

三好十郎の〈戦後〉覚書

——「胎内」受容の変遷と上演（不）可能性

後藤隆基

今日の「読む戯曲」が、明日の優れた「上演脚本」でないとは限らない。

〔略〕

「今日の舞台」は——劇場は、俳優は——「昨日の戯曲」のために作られたものだ、と思つてゐてもいい、ではないか。

——岸田國士「言はでものこと」〔言葉言葉言葉〕改造社、一九二六年

はじめに

三好十郎の戯曲「胎内」は『中央公論』一九四九年四月号（二―三場）と五月号（四―七場）に分載され、同年八月に世界評論社から単行本化（『猿の図』〔諷刺文学』一九四七年九月）を併録）されている^{〔1〕}。敗戦から二年後、戦争末期に日本軍が掘った洞窟に三人の男女——闇ブローカーの花岡金吾と情婦村子、洞窟掘削作業に従事した復員兵の（性的不能になっている）佐山富夫——が閉じこめられ、飢餓状態の果てに佐山の男性器が突如屹立して新生を暗示する、という筋である。同作は「魔窟」〔『世界評論』一九四七年五月）、「その人を知らず」〔『人間別冊』一九四八年六月）に続く〈戦後三部作^{〔2〕}〉の掉尾を飾る作品といわれ、少なからぬ先行研究が、極限状況下での生／性と死、人間存在のありようを焦点化し、三好の敗戦・戦後論と接続する形で語ってきた。その論拠には三好自身の「日本の敗戦を自分という人間がどのように受け取ったか？」に

就いての最も総括的具体的な答えがこの作品の内容をなしている」（『あとがき』『三好十郎作品集』第三卷、河出書房、一九五二年）という言葉が援用され、戯曲自体の評価も概ね定まっていた。

にもかかわらず、というべきか。三好戯曲の多くが発表後まもなく上演されているなかで「胎内」は長らくその機会がなかった。初出から数年後に書かれた右掲「あとがき」の結びをみてみよう。

「猿の図」のほかに」この作品（「胎内」）もまだ上演されたことがない。少くとも上演を許可した事はない。（というのは私に無断で地方で上演した劇団があるらしいから。）しかし、「猿の図」とは少し違った意味で、信頼できる劇団の手で上演される折があれば、私は見たいと思つている。

「猿の図」は、三芳重造という主要人物の名前から想像できるように三好十郎その人の投影と自己批判といった問題が指摘されている^{〔3〕}。三好は「この作品はまだ上演されたことがないが、この作品に限り、上演されるのを誰よりも私自身が見たいと思う。見ながらゲラゲラ笑つてみたのである。果して笑えるか？ 問題だ」（「あとがき」前出）と期待をのぞかせ、それとは「少し違った意味で、信頼できる劇団」が手がけるのであれば「胎内」の上演を見たいというのである。

三好十郎の〈戦後〉を考えるうえで「猿の図」や同時期に発表された戯曲群も今後検討を要するが、ともあれ、茨木憲が「胎内」について「こ

の戯曲はさすがに、今日までまだ上演されていないようですが」（『昭和の新劇』淡路書房、一九五六年、一一八頁。傍線引用者）云々と述べているように、一九五六年の段階でも「胎内」の（上演不可能性）ともいべき実感があつたことに注意を払いたい。また「数多い三好戯曲のなかでも、かなり特異な相貌を持っている。それは、あたかも同時代の演劇人達に上演できるものなら上演してごらん、と、やや挑むように語りかけていることとである」（大武正人「解説ということ——三好十郎雑記」、同編『三好十郎の手帳』金沢文庫、一九七四年、四一五頁）といったコメントも参照しておこう。

初出掲載誌（四月号）の「後記」で、編集人の山本英吉が「胎内」を「問題作」と紹介しており、後に戸板康二は「読者に戦慄を与へた戯曲」、「様式的にも特殊な戯曲」（『現代日本文学全集50』解説、筑摩書房、一九五六年）と総括している。そうした印象は上演の困難とも無関係でなかったにちがいない。初出から十四年後の一九六三年、劇団ドラマ座の第一回試演として「胎内」は初演されるのだが、三好は一九五八年に泉下の人となっているから、結局その舞台を見ることは叶わなかった。

先にもふれたように「胎内」の先行研究は、三好自身による評論（へ下のに『群像』一九四九年二・七月。のち『恐怖の季節』作品社、一九五〇年）や前掲した後年の自作解説を論拠として、作家の思想に収斂する議論が散見し、戯曲自体の同時代評価の検討や先行研究の整理等については未着手のまま措かれてきた。そこで本稿では「胎内」の生成過程と同時代評価を確認したうえで、以降の受容の変遷をたどり、作品研究の基盤形成を試みる。併せて「胎内」という戯曲の上演（不）可能性についても考えてみたい。

一 「胎内」の生成

前述のとおり、二回にわたって『中央公論』に連載された「胎内」であるが、七場の末尾には「一九四九年二月脱稿」と明記されている。本節では、大武正人編『三好十郎の手帳』（前出。以下『手帳』と略記）をもとに「胎内」の執筆過程を確認しておく。

『手帳』に初めて「胎内」の内容に関わる記述がみえるのは「1948.8.2——ノート」である。三好は「作品に深淵（題は変えてよいから洞窟のこと、そこで自滅する人間のこと）か又は山小屋のこと」（二四二頁）と綴っており、当初「深淵」という仮題の下に「洞窟」で「自滅する人間」の様子か「山小屋」を舞台とする構想があつたことがうかがえ、作品の素案的結構が箇条書きされている（二四二頁）。

①アレゴリイにしないために、三人の身分を日常性とナマミの現日本人らしい属性を、

②それから最後をヘタに明るくしないように。

○穴——山に来てやっと自信がもてる。岩とたたかつてホッタ（戦中）その苦しみ終戦後自信をなくすことばかりそれで回帰して来た。

そこへ男女二人（逃けている男）

その三人がやりとりしている間に地震——恐怖

それから又やりとり

出ようとすると口がふさがっている。——恐怖^⑤

舞台の（場）は「洞窟」に絞られたのだらう。後に佐山となる（と思しき）人物は「終戦後自信をなくすことばかり」だったが、みずから戦中に「岩とたたかつてホッタ」山の「穴」に来る——（戦争）その苦しみに「回帰」することで、戦後「自信」を取り戻すという構想である。戦争末期に掘削された洞窟が戦争そのものの乃至戦中の時間を表象する装

置となるわけだ。そこに逃げてくる男女二人。三人の「やりとり」の間に地震が起き、彼らは閉じこめられる。ここには、やがて「胎内」と命名される作品の原初形があり、くわえて三つの言葉が列挙される（二四二頁）。

○胎内 The Interior of the womb⁽⁷⁾

○胎内で In the womb

○胎内くもり a sanctified cavern (grotto)

右から順に英題を直訳すれば、①子宮の内部、②子宮の中で、③神聖な洞窟（洞穴）となる。そこから洞窟が「胎内」に見立てられるわけだが、①は名詞形であり、洞窟（＝胎内）という〈場〉そのものが主題化されよう。②は洞窟（＝胎内）の中で、という助詞の強調によって〈場〉における（人物の）行為や状況等が焦点化される。さらに③では、修験者が山を母胎に見立てて山中の洞窟等を巡歴し、擬死再生の観念を実践する「胎内くもり」がキーワードになっている。それは洞窟（＝胎内）という〈場〉の聖性と、そこをくぐる（通過する）ことで初めて叶う新生の可能性が胚胎されている⁽⁸⁾。

『手帳』をたどると「In the womb」が採用され、戯曲のタイトルは「胎内」に確定していく。三好はその後、他の戯曲やエッセイ、評論等の仕事と並行して「胎内」の執筆をすすめ、推敲を重ねる痕跡が『手帳』には刻印されている。

『手帳』に収録されている一九四九年の「手帖1」によれば、三好は一九四九年一月二十八日に「胎内」を一旦脱稿。加筆後、二月五日に弟子の石崎一正に音読させ、多少不満は持ったものの「発表の心」（二六三頁）を決める。掲載時期は編集者に一任、二回分載もかまわないが三回は困ると原稿を渡し（同前）、単行本化の際には修正箇所を指示している（二六六、二七四頁）。翌年には映画化の企画も持ちこまれたようだ（二

九一頁）。

当時、三好が戸板康二へ送ったという書簡に『胎内』は私の戦争論の一応の終止符であります。どうもおかしな作品ですけど、あゝなるよりしかたがありませんでした」（一九四九年六月十九日付⁽⁹⁾）とある。作家の意図としては「胎内」をもって自らの「戦争論の一応の終止符」を打つという自覚があった。

二 「胎内」の同時代評価

では、同時代の「胎内」評価はどのようなものだったのだろうか。

三好戯曲を上演し続けていた劇団文化座の佐佐木隆「劇作家・三好十郎」（『日本演劇』一九四九年七月）は「廃墟」、「その人を知らず」、「胎内」の三作を一括し、そこから三好自身の「周囲（狭くは演劇人、広くは日本人）に対する懸念と怒り」を読んでいる。なかでも「胎内」は「作家としての腕だめしの冒険」とその実験性にふれながら、同作のみを見れば「失敗した作品」と喝破する。

それはレーゼドラマとか上演用の戯曲とかの問題でなく、戯曲一般として。それは読む人の焦点を一貫して運んでくれなかつたと云うだけで、〔略〕最初の方で非常にリアリスティックなイメージを与えられると、その密度であくまで「胎内」を読み通そうとする。そうするといろいろな疑問に打つかる。例えばあれだけの空腹で、つまりガイコツになりかけて、人間は、ものを云うかしら、もし云つたとしたら果してあゝ云うことをあれだけの量で云うかしら〔略〕つまり、これは戯曲形式の不統一が原因している失敗があると思う

佐佐木は「戯曲一般」の問題として、読者に不親切な「戯曲形式の不統一が原因している失敗」と指摘している。最初に設定された「非常にリアリスティックなイメージ」で読み進めるにもかかわらず、劇の進行

につれて極限状況に追い込まれ、飢餓状態に陥った登場人物が戦争批判やインテリ批判、そして最終的には人間愛についての独白を延々と続けること——すなわち「ガイコツになりかけて、人間は〔略〕あ、云うことをあれだけの量で云うかしら」という疑問は、いわゆる〈リアリズム〉では処理できない表現の様相を示しており、それは佐佐木のある一面的な演劇観からの評言とうけとることもできる。佐佐木の指摘は、前掲した『手帳』（二四二頁）にいうアレゴリーを避けるために登場人物に付与された日常性・現代性（＝写実的要素）が、後半しだいに極限状況が深まるなかで観念的に変容していくプロセス、またその劇構造への批判であるが、裏を返せば、そうした劇としての一貫性の欠如は「胎内」を特徴づける要素であったともいえよう。

作中の登場人物を「極端な条件に置いてあそこまで実験する」ということは容易なことではない」と戯曲の状況設定に疑問を投げかけながらも「こういう作品（胎内）を僕らのリアリズムの観点から批評してはいかぬ」ということは言える」とする青野季吉の評言（中山義秀・青野季吉・荒正人「創作合評（二六回）」『群像』一九四九年七月）からは、従来の評価軸では捉えきれない「胎内」の感触が浮かびあがってくる。

青野は「これは上演もできない」と上演の可能性を明言し、さらに「第一、今までの概念という戯曲じやない」と既成戯曲との懸隔を感じとっている。青野の「ただ一種戯曲の形式をかりたというもの」という言表は、戸板康二の「エッセイをドラマの形で書いているのじやない？」（三島由紀夫・梅田晴夫・矢代静一・戸板康二「既成作家を語る」『劇作』一九五〇年一月）という発言とも呼応するだろう。これは、当時三好が連載していた「ヘド的に」（前出）を念頭に置いたものであり、その一連の文章には戦後新劇（人／界）への批判等が綴られている。青野が「胎内」について「自分のむしやくしや腹を全部吐き出したものですよ。世

の中の反感や、いろいろなものをあそこへ吐き出した」（『創作合評（二六回）」前出。傍線引用者）と述べるのも「ヘド的に」のイメージからの影響がみとれる。

とはいえ、平田次三郎は「猛烈なこの熱気、すさまじいこの風力、均斉と端正・秩序と調和とは全く逆な疾風と怒涛・混乱と破調、そしてこの何か、時に血腥さく、時にキナクさい、異様ないのちの身ぶるい」（『三好十郎の「胎内」について』『近代文学』一九四九年十二月）を前に、作品と自分との関係が「僕ひとりにかぎられるとは思へぬのであり、そのとき「胎内」は「彼（読者）の生を疾風と怒涛にさらさせ、自ら装ひを破り捨てさせ、裸の自己を凝視させるに違ひない」（同前）と賛意を表し、また「この作家はちよつと桁外れだな」（『創作合評（二六回）」前出。青野）、「三好氏の傑作ですよ」（同前。中山義秀）と称揚されるところに「胎内」評価の困難があるようにも思える。

戸板康二は、前掲「既成作家を語る」のなかでこうも述べている。

極端に言えば、何か空間は設定されていても、「胎内」なんというものは、別な一つの文学です。芝居に無関心の人が見てあんなことはあり得ない生理的にもあんな長くいられないということを感じた人がいるんですよ。炭坑かなんかの中にいた人かなんかが見てね。素朴な見方だけれど、そういつてるんだけれどね。

「芝居に無関心」で「炭坑かなんかの中にいた人」の「素朴な見方」では「あんなことはあり得ない」ということになる。戦後、学生や市民サークルといったアマチュアの演劇運動が高まるなかで、勤労者による自立演劇（職場演劇）が盛んになっていた。大日本印刷に勤務しながら同社の労組演劇部で劇作をはじめた鈴木政男¹⁰は、木下順二との対談（『演劇論叢』『テアトロ』一九四九年六月）で、自身の兵役体験から、戦地に行っていない木下の「山脈」（一九四九年）に対して「物足りない」、登場人

物に「同情はしたけれども共感を持ってない」と難じている。批判の矛先は三好の「胎内」にも向けられる。

今一般の劇の専門家たちがかかっているのは、何かややこしい。〔略〕あれは特殊な場合だよ。戦後、壕の中に男と女が入る。あんなことは、実際にあったとしても例外だ。あんなところで男女の心理を書くのは、ばかばかしくなっている。それが芸術だと言うんなら、僕は疑わざるを得ないね。

木下は「確かに鈴木君が言う意味は、反省されねばならぬとは思いますが……」と穏当に応じて議論は区切りがつくのだが、対談を読んだ千田是也は「ともかく鈴木君という人は演劇についてはなんにも知らないね。そのかわり生きると云うことに限っては、木下君が堂々めぐりをしている点をズバリと突いている」(千田是也・八田元夫「演劇と現実について」『テアトロ』一九四九年九月)と評している。しかし——鈴木に限らず——「これから戯曲を書いて行く人、少くともそれを専門的にやろうとする者は、芝居を知らなくてはいけない。自分が立っている労働者としての立場ということで傲慢になりすぎて、そういうことの摂取について案外ほかばりしてすましていられてはこまる」(同前)と釘をさす。それでも「胎内」から当然想起される戦争という近過去、敗戦・戦後という現在に、個人の体験や自らの内面を重ねる同時代を生きた者ならではの見方や、実感としての作品に対する違和感を一概に無視はできない。

そうした同時代評のなかで、戯曲の内容にふみこもうとするのが、荒正人である。

サルトルの「部屋」とか「壁」なども情景などは似ていますが、それとは本質的に違ったものですね、やはり。戦争中掘っていた防空壕に舞い戻ってきたインポテントの男と、その穴のなかに隠れた詐

欺男とその情婦——そして入口が土砂の崩壊で埋まってしまうというような人工的だが、それでいて戦後の感覚には自然なものとして受取られるシチュエーションをこの作家はどういうような心的動機で設定したのか、それが知りたいです。(『創作合評(二六回)』前出)荒正人はその後「三好十郎論」(『悲劇喜劇』一九五〇年四・五月)でも「胎内」について少なからぬ紙幅を割いて論及している。ここでは「胎内」の「シチュエーションは、サルトルの「壁」とか「部屋」などのように外界との自然なつながりが遮断された一種の限界状況」だが、そうした「状況設定」ではなく「そこにおかれた人間の精神の変化」を戯曲の主題として見いだしている。それは「外的条件の変革にも、内部精神の変容にも徹底することができない」佐山を「触媒」とする登場人物たちの変化——心的交錯と生／死の揺動であるとする。荒はその点において「廃墟」や「その人を知らず」にはない「発展」が「胎内」にはあると述べるのである。

なお、一九四九年九月、読売新聞社が「読売文学賞」を設立し、毎年一回、小説賞(戯曲含)、文芸評論賞、詩歌賞、文学研究賞(翻訳その他含)の四分野で、単行本、新聞、雑誌(同人雑誌含)に発表された作品から各一篇を選び、贈賞することとなった。同年十二月には戯曲を小説賞から切り離して戯曲賞(久保田万太郎委員長)が設けられ、福田恆存「キティ颱風」、真船豊「猿蟹合戦」、三好十郎「胎内」が最終選考に残る。結局この年の戯曲賞は受賞作なし、久保田万太郎の「胎内」に対する選評には「作者の執拗さが、いたずらに作を濁らせ冗漫にしている。もつと救いがほしい」(『戯曲賞の選考について』『読売新聞』一九五〇年五月二十七日)とある。しかし、このことは「胎内」が一定の客観的評価を得ていたことの証左ともいえよう。

そんな中で、一九五二年刊行の『三好十郎全集』第三巻に「胎内」が

収められ、三好自身が「あとがき」に以下のような自作解説を付した。

日本の敗戦を自分という人間がどのように受け取ったか？に就いての最も総括的具体的な答えがこの作品の内容をなしている。「廃墟」も同じような基盤から書かれたものだったが、書かれた時期が敗戦の時からあまりに近かつたために作家としての眼がどこか熟しすぎていた。そのために、そういういう状態の時でなければ掴めない面や要素も出ているけれど、仕事全体にウワズつたような調子がありすぎた。／この作品ではそれが整理されている。作者の眼は冷たくなっている。それに唯単なる敗戦という事件からの投影だけでなく、その投影の中で人間性の根源のようなものへの、少くとも切り込みだけでも実現されている。

重言ながら、この作家の言葉をよりどころに「廃墟」との連関や、三好の敗戦・戦後論の象徴として「胎内」を読む先行研究が大勢を占めていく。その際、三好の八月十五日体験にまつわる挿話が前景化されるパターンも散見し、前掲した戸板康二宛三好書簡（一九四九年六月十九日付）も傍証として提示される。同書簡によって「胎内」が、三好の「戦争論」の「一応の終止符」と見なされていくわけだが、むしろ「どうもおかしな作品ですけど、あ、なるよりしかたが」なかったという自覚的な「おかし」さに着目するとき、おそらく「胎内」の上演不可能性ともいうべき問題が多いだされるのではないだろうか。

三 「胎内」受容の変遷と上演

三好十郎の死（一九五八年）から五年後の一九六三年六月、前述したように、劇団どらま座が第一回試演会として俳優座劇場で「胎内」を初演する（黒川敏郎・西桂太演出）。このとき、サルトル作「出口なし」が同時上演されていた。三好あるいは「胎内」におけるサルトルの影響に

ついては、すでにみてきたように同時代評において戸板康二や荒正人が言及している。サルトルは一九四〇年代に初めて日本に紹介され、わけでも戦後知識人のあいだで実存主義の流行をうんだ。¹²⁾ 六戸恭一は後に、三好が「戯曲座の生徒たちに、毎回のようにカミュのことを熱心に話したが、サルトルのサの字さえ口にできなかった」（戦後三好十郎の宝物）¹³⁾ 新国立劇場公演プログラム、二〇〇四年）という池田生二の直話を紹介し、三好自身も、サルトルの「汚れた手」について「感心せぬ。外国でもてはやされているとなると忽ち大したもの、ように思う愚。カタカナ崇拜病のあわれさ。〔略〕作家であるよりも一種の思想家で、自分の思想を作品の形で実ケンしているだけ」（『日記』三〇〇頁）と難じている。しかし、作家の言表はとまれ、戸板の「はじめの場面の設定ね。サルトルは読まないにしても話を聞いたんじゃないかという気がした」（『既成作家を語る』前出）といった印象は、同時代読者が少なからず共有していたものではなかったか。三好のサルトル受容問題は稿者の力量をこえるため、ここでは扱わないが、両者を結びつけるかたちで、当時「胎内」——ひいては三好十郎が受容されていたことは留意されていい。

一九六三年のどらま座公演について、関きよしは「約半分にカット」（『一月公演短評録』『テアトロ』一九六五年三月）していたといい、あずさ欣平は「真つ暗でなにをやってるかわからなかった」（宮岸泰治・あずさ欣平「演劇時評」『悲劇喜劇』一九八三年十二月）と後に回想している。公には初めての「胎内」上演とされるが、いまだ戯曲に対するとまどいはぬぐいきれていない印象である。

その二年後、劇団大地（一月、紀伊國屋ホール、奥田民治演出）が「胎内」を上演。関きよしによれば、全編通しての初演は一九六五年の劇団大地になるというが（『一月公演短評録』前出）、一九六〇年代における「胎内」への着目として、永平和雄が続けて三好論を発表しており、戦後

文学を担う劇作家としての三好に焦点をあてている。そのなかで「胎内」を戦後の「三好戯曲の極点」（「三好十郎の戯曲——「浮標」から「廃墟」へ——『日本文学』十六号、一九六七年一月）とし、状況設定や性の象徴性によって人間存在の根源が問われている点は評価しながらしかし、佐山の独白に表象される「過剰」な「観念」の発露については劇の根幹にかかわる欠点ではないかと指摘する（「三好十郎論——その「戦後」についてのノート——」『テアトロ』一九六七年七月）。植谷雄高は「ひたすら死を軸とする戦争なしに生れ得なかった一種どんづまりの極限のみに目をそそぎ、そこから目が離せなくなった作品」（『全集・現代の発見』第八卷、解説、学芸書林、一九六七年）と述べ、大島勉は「戦後の混濁のなかに新生を希求した作品であるが、男女の性の対立と融和を通して人間根源の契機にせまる」（「三好十郎 秋霊幻怪／浮標／胎内／肌の匂い／殺意／捨吉ほか」『国文学』一九七〇年七月臨時増刊）と述べる。

また、山内登美雄「死と性と生・近代写実主義の限界 T・ウィリアムズ『欲望という名の電車』とディレーニイ『蜜の味』三好十郎『胎内』（『ドラマトゥルギー』紀伊國屋書店、一九六六年）は「股間や、太いキノコや、全裸や半裸の女体などが舞台上で使われること」に着目し、戦後の三好戯曲で「裸の女体がしきりに使われることの意味」や「弁証的な言葉によるディスカッションを内容とする長いせりふ」の多さを「逐語訳のスタイルで背理的なヴィジョン」の表現——「それらを直接に舞台に出すことなく〔略〕それらの意味するものを間接的に表わすことのできる道」の模索に見いだす独自の論を展開していく。そして、三好戯曲が「上演用というよりはむしろ、読むための戯曲という性質を次第に強めていった」と総括している。

この時期の論考の中でも、奥野健男の言説は後続の「胎内」論の範型となっていく。

「胎内」は日本人の実存を象徴的に描いた作品である。洞窟は、安全の幻想、かくまいのやすらぎを与えてくれるが、扉を閉じてはいけないのだ。扉を閉じたとき洞窟は閉鎖的な、閉じこめられた空間になってしまう、もう外は見えない、そこで男二人女一人の現世と距てられた極限状況があらわれる。武田泰淳の「ひかりごけ」の先駆的な作品ともいえる。／この絶望的な出口なしの状況の中で作者は戦争の本質、人間の生死をギリギリまで考え追求する。「胎内」は脱出が絶望的になり、死に直面し、死が決定したとき、はじめて生きていくことの意味を知り、再生するという劇だ。

（『現代戯曲大系』第一卷、解説、三一書房、一九七一年。傍線引用者）
そして奥野は「戦争と敗戦の中の人間の実存を劇作の中で求めたのはひとり三好十郎だけ」で、「戦後初期の新劇の不振の約十年間の中で、真にあふれるような、火山の噴火のような仕事で、新劇というジャンルを、いや劇作家の光栄と責任を負ったのは三好十郎だけと言ってよい。三好十郎は日本の戦後新劇をひとりで負っていた」と称揚するのである。

一九七三年には、劇団手織座（五月、手織座アトリエ、貫恒美演出）と劇団民藝（七月、砂防会館ホール、内山鵜演出）が「胎内」を続けて上演している。二つの舞台については、小松幹生「ドタバタの功德と写実の力」（『テアトロ』一九七三年九月）の端的な比較がある。

手織座アトリエで観た「胎内」は、ほとんど装置のない正方形の穴のような部屋の中の、ひたすら佐山の内省の声に耳を澄ますという演出で、直接的に作者三好十郎の思想・態度を聴くという感じの舞台であったが、民芸のこれは、可能な限り写実的な舞台づくりである。まず舞台一ぱいに岩肌をごつごつと見せて、まさしく山の洞窟があり、右手奥にあるらしい入口の方から雨の音が聞こえる手織座の抽象性と民芸の具象性はきわめて対蹠的であり、佐佐木隆が

前掲の同時代評で指摘した、劇の一貫性の欠如ともいべき事態がそれぞれに二分されて舞台化されたかのようでもある。写実性に比重を置いたと思しい民藝版を演出した内山鶉は「後半の4景——上演のさいは5と6を合せて3景としたが——は、観念表現が主となるだけに舞台化がむずかしい。ばくの演出も成功したとは思えない」（『胎内』のうめき）『悲劇喜劇』一九八四年十一月）と述べており、やはり後半の「観念表現」の扱いに困難をみている。

後年、内山鶉が「胎内」上演に際して宇野重吉と交わした会話を回想しているが、この戯曲の位置づけを考える上で傾聴すべきである。

「おまえ、『胎内』やりたいと言ってたな」と宇野重吉に言われたのは、ほくがやりたいと思っていた作品が思うにまかせず、その代案としてだった。「やったらいいじゃないか、あれはアングラのハシリだよ」……一九七三年のことである。（内山鶉「美と醜、はざまのきらめき」、三好十郎没後50年記念誌編集委員会編『三好十郎没後50年記念誌 劇作家 三好十郎』所収、書肆草茫々、二〇〇八年）

一九七三年といえば、寺山修司、唐十郎、佐藤信ら——いわゆる（アングラ演劇）の旗手たちの次世代、つかこうへいが劇壇デビューした年である。新劇の老舗劇団である民藝の支柱的役割を担ってきた宇野重吉が「胎内」に着目し、かつ「アングラのハシリ」という見方から上演をすすめていたことは興味深い。

一九七四年には、大武正人が三好の手帳やノートの類いをまとめた『三好十郎の手帳』（前出）を編纂して基礎資料が公開され、同氏による『三好十郎論』（五月書房）も刊行された。しかし、その後の三好研究に進展がみられないことは、田中單之が「研究動向 三好十郎」（『昭和文学研究』第二集、一九八〇年十二月）で「ここ三年間の研究動向を書けという依頼に対して、特筆すべき動向はない、と答えなければならぬのは

残念である。／（略）三好が我々にとって重要なのは、このような自らの戦前、戦中に対し、戦後どう対決したか、その壮絶なたたかいが重要なのである。ところが目下のところ、戦後の作品に対するまともな作品論が一つもない」と述べていることからもうかがえる。

それは演劇の現場においても同様であった。一九八三年九月に劇団文芸（労音会館ホール、大内三朗演出）による上演があり、あずさ欣平は、この公演がもたらした「二つの成果は「胎内」を明るく見せてくれた」（宮岸泰治・あずさ欣平「演劇時評」前出）ことと述べるが、石沢秀二「実感的『戦後』演劇観」（『テアトロ』一九八五年六月）の「残念ながらこの新劇は、社会的反響を呼ぶほどの上演はまだにない」という一文が、従来の上演史の状況を物語っているように思われる。

一九八九年、三好十郎没後三十年記念のシンポジウム（日本演劇学会）が催され、三好再評価の機運が高まったことは、ひとつの画期として挙げられよう。そのシンポジウムの席上で、西村博子は以下のように発言している。

戦後の三好十郎は、自分が敗戦のときに泣いた、あれは何だろうという、自分を見詰める作業から仕事を始めまして、そして「魔墟」という作品で一つの答えを得たわけですね。（略）／その次に「胎内」では、絶対的に死が先に待ち受けている、出口なし、逃れようもなく死が目の前にあるときに男性が立つ、そこにこそ生があるのだという、大戦中、死なぬばかりに生きた戦争、あのときこそ生だったという彼の実感ですけれども、それを確認したと思うのですね。（秋浜悟史・西村博子・宮岸泰治・藤木宏幸「三好十郎をめぐって」『日本演劇学会紀要』二七号、一九八九年五月）

西村は同年刊行の『実存への旅立ち——三好十郎のドラマツルギー——』（而立書房）に「胎内」に関する小文を収めているが、その論旨は

右の発言とはば重なっている。また田中單之『三好十郎論』(善柿堂、一九八九年。後に第二版、二〇〇三年)は、三好自身の「知識人」としての社会的自覚から劇中の「知識人」とは何かを検討し、復員兵の佐山を軸に物語を追い、原義の「胎内」が意味する新生を強調する。先行研究が指摘してきた〈極限状況下での人間の精神の変容〉という点などが看過される憾みものがあるが、この年にまとまった三好論が続いて公刊されたことの意義は大とせねばなるまい。

おわりに

二〇〇〇年代に入^①って、新国立劇場の「THE LOFT 小空間からの提案」と銘打った主催公演(栗山民也演出、新国立劇場小劇場、二〇〇四年十月)、こどもの城／ゴーチ・ブラザーズ主催公演(鈴木勝秀演出、青山田形劇場、二〇〇五年十月)と「胎内」の上演が続いた。いずれも文字どおりの「小空間」での試みで、前者は「中央に細長く抽象的な舞台(島次郎美術)が敷かれ、両側から観客が見下ろす」(内田洋一「闇に差す一条の光」『テアトロ』二〇〇四年十二月)状況を設定し、また「照明の光量をあげて明るくし、音楽などの補助手段は一切使わないで、ひたすらに俳優の言語と身体行動だけで三好十郎の作品世界を表現していた」(貝山武久・安達英一「演劇時評」『悲劇喜劇』二〇〇五年二月。貝山の発言)。

内田が「穴の中の極限状況を描く「胎内」を見ることで、観客はこんなに厳しいまなざしが過去にあったことを知る。右も左もなく、つまりイデオロギーとしてではなく、身体のとおりわけ性の問題として日本人の崩壊を突き詰めた」(「闇に差す一条の光」前出)と評したように、劇世界は約六十年前の「過去」である。貝山は、栗山民也が三好と、たとえばオニールの戯曲を「等距離」に置き、現代日本で生きる自身の「感

性」で読み、演出する姿勢に着目する(「演劇時評」前出)。一方で「戦争経験のない今の若い世代にどこまで届くか」(同前)という懸念は、受容する側はもちろん、制作する側の問題としても必然的に生じる。戯曲の発表から半世紀余、三好十郎その人からも距離をとった客観的視座を獲得し、小空間における抽象的な舞台設計、俳優の身体と言葉に焦点化した演出、それらを実現する演技術やテクノロジー等も含め、演劇自体の概念や定義、表現方法が多様化したことで、かつて「上演不可能」とされていた戯曲の上演可能性がひろがったことは言を俟たない。過去の戯曲が他ならぬ(現在)において読まれる／上演される(観られる)ことの意義はそこに存するのではないだろうか。

注

(1) 後に『三好十郎作品集』第三卷(河出書房、一九五二年)、『現代日本文学全集50』(筑摩書房、一九五六年)、『全集・現代文学の発見』第八卷(学芸書林、一九六七年)、『現代戯曲大系』第一卷(三一書房、一九七一年)、『現代文学大系58』(筑摩書房、一九七二年)に収録。

(2) 宍戸恭一「戦後三好十郎の宝物」(新国立劇場公演プログラム、二〇〇四年)等に拠る。鈴木章吾「『胎内』論——思想・死と再生のドラマ」(『三好十郎研究』第三号、二〇〇九年十月)は「猿の図」を含めた〈四部作〉とする。なお初出後の座談会で戸板康二が「こんど「群像」の新年号に三百枚の脚本を書くということですよ。「その人を知らず」と三部作でね、戦争というものをいろいろな角度から描いてゆこうというのです」(三島由紀夫・梅田晴夫・矢代静一・戸板康二「既成作家を語る」『劇作』一九五〇年一月)と述べている。おそらく「夜の道づれ」(『群像』一九五〇年二月)のことと思しく、

三好自身は「その人を知らず」、「胎内」、「夜の道づれ」を（戦後三部作）と位置づけようとしていたことも留意しておきたい。荒正人「三好十郎論」（『悲劇喜劇』一九五〇年四・五月）は「夜の道づれ」を「胎内」に対する答えと評している。

- (3) 川俣晃自「解説」（三好十郎『三好十郎の仕事』第三卷、前掲注1、四九七頁）。

- (4) 「猿の図」は、早稲田大学演劇博物館デジタル・アーカイブ・コレクションの九州地区劇団占領期GHQ検閲台本（タイザー・コレクション）によれば、福岡市の「劇研ともだち座」（申請者・七里英成）がGHQの許可（一九四七年十二月十八日付）を得て発表後まもなく上演していたようだ（資料番号六九八二）。

- (5) 三好まり「三好十郎（年譜・研究文献目録・作品放送年表・戯曲年表・歿後上演記録）」（『日本演劇学会紀要』第二〇号、一九八二年九月）、新国立劇場公演プログラム（前掲注2）の「上演記録」を参照した。

- (6) 当該箇所については、三好まり「胎内」のこと」（こどもの城／ゴーチ・ブラザーズ公演プログラム、二〇〇五年）で紹介されている。

- (7) 大武正人編『三好十郎の手帳』（金沢文庫、一九七四年）の編者注には「子の宿る場所としての子宮を考えて、「胎内」という題名はつけられた。暗い作品ではあるが「胎内」は、人間の甦生（よみがえり）というより、人間誕生のドラマと考えてよいようである」（四二七頁）とある。

- (8) 別な手帖（1948. 11月→事務的な）の終わりには「胎内 In the womb, The Interior of the womb / 胎内くぐり A sanctified cavern (grotto) Sanctified」とある（前掲『三好十郎の手帳』二五四頁）。

- (9) 大武正人「解説ということ——三好十郎雑記」（前掲『三好十郎

の手帳』四一五頁）。

- (10) 大笹吉雄・岡室美奈子・神山彰・扇田昭彦編『日本戯曲大事典』（白水社、二〇一六年）の「鈴木政男」（中村義裕執筆）の項による。

- (11) 三好十郎は一九五二年に「炎の人」で第三回読売文学賞戯曲賞を受賞している。

- (12) 日本におけるサルトル受容は、石井素子「日本におけるJ. P.サルトルの受容——翻訳・出版史の視点から——」（『京都大学大学院教育学研究科紀要』五二号、二〇〇六年）、増田靖彦「サルトルは日本でのように受容されたか——その黎明期を中心として——」（『人文』六号、学習院大学人文科学研究所、二〇〇七年）を参照した。

- (13) 永平和雄「三好十郎の戯曲——「浮標」から「廃墟」へ——」（『日本文学』十六号、一九六七年一月）、同「三好十郎論——その「戦後」についてのノート——」（『テアトロ』同年七月）、同「戦後戯曲の原点」（『日本近代文学』第九集、一九六八年十月）。

- (14) 二〇〇〇年以降の研究としては、鈴木章吾「『胎内』論——思想・その死と再生のドラマ」（『三好十郎研究』第三号、二〇〇九年十月）、小林孝吉「生と死をめぐる存在のドラマ——三好十郎と戯曲『胎内』」（『国文学解釈と鑑賞』二〇一〇年四月）がある。それぞれの論旨は、タイトルに端的にあらわれている。

※引用文の旧字は基本的に新字に改め、ルビ・傍点等は適宜省略、引用文中の「」は引用者による注記である。なお、本稿は立教SFR共同プロジェクト研究「戦後の〈ヤミ市〉がもたらした都市文化とメディアの表象に関する多角的研究」（研究代表者・井川充雄、二〇一五—一六年度）による成果の一部である。

（ことうりゆうき 立教大学社会学部教育研究コーディネーター）