

身体表象

第3号

2020.3

学習院大学身体表象文化学会

執筆者紹介

宮野江里加（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士後期課程）

中里昌平（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程修了）

石井咲（学習院大学大学院人文科学研究科フランス文学専攻博士前期課程）

石黒久美子（学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士後期課程中途退学）

※所属情報は2020年3月31日現在のものを記載

目次

論文

ロラン・バルトのエクリチュール概念の再考——美術批評をめぐって 4

石井咲

「雲の会」論——文学立体化運動の再考 24

宮野江里加

「残酷演劇」試論——その上演に向けて 54

中里昌平

研究ノート

雑誌『酒』に見る戦後の女性の飲酒 72

石黒久美子

第3回 学習院大学身体表象文化学会大会 発表概要* 93

活動報告 99

『身体表象』投稿規定 103

学習院大学身体表象文化学会会則 104

* 本号では、やむを得ない事情や、発表内容の公表が却って業績の蓄積を妨げる可能性に鑑み、プロシーディングスの掲載を見送り、発表要旨の掲載に留めた。

論文

ロラン・バルトのエクリチュール概念の再考 ——美術批評をめぐって——

石井咲

0. はじめに

ロラン・バルト (Roland Barthes, 1915–1980) は、その執筆活動において一貫して「エクリチュール (écriture)」という言葉にこだわった批評家である¹。バルトは、このエクリチュール概念を、文学だけではなく、モード誌や広告、音楽、演劇、写真などの幅広い分野に適用した。そのため、書かれたテクストの時代によってエクリチュールの意味内容は転位すると考えられており、バルト研究者のサモワイヨ (Tiphaine Samoyault, 1968–) によれば、見方によっては、それはバルト自身の立場や社会的役割すらも変えてしまう重要な概念であるという (Samoyault [2015] 514)。こうしたバルトのエクリチュール概念の変遷は、詳細に検証されてきた (Gefen [2006] 594–604; Stiénon 249–274)。しかし近年、新たな観点からのバルト研究の機運が高まっている。それは、エクリチュール概念を写真や音楽に関連付けて分析するというものである (Arribert-Narce [2014]; Marty [2018] 275–283)。その理由としては、バルトが生涯を通じてこうした芸術へ大きな関心を持ち、『明るい部屋』 (*La Chambre Claire*, 1980) や「ムジカ・プラクティカ」 (*Musica Practica*, 1970) などの重要なテクストを残したことが挙げられるだろう。

とはいものの、バルトのエクリチュール概念と絵画とのつながりについては、バルトが美術批評においてこれを論じ、また自らも日課として抽象画を描き 700 枚近くの作品を残した² (石川 3) ことから明らかであるにもかかわらず、写真や音楽とのかかわりほどには言及されてこなかったと思われる。例えば、先のサモワイヨも、自著『ロラン・バルト』 (*Roland Barthes*, 2015)において、バルトと美術の結びつきはバルトのテクストにおいて重要であると位置づけているが (513–514)、しかしその問題については不思議

なほどに掘り下げていない。また、美術家でありフランス文学研究者でもあるド・ビアジ (Pierre-Marc De Biasi, 1950-) も、バルトのテクストと絵画の結びつきについて分析したが (De Biasi [1993] 68–70)、そこにおいて主に行なわれているのは、バルトがいかにして絵画を記述するかという形式分析であり、エクリチュール概念と絵画の直接的な結びつきについて多くは言及されていない。このように国外のバルト研究において、エクリチュールと美術、とりわけ絵画とのかかわりに関する分析がなされていない要因のひとつには以下のようなことが考えられる。それは、つまりフランス語話者においては、バルトのエクリチュール概念と絵画の語源における意味の近似性が自明であるがゆえに、研究の俎上に載せられてこなかったのではないかというものである。こうした研究史上の状況を踏まえて、バルトのエクリチュール概念と絵画の相互作用を意識的に検証することには、バルト研究においていまだ重要性があると考える。

この問題を検証するために、本稿では、1970 年に出版された『記号の帝国』 (*L'empire des signes*) と 1973 年に発表された「アンドレ・マッソンのセミオグラフィ」 (Sémiographie d'André Masson)³ および「レキショとその身体」 (Réquichot et son corps)⁴ の 3 つのテクストを分析の対象としたい。なぜなら、バルトは『記号の帝国』を契機に美術をはじめとする視覚芸術の批評を行なうようになり (De Biasi [2002] 63)、またその成果が上記した 2 つの美術批評へ結実する (De Biasi [1993] 69) と考えられているからである。

以下に本稿の手順を示す。まず、先行研究を参照しながら、フランス語における「エクリチュール」の定義とバルトが提唱したエクリチュール概念について整理する (1)。次に、『記号の帝国』を用い、その中でバルトがどのようにエクリチュールと絵画の関連性を述べているか明らかにする (2)。(1) と (2) を踏まえ、バルトが執筆した 2 つの美術批評を「不可読性 (illisibilité)」の観点から捉え、エクリチュールと絵画の結びつきの強度を立証する (3)。以上の検証を踏まえ、バルトの美術批評における「エクリチュール」と「絵画」の関係性を再考することで、既存のエクリチュール概念理解に対し、新たな解釈を提示したい。

1. エクリチュールとは

まず、本稿の議論の中心となる単語「エクリチュール (écriture)」の語義を確認しておこう。日本語においては、一般的に「文字」や「字体」、「筆跡」などと訳出されるこの言葉⁵は、バルトと同時代に出版されたフランス語辞典『トレゾール』 (Trésor de la langue française, 1971–1994) によれば、「ある言語の書字的表象 (représentation graphique

d'une langue)」や「書く行為、および書かれたもの (action d'écrire ; ce qui est écrit)」などを意味する⁶。このような単語に、バルトは、1953年に出版した『零度のエクリチュール』(Le degré zéro de l'écriture)⁷で新たな定義を追加した。そこにおいて、「エクリチュール」とは、言語 (langue) と文体 (style) の間に存在するものであるとされた。言語は、その時代の社会において、大多数の人々が用いる、いわば共通の伝達手段であり、文体は、個人の過去における体験や自身の身体によって作り上げられるものであるが、とはいえ、いずれも自然発生し選択の余地はないという点において共通している。翻ってエクリチュールは、作家が自ら選択することが可能であり、その選択の責任を負うことで書き手は社会へ「参与する (s'engager)」ことができるという (Barthes [2002, t.I] 179)。バルトがエクリチュールの説明を行なう際にこの動詞〈s'engager〉を用いたのは意図的であり、これはサルトル (Jean-Paul Sartre, 1905–1980) が提唱した「アンガジュマン (engagement)」への目配せといえよう⁸。つまり人間が自らを投げ出し、行動の選択を行なうことを意味するこのサルトルの考えは、バルトにおいては、作家が言葉の選択を行ない、テクストに自己を投企する手段としてのエクリチュールを意味したと考えられるのである。

こうしたエクリチュールが、従来「社会的・歴史的な拘束力」(蓮實 193) や「文学のひとつの捉え方」ないしは「文学形式の社会的使用」(カラー 63) といいあらわされてきたのは、1953年の時点で述べられたバルトのエクリチュール概念が、文学の創造の手段であると同時に、社会と密接なかかわりを持つものと考えられたからだといえるだろう。

しかし、石川によれば、バルトはこの単語の意味を次第に広げていったという (石川 36)。バルトのエクリチュールは、例えば広告分析を行なった「イメージの修辞学」(Rhétorique de l'image, 1964)⁹内では、イメージの中の言語メッセージを意味し (Barthes [t.II] 578; バルト [2005a] 19–20)、また『モードの体系』(Système de la Mode, 1967) では、モード誌において用いられる言語を分析する批評家の言葉遣いと定義された (Barthes [t.II] 1190; バルト [1974] 399–400)。このように批評対象や文脈に応じて、エクリチュールの定義が変化していったという経緯もあって、バルト研究史においても、その捉えられ方は多様化し、「書く行為、書きかた、書かれたもの」(石川 36–37) とされることもあれば、「文学的な創造行為」(滝沢 291)ともいわれた。ジェフエンに至っては、エクリチュールとは「文学と殆ど同義語 (un quasi-synonyme de « littérature »)」(Gefen [2017] 61)¹⁰としたほどだ。

バルトがエクリチュールという言葉に付与した多義性を整理するためにも、ここで一

度、その語源を確認しよう¹¹。エクリチュールは、語源をラテン語の〈scriptura〉に遡る(Hornstein-Rabinovitch 79)。『ガフィオ羅仏辞典』(Dictionnaire Gaffiot latin-français, 1934)によれば、〈scriptura〉の第一義は「線を引き文字を書く行為 (action de tracer des caractères)」であり、第二義は「線が引かれたもの、線 (ce qui est tracé, ligne)」である¹²。このように「書く行為」と「書かれたもの」という2つを意味するのは、〈scriptura〉が、ラテン語で「書く」をあらわす動詞〈scribere〉の未来分詞能動態のつづりを保持したまま名詞化した単語であるからと考えられる¹³。エクリチュールが「書かれたもの」という過去における行為の結果をあらわすだけなのであれば、過去分詞受動態である〈scripta〉に遡るのが適当といえるだろう。しかしこの分詞の対立関係に鑑みれば、〈scriptura〉は、過去の一時点をあらわすものではなく、むしろ現在、または今後における書く行為を含意しているといえるのだ。よって、ラテン語の概念においては、「書く」という行為のさなかに現在進行形で書かれているものは単なる「線」であり、その行為が完遂する際に、書かれた線が事後的に「文字」と化すのである。当然だが、書く行為に先駆けては「文字」や「書かれたもの」は存在しない。

こうした成り立ちを踏まえると、エクリチュールは、一般的な意味として捉えられているような「文字」や「字体」といった「書かれたもの」を単純に指すのではないことが分かる。エクリチュールとは、「書く行為」(現在)そのものであり、それによって「今後書かれ得るもの (= いまだ書かれざるもの)」(未来)でもあり、さらに完了した行為の痕跡として「書かれたもの」(過去)もあるのだ。つまり、それは元来、書くという言葉にまつわる時制の幅を含んだ概念なのである。そのことは、ラテン語に起源を持つフランス語を母国語とする研究者たちにとっては自明であるかもしれない。しかし、日本のバルト研究においては、いまだにこうした観点からはエクリチュールが意識的に検証されておらず、そこではいってみれば「書く」という言葉が含む時間のダイナミズムが捨象されてきたのではないだろうか。

2. 行為性から捉えるエクリチュール

2.1 「書く」身体と「描く」身体

先に論じたようなエクリチュールの行為性を捉えるにあたり、ここからは、その行為の場としての「身体 (corps)」に着目したい。バルトのテクストにおいて、この概念が出現するのは、石川によれば『記号の帝国』(1970) からである (バルト [2004] vi-vii)

¹⁴。そのため、本章では、当該テクストにおいて、エクリチュールがいかなる意味を保持したのか確認する。

『記号の帝国』は、バルトの3度の来日経験¹⁵をもとに執筆されたテクストであり、そこでは、日本が「エクリチュールの国 (pays de l'écriture)」(Barthes [2002, t. III] 346)と称されただけでなく、料理、演劇、都市空間、日本人の顔にまでもエクリチュールが見出され、その多面性が提示された。ここで注目したいのは、バルトが、写真とともに「書く」身体や、その行為における運動性について数多く言及をなしている点である。その最も興味深い例として、バルトは以下に示すように写真とテクストを並べて引用している。



エクリチュールは書かれた面から湧き出てくる。何故ならエクリチュールは、後ずさりと、見ることが出来ないというずれから生じるからである（正面から見るのはない。見ることではなく線を引くことへと即座に駆りたててしまうのだ）。この後退とすれば、書きこむ線で紙をいくつもの回廊に分割していく。その様はまさにエクリチュールが生成される複数的な空虚を思い出させるかのようだ。
(Sollers [1974] 41；バルト [2004] 88)¹⁶

図 1

上記に引用したテクスト部分は、バルトの友人であるフィリップ・ソレルス (Philippe Sollers, 1936–)¹⁷が1969年に『テル・ケル』誌 (*Tel Quel*) に「唯物論について」(Sur le matérialisme) という題で発表した論考に初出したものである。ソレルスは、幼少のころより中国に魅了され、またこのテクストが書かれた当時は政治的にも毛沢東思想に傾倒しており (阿部 [2011] 291–303；[2016] 52–53)、上記テクスト内で示唆されている「エクリチュール」は、中国の書画におけるそれであると推測できる。そこにおいて、ソレルスは、東洋的な身体の用い方へ驚きをあらわしている。例えば、「書く姿勢」について述べる際に、「後ずさり (recul)」や「ずれ (décalage)」など一風変わった言葉を用いている。東洋において筆で文字を書く際は、姿勢を正し、紙面と距離を保つがゆえに、その様が「後ずさり」し「ずれ」ていくように見えたのだろう。また、「紙を回廊に分割 (divide le support en couloirs)」するという表現にも、筆を上から下に運ぶこと、つまり縦書きであることへの驚きが含まれているといえよう。

他方、写真「ある書家の筆はこび」(*Geste d'un maître d'écriture*, 図 1)¹⁸は、本来ソレルスのテクストとは無縁であったところのものを、バルトが意図的に並置したものであ

る。つまり、ここにはバルトによる読み手に対する戦略的な誘導が企図されているといえる。この写真とソレルスのテクストをともに見ることになる読者は、恣意的な配置によって、ソレルスのいうエクリチュールと、写真にあらわれている「書かれている最中の線」とが即応しているかのような感覚を抱くだろう。それだけでなく、この写真は、筆を持つ何者かの「手」へ読者の視線を誘導し、書く行為には身体が要されることを視覚的に伝えている。

こうしたイメージとテクストの並置による相互作用により、読者は、バルトがソレルスと分かち合ったエクリチュールとは、姿勢や動作という身体にかかわる行為であり、書く行為によって生成される線であり、また書く行為が完了したあとに残される文字であることを理解するのだ。

これを踏まえて、次に、断章「住所もなく」(Sans adresses)を見てみよう。以下は、日本の友人がバルトの目の前で地図を描いた際の驚きについて記述した箇所である。

案内図（手で描かれた、あるいは印刷された）によって住所をあらわすことができる。そして、その案内図は、よく知られた目印、たとえば駅といったところから出発して、訪ねる住所の位置を明らかにしていくようなものだ。（住民はそのような即興のデッサンを描くのが上手だ。紙きれにじかに、道路、建物、水路、鉄道、看板などを形づくっていくのを目にする。これにより、住所をおしえあうことが繊細な伝達行為となり、身体の生命感、すなわち書記動作の術がその場をしめるのだ。誰かがものを書いているところを見るのは常に味わいぶかいものだから、ましてや描いているのを見るのは尚更である〔後略〕）。（Barthes [2007] 52–53；バルト [2004] 56–57）¹⁹

ここでバルトは、「描かれた (dessiné)」、「デッサン (dessins)」、といった動詞「描く (dessiner)」に由来する表現を用いている通り、書く行為と書く身体のみならず、描く行為と描く身体にも魅了されているといえよう。そして、書く行為と描く行為は、ともに「身体の生命感 (une vie du corps)」という観点から述べられている。そのため、ここで、「書く (écrire)」と「描く (dessiner)」が身体に関連し、また両者がそもそも非常に近い意味を持っていたことを確認しておこう。先の『トレゾール』によれば、動詞〈écrire〉は、「ある言語をあらわす書字記号の線を引くこと (tracer les lignes graphiques qui représentent une langue)」²⁰を意味する。他方、動詞〈dessiner〉は、「手による行為から生じる過程 (le procès résulte d'une action de la main)」であり、「支持体に形象あるいはある

事物の像を線で引くこと（tracer sur un support des figures ou l'image d'un objet）」を意味する²¹。つまり、〈dessiner〉と〈écrire〉にあっては、身体を用いて線を引くという行為が共通している。そして、その行為の結果として線が事後的に図や形と化す点においても〈dessiner〉は〈écrire〉に近似しているといえるだろう。

これを踏まえて、先の引用を読み直すと、バルトが描く行為によって生み出されたデッサン、すなわち地図を「書記動作の術（un art du geste graphique）」によるものであると形容している理由が分かるだろう。というのも、この時〈graphique〉もまた、古代ギリシア語の動詞「グラフォ（γράφω [grapho]）」にまで語源を遡り²²、「引っ搔く（égratigner）」、「傷つける（écorcher）」、「書く（écrire）」、「描く（dessiner）」、「線を引く（tracer）」を意味した。つまり、語源においても「書く」と「描く」ことは、ほぼ同一の行為であったのであり、バルトはそのことを念頭に置いていたに相違ないのである。このように、言語の歴史に鑑みると、バルトにとって「エクリチュール（écriture）」と「デッサン（dessin）」の間にも、隔たりはなかったといえるだろう。

2.2 エクリチュールと絵画

ここまで見たように「書く（écrire）」と「描く（dessiner）」を「書記動作の術（un art du geste graphique）」を介することで重ね合わせたバルトは、『記号の帝国』内でさらに、「エクリチュール（écriture）」と「絵画（peinture）」の関係性に着目し、横井也有の俳句絵（図2）を参照しながら以下のように述べている。詳しく見るために、ここでは原文を並置する。



図 2

どこからエクリチュールははじまるのか。

どこから絵画ははじまるのか。

Où commence l'écriture ?

Où commence la peinture ?

(Barthes [2007] 35；バルト [2004] 36)

上記文中では「エクリチュール」と「絵画」という言葉が並置されている。「絵画」をあらわす〈peinture〉は、動詞〈peindre〉から派生した名詞である。そのため、この動詞の語義をここで確認する必要があるだろう。動詞〈peindre〉の第一義は、「色の層で覆うこと、(表面や物の上に) 塗料をのせること (couvrir d'une couche de couleur, appliquer de la peinture [sur une surface, sur un objet])」²³である。

バルトは断章「書かれた顔」(Le visage écrit)で、歌舞伎の女形の化粧について言及する際に、この動詞〈peindre〉を用いて「舞台の顔は塗られて(化粧されて)いるのではない。書かれているのだ (le visage théâtral n'est pas peint [fardé], il est écrit)」(Barthes [2007] 123)と述べた。「塗られた」を意味する〈peint〉の直後に〈fardé〉が置かれ、前者が意味する内容を後者が補足しているが、〈fardé〉の派生元である動詞〈farder〉は、「化粧をする」ことを意味するだけではなく、「人を不快にさせる、あるいは気分を害する可能性があるものを偽りの外観で隠す (déguiser sous une apparence trompeuse ce qui pourrait choquer ou nuire)」²⁴ことをも意味する。このことからバルトは〈peint〉に、事実を覆い隠すという意味を付与しているといえよう。

このように、〈peindre〉を否定的に用いながらも、バルトは、絵画を描く行為、つまり塗る行為としての書く行為へと近づけようとする。

絵画とエクリチュールは、もともとは筆という同じ道具が用いられるのだが、しかし、それは絵画の方が、エクリチュールを引き寄せたということではない[中略]。絵画の装飾的な様式や、塗ったり、撫でたりする筆致や、表象的な空間というもののなかにエクリチュールを引き寄せたのではない。それは、むしろ反対であり、エクリチュールの行為のほうが絵画を描く身ぶりを魅了しているのである[後略]。
(Barthes [2007] 123; バルト [2004] 139)²⁵

上記テクストで、「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」は、ともに運動や身ぶりといった身体による行為によって結びつくことが示唆されているが、しかし、その関係性は、先に確認した「エクリチュール (écriture)」と「デッサン (dessin)」の不可分なそれとは異なる。絵画を描く身ぶりを「魅了する」と述べられたときに用いられる動詞〈subjuguer〉は、それ以外にも、「力によって屈服させる (soumettre par la force)」という意味を持つ²⁶。いってみれば、バルトにとって「エクリチュール (écriture)」と「絵画 (peinture)」の間には支配構造が存在し、また、前者が後者を包摂していることがこ

のテクストで明らかにされているのだ。

「エクリチュール (*écriture*)」と「絵画 (*peinture*)」についての言及は、断章「文具店」(*Papeterie*)にも見られる。そこにおいてバルトは、日本の文字は「アラ・プリマ (*alla prima*)」で書かれると指摘している。アラ・プリマとは、油絵に用いられる技法をあらわす言葉である。古典的な油絵の技法にあっては、キャンバスに何層もの絵の具を塗り上げていたが、これに対しアラ・プリマとは、地塗りなしに画家が直接キャンバスに色を塗る、動的な筆致や即興性が求められる技法であり、また、それは支持体の上で絵具が乾ききらぬうちに一気に描き上げる必要があるという (スミスほか 316)。つまりバルトは、文字を書くという運動性や行為の一回性を、アラ・プリマという技法との近似性においてこそ捉えているのだ。

また、ここで書字運動とアラ・プリマ技法との結節点に表意文字が存在することについても触れる必要があるだろう。日本語を理解しないバルトは、日本で表意文字を見た際に、それが本来持つ具体的な言語メッセージ——つまりは意味内容——を受け取ることはなかった。その時、バルトにとっての表意文字とは、意味から切り離され、単に線によって構成された記号であったに違いないのだ。このような情報を伝達しないエクリチュールが、意味の代わりに伝えるものといえば、「読みとるべきものは何もない (*il n'y a rien à lire*)」(Barthes [2007] 85) ことであり、これがすなわち、のちにバルトが「不可読 (*illisible*)」と呼ぶものに通じると考えられるのである。

3. バルトの美術批評におけるエクリチュール

ここまで、表意文字における運動性と行為の一回性が、バルトの「エクリチュール」と「絵画」を結びつける要素であることを明らかにした。ポンツィオ (Luciano Ponzio, 1974-)によれば、東洋の芸術においては、両者は「強固 (*stretto*)」かつ「自然 (*naturale*)」に結びつくものである (Ponzio 650)。しかし、バルトは、「表意文字」の「不可読性」にこそ「エクリチュール」と「絵画」の結びつきを見ていたと言えるのではないだろうか。そのため、ここからは、「不可読性」に着目し、バルトが執筆したテクストにおける「エクリチュール」と「絵画」の結びつきの強度を検証していく。

バルトは、1970 年代前半に執筆した美術批評においても、先に確認したような絵画が持つ「覆い隠す」という否定的な側面について引き続き言及している。にもかかわらず、それでもなお絵画について語ることが出来た理由に、この否定的な側面を回避することを可能にした「不可読性 (*illisibilité*)」という概念が関係していたと考えられる。そ

のためにバルトの美術批評を具体的に見ていく。

バルトは、フランスの画家アンドレ・マッソン（André Masson, 1896–1987）について述べた美術批評「アンドレ・マッソンのセミオグラフィ」（1973）の中で、マッソンのアジア期の絵画を取り上げている。ここでいうアジア期とは、この画家が佛教思想に基づいた中国の画法や、表意文字を作品に取り込んだ時代（1950–1959）である（Rubin and Lanchner 190）。表意文字に酷似した形（図3、4）は、画家自身によって創られたため、特定の意味を持たず「不可読」であるといえる。

バルトは、この論考でマッソンの美術作品を指す際に「話を単純化するために、〈絵画〉という言葉を使うことにする」（Barthes [2002, t. IV] 345）と一旦は留保しながら、すぐにこれを「セミオグラフィ（sémiographie）」と呼び変えて、以後「絵画」という単語を出さなかった。

「セミオグラフィ」とは、「記号（sémio-）」と「書記法（graphie）」の2語で構成されたバルトによる造語である。「記号（sémio-）」はマッソンによって創られた「不可読」な記号という文字を指し、これに対して「書記法（graphie）」は、本稿（2）で確認した通り、身体を用いて線を書（描）くという行為性を意味している。このように、不可読な表意文字が身体によって書（描）かれているという性質をもって、バルトは、マッソンの絵画に絵画性を見出すことはなかった。そこに見出されるのは、むしろ書記法の体系に含まれるものであり、セミオグラフィとしてエクリチュールに接近するものであった²⁷。

このようにバルトが「絵画（peinture）」から「セミオグラフィ（sémiographie）」へと名称を変えたことは、彼のいう「エクリチュール（écriture）」と「絵画（peinture）」の関係性すらも変えてしまうだろう。それは、もはや、書く行為と描く行為の結びつきではなく、エクリチュールとセミオグラフィという「線を引く行為」の結びつきに置き換えられよう。そして、ここから、次のような言説が生まれたと考えられる。

マッソンの作業が我々に伝えてくることは、眞実の中にエクリチュールが出現するためには、[中略] 不可読でなければならないということだ [中略]。それは「テクスト」が望むことでもある。（Barthes [2002, t. IV] 347；バルト [2005b] 80–81）

²⁸



図 3

書くことに結びついたセミオグラフィ（図4）は、ここでは「テクスト」とも結びつくとされている。よってここで「テクスト理論（théorie du Texte）」を参照しておこう。それは、バルトが1960年代後半から1970年代前半にかけて盛んに取り組んだ文学理論であり、そこにおいては「作品（œuvre）」と「テクスト（texte）」が異なるものとして位置づけられた。バルトは「作品」とは、作者と強い結びつきをもち、また読者に消費されるものだとし（鈴村 330）、「テクスト」については以下のように定義している。



図 4

テクストは言語を再分配する（テクストとはこのような再分配の場だ）。この解体=再構築の手段のひとつは、テクストやテクストの断片を相互に入れ替えることだ。それは、今問題となっているテクストをめぐって、かつて存在したテクスト、あるいは今存在する、そして最終的にはそのテクストそのもののなかに存在するものである。あらゆるテクストは間テクストなのだ。テクストの中には、多様なレベルで多かれ少なかれ識別可能な形で、別のテクストが存在するのだ。それらは、先行する文化のテクストや、文化をとりまくテクストである。すべてのテクストは、過ぎ去った引用による新たな織物なのだ。（Barthes [2002, t. IV] 451；バルト [2017] 249）²⁹

バルトは、ここで過去に書かれたテクストと、そのテクストを引用・参照しながら現在書いているテクストと、未来に生まれる新たなテクストが、あたかも「織物の糸」³⁰のように入り組んでいるさらなるテクストを「間テクスト（intertexte）」³¹と呼んでいる。つまり、バルトのテクスト理論における「テクスト」とは、ひとつのテクストの中に、あらゆる時間（過去・現在・未来）のテクストが内在し、複層性を保持するものなのだ。これは、本稿（1）で確認したエクリチュール概念とも重なり合う要素であり、ここに見るマッソンのセミオグラフィとテクストもまた時間の幅を持つダイナミックな行為性や身体性において結びつくといえよう³²。

次に画家のレキショ（Bernard Réquichot, 1929–1961）について述べた美術批評「レキショとその身体」（1973）を見てみよう。レキショがその死の2週間前に記したテクス

ト（図5）を、バルトはこの論考内で「セミオグラフィ」と呼び、さらにそれは「不可読なエクリチュール（l'écriture illisible）」であると定義した（Barthes [2002, t. IV] 388）。

図5に見るように、レキシヨのテクストは、まるで筆記体で書かれたアルファベット文字のようであるが、しかしそれらは、マッソンが描いた不可読な記号と同じく、実在する言語をあらわす文字ではない。いかなる情報も伝達しない点において、このレキシヨのテクストもまた不可読なのである。バルトは、興味深いことに、こうした不可読なテクストをここで「パランプセスト（palimpsestes）」に比している（388–389）。パランプセストとは、古代ギリシア語で「新たに書くために削るもの（ce qu'on gratte pour écrire de nouveau）」³³を意味する「パリンプセストス（παλίμψηστος [palimpsestos]）」に由来する。紙が発達する以前の時代には、筆写の材料として羊皮紙が用いられた。一度書きこまれた文字は、軽石などで消すことが可能であり、消した上からさらに文字を書きこむという再利用が行なわれていたという。しかし、先に書かれた文字は、消した後もその痕がしばしば残ることから、文学理論においては、パランプセストは、ひとつのテクスト内にあらわれる複数のテクストの相互的関係や重なりをあらわす単語となつた³⁴。レキシヨのテクストもまた、判別することや、解読することができず、身体性の痕跡として在り、かつそれが不可読であることをもって、バルトは、その不可読なテクストとパランプセストは共通すると述べているのである。

以上の通り、セミオグラフィの側面を持つ絵画は、「テクスト」とも密接な関係を持った。また、そのテクストは「エクリチュール」と非常に近い性質を保持しており、このことから、バルトにおける「エクリチュール」に「絵画」が強く結びつくと言えるだろう。

4. 結論

本稿では、日本においてはいまだ意識的に検証されてこなかったと思われるロラン・バルトにおける「エクリチュール」と「絵画」の結びつきに着目し、エクリチュール概念の新たな解釈を提示することを試みた。（1）においては、バルトによって述べられた

エクリチュール概念を、国内外のバルト研究を参照しながら整理し、定義が複数存在することを確認した。また、エクリチュールの語源であるラテン語〈scriptura〉に遡ることで、その言葉には「書く行為」だけではなく、その行為によって「書かれる線」や「今後書かれ得る線」、そして完遂した行為によって残された「書かれたもの」が含意されることを突き止めた。このことから、バルトにとっての「エクリチュール」が時間的・空間的ダイナミズムをも内包していることを証明した。(2)では、『記号の帝国』において述べられるエクリチュールを行為性の観点から捉えなおし、その行為の場となる身体に着目してテクストの分析を進めた。そこにおいては、「書く行為」と「描く行為」、そして「エクリチュール」と「デッサン」が同根であることが示唆されており、またそれらがいずれも「書記法」に還元できることが明らかになった。バルトは、さらに「エクリチュール」と「絵画」にも共通点を見出したため、(3)では、バルトが執筆した美術批評において、この二者の結びつきがいかにして強固なものとなったのかを「不可読性」の観点から検証した。バルトは、絵画に不可読性を見出すことでそれを記号書記法、すなわちセミオグラフィに置き換え、その結果としてセミオグラフィとしての絵画をエクリチュールの体系へと引き寄せたといえるだろう。以上の検証により、近代において縮小されてきたエクリチュール概念を、バルトが、再度多義性へ向けてひらいたことを提示できたのではないだろうか。

ところで、本稿において「不可読」と訳出した形容詞〈illisible〉は、日本のバルト研究史上においては主に2つの言い方で訳出されてきた。一方は、沢崎（バルト [2005b] 171）や桑田による訳（桑田 75）の「読み得ない」であり、他方は、吉村（バルト [2017] 158）、富山による訳（カラー 10）³⁵の「読解不能」である。前者は、『S/Z』（1970）でバルトが提示した二分法「書き得るテクスト（texte scriptible）」と「読み得るテクスト（texte lisible）」の訳出を踏襲していると推察できる。バルトにおける「読み得るテクスト」について仔細に分析したデル・ルンゴ（Andrea Del Lungo, 1967）によれば、〈illisible〉の対義語である〈lisible〉とは「読まれ、明示されていて、たやすく解読され得る、そして比喩的には、簡単に理解できること（ce qui peut être lu, décelé, déchiffré sans peine, et au sens figuré ce qui est facilement intelligible）」（Del Lungo 144）を指す。しかしバルトが用いた〈illisible〉は、表意文字などの例で確認した通り、そもそも「読解されるべき意味が存在しない」ことが含意されていた。そのため、「読み得ない」という和訳では、文字に意味が存在しないという事柄を充分には伝えきれず、また「読解不能」では、逆説的に文字に意味が存在することをあらわしてしまうため適切とはいえないだろう。バルトのエクリチュールと絵画の結びつきにおいては、「不可読性」が欠かせない役割

を担っていたにもかかわらず、以上に挙げた翻訳例のばらつきからも分かる通り、国内のバルト研究において、その重要性が顧みられることはほとんどなかったのである。

とはいって、「不可読」をあらわす単語〈illisible〉が、晩年のバルトのテクスト『作家ソレルス』(Sollers écrivain, 1979) の序文において「難解さ」(Barthes [2002, t. V] 581) を意味する単語に変化を遂げることは、ここで指摘しておこう。不可読性を必要としなくなったバルトの絵画の捉え方とエクリチュールの関係性を分析することを今後の課題としたい。

註

* 本稿は、2019年6月29日に行なわれた第3回学習院大学身体表象文化学会大会において発表した「ロラン・バルトにおけるエクリチュール概念の再考——バルトの水彩画を手掛かりに」を元に、大幅に加筆修正した。

¹ ロラン・バルトのテクストについては、本稿は、原則として2002年に刊行されたスイユ社版『ロラン・バルト全集』(*Oeuvres complètes*, 2002, 以下OE.C.と略記する)に準拠した。『記号の帝国』(*L'empire des signes*)については、OE.C.に収録されたものは、テクストとイメージの配置に変更があるため、単行本(*L'empire des signes*, Seuil, coll. « Points », 2007)に依拠する。なお、単行本に収録されていない序文についてはOE.C.より引用する。バルトに限らず、本稿における引用は、「引用文献」に挙げた既訳を参照しつつも、筆者が新たに訳出したものである。

² バルトは1971年からその死の直前まで、多くの抽象画を残した。ブルノ・ラシーヌ(Bruno Racine, 1951-)は、『色の音楽・手の幸福——ロラン・バルトのデッサン』の巻頭に寄せた文章のなかで、バルトの描いた絵画を「デッサン=エクリチュール(dessins-écritures)」と呼んだ(東京日仏学院7)。

³ この論考は以下の文献に初出した。« Sémiographie d'André Masson », *Catalogue d'une exposition Masson à la galerie Jacques Davidson*, 1973.

⁴ この論考は以下の文献に初出した。« Réquichot et son corps », *Allfred Pacquement*, Éditions de la Connaissance, 1973.

⁵ 〈écriture〉、『仏和大辞典』、白水社、1981年、874頁。

⁶ « écriture », *Trésor de la langue française Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle*, t. VII, publié sous la direction de Paul Imbs, 1^{re} édition, Centre National de la Recherche Scientifique, 1979, pp. 711–712(以下辞書の題名をTLFと、また出版社名をCNRSと表記する)。以後、訳は筆者。

- ⁷ 『零度のエクリチュール』は、1947年から1951年に『コンバ』(Combat, 1941–1974)紙に掲載された5つの論文を、出版に即して加筆修正し収録したものである。
- ⁸ 『零度のエクリチュール』内に収録された「エクリチュールとは何か」(Qu'est-ce que l'écriture?)という論考のタイトルからも、バルトがサルトルの「文学とは何か」(Qu'est-ce que la littérature?, 1948)を念頭に置いていることは明らかである。
- ⁹ この論考は以下の文献に初出した。« Rétholique de l'image », *Communication*, n°4, Seuil, 1964.
- ¹⁰ コンパニヨン (Antoine Compagnon, 1950–) もまた、バルトの「エクリチュール」とは、文学の定義そのものであったと述べている (Compagnon 189)。
- ¹¹ バルトが持つ言葉への愛と嗜好は、語源とは切っても切り離せないほど結びついており、バルトは、単語が保持する本来の意味に細心の注意を払っていた (Hanania 80)。これを受け、本稿では、バルトが用いた単語の語源に遡ることで、彼の意図を正確に捉えることが出来ると考える。
- ¹² « scriptura », *Dictionnaire Gaffiot latin-français*, Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert, Hachette, 1934, p. 1426. 訳は筆者。
- ¹³ 〈scriptura〉に含まれる接尾辞〈-ura〉は、ラテン語において動詞状名詞に用いられる。
- ¹⁴ 石川美子による『記号の国』序文を参照。
- ¹⁵ バルトは、友人であり日仏学院院長をつとめていたモーリス・パンゲ (Maurice Pinguet, 1929–1991)によって日本へ招待された。アルファン (Marianne Alphant, 1945–) とレジエ (Nathalie Léger, 1960–) 編纂の『R/B』に収録されたバルトの略歴によれば、来日年と滞在期間はそれぞれ、1966年5月8日から28日、1967年3月5日から4月5日、1967年12月18日から1968年1月10日である (R/B 252)。
- ¹⁶ 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。« L'écriture sourd du plan d'inscription parce qu'elle se fait depuis un recul et un décalage non regardable (non en face à face) incitant d'emblée non à la vue mais au tracement qui divise le support en couloirs comme pour rappeler le vide pluriel où elle s'accomplice. »
- ¹⁷ ソレルスは、季刊前衛文芸誌『テル・ケル』(Tel Quel, 1960–1982)の創設者であり、バルトの友人でもあった。バルトとソレルスが出会ったのは1963年のスイユ社主宰のパーティだといわれている (石川 112)。
- ¹⁸ この写真の出典は、『記号の帝国』に記載されていない。そのため、タイトル「ある書家の筆はこび」もバルトによってつけられたものと推測できる。
- ¹⁹ 原文は以下の通り。« On peut figurer l'adresse par un schéma d'orientation (dessiné ou imprimé), sorte de relevé géographique qui situe le domicile à partir d'un repère connu, une gare par exemple (les

habitants excellent à ces dessins impromptus, où l'on voit s'ébaucher, à même un bout de papier, une rue, un immeuble, un canal, une voie ferrée, une enseigne, et qui font de l'échange des adresses une communication délicate, où reprend place une vie du corps, un art du geste graphique : il est toujours savoureux de voir quelqu'un écrire, à plus forte raison dessiner [...] »

²⁰ « écrire », *TLF*, t. VII, CNRS, 1979, p. 708.

²¹ « dessiner », *TLF*, t. VII, CNRS, 1979, p. 26.

²² « γράφω », Anatole Bailly, *Dictionnaire grec français*, édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, 26^e édition, Hachette, 1950, p. 418 (以後、Baillyと表記する)。以後、訳は筆者。

²³ « peindre », *TLF*, t. XII, CNRS, 1986, p. 1268.

²⁴ « farder », *TLF*, t. VIII, CNRS, 1980, pp. 662–663.

²⁵ 原文は以下の通り。« (...) peinture et écriture ayant même instrument originel, le pinceau, ce n'est pourtant pas la peinture qui attire l'écriture dans son style décoratif, dans sa touche étalée, caressante, dans son espace représentatif (...), c'est au contraire l'acte d'écriture qui subjugue le geste pictural (...).»

²⁶ « subjuguer », *TLF*, t. XV, CNRS, 1992, p. 1012.

²⁷ ナシュテルゲルはこれを「交雜(hybridation)」と呼んでいる(Nachtergael 98)。

²⁸ 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。« Voilà ce que nous dit le travail de Masson : pour que l'écriture soit manifestée dans sa vérité (...), il faut qu'elle soit illisible (...) C'est ce que veut aussi le Texte. »

²⁹ 訳文における傍点は原文ではイタリック。原文は以下の通り。« Le texte redistribue la langue (il est le champ de cette redistribution). L'une des voies de cette déconstruction-reconstruction est de permutter des textes, des lambeaux de textes qui ont existé ou existent autour du texte considéré, et finalement en lui : tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables ; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. »

³⁰ フランス語において、「織物(tissu)」と「テクスト(texte)」は語源が同じであることからこの比喩が用いられている(Barthes [2002, t. IV] 451)。

³¹ ミハイル・バフチン(Mikhail Bakhtine, 1895–1975)の「対話原理(dialogisme)」を元にジュリア・クリステヴァ(Julia Kristeva, 1941-)が発展させた概念(Kristeva 143–173)。この論は以下の文献に初出する。「Le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, n°239, avril, Éditions de Minuit, 1967.

³² 花輪はこれを「記号の理想状態、言語圏のユートピア」と呼んだ(311)。

³³ « Παλίμψητος », Bailly, Hachette, 1950, p. 1444.

³⁴ ジェラール・ジュネット (Gérard Genette, 1930–2018) が『パランプセスト』(Palimpsestes, 1982)において理論化した。また、これを「ハイパーテクスト (hypertexte)」とも呼んだ。

³⁵ ジョナサン・カラー『ロラン・バルト』を訳した富山は〈illisible〉に相当する英単語〈unreadable〉を「読解不能」と訳出している。

引用文献

阿部静子『「テル・ケル」は何をしたか——アヴァンギャルドの架け橋』、慶應義塾大学出版会、2011年。

——「ソレルスの中国 (3) ——エクリチュールの根源を求めて」、『慶應義塾大学フランス語フランス文学』62号、2016年、49–83頁。

石川美子『ロラン・バルト——言語を愛し恐れつづけた批評家』、中央公論新社、2015年。

カラー、ジョナサン『ロラン・バルト』富山太佳夫訳、青弓社、1991年 (Jonathan Culler, Barthes : A Very Short Introduction, Oxford University Press, 2002 (First published 1983))。

桑田光平『ロラン・バルト——偶発事へのまなざし』、水声社、2011年。

鈴村和成『バルト——テクストの快楽』、講談社、1996年。

スマス、レイ／マイカル・ライト／ジェームズ・ホートン『アートテクニック大百科』、夏川道子／佐伯雄一／和氣佐保子／長友貞子／石関一夫訳、美術出版社、1996年 (Ray Smith, Michael Wright, James Horton, An Introduction to Art Techniques, Dorling Kindersley, 1995)。

滝沢明子「バルトにおける写真とエクリチュール」、『日本フランス語フランス文学会関東支部論集』14号、2005年、281–292頁。

東京日仏学院『色の音楽・手の幸福——ロラン・バルトのデッサン』、2003年。

蓮實重彦『批評あるいは仮死の祭典』、せりか書房、1987年。

花輪光『ロラン・バルト——その言語圏とイメージ圏』、みすず書房、1985年。

バルト、ロラン『S/Z——バルザック『サラジーヌ』の構造分析』沢崎浩平訳、みすず書房、1973年 (Roland Barthes, S/Z, Seuil, 1970)。

——『モードの体系』佐藤信夫訳、みすず書房、1974年 (Roland Barthes, Système de la Mode, Seuil, 1967)。

——『作家ソレルス』岩崎力／二宮正之訳、みすず書房、1986年 (Roland Barthes, Sollers

- écrivain, Seuil, 1979)。
- 『記号の国』石川美子訳、みすず書房、2004年 (Roland Barthes, *L'empire des signes*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1970)。
- 『映像の修辞学』蓮實重彦／杉本紀子訳、ちくま学芸文庫、2005年 (a)。
- 『美術論集——アルチンボルドからポップ・アートまで』沢崎浩平訳、みすず書房、2005年 (b)。
- 『零度のエクリチュール』石川美子訳、みすず書房、2008年 (Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, Seuil, 1953)。
- 『断章としての身体』石川美子監修、吉村和明訳、みすず書房、2017年。

Arribert-Narce, Fabien, *Photobiographies : Pour une écriture de la notation de vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Honoré Champion, 2014.

Barthes, Roland, *Oeuvres complètes*, Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Seuil, 2002, 5 vols.

---, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007 (ロラン・バルト『記号の国』石川美子訳、みすず書房、2004年)。

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie : Littérature et sens commun*, Seuil, 1998 (アントワーヌ・コンパニヨン『文学をめぐる理論と常識』中地義和／吉川一義訳、岩波書店、2007年)。

De Biasi, Pierre-Marc, « Barthes et la peinture : Le désir de l'illisible », *Magazine littéraire*, n°314, octobre 1993, pp. 68–70.

---, « Dans les pas de la main : Naissance d'une esthétique de la genèse chez Roland Barthes », *Genesis : Roland Barthes*, Jean-Michel Place, 2002, pp. 63–77.

Del Lulngo, Andrea, « Éloge du visible (sur *S/Z*) », *Carnets revue électronique d'études françaises*, Série II, n°6 spécial, janvier 2016, pp. 143–152.

Gefen, Alexandre, « Responsabilités de la forme », *Voies et détours de l'engagement littéraire contemporain*, Presses universitaires de Rennes, 2005.

---, « À quoi bon ? : Les pouvoirs de la littérature selon Barthes », *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, a cura di Augusto Ponzio / Patrizia Calefato / Susan Petrilli, Meltemi, 2006, pp. 594–604.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, réédition coll. « Points », Seuil, 1982 (ジェラール・ジュネット『パランプセスト——第二次の文学』和泉涼一訳、

水声社、1995年).

- Hanania, Cécile, *Roland Barthes et l'étymologie*, P.I.E. Peter Lang, 2010.
- Hornstein-Rabinovitch, Shelley, « Art Nouveau as Surface Described», *Verbal/Visual crossings 1880–1980*, Edited by Theo D'haen, Brill Rodopi, 1990, pp. 73–86.
- Kristeva, Julia, « Le mot, le dialogue et le roman », *Semeiotikē Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, pp. 143–173 (ジュリア・クリステヴァ「言葉、対話、小説」、『記号の解体学——セメイオチケ 1』、原田邦夫訳、せりか書房、1983年、57–106頁).
- Marty, Éric, « Barthes et la musique : Fétiche et mélancolie avec et contre Proust », *Barthes et la musique*, Presses universitaires de Rennes, 2018, pp. 275–283.
- Nachtergael, Magali, *Roland Barthes Contemporain*, Max Milo, 2015.
- Ponzio, Luciano, « La scrittura dipinta di Roland Barthes », *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, a cura di Augusto Ponzio / Partizia Calefato / Susan Petrilli, Meltemi Editore, 2006, pp. 647–658.
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, 2002.
- R/B, sous la direction de Marianne Alphant / Nathalie Léger, Seuil, 2002.
- Rubin, William, and Carolyn Lanchner, *Andre Masson*, The Museum of Modern Art, 1976.
- Samoyault, Tiphaine, *L'intertextualité*, Armand Colin, 2010.
- , *Roland Barthes*, Seuil, 2015.
- Sollers, Philippe, *Sur le matérialisme : De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, Seuil, 1974.
- Stiénon, Valérie, « Roland Barthes et les écritures de la chronique », *Roland Barthes : Continuités, actes du colloque de Cerisy-la-Salle des 12–19 juillet 2016*, Christian Bourgois, 2017, pp. 249–274.

図版出典

- (図 1) *Geste d'un maître d'écriture* (ある書家の筆はこび), (photo Nicolas Bouvier, Genève)
(以下より引用 : Roland Barthes, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007, p. 78).
- (図 2) Yayu Yokoi, *La cueillette des champignons* (きのこ狩り), collection Heinz Brasch, Zurich (photo A.Grivel, Genève)(以下より引用 : Roland Barthes, *L'empire des signes*, coll. « Points », Seuil, 2007, p. 35).

- (図 3) André Masson, *In Pursuit of birds*, Blue Moon Gallery / Lerner-Heller Gallery, New York (以下より引用 : William Rubin / Carolyn Lanchner, *Andre Masson*, The Museum of Modern Art, 1976, p. 190).
- (図 4) André Masson, *Feuilles d'oiseaux*, collection Pierre et France Belfond, Paris (以下より引用 : Galerie Traits Noirs, Paris [<https://traits-noirs.com/galerie/andre-masson-2/> : 最終閲覧日 2020 年 2 月 16 日]).
- (図 5) Bernard Réquichot, *Lettre d'insultes* (Dessin en fausse écriture), Centre Pompidou / Musée national d'art moderne /Centre de création industrielle, Paris (以下より引用 : Magali Nachtergael, *Roland Barthes Contemporain*, Max Milo, 2015, p. 99).

論文

「雲の会」論 ——文学立体化運動の再考——

宮野江里加

1. はじめに

2020 年に 70 周年を迎える文学座アトリエの会は、2019~2020 年のテーマを「演劇立体化運動——これからの演劇と岸田國士」とし、文学座創立者の人である岸田國士（1890–1954）の精神を引き継ぎ、発展させることを試みている。この「演劇立体化運動」とは、1950 年 8 月に岸田を中心に結成された「雲の会」という団体が提唱した「文学立体化運動」になぞらえたものである。

今村忠純によれば、「雲の会」は「文壇と劇壇の一体化をはかり、美術家、音楽家、演出家、映画人など広く芸術文化の諸ジャンルの人々にも協力を求め、新しい演劇を創造しようとした」という（今村 563）¹。1951 年 6 月に刊行された雑誌『演劇』の創刊号には、63 名の芸術分野の異なる著名人の名が並ぶ会員名簿が掲載されている。

芥川比呂志 阿部知二 伊賀山昌三 石川淳 市原豊太 井伏鱒二 白井吉見 内村直也 梅田晴夫 大岡昇平 大木直太郎 岡鹿之助 加藤周一 加藤道夫 河上徹太郎 川口一郎 河盛好蔵 岸田國士 木下恵介 木下順二 倉橋健 小林秀雄 小山祐士 今日出海 坂口安吾 阪中正夫 佐藤敬 佐藤美子 清水崑 神西清 菅原卓 杉村春子 杉山誠 鈴木力衛 千田是也 高見澤潤子 高見順 武田泰淳 田中澄江 田中千禾夫 田村秋子 津村秀夫 戸板康二 永井龍男 長岡輝子 中島健蔵 中田耕治 中野好夫 中村真一郎 中村光夫 野上彰 原千代海 久板栄二郎 福田恆存 堀江史朗 前田純敬 三島由紀夫 宮崎嶺雄 三好達治 矢代静一 山本健吉 山本修二 吉田健一²

この名簿を見ると、戦前から活躍してきた演劇関係者や、新進の劇作家や小説家、批評家が大半を占めるなか、少数ではあるが詩人や音楽家、画家の名も見られ、年齢もさまざまである。こうして多領域の芸術家を募ることに成功した「雲の会」であったが、頗著な成果は残せずにすぐ立ち消えとなってしまったため³、これまで十分に論じられてこなかった。

「雲の会」に関する断片的な資料を結びつけ、初めて「雲の会」を考察したといえるものに天野（日比）知幸の研究が挙げられる。天野は、「雲の会」は既存の新劇リアリズムに対抗する新たな演劇創造を目的としていたと述べている（天野〔2002〕163）。特に、同時代作家のなかで特異性ばかりが強調される三島由紀夫について、初期の三島戯曲の創作背景には、「詩」や「韻律」に対する関心の高まりがあり、それは「雲の会」の会員たちにも共有されていたものだと指摘した（天野〔2004〕36–38）。また、天野の考察を受け、福田恆存の戯曲を論じた古田高史は、福田作『キティ颶風』や『武蔵野夫人』がリアリズムに対抗する作品であったと述べている（古田 20–38）。

このように、「雲の会」は近年になってようやく論じられるようになってきたものの、それらはあくまで三島や福田に軸足を置いたものとなっており、「雲の会」の全体像はいまだ明らかになっていないように思われる。また、「雲の会」が提唱した「文学立体化運動」という言葉の意味も曖昧なままである。そのため、本論では、当時の資料から「雲の会」の活動やその評価について検証し、その後の演劇界への影響を見ていく。その上で、「雲の会」及び「文学立体化運動」の全容を明らかにすることを試みる。

2. 概要

1950年8月17日の『朝日新聞』(朝刊、3面)には「「文学立体化運動」始まる まず演劇と握手 岸田國士氏らが提唱」という見出しの記事が載っている。

運動の提唱者は劇作家岸田國士、新進評論家で最近好評を博した「キティ台風」の作者福田恆存ならびに新進作家三島由紀夫の三氏が中心で、これに評論家の小林秀雄、神西清、中村光夫、俳優座の千田是也やラジオの「えり子と共に」の作者内村直也、同じく劇作家菅原卓、木下順二、加藤道夫氏らが加わり、すでに実行委員もあげ、事務所を一応岸田國士氏宅においている。

記事によると、「文学立体化運動」は岸田、福田、三島の3人が中心となった運動だ

ということである。ただし、「文学立体化運動」が具体的に何を指しているかは、必ずしも自明ではなかった。この言葉は会員である神西が言い出したということだが、福田によると、当の会員たちにも「それが何を意味するのか誰にもはつきり解らぬうちに、言葉の方で一人歩きしてしま」ったものだという（福田〔1987〕665）。そのため、当時の資料からは「文学立体化運動」と報じられたことによる戸惑いが窺える（岸田〔1950.11a〕89；福田〔1950.8〕4）。

運動のそもそもその発端は、福田作『キティ颶風』が1950年3月に文学座で上演された際に、福田と岸田の間で結成の話が持ち上がったことにあったとされる（福田・大笛121-122）。それ以前から新劇に行き詰まりを感じ、異議を唱えてきた福田は⁴、文学座と関わりを持つことでその思いをより強くした。そして、福田が、自身の劇作家デビューに尽力した恩人とも呼べる岸田に相談したこと、両者の間に、その後「雲の会」となる運動についての発想が生まれたようである（福田ほか〔1950.10〕21）。そして福田と再び話し合う前に、岸田は身近な新劇人たちに声をかけていった。小山祐士によると、6月4日、谷中の岸田の家に小山、川口一郎、菅原卓、内村直也、原千代海、田村秋子、田中澄江が呼ばれ、岸田から「新しい演劇芸術としての文学運動をするためには、新劇人だけでは、もう限界に来ている」ため、「作家や画家や音楽家や批評家までを含めた会を組織し」、「新しい演劇雑誌やパンフレットを発行したい」と提案されたという（小山 487）。同席した7人は皆同意し、そこで会に勧誘する20数名を選んだ。そして、岸田は、「劇作派」⁵と呼ばれる小山、川口、菅原、内村、原だけでなく、福田、三島、加藤道夫の3人を加えた「九人を世話人ということにして、七日の十一時から、第一回の発企人会を開こう」と述べ、実際に集まって人選を重ねたということである（487-488）。

同年8月1日、有楽町にある毎日会館屋上のセントポールで発会式が行なわれた。そこには、先の世話人の9人に加え、千田是也、田村秋子、木下順二、伊賀山昌三、河盛好蔵、宮崎嶺雄、神西清、小林秀雄、吉田健一、三好達治、中村光夫、武田泰淳、中村真一郎、大岡昇平が参加した。また、当日欠席した真船豊、石川淳、井伏鱒二のほかに、高田保、今日出海、坂口安吾を加えた29名を発企人として、さまざまな芸術分野の人々⁶に挨拶状を送ったとのことである（488）⁷。その人選については、身近なところから気軽に参加してくれそうな人物を選んだという（岸田〔1950.11a〕89）。

発会式では会の名前について話し合われ、中村光夫がアリストパネス作『雲』(Νεφέλαι)から思いついた「雲の会」のほか、「蛙の会」や「五十人会」など、さまざまな案が出たがその日のうちには決まらなかつたようである（小山 488）。これらの名称から、この会がギリシア喜劇をはじめとする古典劇を範としていたことが窺える⁸。当時の資料を

見る限り、当初「文学立体化運動」の推進を目的として立ち上げられた団体が、9月4日の実行委員会で正式に「雲の会」と名づけられたと推察される⁹。

「雲の会」がさまざまな領域の芸術家に協力を仰いだ理由について、岸田は以下のように述べる。

現代の演劇が純粹に健全に伸び育つためには、まづ、文学藝術の広い領域とのもつと緊密な接触を計り、それぞれの分野の活潑な協力を求めることが必要であるといふ見地に立つて、われわれは、一応、近い周囲に呼びかけ、「雲の会」といふ団体を結成した。(岸田 [1951] 116)

岸田は、よりよい演劇が生まれるためにには、広義の文学と演劇の結びつきが必要であるにもかかわらず、演劇は、「文学藝術のあらゆる分野から自然に孤立してしまふ傾向がある」と述べる(岸田 [1950.11a] 88)。岸田が「雲の会」に期待したのは、まさにこのような〈演劇の孤立〉を解消する拠点となることだった。

この点で彼に大きな影響を及ぼしているのが、岸田の師であるジャック・コポーが参加した『新フランス評論』(*La Nouvelle Revue Française*、以下『NRF』)¹⁰であった。岸田は『NRF』の果たした役割について以下のように語る。

ヴィユウ・コロンビエの運動が、第一次大戦をはさんで、単にフランス劇の伝統に生命を与へたばかりでなく、欧米を通じての最もオーソドックスな演劇革新の烽火となつたわけは、決して、一コポオの才能と着眼と努力と、ただそれだけの賜ではなく、実は、彼をメンバアの一人とし、彼の事業に声援と支持を与へ、常に清新浹刺たる美の息吹を彼の演劇活動の上に送つた「新フランス評論」による文学グループがあつたからである。(岸田 [1950.11b] 78-79)

岸田はコポーと『NRF』の同人たちの関係から演劇革新が起こったことを指摘し、「雲の会」も『NRF』のような運動へと発展することを期待した。また岸田自身は、「雲の会」の集まりを「一種のサロン」と称しており(岸田 [1950.11a] 78-79)、岸田が第一に考えていたことは、『NRF』を念頭に置きながら、フランスにおける「サロン」のような交流の場を作り出すことであったようと思われる。このことについて、小山は以下のように語っている。

戦前から、先生は、よくサロンという言葉を繰り返しておられた。「日本には各界の芸術家どうしの横の結びつきがない。サロンというものがないからだ。サロンがないから新劇が、いつまでも面白く豊かにならないのだ」それが先生の持論であり、長い間の夢であった。(小山 487)

このように、戦前から岸田は、「サロン」のような交流の場が日本に必要だと考えていた。彼の理想は、「会員たる演出家と詩人と音楽家と美術家とが、めいめいの表芸を持ち寄つて、一つの演劇的スペクタクルを創り出すといふやうな試み」が生まれることであり、「劇場がいつかわれわれの集りの場所となり、そこが、あらゆるインスピレーションの泉となること」であった(岸田 [1950.11a] 90)。「集りの場所」であり「インスピレーションの泉」でもある「劇場」という表現からは、岸田がコポーの立ち上げたヴィユ＝コロンビエ座を理想に据えていることがはっきりと読み取れる。ヴィユ＝コロンビエ座では、『NRF』の作家や、その友人たちなどによる支援を受け、演劇の革新が試みられた。岸田は「サロン」をつくり出し、芸術家たちに各々のジャンルを超えた交流を促すことで、〈演劇の孤立〉を解消しようとした。

無論、このような発想は岸田ひとりに限ったものではない。先の『朝日新聞』に掲載された「「文学立体化運動」始まる まず演劇と握手 岸田國士氏らが提唱」という記事では、三島由紀夫がジイドら『NRF』の作家に言及している。加藤道夫も、演劇界が「一つの偏狭なサークルを作つてしまつて、広く文壇といふものと結びつかない」ことを指摘し、フランスでは『NRF』が新しい作家と結びついたことで、「レノヴァシオンの運動の基盤になつた」と述べている(福田ほか [1950.10] 22)。

のことから、ヴィユ＝コロンビエ座や『NRF』の運動を模範にすることは、「雲の会」の発企人の間で共有されていたと考えられる。つまり、「雲の会」は日本の演劇界が抱える〈演劇の孤立〉という課題を、他の領域の芸術家たちと協力し合い、乗り越えることを目的としていたといえる。

3. 活動内容について

では、そのような〈演劇の孤立〉を解消するために、「雲の会」はいかなる活動をしたのだろうか。「雲の会」の主な活動は以下のようにまとめられる¹¹。

A、演劇鑑賞会の実施と合評

- B、雑誌『演劇』の創刊
- C、『演劇講座』全5巻の刊行
- D、座談会の開催
- E、小説家・文学者への戯曲の依頼
- F、小説の脚色

A、演劇鑑賞会の実施と合評

「雲の会」が最初に行なった活動である演劇鑑賞会及び合評を見ていく。岸田は、「雲の会」の会員たちに「新しい演劇の将来に最も深い関心をもつ観衆」たることを期待していた（岸田〔1951〕116）。「劇場」が「インスピレーションの泉」となるためにも、会員たちに観劇を促すことは岸田にとって必要不可欠であった。「雲の会」の記念すべき第1回会合は、相談の末、演劇鑑賞会に決まり、1950年9月16日に決行された。演目は、三越劇場で俳優座によって上演された『令嬢ジュリー』(*Fröken Julie*) と『白鳥姫』(*Svanevit*) で、会合に参加した20数名がこれらのストリンドベリ劇を鑑賞し、その後合評会が開催された。第2回の演目は、実験劇場のイプセン作『ヘッダ・ガブラー』(*Hedda Gabler*) であった。そのときのことを、岸田はこう綴っている。

第一回の観劇後の雑談は、われわれにとつて、非常に有益であつた。小林秀雄は翻訳劇といふものは絶対に芝居として成りたゞぬといふ悲觀説をとなへ、井伏鱒二はしばしば芝居の舞台から小説の新しい発想を拾ふといふ経験を語り、中村光夫はいくら不完全なものでも外国劇の上演は、それなりに面白いと弁護し、三好達治は戯曲殊に、外国戯曲の翻訳が「語られる言葉」としてどれほどの用意が払はれてゐるかを指摘し、永井龍男が戯曲を書く意志のあることを一同が確認した。（岸田〔1950.11a〕88-89）

ここから、小説家や詩人が演劇について語り、さまざまな意見が飛び交う様子が窺える。三島由紀夫もまた、第1回会合に手応えを感じている。

[…] ふだん新劇公演の廊下で見なれない顔ぶれがはなはだ多い。文壇と劇壇とのこうした親密な、またいくらか野蛮な結びつきは、ある意味では小山内薫の自由劇場以来のものである。[…]

われわれは廊下でいろいろ不平を並べはしたが、この第一回の会合の目的が達せられなかつたというのではない。われわれはその数時間書斎ですごす代りに、劇場ですごした。不平を語りあうことで少くとももつと大きな美しい予感について語つたのであつた。（三島〔1950〕4）

会員同士で公演内容や日本演劇の現状について語り合い、演劇の未来に夢を馳せたのであろう。その他、木下順二作『夕鶴』や、11月2日には、三越劇場での文学座公演、岸田國士作、岸田・福田恆存演出『道遠からん』を観劇している（小山 488）¹²。

また翌年、1951年1月3日の『読売新聞』（朝刊、4面）には、「舞台と人生さまざま水谷八重子・田村秋子・杉村春子こたつ会談」という記事があり、そのなかで「雲の会」について触れている部分がある。

杉村 私のところで、このごろ「雲の会」が出来て、今までの芝居の世界だけにいる方達と違つた世界の人に、このごろお会い出来るんですよ、とても、おかげで眼が広くなりますの

水谷 批評なんか、してもらえるの？

杉村 えゝ、もうとても残酷な批評が飛び出してくる、それがとてももらえるところがって…、この間「道遠からん」では小林さんと鈴木さんがお酔いになつた時の批評が、とても面白かつた（水谷ほか 4）

「雲の会」の交流を通して、杉村は得るところがあると話しているように、俳優たちの演技への影響が垣間見える。同年には井伏鱒二が「今年になつてからは「雲の会」で新劇を二回ほど見た」（井伏 42）と述べており、また、矢代静一も1952年10月に行なわれた加藤道夫作『檻襷と宝石』の上演について、「「雲の会」とのつながりもあって、いま思えば錚々たる文士が大勢、三越劇場へ出向いた」（矢代〔1985〕181）と語っている。このことからも、「雲の会」の活動が活発に行なわれたおよそ2年間は、多くの小説家や評論家たちが劇場に足を運んだことが推察される¹³。

「雲の会」の実質的な発起人である福田は、演劇人だけでなく、他領域の芸術家が一堂に会するところに「劇場」という空間の特異性を見ていた。『キティ颱風』上演の際に福田が感じた行き詰まりのひとつは、演劇人の意識が舞台の上にしか向いていないことであった。それ以前にも福田は「劇場の廊下はたゞたんに平土間の堅い椅子から逃れ出る場所ではなく、文学者や画家や演劇人が、そして一般の芸術愛好家たちが、ひとつ

になつておたがひの共感を通じあひ、共通の地盤をたしかめあふ」場であると述べていた（福田 [1950.1] 52）。

福田は、「劇場」に芸術家や芸術愛好家たちが集まることを重視している。「劇場」が「インスピレーションの泉」となることを期待していた岸田のように、福田も芸術家たちが互いに刺激を与え合い、「芸術的」な雰囲気を高める場としての「劇場」を求めていた。

『キティ颶風』上演の後、福田は以下のように語っている。

[…] 今度つく／＼ [引用註：原文ではくの字点] 感じたことは、主に俳優のことになるけれど、演劇人でみんな芸術家でありすぎる、その一言ですね。本質的にいえば、演劇をタブローだと思っているんだね。ひとつの芝居の上演はプレイガイド、切符売場から、いや街路から、省線の中から始まるものだと思うのだが、現在の演劇は廊下にもなければ客席にもなく、プロセニアムの中だけしか演劇がないと思つてゐる人達が多すぎるんだ。（福田ほか [1950.4] 77-78）

ここで福田は、演劇は俳優の演じる舞台上だけでは成り立たないものだという認識を示している。そして、廊下や客席および劇場の外までをも視野に入れて、舞台以外の空間の重要性を意識していたことが理解できる。

「雲の会」は、劇場で観劇をするだけでなく、劇場の外で合評会や雑談をすることも大事な交流であると見なしていたのではないだろうか。神西清は「上野初音町のお宅で、あるひは銀座裏の会場で、あるひは三越劇場などの観劇会のあとで、時たま催される「雲の会」の放談会は、先生のお人柄と明るい理智を反映して、和氣あいあいのうちに、明るい革新の希望に燃えたものがありました」（神西 288）と述べている。「雲の会」は、劇場内外で芸術家たちが交流することによって〈演劇の孤立〉を開拓しようとしたのだと思われる。演劇鑑賞会及び合評は、「雲の会」の理想とした「サロン」の根幹をなすような活動であったといえる。

B、雑誌『演劇』の創刊

「雲の会」の機関誌である雑誌『演劇』（白水社）もまた、さまざまな分野の芸術家が集まる場として機能していたように思われる。『演劇』は1951年6月に創刊され、翌年2月の第9号で廃刊している¹⁴。小山たちへの相談の時点で、岸田は演劇雑誌の創刊

を所望していた（小山 487）。これまでにも岸田は雑誌『悲劇喜劇』を発刊したり、雑誌『劇作』に携わったりしており、岸田の死と重なる形で創刊された『新劇』にも期待を抱いていた¹⁵。『演劇』創刊号に掲載された「この雑誌を通じてより多くの同志の協力を求め、かつ、なるべく広汎な演劇愛好者、演劇研究者と手を携へることができたら幸である」（岸田〔1951〕116）という言葉からも分かるように、岸田は『NRF』に倣い、雑誌を中心とした演劇運動を目指していたのであろう。

小山は雑誌『演劇』について以下のように振り返っている。

執筆者は会員の顔ぶれでも判るように毎号新劇人や劇作家よりも小説家や評論家の詩人・画家たちの方が遙かに多かった。演劇時評も折口信夫・木々高太郎・宇野浩二・福原麟太郎・渋沢秀雄……などなど。戯曲時評も正宗白鳥・臼井吉見・木南健二・武田泰淳・前田純敬などなど……。執筆者の顔ぶれは、なまじっかな文芸雑誌よりも多彩で豪華であった。戯曲も真船・田中・加藤・内村などの劇作家のほか、廣津和郎や、中村真一郎や福田恆存などが多幕物を発表した。（小山 490）

「多彩で豪華」と評されるように、『演劇』には多くの芸術家が寄稿していた。演劇に暗い作家のなかには、執筆への戸惑いも見られ、「雲の会」の鑑賞会の感想や自らの芸術創作に引き寄せて書いているものも少なくない¹⁶。だが、このように他分野の芸術家に劇評などを執筆してもらうことの背景には、彼らに演劇に興味を持ってもらおうという「雲の会」の意図があったのだろう。ちなみに、表紙と目次は洋画家の岡鹿之助が担当し、目次の後には、毎号異なる詩人による演劇に関する詩が載せられている。

雑誌『演劇』の編集長には、中村真一郎の推薦で、後に映画プロデューサーとなる椎野英之が就いた。岸田から編集を一任された椎野について、中村は以下のように述べている。

極めて癖の強い行動家であった椎野は、自分の周辺の私や、芥川や、加藤道夫や、矢代静一などを相談役にして、勝手な誌面を作りはじめる。椎野の感覚は岸田さんの理想を忠実に体して、演劇の狭い枠を破り、広く芸術界から社会一般に、運動を広げて行こうという編集方針だったが、そしてこれは読書界にはかなりの好評をもって受け入れられたが、肝腎の新劇の専門家のあいだでの反応は、必ずしも好意的ではなかった。（中村〔1984〕7）

雑誌『演劇』の編集には、岸田の理念の下、椎野や中村、芥川比呂志ら、比較的若い作家や演劇人がかかわっていた。中村の同文章には、「雲の会」の「運動の中心は、私などよりも大分年長の文壇人たちのところにあ」ったとある(7)。だとすれば、椎野が編集長に就いたことで、中村や芥川、加藤、矢代といった若い会員の活動の場所が生まれ、立場に関係なく発言する機会が与えられたのではないだろうか。また、『演劇』の執筆者には、「雲の会」に参加していない人物も多く見られ、岸田とともに文学座三幹事を務めた久保田万太郎と岩田豊雄、さらに真船豊の名も見られる¹⁷。このことから、『演劇』編集部には、文壇や劇壇といった枠に囚われずに、広く、多くの人物が参加する雑誌をつくろうという編集方針があったように思われる。「雲の会」の内外を問わず、多様なジャンルの芸術家に参加してもらうことで、小説家や詩人、画家、音楽家から見た演劇が語られたり、演劇と映画の比較がなされたりした¹⁸。雑誌『演劇』は〈演劇の孤立〉を解消するという「雲の会」の活動を推進する上で、重要な役割を持っていたといえる。

C、『演劇講座』全5巻の刊行

「雲の会」は雑誌に続いて、演劇書を出版した。1951年9月から1952年3月にかけて、河出書房から出版された『演劇講座』(全5巻)がそれである。監修には岸田國士が、編集委員には小林秀雄、中村光夫、福田恆存、戸板康二、加藤道夫、菅原卓、原千代海、内村直也、杉山誠、木下順二が就いている。各巻には、それぞれ「演劇の本質」「演劇の伝統」「演劇の新風」「演劇の様式」「演劇の実際」という表題がつけられ、著者代表は木下順二、戸板康二、加藤道夫、岸田國士、杉山誠となっている。また、編集には、坂本一亀と後に芥川賞作家となる古山高麗雄があたった¹⁹。

執筆者には、「雲の会」の会員のみならず、非会員の演劇評論家や文学者が参加している。そして、『演劇講座』には、さまざまな執筆者によって、演劇史はもちろんのこと、過去から現在までの演劇人や各国の演劇の動向、演劇の種類などが書かれている。また、俳優論や演出、美術、照明といった実際に演劇を上演する上で必要な知識も記されている。

特筆すべきは、まずひとつに、演劇書には珍しくさまざまな分野の作家が執筆に参加している点である。福田や中村真一郎も寄稿しているほか、「わが演劇観」という項には、小説家や評論家、洋画家がエッセイを書いている²⁰。もうひとつは、演劇と他の芸術との関係性を示そうとしている点である。第4巻には、福田恆存「文学と演劇」、河

野国夫「美術と演劇」、野上彰「音楽と演劇」、飯島正「映画と演劇」が収められている。また、第5巻には、岡倉士朗「演劇の演出」のほかに、木下恵介「映画の演出」が掲載されており、そこには、演劇とそれに隣接する諸ジャンルとを比較しようとする意図が見受けられる。

このように、『演劇講座』からは演劇について多角的な視点から分析し、演劇を体系的に論じようとする編集意図が窺える。それは、前述した「サロン」としての役割だけに留まらず、他領域の見識を取り込みつつ演劇の知を体系化しようとする試みであったといえよう。

D、座談会の開催

ここでは、「雲の会」の会員が開催したとされる座談会について整理する。まず、文芸雑誌では、福田恆存、武田泰淳、加藤道夫、三島由紀夫の「新しき文学への道——文学の立体化」(福田ほか [1950.10] 21-29) と岸田國士、福田恆存、小林秀雄、三島由紀夫、木下順二、中村光夫の「文学と演劇」(岸田ほか 42-52) が掲載され、「雲の会」を結成した動機やその活動目的を議論している。次に、「雲の会」が創刊した雑誌『演劇』に掲載された座談会を見ていく。参加者は、「雲の会」の会員たちがその大半を占めており、これらの座談会は「雲の会」の「サロン」の延長線上に位置づけられる。また、座談会を誌上で行なうことからは、外部の読者に会の活動を発信していくこうとする姿勢が窺えよう。

『演劇』に掲載された座談会は以下の通りである。

- ① 久保田万太郎・真船豊・千田是也「芝居馬鹿」『演劇』創刊号、1951年6月
- ② 佐藤美子・三島由紀夫「「東おどり」を観て」『演劇』創刊号
- ③ 小林秀雄・加藤周一「演劇の理想像」『演劇』第2号、1951年7月
- ④ 伊藤熹朔・岡鹿之助「「舞台装置展」をめぐつて」『演劇』第2号
- ⑤ 久保田万太郎・小林秀雄・今日出海・永井龍男「オスロ土産話」『演劇』第3号、1951年8月
- ⑥ 中村光夫・神西清・大岡昇平・福田恆存・三島由紀夫「劇壇に直言す」『演劇』第3号
- ⑦ 内村直也・田村秋子・千田是也・杉村春子・菅原卓「「直言」に答う」『演劇』第3号

⑧ 小林秀雄・福田恆存「芝居問答」『演劇』第6号、1951年11月

座談会は、創刊号から第3号までに集中している。このことから、創刊当初は座談会を積極的に行ない、参加者間の交流を促そうとする編集者の意図があったように思われる。とはいっても、会員同士の議論が円滑に進まないときもあった。はっきりと会員同士の対立が表れているのは、⑥と⑦の座談会である。これらは、「雲の会」が始まってから、およそ1年の歳月が経ち、今までの活動を振り返る名目で開かれた。『演劇』の編集者によって文壇と劇壇に分けられ、文壇側から劇壇への⑥「劇壇に直言す」と、それに劇壇が応答する⑦「「直言」に答う」が掲載された。

⑥の座談会には、「固定」、「型」、「保守」という言葉が頻繁に見られ、文壇側は、劇壇側に対し、新劇自らがつくり出した固定観念や、型にとらわれた既存の新劇に対する問い合わせを要求している（中村ほか 100–117）。一方、⑦の座談会では、劇壇側は、文壇の要求をアバンギャルドの遂行と捉えた上で、それらの意見に対し劇壇が反省する点もあるとしつつ、演劇は文壇が要求するようなアバンギャルドとしての新劇運動だけでは成立しないとする。劇壇はむしろ、俳優座が提唱したような俳優術における「アカデミズムの確立」や「現代劇の樹立」を急務であると主張している（内村ほか 118）。ふたつの座談会は文壇と劇壇の対立を強調するだけで終わっているように見えるが、実際にはどうだったのだろうか。

『芸術新潮』（1951年9月号）の「芸術新潮欄（演劇）」では、「別々の座談会をしたところで推進的な結論は出てこない」として議論は「平行線」であったと評されている（22）。また、戸板康二が「ひざをつき合わせて討論した方が、もつと意義のある結論なり、暗示なりがひき出せた」（戸板〔1951〕8）と述べているように、座談会を2つに分けたことは、当時から批判されていたようである。

しかしながら、天野知幸はこの座談会について、以前よりも〈文学側〉が「戯曲以外の要素に意識的」になっていること、〈演劇側〉との対立はあるものの両者の関係には「多少の変化」が見られること、〈演劇側〉にも〈文学側〉の批判を受け入れようとする姿勢が窺えることを指摘している（天野〔2002〕181）。〈演劇側〉にも演劇の課題について〈文学側〉と腹を割って話すことで、閉塞した現状を開拓したいという思惑があったといえよう。

これらの座談会に端的に表れているように、両者の対立は主に「新劇の保守性」や「リアリズム」をめぐるものであった。このような趣旨の新劇批判は、「雲の会」設立に相前後して、当時の新進作家によって行なわれていた。

天野によると、昭和24年頃から福田恆存を中心とする戦後の新進作家たちから、日常的な描写を重視する新劇の〈自然主義的リアリズム〉への批判が相次いで提出された。福田に代表される小説家や批評家といった〈文学側〉が〈自然主義的リアリズム〉を否定するのに対し、劇作家や俳優といった〈演劇側〉はこれを擁護し、そこには対立関係が存在したという（天野〔2000〕83–85）。

〈自然主義的リアリズム〉によらない創作方法として、加藤周一や加藤道夫は、歌舞伎や能という古典劇とフランス演劇の「セリフの美」に着目した。また、戦時中の「マチネ・ポエティク」²¹に見られた形式性や音楽性への欲望は、「雲の会」にも通底しており、「詩」や「韻律」への関心は同時代の作家に共通するものである。以上のことにより、三島の『邯郸』が書かれたことにより、「雲の会」で「詩劇」論が活発に行なわれようになったという（天野〔2004〕43）。また、「雲の会」の最大の目的は、「〈自然主義的リアリズム〉を排した新しい演劇創造」であり、それゆえ「詩劇」論が盛んに行なわれたのだと天野は論じている（天野〔2002〕163）。実際に『演劇』では、加藤道夫作『思い出を売る男』（第6号）や、中村真一郎『愛を知った妖精』（第9号）といった、「詩劇」の実践が行なわれている。

ここで見逃してはならないのは、せりふによるリアリズム演劇の始祖であり、「世態的リアリズム」²²と非難された「劇作派」の元締めとでもいべき存在でもあった岸田國士も、「雲の会」の座談会において「詩」や「詩劇」（劇詩）に言及しているという事実である（岸田ほか50）。

そもそも岸田は「雲の会」の設立以前から演劇における「詩」と「韻律」の重要性を強調していた。1929年の「これから戯曲」の中で、岸田は西洋劇が築いた写実劇という基礎が日本の演劇界に根づいていないことを指摘した上で、今後の戯曲の目指すべき方向性を示している。それによれば、現代にも残る古来の戯曲に見られた美の本質が、「魂の韻律」であったように、「これから戯曲」は「「何事かを指示する」戯曲より、「何ものかを感じさせる」戯曲」となるべきであり、この意味において戯曲は、「小説的になるといふよりも、寧ろ詩的になるのである」のだという（岸田〔1936〕86）。また、映画によって演劇は、「観るための演劇」より「聴くための演劇」に、より以上本質的価値を發揮しなければならないため、「戯曲家は、ゆゑに、何よりも詩人たることを必要とする」とされている（86–87）。また、1934年の「演劇当面の問題」のなかでも岸田は、傑作とされている古今の戯曲が「後世の模範」となり、その「傑れた戯曲にのみ含まれる生命」である「韻律的なもの」を見直す必要性を唱えている（岸田〔1934〕25）。

これらは、「雲の会」の結成のおよそ20年前に書かれたものではあるが²³、「雲の会」が目指していた演劇に通じるものがある。岸田は、戯曲における「詩」を重視し、詩人たる資質を劇作家に要求していたのである。

さらに、岸田は「これから戯曲」において、「文学の一部門たる戯曲が文学の大勢に従はない訳はない」と演劇と文学の結びつきを強調する。その上で「小説は小説、抒情詩は抒情詩、戯曲は戯曲で、それぞれ、ジャンル（様式）としての進化」を遂げなければならぬとし、「「これから戯曲」は「これから文学」なる一般特質を有つであろうと同時にその特質と並んで、別に一つの特質を示さなければならない」と主張する（岸田〔1936〕85）。これはまさに「雲の会」の座談会においても指摘されていたことである。三島由紀夫は「ワグナー風の総合芸術」ではなく、小説なら小説、詩なら詩、演劇なら演劇における境界線を明確にすべきと、ジャンルの確立を「雲の会」に期待している。そして、それに呼応する形で、岸田もまた「「これが芝居だ」といふ様な典型」と「「芝居でなくなる」といふスレ／＼〔引用註：原文ではくの字点〕の所で書かれた「芝居」の両方が生まれ、上演されることでジャンルの確立が促されるとしている（岸田ほか 47）。三島の言葉に倣うと、「雲の会」は「古い類型化した定型をこはす作業と新しい型を作り出す作業」（48）を進めようと考えていたことになる。後に福田恆存も、「雲の会」は「芝居のための芝居という考え方をこわす考え方」であるだけでなく（福田・大笛 125）、「オーソドキシーを打ち立てよう」とするものであったと述べている（127）。要するに、「雲の会」とは、従来の新劇理念の破壊と、新しい新劇理念の構築をその目的とする運動であった。

矢代静一は、当時のことを回想し、「「雲の会」は、演劇の泉の中からそのエッセンスを抽出する作業を目的としたのだ」と述べる（矢代〔1990〕6）。そして、「雲の会」の運動を、岸田の演劇観に照らし合わせ、次のように表している。

ミクロコスモス

実人生と一線を劃す劇的小宇宙の構築、文学や各芸術ジャンルを後楯にしての政治から離れた演劇の自律性、詩的要素の導入、劇体文体の確立、写実主義という曖昧な用語を捨てた真実主義への探求、エトセトラだ。（矢代〔1990〕6）

繰り返せば、岸田は戯曲における「詩」の要素を特に重視していた。また、「リアリズム」と評されてきた作家である岸田だが、彼はあくまで日本の新劇の土台づくりのために写実からはじめたに過ぎず、写実を超えた表現を目指していた。そうして、岸田が芸術ジャンルの確立を希求していたように、「雲の会」はジャンルを確立するためにも、

既存の新劇が持っていた固定観念の破壊と、新しい演劇の構築を目標にしていたのである。そのため、これら「雲の会」の活動は、劇作家、岸田の悲願にも通じる運動であったといえるのではないか。加藤道夫や芥川比呂志が参加し、中村真一郎も出入りした「新演劇研究会」は、「新しい演劇は言葉のリズムの美にあり、人間の肉声に生々とした詩的生命を与へる努力にあると云ふ岸田國士氏の演劇論によって共通の同意を抱いてゐた点で、お互ひの友情が結ばれ合つた」（加藤 33）と述べていることからも、岸田の存在が戦後の新進作家に果たした影響は大きかったと思われる。

E、小説家・文学者への戯曲の依頼

先述のように、「雲の会」の人選には、戯曲執筆の候補も含まれていた（福田・大笛 123）。そして、以下に見るように、会員たちの証言から実際に会員たちへ戯曲の依頼がなされていたことが明らかになる。

その背景として、文学者が戯曲を執筆するという明治大正時代の新劇創成期に見られた傾向が、太宰治を皮切りに、戦後再び生まれており、福田や三島の戯曲執筆もそのような流れのなかに位置づけることができる。「雲の会」の運動自体、その時代の潮流であったと指摘することもできるだろう。また、翻訳劇及び翻案劇が多く上演されていた当時の状況下において、日本語で書かれた戯曲である創作劇の貧困が、新劇の内外から呼ばれていたことにも触れねばならない。「雲の会」は〈演劇の孤立〉といった問題とともに、創作劇の貧困の問題に取り組むためにも、小説家に戯曲を依頼していたといえる。

まず広津和郎は、「椎野君は私に脚本を書いた頃の話をしろといふばかりでなく、私に本誌〔引用者註：『演劇』〕に新たに脚本を書けなどとまで云ふ」と述べている（広津 43）。また、演劇をあまり見ないという井伏鱒二に対しても椎野は「現代の演劇について感想を書け」とい、井伏にそれを断られると「では脚本を書いてみたらどうか」と勧めたという（井伏 42）。さらに、石川淳も「芝居を書けといふ声がかか」ったと述べている（石川〔1951〕140）。このように、椎野をはじめとする『演劇』編集部は、小説家に戯曲を書くよう誘いかけていたのである。ちなみに、芝居ぎらいを自称していた石川であったが、1961年には『おまへの敵はおまへだ』を、1967年には『一目見て憎め』を千田是也のために書いている²⁴。

このように椎野が小説家たちに戯曲を依頼する理由として、創作劇の貧困が呼ばれるなか、大正期の新劇運動の再興を企図していたことが挙げられよう。『演劇』の編集後

記にも、「たゞ小説家が戯曲を書くという、あの大正末期から昭和初期にかけて、我が演劇界に現われた風潮が、何故失われ、そして何故失われたまゝになっているか——こうした問題が、これを機会に再び真剣に考えられればよい——」とある（椎野 116）。これは、岸田自身も気にかけ、「雲の会」座談会でもたびたび俎上に載せられていた問題であり、「雲の会」のテーマともいえる。しかし、「創作劇の貧困」を解決すべき問題とみなしていたのはあくまで〈演劇側〉の人々であり、〈文学側〉から「雲の会」を捉えた場合には、また別の問題が見られる。これについては次節で考察する。

F、小説の脚色

「雲の会」は、小説家に戯曲を依頼するだけでなく、小説を脚色することも推奨している。例えば岸田は「これまでとは全く違つた意味で、新しい小説の脚色を試みることも、この会の仕事のひとつである」と述べている（岸田〔1950.11a〕90）。実際に、雑誌『演劇』創刊号には、福田恆存の脚色による大岡昇平の『武蔵野夫人』の戯曲が掲載されており、これは1951年5月に文学座で上演されている。後に福田は、仮に「小説が絵画的、平面的である」とすれば、戯曲は「彫刻的、立体的なものには違ひない」という認識を示しており（福田〔1987〕666）、「雲の会」が提唱した「文学立体化」という言葉を字義通りに捉えるなら、小説の脚色は「文学立体化」と呼べるかもしれない。だが、みなもとは、『武蔵野夫人』を観劇した大岡が、小説が潜在的に暗示していたものを福田が舞台で表面化させたと述べていることから、「雲の会」は「ストーリーの舞台化でなく、いわば小説批評の舞台化あるいは小説に内在するものの舞台化ともいべきものを目指していたのであろう」と指摘している（みなもと 164）。だとすれば、「雲の会」は単に小説の脚色というだけではない、それ以上のなにかを志向していたように思われる。

福田、武田、加藤、三島が参加した座談会では、小説、特に風俗小説の脚色の話がされており、近代文学が抱える問題が脚色によって浮き彫りになると彼らが考えていたことが分かる（福田ほか〔1950.10〕26-27）。吉田高史が福田による〈自然主義的リアリズム〉の批判と、風俗小説の作家や「劇作」派の劇作家への批判を結びつけているように（吉田 21）、新劇のリアリズムの問題は、近代小説のリアリズムの問題でもあるという認識が〈文学側〉に存在していたのである。

彼らがこのような問題を小説の脚色によって乗り超えようとした背景には、サルトルやカミュらの実践があった。三島は、19世紀の行き詰まりを開いたのが実存主義だ

という認識を示していた（福田ほか〔1950.10〕24）。また加藤道夫は、実存主義の作家たちは戯曲の形式に「より二十世紀的な表現」の可能性を見出し、それは「より知的な表現の可能性」でもあると述べている（25）。このように、「雲の会」の発企人たちは、サルトルやカミュらが意識的に戯曲という形式を用い、新たな表現を確立したことをひとつの大模範としたのである。すなわち、文学者に戯曲ないし小説の脚色を手がけてもらうことには、小説が抱える問題を作家自身に気づいてもらいたいという思惑があったようである（26–27）。加藤や三島は、福田の「演劇といふものを中心とした文学運動を起こさなきやならない」という言葉に同調しておられる（28–29）。彼らは「この運動全体の最後に指向する点は詩」であるという認識を共有し、「詩の復興」までをも念頭に置いている（25–26）。このことから、「雲の会」は、演劇だけでなく文学の行き詰まりをも打開するために、演劇を中心とする文学全般の改革を目指していたといえる。

4. 同時代の評価について

「雲の会」は、同時代的にはどのように受け止められていたのか見ていきたい。初めに、「雲の会」の結成直後の資料を見ていく。当初は、文学者が劇場に行く機会となつた演劇鑑賞会の活動を意義深いものとして評価するなど²⁵、概ね好意的な論調である。会員でもあった戸板康二は、「文学者が演劇に深く関心をもつという今までにあまりなかつたこの機会を、劇壇の方も率直にうけ入れるのが望ましい」と書いている（戸板〔1950.9〕8）。演劇評論家の山田肇も、「文学者の間に戯曲という形態に対する興味が大いに高まつてゐるらしいことは、戦後の新しい現象」であると指摘し、「雲の会」は「一時宜を得た提唱」だ（山田 81）という見方を示している。

翌年には、福田や三島たちとは政治的立場の異なるプロレタリア作家の宮本百合子や「雲の会」の会員である石川淳も「雲の会」の活動を評価している。宮本は、「雲の会」の活動の「刺激から更に新鮮な機運がわき出」てくることに期待していた（宮本 91）。石川は、文学と演劇の溝を埋めるために、「個人の親和からそくそくはじめて行くことがまんざら無意味でもない」と芸術家の交流を評価している。また、「雲の会」の運動がすぐに演劇の実践にならなくとも、「雰囲気ぐらゐは出せる」とし、「運動だの仕事だのはそれからさきに出て来るものだらう」とも述べている。（石川〔1951〕139）。宮本や石川は、「雲の会」のような運動が起こること自体に価値があると評価していたのである。

その一方で、「雲の会」の問題点も指摘されている。戸板は観客層や演劇のジャーナ

リズムの問題を指摘しつつ、「雲の会」の課題を以下のように書いている。

[…] 結果として、演劇に情熱をもつ文学者が高級な観客のサロンを形成するというに止つたのでは、物足りない。

岸田氏と「劇作」派の作家たちを糾合している上に、文壇から優秀な人材がせつかく集つているのだから、立体化運動と称する名の手前も、いますこし骨のある、実践活動が行われなければならぬ。

全く清新な着想による演劇の新しい様式が、たとえば、サルトルやアヌイがフランスで行つた運動のように、日本で生れる可能性がないはずはないからだ。困難をのりこえてそこまで発展しないのでは、意味がない。

いずれにしても、文壇、劇壇の両分野が、日本の演劇の正しい発展のために、胸襟を開くことが先決条件である。(戸板 [1950.9] 8)

フランスにおいて小説家や劇作家が実存主義の思想の下に戯曲を書き、新しい戯曲の形式を生み出したように、戸板は、岸田が目指していた「サロン」の形成に加えて「骨のある、実践活動」を要求している(8)。そのためにも文壇と劇壇の交流が必要不可欠と戸板は考えていたのだが、先の座談会でも見られたように、〈文学側〉と〈演劇側〉には対立関係があったようである。

『芸術新潮』(1950年11月号)の「芸術新潮欄(演劇)」では、「文学座の三十八度線」という見出しのもとに、文壇と劇壇の確執が報じられているが、これによると、9月三越劇場にて、岸田の『道遠からん』の演出を作者の推薦で福田恆存に決めたところ、久保田万太郎が猛反対をし、結局、岸田と福田の共同演出ということで落ち着いたという²⁶。小林や福田といった文学者たちの介入に対して、久保田は「そつぽを向いていた」とされ、「芝居に素人さんの口出しを好まぬらしい」と書かれている。そして、これが元で「雲の会」の活動が「社交クラブの如く消極的になりつつある」とも書かれている(24)。記者の明記がされていないため、この記事の真偽のほどは定かではないが、演劇人からの反発はいうまでもなくあったようである²⁷。文学座三幹事の久保田や岩田が会員でないのも、そのような理由からと推察できるが、その一方で、岸田が2人を誘わなかつたという証言(福田[1987]665)や、2人を加えると「純粹な新劇運動にならなくなる」と岸田が述べていたという証言もある(北見[1987]114)。

「雲の会」の会員は皆が〈演劇の孤立〉や、近代文学の立て直しを考えていたわけではなかった。その参加については〈積極〉と〈消極〉の2つの姿勢が窺える。まず、千

田是也の証言を見てみる。

よくぞこれだけの顔ぶれを集めたと感心もするが、どうやらたいていは、戦争中いろいろ苦労させた岸田さんの〈新運動〉を励まそうと軽い気持で集まつた人たちが主で、〈文学の立体化〉だの〈演劇の革新〉だのについて特別な考え方や期待をもつていたのは福田、三島、加藤（道）などの若い連中だけしかった。あとはサロン気分であれこれ勝手のことを言いあうだけ——岸田さんの狙いも、そういうフランス風の〈サロン〉をつくることにあったのかも知れない。（千田 363-364）

ここで千田は、「雲の会」に期待を抱いていたのは「若い連中だけ」と回想しているが、実際に「若い連中」とそうではない人たちとの間には、意識のずれがあったようである。福田は、演劇人は「雲の会」に「お義理で入ったという程度」（福田・大笹 124）であると述べており、これは千田の証言とも一致する。その一方で、福田は、坂口安吾に「雲の会」の話を持ちかけた際に、坂口はチェーホフのような戯曲を書きたいと喜んで参加したといい、演劇人でないものには積極性が見られたと回想している（124）。また、当時、文学座に入ったばかりであった矢代静一は「この企てを知ったときの、若い私たち四人の心の高ぶりは、エキセントリックといつてもよいほどだった」（矢代[1985]132）、「若い私たち四人は、岸田先生の音頭を楯にして、「雲の会」の楫取りになろうという意気込みであった。演劇運動としては「雲の会」で、実際活動としては文学座で、庇を借りて母屋を取ろうという野心、というよりも、純粋な夢を抱いたものだ」（133）と語っている。ここでいう4人とは、加藤道夫、三島由紀夫、芥川比呂志、矢代静一のことである。要するに、これから演劇と関わる福田や三島、矢代といった若い作家たちは、この運動に大きな期待を持っていたのである²⁸。

座談会における〈文学側〉と〈演劇側〉の対立からも明らなように〈演劇側〉の保守性はたびたび〈文学側〉から指摘されており、〈演劇の孤立〉を解消しようという「雲の会」の活動が順調に進まなかつたという回想も見られる（福田・大笹 123；127）。だが、〈演劇の孤立〉をなくそうとした当の岸田の態度にも、問題があったようであり、戸板が要求したような活動の実践は困難だった。

そして、1951年12月には、「雲の会」の行き詰まりが福田によって以下のように語られる。

本質的な問題はいろ／＼ [引用註：原文ではくの字点] あるでしょうが、雲の会

は現状はあまりスムースに行つていない。その大きな理由は、時期を間違えたということもある。大体あれは新劇をバックするという会でしよう。ところが去年の夏ごろから新劇の勢いは非常なものになつて来た。それまでは入りがたいてい五、六分でしたよ。ところが今はどんな芝居をやつても九分ぐらい入るようになつて來た。それから現代劇というものができて來て、商業演劇なんかもひつぱるので、もうバックアップの必要はなくなつた。それで雲の会がちよつと浮いたという面もある。

(今ほか 116-117)

このように、新劇が商業的に成功しはじめたために、「雲の会」の存在意義が薄らいできたことが示されている。そして、その後の加藤道夫の自死や岸田の病死も相まって、「雲の会」の活動は完全に休止することになる。とはいって、「雲の会」によって演劇改革の機運が高まり、新たな動きが見られるようになるのもまた事実である。次章では、「雲の会」結成以降の新劇界の動向について具体的に見ていく。

5. 新たな動き

ここでは「雲の会」の影響によって生じた動きを見ていく。1951年2月19日『読売新聞』(朝刊、4面)には「新しい演劇へ“風の会”作家や新進作曲家もまじえ 段四郎らが結成」という見出しの記事がある。それによると、「“演劇の立体化”を提唱して三島由紀夫、福田恆存らを中心に新劇「雲の会」が先に誕生したが、こんどは歌舞伎畠に「風の会」が生れ、劇界に“風雲”をまき起そうとしている」とある。「風の会」の同人からは村上元三、三島由紀夫、梅田晴夫、木下順二、加藤道夫、松山崇、伊藤寿一、芥川也寸志と、歌舞伎俳優の市川段四郎、大谷友右衛門、尾上九朗右衛門、中村又五郎らが参加した。記事には「歌舞伎界の風雲児と新鋭芸術家連が握手したところに興味がかけられている」とあるが、三島由紀夫や木下順二、加藤道夫といった同人の名を見ても分かるように、「風の会」は、「雲の会」の影響を受けた団体であると指摘することができるだろう。

次に、椎野英之によって結成された「横の会」を見ていく。中村真一郎は以下のように述べている。

[…] 不屈な椎野は、若い私たちを相談役にして、「雲の会」の若いメンバーを再編成し、更に「横の会」という集りを結成する。長老には長岡輝子さんのような、

西欧派の理想主義者を据え、三島由紀夫、芥川比呂志、石原慎太郎、矢代静一、谷川俊太郎などが、食卓を囲んで議論を交す演劇を中心とした文学芸術の会で、それは岸田さんの理想の輝かしい延長だったのである。（中村〔1984〕7）

「横の会」の参加者として確認できたのは、長岡輝子、三島由紀夫、福田恆存、武田泰淳、芥川比呂志、石原慎太郎、矢代静一、谷川俊太郎、そして、中村真一郎である（中村〔1963〕137；中村〔1984〕7）。一度は挫折した「雲の会」の活動ではあったが、新たなメンバーを加えた「横の会」として、会員たちは交流を続けたのである。また、戸板も当時のことについて記している。

雲の会があったために、文壇の人たちが、戯曲を書く機縁が生まれたのはたしかである。福田、三島はすでに書いていたが、その後椎名麟三、石川淳、中村光夫、大岡昇平、石原慎太郎、武田泰淳といった作家の作品が、舞台にのる。これは岸田さんの播いた種子に咲いた花というべきであろう。

岸田さんがなくなつてから、いろいろな分野の人間が、たまに寄り合つて芝居の話をしようとする気持があり、椎野英之が幹事で、赤坂の阿比留とか、有楽町のレバントとかで時折り会を持った。「横の会」と称した。（戸板〔1979〕125）

戸板は、会員の作家たちだけでなく、非会員の椎名麟三や石原慎太郎といった作家への影響を指摘している。また、このように文壇の人たちが戯曲を書いた背景に「雲の会」の影響を挙げる資料はほかにも複数ある²⁹。これらの証言は、「雲の会」が小説家や評論家、詩人と演劇の距離を近くしたことを示すものである。さらに、1960年前後からは小説家が書いた戯曲に対する言及が散見されるようになり³⁰、「新劇界は、文学界の力によって、はじめて戦後新劇、現代演劇になり得たと言うことができる」（奥野〔1971〕459）という意見も出てくるのである。

このように小説家の戯曲が増えた背景には、1954年に椎名麟三作『第三の証言』で旗揚げした劇団青年座などの新興劇団の台頭が挙げられる。特に、1959年に野間宏、安部公房、千田是也を中心として結成された「三々会」は、「雲の会」の後代への影響を考察する上で示唆に富む存在である。1959年6月1日の『毎日新聞』（朝刊、10面）に掲載された「新劇運動の課題“三々会”」では、この会が「雲の会」に端を発する運動に棹さすものであると記されている。ただし、千田や野田は同じ紙面で、「雲の会」を「あくまでサロン的な集まりだった」と批判し、「雲の会」と「三々会」の活動方針の違い

を述べてもいる。この意味で、「三々会」は「雲の会」を批判的に継承する団体であったといえよう。

最後に、「雲の会」の発行人であった福田と三島の動向について触れておきたい。「雲の会」以降、入れ違いで文学座に入った福田と三島であるが、1963年1月には福田が、12月には三島が文学座分裂騒動を起こし、「劇団雲」と「劇団NLT」をそれぞれ結成している。特に、文学座を脱退したメンバーで結成された福田の「劇団雲」は、直接「雲の会」の意志を継承しようとするものであった（福田・大笛 127）。その後も両者は劇壇との結びつきを深め、演劇の革新を試みていったのである。

6. おわりに

ここまで議論を振り返ろう。「雲の会」結成の目的は、〈演劇の孤立〉の解消であった。岸田をはじめとする「雲の会」の発行人たちは、演劇と、文学をはじめとする諸芸術間の交流が希薄化していく状況に危機感を抱き、他領域との交流を再活性化するべく、演劇鑑賞会や合評会を実施し、雑誌『演劇』や『演劇講座』を創刊した。そのような活動の背景には、岸田が師事したコポーのヴィユ＝コロンビエ座と『NRF』の活動があった。岸田は、芸術家同士の結びつきを深めるための「サロン」の必要性を、戦前の時点で唱えていた。岸田は、自身が「雲の会」を先導することによって、諸芸術間の結びつきを深め、『NRF』を範とする「サロン」の形成を理想としていたのであろう。

「雲の会」の活動方針には、カミュやサルトルら、小説と戯曲の双方を手がけた実存主義演劇の作家の影響も見られる。なぜなら、カミュやサルトルらは、戯曲という形式自体に意識的たることによって、近代小説の改革に成功したと見なされていたからである。実際、福田や三島らは、彼らに倣って演劇を改革することで、近代小説の歪みがただされると考えていた。先に見た通り、「雲の会」は、演劇外の作家、とりわけ小説家に戯曲創作や脚色を行なうことを促していたが、その背景にもこうした発想を見て取れるだろう。

「雲の会」がこうした改革を促そうとしたのは、新劇や小説に共通する「リアリズム」を乗り越えるためであり、そこで注目されたのが「詩劇」という形式であった。実際に、当時会員を中心に「詩劇」の実践が試みられた。また、「雲の会」は各芸術の境界線が明らかにするという「ジャンルの確立」を目標に掲げ、そのために既成の新劇理念の破壊と、新たな新劇理念の構築が必要であると考えていた。その背景には、岸田の演劇論の影響が見られ、「雲の会」における岸田の存在は大きかったと思われる。

要するに、岸田の思想を軸にした「雲の会」の運動とは、演劇や小説、詩といった文学に共通する課題を克服すべく、まずは演劇を復興しようというものであった。つまりは、「雲の会」が提唱した「文学立体化運動」という言葉からも窺えるように、「雲の会」は演劇だけでなく文学や文化の改革をも意図した運動であった。

もちろん、「文学立体化」という言葉が曖昧なまま、各人の思い思いに運用されてい面は否めない。しかし福田は、この言葉の意味するところを「知性の建築」と捉え（福田ほか [1950.10] 25）、それが「全人性の獲得」に通じるものだという認識を示している（岸田ほか 43）。このことからも、「文学立体化」という言葉には、演劇だけに留まらず、文学、文化をも改革しうる運動を念頭にしていたと思われ、「雲の会」の射程の広さが窺える。逆にいえば、この視野の広さが仇となり、「雲の会」の活動それ自体はすぐに立ち消えとなってしまったのだろう³¹。ただ、福田や三島らは、「雲の会」の運動は、すぐに成果が上がるものではなく、長期的に取り組むべきものだという認識を持っていた（今ほか 117；福田・大笛 128）。三島は岸田戯曲賞を受賞した際に、「雲の会」の運動は、「今もつづいていると思っている」と述べている（三島 [1956] 180）。「横の会」や「劇団雲」といった、岸田の精神を継承しようとする団体も見られた。その後も小説家らの戯曲が生まれ、彼らの戯曲が上演されていくことからも、新劇界における岸田及び「雲の会」の影響を見ることができる。

本論は、「雲の会」という運動の概要を大きくまとめたものであり、会員個々の考え方を十分に拾い切れているとはいえない。今後はそれぞれの差異を示し、個別に考えていく必要がある。また、既存の新劇に対抗したという点では、その後の 60 年代演劇への流れも含め「雲の会」の果たした役割を検討していく必要があるだろう。

註

¹ 『岸田國士全集』（全 28 卷、岩波書店、1989–1992 年）に掲載された今村忠純作成の年譜を引用したが、古山高麗雄が作成した年譜には「かねてより文壇と劇壇を一体とするばかりでなく、美術家、音楽家、映画人にも積極的な協力をもとめることで、新しい健全な演劇を生み出そうとするいわゆる“文学の立体化運動”が岸田國士を中心とするグループに提唱されていたが、その運動を推進する集団として（雲の会）が結成」された（古山 254）とある。

² なお、引用に際し、旧字は適宜新字にあらためた。以後同様。

³ 「雲の会」の活動停止に関しては、明確に示されたものではなく、「雲の会は最後どうなったん

だっけ」という木下順二に、尾崎宏次が「結局わからない」と答えている（木下ほか 113）。神西清は、「「雲の会」は一昨年春の先生の御発病以来、活動を一旦停止した形になっております。しかし、先生の御健康の回復を待って、改めてひろく識者に呼びかけ、早晚再発足すべきものであつたのです」（神西 288）と述べている。また、矢代静一は「昭和二十九年三月、「どん底」舞台稽古演出中に、倒れた岸田先生の劇的な死によって、「雲の会」は終った」（矢代〔1971〕8）としている。しかし、福田のように、「雲の会」は雑誌『演劇』の刊行が途切れると同時に終わったという見方もある（福田・大笠 125）。

⁴ 例えば、福田ほか（1949）40–57；福田（1949）4–9；福田（1950.1）52–62 を参照のこと。

⁵ 昭和7年に創刊された雑誌『劇作』の同人で、岸田に師事した。

⁶ 発行人以外の顔ぶれを見ると、画家や映画監督、声楽家、漫画家の名も散見される。岸田は、世話人と相談し、「小説家、詩人、批評家など、数十名」に話を持ちかけたと書いていることから（岸田〔1950.11a〕89）、文学者の側から誘ったことが分かる。

⁷ 発行人には名前があるが、その後の「雲の会」の名簿には、真船と高田の名前は載っていない。また、小山の文章によると、その後に参加した人物として米川正夫の名前が書かれているが（小山 488）、その後の名簿には確認できない。おそらく彼らは「雲の会」に参加し、なんらかの理由で脱退したものと考えられる。事務局世話人には原千代海、伊賀山昌三が選ばれた（488）。

⁸ 千田是也は、「蛙の会」という名称を気に入り、「アリストパネスの有名な喜劇のコロスにちなんで、みんなで平土間からギャーギャー言おうというつもりであったのだろう」が、いつの間にか「雲の会」になっていたと述べている（千田 363）。アリストパネスの『雲』（Νεφέλαι）や『蛙』（Βάτραχοι）から名称をとっていたことを考えると、「五十人会」は、一部族から50人が選ばれ、500人で審議をした古代ギリシアの「五百人評議会」を意識したものと考えることもできる。

⁹ 『朝日新聞』の「「文学立体化運動」始まる まず演劇と握手 岸田國士氏らが提唱」には「神西清氏談」として、「九月四日に予定されている第一回実行委員会で具体化が進むだろう」とある。また、「文学立体化運動と名づけられたわれわれの集りは、その後「雲の会」となつて、九月十六日の土曜日に、三越劇場で最初の会合を持つた」（三島 4）や、「名称も最近になって「雲の会」と決定したと伝えられている」（戸板〔1950.9〕7）との証言もある。

¹⁰ 1909年に創刊されたフランスの文芸誌であり、アンドレ・ジッドやジャン・シュランベルジェ、ジャック・コポーらが同人であった。20世紀のフランス文学界に大きな影響を与えたとされている。

¹¹ 本文では触れなかったが、「雲の会」は、講演と演劇公演を企画している。1951年2月19日『夕刊読売』（4面）に、「“雲の会”の企画で24日に読売文化教室」という記事があり、それに

は、第 23 回読売文化教室は「雲の会」の企画に決まり、「講演と演劇の会」が開催予定と書かれている。そして、同月 23 日の『読売新聞』(朝刊、2 面) には、「第 23 回読売文化教室 演劇文化のために 講演と公演／読売新聞社(社告)」という広告が掲載され、それによると、この催しは同月 24 日の夕方 5 時開場で、講演と公演(劇)の 2 部制であった。第 1 部の講演は、菅原卓の挨拶の後、小林秀雄、中村光夫、福田恆存、神西清、岸田國士の講演が行なわれた。第 2 部の公演では、田中千禾夫作「花子」と福田恆存作「堅壁奪取」が上演された。

¹² 小山祐士によると、その日は舞台の初日であり、且つ岸田の 61 歳の誕生日であった。そのため、神田の喫茶店に集まり、祝宴をあげたとのことである(小山 488)。

¹³ 1952 年 1 月 6 日『毎日新聞』(夕刊、2 面) には、「小林秀雄俳優座で叱咤」という記事があり、俳優座の『ウィンザーの陽気な女房たち』をやっている三越劇場に「めずらしく文化人多数が観劇」に訪れ、小林が上演中に「はっきりしゃべれ」と叱声を飛ばしたことが書かれている。

¹⁴ 第 9 号を見る限り、最終号との記載はなく次号の予告もあることから、今後も続ける予定であったのだろう。小山は、「文壇人の稿料が高かったのか編集費がかかり過ぎたのか、経済的な理由」(小山 490) で廃刊になったとしている。だが、註 3 の神西の発言もあり(神西 288)、3 月に岸田が執筆中に倒れ、入院したことも少なからず影響しているであろう。

¹⁵ 「この夢を失わない永遠の若さを、去年の暮であったか、私は間近に見出して一瞬びっくりしたことがある。[...] 新しい雑誌を白水社から出したい、皆、戯曲を書こうではないかと話していたとき、先生は、そうだ、発表する前に、仲間がお互いに読み合い、批評し合い、励まし合い、そうしなくちゃ、と眼を輝かして云われた」(田中 20)。

¹⁶ 広津 42-43；井伏 42-45；佐藤 66-70 を参照のこと。

¹⁷ 古参の演劇人の関与がないと「恰好がつかない」(千田 365) という見方もある。

¹⁸ 飯島 12-20；河上 48-50；一芽 86-88；ロゼエ 11-16 を参照のこと。

¹⁹ 古山の回想録『岸田國士と私』には、当時のことが詳しく書かれている。これによると古山は『演劇講座』の編集を担当したことでの岸田の知遇を得ることとなり、それを機に「演劇関係の人々との接触が広が」り、「劇団の人々や、『演劇講座』の執筆者には、仲間意識のようなもの」を感じたという(古山 293)。この証言は、「雲の会」ないし『演劇講座』によって、演劇人とそれ以外の人々の交流が促進されたことを少なからず証明するものである。

²⁰ 岩田豊雄、木下順二、久保田万太郎、小林秀雄、今日出海、佐藤敬、武田泰淳、竹山道雄、中村光夫、正宗白鳥、真船豊、三島由紀夫、武者小路実篤がエッセイを寄稿している。

²¹ 1942 年に加藤周一、中村真一郎、福永武彦を中心として、主にソネット形式による詩を発表し、日本語による定型押韻詩を試みようとしたグループ。戦後、彼らによって刊行された『1946・文学的考察』(真善美社) は、大きな反響を呼んだ。

²² 久保 1 を参照。

²³ 岸田の述べる「詩」の「韻律」は、彼の創作時期ごとに更なる分析が必要であろう。

²⁴ 石川によれば、「ふとしたきっかけで、わたしは最初の経験として芝居らしきものを一つ書いてしまった」とある（石川〔1961〕84）。井沢義雄は、石川が戯曲を書くに至った「ふとしたきっかけ」は、福田恆存の評論「石川淳と戯曲」ではないかと推察している。その当時「形象を失ひがち」であった石川が、自身の小説の「袋小路を打破らうとし」たと見る福田恆存に対して、石川は彼の「親炙する天明の達人たちはさまざまな仕事に手をそめてい」たため、自身も戯曲に着手したのではないかという（井沢 16-17）。

²⁵ 『芸術新潮』（1950年12月号）の「芸術新潮欄（演劇）」では、「「雲の会」のその後」という小見出いで、「文学者がときどき集つて自由に楽しく論議することはいいことである」とある（23）。そのほか、久住 13 を参照のこと。

²⁶ 『道遠からん』には漫画家の清水崑が参加しており、公演パンフレットには「漫画家清水崑氏が装置と衣裳の上に奔放な着想を試み、漫画の立体化をものしてその諷刺に対するボリュームを一段とつよめ」、「この喜劇を楽しませようとしている」とある（柿谷 2）。戸板は、この演出は「「雲の会」の運動の具象化」と述べている（戸板〔1956〕166）。

²⁷ 新劇側の素人を拒む姿勢は、「雲の会」発足以前にも指摘されていたものであり、門戸を広げるための「雲の会」運動でもあった。しかしながら、発足後もこのような状態は続いていることが多くの証言から分かる。また、文学座によって福田恆存作『キティ颶風』が上演される際に、福田による演出を文学座の女優であった福田の妹を通して文学座に要求したが、実現されなかったとの証言もある（梅田 31）。

²⁸ 「戦後、劇作家として再登場した岸田國士を福田恆存が促して首唱せしめたもの」と評したものや（山田 81）、「福田、三島両氏が岸田氏に出馬を求め」た運動という意見もある（戸板〔1950.9〕7）。また、「雲の会は岸田國士氏が精神上の中心になってゐ」と書かれたものもあり（戸板〔1954〕210）、岸田自身、劇壇と文壇の「橋渡しのような役目をつとめるつもりであった」と述べていた（岸田〔1950.11a〕89）。

²⁹ 例えば、1963年11月18日付の『読売新聞』夕刊（7面）「新進劇作家待つ新劇界 “有力な人” ばつばつ」や、1968年8月11日付の『読売新聞』朝刊（18面）「文壇事件史！ 戦後編 〈32〉 文学立体化 岸田氏中心にサロン」のほか、渡辺 272 を参照のこと。

³⁰ 内村ほか（1959）40-49；内村（1960）250-254；内村（1966）3；大笠（1975）24-29；奥野（1985）2-13 を参照のこと。

³¹ その原因に岸田の理想主義を挙げるものもある（中村 8；北見〔1973〕33-34）。また、思うように行かないとすぐに活動を休止してしまう、岸田の堪え性のなさを指摘する証言も見られた

(大木 41–42；木下ほか 113)。

引用文献

- 「新しい演劇へ“風の会”作家や新進作曲家もまじえ 段四郎らが結成」『夕刊読売』、1951年2月19日、4面。
- 天野知幸「三島戯曲の出発——文学／演劇の対立と〈リアリズム〉論争の中で」『昭和文学研究』第40号、2000年3月、76–88頁。
- 天野（日比）知幸「三島由紀夫初期戯曲研究——そのドラマトゥルギーと戦後演劇における位置」、筑波大学博士論文、2002年。
- 「「詩劇」の試み——「マチネ・ポエティク」、「雲の会」と三島由紀夫「邯鄲」」『日本語と日本文学』第38号、2004年2月、33–46頁。
- 飯島正「映画と演劇の分岐点」『演劇』第1巻第6号、1951年11月、12–20頁。
- 井沢義雄「石川淳の戯曲」『文学』第31巻第6号、1963年6月、15–24頁。
- 石川淳「芝居ぎらひ」『文學界』第5巻第9号、1951年9月、136–141頁。
- 「芝居」『文學界』第15巻第10号、1961年10月、84–90頁。
- 一芽忍「映画と芝居・演技合戦」『演劇』第1巻第6号、1951年11月、86–88頁。
- 井伏鱒二「あの頃の演劇青年」『演劇』第1巻第2号、1951年7月、42–45頁。
- 今村忠純「年譜」『岸田國士全集』第28巻岩波書店、1992年、552–564頁。
- 内村直也「小説家の戯曲」『芸術新潮』第11巻第2号、1960年2月、250–254頁。
- 「小説家が戯曲を書く季節」『毎日新聞』夕刊、1966年4月14日、3面。
- 内村直也・田村秋子・千田是也・杉村春子・菅原卓「「直言」に答う」『演劇』第1巻第3号、1951年8月、118–132頁。
- 内村直也・遠藤慎吾・大山功「小説家の戯曲」『悲劇喜劇』第13巻第5号、1959年4月、40–49頁。
- 梅田晴夫「劇評家の戸惑い」『真実』第5巻第4号、1950年5月、30–31頁。
- 大木直太郎・加藤衛・小山祐士・菅原卓・山脇亀雄・遠藤慎吾「岸田國士氏と“どん底”」『悲劇喜劇』第8巻第5号、1954年5月、34–62頁。
- 大笛吉雄「小説家の戯曲」『新劇』第22巻第4号、1975年4月、24–29頁。
- 『日本現代演劇史 昭和戦後篇I』白水社、1998年、777–783頁。
- 奥野健男「解説」『現代日本戯曲大系』第1巻、三一書房、1971年、452–469頁。

——「戦後文学における劇作——小説家の戯曲を中心に」『文学』第 53 卷第 8 号、
1985 年 8 月、2-13 頁。

柿谷華王子「諷刺喜劇」『毎日マンスリー』第 23 集、1950 年 11 月、2 頁。

加藤道夫「思想座の創立に就いて」『三田文学』第 21 卷第 2 号、1947 年 6 月、33 頁。

河上徹太郎「新劇ファンと音楽ファン」『演劇』第 1 卷第 6 号、1951 年 11 月、48-50 頁。

岸田國士「演劇当面の問題」『文藝』第 2 卷第 4 号、1934 年 4 月、20-27 頁。

——「これから戯曲」『現代演劇論』白水社、1936 年、85-89 頁、初出未詳。

——「雲の会」『文學界』第 4 卷第 11 号、1950 年 11 月(a)、88-90 頁。

——「コポオの弟子たち」『芸術新潮』第 1 卷第 11 号、1950 年 11 月(b)、77-79 頁。

——「創刊に当って」『演劇』第 1 卷第 1 号、1951 年 6 月、116 頁。

岸田國士・福田恆存・小林秀雄・三島由紀夫・木下順二・中村光夫「文学と演劇」『展望』第 59 卷、1950 年 11 月、42-52 頁。

北見治一「文学座分裂の系譜〈雲の巻〉」『悲劇喜劇』第 26 卷第 7 号、1973 年 7 月、33-39 頁。

——『回想の文学座』中央公論社、1987 年。

「芸術新潮欄（演劇）」『芸術新潮』第 1 卷第 11 号、1950 年 11 月、24-25 頁。

「芸術新潮欄（演劇）」『芸術新潮』第 1 卷第 12 号、1950 年 12 月、23 頁。

「芸術新潮欄（演劇）」『芸術新潮』第 2 卷第 9 号、1951 年 9 月、22-23 頁。

「“雲の会”の企画で 24 日に読売文化教室」『夕刊読売』1951 年 2 月 19 日、4 面。

木下順二・尾崎宏次・宮岸泰治「戦中の演劇・戦後の演劇」『文学』第 53 卷第 8 号、1985 年 8 月、103-129 頁。

久住良三「現代劇への要望——現代劇への不信 II」『悲劇喜劇』第 5 卷第 6 号、1951 年 6 月、11-13 頁。

久保栄「迷へるリアリズム——新劇のために」『都新聞』1935 年 1 月 23 日、1 面。

小山祐士「私の演劇履歴書（三）」『小山祐士戯曲全集』第 3 卷、テアトロ、1967 年、479-540 頁。

今日出海・福田恆存・三島由紀夫・河盛好蔵「一九五一年の芸術界」『芸術新潮』、第 2 卷第 12 号、1951 年 12 月、105-118 頁。

佐藤敬「演劇的イメージを索めて」『演劇』第 1 卷第 6 号、1951 年 11 月、66-70 頁。

椎野英之「編集後記」『演劇』第 1 卷第 5 号、1951 年 10 月、116 頁。

神西清「弔辞」『神西清全集』第 6 卷、文治堂書店、1976 年、287-288 頁。

「新進劇作家待つ新劇界 “有力な人”ばつばつ」『読売新聞』夕刊、1963 年 11 月 18 日、

7面。

千田是也「解説的追想(1950–1954)」『千田是也演劇論集』第2巻、未來社、1980年、331–384頁。

「第23回読売文化教室 演劇文化のために 講演と公演／読売新聞社（社告）」『読売新聞』朝刊、1951年2月23日、2面。

田中千禾夫「新劇研究所と「劇作」時代」『悲劇喜劇』第8巻第5号、1954年5月、19–20頁。

戸板康二「時論要解——文学立体化運動の提唱」『時事通信』、1950年9月22日、7–8頁。

——「時論要解——文壇と劇壇と——『演劇』八月号の二重座談会」『時事通信』、1951年7月26日、7–8頁。

——「文壇と劇壇」『群像』第9巻第2号、1954年2月、208–212頁。

——「文学座この十年」『演劇・北京—東京』村山書店、1956年。

——『回想の戦中戦後』青蛙房、1979年。

中村真一郎『戦後文学の回想』、筑摩書房、1963年。

——「岸田國士と雲の会」『悲劇喜劇』第37巻第3号、1984年3月、6–7頁。

——「岸田國士の小説(その七)——『泉』」（月報）『岸田國士全集』第14巻、岩波書店、1991年4月、4–7頁。

中村光夫・神西清・大岡昇平・福田恆存・三島由紀夫「劇壇に直言す」『演劇』第1巻第3号、1951年8月、100–117頁。

広津和郎「私も脚本を書いた」『演劇』創刊号、1951年6月、42–43頁。

福田恆存「特集・劇芸術への懷疑 I——戯曲文学のたちおくれ」『悲劇喜劇』第6号、1949年1月、4–9頁。

——「戯曲のリアリズムとはなにを意味するか——主として「劇作派同人」に」『劇作』第28号、1950年1月、52–62頁。

——「新しき提唱——演劇を通しての文学運動」『毎日新聞』朝刊、1950年8月20日、4面。

——「覚書二」『福田恆存全集』第2巻、文藝春秋、1987年、655–675頁。

福田恆存・武田泰淳・中村真一郎・青山光二・梅田晴夫「新劇縦横談」『劇作』第19号、1949年1月、40–57頁。

福田恆存・芥川比呂志・三島由紀夫・尾崎宏次・戸板康二「キティ颶風——合評座談会」『日本演劇』第8巻第4号、1950年4月、72–81頁。

福田恆存・武田泰淳・加藤道夫・三島由紀夫「新しき文学への道——文学の立体化」『芸』第7巻第10号、1950年10月、21-29頁。

福田恆存・大笛吉雄「「雲の会」と岸田國士」『新劇』第23巻第9号、1976年9月、121-129頁。

ロゼエ、フランソワズ「俳優の手帖〈1〉」、岡田真吉訳、『演劇』第2巻第1号、1952年1月、10-19頁。

古田高史「福田恆存の戯曲における英文学受容の様相」、筑波大学博士論文、2012年。古山高麗雄『岸田國士と私』新潮社、1976年。

「「文学立体化運動」始まる まず演劇と握手 岸田國士氏らが提唱」『朝日新聞』朝刊、1950年8月17日、3面。

「文壇事件史！ 戦後編〈32〉文学立体化 岸田氏中心にサロン」『読売新聞』朝刊、1968年8月11日、18面。

三島由紀夫「美しい予感——「雲の会」第一回会合を終えて」『毎日新聞』朝刊、1950年9月19日、4面。

——「新潮社四大文学賞決定発表」『芸術新潮』第7巻第1号、1956年1月、179-185頁。

水谷八重子、田村秋子、杉村春子「舞台と人生さまざま 水谷八重子・田村秋子・杉村春子こたつ会談」『読売新聞』朝刊、1951年1月3日、4面。

みなもとごろう「資料紹介——雲の会編輯『演劇』」「大妻国文」第8号、1977年、149-166頁。

宮本百合子「特集・現代文学の課題——人間性・政治・文学(1) ——いかに生きるかの問題」『文学』第19巻第1巻、1951年1月、90-96頁。

矢代静一「創研、アトリエ、雲の会のころ」(月報)『現代日本戯曲大系』第2巻、三一書房、1971年6月、5-8頁。

——『旗手たちの青春』新潮社、1985年。

——「岸田國士の戯曲(その三) ——雲の会」(月報)『岸田國士全集』第4巻、岩波書店、1990年9月、4-7頁。

山田肇「演劇月評」『映画手帖』第1巻第1号、1950年11月、80-81頁。

渡辺一民『岸田國士論』岩波書店、1982年。

論文

「残酷演劇」試論
——その上演に向けて——

中里昌平

はじめに

フランスの詩人・演劇人であるアントナン・アルトー (Antonin Artaud, 1896–1948) が提唱し実践した「残酷演劇 (Théâtre de la cruauté)」とそれにかんする彼の思考は、国内外を問わず多くの舞台芸術家たちにきわめて触発的な靈感をあたえ、1960 年代における進歩的かつ実験的な演劇やパフォーマンスのいわば発火点のひとつであるとみなされてきた。けれど他方で、残酷演劇の上演それ自体は、アルトーの要求があまりに高度かつ徹底していたことから、このあと詳しくみるように長く等閑視してきた。

しかし、残酷演劇とはじつは上演行為によって深く動機づけられ、また根拠づけられた演劇なのではないか。これをあきらかにするために、本稿は、残酷演劇の上演をほとんど顧みない先行研究を批判的に検証し、そして残酷概念についての一般的な理解と筆者の理解をそれぞれ示すことで、多くの先行研究が当然視してきたアルトーの二元論的性格とは異なる、その一元論的性格を指摘する。これは、抽象的な原理論と思われてきた残酷演劇が、そのじつ上演そのものと切り離せぬことを意味しているだろう。

つぎに本稿は、アルトーの主著『演劇とその分身』(Le Théâtre et son Double, 1938) に収録されているエッセイ「情動の訓練」(Un athlétisme affectif) と、その表題にも含まれる「情動的 (affectif)」という形容詞、もしくはその名詞形である「情動性 (affectivité)」といった語に着目し、またスピノザ (Baruch de Spinoza, 1632–1677) の身体の哲学にまで遡って論じることで、残酷演劇の上演手段についての検討を行なう。このとき本稿が重視するのは、残酷演劇における俳優の身体であり、そして〈affectif〉や〈affectivité〉といった語が含意し示唆している身体の生理学的なメカニズムである。

1. 残酷演劇の上演不可能性

アルトーおよび残酷演劇にかんする先行研究の多くが、この演劇の上演、あるいはその可能性に否定的であった。たとえば、イエジー・グロトフスキ (Jerzy Grotowski, 1933–1999) は、1960 年代の前衛演劇に先鞭をつけたきたるべき演劇の幻視者としてアルトーを評価する一方で、こと実践の観点からみれば、彼の理論は方法論的な意義や重要性に乏しく、また長期におよぶ実践的探究の成果ではないために、それは優れて予言的であるものの、指導要項や実践上のプログラムではないとしている(グロトフスキ 54)。ピーター・ブルック (Peter Brook, 1925–) もまた、アルトーの残酷演劇は、彼自身にとってさえ「鼻のまえにぶらさげられた人参」、つまり絶対に到達不可能なものであり、それゆえにこそ幻視や予言たりうると同時に、その理論を実際にもちいることは彼を裏切ることにしかならないとしている(ブルック 76)。ブルックのこの主張が、残酷演劇とは、いわゆるレーゼドラマ (Lesedrama) やクローゼット・ドラマ (closet drama) ふうの上演を目的としない、あるいは上演困難な戯曲にもとづく演劇であるといったものではないことはあきらかだ。そうではなく、彼にとってそれは、上演=再現=表象 (représentation) の真に不可能な演劇にとどまるがゆえに残酷演劇なのであり、したがってその上演は厳に戒められるべきなのだ。だがこれは、逆にいえば、残酷演劇の上演可能性を切り縮め、また上演の遂行を押しとどめるといったある種の検閲を行なっているといえるのではないか。

残酷演劇はそもそも上演不可能であるとの理解を結果的に流布し、そのため上演を妨げるような検閲としても働いた代表的な論文が、ジャック・デリダ (Jacques Derrida, 1930–2004) のそれである。とりわけ「残酷演劇は上演=再現=表象ではない。それは上演不可能なその部分によってまさに生それ自体なのだ」 (Derrida 343) という直截的な言辞をはじめとする彼の言説は、それを支持するにせよ反発するにせよ、特権的な批評装置としての影響ひいては偏向を先行研究にもたらしてきた (堀切 [2010a] 73)。実際、アンリ・グイエ (Henri Gouhier, 1898–1994) は、残酷演劇は上演不可能であるとの言説へ批判を試みるにもかかわらず、たとえばアルトーが書いた「演劇は、みずからを生のなかにふたたび投げ入れるべきなのだ」 (Artaud [t. II] 10)¹ という一節を、彼と同時代のほかの演劇改革者にとり範となつた決定的瞬間と評し (Gouhier 46)、生との一致において演劇はもはや問題ではなくなるのだと指摘することで、残酷演劇の実際の上演にかかる技術や方法論を極小化しており、結局のところ、デリダの主張とあまり変わらぬ結論を導いてしまつてゐる。

アルトー研究においてデリダの仕事のみを特権化し、それによって残酷演劇を上演することにたいする等閑視を決定づけたのが、ポール・テヴナン（Paule Thévenin, 1918–1993）であろう。晩年のアルトーと深い親交をもち、彼の遺産相続人を務めた彼女は、30年余という長きにわたってアルトー全集を編集する過程で、アルトーのテクスト解釈をいわば陰に陽に左右しつづけてきたことが近年の研究であきらかになりつつある。それらによれば、テヴナンは編集者ないしは注釈者という立場を超えて、全集を刊行してきたガリマール社（Éditions Gallimard）とともに、アルトー解釈における言論統制を行なってきたのだという（Mèredieu 40；堀切 [2010a] 78）。そして他方で、テヴナンは、残酷演劇とは生それ自体としての演劇であるという上にみたデリダらの解釈をアルト本人と結びつけ、彼の言葉や身ぶりこそが残酷演劇であり、つまりアルトーだけがそれを体現しうる唯一者であると理解し主張することで（Thévenin 126）、彼の残酷演劇論をその上演や実践に向けた演劇論として読解する可能性をほとんど否定しているといつてよいだろう。

ことほどさように、残酷演劇を上演することは過度に、あるいは不当に低く見積もられ、なかでもブルックやテヴナンの議論は、その上演行為の否定にとどまらず、上演の意志や実践をややもすると禁じるものであったとすらいえる。あまつさえ後者は、デリダの表象不可能性の議論に依拠し、またそれをただひとつ読むに値するアルトー論として承認してきたことから（渡邊 [2009] 466）、残酷演劇の上演は考慮するに値しないとの理解を長らく支配的なものとしてきた。しかしながら、フランス語の名詞〈représentation〉の接頭辞〈re-〉が含有する多様な意味のうち、その反復性ばかりを強調するデリダの表象概念は、フランスの知的伝統においてはさほど古い歴史をもってはおらず、たとえばアルトーが演劇活動を開始した時期に刊行された『哲学用語考証辞典』（*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, 1926）のなかで、「現前（présentation）」という語を執筆したアンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859–1941）でさえ、〈représentation〉の接頭辞の反復性には懐疑的な態度を示していた（星野 124；堀切 [2010a] 82）。よって反復性はもとより再現性や代理性も含意する「表象」と、演劇の実際的な「上演」とを同一視することはじつは自明ではなく、それゆえまた、アルトーがこだわった残酷演劇の上演を顧みる必要はないとすることにはいささかの留保をつけざるをえないのだ。

2. 残酷と／の演劇

アルトーの演劇論を検討するにあたって、とりわけ注意を払うべきは、演劇についての彼の思考が著しく変転してきたことである。それは、大別すれば、1920年代の——つまり残酷という概念がいまだ登場せざる——「アルフレッド・ジャリ劇場 (Théâtre Alfred Jarry)」の時代、つづく1930年代の、『演劇とその分身』において残酷概念を提示し、「残酷演劇」第1回公演として『チェンチ一族』(Les Cenci, 1935) を上演するものの、興行的にも批評的にも失敗に終わった時代、そして1940年代の——1947年にパリのヴィユ＝コロンビエ座 (Théâtre du Vieux-Colombier) でアルトーが行なった講演、ならびにラジオドラマ『神の裁きと訣別するために』(Pour en finir avec le jugement de Dieu, 1947) をアルトーなりの演劇の試みとみなさなければ²——一般的な意味での演劇はひとつとして手がけていないにもかかわらず、演劇そして残酷についてなお語った時代というふうに3つに分けることができる。

このように、つねに激しく変化してきたアルトーの演劇論を、テクストが書かれた年代やその時間の懸隔を無視して十把一絡げに論じることはできない。そのため本稿は、おもに1930年代前半に書かれ、またアルトーの自選によって『演劇とその分身』に収録された、演劇および残酷概念にかんするテクストに極力限定して論じる。なぜなら、いま述べたように、1920年代のアルトーはいまだ残酷という言葉を口にはしておらず、1940年代のアルトーが書いた演劇と残酷についてのテクストはそれ以前に比べると遙かに少なく、また字義どおりの演劇公演を実際には行なっていないからである。そして何より、『演劇とその分身』所収のテクストをアルトーが執筆していた時期は、まさに彼が、残酷演劇の上演を——たとえ失敗に終わったといえども——計画していた時期と重なり、それゆえ自身の演劇構想をきわめて具体的に意識しつつ、それらのテクストを書いたであろうと推測しうるからだ。

さて、アルトーとは何者であり、また彼が構想した残酷演劇とは何であったか。その核心的な部分をごく簡単に振りかえっておけば、私たちは今日、人間の行動の模倣を台詞中心に行なう心理主義と、戯曲を何よりも重視し演出その他をあくまで二次的なものと考えるといった階層秩序、そしてそれらを無批判に前提とする西洋の伝統的な演劇觀を否定した者として (Artaud [t. IV] 106)、アルトーの名を記憶しているといってよい。なぜなら、アルトーは、演劇とは認識済みの世界を再現することであるといった考え方や、「分節言語 (langage articulé)」の無根拠な使用とそれによる反復などを批判することで (Artaud [t. IV] 102)、演劇の成立条件そのものを根底から問い合わせなおしたからだ。そのような演劇にたいする私たちの観念を大胆に拡張するなかで構想されたのが、アルトーの残酷演劇だといえるだろう。

ならば、そもそもアルトーのいう「残酷 (cruauté)」とは、いったいどういう意味なのか。アルトーによれば、「残酷」はもとより、「ペスト (peste)」や「形而上学 (métaphysique)」は、演劇の「分身 (double)」であるという (Artaud [t. V] 196)。残酷演劇の上演という本稿の関心に従って、ここでは、なぜ残酷が演劇の分身たりうるのかをまず確認し、それによって残酷概念の把握に努めよう。

坂原眞里によれば、フランス語の名詞 ⟨double⟩ は、「分身」を意味するとともに何かの「二倍」ないし「複製」というように、もととなる何かがあり、それと姿形において重複の関係にあるものを指す (坂原 [1986] 16)。しかしアルトーは、これについて、「偉大な魔術的作用因 (le grand agent magique)」(Artaud [t. V] 196–197) であるといいまわし、形態の類似よりもむしろその派生的性格、つまり動詞 ⟨doubler⟩ の語義としてある「裏づける」「重なる・二重化する」といった分身間の関係性を重視するとともに、それが演劇においては魔術的に作用しうるというのである。さらにアルトーは、いわば異なる項どうしを結びつけ、あらたな関係性を作りだすこの分身の働きに加え、変容 (transfiguration) の働きも重視しており、その意味で ⟨double⟩ とは、重なり裏づけることによって演劇を真の演劇または残酷演劇に変容させる運動そのものだといえる。また、別のテクストでは、「変容は残酷である (la transfiguration est cruauté)」(Artaud [t. IV] 123)ともいわれることから、⟨double⟩ は「“残酷”を誘引するもの」、いいかえれば、残酷を導く運動を促すものとして考えることもできるだろう (坂原 [1986] 16)。ところが、その「残酷」が、難解をもって鳴る概念であることはよく知られるとおりだ。アルトーが残酷について述べている他の箇所を以下に引用してみよう。

それに哲学的にいえば、残酷とはいったい何か。精神の観点からは、残酷は厳格を、容赦のない執行と決定を、不可逆で絶対的な決定を意味する。〔中略〕残酷は何よりもまず明快であり、ある種の厳格な方針であり、必然への服従である。(Artaud [t. IV] 121)³

〔前略〕それ〔引用者註：悪徳としての残酷〕とは反対に、それ〔引用者註：アルトーのいう残酷〕は、切り離されて純粋な感覚であり、精神の真の活動であり、生それ自体の動作から引き写されたものである。〔中略〕この厳格さ、そしてそれを無視してすべてを拷問し踏みつけて営まれる生、この容赦のない純粋な感覚、それこそが残酷である。(Artaud [t. IV] 136–137)⁴

つまり、「生」とか「必然」というように、私は「残酷」といっている。なぜなら、私にとって演劇は、行為であるとともに絶えざる発露であることを、そこには凝固したものは何もないことを、また、真に生き生きとした、魔術的な行為と同等に扱うつもりだということをとくに示したいのである。(Artaud [t. IV] 137)⁵

このようなアルトーの残酷概念をめぐっては、ロゴスの否定としての「父殺し(parricide)」(Derrida 350)、「血と生のエクリチュール(écriture de sang et de vie)」(Deleuze [1993] 160)、「詩情(poésie)」(Rey 49)など、その解釈がさまざまに試みられてきた。これらの引用から少なからずいえることは、アルトーにとって残酷とは、その語から連想される「悪徳(vice)」や「血(sang)」、すなわち拷問や虐待や流血といった事象をかならずしも意味せず(Artaud [t. IV] 120)、「容赦のない執行と決定(application et décision implacable)」や「不可逆で絶対的な決定(determination irréversible, absolue)」などと上記の引用でいわれるよう、むしろ定言的な命令としてあらわれる形而上学的な決定性を含意しているということだ。

しかし他方で、アルトーは、残酷とは「純粹な感覚(sentiment pur)」であるともいうように、この概念は彼の生理学(physiologie)への関心や傾斜もまた反映し示唆している。したがってアルトーが「残酷」という語をもちいるときには、形而上学的な決定性と、生理学的でそれゆえ唯物論的な決定性とを同時に指示しているのだ。実際、「精神から身体、知性から感覚を切り離すことはできない[後略]」(Artaud [t. IV] 104)⁶と述べられていることからも、多くの先行研究における二元論的理解⁷に反して、アルトーには一元論への志向が明確に認められる。これらはつまり、上に述べた〈double〉の魔術的作用をつうじて残酷をはじめとする形而上学的な観念を形而下に導くべきであることを指示していると同時に、ようするに残酷演劇とは形而上学的な観念を物理的に表現する手段であり、そのプロジェクトであったことを意味しているのではないか。それゆえアルトーに従うならば、たとえば残酷演劇を上演することは彼への裏切りであるとしたブルックに反して、残酷演劇はみずからの上演をつねに意識し展望しなければならず、そのかぎりにおいてのみ裏切りは免れうるのだ。ならば、アルトー本人はいかにしてプロジェクトのいわば完遂をめざしたのか。いいかえれば、残酷演劇において、形而上学的な事象と唯物論的な事象、すなわち魂と肉体、精神と物質は、はたして何に一致をみるのか。ここに、「情動的(affectif)」や「情動性(affectivité)」といった語が開示する俳優の生理学が関与する。

3. 情動としての俳優

よってつぎに、俳優にとって必要な作業を擬似生理学的に論じたアルトーの「情動の訓練」⁸をみてみよう。このエッセイは、当時フランスで流通していた東洋思想やオカルト、とりわけ四書五経のひとつである『易經』やユダヤ神秘思想の「カバラ (Kabbale)」を援用しつつ、物理的=生理的 (physique) な現象を形而上学的に、形而上学的な形象を物理的=生理的に記述するテクスト戦略を採用し、あらゆる内的感覚があたかも物質として存在するかのように考えるべきだと主張がなされる文章である。

ところで、アルトーのテクストには「事物 (les choses)」という言葉が散見される。アルトーに固有のこの観念は、残酷演劇における俳優の身体を考えるうえで欠かせないことから、ここですこしふれておきたい。アルトーのいう「事物」とは、物理学的な事実から社会的な常識や道徳に至るまで、変化を被ることがないと一般に考えられているあらゆる事象を指し示すものとしてある。アルトーは、この事物どうしの関係性の固定化こそが人間の思考を凝固させていると考え、ゆえにその事物の関係性を自由化することで思考を再活性化しようともくろむ（堀切 [2010b] 83；[2015] 20）。

生理学的には魂もひとかせの震動に帰することができる。[中略] 魂が流体の物質性をもっていると信じることは、俳優の職業にとって欠かすことができない。情念が物質であり、物質の可塑的な波動に左右されることを知れば、種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる。（Artaud [t. IV] 156–157；アルトー [1996] 219）⁹

「ひとかせの震動 (un écheveau de vibrations)」や「物質の可塑的な波動 (fluctuations plastiques de la matière)」とここでいわれるよう、アルトーは、「震動 (vibration / tremblement)」「波動 (fluctuation)」「揺動 (ébranlement)」といった、たとえば物理学でいわれるところのゆらぎにも多分に類する震えや揺れを重視する（宇野 67–70）。またそれらは「可塑的 (plastique)」であるとされていることから、アルトーにとって震えや揺れは、上にいわれる魂や情念はもとより、凝固した思考、いちどは分節された言語の意味や形態、そして物象化された諸関係としての事物などに変動可能性をもたらすものであるといえる。さらにここで、魂の流体的な物質性にたいする信仰が俳優の仕事には欠かせないといわれることからも、アルトーは、魂や情念などを固定的なものとして捉えず、震えや揺れとそれが導く可塑性や変動可能性によって、むしろ無限に変化可能な

流れのようなものとして捉えることを俳優に指南しているといえよう。だからこそ、それらを知る俳優は、「種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる」とされるのだ。が、そうであるならば、このきわめて抽象的な原理を、俳優はいかにして会得し実現しうるのか。

つまり、演劇ではほかのどこよりも、俳優が情動の世界を意識しなければならないということである。ただし、この世界にイマージュの効力ではなく物質的な感覚を含んだ効力をもたせなくてはならない。(Artaud [t. IV] 156 ; アルトー [1996] 218)¹⁰

アルトーによれば、俳優は「情動の世界 (monde affectif)」を意識すべきであり、この情動的世界は「物質的な感覚 (sens matériel)」をもつべきだという。このとき重要なのは、この物質的感覚が「イマージュ (image)」、つまり心的表象と区別されていることである。いいかえれば、アルトーにとって俳優が意識すべき情動的世界とは、いっさいの心的な働きに拘ることのない物質的・唯物的な感覚をもつ一方で、上にみた震えや揺れが導く可塑性や変動可能性を許容する世界として考えられていたといえるだろう。事実、アルトーは、カール・マルクス (Karl Marx, 1818–1883) について言及しながら、彼は「事実の形而上学 (métaphysique d'un fait)」には達したが、「〈自然〉の形而上学 (métaphysique de la Nature)」までには達しなかったと述べている (Artaud [t. XIII] 149)。このときアルトーは、自然をたんに物質としてだけ捉えるのではなく、精神をはじめとする形而上学的な観念を含みこんだ潜勢的な運動それ自体として捉えており (宇野 79)、よって上記の引用には、心理主義を攻撃するアルトーがそれに代わって導入した〈affectif〉という語の使用に認められる、物質性ばかりか普遍性や決定性なども志向する彼の——きわめて独自のものではあるにせよ——唯物論への傾斜がみられるといつてよい。

生理学——アルト一流に解釈されているといった留保はつくが——を援用した彼の俳優訓練術をより仔細に検討するため、科学用語としての情動 (affect)¹¹の意味をひとまず確認しよう。情動とは、アルトーがつよい関心を示した生理学を含む情動科学 (sciences affectives) とよばれる領域においては、前意識的な不安や快不快といった微細な興奮を伴う身体的な刺激とその反射反応に由来する生理学的な事象を指す語としてもいられる (野澤ほか 4–7)。より具体的にいえば、感覚や表出にかかわる社会的に分節化された感情とは異なり、情動は、前意識的な生理現象であるために個人差を原

則として考慮せず、それゆえ人間のきわめて即時的かつ即物的な身体的メカニズムのその物理性・物質性の謂であると同時に、外的刺激によって惹起されるつねにアモルファスな対象としてある（堀切 [2010b] 85–86）。したがって、情動という語には唯物論的な含意さえ認められ、しかもそれは、刺激とその反射反応に由来し、また個人の身体的レヴェルにとどまるものではないことから、個人の感情はもとより意識や主体を超えて、いわば共在する身体が互いに影響しあうことで生みだされる反響的な関係性を焦点化しているといえよう。

これら情動の特徴は、ただちにアルトーの残酷演劇論に即して読みかえられるのではないか。たとえば、先にも述べたように、アルトーは残酷のほかに「ペスト」もまた、演劇の分身であるとしているが (Artaud [t. V] 196)、この語をアルトーがもちいるとき、そこには、電撃的な感染性や伝染性の示唆はむろんのこと、「意識 (conscience)」や「意志 (volonté)」のいわば廃滅も含意している（熊木 160–161）。というのも、アルトーは、それらを心理主義の産物、もしくはその源泉と考えるからである。よってペストという語が指示しているのは、意識・意志と行為 (acte) をめぐる一般的な関係——行為とは先立つ出来事にたいする反応であると同時に、それは短慮あるいは熟慮を問わず、意識を通過し、また何らかの意志のもとになされると一般に考えられているところの関係——あるいは行為の生産にかかわる心的な制度それ自体の否定、もっといえば、その破壊であるといえる。ようするに残酷演劇とそれを上演する俳優は、ペストと重なり、またそれに裏づけられるといった分身の働きにより、意識や意志を経由することのない行為の即時的かつ即物的な生産を可能とし、その行為は伝播し共振しあうことでもって空間を情動化するのだ。

そもそも〈affectif〉および〈affectivité〉は、前者は「感情的」や「情意的」、後者は「感受性」と訳出されるなど¹²、やはり「感情 (emotion)」や「情念 (passion)」ときわめて近い語彙——時代によって使用頻度は異なるものの——としてある (Dixon 62)。事実、「悲しいから泣くのではなく、泣くから悲しい」といういいかたで人口にも膾炙しているジェームズ＝ランゲ説 (James-Lange theory) や、20世紀のモダニズム文学に大きな影響をあたえた「意識の流れ (courant de conscience)」を提唱したことで知られる心理学者ウィリアム・ジェームズ (William James, 1842–1910) の『心理学の諸原則』(The Principles of Psychology, 1890) ——1913年にフランス語版が出版されたが、当時アルトーも本書を読んだという (Chazaud IX) ——においてさえも、〈emotion〉と〈passion〉、そしてこのあとみる〈affection〉といった語は、使いわけられているとはいがたいとの指摘がある（宇津木 80）。

にもかかわらず、たとえば〈affectif〉の語義には、今まで述べてきたアルトーの思想あるいは残酷演劇論と深くかかわるかのような意味が認められることから、ここでその語義を確認することには一定の意義があるといえるだろう。そしてまた、その意味が現代では狭められているであろうことを考慮して、ここでは19世紀末に刊行された『リトレ』を繙くとする。それによれば、〈affectif〉は、その第一義で「〈affection〉を生じさせる、動搖させる、魂にふれる (Qui inspire de l'affection, qui émeut, qui touche l'âme)」とされる¹³。同じく『リトレ』でこの〈affection〉をひとと、その第一義は「とりわけ病氣に際して身体が被るところのもの。冷たく湿った空氣の印象によって引き起こされる諸疾患 (Ce que le corps éprouve, surtout en fait de maladie. Les affections causées par l'impression d'un air froid et humide)」とされ、第二義ならびに第三義は魂（âme）とかかわるとされる。とりわけ第三義は「より狭い哲学的な意味における魂の受動的なすべての状況 (En un sens philosophique plus restreint, toute situation passive de l'âme)」とされており¹⁴、ことによると20世紀前半を生きたアルトーが意識していたかもしれない〈affection〉のその受動的な性格をここに指摘することができる。というのも、アルトーは、残酷演劇の俳優に個人の自発性を認めず、「ある種の受動的な要素 (une sorte d'élément passif)」であるとしていたからである (Artaud [t. IV] 117)。

いずれにせよ、注目すべきは、〈affection〉の第一義でいわれる病の含意であり——上にみたアルトー的なペストとの共振をここにみいだすことはあながち的外れではないはずだ——しかもそれは寒く湿り気のある外的な刺激によって惹起されるのだという。これらの語義からしても、残酷演劇における俳優とその身体は、ひたすら外的刺激にたいし受動的であり、その反射反応として震え揺れる身体なのだ。あるいはまた、「情念が物質であり、物質の可塑的な波動に左右されることを知れば、種々の情念に領土をあたえ、われわれの主権を拡げることができる」という先の引用を思い起こせば、ここでいわれる「情念」、つまり〈passion〉が、キリストの「受難」も意味することから考えて、アルトーにとって残酷演劇の俳優は、もはや受動的であることを超えて、きわめて受苦的なものとして考えられていたともいえるかもしれない。

4. スピノザからアルトーへ

身体と情動のかかわりについてより詳細に論じるために——アルトーはかならずしも言及していないにもかかわらず——スピノザの身体をめぐる議論にふれねばならない。なぜなら、スピノザはその主著『エチカ』(Ethica) のなかで、〈affectif〉および

〈affectivité〉に繋がる語源となったラテン語の「情動(affectus)」、そして「変状(affectio)」といった語をもちいるからである。

アルトーとスピノザの思想的連関についてはすでにいくつかの指摘がなされている。たとえば、大坪裕幸は、アルトーとスピノザの哲学的連續性について指摘しているが、それはあくまでも彼らの思想的な共鳴を述べるにとどまり（大坪 176）、他方で、江川隆男は、残酷概念をフリードリヒ・ニーチェ（Friedrich Nietzsche, 1844–1900）ふうの「力（独:macht、仏:puissance）」の思想に読みかえるカミーユ・デュムリエ（Camille Dumoulié, 1955–）の仕事（Dumoulié [1992]）のいわば延長のようなかたちで、そして何より、ジル・ドゥルーズ（Gilles Deleuze, 1925–1995）とフェリックス・ガタリ（Félix Guattari, 1930–1992）の『千のプラトー』（*Mille Plateaux*, 1980）における言及をつうじて（Deleuze / Guattari 196）、アルトーをスピノザ以来の哲学的身体論の系譜に位置づけて論じるとともに（江川 [2005] ; [2014]）、アルトーの残酷とはつまるところ情動であると指摘するなど（江川 [2017] 110）、きわめて興味深い仕事をしている。だが、それもまた、スピノザの身体論を残酷演劇に接続し、その文脈から読みなおすものではなかった。ならば、スピノザの議論は、本稿の関心にいかなる知見をもたらすのか。まずはスピノザにおける情動の定義をみてみよう。

一 欲望とは、人間の本質が、与えられたそのおののの変状によってあることをなすように決定されると考えられる限りにおいて、人間の本質そのものである。
(スピノザ 236)

ここで情動を定義するにあたり、なぜスピノザは欲望（cupiditas）について語るのか。というのも、スピノザは、欲望を基本的あるいは根本的な情動のひとつに数えるからだ。また、ここでいう変状とは、反応、すなわち刺激による変化のことであり、ひらたくいえば、ある個物が何らかの刺激を受け、一定の形態や性質を帯びることを指す（上野 121–122）。たとえば、暑さという刺激を受けると、発汗という変状が身体に起きるが、これはむろん熱を冷ますことによって自身の存在を維持するための反応である。しかしそれ以上に、変状はスピノザにとって世界認識にかかわる重要な概念でもある。どういうことか。

スピノザは汎神論（panthéisme）を唱えたことで知られるが、彼のそれは、たとえば日本における八百万の神といったアニミズムを意味するものではなく、じつに合理的な論証によって神それ自体が世界であること——「神即自然（Deus seu Natura）」——をあ

きらかにするものであった。ごく簡単にいうと、神というからには無限でなければならぬが、無限であるとはつまり外部をもたない——もし外部があるなら、それは有限である——ということであり、外部がないということはこの世界はすべて神のうちにあり、逆にいえば、神はこの世界に内在している。したがって、神はすなわち自然（＝世界）であり、いいかえれば、神とは唯一の「実体（substantia）」だが、そのように唯一の実体である神は、しかし多くの「属性（attributes）」から成っており、そしてこの世界のうちにいる人間を含めたすべての個物は、神のさまざまな属性を表現する「様態（modus）」としてあると同時に、この様態はかくして実体の変状だと理解される（上野 80–103）。

これら属性や様態にかんする概念は、ルネ・デカルト（René Descartes, 1596–1650）の心身二元論への批判としても読むことができる。なぜなら、物体＝身体（corps）にたいする精神の優位といったデカルト的二元論をスピノザは認めず、精神に対応する思惟（res cogitans）と物体に対応する延長（res extensa）というふたつの属性が、人間という様態のなかで同時に発生していると考えるからだ。これがいわゆる心身並行論（parallélisme）である（市田 153–158）。

しかし、これを素朴に、精神と物体のあいだには上下も優劣もないといった通俗的な理解で済ますことはできない。なぜなら、このとき並行しているのは、あくまでも神の本質を構成する属性であり、その様態である精神や物体の並行は、つまるところ変状という反応の結果にすぎないからだ。さらに、神即自然であるからには、いっさいは神の本性に従うため、自然のなかに偶然は存在しない。これがスピノザにおける決定論である。したがって、人間の本質は「与えられたそのおののの変状によってあることをなすように決定される」とする先の引用は、刺激とその反射反応をはじめとする生理的な諸現象の決定性ばかりを意味しているのではなく、属性による様態の決定をも意味しているといえるだろう。よって先にみたアルトーの残酷概念が含意していた形而上学的な決定性と唯物論的な決定性のその二重性は、少なくともスピノザ的には正しいといえると考えられ、このことからも、スピノザの議論をつうじて残酷演劇を考えることには正当性があると考えられるのではないか。

アルトーの残酷演劇とは、上演や舞台のレヴェルにあっては意識化されていない現実を捉えようとする意志であり（Artaud [t. V] 196）、俳優や観客のレヴェルにあっては身体それ自体において生きられる思考の現在としての演劇の探求であるといえる。さらに、残酷演劇は、隠蔽や排除といった抑圧を伴う自然・社会・文化による決定性とは別の位相を開示し（Artaud [t. IV] 121）、もってあらたな舞台言語を探る（Artaud [t. IV]

131)。表現の革新をめざす 1960 年代の前衛に、あるいは近代的主体について再考を促した 19 世紀末から 20 世紀にかけての人文諸科学に、アルトーと残酷演劇が深い関係をもつのもこれゆえであった（坂原 [1996] 111–112）。このような理解に加えて、私たちはいまや残酷演劇について以下のように理解すべきときがきたといえる。すなわち、残酷演劇とは、情動化された演劇の別名にほかならず、それはつまり、一方で、アモルファスな対象としてある情動をつうじて意識化されていない現実としての形而上学的な観念群を捕捉し、他方で、それを形而下化、つまり俳優の身体によって物理的＝生理的に物質化する唯物論的で、そして何より、生理学的な知見の援用にもとづく決定論的な演劇の名としてあるということである。

おわりに

あらためて整理しよう。残酷演劇の上演を等閑視する言説は、グロトフスキやブルックなどの演劇人によるものと、デリダやテヴナンをはじめとする学者や批評家によるもののふたつに大別できる。前者がいわば具体性や実践性の観点から、残酷演劇にはそれらが乏しく、またこの演劇はあくまでもきたるべき演劇の幻視や予言にとどまると指摘するのにたいし、後者は上演＝再現＝表象（représentation）の原理的性格から上演不可能だと判断していると考えられてきた。しかし、前者の場合、グロトフスキはともかくとしても、具体性や実践性の観点からの価値判断を超えて、残酷演劇は上演されるべきではないといったある種の検閲を行なっていたことは、ブルックの議論にみたとおりだ。そして、後者の場合、「表象」と「上演」の同一視はかならずしも自明ではなく、ゆえに残酷演劇の上演を顧みる必要はないといった結論は性急にすぎるだろう。

そして、精神や魂、また演劇の分身であるとされた残酷やペストといった形而上学的な観念とその決定性は、形而下の事象、わけても残酷演劇の文脈においては俳優の身体とその唯物論的な決定性にいわば折り重なることで、アルトーにはきわめて独自の一元論的な志向が認められた。より具体的にいえば、震えや揺れといった広義の振動に着目することで、アルトーは、あらゆる物質に秘められている可塑性や変動可能性を取りだすと同時に、それをつうじて形而上学的な観念の数々を形而下に導きいれようとする。このとき、それらを形而下的に表現する術をもたねば意味がないと考えるアルトーにとって、バリ島演劇との出会いが残酷演劇の構想にもっとも寄与した出来事だったことは、つとに指摘してきたとおりである。アルトーがバリ島演劇に豊富な音響性、つまり震えや揺れをみいだし、また、そのダンサーたちを「行動する形而上学（*métaphysique*

en activité)」(Artaud [t. IV] 54) とよんだのはそのような文脈においてだ。

このようにまとめられるアルトーの思想を残酷演劇において実現するものこそが、アルトーのテクストにおける〈affectif〉や〈affectivité〉といった語の使用に認められる残酷演劇の俳優とその身体の情動性である。先にも述べたように、残酷演劇の俳優とその身体は、ひたすら外的刺激にたいし受動的であり、その反射反応として震え揺れる身体なのだが、スピノザ的にいえば、その震えや揺れのなかで俳優の身体は、実体（=神）の変状である様態として、そのさまざまな属性を表現するのだ。いいかえれば、残酷演劇の情動化された俳優は、折り重なった決定性のなかで演劇を残酷なものとするのである。このような情動にかんする議論をアルトー研究に導きいれることで、本稿は残酷演劇の上演とその手段を理論的に展望することとなったが、しかしながら具体性や実践性の観点からみれば、その上演はやはり容易ならざる困難を抱えているといわざるをえない。その本格的な検討を今後の課題としたい。

註

* 本稿は、2018年7月7日に行なわれた第2回学習院大学身体表象文化学会大会にて発表した「アントナン・アルトーにおける方法意識」、および2019年度に学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻に提出した修士学位論文「アントナン・アルトーの方法意識」の内容をもとに、大幅な加筆修正を施したものである。

¹ 原文は以下。「Mais le théâtre, il faut le rejeter dans la vie.」拙訳。なお本稿におけるアルトーのテクストの引用は全集版(Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956–1994, 26 vols.)に依拠し、本文中に巻数および頁数をローマ数字とアラビア数字でそれぞれ略記するとともに原文も併記する。邦訳を参照した場合には適宜示し、また訳文を一部改めるが、それ以外はすべて拙訳である。

² ヴィユ＝コロンビエ座での講演時におけるアルトーは、彼自身まるで知らないうちに変容する身体としての残酷演劇を実現していたとの指摘がある(Charbonnier 196–197)。さらにアルトーは、亡くなる一ヶ月前に放送禁止となった『神の裁きと訣別するために』を「残酷演劇の縮小モデル (modèle en réduction de ce que je veux faire dans le *Théâtre de la cruauté*)」とみなしていた(XIII 127)。

³ « Et philosophiquement parlant d'ailleurs qu'est-ce que la cruauté ? Du point de vue de l'esprit cruauté signifie rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue (...). La cruauté

est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. »

⁴ « (...) ; mais au contraire d'un sentiment détaché et pur, d'un véritable mouvement d'esprit, lequel serait calqué sur le geste de la vie même (...). ; mais cette rigueur, et cette vie qui passe outre et s'exerce dans la torture et le piétinement de tout, ce sentiment implacable et pur, c'est cela qui est la cruauté. »

⁵ « J'ai donc dit « cruauté » comme j'aurais dit « vie » ou comme j'aurais dit « nécessité », parce que je veux indiquer surtout que pour moi le théâtre est acte et émanation perpétuelle, qu'il n'y a en lui rien de figé, que je l'assimile à un acte vrai, donc vivant, donc magique. »

⁶ « On ne sépare pas le corps de l'esprit, ni les sens de l'intelligence (...). »

⁷ ここでいう二元論的理解とは、デカルト以来の心身二元論に端を発する精神の優位とそれによって貶められてきた肉体のその復権を唱え、また表象＝再現前の虚偽性や欺瞞性を鋭く告発するとともにそれらに現前性を対置することで、西洋という抑圧的な制度それ自体を苛烈に批判したとするアルトー理解である（渡邊〔1984〕9；レーマン 41）。かりにアルトーが、身体にたいする精神の優位といった心身二元論に変更を迫り、その転覆を図るような概念操作を試みるとともに、つまるところ精神にたいして身体こそ優位なのだといった主張を行なっている場合があるとしても、それは西洋における思考体系があまりに長く精神の優位を説きつづけてきただけに、いまで劣位に置かれてきた身体とその重要性をいわば口を酸っぱくして語る必要があったというにすぎない。ところで、エリカ・フィッシャー＝リヒテ（Erika Fischer-Lichte, 1943-）によれば、1960 年代の前衛的な演劇やパフォーマンスの試みは、たんに現前と表象＝再現前を対立させたばかりか、そこに肉体と精神の二項対立も重ねあわせていたという（フィッシャー＝リヒテ 114-151）。だとすれば、このようなアルトーの二元論的理解は、むしろ実際には 1960 年代的な問題系をアルトーに照射し、その問題系のもとでアルトーを読解したことが生んだ理解といえるのではないだろうか。いずれにせよ、堀切克洋も指摘するように、このアルトー理解にみられる単純化された問題構成や概念装置は、いまだ批判的に検討する余地を大きく残している（堀切〔2015〕19）。

⁸ 安堂信也訳では「感性の体操」、鈴木創士訳では「感情の競技」と訳出されている。

⁹ « On peut physiologiquement réduire l'âme à un écheveau de vibrations (...). / La croyance en une matérialité fluidique de l'âme est indispensable au métier de l'acteur. Savoir qu'une passion est de la matière, qu'elle est sujette aux fluctuations plastiques de la matière, donne sur les passions un empire qui étend notre souveraineté. »

¹⁰ « Ce qui veut dire qu'au théâtre plus que partout ailleurs c'est du monde affectif que l'acteur doit prendre conscience, mais en attribuant à ce monde des vertus qui ne sont pas celles d'une image, et comportent un sens matériel. »

¹¹ フランス語の〈affect〉は、もとはドイツの心理学・精神分析学用語である〈affekt〉に由来し、フランス語には20世紀初頭に入ったとされる。以下を参照。« affect », *Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Le Robert, 2010, p. 42.

¹² 〈affectif〉〈affectivité〉、『仏和大辞典』、白水社、1981年、45頁。

¹³ « affectif », Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, t. I, Librairie Hachette et C^{ie}, 1873, p. 66.

¹⁴ « affection », Littré, t. I, pp. 66–67.

引用文献

- アルトー、アントナン『演劇とその分身』安堂信也訳、アントナン・アルトー著作集I、白水社、1996年 (Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. IV, Gallimard, 1964)。
- 市田良彦『ルイ・アルチュセール——行方不明者の哲学』岩波新書、2018年。
- 上野修『スピノザの世界——神あるいは自然』講談社現代新書、2005年。
- 宇津木成介「感情の概念を巡って——用語の歴史的検討の試み」、日本感情心理学会『感情心理学研究』第22卷第2号、2015年、75–82頁。
- 宇野邦一『アルトー——思考と身体』白水社、2011年。
- 江川隆男『死の哲学』河出書房新社、2005年。
- 『アンチ・モラリア——〈器官なき身体〉の哲学』河出書房新社、2014年。
- 「骨と血からなる〈非—存在〉」、立教大学映像身体学科学学生研究会『立教映像身体学研究』第5号、2017年、108–117頁。
- 大坪裕幸「アントナン・アルトーにとっての悲劇について」、日本フランス語フランス文学会『フランス語フランス文学研究』第115卷、2019年、175–189頁。
- 熊木淳『アントナン・アルトー 自我の変容——〈思考の不可能性〉から〈詩の反抗〉へ』水声社、2014年。
- グロトフスキ、イエジュイ『実験演劇論——持たざる演劇めざして』大島勉訳、テアトロ、1971年 (Jerzy Grotowski, *Towards a poor theatre*, Odin Teatrets Forlag, 1968)。
- 坂原眞里「アルトーの残酷演劇と分身 double について」、京都大学フランス語学フランス文学研究会『仏文研究』第16号、1986年、13–28頁。
- 「残酷演劇は私たちの言葉を発動させる——「アルトー=モモの体験談」」、『ユリイカ』12月号、青土社、1996年、110–118頁。
- スピノザ『エチカ——倫理学(上)』畠中尚志訳、岩波文庫、1975年(初版1951年)

(*Spinoza Opera : Im Auftrage der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*, herausgegeben von Carl Gebhardt, Carl Winter, 1924)。

竹内勝徳／高橋勤編『身体と情動——アフェクトで読むアメリカン・ルネサンス』彩流社、2016年。

野澤俊介／難波阿丹／難波純也／仁和田千絵／近藤和都「情動の出来事性——インター フェイス・ライブ性・交感」、東京大学大学院情報学環紀要『情報学研究・調査研究編』第33号、2017年、1-30頁。

フィッシャー＝リヒテ、エリカ『パフォーマンスの美学』中島裕昭／平田栄一朗／寺尾格／三輪玲子／四ツ谷亮子／萩原健訳、論創社、2009年(Erika Fischer-Lichte, *Asthetik des Performativen*, Suhrkamp Verlag, 2004)。

ブルック、ピーター『なにもない空間』高橋康也／喜志哲雄訳、晶文社、1971年(Peter Brook, *The Empty Space*, MacGibbon & Kee, 1968)。

星野太「表象と再現前化——『哲学辞典』におけるベルクソンの「表象」概念再考」、『表象』第3号、月曜社、2009年、122-137頁。

堀切克洋「上演不可能性という「伝統」——「アルトー事件」をめぐって」、早稲田大学演劇博物館グローバルCOE『演劇映像学2009』第3集、2010年(a)、73-86頁。
——「感覚、感性、感受性——『演劇とその分身』における俳優の生理学をめぐって」、早稲田大学演劇博物館『演劇研究』第34号、2010年(b)、77-89頁。
——「純粹イメージから感覚の交歓へ——アントナン・アルトーの映画における視覚性と聴覚性」、東京大学大学院総合文化研究科『レゾナンス』第9号、2015年、18-27頁。

レーマン、ハンス＝ティース『ポストドラマ演劇』谷川道子／新野守広／本田雅也／三輪玲子／四ツ谷亮子／平田栄一朗訳、同学社、2002年(Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, 1999)。

渡邊守章『劇場の思考』岩波書店、1984年。
——『越境する伝統——渡邊守章評論集』ダイヤモンド社、2009年。

Artaud, Antonin, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1956-1994, 26 vols.

Charbonnier, Georges, *Antonin Artaud*, Seghers, 1970.

Chazaud, Jacques, « Avant-propos », *La théorie de l'émotion* by William James, L'harmattan, 2006.

Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Minuit, 1993(ジル・ドゥルーズ『批評と臨床』守中高

明／谷昌親訳、河出書房新社、2002年).

Deleuze, Gilles, and Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980 (ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『千のプラトー』宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、河出書房新社、1994年).

Derrida, Jacques, « Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, coll. « Points », Seuil, 1967, pp. 341–368 (ジャック・デリダ「残酷劇と上演の封鎖」、『エクリチュールと差異（下）』若桑毅／野村英夫／阪上脩／川久保輝興訳、法政大学出版局、1983年、119–154頁).

Dixon, Thomas, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge University Press, 2003.

Dumoulié, Camille, *Nietzsche et Artaud: pour une éthique de la cruauté*, P.U.F., 1992.

Gouhier, Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Librairie philosophique J. Vrin, 1974.

Méredieu, Florence de, *L'Affaire Artaud: journal ethnographique*, Fayard, 2009.

Rey, Jean-Michel, « Les paradoxes de la poésie », *Le Nouveau Magazine Littéraire*, n°434, 2004, pp. 48–50.

Thévenin, Paule, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, 1993.

研究ノート

雑誌『酒』に見る戦後の女性の飲酒

石黒久美子

1、はじめに

女性の飲酒の歴史については、江戸時代までは女性も比較的自由に飲酒をしていたものの、明治時代以降社会的に抑圧され、文化的禁忌となつていったと考えられている。その理由として阿部健は、明治時代に入り、明治民法等により家父長制が浸透し、また江戸時代の武家の家制度が庶民階級に広がり、女性の地位低下が起こった事を挙げている。さらに明治 19（1886）年、東京婦人矯風会（後の日本基督教婦人矯風会）が禁酒運動を開始した事、酒宴において女性の酌が強く求められるようになった事も重なり、女性の飲酒が文化的禁忌となつていったと述べている（阿部 471-496）。

明治時代の女性の飲酒状況を考える上で欠かせないのは、『青鞆』の女性達の行動である。明治 44（1911）年、青鞆社社員の尾竹紅吉が広告を取るためにレストラン兼バーの店を訪れ、五色のカクテルを飲んだという「五色の酒事件」は、尾竹が平塚らいてうと一緒に吉原を訪れた「吉原登楼事件」と共に、世間の非難を浴びた。堀場清子は世間の非難者が男性のみならず女性にもいた点、社内にも批判者がいた点に注意すべきとし、「非難のロジックは、男のすることをする、というところにあった」と指摘する。そして、彼女達の行動が男性側からは「侵犯者」として見られ、「酌をする立場でもなく、婚礼などの行事でもなく、女だけで公然と飲んだのが悪いとなれば、主体としての飲酒が許し難いということになりますまい」と、女性が主体となって飲酒するのが許されない社会的抑圧があったと述べる（堀場 101）。また、佐伯順子が「当時、水商売ではない女性がお酒をたしなむことが社会のモラルへの一種の挑戦」であったと述べるように（佐伯 32）、飲酒が社会的に許されるのは「水商売」の女性、すなわち「玄人」女性だけであり、それ以外の女性、すなわち「素人」女性の飲酒は文化的禁忌であった。さらに、「素人」女性も酒の場で「おもてなし」として酌をする事はあり、有償で酌を

する「玄人」は飲酒するが、無償で酌をする「素人」は飲酒しないという女性の分断があった。

しかし、大正時代にカフェ文化が出現し、そこで働く女給は「玄人」「素人」の意味に変化をもたらした。女給は雇用関係が単純で就業が容易な点、特別な「芸」を習得する必要が無い点が芸妓等と異なるが、男性客からのチップを目的に、性的なサービスを伴う接客もする存在で（馬場 106）、その業務の一環として飲酒する事があった。酒を飲むのは「玄人」女性という風潮の中で、女給の飲酒行為は「素人」と「玄人」の境界を攪乱するものとなっていた（阿部 515–520）。

このように、江戸時代以前には比較的一般にあった女性の飲酒行為は明治時代に閉塞状況に陥る事になる。そこには飲酒は「玄人」女性がするもので、「素人」女性がするものではないという文化的禁忌があった。しかし大正時代以降はカフェ文化や女給の登場により、飲酒を「玄人」女性に限るという定義が揺らいでいた。荒木菜穂は、明治時代以来の飲酒文化における女性の役割や規範が、現在の酒をめぐる文化にも影響を色濃く残しているのではないかと指摘している（荒木 5）。

女性の飲酒が盛り上がりを見せるようになったのは、戦後、昭和 30（1955）年以降と言われている（井上 14）。昭和 30（1955）年 1 月 9 日号の『サンデー毎日』には、「酒と男女同権」のタイトルで、女性の飲酒が流行しているとの記事が掲載されている（杉 28）¹。本稿では、この時期の女性による飲酒の様子を窺い知るために、雑誌『酒』（酒之友社、1950–1997 年）の記事を取り上げたい。『酒』は、酒に関するエッセイや座談会記事を多く掲載しており、酒をめぐる状況について沢山の情報を伝える貴重な資料である。特に昭和 32（1957）年には、女性と酒をテーマとした多数の記事を掲載しており、当時の女性の飲酒に関する状況を考える上で非常に重要である。ここでは、主に昭和 32（1957）年の『酒』の記事に着目し、女性の飲酒の様子について明らかにしていきたい。そして、女性の飲酒に対する文化的禁忌が見え難くなっていく過程と、それでもなお現在に残り続けるその影響を考察したい。

2. 雑誌『酒』

『酒』は、株式新聞社社長の小玉哲郎により、「趣味の雑誌」として酒之友社から昭和 25（1950）年に創刊されたが、2 年間に 4 冊刊行されて 1 度休刊となった。昭和 30（1955）年、復刊号を出して再出発する事になり、この時、広島から上京した佐々木久子（1927–2008 年）が編集記者として加わった。しかし同年末、株式新聞社印刷部が労

働く争議を起こし、売り上げの芳しくなかった『酒』は翌昭和31（1956）年5月に再びの休刊が決まる。そこに、作家・火野葦平（1906–1960年）の勧めがあり、佐々木が酒之友社ごと譲り受け独立し、刊行を続ける事となった（佐々木 24–28）。

佐々木が雑誌を引き継いだ当初は資金もなく、「日本盛」醸造元の西宮酒造から事務所を無償で貸してもらい、執筆者に対し原稿料の代わりに酒を渡すなど、経済的に苦しい状況だった。印刷所も6ヶ月の間無償で引き受けてくれたという。全国の酒蔵を回って雑誌を売り込みつつ広告を募集し、収入を得ようとしたが、まだ酒蔵は女人禁制という所も多く、苦労が絶えなかった（佐々木 28–31）。10年目によくやく収支が成り立つようになり、佐々木はテレビや週刊誌にも登場し活躍するようになる。また、昭和42（1967）年に新潟の「越乃寒梅」を全国的に紹介して地酒ブームの切っ掛けを作るなどし、日本酒業界を盛り上げる立役者の1人となっていました（佐々木 37–41）。そんな佐々木のもと、平成9（1997）年まで『酒』は存続し、通算501号まで刊行した。

雑誌の内容は、酒に関する著名人のエッセイや座談会記事、店の紹介記事を中心だった。また日本酒業界の体質や酒税の問題、引いては当時の大蔵省の方針等への批判的記事も多くあったが、昭和45（1970）年頃からそうした記事は少なくなり、著名人のエッセイ中心となっていました。

『酒』は、昭和32（1957）年、女性と酒に関するエッセイや座談会記事を多く掲載している。5巻1号には座談会「女ばなし 女酒童連が語る女・酒談義」、3号には「おんなさけ」と題した特集を組み、7人の女性執筆者²によるエッセイ、4号には座談会「春宵 ほろ酔い口ぜつ 男性をサカナに」、5号は「貴女にひとこと」と題して特に大きな特集を組んでおり、3人の男性執筆者³によるエッセイと座談会「女性ジャーナリスト駄談会 酒権同権」、9号には座談会「酒つくり二世さんと語る 女性開拓」と続く。

これら『酒』の女性に関する記事について、阿部は「当時の社会は、女性飲酒に対して未だ寛容とは言えない。それだけに『酒』の昭和三十二年の特集は、女性飲酒の開放を打ち出して異彩を放っていた」と述べ、また『酒』の編集長である佐々木については、「佐々木は「酒のもとにすべては平等」とでも言うべき考え方で、雑誌をとおして酒と女性のかかわりを自由なものにしようとした」と評価している。そして、女性の飲酒が増えたものの、そこには依然として差別があった事を指摘している（阿部 549）。しかし阿部は、その差別の内容について詳細な分析はしておらず、女性の飲酒の詳しい様子や、日本酒と洋酒の違いについては着目していない。そこで、『酒』の内容を詳しく見ていき、特に佐々木の発言に着目しながら、当時の女性の飲酒をめぐる状況について考察したい。

昭和 32（1957）年の『酒』で女性と酒をテーマにした記事において、佐々木は座談会の司会として多くの発言を残している。また、昭和 33（1958）年の記事では、特に女性をテーマとしていない座談会であっても、女性と酒の問題について言及している。本稿では、その発言内容から①日本酒は男性のもので、女性は宴会のアクセサリーである、②東京では若い女性の飲酒が増えたが、日本酒ではなくビールを飲んでいる、③日本酒業界にとって女性消費者獲得が今後の課題である、という 3 点を中心に見ていただきたい。

3、女性は日本酒を飲む主体ではない

『酒』昭和 32（1957）年 5 卷 4 号の座談会を、佐々木は、「昔から、お酒は男のもので女はその宴席のアクセサリーにすぎなかつた。という風なことはけしからんことでして（笑）」（淡谷ほか 6）と始めている。さらに佐々木は 5 卷 9 号座談会でも女性が「宴会のアクセサリー」という扱いを受けている事に対して苦言を呈している。

佐々木 （前略）家庭で、妻が夫にお酌をしても夫が妻に一杯飲めというようなことは殆んど見られなかつたんですね。ただサービスさせるだけですよ。どこの宴会の場面に行つても女の人は宴会のアクセサリーなんですよ。そういう習慣から生れた日本酒に対する嫌悪感ですね。やつぱり今まで日本酒は大変な伝統がありますが、伝統があるだけにそういう封建的なことがついてまわつてゐるわけでございますね。（天江ほか 67）

ここからは、日本酒を飲む場において飲酒行為の主体と見なされず、男性へのサービスだけが求められる習慣があった事から、女性が日本酒に対して嫌悪感を持つようになったという佐々木の認識が読み取れる。

また、佐々木は昭和 33（1958）年 6 卷 9 号の座談会「不知火の商魂」で、七田秀一（天山醸造元）が女性を対象とした酒造りがしたいと発言したのに対し、日本酒は「女性の敵」と返している。

七田秀 一つ、女性に愛される酒をつくりたい、というのがねらいなんです。

佐々木 ところが女の人は飲みませんよ。従来から日本酒というのは男が飲むものだというふうになつてゐるのです。そして女は料理をつくつたり、お酌をした挙句、男にしいたげられたんです。（笑）つまり日本酒というのは女性の敵なんですよ。

(笑) (鍋島ほか 28)

このふたつの座談会は、いずれも酒蔵の人間を多く集めたもので、酒蔵相手に女性が酒を飲む主体と見なされてこなかった状況を訴えようとする、佐々木の強い意志を感じられる。

4、東京における飲酒する女性の増加

前章で述べたように、佐々木が女性の日本酒に対する嫌悪感を認識していた一方、東京では女性の飲酒自体は増えていた。若い女性がビヤホールやバーでビールを飲むようになったのである。佐々木が「飲んでいる人達はサラリーガール、自分で経済的な力を持つている人達ですね」(天江ほか 62) と言うように、戦後、経済が復興する中で会社員として働くようになった「サラリーガール」がビールを楽しんでいた。

昭和 32 (1957) 年 7 月 9 日の『読売新聞』(朝刊) に掲載された「女性とビヤホール」の記事には、「戦後、各方面で女性の社会的地位や権利が向上するにつれて、それまでほとんど男の領分として考えられていた世界に、女性たちの進出が目立つようになりました」とある。さらに「戦前ビヤホールなどに女性同士で二、三人でも連れだって入ろうものなら、お客様はもちろん、従業員でもびっくりして一せいに見つめたものです。それがいまでは、時間によっては女性の方が多いときだってあるんですから」と、ビヤホールに女性客が増えたという事が書かれている。また「会社勤めをしていると旅行や宴会など、女性でもビールに親しむ機会も少なくない」という女性客の意見も紹介されている(6)。

佐々木は日本酒を応援する立場からこの状況に危機感を持っており、5巻9号座談会での菅原雅(伏見男山)とのやり取りでは、下記のように、女性の飲酒がビールに流れで日本酒からますます離れる事態になるのを危惧している。

菅原(雅) (前略) 数寄屋橋のニッポンビヤホール、あそこへ昭和二十六年頃に行つた時は余り女の人がいなかつたが、最近は実に多くなつた。女の人が自分等で飲めるということが魅力なんですね。それで非常に女の人の力が大きくなつたと思うんです。

佐々木 そうなんです。東京のビヤホールは、ラツシユ時分は、女性が四割位です。それは凄いですよ。こんなに日本の女性が飲むようになつたことは、日本酒がビー

ルに段々追いやられて行くんじやないかと思うんですが……。(天江ほか 62)

他にも若い女性達がビヤホールやバーでビールを飲んでいるとする記述が多数ある(小西ほか 81; 古谷 10; 穂積ほか 21; 鍋島ほか 28)。

これは逆に言えば、ますます女性が自発的に日本酒を飲み難い状況になっていたという事だろう。女性が多くいるビヤホールやバーがあるにも関わらず、あえて飲み屋⁴に行くというのは男性中心の場に少数派として乗り込んで行く事になり、心理的負担は余計に増えたのではと考えられるからだ。

記事の中には次に触れるように、飲み屋にも女性が増えたとする記述も確認できるが、ビヤホールに行く女性は女性だけで連れ立って行っている記述が目立つのに対し、飲み屋に行く女性は男性の連れとして訪れるものとなっており、男性主導であった事が窺える。5巻4号座談会を見ると、淡谷のり子(歌手)、池田みち子(作家)、眞山くみ子(映画女優)、笠置八千代(評論家)が会社員の男性と女性が一緒に飲み屋に来ている事を語っている。

淡谷 いまの若い人たちのほうがお酒は飲むでしょうね。

池田 新宿の「菊正」なんかにいくと、男の人と女の人が一緒ですね。昔は連れだって飲みにきているのは女給さんとかダンサーとかだつたけど、いまは普通の勤めている人が多いですね。

眞山 ほんとに女の人が多くなりました。

笠置 それがみんな素人よ。(淡谷ほか 8)

一方で、前述の『読売新聞』「女性とビヤホール」の記事には「男の人とビールなど飲みにいくようなとき、日本風の小料理屋といったところに二人きりで入り、さしつさされつしている姿は、やはり変な目で見られがちです。その点ビヤホールは広々としたホールで食べものもレストランとおなじですし、うしろめたい感じは少しもしません」という女性客の意見が紹介されており、女性にとってビヤホールの解放感は好ましいものであった事が分かる(6)。文中に「さしつさされつ」と出てくるが、これについては次章で述べる。

また、5巻4号座談会では、昔と違って男性と共に飲み屋で飲酒する女性が「素人」であると述べられている点にも注目したい。この座談会では前述した部分に続いて、かつて飲酒しないとされてきた「素人」が飲むようになった事が語られている。

佐々木 ところで最近女人で酒を飲むかたが大変多くなりましたが、女人が酒を飲む動機というものはどんなところでしょう。

池田 一般的にいえばやはり職業的な進出でしょう。

笠置 解放感よ。

池田 家庭に閉じこもつてゐる奥さんが戦争前に比べて飲むようになつたかといふと、それはなつていねだと思います。なつたとしても、わずかなものだらうと思います。飲み屋に男の人と一緒にきている人が多いというのは、勤め先で一緒になつてきているわけで、社会的な進出というので飲むようになつただらうと思います。昔は飲むかたは花柳界とか女給さんたちだつたでしょう。いわゆるすつかたぎは飲まなかつたのですが、最近は飲むということが普通になつてきたですね。(淡谷ほか 11-12)⁵

「玄人」「素人」の問題については、1章で述べたように、明治大正時代に社会的に飲酒が許されていた女性というのは、基本的に水商売の「玄人」女性で、「素人」の女性は飲酒しないものとする分断があった。しかし、ここにおいて、男性が飲み屋に連れる女性が「玄人」から、会社で同僚として働く「素人」に代わったと言える。

5巻1号座談会で門川美代子(三木鮎郎夫人)は、「いまは芸者さんもお嬢さんもバーの人も一寸も見わけがつきませんものね、昔は女給さんは女給らしく一目で判つたでしょう」(小西ほか 75)と、外見上で「玄人」と「素人」の見分けがつかないと話しているが、飲酒という行為においても「玄人」「素人」の境界が曖昧になっていたのである。昭和32(1957)年は売春防止法が施行された年であり、「玄人」の世界が大きく変化していく時期だった。境界が曖昧になる事は、「玄人」と「素人」が混同される危険性、つまり「素人」女性に対して、「玄人」女性がするようなサービスが要求される状況もあった。5巻5号座談会で、生内玲子(アサヒグラフ)は「女人は一緒にいつても男にサービスするハメになつてしまうでしょう。お客様には違いないのにね」(穂積ほか 26)と発言し、たとえ店で同じ客の立場であっても男性にサービスをする役割が求められた事を述べている。酒の場における女性は有償労働にしろ無償労働にしろ奉仕的役割を担わされる傾向があった。

また、女性が飲酒する動機として述べられている部分に着目すると、働くようになつて社会に進出し、経済力を持った事が要因として語られており、外で働いていない家庭内主婦は飲んでいない状況が分かる。5巻5号座談会には、女性が男性より飲めないの

は体質的な問題か、歴史的に作られた意識の問題かについての議論があり、その中で生内は体質の問題ではないとして、「歴史的に女が自分で稼がなかつたから楽しむ権利がなかつたんですね」（穂積ほか 29）と述べている。社会進出、経済力の獲得が、女性でも男性のように飲酒という娯楽を求めても良いのだという意識に繋がったと言える。

他に、5巻4号座談会で、淡谷は長部葆弘（「大関」常務）とのやり取りにおいて、男性と対等にありたいという意識が飲酒する動機となっている場合があると語っている。

淡谷 多少ハツタリで飲むときもあるわけですね。

長部 どういうときですか。

淡谷 どういうときにというとなんんですけど、生意気になりかけたとき、半分おとな、半分子供といいますか、酒でも飲まないとバカにされやしないかというようなわけで、ぐいぐい飲んでしまつてどうにもならなくなつたり、失恋したとかなんとかじやなく、男と対等にしようというか、そんな気持ちからじやないかしら……。

（淡谷ほか 12）

戦後の女性の飲酒は、明治時代の『青踏』のように、男性社会である酒場に「侵犯者」として参入するというようなものではなく、女性が働き、飲酒する事がある程度浸透している中だからこそ、飲酒という行為には男性と対等にあらねばならないという気負いが見られる。

5、日本酒と洋酒の違い

前章で女性がビールを好んで飲んでいた状況について述べたが、当時、女性だけがビールに向かっていたわけではない。国税庁の平成22年度特別展示記録「酒税が国を支えた時代 4、戦後の酒と酒税」によると、昭和31（1956）年度、既にビールの生産数量は清酒を越えており、ビールの流行は社会全体の傾向であった。

ビールを含む洋酒が流行った理由については、洋酒の方が価格が安い点（天江ほか 61；奥野ほか 53）、戦後に生活様式全般が洋風化していく中で洋酒が受け入れられやすかった点（天江ほか 60-61；鍋島ほか 27）、ビールはアルコール度数が低く飲みやすい点（天江ほか 62）、宴会で日本酒を無理に飲む羽目になった経験から日本酒に抵抗を感じる点（天江ほか 64）等が理由として挙げられている。

しかし、根本的な違いとして語られているのは、日本酒は「他者との関係性の中で飲

むもの」で、洋酒は「自主性があるもの」とされている事だ。日本酒は飲む時に酌を伴う習慣があるのが特徴である。酌という行為には2つの意味があり、酌をする役割の女性が一方的に酌をする場合だけではなく、飲み手同士で互いに酌をし合う場合もあった。その他、ひとつの盃を共有して飲むという献酬の習慣も存在していた⁶。

5巻9号座談会では、鈴木源寿（金兜）が、洋酒の自主性と、日本酒を1人で飲む時の苦痛を語っている。

鈴木（源） 洋酒というものは自分本位の雰囲気で飲むのが主でしょう。さつき云われたように誰も他人に気兼ねをしない。自分の酔いたい範囲、速度で、或いは雰囲気がいいからと自分のペースでゆっくりとやるでしょう。それが日本酒の場合だと、晩酌をやるにしても、一人では、何か苦痛なんですね。家でやらないでのれん式に入るというのは、そういうこともあるかと思うんです。（天江ほか 66）

また、私的な飲酒は洋酒、仕事関係の飲酒は日本酒が良いという記述がある（穂積ほか 21）。そもそも男性にとって外で飲酒する行為には仕事上の目的もあった。6巻12号座談会「告白的美人論」には、男性が外に飲みに行く理由として①酒が好きだから、②酒の向こうにある色気を期待して、③商取引という3点が挙がっている（奥野ほか 52）。

つまり、酒を飲みつつ関係を深める事で仕事を円滑に進めようとする時、酌をし合ったり、献酬をしたりして、より親密になれる日本酒の方が洋酒より有効と考えられていたと言える。

しかしその点について、仕事の付き合いとして飲む女性にとっては複雑な状況が生まれていた事が窺える。5巻5号座談会「女性ジャーナリスト駄談会 酒権同権」は、女性ジャーナリストを集めた座談会で、当時の働く女性達の言葉を生々しく伝えるものであるが、岡富久子（文芸春秋）、生内、穂積忠彦（日本葡萄酒株式会社）、佐々木は、日本酒と洋酒を比較してこう述べている。

岡 日本酒が評判がよくないから弁護しますが、日本酒も大好きなんんですけど、ただ日本酒は仕事のときにつき合で飲むということはとつても雰囲気とか情緒とかが大事で、いろいろな設計がちゃんとしていて気心の合つているときはいいですが、仕事の関係で緊張して飲むと全然おいしくないです。そういうときには事務的にウイスキーなんかのほうが好きですね。

生内 日本酒はさしつさされつ飲むでしょう、洋酒は女の人が先に飲むけど日本酒

の場合は先に男が飲むんですね。

穂積 日本酒は青畠で三味線がないと、なんとなく……。要するに清酒は時代感覚がずれてきているんじやないですか。いまの若い人達はほとんど清酒をきらうでしょう。(中略)

佐々木 でも日本酒は非常に親近感を深めるんですね。洋酒だとバーにいつてただ飲むだけでしょう、ところが日本酒だとお坐りしてどうぞ一ぱい、いやいやあなたからどうぞとかいつてお酌してやりましょう。そんな具合で親密度が濃くなるんですね。(穂積ほか 20)

ここで岡が、日本酒を仕事関係で飲む時は、雰囲気や情緒が大事で、色々な「設計」がちゃんとしている事が必要と言っている点に着目したい。「さしつさされつ」とは、酌をし合う事を言うが、ここでは献酬の意味も含まれていると考えられる⁷。女性が、仕事での酒の場であっても、男性の中に混じって酌をし合ったり、献酬をしたりするのは、微妙な緊張状態に置かれるものであった。この後、岡が「日本の男の人はお酒の席には女というふうに考えるしへんなふうになつてしまつでしょう」(穂積ほか 26) と言うように、男性にとって酒の場で女性のサービスを受ける事は習慣となっていた。ましてこの時期は、前章で述べたように「玄人」と「素人」の境界が曖昧になった時期であった。酒の場で奉仕的役割を求められる傾向にある女性にとって、「さしつさされつ」の習慣がある日本酒を飲む場は、「玄人」のように扱われる危険性を常にはらんでいたと言える。そのため、境界を明確にする「設計」が必要だったのでないかと考えられる。

6、女性の飲酒姿は男性の鑑賞・批評対象

次に、女性の飲酒を男性がどのように見ていたのかを考えたい。

5巻5号の特集「貴女にひとこと」では3人の男性がエッセイで女性の飲酒をどう思うかについて語っている。

吉谷綱武（評論家）「平凡なたしなみに」は、若い女性はだらしない飲み方をしないと好意的に評価する一方で、飲酒を楽しむ中年女性を貶める内容となっている。

そしてそういう若い娘たちにくらべると、酒にだらしのない人が多いのは、むしろ中年の婦人である。ことに、中年になるまでは、まつたく酒にしたしむことなしに生きてきて、中年になつてから、PTAの懇親会とか、そういうさまざまの会合で、

なんとなく酒をすすめられ、自分もいくらかはのめるのだということがわかり、そしてその飲めることが、おもしろくてたまらなくなつた家庭婦人たちである。若い娘たちはしつかりしているが、こういう中年の婦人の酔態には、見ていて、ハラハラすることがある。ながいあいだ抑圧されていたものや、去勢されていたものを、一時に発散させているようなあぶなさをかんじことがある。（古谷 11）

家庭内主婦が外に出て飲酒を楽しむようになった様子は、女性の社会への進出と解釈できるが、古谷はそれを危険視している。

また、続いて古谷は、中年女性の中でも寡婦となった女性の飲酒を特に批判している。

こうした中年の婦人のなかでも、もつとやりきれないのは、夫を失つたことから働きにでて、その年になつて、はじめて世間の風にあたつたような婦人たちである。箱入娘から家庭の主婦と、まったく家庭のなかにだけとじこもつて中年になつた婦人が、その年になつてはじめて世間の風にあたると、人生にはもつとおもしろい生き方があつたのだという気持ちにもなるらしいのである。そして自分の年令にひけめをかんじながら、また一方ではおそろしいという気持ちもいただきながら、ひとり身のみたされなさもあつてか、冒険やスリルに対するそれとないあこがれを、いだいているのである。働きにでるようになつて、なにかの機会から飲みおぼえだした酒が、その心身と切りはなせない密着をしている。しかも酒の方に責任を負わせるつもりになつて、かなしいぐらいだらしない酔いかただけをおぼえこんでしまつている人がいる。はつきりいうと、その飲みぶりのなかに、不潔にセツクスがしみこんでいるのである。（古谷 11）

家庭内主婦であった女性が夫が死んだ事で外で働くようになり、飲酒を楽しむようになるというのは、同様に女性の社会への進出と捉えられるが、古谷はそこに性的な意味を読み込み、「不潔」と非難している。

次に十返肇（文芸評論家）「女よ、酒を飲め」を見てみよう。

私の好きなのは、酔つて色っぽくなる女性である。適度にエロティックになる女性である。いや、もつというならばワイセツ感を多少与えてくれる女性がよろしい。酔つて芸術論なぞやる女性は大嫌いだ。

（中略）

したがつて、酒を飲むことを、なにか男性へのレジスタンスみたいに考えている女性も肌に合わない。

(中略)

酒を飲んで深刻がる女性も困るが、泣く女性は一層困る。酒席の空気を白つちやけたものにしてしまう。酒を飲むのも生活の演出である。できるだけその場その気持ちを愉しくしてほしいし、女性が愉しくさせるのは何といつてもお色気であるから、酒を飲めば、なるべく触れなば落ちんという風情を、その場限りでもいいからしてみせてくれる女性が好きだ。

(中略)

酒を飲みながら、ヤレ人生の真実がどうの芸術の究極がどうのと論ずる女性ぐらい、うとましいものはこの世にない。酒を飲んだらムヤミとただ愉しくなつて下さいというのが女性酒客への私の希望だ。

女よ、酒を飲め！（十返 14）

十返は、飲酒する女性をエロティックに見ると共に、女性が酒を飲む事を男性への対抗手段としていると批判している。4章で見たように、女性が飲酒する動機には男性と対等にありたいという意識もあったが、それが男性側からは対抗心の表れとして疎ましく見える場合があった事を示している。前述の古谷と同様に、女性の飲酒に性的な意味を読み込んでいるが、それを好意的に捉えているのは対照的である。

鹿島孝二（作家）「お勝手にどうぞ」は、男性達が飲酒する女性を一方的に観察し、批評した様々な意見を紹介している。例えば、女性のほろ酔いは色気があって良い、飲酒する女性は大嫌いだ、大量に飲酒して顔色も変えないのは愛嬌の無い女である、眼の周りが少しでも赤くなれば張り合いがあるのにケロリとしていられると癪だ、等である。また男性に対抗して飲み過ぎてしまい、悪酔いして裏で苦しむ女性に冷やかな視線を浴びせている（鹿島 12-13）。

このように、男性側から女性の飲酒について、それぞれの異なった意見が述べられている。女性の飲酒は男性によって性的な意味を読み込まれやすいものであり、その上で貶められたり賞賛されたりと、一方的に鑑賞・批評される対象になっていたと言える。

そして、女性の側も、自分達の飲酒行為が男性にとって鑑賞・批評の対象となっている事を認識していた。

石山文恵（新婦人社専務）は、エッセイ「酒・女・そして花」で、「酒と女はしばしば似たような価値評価をなされる。勿論、男によつてである。曰く酒も女もそれなくては

一刻もかなわない人生の活力素、文化の育ての親である」(石山 27)と述べている。

また、5巻4号座談会で眞山は、「女はハンデキヤツプがあるでしょう。殺して飲むから強くみえてしまうのよ。だつてね、冒険だといつても酔つぱらつたりしたら、女のくせに、とすぐいわれるでしょう、自然殺して飲むから強くみえてしまうのよ」(淡谷ほか 12)と語っている。5巻5号座談会で佐々木も「男の人はぎりぎりのところまで酔つぱらつてもあまりいわれないけど、女の人はそこまで酔つぱらつてしどけなくなつてしまうとなんかいわれてしまうでしょう」(穂積ほか 22)と述べている。他に、東条勢津子(週刊新潮)は、仕事関係の飲酒は注意が必要で、醜態を演じた時、男性より負担が大きいと述べている。

東条 新入社員の話が出ましたが、みんなで飲むときがあるでしょう。注意してあまり飲まないときはいいですが、飲まされて醜態を演じた場合は男の人よりもつと負担が大きくなるんですね。そのことがのちのちまでいわれます。ですから最初からそういうことはいつておいてあげないとね。(穂積ほか 25)

このように、女性は酔った場合に、男性よりも非難を受けやすい状況であった事が窺える。

また、前述の『読売新聞』「女性とビヤホール」では、「女性で困るのは、飲んでもなるべく酔わないようにしようと思っていると、男性の方では、いくら飲んでもくずさないからお酒が強いという反対の意見になってしまいます」と、非難されないために酔わないよう注意している事が男性の誤解を呼ぶという女性の話が紹介されている。同じ新聞記事では阿部艶子(評論家)の話として、「女性の場合ビールも男女同権になったといった、いわば気張った飲み方だけは感心できません。やはり、自分がどのくらいまでは飲んでもくずれないという限度を心得ておくことが、エチケットの上からも大切でしょう」(6)とあり、女性の飲酒には酩酊しないよう注意が求められ、自由に楽しむ事が許される状況ではなかったと言える。

5巻5号座談会では、岡が「女だけで気軽に飲めるところがたくさんできるといいわね。なんか入つたときにジロツとみられるのがいやだわ。抵抗があるのよね、そういう——」(穂積ほか 22)と店に入った時に男性の視線を浴びる事に抵抗感を示している。同様に、佐々木は6巻9号座談会で、「ビヤホールというのは大へん解放的で、中にはいつて抵抗を感じないでしょう。ナワ暖簾のところで、銚子でチビチビ女の人がやつていたらジロジロ見られますからね」(鍋島ほか 28)と、ビヤホールに比べて飲み屋で日

本酒を飲む方が視線を向けられると語っている。

さらに、女性が日本酒を1人で飲む時、より居心地の悪さを感じていた事が分かる記述として、5巻5号座談会を見ると、生内、岡、福島英子（新婦人）、池田トシ（講談俱楽部）がこのように語っている。

生内 飲み屋で手酌で飲むことある？

岡 一ぺんやつてみたいけどできないのよ。

生内 一人で入つていつて飲み屋のネエーちゃんをからかつたりしてね（笑）。

岡 それが自然にできるようになつたらいいわね。

福島 池田さんなんかは完全に一人でしよう。

池田 女の人と一緒にいくのよ。私達年上の四十ぐらいの人と一緒によくいくわ。

岡 私いきたいときはおそば屋さんにいくんです。おそばをとる前に一本こつそり飲んでそれからおそばを食べるわ。

生内 あんまりガールフレンドをもつていないからちょっと困るのね。そういうとき…（穂積ほか 27）

飲み屋で手酌で飲めるかとは、ようするに1人で飲めるかという問い合わせであるが、それが女性には困難である事が語られている。男性は1人で飲み屋に行っても、店で働く女性をからかつたりしてコミュニケーションを取る事ができるが、女性にはそれが難しく、いわば男性化する必要があったと考えられる。そして、6巻12号座談会では、宮森茂郎（会津若松「栄川」醸造元）と暉峻康隆（早大国文学教授）が、1人で飲み屋で日本酒を飲む女性について、より男性の視線を引きつけるものと述べている。

宮森（茂） 特に女の人が一人でお銚子をおいて飲んでたんじゃあ……。

暉峻 すげえもんだよ。一つくどいてみようという気になるにきまつている。（笑）
(奥野ほか 53-54)

これは関係性の中で飲むべき日本酒を1人で飲む女性が特異な存在として注目された事を示していると考えられる。

7、女性消費者獲得が日本酒業界の課題

ここでは、佐々木が提起した日本酒業界の課題と、その後の展開について述べたい。佐々木は飲酒しない層である家庭内主婦に日本酒をもっと飲ませたいと語る（天江ほか 67）。これは、日本酒市場のために単に消費者の掘り起こしを狙ったというだけでなく、飲み手に女性を増やす事で、市場の、引いては業界全体の男性中心主義に対抗していこうとしたのではと考えられる。しかし4章で述べたように、女性が飲酒する要因が経済力を持つ事であるなら、家庭内主婦が飲酒するのは厳しい状況だったと思われる。また、この時期ビールを飲んでいる若い「サラリーガール」も、社会状況を考えれば、結局は限定的であったと言える。戦後の高度成長期は核家族の時代であり、男性が外で働き、女性は専業主婦になるというライフコースが主であった。働く女性の多くは結婚退職し、専業主婦となっていった。経済力を失った時、娯楽である飲酒を表立ってする事は無くなっていたと考えられる。

実際、昭和 59（1984）年に出た宮川東一の論文「日本酒の女性市場の開発」でも、家庭内主婦は消費者として層が大きいものの、社交の機会が無い事から日本酒の消費者となっていない点が惜しまれており、市場としての開発の必要性が述べられている（宮川 92-93）。この時期であっても家庭内主婦に日本酒を飲ませるのが引き続き課題であったと言える。また同論文では、女性が日本酒を飲む機会を作る必要性について語られているが、グループや男性と 2 人で飲む状況ばかり想定されており、女性が 1 人で飲酒する状況というのは全く想定されていない（宮川 91）。女性が 1 人で日本酒を飲むのが特異であるとする考えが続いていると言える。

また、佐々木は女性に奉仕的役割が求められる事を問題視していたが、業界でも同様の問題意識を持ち、改善を考えている酒蔵は存在した。6巻2号座談会「地方の酒のゆくえ」で、現状のままでは女性は酒を飲まないとする佐々木に対し、小泉万次郎（「御幸」醸造元・広島県酒造連合会長）はこう語っている。

佐々木 清酒が今まで発達してきた過程を歴史的に考えてみると、女人を虐げたお酒なんですね。たとえば、宴会でもやりますと、女人がお燶をし、お酌をして廻つて、女に重労働を強いるお酒なんです。女人たちにもつと気楽に飲ませるような形態にならなければいけない。いまのような飲ませ方とか、日本酒というものは、依然として宴会のお酒だというような印象を与える以上は、女は飲みませんよ。

（中略）

小泉 佐々木さんが仰しやつたように、日本酒によって女が虐げられているという

ことも、一つの見方であります。実は私もそういう感じをもつたことがあります、問題は婦人に飲ませるということが、これから重要な課題であつて、婦人が酒を飲むことを罪悪視しているこの思想から抜けなければならぬ。それには家庭で簡単に冷で飲めるようにすること。昔は、全部燶をして飲んではいなかつた。ただ冬分だけ燶をしていたらしいですね。そこで、まず冷で飲ませること、それからコップで飲ませること、それに婦人には、アルコール分をもう少し下げ、飲んだあとの臭いが非常にきらわれるので、これを除かなければいけないことです。(中略)ともかく、婦人に飲んでもらうような酒を造つて、そうして婦人の手をとらないで、簡単に飲めることを考える。(牧野ほか 64-66)

ここでは、女性を奉仕的役割から解放し、主体的な飲み手にするためには、燶の必要がない、つまり酌の必要がない、コップで飲める冷酒をもっと広めなければならない事が述べられている。また、この時期は低アルコールのビールやハイボールに対抗しようと、日本酒を炭酸水で割ったものや日本酒を使ったカクテルの開発も進められていた(天江ほか 62-63)。その他、女性に受け入れられやすくするために瓶のデザインを化粧品の容器のように綺麗にしようとする提案もされていた(天江ほか 68)。このように、酒の飲み方や味、瓶については女性消費者を意識した改善をしようとする動きがあった。しかし、女性が飲酒する場におけるもう一つの問題、すなわち男性の視線に晒される問題については、特別な改善の動きはなかったように思われる。日本酒の広告では、女性を美人表象として扱うものがあり、女性を視線の対象とする傾向は続いていたと言える。

また、大石真澄によれば、1960年代は日本酒のテレビCMは「伝統性」を用いず、若年層の消費拡大を目指そうとした思惑が見られるが、昭和48(1973)年に日本酒の消費が減少し始める事を反映してか、1970年代以降は「伝統性」とジェンダー役割を強調するものが増え、「家に帰ってくる配偶者(男性)のために酒を用意する「奥様」のような映像表現が一つのパターンとして定着する」ようになったという(大石 31)。広告において、女性に奉仕的役割を求める傾向が復活したと言える。その他、1980年代には吉田清彦が「フード・ポルノ」と呼んだような「女性の体を食べものになぞらえて描く」表現で制作された日本酒のCMもあった(吉田 168)。

そしてビールに関して言うと、5巻9号座談会の天江秀次郎(天賞)によれば、この頃からビールでコップのやり取りをするという文化が始まりつつあり、新しく入ってきた洋酒文化の文脈で飲まれていたビールが日本酒文化の文脈で使われるという、ビール

の日本酒化と言える状況が起こっていた。

天江（前略）日本酒の場合には当然と云つて、盃のやり取りがつきものだ。特に料亭の場合はそういう傾向が甚しい。それがいやなために酒を飲まないでビールを飲む。まさかコツプのやり取りはなかろうといふわけで。ところが最近は残念ながらビールでさえもコツプのやり取りをする。（天江ほか 64）

女性達は、伝統的に酌文化のある日本酒を嫌悪してビールを飲んでいたが、ビールもまた部分的に日本酒の伝統的価値観に取り込まれていったと言える。

さらにビールに関して付け加えると、『読売新聞』昭和41（1966）年の記事「ビヤホールと若い女性」は、引き続き働く若い女性がビヤホールを訪れている状況について記しているが、「ここだと、男と女の区別がなくなるみたい。職場じゃ、まだまだ男尊女卑よ。ここでうんとイバってやるの」という女性客の意見を紹介しつつ、「お手軽な同権意識」と批判意見を掲載している（佐野・石井 23）。この記事で神島二郎（立教大学教授）は「たしかに、女性が大っぴらにアルコールをたしなむようになったのは戦後です。男女同権の誤った現われ方ですよ。彼女たちは、地位も確保し、経済力も得た。しかし、女権の運用法を知らんのです」と、女性達が男女同権を「男と同じ事をする」と解釈し、たばこ、酒、パチンコをやるようになったが、社会運動をしていないと批判している。「現代女性の“女権”が形式的に男性と同じことをする、いうなればビールのアワのごとき希薄なものであっていいはずはない」と述べるこの記事からは、女性がビールを飲む事が定着し、もはや社会進出の旗印ではなくなっていた状況が窺える。

このように、佐々木は日本酒業界にとって女性消費者獲得が課題であるとしていたが、女性に奉仕的役割が求められる問題と、男性の視線の対象となる問題が残り、課題として継続する状況が続いた。また女性消費者を獲得したビールの分野において、女性の飲酒行為に込められた社会進出の意味合いは薄れていった。

8、おわりに

以上、『酒』の記事を中心に、戦後における女性の飲酒の様子について考察してきた。戦後、東京では女性の飲酒が増加したが、飲酒行為において「玄人」と「素人」の境界は曖昧になり、「素人」女性の飲酒は性的な意味を読み込まれやすいものとなっていた。また、社会進出し経済力を手にした女性にとって、飲酒行為は男性と同じ娯楽を楽しみ

たいとする意識の表れであった。この時の飲酒とは、主にビールであり、伝統的価値觀のもと「さしつさされつ」の習慣が伴う日本酒は避けられる傾向があった。とはいっても、飲む酒の種類に関わらず、飲酒する女性は、彼女達を鑑賞・批評の対象としようとする男性の視線に常に晒されるものであり、自由に飲酒を楽しむ事ができない抑圧があった。

現在、女性の飲酒には、もはや抑圧はないかのように見える。荒木は、女性と酒場をテーマにしたテレビ番組の放映、コミックや雑誌の出版もあり、そこでは酒場を楽しむ女性達が新たな文化として好意的に扱われていると指摘する（荒木 1）。しかし、その一方でいまだに酒場にいる女性に対するある種の偏見が存在するとして、本当の意味で女性が主体的に酒場を楽しめるようになるには、男性客と対等に尊重される事が必然と述べる（荒木 6）。大黒恵理も、「現代にあっても女性が酒を飲むことにいまだ眉を顰める人々がいないわけではないし、歴史的につくられてきた価値觀は容易に払拭できるものではないのだろう」（大黒 81）と現在に残る抑圧について述べる。「素人」女性の飲酒をめぐる文化的禁忌と、女性の飲酒を性的な視線の対象とする意識は絡み合いつつ、現在の女性の飲酒に対する抑圧に影響していると言える。

本稿では、雑誌記事から戦後における女性の飲酒の様子を考察したが、今後はこれを踏まえ、映画等で描かれる飲酒する女性表象について分析していきたい。

註

¹ しかしその内容は、酔って望まない性行為をする女性がいる、女性は男性よりも酒に弱い、女性はもともと感情が不安定で衝動的で、いわばいつもほろ酔い状態である、飲酒は流産しやすくなる、美しさがなくなる等となっており、女性の飲酒には注意が必要として、結果的に女性の飲酒を抑圧するものとなっている。

² 平田都（松竹・演劇部）、園田てる子（作家）、長谷川春子（画家）、飯田蝶子（映画女優）、有吉佐和子（作家）、石山文恵（新婦人社専務）、矢崎武子（漫画家）。なお、肩書きについては出典の表記に従った。以下同様。

³ 古谷綱武（評論家）、鹿島孝二（作家）、十返肇（文芸評論家）。

⁴ 本稿で言う「飲み屋」とは、居酒屋等、日本酒を主に提供する大衆的な店を指す。

⁵ 引用文中の「すつかたぎ」とは「すっかたぎ」（素堅気）で、『日本国語大辞典』（第2版、第7巻）によれば、まったくの堅気である事、まっとうで堅実に暮らしている事の意味であり（972）、

ここでは「素人」と同義と解釈できる。

- ⁶ ただし献酬に関しては廃止運動が起こったという話も出ており、衛生上の問題や、酒の強要につながるという問題が挙がっている（鍋島ほか 30）。
- ⁷ 引用部分に続いて、生内から「こつちのもつてているバイキンまでやるんだから（笑）」（穂積ほか 20）という発言があり、「さしつさされつ」の行為の中に献酬も含まれている事が読み取れる。この後、岡は、盃のやり取りはやめたいと献酬に否定的な意見を示している（穂積ほか 21）。

引用文献

- 阿部健『どぶろくと女——日本女性飲酒考』酒文化研究所、2009年。
- 天江秀次郎（天賞）・早坂芳雄（松華）・伊沢久弥（竹に雀）・鈴木浩藏（勝来）・鈴木源寿（金兜）・川名儀之助（黄金沢）・菅原甚寿（千松島）・高木清一（鳳山）・菅原雅（伏見男山）・門伝東吾（太閣）・佐々木久子「酒つくり二世さんと語る 女性開拓」『酒』5巻9号、酒之友社、1957年、60–68頁。
- 荒木菜穂「可愛げのない「酒場女子」のいる風景——酒場の魅力とモヤモヤと」女子学研究会『女子学研究』vol.8、女子学研究会、2018年、1–6頁。
- 淡谷のり子（歌手）・池田みち子（作家）・笠置八千代（評論家）・矢崎武子（漫画家）・眞山くみ子（映画女優）・佐久間みよ子（デザイナー）・遠藤春（料亭喜可久）・松堀屋二郎（葭町芸妓）・長部葆弘（「大関」常務）・佐々木久子「春宵 ほろ酔い口ぜつ 男性をサカナに」『酒』5巻4号、酒之友社、1957年、6–17頁。
- 石山文恵（新婦人社専務）「酒・女・そして花」『酒』5巻3号、酒之友社、1957年、27–28頁。
- 井上忠司「女性の飲酒スタイルの変遷——「週刊誌」を手がかりに」宝酒造・酒生活文化研究所編『酒文研究報告書3 女性と酒の現代誌 女性が拓くお酒との新しい関わり』宝酒造・酒生活文化研究所、1998年、12–20頁。
- 大石真澄「戦後日本のテレビCMにおける酒イメージの形成と推移に関する社会学的研究」『公益社団法人たばこ総合研究センター平成29年度助成研究報告』、2017年、22–39頁。
- 大黒恵理「女性史の視点から酒を味わう——特別展「ほろよい・ひょうご—酒と人の文化史—」を終えて」女性史総合研究会『女性史学』29号、女性史総合研究会、2019年、77–83頁。

奥野信太郎（慶大中国文学教授）・暉峻康隆（早大国文学教授）・戸塚文子（「旅」編集長）・田島慶三（会津若松市商工会議所会頭）・宮崎十三八（会津若松市商工観光課長補佐）・武田公夫（宮城県「椿山」醸造元）・宮森茂郎（会津若松「栄川」醸造元）・新城富二郎（会津若松「末広」醸造元）・真船久平（会津若松「志ら梅」醸造元）・宮森栄介（会津若松「花椿」醸造元）・佐々木久子「告白的美人論」『酒』6巻12号、酒之友社、1958年、42–55頁。

鹿島孝二（作家）「お勝手にどうぞ」『酒』5巻5号、酒之友社、1957年、12–13頁。

小西得郎（野球評論家）・阿井喬子（日本テレビアナウンサー）・榎その（漫画家）・楠トシエ（歌手）・関千恵子（映画女優）・門川美代子（三木鮎郎夫人）「女ばなし 女酒童連が語る女・酒談義」『酒』5巻1号、酒之友社、1957年、72–82頁。

佐伯順子「ヒロインたちの酒——日本近代文学と女性の飲酒」『vesta』73号、味の素食文化センター、2009年、30–33頁。

佐々木久子『わたしの放浪記』法藏館、1995年。

佐野・石井（記者）「ビヤホールと若い女性」『読売新聞』朝刊、1966年8月14日、23面。

「酒税が国を支えた時代 4、戦後の酒と酒税」、国税庁、
<https://www.nta.go.jp/about/organization/ntc/sozei/tokubetsu/h22shiryoukan/05.htm>：最終アクセス2019年12月18日。

「女性とビヤホール」『読売新聞』朝刊、1957年7月9日、6面。

杉靖三郎「酒と男女同権」『サンデー毎日』1955年1月9日号、毎日新聞出版、28頁。

「すっかたぎ」『日本国語大辞典』第2版、第7巻、小学館、2001年、972頁。

十返肇（文芸評論家）「女よ、酒を飲め」『酒』5巻5号、酒之友社、1957年、13–14頁。

鍋島直紹（佐賀県知事）・末次恭輔（佐賀銀行副頭取）・桐山篤三（佐賀商工会館理事長）・ 笠田勇（佐賀放送局長）・福岡日出麿（佐賀県酒造組合会長）・七田秀一（天山醸造元）・古賀醇一郎（窓の梅醸造元）・七田久夫（天山商店）・永竹威（佐賀県文化館主事）・牛島国枝（佐賀市会議員）・光岡ヨシエ（歯科医師）・佐々木久子「不知火の商魂」『酒』6巻9号、酒之友社、1958年、24–32頁。

馬場伸彦「カフェと女給」女子学研究会『女子学研究』vol.2、女子学研究会、2012年、91–113頁。

古谷綱武（評論家）「平凡なたしなみに」『酒』5巻5号、酒之友社、1957年、10–11頁。

穂積忠彦（日本葡萄酒株式会社）・生内玲子（アサヒグラフ）・池田トシ（講談俱楽部）・ 福島英子（新婦人）・東条勢津子（週刊新潮）・岡富久子（文芸春秋）・深尾恭子（主

婦の友)・佐々木久子「女性ジャーナリスト駄談会 酒権同権」『酒』5巻5号、酒之友社、1957年、18-29頁。

堀場清子「『青鞆』と飲酒」『文学増刊 酒と日本文化』岩波書店、1997年、100-101頁。
牧野英一(「五十鈴」醸造元・県酒造連合会長)・三宅達(「登富士」醸造元・県酒造組合専務理事)・須田清一郎(「東郷」醸造元)(以上、岡山県)・小泉万次郎(「御幸」醸造元・県酒造連合会長)・和田謹爾(「瑞徳」醸造元・県酒造連合副会長)・三吉誠(「ミヨシ正宗」醸造元)(以上、広島県)・田辺孝三(「松琴」醸造元・県酒造連合会長)・三戸浩三(「美祢の花」醸造元)・村上明秀(「八雲鶴」醸造元)・大林重義(「和泉川」醸造元)・臼井輝夫(「白泉」醸造元)(以上、山口県)・佐伯利男(工業試験場長)・西村一郎(「国輝」醸造元)(以上、島根県)・上原浩(工業試験場技師)・益尾信(「真寿鏡」醸造元)(以上、鳥取県)・佐々木久子「地方の酒のゆくえ」『酒』6巻2号、酒之友社、1958年、60-68頁。

宮川東一「日本酒の女性市場の開発」『日本醸造協会誌』79巻2号、日本醸造協会、1984年、89-94頁。

吉田清彦「メディアの中の「食とジェンダー」——テレビコマーシャルを中心に」竹井恵美子編『食の文化フォーラム 18 食とジェンダー』株式会社ドメス出版、2000年、152-177頁。

第3回

学習院大学身体表象文化学会

発表概要

日時：2019年6月29日（土）12:30～17:00

会場：学習院大学西5号館303室

（〒171-8588 東京都豊島区目白1-5-1）

大会プログラム 於：学習院大学西5号館 303教室

12:30～13:30 総会

14:15～17:00 研究発表（発表：25分 質疑応答：10分）

研究発表1（14:15～14:50）

炎上するネット上の身体

発表：萩原崇（学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻博士前期課程修了）

司会：関根麻里恵（同身体表象文化学専攻博士後期課程）

研究発表2（14:55～15:30）

萩尾望都『ポーの一族』における「ムード」の表現

発表：中塚彩（同身体表象文化学専攻博士前期課程）

司会：吉村麗（同身体表象文化学専攻博士前期課程修了）

研究発表3（15:45～16:20）

「24年組」という言葉をめぐって——亞庭じゅん論・序説

発表：高石凌馬（同身体表象文化学専攻博士前期課程）

司会：可児洋介（同身体表象文化学専攻博士後期課程単位修得退学）

研究発表4（16:25～17:00）

ロラン・バルトにおけるエクリチュール概念の再考——バルトの水彩画を手掛かりに

発表：石井咲（同フランス文学専攻博士前期課程）

司会：岡村正太郎（同身体表象文化学専攻博士後期課程）

*なお、石井の研究発表の詳細は本誌に論文として別途掲載された。そちらも併せて参照されたい。

炎上するネット上の身体

萩原崇

本発表では、ソーシャル・ネットワーキング・サービス（＝SNS）上で起きる「炎上」（個人や企業の失言や不祥事、不適切な内容のコンテンツなどに非難や誹謗中傷が殺到する現象）と身体の関係に着目する。そこで「炎上」しているのは失言——単なる記号としての言葉——ではなく、「ネット上に構築される「身体」」——その都度、身体化される言語——であることを明らかにする。研究方法は、具体的事例として炎上した広告を取り上げ、SNSの中でもTwitterを参照し、そこでどのような発言がなされたのか言説研究を行っていく。発表の中ではキリンビバレッジや東急電鉄の広告の炎上した事例を研究し、発信側だけではなく受信側がどのように「炎上」の内容を受け止め、どういった反応をとっているかに注目していく。また、「炎上」を扱った研究はさまざまあるが、それらはあくまでウェブ文化やインターネットトラブルの一事例として言及し、炎上の構造を解析するものであった。「炎上」している最中に起こる現象——受信側の思考——とその影響を受けるメディア側両方を俯瞰していくことで、SNSで身体が燃えるとはどのようなことかを明らかにしていく。

萩尾望都『ポーの一族』における「ムード」の表現

中塚彩

少女マンガにとって、「ムード」と呼ばれるものを表現することは重要な要素の一つであると考えられてきた。その一例として、戦後から1970年代末までの少女マンガとそれに関わる事象の流れを時系列的に整理した『戦後少女マンガ史』(新評社、1980年)を取り上げる。著者である米沢嘉博は、時代の流れの中で生じる少女マンガの表現の変化について論じている同書において、全編にわたり「ムード」という言葉を用い、少年マンガなどの表現と対比させている。

本発表は、このような「ムード」の表現に着目して、萩尾望都『ポーの一族』(1972-)における画面構成を分析することを目的とする。『ポーの一族』は、既に少女マンガの様式について論じようと試みる先行研究の中で取り上げられており、言葉やコマの重層性が指摘されてきた。発表では、これまで「ムード」という曖昧な言葉でまとめられてきた表現に着目し、画面に「ムード」を生み出すと考えられる装飾的な表現から、作品全体の構造についての考察を進める。発表を通して、萩尾が『ポーの一族』で描いた線の特徴を明らかにするとともに、ふわふわと掴みどころのなかった少女マンガの「ムード」の表現について再考するきっかけになればと考えている。

「24年組」という言葉をめぐって

——亜庭じゅん論・序説——

高石凌馬

「(花の) 24年組」という言葉は、昭和24年前後に生まれた少女マンガ家のうちの一部を指す呼称として知られる。初出については諸説あるが、この用語は遅くとも1970年代半ばまでには少数の作家やその関係者のあいだで限定的に流通していたものと考えられる。1978年12月には「迷宮」同人が『漫画新批評大系』(第2期4号)で「総括・花の24年組」特集を組んでおり、先行研究の整理によれば、これをきっかけに「24年組」という語はマンガ・ファンダムのあいだでひろく定着していくことになったという。しかし、この見立てを全面的に採用するかぎり、「24年組」特集の冒頭を飾る亜庭じゅんの文章が「“24年組”なるマスコミ用語を、ここではとらない」という宣言ではじめられていたことの意味をつかみそこねてしまうのではないか。本発表では、1970年代半ばから1980年代初頭にかけての活字資料を調査し、ここでいわれている「マスコミ」がおそらく『朝日新聞』を指す表現であることを確認したうえで、その効力や射程を含め、言葉を扱うことにどこまでも意識的でありつづけた批評家・亜庭じゅんの仕事に光を当てる。

ロラン・バルトにおけるエクリチュール概念の再考 ——バルトの水彩画を手掛かりに——

石井咲

フランスの批評家ロラン・バルト（Roland Barthes, 1915–1980）が概念化した「エクリチュール」には、(1) 文字、(2) 筆跡、(3) 記述行為の3つの意味があるとされている。なかでもバルトは、「第3の意味」である記述行為としてのエクリチュールを重視し、批評活動を行なった。従来の研究は、バルトのエクリチュール概念を彼の構造主義的な批評活動に結びつけ、記号論的な観点から捉えてきたが、これをバルトのエクリチュールに関するすべてのテクストに適用することは難しい。なぜなら、バルトは、1960年代後半から1970年代前半にかけて、エクリチュールを手や筋肉の動きといった書き手の「身振り」に関連づけて言及するようになり、これによって新たな観点が加わったからである。バルトがこの着想にいたった経緯を考える上で無視できないのは、1971年から絵を描きはじめ、多くの水彩画を残したことだ。本発表では、「絵を描くバルト」を分析の主軸とし、バルトの水彩画、および1970年代のテクストを手掛かりとすることで、バルトのいう「エクリチュールの身体性」を考えたい。

活動報告

[例会] 第 6 回ゾンビ映画研究会（参加者：21 名）

日時：2019 年 7 月 27 日（土）14:00～18:30

場所：学習院大学南 1 号館 201 教室

司会：芹澤円（学習院大学ドイツ語圏文化学科助教）

14:00～ 上映

ヨン・サンホ『新感染 ファイナル・エクスプレス』（2016 年、韓国、118 分）

16:15～ 作品解説 1

「『ナイト・オブ・ザ・リビング・デッド』と『新感染』——「狂氣」をめぐって」

岡田尚文（学習院大学非常勤講師）

16:30～ 作品解説 2

「ジェントリフィケーションの事例から考えるソウルの「現在」」

中里昌平（学習院大学大学院身体表象文化学専攻博士前期課程修了）

16:45～ 講演

「映画『新感染』に見られる韓国」

新井保裕（東洋大学国際教育センター特任助教）

17:30～ 全体討議

[例会] 第 7 回ゾンビ映画研究会（参加者：18 名）

日時：2020 年 1 月 11 日（土）14:00～18:30

場所：学習院大学南 1 号館 301 教室

14:00～ 上映

トム・ホランド『チャイルド・プレイ』（1988 年、アメリカ、87 分）

15:40～ 作品解説 1

「人形とホラーの関係——菊地浩平『人形メディア学講義』（河出書房新社、2018 年）

における論点を基に」

関根麻里恵（学習院大学大学院身体表象文化学専攻博士後期課程）

15:55～ 作品解説 2

「ゾンビと人形——あるいは「人形の家」としてのゾンビ映画」

岡田尚文（学習院大学非常勤講師）

16:10～ 全体討議

[イベント] 演劇作品『イッショウガイ』上映会 & トークセッション（参加者：29名）

日時：2019年11月9日（土）14:00～17:00

場所：学習院大学西5号館B1教室

司会：田原康夫（学習院大学大学院身体表象文化学専攻博士後期課程）

14:00～ 上映

『イッショウガイ』（2018年、ニジーローモーチャー、108分）

16:15～ トークセッション

登壇：若林佑麻（現：若林佑真、『イッショウガイ』企画・脚本）、大貫敦子（学習院大学文学部ドイツ語圏文化学科教授）

大会報告：『イッショウガイ』上映会＆トークイベント

2019年11月9日、第3回身体表象文化学会秋期大会が開催された。本学会ではこれまで、ゾンビ（第1回）、アニメーション作家・高畠勲（第2回）と、さまざまな分野における「身体」の表象やそれを描いた作家たちに焦点をあて、議論を重ねてきた。3度目となる本年は、舞台作品『イッショウガイ（liFeTiMe）』（2018）をとりあげ、同作の企画・脚本をつげたタレントの若林佑麻氏をゲストに迎え、本学教授の大貫敦子氏を聞き手にトークイベントを開催した。

『イッショウガイ』は俳優・丸若薫氏がプロデュースする演劇媒体「ニジーローモーチャー」が2017年12月に上演した舞台作品である。同公演を収録した映像作品は、翌2018年に第27回レインボーリール東京～東京国際レズビアン&ゲイ映画祭～で上映されたのを皮切りに、各地の映画祭でとりあげられてきた。大阪の女子高生マユと、東京の青年トウマのふたりの主人公が、自身の抱えこんだ「障害」に苦しみながらもそれに向き合い、生き抜いていくこうとするその「生涯」を描く本作は、時空間を異にするふたつのエピソードを同一の舞台上で展開するという巧みな演出により緊迫感と疾走感にあふれた物語となっている。

当日の質疑では、制作の経緯や作品にこめられたメッセージなど、さまざまな点について会場から質問が寄せられた。それらに回答する若林氏の発言のなかでもひときわ印象的だったのは、「伝える」ということに対する氏の並々ならぬ熱意である。本作の広報文などにもはっきりと示されているように、『イッショウガイ』は若林氏自身の「半生を描いた舞台作品」だが、その一方で作品が性的少数者をテーマにしていることは伏せられている。これは、作品を「当事者」ではない人々にこそ届けたいという意図によるものだったという。当日のトークは、この方針がキャスティングや物語構成といった企画段階から貫かれていたことをつまびらかにするものだった。

「伝える」ことに対するこだわりは、若林氏の揺るぎない信念によるものだといえるだろう。性的少数者が（というよりも、人が）「ありのままの自分」でいられる場所を確保するためには、そのような自分が現に存在しているという事実を発信していかなければならないからだ。それをおこたることは、自分で自分の限界を決めつけ、さらには、「どうせわかってくれない」と、無自覚に他者の限界をも決めつける「差別」ですらある——氏はそう語った。

そしてなおのこと重要なのは、若林氏の信念がたんに「伝える」というだけにとどまらない点である。氏は、自分たちのことを発信するだけでなく、それと同時に自らもまた「他者」を——自らに差別的な言辞を投げつけてくる人々をも含む——理解すること

に努めていた。

「偏見と差別をこの世からなくすためにはどうすればよいのでしょうか」。イベントの終盤に出たこの問い合わせに対する若林氏の回答は、「その人の「根本」をみること」であった。他者を受けいれることは、言葉にすれば至極まっとうな、あたりまえのモットーであるが、それほどたやすいことではない。なぜなら、しばしばそれは自己と他者の「違い」を探しだし、両者のあいだに「線」をひく作業に堕してしまうからだ。それは偏見や差別を解消するどころか、それらを再生産する振る舞いであろう。だからこそ、「こちら」から「あちら」を漫然と眺める傍観者に甘んじるのではなく、目のまえの、自分とはまったく異なる人のありようを真摯にみつめることが重要なのである。ときには苦痛をともなうであろう、そのような（氏の言葉を借りれば「めんどうくさい」）行為を積極的に引き受けていくことこそが、偏見や差別をのりこえ、多様性ある社会を実現するために必要不可欠なステップなのではないか。軽妙な語りをまじえながら、会場から寄せられる質問のひとつひとつに誠実に答えようとする若林氏の姿は、まさに質問者の「根本」をみつめようとする姿勢を体現するものだった。

文責：田原康夫（大会実行委員長）

学習院大学身体表象文化学会『身体表象』投稿規定

1. 本会誌への投稿資格者は、学習院大学身体表象文化学会の会員とする。ただし特に編集委員会が認めた執筆者については、投稿が可能である。
2. 本会誌は、原則としてデジタル刊行物とし、WEB上で公開する。
3. 本会誌への投稿論文は、未発表のものでなければならない。ただし、学会等で口頭発表されたものは、その旨明記して投稿することができる。
4. 本会誌への投稿の申込期日、提出の締め切り期日は、年度初めに、編集委員会が指定する。
5. 本会誌は、論文、研究ノート、書評、大会・例会における研究発表の要約を含む。
6. 論文については、掲載の可否を、査読の結果を経て、編集委員会が決定する。
7. 論文以外の投稿原稿については、掲載の可否を、編集委員会が決定する。
8. 各種原稿の言語は、原則として日本語とし、論文の長さは、20,000字以内、研究ノート、研究発表要約の長さは8,000字以内、書評の長さは4,000字以内とする。さらに必要な場合には、編集委員会の承認を得るものとする。この長さは、注、文献、表、図版等すべてを含むものとする。
9. 投稿論文には外国語による表題をつけるものとする。
10. 各種原稿は、テキストデータとプリントアウトしたもの（一部）の二つを、同時に学会事務局に提出するものとする。
11. 書式については、当会誌の書式規定を参照するものとする。
12. 『身体表象』に掲載された論文の著作権の扱いは以下の通りとする。
 - ① 著作権は、著作者に帰属するものとする。
 - ② 著作権者は、複製権、公衆送信権等、出版、オンラインでの公開・配信について、編集委員会に許諾を与えるものとする。
 - ③ 論文を投稿する者は、WEB上での公開にあたり、引用図版・写真等がある場合は、その図版・写真著作権者に著作権上の許諾を予め得ておくものとする。
13. 本規定の改正は、編集委員会で審議ののち、総会にて審議、決議される。議決については会則の第四条に準ずる。

学習院大学身体表象文化学会会則

(名称)

第一条 本会の名称は「学習院大学身体表象文化学会」と称する。

2 本会の事務局を次の所在地に置く。

東京都豊島区目白1-5-1

学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻事務室

(目的)

第二条 本会は身体をめぐる表象文化の研究ならびに会員相互の親睦をはかることを目的とする。

(会員)

第三条 本会は原則として、学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻に関する教職員、旧教職員、卒業生及び在学生をもって構成する。

2 上記に該当しないものが本会への入会を希望する場合、会員二名の推薦を必要とする。

(総会)

第四条 本会の総会は年一回これを行う。

2 総会の開催は会長の招集による。

3 総会は前年度の会計報告、学会事業の経過報告、その年度の事業方針、予算ならびに重要事項の議決を行う。

4 会員は総会における議決権を有する。

5 総会は出席者、及び議決事項を含む委任状の数が会員数の過半数以上に達した場合に成立し、議決には会員出席者の過半数の賛成を必要とする。

6 臨時総会は会長が必要と認めた場合および会員の五分の一以上の要請がある場合に開催する。

(事業)

第五条 本会は第二条の目的を達成するために、総会、大会、その他必要な会合の開催、研究成果（デジタル刊行物を含む、以下「会誌」と表記）の公表、同窓会名簿の作成、その他の事業を行う。

- 2 会誌発行は委員一名以上を含む編集委員会を別に設けてその任に当たらせる。
- 3 会誌への投稿は、原則として、会員の権利とする。
- 4 大会運営は委員一名以上を含む実行委員会を別に設けてその任に当たらせる。

(会長、委員)

第六条 本会運営のため以下の役員を置く。

- 2 会長 一名
- 3 委員 若干名
- 4 会計監査 一名

第七条 会長は本会を代表する。

- 2 会長は学習院大学大学院人文科学研究科身体表象文化学専攻主任がこれに当たる。
- 3 会長の任期は、身体表象文化学専攻主任の任期に準ずる。

第八条 委員は委員会を組織し本会運営の通常業務に従う。

- 2 委員は会員から選出され、総会にて委嘱される。
- 3 会計監査は総会に於いて任命される。
- 4 委員の任期は一ヵ年とし、重任はさまたげない。

(会費)

第九条 本学会の年会費は千円とする。

- 2 二ヵ年分の会費が未納の場合、退会の意思が表明されたとみなす。その際、再入会は、妨げない。

(会則の変更)

第十条 この会則を変更するときは総会に於ける会員出席者の過半数の賛成を必要とする。

〈附則〉

この会則は平成 29 年 4 月 1 日から施行する。

平成 29 年 10 月 21 日に一部改定（第四条、第五条）

令和 1 年 6 月 29 日に一部改定（第三条）

INDEX

Articles

Rethinking the Concept of Writing (L'Écriture) in the Art Criticism of Roland Barthes <i>ISHII Saki</i>	4
Reconsidering Literary Movement of “Kumo-no-Kai” <i>MIYANO Erika</i>	24
An Essay on the Artaud “Theatre of Cruelty” : On Performance <i>NAKAZATO Shohei</i>	54

Progress Reports

The Image of Women and Alcohol in the Magazine <i>Sake</i> <i>ISHIGURO Kumiko</i>	72
Summaries of Research Presentations at the Third Annual Conference	93
Activity Reports	99
Submission Guidelines	103
Regulations	104

ISSN 2434-0669

Published by the Gakushuin Society for Cultural Studies on Corporeal and Visual Representation
Tokyo Japan

『身体表象』第3号

発行日 2020年3月31日

編集・発行 学習院大学身体表象文化学会
会長 中野 春夫

学習院大学大学院 人文科学研究科 身体表象文化学専攻事務室内
〒171-8588
東京都豊島区目白1-5-1 北2号館6階631室
guscscvr@gakushuin.ac.jp