

Choukou Ikuta's "*Enko*" ("Halo"): Representations of "Light"

HIDAKA Shoji

Keywords: Choukou Ikuta, "*Enko*" ("Halo"), Representation, Semiotics of the Drama and Theater, New Woman

Abstract

This paper's analysis of different aspects of "*Enko*" ("Halo"), Choukou Ikuta's play of 1917, demonstrates the play's indebtedness to the art, literature, philosophy, dramas and theaters of the period. This paper also places great emphasis upon the representation of "light" in the drama, with reference to Shoji Sekine's onstage picture "*Korin no Onna*" ("Woman with a Halo"), the 1914 short story "*Enko*" ("Halo") by Haruo Sato, as well as the "New Woman" essays of Raicho Hiratsuka, and Masao Kume's 1917 drama "*Jizoukyou—yurai*" ("Assistant Origin Jizo").

表象としての「光」

——生田長江の戯曲「円光」をめぐる

日 高 昭 二

1 新しい芝居／新しい画家

新しい芝居の背景は、いつも新しい画家が描く習慣になっている——こういう習慣があったことを、山本有三の「新時代劇一瞥」(『演芸画報』大正三・一〇)によつてはじめて知った。演劇というジャンルに対する時代的な変容の指摘にとどまらず、まさに芸術そのものに対する「新しい」時代の幕開けを感得させる端的な評言であるが、これまでの文学史や演劇史においては、往々にして埋没しがちであつた観察であらう。

とはいえ、こうした演劇と絵画の交感を以て、この時代が見出した「新しい」芸術シーンとしてこれを手放しで称賛するわけにもいかないのである。なぜなら、山本はさきの引用につづけて、「新しい画家と偉張つて背景の手心はまた別なもの」で、「感心したのに出会はした事がない」と述べてもいたからである。その例として、山本が挙げているのは、美術劇場が大正三年四月に有楽座で旗揚げした秋田雨雀「埋れた春」の背景

で、担当したのは竹久夢二である。

「埋れた春」は現実劇とはいふものの、可成り神秘的の香のするものだから、此種の背景を用ゐることを許すとしても僕にはいろいろ非難がある。先づ第一にいひたいのは上手の椿の木や遠くに見える木立などは福よかに丸味を持たして描いてあるのに、蔵や塀の仕切などは垂直線を用ゐて画然と立つてある。かく柔かい線と硬い線と両者を併用してゐるので、感じに統一がない。そこで見物の心をいつ迄も落着かせない恨がある。第二に蔵の形が蔵といふ感じを思ひ起させない。あれでは何かよい箱を突立てたやうである。蔵の中の何か知らないものに心を誘はれて、子供が知らず／＼引つけられていく蔵とはどうしても思はれない。第三に蔵の色が白すぎた。あの白い色が強く目を射るので、あの蔵は強い感じ、明確な思想を呼び起こさせるばかりで、あの蔵の中に何やらん子供に未知の世界が潜んでゐるといふやうには取る事が出来ない。（美術劇場と無名会）『新思潮』大正三・六

雨雀の「埋れた春」は、『早稲田文学』誌上において演じてみたい脚本の投票があつたとき、最高点を得た作品とされているが、そうした期待を受けて上演された舞台の「背景」をみつめた山本の劇評は、その色や線や形と戯曲内容との関係の具体にまで踏み込んでいて、じつに詳細な批判となっている。

演劇がいわゆる総合芸術であり、セリフという言葉のみならず、装置や照明や音楽を含めて視覚化―聴覚化されたその全体を、いかに舞台上に構築するかが重要であることはいうまでもない。そのことは、すでに中村

吉蔵の「眼に訴ふる劇」(『ル・イヴ』大正二・三)が、『俳優と超人形』で著名なイギリスの舞台演出家ゴードン・クレイグの演劇論を引用しつつ、劇作家の仕事とは「動作、言語、線、色及び節律」の「五つの要素を巧に使ひこなす」ことだという自覚を記していたことでも知られよう。こうした指摘をふまえるとき、山本の丁寧な批判が、たんに演劇というジャンルの変革のみならず、いわば近代的な「劇評」の確立さえもめざした意欲的な試みであったともいえるだろう。

もともと、雨雀の回想によれば「画家の竹久夢二が、自分から背景を買って出てくれたので、夢二式な面白いものができた」(『あかつきえの旅』^(マユ)潮流社、昭和二五・三)とされていて、ここでの劇作家と画家とのコラボレーションの成立自体、歓迎するべきことであるとする反応となっている。雨雀にすれば、自分の戯曲に対して凡庸な背景を描かれるよりは、夢二という画家の個性が現出することのほうが舞台の効果としてはより鮮明になるという判断であったのかも知れない。しかし、山本にしてみれば、その「夢二式」の表現がどれだけ戯曲の「内容」と結びついているかが、演劇というジャンルにおける総合的な問題なのだというわけであろう。劇作家と画家の「新しい」結合はそれとして、そのうえでこの舞台が、雨雀の神秘性と夢二の叙情性との組み合わせであったとなれば、山本ならずとも大いに気になるところでもある。

その一方、山本の劇評において、そうした厳しい批判とは逆に称賛された舞台「背景」もある。美術劇場が新時代劇場と合同して有楽座で上演した久米正雄の「牛乳屋の兄弟」の舞台がそれで、その背景を描いていたのは斎藤五百枝である。これについて、山本は、次のように述べていた。

一体背景については久米も充分苦心して書いたものだから、在来の日本間の舞台面とは大分変った面白いものが出来る訳だが、あゝ気持ちよくいつたのは全く斎藤君のおかげだ。それに序幕の羽目板の色といひ、二幕目納屋の場の壁の色といひ、実によく脚本の内容に添ふた色合であつた。實際壁の色で舞台の空氣が作られるのだのに、そこによく氣の付かぬ劇団が大分あるやうだ。（『新時代劇一瞥』前掲）。

改めて久米の「牛乳屋の兄弟」に当たってみると、舞台のしつらえがこと細かに指定されていて、「在来の日本間」とは異なる建築上の背景といひ、「納屋」の雰囲気といひ、斎藤の仕事ぶりに対する山本の賞賛にも合点がゆく。このとき同時に上演されたのは木下杢太郎の「和泉屋染物店」であるが、同じく斎藤がつとめたその背景についての山本の劇評は、さらに手放しに近いほめようになっていた。

斎藤君の背景は御自慢な丈にこれも実に氣持よくいつてゐた。矢張燐んだ卵色の壁の色があの劇の氣分を助けてゐることが多い。誰か「和泉屋」と染め出した暖簾はあべこべにかゝつてゐると悪口をいつてゐたが、店は舞台の方に向いてゐるのだから、あれで間違つてゐないのだ。然し正月だから障子は張替へておいて貰ひたかつた。（同）

ここにも「壁の色」についてのこだわりが記されているが、なお逸することができないのは「あべこべ」にかかつていたという「暖簾」についてであろう。もちろん、ここで山本が示していることは、たんなる細部へ

のこだわりといったことではなく、「舞台」のテキストがどんな意味でも「書かれた」テキストの翻訳ではないという一事であろう。そのことは、いわゆる書記体としての戯曲を読むことと、非言語的な要素を含む舞台表象の根本的な相違のみならず、それ以上に舞台そのものがあくまでも個別的な実践によってなりたっていることを同時に知らせてもいるのである。⁽¹⁾その延長上で山本は、武者小路実篤「その妹」の背景を描いた九里四郎のそれや、井上正夫が野外劇として上演した泉鏡花の「紅玉」の舞台で落選画家が背中に負ったカラスの絵（久米正雄が描いた）についても言及しているが、それら舞台上に表象されたひとつ一つの記号が担っている感性的な刺戟までがよく伝わってくる。

この当時、「演じられた」舞台の期間は短く、せいぜいが二日程度の興行だから、山本の記述はなおさら貴重である。もちろん「演じられた」ことをより詳細に復元するためには、「書かれた」テキストがどのように読まれ、それがまた俳優の声としぐさによってどのように観客の前にあらわれ、それについて観客がどのような反応を示したかなど、そのすべての局面の追跡を除外することはありえない。まずは山本の批評にみちびかれつつ、言語的であるとともに非言語的でもある上演のすべてについて、とりわけ「新しい」時代の芸術が向かおうとする場の一つについてみてみよう。

2 生田長江と関根正二

大正時代の演劇シーンのなかで、山本のいう「新しい芝居」と「新しい画家」の関係を示したものとして逸

することのできない舞台がさらにある。生田長江の「円光」と画家関根正二の関係がそれである。周知のように、生田長江の「円光（三幕）」は、雑誌『中外』の大正六年十月創刊号に掲載された、文字通りの長江のはじめての戯曲である。評論家・翻訳家としてすでに名を知られた長江が、はじめて創作に手を染めたという話題性もさることながら、戯曲としてもほぼ完成に近い結構を整えていたことで、多くの評家から驚きと賛辞が相次いだ戯曲である。

戯曲の評判は、たちまち現実の舞台となって現れる。作品が発表された翌年の五月二十九日、三十日の両日、新劇研究会・国民座の第五回公演として上演された有楽座での舞台がそれである。演目は、「円光（三幕）」のほか、額田六福「野崎村（一幕）」と久米正雄「地藏教由来（一幕）」で、額田の作品をのぞく二つは久米正雄が舞台監督をつとめている。このとき関根正二は、「地藏教由来」の舞台に、今東光、東郷青児、佐々木茂索、上野山清貢らとともに群衆のひとりとして出演していたばかりか、さらに「円光」の舞台正面に飾られることになる一枚の女性の肖像画を描いていたのである。

この絵の所在は、現在不明だとされているが、人々の記憶のなかには残っている。たとえば、同じ舞台を踏んだ今東光「幻視の画家関根正二補遺」〔繪 一九七・六〕の記憶によれば「それは若い婦人の頭の辺にオーロラの輝いた一種の宗教画のような肖像画」であつたとされ、また関根とともにその舞台を見た伊東深水「天分豊かなる関根君の芸術」〔みづゑ 一九一九・一二〕によれば、「美しい色彩と、しかも時代を超越したその作構」に「日本の天才」を痛切に感じた」と記されていた。

こうした回想をふまえつつ、美術批評の伊藤匡は、一九八六年に開催された関根正二の展覧会に寄せた一文



図1 「女顔」

『関根正二とその時代—大正洋画の青春—』 展覧会カタログ

「関根正二と『円光』」のなかで、「光輪を伴った若い女性」が描かれた「女の顔」という題の「小さなデッサン」(図1)について触れ、それは「もしかすると関根の遺作展に出品された『円光』の下絵」であるかも知れないと述べていた。もとより伊藤の関心は、これが描かれた時期に関根が「画家として著しい変貌を遂げた」ことをいうことにあつたのだが、その「変貌」のまえぶれをこの「下絵」にも見ていたというわけである。すなわち、関根正二は、長江の「円光」上演からほどなく、第五回二科展(大正七・九・十・三〇、上野・竹之台陳列館)に出品した「信仰の悲しみ」「姉弟」「自画像」によって犂牛賞を得て、一躍その名が知られることになるからである。ちなみに、この第五回二科展には、久米正雄の「山中の湖水」も出品されていたが、落選したということだ。

関根の代表作となった「信仰の悲しみ」については、この画家の夭折という事情も反映してか伝説的な回想が数多く残されており、近年では、それらをふまえた言及もしばしば目にするようになっていく。そのなかで丹尾安典「関根正二拾遺」⁽³⁾は、伊藤のいう「光輪を伴った若い女性」のデッサンは関根の同時期の作品「神の折り」や「ともしび」などと同じモチーフをそなえており、しかもそのモチーフには「ある女性の姿」が「投影」されていると指摘していた。「ある女性」とは、前年の秋にこの世を去った作家素木しづで、それが「円光」の背景としての女性像にも及んでい

ると推測していたのである。なるほど、改めて関根の「神の祈り」や「ともしび」をみると、いずれも女性の頭のうえにくっきりと「光輪」が描かれている。

関根と素木しづとの関係については、伊東深水の回想でも記されていたが、ふたりの関係は若い関根をしづの夫上野山清貢に紹介したことによって生まれたという。当時関根は、東京印刷株式会社の図案部で伊東と一緒に仕事をしていたが、のち洋画に転じ、太平洋画会研究所に通ったり、村岡黒影らと文芸同人誌『炎』を発行したりしていたという。関根の「日記」⁽⁴⁾には、絵画の勉強はむろんのこと、この時代の小説や脚本の類なども数多く読んでいたことがうかがえ、彼のなかで絵画と文学がまさに交錯している時代的な様子をみて取ることができる。⁽⁵⁾

また、この当時の伊東は、『時事新報』に連載された久米正雄『螢草』の挿絵を描いており、関根にせがまれて久米にも紹介したという。ほどなく関根は鼻の手術をしており、彼の手術代を出したとされる久米の小説「鼻を切ったS君」⁽⁶⁾（『新潮』大正七・一二）には、その間の経緯が描かれていた。さらに、久米の回想記「国民座の追憶」⁽⁷⁾（『新演芸』大正二・四・一）によれば、「円光」の背景を関根にと依頼してきたのは上野山清貢であったという。これらの回想をあわせてみれば、「新しい芝居」の背景は「新しい画家」が描くという習慣の延長上において、長江の初めての戯曲「円光」の背景画を新しい画家である関根正二が描くという関係の場は、すでに整っていたとみることができよう。

長江の戯曲「円光」の上演をいち早く伝えているのは、大正七年四月十一日の『時事新報』である。それによれば、「花田緯子を中心とした国民座」が上演し、あわせて「久米正雄氏が監督の任に当たる」ことも報じ

られている。したがって、「円光」の舞台に掲げられる「絵画」を関根が依頼されたのは、この前後ということになるが、それが「光輪を伴った若い女性」であったというのも、もちろん長江の戯曲の内容をふまえてのことにはちがいない。戯曲「円光」の主人公は、「美術家にして文学者」の辰巳一郎という設定になっていて、舞台はその一郎が描いた「絵画」をめぐる、友人の今村順と次のような対話を交わす場面であるからである。

順 まあ、聴きたまへ——此画の中の女の頭を飾る円光は、芸術家としての君の、辰巳一郎の一生を飾つてゐる。それを解らないでゐる君の生活の表皮こそまるつきり成つてゐないのだが、それにも係はらず、それだけの不可思議の世界へ突き入ることの出来た、君の生活の底の底を流れてゐる流れは、全然本物になりきつてゐる。……ああ、僕もたつた一で可い、これ位の物が描けてゐたなら？これ位の物が描けるところまで来てゐたなら？

一郎 減多に人を褒めない君が、然うまで言つて呉れるのは嬉しいよ。

順 僕はまだ褒め足りない。

一郎 だがね。本統の事を云ふと、僕は近頃いよいよ行き詰まつてしまつたのだ。それは絶望しても諦めのつかない、気毒な芸術家が描いたんだ。自暴自棄になつた刷毛と、精神の錯乱した絵具とが、僕の監視から抜け出して行つて、夢遊病者のやうな足跡をあゝの画布の上に残したのだ。それがあの氣違ひ染た画になつたのさ。

順 だから、立派な物が出来たのだ。殆んど君自身を超越してゐる――

一郎 然うだ。君は狂人か犯罪者かでなくちゃ超人にならないといふやうな、ツアラトウストラの哲学を信仰してゐたんだね。

「ツアラトウストラの哲学」とは、長江自身がニイチエのこの著作を森鷗外の教示を得ながら翻訳・刊行（新潮社、明治四四・一）していたことはすでに知られているが、その信奉者を友人の今村順に仮託しつつ、それが「画の中の女を飾る円光」との同質性を持つものとして戯曲の展開を促していることが、ここに早くも告げられている。しかし、それにも増してさらに興味深いことは、辰巳一郎がみずからを称している「気毒な芸術家」の肖像であろう。「精神の錯乱した絵具」といい、また「夢遊病者のやうな足跡」や「氣違ひ染た画」という言葉で自己言及的に評される一郎の肖像が、関根正二のそれに酷似しているからである。

関根の「信仰の悲しみ」は、もとの題は「楽しき國土」であつたとされるが、その「下絵」が残されている。山の幸を運ぶ若い娘たちの行列が、素朴で牧歌的なタッチで描かれている絵である。しかし「二科展」に出品されて樗牛賞を得た「信仰の悲しみ」は、その「下絵」とは異なつて、身ごもった女性たちが朱、黄、薄桃などのあざやかな色彩に彩られた衣をまとい、手に手に果実を捧げて野原を行進している絵であつた。この当時、評判になったこの絵については、有島生馬、山本鼎、石井伯亭らの批評が⁶残されているが、関根自身は、これが日比谷公園を散策中に想起された出来事であつたとして、次のように回想（『みづえ』大正七・一〇）していた。

私は先日來極度の神経衰弱になりそれは狂人とまで云われる様な物でした、併し私は決して狂人ではないのです。真実色々な暗示又幻影が目前に現れるのです。朝夕孤独の淋さに何物か祈る心地になる時あした女が三人又五人、私の目の前に現れるのです。

この関根の回想は、戯曲「円光」における辰巳一郎の輪郭を彷彿とさせるが、しかしそれだけではない。「悲しみの信仰」には、行列する女たちのなかで一人だけ不自然なまでに首をかしげて歩いている女が描かれている。はにかんでいるようにも、また瞑想しているかのようにもみえる彼女は、さらにその微妙な眼差しによって観衆の目を意識しているようにも、また誘惑しているようにもみえている。黄色い衣をまとって画面の右から左へ移動しようとしている四人の女たちのなかで、彼女の衣が一人だけ赤いのも、この世の世界を不吉に異化しているようにも感じさせている。そしてそれは、まるで一郎が描いたとされる「光輪の女」が戯曲のなかから飛び出して来て、そのまま額縁の中へ定着したかとも思えるような錯覚を起させもするのである。

もとより、関根がこの絵について述べた「暗示又幻影」が何であるかは不明ながら、彼の「信仰の悲しみ」は自然から収獲した果実を手にした女たちが人間生活との境界を彷徨っているようにも幻視され、そしてその境界にこそ人間の幻想や夢想が住まう場所があるようにも想像させているのである。関根の「信仰の悲しみ」に描かれたこの行列する女たちという構図が、通行人の一人として実際に舞台を横切っていた関根の「俳優」経験とつながってみえるという想像は、いささか過激に過ぎるとしても、観客をじっとみつめ、また何かを誘

惑するかのような彼女の演技的な姿自体、長江の「円光」という舞台空間との交錯を空想させるに不足はないのである。

精神を病み、創作に苦悩する画家の肖像といえは、素木しづの戯曲「空へ」(『反響』大正三・八)にも登場していた。そこでは「どの絵具をぬつても、みんな灰色にかはつてしまふ」と嘆く「若き燕」と呼ばれる男が登場し、「光の世の中に、生命はなぜ流動しないのだらう」という疑問を発しながら、やがて「窓の少女」に導かれて「空へ」と憧れて行くドラマが描かれていた。この素木の戯曲が長江の主催する雑誌に掲載されていたことからすれば、これが長江の目に入っていた可能性はあるだろう。つまり、辰巳一郎の原型ともいべき神經を病む画家の肖像は、その「光」のモチーフとともに、彼の周囲に醸成されていたとみることもできるだろう。

長江の戯曲「円光」において、辰巳一郎の「苦悶」の因をなすとされる「画の中の女」とは、彼の恋人歌津子の前にあらわれた軍人の武田忠夫(歌津子の継母の甥)の妹「みつる」であることがやがて判明するのだが、そこに至る経緯をたどっておかねばなるまい。というのも、この経緯にはのちにみるようにさまざまな批判が寄せられているからであるが、そこで批判の中心をなしていたのは一郎を紹介した三角関係のゆくえなのである。一郎と歌津子は一年前から恋愛関係にあったが、一郎の「意志薄弱」なために、また歌津子にも継母との「美しい」関係を保持したいという望みがあつて、結局彼女は亡父が決めた武田忠夫に嫁ぐ意志を固める。そこで一郎は、歌津子との関係を、まずは「兄妹」としてみなすことを思い、いや「もとの他人」になるべきだと思ひ直したり、いっそ「友人の細君」にしてしまえばと思ひ悩んだりもする。そうした折、歌津子の家を訪れた

一郎は、持参した猟銃が暴発して忠夫を盲目にしてしまい、同情した歌津子は忠夫と結婚する。

ドラマは、こうした経緯に対する人物相互の批評性を帯びて白熱していく。たとえば、第一幕に登場した今村順と同居している仲子は、みずから「新しい女」を以て任じているのだが、そういう彼女は忠夫と結婚した歌津子を「道德の幽霊」と批判し、一方歌津子もまた「柄のない烈婦の役割」を引き受けるという「つまらない夢を見ていた」のかも知れないと告白する。やがて、猟銃事件ののち精神病院で暮らしていたという一郎が、山中の湖水を臨む旅館で歌津子に再会することでドラマは急転する。同じ旅館にみつるが登場し、彼女は「これとちつとも異はない湖水を夢に見」たことや、「湖水の底がしきりに私を呼ぶ」のだと語りはじめる。そのうえで、あの事件は「過失」であつたという彼女の言葉を聞いた一郎が「見ないで居てどうして信じられる」と反論すると、「見ないから——信じるんだわ」と答えて湖水の底の声に誘われるように欄干から飛び込み、一郎も彼女の後を追って幕となる。すなわち、戯曲の冒頭において一郎と順の対話に示された「画の中の女」とは、一郎が無意識のうちに求めていた女性、つまり恋人でも、夫婦でもなく、一目逢ったときに彼のなかに生き始めていた「光」の女性Ⅱみつるであつたという結末になるわけなのだ。この結末に遭遇した観客は、では関根正二描く「光輪の女」をどのように見たのか、あるいは見なかったのか。

3 見ること／読むこと

「演じられた」舞台の光景は、多くの場合、それを目にした観客の記憶と記録を通じてわれわれに届けられ

る。しかし、記憶の新しさが確かな記録となって示されるとは限らない。舞台を目撃した新鮮さは確かにうかがえるものの、それがどういう舞台であったのか一向に伝わらないというのが実情であろう。演劇というものの宿命といってもいいであろう。

この当時、舞台の記憶と記録といえは、たとえば島村抱月が『滯欧文談』（春陽堂、明治三九・七）で語ったピアボム・ツリーの演じた「復活」の舞台などがのちの話題にもなる。ロンドンで抱月が観たというその舞台の光景については、おそらくは日本での上演を意識していたのであろうか、装置や照明はもとより俳優たちのしぐさのすべてにわたって、じつに細かい記録性に満ちていた。なかでも、カチューシャが「表情を四変」するところなどは、いま・ここでの詳細な記録を通じて、やがて帰国後に確かな記憶を喚起するべく記述されているようにもみえるのである。

しかし、日本における観客＝劇評としての記録は、山本有三ほどにも装置や照明を含めたその全体によって演劇というジャンルへの志向を高めようという意志には乏しかった。それは「円光」の劇評においても例外ではなく、記録として残されている反応といえは、登場人物の設定をはじめとして、とくにその幕切れに対する解釈上の不満を記したものが多かった。たとえば、藤澤清造「国民座の第五回公演を見物して」（『演芸画報』大正七・七）も、そうした反応を示していた一つで、この劇の「中心」を一郎の「変態心理」に見つつ、一郎とみつるの関係に疑問を呈するものであった。その要因として藤澤は、みつると一郎の「会見度数や其の会見してゐる時間がまた余り少ししか舞台に表現されてゐない」ために、二人の関係が「不明」のままに置かれていたというのである。つまり藤澤の批評は、舞台上における一郎とみつるの接触の少なさを梃にして、二人の

関係の不明明さをいったことは知られるものの、そこで交錯しているはずの表象のドラマすなわち一郎が描いた「画の中の女」と「みつる」という女性との関係については一切言及する気配さえないのである。藤澤の眼に映じたのは、ただ苦悩する画家としての一郎のみで、舞台上に提示された「光輪の女」のモチーフについては、ついに一片の絵解きとしてさえ踏み込むことはなかったのである。

この藤澤と同様、菊池寛の「国民座の創作劇」(『帝国文学』大正七・七)にも、同じような感想がつづられていた。そこで菊池は、「テーマや境遇」よりセリフの「自然らしさと自由さ」に感心したといい、そして「台辞点丈では、日本の創作劇は生田氏の『円光』に於て完成に達した」とまでいう。そう前置きしつつ、しかし「役者に失望した」といい、これは「老練な俳優がやるべき」であったと断ったうえで、しかしながら第三幕の「みつるの入水」については、それがたとえ「神秘的」であったとしても、「説明」抜きで彼女を死なせるのはやはり「難解」にすぎるという疑問を呈していたのである。

いかにも「テーマ」の明快さを以て任ずる菊池らしい疑問ともいえるが、その菊池が戯曲と舞台双方の印象として述べた「難解」さについて、それをさらに「不純」としたのは秋田雨雀「三つの創作劇を見る」(『時事新報』大正七・五・三〇)である。ここで秋田は、対話によって劇を進行させるといふ目標だけは明瞭に解るとしつつ、しかし「三角関係の中に悲劇の終局を与へない」で「シンボルのやうに思はれる忠夫の妹みつる」によって「カラストロフを生み出すといふ組立」には、「一種の不純さ」を感じざるを得ないと評していたのである。

三者の劇評に共通しているのは、みつるを軸にしたカラストロフへの不満ということに尽きている。いずれ

も記憶の新しいうちに試みられた上演の記録であるが、では、舞台批評以前のいわば戯曲を「読む」という場すなわち文芸時評における反応とはいえば、ここにも同様な批評がくり返されていたといわねばならない。

一つの作品に対する同時代の反応は、その多くが印象的な記号の消費に過ぎないともいえようが、そこにはまた時代が共有する思潮や理念が支配する言語環境が控えてもいる。支配された言語とは、あらかじめ決められた概念的なタームにもとづく批評であるといいかえてもいいだろう。たとえば、その冒頭「此一編は今まで日本に現はれた社会劇の中で、最も優れたものの一つである事を躊躇なく断言する」と記した江口渙「出来秋(五)」（『時事新報』大正六・一〇・一四）も、そうした枠組みをそなえた批評とみることができよう。

すでに引用した部分でも明らかのように、江口の批評は、この戯曲を「社会劇」と読むことにあった。これを「社会劇」とみるのは、登場人物のなかに「放縦なる自由恋愛の破綻を背負つて苦しんでゐる今村と仲子」が配されているからで、それゆえにこの二人を「一郎と歌津子との恋」と比較しつつ進行する第一幕が最も優れているという。しかし、第二幕は一郎と忠夫の受け渡しについて「いい気持になりすぎた」ために「推移の伏線を忘れて」しまい、その結果第三幕におけるカストロフの処理において忠夫と歌津子の「悲壮な結婚と結婚後のデイスイリュウジョンが十分」機能せず、またみつるも「生きていない」と論じていたのである。

江口と同様、久米正雄「『円光』嚇耀——戯曲月評——」（『帝国文学』大正六・一一）もまた、これを「社会劇」と読むことでは変わらなかった。ただし「文壇稀に見る社会改良家」である長江は「日本に於て初めて現はるべき純正社会劇作者」であるべきで、彼が向かうべきはこうした「心理劇性格劇」ではなく「社会劇問題劇」の方向でなければならないというのである。そう記したうえで久米は、この戯曲は幕がすすむにつれて

「争闘の具体化が弱められ」、歌津子の「感傷的人道主義の破産」も「中途半端で消え失せ」たのみか、「一篇の眼目たる主人公対円光の女の関係」も「卑しむべき詩的神秘の容易な道へ逃げ」てしまったというのである。つまりは、「社会劇」への期待の地平が裏切られたという思いが、「詩的神秘」への逃亡という不満として顕在化したというわけなのである。すなわち、江口と久米の時評に特徴的に示されているように、長江の戯曲「円光」は、「社会劇」か、それとも「神秘劇」かという批評的なチームの枠組を前提とするなかで、そのいずれを強調するかによって劇の評価も大きく異なるという文学的な場を現出していたのである。

これらの時評に少し遅れて、森田草平「生田長江君の作物と広津和郎氏のそれと」(『時事新報』大正七・一・一―二三)は、彼らの反応とは少し異なった角度から歌津子の「造型」に注目しつつ、いかにも草平らしい批評を展開していた。一郎と関係していた歌津子が忠夫のほうに向うのは「女性に特有」の「持つて廻つた性質」であって、「欲しい物を欲しいといふことを知らない。欲しくないやうなことを言ひたがる」女の典型であるというのである。いかにも『煤煙』の作者らしい歌津子評であるが、そこにはまたあの漱石が構想したいわゆる「無意識の偽善」という女性像が投影してもいるだろう。

しかし、それとは微妙に異なる位相を示す一文も刻まれている。作者からじかに聞いたというこの戯曲のねらいがそれで、長江は草平にこう語っていたという――すなわち「人間が意識して居るもの、愛したり愛されたりすると考へて居るものは、本当のものではない。サブコンシャスな、識域下に働いて居るものこそ、本当に自分のためにあるものである」と。これもまた、当時の批評チームに通底する言語環境の一つというべく、概念的な批評を得意とした、いかにも長江らしい自註の披瀝とみるべきであろう。

男女における「愛」の世界を「人間が意識して居るもの」としてではなく、「識域下に働いて居るもの」との関係としてとらえるとは、だが長江の独創というわけにはいかない。たとえば、芸術座の公演になるモース・メーテルリンクの『モンナ・ヴァンナ』がすでにそれを表していたからである。夫ギドーの制止を振り切つて、プリンツィヴァリの陣営に赴くジョヴァンナの恋の意識について、たとえば小宮豊隆「芸術座のモンナ、ヴァンナ」(『新小説』大正二・一〇)は次のように解説してくれていた。

ジョヴァンナは、詩に生き得る潜在性を持つた女である。マーテルリンクの所謂「偉いなる恋」を享け得る資格を持つた女である。然かしながら其資格はジョヴァンナの識域下に潜在してゐたために、ジョヴァンナの頭の中には殆んど問題となつてゐない。況んやジョヴァンナに要求の形としては猶更現はれてゐない。(略)然かしながらジョヴァンナの潜在性は先づ「犠牲」と云ふ言葉に依つて引き出された。「犠牲」と云ふことを自分の貞操を瀆がすと云ふこと、商量して、然かも猶且つ敢て堪えやうとするものは、理想を追ふ者にのみ許された特権である。詩に生きむとする者にのみ許された特権である。

そういう彼女が、「所天^{おつと}に対する一人の愛よりも、もつと大事なI mustが外にある」として敵の陣営に赴いてプリンツィヴァリに会つたとき、彼女は初めて「詩の世界があると云ふ事を明確に悟つた」と小宮はいう。しかもその世界は、たんに「現実」と「心霊」の争いを「暗示」したものではなく、その「戦ひの結末」をも「断呼として主張してゐる」というのである。もとより、この小宮の批評は、彼女の「識域下に潜在してゐた」

ものを舞台上に表象することについて、女優松井須磨子の演技がそれを表現し得ていないことを厳しく批判することにあつた。たとえば夫ギドーが「偉いなる愛」に「盲目」であつたとしても、ただ彼に「突つかかる」だけではなく、みずからに眠っている「隠れた能力」をさらに観客に見せる演技が必要だつたのである。

この小宮の批評をめぐっては、やがて相馬御風、楠山正雄、秋田雨雀らとのあいだで応酬がなされることになるのだが、そこでは「読む」と「見る」ことの距離をめぐる観点や、また女優といういわば「女が女を演ずる」ことの問題などが浮上しているのであるが、さしあたって長江のいう「識域下」をめぐる演劇的な先蹤を知るためにはこの引用だけでも十分であろう。なぜなら長江は、戯曲第四作となる「決闘」（『中外』大正七・一〇）の上演に際して、おなじくこれも「識域下」を問題にした作だと述べ、それについては「モンナ・ブンナ」に「暗示」を得たことを記していたからである（『決闘』改題『告白の後』の上演について『読売新聞』大正七・一一・二七）。すなわち、この当時にあつて演劇的な表象のゆくえをたどることは、「見る」ことの記録と同時に、やはり「読む」ことの双方を視野に置かねばならないことが理解されよう。そのうえでなおいふことは、長江の戯曲をも含めて、舞台を「見る」ということが戯曲を「読む」ことの強度を覆してはいないという事実であろう。

4 「二つの」『円光』

「モンナ・ヴァンナ」と「円光」と、その二つをあわせてみれば、「円光」のみつるはメーテルリンクのジョ

ヴァンナを「絵画」の中に閉じ込めることで生成されたとみることもできる。一郎の描いた「画の中の女」が、ジョヴァンナと同様に「識域下に働いて居る」愛の世界への覚醒をうながしているという見方が、一応はできるからである。そしてその「画の中の女」が、画家関根正二にとっては素木しづという現実の女性であったとしても、それが長江の「円光」にそのまま重なるわけではないことはいうまでもない。また、その「画の中の女」が忠夫の妹みつるであったという戯曲の展開を受け入れるにしても、しかし肝心の「画の中の女を飾る円光」が何を示しているのかは、なお不明なままに置かれているのである。読者＝観客に残されているのは、それが一郎の「生活の底の底を流れてゐる」ものだという友人今村順の解釈だけである。この隠喩的な解釈が、もちろん、一郎の「内面」的な自画像の絶対的優位性を告げていることはいうまでもないが、そうした解釈をこえて、では戯曲「円光」において、一郎が描いた「画の中の女」＝「円光」というモチーフが、一体どこから生まれたのかをさらに問わねばならない。

それを解く鍵がないわけではない。なぜなら、「画の中の女を飾る円光」というモチーフは、すでに長江に先立って佐藤春夫の同名の短編「円光」（『我等』大正三・七）に見出されるからである。この短編は、新婚間もない画家が、ある日「貴下の夫人の肖像」を描いて欲しいという「青い手紙」を手にする事で始まっている。事の次第を告げると妻は、依頼人は旧知の人で、かつて愛されかつ愛していた男だという。興味を抱いた画家は、さっそく妻をモデルに描きはじめ、やがて完成した絵を男に送ると折り返し手紙がきて、それには「貴下は可なり忠実」に描いたというが、その彼女に「頭を圍繞する円光」が描かれていないのはなぜかと記されていた。かつて自分は彼女に「マグダラの婦人マリア」のごとき「円光」を見ていたが、それを見ることの出

来ないあなたは「彼の女を所有する値無之候」とも告げ、それを「描かざりしは見えざるには非ず、失はれたるには非ずして、貴下の芸術上の謬見に起因せしもの」なのだとし記してもいたのである。手紙を読み終えた画家は、この男は「氣違ひかも知れん」と思い、「それとも詩人かな」とも思い直し、そのことを妻に告げると、彼女は「いいえ、確か批評家だつたと思ひますわ」と答えて終る。

この春夫の「円光」を、長江は「最近の新聞雑誌から」(『反響』大正三・七)という時評でとりあげていた。そこで長江は、「所謂モデル問題に神經質な注意を払」うとき、「多少呑み込みにくい物になつてゐるかも知れない」と述べていたが、これについてはつとに海老原由香に指摘が⁽⁸⁾あつて、春夫の「円光」には彼の恋人であつた尾竹ふくみが画家の安宅安五郎と結婚したことがふまえられているからだという。とはいへ、春夫は、自身の失恋の嘆きを「作中の失恋男に仮託して吐露」することはなく、むしろ「告白のスタイルを避けた」こと自体、以後の春夫に「反自然主義の方向性を与え」ることもなつたのだと海老原はいう。

もちろん、長江が春夫の「円光」に見出したのは、「所謂モデル問題」だけではなかつた。「ワイルドに親しんでゐる」作者の「精やかな味はい」と、「溜息を笑にまぎらし、ユウモアの奥に涙をかくした」という「含蓄」についてであつた。それをふまえたうえで、われわれがここで読むべきは、長江の批評の当否なのではなく、春夫の短編と同じ題名を冠した戯曲が生成される「場」そのものであつて、おそらくこのときの長江には、いわゆる創作上の技癢が隠されていたとみななければなるまい。

春夫の短編「円光」には、「或る書物」から見出したというエピソードの引用がある。「人間はその心を最も悲劇的なところに置いてゐる」という意味の語句で、その出典は明らかにされていないが、おそらくこれはオ

スカー・ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』の一節であろう。ワイルドの『ドリアン・グレイの肖像』(二八九〇)といえは、エドガー・アランポーの「橢円形の肖像」(一八四二)をはじめとして、オノレ・バルザックの「知られざる傑作」(一八三一)や、それをパロディ化したというヘンリー・ジェイムズの「未来のマドンナ」(二八七三)などの系譜が想起されよう。いわゆる描かれたものと現実の肖像とのギャップをとらえた系譜としてであるが、そうした系譜が告げていることは、なかでも絵の中に描かれた肖像が女性であるとき、芸術家が心の中の崇高な美を現実の女性に当て嵌めてしまうという普遍的な「主題」でもあろう。それを現実の女性の側からいい直せば、美や愛という美名のもとに、自己の存在が描かれた肖像の材料にすぎなくなるという批判になるであろうことは、改めていうまでもなからう。いわば男性性に囚われた男たちの眼差しに対する、女性の側からの批判としてである。

一枚の画布に記された肖像の背後にひそむ争闘——それがとりわけ女性の肖像であるとき、男性によるその独占、所有、統御などのドラマがここに開示される。それはまた、平面のカンバスを観客の視線による「幕の開閉」という視覚的な機能に変換しつづなされるドラマでもある。そうした視覚にかかわる「主題」と「機能」を、長江もそして春夫も共有していたというわけである。いや、それはたんなるモチーフの共有にとどまらず、画家としての主人公の設定といい、その彼が描く「画の中の女」の「頭を囲繞する円光」といい、さらにその「円光」が「見える・見えない」という対話に至るまで、この二つのテキストがいかに類似の表象性を深く交錯させているかに驚くべきであろう。これもまた、演劇と画家とによる「新しい」芸術への交感をもたらした時代的な「場」の変奏の一つとして受け止めることができよう。ちなみに、戯曲「円光」を収録した長

江の第一脚本集『円光以後』（緑葉社、大正八・二）の装丁者は、佐藤春夫である。

その春夫は、短編「円光」も収録した『病める薔薇』（天佑社、大正七・一）の刊行によって、華々しい文壇登場を告げるわけだが、それに先立って春夫が「二科展」における画家として出発していることも周知のところだ。そういう春夫が、恋人の尾竹ふくみにボツエチェリのマドンナ（そこにも確かに円光がみえる）を見ていたことは春夫自身も告げているが、まさに画家としての経歴を彷彿とさせる春夫の短編「円光」は、画家と未知の男が妻の肖像に見えはらずの「円光」をめぐる、いわば見えない対話を往復することで成立していたのである。そこに長江が読み取ったのは「溜息を笑にまぎらし」、「ユウモアの奥に涙をかくし」という「含蓄」であったが、それと対照的に長江の戯曲「円光」は、「サブコンシャスな、識域下に働いて居る」ものとしての女性、しかも画家の妻ではなくて「超越的」な力をそなえた一人の女性へと、「絵の中の女」の肖像を微妙にズラしていたともいえるだろう。それによって、古風な文語体で綴られた「青い手紙」の男をめぐる夫婦の口語体による対話、すなわち詩人か、狂気か、批評家かという焦点化も、また後景に退くことになった。

それが現実の女性であれ、絵画の中のそれであれ、女性を幻視するという行為から「笑い」と「ユウモア」の要素を取り除いてしまえば、残るのは「苦悩」だけだともいえる。「美術家にして文学者」として設定された一郎の肖像は、近代の「恋愛」がキリスト教の「苦悩を愛する」精神と一致することで生成されているという、スーザン・ソニタグのいう「模範的苦悩者としての芸術家」（『反解釈』ちくま学芸文庫、一九九六）を彷彿とさせるが、しかし彼の「苦悩」には、「信仰」という側面が一切除去されていることはみられるとおりで

ある。それが、春夫のとらえた「青い手紙」の男とのちがいを鮮明に示しているとみることもできよう。この男にとっての女性の肖像画は、愛する者の不在が引き起こす苦悩を和らげるその代替物としての信仰〓円光の表象とみていいだろう。

一方、長江の戯曲「円光」には、春夫のそれにはない「新しい女」をめぐる抗争がみえていた。今村仲子のいう「道徳の奴隷」としての歌津子批判である。しかも、その仲子と歌津子の対立の向こうに、みのるという現実的な存在を超えたいわば靈性をもった女性を配置するという、もう一つの世界がこの戯曲にはさらにひそんでもいるのである。

5 「円光」と「新しい女」

長江と「新しい女」との関係といえば、雑誌『青鞥』とのかかわりが、なかでも平塚らいてうとの関係が思い浮かぶ。この二人の関係については、これまでにも少なからず言及⁽¹⁰⁾がなされているが、戯曲「円光」との関係でいえば、まず「円光」〓「太陽」というイメージであり、さらには「太陽」〓「女性」というイメージとの交響であらう。

承知のように、『青鞥』創刊号（明治四四・九）には、らいてうの「原始、女性は太陽であつた」が掲載されていた。そこには、「私共は日出づる国の東の水晶の山の上に目映ゆる黄金の大円宮殿を営まうとするものだ。／女性よ、汝の肖像を描くに常に金色の円天井を撰ぶことを忘れてはならぬ」という言葉が記されていて、

女性の肖像＝黄金の大円宮殿（あるいは金色の円天井）のイメージをみることができよう。また、雑誌それ自体にも「円光」＝「太陽」のイメージが横溢していたこともよく知られている。こうしたイメージをめぐっては、すでに佐々木英昭や岩見照代らの指摘があるが、さらに戯曲「円光」と「新しい女」との関係に少しく立ち入ってみるとき、そこにはまた異なった関係もみえてくる。それはほかならぬ、長江とらいてうとのあいだに当初から存在したという一つの齟齬である。らいてうの回想によってみれば、それはたとえば次のようなエピソードである。

生田先生が折にふれて、「オフエリヤのような女性の価値も否定できませんね」などと口にされるのを聴いても、オフエリヤのような女性に魅力を感じる男心というものを、遠い気持で眺めるばかりでした。そんなふうでこの創刊の辞を書いた気持の底には、「青輅」によつて婦人解放の道をひらくとか、女権宣言をするというような明確な意識こそありませんが、たたかいの意志がなかったわけではないのです。

（『平塚らいてう自伝 原始、女性は太陽であった』大月書店、一九九二）

雑誌『青輅』発刊の意味を、まるで裏側から覗いているような回想であるが、この回想の向こうには、『青輅』創刊にからむ話題がもう一つ隠されている。長江は、創刊号の巻末に掲げられた「青輅社概則」をめぐって、そこに記された「女子の覚醒を促し」という文言を「女流文学の発達を計り」と訂正していたというのである。この長江の行為は、女性自らがその「覚醒」を語り得る時代をようやく迎えたとされるなかで、社に集

った彼女たちを「女流文学」という枠組みに囲い込むことで、逆に「女性性」をめぐる問題そのものを周縁化してしまったともいえるからである。もちろん長江は、そのことに必ずしも自覚的であったという訳でもなかったろう。

この長江の行為をふまえて、改めてらいてうの回想を読めば、らいてうの「新しい女」に対する想いのなかには、まさしく長江に代表されるような「オフエリヤのような女性に魅力を感じる男心」との抗争があったということになるだろう。オフエリヤのような女性とは、いわゆる世紀末の女性を表象する「水の女」のイメージであり、それが一郎を湖水の底に誘惑する女としての「みつる」の造型を導いていたともいえるだろう。すなわち、長江の戯曲における「円光」の表象とは、「太陽」のそれというより、むしろ男を「死」へと誘惑する表徴的な記号であったということになるわけだ。

男を「湖水」に誘惑するドラマといえば、この時代の演劇シーンのなかでは、まずゲアハルト・ハウプトマンの「寂しき人々」が想起されよう。妻のある哲学者のヨハンネスが、若い女大学生のアンナ・マアルに対する悶々とした情に堪えかね、湖水にひとり舟を浮かべて入水するというものだが、ただしこれは女性に去られたあとで起こった男の自殺であった。また、長江の翻訳になるイタリアの作家ガブリエーレ・ダンヌンツィオの『死の勝利』（新潮社、大正二・二）も思い起こさねばならない。自己の存在確認と死の誘惑との葛藤に悩む主人公ジョルジヨは、超人ツァラトゥストラのうちに自己の生きる場を見出そうとするが、美しい女性が彼の強迫の対象でありつづける限り、かのツァラトゥストラとは異なつて自死を選択せざるをえないという苦い勝利の物語である。その作者ダンヌンツィオは、晩年にガルダ湖のほとりの館に住まいしたが、やがてその館は

美の王国としてイタリアのファシズムを導くとともに、世紀末の快樂主義者を閉じ込めた敗北の場所となったという想像も広がっていく。⁽¹²⁾

「湖水」をめぐる表象といえば、もちろん絵画の世界にもある。それについては、すでに述べた久米正雄の二科展出品作「山中の湖水」が想起されるが、しかしこれは「円光」以後の作品であって、それ以前の絵画となれば大正六年四月の日本美術院試作展に出品された村山槐多の「湖水と女」を挙げねばなるまい。槐多のこの絵は、和服に身を包んで端正な居ずまいをみせる女性像の向こうに、満々とした水をたたえた湖水がみえるという構図によって、女性という存在があたかも永遠の存在であるかのように幻想させもする象徴的な絵として、彼の代表作の一つに数えられてもいる。

あるいは、ここに鈴木三重吉編の『世界童話集 湖水の女』（春陽堂、大正五・一二）を思い浮かべてもいいだろう。湖から生まれたという女性に恋した男が、自分に三度手を挙げたら湖に帰るという約束をしたうえで結婚するのだが、男は無意識のうちに手を挙げてしまい、結局女性は三人の子供を置いて湖に帰ってしまうという童話である。かくて、これら文学と絵画におけるイメージを煩を厭わず引証したのはほかでもない、「湖水」と「女性」をめぐる表象的なイメージが、このとき長江の内外において、少なからず形成されていたという以外ではない。

ここで急ぎつけ加えておけば、らいてうとの関係においても「湖水」と「女性」のイメージが浮かばぬわけではない。らいてうが雑誌『青鞥』の編集権を伊藤野枝に譲ったとき、野枝の自宅で辻潤が語ったという夢の

話がそれで、らいてうの回想記「青鞥と私」〔青鞥〕大正四・一〕にみえるシーンである。

辻さんの私に関するあの夢の話——それは私がある湖水に身を投げて死んだ、その湖の崖の上には私が乗り捨てたといふ馬が前脚を高くあげて踊つてゐる。犬がしきりに吠えるので、見ると、私の死骸が水の中によく見える。辻さんはその死骸を引き上げて、色々手あてをしていると、間もなく蘇生したといふのです——などと思ひ出されながら、と同時に過去の自分に対するある淋しい別離の感情も味はれたのでした。

ここには、みずからの「蘇生」が「淋しい別離」とからみあっている複雑な感情のドラマがひそんでもいる。「新しい女」をめぐる肖像といえ、もちろんその「社会性」が前景化されてもきたが、しかしらいてうの肖像に限っていえば、そこには神秘性をめぐるドラマがたえず随伴していることも見逃すことはできなからう。長江の「円光」の枠組みにもこの二つのイメージの相克があることはみられる通りであるが、ただし長江が描いた「湖水」のドラマは、投身による「死」であつてそこに「蘇生」のイメージはない。そのことへの疑問や批判が数多く寄せられたことはすでに述べたが、この「円光」に限らず、長江の戯曲には「死」のイメージが多くつきまとつていることも事実である。たとえば、さきにも触れた「識域下の恋」をとらえた「決闘」や、当時のスキャンダルを題材にした「長澤兼子」〔雄弁〕大正九・五〕などもそうである。後者は、自家の運転手を巻き添えにしたことで当時のメディアを賑わした吉川鎌子事件を題材にしたものだが、これらの戯曲が一樣に示したカラストロフにおける「死」については、さすがに長江自身も気になったところとみえて、「自作自

註」(『読売新聞』大正九・六・一〇九)のなかで次のように答えていた。

私は、人が死にさへすれば劇のカタストロフになると思はせるやうな扱ひ方をしてゐない。人が死ぬといふこと以外に、何等の恐ろしい事件がないと感じさせるやうな扱ひ方をもしてゐない。私はただ、日常生活及びその些末事を扱つたのでなければ、高級の芸術でないと考へてゐられる、一部の新劇作家新劇評家諸氏と所見を異にしてゐるだけです。

演劇におけるカタストロフの問題が、一転して「日常の生活及びその些末事を扱つた」芸術との比較にまで及んでいるこの論旨を、読者がそのままなりと理解するのは困難であろう。引用の前段には「小説を評價する有合せ物の標準で脚本を評価」する無謀さ——つまり「小説の上のリアリズムを脚本にまで強ひようとする」安易さについての疑問が記されていて、それとこれとを合わせて勘案すれば、彼の「自作自註」の意味をたどることはできるだろう。この長江の反駁で意味があるのは、むろん「小説の上のリアリズム」に對置される「脚本」の要諦、いいかえれば劇の評価の「標準」をどこに見定めるべきかという課題である。そしてその課題が、まさしく観客の視線を誘う「知覚」的な舞台空間の解明へと導かれねばならないことは、改めて念を押すまでもない。



図Ⅱ 「演芸画報」大正9年4月号

6 表象としての「光」

戯曲「円光」のドラマツルギーは、第一に、三人の女性と三人の男性の関係をいかに対立的に仕組むかにかかっているといってもいいだろう。なかでも歌津子とみのるは、それぞれが抱く「夢」の表象において劇的に対立している。しかもその対立は、「小説の上のリアリズム」としてではなく、観客の視線を一瞬のうちに凝縮させる「視覚」的な仕掛けとして、すなわち一郎と忠夫によって演じられる「盲目」という表象を介して、さらに増幅もしているのである。そのうえで、この「盲目」をめぐるドラマは、さらに「見えないものを／見ると」いう二重の表象作用を帯びて舞台に現出してもいるのである。むしろ、ここで「盲目」というのは、第二幕における一郎の猟銃暴発事件という不慮の出来事にはかならない。

もっとも、偶然による猟銃の暴発という設定は、ややも

すれば説話論的な語りの常套として、やがて「悲劇」を招くというありふれた筋書きをもたらしかねない恐れがある。当時の舞台写真(図Ⅱ)に、この場面が大きく扱われているのも、この恐れを観客に感得させるに十分である。⁽¹³⁾しかし、この事件は、忠夫の「盲目」と歌津子の「同情」による結婚という、いわば「目に見える」現実的なドラマを導く契機をなしているとともに、他方で一郎とみのるが示した「見なくても／見える」という能力的な磁場、いやもつと正確に言えば「見ないから／信じる」という超越的な力をうながす視覚Ⅱ知覚の劇として生成されていることも、また見逃がすことはできないのである。いわば、超越的なものを現実的なものと錯覚しかねない危うさ、それを批評家長江の「認識方法の根幹」に関わる「価値の転倒」⁽¹⁴⁾とみることは可能であるが、しかし、それ以上にここで見られるべきは、演劇における表象作用のさらなる意味づけであろう。

こうした「知覚」の表象には、明治末から大正初期にかけての、いわゆる「スピリチュアリズム」⁽¹⁵⁾の流行との近接性を思わせもする。一人の男に訪れた現実的な「煩悶」は、女性の「催眠」的な精神によって超えることが可能だという、この憧憬にも似た表象には、あるいはネオ・ロマンチズムの精神が漂っているともみられよう。かつて長江がダンヌンチオにみた新しい精神でもあるが、と同時にここには、見えないものを／見えるようにするという視覚的な詐術が隠されてもいるだろう。視覚的な詐術は、劇の冒頭、女の肖像画が掲げられているところからすでに始められているともいえる。ひとの肖像は、程度の差があれ、しばしば歪められた表象にすぎず、したがって人を欺くことがないとはいえないからである。しかし、そうした詐術にもかかわらず、長江の「円光」は、「新しい女」としての仲子の左右に家庭的な女性と神秘的な女性を配するという演劇

的な構図を通して、三人の女性たちがそれぞれに担っている「場」を明視することをわれわれに促す一方、それと同時に「見る」ことをめぐる能力と詐術のあいだでの「差異」をもよく見極めることを、つまりよく「判断」することを観客に求めていたともいえるだろう。いわば「見える」ものがそなえている表象の力と誤表象とを、一つの舞台に顕現させるという企みとしてである。

そうした視覚＝知覚をめぐるドラマが、「画の中の女を飾る円光」という表象的な記号に収斂していくのはいうまでもない。それが「舞台」における「記号表現」として、具体的にどのような視覚性を備えているかと問うことこそ、演劇というジャンルに向かうわれわれの姿勢でもあろう。「記号表現」とは、たとえばスー＝エレン・ケースのいう「演劇の上演でその意味を構成する要素、すなわち、テキスト、俳優、舞台空間、照明、演出などの全体⁽¹⁶⁾」ということになるが、もとよりそのすべてを実際にたどり直すことの難しさは目に見えている。

だが、さしあたって戯曲「円光」の「舞台空間」については、絵画と舞台という空間による「枠視」、すなわち「額縁」と「第四の壁」として二重に視覚化されており、それがこの戯曲をしてわれわれに「見る」ことの意味を誘惑していることもまた明らかであろう。と同時に、その二重性がさらなる演劇の記号表現としての「照明」によって、どのように「光」の表象を「演出」していたかということにもなるだろう。

演劇というジャンルにおける「記号表現」としての「舞台照明」といえば、近代演劇史のなかでは、つとに松居松葉演出による「ヴェニスの人」(明治座、明治四一・二)で使用された「日本最初のライムライト」が想起されるが、そこでの斬新な「光線の使い方」が与えた驚異については、すでに小山内薫の劇評(『歌舞伎』

明治四一・五）が伝えていたところでもある。その延長でいえば、まさしく長江の「円光」は、舞台空間における「光」の表象が不可欠な要素をなしていることに違いはないが、しかしそれについての「記録」はいずれの劇評にもとめられてはいないのである。したがって、舞台空間における「光」の記号としての表象は、関根正二が描いた「光輪の女」という「背景」に向けて、おそらくは観客の視線を導いたであろうという想像以外にないのも事実なのである。

その一方、舞台における「記号表現」以前のいわば文字表象としての「光」については、長江の周囲においては多く偏在していた。たとえば、阿部次郎の「三太郎の日記」（『反響』創刊号、大正三・四）に対する長江の反応などがそれである。阿部の「日記」は、まず「僕の心は貴女の中にあっては、貴女の世界の外を覗いてゐる」という精神的な煩悶を以て始められているが、そのなかで「精神の世界に在つては、光る事と照らす事とが全然同一だといふ事が出来ない」という記述に対して、長江は、それが「先づ自らの向上形成に努力し、しかるのち社会への貢献に向はうとするの意味」ならば「間違つた量見」で、「先づ自己を修養してからといふのは、要するに疊の上の水連である」（『最近の新聞雑誌から』『反響』大正三・七）という批判を書きつけていたのである。この批判のさきに、「光輪の女」に対する一郎の自己投機をみることは、それほど困難なことではなからう。

また、長江が生田春月と共訳した『全訳 罪と罰』（植竹書院、大正四・二）の近刊広告（『反響』大正三・九）にも「光」をめぐる言葉が記されている。ニイチエの『偶像の微光』の一節として引用されたドストエフスキの存在をめぐる言葉がそれで、彼の存在は「旧生活の残光既に消えて、新生活の曙光未だ始まらざる我等の

世界の闇黒の中に、一道の光明を投ぜんとする」ものだと記されている。さきに述べた「湖水」と「女性」をめぐる表象同様、これまたあふれるばかりの「光」の表象といってよく、それら横溢する「光」の表象を創作的な光源として長江は、それを舞台に「見せる」意欲に駆られていたともいえるのである。

その「光」の表象が、すでに述べたように大正七年五月の有楽座の舞台において、久米正雄の「地蔵教由来」(『中央公論』大正六・八)とともに上演されていたことはさらに興味深い。それというのも「地蔵教由来」は、芝居の幕切れにおいて舞台一面を「緑の光」が覆うという設定になっていたからである。おそらく、この二つの舞台を見た観客は、その象徴的な「色」あるいは「光」による視覚的な表象の共通性と差異性を、あるいは鋭く感知していたのかも知れない。では、「緑の光」とは一体何であったか。

久米の戯曲「地蔵教由来」は、三人の博徒が通りがかりの人物を地蔵の「化身」にするという計略を立て、鑄掛屋の弥三郎をして巧みに仕組んだものの、逆に「生き神様」となった弥三郎に博徒たちがひれ伏す結果になるというドラマである。そうした喜劇的な逆転を通じて、博徒たちが一体弥三郎とは何者なのかと改めて反問することになるのだが、その幕切れは次のように示されている。

弥三郎 わしは昨日まで、いや先刻までそれを知らなんだ。おまへ達がさう信じさせて呉れた。信ずる事を教へて呉れたのぢや。今わしはわしに力があると信じてゐる(略)わしは今こそ其力を得たのだ。さあ来たれあらゆるもの、来たりてわしを拝せよ。

三人威に打たれて跪拝す。舞台一面快き緑の光に包まれ、百舌鳥急に鳴き頻る。一旦帰途に就きたる村

人は、握り飯を恭しく捧げたる老婆を先頭として再び登場し、堂前にひれ伏す。老婆握り飯を神前に供ふ。皆々跪拜。弥三郎その間に握り飯を一つ取つて頬張り、後を向きて静々と堂内に入る。雉、山鳩、閑古鳥、其他百舌鳥の囀りの中に。

戯曲は、この弥三郎のセリフと、握り飯を頬張る行為ののち「静かに幕」となっているが、そこで舞台一面に輝く「緑の光」とは、博徒たちや老婆らが演じた「喜劇」を象徴的に示す演劇的な表象であったことはいうまでもなからう。と同時に、ここで弥三郎が頬張る「握り飯」は、芝居の開幕早々において彼が「空腹」であったことを前提にしている。したがって、最後の「握り飯」に対応する弥三郎の演技には、それ相応の暗示性がひそんでいることにもなる。それについて小林志郎「大正の戯曲 久米正雄」⁽¹⁷⁾が、ここでの彼の食べ方は「空腹な男のそれではなければならないと同時に、新しい人間信仰に目覚めたさわやかさを持った食べ方ではないなりません」としたのは的確な指摘である。だがそれと同時に、たんなる「空腹」者を「生き神様」にしてしまうところに、この戯曲のドラマツルギーの中心があることを思えば、弥三郎が最後に頬張る「握り飯」によって観客が癒されるのは当然としても、それを「新しい人間信仰」として受容するかどうかは、幕切れの「緑の光」をどう演出するかにかかってもいるだろう。

「緑の光」と「円光」と——ここには、可視と不可視のあいだに観客の視覚と知覚を宙ぶりにしながら、個人と世界のいわば仮象化をうながす演劇のメディア性がよくみえているが、もちろん、表象は沈黙とそのメディア性を分け合っていることにも留意しなければならない。弥三郎が「昨日まで、いや先刻までそれを知らなん

だ」という自己言及には、たんに生理的な「空腹」を解消するという以上に、「生き神様」をめぐるいわば共同体というシステム形成のしくみが隠されているとみるべきであろう。「地藏教由来」には、そのタイトルからして「讃仰」と「拝跪」という信仰システムの「由来」が見えているが、同時にそうした信仰の秩序化は、逆に「飯」をめぐるの社会的階層の存在という、いわば現実的なシステムのありかを隠蔽することにもなるだろう。すなわち、彼が信じることを「知り得た」と豪語することの裏側には、同時に何かを「知り得なく」することへとつながっている筈なのである。

これは、果たして社会劇なのか、それとも神秘劇なのか。長江の戯曲「円光」に突きつけた久米の批評を、ここでそのまま久米自身に返すというのではない。アイルランドの作家ロード・ダンセイニの「山の神々」を下敷きにしたとされる久米の「地藏教由来」には、ダンセイニ以上に社会劇の成分が混じっていることはまぎれもないが、むしろ問題は久米の劇をそうした二項対立として評することではない。まさしくここでの問題は、「緑の光」という表象が神秘性を増すごとに何事かを誤表象へと誘う罫をはらんでいるという批評性でなければならぬ。

誘惑する者／される者の特徴は、「自己拘束する」ふりをしながら、逆に「自己言及的」な「負債」を創り出すことだとS・フェルマン⁽¹⁸⁾はいう。まさしく「地藏教由来」の博徒たちが陥った罫であるが、もちろん、長江の「円光」にも「誘惑者の戦略Ⅱ罫」がひそんでいる。自己に「潜在」しているものへ「光」を当てようとした一郎の自己言及にも、それが彼の「主体」をしてあらたな世界へと導くかのようにみえて、逆に「対象」を幻視することによって、ある種の「負債」を抱えてしまったともいえるからである。果たして、そういう一

郎の「負債」は、「画の中の女を飾る円光」という視覚的な表象との同一性によって、その「意味」を明らかにしようという根拠はあるのであろうか。むしろ、ここで試されているのは、われわれ観客の想像力という名の介入であろう。しかもそれは、「意味」の捕捉さえ困難な、ある種の「出来事」についての想像力である。

時間を追うごとに言語表象の意味が明らかにされるといふ小説的なリアリズムとは異なつて、舞台という空間に開示される一郎の「負債」は、画の中の女Ⅱ肖像の中に「侵入」するという役割を、まさしく一瞬のうちに負わされたとみることはできよう。「侵入」するとは、それを演劇的にいえば、肖像画としての女性に対してその「恋人」の「役」を自己に割り振つたといひ換えることもできる。だが、そうであるとしても、さらにその女性の飾す「円光」に一体化したことの意味を推し計ることは可能であらうか。もとより、一郎が対象としている「絵の中」の女性は「肉体」をもつ存在ではなく、一方その「絵の中」の女性に「識域下」で通ずるとされたものは、超越的な能力を備えた特殊な存在である。そうして焦点化される女性がかく現実性を喪失している存在であるとき、彼が担つた仮象としての「役」を演劇的Ⅱ知覚的にたどることの困難さはいうまでもなからう。

それがたとえ「識域下」でつながっている女性であるとしても、たとえば「マダラのマリア」という肖像との近似性を帯びていけば、光Ⅱ信仰という理解への道筋は容易であらう。佐藤春夫における「光」の表象には、明治末から大正初期にかけて急速に普及した「油による洋燈から電燈照明へ」の変遷がその背景にあるとしたのは、高橋世織の刺激的な文化論であるが、しかし短篇「円光」における絵画表象に限っていえば、おそらく光Ⅱ信仰のコードは動かない。その春夫と同じ絵画表象のうえに、さらに演劇的な記号表象をも担つて舞

台上に登場するみのるには「見ないから／信ずる」という能力だけが屹立しているのみで、それがそのままで一郎における彼女への「侵入・没入」を知覚的に証拠立てているにすぎないともいえるだろう。

ここに、あのワイルドやポーを再度召喚するまでもなく、女性の肖像に対する男性の苦悩の徴は、それが抑制された官能性と結びついているとき、関心の対象をより魅力的に増幅するか、それとも深い憎悪をたたえることになるかのいずれかであろう。そして、そうした男性の精神の機構が「女性Ⅱ湖水」の表象と重ねられるとき、一郎の「生活の底の底を流れてゐる流れ」との換喩的な関係は、「湖水」がじつは「流れる」ことなくそれ自体で自足しているというアイデンティティの寓意だけが暗示されるということにもなる。村山槐多の絵画にしろ、鈴木三重吉の童話にしろ、描かれた「女性Ⅱ湖水」の表象には、そうしたアイデンティティのありようが観客の一瞬の眼を射て網膜に留まることを否定することはできない。それと同様に「円光」における「光輪の女」の肖像もまた、一郎と順のいわゆる男同士による対話にはよくなじんで、「女性Ⅱ湖水」の底深くへと男を誘惑することをさまたげてはいない。ある種の予感によって花開いた、いわば闇への誘惑である。それを逆にいえば、この男同士の親密な対話によって一層見えにくくしているのは、みのるのこちら側に現に生きて生活している歌津子であり、また闘う仲子であることはいうまでもない。

戯曲「円光」が、そのドラマの起点を「絵の中の女」という絵画的な視覚性に負うとはいっても、その視覚性がみのるが感得した湖水の「声」と重なっている限り、一郎の「識域下」の欲望は、その「底の底」にまで侵入したいという招待Ⅱ誘惑をわれわれに喚起しているとはいえようが、しかしその招待Ⅱ誘惑が彼自身の現実を放棄あるいは排除することによって導きだされていることもまた見易いことだ。忠夫を見舞った「盲目」

という悲劇的な事件が引き起こした劇的な展開は、みのるをして「見る」ことのイリュージョンをいつそう促進させ、そうした彼女の幻視をまさに肯定的に採用するかたちで、一郎を「死」へと引きずり込んでいくという筋道に変わりはないからだ。それが筋書き読みの評家にとつては、「難解」でありかつ「不純」であるとしても、しかしみのるのいう「見ないから／信ずる」というアフォリズムを「盲目」のドラマと重ねて意味づけようとすれば、戯曲「円光」は、いわば「見る」ことそれ自体をスキャンダラスな主題に据えたドラマであったということもできよう。見えない湖水の「声」をいわゆるカストロフィー理論というアトラクターとして舞台上に現出し、しかもその声に憑依するみのるへの追尋という一郎の演技Ⅱアクティング・アウトが、行為なのか、それとも狂気なのか、ついに決定できないゆえに、なおさら「見る」ことをめぐる「負債」の意味は大きいというべきであろう。それが「見えない」のではなく、むしろ「見ない」ことを「見る」ことの上位におくという転倒をも含んでいるゆえに、ここでの「負債」の意味はなおさら重い。

いや、「見る」ことの「負債」といえば、先導役を失って右往左往する「盲目」の男女の群像だけで舞台をつくりあげたメーテルリンクの戯曲「群盲」が、不思議な対話と深い沈黙によって現実の奥に動いている靈魂の葛藤をとらえていたことを思い出してもいいだろう。われわれ人間にとつて、魂の存在以外は、すべて運命の操る傀儡劇であるとしたこの戯曲が、小山内薫の始めて手がけたメーテルリンクの翻訳（『万年草』明治三八・一二）であつたことも、日本の近代演劇史の記憶のなかから取り出しておくべきなのかも知れない。この記憶の延長でいえば、戯曲「円光」は、猟銃暴発によって他者を「盲目」にしたといういわば刑架の罪を抱く一郎をして、男女関係のみならず人生の劇の一切を「傀儡劇」としつつ、湖水の声に飢する「魂」の救済とい

うロマン主義な幻想へと変換されている。

それにしても、一方は夢見る女性を「誣女」的な存在とし、他方は通りがかりの男を「生き神様」にするという、この二つの戯曲の同時上演が示しているものとは何であろうか。——ここには、「戯曲—上演」という狭い演劇史の枠組みの向こうに、日本近代の「社会」が抱える「知覚空間」の問題が期せずして表象されているように思われる。たとえば、川村邦光が近代日本における「憑依」のポリティクスを改めて捉えなおした「憑依を再解釈するスピリチュアリズム」⁽²⁰⁾という視角なども、ここに浮かび上がってくるだろう。もちろん、「円光」をめぐる憑依の「再解釈」は、スピリチュアリズムを越えて、いわば思想としての「超越」という領域へと拡大してなされねばならないことはいうまでもない。と同時に、演劇というジャンルそのものが、表象された身体を通して別の人格に憑依する営みだとすれば、みのるのパフォーマンスはそのまま演劇ジャンルとの近接性を示しているだろう。彼女の憑依的なパフォーマンスは、まさしく「不可視の他者がいるという事実」を「可視化する」行為⁽²¹⁾、すなわち演劇のメディア性をよく語っているからだ。

「光」の表象がその裏側で抱いているのはむしろ「闇」——「円光」と「地藏教由来」という二つの戯曲の同時上演は、光と闇の「あいだ」に広がる表象と誤表象とを、われわれが本当によく「見て」いるかという寓意的な問い⁽²²⁾を重ねて投げかけているように思われる。みのるも、また弥三郎も、仮象化された世界を「信じる」とは一体どういうことなのかと問うているからである。

注

- (1) これについては、アンヌ・ユベルスフェルト「演劇の記号論の諸問題」(千葉文夫訳、岩瀬孝補筆改稿『古典劇と前衛劇』朝文社、一九九二)を参照。
- (2) 『関根正二とその時代―大正洋画の青春』(三重県立美術館・福島県立美術館、一九八六)。
- (3) 丹尾安典「関根正二拾遺」(『三彩』一九八三・五、六)。
- (4) 酒井忠康編『関根正二 遺稿・追想』(中央公論美術出版、一九八五)。
- (5) これについては、関根正二と芥川龍之介を「絵画の時代」というトレンドで見直した安藤公美の論文「肖像画のふるまい」(『芥川龍之介 絵画・開化・都市・映像』翰林書房、二〇〇六)があるが、ただし安藤は生田長江との関係については触れていない。
- (6) 有島生馬「二科受賞者の作物について」(『中外商業新報』大正七・九、のち『一つの予言』形象社、昭和五四収録、山本鼎「二科会の印象」(『中央美術』大正七・一〇)、石井伯亭「今年の二科会」(『読売新聞』大正七・九・一五)。
- (7) たとえば、島村民蔵の「舞台批評」(『劇の創作と鑑賞』新詩壇社、大正一三)など。
- (8) 海老原由香「小説家佐藤春夫の出发点―『円光』をめぐる―」(『國語と國文学』平成七・二)。ただし、海老原は長江の「円光」については言及していない。
- (9) これについては、中島国彦「二科展の出發、春夫の出發」(『国文学』二〇〇〇・七)や原仁司「佐藤春夫における絵画と自我の問題―「田園の憂鬱」成立の前景―」(『國語と國文学』平成二・八)などを参照。
- (10) たとえば、浜崎美景「超人社附近―佐藤春夫の青春像―」(『薔薇都市』一九七二・二)や米田佐代子「『青轎』と社会の接点―らいてうと長江を中心に―」(『山梨県立女子短期大学紀要』24号、一九九一・三)など。
- (11) 佐々木英昭「死界の太陽―見者らいてう―」(『新潮』一九九三・一二)によれば、「太陽」とは「突如闇から浮かびあがる金色の円光」であるとされ、また岩見照代「沈黙と神秘―平塚らいてうの場合―」(『ヒロインたちの百年』学芸書林、二〇〇八)によれば、その「象徴としての円」

とは、洋の東西を問わず「大いなる存在の連続性のなかに決定的に没入する」ことのメタファーでもあるという。

(12) これについては、伊藤公雄『光の帝国／迷宮の革命』（青弓社、一九九三）に詳しい。

(13) ちなみにこれは、「円光」再演（東儀鉄笛らの新文藝協会第一回公演、明治座で大正九年二月二十五日初日）の舞台写真である。配役は、辰巳一郎（横川唯治）、歌津子（秋元千代子）、みのる（前田筆子）、武田忠夫（加藤精一）、今村順（大村敦）などである。なおこの再演時の舞台写真（『新演芸』『演芸画報』四月号）はあるが、劇評はない。評家の関心は、同時上演の坪内逍遙の「法難」に向けられていた。

(14) これについては、田中佳太「生田長江『円光』の両義性―創作家としての生田長江―」（『文藝と批評』二〇〇六・一一）を参照。

(15) これについては、一柳廣孝『こっくりさん』と『千里眼』―日本近代と心霊学（講談社選書メチエ、一九九四）に詳しい。

(16) これについては、ゲイル・オースティン『フェミニズムと演劇』（堀真理子・原恵理子訳、明石書店、一九九六）の第五章「フェミニズム映画理論」を参照。なお、演劇の記号論については、K・イーラム『演劇の記号論』（山内登美雄・徳永哲訳、勁草書房、一九九五）からも教示を得た。

(17) 『日本文芸鑑賞事典』第六卷（ぎょうせい、昭和六二）。

(18) S・フェルマン『語る身体のスキャンダル』（立川健二訳、勁草書房、一九九一）。

(19) 高橋世織『『田園の憂鬱』論』（『日本近代文学』昭和五七・一〇）。

(20) 川村邦光編著『愚依の近代とポリテクス』（青弓社、二〇〇七）。

(21) これについては、畑中小百合『愚依と演劇―メディアの向こうの「なまなましい」身体をめぐる―』（注20に同じ）を参照。

(22) これについては、矢橋透『劇場としての世界』（水声社、一九九六）がモリエールを評した言葉、すなわち「偽りの外観」をめぐる「正しい眼」による克服という分析から教示を得つつ、拙論は、それを表象一般における信／不信をめぐる愚依性へと論旨を拡大したものである。