

演劇の仕かけ

——自然主義からブレヒトの異化へ——

時 田 浩

要 旨

ギリシア悲劇以来の長い演劇史の中で、現実そっくりの舞台をつくることは19世紀後半から試みられるようになったにすぎない。その時代には、芝居がかった演劇手法は排除され、自然主義的な演劇が高く評価された。ゾラの主導のもと、イブセン、チェーホフ、トルストイらが自然主義的作品を発表し、それまでは舞台上に載せられなかった世界が描かれるようになった。

トルストイが異常なほどにシェイクスピアを嫌悪していることはよく知られている。特に、『リア王』を挙げて詳細に批判している。それにもかかわらず、シェイクスピアのこの戯曲は現在も傑作として名高い。ヤン・コットが言うように、現代の演劇に通ずる要素をもっているからであり、ベルトルト・ブレヒトはそこにシアトリカルな演劇の可能性を見出した。

ブレヒトは〈異化〉という概念で新たな演劇の方向を探ったが、その際には意図的にシアトリカルな身ぶりを求め、同化を目的とする演劇とは違う楽しみを観客に与えようとした。それは観客に考えることを期待したのであり、そのために異化という手法を作品の中に導入した。彼はシェイクスピアなどの演劇の手法を再利用し、それによって、自然主義以前の演劇の手法を復権させ、新しい演劇の可能性を追求した。

キーワード：自然主義、リア王、トルストイ、異化、ブレヒト

1. 舞台のウソという特権

三島由紀夫の「近代能楽集」の中の『卒塔婆小町』を例として考えてみたい。この作品の中で、老いてかつての美しさを失った小町は、若い詩人の男と鹿鳴館の時代に時間を遡って帰る。そこでは彼女は若返って美しさを取り戻し、深草の少将に化身した詩人の目には絶世の美女として映る。詩人は「君は美しい。世界中でいちばん美しい」¹⁾とついには告白して絶命することになる。では、このとき舞台上で小町を演ずる俳優はメイキャップと衣装を変えて、実際に若い美女に変身すべきであろうか。それとも、観客から見た外見は変わらず、老女のままで演技として美女を演ずるべきであろうか。

実際の『卒塔婆小町』の舞台では、あたかも『魔笛』のパパゲーナのように若返らせるものと、老女のままで若い美女を演じさせるものと両方の演出があるが、そのどちらがこの作品にふさわしいのであろうか²⁾。舞台上には現実そっくりの世界が再現されるべきだと考えれば、若返る演出が望ましいであろう。そうではなく、舞台の上には現実とは違った世界が、いわば演劇の約束事として作られることが許されていて、老女のままの小町を若返ったものとして観

客に示すのが演劇の本道であると考えられる。

三島は別の文章で、「舞台のウソといふ特権」なる言い回しで、舞台では現実世界とは違う表現上の規範が支配していることを表明し、「私はドイツで、厳格な自然主義的手法で演出された『令嬢ジュリー』を見たとき、台所の水道から本物の水が出るのを見て、妙な違和感を感じたことをおぼえてゐる。舞台の上のリアリティーの追求は、かへってこんな逆の違和感を呼ぶので、むつかしい」³⁾と述べている。

現実そっくりの舞台、つまり演劇用語で言う「イリュージョン」を作ることで逆にリアリティーの喪失につながることもあるのが演劇の本質であり、荒唐無稽な世界を現出させて、かえってリアルに感ずることもある。リアリティーを求めない演劇はないであろうし、それは約2500年前の古代ギリシアの演劇人であれ、400年前のシェイクスピアにしても同じであった。しかしその方法、様式は全く別のあり方で追求されており、その多様性が演劇に奥行きを与えている。

現在復元可能な演劇は古代のギリシア悲劇以来の長きにわたるが、その演劇史の中で現実そっくりの世界を舞台にのせようとしたのはそう長いことではない。わずか140年ほど前の19世紀後半に至ってようやくその試みがなされたにすぎない。現代の観客の多くは、たとえば日本では歌舞伎に見られるような様式化された演出と、自然主義的な演出とが適度にミックスされた舞台を当然のこととして享受している。しかし19世紀後半の演劇人や観客の中には舞台上に現実そっくりの世界を求める人もいた。舞台の上にはナチュラル (natural) な世界がなくてはならないと考えたのである。韻文の台詞を喋り、様式がかった仕種をするシアトリカル (theatrical) な演技では自分たちの思い描く世界を示すことはできないと考えたのであった。

能舞台を一周すればはるばる長旅をしたことになるのに、能の観客は納得する。それに異議を唱えるなら、演劇というフィクションを否定することでしかない。シェイクスピアの『お気に召すまま』で、アーデンの森は木々が生い茂っていなければ、再現できないであろうか。『ヘンリー五世』のプロローグで説明役がわざわざ「そこに無数の大軍がいるものと思いでください」⁴⁾と述べるのも、すぐれた演出と演技があれば想像力によって大戦場が観客には「見える」からにはかならない。つまり演劇においては、長らくシアトリカルという舞台上の嘘が当然のこととして培われてきた。本物そっくりに見えるイリュージョンは、近代に至るまで実現しようとしても現実的には不可能であり、追求すべきものとして考えられはしなかった。

しかしヨーロッパでは19世紀後半になると、写実主義からさらに自然主義の文芸風潮が高まり、「ありのままの現実」を舞台上に見物しようという欲求が観客にも高まりつつあった。作り事ではない舞台、わざとらしさを感じさせない演技、つまりシアトリカルではなく、ナチュラルな演劇である。自然科学が見つめる生物としての人間を観察するごとくに、舞台上に人間の本性を見ようとするのである。それまでの演劇の文法ではなく、新たに自然科学の時代に相応しい文法を求めたのである。それは文学全般において行なわれた運動であり、まず小説

の世界で追求された。そしてさらには演劇にも要求されることになった。では、それはどのような運動であったのだろうか。その運動において、自然主義の理論においても実作においても指導者であったゾラの考え方をまずは検討してみよう。

2. 自然主義

1879年1月にエミール・ゾラ（1840–1902）は「演劇における自然主義」を発表して、小説同様に演劇にも自然主義の作品が必要であると論じた。当時の劇壇には、演劇においては自然主義は不可能であるという考え方が蔓延していたが、ゾラはこれに反論し、演劇人が舞台の制約と考えていたもの乗り越えて新しい劇文学を作りあげなければ前進はありえず、死滅するしかないと提唱した。

よろしい。ここで我われは論戦の中心に来ている。我われは演劇の存在条件にぶつかる。私の要求しているものは不可能だ、と言われる。言い換えれば、舞台の上では嘘が不可欠である、と。劇作品には現実離れたものをちりばめなければならないし、作品にはいくつかの状況の周りをバランスを取りつつ旋回し、決まった時に大団円とならなければならない。そこで商売上の諸問題がかかわってくる。まず、分析は退屈だし、観客は事実を、常に事実を求めている。次に舞台上の制約があって、筋はどんなに長くても三時間で完結しなければならない。さらに、登場人物たちは特別な価値を帯びているので、虚構の配置が必要になる、というわけである⁵⁾。

典型的な自然主義理論をここに見ることができる。「舞台の上では嘘が不可欠である」というテーゼを問題視するところに、演劇にナチュラルな表現を求める姿勢が明確に出ている。彼が演劇に求めるものは「でっち上げの演劇の代わりに観察の演劇」⁶⁾であり、まさしく科学の時代を意識している。よく知られているように、ゾラはクロード・ベルナールの『実験医学序説』（1865年）の強い影響のもとに自説を作りあげたが、それはちょうど劇場が科学の進歩により、舞台装置の機械化と電灯による照明の進歩とが劇場のあり方を大きく変貌させていた時期でもあった。制御しにくい蠟燭の灯りで照明していた時代には、舞台上に昼と夜とを瞬時に作り出すことはできなかった。昼というには薄暗く、時刻の移り変わりを照明の力で示すこともできなかった。シェイクスピアの時代に青天井の劇場で公演していた頃から、言葉で時刻等の環境を表すことが演劇の王道であったが、それと大して変わらない状況が長らく続いていた。

ところが、19世紀の科学技術の進歩はいつでも昼と夜とを瞬時に作り出すことを可能にし、舞台の大掛かりな転換も迅速にできるようになった。ゾラから見れば、もはや舞台上の嘘の必要性はなくなり、事実を観察することができる時代が到来したというのであった。劇場ならで

はの嘘、シアトリカリティの支配なしに新しい演劇が可能になったのだから、小説同様に自然主義の作品世界を作り出すべきだと彼は考えた。そして自らの小説『テレーズ・ラカン』（1867年）を舞台化したのであったが、それは成功せず終わった。その後、1879年には小説『居酒屋』を9場の芝居にし、アンビギュ座での上演により大成功を取めた。

1879年という年は、自然主義演劇にとってはゾラが「演劇における自然主義」を発表し『居酒屋』の舞台を成功させたことに加えて、12月にはイプセンの『人形の家』の初演の年でもあり、まさしく新時代の幕開けを告げた年であった。こうなると演劇世界は音を立てて変わっていく。1881年にイプセンは『幽霊』を完成させ出版する。この作品は梅毒の遺伝というテーマを含んでいたため非難の嵐を巻き起こし、それゆえ当時の劇場環境では一般上演は難しく、ヨーロッパでは会員制の非公開上演しか方法はなかった。初演は1882年アメリカ・シカゴであって、ヨーロッパでは83年になってヘルシンキをはじめとする北欧で上演された。1887年にはパリでアントワヌの自由劇場で上演され、89年にはベルリンでブラームの自由舞台、91年にはロンドンの独立劇場で上演され、当時の演劇人に多くの影響を与えることになった。

1887年にはトルストイの『闇の力』、89年にはストリンドベリの『令嬢ジュリー』とハウプトマンの『日の出前』など、陸続と自然主義演劇の代表作が生まれてくる。それまでは舞台上に載せられることのなかった世界がそこには作り出された。社会の底辺にうごめく人々や、不道徳な生活をして破滅していく人々などが、それを引き起こす環境（ミリュー）と共に描かれた。人間性の暗い実態が、いわばプレパレートとして覗きこまれるのである。その際に登場人物や舞台装置は科学的正確さで模写されねばならない。三島由紀夫の言うように、水道からは本物の水が流れなければならないのである。シアトリカルな演技や装置は無用のもので、ナチュラルな舞台が何よりも求められた。このような価値観が演劇界を席卷し、ついにはアルノー・ホルツやヨハネス・シュラーフの徹底自然主義にまで生きつくのである。

一方、1830年代から写真の発明がなされ、1880年代になると、いよいよ映画が現実のものとなる⁷⁾。人間の生きる世界を記録することが科学的に可能になり、さらに観察することへの欲望は高まる。もはや時代遅れのシアトリカルな芝居ではなく、科学の時代に相応しいナチュラルな舞台上演こそが要請された。

今日から見ると、自然主義の正確さを演劇に求めることがむしろ時代遅れにも思われるが、この時代には最先端の科学的姿勢にほかならず、多くの文学者がそれに倣ったのも不思議ではない。『戦争と平和』、『アンナ・カレーニナ』などの小説で名高いトルストイは、演劇にも並々ならぬ意欲を見せ、『闇の力』をはじめとする戯曲をまさしく自然主義的手法で残している。そのトルストイがシアトリカルを非とし、ナチュラルを是とする演劇を求めたのも時代のなせることであった。19世紀後半に活躍したトルストイは演劇にもその時代ならではのありようを求めたのである。したがってトルストイの演劇観を見ると、自然主義がどのような舞台を作ろうとしたのかが明らかになる。それを次に検討してみよう。

3. シェイクスピア嫌いのトルストイ

シェイクスピアについてトルストイが異常なほどの嫌悪感を表明していることはよく知られている。阿刀田高の表現を借りると、トルストイはシェイクスピアの作品が「ストーリーの展開がヘンテコだ、人物の性格設定がいい加減だ、行動は不合理だし台詞はわかりきったことをくどくどと思わせぶりに開陳して退屈極まりない」⁸⁾と考えていた。阿刀田はトルストイの意見にも理解を示し、「トルストイの言うことがわからないでもないな、(…)小説と演劇の根源的なちがいに関わることなんだ」(同頁)と述べている。トルストイはとりわけシェイクスピアの『リア王』を取り上げて、その不自然さをこき下ろしているが、自然主義的にみると、確かに『リア王』の第一幕に違和感をもつ人は少なくないのではないか。自然主義的リアリズムからすれば、あってはならないシーンの続出である。シェイクスピアでは、二人の人物が「実は双子だった」のようなプロットがごく普通に使われる。変装すれば夫婦や親子も互いが分からなくなってしまい、現実にはありえないことが舞台上の嘘として通用する。その作品のほとんどにそうしたシーンがあふれている。

しかし、『リア王』の第一幕の相続シーンを、たとえば蜷川幸雄演出の舞台で観る現代の観客は違和感を持つだろうか。『リア王』を元にした井上ひさしの『天保十二年のシェイクスピア』の同シーンでもいい⁹⁾。違和感どころか、むしろそのシーンをどう演出し、どう演技するかを観ることこそが観劇の楽しみであることが分かる。400年を隔てて、シェイクスピアの時代の舞台で意図したものも同様なものであったと考えるほうが分かりやすい。

そこで、劇作家としてのトルストイを考えてみたい。彼は劇作家としても、やはり自然主義の劇作家と呼ぶしかない。『闇の力』(1887年)、『生ける屍』(1900年)など、日本でもかつてよく上演された演劇を彼は残しているが、それらはハウプトマンやチャーホフとの親近性を思わせる作品である。『闇の力』では社会の底辺にうごめく人々の善と悪を描き、ハウプトマンの『日の出前』(1889年)に先駆けるものとなった。『生ける屍』では、いわばチャーホフ的な生活感覚のない人物たちの生き様が描かれる。演劇理論にも関心を示したトルストイは「シェイクスピア論および演劇論」¹⁰⁾で、激しいまでの嫌悪感をシェイクスピア、とりわけ『リア王』に対して表明している。その際にシェイクスピアの演劇がどれほど「不自然」であるかが批判のポイントとなる。「シェイクスピア論一」を具体的に見てみよう。

第一幕第一場について：

「読者も観客も、王がいかに年とってぼけたにせよ、いままでの生涯をずっといっしょに暮らしてきた悪い娘たちの言葉を信じ、愛娘を信じないでこれを呪って追い出すようなまねができたとは信じられるはずがない」(150頁)

同第二場について：

「グロスターと二子との関係や、これらの人物たちの感情は、リヤ(ママ)王と娘たちとの関係と同じく、あるいはむしろそれ以上に不自然なものである」(同頁)

第二幕について：

(第二幕を紹介したあとで)「これが第二幕であり、不自然な事件と、さらに不自然な、登場人物の立場にそぐわないせりふで満たされていて…」(154頁)

第五幕第三場について：

「自分は眼が悪いと言いながら、そのくせ、いままでずっと気づかずにいたケントをたちまち見破ったりする」(162頁)

全体について：

「これがいかに愚にもつかぬものであろうと(わたしはなるべく公平に紹介したつもりだが)、原文ではもっと愚にもつかぬものであることをわたしはあえて断言してはばからない」(163頁)

「娘たちに対するリヤの関係と息子に対するグロスターのそれとがまったく同じだということは、いずれもわざと仕組まれたもので、性格とか事件の自然的な進展から生じたものでないことを、さらにいっそう強くさえ感じさせる。また、リヤがずっと老僕のケントに気づかないというのもいかに不自然で、明らかにこしらえたものであり、したがってケントに対するリヤの態度は読者や観客の同感をよびうるわけがない」(164頁)

「このドラマの人物たちもすべて時と場所にまったくふさわしくなく生き、考え、話し、かつ行動している点である。『リヤ王』の事件は紀元前800年のことであるにもかかわらず、登場人物たちは中世紀にしかありえぬような条件のなかにおかれている」(164頁)

トルストイはこのあと、『リア王』の種本となった『レア王』の方がずっと「自然」で優れていると評価し、それに続けて、なぜ世のシェイクスピア崇拜が起こったかに筆を進め、ゲーテなどのドイツの芸術家がシェイクスピアを手本として賞賛したことに原因を見出している。その上で、シェイクスピアの害毒として2つを挙げている。第1は、「劇が墮落して、進歩のためのこの重要な武器を空疎な、無道徳な慰みに代えてしまったこと」であり、第2は、「眼の前のいつわりの模倣の手本を示すことによって人々を本当に邪道におとし入れてしまったこと」を指摘し、「いつわりの模倣」、つまりはシェイクスピアのシアトリカリティを批判している。さらに「劇は、与えられている意義を保ちうるためには、宗教的自覚の解明に役だたなければならぬ」(191頁)と演劇の使命を定義している。

ここには、晩年のトルストイの“求道的”な価値観が端的に表明されている。彼自身の作家としての人生は、決して品性に溢れたものではなかったが、それにもかかわらず、あるいはそれゆえにこそ、この時期のトルストイは宗教的美徳を追い求めていた。それがシェイクスピアへの嫌悪感となって現われたとも言える。

トルストイが述べていることは、ある種の常識ではその通りだが、それ以前からの演劇的常識からすると、むしろ不自然である。現実を「ありのままに」写すことが演劇の使命とすれば、トルストイたち自然主義者たちの主張はもっともだが、現実の本質的な「まこと」を写すことが演劇に求められるとすれば、シェイクスピアの演劇はリアルである。トルストイの批判が仮に妥当だとしても、ではどんな演劇がすぐれているのかを具体的に示していないのが残念である。

大づかみなまとめ方をあえてするなら、19世紀はロマン主義に始まり、写実主義（リアリズム）を経て、自然主義に至る時代である。そうとすれば、トルストイたち自然主義者の演劇観が出てきたことは不思議ではない。「自然らしさ」への欲求は、当時としては典型的な芸術への欲求であった。トルストイが「芸術的な、詩的な作品、とりわけドラマは、何をおいてもまず登場人物によって経験され、体験されていることが読者もしくは観客自身にも経験され、体験されているという幻想（イリュージョン）をよび起こさなければならない」（175頁）と「シェイクスピア論一」で述べているのも、時代とマッチした考え方である。しかし、そうした時流の中であえて韻文で書かれたロスタンの『シラノ・ド・ベルジュラック』（1897年）が世紀末に現われ人気を博すように、演劇の世界では、写実的な「自然らしさ」だけがもてはやされるとは限らないし、自然主義的手法だけでは表現できない演劇もある。それゆえ、19世紀の演劇、特に自然主義の演劇で求められたリアリスティックな描写では、『リア王』の舞台化が難しいのも当然である。少なくとも、イリュージョンを作り出すことは困難である¹¹⁾。

舞台装置の改良（大道具、照明）によって、イリュージョンが額縁舞台の上に実現可能になったことが、自然主義の温床かもしれないが、「ありのまま」へのこだわりは19世紀という科学が大きく進歩しはじめた時代には相応しいのかもしれない¹²⁾。

そうした時代を経て、今日なお『リア王』の評価は高いものがある。それはこの作品が演劇としての勘所を押さえた、最も演劇らしい演劇として認められ、そのシアトリカルティが現代の観客をも楽しませてきたからである。その意味を次に考えたい。

4. コットの『リア王』観

ヤン・コットは『シェイクスピアはわれらの同時代人』（1961年）で次のように述べている。

『リア王』の導入部は、心理的なまことらしさを求める人からすれば、ばかげて見えよう。（…）『リア王』のプロットをまともにも処理することは、劇場の立場からは事実上不可能だったのである。リアリスティックに扱えば、リアやグロスターは滑稽すぎて悲劇の主人公にはとても見えない。かといって導入部をお伽話か伝説のように扱えば、シェイクスピアの世界の残酷さそのものも、現実感の乏しいものになってしまう。（…）こういう種類

の残酷さを表現することは、ロマンティシズムの演劇にも自然主義演劇にもできなかった。それができるのは現代の新しい演劇だけである¹³⁾。

こう述べて、コットは『リア王』の世界の残酷さが現代の演劇に通ずると見ている。彼は自然主義的な処理をしたときには『リア王』を演劇として成り立たせることができないことを指摘し、シェイクスピア演劇がブレヒトやベケット、さらにはデュレンマットと共通点をもっていることに注目する。そこで具体例として、デュレンマットの代表作である『貴婦人故郷に帰る』をあげている。

この新しい演劇には、いわゆる性格をもった人物は登場しない。そして悲劇的な要素に代わってグロテスクの要素が正面に出てきている (…『リア王』の導入部は、ばかげているが同時に不可欠なものである。それはちょうど、デュレンマットの『貴婦人故郷に帰る』の場合に似ている。この戯曲では、億万長者のクララ・ツェハナシアンという女が、新しい夫、二人の宦官、大きな棺、檻に入れた虎など、もろもろの取巻きを引き連れてデュレンの村へやってくるのである。『リア王』の導入部にはこれに通ずるところがある。ここではこれから破壊されようとしている世界が示されるのだ。(130-131頁)

この二つの演劇の類似性という指摘には、コットの面目躍如たるものがある。グロテスク劇の残酷さというのが『貴婦人』の特徴というのは分かりやすいが、そのabsurdな冒頭シーンが『リア王』の相続シーンと共通点をもつという見方には虚をつかれる思いがする。コットは『リア王』、『貴婦人故郷に帰る』、そして不条理演劇、ここではベケットの『勝負の終わり』、『言葉なき行為』そして『ゴドーを待ちながら』に共通点としてグロテスク性を見出している。『言葉なき行為』は台詞のないパントマイムだけの演劇だが、これと類似したシーンとして、コットは『リア王』第4幕第6場を挙げる。ここでは、眼の見えないグロスターがエドガーとの道行きの果てに自殺しようとするが、コットはそこにパントマイムとしての表現を見て、それが『言葉なき行為』のパントマイムと重ねあわされる。

さらにコットは、

『リア王』の主題は、世界の解体と崩壊である。この戯曲はちょうど史劇のように、王国の分割と王の退位によって始まる。(…)だが史劇や悲劇の場合と違って、世界がもと通りにいやされることはない。(150頁)

と述べ、『リア王』が『リチャード二世』、『リチャード三世』や『マクベス』のような世界の再生で終わっていないと言う。そして『リア王』は、むしろベケットの不条理劇に類似したも

のであることが示される。こうした大胆な指摘は興味深い、『リア王』の最終場面でのエドガー、ケント、オールバニによる国の再生は、他のシェイクスピア劇とは少し違った雰囲気を感じ出していることは感じられる。いずれにせよ、コットは「世界の解体と崩壊」に『リア王』と不条理劇との共通点を見ており、シェイクスピアを同時代人と呼ぶ意味はこうした指摘によく現われている。

ベケットの作品世界は実は舞台上の嘘に満ちあふれている。台詞と演技とが乖離している点、世界のどこでもない場所の設定など、舞台での嘘が許されているからこそ成り立つのである。『ゴドーを待ちながら』のウラジーミルもエストラゴンもそうした嘘あつての存在である。

エストラゴン ジャあ、行くか？

ヴラジーミル ああ、行こう。

二人は、動かない。(幕)¹⁴⁾

第一幕、第二幕ともに繰り返される有名なラストシーンであるが、これらは共に舞台での嘘の究極の形として使われている。第一幕で枯れ木であった木が、第二幕で葉におおわれているのも同断である。『リア王』が自然主義的な処理で舞台化が不可能であるように、『ゴドー』もまた自然主義を拒否したところに成立する演劇である。その意味では、『ゴドー』は新しい演劇を作り出したのではなく、少なくとも舞台上の嘘を駆使する点で、自然主義以前の旧来の演劇との共通点をもつ演劇として作られたものと言える。そしてそのベケットのドラマツルギーが、ブレヒトやデュレンマットの演劇に多くを負っていることをコットはここで考えているのである。自然主義の時代が過ぎた後、ブレヒトの始めた演劇革命がデュレンマットを経てベケットに至り、そのいずれの劇作家にもシェイクスピアの影響が色濃く残っていることを忘れてはならない。

ブレヒトがシェイクスピアの演劇作法に多くを学んでいることは、彼の演劇作品だけでなく、『真鍮買い』などの演劇理論書にも表れており、また自然主義的演劇作法への批判的視線を向けていたことも知られている。では、ブレヒトは『リア王』をどう見ていたのかを次に考えてみたい。

5. ブレヒトの異化

ブレヒトは『真鍮買い』で、文芸部員 (Dramaturg) に「シェイクスピアのドラマは並外れて生き生きとしている」¹⁵⁾と述べさせている。シェイクスピアの時代の作品にかんしては、俳優が即興で演じたことや稽古のときに修正したことなどが、すべてテキストとして残されており、そのことから当時の芝居作りの現場を想像しているのである。つづけて、「私の考えでは、

彼らは実験をやっていた。同時代にガリレイがフィレンツェで、ベーコンがロンドンでやっていたのと比較しても、ひけをとらないほど多くの実験をした。だから、あれらの戯曲は実験的に上演するのにもまたよしのさ」(ibid.)と文芸部員に発言させ、シェイクスピアを古典としてではなく、実験演劇的に上演することを提案している。まさしく現代劇としてのシェイクスピアである。

では、『リア王』にかんしてはどうか。

哲学者 この戯曲(『リア王』)は古代の人々の共同生活の報告がその内容になっている。

君たちはただこの報告をより完全なものにすればいいのさ

文芸部員 多くの人は、こういう戯曲はあるがままに上演するほうに賛成で、いかなる変更でも野蛮だというさ。

哲学者 でもね、これは野蛮な戯曲でもあるんだ。もちろん、君たちはその美しさを損なわないように非常に慎重にやらなくちゃいけない。(WK, Bd. 22.2, S. 806)

このように語らせ、ブレヒトは『リア王』の上演の現代化をよしとしている。哲学者が『リア王』を「野蛮」かつ「美しい」戯曲と呼ぶのは、面白い。一般的には、古典作品を改変することを野蛮と呼んでいるのに、ここで哲学者は『リア王』そのものが野蛮な戯曲なのだと言っている。

文芸部員 それでシェイクスピアの悲劇性は？

哲学者 あそこでは、封建的な人々の没落が提示されている。リアは、家父長的な観念に囚われている。(WK, Bd. 22.2, S. 735)

こういう箇所もあり、「野蛮」の意味が浮かび上がる。

哲学者 観客は出来事が具体的に示されれば示されるほど、抽象化しやすくなる(リアはこのように行動しているが、私もこうするだろうか?)。まったく特殊な父親が最も一般的な父親でもある。特殊が一般性の目印だ。まったく普通に特殊に出会うものなのだ。(WK, Bd. 22.2, S. 743)

このあたりは演技方についての例示といえるが、リアを極めて特別な人物として捉えようとしている。王国の分割については次のような箇所もある。

俳優 それなら王国の分割をまともに受け取って、第一場で地図を引き裂くこともできる

ね。そうすれば娘たちの愛を確かなものにできると信じて、リアは彼女たちに切れ端を投げつけることもできる。特に、コーディリアに与えるつもりだった第三の切れ端はもう一度引き裂いて他の娘たちに投げ与えたら、観客にじっくり考えさせることになるのではないかな。(WK, Bd. 22.2, S. 806f)

具体的な演技の意味がよく分かる箇所である。こうした指摘を見ると、ブレヒトがシェイクスピアの演劇にナチュラルでないものを見出していたことが分かる。つまりシアトリカルな、いわば実験演劇的な舞台を評価している。

ブレヒト以前の演劇、たとえばチェーホフやイブセンの演劇では、自然な流れを重視するので、シェイクスピアの手法は使えない。登場人物が変装して別人になりすましたり、一人と思った人物が実は双子だったなどということは起こりえず、そうなるとドラマを作るために突然誰かがやってきたりするしか方法がない。イブセンの『人形の家』でのクロクスタやリンデ夫人、ハウプトマンの『日の出前』のロートなどが、そうした人物として作り出された。チェーホフの『かもめ』のアルカージナとトリゴーリン、『三人姉妹』の将校たちがやってきて去っていくのも同じであるし、『桜の園』のラネーフスカヤ、『ワーニャ伯父さん』の教授セレブリャコフとエレーナの到来なども同じといえる。

このような自然主義的な演劇がチェーホフたちによって作られたあと、表現主義の時代を経てブレヒトの時代がやってきた。そこでは自然主義が徹底的に否定され、〈異化〉などの手法によりシアトリカルな演劇が再び脚光を浴びることになる。自然主義的な写実性では、もはや現実をリアルに再現するには相応しくないと考えられた。観客は本物そっくりのニセモノではなく、ニセモノの本物らしさに触発され、舞台に距離を置いて、思考を迫られるのである。

ブレヒト劇では、舞台の上の出来事はあくまで「作り物」として観客に認識されねばならない。音楽劇『三文オペラ』の世界は、スライドの文字で観客に舞台で何が描かれるかがあらかじめ予告された上で、まさしくフィクションが再現されていると意識しながら見つめるものでなければならなかった。各シーンでは日常の時間の流れが否定され、ストーリーの流れはあえて断ち切られ、描かれた情景とは微妙にズレた歌が歌われねばならなかった。オペラのアリアのように登場人物の心の中を歌うのではなく、登場人物の置かれた状況を客体化するためにこそソングが歌われたのである。

教育劇『処置』では、革命活動における若い同志の抹殺という“悲劇”が4人のアジテーターの再現によってコロス（統制コーラス）に対して劇中劇として示される。若い同志の未熟な行動によって活動が危機的状況に陥ることになるのだが、その同志の役を同一の役者がずっとやるのではない。4人のアジテーターが交互に演じて、観客は常に劇に同化することを妨げられる。悲劇的陶醉はもたらされず、コロスとアジテーターの対話を見守ることになる¹⁶⁾。

寓話劇『セチュアンの善人』では、主人公シェン・テが運よく娼婦からタバコ店の店主と

なったものの、親類縁者が押し寄せたために、あっという間に店が破綻する危機に瀕してしまう。彼女は存在などしない従兄シュイ・タに変装をすることでなりすまし、店の危機を回避する。この作品では、あたかもモーツァルトの喜劇オペラのように、人物同士はシェン・テの変装に気づかない。そうした情景を観客は見せつけられ、さらにはシェン・テがシュイ・タに変装するシーンを挿入して、舞台を客観的に眺めるように強いられるのである。

ブレヒトの舞台では意図的に芝居がかった身ぶりが求められ、観客はニセモノの中にリアリティを見ることになる。それは同化を目的とする演劇とは異なり、異化を楽しむ演劇である。ブレヒトがそれを求めたのは、観客に考えることを期待したからであった。ピーター・ブルックは次のように解説する。

ブレヒトにとっては、演劇はそれが奉仕する社会から一瞬たりとも目を離してはならないのだった。俳優と観客との間には第四の壁などはない。そして、俳優は観客に対して全面的な敬意を抱き、その観客に正確な反応を起こさせることだけを狙うというのである。観客に対するこの敬意の念から、ブレヒトは異化という観念を導入した。なぜなら、異化とは停止への要求だからである¹⁷⁾。

「観客が考える」とはどういうことだろうか。社会や人生のさまざまな問題をこれによいのかと問いかけ考えさせることもこれに入るだろう。道徳的、人道的な問いかけはよくあるが、こうした問いかけは多くの場合機能することは少ない。たいていは、お説ごもつとも、という反応で終わってしまう。劇場に説教を聞きに来る観客は少ない。そうではなく知的な楽しみに来ているのであって、そのことをブレヒトはよく理解していた¹⁸⁾。

考えるためには、対象との距離が必要である。ブレヒト演劇では、異化によってそれはなされる。ブルックはそれを次のように説明している。

異化は対照法を通じて働く。パロディ、模倣、批評、その他さまざまな修辞法が利用できるわけだ。それは弁証法的対話の純演劇的適用だ。異化とはわたしたちが今日使いうる言語として、韻文に劣らぬ豊かな可能性を秘めたものである。(105頁)

ブルックは具体的には、不幸な目にあった娘が涙を流して舞台に現れる場面を使って示す。われわれ観客はそれを見て共感し、娘に同情する。しかし、もし娘の後ろを道化が娘の仕種を真似して笑わせるとなると、観客の反応は変わってくる。娘の人物像、置かれた状況が道化により改めて問われることになる¹⁹⁾。事の是非を単純に示すのではなく、背景も含めて客観的な判断が求められる。対象との距離があって初めてそれは可能となり、その手法をまとめてブレヒトが異化と呼んでいることをブルックは指摘している²⁰⁾。

演劇に描かれた世界や人物に同化し、対象そのものに密着することで感傷的悲哀に浸りたい観客の多さに、ブレヒトは辟易していた。それを避けるために、彼はこうして独自の演劇を作り出したのであったが、それは自然主義以前に当たり前のように使われた、芝居がかった演劇の手法を再度復権させ、演劇の王道に戻すことであった。したがって、異化という概念はブレヒトが新たに導入したものであったといえるが、異化のための具体的な手法は自然主義以前に演劇の世界にあったものを再利用したのである。それは、ギリシア悲劇やシェイクスピアの手法であり、さらに日本の能、中国の京劇などであった。それまでのヨーロッパの演劇伝統から離れたものまでも利用して、異化を可能にした。

ブレヒトは異化の手法を駆使することで、それ以前の自然主義的演劇で忘れられていたシアトリカルな演劇のリアリティを復活させた。ブレヒト劇の観客たちはその魅力に浸るとき、フィクションであることを意識しながら舞台のリアリティを楽しむ。初めに見たように、三島由紀夫の『卒塔婆小町』の小町が観客の目に絶世の美女へと変身するとき、知らず知らずのうちに観客は想像力を働かせている。それは（観客が、いうなれば“騙される”のであるが）、舞台の出来事が第二の現実として立ちあがる瞬間であり、観客が想像力を働かせることによってその情景をリアルと感じ、演劇の楽しみを味わうときなのである²¹⁾。

三島の演劇を発端とし、『リア王』をどう受容するかをポイントにして演劇史の流れの一脈を考察してきた。劇作家は独創あふれるテーマをめぐる登場人物を巧みに描くことをまず第一に求められるが、それを舞台上で効果的に実現するためには卓越した仕かけを周到に用意しなければならない。演出家、役者および裏方はそれをさらに補完し、より豊かな舞台を提示しなければならない。その効果がしかるべく果たされたとき、観客は初めて舞台の世界を想像力の中でリアルと感ずることになる。巧みに上演されたシェイクスピアやブレヒトの作品を観劇するとき、われわれは舞台を楽しみながらそのリアリティに気づくのである。

注

- 1) 三島由紀夫『卒塔婆小町』、「決定版三島由紀夫全集」第21巻、2002年、新潮社、p.541。
- 2) 小町の変身をめぐっては、具体例として次の文献が詳しい。渡辺保「小町とルネー三島由紀夫の変身譚」、『舞台を観る眼』、2008年、角川学芸出版、pp.129-143参照。
- 3) 三島由紀夫「ロマンチック演劇の復興」、「決定版三島由紀夫全集」第32巻、2002年、p.466。
- 4) ウィリアム・シェイクスピア『ヘンリー五世』、小田島雄志訳、1983年、白水社、p.11。
- 5) エミール・ゾラ『演劇における自然主義』、「ゾラ・セレクション」第8巻、佐藤正年訳、2007年、藤原書店、p.59。
- 6) 同上書、p.70。
- 7) クエンティン・バジャック『写真の歴史』、遠藤ゆかり訳、2003年、創元社、pp.17-34、およびジョルジュ・サドゥール『世界映画全史1、映画の発明—諸機械の発明1832-1895、プラトーからリュミエールへ』、村山匡一郎・出口丈人訳、1992年、国書刊行会、pp.127-144参照。
- 8) 阿刀田高『チェーホフを楽しむために』、2006年、新潮社、p.168。
- 9) 蜷川幸雄演出の『リア王』は、1999年9月23日～10月11日彩の国さいたま芸術劇場、2008年1月19日～2月5日彩の国さいたま芸術劇場、2月22日～24日大阪シアタードラマシティで上演された。

- 井上ひさし『天保十二年のシェイクスピア』は、蜷川幸雄演出で、2005年9月9日～22日東京Bunkamuraシアターコクーンで、10月28日～11月6日大阪シアターBRAVA!で上演された。
- 10) レフ・トルストイ『シェイクスピア論および演劇論』, 「トルストイ全集」第17巻〈芸術論・教育論〉, 中村融訳, 1973年, 河出書房新社, pp.146–193, 引用は同訳書による。
 - 11) 参考としてグリゴリー・コージツェフの映画『リア王』(1970年)を観ると, この点がよく分かる。映画だからリアリスティックな描写をせざるをえないし, またそうすることが許されるが, 演劇では魅力のないものになってしまう。映画におけるリアリズム(社会主義リアリズム)の一例と言える。
 - 12) 歌舞伎において, 生世話というジャンルが出てきたのも同じような時代性によるのであろう。鶴屋南北『東海道四谷怪談』(1825年), 河竹黙阿弥『梅雨小袖昔八丈』(1873年)という生世話の二大傑作も19世紀の作品である。リアルとイリュージョンへの願望がヨーロッパでも日本でもこの時代の傾向としてあったと考えられる。
 - 13) ヤン・コット『シェイクスピアはわれらの同時代人』(新装版), 蜂谷昭雄・喜志哲雄訳, 1992年, 白水社, p.130。
 - 14) サミュエル・ベケット『ゴドーを待ちながら』, 「ベケット戯曲全集」第1巻, 安堂信也・高橋康也訳, 1967年, 白水社, p.106。
 - 15) Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bänden*. Hrsg. von Werner Hecht u. a. Berlin und Weimar/Frankfurt a.M. 1988–2000, Bd. 22.2, S. 749. (以下WKと略す)
 - 16) 『処置』については, 拙稿:「対話劇としてのブレヒトの教育劇『処置』」, 京都産業大学論集・外国語と外国文学系列第27号, 2000年, pp.85–104 参照。
『処置』は『イエスマン』『ノーマン』と同様に, 能『谷行』を原点としているため, 「名ノリ」など能の技法を取り入れ, 異化の手段としている。『イエスマン』『ノーマン』については, 拙稿:「能『谷行』と“Der Jasager und Der Neinsager”—アーサー・ウェイリーの役割とブレヒトの改作」, 『日本とドイツ』(2), 1986年, 大阪外国語大学, pp.135–160 参照。
 - 17) ピーター・ブルック『なにもない空間』, 高橋康也・喜志哲雄訳, 1971年, 晶文社, p.103。
 - 18) この点については, ベルトルト・ブレヒト「演劇のための小思考原理」に詳しい。Vgl. WK, Bd. 23, S. 67f.
 - 19) ピーター・ブルック, 同上書, p.104 参照。
 - 20) この点については, ベルトルト・ブレヒト「街頭の場面」に詳しい。Vgl. WK, Bd. 22.1, S. 370–381.
 - 21) シアトリカルな手法によって, 舞台の出来事が第二の現実として立ちあがる—こうした演劇の特質について, 井上ひさしは『父と暮せば』につけた「劇場の機知—あとがきに代えて」の中で述べている。一人二役, 娘を思う父の幽霊などの手法の意味を説明している。井上ひさし『父と暮せば』, 1998年, 新潮社, pp.107–110 参照。

本稿では, ブレヒトが観客に考えることを求めるとき, それは劇場外の現実社会の矛盾などを考えるだけでなく, それに加えて舞台上の出来事をめぐって「想像力」を働かせるように意図しているのだと捉え, この用語を使用している。ブレヒト演劇に「想像力」は相応しくないという見解があることも承知しているが, 新たなブレヒト観の提示のためには, ただ「考える」ではなく, 演劇の観客の最も楽しみにしているリアリティを感じるときに「想像力」が必要であるという観点から, この新しい用語法をここで使っている。このことをここでお断りしておきたい。ブレヒトの「演劇における小思考原理」や『真鍮買い』に文中で触れたのも, それを意識してのことである。

The Trick of Drama

—From Naturalism to Brechtian Alienation—

Hiroshi TOKIDA

Abstract

In the long history of drama, from Greek tragedy to the present, the period of the realistic stage has been relatively short. It only continued from the fourth quarter of the 19th century until the beginning of the 20th century. At that time theatrical methods were excluded from the stage, therefore naturalistic drama was worth seeing. Ibsen, Chekhov, Tolstoy and their contemporaries published naturalistic plays under the leadership of Zola. They described various social phenomena that had, until then, not appeared on the stage.

It is well known that Tolstoy had an extraordinary dislike of Shakespeare. He criticized “King Lear” in great detail. Nevertheless this play is celebrated as a masterpiece today, because it has moments leading to the modern drama. Bertolt Brecht himself found the potential for theatrical drama in it.

Brecht sought a new course for drama with the notion of an “alienation effect”. He intentionally used theatrical gestures, in order to give the audience a pleasure that was different from that of dramas aimed at producing empathy. His epic theater expected the audience to think. To realize this, he introduced methods of alienation into his works. He reused the methods of Shakespeare, reinstated the theatrical techniques common prior to Naturalism and approached the investigation of new dramaturgy.

Keywords: Naturalism, King Lear, Tolstoy, alienation, Brecht