HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	上演された読む戯曲 : 倉田百三「布施太子の入山」論
Author(s)	中村, 建
Citation	層 : 映像と表現, 18, 58-75
Issue Date	2026-03-09
DOI	https://doi.org/10.14943/2115.98935
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98935
Type	departmental bulletin paper
File Information	18_04_p58-75.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

上演された読む戯曲（レーゼドラマ）

――倉田百三「布施太子の入山」論――

中村　建

はじめに

「布施太子の入山」は、『出家とその弟子』（大正六・六、岩波書店）および「俊寛」（『新小説』大正九・二）に続く倉田百三の代表的な史劇であり、同時代には多くの反響を呼び、大正一四年には帝国劇場で上演もなされた。この戯曲は、志賀直哉の連載小説「暗夜行路（八）」とともに『改造』大正一〇年二月号に発表された。その後、若干の語句を改めた上で書き下ろしの一幕物の現代劇「水辺」とともに、河野通勢[1]の装幀による単行本『布施太子之入山』として大正一〇年一一月、新しき村出版部・曠野社から刊行された。

本作には、「此の物語を長與善郎兄に捧ぐ。／兄と予との古典に対する趣味の一致を記念するために」とのエピグラフが付されていることからも分かるように、白樺派の作家との関わりが深い。当時倉田は、『項羽と劉邦』（『白樺』大正五・九～九・五）を初めとする史劇を発表していた長與と親交を深めていた。また、倉田は武者小路実篤の「新しき村」の村外会員であり、大正一〇年二月に倉田と面会し「戯曲と小説といふ問題に関して」話したという有島武郎の書翰には、「前々の関係上岩波で出すべきであつた」[2]のを、新しき村への寄附のため曠野社から刊行することになったとの記述がある。さらに、本作は後述するように里見弴の同人誌『人間』から猛烈な批判を受

けた。

この戯曲は、仏教のジャータカ（本生説話）の一つ、須大拏（すだな）太子（「布施太子の入山」では須太拏太子と表記される）の物語を原典としている。すなわち、パーリ語仏典のジャータカ第五四七話「布施太子前生物語」[3]、その漢訳「須大拏経」（『六度集経』巻二、三国呉の康僧会訳）[4]および『太子須大拏経』（西秦の聖堅訳）[5]であり、日本においては平安時代に源為憲によって編まれた『三宝絵（詞）』に、「須太那太子」[6]の物語として収められた。原典の説話の内容は次の通りである。葉波国の須大拏太子は人に乞われたものは全て布施すると決意し、ついには国防の要であった戦象を敵国に与えたために妻子とともに檀特山に追放され、母后は別れを悲しんだ。檀特山に現れた貧しい婆羅門に乞われるままに、太子は王女・王子を与える。姉弟は抵抗するも婆羅門に連れて行かれ、妃・曼珠は嘆き悲しむ。この様子を見ていた帝釈天は婆羅門に化生して妃を与えるように求めて太子の心を試そうとする。これも迷わず与えたので、帝釈天は太子一家を救って帰国させ、葉波国も安泰となる。このように、原典においては帝釈天という絶対的な存在の下に、布施行の大切さが説かれる。『三宝絵』も原典を踏襲しつつ、我が子を与える太子の悲しみという心情描写が追加された[7]。また、明治～大正期の日本におけるこの説話の紹介としては、坂井習学・赤沼智善による漢訳仏典からの翻案「須大拏太子」（『聖典物語』無我山房、明治四一・三）、林光雅によるジャータカの英訳からの翻案「ヴィシュバンタラの話」（『ジャータカ物語』大正一三・七、甲子社書房）などがある[8]。

一方、「布施太子の入山」は、布施のために国を追放される点では原典と同様であるものの、必然的に別離を伴う「地上的」な愛ではない「永久に愛するものと共に生きることが出来る」世界を実現するための悟りを得ようとして檀特山に向かおうとする太子と、その犠牲となる家族、国民、国家という問題が主題となっている。加えて、市民や悪辣な婆羅門の一味（婆羅門甲～丁、頭目は丁）といった、太子の布施を当てにする人物にも焦点が当てられる。全三幕からなる戯曲の梗概を次に示す。第一幕は、戦象を敵国に布施したために追放されることになった太子が、妻子とともに都城を出発する場面である。愛する我が子と離れることを嘆く母后、太子の布施を当てに上京した寡婦とその子供、今後布施を受けられなくなるのを悲しむ市民らに囲まれながら、城を後にする。その様子を、太子を追放した父王が隠れて見送る。第二幕は、太子一家が檀特山へと向かう道行である。悪辣な婆羅門の一味によって、身につけていた財産の全てと二人の我が子が奪われる。第三幕では、婆羅門の頭目に妃を布施するよう強請（ゆす）られ、太子は逡巡の末に彼女を

与える。その直後に現れた騎馬兵により、敵国の侵攻による父王の戦死と自国の滅亡が伝えられる。帰国を懇願する兵を振り切って太子は檀特山に入り、動物たちの祝福を受けて幕切れとなる。原典では子供を布施する場面に重きが置かれ、妃を与える場面がごく簡潔であるのに対して、戯曲では逆に、妃の台詞や彼女を与える際の太子の葛藤に力点が置かれる。また、原典では本国からの追放から、檀特山での修行、帝釈天の救済による帰還までが描かれる一方、戯曲では太子が檀特山に入るまでで終わる。このように、「布施太子の入山」は仏教説話を題材としつつも、独自の要素も多い。しかし、同時代において倉田が、賀川豊彦や西田天香と並んで宗教作家として見做された[9]ことや、長與善郎の回想によれば「田舎人道主義の通俗主義と簡単に擯斥（ひんせき）して葬り去ろうと」[10]する雰囲気があったためか、文壇からはあまり評価されなかった。

「布施太子の入山」はジャンルの点においても重要な問題を有している。「此戯曲はレーゼドラマであつて実演を意図せざるものである。自分はレーゼドラマに実演と関係なき純粋文学としての独立的根拠を要求する」（『改造』一〇・二）という附記が、読む戯曲（レーゼドラマ）に関する論争を引き起こしたからである。秋庭太郎[11]によれば、読む戯曲（レーゼドラマ）については明治二十年代の森鷗外と石橋忍月との論争以来、種々の論議がなされてきたという。その中で、イプセンなどの翻訳を契機として戯曲が執筆されるようになった明治末～大正初期と、小説家による戯曲が多数発表された関東大震災以後という二つの流行の狭間に登場した本作をめぐる議論は、当時の戯曲観や文学観を再考する上で重要であると思われる。

現在の文学研究においては、文化研究の影響もあり、さまざまなジャンルが扱われるようになってきたものの、依然として小説の研究が中心である。『白樺』派の作家の戯曲については、夙に有島武郎や武者小路実篤が論じられ、近年では郡虎彦（萱野二十一）に関する研究[12]が進展したほかは、基本的に立ち遅れていると言わざるを得ない状況にある。そこで、同時代にさまざまな形で言及された「布施太子の入山」を研究対象とすることで、小説中心の文学史を再検討する視点を呈示したい。本稿では最初に、「布施太子の入山」に端を発する読む戯曲（レーゼドラマ）をめぐる論争を取り上げる。次に、帝劇での上演とその劇評を踏まえ、戯曲と上演との差異について述べる。最後に、太子の造形についての同時代評を踏まえつつ、本作が仏教説話を題材としつつも、人物造形に大正期に流行したニーチェからの影響が見られることを明らかにする。以上を通して、本作が読む戯曲（レーゼドラマ）とされた意味について考察する。

一　読む戯曲（レーゼドラマ）をめぐる論争

一般に文学のジャンルとしての戯曲は、演劇という「綜合芸術の要素としての性格を離れては論じられないものであつて、抒情詩・叙事詩などとは違つた点がある」（岡崎義恵）[13]とされ、基本的には上演を想定したものである。これに対して石川巧は、倉田の同時代に登場した久保田万太郎の戯曲の分析を通じて、読む戯曲（レーゼドラマ）の特徴を次のように整理し、その意義を論じている。

一、舞台上で起こる事件、出来事は観念を誘発する道具立てにすぎない。
二、話し手は、目の前の他者を仮の聞き手として自らの記憶を物語化しようとする。
三、言葉は追想、糾弾、戯れなどいくつかのパターンに限定され、表面的にはそれぞれが理解し合ったり、愛情を確かめ合ったりするような相互性を持たない。
四、演劇において最も重要な要素の一つである心理的葛藤やカタルシスが存在しない[14]。

石川によれば、読む戯曲（レーゼドラマ）は、劇であるにもかかわらず劇的ではないのがその特徴であるという。しかし、「布施太子の入山」の場合、登場人物の台詞には相互性があり、布施という問題をめぐる心理的葛藤や、国家の滅亡というカタルシスが存在しており、むしろ典型的な戯曲であると言える。それゆえ、本作がなぜ、「読む」戯曲であるのかという問題を考える必要がある。

倉田自身は、単行本の「書後」で読む戯曲（レーゼドラマ）について次のように述べている。

本書に載せたる二つの作品の内『布施太子の入山』は読む戯曲（Lesedrama）として書いたものであつて、実演を意図せざるものである。従つて作者の意図した戯曲的幻影の現像は読むことに依つて、完成することを期したものである。故にこの儘にて実演に適せざるものである。これに反して『水辺』は舞台に掛ける戯曲（Buhnendrama）として書いたものであつて、作者の意図した戯曲的幻影の現像は実演することに依つて、始めて完成することを期したるものである。

読む戯曲（レーゼドラマ）は読書によって完成する一方、舞台に掛ける戯曲（ビューネンドラマ）は上演によって完成するという。とはいえ、「布施太子の入山」には、ト書きで登場人物の入場・退場などの動作や舞台装置に関する具体的な説明がなされており、必ずしも実演に適さないよ

うには見えない。その一方で「水辺」は、前述の石川の読む戯曲（レーゼドラマ）の特徴に当てはまる感さえある。倉田の私小説的な内容の戯曲「歌はぬ人」（『歌はぬ人』岩波書店、大正九・一〇）の続編に当たり、かつての恋人と現在の妻との間で悩んだ末に後者を選んで幕切れとなるこの戯曲は、それほど劇的な構成・場面とはなっていないからである。それにもかかわらず、「水辺」が舞台に掛ける戯曲（ビューネンドラマ）とされたのは、雑誌『新しき村』（大正一〇・九）の「新刊広告」に、「今秋十月興行に吉左衛門所演の台本として特に書き下ろされた一幕物。未発表の現代劇です」[15]とあることから、上演を想定して当て書きされたためであると推測される。しかし、経緯は不明ながら実際に大正一〇年一〇月に中村吉右衛門一座によって上演されたのは、有島武郎の史劇「御柱」（『白樺』大正一〇・一〇）であった。

初出時の附記にせよ、単行本の書後にせよ、「布施太子の入山」を読む戯曲（レーゼドラマ）だとする意図は判然としない。そのためか、同時代評においても、読む戯曲（レーゼドラマ）という形式が「立派に遂げられてゐると思ふ」[16]と述べた畑耕一のほかは、否定的である。板谷浩平の「純粋文学としてのレーゼドラマについては、倉田氏の意見を拝聴してから後の事にしよう」[17]、武藤直治の「次に現はれる創作はもつと鮮明に、もつと的確に氏の所謂レーゼドラマの主張を具体的に提示してくれるであらうと信ずる」[18]といった評からは、読む戯曲（レーゼドラマ）という概念や形式への困惑が窺える。また、山本有三の「読む戯曲ならもつと言葉に気をつけて貰ひたい。もつと言葉の経済を考へて貰ひたい」[19]、田中総一郎の「殊更にレエゼドラマと銘うつて自作を発表したことのある作者」の「低級な戯作者流の手段を極度に応用したのが「布施太子の入山」である」[20]といった評では、読む戯曲（レーゼドラマ）が明確に否定されている。

さらに、里見弴らの雑誌『人間』では、より具体的に読む戯曲（レーゼドラマ）に関する議論が展開された。次に引用するのは、久保田万太郎・中戸川吉二・吉井勇・田中純・久米正雄・里見弴による合評である（なお、参加者はA～Fと匿名化されている）。

A　［…］お了ひのレーゼドラマの解釈だが、一体僕はレーゼドラマといふものを、有り余る思想が、舞台技巧に盛り切れずして已むを得ず生（なま）のまま存在してゐるものと解釈して許りゐたが、倉田君のレーゼドラマといふものは、コケ脅しの長白があつて、為に今の役者がしやべり切れないといふ程度のものらしい。その癖相応に舞台技巧などに注意を払つてゐるんだから、あんな後記は卑怯だ。

E　しかもその舞台技巧たるや、何のことはない、極め

て安価な緞帳ぢやないか。レーゼドラマとうたひながら、あんなに舞台効果に色気を持つ必要があるだらうか。［…］

D　有島武郎氏などが、ひどくこの作家を買つてるがどうもあの人は妙なものに引つかかるね[21]。

この合評では倉田への根本的な拒否感が露骨に表明されている。その中で、読む戯曲（レーゼドラマ）とは、舞台には収まらないような思想が生の形で露呈されたものであり、舞台に関する記述は不要である、というAの戯曲観が示されているのは興味深い。同誌六月号では、里見弴が戯曲「新樹」の自作評にて、戯曲は上演あってのものであり、そうでなければ「詩歌なり小説なり他にいくらでも自由な形式」[22]があるとして、読む戯曲（レーゼドラマ）を改めて否定した。これに対し七月号では、武者小路実篤が、「小説に書くと余計なものを入れなければならない場合」[23]に限り、読んで価値のある芸術品であれば読む戯曲（レーゼドラマ）の存在も認めるべきだと反論した。ただし、戯曲の作者が「自分風」に舞台を支配できるかどうかが問題であるとしており、武者小路も戯曲を上演を前提としたものとして捉えている。以上の議論をまとめると、当時の作家や評者にとって、戯曲とはあくまでも上演を念頭に置いたものであり、読む戯曲（レーゼドラマ）は、小説など他の形式では表現できないなどのやむにやまれぬ事情がある場合にのみ用いられるべきだと認識されていたのであった。

これらの批判に対して倉田は、「布施太子の入山」が読む戯曲（レーゼドラマ）であるとする立場を貫いた。「或るプロテスト」（『静思』大正一一・六、曠野社）では、「自分の作が舞台に堪へない為ではなく舞台が自分の作の内容に堪へない為である」と主張した。また、台詞が長いという批判については、戯曲集『処女の死』（大正一一・一一、春陽堂）の「書後」で、「あの遊んで居る浮辞の如く見える長い白と、抒情詩的なスタイルとは、最も作意を生かすにふさはしいもの」であると反論した。しかし、なぜ小説ではなく戯曲という形式でなければならないのか。本作が岩波文庫に収録された際の自作評「『布施太子の入山』解説」（『布施太子の入山』昭和二・一一、岩波書店）から、その理由を窺うことができる。

作者は、また、此の作に於て、布施太子の出城より入山までの一つの特殊なる「道行」を描くことを作意となした。「忠臣蔵」の道行や、「千本桜」の道行の如くに。此の劇文学上の一つの「型」のことを念頭に持つことは此の作の鑑賞に最もふさはしい位置（シチユエイション）をあたへるであらう。更らに此の作は演ずる戯曲に対して読む戯曲（レーゼドラマ）として書い

たものである。従つて、作者の意図する戯曲的幻影の現像は読むことによつて完成することを期したものであり、此の儘にては実演に適しない。実演のためには別の台本が作製されることを要する。かゝる台本によつて、此の作は大正十四年二月、守田勘弥らによつて帝国劇場に於て、上演されたものである。

上演ではなく、読書によって完成するにもかかわらず、あえて戯曲という形式が用いられたのは、『仮名手本忠臣蔵』の「道行旅路の花聟」（おかると勘平の駆け落ち）や『義経千本桜』の「道行初音旅」（源義経を追う静御前と彼女を守る佐藤忠信（に化けた狐））という、浄瑠璃・歌舞伎における（恋仲の）男女による旅という近世の演劇の型を踏まえようとしたためであったことが分かる。たしかに、布施行の重要性や親子の別れを題材とした原典に対して、「布施太子の入山」では夫婦の別れの場面がクライマックスに置かれているのである。なお、倉田の後年の戯曲「恥以上――おぎんと琴弾き」（『恥以上』昭和五・五、改造社）では、戯曲の結末部分が「道行」と明記された上で物語全体の内容を回想する構成となっている。

同時代の受容に話を戻すと、「関東大震災後の文芸雑誌ブームのなか多くの雑誌に掲載され広汎な読者を獲得し」（石川巧）[24]た読む戯曲（レーゼドラマ）も、震災前の文壇に受け入れられることはなく、戯曲という形式から歌舞伎や浄瑠璃の道行が想起されることもなかった。同時代の林久男[25]は、戯曲と演劇との関係を楽譜と演奏との関係に例え、上演せずに読書のみで成立するという倉田の読む戯曲（レーゼドラマ）の概念には無理があると、この論争を総括した。なお、大正一一年六月に新潮社から再刊された『項羽と劉邦』は、河野通勢による装幀と数多くの挿絵の存在により、ある意味で読む戯曲（レーゼドラマ）のような形態となっている。これについて長與善郎は、「此本の画は勿論挿し画ではない。独立した立派な画集である。此本は自分の文と、河野君の画との合著であり、合唱である」[26]と述べて河野の絵が単なる挿絵ではないと主張している。つまりこの「挿絵」は河野の解釈を絵の形で表現したということになる。本稿ではこれ以上詳しく論じることができないものの、挿絵付きの『項羽と劉邦』についても読む戯曲（レーゼドラマ）の一形態として踏まえておく必要があろうだろう。

結局のところ、明治末から大正期の青年が演劇に大きな夢を抱きつつも、「現実の舞台を問題にしたのではなく、実はその奥に幻影の舞台を夢見ていた」[27]と越智治雄が指摘するように、倉田の読む戯曲（レーゼドラマ）も、読書によって浮かび上がる幻影の舞台でしかなかったのだろうか。ここからは、「自分の作の内容に堪へない」とされた「布施太子の入山」の上演とその劇評を踏まえ

つつ、倉田にとって読む戯曲（レーゼドラマ）とは何であったのかを探っていきたい。

二　「布施太子の入山」の上演

演劇としての「布施太子の入山」は、大正一四年二月、帝国劇場の二月興行専属女優劇[28]の第二「印度古典劇」として全三幕が上演された。小糸源太郎が舞台装置を、宇野四郎が舞台監督を担当した。演者は、守田勘弥（須太拏）、河村菊江（妃・曼坻）、鈴木福子（母后）、中村鶴蔵（婆羅門丁）、村田美弥子（寡婦）、音羽兼子（帝釈天）であった。上演台本の現存が確認できなかったため正確な内容は不明であるものの、『帝劇』（大正一四・一）の上演案内「二月興行専属女優劇」に掲載された梗概や、当時の劇評を参照する限り、内容や台詞は原作を踏襲したものであったと推測される。『帝劇』（伊太利大歌劇号、大正一四・二）では、新聞の劇評の集成、仏教学者へのインタビュー、「布施太子に因み楽屋で涅槃会」などの記事からなる特集が組まれた。また、同誌四月号には、妃役・河村菊江の「日記のぬきほ」が掲載され、「此度び上演の『布施太子入山（マヽ）』は、レーゼドラマにしてビウネンドラマ、ならずと、倉田先生御自身の註さへある脚本とて」[29]との記述があり、読む戯曲（レーゼドラマ）をめぐる論争が示唆されている。

この上演への評価は、前述の新聞の劇評の集成をまとめると、①守田勘弥の長台詞による演技が評価された、②女優劇であるにもかかわらず河村菊江はそれほど高い評価を受けなかった、③帝釈天の演出は不評であった、となる。また、倉田が意識した「道行」という形式に言及するものはなかった。この傾向は、次に引用する劇評にも共通する。青柳杢太郎は、「読んだ時よりも遙かに感銘が深い」とした上で、退屈した『出家とその弟子』の上演に比べて本作は、「渋味があつて力強く」緊張感があり、役者も長台詞をよく覚えていたので成功であったと評しつつも、帝釈天については「緊張した舞台が急に茶番めいて」[30]しまったと批判した。これに対して水守亀之助は、「勘弥の演出も余りリアリステイツクである為に、却つて醜悪な現実味のみを観客に与へることになつた」[31]として「俊寛」（大正一〇年三月初演）の方がよかったとした。また、『新演芸』（大正一四・四）の特集「女形と女優」で関口次郎は、舞台装置を評価しつつも、帝釈天については「あんなものがどろどろ出て来たり、五色の紙ツ片の乾いた花びらなど」が散らされると、「背中がむづ寒くなる」[32]と批判した。

上演に関する記事や劇評からは、戯曲の初出時に批判された長台詞については逆に評価され、「印度」という題材や仏教を



図1 「布施太子の入山」舞台写真
（『演芸画報』大正 14・4、4 頁）

意識した衣装（図1参照）、そして舞台装置が目を引いたことが分かる。一方で、倉田が念頭に置いた「道行」という型や、近代劇が女優によって演じられるようになった時代の「女優劇」にもかかわらず、女優の演技については注目されなかった。また、第三幕の終盤、太子の檀特山への入山を祝福する帝釈天の演出に対しては批判が集中した。原典では太子の布施行を見届ける絶対的な存在であった帝釈天は、この上演においても盛大な演出がなされたようである。戯曲のテクストにおいても、侍童を従えて現れた帝釈天の姿は荘厳なものである（ただし、原典には次に引用するような台詞や、侍童は存在しない）。

帝釈天（侍童を従へて天に現はる）善哉。善哉。太子。
須太拏。
侍童等（天鼓を打ち鳴らし声を合せて歌頌す）
一人出家則九族生於天。一人出家則九族生於天。
（大地六種震動。異香薫じ、虚空より花降る。帝釈天と侍童消ゆ）

ここで注目すべき点は、この直後に「（我に返り、四辺を見廻す）今のは幻であつたか」と太子が呟いていることである。原典の仏教説話では事態を解決して大団円に至らせる、文字通りデウス・エクス・マキナ的な存在であった帝釈天が、戯曲ではその権能が、太子の入山を祝福する、すなわち太子の行動の正しさを権威付けるのみに限定されている。さらに、「今のは幻であつたか」という台詞によって、帝釈天の実在性が不確実なものとなり、太子の幻覚でしかない可能性が示唆されることになる。帝釈天が幻でしかないのであれば、この場面は、全てを犠牲にした太子の行動が独善的なものに過ぎないことを示しているとも読むことができる。槇林滉二は、『出家とその弟子』が「許しと調和の世界」であったに対し、本作が「凄まじいば

かりの反措定、混迷の世界の呈示」[33]であると解釈しているが、帝釈天が現実に太子の前に現れて祝福したのだとすると、そのような混迷を解決するデウス・エクス・マキナとなってしまう。それゆえ、帝釈天の存在が曖昧である方が安易な解決にはならず、解釈の余地を残すことになる。

しかし、「帝釈天が現はれて「善哉々々」に至つては寧ろ噴飯させられる」[34]ような場面となった――「女優劇」という性質上、女優が演じる帝釈天を目立たせない訳にはいかなかったであろう事情もあると思われるが――ことによって、帝釈天の存在が曖昧になるどころか、悪い意味で強く意識される結果となったのである。これこそが、作者の言う「此の儘にては実演に適しない」部分であったのではないだろうか。帝釈天が登場する場面は、テクストとしての戯曲と、パフォーマンスとしての演劇との違いをよく示しており、読む戯曲（レーゼドラマ）の問題を考える上で、重要な材料であると言える。

本節では、「印度古典劇」として「仏教」が前面に押し出された「布施太子の入山」の上演について確認した。しかしながら、本作のテクストを読む限り、太子の造形はむしろ、仏教ではない要素が組み込まれているのである。次節からは、同時代評を踏まえつつ、太子の造形について考察してみたい。

三　太子についての同時代評

永遠の愛のために全てを犠牲にした太子の行動について、同時代評では賛否が分かれている。まず、批判的な評から見てみよう。畑耕一は、「人性の一切煩悩に住したエゴテイズムから、総てを得んがためにすべてを失ふ太子の愛を解説して」[35]ほしかったと述べた。板谷浩平は、太子が目指す愛の内実が示されていないために、「救はれ難き民衆とか、罪業の限りを尽す婆羅門の徒」[36]の方に共感したという。武藤直治も、太子が妻子までもを布施したことを、「人間的の愛を失つた冷酷な態度」[37]であると批判した。たしかに、作中では永遠の愛が実現されることはなく、その愛についての説明もない。また、原典の内容を知らなかったと思われる西川勉は「新しく創作する場合には、伝説や経典の前提をその儘に肯定することは出来ない」[38]と評した。これに対し、同時代において唯一「須大拏経」の原文と比較検討を行った友松寒泉は、戯曲では救われることのない妃が、「いたづらな布施行のために、犠牲となつたとするならば、何と悲しい無意味な、人生を侮辱した事であらうぞ」[39]と論じた。馬淵冷佑は国語教育の立場から、国語読本に掲載された釈迦の一生と比較した上で、本作を「正史とはまるつきり事実を異にし」[40]た通俗的なものであると批判した。

このような批判を受けつつも、多くの読者に読まれていたことは後で取り上げる肯定的な評からも分かる。そのような倉田信者ともいうべき読者に対する反感は、教育関係者である下中弥三郎・為藤五郎・小原国芳・志垣寛による「よい書物、ダメな書物」に関する座談会に最も顕著に表れている。

> 為藤「死線を越えて」は女学生が読んで居る様だね。安価な感激を盛つて居るから。
> 下中　賀川ものも倉田ものも要するに下らないさ。［…］
> 下中　倉田の布施太子の入山なんか実に俗悪下劣を極めて居る。（一堂笑ふ）［…］
> 志垣　いやその未練たら〳〵で別れ切れないでゐる所に、人間性を主張したのかも知れんよ[41]。

「俗悪下劣」、「未練たら〳〵」というのは、婆羅門丁に妃を与えるように強請られ、太子と妃本人が抵抗する場面を指している。この座談会では倉田が賀川豊彦とともに「下らない」とされるが、彼らが宗教作家と見做されていたことは先にも述べた。彼ら「宗教作家」に対しては、当時勃興しつつあった社会主義の立場[42]からの批判が寄せられ、その矛先は「布施太子の入山」にも向けられた。小島徳弥は、「強き宗教的な信念を示す武者小路、倉田、賀川諸氏」の作品は「没落階級の残光」に過ぎず、「プロレタリアートの人々に充分の満足」[43]を与えるものではないと述べた。千葉亀雄も、賀川・西田・倉田の思想がブルジョアを擁護するものだとした上で「布施太子の入山」を、「何が人間生活の良友であり、何がその仇敵であるかを正確に見定めて、その害悪であるものを絶滅」しようとしないために、「近代個人性の合理的発達」[44]に反するものであると論じた。これらの批判は、「布施太子の入山」が、社会的な問題意識を帯びていないことを指摘するものである。木村卯之助がその親鸞研究において本作について、「無常動乱の国家を現実に痛感せしむる」[45]必要があると指摘する通り、本作には同時代の現実の社会状況との繋がりが明確でないのも確かである。ただし、このような批判に応えるかのように倉田はその後、「赤い霊魂」（『赤い霊魂』大正一四・一一、岩波書店）などの社会問題を直截に表現した戯曲を発表していくことになる。

続いて、太子の行動に対して肯定的な評を見てみよう。関荘一郎は、太子の「外部生活」と「内部生活」に関する描写について疑問視しつつも、布施行については「なか〳〵深いところまで踏み込んでゐる」[46]と評価した。高田邦彦はその国語教育論の中で、倉田における愛が『出家とその弟子』から「布施太子の入山」に至って「頂点に達した」[47]と賞賛した。金子白夢

はその宗教論において、布施の描写を、「一切を捨てて一切を得る」[48]という宗教上の隣人愛を表現するものと解釈した。谷口雅春も、「懺悔奉仕生活のチピカルな実例を描いてゐる」[49]と述べた。これらの論者は、宗教作家としての倉田や、本作と同年に刊行された『愛と認識との出発』（大正一〇・三、岩波書店）などで説かれた「愛」に好意的であるがゆえに、「布施太子の入山」を評価している。

さらに、そのほかの観点から本作に言及する論者もいた。宮沢英心はその道徳論において第一幕の母后と太子の別れの場面を引いて、「親は子に対し常に此の精神であつて欲しい」[50]と、子は親の所有物ではないという教訓を説いた。後藤静香は、本作が「現代の社会問題に対する批判」を初めとする多くの暗示に富み、全てを布施するという太子の誓いは、現実の政治家にとって「恐るべき危険思想であつたに相違ない」[51]と、社会主義的な観点から解釈した。また、「無我愛」を説いた伊藤証信は、これまでの倉田の作品の中で最も気に入ったとした上で、太子の「貴族的な打算的な資本主義的な投機的な間違つた布施観」[52]のために家族や国民、国家を犠牲にした罪を懺悔することによって、初めて本当の布施行が成就するに至ると論じた。この伊藤の解釈は、他の論者が太子の行動への評価を以て戯曲を評価しがちであったのに対し、両者を分けて評価した点で重要である。

以上のように、太子の行動は仏教的な枠組みから捉えられがちであったものの、同時代においては賛否併せて少なからぬ反響を呼び、様々な観点から言及されたのであった。このような反響は、本作が単なる仏教説話の焼き直しではなく仏教以外の要素が組み込まれているからこそのものであろう。次節では、その仏教以外の要素として、人物造形に当時流行したニーチェからの影響が見られることを明らかにする。

四　「超人」としての太子

「布施太子の入山」発表の翌年に出版された『近代劇十二講』で楠山正雄は、イプセンを初めとする近代劇の作家はニーチェの「権力意志」から直接・間接の影響を受け、「群衆」を「振り捨て」一人で「上に向つて上る人物」[53]を造形したと解説している。すなわち、近代劇には「超人」とそれを理解しない群衆との対立という構造があるというのである。この構造は、永遠の世界を求める太子の真意を、父王を除いて誰一人として理解しない点において、本作にも当てはまるものである。

実は、その経路は不明であるものの、倉田もニーチェの影響を受けていた[54]。「人間主義と超克主義」（『超克』大正一三・

二、改造社）という評論では、「人間性は超克せらるべき或るものである」とニーチェを援用した上で、「我々」は民衆から超克して「超人」となり、「超人」を超克して民衆を導く「聖人」となるべきであると説いている。第一幕で、檀特山で悟りを得て、それにより永遠の国を作るために戻ってくると宣言する太子もまた、そのような人物として造形されていると言える。ただし、第三幕において、導くべき民衆のいる国は、太子が布施した戦象を仕立てた敵国の侵攻によって滅亡し、彼が戻るべき場所は消滅する。家族、民衆、国家は悉く太子の行動の犠牲となるのである。

ところで、大正期のニーチェ重要において少なからぬ役割を果たしたのが、自身も戯曲を発表していた和辻哲郎の『ニイチェ研究』であった。同書の結論部分「われらの徳操」で和辻は、男性の「高貴なる者」・「支配者」・「超人」の「新しき道徳」について次のように主張している。

> 創造せんがためには堅硬となれ。金剛石の如く堅硬となれ。柔軟なる木炭を兄弟とすることを恥ぢよ。／超人の憧憬が自らにとつて明らかになつたときには、その犠牲として適当なる時に死ぬことを欲しなければならない。——自己を自らの愛の犠牲に供するのみならず、また凡ての隣人をも犠牲に供しなければならない。創造する者の強硬なる心がこゝにある。[55]

ここで注目すべき点は、単に全てを犠牲にするのではなく、「自己を自らの愛の犠牲に供する」必要性が説かれていることである。すなわち、単に超人を目指すだけでなく、犠牲を伴うような「愛」が必要だというのである。これについては、和辻が有島武郎の戯曲「死と其前後」（『新公論』大正六・五）への評価からその内実を窺うことができる。何雯[56]によれば有島も『ニイチェ研究』の影響を受けていたとされるが、この戯曲は、瀕死の妻に対して夫が、過去に他の女性に恋愛感情を抱いていたことで妻との関係を疑ったものの、今は妻を心から愛していると告白し、それを聞いた妻が安堵するという場面がクライマックスとなっている[57]。これについて和辻は、「愛から生れた淋しい、しかし永遠の色を帯びた、透きとほつた死の覚悟」[58]を絶賛したのであった。超人を目指す動きの中には、危機的状況において確かめられる、揺らぐことのない「愛」を希求することも必要とされることが分かるが、これは「布施太子の入山」にも見られる。太子は「永久に愛するものと共に生きることが出来る」国を求めて檀特山に向かったのであり、婆羅門に妃を差し出さねばならなくなった際には、「俺は此の瞬間

俺の生涯のどの瞬間よりもそなたを愛してゐるのだぞ！　どの瞬間よりもそなたは俺のものなのだぞ！」と叫んで妃を抱きしめ、接吻する。原典の説話ではあっさり妃が手放されるのに対して、戯曲では、これまでほとんど躊躇することなく全てを布施してきた太子が、妃を要求されて初めて逡巡するという場面となっている背景には、このような価値観が背景にあるのではないだろうか。

以上のように、「布施太子の入山」は、仏教説話を題材としつつも、ニーチェ（とその受容）を想起させる人物造形がなされている点が特徴である。このことを踏まえて、最後に再び本作が「舞台に掛ける戯曲（ビユーネンドラマ）」ではなく「読む戯曲（レーゼドラマ）」とされた意味について考えてみたい。テクストとしての戯曲は読者が直接解釈するものである一方、パフォーマンスとしての演劇は演出家による解釈や舞台装置、俳優による演技を介在することで、その解釈の範囲は演出や演技の影響を受けることになる。先にも見たように、「印度古典劇」として仏教的な要素が全面に押し出され、さらに帝釈天の登場が悪い意味で印象づけられることになった上演は、ニーチェ的な「超人」を希求する過程で生じる軋轢という問題を、覆い隠すものとなってしまったのではないだろうか。もちろん、作者の思い描く姿が現実の上演に十分に反映されるのであればよいのであろうが、そもそも近代劇の歴史が浅い当時にあってはそれが実現される可能性は低く、また、倉田自身も本作について「舞台が自分の作の内容に堪へない」（「或るプロテスト」）と述べている。それゆえ、むしろ読者の「幻影の舞台」（越智治雄）に留めておいた方がよいと作者が判断したのだと推測されるのである。

おわりに

本稿では、倉田百三の「布施太子の入山」を、同時代言説、演劇としての上演、太子の造型の観点から論じた。ところで、『出家とその弟子』が「仏教の言葉と基督教の言葉との混用」[59]であると指摘したのは阿部次郎であった。「布施太子の入山」場合には、仏教説話という舞台背景とニーチェ的な超人という登場人物とが「混用」され、加えて浄瑠璃・歌舞伎の道行という近世演劇の型が組み合わされるという多様な文脈を織り込んだテクストとなっている。そして何よりも、劇的な内容であるにもかかわらず、読む戯曲（レーゼドラマ）とされたことがこの戯曲の特徴である。先に取り上げた、劇であるにもかかわらず劇的ではないという石川巧による読む戯曲（レーゼドラマ）の概念は、「布施太子の入山」、そして本稿では詳しく取り上げられなかった長與善郎『項羽と劉邦』の河野通勢による挿絵付きの版の存在も加味した上で、さ

らに発展させる必要がある。この読む戯曲（レーゼドラマ）に関する理論については、小説に比べて立ち遅れている戯曲研究と併せて、さらに深化させるべきである。

また、同時代においては「布施太子の入山」が、文壇のみならず教育界、宗教界など様々な立場から種々の反響があったことを確認したが、その中には、社会主義が勃興する時代にあって現実の社会問題を描いていないとの指摘もあった。倉田はその後、社会主義革命を企てる人々と暴力革命を否定するコミューンとの対立を題材とした「赤い霊魂」などの戯曲を執筆している。暴力革命を煽動しかねないとの理由で発禁処分を受けた「赤い霊魂」について紅野謙介[60]は、倉田と有島武郎の間でなされた社会主義への立場をめぐる、『静思』（大正一一・六、曠野社）論争を踏まえた上で、「赤い霊魂」が自死した有島の影響下にあったと論じている。さらにその後の「恥以上――おぎんと琴弾き」も、自分の道を押し通して孤立していた琴弾きの男性が、おぎんという女性と出会い、最終的には社会の中で他者と共に生きていくようになるという内容の背景に、思想家と社会との在り方の関係という、『静思』論争以来の問題系が窺える。倉田と有島については既に、『静思』論争に関する多くの研究があるものの、「赤い霊魂」を始めとする有島没後以降の倉田の動向についても今後明らかにしていく必要がある。

注

1 岩切信一郎「絵空事師・河野通勢―その挿絵と装幀」（土方明司・江尻潔・瀬尾典昭・木内真由美（編）『「大正の鬼才　河野通勢　新発見作品を中心に」展図録』美術館連絡協議会、平成二〇・月記載なし）によれば、当時生活に困窮していた河野通勢は、長與善郎を初めとする『白樺』関係者から作品の購入などの形で支援を受けており、初めて手掛けた『布施太子之入山』の装幀もその一環であったという。また、この図録には河野が独自に描いた「布施太子の入山」の絵（布施を乞う母子と、太子の出城の場面の二枚）も収録されている。

2 有島武郎、大正一〇年二月一日付足助素一宛書簡（『有島武郎全集』一四、昭和六〇・六、筑摩書房）、二九〇頁。

3 中村元（監修）『ジャータカ全集』一〇（昭和六三・五、春秋社）。なお、「布施太子前生物語」という訳題は倉田の「布施太子の入山」に借りたものである。

4 高楠順次郎（編）『大正新脩大蔵経』三（大正一三・六、大正一切経刊行会）。

5 前掲書4。

6 馬淵和夫・小泉弘・今野達（校注）『新日本古典文学大系　三一　三宝絵　注好選』（平成九・九、岩波書店）。

7 藤村安芸子『仏法僧とは何か『三宝絵』の思想世界』（平成二三・七、

講談社）はこの説話を、母后と太子、太子および妃と王女・王子という親子の別れの物語として解説している。

8 このほか、大屋徳城「宗教劇としての本生説話」（『釈迦』明治四二・二、内外出版協会）が、チベットの演劇「蘇達拏太子」を紹介している。

9 同時代には、遠山欽二『賀川豊彦西田天香倉田百三と其信仰』（大正一一・二、庚申堂書店）などの評論が出版されている。また、当時の倉田および賀川に対する評価については、五十嵐伸治「「死線を越えて」の一考察」（五十嵐伸治・佐野正人・千葉幸一郎・千葉正昭（編）『大正宗教小説の流行――その背景と〝いま〟』平成二三・七、論創社）、および田中祐介「「社会小説」としての賀川豊彦『死線を越えて』――「社会の発見」後の読者たちの期待と熱狂を読み解く――」（『キリスト教研究所紀要』五四、令和四・二）を参照されたい。

10 長與善郎『わが心の遍歴』（昭和三八・七、筑摩書房）、一二六頁。

11 秋庭太郎『日本新劇史』上巻（昭和三〇・一二、理想社）。

12 近藤周吾「三つ巴の構造――萱野二十一の戯曲「父と母」――」（『富大比較文学』七、平成二六・一二）、鈴木暁世「郡虎彦「鉄輪」における改作と自己翻訳――女性参政権運動と柔術との関わり――」（『日本近代文学』九二、平成二七・五）、松本和也「萱野二十一「道成寺」同時代受容分析」（『国語国文』令和六・九）などがある。

13 岡崎義恵『文芸学概論』（昭和二六・四、勁草書房）、四六六頁。

14 石川巧「方法としての読む戯曲（レーゼ・ドラマ）」（『読む戯曲（レーゼ・ドラマ）の読み方――久保田万太郎の台詞・ト書き・間』令和四・一〇、慶應義塾大学出版会）、八二頁。なお、本稿では倉田に準じて「レーゼドラマ」と表記する。

15 「新刊広告」（『新しき村』大正一〇・九）、頁数記載なし。なお、同誌の翌月号では、「『水辺』は著者が特に吉右衛門の為に書き下ろした未発表の現代劇で、「歌はぬ人」の続篇ともいふべき一幕物です」との紹介文に差し替えられている。

16 畑耕一「二月の文壇（四）」（『東京日日新聞』大正一〇・二・九、宗像和重（編）『文藝時評大系　大正篇　第九巻　大正十年』平成一八・一〇、ゆまに書房）、九四頁。

17 板谷浩平「二月の創作（六）」（『やまと新聞』大正一〇・二・一二、前掲書16）、九九頁。

18 武藤直治「倉田百三論――一読書人としての断片的考察――」（『早稲田文学』大正一〇・九）、六八頁。

19 山本有三「「布施太子の入山」を評す」（初出『読売新聞』大正一〇・九、『塵労』大正一一・一二、金星堂）、五〇頁。

20 田中総一郎「倉田百三論（主として「父の心配」に就いて）〔二〕」（『読売新聞』大正一〇・一一・一二）、七頁。

21 久保田万太郎・中戸川吉二・吉井勇・田中純・久米正雄・里見弴「人間合評――二――二月創作其他」（『人間』大正一〇・三）、一一六～一一七頁。

22 里見弴「脚本「新樹」に就いて」（『人間』大正一〇・六）、六三頁。
23 武者小路実篤「自分の脚本について」（『人間』大正一〇・七）、三頁。
24 石川巧「読む戯曲（レゼードラマ）とは何か」（前掲書14）、八頁。
25 林久男「戯曲の立体的展開（詩的芸術より舞台芸術へ）」（『芸術より生活へ』岩波書店、大正一一・五）。
26 長與善郎「此書の改版に際し河野君の画について一言」（『項羽と劉邦』大正一一・六、新潮社）、二頁。
27 越智治雄「大正期の戯曲」（『明治大正の劇文学』昭和四六・九、塙書房）、二六〇頁。
28 なお、二月興行専属女優劇の第一は林和作・小村雪岱舞台装置の「史劇　実朝卿渡宋船記」二幕、第三は太郎冠者改作・薄拙太郎舞台装置の「米国社会劇　月給取（サラリードマン）」一幕であった。
29 河村菊江「日記のぬきほ」（『帝劇』大正一四・四）、二三頁。
30 青柳杢太郎「演劇往来（九）」（『石油時報』大正一四・三）、七二〜七三頁。
31 水守亀之助「帝劇見物」（『演芸画報』大正一四・三）、一一頁。
32 関口次郎「女優劇見物」（『新演芸』大正一四・四）、三五頁。
33 槇林滉二「三つの戯曲――さまよう倉田百三――」（『広島大学文学部紀要』六〇、平成一二・一二）、九一頁。
34 狆猴冠「わめき泣く帝劇」（『帝劇』大正一四・二）、一七〜一八頁。
35 畑耕一前掲論文16、九四頁。
36 板谷浩平前掲論文17、九九頁。
37 武藤直治前掲論文18、六九頁。
38 西川勉「二月の創作評」（『小説倶楽部』大正一〇・三、前掲書16）、一〇七頁。
39 友松寒泉「倉田百三氏の『布施太子の入山』を読む」（『無礙光』大正一〇・二）、四一頁。
40 馬淵冷佑「読み方の相互研究　九」（『教育研究』大正一三・九）、七九頁。
41 下中弥三郎・為藤五郎・小原国芳・志垣寛『教壇回顧　飛礫』（大正一二・七、集成社）、五〇〜五一頁。
42 なお、「布施太子の入山」が発表された『改造』（大正一〇・二）には、バートランド・ラッセル「露西亜過激派の前途」、米田庄太郎「現代社会の階級分析」、山川均「中産階級滅亡論」、小林俊三郎「支那社会主義の信徒」、賀川豊彦「経済革命と直接行動」などが掲載され、当時の社会主義への関心の高さが窺える。
43 小島徳弥「現代文芸に現はれた宗教思想を論ず――武者小路、倉田、賀川三氏の作品について――」（『早稲田文学』大正一一・四）、一九七頁。
44 千葉亀雄「賀川・西田・倉田三氏」（『解放』大正一一・五、『千葉亀雄著作集』一、平成三・一二、ゆまに書房）、二一〇頁。
45 木村卯之助「倉田百三氏の「布施太子の入山」」（『総合的親鸞研究』

大正一二・一、丁子屋書店）、二一〇頁。

46 関荘一郎「二月の創作から」（『新公論』大正一〇・三）、九四頁。

47 高田邦彦『人間味を根柢としたる国語教育』（大正一一・三、目黒書店）、一〇四頁。

48 金子白夢「心証断片語」（『神秘の宗教』大正一一・五、京文社）、三四九〜三五〇頁。

49 谷口雅春「奉仕生活の根本問題」（『聖道へ』大正一二・二、新光社）、一九四頁。

50 宮沢英心「家庭の意義と親道」（『人間苦の解脱』大正一三・九、立正屋書房）、五三七頁。

51 後藤静香「法母の冠」（『白熱』大正一一・四、希望社出版部）、四四〜四五頁。

52 伊藤証信「布施行の徹底」（『無我愛の真理』大正一〇・一二、蔵経書院）、三二六頁。

53 楠山正雄『近代劇十二講』（大正一一・八、新潮社）、三四〜三五頁。

54 なお、倉田が「布施太子の入山」を献呈した長與善郎はその代表作『項羽と劉邦』の人物造形について、岩波文庫版の「後書き」にて、「若い時でなければ今は書けぬ長所もないではない、思想にはニイチェイズムの色が濃く、劉邦の方にもう一方のいくらか人道主義的面を出さうとした」と回想している（『項羽と劉邦』昭和二六・六、一九〇頁）。白樺派の戯曲におけるニーチェ表象についても、今後さらに検討していく必要があるだろう。

55 和辻哲郎『ニイチェ研究』（訂正再版、内田老鶴圃、大正三・五）、五六六頁。

56 何雯「有島武郎「惜みなく愛は奪ふ」におけるニーチェ受容――和辻哲郎『ニイチェ研究』との関わり――」（『有島武郎研究』二七、令和六・五）。

57 「死と其前後」における夫婦の愛については、拙稿「有島武郎「死と其前後」論――夫婦の愛をめぐって――」（北海道大学大学院文学院『研究論集』二二、令和五・一）を参照されたい。

58 和辻哲郎「今年の創作界に就て（有島氏の「死とその（ママ）前後」及び志賀氏の「和解」）」（『黒潮』大正六・一二）、一三九頁。

59 阿部次郎「『出家とその弟子』に就いて」（初出『思潮』大正六・一〇〜一一、『出家とその弟子』昭和二六・八、角川書店）、二二〇頁。

60 紅野謙介「二つの戯曲――藤森成吉「犠牲」と倉田百三「赤い霊魂」――」（『検閲と文学――1920年代の攻防』平成二一・九、河出書房新社）、九二頁。

※「布施太子の入山」の本文は単行本『布施太子之入山』（曠野社、大正一〇・一二）に拠った。引用文中の旧字体は一部の固有名詞を除いて新字体に改めた。なお、引用文中の「／」は改行を、「［…］」は中略を示す。