The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	二人のスペンサー : 科学と演劇の間
Author(s)	神山, 彰
Citation	演劇学論叢. 2003, 6, p. 78-96
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97534
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

二人のスペンサー

——科学と演劇の間——

神山 彰

序 気球という遊戯

まず余談から始めることを、許されたい。

ジュール・ヴェルヌの『八十日間世界一周』の映画化作品を始めて見たのは、小学生の頃である。中学生になって角川文庫で読みかけたが、読み通せなかった。映画では、著名シリーズとは別の007作品『カジノ・ロワイヤル』でジェームズ・ボンドを演じ、ルイ・ゲーリック病（ニューヨーク・ヤンキースの同名の著名選手の宿痾にちなむ）という難病で没したデビット・ニーブンが主役だった。脇役ではジョン・ギルグッドに加え、ノエル・カワードが俳優として出ている。あのテーマ音楽は、今では十九世紀以来のツーリズムの集大成に思えるテレビの長寿番組『兼高かおる世界の旅』のそれにも転用されたので、私の世代には耳に残る懐かしい響きがある。

ジャポニスムの露骨な日本の劇場のシーンもあるその映画の中で、テーマ音楽が始めて流れ出すのは、設定の説明は避けるが、主人公と従僕が窮余の策として気球に乗り込んで、無事に飛行を開始するシーンからである。子供の私は、そこで身も心もさらわれるような高揚感に捉われたのを覚えている。観客だった子供の自分の体も共に宙に浮いて飛行する——その時の錯覚が今もビデオを見ても蘇る。

もとより私は気球のイメージが好きである。前述の映画もそうだが、子供の頃は東京でも許可されていた広告用のアドバルーンの遠く揺らめく動きは、何か憧れをそそるものがあった。長じて東京近代美術館所蔵の中村岳陵『気球上る』で小体な双眼鏡を手にした洋装の貴婦人の美貌に接した時のを皮切に、その後、十九世紀・明治期の東西多くの絵画・版画・ポスター類を見、外国旅行で観光用の気球を見た時も、それだけでいい気持ちになってしまうのだった。

この感覚を頼りに思い出したのは、数年前『河竹黙阿弥集』（『新日本古典文学大系・明治編』、岩波書店）に収めた『風船乗評判高閣（ふうせんのりうわさのたかどの）』の校注作業をしていた時である。この作品は「スペンサーの風船乗」として、天覧の栄に浴し、数多くの人が回想を残している、明治期には著名な見世物を、風俗舞踊化したものである。私としては、たいへん楽しい校注作業だったが、同書の狭いスペースの脚注や解説に書き切れなかった背景が残されている。それは、私にとっては、上記のような余談で済む性質のものでなく、明治期の、ひいては日本の近代の表現体系に関わるような、重要な側面に繋がる性質が隠されていると思われるのである。それについて、触れて見たい。

一　二人のスペンサー

明治という時代を生きた人にとって、時代を代表する知識人から目に一丁字ない人に至るまで、「スペンサー」という平凡な姓は、数ある異人名のなかでも、極めて親しいものだったに違いない。インテリにとっては、当時は十九世紀を代表する「哲学者」と考えられていたハーバート・スペンサーを、凡俗にとっては生涯忘られぬ強烈な記憶を残した気球乗りのパージヴァル・スペンサーを、即時に連想させる姓だったからである。

今日でもハーバート・スペンサーの名を知らぬ知識人はいないが、「十九世紀を代表する」どころか「哲学者」と考える人も、読書歴に残っている人すら殆どなく、パージヴァル・スペンサーの名を知る人は、余程の好事家か奇特な暇人に限られている。だが、なぜ、明治期の、十九世紀の広義の美意識を感じ取った人たちにとって、この二人のスペンサーは忘れ難い存在だったのだろうか。

勿論、この両者同士に何の関係もない。一人はどこの百科事典にも記載される世界的名声を博した歴史に残る哲学者なり、文人であり、一人は、生没年も出生地も墓所も不明の、一介のしがない気球乗り（風船乗り）にすぎない。私は明治期に評判だった「風船乗」のスペンサーの話をしても、日本でも英国でも、それはハーバート・スペンサーのことかと、不審そうな表情で尋ねられた。東京でも明治二三年（一八九〇）に各地で挙行された、スペンサーの「風船乗」は多くの著名人の日記、回想や各新聞に書き残されているが、それらの全集類の克明な索引の該当箇所にわざわざ「H・スペンサー」となっていたり、「スペンサー」として一括混同しているものまである程だから、十九世紀屈指の哲学者が来日して気球の見世物も行ったという無稽な勘違いが一瞬生じても仕方がないのである。

だが、私にとってこの錯覚は、実に興味深い。あまりに当然だが、明治期の知識人は、この二人のスペンサーを両者とも知っており、その双方に興味を持っていた。ある意味では、十九世紀の一面を代表するとされていたハーバートの考察と、パージヴァルの気球の見世物とは、彼らにとっては同量の重みを持つ、分ち難い関心事だったのだ。それは一つには見世物でも何分にも天覧の栄を担うほどの西洋人ならそれを有難がる風潮はあっただろうが、もう一つは、哲学と、気球や見世物という遊戯とは、決して別の関心領域に属するものではなく、十九世紀の明治期の知識人のなかでは、どこかで呼応し、繋がるものだったからであり、それはその時代の精神の振幅に通ずると思える。だが、明治も末の二十世紀に入ってからの「専門化」してからの「知識人」にとっては、「哲学」と「風船乗り」とは、別個の領域に属する他人事になってしまったように見える。

『河竹黙阿弥集』の注釈でも触れたが、当時十歳の小山内薫は歌舞伎座で菊五郎がパージヴァルに扮した『風船乗』の舞台を見ているが、彼にとって、それは自分の「専門」とする「演劇」とは全く別の世界の、単なる記憶にすぎなくなっている。

勿論、当今も、「見世物性」に着目する「哲学者」は少なくない。だが、それは十九世紀明治期の、各領域が専門化する以前の、未分化の時代の知識人の関心に比べると違和感があるのを否めない。「見世物性」を評価しその「祝祭性」や「祭祀性」やを自分の論述に利用することと、自前の金を払い、相当の無駄な時間を費し、ある時は胸を躍らせ、またある時は恐怖を実感しつつ見世物に見入ることとは別の行為である。尤もかくいう私も、最早そんな感覚で気球を見ることはできない。だが、この同姓の二人のスペンサーが、ある時代の極めて特徴的な特質を計らずも体現していた頃に思いを馳せる事はできる。ハーバート・スペンサーについて、私が語るのは烏許の沙汰という以上に無謀なのを承知の上で、自分の関心に従い、演劇表現との関りで、一考してみたい。

二　進化論と「勧善懲悪」

ハーバート・スペンサー（以下「H・スペンサー」と略）の明治期の移入や影響については先学の恩恵を蒙るよりない。簡単に触れておくと、H・スペンサーの名が知られたのは、ダーウィンの生物進化論との関連である。

当時の教育行政も積極的に「旧弊」からの脱却として活用した。生物進化論は、明治十（一八七七）年来日した、米国人の動物学者で著名なエドモンド・モースが紹介し

た。『日本その日その日』（東洋文庫）には当時の様子が興味深く語られている。森有礼はH・スペンサーと親交があり、明治九年には既に新聞にその名は紹介されているという[1]。東京大学（開成学校）では、米国留学でH・スペンサーに傾倒した外山正一、「優勝劣敗」「弱肉強食」等の造語で強引に生存競争論を展開したとして批判される同大初代総長加藤弘之は早くからH・スペンサーの講義を行った。著名な演劇改良の著書のある外山は勿論、加藤も「演劇改良運動」と関った事は当然だった。明治前期の流行語「改良」は「進化」を前提としているからである。更に、モースの翌年に来日し、東京大学で政治学の講義を受け持った、ハーバードで生粋の、H・スペンサー信奉者だったアーネスト・フェノロサの影響が大きかったという。

進化論が何故日本で無抵抗に受容されたかは、宗教の問題、猿への親近性の有無等々多様に考察されている。しかし、H・スペンサーの漸進的社会進化論にいう、強制的共同社会から産業型契約社会への推移は、身分社会から平等な社会へという江戸から明治への大義名分とパラレルに考えられたから、理解し易く、また憧れをそそる性質が含まれていたのは無理がなかった。そして、その市民社会のモデルとして、十九世紀の英国が目標とされた。

「この間去る家へ呼ばれて行つたら、そこの奥さんが大の耶蘇信者で。滔々と神徳を述べ出したついでに、あなたはevolution（進化）という字の意味を知つていますかと僕に質問をかけた。『世の中の事は乱雑で法則がないようですが、みな進化の道理に支配されております。――進化――解りますか』」（夏目漱石「倫敦消息」[2]）

漱石がこう問われ、憮然としたのが、留学中の一九〇一（明治三四）年のことである。「耶蘇」の「神徳」と、「進化」は英国の一夫人にとっても矛盾なく受け入れられていた。ましてや、押せば動くような転換期、混乱期にあった日本では、「乱雑」でなく「法則」による「道理に支配される」「進化」は魅力的な牽引力を持っていたにちがいない。

しかし、ここで興味深いのは、これが漱石という幕末生れの日本人の訳だからとはいえ、極めて儒教的な「道理」を感じさせることである。明治期のキリスト教受容が、新教に傾き、その禁欲性が、旧武家階級の儒教的な倫理意識と結びつき、かつての身分を喪失したあとの、矜持を支えたという説は知られている。

私が、以前から関心を持ち、重要だと思っているのは、江戸から明治への、あれほどの転換期にあり、進化論の洗礼を受け、徹底的な開化の時期にあっても、当時の戯作や芝居（「文学」や「演劇」という概念以前の）にあっては「勧善懲悪」という価値体系だけは不変であったことである。

勿論、それは、演劇における「勧善懲悪を旨とすべし」という推進が、明治新政府の方針だったからだとは言える。だが、あらゆる江戸の価値観を旧弊、迷妄、無稽とした新政府が、なぜ「勧善懲悪」を温存したのだろうか。無論、儒教的価値観は、明治政府の道徳観の根底であり、「勅語」類の文言に明らかなのも知られている。だが、それ以上に、「善なる価値へ」進むことを前提としている進化論は、表現体系としては「勧善懲悪」に馴染み易いものがある一面もあったと思える。

ある時代以降の、つまり「文学」や「演劇」という自立した概念が自明化してからの時代にあっては、「勧善懲悪」は否定すべき、愚劣な紋切り型にすぎない。だが、現在自明の概念が成立する以前は、「勧善懲悪」「因果応報」「封建道徳」は、洋の東西を問わず、「芸術表現」(そんな概念も勿論ないが)の価値を損なうものではあり得なかった。勿論、芝居の魅力の多くはそれらの価値体系に反するものであるが、それは逆にその体系が強固であるが故に、強烈な魅力を保持していたのである。

勿論、一般論では、進化論そのものが「勧善懲悪」の線を持続させたとはいえない。それが、医学上の遺伝の問題とも結びついて「自然主義」の主張や実作に影響を与えた事は誰もが知っている。だが、あらゆる優れた主張は多面的であり、そうであるからこそ魅力的なのだ。

或いは、進化論と「勧善懲悪」を同居させたのは、知識や認識不足から来る単なる「誤解」であり、そのような蒙昧な発想を残存させた日本の近代は、偽りの「近代」で未発達の段階だったに過ぎない、日本の「浪漫主義」も「自然主義」も、本場欧州のそれに比べれば、未熟な贋物であるという、およそ「進化論」的な意見をいう知識人はかつては一般的だったし、現在もいるかも知れない。だが、そういう発想自体が、「善(本物・正解)を勧め、悪(贋物・誤解)を懲らす」という二項対立の枠組みの産物なのだ。そこから脱却するには、その贋物性や誤解を、積極的に受け入れるしかしかないだろう。

三 「科学」という見世物

一方、パージヴァル・スペンサー(以下「P・スペンサー」と略)について知られる事は極めて乏しい。だが、私にとって興味深いのは、かほどに知られるところ少ない見世物師が、ある時代を生きた多くの人々には生涯忘れ難い強烈な記憶を残して、しかも人知れず消え去ってしまったことである。それは正に見た人の記憶のなかにのみ残る、束の間の白昼夢のようなものだった。私も、インターネットで

飛行機の関連の項目で「パージヴァル・スペンサー　その秘密の生涯」という記事の情報を得、勇んで大英図書館の普段足を踏み入れない自然科学室で、当該の飛行機マニアの雑誌を閲覧したが、それは全く別の一八九二年生れの米国の同名異人だった。

明治期に残された夥しい浮世絵版画のなかで、このP・スペンサーほど数多く描かれた西洋人は少ないだろう。だが、不思議なことに彼の写真は見たことがない。あれ程話題を残し、天覧の飛行を試みた著名な西洋人でも、政府招聘の「お雇い外国人」とは異なる、一介の見世物師にすぎないP・スペンサーの肖像は、写真にすら残されなかったのだろうか。しかし、P・スペンサーは無名の存在ではなく、また決して日本でだけ持て囃された訳ではない。英国でも、『タイムズ』紙でも度々取り上げられる程度には有名な、'the Aeronaut'だった。

気球は十八、十九世紀には多くの国で話題を集めた、科学技術の粋でもあり、軍事技術であり、見世物でもあった。空を飛行するという人間の夢を叶える術としての気球は、科学を信奉し、その進歩を前提とする意味で、やはり進化論の時代の産物でもあった。

ロンドンでの最初の気球は一七八四年だったが、直ぐに人気を集める見世物となっていた。[3] ヴィクトリア朝演劇の研究者であるマイケル・ブースによると、一八二三年にはパントマイムや道化芝居で、劇の進行と関りなく舞台に気球を登場させ「しばしば流れを妨げた」という。[4] また、ヴェルヌの『八十日間世界一周』の設定が一八七二年になっているのは、当時「世界一周旅行家」というような存在がはやり始めたからだった。日本での「世界一周会」が朝日新聞主催で開催されたのは、一九〇八年（明治四一）である。[5]

ところで日本でも気球の存在は、江戸時代から知られていた。タイモン・スクリーチによると、[6] 十八世紀後半の寛政年間に、江戸の知識人の間では、既に気球が話題となり、戯作類の挿絵にも描かれている。勿論、当時日本でそれを実見した人はいなかったが、西洋最新の科学情報が、江戸ではリアルタイムで入っていた事は、近年の研究では知られている。

ここでは気球の歴史を述べるのが目的ではないので、P・スペンサーに話題を戻そう。

大英図書館やコリンデールの同館付属新聞図書館で、P・スペンサー来日前後、一八八〇―九〇年代の『タイムズ』の索引を調べながらも、「気球」などという項目があるとは思っていなかった。ところが、この時期、毎年のように'balloon'が、立項されており、そこには、何度か

'Percival Spencer' の名前も報じられている。

一八八九（明治二二）年、P・スペンサーが来日した前年、三月十九日にカルカッタで、数千の観衆を集めて飛行を試みたと、『タイムズ』が同年三月二一日付で報じている。「気球はかなりの高度に達した後、東方に姿を消した。気球乗り（the aeronaut）の安否は不明である。午後七時五十分」と。しかし、それに続けて、彼は着陸した模様と報じ、二五歳位の青年である事、一月半ばにインドに至り、既に二度、彼の気球「インドの女帝」号からパラシュートでの着地に成功した旨を伝えている。このスペンサーが、来日した気球乗りと同一人なのは、'Mr. Percival Spencer' という見出しの翌日付同紙の報で分る。「チャールズ・G・スペンサー氏はブルームースから以下の電報を打てり。『息子パージヴァル・スペンサーは火曜夕、カルカッタ、カニング港に気球で無事着地せり』と」。二五日には、更に詳報を伝えている。

一八九〇（明治二三）年、来日の数ヶ月前、五月十二日の同紙によると、P・スペンサーは「王立軍事博覧会」で「戦争気球（War Balloon)」というのをロンドン市内で試みている。「このWar Balloonという用語はスペンサー氏が始めたのだが、絹と綿の混紡の特製で、抜群の強度である」というだけの意味であるらしい。この時、P・スペンサーは二人の息子に加え、娘も初飛行をしたと報じている。黙阿弥の『風船乗』で、五世菊五郎が息子（後の六世菊五郎）を遠見で使った趣向に通じるものがあるともいえる。飛行に続き、多種の余興が続いた事を、同紙は報じている。残念なのは、同時期の夥しい他の新聞雑誌類の数種を見た限りでは、P・スペンサーの写真や似顔を見ることできなかったことである。ロンドン市内では一八二〇年代から何度も気球は登場しているから、P・スペンサーは既に記事以上に注目される程の存在ではなかったのだろう。煙草の販売促進の景品に始まるらしい、「シガレットカード」（タバコカードとも）と称する人気選手・芸人等の似顔を集めたメンコ型のカードは、マニアが多いらしく、マーケットや古版画店等でよく見かけたし、baloonist編も見かけたが、P・スペンサーの名も顔もなかった。英国在住で当地の事情に精通し、時間のある奇特な方の努力と幸運に待ちたい。

ところで、一九〇一年ロンドンで開催された「軍事博覧会」は、当時在住の夏目漱石が、同宿の邦人・田中孝太郎から、川上音二郎の芝居見物への誘いを断った当日（六月二二日）に会場のアールズ・コートへ足を向けたことでも知られる。漱石が川上の芝居をノッティングヒル・ゲートのコロネット座（現・映画館）で見るのを拒否した気持ち

は理解しうる。だが、なぜ、漱石はその当日に「軍事博覧会」の見物に行く気になったのだろうか。当時は「軍事」もまた「見世物」であり、多くのアトラクションも演じられた。そこでは、『中国――公使館の救助』という義和団の乱を題材にした芝居も演じられていた。

漱石の日記には、軍事博で、この芝居を見たとは書かれていない。ともかく、漱石は、川上の芝居よりは最新の科学技術の見世物を見ることを選んだのだ。だが、漱石は「あらゆる輓近の科学的知識を応用する」のが当今欧州の舞台である事を知り、興味を示している。（『英国現今の劇況』）漱石は「ガリツクといふ役者の為にドルーレー、レーン座の道具立をやつた」ド・ルーザブルグ（現今の表記ではフィリップ・ジャック・ド・ラウサーバーグが一般的か）の名も持ち出して、「青い木が段々と焦茶色になる処を出し、月が段々と登つて来て雲の側を通る処なぞをやつた」のであり、現今の「舞台改革」でも「現今の科学、器械学又は水力学を舞台に応用する」ことを述べている。[7] 漱石がドゥルリー・レーンのパントマイムの「道具立とか光線」に感嘆した鏡子夫人への書簡はよく引用される。十九世紀末の英国の演劇事情では当然のことだが、漱石のなかで、科学と見世物と演劇は同一平面上のものだった。

気球もまたそうである。現在では、気球は呑気な見世物か航空マニアの趣味に思えるが、当初はナポレオン戦争時に密使の命の必要から発想されたことからも分るが、我々の用いる多くのテクノロジーがそうであるように、元来軍事目的の産物である。明治の日本でも、西南戦争時の使用を意図して最初の実験は一八七八（明治十）年海軍省が行ったが、二個とも失敗、翌年陸軍士官学校開校式で無人で成功した事が知られている。

P・スペンサー来日の正確な日付は未確認だが、日本での飛行は、当時アジアで台頭した日本の記事も多い『タイムズ』にも報じられてはいない。ただし、日本の新聞では夥しく報じられたから、その様子はある程度判明する。それについては、『河竹黙阿弥集』の注で触れたので興味のある方は参照されたい。

十八世紀に考案された気球は、言うまでもなく、文字通りの上昇志向の産物である。塔に代表される、天空に近づくという欲求は、古来あるものとはいえるけれども、それはやはり、畏怖すべき対象であり、或いは信仰の目的を前提に許される性質のものだったろう。だが、十九世紀の上昇志向は、畏怖や信仰とは、無縁に思える。それを不埒な沙汰と咎める向きもあったかも知れぬが、少なくとも『タイムズ』紙の記事からも、あくまでも興味本位な見世物として、或いはテクノロジーの進歩への関心として報じられ

ている。その意味でも、気球は当然ながら「進化論」の精神を反影した、科学技術であり、見世物だった。

その両者の共存は、「専門」が分化した「現代」からは些か奇妙に思えるが、当時の文脈では、少しも不思議なことではない。近年盛んな「博覧会」の研究で明らかなように、時の政府が近代科学の啓蒙を目指した博覧会を、庶民は、江戸の「見世物」感覚の好奇心で存分に吸収した。かつては、それは庶民の「民度」の低さと考える学者もいた訳だが、実際にはその見世物性として吸収したこと自体が、重要なのだ。

現に、私は約一年間のロンドン滞在中、「自然史博物館」に新設開場のニュースのあった「ダーウィン・センター」に足を運んだが、そこに展示されている夥しい数の動物標本に圧倒された。「科学的民度」の低い私には、それは不気味で悪趣味極まる、無数の動物の死体のアルコール漬けの瓶詰めにしか見えなかった。鱗の生々しい蛇、折れ曲がった鳥の足、眼を見開いた魚、口の隙間から乱杭歯の見える鼠、気味悪い模様の名も知らぬ動物。それら、気の弱い人なら正視に耐えず卒倒しそうな、数千にも及ぶ動物の死体に囲まれながら、健康な生活を数十年に渡って「進化」を考察する「科学者」の精神は、私にはネクロフィリアのようにも思われた。同時に、江戸の「物産会」や明治初期の「博覧会」で、かような動物の剥製や標本や死体の瓶詰を見た庶民が、「科学」を「見世物」として受容したのは、あまりに当然であり、「ダーウィン・センター」で笑い声と嬌声、奇声を立てながら、死体の瓶詰を見て喜ぶ現代の子供にとっても、これは善意の科学者の意図する啓蒙の役割でなく、子供の残虐趣味をみたし、同時に緩和する見世物なのは明らかだった。

以前別の場所で論じた事があるが[8]、十九世紀の思潮であった「リアリズム」も同じ事が言える。「リアリズム」があれほど世を席捲し、一般にも流通したのは、その「見世物性」と切り離して考えられない。

四 「本質主義」と禁欲主義

私の乏しく恣意的な海外での観劇経験からして、日本での上演と最もその性質の差を感じるのは、広義の「自然主義」の戯曲の舞台表現である。大劇場であれ、フリンジのような小空間であれ、その肉感性、官能性の違いである。一つはナイーブな感想であるが、俳優の実際の肉体的な大きさや、生々しさへの驚きである。ストリンドベリーやゴーリキーの登場人物たちは、こんなにまで圧倒的に大きな、時には見世物的なグロテスクに思えるほどの巨体をもった

人間だったのだという、素朴に思えるが、重要な感想である。そこにある、グロテスクに思えるほどの巨体や長身、腰回りや胸板、二の腕の厚さや太さ。腹から響き出る声。舞台を歩き回る足音や舞台の軋み。ものの匂いや体臭。そういう、何か、存在そのものが過剰に思えて、舞台からはみ出してしまいそうな量感は、日本の「自然主義」には全く欠落している。欧州の「本場」が本物で、日本の輸入品は「贋物」という昔ながらの二項対立を、持ち出している訳ではない。日本の自然主義というより、近代劇上演には、演出者の考える「戯曲の本質」や「作品のテーマ」はあるかもしれないが、舞台に現前し、そこから滲み出てくる表現の過剰性は、言葉をかえていうとある種の「見世物性」は全く欠落してしまうのである。

Jane R. Goodall *Performance and Evolution in the Age of Darwin* (Routledge, 2002) によると、[9] ヘンリー・アーヴィングは、the beast actor であり、その書の題名通り、進化論の時代にあって、その見世物性がいかに大きな魅力だったかと論じている。

これは俳優だけの問題ではない。第一、西洋の観客は、そんな俳優の量感や大きさは自明のことで意識すらしないかもしれない。だが、そういう「見世物性」への無関心や欠落や否定は、日本の近代劇上演の、装置、照明、小道具や衣裳等の舞台表現の貧しさに繋がる。逆にいうと、外国の近代劇上演の官能的な魅力や圧倒感は、装置や小道具、衣裳の表現力にも負うところ極めて大きい。現実的に言えば、そこにかける手間と金の違いを実感するのである。一個の古びた机、煤けたランプ、窓枠の傷、衣裳の襞、質感、量感、肌触り。そういう個々の「もの」自体のもつ、フェティッシュな肉感性や、官能性の表現の欠落である。それは、日本の「新劇」の禁欲主義の欠点と繋がる。つまり、日本ではそんなところに金をかけるのは無駄なのであり、重要なのは「本質」なのだ。つまり、演劇表現で、重要なのは目に見えない、「内面」であり、それを表現することこそが「本質」ということになってしまう。

しかし、十九世紀のリアリズムの時代に、舞台に実物の家具を置くこと自体が驚きであり、アントワーヌが肉塊をぶら下げた事はよく知られている。そういう、一種の過剰な見世物性と、近代劇の性質とは、簡単に切り離していいものなのだろうか。近代劇、自然主義の時代は、舞台技術のテクノロジーの転換期とメロドラマの時代でもあった。メロドラマでは、装置や照明等の過剰な見世物性の表現が重視され、それが如何に時代の最新のテクノロジーを応用していたかということはいうまでもない。[10] それは当然、十九世紀の写実主義に伴って登場したボックス・セットの構

造とも関連する訳だが、それも含めて、照明の可能性を前提にしてこそ、近代劇の細かいト書き指定はされているのかもしれない。現在でこそ、ボックス・セットはいとも簡単に否定されたり、「自然主義」的発想はよく検討される以前に批判を前提として語られがちであるが、それらが、当時の観客にとって如何に新鮮で、官能的でさえあるようなイリュージョニスティックな感覚を刺激するものだったかということは忘れてはなるまい。ヴィクトリア朝の演劇でも、当然ながら、装置のイリュージョニズムが、劇作法の変化を促した。

近代劇は、そういうメロドラマへの批判と否定から成立したとされる。実際、当事者たちの書簡類や伝記からは、そういう言辞を引き出すことが出来る。だが、重要なのは、そこでも、当事者たちの意識を越えたところで、舞台を動かしていたテクノロジーや時代の流れを見ることである。我々は、いくら敵対関係に見える存在でも、その時代に生きていては分らない、自明の前提の上に成立している。

ここで重要なのは、ある近代劇作品が初演された際に、同時期の他の劇場ではどんな類の演劇が、どんな舞台技術で上演され、それを観客たちが如何に目を瞠っていたかを考えることである。例えばイプセンの『幽霊』の幕開きのガラス戸越しの雨。二幕目の孤児院の火事。幕切れのフィヨルドに上る太陽。これらは、「近代劇」が否定した、メロドラマの観客に溜息をつかせていた、当時の最新の技術や、ライムライトの効果を考えずに可能だったろうか。チェーホフがボードヴィルの作家だったことと、若年のイプセンが舞台の現場で働いていた人間だったことを忘れてはならない。

『幽霊』に於ける夜の闇が明けて徐々に山頂を太陽が照し出していく有名な幕切れも、単なる白熱電灯の使用による照明だけでは考えられず、調光器の効果を前提とせずに考えられないように思える処がある。しかし、実際には『幽霊』は一八八一年六月から十一月の間にイタリア在住時に書かれ、十二月に出版された事情を考えると、イプセンは実際の照明効果は何を前提にしたのか際どい時期である。初演は一八八二年五月シカゴのオーロラ・ターナーホールで、グレインの独立劇場によるロンドン初演は九年後の一八九一年三月十三日Royalty座であるが、私には初演時の照明の実際は詳らかに出来ない[11]。

一八四六年パリで『予言者』というオペラで背景に朝日の昇る効果をアーク灯で表現したというが、それ以前にも、一般には写真の始祖として知られるが元来は舞台装置の画工であったダゲールが、一八二〇年前後から自身で考案したジオラマのような照明効果を用いた舞台装置で有名とな

っていた。
ダゲールのジオラマは光の変化の強烈な印象で人気を博し、素晴らしい夏の情景に雲が広がっていき、嵐の接近による闇への変化を見せ、「大粒の雨がいまにも降ってくるような気持ちになる」と評される程だった。この評言は不思議と『幽霊』の幕明きのト書きに符合している。
また、一八八一年はパリで、その後世界各地で行われた「電気技術機器博覧会」が開催された年であり、それによって劇場照明は急激な発展を見たとされる。[12]ダゲールはその後写真の世界で名をなすが、毛利三彌によるとイプセン自身が写真に非常な興味を持っていたという。[13]写真が十九世紀の絵画に影響を与えたのは常識だが、舞台装置にとっても大きな影響があったのを、マイケル・ブースが指摘している。[14]かつて劇場の現場で仕事をしていたイプセンはそういう動向に少なからぬ関心があったであろう。Jane R. Goodallは前掲書で、一九〇〇年のパリでの万国博覧会が、いかに劇場の電気照明や装置に影響を与えたか論じている。[15]
そのように考えると、実際の調光設備や照明の発達を前提としてこそ、イプセンは晩年の諸作品の構想を得たのだとも推測される。『野鴨』や『ヘッダ・ガブラー』に見られる瑣末にさえ感じられるト書きの指定もそうだが、この両作品の重要な舞台設定となっている奥部屋の機能にも、調光装置の存在を前提としなくては理解しにくいところがあるのである。『野鴨』のエクダルは当時最先端の職業である写真師に設定されているのも興味深い。ヴォルフガング・シヴェルブシュ『闇をひらく光』によると、舞台装置家にして写真家のダゲールは、特にジオラマを利用して「暗くした前景を設けることによって、外部から遮断された明るい背景図が、イリュージョニズムという点で、いままでの書割舞台よりはるかにすぐれた効果をあげ」たという。この評言は、どこか『野鴨』や『ヘッダ・ガブラー』の奥部屋の装置を連想させるところがある。これらの効果が、当時のテクノロジーを利用した、視覚的な見世物と無関係なのだろうか。
毛利三彌によるとイプセンのリアリズムは「見世物化した娯楽劇を否定はしたが、視覚表現への依存度を高めていたことではまったく同じ路線上にあった。自然主義の環境問題や人物性格は台詞で議論されるだけでなく視覚的に表現されねばその写実性が納得されない」のである。[16]
しかも、興味深いのは、リアリズムに関わるような舞台技術上の表現は、最新設備を備えた主要な劇場から始まり、次第に、小規模、ないしは二、三流の劇場へ伝播して行くのでなく、其の逆であることもあることである。
Victorian Portable Theatres の著者J.Harropによると、[17]舞

台の、電気照明への転換は、ロンドンの大劇場よりも、見世物性を重視する巡業劇団の方が早かったのだという。

また、日本の近代演劇でも、帝劇の当初の照明は、明治座で『細川の血達磨』の本火の仕掛けでも知られた松井阿久利太郎が担当したし、「新劇」でも、実際の舞台上のテクノロジーは旧劇や奇術等の工夫に負うところが少なくないのは、戸板康二『対談・日本新劇史』などを読むと、諸家の回想に窺うことができる。[18]

だが、坪内逍遥の「文芸協会」の発会式に、「余興」がある事さえも批判した小山内薫の理想とする劇場は「生理学教室」という見物性を全く排除した、衛生的で禁欲的な空間だったのだ。[19]

五　「際物」の記憶

「気球乗り」のように、何ものをも恐れることなく、上昇し、進んでゆく、命知らずの若者のイメージは、いかにも通俗的なロマン主義の人物像にも思える。実際に、「交通手段」というには気球はその着地点が極めて不確実であるという「困難」が常に待ち受けていたのである。

青雲の志を持ち、一国の文運を担うが如き思いで、出郷した上昇志向の青年たちの挫折と遁走は、河竹黙阿弥の散切狂言から、日本風「自然主義」の小説まで、或いは歌謡曲から映画の傑作に至るまで、近代の文化に通底する水脈だった。その意味で、気球もまた、明治の日本のインテリから大衆までを魅惑する要素を担っていた。そうしてみると、明治期に欧州の「科学小説」(サイエンス・フィクション)の翻訳が、実に早い時期から試みられた理由も納得できる。

ヴェルヌは明治期に早くから翻訳され、川島忠之助訳『八十日間世界一周』は明治十一(一八七八)年に、刊行されている。

そして、P・スペンサーが来日して、実際の気球乗りを見せたのが、明治二三(一八九〇)年、黙阿弥の『風船乗評判高閣』がその翌年の一月上演である。

『八十日間世界一周』は当時は魅力的な題材であったから世界数カ所で劇化されており、日本では、「風船乗」のP・スペンサーが来日した七年後の、明治三十年(一八九七)一月に川上音二郎一座が三崎座で上演して好評だった。これを際物として、一笑に付してきたのが従来の演劇史である。勿論これは際物である。だが、際物が一人の観客の生涯の記憶に残ることもあるのを忘れてはならない。「舞台の変転自在、たとえば一幕に六はいの道具を替ゆるが如き頗る目さき変り世界的智識及学理的知識を看客に与ふ

る」（『国民新聞』二月十四日）「各国の都市港湾を見せ見物の目を喜はす」（『都新聞』二月十八日）」は川上の得意とされているが、冒頭に触れた私が映画を見た一九六〇年代前半でも、同じ効果があった。ある観客にとっては、どんな名作よりも重要な際物もあるのである。実際、近松門左衛門の心中狂言は際物だった。しかし、演劇の「近代化」を考えた劇作家たちが、際物という時事性を忌避することが、価値であるように考えたのは興味深い。フランスの近代歌舞伎の研究者、ジャン＝ジャック・チュディンは、「歌舞伎は常に時事性と密着することを心がけてきた」のだが、「新歌舞伎が他の局面においては守ろうと努めた伝統とはっきりと絶縁したのは、逆説的にこの時事性の拒否によるものだったということである」と指摘している。[20]

日本でいえば『桐一葉』初演は、際物の典型である『日本大勝利』と併演され、新国劇の『国定忠治』の初演は表現派の戯曲カイザーの『カレーの市民』と菊池寛の『父帰る』と三本立てのミドリ狂言で上演された。文芸協会の『人形の家』日本初演で松井須磨子はノーラだけを演じた訳ではなく、あの深刻な幕切れの数十分の幕間の後、坪内逍遙の『鉢かつぎ姫』の中将役で登場したのである。

当時の観客は、それぞれの記憶を蓄えていた。しかし、演劇史ではこれらは、その後に確定した用語や概念によってそれぞれの分野に分断され、整理、分類されてしまう。『桐一葉』は「新歌舞伎」、『カレーの市民』は「新劇」、『国定忠治』は「新国劇」というように。だが、実際には今見たように、それらは混在した「出し物」として上演された。

客層もまた分類されていた訳ではない。そして、それらの「分類」からはみでてしまうもの、分類され得ないものは「際物」として排除されてしまうのだ。だが、繰り返すが、当時の観客にとっては、演劇史の「名作」は忘れても、生涯忘れ得ない「際物」もあるのである。『風船乗評判高閣』はそういう作品だったに違いない。だからこそ、数多い黙阿弥の明治期の風俗舞踊のなかでも、多くの人がその記憶を語り継いだのである。

気球は、当時最新の西洋渡来のテクノロジーの産物として受け入れられた。だが、同時にそれが違和感なく受け入れられたのは、前述したように、徳川期の戯作類の挿絵等にも描かれて、庶民の目にも残存していた記憶の引用であったからである。気球は最新の科学技術であると同時に、江戸の記憶を繋ぐ「見世物」だった。

科学の時代である十八、九世紀の江戸や明治にあっても、科学や医学と見世物性は、切り離しえないものだった。というより、上記の「電気博覧会」の例や劇場のテクノロジ

ーの例のように、見世物性があるからこそ、科学は瞬く間に、生活に浸透したのである。
十九世紀後半を席捲したメロドラマとゾラの自然主義とを二項対立的構図で捕えてはならない。見世物性という視点からは、或いは劇場のテクノロジーの視点から見れば、それは共通の舞台に応用できるものだった。つまり、重要なのは、新奇なもの、開化なものを流通させるのには、意識するにせよ、無意識であるにせよ、古いもの、旧弊なものの力を借りねばならないということである。
前述した、「勧善懲悪」も同じである。進化論が国是の明治時代に、「因果応報」という「旧弊」思考を提出したのは、演劇では泉鏡花のような所謂「近代演劇」の範疇に入らない劇作家であり、新派のように、「近代演劇」からは排除されていく演劇だった。だが、そこにこそ、鏡花や新派の栄光がある。いうまでもなく、「新劇」はそれらを切り捨てた。だが、「新劇」が主題や問題性に着目して規範と考えた、西洋の「近代劇」の劇作家たちは、新しいものを表現するのに、古いものや見世物の力や記憶を巧みに引用し続けていたのである。

六　簡潔と過剰の間

私がH・スペンサーに関心を持ったのは、正岡子規の『筆まかせ』を読んだ時である。[21]
子規は「最簡短ノ文章ハ最良ノ文章ナリ」という明治前期に圧倒的影響を与えたH・スペンサーの文体論を「あくまで信用する者なり」という認識を持っていた。H・スペンサーのいう'economy of mental energy'(子規の訳では「心力省減」)の発想は、[22]明治前期全般の「改良運動」と結び付いている訳だが、これも又、今日の視点からいとも簡単に、したりげに否定したりして済む性質のものではないのである。
子規のいう「最簡短」にも通じる'economy of mental energy'の発想は、時代の共通認識のように、多くの分野で「写実」に係わる意識として考えられていたのである。『新体詩抄』で知られる外山正一はH・スペンサーを大学で講義しており、その『演劇改良私考』に見られる芝居見物に浪費される金銭や時間の「不経済」は、他の論者を含めて「演劇改良運動」全般を通じて批判されるところだった。また、アーネスト・フェノロサの『美術真説』はH・スペンサーの影響が多大であり、外山とフェノロサの両者

の講義を東大で聴いていた逍遥は、その両者とも批判しているが、H・スペンサーの影響は否定できるものではない。

近代文学では、言文一致との関りで常に話題となる三遊亭円朝『怪談牡丹燈籠』の序文で、坪内逍遥が「およそありの儘に思ふ情を言顕はし得る者は知らず知らずいと巧妙なる文をものして自然に美辞の法に稱ふと士班釵（すぺんさあ）の翁はいへり」としたのが、明治一八年（一八八五）のことである。

逍遥がH・スペンサーの名に親しんだのは、東京大学（「東京帝国大学」以前の学制）で授業を受けたフェノロサの影響である。フェノロサと、逍遥は気性あわず、またその思考にも違和を感じたが、それでもH・スペンサーに関心を持たざるを得なかったのである。その影響は、半分は演劇論である逍遥の『小説神髄』の、浄瑠璃、演劇の修辞に対する批判に読み取ることもできる。[23]

逍遥はそこで「文のみ可厭に長々しうなりて、読むに興な」い見本として、「さもあるまじき所につたなき相関言葉を設け」たり「年は二八か二九からぬ」「様子は何か白紙の」「奥の一間へ入相の」「なんとせんかた涙のみ」といった「院本などにありふれて婦女児童も耳慣れたる、いとも拙き相関詞を得意貌に綴りいだすは、寔に可厭なり。なかなかに直に書きなしたるに劣りて醜し」と述べている。逍遥もまた、そういう修辞を凝らした詞章や台詞の装飾的機能を無駄と見ていた。だが、逍遥は実際には、その装飾的機能の引力から逃れることができなかった。『当世書生気質』の書き出しから『桐一葉』『沓手鳥孤城落月』に至るまで、逍遥は常に自分で否定した筈の「拙き相関詞を得意貌に綴」り続けた。そして、重要なのは、それは逍遥の瑕瑾ではなく、逆に大きな魅力となっていることである。「咲き乱れたる山百合の」「我が名にちなむ庭前の梧桐悉く揺落なし」といった『桐一葉』の台詞は、当今は知らず、一昔前までの芝居好きなら自ずと口をついて出たような、独特の装飾的な「調子」を持っていた。

「文体論」が藤田久作（鳴鶴）により訳され、『修辞論 一名スペンサー文体論』と題されて開新堂から出版されたのは、明治二八年（一八九五）だが、ここで、例示されている表現の簡潔性は、不思議なほど、九世団十郎の芸談に似ている。H・スペンサーなど知らない団十郎の考え方でも「写実」と「簡潔（簡短）」とは結び付けて考えられているのである。団十郎の「腹芸」や役者の「腹」については、秘教的で、結局は意味不明の解説や所論が多いが、明治十、二十年代に流行したこの「簡潔（簡短）」という表現意識を考慮に入れない限り、その魅力は解明し難い。

「簡潔な表現」「無駄のない文体」は、我々も義務教育か

ら大学までの作文から、各種文学賞の委員の選評まで聞かされた賞賛の言である。「簡潔な表現」は、文学のみならず、近代の美意識として、有効性を維持してきた。

もっとも、演劇に即して言えば、十九世紀の「豪華絢爛」な道具立てに比重の掛かりすぎた反動として、二十世紀に「簡潔」という病が一般化するのは無理がなかった。松居松葉はハーバート・ビアボム・トリーを追悼して、「一部の学者批評家は、古くさいやり方だとか、道具芝居（ピクチュアレスクドラマ）とか、いろいろ批難はする様なもの丶、彼の如く道具衣裳を花やかにし、色彩を豊富とするに非れば沙翁劇は遂にミユージカル・コメデーの為に母屋を奪われて路頭に迷はなければならなかつたかも知れぬ」と擁護しているが、[24] 一方で、早くから「ゴルドン、クレーグ」を紹介して『空騒ぎ』の装置を見た際の印象を述べ、「正面の浅黄幕へ投げるライム、ライトの光りが巧みに一種のイリージョンを起させる種となつて舞台が何となく神秘的であつた」といい「絢爛の極は平淡に帰すで」ドイツにはそれ以前に「エミール、オルリツク」が「簡古素朴の道具を用ひて居る」としている。[25] アーサー・シモンズは、『タルチュフ』のコクランの引込みの演技の簡潔さを賞揚して、これがビアボム・トリーなら引込みに五分掛るだろうと揶揄している。[26] そういうタップリと見せる演技が捨てさられるのが、二十世紀である。「名優の時代」を存分に楽しみ、エレオノラ・デューゼに耽溺してオマージュの一冊を捧げたシモンズでさえ、ゴードン・クレイグを評して、「模倣の代りに象徴をもって表現した」と賞揚している。

「視覚的趣味が抽象的なものを好まない時代を考えるとすれば、ヴィクトリア期こそ、そういう時代だった」[27]（ブース）という世紀を生きたシモンズにすれば、文脈は異なるにせよ、マーテルランクやクレイグの「象徴」は、魅惑的な「抽象」だったに違いない。

しかし、簡潔もまた近代の病である。

無駄を省くこと。過剰なものを取捨し「本質」だけを表現すること。『何もない空間』のピーター・ブルックは、その意味で、どれほど、テーマでは近代への違和を唱え、東洋的なミスティシズムを礼賛しようとも、その表現において「近代主義」＝「本質主義」の典型と思える。日本でブルックを賞揚したのは、多くは「反新劇」のスタンスの演劇人たちだっただろう。だが、皮肉なことに、私には、ブルックの発想や書物が、他の著名で重要な外国の演出家に比べて、日本で圧倒的に受け入れられたのは、その「本質主義」が、前述したような日本の「新劇」の「禁欲主義」に合致したからだと思える。或いは、それは「簡素な様式で複雑な世界を表現する」という観光ジャポニスムの紋切

型評価に、適合したからかもしれない。

「何もない空間」で「簡潔に」「本質」を表現する――それが、「演劇芸術」なのであり、何よりその上演に際して重要なのは、「作者の意図」や「今回上演の意味」という演出家や主演俳優の永遠で退屈極まりない決り文句なのだ。現代は、それを聞かされないのが美点であり、救いであった歌舞伎俳優までもが学生のレポートじみた「作品の本質」を語る時代である。しかし、私が演劇と接するに際して、いつも重要なのは、そういう「意図」や「本質」を超えて、或いはそれに反して表現されてしまったもの、はみ出てしまったものそのものの意味なのである。言葉をかえていうと、過剰なものの意味である。近代劇はそんなに「簡潔」な手法によって、「本質」だけを表現されるものなのだろうか。無駄なもの、過剰なものを排除して、本質だけを取り出すという、「いいとこどり」はできるものだろうか。そういう発想が、日本の近代劇や翻訳劇のみならず、当今の歌舞伎までをも、舞台表現全体として、痩せた、肉感的な魅力の乏しいものにしてしまっているのではないだろうか。

注

(1) 守屋毅編『共同研究モースと日本』小学館・一九八八年所収の諸論による。また、H・スペンサーの日本受容については、山下重一『スペンサーと日本近代』(御茶の水書房・一九八三)を参照した。

(2) 夏目漱石の引用は、『漱石全集』(岩波書店版)による。

(3) ロンドン博物館のJulius Caesar Ibbetson 作 *The Ascent of Lunardi's Balloon from St George's Fields* の展示解説による。

(4) Michael R. Booth, *Victorian Spectacular Theatre 1850-1910*, Routledge & Keagan Paul, 1981, p.6.

(5) 中川成美「ツーリズムと国民国家」西川長夫・渡辺公三編『世紀転換期の国際秩序と国民文化の形成』柏書房・一九九九。

(6) タイモン・スクリーチ『江戸の思考空間』(青土社・一九九八)

(7) フィリップ・ジャック・ド・ラウサーバーグについては、高山宏『目の中の劇場』(青土社・一九九五)が詳しく触れている。また、同書には、気球のイメージについても触れられている。

(8) 拙論「表現史におけるリアリズム」、『演劇学論集』紀要38(日本演劇学会・二〇〇〇)

(9) Jane R. Goodall, *Performance and Evolution in the Age of Darwin*, Routledge, 2002, p.173

(10) 以下、第四章については、論旨の性格上、拙論「夜という約束」、『演劇研究』第四号（明治大学大学院演劇学研究会・一九九二）と重なる部分がある。

(11) 日本でも明治初期の活歴物では、夜明けの場面での、従来の約束事とは違う朝日の表現が評判をとった。そこでは、日本では瓦斯照明用の調光器が輸入されなかったので、瓦斯燈の前に数枚の紗幕を掛け、時間の経過に従い、一枚づつ外していくことで舞台面を徐々に明るくする効果をとったという。

(12) Oscar Brockett & Robert Findlay, *Century of Innovation*, Prentice-Hall, 1973

(13) 毛利三彌『イプセンのリアリズム』（白鳳社・一九八四年）

(14) Booth, op. cit., p.11.

(15) Goodall, p.212.

(16) 毛利前掲書。

(17) *J. Harrop Victorian Portable Theatres*, The Society for Theatre Research, 1989, pp.16-17.

(18) 戸板康二『対談日本新劇史』（青蛙房・昭和三六年）。

(19) 小山内薫「帝国劇場批評」（原文無題）、『太陽』明治四四年五号（四月号）。

(20) 「谷崎潤一郎と新歌舞伎」、アドリアーナ・ボスカロ編『谷崎潤一郎国際シンポジウム』（中央公論社・一九九七）

(21) 子規の引用については、『子規全集』（講談社版）による。

(22) Herbert Spencer *The Philosophy of Style*, The Works of Herbert Spencer vol.xiv, Osnabruck Otto Zeller, 1966, p.338. なお、初出は,The Westminster Review Oct. 1852.

(23) 逍遙については、『逍遙選集』（春陽堂版）による。

(24) 「名優ハアバアト・トリー卿の死」『新演芸』大正六年八月）

(25) 『萬朝報』明治四十年二月十日、十三日

(26) Arthur Symons On Crossing Stage to Right *Plays Acting and Music -a book of theory*, Archibald Constable and Company, 1909

(27) Booth, op. cit., p.14.

（資料引用にあたり、旧字体は新字体に改めた）