

小説家の戯曲

—— 谷崎潤一郎『愛すればこそ』『お国と五平』論 ——

中 村 と も え *

は じ め に

谷崎潤一郎には、小説家である以上に戯曲家であるかのような一時期があった。大正末、さらに限定して言えば、大正十一年である。

『愛すればこそ』（「改造」大10・12, 「中央公論」大11・1（原題「墮落」））を皮切りに、大正十一年の谷崎は、『永遠の偶像』（「新潮」大11・3）、『彼女の夫』（「中央公論」大11・4）、『お国と五平』（「新小説」大11・6）、『本牧夜話』（「改造」大11・7）、『愛なき人々』（「改造」大12・1）、『白狐の湯』（「新潮」大12・1）とたて続けに戯曲を発表した。演劇評論家の三宅周太郎は、大正十一年の劇文壇が谷崎によって席卷されたとその印象を語る¹⁾。この年の活躍を受け、国民文芸会は翌年谷崎を戯曲家として推挙した。小山内薫は、『愛すればこそ』を転機として「戯曲家としての谷崎君が、最近になつて非常に鮮かになつて来たことは確か」だと述べ、「去年一年の成績」によるこの推挙を「極めて至当のこと」²⁾と太鼓判を押した。

戯曲の発表は、以後大正末年まで続いた³⁾。新作を中心に戯曲だけを収録した単行本も次々刊行され、『愛すればこそ 谷崎潤一郎戯曲集』（大11, 改造社）はベストセラーになった⁴⁾。『愛なき人々 谷崎潤一郎戯曲集』（大12, 改造社）、『潤一郎傑作戯曲集』（大12, 金星堂）、『無明と愛染 谷崎潤一郎戯曲集』（大13, プラトン社）、『現代戯曲全集』第六巻谷崎潤一郎篇（大14, 国民図書）のように、表題に「戯曲集」と銘打つものも多い⁵⁾。こうした事態は、当時これらの諸作が戯曲であることを明示された上で、読むものとして流通し受容されていたことを示していよう。

谷崎の場合に限らず、「戯曲集」の呼称が定着し、当代の作家の創作戯曲の刊行が急増するのはこの頃である⁶⁾。岸田国士は、大正末から昭和初めの数年間を「戯曲時代」と規定する⁷⁾。

* なかむら ともえ 静岡大学教育学部

岸田によれば、それは「昨日までは小説のみで埋められてゐた」雑誌の創作欄を「読み物としての戯曲が可なりの頁数を占めるやうになつた今日の時勢」⁸⁾と説明される。自身も多くの戯曲を発表した正宗白鳥も、「雑誌上の新脚本」が「雨後の筍の如く簇生してゐる」⁹⁾と言い、「以前は読物としての脚本は歓迎せられなかつたのに、近年は小説同様に読者に読まれるやうになつた」¹⁰⁾とそれらが読み物である点を強調する。読み物としての戯曲はレーゼ・ドラマと呼ばれ、戯曲史は大正末期を「多くのレーゼ・ドラマが生まれ、多くのレーゼ・ドラマ論者が輩出した」¹¹⁾時期と記述する。後述するように谷崎もこの頃、白鳥に事寄せて「読む脚本、——レーゼドラマ」¹²⁾の価値を主張した。戯曲時代とは、多くの戯曲が雑誌上に発表され、「戯曲集」の形で刊行され、戯曲が小説と同様に読まれるものと考えられた時期であつた。レーゼ・ドラマには否定的な意見もあつたが、その是非を問うことも含めて、戯曲はこの時期、読むものとして見出されたのである。

ただし、このような事態をもってこの時期の谷崎を「戯曲家」、あるいは「劇作家」と呼ぶのは正確ではない。戯曲時代には、谷崎や白鳥など小説家として既に名の知られた作家たちが戯曲の制作に取り組んだが、それは彼らの戯曲家への転身を意味しなかつた。石川巧は、「一連の戯曲ブーム」の衰退とともに「レーゼ・ドラマに手を染めたにわか劇作家たちは、やがてみな小説の世界へと戻って」¹³⁾と指摘する。谷崎も戯曲時代を過ぎるとその後は『顔世』（「改造」昭8・8～10）一篇があるのみで、戯曲の制作を離れる。何より彼らには「小説家」の呼称が付いてまわり、その戯曲はしばしば「小説的」の形容をもって評されていた。たとえば先に引いた小山内薫のコメントも、「戯曲を小説のやうに書くといふのは、確かに近代の戯曲の書き方の一進歩ではあるが、戯曲は飽くまでも戯曲でなければならないので決して小説であつてはならない」と前提をした上で、『愛すればこそ』以後の近作を「小説家としての谷崎君が後へ隠れ」るようになった点で評価するという趣旨であつた。林廣親は『お国と五平』を例に、谷崎の戯曲の表現が「小説的で劇としての洗練に欠けるというのは今日にいたるまでの通念と言ってよい」¹⁴⁾とその評価史を整理する。谷崎らの諸作は劇作家のそれとは区別され、あくまで小説家の戯曲と見なされたのである。

戯曲時代の小説家たちの戯曲は、概して評価が低い。たとえば永平和雄は、「多数の小説家が戯曲の筆を執り、文芸雑誌・総合雑誌が争ってそれを掲載した、大正末のいわゆる「戯曲時代」に生産された戯曲の量は、近代文学史上空前であつたけれども、そのほとんどは小説家の安易な余技的気分をモチーフにして、むしろドラマツルギーの創造へのきびしい意識を曖昧にするものではなかつたか」¹⁵⁾と戯曲史におけるその意義に懐疑的に言及する。永平は「もっとも、著名な小説家としてこの一時期劇作に従つた作家のうち、谷崎潤一郎と正宗白鳥は見るべき作品を残している」と続けるのだが、戯曲として優れた作品を選別するより、問うべきは、小説家である彼らが戯曲に何を見出し、それが彼らに何をもたらしたかであろう。戯曲時代と

は、戯曲が戯曲であることを明示された上で、小説と同様に読まれた一時期であった。とすれば、戯曲としては不備だとされ「小説的」と評される彼らの戯曲にこそ、この時期の戯曲に特有の表現を見ることができるのではないか。以上の見通しのもと、本稿では戯曲時代の谷崎を代表する二つの戯曲、『愛すればこそ』と『お国と五平』を取り上げる。本稿は、谷崎潤一郎の戯曲の分析を通じて、読むものとしての戯曲がどのような表現を作り出していたかを明らかにし、小説家の戯曲の史的意義を考察するものである。

一 戯曲と舞台

『愛すればこそ』と『お国と五平』は、人物たちが議論をする場面からなる戯曲である。『愛すればこそ』では、名家の娘の橋本澄子、帝大助教授の三好数馬、歌劇俳優の山田礼二の三者の関係をめぐって登場人物たちが議論を行う。所を「橋本家の一室」に設定する第一幕は、まず澄子の母と兄、三好らの会話を通じ、三者の現在の状況を提示する。それによれば、澄子は婚約者であった三好を捨て山田と同棲しており、山田は刑事に追われる身だという。兄は澄子の現状を「君に対しても山田に対しても悪い」と批判し、彼女を思い切るよう三好に忠告する。だが三好は「君の云ふ事にも一理はある、理窟から云へばさうかも知れない」と譲歩しつつ、悪人である山田に同情する澄子であればこそ自分は彼女を愛する、「君の云やうに、山田君も悪いが澄子さんも悪いと云ふなら、僕だつて悪くないことはない」と反論する。そこに澄子が登場し、山田を愛せなかった自分が悪かったと、三好に向かって山田と別れる決意を語る。ところが澄子を追って登場した山田が三好との議論の末刑事に連れ去られると、澄子は突如前言を翻し、今度こそ山田を愛さなければならないと言って退室する。いったんは山田のもとを離れ三好と接近するかに見えた澄子は、末尾で再び山田のもとに戻る。「墮落」のタイトルで発表された第二・三幕もこれを反復し¹⁶⁾、三好は「あゝ、僕等は一体いつ迄こんな風なんだろう」と嘆息する。このように人物たちは言葉を尽くし互いに説得し反論しあうが、三者の関係は変化しない。彼ら自身それが無益な行為だと口にしさえする。兄は「つい話が議論に外れてしまつたが、僕は今君を掴まへて恋愛論を闘はしたつて仕様がな」と言い、三好は「もうそんな話は止めようぢやありませんか」と言って議論を打ち切ることを提案している。議論は堂々巡りで、人物たちはその枠の中で熱心に「愛」や「悪」に関する自説を披露しあうのである。

現代劇と時代劇、多幕物と一幕物という違いこそあれ、これは『お国と五平』も同様である。『お国と五平』では、一人の女性と彼女を争う二人の男性が「恋」や「悪」について議論を行う。お国と従者の五平は、お国の夫・伊織の敵討ちのため、敵の友之丞を探して各地を放浪してきた。そこに不審な虚無僧実は友之丞が登場し、ずっと二人の跡をつけていたと打ち明ける。

早速剣を合わせようとする五平を友之丞は「まま、そのやうに騒がずともよい」といなし、「此の台辞の間に、友之丞は松の根方に腰をおろし「お国と五平とが左右よりそれを囲むやうにする」¹⁷⁾。以後、友之丞が斬り殺される末尾まで、三人はこの配置のまま動かず議論を続ける。

議論は、立ち合いを迫る五平らと、それを避けようとする友之丞の間で、何度も同じところを循環するように進む。五平は「池田様、(略)お立ち合ひなされい」「……いかがでござります？ 池田様、さ、さ、男らしい勝負をなされい」「あまり時刻の移らぬうちに、——さ、さ、池田様、(略)お立ち合ひなさりませ」と友之丞に繰り返し立ち合いを促す。だが友之丞は「いつでも討たれる」と言いながら、「ぢやが」「いやいや」「いゝや」「したが」と逆接によって議論を覆し、「まま、その言ひ訳は後で申さう」「拙者から云はせれば」と話を継いで先延ばしをはかる。五平らは「云はせて置けば途方もない事を」と憤慨し、また「さうお云やるのも尤もぢやが」と説得もされつつ彼の話を聞き続ける。だが結局は議論の帰結とは無関係に友之丞を斬る。

『愛すればこそ』も『お国と五平』も、それぞれの場面で起こっていることを取り出せば、人物たちが延々と議論をしているだけである。三宅周太郎は、谷崎の戯曲の技巧上の不備として「長すぎる事、動きがない事、説明的にすぎる事」を難じる声があると整理した上で、「氏の脚本の如きは、その欠点、冗漫、無駄を舞台監督によつて整理せられ、ば足りる」¹⁸⁾と擁護した。ここには、戯曲を舞台と区別し、劇とは別の基準で評価しようという姿勢が見られる。三宅の評は大正十一年七月に帝国劇場で行われた『お国と五平』の初演の印象をもとにするのだが、谷崎も後年、自ら舞台監督をつとめたこのときの上演について、小山内薫に「もつと動きをつけた方がよくはないか」と意見されたこと、また「観客席から見てゐて、(略)セリフがくど過ぎる、我ながら冗長だと感じた」¹⁹⁾ことを回想している。台詞に「実に不必要な繰り返しが多く、長たらしい気がした」というのである。小山内は大正十一年六月に予定されていた『愛すればこそ』の上演の際にも「台詞をカットしたいといふ注文」²⁰⁾を出したという。

注目すべきは、動きのない人物に動きをつけるのと同様に、台詞の冗長さが演出によって改めることの可能なものと考えられている点である。それは戯曲と舞台の間でいわば着脱可能なものと見なされている。谷崎は自作の上演に関し、冗長な台詞を削るテキスト・レジーを歓迎する旨を繰り返し述べていた²¹⁾。戯曲における台詞を人物の発話を記述するものと捉えるなら、これらの戯曲の台詞には、発話としては過剰であり不要であるような部分が含まれており、それは上演に当たって取り外し得るということになる。読むものとしての戯曲の表現の可能性は、発話を記述する台詞の、この冗長さのうちに見ることができるだろう。たとえば『お国と五平』では、お国の台詞に「聞けば聞くほど面の憎い」、五平の台詞に「聞けば聞くほどお前様は執念きお人ぢや」と同じ「聞けば聞くほど」のフレーズが用いられている。これは彼らが同

じ言葉を口にしているというより、議論の際限なさを表す修辞として捉えるべきであろう。戯曲の台詞は、人物の発話を記述するのみならず、それ自体文体を備える。以下では『愛すればこそ』と『お国と五平』という二つの戯曲を対象に、人物の発話を記述する台詞の文体、谷崎の言い方を借りれば「セリフの文章」,²²⁾「詞章」を検討することとする。

二 台詞とト書き

『愛すればこそ』の第一幕、澄子を追って登場した山田は、三好から「山田君、暫くでしたね、僕は三好です」と声をかけられ、次のように対応する。

（山田） ああ、三好君ですか、失礼しました、僕はあなたに願ひします、どうか澄子に会して下さい、（略）僕はあなたの御好意を感謝します、あなたの同情に訴へて願ひします、どうか澄子に会はして下さい、（略）

雑誌発表時には、右の山田の台詞の前後に「（始めて三好の方を振り向き、急に力を得た様子で）」、「（以上少しも皮肉でなく、昂奮した、オドオドした態度で云ふ）」というト書きが添えられていた。まずは単行本収録の際に削除されたト書きに着目し、それを手がかりに本作の台詞の文体を検討しよう。

『愛すればこそ』では、第一幕だけで他に「と云つてモヂモヂしてゐる」「静かに、取り澄ました態度で云ふ」「言ひ難くさうに」「ホツとして」「そ知らぬ風を装ひつゝ、刑事に向ひ」「感謝の涙を浮かべながら」「強ひて冷静に」「愕いて澄子と眼を見合はせる」「さう云つて、澄子と二人の顔を判じるやうに見る」「さしうつむいて」「思ひ直してやゝ妥協的に」等、多くのト書きが削除されている。これらのト書きは、台詞を発する人物の様子を描き出し、その台詞を人物が別の人物に向かって行ふ発話として場面の中に配置するものである。注目したいのは、本作の台詞に、このト書きの機能を代替するような語句が含まれていることである。以下は同じく第一幕より、三好とよりを戻すことにした澄子が母に促され、兄に謝罪する場面である。単行本で削除されたト書きを補った（下線部）。

（牧子） （略）澄子や、お前お兄様によくお詫びしたらいゝでせう。

（澄子） （多少意を持った顔つきでチラリと兄を一瞥する） お兄様、いろいろ御心配をかけまして申訳がございません、今迄の事は私が悪うございました。

（圭之助） 僕はお前を赦し難いと思つて居たんだが、……しかし、三好君の好意に対して、もう何にも云はない事としよう。三好君、ほんたうにいろいろ有り難う、（略）

澄子は母から「澄子や、お前」と声をかけられ、「お兄様に」詫びを言うよう促される。澄子は「お兄様」と兄に呼びかけた上で、「私が」悪かったと兄に謝罪する。兄は「僕はお前を」許すと受け入れ、今度は「三好君」と呼びかけ、三好に向かって礼を言う。つまりこれらの台詞の中には、それが誰から誰に向かって行われる発話であることを示す語句が含まれているのである。先の引用でも、「山田君」と呼びかけ「僕は三好です」と名乗る三好の台詞を受け、山田の台詞は「ああ、三好君ですか」という三好への呼びかけにはじまり、三好を指す「あなた」の語を繰り返していた。

たとえば、「三好の方を振り向き」や「兄を一瞥する」といったト書きを残し、台詞の中の「三好君」や「お兄様」の語を削ることも可能だろう。これらの台詞に含まれる人物を指示する語句は、人物と人物が相対する場面の中の発話としては、むしろ省略するほうが自然である。また「僕はあなたにお願いします」「僕はあなたの御好意を感謝します」のような表現は冗語法と言うべきものであり、目の前の相手に依頼や感謝の意を伝えるのであれば「お願いします」「御好意を感謝します」と言うだけで済むはずである。『お国と五平』でも同様に、人物たちは「池田様」「お前様」「友之丞」「そなた」と互いに繰り返し呼びかけあう。彼らはその場を動かずに議論をし続けているが、にもかかわらず台詞の中には「池田様、赦して下さい、私が悪うございました」「私は、そなたには愛憎が尽きた」のようにそれが誰から誰への発話であることを説明する語句が見える。これらの戯曲では、台詞は、ト書きによって説明し省略することが可能であり、また場面の中の人物の発話としては省略するほうが自然であるような語句を、その文言の一部に含むのである。

石川巧によれば、大正末のレーゼ・ドラマは総じて「場面設定や登場人物の動作等を指定したト書きが極端に少なく」、「ト書きに吸収されてしまいがちな」部分を「できる限り台詞化」²³⁾しているという。長谷川朋子は『愛すればこそ』以降の谷崎の戯曲で「ト書きの量が全体的に減る傾向」²⁴⁾があると指摘するが、なるほど谷崎自身が「ト書きの中に作者は血みどろな幻想を描いた」と「長いト書き」²⁵⁾への着目を促す旧作『恐怖時代』（『中央公論』大5・3）とは違って、『愛すればこそ』や『お国と五平』のト書きは簡潔である。たとえば『恐怖時代』で「いきなり斬りかゝり」「後ろから脳天の骨を横に殺」ぎ、「肩先へ、（略）更に第二の太刀を浴びせ、襟髪を取つて引き擦り倒」した後、「刀を捨て、匕首を抜き放ち、女の胸へ乗るかゝりつゝ、止めを刺す」というように長々と描写される人を斬る行為も、『お国と五平』では「斬つてかゝる」「止めを刺す」という最小限の記述で片付けられている。戯曲時代の谷崎の戯曲は、ト書きを切りつめ、専ら台詞によって進行する。それはト書きの描写ではなく台詞を、台詞ばかりが続くことによって作り出される表現を読むものであったと考えられる。

『愛すればこそ』『お国と五平』では、台詞はト書きに依拠せず、その中に含まれる人物を指示する語句によってそれが誰から誰への発話であるのかを説明する。それらの語句は、人物と

人物が相対する場面の中の発話としては過剰であり不要なものである。別の言い方をすると、これらの戯曲の台詞は、場面中で行われている人物たちの発話を切り取って並べた文体にはなっていない。台詞は、人物の発話を記述するものであるとともに、発話を逸脱する冗長さをその文体において備えるのである。以下では、専ら台詞によって進行するこれらの戯曲の、台詞と台詞の関係性を抽出する。

三 戯曲と台本

『お国と五平』は、大正十一年七月の初演以来、谷崎の戯曲中最多の上演回数を重ねている²⁶⁾。谷崎は、自ら舞台監督をつとめた初演では台詞が「我ながら冗長だと感じた」が、その後は「演出者たちが原作者たる僕の諒解を得て適当に無駄な文句を削り取ったおかげで「回を重ねるに従って引き締まったものになった」²⁷⁾と本作の上演史を振り返る。では、具体的に台詞のどのような部分が冗長だと判断され削られたのか。以下では、松竹大谷図書館が所蔵する『お国と五平』の台本を取り上げ、戯曲と対照する。同館は本作の台本を十四件所蔵するが、そのうち昭和五年十二月の京都南座公演の稽古用台本は、予め台詞の一部を抜いた本文に、貼り込みや書き込みによってさらに多くの削除を指示する²⁸⁾。調査の結果、ここでの削除は昭和二十四年四月の大阪歌舞伎座公演のものと推定される台本にはほぼそのまま引き継がれていることが確認された²⁹⁾。多くの削除が施された台本と対照することで、翻って冗長とされる戯曲の台詞の、台詞と台詞の関係性を浮かび上がらせることがここでの目的である。

まず、お国・五平・友之丞の三人が議論を行う場面から、最初のまとまった削除が見られる箇所を参照する。便宜上、台本の削除部分に線を引き、台詞に通し番号を付した（以下同様）。

- ①（お国）　これ友之丞、（略）かりにも御家老の家に生れた身が、まあ浅ましい其のやうな姿になつて、……
- ②（友之丞）浅ましいのは拙者とてもよう知つてゐる。ぢやが、拙者は命が惜しかつたのぢや。
- ③（五平）　池田様、お前さまも今こそ落ちぶれておいでなさるが、昔は武士の端くれではないか、命が惜しいとはよう云はれた。……
- ④（友之丞）さ、さ、その臆病を笑つてくりやれ、いかほど人に笑はれても、拙者は命が惜しいのぢや。
- ⑤（お国）　そのやうに命の惜しいそなたが、何で私どもの居る前へ出て来やつた？ それともそなた、とても逃れぬ所ぢやと覚悟をきめておるやるのか？
- ⑥（友之丞）いやいや、覚悟が出来た訳ではない、——（略）

台本では、③・④のように台詞ごと、また連続するやりとりごとまとめて削除するケースが散見される。なるほどこれらの台詞を除いても、立ち合いを避けようとする友之丞が責められるという、議論の枠組みは変わらない。「拙者は命が惜しかつた」(②)と言う友之丞に、お国は「そのやうに命の惜しいそなたが」(⑤)と返しており、会話としても無理なくつながっている。なお、五平の台詞のうち「今こそ落ちぶれておいでなさるが」(③)の部分は戦後の単行本収録の際に削られ、現行の全集の本文にはない³⁰⁾。この部分は同じ台詞の中の「昔は武士の端くれ」と対をなす。作者による改稿はこうした一つの台詞の中での重複するような部分を削るにとどまり、一つの台詞や一つながりのやりとりをまるごと削除する例は見られない。

台本は、人物たちの会話の流れを維持しつつ、台詞の冗長さを改善しようとする。しかしこれによって台本では、戯曲にあった台詞と台詞の間のある関係性が失われることになる。どうということか。さらに別の削除例を参照しよう。お国にこの期に及んで「一寸逃れに逃れようとおしやるのか？」と詰め寄られた友之丞は、次のように返答する。

- ① (友之丞) 逃げられるものならば、一寸でも二寸でも逃れたい。(略) 今更こんな事を云うたとて愚痴かも知れぬが、……そなたの夫の伊織殿と云ひ、又ここに居る五平と云ひ、侍の道をよく弁へた剣道にすぐれた人は仕合はせぢや。拙者はつくづく二人の者が羨しうてならぬわい、……
- ② (お国) そなた、人を羨むほどなら、なぜ自らも男らしくしないのぢや。
- ③ (友之丞) 男らしくしたいのぢやけれど、生れつき此のやうな、女々しい気だてを持つて来たものを、自分の力でどうする事が出来ようぞい。拙者とても(略)一人前のものゝふぢやと云はれたうござつた。さうすればお国どのからも、——あゝまで嫌はれはせなんだであらうに、……今頃はいいしいそなたを妻に持つて、一生楽しく日を送ることが出来たであらうに、……それも此れも、みんな拙者の生れつきが悪いからぢや、つまり拙者が不運なからぢや。
- ④ (お国) 不運と云ふのは亡き夫の伊織殿のことぢや。(略) そなたが人に嫌はれるのはそなたの身から出た錆ぢや。
- ⑤ (友之丞) いかにも拙者は人に嫌はれた。(略) そなたばかりか多くの人に蔑まれた。ぢやが拙者から云はせれば拙者の気だての悪いのは自分の知つたことではない。(略) そなたの器量が美しいやうに、拙者の心は生れながら醜いのぢや、なうさうではないか、それなのに拙者を攻めたとて無理ではないか。
- ⑥ (お国) そなた、それほど自分の醜さを知つて居ながら、なぜ人の恋を羨んだのぢや。
- ⑦ (友之丞) おゝ、羨まないで何としようぞ。——伊織どのも人間なら拙者とても人間であらうに。(略)³¹⁾

台本は、お国の三つの台詞（②、④、⑥）をすべて削除し、友之丞の四つの台詞（①、③、⑤、⑦）を部分的に削りつつ一回の発話としてつないでいる。戯曲では、お国が「そなた」と呼びかけ友之丞に質問し反論を差し挟む形で、二人の交わすやりとりが記述されていた。台本は、友之丞の台詞を分断していたお国の台詞を削除し、これを友之丞が一方的に話し続ける場面へと作り変えている。台本では、この後に続く「ではお前様は」と友之丞に呼びかけてはじまる五平の質問と、それに対する友之丞の返答もまとめて削除されている。これによって「今更こんな事を云うたとて愚痴かも知れぬが」（①）と託ちつつ述べられる友之丞の長い台詞は、「そのやうな繰り言を、いつまで聞いたとて埒は明かぬ」と言って立ち合いを迫る五平の台詞へと短絡されることになる。つまり台本におけるこれらの削除は、この一段を友之丞が長々と「愚痴」を言い、五平がそれを「繰り言」として退ける場面と捉え、その把握に従って、台詞を刈り込み整理したものと推測される。

改めて戯曲の台詞を順にたどろう。右のやりとりで、台詞は必ず直前の台詞の中のある語句を受け、それを反復している。お国に「一寸逃れに逃れよう」とするのかと詰め寄せられた友之丞は、そのお国の台詞の中の「一寸逃れ」というフレーズを受け、「一寸」でも「逃れ」と言い、お国の夫の伊織や五平が「羨しうてならぬ」と続ける（①）。お国は「羨む」なら自分も「男らしく」すればいいと返す（②）。友之丞は「男らしく」したいが出来ない、自分は「不運」だと言い（③）、お国は「不運」なのは伊織だと反論する（④）。以後も「人に嫌はれる」（④→⑤）、「醜い」（⑤→⑥）、「羨む」（⑥→⑦）と、しりとり要領で、各台詞は前の台詞の中のある語句を引き継ぎ、次の台詞へとまたある語句を渡していく。

これは会話において前の発話の内容を踏まえて次の発話が行われるのとは別のことである。たとえば「なぜ自らも男らしくしないのぢや」（②）という質問に対しては、「男らしくしたいのぢやけれど」（③）と「男らしく」の語を反復するのではなく、「そうしたいのぢやけれど」と指示語によって内容を置き換え返答することも可能であろう。「そなたが人に嫌はれる」（④）のは当然だと立腹するお国に、友之丞は「いかにも拙者は人に嫌はれた」（⑤）と同意するが、賛意を表明するには「いかにも」の語だけで事足りる。「人に嫌はれる」のフレーズの反復も、お国の台詞の中の「そなた」の語も、それを友之丞の側から捉え返した「拙者」の語も不要であろう。

もちろん本作のすべての台詞が直前の台詞の中の語句を反復するわけではない。だが最初に引用した三人のやりとりでも、「浅ましい」（①→②）、「命が惜しい」（②→③→④→⑤）、「覚悟」（⑤→⑥）と、台詞から次の台詞へ、さらにまた次の台詞へと、ある語句が反復され引き継がれていくさまが確認できる。一つの台詞ごと、また一連のやりとりごとまとめて削除する台本では、戯曲にあったこの隣りあう台詞同士の関係性は失われる、もしくは弱められる。

同様の関係性は、『愛すればこそ』の台詞にも認められる。以下は第一幕の澄子の兄と三好

のやりとりである。兄は「ところで君」と呼びかけ、「僕は君の考へを聞きたい」と宣言した上で、「どうしたらいい」かと三好に問う。

(三好) どうしたらつて、君やマーザーの考へはどうかね。

(圭之助) いや、僕等よりは君の考へだ。(略) 刑事の話を開けば可哀さうだとは思ふけれども、(略) ねえ、君、君は一体どう思ふかね？ 君は今でも、あゝ云ふ話を聞いた後でも、やはり澄子を愛して居るのかね？ 僕は(略) 心から忠告したいんだが、(略) いつそ男らしくあきらめてしまつちやどうかね？ (略)

(三好) 有り難う、——君の御忠告に対しては有り難うと云ふより外はない。しかし、君に男らしくないと云つて笑はれるかも知れないが、僕は今でも、矢張り澄子さんをあきらめる事が出来ないのだ。僕は、君とは反対に、刑事の話を聞いてから猶更さう云ふ心持が募つて来て居る。(略) いぢらしい気がして一層思ひ切れなくなるのだ。

「どうしたら」いいかと互いに「君」の「考へ」を尋ねあう二人の台詞の後、「刑事の話を聞」いた上での「忠告」として澄子を「男らしくあきらめ」るようすすめる兄の台詞、「忠告」には感謝するが「男らしく」ないと笑われても「あきらめ」られない、逆に「刑事の話を聞」いたことで一層澄子を「いぢらしい」と思うと述べる三好の台詞が続いている。この後も、「いぢらしい」という三好の台詞の中の語句を引き取って、兄は「けれども君」と三好に呼びかけ「いぢらしい」と云つて感心すべき事だらうか？」と反駁し、「責任は僕にある」と言う三好に対し、「それなら僕は君に尋ねる、——君がそれほど自分の責任を感じて居るなら」なぜ澄子を奪わなかったのかと「責任」の語を反復して問い返す。

台詞の文言をそのまま発話を記述するものと捉えるなら、これらの戯曲で、人物たちは繰り返し呼びかけ名乗りあい、自分が誰に向かって話すかを説明し、互いに相手の発したフレーズをおうむ返しにしながら議論を行っていることになる。人物たちはあたかも相手が口にした語句を反復し、呼びかけられた「君」の語を「僕」に、「そなた」を「拙者」に反転させることで会話を続けているかのようである。ただし、場面の中の彼らは必ずしもそのようなことをしているわけではない、少なくともそのように話しているとは受けとりにくい。台詞が備えるこの冗長な文体は、台詞を発話へと変換するとき、表現としてはいわば脱落し見失われるのである。

谷崎の幾つかの戯曲の演出を手がけた武智鐵二は、谷崎戯曲の特徴を「冗長な台詞」に見てとり、それを「劇的対話」と対置し「小説的な叙事」³²⁾と形容した。台詞の文体について述べた以下の彼の評は概ね妥当である。

もはや劇的対話でなく、話し言葉でなく、戯曲のダイアログとしての性格をまるで欠いているようでさえある。それは登場人物の会話の態様は借りているけれども、実際には小説的な叙事、乃至は心理の説明であることが多い。それは劇的シチュエーションにかかわりなく、又相手役の心理の推移や仕料のための適切なタイミングを考慮することなく、一方的に、説明的に、述べられる。

しかしその冗長さは、「劇的」でないとしても、「小説的」であるわけではない。『愛すればこそ』『お国と五平』は、専ら台詞によって進行する戯曲であった。そこでは台詞は前の台詞の中のある語句を反復し、また反転するようにして次の台詞へと連なっていく。それらの語句は人物と人物が相対する場面の中の発話としては不要であり過剰であるが、それによって台詞は、人物の発話を記述するのみならず、発話に回収されない表現をその文体において作り出す。武智の評を踏まえるなら、「登場人物の会話の態様」を「借り」ることによって、これらの戯曲の表現は可能となっている。小説と同様に読むものであったこの時期の谷崎の戯曲は、発話ならぬ台詞が言葉の上で連なり展開するという、戯曲においてはじめて可能な表現を作り出していたのである。

お わ り に

谷崎は昭和二年の文芸時評「饒舌録（感想）」（『改造』昭2・2～12）で、「『読んで面白いが、舞台にはかけられない』と云ふ一言の下に片付けてしまつて、さう云ふものは真の脚本ではないとする」意見もあるが「読んで価値のあるものならば、それも一種の芸術であることは確かである」と述べて、「読む脚本、——レーゼドラマ」の価値を主張した。これを正宗白鳥に話したところ、白鳥は「私が疾うから云つてゐること」だと言って「同感」したという³³⁾。彼らはレーゼ・ドラマの是非に関して議論が行われていることを踏まえ、読むものとしての戯曲を擁護する立場を表明していた。興味深いのは、彼らがともに戯曲を「形式」の一つと位置付け、それを小説と並置していることである。

われわれが創作をする場合に、（略）普通の小説の形式よりも脚本の形式に於いて表現する方が、扱ひ易く、且効果を出し易い時がある。（谷崎「饒舌録」）

（上演を念頭におかないなら——引用者注）戯曲の形式を取らなくてもいいだらうと云はれるが、在来の小説の体裁よりも戯曲体によつた方が、一層よく自分の思ふところを発揮することが出来るとしたらそれでいいではないか。（白鳥「新劇協会所演観」）

白鳥は「この頃は脚本の体裁を取つた方が小説よりも余程書きいゝので、小説体の小説を書かうと企ててゐるものを、机に向ふとつい脚本の形式に変へる気になる」³⁴⁾とも述べていた。ここでは戯曲と小説が、あれかこれかの二者択一の選択が働くような形式として同列に置かれている。『愛すればこそ』に関して谷崎が「どうしても劇にならないから小説にしようと思ふ」と語つたことがある」³⁵⁾との証言もあり、執筆に際し戯曲か小説かの形式の選択が行われたらしいこと、当時そのように見なされていたことがうかがえる。

戯曲時代とは、戯曲が小説と同様に読まれ、また読むものとしての戯曲の是非が論じられた時期であつた。岸田国士は、劇作家の立場から、「戯曲時代といふ素晴らしく景気のよささうな言葉」は「舞台の暗黒時代、(略)つまり、演劇の演劇としての恐慌期を意味してゐるのではないか」³⁶⁾と述べ、読むものとしての戯曲の流行に懸念を示していた。やがて戯曲時代が去ると、彼は「畸形児の夭折は、或る意味に於て「双方のため」に望ましきことである」³⁷⁾とそれを歓迎した。岸田の言う「双方」が何を指すかは曖昧だが、戯曲が舞台と区別され、この時期のように読むものとして流通し受容されることは以後なかった。小説家たちは、大正末から昭和初めの数年間、一時的に戯曲に取り組んだだけで、もとの場所にただ戻つたように見える。

だが読むものとしての戯曲が小説と並ぶ形式と位置付けられたとき、翻つて小説もまた、一つの表現形式として彼らに見出されたのではないか。読むものとしての戯曲を擁護する先の発言の中で、谷崎は「普通の小説の形式」と、白鳥は「在来の小説の体裁」「小説体の小説」と、戯曲と対置されるところの小説を呼んでいた。谷崎に関して言えば、この後、「会話と地の文とを切り放して書く」ことを「小説風」として、すなわち会話と地の文からなるものとして「小説の形式」³⁸⁾を定義することになる。戯曲時代の谷崎の戯曲は、発話ならぬ台詞が言葉の上で連なるといふ、小説ではなく戯曲の形式においてはじめて可能となる表現を作り出していた。読むものとしての戯曲は、小説家にとって戯曲を、そして小説を、同じ読むもののうちのそれぞれ異なる一つの形式として見出す契機となつたと考えられる。小説家の戯曲は、小説家が小説という形式を見出す、その途上に位置していたのである。

付記 『愛すればこそ』『お国と五平』の本文は、それぞれ初収単行本を用いた。その他の引用は初出を原則とした。旧字は新字に改め、ルビは適宜省略した。資料の閲覧に際しては、松竹大谷図書館にお世話になった。記して感謝します。

注

- 1) 三宅周太郎「作と人との印象(其一)——谷崎潤一郎氏に就いて——」(『新潮』大11・10)。三宅は「多弁を費す迄もない。大正十一年の劇文壇は正に谷崎潤一郎氏の、力強い大きな手によつて、むんづとばかり、一たまりもなく驚づかみにされてしまつた」と述べている。

- 2) 小山内薫「戯曲家としての谷崎潤一郎君が歩いて来た途」（『読売新聞』大12・2・5）。谷崎の初期戯曲と小山内の関係については、拙稿「谷崎戯曲の解題（三）——『信西』（続）」（『奏』平24・12）参照。
- 3) 『無明と愛染』（『改造』大13・1・3）、『腕角力』（『女性』大13・2）、『マンドリンを弾く男』（『改造』大14・1）、『金を借りに来た男』（『改造』大15・5）、『白昼夢』（『中央公論』大15・9）。
- 4) 遠藤郁子「谷崎潤一郎『愛すればこそ』——ベストセラー化を探る」（『続・谷崎潤一郎作品の諸相』平15・12）に詳しい。遠藤は「改造」大正十三年四月号掲載の広告に「百版突破」の文言があることを紹介する。
- 5) 近い時期の戯曲集に、他に「現代脚本叢書」の一冊である『法成寺物語』（大10、新潮社）、『潤一郎喜劇集』（大15、春秋社）、『愛すればこそ 愛なき人人』（昭2、改造社）がある。処女作『誕生』（『新思潮』明43・9）以来、谷崎は断続的に戯曲を発表してきたが、これ以前に戯曲だけを集めた単行本はない。
- 6) たとえばその年に発表された戯曲を収める『日本戯曲集』は、第一輯大正十三年版（劇作家協会編、大13、新潮社）にはじまり、第七輯昭和六年版（文芸家協会編、昭6、新潮社）まで刊行された。第一輯には谷崎の『腕角力』も収録されている。
- 7) 岸田国士の「戯曲時代」（『演劇新潮』大13・11）と「戯曲時代去る」（『読売新聞』昭3・1・28、「新劇衰微の兆」という連載の一部）に従えば、おおそ大正十三年から昭和三年までが戯曲時代ということになる。谷崎が集中的に戯曲を発表した時期はこれよりやややいが、ブームの渦中にいと目されていたことは確かである。
- 8) 岸田「戯曲時代」（前掲）。岸田は「戯曲時代去る」（前掲）でもこの定義を掲げている。
- 9) 正宗白鳥「脚本について」（『演劇新潮』大13・8）。
- 10) 正宗白鳥「脚本について」（『時事新報』大13・3・10～11）。白鳥は「新劇協会所演観」（『時事新報』大15・11・20～21）でも「この頃雑誌が小説に劣らぬほどに戯曲を掲載し、読者もそれを喜んで読んでゐる」とこの現象に言及している。
- 11) 大山功『近代日本戯曲史』第二巻大正篇（昭44、近代日本戯曲史刊行会）。
- 12) 谷崎潤一郎「饒舌録（感想）」（『改造』昭2・2～12）。傍点は原文。
- 13) 石川巧「方法としてのレーゼ・ドラマ」（『日本近代文学』平6・10）。
- 14) 林廣親「谷崎潤一郎「お国と五平」（一幕）」（『20世紀の戯曲——日本近代戯曲の世界』日本近代演劇史研究会編、平10、評論社）。
- 15) 永平和雄『近代戯曲の世界』（昭47、東京大学出版会）。
- 16) 『愛すればこそ』は第一幕と第二・三幕の二回に分けて発表された。雑誌発表時、第一幕には「これだけでもそれ自身完成した一幕物として通用すると思ふ」、第二・三幕には「此れだけとしても二幕物の脚本として読めるやうに書いた」と注記されていた。本稿では主に第一幕を分析の対象とする。
- 17) 「根方」は初出誌・初収単行本では「根力」。誤植と判断し訂正した。
- 18) 三宅「作と人との印象（其一）」（前掲）。
- 19) 谷崎潤一郎「或る日の問答」（『中央公論』昭35・1）。俳優の動きについては、「稽古場と舞台の間」（『新演芸』大11・11）や「「お国と五平」所感」（『観照』昭24・5）にも言及がある。
- 20) 谷崎潤一郎「『愛すればこそ』の上演」（『新演芸』大12・3）。上演は警視庁検閲係の注意によって中止された。
- 21) 谷崎はその成功例として昭和二年四月に築地小劇場で行われた小山内の演出による『法成寺物

語』（「中央公論」大4・6）の上演を繰り返し挙げている（「法成寺物語」回顧）（「月刊前進座」昭33・8）他）。ただし、谷崎が舞台を評価するのはそれが「小山内君の作った芝居で、僕のものではなくなつてゐる」という限りにおいてで、自分の作品はあくまで雑誌に発表した戯曲であることも強調されている（「或る日の問答」（前掲））。

22) 谷崎「或る日の問答」（前掲）。

23) 石川「方法としてのレーゼ・ドラマ」（前掲）。

24) 長谷川朋子「戯曲家としての谷崎潤一郎——谷崎戯曲はレーゼ・ドラマか——」（「富大比較文学」平21・2）。ただし長谷川はこれを根拠の一つに、大正末期に「むしろ彼の作品はレーゼ・ドラマからだんだんと舞台を意識したものへと変化していた」と主張する。谷崎を「戯曲家」として評価する長谷川の論考に、他に「戯曲家としての谷崎潤一郎——記録と演劇雑誌、新聞にみる当時の評価——」（「富大比較文学」平20・11）。

25) 谷崎潤一郎「解説」（『明治大正文学全集』第三十五巻谷崎潤一郎篇 昭3, 春陽堂）。傍点は原文。『恐怖時代』の本文は現行の全集を用いた。

26) 谷崎の生前に限っても、以下の上演が確認できる（年・月、会場）。①大11・7, 帝国劇場/②大12・12, 三条青年会館/③大15・5, 邦楽座/④昭3・10, 大阪中座/⑤昭5・12, 京都南座/⑥昭6・4, 東京劇場/⑦昭8・1, 神戸松竹劇場/⑧昭23・4, 帝国劇場/⑨昭24・4, 大阪歌舞伎座/⑩昭27・3, 歌舞伎座/⑪昭27・10, 大阪歌舞伎座/⑫昭29・6, 大阪歌舞伎座/⑬昭31・10, 大阪歌舞伎座/⑭昭34・10, 東横ホール/⑮昭39・6, 俳優座劇場。このうち①・②・⑮は新劇（①は歌舞伎俳優を加えた女優劇）、③は新国劇、⑧は新派で、それ以外はすべて歌舞伎である。谷崎作品の各派をまたいだ上演史については、拙稿「小説が劇化される時——谷崎潤一郎『お艶殺し』論」（「文学」平20・11-12）参照。

27) 谷崎「或る日の問答」（前掲）。

28) 昭和五年の台本は一冊（請求記号K49||Ta88||キ）。表紙に「稽古用」、最終頁に「昭和五年顔見世夜之部上演」と書かれている。なお、台本上での削除の指示は、インクの色や記号等が多種に及んでおり、異なる時期に複数の関係者によって行われた可能性が高い。本稿は上演の実態の解明を目的としないため、削除がいつの時点で誰の手によって行われたかは問わず、均並みに扱うこととする。

29) 昭和二十四年の台本のうち一冊（請求記号K49||Ta88||アC）はGHQ検閲台本である（認可番号29129）。本稿ではこれを参照した。台本の年代の推定は松竹大谷図書館に従った。なお、昭和五年の台本上では「敵討ち」「武士」等の特定の語句に関して削除や改変が行われているが、これは昭和二十四年の台本に引き継がれていない。他に幾つかの台本では、お国と五平が肉体関係を持ったことを暴露する友之丞の発言がほかされるなど、道徳的な配慮によると思われる改変も確認できる。これらは台詞の文体とは別の問題であり、本稿では考慮しなかった。

30) 『お国と五平』の本文は、初収単行本『お国と五平』（大11, 春陽堂, ヴェストポケット傑作叢書第十八篇）と戦後の単行本『戯曲 お国と五平 他二篇』（昭22, 国際女性社）への収録の際に目立った改稿を施されている。谷崎は「僕はあれをいろいろな形で単行本にしてゐるが、その都度手を入れてゐるので、僕の原作にも幾通りもの種類がある」と述べ、上演がどの「原作に依つたものか」は異なる可能性があるとして断っている（「或る日の問答」（前掲））。照合の結果、本稿が参照した昭和五年及び昭和二十四年の台本は、初収単行本の本文をもとにすると判断した。なお『愛すればこそ』も、初収単行本『愛すればこそ 谷崎潤一郎戯曲集』（前掲）での改稿の後、戦後の単行本『愛すればこそ』（昭22, 文潮社）で台詞の一部を削る改稿が行われたが、こ

のとき削られた部分は『谷崎潤一郎作品集』第八巻（昭25、創元社）への収録の際に復元された。現行の全集はこの創元社版の本文をもとにする。谷崎戯曲の改稿・改訂に関しては、拙稿「谷崎戯曲の解題（一）——『誕生』『象』」,「谷崎戯曲の解題（二）——『信西』」,「谷崎戯曲の解題（三）——『信西』（続）」,「谷崎戯曲の解題（四）——『恋を知る頃』」（『奏』平23・5, 12, 平24・12, 平25・12）で調査を進めている。

- 31) ただし、「そなたが～錆ちや」（④）と「いかにも～嫌はれた」（⑤）は、昭和二十四年の台本では削除されていない。「送る」は初収単行本では「お送る」。誤植と判断し訂正した。
- 32) 武智鐵二「谷崎潤一郎の戯曲について」（『文芸』臨時増刊 谷崎潤一郎読本 昭31・3）。なお、谷崎は昭和二十四年四月の大阪歌舞伎座の舞台を批判する「「お国と五平」所感」（前掲）を武智に宛てた書簡の形で発表し、武智を理解者として遇している。
- 33) 谷崎は大正十四年に刊行された『現代戯曲全集』第六巻谷崎潤一郎篇（前掲）の「跋」でも「私は思ふ所があつて、「読むための戯曲」も決して一概に捨てたものではないと信ずる」と述べており、同時代のレーゼ・ドラマをめぐる議論を共有していることが確認できる。なお、「饒舌録」の話題はこの後、白鳥の「演芸時評」（『中央公論』昭2・4～12）に刺激されて演劇論へと展開する。谷崎の「饒舌録」と白鳥の「演芸時評」の間での応酬、特に六代目尾上菊五郎評価をめぐる対立については、千葉俊二「『饒舌録』雑感——もうひとつの論争」（『解釈と鑑賞』平13・6）に詳しい。
- 34) 正宗白鳥「演劇雑記」（『新小説』大14・7）。
- 35) 上野虎雄「新しき谷崎潤一郎」（『劇と評論』大12・9）。
- 36) 岸田「戯曲時代」（前掲）。
- 37) 岸田「戯曲時代去る」（前掲）。
- 38) 谷崎潤一郎「春琴抄後語」（『改造』昭9・6）。

要 旨

大正末の「戯曲時代」には、多くの戯曲集が刊行され、雑誌の創作欄に多くの戯曲が発表された。この時期、戯曲は小説と同様、読むものとして流通し受容されていたのである。本稿では、この時期の谷崎潤一郎の二つの戯曲、『愛すればこそ』と『お国と五平』を取り上げ、読むものとしての戯曲がどのような表現を作り出していたかを明らかにした。戯曲時代には、谷崎や正宗白鳥など小説家として名の知れた作家たちが戯曲の制作に取り組んだが、それらの諸作は「小説的」と形容され、戯曲史の上では概して評価が低い。たとえば『愛すればこそ』『お国と五平』は、登場人物たちがほとんど動かずに堂々巡りの議論を行い、その台詞は冗長である。そのため上演に当たっては、俳優に動きをつけ、台詞を削ることが望ましいとされてきた。本稿では、谷崎の戯曲の台詞が備えるこの冗長な文体を、読むものとしての戯曲が作り出す、小説ではなく戯曲の形式においてはじめて可能となる表現として捉えなおした。まず、『愛すればこそ』『お国と五平』のト書きが谷崎の旧作と比べて簡潔であること、特に『愛すればこそ』は改稿過程で台詞を発する人物の様子を描き出すト書きを多数削除していることに着目した。次に、松竹大谷図書館が所蔵する『お国と五平』の上演台本を調査し、戯曲と対照した。台本では一つの台詞、また一つながりの台詞がまとめて削除されており、それによって戯曲にあった台詞と台詞の言葉の上での連続性が失われている。『愛すればこそ』『お国と五平』では、台詞はト書きの機能を代替するような語句を含み、また直前の台詞の中のある語句を反復し反転して連なる。これらの語句は、人物と人物が相対する場面の中の発話としては過剰であり不要であるが、それによって台詞は発話に回収されない表現を作り出しているのである。

キーワード：戯曲、レーゼ・ドラマ、小説、谷崎潤一郎、台詞

Summary

Plays were popular as pleasure reading, much like novels, at the end of the Taisho era. This thesis discusses two plays from this period by Jun'ichiro Tanizaki, *Aisurebakoso* (1922) and *Okuni to Gohei* (1922). During this period, many novelists wrote plays, but their works have been described in general as "novelistic" and have been little valued as dramatic literary works. In *Aisurebakoso* and *Okuni to Gohei*, the characters engage in back-and-forth discussions featuring long lines of dialogue, without moving around. Therefore, when staging these plays, it has been considered preferable to incorporate movements for the characters and to shorten their lines. This paper takes the lengthy lines to be a feature of plays intended primarily to be read rather than performed. Structurally, the lines in Tanizaki's plays considered here include expressions that explain who is talking to whom, and each line repeats some expression included in the preceding line. Although these expressions are excessive and unnecessary simply to convey the dialogue between characters, they enable the lines to create continuity in a way that would not be possible with normal dramatic dialogue only.

Keywords : Play, Lesedrama, novel, Jun'ichiro Tanizaki, lines