

震災後文学のドラマツルギー

——横光利一の戯曲「閉らぬカーテン」を読む

野 中 潤

一、はじめに

第一創作集『御身』（一九二二年五月、金星堂）に三編の戯曲が収録されていることは、横光利一の研究者にとつては常識に属する事柄だが、一般にはあまり知られていない。また『新選横光利一集』（一九二八年十月、改造社）が小説と戯曲の二部構成になっていることや、ほぼ同時に春陽堂から刊行された『日本戯曲全集』第四十七卷「現代篇」に横光利一の戯曲六編が収録されていることも、あまり知られていない事実だろう。戯曲だけで編集された『定本横光利一全集』第十二卷（一九八二年六月、河出書房新社）には全部で十一編の作品が収められていて、本文だけで四百ページ近いボリュームがある。しかも菊池寛によつて設立された新劇協会の

演出家を務めたこともある横光利一⁽¹⁾にとつての戯曲は、考えようによつては映画以上に大きな意味を持つジャンルであつたと言える。しかしながら、横光利一の戯曲は、これまでもあまり積極的に論じられてこなかつた。同時代評を見てもそういう空気を感じ取ることが出来る。たとえば、定本全集の「月報12」にも収録されている「九月の戯曲」合評⁽²⁾（一九二六年十月『演劇新潮』）の「閉らぬカーテン」評では、北村小松が開口一番「私はよんで分らなかつた」ともらしており、關口次郎も「脚本としてのねらひ所に弱さがあると思ふ」と疑問の声をあげている。北村小松の戸惑いに対して宇野浩二が「岸田氏のものとはよく似ています」と応じているのだが、そもそもこの合評会は岸田國士の「恋愛病患者」につ

いての「この作品は諸君のお説通り、この人のものとして最も悪いものらしい」という評価から始まっているのだ。したがって、「対話みたいなものですね」という宇野浩二に対して、三宅周太郎が「さうです。が、それでもいいと思ひます。出来さへよければ」と応じていることも、おそらく讃辞として解釈すべきではない。もちろん肯定的な同時代評もある。たとえば、戯曲集のタイトルにもなっている「愛の挨拶」評（一九二七年四月『新潮』）では、林房雄が「芝居上手だ。作者の狙ひどころ如何に拘らず華かだ」と述べ、片岡鉄平も「近代の恋愛をやつてゐる人たちには、非常におもしろく読まれると思ふ」と評している。しかしながら、横光利一戯曲の上演が今日にいたるまできわめて少ないという事実を踏まえれば、肯定的な評価が持つ意味もかなり割り引いて考えなければならぬことになる。

こうした状況の影響もあつてか、今日にいたるまで研究者も横光利一の戯曲にそれほど注目して来なかつた。たとえば保昌正夫の「戯曲作者としての横光利一」（『国文学』一九六六年八月）は、数少ない本格的な論考なのだが、結びの部分にあるのは「横光利一の戯曲はさほど上演されてはいない。戯曲作家とは言えても、劇作家とは言えぬかもしれない。観る劇とは別に読む戯曲というものが考えられる。横光の戯曲

は、読ませる要素、条件を多分に有したものであつた」という遠慮がちな評価である。

十重田裕一は、『横光利一事典』（二〇〇二年十月、おうふう）に収録された「横光利一と演劇・映画」の中で、「モダンで都会的な男女」によつて繰り広げられる「対話劇」に特色があると述べ、「こうした会話のセンスは、フランスで本格的な演劇について学んで帰国し、台詞の重要性を主張した岸田國士の感化によるところが少なくない」と指摘している。しかしこれも、事典という媒体ならではの抑制された筆致になつているし、後半の映画に関する叙述により多くの紙幅が割かれている。

近年の本格的な研究論文では、林廣親が「愛の挨拶」について分析を以下のように結んでいる。(2)

読後に残るのは何かはぐらかされたような思いである。「愛」の実感の不在というテーマには逆説的な発想の魅力がある。しかしこの作品のドラマトウルギーがそれにふさわしいかどうか疑問である。トートロジーによる概念的な理解はもたらされてもドラマに通じた手応えがない。もしそれも横光のねらいであつたとすれば、この戯曲はまさに彼の劇作家としての評価の分かれ目になるものだろう。

この評価に先立って林廣親は、「つまるところこの戯曲の面白さはどこにあるのか」と問いかけ、「必要でも無い効果音やナンセンスに近いやりとりも含め、偶発的な小プロットを取り込みつつ進行する奇妙に落ち着かぬ実験的な舞台の創出それ自体にあると言えそうだ」とも述べている。保昌正夫が「作者の新時代把握がこの劇では相当密度ある形式にまとめられている印象」があり、「最も内容的に優れた戯曲」であると賞揚している「愛の挨拶」であるが、前出の同時代評を含め、横光利一の最高傑作としてはかなり物足りない評価であると言えるだろう。

これらの評価の是非、すなわち戯曲としての完成度の善し悪しを判断することはわたしの手に余るが、戯曲としての読みの可能性については、まだまだ議論の余地が残されている。肯定的に評価するにせよ、否定的に評価するにせよ、戯曲に書き込まれた台詞が肉体を持った役者によって音声として現象する際に立ち現れてくる意味が、まだ十分に言語化されていないからだ。そこで本稿では、劇団権人による公演⁽³⁾を観る機会に恵まれた「閉らぬカーテン」について、新たな読みの可能性を提示してみたい。

二、「閉らぬカーテン」の世界

一九二六年九月の『演劇新潮』（特別戯曲号）に「喜劇」として発表された「閉らぬカーテン」は、次のように始まっている。

夜

スタンド

食後

良人。（椅子に寄り、爪を剪つてゐる。）

細君。（しきりに窓のカーテンを閉めようとしてゐる。）

カーテンは何かにつかつかつて、半分縮まつたまま引き切れない。）

「夜」も「スタンド」も「食後」も、さりげないト書きだが、細君がカーテンを閉めようとしている理由や、爪を剪るといふ良人の行動の意味を、実はきわめて巧みに照射している。この後の二人のやりとりを通じ、カーテンを閉めることが「接吻」という台詞で暗示される夫婦の営みを始めるための暗合になっていることが明らかにされているからだ。

良人。しかし、何んだぜ、カーテンを閉めたつて、今頃、

俺は接吻するのは御免だぜ。

細君。　　いいわ。

良人。　　良けりや、無難だ。

細君。　　(ぶんぶんして椅子に坐す。)

良人。　　(自分の指を眺めながら) 俺の、此の中高指の格

好は、いつ見ても素敵なもんだ。

夜に爪を切ると親の死に目に会えないという迷信がある。

夜は手元が見えにくくて深爪をしやすいからだとか、「世を詰める(＝寿命が縮む)」ことを忌避しているからだとか、いろいろな理由づけとともに比較的広く流布してきた。たとえば、奥村繁次郎『家庭に於ける吉凶百談』(一九〇八年十一月、博文館)には「夜爪を切ると狐に入られる」とか「夜中爪を切ると親の死に目に逢はれぬ」などの俚言が掲載されているし、共楽道人編『情理和合法』(一九一六年十一月、盛文社書房)には「夜爪を切ると親の目に入る」などとある。太宰治の「彼は昔の彼ならず」(一九三四年十月『世紀』)にも、「夜爪を切ると死人が出るそうですね」という台詞が出てくる。「夜爪を切る」という禁忌が一九二〇年代にも一般に流布していたことはまず疑いのないところで、幕開けとともに舞台の上でそういう禁忌を犯している良人のふるまい

は、それだけでも十分に観客の関心を集めたに違いない。言い換えれば、ここで良人は、何か特別な事情がない限り、ふつうならあまりしない行動をとっているわけだ。そして、良人がスタンドで手元を照らして丹念に爪の手入れをしている特別な事情というのはもちろん、カーテンを閉めるという動作の後になされるはずの行為に向けた準備をしているということがある。端的に言語化することがはばかられるが、要するに細君を愛撫するための準備ということである。少なくともそのような意味を担ってしまう所作として、戯曲の中に書き込まれているのだ。うがち過ぎになることを恐れずに言えば、「中高指」の格好を眺めながら悦に入る良人の姿にも、性的な意味の暗示を読み取ることは可能である。

しかし良人は決して、自らイニシアチブをとってあからさまに細君を行為へと誘おうとはしない。カーテンを閉めようとするとする細君に対して、冷淡な対応をとり続けるのだ。しかし爪を切るという所作が示しているように、良人は細君と行為に及ぶことを想定している、あるいは期待していると思われる。期待しながらも、自らの欲望の結果として細君と行為に及ぶという形を取ることを回避しようとしている。自らが細君によって欲望されることを欲望している、と云ってもよい。細君も良人と同様に、自らの一方的な働きかけによって行

為に及ぶことを望んではない。カーテンを閉めるという行動をトリガーとして介在させているのも、そうした心理の反映だろう。相手に欲望されるという形式を取ることによって自尊心を保とうとする二人の心理的なかけひきが、対話劇として展開される「閉らぬカーテン」の最大の特徴であり、これは確かに「喜劇」である。カーテンを「閉める」「閉めない」の応酬が偏執的に反復されているところも、適切なリズムや間の取り方、表情や視線の交わり方などによつて演じられれば、連鎖的に笑いを生み出す契機となり得る。

良人。 カーテンを閉めてくれ。

細君。 知らない。

良人。 (立ち上つてカーテンを閉めに行かうとする。)

細君。 (良人の腕を持ったまま。) 閉めちゃいや。

良人。 開けておくのか。

細君。 ええ。

良人。 閉めなけりや、向ひの男が不眠症になるぢやない

か。

細君。 いやいや、閉めちゃ。

良人。 さては、見られたつて、かまはないと云ふ意気込みだな。

細君。 馬鹿らしい。

良人。 (細君の額に接吻しやうとする。)

細君。 いやよ。(と良人の胸を突き飛ばす。)

良人。 実は、白状するが、俺もいやなんだ。(坐る。)

良人。 (夕刊を見始める。)

こうしたやりとりは、台詞まわしのちよつとした緩急や間の取り方、所作と台詞の関係、視線の振り向け方や表情の作り方によつて全く異なる様相を示す。良人の腕を持ったまま「閉めちゃいや」という台詞を口にする時の女優の演技には、腕を取るまでの間合いや歩き方、「閉めちゃいや」と言う時の声色やイントネーション、しなの作り方や表情などを考えると、数限りないほどのバリエーションが存在する。細君に接吻しようとする時の良人の演技ひとつとっても、手練れのコメディアンなら唇を突き出す表情だけで笑いを取ることも可能である。そして演出の仕方ひとつで、そうした演技の背後に、二人の屈折した心理を浮かび上がらせることも可能である。そしてこの二人がこのような形で、ドタバタ風とも言える心理劇を演じていく背景には、舞台には登場しない「前の良人」と「前の奥様」の存在が影を落としている。二人はいずれも連れ合いと離別して再婚しているのだ。いったいど

のような形で二人が連れ合いと離別することになったのかについては、明らかにされてはいない。繰り返して語られているのは、顔の類似についてである。

細君。 さう云へば、あなたのお顔は、何んだかだんだん前の奥様に似て来てよ。

良人。 俺の顔か、俺の顔は、だんだんお前の前の男に似て行くんだ。

細君。 まあ。 いやだわ、ほんとにあなた、前の奥様に似てゐるわ。 まあ、（と良人の顔を見詰め出す。）

良人。 もうかうなれば、誰に似ていたつてかまふもんか、俺は何もかも忘れて了ふだけなんだ。 俺の憶えておけばいいものは、鰻とお萩とオムレットと、それから、おい、（と細君の方を振り返る。） 俺の顔は、鰻に似てゐやしないかね。

細君。 ああ、ああ、私何もかも忘れて了ひたい。 あなたのお顔は、前のあなたの奥様そっくりよ。 いままで気がつかないなんて、私もよつぽどお人好しだわ。

このやりとりに先だって、ひとつのエピソードが良人の口から語られている。それは、ある日本人の女性が西洋人の夫

と死別して日本人の男性と再婚し、三年後に西洋人そっくりの子供を産んだという話である。このような「前の良人」との顔の類似というモチーフの反復から浮かび上がってくるのは、「前の良人」や「前の奥様」が肉体を持った現実的な存在ではなく、舞台上の良人や細君によって内面化された存在なのではないかということだ。ありていに言つて、死別した良人と死別した細君の面影が二人をおびやかしているように見えるのだ。

二人は偏執的に相手の前の連れ合いにこだわり、それが笑いを惹起させていくことになるのだが、いつのまにかそれは「狂気」に近接し始める。カーテンを閉めるか否かの言い争いの後、夕刊を読み始めた良人が、「俺の腹の中には、オムレットと、鰻と、お萩とキヤベツが這入つてゐる」という話題を持ち出すと、細君は「あなたは、気が違つてゐるんだわ」となじる。

良人。 さうかね、俺は気が違つてゐるのかな。 待てよ。

俺の今晚食つたものは、と、オムレットと、鰻と、それからお萩と、……。

細君。 キヤベツよ。

良人。 さうだ。 キヤベツだ。

細君。(一寸恐はさうな顔をして) あなた、ほんたうに気が違つたの？

良人は、「それが分らないんだよ。気が違つたと云ふのは、一体どう云ふことを云ふんだらう。」と答えるのだが、喜劇として展開してきた対話の背後に、何かシリアスなものが顔をのぞかせている場面であるように見える。

「閉らぬカーテン」は、一九八九年五月に演劇集団 円(中村伸郎代表)による「三つのダイヤログ」(山下悟演出)の一部として上演されたことがある。そのレビューの中で吉田司雄は次のように述べている。(4)

「機械」とも重なる不幸を救うものとしての忘却の主題が組み込まれたこの作品で、良人が今夜食べたものをくりかえし数え上げるが、だんだん忘れて来て、「待てよ。俺の今晚食つたものは、と、オムレツと、鰻と、それから、お萩と、……。」と行き詰まるや細君が「キヤベツよ。」と答える場面など、会場から笑いが洩れた。そのあと細君は「あなた、ほんたうに気が違つたの？」と言って、良人の顔をまじにみつめる。良人がだんだん狂人のように見えてきて、観客は徐々に非日常の空間に迷い込ませてゆくこと

に、この舞台はある程度成功していたと思える。

演劇集団 円の「三つのダイヤログ」は、横光利一の「幸福を計る機械」「閉らぬカーテン」と山本有三の「父親」を一つの芝居であるかのように連続的に上演したものだつたらしいのだが、吉田司雄によれば、「幸福を計る機械」における男女の言葉の絡まりから生まれるはずのユーモアがまったく効果を發揮せず、「実際の上演では少しも笑いが起らず、とめどない言葉のやりとりにとまどいを感じていたのか、観客の反応は、あまりかんばしいものに思えなかった」という。したがって、「閉らぬカーテン」の一場面で「会場から笑いが洩れた」(傍点・野中)という報告の含意も、喜劇としての演出が不首尾に終わったことを示唆するものかもしれない。しかし、だからと言って、「閉らぬカーテン」という戯曲が、喜劇として不首尾であったと結論づけるべきではない。一九八九年の劇団芸協公演(第一生命ホール)を観たという井上謙によれば、「舞台では結構観客を楽しませる風刺のきいた滑稽劇」となっていたという。また、前出の劇団権人による上演は、「閉らぬカーテン」に良質な大人の喜劇としての可能性があることを証明していた。演劇集団 円が喜劇を喜劇として演じ切れなかったのは、「象徴主義風の作風」(宇

野浩二)、「男女の対話劇」(保昌正夫)、「男と女の(幸福(愛)をめぐる観念のやりとり」(今村忠純)⁽⁵⁾などという文言に代表されるような純文学的な読解の枠組みが強く作用していたからではあるまいか。(私)の解体とか自意識の構造とか自己言及などという用語によって論じられてきた「機械」(一九三〇年九月『改造』)が、筒井康隆によってスラップスティックであると喝破されたことによってその魅力を再発見されたように、横光利一の戯曲における笑いの意味も再評価される余地が十分にある。

三、震災後文学としての「閉らぬカーテン」

全集に収録された横光利一の戯曲は、一九二四(大正十三)年二月の『演劇新潮』に発表された「食はされたもの」から一九三二(昭和七)年六月の『中央公論』に発表された「日曜日」まで、足かけ九年にわたって書き継がれている。したがって、基本的にすべての戯曲は関東大震災後のものである。ただし、横光利一は習作期に戯曲に手を染めていたと言われており、初期の小説と同じように旧稿に手を入れて発表した戯曲もあると思われるので、発表年月と執筆年月を安易に同一視すべきではない。たとえば、初出誌が未詳で一九二四(大正十三)年五月に金星堂から刊行された『御身』所収の「淫

月」などは、「蠅」や「日輪」でデビューする一九二三(大正十二)年五月以前の習作期に書かれた可能性がある。とは言え、保昌正夫が指摘するように「田園的作風から都会的なものへ」という作風の転換を踏まえるならば、「閉らぬカーテン」のようなモダンイズム風の戯曲が震災後に書かれたものであることは、ほぼ間違いないところだろう。

こうした推測を踏まえた上で、「モダンで都会的な男女の対話」(十重田裕一)という戯曲群の中における「閉らぬカーテン」の特質を挙げるならば、男女の心理的な葛藤を生み出しているのが、舞台上には決して登場しない不在の男女であるということ指摘することができる。「前の良人」や「前の奥様」という台詞によってその存在が伝えられているだけで、生身の役者によって演じられることがない人物が、男女の対話の帰趨に影響を与えているのだ。「男と女と男」や「帆の見える部屋」、「恐ろしき花」などにおいて、愛憎劇を繰り広げる当事者が舞台上に登場するのとは趣を異にする。しかも、舞台上の良人や細君は、「前の良人」や「前の奥様」のもとに戻ってしまうことを互いにまったく想定していない。このことは、二人が離婚しているのではなくて、実は死別しているのではないかという想像を許容する。仲違いをして離婚したのであれば、どこかにいるはずの「前の良人」や「前の奥

様」に拘泥するのが自然だが、彼らが偏執的にこだわるのは「前の良人」や「前の奥様」との「顔の類似」なのである。死別による心の傷を抱えつつ、死別であるがゆえに消えない前夫や前妻への愛を、互いの内面にいつでも感じ取ってしまうからこそ、「顔の類似」という現象にこだわるのだ。また、互いの愛に確信が持てず、相手から欲望されることを欲望するという心理的な争闘を繰り返してしまうのだ。そして、死別だからこそ、相手が前の連れ合いと復縁することに對する恐れを口にすることがないのである。

こうした設定にはもちろん、横光利一の妻キミとの死別（一九二四年）という伝記的な事実を見ることも可能である。また、同時代の観客を想定するならば、もちろん別の文脈で受容されることもあり得る。たとえば、横光利一と同様の結核などによる死別や、日清や日露などの戦争による死別など、自身の周囲で起きた出来事と重ねつつ受容するということがあり得る。また、男女ともに死別しているという状況からは、直近の大きな災害である関東大震災による死別を想起する可能性も指摘できる。「高架線」の中に登場してくる奇妙な人びとが震災で家族を失った人びとを想起させたように（6）、亡夫や亡妻の記憶におびえ、狂気に呑みこまれそうな危うさをはらみながら、新しい家族関係を生きようとしている都会

の男女の姿に、震災の影を見て取ることができるのである。「閉じないカーテン」の二人は、台詞の上では向かいの男の視線を気にしていることになっているが、もしかすると二人がほんとうに恐れていたのは、暗いガラス窓の向こうからの亡夫や亡妻のまなざしだったのであるまいか。あまりにも牽強付会の言であるという誹りを受けるかもしれないが、戯曲なればこそ、そのように演出され、上演される可能性を排除することはできない。そうだとすれば、そのような「読み」も許容されてしかるべきであるということになる。

四、結語―震災後の言説空間

横光利一が「新感覚派の驍将」として活躍したのは、関東大震災後である。このことは、従来も繰り返し言及され、震災後に出現した新しい風俗や文物、都市化や近代化の問題と結びつけられてきた。こうした捉え方はもちろん間違っていないのだが、震災後の言説空間を肯定的に捉えすぎている感みがあった。一九九五年、二〇一一年、二〇一六年と繰り返されてきた大きな震災と、震災後の出来事の数々を体験してみると、新感覚派とか新心理主義、あるいは（私）の解体や「人と物の相対化」といった言葉では捉えきれない屈折や陰翳があったはずだという思いを禁じ得ないのだ。もち

ろん震災後に書かれた横光利一の戯曲のすべてが「震災後文学」であるなどと主張するつもりはないが、まったく何の影響も見出せないと考えるのもあまりに不自然である。

震災後の言説空間において、一見して関係がないと思えるものであっても、否応なく震災後文学としての意味をになつてしまうという事態が起こり得るということも考慮に入れておくべきだろう。たとえば、東日本大震災後において、「故郷」（高野辰之作詞）や「夢で逢えたら」（大滝詠一作詞）のような歌が、震災前とはまったく異なるコンテクストの中で受容されているように、場合によっては「作者の意図」を越えたところに震災後文学は生成するからである。

「閉らぬカーテン」が、偏執的なやりとりの反復によって狂気へと達しかねない男女の対話劇を、ユーモアによって縁取っていることも、そのような文脈の中で読み解くことができる。つまり、男女関係の心理的な暗闇に苦悩した作家が、そのような暗闇を文学に消化させて距離を確保するためにユーモアを招き寄せたように、震災による心の傷を抱えながら新しい男女関係を構築しようとする者にとつても、悲劇的な地平からの離脱を図るためのユーモアが必要なのだ。「閉らぬカーテン」のドラマツルギーが、良人と細君をめぐる笑い」と狂気とを獲得できているのだとすれば、おそらくそれはそ

のような意味合いにおけるユーモアなのである。

注

(1) 獅子文六は「演出者横光利一」（一九五一年一月『文学界』で次のように書いている。

横光君は、新劇協会に於て、私の同僚だった。座付きの演出者として、岸田國士、關口次郎、横光利一、そして私がゐたのである。今から二十余年前の話で、新劇協会という名も、この頃は、劇団関係者以外に、知らないであろう。況して、小説の神様が、演出などに携つたことを、ウソかと思ふ人も多いであらう。

(2) 林廣親「横光利一「愛の挨拶」」（二〇一六年三月、笠間書院刊『戯曲を読む術―戯曲・演劇史論』所収）。初出は、日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲 日本近代の戯曲の世界』（一九九八年二月、社会評論社）だが、かなりの改稿がある。引用は前者に拠った。

(3) 二〇一五年五月十一日〜七月二十七日（各月二回ずつ）。劇団樺人アトリエ公演（アトリエそら）。演目は、Aプログラム「日曜日」。Bプログラム「閉らぬカーテン」「男と女と男（朗読劇）」。また、二〇一六年三月五日の横光利一文学会第十五回大会において、Bプログラムの演目

をいずれも朗読劇として上演した。演出はいずれも篠本賢一（「遊戯空間」主宰）。

(4) 吉田司雄「横光戯曲の上演―「幸福を計る機械」―「閉らぬカーテン」を観て」(一九八九年九月『文芸と批評』)。

(5) 今村忠純「横光利一の戯曲」(一九八三年十月『解釈と鑑賞』)。

(6) 拙稿「震災復興期と新心理主義文学―横光利一―「高架線」再読」(二〇一五年十二月『現代文学史研究』)。

(のなか・じゅん)

「現代文学史研究会」入会案内

1 現代文学史研究会は、主に一九二〇年代以降の日本文学に関する研究及びその普及を図り、我が国の文学研究の改善・向上に寄与することを目的として、現代文学史研究所(大久保典夫所長)が設立した団体です。この会の主な活動は、機関誌『現代文学史研究』の発行と、研究会会および合評会の開催などです。

2 機関誌『現代文学史研究』は、年二回刊(六月・十二月)で、研究論文・文芸批評・エッセイ等を掲載します。

3 入会申込に際しては、所定の用紙に必要事項を記入して郵送するか、電子メールでご連絡下さい。申込書が必要な方は、事務局までご連絡下さい。振替用紙などの書類一式をお送り致します。(年会費六千円)

4 電子メールで申込む場合は、入会の意志を明記し、住所・氏名・電話番号・所属・メールアドレスを記入して送信して下さい。

5 入会には、事務局(事務局長・野中)で申込が受理され、所長(大久保典夫)の承認を得ることが必要です。

現代文学史研究所事務局

〒215-0027 川崎市麻生区岡上一二五―四

電話&FAX 〇四四(九八六)三七六〇

e-mail:gendaibungakushin@yahoo.co.jp

振替 〇〇二八〇〇―九二七二八