

演劇のリアリズム

——後期イプセン論のための覚書——

毛 利 三 彌

- 一 リアリズムの水平性と垂直性
- 二 現実のイリュージョン
- 三 分析的手法と散文台詞

一 リアリズムの水平性と垂直性

(一)

「リアリズム」の語は古くから形而上学、倫理学上の用語として使われていた。これが文学上の一様式

をさす言葉として定着するのはフランスでは一八二〇年代である。一八二六年の『ル・メルキユール・フランス』に、réalisme を古典作品の模倣ではなく「自然の提供する原物を模倣する立場」と規定して、これが十九世紀の「真実の文学」になるだろうと予言する論があらわれている。⁽¹⁾

この予言は的中した。

しかし芸術を自然あるいは現実の模倣とするのは、古代ギリシア以来のヨーロッパ思想の伝統ではなかつたか。⁽²⁾この考えが十九世紀になってことさらに新しいものであるかの如き観を呈するのは、前世紀末からのロマン主義的芸術観が人々の意識にかなり広範囲に染みわたっていたからだろう。ロマン主義は自然と芸術作品のなかだちをする芸術家に模倣技術ではない創造力を認める。創造の原動となるのはイマジネーションであり、ロマン主義者は、イマジネーションによってこそ、普遍的なもの、あるいは真実なるものを感じし表現できるとした。彼らが夢や幻想世界を現実世界よりも真実であるとした所以である。自然もまた観察的ではなく想像的にとらえられる。

ロマン主義芸術観はドイツ観念論美学⁽³⁾を通して近代・現代の美学思想の一端に流れ込んでいる。だから十九世紀リアリズムを逆にロマン主義的芸術観の枠内に収める見方も出てくる。近代ヨーロッパ演劇史をそのような観点から眺めようとする研究者も稀ではない。彼らはロマン主義文学の特徴としてあげられる「真実性の追求」⁽⁴⁾、「叛逆精神」⁽⁴⁾、「アイロニーの理念」⁽⁴⁾、「歴史主義」⁽⁴⁾等がそのまま近代劇の一般的性格をも形づくることに注意をうながす。もし十九世紀後半の「自然主義」⁽⁴⁾が無味乾燥で非想像的なものであるとして

も、それはむしろ一時期の特殊形態にすぎなくて、世紀末にはすでに反自然主義風潮が強まるし、二十世紀は明らかにロマン主義的な傾向によって覆われているというわけである。

しかしながら、近代のヨーロッパ演劇を二千年にわたる演劇史の流れの中に位置づけてみれば、ごく一般的に「同時代社会の現実性^{リアリティ}を客観的に再現する」(R・ウェレク)⁽⁵⁾ものと定義されるヘリアリズム⁽⁶⁾の方向にそれがもっとも近く追ってきたことを否定するわけにはゆかないだろう。ただ、この意味でのリアリズム文学の起点は、十九世紀にあるのではなく、むしろロマン主義をこえて、十八世紀に遡ってみられるというのが近年の通説である。十八世紀、特にその後半の芸術は各分野で「真実らしき」、「自然らしき」を合言葉とした。このことは創作の理論が芸術家の思想よりも享受者の心理に視点を移し出したことを意味する。⁽⁶⁾フランスの小説家ジュラル・ド・ラ・パティユは一七四四年の『ジャネット第二』序文でこう書いている。

人はそれが似ているかどうかを問う。真実もしくは真実らしいと少なくとも思われていることをそっくり写しとっているかどうかを云々したがる。あるがままの世界の反映、社会や時代的美徳・悪徳の歴史、現実的な人物肖像などを求めているのだ。⁽⁷⁾

現実再現をよしとする趣味は、十八世紀にはっきりとした階層を形成しはじめたブルジョワジーのもの

と云つてよいが、彼らの支えを背景として、たとえばイギリス文学で下層民が高潔な人物として描かれた最初の小説とされるリチャードソンの『パメラ』や〈市民悲劇〉の始まりを告げるリッロの『ロンドンの商人』などが出現した。これらは一七三〇年代の作品だが、この期の多くの小説が一人称による回想形式か書簡体形式をとっているのも、話を本当らしくみせるためにほかならない。⁽⁸⁾

真実描写を旨とする点ではフィールディングの『トム・ジョーンズ』中の言葉はほとんどゾラの『自然主義宣言』の先駆である。

「我々はただ真実のみを記録しようとする」

「我々のすることは事実の連関を示すことだけであり、その原因を探ることは、より優れた才能の持主にまかせることにする」

「我々の作品が化物に満ちたくだらぬロマンスから区別されるのは、真実たる点によってである。彼らの書くものは自然の産物とは言えぬ。狂った頭から生み出されたものでしかない」⁽⁹⁾

十八世紀の啓蒙思想家たちが市民小説や市民劇を提唱し、自ら創作にたずさわるのも同じ考え方による。〈真面目なドラマ〉の呼び方で、伝統的な悲劇、喜劇の枠を排せうとしたディドロは、『口軽な宝石』の作中人物の一人にこう言わせている。

——妾には法則なんてものはわかりません、と愛人はつづけた、それについて述べている学者先生の言葉なんでもっとわかりません。でも、真実以外に人を喜ばせ感動させるものはないことはよくわかっています。もっとよくわかっているのは、観客がずっと騙されつづけて出来事そのものに立ち会っているのだと自分で思い込んでしまうほどに寸分違わず模倣してみせるところにこそ、お芝居の完璧さはあるということです。⁽¹⁰⁾

「自然らしさ」は舞台演技にも要求されてきた。だいたい一七五〇年頃を境にして劇場観客の演技の好みが変わったと言つてよいが、イギリスでもフランスでも、またようやく自らの国民演劇を準備しはじめたドイツにおいてさえも、十八世紀前半の代表的な俳優は古典的と呼ばれる動きの少ない朗唱中心の演技を身につけていたのに対し、世紀の後半になると、どの国でも自然な演技が人々の嗜好に合うようになる。本国のイギリスはおろか大陸にまで名を馳せたデヴィッド・ギャリックは、この新演技型の第一人者であった。彼の「自然らしさ」「真実らしさ」についての当時の評言を読むと、その演技がほとんど二十世紀のスタニスラフスキー俳優術を実践していたかのような印象さえ受ける。⁽¹¹⁾ むろんそれは今日のヘリアリズム概念からは程遠いものだったろう。当時の演技の手法が主に肖像画のポーズに求められたことからそれは推測されるし、ギャリックの舞台を描いた絵画もそのことを証している。しかし、十八世紀後半

の絵画自体が、前代に比べればはるかに「自然らしき」を重んじていた。ホガースに代表される社会風刺画の類も、誇張された描写によるとはいえ、明らかに市民の日常的感觉を基盤にしている。

だがここで忘れてならないのは、真実を追求する新しい文学や演劇が、擡頭してきたブルジョワジーを支えとしていたにしても、その享受層は社会のほんの一部分でしかなかったはずだということである。十八世紀末のイギリスで印刷物を読む能力のある人口は十万に達しなかった。⁽¹³⁾そして当時の出版物は非常に高価であった。『トム・ジョンズ』は六巻本として出版されたが、各巻の値段は三シリング、これは労働者の一週間の賃金よりも高かった。芝居も決して安くなく、ロンドンの二つの正統劇場の入場料は、十八世紀後半に、ボックス席五シリング、一階土間三シリング、二階立見席二シリング、三階立見席一シリングであった。⁽¹⁴⁾もっとも三幕以降の入場（劇は五幕と定まっており、ふつう、余興劇との二本立て興行）は半額になるという制度があり、この制度を廃止しようとしたとき、観客が暴動を起こしたことはよく知られている。

しかしこれはあくまで当局から興行を許された正統劇場の話であって、いわゆる娯楽劇場ではこれらの半分以下の入場料しかとらなかった。そこでは正統的な戯曲を舞台にのせることは許されなかったから、音楽入りの、フィールディングの言う「化物に満ちたロマンス」が幅をきかせていたに違いない。つまり大衆にとっては真実性とか自然らしさを説く啓蒙思想も大した意味はもたなかったということになる。彼らにまで「真実らしき」が浸透するのは、やはり十九世紀初めの娯楽劇自体がリアリズムに染ってきてか

らのことだろう。

だが十八世紀リアリズムの一つの新しきは描写対象の領域を著しく拡大したことにある。市民劇の提唱もそこに眼目の一端があった。デイドロは、古代伝説の人物、神々、王侯貴族ではなく、「文人、哲学者、商人、裁判官、法律家、政治家、市民、治安判事、金融家、大臣、監督官」らを扱えと言う。それに彼らの家族構成員を加える⁽¹⁶⁾。

拡大されるのは人物のみではない。同時代の切実な問題を題材に選び、「自殺、名譽、決闘、財産、威信等々、幾百の問題を議論する」ことになる⁽¹⁶⁾。この対象の拡大が人々に大きな驚きと喜びを与えたことを無視するとき、今日では一顧だにされない作品が当時の観客を湧かせたことも理解できなくなるだろう。ヴォルテールやデイドロのような人間の洞察力に秀でた哲学者が、戯曲では浅薄な人物しか作り出していないことも不可解になる。新しい社会問題、新しい人物像が、啓蒙思想家を惹きつけた。この十八世紀リアリズムの成果は、十九世紀リアリズムを準備する不可欠の要素であった。

(二)

題材の空間的伸張あるいはヘリアリズムの水平志向は、政治的水平性すなわち民主主義の発展と並行する。それはまた、ブルジョワジーの最終的な権力獲得の過程とも並行するものであった。彼らの最大の

関心事が金銭問題にあることは言うまでもない。

realの語源であるラテン語の res は「物」の意だが、ヘリアリズムはブルジョワジーの「物」依存のあり方を反映している。H・レヴィンによれば、

ヘリアリズムが、意味論的に言うと、めぐりめぐって「リアル・エステート(不動産)」と結びつく
とみるのは、まったくのこじつけというわけではない。多くの小説家をリアリズム伝統の中に位置づ
ける理由となる共通した関心のもちかたが、この疑似法律的と言うべき結びつきを明瞭に支持してい
る。すなわち、バルザックの家具調度品の感覚、ディケンズの物品細目癖、トルストイの土地描写、
ヘンリー・ジェームズの「物」偏執などである。⁽¹⁷⁾

ここにある「疑似法律的」という言葉は示唆的である。物品の価値は近代においてその値段によって示
されるがゆえに、「物」への執着は金銭への執着にとつて代わられる。しかし現実に金銭が社会的作用力
をもつのは、それが法律的に我々を縛っているからである。

モリエールの『守銭奴』では金銭は単なる物欲のシンボルでしかない。アルバゴンは金の入った壺を後
生大事に抱えているが、それによって彼の社会的地位は何ほど高まらない。ベン・ジョンソンの『ヴォ
ルボーネ』でも、金銭が社会的力をもつものとしては示されていない。近代以前の劇で、身分の上下が金

錢所有高で決められるといった例は皆無に近いのではなからうか。しかし十八世紀になると、市民登場の劇において、金銭はほとんど常に法律的意思を付与され、その所有、非所有が社会的権利の有無を定めるようになる。「金」は物欲のシンボルではなくそれ自体で汎世界的価値をもち、⁽¹⁸⁾借りた金を期限までに返済しないことは、ブルジョワジー社会では物を盗むに等しい法律的制裁を受ける。彼らの金銭は契約に基づいて価値を決められ、その法律的制約が近代社会の貧富を規定する。物の価値を値段で表わすのではなく、値段によって物の価値を決定するのである。

あらゆるものが金銭によって価値づけられるということは、それを基礎づけている「法」そのものさえも金銭によってしか価値を云々できないことを意味する。裏返して言えば、近世の法は我々の道徳的価値判断の基準ではなく物質的価値判断の尺度たること以上に出ようとしない。いや、市民社会の道徳とは、この新しい法意識によって出来上がると言ってもよい。

このことはイブセンのリアリズム劇理解に重要な視点を与えるだろう。彼の近代市民劇は、まさしく金銭の法律的支配力をめぐる問題を発する。前期作品の『ブラン』『ペール・ギュント』にも金銭は扱われていた。しかしこれらの作品では、金はアルパゴンのように物欲のシンボルであったり、ファウストのように力の裏づけではあっても、法律的な意味をもって人物を縛るものとはみられていない。いずれの劇でも金銭は現実を支えるものではない。ブランは遺産を受け、ペールは自力で金をためるが、そのことによって彼らの生活や性格に何か本質的な変化が生じるのではないのである。しかし、イブセン散文市民

劇の最初となる『青年同盟』では、そもそもの始まりが、主人公ステンスゴールの被選挙権獲得のための財産所有欲求にある。この劇の主要な登場人物のほとんどは金銭所有、金銭損失、金銭貸借等によってその性格を形づくる。金を持つものと持たざるものの差は、階級差別以前に、人々の現実生活のあり方を規定している。

この観点から眺めるとき、イブセンに少なからぬ影響力を与えたとされているフリードリッヒ・ヘッベルの『マリア・マグダレーナ』(一八四四)がその悲劇の発端をクララの兄の盗みの嫌疑においていることは重要だろう。筋の進行にこの事件は直接のつながりをもたない。しかし父親のアントン親方がぐさ息子子の盗みを事実としてしまうのは、彼が日頃から借金を作っていることを知っていて、そういう息子を信用していないからである。アントンは、恩義ある人への借金はとり立てようもしない、非資本主義的人間であり、そのために娘のクララに持参金をつけられず、また、金銭としての持参金の重要性を無視してもいる。娘が許婚に肉體關係を許しながら棄てられるこれが直接の理由であるからは、この劇の主題を古い道德觀念と新しい社会風習の衝突とするときの、その中核となるものがやはり金銭であるとみて誤りではないだろう。アントン親方の有名な幕切れの台詞「わしにはこの世の中がもうわからなくなった Ich verstehe die Welt nicht mehr!」のこの世とは、金銭が法や道德の基盤となる近代社会のこ⁽¹⁹⁾とである。

もう一人、ヘッベルと並んでイブセンのリアリズム劇形成に寄与したのは、フランス娯楽劇作家のウジ

エース・スクリーブであると一般に言われる。彼の場合は「ピエス・ピアン・フエットの点で云々されるが、その代表作とされるものを探ってみると、イブセンに近いのは手法よりもむしろ人物のおかれた状況であることに気づく。スクリーブはバルザック以前に金銭問題を頻繁に扱ったほとんど唯一の作家であった。⁽²⁰⁾彼の描く社会は多くが金銭に支配され、人物は金銭に縛られる。一八二七年に書かれた『金のための結婚』はイブセン晩年の人物ヨーン・ガブリエル・ボルクマンのかつての状況にそっくりの話である。『人間万事、金の世の中』たることを直接に示す一幕喜劇『黄金の仔牛』(一八四一)は王政復古期の拜金主義に染まったフランス社会を反映する。そこにはたとえば次のような台詞がある。

いいかね、君、現代には、よって立つ原理もなければ宗教もない。だが、誰もが信奉するものが一つだけあるよ。その前ではみんなが跪く神さまさ。かつてユダヤの民が黄金の仔牛を崇拜した話を聞いたことがあるだろう？ それさ、今の時代はちとばかりユダヤ人というところがある。人がお線香をたくった一つの偶像は金なのさ！⁽²¹⁾

スクリーブ自身、ブルジョワ家庭に生まれ、金銭にこまかい性格であったと言われるのは、イブセンもまたそうであったことと思ひあわせて興味深い。

スクリーブは一八三四年、四十三歳でアカデミー会員に選ばれているにもかかわらず(あるいはそれゆ

えにか)、娯楽劇作家という烙印の下に、フランスの文学史家からはほとんど無視されている感がある。

リアリズム演劇の成立に寄与した作家としては、むしろ一八五〇年以後のエミール・オージェやデュマ・フィスを第一にあげるのが通例である。それはおそらくスクリーブのアカデミー会員就任演説における明快直截な言明——演劇は気晴しが目的であり、気晴しは日常に起こり得ぬ異常なこと、真実ではなく虚構

こそが与える——にもよることだろう。しかしスクリーブの実際に書いたものは、メロドラマ的ではあつ

ても、ブルジョワ社会の風俗をかなり忠実に写しとつたものだった。そこにみられる金銭の社会的拘束力のあり方が、次代の作家の意識にまったく作用を及ぼさなかったとは思われない。オージェの『オリンブの結婚』やデュマ・フィスの『椿姫』『ドミ・モンド』『私生児』等の代表作も金銭による身分差を、問題の根底に潜めているし、後者には株価操作を主題とした『金銭問題』と題した作品さえある。

しかしながら、一八五〇年以後に出てくる〈問題劇〉*Théâtre à thèse*には、スクリーブにはなかったヘリアリズムの推進のためのもう一つの重要な姿勢がみられた。すなわち社会問題の掘り下げである。このことは、デュマ・フィスの『ドミ・モンド』とスクリーブの代表作『一杯の水』を並べてみても明らかだろう。我々を楽しませることにかけては後者が数段上であるとしても、スクリーブの描くイギリス宮廷政治は、いわばサスペンスに富んだ筋立てのための道具にすぎない。人物の人間的な感情、苦悩も恐れも喜びも作者の関心外にある。デュマの作品が際立って人間描写にすぐれたものではないが、少なくとも彼の狙いは、単なる裏社交界の真相暴露で我々を引きつけようというのではなく、そこに棲息する

私たちの描写によって世間の目を開こうというところにある。⁽²³⁾ 何よりも、あまりに人工的、技巧的なスクリープの劇作法とは違って、デュマのそれは、実人生に対する真面目な対し方を感じさせる点で、やはりリアリズムに向かつての数歩前進を示すものと言わざるを得ないだろう。⁽²⁴⁾ ただ、この意味では、演劇は同時代の小説のはるか後塵を拝していた。

(三)

十九世紀半ばのフランス・リアリズム小説興隆をもたらした第一の要因は可能読者層の増大である。一八三三年のギゾーの教育改革⁽²⁵⁾によってフランス人の文盲率は激減した。一八一九年には二千万人の成人中、約千五百万人が字を読めなかったというが、ルイ・フィリップ治政末期になると陸軍兵士の六四％は字を読むことができた⁽²⁶⁾と記録されている。同時に一方で小説読者層の増大は産業革命以後、女性が織物や糸を紡ぐ仕事から解放されて暇をもつようになったことも大いに寄与している。スタンダールは一八三二年に、流行の小説を二種類に分けて、一つは家庭婦人用、もう一つをサロン用とした。⁽²⁷⁾ 女性が小説享受層の大半を占める事情はその後も変わらずつづいている。とまれこれら大衆読者層の出現を背景にしなければ、「歴史家に忘れられた歴史、すなわち風俗の歴史」『histoire oubliée par tout d'historiens, celle des mœurs』⁽²⁸⁾を描こうとしたバルザックの小説も成立しなかったに違いない。フランス語の〈風俗〉mœurs

は、「道德」の意を多分に含むものだが、バルザックが金銭問題に意を用いるのも、中産階級小説享受者層の新しい道德観に負うものであったろう。

フランスにおいてヘリアリズムなる言葉が人々の耳目をうったのは一八五五年に画家クールベが自らの絵をサロンで拒否されたため、独自の展覧会を催してその会場を「リアリズム館」と呼んだときであった。翌年には『リアリズム』と題された雑誌が発行され、次の年一八五七年にシャンフレリイは小冊子『リアリズム』を出版する。雑誌『リアリズム』の編集にあたったのはデュランティで、彼の主張は「理想化」を排し「自然」を合言葉とするというものだった。リアリズムは社会的に有用な目的に尽すべきであり、リアリズム作家は教師たらねばならない、それは社会の実相を写すことよってである、と言うのである。⁽²⁹⁾

だが、一八五七年をフランス・リアリズム文学にとって記念すべき年に行っているのは、何と云っても『ボヴァリー夫人』の出版とそれにつづく裁判であろう。この事件はリアリズム文学にとって、『エルナニ』初演がロマン主義にとってもつたのと同じ意味をもつとされる。フェミニズム運動は十九世紀を通じて高まっていったが——北欧では特に顕著ならわれを示していた——有名なフローベールの「ボヴァリー夫人は私だ」という言葉は彼女が作者による外的世界の観察によってではなく、自己の内部観察によって出来上がっていることを意味している。⁽³⁰⁾リアリズム文学が単に表現対象の外的範囲を拡げるべき時期は終わっていた。フローベールの弟子をもって任じていたモーパッサンはあまり理論的言辞を口にする作家ではなかったが、『ピエールとジャン』の序文としてつけた「小説」なる文章の中でこう書く。

リアリストとは、芸術家である限り、我々に人生のありきたりな写真をみせようとするのではなく、現実に完全に心につき刺さり我々をうなずかせせるヴィジョンを提供しようとするものである。⁽³¹⁾

真実の描写をめざすリアリズム文学は、外的だけでなく内的世界の追求にも向かう。これを、水平的方向に対して垂直的方向と呼ぶなら、垂直的とは社会問題の掘り下げのみならず、人間世界への下降、過去への遡行も意味する。ヘリアリズムの始まりにおいては表現対象の空間的拡大に力点がおかれていた。その方向も、十九世紀半ば以後はゴンクール兄弟の小説にみられるように、社会の下層民の生態描写へ進んでゆく。⁽³²⁾しかし新しい小説の傾向が今や垂直的方向を示し出したことは明白であった。自然科学の方法を文学創作に導入しようとしたエミール・ゾラの理論も、ある意味でリアリズムを垂直の方向に深めるものにほかならない。

ゾラの主張は俗に言われているような単なる現実の写真的描写を旨とするものでは全然ない（彼自身、写真的模倣を否定している）。十九世紀が自然科学的思考の支配に圧倒されてきた時代であることは周知のことだが、文学がその余波を受けるのもいわば必然であった。ゾラはヘリアリズムでなくへ自然主義と呼ぶ。⁽³⁴⁾しかしそれがこれまでのリアリズム文学の発展上に位置されることは彼自身が認めている。

そもそも、自然科学が追求する真実は肉眼による素朴な観察によって見出しされるものではないだろう。

科学が究めようとするのは個々の事象のデータそのものではなく、それらの背後にあるはずの普遍的法則である。近代科学はルネサンス以来、外的事象のあらわれを外観通りとは信じないという思考法によって推し進められてきた。太陽が地球のまわりを回っていると我々の素朴な認識は教えてくれるにもかかわらず、実は太陽は静止し、逆に、動いているとは感じられない地球を含めた各惑星が一定の法則に従って太陽のまわりを回っているという発見が近代科学思考の基となったのである。

我々は今日もこのルネサンス的思考法の枠内にいる。それは、実際には知覚できないが個々の事象を抽象することで普遍的存在性を仮定しようとする思考法である。近代はこの思考法を最終的に完成した。現在我々は近代科学主義を疑い出していると言われるが、それは、科学的思考の実際的結果としての工業技術の発達に対する疑問でしかない場合が多い。⁽³⁵⁾我々は科学的思考に代わる思考法をいまだ生み出していないし、我々の日常生活は、いまだに強固にそういう普遍的法則の存在を前提として成り立っている。

科学が個々の事象から普遍法則を抽出する方法は、対象の要素を分析し、それらを抽象的な概念的構成物として、各々の間の整合関係を発見してゆくやり方である。当初は科学もまた水平（空間）志向が中心であった。ルネサンスの科学的発見と各種の大陸、航路発見は密接に関連していた。しかし時代がくだるにつれ、科学研究者の目は物質の内部、人間自体の問題に向けられてくる。ゾラが自然主義文学理論を形成したとき、その理論的拠り所としたのがクロード・ベルナールの『実験医学研究序説』であったことは偶然ではない。

ゾラが「実験小説論」(一八七九)の中で展開するベルナルの言う科学的方法を小説にも適用すべきとする見解は、一般のリアリズム定義とはかなり異なるものである。ゾラの論文はその多くの部分がベルナルの引用で埋められているが、彼の科学的方法とは、従来の経験主義的、観察主義的態度に、「実験」の方法を導入したものにほかならない。「実験」によって外的観察からは把握できない病気の発生原因、法則を見い出すことができる。まさしく、個々の要素分析とその相互作用のあり方を探る方法である。科学者は観察者と実験者を兼ねなければならぬ。彼は身体の成り立ちを知るだけでなく、それが「いかにして」成り立つものであるかを知ろうとする。言い換えれば、外的事象のあらわれ方だけでなく、人間的、生理現象の法則性を探ることによって、科学的な治療法が確立されるとするのである。

ゾラは、小説家の場合、対象が人体でなく人間感情や性格であるという違いこそあれ、その探究方法はまったく同じであるべきだと考える。個々の人間の言動を観察し、データを集め、その要素を組み合わせて実験することで、この領域の法則性を探る。性格決定には遺伝が重要要素となるが、人間の行動は社会的なものであるから、当然、社会環境とのかかわりをも探らねばならない。ゾラは今日からみれば大変楽天的に、やがて人間的事象の大半が科学的に説明され、不可知論にしがみつく蒙昧な神秘主義芸術や哲学の聖域は侵食されつくすと予告する。たしかに、二十世紀になると人間内部の感情は精神分析学によって、社会環境とのかかわりは社会心理学によって一層究められてきた。それが現代小説に如実に反映していることも事実である。

もちろん、ゾラの〈自然主義〉理論がもつ楽天的科学主義思考は、今日の我々の無条件で首肯できるものではない。しかし彼の理論は単に「素朴に」あるいは「不合理に」科学と文学を混同したものであるとか、次代の反自然主義思潮によって簡単に否定し去られたとか言っすむものでも決してないだろう。我々の意識が今なお近代科学的思考の枠内にある以上、彼の理論は、現に多くの文学創造の中で形を変えて成立している。幻想、空想小説でない今日の大半の小説が、人間の内的世界のメカニズムと外的世界とのかわりへの追求に専念している。つまり何らかの意味で人間の行動に眞実性を見出すための「実験」である。

ところで、ゾラは自然主義理論を演劇にも押し広げたが、小説『テレーズ・ラカン』（一八七二）にはじまる自らの劇作品で世の評価を得ることはできなかった。自然主義演劇の眞の実現者は、「ゾラは泥に浸り込む、私はそれを洗い浄める」と自らの立場を区別したにもかかわらず、むしろイブセンであると世間はみた。

イブセンのリアリズム劇は医学的事実をかなり忠実に踏まえていると言われる。『幽霊』（一八八一）には、まさしく遺伝を環境の力に支配される人物が登場して、脳軟化による発狂への過程を臨床例どおりにさし示す。イブセン人物の多くが、フロイトをはじめとした二十世紀の精神分析医から少なからぬ注目を浴びていることも、彼の心理分析の科学的正確さを証すると言っすよいだらう。

だが、ここで一つの疑問が生じる。

近代科学は対象の基本的特徴を量化する形でしか分析しない。色、匂い、滑らかさといった性質は二次的であり偶然的なものともみなす。真の实在は空間的な位置や大きさ、質量といった抽象的量のみに規定されるだけである。価値を問題にしないというのも、質的差異を無視することの謂にほかならない。

断わるまでもなく、我々は現実世界を量的にとらえると同時に質的なものとしてもとらえている。いや、日常の生命の営みは、むしろ色、匂い、滑らかさといった量化されない性質にこそ左右されていると言ってもよい。たしかに科学はそれらさえも量化しようと努めるだろう。色彩は光反応の波形に還元され、匂いは粒子に分析される。しかしそれはあくまで我々の感じるこの色、この匂いを説明するものではまったくくない。そもそも、科学的描写と知覚風景の描写は互いに他から引き出せるものではない。「言語的にいうならば、知覚風景を叙する言葉、たとえば赤いや青い、高い音、柔らかな手ざわり、冷たい熱い等は科学的描写の言語とは独立なのである」⁽³⁶⁾。

芸術体験あるいは美的体験と言われるものは、現実の質的知覚に基盤をおく。おそらくそこにおいては、科学的、量的な意味での普遍的真実のみを真実とすることはできないだろう。それならば、リアリズム文学が「現実を再現する」と言うときの、その現実とはいかなるものか。「真実を描く」と言うときの、そ

の眞実とはいかなるものなのか。

四四

D・グラントは我々の眞実とは何かに対する二つの見方を区別し、一方を「科学的」、他方を「詩的」と呼ぶ⁽³⁷⁾。科学的眞実は、知る過程によって発見されるものであり、その描写を強調するリアリズム理論を「correspondence theory」と名づける。一般に理解されているリアリズムはこの範疇に属する。これに反し、詩的眞実とは、作る過程によって創造されてゆくものであり、この理論を「coherence theory」と名づける。前者は経験的、命名的、後者は直観的、信仰的である。一方は捕えられる眞実、他方は流れ出る眞実、あるいはB・ラッセルに従って、意味論的と構文的という用語で区別することもできる。そしてグラントは、後者のもっとも明晰な記述としてフローベールの有名な言葉を引く。

私に美と思われるもの、私が書きたいと思っているものは、無についての本です。つまり、支えもなくて空中に浮かんでいる地球のように、外側に対応するものもまったくくない、自己のスタイルの内的な力のみによって存立している本、ほとんど主題というものをたない、あるいは少なくとも、できぬなら主題が目につくことのまずないといった本、そういうものです⁽³⁸⁾。

だがウォレス・ステイヴンスはこう言う。

「^{リアリズム}眞実とはそうあるものではない。そこからは多くの眞実が作られて、それらによって眞実が出来上がっている。——どんな事実も単なる事実ではない。どんな個人もそれ自体で一個の世界をなしてはいない。——物ごとの間のかかわり方が、それらを豊かなものとする。」⁽³⁹⁾

すなわち、「眞実と想像力の共入関係が文学的性格の基である」。

もちろん、「想像力」という言葉は誤解を呼びやすい。へリアリズムが作家の主観に重点をおく（印象主義）に変質しかねない。あるいはステイヴンスの言葉はリアリズムというより、次の時代のシュール・リアリズムを定義するもののように響くかもしれない。しかし彼はシュール・リアリズムを拒否してこう述べる。

シュール・リアリズムの本質的な誤りは、発見することなしに發明するということにある。〔…〕それゆえ想像世界はやがて全く関心のないものになってしまう。

「^{リアリズム}眞実」のありかを、物ごと自体に求めるのではなく、その相互関係に求める見方は、ブレヒトのリアリズム定義にもつながるものである。彼は「リアリズムとは、本当の物がどうなのかではなく、物がいかにか本当なのか」を示すとした。彼の場合は人間の内的世界をも含めてこの世のからくりを唯物論的に明ら

かにしようとする。

だがゾラの提唱した「自然主義」もまた、存在をあるがままにとらえることではなく、近代社会の成り立ちの法則を探るための方策として、ベルナルの実験医学の方法を採用しようというものではなかったか。それは単に知る過程によって発見される真実であるだけでなく、要素間の関係を作ってゆくことによる創造される真実でもある。結局ゾラの小説は厳密な科学的観察記録の域を出たものであり、また出たときに優れた作品となっているとされる。ステイヴンスもブレヒトも、観察、発見を同じく重んじる。まさしくそれこそが、リアリストとイマジストとを区別する手立てだからである。科学的真実と詩的真実は、実際には截然と区分されるものではないだろう。⁽⁴¹⁾我々は現実を量的と質的に分けて知覚し理解しているのではない。

しかしながら、このいわば主体と客体の合一は、微妙なバランスの上に成立するものである。二十世紀の芸術が主体の側に傾いていた分だけ、十九世紀リアリズムが客体に比重をおいていたことは否定できない。そして十九世紀リアリストたちは、主観的判断を抜きにした純粹に客観的な現実描写を旨とすることによって、かえって、もっとも激しい自己主張を行なっているとみられたのであった。それは単に芸術上の自己主張ではなく、社会的、政治的に過激な主張となったのである。マネの絵『マクシミリアン皇帝の処刑』は、たとえばゴヤの『一八〇八年五月三日』に示されているような、作家の湧き立つ弾劾の感情とは無縁である。まったく没価値的に処刑の「瞬間」をとらえているにすぎない。だがそれゆえにこそ、

この絵は危険作品として官憲の禁止をくらった。十九世紀後半にあっては、現実への誠実さ自体が、支配層の拗って立つ価値観に、あい、くちをつきつけるものとられたのである。たしかに、十九世紀「リアリズム時代には、個人的行為はまさしく社会的行為なのであった」⁽⁴²⁾。

ゾラがブルジョワ社会の裏面を描くとき、まったく価値判断を停止しているというものの、それを取り上げること自体にすでに社会批判の意味合いはあらわれ出てくる。そもそもベルナルの実験に「からが、疾病への否定の姿勢なくしては存在意義を失う。十九世紀の偉大なリアリスト作家たちはみな社会批判性を根底にしていた。その多くが実際に体制側から法的拘束を受けた。近代のリアリズム文学は本質的にブルジョワによるブルジョワ社会批判であると定義することもできる」⁽⁴³⁾。トマス・マンは *Kunst wird nicht gemacht* と言ったが、その性格をもっとも顕著に示していたのは、ゴリキーが「批判的リアリズム」の名称で呼んだ十九世紀のロシア文学であった。

(五)

近代ロシア文学がプーシキンとレールモントフにはじまるとするのは常識だろう。それはそのままロシア・リアリズム文学の開始をも意味する。ロシアには豊かな民話の伝統があり、回想文学にも傑出したものがあつたし、十八世紀には、エカテリーナ女帝の下で先進国の啓蒙思想を移入してフォンヴィージンの

喜劇『旅団長』や『親がかり』のようなロシアの生活を写したリアリズムの到来を予告する作品を生み出してもいた。だが北方啓蒙君主の例に漏れぬエカテリーナ女帝の矛盾した専制政治はその風刺性の育成を許容しなかった。ロシアの反動体制は世紀が変わっても容易にはくずれない。有名なグリボエドフの『知恵の悲しみ』は出版が許されず、ナポレオン戦争後のアレキサンドル一世、そしてニコライ一世治政下の苛酷な検閲制度によって、プーシキンもレールモンツフも、いわばアウト・サイダーとしてしか芸術を全うすることはできなかった。それは基本的に十九世紀を通じて消えることのないロシア芸術の性格である。そしておそらくそれゆえにこそ、彼らの近代文学は、リアリズムの垂直方向への進展を露わにした。

それはプーシキンが世を去り（一八三七）、レールモンツフが死んだ（一八四一）あとになって、ようやく際立った形をとりはじめる。すでにゴーゴリはリアリストとしての面目躍如たる喜劇『検察官』（一八三六）を書いているが、ゴンチャロフ、ツルゲーネフ、ドストエフスキー、レフ・トルストイとつづくロシア小説の巨人たちは十九世紀ヨーロッパの他のいかなる国のリアリズム文学をも圧倒している。

現実の忠実な描写に何の価値があるかというリアリズムが投げつけられる問いに、今日の視点からでも正面から答えられる十九世紀ヨーロッパ小説は、ロシアとアメリカにしかみられないと、ジョージ・スタイナーは言う⁽⁴⁾。就中、ドストエフスキーとトルストイは互いに対照的でありながら、水平性と垂直性の統合に立つリアリズム文学の真の意味合いを開示する十九世紀最大の小説家であった。

トルストイの大河小説は、伝統的な歴史叙事物語の性格を狙ったむしろ水平的、空間的広さを特色とす

る。しかしその規模の大きさが、人間内部の描写を無視するものでないことは『アンナ・カレーニナ』をみれば一目瞭然だろう。ドストエフスキーは通常概念からは、ヘリアリズムの範疇に入るかどうか疑問に思われるかもしれない。『死の家の記録』といった記録性が濃いはずの小説でさえ、厳密に客観的かつ没価値的な筆致で一貫しているとは言い難い。しかしドストエフスキーは、自らを本質的なりアリストとみなしていた。純粹のリアリズムとは人間の魂の奥深くに入り込み、その中心を抉り出すものであるとする彼の作品はけだし垂直的リアリズムの終極点と言ってよい。だが、同時に、彼の小説に登場する人物の多彩さ、その社会的、宗教的広がりのもつ水平性を否定するわけにはゆかないだろう。

ドストエフスキーが、自らを十九世紀という時代の子であるとし、「今日にいたるまで、いやそれどころか、これから先にいたるまで（私はそれをよく知っています）不信と懐疑の子なのです」と書くとき、それはイブセンにも明らかに交響する言葉である。イブセンがドストエフスキーほどにキリスト教の現実性に沈潜していたかどうかは疑問だろう。しかし、彼に『皇帝とガリラヤ人』を書かせた北欧の、とりわけノルウェーの宗教的土壌は、ロシアとは違った形ではあるが、十九世紀に一種の混乱を経験していた。それは世紀の前半に特に激しく人々の心をゆり動かし、それでいて国教会にはいれられなかった平信徒運動である。⁽⁴⁶⁾イブセンの母親がその狂信的な一派の信徒であったことが、人生の意味に対する消えることのないイブセンの問いかけに何の作用も及ぼしていないとは考え難い。おそらくこの点は、彼とドストエフスキーの共通性をこえて、十九世紀の北ヨーロッパ文学一般の傾向とみるべきだろう。ともあれ、世紀の

半ば以降、確実に進められていた北方文学のリアリズムがイブセンにそのままつながつていることは否めない事実である。

もっとも、イブセンがドストエフスキーとトルストイをどれだけ読んでいたかは、はっきりしない。しかし一八八八年にトルストイの『闇の力』の翻訳を贈られたとき、イブセンは翻訳者への感謝の手紙に、この戯曲を大変興味深く読んだと言って「これが忠実にかつ真剣さをもって上演されるなら、意義ある反応を引き起こす舞台となることを疑わない」と書いている。⁽⁴⁷⁾七十歳の誕生日の新聞インタビューでは、ロシア文学愛好を表明して、ドストエフスキーの『罪と罰』、トルストイの『アンナ・カレーニナ』をほめ、後者の一生のあり方には心騒ぐものがあると述べた。⁽⁴⁸⁾イブセンが両作家をそれなりに読んでいたことは間違いないだろう。⁽⁴⁹⁾

だが、この七十歳の同じ年、トルストイが公にした『芸術とは何か』(一八九八)の中で、『棟梁ソルネス』(一八九二)や『小さなエイヨルフ』(一八九四)が、わけのわからない芸術の典型として批判されていることをイブセンは知っていたかどうか。翌一八九九年、トルストイは最後の長篇小説『復活』を出し、イブセンは最後作『私たち死んだものが目覚めたら』を出版した。イブセンの劇は彫刻家を主人公とし、彼が彫った唯一の傑作は『復活の日』と名づけられている。イブセンは初めこれを戯曲の題名にもしようと考えていた。

だが言うまでもないことながら、劇には小説のような無制限の長さは許容されない。題材の水平的広が

りは当然の制約を受ける。したがって、劇には、垂直志向となるや急速に水平性を放棄してしまふ傾向がある。外的（社会的）問題から、内的（個人的）問題への傾斜である。世紀末風潮の中では、リアリズム劇もしばしば作家の主観、人物内面の表現の方に転じていった。その典型例の一人がドイツのハウプトマンだろう。一八八九年に『夜明け前』をもってイブセンをも凌ぐ『自然主義劇作家』の名を立てた彼は、九〇年代に入るや、数作にして外的現実から幻想世界へ逃避した。

しかし考えてみれば、我々が個人と社会、内的世界と外的世界を対比させるとき、これら二者が知覚対象として完全に異なる地平にあることをしばしば無視している。我々の知覚可能な外的世界は、せいぜいが目のとどく範囲、聴覚のきく範囲でしかない。それは実のところ我々の個人的世界と言えるものであって、ほとんど内的世界に直結する領域でさえあるだろう。その外側、つまり我々の考えている外的世界は、まさに考えているものにほかならず、『社会』とか『国家』とか『世界』とかいう名称で把握しているこの観念内容は、当然のことながら、直接に知覚対象となっている我々の個人的領域（感じている感情世界、意識している意識世界も含めて）と違ったとらえられ方をしている。

小説の叙述では、これら二者は同次元にあって同じ言語表現法で具体化される。しかし劇は舞台上の数人の俳優によってしか表現されない。舞台は、これら俳優たちの扮した登場人物の個人的領域以外の世界を具象化できない。外の世界は人物の口を通して述べられるか、何らかの事物によって象徴されるかする『観念』とならざるを得ないのである。

これが、垂直性を深めたときのリアリズム劇の難問である。すべてが表面的に水平的方向へ進むことですんでいたときは問題ではなかった。しかし人物の個人的、内的次元に目を向け出すや、その世界の表現と外的世界の表現の基本的ずれが露わになってくる。イブセン晩年の作品が、かつての社会問題性を失って、作者個人の内面世界に沈潜したとみられる理由もここにある。だがすぐれたリアリズム劇は個人的領域を決して外の世界から分離したものにはしない。個人は社会と陸つづきの形で出される。たしかに小説のようにはゆかないが、劇もまた水平性と垂直性の統合の上に立ってはじめて真のリアリズムの力を發揮すると言えるだろう。イブセンにつづいてチェホフ、ショウ、シング、オケーシーといった作家たちがそのことを証している。

だが、それには、それぞれに独自の劇作法が要求された。イブセンもまた、彼自身のリアリズム劇作法を模索して苦しんだが、しかしいったんそれをつかむや、彼は、一見非リアリズムにみられる晩年の作品においても、それを強固に保持していた。

二 現実のイリュージョン

(一)

いかに現実を忠実に写したとする作品でも、そこに描かれていると我々が認める「現実」と外的現実とは別物である。これは自明のことだが、それにもかかわらず、両者に何のつながりもなければ、また、我々には作品が「現実」を写していると言ふこともできない。それが「真実」であるかどうかの判断も成り立たない。

この矛盾に対する一つの、そしてかなり一般的な説明は、芸術作品に描かれる「現実」は外的現実そのものでなく、そのイリュージョンであるという見方である。しかし「イリュージョン」という言葉はロマン主義から十九世紀を通じての芸術論上のキーワードの一つにもなっていたが、その意味の曖昧さ（語源の「Illusion」が欺く意であることと無関係でないかもしれぬ）から、ときには正反対の意味に使われたりする。つまり「現実のイリュージョン」とは、対象を現実と思ひ込ませることともとられるし、単に現実のようにみえる意ともされる。^(註)後者の場合、言うまでもなく、みるものはそれが現実そのものでないことは承知している。

この混乱は、演劇の場合特にはなほだしい。十九世紀ヨーロッパ演劇の相反する思潮に立つヴァーグナーのロマン主義的演劇（楽劇）とイブセンのリアリズム演劇とは、共にイリュージョン演劇と呼ばれる。

イブセンは、しばしば引用されるエドモンド・ゴス宛の手紙の中で、最新作の『皇帝とガリラヤ人』では「読者に、読んでいることは現実に起こったことだという印象を与えたかった」と述べた。⁽⁵²⁾つまりイブセンの意図は「現実のイリュージョンを作り出す」ところにあったと言っているのである。ここで注意すべきは、イブセンが「読者」と言って「観客」と言っていない点である。『皇帝とガリラヤ人』を上演のための作品と考えていたかどうかという問題は別に論ずべきことだが、もしイブセンがここで「読者」の代わりに「観客」と書いていけば、いま引用した文章はいささか奇妙な響きをもつものとなるだろう。観客に眼前の芝居を、現実に起こった出来事と思わせるのは、歴史劇の場合でも簡単ではないし、そのとき、果して観客は現実のイリュージョンをもったと言えるかどうかも疑問である。しかしイブセンは後のリアリズム劇で、明らかに、それが上演されたときは現実そっくりとなることを意図した。それはリアリズム演劇一般の特徴であると考えられている。

いったい、演劇におけるイリュージョンとはいかなるものか。

言語表現による文学作品（戯曲を含む）を読むとき、その言葉から「現実」を把握するには想像力の助けがある。その「現実」はあくまで読者の意識内にあるだけで眼前にはない。

演劇の場合、俳優の身体の動き（発話も含めた行為）をみている観客は、そこから素材を異にする別の

「現実」の人間を想像するのではない。人間（俳優）が人間（劇中人物）を表わしている。むしろ、観客がとらえているのは「俳優」ではなく劇の物語を形成している「人物」であり、その人物、たとえば「ハムレット」なる人間は眼前にいたるのではなく、やはり観客の想像としてのみ存在していると言われるかもしれない。だが、言語表現ではまず文字言語の観念化が行なわれるのに反して、俳優の行為がそのまま劇中人物の行為とされる舞台表現では、例えば俳優AがAではなく「ハムレット」に変容するにしても、そのA（＝ハムレット）の「行為」自体が我々の認識平面から消えるのではない。その変容は、いわば「行為」の観念化とも言うべき「行動」、あるいは行動の集積としての「筋」の方からうながされて生じる。⁽⁵³⁾

舞台上の行為―行動―筋の連関は、日常生活での我々の人物理解の際に成立している連関と同じである。ただ違いは、記号学者が「舞台上の事柄はすべて記号である」と言うように、行為―行動がそれ自体としてある現実世界に対して、舞台ではそれ自体を意味するものとしてある点である。しかし全体が意味されるもの（筋）としてあるその限りでの人物理解の道筋を考える上では、今の論旨は変わらない。

表現媒材と題材の素材が同じであるという演劇の性質は、共に演奏（上演）芸術に分類される音楽にもみられる。いや、この性質をもつ芸術表現形態を総称して「パフォーマンス」と呼ぶと言った方がよい（興行形態として似ていても映画上映はこの名で呼ばれない）。音楽は、素材たる「音」をそのまま楽曲の「音」としているために、演劇で「俳優」という人間と「劇中人物」という人間を区別して考えるのに似て、単なる現実音たる「騒音」と楽曲を形成する「楽音」を区別しようとする。しかしこの区別が絶対的

なものでないことは現代の前衛的音楽家が示している通りである。ただ音楽は演劇と違って音のつらなりそのものが享受対象であり、そのつらなりは特定の意味なりイメージなりを第一義的に志向するものでないがゆえに、騒音と楽音の区別無視は実はすべての騒音化となり、また音と非音との区別解消ともなる。そのときそもそも音楽なるジャンル設定が無意味になるところまで行きつきかねない。演劇でも同様に俳優と劇中人物の区別をとり去ろうとする試みは現代なされている。それはちょうどジョン・ケージの騒音のみを集めた作品のように、俳優の肉體行為を強調することになるが、このとき、通常概念による演劇よりは舞踊と称すべきものに近づくのはけだし当然だろう。舞踊は必ずしも物語を必要としない。人体の動きのつらなりのみによっても作品が出来上がる。舞踊がほとんど必然的に音楽と結びつくそれが理由の一つに違いない。

だが、どんな音楽でも、まずイリュージョンの形成を目ざすとは言わないだろう。田園交響曲に、田園を思い浮かべる者がいるとしても、それがどのような田園であるかの指定はないし、そもそもこの曲が、田園のイリュージョンを作り出そうと意図されたとは誰も考えない。

ところが、人間行為によって人間行為を表現する演劇は、媒材と題材の素材が同一であることから、劇の虚構性が消えやすく、現実のイリュージョンが容易に成立すると言われる。同じくパフォーマンスの性格をもつ演劇と音楽とが、イリュージョン形成の点ではまったく逆の性質をもつわけである。それは明らかに、演劇の媒材・題材が享受者と同じく人間であることに由来することだろう。

A・ケストラーは、演劇のイリュージョンには二段階の同一化作用が働いていると言う。

第一段階は観客の心の中に生じるところの、俳優と俳優が演じているとされる人物との部分的な同一化であり、第二段階は観客と一人または数人の人物との部分的同一化である。⁽⁵⁵⁾

二つの同一化作用を「部分的」とするのは、これが完全に行なわれれば、舞台に駆け上がって悪人を射ち殺した観客の例のようになるからである。ふつうの観客なら、人物の現実性によって、彼が「俳優」である意識を消されることはない。これを論理的には明らかな矛盾した反応だとして、ここに観劇体験の特殊性があると考えるのはかなり一般的である。「いかに様式的な劇や上演でも、舞台上に行為している人物を現実の人間ととる傾向に逆らうことは難しい。プレヒトでさえ、異化効果をいかに強調しようと、この性質を打ち消すことはできなかった。同時に、いかに細心の注意を払った現実的な劇や上演でも、我はそれが芝居であることを意識している」。⁽⁵⁶⁾もし「現実のイリュージョン」を、「現実そのもの」と思い違える「意とするなら、演劇においてイリュージョンが成立することは非常に稀と言わねばならない。

だが、いま観劇体験について述べられたことは、絵画をみる場合もあてはまるように思われる。雪舟の鼠やバラシオスのカンバス布のように、描かれたものを現実と思ひ違える例もあるが、通常は、いかにそっくりに描かれた肖像画でもその本人とは誰も考えない。だからと言って、それが絵であることを承知し

ていても、人物を知覚し認識していることも変わらない。このとき、我々には人物のイリュージョンをもっているとき、同じく俳優をみている観客は「ハムレット」のイリュージョンをもつと言われるわけである。しかしこれら二つの例は、並行した知覚—認識現象と考えるとよいのであろうか。

(二)

知覚心理学のよく知られた実験図に、二本の同じ長さの線が、それぞれの先端に矢印の閉じた形と開いた形をつけ加えることで異なる長さに見えるというのがある。これは視覚的イリュージョンとされるものの典型例だが、しかしこのとき被実験者は、長さが同じ二本の線を異なる長さと思ひ違ひるのではない。同じとわかつていても異なると思ひかみえないのである。

別の実験図には、箱形や階段が瞬き一つでとび出したり凹んだりするものがある。この場合は、わかっているでもそうみえてしまうというのではない。二つのみえ方は我々の意志によって左右できるが両立しないのであって、同じような、水差しとみるか二人の人間の横顔とみるかという有名な実験図でも、我々は水差しと二つの向き合った横顔を一度にとらえることはできない。しかし、この図に何かがつけ足されると、我々の知覚は一方に定まって動かなくなる。目をこすると階段が凸になったり凹になったりする図が、そのまわりにしかるべき補助線を引くなり色をつけるなりすると、もはや変化を生じないのも同じである。

これらの知覚現象から類推して、観劇体験に關しても次のように言うことができるのではなからうか。我々が「芝居」と知りつつも、舞台上の人物を現実の人間ととっているのは、そこに何らかのつけ足し、がなされているからである。しかしそれは我々の知覚が俳優と劇中人物とを同時に、とらえていることを意味しない。しばしば神秘化されて云々されるような、論理的に矛盾する二つの認識作用が働く複合性は何もない。我々の知覚作用は常に単一である。

それなら、たとえばローレンス・オリヴィエとハムレットを同時にみている感じをもつ我々の現実の体験はどう説明できるかと問われよう。

我々はオリヴィエとハムレットを同時に知覚し認識することはできない。いや、ほとんどの場合、我々はハムレットをみているのであって、オリヴィエをみているのではない。オリヴィエをみているればハムレットはなく、劇『ハムレット』も成り立たない。しかしすでに述べたように、補助線一本で我々の知覚作用は定められてしまう。劇場、舞台、芝居についての我々の予備知識、観劇習慣、その他諸々の要素の作用によって、オリヴィエの言葉や行為の意味がまったく理解できないのでない限り、彼はハムレットたることに定まるとらえられる。両者を同時にみている感じがするとすれば、それはオリヴィエの顔を前もって知っていたからである。二人の人物を同時にみているのではなく、ただ「オリヴィエ」の顔をしたハムレットをみているにすぎない。知らない俳優が演じている場合この二重性の感じは稀薄である。

しかしながら、もし我々がハムレットをみているのだとしたら、それは、リンゴの絵をみてリンゴのイリュージョンをもっているのと同じように、ハムレットのイリュージョンをもっていることになるだろうか。

描かれたリンゴをイリュージョンとするのはそれがリンゴのようにみえるだけで、本当は絵の具にすぎないからである。絵の具のリンゴを「リンゴ」でないとするのは、絵の外に実在する「リンゴ」を我々が知っているからだろう。劇の外に実在する「ハムレット」を我々は知らない。「ハムレット」という人物は、今この劇の中にいるだけである。

ハムレットをイリュージョンとするには、彼は、小説の人物のように、我々の想像裡にもつイメージにすぎなくて、眼前に実在しているのではないと言えなくてはならない。しかしこの点はすでに違いを指摘しておいた。ハムレットは知覚対象として眼前に実在している。

それなら、女形あるいは、サラ・ベルナルのような、女の扮したハムレットはどうなるかと問われるかもしれない。ハムレットは男のはずだが、眼前の人物は女ではないか。

ここで、劇中人物とは、そもそも何をさすかが問題となる。小説では冒頭に「男がいた」と書かれてあれば、我々は「男」を思い浮かべ、これは男のイリュージョンとなる。しかし舞台で、まず一人の男が登場してくれば、我々は男のイリュージョンでなくまさに一人の男をみる。それが女形であれば、女に扮した一人の男をみる。いずれも、前に断わったように、劇場の外でみる一人の男や女の恰好をした男と異な

って、ある劇中人物となるための人物には違いないが、それをイリュージョンとすることはできない。冒頭にあらわれた男は劇に登場したのではなくて、開幕の遅れを詫びる支配人だということになるかもしれない。舞台上の人間がもつこの本質的な曖昧さをピランデルロは『作者を探す六人の登場人物』で見事に劇化しているが、まさしく作者に自分たちの劇を書いてもらわなければ、人物は劇中人物になれないのである。

劇中人物があつて劇が出来上がるのではない。劇があつて人物が成立する。これは歴史劇でも変わらぬ。舞台上の明智光秀は劇が終わつてはじめて、この明智光秀となる。小説では我々の知っている歴史上の明智光秀が何をするかという興味で読まれる。歴史上の人物でなくても同じである。アンナ・カレーニナは『アンナ・カレーニナ』全巻を読み終えたとき、その生涯を明らかにするが、しかし読者はこのとき初めて、アンナなる人物の存在を把握するのではない。我々は小説を読みながら、アンナが次に何をするか、何を考え、感じるかを追いかけてゆく。

これが小説と劇の享受の基本的な相違である。これは、小説が（叙事詩と同じく）すでに生じた過去を叙述するものという基本性格をもつからである。劇は、言うまでもなく、現在ここで生じているようにみせる。だから「ハムレット」とは、この名前の人物をさすのではない。『ハムレット』の劇行動全体から我々が了解する一つの「人物観念」である。それはオリヴィエロハムレットの行動の全集積に我々がある一貫した行動論理を見出したということである。すでに述べたように、行動とは行為の意味化（あるい

はゲシュタルト心理学でいう凶化)であり、ハムレットの行為とはオリヴィエの行為にほかならないから、オリヴィエハムレットは、当然、グルグッドハムレットと同じではない。

したがって我々は眼前にイリュージョンではない實在のハムレットをみているのだが、しかし「ハムレット」は劇が終了するまでは出来上がらないという逆説が生じる。劇享受意識の矛盾と思われるのも、実はこの逆説性のことである。ハムレットは實在する知覚対象だが、「ハムレット」は我々の意識内にしか存在しない観念である。それをイリュージョンと呼ぶことも許されるだろう。S・ランガーの言う劇的イリュージョンとはこのことである。⁽⁵⁷⁾

小説の読者は、W・イーザーの言う通り、そこに書かれていない部分を想像で補っている。劇の観客は、舞台上にないもの、俳優の演じていないことを想像してみたりはしない。能役者が手を面にあててシオルとき、我々は、もっとこまかい泣くしぐさを補っているのではないだろう。もしそうなら、すべての様式的演技は意味をなさなくなる。我々は、シオル面をみて、泣いていると了解する。面の表情が動くのを想像するのではない。この点は視覚芸術作品をみている意識と共通するが、それならこのようなイリュージョン形式には、対象の現実模倣の度合いは、何のかわりもないとすべきであろうか。

たとえば、日常の遊びで子供は一本の細い棒にまたがって跳びまわりながら、それがどこをどうみても馬の形にはみえないにもかかわらず「馬」と認識している。E・H・ゴンブリッチは、このとき、その棒は外在的な「馬なるもの」を指示するものとしてとらえられているのではなく、棒は「馬」の代^{サンスクリット}用

として機能していることが認められているのだと言う。⁽³⁹⁾どこでこの機能の認識が生じるかという境界線を定めることは簡単ではないが、それが対象自体でなく、対象とまわりとの関係、また認識者の文化的背景に依存していることは否定できないだろう。だが「代用」とはどういうことか。

ゴンブリッチは次のように言う。細い棒にまたがる子供がそれを馬と呼ぶとき、「その棒は馬なる観念を意味する記号でもなければ、ある特定の個別の馬の肖像となっていないのである」。馬の「代用」として機能することによって、その棒はそれ自体一頭の馬になっ**て**いる⁽⁴⁰⁾、つまり「それは「おんまひんひん」の類に属して、自らの固有の名前をもつことさえできるものなのである」。同じことは、絵に描かれているたとえば路上の人物像についても言い得る。点の単純な集まりでしかないような像の場合、それは誰か特定の人物をさすつもりで描かれたのでもなければその像が誰かをさすものとしてとらえられるのではない。それはまた絵の外にある「人間」なる類観念を指示するものとして**いる**のではない。我々がこれは人間だと言うとき、厳密に考えて、「像自体が「人間」なる類の一員であるということの意味していると解釈されてよい」。したがって一本の棒を馬とするのも、モネの『ロンシャンの競馬』の二本の脚がおぼろげに描かれている馬を馬とするのも、そして、スーパリアリズム絵画の馬を認めるのも、本質的に同じ知覚—認識作用だということになる。それぞれの間には、描かれた形として、我々の記憶している現実世界の馬の**一般的形**に近いかどうかの違いはある。しかし「馬」の一員としてとらえられるという「再現性」representation の度合いの違いを云々にはできない。

演劇に例をとれば、能舞台の上の簡単な作りものが「家」を象徴しているという言い方は正しくない。細い四本の棒の組み立てが、外の「家なるもの」を指示しているとしてとらえられるのも、また、具体的な家の抽象として把握されるのでもない。また、その骨組みから現実的な「家」を想像する、言い換えれば、対象の現実性に不足している部分を想像上で補って認識しているというのも当たらない。その作りもの自体で家の一つとして我々の意識内にとらえられているのである。

むろん肝腎な点は「家」(類)の「一つ」(個別)というところにある。「家」なる類だけなら、作りものの形や組み立て方は意味をなさなくなる。先の様式的演技の場合と同然である。逆に、このもの自体という特殊のみを意識すれば、細い棒や垂れた布切れ、あるいは六法を踏む手足の動きだけが認められて「家」とか「走り去る行動」は意識からすり抜ける。

実際には一方のみということはない。これもまた比重の問題である。このことは、我々の日常経験と変わりがないだろう。我々の認識対象は、個別的だけでなく類的なものとしてもとらえられている。(それと同時に、すでもつ予期像をあてはめることでその知覚が成り立つのでもあるが、その問題は今はお(61)く)。

要するに、俳優の演技が現実の忠実な模倣であるからといって劇中人物のイリュージョンの度合いが高まるわけではない。それなら、いったい現実の忠実な再現をめざすことはどのような劇的機能をもつのであろうか。

もう一度、子供の遊びのホビー・ホースの例に戻ってみよう。

子供は一本の細い棒にまたがって、それを「馬」とする。だが、彼はその馬遊びに熱中してくるにつれて、一方の先端に馬の首らしきものをくつつけるだろう。次に、尻尾をつけるか、たてがみをつけるかは、彼の前もつてもつ「馬」の形の観念によるとともに、今の馬遊びでどの部分が必要かの考えによる。彼が一本の棒をどこまで馬の形らしく変えてゆくかは、諸々の条件によって決められることだが、少なくとも彼は四本の脚をもったはるかに馬らしい作りものよりも、この棒を好むに相違ない。棒だからこそ自由に乗りまわせる。自由に操ることができる。彼の馬遊びの行動の論理にはこの方が適合するからである。

だが、この遊びを我々が脇で眺めているとしたらどうか。棒より、四本脚の作りものの方が馬の形に近いし、それにまたがっている方がずっと馬に乗っているようにみえる。しかし、それに乗って自らの体をゆり動かしているにすぎないのに比べれば、一本の棒を股にはさんで走りまわっている子供の方が何倍も我々の気持を愉快にするだろう。彼と一緒に走りたい気にさえなるかもしれない。むしろそれには、この場所でも大丈夫だとか、この子供が病気ではないとかという、いわば美的無関心性を破る要素が排除されていなければならないし、また、何よりも、子供自身の乗りまわし方が我々の感情を煽るだけの熱

意をもっていなければならない。ただ、我々を引き込むには、馬も走り方も、決して写実的である必要がないことはたしかである。いやおそらく、写実的であることは純粋に遊びの感情を引き起こすのには妨げにさえなるだろう。

だが、棒にまたがって走る子供をいかに馬遊びとして楽しんで眺めようと、彼が本物の馬を乗りこなせるかどうかの判断をそこから下すことはしない。四本脚の作りものにまたがるときは、我々は彼の「乗馬」の正しさをいくらかでも問題にする。あるいは「落馬」ということを。これが本物の馬に近づけば近づくほど、その馬乗りは我々に本物の馬乗りをみている気にさせてゆくだろうが、それが我々をも熱中させてゆくとすれば、それは彼の行為ではなく、そこに出来上がる物語が我々の注意を引くからである。本物の馬に本物の騎手が乗っている現実の競馬をみてそれに引き込まれるのも、どれが先頭に立つかという「筋」のせいであろう。

これらの例は、比喩の限界を認めた上で、先に述べたヴァーグナー楽劇のイリュージョニズムとリアリズム演劇のその相違を説明すると言えないか。

ヴァーグナーは彼の描く理想世界に観客を没入させようとして、有名な「神秘的溝」を客席と舞台の間に作った。これによってヨーロッパ劇場で初めてオーケストラは観衆の目から隠されたが、ヴァーグナーは、開幕前の音出しを禁じ、カーテンコールもやめた。装置や衣裳には写実性を求めたというが、それが誤りであることは、アドルフ・アッビアによって明瞭にされた。アッビアの抽象装置がヴァーグナーに相

応しいことはその後の上演史が証している。

しかしヴァーグナーにとって、観衆を劇世界に没入させるとは、その行動の論理に同化させることにはかならない。その論理が外の日常世界を律している論理に合致するかどうかは無関係である。非現実的論理を、その内部では論理的に一貫したものにして、その一貫性に観衆の感情を煽る力があればよい。そのためには、物語世界の論理を舞台表現の次元に移し変える必要がある。彼が詩的表現を音楽の力によって実現化する楽劇理論を考えた所以である。

台詞を歌うという非日常的論理に観衆を同化させるには、演者の技倆だけでなく、何よりも彼の熱中力が要求されるのは子供の馬遊びと同じだろう。ヴァーグナーは演者の直インプロヴィゼーション接(63)力を最重要視する。観客席を闇に沈めるのも、観衆の日常世界からの脱却を容易にするためだが、そこに成立するイリュージョンは、舞台現象の向こうにある世界のそれではなく、まさしく眼前の出来事としてのイリュージョンである。

この点でヴァーグナーは近代・現代のヨーロッパ演劇に多大の影響力をもった。しかし彼の理想とする演劇にもっとも近いのは、おそらく日本の能ではなからうか。能もまた観衆を劇の世界に引き入れようとするが、それは虚の物語世界ではなくて、演者の演じているこの世界である。だから誰もが楽しめるものではない。能もヴァーグナーも、その世界の論理に自らを合わせられないものにとっては、これほど退屈なものはない。

ヨーロッパ演劇の伝統の中で、この種の演劇にいちばん近いのはラシーヌだ(64)らう。これはむしろん楽劇で

はないが、そのアレクサンドランで綴られた詩句は、言うまでもなく、豊かな音楽性を身上とする。これら三者の演劇が、いずれも神話伝説に好んで題材をとり、純粹情念のもっとも簡潔な表現形式と演技様式を理想としたことは示唆的である。

序でに記せば、シェイクスピアは反対の性格の劇である（ヴァーグナーは、シェイクスピアとベートーヴェンの結合を理想としたが）。彼は反リアリズムの典型のようにみられがちだが、ラシーヌに比べれば、はるかに現実再現的であることはその台詞型からも納得できよう。エリザベス朝俳優の演技がどんなものであったかについて研究者の意見は定まっていらないが、少なくともシェイクスピアが演技の自然らしさを重んじたことは、有名なハムレットの役者への忠言からもわかる。無装置に近かったことが観客の現実再現意識にかかわらないことは前に述べた。もちろんシェイクスピアの関心は、日常世界の細密なあり方ではない。しかし彼は舞台上の行動の論理ではなく、あくまで劇行動の論理の組み立て方に目を向けている。これに対して十九世紀のリアリズム劇は、劇世界の論理をそれ自体で独自に一貫したものとして成立させるのではなく、外界の科学的論理にできる限り近づけようとしたものだと言ってよい。それはヴァーグナー同様に客席を闇に沈める照明技術によって助けられたが、ヴァーグナーは舞台上に理想世界を浮き出させ、卑俗な観客の世界を無に落とそうとしたのに対し、リアリズム演劇は、舞台をいわば実験室にしようとして観客の存在を消したのである。実験観察者は実験そのものに何の作用も及ばさない中立的存在、すなわち無の存在でなければならぬ。「第四の壁」から覗きみる観客とは、顕微鏡を覗いている実験観

察者と同じである。その実験は、日常世界の仕組みを解明するためのものであって、彼はその過程をあくまで自分の知っている物事の論理で判断する。むしろ実験は現実そのものではない。現実の諸要素を抽出してそれらを組み合わせることで、実験室内に疑似現実を作るのである。それはイリュージョンには違いないと言えようし、顕微鏡を覗く観察者は自己を忘れて対象に没入することもあろうが、ヴァーグナーの目ざす舞台世界に同化した自己忘却とは逆に、舞台現象を透明にして、その奥にあらわれる人間行動の法則性（筋）に目を向けるのである。それはほとんど常に思いがけない論理を提供する。十九世紀リアリズム演劇が前衛的であり、問題劇とされた所以だがこれが自己忘却の演劇と誤解されるのは、十九世紀後半には前衛的であったそれがやがてメロドラマ化して、すなわちロマン主義的色彩をほどこされて、二十世紀の商業演劇の主流となったことから生じているのではなからうか。

事実、舞台上に現実の再現を試みる劇は、十八世紀にあっても、観客の芝居意識を否定しようとするものではなかった。むしろ観客に劇の現実性を認識し判断する視点を絶えず保持させる。それはまた俳優にも要求されることであった。市民劇を推奨し、『第四の壁』理論の提唱者であったデイドロが、役の人物に没入しない演技を説いたことはよく知られている。俳優にも観客にも、劇に没入することを要求したように思われがちなスタニスラフスキーの場合でも、観客の『芝居』意識が失われるのではないことはその舞台が証している。モスクワ芸術座がバリでチェホフの『桜の園』を上演したときのM・サンロッドニが記しているが、オリガ・クニツベルのラネーフスカヤ夫人が不安から茶碗をとり落とす演技の本当ら

しさに満場の観客は拍手喝采を浴びせたと言う。

だがスタニスラフスキーの著作に明らかなように、この迫真の演技は、それ自体のために要求されたことではない。眼目はチェホフの劇思想の表現にある。リアリズム演劇のリアリズム演技は、観客の意識を演技（行為レヴェル）に集中させず、いきなり人物（行動）の把握に向かわせるためのものである。観客の興味は、俳優がどう演じるかではなく、人物の行動がどう展開するかにある。それはすでに述べたように、出来上がっている人物がどう行動するかをみるというより、どのように人物が出来上がるかをみると言うべきだろう。その筋道は戯曲によってつけられている。観客は、劇の筋が人物の内面を明らかにし、彼の行動のメカニズムが現実世界の裏面を露わにしてゆくのを理解する。

リアリズム演劇は、観客を劇中人物または劇の筋（物語）に同化させるものであると言われるが、そのことはW・イーザーがジョルジュ・ブーレーの言う読書意識について述べているところから説明されるだろう。⁽⁶⁷⁾つまり、文学作品を読んでいるとき、読者はそこに書かれている考えを自己自らで考えているような気持ちになる。主体と客体の境界がとりはずされるのである。これが、読者は小説の人物と同化したときされる理由だろうとイーザーは言う。しかし実際は読者の中に、自分のでない考えを考える自分と、本来の自分との新しい境界が出来上がり、これら二つの自己の交錯の中に読書は進行するのである。

リアリズム演劇もまた、観客は俳優の演技を通り抜けて、その劇世界の思想の主体となる、つまり、登場人物の行動が自らの行動となって、舞台と観客席の区別が喪失したようでありながら、しかし、自らと

同化したかの如き劇世界の中で、その人物（＝自己の行動）を眺め、批判する、本来の、実質的な自己との対立は消えていない。

ここに、リアリズム演劇がもともと、戯曲（作者）を第一とするとともに、観客の批判精神を刺戟するもの（社会問題劇）としてあらわれた理由があるのだろう。それは観客の自己忘却を求めるものではない。自己忘却とは思考主体の喪失のことである。あとに残るのは感情主体だけだろう。音楽は聴衆が感情主体として自ら音の流れを作り出しているかの如くにさせる。ヴァーグナーが劇表現のために音楽を手段としたものも当然と言わねばならない。

(四)

ところで、筋の論理とは場面あるいはその部分部分のつなげ方のことである。つなげ方は自由だが、しかし俳優によって現実化されることを予想する限り、その論理は、我々人間の日常的論理からまったくはずれることはできない。⁽⁶⁸⁾小説なら時間空間の描写に濃淡があってもかまわない。短時間内の行動や意識内容を克明に述べておきながら、最後に「そして三年すぎた」と飛び越えることもできるし、ある場所を細部にわたって描写しているかと思うと「彼は橋を渡って役所に着いた」と長い距離を一行でかたずけることも可能である。その上、言うまでもないことながら、時間を過去に遡行させることも広い空間を全能の

神の目で俯瞰することも易々として行なう。これは言葉による叙述の魔術である。

生身の俳優による表現ではこういった芸当はできない。肉体的行為は常に現実の時空間の論理に従っている。しかし劇行為は言語表現も含むから、その助けをかりれば、異なる時間空間の濃度をもつ行為を並列させることも不可能ではない。たとえば能の道行は舞台上の数歩の歩みの間に幾十里の旅を行なう。シェイクスピアの『オセロー』は有名な二重時間のトリックによって現実にはあり得ない筋運びを我々に納得させてしまう。筋の現実性イリュージョンである。

こういった劇世界内の非現実的な論理は、様式的な演劇にのみ存在するものではない。おそらくすべての舞台表現において、劇行為の時間空間は現実の（観客世界と同じ物理的な）時間空間と濃度を異にしている。E・スーリオによれば、現代の舞台では現実の（台本上の）三分間を二分間で表わすのが一般的であるという。⁽⁶⁹⁾この比率は、ルネサンスではもっとひらいていた。その後のヨーロッパ演劇の歴史は、それを次第に狭める方向に進んできたというのである。

他方、空間の非現実性は、一層明らかであると同時に観客もまたそれに寛容である。どんなにリアリズムに徹した戯曲でも、舞台装置の大きさを正確に指定したト書を書くことはまずない。それは上演する劇場の大きさに従うほかないからである。舞台上で貧乏長屋が広々とした部屋であったり、豪華な邸宅のほがせせこましく建てられているのは常のことだろう。ここでは俳優の一步が数歩分であり、またその逆であることが暗に了解されている。

ところがリアリズム演劇は、先に述べたように、外界の論理に忠実たろうとする。このような劇本来の約束事にまで、現実の論理をあてはめようとするところがある。もともと劇世界の時空間を現実のそれに近づけようとする意図は、ルネサンス以来のいわゆる三単一（三統一）の法則の土台にもなっていた。むしろ近代リアリズム演劇の筋のイリュージョンの起点はここにあると言った方がよいかもれない。リアリズム劇、特にイブセンのそれが、かなり厳密にこの法則を守っていることはよく知られていよう。

だが、十六世紀十七世紀の創作論争が示しているように、三単一（三統一）の法則は劇世界の時空間を現実のそれに合わせようとしたものでありながら、かえって劇を非現実的にするという逆説性をはらんでいた。コルネイユのように、一日のうちに起こるはずのない多くの出来事をつめ込まざるを得ないことになるだけでなく、この矛盾を見事に解決しているかのようにみえるラシーヌの場合も、実は、劇の時空間がその主題同様に抽象的なものにされているがゆえに矛盾に気づかせないだけである。そこに描かれている出来事がたった一日の間に同一場所で生じるなどということが非現実的であることに変わりはない。

しかし劇世界を一つの統一したものとして表現しようとするとき、その時間空間の統一性が要請されることは当然の理だろう。《世界》の建設あるいは崩壊の過程の表現、またはその根本原因を探るものが悲劇だとすれば、悲劇は三単一（三統一）の法則に全く無関心でいることはできない。非法則的な作家の代表のように言われるシェイクスピアでも、その純粋な悲劇は意外と時間空間の統一性を示している。四大悲劇とされる作品のうち、少なくとも場所の統一をまったく無視していると思われる『リア王』が、他の

三つの悲劇にはあらわれない道化を登場させていることは示唆的だろう。『リア王』はすでに悲喜劇の世界である。空間的世界の統一を破ったところからこの劇ははじまっている。

喜劇は伝統的に日常生活から題材をとるにもかかわらず、法則性あるいは筋論理の現実性に無頓着であった。ルネサンス喜劇が舞台上にいくつかの更衣室のようなカーテンの仕切りを並べて、それぞれを一軒の家とし、互いに数丁も離れていることにすると、いった明らかな非現実性（無装置で観客の想像力に頼るならまだしも）を許容するだけでなく、変装手段をはじめとした筋の非論理もふんだんに駆使する。コメディア・デラルテに典型がみられる役の類型、約束事の集合が喜劇に本来的なものであることは断わるまでもない。悲劇に変装手段はまず使われなし、一つの台詞の中で一部分だけを傍白として観客と意を通じるといった手法も悲劇には稀だろう。

しかしここで、統一した世界像を必要とする悲劇の現実性はもう一つの逆説をはらむことに気づく。それは劇世界を現実的なものに近づけることで、かえって現実の観客世界からは一線を画したものにすからである。喜劇はしばしば舞台と客席の境をはずす。悲劇では、シェイクスピアのような「開いた劇場」で演じられたものであっても、観客に直接語りかける台詞は出てこない。

こうみてくると、リアリズム演劇は、時空の統一を初めとした現実的論理を尊重する悲劇的形式の中で、日常生活から題材をとった喜劇の内容を扱おうとしたものだと規定することもできる。たしかにそれは、悲劇的場面と喜劇的場面の混り合った、あるいは、悲劇的に進行しながら目出たく終わったり、逆に喜劇

的に進行して悲しく終わったりする異種合体としての（悲喜劇）とは異なる、まったく別種の劇であると言ふべきだろう。デイドロはそれを（ドラマ）*drame*と呼んだわけだが、果してそれは、悲劇が喜劇的な変容をとげたのか（トラジコメデイ）、それとも喜劇が悲劇の様相を帯びたのか（コメディ）トラジデイ）。ながらく市民悲劇の典型とされていたイブセン劇に喜劇的性格を探ることは、現在かなり一般的になっている。しかし、もしリアリズム劇の本質が、伝統的に喜劇の系列上にある内容を、いかに統一ある「悲劇世界」として表現しようとしたかにあるとすれば、イブセン・リアリズムの悲劇性とか喜劇性とか言われるものを単に悲劇的要素、喜劇的要素を云々するのは違った角度から改めて吟味する必要も出てくるだろう。近代の科学主義思考を基盤とした新しい世界像の建設過程または崩壊の根本原因を探ろうとするものである点で、リアリズム演劇は明らかに悲劇的であろうとした。ただそのヘコメディ）トラジデイン性は、演劇形式よりも小説形式によってかえって的確に表わされるものであるところに、近代劇の袋小路がある。イブセンのリアリズム劇も、究極的にほとんど小説のみに許される表現領域へ入り込みそうになっている。

だが十九世紀リアリズム劇は、劇世界の現実性追求に含まれる矛盾を何とかして乗り越えようと試みた。時間の統一性の矛盾はいわゆる「分析的手法」によってであり、現実世界からの隔離の矛盾は日常的な台詞によってである。前者は劇における過去表現の問題であり、後者は散文台詞の詩性と暗示性の問題につながる。しかしこれもまた、かなりの紆余曲折を必要としたのであった。

三 分析的手法と散文台詞

(一)

演劇が人間行為を表現する形式であることは古来より変わらない。〈マール・ステイ劇〉を提唱するマーテルリンクは、肘掛椅子に坐っているだけの老人の内面世界の方が破乱万丈の英雄の行動よりも豊かで深い人生を生きていると言うが、そういった類の表現をも含めて、劇は人間行為を外的に示す以外の形式をもたない。⁽⁷⁾

行為とは現在のものである。過去の行為の反復も、その行為が現在であることに変わりはない。劇は本性上、過去の人間行為を過去として表現することはできない。ここに劇と映画の根本的な相違がある。スクリーン上の行為は現在の行為ではなく、かつて現在として行なわれたことの再生である。したがってそれは「行為」ではなく、「行為のイリュージョン」にすぎない（観客は、現在としてあるのはスクリーンとその上の光だけであることを忘れたりほししない）。だからこそ、映画では小説と同等に、何ごとをも表現することが可能になる。⁽⁷⁾

劇は過去を現在として示すことができない以上、それを言葉によって表わすほかない。劇中の過去は演じられるのではなく、語られるだけである。回想場面のような、劇内の時間進行を止めて過去に逆戻りする方法は、明らかに映画の影響であって、ヨーロッパ演劇史上、二十世紀に到るまで例をみないものであった。そしてその場合でも、大方は、ある人物の夢か幻想を、現在の彼の一部として舞台の別の場所で演じるか、あるいは現在の人々が劇中劇として過去を演じてみせるといった形をとることで、現在を観客に意識させている。近代以前の、たとえば『ハムレット』の劇中劇が過去を演じるとみられるのは、あくまで亡霊による過去の物語りが先にあったからであるし、またそれゆえにこの劇中劇は過去を現在化するものものではまったくなく、クローディアスの内面を知るためのハムレットの仕組んだ畏としての現在行動になっている。

翻ってみれば、人物の長い過去の話、事件の過去の経過を劇内で短時間のうちに明らかにするのは、神話伝説や周知の時事問題を扱うのではない劇には常に要求されていたことだった。もっとも簡単で、それゆえ伝統的な方法は、劇冒頭でそこに到るまでの事件背景を全部話すやり方である。話すのは序詞プロログとか口上の役が直接に観客に向かってする場合もあるし（特に喜劇）、人物が他の人物に話して聞かせる形をとる場合もある。いわゆるコンフィダント役は後者のための道具である。もっとも、単なる話の聞き手というのでは劇的でないと考える作家は、コンフィダントに何とか劇進行にからまる役割を与えようとする。だが、しよせん劇的約束事にすぎないとすれば、下手な技巧を用いるよりは最初に観客に必要な情報は

べて与えてしまう方が手っとり早い。歌舞伎の時代狂言の多くがその方法をとる。イブセンでも『野鴨』はこの単純明快なやり方ではじめられている。

近代劇の分析的手法も、外面的には、過去の明かし方の一手法である。それを口上や序詞役にやらせたり、コンフィダント相手の話にするのではなく、劇中人物の台詞の中にさりげなく嵌め込み、長い過去の話も会話の流れの中で当然なされるべくしてなされていると思わせるやり方をとる。過去は過去として物語られるのではなく、現在の筋の進行の中で次第に浮かび上がってくるという印象を与えるのである。これがヘリトロスペクティブ・テクニク〈retrospective technique〉とも称される所以である。

この手法はヨーロッパの戯曲史においても近代以前にはほとんど例をみない。分析的手法の典型のように言われるソボクレースの『オイディプス王』は、古代のみならず、十八世紀末になっても、いまだ例外的な作劇法をもつものとみられていた。しかし、せいぜい二、三時間の観劇時間でしかない劇の中で、時間の現実性を保持しつつ、なお、多くの出来事を非現実的とみられずに盛り込むためには、事件の最終部分から劇をはじめて、それ以前は〈過去〉として現在の中から浮かび出させる。この作劇法にしくはない。そのことを最初に問題にしたのは、ゲーテとシラーであった。二人の往復書簡の中でシラーは次のように書いている。

オイディプスはいわば一つの悲劇的分析にすぎません。すべてはすでに生じていて、ただそれを

展開してみせるだけです。どんな複雑な事件でも状況のからまった出来事でも、こういうやり方ならもっとも単純な筋の中で短時間の間に仕組むことができます。作家にはどんなに有難いことでしょう！しかしオイディプスは独自の種属を形づくっています。ほかには同じ例はないのではないかと思います。⁽⁷²⁾

シラーはこのあと、『メッシーナの花嫁』(一八〇三)で合唱団まで導入してギリシア悲劇の形式を模したが、しかしオイディプスとは違って、兄弟の王子を悲劇的な結末に導く行為(出来事)すべてを過去に生じさせておくことはできなかった。兄弟の愛する女が同一人であり、しかも隠されていた妹であるという現在の状況に到る過去の経過並びに秘密が人物や我々に対して次第に明かされてゆくが、しかし何も知らずに愛する女を抱いている兄を弟が衝動的に殺すことが破滅の直接の原因である。

ヘッベルとイプセンの分析的手法を論じたT・M・キャンベルは、この手法を駆使した近代劇のもっとも早い例の一つとしてクライストの『こわれがめ』(一八〇八)をあげている。⁽⁷³⁾この作品は作者の(印刷されなかった)序文からも推測されるように、まさに『オイディプス王』の作法を意識的に倣って書かれたものである。⁽⁷⁴⁾喜劇とはなっているが、これが裁判劇の形をとっていることは大変示唆的であると言わねばならない。裁判とは現在の時点から過去を明らかにしてゆく形式の典型である。実のところ、『オイディプス王』も、通常言われているような「犯人探し」の劇ではなく、犯人はオイディプス本人だと

最初の場面（第一エピソード）で予言者に名ざしされたあとに、彼が真犯人かどうかがみきわめられてゆく過程、つまり容疑者裁きの内容をもつ劇にはかならない。現在の中で過去が露わにされてゆくことで現在の人物行動なり性格の眞の意味が開示されるというのは、ほとんど必然的に一種の裁きの形になると言えるだろう。そもそも裁きを受けるのは過去の行動の償いをするためである。その償いが、常に同等の仕返しを受けることで済むと考えられるとき、つまり「眼には眼を」の法に従うだけであれば、ことさら裁きの形式は必要とならない。しかし過ぎたことは本質的に償われないものである。裁判とは、償われない過去の個人的行動を現在および未来にむけて社会の中にどう意義づけるかという問題意識の上に成立する。言い換えれば、その社会の過去観によって裁判形式が作られる。それが時代によって、国によって異なるのは当然である。

『オイディプス王』と『こわれがめ』を比べてみると、共に、裁くものが裁かれるものであったというアイロニーの上に立ちながらも、そこで露わにされる「過去」自体は全く異なる位相をもつものになっている。オイディプスは自らの過去の行ないを隠しているのではない。しかしその眞実の意味を知らないがゆえに自己の罪を否定する。否定できなくなったとき、彼は自分を罰するが、それは彼自身にとっても、彼をとりまく他の人物たちにとっても新しい発見のときである。発見するのは過去の行ないではなく、その意味である。行ないの意味は個人的な領域のものにとどまらない。それは社会的なものとなる。すなわち、そのとき裁判本来の目的が達成されるのである。

しかし『こわれがめ』の村長アーダムは、自分の罪の行ないをよく承知していて、それを隠している。観客もまた彼が壘をこわした張本人であり、なぜこわしたかを問もなく知る。この点でオイディプスの伝説を熟知しているアテナイ市民の観客と同様に、関心は何が露わになるかではなく、いかに露わになるかに向けられると言えよう。だがここでは裁判の過程が終わったとき、人物たちも我々も過去の意味を新たに発見するわけではない。そこで明らかになるのは行動の社会的意味ではなく、人物の個人性格であり、その社会的意味は、彼らが社会のいかなる地位にあって、社会の権力構造のどの部分を担っているかに応じて露わになる類のものである。したがってそれは裁判の結果としてよりも、裁判の進行の仕方によって浮かび出てくるものだろう。

要するに、オイディプスの過去の行動は個人的であると同時に社会的なものであるが、アーダムのそれは個人的なものだけである。先王殺し（父親殺し）は公的に罰せられるべきものであるが、娘誘惑は道徳的に非難されるだけのものである。これは悲劇と喜劇の相違であるというだけではない。古代では公的な行ないと私的な行ないが、法律上の次元を異にしたものとはみなされていなかったということではなからうか。しかし時代が下るにつれて両者は区別され、法律で罰せられるのは公的な行ないのみとされてゆく。この推移は悲劇の主人公が犯す罪の変化に見合っている。ギリシア悲劇の主人公はほとんどが、国法にもとる行動をとる。シェイクスピア悲劇が裁きをつけるのも、国の法律を破った罪である。しかし彼の場合でも、リア王になると、もはや公の法を犯したために破滅するのではない。ラシーヌ悲劇もまた、後

の作品ほど、公的な意味の罪を犯したものとはなっていない。

公的と私的な行動が完全に分離してくるにつれ、文学、演劇の対象は次第に後者に比重をかけてくる。それは物語よりも性格に重心がおかれる傾向に対応するが、このとき、過去の行ないは個人の秘めごととなる。それが白日にさらされるのは、他人の暴露によるか、本人の告白によるかである。その点で『こわれがめ』は『オイディプス王』よりはるかに整った裁判形式をもつにもかかわらず、裁判本来の目的は達成されていないと言わねばならない。『こわれがめ』の結末には二通りの稿が残っているが、そのいずれでも、アーダム裁きとして完全な結着はつけられていない。裁き手を演じるアーダムはオイディプス同様にその場から姿を消したが、それは自らを罰するためではなく、単に逃げ出すためである。そしてこわされた饜はどの意味でもまだ償われていない。

クライストの劇作品のほとんどは最終的結着を誰もが納得する形でつけてはいない。目出たく終わったはずの喜劇『アンフィトリオン』（一八〇七）でさえ、有名な最後のアルクメネの台詞「ああ Achi!」によって、彼女の態度は曖昧化されている。劇の関心は行動の社会的意味でなく、人物の自我のあり方に向けられ、作者自らにも明確な意味は見い出されない。この傾向はクライストに特有のものであると同時に、十九世紀初頭のいわゆる「世紀病」に冒された芸術家につながるものでもある。ピュヒナーの『ダントンの死』もまた、ソボクレースの『アンティゴネー』に似た個と社会の対立原理を示すようにみえながら、その実、ダントンもロベスピエールも共に自我世界に拠り所をもつ。ダントンは処刑され、やがてロベス

ピエールもギロチンにかけられるという歴史的事実を踏まえていても、アンティゴネーの処刑がクレオン破滅の原因ともなるソポクレス作品のような「法」の裁きはもはや明らかではない。『ダントンの死』はいま問題にしている分析的方法をとっていないが、ビュッヒナーにとって、それほど時を隔てていないフランス革命を裁く法をもたないことは、近代人の最終的な立脚点が自我意識にしかないことを意味するだろう。

リアリズム演劇は、その自我意識による行動をもう一度社会的環境の光によって照らし出そうとした。しかしもはや、個人と社会の倫理性は古代ギリシアやルネサンス時代のように一体となることはなく、[△]過去△の力は個人の自我意識に対する外的制約としてしか作用しない。それが外的である限り、自我はあくまでそれに反抗しつづける。ヘッベルは、現代劇で古代劇の「運命」の役割を担うのは社会制度である、『マリア・マグダレーナ』の序文で述べているが、制度は個人の自由な生き方と直接つながらないのに、それを否応なく従わせるがゆえに「運命」となる。

『マリア・マグダレーナ』は分析的手法で書かれた最初の近代悲劇とされる。破滅に到る直接原因となる出来事はすでに行なわれてしまっており、それが劇中で露わにされるとともに、その行為の償いが求められる。しかしここでも、最後の裁きは本来の裁きの意味を与えられていない。アントン親方の、すでに引用した最後の台詞（「もうこの世の中がわからなくなった」）は、クララーの自殺が誰もが納得する法の裁きにはなっていないことを示す。古典悲劇にはこういう疑問を含んだ終わり方はない。近代悲劇はほと

んど常に疑問の形で幕を下ろす。

人物の過去の行動を裁くこと、すなわちその行動の社会的意味を問うことは、その背後にある世界像の意味を問うことにほかならない。そのとき古典作家は問い裁く側がもつ新しい世界像を肯定的に浮かび出させる。これに対し近代の作家は、その新しい像自体にゆるぎない信念を抱くことができなぬ。それどころか、裁くものがかえって裁かれなければならないのかもしれないという近代社会のアイロニカルな性格をこそ露わにしてしまう。近代の〈悲劇の死〉云々の所以だが、しかし、少なくとも、裁判形式をとりながら裁判の本来の目的を達成しない近代劇の分析的手法が、近代人のおかれた複雑な状況を表わすのにもっとも適合していたことは事実である。

多く秘めごととなっている個人的な過去の行動が、人物自身の意志に反してか、あるいは告白の形で明らかにされるとき、単に他の人物や観客に対して過去が明かされるだけではなく、その人物の過去意識もそれによって露呈してくる。〈過去〉と〈過去意識〉は同じとは限らない。前者は普通に言う過去の現実であり、外的、社会的過去のこと、後者は内的、個人的過去であつて必ずしも客観的眞実と同一なものではない。地の文のない劇で両者は完全に分離して示されることは稀だが、人物の〈過去意識〉がことさらに正面に立つのは、やはり分析的手法の近代劇の一つの特徴と言えるだろう。

だが、人物による過去露呈手法には、もう一つ量要な機能が担われている。すなわち、その人物の自己意識自体が過去の露わになることで変化させられる、あるいは自己理解がそれによって深められることで

ある。そこでは、彼自身が自らの行ないを裁くことになるが、その裁きもまた、作品全体の上では疑問符を付された形になってしまふ。否定に否定が重ねられ、二重三重のアイロニーの網がはられる。しかし、この手法がもつとも完全な形で駆使されるにはやはりイブセンを待たねばならなかつた。

劇作法の上でイブセンに影響を及ぼしたと言われるスクリーブの劇には、たしかに分析的手法とおぼしきものが少なからずみうけられる。しかし彼には、過去が現在の人間の意識の変化をうながすという思考はない。彼の劇は人物の内面を問題にせず、事件進行の面白さに焦点をあてるのみである。露わにされる過去は人物の知られざる性格規定と事件の方向づけをする点で観客のサスペンスのもととなるにすぎない。⁽⁷⁵⁾十九世紀半ばのフランスで流行するデュマ・フィスやオージェの『問題劇』になると、コツェブーやスクリーブよりは過去の力が重要視されている。彼らが好んで扱った上流社会の裏の世界に住む女たちは、その過去に妨げられて新生活を開くことができない。デュマの『ドミ・モンド』のように他人によって隠していた過去があばかれることもあれば、オージェの『オリンブの結婚』のように上流社会にまんまと入り込んでも過去の習性を自ら拭い切れないがゆえに再び転落する場合もある。しかしいずれも、過去の立ちあらわれによって人物の人間理解度が深まったり、性格が変貌してゆくという思考法には到っていない。デュマの『私生児』では主人公は私生児としての社会的差別を自分の才能によって乗り越えてゆくが、彼の自己信頼ははじめから確立されている。

しかしながら、ここに分析的手法の遭遇する一つの難問がある。過去の告白によって人物が変容するこ

とを示そうとするとき、その人物にかなりの長台詞を吐かせなければならぬが、それは一種の過去物語にならざるを得ないだろう。『語り』はもともと叙事詩あるいはその近代型の小説のものであって、対話を基本型とする劇形式とは相いれない。もちろんヨーロッパ演劇に叙事的要素を含む劇の伝統はある。しかし、ギリシア悲劇からシェイクスピア、ラシーヌに到るまで、『語り』はその韻文の美しさと力強さ、そして語る人物の演技によって劇的なものにされていた。静止的朗唱を主体としたと考えられるフランス古典悲劇の演技でも、その様式によって通常の『語りもの』とは明確に区別されていたと思われる。近代劇は韻文をすて、様式的演技を否定する。その散文による日常的な調子の長台詞は、劇的興味を減じかねない。

「バルザックのように人間を理解し、スクリーブのように芝居を知っているものがいけば最高の劇作家だ⁽⁷⁶⁾」とデュマは言ったが、しかし彼の劇はスクリーブのサスペンスを盛る手法を学びながらも、小説的話を木に竹を接ぐやり方で採用したものだ。彼の人物たちは長々とした議論形の台詞によって過去を明かす。それが彼の劇を今日の目には退屈にさせる一つの理由だろう。その点はイブセン劇にもある程度あてはまる。もっとも彼の散文台詞に独特の詩性を認める研究も近年はあらわれてきた。⁽⁷⁷⁾ 優れたリアリズム作家はみな優れた散文台詞を書いている、ただその評価の尺度が、韻文の場合とは異なるだけにすぎない、というわけである。それにしても、韻文ではなく散文で台詞を書くことは、十九世紀の作家にとって決して容易なことではなかった。フローベールは『ボヴァリー夫人』の日常会話体に苦勞した。世紀末に

なって劇作をはじめるバーナード・ショウでさえ、散文よりフランク・ヴァースの方が楽に芝居を書けると言っていたのである。

(一)

周知のように、散文文学の始まりは新しい物語形式としての小説の擡頭によるものだった。しかし、劇でも散文表現のもっとも早い例はルネサンス・イタリア喜劇にみられる。古典ラテン喜劇の復活上演は十五世紀後半にはじまっていたが、フェララの宮廷に集まった詩人学者の一人モントヴァーノは一五〇三年に自作の散文喜劇『フォルミコネ』を舞台にのせた。

五年後には、有名なアリオストの『ラ・カサリア』も上演される。アリオストの作品は、二作目の『イ・スポシテ』(一五〇九年初演)ともども、初め散文で書かれていながら、約二十年後には韻文に書き改められた。これは十六世紀がまだ韻文尊重の詩学者に主導されていたことを物語るものだろう。⁽⁷⁸⁾ 古典ラテン喜劇が韻文を使ったにもかかわらず、その翻案とも言うべきイタリア・ルネサンス喜劇が散文を試みたことには、ポッカチオの『デカメロン』の範例が大きく作用していたと言われる。

『デカメロン』及びそれに類するイタリアの世俗物語が、ヨーロッパ中のルネサンス喜劇に与えた影響は散文形式にとどまらない。むしろ、内容の模倣を生んだことこそ重要である。モントヴァーノの喜劇は

若い男が人妻を誘惑する話であり、アリオストの喜劇はプラウトゥス、テレンティウスの翻案でありながらも、当代の風俗を写し、社会の裏面への風刺を中心とする。

劇の散文台詞が同時代生活を写すためのものであったことは、舞台上のリアリズム志向とそれが結びついてきたことを意味する。一五六六年にイギリスでアリオストの『イ・スポシテイ』が翻訳上演されたとき、翻訳者のジョージ・ガスコンヌは原作の散文版を使った。これがエリザベス朝のもっとも早い散文劇の例だが、しかしそれが一般的になるのに百年の年月を要したのは、世間のリアリズム志向の深まりを待たねばならなかったからだろう。韻文から散文への第一の転換期は十七世紀後半である。イギリスでは王政復古期喜劇、フランスではモリエールが散文劇に傾いてくる。⁽⁷⁹⁾

悲劇的結果をもちながら散文で書かれた早い例の一つは、すでに何度も言及した最初の市民劇の一つ、リッロの『ロンドンの商人』(一七三二)であった。この劇は、長台詞の最後の詠嘆的な文句や、幕切れの観客に直接語りかける言葉などに韻文が使われているものの、極めてわずかの部分でしかなく、全体として散文劇に違いはない。商人見習いの若ものが悪女にそそのかされて主人の金を盗み叔父を殺害するが法廷で罪を悔い、従容として刑台に登るという内容が舞台上で成功しただけでなく、すぐに印刷されて初演と同じ年の間に五つの刷を重ねた(第二版に二種あり、第三版に改訂版があって五刷となる⁽⁸⁰⁾)のも、第一の要因はその散文形式にあったろう。

しかし、この劇は人気作ではあったが、主にクリスマスか復活祭に演じられており、十八世紀イギリス

では、むしろ孤立した存在だった。その最大の理由は、この世紀のどの代表的な俳優もこの劇の役を得意なもの一つとしなかったところにあつたらしい。それはやはり、ここに使われた台詞が彼らの演技感覚に適合しなかったことを意味するのではなからうか。主人公バーンウェルを騙す女であるミルウッドが、マクベス夫人やクレオパトラのみならず、イブセンのヘッダ・ガブラーの系譜に属するともみられ得るだけに、悲劇的人物の散文台詞は、まだ俳優の、したがって観客の受け入れるところではなかったのだらう。⁽⁸¹⁾だが大陸にわたった『ロンドンの商人』はドイツで散文悲劇成立のきっかけを与える。レッシングの『ミス・サラ・サンブソン』から、ゲーテに率いられる疾風怒濤期の若い劇作家たちを通してシラーの『群盗』(一七八一)、『たくらみと恋』(一七八四)へとつづく系譜である。他方、デイドロの提唱したへ市民劇 *drame bourgeois* は、ポーマルシェの快作を得て、十九世紀のミュッセ、メリメといった隠れた散文傑作を生むものとなった。

こういった散文劇の流れにもかかわらず、舞台上で散文が韻文を完全に圧倒したと言えるのは十九世紀も半ば以上を過ぎてからのことである。十九世紀初頭のクライスト、ティーク、グラッペ、グリルバルツァーといったドイツ・ロマン主義の作家が韻文を棄てなかったのは当然としても、散文で『マリア・マグダレーナ』(一八四四)を書いたヘッベルでさえ、その後は最後期の『ニーベルンゲン三部作』(一八六二)に到るまで多くを韻文によっている。フランスでも、ロマン主義演劇はユゴーの最後の戯曲『城主たち』(一八四三)の失敗で終止符が打たれたとされるが、それがすぐさま韻文劇の敗退を意味したわけではな

かった。同じ年に、反ロマン派戯曲として人気を呼んだボンサールの『リユクレス』もまた韻文悲劇だったし、『問題劇』作家エミール・オージェでさえ初期の主たる表現手段だった韻文を完全に棄てるのは一八六八年の『森番ホール』のあとにすぎない。

だいたい、舞台の言葉が韻文から散文へ完全に主座をゆずりわたすのは一八六〇年代とみてよいだろう。イブセンが韻文劇をやめるのもこの時期である。ノルウェーでは新世代の先頭に立つビョルンソンが一八六二年の『シーグル・シュレンベ』第一部を最後に韻文で劇を書くことを放棄したが、イブセンは一八六六年の『ペール・ギュント』のあと、それにならう。一八七〇年代から作家活動をはじめスウェーデンのストリンドベリは、大学時代の習作と最初の傑作『オーロフ師』の改版を除けば、最初から散文を自己の表現手段とした。おそらくそれゆえに彼は一九〇九年の最後作『大街道』で、突如、韻文劇に戻るのだろう。

韻文劇の試みは十九世紀末から二十世紀初頭にかけての反リアリズム作家にいくらかみられるものの（彼らの韻文劇は、一種の運動意識に支えられている点で、一八六〇年代以前のそれとは本質性格を異にする）、現代演劇の大勢が散文形式にのっとるものであることはまぎれない事実である。だがそれにしてもヨーロッパ演劇が一八六〇年代に韻文から決定的に遠ざかったのはなぜであろうか。

すべての詩には少なくとも二つの明白なリズムがあるとノースロップ・フライは言う。一つは、くり返しのリズムつまり強弱、音綴型などの複合によって生じるものであり、もう一つは表現内容による意味のリズムである。前者を極端に強調して声に出せば歌唱に近づくだろうし、後者を極端にすれば無味乾燥な「散文」となるだろう。⁽⁸²⁾ 散文とは本質的に文体の透明さを求める。「ショウ・ウインドーのガラスのように」仲介物を意識させずにいきなり陳列品たる「意味」をとらえさせようとする。

むしろこの種の「極端な散文」は、数式のような記号表現くらいしかないだろう。だが古来より、詩は韻文であったが歴史や思想表現は散文で書かれていた。特定の作者による散文創作がまず〈物語〉の類にはじまった理由もそこにあると思われる。言うまでもなく、「歴史」と「物語」は同一語である。十八世紀末まで、小説の範疇に入れられる作品の多くが *histoire*, *history* とか *mémoire* の語を標題につけている。

しかし舞台上の言葉は散文や韻文である前にまず口から出る言葉である。しゃべり言葉は韻文・散文としての一般的リズムのほかに発話行為独自のリズムをもつ。それはおそらく人それぞれの身体的リズムと呼んでよいが、これは個人的なものであると同時に社会的、時代的なものでもあるだろう。言語習得とは、幼児をみればわかるように、このリズムの修得が第一歩となる。韻文であっても口語に変わりが無い劇の

台詞言葉は、その社会、時代の身体的リズムに支えられて成立する。エリザベス朝のイギリスでブランク・ヴァースを使い、フランス古典主義演劇がアレクサンドランを使ったのは、それらが彼らの日常生活における発話行為を支える身体的リズムに合致したからに違いない。⁽⁸³⁾もちろん、ルイ十四世の宮廷人が、アレクサンドランで会話を交わしていたはずはない。だが、フランスの劇作家が、エチエンヌ・ジョデルの『囚われのクレオパトラ』(一五五二)で使われた十二音綴の詩型を踏襲したのは、これが新しい貴族社会の感覚に適合するリズムをもっていたからだろう。エリザベス朝では散文文体に近いブランク・ヴァースが主流となったが、しかしこの詩型がいかに柔軟なものであっても、T・S・エリオットには現代詩劇に相応しいと思われなかったように、現代イギリス人のリズムからは程遠い。現代のシェイクスピア上演は、明白にその詩句のリズムを消す方向にある。

つまり、演劇の歴史で長く韻文が表現形式となっていたのは、人物の言葉遣いに現実性が要求されなかったからではなくて、逆に劇的現実性はそれによって一層感じとられたからではなからうか。十八世紀のフランスでは、貴族階級はもはや絶対的な規範をもつものではなくなくなってくるが、いまだ一つの社会的範型とされる行為のリズム型があった。その基盤はサロンである。ヴォルテールが反体制的でありながらも貴族のサロンの寵児⁽⁸⁴⁾であり、ディドロが反体制的文学者を擁護したジョフラン夫人のサロンにさえうとま⁽⁸⁵⁾れたことは、両者の劇作形式の相違に内的につながると言えないだろうか。十九世紀前半のロマン主義者たちは反社会的であつても反サロンのではなかった。一八六〇年代がフランスの伝統的サロンの消失の時

期である。北歐においてはなおのこと「もはやシェイクスピアの時代に生きているのでない」⁽⁸⁶⁾ ことは明白となりつつあった。規範となるリズムを社会が失うとき、その反映たる口語台詞が散文になるのは当然だろう。散文とはそもそも支配的な反復的リズムをもたない文体のことである。

だが反復的リズムをもたないからといって、戯曲の言葉はまったくの日常会話そのものの引き写しで成立するものではない。それはやはり何らかの型^{フォーム}をもたねばならない。したがって近代劇の言葉は無秩序を逆手にとったリズムをめざす。むしろそれは普遍的なものとならないから、近代劇の細分化は必然である。

大衆的通俗劇と芸術演劇、前衛あるいは実験演劇等の分化現象が顕著になるのは、まさしくリアリズム演劇の成立と期を同じくする。前述したように、これがヨーロッパ演劇の最初の「前衛劇」だったからである。リアリズム劇作家は、詩的フォルムを失ったがゆえに自らのフォルムを求めて呻吟した。ただそれが、ブランク・ヴァースとかアレクサンドランというような個人的差異をこえた形式によるリズムでないところに問題が生じる。なぜなら、各々の作家がそれぞれ独自のリズムを表現するとすれば、それが俳優や観客のリズムと共鳴することは不条件では望めないからである。一つの解決法は、観客の一般的リズムに作家自らを合わせることである。一般的リズムとは多様性の中で作り出される画一的リズムのことであり、それは同時に、観客層の趣味の低俗化を前提とする。また、劇開始の早い時期に、観客がその劇のリズムに順応するような諸々の工夫をこらすことも必要となるだろう。それをあらかじめ予測されるくらい

に流行させれば、あとは比較的容易に観客を誘導することができる。十八世紀末以来の娯楽劇作家がいち早く散文台詞を定着させた理由はここにある。いったん出来上がった娯楽劇のリズムは今日に到るまで基本的に変化をみせない。たとえば十八世紀末のヨーロッパを席捲したコツェプーの『人間嫌い』と『後悔』(二七八九)をみると、実に軽々とした通俗的なリズムを作り出している。⁽⁸⁷⁾ほとんどは短い単純構造の文であり、その性格と作り方は、一八六〇年代のフランス娯楽劇作家サルドゥと寸分違わない。⁽⁸⁸⁾それらを、コツェプーの同時代人シラーの散文台詞や、サルドゥと同時代のデュマ・フィスのそれに比べてみれば、内容は空疎であっても、はるかに大衆の感覚に合う滑らかさをもっていることはすぐにわかる。

しかし、リアリズム作家の求める新しい社会問題が娯楽劇の型によってそのまま言い表わせないことは自明であった。人物の内的な関係の深さは、このような耳に快いだけのリズムとは折り合わない。ヘッペルは結局リアリズム劇独自の台詞の型を作り上げずにしまったが、彼の『マリア・マクダレーナ』からそれほど隔てずに完成されたツルゲーネフの『田舎の一月』^{ひとつき}(一八五〇)は、十年以上たつて改めて書き直されたとき、男女の心理描写のための明らかにチェホフを予告する一つの台詞の型(リズム)を実現している。

イブセンはツルゲーネフを賞讃⁽⁸⁹⁾したが、散文字民劇を書きはじめた一八六〇年代終わりにすでに彼を読んでいたかどうかは疑わしい。少なくとも『田舎の一月』は一八九〇年代まで北欧で翻訳されてはいない。⁽⁹⁰⁾そして、ツルゲーネフ及び同時期の作家オストロフスキーにはじまるロシアのリアリズム演劇は、他国の

それと違つて、独自の知識人問題、農村問題に傾いていた。⁽⁹¹⁾

新しい劇言語の模索を強いられたという意味では、十九世紀後半のリアリズム劇作家は十六世紀のイギリス、十七世紀のフランスの劇作家たちと類似した状況におかれていたと言っても過言ではない。しかし散文のリズムが本質的に「意味的」であるとするれば、彼らの新しい言語形式は、劇の内容、主題、思想と密接に結びついたものとならざるを得ないはずである。イブセンの場合もまた、その形式は、彼の表現し、観客と共有せんとした劇の「問題」と不可分のものとして追求される。言葉の独自性は、劇思想の独自性と直結する。すなわちイブセンのリアリズム模索は、台詞の形式とともに、近代劇作家としての独自の「問題」の先鋭化にあったと言ふことができるのである。

註

- (一) E. B. O. Bergerhoff, "Realisme and Kindred Words: Their Use as Terms of Literary Criticism in the First Half of the Nineteenth Century," *PMLA* Vol. 53, Sept. 1938, No. 3, pp. 837—843. この論文によれば、初め歴史小説で現実再現を旨とするものをヘリアリズムと呼んでいたが——したがってリアスティック・ロマンティズムの呼称さえ使われる——三〇年代の間には、十九世紀後半で意味された内容——現代社会を写すもの——がすでに付加されていた。

(2) 古代ギリシアの〈ヘミムス〉にリアリズム演劇の嚆矢をみるとしても、〈模倣〉(ミメーシス)を芸術制作の原理として論じたのは、周知の通り、プラトン、アリストテレスにはじまる。両者の芸術思想が異なることは言うまでもないことながら、彼らのヘミメーシス概念が必ずしも単一なものではなく、また内容上の現実模倣と技法上のそれが明確に意識されて区別されていない点でルネサンス以降の〈自然模倣〉論が一種の混乱をきたす理由ともなった。プラトンは、イデアの模倣(真のミメーシス)とイデアの影の模倣(模倣の模倣)を分けるが、この「真のミメーシス」はリアリズムとも、逆にイデアリズムとも受けとられよう。「理想的なもの」の再現を旨とするアリストテレスのミメーシス論も同様である。近年は、アリストテレス『詩学』におけるヘミメーシスは、現実の出来事を写す意ではなく、それを「創造する」意あるいは論理的構造を示すことであるというような解釈まで出されている(その早う例がG.F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass. Harvard Univ. Press, 1957)。近代のリアリズムさえもが、十九世紀末から二十世紀にかけて、リアリズム様式にすり交えられてゆくのは、同じような「現実模倣」の多義性によると言えよう(リアリズム理論史の網羅的にしつ簡潔な概観として Stephan Kohl, *Realismus: Theorie und Geschichte*, München: Wilhelm Fink, 1977, "Historischer Teil" 参照)。

(3) シラーはすでに、近代文学上の Idealism と Realism の対比について述べ、後者に否定的態度をとっている。その端的表明は一七九八年四月二十七日付ゲーテ宛手紙にみられる。

"Das ist keine Frage, daß sie [die Franzosen] bessere Realisten als Idealisten sind, und ich nehme daraus ein siegendes Argument, daß der Realism keinen Poeten machen kann." (*Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von E. Staiger, Frankfurt am Main: Insel, 1966, s. 613.)

(4) Robert Brustein, *The Theatre of Revolt*, Boston & Toronto, 1964.

Tom F. Driver, *Romantic Quest and Modern Query*. New York, 1970.

- (5) "the objective representation of contemporary social reality" (René Wellek, "The Concept of Realism in Literary Scholarship," *Concept of Criticism*, ed. S. G. Nichols, Jr., New Haven & London: Yale Univ. Press, 1963, pp. 240 f.)
- (6) "The French terms indicate this shift. The basic requirement is not *le vrai*, but *le vraisemblable*, not *verity* but *verisimilarity*." (M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*. London: Oxford Univ. Press, 1953, pp. 269f.)
- (7) Gaillard de la Bataille, "La préface à *Jennette seconde*, ou la *Nouvelle Pysanne parvenue*," citée dans *The Age of Realism*, ed. F. W. J. Hemmings, Penguin books, 1974, p. 11.
- (8) *Ibid.*, pp. 22 ff.
- (9) *Ibid.*, p. 31 に引用されている。その中にあった非現実的なロマンスに対して、真実を描く、新しい散文形式を *Nouvelle/Novel* と呼ぶこと (Stephan Kohl, *Realismus*, S. 72—73 参照)。
- (10) D. Diderot, *Les Bijoux Indiscrets* (1748), ch. 38 (*Œuvres complètes de Diderot*, par J. Assézat, tome 4^e, Paris: Garnier Frères, 1875 [Kraus Reprint, 1966], pp. 284—285).
周知のように、レッシングは、デイドロのこの哲学小説のこの章について、『ハンブルク演劇論』第 八十四号、八十五号で詳しく紹介している(『ハンブルク演劇論』下巻、奥住綱男訳、現代思潮社、一九七二年、参照)。
- (11) 『トム・ショーンズ』中に、ギャリックのハムレットをみる場面が描かれている。亡霊の場で、膝をがたがたさせて震えだしたバトリッジにショーンズが、舞台上の人物がこわいのかと問うと——

「いや、あなた」と彼は言った、「あなたの言ったことがやっとわかりましたよ。私は舞台に出てきたものがこわいわけじゃない、これが芝居だってことぐらい知ってますからね。それに、これが本ものの幽霊だとしても、あんなに離れていれば安全ですよ。まわりには大勢人がいるわけですし。でもね、私がこわがっていると言われますが、ほかにもこわがっている人はいますでしょう」「ええ？ いったい誰が」とジョンズは叫んだ、「君以外に誰がそんな臆病者だと言うのかね？」「私を臆病者と呼ぶのは御勝手ですよ。でも、舞台の上のあの小さい男、奴さんが本当に震え上がっているじゃないとしたら、世の中にこわがっている人間なんて一人もいないことになりますよ……」

そして芝居がハネてから、このハムレット役俳優は当代随一の名優だという評判が高いときいてバトリッジはこう答える。

「彼が名優ですって！」とバトリッジは軽蔑的な口調で叫んだ、「まったく、私だって、やつくらいのことではできませんよ。幽霊に出会ったら誰だってあんな眼つきになって、あんな振舞いをしますからね……でも国王役は銭をとるだけのことがあります。台詞も一言一言はつきりしていて、もう一方みたらにわめきちらすこともしない。こりゃあ役者だってすぐにわかります」(*The Complete Works of Henry Fielding, ESQ.: The History of Tom Jones, Vol. 3, New York: Barnes & Noble, 1967, p. 222 & p. 225.*)

(12) Dene Barnett, "The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part V: Posture and Attitudes," *Theatre Research International*, Vol. VI, No. 1, Winter 1980/81, pp. 1—32.

(13) *The Age of Realism*, p. 16. 言うまでもなく近年まで小説は黙読されるだけでなく、サロンや家庭で

朗読されるのが一般的だった。しかし本を購入できる階層の人が購入できない階層の人に読んできかせ
ることはむしろ稀だったろう。

- (14) *The Revels History of Drama in English* Vol. VI, 1750—1880, London: Methuen, 1975, p. 9.
- (15) "Entretiens sur le Fils naturel Troisième," *Œuvres complètes de Diderot*, tome 7e (Kraus Reprint 1966), pp. 150—151.
- (16) "De la poésie dramatique," *Ibid.*, p. 314.
- (17) Harry Levin, "What is Realism?" *Context of Criticism*, New York: Atheneum, 1963, p. 68.
- (18) Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*, Berkeley, Los Angeles & London: Univ. of Calif. Press, 1969 [1945], pp. 91f. 参照。
- (19) もともと『マリフ・マグダレーナ』はこの点でヘッヘルの劇作品の中だけでなく、十九世紀のドイツ戯曲全体の中でも例外的なものである。ドイツには十九世紀を通じて真の意味のリアリズム文学は育たなかった。観念論哲学あるいはロマン主義的気質が支配的であったからだろうが、〈若いドイツ派〉の社会意識はむしろ傾向小説に向かったし、十九世紀中葉のヘリアリズム文学には、詩的の形容がつけられる。一八八〇年代まで、フランスのリアリズム小説が翻訳されることもなく、バルザックも五〇年代以降には忘れられた。〈詩的リアリズム〉に属するとされるオットー・ルドヴィヒ、テオドール・シュトルム、ゴットフリート・ケラー等はヘッヘルと同時代人だが、ケラーの『村のロメオとジュリエット』に代表される『田園小説』が〈若きドイツ派〉の社会意識にとって代わったことを、二十世紀に国家社会主義者が表現主義芸術家の社会問題意識を批判して『大地主義』的物語を称揚したことに重ね合わせる見方もある (*The Age of Realism*, p. 238)。『田園小説』がリアリズム文学とみなされるのは、北欧でも同時期のビョルンソンの場合にみられるが、彼が結局リアリストとしてはイブセンに及ばない

こと、また、イブセンの社会問題を批判して、大地に根をす、物語でノーベル文学賞を受けたノルウェーのハムスンが、そのままナチズム受容に傾いていったことを、この十九世紀ドイツ文学の事情は想記させる。

(21) Neil Cole Arvin, *Eugène Scribe and the French Theatre 1815—1860*, New York: B. Blom, 1967 [1924], p.63.

(22) *Ibid.*, p. 59 に原文引用。
 (23) “Vous courez au théâtre, non pour vous instruire ou vous corriger, mais pour vous distraire et vous divertir. Or, ce qui vous divertit le mieux, ce n'est pas la vérité, c'est la fiction. Vous retracer ce que vous avez chaque jour sous les yeux n'est pas le moyen de vous plaire; mais ce qui ne se présente point à vous dans la vie habituelle, l'extraordinaire, le romanesque, voilà ce qui vous charme, et c'est là ce qu'on s'empresse de vous offrir.” 風俗・社会を写すのは、*なつて chanson の分野である。* *さうして本来の目的は、社会批判であり、その意味で常に闘争の前衛にあつたといふ。* (Eugène Scribe, “Discours de Réception à L'Académie Française, prononcé dans la séance du 28 janvier 1836,” *Œuvres complètes de M. Eugène Scribe*, Nouvelle édition, T.1, Paris, 1840, pp.1—14.)

(23) 『*エミ・ゼンド*』序文でデュマ・フランスは、この裏社交界の風潮が、社会の上層にも浸透して行くことはなほかと憂えて次のように書いている。

“Ce monde [Le Demi-Monde] commence où l'épouse légal finit, et il finit où l'épouse véral commence, il est séparé des honnêtes femmes par le scandal public, des courtisanes par l'argent. [...] Malgré tout, il ne faut pas nier que les différents mondes se sont mêlés si souvent dans les dernières oscillations de la planètes sociale, qu'il est résulté du contact quelques inoculations pernicieuses.”

- (Alexandre Dumas fils, "Avant-Propos" au *Demi-Monde*, *Théâtre complet* II, Paris, 1893, p.11.)
- (24) 周知のように、「これはソラ」演劇における自然主義」"Le Naturalisme au Théâtre" 中の見解でもあ
る。
- (25) La loi Guizot (公教育法案) は一八三三年六月二十七日に議会で可決された。貧民は無料で教育された
が、完全な無料義務教育ではないことがこの法案の効果を制限したと言う。(Grand Larousse encyclo-
pédique, t. 5^e, Paris, 1962.)
- (26) *The Age of Realism*, p.147.
- (27) *Ibid.*, p.17.
- (28) "Avant-propos de Balzac pour La Comédie humaine," *Œuvres complètes de Balzac*, I, Paris,
1956, p.66.
- (29) Charles Beauchat (*Histoire du Naturalisme français*, I, Paris, 1949.) は、デュランティの理論の独
創性は認めず、思想よりその口調の激しさに独自性があるとす。デュランティは、ロマン主義の死滅
宣言をし、ユゴーを貶し、次のような法則条例を定めた。一、あらゆる詩は禁止。破れば死刑。世にあ
らわれるあらゆる韻文は破棄するべし。二、この法は過去に遡らない。三、この法以前に書かれた韻文
は隠されるべし。そしてこう言う「リアリズムは歴史書を駆逐する。それは現代の研究を求める。何も
のも歪曲せず、その目的のため、人間の社会的側面を写す。芸術家は、実践的かつ実用的で慰みもので
はない哲学的目的をもつ。実用的な真実の中に教育的な感情を探求する」(p. 248—249 に引用)。
- (30) フローベールの書簡「装いに気をまわしていると、魂のことを忘れてしまいます。些細なことに陥ら
なうよう注意なう……」(*Ibid.*, p.264 に引用)。
- (31) Guy de Maupassant, «Le roman», *Œuvre complète : Pierre et Jean*, Paris, 1929, p. XIV.

- (32) Gorge J. Becker (ed.), *Documents of Modern Literary Realism*, New Jersey, 1963, p. 26.
- (33) 「なによりもまず、主題の選択にかかわるリアリズムがある。〔…〕シャンフレリイは『現代かつ一般的な主題の選択』と要約した。ゴンクール兄弟は『ジェルミ・ラケルトゥ』序文—宣言で、十九世紀には『文学上の禁止項目とか支配者側からの侮蔑に耐えるべきなのか』と問うている」(Ibid., p. 23)。しかし、多くのリアリズム作家は中産階級出身だったから、上層階級の描写は想像力に頼らざるを得ず、勢い彼らの主題は社会の下層に焦点を合わせるようになって、批難を浴びたわけであった。
- (34) 〈自然主義〉とヘリアリズムの意味及び使い方の区別は一般に必ずしも明確ではないが、ここではゾラの主張をヘリアリズムの枠内のもので考えておく。なお両者の混用については Lillian R. Furst & Peter N. Skrine, *Naturalism*, London, 1971, pp. 1ff. 参照。
- (35) 「技術のもつ特徴の一つは問題解決の能力であって、その点には、科学も等しい性質をもっている。けれども、技術の分野における問題の解決は、決して一義的にはきまらない。〔…〕そのルートはきわめて多岐にわたることが許される。〔…〕これに反し、科学における問題解決の場合は、対象となる『問題』の性格上の差もさることながらおおむね、ターゲットへのルートは一義的にきまってしまふ。〔…〕科学は、自己に内在する価値観をもって、複数の選択肢から、つねに唯一つのものを選びとり、それに『真理』の名を与えるのである。技術に『真理』がないことは言うまでもない。」(村上陽一郎『西欧近代科学』新曜社、一九七一年、五一—六頁)。
- (36) 大森荘蔵『知覚風景と科学的世界像』、『科学の基礎』大森・沢田・山本編、東京大学出版会、一九六九年、一四七頁。
- (37) Damian Grant, *Realism*, London: Methuen, 1970, pp. 9 ff.
- (38) Ibid., p. 18 に引用。

(39) *Ibid.*, p.18 に引用。

(40) たとえば Pierre Marinno, *Le Naturalisme Français* (尾崎和郎訳、朝日出版社、一九六八年、九五頁)。

(41) 「リアリズム文学には〔あるがままの〕記述 description と〔あるべき〕規範 prescription との間の緊張がある。あるいは真実と教示の間の緊張である。それは論理的に解決できないものであるが、リアリズム文学を特徴づけているのはこのことにはかならない」(Rene Wellek, *op. cit.*, p.242)。

(42) Linda Nochlin, *Realism*, Penguin Books, 1971, pp.45 ff.

(43) Harry Levin, *op. cit.*, p.75.

現実の真実の姿を描くことが同時に現実批判になるとは、『真実』が本来傾向的なものであることを意味する。したがってヘリアリズム論にはおそらく常に、ルカーチのリアリズム論に反問したアンナ・ゼーガースの言う、「リアリズム一般」の議論でなく、「今日のリアリズム」を問題にすべきだという考えがつきつけられるだろう。(『ゼーガースルルカーチ往復書簡』佐々木・好村訳、『ルカーチ著作集8』白水社、一九六九年)。

しかし実際には、「リアリズム一般」の問題を問うことなしに「今日のリアリズム」は形をなさないし、「今日のリアリズム」をまったく無視した「リアリズム一般」論が成り立つはずもない。両者は不可分であると答えたルカーチは(やはり理論的に、と補足がつくにしても)正しいだろう。ただ創作者、実践者は「今日」を強調せざるを得ず、批評家、研究家は「一般」に力点を置くことになる。

この意味で、本稿筆者の立場はルカーチとともに後者であるが、言うまでもなく彼には反資本主義、反ファシズム、反デカダンス、民主主義(共産主義)勢力推進という明確な「傾向」があった。自然主義以降の形式をすべてデカダンスとみなしかねないルカーチの現代芸術観を批判するものは少なくないが、実際のところ、彼のリアリズム論への歴史的判断はまだまだ下す段階に到っていないと言わなければならない。

う。ただ、イブセンのリアリズムを論じるときには、彼の特に晩年の作品にみられる一見して反リアリズムの様相を、ルカーチの言う「現実のこま切れの断片を歪めて再現する鏡の破片」とみるか、ゼーガースの言う「新しい原体験の形象化」とみるかの問題は生じよう。いずれにせよ批評家の傾向(今日性)はその作品分析に自ずとあらわれざるを得まい。

(44) George Steiner, *Tolsjov or Dostoevsky*, London, 1960, p.31.

(45) ドストエフスキーの手紙——一八五四年二月下旬、フォン・ヴィーシン夫人宛(『ドストエフスキー全集』15、小沼文彦訳、筑摩書房、一九七二年)。

(46) Aage Skullerud, *Bonde opposisjonen og religions friheten i 1840-årene*, Oslo: Universitetsforlaget, 1971 参照。

(47) Henrik Ibsen, *Samlede verker*, HU, XVIII, s.191.

(48) *Ibid.*, HU, XIX, s. 214.

(49) 序でに述べておけば、イブセンはトルストイと同年生まれであり、ドストエフスキーとは、一時期(一八六九—七二)同じドレスデンに居を構えていた。二人のロシア作家が互いに相見えなかったように、イブセンも兩人と全く面識をもたなかった。もともとM・メイヤーは、イブセンがドレスデンでストエフスキーに、それと知らずに出会ったこともあったろうと想像をたくましくしている(M. Meyer, *Henrik Ibsen*, Vol. 2, London, 1971, pp. 121f.)。

また、ドストエフスキーはイブセンを読んではないと思われるが(彼の死は一八八一年、イブセン露訳の最初は『人形の家』で一八八三年)、トルストイはかなりイブセン劇に通暁していた。彼の日記では、一八八九年十一月十九日の項に「イブセンの『愛の喜劇』を読んだ。何とつまらぬ! ドイツ知識づらの辛辣さ——読むに耐えぬ!」とあり、一八九〇年八月二十日には、「イブセンの『野鴨』を読ん

だ。拙作」と記入されている。しかしその翌日には「イブセンの『ロスマルム』⁽²⁴⁾を読む。……これまでのところ、悪くない」とあって、その理由は『ロスマルム』の宗教的雰囲気のせいだとも考えられる。トルストイはイブセンよりもピョートルソンをずっと高く評価した (Martin Nag, *Ibsen i russisk andstir*, Oslo, 1967, s.99—100)。

(50) 『芸術とはなにか』河野与一訳、岩波文庫、二二二—二三三頁。

(51) 英語では、illusion と make-believe の言葉が相互交換的に使われたり、論者によって全く正反対の意味と使われたりする。たとえば Susanne K. Langer (*Feeling and Form*, London, 1953, "The Dramatic Illusion") は illusion を芸術成立の基本性格として make-believe は描かれたものを本物のと思わせる手段の意で使う。また全く逆の使い方には Richard Southern (*The Seven Ages of Theatre*, New York, 1961, "Sixth Phase—Illusion") にみられる。なお、拙稿「演劇におけるリアリズムの問題」(『あ・えむ・こ』第一号、一九七五年) 参照。

(52) 一八七四年一月十五日付手紙。HU, XVII, s.122.

(53) 拙稿「演劇批評の問題」(『美学』一〇二号、一九七五年) 参照。

(54) Jiri Veltrusky, "Man and Object in the Theater," *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure and Style*, ed. Paul L. Garvin, Washington, 1964, p. 84.

(55) Arthur Koestler, *The Act of Creation* (1964), partly reprinted in *Perspective on Drama*, eds. J. L. Calderwood & H. E. Toliver, New York, London, Toronto: Oxford Univ. Press, 1968, p.244.

(56) Gordon Pocock, *Cornelia and Racine*, Cambridge: Univ. Press, 1973, p.65.

(57) Susanne K. Langer, *Feeling and Form*, London, 1953, "The Dramatic Illusion."

(58) Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach," *New Literary History*

3, 1972, reprinted in Wolfgang Iser, *The Implied Reader*, Baltimore & London: Johns Hopkins Univ. Press, 1974, pp.282 f.

ただ、たしかに読者の想像裡に形づくられる世界はテキストに書かれてあることの間隙を補って成り立つものではあるが、たとえはある人物の目や鼻の形に言及されていない場合、それを明白な形をもつものとして想像上で補ってみているわけではなからう。これは顔の輪廓だけの人物画の場合も同じである。だからと言ってその人物をのっぺり棒とどるのではない。人間としてとらえることは、当然、目も鼻もあるものとしてとらえている。ただ、それらが、描かれている場合のようにはっきりした形として思い浮かべられるのではなうだけである。

- (65) E. H. Gombrich, "Meditations on a Hobby Horse or the Roots of Artistic Form," *Aspects of Form, A Symposium on Form in Nature and Art*, ed. L. L. Whyte, London, 1951, reprinted in E. H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Phaidon, London & New York: 1963, p.1.

(66) *Ibid.*, p.2.

- (19) E. H. Gombrich, *Art and Illusion*, London, 1972 (瀬戸慶久訳、岩崎美術社、一九七九年、特に第七編) 参照。

- (32) Henry T. Finck, *Wagner and His Works*, Vol. II, New York: Charles Scribner's Sons, 1916, pp. 283 ff. & 303 f.

- (33) Richard Wagner, "Über die Bestimmung der Oper," *Gänliche Schriften und Dichtungen*, Volksausgabe, Bd. 9, Leipzig, [n.d.], S. 148.

- (25) Francis Fergusson (*The Idea of A Theatre*, Princeton Univ. Press, 1949) 4th. ノーメンを「理性」

悲劇、ヴァーグナーを、情念の悲劇」と規定しながらも、両者の共通性を論じている。

- (65) 『前衛』avant-gardeの語が、軍事用語から転じた今日の芸術運動用語としての使い方を仏語辞典が認めるのは二十世紀に入ってからである。しかし、批評その他でその使い方がなされるのは一八八〇年代からみられる。特に演劇の分野で使われるが、最初の『前衛演劇』はアントワーヌの自由劇場であった(John A. Henderson, *The First Avant-garde, 1887-1894*, London: George G. Harrap, 1971, pp.9ff.)。
- (66) Michel Saint-Denis, *The Rediscovery of Style*, New York, 1960, pp.41f.
- (67) W. Iser, *op.cit.*, pp.292f.
- (68) 劇の世界は現実世界に対して提喻的関係にあるが、劇行為の論理と現実世界の行為の論理の関係の仕方によって、我々は劇世界の現実対応度を決定する。そこに我々の文化背景、思考型の作用がある(『演劇の理論』)。Keir Eian, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London & New York: Methuen, 1980, "The 'possible worlds' of the drame," pp. 99 ff. を参照。
- (69) エチエンヌ・ヌーリオ、新田博衛訳「造型藝術のさける時間」(Étienne Souriau, "Time in the Plastic Arts," trans. M. Kupersmith, *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Vol. VII, No.4, June 1949)。
- 『藝術哲学の根本問題』新田編、見洋書房、一九七八年、三二〇—三二二頁、原著者註⑥。
- (70) これに対しマーテルリンクは次のように反論する。
- “Je ne sais s'il est vrai qu'un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu'il existe. La plupart des tragédies d'Eschyle sont des tragédies immobiles. Je ne parle pas de *Prométhée* et des *Suppliants* où rien n'arrive; mais toute la tragédie des *Choéphores*, qui est cependant le plus terrible drame de l'antiquité, piétine comme un mauvais rêve devant le tombeau d'Agamemnon....”

(Maurice Maeterlinck, "Le tragique quotidien," *Le trésor des humbles* (1896), Paris: Mercure de France, 1969, p.135.)

しかし彼があびてゐる例証からも、その《静劇》理論が不徹底なものであることは歴然としてゐる。

- (71) Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, 1968 [1957] S.179 参照。
- (72) ミラーのゲーテ宛書簡' 一七九七年十月二日付。 *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. von Emil Staiger, Frankfurt am Main, Insel, 1966, S.480.
- (73) T. M. Campbell, *Hebbel, Ibsen and the Analytic Exposition*, Heidelberg, 1922.
- (74) 岩淵達治『ハレわれがめ』解説(手塚富雄訳、岩波文庫、改訂版、一九七六年)参照。
- (75) Stephen S. Stanton, "Introduction" to *Camille and Other Plays*, New York, 1957, p.XV.
- (76) Alexandre Dumas fils, "Préface" a *Le fils naturel, Théâtre complet* III, Paris, 1879.
- (77) イブセン写実劇の詩性を云々する批評家は従来から多かったが、それは言葉より舞台現象の視覚的側面に注目するものだった。イブセンの言葉の劇的力に目を向けたのは Inga-Sina Ewbank, "Ibsen's Dramatic language as a link between his 'realism' and his 'symbolism'" (*Ibsenrbok*, vol. 8, 1965/66) 文藝春秋。
- (78) Douglas Radcliff-Umstead, *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1969, p.73.
- (79) "One of the curious facts of literary history is that M. Jourdain's celebrated discovery in fact is a discovery, and one that a literature seems most often to make at a well advanced point in its development." (Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, N. J.: Princeton Univ. Press, 1957, p. 265.)

- (36) William H. McBurney, "Introduction" to *Lillo, The London Merchant*, London: Edward Arnold, 1965.
- (37) John Cargill Thompson, *An Introduction to 50 British Plays 1660~1900*, London & Sidney: Pan Books, 1979, pp. 198 ff.
- (38) N. Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 263.
- (39) N・ノライは、ヘリサヌス朝ドラマはぐかに様式化されていて、一般の会話的リズムからかけ離れたことは稀であると述べている (*Ibid.*, p. 270)。しかし用語としては、発話行為は当然身振りを伴うものであるから、身体的リズムとした方が適切であろうと思われる。
- (40) P. M. Conlon, "Voltaire's Literary career from 1728 to 1750," *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Vol. XIV, 1961, Geneva: Institut et Musée Voltaire, pp. 18 f.
- (41) Arthur M. Wilson, *Diderot*, New York: Oxford Univ. Press, 1972, pp. 223 f.
- (42) イフセンのエドモンド・コス宛手紙 (一八七四年一月十五日付)。HU, XVII, s. 123.
- (43) 劇冒頭の独白を翻訳引用してみる。

第一幕第一場

ヘーター (蝶々を追って登場。帽子で捕える) ほらら! — 捕えた。うん、すごくきれいだ、赤、青、黄色。(針で刺して、帽子につける) どうだい! おれさまは頭のいい若者だなあ。おやじはしょっちゅう、バカのヘーターと言うけれど、このヘーターさまはなにがバカなもんかね。こう、ちょっと帽子を飾れば、村の小僧っ子は誰だって嬉しくならあ。—— おやじはいつも小うるさくって、文句ばかり。やれしゃべりすぎ、やれ黙りこくってる。独り言いえば、阿呆呼ばわり。おらあ、自

分と話すのが一等すきなんだ。自分のことは一等わかるもんな。ほかのやつはおらを嘲あざわらってばかりいるけれど、自分じゃそんなことしねえもん。人を嘲うのは、いけねえことだ。そうとも、ミユラ一の奥さんがおらを嘲っても、おら知らん顔する。そんで奥さんは、口をすぼめてた。ありゃ、可愛いな。砂糖人形なめてるみていだな——」〔…〕(Deutsche National-Literature, hg. von Joseph Kürschner, 139. Band, 2. Abteilung, Tokyo: Sansyusa, 1974, S.25.)

(88) サルドッのたとえは、『我が仲間たち』(一八六一)の一節はこうである。

第二幕第七場

トロザン ああ！ マレカさんだ！……よく眠れましたか？

マレカ (歯をむいて) 私は眠りませんでした！

ヴィグノー夫人 田舎のベットときたら、とっても堅いんですものね！

ヴィグノー しかしあなたのは私たちのよりましでしょ！

マレカ あなたのは 何でもありませんよ！ でもわたしのときた日にゃ！ まったくベットなんてものじゃない！……もう田舎は沢山です。こりこりです！ 虫けらのお陰で水も飲めやしない、ものも食べられない、眠ることもできない！ 考えてもごらんなさい！ 「中略」うっ！……ベットに横になるとローソクをもっていくでしょ！ ビチン、ビチン！ とまあ、蝶々が鼻におつかる、目におつかる！……服を脱ぐでしよう……ベットにもぐり込む……とうとうとしてくる……(ハエの音を真似て) ぶーん！……起きなくちゃ……でっかいハエだ……もしかしたらカルボンかもしれない！……耳でわかります……私はみじろぎろしません〔…〕(Anthologie du Théâtre Français *Contemporain, 1850 à nos jours*, par Georges Pellissier, Paris, 1910, pp.173—174.)

- (8) Georg Brandes は一八七四年にイブセンを訪問したとき、ロシアは抑圧されているがゆえに、自由希求に燃え、すべれた文学・芸術を生み出しているとして、ツルゲーネフの名前をあげたと書いている。
(*Henrik Ibsen*, Anden utgave, København og Kristiania, 1916, s. 65.)
- (9) Michael Meyer, *Henrik Ibsen*, Vol. 1, London, 1967, p. 123.
- (10) 近代ロシア演劇の一つの母胎として「農奴劇場」があったこととつながりがあるかもしれない。Laurance Senelick, "Russian Serf Theatre and the Early Years of Mikhail Shchepkin," *Theatre Quarterly*, Vol. X, No. 38, Summer 1980 参照。