

# 『平行』の翻案について

## 小沢万記

### 序

一九二四年六月の築地小劇場の開場は、日本における西洋演劇の上演史に一時代を画するできごとであった。とりわけ、ゲーリング (R. Goering) の『海戦』(Seeschlacht) は、「表

現主義演劇」の日本における最初の本格的な上演であると受け取られ、観客の中に、「築地＝表現主義」というイメージが形成されていった。だが、『海戦』が上演作品として選ばれたのは、それが女優を必要としない芝居で、かつ反戦的傾向を持っていたからであり、表現主義演劇の紹介をことごとく目ざしたのではない、という土方与志のことば<sup>(1)</sup>によるまでもなく、当時の演目を一瞥すれば、必ずしも表現主義演劇の量的な比重が高くないことはただちにあきらかになる<sup>(2)</sup>。

しかし、量的に見れば表現主義戯曲の上演は多くなかった

とは言え、築地開場以前から表現主義にとり組んでいた小内薫にとっても、ドイツで直接それに接して来たばかりの土方与志にとっても、また築地を支えた若い観客にとっても、最新の同時代思潮たる表現主義は魅力あるものであった<sup>(3)</sup>。それ故、量的には多くはなかった表現主義戯曲が築地の看板たり得たのである。

ここで、築地の演目の中からドイツ表現主義に属する作品を上演順に挙げて見ると次のようになる。ゲーリング、『海戦』(築地での初演は、一九二四年六月。以下同様)、カイザー (G. Kaiser)、『瓦斯』(Gas) 第一部 (同年、九月)、カイザー、『朝から夜中まで』(Von morgens bis mitternachts) (同年、十二月)、シュトラム (A. Stramm)、『牧場の花嫁』(Die Weidbraut) (一九二五年、七月)、ハーゼンクレーヴァー (W. Hasenclever)、『人間』(Die Menschen) (同年、九月)、カイザー、『クラウディウス』(Claudius) (同年同月)、シュテルンハ

イム (C. Sternheim) 『ホオゼ』 (Die Hose) (一九二六年、三月)、カイザー『平行』 (Nebeneinander) (一九二七年、一月)、シュテルンハイム、『ブルジョア・シッペル』 (Bürger Schippe) (同年、九月)、カイザー『二人のオリイフェル』 (Zweimal O. Iver)

シュテルンハイムをはたして表現主義作家に入れるべきか否かは、問題となり得ることであり、カイザーの作品の全て (特に後期のそれ) が、表現主義の範疇でとらえられるわけではないということは、ここで確認しておく必要がある。だが、日本における表現主義受容の中と質、及びその変遷を考える時、表現主義の定義の厳密さよりも、むしろこれらの作家が観客に表現主義作家と見なされたという事実を重視すべきだろう。すなわち、前記の十作品の中には、表現主義演劇と呼ぶことに異論のあり得るものも含まれており、そのことは、日本における「表現主義時代」の多面性を示している。

これらの作品の中で、カイザーの『平行』は、築地の浅草公演 (一九二七年、十二月) に際して『質屋と花嫁と紳士』 (以下、必要ある場合以外は『質屋と…』と略記する) と題して、北村小松によって翻案されている。北村は、小山内薫主催の『劇と評論』から育った若手であり、前記の十戯曲で翻案されたのはこれ一つである。したがってこの翻案の内容の検討は日本における表現主義演劇を考える上で重要な手が

かりとなるはずである。以下、このカイザー後期の表現主義から脱脚しつつある時期の作品である『平行』と『質屋と…』を比較検討し、その異同を明らかにしながら日本における表現主義受容の最終段階について、考察を加えていくことにする。

### 一、『平行』の構造

『平行』は、その名の示す通り、三つの筋が互いに平行なままほとんど関り合うことなく進行するという特異な構成を取っている。五つの幕はそれぞれ三つずつに分かれておりそれを「質屋と…」と対照させて示せば次の通りである。

『平行』		『質屋と花嫁と紳士』	
第一幕	質屋	質屋	
二場	水門の家	東北の種馬場の官舎	
三場	ボルジツヒの住居	小原の住居	
第二幕			
一場	エルヴィラ館(下宿屋)	高樹町アパートメント	
二場	水門の家	東北の種馬場の官舎	
三場	ボルジツヒの住居	小原の住居	
第三幕			

一場	カジノ	「月香園」(料亭)
二場	水門の家	東北の種馬場の官舎
三場	ボルジツヒの住居	小原の住居
第四幕		
一場	警察分署	新聞社の社長室
二場	水門の家	東北の種馬場の官舎
三場	ボルジツヒの住居	小原の住居
第五幕		
一場	質屋	質屋
二場	水門の家	東北の種馬場の官舎
三場	ボルジツヒの住居	ホテルの一室
(四場)		質屋

各幕を構成する三つの場面(質屋と…)では第五幕の最後に一場をつけ加えている)はそれぞれ独立し、次の幕の同じ位置にある場につながっている。つまり第一幕の質屋の場面は次の「エルヴィラ館」「カジノ」へとつづく。他も同様である。

三つの物語は次の様なものである。第一は質屋を中心とした筋である。話は、ニューマンと名乗る男が質屋に預けた燕尾服に入っていた手紙をめぐって展開する。手紙を発見した質屋は、その手紙の名宛人であるルーという女性の自殺をとめるために奔走するが、世間から相手にされず、自身が破滅

して行く。第二は、ルーを中心とした筋で、都会での恋に破れた彼女は、田舎にいる姉夫婦の所に身を寄せ、そこで新しい恋を得て結婚する。第三は、ニューマン実はノイマンが押し上げて行く物語である。彼は映画製作の道に入り、うまく立ちまわって成功する。

三つの筋は互いに関係なく進行するのみではなく、そのスタイルにおいても大きく異っている。アルノルト (Armin Arnold) は、カイザーにおける表現主義期は、一九一九年から一九二三年までであり、『カレーの市民』(Die Bürger von Calais) の初演にはじまり、『平行』におわるとしているが、彼は『平行』の三つの筋については、次のように言う。八第二の筋はツックマイヤーに、また第三の筋はプレヒトにも書き得ただろう。<sup>5)</sup> 更に彼は第一の筋もまた文体の点でカイザー的な意味では、完全には表現主義的ではないと付け加えるのだが、「完全には」という言葉の背後には、この筋には表現主義的な色彩があるということが前提となっている。この様な三つの様式の混在という点で、『平行』は表現主義から次の時代への過渡期に属すると言える。しかし、そもそもある作品に表現主義的性格があるか無いかを云々するのは、必ずしも簡単ではない。なぜなら、そのためには表現主義という概念を厳密に定義する必要があるのだが、表現主義とは普遍的な様式概念というよりも、むしろ雑多な要素を含む時

代傾向についての概念であり、カイザーのそれを取っても他の作家と全く同一というわけではないからである。

以下、「カイザーにおける表現主義」に議論を限定して、

『平行』の持つ意味を見て行くことにしよう。その場合、アルノルトがカイザーの諸作を分類して、『平行』もその中に含む「人の変容 (Wandlung)」を扱った二番目の三部作」(第一の三部作とは『珊瑚』(Die Koralle)『ガス』一部、二部を指している)の筆頭にあげている『朝から夜中まで』が一つの手がかりをあたえてくれる。<sup>(6)</sup>『朝から夜中まで』の特徴は次の三点に整理することができる。

第一は、表現主義の中心的なテーマである主人公の変容 (Wandlung) である。主人公の出納係は、ふとしたきっかけで日常生活から衝動的に抜け出し、銀行の金を持ち逃げするが、あちこちさまよったあげく、「新しい人」の理念の敗北を悟り、追いつめられて自殺する。『平行』に登場する質屋の運命は、同様に「変容」しようとした個人の破滅を示しており、同一の線上にあると言ってよい。

第二は、段階的場割技法と呼ばれる各幕の構成である。すなわち、全体が互いに結びつきゆるやかな多くの場面から成り、それらが一人の人間の「発展Ⅱ変容」の過程を示すという劇構成である。複数の人物の対決を基軸とした劇構成からの決別は、「新しい人」を描くという理念(第一の特徴)

から要請されたものである。『平行』も、その第一の筋だけをつなげて見れば、このような特徴をあきらかに見てとることができる。

第三は、いわゆる「電報文体」(Telegrammstil)であり、極端に即物的で、簡潔化され、話し手の個性が切り捨てられた台詞である。これは、登場人物の「対決」が劇の中心テーマではなくなったことと無関係ではない。対決の表現手段である「対話」は、ここではもはや重要性を失い、それ故ことが話し手の個性を示す必要はないのである。作者の観念の投影であるカイザーの登場人物は、しばしば名前を持たず、一見互いに会話をしているように見える時でも、そのやり取りがちぐはぐであり、相互に独白しているのにすぎない場面がしばしばある。この点に關し、『平行』の文体についてのアルノルトの見解には既に触れた。

以上三つの特徴の中心をなすのは、「主観性」という要素である。それは、作者の態度が主観的であるということではなく、一人の登場人物の主観が戯曲を支配しているということである。世界観及び芸術としての表現主義とドラマ形式との間には本質的な矛盾があるとする論者すら居る中で、カイザーが破綻のない戯曲を書きつづけたのは、このような登場人物の主観と作者の主観が混同されていないこと、言いかえれば、表現主義的な「変容」「新しい人」という理念に対し

て作者が一定の距離を置いていたことによる。対象からの距離が、劇構成を操作可能なものとしたのである。このようにして、作者の熟練した舞台技巧の基盤の上で、主人公の主観は、舞台上のできごとを彼によって見られ経験された世界の投影として示すことによって、芝居に形式上の統一を与えているのである。

だが、『平行』においては、もはや質屋の主観は、戯曲に統一を与えることができない。それは、劇が統一性を失って破綻しているという意味ではない。三つの筋を、つまりは十五の場面を一つにつないでいるのは、第一幕のそれぞれの場面で合計三度にわたって読み上げられる一通の手紙である。質屋が必死になって届けようとする手紙は、実は紛失に気づいたノイマンによって同文の物が投函されており、質屋の努力は無意味であることが第一幕において既に示されている。『朝から夜中まで』においては、出納係の死が、「新しい人」に向けた「変容」のプログラムの破産を示していたにしても、彼の主観は、劇全体を統一する力を持っていた。だが、『平行』では、その位置にもはや人間ではなく一通の手紙が座っているだけなのである。これは、主観によって世界を統一的に把握しようとすることの断念であり、『平行』における客観性への回帰は、第二、第三の筋の内容や、第一の筋の文体のみではなく、三つの筋の並列というこの形式そのものの

ちに鮮明にあらわれている。

段階場割劇がその主観性への固執の故に逆説的に招来したパノラマ的な社会風俗の展開は、主観が主役の座を降りた後もそのまま残っている。「一九二三年の世相劇」と題された『平行』が、その成立した年の風俗に密接に結びついていたために、一九三一年に再演された時には、もはや時代が違って見えたというのは故なきことではない。

以上のことをふまえて、以下三つの筋のそれぞれを追いながら、『質屋と…』の内容を『平行』と比較して見ることにしよう。

## 二、「質屋」の物語

ここでは、総じて台詞は『平行』のものがそのまま使用されている。各幕ごとに筋を追いながら、相違点を確認して行くことにする。

第一幕では、野山なる男がモーニングを質入れに来る。質屋はしみを消そうとしたはずみにポケットに入っていた手紙の宛名を消してしまう。あわてて封を切って読んで見るとなつ子という女にあてた自殺を思いとどまるようにという手紙である。あわてた質屋は、すぐにその女を探しに行こうとする。

『平行』の台詞の中で変更されているのは、質屋の台詞のいくつか（これについては第五章で述べる）と、風俗に関するものである。既に述べた様に『平行』は一九二三年ドイツの風俗絵巻であり、これを日本に移すにあたっては、当時の風俗的な要素の入れかえやつけ加えが行なわれている。結果として、当時の東京の風俗が浮き上がって来る<sup>(1)</sup>。

第二幕では、高樹町アパートメントに質屋がやって来るが、野山の居所を知ることができず追い返される。この幕での変更点は、野口（野山）から送られて来た葉書を下宿のおかみが読む場面である。『平行』でノイマンから送られて来る絵葉書は風景写真（画）であったのが、「質屋と…」では、「柏よしえ」という女優の写真にかわっており、野口が映画界に入ったことが暗示される。

第三幕では、質屋は、野口の手紙にあった月香園という料亭（『平行』ではカジノ）にあらわれる。質草の外套を着こんで来た質屋は、それが盗品だったため、その本来の持ち主である「新聞社の社長」の秘書につかまってしまふ。『平行』においては、外套の本来の持ち主につかまって警察につき出されるのをこのように変更したのは、第四幕の舞台を警察署から新聞社にかえるためである。この場面のおわりは次のようである。

質屋。一所に行かう、丁度都合がいい／＼ 一所に行かう／＼  
紳士A。おい／＼ ねえさん／＼ タキシ／ 大急ぎでタキシ  
／＼ (一〇五)

しかし、『平行』においては、この場面はこれだけでおわりではない。このあと紳士達が、シャンペンの代金を払わずに行ってしまう、質屋の外套をその持ち主が発見するきっかけとなった紛失していたシガレットケースが見つかり、更に携帯品係が質屋の残っていた帽子をくすねるといふ場面がつづいている。このようなドタバタ喜劇めいた終り方によって『平行』においては「落ち」がつけられ、場面が完結している。一方『質屋と…』は、落ちを取り去ることによって第四幕との連続性が強調され、『平行』のドライな面が薄められている。

第四幕は、新聞社の社長室である<sup>(2)</sup>。社長秘書につれて来られた質屋は、なつ子を探すように訴えるが、相手にされず巡査に引き渡される。場所の大きな変更（『平行』では警察署の場面）があつたにも関わらず、やり取りは『平行』のそれとあまり変わっていない。変更されたのは、『平行』のこの場面のはじめとおわりで、警察署長が電話でボクシングの結果についてたずねる箇所である。『質屋と…』ではこの場面の初めでは、電話の内容は質屋に関する秘書からの電話に、終り

の電話は女へものにかわっている。この変更のもたらす効果は、第三幕のおわりのそれと同様である。すなわち、場面の完結性ではなく、前後の場面との連続性の強調である。ただし社長が次に登場するのは、第五幕第一場ではなく第三場である。この点については第四章で論ずる。

第五幕では、役人に営業鑑札を取り上げられた質屋は、絶望して死を決意する。『平行』では、質屋の長い独白でこの場面はおわるのだが、『質屋と…』では第五幕には、『平行』にない第四場がつけ加えられている。ここでは、質屋が自殺したことが示される。このため、各幕が三つの場面から成るという、この芝居の対称的な構造がこわれているのみではなく、ノイマンの成功でおわる(第三の筋)『平行』に比べ『質屋と…』の方は、質屋を中心とする第一の筋の比重が高まり、三つの筋の並列というより全体がプロローグとエピローグによって粹づけられた芝居のような印象を与える。

### 三、「花嫁」の物語

第二の筋では、場面全体が『平行』における「水門の番小屋」から「東北の種馬場」に変更されており、大筋としては大きな変化は無いものの、個々の台詞や細部については、かなり多くの改変をこうむっている。その意味で三つの筋の中

では原作に対する独立性が最も強いと言える。

第一幕は、都会での夢破れたなつ子が姉夫婦の家にやって来る場面である。小道具として、なつ子が『明治大正文學全集』を持っていて、姉に『金色夜叉』の一節を読んで聞かせる。これは、「文化の中心」である東京とここで舞台となる田舎との対比を鮮明にさせるといふ機能をはたしている。姉をはじめとする田舎の人々の、都会に対する憧れは、『平行』よりも強調されている。『平行』のルーの姉は、せいぜい次の様に言うだけである。

*Inr in der Stadt spürt nicht die Natur, wenn sie Ernst macht—wir haben das hier aus erster Hand. (285)*

一方、『質屋と…』の姉は言う。

だから東京に住んでゐるお蔭さん達はなんてたつて仕合はせなもんさ！ 私なんかも若かつたらお蔭みたいに東京へ行つた方がよかつんだね！ まゝおかけよ！ (八〇)

(金色夜叉を読んでいる妹に対して)

東京に出ると頭も進むんだねえ！ 田舎にゐると本當にだ

めになつちまふんだね。(八一)

ところが、妹から東京での生活や、野口との事を聞いた姉は、それまで抱いていた都会に対する憧れの反作用のように、妹をこのまま田舎に置いて結婚相手を探そうと決意する。一幕二幕のおわりは、『平行』では姉がノイマンの手紙を黙って火にくべている所であるが、『質屋と…』では次のような台詞にかわっている。

監督。(明るくなつて) さうか。ぢや家の中にもぎやかになるわけだな。なつ子一人位は何も危険な東京なんぞへおかなくつたつていいんだからな。

妻。さうよ。家でいい所へお嫁にやる工夫をしてやつた方がよい位よ。(八四)

姉のこの言葉に沿ってこのあとの物語は進行する。すなわち『平行』は「恋愛」の物語であるのに対し、『質屋と花嫁と紳士』はその題からもわかるように、問題解決の手段としての「結婚」の物語にかわっているのである。

第二幕では、なつ子の結婚相手となる中里が登場する。『平行』では、この幕にはルイーゼ(ルー)は登場せず、姉、水門監督、フランツ・クリューガーの三人だけで構成される。

この場面は、水門監督がクリューガーをつれて来る所ではじまるが、『質屋と…』では中里の登場前に、姉がなつ子に対して中里の素性や学歴について話している場面がつけ加えられており、妹を結婚させようという姉の意図が再び明確に示される。

工学技師のクリューガーが、「札幌の農大を出た学士さん」の中里にかわっているのは、舞台が水門から種馬場にかわったことの結果であり、台詞もそれに伴って修正を加えられている。クリューガーと中里のより大きな違いは、クリューガーが恐らくは都会出身者で田園生活を評価しているのに対して、「七戸の」「中喜の分家」の出身で「青森の中学を出た」中里は、都会(東京)志向であることである。クリューガーと水門監督は、次のような会話をかわす。

SHLEUSENSPEKTOR *auffachend* So einseitig wird  
der Mensch auf dem platten Land—FRANZ KRÜGER—  
um das euch Millionen in den Städten beneiden! (299)

一方、中里は、なつ子が東京にいたと聞いて言う。

妻。でも札幌からこんな所へお歸りになつたらお淋しいでせうね。

中里。さうですね。(又チャリとなつ子の方を見て)東京にいらつしやつた方から見るとさうでもありませんまい。

(九五)

水門監督の台詞にある修辭的な表現は、『質屋と…』ではほとんど痕跡をとどめていない。その結果、彼ら夫婦の純朴さや、泥臭さが強調されることになる。

第四幕では、中里がなつ子に結婚を申し込む。『平行』のルイーゼはベルリンのできごとを話して、クリューガーの求婚を拒むのだが、なつ子は東京でのことは伏せたまま、これを受け入れる。浅野時一郎は、この改変の意味を「女の性格に対するある批判」と解釈しているが、むしろ日本社会における「結婚」という問題解決法の実態の反映と見るべきだろう。ともかく「恋愛」ではなく「結婚」を描くというこの芝居の性格がこの場面で最もはっきりあらわれている。

第五幕は、中里がなつ子を怒らせたと誤解した監督が、二人に仲直りをさせようとする場面である。『平行』ではここでルイーゼとクリューガーが婚約するという重要な場面であるが、『質屋と…』では、第四幕で既に結婚することに合意ができていたので、この場は、あまり意味のない多少滑稽な軽い場面として、構成上はいささか間の抜けた物となっている。

第五幕は、結婚式の場面である。『平行』のこの場面では、登場人物はこれまでの四人に牧師が加わるだけであるが、『質屋と…』では、六人の村人と校長先生が、いかにも田舎の結婚式らしく登場する。二人が結婚するという事実にかわりはないものの、ここでかわされる会話は全くと言ってよい程『平行』とは異なっている。村の女Aの次の様な台詞は、東京がまだ懂れの地であり得ることを示している。

だどもさ、なんであのきり、よう、で東京の人のおくさんにならながつたべ。(一一一)

更にこの「花嫁」の物語の終着駅である「結婚」の意味については、この場面のおわり方にあらわれている。『平行』では、水門監督が窓の外の楽隊に呼びかけて終るのに対し、『質屋と…』の終りはかなりシニカルである。

女A。仕合はせな嫁さんだ、

女B。中喜のかまどだもん、一生樂して暮せべな。(一一二)

#### 四、「紳士」の物語

第三の筋は個々の台詞や話の展開という点だけ取れば、変

更点は最も少ない。第一幕は小原と野口が知り合って身の上話をしている場面である。ここでは『平行』のボルジヒとノイマンの会話が、ほぼそのまま使われている。

第二幕では、この二人に女優である小原の妹が加わり、映画会社を興す相談がまとまる。これも、多少の変更はあるものの、基本的には『平行』そのままの内容の台詞が使用されている。

第三幕では、第二幕の三人に小原の妹のパトロンの倉原が加わる。野口は彼に自分達を作る映画会社に資金を出させるのに成功する。この場面が全体として大きくは変えられていないのは、前二幕と同様であるが、ただ一つ『平行』と異なる点は、野口が倉原に新しく作ろうとする映画の内容を説明することである。これにあたる台詞は『平行』には無い。

つまり一人のタイプピストが戀人にすてられて自殺しようとするが、ふとした靈感から別れた男を恨まうとせず立派に強く生きて行くと云つた様な、さう云ふ女性を中心とする社會悲劇といふ様なもので——(一〇九)

この物語が、この劇の出発点となつたなつ子についての話であるのは明らかである。こうして劇の出発点を確認すること、芝居の統一性は高められるが、そのことは、第一の筋で

野口の映画界入りが暗示されるのと同様に、『平行』の作劇法の徹底性にブレーキをかけるものでもある。同じ線に沿つたより大きな改変が、次の第四幕に加えられている。

第四幕では、小原の妹が野口の所にやって来て、倉原に結婚を申し込まれたが断つて手を切つてしまったと言ふ。野口は金蔓が無くなつて頭を抱えるが、東西南北新聞の社長(第一の筋——第四幕一場——に登場)を誑し込めばよいと思いつく。ここでの改変点は、「新聞社の社長」の登場(実際にあられるのは第五幕)によって、三つの筋の「平行」関係がくずれ、第一と第二の筋の間に大きくなつて生じていることである。これは、第五幕が四場構成にかわっているのと並ぶ決定的な構造上の相違点である。

第五幕は、ホテルの一室である。小原の妹の主演した映画の試写の終つたあと、野口、小原、妹、社長の四人が祝杯をあげている。野口が去つたあと社長は、ハあゝいふタイプの男が成功するんだねVと感嘆する。この場面は『平行』にはなかつた試写の場面を実際に入れたため、その分だけ台詞は短くなつている。しかし、株屋のエルザッサーが新聞社の社長に変わつている点を除くと大きな改変と言へるものはない。終りの社長の台詞もほとんどそのままである。

## 五、まとめ

前章までで検討したように、『質屋と花嫁と紳士』は『平行』の台詞、場面をほぼそのまま受けついでいる。取り入れられた当時の日本風俗と戯曲の内容との間には大きな断絶はなく、翻案であることをあまり感じさせない。この事は『平行』と当時のドイツ風俗との密接な結びつきを考えると驚くべきことである。これは、当時の日本の都市文化が、一種の「翻案文化」であったことの一つの結果であろう。

作者、北村小松について小山内薫は次の様に述べている。

小松君の戯曲が如何に「現代的」であらうとも小松君は決して謂ふところの「現代人」ではない。小松君が如何に燈下の銀座を散策しやうとも、小松君は飽くまで八戸産の東北土民である。<sup>(15)</sup>

東北の種馬場を舞台とする第二の筋が最も『平行』との相違が大きく、自由に書かれているのは、舞台となっているこの地域を北村が知悉していたことの結果に他なるまい。それは、逆に言うとう都市風俗の描き方は表面的な物に止まっているというところでもあるが、むしろその表層性が都市文化の特徴の一つでもあるために、結果として成功していると言つてよい。

だが、作品構造の上から見ると第二の筋は最も改変の少ない部分なのである。『平行』と『質屋と…』の最大の相違点<sup>(16)</sup>が、前者では三つの筋が互いに交差することなく進行するが、後者ではそうではないことであるのは、各幕の検討によって明らかにした通りである。ところが、この第三の筋のみは、このような変更を被っていないのである。その結果として次のようなことがおこる。すなわち、第一と第三の筋が結びつき第二の筋と対立する。こうして二つの流れに芝居は分割されることになる。一つは、第一、第三の筋の都市を舞台とする流れであり、もう一つは第二の筋の田舎を舞台とする流れである。『平行』に比べ、その点で、地方対都会という対立点は明確になっている。しかし、それは農村への回帰という理念に基づいたものではない。都市から農村へという視点はむしろ『平行』に強いのであって、『質屋と…』においては、都会への志向がはっきりとあらわれていることは既に指摘した通りである。都会の風俗と農村の風俗は、対比されてはいるが、どちらも美化はされずに、観客の前に提示される。

カイザーの戯曲の風俗描写は、その形式とは切り離されて受け入れられたのである。三つの筋を交差させないという『平行』の方法の徹底性がここで失われているのは、日本においては、表現主義の受容に際して、「主観」への固執もその断念も真に自分自身の問題とはなり得なかつたことの結果

に他なるまい。北村小松が一九二六年に発表した『人物のゐる街の風景』にしても、二幕十場から成り、短い場面の連続は一見表現主義の影響に見えるが、主人公の主観によって統一されているわけでもその変容を示しているわけでもないという点で似て非なるものである。これは彼個人の問題ではない。『平行』の翻案にあたって北村を起用したということは、築地小劇場の彼に対する評価を示しているからだ。

『質屋と…』を貫いているイデオロギーも『人物のゐる街の風景』の延長線上にある。それは、人間同士知り合ひになるつて事は何ですばらしい事だらう<sup>(16)</sup>という台詞に示されるヒューマニズムであり、『質屋と…』ではそれは質屋の台詞にあらわれている。『平行』にあつた質屋の独白は、『質屋と…』ではかなり削られている。例えば、第五幕では四分の一程にちぎめられている。それは単なる短縮ではない。『平行』の質屋の行動を貫いている正体不明の衝動や運命観を示す言葉は残らず消えている。二つだけ例を挙げる。

So kann es einen Menschen überfallen — mitten im  
Alltag — man weiß nicht wozu: zur Sünde — oder Er-  
leuchtung? // (285)

Aber wie kommt es, daß uns der Fried — ausbrechend

jählings — ins Blut gepflanzt ist? ??? (338)

かわつて表面に出て来るのが人道主義である。そのために次のような『平行』にない台詞も書き加えられている。<sup>(18)</sup>

人間はよいと思つた事はどこまでもしなくちやならない。ことに人間一人の命にかかわる事だ。お父さんはかう見えても近頃の人間の様に人の難儀を知らん顔して通る様な人非人ぢやない。(八八)

一旦自分の手で人間一人の死に生きの手紙にふれたからにや平気でゐられやしません。(九〇)

原作よりもより人道主義的で、多少センチメンタルな方向へ、というこの改変は、築地小劇場が『平行』の上演にあつて取つた態度でもある。「氷のやうに冷たく」「センチメンタルな情緒を毫厘も許さない」演出を行うべきだとして、築地における土方与志演出の『平行』を批判した秦豊吉(『演劇新潮』昭和三年二月号)に対する反批判にそれはあらわれている。当時築地の文芸部にいた北村喜八による反論(『演劇新潮』同年三月号)の要点はこうである。秦豊吉が言うようなことは、自分達は既にドイツの批評家の意見として知っている。だが、現在の日本の観客に対して最も効果のある方法として、

芝居に「センチメンタルなメロドラマの衣をきせた」というのである。<sup>20)</sup>『質屋と…』における質屋の台詞の改変もまたこのようなねらいによるものであろう。

『平行』や『質屋と…』上演のこの時点では、もはや劇壇にも観客にも「表現主義」というレッテルに対するこだわりはほとんど見られない。それは本国ドイツにおける表現主義の衰退に対応するとともに、外国戯曲の上演を通じて得た経験を定着させていこうという姿勢のあらわれでもあった。そして北村小松が（それは築地の姿勢であるとも言ってよいが）カイザーの翻案によって定着しようとしたものは、現実（と）<sup>21)</sup>というよりむしろ風俗）描写と、人道主義的社會批判の姿勢であった。

小山内薫が求追した台詞の変革はもはや問題にならず、<sup>22)</sup>劇形式上の冒険は放棄されることになる。『平行』の三つの筋の並列を挾義の表現主義的形式の範疇に入れるのはむずかしいが、段階場割劇に起源を持つこのような形式に対して普通の戯曲に近い形へ変える努力がなされていることは既に指摘した通りである。こうして、『平行』の翻案は、表現主義の定着よりも、むしろ日本における「表現主義時代」の終焉を示すことになった。翌年六月に上演された『二人のオリイフェル』が、十月に明治座で『恋の百面相』として歌舞伎化されて上演されるのも、このような流れに沿ったものである

と言つてよい。

だが、『平行』の翻案に際して取られた風俗の取り入れと社會批判という方向は、同様な現実描写と社會変革という路線をより明確に自覚したプロレタリア演劇の側から見れば不徹底なものでしかなかった。<sup>23)</sup>そして、プロレタリア演劇が築地も含めた新劇運動の主流になった時、このような表現主義戯曲（この定義と範囲の確定の難しさは既に述べた）上演や翻案による日本化の努力は、単なる過渡期のエピソードとして積極的には顧みられなくなる運命にあったのである。

[注]

(1) 土方与志、「灰色の築地小劇場」、『演出者の道』（未來社、昭和四四年）一一八ページ。

(2) 分裂（一九二九年、三月）までの期間に上演された作品は全部で百十七あり、そのうち翻訳物は九〇であるが、ドイツ表現主義に属するものは、後述するように定義を広く取っても、十前後しかない。

(3) 小山内、土方とともに、この時期の新劇運動を考ふるうえで逸することができない人物が、村山知義である。彼については拙稿「新劇における一九二〇年代」（『比較文学研究』第四六号）参照。猶、拙稿には、村山の渡独と帰朝の時期について筆者の校正ミスによるまちがいがあり、この場を借りて次のように訂正させていただきます。

渡根一(誤)一九二〇年→(正)一九二二年(六一ページ)。

帰朝一(誤)一月→(正)十二月(六八頁ページ)

(4) 『平行』においては、各幕の三つの部分は何何場という番号はつけられていない。ここでは、『質屋と…』と比較して便利ように便宜的にそれぞれの部分を一場、二場、三場と呼んでおくことにする。

(5) Armin Arnold, „Georg Kaiser“ in: *Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien*, hrsg. von Wolfgang Rothe, Berlin u. München, Franke Verlag, 1969, S. 488.

(6) a. a. O. S. 485

(7) Otto Mann „Das Drama des Expressionismus“ in: *Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung*, hrsg. von Herman Friedmann u. Otto Mann, Heidelberg, Wolfgang Rothe Verlag, 1969, S. 213.

(8) ベーター・シエンティ、『現代戯曲の理論』市村仁、丸山匠訳(法政大学出版社、昭和五四年)一三四ページ参照。

(9) Günther Rühle *Theater für die Republik*, Frankfurt a. M. Fischer, 1969, S. 481.

(10) 以下「質屋と花嫁と紳士」は『劇と評論』昭和三年一月号に「第一稿」として発表されたものにより、引用箇所のパージ数のみ本文中に示す。『平行』はGeorg Kaiser, *Werke 2* hrsg. von Walther Huder, Frankfurt a. M., Berlin, Wien, Proopyien Verlag, 1971により、引用箇所の指示は『質屋と…』に同じ。また、北村小松は、この翻案にあたり、北村喜八、久保栄共訳による築地の上演台本を参考にしており、この翻訳は、『世界戯曲全

集』第十七巻(世界戯曲全集刊行会、昭和五年)に、「或る協定の下に」(久保栄、同全集解題)北村喜八訳として収録されている。必要ある場合はこの訳も検討する。

(11) この戯曲全体での風俗的な変更点は、第一幕第一場で客の持つて来る質草が『平行』ではパイプであったものが銀盃にかわっているというような単純なものばかりではなく、当時の日本の風俗を積極的に取り入れようとする姿勢が見られる。いくつか例を挙ぐる。

△銀行の倒産▽ これは第一幕第一場、二場、三場、つまり三つの筋の全てに出て来る。昭和二年三月にはじまる金融恐慌を背景としている。

△青山、高樹町七百、高樹町アパートメント▽ 単なる地名であるが、野口が時代の先端を行くモダンボーイらしい場所と建物に住んでいることを示している。日本における本格的な集合住宅は、同潤会や文化普及会によって大震災後の大正十四、五年から建設が始まり、青山、代官山、御茶の水等にアパートメントが作られた。

△むさしの館▽ 『平行』ではルーとノイマンが会った場所として挙げられているのは、カジノであるが、『質屋と…』では月香園(第二幕第一場の舞台)と「むさしの館」に分けられている。

「武蔵野館」の名があらわれている意味は二つある。第一は、モダンズムの風俗と映画との結びつきである。モダンガールの原型となったのは、クララ・ボウやルイズ・ブルックス等の映画女優であり、映画館はモダンボーイのたまり場でもあった。第二は、野口がやがて映画界に入って行くことの伏線である。また、この

変更は、第三幕第一場で女中達が俳優の話をしている(『平行』ではボーイ達が競馬の話をしている)のと同じように、楽屋落ちの色彩もある。

この他、「円タク」(第一幕第一場)「ロシア人」——『平行』では日本人、(第二幕第一場)「バット、敷島」「過正」(同、第三場)「モダンガール」の登場——『平行』にはない役の書き込み(第三幕第一場)「春は馬車にのっつ」(同、第二場)

(12) 警察署が新聞社にかえられた理由は、後述(第四章)するよ  
うに、第三の筋と第一の筋とを関係させるためだが、この時期(一九二七—八八年)が日本における近代的なマスメディアの成立時期と重なることに留意すべきだろう。この点については、南博編『大正文化』(勁草書房、昭和三五年)三七八ページ参照。

(13) 例えば次の様な台詞である。

Hier riecht's nach Kaffee! Das ist eine niederträchtige  
Manier uns mit Duffen zu reizen und die Materie vorzuent-  
halten. Ich protestiere gegen Folter — wir leben im Zwan-  
zigsten Jahrhundert! (298).

また、この人物の「wir sind verbauert」(288) というような  
台詞から、彼は都会から田舎に移り住んだらしいと想像される。

(14) 浅野時一郎『私の築地小劇場』(秀英出版、昭和四五年)二  
三六ページ。

(15) 北村小松『猿から買った柿の種』(原始社、昭和二年)二六  
ページ。

(16) 同、一九九ページ。

(17) これに対応する「質屋と…」の台詞は全く異なつたものであ

る。

義を見てせざるは勇なきなりと昔の人がさう云つてゐる。人間  
一人、見殺しに出来るものか、俺はこれでも人道は心得てゐ  
る。(七九)

(18) これに先立つ部分で、△だが、たつた一つなくしたくないも  
のがある。そいつは目に見えない立派な感情の勝利だ(二二〇)△  
(傍点引用者)と、△『平行』の「Den unsichtbaren Gewinn  
des wunder barsten Gefühls (337) △(下線引用者)」という台  
詞からは多少ズレがある。原作は、△目には見えないが、すばら  
しい感情を得たことだ△という程の意味に取るべきだろうが、「勝  
利」としたのは、前記(注10参照)「北村喜八訳」が△うん、そ  
れは不可思議極まる感情の目に見えない勝利だ△(前掲書五四二  
ページ。傍点引用者)としており、これに倣つたものだろう。

(19) 久保栄も、『読売新聞』紙上で二月八日から十日まで三回に  
わたつて反論を発表している(『久保栄全集』第五卷、三一書房、  
昭和三七年、所収)。趣旨は北村のそれとはほぼ同じだが、久保は築  
地の演出が特にセンチメンタルだったとは言つておらず、演出方  
針が作品本来の性格から見て正統的なものであったことを強調し  
ている。

(20) これは『平行』をヒューマニズムの観点から見る北村喜八の  
姿勢に基づいている。「舞臺技巧から見た『平行』」(『築地小劇場』  
大正一五年、一二月号)の中で彼は『平行』のテーマを「人生に  
対する抗議」であり「お説教」であるとしている。

(21) 当時は、ヨーロッパの批評や研究の紹介が積極的になされて  
おり、翻案によって加えられた変更が、表現主義乃至カイザーに

対する誤解や無知に基づくものではないことに留意すべきだろう。

(22) 小山内薫の表現主義への取り組みについては、拙稿「表現主義演劇と小山内薫」『比較文学・文化論集』第一号（昭和六〇年三月）参照。

(23) 北村小松の同時期の戯曲『猿から貰った柿の種』が労資対立を描いていることに示されるように、「人道主義的」とは言ってもプロレタリア派と共通の問題意識を北村らが持っていたことは確認しておく必要がある。