

國學院大學學術情報リポジトリ

小林秀雄「演劇について」論：
見えないカテゴリーへの漂白

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2025-02-27 キーワード (Ja): 小林秀雄, 演劇について, 演劇, 歌舞伎, 漂白 キーワード (En): 作成者: 齋藤, 樹里 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.57529/0002001369

小林秀雄「演劇について」論

—見えないカテゴリーへの漂白—

齋藤樹里

キーワード

小林秀雄 演劇について 演劇 歌舞伎 漂白

要旨

「演劇について」（『文學界』昭和十一年十月）は、「演劇」に関する話柄が展開される小林秀雄の批評作品である。しかし、「演劇について」論じている筈のこの文章は、「演劇」を語り得ていないという陥穽に嵌っている。この批評では、「小屋の空気」という表面的な意味での「社会性」の中に「演劇」を昇華する。それによって、批評主体である「僕」は「演劇」を見えないカテゴリーへと漂白する。「孤独を嫌う」芸術を「孤独」に享受するという態度によって、「僕」の中では「演劇」を「演劇」の文法で論じる必要がなくなるのである。そこで、「演劇」は、「文学」という尺度から語られていく。つまり、この批評で論じられているのは、「演劇について」ではなく、むしろ「文学について」であるといった方が適切なのである。

「演劇」を語ると表明しながら他のカテゴリーを語ることは、「演劇」というカテゴリーを見えないカテゴリーへと追いやる漂白行為であり、その行為は、「演劇」を語られる価値のないものへと囲い込む悪意無き差別のありようを示している。「演劇」に存在する多様な「演劇」性を表面的な「社会性」の名のもとに漂白し、「演劇」を見えないカテゴリーにするこうした「僕」の動きは、近代において圧倒的マジョリティである「文学」側による悪意のない差別である。ただし、「演劇について」における過剰なまでの「文学」の称揚は、同時代における社会状況の危機に端を発している。「文学」を政治やイデオロギー、権力へのカウンターとして機能させようとする切実な試みの中で、「文学」が「演劇」をはじめとするさまざまなカテゴリー（そこには「映画」も含まれる）を見えないカテゴリーへと漂白していく。そのような悪意のない差別によって「文学」が「文学」としてもう一つの覇権を形成してしまっていたのである。

一、はじめに「演劇について」の陥穽

小林秀雄「演劇について」（『文學界』昭和十一年十月）は、そのタイトルが示すように「演劇」に関する話柄が展開される批評である。比較的平明な文体で書かれた原稿用紙十枚に満たないこの批評は、小林秀雄研究史の中で取り上げられることのない作品である。それは、率直な物言いをすれば小林の割に力が入っていないこの批評に、学術的な（あるいは文学的な）価値が見出されて来なかったことを意味するだろう。ただし、こうした価値判断の背景には、小林の一貫する「芝居嫌い」言説の影響も見逃せない。

福田　こんどは日本の芝居を話しましょうか。ぼくは昔の築地小劇場を見てないんですけども。

小林　ぼくも見えてないんだ。嫌いだったから。（笑）ぼくは、ほんとは芝居って、好きじゃないんだよ。

福田　そうですね。

小林　芝居が嫌いで、見もしないのに、雑誌へ芝居のことを書かされたり、座談会で考えさせられたりするのは、なんとも困ったことなんだ。やっぱり芝居っていうのは、劇場にあるんですよ。活字とは違うんだね。¹

福田恆存との対談の中で、小林は自身の「芝居嫌い」を披瀝し、「雑誌へ芝居のことを書かされたり、座談会で考えさせられたりするのは、なんとも困ったことなんだ」と述べている。「演劇について」が発表されてから十五年後の対談であることを差し引いても、こうした

小林の言説がこの批評を議論の俎上に載せることを妨げてきたと判断することに無理はないだろう。先ほど、「小林の割に力の入っていない」と述べたように、「芝居嫌い」を標榜する小林によって書かれた「演劇について」は、「難解な」と形容されることが多い小林の批評作品の中で、一読すれば意味を取り得る小さな読み物であることも確かである。しかし、この批評をそのようなものとして受容することに疑義を呈することも、また可能であるといえよう。そこで、本稿は、「演劇について」を批判的に、さらには挑発的に読むことで、小さな読み物としてのこの批評の価値を反転させることを目論んでいる。そしてその批判の射程は、この批評の署名者である小林秀雄ではなく、より大きなものへの批判―つまりは日本近代文学のある側面への批判へと向けられていることを先に明かしておきたい。

本稿では、「演劇」についてを語っているはずのこの批評が、決して「演劇」を語り得ていないという陥穽に着目し、タイトルを裏切るテキストの様相を、本文を追いながら具体的に確認していく。「演劇」を語ると表明しながら他のカテゴリーを語ることは、「演劇」というカテゴリーを見えないカテゴリーへと追いやる漂白行為であり、その行為は、「演劇」を語られる価値のないものへと囲い込む悪意無き差別のありようを示しているといえる。重要なのは、こうした差別が無自覚に行われているという点である。ただしそれは、「芝居嫌い」を標榜する署名者小林秀雄という一個人や批評の主体である「僕」に責任を帰すべき問題ではなく、日本近代文学の問題であることを付け加えなければならない。このような点を証明するために、本稿では「弥撒」と「歌舞伎」という二つの観点に大きく焦点を絞り、検討を進めていきたい。

二、「演劇」と「弥撒」

「演劇について」では、アラン [Émile-Auguste Chartier] の「演劇論」冒頭の引用から批評が展開されていく。そしてここでは、「その効果をしかと感ずる為には度々出向かねばならぬ」という「演劇」と「弥撒」の同質性の問題が取り上げられており、「僕」もまた、その見解を前提に論を進めていく。

アランが、演劇を論じた文章の冒頭で、「演劇は、弥撒と同じ様に、その効果をしかと感ずる為には度々出向かねばならぬ」と書いている。無論、僕は弥撒などというものには、一向不案内な者だが、演劇にしても度々出向いた方ではない。従ってその効果を、

しかと感じている者ではないのである。こういうことを言うのは何も予防線を張る意味ではない。このアランの教言から、演劇の最も重要な諸性格が演繹出来るからである。そして又、アランが、何故、そんな解り切った文句を、演劇論の冒頭に書かねばならなかったかが興味ある事だと僕には思われるからだ。芝居が解りたかつたら芝居に行け、などと言う言葉は、黙阿弥が聞いてもモリエールが聞いても意味を成すまい。こういう言葉が意味を生ずる為には、芝居に行かず芝居が解っている人々が生れねばならぬ。現代は、そういう人々を生むのに非常に好都合な条件を取揃えている。

ついで「僕」がいう「アランが、演劇を論じた文章」とは『Quatre-vingt-un Chapitres sur l'esprit et les passions』の「CHAPITRE VII DU THÉÂTRE」を指しており、「僕」による引用部は原文では「Le théâtre est comme la messe: pour en bien sentir les effets il faut y venir souvent.」に該当する。⁽²⁾「僕」はアランのこの言葉を「演劇の最も重要な諸性格が演繹出来る」と評価し、同時に「そんな解り切った文句」と述べるが、「演劇」と「弥撒」が何故同様のものとして並列されているのかはこの批評の中では十分に説明されていない。小林は、この批評発表の二ヶ月後である昭和十一年十二月、創元社から『精神と情熱とに関する八十一章』の題でアランのこの本の翻訳を刊行しており、そこで「演劇論」に該当する「第七章 演劇」の冒頭部は以下のように訳出されている。

芝居は弥撒と同じく、その効果をしかと感ずる為には、屢々出向かねばならぬ。芝居を見つけない人は、舞台の或る種の省略に驚いたり、退屈するかと思えば、又無暗に感動したりなぞするものだ。名観客になるのには、恐らく名優になる位の時間がかかる、楽しんで泣く事を学ばねばならぬからだ、これは、あんまり痛く驚いたりしてはいけないし、瑣細な物にも好奇の眼を向けねばならぬし、心が緊め付けられる様な場合でも、苦しい処まで行つてはならぬし、色々面倒なのである。又、芝居を観る喜びは、社会的な喜びである事を忘れてはならぬ。⁽³⁾

このアランの言説を踏まえることにより、「演劇」と「弥撒」の共通点が浮かび上がってくる。それは、端的にいえば、「名観客」になるには観客としての「型」に熟知する必要がある、「弥撒」の場合もそれは同様だということである。「弥撒」とは普遍的教会 (Universal Church) という主イエスキリストの身体で信徒と三位一体の神とが合一することを目的とする行為である。「弥撒」では、イエスの贖いの血に模したぶどう酒、その結果屠られることになるイエスの肉に模したパンを主日に定期的に身体に取り入れることで、キリストの十字架による契約を新たに更新し、その犠牲を想起しながら信仰を宣言することを意味する。「ルカによる福音書」二二：一七～二〇、

「コリントの信徒への手紙一」一一・二三～二六他^①。つまり、「弥撒」とは賛美や祈りと同様に神との対話であり、その言表行為であり、神との共同作業である。とするならば、一度の信仰告白では意味がなく、「度々出向」くことよって常に契約が新たにされる必要があり、契約の「型」に習熟する必要がある。また、「互いの重荷を担」うことで「キリストの律法を全うすること」「ガラテヤの信徒への手紙」六・二」を指す普遍的教会の中では、人々との交わりが重要視される。十字架の血によって血縁関係を結ぶ信徒は神の子として兄弟姉妹であり、他人のために祈る（「とりなしの祈り」）「テメテへの手紙一」二・一」ことが要請される。その他人の中には、クリスチャン同胞はもとより、未信者や自らを迫害する者までもが含まれる。他者に向けられた神による祝福と恵みの嗣業を自分のものとして共に賛美すること。そこに存在する喜びは、まさに「社会的な喜び」に他ならない。このようなキリスト教的文脈の中で、「演劇」と「弥撒」は並列されていたと捉える必要があるだろう。

「アランが、何故、そんな解り切った文句を、演劇論の冒頭に書かねばならなかったかが興味ある事だと僕には思われるからだ」と書くように、「僕」が、何故、「演劇について」の冒頭にこの引用を置かなければならなかったのかという疑問への解答は、「型」そして「社会的な喜び」という概念を媒介とすることで浮上する。それは、同時に稿者に「興味ある事」だと思われる事態でもある。「演劇」における「型」の問題、「社会的な喜び」の問題が、この批評においてどのように展開されているかということである。こうした前提を暗に共有した上で、冒頭部では、四代目市川小團次の元で座付きの狂言作者を勤めた「黙阿弥」（河竹黙阿弥）と、俳優も兼ねていたブルボン朝時代の劇作家「モリエール」という当然のように「芝居に行」き「芝居が解」っていた過去の「演劇」人を例に出すことで、「芝居」の現場と「芝居」の知識とが乖離する「現代」―大正六年当時のフランスであると同時に、昭和十一年の日本―へと批判の目が向けられていくのである。

三、「型」と「形」

「型」の問題を考える際に欠かせない「演劇」は何より「歌舞伎」であろう。「歌舞伎」が「型」を重視する「演劇」であることは周知の通りである。しかしこの「演劇について」では、「歌舞伎」が「型」ではなく「形」という概念で捉えられていく。

僕が今迄見た芝居を思い出してみると、一番数多く見ているのはやはり歌舞伎である。僕が歌舞伎で発見した真理は、たった一つであつて、それは人間は形の美しさで充分に感動する事が出来るという事であつた。形が何を現しているか、何を意味しているかは問題ではない。最も問題ではない際に一番自分は見事に感動する事を確めたのである。音羽屋の道成寺を見ながら泣いているのは恐らく自分だけだと感じた時の奇怪な気持ちを僕は未だ忘れない。僕は、一種の仮構された孤独を味いに芝居に行つていた様なものである。この事情は、文楽を見る様になつていよいよはつきりした。人形浄瑠璃があれば、本物の芝居なぞ必要はない、と思つた。事実、その後、歌舞伎を見ても以前ほど感動しなくなつた。僕は自分が追つていたものが、音楽であるか絵画であるか知らないが、兎も角演劇というものではなかつた、とはつきり悟つたのである。その後、能楽に接する機会を得て、その手の附けられぬ様な美しさに深く心を動かされながら、俳優と観客とを取除いた芝居小屋というものの印象にも不思議なものを感じざるを得なかつた。

「僕が歌舞伎で発見した真理は、たった一つであつて、それは人間は形の美しさで充分に感動する事が出来るという事であつた」とあるが、ここで取り沙汰されるのが「形」である点が重要である。「歌舞伎」における「形」（カタチ）とは一瞬の形態を指し、一連の動作全体を指す「型」（カタ）とは区別される概念である。渡辺保は、三宅周太郎の『「太十」研究』、つまり『繪本太閤記』〔寛政十二年初演〕の十段目である「尼崎閑居の段」を引用しながら、以下のように解説している。

中車の光秀のクライマックスなる「現れ出でたる武智光秀」で、一旦木戸口に立つ。そして後に床のノリのチンチンで下手へトントントンと下り、又、床のチチチ……チンチンで笠を後へとつて、ツケ入りの大見得をするところがある。〔…〕

（三宅周太郎『「太十」研究』『歌舞伎研究』所収 昭和十七年 柘南社刊）

これが一般に型といわれるものの実体である。この一連の動きの頂点には「快い」大見得の「形」がある。「形」はカタチと呼び、「型」はカタと呼ぶ。「型」はここでいえば木戸口から下手へ行く一連の動作全体を指すのに対して、「形」は大見得の一瞬の形態を指す。形は誰の目にも見えるが、型は注意深い観客にしか見えない。型は、形に到達するまでの細かい手順だからである。この二つが一体になつて、戦国の梟雄武智光秀のグロテスクで怪異な姿が舞台に現われ、その幻想が舞台全体に広がって、満場の観客を興奮の坩堝に巻き込む⁽³⁾。

引用では、「型」の理解には「注意深さ」が要請されるのだとされている。この批評に即して言い換えるならば、「型」に感動するためには、「芝居」に「度々出向かねばならぬ」のだといえよう。とするならば、「形が何を現しているか、何を意味しているかは問題ではない」という主張は、「歌舞伎」、とくに「歌舞伎舞踊」に対する一般論から大きく外れたものである。「僕」が泣いたという『道成寺』、『本名題』京鹿子娘道成寺』『宝暦三年初演』は所作事の「歌舞伎舞踊」であるが、「見立て」の技法を駆使する「歌舞伎舞踊」は、その「形」が何を「見立て」ているかを常に問題とする。ここで「問題ではない」とされるのは、おそらくこの「見立て」の解釈は即ち「型」の問題になつていくからだろう。「形の美しさで充分に感動する事が出来る」と語る「僕」は、切り取られた瞬間の形態そのものの「美」に満足するがゆえに、その到達へのプロセスとそこに生成する意味を問題化しないのだといえる。それは、「僕」の観劇方法が「芝居」としての「歌舞伎」鑑賞の方法から大きく逸脱していることを示すものである。「歌舞伎」における「型」とは、「歌舞伎」の歴史そのものである。「家の芸」として代々受け継がれてきた「型」の軽視は、俳優と観客が作り上げる「社会的な喜び」の軽視であるということもできよう。

さらに、「歌舞伎」の見巧者は、その「感動」を泣くのではなく「大向こう」によって表現する。タイミングを重要とするこの声掛けは俳優との共同作業であり、これが一回限りの場を作り上げる「芝居」の共同作業性、双方向性である。一方、「僕」は一人涙を流すことで「一種の仮構された孤独」を味わいに「芝居」に赴く。「人形浄瑠璃があれば、本物の芝居など必要はない」と思う「僕」は、俳優の身体ではなく、自分自身を見ている。ゆえに共同作業の場で「僕」は「孤独」を仮構するのである。「僕」が追うものは、双方向性・共同作業性を必須のものとして要請する芸術である「演劇」ではない。だからこそ、「僕」は双方向性がなくても成立可能な、「孤独」を仮構せずとも成立する（あるいは「孤独」の仮構が効果を発する芸術である）「音楽」「絵画」に即座に言及するのだといえよう。

このような文脈の中に置いてみると、「僕」が「歌舞伎」よりも「文楽」、そして何より「能楽」に感動するのは、「役者本位」と呼ばれるように役者の身体性を成立の第一条件とし、その身体を鑑賞の動機とする「歌舞伎」に比べ、人形を遣う「文楽」と基本的に能面を使用する「能楽」が役者の身体性が比較的希薄な「演劇」だからだと判断できよう。

このような「僕」のありかたから、「演劇について」の一つの特徴に気付かされる。それは、「僕」が「歌舞伎」を「歌舞伎」の文法ではない形で語っているという事実である。先廻りをして結論を述べれば、その文法の正体とはまさに「文学」そのものなのである。

四、疎外される「演劇」

「文学」の文法によって「演劇」が語られるという事態を最も明示しているのが、「近代劇」に対する「僕」の認識を語る場面である。「僕」は「チェホフの戯曲」を「近代劇の達し得た頂点」であると高く評価し、「演劇とは何を置いてもまず文学でなければならぬ、という事が、近代劇の最大性格」であると語る。そして、「芝居に行かずに芝居が解っている人々」という冒頭部の言葉を保証するかのようになり、「モスクヴァ芸術座を知らずしてチェホフの演劇を語る免状を、僕等は実はチェホフ自身から貰った」のだと語る。これはつまり、「近代劇」は「文学」であるので、活字さえ読めば「演劇」を直接見なくても許されるということを意味する。

僕は、近代劇はあんまり見ていないが、数えてみるとチェホフの芝居を一番数多く見ている。記憶によれば、役者の演技などは殆ど問題ではなかった。最近に見た「かもめ」などは、ほんの素人芝居で、役者の科白も、東北弁から九州弁に至るいろいろ種類の豊富なものであったが、僕には殆ど気にならなかった。そういうものを乗り越えてチェホフの精神が僕に充分伝達されるのを感じた。では役者達は何をしていたか。無論何かをしていたのであるが、少くとも僕に対しては、印刷物で読んでも僕に伝達されるチェホフの精神に、一種のアクセントをつける以上の事はしていなかったのである。言い代えれば、僕は近代劇から、ど強い一種の読書法というものしか学ばなかった。僕は、近代劇を演ずる劇場でも、やはり孤独な観客であった。

この引用が示すのは、「僕」による「近代劇」における役者の身体性の軽視と、戯曲の「文学」性の称揚に他ならない。役者の演技や科白が「殆ど問題ではな」いものとされ、「そういうものを乗り越えて」そこに「チェホフの精神」（と「僕」が解釈するもの）を読む「僕」は、ここでもやはり、眼前に生きて在る役者ではなく自分自身の姿を見ている。「近代劇」という「文学」から「ど強い一種の読書法」しか学ばなかった「僕」は、劇場という双方向性の場に居ながら一人の「孤独な観客」である。

これが批評を批評たらしめるための戦略的な物言いであることを差し引いても、こうした「僕」の「演劇」観には危うさが伴う。「僕」一人が経験した事ではない」と主語を拡大し、そこに「孤独」という感傷じみた状態を見る場合、それは尚更である。「一時、あれほど青年達の心を捕えた築地小劇場の運動にも演劇運動として甚だ不具なものがあつた事を感じる。極言すれば、そこには劇がなかった。

ただ誇張された文学があった」という評価も同様である。「僕」による半ば無自覚な「演劇」への蔑視、役者の疎外、「文学」と「演劇」の序列付けは、「文学」を男性ジェンダー化し、「演劇」を思想や政治という既存の男性的価値観の枠組みの中に取り込み、「文学」の中心的な場から「文学」的でない「演劇」を低俗なものとして疎外し続けてきた近代の文学観⁶の醸成に加担するものである。

こうした点を勘案するならば、「僕」は「近代劇」から「ど強い一種の読書法」以外を「学ばなかった」のではなく、「学ばなかった」のではないかという疑問が生じる。率直に言えば、「僕」は役者の演技の真髄を見抜く鑑賞眼がなかったのである。そのことを示すように、「演劇は社会的な芸術である。と言つても今日では芸術に社会的という言葉を冠せる事は、世上一般の常識となつてるので、別して際立つた意味も伝えないのであるが、実は、これ程孤独を嫌う芸術はないのである」という、「演劇」が「孤独を嫌う芸術」であること、自覚が語られる。一見、この自覚はここまでで起こり得る読者の批判的言説を回収するかのように見えるが、「演劇」の特性をこのように承知しつつも俳優を疎外し、「孤独を嫌う芸術」であるにもかかわらず「孤独を味いに芝居に行つていた」と「演劇」を蔑視する態度を選択することに、「僕」の「演劇」や俳優に対する無関心が窺える。僕は価値のないものとして意識的に「学ばなかった」のかもしれないが、そのような無関心を以て「近代劇」を眼差すが故に、「僕」はそこから「ど強い一種の読書法」以外を「学ばなかった」のだと判断できよう。「演劇について」は、「演劇」を語り得ていない。「演劇について」が語っているのは、むしろ「文学について」というべきものだったのである。

五、「歌舞伎」の漂白

しかし、こうした態度が決して「僕」個人の問題ではないことは、「僕」が歌舞伎をよく見ていた頃、菊池寛氏などが盛んに、歌舞伎の文学的内容の愚劣さを論じていたと思う」という一節が示している。菊池寛は「新歌舞伎」を執筆し、大正期における「新歌舞伎」の全盛に寄与した人物であるが、「徳川時代の文物の中で、歌舞伎芝居だけが、こんなにいつまでも亡びないのが、実に不思議である」「歌舞伎芝居の狂言の中現代人の見るに足るものは、殆ど十指にも足らない位である」「歌舞伎が、なほ容易に滅びないのは、外に代るべきものがないからである」といった痛烈な「歌舞伎」批判を行っている。なかでも着目したいのが、「不愉快なる歌舞伎狂言」という章題が

付けられた以下の言説である。

○或人は、又こんなことを云ふ。根本的な所は間違つて居ようとも、部分々々の役者の演技を見ればいゝのだと。が、自分は舞台の人物がどんなに巧妙に泣いても笑つても、自分はその泣いたり笑つたりする原因が、馬鹿々々しい時には、泣いたり笑つたりする事も、馬鹿々々しいとしか思へない。夏目さんが、「内容として見るに堪へない所は演方が旨いと下手いと云ふ芸術上の鑑賞の余地がない位厭だ」と云つて居られるのを至当だと思ふ。

○夏目さんが、生前歌舞伎劇の価値を少しも認めて居られなかつたのを、当時尚歌舞伎を愛して居た自分は、夏目さんが芝居を見られない為だと高をく、つて居たが、今初めて夏目さんが芝居に対しても正しく確かな眼を持つて居られたことに感嘆せずには居られないのである。

「夏目さん」とはむろん夏目漱石のことであるが、ここに見られるのは、昔は歌舞伎が好きだったが成長して／より高次のものに出会つてその欠陥に気が付いた」という典型的なディスクリールである。これは「歌舞伎」を幼稚なもの、「女子ども」向けの娯楽へと囲い込む際に用いられる紋切り型の一つである。なお、「人形浄瑠璃があれば、本物の芝居など必要はない、と思つた。事実、その後、歌舞伎を見ても以前ほど感動しなくなった」と語るこの批評もまたこのパターンを踏襲していることに注意を向けるべきであろう。「歌舞伎」に従事する役者は「河原者」「河原乞食」として四民以下に置かれ、賤業に携わる者として社会的に差別を受ける反面、大衆からの絶大な人気を集め、その豪華な生活によつてしばしば政府による弾圧の対象となつていた。しかし、十二世守田勘彌の尽力による天覧の実現（明治二十年一月二十六日）により、「歌舞伎」は天皇の統治下である日本の文化芸術として再編成され、国家のお墨付きを得る。とはいへ、常に大衆とともにあつた「歌舞伎」は「女子ども」向けの低俗な「演劇」という評価も根強く、近代文学はこうした評価の片棒を担ひてきた。坪内逍遙の試みが「歌舞伎」の改良に向けられていたことからそれは明らかである。国が保護すべき伝統芸能という位置付けを「歌舞伎」が確保したのは戦後のことで、その最大の契機は昭和四十一年十一月の国立劇場開場であるといつてよい。興行を独占していた松竹との共謀によつて、「歌舞伎」に決定的な権威付けが行われた。このように幾度も繰り返される「歌舞伎」評価パラダイムの転換は、為政者・権力者の評価によつて立ち位置が変化するという事実、文化・芸術の価値を固定的なものとして測定することの不毛性を裏付ける。

そもそも、ここで論じられる「歌舞伎の文学的内容の愚劣さ」の問題には、二重の誤謬が存在する。一つは、「歌舞伎」の評価に「文学的内容」を持ち出すという誤謬であり、もう一つは「歌舞伎」には「文学的内容」が存在せず「トルストイ」にはそれが存在するという誤謬である。「文学的内容が欲しければ、トルストイがある、と思っていた」という「僕」の些かの外れな発言は、「トルストイ」を権威化し、「トルストイ」にこそ「文学的内容」が存在するのだとする近代的価値観に裏打ちされている。

歌舞伎の文学的内容の愚劣を兎や角言ってみたり、舞台的イメエジの見事さを強調してみたりした処が、歌舞伎が現在もあれだけの人を実際に集め得ている所以のものを突止め得ないのではないかと思う。ではその所以のものは何処にあるかと言われれば、僕は、その小屋の空気の中にあると答えざるを得ないのである。僕は、小屋の住人としては失格者に過ぎぬし、又あの空気が高級な空気だなどとは決して思っていない。併し、歌舞伎という芝居が愚劣だとか、観客が愚劣だとか批判する事と、あの小屋の空気に動かし難いリアリティを感じる事とは別事である。

この「僕」の評価は、一見「歌舞伎」を擁護しているようだが、「芝居」の「愚劣さ」、「観客」の「愚劣」さを批判することへの疑義は差し挟まれることがなく、前提としての既存の価値体制は不問に付されてしまっていることに注意を向ける必要がある。「小屋の空気」という「動かし難いリアリティ」へと話柄が絞られることで、「歌舞伎」の評価はその観客と役者によって醸成される〈場〉という表面的なものへと矮小化されていく。

例えば「沼津」で平作と重兵衛とが花道から下りて観客席を歩く。ああいう場合明らかに現れる小屋の空気というものは何を語っているのか、あそこには劇文学も舞台の幻像も何もあつたものではない。いや芸術などという言葉が既に通用しない空気の中に人々はいる。役者と見物が見事に馴れ合っているばかりではない、見物同士が挨拶を交している。つまり、これを愚劣と呼ぼうが低級と罵ろうが始らぬ、と言った様な、いわば社会生活の中の幸福の仮面があるのである。あらゆるわが国の近代劇は、この幸福の仮面を作るのに失敗しているのである。

日本三大仇討ちの一つ『伊賀越道中双六』「天明三年初演」六段目「沼津の段」は、図らずも再会した父子が敵同士に分かれていたという運命の悪戯を、情愛と義理との板挟みという側面から悲劇的に描く物語である。第一場「棒鼻の場」は老人足の父平作と子の呉服屋重兵衛の再会をコミカルに描く場面で、道中での愛嬌じみたやりとりとその見所がある。『沼津』では通常、一階席上手側の通路に仮花道を

設置し、平作と重兵衛は仮花道の前方から後方へ移動、観客移動用の通路を横断し、本花道を通って舞台へと戻る。その間、自身のパトロンである鬮肩筋を紹介したり、目の前の観客を「観音さん」「お地藏さん」に見立ててお礼や挨拶をしたり、座席前の狭い通路に入り込もうとするなど、上演台本に載せられることのない捨て台詞によって見物との即興的で一回性のコミュニケーションを図る。¹⁾「僕」はこのコミュニケーションの中に「社会生活の中の幸福の仮面」を見て取るのである。むろん、このようなやりとりもまた、「歌舞伎」という「演劇」の一つの要素であることは確かであるが、「歌舞伎」評価の根幹となり得るようなものではないことは明らかであろう。「小屋の空気」といういかにも表面的な「社会性」の中に「歌舞伎」を昇華させ、「歌舞伎」の「歌舞伎」性を論の俎上に載せることを避ける行為は、「僕」による「歌舞伎」の「歌舞伎」性の漂白だといえるのである。

なお、「演劇について」におけるこうした漂白行為が、「演劇」というカテゴリーにのみ行われている訳ではないことは、付け加えておくべきであろう。「映画」というカテゴリーもまた、その対象として同様に漂白されている。

映画の魅力が、その機械力にあり、利用される文学とか劇とかは附け足りである、とは僕がかねがね考えている処だ。映画が大衆を引付ける重要な魅力は、銀幕がどんな文学を、どんな劇を、写し出すかにあるよりも、寧ろその写し出す力にあるのだ。あの驚くべき写真主義、正確な抽象力と誇張力とに依る比類を見ない現実感の再生力にあるのである。

映画の観客は、芝居の観客とは異なる。彼等は役者の名前を呼ぶ事が出来ない。拍手を送る事も出来ない。闇の中に閉じ込められていめいが孤独である。電気がつくくと人々は、悪魔から覚めた様に、辺りを見廻し傍に人間共がいるのを見て安心するのだ。僕は、映画館に這入る毎に、この気分を味う。其処で強制される大衆性の言い様のない或る不具を直覚する。誰もこの事を意識しない。芝居なんか話らないと言う。実は芝居の持つ健康な大衆性に見離された人々の陥込んだ穴なのである。

また「映画」が今日のような技術力・構成力を有していなかったことを考慮に入れても、脚本家や監督が「文学」「劇」をいかに「映画」向きに再構成したかという物語制作の工夫を疎外し、「写し出す力」という「機械力」に「映画の魅力」を見出す態度を単純には肯定できない。さらに、ここでは、大向こう、拍手といった役者と観客との双方向的なコミュニケーションが存在せず、大勢の観客が同時多発的にスクリーンという画一的な画面に向かい、「孤独」の中でその映像の一方的な享受を強制される「映画」の「大衆性」の「不具」が、「芝居の持つ健康な大衆性」と対比されている。これもまた、「演劇」の文法で「映画」の文法を語ることから生じる「映画」の疎外で

ある。問題は、「映画」や「演劇」の文法を無視する「僕」のこうした無意識の差別が、巡り巡って「文学」の称揚へと繋がるという構造である。別である筈のカテゴリを「文学」の下位ジャンルとして漂白し、元々のカテゴリを見えないもの化してしまう「演劇について」は、タイトルを裏切り「演劇」を語り得ていないという致命的な欠陥を通して一応の懲罰を受けているといえよう。だからといって、こうした無意識の暴力を見逃すわけにはいかない。何故ならそれは、「僕」の問題や、署名者である小林秀雄の問題ではなく、近代文学の問題に直結するからである。日本近代演劇史を日本近代文学史の下位ジャンルとして無意識に漂白し、見えないもの化してきた歴史を、われわれは直視する必要があるのではないだろうか。

六、おわりに―見えないカテゴリへの漂白

本稿の目的は、「演劇について」論じている筈のこの文章が、「演劇」を論じながらいかなる陥穽に嵌っているのかを検討することにあつた。「小屋の空気」という表面的な意味での「社会性」の中に「演劇」を昇華することで、「僕」は「演劇」を見えないカテゴリへと漂白する。「孤独を嫌う」芸術を「孤独」に享受するという態度によって、「僕」の中では「演劇」を「演劇」の文法で論じる必要がなくなるのである。そこで、「演劇」は、「文学」という尺度から語られていく。つまり、ここで論じられているのは、「演劇について」ではなく、むしろ「文学について」であるといった方が適切である。

「演劇」を近代文学の尺度で評価する態度は（カウンターヘゲモニーとしての「演劇」という可能性をはじめから抹殺するものである。たとえば、身体性を生々しく持つ生きた人間である役者が、観客を巻き込み、一回性の場で「愚劣」を装いながら時に権力に対抗しようとする「演劇」の社会諷刺・社会批判としての可能性は俎上に載せられることはない。あるいは、歴史の中で厳選された「型」という取捨選択の重みが、役者の身体の一挙手一投足の連続した動作の中で発揮されるという驚異が見落とされる。こうした「演劇」の「演劇」性はこの批評の中で「問題ではない」ものにされ、「文学」に満たないものとして無自覚に貶められ、観客と役者とのコミュニケーションの双方向性だけが評価される。それが「演劇」というカテゴリの漂白行為であることは、繰り返し主張しておく必要があるだろう。

「文学」を尺度とする限り、「演劇」は低俗なものとして疎外され続ける運命にある。低俗でない「演劇」を志し、思想や政治性を掲げた

「築地小劇場」の試みは「誇張された文学」のみがあつて「劇がなかった」が故に「不具」なものとしてされてしまう。こうなると、もう「演劇」に勝ち目はない。「演劇」に存在する多様な「演劇」性を表面的な「社会性」の名のもとに漂白し、「演劇」を見えないカテゴリーにするこうした「僕」の動きは、近代において圧倒的マジョリティである「文学」側による悪意のない差別である。事実、「演劇について」には、「演劇嫌い」ともいふべき「僕」の、「演劇」に対する無関心を披瀝する書き振りに満ちている。ただしそれは、昭和十一年という時代が要請する当然の振る舞いであつたことを付け加えなければならない。したがって、「演劇」への蔑視を署名者小林秀雄の個人的な態度あるいは表現戦略として糾弾することはおそらく無意味である（善意に解釈すれば、この文章は現代の状況に対する自省を含めた異議申し立てのようにも読めなくもないだろう）。むしろ、なぜ「演劇」というジャンルが当時、このような扱いを受けざるを得なかつたのかに目を向ける必要があるといえよう。

重要なのは、「演劇について」における過剰なまでの「文学」の称揚が社会状況の危機に端を発していたことである。おそらくこの態度は、掲載誌「文学界」がそうであつたように、「擡頭するファシズムと、その文化破壊から、文学、芸術をまもろうとする姿勢」の結果なのだろう。⁽¹⁾ むろん、こうした事情を考慮することと、ここで行われている疎外を容認することはまた別事である。「文学」を政治やイデオロギー、権力へのカウンターとして機能させようとする切実な試みの中で、「文学」が「演劇」をはじめとするさまざまなカテゴリー（そこには「映画」も含まれる）を見えないカテゴリーへと漂白していたことを、そうした悪意のない差別によって「文学」が「文学」としてもう一つの覇権を形成してしまつていたことを、われわれは批判的に問い直す必要があるだろう。

注

- (1) 福田恆存・小林秀雄「芝居問答 対談」（「演劇」昭和二十六年十一月）。引用は『小林秀雄全作品』一九（新潮社、平成十六年四月）に拠る。
- (2) Alain [Quatre-vingt-un Chapitres sur l'esprit et les passions] (Paris: à L'Émancipatrice、大正六（一九一七）年十月）
- (3) 小林秀雄訳『精神と情熱とに関する八十一章』（創元社、昭和十二年十二月）。引用は『小林秀雄全作品』八（新潮社、平成十五年五月）に拠る。
- (4) 『新共同訳』（日本聖書協会、昭和六十二〜六十三年）参照。以下、聖書に関する記述は全てこれを参照した。
- (5) 渡辺保『歌舞伎 型の魅力』（角川書店、平成十六年八月）

(6) たとえば、近代文学史に近代演劇史を従属させる際に論じられるのは、自由劇場や築地小劇場、プロレタリア演劇といった思想や政治と結びついた「新劇」であることが大半である。つまり、大衆性や娯楽性が強いと判断されてきた「歌舞伎」等の「旧劇」や「新派」を、「新劇」と比べて論じる価値の弱いもの、つまり「文学」性に欠けるものとして文学の歴史から排除する近代文学観が存在しているのである。しかし、現実には泉鏡花や森鷗外、三島由紀夫といった多くの文学者が「歌舞伎」や「新派」の上演台本として戯曲を書いている。彼らの劇作家としての側面が文学史の中で重要視されない点も、正統的「文学」である小説を中心として「演劇」を疎外する近代文学観の一例であるといえよう。

(7) たとえば、「藤十郎の恋」(大阪毎日新聞) 大正八年四月三日(十三日) は初代中村鴈治郎によって同年十月に舞台化された。

(8) 菊池寛「劇壇漫評」(改造) 昭和四年八月

(9) 菊池寛「演劇私議」(人間) 大正九年二月

(10) 「当時、ニキビ面の大学生だった僕は、歌舞伎のファンといふか、研究者といふか、とにかく市村座や新富座へ、毎興行毎に、根気よく通つてみたものである。大入場で、陶酔し、感嘆し、こんなに面白いものが世の中にあるかと、思つてみた。ところが、或る時、フト、歌舞伎がつまらなくなつてきたのである。どういふ理由だか、自分でもわからない。その時分、相撲はちやうど前回の黄金時代に際してゐたが、フラ／＼と、僕は国技館へ出かけた。勿論、歌舞伎は歌舞伎であり、相撲は相撲である。一方は芸術、一方はスポーツである。僕は、歌舞伎を相撲に乗り換へるなぞといふ料簡は、サラ／＼なく、たゞ景気に釣られて、漫然と相撲を見に行つたのである。ところが、いざ土俵を見みると、芸術として歌舞伎に満たされなかつたものが、此処で満たされたのである。それに、どういふ理由によるものか、自分でもわからない。今以て、わからない。とにかく、僕は俄然、相撲ファンになつた。」という獅子文六の言説(『牡丹亭雜記』白水社、昭和十五年一月)はこの紋切り型の典型例であろう。

(11) 昭和十五年一月歌舞伎座・夜の部の公演では、「ここにちよつと曲がり口があるで、ここに行くのかもしれないわ。わいちよつといっぺん行つてみるわ。」「ちやうちやうちやうちやう。その道はあきません。」といったやりとりが見られる(『歌舞伎名作選』(松竹株式会社/NHKエンタープライズ、平成十九年三月)参照)。

(12) たとえば、三好行雄編『近代日本文学史』(有斐閣双書、昭和五十年十二月)では、「本章」に従属される「付章」という形で演劇史(『演劇の(近代)と現代(祖父江昭二執筆)』が収載されている。また、「それだけでは近・現代の日本の演劇の問題をおおい尽せないと自覚はする」と一応の留保付きではあるが、「ここでの具体的な叙述は、ヨーロッパの近代に生まれた演劇、とくに「近代劇」を原流・祖型にした近代日本の演劇、つまりいわゆる「新劇」に限定する」

と、その範囲が「新劇」に限定されていることも見逃せない。なお、本書のような「演劇」への態度が近代文学史において決して珍しいものではないことは論を俟たない。

(13) 小田切進「文學界」、日本近代文学館『近代文学大事典増補改訂デジタル版』（講談社、令和四年五月公開（該当部分は昭和五十二年執筆））

(14) こうしたとき、「演劇について」が「スポーツの観客に、幸福の仮面があるか。獣性の仮面しかないのである。」という記述で擱筆されているのは示唆的である。昭和十一年七月、IOCにて東京でのオリンピック開催が決定された。この批評が昭和十一年十月発表であることを考え併せると、「スポーツの観客」という語の背後に昭和十五年に開催される筈であった幻の「皇紀二六〇〇年記念」東京オリンピックの影が透けて見える。「スポーツの観客」の背後にオリンピックが想定され、「獣性」という凶暴性・残忍性を意味する語が配置されるとき、そこには代理戦争としてのオリンピックの側面が前景化する。国の威信を掛けたスポーツ競技はナショナリズムを煽り、国家間競争の様相を呈するが、それが「皇紀二六〇〇年」に接続されるのであれば尚更であろう。「スポーツの観客」はその政治性に自覚的であろうとなかろうと、代理戦争に加担していることになるといえよう。

※本文の引用は『小林秀雄全作品』七（新潮社、平成十五年四月）に拠る。引用に際しルビは省略した。