

岸田國士の「純粹演劇」

——初期作品における恋愛と演劇——

村田 優

一・断絶をなくすために

岸田國士は日本の近代劇において重要人物だと言われているが、文学史から見れば忘れられた作家である。明治から昭和にかけての近代日本を生きた岸田國士は近代の演劇人と見なされているが、実際のところ岸田は青年期に西洋文化を直接体験しており、同時代の日本演劇に対して常に批判的な立場をとっていた。一方、当時の日本の劇作家・演劇人から岸田演劇はあまり評価されていなかったことを鑑みると、岸田を単純に日本の近代演劇の範疇に収めることはできないのではないだろうか。つまり岸田の現在の評価には、日本の近代演劇自体をどう捉えるかという問題が潜んでいるのだ。

本論は岸田國士研究の現状を見直して、その戯曲・演劇の意義を明らかにするだけでなく、岸田による近代演劇批判の正当性について検証している。特に、ここでは初期の一幕物を中心に取り上げ、先行研究で行われてきた戯曲内容やテキスト分析、テーマ批評などに終始せず、戯曲の内容(物語)と形式(舞台)を分けながら新たな岸田戯曲の読解を行う。また、その戯曲のほとんどで描かれている「恋愛」と、恋愛劇の中で繰り広げられ

る男女の「ごっこ遊び」Ⅱ「遊戯」にも着目し、最終的には岸田が唱えた「純粹演劇」とは何だったのか、その演劇理念が現代演劇にどれだけ影響を及ぼしているかについて考察する。

二・初期作品から見る岸田國士の演劇理念

第二章では岸田國士の処女戯曲である「古い玩具」(一九二四年)と、初期の演劇理念を色濃く反映した評論「演劇一般講話」(一九二四、二五年)を取り上げ、文字として書かれた戯曲と実際に舞台上で上演される演劇の関係を、岸田自身の理念と実作を比較しながら検討していく。

「古い玩具」に言及した先行研究は、主人公・白川留雄の姿を岸田自身の伝記的事実と重ね合わせて、民族的葛藤、近代的知識人としての苦しみ、西洋に対するコンプレックスなどを作品から見出すものが多い。しかし、舞台上で上演されることを想定してこの戯曲を読み込むと、留雄とルイズ、留雄と房子の会話と男女の恋愛の演技について、長々としたその台詞は抒情的で目の前にいる対話者には向かっておらず、さらにト書きの過剰な書き込みによつて登場人物の動きも制限されているように感じる。たしかに初期岸田戯曲の特徴である恋愛の「ごっこ遊び」が垣間見られるものの、実際の演技にまで注意が払われていない。

一方、同時期に書かれた「演劇一般講話」を見ていくと、岸田は戯曲の言葉と舞台の言葉を明確に分けることをすでに論じているが、これは当時の「大正戯曲時代」という、テーマばかり重視した作品が創作されていた時期としては革新的な演劇の捉え方であった。しかし、先に見たとおり、岸田自身も実作となるとそうした理念や理想をうまくかたちにすることができなかったようで、「文学的な戯曲」からは完全に脱しきれていない。

つまり、「古い玩具」は戯曲（読み物）としては評価できるものの、実際に舞台に上げるとなると、不自然な場面の連続で、作中の登場人物が舞台上で「生きている」とは言いがたい。しかし、岸田はこの時点で日本演劇の弱点をすでに意識しており、そのことが後の戯曲創作にも活かされることになる。

三、岸田國士と近代演劇

第三章では「チロルの秋」（一九二四年）から「ぶらんこ」、「紙風船」（ともに一九二五年）までの岸田戯曲の展開だけでなく、同時期の演劇に関するエッセイを拾い上げ、自らの理念が徐々に具現化されていく過程を見ていく。

「チロルの秋」も外国を舞台としていて、主にアマノとステラの対話で構成されている。対照的に「ぶらんこ」と「紙風船」は日本におけるサラリーマン階級と思われる若い夫婦の対話のみが描かれている。さらに、恋愛における「ごっこ遊び」の構造も引き継がれているだけでなく、「古い玩具」以上にその「演戯性」が前景化され、より明確なたちが行われているため、「チロルの秋」から「紙風船」までの作品群では、「ごっこ遊び」そのものが登場人物にも観客にも意識的に示される。これにより、舞台上で繰り広げられる行為と言葉が、これまでの現実のものとは異なる別の空間として作り上げられ、観客たちの想像力を大いに刺激させることに成功している。

しかし、岸田の試みは当時の演劇界からあまり理解されなかった。小山内薫や里見弴らは岸田戯曲の側面だけを捉えて「ハイカラ」で「気取った」ものだと酷評した。こうした批判の背景には、当時の「築地小劇場」

派（小山内薫ら）と「演劇新潮」派（菊池寛、山本有三ら）を発端とした日本の近代演劇史の争いもあった。

日本の近代劇の問題は、戯曲を舞台上で「再現する」ことが演劇のすべてであり、小説的な物語内容、そのテーマに重きが置かれている点である。だからこそ、岸田の、男女二人の会話だけで成り立っている「何も起こらない」劇の評価は自ずと低くなり、恋愛描写が舞台上でのアクションのほとんどすべてであるために、甘ったるい、軟弱な「物語」だと判断されてしまった。ただ、岸田は現実のみに立脚したりアリズムとは異なる別の舞台上での現実の可能性を、ごっこ遊びが生み出す「幻想性」や「空想性」を用いることで鮮やかに表現し、日本の演劇の可能性を拡張しようとしていたのである。

四、「純粹演劇」のための実験

岸田國士の初期戯曲における「言葉の美」や「劇的文体」などといった概念は、何がどのように画期的であったのか、まだ十分に解明できていない。ここでは、「紙風船」以後の作品である「恋愛恐怖病」と「驟雨」（ともに一九二六年発表）を中心に、岸田の演劇理念、並びにそれがいかに「純粹演劇」として理論化されたのかを考察する。

この二作品でも、やはり岸田戯曲の特徴である恋愛における「ごっこ遊び」が描かれている。しかしまったく同じことをやっているというわけではなく、その「演戯」の質が以前のものと異なっている。ここでの「ごっこ遊び」は男女の共同作業によって生み出された単なる「空想」ではないため、これまでの作品と比べてかなり現実味を帯びたものとなっている。

「恋愛恐怖病」では、女が男に気のある素振りを見せるが、男は恋愛に

「億劫」でかつ「こはい」気持ちを持っており、最後には女は男と別れ（第一場）、別の男と結婚する。だが、別の男から語られる話では、女はわざと男に対して気のある素振りをして男が逃げるようにもっていったという（第二場）。また、「驟雨」は説明調の言葉が多いが、そうした会話は物語展開に直接結びつかずに、登場人物に対して向けられた台詞となり、他人の言葉で自分自身が作り出されるといって、言葉そのものが「ごっこ遊び」をするような構成となっている。

これは岸田に対する当時の「ハイカラ」で「気取った」演劇という批判への返答でもあった。この二作品がそれぞれ多様な解釈を可能にさせているのは、岸田の初期創作理念を発展させ、その後の「対話させる術」（一九二五年）や「語られる言葉」の美」（一九二八年）といったエッセイ風の評論で補強されているように、物語展開を意識させるような限られた意味を持つ対話ではなく、ただ対話しているというその状態、発話そのものを重視したからである。つまり、岸田が試みた「言葉の美」や「劇的文体」とは、単なる詩的で美しい意味を持った言葉でも、また現実世界や日常生活と結びついた対照項のある言葉でもなく、舞台上で練り広げられる対話によって舞台上に多角的な「今・ここ」を表出させるものに他ならない。

五、「純粹演劇」から現代演劇へ

最後に、本論の第一の目的である、岸田國士が思い描いた「純粹演劇」とは一体何だったのか、これまでの論拠を基に考えていく。さらに、岸田演劇がその後どのように現代演劇と共鳴していったのか、改めて確認していく。

岸田の「純粹演劇」の構想は、一九三三年に「純粹演劇の問題——わが

新劇壇に寄す——」で文章化されているが、実際のところこの理念は岸田がフランスに留学し、現地で演劇を学んでいたころから考えていたと言える。これまでの劇作はそこへ至るまでの実験だと見なすこともできる。

その「純粹演劇」について、ジャック・コポーの影響だけでなく、近代のフランス文学における作家たち（ボードレール、マラルメ、ヴァレリー）による演劇・ダンス評論まで引用していきながら、演劇の「純粹」性を舞台上の人物の存在と結びつける。つまり、彼ら「純粹」理論者は、単なる現実の人物——俳優——を越えた何かを舞台上の登場人物に求めたのだと考えたのだ。「話される言葉」と「舞台上の人間」の根本的な見直しこそ、岸田國士が思い描いた「純粹演劇」であり、新しい現実（リアル）なのだ」と結論づける。

現代では、「現代口語演劇理論」の提唱者である平田オリザによって岸田國士の戯曲の言葉が再評価されている。その理念は平田の次世代に当たる劇作家、演出家たち（前田司郎、岩井秀人、岡田利規、藤田貴大）にも間接的だが受け継がれていると言えよう。一方、平田とは別のかたちで岸田演劇に注目したケラリーノ・サンドロヴィッチ（以下KERA）についても取り上げる。KERAは自身が興味のある作家・演劇人たち（カフカ、チェーホフ、別役実、ウディ・アレンなど）の持つ芸術性の特徴と岸田のそれを結びつけて、無個性的な登場人物の心理描写や対話のやりとりから現れ出る不条理な笑いを見出した。

このように、岸田國士の演劇には現代性・普遍性が備わっている。それは、日本の近代演劇では決して成し得なかった岸田の「純粹演劇」の理念が、現代演劇において実現可能なものとなったことを表しているのである。