

—— 昭和初期の新劇とアメリカの表現主義戯曲の移入 ——

山 本 澄 子

I

アメリカの戯曲が舞台上演という形式で日本に初めて紹介されたのは築地小劇場でのことであった。

一九二四年（大正十三年）六月に創立されたこの小劇場は今日ある「新劇運動」の発火点となる存在であるが、その演劇活動の期間は以外に短く、思想の差異や運動方針の相違などから内部分裂をおこし、一九二九年（昭和四年）三月で一応、終止符をうった。

その間、ユージン・オニールの作品『地平線の彼方』『皇帝ジョージズ』『長い帰りの航路』『朝飯前』『鯨』『毛猿』の六篇のほか、ウオーカー作『そら豆の煮えるまで』ハドソン作『遠くの羊飼』マークス作『郭公』など計九篇のアメリカ作品が上演されている。

その中でも『皇帝ジョージズ』や『毛猿』は当時ヨーロッパで流行っていた表現主義の技法で書かれており、やはり同じ傾向のドイツのゲーリング作『海戦』カイザー作『朝から夜中まで』チェコのチャペック作『人造人間』ハンガリーのモルナール作『リリウム』などと比較研究され演出にも工夫がこらされていた。

オニールの作品によって初めて日本に紹介されたアメリカの戯曲はその後第二次世界大戦に至るまでの間に、アプトン・シンクレアの『プリンス・ハーゲン』エルマー・ライスの『計算機』『街の光景』、マックスウェル・アンダーソンの『土曜日の子供たち』ロバート・シャウワッドの『化石の森』ヘイワードの『ボーギー』シドニー・キングスレーの『白衣の人々』『デッド・エンド』など社会主義的な作品の上演によって一般大衆に接していた。

本稿では昭和初期の日本における新劇活動の主流であった築地小劇場及びプロレタリア演劇活動に焦点をあてながら、その出発点にあった思想、表現主義について考察したい。

またアメリカの表現主義の作品を数篇とり上げその作品の意図するところ、また表現主義的な技法について論じたいと思う。

なお、引用文の漢字仮名遣いは使用した文献に従った。また個有名詞及び戯曲名などは邦訳に統一したことをお

ことわりしておきたい。

II

十九世紀の末葉にヨーロッパで興った近代劇運動は、日本における「新劇」を発生させる動機の一つになった。その運動は単に当時、わが国演劇界の指導的立場にあった人たちのみならず、同時に知識階級や国家の指導的立場の人物たちにも大きな影響を與へたのであった。

改めていうまでもなく、ヨーロッパの近代劇運動とは、ヘンリック・イブセンによって始められた新しい演劇の理想である。彼は知的な立場から従来の旧弊社会を検討し、その根底に横たわっている一切の制度や道徳を否定し、個人の自由、自己の解放、自我の確立、に焦点を合わせ、それらを現実的な立場より描いたのである。このような漸新な理想、理念を基盤としてイブセンは多くの問題劇、社会劇を世に発表した。

イブセンのこのような演劇における理念をいち早く実際の演劇活動に移したのが、フランス人、アンドレ・アントンの「自由劇場」(Theatre Libre)であった。

アントンは一介の会社員であったが、一八八七年（明治二十年）に素人劇団を創り、あらゆる困難に打ちかちながら、イブセンの提唱する近代劇運動の先鞭をつけた。

彼の目的は、従来の低級な演劇にあきたらず、一般の劇場では採用されそうもない文学的価値の高い作品を選び、そこに人生の真実の姿を具現しようとするところにあった。

この近代劇運動は、当時の文学における、自然主義と相関するものであるが、「自由劇場」の誕生をきっかけとして、十九世紀末から二十世紀初めにかけてたちまちヨーロッパの各国に伝播し、旧来の演劇を圧倒し、新しい劇作家を輩出することになった。

パリにおける、アントンの「自由劇場」の第一回演目は、ゾラ原作『ジャック・ダ・アルール』の他に新人作家の作品が二篇である。続いて一八八九年（明治二十二年）ベルリンでは、オットー・ブラームの『自由舞台』(Freie Bühne) が旗上げをし、第一回の試演演目は、イブセン作の『幽霊』であった。

一八九一年（明治二十四年）ロンドンにおいては、ジェイコブ・グラインが「独立劇場」（The Independent Theatre）を創立、そこでも第一回目にイブセン作の『幽霊』を取り上げている。

モスクワでは、スタニスラウスキーとダンチェンコの「芸術座」が一八九八年（明治二十九年）冬の公演に、チェーホフの『かもめ』で産ぶ声をあげた。

また一八九九年には、アイリランドのダブリンで、グレゴリー夫人及び、W・B・イエーツなどが「アベイ座」（The Abby Theatre）の前身である「アイルランド文芸座」（The Irish Literary Theatre）で第一回演目としてイエーツ作の『キャスリーン伯爵夫人』その他一篇を発表した。

これら劇団の誕生の動機は必ずしも一致したものではなかったであろうし、その進展のあり方も異っていたが、いずれも素人集団であったり、劇文学者が多かった。彼らは、非営利的で芸術的演劇の上演を中心に活動した。また従来の劇場で上演されていたいわゆる「お芝居」のようなものを除去し、新作を選び、リアリズムに徹するという点で共通したものがあつた。

北村喜八は我が国で新劇が誕生した直接の原因の中に「二つの流れ」⁽¹⁾をみ、一つは「演劇改良会」以来の演劇改革に対する理想であり、一つは欧州各国に発生して欧州劇壇において次第に指導的地位を得つゝあつたいわゆる「近代劇」のわが国の知識階級に対する刺激と影響である⁽²⁾と述べている。事実ヨーロッパにおける新らしい演劇運動は、わが国の若いインテリで演劇にたずさわっている者たちにとっては最大の関心事であつたに違いない。

島村抱月は一九〇五年（明治三十八年）にヨーロッパから帰国したが、かの地の劇界の様子を詳しく見聞し、多くの希望や理念に胸をふくらませていたであろう。そのことは帰国後すぐに「易風会」の同人たちに推められ、自らが立案者となり、前期文芸協会を創立したことによってもうかがい知ることができるのである。しかしこれは坪内逍遙の意に反したことであつた。なぜならば逍遙や藤沢浅二郎などは「日本の演劇の現実的な姿を批判することによって新劇への道をひらいた漸新主義者」⁽³⁾であつたからである。

一方小山内薫も島村抱月と同じく急進的に演劇改革の計画を練り、友人の市川左団次がヨーロッパから帰国するや「自由劇場」の計画をおし推めたのであつた。

明治末以来、寂然としていなかった日本の演劇改良の気運は、このようにして一八八七年（明治二十年）のア

ントンの「自由劇場」から数十年を経てようやく新しい演劇活動実践の時代へと移行し、「新劇」という一つの演劇の歩みをはじめたのである。

このような経路で発足した「文芸協会」、（後に芸術座、無名会、舞台協会に分裂するのであるが）「自由劇場」の活動に刺激されて、明治末期から大正初期には群小新劇団が相次で創立された。そして多くのヨーロッパ、アメリカの翻訳劇が移入され、世は新劇イコール翻訳劇の時代の様相を呈した。

ここではそれら群小新劇団の活動についての詳細は差し控えるが、結局彼らは経済的問題、思想や感情のもつれなどで長続きせず、大正時代の新劇運動はいささか飽和状態にあつた。

「文芸協会」、「自由劇場」も短命であつたがその存在や活動は紆余曲折を経ながらも大正期の新劇活動家たちに少なからぬ影響を与え、それが大正末期になって画期的な築地小劇場創立という形で結実したのであつた。

昭和初期の日本に於ける外国演劇受容の足跡を辿った場合、われわれは築地小劇場の演劇活動を無視して考えることはできないのである。

III

築地小劇場は一九二四年（大正十三年）六月十三日（但しこの日は招待日）開幕を告げるため、丸山定夫の打ち鳴らした最初のドラの音とともに幕が開かれたのだが、この感動的な開幕は当時を知る大先輩たちから懐しい想い出話、自慢話の一つとしてよく語られたものである。

河竹繁俊は「文芸協会」「自由劇場」などの存在、活動が日本における前期新劇活動の記念塔と考えれば、「小山内薫・土方与志たちによって誕生した築地小劇場はこんにちの新劇運動につながる後期新劇運動の起点であつた。」⁽⁴⁾と述べているが、北村喜八も小山内薫の言葉を借りて、「新劇の発生から大正四・五年までを第一期、次の歌舞伎俳優中心の新劇運動を第二期、関東大震災後の築地小劇場の出現からを第三期」⁽⁵⁾と分類している。築地小劇場の時代とは、一九二四年（大正十三年）の六月から一九二九年（昭和四年）の春に分裂するまでの六年間のことであるが、ではいったいこの六年間とはどのような時代であつたのだろうか。

それは一九一八年に終結した世界第一次大戦、一九一四年（大正三年）から一九一八年（大正七年）までの余波によって急激に成長した日本の資本主義が、やがて到来すると予想された世界経済大恐慌を目前にひかえ、経済面や生産面の再整理や縮少を迫られている時期であつた。

た。この時代の様相について、北村喜八の言葉を引用する。

「あらゆる部門の産業のトラスト、カルテルに組織する金融資本の確立を促しつつあった時である。これは他面において、プロレタリアートの階級意識と政治的自覚を呼びおこし、又階級対立の激化につれて、インテリゲンツィアの社会的立場を動揺せしめつつあった時である。ブルジョア社会の発展期におけるインテリゲンツィアはその社会に反逆しながらもその社会に依存することによって、自己の生活の安定を得てきたのである。が、自己の社会的立場の動揺を来すや、自己の理想をすてるブルジョアジイに全き隷属をなさない限り、自己の物質的及び精神的自由が漸く失はれ始めてきたのである」⁽⁶⁾

演劇面で考へればこのような時代背景の中ではインテリ層の新劇運動は自己の社会的立場に不安を感じたことの反映であることは想像に難くないのである。

一九二三年（大正十二年）九月の関東大震災で東京にあっためばしい劇場は殆んど焼失してしまったので、その翌年六月の築地小劇場の設立は大衆の待望するところであり、機を得たものといえよう。そしてまた演劇活動にたずさわるインテリ層の体制に対する批判としての新劇運動の機運と合致したのであった。

築地小劇場の実質的な生みの親は土方与志である。

彼は伯爵土方久元の孫として生まれたが、中学二年のとき、文芸協会が演じた『ジュリアス・シーザー』を観たのがきっかけで、学習院の上級になるに従い、戯曲をよく読むようになり、友人たちと『友達座』という素人劇団を作って演出していた。小山内の訳した作品を上演したことが縁で、一時は彼の門下生としてプロの劇場で手伝ったこともあった。

土方は一九二二年（大正十一年）十一月に「十年計画」でヨーロッパへ演劇研究に出発、ベルリンにおいて、カール・ハイネに師事していたが、関東大震災のニュースを知り、「日本の演劇復興のため」とばかりに予定を変更し、一路帰国の途についた。

十年計画の演劇研究のつもりが一年で打ち切りになったので、残った外遊費を、小劇場建設の費用と劇団結成のために充当することにしたのであった。日本を発つ時にいつか理想的な演劇研究所を作ることを小山内と約束していたのが、予想外の天災のために時期が早まったのであった。

震災後の特別措置として、バラック建築が許可されていたので簡素な建物がすぐにできた。しかし舞台の設備だけは、ヨーロッパの一流の劇場にひけをとらなかった。

「それはギリシャ劇をはじめ、シェイクスピア、モリエールはもちろんのこと、イブセン、ストリンドベルグ、ラインハルトの劇場、コッポオのピウコロンビエ、タイロフのカーメルヌイ劇場、メイエルホリド劇場やドイツの表現派の舞台等々をつぶさに調べた末つくられたものである。直径四十尺、深さ二十四尺、高さ四十尺の鉄骨コンクリートのクッペル・ホリゾントを持つ間口三十三尺の舞台。それに照明の設備にも種々工夫がこらされ、不自然なフットライトを排し、客席天井の照明室ならびに上手、下手のアーチのかげやプロセニウムのかげより舞台にむけて光線をおくり、舞台天井からは、ボーダー・ライトよりもサスペンションスポットを多く用いる等等」⁽⁷⁾ 漸新な工夫があちこちにみられた。

さて築地小劇場は、友田恭助、小山内薫、和田精、浅利鶴雄、汐見洋、土方与志の六名から成る同人によって発起されたのであるが、旗揚げ当初の劇場員は次のような人々であった。

演出部 小山内薫 土方与志 （助手）宮崎正
五部

演技部 友田恭助 東屋三郎 汐見 洋
河原侃二 青山杉作 （以下研究生）
千田是也 山本安英 田村秋子
丸山定夫 竹内良一 藤輪和正
小野宮夫（以下客演） 夏川静江
小堀 誠

舞台装置部 溝口三郎 渋谷 修 小松 栄
宮田政雄

大道具部 荒井金太郎

小道具部 米沢 参

効果部 和田 誠 八代 康

照明部 岩村和雄 佐後屋岩雄 高島勝之助
神尾甲三

衣裳部 土方梅子 掛替花子

文芸部 小山内薫 北村喜八 高橋邦太郎
伊藤圀夫（千田是也）

経営部 浅利鶴雄 松田条太郎

宣伝部 吉田謙吉

経営部の浅利鶴雄は開場直後病床のため退いた。

上のうち吉田謙吉は、装置部を兼ね、和田精は照明部を兼ねていた。

劇場正面の玄関の屋根下に葡萄の房の劇場マークを配した小劇場は満員の観客、始めて打ち鳴らすドラの音と共に、社会の大きな関心のうちに初日を開けたのであった。

「葡萄の房のマークは、三番叟の鈴との類似、ギリシャの酒の神バッカス及びギリシャ劇との因縁により、開幕の銅鑼は、ドイツの劇場で用いられていたのを模倣した」⁽⁸⁾ ということであった。

開場に先立って五月二十日に慶応義塾大学の大ホールで、小山内が築地小劇場の活動方針について講演した時の内容の一部が当時の劇作家たちの間で問題になった。その講演の中で問題となった個所の大意は次の如くである。

「——私達は従来の観客を相手にしません。演劇によって生活を力づけんとする若い観客を相手にします。私達はこしばらく翻訳劇を上演します。何故日本の物を演らぬか？ 答へは簡単です。私達は現在の日本の既成作家——若し私自身もそうであつたらそれをも含めて——の劇作からは何等演出欲を唆られないからであります。私達の劇場の特長は研究室であります。——研究室という言葉は時により変化せねばなりません。我々は自分達の思ふように暴れ研究します。——」⁽⁹⁾

上記の言葉、中でも「現在の日本の既成作家……云々」のくだりが当時の雑誌『演劇新潮』の同人と準同人として第一線で活躍していた人たちの怒りを買ってしまったのだ。

『演劇新潮』は当時の演劇人を同人とした権威ある総合演劇雑誌で、第一次の同人には、山本有三、菊地寛、久米正雄、長与善郎、長田秀雄、池田大伍、岡本綺堂、小山内薫、山崎紫紅、中村吉蔵、里見淳、伊原青々園、吉井勇、谷崎潤一郎、久保田万太郎、三角周太郎などそうそうたる顔ぶれが揃っていた。

山本有三が『演劇新潮』（大正十三年七月号）に「築地小劇場の反省を促す」と題して小山内に反駁した。これに対して小山内は八月号に「築地小劇場は何の為に存在するか」を論じた一文をよせている。少々長いが『日本新劇史』に載せられている大要をここに引用する。それには「山本有三君その他演劇新潮の同人諸君に読んで考へて貰ふ」との但し書きが付されていた。曰く、

A 演劇の為に

築地小劇場は演劇の為に存在する。そして戯曲の為に存在しない。

戯曲は文学である。文学の為に存在するものは劇場ではない。

劇場は演劇を提供する機関である。

劇場は戯曲を紹介する場所ではない。

築地小劇場は演劇の為に戯曲を求める。戯曲の為に戯曲は求めない。

築地小劇場は演劇として価値あるものを提供したいと祈願している。築地小劇場が使用する戯曲の価値は、文

学の批評に任して置く。

築地小劇場の価値は、それが提供する演劇の価値である。それが使用する戯曲の価値ではない。

B 未来の為に

築地小劇場は未来の為に存在する。

未来の戯曲家の為に、未来の演出家のために、未来の俳優の為に、——未来の日本演劇の為に存在する。

築地小劇場は現在使用している戯曲の為に、現在働いている演出家の為に、現在舞台を踏んでいる俳優の為に、存在しているのではない——語にして言へば、吾々の為に存在しているのではない。

吾々の後から来る者の為に存在しているのである——若し、それが吾々の為なら、今の吾々ではない、未来の吾々の為に存在しているのである。

築地小劇場が或時期の間、西洋の戯曲をのみ使用するの、新奇を好むからではない。西洋崇拜からではない、日本の戯曲に対する絶望からではない。

築地小劇場は未来の日本戯曲の為に未来の劇術を作り上げようと努力しているのである。

現在の日本戯曲は——殊に既成作家のそれは——大抵、歌舞伎劇と新派劇が持つ写実的訓練とで演出の解決がつくのである。その證據には、少しく新知識を仕入れた歌舞伎俳優や新派俳優が、然程の困難なくそれを演出して、しかも多大な成功を見せているではないか。

吾人が待ち望む未来の日本戯曲は、歌舞伎劇や新派劇では解決の出来ないものでなければならぬ。

吾人はそれらの為に、吾人の新し 劇術を用意しなければならぬ。

C 民衆の為に

築地小劇場は文学者の為に存在しているのではない。所謂文壇の為に存在しているのではない。特権階級に存在しているのではない。

築地小劇場は演劇を糧とするあらゆる民衆の為に存在しているのである。民衆を喜ばせ、民衆に力を與へ、民衆に命を注ぐ為に存在しているのである。⁽¹⁰⁾

やがて小山内及び土方の出席を求め、『演劇新潮』の談話会が開催された。同人からの出席者は、岸田国土、中村吉莊、長田秀雄、久保田万太郎、久米正雄、菊地寛、山本有三などであった。この会によって両者は表面上の和解はしたのであるが、その中で小山内は、「西洋の芝居ばかりやるのじゃないということは明かに云います。日本の将来の芝居の為に存在しているといふことは明らかに云います。創作の方でも既成作家といふやうな言葉を使つたので或は假想敵視したと思はれたかもしれない

が、僕自身を含んでいるのだから構はないと思っているのです……」⁽¹¹⁾と述べている。

小山内の純粋に日本演劇の向上を願う気持と西洋傾倒の思想がこのような誤解を招く発言となったのであろう。

このようなこともあって築地小劇場内部では四十代の小山内と二十代の土方との年令差からくる意志の相違があったり、外に向っては小山内と文壇、劇壇との軋轢^{あつれき}があったりで、幕の内側にはいくつかの問題をかかえたまま開場したのであった。

第一回の公演は、一般むきには六月十四日初日で、ラインハルト・ゲエリング作伊藤武雄訳の『海戦』、チェーホフ作築地小劇場訳の『白鳥の歌』、エミール・マゾオ作小山内薫訳の『休みの日』の三篇であった。

小山内がモスクワ芸術座の演出家スタニフラスキーを信奉していたのに対して、土方はメイエルホールドを尊敬していた。つまり両者は異った演劇体系の流れを進むようになっていたのだ。土方の演出した『海戦』はドイツ表現派の新戯曲で、彼はメイエルホールドによって開眼した新演出を試みた。小山内は『白鳥の歌』と『休みの日』をリアリズム演出で表現した。

演目中、「表現派の『海戦』はとりわけ注目をあび、投げつけるようなテンポの速い台詞が一樣に分りにくいと評されたものの、かつてみることのなかった漸新な演出が観客に珍らしがられた。」⁽¹²⁾

セリフや動きの速さ、ホリズントを利用して金のかからぬ舞台装置、照明、擬音など一切が目新しく耳新しく観客はこの新らしく珍らしい舞台に、驚ろきただ息を呑んでおとなしく観ているのみであった。

『海戦』でホリズントを利用して金のかからぬはだか舞台をみせたのは、敗戦後の物資欠乏のドイツの舞台を写したのである。⁽¹³⁾

そこには演出家土方の厭戦的意図を見ることができるのである。

ここに大戦後のヨーロッパ芸術の主流をなしたと云われる表現主義の芸術が土方によって初めて日本に紹介されたのだ。表現主義には、反国民主義、戦争否定の思想がその根底に流れている。

この作品の上演は、大戦に影響を受けた日本演劇界にとっても注目すべきことであったといわねばならない。

一九二二年、イギリスでは小説家、ジェイムス・ジョイスが長篇『ユリシーズ』 *Ulysses* を発表しているが、この作品は『ダブリンの人々』（一九一四年）、『若き日の芸術家の肖像』（一九一六年）などを経て作者が完成した意識の流れの手法の問題作である。

十八のエピソードからなるこの小説の中で第十五エピソードだけは表現主義の戯曲形式で書かれている。主人公ブルームを取りまく登場人物の扱い方や、音響効果、照明などにその技法が巧みにそしてふんだんに用いられている。

このエピソードは伊藤整やその他昭和初期の日本の文壇に少なからぬ影響を与えていることで知られているが、これによっても当時、表現主義が単に演劇のみでなく小説の世界においても新鮮な実験であったことがうかがえるのだ。

小劇場創立当初から、小山内、土方両者の理念の差異が内包されていたことは前述したとおりだが、演目の選び方、演出方法などにもお互意見の相違がみられた。しかしながら小山内も自然主義的戯曲にのみ固執していたわけではなく、表現主義の戯曲の演出をしたり、大正十四年春には『演劇新潮』に「表現主義戯曲の研究」を連載していることによって彼が表現主義の演劇に如何に興味を持ち、研究していたかがうかがい知れるのである。

そもそも表現派の戯曲が日本に紹介された最初は、大正十年一月、築地精養軒で催された国民文芸会の総会で、山岸光宣が、独逸表現派の戯曲に就いて講話したときである⁽¹⁴⁾といわれているがこの種類の戯曲の日本に於ける最初の訳と上演は大正六年六月に、カイザー作新関良三訳『カレイの市民』であり、これは活字になるや新国劇の沢田正二郎が明治座で上演している。表現主義の戯曲を扱ったという話題性はあるが、内容は演技、装置など含めて研究不十分なものであったらしい。

しかしこれが表現主義による翻訳戯曲の本邦初演であった。その後この主義はわが国においても、美術、演劇、思想と各方面で研究がなされるようになった。

築地小劇場も開場当時の関係者や同人たちは表現主義に傾いており、第一回の公演に表現主義の作品がとりあげられたことも当然の成行であったと云へよう。

第一年度の八月三日より三週間日曜以外毎日午前中、かねて計画の演劇夏期研究会が小劇場で催され、熱心な受講生が五十名ばかり集ったが、その中に後の名優、滝沢修⁽¹⁵⁾の姿があった。

築地小劇場の初年度は六月の初回公演から第十八回の十二月二十九日終演まで活発に演劇活動を行った。第十二回目の公演（十月一日～十日）ではユーゲン・オニールの『地平線の彼方へ』が田中総一郎、北村喜八の訳で日本で初めて上演されている。丸山定夫が主人公ジェイムスの役に扮して好演技をした。

第十三回の公演『夜の宿』は興行的にも芸術的にも大

成功を収め、十日間の大入り満員となった。またその時のモスクワ芸術座写しの写真舞台は評判となった。

『狼』のチュリエ、『人造人間』のアルキスト、『死せる生』のシュタッパ、『思い出』のユックナア博士、『瓦斯』の富豪、『ボルクマン』のボルクマン、『夜の宿』のサチン、『恋愛三昧』のハンス、『稲妻』の主人公などを演じ、好評であった青山杉作はこの年の暮に演出部にも属し『地平線の彼方へ』と『恋愛三昧』の演出を担当した。演出家としての青山杉作は、小山内や土方と異り、俳優としての経験があるだけに役者たちに稽古をつける場合、動作表情など全部自分で実際にやってみせた。これは初歩的な演技者の多い築地にとっては、適切な指導ぶりであったといわねばならぬ。

第二年度の大正十四年には、第十九回のシェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』坪内逍遙訳（一月一日—十日）から第三十九回モオリス・メーテルリンクの『青い鳥』楠山正雄訳（十二月十一日—二十八日）まで二十一篇の戯曲を世に紹介した。

その期間中、第二十四回公演（三月十五日—二十四日）で再びオニールの作品が上演されている。本田満津夫訳の『皇帝ジョーンズ』である。これは後にのべるがオニールの表現主義によって書かれた作品の一つである。

この作品は青山杉作の表現派的演出で千田是也が主人公のジョーンズを演じている。

『皇帝ジョーンズ』の照明を担当していた岩村和雄は土方との意見対立が原因で小劇場を脱退し、その後和田精が照明の仕事兼ねるようになった。

土方の演出によるストリンドベルグの『爛酔』（六月一日—十日）は村山知義の装置で演出も表現主義的であった。

大正十四年五月十五日に土方は、国民文芸会から国民文芸賞を贈られているが、これは大正十三年度の劇界功労者としての表彰であり、経営的には思わしくなくとも、彼の新機軸、新しい演劇に対する姿勢が認められたのであろう。

この年の九月、小山内はハアゼン・クレエフェルの『人間』を訳し演出も担当した。これは五幕二十五場からなる表現主義の戯曲であるが、不成功に終わってしまった。

小山内は土方に対抗する所もあって、この表現主義の作品を取り上げたのだったが結果はよくなかった。これが遠因となってそれ以後小山内は表現主義の作品は一切手掛けず、チェホフの『叔父ヴァーニア』や『夜の宿』の再演や『青い鳥』などの演出で彼の本領を発揮した。

『ジュリアス・シーザー』は小山内、土方の共同演出

で、五幕十八場からなっており、古典劇の研究的演出であった。この時には築地の俳優陣を総動員し、汐見洋がシーザーに、千田是也がアントニオをそれぞれ演じた。この時の装置は千田の兄の伊藤嘉潮が担当した。

これが伊藤の築地小劇場における初仕事で張物と柱を使用し極度に単純化した様式でローマを表現、見事に成功した。

『幽霊』は山本安英のアーヴング夫人、友田恭助のオズワルドで、土方が演出し、自然主義の大作にも腕のさえを見せた。小山内演出の『桜の園』は芸術的にも興行的にも成功をおさめ、五日間日延べというはじめての記録をみせた。この作品は『夜の宿』と共に築地小劇場の十八番となったものである。

築地小劇場第三年目、大正十五年（昭和元年）には第四十回から第五十五回まで十六回の公演が行われている。四十四回までシェイクスピア、カイザー、ヴェデキント、ストリンドベルグ、オニールなどに至るまで、イギリス、フランス、ドイツ、ロシア、北欧、アメリカなど多くの外国劇が上演されてきたが、第三年目の三月に初めて創作劇がとりあげられた。それは坪内逍遙作の『役の行者』であった。この作品が一九十三年（大正二年）文芸協会が解散する寸前に書かれたものであった。間もなく刊行するということで逍遙は解版を命じた。それは、抱月、須摩子の恋愛事件及び作者の見解、立場を連想させる内容のためであった。⁽¹⁶⁾ 文芸協会で上演のため、配役まで決っていた作品である。それが十余年たってようやく実行に移されるようになった。

この年度にはアメリカの演目は一作もなく、英米作品といへば、小山内薫訳のシェイクスピアの『ヴェニスの商人』とバーナード・ショウの『聖ジョワン』北村喜八訳のみであった。

一月一日から十七日まで上演された『ヴェニスの商人』は前年の『シーザー』と同じく逍遙訳ではなく小山内の口語訳で、土方による古典の現代化演出が試みられている。

山本安英のポーシャ、薄田研二のシャイロック、千田是也のアントニオであった。千田はこの時を最後に築地小劇場から去った。

千田がやめたのは築地小劇場の芸術至上主義に嫌気がさしたこともあったのだが、それと同時に社会主義の波が築地にも押しよせてきたためでもあった。

小野宮吉、薄田研二、島田敬一などの演技部の者たちも新しい社会的な演劇に関心を示し始めた。

このような思想健むきは当然ながら土方らの幹部にも何

らかの影響を及ぼさずにはおかなかった。これまで土方が演出し、これからも演出しようとしていた『瓦斯』の大幅なカット、『作者を探す六人の登場人物』の一般公演の不許可、トルトレの『ヒンケマン』ハアゼンクレエフェルの『決定』の上演禁止などは、土方にとって予想外の事柄であった。

築地の観客は大体が知識層のサラリーマンや学生で固定しており、小山内が当初に「民衆の見世物小屋」⁽¹⁷⁾を標語に出発したのであるが、民衆と交ることなく、高級なものになってしまった。しかしながら時の移り変わりと共に観客の質も少しずつ変化し、知識層のみとはいえぬようになってきた。

大正末期から昭和初期の社会情勢はことほど多様に急転した時期であり、時代の先端を行くとされていた土方ですら昭和初期の進歩主義者からは古いとされた。築地は芸術作品のみという演劇活動を続けてきたが、そのこと自体が時代の先端に小劇場を位置させておくことができなくなった。土方や、小劇場内の上層部でもこの現状を次第に意識するようになった。大正十五年の年末には左翼劇団である前衛座の旗揚げ公演もあつたりして、築地の劇団員も無関心ではいられなくなった。

当然のことながらレパトリー選定が問題となり、土方は「小市民的正義観より社会批判から脚本選定する」⁽¹⁸⁾というように急進化した。その年の十一月末から十二月にかけて土方は当時プロレタリア戯曲の先端のものといわれていたマルセル・マルチネの『夜』（佐々木孝丸訳）を第五十四回の本興行に採用した。

この極左的フランスの戯曲は「上演許可を得るまでに築地の芸文部で改変したものを、更に検閲のハサミを入れられて、この時限り上演を許された」⁽¹⁹⁾のであった。

このように制約されて出来上った作品であったので原作の意図はゆがめられ左翼的評論家たちの間では、築地がこの戯曲をよく理解していないと誤解された。しかしながら『夜』の上演は急進的な人々からは観迎された。

土方がこのような新らしい世界観にたった戯曲を取り上げたことは、時代の流れに敏感であったためや、また東京や神戸の労働者劇団やトランク劇場に影響を受けたためであろう。彼のその後の方向を示唆するものであったに違いない。

同年の前衛座旗揚げ公演の劇場主の土方が築地小劇場の舞台を提供したのも、土方のプロレタリア演劇運動に対する理解と好意とみてよいだろう。

築地小劇場第四年度一九二七年（昭和二年）には第五十六回から第六十九回まで十四篇の戯曲が上演された。

第五十七回公演にはバーナード・ショウの『悪魔の弟子』（中川龍一訳）第五十八回にはシェイクスピアの『マクベス』（森鷗外訳）ユージン・オニールの『毛猿』など英米の作品が紹介された。マクベスを除いては本邦初演の作品である。同年二月から三月初めにかけてのマチネー公演にはオニール的一幕もの三篇、北村喜八訳の『長い帰りの船路』本田満津二訳『朝飯前』北村喜八訳『鯨』を上演した。

『長い帰りの航路』と『鯨』は北村が訳したのだが、彼の初演出の作品でもあった。

『朝飯前』は青山杉作が演出した。第一作では汐見洋のニックが好評であり、第二作では東山千栄子のローランド夫人が他を圧し、第三作では丸山定夫の艦長キーニー、村瀬幸子のキーニーの妻が素晴らしく、特に丸山は役柄の解釈を十分に舞台の上で披露し、その地位を一層強めた感があった。

築地の第五年度（一九二八年昭和三年）には第七十回から第八十一回まで十二篇の作品が上演されているが再演ものが多く、初期の活発さはなかった。

昭和三年といえば国内各地で左翼思想が浸透したときであり、その三月に日本共産党の三・一五検挙事件があり、これが芸術界にも影響し、築地小劇場もその例外ではなかった。

やがてこれまで過去四年間の築地の興行に対する厳しい批判や、反省が内から外から起り、それまで築地が観客の対象を、インテリ層においていたこと、そのためにプチプルの生活を描いたもの、またはインテリゲンチヤむきに傾いていたことはもはや時代おくれであると結論されるようになった。

新時代の新演劇とされていた表現主義演劇も昭和改元後のあたりからは、人々の関心外のこととなり、世はまさにプロレタリア演劇の到来を告げるのであった。

時代の^{もし}音や左翼演劇の発展には小山内薫も無関心ではなかった。彼は組織を再編成し、新組織のもとに、「移転改築落成記念公演」と銘うって、近松門左衛門作小山内薫改作の『国姓爺合戦』を上演した。

その後間もなく小山内薫は病を得て急死したのであった。

小山内の死後築地小劇場は六年目一九二九年（昭和四年）をむかえたが、三月までに三回の公演を行って解散分裂せざるを得なかった。

築地小劇場四年度（一九二七年）には政治上、経済上の諸問題がおこり、日本共産党は再組織され、金融恐慌が起り、中国への出兵があつたりして日本の国全体が一

つの曲り角にきていた。

左翼演習活動が盛んになり、築地をやめていくもの、小劇場内部で動揺する者が多くなった。創立時から思想の統一がなかった小劇場としては小山内薫という長老の指導者のおかげで、それまで辛うじて分裂を免れていたのだがその中心人物の死によって支柱を失ってしまったのである。

まず総会において土方が劇団へ退団を申し入れ、それが承認された。これを土方に対する排斥と誤解したむきがあり、その人たち——丸山定夫、山本安英、薄田研二、伊藤晃一、高橋豊子、細川和歌子の六人——は声明書を提出して脱退した。彼らはのちに土方を初めとして久保栄、吉田謙吉などを加へて、新築地劇団を組織した。残留組は小山内系と称し、「劇団築地小劇場」と称して土方を批判するような声明書を発表した。ここに至って初期の築地小劇場の歴史は幕を閉じなければならなくなってしまった。

IV

戸板康二は、「日本の過去半世紀において、現象的にプロレタリア演劇活動が最も盛んだったのは昭和三年から約五年間であろう」⁽²⁰⁾と規定しているが、理由は、その数年前から発展中であった『左翼劇場』が飛躍的に活動するようになったり、また分裂後の「両築地」やその他の新劇団などが急進的になったことなどであろう。この項において日本のプロレタリア演劇運動について述べたいと思うが、その前にプロレタリア演劇発生に至る歴史的な足跡をふり返ってみたい。

プロレタリア演劇は日本プロレタリア運動の発展と密接な関係があるが、その端は大正十年頃に発しているのである。

第一次大戦ののち台頭した社会運動の中から最も早く生まれた演劇は、神戸川崎造船所の職場劇団『日本労働劇団』⁽²¹⁾で、大正八年のストライキを契機として生まれた。これは、賀川豊彦、今井嘉幸の指導によるものであった。

東京では大正十年頃、平沢計七が『東京労働劇場』をつくり、本所あたりの寄席で自作自演の芝居をやっていたが、この劇団は震災の時の混乱の犠牲となって指導者の平沢が殺されてしまったので十二年以後は活動を停止してしまっ

た。プロレタリア文学運動の最初は第一次『種蒔く人』(大正十年二月)を創刊した『種蒔き社』であり、これは三号で休刊となったが、十月には第二次『種蒔く人』を刊行している。同人には金子洋文、山川亮、佐々木孝丸、

柳瀬正夢、などがおり、有島武郎も協力者の一人であった。この同人たちが日本プロレタリア演劇の草分けである。

『種蒔く人』の同人、いわゆる左翼思想をもつ文化人によって演劇活動が行われた大正十一年三月『種蒔き社』主催の「大文芸講演会と演劇の夕」という題と内容のもとに東京と秋田でおこなわれた。⁽²²⁾

その講演会に、ロマン・ローランの『ダントン』を演ずる企画をたて、佐々木孝丸がダントン、平林初之輔がフキテンビル、金子洋文がフィリポオ、小牧近江がデムランという役で練習をしていたが、当日になって上演禁止となってしまう。

同じ年に秋田で行った『種蒔き社』は『ダントン』のメンバーで、武者小路実篤の『或る日の一休』を上演している。

このようなことが動機となって、演劇と社会運動との関係が発生したのである。

また別の活動としては相馬愛蔵(新宿中村屋主人)が麹町、平河町の大名屋敷の土蔵を改造して舞台をつくり、『先駆座』と称して、第一回の公演を行った。それは十一年四月のことであり、ストリンドベリーの「火遊び」と秋田雨雀の『手投弾』^{てなげだま}が演目であった。そこは『土蔵劇場』と呼ばれていたのだが、大震災のため、土蔵は破壊されたので場所を替へその後第二、第三回の公演を行った。

同人には秋田雨雀、川漆利基、河原侃二、柳瀬正夢、佐々木孝丸その他がいた。柳瀬、佐々木などを通じて「種蒔き社」との連絡もあった。

『先駆座』は非公開の会員組織であったが、会員番号の一番は島崎藤村、二番は有島武郎だったという。⁽²³⁾その同人もその後思想的対立が生じやがて解散してしまっ

た。前述の第二次『種蒔く人』も廃刊となり、その同人によって大正十三年六月、雑誌『文芸戦線』が創刊された。またこの雑誌に啓蒙されて、「日本プロレタリア文芸聯監」(略称「プロ聯」)が成立した。この「プロ聯」には文学、美術、演劇の三部門があって、演劇部は、佐々木孝丸を責任者とし、震災後も早稲田のスコットホールや万世橋のアーケードで小公演を行っていた「先駆座」を継承した⁽²⁴⁾この演劇部がトランク劇場の母胎である。

徳永直を中心にして演劇研究会を組織していた東京小石川の共同印刷が大正十五年一月六日に大争議を起こしたが、その争議を演劇によって支援したのが「トランク劇場」であった。その時の演目は武者小路実篤の『或る

日の一休』と長谷川如是閑の『エチル・ガソリン』であったが、こんなことがきっかけとなって彼らは移動演劇活動を始めた。トランク一つさげてどこへでも行って演劇活動をするところからこの名称がつけられた。トランク劇場は十五年五月には『無産者の夕』に、久保栄三郎の『犠牲者』、シンクレアの『二階の男』その他を芝の協調会館で上演している。この「劇場員」と当時の文芸戦線の同人数人として『前衛座』を結成したのが同年の十二月である。築地小劇場をかりての第一回公演はルナチャルスキの『解放されたドン・キホーテ』であり、これが劇場舞台による初めての公開活動であった。またこれが社会主義的な劇団として社会主義的な翻訳劇の日本最初のものであった。

前衛座創立時の宣言文の一部を紹介する。

「前衛座は健全なる演劇の創造に向って邁進する——健全なる演劇は、人類を光輝ある未来に向って導き得るものでなくてはならない。

前衛座は、故に最早衰頹に趨きつつある世界観を排撃する事によって、発展性ある新しき世界観に立脚する——現代の演劇がその正道に転向せんが為には、先づ慈に発足しなければならない。——」⁽²⁵⁾ このような立場と方向でメンバーたちは演劇活動を開始したのである。

同人には青野秀吉、葉山嘉樹、林房雄、久板栄二郎、前田河廣一郎、村山知義、大河内信威、小野宮吉、佐野碩、佐々木孝丸、佐藤誠也、関鑑子、千田是也、山田清三郎、柳瀬正夢などの名前があった。

限られた観客のみが占有していた演劇が勤労者に開放されたことは記録すべきことであった。しかしそれまで卑俗な娯楽しか与へられていなかった人々には近代劇の教養をそのままの形で受け容れる素地がなかったので、プロレタリア演劇を創造しようとする側には様々の苦しみがあった。

社会主義的リアリズムに一貫した戯曲、演出、演技がとりあげられていたことは当然であったが大衆を把握するためには、やむを得ずアクセントの強い芝居になり、怒号するような台詞「誇張された善玉悪玉」の人物などの登場するのが舞台の特色と云われた。ここにプロレタリア演劇の限界があった。

昭和二年六月に中野重治、小野宮吉、佐野碩、鹿地亘などが『反戦』をやめ、『プロレタリア芸術』を作ることになったので『前衛座』も分裂し、トランク劇場は『プロレタリア劇場』と改称された。

青野秀吉、金子洋文、佐々木孝丸、村山知義などの残留組は「労農芸術家聯盟（機関紙『反戦』）」を結成し、

『前衛座』はそれに属することとなった。

『前衛座』の第二回公演のシンクレア作『プリンス・ハーゲン』は六月下旬築地小劇場で上演された。その前月に前衛座は演劇研究所を千駄ヶ谷に開設し、五月には千田是也をドイツに送っていた。

その頃の『反戦』及び『プロレタリア芸術』を見ると、『前衛座』と『プロレタリア劇場』はお互いを裏切り者呼ばわりしつつ、前者は新潟、大阪などへ巡業し、後者は東北、北海道へ巡業して、それぞれ演劇活動を展開している⁽²⁶⁾ 続いて同年十一月『反戦』に再度の分裂が起って『前衛劇場』と名前を改めた。『前衛劇場』の第一回公演は村山知義作の『ロビン・フッド』であった。

数々の劇団がいままでに分裂、再編成されたが、これらは個人間の利害や感情問題に起因するものが多く、外的な圧力に対しては、常に共斗体制にあったのである。

したがって前衛劇場の初公演に先だて、十一月、ハウゼルの『足のないマーチン』鹿地亘の『一九二七年』を小劇場で上演したプロレタリア劇場は、『ロビン・フッド』の公演に対し、労働芸術聯盟の妨害工作を阻止するために警催隊を送る好意を示している⁽²⁷⁾。

昭和三年にいわゆる三・一五の共産党検挙事件があったので、左翼の演劇人は団結の必要を生じ、四月には築地小劇場で新しい発足した。それはプロ芸、それに左翼芸術同盟も加わってのナップ（全日本無産者芸術聯盟）の結成であり、必然的にプロレタリア劇場と前衛劇場を合体し、ここに『東京左翼劇場』が誕生した。四月二十五日のことであった。

この劇団はその後、はげしい弾圧の下で約五年間演劇活動を続けた。

第一回公演の演目は、予定していた藤森成吉の『磯茂左衛門』が上演禁止になったので、村山知義の『進水式』『やっぱり奴隷だ』鹿地亘の『嵐』に変更した。

三年十一月、築地小劇場でロシア革命記念公演に予定したラヴレニョフの『巡洋艦ザリヤー』も禁止になった。当局の圧力と劇団員に明確な目標が定まっていなかったため、この合同公演の成果はあまり良くなかった。小山内に「十年若かったら左翼運動に参加する。」⁽²⁸⁾ と云わしめたのもこの頃のことであった。

昭和四年一月ナップが再組織され、演劇部門でも全国的組織としての「プロット」（日本プロレタリア劇場同盟）がつくられ、『左翼劇場』はその一環となった。そして同劇場は築地小劇場でトルストイの『ダントンの死』を上演した。

小山内薫は昭和三年末に亡くなり、翌年三月には前述

のように、築地は分裂し、二つの劇団となった。小山内亡きあとの小劇場は『劇団築地劇場』と『新築地劇団』になったが、ともに左翼劇場の影響を受け、四年六月には、「新築地」が帝国劇場においてゴリーキイの『母』を演じ、翌月には、小劇場で『劇団築地』が同じ作品を演じた。ついで両劇団は十一月、帝国劇場と本郷座でルマルクの『西部戦線異常なし』を競演している。

新築地劇団は四年五月の『飛ぶ唄』『生ける人形』の第一回公演から昭和十五年七月、里村欣三の『第二の人生』までに七十数回の公演を行っている。演出者は主として土方与志のちに八田元夫、岡倉士朗、佐々木孝丸、そしてやがてドイツから帰って参加した千田是也が当たった。

昭和九年以後は情勢がきびしくなり、プロレタリア演劇活動は思うにまかせなくなった。

したがって演目も変化し、時には青山杉作や久保田万太郎を演出に招聘したこともあった。

プロレタリア演劇時代の演目をみると左の如くであった。

「藤森成吉の『何が彼女をそうさせたか』、久保栄の『新設国姓爺』、三好十郎の『傷だらけのお秋』『首を切るのは誰だ』、佐々木孝丸の『筑波秘録』『慶女太平記後日譚』、村山知義の『東洋車輛工場』、貴司山治の『ゴーストアップ』、久松栄二郎の『交運の兄弟』、土井逸雄の『伸びゆく戦線』『新しき女達』『導火線』『アメリカの仲間』、大澤幹夫の『村の工事場』、島公靖の『泥棒』、『変な機械』などの創作劇、小林多喜二の『蟹工船』『沼尻村』、ゴリーキイの『母』、ルマルクの『西部戦線異常なし』第の脚色、トルーの『密偵』、トレチャコフの『吼える支那』、バロツェロフコフスキーの『反響』、グレーボフの『飛行艇ラフー号』、ビリバロツェロコフスキーの『暴風』、キルシヨンの『風の街』、アウスレンデルの『羽の生えた靴』、ハイエルマンズの『天佑丸』などなど⁽²⁹⁾」

また『左翼劇場』は昭和三年四月発足以来、「三好十郎の『首を切るのは誰だ』、『炭塵』、『恐山トンネル』、『傷だらけのお秋』、村山知義の『全線(暴力団記の改題)』、『志村夏江』、佐々木孝丸の『地獄の審判』『荷車』、島公靖の『泥棒』、和田勝一の『土地に闘ふ』『大里村』、久保栄の『中国湖南省』、大澤幹夫の『機関車』などの創作劇、徳永直の『太陽のない街』、小林多喜二の『不在地主』、ルマルクの『西部戦線異常なし』などの脚色、トルーの『密偵』、キルシヨンの『パン』『風の街』、ハウザーの『足のないマルチン』、ヤジェンスキーの『巴里を焼く』、トレチャコフの『砲艦ユクチフェル』⁽³⁰⁾などの翻訳劇を上演した。

その後、村山は自己を「プロレタリアートのための劇団」と規定し、昭和四年十月新興劇団協議会を作った。その直後本郷座でイワノフの『装甲列車』を公演した時には拍手する観客を警官が検挙するということが行われた。東京公演、地方公演を併せて警察の干渉は強化され、五年四月には村山知義、佐野碩、杉本良吉が検挙された。

この頃の左翼劇場は、ドイツのアジ・プロ演劇の形式をとり入れ、演劇のスタイルも報告劇、寸劇、狂言、朗読、シュプレヒュール、など変化に富んだものであった。

昭和七年になると圧迫はますます強くなり、村山の検挙、俳優の中でも小沢栄、平野郁子、伊達信などが拘引され、滝沢修、原泉子、信欣三、仁木独人など残ったものは数少なかった。

昭和八年夏に築地小劇場が改装を行うことになったので、新築地劇場の山本安英や細川ちか子なども暫く休演した。

この年にプロットからモスクワの演劇祭に参加するため代表として左翼劇場がえらばれたにもかかわらず演目としての久板栄二郎の『北樺太油田』は上演禁止になるし、外務省は旅券の申請を却下したために誰も行けなかった。

しかし築地小劇場の改装に当って旧築地出身で公演をする頃から新劇の新らしい動きが⁽³¹⁾始まった。

進歩的な人々から非難されたが、純芸術的な作品をとり上げはじめたのである。こういう動きの中に新劇は活路をみい出さなければならなかった。

昭和八年にプロレタリア演劇にはビリオードが打たれるが、そのおかげで新築地や新協などが活動できたのである。やがて友田恭助、田村秋子らがすでに創立していた築地座とともに三つの劇団が活躍する時期が到来するのである。

V

築地小劇場の第一回公演はドイツの表現主義による作品、ラインハルト・ゲーリンク作『海戦』によってその幕はあけられたが、アメリカの表現主義戯曲の日本上演第一号は、一九二〇年十一月に上演された。ユー・ジン・オニール作『皇帝ジョーンズ』であった。

表現主義とは前にものべたが、二十世紀初頭にヨーロッパ、中でもドイツを中心として盛んになった芸術運動絵画、彫刻、文学、音楽などおよそ芸術と名のつくものは殆んど分野で取り入れられた。演劇の場合は、作家が心に感じたものを、たとへ人目にさらしたくないものであっても、思い切った台詞、構成、技法などを使うこ

とによって一つの舞台像を作り上げることを最終目的とした。

アメリカでは、オニールの『皇帝ジョーンズ』に『毛猿』の他、コーフマンとコナリー合作の『馬上のこじき』、ジョン・ハワード・ローソンの『ロジャー・ブルーマー』、エルマー・ライスの『計算機』などが表現主義の代表的な作品とされているが、ここではオニールの『皇帝ジョーンズ』とライスの『計算機』を取りあげて考察したい。

まづ『皇帝ジョーンズ』であるが、この作品は八場からなる一幕場で、西インド諸島のある島で、自らを皇帝と名乗る、ブルータス・ジョーンズというアメリカ黒人の心理過程を劇化したものである。

ブルータスはもとアメリカの一等寝台車ブルマンのボーイをしていたが、同僚を殺し、監獄に入れられた。そこで彼は看守を殺害し脱走してこの島にやってきたのであった。彼は才覚と圧政によって上陸して数年のうちに皇帝と祭りあげられるようになった。

第一場宮殿でジョーンズは、たった一人の仲間、白人のスミザーズにむかっていう。

Jones: “ — Yes, you shol give me a start. And it didn't take long from dat time to git dese fool, woods niggers right where I wanted dem, — From stowaway to Emperor in two years! Dat's goin' some!”⁽³²⁾

ジョーンズ・ なるほどおれの手引きをしてくれたのはお前さ。しかしそう長くない間におれはあの黒人共を思いのままにするようになったさ。——密航者から皇帝になるまで、たったの二年よ。大した腕前だろう。

しかしジョーンズは自分の悪政のために、家来たちが謀叛を起しそうな氣配を感じ、逃げ出そうと企てる。日頃から彼は有金のある外国の銀行に入れ、それは自分以外は引き出せないようになっており、また、逃亡用にいささかの食料を森の中に隠してある。そして、そこを通り抜けて彼はフランス船に乗るつもりである。

ジョーンズは自分を殺すことのできるものは銀の弾丸だけだと信じている。鉛の弾丸では死なないと自他共に信じているのである。

五発の鉛の弾丸と一発の銀の弾丸をこめたピストルを腰にして森へむかおうとしているジョーンズはまだまだ皇帝の威厳を失っていない。ト書によるとジョーンズは立派である。

(He is a tall, powerfully-built, full-blooded

Negro of middle age. His features are typically negroid, yet there is something decidedly distinctive about his face—an underlying strength of will, a hardy, self-reliant confidence in himself that inspires respect. His eyes are alive with a keen, cunning intelligence.

In manner he is shrewd, suspicious, evasive. He wears a light blue uniform coat, sprayed with brass buttons, heavy gold chevrons on his shoulders, gold braid on the collar, cuffs, etc.

His pants are bright red, with a light blue stripe down the side. Patent leather laced boots with brass spurs, and a belt with a long barrelled, pearl-handled revolver in a holster complete his makeup. Yet there is something not altogether ridiculous about his grandeur. He has a way of carrying it off.)⁽³³⁾

(彼は背の高い丈夫な骨組みの元氣旺盛な中年の黒人である。彼の目鼻立ちは典型的な黒人そのものであるが、その容貌にはどこの人より優れた点がある。——内面にある意志の力、人の尊敬を呼び起こさずにはいられないような独立心の強い自覚心が、その顔面に溢れている。眼は、鋭い狡猾な知恵で、生々と輝いている。態度は狡くて疑い深く、つかみどころがない。薄青い制服の上着をつけ、真鍮釦で飾りたて、肩には大きな金の肩章をつけ、襟や袖は金の打網で飾ってある。ズボンには明るい赤で、両側に薄青い線がはいっている。

エナメルの編上げ靴には真鍮の拍車、腰の革ベルトには、革袋にいれた銃身の長い、握りには真珠の飾りのついたピストル。これらは彼の扮装を立派に見せている。このような仰々しい身なりでも少しもおかしなところはない。彼なりにぴったりと身についたところがある。)

第一場の後半に効果音として、遠くの方から微かな、しかし底力のある太鼓の音が、トントントンと、低くふるへながら響いてくる。

その速度は、最初人間の正常な脈搏、一分に七十二の割合である。この音は芝居の進行につれてある時は遠く、ある時は近くに聞えてくるが、追われるジョーンズの心理を脈搏で示すかのように、速度を変え、強さを変え、ながら、彼が死ぬまで打ち続けられる。

第二場から第七場までは、森の入口から森の中へと舞台は移り、逃走中のジョーンズの脳裏に浮ぶ幻想と太鼓

の音と彼の独白によって話は展開して行くのである。

第二場はその日の日暮れ。大きな森の入口が舞台である。疲れきったジョーンズが出てきて、ようやく目指す所にたどり着き、食糧をかくして目印に置いた石をとってみるが、そこには食糧が見つからない。別の石をのけてみるがやはりない。空腹のジョーンズは最初の計画に挫折しあわててしまう。暗くなったのでうっかりマッチをすって自らのうかつさを自分で叱りつけたりするが、この時、まるで彼の恐怖心を象徴するかのように、太鼓の音が前より早く聞えてくる。「恐怖の亡霊」が森の暗闇の中から姿を現わす。小さくて形らしい形は備へていない。ジョーンズは驚き、ピストルを一発打つ。そのとたんに亡霊らしきものは消え失せるが、この音で敵に居所を知られてはならないとばかりに彼は森の奥へと進んで行く。

第三場は夜の八時。森の中。月が昇っている。太鼓の音は前よりやや高くなっている。この場ではジョーンズは汽車のボーイをしていた頃殺した同僚の幻を見るのである。プルマン寝台車のボーイの制服を着た黒人ジェフが自動人形のような動作でさいころを地面に投げている。そこへジョーンズが現われ、亡霊に話しかけるが返事はない。彼の軍服はところどころ破れている。口をきかぬジェフに対して腹を立てたジョーンズは、もう一度死にたいかとばかりに発砲する。亡霊は消える。太鼓の音は前より高く早くなる。彼は森の繁みへと飛びこむ。

第四場は夜の十一時。森の中の道である。ボロボロの軍服姿のジョーンズがつまづきながら登場する。彼は上着をぬぎすて、拍車もはずしてしまう。ここで彼はまた亡霊を見る。

今度は鞭を持った白人に監視されている黒人の囚人たちの一隊である。彼らはつるはしを上げて作業をしているが、音は聞えず、動作も自動人形のようなものである。看守はジョーンズを鞭で指し、仕事をするように命じる。思わず彼はシャベルで土を運ぶ動作をする。看守が彼を鞭で叩く。彼は白い悪魔めとばかり看守の背中にむけて発砲。すべては黒闇につつまれてしまう。ジョーンズは狂ったように繁みの中へと入っていく。太鼓の音は前より遠く、しかし前より少し早く聞える。

第五場は午前一時。森の中の丸い空地。月光が明るい。こゝに現われたジョーンズは、ズボンも靴もボロボロになってしまっている。

ト書に書かれていたような威厳のある派手な軍服を着ていた姿とはほど遠い。心細くなってしまった彼はイエス様に祈り、ジェフ殺し、看守殺しの罪を悔いる。皇帝の地位を利用して沢山盗みをしたことも詫げる。太鼓の

音を止めて欲しいとも祈る。(この先ジョーンズのみる幻想は彼個人の経験ではなく、黒人一般の持つ遠い過去の出来事であり、記憶である。) 一八五十年代の南部地方の服装をした白人たちにとりかこまれ、ジョーンズは木の切株に立たせられて競売にかけられる。怒った彼は競売人たち目がけて続けさまに発砲。すべては消え、また暗闇となる。太鼓の音はますます早く大きくなる。

第六場は三時。森の空地。這うようにして登場したジョーンズは今や鉛の弾丸を全部うちつくして、銀の弾丸しか持っていない。あたりが少し明るくなると、彼のうしろに二列に腰かけた黒人の裸姿が現われる。丁度船に揺られているように全員調子を揃えて前後に体をゆすぶる。黒人たちの低い、陰気な声が、遠くの太鼓の音に合わせてリズムカルに聞え、次第に高くなる。ジョーンズは顔をあげてそれを見る。そして彼も彼らと共につぶやき始める。一同の音が最高頂に達した時、そしてジョーンズが一段と高く絶望的な哀しみの声をあげると、あたりは薄暗くなり、太鼓の音が前よりしつこく、勝ち誇ったように聞えてくる。

第七場は五時。ある河岸の大きな木の根元。ジョーンズは夢遊病者のように登場する。ここで彼はコンゴの魔法使いによって、神(鰐)のいけにえにされそうになる。一生懸命神にあわれみを乞い、ゆるしを願う。しかし鰐はだんだん近づいてくる。半狂乱になってジョーンズは遂に銀の弾丸を発砲する。

魔法使いも鰐も姿を消したあと、ジョーンズはうつせのまゝ、恐怖におののき、すすり泣く。太鼓の音は前より鈍くなっているが、変らず聞えてくる。

第八場は夜明け。第二場と同じく森の入口である。太鼓の音がすぐ近くに大きく響く。一晚中森の中をさまよったジョーンズは結局、元の場所へ戻ってきたのだ。土人たちの作った銀の弾丸で彼は射たれて死ぬ。そうすると太鼓の音もピタリと止む。やがて死骸となったジョーンズは土人たちによって舞台に運ばれてくる。

八場からなるこの作品は、次に発表された「毛猿」同様、彼の多くの作品の中では特異なものといえよう。

白人の文明社会で覚えた奸智によって、土人の村落にたどりつき、またたく間に皇帝にのし上るが、反乱にあつて森へ脱走、そこで道に迷う。その迷いの過程で過去に自分が犯した罪悪の幻想におびえる。遂には土人たちの追跡によって森の中で殺されてしまう一黒人の物語である。この単純明快な物語の展開にオニールは漸新な技法、大胆な実験を試みたのである。

第一場と第八場に数人の登場人物がいるが、これらは

全体の構成からみてあまり重要な存在ではない。ここで重要な点は第二場から第七場にまで至るジョーンズの心理的過程とそれを具象化するために用いられた太鼓の音の効果である。第一場から第八場まで鳴り続ける太鼓、幻想の場面におけるジョーンズの独白、パントマイムは太鼓の音の高まりと速度によって次第に極限に追い込まれていく心理過程を巧みに表現している。

ジョーンズの皇帝の衣裳から逐には腰布一枚になるまでの過程も単に外見のなものだけでなく、彼の内的意識の具象の過程であるとも考えられる。つまりジョーンズは、「文明的なもの」によって、「原始的なもの」を制したのであったが、結局、その「原始的なもの」によって彼の皮相的な「文明」は負けてしまう。彼の性格崩壊現象がここに見られるのである。

森の入口から出発した事件も、めぐりめぐって元の場所を終るという設定はまさに人間の運命の輪廻の暗示に外ならない。この戯曲の中に見られるジョーンズの運命は単に一人の黒人のものではなく、人間全般が共有する。普遍的な運命または自然との戦いと考えられる。ここにオニールの主張する人力を超えた「超自然の力」が働くのである。

VI

内部から人間を苦しめ、破壊しようとする超自然の力は、次なる作品、「毛猿」においてもいかに発揮される。

この作品も八場からなり、初演は一九二二年の三月である。主人公のヤンクは、太西洋の定期船の火夫。

第一場は火夫部屋。ニューヨークを出発してから一時間ほどあと。水夫や火夫たちは、上半身裸でみんな酔っぱらっていて、叫んだり唄を唄っている。オニールはこの場面に註文をつけている。

The treatment of this scene, or of any other scene in the play, should be no means be realistic. The effect sought after is a cramped space in the bowels of a ship, imprisoned by white steel.

The lines of bunks, the uprights supporting them, cross each other like the steel frame-work of a cage. The ceiling crushes down upon the men's heads. They cannot stand upright. This accentuates the natural stooping posture which shoveling coal and the resultant over-development

of back and shoulder muscles have given them. The men themselves should resemble those pictures in which the appearance of Neanderthal man is guessed at.

All are hairy-chested, with long arms of tremendous power, and low, receding brows above their small, fierce, resentful eyes, all the civilized white races are represented, but except for the slight differentiation in color of hair, skin, eyes, all these men are alike.⁽³⁴⁾

この場面、及びこの戯曲の他のあらゆる場面の扱いは決して自然主義的であってはならない。求めるべき効果は、船底の、白くぬった鋼鉄で仕切られ狭い空間である。段ベッドの段とそれを支えている真直な柱は、鋼鉄の檻の骨組みのように互いに交り合っている。

天井は水夫たちの頭を圧迫するように低い。彼らは真直に立っていることは出来ない。彼らはシャベルで石炭を投げこむので背と肩が異常に発達し、自立と猫背の姿勢になっているが、天井が低いので、その姿勢が一層生きている。彼らはネアンデルタール人の姿を画いた絵によく似ている。みんな毛むくじゃらな胸で、おそろしく力のある腕は長く、小さくて荒々しい瘡猛な眼の上には、賤しい禿げ上がった額。彼らはあらゆる文明的白人種の代表であるが、髪の毛や皮膚、目がいささか異なっているといふことの他は全員同じように見える。

ト書にあるように、船底の鉄で仕切られた狭い空間、水夫たちが真直に立っていることができないくらいの低い天井などが象徴するものは現代の社会機構であり、そこにとじ込められた人間の様子は、人間性を喪失してしまった現代の人間の姿そのものであろう。

右翼的思想の持主のロングは一等船客によって代表される資本家階級を非難し、仲間の意識をあおる。またもう一人の火夫パディは自分たちは鉄の檻に入れられた動物園の猿のようだと嘆く。しかしヤンクは、おれたちの方が偉いのだ。おれたちが機械を運転している。この船底におれたちがいるおかげでこの船も動くのだ。金持連中は何の役にも立たない。と氣炎をあげる。

第二場はそれから二日後。場所は同じ船のプロムナードデッキである。

伯母をともなって社会見学旅行をしているミルドレッド（この船会社の重役の娘）が機関士たちの案内でこれからヤンクの汽罐室を見学しようとする。彼女はニュー

ヨークのある施設で働いているが、ロンドンの貧民階級の生活を視察するための旅行であった。彼女と伯母との対話で、ミルドレッドの甘い空想的な社会奉仕に対する考えを伯母に皮肉られる。

第三場は汽罐室。正面に巨大なボイラーが並び、猛烈な光と熱が吹きつけており、その前で火夫たちが並んでゴリラのような恰好で仕事をしている。荒くれ男のいるすさまじい光景の中に姿を現わした彼女はすぐに顔色を失うが、強いて彼らに近寄り、ヤンクのうしろに立つ。機関士の吹く笛に気がいらだったヤンクがふりむく。そこには真白の服をきた青白い顔の娘の姿があった。ヤンクはおどろいて娘をじっと見つめる。ミルドレッドはゴリラのようなヤンクを見て気絶し、かつぎ出される。ヤンクは腹を立て、シャベルを入口に向かって投げつける。

第四場は火夫部屋。ヤンクは自分の当番が終って部屋へ戻ってきたところ。彼はロダンの「考える人」のような前かがみの姿勢で何か考えこんでいる。火夫たちはヤンクが女に惚れたのだとか自分たちを動物呼ばわりしたのはけしからんなどとさわいでいる。やがてヤンクは自分を毛猿扱った奴にどっちが猿か教へてやる、仕返しをしてやると、部屋を出ようとするが一同に押さえられる。

第五場 四週間後の日曜日の朝。ニューヨークの第五番街と五十何丁目かとの出合った街角。ヤンクがロングと一緒に姿を現わす。彼は自分の人間としての存在を主張し、ミルドレッドと彼女の属する階級への仕返しのためにやってきたのだ。やがて教会から紳士淑女たちが出てくる。彼らの動作はみんな人形の行のように機械的である。ヤンクはわざと一人の紳士につき当るが相手にもされない。

今度は淑女にむかって悪口雑言を吐くが、全く手應えなし。彼は逆上して、群衆の中へ無茶苦茶に暴れ込むがはねとばされるのはヤンクのほうで、人々は相変らず無表情で、機械的な丁寧さで少しも列を乱さない。ショーウィンドウを覗いていた一人の女性が「猿の毛皮」と叫び、人々もそれに和す。ヤンクは「おれは猿」というのか、と暴れまわる。通りすがりの紳士に乱暴を働き、警官が呼ばれ、ヤンクは逮捕されてしまう。

第六場は翌日の夜。ブラックウエル島の監獄。市の刑務所である。独房が舞台を斜めに、その一番先は見えない位にずらりと並んでいる。ここでも彼はまたもや「考える人」の姿でベッドの隅で考え込んでいる。突然夢からさめてヤンクは手で鉄格子をゆさぶり、「ここは動物園か」と大声で叫ぶ。やがて近くの囚人達との間で悪態や言葉

のやりとりが始まるが、罵言を吐くヤンクの頭には、動物園の檻に入れられた猿の姿がこびりついて離れない。囚人の中には、I・W・W（万国労働者組合）に加入しろとそのかす者もいる。その男はI・W・Wに反対する右翼政治家のアジ演説の新聞記事を読みあげる。興奮して暴れまわり、鉄格子をへしまげるヤンクに対し、看守はホースで水をかける。

第七場、一ヶ月後の夜。I・W・Wの支部。ヤンクは組合に加入させてほしいと書記に申しこむ。彼はそこを暴力団体の地下組織と誤解し、鋼鉄も、檻も、工場も、船も、建物も、監獄も、ミルドレッドの親の会社もみんなダイナマイトで粉碎せよと要求する。組合の職員は、逆に彼を右翼の挑発者の手先とばかりに、抵抗するヤンクを外に追い出してしまふ。道ばたに放り出された彼は訳がわからず、ここでも「考える人」の姿勢で坐り込んでしまふ。警官の不審尋問に対し、彼は監獄へぶち込んで欲しいというが、警官は酔っ払いだと思い、地獄にでも行けとばかりに追い立てる。

第八場は翌日の夕方。動物園のゴリラの檻の前に彼はくる。ゴリラもまた「考える人」の恰好をしている。ヤンクは自分の仲間としてゴリラに話しかける。

Yank : — It's dis way, what I'm drivin' at.
 Youse con sit and dope dream in de
 past, green woods, de jungle and de rest
 of it. Den yuh belong and day don't.
 Den yoh kin laugh at 'em see? Yuh're
 de champ of the world. But me — I
 ain't got no past to tink in, nor nothin'
 dat's comin', On'y what's now — and
 dat don't belong. Sure, you're de vest
 off! You can't tink, can yuh? Yuh
 can't talk neider. But I kin make a bluff
 at talkin' and tinkin' — a' most git
 away wit it — a' most! — and dat's
 where de joket comes in. — I didn't on
 oith and I didn't in heaven, get me? I'm
 in de middle tryin' to separate ém, takin'
 all de woist punches from bot' of 'em.
 May be dat's what dey call hell, huh?
 But you're at de bottom. You belong!
 Suie! Yuh're de on'y one in de woild
 dot does, yuh lucky stiff! (35)

ヤンク・おれはこんな風に考えているんだ。お前はじっと坐って、昔の夢を見ていることが出来る。緑の森だとかジャングだとか何んだかんだとさ。そうすりゃあ、お前は生きてゐて、あいつらは生きていねえ。だからお前は奴らを笑ってやることのできるのさ。お前は世界のチャンピオンさ。だがおれは——思い出そうにも思い出す過去がねえや。未来もねえ、今があるだけさ。——だがそんなものは何の役にも立ちやしねえ、本当にお前は仕合せものよ。お前、ものを考えることができないんだろう。お前は喋ることもできねえんだ。ところがおれはなんとか喋ったり、考えたりする真似ぐらいはできる——どうにかさ！　そこで話がややこしくなってくるんだ。——おれはこの世にいるんじやねえ、天国にもいるんじやねえ、わかるかな。おれはその中間にいて世の中と天国とを引き離そうとして、両方からひどくぶたれてるってことなんだ。多分それが地獄って言うもんだらうさ。だがお前は、どん底にいるんだ。お前の世界にさ。そうさ、世界中で自分の世界にちやんといられるのはお前だけだ。お前は仕合せもんだなあー！

ヤンクのこの言葉はオニールの生涯かけてのテーマである「安住の世界」belonging を象徴しているのであるが、ゴリラと握手しようと檻の戸をあけるとゴリラは彼をしめ殺して檻の中へなげこむ。ヤンクは

Yank : Ladies and gentlemen, step forward and take a slant at de one and only — one and original — Harry Ape from de wilds of — (36)

ヤンク・紳士淑女の皆様、さあ前へ出て、こいつを一目御覧下さい。こいつは——世界でたった一人の——毛猿で、森の奥から——と自嘲して息が絶える。作者のト書の言葉

— perhaps, the Harry Ape at last belongs. (37)

多分この毛猿もようやく安住の地を見出したのだろう。

で幕になる。

幕開けのト書にあるようにこの作品は「皇帝ジョーンズ」と同じように、表現主義の舞台を意図している。特に第五場以降がそうである、そこに登場してくる人物はヤンクを除いては人間としての個性を持たず、抽象的で

ある。ヤンクに人間性を与えることによって作者はそのことを強調し、表現したかったのだ。

機械文明時代の到来により、人間は本来持ち合わせていた自然との調和を失い、機械に支配されるようになってしまった。その意味では「毛猿」はアメリカに於いて、人間と機械文明の対立を扱った最初の戯曲といえよう。

世界を動かす原動力は火夫としての自分だと自負しているヤンクは、ミルドレッドの侮辱に会い、彼女の属する上層階級、すなわち機械文明に支配されている社会に対して挑戦する。しかし彼の人間としての本能、限界は機械の前では全く無力であった。

この作品において、オニールは一見、資本主義に対する闘争を諷刺するかに見えるが、つきつめれば、そこには人間の普遍的な主題が現われてくるのである。つまり、ヤンクは人間の象徴であり、彼を取りまく環境は自然を象徴している。ここにわれわれはオニールが生涯追求して止まなかった「自然との闘い」の苦しみを見るのである。

『毛猿』や『皇帝ジョーンズ』やその後の作品『ダイナモ』などに於いてオニールはアメリカ演劇に新しいスタイルを提供した。

『毛猿』ではニューヨーク、五番街における群衆の姿

A procession of gaudy marionettes, yet with something of the relentless horror of Frankenstein's in their detached, mechanical unawareness. (38)

派手な人形芝居の行列であるが、そのばらばらの機械的な超然とした様子の中に、フランケンシュタインのような残忍、無慈悲の恐怖が含まれている。

素朴で単調な火夫の仕事をしてきた「原始社会」に属するヤンクにとっては、この群衆の有様は恐怖である。なぜならば、彼らの背後には「機械文明」が君臨し、無言、無視の態度でヤンクを脅かしているからである。

しかし群衆自体も個性を失い、「機械文明」に征服された、無気力な道化にすぎない。

この作品は技法においては、『皇帝ジョーンズ』と極めて似ているが、『毛猿』では主人公をジョーンズより、より一層原始の世界へ退行させ「猿」と同一化することによってようやく安住の場所を見つけることになる。

現世にも天国にも調和を発見することができず、中間にあって両方からパンチをくらってしまう。進退谷まっでヤンクはゴリラと握手しようとする。このことは彼が

後退しようとしていることを意味していると考えられよう。しかしそれはゴリラにとって全く無意味なことである。ゴリラは彼を殺し、檻の中へ投げこみ、ゆうゆうと外へ出て行ってしまふ。

表現主義的技法を用い、労働者と資本家とを対立させ、いかにも社会劇の趣きが濃厚であるが、やはり、前にも述べた様に、この作品も、人間と自然または運命との闘いという普遍的なテーマの方により重点がおかれているようだ。人間の中にある自身の過去との闘い、人間との調和の努力の失敗がゴリラとのコミュニケーションに荒々しく破れるという形で表現されているのだ。

VII

『毛猿』と同様「機械文明」に征服される人間の悲劇を扱ったものの代表作の一つに、エルマー・ライスの『計算器』をあげることが出来る。オニールの作品以外で最も代表的な表現主義技法で書かれたものである。

一九二三年三月、ニューヨークに於いて初演されたこの作品は全七場から成り立っている。最初の四場では対話は意味のつながりによって展開しているのでわかりやすい。

第一場は、ゼロ夫妻の寝室。ここではゼロ夫人の長い独白によって登場人物の内面を観客に知らせるという表現主義の手法が用いられている。彼女の内部にはゼロという名前の価値のない象徴のような男と二十五年連れ添ってきた口惜しさが鬱積している。仕事で疲れた疲れたを連発するゼロに対し妻はいう。

Mrs. Zero: —— Tired! Where do you get that tired stuff any how? What about me? where do I come in? Scrubbin' floors an' cookin' your meals an' washin' your dirty clothes. An' you sittin' on a chair all day, just addin' fingers an' waitin' for five-thirty. There's no five-thirty for me. I don't get no vacation neither. And what's more I don't get no pay envelope every Saturday night neither. I'd like to know where you'd be without me. An' what have I got to show for it? — slavin' my life away to give you a home. What's in it for me, I'd like to know? ⁽³⁹⁾

ゼロ夫人 —— 疲れたですって! 一体どこでそんなに疲れるんです。わたしはどうなの。わたしはど

うしているっていうの。掃除をしたり、食事を作ったり、洗濯をしたり、それだけでも容易じゃありませんよ。それにあなたは、一日中坐って計算さへしていれば、一週三十五弗になるんです。わたしにはそんな給料はありませんよ。仕事これでおしまいという時がありません。休日もないんですよ。土曜日の夜に給料袋をいただくこともありませんわ。わたしがいなければあなたは一体どうやって暮していけるの。よく考えて下さい。——あなたに家庭の楽しみを与えるために、わたしは自分の生涯を犠牲にしているんです。それに対してわたしにどんな報酬があるのかしら。あるならお聞きしたいわ。

彼女の言葉には同情する面もあろうが、逆に夫、ゼロからみれば、あなたと結婚するなんて馬鹿だったとか、二十五年間も同じ仕事をしてうだつの上らないなどあからさまにいう女を妻に持っているのは、不幸なことに違いない。この場面ではゼロ夫人が自分の気持を卒直に表現することによって二人の結婚生活がうまくいっていないことが暗示されている。

第二場は事務所。二十五年間計算ばかりしているゼロの姿が見られる。その机の向う側には中年女デージーが坐っている。彼女は秘かにゼロに心を寄せ、ゼロ夫人が死ねばよいと願っている。ゼロは昇給を、デージーはゼロとの結婚を考えながら計算に励んでいる。二人は仕事の中にこんな話をする。

Zero: I wonder if I could kill the wife without anybody fidin' out. In bed some night. With a pillow.

Daisy: I used to think you was stuck on me.

Zero: I'd get found out, though. They always have ways.

Daisy: We used to be so nice and friendly together when I first came here. You used to talk to me then.

Zero: May be she'll die soon. I noticed she was coughin' this mornin'.

Daisy: You used to tell me all kinds o' things, You were goin' to show them all. Just the same, you're still sittin' here.

Zero: Then I could do what I down please. Oh boy!

Daisy: Maybe it ain't all your fault neither, Maybe if you'd had the right kind o' wife — somebody with a lot of common-sense, somebody refund — me!

Zero: At that, I guess I'd get tired of bummin' around. A fellet wats some place to hung his hat.

Daisy: I wish she would die.⁽⁴⁰⁾

ゼロ・誰にもわからないようにして女房を殺す方法はないかなあ。夜、ベッドの中でさ。枕を使ったりして。

デイジイ・あなたはわたしに夢中だと思っていたわ。

ゼロ・でもすぐつかまるだろうな。連中はいろいろ捜査方法を知っているから。

デイジイ・わたしが初めてここに来た時、わたしたちは仲好しだったわね。あなたもよくわたしとお喋りしたし。

ゼロ・家内はもうすぐ死ぬだろう。今朝も咳をしていたしな。

デイジイ・あなたはいろんなことを話してくださったわ。なんでもかんでもね。今と同じようにここにこうして坐って。

ゼロ・そうなりゃ好きなことができるぞ。しめしめ。

デイジイ・あなたが悪いとばかりはいえないわね。あなたの奥さんが立派な——常識のある、センスのいいかただったら……わたしのよう……

ゼロ・そうしたらばくだってほつき歩くようなことはしないさ。男ってのは誰だって落着きたいものさ。

デイジイ・奥さんが死んでしまえばいいのに。

二人のこの様な噛み合わない台詞のやりとりは、一九六〇年代の不条理劇を思わせるが、これは二人の傍白を交互に組合わせたものと考えれば納得できる。この二人の台詞は、第六場の死後の世界で同じような内容で再現されるが、その時はお互いに反応を示しながらの対話となる。その意味で第二場でのこの場面は後半における二人の関係を暗示している。ゼロは計算器を導入したからもうお前は不用だとボスに言われ、逆上してボスを近くにあった伝票差で突き殺してしまう。

ト書にある殺人の場面では耳をつんざくような音楽、お互いに聞えないままに叫び合う二人の口の動き、風、波、ひずめの音、汽車の汽笛、その他色々な音が耳をつんざくばかりに舞台いっぱいにひろがる。これら無音の

口の動きだけで二人の緊迫は見事に表現主義的技法で演出されている。

第三場はゼロ家の食堂である。ゼロは悄然として帰宅する。そこへ招待された、ワンからシックスまでの夫妻がやってくる。客たちは婦人問題、政治、人権問題について話し合っている。しかしこの場に登場する人物たちがゼロを除いて個性を与へられておらず番号で呼称されている点、機械文明の到来と相俟ってきわめて象徴的である。やがてそこへゼロを尋ねて警官がやってくる。彼が連行される時の、

Zero: I gotta go with him you'll have to dry the dishes yourself.⁽⁴¹⁾

ゼロ・わたしはこの人と一緒に行かなくちゃ。皿はお前が拭いてくれ。

と言う言葉はゼロが家庭で安隠とした夫ではなかったことを思わせる。

第四場は法廷の場。この場は第一場と対照をなしている。つまりここはゼロの長い独白の場面である。法廷で彼は自分の気持ちを心ゆくまで吐露するのだが、あまりにも直截であり、正直すぎたため、結局は有罪の判決を受ける。ボスが何も言わずに解雇したのならば彼はあんな事件はおこさなかったであろう。ボスが残念だとか立派な人間だとか言わなければよかったのに。人を殺すのが悪いことは充々わかっていたのにやってしまったと彼は自分の非を全面肯定している。最後に彼は、私は正直な人間です。もし皆さんがわたしと同じ立場にあったら同じことをしたでしょう。と述べるのだが、この告白があまりにも人間の持っている影の部分、つまり本音を日なたに引きずり出し、人前にさらけ出してしまったため陪審員たちは互いに顔を見合わせて、ささやき、やがて一せいに立上って異口同音に有罪と叫ぶ。

第五場は満月の夜の墓場である。かつてゼロ夫妻のために六ヶ月の監獄に入れられていた売春婦のジュデイが一人の青年と登場。女はゼロの墓石を見て驚くが、やがて二人は立ち去る。その後ゼロの墓が開き、中から彼の顔がのぞく。彼が墓を出て歩き出すとシュードルーの音がする。彼は生前、善良なクリスチャンであったが、食事の時に羊の脚肉を切るつもりが誤ってそばにゐた母親の首を切って殺してしまい処刑された男である。シュードルーは母親殺しからすれば上役を殺したくらいは百万倍も軽い罪だといってゼロを慰さめる。

この場面は日常的な会話で進められているが、非現実的な世界の人間たちを現実におき、生と死とを対比させながら語らせている。この手法は斬新であり、興味深い。

第六場は美しい田園情緒の漂う楽園 (The Elysian Fields) である。ここでゼロはまたシュードルーと再会する。聖女のような母親に必ず会えると思ってやってきたのだが、この楽園に母の姿はなかった。

遠くからゼロを呼ぶ声が聞える。やがて近づいてくる姿は彼を追ってガス自殺をしたデイジイであった。ゼロとデイジイは二人だけになって昔話にふける。第二場のちぐはぐな対話と異りここでは会話が成立している。

Zero: You mean to say on account o'— me passin' out—?

Daisy: Yeh, That's it. It did'nt want to go on livin', What for? What did I want to go on livin' for? I didn't have nothing to live for with you gone. I often thought of doin' it before. But I never had the nevrve. An' anyhow I didn't want to leave you.

Zero: An' me bawlin' you out, about readin' too fast an' readin' too slow.

Daisy: Why did you do it?

Zero: I don't know. I swear I don't. I was always stuck on you. An' while I'd be readin' them fingers, I'd be thinkin' how if the wife died, you an' me could get married.

Daisy: I used to think o' that, too.

Zero: An' then before I knew, I was bawlin' you out.⁽⁴²⁾

ゼロ・ぼくのために死んだって——

デイジイ・ええ、そうよ。もう生きていたくなかったの。なんのために生きているのよ。あなたが死んじやったら生きている意味がなくなってしまったもの。前から何度も死にたいと思ってたけれど、勇気がなかったのね。それにあなたと別れたくなかったし。

ゼロ・それに、ぼくは君をどなりつけたな。読み方が早いとか遅いとかいってさ。

デイジイ・どうしてあんなに怒ったの。

ゼロ・自分でもわからないんだ。どうしてだか。ぼくはいつも君のことが気になっていたんだ。計算している間でも、早く家内が死んで、君と結婚できたらどうなるかなど考えていたんだよ。

デイジイ・わたしもそのことは考えていたわ。

ゼロ・それなのに、そんなことに気付かないで君をどなりつけていたんだ。

デイジイはここにとどまって「生の喜び」を享受しようと主張するが、天国には牧師がいなくて結婚式を挙げることができないとわかり、形式にこだわるゼロはデイジイを捨て、楽園にも自分の意に染まぬ人間が多くいるんだとばかりに急いで立ち去る。

第七場は天国の事務室。幕のあがる前に計算器のやかましい音が聞える。舞台は第二場と同じ事務室。前場との違いは第二場になかった戸口が開いていて、廊下が見えるようになっている。そして立派な計算器がそなえ付けられ、ゼロがその前でキーを叩いている。機械からはまるで洪水のように数字が印刷された紙テープが流れ出て、床を這いまわり、戸口をふさいでいる。現在、殆どどの会社にもそなへつけてあるテレックスのような有様である。

第六場までは他の登場人物よりも少しばかり個性を与えられていたゼロの姿は第七場では人間ではなく、単に機械の一部にすぎない。

即ち、ゼロのような人間は天国にいても地上にいても、一個の「計算器」に外ならないのである。人間としての価値を殆んど失った毛猿よりも人間として低いものとして扱われている。彼はロボットの如く働かねばならぬ。天国でも彼は計算器の前で二十五年も働かされる。そんなゼロに対して天の声の象徴とも思えるチャールズの言葉は厳しい。

Charles: ——. And so on — step by step, down through the ages — again here, again there — the mollusc, the fish, the reptile, then mammal, man! And all so that you might sit in the gallery of a coal mine and operate the supet — hypet — adding machine with the great toe of your right foot!

Charles: You're a failure, Zero, a failure. A waste product. A slave to a contraption of steel and iron. The animal's instincts, but not his strength and skill. The animal's appetites, but not his unashamed indulgence of them. —— well —— time's up! Back

you go — back to your sunless groove
— the raw material of slums and
wars —. ⁽⁴³⁾

チャールズ・—— 次々に進化につぐ進化がきた。——
軟体動物、魚介類、爬虫類、哺乳動物、人類、だから
その揚句にお前が炭鉱の杭道の中に坐って右足の
母趾で超特別製計算器を動かすことが出来るように
なったのだ。

チャールズ・お前はろくでなしよ。ゼロ。失敗作だ。出来損いだ。鋼鉄にあやつられている奴隷だ。動物的な本能は持っていても力もなければ熟練した腕前もない。動物的な食欲はあっても耽溺する勇氣は持ち合わせていない。——さあ時間だ。帰るんだ。——
太陽の見えない溝の中に —— 貧民窟と戦争の材料の中にさ ——。

彼はチャールズに命令され、またまた超特別製の計算器を動かすべく、地上へ追いやられるのだが、ホープ(希望)という美少女をお供につけてもらう。

この作品のテーマは第七場におけるチャールズの言葉によって明白である。

Charles: ——— Why, this place is nothing
but a kind of repair and service station —
a sort of cosmic laundry, might say. We
get the souls in here by the bushelful. Then
we get busy and clean them up ———
we fix them up. We disinfect them and give
them a kerosene rub and mend the holes
and back they go — proctically as good
as new. ⁽⁴⁴⁾

チャールズ・——— いいか、ここは人間を修繕して供給する所なんだぞ。——— つまり宇宙の洗濯場というわけさ。われわれは大勢の人間をここに連れてくる。そして一生懸命に洗う。——— それから奴等を修繕して、消毒して、油をかけて、磨いて、穴をふさいで送り返すんだ。新品同様にしてな。

このように人間は天国で再生されるのだが、同じ人間の魂でも地上から天国へ帰るたびに、少しずつ善くなっているものと、悪くなっているものがあると、チャール

ズは主張する。この戯曲の主人公ゼロは後者に属し、最初は猿で、その頃は差別もなく過しているが、段々進化して人間となり、その世界では奴隷階級に属するようになる。やがて服を着るようになるとますます彼は落ちぶれ、機械が「計算器」より「超特別計算器」と進歩するに至っては、もはや人間としてではなく機械の歯車の一個に過ぎなくなってしまう。

第七場では表現主義の手法の一つである、事柄、行為などの象徴化が頻繁に行われている。最初から登場人物には個有名詞が与へられず、番号で呼ばれているが、ゼロを中心に彼らは「機械文明」に毒されていく人類全体の象徴である。この作品は、機械を発明し、やがては機械にひきずりまわされていく人類に対する警告であるとも考えられる。

日本に於いて『計算器』は、一九三一年(昭和六年)三月、新しく誕生した近代劇場のグループによって、築地小劇場に於いて初公演がなされ好評であった。

VII

オニールは『皇帝ジョーンズ』において黒人を主人公とし人間の意識下にひそむ原始的な情熱や信仰が人間の運命を決める心理過程を、幻想的に表現し、また『毛猿』では過去を捨て、安住の地を求め、遂には動物園のゴリラの檻の中で殺されてしまう火夫ヤンクの自己分裂の悲劇を書いた。

ライスは『計算器』の中で「計算器」の発明によって会社を解雇される会計係ゼロの運命を通して、機械文明を資本主義の波にもまれて無気力になった人間の存在を描いている。

これらオニール、ライスの作品を含め、この時代に書かれた他の劇作家たちの作品の中にも第一次世界大戦後のアメリカの若い世代の虚無と絶望の姿をえがいたものが多く見られる。

機械文明の到来による人間性の喪失、それに対して人間性復活の願望、現実社会への批判や反逆などなど、アメリカ社会の底辺にひそんでいる数々の矛盾が一九二〇年代には、文学、演劇によって表面化されたのである。

オニールを含め四人のアメリカ劇作家の作品が築地小劇場によって日本に初めて紹介されたが、その後多くの新興劇団によって、アプトン・シンクレア、マックスウェル・アンダーソン、シドニー・キングスレー、その他など所謂社会派と云われた作家たちの作品が数多く紹介された。

大正末期、表現主義技法を主流としておこった今日的

意味での新劇の発生、昭和初期のプロレタリア演劇の活動や第二次世界大戦に至るまでの日本社会の政治的、経済的な歩みを考えてみると、これらの作品は当時の日本の一般大衆に少なからぬ感銘や影響を与えたと言っても過言ではあるまい。

註

- (1) 『新文芸思想講座』第一巻 文芸春秋社 昭和八年1933. p. 177.
- (2) Ibid., p. 177.
- (3) Ibid., p. 179.
- (4) 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959. pp. 1066~1061.
- (5) 「新文芸思想講座」第二巻 文芸春秋社 昭和八年1933. p. 207.
- (6) 『新文芸思想講座』第三巻 文芸春秋社 昭和八年1933. p. 210.
- (7) 水品春樹『小山内薫と築地小劇場』ハト書房 昭和二十九年1954. p. 64.
- (8) 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959. p. 1069.
- (9) 水品春樹『小山内薫と築地小劇場』ハト書房 昭和二十九年1954. p. 14.
- (10) 秋庭太郎『日本新劇史』下巻 理想社 昭和三十一年1956. pp. 548~549.
- (11) 河竹繁俊『日本新劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959. p. 1071.
- (12) 秋庭太郎『日本新劇史』下巻 理想社 昭和三十一年1956. p. 559.
- (13) Ibid., p. 558.
- (14) Ibid., p. 567.
- (15) 水品春樹『小山内薫と築地小劇場』ハト書房 昭和二十九年1954. p. 93.
- (16) 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959. p. 1073.
- (17) 秋庭太郎『日本新劇史』下巻 理想社 昭和三十一年1956. p. 591.
- (18) Ibid., p. 592.
- (19) Ibid., p. 592.
- (20) 戸板康二『演劇五十年』時事通信社出版局 昭和二十五年1950. p. 175.
- (21) Ibid., p. 176.
- (22) 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四

年1959. p. 1080.

- (23) 戸板康二『演劇五十年』時事通信社出版局 昭和二十五年1950. p. 177.
- (24) Ibid., p. 177.
- (25) 「新文芸思想講座」第四巻 文芸春秋社 昭和九年1934. p. 94.
- (26) Ibid., p. 95.
- (27) 戸板康二『演劇五十年』時事通信社出版局 昭和二十五年1950. p. 179.
- (28) 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959. p. 1082.
- (29) 戸板康二『演劇五十年』時事通信社出版局 昭和二十五年1950. p. 182.
- (30) Ibid., p. 183.
- (31) Ibid., p. 184.
- (32) *The Plays of Eugene O'Neill* Random House, New York 1964. p. 177.
- (33) Ibid., p. 175.
- (34) Ibid., p. 207.
- (35) Ibid., p. 253.
- (36) Ibid., p. 254.
- (37) Ibid., p. 254.
- (38) Ibid., p. 236.
- (39) Elmer Rice, *The Adding Machine* Samuel French, Inc. 1956. pp. 4~5.
- (40) Ibid., pp. 17~18.
- (41) Ibid., p. 50.
- (42) Ibid., pp. 104~105.
- (43) Ibid., p. 138.
- (44) Ibid., p. 129.

参考文献

- 楠山正雄『近代劇十二講』新潮社 大正十一年1921
 山本修二『英米現代劇の動向』創元社 昭和七年1932
 『新文芸思想講座』第一巻~第八巻 文芸春秋社 昭和八年~昭和十年1933~1935
 志賀勝『現代英米文学の研究』創元社 昭和十年1935
 杉木喬『アメリカ文学の窓』青山書院 昭和二十三年1948
 戸板康二『演劇五十年』時事通信社 昭和二十五年1950
 加藤道夫『演劇の新風』演劇講座第三巻 河出書房 昭和二十六年1951
 水品春樹『小山内薫と築地小劇場』ハト書房 昭和二十

- 九年1954
 秋庭太郎『日本新劇史』下巻 理想社 昭和三十一年
 1956
 河竹繁俊『日本演劇全史』岩波書店 昭和三十四年1959
 山内邦臣『ユージン・オニール研究』山口書店 昭和三十
 九年1964
 世界文学全集Ⅱ-14『ジョイスⅡ』丸谷才一訳 河出書
 房新社 昭和三十九年1964
 菅井幸雄編『小山内薫演劇論全集』第一巻～第四巻 未
 来社 昭和三十九年 1964
 菅井幸雄『新劇—その舞台と歴史 1906』求龍堂 昭
 和四十二年 1967
 山内邦臣編『アメリカ文学』山口書店 昭和五十四年
 1979
Contemporary Drama selected by Watson and
 Pressey, Charles Scribner's Sons. 1941
25 Best Plays of the Modern American Theatre
 Crown Publishers, Inc. N. Y. 1949.
 Rice, Elmer *The Adding Machine* Samuel
 French, Inc. 1956.
 Downer, Alan S. ed. *American Drama* Thomas
 Y. Crowell Company 1960
 Dusenbury, Winifred L. *The Theme of Loneli-
 ness in Modern American Plays* University
 of Florida Press 1960.
 Miller, Jordan Y. *American Dramatic Litera-
 ture* 1961.
 Gelb, Arthur and Barbara O'Neill Jonathan
 Cape 1962.
 Quinn, Arthur Hohson *A History of the Ameri-
 can Drama* — From the Civil War to the
 Present Day Appleton-Century-Crofts, Inc.
 1964.
The Plays of Eugene O'Neill Randon House
 1964
 Downer, Alan S. *American Drama and Its
 Criticism* The University of Chicago Press
 1965.
 Sheaffer, Louis O'Neill—son and playwright
 —J. M. Dent & Aons Limited 1968.
 Joyce, James *Ulysses* Penguin Books 1986.