

# 戯曲のよみかた

毛利 三 彌

以下の文は、第三〇回美学会全国大会において口頭発表した際の草稿である。発表要旨は『美学』第三十卷三号に掲載されている。註は本稿のために新たに付け加えた。

シェイクスピアの『ハムレット』の中に、大臣のポローニアスがハムレットの突然の狂気の原因を探るため、娘のオフィーリアを囿りに使おうと、国王クロードィアスと相談する場面があります。皆さん御存知でしょうが、この密談のあとに、セカンド・クォート版では「ハムレット登場」とト書がついておりまして、あの有名な「言葉、言葉、言葉」の場面がつづくわけでありまして。ところが、ここでのハムレットの科白や、あとのオフィーリアが囿りに使われている、これまた有名な「尼寺へ行きやれ」の場面でのハムレットの言動などから、彼はポローニアスとクロードィアスの密談のさいちゅうに奥舞台に現われて二人の話の立ち聞きしているのだという説が出されました。一九三五年出版の『ハムレットで何が起こる

か』という本の中で、ケンブリッジ大学教授のD・ウィルソンが述べているものであります。<sup>(1)</sup>彼の論拠、また、この説の当否は別としまして、戯曲の場合、作者が書いてもいないト書を補ったり、時には書かれていないト書を無視したり変更したりする読み方はそれほど不都合なく行なわれているようであります。これは古典劇にかぎりません。近代、現代の劇でも、そう読まれ、上演されている例は数多くあります。<sup>(2)</sup>いや、それは戯曲の読み方というより上演の仕方のことではないかと言われるかもしれませんが。しかし、そう読むことなくそう上演することはあり得ないでしょうし、上演には許されて読むのには許されないといい解釈があるとも思われません。<sup>(3)</sup>

しかし申すまでもなく、こういう読み方が許されるのは、戯曲を上演台本とみなしているからであります。上演台本とは、本来、上演のための覚え書、上演記録であって、作品として読まれるのは副次的なことでありました。もちろん、戯曲は劇文芸としてすでに長く文芸の一形式たる自律性を認められてきておりますが、今日多くの批評家は、戯曲享受を、現実の劇享受と全く無関係には論じられないと考えているようであります。<sup>(4)</sup>曰く、戯曲を読むとは想像上の舞台を観ているのである。曰く、読者は演出家の役割を果すのである、等々。しかしこういう卑俗な言い方で戯曲の読み方の特異性が解明されたとするわけにはゆかないでしょう。いったい我々は戯曲というものをどのように読んでいいのか。その受容意識の基本構造を考えてみよう、というのが、今日の私の試みであります。そして、このへどのように読んでいいのか」といふ問いに、小さな声で、へどのように読むべきか」とつけ加えもしたい、というのが、へ戯曲のよ

みかた」という、研究発表にふさわしからざる標題をかかげた理由であります。<sup>(5)</sup>

さて、戯曲とは人物の発話内容を記したものが、恐らく、もっとも包括的な定義でありましょう。しかし上演台本とは上演のための覚え書、あるいは上演記録であるならば、なぜ戯曲は人物の動きや筋内容を記さずに、人物の話す言葉のみを記すという形式に定着したのでしょうか。実は、初期形態の台本には、筋やしぐさを記したものがあります。西洋ではウィンチェスター寺院に残っています十世紀に書かれたという *Regularis Concordia* がそうですし、日本では、いわゆる天正狂言本なるものがそうです。<sup>(6)</sup>

ところが、全く逆に、発話内容のみを記しながら、一般に戯曲とみなされていないものもあります。プラトンを初めとして対話形式の著述は西洋に少なくありませんが、江戸時代の洒落本系統のものも、作中の大部分は戯曲的な形をとっております。もっと典型的なのは、昨今流行りの座談会もの、対談ものでしょう。

こうなりますと、戯曲すなわち上演台本の読み方を明らかにするためには、まず、劇というものをどうとらえるかが問題になります。私の考えを簡単に申しますと、私は演劇の基本性格を言語表現行為の再現というふうに思っております。言語表現を全く伴わない舞台形象は演劇から区別すべきと私は考えますが、そのことには深入りしません、今は戯曲が問題ですから。

そもそも言語表現は我々人間の現実の再現、つまり現実に対する見方、批判であるわけですが、それは、私を、私をとりまく現実世界との断絶、ずれの意識とも申せましょう。デュフレンヌにならうて、それは「再現」の「再」、'representation' の 're-' によって表わされているもの、と言うこともできます<sup>(8)</sup>。このずれの意識が先鋭となるところに文芸作品の成立根拠があるのでしよう。しかし言葉はもと口に出されたもの、発話であり、発話は発話行為であります。その行為は、行為としてそれ自体、現実存在 Presence でありましょうから、その現実と、発話主体たる私との間のずれが必然的にあらわれてきます。このずれは発話行為自体に内在する矛盾、ずれであり、それをいくら言葉で言いあらわしても、またもやその行為と私とのずれは残るわけであります。この矛盾の意識化に、演劇は成立根拠をもつ。なぜなら、このずれは行為自体を再現してみせる以外に示す方法がないからであります<sup>(9)</sup>。

しかし、へ行為としての再現<sup>(8)</sup> という言い方は矛盾であります。行為は現実であるのに対し、再現とは概念化作用でありますから。Presence の再現は representation とならざるを得ないはずを、これはいわば Presence を Presence として再び示すということです。しかし representation という言葉は存在しません。それにもかかわらず、行為の行為としての再現とは、この矛盾した 're-presence' というあり方なのではないでしょうか。これが、劇の、現実と虚構の二重性を担うという矛盾した存在状態をもつ理由なのだと思われ<sup>(10)</sup>ます。

もし劇をこういうものと考えるならば、're-presence' たる劇行為を言葉で記すことは不可能であり、戯

曲とは劇本来の性格を全く無視したものと云わざるを得ないでしょう。それなら、この発話内容の記述は、叙事文芸中の発話記述と同様の表現機能をもつものでしかなく、劇とのつながりを全く絶たれているということになるのでしょうか。

ここで、発話行為というものをもう少し吟味して見る必要があります。J・L・オースティンは一九五五年にハーヴァード大学で行なった連続講義の中で、発話行為に含まれる三つの行為要素を区別していません。すなわち、一定の音声を発するという音声行為 (phonetic act)、一定の構文の中で一定の単語の群を述べるという用語行為 (phatic act)、最後に、ある一定の意味 (sense) とある一定の指示対象 (referent) とを伴ってその語を発するという意味行為 (rhetic act)、この三つであります。具体的に申し上げますと、ハムレットが「尼寺へ行きやれ」と言っても、「尼寺へ行け」と言っても意味行為としては同じですが、用語行為としては異なります。また、同じ「尻寺へ行きやれ」でも、高く言うのと低く言うのとでは音声行為として異なるわけです。オースティンは断っていませんが、この音声行為には、発言に伴う身振りも含めて考えることもできるでしょう。<sup>(12)</sup>

このように三つの行為を分けてみますと、戯曲に欠けているのが音声行為であることはすぐにわかります。そして音声行為が、発話の現実行為たる側面の、すべてではないにせよ、その基底をなすものであり、これは言葉で表現することの不可能な部分であることも自明でしょう。それを部分的なりと言葉で言いあらわそうとして、たとえば「ハムレットは「尼寺へ行きやれ」と叫んだ」という具合に記せば、これこそ

劇とは全く無縁の再現形式になりさがってしまいます。たとえば、この「叫んだ」のところをいかに飾り立てようともであります。音声行為を欠落させている戯曲形式は、劇の劇たるもつとも基本的な性格を放棄することによって、かろうじて劇とのつながりを保っているのだという逆説がここには成立するのであります。ですから、さきほどあげました *Regularis Concordia* や天正狂言本を台本とする劇形態は、いまだ本来の意味の劇ではなかったのではないのでしょうか。事実、*Regularis Concordia* による「上演」の段階では、観客は存在していなかったといえます。<sup>(13)</sup>

それなら戯曲のト書をどうみるか、と問われるかもしれません。R・インガルデンは、戯曲の科白の部分を主要文 (Haupttext)、ト書を副次文 (Nebentext) と呼びました。<sup>(14)</sup> ト書が上演に際して言葉としては消えることから、科白と異なる副次的表現機能をもつものでしかないことは明らかであります。ト書は戯曲に不可欠の要素ではありません。近代戯曲であろうと、ト書を全く取り去っても戯曲作品としての変形はあまり認められないと言えます。<sup>(15)</sup>

しかしながら、もし、戯曲の Nebentext を、「上演に際しては消える部分」と定義するならば、戯曲形式にとって不可欠の Nebentext というものがあります。それは発話主体、つまり、各々の科白を言う劇人物を指示する言葉であります。<sup>(16)</sup> 「尼寺へ行きゃれ」だけでは戯曲形式は成り立たず、その頭に「ハムレット」という名前がつけられねばなりません。歌舞伎脚本などでは、人物名ではなく、その役を演じる役者名の略号のようなもので済ませてもいますが、いずれにせよ、発話主体名と発話内容を記すのが東西に

わたる戯曲の形式になっております。

あたりまえのことを言っているように思われましようが、このことが戯曲を読む意識過程にとっては重要な作用を及ぼしているのではないかと私は考えます。つまり、叙事文芸であればハムレットは「尼寺へ行きやれ」と言った」という完全文になるところを、戯曲はハムレット(は)「尼寺へ行きやれ」(と)——だけで、あとがないわけであります。この、発話内容を主語に結びつける述語を欠くことによって、目的句たる発話内容は、いわば宙に浮いた感じを与えます。我々は何らかの形での、この不安定感の解消を志向せざるを得ません。この不完全文の居座りの悪るさは、たとえば、連続した記述形式をもつ謡曲の詞章を、人物の科白別に改行して書き直してみればすぐにわかります。へ筒井筒、筒井筒、井筒にかけし、まろが丈、老いにけらしな、生いにけるぞや、これを、

シテ 筒井筒

地 筒井筒、井筒にかけし

シテ まろが丈、

地 老いにけらしな

シテ 生いにけるぞや

とするなら、我々の読むときの意識過程は全く異なるでしょう。シテと地の言葉は浮き出てきて、融合するのでなく対立するようになります。能のいわゆるシテ一人主義と言われるものも、詞章の記述形式と関

係があるように私には思われます。<sup>(16)</sup>

この述語の欠落は、さきに述べました音声行為の欠落と同じことに外なりません。注意すべきは、これが述語の省略ではなく、あくまで欠落だという点であります。従ってその不安定さは、ここに音声行為を加えることでしか、すなわち、発話を発話行為として成立させることでしか解消させられないこととなります。それは単に音読すればよいものではありません。述語は統辭論的にも主語と結びついて述語核となるのであって、その音声行為は主語、すなわち劇人物自身による行為でなければならぬわけであり、舞台上で俳優が行なうことは、まさしくこの音声行為付加に外なりません。戯曲の上演台本たる所似ですが、それなら、戯曲の読み方における述語補足も、我々自らが俳優と同じ行為を想像上に遂行すること以外にないことになります。座談会記録のような、戯曲形式をとりながらも戯曲とみなされないものは、この欠落を埋めることが要求されにくいに発話内容自体が安定してしまっているのだと考えられます。う。

ところで、この戯曲における想像上の述語補足は、R・インガルデンの言う不確定部分 (Unbestimmtheitsstelle) の想像的具体化とは異なります。インガルデンの言うのは、文芸作品の場合の、作者の書いていない部分、現実を細大漏らさず再現するわけではありませんから、その書き漏らされている部分を、読者は想像しながら読むということでしょう。<sup>(17)</sup> 今問題にしている欠落部分は、むしろ、W・イーザーの言う空白部分 (Leerstelle)——不確定部分でなく個々のまとまった表象イメージの間に存在する空白の部分



——の埋め合せ、または排除という意識過程に近いと言えます。<sup>(18)</sup>

しかし一般的に言つて、叙事文芸を読む意識は、いわば絵巻物を広げてゆくようなものではないでしょうか。そこに空白部分もあるにせよ、描かれているかぎりのもので絵は出来上がつているのであり、空白部分さえ、全体としての絵の一部だと言えるでしょう。すべてが平面上に、発話も地の文も共に、同一次元のものとして描かれ、空間的連続体として展開してゆくと言えます。そしてその絵は、今現在、ここに、くり広げられてゆくものでありながら、我々の意識にとっては、まさしく絵巻物のように、すでに、そこに描かれてしまつてゐるものという性格をもつのではないのでしょうか。それは、K・ハンブルガーが批判する、叙事文芸の述語一般の過去時制に依拠した考えではなく、言語叙述自体の過去性からくる考えであります。現実の再現は常に現実に先行されざるを得ないからに外なりません。<sup>(19)</sup>

これに反し、戯曲は（同様の視覚的比喻をつづけるならば）ゴシック寺院外壁にみられる浮き彫り像の羅列のようなもので、それぞれを現実的な像として動かすためには、つまりそれぞれの発話が有機的につらなつて全体世界を形づくるためには、像と像の間の、空白ではなく、空無の部分埋めるなり排除するなりする意識が要求されます。しかしこれは個々のイメージをつないでゆくのではなく、つまり、すでに彫られている像を眺めまわしてゆくのではなく、空無部分を埋めることで、その像を浮き出させてゆく意識過程と言ふべきでしょう。<sup>(20)</sup>従つて、発話間、語と語の間、字と字の間の空無部分を、大きくも小さくも、長くも短かくも、奥行き深くも浅くも、読むものの自由にゆだねられていることとなります。上演の際の

演出家、俳優の創造性が云々される所以でもあります。いや、その自由は無限ではなく、科白によって制限を受けていると言われるかもしれません。たしかにそうです。しかしこの自由度が、想像以上に大きいものであることは、現代の古典劇上演の例が示してくれております。

だが、と、ここでちょっと立ち止まらざるを得ないでしょう。戯曲の読み方を想像上の自演とするなら、現実の俳優は一人が一人の人物を演じるだけであるのに、読者は一人で全部の役を兼ねることになるのか。そしてまた、俳優は観客の前で観客のために演じるが、読者は誰れのために演じているのか、という問いが出るだろうからであります。

第一の問いは、これまで敢て触れてこなかった発話の対話的性格とかかわってきます。発話が行為となるとは、発話を受ける相手をもつことであります。発話行為とは対話行為に外なりません。舞台上で人物Aを俳優Aが演じるなら、人物Bがいて、これは俳優Bが演じねばならない。たとえ早変りでAがA・Bを兼ねるとしても、同時に両者を演じることはもちろん不可能であります。しかし、戯曲を読む意識では、我々はこれら両者を同時に演じるという、現実にはあり得ないことを想像的に行わねばならないことになります。人物A・Bの発話内容を順序立てて発話行為にするのでは本来の意味の対話行為ではない。発話は応答されるから発話なのではなく、聞かれているから発話なのであります。オースティンは、すべての発話行為 (locutionary act) はそれ自体の中に相手あるいはそこに成立する場面への働きかけの力をもつ別の行為 (illocutionary act) を成立させていると言いますが、<sup>(21)</sup>それもこのことでありましょう。想像上で

話し手と聞き手を同時に兼ねる、実は、戯曲の空無部分を埋めるというのはそういうことに外ならないのでありまして、発話間、単語間の空無部分だけでなく、いわばその向こう側、背後の空無をも埋めねばならないのであります。小説に比べて戯曲を読むのが難しいと初心者が感じるのも、それ故でしょう。

それなら、もう一つの問題、観客の問題はどうなるでしょうか。一般に言われるように、たしかに我々は通常、戯曲を読むとき、観客として想像上の舞台を観ているような印象をもちます。現実の演劇においては観客の存在が必須であるとは、大方の批評家の認めるところでありますが、それは舞台と客席なまの生の交流が舞台現象に作用を及ぼすからであるという具合に説明されます。<sup>(22)</sup>映画と演劇との相違を言うとき先ずもち出されてくるのもこの点でしょう。これが演劇独自の性格をなすことに違いはありません。しかし劇における観客の不可欠性も、さきに述べた言語行為に内在するずれの再現という、劇の基本性格に由来するものであるように思われます。なぜならこのずれは、それをずれとして認め判定してくれる相手が必要とするからであり、その判断によって初めてずれはずれとして成り立つのだからであります。それは再現してみせねばならない。観客をもたねばならないのであります。<sup>(23)</sup>

戯曲受容の場合も同様のことが言えるでしょう。想像的なものであれ、発話行為、対話行為を成立させる以上、それを観る観客が要求される。そしてこれもまた、読者自身以外にないことも事実であります。しかし注意すべきは、現実の劇の観客は、言語行為に内在するずれを判定する役割をもちますが、そのずれはあくまで対象が知覚対象として、現実の行為としてあるから生じるものに外ならない点であります。

そのずれを表象するというのは、これまでの論理からは矛盾となりましょう。だがそれにもかかわらず、我々の戯曲受容においては、発話行為を、知覚対象ではないが、いわば疑似知覚対象としてもつと言えるのではないでしょうか。我々は戯曲を読みながら、話し手も聞き手も、そしてそれを観る観客も、三者を同時につとめることとなりますが、それぞれの関係は、相互に知覚対象関係にあるのでなく、疑似的なもの、どこか臆気なものであり、現実の物理的な関係に明瞭に対応するものではありません。

この臆気、疑似性は重要であります。それを認めないかぎり、戯曲を読むことは不可能になります。なぜなら、現実の劇行為を成り立たせる三者の関係は抽象的なそれではなく、具体的な状況、場でのそれであり、戯曲を読みながら現実在の舞台を表象することは、記憶として以外、我々にはできないからであります。我々はシェイクスピアを読み、ギリシア劇を読むとき、六角形の半野外劇場に我身をおいているでしょうか。アクロポリスの丘の麓の円型劇場を思い浮べているでしょうか。実際にそれらがどのようなものであったか、誰れも正確には知りません。我々は僅かの知識によって、なんとなく野外で、なんとなく、奥舞台で人物を演じ、なんとなく、つまり明確に観客席のどの位置に身をおいていることなくして、それを観ているのではないのでしょうか。しかしそれが劇行為の表象であることに違いはなく、ここに叙事文芸の表象との相違点があるわけがあります。それと同時に、この疑似性、臆気さは、それ自体の魅力を感じさせるというものの、ほとんど必然的に現実の劇行為としてあらわれることへの憧れをもつと言えるでしょう。

言い直せば、戯曲享受は、自ら完結する自己充足性を否定することなくして、同時に上演への志向を秘めていくということになります。文芸形式と劇形式との中間的存在である戯曲は、平面上の絵ではありませんが、一人立ちの人物像でもありません。背面を縛られた浮き彫りにたとえた所以であります。

『リア王』冒頭の場面でリアとコーデリアが次のように言い合いをします。

Lear. …… Speak.

Cor. Nothing, my lord.

Lear. Nothing!

Cor. Nothing.

Lear. Nothing will come of nothing: speak again.

私はやはり見馴れた額縁舞台のよう<sup>な</sup>なものをみております。しかしそれを、エリザベス朝劇場のようなものにすることも可能であります。私は Nothing と答えるコーデリアの言葉を発しながら、まわりの姉たち、廷臣たち、そして当の相手のリアでもあり、リアのその反応を受けて、彼の Nothing を発しながら、コーデリアでもあります。しかしこれらの人物は、人物イメージとしてあるものではありません。どこにも人物イメージの描写はないのであります。<sup>24</sup> 私は言葉に音声行為を加えると共に、Nothing という用

語の連続を認め、その意味を把握し、そのことの上に出来上がる場面をみています。そしてまた、こゝも観察されましょう。私は Nothing i/Nothing のあと、いんやか間をおいて Nothing will come of nothing と発声する。この間は長くも短かもなりません。しかしこの語のつらなりから、何らかの間は要求されざるを得ないと判断している――。

多分、ここからは、戯曲の、いわば意味論、統辞論の方へ進むことになります。お気づきのように私の今日の議論は、言ってみれば、戯曲享受のプログラムティカルな側面にかぎったものでした。従来この側面がもっとも軽視されていたと思うからですが、皆さんの御批判をいただければ幸いです。

## 註

- (1) John Dover Wilson, *What happens in HAMLET*, Cambridge, 1935. "W ANTIC DISPOSIT-ION": ウイルソンは、最終的にこう推論する。シェイクスピアはまずハムレットを舞台上に現わし、そしていったん消して再び本舞台に現わすために、ハムレット登場のト書を二つつけていたのが、初めの方は、ハムレットの科白がつづくわけではないので、筆写するプロンプターが落したのであるとういものである。しかしこういった推論の正当性が保証されるものでないことは言うまでもない。

- (2) 前掲の『ハムレット』解釈に似たようなものとして、近代劇にもたとえばイブセンの『ハッダ・ガブラー』で、冒頭のテスマンと叔母との戯れと言えるような会話場面を外でヘッダが秘かにうかがって

るといふ読み方をする演出家は今日少くない。私の知るかぎり、その最初はストックホルム王立ドラマ劇場の、ヘルイマン (Ingmar Bergmann) 演出による舞台 (一九六九) である。

- (3) 〈読み方〉と〈解釈〉を同義として使っていることには疑問が呈されるかもしれない。一般に〈解釈〉とは作品の意味の解明のことであり、作者と読者の間を通訳する (interpretate) ことを意味するのであるから、現在時点での理解である〈読み方〉と同義とはならない。しかし、聖書解釈に端を発するドイツの解釈学 Hermeneutik でも、近年は解釈の現在性を認める傾向にある。ガダマーなどはその代表的存在である。Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 3. erw. Aufl., Tübingen, 1972.

- (4) 演劇評論家は当然と言えようが、芸術学専攻の批評家でもたとえば次のようなものがある。

Susanne Langer, "The Dramatic Illusion," *Feeling and Form*, New York, 1953; Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2te Auflage, Stuttgart, 1968; Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, 4te Auflage, Tübingen: 1972 [1931]. この中で前二者は、共に Drama にことごとく云々するとき、読む対象としてのそれと観る対象としてのそれを必ずしも明確に区別していないように思われる。これは大方の批評家の場合もそうで、演劇論と劇文芸論が混同されてきたことの一因であったと私は考える。この点、インガルテンは、Drama を劇文芸すなわち戯曲の意で使い、舞台形象から我々が把握する劇を Schauspiel と呼んで区別し、両者のつながり、また相違点について議論している (s. 220, s. 337ff)。彼は Schauspiel を純粹な、文芸作品 とはみなさない。

- (5) 〈何々の仕方〉という表現には、〈しゃべり方〉〈歩き方〉のような、行為の有様をさす場合と、〈泳ぎ方〉〈運転の仕方〉のような、技術をさす場合があるが、これらは実際には、比重のかなり方の問題であって、両方の意は常に含まれている。このことを殊更註記するのは、通常、言語表現の論述様態とし

て科学的論述と芸術的(美的)論述に分けられるが、芸術論、あるいは芸術批評は、科学的でも美的でもない第三のものとしてチャールズ・モリスがあげている技術的論述(technological discourse)の範疇のものとなるべきではないかと考えるからである。モリスはこれを、言語学におけるプラグマティカルな次元に対応するものとしているが、この論述表現の基底をなすのは「*sought to*」の態であると言う。技術的論述は一定の目的、効果達成のために要求されることの伝達を意図するもので、科学的論述のような「*真*」が問題とされるのでも、美的論述のような「*快*」を惹起するかどうか問われるのではない。目的、効果の種類、性格は普遍的なものではないから、究極的に社会性(倫理性)に基くことになると思われる。もちろん、これら三つの様態がそれぞれ独立して存在するのでないことはモリスも述べている。これもまた、より多くの比重がかかっているかどうかの問題にすぎない。Charles W. Morris, "Science, Art and Technology," *The Kenyon Review*, I (1939). Reprinted in *The Problems of Aesthetics*, ed. Eliseo Vivas & Murray Krieger, New York, 1953.

(6) 演劇の発生過程は東西とも明確にはわかっていない。台本というものの成立契機も不明である。Winchesterに残る*Regularis Concordia*は復活祭の儀式教則書であるが、その中に、三人のマリアに扮する僧侶が、キリストの墓に見立てた祭壇の側にいる天使に扮した僧侶と「対話」(詠唱)する仕方を指示する部分がある。この*Regularis Concordia*を十世紀の司教Eihelwoldの書いたものと考証したのはE. K. Chambersの著*The Mediaeval Stage* Vol. II, Oxford, 1903, pp. 306f.

天正狂言本と称せられるものは、朝日新聞社刊日本古典全書の『狂言集下』(古川久校註、昭和三十一年刊)に初めて翻刻され、そのように命名された。奥付に「天正六年七月吉日」とあるからだが、写本は江戸初期頃のものとされる。狂言の詞章のみを記す形ではなく、各曲の梗概や大体の演じ方を記しているもので、狂言の初期形態を推測するに貴重な資料と思われる。同書解説参照。



(7) Mikel Dufrenne, *Language @ Philosophy*, trans. H. B. Veitch, Bloomington: Indiana Univ. Press, 1963 (邦訳『言語と哲学』セリカ書房一九六八年), p.72.

(8) 拙論「演劇批評の問題」(『美学』第二十六卷第二号、一九七五年)参照。

(9) 前掲の拙論では、非人称的な〈行為〉たとえば「歩行」と、その主体を意識した〈行動〉たとえば「登校」とを区別して使ったが、その他にも、〈動作〉、〈身ぶり〉、〈振舞い〉そしてより一般的な〈運動〉などとの係わりを明確化する必要があるだろう。今は、これらをなんとなく包含した概念として〈行為〉という言葉を使用しておく。本論の枠内ではそれらの区別が殊更に要求されたいと思われるからである。しかし、演劇論にとって、等閑にされているのが最も必要なのが、〈行為〉論であろう。従来、〈行為〉は倫理学の考察領域に含まれており、演劇と倫理との係わりは本源的なものであると私は考えるが、ここで必要視する〈行為〉論はむしろ〈行為〉の現象学的考察である。このことの困難性は、先にあげた諸用語も含めて、〈行為〉を名詞形以外に記述する術がないところにある。実際には我々は、行為している”のであって”行為”をしているのではない。それにもかかわらず、言葉はそれを視覚的に、つまり概念化してしか記述できない。たしかにヨーロッパ語では動詞をそのまま名詞として使うことで、日本語よりは、”行為している”を記述することが容易であるようにみられる。しかし、そこでもまた、動詞を名詞としてしか使用できない。

また、演劇が〈行為〉の再現(ミメシス)だとすれば、〈行為〉が本来的に言語のような伝達手段としてあるのではないために、表現手段としての〈行為〉と一般的な〈行為〉との係わりも明確化しなければならぬだろう。このことは、演技論にとって重要である。そして言うまでもなく、〈行為〉に言葉が付着したものではない〈発話〉自体である〈発話行為〉の問題がつづく。

(10) presence の形容詞 present にも re- のついた形はない。再現”は動詞的なものであるということ

である。従って、前註から推しても、行為の再現、でなく、再現行為、と言うべきかもしれない。劇においては、我々の前にある (Gressen) (行為) が物語を形成するのであって、意味するのではない。俳優の動きは象徴記号ではなく、行為が物語を作るのである。そのとき (行為) は、現実、だが、物語は、虚構、であるというところが劇行為の二重性 (dual) である。

- (11) J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, Cambridge, Massachusetts, 1962 (邦訳『言語と行為』大修館一九七八年), pp. 92 f.

- (12) 「発話の声調」リヌム、メロディは、からだ全体の全運動や筋肉の使い方と緊密に結びつき、それに依存してゐる」Walter Porzig, *Das Wunder der Sprache*, Bern, 1957<sup>2</sup> (邦訳『ことばの不思議』白水社一九七三年), s. 189.

- (13) *Regularis Concordia* にその「演じ方」が記述されている *Quem quæritis* 対話について、O. B. ハーティン・ジュニアは、従来の進化論的考察を排して、トロップスより派生したものでなく復活祭前日からの宵祭に係わる儀式に起源をもつものと考証する (O. B. Hardison, Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, "Essay V: The Early History of the *Quem Quæritis*,")。彼によれば、*Visitatio Sepulchri* は、もとより午前三時頃に新洗礼者のために「演じられた」ものである。なお、ハーティン・ジュニアは、中世教会典礼をすでに「ドラマ」の性格をもったものとしているが、これは「ドラマ」の概念規定如何の問題になる。

天正狂言本については、研究はこれからの段階であると思われるが、現山本東次郎は演者の観点から、現行狂言と本質的に性格を異にする劇形態のものと断じている (『狂言のすすめ』玉川選書一九七八年、三一頁以下)。

- (14) R. Ingarden, *op. cit.*, s. 220.

ト書には、ベケットの『ゴドーを待ちながら』の幕切れのそのような「じゃ行こうか」「うん、行こう」(二人は動かない)、科白内容と反対の動きを指示するためのものもある。人物の動きは科白から規定されるし、それを規定する科白がすぐれた科白であると一般に考えられているが、それは一つの理想にすぎず、動きについての作者の意図が完全に科白のみから伝わる保証はどのような戯曲の場合もない。しかしもし戯曲を劇形式に近づけて考えるなら、作者がト書によって人物の動きについての意図を読者に伝達しようとすること自体が、本来の戯曲形式に適わしくないと言うことができる。人物の動きは作者が決めることではなく、舞台上で俳優が決めることだからである。それが科白から規定されるかどうかは別問題であり、科白の性格種類にもよる。戯曲において、作者の表現するのはあくまで、人物の発話のみである。

しかし、他方、もし戯曲を文芸形式に近づけて考えるなら、ト書は読者と作者の間のコミュニケーション手段の一形式とみられ、作者がそれぞれの科白における自らの意図を伝達しようとするのは当然でありまた必要であることになろう。戯曲形式がヨーロッパにおいて、この傾向を強め始めるのは十八世紀からで、いわゆる「ヘレーゼドラマ」の出現ともなる。しかしここでも、ト書は叙事文芸の地の文とは異なる機能をもつ。もともと作者の存在が消失している表現形式である戯曲(劇)において、作者の存在が顕示たらざるを得ないト書には独自のあり方が求められるはずだからである。そのもつとも顕著な特徴が、戯曲ト書の現在時制であろう。戯曲史上、ト書はすべて現在時制で書かれてきた。現在時制であることは科白(発話行為)と同一時制であることになるから、ト書は作者の科白に対する態度表明にはならない。科白は読書行為と同一時制であり(本論後述)、作者の態度表明とはそれよりも一つ時制が過去になるべきものだからである。従って先のベケットのト書をも含めて、戯曲のト書は科白(Haupttext)の読者による具体化の補助手段にしかならず、その受容のあり方を指示し規定するものではない。

と言えるだろう。

- (16) インガルデンも *Nebentext* の不可欠性を言うが、それは *Haupttext* が、いわば引用符つきのものであるという、事態の「箱詰め」(Einschachtelung) あるいは「重層提示」(die doppelte Projektion der Sachverhalte) の性格を失わせないためである。彼はそれ以上に *Nebentext* の具体例をあげないが、この「箱詰め」性のために必要にして最少不可欠のものが、科白を言う人物名の記述であることは明らかであろう。

- (16) 能や狂言の台本では、各科白の人物名も古くは記されず、人物の変わり目を記す印がつけられるのみであった。演者間の口伝で伝えられるための覚え書にすぎないから、歌舞伎台本とは決定的に異なると言うべきである。この点から、能狂言台本を「戯曲」と呼ぶのはためらわれる。能は、内容上は抒情詩に近いが、その形式は「物語り」に類似する。事実、叙事的部分をもつ曲も少なくない。

- (17) R. Ingarden, *op.cit.*, s.264f. 及び *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen: Max Niemeyer, 1968, s.49f.

- (18) Wolfgang Iser, "Die Appellstruktur der Texte-Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa," *Konstanzer Universitätsreden* 28 (1974). Reprinted in: Rainer Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München: Wilhelm Fink, 1975, s.228—252.

イーサーの、インガルデンの「不確定部分」議論に対する批判はこの論文の註(6)にある(Warning, *op.cit.*, s.250f.)。彼はインガルデンの概念がテキストの「具体化」における役割を担わせられておらず、単に読者の側の行為であるイメージの完全化に係わるものとしかされていらないことに不満を表す。それ故にインガルデンにとって、「不確定部分」の増加する傾向にある現代文学は芸術的価値を減じることになる。イーサーは彼自身の「空白部分」の概念を現代文学の積極的な特徴として使

い、文学的想像力によるテキスト受容の重要な条件としている。彼がその典型例としてあげるジョイスの『ユリシーズ』に戯曲形式をとる一章が含まれていることは、本稿の論旨にとって示唆的であろう。

(19) ハンブルガーは、叙事詩、劇(ドラマ)に係わりなく、我々は描写されている人物を、今、ここに表象しているのであると主張する。物語文章の過去時制は、舞台の物理的現在性と同様に作品の時間性決定に関して無機能的であると言っている(Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2te, stark veränderte Auflage, Stuttgart: Ernst Klett, 1968 [1957], s. 172)。だが言語叙述は常に対象の「再現」であり、それは対象の存在に先行される。言語は純粹な「現在」を表現することはできない。「現在」は空間的なあり方をとることがないが、言語は「あらゆる目にみえない関係を〔も〕空間的なものに翻訳する」(Porzig, *op. cit.*, s. 209f.)のだからである。(ホルツィヒは、時間関係も空間的に表現されるとして、次のような言いまわしの例をあげている——*vor und nach Weihnachten innerhalb eines Zeitraums von zwei Jahren*)。言い換えれば、言語は現在進行形を表現できない。文法的な進行形の文が一見、現在の「行爲」をあらわしているようにみえても、その「行爲」は主語と述語に分けられており、視覚的(空間的)に捉えられている。つまりその「行爲」は完了したものとしてある。ハンブルガーの言う通り表象するのは今、ここに、であるが、表象されるイメージはすでにあるものとして意識される。物語(叙事詩)と映画の表現機能の類似性(Hamburger, *op. cit.*, s. 179)は、この点でも言えるだろう。

(20) これは人物をみるのではなく、行爲化(現在化)することである。「行爲する」とは、我々の自己形成に外ならないから、人物の行爲化は我々が人物になることである。しかし俳優と違って我々はそれを想像空間において遂行する。従ってこの行爲の現在性は、劇においては「未来へむかってゆく」ものであるのに対し、戯曲受容の想像空間では、「過去から脱してゆく」ものと言ったことができるかもしれない。

(21) Austin, *op. cit.* オースティンはこの発話内行為 (illocutionary act) —— 了解獲得、効力発生、反応誘発 —— と、何と云ふことである一定の効果を達成する行為、すなわち発話媒介行為 (perlocutionary act) —— 目的達成、後続事件惹起 —— との区別を主張する。

インガルデンは、劇発語の機能として、言葉の意味による内容の提示、発語主体の心的状態の表出、他人物へのコミニケーション及び影響作用を考え、この影響作用は劇世界内だけでなく、観客に対して、また、自己自身に対しても働くものと述べる (Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, s. 406ff.)。

オースティンはもちろん日常生活世界での発話行為を問題にしているが、インガルデンの分析も、日常の発話と舞台上のその基本的相違を、観客に対しての発話の性格をみる以上にみていない。戯曲受容においては、これらの機能のあり方は一層複雑になるだろう。しかしそのことの問題にはあまり意味をもたない。

(22) この作用の性格解明方法として、河竹登志夫教授は物理学の〈場〉の理論の適用という興味深い考えを提出された (『演劇における場の理論序説』早大文学部刊『綜合世界文芸』Ⅲ、一九五一年。この論文は、理想社刊『演劇の座標』一九五九年、及び南窓社刊『統比較演劇学』一九七四年に再録されている)。同じ見解は同氏の近著『演劇概論』東大出版会一九七八年でも述べられている。

また、E・ホールが提唱する領域空間論 (proxemics) の理論も劇場環境における観客の心理的作用の解明に有効ではないかと私は考える (Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, 1966. 邦訳『かくれた次元』みすず書房一九七〇年)。

(23) 拙論『演劇批評の問題』(先掲)参照。なお、註(9)での問題にもつながるが、観客は眼前の舞台上の〈行為〉をいかにして〈再現行為〉と知るのであるかという問いが出されるだろう。それは舞台上の〈行為〉自体に内在する契機によるのではないと思われる。なるほど我々には通常、俳優の演技を演

技（虚構）として認知していると感じている。事実、俳優が突然「地を出す」（たとえば科白を忘れたりして）と、我々はすぐさまそれとわかる。これは日常生活においても他人の演技するのを容易に認める場合があるのと同じであろう。しかしこのとき我々が知覚するのが〈行為〉であるのに違ひはないとすれば、〈行為〉に現実のそれと虚構のそれがあることになるのか。我々は俳優が「泣いている」のを見てそれを泣き真似ととっているということであろうか。言い換えれば、我々は俳優の泣く真似から、人物の泣いている行為を想像していることになるのか。これが様式的なしぐさの場合は一層、その演技性（虚構性）は明白だと一般に考えられているが、我々は歌舞伎役者の飛六法をみていて、弁慶の走る様を表象していると言えようか。もしそうであれば、様式的演技の意義は全く消滅する。

話し方に上手・下手があるように、〈動き〉にも、美・醜はある。話す内容を歌にして伝達することもできるように、泣くことを様式的に示すこともできる。我々は歌を聞いていて、普通の話し口調を想像するのではない。我々にとって舞台上の俳優の〈行為〉は虚構ではなく現実である。たとえ、彼が突然「地」を出しても、彼の〈行為〉の質が変容したのではない。この舞台上の行為の再現性という「意味内容」は、言語記号学という能記なしの所記というようなものと考えられるだろう。たとえば、フランス語で「Je veux qu'il parle と言ふとき、il parle に接続法を指示する記号素はないにも拘らず、それが了解される。言うまでもなくこれが Je veux que につづいているからだが、しかしここにも接続法の記号素があるのではなく、その「意味内容」は両者のつながりによって了解される。

我々が他人の突然の「演技」あるいは俳優の「地」の動きを知るのも、その前後の〈行為〉とのつながりによる。そしてまた、彼をとりまく諸々の状況、条件による。この条件のもっとも基本的なものが、「舞台にあること」（auf der Bühne）である。「舞台」とは演じる「場」のことだが、これを失うとき、〈行為〉の再現性はもはや我々に明白ではなくなる。近年の実験的な街頭演劇のある種のもがそれを

示す。従つて、『舞台』はインガルデンが戯曲について述べた『箱詰め』性を劇行為に対して与えるものとも言えよう。そしてまさしくこの性格の共通性によつて、戯曲と劇とはつながっているのである。箱詰めされているのは、どちらも、人物の発話行為に外ならない。

(24) この点が戯曲論の混乱の原因の一つである。我々がある戯曲の内容を叙述すると、その叙述のみから対象が戯曲か叙事文芸かを判断することは不可能となる場合が多い。先に述べたように、言語が〈行為〉を視覚的つまりイメージとしてしか描写できないからだが、これは、我々が言葉によつては〈行為〉を〈行為する人物〉としてしか捉えられないからだと言ひ直してもよい。『コーデリアが話す』をでなく、『話すコーデリア』を叙述する。両者は同一ではない。しかしこれを過去形にすれば両者の違ひはなくなる。『コーデリアが話した』は、すでに完結した図であり、『話したコーデリア』と重なる。

だが、劇の筋(ミュークス)とは〈行為する人物〉あるいは〈人物の組合せ〉のことだろう。それは、劇の終了とともに、劇全体の図(ゲシタルト)として我々には把握される。図ではない〈行為〉の知覚から、どのようにして図の把握に至るのであるうか。ゲシタルト心理学では、線を辿つていつて図の認知に至るのでなく一挙に図を把握するのであると言ふ。同じ具合に、我々は〈行為〉から〈筋〉へではなく、一挙に〈筋〉を捉えるのであらうか。しかし、線も図も共に視覚的知覚対象であるのと違って、〈筋〉は知覚されるのでなく、表象される。それはいわば、線から直接に、『壺』を捉えるようなものである。その中間に、壺の形の知覚が入らなくて済むのかどうか。おそらく、〈行為〉から〈筋〉へ移項するでも、〈行為〉が意味するものとして〈筋〉を捉えるのでもなく、〈筋〉を表象させるものを〈行為〉と呼ぶのだと言ふべきなのだろう。これは日常における〈行為〉の場合も同様である。