

ドラマ研究概論 b / 国際多元文化演習 b の補助教材

○シェイクスピアの舞台になぜ家具がほとんどないのかと問うなら、必要でないからというのがその答えになる。ついでながら、シェイクスピアの観客は所与の環境（モノがある世界）にほとんど注意を払わなかった。（『ハムレット』におけるように）骸骨や横笛などに関心が向くときには、登場人物はいつもモノそのものの向こうを見ている。片足は現実にあるが、もう片足は大きな象徴的領域にある。確かに似たような隠喩的変換はリアリズム演劇でもみられる（イプセン『野鴨』の野鴨、テネシー・ウィリアムズ『ガラスの動物園』のガラス製の動物）。根本的な違いは、シェイクスピアでは象徴は言葉から作られるということ。登場人物の関心が向いているあいだ、骸骨は宙にぶら下がっている（hang in the air）。

○この土台は、シェイクスピア演劇と、数世紀の間に張り出し舞台に取って代わった具象主義的演劇（「写實的」も可。representational theater）を対照させるのに最適。後者の典型はイプセンとチャーホフ。彼らの演劇では隠喩は台詞の特徴（native form）ではない。これはリアルな部屋で登場人物がリアリスティックに話さねばならないという事実とはあまり関係がない。むしろ隠喩は、シェイクスピアの場合は固体世界（solid-state world）の力を削減する方策であるのに対して、リアリズムはそこから独特の重厚さを引き出しているという事情と関係がある。リアリズム的情景の目的は、それがリアルな部屋のように見えることだけでなく、また知覚される空間と耳で聞かれる台詞との新しい関係に協力することでもあった。Zola は社会学的にこの関係を述べている。だが現象学的には、我々の関心は別の次元にある。われわれが知りたいのは、この環境が感情的影響（力）としてどのようにリアリズムの根本的原理を観客に伝えるのかということ。すなわち、どのように隠喩は、別の参照システム（大きな物事が小さな場所に詰め込まれる）に取って代わられたのか。

○リアリズムが隠喩に代えて利用するものの好例を、『ヘッダ・ガーブレル』で女主人公が劇の冒頭でスーと入ってくる場面に見ることができる。「まあ、いやだ。女中は窓を開けてすっかり陽の光を入れてしまった」。このセリフが暗示するのは環境の中に埋め込まれている主人公。ここではこの環境がつねにある（persistence）。シェイクスピアでは窓は突然に現れる（『ロミオとジュリエット』）。窓はその向こうを見るためのもの。共謀的な象徴主義（conspiratorial symbolism）を生じさせる機会ではない。シェイクスピアの登場人物はどこからともなく（out of thin air）創り出した自然を自分の感情の延長として誇張し、一時的に利用する。例えば、リア王が末娘の死を嘆いて動物を列挙する箇所。

○この対象をより大きなコンテキストで考えたい。そのため、近代演劇から語りによる情

景描写 (spoken landscape) を例にとる。チェーホフの『ワーニャ伯父さん』でのアストロフの森についての長い独白。その目的は何か。その台詞は森を森として劇に同化させる手段でもなく、また劇の感情的必要として自然を利用しようとするのでもない。主題上 (自然破壊)、必要なのだ。これは近代演劇に多くみられるテーマ。通常、ノスタルジアとともに自然が語られる。シェイクスピアでは、環境とそこに住む人間の区別はまだドラマのテーマではない。自然が詩の主題になるとき、それ自体で美しいもの・恐ろしいものとして認識されることはない。それは個人の魂のなかの、あるいは政治的身体 (国家) のなかの、美しいもの・恐ろしいものなのである。例えば、『冬物語』のナデシコ (gillyflower) の箇所。

○イプセンの箇所に戻る。リアリズムの「今ここ」は、心理学的次元においては、内界を外在化して示す方法。ヘッダの場合には、結婚生活と人生に対する敵意。ただしそれによって内界が定義されるわけではない。動機そのものではなく、動機の徴が与えられるだけ。イプセンは次々とモノを示すことによってヘッダを描き出す。

○Roman Jakobson の観念を応用するなら、隠喩の喪失が換喩 (metonymy) や代喩 (提喩法) の発見につながった。すべての芸術の中でとくに演劇が求めるのは、舞台に舞台の外にあるものを含ませ、不可視なものを可視化する方法だからだ。隠喩は相似や一致の原理によってより多くの世界を取り込む工夫だ。リアリズム演劇に見られる換喩や代喩は性質や属性、また社会のような実体 (不可視のもの) を可視的なものに還元する方法である。もちろん小説は演劇よりも先に、これらの比喩 (tropes) を完成していた。演劇における心理的リアリズムの出現 (ゾラが自分の小説をドラマ化した『テレーズ・ラカン』はひとつの時期的目安) を待って、キャンバス地の張物に描かれていた家具・道具類がセットのなかに出てくることになり、心理的・形而上的エネルギーを充てんされることになった。小さなモノのなかにも大テーマを発見する手法はイプセンにも見られるが、ピンターの『帰郷』The Homecoming はこれを極端にまで追求した。「誰がわたしのチーズロールを食べたんだ」。

○隠喩から換喩への移行にはさらに大きな局面がある。リアリズム演劇の特徴的な背景は居間。1) これはリアリズム演劇の最大の限界 (ある特定の場面に固執) の結果。2) 詩的領域と社会的領域の交差点として居間はリアリズムの当然の到着地点。人間ドラマを日常の社会的相互作用という目に見えるリアルな世界に置き、その世界こそ経験の第一原因であることを示す。時間、場所、アクションにおいて限界があるので、リアリズムは現実を忠実に模倣しようとしながらも、一種の新古典主義になってしまう。テーマ上は、それらは住民自身の出生・選択・階級についての過去の経歴 (歴史) の限界なのだが、リアリズム演劇のト書きは逆方向を示す人工物を注意深く点在させることになる。すなわち、そ

れらは原因となった過去の遺物であるのみならず、来るべきものの予兆にもなる。例えば、ガーブラー將軍のピストル。近代演劇のト書きが詳細になるにつれ、私的な心理（の領域）に象徴性をもった空間（symbol-laden space）が侵入してくるのを眺めることになる。舞台背景はアクションを曖昧な形で（注「なにか関係がありそう」）含みもっている（Kenneth Burke）。登場人物たちは背景をセリフのなかで解説すると言えるだろうが、また背景は登場人物たちを絵画的に（pictorially）解説するとも言えるだろう。ヘッダの居間の各所、モノをめぐる動き（progress）は、中世演劇の天地創造から最後の審判までの留（りゅう）（station）をめぐる動きに似ている。例えば、『ヘッダ・ガブレル』の二幕での女中の「奥様、火をおこしましょうか」のセリフは、イプセンに特徴的な causal なものを casual に装わせる例。そのようなセリフはシェイクスピアでは見かけにくい。次幕に起きる大事件の伏線となる台詞（plant）として、時空間の蓋然性を重んじる緊密なシステムのなかで、一つの事件は次の事件の契機となる世界を前提としているからである。「時間を飛び越える」（leaping o'er times, シェイクスピア『冬物語』）ことはあり得ない。居間は、時間を経ればこの独特の決済（reckoning）を生む。居間がそのために必要な小道具（property）をすべて備えていること（自己充足性）には驚かされる。

○アクションを一つ、あるいは二つの場所に限定することは、リアリズム演劇における最大の感情的利点の一つ。すべてのものが見えており、出番を待機しているという事は、舞台に視覚・聴覚的関心を集める。これはリアリズム的表象を歓迎する映画もまねできない。カメラ・アイの移動性（mobility）は、静止して遍在的な空間（rigid omnipresent space）とそりが合わない。従ってイプセン劇の映画版にはその跡が残ってしまうことになる。登場人物は開かれた世界で行動する代わりに、モノについて語るのに熱心である。結果的にカメラは同じシーンを写すのに耐えられず、そわそわと外へ出たがったり、窓を探したりする。わずかの部屋の中で人間のドラマが展開すると、劇が観客に信じさせるときには、時間的なアクションの中で運命（Fate）が果たす「あり得なさ」（improbability）の、空間版が成立する。空間が運命となる。潜在意識的にリアリズム演劇が達成するのは、目の幽閉。「再起する環境が与える衝撃」（Strindberg）。演劇鑑賞のときに活動する感覚（視覚）の一つは催眠術的同一性のなかに閉じ込められる。一方聴覚は登場人物の人生の変化や発展を捉える。セリフは「我々は他の場所に行く自由がある」といい、舞台背景は「すべてはここで終る」という。オニールの『夜への長い旅路』の場合、空間的運命性（spatial fatality）の印象が極めて強い。

○情景が運命的に作用するという観念はリアリズム喜劇では大きな要素ではない。そこでの舞台は社会的地位、思うように扱えない小道具がつくる障害物のコース、頼りにならない隠れ場所を表す背景布（backdrop）にすぎない。しかし喜劇作家とみなすことができるチャーホフにおいてそれは不気味で繊細な完成をみせる。場面イリュージョンの最後の局

面（実験的演劇）に移る前に、ここでチャーホフの演劇を綿密に検討したい。その理由は主に、彼の居間には、彼をポスト・リアリズム演劇への最も理想的な橋渡し役（transition）とする、近代に特徴的なひとつの姿勢の出現がみられるからである。

○最初に裸舞台でチャーホフを上演したところを想像してみよう。家具のない劇にどのようなことが起きるか。私の推測では、観客は想像（して、作った家具）で舞台を埋めるだろう。「関節が外れる」（『ハムレット』から）のは時間の方である。チャーホフでは家具は目に見える歴史（人生の窮状、「途絶えることのない控えめな不快感」David Reisman）なのだ。

○チャーホフの劇は閉所恐怖症の叙事詩と呼んでよい。彼は数回の情景の変化を求めるが、1回にしても差支えない。どの場所で語ってもよいようなセリフだからである（イプセンとの違い）。チャーホフの本当のロジックは雰囲気（atmosphere）にある。実はチャーホフにとって場所の移動は、人間の可能性についての無慈悲な注釈なのだ。人々はどこにいても変化することがない。これは彼らの話題と関係。彼らが話をするために座る椅子は不満の座（椅子）になる。現在の生活空間は一種の牢獄になる。しかし深い次元では、生活のリズムそのものとの関係。幕が開いて観客が登場人物に初めて出会うとき、彼らは過去時制をそのまま生きている。時間は、我慢しなければならぬリューマチのようなものである。退屈と折り合う。退屈はチャーホフでは活動になる。時間は病気の匂いのように登場人物に付きまとう。イプセンでは空間が正体を現わすように、チャーホフでは時間が正体を現わす。チャーホフの舞台には、隠れた意味をもつ家具や小道具はない。彼の部屋は共同体の場所であり、住民と訪問客との区別もつかないくらいだ。

○結果的にチャーホフの人物が椅子に座るやり方は、イプセンの人物が椅子に座るやり方とは異なる。後者では主要な会話をするため。前者では、モノの世界は静止点、それを基準に観客は魂の恐ろしい進行（passage）をみる。「沈黙の触れられる世界」（Osip Mandelstam）。チャーホフの沈黙のなかで起きることは、触れられる世界、見える世界、モノに宿った歴史が人間世界に静かに侵入してくるということ。世界はもはや会話で覆われていない。

○この沈黙はイプセンの沈黙とは異なる。後者には注意深さ、期待、思考による緊張がある。後者からピンターが、前者からベケットが生まれる。舞台の会話が、当てこすり・言い抜け・陰謀の迫力（innuendo, subterfuge, charge of intrigue）で満ちるとき、沈黙もまたこれらと同じエネルギーを発する。しかし会話がチャーホフの場合のように、空虚さ（emptiness）、あるいは、世界での活動を通してそれを終結させる約束のない原因不明な感情と苦悶で満ちるとき、沈黙はこの空虚さの否定的等価物（negative equivalent）とな

る。

○チェーホフに関する私の説は誇張と見えるかもしれないが、それには理由がある。そのことが、ポスト・リアリズムの「セリフ／場面」比率にアプローチする基礎を提供してくれるからである。Frye は、チェーホフは最も純粋なアイロニー（反語）に演劇的に接近していると書いた。「アイロニー」また「皮肉な態度」という言葉で Frye が言わんとするのは、19世紀における、ある種類の劇の出現である。そこでは必然的な事件の感覚（A→B→C）が希薄になり、カタルストロフィーの源泉が姿を現す。アイロニックな劇は喜劇的な距離感（comic detachment）と悲劇的な主体性（tragic subjectivity）の融合したものである。それは、外的には反動的な社会、内的には混乱した魂の研究だ。

○場面イリュージョンの観点からは、この態度は、アクションと世界とを、登場人物と情景的土台とを、視覚的なものと聴覚的なものとを、争わせることを示唆する。換喩と代喩が、全体を部分で置換することによって、また全体の特質を部分で置換することによって、世界全体を縮小し移し替える手段であるとする、アイロニーは部分あるいは全体という実体を越えて、我々の視野を広げる手段である。情景がそこで語られることを否定するとき、情景はアイロニックであると言えるだろう（例 牢獄の中で自由を説く）。すなわち、「言葉を場面对立させる」（Duerrenmatt）。しかしアイロニーは、少なくとも当面の我々の関心においては、一個の比喩（trope）というよりも、他の比喩もそれに感染する病気なのだ。Hayden White はアイロニーを「メタ・比喩的語法の」（metatropological）と呼ぶ。即ち、アイロニーは、現実を言語的に定義する（linguistic characterization）試みすべての愚かしさを指し示している、また、アイロニーがパロディの対象とする、信念（beliefs）の愚かしさを指し示している。従って、暗喩・換喩・代喩はナイーブである。なぜなら、それらは比喩的に（in figurative terms）物事を把握するという言語の力に対する信仰を示唆しているからである。アイロニーは空中に浮遊する（即ち、感染力の強い）比喩（trope）であり、それが暗喩などに取りつく、それを自己懐疑のウイルスで冒してしまう。White が言うように、それは「イデオロギー破壊的」（transideological）である。

注1：trope は、辞書によると「言葉のあや、文彩、修辞： 隠喩(いんゆ)(metaphor)、換喩(metonymy)、代喩(synecdoche)、反語(irony)など」と説明される。アイロニー（反語）は言葉のあやという観点からは、暗喩や換喩や代喩と仲間だが、上の段落は、両者の基本姿勢の違いを指摘している。

○イプセンにおいて我々が到達するのは、比喩的語法に対して19世紀リアリズム演劇が示す信念の頂点である。もちろんイプセンにもあらゆる種類のアイロニーが含まれるのだが、彼の比喩的象徴的装置は基本的に Hayden White のいう意味で「ナイーブ」である。なぜなら、その装置が最も強烈な倫理的想像力の一つに奉仕しているからである。『ヘッ

ダ・ガーブレル』を例にとる。テスマンとレーブボルクの職業観は相異なる——前者は生活の糧を得るため、後者はそれに人生を捧げるため。この点は情景的に正確に翻訳される（適切な換喩的身振り *gestus* を発見）。

注1：身振り (*gestus*) はブレヒトの有名な演劇用語。gesture であると同時に *gist* であるもの。振舞によって社会的態度が提示される。例 テスマンは資料の山を抱え、レーブボルクは無造作に走書きをポケットに突っ込む（『ヘッダ・ガーブレル』）

○チェーホフにおいて我々が到達するのは、リアリズムが、比喩と象徴の伝統的システムでは、その認識する真の内容をもはや表現できない瞬間である。比喩と象徴が使用されなくなったというのではない。しかし、意味作用の底辺を発見することが困難なのである。意味がどのようなものであれ、それは倫理以前であるからだ。リアリズムの倫理的基礎が懐疑主義に道を譲ってしまった。その向かう方向は、なにかのイデオロギーではなく、生存そのものの可能性である。そして二枚舌を使う悪魔のような (*diabolically equivocal*)、空中浮遊する（世界全体を感染させる）著者の感覚をもつことになる。チェーホフの劇の観客は、プロット・アクション・陰謀といった演劇性 (*theatricality*) の希薄に強く印象づけられ、また混乱させられる。その希薄感、とくにドラマ的エネルギーの主要な源となる議論 (*argument and discussion*) が突然なくなることに由来する。延々と議論する登場人物がいるが、それはチェーホフがなにか主張しているのではない。彼はこの傾向を他の事がらを伝えるために利用している。シェイクスピアが殺人の傾向をなにか他の事がらを伝えるために利用しているのと似たやり方で。チェーホフにおける真の弁証法は、声と声との間（議論）にあるのではなく、「混乱した魂」の声と、現実における沈黙という「反動的な」残響との間に起きる。

注1：エコー（残響）は「混乱した魂」を音源として生じるものと、私は目下のところ解釈しています。エコーと書いてありますが、沈黙なのです。

○要点をチェーホフ『桜の園』を使って例証。ガーエフが本棚に話しかけると、それは、この領地の文化的過去に対する換喩・代喩となっている。ナイーブなリアリズムなら最初から舞台に本棚を置いているだろう。イブセンなら最初から置かれた本棚はその出番を待つことになるだろうし、バーナード・ショーなら本棚に並んでいる本のタイトルまで告げるかも知れない。チェーホフの舞台ではこの意味での象徴性は弱い (*negligible*)。それは肖像画でも、祖父の時計でも、サモワールでもよい。チェーホフの部屋のなかにあるものすべてと同様、それ（本棚）はひとつの重要機能をもつ——世界のアイロニックな無反応を構成すること (*to constitute the ironic nonresponse of the world*)。本棚はガーエフの話聞いていない。それが彼の言葉に対する注釈なのである。ブルーストが『スワン家のほうへ』（『失われた時を求めて』の第1巻）のなかで語る一節と同じ内容。