。石澤は自身の翻訳を、翻訳や翻案ではなく「対応」と称している。この「対応」について、「せりふや人名は一切変えずに、劇内容を日本人の身体感覚に対応させること[40]」と説明している。この言葉の通り、登場人物はスミス氏、スミス夫人、マーチン氏、マーチン夫人、メアリイ、消防署長と原作のままであり、戯曲の最初に書かれた「英国風～」が多用される舞台設定を指示する有名なト書きも原作からの変更はない。つまり「対応」とは、単語の意味を重視する直訳ではなく、日本語にした際の言葉の響き、即ち「音」を重視した、いわゆる翻案であると考えられる。

第一節　原作における音の重要性

なぜ石澤は本作の上演を目的とした訳において音にこだわったのか。それは、原作でも音が重要視されているからであろう。その証拠として第一一場で女中メアリイによって詠われる詩「火」に注目したい。この詩の朗読は、言語崩壊の引き金となる重要な場面である。二組の夫婦と消防の会話にメアリイが割り込む場面まで、会話の内容は、非現実的であったり、あるいは逆に日常的過ぎて話題に挙げるのが不思議に思われたりする荒唐無稽なものばかりであるが、それでも文法は守られている。しかし、女中の詩の朗読直後から言語は決定的に崩壊の様相を呈する。複数の文から成っていた一人の人物の台詞は、一つの短い文になる。それらの短文は「天井は高く、床は低い」という教科書の例文や、「愛は家庭よりはじまる」という格言が羅列されるなど、前後の話者とのつながりを失くす。台詞はやがて短文から、単語、さらには音節へと解体されて幕が下りる。この崩壊のトリガーとなっているメアリイの詩は次のように始まる。

Les polycandres brillaient dans les bois.
Une pierre prit feu
Le château prit feu
…[41]

まず注目したいのは一行目の「polycandre」という単語である。こ

れは辞書には載っておらず、イヨネスコの造語である。Maurice Rheims による、この時期のフランス文学における造語を扱う辞書[12]によると、「可燃性の光り輝く物質：あるいは光り輝く泉、または燭台（chandelier あるいは lustre）とイヨネスコが定義して楽しんだ造語」と定義されている。佐々木敏光[13]は上記の Rheims を引用した上で、この造語の語源をフランス語の poly と英語の candle と推測する。「多くの蝋燭」という意味から lustre = chandelieur へと火を連想させるイメージにつながると主張する。同時に、これは単なる言葉遊びであり、ナンセンスな笑いの要素であるとも述べている。この造語に関しては、Michael Issacharoff[14] の別の分析がある。彼は辞書的な意味ではなく語源からこの造語を、plusieur + hommes、即ち「複数の夫を持つ女性」あるいは「複数の茎のある植物」の意味だと推測する。そして、複数の女性あるいは枝を持つという意味は、その後の行で現れる prit feu の表現に複数の意味があることを暗示する役割を持つのだと分析する。「polycandre」に関する二つの分析を紹介したが、この造語を含む一行の諏訪訳は、五八年の三田文学では「森に燭台がともり」、戯曲全集では「森でけものが燃え上がり」となっており、前者は Rheims に類似するものの、全集では意訳に修正されている。また、石澤訳では「たくさんのローソクが森で火を放ち」となっており Rheims の分析に類似する。しかし、どちらもそれ以下の行に出る「火」の発生源を表現している点では共通している。

以上を踏まえて注目したいのが、最初の行を除くすべての行に含まれる「feu」の音である。フランス語で「feu」は「火」という意味を持つ。熱と光の発生源である「polycandre」が火に発展したことを表している。しかし、フランス語には全く同じ発音で「発狂した」「興奮した」という意味の形容詞「fou」が存在する。この詩の中で火がつくのは石や城、林の他に、男や女もあり、フランス語上演の際に観客が単語の音の響きから意味を混同することが予測される。また、イヨネスコ自身が本作品を朗読した時、「feu」の音の繰返しは消防車のサイレンが徐々に近づいて聞こえるように読み上げられた。これは、本作品のせりふにおける「音」の重要性を証明する重要な証拠だと考えられる。しかし、残念ながら二つ乃至三つの日本語訳では、どちらもそうした言葉遊びの効果は見られない。石澤は、この詩は日本語にする際に最も苦しんだ部分と言い、日本語への翻訳不可能性のためにサイレン音の効果を生み出せなかったことを明かした。[15]

第二節　石澤の実践：言語面での「対応」

「対応」の典型例は、最終場の第一一場に見ることができる。メアリイの詩が終わり、最終場の第一一場のいらだちのこもった沈黙の後、水道の蛇口をひねったかのように崩壊した言語が溢れ出す。そこでスミス氏の発する「kakatoes」/kakatɔɛs/（kakatoè と考えるとオウムの意）の繰り返しによって、スミス夫人の「quelle

cacade」/kɛl kakad/という、今度は/k/の音を三つ含む単語の繰り返しが誘発される。そしてマーチン氏の「quelle cascade de cacades」/kɛl kaskad də kakad/という、/k/の音を五つ含む単語の繰り返しが誘発される。ここでは繰り返される単語の中の音の重なりが、滑稽さを生み出している。/k/の音の繋がりだけで、稚拙な語：caca 即ち幼児語で「うんこ」の意をもつと推測される造語 cacade や、低俗な形容が加えられており、言葉の意味の上でも滑稽さが付与されている。言語の崩壊の部分が言葉遊びとも呼ばれるのはこのためである。

さて、この部分の諏訪訳は、五八年の訳では「カカト」、「失敗（ケル・カカード）」、「失敗の失敗（ママ：ド・カカード）」となっている。全集では「鸚鵡（カカト）」、「うんこ（ケル・カカード）」、「うんこの山（ケル・カスカード・ド・カカード）」に修正されており、単語の意味の直訳が本文に表記され、その上にフランス語の発音をカタカナ化したルビがつけられている。ここには、原作のフランス語と日本語の翻訳不可能性のために、苦心した形跡が見受けられる。読み物として扱う場合には、音のつながりと意味の滑稽さを同時に見せる巧みな翻訳だと言える。しかし、上演を考慮した場合、演出家および俳優は大文字で表記されている日本語の直訳と、ルビで表記されているフランス語発音のどちらかを選択して舞台上で発することとなる。そうなるとどちらを選択しても、三人の人物のせりふで並列される繰り返しにおいて発される三つの単語の音としての繋がりとその滑稽さ、あるいは単語の意味としての滑稽さのどちらかが埋没してしまう結果となる。

一方で、石澤訳では上記の繰り返される三つの語をそれぞれ「郭公」、「恰好いい重なりうんこ」、「恰好いい重なりうんこの掻き流し」としている。これは本人曰く、/ka/の音を重視した結果である。最初の単語は、原作の直訳の「鸚鵡」から「郭公」に変更され、原作と同様に/k/の音を含む鳥の名詞に意訳されている。さらに、本人は言及していないが、「郭公」への変更は、原作の次の単語の直訳「うんこ」の最初の音である/ɯ/を最初の単語に含ませ、次の単語にさらに別の音の繋がりを持たせることにも成功している。このおかげで、翻訳による意味の誤差を最小限に抑え、かつ原作における音としての言葉遊びの滑稽さを維持させることに成功している。

同様の言葉遊びをもう一つ紹介したい。同じく第一一場で上記の言葉遊びの後、舞台上で混乱の様相が高まっていく中で、以下の掛け合いがある：

マーチン夫人：Touche pas ma babouche!
マーチン氏　：Bouge pas la babouche!
スミス氏　　：Touche la mouche, mouche pas la touché.
マーチン夫人：La mouche bouge.
スミス夫人　：Mouche ta bouche.
マーチン氏　：Mouche le chasse-mouche, mouche le chasse-mouche.

スミス氏　：Escarmoucheur escarmouché!
マーチン夫人：Scaramouche!
スミス夫人　：Sainte Nitouche![46]

ここでは、一人の人物に対して/uʃ/という音を含む単語が二つあるせりふが並置されている。最初は/uʃ/を含む名詞 babouche「スリッパ」を目的語にもつ、/uʃ/を含む動詞 toucher「触る」や bouger「移動させる」が並ぶ。次に/uʃ/を含む名詞 mouche「蠅」や touché、bouche「口」、chasse-mouche「蠅たたき」が同種の動詞 moucher「～の鼻をかむ」を従える。最後は/uʃ/を含む名詞だけが発音される。このようにして、複数のせりふを通して/uʃ/という音の繋がりが続く。部分的には同じ名詞が用いられているので関連があるように見えるかもしれないが、返答としての意味を持っていない、もしくは動詞と名詞に脈絡がないものばかりだ。したがってこれらのせりふに意味はないと考えられ、音に注目すると言葉遊びの要素が強い。この部分の諏訪の訳は、先ほどの部分と同様、それぞれの文のフランス語の直訳を本文に表記し、その上にフランス語の音をルビ表記している。したがって、先ほどと同様に上演における問題が発生すると言える。

一方、石澤訳では次のようになっている。

マーチン夫人　わたしの手さげ、さげないで！
マーチン氏　手さげを手にさげるな！
スミス氏　さげおびにさわれ。あくびをかむな。
マーチン夫人　さげおびはさがる。
スミス夫人　唇をかみなさい。
マーチン氏　鼻紙をかみなさい。鼻紙をかみなさい。
スミス氏　かみあいへしあいもみあう兵士！
マーチン夫人　屁たれ兵士の酒おくび！
スミス夫人　御幣をかつぐ酒神（さけのかみ）[47]！

ここでも石澤は大胆に意訳を試みている。その結果、原作のようにこの引用の全体を通して同じ音のつながりを生み出してはいないが、音のつながりを持つ複数のせりふの塊が生み出されている。例えば、原作でスリッパとなっている単語を手さげに変え、それに対して下げるという動詞を用いている。さらに蠅となっている名詞をさげおびに変え、/sage/という音のつながりを持ったせりふを四つ並置させることに成功している。その後では三行目にある「かむ」という動詞の命令形や、鼻紙という名詞、かみあうという動詞を並べることで/kami/あるいは/gami/という音のつながりを生み出し、それによる言葉遊びを実現することに成功している。

第三節　石澤の実践：演出面での「対応」

この上演で石澤は、スミス氏夫妻だけに紋付き袴と和装を着せ

た。その理由について、「英国風の英国中流家庭と脚韻を踏んだト書きを読んで、英国生活に慣れ親しみ、葉巻を燻らす吉田氏の袴姿が最適と想った[48]」と、スミス氏に吉田茂首相の影を重ねたことを述べている。さらに、スミス夫人の和装に関しては、「山の手言葉を意識し、日本の上流ブルジョア批判[49]」を狙ったと述べる。ここに石澤が、イヨネスコが示した西洋における言語とブルジョワ階級の関係を、日本における山の手階級と山の手言葉に見出していることがわかる。確かに石澤訳の上演台本では言語の崩壊が始まるまでの間、スミス夫人は終始山の手言葉のような、非常に品のある言葉遣いをしている。また、舞台にはシャンデリアと絨毯、それにソファ、椅子、テーブルが置かれた。背景には中央部分が開閉可能な金屏風が用いられた。言語の崩壊が進み、最終場面で混乱といらだちが最高潮に達した時、舞台後方におかれた金屏風は人物たちによって破られた。さらに、客席最前列には洋装姿のマネキン人形が置かれた。これは、観客が「大いに笑って楽しんだ後に何かトゲのようにひっかかるものを感じ取る[50]」ようにブレヒトの異化効果を狙ったものだった。

また、本作品には「anti-pièce」という副題がある。イヨネスコは、演劇を殺すものは商業主義であり、リアリズムだと考えていた。彼は、そうした演劇は観客の想像力や創造の力を阻害する危険をはらんでいると考えた[51]。この考えから、彼はこの作品において、フランスにはびこっていた従来の演劇、即ちブールバールやリアリズム演劇に反意を示した。石澤はこれに共感し、本作品の上演において日本の従来の演劇、即ち新劇に反意を示す意図があったと主張する。だが、新劇団の一つである青年座での上演において「反新劇」の姿勢を示すことは一見矛盾するように見える。しかし、この上演時期を今一度振り返ってみると、ちょうど鈴木忠志や唐十郎らの「反近代演劇」運動の台頭期と重なる。石澤は、彼らアングラ世代も同じ「新劇」的環境から育った「反新劇的前衛」だと認識し、共感を示していた。そして、日本において

> 前衛性を深化させ、発展させるためには仮想敵である確固たる後衛が必要だったのです。当時の新劇＝日本の近代演劇はその役割を美事（ママ）に果たしたと思います。そして後衛たる新劇も脱皮していったと思います。私が体制内改革派と自称したのは、前衛を支えながら脱皮していく真の後衛を目指したかったからです[52]。

と言う。つまり、石澤はアングラ運動に共感しながら、あくまで新劇人として、その運動の内側から新劇にはびこる近代リアリズム演劇に対抗しようとした。また当時、演劇雑誌『新劇』の編集長も務めていた石澤は誌面にアングラ派の記事を意識的に多く載せていたが、ここにも反新劇の想いがあったと主張する。

この反新劇という目的は、俳優への演技の指示にも表れている。出演したのは、千田是也に訓練された俳優座脱退者と俳優座養成所

出身者で構成された、いわゆる近代リアリズム演技を身に着けた俳優たちであった。石澤は、「出演者の顕在的または潜在的個性・能力をいかに舞台上で磨き輝かせるか、そしてリアルな存在感を増大させるか」[53]を常に考えて演技の指示をした。そして、型にはまったリアリズムの演技ではなく、特に滑稽な場面[54]では、客席の雰囲気に応じて即興的に演技をするよう指示したのだった。

また、青年座は一九六九年四月に『禿の女歌手』の再演を行い、一九七二年三月には、イヨネスコの『椅子』と二本立てでの上演を行った。また、二〇一〇年三月にも『禿の女歌手』だけで再演した。これらの再演すべてで石澤は演出を担当したのだが、時代の変化に伴って演出に変更を加えた。特に変更したのは、人物のモノ化とラストシーンの処理だ。石澤は、六九年と七二年の再演で「無惨に千切れたばらばらの手足を出すようにし、金屏風のくすみも増して破れたり、古びた感じにしました」[55]と語る。ここには、人物たちを廃屋の亡霊に見せる狙いがあったようだが、結果としてそのような効果は得られなかった。さらに、二〇一〇年の上演では、言語の崩壊を原爆の閃光で終わらせた。これについては、「きっと無意味な滑稽さの行く着く先は殺し合いの滅亡しかないと思った」[56]と説明している。このような最終場面の演出の変更には、崩壊の程度を深化させていくという一本の筋があるように見える。

第三章　評価と上演の意義

第一節　上演の評価

青年座による上演は、おおむね好評であった。この上演は文化庁主催の芸術祭にも参加しており、そこで演劇部門で芸術祭奨励賞（現在の芸術祭優秀賞）を受賞したことにもその成果が表れていると言える。渡辺淳は「ただ新規な和風化の試みに終わらずに、一つの《読み直し》として成功を収めた」[57]と好意的に評価している。ここから、青年座の上演が単に西洋演劇を日本風にアレンジしたものではないこと、さらに、本来この作品がもつ表現が石澤氏の演出により正確に伝わったことが読み取れる。俳優の演技に関しても、渡辺は「いわゆる写実主義でないこと、俳優の存在と感覚主体的表現指向といった傾向」[58]が見られたと述べている。ここから、演技の面でも近代リアリズムに反意を示そうとした石澤の意図が観客に伝わっていると言っていいだろう。また、六五年に既に別のイヨネスコ作品を演出していた宮原庸太郎は、スミス夫妻を和装させたことを「翻訳劇の弱点を逆用して居直ったようなものだが、もともとミスター・スミスすなわちタナカさんであることをなんの違和感もなく証明してしまった」[59]、いわば「コロンブスの卵」だと評価している。ここでも、原作が持つテーマあるいはメッセージが文化の差異を越えて受容可能であることの表現として、石澤の演出が、明治初期の翻案物のような単なる西洋戯曲の日本風アレンジを越えるものとなったことを

示している。

当時、不条理演劇を深刻にとらえすぎる傾向が一部であった。それは、不条理演劇として先だって紹介され、話題となったのが深い哲学的意味をはらむベケット作品であったことが一つの理由として考えられる。しかし、イヨネスコ作品群、特に『禿の女歌手』においてその真面目な解釈は、作品本来が持つ表現を曲解する可能性がある。したがって、好評の理由は、石澤訳による音の重視が、意味を重視した翻訳では失われてしまう原作の喜劇的要素を正確に伝えたことだと推測できる。野村喬も東京新聞で石澤の訳について「訳を言語に対応させたのが発明になって、紳士社会のスノビズム（俗物性）のにおいを存分に出している」[60]と書き、文化の違いを超えて表現されたブルジョワ批判の要素を読み取り、評価している。しかし、「悲劇性の面が出ず笑劇性一本に見えたのは一考を要したい」とも述べており、喜劇的要素を重視した不条理演劇の上演を目の当たりにして意外に感じていることが窺われる。ここには、やはり不条理演劇を深刻にとらえるべきという先述した固定観念がイヨネスコ作品に対しても抱かれており、原作が本来持つ喜劇性を文化の違いを越えて表現した上演であったにもかかわらず、それを暗に批判的に指摘する姿勢が読み取れる。

さらに、なだいなだと中村雄二郎は言語の崩壊とブルジョワ文化解体の関連はフランスに特殊な現象だと主張し、石澤の「劇内容を日本人の身体感覚に対応させる」演出に疑問符を投げかけている。彼らは、日本語が「初めから解体し尽くし」ている「モザイク言語」であることを前提として挙げ、さらに「ブルジョワ文化に一つの固定した型というのを持たなかった」[61]という点を指摘している。その例として、五月革命の際に「文化」という意味の単語「キュルチュール（culture）」が、「尻」を意味する「キュ（cul）」に引っ掛けて軽蔑語として用いられたことを挙げる。具体的に言えば、「キュ、キュ、キュ、キュルチュール」と意識的にどもって発すると、その言語の破壊の中にわれわれが絶対的に思っていたもの、即ちブルジョワ文化を破壊し尽くす、物理的というよりむしろ精神的な作用が発生する。それは日本と二項対立させた際のフランス語あるいはフランス文化に特殊な現象であると述べ、「日本の言葉の中でイヨネスコをやってみたとしたら、あまり意味のないことに」[62]なる可能性を示している。

彼らの指摘は、一見すると西洋戯曲の日本語への翻訳不可能性という普遍的な問題に繋がるように思われるが、日本において類似する言語と文化の問題がないとは言い切れないだろう。石澤は、標準語は地域性を剥奪された点において、言語として解体されたものだと認識している。また、明治近代化以降公的な場所で用いられるようになった標準語は、原語をいわば「直訳的標準語化」する翻訳劇においても用いられたが、石澤はまさにその無味乾燥な標準語に「隔靴掻痒」の感を覚えたのだと当時を顧みている。[63]新思想を求めるインテリの観客を対象にするにあたり、文学性を重視した翻訳劇を評

価し、選択した演劇界において標準語は権威づけられた言語であったと言える。先に日本のブルジョワ階級の言語としてスミス夫人の山の手言葉を挙げたが、彼女の言葉遣いは言語の崩壊と共に消え去ってしまう。つまり、地域性を剥奪された標準語と同様、山の手という地域性の剥奪という形でも言語の崩壊は表出されている。以上を踏まえると、石澤は山の手言葉を言語の崩壊と共に除去することで、新劇史において従来権威づけられてきた味気ない標準語を用いる翻訳劇を批判する意図を持っていたことが浮かび上がる。

第二節　「対応」その後

石澤は、一九七三年九月に冥の会で上演した『ゴドーを待ちながら』[64]で脚本、演出を担当した。ウラジミールは観世寿夫が、エストラゴンは野村万之丞が演じた。この石澤の試みは、西洋戯曲を「日本人の身体感覚」に「対応」させた試みである『禿の女歌手』の延長線上にあると考えられる。即ち、冥の会の『ゴドーを待ちながら』では、西洋戯曲を現代の「日本人の身体感覚」に「対応」させようとした。その手法として、伝統芸能の役者に西洋戯曲、とりわけ不条理劇という前衛的な作品を、現代の会話口調で演じさせた。

冥の会とは、「能も歌舞伎も新劇も俳優のみならず観客も分かれている断絶を埋め、演劇を本質的に追及することを目的[65]」に掲げ、能と狂言、新劇の役者とスタッフ[66]が合同で一九七〇年八月に立ち上げたカンパニーである。七一年八月の第一回公演では山崎正和潤色、観世栄夫演出の『オイディプース王』、七二年七月の第二回公演では渡辺守章訳・演出の『アガメムノーン』と、共にギリシャ悲劇を上演した。これらギリシャ劇の上演は仮面を用い、詩的なせりふを発するなど能と共通する要素もあったことから、好評を博した。そして第三回公演の演目に、ギリシャ劇の詩的な文体から一変して、新たな挑戦として現代的な会話口調で話される『ゴドーを待ちながら』が選ばれた。その理由は、伝統芸能の手法や様式を用いることのできるギリシャ悲劇ではなく、「なま身の裸の演技者として冒険してもらう[67]」ことを狙ったからだと石澤は述べる。つまり、「能、狂言の持つ外面的な様式をこわせるだけこわして、役者の本質、核みたいなものはなんだろうかをさぐるためには、この作品が最適と考えた[68]」のだった。例えば、せりふについては「能・狂言独特な発声術をどこまで変えて日常会話的[69]」な現代の会話にできるか、おどけたり笑ったりという狂言にはあるが能にはない動作を様式を越えて表現できるか、などの問題に挑戦させた。この点に関しては能、狂言が持つ伝統的な日本人の身体感覚を反映した言葉や仕草を削除しているように見えるかもしれない。翻訳劇を演じる新劇人が「赤毛物」というある種の様式とみなされる演技を常套手段とする中、現代に生きて普段西洋演劇を演じることのない伝統芸能の役者から伝統の要素を差し引いたところに現代性のある日本人的身体感覚が存すると考えたのだと推測される。

本庄桂輔のように、ラストシーンに象徴される救済の希求といっ

た宗教性を見出したとして評価する見方もあったが、この上演は意欲こそ評価されたものの、結果としては各所で失敗と評された。観世寿夫はストーリーの展開ではなく、「ばらばらになったもののなかから、観客が想像力でつなぎ合わせていくという構造」[70]を持つ点に能との共通点を見出して演技を試みたが、伝統芸能の様式から切り離されて文字通り丸裸で舞台に立った役者の演技は、「低調で面白みに欠ける（中略）素人っぽさが目立つ」[71]ものとして観客の目に映った。また、ここでも石澤は劇中にギャグをちりばめた、喜劇性を重視した演出を行った。上演台本を未取得なため、演出家の指示か演者のアドリブか定かでないが、そのギャグの中に「神よお恵みを！」というせりふがあったらしく、それに対して「これは恐らく原作者がおさえにおさえて噛み殺したはずの一句ではなかったろうか」[72]と批判されており、喜劇性を重視することに気を取られて、原作のテーマからやや逸脱する箇所もあったことが窺える。また同時に、役者が西洋演劇と日本の伝統芸能の演技の違いに翻弄され、原作の解釈がおろそかになったこともその背景として浮き彫りになっている。

佐和田は、新劇における翻訳劇受容の変遷の例の一つに『ゴドーを待ちながら』を挙げ、五三年に初めて紹介されて六〇年に上演されるまでの間「アンチ・テアトル」という言葉が一人歩きした結果、パリ初演を普遍的な模範とみなす傾向を生み、「日本人が『ゴドーを待ちながら』をどう解釈するかということへの関心がきわめて希薄」[73]だったことを明らかにする。その上で、上記した冥の会の上演に西洋を絶対的な模範としない、「日本人の解釈による西洋演劇の翻訳と上演が可能であるという考え方」[74]の萌芽を読み取り、「一九六〇年代の『ゴドーを待ちながら』を新劇によって上演したのとは全く違う、翻訳劇と向き合う姿勢」[75]を見出している。そこには、鈴木忠志に代表される次世代のアングラ演劇におけるナショナルアイデンティティを大きく反映させた西洋演劇受容の影響があったと指摘する。

石澤は、明治初期の翻案物のような原作からかけ離れた日本的解釈や、その反対の原作そのままの西洋崇拝的解釈ではなく、その中庸の方法で西洋戯曲の受容を図ろうとした。彼の理想とする西洋戯曲の受容はおそらく、原作に描かれる思想やテーマは文化を越えて受容可能であるという前提のもと、西洋崇拝に陥ることなく、あくまで原作の内容から逸脱せずに、日本人的感覚をせりふや演技に反映して舞台にあげることであろう。青年座による『禿の女歌手』初演はその実践の第一であったと言える。さらにそこから発展して、劇団の枠も新劇の枠も越えて、日本人的感覚の「現代性」を追及したのが冥の会における『ゴドーを待ちながら』の上演であったと言えるだろう。この二作品における石澤の演出は、たとえ上演が失敗に終わったとしても、「赤毛物」に代表される新劇的な西洋演劇受容から抜け出そうと模索する姿勢を読み取ることができる点において、日本の演劇史上見過ごすことのできない発展として位置付けられよう。

まとめにかえて

演出家石澤秀二は戦後新劇の中で演劇観を育んだが、新劇が上演する翻訳劇やオペラに強い違和感を抱いていた。彼が抱いた翻訳劇に対する違和感の根源は、演劇としての芸術性の高さが認められない翻訳劇の日本語にあった。彼は自身の著作『新劇の誕生』において、明治初期に始まる日本演劇史における西洋演劇受容の変遷を眺める中で、原作に描かれる思想や宗教的背景を正確に伝達するのではなく、それらを日本の状況に沿うように書き換えてしまう翻案劇は、その換骨奪胎の甚だしさ故に西洋演劇の受容として推奨すべきものとは評価しないが、かといって原作を忠実に伝達し、内容や思想を正確に訳出する翻訳劇を評価してもいない。翻訳劇において重視された内容の正確な伝達、即ち文学性の重視は読み物としては必須であるものの、上演を前提として創造された芸術である演劇作品としてとらえた場合、芸術性に乏しいからである。改良歌舞伎と新派が主に採用した翻案劇と、新劇が採用した翻訳劇という二項対立で演劇史を顧みると、新劇の抱える問題が浮き彫りになる。その問題とは、舞台上では違和感のある日本語の使用であり、舞台にあげることだけが目的となり、正確に解釈することなく次々と流行を追う新劇全体の姿勢である。彼が求めた西洋演劇の受容は、日本人として文化を越えて内容を正確に解釈し、なおかつ演劇としての芸術性を損なわない上演であった。

坪内逍遥の如く理論の後に実践を試みたとまでは言わないが、『新劇の誕生』の四年後、石澤が西洋演劇の受容に関する実践に踏み切ったのが、イヨネスコの処女作『禿の女歌手』の上演であった。一九六八年の青年座による初演は、創作劇だけを上演するという従来の劇団方針に風穴を開ける挑戦としても位置付けられた。日本人の身体感覚に「対応」させた上演台本は、意味重視の直訳では失われがちな、本来作品が持つ喜劇的要素を維持した表現を成功させる結果をもたらした。さらに、「対応」は戯曲だけにとどまらず、原作の副題で示される「anti-piece」の要素を当時の日本演劇界において「対応」させるにあたり、反新劇の姿勢を舞台に表出させた。それは新劇にはびこっていた近代リアリズム劇の傾向に対する反意として、特に演技の面で表出された。新劇団でありながら反新劇を叫び、同時に従来の新劇と同様の西洋演劇の上演によって革新を興そうとしたことは、一見矛盾しているように見えるかもしれない。しかし、彼が新たな演劇ジャンルをなすアングラ演劇に共感を示しながらも一線を画し、あくまで新劇として実践を行った点こそが彼の真価であろう。アングラ演劇運動が台頭し、その陰に隠れがちな六〇年代の新劇であるが、創作劇の上演や武智歌舞伎に代表される伝統回帰的な試みの他に、西洋演劇の受容にしがみつき、文化を越えた正確な上演を通して従来と異なる新劇を発展させようとする試みが新劇内部で起こったという点で、日本の演劇史において意義深い上演であったと評価すべきだろう。新劇は伝統を排除することで始

まったが、石澤の試みは従来の新劇を拒絶するのではなく、新劇の伝統の中から新たな新劇を生みだそうとしたのだ。

その後、石澤は観世寿夫、野村万之丞ら伝統芸能の役者たちと『ゴドーを待ちながら』を上演するが、これは『禿の女歌手』で実践した西洋演劇受容の方法にさらに「現代性」を希求する試みであった。こうした試みは残念ながら失敗に終わったものの、明治初期にその始まりを置きながら実現せぬままに続いてきた、西洋を模範として新しく日本独自の演劇を確立するための西洋演劇の受容の実践であったと言えるだろう。この試みの前身となったという点においても『禿の女歌手』の青年座初演は評価に値するだろう。

註

(1) 岡田正子「不条理の条理」『悲劇喜劇』早川書房、一九九〇年、四七五号、五二－五四頁。パリでベラ・レーヌ・システムを共に学んだ岡田正子にバタイユが語った言葉。岡田正子は彼の来日公演の通訳を務めたり、彼の日本での演技講座を運営したりと、親密な交流があった。

(2) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, N.Y.: Doubleday, 1961; revised updated ed., New York, Overlook Press, 1973, p.112.

(3) タイナンとの論争はロンドンのオブザーバー紙上で行われた他、モンド紙のロバート・ケンプには「今日の演劇において取るに足りない存在」と批判され、フィガロ紙のジャン＝ジャック・ゴーチエからは「私はイヨネスコ氏が何かを言おうとしていると思わない。」と評された。

(4) 朝吹登水子「海外演劇手帖」『新劇』白水社、一九五六年一一月、三二号、七二－七五頁。「イオネスコは、アダモフ、ベケットたちと共にアヴァン・ギャルドの一人である。」と『椅子』の舞台写真ともに掲載されている。尚、ここで紹介されているのは、一九五六年Théâtre des Champs-Elysées にて行われたジャック・モークレーの新演出が評判となった再演である。

(5) 一九五〇年代から六〇年までの日本におけるイヨネスコ、ベケット、アダモフらの紹介に関しては、風間研「一九六〇年、日本におけるアンチ・テアトル：イヨネスコとベケットはいかにして輸入されたか」『日本福祉大学研究紀要』一九八七年、七四巻三号、一三一－一七六頁に詳しい。

(6) 一九六〇年九月二五日に荒川哲生演出で文学座アトリエにて上演された。一二月一六日同上演が日立ミュージックホールでも行われた。パリ初演は一九五一年。

(7) 六〇年一〇月一五－二一日荒川哲生演出で文学座アトリエにて上演。パリ初演は一九六〇年。

(8) 六一年二月一二、一三日に荒川演出で文学座アトリエの会が文学座アトリエにて、『授業』と二本立てで上演。戯曲全集ではタイトルを『先生（指導者）』と表記。パリ初演は一九五三年。

(9) 六一年八月に荒川演出で文学座アトリエの会が文学座アトリエにて上演。パリ初演は一九五二年。

(10) 六五年一二月に演劇座が宮原康太郎演出で上演。日本初演時のタイトルは『アメデ、または死体処理法』。竹内健訳を使用。パリ初演は一九五四年。

(11) 六四年九月－一〇月に俳優小劇場が早野寿郎演出で、『授業』と二本立てで上演。パリ初演は一九六二年。

(12) 六五年一二月に演劇座が宮原康太郎演出で上演。日本初演時のタイトルは『ジャガイモは神聖だ』。宮原康太郎訳を使用。パリ初演は一九五五年。

(13) 諏訪正訳「禿の女歌手」『三田文学［第二期］』三田文学会、一九五八年一一月、四八巻五号、二八－四七頁。五八年の訳では、終幕にマーチン夫人が第一場のスミス夫人の最初のせりふを繰り返すト書きはあるが、繰り返すせりふそのものはカットされた。また、「他

のいくつかの可能な、未発表の幕切れ」もカットされた。その他、言語の崩壊の場面における言葉遊びの訳を中心に、一九六九年に出版された『イヨネスコ戯曲全集1』の諏訪訳『禿の女歌手』との違いが随所にみとめられ、修正が加えられたことは明らかである。

(14) 諏訪正訳の『禿の女歌手』は一九六九年に出版された『イヨネスコ全戯曲集1』に採用されているが、五八年の『三田文学』に掲載した翻訳から修正を加えたものとなっている。

(15) 石澤秀二『新劇の誕生』紀伊國屋書店、一九六四年、二四頁。

(16) この翻訳の刊行は一八八四（明治一七）年であるが、明治三四年七月に伊井蓉峰一座が明治座にて〝議堂珍事の場〟と〝公演演説の場〟を上演した。その際に「その前年の六月二十一日に、棘腕でおそれられた政友会院内総理東京市会議員の星亨が、市役所で伊庭想太郎に刺殺された事件を当て込んだもの」（河竹登志夫「翻訳劇事始」『悲劇喜劇』一九七一年二月、二四巻二号、一〇－一七頁）として上演されたことは有名である。

(17) 石澤、前掲書、一一四頁。

(18) 石澤、同前、一二七頁。

(19) 『トスカ』の主な上演として石澤は以下四つ上演を挙げている。明治二四年歌舞伎座にて上演の福地桜痴翻案『舞扇恨之刃』は、歌舞伎劇であった。明治四〇年新富座上演の田口掬汀翻案『熱血』は、ほぼ原作通りの翻案上演であったものの、人名は日本で衣装やカツラは西洋というちぐはぐな舞台造形と、女形の不自然さが批判された。大正二年帝国劇場上演の松居松葉訳『トスカ』は、脚本未入手のため多くは語られていない。そして、昭和三八年文学座上演の安堂信也訳・三島由紀夫潤色・戌井市郎演出『トスカ』を文学的、演劇的に完全な上演と表現している。

(20) 石澤、前掲書、一三四頁。

(21) 石澤、同前、一五二頁。

(22) 石澤、同前、一一六頁。

(23) 小山内薫「俳優D君へ」菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』一巻、未來社、一九六四年、一〇一－一〇三頁。初出は『演藝画報』演藝画報社、一九〇九年一月、七五－七八頁。

(24) 小山内薫「築地小劇場と私」同前、二巻、四三－四四頁。

(25) 例えば、以下のような座談会が開かれている。遠藤慎吾［他］「新劇はどう進む？――創作劇を中心に（座談会）」『悲劇喜劇』一九五二年七月、六巻七号、六－二五頁。菅原卓［他］「創作劇上演の根本問題（座談会）」『新劇』一九五五年二月、一一巻二号、七七－八八頁。秋田雨雀「創作劇の流れを辿る（座談会）」『新劇』一九五五年八月、一七巻八号、八八－九五頁。芥川比呂志［他］「創作劇を待望す（鼎談）」『新劇』一九五五年九月、一八巻九号、六七－七八頁。

(26) 劇団雲の『ロメオとジュリエット』演出のために来日したマイケル・ベントールが赤毛物のメイクを見て「ガス燈時代のメーキャップ」と言ったように、現代的な電燈の照明下で旧式のメイクの役者が演じるというちぐはぐな現象が実在していた。（小波蔵保好「ニセ西洋人」『悲劇喜劇』一九六八年九月、二一巻九号、一九－二三頁。）

(27) 割合に関しては劇団文学座公式ホームページの上演史 <http://www.bungakuza.com/about_us/jyouen_sousouki.html>を基に筆者が算出。

(28) 割合に関しては「戦後新劇上演目録（一九四五－五八年）」『新劇』一九五九年、六七巻、一一六－一三五頁を基に筆者が算出。
　ちなみに、俳優座所属の千田是也は、「文学座は一九四回の公演で一四二の作品を上演した。そのうち翻訳劇は四三本（三六％）、創作劇は九九本（六四％）であった。（中略）俳優座の場合は、九三回の公演で八二本の脚本を上演した。そのうち翻訳劇が二五本、翻案が一、あわせて二七％、創作劇が六六本（七三％）であった。」と『千田是也演劇論集　第二巻：一九五〇～一九五四年　演劇大衆化と俳優座劇場建設』未来社、一九八〇年、三五〇頁にて述べているが、文献、算出方法ともに不明なため、参考とするにとどめる。

(29) 佐和田敬司『現代演劇と文化の混淆：オーストラリア先住民演劇と日本の翻訳劇との出会い』早稲田大学出版、二〇〇六年。ここでは、

日本におけるオーストラリア戯曲上演における異文化接触と混淆について議論されているが、第一章は「翻訳劇の誕生と変容」と題して、新劇運動の開始から現代に至るまでの翻訳劇の変遷を詳しく論じている。

(30) 渡辺淳「青年座と〝創作劇路線〟」『テアトロ』テアトロ社、一九七八年一〇月、四二八巻、五〇頁。

(31) 渡辺、同前、五一頁。

(32) 「青年座が初の翻訳劇を上演―「禿の女歌手」―」『読売新聞』一九六八年九月二四日付夕刊一二頁は、その翌日から始まる公演の紹介記事であり、そこでは「前衛劇への手がかりを求めていくのはかねてからの方針だった。しかし創作劇でというと、作品的になかなかむずかしい点もあるから――」という劇団員の発言が掲載されている。

(33) 劇団青年座第四一回公演『禿の女歌手』プログラム、一九六八年九月、三頁。

(34) 石澤秀二氏による二〇一四年八月二八日、二三時四六分のフェイスブックへの投稿。尚、石澤氏と筆者のフェイスブック上でのやり取りは、「私の一文に興味を寄せるフェイスブック仲間にも読まれることを念頭に置いた」という氏の意向により、石澤氏の個人ページでの投稿という形で公開されている。
<https://www.facebook.com/shuji.ishizawa?fref=hovercard>

(35) 劇団青年座、前掲プログラム、三頁。

(36) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年九月二五日一六時四九分の投稿。

(37) Eugène Ionesco, *Notes et Contre-notes*, Gallimard, 1966.（日本語訳は、大久保輝臣訳「その他のノート」『ノート・反ノート』白水社、一九七〇年、二二〇頁より引用。）

(38) ニコラ・バタイユ著、岡田正子訳『私の演出論：小空間と想像力』早川書房、一九八六年、一八－一九頁。第一章の終りから第二章にかけてニコラ・バタイユとイヨネスコの出会いについて言及している。Monique saint-Come の名はエスリンの前掲書、一一〇頁にも登場する。

(39) 出演者と主要スタッフは以下の通り。スミス氏＝中台祥浩、スミス夫人＝東恵美子、マーチン氏＝森塚敏、マーチン夫人＝今井和子、消防隊長＝溝井哲夫、メアリイ＝山岡久乃・木下静子（ダブルキャスト）。訳・演出＝石澤秀二、美術＝高田一郎、照明＝浅沼貢、音響＝秦和夫、舞台監督＝綾部郁郎、製作＝金井彰久。

(40) 「シンポジウム演出と舞台美術」『日本演劇学会紀要』日本演劇学会、一九八七年、二五号、一－二二頁。シンポジウムは一九八六年五月一七日に武蔵野美術大学にて、岩淵達治の司会のもと石澤秀二、高田一郎（青年座『禿の女歌手』初演で舞台美術を担当）、吉井澄雄の四名で行われた。

(41) Eugène Ionesco, *Théâtre Complet*, Gallimard, Paris, 1954, p.37.

(42) Maurice Rheims, *Dictionnaire des Mots Sauvages :ecrivains des XIXe et XXe siècles*, Larousse, 1969, p.452.

(43) 佐々木敏光「『禿の女歌手』の《Le feu》(火) という詩について」『立命館文学』、一九七四年九月、三五〇号、六二－七八頁。

(44) Michael Issacharoff, *Discourse as Performance*, Stanford University Press, 1989, pp.121-122.

(45) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年八月一三日、二〇時九分の投稿。

(46) Ionesco, Ibid., 1954, p.41.

(47) 石澤秀二訳、青年座第四一回公演『禿の女歌手』上演台本、六八－六九頁。

(48) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年八月一三日の投稿。

(49) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年八月二八日の投稿。

(50) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年八月一九日、一八時二五分の投稿。

(51) Ionesco, Ibid., 1966.（日本語訳は、大久保輝臣訳、前掲書、一八九－一九〇頁より引用。）

(52) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年九月二五日の投稿。

(53) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年八月一九日の投稿。

(54) 例えば、二組の夫婦が会話を始める第七場（石澤訳では第七景）の最初の以下のせりふ

スミス氏　ウム。
沈黙
スミス夫人　フム、フム。
沈黙
マーチン夫人　フ、フン、フム。
沈黙
マーチン氏　ウム、フウム。フム、ウム。
沈黙

ここのせりふは、その時々の客席の雰囲気を読み、「沈黙」の長さを俳優が調整して滑稽さが生じるよう、石澤は俳優に指示を出した。

(55) 石澤、前掲フェイスブック、二〇一四年九月二五日の投稿。
(56) 石澤、同前フェイスブック。
(57) 渡辺、前掲、五三頁。
(58) 渡辺、同前、五三頁。
(59) 宮原庸太郎「イオネスコの卵・石沢演出の卵」『新劇』一九六八年一二月号、八二頁。
(60) 東京新聞、一九六八年一〇月一日付記事（大笹吉雄『新日本現代演劇史4：大学紛争篇一九六七－一九七〇』中央公論社、二〇一〇年、三九七頁より引用）。
(61) なだいなだ、中村雄二郎「対談：イヨネスコの世界」『新劇』一九六九年一二月、四〇－五六頁。
(62) なだ、中村、同前、四〇－五六頁。
(63) 石澤、前掲フェイスブック、八月二八日の投稿。
(64) 紀伊國屋ホールにて九月五日－一六日に上演された。ポッツォは観世静夫、ラッキーは田森敏一（青年座）が演じた。
(65) 大笹吉雄『新日本現代演劇史　別巻：大学紛争篇一九七一－一九七二』中央公論社、二〇一〇年、一六四－一六五頁。
(66) 大笹、同前、一六五頁によると、「観世寿夫、観世栄夫、観世静夫（のち八世観世銕之丞）の観世三兄弟をはじめ、野村万之丞、野村万作、関弘子、山岡久乃、森塚敏、山崎正和、天野二郎、早野寿郎、石澤秀二ら」が結成したと記している。
(67) 「能・狂言の役者主役に　ゴドーを待ちながら　ベケットの前衛劇上演」『朝日新聞』東京版、一九七三年九月五日夕刊、九頁一段。
(68) 「〝役者の本質探る〟狂言の万之丞ら「冥の会」「ゴドーを待ちながら」に挑戦」『読売新聞』、一九七三年九月一日夕刊、九頁。
(69) 石澤、前掲フェイスブック、八月二八日の投稿。
(70) 観世寿夫自身の発言。前掲『朝日新聞』。
(71) 「意欲は買うが失敗　能・狂言俳優の前衛劇「ゴドーを待ちながら」」『朝日新聞』東京版、一九七三年九月一二日夕刊、九頁。
(72) 「ステージ」『読売新聞』、一九七三年九月一一日夕刊、九頁。
(73) 佐和田、前掲書、六八頁。
(74) 佐和田、同前、七一頁。
(75) 佐和田、同前、七〇頁。

附記

本稿の調査にあたり、青年座初演の演出を勤めた石澤秀二氏から、未発表の上演台本の提供をはじめ、貴重なご教示、ご協力を賜りました。末筆ながら厚く御礼申し上げます。

（なかがわ・とみこ　演劇学　博士課程学生）