

## 岸田理生の『忘れな草』

## - 日本版「ルル」/ファム・ファタールの舞台

池内靖子(本学産業社会学部教授)  
E-MAIL ikeuchi@ss.ritsumei.ac.jp

## はじめに

本論に入る前に、ルルという「悪女」の由来に少し触れておこう。彼女の名前を聞いたことのない人でも、「パンドラの箱」の話を知っている人は多いのではないだろうか。それは、西洋文化文明の基底にあるギリシャ神話の一つである。

神々の世界から人間のために火を盗んだプロメテウスに怒ったゼウスは、プロメテウスを罰するために火と鍛冶の神に命じて粘土で「最初の女」を作るよう命じ、その女を地上に贈り物として送り出した。彼女の名前、パンドラは「あらゆる贈り物」という意味だとい<sup>(1)</sup>う。パンドラは開けてはならないといわれた一つの箱をもって、プロメテウスの弟エピメテウスのところへ送られる。プロメテウスの警告にもかかわらず、エピメテウスはパンドラの美しさに魅惑され、彼女と結婚する。その後、パンドラは、好奇心にかられてその箱を開き、ありとあらゆる厄災を人間界にふりまくことになる。後には、蓋をした箱の底にただ一つ希望が残った、と語られるのである。

西洋文化文明のもう一つの精神世界を成すキリスト教のテキストも、同じように、ミソジニー(女嫌い)の言説を生み出しており、樂園喪失と人間の転落を、やはり、「最初の女」、イヴに責任転嫁している。パンドラもイヴも、諸悪の根源とされ、とりわけ、人間(男)を誘惑し墮落させる存在として表象されてきた長い歴史をもっている。

ドイツの劇作家フランク・ヴェーデキント(1864-1918)は、19世紀末から20世紀の変わり目のところで、この「パンドラの箱」の神話を読み替えて、近代市民社会における宿命の女、ファム・ファタール像を作り出した。それがルルである。ルルは、ヴェーデ

キントの劇『地霊』(1895)と『パンドラの箱』(1904)の2部作を通して主人公として活躍する。この2部作は、同じドイツのゲオルク・W・パプスト監督(1885-1967)によって、ハリウッドの20年代の映画スター、ルイーズ・ブルックス主演の『パンドラの箱』(1929)として映画化されている。

日本でも、パプスト監督の映画が封切りされた1929(昭和5)年、ヴェーデキントの「ルル」2部作は、演劇界では舟橋聖一らの「こうもり座」によって翻案劇「ルル子」として築地小劇場で上演され、当時17歳の三宅艶子が主演している。パプスト監督の映画のヒロイン、ルルを演じた断髪のパボーイッシュな美女、ルイーズ・ブルックスに魅了され、熱烈なオマージュをささげる本(1984)を書いた大岡昇平によれば、『地霊』の日本初演は1922年(大正11)で、有楽座で「研究座」という劇団が上演しているという。1929年に出版された『世界戯曲全集』(第16巻)に収録されているテキストは、伏字だらけで、ほとんど意味が不明だとい<sup>(2)</sup>う。大正時代はモダニズム全盛で、モボ・モガ(モダン・ボーイズ、モダン・ガールズの略)が潤歩した時代であったが、昭和初期、銀幕



パプスト監督の『パンドラの箱』(1929)より。ルル役のルイーズ・ブルックス(中央)。大岡昇平『ルイーズ・ブルックスの「ルル」』に収録されたスチル写真。左がシェーン博士、右がゲシュヴィッツ伯爵令嬢。

の女優の容貌やスタイルに憧れる庶民の人気とはうらはらに、言論表現を取り締まる規範は強化されつつあった。

戦後は、1977年に、ヴェーデキントのテキストに基づいて、劇団俳優座が千田是也の演出、栗原小巻主演で『ルル』を上演している。しかし、この小論で取り上げるのは、岸田理生の翻案劇『忘れな草』(1986)というテキストであり、それは、1986年、佐藤信演出、山口小夜子主演で上演されているが、私自身は、残念ながらそれを見ていない。この小論では、岸田のテキストだけでなくその時の上演ビデオを参照したい。

ところで、岸田理生の劇作品『忘れな草』を宣伝する出版社の宣伝コピーには、『ヴェーデキントのルル二部作を下敷きに、女寺山修司・岸田理生が描く、世紀末・東京。美と退廃の女『瑠々』が、幻の大正を妖しく照らし出す傑作戯曲だ！』(3) (強調、筆者)と書かれている。岸田理生は、寺山修司の弟子として日本の現代演劇界では知られているが、『女寺山』というこのコピー文にみるように、彼女自身が独自の力と表現意識をもった劇作家であることを評価する視点は弱いように思われる。

1974年に岸田理生は、寺山修司率いる『天井桟敷実験劇場』に参加した。『身毒丸』『ミンゴ』『疫病流行記』などの台本は、寺山と岸田が共同して書かれたものである。1983年、寺山の死後、岸田は彼女自身の劇団『岸田事務所+楽天団』を創立し、86年には、彼女のオリジナルな劇作品『糸地獄』で、第29回岸田戯曲賞を受賞した。『糸地獄』は、日本が近代的な国民国家として国家を確立していく過程で、搾取の対象となった女たちが暗闇と沈黙のなかで生きる姿を描いている。この小論で取り上げるのは『忘れな草』という翻案劇であるが、むしろ、彼女自身が独自の劇世界を構想する力をもった劇作家だということを明らかにしたい。

#### ヴェーデキントの「ルル」2部作

『ルル』2部作『地霊』(1895)と『パンドラの箱』(1904)は、世紀末から20世紀初頭にかけて10年の

歳月を経て書かれた。二つの劇の上演には、その時代の検閲制度とかかわって、多くの困難が積みまとった。ヴェーデキントは、1898年に『地霊』のライブチックでの上演を振り出しにドイツ各地を巡業するが、ドイツ皇帝に対する風刺詩が不敬罪で告訴され、一時、チューリッヒへ逃亡した。その後ドイツに帰って法廷に出頭し、要塞禁固刑に服している。1904年には、『パンドラの箱』が猥褻文書として告訴され、最終審で、芸術的価値は認められたものの、書物は没収された。1905年には、カール・クラウスが彼を擁護し、私的なサークルの企画としてウイーンのトリアノン劇場で『パンドラの箱』を上演している。(4)

ヴィルヘルム2世のドイツ帝制下、ブルジョワジーの市民道徳に抗したこの二つの劇において、ヴェーデキントが中心にすえたのは、市民社会の性の規範の問題である。リスペクタビリティ(市民的価値観)は、帝国化した国民国家のナショナリズムと相まって、男女の性役割を厳格に規定し、市民生活の隅々に浸透していく言説であり、ジェンダー再編の制度となった。

19世紀後半から20世紀初頭にかけては、そうした性の抑圧体制に抗する女性解放運動が起こり世界史的には第一波のフェミニズムが高揚する。演劇界においても、イブセンやストリンドベリ、ハウプトマンなどが、女性問題、男女の性の闘争を劇化し、新しい自然主義、写実主義の潮流を生みだした。しかし、ニーチェの逆説的な哲学の影響を受けたヴェーデキントは、制度の枠内に終息する女性運動やハウプトマン流の自然主義・写実主義にあきたらず、むしろ、反フェミニズム、反自然主義の立場に立ち、市民社会の制度と言説の偽善性を暴く表現を模索している。また、早くから、ヴァラエティ、ヴォードヴィル、レビュー、そしてサーカスといった大衆芸能の世界に親しんできたヴェーデキントは、高尚文芸の圏外に身を置き、大道芸人たちの歌やパフォーマンスの伝統に立って、彼自身が、自作のバラードの弾き語りを演じ、役者としても舞台に出ている。このヴェーデキントの視点とスタイルが1910年代の若いブレヒトにも大きな影響を与えた

ことはよく知られている。

『地霊』(4幕の悲劇)は、サーカスや見世物小屋に客を呼び込む調教師のプロローグで始まる。ヴェーデキントは、猛獣使いが猛獣を闘技場へ追いやるように、登場人物を追いやる。猛獣は、蛇ノ女、美しいが毒をもった野生の動物である。「この女が創造されたのは、災いの種を蒔き/人間を惑わし、誘惑し、毒を盛り/それと気づかれずに相手の男を殺すためです。」<sup>(5)</sup>左手に調教の鞭、右手に弾丸をこめたピストルをもったこの猛獣使いは、シンバルとドラムの音にはやされながら、テントから出てきて猛獣を追いかけるだけでなく、上品なブルジョワ観客への挑発をねらっている。

舞台の上のヒロイン、ルルは、飼慣らされない猛獣の天真爛漫さをもって、出会った男を次々と破滅させていく。彼女には、市民社会の性道徳・規範は通用しない。ルルは女性の原初的な形象として神話的な性格をもつ。もう一人の神話的な登場人物で、父親的な存在であるシゴルヒからルルと呼ばれる以外は、彼女は本来的には名前をもたない。出会う男によって、それぞれ別の名前、ネリー、イヴ、ミニオンなどとと呼ばれる。この名前の付与は重要で、女が男によって定義づけられる存在であること、男性それぞれの性のファンタジーを喚起する存在であるということを示している。しかも、太古から女性はこのように「他者化」されてきたにもかかわらず、ルルは男性の勝手なファンタジーを超えてしまふ存在でもある。

『パンドラの箱』(3幕の悲劇)では、そのルルが、夫殺しの罪を問われ、刑務所を脱走し、逃亡の生活を送る。投機家や売春斡旋業者、警察のスパイのうごめくパリのいかげわしい賭博場が舞台になっている。最終的には、ロンドンの場末の屋根裏部屋にたどりつき、売春を始めるルルは、世紀末のロンドンを騒がせた猟奇的な殺人者「切り裂きジャック」の手にかかり、あっけなく殺される。市民社会の性道徳・性規範を超えようとし、タブーを犯し続けたルルは、市民社会の法の裁きは免れたものの、性的なマニアックにケリをつけられる。この幕切れで、ヴェーデキントは、近代市民社会の性幻想の残酷な

深層にまで踏み込んだ悲劇を表出している。

## 岸田理生の『忘れな草』

### 1. プロローグ

『忘れな草』は、ヴェーデキントの二つの劇『地霊』『パンドラの箱』を一つにまとめた翻案劇である。プロローグとエピローグに挟まれて、8場面から構成されている。プロローグは、ヴェーデキントの見世物小屋やサーカスの呼び込みと異なり、騒々しいシンバルやドラム、調教の鞭や弾丸を込めたピストルの代わりに、岸田は、ヴァイオリンと写真を使用している。少年楽師がヴァイオリンで童謡の「カナリヤ」を弾く。舞台背景のスクリーンには、大正の「新しい女たち」の写真が次々に映し出される、という書き。まず、カチューシャやマグダを演じた舞台女優第一号と言われる松井須磨子、それから、浅草オペラのスター河合澄子、映画女優の栗島すみ子、貞明皇后や、琉球の遊廓辻町の女たち、『脛踏』を発刊した平塚雷鳥、お抱え運転手と情死した伯爵令嬢の芳川兼子、歌人の柳原白連、女性アナウンサー翠川秋子、ジャーナリストの神近市子、女優の長谷川泰子、叔父島崎藤村の子を産んだこま子、『脛踏』発刊を引き継いだ伊藤野枝、サロメを演じる魔術師松旭斎天勝、など華麗な女たちの名前が並ぶ。<sup>(6)</sup>

ここには、ブルジョワ社会への挑発というよりは、過ぎ去った時代を惜しむノスタルジーがある。しかし、歌を忘れたカナリヤという歌そのものが、歌を忘れた現代の女たちや観客への懲罰のトーンを帯びている。竹久夢二の描く大正時代の雑誌の挿絵や絵葉書に見られるような、モスリンの着物に日傘の少女たちが、ヴァイオリンの調べに誘われて舞台上に現われ、プロローグを語る。一篇の童話のように。

少女 1 それはすばらしい時代でありました。

少女 2 すべてのことどもが、嘘かまことか、わからぬ時代でもありました。

少女 3 八月三日には、富山県魚津大町で女たちが米騒動の赤い腰巻を振りまじし、

少女 1 松旭斎天勝の赤い振袖からは滝のような水がふきだして、大当りの魔術でした。(3-4)

柳原百連は赤い色鉛筆で夫に絶縁状を書き、松井須磨子は赤い紐で天井から首を吊り、高村千恵子は、赤い折鶴を折りながら、静かに狂ってゆく、というふうに。

台詞や劇言語は、プロローグだけでなく劇全体を通じて、岸田の幻想的ロマン主義に彩られた詩的言語であると同時に、当時の言説、童謡、詩、替え歌、商品広告、大札の喪の儀式、新聞記事、新劇、巷の噂、見世物小屋の呼び込みなどからなる。とりわけ、「あかいみをたべた」籠の鳥」「かごめ、かごめ」後ろの正面、誰?」「かくれんぼ」北原白秋の詩「こまどりのお葬式」の「だあれがころした、こまどりのおすを」などの童謡や詩、替え歌が、場面転換で効果的に歌われ、非現実的なメルヘンのような、しかし残酷な深層の世界をも浮かび上がらせずにはおかない。

## 2. 人物の置き換え

二つの劇テキストを比較考察していくために、ここで、ヴェーデキントの主要人物と岸田のその読み替えを示しておこう。

ヴェーデキントの『馳霊』と『パンドラの箱』

ルル、12歳のとき裸足で花を売り歩いていたのをシェーン博士に拾われ、育てられ、次々と違う男と結婚させられ、その男たちを破滅させ、最終的には、切り裂きジャックに殺される。シェーン博士、新聞社の編集長、マスコミ界の帝王。ルルを次々と異なる男と結婚させるが、ついに自分自身が三番目の夫になり、殺される。アルヴァ、シェーン博士の息子。父をルルに殺された後、ルルと一緒に逃亡生活を送る。ゲシュビッツ、伯爵令嬢、ルルに片思いをするレズビアン。ゴル、衛生顧問官、ルルの一番目の夫で、急死する。シュヴァルツ、画家、ルルの二番目の夫で、自殺する。

シグルヒ、浮浪者で、ルルの父親的な存在。

岸田の『忘れな草』

瑠々、見世物小屋の前で猿からみかんを盗んで逃げようとしたところを紫苑に拾われ、育てられ、次々と違う男と結婚させられ、その男たちを破滅させ、最終的には、父親死後瑠々に殺される。

紫苑、帝国大学教授、瑠々を拾い、教育し、三番目の夫になるが、瑠々に殺される。

有男、その息子で劇作家。

瑠々子、伯爵令嬢、有男の婚約者。

五利、瑠々の一番目の夫で高利貸しの金融業者、急死/変死する。

昂、瑠々の二番目の夫で画家、自殺する。

死後瑠、浮浪者、瑠々の父親的存在。

この登場人物の配置で、最も大きな置き換えは、レズビアン伯爵令嬢ゲシュビッツである。ヴェーデキントの劇中ルルから逃れて結婚しようとするシェーン博士の婚約者を、岸田の劇では、博士の息子有男の婚約者伯爵令嬢瑠々子として設定し、レズビアンとしての伯爵令嬢ゲシュビッツを消してしまった。つまり、『忘れな草』では、レズビアンの女性のセクシュアリティが不可視のものとなっている。

さらに、西洋文化における男性の主体を確立するための主要な契機となるエディプス・コンプレックス、父親と息子の対立の契機は、岸田の劇では省かれている。結果として、シェーン博士から拾われた少女が彼によって官能的な女になり、彼を破滅させるという、ヴェーデキントの『馳霊』でのクライマックスは、岸田の劇では成立しない。シェーン博士/紫苑教授は、単に三番目の夫にすぎなくなる。代わりに、紫苑の息子・有男とその婚約者瑠々子と瑠々の三角関係が前景化される。その場合、レズビアンの伯爵令嬢ゲシュビッツならぬ伯爵令嬢瑠々子は、有男を慕う異性愛の女性として、独自の強烈なセクシュアリティと個性をもっているようにみえない。しかも、瑠々のダブル/分身として瑠々子と名づけられているために影が薄くなっている。し

かし、この置き換えの効果については、この劇世界の全体の評価と関わらせて最後にもう一度考察することにしたい。

### 3. 性の闘争と階級の闘争

『忘れな草』で焦点を当てられるのは、大正という時代であり、東京という都市の変貌である。大正時代の都市の空間にはまだ下層の人々の生息する余地/スラム的な空間があった。帝国の都市/軍都を焼き払うという不逞な意志と欲望のうごめく時空である。しかし火事を境として帝都はいよいよ近代的排他的な軍都に生まれ変わる。売春宿も炎上するが、あらたに消費と歓楽の都市が出現する。切り裂きジャックのようなセクスマニアックな殺人魔によらなくても、近代的な国民国家の帝国への拡張が人々を殺していく。

岸田の翻案の独創性は、瑠々と死後留の近親相姦的な関係を、支配的なブルジョワ階層に対する抵抗のよりどころ、つまり底辺の女と男の親密さとして表出したことにある。死後留は東京という近代的な「大日本帝国」の大都市の最底辺に潜む浮浪者であり、子供を盗みや「淫売」で働かせ、その稼ぎを手にいれる。舞台上手のフランス料理店でフルコースの食事をしている有男と婚約者の伯爵令嬢瑠々子の世界とは対照的に、舞台下手で「もつ鍋」を囲むルルと死後留の姿を見せる。娘をただ食い物にするヴェーデキントのシゴルヒと違って、大正時代の『新しい女』について報じる新聞を瑠々に



佐藤信演出『忘れな草』(スパイラルホール,1986)より。この写真は岸田理生氏より提供。'瑠々'役の山口小夜子と'死後留'役の三谷昇。

読んで聞かせる父親でもある。

死後留：(読む)『いわゆる『新しい女』の一団は雑誌『青踏』を根城にかまえて盛んに気炎をはきながら、なお、あきたらず、来月9日、東京本郷の中央公会堂で大演説会を催すとのことだ。鬼が出るか蛇が出るか。この会の牛耳をとるのは、ソレ有名な平塚明子一名らいてう女史。ただの女ならせいぜいウグイスかカナリヤというところなのに、雷鳥とはつけもつけたり』山陽新報だ。えれえもんじゃねえか。(75)

都市の裏通りでしたたかに生きる男。娘のヒモでもある男。その両義性が、きわだっており、ヴェーデキントの描くブルジョワ社会に寄生するシゴルヒとは異なる批判精神を見せている。帝国大教授紫苑やその息子有男とその婚約者瑠々子に、最底辺の都市浮浪者の瑠々と死後留の存在を対比することで、岸田は日本の階級社会の対立により大きな焦点を当てているといえる。同時に、最底辺の男に大正時代の『新しい女』たちの反逆を肯定的に引用させることで、『新しい女』たちの性の闘争を別の回路へとひらく。また、近代的な国民国家にからめとられない逸脱した在り方として最底辺の父と娘の親密な共犯関係を強調することで、ブルジョワ階級の父親と息子の劇的な対立関係/エディプス・コンプレックスを無化する。それは、面白いことに、西洋の父権制度を支えるもう一つの深層心理/エレクトラ・コンプレックスに還元されることもない。『新しい女』の反逆に共感する父の声を通して、娘の性的に自由な偽りのない在り方も肯定されるからである。夫殺しの罪を問われた瑠々は、有男と伯爵令嬢瑠々子の弁護で、三年の刑で出所するが、娼婦と伯爵令嬢の身分を交換できない瑠々子をあざ笑い、有男の求愛をしりぞけ、売春宿に移り住む。売春宿の男たちに悪夢のなかでうなされながら、彼女は、この世界を燃やし尽くす火を求めするのである。

瑠々：火事があれば、私はまた私になる。火事が

あって燃えて、灰の中から私が生まれる。何  
度でも生まれる。火の鳥が生まれる。(不意  
に)誰か、いる。私のうしろにいる。うしろの  
正面、あなたは、誰?

有男 :僕だ!

瑠々 :誰?

有男 :俺だ!

瑠々 :あなた、私に火事を頂戴!

叫ぶと同時に、炎に包まれる大正。血の色の闇  
の中で映し出される、関東大震災の記録の数々。  
階段を降りる死後留。影絵となって。呆然と立ち  
尽くす有男。

死後留 :おまえの火事だ。上野駅が燃えた。警  
視庁は黒煙。吉原は炎にこがされ、本所被  
服しようとや死体の山、つむじ風だ。……火  
の粉だ。炎だ。放火だ。つけ火。地獄の釜  
の蓋をあけた。火をつけた。火の手をあげ  
た。おまえのためだ。燃えて火になれ、灰に  
なれ、火だ。火事だ。大火、大火事、一面  
火の海、影まで燃えてお祭りだ。おまえが  
燃える。

.....

瑠々 :首、しめて。私、父さんを妊娠して、私をは  
らんで、私を産むよ。  
いい気持ち。(107-108)

岸田は死後留に切り裂きジャックの役も混ぜ合  
わせているが、この世界を焼き尽くし破壊し尽くす  
というヴィジョンには、最底辺の都市浮浪者たちの  
反乱、潜在的な革命への情熱がこめられている。  
火をつける女と男。その潜在的な破壊力。岸田の  
劇では、瑠々は、男たちに火をつける触媒としての  
役割を担っている。燃える都市。灰塵に帰す商業  
都市、消費都市、そして軍都。その火と灰の中から  
何度でも不死鳥のように生まれ出る生命をはらむ  
女のセクシュアリティ。父権制の報復を受けて殺さ  
れるルルとは異なる瑠々の死と再生が、大火に燃  
え上がる都市を背景に鮮やかに浮かび上がる。ブル  
ジョワ社会における「性の闘争」というよりは、底

辺の女の性の力が階級闘争へと結びつけられるの  
である。

エピローグは、しかし、有男が語る。劇作家にな  
るという芸術家志望をあきらめて、近代市民社会の  
一員としての生活に復帰していくという最後である。  
『復興節』を伴うこの幕切れには、関東大震災で焼  
けた後の、法と秩序を回復する帝都復興に対する  
アイロニカルな視線がある。有男は、彼のサラリー  
マン「洋服細民の腰弁」生活、会社に勤め、瑠々子  
と結婚して平凡な家庭を築いていると語る。日本に  
おけるミドルクラスの成立である。父親殺しをする  
こともなく、瑠々から拒絶されて、市民生活に埋没す  
る小市民。潜在的な破壊力/火を消し去った、失  
勢された「人々の日常生活が復興する。同時に、舞  
台背景に、関東大震災の焼け跡を示す瓦砕の間の  
水たまりの中で、体を洗う四人の女の全裸の写真を  
映し出す。灰塵と帰した都市でまる裸になった娼婦  
たちのたくましくも妖しい裸身が、舞台を逆光で包  
み火の海に輝く象徴的な幕切れとなっている。

むすびにかえて

- ファム・ファタール(悪女)論とかかわって

日本映画を分析し、日本にはファム・ファタール  
が存在しないということを論じた今泉容子は、ファ  
ム・ファタールの条件を三つ上げている。一つは、  
非日常性、二つ目にエロス、三つ目に死の臭いで  
ある<sup>(7)</sup>。日本的なコンテキスト、市民社会の未成熟、  
近代的な自我や個人の主体性をめぐる闘争の弱さ  
などをあげて、性の徹底した闘争が成立しにくいこ  
とが指摘されている。ただし、今泉は、これら日本  
映画の表象の戦略に必ずしも批判的ではない。む  
しろ、欧米の映画における性の闘争、非情なエロス  
と死の匂いの立ちこめた濃密な映像に、どちらかと  
言えば、辟易としているように感じられる。

私自身は、男性作家たちの表象戦略を批判的  
に読みといてみたいと思っている。これまでの日本  
映画の多くは、男性作家によって作られてきた。そ  
のフレームワーク、表象でジェンダー・バイアスを免  
れているものは少ない。現代演劇においても、同じ

ことが言える。寺山修司、唐十郎、鈴木忠志、佐藤信などの強烈な個性をもった男性演劇人に率いられて、アングラと呼ばれる小劇場運動が60年代から70年代にかけて展開された。私自身は、反近代を掲げたアングラ小劇場運動が、近代社会におけるジェンダー再編成にかかわって、かれらがどんな演劇表象の戦略をとったのか、それを掘り下げてみたいと考えている。しかし、ここでは、そのアングラ小劇場運動のなかで、かれらとともに自らの演劇表現を模索し始めた女性劇作家、岸田のテキストを読んでみた。ファミ・ファタール像の変容と効果にしばって言えば、『忘れな草』のヒロイン、ルル/瑠々の構想に日本版ファミ・ファタール像の表象戦略のひとつの可能性があるように思われる。

先に私は、岸田がヴェーデキントの作品の登場人物を日本の置き換えるときに、レズビアン存在を不可視なものとして消してしまったと述べた。瑠々と瑠々子を分身的な存在にした岸田は、山口昌男との対談で、『サドの『美徳の不幸』と『悪徳の栄え』』みたいに、悪と善の対立を描きたかった。実は善というものは存在しないで、すべてが悪の論理にからみとられていくという<sup>(8)</sup>、と翻案のねらいを語っている。そこには、男性の性的ファンタジーのなかで、善と悪の二分法に女が引き裂かれてきた状況を越える視点がふくまれている。『忘れな草』では、たしかに、レズビアンのゲシュヴィッツ伯爵令嬢が不可視とされているが、瑠々に対して『あなたには驚沢が似合う』と賛嘆する伯爵令嬢瑠々子のまなざしがある。とりわけ、1986年の佐藤信の演出による『忘れな草』では、瑠々と瑠々子の絡み合いが、一人の男をめぐる敵対的な二人の女という関係に還元されない不思議な魅力をたたえた交歓の場面として強調されている。ダブル/分身という演劇的仕掛けは、二つに引き裂かれている女性を示すとともに、同時に身分/身体の変換/交歓可能性をも暗示しているように思われる。

レズビアンのセクシュアリティは、100年後の20世紀末には、現代の欧米のフェミニスト劇作家や映画監督の作品では中心的な存在として表象され始めているが、19世紀のナショナリズムとセクシュアリ



瑠々 役の山口小夜子と 瑠々子 役の高畑淳子

ティの関係を論じたジョージ・L・モッセは、『正常な』性意識・性規範が帝国の市民社会のなかにおいてレズビアンの性愛を不可視の存在におとしめてきたことを指摘している<sup>(9)</sup>。同時にモッセは、近代の科学的なまなざしと言説だけでなく通俗的な文芸表現が、両性具有をファミ・ファタールとして量産していくことに触れている。

ヴェーデキントは、ドイツ帝国の市民道徳の真の犠牲者である二人の女、奔放なファミ・ファタールのルルとレズビアンのゲシュヴィッツの性と生活を当時の自然主義のスタイルとは異なる筆致で深く析出した。19世紀末から20世紀初頭にかけて、反フェミニストといわれたヴェーデキントの議論は、逆説的なことに、20世紀後半の第2波のフェミニズムとひびきあうものをもっている。

私の述べた三つの野蛮な生活様式、つまり野生の動物のように人間の共同体から追い出された娼婦、また肉体的、精神的な不具者と判決を下され、その全生涯を騙された年増の女、それから極めて好条件の結婚の目的のために守られる処女の純潔性である。この公理によって私は女の自尊心を燃え上がらせ、戦友とすることを望むのである。このような認識をもつ女性から私が望んだことは、私は裕福な生活や安心さとは縁ざりになっていたため、私の美の王国を求め<sup>(10)</sup>る熱狂的感溺を彼女たちに期待したのである。

ヴェーデキントのこの三つの野蛮な生活様式に

対する反乱の呼びかけは、岸田の認識とも共通する。失われた大正時代の祝祭性をノスタルジックに描きつつ、歌ノ反乱を忘れた1980年代の観客に向けての呼びかけである。岸田は、ルルの神話性について山口昌男と話しながらか、次のように語っている。<sup>(11)</sup>

私は大正というのは、時代を越えていくという側面を持った女たちが現われた時代だと思っんです。その大正時代を象徴するような少女、を描きたかった。(281-282)



瑠々 役の山口小夜子

それと、男たちが持っている潜在的な火のイメージを出したかった。男たちの火を再びつけていく火種というか、火の子というか。ですから、大正という時代性、火のイメージ、そのふたつを操っていくのがルルの存在であると。(282)

明治と昭和のあいだにあって、一五年間、祝祭的な時代だったと思っんです。(282)

帝都ノ軍都東京を灰塵に帰す大火を求め、死んでも、何度でも再生する不死鳥のような火の鳥、火の化身として、岸田は、ルルノ瑠々を日本版ファム・ファタールとしてよみがえらせた。帝国の要である大正家族を逸脱する「新しい女たち」ノ底辺の女の反乱の潜在力を結びつけながら、神話的な祝祭空間を表出させたのである。

注

- (1) ジョン・A・フィリップス『イヴノその理念ノ歴史』小池和子訳、勁草書房、1987、39-51頁。
- (2) 大岡昇平『レイズ・ブルックスとルル』中央公論社、1984、11頁。
- (3) 岸田理生『幻想遊戯』而立書房、1987。
- (4) F・ヴェーデキント『地霊・パンドラの箱』岩淵達治訳、岩波文庫、1984。ヴェーデキントの生涯については、この版の巻末にある岩淵氏の「解説」による。
- (5) 同上、13頁。
- (6) 岸田理生『忘れな草』而立書房、1986、3頁。以下、引用の頁数は括弧で示す。
- (7) 今泉容子『日本シネマの女たち』ちくま新書、1997、47-51頁。
- (8) 岸田理生『ルル - 世紀末の神話』(山口昌男との対談)『幻想遊戯』而立書房、1987、284頁。
- (9) ジョージ・L・モッセ『ナショナリズムとセクシュアリティ』佐藤卓己、佐藤八寿子訳、柏書房、1996。
- (10) ヴェーデキント、カール・クラウスの「パンドラの箱」に引用されている。クラウスのこの論は、ベルク『ルル』(名作オペラブック集、vol.22)西原実・浅野浩訳、音楽の友社、1988に収録されている。
- (11) 岸田理生、前掲対談『ルル - 世紀末の神話』、276-284頁。

この論文は、1998年春、ドイツのミュンヘンで開催された国際シンポジウム「世界の中の日本演劇」で口頭発表したものである。それは、その後、Scholz-Cionca & Leiter, Eds. Japanese Theatre & the International Stage. (LEIDEN・BOSTON・KOLN: BRILL, 2001)に収録。この論文は、その英語で書かれた論文に基づいて、日本語に書き直したものである。

最後に、ここに掲載した佐藤信演出の『忘れな草』(スパイラルホール、1986)上演時の写真は、いずれも岸田理生さんから提供されたものである。ここに記して、感謝したい。