

Title	木下順二からのメッセージ
Author(s)	秋葉, 裕一
Citation	演劇学論叢. 2015, 14, p. 42-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97427
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

木下順二からのメッセーヂ

秋葉 裕一

一 敗戦後の出発

一九五三年『陰気な愉しみ』『悪い仲間』で芥川賞を受賞、小島信夫、吉行淳之介らとともに「第三の新人」と呼ばれた安岡章太郎〔一九二〇—二〇二三〕は、その著書『僕の昭和史』を「僕の昭和史は、大正天皇崩御と御大葬の記憶からはじまる」と書き起こしている。^①「……後年、戦争のきびしくなった頃、僕らは実際に二、三箇月の生れ月の違いが生死の別れ目になるといふ妙な運命にあわされた」と続け、さらに世代の違いを次のように語っている。^②

「……」昭和十五、六年頃から僕らは、いわゆる国民精神総動員といった暴力的な状況から自分を守るために、小さな《別世界》をつくって、その中に潜り込もうとした。そして、小説を書く場合、なるだけ無意味

な架空な言葉のなかに自分自身を隠さなければならなかったのだ。無論、戦争が終つたいまは言論も思想も「自由」であり、《別世界》のなかに隠れる必要はなくなった。しかし、外部の状況がどう変ろうと、僕らが内部に築き上げた《別世界》は、そう簡単に崩すわけにはいかなかった。

僕らより若い、戦時中、軍国少年であったような連中には、こういう悩みはなかったろう。勿論、ものごころついた頃から国家主義を吹きこまれてきた彼等が、戦後突如として民主主義教育を強制されたときは大いに困惑したにちがいない。しかし、そうだとすいても彼等は、僕らのように内心と外面との矛盾相克をきたすことはなかったはずだ。また、僕らより年長の、戦争が終つたとき三十代に達していたような人たちにとって、「戦後」は一陽来復といったものであり、雑誌『近代文学』などによつた人たちの間では、これ

から「第二の青春」を生きるのだという声も聞かれた。しかし僕自身には第一の青春も第二の青春もない。あつるのは外部に対する漠然とした不信の念だけであつた。³

雑誌『近代文学』創刊に参加した文芸評論家、本多秋五や平野謙、荒正人らは一九二〇年前後に生まれている。木下順二「一九一四―二〇〇六」も戦争終結時には三〇歳を超えており、安岡が「戦後」は一陽来復といったものであり」と形容した年代に属する。おそらく、同年代の作家や評論家は、下の世代に較べると、敗戦によるショックから世界観や価値観が変わる度合いは少なかつたろう。木下を取り巻く同世代の人々を試みに挙げてみると、同年生れに劇団民藝の宇野重吉や政治学者の丸山真男がいる。熊本の五高とともに学んだ梅崎春生、「暗い絵」「真空地帯」の野間宏は一九一五年生れ、『子午線の祀り』創作のきっかけを与えた石母田正は一九一二年生れ、東大Y M C Aで木下と数年間同宿であつた森有正は一九一一年生れである。彼らの年齢からすると、思想的な立場はすでに確立していたと考えられる。だが、木下の世代は、安岡が言うように、「戦後」は一陽来復」だったのである。『第二の青春』を生きていたのだろうか。『山脈』や

まなみ)・蛙昇天」を巡る解説対談で、丸山真男は『山脈』の執筆姿勢を作者に問いつつ、次のように述懐している。

丸山 これを書いた時の、つまり四八年ごろの日本の状況、そういうものと戦争中のイメージとか、応召前後の体験っていうものがダブっていたというのか、二重像でとらえられていたのか、それともむしろ戦争中の体験——事実上の体験だけじゃなくて精神的な体験をふまえて、そこから戦後の問題への展望を考えたのか、どっちなの。われわれの世代と云うのは、戦後直後の三十そこそこのときに、戦争責任論とか、天皇制論とか、主体性論とか、いろんなことをあちこちでいい出したけれども、そこには多かれ少なかれみんな自己批判がこめられていたわけなんだね。だから戦争中の回想っていつたつて単なる回想じゃなくて、それをどういふふううに自分のこれからの行動のなかに生かしていくかってことと不可分だったのでしよう。けれども他方で、戦後の激動というのには非常にめまぐるしかったから、戦後わずか二年の間でもそれなりにいろんな問題があり、歴史があつた。だからそういう戦後の問題状況に対する一定の対応がまずあつて、そこに戦中のイメージを

重ねるといふ行き方もありえたと思う。きみの場合
どつちの……

木下 そういう意味じゃ、わりにぼくは単純に、つまり戦後の問題意識についてここに入れてこようとはしていない。さつきいったような意味もあつて、わりに素朴な単純な感覚的なあれで書いたと思ふんだけど……

丸山 それがむしろこの芝居を成功させていると思ふんだけど……

自己の世界観がそれなりに確立していたが故に、生れてくる問題意識は不信を外部よりは内部に、むしろ自己に向けるというのは自然かも知れない。敗戦という事態に対して、あるいはめまぐるしい激動の現実に対して、劇作家としての木下はどう立ち向かつていたのだろうか。劇作の履歴を顧みると、戦争中に書き溜めた『彦市ばなし』は一九四六年に活字になり、四七年発表の『風浪』は戦争中の原稿に加筆されたものである。その後、戦後に執筆された作品として、四七年の『赤い陣羽織』、四八年の『夕鶴』、四九年の『山脈(やまなみ)』、五〇年の『暗い火花』、五一年の『蛙昇天』などが続く。前後十年足らずの間に発表された作品群の広さと多様性には目を見張らせるも

がある。⁵⁾『彦市ばなし』や『夕鶴』は民話をもとにして
いる。歴史劇『風浪』は幕末の惣庄屋であつた曾祖父の日記、その期間の政治的事件の記録などを資料として、「神風連の乱」に加わつた青年群像を描く。「山脈(やまなみ)」は第二次大戦中の信州を舞台に、出征軍人の妻と妻子ある農業経済学者の恋愛模様を追う。「蛙昇天」は、ソ連抑留日本人の引き揚げに関わる「徳田要請問題」を素材にしたものだ。どの作品も、その時々を対象やテーマに即して、表現手法が追い求められている。

一九五〇年に発表された『暗い火花』は、当時の木下の作品世界の一端を見せてくれる。この戯曲では、利根とマリ、二人の人物を中心に展開する。利根は学校から軍隊に取られ、俘虜生活を送つたあとと復員する。父母はすでに戦災で亡くなつており、父の仕事仲間の広田や六兵衛に迎えられる。広田鑄造所で仕事を始める。しかし、この職場の昔気質の仕事ぶりについていけない。機械を導入して合理化を進めるものの、まわりの理解が得られない。鑄物工場は、売り掛けは取れず、手形は割れず、預金は空っぽ、差し押さえが来て、機械は錆びついたままという事態に陥る。広田は元請け会社の古田を料理屋で接待し、窮状を訴え、助けてもらおうとする。工場の苦境に責任を感じる利根は、料理屋での交渉の様子を知

りたがり、事務所から電話で広田と連絡を取ろうとする。『暗い火花』は、その事務所を舞台とした一夜のドラマである。当時一般家庭に普及していなかった電話が大きな役割を果たす。闇や薄暗さが基調の「夜」の流れのうちに、折々、利根の意識が「昼」の回想シーンとして挿み込まれる。アメリカ軍のジープの切り裂くような走行音、ダンスホールのバンド音楽、静寂を破るピストルの音などが、社会不安と暗い世相を示す。この劇のもう一人の主人公マリは、キャバレー勤めをしくじって進退きままつたところを利根に拾われて、広田鑄造所に住み込みで働いている。彼女は満州生まれで父を知らない。母の記憶もおぼろである。父親が広田であつてもおかしくはない年代だ。マリは利根の誠実さや清潔さに惹かれ、利根もだんだんとマリの純粋さや無邪気さに気付いていく。戯曲『暗い火花』が発表された一九五〇年は、ポツダム宣言に基づいて、日本が連合国に占領されていた時期である。冒頭でラジオ放送が流れてくる。「というわけで、いわゆる均衡予算の実行というドッジラインの線をますます堅持して行く方針であります」。ドッジラインは一九四九年にインフレ抑制のため、連合国総司令部から指示された財政金融引き締め政策であり、前年の経済九原則を引き継いだものであった。経済の未曾有の混乱は、社会

を揺るがす事件とおそらくはつながっていたのであろう、下山事件・三鷹事件・松川事件など奇怪な事件がつぎつぎと起きていく。四七年の二一ストから五〇年のレッド・パージ、冷戦激化の状況のもと、五〇年六月には朝鮮戦争が勃発し、八月には警察予備隊（のちの自衛隊）が創設される。戯曲のト書きによれば、事務所正面奥の壁には、剥製の虎の首が掛かっている。広田にとつては満州で羽振り良かった頃の記念であり、日本が満州で収奪した一切の象徴ともみなせる。満州生まれのマリには故郷を思い出させてくれるよすがだ。彼女の内なる野性を示すものとも見える。マリの利根に寄せるひたむきさは、戯曲『山脈』におけるとし子の山田への思いを想起させもする。若い狩人に助けられた牝虎が、その青年の前にかわいい娘の姿で現われて、ともに生きていこうとする挿話は、『夕鶴』にも似ている。この牝虎と若き狩人の関係は、マリと利根に重ね合わせられるのだろうか。二人は結ばれるのか。いったいこの劇の結末はどうなるのか。作者は結末を示していない。原爆が二度までも投下され、完膚なきまでの敗北を喫した年からようやく五年。すでにして再軍備がなされる現実には、木下順二は『暗い火花』を以って応えた。戯曲『暗い火花』は未完を選び取ることで、不安と戦慄に揺れ動く現実、答えの見えない現実

を写し出そうとしている。登場人物の意識を追う実験劇でもあり、労働する者の生活や意識が時の流れの中に立体感を以って描かれている。

木下作品には、現実に対して満たされない思いでいる作中人物たちが、止むに止まらず、行動へと駆り立てられていく設定が多い。劇作家の大橋喜一「一九一七—二〇一二」は、当時の木下の思いをつぎのように要約している、「木下さんの創作態度を一貫しているものとしてほくは次のことばでこれをいいます。現在の社会が生き甲斐のある働き甲斐のある社会でないのはどういふことか。そしてそれは徐々に苦悩的なものから実践的なものになり、現在ではどうしなければならぬか（『蛙昇天』の中に少くともこの問題の一端が示されている）ということが課題となつていゝるのではないでしようか」。木下のエッセイ『本郷』は、築地小劇場で久保栄「一九〇〇—一九五八」の『火山灰地』などを観劇した学生時代を回想している。『暗い火花』に見られる敗戦直後の現実との格闘は、基本的に戦前から「新劇」の「志」を継承するものと見ても良いであろう。だが、めまぐるしい激動の時代の中で現実との格闘を実作につなげていくことは必ずしも簡単なことではなかった。一九五二年、劇作家仲間の加藤道夫「一九一八—一九五三」が『檻樓と寶石』を完成したと聞き、木下は次

のようにお祝いを述べている。

「……」きみが非常に苦しんでいるということを聞いて、ぼくは自分の問題を含めて何ともいえないきもちだった。一度は放てきしかけるところまで行つたといふことだが、押し切つて書きあげることができて、ほんとうによかつた。心からの祝意をおくる。そのきみの作品をまだぼくは読ましてもらつていないのだが、いづれにせよ戯曲という形で「現代」をとらえようとしたきみが、そこで死ぬほど苦しんだといふことを、ぼくはひとごととは思えない。それは、ごく簡単に要約するというならば、ぼくたちがまだぼくたち自身のドラマトゥルギーをはつきりとは持ち得ていないといふことと関係しているように思えるからだ。このドラマトゥルギーというのは、単に劇作術という以上に、社会を眺める作家の視点といふことまでむろん含めていつているのだが。

一九五二年十月の「俳優座公演パンフレット」に掲載された文章である。同時代を生きる劇作家の創作の苦しみは、木下自身のそれでもある。加藤への親愛感、期待感、激励と心配が入り混じつて、切実である。自己自身を鼓

舞しようとしているかとも見える。この祝いの言葉にも
かわからず、『なよたけ』『思い出を売る男』の劇作家は、
翌年自殺してしまった。生き続ける木下は、「社会を眺め
る作家の視点」を獲得すべく、さらに試行を重ねなければ
ならなかった。

二 積み重ねる人

木下は、『蛙昇天』が発表される頃、「民話劇とリアリ
ズム劇の二系列に分離または分裂している」という世評
が自分の作品にまつわりついていて、「世間がそう認める
のはやむを得ないと思う一方、この「二系列」は、自分
にまだよくとらえられない形で地下水脈でつながってい
るはずだと考え、そしてそのどちらか一方の系列だけで
はどうしても満足しきれない自分を感じていた」と述べ
ている。そして、この「二つの作風」が「本当に解消さ
れたのは、三十年近くのちに発表した『子午線の祀り』
においてであったかも知れない」としている。¹⁰ 作品全体
を貫いて流れる「地下水脈」があるとすれば、それはいつ
たい如何なるものであったのか。木下は「地下水脈」を
どのようにして探り当てようとしたのか。かつて木下が
文学座の舞台創造に抱いた不満をもとに、考えてみよう。

「率直に言って、ぼくは文学座に不満を持っています。
「……」一つの作品（公演）から生れてきたものが次の作品（公
演）を生み出して行くという、いわば内的必然性のつなが
りみたいなもの、その意味での積み重ねが文学座の場合、
ぼくにはあまり感じられない。並列的、羅列的になって
しまっている。¹¹」舞台創造にあつては、一つの作品がそれ
自体として完結すると同時に、次の作品へのステップで
もあるような関係、有機的な連関を持たなければならな
いとする立場である。ここではレパートリーの積み重ね
が問題になっているわけだが、木下の姿勢は戯曲の創造
に向かう態度、劇的なるものへの洞察ともつながってい
て、興味深い。木下が、絵巻物とか紙芝居、並列といっ
た形容をする場合、否定のニュアンスを帯びることが多
い。例えば、ヨーロッパの古典戯曲に立体的、有機的か
つ必然的な構造を読み取る一方で、日本の歌舞伎の戯曲
の本質を場面の並列として、そこに叙事性や絵巻物性を
見て取る場合などである。（ただ、だからといって、歌舞伎を
無視するという結論にはならないのだが。日本の伝統の中で培われ
てきた古典戯曲に、ヨーロッパの古典戯曲には見られない特長を木
下は認めている。¹²）劇的と叙事的との対比で見ても、木下が
叙事的演劇で知られるブレヒトを語る場合、例えば千田
是也「一九〇四—一九九四」訳編のブレヒト演劇論集「今日

の世界は演劇によって再現できるか』の書評を見ると、ブレヒト劇が感情同化を断念しているわけではないことに注目する。「感情同化の方法を完全に思い切る必要はない」というようなことばがこの本にはいくつか出てくる。ブレヒトを話題にする場合に、劇的と叙事的との対立が強調されすぎること、正しく認識している。

積み重ねとは、だが、レパートリーや戯曲構造に留まるものではない。『子午線の祀り』は日本人の共有文化財たる『平家物語』をもとにした戯曲であるが、その実現に与って力のあったのが石母田正「一九二一—一九八六」著の『平家物語』（岩波新書）であった。一九五七年に刊行されている。木下戯曲の発表は一九七八年だから、この間に二十年という歳月が流れている。歴史家が見た『平家物語』のテーマや記述が、この年月の間に劇作家の中で熟成され、さまざまな技法の支えがあつて、『子午線の祀り』という戯曲に結実したのであつた。加藤周一「一九一九—二〇〇八」は「誰が星の空を見たか——『子午線の祀り』をめぐって」という評論のなかで、学問芸術の伝統の受け渡しを論じ、期せずしてか（？）「積み重ね」という語を用いている。

石母田正氏が『平家物語』のなかの知盛を発見した

（『平家物語』、岩波新書、一九五七年）。木下順二氏がその知盛を主人公として芝居を書いた（『子午線の祀り』、『文藝』、一九七八年一月号、単行本、河出書房新社、一九七九年）。先人の仕事をふまえて、その上に何かを加えるのは学問の常道で、積み重ねである。文学藝術の創作においても、今日の日本国で、それが有り得ることを歴史家から劇作家へのこの着想の受渡しは、示しているだろう。……木下氏は積み重ねの人である。先人の仕事をふまえると同時に、また自分自身の仕事を積み重ねて次第に目標に近づく。しかもおそらくその二つのことは、密接に係っているにちがいない。私はそういう木下氏の仕事を尊敬する。遠くまで行くには、他に方法はない。藝術においても、学問においても。

『平家物語』、この伝統に育まれた戦記物に木下は自身の世界を積み重ねる。石母田正の『平家物語』を通して、新中納言知盛という脇役的な人物の中に、きわだって魅力あふれる人物を発見したからである。『平家物語』による群読——「知盛」（一九六八）を経て、『子午線の祀り』において知盛はドラマティックな人物に変貌する。演劇界全体で言えば、日本の伝統演劇と新劇の協働を、木下の劇世界で言えば民話劇とリアリズム劇の統一を実現し

た『子午線の祀り』は、異分野交流の成果であり、さまざまな時間と空間と人のクロスオーバーの結果であった。考えてみると、演劇というのは、じつに積み重ねを宿命づけられたジャンルである。一回性の舞台表現であるにもかかわらず、或いは一回性であるが故に、稽古が積み重ねられ、上演が積み重ねられる。スタッフやキャストの違い、上演日時の違いも、新たな積み重ねを求めずにはいない。木下は、戯曲ないし演劇に内在する要求に身をゆだねる結果、孜々として積み重ねを実践した劇作家である。

三 未清算の過去

上述の加藤道夫に寄せた一文を見る限り、木下のなかで、ドラマトウルギーと「社会を眺める作家の視点」は密接に関わっている。木下は実作者として、このことをたえず意識していた。それは彼の劇作を紡ぎ出して行く核でもあった。

そして私は、今でも自分にとって大切な作品である『沖繩』を一九六三年に書いた。「……」この『沖繩』を書いたことで、そのところで、初めて『戦後』が

はつきりと私に、私なりに認識できたという感じを私は持ったのである。われながら、ずいぶんのろろした歩みだが。「どうしてもとり返しのつかないことを、どうしてもとり返すために」というせりふを、私は『沖繩』で書いた。正直な実感をいえば、書けた、ということになる。そのことに付随しての感想をいえば、私は自分の出発が戦後であったことを思つてほつとした。もし戦時中、既に社会的発言権を持つていたとすれば、私はどんな、とり返しのつかないこと、を言つたりやったりしていたか知れないではないか。——私より十三歳も年下の西独の劇作家マルティン・ヴァルサーが、自分がアウシュヴィッツの加害者にならなかつたのは（年齢その他の）偶然に過ぎない、といっているのを岩淵達治氏から教わつたのはその大分あとのことだつたが。だが、ほつとした、というのは実感でもあるが冗談でもある。とり返しのつかないこと、を、今現在の私が犯していないとい切することはできないのだから。つまり、六三年の『沖繩』以来あのせりふは私のテーマとなり、以後の作品は、大体このテーマのヴァリエーションか、それと関係を持つものになつたといつてよさそうである。⁽¹⁶⁾

木下は関東大震災の折、次兄・國助〔一九〇一—一九三二〕が自分を守ってくれたこと、大震災後の殺伐とした世相を報じる新聞を読んできたこと、その時に外なる社会が自分の中に入ってきたことなどを、『本郷』のなかで回想している。その木下に「戦後」をはつきり認識させたのが、『沖繩』執筆であったというわけである。評論家である詩人の藤島宇内〔一九二四—一九九七〕は、「日本の三つの原罪」として、沖繩・部落・在日朝鮮人を挙げている。キリスト教の空気のなかで育った木下にとって、原罪はこの宗教と結びついて意識されるはずだったが、藤島の此岸的な言説を良しとする。「原罪というのは、平たくいえば、われわれの祖先が犯してしまったところの、いままさらとり返しのつかない罪であって、しかもいまわれわれが、まぬがれるべくもなく負わされている罪、ということだろう。つまり、昔のことは「水に流して」しまいましゅう」というのと、全く別の意識のことである」と木下は語る。清算されないままに打ち過ぎてきた諸問題、未清算の過去に日本人は責任を感じていかなければならない、と木下は考える。砂川闘争、安保闘争、日中国交回復など、木下はその一方の側に身を置いて、時代状況と対峙してきた。一九六〇年の第一回訪中新劇公演において、日中文化交流の演目として日本から持っていかれた作品は、

木下の『夕鶴』であった。『暗い火花』『蛙昇天』『山脈』といった作品群は、「戦後」の意味を探る。と同時に「戦争」を見つめ直す。戦争を問うことは、不可避免的に、諸外国との国際関係の中で日本がどのような歴史を歩んだか、いかなる選択肢を選んだかという近現代史の検証につながる。攘夷の思想、排外思想は、幕末の昔の専売ではない。外圧の下で揺らぐ主体性を立て直そうとする結果、外国人排斥の傾向が、ある時は伏流水として、ある時は噴出する洪水となって、日本の歴史を規定する。富国強兵の名のもとに自由を制限された「臣民」は、アジア諸国侵略に駆り立てられる。欧米にいじめられた国はアジアをいじめに行く。沖繩も、差別され、いじめられた地域の一つなのである。

「どうしてもとり返しのつかないことを、どうしてもとり返すために」というせりふは、何を意味するのか？ 戯曲『沖繩』のあらすじを知るために、初演時の劇評を引用しておこう。

沖繩本土からさらに南の小島。ドル切り替えが行なわれた翌年の一九五九年の夏、小島にも米国通信基地としての土地接収、日本本土から戦争で中断していた製糖会社の乗り込みなどさし迫った事件が押し寄せる。

一方、小島には今でもミコによる信仰が支配し、自立できず忍従によるしか生きる方法を持てなかった沖繩の未発育の部分を感じている。主人公ツカサのあととりの秀（山本安英）は、ひめゆり部隊で生死の間をさまよひ、恋人を日本兵に殺され、米兵に犯され、戦後没頭した沖繩の祖国復帰運動にも今は沈黙している。彼女は外からの被害でどれも取り返しのかね傷跡を受けた。しかし彼女には過去の沖繩の忍従に従って生きられないものがある。彼女は恋人に似た島の青年（久米明）に自分のやりたかったことを託そうとする。芝居はここから始まり、浜辺（現実）どうくつ（戦争の記憶）神事が行なわれる森（沖繩の歴史）を舞台に、秀の精神が青年へ注入される。秀には外からの加害も罪だが、被害を許した自分にも罪があるという考えがある。その罪を被害者は殺して死ぬことでつぐなわなければならない。秀が衝動的に元日本兵の男（桑山正二）を殺し海へ飛び込む時、青年は、彼女がしたつぐないこそ人間の新生であることを知る。まだはつきりしたものではない秀の精神を、青年たちははつきりさせていかねばならない。彼は祖国復帰への新しい方法をさぐりはじめ²⁰る。

安岡章太郎が『僕の昭和史』で指摘しているように、国民にとつての共通体験と呼ばれるものは、大震災とか空襲とか集団疎開とか、要するに大きな不幸を共にすることであるようだ。²¹『沖繩』を取り上げる木下の視線は、もとより、日本のアジア諸国との歪んだ関係を見据えたものだ。〔口笛が 冬の空に〕では朝鮮人差別の問題が扱われている。〔どうしてもとり返しのつかないことを、どうしてもとり返す〕とは、「忘れ果ててしまいたいけれども、忘れてしまうことは許されない」と言い換えてもよい。「どうしてもとり返す」決意は、再びそうした事態が起きないような配慮や歯止めが如何にして可能か、という要請に直面する。「どうしてもとり返す」ためには、犠牲者の無念に思いをいたすこと、後の世の人々に投げ掛けられた伝言（メッセージ）を掬い取ることだ。『沖繩』の提起する問題は、日本国民にとつての共通体験であるにもかかわらず、共通体験として意識されていないという事実をあぶり出す。『沖繩』は戦後十数年が経過しても矛盾の只中から抜け出せない沖繩、そして沖繩を含めた日本の現実を描いた。

ところで、岩淵達治「一九二七—二〇二三」が「未清算の過去」の諸問題」と題してマルティン・ヴァルザー「一九二七」に触れたのは、演劇誌「テアトロ」一九七四年一

月号でのことだった。²²⁾木下が「岩淵達治氏から教わった」とする関連箇所を以下に要約する。²³⁾

二〇年代生れのドイツの作家たちが中心になって、ナチス支配下の時代の人びとの過去を掘り起こしている。多くの作家がこの「未清算の過去」というテーマを扱い、さまざまな問題提起を繰り返している。こうした傾向を代表する作家として、ハインリッヒ・ベル「一九一七—一九八五」やギュンター・グラス「一九二七」が挙げられる。グラスは、前大統領キージンガーや哲学者ハイデガーに對しても、容赦なくナチスとの関わりを追及している。だが、過去の恥部をさらけ出されることを好まぬ人びとは、こうした傾向に對して次のような非難を投げつける、「未清算の過去」を好んで取り上げる作家たちは、自分たちが第三帝国時代の行動について不在証明を持つか、あるいは被害者の立場に立てるので、良心の代弁者のようなポーズをとって他人の責任ばかり弾劾していると。しかし、このような反論は完全に誤っている。

岩淵は以上のように論を展開した上で、さらに次のように続けている。「未清算の過去」をテーマにする作家たちは、自分は手を洗って、そういう安全圏から他人を告発しているのではない。戦時中の特定のあるいは普遍的なドイツ人の行動を究明しながら、彼らは同時に、自

己の恥部をさらけだし、自己の責任追求も行っているのである。「……」ユダヤ人迫害の問題をテーマにした『黒いスワン』を書いたマルティン・ワルザーは、自分がアウシュヴィッツの加害者にならないで済んだのは偶然だった、という意味のことを言っている。彼らは、ナチスにコミットした人間を弾劾しているのではなく、都合の悪い過去は抹殺し忘却しようとする人びとにむかって、自分たちと同じように、自分にとって不快な過去を、抑圧せずに掘り起こしてもらいたい、と言っているに過ぎないのである。」

『黒いスワン』がシュトゥットガルトで初演された一九六四年当時、フランクフルトではアウシュヴィッツ裁判（一九六三—一九六五）が開廷されていた。これはニュルンベルク裁判とは違い、ドイツ人がドイツ人同胞を裁くものであった。²⁴⁾ペーター・ヴァイスの『追兇』（一九六五年初演）は、この裁判を扱った記録演劇である。²⁵⁾ヴァルザーの指摘は木下の心に残ったと見えて、「中野好夫における回心（一九八七年に）」の文中にも同趣旨のことが語られている。²⁶⁾中野好夫（一九〇三—一九八五）は、木下にとって、東京大学英文科の恩師である。木下に民話に目を向けさせ、劇作家としての道をつけてくれた師は、ほかならぬ中野であった。²⁷⁾ここで、さらに年上の世代に目を向けて、中野の戦

争体験を引用することにも、それなりの意味はあるろう。

東京大学戦没学生手記『はるかなる山河に』（一九四八）の出版記念講演会に出席した中野は、「この一卷は、まことに文字通り幾多青春の血を注ぎ培^{つちか}って編まれた花束であります。悲しくも美しい、はたまた憤^{つら}ろしい花束でもありますのです」と語り始める。そして、続ける。「ただいま私は、この出版記念の会に挨拶を求められまして、率直に私の感想を申し上げますならば、私たち四十歳以上の世代の人間としましては、ほとんどここに立つ勇氣はないのであります。私はただ思いつきの空疎な挨拶として、今これを申すのではない。敗戦以来もはや何度も口にし筆にもしたことでありますが、私は世代の責任ということを深く信ずるものであります。それぞれの世代は、前の世代から引きつがれた私たちの国、私たちの社会を、たとえ少しでもよいものにして次の世代にバトンを渡す、これが各世代の背負わされた絶対の責任だと考えるのであります。ところが私たちが四十以上の世代はよくするどころか、とんでもない日本にして次の世代にバトン渡しをしなければならぬことになりました。私たち世代は決して欺されたなどという資格はありません。『……』私たち世代は実際こそつてみんなが殉教者になる勇氣さえあれば、前もって防止することはできたはずであります。

それを私たち、いや、私自身がなもしなかった。曠職^{こうしやく}、背任の責任、これより大なるはないのであります。そんなわけで、もし私に今日ここに立つて何事かを述べ得る唯一の資格があるとしますならば、それは私たちが何故、どうして背任の罪を犯すに至ったか、その間の消息を反省し、このあまりにも貴重な教訓をもって、将来二度とこのような悲しい花束が編まれることのないように、そのための遠い備えをなすことのほかにはありません。」中野は、戦時中に聖戦などと思ったことも書いたこともないが、「といて、私は決して傍観して日本の負けるのをニヤニヤ待ち望んでいたわけでは決してない。十二月八日以後は一国民の義務としての限りは戦争に協力しました。欺されたのではない。進んでしたのであります」と、告白^{こくは}している。

中野の痛切な自己批判に対して、木下は言う、自分は中野先生とは違って、戦後きれいな手で世の中に出た。だが、社会的発言ができる立場にあれば、何を言っていたか分からない。自分が手を汚さずに戦後の世界に出られたのは、まったくの偶然である。何をしでかしたか分からないという不安、そして自身を刺す気持を持つてできない——そう感じたころには、もう戦争責任を追

及することの実効がなくなってしまつて、A級戦犯に指名された人間が日本国首相になつたりする時期を迎えてしまつていた、と。木下にとつての痛恨時は、「自分が日本人として日本人の戦争責任をどうして追及できなかったか」ということだつた。問題は、他者をあげつらうことではなかつた。自身も同じ罪過を犯しかねない過去を直視することだつた。その必要に思い至つていたにもかかわらず、それを実現できなかったことこそが、問題であつた。ドイツにおける戦争責任の追究と比較して、日本人が「とりかえしのつかない過去」を持ちながら、その過去を直視し、粘り強く取り組むことのできないのは、「国民としての歴史的体験の振幅が狭いから、どうしても取り返しのつかないことをしたんだという気持を持ち続けることができなからじやないか」と、木下は自己批判を交えながら語っている。⁽²⁸⁾

四 自己否定を生きる人びと

木下戯曲には、恋人であつたり息子であつたり、その場合々々によるものの、相手が死んで、その死者との対話を続けながら生きていくという設定がきわめて多い。⁽²⁹⁾

『夕鶴』のつうは大空へ飛び去るが、『山脈』のとし子、『蛙

昇天』の母親コロ、『風浪』の誠、『東の国にて』の加代、『沖繩』の秀、『夏・南方のローマンス』のトボ助などが、その例として挙げられよう。木下自身、次のように述べたことがある。「死ぬ、という行為は、このように私の作品の中で、あるときは抵抗であり、あるときは「生きるための」死であつた。が、「生きるための」とは、本当に生きるとはどういうことか。それがさぐり当てられないもどかしさを、私は作品を書きつつ感じ続けてきたといえる。」⁽³⁰⁾一つひとつの作品が、一人ひとりの生を見守り、その死を悼み、鎮魂する。『口笛が 冬の空に』『雨と血と花と』『オットーと呼ばれる日本人』、どれもそうである。『子午線の祀り』も、この系譜に連なる作品であつた。一九九一年に上演された戯曲『巨匠』も、同様に、このコンテクストの中で語ることができる。『巨匠』は二重、三重になつた劇中劇で、あらずじは以下の如くである。

あと数十分もすれば、『マクベス』の初日の幕が開くという楽屋。マクベス役の俳優と演出家が議論をしている。第二幕第一場の独白の解釈が二人の間で食い違ふためである。ダンカン王を刺す短剣の幻影を見ているはずが誰かを見ている目つきになる、と演出家は俳優を詰る。俳優は、演出家の指示はおさまりの型にすぎないと片付け、ついに、自分は今夜の演技を或る人に捧げたいのだと述

べる。そして、まだ俳優志望であった頃、一九四四年の冬にポーランドの田舎町の小学校で起こった出来事を回想する。当時、この町はナチスに制圧されていた。空家となった小学校の教室には五人の男女が住んでいた。レジスタンスの活動で鉄道が爆破された報復に、ドイツ軍は知識人四名の処刑を言い渡す。ゲシュタポの調べで、一人の老人の身分証明書に職業が簿記係と記されていたところから、老人は処刑候補から外される。しかし、老人は自分が俳優であると主張し続ける。俳優は知識人と位置付けられており、そうなれば処刑されるにもかかわらずである。ついに、老人の主張の正否を確かめるべく、ゲシュタポの将校は『マクベス』の一場を演じさせる。その演技を観て、「分りました。あなたは確かに俳優です」と認める。ピアニスト、医師、女教師とともに老人は連行されていき、やがて四発の銃声が聞こえてくる。——老人がマクベスを演じ、そして死を迎えた現場をつぶさに見た人物、すなわちマクベスを演じる俳優は、あの危機的な状況の中で積極的に自己を主張した老人が、稽古の間じゅう自分の中に生き返ってきたと告白する。これを聞いた演出家は、俳優の演技に任せると言い、楽屋を出て行く。劇中劇の外枠として、演出家役の人物がこの作品に感銘を受けた日本の作家の思いを伝え、作品成立

に至る経緯を説明する場面もある。

『巨匠』は、ポーランドの劇作家ジスワフ・スコヴロンスキによるテレビドラマとして、一九六七年にNHKで放映されたものである。四半世紀を経て、その後に付け加わった資料を加味しながら、新たにつくり変えられた成立事情が、木下という劇作家のこの作品に寄せる並々ならぬ関心を示している。「生死を賭けて」という場合、ふつうは生き延びるべく努めることであろう。が、『巨匠』の老人は簿記係ではなく、俳優としてのアイデンティティを選び取ること、進んで処刑される道へと向かう。俳優としてのアイデンティティを示すことは、自身の死につながることを知りながらである。しかし、俳優として自己を実現するほか、彼に生き方はなかった。老人には、死を迎える結末が来ない限り、自己を生き切ったことにはならないからである。

『巨匠』の問題提起に関わって、或る人物が思い出される。木下の親友、哲学者の森有正「一九一〇—一九七六」である。森は、アジア・太平洋戦争の終わり頃とそれに続く数年間、本郷追分にある東大YMCAに住んでいた。「木下順二君の想い出」（一九六七）と題するエッセーの中で、森はつぎのように述べている。「私は木下君の隣室、正確には一間おいて隣りに住んでいた。それは、日本の現代

史の中で谷間の底のように暗い時期であり、更にそれに続く敗戦の異常な数年であった。「……」かれとの実質的な交渉がはじまったのは、終戦後、それも漸を追って、はじめは少しずつ、やがて加速度的に親密の度を増していった。「……」そしてしまいには、われわれの会話は、夜となく昼となく続けられ、午前二時か三時頃、お互いのドアを、さすがに遠慮がちにはあるが、ノックするという状態にまで立ち至った。こうした隔てのない付き合いの中で、森は「人間の本質的な在り方」への深い関心を木下のうちに認める。そして、『夕鶴』でも、『彦市ばなし』でも『暗い火花』でも、『オットーと呼ばれる日本人』でも、「時代と環境によって限定されつつも、その中から現われる深い人間的要求の事実を、かれはつかみだそうとしているようである」と指摘する。さらに、木下が深い関心を寄せる「歴史」とは、「何か人間を超えるものではなく、深い要求をもつ人間がこの世界の中を苦しみながら歩いて行ったあとであり、そういう根本的なものに対する人間の忠実さの証しのようなものだ」と解する。「そしてかれの全創作の努力を支えているものは、こういう歩みのあとを現代にも、過去にも見出し、そこにもっとも深い意味での人間伝統とも呼ぶべきものを明らかにしようとする願いだと思ふのである」と続けて

いる。³³「どのように生きるか」という問いが「どのように死ぬか」というテーマと直結する——そうした人生の局面に遭遇するとき、木下の劇作への意欲は激しく衝き動かされる。自己の存在を否定することが真実の自己を生む。それが木下の定義する「劇的」に他ならない。時代であれ社会であれ、あるいは自己自身であれ、あるべき姿を追い求める者に襲いかかる問いかけ——それは『ハムレット』三幕一場における独白だ。『To Be, or not to Be, that is the question...』木下訳では「生き続ける、生き続けない、それがむずかしいところだ」となっている。³⁴木下劇の主人公たちも、ハムレット同様に、生き続けるか生き続けないかを問われているのである。「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ」（小田島雄志訳）という意識も合わせ持つて。³⁵閉ざされた状況を打ち破るためには、たとえそれが自己の存在の否定につながることも、いささかもためらうことなく行動する——そうした人物として、『沖繩』の秀や『巨匠』の老人を挙げることができるが、共通しているのは、その生き方、そのメッセージを受け取る者が存在するということだ。しかも、その生き方なりメッセージが具体的にどのように受け取られるか不明である点も、共通している。言葉を換えて言えば、オープンな幕切れになっている。『沖繩』の

秀の精神はどのように生かされるのか。いま出番を待っている役者はどんなマクベスを演じるか。これらの問いは、『暗い火花』における結論のない終わりにも似ている。^⑧

付記一、木下順二の作品の引用は、とくに断らないかぎり、

一九八八年から翌年にかけて刊行された岩波書店版『木下順二集』全十六巻による。

付記二、井上理恵編著『木下順二の世界』が本論の執筆に考察のヒントを与えてくれた。記して謝意を表したい。

付記三、市川明教授との共同研究を通して、大阪大学演劇学研究室にはたいへんお世話になった。関係する皆さまにお礼を申し上げる。

注

- (1) 安岡章太郎『僕の昭和史』、新潮社、二〇〇五年、七頁
- (2) 安岡章太郎『僕の昭和史』、九頁
- (3) 安岡章太郎『僕の昭和史』、三二二―三三三頁
- (4) 木下順二『山脈(やまなみ)・蛙昇天』『木下順二作品集V』、未来社、一九六一年、三四四―三四五頁
- (5) 木下順二『四〇年』『木下順二集12』、二六九―二七〇頁

- (6) 木下順二『暗い火花』『木下順二集9』、一―二頁
- (7) 大橋喜一『一九五二年の山脈——木下順二氏へ——』『新劇場』第六号、五月書房、一九五一年、七六―七七頁
- (8) 木下順二『本郷』『木下順二集12』、二〇八頁
- (9) 木下順二『加藤道夫への手紙(一九五二年に)』『木下順二集16』、三頁
- (10) 木下順二『民話劇「蛙昇天」』『木下順二集4』、二九五頁
- (11) 木下順二『岸田国土の遺したもの(一九五六年に)——芥川比呂志との往復書簡』『木下順二集16』、一九―二〇頁
- (12) 木下順二『演劇の傳統と民話』、未来社、一九五六年、一五―一七頁
- (13) 木下順二『今日の世界は演劇によって再現できるか』『朝日ジャーナル』、一九六三年二月三日号、六二―六三頁
- (14) 加藤周一『誰が星の空を見たか——『子午線の祀り』をめぐって——』加藤周一著作集11『藝術の精神史的考察I』、平凡社、一九七九年、三三一―三三五頁
- (15) 木下順二『『平家物語』による群読——「知盛」について(音盤の時の解説)』『木下順二集13』、二二五頁
- (16) 木下順二『四〇年』『木下順二集12』、二七一―二七二頁
- (17) 木下順二『本郷』『木下順二集12』、四二頁、五四―五六頁
- (18) 藤島宇内『日本の民族運動』、弘文堂、一九六〇年、二八頁
- (19) 木下順二『歴史をとらえる目』というもの』『毎日新聞(夕刊)』、一九六三年六月三日付
- (20) (泰) 劇評『ぶどうの会公演「沖繩」』、東京新聞(夕刊)、一九六三年一〇月一三日付

- (21) 安岡章太郎『僕の昭和史』、九頁
- (22) 岩淵達治『未清算の過去』の諸問題』『テアトロ』、一九七四年一月号、テアトロ社、二六一―二七頁
- (23) 木下順二『未清算の過去』、読売新聞(夕刊)、一九七五年一月四日付
- (24) マルティン・ヴァルザー／岩淵達治訳『黒いスワン』『現代世界戯曲集』、カラー版世界文学全集別巻第2巻、河出書房新社、一九六九年、五九―一〇九頁
- (25) ベーター・ヴァイス／岩淵達治訳『追究』、白水社、一九六六年
- (26) 木下順二『中野好夫における回心(一九八七年に)』『木下順二集16』、一三九―一五八頁
- (27) 木下順二『民話について(一)』——概説的に『木下順二集3』、三二六―三二七頁
- (28) 中野好夫『怒りの花束』『中野好夫集』第1巻、筑摩書房、一九八四年、三一―二〇頁
- (29) 〈対談〉木下順二／神島二郎『歴史の痛恨と日本人』『潮』一九七五年一月号、潮出版社、一八三頁
- (30) 宮岸泰治『女優 山本安英』、影書房、二〇〇六年、一七五―一七六頁
- (31) 木下順二『山脈(やまなみ)』から『沖繩』まで』『木下順二集5』、三〇―三三頁
- (32) 木下順二『巨匠』、福武書店、一九九一年、七一―六〇頁
- (33) 森有正『木下順二君の想い出』『森有正全集』第12巻、筑摩書房、一九七九年、二七六―二七九頁
- (34) ウィリアム・シェイクスピア／木下順二訳『ハムレット』『世界文学全集7 シェイクスピア』、講談社、一九七四年、五六頁
- (35) ウィリアム・シェイクスピア／小田島雄志訳『ハムレット』、白水社、一九八三年、一一〇頁
- (36) 木下順二『芸術家の運命について』『木下順二集15』、一三四―一三五頁