

日本近代演劇における『千夜一夜物語』の受容史(2) The Reception of the “*One Thousand and One Nights*” On the Japanese Modern Theatre (2)

ナグラ ハフィズ Naglaa Hafiz

- I はじめに
- II 近代日本の舞台芸術における『千夜一夜物語』の受容
 - (1) 新劇と『千夜一夜物語』
 - (2) 巖谷小波の児童向け狂言「馬盗人」(1906年)
 - (3) 榎本破笠『喜劇 アラビヤ夜話』(1907年)
 - (4) 木下杢太郎『医師ドオバンの首』(1910年)
- III 第二次世界大戦後の現代戯曲における『千夜一夜物語』活用変容の概要
- IV 日本の近代演劇における『千夜一夜物語』の受容—むすびにかえて—
あとがき

I はじめに

日本の演劇は、基本的には神道や仏教に代表される宗教に由来することが多く、この伝統的な教義を復活させることによって近代日本演劇が繁栄した時期があった。神道と仏教に基づく演劇的遺産は、近世以前はシャーマニズム、ヒンズー教、儒教、道教等と、近代以降はキリスト教との複合もあり、はなはだしく異なった宗教的要素を融合したものがあつた。

19世紀になると、世界中で西欧風の近代演劇の形態が盛んとなるが、近代日本では、能楽、歌舞伎などの豊富な古典演劇が並行して華やかに継続したのであつた。日本においては、このような古典的演劇形態の遺産が存在したからこそ、いわゆる欧米風の近代演劇の出現が遅れたのである。

本稿では、豊富な伝統演劇の遺産を持つ日本近代・現代において、どのような経緯で『千夜一夜物語』を演劇界が出迎えたのかを探ってみる。

II 近代日本の舞台芸術における『千夜一夜物語』の受容

日本では、中世には神道と仏教の間の融合が進み、近世は仏教が幕府政治の推奨した儒教と結びついて宗教界の主流となったが、近代になると神道が再び復活された。こうした宗教の動きに沿った形で、

演劇的活動が行われ、日本演劇は一般的な民間信仰の技法のなかで成立され、この民間信仰の日常教訓の根元に演劇的要素が漂った。

明治維新後、日本の知識人の間では「近代化」即「西洋化」という問題が、政治、経済、文化、芸術のあらゆる分野で盛んに議論されるようになった。当時の知識人は、日本演劇の近代化を成し遂げるために、ヨーロッパ諸言語から日本語に多くの戯曲を翻訳し、戯曲のレベルを高めることを目指した¹⁾。

坪内逍遙(1859-1935)は西欧の近代戯曲が翻訳されることにより、日本の演劇が徐々に発展し、高等なレベルに達すると思っていた。彼は、古い演劇の伝統を保つと同時に、日本の演劇の表現を改良する運動を開始した。

この坪内逍遙に続いて、小山内薫(1881-1928)、島村抱月(1871-1918)、さらに土方与志(1898-1959)たちは、日本演劇の改良運動、いわゆる「新劇運動」の先駆者として活躍した。彼らは、西欧諸国で実際に演劇の勉強をするために留学や見学をして、直接西欧演劇を学んだ。帰国してからは、西欧演劇の翻訳や技法の導入によって日本演劇の発展を試みた。彼らは西欧の近代・現代の戯曲を公演すると共に、歌舞伎などの日本の伝統演劇の様式も取り入れた。即ち、西欧戯曲の技法と表現を、日本の伝統演劇の様式に適応させる方法が取られたのであつた。

日本演劇の近代化を担った知識人は、演劇を改良する目的を達成するために組織的に「文藝協会」(1906年、坪内逍遙、島村抱月たち)や「自由劇場」(1909年、小山内薫、二世市川左団次たち)などの劇団を設立した。彼らはこのような組織を通して、戯曲を向上させ、演劇技法を改良し、俳優を養成するなどの目標を設定した²⁾。

第二次世界大戦前から戦後の1960年代にかけては、坪内や小山内が先駆けた新劇運動が引き継がれ、多様な劇場機関を通して、演劇活動が円滑に培われてきた。しかしながら、時代の流れで、新劇運動に、劇団の分裂・解散などのように逆行する情勢も生み出され、新劇は多くの問題に直面した³⁾。

これら逆行するような動きの要因には、新劇運動を担った劇作家らの中で、日本演劇を近代化し改良

するに当たって、定義やその方法に関して多くの相違点が現れたことがあった⁴⁾。坪内逍遙は、シェクスピアなど西欧演劇の翻訳によって日本の演劇を改良して近代化を成し遂げる側面で業績を残した。彼は自らの作品である『小説神髓』（1885年）において、歌舞伎の動機とも言える勧善懲悪主義を否定し、それに代置される人情世態の模写を主張した。そして、「我が国の史劇」（1893年）において、歌舞伎の「活歴物」という伝統を否定し、客観的な性格劇の「新史劇」を改良主義的な形態として表明した⁵⁾。それに対して、森鷗外は「演劇改良論者の偏見に駭く」のなかで、「戯曲ありて後に演劇あり」として、演劇の改良にはまず戯曲の改良が必要なことを指摘していた⁶⁾。両者は、西欧的詩劇体を七五調基準の文語体で表現し、歌舞伎脚本的に換骨奪胎した戯曲を唱えた。

日本は、近代化の過程で、伝統的文化遺産と西欧的近代遺産の葛藤にかかわる二つの転換期に出会ったのである。一つ目は、明治時代（1868-1912）において、明治維新後の文明開化期を経て、西洋化に対して伝統文化を適合させようとした運動へと転換した。二つ目は、第二次世界大戦後におこった米国化に伴う、伝統文化との劇的な対立であった。そのような二つの転換期に、日本は、政治、経済、社会、文化、芸術などのあらゆる分野において劇的な変化にさらされたのであった。こうした転換期の試行錯誤を経て、日本文化は新たな伝統を蘇生させた⁷⁾。

このように、19世紀後半から20世紀前半にかけて、日本の劇作家たちが演劇のあらゆるレベルを改良しようと試みた段階で、初めて西欧において演劇に扱われていた『千夜一夜物語』に出会った。そのとき彼らは、この説話集を西欧ドラマの遺産の一部として考えていた。彼らは、この説話集が中東世界またはイスラム文化の遺産の一部であるということ意識していなかった。従って、劇作家たちが『千夜一夜物語』に対する観点を形成した過程においては、この説話集に対して、西欧観が大きな影響を与えていたことを見逃していたのである。

本論文では、日本において『千夜一夜物語』が最初に西欧を通して知られ、西欧の作品として取り扱われたといった観点から出発する。従って、ヨーロッパにおける戯曲と演劇技法を観察した日本の劇作家らは、日本近代演劇を豊かにするために、『千夜一夜物語』を西欧的演劇手法の一つとして利用しようと考えていた。

以下に、新劇と『千夜一夜物語』との出会いについて述べる。

(1) 新劇と『千夜一夜物語』

本紀要前号論文に述べたように、『千夜一夜物語』は、明治8年、1875年から日本語に訳されはじめ、その内容を時代の経過に伴う社会情勢に調和することによって、いくつかの演劇に応用されたことが明らかにされている。さらに、大衆に多く読まれ、明治以来の日本人の中東イメージを形成する上で、この説話集が文学・演劇はもとより、より広い領域に亘って、現代に至るまで継続的に深い影響を及ぼし続けてきた点に特徴がある。

演劇化された『千夜一夜物語』の日本での上演史については、意外に古くまで遡るのである。明治初年、横浜居留地に作られた洋風劇場「ゲーテ座」The Gaiety Theatreで、1870年以降にバーレスク『アラディン—素敵な悪漢—』など、説話集からの翻案が何度も演ぜられていた⁸⁾。

「アリ・ババと四十人の盗賊」の日本最初の紹介は、矢野龍溪（文雄、1850-1931）の『波斯新説烈女之名言譽』（1887年）である。これが初めて『郵便報知新聞』に連載された時には、「年始芝居四十の山賊」の標題が付されていた⁹⁾。矢野はこれを、ヨーロッパから帰国直後に執筆したものと考えられる。「アリ・ババ」が選ばれたのは、連載に先立って同紙の西遊生「西洋風俗記」がイギリスのクリスマス前後に上演される芝居を紹介したことと関係があるだろうといわれている¹⁰⁾。当時盛んだった新劇運動の思想に同調した矢野龍溪は、「猥淫多情を誘導する」古い演劇の代わりに「忠信孝悌の實事を脚色」した「西洋芝居の新説」として、この作品に意義を見出したという¹¹⁾。

『千夜一夜物語』の演劇化は、まず日本演劇改良運動と、後には新劇運動と繋がっていたといえる。即ち、新劇運動を担った演劇家たち、坪内逍遙・小山内薫などはヨーロッパ留学の際に『千夜一夜物語』に出会い、感激し、日本で『千夜一夜物語』を演劇化させようと試みた。新劇運動では、初め非営利的で良心的な演劇演出や、戯曲内容の社会的な使命感が強く意識されていた。さらに、演劇・戯曲によって芸術自体の革新と社会変革のための進歩的使命という二つの任務を果たそうと試みた。

当時の新劇運動の主要な目的としては、厳格なヨーロッパ古典劇の手法を、歌舞伎や狂言などの伝統的な芝居形態の手法とも融合させ、それらが交差した主題を作成しようと試みた。例えば、楽劇的展開が見られる自在な劇作法が駆使された転変きわまりない作品が生み出された¹²⁾。その動きのなかで、

『千夜一夜物語』の演劇が日本の劇作家に知られるようになり、西欧の古典劇の手法として借用されるようになると考えられたのであった。

島村抱月（龍太郎、1871-1918）はオクスフォード大学及びベルリン大学に留学して西欧演劇の技法を修めた。島村は、自らの師匠であり、早稲田大学文学部の英国劇・日本演劇の専門家であった坪内逍遙の支持を得て、日本の文学、芸術、演劇を近代化する組織の必要性を唱え、1906年に「文藝協会」を設立した。そこでは日本の演劇に西欧技法を適応する試みとして、坪内逍遙の翻訳劇である「ベニスの商人」*Merchant of Venice*と「ハムレット」*Hamlet*が上演された。1909年（明治42）には、坪内は演技学校を設立して自身の翻訳劇であるイブセンの「人形の家」*Ibsen A dolls House*などを生徒に上演させた。しかし、1913年（大正2）になると島村と坪内とに意見の相違が起こり「文藝協会」が解散された。

その後1918年（大正7）、島村は「芸術座」を設立して若い演劇作家の作品とメーテルリンク Maeterlinck、イブセン Ibsen、オスカー・ワイルド Oscar Wilde、トルストイ Tolstoy などの翻訳劇の公演を促進した。

大正デモクラシー期の日本演劇は、自然主義演劇からリアリズム演劇へ移行し、現実をありのままにみて、その背後の真実を見通す目が要求された。しかし、やがて1930年代以降に日本政府が準戦時体制から戦時体制への動きを強行していった時代になると、そこに現れた不幸な現実を芸術上で表現するのは、支配階級にとって都合の悪い出来事となった¹³。劇作家らはこのような社会的・政治的な厳しい環境のなかで、西欧諸国で彼らの芸術的な意図を遂げられる新たな作品や構想を探ろうとした。

こうした経過の冒頭、まず1910年代には、坪内逍遙や小山内薫などは、ヨーロッパ留学した時、直接『千夜一夜物語』に出会い、帰国してから、自分たちの考察を論じ、この説話集の日本語訳を奨励するのに尽力した。前論文で述べたように『千夜一夜物語』翻案作品がヨーロッパ諸言語から徐々に翻訳・刊行され、歌舞伎や狂言などの伝統的な芸能に利用された¹⁴。

『千夜一夜物語』と日本近代演劇との出会いは、ヨーロッパ各地での演劇の上演を実際に見聞した劇作家・演出家小山内薫によって、まず、その消息が伝えられた。小山内は、1911年（明治44）12月から翌1913年（大正2）8月まで「演劇巡礼」の旅に出、モスクワ、ベルリン、ロンドン、パリなどを巡

って、躍動するヨーロッパ演劇の最前線を目撃し、帰国後はこれら近代劇の紹介に尽力する。

中でも、旅行の最大の目的とされたのが、スタニスラフスキー K. S. Stanislavskij (1863-1938) のモスクワ芸術座と、ベルリンにおけるマックス・ラインハルト Max Reinhardt (1873-1943) のドイツ座であった¹⁵。当時、小山内は、日本におけるラインハルトであり、スタニスラフスキーであると呼ばれた¹⁶。このうち、ラインハルトの手がけた無言劇『ズムルン』*Sumurun*が『千夜一夜物語』の翻案であった。

ラインハルトはオーストリア出身のドイツの舞台芸術家である。彼は1905年にドイツ座の監督に就任すると、豊かな想像力を駆使した絢爛で雄大な舞台を次々に生み出し、それによって「劇場の魔術師」とまで呼ばれた¹⁷。

小山内はヨーロッパの旅行中、ラインハルト演出の演劇を合計八つ見ており、「期待が大きかっただけ、失望も大きかった¹⁸。」ので、彼のラインハルト熱は冷えてしまった。しかし彼は、ロンドンで見た『ズムルン』だけには好意的な評価を残している¹⁹。フリードリッヒ・フレクザ Friedrich Freksa による無言劇『ズムルン』は、商人の若者ヌル・アルディン（ヌール・アッディーン）*Nur-al-Din*とシャイフ（族長）の妻ズムルン *Sumurun* との恋物語である。

小山内は『ズムルン』の舞台を詳しく紹介した最初の日本人となった²⁰。1913年5月～6月のロンドン滞在の後、パリに渡って旧知の友人・文学者島崎藤村 (1872-1943) と合流、シャンゼリゼ劇場でディアギレフ *Serge Diaghilev* (1872-1929) が率いるバレエ・リュス（ロシア舞踊団）の公演を観ている。このなかに、『千夜一夜物語』に題材を取ったバレエ『シェエラザード』*Scheherazade* (1910年初演) も含まれていた²¹。

バレエ・リュスは、1909年のパリ・シャトレ座での『アルミードの館』*Le Pavillon d'Armide* その他の初演以来、異国情緒と官能性に溢れたレオン・バクスト *Leon Bakst* (1866-1924) の衣裳と、踊り手ニジンスキー *Vatslav Nijinsky* (1889-1950) の超人的な妙技によって観客を圧倒し続けた。全一幕の舞踊劇『シェエラザード』は1910年6月にパリ・オペラ座で初演された。リムスキー・コルサコフ *Nikolai Rimsky-Korsakov* (1844-1908) の交響曲『シェエラザード』(1888年)を一部改変して用い、振付はミハイル・フォーキン *Mikhail Fokine* (1880-1942) が担当、ニジンスキーの他、イダ・ル

ビンシュテイン Ida Rubinstein (1885-1960) らが踊り手として出演した²²⁾。

小山内薫は帰国後十数年して執筆したバクスト論「露西亞舞踊團と畫家²³⁾」において、『シェエラザード』について、バクストの芸術の優越を「色彩の擾亂」と「肉感的な東洋主義」とに求め、自分自身の受けた衝撃を「Shocking」で『道學者』の席に堪へるものではなかった²⁴⁾』という率直な言葉で回顧している。

他方、島崎藤村の方は、文章中では、『シェエラザード』に直接触れていないが、ニジンスキーが演ずる「金の奴隸」の写真をはじめ、当日のプログラムの切り抜きを滞欧アルバムの中に丁寧に貼り込んでいるという²⁵⁾。

1913年刊行の森鷗外訳、ゲーテ『ファウスト²⁶⁾』の第二部第一幕で、『千夜一夜物語』と「シエヘラツアデ」Scheherazadeなどの言葉が点綴されている例も挙げられる。鷗外は、ハインリッヒ・デュンツァーのScheherazadeを参照し、「千一夜の物語から、すぐに抜けだしたやうなお前がこゝに來たのは、實に爲合(しあはせ)だ。あの宰相の娘のシエヘラツアデ(Scheherazade)のやうにお前も才に富んでゐるなら、最上の褒美を遣らう²⁷⁾。」と、注訳の文言を訳文中に生かしている²⁸⁾。

当時、『千夜一夜物語』は、歌舞伎・狂言などの伝統演劇においても応用された。

以下に、このような多様な舞台芸術の融合した形態の事例を挙げる。

(2) 巖谷小波の児童向け狂言「馬盗人」(1906年)

1906年1月、巖谷小波(1870-1933)が学校劇として翻案した狂言「馬盗人²⁹⁾」は、日本伝統演劇に『千夜一夜物語』を生かそうとした動きの一例である。1909年6月19日・20日に大阪繁栄座で「御伽芝居」が上演され、その一番目に狂言『アラビアンナイトの不思議の壺』が含まれていた³⁰⁾。1917年5月30日より東京眞砂座で上演された「親狂言」は、児童向けの「学校劇の一種」にしようという試みである³¹⁾。

(A) 狂言「馬盗人」の概要

登場人物には、盗人の甲太・乙二、百姓の丙作のほか、百姓の女房のお丁、それに馬を設定し、「上 街道筋」「中 百姓家」「下 馬市場」という三つの場面からなる続き物を構想していた。上段では、

百姓が買って来たばかりの馬を盗人の乙二が掠め取り、甲太が馬になりすましたのち、百姓はそれに気づかぬまま家に戻ってゆく。中段で、百姓は女房に馬を見せようとして、初めて馬が人間になっていることに気づく。

(B) 原典との関係

原話は『千夜一夜物語』ガラン版系統に含まれておらず、アラビア語原典版の第388夜に収録された「うつけ者と詐欺師との話」という短い笑話である。小波が依拠した原典は、『中学世界』初出時に挿入された「原書の挿畫」の共通性から、C.F.ラウクハルトによる児童向けドイツ語抜粋版と推定できる³²⁾。

この例のように、小波は原話に少しずつ変更を加えながら、とぼけたおかしみを強調し、これを伝統的な狂言の舞台へと巧みに換骨奪胎していることが窺えよう。小波は幼少時より能舞台での上演に親しみ、20~30歳代には謡曲も習っていたので、歌舞伎や落語などと同様、能や狂言は深く彼の身についた教養の一端であった³³⁾。

1892年(明治25)に、小波は『讀賣新聞』にドイツの文学作品を基にした「幽霊」「魔法弟子」「画師」の三つの狂言を発表、翌93年末には博文館から『新年狂言 春駒』を上梓している。こうした経験からすれば、「馬盗人」一篇を作りあげるのに、さほどの苦勞は感じなかったに違いない。これが実際に学校劇として上演されたことがあるかどうかは不明だが、作品としては「御伽噺」の翻案以上の出来栄を見せているように思われる。

(3) 榎本破笠『喜劇 アラビヤ夜話』(1907年)

榎本破笠(1866-1916)は、福地櫻痴(源一郎、1841-1906)門下の歌舞伎座付作者として知られた劇作家である。歌舞伎「喜劇 アラビヤ夜話³⁴⁾」は、櫻痴が歿した1906年の11月24日から8日間、東京の歌舞伎座で東京市養育院慈善会演劇として上演された。「喜劇 アラビヤ夜話」の脚本は、翌年1月、創刊されたばかりの『演芸畫報』に収録された³⁵⁾。

(A) 『喜劇 アラビヤ夜話』の概要

登場人物は、青山伯爵(麗)、同夫人、同家令堅井三太郎(新十郎)、女中お花(秀調)、黒江赤太郎(羽左衛門)、同妻お亀(梅幸)、その他女中・懸取

等であった。借金に追いかけられた黒江夫妻は、それぞれ伯爵夫妻に急病で死んだふりをし誤魔化して葬式の費用を奪おうと考えた。伯爵夫妻をだましてもらった金で、借金を返そうと企てたのである³⁶⁾。伯爵夫妻は、家令の三太夫と女中のお花を黒江夫妻の家に派遣して事実を確かめさせる。三太夫はまんまごまかされたが、お花が訪れた時、猫が香炉をひっくりかえしたので、死んだふりをしていた黒江が灰を浴び、飛び起きてしまう³⁷⁾。伯爵夫妻も真相を確かめるために黒江の家にやってくる。すると二人とも死んだふりをしていたので、伯爵夫妻はどちらかが先に死んで、もう一人が悲しんでその後死んだのだと考え、黒江夫妻のどちらが先に死んだのかについて、伯爵夫妻の間で口論となった。三太夫が、伯爵に「二人のうちどちらが先に死んだのか教えてくれる者があれば、千円を取らせよう」と提案させ、夫人もそれなら私も千円を払うと言いつつ交わした。合わせて二千円だと三太夫が言ったので、死んだふりしていた黒江夫妻二人が思わず、私の方が先だと叫んで、また横になった。ちょうどそのとき借金取りが約束の金を受け取りにくる³⁸⁾。このユーモアのある結末には、歌舞伎の伝統的な筋立てではなく、落語のオチが使われている。この歌舞伎の中では、掛け合いの場面が最も盛り上がるようになっていて、最も重要な部分となった。

(B) 原典との関係

この芝居のもとになったのは、『千夜一夜物語』のガラン版所収の一編「目覚めさせられた睡眠者」*Histoire du dormeur éveillé*であった。アラビア語原典中、カルカッタ版やプーラク版には含まれず、プレスラウ版にのみ「眠れる者と目覚めている者」の標題で収められている物語である。アラビア語原典の作品は三つの部分から構成される。

- ① バグダッドの商人の息子アブ・ル＝ハサン（ガラン版ではアブー・ハサン）は父親から莫大な遺産を相続すると、その半分を取り置き、残り半分を友人との放蕩に費やす。しかし、相続遺産の半分全てを使い尽くすと、友人はみな去ってしまった。そこで、彼は一切の交際を絶ち、取っておいた残りの遺産をもとに、毎日一人だけの旅人を一晩限り自宅に饗応するという誓いを立て、これを実行する。
- ② ある日アブ・ル＝ハサンは、旅商人に変装したハールーン・アッ＝ラシードと首切り役人マス

ルールを饗応する。カリフはハサンに眠り薬を嗅がせ、王宮に運んで、目覚めたときに彼をカリフとして扱おうと家臣たちに命ずる。彼は自分をカリフと信じかけるが、晩には再び眠り薬によって自宅に戻されたので、夢と現実の区別がつかなくなる。同じことが二度起こったのち、ハールーン・アッ＝ラシードは彼を酒席の友に加え、ズバイダ王妃の内蔵頭（ガラン版では女奴隷）のヌズハ・アル＝ファード（「心の愉しみ」）。ガラン版ではヌズハ・アル＝アッワダ「繰り返し訪れる愉しみ」と結婚させる。

- ③ アブ・ル＝ハサン夫妻は贅沢な暮らしが祟って無一文になる。そこで夫婦は順番に死んだふりをして、それぞれハールーンとズバイダから香奠として金貨百枚ずつを騙し取る。しかし、二人のうちどちらが死んだのかを巡ってカリフ夫妻のあいだで口論となり、お互いに庭園と四阿（あずまや）を賭けることになる。それぞれマスルールと女官長（ガラン版乳母）を派遣して事実を確かめさせるが、埒が明かない。二人が揃ってアブ・ル＝ハサンの家を訪れると、二人とも死体となって横たわっていた。カリフが「二人のうちどちらが先に死んだのか教えてくれる者があれば、金貨千枚を取らせよう」と言うと、アブ・ル＝ハサンが跳ね起きて「拙者が先に成仏いたしました。金貨千枚は私めが頂戴いたします」と申し立てた。

榎本破笠の『喜劇 アラビヤ夜話』は、③の部分を取り上げ、明治の日本に置き換えている。主な登場人物を原作と対照する形で示せば注のようになる³⁹⁾。「青山」「黒江」「赤太郎」などの色彩にちなんだ類型的な名前をあえて多用するとともに、落語で好まれた大名の家老や華族の家令・執事の虚称「三太夫」に、「堅物」の含意を持つ姓「堅井」を組み合わせておかしみをだしている⁴⁰⁾。

榎本破笠は原作の筋立てを忠実に踏襲する一方、下手にも拘わらず謠やヴァイオリン、ピアノの演奏に精を出して周囲に迷惑をかける上流家庭の男女への風刺を効かせて、この作品を優れた一編に仕立てあげている。初演時の観客の反応もよかったようである⁴¹⁾。

(4) 木下杢太郎『医師ドオバンの首』（1910年）

日本の近代戯曲への『千夜一夜物語』の挿話の採用については、木下杢太郎の「医師ドオバンの

首⁴²⁾」が一つの例として挙げられる。

木下杢太郎（本名：太田正雄、1885-1945）は、小山内薫の「自由劇場」（1909年設立）に関係していた。自由劇場は、島崎藤村（1872-1943）や柳田國男（1875-1962）など自然主義文学にかかわった人を顧問にしていたが、劇場の周囲に集まっていた青年作家たちや観客の大部分は、むしろ文学上の自然主義に対して対立的態度をとっていた。ネオ・ロマンチズムの文学運動や人道主義文学運動が、若い世代に興りかけており、それらの欲求を取り上げて起こったのが自由劇場であった⁴³⁾。「自由劇場」の周囲にいた若い作家には、木下杢太郎のほか、谷崎潤一郎（1886-1965）、秋田雨雀（1883-1962）らが挙げられる⁴⁴⁾。自由劇場の直接的影響と言いつてもいいが、木下杢太郎の戯曲「南蠻寺門前」はイブセンの「ブルクマン」が上演された年の春に発表されている。ロマン派といわれる木下杢太郎は、新しい社会を作り出そうとする人をはじめて登場させたと評価された戯曲「和泉屋染物店」（1911年）を、『スバル』（3月号）に東京帝国大学医学部を卒業する年に突然変異のように生み出している。

(A) 戯曲「医師ドオバンの首」の概要

木下杢太郎は、1910年（明治43）に「医師ドオバンの首」、1912年3月に「十一人の偏盲⁴⁵⁾」を発表した。戯曲の「医師ドオバンの首」と「十一人の偏盲」とについて、木下は「いわば一種の姉妹篇である。筋は阿剌比亞夜話中の挿話から借りたのであるが、劇的合成（サンテエズ）の結果は予の心の経験のあるものを髣髴せしめようとした⁴⁶⁾。」と述べている。

前者はパートン版の「大臣と賢人ズバンの話⁴⁷⁾」、後者は「三番目の托鉢僧の話⁴⁸⁾」に基づいている。二つの戯曲を収録した戯曲集『和泉屋染物店』（1912年6月）の「跋」には、作者による次のような解説があり、「装飾的である」ことを意識し、『阿剌比亞夜話』（『千夜一夜物語』）から素材を取り入れ、新しい芸術的世界の創造をめざした戯曲としての創作意図を打ち出しているが、当時の日本演劇が過渡期であった時代状況から台詞の扱いが良くないと、実演を望んでいない⁴⁹⁾。

この集に収めたる六篇の戯曲は何れも *decoratif* のものばかりである。（中略）主として形象の暗指的なものを組み合わせ一つの新しい世界を藝術的に創造しようとしたのである。

（中略）既に予の戯曲には、動作は人間動作中尤も藝術的なる、暗指的なるものを選んだのであるが、次に言語（ことば）とても、亦特殊の情緒、聯想を隠してあるものを集めようと努力した。（中略）然るに近來の新作乃至翻譯劇が實演せられる場合には随分間拍子のわるい、聞き苦しい言語が話される。故に予は戯曲の評価と演劇の評価とを別にしようと欲するものであり、従来及び今後の予の戯曲は、どう云ふ機会にても實演せられることを望まない⁵⁰⁾。

上記のような意図で創作した戯曲「医師ドオバンの首」は、木下自身にとって愛着の深い作品であった。木下は、『千夜一夜物語』にみられた幻想と情緒の組み合わせに基づく意欲的な制作意図と、それを充分活かすきれなかった作品に対する自己評価を、次のように述べている。なお、「予がその親に對する所と同じく」とは、医学に進むことを親に強く勧められ、医学部に学んだが、親の意に反して文学に強く引かれ、詩・戯曲などに力を注いだことを指している。

これほど鮮明な幻想と純一な情緒（サンチマン）とを以て作ったものは『南蠻寺門前』を除いては他にない。空想中の観劇者としての読者は、ドオバンの首とそれを圍む國王乃至宮廷の人々を見るに過ぎないだらうけれども、作者は實にドオバンの首の『過去』中に凝視するものを凝視しつつ製作したのである。当時、予の氣稟の二元的傾向はその矛盾の絶頂に達して予を苦しめること甚だしく、予は之を藝術化しようとして試みたのであるが、今見れば影のうすい作品となって居る。この物足りなさは凡ての予がその親に對する所と同じく、作品の作家に対する報いであるかも知れぬ⁵¹⁾。

(B) 原典との関係

アラビア語原文「ユナン王と医師ドーバン」は、統治者の独裁体制や政治的陰謀などに対する政治風刺の物語である。それと同様に、木下の「医師ドオバンの首」も政治的風刺の色合いが濃い作品である。これは、井上勤翻訳の「暴虐無道の専制君主よ。今こそ汝は自己の威權を恣ままして、無辜の人民を猥に殺戮する所の君主は如何に處刑せらるるかを思ひ知りたるなるべし⁵²⁾。」の表現の影響を受けていると思われるが、この作品が書かれた明治末期・大

正初期に「大逆事件」(1910年5月)が起きようとした時代状況や、その直後に盛り上がりを見せた初期の「大正デモクラシー」からの影響も見てとれる。

アラビア語原文と李太郎の作品とは、共に宰相、国王、医師ドオバンの3人を中心とした物語で、宰相は国家の法律や道徳を重視する人物、「ドオバン」は明るく美しい「生活の眞理」や人生の歓喜を説き、「制限」ということを知らない人物として描かれている。医師ドオバンが国家秩序を乱す反逆者であると断罪した宰相に説き伏せられ、国王はドオバンを死刑に処す。しかしその後、国王自らがドオバンの図書館に寄付した「珍書」(井上勤訳)のページを繰って、そこにドオバンが塗っておいた毒に侵されて死ぬところで幕が閉じられる。ドオバンは、木下の作品では自らを「重い鎖から、人の作った偽から、惨酷な負擔から自由にして、明るい眞理の世界に導いて上げた」と言い、医師ドオバンを殺したことを後悔し、国王も「今迄の道徳や政治は、みんなあれは偽だつたのぢや。」とまで述べる⁵³⁾。

木下の戯曲では、国王がドオバンの首を洗って呼びかけると、それに応じてドオバンの首がかつと眼を開く。これは原話にはなく、いかにも効果的な設定となっている。その後、首が国王に書物の第六葉を開くように促す部分でも、「第六葉には一丁の字もなし」(白紙)とする井上譯とは違って、木下の作品では、ドオバンの首が「その面には如何に酒の美しく、夜光の杯の崇ぶきかが説かれてござりませう。陛下は今までかかる眞理を知ることが妨げられて居りました。」と語るような文面が書かれ、白紙ではない⁵⁴⁾。

Ⅲ 第二次世界大戦後の現代戯曲における『千夜一夜物語』活用変容の概要

第二次世界大戦後の現代日本演劇においては、三島由紀夫(1925-1970)が、能楽及び歌舞伎という日本の古典芸能、欧米文学、ギリシア悲劇に強い影響を受けるとともに、『千夜一夜物語』の御伽噺や恋愛物語にも強い関心を持っていた。『千夜一夜物語』からインスピレーションを得た三島は、戯曲の「熱帯樹」(1960年)や「アラビアン・ナイト」(1966年)を創作した外、「岬にての物語」(1945年)、「家族合せ」(1947年)など、短編小説を6作品執筆した。これらを通じて、三島由紀夫は「おおらかな性的表現に共鳴し、読者に対し、自分が追求した世界を堂々と示したのである。そして、戦後の日本社会は『千夜一夜物語』から受けた感動によって恋

愛の概念、死の概念及び空想概念といった錯綜的な関係及び状況で表象された」⁵⁵⁾。

1960年代には、この三島由紀夫の『千夜一夜物語』の受容とは別の潮流が現れた。

日本政府は、1960年代において日米安全保障条約更新をめぐる闘争(以下、「安保闘争」という)、特に第一次と第二次の羽田事件(10月/11月1967年)及び新宿騒動などの学生運動の隆盛による大きな政治的・社会的闘争に直面した。第二次世界大戦の戦前から戦後にかけて続けられてきた日本の新劇運動は、このような社会問題と国民の欲求があまりにも複雑で展開が急激であったため、直接的な対応ができず、微妙な屈折を持った展開を示した。管孝行は、戦後の新劇運動に関して、「五十歳になった新劇よ、地球をその分まで逆まわして、河童の国のニヒルな赤児のように、生まれる前に墮胎されてしまえ、もし、根本的に変革されぬならおまえは生まれないほうがよかったのだ⁵⁶⁾。」と、新劇運動の現状を批判した。この時期から、新たな演劇運動が生まれる傾向が強まった。

1960年代の小劇場運動の出現はそのあらわれで、その国内及び国外の演劇変革の要素には、以下のようなことが挙げられる。

国内的要素に関しては、①日米安保条約改定をめぐる激しい思想的・政治的対立が、文化的対立にも反映し、新劇運動の中にあつた既成権威の崩壊イメージを育てあげたこと、②なかでも、文学座(1937年)、俳優座(1944年)、劇団民芸(1950年)というそれまでの日本新劇運動の中心にいた3劇団が歩んできた道筋に変化が生じ、端的には座員・団員の脱退や劇団の分裂などがみられたこと、③そのなかで、地下室や屋根裏、野外、テントなどによる新たな劇場空間を活用した小劇場集団による上演活動が現れ、若い運動家たちは実験演劇の傾向を強めたこと、が挙げられる。

国外からの要素に関しては、①1950年代後半から1960年代にかけてのブレヒトの異化効果論が盛行したイギリス演劇に現れた「怒れる若者たち」の影響を受けたこと、②フランスのアンチ・テアトロ演劇活動の影響が日本の若い演劇人の間に広がってきたこと、③ベケットやイヨネスコの“解体のドラマ”の方向が新しい劇的魅力を作り出すとして日本に受け入れられたこと、などが指摘できる。

若手の日本劇作家たちのなかには、安保条約改定を阻止しようとした運動の失敗に挫折感を抱き、更に、その後の高度経済成長によって繁栄した大衆社会状況と情報管理時代の出現とによって、従来の演

劇活動の目標に喪失感を抱いた者が現れた。そして彼らが進めた新たな反新劇の演劇運動により、ベケットの不条理演劇やイオネスコの前衛演劇がリアリティーを獲得してきたのである。プレヒト演劇の方法の唱導が近代劇の核となって戯曲の優位をみせていた演劇活動が退けられ、舞台ないし演技の自立を求める動きが強まったのであった。また、米国のミュージカル・プレーを積極的に吸収する動きも、日本の若手の演劇活動家のなかに生じてきた⁵⁷⁾。

なお、1960年代の安保闘争を初めとする政治的闘争は、日米安全保障条約改定のみを原因として起こったのではなく、第二次世界大戦での日本敗戦という深刻な歴史的衝撃の反省に立っており、日米安保条約更新に対する阻止・抵抗運動の失敗は、戦後日本の平和運動の行き詰まり・敗北として捉えられるとともに、新たな政治的・文化的運動の起点ともなった。アメリカのグッドマンは、1960年代の日本の演劇と文化について、次のように述べている。

Resulting in a "self consciousness" attempt to develop an alternative historical mythology that could animate a comprehensive new movement in politics and arts⁵⁸⁾.

(安保闘争の結果、小劇場運動が) 政治及び芸術の両分野における「自意識」をもたらす包括的な新たな運動を活気づけ、代替する歴史的な神話を展開する試みがみられたのであった。

一方、戦後の日本新劇界は、戦前から戦後にかけて活躍してきたベテラン戯曲作家の木下順二(1914-2006)、加藤道夫(1918-1953)及び三島由紀夫ら戦前派指導者を中心に再出発・再編成されたが、文学界における「戦後文学」に匹敵するような「戦後演劇」の新しい形を総体として作り出さないまま、1960年代を迎えた⁵⁹⁾。木下らは、最初から時代の転換に適応し、ドラマトオルギーと歴史の弁証法を希求することから、演劇と言葉との研究についての精力的活動を続けた⁶⁰⁾。

このような歴史的経緯を踏まえて、小劇場運動は、二逆的視点(two opposite perspective)による演劇運動を生み出した。小劇場運動は、能楽、歌舞伎、文楽などの伝統的演劇と、近代化＝西洋化された新劇という、二逆的視点に厳密に立ち向かった。こうした小劇場運動が展開された結果、新劇運動が劇的な変容にさらされ、アングラ運動という小劇場現象が展開されたのであった。そうした現象がみられた

諸要素は、以下のように考えられる。

1960年安保闘争の経験と新しい演劇の動きとが微妙に重なり合い、唐十郎(1940年生まれ)を含む若い演劇人の多くは、政治的青年ではなかったが、1960年安保闘争からなんらかの影響を受けていた。彼らは、既成の政治組織では本当の闘争はできなく、そのためには別の方法が必要であることを意識していた。つまり、少なくともこの点において、新しい演劇集団と新しい政治闘争の組織というのは、どちらも必要とされていた⁶¹⁾。

当時の若い演劇活動家である寺山修司(1935-1983)、鈴木忠志(1939年生まれ)や唐十郎らは、少なくとも新しい演劇を目ざしたアングラ運動の枠組を主導したといえる。1960年代のアングラ運動は、いわば日本の文化的自立性(cultural autonomy)を実現することにより、日米安保条約改定の反対運動が表明していた政治的自立性をも強調したのであった。従って、当時のアングラ運動の活動家たちは、新劇運動と違う意図を持って演劇表現を執行しようと試みたのである。即ち、文化的特性の正統性を肯定すること(the affirmation of the legitimacy of cultural particularity)が主張されたといえるであろう⁶²⁾。寺山修司・唐十郎らはポスト新劇運動として、日本の独自文化とその価値を認め、西洋一辺倒であったこれまでの新劇運動に否定的な立場をとった。アングラ運動をはじめとするポスト新劇運動は、日本のみではなく、従来西欧に低く見られていたアラブ世界の文化の独自性をも認め、欧米文化に頼らない独立した文化にこそ価値があると主張していた。そのために、演劇運動に新たな思考及び技巧・構想を工夫しようと試みた。

三島由紀夫と寺山修司・唐十郎とは、文学的・演劇的潮流は違うけれども、現代日本社会及び日本の現代演劇運動が行き詰った1960年代において、『千夜一夜物語』を活用することによって、日本文化及びアラブ文化の文化的特性の正統性を肯定した作品を果たして作成できたのか、そして、寺山・唐がアラブ世界の説話集によってどのように中東世界のイメージを作成したのかは、別に論じたい。

IV 日本の近代演劇における『千夜一夜物語』の受容—むすびにかえて—

西欧に留学した坪内逍遙と小山内薫などの近代日本の初期新劇運動家らは、厳格なヨーロッパ古典劇の手法を導入し、歌舞伎や狂言などの伝統的芝居の形態や手法と融合させ、それらが交差した新劇の主題を作成しようと試みた。その動きのなかで、彼ら

は西欧で『千夜一夜物語』に出会い、西欧の古典劇の手法によって、日本近代演劇の素材に借用できると考えたのであった。

例えば、『千夜一夜物語』を素材とした狂言「馬盗人」や歌舞伎「アラビア夜話」は、説話集に依拠しているが、衣裳をはじめ、役者の詩的台詞、舞台美術には、歌舞伎の様式を用いている。また、アラブを舞台とするのではなく、明治時代の日本貴族社会の風潮や文化を舞台に現わしている。そこに現れた中東イメージは、西欧化した『千夜一夜物語』に依拠したものであった。本論文では、その具体像を明らかにしたつもりである。

しかし、第二次世界大戦後、とりわけ1960年代以降、戦前からの新劇運動の在り方に不満を抱き、それに批判的な立場をとった三島由紀夫や、反新劇運動に積極的に取り組んだ寺山修司・唐十郎など若い演劇人たちは、ともに『千夜一夜物語』がヨーロッパの遺産そのものではないことを意識するようになった。彼らは説話集のバートン版とマルドリユス版を読み、極端な官能性のイメージを受け継いだ面もあるが、説話集が中東世界独自の文化を反映させたものであることに気付いた。そして、西欧的演劇への批判を、日本の近代化批判と結び付け、『千夜一夜物語』に表現されている愛・エロティシズムや政治的・社会的問題を活用して、彼らの作品に独自の構想を打ち出した面が見られるようになるが、その具体的検討は、別の論文で行いたい。

注

- 1) T. Rimer, "Introduction", *Toward A Modern Japanese Theatre: Kishida Kunio*, Princeton UP, 1974, p. 5.
- 2) Rimer T., "Modernization or Westernization the Movement for Modern Theatre Movement in 1925", *ibid*, Princeton, 1974, pp. 7-8.
- 3) 日本近代劇団は、成立と分裂を相次いで起こした。例えば、劇団創設者の間での実践上の紛争（坪内逍遙と島村抱月の文芸協会の分裂、1913年）、西欧の近代劇とその思想を表現するのにどういふ俳優を選べばよいか—女優を使わず女形でよいのか—といった問題をめぐる解散（小山内薫と箕男児の自由劇場の分裂、1919年）、創設者の死去による劇団の分裂（島村抱月の死去後の芸術座の分裂、1918年）、思想上の紛争（小山内薫と土方与志の築地小劇場の分裂、1930年）などがあった。茨木憲『増補 日本新劇小史』未来社、1985年、p. 12.
- 4) 茨木憲同前書、p. 13.
- 5) 茨木憲同前書、p. 13.
- 6) 木憲同前書、pp. 15-16.
- 7) F. Sorgenfrei, "Introduction", *The Avant-Grade Theatre of Terayama Shuji and postwar Japan*, Hawaii Up., 2005, p. 7.
- 8) 杉田英明「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』」p. 2. 升本匡彦『横浜ゲーテ座—明治・大正の西洋劇場』横浜市教育委員会、1978年、pp. 31-33、p. 190.
- 9) 杉田英明「『アラビアン・ナイト』翻訳事始：明治前期日本への移入とその影響」『東京大学大学院総合文化研究科外国語紀要』第四号、1999年、pp. 18-19、杉田前掲「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』」p. 2.
- 10) 杉田前掲「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』」p. 2. 西澁生著『西洋風俗記 全』駸々堂、報知新聞社々員西澁生先生著、上田石腸先生編、1887年、pp. 28-30. 大分県先哲叢書『矢野龍溪資料集』第八巻、大分県教育委員会、1998年、pp. 213-14.
- 11) 杉田前掲「『アラビアン・ナイト』翻訳事始」、p. 18. 1886年、条約改正問題なども絡み、外国人の眼を意識した風俗改良の一環として「演劇改良会」が設立された。「改良」は当時の流行語となった。この経過については、倉田喜弘「芸能」『日本近代思想大系』18、岩波書店、1988年、pp. 432-50.
- 12) 茨木憲前掲書『増補 日本新劇小史』pp. 140-41.
- 13) 茨木同前書、pp. 90-91.
- 14) 杉田前掲「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』」p.14.
- 15) 曾田英彦「巴里の小山内薫—バレエ・リュス体験—」『大正演劇研究』、明治大学大正演劇研究会会誌、1982年2号、pp. 11-12.
- 16) 山田耕筈『若き日の狂詩曲』大日本雄辯會講談社、1951年、p. 202.
- 17) 小山内薫「マックス・ラインハルトの印象—一九一三年—」『小山内薫全集』第7巻、臨川書店、1975年、p. 359. 文中で言及されている書籍は、Siegfried Jacobsohn, Max Reinhardt, Berlin: Erich Reiss Verlag, 1910.
- 18) 小山内同前論考、p. 362.
- 19) 小山内同前論考、p. 380.
- 20) 小山内同前論考、p. 381.
- 21) 曾田英彦前掲「巴里の小山内薫—バレエ・リュス体験—」、p. 13. 沼辺信一「ニジンスキーを見た日本人たち」『ディアギレフのバレエ・リュス展—舞台美術の革命とパリの前衛芸術家たち』セゾン美術館、1998年、pp. 329-334.
- 22) アレグザンダー・シュヴァロフ「シェエラザード」『ディアギレフのバレエ・リュス展』pp.48-50、鈴木晶『踊る世紀』晶文社、1994年、pp. 54-64.
- 23) 小山内薫「露西亞舞踊團と畫家」同『演劇論叢』上（著作集第一巻）、歌舞伎出版部発行、寶文館発売、1928年、pp. 301-309.
- 24) 小山内前掲「露西亞舞踊團と畫家」pp. 302-303. のち、『小山内薫演劇論全集』3、p. 62.
- 25) 沼辺信一前掲「ニジンスキーを觀た日本人たち」、pp.

- 331-332.
- 26) 『鷗外全集』第十二巻、岩波書店、1972年、p. 451.
- 27) 同前書、p. 451.
- 28) 杉田前掲「演劇と映画における『アラビアン・ナイト』」p. 15.
- 29) 巖谷小波「馬盗人」『休暇笑の国』、博文館、1906年、初出「中学世界」9巻1号、1906年1月.
- 30) 国立劇場近代歌舞伎年表編纂室編『近代歌舞伎年表 大阪篇』第五巻、八木書店、1990年、p. 72. 典拠『大阪毎日新聞』1909年6月18日、9面下「演芸だより」欄.
- 31) 第一が悲劇『操』、第二が史劇『袈裟御前』、第三が『アラビアンナイト』（『アラビア夜話』とも表記）、第四が連鎖劇『相合傘』であった。『都新聞』1917年5月29日、3面下、5月30日、4面下、6月1日、3面下.
- 32) 前嶋信次訳『アラビアン・ナイト』九、平凡社、東洋文庫、1978年、pp. 271-274.
- 33) 藤尾金弥『巖谷小波 お伽作家への道一日記を手がかりに』慶應義塾大学出版会、2000年、p. 157-158. 巖谷大四『波の登音—巖谷小波伝』新潮選書、新潮社、1974年、p. 266. 「年譜」明治22年の項.
- 34) 榎本破笠作「喜劇 アラビア夜話」『演芸畫報』第一巻第一号、1907年1月.
- 35) 榎本同前、pp. 3-19.
- 36) 榎本同前、p. 5.
- 37) 榎本同前、p. 16.
- 38) 榎本同前、p. 18.
- 39) 登場人物について、『千夜一夜物語』の人物に対応すればこのようになる。ハールーン・アッ=ラシード／青山伯爵、ズバイダ／同夫人、首切り役人マスルール／同家令・堅井三太夫、女中頭（または乳母）／同女中・お花、アブ=ル=ハサン／黒江赤太郎、ヌズハ=アル=ファード／同妻・お亀.
- 40) 鈴木棠三編『通名・擬人名事典』東京堂出版、1985年、p. 163.
- 41) 三遊亭圓生「掛取萬歳」、飯島友治編『古典落語』第2期第3巻、筑摩書房、1972年、pp. 251-270. 橋家円喬「掛取」暉峻康隆・興津要・榎本滋民編『口演速記：明治大正落語集成』5、講談社、1980年、pp. 425-435. 後者では、「死んだ振りをした亭主を前にした女房に家主が香典を渡そう」とし、女房が「頂戴しちやア済まないと思ったから出して返さうとすると」、亭主が「棺の中から手を出してさ、折角彼ア仰しやるのだから頂戴して置いた方が宜しからうつて……」. 家主は驚いて逃げてゆく.
- 42) 木下杢太郎「医師ドオバンの首」、『昴』第二巻一号、1910年1月、太田正雄著「医師ドオバン」『木下杢太郎全集』第二巻、岩波書店、1981年、pp. 137-166.
- 43) 秋田雨雀『雨雀自伝』新評論社、1953年、p. 15.
- 44) 茨木前掲書『増補 日本新劇小史』、P. 42.
- 45) 木下杢太郎「十一人の偏盲」『朱欒』第二巻三号、1912年3月. 太田正雄著「十一人の偏盲」『木下杢太郎全集』第二巻、岩波書店、1981年、pp. 373-420.
- 46) 太田正雄著『木下杢太郎全集』第三巻、岩波書店、1981年、pp. 465-466.
- 47) 大場正史『パートン版 千夜一夜物語』第一巻、pp. 72-75.
- 48) 大場同前書、pp. 191-197.
- 49) 杉田前掲「『アラビアンナイト』翻訳事始」p. 38.
- 50) 太田正雄前掲『木下杢太郎全集』第三巻、pp. 465-466.
- 51) 太田正雄前掲『木下杢太郎全集』第三巻、pp. 467-468.
- 52) 井上勤「第十七夜の物語」『全世界一大奇書』報告堂、1883年、p. 239.
- 53) 太田正雄前掲「医師ドオバン」、pp. 1-166.
- 54) 杉田英明前掲「『アラビアンナイト』翻訳事始」、p. 41.
- 55) Naglaa Hafez「三島由紀夫と『千夜一夜物語』—官能的芸術への昇華—」『横浜国立大学留学生センター教育研究論集 第19号 シンポジウム『エジプトにおける日本研究—過去、現在、未来』開催記念号』Special edition of Journal of the International Student Centre Yokohama National University, Vo.19. 2011. pp. 91-104.
- 56) 管孝行「死する「芸術」=「新劇」に寄す」1962年.
- 57) 茨木前掲『増補 日本新劇小史』、pp. 162-163.
- 58) D. Goodman, "Introduction", Japanese Drama and Culture in the 1960s: the return of the gods, New York, Armonk, 1988, p. 3.
- 59) 扇田昭彦「序章 小劇場運動がスタートした」『日本の現代演劇』岩波新書、1995年、p. 8.
- 60) 茨木前掲『増補 日本新劇小史』、p. 170.
- 61) 扇田前掲『日本の現代演劇』、p. 129.
- 62) D. Goodman, "John Silver: The Beggar of Love", in *Japanese Drama and Culture in the 1960s: the Return of the Gods*, ibid, pp. 227-228.

あとがき

『長野県短期大学紀要 第66号』に載った「日本における『千夜一夜物語』の受容(1)」の続稿が本論文である。長野県短期大学客員研究員として博士論文最後の仕上げに長野市で過ごした素晴らしい思い出は今も消えていない。上條宏之学長先生をはじめ教職員の皆様、大学同窓会の方々に、カイロから敬意と感謝の気持ちを送り、本論文を閉じたい。

(エジプト芸術アカデミー 言語翻訳研究センター
日本文化科)

(1 Gamal Al-din Al-afgani St. Haram, Giza,
Egypt, TEL 202-35613985, FAX 202-35611034)
(平成24年10月1日受付、平成24年11月28日受理)