

岸田國士前期戯曲論

純粹演劇における「不在」の表象

宮本啓子

目次

序章 岸田戯曲の読解可能性——本論文の目的と構成	5
第1節 本論文の目的.....	5
第2節 演劇人岸田國士と純粋演劇の模索	6
第1項 演劇人岸田國士の自己形成——戯曲・劇的文体・上演	7
第2項 コポーの演劇の本質主義——新古典主義演劇	10
第3項 純粋演劇のための戯曲執筆——現代を語る演劇	12
第3節 岸田國士という予断——岸田戯曲をめぐる研究状況.....	14
第1項 岸田國士という物語.....	15
第2項 「『或こと』を言ふため」の演劇——テーマ演劇への忌避	18
第3項 小山内薫との演劇論争——「室咲きの花」としての演劇	24
第4節 本論文の構成と概略.....	27
第1部 脅かす「不在」——自意識と不在	30
第1章 『古い玩具』と「二元論」	30
第1節 『古い玩具』に描かれた「二元論」	33
第1項 『黄色い微笑』から『古い玩具』へ——戯曲概要	33
第2項 「民族問題」と「孤独な旅の感傷」——先行研究.....	35
第2節 日本人であること・フランス人であること	37
第1項 眼の重要性——白川留雄と階層化.....	38
第2項 白い羽根と飛翔——ルイズ・モオブレと境界の横断.....	43
第3節 日本風という封じ込め.....	47

第1項	日本風に洗練された女——「日本人」「女性」としての手塚房子.....	47
第2項	模倣と移動——「二元論」から見るルイズと留雄.....	51
第3項	二元論の超克——可能性としての手塚房子.....	54
第4項	西欧人男性という「不在」.....	58
第4節	結語.....	62
第2章	『屋上庭園』に描かれた「視線」——1926・銀座・百貨店.....	64
第1節	『屋上庭園』とその時代背景.....	66
第1項	『屋上庭園』に描かれた「近代生活」——戯曲概要.....	66
第2項	「まなざし」の場としての銀座・百貨店・屋上庭園——時代背景.....	69
第2節	近代生活と「視線」——モノを見ることの欲望.....	73
第1項	モノと命の交換——新たな価値観の出現.....	73
第2項	権威のカリカチュア——屋上庭園からの視線.....	78
第3項	百貨店と鏡——商品を見る／己を見る.....	81
第3節	視線の双方向性とアイデンティティ.....	83
第1項	モノとアイデンティティ——「他者の視線」の内面化.....	84
第2項	視線と万引き——見ることと見られること.....	88
第3項	看守と囚人——一望監視装置としての屋上庭園.....	89
第4項	重要な他者に映る自己——「視線」からの解放.....	93
第4節	結語.....	96
第2部	魅了する「不在」——もうひとつの現実.....	98
第3章	『チロルの秋』に見る「虚構」の可能性——夢・遊戯・演劇.....	98
第1節	原点としての『チロルの秋』.....	100

第1項	帰属を失った人物と起源を欠いた言葉——作品概要	100
第2項	最初で最後の「明日の演劇」	102
第3項	「現実への深い齟齬感」——先行研究	104
第4項	演劇の「実」——ト書きをめぐるふたつの論考	105
第2節	「虚」と「実」をめぐる戦い	107
第1項	実としての「遊戯」——無根拠な生と時間の断片化	108
第2項	窃視——視線と存在	111
第3項	「夢」から「遊戯／演劇」へ	113
第4項	「現実の人生」と「ほんとうの人生」——「虚構」の力	118
第3節	結語	122
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	125
第1節	最後の「戯曲のための戯曲」	126
第1項	「時」の物語としての『歳月』——戯曲概要	127
第2項	意味生成の磁場としての一正の「不在」——先行研究	128
第2節	八洲子の一正像の変遷	131
第1項	一正像の分裂——大正八年	132
第2項	一正像の獲得——その七年後	134
第3項	「ギターが上手」な一正——十七年後	137
第3節	『歳月』に描かれた演劇論——「純粹演劇」の位相	142
第1項	「夢」を生活すること——『歳月』の二重構造	143
第2項	「室咲きの花」と歳月——劇的なるものへの模索	148
第4節	結語	154
第3部	身体に巣食う「不在」／社会に蔓延する「不在」	156

第5章 『風俗時評』の正体不明の「痛み」——「物語化・演劇化」と「異化」	156
第1節 「戯曲ならざる戯曲」の出現.....	158
第1項 エピソードと註釈——作品構成.....	158
第2項 熱狂と無理解——発表当時の戯曲評	161
第3項 自序と評価——六〇年代以降の先行研究.....	163
第2節 正体不明の「痛み」の重要性.....	165
第1項 「不在」で照射される世界——『歲月』から『風俗時評』へ.....	165
第2項 「痛み」の受容の推移.....	166
第3項 「健康な苦痛」という肯定.....	171
第3節 『風俗時評』と叙事詩的演劇.....	173
第1項 「物語化・演劇化」する世界——劇中劇.....	174
第2項 観客と認識——考察をうながす劇作術の模索.....	178
第3項 話し続けること／正しく物を視ること	183
第4節 結語.....	189
終章.....	191
引用文献一覧.....	194

序章 岸田戯曲の読解可能性——本論文の目的と構成

序章では、本論文執筆の目的を明らかにし、考察のための基本的な枠組みを確認する。

第1節 本論文の目的

本博士学位請求論文の目的は岸田國士の前期戯曲に散見される「不在」を軸に戯曲を分析し読み直すことである。本論文の主な考察は、戯曲に描かれた「不在」がどのような意味を担っているか、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日本の演劇界に表明したのが「劇的文体」の確立であったからである。岸田は、言葉に絶対の信頼をよせる劇作家、演劇理論家として受け止められた。岸田は『古い玩具』で劇作家として新劇界に登場したが、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この第一作目の戯曲は、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」が強調された作品ではなく、むしろテーマ性の色濃い戯曲であった。¹ フランス在住の画家白川留雄は在仏時の岸田を想起させる人物であり、それゆえ多くの論者は、留雄が持った人種的葛藤を岸田のものとして読み込んだ。つまり岸田は、一方では「近代日本人」というテーマを持った劇作家として、また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受け止められたのである。そしてこれ以降、岸田の戯曲はこのふたつの軸で語られる。だが岸田の戯曲に描かれているのはこれだけではない。岸田戯曲の読解の可能性を拓くために必要なのは、まず作家と作品を切り離して分析することである。それと同時に、岸田のとなえる「劇的言語」の追求が岸田の執筆目的のすべてであると解釈して戯曲分析を中断することなく、戯曲を構造的に読み込むことである。

岸田の戯曲研究に強い影響を与えたのは、1924年4月20日の都新聞のコラムで岸田が

¹ 岸田國士『古い玩具』『岸田國士全集1』（以下『全集』と略す）（岩波書店、1989年）。初出は『古い玩具』『演劇新潮』第1年第3号、（新潮社、1924年3月号）。

記した以下の揚言である。²

「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」云ふのだ。³

この揚言は岸田の戯曲を語る際にしばしば引用され、また岸田の戯曲にはテーマ性が希薄である、また社会的関心がないという言説の根拠となってきた。だがこの揚言は一見明瞭な二項対立を構成しているが、戯曲がこのように分けられ得るのか、結果的に戯曲は「或こと」を言うことになるのではないかという疑問は残る。つまりこの揚言の正当性は曖昧である。本論文の目的は、前期岸田戯曲の読解の前提としてある「近代日本人」、「劇的言語」というテーマ、さらに岸田がこの揚言で示している二分法を再考し、岸田前期戯曲の新たな読解の可能性を検討することである。

本論文が注目するのは、岸田の戯曲に執拗に登場する「不在」である。これまで岸田戯曲の「不在」の表象が語られたことはない。しかし岸田の前期戯曲には、この「不在」のモチーフが散見される。この「不在」は戯曲を牽引し、登場人物に影響を与える。なぜ前期岸田戯曲に、「不在」が描かれたのか、そしてそれが岸田の追求する純粹演劇とどのようにかかわるのか、第1部以降で考察する。

第2節 演劇人岸田國士と純粹演劇の模索

本節では、岸田國士がどのように演劇観を形成したのか、その過程を追う。

第1項では、岸田と演劇との出会いを、戯曲、劇的文体、上演の観点で確認する。第2

² 岸田は、「私は嘗て『何かを云ふために戯曲をかくのではない。戯曲を書くために何かしらを云ふのだ』と揚言し、自分の戯曲文学に対する熱情と抱負とを、明らかにしたつもりである」と述べ、岸田はこれを揚言と表現している。今後、この一文を揚言と記す。「続言葉言葉言葉（その一）」『全集23』（1990年）、15-16頁。初出は「続言葉言葉言葉」『文藝』第4巻第4号（改造社、1936年4月号）。

³ 岸田「言はでものこと」『全集19』（1989年）、24頁。初出は「新作家の立場から 言はでものこと」『都新聞』1924年4月20日。

項では、安堂信也と佐伯隆幸の論考から、岸田の師であるジャック・コポーの演劇観を概観し、それがどのように岸田に引き継がれたのかを確認する。第3項では、岸田の執筆より、岸田が純粹演劇をいかにとらえているかを確認し、戯曲執筆との関係を考察する。

第1項 演劇人岸田國士の自己形成——戯曲・劇的文体・上演

岸田國士の演劇を考察するうえで看過できないのは、岸田が日本で演劇体験をほとんど持たずにフランス演劇に出会っている点である。岸田自身も「私の芝居の概念は殆んど、西洋、殊にフランスからばかり受けてゐると云つてもよいので、外国から帰つて自分の作品が上演されるやうになるまで、私は日本の芝居といふものを殆んど見たことがなかつた」と述べている。⁴ 岸田は「芝居と僕」で、渡仏前の観劇について、「将来の職業のことも考へた結果、日本に於ける演劇界の現状に一瞥を投げる気になり、当時の新劇運動を若干の舞台を通じて観察した。『復活』、^{ママ}『修善物語』、『忠直卿行状記』並に『その妹』、強いて付け加へれば坪内士行の『ハムレット』、これが渡仏前に観た日本演劇の殆どすべてであつた」と記している。⁵ 歌舞伎に関しては、「帰朝後間もなく、僕は歌舞伎劇を一度観てやらうと思ひ立ち、（中略）菊五郎一座を見物した」と、⁶ また能楽については、「私の能楽礼讃は、しかし、多少、眉唾ものだ。なぜなら、能楽そのものを、私ほど観てゐないものは少なからうし、また、観てもそんなに面白いとは思はぬにきまつてゐるからだ」と記している。⁷ これらの記述に岸田の韜晦が多少あつたとしても、渡仏以前の岸田には観劇の習慣はなく、したがって新劇の体験はわずかであり、また歌舞伎や能楽という日本の伝統演劇の素養もほとんどなかつたと判断できる。

伝統芸能、殊に歌舞伎にたいする岸田の評価は手厳しい。たとえば岸田は六代目菊五郎

⁴ 岸田「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」『全集20』（岩波書店、1990年）、353頁。初出は「処女上演当時の思ひ出」『文章倶楽部』第12巻第11号（博文館、1927年11月号）。

⁵ 岸田「芝居と僕」『全集23』（1990年）、103頁。初出は「芝居と僕」『劇作』第6巻第1号（白水社、1937年9月号）。

⁶ 同上、115頁。

⁷ 岸田「劇壇左右展望」『全集21』（1990年）、357頁。初出は「劇壇左右展望」『新潮』第29年第10号（新潮社、1932年10月）。

を「立派な役者」と認めながらも、歌舞伎は「過去より現在につながる伝統」であり「菊五郎の芝居は、如何に完璧であつても、そこから何を生み出す力をもつてゐるか？」と疑問を呈する。また岸田は、歌舞伎を嫌う理由を「僕のなかにある封建的なものが、僕自身にはいやであり」、「西洋劇の信奉者」である自身の内奥にある「封建的なもの」が歌舞伎で「正体もなく馬脚を現はしてしまふ」からだと説明している。⁸ これらの発言から、岸田が日本の演劇を知らずにフランス演劇に出会ったことを誇りにしていたと思われる。

これを踏まえて岸田の演劇との出会いを見ていきたい。1914年に岸田は職業軍人を辞め、「偶然仏蘭西語を子供の時からやつてゐたといふだけの理由で仏文学をかぢり」、東京帝国大学仏文科選科に入学する。そこで岸田は「仏文学を原統的に学ぼうと思ひ立つて」古典文学を読み、その代表作に戯曲があつたことで演劇に興味を持つ。⁹ 岸田は本格的に演劇を学ぶために1920年1月にフランスに到着する。彼の滞在した「一九二十年から二十三年にかけての巴里は、凡そ五十年に一度といふ演劇的開花期」であつたという。フランスで岸田は「演劇のあらゆるジャンル、あらゆる時代、あらゆる民族的創造のコンクールを極めて短時日に観覧し得る幸福に恵まれ」る。¹⁰ パリ滞在の実質三年間、晩学の彼が精力的に劇場に通い、短期間でフランス演劇とその演劇理論を吸収したことは想像に難くない。

ではその演劇体験はどのようなものであつたのだろうか。渡仏前の岸田は「戯曲の文体」について「盲目」であつたと述懐している。日本で岸田は「例へば、ポルト・リシュのものなどを読んで、なるほどこれは恐ろしい心理解剖家だ、鋭いものだ、細かいものだ、さう思つて頭を下げた」。だがパリの生活でフランス人の言いまわしや表情そして動作に慣れた時期に戯曲を再読すると、戯曲から「白を云ふ人物の姿、顔、表情、身振、手真似が悉く眼に浮」かぶ。さらにその上演で俳優がどのように戯曲を演じているのか観る。岸田は、フランスの「舞台の上で、ほんたうに」、「戯曲」を、演劇的な「文体」を、俳優を介する演劇という「芸術」を理解したと記している。¹¹ つまり岸田の演劇体験は三

⁸ 「芝居と僕」、前掲書、116頁。

⁹ 「芝居と僕」、同上、102-103頁。

¹⁰ 同上、105頁。

¹¹ 岸田「舞台の言葉」『全集19』（1989年）、277頁。初出は「吾等の劇場 舞台の言葉」『演劇新潮』第2年第3号（新潮社、1925年）。

段階で構成されている。まず文学としての「戯曲」との出会いがある。岸田が戯曲に見出したのは人物の心理描写だったと記述していることは重要である。次に、岸田はフランスの生活を通じて、戯曲の台詞が日常生活を自然に映しだしたものであること、台詞が人物の身体性までも喚起させることに気付く。この戯曲の文体こそが、登場人物に実在感を与えるものであり、戯曲文学の要諦だと得心する。そして最後に、戯曲が演じられることで演劇独自の「芸術」が立ち上がるのを目撃して、岸田は「舞台にあるものは、脚本にあるものと同一物であつて、しかも全く別個の物であるといふ演劇の真髓に触れ得た」のである。¹² 以上の過程で、「戯曲」、「劇的文体」、「上演（劇芸術）」が三位一体となった岸田の演劇観は培われたのである。言いかえるなら、岸田の演劇は、心理を巧みに描いた「戯曲」、自然な動作や表情を内包する「劇的文体」、俳優によって完成する「演劇芸術」から離れて存在することはない。

帰国後の岸田が、「戯曲の持つ『美』」を「『語られる言葉』のあらゆる意味に於ける魅力、即ち、人生そのもの^{ママ}、最も直接的であると同時に最も暗示的な表現、人間の『魂の最も韻律的な響き（動き）』」であると主張し、それらの欠如した舞台を鋭く批判したのは、この三段階の体験が演劇人としての岸田國士の核を形成したからである。¹³ そして岸田は生涯を通してその体験に揺るぎない確信を持っていたのである。

内藤濯は、白水社の『模範仏和大辞典』の下訳の岸田の仕事ぶりについて、「もともと好きなフランス語の仕事だったので、あてがわれた原稿づくりには、人一倍身がはいった。のみならず、訳語一つひとつの新鮮さには、仲間のだれもが目をみはった。なみひと通りの人だったら、“慰められない”として済ますところを、彼は“みかえる者のない”といったような耳ざわりのいい日本語を持ち込まなくては、満足できなかった」と記している。¹⁴

フランス語を得意とし、かつ言語感覚に優れた岸田が、フランスの劇場で、文字言語では想像できなかった、語られる言葉の持つ豊かさと、それを発する俳優の生命の躍動に、

¹² 「芝居と僕」、前掲書、104頁。

¹³ 岸田「演劇一般講話」『全集19』（1989年12月）、148頁。初出は「演劇論」『文藝講座』（文藝春秋社、1924年9月－1925年5月）。

¹⁴ 内藤濯「岸田國士のこと」『未知の人への返書』（中央公論社、1978年）、111頁。初出は『熊本日日新聞』1970年1月16日夕刊。

言い知れぬ衝撃を受けたことは想像に難くない。岸田の演劇言語への強いこだわりは、岸田の資質にフランスでの演劇体験が加わって育成されたものである。

第2項 コポーの演劇の本質主義——新古典主義演劇

岸田に最も影響を与えた演劇人がヴィユー・コロンビエ座のジャック・コポー（Jacques Copeau）であることはよく知られている。コポーの演劇とは何か、また岸田に及ぼした影響が何であったのかを安堂信也と佐伯隆幸の論考で確認したい。¹⁵

安堂はコポーについて次のようにまとめている。十九世紀末から第一次世界大戦までのフランスは、ウェルメイドプレイとスター偏重による商業主義に堕していた。コポーはこの時期の演劇の基礎をかためた「中心的存在」であり、彼は「フランス演劇のいわば王道を確立しようという理想」を持つが、それは果たせずに終わる。これは「アルトーAntonin Artaud（1896–1948）の挫折と好一対をなして象徴的でもあり、それ故に同時代や後世に多くの影響を残し得た」。安堂の指摘で看過できないのは、「コポーは演劇の墮落の原因を主として商業主義に見て、ダダやアルトーのように西欧演劇の伝統に疑惑を抱くことがなかった」点である。¹⁶ したがってコポーの「王道」の「確立」とは、演劇の「伝統への復帰」であった。つまりコポーの演劇は「古今の名作によって舞台の芸術的品位を取り戻すこと」を目指した点で「新古典主義」である。演出家の時代と言われる二〇世紀初頭において、コポーは「演出は『作家によって発想され、戯曲のうちに潜在的精神的に内在する生命を舞台の上の、現代的具体的生命に移すこと』と考え」、「古今の名作戯曲の『生命に』忠実であることを信条とした」。¹⁷ 第1項で岸田は生涯にわたってフランスの体験で得た演劇観を根本的に疑うことはなかったと述べた。それはコポーが西欧演劇の伝統を疑わなかったことと相似形をなしている。

¹⁵ 安堂信也「演出家の世紀」『フランス文学講座4 演劇』渡邊守章ほか編（大修館書店、1977年）。佐伯隆幸「岸田國土を読む——『澤氏の二人娘』をめぐる変奏」『現代演劇の起源』（れんが書房新社、1999年）。初出は「岸田國土を読む——『澤氏の二人娘』をめぐる変奏」『白井健三郎古希記念 彷徨の祝祭』（朝日出版社、1986年）。

¹⁶ 安堂、前掲書、464頁。

¹⁷ 同上、465頁。

ではコポーの「戯曲のうちに潜在的精神的に内在する生命」とはいかなるものだろうか。佐伯隆幸は、コポーの演劇理念を「精神芸術としての『演劇』の復権」と要約する。¹⁸ コポーは舞台から不必要なものを排除し、同時代に出現した「演出家」の専横をも拒否した。そんなコポーの裸舞台に残るものを、佐伯は、「なにもつけ加えない演出、いや、むしろ作品という、言葉によって綴られたものの内奥に隠されたものをそのまま、ひとつの絶対的秩序に置き換えて表出する演出の『スタイル』」と「あらゆる演劇的幻惑をそぎ落としてもなお残ってしまうたしかなもの、演ずることによって裸舞台という空虚な空間にはじめて出現する作品の言語、ポエジー」だと記している。¹⁹

さらに岸田のコポーからの継承について、佐伯は、「岸田にとってのコポーは文字通りの規範であり、かつ、ほとんど規範以上のものであった。そうみえるほどかれが当時の日本の演劇について語った言葉の多くは、ほぼそのままコポーの引き写し」だとして、コポーの岸田に与えた影響を三点にまとめる。²⁰ まず岸田による歌舞伎俳優への嫌悪の表明と新劇俳優不在の指摘、さらに俳優養成の必要性の提言を、「コポーが十九世紀名優型の大袈裟な演技スタイルを払拭して、現代の教養ある俳優を養成すべしと唱えたヴィユ・コロンビエの『俳優殺し』のテーマ、もしくはその教育的理念の延長線上にある」と指摘する。次に「演出者が脚本の本質的生命を無視して気儘な演出を行なうこと」を「演劇芸術への冒涇」とする岸田の「演出家の専制に対する批判」は、コポーのロシアやドイツの「演劇の再演劇化」派の演出にたいする批判の「反復」であるとする。そして最も重要と佐伯がするのは、「演劇の本質、戯曲の美」を「一種の心理的波動」であり、「『語られる言葉』と『行はれる動作』との最も韻律的な排列以外」からは創出できないという岸田の信念である。これらは「舞台上に君臨するものは詩人の言葉だけだとしたコポーの思考のまさに翻訳である」。²¹ 以上から鑑みてコポーが岸田の演劇観に与えた影響が多大であることは明らかである。

¹⁸ 佐伯、前掲書、309頁。

¹⁹ 同上、312頁。

²⁰ 同上、307頁。

²¹ 同上、307-308頁。

第3項 純粹演劇のための戯曲執筆——現代を語る演劇

次に岸田がコポーの演劇論をどのように摂取して純粹演劇を構想したのかを、岸田の執筆から追っていきたい。鈴木夫佐子は純粹演劇について「フランス滞在時の岸田が、既に、純粹演劇に対し確たるイメージを持っていたと考えるのは早計だろう。漠然とした想念が、日本の新劇運動に身を投じた時、それへの反発によってより鮮明な形を取ったと考えるのが至当」だと述べている。²² 帰国した岸田の目に映った日本の演劇状況は、フランスの演劇とはまったくレベルの異なったものだった。その岸田が恒常的に演劇の現場に携わることで、より具体的に純粹演劇を語り、それを実践しはじめたのは、1932年の築地座の顧問への就任以降である。ようやく実践家としても活動しはじめた岸田は、そこで純粹演劇に「確たるイメージ」を獲得したと推測される。

ここで取り上げる「純粹演劇の問題」は、その翌年の1933年に執筆されている。岸田は「これは多分、私の空想に終るだろう」と断りつつも、このエッセイで西欧の演劇状況を語り、純粹演劇を定義している。²³ 岸田の「純粹演劇」を「純粹演劇の問題」で確認しておきたい。

岸田は、多くの芸術ジャンルで純粹運動が進む西欧においても、純粹演劇運動は消滅したと述べている。岸田が、日本ではじめて「公表した」「意見」は、コポーの「運動から暗示を得た『演劇の本質主義』」を「その仕事から直接、ある意味を嗅ぎ出して、私流に解釈した独断」であると言う。²⁴ なぜなら日本の新劇は、「時代の文学的要求から生れたもの」で、当初から「濃厚な思想的色彩」に彩られていた。それゆえ「演劇は絶えず、演劇本来の姿を見失って、何者かの手段となるにすぎず、その生命は自然の成長を阻まれて」きたからである。岸田は日本の行きづまりを「演劇の本質」への認識不足によると考えた。また岸田は師であるコポーを「演劇精神の伝統を現代に活かす以外」「今日の舞台の生命

²² 鈴木夫佐子「岸田国土の演劇論」『國文目白』第31号（日本女子大学国語国文学会、1991年）、111頁。

²³ 岸田「純粹演劇の問題」『全集22』（1990年）39頁。初出は「純粹演劇の問題」『新潮』第30年第2号（新潮社、1933年2月号）。

²⁴ 同上、30-31頁。

を与へることができない」と考え、古典に内在する「『戯曲でなくては現はせないもの』の実体を掴むことにより、『永遠に新しい美』といふものが、今日の時代に於て、如何なる姿を取るべきかを」模索したと評価する。²⁵ これは、コポーの演劇を「伝統への復帰」とした安堂の分析と重なる。次に日本に話が及んで、岸田は「純粹演劇」の問題は「寧ろ、欧州諸国よりも先に解決せられるべきであると思ふ。なぜなら、これこそ、今日の新劇をして、一応、自分たちの姿を正視させることに役立ち、同時に、演劇の本質なるものを、裸のまま、吟味する機会が与えられる」からだと説明する。²⁶ つまり岸田は、コポーの演劇の本質主義を引き継ぎ、その「理論的進展」であり、コポーが西欧で徹底できなかった純粹演劇を近代劇が確立していない（と岸田が考える）日本で達成させようとしたのである。続けて岸田は能楽や歌舞伎がそのまま「純粹演劇」になることはないと断言し、これらに「直接暗示を得るなどといふ時代錯誤が行はれたら、それこそ滑稽である」と記している。²⁷ さらに岸田は別のエッセイで能楽を現代と関連させてこう述べている。

「能楽が」かくも「偉大なる」演劇的モニュメントなるにも拘はらず、私の性分に通じなさに思はれるのは、この舞台たるや、飽くまでも、「現代」と没交渉であることだ。私は、決して、「現代」を好んではをらぬ。それどころか、「現代」に生を得たことを甚だ悲しむものであるが、どうも、「現代」といふものが一番気になるのだ。何か「現代」から眼をそらすことが怖い。いや、眼をそらすことが淋しいのだ。私は「現代を救はう」などと考へてをらぬ。なに、結局「現代人」なるものが、愛するに値しなくとも、一番見てみて面白いからだ。²⁸

岸田は「『現代』から眼をそらすことが」「恐ろしい」「淋しい」と書くほどに「現代」への興味、「現代劇」への志向性があった。先述したように岸田は、歌舞伎が彼の「封建的なもの」を刺激しそれを露呈させると述べ、また「過去より現在につながる伝統」であ

²⁵ 同上、32-34頁。

²⁶ 同上、37頁。

²⁷ 同上、38頁。

²⁸ 「劇壇左右展望」、前掲書、357-358頁。

り、名優であれ「何かを生み出す力」はないと断じている。また能楽が「現代」と「没交渉」であることを欠点とみなしている。岸田にとって日本の伝統演劇はすでに絶ち切られた過去、「滑稽」な「時代錯誤」としてしか認識できないものなのである。コポーは「コメディ・デラルテ」に「永遠に新しい美」を見出し、そこに立ち返ることができた。²⁹ ここに岸田の活動とコポーの活動を分かち点がある。岸田の演劇が「新古典主義」になることはない。岸田は純粋演劇の達成のために「現代」を戯曲に描いたのである。³⁰

現代劇を描くとは、同時代人に「いま、ここ」を解き明かすことであり、現代劇を上演するとは、観客に観客が生きる時代と対面させることである。岸田がコポーの演劇論から離れて自身で切り拓いたのは、この現代を描く領域である。岸田の独自性は現代劇によって純粋演劇を創出しようとしたことに見出せるのである。

第3節 岸田國土という予断——岸田戯曲をめぐる研究状況

1924年、岸田は『古い玩具』で新劇界に登場し、その清新な戯曲は注目された。だが岸田の演劇が理解されたとは言い難い。岸田は日本で活動を開始して以来、常に誤解され続け、現代になってもその誤解は完全に解かれていない。³¹ 本節では、戯曲の自由な分析を阻む岸田への予断を明らかにし、それを通して本論文の目的をより明確にする。

まず第1項では、これまでの戯曲分析の傾向を『古い玩具』における「岸田國土の物語」化という観点で考察する。第2項では、岸田の「『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』云ふのだ」という揚言が何を批判しているのかを明らかにする。第3項では第二作目の『チロルの秋』に関する小山内薫との論争について

²⁹ コポーはコメディ・デラルテについて「私に執拗にとりついてきた主要な問題と、その観点から見通せるあらゆる結果をも含めて、[メイエルホリドと]全く同じ考えなのである。(中略)新しい動きの合言葉が、小屋掛けとコメディ・デラルテに帰れであることは驚くにはあたらない」と日記に記している。ジョン・ラドリン『評伝ジャック・コポー 20世紀フランス演劇の父』清水芳子訳(未来社、1994年)、235頁。

³⁰ 岸田が「現代」という主題に憑かれていたことは先の佐伯の論考に詳しい。佐伯、前掲書、334-338頁。

³¹ 大笹吉雄は岸田國土没後五十周年の2004年に、岸田の演劇論の誤読が当時から現代にまで及んでいると指摘し、岸田の演劇論の先駆性を訴えた。戯曲もその例外ではないと思われる。大笹「没後五〇年でさまよう演劇人像 誤読の中に聳立した『岸田國土』像」『中央公論』(中央公論新社、2004年10月号)。

て、その論点を整理する。³²

第1項 岸田國士という物語

岸田は、1925年3月の「一言二言三言」で戯曲の登場人物と作者の関係をこう記す。

作中の人物と、作者その人とは自ら区別あるのみならず、全然正反対の性格、気質、趣味を備へたる場合なかなか多し。作中の人物を通して作者その人を知るは、たゞ、その作中の人物が、如何に観られ、如何に取扱はれ、如何に描かれて在るかを知らる上、かく観、かく取扱い、かく描く処の作者とは果して、如何なる「人間」ならんかと一考したる上なり。³³

岸田が自作について語っているのなら、作中の人物と作者を重ねることができるのは、第一作目の戯曲『古い玩具』に登場するフランス在住の画家白川留雄である。³⁴ 岸田はこの第一作目の『古い玩具』で一躍衆目を集めた。新しい時代の到来を予感させる作風は、その作家をも華やかに彩ったのである。岩田豊雄が当時の岸田を「とにかくハデな男だった（中略）三島由紀夫君がいかにかハデなりといえども、岸田國士出現当時と、比べられない」と述べていることはよく知られている。³⁵ だが発表当時の戯曲評には、本作をどのように受容すべきか論者が困惑している様子もうかがわれる。たとえば柴田勝衛は、「今の日本の諸作に比べて」「作の構成の根本的に変つてゐるのが珍らしい」と書き、この作品は「表面は甘さうに見えてもその実かなり真面目に大きな謎を投げ與へてゐるところが

³² 岸田國士『チロルの秋』『全集1』（岩波書店、1989年）。初出は『チロルの秋』『演劇新潮』第1年第9号（新潮社、1924年9月号）。

³³ 岸田「一言二言三言」『全集19』（1989年）、285頁。初出は「一言二言三言」『文芸時代』第2巻第3号（金星堂、1925年3月号）。

³⁴ 「一言二言三言」までに発表された岸田の戯曲は、『古い玩具』（1924.3）、『チロルの秋』（1924.9）、『軌道』（1925.1）、『命を弄ぶ男ふたり』（1925.2）である。

³⁵ 岩田豊雄「岸田國士のこと 断片」『観覧席にて』（読売新聞社、1954年）、125頁。初出は「岸田國士追悼 断片」『新劇』第1巻第2号（白水社、1954年5月号）。

気に入った」と述べているが、「大きな謎」への言及はない。³⁶ 山本修二は「正直なところ私なんか、ぶつつけにこの戯曲を読んでも、何か非常に新鮮なものを感じるだけで、何が何やら解らなかつた」とはじめて岸田戯曲を読んだ時のとまどいを回想している。³⁷

『古い玩具』が本格的に分析の俎上にのぼるのは六〇年代初頭であるが、その多くは白川留雄を中心に分析がなされ、留雄を通して岸田國士を検証するか、あるいは岸田の個人史から留雄を解釈しようとした。つまり本作は岸田個人を軸に読み解かれたのである。まず1961年に安田武の「『翼賛会文化部長と岸田國士』が世に出る。³⁸ この論考は、「何故、『古い玩具』の作者岸田國士が、昭和十五年という時点で翻然決意して、大政翼賛会文化部長の役職におのれの身をおいて悔いなかつたか」という問いに答えたものだが、精緻に戯曲が読み込まれ、戯曲分析としても十分に読みうる。³⁹ 安田は本作を岸田の「思想のいわば原型」として見るべきだとし、⁴⁰ 「白川留雄の祖国にたいする烈しい憎悪と、祖国からの脱出行にもかかわらず、所詮、ひとりのエトランジェでしかあり得ない心のありよう」と立場は、そのまま若き日の岸田國士自身であったと述べている。⁴¹ 越智治雄は、「もとより、『古い玩具』に作者の実生活をことさら探る必要はない。戯曲の論理を検討することによって、作者の肉声は鮮やかに聞き取れる」と記し、⁴² さらに第五場の「自分の存在をはつきり掴む」という留雄の台詞こそが「後年の岸田に確実につながる一語」であり、それは「『日本人とは?』というに等しく、それこそ、西洋が岸田に投げかけた問」であると述べている。⁴³ 永平和雄は、彼の論考の目的を『古い玩具』から『歲月』⁴⁴ にいたるまでの戯曲を、岸田が抱えた「己れの顔をもたぬ日本近代人の宿命」の劇として跡付けすることだとして、本作を「近代知識人たる作家が、己の生存の意味への

³⁶ 柴田勝衛「三月の脚本を読む」『演劇新潮』第1巻第4号（新潮社、1924年4月号）、119頁。

³⁷ 山本修二「岸田さんを思う」『新劇』第1巻第2号（白水社、1954年5月号）、8-9頁。

³⁸ 安田武「大政翼賛会文化部長のイス——岸田國士論」『定本 戦争文学論』（第三文明社、1977年）。初出は「翼賛界文化部長と岸田國士」『文学』第29巻第8号（岩波書店、1961年8月号）。

³⁹ 同上、126頁。

⁴⁰ 同上、83頁。

⁴¹ 同上、74頁。

⁴² 越智治雄「岸田國士論序章」『明治大正の劇文学』（塙書房、1971年）、406-407頁。初出は「岸田國士論序章」『共立女子大学短期大学部紀要』第9号（共立女子大学短期大学部、1965年）。

⁴³ 同上410頁。

⁴⁴ 岸田『歲月』『全集6』（1991年）。初出は『歲月』『改造』第17巻第4号（清水書店、1935年4月号）。

問いかけを、はじめて戯曲という『文学形式』に実現した」と総括する。⁴⁵ これら岸田論の集大成は、渡邊一民の『岸田國土論』である。渡邊は本作のテーマを「日本人であるという意識の悲劇性」と述べており、これは現在でもよく引用されている。⁴⁶

以上、安田武（初出1961）、越智治雄（初出1965）、永平和夫（初出1966）、渡邊一民（初出1980）の『古い玩具』に関する記述を列挙した。この時期の本作の分析は、登場人物を解釈する補助線として作者の実人生を参照している点で共通しており、結果的に、その分析は「岸田國土の物語」に帰結してしまう傾向がある。「物語」とは、西欧における留雄の「日本人とは」というテーマを、岸田の原点であり生涯のテーマと位置づけ、岸田の純粋演劇の模索（1924）の開始と劇作の中断（1936）を中間に置き、さらに岸田の大政翼賛会文化部長への就任（1940）と辞任（1942）、戦後の公職追放（1947）、そして戦後初の著作『日本人とは？』（1947—1948）での容赦のない日本人論を終点とした、西欧に魅せられ、日本と日本人に違和感を持ちながらも、日本の現状を見過ごすことが出来ず、結果的には戦争に加担した日本の知識人の悲劇である。⁴⁷

たしかに父に反発し、日本を嫌ってフランスに赴いたものの、西欧では忌避したはずの日本人としてしか見なされない白川留雄は、職業軍人の父の期待を裏切って軍職を退き演劇修行に行ったフランスでの岸田國土の姿を彷彿させる。戦後になって岸田に関する論考で本作がしばしば引用されるのは、本作を補助線にすることで、戦中、戦後の日本の知識人岸田國土の姿が浮き彫りになるからであり、またそこに着目して日本とその時代を総括しようとする視座には説得力があるからである。しかし河内夫佐子が、「岸田國土という対象が、どこから手をつけたにせよ様々な問題を提示し得るように思われてならないし、それでいてどのようにアプローチしても類似の答えしか引き出し得ぬ焦燥すら覚える」と書き、その類似した答えを「近代知識人の悲劇」と述べていることにも耳を傾ける必要

⁴⁵ 永平和夫「岸田國土 近代知識人の宿命の劇」『近代戯曲の世界』（東京大学出版会、1972年）、145—146頁。初出は「岸田國土 『古い玩具』から『牛山ホテル』」『日本近代文学』第6集、日本近代文学会編（三省堂、1966年）。

⁴⁶ 渡邊一民『岸田國土論』（岩波書店、1981年）、54頁。初出は「演劇革命—小山内薫と岸田國土」『文学』第48巻第8号（岩波書店、1980年8月号）。

⁴⁷ 岸田國土「日本人とは？—宛名のない手紙」『全集27』（岩波書店、1991年）。初出は「日本人とは？—宛名のない手紙」『玄想』（養徳社、1947年3月—1948年2月）。

があるのではないだろうか。⁴⁸ 岸田國土論の集大成とも言うべき渡邊一民の著作以降、近年はこれに連なる論考はほとんど発表されていない。1988年に出版された『ドラマの精神史』で大笹吉雄は、これまでの『古い玩具』論を踏まえながら異なる視座を示しているが、これについては第3章で改めて論じることにする。⁴⁹

以上『古い玩具』の分析の傾向について述べた。それはこの「近代日本の知識人の悲劇」というテーマが、この戯曲にとどまらず他の戯曲の分析の基軸となっているからである。それが岸田戯曲分析の基軸となっており、たとえば『牛山ホテル』、⁵⁰ 『沢氏の二人娘』⁵¹ 等にこのテーマの復活が見出され、それを軸に分析がなされる傾向がある。そしてそのテーマが発見されない戯曲は、「劇的文体」の確立、「ファンテジイ」の実践をテーマとしたと一律に括られる。⁵² つまりこのふたつの読解コードがそれ以外の岸田戯曲の分析の可能性を狭めてきたのではないかと思われるのである。⁵³ 改めて確認すると、本論文はこれまでの読解コードを逃れて新たな読解の可能性を追求するものである。

第2項 「『或こと』を言ふため」の演劇——テーマ演劇への忌避

先述したように、岸田の発言で最も有名なのは、「『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』云ふのだ」である。1936年に岸田は、『風

⁴⁸ 河内夫佐子「研究動向岸田國土」『昭和文学研究』第4集、昭和文学研究会編（笠間書院、1982年）、69頁。

⁴⁹ 大笹吉雄「岸田國土の齟齬感」『ドラマの精神史』（新水社、1988年）。

⁵⁰ 岸田國土『牛山ホテル』『全集4』（岩波書店、1990年）。初出は『牛山ホテル』『中央公論』第44年第1号（中央公論社、1929年1月号）。

⁵¹ 岸田國土『沢氏の二人娘』『全集6』（岩波書店、1991年）。初出は『沢氏の二人娘』『中央公論』第50年第1号（中央公論社、1935年1月号）。

⁵² 岸田はファンテジイを、「ファンテジイは常に『明るき懷疑』の娘である。／『明るき懷疑』は『朗かな理知』を母とする。／『朗かな理知』はオプチミストの涙よりもペシミストの微笑を愛したであろう。／ファンテジイは必ずしも詩と一致しない。／然しながら、多くの場合、作中人物の感情昂揚と相俟つて、作品に一脈の叙情味を与へる。／ファンテジイは必ずしも喜劇的ではない。然しながら、多くの場合、作中人物の性格的不具乃至心理的メカニズムと結びついて、作品に一味の滑稽感を与える。／ファンテジイが単なる空想と異なる所以は作者の眼が常に『夢』から醒めてあることである」と記している。岸田「ファンテジイ」『全集19』（1989年）、369-371頁。初出は「ファンテジイ」『時事新報』1925年5月13-14日。

⁵³ 近年になってこれまでとは異なる観点で論じる論考が徐々に出てきている。例えば、井上理恵「贖罪の戯曲『牛山ホテル』——岸田再発見のために」、林廣親「『沢氏の二人娘』論——『父帰る』を補助線として」『岸田國土の世界』日本近代史研究会編（翰林書房、2010年）。

俗時評』⁵⁴ を註釈して「初めて、『何かを云ふために』書いた」と記しているように、後年にいたるまで自身の戯曲にこの二分法を用いている。⁵⁵ この二分法がはたして有効であるのか議論の余地はある。

だがその議論に入る前に、岸田の「或こと」を言う芝居とは具体的には何を指しているのかから考察を開始したい。井上理恵は「関係の平行線 岸田国士『紙風船』」で、岸田の揚言に関して興味深い指摘をしている。⁵⁶ 岸田は『紙風船』の執筆時を振り返って、「当時の私は、テーマ劇なるものに反対して、故ら筋のないスケッチ劇を試みた次第」と記している。⁵⁷ 井上は、当時岸田が「反抗」していた「テーマ劇」が菊池寛の戯曲を指すのではないかと述べている。そしてその論拠として井上は、『紙風船』が執筆された1925年当時はまだプロレタリア演劇が「戯曲界の中心に位置していない」こと、菊池が当時の「文壇・劇界の主力作家」であったことをあげている。菊池は「『小説でも戯曲でも同じだが、題材や境遇は、死物である。それを通じて現はるゝ作家の人生観、思想、感情それを駆使する作家の手法が芸術の本体なのだ』⁵⁸ と主張し、いわゆるテーマ小説・戯曲を書いていた」のである。⁵⁹ 田中千禾夫も、菊池の戯曲が、「主題の劇的展開の強烈によって確固とした地歩を占め得たのも、平凡な日常人の、我々にも身近な生活が素材だったから、とも云える。生活に密着したものが乏しい現代劇の穴を埋めることになった。その台詞が劇的文体として優れていたからではない。既述したように、主題を早く、分り易く運びさえすれば足りるという実用性が主であるから、文体などに煩わされない方が好ましいし、また、台詞自体の妙味、面白さは特に工夫されない」と書き、菊池戯曲のテーマの優先と劇的言語、劇的文体への関心の欠如を指摘している。⁶⁰ さらに付け加えるなら岸

⁵⁴ 岸田『風俗時評』『全集6』（1991年）。初出は『風俗時評』『中央公論』第51年第3号（中央公論社、1936年3月号）。

⁵⁵ 「『風俗時評』あとがき」、前掲書、468頁。

⁵⁶ 井上理恵「関係の平行線 岸田国士『紙風船』」『近代演劇の扉をあける——ドラマトウロジーの社会学』（社会評論社、1999年）。

⁵⁷ 岸田「『歳月』前記」『全集28』（1992年）、453頁。初出は「前記」『歳月』（創元社、1939年）。

⁵⁸ 菊池寛「劇に筋及び境遇」『菊池寛全集 第22巻』（高松市菊池寛記念館、1995年）、552頁。初出は、「劇に筋及び境遇」『新文學』（博文館、1921年4月）。

⁵⁹ 井上、前掲書、93頁。

⁶⁰ 田中千禾夫「岸田（國士）戯曲」『劇的文体論序説上』（白水社、1977年）、273頁。初出は「岸田戯曲 劇的文体論序説17」『新劇』第23巻第9号（白水社、1975年9月号）。

田の師であるコポーがテーマ演劇にたいして批判的であったと指摘する由紀草一の論考もある。⁶¹ これらから判断して、井上の指摘の正当性は確かめられる。

では岸田は菊池の戯曲をどう批判していただろうか。3月23日付けの讀賣新聞で岸田は、菊池の戯曲『浦の苫屋』を評して、⁶² 「徹底した通俗劇だと思ひました」、「殊に気になるのは、或ることを云ふため、或ることが起こるために、絶えず見え透いた準備的伏線が張つてあること」だとしている。⁶³ また同年4月号の『演劇新潮』に載せた『父帰る』⁶⁴の劇評で、岸田は、「私は非常な感動を受けた」、「『父帰る』はたしかに傑作である」と賞賛する一方で、だが「見物をあゝ泣かせてしまふところに、惜しむべき芸術的の瑕瑾がある」、「われわれは、よく、芸術的作品から、一面に芸術的ならざる感動を受けて、それを以てその作品の芸術的価値を評価しようとするところがある」が、「それは、云はゞ単なる常識的感動である。常識的感動によつて芸術品の『効果』を期待するのは、私に云はせれば芸術の邪道である」と批判している。⁶⁵

まず菊池の代表作『父帰る』で、岸田がこの作品のどこが「芸術の邪道」と感じたのかを考察したい。この戯曲のあらすじは単純である。時は明治40年頃、20年前に一家を捨てた父宗太郎が落ちぶれて家へ戻って来る。父親を許す家族にたいして、今や父に代わって一家を率いる長男の賢一郎だけが父親を家にいれることを拒む。父親が家を後にし、母親が哀願するように「賢一郎!」、妹が「兄さん!」と叫ぶと、賢一郎はついに翻意して弟とともに父親を捜しに狂ったように飛び出す。

「家族の残照 菊池寛『父帰る』」で井上理恵は、夫の宗太郎を許し受け入れる妻おたかには「良妻賢母思想」を、最後に父親を呼び戻そうとする長男の賢一郎には「家長の権

⁶¹ 鈴木敏男（由紀草一）は、岸田の師であるジャック・コポーについて、「主に反対を表明しているのは、商業演劇よりむしろ、ある思想なり社会問題を舞台で追求しようとした、ポール・エルヴェーやフランシス・ド・キュレルなどの『テーマ演劇』なのである。人間に対する興味よりテーマに対する興味が優先するような芝居は許せない、とコポーは言う。それが彼の出発点である」と指摘をしている。鈴木「『純粹演劇』論——ジャック・コポーと岸田國士」『演劇學』第31号（早稲田大学演劇学会、1990年）、257頁。

⁶² 菊池寛『浦の苫屋』『演劇新潮』第1年第3号（新潮社、1924年3月号）。

⁶³ 岸田「懐かし味気なし」『全集19』（1989年）、3-4頁。初出は「懐かし味気なし」『讀賣新聞』1924年3月23日。

⁶⁴ 菊池寛『父帰る』『新思潮』第2年第1号（東京堂、1917年1月号）。

⁶⁵ 岸田「春秋座の『父帰る』」『全集19』（1989年）、15-17頁。初出は「春秋座の『父帰る』」『演劇新潮』第1年第3号（新潮社、1924年4月号）。

威」の復権を菊池が担わせているのだと読み解く。さらにそれは菊池が日本の人情を重視したからではなく、「現実主義者菊池寛は〈大正〉という時代の権力の現実を読んだ」からだ」と分析する。大正デモクラシーの時代、「〈家〉は既に内部分裂」し「新たな局面を形成しはじめていた」。そこで「〈権威〉は急速な産業化によって壊された家族制度の再構築を急いだ」。菊池はそういった「現実を把握し」、「大正デモクラシーとは対極に位置する〈家長の権威復権と良妻賢母の再登場〉という時代の思想にまっしぐらに突き進んだ」。したがって井上は、『父帰る』を、「家族の変容を明確に告げる内容を抱えながら作者の現実主義が時代の思想に擦り寄ってドラマを分裂させ、それにもかかわらず評価され生き長らえた希有な戯曲」と結論している。⁶⁶

この戯曲の上演のおよそ十年後の1935年に、岸田は代表作のひとつ『沢氏の二人娘』を発表する。林廣親は、二十年間の放浪後に帰国した沢一寿とその娘の悦子、愛子の家族の再分裂を描いた『沢氏の二人娘』と『父帰る』の構造を比較し、岸田はこの戯曲を「〈近代戯曲〉の大定番」である『父帰る』のパロディとして描くことで、久保田万太郎、菊池寛、山本有三らの書いた〈日本の近代戯曲〉との格闘時代の〈卒業制作〉にしたと述べている。⁶⁷ つまり岸田にとって『父帰る』は、乗り越えるべき日本の近代戯曲の代表作であったのである。

では『沢氏の二人娘』はどのような点で『父帰る』のパロディなのだろうか。林は、本作の第一場で、長女の悦子が、「親同胞つてもっと近いもんぢやないかつて気がしだしたの。みんなてんでんばらばらでゐすぎたわ」、「今日は、三人で、約束ませうよ。お互に、心配なことはなんでも相談し合ふこと、いつさい秘密を作らないこと、お互に気がねなんかしないで注文を出し合ふこと」と提案したことに注目する。⁶⁸ 長い海外生活で家族がいかなるものか理解できない一寿は、一切の干渉をしないという主義を捨てて、その提案を受け入れて家政婦との関係を娘たちに告白する。さらに第二場では愛子に彼女の秘密を明

⁶⁶ 井上理恵「家族の残照 菊池寛『父帰る』」『近代演劇の扉をあける——ドラマツルギーの社会学』（社会評論社、1999年）、84-85頁。初出は「家族の残照 菊池寛『父帰る』論」『社会文学』第11号（日本社会文学会、1997年6月号）。

⁶⁷ 林、前掲書、124-125頁。

⁶⁸ 『沢氏の二人娘』、前掲書、190-191頁。

かすことを強要する。林は、そのことが愛子に家出を決心させ、一寿に再び独りで暮らしをさせる結果になったのだと解釈し、それを「もともとバガボンド的な気質の男が家族の新たな構築をふと思ったばかりに、家族解散の憂き目を見ることになった」と要約している。それゆえにこの『沢氏の二人娘』は〈父帰る——それからの物語〉であると結論する。⁶⁹ つまりこの二戯曲の父親の家出は「家」が「内部分裂」していることを表象しているのである。だが菊池はそれを人情にからませて家の分裂を隠し、岸田はそれを観客に示す。岸田は歌舞伎が岸田の内奥に潜む「封建的なもの」を露わにさせると述べていた。岸田は、『父帰る』にも歌舞伎と同様の効果を見抜いたのであろう。そうであるなら岸田の『父帰る』への批判は大きく二点にしぼられる。一点目は、井上や田中の指摘した、『父帰る』がテーマを中心に組織され、それ以外の演劇の重要な要素を蔑ろ、もしくは排除している戯曲である点への批判である。また『沢氏の二人娘』との比較で推測できるのは、『父帰る』が家の崩壊という事実を隠蔽し、さらに日本的情動に働きかけて感動させたことに岸田が批判をむけているということである。『父帰る』は新たにおこりつつある人々の生活に目を背けた点で、岸田の考える「現代劇」から外れた。先に岸田は現代劇を描き続けたと述べたが、『沢氏の二人娘』はそれを描写することで「現代劇」となったと考える。

1932年の岸田の、「各人各説、十人十色の拠り所があつて然るべきだが、事、専門に関する限り、一応は『純粹に』その仕事の本質を突き止めておく必要がある。言ひ換へれば『手段』としてではなく『目的』としての活動に何等かの意義を与へなくてはならぬ」から判断すると、岸田は、何かを主張するための「手段」ではなく、演劇そのものを「目的」とした「戯曲のための戯曲」を演劇の本道であると考えていることがわかる。⁷⁰ それが「『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』云ふのだ」の真意であり、二〇年代には「テーマ演劇」の、その後は「プロレタリア演劇」の批判へと岸田を向かわせたのである。⁷¹ ところが1940年の自序で岸田は、

⁶⁹ 同上、137頁。

⁷⁰ 「劇壇左右展望」、前掲書、359頁。

⁷¹ 佐伯は、岸田は日本の演劇人の誰よりもはやく「演劇の言葉は思想を語るためにあるのではないということのみてしまった」のだと記している。佐伯、前掲書、333頁。

たゞ、このへんで、私は、「戯曲のための戯曲」といふ創作態度を翻然改めるべく決心したことを附言しておかう。恐らく、これらを最後として、若し私に将来戯曲作品を発表する機会があるとすれば、それはやゝ面目を一新したものになるであろう。「戯曲は如何に書かるべきか」という修業は、もう私をうんざりさせた。そろそろもう、「戯曲によって何を語るべきか」といふ課題が私を捉へはじめてゐるのである。かういふ迂遠な道を辿らねばならなかつた、「私たちの時代」を、後世の文学史家はとくと研究してみねばならぬと、ひそかに私は信じてゐる。⁷²

岸田は「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲を書くことを、「戯曲は如何に書かるべきか」の「修業」と呼び、「戯曲によって何を語るべきか」を「課題」として対置させ、「修行」から「課題」への移行を「時代」と結びつけて語っている。この一文で岸田は、「如何に」書かざるかを、戯曲の創作の「修業」としなければならなかつた、帰国当時の新劇界の未熟さと、また「何か」を語ることを「課題」として抱えざるを得なくなつた当時の日本の時代相を語っている。岸田は1936年に『風俗時評』を発表した後、1943年に日本移動演劇連盟のために著した『かへらじと』を例外にして、1948年の『速水女塾』まで戯曲を書いていない。そして上記の一文はその劇作の空白時代、ちょうど岸田が大政翼賛会の文化部長就任の数カ月前に書かれたものである。この時点で岸田は演劇を語っているのではなく、社会を語るようになっていたのである。

1952年になると、岸田は、「当時の私は、『何かを言ふために戯曲を書くのではなく、戯曲を書くために何かしらを言ふのだ』と公言して憚らなかつた。／このことは、当時の日本の戯曲界に対する私の立場を明かにしようとするもので、この宣言は、もちろん私の創作活動を通じて、後年徐々にその偏狭さを是正する必要に迫られた」と、振り返っている。⁷³ つまり「戯曲を書くために何かしらを言ふ」行為はある時点から「修業」となり

「偏狭」と呼ばれる。第1節のはじめに、そもそもこの二項が芸術において対立的に存在

⁷² 岸田國士「『新日本文学全集第三卷・岸田國士集』あとがき」『全集 28』（1992年）、460-461頁。初出は「あとがき」『新日本文学全集第三卷』（改造社、1940年）。

⁷³ 岸田國士「『古い玩具』あとがき」『全集 28』（岩波書店、1992年）、484頁。初出は「あとがき」『古い玩具』（岩波書店、1952年）。

し得るものだろうか」と疑問を呈した。この揚言の論の正当性については戯曲分析を通して考察していく。これまで前期戯曲を、岸田が「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」最後の戯曲であるとした『歲月』までとされることは多かった。だが本論文では、前期戯曲に「『或こと』を言ふため」のはじめての戯曲である1936年の『風俗時評』を加えた。それは岸田が揚言で示した岸田の劇作の方針を逆説的ではあるが貫き、揚言の意味を明瞭に示した戯曲がこの『風俗時評』だからである。これについては第5章で論証する。

第3項 小山内薫との演劇論争——「室咲きの花」としての演劇

第3項では、よく知られた論争であるが、小山内薫と岸田で交わされた演劇論を確認しておきたい。なぜならこの論争が岸田のその後の戯曲に影響を及ぼしたからである。

1924年6月に設立された築地小劇場の代表者のひとりである小山内薫は、『演劇新潮』派に劇団設立の趣旨を「演劇の為に」「未来の為に」「民衆の為に」と三点にまとめて説明している。小山内は「演劇の為に」で、「築地小劇場の価値は、それが提供する演劇の価値である。それが使用する戯曲の価値ではない」と述べている。⁷⁴ これに反撃して岸田は築地小劇場第二回公演のロマン・ロラン『狼』の劇評で、「演劇から文学を排除する運動、云ひ方がわるければ、演劇をして文学より独立せしめる運動、更に言葉を換えへて云へば、演劇をして最もそして純粹に、演劇たらしめる運動と目すべき築地小劇場が、戯曲と云ひ得るものゝうちで最も『文学臭味』の多い、最も『非戯曲的』な戯曲のひとつを選んで上演した」という矛盾を突き、⁷⁵ 「優れた演出とは、優れた戯曲の有する本質的価値を遺憾なく舞台上に表現することではなくて何んだ」と持論を展開する。⁷⁶

翌月の9月に岸田の二作目の戯曲『チロルの秋』が発表される。小山内は「人間といふものは、皆んな闇黒で呻き悶えて」おり、「芸術家の仕事」は、そんな人間に「一つの窓

⁷⁴ 小山内薫「築地小劇場は何の為に存在するか」『小山内薫全集6』（臨川書店、1975年）、614頁。初出は「築地小劇場は何の為に存在するか——山本有三君その他の演劇新潮の同人諸君に読んで考へて貰ふ」『演劇新潮』第1巻第8号（新潮社、1924年8月号）。

⁷⁵ 岸田「文学か戯曲か」『全集19』（1989年）、83頁。初出は「ロマン・ローランの戯曲——築地小劇場の『狼』——」『演劇新潮』第1年第8号（新潮社、1924年8月号）。

⁷⁶ 同上、85頁。

を明けて、人間の貴さを見せてやる」ことであると述べて、『古い玩具』には「同感する處もあつた」と一定の評価を与える。だが『チロルの秋』については、「所謂ハイカラな脚本といふのであらうが、私はかういふ脚本から何も貰ふことが出来ない。気取りと、嫌味と、遊びとの外に何もないうるやうな気がした。そして、さういふものは、今の吾々には全く用のないやうな気がした」と批判する。そして「芝居といふ建物の中では、どうにか葉が茂り花も咲くかも知れない。併し、吾々が現在吾々の周囲に見てゐる人生といふものゝ中に持ち出したら、恰度温室から冬出された夏の花のやうに忽ち萎んで了ふだらう」と結論している。⁷⁷ それにこたえて岸田は、「或る芸術的作品に対し、それがわからないで興味のもてない人間よりも、それがわかつてゐながら、それ以上のものを求める人間の方に、誰しも敬意を払ふに違ひない。芸術家の目ざす相手は、正に、かくの如き公衆でなければならぬ」、したがって、「どんな少数者の為めの芸術も立派に存在の理由があるのではないか」と記す。⁷⁸ さらに「非難といふものが、これほど讃辞と一致する例を、僕は未だ嘗て知らない。／僕は、僕の戯曲を、夢にも芝居といふ世界から外へ持ち出す野心はない。野心がないどころか、そんな事をされては迷惑至極である。（中略）たゞ、『舞台は人生の温室なり』といふ美しい定義は、これから、僕のものとして取つて置きたい。／わが見すばらしき在るか無きかの花よ——（中略）わが愛する室^{むろさ}咲きの花よ——／希くば、此の寒空に、汝の温かき住家を出づる勿れ」と結んでいる。⁷⁹

この議論の応酬は、岸田と小山内の演劇観を端的にあらわしている点で貴重である。議論としては岸田の方に説得力があるように思われる。だが芸術作品の価値を「わかつてゐながら、それ以上のものを求める人間」が存在するという前提は、『チロルの秋』初演の失敗で変更を余儀なくされ、さらに『風俗時評』では民衆論として問題にされる。また演劇は本来「室咲きの花」であり、だからこそ価値があり力を持つという岸田の演劇観は、その後の岸田の前期戯曲の基底をなしている。

フランスでの演劇体験で得た清新な演劇観とそれを反映した戯曲で注目されはじめた

⁷⁷ 小山内薫「劇場の中に観た人生 岸田君の『チロルの秋』」『都新聞』1925年9月16日。

⁷⁸ 岸田「小山内君の戯曲論——実は芸術論——」『全集19』（1989年）、184頁。初出は「小山内君の戯曲論——実は芸術論——」『演劇新潮』第1年第10号（新潮社、1924年10月号）。

⁷⁹ 同上、188頁。

新進気鋭の演劇人岸田國士と、「今迄踏んできた道がことごとく錯誤であった」と悔い、⁸⁰ 若者と一からやり直そうと築地小劇場を立ち上げた壮年の小山内薫の議論は、その時点では平行線のままで終る。しかしこの論争を経て、ふたりは各々の演劇論を反映したかのような戯曲、小山内薫は『奈落』⁸¹ を、岸田は『温室の前』⁸² を発表する。⁸³ また岸田はそれだけに留まらず前期戯曲のなかで小山内の批判にたいして答えつつけるのである。

先に同年10月下旬の『チロルの秋』初演が岸田の観客観を変更させたと述べた。⁸⁴ それについて触れておきたい。1924年12月の『演藝画報』によると、当時の雑誌には戯曲が「夥しい數で制作され」、雑誌が発行されると「必らず、半々、或は三分の一の創作として戯曲がある」。それにもかかわらず上演になると、「新劇の上場されるなどは、數取りにもならぬほど稀」な時代であった。⁸⁵ 幸運にも『チロルの秋』の上演がきまった岸田は、これを自身の戯曲と演劇論の正当性を実証する機会ととらえていたはずである。というのも、岸田は、築地小劇場に「素人の俳優が演じて、それほど見つともなくないやうな、つまり、演り易い脚本を選んでなぜ上演しなかつたか」と意見を述べ、⁸⁶ 9月から連載しはじめた文芸春秋社の『文芸講座』で、「脚本の価値が、演劇の価値を根本的に左右する」と戯曲の重要性を説いていたからである。岸田は『チロルの秋』を彼の演劇論のモデルとして著したと推察できる。だがこの公演で注目されたのは正宗白鳥の『人生の幸福』であった。演劇的原点がフランスにあり、日本で観劇することの少なかった岸田は、この失敗の原因として、「決して、単に俳優や演出家の罪に嫁すべきものではなかつたのである。大部分の原因は、寧ろ私の書くものが日本の新劇の畑に適してないものであつたこと」

⁸⁰ 小山内薫「築地小劇場建設まで」『小山内薫全集 6』（臨川書店、1975年）、611頁。初出は「芝居と僕」『劇作』第6巻6号（白水社、1937年6月号）。

⁸¹ 小山内薫『奈落』『小山内薫全集 3』（臨川書店、1975年）。初出は『奈落』『新小説』（春陽堂書店、1926年1月号）。

⁸² 岸田『温室の前』『全集 2』（1990年）。初出は『温室の前』『中央公論』第42年第1号（中央公論社、1927年1月号）。

⁸³ 岸田と小山内の論争とその後の戯曲の関連については以下の論考を参照した。阿部由香子「『温室』の外の民衆劇——岸田國士と新劇協会」『演劇研究』第26号（早稲田大学坪内博士演劇博物館、2002年）。

⁸⁴ 新劇協会第7回公演『チロルの秋』。演出・畑中藁坡。出演・石川治、井沢蘭奢、松井きよみ、帝国ホテル演芸場、1924年10月23日～25日。久米正雄『帰去来』、正宗白鳥『人生の幸福』が同時上演されている。

⁸⁵ 千葉亀雄「本年の戯曲其他」『演藝画報』第18年第12号（演藝畫報社、1924年12月号）、2頁。

⁸⁶ 岸田「築地小劇場の旗挙」『全集 19』（1989年）、45頁。初出は「築地小劇場の旗挙」『新演芸』、第9巻第7号（玄文社、1924年）。

をあげている。⁸⁷ 岸田は、写実的で事件や境遇を扱ったものだと俳優が下手でも不快に感じることはないが、本作のような「どちらかと云へばロマンチックな傾向のものとか、リトカルなもの、またはユーモアやウキットなどを主にしたものは、気分が主な要素になつてゐるだけに、悪く行くと鼻持ちならない醜悪なものになり易い」と反省する。⁸⁸ 岸田はこの上演を観客とともに観て、はじめて日本の演劇状況を覚り、彼の目指す演劇を日本で達成することの困難を痛感したのである。岸田は、その後「日本の新劇の畑」に合う戯曲を模索し、都市の勤め人とその妻の日常のスケッチという題材を発見した。それが1925年4月の『ぶらんこ』、⁸⁹ 11月の『紙風船』である。⁹⁰

またこの時期に岸田は、西欧の「昨日の演劇」である「写実的演劇」が行き詰まったのは、これ以上いい作品が出ないまでに完成したからであり「日本に於ける『明日の演劇』は、或は西洋に於ける『昨日の演劇』であつてもかまはない」と述べている。⁹¹ 岸田は、日本の新劇の基礎作りをするために、日本の演劇状況にあわせた題材を選び、「昨日の演劇」の形式で劇作しはじめる。このように『チロルの秋』の上演以降、岸田の劇作の方針は変化する。つまり演劇理論家としての岸田はフランスの演劇経験から導きだされた「純粹演劇」を掲げ、劇作家としては日本の演劇事情にあわせて「昨日の演劇」である写実主義演劇によって「純粹演劇」を描くという二元の道を歩むのである。⁹²

第4節 本論文の構成と概略

本論文は、三部構成である。第1部「脅かす〈不在〉——自意識と不在」では、1924年

⁸⁷ 「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」、前掲書、349頁。

⁸⁸ 同上、354頁。

⁸⁹ 岸田『ぶらんこ』『全集1』（1989年）。初出は『ぶらんこ』『演劇新潮』第2年第3号（新潮社、1925年4月号）。

⁹⁰ 岸田『紙風船』『全集1』（1989年）。初出は『紙風船』『文藝春秋』第3年第5号（文藝春秋社、1925年5月号）。

⁹¹ 「演劇一般講話」、前掲書、180頁。

⁹² 河内夫佐子は、新劇協会の仕事に携わって「日本の演劇の貧しさ」を痛感した時、岸田の理論家と実践者との立場が二元化したと指摘している。河内「岸田國士・昭和三年前後」『国文目白』第17号（日本女子大学国語国文学会、1978年）、233頁。

の『古い玩具』と1926年の『屋上庭園』を取り上げる。⁹³ この二戯曲には、登場人物を脅かす「不在」が描かれている。この「不在」が執拗に登場人物を追いつめるが、その正体は彼らの自意識によって作りだされたものであることを論証する。第2部「魅了する〈不在〉——もうひとつの現実」では1924年に発表された岸田の第2作目の戯曲『チロルの秋』と『歳月』を取り上げる。この二戯曲には、登場人物を魅了する「不在」が描かれている。いずれも登場人物のかつての恋人であり、彼らの別の現実である「夢」を構成している。この夢を通して二戯曲に描かれた虚構論、演劇論を読み取る。第3部「身体に巣食う〈不在〉／社会に蔓延する〈不在〉」では岸田の「『或こと』を言うため」のはじめての戯曲である1936年発表の『風俗時評』を取りあげる。この戯曲の「不在」は、人の身体に痛みを与える病である。

各節の概略は以下の通りである。

第1章「『古い玩具』と〈二元論〉」では、登場人物を悩ます「二元論」を軸に作品分析する。当時支配的であった西欧の二元論に抗する日本人男性の白川留雄、日本人女性の手塚房子、西欧人女性のルイーズ・モオプレを、その心理の動きから分析することで、岸田がいかに関二元論の複雑さに目を向け、描いているかを論じる。そして本論のテーマである不在者は一義的にはこの三者を脅かす西欧人男性であるが、じつは登場人物の自意識が作りだしたものであることを明らかにする。

第2章では「『屋上庭園』に描かれた〈視線〉——1926・銀座・百貨店」に散見される「視線」を分析する。本作の舞台は、視線の快楽を提供する百貨店の屋上庭園である。この場所で視覚の様々な問題が浮かび上がり、大量生産大量消費時代に生きる登場人物の心理が明らかにされる。この人物を脅かしているのは内面化した「他者の視線」である。本作は関東大震災後の新たな時代に向かい合う人間が活写されているだけでなく「まなざす」ことの意味を問うている。

第3章「『チロルの秋』に見る〈虚構〉の可能性——夢・遊戯・演劇」では、本作に描かれている「遊戯＝劇中劇」を分析し考察する。登場人物のステラとアマノは、互いのか

⁹³ 岸田國士『屋上庭園』『全集2』（岩波書店、1989年）。初出は『屋上庭園』『演劇新潮』第1巻第8号（新潮社、1926年11月号）。

つての恋人を演じることで夢を再現しようと試みる。この劇中劇の構造によって本作は虚構とは何か、虚構の力とはどのようなものなのかという、演劇の本質を語る戯曲であることを論証する。

第4章「メタシアターとしての『歳月』——演劇の〈いかに〉をめぐって」では、主人公である浜野八洲子の不在の恋人・斎木一正像の変化を検証する。その検証を通して、本作が「純粹演劇」のモデルというだけでなく、まだ見ぬ「純粹演劇」の演劇論を語り称揚する戯曲であることを明らかにする。

第5章「『風俗時評』の正体不明の〈痛み〉——『物語化・演劇化』と『異化』」では、『風俗時評』に頻出する痛みがどのように人々に受容されたのか、その推移を分析し、本作には社会の物語化、演劇化という統一したテーマが書き込まれていることを論証する。さらに本作が、演劇がいかに社会を表象し批判しうるかという問い、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ていることを明らかにする。それと同時に本作が、それ以前の岸田戯曲と演劇観のうえでは変節がないことを証明する。

先述したように、本論文の分析は各章の戯曲のモチーフを捜しだし、その意味を分析することにある。そして戯曲に共通する「不在」が、岸田の前期戯曲にとってどのような意味を持つのか、岸田の純粹演劇の模索がこの不在とどのようにかかわるのかを本論文では明らかにしていく。

第1部 脅かす「不在」——自意識と不在

本論文の目的は、序章で述べたように、戯曲のなかでオブセッションのように繰り返し出現するモチーフを見出し、そのモチーフにそって戯曲を読みかえていくことである。戯曲に描かれたモチーフは戯曲それぞれで異なる。だがいずれのモチーフも舞台上に登場しない、いわば「不在」であるという点で共通している。

本論文で取り上げる戯曲に散見される「不在」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さない脅かす存在としての「不在」であり、もうひとつ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」である。いずれも物理的には実体を欠いているがゆえに、登場人物から離れることはなく、その人物に背後から強い影響を及ぼし、時としてその人物の生を決定づけさえもする。本論文でとりあげる戯曲には、この「不在」にとり憑かれた人物が描かれている。

第1部の第1章では『古い玩具』を、第2章では『屋上庭園』を考察するが、いずれの主人公も目に見えない何ものかに脅かされている。まず『古い玩具』から分析を始めたい。

第1章 『古い玩具』と「二元論」

本章は、『古い玩具』を、登場人物を悩ます「二元論」を軸に作品分析する。

岸田の第一作目の戯曲『古い玩具』は、1924年（大正13年）に発表された。本作にはふたつの恋愛が描かれている。ひとつはフランスに住む画家の白川留雄とルイーズ・モオプレとの恋愛と結婚そして別離であり、もうひとつは留雄のかつての恋人であり今はフランス在住の大使館員手塚正知の妻である房子と留雄との対立と和解である。⁹⁴

序章で述べたように、これまで本作を論じたものの多くは、いわゆる作家論であった。すなわち主人公である留雄に在仏時の岸田國士を重ねて分析し、留雄に岸田の「思想の原

⁹⁴ 本作では「日本」の対立概念として「フランス」ではなく「西洋」が使用されている。しかし「日本」について「東洋」ととらえることはない。この表記は本作を分析するにあたって無視できない問題である。本論文では、引用箇所以外は「西欧」で統一する。

点」ないし「創作の原点」を見出した。だが一部の例外を除きこれらの論考は類似した結論に至ってしまうという傾向にあった。言うまでもないが『古い玩具』に描かれているのは留雄の「日本人であること」の懊悩だけではない。だが本作の主要な登場人物であるルイズや房子が詳細に分析されたことはこれまでほとんどない。本章の分析の第一の特徴は、留雄だけでなくルイズと房子を加えて分析する点にある。⁹⁵

分析に際して、本作に散見される「二元論」に注目する。これまで本作の主題とされてきたのは、留雄の「日本人であること」への過剰なまでの自意識であった。この留雄の西欧において持たざるを得なかった自意識は、単に皮膚の色だけでも、また日本文化の近代化の遅れだけでもなく、それらが複雑に絡みあうことで形成されている。そしてその根底には西欧人男性を頂点とする二元論的価値観がある。西欧在住の日本人が「日本人であるという意識」をどのような過程で持つのか、その経緯を二元論とのかかわりで確認していきたい。日本人はまず西欧人によって皮膚の色で「白色人種／有色人種」、「西欧／非西欧」という二元論の后者に分類される。さらにこの二元論は、ステレオタイプの特徴——例えば、白色人種が「西欧＝文明＝論理＝優等」にたいして有色人種が「非西欧＝野蛮＝感情＝劣等」——が付与される。このように二元論は、白色人種の価値観に根ざしており、根底には優劣の判断を有する。そしてこの二元論によって日本人は美しさ、正しさ、優秀さにおいて劣等の刻印を押されるのである。そのため西欧在住の日本の近代的知識人は、西欧人の目に映る可視化された自己——黄色い皮膚を持った先天的に劣ったとされる日本人である自己——と、西欧の知識を身に付け、日本と日本人の後進性を批判的に見る後天的に形成され、西欧化された自己との分裂を体験する。皮膚の色は努力によって変更することが困難であるゆえに、その分裂は解消されることなく内面化して沈積していき、遂に先天的な自己を嫌悪するに至る。以上が二十世紀前半に洋行経験をした日本の知識人の人種的葛藤の成立過程である。このように「日本人であるという意識」は西欧の二元論的価値基準と深く関わっている。

⁹⁵ 近代日本人の人種をめぐる葛藤については以下の書に多くを学んだ。眞嶋亜有「『黄色人種』という運命の超克——近代日本エリート層の“肌色”をめぐる人種的ジレンマの系譜」『近代日本の身体感覚』（青弓社、2004年）。

次にこのような二元論が留雄だけの問題ではないことを確認したい。登場人物を人種、性別で見えていくと、留雄が日本人・男性、房子が日本人・女性、そしてルイーズが西欧人・女性であり、二元論の頂点に立つ西欧人・男性は本作には登場しない。つまりいずれも当時の西欧の二元論において劣等とされる項を持つ人物であり、彼らは西欧人男性に脅かされる存在であるといえる。そして本作に登場しないこの西欧人男性こそ第1部のテーマである「脅かす『不在』」である。

現代では「白色人種／有色人種」という二元論は自然科学的な根拠はなく、近代西欧社会の価値観の構築のために作られた恣意的なものであるという認識が一般的になった。同様に性別にたいする意識も当時に比べて高くなってきた。したがって人種や性別の二元論を対象化することは現代人には容易く、この三者が感じる人種、地域、性別に関する二元論の抑圧は今日感覚では理解し難い。だが確認しておきたいのは、本作が著された時代は、西欧人男性を頂点とするこの二元論的価値観は優生学の隆盛とあいまって支配的であり、逃れ難いものであった点である。⁹⁶ 要するにこの二元論による分類は三人に等しく課せられた、乗り越えるべき課題であったのである。そして先行論文が見逃していたのは、留雄だけでなく房子やルイーズもまた西欧の二元論の支配する世界に生きていたという点である。それゆえ彼ら三人は「白色人種／有色人種」「西欧／日本」「男性／女性」をめぐって延々と対話する。

これまで本作は留雄とルイーズの物語とみなされ、ふたりは「西欧／日本」という単純な二元論の枠組みで分析されてきた。だが本作に登場する三人は西欧的二元論とそれが与えたステレオタイプの特徴に当てはまっていたわけではない。本作の各場は三者のうちの二者で構成されているが、その二者が作る二項対立は、その二人の関係性の変化によって項を行き来する。この変化が本作を複雑な物語にしているのである。本章の第二の特徴は二項対立を変化するものとしてとらえ分析している点である。

本作に描かれているのは、西欧人男性を頂点とする二元論的世界観に抗う三者の位相、

⁹⁶ 石原千秋は「日曜日の妻たち 初期の岸田國土」で、岸田が本作に人種の問題を「身も蓋もないほど」露骨に身体表象として作品に書き込んでいることを発見し、岸田の西欧で直面した人種の問題がきわめて身体的なものであり、その身体性への言及にこそ岸田作品の特異性の一つがあると述べている。石原「日曜日の妻たち 初期の岸田國土」『演劇人』第6号（舞台芸術財団演劇人会議、2000年1月）、86-87頁。

そこで生じる自意識の変遷である。本章は、二元論的世界観の支配する世界に生きる白川留雄、手塚房子、ルイズ・モオプレの関係の変化によって、この三者が作り出す二項対立の変容を分析し、本作を読み直すことである。

第1節 『古い玩具』に描かれた「二元論」

本節では『古い玩具』の構造を概観する。まず第1項で、本作の成立過程を確認し、本作のあらすじと特徴を考察する。第2項では、本作に関する先行研究を検討し、本章の分析が先行研究とどのように異なるか、その分析の意図を明確にする。

第1項 『黄色い微笑』から『古い玩具』へ——戯曲概要

『古い玩具』の成立は、岸田國士のフランス遊学にまで遡る。1920年に演劇研究のためにフランスに渡った岸田は、ヴィユー・コロンビエ座に出入りする一方で、ピトエフ一座にも出入りしている。そこでジョルジュ・ピトエフ (Georges Pitoëff) に日本の戯曲を上演したいので紹介して欲しいと言われ、岸田は急遽戯曲を書き上げる。岸田は自ら劇作した理由を、「第一に、[日本の戯曲を]なんにも知らなかった。第二に、手許にある僅かな脚本は、やらせたくないものか、やらせても駄目なものばかりのやうに考へられた」[括弧内は筆者による]からだとして記している。岸田は日本語で執筆した戯曲を「知合ひの仏蘭西人の協力を仰いで」フランス語に翻訳してピトエフに渡した。それが『黄色い微笑』である。⁹⁷ 結局、『黄色い微笑』は上演されなかったが、帰国後、岸田はこれを再び日本語にして改題する。それが本章で取り上げる『古い玩具』である。⁹⁸

⁹⁷ 岸田「芝居と僕」『全集23』(1990年)、108頁。初出は「芝居と僕」『劇作』第6巻第1-9号(白水社、1936年1月-9月号)。(ただし第8号は休載)

⁹⁸ 『古い玩具』と『黄色い微笑』の異同は、『黄色い微笑』の草稿も完成原稿も残されていないために確認することはできない。越智治雄は、「おそらく『黄色い微笑』は『古い玩具』と全く同じではあるまい。たとえばルイズの父については説明が不足しすぎている。しかしなお、後者によってしか前者をしりえぬ以上、ほぼ同じだという憶測によって進めるのはやむをえない」と書いている。本論文もこのふたつがほぼ同じであることを前提にする。越智、前掲書、411頁。

本作は山本有三に認められて 1924 年 1 月に創刊されたばかりの『演劇新潮』の 3 月号に載る。その編集後記で山本は、「戯曲は今月は二つしか載らなかつた。それは永くフランスにあつて戯曲の研究をしてみた岸田君の大作を掲載したからである。併しかういう新人の力作を紹介した事は本誌の喜びである」と、本作への高い評価、新進劇作家である岸田國士への期待を記している。⁹⁹

あらすじを見ていこう。

白川留雄は、日本に反発しフランスに渡った画家である。留雄はパリの大使館勤務の手塚正知の妻の房子のサロンで知り合った、同じく画家であるルイーズ・モオプレに惹かれている。かつて留雄と房子は互いに思いをよせていたが、房子の結婚によってその恋愛は終わる。房子は留雄への変わらぬ思慕を告白するが、留雄はそれを斥け、その後、ルイーズと結婚する。しかし結婚後、留雄の日本人としての自意識はますます強くなっていく。フランス人女性を妻に持つ日本人の留雄にたいする、フランス人のあからさまな反感が原因である。ルイーズは、その解決策として日本で暮すことを提案するが、留雄は現在の日本が矛盾と破綻に満ちた社会であり、自分を活かすのは西欧だと主張して日本での生活を拒む。議論の末、ルイーズはひとりで日本へ行くことを決意する。彼女の旅立ちの日、病にふせる留雄と見舞いに来た房子は、互いの孤独に共感しながらも結ばれることなく幕が下りる。

『古い玩具』は、プロローグと六場で構成されている。プロローグで大使館員である手塚正和の「ジュネエヴの会議」への参加が話題にでる。¹⁰⁰ これは 1920 年に設立された国際連盟の本部で行われる会議を指すのであろう。したがって本作の「時」は、第一次大戦後、岸田のフランス遊学と同時期であると特定される。「場」はフランスの国内で、古城の公園、ルイーズのアトリエ、房子のサロン、ホテルそして留雄の画室と移動する。

繰り返すが、主な登場人物である三人は、人種、性別において異なる組み合わせを持ち、いずれも西欧の二元論的価値観から見ると劣等の項を有し、それゆえに二元論について議論を繰り返す。今村忠純は、その後の岸田戯曲に比べて本作の文体が「ごつごつとしてい

⁹⁹ 山本有三「編輯室より」『演劇新潮』第三号（新潮社、1924年3月号）、78頁。

¹⁰⁰ 『古い玩具』、前掲書、6頁。

てけっしてかたちのいい作品」ではないと述べているが、それはこの二元論をめぐる三人のポレミックな対話による。¹⁰¹ 第3節で詳述するが、その対話は三人のうちのふたりでなされ、各場でふたりの組み合わせは変化し、それにもなってそれぞれが二元論の優劣の項を移動する。この登場人物の二項対立における変化が、本作を複雑で示唆に満ちた作品にしている。この延々と交わされる対話は、初期岸田戯曲のなかで本作の際立った特徴である。

第2項 「民族問題」と「孤独な旅の感傷」——先行研究

本作執筆からおよそ三十年後の1952年に、岸田は『古い玩具』について、「この作品で、私は、正面から民族問題を扱はうとしたわけではなかつた。むしろ、東洋の一青年としての孤独な旅の感傷が、^マわづかに戯曲といふ、当時私の関心の的であつた文学形式にもられることで満足した」と記している。¹⁰² これ以降、本作に関する研究は、主題を「民族問題」にするか「東洋の一青年としての孤独な旅の感傷」にするかで二分される。

先行研究については序章で触れたので簡単に分類するにとどめたい。岸田の解説にもかかわらず本作に「民族問題」を読み込み、これを岸田の生涯かかえる問題意識とした嚆矢は、越智治雄である。越智は、本作は「『日本の男』と『西洋の女』の劇」であるが、¹⁰³ 若い留雄の思想である西洋は、彼の「伝統的感情」によって「内部からくつがえされ」、「ルイーズと留雄の劇」は「留雄内面の」劇となっていると述べ、加えて本作を「岸田その人の劇でもあった」と断じている。¹⁰⁴ 先述したように、永平和雄は本作を「近代知識人たる作家が、己の生存の意味」を問いかけた戯曲だとし、¹⁰⁵ 渡邊一民は、本作のテーマを留雄の「日本人であるという意識の悲劇性」に見ている。¹⁰⁶

¹⁰¹ 今村忠純「岸田國士論・前提」『大妻国文』第24号（大妻女子大学國文学会、1993年）、132頁。

¹⁰² 「『古い玩具』あとがき」、前掲書、483頁。

¹⁰³ 越智、前掲書、407頁。

¹⁰⁴ 同上、409頁。

¹⁰⁵ 永平、前掲書、145-146頁。

¹⁰⁶ 渡邊、前掲書、54頁。

一方、本作に「東洋の一青年の孤独な旅の感傷」を見るのは、安田武である。¹⁰⁷ 安田は、本作以降の岸田の著作に鑑みて、本作には「『民族問題』というテーマを意識的に取上げ、〈正面から〉これを戯曲化しようなどという意図はなかったことは」明白だとしながらも、本作に岸田の「思想のいわば原型」を読み取ってもいる。¹⁰⁸ 阿部到は、帰国後岸田が急務としたのは、「戯曲の文体」の確立、「ファンタジイ」の実践であり、本作は「孤独な旅の感傷」を描いた「習作」と見るべきであると述べる。¹⁰⁹

このように本作の見解は二分されているかに見える。だがもともと岸田が言う「民族問題」と「孤独な旅の感傷」は対立するものではなく、むしろ影響関係を有している。したがって岸田の発言を受けて「旅の感傷」をテーマとする論者も、本作に「民族問題」が描かれていないと断じてはいない。したがってこれらの一連の論考は一部の例外を除いて、どちらの説を取るにしても、戯曲分析に関する限り大きく異なった見解を導くものではなかった。すなわち、序章で述べたように、本作に関する論考は、岸田國士という「日本人であること」に思い悩む「近代知識人」の「物語」に収斂し、そこに新規の知見を見出すことは困難であったのである。

またこれらの論考の多くが『岸田國士論』と題され、本作を取りあげる目的が、留雄に在仏時の岸田の心境をそして生涯にわたる問題意識を読み込むことにあった点は看過しがたい。したがって留雄以外の登場人物の分析は、留雄と対立的になされる傾向を持つ。例えば、渡邊は、ルイーズを、「誇りにみち何より論理を尊ぶ、ヨーロッパの具現」と述べ、¹¹⁰ 越智も彼女を「留雄のごとき劣等感は無縁」であるとする。¹¹¹ また留雄について渡邊は、「ルイーズの主張がきわめて論理的で一貫しているのにたいして、留雄の反対がほとんど説得力を持たぬものであることはだれの目にもあきらかであろう」と記している。¹¹² 1998年の座談会で小森陽一は本作を、「舞台はパリです。日本人であることに耐えられない男と、その男に寛大な理解を示して人種差別を超えた愛情を与えるフランス娘。この二

¹⁰⁷ 安田、前掲書、79頁。

¹⁰⁸ 同上、80頁。

¹⁰⁹ 阿部到「岸田戯曲のテーマ」『演劇学』20号（早稲田大学演劇博物館、1979年）、27頁。

¹¹⁰ 渡邊、前掲書、52頁。

¹¹¹ 越智、前掲書、408頁。

¹¹² 渡邊、前掲書、52頁。

人の恋愛と結婚。それが日本人の裏返しにされたナショナリズムで破滅していく物語です。男はインターナショナルを貫けない。つまりヨーロッパと日本との衝突を、根本的な主題に持っていた」と発言している。¹¹³ このように六〇年代の論考だけでなく、その後の留雄とルイーズに関する分析も「日本／西欧」という二元論の枠組みにそって対比的に解釈されている。

もちろんフランス滞在時の岸田の悩みが留雄のそれと重なっていたことは否定し難い。しかし本作を検討すると、西欧で抱えた留雄の「日本人であること」という葛藤は三者の二元論に関する問題としてとらえられており、本作には西欧男性を頂点とした二元論に彩られた世界から逃れようとしながら自らを縛りつけてしまう人間の姿——それぞれの自意識——が描かれている。本章は、本作に散見される二元論を、単純に「西欧／日本」という固定したものとしてではなく、関係性のなかで動的な運動をするものととらえ、その可変性に注目して『古い玩具』を読み直している点でこれまでにはない研究である。

第2節 日本人であること・フランス人であること

第2節では二元論において対極の存在である「日本人・男性」白川留雄と「西欧人・女性」ルイーズ・モオプレを分析する。

第1項ではプロローグの白川留雄を論じ、西欧に住む日本人の留雄にとって西欧人のルイーズがどのような存在であるか、ふたりの結婚が留雄にとってどのような意味を持つのかを明らかにする。第2項では、第一場と第三場のルイーズを分析する。ルイーズにとって留雄との結婚の持つ意味を考察する。このように両者の視点に立って論じることによって、留雄とルイーズが「日本／西欧」という単純な二項対立を構成していないことを明らかにする。

¹¹³ 井上ひさし、小森陽一編「演劇と戯曲 戦前編——劇作家の言葉と仕事」『座談会 昭和文学史二』（集英社、2003年）、180-181頁。初出は「座談会昭和文学史VI 演劇と戯曲」『すばる』第20巻第4号（集英社、1998年4月号）。

第1項 眼の重要性——白川留雄と階層化

プロローグの場は「フォンテヌブローの古城」である。¹¹⁴ 本作の冒頭の場にこの城が選ばれているのは示唆的である。なぜなら歴代のフランス王の居城であったフォンテヌブロー城は、訪れる者にフランスの歴史を語り伝統の堅牢さを誇示する、すなわち、その民族の優越性を主張する場所だからである。

留雄が池の魚にえさをやっていると、留雄の友人である日本人画家西村のモデルをやっているポオレットとその友人マルセルが通りかかる。フランス社会では下層階級に属する彼女らは、西村を「猿」と呼び、留雄に「野蛮人」という言葉を浴びせる。次に数人の「無言役」が留雄に一瞥もくれずに通りすぎる。「侮蔑」と「無視」、これが留雄にたいする西欧社会の反応であることが幕開きで示される。

次に登場するのは、留雄の幼なじみで大使館職員手塚正知の夫人の房子である。房子は家族と交渉を絶っている留雄に、白川家でもちあがっている留雄の縁談について話そうとするが、留雄は「僕は、日本で暮すより、こつちで暮す方が幸福」だと言ってその話に耳をかそうとしない。¹¹⁵ ここで留雄の洋行が、西欧文化移入の任を担って一時的に西欧に滞在している多くの近代日本の知識人のそれとは異なることが明らかになる。文化を摂取しに洋行する日本の知識人の多くは帰るべき故国を持つ。その渡欧は、西欧文化を故国に持ち帰ることを目的としているからである。それにたいして留雄は、日本は人間を「脅かし束縛する社会」であり、「現在の日本が、どの点から見ても、矛盾と破綻に満ちた住み心地の悪い社会である」と感じ、そのような日本社会を否定して西欧で生きることを決意している。¹¹⁶ 留雄の新たな人生の舞台は西欧であり、それゆえ留雄の「黄色人種」であることの懊悩は他の在欧の日本人に比べてより深刻である。

写真マニアの手塚正知に、フォンテヌブロー城という「背景と完全に調和する」と評

¹¹⁴ 『古い玩具』、前掲書、3頁。

¹¹⁵ 同上、8頁。

¹¹⁶ 同上、68頁。

されるルイーズが登場して以下の会話がかわされる。¹¹⁷

ルイーズ　あしたから白川さんにポーズして頂くの。白川さんのお描きになるこ
つちの女が、みんなどこか知ら日本の女になるんでせう。だから、あたしが、そ
の逆に、日本人を描いて見ようと思ふの。あたしなら大丈夫、どこから見ても日
本人つて云ふ日本人が描けると思ふわ。

房子　それやねえ、日本人は顔の色が.....。

ルイーズ　いいえ、さうちやないの。眼よ、大事なのは。¹¹⁸

留雄は小声でフランス語の歌を歌いはじめ、ルイーズと房子がそれに続く。

留雄　（小声にて歌ひ出す）Viens, tout est si doux, Si plein de promesse! [おいで、
すべてがなんと甘美で、なんと予兆に満ちていることか!]

.....

ルイーズ　（その後をうけて）Un sourire en grands yeux [あなたの大きな両眼に
浮かぶ微笑が]

房子　（ルイーズと合唱）Me révèle un coin des cieux [天国の一隅を見せてくれ
る]¹¹⁹

唐突に舞台が明るさと希望に満たされる。ここで注目したいのは、ルイーズの日本人の特
徴は「顔の色」ではなくその「眼」にあるという台詞の直後に留雄が歌を口ずさみはじめ
た点である。第五場で、人前で踊ることを嫌がるほど自意識の強い留雄が、この発言を受
けて急に公園で歌を歌いだすという奇妙な行為にでる。ルイーズの言葉が、留雄に歌を歌
わせるほどに彼の心を軽く明るくしたからである。この反応によって留雄がいかにか自分の

¹¹⁷ 同上、10頁。

¹¹⁸ 同上、9頁。

¹¹⁹ 拙訳、同上、9-10頁。

「黄色い皮膚」について煩悶しているかが推測される。

ここでなぜ「黄色い皮膚」を持つことが留雄に苦痛をもたらしているのか、その理由を考えたい。留雄の苦痛は、後に彼が言っているように、黄色人種の持つ「僕自身でさへも、全く滑稽に感じ、軽蔑さへしたくなるほどの醜さ」に原因のひとつがある。¹²⁰ 西村を「猿」と呼んだフランス娘に「あんたは、そんなでもないわ」と留雄は言われる。¹²¹ そのことから日本にいた頃の留雄は自分を醜悪であると感じてはいなかったと思われる。では留雄が「美し過ぎる」と形容するルイーズの美しさとはどのようなものであろうか。¹²² 留雄は、後にルイーズの容姿について、髪の色はブロンドであり、眼の色は空色でときに紫に変化すると語っている。¹²³ つまりルイーズは日本人の持つ色彩とは異なる、いわゆる白人特有とわれわれが感じる淡い色合いを持っている。黄色人種を醜く感じる美の基準は絶対的なものではなく、留雄がもともと白色人種を黄色人種より美しいと感じていたのかは推測の域を出ない。だが留雄がフランスで西欧人の視線にさらされることによって、西欧の美の規範を痛感するに至り、その結果、己の「黄色い皮膚」を醜いと感じるようになったことは明らかであろう。そしてこの留雄の黄色人種である己の醜さの自覚が、日本人とは異なる色彩を持つ西欧人のルイーズの美しさを彼により強く印象付ける効果となったと想像されるのである。

さらに根本に戻って「黄色人種」とはなんであるのかを分析したい。「白色人種」、「黄色人種」、「黒色人種」とは皮膚の色による分類であるが、自然科学的な見地では正当性を欠いた概念である。そして皮膚という表面にあらわれた特徴をもとにしたこの分類は、皮膚の色以外のなにをも示さないはずであるにもかかわらず、後天的に社会的文化的特徴——ステレオタイプ化されたイメージ——を付与される。そしてこのステレオタイプ化されたイメージによってより多くの「社会的機能」をはたすのである。皮膚の色によって人々を分類し、そこに何らかの特質を付与し表象する主体は西欧＝白色人種であり、その客体となるのは非西欧＝有色人種である。そしてサイドによれば、それらの西欧の二元論の

¹²⁰ 同上、61頁。

¹²¹ 同上、4頁。

¹²² 同上、59頁。

¹²³ 同上、24頁。

表象は、「通常表象というものがそうであるように」、「特定の歴史的・知的・経済的背景のなかで、ある傾向に従って、ある目的のため」に喧伝されるのである。¹²⁴ 単純化するなら、黄色人種とは白色人種が白色人種のために後天的に構築した種族なのである。

洋行した日本人は白色人種に黄色人種と名指され、眼差しを受けることで、はじめて自らを黄色人種であると認識する。そしてその日本人が、西欧で獲得した西欧化した価値基準で「可視化した自己存在」を眺めるとき、眼に映る自己はそれまで持っていた自己イメージから隔たった「滑稽」で「醜い」姿なのである。その結果、彼らは洋行以前には感じなかった、自己と可視化された自己との齟齬に不安をおぼえる。「自己の他者化」、これが近代日本の知識人の洋行体験の必然的な一側面である。要するに、留雄の人種的苦悩は、彼がフランスで西欧文化の価値基準を内面化した結果、抱えることになったのだと言うことができる。

先の問題に戻ると、「眼よ、大事なものは」というルイーズの発言は、西欧が彼に名指した「有色人種」という二元論にもとづく分類、西欧の支配的な表象から逃れているゆえに、留雄にとって「甘美」で「予兆」に満ちたものに聞こえたのである。「黄色い皮膚」は西欧が定めた記号であり劣等の刻印がある。一方、「眼に特徴をあらわした日本人」には階層化の側面が少ない。もちろん画家であるルイーズは、単に肖像画にとって眼が重要な点であると考えているにすぎず、留雄がルイーズの発言に彼女の意図以上の意味を読み取ったという可能性も否めない。だが結果的にこの発言が留雄のルイーズへの傾斜をより強くしたのは明らかであろう。「町やなんかでキョロキョロ顔を見られるのがいやだ」と語っていた留雄が、一週間ものあいだモデルとしてフランス人であるルイーズの視線にさらされることを承諾したのは、ルイーズへの愛情のためばかりでない。¹²⁵ 留雄は、西欧一般の眼にうつる「黄色い皮膚」の日本人像ではなく、ルイーズのビジョンである「眼に特徴をあらわした日本人」を自己イメージとすることで彼のアイデンティティを回復させようと試みる。この時、「皮膚の色」によって区別しないフランス人女性ルイーズは留雄にとって重要な他者であり、彼にはルイーズの承認を得ることが必要だったのである。留雄は

¹²⁴ エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』下巻、今沢紀子訳（平凡社、1993年）、166頁。

¹²⁵ 『古い玩具』、前掲書、29頁。

モデルになることで、ルイーズの眼に映る己の姿を彼女の絵に見出し、先天的自己と後天的自己に分裂した己の全体性を取り戻そうとしたのだと考えられる。

留雄はルイーズのアトリエでモデルをしながら彼女から愛の言質を取ろうとこう迫る。

ルイーズさん、僕は駄目です。どうか察して下さい。あなたがおつしやるやうに、まだその時機ではないかも知れません。然し、もう黙つてはみられないんです。黙つてあるのが、云ひ出すのと同じ位、いや、それ以上恐ろしいやうな気がするんです。どうせ望みがないものなら、それを早く知つて、永久に來ないものを待つ苦しきから遁れたいんです。望みを失ふ悲しみは、どんなに大きくつても、大きければ大きい程、自分を強くするものです。自分を支配する力を与へてくれます。このままでは、自分の存在を否定することさへ出来ないのです。¹²⁶

留雄の「このままでは、自分の存在を否定することさへ出来ない」という台詞に注目したい。留雄がこのような表現を使うのは「重要な他者」であるルイーズから認知されたいがためである。フランツ・ファノン是这样述べている。

人間は自分を他の人間に認知させるために、みずからを他者に強制しようとする、その限りにおいてのみ人間的である。他者によって実際に認知されない間は、この他者が彼の行動のテーマであり続ける。彼の人間的価値と現実はこの他者に、他者による認知に依存している。彼の生の意味はこの他者のうちに凝縮している。¹²⁷

ファノンのこの一文は、この時のルイーズにたいする留雄の思いを見事に註釈しているとは言えないだろうか。

¹²⁶ 同上、20頁。

¹²⁷ フランツ・ファノン『黒い皮膚・白い仮面』、海老坂武・加藤晴久訳（みすず書房、1998年）、235頁。

第2項 白い羽根と飛翔——ルイーズ・モオプレと境界の横断

次にフランス人画家であるルイーズ・モオプレとはいかなる女性なのかを検証したい。

第一場はプロローグの一週間後のルイーズのアトリエである。彼女は留雄をモデルにして絵を描いている。そんなルイーズに留雄は、「或る一人の日本人を、仏蘭西人と同じやうに愛することが出来ますか」と切り出すと、ルイーズは、愛してしまえば「何処人だからと云ふ問題ぢやなくなるわ」とこたえる。そして「西洋の男が日本の女に惹きつけられる理由は、男として、そんなに名誉にならないつて或る人が云つてますね」と付け加えている。留雄は日本人男性が西洋人女性を好まないこともまた名誉にならないのかと質問すると、ルイーズは名誉にならないと答える。留雄が、近頃の日本人女性は以前のように西洋人男性を嫌っていないと言うと、ルイーズは「優しいやうでしつかりしてゐる日本の女が、なんだつて、女の御機嫌ばかり取つてるやうな男を……。理想が違ふんですからね」、「日本の男は、ほんたうに女の味方だと思ふ」と発言をする。¹²⁸

留雄の質問をきっかけに、西欧人男性、西欧人女性、日本人男性、日本人女性の四つのカテゴリーをめぐってふたりの対話が展開される。ここでの会話は、性的、人種的二項対立についてルイーズが自らの立場を開示している点で重要である。ルイーズの意見を整理しておこう。まずルイーズは、当時において階層秩序の四つのカテゴリーで最高位と目される西欧人男性が最も低い階層に位置するとされる日本人女性を好むことと、日本人男性が彼らより人種的には階層が高いとされる西欧人女性を敬遠することをともに名誉でないと言う。ルイーズは、性別において上位に位置する「男性」が、人種的な二元論においても下位である「日本」の女性との恋愛を好む傾向に、男性優位主義と西欧優位主義の両方を嗅ぎ取って、それを批判していると推測できる。

次にルイーズは精神性についても言及し、精神性の高い日本人女性には西欧人男性は相応しくない、また日本人男性は西欧人男性より本来的に女性の味方であると語っている。ルイーズは日本人が精神性においては西欧人より優れていると考え、日本文化と日本人の

¹²⁸ 『古い玩具』、前掲書、12-13頁。

精神性にたいして高く評価していることが明らかになる。ここで見逃してはならないのは、ルイーズの日本人にたいする礼賛がつねに西欧人男性との比較においてなされている点である。すなわちルイーズの日本人への礼賛は西欧人男性への批判のネガとしてあり、彼女の日本人への共感の裏には、西欧人男性と西欧人男性を頂点とする西欧の価値観への懐疑・嫌悪・批判があると推測される。

ルイーズは日本人と日本を肯定する発言をして留雄との恋愛の可能性を匂わせながらも、「西洋の女が日本の男と結婚するのは考へものね」と言って彼の性急な求愛を牽制している。¹²⁹ それは日本人の価値を認めるルイーズにとっても日本人である留雄と結婚に踏み込むことは困難をとまなうことであったことを物語っている。その一方でルイーズは、「日本の男のほんたうの値打は、西洋風の生活でなしに、やつぱり純日本式の生活をして、初めてわかるんだと思ふの」と語って、日本での留雄との結婚生活の意志をほのめかしている。¹³⁰ この発言からルイーズはもともと日本人の良さは日本において発揮されると考えており日本での留雄と生活することを望んでいたことは明らかである。のちにルイーズは、自分が西欧の「普通の女」だったら「世間並に、ただ女好きのする男、さう云ふ男にでもからだを委せたかも」しれないが、自分はそんな西欧人女性ではないと明言している。¹³¹ そしてルイーズはその理由を、日本人の「伝統的な感情、それは恐らく世の中で最も洗練された感情」であり、¹³² 「日本人の美しさ、精神的ばかりでなく、肉体的にも特殊な美しさ」があると語っている。¹³³ これらの発言からルイーズの価値観、美意識がいわゆる西欧人が持っているものとは異なっていることは明らかである。

続いて房子のサロンを舞台にした第三場を見ていきたい。第一場で、留雄は彼の求婚を受け入れるならそのしるしとして「白い羽のついた帽子」をかぶってサロンに来て欲しいとルイーズに要求する。第三場でルイーズは帽子をかぶってサロンに到着するが、留雄はすでにサロンを後にしていた。ルイーズは房子に留雄について尋ね、房子はそれにこたえ

¹²⁹ 同上、14頁。

¹³⁰ 同上、15頁。

¹³¹ 同上、61-62頁。

¹³² 同上、67頁。

¹³³ 同上、62頁。

て、彼が独身であり、宮内省に勤める父を持つような「お家柄」で、長男の留雄がゆくゆくはその家を継ぐはずだと語る。房子の台詞の直後のト書きには、「房子、そつと電燈をつける。ルイズの夢みるやうな眼を、房子の悩ましげな眼が見据ゑてゐる」とある。¹³⁴ このト書きはルイズの日本への関心がどのようなものかのヒントを与えている点で看過し難い。先にルイズの日本にたいする好意の背景に、彼女の西欧人男性そして西欧的価値観、精神性への批判があるのではないかと述べた。そのルイズが房子の語る「宮内省、家父長制度、嫁入り」にたいしては、「夢みるやうな眼」をする。少なくともこれらの日本的な事柄がルイズの眼を曇らせることはない。要するに「白色人種／有色人種」あるいは「男／女」という西欧社会の階層秩序的二項対立にたいしてリベラルな立場であるルイズが、「宮内省、家父長制度、嫁入り」といった日本の家父長制を基にした階層秩序にたいして無批判であるという事実がここで明らかになる。もちろんルイズは日本の家父長制がいかなるものであるかを知らない。第四場で留雄がルイズの日本への思い込みを「空想で築き上げられた殿堂」と言っているのは、彼女が日本に関して無知であるがために無批判であることを指しているのである。¹³⁵ そしてここでさらに重要なのは、この日本の家父長制こそが留雄にとって否定すべきものであり、彼の抗っている対象であると推測される点である。プロローグで留雄の家族がすすめている縁談話を彼が即座に拒否したことは先述した。例えば第二場で留雄は家族に関して房子にこう語っている。

僕は年寄りが可哀想だと思ひます。然し、それは、どうすることも出来ないんです。僕は、過ぎ去つたことを一切忘れてしまふために、また、これからつまらないことで内輪揉めを起さないやうに、こんな放浪生活をしてゐるんです。日本に帰つて、おやちと顔をつき合せてゐたら、きっと双方で面白くないことがあるに違ひありません。そればかりでなく、僕の周囲には、誰一人僕の気持がわかつてくれるものがないんです。僕のすることは何でも邪魔しようとかかつてゐるんです。そこへ行く

¹³⁴ 同上、50-53頁。

¹³⁵ 同上、60頁。

と外国にゐれば自由が利きます。¹³⁶

本作には留雄の日本への忌避の理由は明かされていない。しかし先の房子の台詞とこの留雄の台詞から推測できるのは、「お家柄」を守ろうと見合いの相手を捜して留雄の帰国を待つ家族からの逃亡が、彼の西欧の滞在の理由のひとつであり、日本ではその家族の確執が父親との争いという形をとっていたということである。西欧人のルイーズがあこがれる日本の文化、その精神性がこのような家族制度を土台にしているのであるのなら、日本に関するかぎりふたりの見解は正反対であると結論できる。¹³⁷

本作にはルイーズの持つ西欧への失望、日本への憧れが何に起因しているのか記されていない。しかしルイーズの「夢みるやうな眼」は、彼女も西欧ではないほかの場所を求めていることをほのめかしている。後にルイーズは「日本人の美しい感情生活を土台にして、西洋の論理的な思想生活を築き上げること」を主張し、「さう云ふ新しい生活が、比較的動きつつある日本の社会に、生れる可能性が多い」と留雄に語る。¹³⁸ つまり彼女は西欧を変化することのない膠着した社会であると考え、それに比べて日本には変化そして新しい生活創出の可能性があると感じているのである。そうであるなら留雄の愛を受け入れるしるしである「白い羽根のついた帽子」は、留雄の西欧社会への飛翔の象徴であると同時に、ルイーズにとって日本社会への飛翔の象徴ではないだろうか。結局、留雄は、此処ではない何処かほかの場所をフランスに、ルイーズは日本に求め、ふたりは共に結婚をその機会ととらえていたことになる。

ここで、ルイーズが先行研究の述べている「留雄のごとき劣等感とは無縁」な「ヨーロッパの具現」なのかという問いに答えたい。西欧人が「劣等感とは無縁」で「誇りにみち何より論理を尊ぶ」とするなら、ルイーズはその通りであるかもしれない。しかし日本的なるものを拒否しそこから逃れようとしている留雄を「日本の具現」でないとすれば、西欧人男性を頂点とする西欧の価値観にたいして懐疑的であり批判的であるルイーズも「ヨ

¹³⁶ 同上、28-29頁。

¹³⁷ 越智治雄は、岸田の『ある親子の問答』（1928）に描かれている父親と日本の密接な関係を論じて「父、家、歴史、かくて、父のイメージは日本自体のそれと重なり合う」と指摘している。越智、前掲書、404頁。

¹³⁸ 『古い玩具』、前掲書、67-68頁。

「ヨーロッパの具現」ではない。第三場を見るかぎりルイーズは反転した留雄であり、ゆえに、本作において「留雄＝日本／ルイーズ＝西欧」という二項対立は成り立たないのである。

第3節 日本風という封じ込め

本節の第1項では、先に論じたルイーズと房子の前の場にあたる第二場でかわされる留雄と房子の会話から「日本人・女性」である手塚房子を分析する。第2項では、第四場、第五場を中心に、前節で明らかになった日本と西欧に関するルイーズと留雄の見解の相違が、結婚後、どのように顕在化していくのかを検証する。第3項では、第六場の留雄と房子を、第二場のふたりと比較する。第4項では、西欧人男性がいかにか描かれているかを確認し、「不在」表象がいかなる結論を導きだしているのかを考察する。

第1項 日本風に洗練された女——「日本人」「女性」としての手塚房子

第二場はルイーズのアトリエを出た留雄が房子のサロンを訪れるところからはじまる。かつての留雄の恋人で、現在大使館員の妻の房子は、留雄とルイーズの恋愛が気がかりでならない。房子は留雄の家族からの手紙を持ち出して、彼の放浪を批判し、彼のフランスでの生活には「どこか欠けた処がある」が、それは「温か味」と「落ち着き」であると述べる。¹³⁹ 房子の忠告は、留雄へ帰国をうながし、ルイーズとの仲を壊そうとするためになされたものである。だが先に引用したように、留雄は年取った両親が可哀想だが、帰ったらもめごとが起きるだけだと言って取り合わない。

そこに夫の手塚正知が帰宅し、話題は西欧在住の日本人論になる。房子は、「一とかど立派な日本人のつもりである人が、一も西洋、二も西洋なんですからね。そのくせ、それが、取つて附けの西洋で、随分滑稽なすまし方をして」いて、西欧人の前では「先づどうしたら相手に笑はれないで済むかって云ふ心配で、胸をわくわくさせてあるんでせう。丸

¹³⁹ 同上、30-31頁。

で、自然な処がなくなつてゐるの」と一般論にかこつけて、西欧人の前での夫の卑屈な態度を当てこする。それを受けて留雄は、日本の女性は「自分のものを自分のものとして、どこへ行つても発表が出来、それがそのまま、完成された生活様式になつてゐる」、「日本風に洗練された女」を、「完全に西洋人の真似も出来ず、さうかと云つて、個有の生活様式からも遠ざかつてゐる」日本人男性と比較して日本の女性を称揚する。¹⁴⁰ 注目すべき点は、留雄の言う「日本風に洗練された女」が、先述したルイーズの日本人女性の精神性への高評価と近似していることである。

そこで第一場に戻つてルイーズの日本人女性への称揚を確認していきたい。先の会話でルイーズは、日本人女性を精神性が高いとして西欧人男性と付き合うことには反対し、その一方で日本人男性と西欧人女性との組み合わせについては肯定している。すなわち、西欧人女性であるルイーズは、結果的に、自身の日本人男性との恋愛の可能性を担保しながら、日本人女性には西欧人男性との恋愛を封じているのである。次に留雄について考えてみよう。留雄は、自分のやりたいことを「邪魔」をする、「自由」がないという理由で日本にいる家族から逃げ出してフランスにいる。つまり己の自由をフランスにいることで確保しながら、留雄は、「日本風に洗練された女」という一見日本人女性を称えているかに聞える言葉で、日本人女性を日本とその生活様式に縛り付けている。要するに「女」という同じ項をもつルイーズ、「日本」という同じ項を持つ留雄がそろって、日本人女性を褒め立てることで、結果的に房子を日本という制度に閉じ込めているのである。房子の夫である手塚もまた、彼女の日本人男性への批判にかこつけた彼への批判を受けて、「黙つて小さくなつてゐれば、それで済まないこともないんだらうがね」と言い返し、房子に「復讐的な笑い方」をし、房子は「その方がよつぽどましよ」と答える。¹⁴¹ これから「日本風に洗練された女」と持ちあげられている房子が、実は「黙つて小さくなつて」生きていくことが想像される。そのような立場にいるからこそ、房子は留雄に彼の家族の話を持ちだして精神的負荷をかけ、留雄をも日本に、そして家族に封じ込めようと試みるのである。

手塚が出かけて再び留雄と房子のふたりになると、房子は手塚との離婚を考えていると

¹⁴⁰ 同上、35-36頁。

¹⁴¹ 同上、36頁。

留雄に告白する。この離婚話がどれだけ現実的なことであるかは不明である。留雄は房子のサロンに来る理由を「手塚君とあなたとお二人で作つてをられる或る特殊な雰囲気、手塚君からだけでもなく、あなたからだけでもなく、僕の気持ちに触れて来る温かい感じが、此の家にあつて、それが僕には懐かし」く、そして手塚夫妻が静かに話しているのを聞くと「のどかな気持ち」になれるからだとして房子に説明しているからである。¹⁴² この言葉には房子を手塚に縛り付けておこうとする留雄の思惑も含まれているだろうが、この夫妻の不和は傍目にわからない程度のものである。そして房子がこのタイミングで自身の離婚をほのめかすのは、留雄の関心を彼女に引くためだと推察される。留雄はそれを察しているからこそ、「あなたが、さう云ふ決心をなさるについて、別段僕の意見をお求めになるわけではないでせう」と言って、房子とのあいだに距離を取るのである。¹⁴³

ついに房子は「あなた西洋の女をどうお思ひになつて」と本題にはいる。¹⁴⁴ これは第一場で留雄がルイーズに問いかけた、「或る一人の日本人を、仏蘭西人と同じやうに愛することが出来ますか」を変形させたものである。注目したいのは、この問いからはじまる房子と留雄の会話が、第一場の留雄とルイーズの会話と相似しているということである。留雄は房子の問いに、「そんなことは一概に云へませんね」と答え、「お互にしたいことをして、それが偶然にお互の気に入るやうな、さう云ふ二人だけが、ほんたうに愛し合つてゐるんです」と続けている。¹⁴⁵ これは第一場でルイーズが彼に「何処人だからと云ふ問題ぢやなくなるわ」、「両方共、同じ心持ちでゐればね」と答えた、その発言の翻訳にほかならない。¹⁴⁶ 要するに、留雄の房子への発言は、第一場でルイーズが彼に語った内容を模倣したものである。留雄は、「日本の女の大部分が考へてゐるやうに、男の為めなら、どんなことでもすると云つたやうな愛し方」を批判し、「与へたいものを与へる前に、相手がそれをつかみ取りに来なければ、相手の愛は完全でない」と房子に明言する。¹⁴⁷ これは親の意向で手塚と結婚してしまった房子への、そして彼女の結婚に抵抗できずに房子

¹⁴² 同上、30頁。

¹⁴³ 同上、41頁。

¹⁴⁴ 同上、42頁。

¹⁴⁵ 同上、43-44頁。

¹⁴⁶ 同上、16頁。

¹⁴⁷ 同上、43-44頁。

を失ってしまった、かつての自分への西欧的な観点に基づいた批判である。

次に房子はかつての留雄との恋愛を、「その女は、あなたの愛に背いた冷酷な女でした。その頃のあなたは、また、相手から与えられるまで、それを持つておいでになるあなたでしたわね」、「その女は、あなたのお口から、ただの一度も、期待してゐた言葉を聞かされないうちに、気まぐれな運命の手に渡はれて行きました」と述懐する。¹⁴⁸ ここで自分を「その女」と、留雄を「あなた」と語る、奇妙な表現に注目したい。房子は自分を「その女」と一般論として語ることで結婚の責任を自分に引き寄せず、他方留雄に「あなた」と言って愛の告白をしなかった彼を責める。それにたいして留雄は、幼い頃に怪我をしたとき紙風船で傷を押へて「お馬鹿さんねえ」と言ってくれたあなたこそ、自分にとっての房子なのだと反論し、房子を過去に献身的母性の世界に閉じ込めるのである。¹⁴⁹

つまり第二場の留雄は、房子を「運命＝感情＝日本」とし、ルイーズを「意志＝論理＝西欧」とする、いわゆる西欧の二項対立を前提にして房子と対話している。そしてこの会話で重要なのは、第二場で房子を相手にしている時の留雄が、現在の自分を「意志」の側に置いている点である。二元論は、ある対象を一元化し、それを対立的なものとして二項に分類することである。ルイーズとの第一場では日本の側に置かれた留雄は、第二場で房子を過去の思い出に閉じ込めて日本に置き、自身はルイーズを模倣することで西欧に置く。要するにこの時の留雄は、彼の懊悩の原因である二元論の日本の項に房子を置くことで、自分を西欧の項に移動させて自身の懊悩に蓋をしようと試みているのである。そうであるなら第二場の留雄は、西欧の二元論の被害者であるよりも房子にたいして加害者である。

これまで論じてきたように、第二場の留雄と房子の会話は穏やかさの裏に激しい戦いが隠されている。そして留雄の自信に満ちた態度に、房子は遂に「留雄さん、お願いだからあたしをそんなにいちめないで頂戴」と泣き出し、「あなたはあなたの道をお歩きなさい」、「あなたが昔お苦しみになっただけ、わたしも苦しみますわ」と告げて留雄を解放する。¹⁵⁰

¹⁴⁸ 同上、45頁。

¹⁴⁹ 同上、45-46頁。

¹⁵⁰ 同上、47-48頁。

第2項 模倣と移動——「二元論」から見るルイズと留雄

第四場は、昼さりのサヴワ地方のホテルのバルコニーが舞台である。ホテルの女中が夏になるにつれて避暑客が増えてきたと留雄に話している。留雄とルイズは人の出入りの少ないホテルを選んでここに滞在している。留雄は、賑やかになったホテルの食堂で偶然に出会ったルイズの友人夫婦の、日本人である留雄にたいする好奇心に満ちた態度に居たたまれず、ひとりバルコニーにいる。そこにルイズが登場する。

第五場も同じホテルのバルコニーであるが夜になっている。留雄はホテルの客が興じるダンスを楽しむことができず会場を抜け出す。このように二場のはじまりを反復させることで西欧社会のなかでの留雄の孤立を強調する。そこへルイズが追って来る。留雄がダンスを楽しめないことから「日本人特有」の自意識に話がおよぶ。そしてこの話題がふたりの結婚観の相違を顕在化させる。ルイズは留雄の拒む「和洋折衷」について彼女の見解をこう述べている。

怒つちやいやよ、折衷主義をけなすあなたが、現在一番ちぐはぐな生活をしていらつしやるんぢやなくつて。（間）西洋の生活を肯定なさるあなたの思想は、日本人としてあなたが有つておいでになる伝統的な感情、それは恐らく世の中で最も洗練された感情よ——その感情と背中合せをしてゐるんだと思ふわ。日本人の美しい感情生活を土台にして、西洋の論理的な思想生活を築き上げることは、あたし達にはそんな六ヶ敷いことぢやないでせう。ただ、それには、一方の生活を全然棄ててしまふと云ふやうな間違つた考へを、起こしてはならないのよ。¹⁵¹

ルイズにとって「日本人の美しい感情生活」は尊敬すべき対象であり、彼女の口調は、日本女性を称えた時と同じである。ルイズは、「あなたが、御自分と同じ周囲に取巻かれると云ふことが、あなたに取つても、あたしに取つても、結局幸福ぢやないか」と日本

¹⁵¹ 同上、67-68頁。

行きを持ちかける。¹⁵² だが留雄はこの提案を受け入れることはできない。

ここでルイーザが望む結婚生活と留雄の理想とするルイーザとの結婚の齟齬が露呈する。もちろん留雄はルイーザへの愛情から彼女との結婚を望んだのであろうが、既に述べたように、結婚の目的のひとつはルイーザという重要な他者の承認を得て西欧での安定したアイデンティティを獲得することであった。留雄は「日本の美しい感情生活」を放棄し、「和洋折衷」を拒否することで「西洋の論理的な思想生活」を実現しようとする。¹⁵³ そうしなければ先天的な自己と後天的に形成した自己の分裂を解消し、西欧的な論理に生きる自分に統合することが不可能であると留雄が判断したからである。先述したように、西欧で留雄が体験する二元論は、本質的にその二項の優劣の判断を含んだものである。西欧の論理を身に付けながらも、皮膚の色によって劣等な人間であるとされることに苦しむ留雄は、二元論に批判的であるより、それを受け入れ、優等であるとされるものに紛れ込み同化しようとしたのである。

他方ルイーザは、彼女の理想とする結婚を「日本人の美しい感情生活を土台にして、西洋の論理的な思想生活を築き上げる」と表現している。ルイーザは結婚前から留雄と日本で暮らすことを望んでいたことは既に述べた。彼女の望む結婚生活は西欧から離れ日本で感情生活によって達成されるからである。留雄はその提案を拒否し「僕は仏蘭西の、自由な生活だけが、人として、また芸術家としての僕を寛大に育ててくれることを信じているのです。さうして、その生活の中で、仏蘭西人であるあなたの濃やかな情熱が僕の魂を焼きつくしてくれることを望んであるのです」とルイーザに訴えるが、彼女は留雄の日本批判を理解することができない。¹⁵⁴ このようにふたりの結婚観は根本のところ齟齬があり、ふたりの結婚の継続は困難である。

留雄は、ここに至って彼の誤謬を認識する。留雄が西欧人であるルイーザを模倣し、その模倣によって房子の前で二元論の西欧の項に自分を置いたことは既に述べた。しかし対

¹⁵² 同上、70頁。

¹⁵³ 本作の留雄の台詞「日本には、御存じの通り和洋折衷と云ふ言葉があります」は、初版では「僕は折衷主義は嫌ひです。日本には、御存じの通り和洋折衷と云ふ言葉があります。あんな不徹底なものはありません。僕は、さう云ふ不徹底な生活はしたくないと思つてゐるんです」であった。同上、67頁、352頁。

¹⁵⁴ 同上、70頁。

極の存在であるはずのルイズもまた、日本人女性である房子に自分を近づけていることに気付いたのである。

例えば、留雄が日本行き理由として「あなたも人と顔を合はすのがいやなんですか」と尋ねると、ルイズは、「あたしはかまはないけれど……あなたが……」と言う。¹⁵⁵ また留雄が「あなたは、僕を日本人だから愛するんぢやないと云ひましたね」と確認すると、ルイズは「それは、あなたが、日本人だから愛すると云ふ愛し方ならいやだとおつしやつたから」と返答する。¹⁵⁶ 第二場で留雄が西欧的な意志に基づいた恋愛観を語ったときに、房子は、「お互に望んであるものを、進んで与へ合ふ、それでも立派に愛が成り立つと思ふわ」と反論していた。¹⁵⁷ ルイズが留雄へ語っている内容は、この時の房子の持つ恋愛観に重なるのである。第五場の終盤で、留雄がルイズの変化をはっきりと認識し、ふたりの結婚の誤りを思い知る。そのシーンでルイズは留雄にこう訴えている。

ルイズ (情けなさうに) だから、あなたはわからないつて云ふの。あなたは、あなた御自身のことばかりしか考へていらつしやらないけれど、あたしは、あたし達二人、殊にあなたの為めを考へてゐるんだわ。

留雄 それが実際、僕達のためにも僕の為めにも、ならなかつたらどうします。

(間) あなたもやつぱり、そんなことで人が悦ぶと思つてゐるんですね。¹⁵⁸

ルイズの「あたしは、あたし達二人、殊にあなたの為めを考へてゐるんだわ」にたいして、留雄は「あなたもやつぱり、そんなことで人が悦ぶと思つてゐるんですね」と答えていることに注目したい。この「あなたも」とは、第二場で留雄が批判した「日本の女の大部分が考へてゐるやうに、男の為めなら、どんなことでもすると云つたやうな愛し方」を指していると思われる。この時、留雄は、現在のルイズが、彼の考えるいわゆる西欧人ではないことを思い知ったのである。

¹⁵⁵ 同上、56頁。

¹⁵⁶ 同上、59-60頁。

¹⁵⁷ 同上、44頁。

¹⁵⁸ 同上、73頁。

第一場でルイーザは留雄をモデルにして絵を描きながら彼女が、「あたしはあなたの肖像を描いているんぢやないから」と語り、留雄が「ぢや、誰の肖像です。ただの日本人の肖像だと云ふんでせう。地理の挿絵か」と言っていた。¹⁵⁹ だがその時、留雄はルイーザの留雄への興味が西欧の価値観への懐疑から発していることに気づいてはいない。ようやく留雄は、ルイーザもまた彼と同様に、他の国の文化に憧れており、その憧憬が結婚を決意するひとつの理由であったということ、そしてほかの場所を求めその場所に相応しくなろうとして日本人を模倣していることを認識する。結果的に、このふたりは「西欧／日本」の二元論の反対の項へ自ら移動させたのである。そうであるなら、留雄が求めていたルイーザとの「二人きりの世界」＝「西欧」は、日本を求めて日本人を模倣しているルイーザが相手では構築できない。逆にルイーザの望みも留雄との結婚では実現できない。そのことに気付いた留雄は、「僕の為めだなどと云はずに、あなた御自身の為めに、日本に行くなら、やっぱり一人でいらつしやい」とルイーザを解放し、ふたりの関係に終止符を打つ。¹⁶⁰ 当初、留雄のために日本行きを主張していたルイーザは自分の意思で日本に旅立つ。この旅立ちにはルイーザもまた同じようにここではない他の場所を求めていたことの証左である。

第3項 二元論の超克——可能性としての手塚房子

次にルイーザが日本に旅立った晩である第六場を見ていこう。留雄は体調を崩して彼の画室にいる。そんな留雄に房子が付き添っている。

この場は第二場と同様に留雄と房子で構成され、その会話も第二場と近似している。興味深いのは、第二場の留雄の発言内容を第六場では房子が語り、反対に房子の発言を第六場では留雄が言っている点である。結局、第六場は第二場のふたりの役を反転させ反復している場である。これまで第六場は、岸田の言う「東洋の一青年としての孤独な旅の感傷」を描いた叙情的な場だと見なされて、この場が第二場のパロディであることは見過ごされてきた。このふたつの場を比較し留雄と房子がどのように変化したのか検証していきたい。

¹⁵⁹ 同上、11頁。

¹⁶⁰ 同上、74頁。

第二場で、留雄は「生活と云ふものが、そんなに落ち着いたものぢやないんでせう。戦ひだとも云へ、お祭りだとも云へるんぢやないんですか」と言い、房子は「だから、なほ、落ち着いた、疲れたからだ^らと魂とを、休めることが必要なんぢやなくつて。あなたは、戦ひとお祭りに疲れていらつしやるんだわ」と返答している。¹⁶¹ 予言通り第六場の留雄は、西欧でのルイーズとの戦いと祭りに疲れ床に伏せている。

留雄の世話をする房子に、留雄が遅くなったから「もう帰つて下さい」と言うと、彼女は「黙つて氷嚢に手をのせる」。留雄は「僕の心は今、落ちつく処に落ちついてみます。孤独と云ふ深い洞穴がそれです」と語り、「僕は女を恋する力もなく、女から恋される資格もない男です」と嘆いてみせる。¹⁶² 第二場で「欲しいものを与へられる前に、相手から思ふままつかみ取るんでなければ恋愛の陶醉境にははひれない」と言い、「お互に望んであるものを、進んで与へ合ふ、それでも立派に愛が成り立つと思ふわ」という房子にたいして、投げ出されたものを与えられたと思う人間は「馬鹿」だとまで断言していた留雄と、第六場の打ちひしがれている留雄とは見事な対比をなしている。¹⁶³ 第二場で、房子は結婚や恋愛を「運」次第であり、自分の結婚も「気紛れな運命の手に浚はれ」たのだと語り、そんな房子の発言に第二場の留雄は冷ややかに対応していた。¹⁶⁴ だが第六場で、その留雄が房子にふたりの「友情が、普通の友情から見て、もつと運命的なものだとは思ひませんか」と問いかけ、また彼女が「まだルイーズさんのことをお忘れになるのは早いわ」とたしなめても、留雄は「此の問題は時が解決してくれるでせう」とはぐらかしている。¹⁶⁵ 第六場で友情や恋愛という重大事にたいして留雄が「運命」や「時」という語を用いて語っている点は重要である。「運命」や「時」に委ねるということは、「意志＝論理＝西欧」、「運命＝感情＝日本」という二元論の定義にのっとると、留雄が彼自身を「日本」の項におく行為である。だが第二場で留雄が房子に批判的であったのは、このような「日本人」性にたいしてである。このことは、西欧人ルイーズとの恋愛で自分自身を「論

¹⁶¹ 同上、31頁。

¹⁶² 同上、76頁。

¹⁶³ 同上、43-44頁。

¹⁶⁴ 同上、45頁。

¹⁶⁵ 同上、77-79頁。

理＝西欧」におこうとした留雄が、ルイーズとの別離によって「論理＝西欧」から「感情＝日本」へ回帰したことを示している。留雄は西欧が定めた二元論の自分の項へ戻ったのであり、再び自らを既存の二元論の枠組みに押し込めたのである。

だが第六場で重要な役割を担っているのは留雄ではなく房子である。第二場で房子は「思つてゐることの半分も、あなたに云へなくなつてゐる」、「いちいち的から外れる」と嘆きながらそれでも留雄に語り続けた。¹⁶⁶ 第六場では逆に留雄が喋り、房子は多くを語ろうとはしない。だが房子の言葉には一貫性があり説得力を持っている。例えば、留雄がふたりの友情を「運命的」だと語り、そう「思つても差支へないでせう」と問うと、房子は「いいえ、それはいけません」ときっぱりと拒否している。¹⁶⁷ 第二場の最後に、房子は彼女の結婚が留雄に与えた苦しみを自らの過失と受け止め「あなたが昔お苦しみになつただけ、わたしも苦しみますわ」と決意を語っていた。¹⁶⁸ 第六場で恋愛の復活をにおわす留雄に房子は、「あたしは、女としてあなたに会はせる顔はないんですからね。あなたも、男として、あたしに物をおつしやることはできない筈よ」とたしなめ、彼にも過去の責任を求めている。留雄が「僕が一人ぼつちだと云ふことだけ信じて下さい」と言うと、「あたしも一人ぼつち……」、「だけど、あたしは、一月前のあたしぢやなくなつてよ。どんなことがあつても……」と答える。¹⁶⁹ 房子は、望んでいた留雄との恋愛が復活しようとしても、第二場で彼が言うように「相手から思ふままつかみ取る」ことはしない。¹⁷⁰ 房子は孤独を理由に留雄と安易につながることを拒否するのである。第六場の房子は留雄との関係において意志的であり運に任せない。この留雄と房子の変化が第六場を第二場のパロディにしているのである。

しかし房子はすべてを否定してはいない。先述したように、第二場で留雄は、自分にとって房子という存在は、子供時代にけがをした彼の額を風船で押えて「お馬鹿さんねえ」と言ってくれた房子だと語っていた。第六場で房子は、その思い出を再現するかのように、

¹⁶⁶ 同上、46-47頁。

¹⁶⁷ 同上、77-78頁。

¹⁶⁸ 同上、48頁。

¹⁶⁹ 同上、78-79頁。

¹⁷⁰ 同上、43-44頁。

留雄の氷嚢に手を添え、¹⁷¹ 幕の下りる直前には彼に「お馬鹿さんね」とつぶやく。¹⁷² 日本人であり女であるがゆえに周縁におかれた房子は、単純な二項対立に与することなく自らを変化させる。第六場で示されているのは、留雄と房子、ともに「日本」の項で括られるふたりの対照的な姿である。房子が言う「あたしは、一月前のあたしぢやなくてよ。どんなことがあつても……」は、房子の主体性の発現であり、「飛翔」の宣言である。このように本作は、房子による「西洋の論理的な思想生活」と「日本の美しい感情生活」の融合の可能性を暗示して幕を閉じるのである。

はじめに、本作の各場は三者のうちの二者で構成されており、その二者はこの西欧の二元論を逃れようと新たな二項対立を形成したと述べた。その変化をここでまとめておきたい。第一場は、日本男性の留雄と西欧人女性のルイーザが語り合う。この場ではルイーザは論理的に留雄の質問に答えており、ふたりは「ルイーザ＝西欧＝論理／留雄＝日本＝感情」という二元論を形成している。第二場は留雄と房子が対話するが、留雄の発言はルイーザを模倣しており論理的である。したがってこの場の二項は、「留雄＝疑似西欧＝論理／房子＝日本＝感情」になる。結婚後の第四、第五場は、「日本の美しい感情生活」を実現しようとするルイーザの留雄にたいする態度は房子に似たものになっている。したがってルイーザと西欧の「論理的な思想生活」をおくろうとする留雄との二項対立は反転して、「留雄＝疑似西欧／ルイーザ＝疑似日本」になる。最後の場である第六場でルイーザと別れた留雄は、第二場の房子の発言を倣ったかのように、西欧の定めた二元論の項「日本＝感情」に回帰する。このように西欧の定めた二元論に抗う留雄とルイーザは新たな生活を構築しようとするが、結果的には二項の間を移動するだけでそれを根底から解体させることはなく、西欧の定めた二元論に回収される。本論文の房子だけが項の枠組みそのものを変容させて二元論を乗り越える可能性を示したのである。

¹⁷¹ 同上、76頁。

¹⁷² 同上、79頁。

第4項 西欧人男性という「不在」

先述したように本作に描かれている「不在」は、二元論を支配する「西欧人男性」である。第四場と第五場に戻ってこの「不在」の西欧人男性について検討したい。

いずれの場も留雄が西欧人から逃げ出すところからはじまっている。第四場で留雄はルイーズに、彼女の友人夫妻について「さつき昼飯の時にいくわしたやうな眼附は、たまらなくいやです」と訴える。¹⁷³ 台詞の上ではあるが、本作で留雄とルイーズが西欧人男性とかかわるのはこの時がはじめてである。プロローグでは、留雄にたいする西欧人の態度は侮蔑か無視であった。しかし結婚を機に、留雄は自分にむけられる視線に、西欧の女性と結婚するなんて「こん畜生、黄色いくせに生意気な」というこれまでになかった敵意を読み取る。¹⁷⁴ 留雄に敵意を示すのは、本来なら彼女の夫になるのに相応しいとされる西欧人男性とその妻の西欧人女性である。留雄はその西欧人の視線から逃れようと退散する。一方ルイーズは、友人の西欧人夫妻を前にして、「何だか、変な工合になつて」留雄を夫であると紹介できない。¹⁷⁵ ルイーズは結婚後の心境の変化を以下のように語っている。

実を云へば、あたしも、はじめ二三日は、人からじろじろ顔を見られるのが、何だか気恥かしいやうな心持がしましたけれど、あたしがあなたのものであり、あなたがあたしのものだと云ふ気持ちが、だんだんはつきりして来るにつれて、今迄は、自分を世間のうちに置いて、いくらか人ごとのやうにあたし達の間を見てゐたのが、こんどは、自分を全く二人きりの世界に置いて、そこから、平気で世間が眺められるやうになつたの。¹⁷⁶

結婚前のルイーズは西欧社会に批判的であってもその構成員であった。だが日本人男性と結婚することで彼女は西欧社会から離脱する。ルイーズは留雄とふたりの時は「平気」で

¹⁷³ 同上、57頁。

¹⁷⁴ 同上、58頁。

¹⁷⁵ 同上、55頁。

¹⁷⁶ 同上、59頁。

西欧社会を眺めるが、先述したように西欧人の友人を前にして彼を紹介することができない。留雄もふたりの時は「あなたが仏蘭西人だと云ふことも、僕が日本人だと云ふことも全く忘れて」と「二人きりの世界」にいると語る。¹⁷⁷ つまりふたりの世界は西欧人の視線を排除することでしか安定しない。第四場の最後に交わされる会話がその証左である。

ルイーズ （留雄の手を取つて）こつちを見て御覧なさい。

留雄 （そつとルイーズの方を見る）

ルイーズ （留雄の両手を取り、笑ひながら）さ、それで笑つて御覧なさい。

留雄 （しかたがなささうに微笑む）

ルイーズ （満足げに）さう、その通り。¹⁷⁸

ふたりが西欧社会の視線から逃れるのは見つめ合った時だけである。つまり、留雄は結婚によって西欧から認知されるどころか、ルイーズの「不釣合な」夫と見つめられ日本人であることをより強く意識し、結果的には西欧の社会から遠ざかることになり、ルイーズもこれまで経験しなかった人種的な問題に直面する。

第五場で、留雄が「あなたはやつぱり、ここで僕達に注がれてゐる世間の眼を怖れているるんですね」と言うのにたいして、ルイーズが「あたしが怖れてゐるのは、世間の眼ではなくつて、それを怖れておいでになるあなたの眼よ」と返答している。このルイーズの台詞を考察したい。¹⁷⁹ 理由は詳らかでないがルイーズは西欧人男性に批判的である。そしてその西欧人男性が「西欧／非西欧」、「白色人種／有色人種」といった二元論の頂点で西欧世界を支配し、その秩序を作っているのである。ルイーズは日本人の精神性や生活様式に西欧にはない優れた点を見出し、新しい生活を求めて西欧人男性ではなく日本人の白川留雄と生きることを選択した。プロローグでルイーズが日本人の特徴をその眼に見いだしていたことを思い出したい。結婚後、ルイーズにとって日本人の象徴であった留雄

¹⁷⁷ 同上、60頁。

¹⁷⁸ 同上、63頁。

¹⁷⁹ 同上、69-70頁。

の眼に西欧への恐れが宿るのを見出す。ルイーズは留雄を夫として紹介できない理由を「何だか、変な工合になつて」と言うが、その理由は明白である。ルイーズは友人の西欧人を恐れる夫を見たくないなのである。その姿は第二場で房子が彼女の夫に語っていた「一とかど立派な日本人のつもりである人」が、「取つて附けの西洋で、随分滑稽なすまし方をしして」いるが、いざ西欧人の前に出ると「どうしたら相手に笑はれないで済むかつて云ふ心配で、胸をわくわくさせてゐる」日本の男性像に重なる。そうであるなら、ふたりの結婚は、舞台上には登場せず、それゆえ実体としては見えない西欧人男性と、それを頂点とする西欧社会に脅かされていると言えないだろうか。

第五場にはこのような留雄とルイーズの心理を表現する興味深い仕掛けが施されている。それは踊りの輪から聞こえてくる西欧人の笑い声と拍手である。留雄が逃げ出した踊りの輪が西欧人社会を、その歓声が西欧人の声を象徴しているのは明らかである。そしてこの歓声はふたりの会話に呼応して二度おこる。一度目は日本人の「生活意識」を肯定するルイーズに留雄がこう語る時である。

留雄　さうかと云つて、日本人の多くが今でも棄てられないでゐる概念的な感情の遊戯には、僕だつて、あきたらないんですがね。

ルイーズ　つまり、古い玩具を棄てて、新しい玩具の方に手は出したものの、扱って、その玩具で遊ぶ段になると、どうも勝手が違つて、面白くないつて云ふわけね。（間）あたしは、その二つの玩具で面白く遊ぶことを知つてゐるの。¹⁸⁰

この時、「オーケストラの音止み、一しきり、拍手、笑声が聞こえる」。題目の「古い玩具」について語られているのはこの時だけである。遠くから巻き起こるこの歓声を、留雄は西欧と上手く関係をもてない自分に向けられていると、またルイーズは彼女が日本人の欠陥を指摘したこと、そして日本人と軽はずみに結婚しすぐに別れることになったことへ

¹⁸⁰ 同上、67頁。

の彼女に向けられた西欧人の哄笑と受け取る。¹⁸¹ 二度目はルイズが日本に旅立つことを決意し、留雄に「あなたの冷たい覚悟で、どうやらあたしの決心も眼を覚ましたやうです。この決心が鈍らないうちに、早く旅の支度をしませう」と宣言した直後に起きる。ト書きには、「オーケストラの音止み、さらに激しい拍手と、けたたましい笑声が起る」とある。¹⁸² もちろんこの二度の笑いと拍手はふたりの会話と関係なく偶然おこったものである。だがふたりには、結婚の破綻に向けられた西欧人の歓声に聞こえるのである。¹⁸³

先述したように越智治雄は本作を「留雄内面の劇」と記している。それを端的に表わしているのがこのシーンである。だがこれまで述べてきたように、これを自分に向けた西欧人の歓声と感ずるのは留雄ばかりではない。この結婚は留雄だけでなくルイズにとっても、ここではない別の場所を求めるための挑戦であり、彼女の場合、日本を選択した点で西欧にたいする反抗であった。それゆえルイズもまた西欧社会からの制裁を受ける立場にあったのである。

さらに先の西欧人の視線やこの歓声が重要な意味を持つのは、これが舞台に登場していない西欧人からのものである点にある。もちろん西欧人の視線は実際にルイズと留雄夫妻に向けられたのだろう。しかしその視線が留雄の感ずるほど好奇心に満ちたものであったのかは不明である。より顕著な例が西欧人の歓声である。本作は、ダンスに興じる西欧人の笑い声や拍手を、留雄とルイズが西欧人の彼らにむけた嘲笑と解釈するこのシーンを挿入することで、ふたりの感ずる「西欧」の抑圧が必ずしも現実と対応していないこと、留雄とルイズは自らが作りだした西欧によって縛られ苦しめられているということを示唆している。留雄と結婚後のルイズは、自らが作りあげた西洋人男性に追いつめられる。冒頭で二項対立とは実体ではないと述べたが、その二元論の頂点に立ち、ふたりを脅かす西欧人男性が、本作に描かれた「不在」である。

¹⁸¹ 「玩具」を女性の暗喩としても解釈し得る点については井上理恵氏に直接ご教授いただいた。説得力のある解釈であるが、本論文では文化と解釈する。

¹⁸² 『古い玩具』、前掲書、74頁。

¹⁸³ 田口修二はこの「笑声」を、留雄を嘲笑う記号、外部の視線と位置付けている。田口「岸田國士『古い玩具』試論——果てしない『言葉の空しさ』の追求への出発」『横浜国大言語研究』第15巻（横浜国立大学国語国文学会、1997年）21頁。

第4節 結語

『古い玩具』はこれまで白川留雄を中心に分析されてきた。本章では、本作を「二元論」を軸に留雄にルイーズ・モオプレ、手塚房子を加えて検討した。その結果、これまでの留雄の「日本人であること」の懊悩がテーマとされてきた本作の新しい側面が明らかとなった。すなわち、二元論的世界観が支配的であった時代にあつて、その社会に向かい合い、抵抗しながら自分の生き方を探っている三人の姿である。さらにその三人を通して本作が二元論の本質を解明した戯曲であることも判明した。

本章で確認されたことは以下の通りである。

まずこの三人は、当時の西欧の二元論において劣等とされる項を持つ。各場はその三人のうち二人によって構成されており、その二人の作る二項対立は、そのふたりの関係性、差異、もしくは意志によって変容し、それにもなつてその二人は二項の間を行き来する。そしてその二項対立の可変性を通して、この三人が二元論に付与された属性を体現した存在ではないことが判明した。また二元論が固定的なものではなく生成し変化し流動するものであることが確認された。

だが本作は留雄とルイーズが西欧の定めた二元論の自らの項に戻ったところで幕が下りる。この結末は西欧の定めた二元論の強靱さを示す。本作にはその強靱さを示唆する場がふたつ設けられている。本作には、西欧の二元論において頂点に立つ西欧人男性は、第四場では留雄が語る西欧人の好奇に満ちた視線として、第五場では留雄とルイーズが聞くダンス会場からの笑い声と拍手として表象されるだけで舞台上には登場しない。つまり本作は留雄とルイーズが西欧人男性の実体ではなく、内面化された西欧人男性に脅かされることが示唆されているのである。そのふたりの姿を通して、西欧の二元論が、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は巨大化され、それが階層秩序の維持に機能を果たしていることが示された。本論文のテーマである「不在」は、『古い玩具』においては、この内面化された西欧人男性である。

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

描いた戯曲だとされてきた。しかし本作はそれだけを描いているのではない。二元論的世界観が支配的であった時代にあつて、二元論の強靱さとともに、それが実体ではないこと、それゆえ内面化した他者の眼として機能していることを見抜いている。またその階層秩序の最下位におかれた房子のなかに、その二元論を乗り越える可能性を見ているという点で、『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。

岸田は本章で西欧の「視線」に悩まされる留雄を描いた後、舞台を日本に移して再び「視線」の問題を描いている。なかでも『屋上庭園』には「視線」のモチーフが散見される。次の第2章では、この『屋上庭園』を取り上げる。

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月発行の『演劇新潮』に掲載された一幕物の戯曲である。本章は、この『屋上庭園』を「視線」という観点から考察する。

本作には視線のモチーフが繰り返し描かれている。まずタイトルであり、舞台でもある、百貨店の屋上庭園と視線との関係に注目したい。百貨店は、人々が商品を見ることによって商品への欲望を募らせるという「まなごしの空間」であり、その最上階に設けられた屋上庭園は、人々が景色を眺めて視線の快楽を満たす場である。この視線の場である屋上で本作の登場人物は見る行為についてさまざまに語る。この視線を切り口にして本作を分析すると、当時の時代相——関東大震災後（以降、震災と記す）の急速な商業・文化の変容と、都市の変化、それにともなっておこる価値観の変化、そこで生きる人々の姿——が浮かび上がり、本作が大量生産大量消費時代の幕開け——われわれ現代人の原風景——を別括した戯曲であることが明らかになる。だがこれまで本作は貧富をめぐるウェルメイドな近代的ファルスとみなされ、視線が注目されることがないばかりか、分析されること自体も稀な戯曲であった。¹⁸⁴ そこで本章では、この『屋上庭園』を、本作に繰り返し現れるモチーフでありながら、これまで試みられたことのなかった「視線」を軸に分析することにした。

もともと西欧を舞台にした岸田作品にはしばしば視線をめぐる描写が書き込まれている。例えば、『古い玩具』の主人公である白川留雄は、彼の妻である西欧人ルイーズと自分に向けられる西欧人の視線に耐えきれず「昼飯の時にいくわしたやうな眼附は、たまらなくいやです」と訴えている。岸田の二作目の戯曲『チロルの秋』は、喪服とヴェールで視線を避ける西欧人女性ステラを日本人男性アマノが窺視し、ステラがその視線に気付くという、視線の交差があつて物語がはじまる。同時期のエッセイ「チロルの旅」で岸田は「いくど見ても、なんの感激もおこらないローマ闘技場の廢墟。／人が、また、ちろちろ

¹⁸⁴ 渡邊一民は岸田戯曲を二つに分類し、第一に「登場人物がすくなく舞台のうえの動きもほとんどないいわゆる心理劇」として『ぶらんこ』『紙風船』をあげ、第二に「市井のありふれた出来事をめぐって繰り返るげられる《ブルヴァール》風な近代的ファルス」をあげる。そして『屋上庭園』は後者であると述べている。渡邊、前掲書、46-47頁。

顔を見る」と書き、渡欧時の見ることの倦怠と見られることの嫌悪を告白している。¹⁸⁵ これらから、岸田の西欧体験と彼の持つ視線という問題意識との抜きがたい関係が推測される。

多くの論者は、西欧在住の日本人男性と西欧人女性の相克を描いた『古い玩具』と『チロルの秋』に、渡邊一民の指摘する「日本人であるという意識の悲劇性」というテーマを読み取り、日本を舞台にしたそれ以降の戯曲にそのテーマの喪失を見た。『牛山ホテル』（1929.11）等にそのテーマの復活を見る論者もいるが、西欧を舞台にした先の二戯曲とそれ以降の岸田戯曲の連続性を「劇的文体」以外に見る論考はほとんどない。¹⁸⁶ だが『古い玩具』とそれ以降の戯曲には断絶しか見出せないのだろうか。

第1章で論じた『古い玩具』の登場人物は、舞台に登場しない西欧人男性を頂点とする西欧の二元論的価値観に悩み、西欧人の視線を感じながら生活している。それは必ずしも実在する西欧人の視線ではないことは論及した通りである。つまり他者の視線を意識した登場人物は、常に視線が自分にむけられていると感じ、その内面化された他者の視線が登場人物を脅かしているのである。岸田は『古い玩具』で日本人が西欧で体験する「西欧のまなざし」を描いた後、その西欧の視線を相対化していくつかの戯曲で再び描いた。¹⁸⁷ そして西欧在住の近代日本の知識人、いわば特権的な一部の日本人しか持たない「西欧の視線」は、どこにでも偏在する近代人の抱える視線の問題としてとらえ直されたのである。

なかでも『屋上庭園』には視線が散見される戯曲である。本章ではこの「視線」を軸に本作を分析するが、それは、副次的に前期岸田戯曲の持つ問題意識の連続性の検証にもなるのである。

本作の分析にあたって注目したいのは、幕開きで、登場人物のひとりである三輪が、この屋上庭園で以前に万引き犯の投身自殺があり、その現場を見るためにやって来たと語っていることである。百貨店の屋上庭園という、本来は景観を見る楽しみを提供する場所が、

¹⁸⁵ 岸田「チロルの旅」『全集19』（1989年）、64頁。初出は岸田「夏の遊び場 チロルの旅」『女性』第6巻第1号（プラトン社、1924年7月号）。

¹⁸⁶ 『牛山ホテル』にテーマの復活を発見したのは、例えば越智治雄、渡邊一民である。越智、前掲書、404-421頁、渡邊、前掲書、58頁。

¹⁸⁷ 例えば『村で一番の栗の木』（1926.11）、『百三十二番地の貸家』（1927.3）があげられる。

同時に自殺現場を見るという欲求を満たす場所であること、また喜劇とされる本作の冒頭で、その後の筋にかかわることのない死が話題にされていることはいささか奇異である。これまでこの投身自殺について考察されることはなかったが、本章を読み解くうえでこの自殺の意味は大きいと思われる。本章ではこの投身自殺に注目し、この死の意味を考察することから分析を開始することにした。

第1節 『屋上庭園』とその時代背景

本節の第1項では『屋上庭園』のあらすじとその特徴を概観する。また本作の執筆意図を岸田の著作で確認する。第2項では、当時の銀座の百貨店の屋上庭園について、当時のエッセイ、また近年の文化史研究などによって検証し、屋上庭園と「視線」との関係を確認する。

第1項 『屋上庭園』に描かれた「近代生活」——戯曲概要

1926年11月に発表された『屋上庭園』は、翌1927年1月に新国劇澤田正二郎一座（以降、新国劇と記す）で初演される。『岸田國土の世界』所収の「岸田國土戯曲上演記録」¹⁸⁸によれば、その後近年まで本作の上演の記録はない。¹⁸⁹

まず『屋上庭園』のあらすじを確認したい。本作は、百貨店の屋上庭園で学生時代の友人である並木と三輪とその妻達が偶然に出会うところから物語が始まる。ト書きで、三輪夫妻は「裕福な紳士令夫人」タイプ、並木夫妻は「貧弱なサラリイマン夫妻」を「代表する」と記してある。¹⁹⁰ 再会を喜ぶふたりは、妻たちを買い物に行かせて屋上に残る。三輪は並木に現在の仕事を訊ねるが、作家になれず無職の並木は三輪の問いには答えず、

¹⁸⁸ 「岸田國土戯曲上演記録」『岸田國土の世界』（翰林書房、2010年）、384頁。

¹⁸⁹ 1993年に木山事務所が、2005年に新国立劇場が本作を上演している。新国立劇場の公演は第13回読売演劇大賞作品賞を受賞するなど高い評価を得て2008年に再演され、その後も本作品は他集団によって上演されている。近年になって注目される岸田戯曲は少なくないが、本作品はその最たる例である。

¹⁹⁰ 『屋上庭園』、前掲書、41頁。

唐突にここから眺めると富も権威もカリカチュアに見えると語りはじめる。その後並木は人生を達観したかのように振る舞いながらも、ことごとく三輪の言葉に言いがかりをつけて毒づく。三輪はそんな並木に業を煮やして「貧乏を吹聴して、独りで力み返る必要がどこにある」んだ、君が僕らから遠ざかった理由はわからないが、「おれの方は、少なくとも、最後まで、変らない友情を示した」と声を荒げる。¹⁹¹ 三輪の勢いに圧倒されて、並木は三輪夫妻と食事に行くことを承諾し、さらに妻の一重帯を買う金を無心して貧乏状態にあることを明かす。三輪は並木に金を与え、ふたりの友情は復活したかに見える。だが並木は一旦受け取った金を三輪に返し、妻たちが戻ると食事に同行することも断る。三輪夫妻は理由もわからないまま気まずく屋上庭園を去る。屋上に残った並木は妻に三輪を誹謗しはじめる。夫の態度に、ふたりの友情の亀裂を察した妻は、夫に早く仕事に就いて友達とはいい関係を保ってほしいと言い、こらえ切れずに泣き出すところで幕が下りる。

ト書きには、所は「あるデパートメントストアの屋上庭園」、時は「九月半ばの午後」とある。屋上からの景色と台詞から場所は銀座付近であると推測される。また1924年に銀座にはじめての百貨店である松坂屋呉服店が、翌1925年には松屋が開店することから、時は関東大震災以降と特定される。¹⁹² 銀座は、震災を境にして文化の中心になっていくが、なかでも百貨店はその最先端の場であった。阿部由香子は、1926年頃から岸田の戯曲に、「舞台となる空間の背後にはっきりと時代や社会が描きこまれ」、登場人物も増加する傾向があると指摘しているが、本作はその典型的な戯曲である。¹⁹³ 第2項で詳述するが、震災後の銀座の百貨店という設定が本作では重要な意味を担っている。

岸田は、本作の初演を新国劇に許した理由を、「新劇といふものがそれほど退屈なものでないといふこと、更に新劇といふものの中には、日本の既成劇団が今まで持つてあなかつたものを舞台の上にしめし得るものだといふことを、今まで新劇といふものに親しみの

¹⁹¹ 同上、51頁。

¹⁹² 松坂屋は1924年12月に開店した。銀座一の「ノッポビル」であり、日本初の土足入場断行と屋上に動物園を開設したとある。『松坂屋百年史』（松坂屋、2010年）、65-66頁。松屋は1925年5月に銀座に開店した。「地上八階、地下一階延坪七千坪を有する近代的大建築物の上には松鶴の旗が翻り、未だ復興途上にあり東京八百八町に其壯観を謳はれた」とある。『松屋発展史』（デパスト社、1935年）、25頁。

¹⁹³ 阿部由香子「岸田戯曲における反抗者たち」『岸田國土の世界』、前掲書、69頁。

ない」新国劇の「観衆に知らせる機会を少しでも多くした」と記している。¹⁹⁴ では「日本の既成劇団が今まで持つてゐなかつたもの」とは何を指すのだろうか。序章で述べたように、岸田は、当時の新劇には、「歌舞伎劇流の類型的心理乃至生活」を、近代人の精神によって描こうとするか、あるいは「近代精神の一面」を歌舞伎の類型的な技法で表現しようとするものしかなく、「新日本劇」には、「近代生活の中に含まれる特殊な戯曲的雰囲気」の把握と「近代人の鋭敏な感覚に訴へる戯曲美の創造」が必要だと記している。¹⁹⁵ 要するに岸田は、「近代的生活」を生きる人間の「近代的心理」を「近代人の敏感さと繊細さ」で描く「新日本劇」を作りあげようとしていたのである。

『チロルの秋』初演の失敗については序章で記したが、岸田はその失敗の後、「日本の新劇の畑に」合う演劇を模索し、ついに都市の勤め人とその妻の日常をスケッチした一幕物『ぶらんこ』（1925.4）、『紙風船』（1925.5）を発表し、この二戯曲は岸田の一幕劇の代表作となる。先の発言はこの発表直後に書かれており、これが岸田の考える「新日本劇」であると推測できる。本作は近代に生きる人間の生活とその心理が描かれている点で、先の戯曲を引き継ぐ「新日本劇」である。

当時の新国劇は、『国定忠治』、『白野弁十郎』など、新日本劇とは全く異なる演目で人気があった。だが森秀男によると、主宰者の沢田正二郎は、1926年に「正直云ふと私は今、今後自分の行くべき道について、極力暗中の模索をしている。各時代々々においてかならずこれを代表する芝居がある。が、さて、現代を代表する芝居は何か、たんなる坊間の剣劇のごときは、今の時代の代表としては、もはや余りに小さすぎる」と書いていたとある。¹⁹⁶ 沢田が本作を「時代を代表する戯曲」と考えていたと断言することはできない。だが岸田が新国劇の観客に「新日本劇」を示そうと本作の上演を新国劇に託した時期と、沢田が新たな戯曲への希望を記した時期が重なっている点は看過すべきでないと思われる。

¹⁹⁴ 岸田「新国劇の『屋上庭園』を観て」『全集20』（1990年）、261頁。初出は「新国劇の『屋上庭園』を観て」『演劇新潮』第2巻第2号（新潮社、1927年2月号）。

¹⁹⁵ 岸田「新劇運動の一考察」『全集20』（1990年）、30頁。初出は「吾等の劇場 新劇運動の一考察」『新小説』第30年第7号（春陽堂、1925年7月号）。

¹⁹⁶ 森秀男「『殺陣』のうちそと——新国劇・その側面」『新国劇七十年栄光の記録』（新国劇記録保存会、1988年）、198頁。

第2項 「まなざし」の場としての銀座・百貨店・屋上庭園——時代背景

本項では、本作の舞台である関東大震災後の銀座の百貨店がいかなる場所か、その場が「視線」とどのように関わるのかを、当時のエッセイ、また近年の文化史研究から探っていく。

本作の場が関東大震災後の設定であることは先述した。渡邊一民は、震災が日本人に与えた影響の大きさについて、「日本人にとっての震災体験」は「ヨーロッパ人にとっての大戦体験」に匹敵すると記している。¹⁹⁷ たしかに一瞬のうちに街を破壊し、多くの人命を奪った関東大震災は、物理的にだけではなく日本人の精神的な地盤までも揺るがした大惨事であったと想像される。だがこの震災による喪失感、価値観の揺らぎが、新しい社会・文化の創造の契機になっていく。震災後、帝都復興計画のもと、瓦礫のうえに新たな街が再建され、街の復興と並行して1925、6年頃には大量生産を背景にした大量消費社会が急速な発達を遂げる。そしてこの新たな動きは、寺社を軸に構成される点で震災以前と心的紐帯を切らない浅草ではなく、江戸の面影が一扫された後、モノを中心にして新たに発展していく銀座から生れた。

安藤更生の『銀座細見』には、「今日では、三越、松屋、松坂屋の三デパートが支店を出すようになった。改造、中央公論をはじめ大雑誌はいずれも争って銀座の記事を掲げる。新聞には銀座の消息を絶たない。郊外に行ってみると、ちょっと新しげな商売をしている家には、しばしば銀座堂、銀座亭、カフェ銀座などの名を見出す。このほか銀座仕込、銀座好み、銀座風などの言葉は好んで郊外の商店で用いられる」とあり、銀座が時代の先端の街であったことを伝えている。¹⁹⁸ 吉見俊哉はこの一文を引用して、「情報の増殖と流通」を力にして「震災前までの東京では、移植された『西洋』として孤立していた銀座が、震災後になるとむしろ一挙に、東京全域の文化を束ねる求心点」になったと記している。¹⁹⁹

『銀座細見』は1931年、震災の八年後に書かれたものである。だがそれ以前からメディア

¹⁹⁷ 渡邊、前掲書、3頁。

¹⁹⁸ 安藤更生『銀座細見』（春陽堂、1931年）、21頁。

¹⁹⁹ 吉見俊哉「帝都とモダンガール」『日常生活の誕生——戦間期日本の文化変容』バーバラ・佐藤編（柏書房、2007年）、231頁。

は盛んに銀座の様子を報道している。

例えば1925年5月に創刊された雑誌『銀座』はその端緒である。その創刊号で詩人の沙良峰夫は、「いまの銀座。——私には大博覧會のなかを歩いてあるのぢやないかと思はれる時がある。派手で賑やかで目新しくてごちやごちやして、それになんとか安つぼい……／個性のなさかげん。でも、悪口ばかりは言はれません。随分樂みを引出すことも知つてゐる」と銀座の華やかな様子を記している。²⁰⁰ ここで興味深いのは、沙良が銀座を「博覧會」になぞらえている点である。百貨店の前身は、1870年代にはじまる博覧會や勸工場である。吉見によれば、百貨店と博覧會や勸工場との共通の経験とは、「『見る』こと、すなわち歩きながら商品を見較べ、そのなかに『新しさ』を発見し、またそうすること自体を楽しんでもいくといった、『見る』というまなざしの経験であった」という。²⁰¹ 銀座の街自体がすでに「まなざしの経験」の場だったのである。

村山知義は、『婦人公論』の「散歩と飾窓」という特集で、「近頃の銀座通りのあのストローベリー・ソーダ・ウォーターのやうな所謂構成派のショーウインドーを見る毎に思ふ。あの日本人にも嘗ては多分にあつた凄さ、しつこさ、根強さ、あくどさは何處に行つてしまつたのだらうか」、「安い色の布を切り刻んで、それを留針でとめてしようしやたる窓を造らうといふのは多くの場合、全くよくない趣味である。／まあ何と云ふ時代だ！何故さうしようしやでなければならないのだ。何故さう輕快でなければならないのだ。ああ、全く困つた貧弱さだ」と書き、銀座の変わりようを嘆いている。沙良と村山のいずれも銀座を「博覧會」、「飾窓」といった「見る」行為と関連する物に喩えて語り、銀座における視覚性の優位を強調している。さらに村山は、「まったくのところ、これらの店々の硝子張りの口は現代の日本を示すショーウインドーだ」と書いている。つまり村山は、銀座のショーウィンドーに、見栄えだけは良いが、実体の伴わない当時の日本の姿を重ねて見ていたのである。²⁰²

次に、W・シヴェルブシュによるショーウィンドーについての指摘を確認したい。シヴ

²⁰⁰ 沙良峰夫『銀座』（銀座社、1925年5月号）、15頁。

²⁰¹ 吉見俊哉『博覧會の政治学 まなざしの近代』（中央公論社、1992年）、141頁。

²⁰² 村山知義「散歩と飾窓 私の為のショーウインドー」『婦人公論』第10年第9号（中央公論社、1925年8月号）、34頁。

エルブシュはその著書で、十八世紀半ばにパリやロンドンの高級店の客層は、限定された一部の顧客から「無名の客」へと移行し、これによって「通行人が潜在的な買い手となる」。そしてそれにつれて「商店が街路に向かって解放され」、それまで「普通の窓」だったものが、「商品を宣伝のために演出させたガラス張りの舞台」になる。²⁰³ さらに大型平面ガラスが生産された1850年頃には、展示品は「媒介物であるガラスが外見に変化を与え、錯覚をおこさせるので、光沢のない色も……新鮮で輝きに満ちた繊細な色合いをおび」た、と記している。²⁰⁴ この高級店の客層の変化に相当するのが、十九世紀末に日本の百貨店が販売方法を座売りから陳列販売にして、固定客から不特定多数の客を対象に経営展開をした時であろう。さらに関東大震災後、大量生産大量消費時代に対応するため、²⁰⁵ 百貨店はより多くの客層を取り込もうと試みた。²⁰⁶ その結果、百貨店は土足入場に踏み切り、²⁰⁷ 廉価な日常品を販売する。²⁰⁸ 初田亨は、「大量生産がもたらした、豊かで明るく軽やかに輝いた未来。それは一つの建物という閉ざされ限られた世界の中で展開されたものではあったが、大衆に夢を送り続けていた。百貨店はそのような殿堂として都市の中に聳えていたのである。昭和初年の百貨店は、大衆にとっては入場料をとられないで入ることのできる夢の世界だったのである。人びとは百貨店に必要な特定の品物を買いにしかけて行ったのではなく、百貨店の中で必要なものを発見し、夢とともにそれを買ったのである」と記している。²⁰⁹ 百貨店で発見されるようにと派手な外見をした商品が妍を競っている様子は、先述のスペクタクルの場としての銀座を伝える沙良や村山のエッセイと重なる。

初田はまた日本の百貨店の特徴のひとつに「家族の行楽の場」であったことをあげてい

²⁰³ W・シヴェルブシュ『闇をひらく光——19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳（法政大学出版局、1988年）、152頁。

²⁰⁴ 同上、154頁。

²⁰⁵ 震災が百貨店にもたらしたのは、「大衆化の束縛条件の打壊である。震災後の状況は、生活必需品、実用品の販売を必然的ならしめ、一方既存小賣店の焼失は、顧客小賣商間の従来の緊密関係を一扫し、現金賣買を生じしめた。特に注目すべきは下足廢止の實行である。此處に百貨店の民衆化の礎石はなつたのである」とある。松本慎三『新訂デパートメントストア』（日本評論社、1939年）、144頁。

²⁰⁶ 松屋呉服店の内藤彦一は、「商賣をなすには、店に這入り易く、値段は安く商品は買易く、この三點に留意せねばならぬ。當店は来春三月落成の銀座ビルディングには屋上庭園、娛樂場、遊技場まで新式の設備をなし…」と銀座店の落成の計画を語っている。内藤「復興中の経験を巧みに捉へた商機の数々」『太陽』（博文館、1924年9月号）、235頁。

²⁰⁷ 初田亨『百貨店の誕生』（三省堂、1993年）、236頁。

²⁰⁸ 同上、222頁。

²⁰⁹ 同上、253頁。

る。²¹⁰ 百貨店は、家族を呼び込むために、施設を設け、催しを行った。それに一役買ったのが都市の景観を一望でき、様々な遊興施設が設置された屋上庭園である。さらに初田は、「日本の百貨店は、屋上を重要な要素として取込み、楽しむことのできる場」にしたが、「この傾向は、百貨店が鉄筋コンクリート造でつくられるようになった関東大震災後には、よりはっきりとした傾向」になったと述べている。²¹¹ またルイズ・ヤングは、増加する「新中間層」の家族に「近代生活」を教示し、商品として「近代生活」を販売したことを日本の百貨店の特徴のひとつであると指摘している。²¹²

これまで百貨店を「視覚」の場と位置付けて来た。だが「視覚」の場である百貨店は、「見る」だけの場ではなく、「見られる」場でもある。時期は十年ほどさかのぼるが、1913年の帝国劇場のパンフレットに載った、「今日は帝劇、明日は三越」という三越呉服店の宣伝コピーについてふれておきたい。神野由紀はこのコピーを、「人々の憧れる都市生活、新しいライフ・スタイルを凝縮した形で表現したフレーズ」であると述べている。²¹³ それにこのコピーが帝劇という劇場と三越という百貨店の類似性を暗示している点をつけ加えたい。周知のように、劇場は、見る場所であると同時に「見せる場」、「見られる場」、要するに「視線」の行き交う場である。このコピーは、百貨店に劇場を併記することで、百貨店においても人間は見る主体であると同時に見られる客体であることをほのめかしている。瀬崎圭二は、『流行と虚栄の生成——消費文化を映す日本近代文学』の終章で、このコピーに触れ、これが流通する背景を、「都市中間層の消費の欲望を喚起するべく帝劇と三越とを並列化し、そこに来訪することを一つの指標とするようなハビトゥスを構築しようとする」という二者の意図だけでないことを述べている。すなわち「劇場と百貨店のいずれもが、見知らぬ他者の外見を盗み見つつ、他者のまなざしに自身の衣服のあり様を晒すような、視線の交錯する場である」という意味での二つの場の共通性といった要素が潜

²¹⁰ 同上、147頁。

²¹¹ 同上、162頁。

²¹² ルイズ・ヤング「『近代』を売りだす——戦間期の百貨店、消費文化そして新中間層」『日常生活の誕生——戦間期日本の文化変容』バーバラ・佐藤編（柏書房、2007年）、213—221頁。

²¹³ 神野由紀『趣味の誕生』（勁草書房、1994年）、119頁。

在化している」のである。²¹⁴ 百貨店で客が見るのは、商品だけではない。客は百貨店で他の客に視線を走らせ、同時に他の客が自分へ向ける視線を感じ取る。三越は1913年の段階ですでに、百貨店で客は商品を見に来るのではなく、購入した商品を「みせびらかす」ために訪れていること、そしてそれが客のさらなる購買欲を刺激することを知悉していたのである。そして三越は百貨店をあらゆる視線の快楽を提供する場として位置付け、宣伝コピーによってそれを効果的に伝えていたのだと思われる。

これまで銀座の百貨店とその屋上庭園に関するいくつかの言説を見てきた。これらの著述から、震災後の「近代生活」の雰囲気を描くために岸田が百貨店の屋上庭園という場を選んだことの意味が明らかになった。近年の文化史研究も証明しているように、当時の銀座にある百貨店の屋上庭園は、近代人の新たなトposだったのである。

第2節 近代生活と「視線」——モノを見ることの欲望

本節では「見る」という観点から本作において近代生活がどのように描かれているのかを分析する。

先述したように、本作の幕開きでこの屋上庭園が万引き犯の投身自殺の現場であることが明かされる。まず第1項で、なぜ本作の冒頭で投身自殺が話題にされるのか、その理由を推論し、それがその後の登場人物にどのように影響しているのかを検討する。第2項では、主人公である並木がなぜ三輪に屋上庭園から見る風景について熱心に語るのかを考察し、第3項では百貨店と屋上庭園の関係を「見る」という行為から検証する。

第1項 モノと命の交換——新たな価値観の出現

冒頭のト書きには「男同志は極めて親しげな様子を見せてゐるにも拘はらず」、はじめて会った「女同志は、互に打ち解け難い気持を強ひて笑顔に包んでゐる」と記されている。

²¹⁴ 瀬崎圭二『流行と虚栄の生成——消費文化を映す日本近代文学』（世界思想社、2008年）、325頁。

²¹⁵ しかし旧友たちの関係も次第にギクシャクしていく。そのふたりの関係の変化を追っていきたい。

本作は、三輪の「買物は済んだのかい」という並木への問いかけではじまる。並木は、「買物……？買物なんかどうだつていゝんだよ」、ここには「ちよいちよい来る。しかし、滅多に買物はしない。此処は、君、屋上庭園でもなかつたら、僕達の来るところぢやないよ」とこたえている。²¹⁶ このわずかなやりとりで「買物」が四回も繰り返されていることに注目したい。そして次に三輪が話題にするのが、先述の投身自殺である。

三輪　僕達も、あんまり此処へは来ないんだが、それ何時か此処から飛び降りて自殺した奴がみたね、新聞に出てたらう、あれを思ひ出して、今日は一寸上つてみる気になつたんだ。

並木　あゝ、あれね……。

（一同は、今更の如く、下をのぞいて見る）

三輪の妻　こつからぢやたまりませんわね。

並木の妻　ほんとに……。

並木　万引をして見つかったからと云ふんだが、これは確に一条の活路だね。

三輪の妻　活路ですつて……。死ぬのが活路なの。

三輪　さうさ。しかし、僕はかういふ処へ始めて上つて見たが、なるほど、これは一寸変つた処だね。²¹⁷

戯曲の冒頭で、三輪が投身自殺を話題に出し、並木がこの万引き犯の自殺を「一条の活路」と評している。それにたいして三輪の妻が、「死ぬのが活路なの」と質し、三輪がそれを肯定する。この繰り返しによる強調が投身自殺の話題の重要性を示している。

まず自殺の原因の「万引き」に注目したい。この会話で、「買物——万引き——死」と

²¹⁵ 『屋上庭園』、前掲書、41頁。

²¹⁶ 同上、41頁。

²¹⁷ 同上、41-42頁。

いう人生の転落のカーブと、屋上からの具体的な身体の落下が二重映しでイメージされる。並木が万引き犯の投身自殺を「一条の活路」と言っている点に注目したい。この「一条の活路」は1954年発行の新潮社版の『岸田国土全集1』では三輪の台詞とされていた。²¹⁸ その後に出版された岩波版では並木の台詞に戻されている。誰の台詞かという点については、これが並木の台詞なら、モノが買えない点では万引き犯と同じ立場の彼が、それゆえに万引き犯に厳しい態度を示し、裕福な三輪にたいして並木が自尊心を守ったと解釈できる。また自殺現場に興味を感じて見に来た三輪の台詞なら、そこに貧者にたいする富者の冷酷さ、無神経さを見ることができる。いずれの台詞であっても、モノを盗んだ罪を自殺で償うという、モノと命を等式で結ぶ行為を是とする極端な価値観が語られていることに変わりはない。

先述したように、当時の銀座はモノを中心にした文化の発信地であり、それを牽引するのが百貨店であった。それは「近代生活」に相応しい背景であるが、本作はさらに、この場所を自殺の現場にし、登場人物に万引き犯の投身自殺を「一条の活路」と言わせる。そのことで本作は震災後の資本主義社会の急激な発展にもなつて生まれた、新たな「近代生活」の倫理が描かれているのである。その論理とは、モノを盗む人間がその罪を命で償っても当然だという、極端な消費時代の価値観・倫理観である。このような論理の生れる根底には、金を稼ぐことが能力であり、その金で得たモノで人の価値・魅力がはかられるという、金とモノの価値の肥大化傾向が見られる。この極端な発言に驚いて三輪の妻が聞きかえすが三輪はそれを是認する。この論理に三輪がいち早く順応しているのは、彼が本作でただ一人経済活動にたずさわっている人間だからだろう。

次にこの話題が並木にどのような変化をもたらしたのかを考えたい。並木がまずその自殺を「一条の活路」と評する。あるいは三輪が言ったとしても、並木はそれに異議を差し挟まない。そのことから並木も三輪と同意見であるかのように受け取れる。しかしこの万引きがモノを買えないことによってもたらされた犯罪であるなら、現在の並木は経済的に

²¹⁸ 新潮社版では「一条の活路」は三輪の台詞になっている。『屋上庭園』『岸田国土全集1』（新潮社、1954年）、186頁。岩波書店版では並木の台詞に戻し、後記で今村忠純が、「この人名、初出以下すべて『並木』なるも『三輪』の誤か」と但し書きが付されている。『屋上庭園』、前掲書、378頁。

は万引き犯の側にいる。またのちに三輪が並木に、「金持は罪人だといふ君の主張は、今でも変わるまい」と言っていることから推察して、並木は、万引き犯が万引きの罪を償うために自殺をすることを「一条の活路」と割り切ることはできないはずである。²¹⁹ 並木は、三輪が屋上に来た理由が自殺現場を見ることであったこと、つまり三輪は万引き犯の自殺を見世物としてとらえていること、さらに三輪が万引きをした犯人が死を選ぶことにたいして何の疑問も感じていないことに複雑な思いを抱いたと推測できる。この話題で並木は三輪との間の埋めがたい隔たりを見いだす。再会当初、貧富の差があっても学生時代の仲間という過去形の関係によって、ふたりは「極めて親しげな様子」であった。だがこれをきっかけにして、親しげな様子が並木から消え、初対面の妻たちが感じる「打解け難い気持」が彼に伝播し、ふたりの会話はギクシャクしはじめる。

並木は三輪に屋上庭園について以下のように語る。

並木　　僕は此の頃、街を歩いてみても、これと云つて眼を楽しませるやうなものにぶつからないが、此処へ上つて見ることだけは、殆ど日課のやうにしてゐる。

三輪　　君らしい道楽だね。

並木　　それやさうだ。

三輪　　いや、さういふ意味ぢやなくてさ……。²²⁰

早くもふたりの会話は行き違いを見せはじめる。並木は以前から、事物から距離を保って観察する人間であったのだろう。その彼が屋上庭園へ来るのを「日課」だと語り、それにたいして三輪が「君らしい道楽だね」と相槌をうつ。すると並木は機嫌をそこねる。並木は先の件で三輪に、社会の風潮にいち早く順応する要領の良さと、順調な人生をおくる人間の無意識に見せる酷薄さを感じたからである。金も職もない並木は、三輪のこの言葉を、貧乏人にふさわしい金のかからない気晴らし、ないしは、無職の男には恰好の時間つぶしと受け取る。本作には、並木が語り、それに三輪が相槌を打ち、その言葉を並木が穿って

²¹⁹ 『屋上庭園』、前掲書、52頁。

²²⁰ 同上、42頁。

受け取り 苛立つと言うパターンが繰り返されるが、上記の会話がその最初の例である。並木は先回りして三輪の目に映る自身の姿を思い描いているのである。繰り返すが、並木がこのように三輪の視線を内面化して、三輪の言葉を素直に聞くことができなくなったのは、先の万引き犯の投身自殺を是とする会話がきっかけである。

阿部由香子は、本作を、「岸田としては表面的な並木と三輪の貧富の差を描いたつもりはなく、二人の微妙なやりとりの変化と、一瞬ではあるものの二人の間に昔と同じような心の交流が成立した様を示したかったのだろう。屋上庭園は、コンクリート建築の最上階に広がる人工的なオアシスである。地面から遥か上空に浮かぶような場所に植物の生命力が漲っている。人の心を自然に回帰させるような場所、屋上庭園にはそのような意味も重ねられているのではないだろうか」と記している。²²¹ 阿部のこの論考は、「場」に注目している点、表面的な貧富の差がテーマでないとした点で新しい解釈である。また「一瞬ではあるものの」「心の交流が成立した」という指摘も的確であり首肯できる。だが屋上庭園が「オアシス」として「友情の復活」を可能にする場であるという点には異論がある。むしろオアシスに擬せられたこの屋上庭園が死の現場であることの方に目を向けるべきではないだろうか。先述したように、屋上庭園は誰もが楽しめる無料の場所である。それゆえにこの庭園には雑多な人々が集う。ここには成功と失敗、幸福と不幸、欲望とその不充足が渦巻いている。²²² 三輪は屋上庭園を「一寸変った処」と評しているが、ここはこれまででない異空間であり、このあと並木が主張するように人を惹きつける魅力的な場である。そして忘れてはならないのは、この自殺によって、屋上庭園が転落の危険を内包する場でもあると書き添えられていることである。

なぜ冒頭に万引き犯の投身自殺が語られるのかという問いに戻りたい。序章で述べたが、岸田にとって近代生活を描くとは、近代生活を生きる人間の心理を描くことであった。先に、岸田が「消費／文化」のメッカである百貨店の屋上庭園に、都市生活者のトポスを見たと述べた。そこに、かつては学生として同じ立場にあり、今は貧富の差のあるふたりと

²²¹ 阿部「岸田戯曲における反抗者たち」、前掲書、74-75頁。

²²² 並木と三輪は、屋上庭園に来ている大村伯爵夫妻を話題にする。屋上庭園は貧富、身分の差にかかわらず誰もが楽しめる場所であった。『屋上庭園』、前掲書、47-48頁。

その妻を会わせ、万引き犯の自殺を話題にさせた。この自殺はその後語られることはない。それはモノを盗んだ者が、自分の身体によって償うという単純な構図が本作で重要だからである。そこで鍵になるのが、万引き犯の自殺を「一条の活路」と言ってはばからない、新たに出現した価値観である。この発言はさり気なく発せられるが、これをきっかけにして物語は動きはじめるのである。

第2項 権威のカリケチュア——屋上庭園からの視線

妻たちは買物に行き、屋上に残った三輪は並木に現在の仕事を訊ねる。だが並木は急に屋上庭園について語りはじめる。

（突然、感慨めいた口調で）実際此処は面白い処だよ。あれを見たまへ——向うに見えるのが帝国ホテルだ。僕は、あすこの部屋に一度も寝たことはない。しかし、こゝへ上つて、あの屋根を見下ろすと、帝国ホテルがなんだといふ気になる。あれを見たまへ。あれが日本銀行だ。あの中には、さぞ大きな金庫があることだらうが、そんな金庫なんか埃溜はきだめと同じことだ、さう思へる。これも、変な負け惜しみぢやない。つまり、此処へ上つて見ると、現実が現実として此の眼に映つて来ないんだね。一種のカリケチュアとして映るだけなんだ。²²³

「帝国ホテル」は震災で倒壊しなかった堅牢な西洋建築であり、一方「日本銀行」は経済をつかさどる中央銀行である。当時のモノと金の象徴がここから一望できる。並木はここから眺めると「現実が現実として此の眼に映」らず、それらの権威が「一種のカリケチュアとして映る」と言う。並木にとって屋上庭園は価値の転倒というマジックがおこる場である。さらに並木の話は自動車に及ぶ。彼は二度タクシーに乗った経験があり、それは社長が「家へ判を忘れたから取つて来いと」命じられた時と、社長の知合いの市会議員の選

²²³ 同上、45頁。

挙の応援でピラをまいた時だと語る。²²⁴ つまり社長が自動車に乗せたのは並木ではなく、印鑑とピラというモノであり、彼はそれを運ぶために同乗したにすぎない。並木は自動車を「怪物」に見えると言うが、それは速度、流通の象徴だからである。その自動車も、ここからだ「如何にも無邪気な玩具」、「愛すべき動物」に映る。²²⁵

並木は屋上庭園を語ることで三輪になにを伝えようとしたのだろうか。奇妙なことに、屋上通いを日課にしているという並木の発言は、本作の最後に彼が妻に言う「あゝあ、たまにこんな処へ出て来ると余計な奴に会ふわい」という台詞で否定される。²²⁶ つまり並木は日課であると誇張してまで彼の屋上庭園への愛着を三輪に伝えようとしているのである。また上記の台詞には、「突然、感慨めいた口調で」とト書きされている。並木が話をそらすためだけに屋上庭園に話題を変えているのなら感慨深くそれを話すはずはない。加えて「人一倍自尊心の強さうな」と三輪に形容される並木が、惨めな体験を告白してまで屋上庭園の話をしている点も看過できない。²²⁷ これらから並木が屋上庭園を語るには相応の理由があると推測できる。

本作には、並木の思想、信条についてわずかなヒントしか記されていない。彼が学生時代に金持ちを罪人と考えていたことは既に述べた。後に並木は三輪に、小説家を断念したことを、「落ちつくところへ落ちついたんだからね。云はゞ、どん底さ、と云ひたいが、自分だけは、あべこべに高い処にゐるつもり」だと語る。²²⁸ 「どん底」を「高い処」と考えることと、屋上庭園から、「帝国ホテルがなんだといふ気に」なり、日本銀行の「金庫なんか埃溜と同じ」と思うことは一貫している。つまり彼にとって屋上庭園は、大量生産大量消費という経済構造を基礎付ける、モノ、金、速度を戯画として見せ、それによってそれら権威の本質を暴く場所である。彼がここに魅かれるのは、景観を一望できるからではなく、一望できる権威をカリカチュアとして見ることのできる場所だからである。そして並木は、屋上庭園への礼賛を通して、経済を第一とする風潮を、さらにそれを疑うこ

²²⁴ 同上、45 頁。

²²⁵ 同上、46 頁。

²²⁶ 同上、59 頁。

²²⁷ 同上、55 頁。

²²⁸ 同上、50 頁。

とのない三輪を間接的に批判しているのである。

さらに並木は小説家を目指していた頃を述懐して、仲間の小説を読んでは「いゝところはわかるやうな顔を」して、「お互に、^{あひて}対手をかつぎ上げるんだ」が、次第にそれに疲れてきて「自分達の問題には触れたくなくな」ったと述べ、そのことを「店に並んであるものを、飾窓に出てあるものを、見るだけ見て来た」と表現する。²²⁹ ここで並木が文学を「店」、「飾窓」という比喻で語っている点に注目したい。並木は、自分を含めて小説家仲間が小説をまるで商品を見るように眺め、内容には目を背けて表層的な事象で互いを持ちあげ合い、そうすることで安心し合って問題に向き合わなくなることに失望したのである。以上に鑑みると、並木は視覚優先の時代の到来で表層ばかりがもてはやされること、すべてが商品として消費されることに反発しているのだと思われる。そして彼の屋上庭園を語る弁舌が熱を帯びるのは、この大量生産大量消費という経済構造が文学にまで及び、それゆえ並木が金銭では換算できないと考えていた大文字の文学という彼のアイデンティティまでが危機に陥っているからであろう。並木が視覚行為についてどれだけ考え理解しているのかは推測の域を出ない。だが並木はより強烈さを増す「視覚」に彩られた世界に違和感を覚えていることは明らかである。そして並木のこの感覚は、先に引用した「まあ何と云ふ時代だ！何故さうしようしやでなければならないのだ」と嘆く村山知義の声と共鳴しているのである。

しかし三輪に並木の真意が伝わるべくもない。三輪は彼が本屋勤めであることを知ると、先のタクシーの話をおぼろげに忘れて、出版業で働くのは「面白いだらう」と訊ね、並木に「面白いもんか」と言い返される。²³⁰ 実際家であるが友情に篤い三輪は、小説家志望であった並木が出版業で生計を立てられるのなら満足だろう、もしくは満足すべきだと考え、本屋に職を得たことを並木のために素直に喜ぶ。しかし「文豪を夢見た」並木には、小説を書く行為と「本屋」の社長のもとで働くことは別のことである。このように三輪と並木の会話は根本のところでお互いに交わり合うことなくその後も続く。

²²⁹ 同上、49頁。

²³⁰ 同上、46頁。

第3項 百貨店と鏡——商品を見る／己を見る

次に並木は百貨店について話しはじめる。

並木 ……こゝにかうして立つてみると、自分の足の下に、一つの美しい世界が感じられる。勿論、それは、贅沢な織物や、高価な装飾品が陳列されてあるといふ意味ぢやない。僕はね、下から上つて来る時に、いつでも、見当をつけて来るんだ。と云つただけではわかるまいが、今、僕が、かうして立つてゐる、丁度此の足の真下に、五階を通じてだよ、一体、何々が陳列してあると思ふ。

三輪 ……。

並木 先づ階下には、羽根蒲団がある。二階には姿見がある。三階には一重帯……。四階には……よさう。だがね、それがみんな、僕等には手が出せないやうなものばかりなのに、それを眼の前に見てゐる時とは違つて、かうして、さういふものの上に自分が立つてゐると思ふとだね、なんとなく、花やかな気持ちになるんだ。所有慾といふものから全く離れてだよ。可笑しいもんだね。僕んとこの奴も、やつぱり、さうらしいんだ。²³¹

こう言つて並木は、階下にいる並木の妻が、三輪の妻のように商品を購入できなくても同情は無用であると三輪に釘をさす。妻を買物に行かせる際、三輪が「お前買ひ物があるなら、さつさと済ませて来ないか」と言うのにたいして、並木は「お前も何か見るつて云つてたぢやないか。見て来いよ」と声をかけている。²³² つまり三輪の妻は「買い物」をしに、並木の妻は商品を「見る」ために店内に消える。見ることがモノの購入につながり欲望の達成をみる三輪の妻と、見ることが見るだけに終わり欲望を充足させることができない並木の妻が対比される。それゆゑ並木は、三輪に対して購買欲を抑制することを「花やかな気持ちになる」と表現したのである。

²³¹ 同上、43頁。

²³² 同上、43頁。

しかし皮肉なことに、上記の並木の言葉は、百貨店がいかにかに並木夫妻の所有欲をかきたてたのかを明らかにしている。台詞にそって百貨店での並木夫妻の行動を追ってみよう。まず並木の妻の「見るだけでいゝから、見ときませう」という言葉にうながされてふたりは商品を見に百貨店に入る。²³³ 並木があげる品はまるで妻の理想の朝を形作っているかのように、羽根布団にはじまり、姿見、帯と続く。これらが順々に商品を見る客に新しい家庭生活の幻想をつむぐ。²³⁴ 当時の百貨店が、都市に住む勤め人の家族——いわゆる新中間層——に新しい生活スタイルを提案し、そのために必要な商品を創出して購買欲をそそったことは先に触れた。ジャン・ボードリヤールは、商品の陳列を、「消費者に手本を示して購買衝動をモノの網へとむかわせ、この衝動を誘惑し、自己の論理に従って最大限の投資と経済的潜在力の限度までたどりつかせるためにモノは並べられている。衣類とさまざまな器具と化粧品とはこうしてモノの購入順序を作り上げ、消費者の内部に抵抗し難い拘束を生じさせる。消費者は論理的にあるモノから他のモノへ手を伸ばし、モノの計略に陥ってしまうだろう」と記している。²³⁵

さらに日本特有の状況が百貨店の消費に拍車をかけている点にも注目したい。貞包英之によれば、百貨店が勸工場を席卷したのは、「品質管理」とそれによる「信用の維持」にあるという。²³⁶ そして百貨店に信用が求められた背景には、それまで基盤であった「家」から離れた都市の小家族が、「家」に「対抗可能な生を営む根拠として、百貨店の商品が約束する幸福の幻想に多かれ少なかれ依存し」、消費のなかに快樂や幻想を求めたからであると説明している。²³⁷

²³³ 同上、47頁。

²³⁴ 並木の妻の「見るだけでいゝから、見ときませう」は、レイチェル・ボウルビーの『ちょっと見るだけ』を想起させる。女性の常套句を題名にしたこの論考は、19世紀末から20世紀初頭の欧米の消費社会への転換を、物と人間の商品化という視点で分析したものである。ここでボウルビーは博覧会と百貨店が文化の視覚化の装置としていかに女性に消費文化を押し付けたのかを論じている。さらに文学が天才の創造ではなく労働行為になった当時の文学事情を検証している。その内容は『屋上庭園』と驚くほど親和性を持つ。もちろん『屋上庭園』と『ちょっと見るだけ』に接点はないが、この近似は、20世紀初頭の岸田の西欧体験が、彼に震災以降の社会の変化を正確に読み解かせたことの証左になる。レイチェル・ボウルビー『ちょっと見るだけ 世紀末消費文化と文学テキスト』高山宏訳（ありな書房、1989年。）

²³⁵ ジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』今村仁司・塚原史訳（紀伊国屋書店、1995年）、14頁。

²³⁶ 貞包英之「近代における消費の変容：勸工場から百貨店へ」『山形大学紀要（人文科学）』第17巻第3号（山形大学、2012年）、58頁。

²³⁷ 同上、62頁。

並木夫妻も店内で店が用意する「まなごしの快樂」を味わう。ここで、二階で姿見を見たあと並木が三階で帯と言わず「一重帯」と言い、四階で言いよどむ点に注目したい。並木夫妻は羽根蒲団のあと二階で姿見を見たと言っている。その時ふたりは姿見に映しだされる夢見心地な顔をした貧しい身なりの自分たちの姿を見たはずである。ここで鏡は現実を映し出す役割を果たす。自分たちの現実の姿に高揚した気分が砕かれて並木夫妻は三階では実際に必要である「一重帯」を見るにとどめる。高価な帯は快樂をもたらすより、苦痛を与えるからである。だが一重帯でさえも並木は買うことができない。おそらく夫婦は四階に寄らず、商品から逃れるように屋上庭園へ来て、風景を見たのである。

別の例をあげたい。本作の冒頭で並木は、街では「眼を楽しませるやうなものにぶつからない」と言っていた。ガラス越しに商品を見せる街のショーウィンドーは、そこに散策者の姿をも映し出す。並木が街で眼を楽しませることができないのも、陳列されている商品が買えないからだけでなく、ガラスに己の姿を確認して商品の華やかさと自分の身なりの落差に気付くからである。そうであるなら、並木夫妻が屋上庭園で「花やかな気持ちになる」のは所有欲を昇華したからではない。屋上へ来てモノから離れ、そこから見る権威を戯画と感ずることしか、自分たちの貧相な姿から目を背けることができないからである。上述の並木の台詞から読み取れるのは、並木夫妻が「見る」ことによってモノへの欲望を喚起され、所有できないがゆえに百貨店のモノに脅かされている事実である。このように並木が三輪にいう「どん底」が「あべこべに高い処」であるという自尊心の発露と思える発言は、並木の何気ない台詞によって簡単に覆されるのである。

第3節 視線の双方向性とアイデンティティ

前節では「見る」という行為を分析した。本節では「見られる」という点で分析する。

第1項では、モノがいかに関与して自己イメージを決定するかを本作から検証し、「他者の視線」の内面化について考察する。第2項では、万引きが視覚に強く結びついた犯罪であることを検証し、本作の万引き犯の投身自殺の意味を改めて考察する。第3項では、屋上庭園か

ら「視覚」行為を、視線の双方向性から解明する。第4項では、本作が「他者の視線」の内面化をいかにとらえているかを最終場面から読み解く。

第1項 モノとアイデンティティ——「他者の視線」の内面化

自己イメージについて予め確認しておきたいのは、自分の可視的全体像を自分で見ることは出来ないということである。エルンスト・マッハに「左目で見えた視覚体験」という不思議なイラストがある。²³⁸ この絵は、部屋のなかで、長椅子の上に足を投げ出して座り、左目で見える自分の姿とその周りを描いている。当然であるが、視線の発する場所であり、最も自分にとって関心領域であるはずの顔面は描かれていない。視線のおよぶ最も近い部位は髭の一部であり、その先に胴、足、そして部屋の風景と続く。マッハの絵は、イメージを加えることなしには自身の視覚的な全体像を認識することが不可能であることに気付かせてくれる。

ジョン・バージャーは、人は視覚を通して「我々が現実と呼ぶものを構成する」と記している。²³⁹ そうであるなら人は己の最も気になる部分を見ることができないがゆえに自己という現実を構成できないということになる。鷺田清一は、これを「『わたしの身体』のもっとも重要な特徴は、それが部分的にしか『見えない』ということだ。身体の全体は見えない。他者がここにいるこのわたしを『だれ』と認知してくれるその当の顔がわたしには見えない」、「身体はそれなしでは『わたし』がありえない存在でありながら、それを『わたし』は所有しきれない。それゆえに身体は、『わたし』にとってなによりも不安の源泉である」と記している。²⁴⁰ 可視的な存在としての自己とは、すなわち重要な場所を欠いた自分の目で捉えた自己とその不可視部分を埋める自己イメージの構成物である。したがって人は鏡で不可視的部分を映しだしてそれを自己イメージとして記憶する。良い自己イメージを持つために人は細工した姿で鏡の前に立つ。細工とは、着衣や化粧品など、

²³⁸ エルンスト・マッハ『感覚の分析』須藤吾之助・広松渉訳（創文社、1963年）、17頁。

²³⁹ ジョン・バージャー『イメージ——Ways of Seeing 視覚とメディア』伊藤俊治訳（PARCO出版、1986年）、10頁。

²⁴⁰ 鷺田清一「序論 身体という幻」『身体をめぐるレッスン1』（岩波書店、2006年）、xii頁。

自身を飾る様々な生活用品である。鏡はそれらの購買欲を喚起させる有効な装置である。

自己イメージで厄介な点は、そのイメージを構成しているのが自分自身であるにもかかわらず、他者の目に映る自己として想像される点にある。したがってモノを持たない、つまり自己に細工を施すことの出来ない人間の自己イメージは当然低い。自己イメージが低い人間は、他者の視線を過剰に意識するために、さらに自己イメージが低くなるという悪循環が生じてしまう。つまり「他者の視線」を内面化の度合いが強くなる。先に述べた並木の三輪の言葉への過剰な反応はこのような循環によって説明できる。

レイチェル・ボウルビーは、「消費社会の市民」のアイデンティティと商品の関係を、「消費者は（ただ単に）売られる事物の能動的占有者なのではない。彼、彼女のいわば全アイデンティティが、『消費社会の市民』、一社会的主体としての自我を確立できるかどうか、適当な事物を獲得できるかどうか、^{いつ}一にそこにかかっている」と述べ、また、『消費社会の市民』は、社会的個人であると客観的に保証されるような形に自らつくりあげられ、また自らをつくりあげるために人がどうしても持たなければならない商品の、その占有者であるというよりは、むしろそれに占有される存在なのである」と記している。²⁴¹ モノは社会的に認証されるために不可欠なアイテムであり、そのため本来ひとはモノを所有すべきであるのに、ひとがモノに支配されるという、逆転現象が起きているとボウルビーは指摘している。

上記を踏まえて本作に戻ると、本作にはモノとアイデンティティ、そして内面化された他者の視線が繰り返し描かれていることが明らかになる。例えば、三輪が再会を祝して並木夫妻を食事に誘うと並木の妻はこう言う。

並木の妻　このなりぢや、あたくし……。

三輪の妻　あら、あたくしを御覧遊ばせ……。

三輪　着物なんかかまふもんですか。ぢや、どこか気の張らない処へ御案内しま

²⁴¹ ボウルビー、前掲書、38頁。

すよ。²⁴²

このやりとりにも「他者の視線」の内面化が見られる。本作の冒頭で、思いがけず出会った旧友と初対面のその妻たちは、相手の現在の状態を推しはかろうとその外見をうかがい合う。「視線」は双方向的であるから、相手を見ると同時に相手から見られる。食事に誘われた並木の妻が身なりを気にすると、三輪の妻は自分も正装していないとこたえる。だがト書きに「裕福な令夫人」とある三輪の妻の着物は、並木の妻のそれに比べてはるかに上質であろう。二組の夫妻の身なりの優劣は明らかであり、見られることを強く意識するのは身なりの劣った並木夫妻である。さらに三輪が、「着物なんかかまふもんですか」、では「どこか気の張らない処」に行きましょうと言って身なりが貧弱であることを暗に認める。これが並木の妻の気まずさに追い打ちをかける。だが豊かな三輪夫妻は見られることに無頓着であるがゆえに無神経な物言いをしたことに気付かない。並木の妻は自意識過剰になり、より強く三輪夫妻の視線を内面化し、彼らの目に映る自身の姿をみすぼらしい、見劣りするものとしてイメージするのである。このことが示唆しているのは、モノは自己イメージの生成に寄与するだけでなく、人の社会的価値さえも決定するということである。

もうひとつ例をあげておきたい。後に並木が自分の帽子を三輪がジロジロ見ていると言いつけ、「見たつていよ。——この帽子はなるほど古い。今年買ったんぢやない。だからつて、別に、これを被つてゐるのが気恥ずかしいといふやうな見栄もなくなつてゐる」と強がる場面がある。²⁴³ もちろん三輪が並木の古い帽子を必要以上に見るはずはない。興味深いのは、並木が三輪の視線を自分の古い帽子に感じていることである。小説家になることを断念しながらもそれに未練を残す彼にとって、思考をつかさどる頭は大切な部位である。それゆえ並木は三輪の視線を帽子に感じる。現在妊娠中の並木の妻が欲しがっているのが腹部を守る帯であることも同様の理由からである。人は自分にとってアイデンティティにかかわる場所に他者の視線を幻視し、それゆえ細工をほどこす必要を感じるのである。本作が、並木の妻には帯を、並木には帽子を気にかけているのには以

²⁴² 『屋上庭園』、前掲書、43頁。

²⁴³ 同上、50頁。

上のような理由が考えられる。

もちろん社会的アイデンティティを決定するのはいわゆるモノだけではない。妻が去った直後、夫たちはこんな雑談を交わしている。

三輪　　なかなか可愛らしい細君ぢやないか。

並木　　先手を打たれたか。君のこそ、逸物だね。どこかで見たことがあると思ふんだが、雑誌の口絵かな。

三輪　　そんな代物ぢやない。²⁴⁴

男同士のありふれた会話であるが、ここにも視覚と所有、そしてアイデンティティの問題が書き込まれている。ここで明らかになるのは、妻も夫の社会的アイデンティティを確定するモノであり、その基準は見ることで確認される妻の表層、つまり美醜であるということである。妻を誉めることは、その所有者である夫を高く評価することである。三輪は並木の妻を二度も誉めるが、それは何も持たない並木への気遣いであろう。二度目は、並木が屋上にいる侯爵の息子の妻を見て「シヤン」と形容する時である。すると三輪が、「シヤンといふ点ぢや、君の細君に敵はないよ」と並木に言う。その言葉に並木は急に苛立って「慰めるのはよしてくれ。僕だつて、女の値打ぐらいわかるよ」と言葉を返す。²⁴⁵ ここで並木が、高い階層と「美貌の妻」を、さらに「美貌」と「女の値打」を結びつけている点に注目したい。「見る」行為とは、距離化し客観化することで成り立つが、それはモノとして査定し序列化させ商品化することである。女性を持ち物として、容姿の美しい妻を持つことを男性の甲斐性とする発想はこの時代に形成されたものではない。だがこの会話は並木も所有が人の価値を決定するという思考から自由でないことを露呈させている。

消費社会の発展で、すべてがモノとして査定され、モノがアイデンティティに強い影響を及ぼすという傾向が顕著になる。そして最も重大な点は、既に論じてきたように、「他者の視線」を内面化した結果、自分さえも査定し序列化し価値をはかってしまうことにある。

²⁴⁴ 同上、43-44頁。

²⁴⁵ 同上、48頁。

る。先に並木が屋上庭園に行くのはモノから逃れるためであると述べた。だがそれは同時にモノに誘発され、他人の視線を過剰に感じる自意識から逃れるためであると解釈される。

はじめに本作を、近代に生きる人間の生活とその心理が描かれている「新日本劇」であると述べた。本作に描かれているのは、自分が自分を「見る」という能動的であるはずの行為が、他者に「見られる」という受動的な行為として想定され、そこで主体性が放棄される、そのような状態に置かれた近代人の心理であると思われる。

第2項 視線と万引き——見ることと見られること

再び投身自殺に戻って本作との関連を考察したい。本作発表年である1926年5月10日の新聞に、銀座の松屋呉服店の屋上で起こった投身自殺が写真入りで報道されている。これは日本ではじめての高層ビルからの投身自殺である。このセンセーショナルな事件の半年後の11月に『屋上庭園』は発表され、翌年1月に松屋呉服店に近い数寄屋橋の邦楽座で上演された。この事件が創作のヒントとなり本作が書かれたと推測することは可能であろう。²⁴⁶ だが問題なのは、岸田が実際の事実がきっかけになって本作を著したことなく自殺の動機である。投身自殺を伝えた『東京日日新聞』は、自殺の経緯を、失業中の時計工が義理の家族との折り合いが悪く、加えて生れたばかりの娘が死んだことが原因でノイローゼになったと記している。²⁴⁷ もし仮にこの松屋呉服店の事件に触発されて本作が執筆されたのなら、岸田は投身自殺の原因をノイローゼから万引きへ書き換えたことになる。そしてこの書き換えによって百貨店という場とこの自殺が関連付けられたのである。

第二節では万引き犯の自殺にたいする登場人物の反応に注目した。本項では万引きが消費社会においていかなる犯罪か、また万引きがいかに関わるのかを考察する。瀬崎圭二によれば、「百貨店の店内に大量に商品が陳列され、それを消費者が自由に目にし、

²⁴⁶ この後、百貨店の屋上からの投身自殺は頻発する。1926年12月19日に日本橋三越でおきた電気器具商人の投身自殺、さらに四日後の23日の銀座松坂屋でおきた銀行集金人の投身自殺である。本作が1926年11月に発表されていることから、岸田に影響を与えたと推測できる実際におきた投身自殺は5月10日の松屋の自殺である。『日本怪奇幻想紀行 六之巻 奇っ怪建築見聞』（同朋舎、2001年）、201頁。

²⁴⁷ 『東京日日新聞』1926年5月10日11面。

直接手に触れ、選択し、気に入ったものを購入するという消費の身体的習慣が形成されたとき、大量の消費者を対象とする上では合理的なこのシステムは、言わば〈万引〉の増加を約束していた」のだという。²⁴⁸ すでに指摘しているように、百貨店は、商品を魅力的に映るように配置し、見る者に幻想を与え、視線の快楽を与えることで所有欲をおこさせる。その結果、目の前で輝く商品に惑溺させられた客は思わず商品に手をかける。つまり万引きは視覚に彩られた社会が生みだした犯罪である。前田不二三著『商店の研究』には、商店の店員が、「いかめしい顔をして其の客をながめたり」、「顔」や「客の風采を観察」したり、「客の頭から足の先までをながめる」行為は禁じられていたとある。²⁴⁹ 瀬崎は、この前田の著作から「商店の店員と客との関係の中で何よりも禁じられていたのは、店員が露骨なまなざしをもって客と接したり、商品を薦めたりするような行為」であり、「店員は、客を〈見ないように見る〉というような身振りが求められ」ていたと述べている。²⁵⁰ 店員は、服装や持ち物によって密かに客を値踏みし、盗みをはたらいしていないか、気取られないように監視する。したがって客は見る者として百貨店に来るが、実は先の三越のコピーとは異なった意味で、見られる者、監視される者でもあった。本作は、実際におきた百貨店からの投身自殺の原因を万引きとしたことで、場所と自殺だけでなく視線とも関連づけた。この点でこの書き換えは重要である。

第3項 看守と囚人——一望監視装置としての屋上庭園

先述したように並木にとって屋上庭園はマジックを起こす場である。このマジックを視覚機能から考察したい。

百貨店が集客のために創意をこらして屋上庭園を設営したことは既に見てきた。だが本作に屋上庭園の施設についての記載はない。本作において屋上庭園は高層ビルの最上階に位置することが重要であったと思われる。すなわち屋上庭園の高度によってもたらされる

²⁴⁸ 瀬崎、前掲書、264頁。

²⁴⁹ 前田不二三『商店の研究』（成美堂書店、1909年）、89頁。

²⁵⁰ 瀬崎、前掲書、266頁。

ふたつの機能、庭園を起点にして三百六十度外部への視覚が確保されること、その高度ゆえに視覚の双方向性——「見る」ということと「見られる」ということが一対であるという視覚の原則——を切断することが意味を持つ。先に、並木が屋上で「花やかな気持ち」になるのは、モノだけでなく、他者の視線からも解放され「見る主体」でいられるからであることは確認した。他者の視線とは、実際的な他からの視線だけでなく、他者と仮想された自身の視線を含むことはこれまで論じた通りである。繰り返すと、自己イメージは他者の視線によって形成され、したがって他者の視線をネガティブにしか想像し得ない人間にとって、視線から解放されるためには、その視線を向けられていないと確信することが不可欠である。それゆえ屋上庭園は自意識からの解放を可能にする場所である。

要するに屋上庭園は「見られずに見る」という特権を与える場所である。この「見られずに見る」視線とは、視線の双方向性の原則を破るという点において人間の視線ではない。畢竟するに「神」の視線であると言える。神は己を世界のなかに位置づけずに、世界を外部として眺めることで世界を支配する存在である。屋上に立つ客もまた、一方的に見る主体になることで、他者の視線から解放され、視野にはいるモノすべてを客観化することができ、まるで我有化したかのように錯覚する。百貨店の屋上庭園が客に与えるのはこの特権的な神の視線である。ではこの視線が本作にどのような意味を持つのだろうか。

この「一方的な視線」で想起されるのは、一望監視装置（パノプティコン）に備わる「視線」の仕掛けに対するミシェル・フーコーの考察である。フーコーはベンサムが考案したこの一望監視装置を、「見る＝見られるという一対の事態を切離す機械仕掛けであって、その円周状の建物の内部では人に完全に見られるが、けっして見るわけにいかず、中央部の塔のなかからは人はいっさいを見るが、けっして見られはしない」と定義している。²⁵¹ 監獄の中心に据えられた建物から看守は誰にも見られることなくすべての囚人を監視できる。高層建築の最上階にある百貨店の屋上庭園も視線の双方向性を絶つことで一望監視装置と同様の機能を持つ。屋上庭園で客は目に見えるすべてを監視し、それを矮小化することができる。それが屋上庭園の持つマジックである。

²⁵¹ ミシェル・フーコー『監獄の誕生——監視と処罰』田村俣訳（新潮社、1977年）、204頁。

しかし本作にとってより重要なのは、一望監視装置の囚人にたいする機能である。フーコーは、「可視性の領域を押しつけられ、その事態を承知する者（つまり被拘留者）は、みずから権力による強制に責任をもち、自発的にその強制を自分自身に働かせる。しかもそこでは自分が同時に二役を演じる権力的関係を自分に組込んで、自分がみずからの服従強制の本源になる」と記している。²⁵² 一望監視装置の囚人は看守が見ているか否かにかかわらず、常に看守の視線を意識する。この装置は、囚人を内面化した看守の視線から逃れられなくさせ、結果的には、囚人に自らの看守として自身を監視させる。もちろん並木は一望監視装置に収監されているわけではない。しかし先述したように、他の視線を遮断しないかぎり、つまり屋上庭園という一望監視装置の中央において看守にならない限り、並木は他者の視線を内面化して自らを囚人にしてしまう存在である。そしてこの並木そして並木の妻に常につきまとう「他者の視線」という自意識こそ、本作に描かれている「不在」である。

並木ははじめに屋上庭園に来る理由を権威のカリカチュアが可能な場だからと三輪に説明している。これまでの検証で並木は店内で購入できないゆえにモノに脅かされ、それから逃れるために屋上に来ていること、さらに屋上庭園には他者の視線から解放させる機能があり、それは自意識からの解放でもあることが明らかになった。ところがモノと他者の視線から逃れてきた並木はこの屋上庭園で学生時代の友人である三輪と偶然に出会う。はじめ再会を喜んでいた並木は、万引き犯の投身自殺の話をきっかけにして三輪を他者として認識する。見る主体になるために屋上に来たはずの並木は、三輪という他者の視線にさらされ、彼の目に映る自身の惨めな姿を想起する。さらに学生時代の友人である三輪によって、並木は、現在だけでなく、卒業後の彼自身の過ごした時間、そしてその結果としての今の自分自身に向かい合う。三輪はこのように並木を映し出す鏡になる。並木は三輪に、この偶然の出会いを「反抗反抗で生きてゐる人間が、ぱったり手応へのない処へぶつかりと、こうまで間諜つくものとは知らなかつた」と語る。²⁵³ 「手応へのない処」とは三輪を指す。なぜなら「金持は罪人だ」という信条は、三輪という実利的ではあるが友情

²⁵² 同上、204-205頁。

²⁵³ 『屋上庭園』、前掲書、55頁。

に篤い金持ちによって、反抗の根拠を失ってしまうからであり、「間諜つく」のは、そんな三輪との邂逅によって自分自身に向き合うからである。並木は混乱し、自分のアイデンティティを回復するために屋上庭園にたくして自分の信条を三輪に語り続けたのである。

だがそのふたりに、阿部が指摘する「昔と同じような心の交流が成立」する瞬間が訪れる。それは帽子の件で並木が三輪に言い掛かりをつけ、遂に三輪が怒りを爆発させた時である。三輪はそれまでの温和な態度を一変させて、並木に「なんだつて、さう、おれに、見栄を張らなけれやならないんだ」、「侮辱されたと思ふのか。おれは他人を侮辱して愉快になる程、まだ快樂に渴ゑてはゐないよ。云ふことがあるなら云つて見ろ」、「おれの方は、少なくとも、最後まで、変らない友情を示したつもりだ」、「君には、おれの心の声が聞えないぢやないか」と怒鳴りつける。この三輪の怒りは率直で友情にあふれている。三輪の怒号に虚を衝かれて並木は「聞こえたよ」と答える。すると三輪は、「ぢや、今日、おれたちと一緒に、夕飯を食ふか」と畳みかけ、並木は、「涙を溜めて」応じる。²⁵⁴ この涙にはふたつの意味があると想像できる。ひとつは三輪の怒りにかつての遠慮のない関係が束の間ではあるが復活したことに並木が感動したと解釈できる。しかし並木にとってこの会食は涙を浮かべるほど苦痛でもある。なぜなら三輪が友情の証しだと考える饗応にたいして並木が示し得る友情が三輪の施しを受け取る選択肢しかない点にある。並木は同行を承諾し、続いて妻の一重帯を買う金を無心する。並木にとってこの無心は、所有欲を克服しているというこれまで三輪に語った話を否定するものであり、自分の現状を素直に認めることを意味する。これによってふたりはようやく和解する。

しかしふたりの友情は、三輪が並木に金を渡し、自分が帯をプレゼントするから、この金で私の妻に何か買ってほしいと提案したことでたちまち崩壊する。三輪の配慮ある申し出は、それが友情という名のもとでなされただけに並木を深く傷つける。見落としてはならないのは、このふたりの一瞬の「心の交流」でさえもモノと金を介している点である。ふたりの友情はこのような仲介なしには復活しない。三輪の提案によってそのことに気付いた並木は、金を返し、自分が話したことは「僕の反抗心が云はせた嘘八百だ」と詫び、

²⁵⁴ 同上、51頁。

「五年後にもう一度会ひ直さう。少しは人間ができてるかも知れん」と言う。²⁵⁵ 妻たちが戻りいざ食事に出かけようとする時に、並木はそれを固辞する。ふたりの友情にモノと金を介入させないことが、自分自身にたいして、また三輪の友情にたいして現在の並木が示しうる最も誠実な態度であると考えたのである。しかし三輪はこの拒絶の真意を理解することはできず、三輪夫妻は気まずく屋上庭園を去る。²⁵⁶

第4項 重要な他者に映る自己——「視線」からの解放

見ることによってモノに魅了されて犯罪にいたった万引き犯は監視に見咎められて死を選択する。では屋上庭園で見る主体になっていた並木が三輪に見られることで、その後どのように変わったのだろうか。

屋上庭園に残った並木は、一重帯が安くなっているから買って欲しいと言う妻に激昂する。並木が三輪に語った商品への執着からの解放という話を妻があっさりと覆し、一層惨めなからである。妻が三輪を「よささうな方」だと評すると、並木は三輪が妻の学歴を聞いた、頼みもしないのに金を貸そうとしたと嘘をならべる。²⁵⁷ 並木はこの嘘で、学歴のない妻を傷つけ、誠実であった三輪をも裏切る。そして並木自身もさらに深い自己嫌悪に陥ったはずである。このように並木は自らを屋上庭園の縁に追い詰める。転落の危機が迫ったその時に並木はあることを思いつく。並木にとって最も「重要な他者」である妻の目に映る己の姿を確かめるという賭けにでるのである。並木はこう切りだす。

並木 さうさ。（間）あいつに金を借りて、その金で一重帯を買はうか。

並木の妻 あなたにできる、それが……。

²⁵⁵ 同上、55頁。

²⁵⁶ 岸田が没した1954年の座談会で内藤濯は、「貧乏時代の或る時、うまい物を食べたいなア、だれか御馳走してくれないかなアと思つたことがあつたそうです。そしてその心情のきたならしさを自ら考えたらしく、何かの折に貧乏というものはきたならしいものだ」と云つたことがある。後年もそれを思いだすらしくて、人から御馳走されるのをいやがつたようです」と語っている。「座談会 若き日の岸田国土」、『新劇』第1巻第3号、（白水社、1954年6月）、71頁。

²⁵⁷ 『屋上庭園』、前掲書、59頁。

並木　　できるさ、しようと思へば.....。

並木の妻　　うそばつかし.....。

並木　　どうしてさ。どうしてできない？

並木の妻　　あなたに、そんなことまでさせたくないわ、いくらなんだつて.....。

並木　　(真顔で) するよ、お前の為めなら.....。

並木の妻　　(しんみり) さう云つて下さるだけで沢山。²⁵⁸

並木は三輪に帯を買うために借金しようとして妻の反応を見る。妻は「あなたにできる、それが.....」と言う。この言葉に並木は妻の目に映る自身の姿を発見する。妻の返答は褒め言葉ではないが、夫を融通は利かないが誇りを持った人物ととらえている。さらに妻は、夫につらい思いをさせてまで帯を欲しいと思わないと付け加える。並木は妻がありのままの並木とその彼との生活を受け容れていることを知る。並木は「重要な他者」である妻から自分が承認されていることを知る。並木が「するよ、お前の為めなら.....」と本音をもらしても、妻は「うそばつかし.....」と言う。この妻の言葉が並木を救う。これまで屋上で他者の視線を避け、一方的に見る主体であらうとしていた並木が妻の視線に映る自身の姿を確認しそれを受け入れたのである。

この時になって妻は旧友と出会ったことで味わった夫の苦痛に思い至って、「ほんとに、今まで、気がつかなかったの、そのことだけは.....」と言い、こう続ける。

並木の妻　　あなたも、何時までもぶらぶらしてないで、早く仕事をして頂戴ね。

　　今度、お金がはひつても、一重帯なんか買はないで、少し貯金ませうね。

並木　　可笑しいぜ、急にそんなこと云ひだしたりなんかして.....。

並木の妻　　(涙ぐんで) さうよ、きっと、何かわけがあるんだわ.....。だつて、

　　だつて、あなたは、だんだんいゝお友達が減つてくぢやないの.....。²⁵⁹

²⁵⁸ 同上、60 頁。

²⁵⁹ 同上、61 頁。

幕が下りる直前に、妻はこの時代にどう生きるべきか、生きる術を夫に語る。妻は小説家を諦めた夫に、いつまでも過去に拘泥せずに働いて金を稼ぐこと、消費の欲望を絶って貯蓄をすることを説く。そうすれば友人にひけ目を感じずにいい関係が築けると彼女は諭す。言い終わって彼女は並木の胸に顔を埋めて泣く。その時、「見る」行為に憑かれたもう一人の人物である並木は、妻につかまれて転落の危機を脱する。屋上庭園の縁に立っていた並木は転落するのではなく、妻の提言に従って地上という現実投降する。

最後に並木が小説家を断念した人物として設定されている点を考えたい。妻の「何時までもぶらぶらしてないで、早く仕事をして頂戴ね」という台詞から、並木がいまだに文学への思いを絶ち切れずにいることがわかる。ここで出版界の動向から当時の文学界の状況について考えたい。1926年の出版界の主要な出来事のひとつに、年末に改造社の「現代日本文学全集」、いわゆる円本が刊行されたことがある。これは日本の文学界が本格的な大量生産大量消費時代、つまり文学の大衆化、市場化の時代に突入したことを示している。先述したように、並木は小説家仲間が商品として小説を眺め、内在する価値を問わず表層的な事象で互いを持ちあげ合うことに失望している。彼は三輪に「一時は、あれでも、未来の文豪を夢見たさ」と語っていたが、²⁶⁰ 時は過ぎ、並木が生きているのは、文学にも市場原理が導入され、作家は消費社会に組み込まれる時代、大文字の芸術がなくなり「文豪」が姿を消す時代である。²⁶¹ 妻はそんな並木に「仕事」に就くことを求める。現実的な存在である妻の言う「仕事」とは金銭に換算できる労働を意味する。並木がそれでも出版にかかわって「仕事」をしようとするなら、市場で通用する商品としての小説を量産するか、あるいは、本屋で「タクシーでピラを運ぶ」ような仕事に甘んじるしかない。そして並木が表層だけを追うことを軽蔑している以上、いわゆる商品としての小説を書くことは難しい。妻は並木の命を救ったが、同時に彼女は並木に堅実に生きる市民であることを強要しているのである。彼女は並木の深い絶望に気付かない。この結末は決して明るいものではないのである。

並木の問題は、おそらく同時代に生きる岸田を含めた作家たちが共通して抱えた現実で

²⁶⁰ 同上、49頁。

²⁶¹ 同上、49頁。

もあつただろう。消費社会はすでに拒否できない地点にまで進んでいる。本作には、全てを視線の快楽として商品化してしまう時代の芸術の問題が描かれている。岸田は本作に消費社会の論理のなかに組み込まれていく文学、そしてその時代にもものを書き続けることの困難をも記しているのである。この苦い認識は岸田本人のものであつたはずである。

第4節 結語

以上、「視線」という観点から『屋上庭園』を分析した。これまで本作を「視線」という切り口で分析した論考はない。だが本作には「視線」のモチーフが繰り返し描かれており、それが「生活が視覚性に冒された時代」である近代と、新しく生れた消費社会の価値観、そこで生きる人々の「近代生活」を浮き彫りにしていることが明らかになった。

本章の分析で解明されたのは、以下の三点である。

まず本作には都市の新たな経済活動における「見る」視線の重要性が当時の問題としてとらえられている。「見ること」が人間の欲望を刺激しモノへと向かわせ、それが人間の価値観をも変化させる。さらに視線はモノと連動してアイデンティティをつかさどり、「見られること」がモノを持つことのできない人間を脅かす。本作で岸田は「視覚行為」に当時の時代相を発見した。

さらに前章とも関連することだが、自分に向けられていると感じる他者の「視線」とは、実は内面化した「他者」の眼差しであることを本作は看取している。自分が自分を「見る」という能動的な行為は、他者に「見られる」という受動的な行為として想定され、そこで主体性が放棄される。本作で描かれているのは、内面化した他者の目を通して、自分自身を査定してしまう人間の姿である。本作には近代人の問題として「他者の視線の内面化」が提出されている。

また本作には文学の問題も描かれている。表層ばかりが優先されて内実が問われず、すべてが商品として流通する大量生産大量消費時代を迎えて、もはや大文字の「文学」は消滅しつつある。その時代にあつて書く行為の困難が本作には記されている。

本作に散見される「視線」は、岸田が渡欧時に得たテーマであった。「西欧のまなざし」に端を発した「視線」という問題意識は、近代において理性と目される「視線」を問うことへと向かう。それは日本を、そしてそこに生きる人間を問うことにつながり、本作において広い射程を獲得した。本作は岸田がとらえた社会を背景に置き、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、第一部の脅かす「不在」表象について触れたい。『古い玩具』と『屋上庭園』の論証を通し、登場人物に取り憑き、筋を動かす「不在」がいかなるものかを検証してきた。この二戯曲に共通する「不在」が、登場人物から離れず彼らを追いつめるのは、それが彼らの自意識によって作りだされたものだからである。

第2部 魅了する「不在」——もうひとつの現実

第1部では、登場人物にまわりつき脅かす正体不明の「不在」を分析した。第2部では、登場人物を魅了し、夢見させる「不在」について論じる。

第3章では『チロルの秋』を、第4章では『歲月』を取りあげるが、この二戯曲に描かれている「不在」の人物は、いずれも主人公のかつての恋人である。舞台には登場しない、このかつての恋人たちは、「夢」という主人公の別の「現実」を構成している。

第3章で論じる『チロルの秋』は、岸田がはじめて「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」ことを意識して著した戯曲であり、第4章の『歲月』は、その最後の戯曲である。このふたつの戯曲の発表には十年以上の隔りがある。ここに描かれた「不在」の恋人がどのような意味を持ち、それが十余年でどのように変化を遂げているのかを検証することで、岸田の前期戯曲の追求の「進化／深化」をはかりたい。

第3章 『チロルの秋』に見る「虚構」の可能性——夢・遊戯・演劇

『演劇新潮』の1924年（大正13年）9月号に発表された『チロルの秋』は、同年3月号に載った『古い玩具』に続く岸田の二作目の戯曲である。

序章で述べたように、帰国後、岸田が発見したのは、彼の考える「演劇の本質」について無自覚な日本の新劇界の状況であった。岸田は「演劇的言語」が欠如していることに苛立ち、それを厳しく批判した。岸田は戯曲を書くことと並行して、演劇論、演劇評を執筆し、演劇をその本質から説いている。岸田の演劇論のなかで明快に語られているがゆえに強い印象を与えたのは、序章で取り上げた「『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』云ふのだ」である。だが第1章で論証したように、『古い玩具』は、明らかに「『或こと』を言ふ」戯曲であった。したがって岸田は、二作目の『チロルの秋』で、彼の演劇論の正当性を示す必要があったと推測される。それゆえ岸田は本作で演劇の本質をラディカルに追求した。その結果、本作は岸田が達成しようと

した近代劇を超えて、不条理劇を予告するような実験的で強度のある戯曲になったのである。

では本作はどのように実験的なのだろうか。本作はすべてが曖昧でとらえどころがない戯曲である。場はチロルのコルチナに設定されている。当時の一般の日本人にとってコルチナは生活感覚から隔たった場所であったと推測される。また登場人物である日本人のアマノと西欧人のステラはいずれも自由に旅を続けるコスモポリタンという設定である。このふたりがどのような経緯で旅を続けているのかは明かされていないが、生活の匂いは希薄であり、言動にも現実味がない。さらに本作の詩的で簡潔な台詞には、言語のもつ文化的歴史的背景が捨象されている。そして最大の特徴は、本作にはいわゆる筋らしい筋、いわゆる劇^{ドラマチック}的な行為が少ない点である。このように本作はギリギリまで情報が消去された結果、残っているのは舞台上のアマノとステラだけであり、この戯曲を構成するのはふたりの行為だけとなっている。

ではふたりの行為とは何だろうか。旅人のふたりは、ホテルの最後の晩、残されたわずかな時間を、互いのかつての恋人を演じる「空想の遊戯」で過ごす。本作の行為とは、この「空想の遊戯」である。ふたりがこれを「お芝居」と言っている点に注目したい。²⁶²つまり本作に描かれている遊戯とは、演劇のなかに演劇という虚構を組み込んだ「劇中劇」なのである。そしてこの劇中劇の構造によって本作は虚構と現実という、演劇の本質を語る戯曲となっている。だが奇妙なことに、唯一の行為である遊戯さえも中断する。それゆえ本作で起こる唯一の出来事は、遊戯＝劇中劇の挫折である。

『チロルの秋』については言うべきことは言い尽された観があるとされていて久しい。だが本作に描かれている「遊戯」の意味を問うた論考は必ずしも多くない。本章の目的は、本作に描かれた遊戯の分析を通して岸田が演劇の本質をどのようなものと考えていたのか、岸田の考える虚構の可能性を確認することである。そして本作の分析の中心になる問題提起は、演劇の本質を問うべく描いたはずの本作の「遊戯＝劇中劇」がなぜ中断したのか、という点である。

²⁶² 『チロルの秋』、前掲書、97頁。

第1節 原点としての『チロルの秋』

第1項では『チロルの秋』を概観する。第2項では、本作が演劇の本質を急進的に追求した戯曲であることを、本作の初演の失敗から論証する。第3項では本作に関する先行研究を確認する。第4項では本作のト書きにある具体的な時と場の指定を論じた、別役実と今村忠純の論考を取りあげて、演劇の「虚」と「実」についての対極の立場に立つふたつの論考を検討する。

第1項 帰属を失った人物と起源を欠いた言葉——作品概要

『チロルの秋』は晩秋のチロルのホテルの食堂を舞台にその一晚を描いた一幕物の戯曲である。まずあらすじを見ていこう。

コルチナにあるホテル・パンシオンは寒くなるにつれ滞在客が旅立ち、今は西欧人ステラと日本人アマノを残すだけである。そのステラも明日シシリーへ出発し、明後日のアマノの出立でホテルは閉鎖される。ホテルの娘エリザは、恋人との逢瀬に出かけ、ふたりは食堂に残される。喪服とヴェールで身を隠すステラは、これまでアマノがいくら話しかけても付け入る隙を見せなかった。そんなステラに、アマノは今夜かぎりでは別れるのだから、お互いの恋人を演じる「空想の遊戯」をしませんかともちかける。アマノはこの遊戯によってステラに近づこうとする。ためらっていたステラは、アマノが演じる彼女の昔の恋人を前にして次第に感情を高ぶらせる。ステラは遂にヴェールを取り、自分の瞳が黒いのは母親が長崎出身の日本人だからだと明かす。これを聞いてアマノは、あなたとの関係を一夜限りの遊戯に終わらせることはできないと強引に遊戯を中断する。さらにあなたを追ってシシリーへ旅立つと宣言する。一方、ステラは遊戯を続行しようとするが、一旦中断された遊戯はもはや再開しない。ストーブの火が消えたことをきっかけに、ふたりはそれぞれの部屋へ戻っていく。

本作の第一の特徴はその台詞にある。前作の『古い玩具』で見られたポレミックな対話

は本作で一変する。台詞は詩句のように行を変え、短く刻まれている。さらにそれは間や沈黙によって途切れ、発話されるとリズムを刻む。そして言葉少ない台詞は、言葉では語り尽せぬ思いを背後ににじませる。ことに外国語で話していることが前提とされる本作の簡潔な日本語には、日常性のみならず歴史的文化的な背景がなく、起源を欠いたかのような言葉は、旅人の孤立感、孤独感を際立たせる。岸田のとなえる「語られる言葉の、あらゆる意味に於ける魅力」とは、²⁶³ 流麗で洗練された言葉や機知に富んだ対話にあるのではなく、とぎれとぎれの台詞から暗示的にかがいに知ることのできる「人間の魂の最も韻律的な響き（或は動き）」にあることを、はじめて明瞭に示したのが本作であり、「語られる言葉」の美は本作ですでに完成した感がある。²⁶⁴ このような岸田の台詞術はその後、場所を震災後の東京に移し、都市近郊に住む新たに誕生した都市中間層が話す人為的に作られた標準語に引き継がれる。

第二の特徴は、ステラとアマノの国籍、職業、家族、年齢などは示されず、生活の影が希薄な点である。²⁶⁵ 明らかなのはふたりが旅人だということだけである。彼らはどこにいても他所者であり、すべてが一時的であり、生活は日常性から乖離している。本作の設定はその後の日常の一コマを描いたスケッチ劇からは遠い。またこのふたりは、アリストテレス的演劇における主人公のような、いわゆる^{ト・テアチツク}劇的な行為もなく、人物設定も^{ト・テアチツク}劇的要素を欠く。このふたりが舞台上で行うのは、相手の恋人に扮する「空想の遊戯」である。

彼らふたりの位相を象徴しているかのような「名前」に注目したい。「アマノ」は「天の川」を、「ステラ」はアルファベット表記 Stella にすると stellar【星の】を連想させる。現在見ている夜空の星が、実は過去の光であり、人はその星の存在の有無を目に映る輝きによって確認できない。同様にこのふたりもその存在の基盤を示されず、ただ舞台上に存在している。観客が目にするのはこのようなふたりの現前性である。このふたりは七夕の星のようにチロルの最後の晩に恋人と出会い思い出を演じる。つまり本作では現実的記述に代わって、遊戯という虚構が前景化しているのである。その結果、観客は、戯曲の「意

²⁶³ 岸田「舞台の言葉」、前掲書、278頁。

²⁶⁴ 同上、277-278頁。

²⁶⁵ 大笹吉雄はこのふたりは「ほとんど何一つとして明確な生活の影を負わされていない」と指摘している。大笹、前掲書、204頁。

味」を日常的な分析コードによって受け取ることを拒まれ、ただ俳優と向かい合うことになる。岸田は、演劇の本質主義を「何は無くとも、これだけあれば演劇になる——さういふものを、先ず見出さうとしてゐるのであります。そして、それだけを先づ、完全に舞台化しようとしてゐるのであります」と説明しているが、これこそ本作の註釈として読みうる。つまり本作は岸田が演劇の本質を追求した戯曲だと思われる。²⁶⁶

田中千禾夫は、本作について説明して、「『古い玩具』によって仁義を切った彼は、それから半年後、立体化された《仮感》の世界がもたらす一脈の《生命感》、此の純粹性の美しい見本を、内には演劇の本質を解明する意気込みを籠めながら提供した」と記している。²⁶⁷ 本作を「演劇の本質を解明する」戯曲だとする田中の指摘は重要である。この「演劇の本質を解明する」ための仕掛けが、「これだけあれば演劇になる」まで余分なものを除いた本作の設定であり、ふたりが時間をつぶすために行う遊戯であると思われる。そして本作においてこの遊戯は劇中劇として、演劇のなかの演劇という二重の虚構空間を形成する。この仕掛けによって、本作は演劇を語り、演じることについて省察する戯曲になっているのである。

そんななかで本作にはひとつだけ具体的な記述がある。それは「時 一九二〇年の晩秋」、「処 奥伊の国境に近きチロル・アルプスの小邑コルチナ」というト書きである。なぜ余分なものをそぎ落とした本作で「時」と「場」の指定だけが具体的に記されているのだろうか。このト書きの意味については後述する。

第2項 最初で最後の「明日の演劇」

序章で述べたが、1924年9月に発表された『チロルの秋』は、正宗白鳥の『人生の幸福』、久米正雄『帰去来』とともに同年10月下旬に初演される。この公演で評判を呼んだのは、岸田のとなえる「劇的文体」を持たず、彼が批判する「『或こと』を言ふため」の戯曲の

²⁶⁶ 「演劇一般講話」、前掲書、173頁。

²⁶⁷ 田中千禾夫「岸田（國土）戯曲」『劇的文体論序説 上』（白水社、1977年）、332頁。初出は田中千禾夫「岸田戯曲 劇的文体論序説（17）」『新劇』第23巻第9号（新潮社、1976年9月号）。

範疇にはいる『人生の幸福』であった。この上演を観た高田保は「私は当夜異例に感激した観衆の嘆息と戦慄とを如実に見た。確かに彼等にとってひとつの動感メンションであつた舞台である」と記している。²⁶⁸ 大笹はその成功の理由を、「大震災の後だけに、白鳥が一生追究した生と死の問題、人生への不安、狂気、人間界をおおうあるおぞましい黒い影といったものが、リアリティーに充ちあふれ、人生の神秘を考えざるを得ないようにさせたところ」にあると分析している。そのなかで岸田の『チロルの秋』は、「実存の不安」を描いた「『人生の幸福』の衝撃に遠くおよばなかった」とある。²⁶⁹ 結局、「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲である本作は、同時上演された「『或こと』を言ふために」書かれた芝居に圧倒されたのである。

岸田は、上演から三年後の1927年11月になって、本作初演の「失望の原因」を分析して、「私の書くものが日本の新劇の畑に適しないものであつたこと、舞台に対する私の理想が、到底実現され難いほど、無限大に大きなものであつたといふことに依る」と述べている。²⁷⁰ 日本の観客に執筆したはずであつた本作で、岸田が無意識のうちに想定していたのは、パリの成熟した演劇状況であり、フランスの俳優の演技レベルだったのである。

この失敗で岸田は日本とフランスの文化的差異、日本の新劇の立ち遅れに改めて気付く。そして「日本の現代劇は、演出の根本を写実に置き、その完成から出発しても決して遅くはない」と思い直し、その後は「西洋に於ける『昨日の演劇』」を執筆した。²⁷¹ 『歲月』を執筆した前年の1934年のエッセイで、「僕のドラマツルギイは、作家としての僕の立場を擁護するものではないことを明らかにしておきたい。理論的には本道を目指し、作家としては、稟質上止むを得ず、間道を走る」と記している。²⁷² つまり岸田は、その後約十年間、日本の新劇の基礎固めのために西欧における「昨日の演劇」を書き続けたのである。そうであるなら本作こそ、岸田が日本の演劇レベルを考慮せずに、岸田の「理想」が「無

²⁶⁸ 高田保「二つの非劇評」『演劇新潮』第1巻第12号（新潮社、1924年12月号）、71頁。

²⁶⁹ 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』（白水社、1985年）、291頁。

²⁷⁰ 「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」、前掲書、349頁。

²⁷¹ 岸田「演劇一般講話」、前掲書、180頁。

²⁷² 岸田「演劇本質論の整理」『全集22』（1990年）、256頁。初出は「演劇本質論の整理」『新潮』第31年第9号（新潮社、1934年9月号）。

限大に大きい」まま著した、前期戯曲の最初で最後の、西欧における「明日の演劇」であると考えられる。つまり『チロルの秋』は、岸田の構想した純粹演劇の本来の姿に最も近い戯曲であると結論することができる。

第3項 「現実への深い齟齬感」——先行研究

演劇人として登場した当初の岸田の華々しさはつとに知られている。だが本作にたいする評価は称賛ばかりでなかった。小山内薫の本作への批判は序章で述べた通りである。長興善郎は、「ハイカラなシヤレた作」であろうが、「クライマックスの處なぞはあまりに深刻に詩的すぎて、自分のやうな野暮なものにはどうも一寸ピツタリしない」と書いている。²⁷³ 先述した現実描写を極力排除した本作にたいして、なにか日本の実情に「ピッタリしない」ものを感じ、「ハイカラで、気取った」、それゆえ空疎な内容と受け取った論者も少なからずいたのである。

序章で戦後の本作に関する研究がふたつに大別されることは述べた。ひとつは『古い玩具』と同様に「民族問題」を描いた戯曲とする分析である。たしかにアマノの、日本人を自身のアイデンティティにすることへの嫌悪は、日本を嫌う白川留雄と似ている。だが本作が「民族問題」を描いた戯曲なら、なぜ本作に遊戯が登場するのか、なぜ登場人物の背景が描かれなかったのか、その問いにたいする適切な答を見つけることはできない。本作に日本人としての自意識を見出すことはひとつの見解ではあるが、本作の持つ解釈可能性を狭める結果になるのではないかと思われる。

もうひとつの先行研究は、それとは逆に前作との差異に目を向け、本作と前作との台詞術の変化に岸田のテーマの放棄、あるいは岸田の純粹演劇への模索の端緒を見る研究である。もちろん本作を「戯曲の文体」の確立、「ファンタジイ」の実践と解することに異論はない。だが岸田の演劇論にしばしば登場する「戯曲の文体」や「ファンタジイ」といったタームで岸田戯曲を理解し、戯曲相互の関連性を検証する作業は充分になされている。

²⁷³ 長興善郎「九月の脚本を読んで」『演劇新潮』第1年第10号（新潮社、1924年10月号）、91頁。

今問われるべきは、岸田が本作で試みた「劇的文体」とは、その「ファンタジイ」とはいかなるものであるのかであり、それを戯曲内部に入って具体的に戯曲から読み解くことが必要だと思われる。したがって本章では、本作に描かれた劇中劇である「遊戯」を分析することでそれらの疑問に答えを見出していくことにする。

先行研究のなかで大笹吉雄の「岸田国土の齟齬感」に注目したい。大笹はそこで、『古い玩具』に「一人ぼっちであるということ」、「どこにも所属すべき現実がないこと」を見出し、渡邊一民の「日本人であるという意識の悲劇性」という枠組みをさらに大きくとらえて、「現実への深い齟齬感」というテーマを提起し、本作にも同じテーマを読み込んでいる。²⁷⁴ 「日本人であるという意識の悲劇性」という解釈は、序章で述べたように、作家論、岸田の物語に回収される傾向を持つ。しかし大笹の「現実への深い齟齬感」は、先行研究を踏襲しながらも、作家論から戯曲論へと、本作の分析の回路を開き、より広い解釈を可能した点で画期をなすと思われる。本章はこの大笹の解釈を踏まえ、「遊戯」を軸に本作を分析する。なぜなら大笹が指摘しているように、ステラとアマノは「現実への深い齟齬感」を持つがゆえに「夢」を現実として生きており、その「夢」を再現しようと「遊戯」をするからである。

改めて確認すると、本章の目的は「遊戯」の分析をとおして本作に書き込まれた岸田の「虚構」と「現実」にたいする見解を読み解き、それがどのように純粹演劇とかかわるのかを検証することである。

第4項 演劇の「実」——ト書きをめぐるふたつの論考

本作に非常に具体的な時と場の指定があることはすでに触れた。そのト書きを考察することから分析を開始して、これまでの『チロルの秋』論の類型を破る論を展開したのは、別役実の「『チロルの秋』の構図」である。²⁷⁵ 別役は本作を「ひどくとりとめのない作

²⁷⁴ 大笹、前掲書、199–201頁。

²⁷⁵ 別役実「『チロルの秋』の構図」『電信柱にある宇宙』（白水社、1980年）。初出は「『チロルの秋』について」『新劇』第23巻第9号（白水社、1976年9月号）。

品」であり、「具体的な現場」が「この作品ではなかなか見えてこない」と述べている。²⁷⁶ そのうえで以下のように論証している。別役の論旨はこうである。まずト書きの具体的な時と場所の指定は「まやかし」である。これを「実」として、その上に演劇行為としての「虚」があると考えるてはならない。演劇行為という「実」の上に、「虚」としての《1920年》、《小邑コルチナ》、《アマノ・ステラ・エリザ》があると考察すべきである。本作において、行為もしくは関係の「実」であり「具体的な現場」は、ステラの「眼が黒い」ことである。これが唯一の「事実として、確認できるもの」だからである。²⁷⁷ そしてこれを最も確かなものとして、本作の他の事柄を明瞭なものから不明瞭なものへと順に並べると、この最も明瞭な「眼が黒い」という事実は、最も不明瞭と位置づけられる「ゲームの中でステラがその架空の恋人に語りかける言葉」のなかから導かれていることが判明する。すなわち、確かとされる「事実は、確認されたそばから不明瞭なものの彼方に押しやられ、そしてその、最も不明瞭なものの彼方から、最も明瞭なものが現れる」のである。「循環するこの構造が、この作品の本体」であり、本作では、「一つのは、常に他のものの反映にすぎない。ただし、その一つのものが他のものの反映である関係だけはかろうじて知覚できる。これを論理的に構造化したのがこの作品である」と結論している。²⁷⁸ 別役の論は、本作の曖昧さの意味を問い、それをいわゆる「テーマ」論から離れた、あるいは構造そのものをテーマとしてとらえて本作を論じた、はじめての『チロルの秋』論である。

この別役の論と対照をなすのが今村忠純の論考である。²⁷⁹ 今村は、ト書き、特に「一九二〇年 晩秋」に目を向け、そこから本作の舞台を「第一次大戦がおわり南チロルがインスブルックを首都とするオーストリア・チロルからイタリア領に割譲された一九一九年のサン・ジェルマン条約が締結されてからほどないころ」と特定する。まもなくエリザの恋人であるイタリア人ルナアト少尉はチロルを去ることになる。この悲恋をアマノとステラは予感している。²⁸⁰ 今村は、「岸田國士という問題」において、このト書きを根拠に

²⁷⁶ 同上、121頁。

²⁷⁷ 同上、124頁。

²⁷⁸ 同上、127頁。

²⁷⁹ 今村忠純「戦時下の戯曲」『国文学 解釈と鑑賞』第48巻第11号（至文堂、1983年8月号）。

²⁸⁰ 同上、179頁。

して本作から「反戦戯曲としての側面を、どうしてもみおとしてはなるまいと私は思う」と記している。²⁸¹

この二つの論は、ト書きを「虚」とするか「実」とするかで対極をなしている。別役は、本作が描いているのは相対化しあうことのみで成立する世界であり、確かなものなどなくすべてが「反映」としてある世界の位相であるということを見取している。他方、今村は本作に、一九二〇年晩秋のコルチナという補助線をひく。するとそれまでとらえどころのなかった本作の背景に輪郭が備わり、物語が現れる。現在しか現象しないかに見えた本作に、ホテルの娘エリザとその恋人の別離という未来が付与され、今村の言う「反戦戯曲」という側面が浮かび上がる。

この「虚」と「実」をめぐる別役と今村の論考は、演劇に関する本質的な問題を提起している。すべてが曖昧な本作においては、唯一の行為である遊戯を確かなものと考えられることも、またこのト書きを唯一の確かな情報ととらえ、そこから本作のテーマを探ることもできる。またこのふたつの議論に、本作の包摂する、演劇における「虚」と「実」とは何かという問いを発見し、本作を自己言及的な戯曲であると結論することもできる。本章は、遊戯の中断を考察し、本作の遊戯の意味を問うものである。その検証に際して上記のふたつの論は踏まえるべき有益な論考であり、それについては第1項で詳述する。

第2節 「虚」と「実」をめぐる戦い

第1項では、アマノとステラが旅人であることの意味と、旅人の持つ特殊な時を考察することで本作の遊戯をとらえ直す。第2項では幕開き前の出来事であるふたりの視線の交差について検証を試みる。第3項では、ステラとアマノの遊戯がどのようにはじまり、どのように中断したかを分析する。第4項では、なぜ岸田が「夢」を生きる人物を描いたのか、また夢を再現する遊戯がなぜ中断したのかの問いに答え、岸田が「虚構」をどのようにとらえているかを考察する。

²⁸¹ 今村忠純「岸田國士という問題」『日本近代文学』第41集（日本近代文学会、1989年）、69頁。

第1項 実としての「遊戯」——無根拠な生と時間の断片化

幕開きは旅の話ではじまる。

エリザ　あなたのやうに、夏はどこ、冬はどこつて、自由に旅行がなされる方は、おしあわせですわ。

ステラ　あたしも、出来ることなら、一と処に落ちついて暮したいの……（間）
これでもう、一人ぼつちの旅を二年……

何処へ行つても、何か知ら気に入らないことがあつて、かうやつて方々を歩き廻つてゐるんだわ。

エリザ　アマノさんも、そんなことをおつしやつてましたわ……²⁸²

客足の途絶えたホテルは明後日で閉鎖されるが、ステラはそれを残念がっている。一方、イタリア人少尉を恋人に持つホテルの娘エリザは、旅人の自由をうらやましく感じている。エリザが憧れるように、旅は、新たな場所と体験を用意する。だがエリザには幸せと映る移動を、ステラは「何か知ら気に入らないこと」によるのだと説明する。この台詞からステラの旅には目指すべき目的地がないこと、今回の旅立ちも冬の到来で余儀なくされた移動であると判明する。アマノもまたステラと同じ境遇の旅人である。

ステラとアマノの旅とは、要するに、求めるものとその土地が与えるものの差によって必然的に生じる空間移動である。その移動は目的に向かう行為ではなく、目的の未達成によって追い立てられ動かされている。そうであるなら、ふたりの旅に共通するのは旅の無根拠性であり、旅を生活とするふたりにとって、それは「生」そのものの無根拠性をも意味する。先述したようにふたりの背景は記されていないため、彼らに戻るべき生活や場所の有無は不明である。本作で知りうる限り、現在のふたりは誰かを顧みることも、誰かに顧みられることもない存在である。つまりこのふたりは、人間が本来的に抱える疎外を体

²⁸² 『チロルの秋』、前掲書、84頁。

現しているのである。

次に旅人の時について考えたい。旅を生活するふたりにとって、生活は各地での体験の集積で構成される。だがその旅に目的がないのなら、その旅の経験は場の移動で断片化され、旅人に一続きの経験／日常／歴史をもたらすことはない。ジグムント・ボーマンは、「巡礼者から旅行者へ、あるいはアイデンティティ小史」で、旅人を巡礼者と旅行者に分けている。²⁸³ そして「永遠の王国」を求める巡礼者は、「自らの歩く世界の堅実性に賭けていた」と述べ、巡礼者の時を、「人生をひとの続きの物語、『道理にかなった』物語、すなわち個々の出来事を前の出来事の結果、また後の出来事の原因とし、各々の時代を到達へと向かう路上の停車場とする、そうした物語として語ることであるある種の世界に賭けていた」と分析する。そして巡礼者は確かなアイデンティティの構築を目指していると結論している。²⁸⁴ 一方、ポストモダンでは「いかにアイデンティティの固着を防ぐか」が問題にされる。なぜなら「堅固に構築された、丈夫なアイデンティティは、強みでなく負担に」なり、「固定化の回避」が目指される。また時については、「時間が〈断片化〉され、さまざまな〈エピソード〉を形成するのであるが、個々のエピソードはその過去と未来から切り取られ、それぞれそれだけで完結し、充足している。時間はもはや一本の川ではなく、池と水たまりの集合体である」と記している。²⁸⁵ ボーマンの定義によればアマノとステラは明らかに旅行者である。彼らも断片化された時を生きており、彼らの時は過去も未来もなく、あるのは永遠の現在だけである。つまりこのふたりは日常的な時間を喪失しているのである。彼らがチロルに留まりたいと望んだのは断片化された時を過ごすことに疲れたからであろう。エリザに代表される定住者の時は巡礼者の時と同じではない。だが同じ場所にいることで体験は連続し、それによって過去／現在／未来という直線的時間は辛うじて保たれている。それがエリザと旅人のアマノとステラの時が異なる点である。

先述したト書きに戻ると、この具体的すぎるト書きはすべてが曖昧な本作のなかで不可

²⁸³ ジグムント・ボーマン「巡礼者から旅行者へ、あるいはアイデンティティ小史」柿沼敏江訳、『カルチュラル・アイデンティティの諸問題——誰がアイデンティティを必要とするのか?』宇波彰ほか訳（大村書店、2001年）。

²⁸⁴ 同上、45頁。

²⁸⁵ 同上、48-49頁。

解である。先述したように、今村は本作がオーストリア・チロルがイタリア領に割譲された後の出来事であることを突き止めた。そうであるならこのト書きは実は何かを確定するものではなく、国の境界の流動性、世界の不確定性を示していると解釈できるのではないだろうか。世界は動いており、チロルも世界から隔絶された地ではない。実際にチロルはオーストリアからイタリア領へ変化している。そしてそこで暮す人間も一定ではない。注意したいのはこのト書きの内容を指し示す台詞は本作には一切なく、演出家や俳優しか知り得ない情報だということである。そうであるならこれは本作の上演にかかわる人間へ、岸田が本作は何ひとつ確実なものなどない世界のなかで、帰属・所属するもののない人間の姿を描いているのだということを示唆しているのではないかと推察できる。

さらに今村の時と場の確定は、最終場のト書きの、エリザの伯父の「室外にて、エリザ、エリザと呼ぶ囁れ声」の意味を明らかにしている。²⁸⁶ 定住者であるエリザは、本作の冒頭で旅人の自由を羨む台詞を言い、伯父に内緒で恋人との逢瀬へ行って、幕が下りる時にホテルに戻っていない。出掛ける際にアマノがステラの外出を「伯父さんに云ひつけようかな」と茶化すと、彼女は、「さうしたら、逃げ出すばかりだわ、あたし……」と言う。²⁸⁷ この伯父の囁れ声はエリザの出奔と残された伯父の孤独を予告しているのである。岸田はしばしば故郷を失った「根こぎにされた」人間を描いているが、ステラ、アマノだけでなくエリザも故郷喪失者になる可能性をこのト書きは示している。²⁸⁸

本作は、はっきりとした輪郭をもたず、すべてが曖昧であることは先述した。そして時と場のト書きもその曖昧さを解消しないどころか、むしろそれを確かめ得るものであることをここで確認した。ステラとアマノは最小限にまで属性を削られ、その旅は目的を持たず、旅を生きるふたりの生もその根拠を喪失している。また旅人であるふたりの時間は断片化され、舞台にあるのは「いま・ここ」だけである。²⁸⁹ 岸田は、何ひとつ持っていない

²⁸⁶ 『チロルの秋』、前掲書、113頁。

²⁸⁷ 同上、89-90頁。

²⁸⁸ 岸田『村一番の栗の木』『全集2』（1990年）、77頁。初出は『村一番の栗の木』『女性』第10巻第5号（プラトン社、1926年11月号）。

²⁸⁹ 佐伯隆幸は、『沢氏の二人娘』を「われわれはそれらのものの背後に、物語といっても、ドラマといってもいいが、要するにそうした確固たる何かを組み立てることをおそらくは拒まれている。（中略）ここにあるのは現在だけであり、その動かざる時間内部のあれこれの細分化、言葉による戯れのみである」と読み解いているが、本作にも同様な「時」にたいする感覚が見うけられる。佐伯、前掲書、304頁。

い男女を不確定、不確定な世界に置き、最後の晩に互いのかつての恋人を演じる「空想の遊戯」をさせているのである。このような人間にとって「いま・ここ」でしか現象しない遊戯だけが確かなものである。そうであるなら本作において「実」となるのは、別役が論じているように遊戯だということになるのではないだろうか。

第2項 窃視——視線と存在

アマノがホテルに戻り、食堂にいるステラと言葉を交わす。そこで幕開き前におきた出来事が語られる。ステラがアマノにこう訊ねる。

ステラ　どこへいらしたの、今日は。

アマノ　（やや皮肉な微笑を泛べ）例のところ……。

ステラ　（努めて気軽に）お城……？

アマノ　よく御存じですね。

ステラ　別に不思議はないでせう……（間）

さういふことがお好きね、あなたは。

アマノ　どういふこと……？

ステラ　人に見られないやうに、人のすることを見たりなんか……。

アマノ　見られてるから世話はない。²⁹⁰

ステラの言う「さういふこと」が何を指しているのか、それによってふたりの関係がどのように変化したのかを、上記の台詞から推測したい。この会話に続くやりとりで「例のところ」が公園であり、ステラは公園に夕陽を見に出かけたことがわかる。アマノも公園に行きステラに目をとめる。彼女もアマノの自分へ向ける視線に気付き、彼もまた彼女が気づいているのを感じる。だがこのふたりは何事もなかったかのようにその場をやりすごし、

²⁹⁰ 同上、85-86頁。

ホテルの食堂で会う。ト書きの「やや皮肉な微笑を泛べ」、「努めて気軽に」は、ふたりが公園での一件を強く意識していることを示している。

後にアマノは公園でのふたりを「旅をする人間の心持ちは、変なものですね。／友情に対しては、恐ろしいほど敏感になる……／そのくせ、情熱の前には、可笑しいくらゐ臆病です」と評している。²⁹¹ アマノの言う「今迄、かう云ふ機会がなかつたんです。／食事がすむと、あなたは、いつも人を避けて、読書と瞑想に耽つておいでになる。此の食堂以外、僕は、あなたに近寄ることすら出来なかつたんです」から、ふたりにこれまで接点が無かったことは明らかである。²⁹² またこの後に、ステラは彼女がかつての恋人との思い出という「夢」に生きてるとアマノに告白する。ステラは過去の恋人とともに観念の世界に生き、現実では過去の恋人の喪に服している。ステラとかつての恋人との別れがどのようなものであったか、恋人が実際に亡くなっているのかは記されていない。だがその恋人の服喪期間を過ごすステラにとって身体は封印されるべきものであり、ヴェールと喪服はその封印の象徴である。それは他からの介入を拒絶すると同時に自らを封じ込める記号である。

遊戯をはじめるときにステラはアマノに、「いいえ、いいえ、いけません……。／あなたといふ方が、あたしの夢の中へ出て来てはいけません。／あたしは、それが一番……／あなたのやうな方なの……あたしの夢をさますのは……」と言って抵抗し、²⁹³ 同時に、「今夜は、どうしてだか、淋しいの……／今まで、見つづけてゐた夢が、これでおしまひになるのではないかと、思はれるほど、淋しいの……」と訴えてもいる。²⁹⁴ ステラはアマノが彼女の夢を覚ますのではないかと予感し恐れているのである。このステラの恐怖は公園での視線の出来事と関係があると思われる。つまりステラはアマノの視線の不意打ちによって、現実の自分自身、具体的には自分の封印していた身体を意識したのである。そのことをきっかけにしてステラの夢の世界は動揺する。それがアマノに夢が壊されるといふ危惧につながるのである。そうであるなら彼女が怖れているのはアマノではなく、実は

²⁹¹ 同上、88頁。

²⁹² 同上、95頁。

²⁹³ 同上、100頁。

²⁹⁴ 同上、101頁。

身体を持たない「観念＝夢」が身体によって凌駕されること、つまり自分自身の身体性であると考えられる。

本作は、ひとりの男がひとりの女に視線を向けるという、行為としては最小である出来事を暗示して始まる。このアマノの視線が、本来ならひとりで過ごすはずのチロルの最後の晩をステラと一緒に過ごすまでに進展させるのである。

第3項 「夢」から「遊戯／演劇」へ

食堂に残されたステラはアマノにこう訊ねる。

ステラ (溜息) あたしの夢.....それは、どんな夢だか御存じ.....。

アマノ (振り向いて) あなたの夢ですか.....。

それは、現実のすべてを包む霧のやうな夢です。

あなたが、旅をなさる.....それも、あなたに取つては、一つの夢.....

読書をなさる.....それも夢.....。

恋をなさる.....それも一つの夢.....。

ステラ 待つて頂戴.....。

かうして、あなたとお話しをしているのは.....。

うそ.....。

第一、あたしは生きてゐます。

アマノ あなたは、あなたの夢を生きておいでになる。

ステラ そんなら.....一つの夢をね。

アマノ 想ひ出でせう.....悲しい、華やかな.....。²⁹⁵

ステラは思い出という夢に生きていることを認め。次にアマノも自分もそうだと語る。こ

²⁹⁵ 同上、93-94頁。

のやり取りでふたりが思い出の世界に生きていることが明らかになる。

アマノがステラに出会うには彼女の夢に潜入するしかない。そこでアマノは遊戯を提案し、これを「夢で遇った二人が、夢で恋をする」ことであると言う。ステラは「あたしは、一人で夢を見てゐる方がいいの」と拒絶すると、アマノは「あなたはあなたで、好きな夢を御覧なさい。／僕は僕で、好きな夢をみます」、だから「今、ここにある」のは、「僕とあなたとではない……／あなたの恋人と、あなた……／僕の恋人と、僕……」であり、遊戯は「夢」の具体化だと説明する。²⁹⁶

遊戯はアマノの身体性の介入ではじまる。アマノが「ステラの傍に寄り添ひて腰をおろす」と、ステラは「声をふるはせて」「をかしいわ……」とつぶやく。²⁹⁷ そんな彼女をアマノは「僕は、あなたを獲た瞬間に、あなたを失ひたい」、それは「僕の生涯を通じて、最も幸福な夢なのです」と安心させる。²⁹⁸ アマノが彼女の手を取ると、ステラは「思ひ返したやうに、アマノの手を握り締め」て、「今夜だけ……／ね、よくつて……／今夜だけ……」と念を押して遊戯をはじめ。²⁹⁹ ステラは泣きはじめ身体の封印の象徴であるヴェールを外して涙をぬぐう。³⁰⁰ アマノがステラを抱くと、彼女は彼が扮するかつての恋人と思い出を再現しはじめる。彼女の「夢」は身体を得て観念の世界から飛び出し実体化する。その遊戯に亀裂が生じるのは、ステラが彼の髪を「ブロンド」と言った瞬間である。アマノが演技を止め、「僕の髪の毛は、ブロンドぢやありません」と言うと、ステラは「そんなことは、どうでもいいのよ。／——どうせ形容ですもの……」と返事し、次に彼女の母親は長崎生まれの日本人だと告白する。驚いた彼は、「もうお芝居はよませう。(中略) あなたの身の上を打ち明けて下さい」と乞う。³⁰¹ さらにアマノはこう言う。

僕には、ほんたうのあなたが、今、わかつたやうな気がするんです。

今まで知らなかつたあなたの眼の中に、僕は、自分の全生涯を見出したやうな気が

²⁹⁶ 同上、96－97頁。

²⁹⁷ 同上、98－99頁。

²⁹⁸ 同上、99－100頁。

²⁹⁹ 同上、101頁。

³⁰⁰ 同上、102頁。

³⁰¹ 同上、103－104頁。

するんです。

幸福な一瞬間では、満足ができないんです。³⁰²

ここでアマノが「遊戯」に「ほんたう」を対置させ、「一瞬間では、満足できない」と語っていることに注目したい。アマノは遊戯を放棄し現実を選択するが、ステラはかまわず場所をイン河に移して思い出を再現し続ける。アマノは夢から現実に戻すためチロルのコルチナへ場を進める。だがコルチナでも、さらにステラが明日旅立つシシリーに場所を変えても、彼女の遊戯は続く。つまり過去だけでなく現在、未来へと時と場所を移してもステラの遊戯は終わらない。もはや「遊戯＝演劇」はステラの夢の再現ではなく、「いま・ここ」での経験、現在形の夢として展開しているのである。遊戯がいつしか新たな体験を刻みはじめる。彼女の恋人は、過去の彼女の恋人でもアマノでもなくなり、アイデアとしての恋人になる。ステラの現実が多重性を帯び、遂にステラはアマノに「あたしを、何処へでも連れて行つて頂戴」と心身を解き放つ。³⁰³ アマノが言っていた「夢で遭った二人が、夢で恋をする」瞬間がおとずれる。³⁰⁴ だが彼はなおも彼女の夢を覚まそうとする。アマノの「ほんたう」とステラの「芝居」が主導権をめぐって争っているのである。

これまでの経緯をまとめておきたい。遊戯によってアマノの身体を得て夢は実体化する。そしてステラも身体の抑制の象徴であったヴェールを自ら外す。そして遊戯はステラが日本人の血をひくという事実を開示させる。だが遊戯が見せたのはそれだけではない。遊戯はアマノをも映し出す。「僕は、自分が日本人であることに、それほど注意してゐない。それだけ、人が何処人だといふことにも、あんまり興味がないんです」と言っていた彼がステラの母親が日本人だと知る。³⁰⁵ 今村忠純は、この点について「つまり演劇という虚構こそが事実を告発するのだということを岸田國士はこの戯曲『チロルの秋』で語りたかったのにほかならない。演劇という虚構からみちびきだされた事実（この場合でいえば、ステラの「眼が黒い」という事実）こそが、その虚構にささえられていたということにほ

³⁰² 同上、105頁。

³⁰³ 同上、108頁。

³⁰⁴ 同上、96頁。

³⁰⁵ 同上、87頁。

かならなかつたと分析している。³⁰⁶ だが「遊戯＝虚構」は、アマノのオブセッションがステラの体現する西欧と日本の境界、「混血性」にあることをも明らかにする。アマノはそのことに気付かず、遊戯ではなく本当を、遊戯の瞬間性ではなく持続的な時間を選ぶ。そして遊戯はアマノの現実の介入によって阻害され、アマノは自身が望んだ「僕の生涯を通じて、最も幸福な夢」を取り逃がす。

遊戯に没入しているかに見えるステラにも迷いはある。アマノはそんな彼女を「あなたは、あなたの情熱が命ずるままに、からだを投げ出せばいい。／遠い幻を、いつまでも追ふことが、どれだけあなたを苦しめてあるか、それにお気がつきませんか」と追い詰める。

³⁰⁷ 黙りこむステラはアマノのとなえる現実には敗れたかに見える。だが沈黙の後に、ステラはそんなアマノに、私の心を「持つて行けるなら、持つていらつしやい」と言って、彼と彼の言う現実を拒絶する。³⁰⁸ 改めてステラは夢を生きることを選択したのである。長興善郎が「クライマックスの處などはあまりに深刻に詩的すぎて」「ピッタリしない」と記していることは先述した。この場が「あまりに深刻に詩的すぎ」るのは、岸田がこの場を、演劇と現実の戦いの場としているからである。そこで遊戯は終わる。「遊戯＝演劇」は、アマノが遊戯に現実を持ちだしたことで中断され、ステラの現実への拒否で終る。

ステラは「もう何時頃でせう」と彼に問う。夢という時間を生きるステラは、戯曲の冒頭でエリザに汽車の時間を、そしてこの時アマノに現在の時間を尋ねる。それは、エリザが日常の時間を生きているからであり、この時点でアマノが日常の時間を生きはじめてからである。アマノはそれに答えず、「ストーブの火も消えました」と言う。この台詞をきっかけにしてふたりはそれぞれの部屋に戻る準備をする。³⁰⁹ アマノは遊戯がはじまる直前に暖炉に薪をくべていた。薪に火を付けるのを合図にはじまり、薪が燃え尽きて終るこの遊戯は、炎のなかで演じられる能のようである。序章で述べたように、岸田は1932年に、能について「『言葉』の音と意味とが、何れともつかず渾然と同化して、瞬間瞬間の『幻象』

³⁰⁶ 今村忠純「演劇という虚構」『日本文学史を読む 6』（有精堂出版、1993年）、198頁。

³⁰⁷ 『チロルの秋』、前掲書、110頁。

³⁰⁸ 同上、111頁。

³⁰⁹ 同上、111頁。

を繰りひろげ、その幻象が、刻々生命の象徴として視覚的に浮び出るので。連鎖なき言葉の幻象にこそ、超現実的生命が流れるので、そこにこそ、自然ならざる『真』を感じる悦びがあるのだ」と記している。³¹⁰ この一文の執筆と本作の発表の時期は隔たっているが、1924年にはヴィュー・コロンビエ座のジャック・コポーがシュザンヌ・ビングとともに『邯鄲』の上演を計画しており、それ以前からコポーは、「能を上演する可能性にひきつけられ」ていたという。³¹¹ そして序章で述べたように、岸田はコポーの能の解釈を通してその価値を認識していた。³¹² 帰国後にはじめて一から創作した本作において、西欧の目を通した能が本作に何らかの痕跡を与えたとしても不思議はない。³¹³ 本作の遊戯の場で交わされる会話はまさしく「連鎖なき言葉の幻象」となり、「超現実的生命」が生まれ「自然ならざる『真』」が一瞬立ち上がる。長興はそれを「深刻に詩的」すぎると感じたのではないだろうか。

ステラは最後に「やつぱり、独りぼつちの方が、いいわね。／……夢だけ見てゐるんなら……」と言い、アマノが「（苦笑しながら）眼が覚めた時です、遊び相手が欲しくなるのは」と返事をしている。ここでふたりはこの遊戯の中断で、遊戯そのものを放棄したかに受け取られる。だがアマノが「僕の夢は、すぐさめさうです」と言うと、ステラは、「さうしたら、また『夢ごっこ』をしにいらつしやい。道は、御存じね」と声をかけ、彼は「あんまり遠くへ行かないで下さい」と言う。³¹⁴ この会話で、ステラだけでなくアマノも「夢」を生きること、覚めそうになる夢を時折「遊戯＝演劇」をすることによって持ち続けることが合意されたことが確認され、本作の幕は下りる。

³¹⁰ 「劇壇左右展望」、前掲書、357頁。

³¹¹ ラドリン、前掲書、132頁。

³¹² 岸田はヴィュー・コロンビエ座のアンドレ・ジッドの『サユル』の稽古中にコポーから「能を御覧になつた眼で、此の芝居は見られないでせう」と訊ねられたと記している。岸田「あの日あの人——巴里劇壇回顧——」『全集20』（1990年）、88—90頁。初出は「あの日あの人——巴里劇壇回顧」『演劇・映画』第1巻第3号（プラトン社、1926年3月号）。

³¹³ ヴィュー・コロンビエ座は1924年に『邯鄲』を上演しようと予定していた。ラドリン、前掲書、132—134頁。

³¹⁴ 『チロルの秋』、前掲書、112頁。

第4項 「現実の人生」と「ほんとうの人生」——「虚構」の力

はじめに岸田が本作で「夢」を現実として生きるステラとアマノを描いた意味を考察したい。「『明るい文学』について」には、そのヒントが記されている。このエッセイは甲と乙の会話形式で書かれているが、岸田の代弁者である甲は夢についてこう語る。

君は信仰をもつてゐる。人生を信じてゐる。現実を信じてゐる。処で、君のやうに此の人生、此の現実を信じない人間があつたらどうする。君達が人生だと思つてゐる人生、それは人生の仮面に過ぎない。ほんとうの人生は、もつと別な相^{すがた}をしてゐるのかも知れない。さういふ人生を探し求めてゐる人間があつたらどうだ。現実、これが人生の全部でないことは君だつてわかつてゐるだらう。しかも君たちはその現実を人生の、少くとも一部として信じてゐる。ある人間は、この現実さへも、信じられずにゐる。眼に映じ、耳に響き、肌に触れ、心に感ずる様々な事物が、かく映じ、かく響き、かく触れ、かく感ずることを既に疑つてゐる人間があるかも知れない。わからないか。君は或る「苦しみ」を「苦しみ」として享^うけ容^いれてゐるね。一部の人間は、その「苦しみ」を「苦しみ」として享^うけ容^いれることが正しいかどうかを疑つてゐるんだ。³¹⁵ [下線は筆者による]

甲の語る人物は、現実を「仮面に過ぎない」と思つて「信じられず」、ここにいる自分、ここにある世界ではなく、ここにいないが「別な相^{すがた}をしてゐる」自分と世界を心に抱きながら暮らしている。ステラもアマノも現実ではなく、「現実のすべてを包むやうな夢」のなかで恋人との思い出を夢として生きている。二人は甲の語る人物と重なるのである。

岸田が本作に「遊戯＝演劇」という虚構を持ちこんだのは、そのような「別な相^{すがた}」の人生や世界を現出させるためではないだろうか。ステラは遊戯によって自由に生きはじめ、彼女の夢は、時間も場所も超越して縦横に展開した。そしてその夢は思い出の再現ではな

³¹⁵ 岸田「『明るい文学』について」『全集20』（1990年）、342-343頁。初出は「『明るい文学』について」『創造日本』（創造日本社、1927年8月号）。

くなり、そして彼女のかつての恋人はアイデアとなる。

先の一文で岸田は「明るい文学」を甲にこう語らせている。

「あるがまゝの人生」が如何に「苦しく」「暗く」見えても、また如何に「楽しく」「明るく」思はれても、たゞそれを、そのまゝ描くことが文学の「総て」だとは思はない。(中略) おれが求めてゐるのは「人生の明るさ」ではない。飽くまでも「明るい文学」なんだ。その「明るさ」は、君たちの云ふ人生の何処にもなくつていゝ。たゞ作品の中にあればいゝんだ。³¹⁶

本作の最後で遊戯が中断した後、ステラとアマノは「夢」が覚めそうになったら再会して、遊戯をしようと語る。甲は「あるがまゝの人生」をそのまま描くのではなく、その人間の「別な相^{すがた}」をも描くことで「明るい文学」を書きたいのだと語っている。本作に照らすと「遊戯」は「あるがまゝの人生」を「明るい文学」にするための手法であると考え得る。

さらに甲は、「人生を真面目に考へると、結局どういふことになるのかね。『人生の幸福』とは、やつぱり『死』を指すのだらうかね」と語る。³¹⁷ 甲の言う「人生の幸福」は、『チロルの秋』と同時上演されて成功をおさめた、主人公の死で幕が下りる正宗白鳥の『人生の幸福』を想起させる。もちろん、この発言が白鳥の『人生の幸福』を指すと断定するのは短絡的である。だがこのエッセイは1927年の『創造日本』8月号に掲載されており、同年同月発行の『若草』で「『チロルの秋』以来」、³¹⁸ 同年の『文章倶楽部』11月号に「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」が発表されている。岸田がこの時期に本作初演当時の心境を告白し、それと同時期にこのエッセイを書いていることは、「人生の幸福」が白鳥の戯曲を指すとする根拠のひとつになるのではないだろうか。先述したように初演の失敗は手痛い経験であり、それゆえ同時上演で好評を博した『人生の幸福』は忘れ難い戯曲であったはずである。この時期に『人生の幸福』について岸田が再考した可能性は十分に

³¹⁶ 同上、345頁。

³¹⁷ 同上、341頁。

³¹⁸ 岸田「『チロルの秋』以来」『全集20』(1990年)。初出は「舞台と映画幕の思出『チロルの秋』以来」『若草』第3巻第8号(宝文館、1927年8月号)。

あると思われる。

阿部由香子は、「大正十三年の正宗白鳥」で、本作と『人生の幸福』の共通点に言及して「白鳥と岸田の戯曲の双方とも大正十三年の日本の『新しき演劇』であることは間違いなかった。どちらの登場人物も首から下をあまり生かすことのない身体を持っている点、重点的に心理の変化を描いている点、そして、言葉と心、言葉と身体の不整合が生じさせる不安定感など、上演されて伝わる感覚に満ちていた。そして、それらはたとえ熱気溢れる築地小劇場の小山内薫に『人生』や『生活』が無いと言われようとも、この年の同時代感覚の表現であったであろうと思われる」と記している。³¹⁹ たしかにこの二作は、「上演されて伝わる感覚に満ちて」いる点で、当時の「新しき演劇」であったのだろう。岸田は本作の上演の失敗を「劇作家としての理想が舞台の上でどの程度実現されれば満足しなければならないかの標準が全然わからなかった。つまり戯曲と演劇との間に当然つけなければならない隔たりが会得されてみなかった」としている。³²⁰ 岸田は本作の上演に不満を持ったのであって戯曲そのものに欠陥があるとは思っていない。阿部の「熱気溢れる築地小劇場の小山内薫に『人生』や『生活』が無いと言われよう」という記述から、築地派がこの二作を同じ文脈で批判していたことがわかる。岸田はこの二作を比較して、人生の暗い側面をそのまま描いた『人生の幸福』を「暗い文学」とし、暗い人生だけでなく「別な相^{すがた}」も描いた本作を「明るい文学」として、自身の演劇観を表明し、本作を擁護したのであろう。つまり後付けの理由であるが、本作に「夢」を現実として生きる人物を登場させ遊戯をさせたのは、その夢を可視化させ、それによって人間の「別な相^{すがた}」の可能性を示す意図があったのだと考えられる。それを岸田は「明るい文学」と名付けたのである。

最後に、本章のはじめの問いである、遊戯がなぜ中断したのかその理由を検証したい。太田省吾は、本作が「幾度も幻想を試み、相手の恋人を演じようとしながら、反省が反省の言語で顔を出し、途中で途切れること」について、演劇は「特殊な時空で、現実と異なる構造内で生きようとする行為であり、反省はここでは現実原則のヤワなひきずり」だと述べ、

³¹⁹ 阿部由香子「大正十三年の正宗白鳥」『大正演劇研究』第9巻（明治大学大正演劇研究会、2005年）、68頁。

³²⁰ 「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」、前掲書、350頁。

これを本作の欠点としている。太田は、近代劇の試みを「芝居じみたものの打破」であり、本作も近代劇であるとの前提で論じている。そこで太田は、遊戯の最中の反省を、「大の大人が反省意識をもたずに行為できるはずがない。反省という現実的意識を欠くなどは、それこそ『芝居』である、というのがおそらく岸田の主張であろう」と推察する。³²¹ まず本作が「芝居じみたものの打破」を試みた近代劇であるのかという点から検討をはじめたい。確かにアリストテレス的な演劇観から見れば本作は劇的な演劇ではなく「芝居じみていない」。先に本作がいわゆる筋や劇的行為を出来るかぎり削除し演劇の本質主義を模索した戯曲であると述べた。太田が言うように、近代劇が「芝居じみたものの打破」を目指しているのなら、本作の「劇的行為」の忌避はそれに相当する。だが本作は、近代劇が「芝居じみた」ものを演劇から取り除こうとしたレベルをはるかに超えてあらゆる夾雑物が徹底的に排除されており、それによって本作は結果的に「芝居じみた芝居」になっている。その点で本作は太田の定義する近代劇ではない。

次に問題になるのは、太田が演劇を「特殊な時空で、現実と異なる構造内で生きようとする行為」だとしている点である。別のエッセイで岸田は、「舞台の生活は実人生の模写ではないのですから、実際ならば口に出さないやうな文句を、舞台上の人物が喋舌つたからとて、それが、『真』を伝えてゐないとは云へますまい」と書き、単純な写実主義を批判している。³²² 岸田にとって演劇は、当時の人間を描くことであつたが、この一文は、彼が当時実際に生きている人間をいわゆる写實的に切り取ることで、同時代及び同時代人を描こうとしてはいないことを明かしている。岸田は、演劇の「真」をそのような写実表現で達成できると考えていない。したがって本作はこの点では太田の定義に反する戯曲ではない。

最後に「反省はここでは現実原則のヤワなひきずり」であるという太田の指摘を検討したい。本作で中断が起こっているのは、アマノが遊戯という虚構により明らかになった現実にとじろぎ遊戯より現実を選んだためであり、ステラが夢の世界に没入したことへの後

³²¹ 太田省吾「室咲きの花——岸田国土における劇構造について」『プロセス 太田省吾演劇論集』（而立書房、2006年）、262頁。初出は「室咲きの花」『新劇』第23巻第9号（白水社、1976年9月号）。

³²² 岸田「演劇漫話」『全集20』（1990年）、226頁。初出は「演劇漫話」『都新聞』1926年8月17-26日。

悔を感じたためである。つまり中断は、遊戯に現実が介入することによって生じている。本章のはじめに、この「遊戯」は劇中劇であり、この遊戯によって本作は演劇を語り、演じることに省察する戯曲になっていると述べた。太田のいう「反省はここでは現実原則のヤワなひきずり」という点こそが、岸田が本作で遊戯を中断させた理由ではないだろうか。演劇は「特殊な時空で、現実と異なる構造内で生きようとする行為」であるからこそ、岸田は本作で「遊戯＝演劇」に現実を混入させて演劇を中断させたのである。したがって岸田の演劇観を語るためにこの中断は描かれたと考えられる。

ではこの中断で何が起こったのか、もしくは起こらなかったのだろうか。アマノが遊戯を中断することで逃がしたのは、アマノに心身を解放したステラだけでも、アマノが言う「僕の生涯を通じて、最も幸福な夢」だけでもない。より重要なのは、遊戯が持つアマノの「別な相^{すがた}」を示す可能性を逸したことである。アマノは演技中に彼自身がブロンドの髪を持っていないと主張した。だが日本人であるという現実を受け入れることのできないアマノに、「遊戯＝演劇」は、ブロンドの髪を持つこと、そしてステラのかつての西欧人の恋人になることを可能にする。彼がいみじくももらした、彼のオブセッションである混血^{ヘブライッド}性、境界の横断を、一瞬ではあるがこの遊戯は可能にさせている。それこそが岸田が本作で示した虚構の可能性ではないだろうか。そうであるなら、アマノの言う「ほんたう」を求めることで彼が逸したのは、「遊戯」という「虚構」によってのみアマノに開かれている可能性であった。言いかえるなら岸田はここに「虚構の可能性」、「虚構の力」を見ていたとも言えるのである。

最後に本論文のテーマである「不在」について触れておきたい。本作に描かれている「不在」は、一義的にはかつての恋人たちである。だが岸田が本作に描いた「不在」表象は、夢に潜む「別な相^{すがた}をしてゐる」彼ら自身であるかもしれないのである。

第3節 結語

本章は、『チロルの秋』に描かれた「遊戯」を軸にして、本作が「虚構」の可能性を解

明した戯曲であることを明らかにした。では本作で「虚構＝演劇」がどのようにとらえられているのか、重要な点を記したい。

本作には、筋らしい筋、いわゆる^{ドラマチック}劇的な行為、登場人物の背景が描かれていない。情報がそぎ落とされた結果、本作には舞台上のアマノとステラだけが残し、ふたりは「空想の遊戯」をする。観客は、戯曲の「意味」を日常的な分析コードによって追うことを拒まれ、ただ俳優が「いま・ここ」で繰り広げる遊戯と対面する。

ここで重要なのは、ふたりの行為が「遊戯＝演劇」だという点である。つまり本作は劇中劇の構造を持ち、この構造によって演劇が演劇を語ることを可能にした。

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は時と場所を行き交い、アマノは自分でありながら役でもあるという多義性を獲得する。ステラは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ふたりの「真」をあぶり出す。

演劇が中断するのは、この虚構の世界に現実が混入された時である。そのとたんに「遊戯＝演劇」は色あせる。ここで現実が演劇を侵食するものであり、演劇の時間には相容れないことが示唆される。

次に、本作では「遊戯＝演劇」を通して「虚構」の可能性をどのように描いているか、明らかになった点を記したい。ステラとアマノは現実ではなくかつての恋人との「夢」に生きる人物であり、それが「遊戯＝演劇」によって実体化する。その結果、「虚構」は、ふたりに、ここにいる自分、ここにある世界ではなく、「別な^{すがた}相をしてある」自分と世界を現出させた。岸田は、エッセイで「明るい人生」でなく「明るい文学」を描くのだと記している。ここに岸田は「虚構」の力を見ているのである。

最後に第2部のテーマである、魅了する「不在」について確認したい。本作の「不在」は一義的にはかつての恋人たちである。だが彼らを最も惹きつけるのは「別な^{すがた}相をしてある」もうひとりの自分である。

岸田は、『チロルの秋』で、このように「虚構の可能性」、「虚構の力」を語っている。本作を「遊戯」を軸にして読み解いていくと、二〇年代にあつて、岸田が演劇の「虚構性」

にいかにかに自覚的な稀有の演劇人であったか、本作が演劇の本質をいかにかにラディカルに追求し、それを語った戯曲であるかが把握される。

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）4月発行の『改造』に掲載された『歳月』について、岸田は、自序で同年に発表した『沢氏の二人娘』（1935.1）とともに、「戯曲の戯曲たる条件だけはまづ遺憾なく具へてあるといふ風な出来栄えの作品であつて、私の最近作として、読んで欲しいものである」と自信をのぞかせている。だがその一方で、「『戯曲は如何に書かるべきか』といふ修業は、もう私をうんざりさせた」と述べてもいる。³²³ 岸田が劇作家として登場した1924年頃は、文芸誌に毎月のように戯曲が載り、多くの小説家が、他の文学と戯曲との違いを考慮することなく戯曲を書いたことで、第二次の「大正戯曲時代」と呼ばれていた。そのような時代にあつて、岸田は、ひたすら「戯曲のための戯曲」の習作を重ねていたのである。

『歳月』完成の翌年の1936年に、岸田の修業は新たな展開をみせる。「『或こと』を言うため」のはじめての戯曲である『風俗時評』を著し方向転換をはかったのである。つまり『歳月』は、岸田の前期戯曲のなかで「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」最後の戯曲になったことになる。序章で述べたが、「『或こと』を言うため」の戯曲とは、1924年に岸田が書いた「『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』云ふのだ」を指す。

最晩年の1952年に、岸田は彼の劇作家としての歩みを振り返って、このように発言した理由を、「当時の日本の戯曲界に対する私の立場を明かにしようとするもので、この宣言は、もちろん私の創作活動を通じて、後年徐々にその偏狭さを是正する必要に迫られた」と記している。³²⁴ 岸田はここで、この揚言を「偏狭」と形容している。だが偏狭であったにしろ、またこの二項対立が戯曲において必ずしも明確に分けられるものではないにしろ、作家の主題——作家の人生観、思想、感情——を芸術の本体だとするテーマ演劇に抗して、演劇をテーマの伝達のための手段にすべきでないとするこの発言は、戯曲に書か

³²³ 「『新日本文学全集第三巻・岸田國士集』あとがき」、前掲書、460頁。

³²⁴ 岸田「『古い玩具』あとがき」『全集28』（1992年）、484頁。初出は「あとがき」『古い玩具』（岩波文庫、1952年）。

れている「何」ばかりが注目された当時の演劇界にたいする極めて本質的な問いかけであった。またその演劇観から誕生した岸田の「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲が、その後の日本の劇作家、演劇界におよぼした影響は甚大である。

注目すべきは、『古い玩具』以降一貫して、芝居を書くとはどういうことか、さらに言えば、演劇とは何かという根源的な問いの答えを模索し続けた岸田が、その「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」最後の戯曲である本作を、彼の考える「純粹演劇」のモデルというだけでなく、まだ見ぬ「純粹演劇」を語り称揚する戯曲、つまり演劇論として完成させている点である。これまで本作が持つ演劇論としての側面について言及し、それについて分析している先行研究はない。だが、本作は岸田が自身の演劇論を見事に戯曲に著しただけでなく、演劇とはなにかを根気よく、岸田の言葉を借りるなら「うんざり」するほど追求した戯曲であるという点において評価されるべきである。

『歲月』の最も重要な特徴として先行研究でも指摘されているのは、本作の主人公である浜野八洲子の恋人の斎木一正が、本作の物語を動かしているにもかかわらず、舞台に一度も登場しないことである。一正の正体は最後まで明らかにされない。なぜ本作において重要な存在である一正が「不在」であるのか、それを本章の問題提起にしたい。本章では、一正の不在を通して、これまで語られてこなかった『歲月』のメタ演劇性を明らかにし、本作を岸田戯曲の極北に位置するものとしてその真価を問う試みである。

第1節 最後の「戯曲のための戯曲」

本節では、『歲月』がいかなる戯曲であるかを概観する。

第1項で、本作のあらすじとその特徴を確認し、第2項では、本作の特徴である、舞台上に登場しない重要人物・斎木一正に関する先行研究の解釈を検討し、本論文ではその一正をいかに解釈するのか、分析の前提を明らかにする。

第1項 「時」の物語としての『歳月』——戯曲概要

『歳月』のあらすじを見ていこう。本作は、退役知事の浜野計蔵家を舞台に、一人娘八洲子とその一家の十七年間を描いた三幕構成の戯曲である。

第一幕は、浜野八洲子が高等学校の学生で二十歳の斎木一正の子を宿し、死ぬ決心をして海岸の別荘にいるのを友人の礼子に自宅に連れ戻されたところからはじまる。兄の計一は八洲子に事の真相を問いただす。しかし一正を庇いながら語る彼女の釈明は要領をえなない。名誉を重んじる父の計蔵に八洲子の不祥事をどのように話そうかと、母の駒江とふたりの兄、長男の計一と次男の紳二が困惑しているところで幕となる。

第二幕はそれから七年後で、紳二と礼子は結婚している。八洲子と一正も、八洲子の家族が「無理やり」に籍をいれさせたため、戸籍のうえでは夫婦になっている。しかし一正は八洲子と同居することはおろか会うことさえも拒み、八洲子は娘みどりと実家で暮らしている。そんな或る晩、一正が不意に浜野家に来訪し、ふたりは奥の部屋で話し合う。戻ってきた彼女は一正から離婚を申し入れられたと家族に話す。その時彼女ははじめて、七年前、「僕を、ほんたうに愛してくれるなら」、僕の立身出世のために「僕のみないところで」死んでくれないかと一正に言われ、死に場所を求めて別荘へ行ったという自殺騒動の真相を明らかにする。

第三幕はさらに十年後である。他所に居を移した計一と紳二礼子夫妻が父計蔵の七回忌の法要で実家に集まる。そこへ突然一正が訪れる。この時も彼は他の部屋に通されて舞台に現れない。そこで八洲子は一正から復縁を求められるが、彼女はその申し出に何も言わず彼を帰す。八洲子は家族にそのことを報告するが、復縁を断った理由については、訪れた一正が本当の彼ではないからだと説明するにとどまる。そして娘みどりに、「何時か、ほんたうのお父さまが、あたしたちを迎ひに来て下さるわ……。待つてみませうね。いつまででもよ」と語りかける。³²⁵ みどりによるグリーグの「春に寄す」の演奏で幕は下りる。

³²⁵ 『歳月』、前掲書、356頁。

本作の第一の特徴は、物語が岸田戯曲のなかで最長の十七年間にわたっていることにある。³²⁶ 各幕のはじめのト書きに、「時は、大正八年頃の初春」、「前幕より七年後、即ち昭和初頭の夏。月の夜である」、「当時から十七年、即ち前の場面より十年を経過してゐる。季節は晩春、時刻は午後五時頃」と記されている。このように時が明確に特定されている岸田戯曲は少ない。³²⁷ 加えて、第三幕には「念のために」と断りがあつて第三幕時点での家族全員の年齢も記されている。

「場」は、三幕とも浜野家の室内である。第一幕が浜野家の応接間、第二幕が浜野家の日本間、第三幕で再び応接間に戻っている。調度品についてもト書きで詳しく指示されている。例えば、第一幕の応接間に置かれた「コロオの複写」は、第三幕では「明るい近代風の油絵」へ、「硝子箱入りの京人形」は、「仏蘭西人形」へ変わる。さらに、娘みどりの弾くピアノが置かれて部屋の様子は一変する。かつて岸田は舞台装置について、「現代の最も進歩した舞台装飾は前にも述べた通り、『美しき背景』を捨て、『実物排列』を斥け、『独断的美学者の所謂様式的装飾』を離れて、一に『戯曲を感じ得る舞台監督の優れた趣味に基づく暗示的舞臺装飾』に如かずといふ議論に到達してゐる」と記している。³²⁸ コポーの裸舞台を理想とした岸田がこのように詳しい指示を添えて舞台を飾るのは、観客に、台詞では明確にされない、時の流れによる時代の推移、そしてそれぞれの家族の変化を視覚的に確認させるためであろう。以上から、『歲月』における「時」の重要性が推察できる。

第2項 意味生成の磁場としての一正の「不在」——先行研究

本作の最大の特徴は、舞台に一度も姿をあらわさない八洲子の恋人の齋木一正が、それ

³²⁶ 例えば長いとされる、『村で一番の栗の木』（1926）は真夏から初秋迄の一カ月余りであり、『落葉日記』（1927）は秋から翌年の秋までの約一年間、『沢氏の二人娘』（1935）は10月から2年後の冬までの2年数ヶ月である。それらと比較すると、本作の十七年間がいかに長期間であるかがわかる。

³²⁷ 岸田戯曲で時が特定されているのは、『チロルの秋』（1924）、『迷子になった上等兵』（1928）、『かへらじと』（1943）などわずか数作だけである。

³²⁸ 「演劇一般講話」、前掲書、158頁。

にもかかわらず本作の筋を展開させている点である。もちろん岸田の他の戯曲、『驟雨』³²⁹、
『葉桜』³³⁰ などにも姿を見せない重要人物が描かれている。だが舞台上に登場させない
設定の周到さにおいて、本作は他をはるかにしのいでいる。たとえば、一正は二度も浜野
家を訪れるが、いずれも彼は舞台である部屋ではなく、奥の部屋に通されて観客に姿を見
せない。くわえて第二幕で紳二は一正と言い争うが、紳二の叱責だけが聞こえ、一正の声
は聞こえず、彼の語った内容は後に紳二によって家族に伝えられる。また八洲子は一正を
優秀で尊敬されており純粹すぎる人物だと語るが、家族は一正を悪人とみなしており、家
族の一正像は八洲子のそれとまったく異なる。このように、声、姿、そして八洲子と家族
の語る一正像、これらはいずれも曖昧なまま、その実体が宙づりにされている。

先行研究でも一正の不在は本作の特徴とされており、それらの論考の多くは、八洲子の
家族の一正像を実体と想定して論を展開する。たとえば山本修二は、一正にたいする家族
の見解を第一のイメージと名づけ、「齋木一正という人間は、われわれは一度だってお目
にかかったことはないが、ほかの性格が彼について語る言葉や挙動などで、彼がどうい
う人間であるかというイメージが浮かびあがる。ここまでは今までの戯曲の『目に見えぬ敵
役』と大して違ったことはない」と説明する。山本は、家族の持つ第一のイメージにたい
して八洲子の抱く一正像を第二としている。そして、「この第二のイメージが命じると八
洲子は死をも選んだし、たとえ離婚を言い渡されても八洲子はこれをうらまない。では最
後に一正のほうから復縁を持ち出した時にどうして八洲子は黙っていたか。この時はじめ
て彼女は第一のイメージを見たから」であると註釈している。また第三幕で一正の求婚に
たいして八洲子が沈黙を守ったのは、「第一のイメージの現実をどうしても信じることが
できず、第二のイメージの幻想を守りつづけた」からだと分析している。³³¹ つまり山本
は、家族の持つ第一のイメージを一正の真の姿——「現実」——であり、八洲子の第二の
イメージは彼女の「幻想」と考える。たしかに第二幕で離婚を言いわたす一正に憤る家族
にたいして、あくまでも彼を庇う八洲子が、第三幕では復縁の申し入れをする一正を本当

³²⁹ 岸田『驟雨』『全集2』（1990年）。初出は『驟雨』『文藝春秋』第4年第11号（文藝春秋、1926年11月号）。

³³⁰ 岸田『葉桜』『全集1』（1989年）。初出は『葉桜』『女性』第9巻第4号（プラトン社、1926年4月号）。

³³¹ 山本修二「劇文学における幻想と現実」『演劇芸術の問題点』（あぼろん社、1971年）、226-228頁。

のあの人ではないとして拒むことから推して、八洲子が第三幕でようやく彼の正体に気づいたと解釈する山本の論は理に適っているかに見える。

この山本の論にたいして河内夫佐子は、一正にたいするこのふたつのイメージは、「一正という一つの実存の一つの行動に関する二つの解釈にすぎない」と述べ、さらに第三幕で八洲子が一正に第一のイメージを発見したのなら、復縁を断った後、家族の前に彼女が「意外にも、軽い微笑を含んではいつて来る」³³² ことはありえないのではないかと反論している。³³³ 河内の論は、それまでの第一のイメージを実体とする先行研究にたいして疑問を投げかけた点で画期をなす。河内は、岸田の一文の、「私はいわゆる現実主義者ではないが、単なる理想主義者でもない。といふ意味は、私は現実をあるがまゝに享けいれ、理想はその本来のかたちにかたみに於てのみこれを信じるものである。現実是非情であり、理想には眼もくれぬ。しかし、そのために、理想が無力だとは思はない」³³⁴ を引用して、八洲子に、岸田の書く「理想」を信じようとする姿を見出す。³³⁵ だが河内は、戯曲は上演によって真価が問われるものであり、上演で「一正に対して善人のイメージを想定することは困難」である以上は、家族の持つ一正の第一のイメージの方が「上演する限りにおいて恐らく正当なもの」であると述べて、最終的には家族の一正像を彼の真の姿とする山本の論に回帰していく。その結果、河内は、「『あの人』だけを待ち続けることしかできない」八洲子の第三幕の宣言を、「この一篇における彼女にとって唯一の主体性の発見であったにせよ、それが決して主体性としては映らず、皮相的なオプティミズムとしてしか把握しえない」と結論する。³³⁶

先述したように一正は舞台に登場しないことによって、その正体は隠蔽され、一正がいかなる人物であるかは最後まで確定できない。不在の一正の正体は憶測にすぎず、本作で確かめうるのは、不在の一正をどのように解釈するかによって照射される登場人物の側である。加えて本作がはじまる前に、八洲子と一正の恋愛と、その恋愛が引き起こした自殺

³³² 『歳月』、前掲書、353頁。

³³³ 河内夫佐子「岸田国土『歳月』について」『金城国文』53号（金城大学国文学会、1977年）、65頁。

³³⁴ 岸田「『日本人とはなにか』まえがき」『全集27』（1991年）、201頁。初出は「『宛名のない手紙』の批判に答へる」『玄想』第2巻第6号（養徳社、1948年6月号）。

³³⁵ 河内、前掲書、70頁。

³³⁶ 同上、71頁。

騒動といういわゆる恋愛ドラマは終わっている。本作に描かれているのは、八洲子が一正を失った後の、彼女の、そして家族の、一正をめぐる物語である。このような構成が取られている以上、われわれは一正がいかなる人物であるかを推測するのではなく、二人の恋愛を登場人物がいかに受け止めているのか、に注意を向けるべきである。ことに彼を待ち続ける八洲子にこそ、岸田戯曲のなかで最も長い期間にわたった戯曲『歳月』の意味が隠されていると思われる。本論文では、一正の不在——不確定性——がこの戯曲の意味生成の磁場であるとの観点に立ち、その不在によってもたらされる八洲子と、彼女の一正像の変化に目を向けて分析を行うことにする。

第2節 八洲子の一正像の変遷

本節は各幕で八洲子とその家族の変化を分析する。先述したように、八洲子は第三幕で一正の復縁の申し出に沈黙を守り、家族のもとに「意外にも、軽い微笑を含んではいつて来る」。第一幕では家族の前で泣いてばかりで、第二幕では一正の離婚の申し入れに泣き崩れる八洲子が、第三幕ではじめて笑顔を見せるという点でこれは注目すべきト書きである。なぜなら河内が指摘しているように、八洲子の微笑は、「現実の一正の一面」に気づいたのがこの時でないことを示唆するからである。では八洲子はその一面に直面したのはいつだろうか。また彼女はどのようにして第三幕ではじめて微笑むのだろうか。

そのヒントは第二幕にある。先行研究では、八洲子の歳月はひとまとめに論じられており、第二幕の彼女の変化を詳しく分析した論考はない。しかし八洲子は第三幕で、一正を「あたしがこの十年間、信じつづけてゐた」と言い、³³⁷ その前の七年間と分けて語っていることから、第二幕までの婚姻中の七年間と離婚後の十年間の彼女の一正にたいする気持ちに変化があったと推測される。そうだとするならその契機になったのは第二幕の一正の離婚の申し入れではないだろうか。この申し入れによって八洲子は一正の何を発見し、それが彼女の気持ちをいかに変化させたのか、そしてその変化が第三幕の一正への拒絶にいか

³³⁷ 同上、354頁。

に接続するのかを読み解く必要があるだろう。以上の理由で、本節では八洲子の一正像の変遷を各項で一幕ずつ分析する。それによって本節では、第三幕で彼女がなぜ「微笑」を見せるのかという問いに答えていきたい。

第1項 一正像の分裂——大正八年

第一幕の冒頭で八洲子は、友人の礼子に別荘から連れ戻され自宅に戻っている。兄の計一は、自殺騒動の原因になった恋人について八洲子に質問するが、彼女は口をひらかない。ようやく八洲子が語ったのは、一正を「学校もよく出来」、「図々しいところ」もなく、「みんな尊敬して、お交際ひしてゐる」。「欠点つて云へば、とても気が弱いぐらゐ」だが、「それも純粹すぎるからだつて云へるの、でも、あたしたち、はじめから好意をもち合つたんですもの。(間) ギタアが上手なの」³³⁸ である。その返答にあきれて、計一は、「お前の年で、そんな夢みたいなことを考へてる女はないよ。第三者から見れば、お前たちは、不純な恋愛遊戯に耽つてゐたといふことになる。相手の芝居に釣り込まれて、お前は真剣になつてゐたとも云へるんだ」と言う。この計一の見方は通俗的にすぎるが、世間の見方を率直に言い表したものである。「ギタアが上手な」学生である一正と、そんな彼に恋し、「先のことは、あんまりどつちからも云ひ出さなかつたわ。信じ合つてゐるといふことだけで、なにもかももうまく行くんだつていふ気がして」いる二十三歳の八洲子の恋愛は、傍目には「恋愛遊戯に耽つてゐる」ようにしか見えないのである。³³⁹

そのふたりの恋愛に妊娠という「現実」が侵入するが、それさえも八洲子を現実へ向かわせない。妊娠と言う事態に怖気づいた一正が八洲子に自殺を求めると、彼女はそれを承諾し、その方法を夢想するが、「あたしには向かないのばかり」という理由で何一つ実行に移さない。「毎晩々々、それこそ、どうしたら死ねるか、そのことばかり考へて、頭がふらふらして来たわ.....御飯をまる一日たべずにゐたこともあつてよ」³⁴⁰ という彼女

³³⁸ 同上、292頁。

³³⁹ 同上、293頁。

³⁴⁰ 同上、294頁。

の主張は真剣味に欠ける。由紀草一は、これについて、「彼女は死のうかとは思っているが、まだ何か試みたわけでもない。つまり自殺未遂者ですらない」点をあげ、「死というこの上なく深刻な問題を前にしての、このような一種の余裕のある態度は、当然喜劇味を醸し出さずにはおかない」と述べている。³⁴¹ ようやく一正がまだ高等学校の学生で、彼女より三歳も年下であることを聞きだした計一は、年上の八洲子の方から「誘惑した」のかと訊ねる。すると彼女は、彼の子を身ごもった経緯を、「あら、そんな覚えはないわ。ただ、二人つきりになると、あの人、何時でも泣くの、愛し方が足りないって泣くの。あたし、どうすることもできないわ」と説明する。³⁴²

注意すべきなのは、八洲子の語る一正像が分裂していることである。みんなに尊敬される優秀で純粋な人間と、二人つきりになると「愛し方が足りない」と駄々をこねて泣く一正の間には明らかに齟齬がある。それにもかかわらず八洲子は、一正の「値打は見る人で違ふと思ふ」けれど、私は「誰がなんと云つても、自分の心だけは信じてみます」と言い張る。³⁴³ だが彼女の語る一正像は、妊娠や自殺という深刻な事態を引き起こしてまで愛する根拠としては希薄であり、家族を納得させるだけの説得力を欠く。ゆえに計一に反論する八洲子の意固地な態度は、一正との関係にたいし八洲子自身が確信を抱けないことを認めまいとする決意の表れであると解釈できる。一方ふたりの関係を「恋愛遊戯」ととらえる計一は、一正が「何を」言い「何を」したかを聞き出して彼の正体をつかもうとする。そんな兄に彼女は自殺の経緯を頑なに話そうとしない。なぜなら、第二幕で明かされることになる、妊娠した恋人である八洲子に自殺を求めるといふ彼の身勝手な振舞いが、家族の一正像を決定的に悪化させることを知っているからである。第一幕で読み取るべきは、分裂した一正像を抱えながら、それでも彼を愛し信じていこうとする八洲子の姿である。

³⁴¹ 由紀草一「岸田國士『歲月』」『二〇世紀の戯曲 近代戯曲の世界』日本近代演劇研究会編（社会評論社、2005年）、308頁。

³⁴² 『歲月』、前掲書、300頁。

³⁴³ 同上、300頁。

第2項 一正像の獲得——その七年後

八洲子の自殺騒動から七年後。第二幕での八洲子の第一声は、「あたし、もう、いやだわ」、「毎日かうしてるのが.....」である。八洲子は、会うことさえ拒否する一正に苛立ち、彼の冷淡な態度の原因を「無理に籍なんか入れさせた」家族のせいにし、「名義だけの夫婦なんて、結局どつちのためにもならないわ」と離婚の意志さえ匂わせる。彼女の変化は、計一の「今はもう死にたくないか？」との問いに、「生きてみたくもないわ」と答えている点に認められる。³⁴⁴ 第一幕で八洲子は一正のために自殺を試みようとするがどうしても死に切れない。第二幕で八洲子は計一に、「二人の間に、どつちもどうすることも出来ないなにか大きな障碍があるんだと思ってるわ。今は、それがどうにもならないんだわ。それがなんだつていふこともできない、もやもやした空気みたいなもの.....」と語っている。³⁴⁵ 彼女を追いつめるのは、家族の一正像や、世間の好奇の目という、「もやもやした空気」である。そんななかで彼女は、一正に同居を拒まれ名ばかりの婚姻生活を強いられて生きる気力を喪失しているのである。

そこに突然一正の来訪が伝えられる。奥に通された一正は八洲子に離婚話を切り出す。次に応対に出た紳二は一正と言い争うが、舞台に聞こえるのは、八洲子に「七年間の犠牲的生活」を強い、みどりの「父親として義務」を欠き、「別居生活が女に与える苦痛」を「わかってゐて、それを平気で見てゐた」と、一正の所業を大声で数えあげる紳二の声だけである。³⁴⁶ 紳二の批判も第一幕の計一と同様に、一正が「何を」したか、あるいはしなかったかを根拠においている点は看過すべきでない。

一正が去った後、日本間に戻った紳二は彼の発言を家族に伝える。紳二によると、一正は七年前の自殺の真相を、自分の突然の別れ話で生きる望みを絶たれたと感じた八洲子が自ら死を選ぶために別荘に行ったと説明した、とのことであった。紳二の言うことが正しく一正の言葉を伝えているのかは明らかでない。ふたりの会話は隠蔽されているからであ

³⁴⁴ 同上、317頁。

³⁴⁵ 同上、316頁。

³⁴⁶ 同上、330頁。

る。すると八洲子は「少し違ふわ」と口をはさみ、はじめて自殺の経緯を明かす。

八洲子は家族に、一正が「それを云ふ時、涙をぽろぽろこぼしてた」と、彼の様子から語り始める。次に自殺を乞う彼の言葉を、「あなたが若し、僕を、ほんたうに愛してくれるなら、どうか、僕のみないところで……」、「東京から成るべく遠く離れた場所で……ひと思ひに……ひと思ひに……」と口にし、こらえ切れずに泣き伏す。一正の利己的な言い分に呆れて家族が「お前は、それを黙つて聴いてみたのか？」と問うと、八洲子は自分の気持ちを語り始める。³⁴⁷ そして八洲子は自分の一正への思いを家族に説明しながら、彼女自身の気持を見出していく。この発見の過程を見ていきたい。

あたしは、馬鹿ぢやないつもりです……。それが、どんなことか、あたしにはわかつてみます……ええ、わかつてますとも……。ちやんとわかつてますわ……。でも……でも、あの人か、それを、どんな風に云つたか、どなたも御存じないからですわ……。いいえ、いいえ、決してわるい人ぢやありません……一正は……。正直に、困つた気持を云つただけです……。あたしは、それが、憎めないんです……恨むことなんかできません……どうしても、さうしてあげなけれやならない……さうするのがほんたうだと思つたんです……あの人のために、さうするのがうれしかつたんです……。³⁴⁸

この台詞には「……」が多い。それは八洲子が自分の心に問いかけて、ひとつひとつ言葉を紡いでいるからである。この台詞の裏には言語化されない多くの思いが隠されていると推測できる。そこで彼女の心の変化と発見を台詞から読み取っていきたい。まず八洲子は、一正が何を言ったかわかっていると家族に三度も繰り返す。これまで自殺の真相を隠してきたのは、先述したように家族の一正像が悪化することを恐れ、一正を庇つたためである。だが同時に家族と暮らすなかで八洲子にも迷いが生じ、彼女は家族の一正像をきっぱりと拒絶できなくなっている。時の経過とともにより強まっていく彼女の一正像の分裂から目

³⁴⁷ 同上、333-334頁。

³⁴⁸ 同上、334頁。

を逸らすために、八洲子は七年もの間、自殺の真相について口を閉ざしたのではないだろうか。また一正の自殺の要請にさえ応じようとする並はずれた寛容さも、そう決意しながらそれを果たせない不甲斐なさも、家族から見ると愚かしく映ることを八洲子は十分に理解している。だからこそ「わかつてゐます」と家族に繰り返したのである。

しかしここで八洲子は、「でも」と言いよどみ、また「でも」と繰り返す。ふたつの「でも」の間にはさまれた「……」が彼女の転換点になる。第一幕で彼女は「愛し方が足りないうつ泣く」一正を見て「どうすることもできない」という気持ちに駆られて身体を許したと語っている。第二幕で自殺の真相を語る八洲子が、一正の様子の説明からはじめ、彼の発言内容ではなく彼の言葉遣いをそのまま再現しようとしている点に注目したい。八洲子は、彼女の心を動かした、一正の佇まいや物言いを思い出しているのである。言いかえれば、言語化することが困難な一正の言動の仕方に一正の真の姿を見出しているのではないだろうか。「……」の間に彼女の脳裡に浮かんだのも、涙をこぼす一正の姿だったのである。かつての一正の様子が次々と浮んできて八洲子の心を満たすが、彼女はその一正の姿を言葉にして家族に伝えることができない。その語り得ないもどかしさのなかで、彼女は本当の一正を知るの自分だけであることに気づく。しかしこれまで家族は、彼女が説明する一正の様子に耳を貸さず、専ら彼の発言内容のみに興味を示してきた。だから八洲子は、「でも」に続けて、「あの人が、それを、どんな風に云つたか、どなたも御存じないからですわ」と言うのである。この彼女の一言は重要である。なぜなら八洲子はここではじめて彼女と家族の一正像の違いを言語化しえたからである。八洲子が一正に魅かれたのは、彼の「いかに」であった。そして八洲子の家族による一正像に対する判断基準は、彼が「何を」語り「何を」なしたかであった。したがって家族は一正の社会的、道義的な側面を問題にした。八洲子が家族の一正像の束縛から解放されるのはこの時である。これを機に、分裂していた一正像が収斂し、八洲子は一正への愛情に確信を持つにいたる。そして「正直に困った気持ちを云つた」彼を「わるい人」ではないと思い、自殺を決意したのは自分自身であり、「あの人のために、さうするのがうれしかつた」のだと総括するにいたる。この台詞からは一正への迷いを直視できず、現在の状況になったのは家族が強制

して入籍させたせいだと家族に責任転嫁して不平を言い募る、二幕はじめの八洲子の姿は見出せない。³⁴⁹ 「憎めないんです……恨むことなんかできません……」と言った時、彼女は、都合のいいように自殺の経緯を語った現在の一正をも愛する覚悟ができたのではないだろうか。紳二が現在の一正への気持を八洲子に訊ねると、彼女はためらいながらも「やつぱり、あの人が好きですわ……」と伝える。³⁵⁰

自殺の真相とともに自分自身の心にも蓋をしていた八洲子は、七年前の事実に向き合ったことで、一正を、さらに自分自身を発見する。これが第二幕の八洲子の変化である。この時はじめて八洲子は、家族の持つ一正像と自分のそれとの根本的な相違が何であるのかに気づく。八洲子の心を動かしてきたのは、彼の息づかい、声、物言い、仕草、表情など、彼の生きている姿、斎木一正という存在そのものであることに思っていたとき、彼女は七年という歳月で知らず知らずのうちに自分に影響を与えていた家族の一正像を払拭する。これこそが『歲月』の最も重要な「発見」であり「逆転」である。ついに八洲子は、「ただ、もうかうなつたら、何時までも生きてみて、あの人の、立派な仕事をみさへすればいい……」と、家族に一正を終生見守ることを宣言する。³⁵¹ 忘れてはならないのは、先に「生きてみたくもないわ」と言っていた八洲子がここで生きる力を獲得して「何時までも生きて」いくと、生きる意志を示していることである。そこで彼女は床に突っ伏して泣き崩れる。だがそれは単に別離を悲しんでいるためではない。離婚という最悪の事態で八洲子は一正を失うが、その瞬間に彼女にとっての一正を発見し、共に生きることを決意するからである。八洲子は、一正との物理的な別離による悲嘆と、それを契機に一正を再発見した喜びの、その相反する感情のなかで身もだえている。

第3項 「ギタアが上手」な一正——十七年後

第二幕で一正を一生見守ると決意した八洲子が、第三幕で待ち望んでいたはずの一正の

³⁴⁹ 同上、314頁。

³⁵⁰ 同上、334頁。

³⁵¹ 同上、334頁。

復縁の申し入れに沈黙を貫き、家族のもとに微笑んで戻って来る。八洲子は、その理由を次のように語る。

なにか、予期していたことが、その通りになつて行くみたいに……。待つて頂戴……。それで、あの人情熱は、目に見えるだけで、心に触れて来ないの。どう云つたらいいか知ら……。今、自分の前にあるのは、あたしがこの十年間、信じつづけてみた、あの一正だとは、どうしても思へないんです……。何処が變つてゐるとも云へません。あたしが、待つていたのは「この人」ぢやない、「あの人」だつていふ気がして……。いちいちの言葉をうれしく聴きながら、こつちは、誰に應へていいか、その相手が見えないんです……。³⁵²

八洲子はこのように言っているが、観客には、舞台上に登場しない一正がかつてどのように「あの人」であったのか、また今回訪ねてきた彼がどのように「あの人」でないのか、は判断しがたい。たしかなのは、八洲子が離婚後の十年間、一正を待つていたにもかかわらず、その復縁話を、彼が本当のあの人ではないという理由で退けたことである。彼女は、一正の「いちいちの言葉をうれしく聴きながら」、彼の「情熱は、目に見えるだけで、心に触れて来ない」と語っている。八洲子は、彼の「何がそんなに變つたのか」を言葉にすることはできない。それでも八洲子に、今の一正を「この十年間、信じつづけてみた」彼ではないとする判断、そして彼につきつける無言の拒否をためらっている様子はない。それは、十年前に八洲子は、一正の「いかに」に惹かれていること、そしてそれを家族に伝達することが容易でないことを知ったからだと推測される。

では八洲子をとらえて離さない彼とは、具体的にはどのような一正なのだろうか。注目したいのは、八洲子が一正を「ギタアが上手」であると形容している点である。第一幕の八洲子は兄の計一が彼について尋ねてもほとんど何も答えない。そのなかで、彼女の台詞、「あたしたち、はじめから好意をもち合つたんですもの。（間）ギタアが上手なの」を思

³⁵² 同上、354頁。

い出したい。これは彼女が一正を具体的に表現した数少ない台詞である。³⁵³ 八洲子は、ふたりがはじめから好意を持っていたと言い、続いてギターが上手であることを付け加える。ギターが弾けるということが、彼女の好意ばかりか、まるでふたりをつなぐ大切な理由であるかのように八洲子は語っている。さらに第三幕でギターが上手である一正のことが反復される点に注目したい。一正が去った後に、八洲子が娘みどりに向かって、「何時か、ほんたうのお父さまが、わたしたちを迎ひに来て下さるわ……」と説明すると、一正を知る礼子が続けて、「お母さまのおつしやるほんたうのお父さまつて、あたしも、ちやんと識つてるわ……。ギタアが、それやお上手だつたのよ……。今日来た人は、きつと、そんなもの弾けないでせう……」と補足する。「ほんたうのお父さま」とギターが上手であることをイコールで結ぶ礼子にたいして、八洲子は「弾けるもんですか……」と同意する。³⁵⁴ これまで他の人物の一正評にたいして否定するばかりであった八洲子がこの礼子の説明に同意していることは看過しがたいように思われる。すなわち、第一幕では、ふたりがはじめから好意を持った理由として、八洲子から一正が「ギタアが上手」であることが、第三幕では一正への拒否の理由として一正が「ギタアが上手」であるはずはないことを礼子があげているのである。結局、第一幕から第三幕にかけての十七年間をつなぐ一正についての具体的事柄で観客が知りうるのは、「ギタアが上手」な一正という形象であり、八洲子がそのような一正の到来を待ち続けているということなのではないだろうか。

家族に目を転じると、計一が見る一正は「立身出世主義の亡者」³⁵⁵ であり、紳二にとっては「天下の卑劣漢」³⁵⁶ である。これは、恋する八洲子の現実感の乏しい一正像よりも、常識的判断であり、確かな論拠であるように映る。ここで家族の持つ一正像が彼の実体なのかという最初の問題に戻ると、山本修二が現実であるとした第一のイメージは、この第三幕で亀裂を見せている。岸田は、訪ねてきた一正の現在を、「ごんたの女房と、子供ごんたの三人も連れて、松坂屋の食堂をうろついてると思つたら間違ひはない」と紳二に予想

³⁵³ 早稲田大学演劇博物館図書室所収の杉村春子（八洲子役）の台本には、この台詞の前に「（間）を入れる」、ギターの前には「長い間」、そしてギターの箇所には、「自慢するように」と書き込まれている。

³⁵⁴ 『歳月』、前掲書、356頁。

³⁵⁵ 同上、333頁。

³⁵⁶ 同上、330頁。

させ、そのうえで一正が未婚であることを明らかにする。³⁵⁷ この紳二の台詞に山本の説をくつがえす鍵が隠されているのである。つまり一正の再婚を予想したのは、本作の登場人物の中で最も世知にたけ、八洲子と対極の人物の紳二である。紳二は、すでに三十六、七歳に達している会社員の一正が離婚後に、当時の常識に照らすなら、彼の社会的地位に合った結婚をし、家族を持っていてしかるべきであると考え。第二幕で八洲子は一正が自殺を教唆する際に、「男として、大きな仕事をしてみたい」が、それをやるには「世間の信用を得ることが第一だ」と言ったと語っていた。³⁵⁸ もし彼が「立身出世主義の亡者」で、八洲子や娘みどりのことを歯牙にもかけない「天下の卑劣漢」なら、紳二の予想通り、世間の規範に合う結婚をし、安定した生活を得て、八洲子の妊娠騒動で失ってしまったかもしれない「世間の信用」を回復しているはずである。もちろん彼が未婚でなければ復縁という展開はない。だが岸田がわざわざ紳二に一正の現在の状態を予想させているのは、家族が考える一正も推測にすぎず、疑いを差し挟む余地があることを示すためではないだろうか。

さらに問題となるのは、一正が未だ独身であったことで、ふたりの恋愛で人生を狂わせてしまったのは八洲子ばかりでないと推測できる点である。一正が新たな家庭を築いているという紳二の予想は、一正が自分の出世欲のために周りに犠牲を強いる加害者であり、その犠牲となったのが八洲子であるという家族の説をもとにして導きだされている。しかし一正は、離婚後十年たっても結婚していない。この事実は家族の一正像が必ずしも正しくないばかりか、一正の方が八洲子とその家族に翻弄され続けてきた犠牲者ではないかという仮説さえ浮上させる。このように一正は最後まで実体をあらわさないまま幕はおろされる。第三幕で判明するのは、一正の正体ではなく、八洲子を十七年の間支えてきたのは「ギタアが上手」である一正であり、彼女の十七年におよぶ歳月はそのような一正とともに生きた時間であったということである。

はじめに、いつ八洲子が現実の一正に直面したのかと問うたが、彼女がはじめから「現実」とされる一正の一面を知っていたことは、これまでの分析によって明らかである。先

³⁵⁷ 同上、351頁。

³⁵⁸ 同上、333頁。

に、河内が「『あの人』だけを待ち続けることしかできない」彼女の第三幕の宣言を、「皮相的なオプティミズムとしてしか把握しえない」と述べていると記した。しかし第二幕の分析で明らかなように、八洲子は「待ち続けることしかできない」のではなく、「待つ」ことを選んだのである。「何を」でとらえようとする家族による一正像を退け、「いかに」でとらえうる一正を信じることを八洲子は選択する。そうであるなら、第三幕でなぜ八洲子が微笑を含んで家族の前に現れるのかという、本節の冒頭の問いの答えは明白であろう。第二幕で一正を生涯見守ることを決意した八洲子にとって復縁話は嬉しいはずである。しかしそれが彼女の待つ本当の一正からでないなら、その求婚は彼女にたいする「踏み絵」になる。そこで八洲子は彼女の知る一正を彼自身を取り戻し、再び八洲子の前に現れるのを待つために、その求婚に沈黙でこたえる。要するに彼女が微笑むのは、「いかに」でとらえた一正を手放さなかったことに満足し、そんな彼とともに生きてきた歳月を肯定しているからである。さらに言うなら本当の一正の到来を待つことが自分の「生」であることを、一正の求婚によって逆説的に発見したからと言えるのではないだろうか。

ここで八洲子は娘みどりに「さうだ、みいちゃん、今日はあれをお祖父さまに聴かせてあげなさい、ほら……あれよ……」と声をかけ、「ぢや、みいちゃん、それひとつ弾いてる間に、ちやんとお支度いたしますから……。もう、しばらく御辛抱を……」と声をかける。³⁵⁹ そこでみどりが「春に寄す」を弾きはじめて幕がおりる。この「ちやんとお支度いたしますから……。もう、しばらく御辛抱を……」という台詞が、それまでの娘にたいする軽い口調ではなく丁寧なものに変わっていることに注目したい。この台詞は、八洲子が家族にむけて投げかけた言葉であり、「お支度」とは父計蔵の七回忌の食事を指す。しかしこれまでの分析を踏まえると、この最後の言葉は、これまで一正の姿を見なかった観客に本当の彼の到来を「しばらく御辛抱を……」と語りかけているようにさえ聞こえるのである。

父親である一正の突然の訪問で、娘のみどりははじめショパンの「こがらし」を弾いて彼女の心の混乱と怒りを表現した。そのみどりが、母親と礼子から「ギタアが上手」な父

³⁵⁹ 同上、357頁。

親の話を聞いて「春に寄す」を弾く。みどりはこの曲によって、自分の出生を承認し、本当の一正の到来を待つ母に共感を示している。観客は、ピアノを弾くみどりの姿に、舞台上に登場しない「ギタアが上手」な一正を思い浮かべ、みどりが「本当の一正」の後継者であることを予感する。この八洲子の最後の台詞とみどりの奏でる曲は、本作が八洲子に微笑を与えた意味をより明確にする。作者である岸田もまた八洲子を微笑ませることでその選択を肯定し、このように幕を下ろすことで八洲子を激励しているのである。

はじめに本作の「時」の重要性について述べ、これまで八洲子の十七年間の一正像の変遷を幕毎に検証してきた。実家に身を寄せて暮している八洲子は、一見、無為で受動的な歳月を過ごしてきたかに見える。しかし本作を丹念に読んでいくと、八洲子の歳月は心の振幅という点では波乱に満ちたものであり、八洲子は言語化できない苦しみに耐え、世間の無理解、そしてそれによる見えない抑圧と戦ってきたのである。そして最終幕で一正との結婚に飛び付かず「待つ」ことを選ぶ。以上から八洲子が自らの生を主体的に選択してきたことがわかる。八洲子の十七年間は、「本当の一正」を求めることで生きる力を得、自らの生に確信を持つにいたる歳月とまとめることができるのではないだろうか。

第3節 『歳月』に描かれた演劇論——「純粹演劇」の位相

冒頭で、『歳月』が純粹演劇を具体化した戯曲であるだけでなく、純粹演劇を語り称揚するメタ演劇でもあると述べた。これまでの分析をもとに、本作が岸田の演劇論であることを実証する。第1項では、岸田の「純粹演劇」とはいかなる演劇なのかを、序章で取り上げた「純粹演劇の問題」で確認し、次に本作においてそれがいかに反映されているのかを、本作の二重構造から検証する。第2項では、岸田の考える「劇的」^{ドラマチック}とはいかなるものであるかを岸田による記述から確かめ、第二作目の『チロルの秋』と本作を比較することで岸田の純粹演劇への模索がどのように変化したのかを検証する。その作業によって本作が岸田の「戯曲のための戯曲」の集大成であることを確認する。

第1項 「夢」を生活すること——『歲月』の二重構造

「純粹演劇の問題」で、岸田は、自身の戯曲を純粹演劇の「方向を見極めるための、右往左往であつた」と述懐している。また岸田は、揚言で純粹演劇を説明したが、「いくらかの誤解を招いた」、なぜなら「『純粹戯曲』といふものは、恐らく、既成観念による文学としては通用し難いもので、これこそ、一連の『声と動作の符牒』にすぎないもの」だからであり、それを「活字として発表することは、今日では無意味のやうに思はれる。そんなら、舞台を通して見せるとなると、これを効果的に演出するためには、目下、適当な俳優が見当らない」と述べている。³⁶⁰ 岸田が、純粹演劇が理解されない理由として、それが言葉によって説明をすることが困難であり、またそれを演じる俳優もいないことをあげている点は本作の理解には無視できないと思われる。そこで岸田は、純粹演劇が「観客」の目にどのように映るのか、という観点から、以下のように解説を試みている。

はつきり云はう。人間が生きてゐるといふ事実、そして、その「人間」が生きてゐるのを感じるといふことが、先づ、われわれにとつて第一の「興味」である。しかも、今眼前に、その「人間」の一人が、われわれの「夢」を生活して見せるといふ神秘の芸当は、更に大きな「見もの」である。彼は「語り」彼は「動く」。彼が何を語り、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。なぜなら、われわれは、この「人間」が幸福であらうと不幸であらうと、善人であらうと悪人であらうと、自分は固より、この世の誰彼に何の係りもないことを知つてゐるからだ。われわれは、ただ、一つの魂の微妙な韻律、その韻律の奇怪にして自然な交響樂に耳を澄ます。過去と未来、夢と現実、表と裏の、かの無限に拡大された生活の相と、その生活刻々の「呼吸」に触れ、空間と時間を超越して、所謂、「心理的リリシズム」の陶醉に浸ればいいのだ。

³⁶⁰ 「純粹演劇の問題」、前掲書、39頁。

これは「裸の舞台の上に、一人の『人間』が黙つて立つてゐる。それが、なんとなく美しく、眼を惹き、心を躍らせれば、もう既に、それは『演劇的瞬間』である」と続く。³⁶² 岸田の戯曲を語る際にしばしば引用されるこの一文から読みとれるのは、俳優が「如何に語り、如何に動くか」、つまり俳優の現前性こそが観客にとって演劇の魅力であるという岸田の演劇観である。³⁶³ 序章で、岸田の演劇との出会いを、「戯曲」、「劇的文体」、「劇芸術」の三段階にわけ、それが岸田の考える演劇の不可欠な要素であると述べた。帰国直後、岸田は日本の新劇の問題を第一、第二段階に見て、「語られる言葉」の美のもとになる「戯曲」——日本の新劇ばかりでなく翻訳劇にいたるまで——をことごとく批判し、同時に自らの戯曲でその範を示したのである。その岸田が上記の一文を書いた1933年頃には、第三段階である戯曲の文字言語を「語られる言葉」の魅力へ変換する「俳優」に視線を移す。そして俳優育成の重要性について、「わが国では、寧ろ、この点に、根本的な『事業』があつた」、「誰かが、もつと真剣に、もつと継続的に、そして、何よりももつと合理的に、俳優の新劇化を企てなければならなかつた」と記している。³⁶⁴ また翌年の1934年には、「僕は、原則として、演劇は『俳優』を本体とするものであると思ふ」と断言している。³⁶⁵ 「『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』云ふのだ」という岸田が純粹演劇についての説明を、上記のように、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」と言いかえていることに注目したい。この言いかえは、当時の岸田の関心が俳優にあることを端的にあらわしている。

³⁶¹ 同上、45-46頁。

³⁶² 同上、46頁。

³⁶³ 例えば佐伯隆幸は、「岸田国士を読む」の冒頭で、上記の一節を引用し、「エピグラフにしては長すぎるが、冒頭においたのは外でもない、この一文が『歳月』の前作である「『澤氏の二人娘』のようなものもつ世界の特性をきわめて直截に、まるで絵にかいたような仕方で説明している」と記している。佐伯、前掲書、302-303頁。

³⁶⁴ 「純粹演劇の問題」、前掲書、40頁。

³⁶⁵ 岸田「なんとかせねばならぬ」『全集22』（1990年）、158頁。初出は「裸の舞台 なんとかせねばならぬ」『劇作』第3巻第3号（雄松堂、1934年3月号）。

上記の引用文で、岸田が、演劇の魅力を、俳優が、観客である「われわれの『夢』を生活して見せる」ことだと記しているが、『歳月』で「夢を生活する」とは具体的に何を指しているのかを考察したい。夢で想起されるのは、先述した計一の「お前の年で、そんな夢みたいなことを考へてる女はないよ。第三者から見れば、お前たちは、不純な恋愛遊戯に耽つてみたといふことになる。相手の芝居に釣り込まれて、お前は真剣になつてみたとも云へるんだ」である。計一は八洲子の恋愛を「夢」と表現している。また第二幕で紳二は、一正が「八洲子さんと僕とは、愛し合つたと云へる。しかし、お互に愛し方が違つてみた。結婚に導かれる関係とは凡そ違つたものだ」と語っていたと伝えている。³⁶⁶ これが一正の本音であるなら、恋愛の一方の当事者である一正さえも、ふたりの恋愛を結婚という現実結びつかないものと感じていたことになる。結局この恋愛は、八洲子以外の人物から見ると非現実的なものであったのではないだろうか。「夢」の対義語が「現実」であるなら、本作に描かれている夢は、この現実離れした八洲子と一正の恋愛だと推測できる。つまり「ギターが上手」である彼を本当の一正とする「遊戯」のような八洲子の恋愛が夢であり、その一正を見続け、待ち続けることを生活とする彼女の姿が、「われわれの『夢』を生活」していることだと一先ず結論することができる。

では八洲子の夢は何を示唆しているのだろうか。先述の計一の台詞で、彼は八洲子の恋愛を、夢、遊戯、芝居という語を用いて表現している。要するに、計一の、八洲子の「恋愛=夢」にたいするイメージには、潜在的ではあるが「演劇」的な要素があると思われる。岸田は、演劇を北欧系演劇と南欧系演劇の二分法で語っており、当時の日本の主流であった、「スカンデナヴィヤ、露西亜、及び独逸作家から影響を受けた」北欧系演劇から見ると、岸田の学んだ「主に仏蘭西作家のあるものから影響を受けた」南欧系演劇は、「『人生の苦悶』を苦悶としては取り扱はず、寧ろ多分のファンタジイによつてこれを喜劇化し、『社会の冷酷』さを描くよりも、その冷酷さに堪へ得ない人間の自嘲を、又はその冷酷さを憤る人間の泣き笑ひを、理屈抜きに暗示することで満足」するため、「信念なき軽薄児

³⁶⁶ 『歳月』、前掲書、332頁。

の遊戯的人生観」に映るだろうと記している。³⁶⁷ 一方、計一は八洲子の恋愛を「不純な恋愛遊戯」と評している。いずれの喩えにも遊戯という語が用いられているのである。

岸田が遊戯をどのようにとらえているのか著作で確認すると、「演劇一般講話」では、「浪漫主義の芸術が、近代芸術に与へた最も貴重な要素は、云ふまでもなく『幻想の遊戯』であり」、「これを排斥したところに、極端な写実主義者——写実主義者の弱点が潜んでみた」とある。³⁶⁸ 「ファンテジイ」では「写実主義者たるべく余りに詩人であり、浪漫主義者たるべく余りに哲学者である芸術家——その一部は、彼等が若し自己の生活を肯定するならば、恐らくファンテジストたる路を撰ぶであらう。(中略) ファンテジストは『現実』を疑つてゐる。少くとも『想像の遊戯』を忘れない」と記している。³⁶⁹ また「独断一束」では、「芸術は遊戯に非ずと云ふもの、遊戯も亦芸術たり得る論理を知らなければならぬ」と述べている。³⁷⁰ 要約すれば、岸田は、「遊戯」を、写実主義者のものではなく、「現実」に疑いを持つ者のものであり、「芸術」になりうるものであると肯定的にとらえているのである。以上から、八洲子の「遊戯のような恋=夢」が純粹演劇を表象している可能性が浮上する。

仮に八洲子の「夢」が純粹演劇の暗示だとするなら、それが本作にとってどのような意味を持つかを考えてみたい。本作の「見もの」は、八洲子が夢を生活する姿であることは既に確認した。すなわち八洲子は純粹戯曲を体現する「俳優」である。計一は、そのような八洲子を「相手の芝居に釣り込まれて」と表現していた。つまり計一は、八洲子を「観客」に、一正を「俳優」に例えているのである。さらに興味深い点は、先に八洲子の一正のとらえ方が「いかに」と結論したが、それが純粹演劇の興味である、俳優の「如何に語り、如何に動くか」とぴったりと合致していることである。つまり八洲子は、演劇内において、俳優としての一正の「如何に語り、如何に動くか」に興味を持つ「観客」

³⁶⁷ 岸田「新劇界の分野」『全集20』（1990年）、272-274頁。初出は「新劇界の分野」『演劇新潮』第2巻第3号（文藝春秋社、1927年3月）。

³⁶⁸ 「演劇一般講話」、前掲書、118頁。

³⁶⁹ 岸田「ファンテジイ」『全集19』（1989年）、369-371頁。初出は「ファンテジイ」『時事新報』（1925年5月13-14日）。

³⁷⁰ 岸田「独断一束」『全集19』（1989年）、263頁。初出は「独断一束」『文藝時代』第2巻第2号（金星堂、1925年2月号）。

でもある。第二幕で八洲子は「何を」で一正を判断しようとする家族にたいして、「いかに」を基準にして一正を見ることを決意し、その基準ではかった本物の一正を待ち続けると宣言していた。要するに『歳月』は主人公の八洲子が「われわれの『夢』を生活」するという意味で純粋演劇であるというだけでなく、八洲子が観客として一正の魅力を語ることを通じて、演劇の魅力をメタ的に語り、称揚している点でも純粋演劇なのである。このような本作の二重構造こそ、本論文が『歳月』を「純粋演劇を語る純粋演劇」＝「戯曲のための戯曲」であるとする理由である。

第三幕の最後で、母親の駒江は八洲子の一正拒否の説明に、「あたしにや、さつぱりわからない」と言う。³⁷¹ 八洲子の理解者は、ギターを演奏する一正を目撃した礼子だけである。最後まで八洲子は本当の一正について家族に伝えることはできない。これは純粋演劇とは「声と動作の符牒」であり本来言語化できない、それを舞台上で見せようとする「適当な俳優が見当らない」という先の岸田の記述に重なる。岸田が、フランスで、俳優が戯曲を「如何に語り、如何に動くか」を観て、演劇芸術の独自性を感じたことは序章で記した。当時の日本にはそのような俳優も演劇も誕生していない。その状況下において、八洲子が純粋演劇の俳優であり、その八洲子は、姿をあらわさない純粋演劇の俳優である一正を称揚している観客でもあるという、本作の二重構造を岸田は作りあげている。言いかえるなら、岸田は、彼自身の純粋演劇誕生の希求を、俳優の一正を待つ八洲子に託して描いたと言えるのである。そうであるなら、「もう、しばらく御辛抱を……」という台詞は、岸田の純粋演劇の到来について観客へかけた言葉でもあるとさえ解しうるのである。

岸田は1939年に書いた自序で『歳月』を「天下泰平劇」だとしている。³⁷² 本作以外にも『紙風船』、『牛山ホテル』が所収された書籍の自序で、本作を「天下泰平劇」とするのは、『歳月』が純粋演劇を称揚し、その達成を待ち望むことを宣言した戯曲であるからに他ならない。そうであるなら、『歳月』発表の三年後の1939年には、純粋演劇を称揚する演劇を「天下泰平劇」と呼び、先述したように1940年になると、それまで忌避していた「『戯曲によつて何を語るべきか』といふ課題」が岸田をとらえはじめる時代が、すぐそ

³⁷¹ 『歳月』、前掲書、356頁。

³⁷² 岸田「『歳月』前記」『全集28』（1992年）、453頁。初出は「前記」『歳月』（創元選書、1939年）。

ここまで到来していたということになるのである。

第2項 「室咲きの花」と歳月——劇的なるものへの模索

前項では、八洲子が「俳優」であり、同時に一正という俳優を称揚する「観客」であるという二重の役割を担うことによって、本作が、演劇にとって俳優が「如何に語り、如何に動くか」、つまり俳優の現前の重要性を語っていることを確認した。

再び「純粹演劇の問題」に戻り、なぜ演劇で「何を」ではなく「いかに」がより本質的な問題であるのか、さらに岸田にとって「劇的」とはいかなるものであったかを考察する。先述の引用文は次のように続いている。

さて、その「人間」が、どういふ人間であるかを、われわれは知りたがる。しかし、その時、その「人間」が歩き出す。何をするんだらうと思ふ。すると、独言を云ひはじめる。突然、もう一人の「人間」が現はれる。双方とも驚いて顔を見合はず……。といふ風に演劇は「進行」するのだが、その「進行」に、今云つたやうな「期待」をもつことは、已むを得ないといふだけで、「演劇的」には、重大なことではない。さういふ「期待」を忘れて、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ぬ。それは丁度、音楽の演奏を聴く時の態度である。³⁷³

岸田はここで観客に戯曲の「進行」、言い換えるなら「筋」にばかり拘泥することを戒めている。筋とはこれまでの文脈でいうなら「何を」に相当する。岸田は「筋の面白さ」を「ややもすれば、かの『劇的』なる美名の下に、通俗的興味を満足させるにすぎない」ものであり、それゆえ「戯曲の邪道であり、演劇の墮落である」と記している。³⁷⁴

³⁷³ 「純粹演劇の問題」、前掲書、47頁。

³⁷⁴ 岸田「劇的伝統と劇的因襲」『全集20』（1990年）、167–168頁。初出は「劇的伝統と劇的因襲」『女性』第9巻第6号（プラトン社、1926年6月号）。

では岸田は純粋演劇をどのような演劇と考えていたのだろうか。先述したように、岸田は能楽を純粋演劇に近い形式を持った演劇であると捉えている。それは、岸田の「物語の筋及び、その構成の如きは、能楽としては寧ろ第二義第三義的なもの」であり、「『劇的』な内容は、能楽の高い鑑賞には却つて邪魔つけ」で、大事なものは「瞬間瞬間の『^{イメタジ}幻象』」であり、「連鎖なき言葉の幻象にこそ、超現実的生命が流れるので、そこにこそ、自然ならざる『真』を感じる悦びがある」との説明からも明らかである。³⁷⁵ 「何を」が筋であるとしたら、「いかに」に相当するのはこの「^{イメタジ}幻象」ではないだろうか。岸田が懸念したのは、いわゆる^{ドラマチック}劇的な筋に観客の関心が集まることで瞬時に変化する「^{イメタジ}幻象」を見えなくさせてしまうことである。岸田は「筋」を取り除くことで、観客を「一つの魂の微妙な韻律、その韻律の奇怪にして自然な交響楽」に集中させようとしたのである。

ここで一正の「不在」を「筋」と関連させて考えたい。仮に第二幕で一正が舞台上に登場して紳二と口論したら、そこに客観的形象としての事件や葛藤が生じる。また一正の登場で、彼の実体が家族もしくは八洲子の考える一正のいずれかに確定したら、本作は観客の「通俗的興味」を満たすが、そこで完結する。少なくとも岸田にはそう思えたのだと推測される。そのため岸田は、事件、葛藤、波乱万丈の筋といった、いわゆる^{ドラマチック}劇的とされるものを忌避するために一正を不在にしたのである。また一正に「ギターが上手」という表象を与えたのは、これが一正の実体をいささかも解明せず、筋を形成させたり意味を付与させたりしないからである。本作で観客が見出すのは、岸田の言う「夢」を生きる八洲子の姿であり、八洲子の姿によって確かめ得るものは、俳優が「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」という岸田の演劇観だけである。

だがこの「不在」表象は、演劇によって「或ることを言う」ことを避けるための手法であるばかりではない。逆説的ではあるが不在であることによって意味が生じるのである。八洲子の夢は、社会的な意味は無く、また生きるための十分な根拠となりえるとも思われない。だが岸田が描いたのは、傍からは無価値と見える、その実現も確証がないゆえに、河内が言っていたように「オプティミズム」としか受け取られない夢を自分の生きる根拠

³⁷⁵ 「劇壇左右展望」、前掲書、356-357頁。

とする人間だったのではないだろうか。八洲子は言語化することができず、したがって誰にも理解されない一正への思いを十七年間心に抱き続け、これからも待ち続ける。観客は八洲子から、一般的な解説コードで読み得るような思想や主張を受け取ることはできない。そうであるがゆえに、観客が目にするのは瞬間的にしか立ち現れない八洲子の生きている姿そのものなのであり、それこそが岸田の考える、演劇にしかできない、現在の世界に生きる人間を映し出す機能だったのではないだろうか。

また一正を不在にすることで、劇的な筋を構成して通俗劇になることを回避したためであると説明した。だが演劇の記号である一正の不在は、岸田の演劇観を示唆しているとも考え得る。そもそも八洲子の考える一正は、家族には幻想であるとされている。そして第三幕で訪ねてきた彼を「ほんたうの彼」ではないと八洲子が拒否したことで、家族の考える一正が真の姿であるかに思われるが、先述したようにそれも確かだと確定できない。したがって一正の正体は不明のままである。八洲子が本当の一正を待ち続けると宣言するが、これまで述べたようにこれは、純粹演劇を追求するという岸田の宣言でもある。だがそこには演劇にたいするもう一つの示唆が読み取れる。すなわち八洲子の宣言は、一正像＝純粹演劇は達成の可能性を残すだけでなく、演劇の本質を語っていると思われるのだ。演劇は毎回のパフォーマンスであり、それがいかに完成度の高いものになったにしろ、次の日は否定され新しく試みられる。要するに演劇はこの絶えざる否定によって先送りされることで存続するのである。純粹演劇という夢に現実を穿つ力があるとするなら、絶えざる否定によって更新されつづける、この運動にこそ力の源がある。それが一正という「不在」に託された純粹演劇の正体である。一正が不在であるのは、純粹演劇がまだ達成されていないからだけではなく、演劇がいかなる完成形を示そうとも、上演はそれをなぞることができないものであること、それは固定化されることなく、次の日には新しく形づくられるものであること、つまり演劇が動的な運動であることを示す記号であると思われるのである。

先述したように、本作は「戯曲は如何に書かるべきか」という「修行」の卒業制作であ

る。³⁷⁶ 最後に卒業制作である『歳月』と前章で論じた『チロルの秋』を比較することで、岸田の劇作追究の歳月を考察したい。

『チロルの秋』は、チロルを舞台にした「ハイカラ」な一幕劇である。それは三幕物であり、東京の山の手を舞台に八洲子の恋愛の行方を描いた「世態的リアリズム」とも受け止められる『歳月』とは異なった印象を受ける。だが山崎正和は『劇的なる日本人』でこの二戯曲の類似性に言及している。山崎の論考は、日本の風土に「劇的」なものが欠けているという観点に立って日本の演劇の可能性を探っている。山崎は、ギリシャ以来の伝統から生まれた西欧的でいわゆる劇的な人物にかわって、能楽のシテに見られるような二重存在という演劇性を持つ人物に日本の演劇の可能性を見出している。そのうえで「男女のどちらも、相手の眼のなかで現実の人間と幻想の恋人に分裂し、むしろ真のドラマはその現実とイマジナリーな人物とのあいだに起ろうとする」『チロルの秋』と、「八洲子の眼のなかで、彼女の恋人が二重の存在に分裂する」『歳月』を、「アイデンティティ追求のドラマ」とであると述べて評価する。³⁷⁷

本論文ではこの二戯曲の共通点を、主人公を魅了する「不在」の恋人と、その恋人と主人公の「遊戯」のような関係に見出したい。例えば、八洲子にとって一正がギターを得意とすることが特別であったように、ステラはアマノ扮する彼女の恋人に「あなたは、笛がお上手ね」と語りかけている。³⁷⁸ ステラも八洲子もかつての恋人との遊戯のような恋愛を「夢」として心に抱いて生きる。八洲子の恋愛が非現実的で結婚生活とは相容れない関係であるとして一正に結婚を拒まれたように、ステラの恋愛を再現した「遊戯」も「黒い眼」という現実によってかつての恋人に扮するアマノに中断される。つまりこのふたりの女性の相手である男性は「現実」に絡め取られて「遊戯」を放棄する。だが八洲子とステラは最後まで「夢／遊戯」を捨てない。第3章でステラとアマノを、ここにいる自分、ここにある世界ではなく、ここにはないが「別な相^{すがた}をしてゐる」自分と世界を心に抱きながら暮らしていると述べたが、八洲子も同様である。つまり「われわれの『夢』を生活して見

³⁷⁶ 林、前掲書、124-125頁。

³⁷⁷ 山崎正和「劇的なる日本人」『劇的なる日本人』（新潮社、1971年）、48-49頁。初出は「劇的なる日本人」『新潮』第68巻第2号（新潮社、1971年2月号）。

³⁷⁸ 『チロルの秋』、前掲書、108頁。

せる」人物である。このような人物を主人公としている点で「別な相^{すがた}をしてゐる」自分と世界を描き得るところに、「虚構の力」、「虚構の可能性」があるという岸田の演劇観に変化はないように思われる。

だが違いもある。それはステラと八洲子の生きる場所と時の刻み方である。ステラは旅人であり、八洲子は、第一幕で父親に真相が明かされる前に何処かに行きたいと言うものの、結局実家に留まり、家族と世間の批判の眼差しに抗して一正を待ち続ける。ステラの時は切断されているが、八洲子は日常の連続した時間を刻んでいる。そして重要なのは、八洲子には一正との「遊戯」で生れた、夢を引き継ぐ者としてピアノを弾く娘みどりがいる点である。先に『歲月』において「時」が重要な要素であると述べた。このように八洲子は、歲月をかけて、まだ達成されぬ「純粹演劇」を象徴する一正の到来を待ち、その一方で後継者である娘を育てるという意志を本作で示す存在なのである。³⁷⁹

さて序章で記した小山内薫との『チロルの秋』論争に戻りたい。繰り返しになるので簡単に記すと、築地小劇場の代表者である小山内薫が『都新聞』に「劇場の中に観た人生 岸田君の『チロルの秋』」と題するエッセイを載せて、本作を「気取りと、嫌味と、遊びとの外に何も無い」戯曲であり、「今の吾々には全く用のない」戯曲だと述べ、その理由を、「芝居といふ建物の中では、どうにか葉が茂り花も咲くかも知れない。併し、吾々が現在吾々の周囲に見てゐる人生といふものゝ中に持ち出したら、恰度温室から冬出された夏の花のやうに忽ち萎んで了ふだらう」と批判する。注目したいのは、小山内が本作に「気取り」と「嫌味」に加えて「遊び」を見出して批判している点である。岸田は、「僕は僕の戯曲を、夢にも芝居という世界から外へ持ち出す野心はない。（中略）わが愛する室咲^{むろぎ}の花よ——／希くば、此の寒空に、汝の温かき住家を出づる勿れ」と反論している。

阿部由香子の指摘するように『温室の前』は小山内の批判にたいする応答として書かれている。だが岸田は、本作で八洲子という「室咲の花」を描くことで、ふたたび小山内

³⁷⁹ 岸田は本作発表の前年の1934年に「日本の新劇は、今やうやく、その一部に於て、所謂本質的傾向に目覚めた運動の頼もしき曙光を認め得るに至つた。雑誌『劇作』に拠る若干の新進作家及評論家、劇団築地座の舞台に立つ一、二の俳優は、少くとも、その意味に於て、私の期待する人々である」と記し、後継者の誕生に触れている。岸田「戯曲の生命と演劇美」『全集22』（1990年）、209頁。初出は『文學』第2巻第4号（岩波書店、1934年4月号）。

に、また北欧系の演劇にたいして反論を試みているのではないだろうか。第二幕で八洲子は「造花でも本式にやつて、先々困らないやうにしておかうと思ふ」と計一に語っている。

³⁸⁰ 岸田は、実家で一正を待つ、いわば「室咲きの花」である八洲子に筋に関係のない「造花」を作ると言わせる。本作が岸田の演劇論であることを前提にこの台詞を読み解くと、岸田は、純粋演劇を語り、称揚する八洲子に、演劇とは、室内に咲く特別な花——「虚構」の花を咲かせる行為であると主張しているように思われる。そうであるなら、「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」最後の戯曲で、岸田はあらためて演劇は「虚構」であり、それゆえに力を持ちうるのだと主張していると解釈できるのである。

さて今村忠純は、『歲月』の時の指定について、第一幕の大正八年が岸田のフランスへの旅立ちの年であるという興味深い指摘をしている。³⁸¹ 第三幕はそれから十七年後であるから、本作を発表した翌年の1936年に当たる。すなわち岸田がフランスで演劇と出会い、その体験から得た、彼の純粋演劇を日本の演劇状況のなかで希求していく年月は、八洲子が一正と出会い、子供を宿し、彼女の一正像を獲得してその到来を待ち続ける年月と一致する。本作が「前期戯曲の卒業制作」であることと考え合わせると、この一致は偶然とするにはあまりに示唆的である。本作での「時」の明示に、八洲子の十七年の年月と岸田自身の純粋演劇の模索と重ねるといふ意図を読み込んだとしても、それはあながち的外れではないのではないだろうか。

そうであるなら、本作の最後のシーンで、八洲子が「もう、しばらく御辛抱を」という最後の台詞を言い終わり舞台袖に消えた後のト書きが意味を持つ。ト書きでは「みどりが、ピアノに向ひ最初の一節を弾きはじめると、八洲子は、静かに部屋を出て行く。幕」とある。つまり八洲子は舞台に残らない。観客は最後にピアノを弾くみどりを見ながらグリーグの「春に寄す」を聴く。本作が音楽で終ることの意味は大きいのではないだろうか。もちろん最後のシーンを岸田は意識して描いてはいないかもしれない。だが無意識であったとしても、岸田は純粋演劇の俳優である八洲子で幕を下ろすことを拒んだ。それは、岸田の純粋演劇の俳優がまだ存在しないからかもしれない。また八洲子に寄せて岸田は引退を

³⁸⁰ 『歲月』、前掲書、316頁。

³⁸¹ 今村忠純「岸田国土の歲月」『國語と國文学』第52巻10号（東京大学国語国文学会、1975年）、112頁。

宣言しているのかもしれない。この幕切れは岸田の純粹演劇の希望を描いたものであるだけでなく、岸田の諦観をも描いているように思われるのである。

第4節 結語

本章では、『歲月』の主人公八洲子の恋人である齋木一正にたいする彼女の一正像の変化を分析し、本作が岸田の演劇論であることを明らかにした。これまで本作に描かれている十七年について詳細に論じられたことは少なく、本作を岸田の演劇論とする論考はなかった。しかし前期岸田戯曲の最後の本作は、純粹演劇であるだけでなく、純粹演劇を語り、称揚し、今後もその追求の意思を語る戯曲である。

最後に本章が見いだした重要な点をまとめておきたい。

本作の「不在」は齋木一正である。これまで一正の正体について論議されてきた。本章では不在であるがゆえに解答のでない一正像ではなく、登場人物が一正をどうとらえるかを分析した。

題名である歲月は八洲子が彼女の一正像を獲得する十七年を示す。本作は八洲子が自らの一正像が「いかに」で捉えられ、家族の一正像が「何を」で把握されていることに気づき、彼女の一正像に確信を持つまでを描いている。

本作は一義的には八洲子の物語である。だが岸田はその演劇論で、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。つまり八洲子は岸田の演劇論を体現する俳優であると同時に、岸田は、一正の「いかに」を称える観客であるという二重の劇構造を作り「純粹演劇」を語る極北の形態にした。

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。つまり岸田がフランスでコポーの演劇の本質主義に出会い、帰国後、純粹演劇を掲げて日本の演劇現場で戦い本作にいたるまでの年月と、八洲子が一正と出会い一正像に確信を抱く十七年間に重なる。本作の『歲月』は二重の意味を担っている。それ

は、斎木一正の不在はまだ見ぬ純粹演劇の比喩なのである。

第3部 身体に巢食う「不在」／社会に蔓延する「不在」

第3部では岸田の「『或こと』を言うため」のはじめての戯曲である『風俗時評』を取りあげる。序章で、一見明快である「『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』云ふのだ」の二分法が曖昧であることに触れた。本論文のこれまでの「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲を分析した過程で、これらの戯曲がいかにか「『或こと』を言」っているかが判明した。第3部では『風俗時評』を分析することで、岸田の何に連続性があり、何が切断されているのかを明らかにする。

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、『中央公論』の1936年（昭和11年）3月号に掲載された。雑誌の発売日の2月19日のわずか一週間後に二・二六事件が起こる。³⁸² 岸田國士は同時期に執筆したエッセイで、当時の岸田の持っていた「不安焦慮」を「煎じつめると、日本といふ国はこれでいいのだらうかということである。嗤はずに聴いてほしい。芝居なんかどうなつてもかまはない。日本に住むに堪えないといふことは、眼かくしされた人間どもにはわからない」と記している。³⁸³ 「『或こと』を言ふために芝居を書くのではない」と断言して、「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲を書き続けた岸田は、本作執筆当時、自身の演劇観と社会にたいする焦慮の狭間で苦悩していたと推察される。本作は、二・二六事件直前という時期に、演劇人としていかに虚構を信じるか、現実にたいして演劇はどのようにあればいいのか、という問題に直面した岸田が、その問いかけのなかで著した戯曲である。

岸田は、フランスから帰国して以来、彼が「演劇美の本質」であると考え「言葉」の重要性を説き、そのモデルとなる「戯曲のための戯曲」を次々と執筆した。前作である『沢

³⁸² 同上、408頁。

³⁸³ 岸田「六号記」『全集23』（1990年）、5頁。初出は無題、『文藝懇話会』第1巻第2号（文藝懇話会、1936年2月号）。

氏の二人娘』(1935.1)と『歲月』(1935.4)は、岸田自身が「劇作家としての私にとって、ある意味での記念作」と語っているように、岸田の純粹演劇論の到達点として十分な内容、形式を持った戯曲である。³⁸⁴ 一方、『風俗時評』を、岸田は、「『もやもやした考へ』を手あたり次第に書きなぐつてみた」、「初めて『何かを云ふために』書いた」「戯曲ならざる戯曲」と記している。³⁸⁵

本作は七場構成で、日本の様々な場所で、様々な日本人が、突如として正体不明の痛みに襲われるというエピソードからなる。一見すると、それぞれの場は独立していて相互の関連性はなく、題目の「時評」があらわすように、岸田の批判的な視座で見た当時の日本人の姿が描写されているように思われる。たしかに本作は内容的にも形式的にもこれまで岸田が模索してきた純粹演劇とは異なる。だが注意深く本作を読むと、単なる逸話の集合と見える各場面はきわめて意図的に構成されており、「書きなぐつてみた」とは考え難い。本作は果して「戯曲ならざる戯曲」なのだろうか。

注目すべきことは、批評家の関心を集めたのは、自信作である先の二戯曲ではなく、『風俗時評』だった点である。当時の本作に関する戯曲評を見ると、本作に評論家自身の鬱憤を見出して歓声をあげるような、ある種の興奮状態が見うけられるものが多い。人々は本作を熱狂的に歓迎したのである。だが当時の評論家が、原因不明の痛みが日本人を次々に襲うという筋立てと、それがひとつの物語に収斂せずに様々な痛みの逸話の集合であるかのように見える、まるで不条理劇を思わせる本作を十分に理解したとは言い難い。また不条理劇を経た今日に至っても本作を詳細に分析し評価した論考はほとんどない。

本章の目的は、痛みを軸に分析し、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ものである。『風俗時評』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、これまで光が当てられることは少なく、戯曲として正当に評価されていない。だが本作は、演劇がいかにかに社会を表象し批判しうるかという問いに端を発し、演劇と観客の新たな関係の構築を模索した結果、叙事詩的演劇と

³⁸⁴ 「『新日本文学全集第三巻・岸田國士集』あとがき」、前掲書、458-459頁。

³⁸⁵ 岸田「続言葉言葉言葉(その一)」『全集23』(1990年)、16頁。初出は「続言葉言葉言葉」『文藝』第4巻第4号(改造社、1936年4月号)。

親和性のある新たな形式を生みだすに至った、岸田のターニングポイントにあたる風刺喜劇である。³⁸⁶

本論文はこれまで「不在」をテーマに前期戯曲を論じてきた。第一部、第二部で取り上げた戯曲の不在表象は、登場人物に強い影響力を及ぼし、戯曲を動かす存在であった。本作において、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に巣食うような存在ではない。本章では、岸田の新たな不在表象である正体不明の痛みを軸にして本作を分析する。この分析は、本作がどのような戯曲であるかを明らかにするだけでなく、前期戯曲の「不在」を異なる視点から照射させる結果となるはずである。

第1節 「戯曲ならざる戯曲」の出現

本節の第1項では、『風俗時評』がいかなる戯曲か、その構成を把握する。第2項では、本作がどのように受容され解釈されてきたか、発表直後の戯曲評を見ていく。第3項では、六〇年代以降の研究のなかで重要と思われる二論考を取り上げ、本作をめぐるそれらの言説を踏まえて、本作で読み解くべき問いを具体的に示すことにしたい。

第1項 エピソードと註釈——作品構成

まず本作の構成を概観しておこう。

先述したように、本作は七場から成り、各場面で正体不明の「痛み」に襲われるという事件が展開される。一見するだけでは、それぞれのエピソードが羅列されているだけで、それがひとつの大きな筋を構成しているようには思われぬ戯曲である。本作にはト書きはなく、特定できないが、本作の舞台設定が選挙期間中になっており、掲載誌の発行日の

³⁸⁶ 本文でも触れたが、この戯曲が発表された直後に「二・二六事件」が勃発し、日本はさらなる軍国化の道をたどる。本論文の目的はテキスト分析にあり、歴史的事象について言及はしない。しかしこの時代相がこの戯曲の通奏低音になっていることは明らかである。

翌日の2月20日に実際に総選挙が行われていることから、³⁸⁷ 時は発表当時であると推測される。場を列挙すると、一場が〈医院〉、二場が〈警察署〉、三場が〈小学校〉、四場が〈理髪店〉、五場が〈ある家庭〉、六場が〈ホテル〉、七場が〈警察署〉である。痛みを感じる人物は、一場では町内の頭^{かしら}、紳士（貿易商）、および医者、二場は洋服の男（県学務委員）、三場は小学校の教師、生徒ならびに校長、四場は理髪店の主人と二人の客、六場は夫（医師）、七場は、寄付する子供に同行した母親、選挙会場の弁士全員と警察署長など、多岐にわたっている。舞台上に痛みを感じる人物が登場しないのは五場の〈ある家庭〉だけである。

バラバラな逸話が書かれているかに見える本作は、例えば場所の設定では、二場と七場が警察署であり、職業を見ると、一場と六場が医師、二場の県学務委員と三場の教師が教育関係者である。また三場と七場に新聞が話題にでる。以上から岸田の関心が、「警察」、「教育」、「医療」、「新聞」の分野に向けられていることがわかる。だが先述したように、それらのエピソードは一見したところ一つの物語に収斂してはいない。繰り返すが、この戯曲全体を綴じる唯一の存在は正体不明の痛みである。

痛みが発生するきっかけを見ると、岸田が批判的に見る日本の風俗を登場人物が無自覚に行うときである。具体的には、祭りの寄付の強要や浪花節、役人の横柄さ、修身、美談などで、個々を見るといつの時代にも存在する日本の慣習に則った行為であり、殊更に目くじらを立てるほどの事柄ではない。発表当時の論者たちはこの時評を岸田の「癩癩」ととらえている。だが岸田は当時の自身の心境を「狂気になる前兆か」とまで深刻なものであると告白している。³⁸⁸ 描かれている事柄とそれを書いた岸田の追いつめられた心理状態の隔たりは看過できない点である。

興味深いのは、本作で痛みの契機となる原因の幾つかを、岸田はすでに描いている点である。例えば、一場の町の頭^{かしら}がある家へ行き、そこの奥さんに祭りの寄付を強要する話は、長編小説『愛翼千里』（1933.10—1934.4）にすでに登場している。³⁸⁹ 貿易商の痛み

³⁸⁷ 1936年1月、帝国議会は、政友会の岡田内閣不信任案によって解散し、2月20日に総選挙が行われた。

³⁸⁸ 「続言葉言葉言葉（その一）」、前掲書、15頁。

³⁸⁹ 岸田『愛翼千里』『全集10』（1990年）、93—94頁。初出は『愛翼千里』『オール読物』第3巻第10号（文

のきっかけである浪花節は、ラジオ・ドラマ『富士はおまけ』（1935.2）で二宮尊徳を涙まじりで語る教師を娘が「まるで浪花節そつくり」と揶揄している。³⁹⁰ また四場で痛みの原因とされる毒ガス説は、日本が他国の毒ガスに襲われる内容のラジオ・ドラマ『空の悪魔』（1933.8）の題材である。³⁹¹ さらに六場の夫の「富士山や桜を自慢するやうな国威発揚がなにになる」という批判も、³⁹² 『富士はおまけ』で、富士山と山桜を前にして男性教師が女生徒に「日本人としての矜り！この大自然の美は、われわれの魂です」と語る場面で戯画的に描かれている。³⁹³ このように本作は、岸田が数年前から批判している風俗を再び取り上げ、それにいくつかの新たなエピソードを加えて、正体不明の「痛み」を軸にして構成した戯曲である。³⁹⁴

次に痛みを感じる人物が登場しない五場（ある家庭）を見ておこう。そこに登場する息子は父に、「近頃勉強が少し厭やになつて来た」と言い、その理由を、日本に希望や興味が持てないからと語る。この息子は、日本を、「虚偽の精神が美名を掲げて、文明社会の常識を冷笑してゐる」と表現し、「日本は、なぜこんな国なんでせう」と嘆く。³⁹⁵ 同時期に岸田も、「いま、自分の仕事のことを楽しく考へる習慣を失はうとしてゐる。仕事をしてゐさへすればよいのだ、といふ自信がもてない」³⁹⁶ と述べ、日本を「人間性の自覚と健全な道義とを無視した、一見静かには見えるが、一皮むくと恐ろしい病毒の芽が吹いてゐる」と記している。³⁹⁷ 以上の点から鑑みて、この息子の憂鬱は岸田の心境を反映したものと考えられる。つまり本作は、日本の風俗を繰り返す登場人物の正体不明の「痛み」のエピソードで構成され、そのような当時の日本について、岸田の分身である五場の息子が注釈するという構造を持っている。

藝春秋社、1933年10月～1934年4月）。

³⁹⁰ 岸田『富士はおまけ』『全集6』（1991年）、248頁。初出は岸田國士『富士はおまけ』『文藝春秋』第13年第2号（文藝春秋社、1935年2月号）。

³⁹¹ 岸田『空の悪魔』『全集6』（1991年）。初出は不明。東京朝日新聞のラジオ欄1933年8月8日のラジオ欄に記載あり。

³⁹² 『風俗時評』、前掲書、404頁。

³⁹³ 『富士はおまけ』、前掲書、251頁。

³⁹⁴ 『愛翼千里』が小説、『富士はおまけ』と『空の悪魔』がラジオ・ドラマであり、舞台の戯曲ではない。

³⁹⁵ 『風俗時評』、前掲書、389～391頁。

³⁹⁶ 「六号記」、前掲書、5頁。

³⁹⁷ 同上、11頁。

第2項 熱狂と無理解——発表当時の戯曲評

『風俗時評』は、発表当初、岸田の「十年に余る文学生活を通じて、未だ嘗て遭遇したことのない反響を呼び得た」。³⁹⁸ その論評を列挙すると、「良心的インテリゲンチヤが爆発させた素晴らしい鬱憤」、³⁹⁹ 「間違ひだらけのこの社會に對するあの癩癩は私にはよくわかる。非常によくわかる」、⁴⁰⁰ 「この作品で珍しく——いや、初めてといつていゝ程ムキになつてゐられる作者の顔に接して、私はひどくいゝ心持になつた」などである。⁴⁰¹ 総括するなら、その反響とは、社会批判とは無縁であると思われてきた岸田が、当時の日本へ怒りを爆発させ、岸田の演劇観から逸脱した岸田らしからぬ戯曲を書いたことへの喝采であり、きわめて情緒的な反応である。

本作の劇形式については、当時の評論を見ると、「これが戯曲として演じられうるものかどうか、また、これが對話の形式で書かれた單に読むための作品であるかどうか、知らない」、⁴⁰² 「これは會話體ではあるが戯曲ではないから安心し給へ」、⁴⁰³ 「『風俗時評』といふ戯曲が、戯曲としてどういふ出來榮えのものか私は知らぬ。(中略)しかし、私はそれを今問題にしなくてもいゝと思つてゐる。これは戯曲以上の戯曲である。文藝作品以上の文藝作品である」⁴⁰⁴ などと記されており、関心が払われているとは言い難い。多くの論者は、個々のエピソードに描かれた日本人の姿に、当時の日本にたいする岸田の怒りを読み取り、それに共感するとどまり、本戯曲の新形式についても、岸田を不安にさせ苛立たせずにはおかないもの、言いかえるなら本作の核についても、深く吟味することなく、本作を「時評」として歓迎したのである。

それらの批評のなかに痛みに関する興味深いふたつの反応がある。最終場である七場の

³⁹⁸ 「続言葉言葉言葉 (その一)」、前掲書、16頁。

³⁹⁹ 徳永直「文藝時評」『東京日日新聞』1936年2月27日。

⁴⁰⁰ 本多顕彰「文藝時評」『都新聞』1936年3月1日。

⁴⁰¹ 円地文子「創作批評日記」『人民文庫』第1巻第2号(人民社、1936年4月号)、114頁。

⁴⁰² 本多、前掲評。

⁴⁰³ 芹沢光治良「文藝時評」『報知新聞』1936年3月3日。

⁴⁰⁴ 阿部知二「文藝時評」『中外商業新報』1936年2月27日。

最後に、警察署の署長はこの痛みを、「待て！この病気は、悪性ぢやないぞ！痛みの具合が、非常にさつぱりしたもんだ。こんな健康な苦痛を、おれはいまゝで味つたことはない」と言っている。⁴⁰⁵ 本作に描かれている痛みについて、林房雄は、「こんな病気がほんとうに流行してくれたら、日本はたちまち樂土とならう。科學者諸君は、大いに岸田國土的勇猛心をふるひおこして、『痛い痛い病』の黴菌でも毒瓦斯でも發明してくれないか。飛行機に積んで、日本中にばら撒く。それが、ほんとうのお國のためといふものだ」と肯定的にとらえている。⁴⁰⁶ おそらく林は、悪習にまみれた日本人がこの痛みで覚醒するのなら、結果的には日本の「健康」ははかれることになると考えたのだろう。多くの論者も林と同様に、署長の「健康な苦痛」を健康へと導くための警告の痛みにとらえていると推測される。

そのなかで阿部知二は、「岸田氏の意見が全部分つたのではない。終わりのせりふ——この痛みは健全なものだ、云々はどういふことか不審であった。想像すれば、岸田氏はこゝで一先づ休戦して、新たな希望と光明の呼吸をして、更に前進して戦はといふのであらう」と、署長の「健康な苦痛」で終わることに違和感を覚えたことを記している。⁴⁰⁷ たしかに痛みは疾病の症状であり、健康とは逆方向にある。その対極にあるものを組み合わせた「健康な苦痛」という言葉で幕が下りるのは奇妙である。それゆえ阿部はこの幕の閉め方を岸田の「一先づ休戦」と解釈したのだと思われる。本作執筆当時の戯曲評は、新聞、文芸雑誌などに載った短いものが大半である。阿部の評論が載った「文藝時評」も字数が限られ、この疑問も詳細に記されていない。だが本章は、阿部知二の指摘する、一場では耐えがたい痛みであったものを、七場にいたって署長がなぜ「健康な苦痛」と表現したのかを本作を読み解く鍵となる問いかけであると考え、これを本作の分析の問題提起としたい。その理由については第2節第1項であらためて述べることにする。

⁴⁰⁵ 『風俗時評』、前掲書、408頁。

⁴⁰⁶ 林房雄「文藝時評」『文藝春秋』（文藝春秋社、1936年4月）、165頁。

⁴⁰⁷ 阿部知二、前掲評。

第3項 自序と評価——六〇年代以降の先行研究

六〇年代後半以降にも本作を単独で論じた論考はない。だが岸田の「初めて『何かを云ふために』書いた」戯曲として本作は関心を払われており、比較的言及されている方ではある。だがほとんどの本作の批評において、岸田が自序で記した以上のことは語られていない。それは本作が当時の日本の風俗のエピソードが書かれているだけで、そこに統一したテーマを読み込むことが困難であったからだと思われる。例えば古山高麗雄は「あの時世では書けない内的な事情があった」からではないかとしながらも、「『風俗時評』は私には、実はよくわからないところがある。内容が時代に対する風刺であり、批判であることはわかるが、あまりにも象徴的であり暗示的な表現が多い。だから、的確に読み取れないところがある」と記している。⁴⁰⁸ そんななかにあって説得力のある論をここではふたつあげておきたい。

渡邊一民は、まず本作を「そもそもこれを戯曲と呼びうるのか」と問うことから始める。渡邊は、この「戯曲の主人公」は「原因不明の痛み」であろうが、「その痛みはまったく荒唐無稽なものであり、その痛みをとおして劇全体が統一されて」いない。「一貫した主題といえば、その痛みをめぐってさまざまな人物の反応が、奇しくもひとつの時代を浮き彫りにしている」ことであり、「そういう意味では、時代にたいするさまざまな批判を痛みによって縫いあわせた、文字通りの『風俗時評』」であると述べる。⁴⁰⁹ 「痛み」にたいする反応が「ひとつの時代を浮き彫りにしている」という渡邊の指摘は的確である。惜しむらくは、渡邊は、本作の「浮き彫り」にする「ひとつの時代」とはいかなる時代かについて詳らかにしていない点である。

「岸田国士・昭和十年前後（上）」で今村忠純は、他の岸田戯曲と比較することで本作を考察している。⁴¹⁰ まず今村は、前年のラジオ・ドラマ『富士はおまけ』に本作と同種の日本批判を発見している。また第一作目の『古い玩具』に登場する「日本人であること

⁴⁰⁸ 古山高麗雄『岸田国士と私』（新潮社、1976年）、187頁。初出は『季刊芸術』第32号（講談社、1975年）。

⁴⁰⁹ 渡邊、前掲書、116-118頁。

⁴¹⁰ 今村忠純「岸田国士・昭和十年前後」『宮城学院女子大学研究論文集』42.43 合併号（宮城学院女子大学、1974年）。

を情けなく」感じ日本を拒否する白川留雄から、「日本人たることを誇りとしたいがために」その現状に悩む本作の息子へと、登場人物の日本にたいする態度の変化を指摘し、そこに岸田自身の「認識」の深化を見出す。そして日本の風俗を「無反省に」「反復する」一般の日本人の認識と岸田の認識との「乖離」を埋めることが本作の目的ではないか、と結論付けている。⁴¹¹ 今村の論は内容に踏み込んだ論考であり、その着眼点は首肯できるが、風俗にたいする岸田の認識が一般の認識とどのように乖離しているのか、なぜラジオ・ドラマ『富士はおまけ』の後に、同じテーマを劇形式で書いたのか、その理由には触れていない。

以上のように先行研究のなかで本作を比較的詳しく論じている論考であっても問題点を指摘するに止まる。だがその理由の大半は、岸田が発表一カ月後に本作を「誰もが、馬鹿々々しくて云へずにあたことを、私が熱に浮かされて口走っただけ」であると書き、暗に分析する価値なしと断じたことにあるのではないだろうか。⁴¹² 先行研究は、この作者の註釈を根拠に、本作の岸田戯曲の転換点としての意義に注目するものの、そのテーマ、および戯曲形式の試みを深く追求しなかったのだと思われる。たしかに本作は岸田の純粋演劇とは異なる。岸田の追求する「戯曲の文体」、すなわち「思想が常に感情によって裏づけられ、その感情が常に一つの心理的韻律になつて躍動する」ような台詞はなく、⁴¹³ 「裸の舞台の上に、一人の『人間』が、黙つて立つてゐる。それがなんとなく美しく、眼を惹き、心躍らせれば、もう既に、それは『演劇的瞬間』」であるといったシーンもない。⁴¹⁴ しかし岸田が自虐的な調子で語ったとしても、本作はこれまでの岸田の演劇観を覆しただけでなく、新たな演劇的な試みを行った戯曲という点で貴重であると思われる。⁴¹⁵ 本章ではこの渡邊と今村の論考で指摘された問い、すなわち、岸田の憂慮する日本の問題が何であったか、岸田はこのような風俗にたいしてなぜ強い懸念を示したのかを次節で、また岸

⁴¹¹ 同上、62-66頁。

⁴¹² 「続言葉言葉言葉（その一）」、前掲書、16頁。

⁴¹³ 「舞台の言葉」、前掲書、271頁。

⁴¹⁴ 岸田「純粋演劇の問題」『全集22』（1990年）、45-46頁。初出は「純粋演劇の問題」『新潮』第30年第2号（新潮社、1933年2月号）。

⁴¹⁵ 岩田豊雄は「諷刺の芸術的醇化ということに、『風俗時評』は示唆するところはなはだ大きい。」と、芸術性のある諷刺文学として本戯曲を高く評価している。岩田「諷刺の効果」『岩田豊雄演劇評論集』（新潮社、1963年）、294頁。

田の新たな劇形式がいかなる意味を持ち得るのかを第3節で検討する。

第2節 正体不明の「痛み」の重要性

第1項では、なぜ本論文が正体不明の「痛み」の受け止め方の変化を分析の軸に置くのかを前作の『歳月』を例にして明らかにする。第2項および第3項では、登場人物が痛みをどのように解釈し変化するのか、その推移を検証しその意味を分析する。第2節では、以上の過程でこれまでバラバラに見えていたエピソードに連続したテーマを見出したい。

第1項 「不在」で照射される世界——『歳月』から『風俗時評』へ

最初に、分析に際してなぜ正体不明の「痛み」に注目するのか、その理由を確認したい。補助線として『歳月』を取り上げる。本作が最初の「『或ること』を言うための芝居」であるのにたいして、『歳月』は、前期における最後の「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲である。このまったく異なる二戯曲にはひとつだけ共通点がある。

繰り返しになるが『歳月』を確認しておこう。この戯曲は、浜野八洲子とその家族の十七年間を描いている。その筋を展開させるのは八洲子の恋人、斎木一正である。一正は最後まで姿を見せず、どのような人物かも明らかにされぬまま幕は閉じる。『歳月』で注目すべきなのは、推測でしかはかり得ない一正ではなく、彼をどのように見るかによって映し出される登場人物である。これに関しては本論文の第2部第4章で分析した通りである。そしてこの不在の重要人物こそ、本作の正体不明の痛みへと受け継がれる岸田の「仕掛け」であると思われる。なぜなら一正と同様に、本作の痛みは原因不明であるがゆえに登場人物に解釈を強い、その解釈が登場人物自身を、そして時代相を照射する役目を果たすからである。本作の痛みは、単に当時の風俗を批判するだけにあるのではなく、『歳月』の最終場面での八洲子の一正への拒絶が観客に解釈を強いるように、本作の署長の「健康的な苦痛」という発言は、幕が閉じた後も観客に違和感を与え考えさせることを意図したので

はないだろうか。

先述の林と阿部の論に戻ると、林は、この痛みを風俗に浸りきった日本人への岸田の制裁と解釈している。するとなぜ制裁を受けることになったのか、その原因になる登場人物の言動が浮上し、例えば、祭りの寄付、浪花節など、個々の風俗が前景化される。だがそれらの原因に因果関係が確認できないために、エピソードは堆積したままである。岸田の「『もやもやした考へ』を手当たり次第に書きなぐつてみた」という説明に合致するのは林の解釈である。一方阿部は、正体不明の痛みを署長が「健康な苦痛」で幕が下りることに疑問を持っている。阿部のように痛みの原因ではなく、その痛みをどのように受け取るかに目を向けると、これまで述べてきたように、本作の登場人物の位相、作品の時代相に関心がつながる。いずれも本作の読解として成立するが、本章では、阿部の疑問である、なぜ原因不明の激しい痛みが「健康な痛み」として受容されるに至るのかを問題提起にする。なぜならこの問いかけは分析を強い、本作の内奥に隠されている核、言いかえるなら岸田が何に不安を感じていたのかを探る手だてになると思われるからである。第2項、第3項は「痛み」を軸に据えて人々の受け止め方を分析する。

第2項 「痛み」の受容の推移

一場の冒頭の台詞はこのようにはじまる。

医師 どうも不思議だねえ。どこも、なんともないが、それでも痛むかね？

患者 痛むかはひどいですよ、先生、このしかめつ面がわかりませんか！

医師 もともとさういふ顔かと思つとつたよ。どれ、もう一度見せなさい。こゝだね、押へてちや駄目だ、手をどけなくつちや……。これで痛むかね？痛む？どういふ風に痛むね？

患者 いやだなあ、口で言へるやうなもんちやありませんよ。なにしろ、なにがぶつかつたんだかわからないんですからね。外からか内からかもわからないです

からね。

第一声でこの痛みが理由のわからない激痛であることが示される。会話は次のように続く。

医師 さうか。突然、急に痛みだしたんだね。別に、誰もそばにやみなかつたかね？ 抓られでもしたんぢやないか？

患者 先生、戯談はよして下さい。抓る相手がゐれや、それくらゐわかりますよ。

416

この患者は、痛みを感じた経緯を説明しながら再び痛みをおぼえる。しかし医師に「腫れていないし凹んでもいない」と言われると、当の本人でさえ自分が本当に痛いのか確信が持てなくなり、遂には「気のせいってこたないね」と医師に尋ねる。⁴¹⁷ つまり一場の段階では、痛みは個人のレベルにある。次に登場する紳士も、最後に痛みを感じる医師も、これを誰かの仕業だとは考えない。続いて二場を見ると、

署長 そんなに痛いくらゐ擲られたら、鼻血ぐらゐ出さうなもんですね。

洋服の男 なんですつて？ 鼻血が出ないから痛くはないと云ふんですか？ 擲られたのも嘘だといふんかね？⁴¹⁸

一場と同じような会話だが、県学務委員を務める「洋服の男」が向かった先が〈医院〉ではなく〈警察署〉である点に注意を向けたい。一場で患者は、自分の身体に痛みの原因を探し、医者に「抓られでもしたんぢやないか？」と言われても、「抓る相手がゐれや、それくらゐわかりますよ」と他の関与を否定するが、⁴¹⁹ 二場の「洋服の男」は、痛んだときに側に誰もいなかったにもかかわらず、あくまでも犯人探しをする。この男も一場と同

⁴¹⁶ 『風俗時評』、前掲書、361頁。

⁴¹⁷ 同上、364頁。

⁴¹⁸ 同上、372頁。

⁴¹⁹ 同上、361頁。

様に痛みを個人的なものと認識しているが、理由の見当たらない痛みにたいする感情は、戸惑いや不安から怒りに変化している。二場は、自分の痛みの原因を他に求める点で一場と異なる。

三場の〈小学校〉の場になると教員のほぼ全員が痛みを経験している。痛みが頻発し痛む人間が多数になると、痛みは集団の問題となり、「国家非常の時」ととらえられる。⁴²⁰ 多数決の論理に従って、痛む人間が正常と見なされるという転倒が起こり、痛みを感じない女性教師Dは神経が特別であると変人扱いされる。校長は、「精神の持ちやうで、病魔などは退散できる」と言って痛みを精神性と結びつける。⁴²¹ そして校長は教師に、痛む生徒はすぐに自宅に帰すことを指示する。要するに、学内では痛まない人間を変人と見なしながら、対外的には学内に重症患者がいることを隠すという矛盾した行為が見られる。そして全校あげて「この町のために、更に日本帝国全土のために、本校職員生徒一同の名に於て、悪疫退散の祈禱式」をし、それを新聞で報道させようとする。⁴²² 新聞社に知らせることに反対する教師Dに校長は次のように諭している。

校長　君は、何時でもそれだからいかんのだ。つまらん宣伝は、これやいかん。僕には、ちゃんと信念があるんだ。国民思想の頹廃を救ふには、かゝる美拳を大々的に一般国民の胸に刻みつけることです。聞いても涙の出るやうな話、現在、民衆はそれに餓ゑてゐる。純真な小学児童の行為は、荒みきつた民衆の心の^{ともしび}灯だ。芝居でも、子供が出ると、われわれは泣かされる。あの呼吸を忘れてはならない。

423

そう言って校長は祈禱式をはじめ。式の途中で校長も痛みにも襲われるが、それを隠して写真撮影を続行する。

このように三場では二場までとは異なり、痛むことにたいして作為が施されはじめる。

⁴²⁰ 同上、378頁。

⁴²¹ 同上、377頁。

⁴²² 同上、377頁。

⁴²³ 同上、377-378頁。

痛みを精神と関連づけた校長は、さらに祈祷式を「美挙」と位置づけ、「国民思想の頹廃を救ふ」ためにこれを世間に伝播させようとする。校長が学内の重症患者を外部に隠蔽するが、それは痛む人間の存在が身内にいるのを不名誉と感じているからである。つまり三場では痛みを感じる人間もしくは集団の何らかの欠陥によって生じるという意識が払拭されていない。

四場の〈理髪店〉では、痛みにたいする具体的な理由づけがなされはじめる。客は、理髪店の主人に、「僕はまた別の説をもつてるんだがね。人に喋つちやいかんよ。まだ証明が不十分だから、公にされちや困る。これや、おやぢさん、たしかに、毒瓦斯の仕業だよ」、「何処かから、日本に向つて、最新式の方法で毒瓦斯を送つてるんだと、僕はにらんでる」と言い、すぐに痛みを襲われる。⁴²⁴ 二場の県学務委員が、個人の痛みの原因を他の個人に求めたのにたいして、四場の客は日本を襲った痛みの原因を他集団に求める。理由不明の痛みは、他集団による攻撃という仮想敵による受難として読みかえられ、毒を流す敵国とその犠牲となる日本という構図ができあがる。それによって、痛みの原因が自らに、もしくは自らの集団にあるという認識は薄れる。ここで毒ガス説を唱えた客が、流言飛語の犯人にされることを怖れて秘密にして欲しいと釘をさしている点に注目したい。このことから、四場では痛みはまだ負の要素をもった存在であり、この痛みを他集団のせいにすることへのためらいが残っていると推測できる。だが床屋の主人は早速他の客に話してしまい、この根拠のない憶測は、うわさ話として広まる気配をみせる。四場は流言飛語の生成過程をも示唆している。⁴²⁵

五、六場は、岸田の分身が登場し、風俗を批判的に語る場である。この二場については後述する。

最終場である七場の〈警察署〉では、巡査が署に来た子供とその付き添いの母親の話を署長に報告している。この子供は、新聞が報じた「息子に捨てられた可哀さうな老婆」の記事に同情して、老婆に小遣いをあげてほしいと金を持参したという。だがこの老婆は、

⁴²⁴ 同上、380-381頁。

⁴²⁵ 主人から毒ガス説を聞いた若い客は、「よせよ、つまらんことを云ふのは。震災の時に懲りてるぢやないか」と答えている。同上、382頁。

実際は因業婆である。⁴²⁶ それを聞いた署長は、「新聞といふもんは恐ろしいもんだ。筆も曲げ方ひとつで、暗い世間が明るくなるんだ。無心の子供に善行を行はしめ、わが国を永遠の安きに置かしめる力は、誠に当代の偉観だ」と言い、誤った情報が報道の仕方でも効果をあげることに感心する。⁴²⁷

注目したいのは、署長のこの台詞が、三場の校長の「つまらん宣伝は、これやいかん。僕には、ちゃんと信念があるんだ。国民思想の頹廢を救ふには、かゝる美挙を大々的に一般国民の胸に刻みつけることです」と似ている点である。つまり岸田は、校長と警察署長のふたりに、善行を行わせるためなら、真実が歪曲されても肯定されるべきであると語らせている。本章冒頭で、本作は意図的な構成がなされていると述べ、警察署の場が二場あること、教育関係者が多いこと、新聞報道への言及があることを例にあげた。ここで推測できるのは、原因不明の痛みを解釈し、人々に広め強制する立場にあるのが校長と警察署長であり、従わされるのが生徒と国民であること、そしてその広報にあたるのが新聞だということである。

次に署長は署にやって来た新聞記者に、老婆の記事を見た十歳の子供が寄付に来たと話し、その記事を誉め、その瞬間に痛みをおぼえる。そこで署長は、以下のように叫ぶ。

署長　　待て！この病気は、悪性ぢやないぞ！痛みの具合が、非常にさつぱりしたもんだ。こんな健康な苦痛を、おれはいまゝで味つたことはない。やれやれ、大いにやれ。痛がる奴に同情は無用だ。警官諸君も、これから仕事が楽になるぞ！

428

本作に描かれている痛みの受容は、署長のこの「健康な苦痛」で終わる。このように「痛み」は、さまざまな人間の都合によって言い換えられ、解決を見ないまま「健康な苦痛」となる。

⁴²⁶ 同上、405-406頁。

⁴²⁷ 同上、407頁。

⁴²⁸ 同上、408頁。

第3項 「健康な苦痛」という肯定

痛みの受容の最後の段階で、署長が「健康な苦痛」と言った点について考察したい。先述したように、阿部知二は、これを岸田の更なる戦いのための「一先づ休戦」と解釈した。だが当時の岸田の切迫した精神状態を考えるなら、彼がここで「休戦」したと解釈するのは困難であり、むしろ岸田が考える痛みの受容の到達点が、この「健康な苦痛」だととらえるべきであろう。

ではどのように考えればこの「健康な苦痛」が到達点となるのだろうか。まずこれが発言された時の状況を確認したい。この発言の直前に、表が騒がしくなり、巡查Aが「あ、今度は、激しいらしいですな」と言い、巡查部長が、「選挙の演説会場で、弁士が総倒れです」と報告している。⁴²⁹ 第六場のはじめに痛みが収束に向かっていると報告されていることから、この痛みの頻発は急な展開である。その直後に、署長は、「待て！この病気は、悪性ぢやないぞ！」と断定する。さらに悪性ではない理由として署長は「痛みの具合が、非常にさつぱり」しているからだと説明する。そしてこんな「健康な苦痛」を味わったことがないと言う。だがここで注意しなければならないのは、署長は、痛みの激化、蔓延化が明らかになったことを受けてこの発言をしている点である。

「健康な苦痛」という表現について考えると、まず痛みは「健康な」と修飾されることで、まるで健康へと導くものであるかのように、さらに「苦痛」と言いかえられることで精神的な要素を含んだものであるかのように受け取られる。要するに痛みはこの表現を得て、心身を鍛えるために課せられた試練であるかのような印象をおびる。三場では痛む人間が隠蔽され、また四場では毒ガス説が内緒話として語られたように、これまで痛みは負のイメージをぬぐうことが出来なかった。だが七場で「健康な苦痛」とされることで痛みははじめて明るい印象に変わる。そして重要なのは、この印象の書きかえで痛みはそれを感じる人間ともども肯定され承認される点である。つまり「健康な苦痛」という表現は、痛みが避けがたいと判断した署長が、痛みそのものの見方を変えるための表現上の詐術で

⁴²⁹ 同上、407-408頁。

あると推測される。新聞記者が因業婆を哀れな老婆と報じ善導したことに倣って、署長は、正体不明の痛みを痛み方がさっぱりとした「健康な苦痛」と言いかえる。そうであるなら、署長の「これから仕事楽になる」という台詞の意図も明らかである。署長がこのように言うのは、痛みが「健康な苦痛」とされ、そのとらえ方が定着することで、これ以降、人々は痛みを精神力で克服し得るものであり耐えることが心身の鍛練のためになると考え、痛いと言口に出すことを牽制するからである。この言いかえは、新聞の老婆の報道で「筆も曲げ方ひとつで、暗い世間が明るくなる」ことを学んだ署長の世間を明るくするための方策である。

そうであるなら、本作は、負の存在である正体不明の痛みが、個人から集団へと広がり、その受容に変化が生じる様子を時系列で描いているのではないだろうか。すなわち、最初は、自分の身体に原因があると認識されていた痛みは、その原因を他に求めだし、次第に他集団に仕掛けられたものになり、遂に「健康な苦痛」という実体を欠いた表現に収斂したところで幕が下りる。この痛みの変容の過程で浮き彫りになるのが、痛みの原因を自分自身にあると認めず他に転嫁する人々の姿であり、痛みを物語に作りあげ、それを統治に利用しようとする教育者と警察官の姿である。

先に、本作に描かれている日本の風俗とそれにたいする岸田の切迫した心理状態の乖離については記した。そしてこれまでの検証で岸田の恐怖の対象が、個々の日本の風俗になることが明らかになった。岸田が憂慮したのは、痛みが病気の兆候・症状であるにもかかわらず、それが言いかえられ、最終的に病が隠蔽されるということ、すなわち「物語化」だったのではないだろうか。痛みが物語化されることによって、病を直視することが避けられ、警告としての痛みが無効になり、病を治癒する契機が失われる。その結果、社会がますます病むという点に、岸田の「不安焦慮」の理由があつたと推測できるのである。

本作の一場と六場に医師が登場することは先述した。六場の〈ホテル〉に滞在する夫は、医者である必然性がないにもかかわらず保険医である。その夫は「患者を病苦から救ふといふ悦びを一度味つてみたい」と妻に漏らしている。⁴³⁰ 次に、なぜその夫が医者である

⁴³⁰ 同上、395頁。

のか、その理由を考えたい。一場の医師は、痛む患者を「膏薬でも塗つて、一と晩、様子を見てみるんだね。さ、あつちへ行つて……」と追いだし、次に来た紳士にたいしても痛みの原因を調べようとも、治療をしようとしめない。⁴³¹ この医師が痛むきっかけは、患者に診察代を請求したときである。一方、六場の医師である夫は、日本の現状を憂いた台詞の後、「おれが躍起になつてこんなことを喋舌つたつて、これが大衆の声だなんてだあれも思やしない。(中略)選挙の日は寝てゝやるよ」と自嘲気味に言い、突如痛みをおぼえる。すると夫は、「これや、ことによると、筋肉ロイマチスかも知れんぞ」と、自らの痛みを確かめながら原因となる病気を見極めようとする。⁴³² するといつの間にか痛みはなくなっている。岸田が本作でふたりの医師を登場させ、その対応の違いを描いているのは、病気を受け止め、その症状を調べて、治療法を検討する、要するに病気と対峙する医者姿勢を示そうとしたのだと推察できる。その模範となるのがこの六場の夫である。岸田は、日本における「物語化」の傾向を指摘するに止まらず、日本人が今どのようにあるべきかをも示している。

このように一見エピソードの集積に見える各場は、痛みの受容の推移を描くことで、「物語化」というテーマを浮かび上がらせている。さらに物語化を阻むために、病を受け止め、それを治癒させる方法を考察することの重要性をも示しているのである。

第3節 『風俗時評』と叙事詩的演劇

はじめに本作を、混迷を深める社会にあつて演劇がいかにか社会とかかわりうるかという問いに直面した岸田が、演劇と観客の関係を模索し、叙事詩的演劇と親和性のある形式を生みだすにいたった戯曲であると述べた。本節では第三場と第七場を例にとり岸田の新たな試みを検討したい。

第1項で、第三場の劇作術を検証する。第2項では第七場に見られる異化的な手法を検証する。第3項では、本戯曲とブレヒトの叙事詩的演劇の親和性について考察し、同時に

⁴³¹ 同上、364-365頁。

⁴³² 同上、398-399頁。

この二作家の差異も論じる。

第1項 「物語化・演劇化」する世界——劇中劇

先述したように、岸田は本作が誕生した過程を、「頭に巢喰つてしまった」「『もやもやした考へ』は、いかに努力をしても追ひ払ふことはできない」、そしていつの間にかそれが頭のなかの「舞台の上を占領して、勝手な芝居をしはじめる」、それを描いたのが本作であると語っている。⁴³³ 本作が視覚的・聴覚的イメージに富むのは、岸田の頭のなかで芝居としてイメージされたためであろう。なかでも三場の〈小学校〉で行われる祈祷式は、そのハイライトとなるシーンである。本作は演劇と観客の新たな関係の模索のなかから誕生した戯曲であると述べたが、本項の分析にあたっては、本作が観客にどのように映り、どのように理解されるのかを舞台上演を念頭において、視覚、聴覚の両面から本作を検討していきたい。

第三場の校長は、祈祷式で、「八百万の神々を心に念じながら、全校七百の頭を地に伏せて、一億の同胞を護り給へとやるのさ」と言う。⁴³⁴ これを忠実に舞台に再現することは困難だが、この八百万の神々、七百の生徒、一億の同胞という語の喚起させるイメージは鮮烈である。校長は女性教師Dに、「芝居でも、子供が出ると、われわれは泣かされる。あの呼吸を忘れてはならない」と語る。「あの呼吸」とは芝居の呼吸である。要するに校長の狙いは、祈祷式をいわゆる劇的ドラマチックに行い聴衆の涙を誘うことである。式にあたって校長はまず演説し、次に神々へ「日本全国、近隣友邦の平穩息災のために、広大な加護の力を垂れ給へ」と祈願する。⁴³⁵ すると校長に痛みがはしり転倒する。写真屋が動かないように注意していることから、その七転八倒ぶりは想像される。それでも校長は、「早く撮れッ！もう一度、最敬礼……こつちを見ないで……。おゝ、わたくしはどうなつてもかまひません。生徒を無事に家にお帰し下さい。南無八幡大菩薩、稻荷大明神、金毘羅大権現、

⁴³³ 「続言葉言葉言葉（その一）」、前掲書、15頁。

⁴³⁴ 『風俗時評』、前掲書、377頁。

⁴³⁵ 同上、379頁。

七福神……千手観音……五百羅漢……」と唱え続ける。⁴³⁶ 校長の息も絶え絶えの祈祷のなかで、生徒は最敬礼し、女性教師D以外の教師はその祈祷に唱和していると想像される。校長が痛みに襲われてからは、この儀式は受難の色彩を帯び、より情熱的なものになり、そのなかで写真撮影が続行される。つまり演壇で痛みに襲われ、自ら受難を演じることになる「悲劇俳優」としての校長、校長によってヒロイックに朗読される「台詞」と「祈り」、教師たちと七百名の生徒で構成される「観客」、それが一体となったこの儀式は、校長の狙い通り劇的^{ド・テアチック}な演劇となっている。すなわち三場は演劇のなかで演劇が演じられる「劇中劇」の構造を持つのである。

岸田は、本作発表の二年前に、通俗性について「芸術的教養なき一般俗衆に、安価な興味と感激を強ふる体の要素を盛つたもの」だと規定し、⁴³⁷ さらに「演劇を通俗化するために選ばれる方法は、現に、多く、『演劇的ならざるもの』の濫用と重大視」であるとしている。⁴³⁸ この劇中劇に見られる大仰で悲劇的な演技、高らかに朗読される台詞と祈り、それに巻き込まれる観客こそ、岸田の批判し続けてきた「演劇的ならざる」「安価な興味と感激を強ふる体の要素」である。先に本作を内容的にも形式的にもこれまでの岸田戯曲にはない特異な作品だと述べたが、それは岸田の嫌い、これまで忌避し取り除いてきた、いわゆる劇的^{ド・テアチック}な演劇の要素で三場の「祈祷式／劇中劇」を構成している点にある。

つまりこの祈祷式は劇的^{ド・テアチック}な演劇のパロディなのである。そしてこれが劇的^{ド・テアチック}な演劇のパロディであることを露呈させるのが、劇中劇の観客としての生徒と教師である。校長はあらかじめ式趣旨を、小学生による悪疫退散の祈祷式という美挙を世間に報道することで「国民思想の頹廃を救ふ」ことであり、この目的のためには式を劇的^{ド・テアチック}に進める必要があると明言している。本作の観客はそれを聞いたうえで、劇中劇と、その観客である頭を地に伏せる生徒と校長の言葉を聞く大部分の教師たち、それに批判的な女性教師Dを観る。この構図がいわゆる劇的^{ド・テアチック}な演劇がいかに観客を巻き込み、それに抗しうる観客がいかに少数であるかを視覚的・聴覚的に示しているのである。

⁴³⁶ 同上、379頁。

⁴³⁷ 岸田「通俗性・大衆性・普遍性」『全集22』（1990年）、243頁。初出は「裸の舞台 通俗性・大衆性・普遍性」『劇作』第3巻第7号（白水社、1934年7月号）。

⁴³⁸ 同上、247頁。

岸田は幾度となく本作を岸田のはじめての「『或こと』を言ふため」の演劇であると語っている。本作は、第2節で検証したように痛みを通して社会の物語化がテーマとして描かれている。そのなかで第三場は美談捏造を目的にした劇的な「儀式／劇中劇」と、その演劇に巻き込まれる観客が描かれている。それによって、この場は「『或こと』を言ふため」に劇的に作られた演劇への批判を「言ふため」の演劇になっているのではないだろうか。言いかえるなら、第三場の劇中劇では演劇が演劇によって批判されているのである。ここで祈祷式を撮影する写真屋も忘れてはならない存在である。なぜならこの写真屋によってメディアによる世論形成の仕組みが可視化されるからである。このように、三場は、劇的な演劇、そして演劇的な手法による物語化、そしてそれを報道するメディアを、観客にカリカチュアとしてみせている場である。

次にこれまで考察してこなかった五場と六場について検討したい。まず岸田の代弁者である息子が登場する五場の〈ある家庭〉を見ていこう。父は、日本の現状を憂い勉強に専念できないと嘆く息子にこう訊ねる。

父 ……学校の先生で、さういふ相談に乗ってくれる人はゐないのか？

息子 英語の先生一人ぐらゐでせう。しかし、まだ若いですからねえ、ちよつと危いんですよ。

父 えらさうなことを云ふな。年をとりすぎてゐても、同様に危いと思はないか。

息子 同じ見当違ひでも、年寄の方は魅力がないから大丈夫なやうな気がするんです。酔はす力つていふもんがないですからねえ。⁴³⁹ [下線は筆者による]

ここで息子が「酔はす力」が危ないと言っている点に注目したい。この息子は、三場のいわゆる劇的に作られた祈祷式を岸田に代わってそれとなく批判しているのである。

六場の〈ホテル〉に移ると、先述の保険医の夫は妻を相手に大衆について論じている。夫の説では、大衆は三種類ある。まず「愚衆と呼ばれる玉石混淆の無知識階級」で、次が

⁴³⁹ 同上、388-389頁。

知識人面した「俗衆」、最後が自らを「大衆」と名のる識者である。夫は、第三の「大衆」層に「最も頼もしい文化人」がいると言い、こう続ける。⁴⁴⁰

が、しかしだよ、日本では、当分、大衆には統一された意志といふものは期待できない。つまり、大衆を以て任ずる識者が、大衆の中に埋れてゐるからだ。これが、指導的地位に立つた時でなければ、大衆は自ら何を求めてゐるかをさへ知る術がない。況や、その欲するところを云ふなどいふ芸当はしたくても出来ないのだ。⁴⁴¹

この夫が危惧しているのは、真の指導者がいないために、大衆が「自ら何を求めてゐるかをさへ知らない」ことである。これも三場の校長と生徒の関係を批判していると解釈できる。そうであるならこの夫ももうひとりの岸田の代弁者である。⁴⁴²

ここで岸田が1931年に記した「煽動性万能」と題する一文を確認したい。

演劇は、それ自身、多少の煽動的要素をもつてをり、この煽動性によつて、最も民衆に受け容れられるのであるが、また一方、劇的美の厳密な批判からは、所謂「煽動性」なるものを重要な要素と見なすことはできないのである。なぜなら、露骨な煽動に乗ずる一般の感情は、概して、美的印象とは無関係であり、生々しい刺激によつて誘致される平俗な心理的動揺にすぎないからである。⁴⁴³

岸田はこの一文で演劇には本来的に持つ煽動的要素があること、その煽動性によつて演劇が民衆に受けいれられていることを認めている。だがそれは、「美的印象とは無関係」であり、「平俗な心理的動揺にすぎない」と断定している。

⁴⁴⁰ 同上、397頁。

⁴⁴¹ 同上、397-398頁。

⁴⁴² 付け加えるなら、第四場で毒ガス説を批判する若い客も岸田の代弁者である。彼は、未婚である理由を「今時結婚する女も、今時生れて来る子供も可哀さうだから」と言い、日本人は「眼の方がだんだん狂つて来た」、「人をだましなから、瞞されてゐる」、「瞞されても損をしなればよし、瞞す時だけ得をしよう」とする傾向があり、「万事、宣伝の世の中といふのは、さういふ心理の反映だよ」と語る。同上、383-384頁。

⁴⁴³ 「煽動性万能」、『全集21』（1990年）、249頁。初出は「演劇時評」『都新聞』1931年1月16日。

これまで論じてきたように、岸田は、第三場を劇中劇にすることによって、社会の「物語化・演劇化」の仕組みを観客に視覚・聴覚の両面で見せている。これは狭義にはいわゆる劇的な演劇への批判であり、広義には「物語化・演劇化」する社会にたいする警鐘である。そしてこの第三場の小学校の場면을岸田の代弁者たちが、第五場の息子は「酔はす力」という観点で、第六場の夫は真の指導者がいないことによる危険性という観点で、それぞれに註釈をつけているのである。

第2項 観客と認識——考察をうながす劇作術の模索

次に、第七場で岸田が試みた劇作法を見ていきたい。それは台詞の配置・構成によってなされている。

第七場の第一声は、署長の、「や、みんな御苦労……。大分おさまつたやうだね」である。⁴⁴⁴ 次に留置されている犯罪者を含め警察署には痛みを感じる者はいなかったことが報告される。これらの台詞によって痛みが収束に向かっていることが示された後に、先述の因業婆への寄付に話題は移る。寄付をしに来た子供の母親が金を出した途端に痛みを襲われたと巡査が語る。この母親が第七場の鍵を握る人物である。

この母親の重要性は、別の場に、寄付にまつわる女性をもうひとり登場させていることから推測できる。その女性とは、第一場で医師に町内の頭が痛みを感じた経緯を話したときに話題に出た「縁なし眼鏡をかけて、ちよつと綺麗な奥さん」である。頭が祭りの寄付を集めに訪ねると、その女性は「つんとすまして出て来」て、夫がいないからと寄付を断り、頭の強引な説得で渋々「子供の駄賃」の額と頭が表現する五銭白銅を一枚出す。⁴⁴⁵ 一方七場の「割に上品な、インテリ婦人」と形容される母親は、老婆に寄付しに来る子供に同行して来る。いずれの女性も舞台に登場しないが、語られる内容から推して、ふたりのうち観客に好感をもたれると思われるのは七場の母親の方である。だがその女性には痛みが与えられず、一場で痛みが与えられるのは寄付を強要した頭の方である。第一場に寄付

⁴⁴⁴ 『風俗時評』、前掲書、405頁。

⁴⁴⁵ 同上、362-364頁。

する女性を登場させる理由のひとつに、観客にこの女性と七場の母親を比較させ、母親に痛みが与えられたことに注目させるためではないだろうか。だがこの痛みの理由はこの段階では明かされず、観客は違和感を残したまま、母親についてしばらく考えることになる。

次に、七場に登場する検挙されたスリの常習者は、痛みを感じず「今朝から、存分に仕事ことができました」と語る。⁴⁴⁶ これも同様に観客に疑問を持たせ考えさせる仕掛けである。このスリの台詞によって、痛みを与えられる基準がいわゆる善悪によるものではないことが判明し、観客はさらなる思考が求められる。続いて署長は母子の寄付を例に出して、誤った報道であっても善導することができるなら「お手柄」と誉め、そこで痛みが署長を襲う。⁴⁴⁷ この署長の発言とそれに続く痛みの発生によって、観客は先の母親が痛みを与えられた理由を理解することになる。それは子供にお手本となるべき母親が、新聞報道を安易に信じ、子供の寄付に同行し、結果的に美談捏造＝物語化に加担したためである。この母親は、可哀想な老婆の捏造記事に、さらに子供の純粋な行為という美談を付け加える。ここで岸田が問題にするのは、言うなればメディア・リテラシーであり、その欠如による美談捏造への加担である。先に痛みを解釈し強制する立場にあるのが校長と警察署長であると述べたが、岸田はさらに家という単位で子供の上に立つ母親も俎上にあげて批判しているのである。

第七場は、その構成によって観客に思考をうながしている点に特徴がある。観客は先の母親が痛んだことについて疑問を持つが、それはすぐには解決されない。徐々に情報が加わるが最後の署長の台詞までその疑問は解けないままである。その理由が判明した後にも、署長の「こんな健康な苦痛を、おれはいまゝで味ったことはない」という、先の不可解な台詞が謎のまま残り、幕が閉じた後にも課題が観客に残される。このように七場は、構成によって違和感を与え、解をすぐに与えないことで観客に思考を促している。そうであるなら、はじめに記した、「岸田氏の意見が全部わかったのではない。終わりのせりふ——この痛みは健全なものだ、云々はどういふことか不審であった」という阿部知二の疑問こそ岸田の求めていた観客の反応だったと推測される。

⁴⁴⁶ 同上、407頁。

⁴⁴⁷ 同上、408頁。

前節では、痛みが「健康的な苦痛」へと言い換えられる過程を追うことで「物語化」という問題が浮上した。さらにこれまでの検証で岸田が第三場では、校長による「物語化・演劇化」を視覚・聴覚両面で見せることで、また第七場では、母親と署長の美談捏造という「物語化」について、観客に疑問を持たせ、ヒントを与えながら思考をうながし、最後に観客自らが解に至るという構成を取ることで、「物語化」という問題を提出していることが明らかになった。

次に当時の岸田の問題意識を、本作執筆の1936年10月に行われた明治大学演劇研究会主催の講演会での、岸田の「芝居と生活」と題する話から確認したい。⁴⁴⁸ 岸田はここで注目すべき発言をしている。

岸田は以下のように語っている。まず知識階級の人間は芝居を観に行かないが、「さういふ人でも、実際は、芝居といふものと関係が無いとは言へない」。なぜなら「もう既に或る文化をもつてゐる、或る文明の洗礼を受けた人間は、少くとも、文明に向つて進みつゝある人間は、何等かの意味に於いて、実際生活の中に、芝居といふものをもつて」いるからである。「文化人が例外なく心掛けてゐる生活表現の洗練の中に、何が生れるかといふと、儀式が生れる、儀礼が生れる」が、それらから「芝居的なものが自然に生れる」。⁴⁴⁹ また「実際生活の中に、芝居的なものを最も多く取入れてゐる種類の人間」のひとり教師である。⁴⁵⁰ 現代は「自分達が実生活に於いて役者になりつゝある」時代であり、「所謂世間の名士、その名士の公の言行を見ますと、みんな舞台に立つて一役演じてゐるやう」である。そしてその「最も極端なのは」、ムッソリーニ、ヒットラー、スターリンであり、彼らは「名優だといふ印象」を受ける、と述べている。⁴⁵¹

この発言から岸田が社会の演劇化に不安を覚えていることが判明する。⁴⁵² 岸田がのち

⁴⁴⁸ 岸田「芝居と生活」『全集23』（1990年）。初出は「芝居と生活」『劇作』第5巻第11号（白水社、1936年11月号）。

⁴⁴⁹ 同上、72-73頁。

⁴⁵⁰ 同上、73-74頁。

⁴⁵¹ 同上、75頁。

⁴⁵² 岸田が嫌い、本作の痛みの原因である浪花節について柳田邦夫は、「民衆は、その物語のなかの一員として、安心して“物語られたい”のだ。つまり、自分のことを語ってもらいたがっている。だから、物語が自分のための、言い換えれば、自分が『安心して』泣ける幻想の世界に、それと覺らせず、引き入れてくれる芸人でなければ、決して油断しない（中略）『自分のおかれた状況に応じてみずからを劇化し、さらに自分自身を實に見事に悲惨な人物に仕立てあげている』（T・S・エリオット『シェイクスピアとセネカのストア主義』）ような

に大政翼賛会文化部長になることを考えれば、ムッソリーニやヒトラーを肯定的にとらえているとも受け取れる。⁴⁵³ またこの時の岸田の語り口は、彼の意図がどの程度観衆に感受できたか疑問になるほど抑制されたもので、どこに批判の焦点があるのか判然としない。だがこれまでの本作の分析を考えあわせると、1936年当時の岸田の危機感が、演劇的装置によって大衆を酔わし先導する「演劇化・物語化」にあったと結論することができるのではないだろうか。⁴⁵⁴ そうであるなら、当時の岸田は、何かを主張するために演劇を手段とすることから、主義主張を伝えるために演劇的手法を使用することへと批判の矛先を変えていると考えられる。

本作と同年に書かれたエッセイで、岸田は警察官や教育者による「日本精神の鼓舞」についてもさらに次のように述べている。

僕は文学者として、別に「愛国文学」を作り、又は提唱しようとは思はぬ。国民大衆の愛国心は、所謂「愛国主義者」のデモンストレーションによつて、判断することもできず、官憲や教育当事者の日本精神鼓舞によつて、高め得るものでないのである。現にそれは憂ふべき逆効果を生みつつあることに、彼等は気づかぬのであろうか？フアツシヨの名を以て呼ばれる愛国主義が、いかに心ある民衆の希望を、祖国日本より引離しつつあるかを見ればわかる。（六字削除）徐々に感激を失ひつつある国民を誰が作ったのか？⁴⁵⁵ [下線は筆者による]

人物こそ、演者の姿でなければならない。民衆の前に、このような“劇化された人間”が現われ、まずみずからを欺きながら、その疑似性をみずからも気づかぬうちに、観客を欺いてしまう——これが浪曲の本質である」と説明している。岸田の浪花節嫌いが「物語化／演劇化」と深くかかっていることが理解される。柳田「浪曲」『日本の大衆芸術』（社会思潮社、1962年）、168-169頁。

⁴⁵³ 古山高麗雄は宮崎嶺雄から「岸田國士が『軍隊の舞台性』とでもいうべきものを、強く意識し、嫌悪していたことは」聞いていたと記している。古山、前掲書、61頁。

⁴⁵⁴ 小松伸六は、岸田が座談会で1938年に来日したヒトラー・ユーゲントについて、「彼らは礼儀正しい少年、ヒトラーの天才性は集会のたぐみな儀式によくあらわれている。劇場型人間だ」と発言したと記している。来日は本戯曲執筆後であるが、岸田が儀式の持つ演劇的な「酔わす力」の危険性を感じていたことを証明するものとして、この一文は貴重である。小松「チロルの岸田さん(その一)」『全集2』付録「月報4」（1990年）、4-5頁。

⁴⁵⁵ 岸田「日本に生れた以上は」『全集23』（1990年）、42頁。初出は「リレー評論 文学者と愛国心 日本に生れた以上は」『文學界』第3巻第8号（文化公論社、1936年8月号）。

ここで岸田は、愛国心はデモンストレーションで示し得るものでもなく、上からの鼓舞によって高められるものではない。そのような愛国心は問題を孕むと断じている。先述したように岸田は芸術の通俗性を「芸術的教養なき一般俗衆に安価な興味と感激を強ふる体の要素を盛った」ものだと定義していた。また講演では、社会の演劇化、指導者の巧みな演技性を指摘する。そして最後にこのようにデモンストレーションや鼓舞による愛国主義を批判しているのである。これら岸田の一連の指摘から当時の岸田の問題意識の一貫性は明らかである。これまで本論文で論じてきたように、岸田が純粋演劇を模索している過程で、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。その岸田が、その演劇人としての視点で社会をながめる時、社会が「演劇化・物語化」しているのをいち早く感じ取り、その点に誰よりも早く、しかも敏感に社会の問題を見出したと解釈できるのではないだろうか。

第1部と第2部で取り上げた、いわゆる「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」戯曲を分析した際に、幾度となく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岸田が一貫して批判的な立場であることを指摘した。そして本作の分析で、その意味が明確に示されたように思われる。本作は社会が「演劇化・物語化」していく様子を戯画的に描いた戯曲である。岸田は彼の純粋演劇のなかで劇的な筋立てを避け続けたのは、この「演劇化・物語化」が問題だったのではないだろうか。岸田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、それを安易に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があったと思われる。

先述したように、岸田は「芝居なんかどうなってもかまはない」と述べていた。これによって、岸田が怒りや不安にまかせて衝動的に「戯曲ならざる戯曲」である本作を書いたように解釈されることが少なくなかった。だがこれまで見てきたように、本作は、岸田の「頭に巢喰ってしまった」「もやもやした考へ」をきわめて冷静に、また周到に描いた戯曲である。そうであるなら、演劇はどうなっても構わないと岸田が言ったのは、演劇一般を指すのではなく、これまで続けていた「純粋演劇」の模索を指していたのではないだろうか。岸田は「戯曲のための戯曲」への模索、具体的には「人間の心理」、「語られる言

葉」の美の追求を一時中断した。これまで再三指摘してきたが、当時、岸田の社会の物語化・演劇化への危惧は、劇作術を変更させるほどに高まっていたからである。そして岸田は本作で演劇がどのように彼の憂慮する社会を表象し、どのように観客に伝えうるかを問うた。岸田はそれゆえ第七場で観客に疑問を投げて思考をうながし、岸田自身の憂慮を観客と共有しようと試みたのである。そうであるならこの時点で岸田が演劇に絶望し演劇を放擲しようとしていたとは考え難い。岸田がこれまで一貫して異を唱えていたのは、劇的に作られた「『或こと』を言ふため」の演劇であったが、本作もまたいわゆる劇的であること、物語化することへの危惧を示した戯曲であり、その点で岸田の姿勢は変わっていないのである。

第3項 話し続けること／正しく物を視ること

ブレヒトのエッセイに「作家」と題されたものがある。⁴⁵⁶ そこでブレヒトは、「作品のなかで、いつも貧困についてだけ語り、貧困が人間におよぼす破壊的な影響だけを追求し、それだけを描くのはなぜか？また、もっと希望にみちた、もっと悦びにあふれた生活のすがたを決して描きだそうとしないのはなぜか？」という問いに、医者为例に出してこう説明している。第一の医者は患者を慰めるだけで何もせずに、最終的には治療の可能性を失わせ死なせる。それにたいし第二の医者は、「病気をいやすには、まず正しい診断がある。正しい診断をするためには、基礎的な医学知識だけでなく、病気の治療にたいして真の関心をよせることも必要なのだ。（中略）ずっと病気そのものについて、ただ病気だけについて話し続ける。病気の正確な原因をつきとめ、実際にそれを克服する正確な手段を知り、治癒の最初の徴候があらわれるまで」病気に向き合うことであると語る。それを聞いて作家が、「ぼくのばあいも、これと似ている」とこたえる。第二の医師が、「でも、きみは医者ではないじゃないか？」と問うと、その作家は「医者ではない。だが、作家だ」

⁴⁵⁶ ベルトルト・ブレヒト「作家」『ベルトルト・ブレヒトの仕事2 ブレヒトの文学・芸術論』（河出書房新社、1972年）、76-78頁。

と答える。⁴⁵⁷

ブレヒトの「ただ病気だけについて話し続け」、「原因をつきとめ」、治療の「手段」を探し、「治癒の最初の徴候があらわれるまで」病気に向き合う第二の医者と、岸田の痛みを耐えながら痛みから病気の原因を解明しようとする第六場の保険医の類似は興味深い。またブレヒトの「患者を慰める」ことしかしない第一の医者と岸田の痛みを明るイメージにしようとする署長は、問題から目を逸らすことは死に至らせることであるという観点で描かれた人物である。作家としても、その後の足跡も異なる岸田とブレヒトが、危機的な時代を病気に喩え、それから目をそらせる人物と、病気に立ち向かう医者をとともに描いている。もちろんこれは偶然の一致にすぎないが、このふたりの危機感は存外に近いものだったのではないかと思われる。岸田はこの病を、理由の解明されない、痛み原因があるのかさえ分からない「不在」の痛みとした。このように病を描くことで、岸田は現代人に今そこにある現実と対面させようとしたのである。演劇の特徴とは現前性にある。だが同時にその現前性に眼を凝らすと、その現前性の陰に隠れている「不在」の正体が見える。病気に立ち向かう第二の医者の姿勢は、作家だけではなく、現代人にも求められているのである。

先にこのふたりの作家がともに作家を医者に喩えたことを偶然の一致と述べた。だがこの一致は本作が叙事詩的演劇と類似した点があることと関連があるのではないだろうか。簡単にブレヒトの叙事詩的演劇を確認しておきたい。周知のようにブレヒトが批判するのは「アリストテレス的劇作法」である。1939年と1940年に行なった講演の草稿である「実験的演劇について」でブレヒトはこう解説している。⁴⁵⁸ アリストテレス的劇作法において「感情同化」が「親柱」である。「アリストテレスの歴大な美学の中でも、模倣を仲介として浄瀉、つまり観客の精神的浄化がいかにもちびきだされるかが」主要な問題である。アリストテレスの演劇では、「俳優は主人公（エディプスまたはプロメイトス）を模倣するわけだが、それは、観客がさらに俳優の模倣を模倣して、主人公の体験をわがものとす

⁴⁵⁷ 同上、77-78頁。

⁴⁵⁸ ブレヒト「実験的演劇について」『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』千田是也訳（白水社、1996年）。

ほどの、暗示性と変化能力をもって行われる」。⁴⁵⁹ そこで生じるのは、そのような「舞台と観客の交通が感情同化を土台にして行われていた時には、いつも観客は、自分が感情を同化した主人公が見ただけのものしか、見ることができな」という問題である。⁴⁶⁰ そのような弊害を避けるためには、「観客は、自分の世界から芸術の世界へ誘い込まれるのではなく、むしろ反対に、目ざめた感覚をもって自分の現実的な世界に連れていかれねばならない」のであり、感情同化のかわりに「異化」を演劇の土台にすべきである。ブレヒトは、「ある出来事ないし性格を異化する」とは、「その出来事ないしは性格から当然なもの、既知のもの、明白なものを取り去って、それに対する驚きや好奇心をつくり出すことである」という。⁴⁶¹ 要するにブレヒトが懸念するのは、感情同化とカタルシスが一体となった演劇において、観客が主人公と同様に運命を変えることのできないもの、現実を追認するしかないものととらえることである。そのためブレヒトは、自明なものとしてきたことを観客に疑わせ再検討させようとする。ベンヤミンは、「ブレヒト劇が取り去ったものは、アリストテレスのいわゆるカタルシス——すなわち、ヒーローの感動的な運命に感情移入することをつうじて、情緒を排出し、解消すること——である」と簡潔にまとめている。⁴⁶²

再び本作の第三部の劇中劇に戻ると、校長が目論んだ祈祷式は、ブレヒトの言う「感情同化」をさせ「アリストテレス的浄瀉」^{キタリシツ}を呼びおこすことを目的にした演劇である。校長が痛みに耐えながら祈祷する姿は、アリストテレス的演劇の主人公のパロディである。ブレヒトの演劇にとって誇張は「錯覚をぶちこわ」^{イリュージョン}すための手法のひとつであるが、⁴⁶³ 第三場の劇中劇で岸田が目論んだのは、劇的な演劇であることを誇張し、劇的な演劇のイリュージョンを壊すだけでなく、さらに劇中劇の観客を同時に見せることで、「感情同化」

⁴⁵⁹ 同上、120—121頁。

⁴⁶⁰ 同上、121頁。

⁴⁶¹ 同上、123頁。

⁴⁶² ヴァルター・ベンヤミン「叙事的演劇とはなにか」『ヴァルター・ベンヤミン著作集9 ブレヒト』石黒秀男ほか訳（晶文社、1971年）、13頁。

⁴⁶³ 叙事詩的演劇では「わざと誇張した仮装、ないしは見せるための物だという特徴をなんらかの仕方で強調した衣装によって、この錯覚をぶちこわしてしまう」手法がしばしば用いられる。ブレヒト「町の場面——叙事詩的演劇の基本モデル」『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』千田是也訳（白水社、1996年）、137頁。

の危険性を可視化させることである。

次に第七場では、岸田は、可哀想な老婆に寄付をするという善行を子供に行わせた母親に痛みを与えた。そのことを通して、観客に、寄付を善行とする「当然」であり「既知」とされてきたことに疑いを持たせた。それはブレヒトの「演劇の戯曲的形式」と「演劇の叙事詩的形式」の比較の表を参照するなら、第七場は、観客を「舞台にまきこ」むのではなく「観察者に」し、観客は「共に体験する」のではなく「向いあい、研究する」のである。また「感情的には母親を擁護したくなるのところを、考察させ発見させて「理性」的な判断へと導き、観客を思考させ、美談に酔わされないように導いている点で「演劇の叙事詩的形式」に近似する手法である。⁴⁶⁴ 岸田は第七場で叙事詩的形式に似た手法を用いているのである。

だがこれまで繰り返し述べて来たように、岸田は劇作家として出発した当初から、いわゆる^{ドラマチック}劇的な演劇にたいして批判的であった。1924年から連載が開始された『文芸講座』で、岸田はギリシャ劇以来の「あらゆる人生の危機が、人事の葛藤が、事件の発生、展開、結末が、戯曲の主題として選ばなければならないといふ劇作術」に異をととえ、「『劇的』といふ言葉が、若し、従来われわれが使つてゐるやうな意味に用ひられるならば、『劇的』であることは、必ずしも『戯曲』の本質的価値を高めることにはならない」と断言していた。⁴⁶⁵ また「見物にも考へる余地を残して置いて貰ひたい」とも述べてもいたのである。

⁴⁶⁶ そうであるなら岸田が本作で試みたこれらの演劇的手法は、岸田の演劇観から見ると切断だけではなく、連続する側面も存在するのである。

最後に、本作と叙事詩的演劇の相違点にも触れたい。岩淵達治は、「異化を理解（正）から無理解（反）の状態におき、その弁証法的な統一によって再び理解された状態におこうという世界の変革につながる行動性が生れるのであり、ブレヒトの異化を、この最後の段階まで含めたものとして考えぬ限りは、単なる形式的手続きに終わってしまう」と指摘

⁴⁶⁴ ブレヒト「現代の演劇は叙事詩的演劇だ——オペラ『マハゴニー市の興亡』のための注」『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』千田是也訳（白水社、1996年）、74頁。

⁴⁶⁵ 岸田「演劇一般講話」『全集 19』（1989年）、143-145頁。初出は「演劇論」『文芸講座』（文藝春秋社、1924年9月-1925年5月）。

⁴⁶⁶ 岸田「懐かし味気なし」『全集 19』（1989年）、4頁。初出は「懐かし味気なし」『讀賣新聞』1924年3月23日。

している。⁴⁶⁷ 岸田は、本作で痛みの受容の変遷を描き、その原因を暗示し、今後も痛みが激しさを増し広範囲に及ぶことを予感させながら幕を閉じる。本作は、岩淵の言う「理解（正）から無理解（反）の状態に」おく。だが岸田は観客を「世界の変革につながる行動性」へと導くことはない。なぜなら岸田は「世界の変革につながる行動性」を喚起させるイデオロギーを持つことを拒んだからである。岸田は彼が問題であると考えてることを観客に提示し、自由に考察させ決定させようとする。この考察の自由、決定の自由こそが岸田の姿勢である。そしてその岸田が観客に示すのは「中庸」である。中庸について語る、五場の息子と父の会話を確認したい。

息子　ですから、ぢや、僕なんかはどうすればいいんです。

父　中庸を行くさ。

息子　ところが、今は、その中庸つていふものがない時代なんぢやないですか？

それがあつてくれれば、僕みたいな人間は、ほんとに助かるんです。⁴⁶⁸

息子は最後に「中庸主義は、当代の革命思想かも知れません」と言う。⁴⁶⁹ 岸田が観客に示すのもイデオロギーではなく「中庸」である。この「中庸」にこそ岸田の独自性がある。

本作執筆と同年同月に発表されたエッセイで岸田は、「唯物論的弁証法」を「誠に道德的ではある」としたうえで、だがそれは「社会的訓練のない日本の民衆には」、「個人的利害の問題として理解されるのが関の山であり」、加えて「アメリカニズムの夥しい氾濫が、無産階級の夢を」「育んである」以上は「未来何年かの後に、支配者労働階級の怪しげなブルジョワ振り」が見られるだけであろうと記している。さらに「付和雷同する徒輩の、虎の威を藉る風貌の卑しさよ！これがまた、日本の現在なのである。現代日本人の姿なのである」と述べている。⁴⁷⁰ 岸田はいかなるイデオロギーも、人間次第で変質してしまうものであり、普遍の真理はないことを看破していたのである。岸田は人々を「付和雷同

⁴⁶⁷ 岩淵達治『プレヒト・戯曲作品とその遺産』紀伊國屋書店、24頁。

⁴⁶⁸ 『風俗時評』、前掲書、393頁。

⁴⁶⁹ 同上、394頁。

⁴⁷⁰ 「続言葉言葉言葉（その一）」、前掲書、19-20頁。

同」させ、「酔わせる力」を持つイデオロギー自体も一種の「物語化」であると考えていたのではないだろうか。それゆえに岸田はいかなるイデオロギーにも絶対的な価値を認めることはない。距離を保ち、何の威勢にも頼らず、何事からも制約を受けず自由に物事を考え行動する、それを岸田は「中庸」と呼んでいる。ここで息子に「中庸を生きる」ことこそが、「当代の革命思想」であると発言させているのは、この微温的にとらえられる「中庸」に生きることに、常にニュートラルな状態に保つことが、本作執筆当時にあつて最も困難な生き方だと岸田が認識していたからと推測できる。

さらに息子は、多くの理髪店が「高等」と付けているのに、「中等理髪店」という看板の店があり、「明るい気持ちになつた」と話し、父親も「可愛らしい話だ」と応じる。この他愛のない会話に岸田は以下のような思いを託していると思われる。

われわれは、何故に、既に日本が比類のない好い国である、と信じなければならぬのか。(中略) 祖国を愛するといふ精神は、どういふところから生まれて来るのか、それは為政者などが考へているやうに、自分の国が一番優れてゐるといふ觀念からではないにきまつてゐる。正しく物を視るのがいけないと教へ込む法はないではないか？⁴⁷¹ [下線は筆者による]

「物語化」を批判する岸田が提案するのは、この「正しく物を視る」ことだったのでないだろうか。

先述したように、本作執筆の前年に、純粹演劇の集大成として岸田が発表した『沢氏の二人娘』と『歲月』は、大きな反響を呼ばなかった。時局が緊迫の度を深め、岸田の憂慮する「物語化」がますます日本の問題として前景化しはじめたとき、岸田は『風俗時評』を書くにいたる。だがこの戯曲によって岸田が世に問うたことは、批評家に十分に理解されず、またこれまでと異なる劇形式で戯曲を書いたものの、それに関心を示す論者もそれに異を唱える論者もほとんどいなかった。それにもかかわらず、主義も演劇観も異にする

⁴⁷¹ 「六号記」、前掲書、8頁。

論者たちを含めて一斉に本作に注目し賛辞を寄せるといふ、岸田が予想もしなかった反応がおこる。岸田は本作にたいする熱狂的な賛辞に慌ててこの作品を「戯曲ならざる戯曲」としたのだと考えられる。これまで見てきたように、本作は感情同化をひきおこす「劇的演劇」をパロディとして示し批判した戯曲である。しかし皮肉なことに、本作が思いもかけない感情同化を引き起こしたのである。結論するなら、このような反響こそが彼の劇作中断の原因のひとつではないかと思われる。

その後、岸田は、読者が最も多く、純文学にはそれほど関心は無い大衆——新聞の読者というマスを相手に、新聞小説をより精力的に書くようになる。岸田は新聞小説で啓蒙活動を開始したのである。⁴⁷²

第4節 結語

第五章では『風俗時評』を正体不明の「痛み」の受容の観点から分析し、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た戯曲であることが明らかになった。

岸田は、帰国した当初から、何かを主張するための手段となった演劇、観客に感情同化を強いるいわゆる^{ド・アマチック}劇的な演劇、安手な筋で観客の興味を喚起する通俗劇を批判し、純粹演劇を模索してきた。しかし社会の「演劇化・物語化」が顕著になったとき、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^{ド・アマチック}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を可視化した。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書いたのである。

岸田は本作をはじめの「『或ること』を言うための芝居」であると述べている。しか

⁴⁷² 横光利一は、新聞小説の特質を「我が國では新聞が一番讀者が多い。(中略)文學には何の理解もなく、然も生活には多くのばあい作者より遙かに理解のある群衆——これが新聞の讀者である。(中略)文學者ばかりに問題になることと、群衆のみに問題となることと、離れたところに新聞小説はない。この二つの一致點を見つけ出す批評精神が新聞小説だと思ふ」と述べている。横光「新聞雑感」『文藝懇話会』第1巻第1号(文藝懇話会、1936年1月号)、37-38頁。

し正確に記すなら、本作は「『或ること』を言うための芝居」をパロディにして、またそれを異化的に見せることで観客に思考をうながした戯曲であり、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もできる。つまり岸田は本作で彼の演劇論を否定したのではなく、その一貫性を保持したのである。

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。今日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ますます顕著になっている。岸田が指摘した社会の傾向は現在進行形の問題であり、それゆえ本作は現代においても価値のある戯曲である。

二十世紀最大の演劇人のひとりでありファシズムに抗する戯曲を書き続けたブレヒトと、この後の急激な日本の軍国化のなかで、文化の自由を守るためとはいえ大政翼賛会文化部長に推挙され、はからずも国家の政策に巻き込まれていく演劇人岸田國士を、叙事詩的演劇を媒介にして結びつけた論考はこれまでにない。だがこの同時代のふたりの演劇人は、もともとアリストテレス的演劇にたいして批判的であった。いわゆる^{ドラマチック}劇的であることに当初から懐疑的であった。それが社会の急激な「物語化・演劇化」にたいする敏感な嗅覚を獲得させたのではないだろうか。当時、彼等が作家として対峙せざるをえなかったもの、戦わなくてはならないと直感したものは、実は類似した社会状況だったのである。

終章

本論文の目的は、岸田國士の前期戯曲をそこに散見される「不在」を軸に分析することであった。主な考察は、戯曲に描かれた「不在」がどのような意味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粹演劇の模索がどのようになされているのかを考察すること、この二点に向けられた。

本論文の考察によって岸田の前期戯曲の新たな一面が解明された。これまでの論証で明らかになったことを確認する。

本論文では「不在」をめぐって、第1部では「脅かす『不在』」を、第2部では「魅了する『不在』」を軸に戯曲分析を行った。本論文で扱った戯曲に登場する人物はいずれも「不在」を意識して生きている。岸田がなぜ「不在」をこれらの戯曲に描いたのか、その意図をここで改めて確認しておこう。

岸田が、コポーを演劇の本質を追求した演劇人であるとして高く評価し、岸田自身も演劇の本質、戯曲でなくては表わせないものが何であるのかを劇作を通じて追求したと序章で述べた。先述したように岸田は、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」と述べている。さらに演劇の「進行」に「期待」するのではなく、「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」とも語っている。岸田の言う「進行」つまり「筋」が「何」に相当するなら、「影と動き」とは「いかに」である。岸田は彼の純粹演劇で大切であるとする「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得ると気付いたのではないか。つまり、「不在」に囚われている登場人物の舞台上の姿が「瞬間瞬間の『影と動き』」であると考えたのだ。この「不在」表象こそが岸田の発見した演劇のみに可能な表現である。

ではなぜ岸田は演劇の表象の可能性を「不在」に見出したのだろうか。舞台に登場しない「不在」とは、観客には不可視であり、それに囚われている人物を通してしか感受できない存在である。そしてその存在に囚われている登場人物もまた、それが何であるのか把

握ることができないゆえに恐怖をあるいは憧れを感じている。その「不在」は、登場人物自身が作り上げたものであると徐々に明かされる。だがそれは観客にとっても、その当事者である登場人物にとっても、言語化も論理化もできない存在である。岸田が言葉に見出していたのは、いわゆる流麗な言葉でも論理的に伝達する言葉でもない。『チロルの秋』の分析の際、その台詞が間や沈黙によって途切れる瞬間に、言葉では語り尽せぬ思いを背後ににじませていると述べた。つまりむしろ言葉では語り得ぬこと、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ある。それを「心理」とくくるのは容易いが、そのように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、それこそが演劇の現前性だと岸田は考えたのではないだろうか。岸田が言語化できない「不在」に脅える人間、あるいは魅せられている人間を舞台に登場させたのは、それが岸田の演劇の可能性の試みであるからである。

次に本論文が岸田の前期戯曲に『風俗時評』を含めたことについて、その理由を明らかにしたい。これまで岸田の前期戯曲は、『古い玩具』から『歳月』までで区切られて来た。それは岸田が定義する「『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』云ふのだ」の二分法で定義される「芝居を書くために『何か知ら』云ふ」最後の戯曲が『歳月』だからである。だが『風俗時評』と、それ以前の戯曲ははたしてそれほどの隔たりはあるのだろうか。このように区分したのは、序章で述べたように、この揚言の演劇の二項対立が実際的には有効ではないという理由からだけではない。岸田は、彼の純粹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を取っていた。『風俗時評』は、社会が「演劇化・物語化」していく様子を戯画的に描いた戯曲である。この戯曲が描く「演劇化・物語化」する社会を通して、岸田が彼の純粹演劇のなかで劇的な筋立てを避けた理由が明らかにされる。岸田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のだ。そしてそれを鮮明に表現したのが、はじめての「『或ること』を言うための芝居」である『風俗時評』である。そうであるなら岸田前期戯曲は『風俗時評』で終るべきなのである。そしてこの

「戯曲ならざる戯曲」こそ、岸田の演劇の二分法を越える戯曲なのである。

1952年に岸田は、自身の揚言を「この宣言は、もちろん私の創作活動を通じて、後年徐々にその偏狭さを是正する必要に迫られた」と、振り返っている。既に述べたように、「戯曲を書くために何かしらを言ふ」行為はある時点から「修業」となり「偏狭」と矮小化される。本論文のはじめに、そもそもこの二項対立が芸術において対立的に存在し得るものだろうかと疑問を呈した。結局のところ、表現という行為は、元々「『何か知ら』云ふ」ことをはらむわけであり、表現された時、表現者がそれを避けようとしていたとしても、受容者はそこに意味を読み込もうとする。よって岸田の揚言の二項を厳密に区別することは結果的には不可能である。したがって、この揚言の二分法には正当性は少ない。だが、『風俗時評』を含めて前期岸田戯曲は、このような制限を岸田が設けることで達成された戯曲であり、その点でこの揚言の成果は認められる。

『歳月』は、八洲子が「いかに」語りいかに行動したかによってとらえた「ほんたうの」一正の出現を待つ十七年間を描くことで、「不在」の一正をまだ達成していない純粹演劇として、演劇論を語る戯曲となった。つまり岸田は八洲子を彼の演劇論を体現する俳優であると同時に、一正の「いかに」を称える観客であるという二重の劇構造を作り「純粹演劇」を語った。そしてはじめての「『或ること』を言うための芝居」である『風俗時評』で岸田はパロディや異化的手法を取ることで逆説的な形で本作を「『或ること』を言うための芝居」を批判した戯曲とした。つまり岸田は本作で彼の演劇論を否定したのではなく、その一貫性を保持したと結論できるのである。

引用文献一覧

- Baudrillard, Jean. 『消費社会の神話と構造』（今村仁司・塚原史訳）．紀伊国屋書店，1995年．〔原書名 *La Société de Consommation : ses Mythes, ses Structures*. Paris : Gallimard, c1970.〕
- Bauman, Zygmunt. 「巡礼者から旅行者へ、あるいはアイデンティティ小史」（柿沼敏江訳）．『カルチュラル・アイデンティティの諸問題——誰がアイデンティティを必要とするのか？』（宇波彰ほか訳）．大村書店，2001年．〔原書名 “From Pilgrim to Tourist—or a Short History of Identity.” *Questions of Cultural Identity*, ed. Stuart Hall and Paul du Gay. London : Sage, 1996〕
- Benjamin, Walter. 「叙事的演劇とはなにか」．『ヴァルター・ベンヤミン著作集9 ブレヒト』（石黒秀男ほか訳）．晶文社，1971年．〔原書名 “Was ist das Epische Theater?” *Werke*, Band 9. Berlin: Frankfurt am Main, 1971.〕
- Berger, John. 『イメージ——Ways of Seeing 視覚とメディア』（伊藤俊治訳）．PARCO出版，1986年．〔原書名 *Ways of Seeing*. Middlesex : Penguin Books, 1980, c1972.〕
- Bowlby, Rachel. 『ちょっと見るだけ 世紀末消費文化と文学テキスト』（高山宏訳）．ありな書房，1989年．〔原書名 *Just Looking : Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*. London : Methuen, 1985.〕
- Brecht, Bertolt. 「作家」．『ベルトルト・ブレヒトの仕事2 ブレヒトの文学・芸術論』．河出書房新社，1972年．〔原書名 “Der Schriftsteller.” *Werke*, Band 19. Berlin: Frankfurt am Main, 1997.〕

——.「現代の演劇は叙事詩的演劇だ——オペラ『マハゴニー市の興亡』のための注」.『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』(千田是也訳).白水社, 1996年.〔原書名 “Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.” *Werke*, Band 24. Berlin : Frankfurt am Main, 1991.〕

——.「実験的演劇について」.『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』(千田是也訳).白水社, 1996年.〔原書名 “Über Experimentelles Theater.” *Werke*, Band 22.1. Berlin: Frankfurt am Main, 1993.〕

——.「町の場面——叙事詩的演劇の基本モデル」.『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』(千田是也訳).白水社, 1996年.〔原書名 “Die Straßenszene. Grundmodell einer Szene des Epischen Theaters.” *Werke*, Band. 22.1. Berlin: Frankfurt am Main, 1993.〕

Fanon, Frantz. 『黒い皮膚・白い仮面』(海老坂武・加藤晴久訳).みすず書房, 1998年.〔原書名 : *Peau Noire, Masques Blancs*. Paris : Seuil, 1952〕

Foucault, Michel. 『監獄の誕生——監視と処罰』(田村俣訳).新潮社, 1977年.〔原書名 *Surveiller et Punir : Naissance de la Prison*. Paris : Gallimard, c1975.〕

Mach, Ernst. 『感覚の分析』(須藤吾之助・広松渉訳).創文社, 1963年.〔原書名 *Die Analyse der Empfindungen und das Verhältniss des Physischen zum Psychischen*. Jena : G. Fischer, 1903.〕〔英訳書名 *The Analysis of Sensations, and the Relation of the Physical to the Psychological*. London : Routledge/Thoemmes P, 1996.〕

Rudin, John. 『評伝ジャック・コポー 20世紀フランス演劇の父』(清水芳子訳).未来社, 1994.〔原書名 *Jacques Copeau*. Cambridge : Cambridge UP, 1986〕

Said, Edward W. 『オリエンタリズム』下巻（今沢紀子訳）．平凡社，1993年．〔原書名 *Orientalism*. New York : Pantheon Books, c1978.〕

Schivelbusch, Wolfgang. 『闇をひらく光——19世紀における照明の歴史』（小川さくえ訳）．法政大学出版局，1988年．〔原書名 *Lichtblicke : zur Geschichte der Künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 1983.〕〔英訳書名 *Disenchanted Night : the Industrialisation of Light in the Nineteenth Century*. trans. by Angela Davies. Oxford ; New York : Berg, 1988〕

Young, Louise. 「『近代』を売りだす——戦間期の百貨店、消費文化そして新中間層」．『日常生活の誕生——戦間期日本の文化変容』（バーバラ・佐藤編）．柏書房，2007年．

「岸田國土戯曲上演記録」．『岸田國土の世界』．翰林書房，2010年．

『日本怪奇幻想紀行 六之巻 奇っ怪建築見聞』．同朋舎，2001年．

『松坂屋百年史』．松坂屋，2010年．

『松屋発展史』．デパスト社，1935年．

阿部到「岸田戯曲のテーマ」．『演劇学』20号．早稲田大学演劇博物館，1979年．

阿部知二「文藝時評」．『中外商業新報』1936年2月27日．

阿部由香子「『温室』の外の民衆劇——岸田國土と新劇協会」．『演劇研究』第26号．早稲田大学坪内博士演劇博物館，2002年．

——「大正十三年の正宗白鳥」．『大正演劇研究』第9巻．明治大学大正演劇研究会，2005年．

——「岸田戯曲における反抗者たち」．『岸田國土の世界』．翰林書房，2010年．

安藤更生『銀座細見』．春陽堂，1931年．

安堂信也「演出家の世紀」．『フランス文学講座4 演劇』（渡邊守章ほか編）．大修館書店，1977年．

石原千秋「日曜日の妻たち 初期の岸田國土」．『演劇人』第6号．舞台芸術財団演劇人会議，2000年1月．

井上ひさし、小森陽一編「演劇と戯曲 戦前編——劇作家の言葉と仕事」．『座談会 昭和文学史二』．集英社，2003年．

井上理恵「家族の残照 菊池寛『父帰る』」．『近代演劇の扉をあける——ドラマトゥルギーの社会学』．社会評論社，1999年．

——「関係の平行線 岸田國土『紙風船』」．『近代演劇の扉をあける——ドラマトゥルギーの社会学』．社会評論社，1999年．

——「贖罪の戯曲『牛山ホテル』——岸田再発見のために」．『岸田國土の世界』（日本近代史研究会編）．翰林書房，2010年．

今村忠純「岸田國土の歳月」．『國語と國文学』第52巻10号．東京大学国語国文学会，1975年．

——「岸田国土・昭和十年前後」．『宮城學院女子大學研究論文集』42.43 合併号．宮城學院女子大學，1974 年．

——「戦時下の戯曲」．『国文学 解釈と鑑賞』第 48 巻第 11 号．至文堂，1983 年 8 月号．

——「岸田国土という問題」．『日本近代文学』第 41 集．日本近代文学会，1989 年．

——「演劇という虚構(フィクション)」．『日本文学史を読む 6』．有精堂出版，1993 年．

——「岸田国土論・前提」．『大妻国文』第 24 号．大妻女子大学國文学会，1993 年．

岩田豊雄「岸田国土のこと 断片」．『観覧席にて』．読売新聞社，1954 年．

——「諷刺の効果」．『岩田豊雄演劇評論集』．新潮社，1963 年．

岩淵達治『ブレヒト・戯曲作品とその遺産』．紀伊國屋書店，1982 年．

円地文子「創作批評日記」．『人民文庫』第 1 巻第 2 号．人民社，1936 年 4 月号．

太田省吾「室咲きの花——岸田国土における劇構造について」．『プロセス 太田省吾演劇論集』．而立書房，2006 年．

大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』．白水社，1985 年．

——「岸田国土の齟齬感」．『ドラマの精神史』．新水社，1988 年．

——「没後五〇年でさまよう演劇人像 誤読の中に聳立した『岸田国土』像」．『中央公論』．中央公論新社，2004 年 10 月号．

小山内薫「劇場の中に観た人生 岸田君の『チロルの秋』」．『都新聞』1925 年 9 月 16 日．

——「築地小劇場建設まで」『小山内薫全集 6』．臨川書店，1975 年．

——『奈落』．『小山内薫全集 3』．臨川書店，1975 年．

——「築地小劇場は何の為に存在するか」．『小山内薫全集 6』．臨川書店，1975 年．

越智治雄「岸田国土論序章」．『明治大正の劇文学』．塙書房，1971 年．

河内夫佐子「岸田国土『歲月』について」．『金城国文』53 号．金城大学国文学会，1977 年．

——「岸田国土・昭和三年前後」．『國文目白』第 17 号．日本女子大学国語国文学会，1978 年．

——「研究動向岸田国土」．『昭和文学研究』第 4 集（昭和文学研究会編）．笠間書院，1982 年．

神野由紀『趣味の誕生』．勁草書房，1994 年．

菊池寛『父帰る』．『新思潮』第 2 年第 1 号．東京堂，1917 年 1 月号．

——『浦の苦屋』．『演劇新潮』第 1 年第 3 号．新潮社，1924 年 3 月号．

——「劇に筋及び境遇」．『菊池寛全集 第 22 巻』．高松市菊池寛記念館，1995 年．

岸田国土『紙風船』『チロルの秋』『葉桜』『ぶらんこ』『古い玩具』．『岸田国土全集 1』．岩波書店，1989 年．

——『温室の前』『屋上庭園』『驟雨』『村一番の栗の木』．『岸田国土全集 2』．岩波書店，1990 年．

- 『牛山ホテル』．『岸田國士全集 4』．岩波書店，1990 年．
- 『歲月』『沢氏の二人娘』『空の悪魔』『風俗時評』『富士はおまけ』．『岸田國士全集 6』．岩波書店，1991 年．
- 『愛翼千里』．『岸田國士全集 10』．岩波書店，1990 年．
- 「言はでものこと」「演劇一般講話」「小山内君の戯曲論」「春秋座の『父帰る』」「チロルの旅」「築地小劇場の旗挙」「独断一束」「懐かし味気なし」「一言二言三言」「ファンテジイ」「舞台の言葉」「文学か戯曲か」．『岸田國士全集 19』．岩波書店，1989 年．
- 「『明るい文学』について」「演劇漫話」「あの日あの人」「劇的伝統と劇的因襲」「新劇運動の一考察」「新劇界の分野」「新国劇の『屋上庭園』を観て」「『チロルの秋』以来」「『チロルの秋』上演当時の思ひ出」．『岸田國士全集 20』．岩波書店，1990 年．
- 「煽動性万能」「劇壇左右展望」．『岸田國士全集 21』．岩波書店，1990 年．
- 「演劇本質論の整理」「戯曲の生命と演劇美」「なんとかせねばならぬ」「純粹演劇の問題」「通俗性・大衆性・普遍性」．『岸田國士全集 22』．岩波書店，1990 年．
- 「芝居と生活」「芝居と僕」「続言葉言葉言葉（その一）」「日本に生れた以上は」「六号記」．『岸田國士全集 23』．岩波書店，1990 年．
- 「日本人とは？」「『日本人とはなにか』まえがき」．『岸田國士全集 27』．岩波書店，1991 年．

——「『歲月』前記」「『新日本文学全集第三卷・岸田國士集』あとがき」「『風俗時評』

あとがき」「『古い玩具』あとがき」。『岸田國士全集 28』。岩波書店, 1992 年。

——『屋上庭園』。『岸田國士全集 1』。新潮社, 1954 年。

小松伸六「チロルの岸田さん（その一）」。『全集 2』付録「月報 4」。岩波書店, 1990 年。

佐伯隆幸「岸田國士を読む——『澤氏の二人娘』をめぐる変奏」。『現代演劇の起源』。れんが書房新社, 1999 年。

貞包英之「近代における消費の変容: 勸工場から百貨店へ」。『山形大学紀要 (人文科学)』第 17 卷第 3 号。山形大学, 2012 年。

沙良峰夫『銀座』。銀座社, 1925 年 5 月号。

柴田勝衛「三月の脚本を読んで」。『演劇新潮』第 1 卷第 4 号。新潮社, 1924 年 4 月号。

鈴木敏男「『純粹演劇』論——ジャック・コポーと岸田國士」。『演劇學』第 31 号。早稲田大学演劇学会, 1990 年。

鈴木夫佐子「岸田國士の演劇論」。『國文目白』第 31 号。日本女子大学国語国文学, 1991 年。

瀬崎圭二『流行と虚栄の生成——消費文化を映す日本近代文学』。世界思想社, 2008 年。

芹沢光治良「文藝時評」。『報知新聞』1936 年 3 月 3 日。

高田保「二つの非劇評」。『演劇新潮』第 1 卷第 12 号。新潮社, 1924 年 12 月号。

田口修司「岸田國士『古い玩具』試論——果てしない『言葉の空しさ』の追求への出発」.

『横浜国大言語研究』第15巻. 横浜国立大学言語国文学会、21頁.

田中千禾夫「岸田（國士）戯曲」. 『劇的文体論序説 上』. 白水社, 1977年.

千葉亀雄「本年の戯曲其他」. 『演藝画報』第18年第12号. 演藝畫報社, 1924年12月号.

徳永直「文藝時評」. 『東京日日新聞』1936年2月27日.

内藤濯「座談会 若き日の岸田國士」. 『新劇』第1巻第2号. 白水社, 1954年5月号.

——「岸田國士のこと」. 『未知の人への返書』. 中央公論社, 1978年.

内藤彦一「復興中の経験を巧みに捉へた商機の数々」. 『太陽』. 博文館, 1924年9月号.

長與善郎「九月の脚本を読んで」. 『演劇新潮』第1年第10号. 新潮社, 1924年10月号.

永平和夫「岸田國士 近代知識人の宿命の劇」. 『近代戯曲の世界』. 東京大学出版会, 1972年.

初田亨『百貨店の誕生』. 三省堂, 1993年.

林廣親「『沢氏の二人娘』論——『父帰る』を補助線として」. 『岸田國士の世界』（日本近代史研究会編）. 翰林書房, 2010年.

林房雄「文藝時評」. 『文藝春秋』. 文藝春秋社, 1936年4月.

古山高麗雄『岸田國士と私』. 新潮社, 1976年.

別役実「『チロルの秋』の構図」. 『電信柱にある宇宙』. 白水社, 1980年.

本多顕彰「文藝時評」．『都新聞』1936年3月1日．

前田不二三『商店の研究』．成美堂書店，1909年．

眞嶋亜有「『黄色人種』という運命の超克—近代日本エリート層の“肌色”をめぐる人種
的ジレンマの系譜」．『近代日本の身体感覚』．青弓社，2004年．

松本慎三『新訂デパートメントストア』．日本評論社，1939年．

村山知義「散歩と飾り窓 私の為のショーウインドー」．『婦人公論』第10年第9号．中
央公論社，1925年8月号．

森秀男「『殺陣』のうちそと—新国劇・その側面」．『新国劇七十年栄光の記録』．新
国劇記録保存会，1988年．

安田武「大政翼賛会文化部長のイス—岸田国土論」．『定本 戦争文学論』．第三文明社，
1977年．

柳田邦夫「浪曲」．『日本の大衆芸術』．社会思潮社，1962年．

山崎正和「劇的なる日本人」．『劇的なる日本人』．新潮社，1971年．

山本修二「岸田さんを思う」．『新劇』第1巻第2号．白水社，1954年5月号．

—「劇文学における幻想と現実」．『演劇芸術の問題点』．あぼろん社，1971年．

山本有三「編輯室より」．『演劇新潮』第三号．新潮社，1924年3月号．

由紀草一「岸田国土『歳月』」．『二〇世紀の戯曲 近代戯曲の世界』（日本近代演劇研
究会編）．社会評論社，2005年．

横光利一「新聞雑感」．『文藝懇話会』第1巻第1号．文藝懇話会，1936年1月号．

吉見俊哉『博覧会の政治学 まなざしの近代』．中央公論社，1992年．

——「帝都とモダンガール」．『日常生活の誕生——戦間期日本の文化変容』（バーバラ・佐藤編）．柏書房，2007年．

鷺田清一「序論 身体という幻」．『身体をめぐるレッスン1』．岩波書店，2006年．

渡邊一民『岸田國士論』．岩波書店，1981年．