

Shingeki Scripts as Language Teaching Material:
A Woman's Life by Morimoto Kaoru in the Classroom
言語教材としての新劇台本：森本薫『女の一生』を中心に
Guohe Zheng, Ball State University

1. はじめに

オーセンチックな言語資料を使うのが外国語教育では一番効果的だ、という論には、外国語の先生なら、誰でも賛成するであろう。本稿では新劇台本がよいオーセンチックな日本語上級教材のソースだということを論じてみたいと思う。論考は森本薫（1912－1946）の『女の一生』（1945）という作品を中心に進めていくことにする。

2. 言語教材としての新劇台本とそのアドバンテージ

言うまでもなく、新劇とは二十世紀初頭から日本において展開された新しい演劇ジャンルのことで、近代以前の能、狂言、歌舞伎など日本の伝統演劇、すなわち「旧劇」に対する呼び方である。しかし、新劇は旧劇の伝統を継承して発展してきたものではなく、むしろ、その伝統との決裂から発足したのである。新劇の「新しさ」のひとつの特徴は、鬼と神の満ちる「旧劇」の超自然世界に意識的に背いて、イプセンやチェーホフに代表されるヨーロッパ近代演劇をモデルに徹底的に貫こうとするリアリズムの理念である。その「新しさ」のもうひとつの特徴は、そのリアリズムの理念と深く関係し、その具体化の手段の一つとして、「旧劇」の文語体の代わりに、舞台上で現代口語を使うということである。¹この二つの特徴、特に後者の方は、基本文法の訓練がほぼ終わり、ようやく外国人を対象にする「教科書日本語」から「オーセンチックな日本語」への大事な転換に臨む上級学生には好都合である。なぜなら、新劇には日本語中上級教材にふさわしい台本がたくさんあるからである。

勿論、中上級学生のために書かれた教材がすでにたくさん出ている。たとえば、氏家研一の『日本を読む』、産能短期大学日本語教育研究室編集の『日本語を楽しく読む本・中級』、Karen Colligan-Taylor の『生きた日本語』、岡まゆみなど合著の『上級への扉』²などがその例である。これらの教科書はそれぞれの特徴と価値が十分あり、うちの大学でもその一部を使わせていただいたことがあるのであるが、言語教材としての新劇台本の方はそれらに比べると、いくつかのアドバンテージがあると思う。

3. 新劇台本の物語性：『女の一生』のあらすじ

そのアドバンテージのひとつは、新劇台本の、戯曲である以上の物語性である。前記の教科書の内容は、ほとんど例外なく、日本または日本語についての知識を伝授するための説明文、また会話文、それにもっぱら外国人のために書かれたものである。たとえば、氏家研一の『日本を読む』は「日本語のはなし」、「歴史と人物」、「日本の社会問題」など四つの章によってできている。各章にはそれぞれのトピックに関する文章が何篇か集めてある。たとえば、「日本語のはなし」の章には、「外来語について」などの文章、「歴史と人物」の章には、福沢諭吉、ジョン・万太郎、津田梅子など歴史人物についての文章が集めてある。

それに対して、新劇の台本は対話で語られる物語なのである。このような物語を言語教材として使う時、学生たちは日本または日本語についての知識を身に付けるとともに、作品のストーリーも楽しむことができるのである。平田オリザが戯曲の構造について次のように指摘している。氏の指摘は戯曲の物語性の説明とも取れると思う。

戯曲は、最初に起こる大きな問題とその問題に対して右往左往する小さな人間を描くんだ。その小さな人間が右往左往しているうちに、その人たちが最初と変わった人間になっていることを見せていくのではないか。³

井上ひさしは平田の意見を拡大解釈して、次のように指摘している。

人には誰でも生まれ、育ち、恋をしたり、子供を生み育てしながら、最後には、年取って死んでしまうという、逃れることができない条件というものがありますね。その人間の条件のどこかをクローズアップし、それに対して人間がどう苦しみながら、どう自分というものをつかまえ直すか、それが、芝居の場合はやはりおもしろいんです。⁴

新劇台本の物語性の具体例として、森本薫の『女の一生』を見てみよう。作品の初演ちらしにあるように、『女の一生』は「明治・大正・昭和三つの時代をばげしく行き抜いた一人の女の少女の日・娘の日・妻の日・母の日・老境の日」を見せていく作品である。⁵

五幕からなるこの作品のストーリーは明治三十八年（1905）正月の夜から始まる。日露戦争での旅順陥落を祝う日本中の提灯行列の賑わいが伝わってくる中、中国貿易を経営する堤家では、二人の息子と二人の娘が心尽くしのプレゼントをして女主人しずの誕生日を祝っていた。夫がなくなったあと、しずは十年前の日清戦争に従軍した弟の章介に助けられて、店を取仕切っているのである。そこへ貧しい身なりの少女けいが迷い込んで来る。生後まもなく母を失い、父は日清戦争で死んだため、けいはおばに引き取られたが、そのおばの冷たい扱いに耐えかねて家を抜きだしてきたのである。見咎められたけいは、しずと家族に身の上を語って泣き倒れる。

第二幕は四年後の春に移る。けいは誕生日がしずと同じく正月の日だった偶然もあって、四年間前のあの晩に堤家に女中に拾われたが、見違えるように明るく健気に働いている。しずは中国文学だけに熱心で商売には不向きな性格の長男伸太郎に家業を継がせるのを不安に思い、けいを見込んで伸太郎の嫁に勧める。けいはすでに次男の栄二にひそかに魅かれているが、しずの恩義に報いるためにそれをあきらめる。そのことに気付いたのは章介だけだった。

第三幕はしずはすでに世を去った大正四年（1916）夏のある夜のことである。栄二は伸太郎とけいが結婚したときに無断で家を飛び出し、中国へ渡っている。伸太郎に代わって店の仕事を背負うけいは、婚期を逸らした堤家の長女の総子の見合いを自分で段取りしておきながら、章介と一緒に貿易の懇談会に出かけ、遅れて帰ってくる。章介に「何時の間にかお前はすっかり支那問題の大家になっちゃった」といわせたけいは得意の絶頂に立ち、「支那問題は結局お金だと思っんです」などと強気でいいまくる。中国に深い認識をもつ伸太郎はつい黙っ

ていられなくなり、夫婦の間の溝が現れになってくる。自信満々のけいは堤家の次女のふみとも疎遠になってしまう。

第四幕は昭和三年（1928）中秋の午後。伸太郎はだいぶ前からけいと別居し、在留中国人のための学校で日本語を教えている。けいと一人娘の知栄だけが暮らす家に、栄二は久しぶりに中国から帰ってきた。しかし、彼は中国で何をしていたのかを語ろうとしない。年以上にふけて見えるけいの変わりように驚く栄二に、来合わせた章介は、けいがなぜそういう女になったかを教えてくれる。そして、この女は昔確かに栄二に思慕を寄せていたという秘密も漏らす。章介の話で「暖かいショック」を受けたばかりの栄二は、そこへ来た刑事に連行される。彼が共産黨員だことを知ったけいに売られたのである。それに気づいた知栄は、けいの態度を激しく責め、父と暮らすと言い捨てて出て行く。

第五幕は昭和十七年（1942）正月の昼。けいは栄二の中国人の妻の死を知ると、その娘たちを呼び寄せることにし、準備に忙しい。そこへ別居を続けている伸太郎が訪れる。知栄は音楽家と結婚していたが、その夫が応召するので、残される知栄と子供の面倒を頼みに来たのである。けいはそれを引き受けると、伸太郎にも帰ってほしいというが、考えてみようと言った伸太郎は急に倒れ、けいの手を握って死んでゆく。⁶

以上のあらすじを見てわかるように、『女の一生』という作品は、けいという主人公の人間条件をクローズアップし、彼女はどのように暮らし、自分というものをどのように掴まえるおすかの物語であり、女主人しずへの恩返しで精一杯がんばった挙句、けいという人間はいかに戦争孤児の自分、「落ち着きのなかったお人好し」の自分と変わった人間になってしまうかの物語でもある。こういう新劇台本の物語性は、単調な語彙や文法の記憶で数年間苦勞して来た学生たちには頭の中へ涼しい風が吹き込んでくるような感じをさせるのも不思議がないであろう。だとすれば、言語教材としての新劇台本は学生たちの勉強へ興味を高め、その意欲を促すに違いない。

4. 『女の一生』に織り込まれた日本文化

あたりまえのことであるが、新劇の台本は日本人を対象に書かれた以上は、さまざまな日本文化の要素が有機的に中に織り込まれているはずである。『女の一生』の場合は、さまざまな日本文化の要素が織り込まれているのみならず、それはよくパロディーの形で作品の展開につれて現れるのである。

4.1. 親子の関係

例えば、日本語には「親の心子知らず」や「親思う心にまさる親心」などの表現がある。前者は「子を思う親の心を子は察しないで勝手な振り舞いをする」、後者は、「子が親を思う心よりも、子を思いやる親の気持ちのほうがはるかに深い」、という意味で、幕末の尊王論者・思想家吉田松陰(1830-1859)の歌「親思ふ心にまさる親心けふの音づれ何ときくらん」によるそうである。⁷「親の心子知らず」という現象はたぶん日本だけに限られず、世界のどの国にも見られるであろうが、こういうごく普通の人間関係を「親思う心にまさる親心」のような、短くて音楽性に富む和歌の言葉に詰めたおかげで、だれでもそういう親子の関係をうまく表すことができるのは日本文化の一つの特徴であろう。『女の一生』に

はこの「親の心子知らず」や「親思う心にまさる親心」の人間関係を舞台化したエピソードがあるのである。例えば、第一幕にお婆のむごい扱いに我慢できなくて、堤家に迷い込んだけいの境遇に、伸太郎と栄二は同情する一方で、こんな戦争で働いて死んだ人の子供をひどい目に合わせたそのお婆には憤慨する。しかし、けいが家からいなくなっても、そのお婆が心配するはずがないという二人の意見を聞くと、お母さんのしずが散々息子を叱りとがめる。

何を言うのです。家のものがいなくなっても心配しないお宅があるものですか。

(中略) 子供を育てるってことはねえ。育てられた当人が思っているほど、そう簡単なものじゃありませんよ。自分のお腹を痛めた子供を育てるのだった、時には、もうもうどうしていいかわからないほどつらく、情ないことがあるものです。まして、例え親類にもせよ、他人の子供を育てて下さったということは、並大抵のことじゃありませんよ。(そばにいるけいに) いつかあなたも子供のお母さんにおなりだろうから、そのときになってみればよくわかるとおもいますがね。⁸

果たして、四幕になって、けいは自分の一人娘を育てるのがいかに難しいのかを嘆かざるを得ないのである。しずの予言が的中するわけである。

4.2. 男女の役割

伝統的な男女の役割もこの作品に取り上げられ、そしてパロディーとして登場しているのである。日本語の「家内」、「奥さん」のような言葉はアメリカの学生たちにはどうしても性差別の匂いがする。それを「主人」、「ご主人」のような言葉とあわせて見ると、その匂いがもっと強くなる。このような言葉は社会に期待される男女の役割はどれほど日本伝統文化に根差しているのかを物語っているのである。台所の仕事はひとつの例である。すなわち、それは女に期待され、男はすべきではないということである。例えば、第一幕で堤家長女の総子の恋人精三がしずの誕生日祝いの食事ができていることを家族全員に知らせると、次のせりふが続く。精三に対する栄二のコメントに気をつけてほしい。日本社会一般が男女の役割に対する態度をよく反映しているものだからである。

しず ああ、それはどうも。精三さんあなた今迄ずっとお勝手にいらしたのですか。

精三 はあ。

しず まあ、そんなこと、総子や咲やに任せておおきになればよろしいのに。男の方がお台所になぞお入りになるものじゃありませんよ。

精三 いや、いいんですよ。私はああいうことが嫌いじゃないんですから。

ははは。(照れて入ってゆく)

栄二 でも精三さんて、何だか変な人だな。⁹

しかし、章介と総子の次の対話を見てわかるように、男女の役割はこの作品にパロディーとして取り扱われているのである。

章介 総子さん、君は仲々家庭的で思いやりがあっていい婦人だ。きっと幸せになりますよ。

総子 あら、でも私、こういう台所のことするの好きなんですもの。だけど困ってしまうわ。精三さんたらお台所へ入って来て、どうしてもお勝手に

手伝って下さるってきかないんですよ。咲やと二人で充分だと、いくらいっても、大丈夫です、大丈夫ですなんて、何が大丈夫なんだかちっともわからないわ。

章介 男が台所へ入って来てお勝手を手伝うといたらそりゃ、私は御亭主になったらこんなにあなたを大事にしますってことさ。

総子 いやだわ、叔父さまったら、だって私はやせていて五尺三寸もあるのに、精三さんたら五尺二寸しかなくて、十八貫もあるんですもの。¹⁰

4.3. 見合い

もうひとつの例は、昔ほど盛んではないが、けっして衰えていない、日本人の見合いである。言うまでもなく、見合いとは縁談のために見知らぬ男女が仲人らの仲介のもとに会見することである。恋愛結婚が通例の欧米人は強い好奇心を持つ日本文化のこの側面も『女の一生』にパロディーの形で取り上げられている。というのは、社交上手な妹のふみがいつの間にか無口な姉の総子の恋人はずの精三と結婚して、第三幕では早くも姉の見合いの指導役をとるからである。

ふみ 第一お見合の席なんてものは挨拶さえすめば当人同志放っというて、みんな引込んじまえばいいものよ。姉さんが傍にいてくれなんていうものだから、いい気になって腰をすえてるんじゃないの。半分は姉さんがいけないのよ。

総子 だって……二人っきりにされちゃ私困るじゃないの。何を話していいんだかわからないし。

ふみ 話なんか、あなたが考えなくても先様でよろしくやって下さいますよ。

¹¹

しかし、見合いの経験がないふみも伸太郎も、総子にいいアドバイスを出せない。総子の次のせりふを見てわかるように、せっかくの見合いも結局、円満に終わらなかったのである。

総子 なんだか私にはわからないわ。あの人でもいいような気もするし、もう少し何とかしたのがありそうな気もするわ。結局結婚の相手というものはどうしてもこれでなくちゃというようにして、決るんじゃないってことがだんだんわかってくるような気がするわ。(中略)もうもうお見合なんか沢山。その度にどきどきしたり、はらはらしたりするだけでも命が縮まる思いがするんですもの。もういい加減に見合ずれがしてもいいと思うんだけど、やっぱり駄目。自分で自分に腹が立ってくるわ。¹²

4.4. ジェンダー・オー

作品の中に男女相互のステレオタイプがちな文句の応酬の場面もたびたび出る。叙述の便利のために以下はジェンダー・オーという表現を使うことにする。

総子の見合い相手の評価をめぐって、精三とふみは口論する。そのとき、夫婦双方、普段心に隠れている相手に対する文句を丸出しにいう。

精三 男はやっぱり、男の惚れるような男でなくてはいけません。(中略)何をいってるんだ。ほんとに男のいい所がお前なんぞにわかってたまるものか。

ふみ えええ。どうせそうでしょうよ。男のいい所がわかるくらいならあんたなんかと一緒にならなかったでしょうからね。¹³

精三とふみの口論および伸太郎夫婦の間の溝を見て、みんな自分が家の厄介者のせいだとおもう総子は、ヒステリーに泣きながら駆けていく。それを見た精三とふみはジェンダー・オーを続けていく。

精三 どうも……なんだな。女も三十を越して一人でいるというのは、精神的に具合が悪いようだな。

ふみ そりゃ、女だって生きてるんですもの、虫の居所の悪い時だってありますわ。

精三 しかし、今の話と総子さんの縁談と一体何の関係があるのかね。俺にはわからんね。女のああいう神経は。¹⁴

二人のジェンダー・オーは、総子の見合い相手の世話をめぐって白熱化になる。

ふみ 介添すべき相手を放ったらかしといて自分が遊びごとに熱中してしまうなんて……総子姉さんにしてみれば随分莫迦にされた気がするじゃないの。

精三 (怒って) お前は一体俺にどうしろというんだね。(中略) 裸でステテコでも踊ってみせればよかったのかね、莫迦々々しい。俺は帰る。(プリップして出て行く)

ふみ まあ。なんていいぐさをいうんでしょう。裸でステテコだなんて、どこであんな下品なことを憶えてくるんでしょうね。男ってほんとに勝手なものだわ。結婚するまではさんざん機嫌をとって、人の後からついて廻っておきながら一度一緒になってしまうと、とたんに威張り出すんですからね。二言目には大きな声を出して怒鳴るし。音楽に興味なんて、とんでもない大嘘だわ。¹⁵

ふみ精三夫婦のジェンダー・オーとは別に、伸太郎夫婦の間の溝の原因も、言ってみれば、二人の価値観と中国認識の違い以外に、あるいは以上に、結婚以来の、妻という女に対する伸太郎の深い不満にある。二人の間の溝が現れになるのは第三幕の後半である。

伸太郎 成程お前は一家の女主人としては実によく行き届く。店の仕事から奉公人の指図、台所から掃除洗濯、近所交際、何一つとして手抜かりはない。よく一人であれだけ廻るものだ俺は、感心してるくらいなんだ。しかしね。女ってものは、ただよく気がつく、よく働く、それだけのものじゃないよ。女には、どうしても女しかもっていないというものがある。お前にはそれが無いのだ。(中略) そうだ、言いかけたついでにもう一ついっちまおうか。お前は堤家の重要人物となることの期待の為に、お前自身の心さえ偽ったことがありやしないかい。

けい 今夜のあなたはどうかしてらっしゃるわ。(中略) 何でしょうその、私自身の心を偽って……。

伸太郎 栄二のことだよ。

けい 栄二さんのこと？

伸太郎 そうだよ。俺は初め、お前が栄二を好きなのだとばかり思っていた。栄二も亦お前を好きなのだとね。ところが、お母さんがお前を貰えという、お前も承知だという。それじゃ俺の思い違いだったのかと、俺は考え直した。お前に、女になくってはならないものが欠けていると、はっきり知ったのは、栄二が無断で家を飛び出したあの日さ。

けい あなた。それじゃあなたは、今迄そんな目で私をみてらしたのですか……。¹⁶

この日のやり取りで、伸太郎夫婦の関係は一気に険しくなり、まもなく別居するようになってしまう。

ほかの例も『女の一生』のところどころに見られる。たとえば、けいが栄二を愛しながら、しずへの恩返しのためについ伸太郎と結婚してしまふのは日本文化のいわゆる「義理と人情」相克の典型的な例だと言えよう。以上でわかるように、『女の一生』を言語教材として使うとき、学生たちは言語の勉強と同時に、抽象的な概念ではなく、生きた日本文化もおもしろく勉強することができる。これは言語教材としての新劇台本のもうひとつのアドバンテージである。

5. 新劇の対話と『女の一生』の名ぜりふ

新劇のせりふが日常会話そのままだと思っている人は圧倒的に多い。¹⁷劇作家の井上ひさしが指摘しているように、これは大きな誤解である。

戯言語としての「対話」と日常会話との決定的な違いを挙げるとすると、ひとつは、「対話」といっても、劇言語の場合は、何げないところにもものすごい情報を詰めてあることですね。(中略)一切すべて、作家による非常に厳密に計算をされた意味と情報をもっている。もうひとつは、戯曲のなかの会話は、それ自体が意味をもっているんですが、そのせりふが次のせりふを必ず導き出すという役目をもっていることですね。¹⁸

氏はまた「芝居のいちばんおもしろいところは、対話で展開しながら、その対話を超えた何かが出てくることでしょね」と言っている。¹⁹「その対話を超えた何かが出てくること」は、物事の本質や人生の真実を掴めたと理解して差し支えないであろう。ならば、氏のこの指摘は新劇の名ぜりふの条件と理解していいと思う。なぜなら、物事の本質や人生の真実を掴めたせりふは、かならず観客に強い感銘を覚えさせるからである。『女の一生』の中の、その条件に満足すると思うせりふを二箇所見てみよう。

ふみと精三夫婦の口論は前述した。その前の二幕で、ふみが総子の夫になるはずの精三とちょいちょいつながって歩いているところを見て怪しいと思うけいに、章介は、知者のようにこう言う。

章介 人間という奴は、何かやると必ず間違いをしないではいられないらしいな。まるで間違いをするために何かするみたいだ。²⁰

そのあと、三幕で伸太郎夫婦の間柄が険しくなった様子を見て、章介は「人間という奴は実によく間違いをする。まるで間違いをする為に何かするみたいだ」とまた感慨を発する。²¹しかし、皮肉なことに、この知者の言葉が章介自身にも合うのである。なぜなら、けいと伸太郎の結婚はもともとかれも賛成したしずの案であったからである。²²

ところが、『女の一生』の一番有名なのは、どうしてもけいの次のせりふであろう。精三と口論したふみは、「私の結婚ってほんとに考えてみると失敗だったわ」と愚痴る。それを聞いたけいは、焦々して次のように言う。

けい 失敗だの成功だの、そんなことをいって見て、一体何かになるんでしょうか。誰が選んでくれたのでもない、御自分でお選びになった道じゃありませんか。²³

が、そのすぐあと、けい自身の婚姻も危ないと来るのを見た章介は「あんたもその間違い組かね」と聞く。その質問に、自分があくまでも正しいと信じるけいは、ぐっと首を上げて答える。

けい いいえ、そんなことはありません。誰が選んでくれたのでもない、自分で選んで歩きだした道ですもの。間違いと知ったら自分で間違いでないようにしなくちゃ。²⁴

もし、ひとつの作品が名作かどうかは、この作品がどれほど物事の本質や人生の真実を掴め、そしてどれほど観客に感銘させるかによって決めるとすれば、『女の一生』はたしかに名作といえよう。初演から五十年以上、けいを扮し続けた杉村春子は1968年に自分の女優生涯の回想録を出版した。書名は『自分で選んだ道』である。²⁵1986年、森本薫の故郷の大阪市中津公園で森本薫文学記念碑の除幕式が行われた。碑文には『女の一生』の名ぜりふ「誰が選んでくれたのでもない自分で選んで歩きだした道ですもの」が刻まれている。さらに、杉村春子は、このせりふをファンからよく色紙に書くようにもとめられ、娘の嫁入りに持たせてやるから書いてくれという人まであるそうである。²⁶

名ぜりふの多い新劇の台本を言語教材にすることは、物事の本質や人生の真実を掴めた日本語の精髓を学生たちに紹介し、その言葉の力で彼らに強く感銘させるということである。これは言語教材としての新劇台本のもうひとつのアドバンテージである。

6. 『女の一生』の創作背景、上演史とそのテーマ

以上、『女の一生』を家庭喜劇として見てきたわけである。しかし、この作品には重いテーマももっているのである。このことを説明するには、『女の一生』の創作背景と上演史を見なければならない。

詳しいことは先行研究に譲るが、ここでその主なポイントをまとめることにとどまる。第二次世界大戦の戦局が日本にとって決定的に不利に変わった1943年11月に、日本の軍国政府は東京で大東亜会議を開いた。アジアを制覇するという日本帝国の夢を必死に救おうとするこの会議は、「共存共栄」、「独立親和」などを含む五大原則を採択した。大会閉幕後わずか数日後、日本内閣情報局と日本文学報国会が日本の文学者たちに文学の形で大東亜会議五大原則を宣伝するよう呼びかけた。『女の一生』は当時上記両部門の委嘱で1945年2月に創作され、同年4月に空襲のサイレンの中東京で上演された作品なのである。芸術至上主義を唱えた劇団文学座の座付き作家の森本薫は、家族の人間関係、特に女性の心理描写が上手で、それまですでに『みごとな女』、『華々しき一族』など優れた作品を世に送っていた。戦時中、当局の厳しい検閲と弾圧のため、いわゆる「国策劇」の以外何も許されなかった中、森本薫は、自分の得意な家庭喜劇の

骨組みに戦争賛美の内容を入れるという知恵を思いついた。具体的には、前記の五幕の芝居に序幕と終幕を加えて、家庭喜劇としての作品の筋にほとんど関係のない戦争賛美のせりふを集中的にあそこに入れるのである。たとえば、前記の五幕の物語は実は回想劇として、序幕と終幕の間に挟まれていて、それに、その序幕と終幕は敗戦が迫る1945年2月現在のかわりに、真珠湾攻撃後間もなく、日本軍はまだ無敵そうな1942年の新年と設定されていた。作品の戦争協力は、たとえば、序幕の次のようなけいの真珠湾攻撃についてのせりふからも窺える。

必ず一度は巡ってくる日だったのですよ。昭和十六年十二月八日……今はもう去年になってしまいましたかね。明治の日清戦争からこちら、数々の戦争のすべての元に突き当たる日だったのです。(中略)私たちの国、日本だけではありません。(中略)中国だけでもありません。私達と同じ皮膚の色をし、同じ目の色をした人達の住んでいるすべての国にとってそうなのですよ。
27

しかし、初演から四ヶ月後日本は負けた。「民主化」と「非軍事化」のスローガンが掲げられた戦後の占領期に、日本の社会制度は大きく変わり、芸術活動の環境も激変した。驚くことに、『女の一生』は見事に戦後に生残ったどころか、「新劇が誇りうる古典」と称えられ、長い間日本の新劇として上演回数が一番多い記録を保っていた。²⁸先行研究にあるように、『女の一生』の成功の秘密は、度重なる改作にあるのである。²⁹たとえば、1946年10月、森本薫が病気で34歳の若さでなくなったすぐあと、彼の書き直した『女の一生』は出版された。この改作は戦後の政治雰囲気にあうように、序・終幕の時間を1945年10月に、場所も堤家の焼け跡に、ストーリーもけいと刑務所から釈放されたばかりの栄二との何年ぶりの再会にしたのである。二人は東京の見渡す限りの焼け跡を見ながら、民主化された新しい日本を憧れる。1960年、日本新劇代表団が中国を訪問したとき、『女の一生』もその演目のひとつであった。しかし、中国で上演された『女の一生』は、日本国内で上演されたどの台本とも違って、けいが日本の侵略戦争で中国の国民にお詫びする台詞があるのである。そのおかげで、日本の侵略戦争を正当化するという前提で軍国政府の委嘱で書かれた作品はかえって、侵略被害者の中国で戦時中に書かれた反戦作品として、歓迎されているのである。³⁰一方、作者森本薫没後五十年とけいの役を演じ続けた杉村春子の引退をきっかけに1996年に、『女の一生』の初演本がまた取り上げられた。これで、半世紀の歳月のあと、『女の一生』の上演史はその原点に戻ったのである。

「戯曲は時代の編年史であり、縮図である」とエリク・ベントレイが言っている。³¹言語教材として『女の一生』のような新劇台本を使えば、学生たちはおもしろく、日本語と日本文化を勉強することができるばかりではなく、それを媒介に日本という国の近代化に絡むさまざまなことにも目を開けられるのである。これはたぶん言語教材としての新劇台本の一番大きなアドバンテージであろう。

7. 結び: 教育現場での新劇台本

1995年、『シアターアーツ』の創刊号に、国際演劇評論家協会(AICT)の会員によるアンケート特集「戦後戯曲五十年」が発表された。戯曲集計のベスト10の第一位を占めたのは、三島由紀夫の『サド侯爵夫人』で、森本薫の『女

の一生』と別役実の『マッチ売りの少女』は共に第十位になる。アンケート発表後まもなく、戯曲史家の大笹吉雄がその結果について次のように指摘している。

われわれは三島が日本人の作家であることを承知している。その上に立って、フランス古典主義から歌舞伎の劇作術までを駆使し、形式的に完璧な戯曲を書く才能に舌を巻き、拍手を送る... (中略) (しかし) この戯曲は (中略) 現代の日本人が書いたという痕跡がない。あるいは、日本人の劇作家のアイデンティティーがない。³²

氏は森本薫の『女の一生』についても次のように触れている。

このアンケートはあえて舞台というトータルな存在態から、文学としての戯曲をピックアップすることに基本的な姿勢を置いた。(中略) ベストテンにはいった十一戯曲で、近代の写実戯曲だと断言してさしつかえないのは、『女の一生』たった一本だということになる。³³

氏の指摘は教育現場での新劇台本の選定にもいい参考になると思う。中上級日本語教育の目的は、新劇研究ではなく、外国人の学生たちを「教科書日本語」から「オーセンチックな日本語」へスムーズに転換させるということにある。ならば、「さらに正確に、さらに強く、さらにおもしろくする」言葉で書かれ、³⁴ 日本文化をたっぷり織り込み、学生たちにさまざまな日本事情について考えさせる写実台本のほうがいちばんふさわしいではないかと思う。小論が『女の一生』を選んだ理由も正にここにあるのである。そのような新劇台本がたくさんある。自分の好きな作品だけでも、木下順二の『夕鶴』、久保栄の『林檎園日記』、太宰治の『冬の花火』と『春の枯葉』、井上ひさしの『父と暮せば』と『紙屋町さくらホテル』、平田オリザの『東京ノート』と『ソウル市民』などがあげられる。

一言ボールステイ大学の実践に触れておくと、うちでは三年生日本語で基本文法の訓練がほぼ完了したあと、中上級読解の授業は二つある。いままでは上記の中上級向けの教科書か、自分で新聞記事などを集めて編集した物を使ってきた。新劇台本を読解1の303で使ってみたのは今学期が初めてである。五幕七場の『女の一生』の台本(現代日本文学大系83に所収)は長すぎるので、そのあらすじと上記の日本文化関係のせりふだけをクラスのパッケージに入れたのである。それを読んだあと、クラスで1990年に撮影された作品のビデオも見せた。学生評価はパッケージの中のほかの読み物と同じようにしたのであるが、言語教材としての新劇台本を学生たちがどう思うかを確かめるために、作品の中の日本文化関係のトピックについて英語で発表させた。そうすると、マーガレット・ミッチェルの『風と共に去りぬ』、ジェーン・オースティンの『高慢と偏見』およびシェイクスピアの『じゃじゃ馬ならし』などの欧米名作を引用しながら、長々と『女の一生』との比較論を展開するなど、学生たちの反応が自分の期待を大幅に超えた。じゃ、今度の読解2の403のクラスで『女の一生』の抜粋ではなく、その台本全部を挑戦してみる気があるかを聞いてみると、学生たちは口をそろって「ぜひやらせてみたい」と答えた。もし、来年の授業は計画通りに行くことができれば、読解2のクラスの結果を近い将来に報告するつもりである。

参考文献

- Bentley, Eric. *The Playwright as Thinker*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967.
- Colligan-Taylor, Karen. 『Living Japanese 生きた日本語』 New Haven, CT: Yale University Press, 2007.
- Goodman, David. *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of Gods*. Armonk, New York: M.E. Sharpe, Inc., 1988.
- Zheng, Guohe. “Reflections Of and On the Times: Morimoto Kaoru’s *A Woman’s Life*.” In *Modern Japanese Drama*. Edited by David Jortner, Keiko Iwai McDonald, and Kevin J. Wetmore, Jr. Lanham MD: Lexington Press, 2006. 189-203.
- 井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』。東京：小学館、2003。
- 小池美佐子 「日本近代演劇の描いた女性」 『シアターアーツ・6』
1996-III。46-57。
- 森秀男 「戦中と戦後をまたぐ：『女の一生』の場合」 『シアターアーツ4』
1996-I。56-65。
- 森本薫・木下順二・田中千禾夫・飯澤匡 『森本薫 木下順二 田中千禾夫
飯澤匡集』現代日本文学大系 83。東京：筑摩書房、1970。
- 森本薫 『女の一生』（昭和二十年四月文学座上演台本） 『シアターアーツ・
6』1996-III。87-134。
- 大笹吉雄 『戦後演劇を撃つ』。東京：中央公論社、2001。
- 岡まゆみなど 合著の『上級への扉』（非売品、2008）
- 産能短期大学日本語教育研究室編 『日本語を楽しく読む本・中級』。
東京：産能短期大学国際交流センター、1991、
- 斉藤安秀 「森本薫の文学碑」 『悲劇喜劇』1986年8月、46-49。
- 杉村春子 『自分で選んだ道』。東京：六芸書房、1968。
- 氏家研一 『日本を読む』。東京：凡人社、1990。
- 郑 国和 “话剧《女人的一生》在中国的上演和中日戏剧交流问题探讨”
《日本学研究》17(北京日本研究中心、2007)、201-213。

¹新劇史にもうすこし触れておくと、1930年代になって、岸田國士（1890-1954）の心理的リアリズムと久保栄（1901-1958）の社会的リアリズムに代表される創作によって、ヨーロッパ近代演劇をモデルにした新劇は発足当時の目標を一応達成した。戦時中、新劇、特に左翼演劇は政府の弾圧で、瀕死の状態に陥ったが、戦後の新劇は目覚ましい復活を見せた。1960年代から70年代にかけて、安保闘争失敗のせいもあって、若い演劇人が既成新劇体制では、敗戦と被爆を含む現代日本人の体験を満足に表現できないと信じ、そういう体制を超克しようとする動向が高まっていた。いわゆるアングラ演劇であった。終末論と理想郷、将来への構想と超越、狂気とカーニバルなどの問題を真剣に思考しつつ、現代日本人の体験を全面に表そうとする若い世代は、さまざまな新しいドラマツルギーをためし、目標を掲げ、「旧劇」の超自然世界への回帰もその特徴のひとつであった。だが、バブル経済が破綻した90年代になってから、だんだん新劇回帰の兆しが現れている。一世紀の模索、努力と実績で、今日の新劇は「世界の演劇界で互角に勝負ができるよう」になり、「外国の戯曲とある意味では同等にな」ったといわれている。以下の文献をご参照ください。David Goodman, *Japanese Drama and Culture in the 1960s: The Return of Gods* (Armonk, New York: M.E. Sharpe, Inc., 1988), 4-6.; 大笹吉雄 『戦後演劇を撃

つ』（東京：中央公論社、2001）、12-29；井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）、217, 283。

²氏家研一の『日本を読む』（凡人社、1990）；産能短期大学日本語教育研究室編集の『日本語を楽しく読む本・中級』（産能短期大学国際交流センター、1991）；Karen Colligan-Taylor の『生きた日本語』（Yale University Press, 2007）；岡まゆみなど合著の『上級への扉』（非売品、2008）。

³井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）151。

⁴井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）151。

⁵森本和歌子夫人所蔵。西村博子「喜劇『女の一生』」（シアターアーツ・6）1996-III、64ページに引用されている。

⁶このあらすじは、森秀男氏のそれに基づく。森秀男の論文「戦中と戦後をまたぐ：『女の一生』の場合」（シアターアーツ・4）1996-Iをご参照いただく。

⁷インターネット版『大辞泉』および『三省堂スーパー大辞林』による。

⁸ 森本薫 『女の一生』（昭和二十年四月文学座上演台本）『シアターアーツ・6』1996-III、100。

⁹ 『森本薫 木下順二 田中千禾夫 飯澤匡集』現代日本文学大系 83（東京：筑摩書房、1970）、58。

¹⁰ 同書、56-57。

¹¹ 同書、70。

¹² 同書、70。

¹³ 同書、72。

¹⁴ 同書、73。

¹⁵ 同書、74。

¹⁶ 同書、74-75。

¹⁷井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）106-110。

¹⁸井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）109-110。

¹⁹井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）117。氏はまたこう言っている。「名ぜりふというのはあとになって人に言われるものであって、書いているときには、たいしたせりふではないことが多いんです」、と。同書、291。

²⁰ 現代日本文学大系 83、65。

²¹ 同書、76。

²² 同書、80。

²³ 同書、74。

²⁴ 同書、76。

²⁵ 杉村春子 『自分で選んだ道』（東京：六芸書房、1968）。

²⁶ 斉藤安秀 「森本薫の文学碑」『悲劇喜劇』1986年8月、48。

²⁷ 森本薫 『女の一生』（昭和二十年四月文学座上演台本）。『シアターアーツ・6』1996-III、88。

²⁸ 小池美佐子 「日本近代演劇の描いた女性」『シアターアーツ・6』1996-III、46。

²⁹ Guohe Zheng, “Reflections Of and On the Times: Morimoto Kaoru’s *A Woman’s Life*.” In *Modern Japanese Drama*. Edited by David Jortner, Keiko Iwai McDonald, and Kevin J. Wetmore, Jr. Lanham MD: Lexington Press, 2006. 189-203.

³⁰ 郑 国和 “话剧《女人的一生》在中国的上演和中日戏剧交流问题探讨”《日本学研究》17（北京日本研究中心、2007）、201-213。

³¹ Eric Bentley, *The Playwright as Thinker* (New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1967), 77.

³² 大笹吉雄 『戦後演劇を撃つ』（東京：中央公論社、2001）、32-33。

³³ 大笹吉雄 『戦後演劇を撃つ』（東京：中央公論社、2001）、34-35。

³⁴ 井上ひさし・平田オリザ 『話し言葉の日本語』（東京：小学館、2003）、22。