

岸田國士前期戯曲論

純粹演劇における「不在」の表象

論文概要

宮本啓子

序章 岸田戯曲の読解可能性——本論文の目的と構成

岸田國士の前期戯曲には、舞台に姿をあらわさないが、登場人物に強い影響を及ぼす人物や事物が散見する。本博士学位請求論文は、この「不在」の表象を軸に戯曲を分析し、岸田の前期戯曲を読み直すことを目的にしている。本論文の主な考察は、戯曲に描かれたこの「不在」の人物や事物がどのような意味を担い、それがどのようにテーマを形成しているのかを問うこと、そして戯曲において岸田の純粋演劇の模索がどのようになされているのかを検証することに向けられている。

岸田國士はしばしば「言葉派」と評される。それはフランス遊学から帰国した岸田が、まず「劇的文体」の確立を日本の演劇界に主張したからであり、作家の人生観、思想、感情を表現することを芸術の「本体」とするテーマ演劇を批判して、「『或こと』を言ふために芝居を書くのではない。／芝居を書くために『何か知ら』を云ふのだ」と宣言したからである。

だが第一作目の『古い玩具』は、日本人であることに悩む西欧在住の画家白川留雄を描いたテーマ性の色濃い戯曲であり、岸田が演劇にとって不可欠であるとする「語られる言葉の美」が必ずしも強調されてはいなかった。それゆえ多くの論者はこの人種的葛藤を岸田自身のものとして、そこに岸田のテーマを見出した。

これ以降近年にいたるまで、岸田は、一方では演劇にとって重要なのは劇的文体であるとする演劇理論家として、また一方では「近代日本人」というテーマを抱えた劇作家として受け止められ、岸田の前期戯曲はこのふたつの軸で分析されてきたのである。

本論文はこの「不在」表象に注目して戯曲を分析することによって、岸田の前期戯曲の新たな読解の可能性を明らかにするものである。

第1部 脅かす「不在」——自意識と不在

「不在」表象は大きく二つに分けられる。ひとつは登場人物に執拗に取り憑いて離れない脅かす存在としての「不在」であり、もうひとつは惹きつけて止まない魅了する存在としての「不在」である。

第1部では『古い玩具』と『屋上庭園』を考察するが、登場人物はいずれも舞台上に登場しない「不在」の人物に脅かされている。

第1章 『古い玩具』と「二元論」

1924年（大正13年）に発表された『古い玩具』は、これまで白川留雄を中心に分析されてきた。第1章では、この日本人男性白川留雄だけでなく、西欧人女性ルイーズ・モン

プレ、日本人女性手塚房子を加えて分析し、本作を三人の物語として読み直す試みである。

本作の「不在」の人物は西欧人男性である。先述の三人は、人種、性別において異なる組み合わせを持つが、「西欧／非西欧」、「白色人種／有色人種」、「男性／女性」といった二元論的価値観から見ると、いずれも劣等の項を有している。各場はその三人のうちの二人によって構成されており、その二人は西欧人男性を頂点とする西欧の二元論的とその二元論によって形成される価値観について延々と議論を重ねる。つまり本作が描いているのは、二元論的世界観が支配的であった時代に、それに向かい合い、己の生き方を探る人間の姿である。

また本作は、付随的に二元論の本質も解き明かしている。各場において二人が形成する二項対立は、その二人の関係性、差異によって変化する。これは二元論が固定的なものではなく生成し変化するものであり、そこに付与された属性も実体ではないことを示唆している。また不在の西欧人男性は、第四場ではルイズと留雄を眺める好奇に満ちた視線として、第五場では二人の結婚の破綻を喜んでいるかのようなダンス会場からの笑い声と拍手として表象されている。この二つのシーンは、留雄だけでなくルイズさえも西欧人男性を内面化し、その見えない存在に脅かされていることを示す。さらに西欧男性を頂点とする二元論は、劣等と刻印された人間の自意識に取り憑き、動かし難いものと想像されることでその影響力を巨大化させ、階層秩序を維持していることをも暗示している。

これまで『古い玩具』は二十世紀前半に洋行経験をもった日本の知識人の人種的葛藤を描いた戯曲とされてきた。しかし二元論の観点で本作を読み解くと、二元論的世界観の支配的であった時代に、それに抵抗を試み、結果的には回収されてしまう人間の姿が浮き彫りになる。だがそのなかにあって階層秩序の最下位におかれた房子にその二元論を乗り越える可能性を見出している点で、『古い玩具』はきわめて先見性を持った、それゆえ優れた戯曲であると結論することができる。

第2章 『屋上庭園』に描かれた「視線」——1926・銀座・百貨店

『屋上庭園』は1926年（大正15）11月に発表された一幕物の戯曲である。本作には、かつては小説家志望であり現在無職の並木と実業家として成功をおさめた三輪という学生時代の友人が百貨店の屋上庭園で偶然に再会し、気まずく別れるまでが描かれている。本作はこれまで貧富をめぐるウエルメイドな近代的ファルスとみなされてきた。だが本作には「視線」のモチーフが繰り返し出現し、それが「生活が視覚性に冒された時代」である近代と、新しく生れつつある消費社会の価値観、そこで生きる人々の「近代生活」とその転落者を浮き彫りにしている。

第2章では以下の三点が明らかになった。

まず本作では、当時新たに生れた問題として、都市の新たな経済活動における「視線」の役割の重要性が描かれている。「見ること」が欲望を刺激し、所有欲を誘発し、それによってモノと金を中心とした価値観を形成される。さらにモノによってアイデンティティ

が確立され、所有できない人間は「見られること」に脅かされる。このように「視覚」は大量生産大量消費時代の経済と文化を表象するモチーフである。本作の舞台が関東大震災後の銀座にある百貨店の屋上庭園に設定されているのは、そこが「視線」を象徴する場だからである。

本作には、自分が自分を「見る」という能動的な行為が、他者に「見られる」という受動的な行為として想定され、主体性が放棄される過程と、その内面化した他者の目を通して、自分自身をも査定する人間が描出されている。本作は「他者の視線の内面化」という問題を提出しているのである。この他者の「視線」とは、実は自意識が作りだした内面化された他者の眼差しである。

最後に本作には新たな文学の問題が描かれている点を指摘したい。本作が発表された当時、文学にも大量生産大量消費時代が到来していた。もはや大文字の「文学」は消滅しつつある時代にあって本作には書くという行為の困難が記されている。

本作の「視線」は、岸田が渡欧時に得たテーマであったと推測できる。「西欧のまなざし」に端を発した「視線」という問題意識は、本作で近代において理性と目される「視線」を問うことへと向う。それは日本を、日本人を問うことにつながる。本作は「視線」を背景にして、その時代を生きる人間の「近代的心理」を「近代人の敏感さと繊細さ」で描いた「新日本劇」である。

最後に第1部で描かれた「脅かす『不在』」表象について触れると、この二戯曲に描かれた「不在」は、いずれも登場人物の自意識によって作りだされ、それが登場人物を悩ませる。これまで岸田は社会的関心が薄く、岸田の前期戯曲はテーマが希薄であるとされてきた。しかし本章の分析を通して、岸田の戯曲には、岸田がとらえた当時の社会が構造的に描かれ、その問題が剔抉されていること、そこに生きる人間の位相がくっきりと立ち現れていることが明らかになった。

第2部 魅了する「不在」——もうひとつの現実

第2部では『チロルの秋』と『歳月』を取り上げる。この二戯曲には、登場人物を惹きつけて止まない魅了する存在としての「不在」の人物が描かれている。

第3章 『チロルの秋』に見る「虚構」の可能性——夢・遊戯・演劇

『チロルの秋』は、1924年（大正13年）に発表された。本作には、筋らしい筋、いわゆる劇的な行為、登場人物の背景が描かれていない。岸田の演劇の本質主義に則って演劇にとって不要だと判断された情報はそぎ落とされている。その結果、本作は社会的属性を持たないアマノとステラだけが舞台上にいるという、きわめて抽象的な舞台となった。

この二人はチロルの最後の晩に相手の恋人に扮する「空想の遊戯」をする。つまり本作

に描かれた唯一の行為は「遊戯＝演劇」である。そしてこの「遊戯」が本作に施された仕掛けである。この遊戯が劇中劇の構造を作り、劇中劇によって本作は演劇が演劇を語るメタシアターになったからである。本作は「遊戯＝演劇」を通して、岸田の「虚構」論、岸田の考える虚構の可能性を記した戯曲である。

遊戯は身体を介して成立する。本作は、夢が「身体性＝俳優」を得て演劇として実体化する過程を明らかにしている。はじめ「夢」の再現であった遊戯の時は過去ばかりでなく現在と未来へと移動し、場所も自由に変化し、この二人は虚構の世界を遊ぶ。ステラの恋人を演じるアマノは自分でありながらステラの恋人の西欧人であるという多義性を獲得し、ステラも現実の呪縛から解き放たれ、夢を生きはじめる。そして演劇は演じる二人の「真」をあぶり出していく。

遊戯はすぐに中断されるが、この中断は虚構の世界に現実を混入しようとした時におこり、そのとたんに「遊戯＝演劇」は色あせる。本作では、現実が演劇を侵食するものとして描かれており、現実が演劇の時間には相容れないことが示されている。

旅人のステラとアマノはもともと現実ではなく、かつての恋人との「思い出＝夢」という観念の世界に生きている。他者の身体を得て二人の「思い出＝夢」は「遊戯＝演劇」になる。その結果、「虚構」は、二人に、ここにいる自分、ここにある世界だけでなく、「別な相^{すがた}をしてゐる」自分と世界を現出させる。つまり本作に描かれている「不在」の人物とは、一義的には遊戯によって現出するかつての恋人であるが、ステラとアマノを惹きつけている「不在」の人物とは、実は「別な相」のもうひとりの自分の姿だとも考えられる。岸田は「虚構」の力を「別の相」の現出の可能性に見出しているのであり、本作で語られているのは、このような「虚構の力」、「虚構の可能性」である。本作の登場人物は「不在」の自分を獲得するために「遊戯」をする。そしてこの遊戯を軸に本作を読み解くと、本作が「虚構性」について自己言及的な戯曲であり、また岸田は演劇の「虚構性」に自覚的な演劇人であったことが明らかになる。

第4章 メタシアターとしての『歳月』——演劇の「いかに」をめぐる

1935年（昭和10年）に著された『歳月』は、「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」最後の作品である。

本作は浜野八洲子と斎木一正の十七年間を描いた三幕構成の戯曲である。第一幕は、高等学校の学生である一正の子を宿し、自殺しようと別荘に行った八洲子が自宅に連れ戻されたところからはじまる。七年後の第二幕では、八洲子は戸籍のうえでは妻になるが、実際には実家で娘と暮している。そこに一正が彼女に離婚を申し入れに来る。十年後の第三幕で一正は八洲子に復縁を求めるが、八洲子は一正が彼女の考える本当の彼ではないという理由で復縁を断り幕が下りる。

本作の「不在」の人物は、舞台に姿を見せない、この斎木一正である。注目すべきは、

一正という人物を八洲子は「いかに」言動したかでとらえ、彼女の家族は「何を」したかで彼を把握している点である。本作は、八洲子が家族の一正像との違いに気づき、自身の「いかに」でとらえる一正像に確信を持つにいたるまでの十七年の年月が描かれており、題名の「歳月」はこの八洲子の年月をあらわしている。

本作について書かれたこれまでの論考の多くは一正の正体を確定しようとした。だが本作では一正ではなく、登場人物が彼をどうとらえるかを中心に置き、八洲子の一正像の変化を分析した。

本章で明らかになったのは以下の点である。

本作は一義的には八洲子と一正の恋と結婚そして別離の物語である。だが岸田は、彼の演劇論で、俳優が「何を語り、何のために動くかではなく、如何に語り、如何に動くかといふことが」演劇の「興味の重点である」と述べている。つまり八洲子は本作の俳優であると同時に、家族の一正にたいする判断基準である「何を語り、何のために動くか」ではなく、一正の「如何に語り、如何に動くか」に魅了され、一正を称える観客でもある。本作はこの二重の劇構造によって「純粹演劇」を語っているのである。

八洲子が一正と出会うのは岸田のフランス留学の旅立ちの年であり、第三幕は本作執筆の時期であることがト書きによって示される。つまり岸田がフランスで演劇の本質に出会い、帰国後、日本で純粹演劇を模索し本作にいたるまでの年月と、八洲子の十七年間は重なる。そうであるなら一正の「不在」はまだ見ぬ純粹演劇の比喩であると推察できる。

これまで第1部、第2部を通して「不在」の人物を軸に戯曲を分析した。本章の分析を通じて、この一連の「不在」表象が、岸田の演劇の本質主義の模索のための仕掛けであることが明らかになった。岸田は「戯曲でなくては表わせないもの」、演劇の本質を模索し、演劇が持つ可能性を「何を」ではなく「如何に」に見出した。つまり岸田は言葉では語り得ぬ領域に演劇の持つ力を発見したと言えよう。それが「不在」という実体ではないものを抱えて生きる人間を岸田が描いた理由である。岸田はこの「不在」表象によって文学にはない演劇独自の可能性を拓こうとした。岸田の前期戯曲に「不在」に脅える人間、また逆に魅せられている人間を舞台に登場させたのは、演劇の本質への岸田の模索であったことを、この『歳月』は明らかにしている。

第3部 身体に巢食う「不在」／社会に蔓延する「不在」

これまでの「不在」表象は、登場人物に強い影響を及ぼし、戯曲の筋を牽引する存在であった。『風俗時評』にいたって、不在は痛みとして登場する。この痛みは、これまでのように登場人物の心ではなく身体に巢食う正体不明の存在として描かれている。

第5章 『風俗時評』の正体不明の「痛み」——「物語化・演劇化」と「異化」

『風俗時評』は、1936年（昭和11年）に発表された。その一週間後に二・二六事件が

起こっている。

第5章の目的は、この理由のわからない正体不明の痛みを分析し、エピソードの羅列に見える本作に統一したテーマを見出し、さらにそのテーマと形式の関係を問うことである。本作は、新たな演劇の試みがなされた作品であるにもかかわらず、これまで正当に評価されてこなかった。だが本作は、演劇がいかに社会を表象し批判しうるかを問い、演劇と観客の新たな関係の構築を模索した結果、新たな形式を生みだすに至った戯曲である。

本章では、正体不明の「痛み」の受容を軸にして分析し、その結果、本作が当時の日本の風俗を批判した単なる時評ではなく、社会の「物語化・演劇化」を看破し、新たな手法でそれを警告していることが判明した。

岸田は、帰国した当初から、何かを主張するための手段にされた演劇、観客に感情同化を強いる、いわゆる劇的な演劇、安手の筋で観客の興味を喚起する通俗劇を批判し、純粋演劇を模索してきた。しかし社会の「演劇化・物語化」が顕著になった時、岸田は、その社会を表象するために、それまで批判の対象であった劇的な演劇を当時の社会のパロディとして第三場に描き、演劇化する煽動者とその煽動者による物語化の過程を可視化させた。また第七場にそれを異化する場面を入れ込むことによって、ブレヒトの叙事詩的演劇と親和性のある新たな形式の戯曲を著した。

岸田は『風俗時評』をはじめの「『或ること』を言うための芝居」と規定している。しかし正確に記すなら、本作は「『或ること』を言うための芝居」をパロディにし、またそれを異化的に見せることで、観客に思考をうながすことを目的にした戯曲である。したがって逆説的ではあるが、岸田は本作のなかで、改めて「『或ること』を言うための芝居」を批判していると解することができる。そうであるなら岸田は本作でこれまでの演劇論を否定したのではなく、むしろその一貫性を保持したということになる。

発表当初、論者の多くは本作を時評として読み、その批判を正確に読み取らなかった。現在においても本作の真価を認める論考は少ない。だが本作が描いた「物語化・演劇化」は、メディアの発展とともに現在ますます顕著になっている。本作の指摘したこの社会の傾向は現在形の問題である。それゆえ『風俗時評』は現代においても看過することのできない重要な戯曲なのである。

終章

本論文の目的は、岸田の前期戯曲に散見される「不在」を軸に分析することであった。終章では本論考で明らかになった岸田の前期戯曲の新たな一面を確認したい。

先述したようにこの「不在」表象は、演劇の本質主義の模索における岸田の手法であった。岸田はコポーに倣い、演劇でなくては表現できないものを追求した。岸田は、演劇とは、俳優が「何を語り、何のために動くかといふことよりも、彼が如何に語り、如何に動くかといふことが、この興味の重点である」と述べ、演劇の「進行」ではなく、「瞬間瞬間の『影と動き』」に注意を惹きつけられるやうに、見物は訓練されなければならない」と

記している。この「進行」つまり「筋」が「何」に相当するなら、「影と動き」とは「いかに」にあたる。岸田は彼が重視した「如何に語り、如何に動くか」を「不在」に脅える、また魅了される人物によって表現したのである。「不在」の人物、事物とは、観客には不可視であり、登場人物を通してしか感受できない存在である。また登場人物でさえ、その不在の人物や事物が何であるのか、言語化することも論理化することもできない。それゆえに、登場人物は、その「不在」の人物や事物に脅かされ、あるいは魅了されるのである。岸田が劇的言語に見出したのは、いわゆる流麗な言葉でも論理的に伝達可能な言葉でもない。むしろ語り得ぬこと、その領域に、文学にはない演劇固有の可能性を見出したのではないだろうか。それを「心理」と言う言葉でくくるのは容易いが、そのような用語で限定することでこぼれ落ちるものをすくいあげて表象すること、それこそが演劇なのだと岸田は考え、戯曲に演劇の可能性として示したのである。

最後に本論文が前期戯曲に『風俗時評』を含めた理由を確認したい。これまで岸田の前期戯曲は、『古い玩具』から『歲月』までとされて来た。『歲月』までの戯曲が、岸田の二分法で定義される「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」作品だからである。だが『風俗時評』と、それ以前の戯曲は根本的な演劇観の隔たりがあるのだろうか。岸田は、彼の純粋演劇の模索の過程で、いわゆる劇的な演劇にたいして、また安易な通俗的筋立てにたいして終始一貫して批判的な立場であった。岸田は、社会が「演劇化・物語化」していく様子を『風俗時評』に戯画的に描くことで、岸田の純粋演劇の模索で彼が劇的な筋立てを避けた理由を説明している。すなわち岸田前期戯曲の根底に流れているのは、プロットとして世界を語ること、了解することへの違和感であり、演劇がプロットとして消費されることへの拒否である。そしてそれを鮮明に表現したのが、この『風俗時評』だったのではないだろうか。そうであるなら岸田前期戯曲は『風俗時評』で終るべきである。この「戯曲ならざる戯曲」こそ、「『或ること』を言うための芝居」であると同時に「芝居を書くために『何か知ら』を云ふ」戯曲であるという点で、岸田の演劇の二分法を越える戯曲だからである。