

二つの演劇理論——Michael Goldman と Eric Bentley

村主 幸一

ドラマにおける同一化の重要性はドラマの直接性(immediacy)と結びついている。役者の模倣を他の芸術家のそれと違ったものにし、役者のプロセスを我々の恐怖と自己についての認識とに直接関わらせているのは、彼が肉体そのもので仕事をするということである。肉体は劇においてこそ、精神の可能性と最も緊密に接触すると言ってよい。そこで我々は現在の限界を越えた現在を、自己の限界を超えた自己を発見する。

マイケル・ゴールドマン『役者の自由』(161)

演劇体験においては「今ここにある」役者の身体が不可欠の要素となる。それは非常に重要な問題でありながら、恐らく、これを正面から扱った演劇理論は多くはない。その稀な一冊がゴールドマン(Michael Goldman)の『役者の自由』(*The Actor's Freedom*)である。本稿では、同年(1975年)に出版されたベントリ(Eric Bentley)の『ドラマの生命』(*The Life of the Drama*)と比較することによって、ゴールドマンの演劇観をより鮮明な形で理解したいと思う。ベントリの演劇理論書も定評があり、その中のメロドラマ論は、ピーター・ブルックスが『メロドラマの想像力』(1985)を書く上での重要文献の一つになっている。一方ゴールドマンは最近、ミシガン大学出版局の「演劇：理論／テキスト／上演」シリーズの一つとして、『ドラマについて：ジャンルの境界、自己の境界』(2000)を上梓しており、演劇理論家としての彼の評価がうかがわれる。以下では、ミメーシス、演劇的人間像、類型、同化と異化の問題に関し、両者を比較しつつ叙述する方法を取る。

ミメーシス論を超えて

ゴールドマンは、彼の演劇理論書の目的の一つを、文学から由来する概念に汚染されない、ドラマを語る方法を発展させることだと述べる。しかし、同時にそれは彼自身も認める困難な作業である。ドラマの演技を文学の観点から捉えてはならないと言うことは簡単だが、文学的思考は我々に染み付いているからである。例えばドラマを語るときに、我々は「模倣」「同一化」「性格創造」といった用語によって常に影響を受けているが、そのこと自体に文学経験から引き出された、誤った連想が染み込んでいる。ゴールドマンが例として挙げるのは、アリストテレスに習った「模倣」の観念である。役者の行為を「模倣」と述べるとき、それを一種の描写(representation)であると

考える傾向がある。つまり役者は、メディアを操作して、観客の心に役者の外部にある対象を呼び起こすというふうに捉える。またその場合、役者が用いるメディアもまた彼の外部にある。これは小説家や詩人がすることであって、役者がすることではない。役者の根源的な力は彼の模倣能力にあるのではない。演技が我々に訴えるのは、現実の人間がどのようなものであるか、その証明を超えるものである。この点で、ゴールドマンはアリストテレス自身にも批判の目を向けている。アリストテレスは、役者が行う模倣とその他の芸術が行う模倣との区別を議論しなかった。自分の身体全体、身体を活気づかせるすべてのものをメディアとして用いる方法と、絵の具のように自分の肉体と区別されるメディアを用いる方法とでは、根本的な違いがあるというのである。

一方、ベントリにも文学的思考への傾斜に対する用心は見て取れないわけではない。例えば、登場人物 (character) と役割 (role) との差異を論じる箇所、作家は初めに登場人物を着想し、その作家に劇作の素質があれば、その後、役割の資格も与えると一般的には考えられているが、これは我々が「文学の時代」にいるためであるとベントリは言う。ベントリは、ここで明言してはいないが、登場人物を小説のもの、役割を演劇のものという前提に立っていることは十分に推測される。コメディ・デラルテでの定型の役割 (fixed role) は役者と作家によって一新され登場人物となる。すなわち、ベントリにとって登場人物は複雑さと深みを備えているものだが、役割はその特徴を必要条件としない。登場人物が舞台上に登場し、存在感 (existence) を示したとき初めて、彼は役割となる。また、グラヴィル＝バーカー (Harley Granville=Barker) 世代の教養と趣味は、メロドラマを低く評価するが、そこには演劇性の喪失があるとベントリは述べる。『ドラマの生命』のタイトルが示すように、彼の目的は「劇の生の経験」(3) を明らかにすることである。「芝居じみた現象」(histrionic phenomena) を探ることが、ゴールドマンとベントリ両者にとっての目的である。

しかし、ベントリは劇と文学(特に小説)との区別にそれほど厳格ではないようだ。ベントリは、問題をその構成要素に分解し、構成要素のなかの粗雑なものから洗練されたものへと進むという議論の方法を採用する。すなわち、二部構成の『ドラマの生命』は前半が劇の構成要素(プロット、登場人物、ダイアログ、思想、演技)、後半が劇のジャンルを扱う。著者はもしかして、文学の時代の読者への配慮から、文学との比較を通して劇の特徴を浮き彫りにしようとしているのかもしれない。しかし、その区別が曖昧なときが多いように感じられる。例えば、プロットを扱う章で、彼はフォスター (E.M. Foster) やミュア (Edwin Muir) の説を引用している。引用はいずれも二人の小説論である。ベントリは、劇の素材は小説のそれよりも粗雑であると述べたり、小説がゴシップの延長であるなら劇はスキャンダルの延長であると述べたりして、二つのジャンルを差異化する彼自身の試みも観察できる一方で、人生とフィクションとの関係を扱う箇所

で両者を区別なく扱っている。また、劇の各構成要素に一章を当てる中で、演劇を文学から区別する上で最も重要な要素である演技を最後に回している点は、本の冒頭の宣言とは裏腹な感じを与える。

ベントリはゴールドマンと同様、劇を現実の模倣（ミメーシス）とする立場を否定し、さらに劇の本質に迫ろうと努力している。劇が模倣・再現する現実素材は詩や小説の素材よりも暴力的であると述べたり、また、プロットはアクションの模倣であるとアリストテレスは言ったが、そのとき哲学者はアクションの意味を定義していないと指摘することで、「ミメーシス」論の先へ行こうとする。また、サスペンスや再認（recognition）という効果を導入することで、演劇的なプロットの性格を特徴づけようとする。しかし、読者がもつ最終的な印象は余り遠くまで来た感じがもてないのである。

ベントリが劇を構成要素に分解して考察しようとするのに対して、ゴールドマンは役者・登場人物・観客の三者の間に交されるエネルギーに焦点を当てる。どんな劇でも、我々の劇に対する反応は役者の力とプロセスに関する認識に基づく。劇を通して我々が見ているものは、興味深くエネルギーに満ちた人間である。また我々が見ているものは、役者だけでなく登場人物だけでなく、登場人物としての役者（“actor-as-character”，6）である。観客は彼と特別な方法で関係を結ぶ。この異常な人物は普通人々が日常生活でそうあるよりも興味深い存在だ。彼には圧倒的な奇妙さが備わっており、そのエネルギーは模倣だけから生じるのではない。この点に関しては、演技を論じたベントリの第五章の「役者が劇作家に与えるもの」の項と比較すべきである。ベントリは、「演技が劇につけ加えるものは何か」と問うて、西洋の近代演劇において、それは目の使い方であると指摘する。これは目が合うとか、逸らされるとかの演技で、それによって精彩なコミュニケーションの効果が生まれるという。また、役者の根本的な貢献は模倣ではなく、活力（vitality）であると述べられる。役者の貢献に関するベントリの議論はここまでである。そもそも「つけ加わる」という表現からして、彼の基本的姿勢を示唆している。劇の構成要素に分解し、それを再統合すると劇の本当の姿が現れると言いたげである。ベントリにしろ、ゴールドマンにしろ、演劇の世界で仕事をしてきた人間である。そのような人々は演劇と文学との差異を日常的に肌で感じていたことは容易に想像できる。ただ問題は、演劇を論じる際に、どれほど文学的思考への地滑りの危険を認識し、それに対して十分な用心をし、文学理論ではない独自の演劇理論をどのように構築するかが問題なのだ。

この点について、ゴールドマンの用心は徹底している。劇について書く者は、しばしば劇中の事件や人物をあたかも小説的な意味でのフィクションであるかのように捉える。これは文学的なミメーシスの悪しき遺産である。そしてこの過ちは、伝統的な批評家ばかりではなく、また反文学を標榜する前衛的な批評家も、犯している。事実、この状況が示すのは、文学的なミメーシスの伝統がいかに強力であるか、またそれがいかに不十

分にしか検討されていないかということである、と彼は述べる。そして、「文学的なミメーシスの悪しき遺産」の指摘は具体的に、演劇の理論家に対しても容赦ない。例えば、実験的なパフォーマンスとパフォーマンス理論の代表的な研究者であるシェクナー (Richard Schechner) が槍玉に挙げられる。シェクナーは、伝統的な脚本劇と、彼が「アクチュアル」と呼ぶパフォーマンスとを区別するが、その考え方にも文学的な模倣の観念が浸透している、とゴールドマンは指摘する。どんな演劇テキストも、演技によって、その固有の生命を獲得するからである (“All theatrical performance tends to realism, but this realism is not re-presentation of reality; it is reality itself, there before us in the theater”, 34)。シェクナーが、ドラマの中にある二つの過程と、それらが緊張関係にある様に注意を向けたのは正しいとしながらも、その両方が演劇的経験の中断のない直接性の一部をなしているという理解の必要性を主張している。このような具体的な指摘は独自のメディアとして演劇を考えようとする読者にとって大変役立つだろう。

演劇的現象から見た人間像

人間があるメディアを利用してきたということは、そのメディアが人間性のある側面を反映してきたということでもある。同様に、ベントリとゴールドマンの両方で、演劇と演劇的現象から導かれるところの人間観が表明されている。ベントリの場合は、人間と人間生活の「粗雑」(crude)をその鍵語として挙げたい。粗雑な事件は暴力を含むものと性的アピールを含むものとに二分される。プロットは「非合理的なものがもつ混沌状態に合理的な原理を応用」(31)したものである。また、登場人物はわずか数場面での存在感を伝えねばならないので、深みや複雑性よりも、自明かつ暴力的な遭遇の機会を提供するものが望ましい。演技を扱った章でベントリは、最小の演劇的狀況をAがBを演じ(impersonate)、Cが観る構造であると定義する。この構造に関する議論の中で、役者の行為は「自己顕示癖(露出症)」(exhibitionism)の用語で、観客の行為は「窃視症」(voyeurism)の用語で説明される。ベントリは、これらの二つの用語の意味を、演劇に適した調整を加えながら解説する。例えば、自己顕示癖については、美術史家のケネス・クラークによる裸体と裸(nude/naked)の区別を導入することで、劇に特徴的な猥褻さを説明する。また、「窃視症」については、演劇は観客に禁じられた快感を提供し、その快感を追及した登場人物を罰することによって観客が免罪される仕組みになっているという。ベントリは二つの用語が性的逸脱のニュアンスを含んでいることを認識しており、演劇とそれらとは親近性があると述べているのである。従って、性的逸脱は人生の粗雑の中に含まれる。暴力やセックスのタブー性は社会との関係から構築されているものだが、ベントリの視点は演劇的現象を通して個人単位の役者や観客を見ている。彼にとって、個人は欲望的な主体である。

そしてベントリが演劇的現象を通して語る欲望の主体は、近代的個人ではないかと推測される。ベントリが暗黙のうちに前提とする演劇的状况が近代のものではないかと推測されるのである。同一化 (identification) と置換 (substitution) を扱う文脈で、それらが役者の身体という形で提示されることが話題になる。そこには役者が我々と共にいる (his company) という感覚がある。この事実は、我々の孤独感を鎮めてくれると同時に、仲間の煩わしさを押し付けない。この人間的欲求は、友情や愛への希求よりも、はるかに執拗で原初的な必要であるとベントリは言う。個人としての観客に対して役者は関係性をもたないが、集団としての観客には圧倒的な関係をもち、これに愛情を注ぐ。カーテンが下りると、役者は人になるが、観客は無に帰す。この意味で、役者の役割は亡霊であるが、観客は亡霊の亡霊であると、述べられる。では、個人としての観客相互の関係はどうかというと、全くの他人がたいそう親密な経験を共有する。罪の意識をブールし、共犯関係になる。ここでも性的ニュアンスを含む用語が使用され、観客は相手を選ばないという点で「無差別的 (乱交的)」(promiscuous) であり、ファニー・ヒル流の集団的窃視症がそこにはあると表現される。そして、カーテンが下りるとこの一時的に親密な集団は解消する。このようにカーテンの下降と共に、変貌する役者や消滅する観客は、長い演劇の歴史をみると、それこそ一つの歴史的現象ではないかと思えるのだ。ある分野の理論は理想的には一応その分野の歴史全体を見渡して構築される前提になっているが、理論構築の実際は、まずある特定の時代や文化的産物が基準として選択され、そこから他の時代へと応用されてゆく場合がある。例えば、E・アウエルバッハの『ミメシス：ヨーロッパ文学における現実描写』は近代の視点から書かれていると言われ、¹ 文学におけるフェミニズム批評は十九世紀の英米文学を中心にして、その理論が構築されてきたと言われる。² 同様に、ベントリは近代演劇とその演劇状況を基点として、演劇一般について述べようとしているように思われる。

ベントリと比べると、ゴールドマンの人間観は演劇と社会との関係性の直中から浮かび上がる。そこでは人類学的視点と歴史学的視点が導入される。ここで、ゴールドマンの演劇へのアプローチを数段落を用いて紹介する。役者の技を定義するエネルギーをゴールドマンは「凄い」(terrific) エネルギーと名づける。それには色々な意味が込められている。(一)役者が彼の演技において示す存在の性質は、日常的な基準からすると、単に普通ではないばかりではなく、もし劇場の外で出会ったら混乱させるもの、あるいは怖いという感じさえ与えるものである。(二)役者が観客の注意を惹きつける力には、魅力的な要素もあるが、危険な要素もある。(三)演じるという経験(観客と役者両方の経験)と、心配・不安・恐怖といった、より一般的な経験との間には重要な関係がある。

ではなぜ、観客に対して役者がもつ力の中に、心配・不安・恐怖の感覚が入り込むのか。その理由は次のように述べられる。(一)我々が模倣したくなる対象は、我々が強烈

に両価的な感情を抱くものである。それは子供の遊びにおいても、また歴史上に勃発した集団ヒステリーの現象においても観察される。シャーマンは部族の生死を支配する精霊に扮する (impersonate)。また彼は死者に扮して、生者に対する死者の敵意を鎮める。すべての模倣が恐怖の表現 (manifestation) ではないが、模倣は深く恐怖の根源と繋がっている。模倣は恐怖の源 (精霊、他からの攻撃、亡霊、幼年時代から我々に取り付いているもの) を扱う一つの方法である。(二) 心理学的に模倣が恐怖と関連をもつなら、社会が役者に対して抱く感情の中にも、畏敬や恐怖の念に近いものがある。実際、歴史の中では役者に対する非難や弾劾の事件があった。(三) さらに、演技には仮面がもつような不気味さがある。生あるものと生をもたないものの混合、通常の限界以上に表出される人間のエネルギー。舞台にあっては、役者は一種の全能を享受する。それは神聖な存在に与えられるような特権であり、保護された身分である。(四) 役者の演技は「芝居がかった」カリカチュアとして捉えられることがある。なんだかわからない「憑依状態」、緊張した肉体、狂ったような動き。それらは、攻撃的で強烈な印象を与えるエネルギーが演技者の身体を貫いて、³ 彼の人格を変え、観客に伝達されてゆく。

歴史を見ると、役者は二重の衝動を人々に掻き立ててきた。ここでは古代ギリシア、日本、エリザベス朝英国、中国の例があげられる。人々は役者に対し魅力を感じるとともに、敵意も感じていた。(この歴史的事実は、芝居が幕を降ろすと役者は人となり観客は無に帰るというベントリの発言が近代の演劇状況を前提としていると、我々に気づかせるのではない。ベントリにあっては、演劇は例えば性的刺激を得るための商品であるかのようである。他方、ゴールドマンにとっての演劇は時代ごとのコスモロジーと結びついている。) ゴールドマンは、演技が掻き立てる二重の衝動はすべてのドラマにとって中心的なものだという。役者と観客との関係における二重の衝動の立場から、従来の演劇理論がしばしば提出してきた二項対立のシステム (例えば、アリストテレスの憐憫と恐怖、ケンブリッジ学派のパトスと神的顕現、ラブキンの相補性) の問題が取り上げられる。彼によると、それらを文学作品における「曖昧性」と理解してはならないという。つまり、意味の重層性ではない。反応 (response) の二重性として捉えるべきである。さらには、劇の構成の主要な要素 (役割、プロット、アクション) は、役者と観客の接触を維持し拡大するものとして理解するのが最良であると述べる。

感情の両極性——劇作家は狩猟者と獲物が一つであるような役割を探し出し、それを役者に演じさせる。そこでは魅力と攻撃が混ぜ合わされている。その目的は、役者を解き放って、観客の恐怖と欲望に対して、もっとも生気に溢れた関係を結ばせるためである。劇作家や正式なドラマが存在しない文化においても、その共同体が抱く深い恐怖と欲望と演技欲 (appetite for acting) とを関係づける公的パフォーマンス創出へのプレッシャーがある。ケンブリッジ派の人類学は、成熟したドラマと原始社会が「旧年」に

対する「新年」の勝利を表わす原始社会の儀式との間に驚くべき類似性を発見した。しかし、儀式のパターンが劇構成の歴史的源であるとするのは間違いである。儀式と劇は同じルーツをもつと見るべきである。

このようにゴールドマン説を概観してわかるのは、演劇は共同体が抱く深い恐怖と欲望を取り扱うメディアであるという論であり、その中にゴールドマンの人間観も含まれている。人間は心配・不安・恐怖に取り付かれている。社会の中で演技は、それら人間を脅かす目に見えない、それゆえ直接には対処不可能な諸力と結びついて栄え、またその諸力を鎮める。

ゴールドマンは先史時代の儀式に想像をめぐらせ、子どもの心理発達のプロセスの中で遊び(play)が果たす役割についての知見を参照し、演劇史を見渡すことによって、演劇のエッセンスを抽出しようとする。しかし彼が提示する理論は歴史から超越した本質論ではない。彼は一つの時代の演劇の内容が歴史的なものであることを十分に認識している。そのことは、彼が主人公を扱う章で明言されている。

演技が挑発的で危険で魅力的であるのと同様に、劇の主人公も極端に走ることによって我々を魅了する。しかし、何を極端とするか、役者としての魅力にとんだ侵犯は何であるのか、どのような種類の人物がその侵犯を犯すのか、時代によって人々は異なる感覚をもつ。劇のアクションは役者が彼の役を演じるプロセスを再現し拡大する。このようにして、それは必然的に危険な自由の行使と結合する。共同体の欲望と恐怖を喚起し変形することで、共同体を束ねる力を具体化する。同時に主要な役は演劇的活動とその他の人生との関係を探る。主要な役は、演技の魅力と技が観客のより大きな世界認識に含まれている点に基づいている。一つの文化の主役たちは、役者と演技に対するその文化の態度の反映である。さらに、それらは劇場の外部のどこに、凄いエネルギーが現れるものなのかという感覚を反映している。観劇によって掻き立てられる両価的なエネルギーは、主人公／役者の中に集中し、彼が追求する冒瀆的・神聖な自由によって開放される。主役は、常にある意味で、自分の演技を極端にまで拡大し、そのために罰を受ける「役者」である。ゴールドマンによると、このように、社会の不安が劇というメディアを求め、また同様に、社会が（劇に特徴的な）主人公を求める。このメカニズムの中で、主役は「役者」の性質を帯びる。主役は役者と同じように、その時代の禁を破る。劇の本質と主人公の本質は平行しているのである。また、どのような事柄が侵犯に当たるのか、時代によって違った感覚がある。

類 型

劇をその構成要素に分解して、各章で一つずつ論じていく方法をとるベントリは、各章の終わり近くに来ると、一つの構成要素だけでは劇全体を支える柱となることはでき

ないと言明し、また、ある要素がその他の要素から受ける制限に言及するので、読者はドラマ経験が与える生命力の核心になかなか触れることができないという印象をもつ。登場人物を扱う第二章においても同様である。ベントリはここで類型 (type) の問題を二つの方向から処理する。

議論の方向の一つは、優れた類型は原型 (archetype) であるという指摘である。ベントリは、登場人物に関するフォスターの「フラット」と「ラウンド」の区別を取り上げ、フォスターは、ロジックよりもユーモア感覚が勝ったとき、前者が多く登場するディケンを賞讃していると指摘する。次にベルグソンの喜劇的類型に対する軽視を取り上げ、悲劇は個人を提示し、喜劇は類型を提示すると簡単に断定してよいか、と疑問を示す。そして、マイナーな人物とメジャーな人物とを同一に論じられないとし、脇役 (例、オズリック) は類型であると断じてよいが、オセロを「嫉妬深い男」の類型と呼んでよいかと問う。ベントリによると、シェイクスピアは力点を移し、「嫉妬深い男」という静的な観念から、嫉妬の経験へと観客を誘導する。その経験は、ダイアログ (詩) とアクションによって生まれる。そこでの印象は、類型的な登場人物がレッテルを貼られるという印象ではなく、ひとりの人間が類型的な経験をするという印象である。それはたんに「嫉妬深いこと」ではない。それは愛する人の高貴なイメージを失うという破壊的な経験である。類型である主要な登場人物が、脇役よりも複雑でなければならないというのは当然である。しかし、それはより大きな現象を指し示している。彼らは、名人の手になると原型 (archetype) になる傾向がある。伝統的に固定した登場人物がより小さな事柄 (集団とその弱点や奇癖) を類型として示すならば、原型的な登場人物は、特異性を越えた、より大きな事柄と特徴を類型として示す。ここでベントリは登場人物が類型から成るコメディ・デラルテに言及し、それが人間的・非人間的なエネルギーの数世紀間にわたる主要な伝達者であったと述べる。そして彼は、そのエネルギー創出の第一の功績を役者の演技に帰す。ベントリの議論は、類型的主役 (ハムレット、オセロ) に注目することによって、類型から経験へと読者の視点を移動させたのであるが、その議論の流れの中でのコメディ・デラルテへの言及は唐突である。類型の話題が、演技の話題に逸れてしまった。

またベントリは、類型学は神話学へ発展させることができると述べる。そして、神話の性質を借りて、類型の効用を説明しようとする。つまり、すべての神話の目的は、出発点として既知の要素を提供して、まったくの新奇という真空から、我々を保護することにある。芸術はある期待を満たす事柄であり、神話は騒ぎを最小にして、予想される事柄を設定する。芸術はまた、認識の問題ではなく、再認識の問題である。取り上げられる一例は、アイスキュロスからオニールとサルトルに到るすべてのエレクトラである。登場人物の紹介の努力を最小で済ませるために類型が存在するという、ベントリの

説明自体は陳腐である。また、アイスキュロスからオニールとサルトルに到るすべてのエレクトラは演劇作品であるが、神話の効用は演劇に限定されるものではない。

もう一つの議論の方向は、登場人物は彼だけで存在することはできず、必ず他の登場人物との関係性の中にあるという指摘である。ドラマは性格描写について欠けている面を、彼らが生きているという感覚で補っている。ここでは、類型か個人かという二者択一的な問題構成は誤りであるとされる。類型の問題は消散する。原則として劇は、人間関係、すなわち、人間がお互いに対して成すことがらだけを提示する。その他の事柄は舞台上に提示されるのではなく、もしあるとすれば、それはたんに示唆されるにとどまる。我々が劇を観るとき、我々が見るのは人々の出会いであり、原則的に他のなにもものでもない。「心理劇」の創設者であるモレノ (J.L. Moreno) の考え方が紹介される。人格的な出会い (エンカウンター) を生の中心点とすることに治療の方途があると、モレノは考える。抑圧なしで成された人格的なエンカウンターの中でこそ、我々は、我々がもちうる最も直接的な関係において、十全かつ率直に機能することができる。そのような出会いは「劇の一場面」である。それは十全に演じられる。我々の通常の「生きられた生活」の中では、抑制が支配している。出会いはしばしばエンカウンターにならない。またなれないだろう。もしなれるとすると、それはあまりにも不便で疲れるものになってしまうだろう。舞台では出会いはエンカウンターである。非エンカウンター、例えば、互いにすれ違う二人の出会い、を演劇化するためにさえ、作家はそれを他の人々の真のエンカウンターによって同伴させ、あるいは非エンカウンターを最終的にはエンカウンターに変える。このように説くベントリへの疑問はこうである。では、モレノの心理劇はすぐれた演劇なのか。ベントリはモレノを導入することで、別の議論に逸れてはいないか。例えば、彼は劇の素材は粗雑 (暴力やセックス) であると、前の章で述べたが、エンカウンターはそのような素材が加工された劇世界の中だからこそ、効果的に行われるのだろうか。もし、そうでないとするなら、劇の素材と、登場人物の出会いは無関係になってしまう。関係があるなら、演劇はモレノの心理劇にとって効果的な素材を提供することができるだろう。

ゴールドマンは定型的な登場人物について、一種の省力化の効果を越えた、より根本的な存在理由を探す。彼が述べる定型の正体とは次のようなものである。第一に、定型的な人物像は役者の力の生気溢れる単純化であるということ。第二に、定型は「アイコン」(この語の意味は後で説明する) 的だということ。それは役者の不気味さを拡大する。選ばれたアイコンは、劇が書かれた時代の恐怖と自由とに特別の関係がある。それは役者と観客との接点を提供する。定型に関してゴールドマンは、彼の演劇の基礎理論から考察する。彼が扱う演劇の幾つかの要素はすべて基礎理論に接合される形で議論が展開する。だから、ゴールドマンの定型論を扱うには、その話題を、遡った地

点から始める必要がある。議論のプロセスは、演劇の本質と葬送儀礼との類似、亡霊といった話題を経て、アイコンとしての定型へと到る。順を追って、ゴールドマンの議論を簡単に紹介しよう。

初めに演劇の本質と葬送儀礼との類似が指摘される。ゴールドマンによると、多くの原始的なドラマの根本的要素は、死者を宥め追い払うための、死者を模倣する行為である。それについては十分な理由がある。そのような儀式はドラマの本質の多くをまとももっている。演じる衝動と演じるのを見る衝動、登場と退場の神秘と魅力、亡霊の喚起する劇的な興味、恐怖をコントロールしようとする全般的な試み、また攻撃との興味深い関係。亡霊を変化させることによって、我々の内にある攻撃も変化する。原始的な喪の儀式においてこの両者を分けることはできない。高級なドラマにも当てはまる例として、アイスキュロスの『オ레스ティア』が挙げられる。

我々と亡霊との関係、あるいは舞台上の登場人物と亡霊との関係は、観客と役者との本質的な関係の多くを再現している（この関係の平行性は、ゴールドマン演劇論の重要点である）。特に、印象的な親密さと印象的な疎遠との融合。歴史的にこの問題を見れば、観客が亡霊に信を置かなくなった時期に、彼らは記憶に取り付かれる（haunted）ようになった。ゴールドマンはこの境界線をルソー（の時代）にありとする。今日では、記憶は意識の領域のみならず無意識の領域にも拡大している。幼年時代の経験、身体、制度、貨幣と階級、人種とセクシュアリティ、自由の限界などがそれである。これらが近代演劇のステージを歩く亡霊であり、その多くは最初イプセンによって歩かせられた。この辺の議論は、ストリプラスとホワイトが著した『境界侵犯：その詩学と政治学』の中のフロイト論（171-90）を髣髴とさせる。著者たちは、フロイトのクライアントが語る夢の中の動物や道化師のイメージは、中世の時代では共同体の中にあったカーニバル的祝祭の経験が、近代になると無意識の領域に押し込められたと論じる。或いは、ノルベルト・エリアスの文明化の過程についての議論が想起される。エリアスは、ルネサンスの宮廷で発展した礼儀作法を遵守するための自己規範が近代になるにつれ、無意識の領域に沈潜し神経症となって発症すると論じる。それと同じように、（演劇史自体が示唆する）常に恐怖と不安で脅かされる存在としての人間像を基本とするゴールドマンは、共同体を失った現在において、脅威的な力を人間の無意識的記憶の領域にみるのである。

劇と亡霊のテーマとの近縁を語る中でゴールドマンは、また少し角度を変えた地点からのアプローチも試みる。それは出現と消失のメカニズムである。劇芸術の魅力は、このメカニズムと切り離せない。それは原始部族のパフォーマンスにも、子どもの遊びにも、広く観察される。この文脈では、フロイト、エリクソン、レインなどが援用される。子供の模倣の遊びは恐怖の経験から生じる。子どもたちは、模倣によって、失ったものを取り戻し、喪失の経験を乗り越えようとする。

このように演劇は、恐怖と喪失感をもって我々が遊ぶゲームから生じている。すべての芸術がこれを行っているが、しかし演劇がその根源(呪術師、ディオニュソスの巫女、強迫観念のある子ども、両親の最初の不鮮明な像、亡霊や精霊、ゲームの身体性とゲームが生じる基となった不安、不安の内容とそのコントロール)に最も近い。演劇的興奮の源は脅威についての我々の原始的な認識に近く、劇作家の生命力は彼が扱う素材に固有の脅迫的な性格から来ている。演技(扮装)のプロセスと観客との関係において、役者の技術は常に、我々に取り付く恐ろしい世界の捉えどころのなさ(haunting volatility)を扱う。

では亡霊の属性を帯びた登場人物とはどのような者か。ここでエスキモーの呪術師のドラマが紹介される。呪術師は亡霊と格闘し、滅ぼされそうになりながらも、その途中で、亡霊のエネルギーを帯びる。シェイクスピア悲劇の多くにおいても、このパターンは起きる。その典型はハムレットの亡霊との遭遇である。亡霊と出会った主人公は奇行に走る。天下御免の陽気さ・脅迫的な陽気さについて、もっと考えてみるべきである。ゴールドマンは、ここで東ニューギニアのサムナ(samuna)を援用する。彼の外観と奇行は明らかに死者がもつ脅威と自由を反映している。

ベントリは定型の典型としてコメディ・デラルテを取り上げたが、ゴールドマンはヴァイスを取り上げる。ヴァイスはエリザベス朝演劇の源として、あるいは宗教的な観点から捉えられがちであるが、ゴールドマンによると、演劇論の観点から捉えるべきだという。観客がヴァイスに感じる魅力は、その強烈さと中心的な位置づけにおいて、逸脱的なサムナに一致する。サムナのように、ヴァイスは敬虔な観客の反抗心と恐怖を利用する。恐らく演劇そのものがもつ恐怖、神聖なものに扮する恐怖を利用している。

役者は登場人物と同じ感情を感じているか(『役者の逆説』でのデイドロの問い)。観客は、役者自身でもあり自身でもない極めてエネルギー溢れた人間に出会う。自分を隠すと同時に自分を顕す役者の特徴は、仮面の観点からも考えられる。仮面をかぶることで正体を隠し、天下御免の自由と力を得る。しかし物体としての仮面そのものを問題にすると、それは元々は動物の皮から作られたものである。あらゆる種類の仮面は、魔術的な残酷性、幽霊的な性質、皮膚を剥ぎ取る感覚を保持している。そのような奇妙さは、役者が仮面を着けるかどうかに関係なく、役者の技の中に存在する。恐怖を引き起こす仮面の心理的効果は、ある原始的源泉から生じる。これは心理学者が「不気味」(the uncanny)の恐怖と呼ぶもので、生命のあるものとないものとの混同に基づく。子どもの発達過程には、母親とその他の人間の区別を学習する段階があるが、同じ時期に生命のあるものとないものとの区別も学習する。生命のあるものが生命のないものであることを突然発見するときの感情は、人間の神経のシステムに衝撃を与えるもので、その衝撃は亡霊の与える衝撃に似ている。どんな自然の原因にも帰することができない脅威が日

常的な世界に突入するのである。仮面のもつ特別な不気味さは劇のどんな役 (role) にも実際に存在する。その一つの理由は、役とは役者にとって変装であるからである。しかし、どんな役にも程度の差はあれ、硬直して生気を欠いた仮面のような性質がある。ブラッドブルク (M.C. Bradbrook) は、有名な登場人物の性格造形には巨大な人形が使われていたと述べ、この種の造形に「アイコン」という用語を当てた。巨大なアイコンは不気味であるが、その理由は色々ある。とりわけ、それがもつ仮面のような不動性のゆえに不気味である。役者がそのような性質をもつ程度に応じて、役者はこのアイコン的な不気味さを帯びることができる。そこから彼の凄いパワーが生じる。

以上、定型の根源を掘り下げるゴールドマンの議論のプロセスを紹介した。最初に彼は、演劇と葬送儀礼との類似性を指摘したが、それは演劇のルーツが死者の模倣と鎮魂にあるというのではなく、両者は同じルーツをもつというのがゴールドマンの主張である。死者を模倣する儀式は演劇的要素とテーマなしでは成立しない。そして重要な点は、既に述べたように、我々と亡霊との関係、あるいは舞台上の登場人物と亡霊との関係は、観客と役者との本質的な関係の多くを再現しているという指摘である。だから、現実生活の断片が自由に切り取られて、舞台にかけられるという訳ではないのだ。演劇の母胎 (それは人類学的事実としての儀式ではない) があって、そこから、我々と亡霊との関係、舞台上の登場人物と亡霊との関係、観客と役者との関係の三つが、どれが時間的に先行するというのではなく、互いに相似的に出現してくる。だから、ゴールドマンが繰り返す言うように、主要な登場人物は役者の本質をその造形に内在させているのである。次の文章を見ると、耐え難い圧力がかかる対象が、初め「登場人物」であるが、次に「役者」、最後に「登場人物としての役者」と変化している。

プロットは、登場人物を耐えがたい状況や挫折に晒さねばならない。その目的は彼らの自己定義を崩壊の危険に直面させることにある。(中略) あたかも役者の凄さは彼にアクションの圧力をかけることを通してのみ、我々に伝わるかのようである、また、あたかもすべての自己認識を汚し、第一に我々を劇へとその同一化へと惹きつける基本的な人間的混乱が、同一化を生じさせるためには再演されねばならないかのである。いずれにしても、登場人物としての役者に彼の構築された自己を破壊する危険を犯させるアクションがなければ、彼の自己定義の跳躍は観客にまで拡張されない。

([T]he plot must expose the characters to situations or frustrations that are intolerable, in the sense that they threaten the characters' self-definition with collapse It's as if the terrificness of the actor could reach us only through the pressure of the action on him, as if the basic human confusion which taints all

awareness of self, and which draws us to the theater and its identifications in the first place, had to be re-enacted in order to make the identification occur. At any rate, without an action that somehow makes the actor-as-character risk destruction of his constructed self, his leap of self-definition cannot be extended to the audience.) (133)

登場人物でもあり、また役者でもあるというこの曖昧性は、ゴールドマンの演劇論の中心から来る。観客は、登場人物と役者の両方を見ているのであるから。そして演劇を胚胎する根源は、人間が演劇的動物であることを示しているのである。

同化と異化

同化 (identification) の問題についてベントリは、このシステムを疑問視したブレヒトを批判する形で自説を展開しようとする。最初に、人間の生活と成長においてと同様、ドラマにおいても、同一化は中心的な役割を果たすことが確認される。観客に登場人物から距離をおくことを求めるブレヒトは、共感 (Einfühlung) の価値を疑問視する。ブレヒトは共感の対立概念として異化 (Verfremdung) の効果を求めたが、ベントリは、この要素はコルネイユやほとんどの喜劇に見られるものであると述べる。そして我々が共感を捨て去るとき、そのような見方ができるとするブレヒトは自信過剰であるという。なぜなら同化は避けられないからだ。ブレヒトは同化を幼児性とみて、これに反対する立場をとる。彼によると、従来の劇では芸術家は彼自身の世界を創造し、伝統的なイメージのカタログをさらに豊富にし、幻視者として振舞う。新しい劇では、世界は変革可能なものとして提示され、イメージは世界について情報提供するために用いられる。芸術家は観察者であり、催眠術の方法である共感を排除する。魔術的劇場は科学的劇場に取って代わらねばならない。ベントリは、演じる快楽・見る快楽はナルシズム的で、劇には本質的に退行的・魔術的な要素が内在していると言う。そしてこのような「子どものシステム」は、より高度な倫理と、より高度な劇のためには必要なのだと説く。演技が与える効果で最も重要なのは存在感 (presence) で、そのために催眠術的演技がある。しかし演技が催眠術的であるほど、その劇はメロドラマ的になってしまう。ベントリはメロドラマを演劇ジャンルの中の根源的なものと考えて、彼にとって、ズヴェンガリやドラキュラは例外的な登場人物ではなく、原型的な登場人物なのである。そのような登場人物を演じる役者の身体的存在は大きな意味をもち、劇場では観客を失神させることもある。パイロン卿を卒倒させ、女性観客を分娩させたキーン (Edmund Kean) の名前が挙げられる。このような視点から、通常価値の低いジャンルとされるメロドラマを再評価した点はベントリの功績である。

ベントリは同一化の概念を発達心理学的用法から演劇的用法へとそのまま転用する。彼はその概念が生活と成長の力学の中で中心的であると確認し、従ってそれはドラマの力学の中にも延長していると考ええる。だから、小さな男児が自分を父親と同一化するのは、力との同一化という点で、英雄の観念の源だと述べる。ここには、日常生活でのこの語の用法と演劇での用法との差はない。しかし、ゴールドマンにおいては注意が必要となる。彼は同一化 (identification) ではなく、アイデンティティの概念から説き起こす。演劇独特の認識が示される。

まず、同一化の経験に関する違いを彼は説明する。演劇はアイデンティティの独特な認識に役立ち、また我々自身と他者のアイデンティティを経験するための独特な方法として役立つ。アイデンティティという語の用法については注意が必要だ。第一に、我々は日常生活で人々を経験するのとは異なった方法で登場人物としての役者を経験する。空間と時間の捉え方が独特である。空間は世界となり、時間は運命となり、このような時空間に演技者はおかれる。さらにドラマでは、人間は理想的な現在性とともに提示される。日常生活にある、人に認められたいという必要、人を認めたいという必要、恐怖、責任、不確かさから来るプレッシャーがない。換言すると、普通の人間に対するよりも役者に対しては、すんなりと一体化するということである。それは人生におけるように、他人の他者性によって脅かされないからである。それどころか、他者の他者性そのものが我々の喜び・解放となる。

次は同一化の対象の違いである。役者は脅かす他者的存在 (不気味なアイコン) であり、同時に脅かされた存在 (顕現と野心の大胆な試み) である。彼が演じる登場人物／登場人物としての彼に、我々が「同一化」 (identification) するのは、彼の新しいアイデンティティの中に存在する、そのエネルギーに反応するためである。観客が劇場で「同一化する」とは、魔術的に鮮明な自己定義を感じると同時に、恐怖の領域を飛び越えることである。「同一化」とは、とりわけアイデンティティの発見である。劇のテーマとしての自己発見はよく話題にされる事柄ではあるが、ゴールドマンが定義した意味での同一化は、テーマとしての自己発見よりも、広く深い影響力をもつ概念である。

ベントリと同様、ゴールドマンでも、同一化に関する議論の文脈で、ブレヒトの理論が取り上げられる。ベントリは、ブレヒトの問題意識を演劇の幼児性を科学的思考方法で乗り越える試みとして捉えた。ゴールドマンは、最初から同化と異化の問題を二者択一として捉えるのではなく、二つながら必要なもの、また、ある種類の主人公に適したものとして捉える。だからブレヒトが唱導した演技技術は、役者の演技に、同化と異化を同時に存在させるものと、理解されねばならない。第一に、彼は登場人物をある程度のリアリズムによって表現せねばならない。しかし、役者はまたリアリスティックな描写のシステムの外に居て、そのシステムについてコメントしなければならない。異化効

果は社会的に疎外された登場人物に適している。それは、登場人物のもつパラドクスを反映しアイデンティティを効果的に示す方法だ。登場人物のアイデンティティは最終的に、彼が同一化しているシステムの犠牲者であることを示すからである。

ゴールドマンによると、同一化は三重のメカニズムである。(一)それは、舞台上で独特の定義づけをされた登場人物に対し観客が関心をもつプロセスである。(二)それは、役者が別の生を引き受けるプロセスである。(三)それは、劇の登場人物がアクションを通して(また逆らって)自己定義をするプロセスである。これら三つのプロセスはいつも結合されている。「同一化」の語にこれら三つの意味を含ませることは、ゴールドマンに独特である。それは『役者の自由』を貫く彼の根本思想から来ている。だから彼は、「自己に対する真実」、「憑りつかれること」、「同一化」、「自由」といった用語は、しばしば相互に関係しており交換可能などと言う。ゴールドマンが使ってきたこれらの言葉はすべて、演技のプロセスが我々に行使する、強力で定義しにくい要求を表すからだ。

同一化が劇芸術の中心に位置する理由は何か。ゴールドマンによると、我々の中断することのない自己のプロジェクトは、真のアイデンティティを獲得すること、当惑のない自由な存在の明晰さを達成することである。また、演劇だけがこのプロジェクトを達成できる。それは、ドラマが満足させる人間的必要、それが生み出す種類の意味、それが我々自身と世界との関係、に決定的に関わるのである。ゴールドマンの演劇理論は人間存在の根幹に関わるものとして構想されている。

結 語

ベントリとゴールドマンの両者は、模倣についてのアリストテレスの発言に固執することなく、演劇独自の問題として考察を進める努力をしている。前者は、役者の演技によって息を吹き込まれた場合には、役割は登場人物よりも演劇的にすぐれたものとなると述べるなど、芸術一般に指摘されがちなミメシスの観点からの脱却を図っているが、演劇論と文学論が混在する部分も多く見られ、演劇というメディアの独自性を打ち出せたかどうか、疑問が残る。ベントリはある部分では、模倣は演劇の本質を成さないと言いながら、同一化という模倣は演劇の本質であると述べたり、一貫性のなさが感じられる。これと比較すると意外に思えるが、ゴールドマンは模倣の観念を演劇独自のものとして再定義することによって議論を発展させる。感情的に人間が模倣しようとする対象は人間が両価的な感情を抱くものであると指摘し、死者のテーマが導入される。死者に対して人間がもつ両価的な感情を扱えるように、社会は演劇創出の圧力をかけるのだという。このように演劇の源泉においては、恐怖や不安を取り込んで成立する演劇が存在し、それゆえ、ゴールドマンにとって演劇は社会のコスモロジーを扱う仕組みだと言える。人間の両価的な感情は劇と役者と登場人物によって担われる。だから、役者と登

場人物は互いの運命を反映しているとも言える。ここに演劇現象を通して浮かび上がるゴールドマン独自の人間観がある。この点、ベントリの演劇論は暗黙のうちにその中心を近代演劇においているためか、性的言語で語られる演劇状況は舞台の幕が下りると解消される。そこには近代の欲望をもった個人からなる観客が感じられる。類型に関する議論は、ベントリの場合は、類型から原型へと視点が移動されると、神話学が提唱され、議論は演劇の独自性を失い拡散する印象がある。ゴールドマンは仮面とアイコンの視点を導入し、類型論を彼独自の演劇本質論と結び付けて論じる。類型、仮面、芝居じみた演技などすべて同じルーツをもつと語られる。ベントリは同一化の概念を発達心理学的用法から演劇的用法へとそのまま転用する。ゴールドマンの場合には、アイデンティティと同一化の言葉の意味は彼独自のものである。彼は、演劇独自の同一化を説明する。日常生活と演劇とは同一レベルで語られるものではない。役者は脅かす他者的存在（不気味なアイコン）であり、同時に脅かされた存在である。

注

- 1) アウエルバッハの総合の試みに関しては、Bove 79-130 を参照。
- 2) Harvey 24-25 は Elaine Showalter や Sandra M. Gilbert and Susan Guber の gynecritics は 19 世紀文学をモデルとして理論構築しており、それより古い時代のテキストに応用するのは問題であると述べる。
- 3) ゴールドマンは「攻撃」の語に特殊な意味を込めて用いている。攻撃とは、台本の一行一行に感じられる心理的突出 (thrust) の存在、役者が舞台上の他の役者や状況に働きかけようとする衝動、役者間のこれらの突出の相互作用である。三つの種類の攻撃がある。(一) 役者から観客へのエネルギーの流れ (performance)。(二) 自分の心理と肉体という素材を再構成して、登場人物を表現する努力、役を演じるときの攻撃 (impersonation)。(三) 前者二つから生じるプロットの攻撃。これら三つが総合されるとき、役者が演じる努力と演技が生み出す楽しみは劇のアクションの一部として認識され、それがこれらの分野を形成する (22)。

引用文献表

- Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1975.
- Bove, Paul A. *Intellectuals in Power: A Genealogy of Critical Humanism*. New York: Columbia Univ. Press, 1986.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Elias, Norbert. *The History of Manners*. Translated by Edmund Jephcott. Oxford: Blackwell, 1978.

- Elias, Norbert. *State Formation and Civilization*. Translated by Edmund Jephcott. Oxford: Blackwell, 1982.
- Goldman, Michael. *The Actor's Freedom*. New York: The Viking Press, 1975.
- Goldman, Michael. *On Drama: Boundaries of Genre, Borders of Self*. Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, 2000.
- Harvey, Elizabeth D. *Ventiloquized Voices: Feminist Theory and English Renaissance Text*. London and New York: Routledge, 1992.
- Stallybrass, Peter and Allon White. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1986.