

# ブリジット・プロスト「演劇における死」への応答

高橋博美

まずはじめに、時間と空間を超えた「演劇と死」の散策に連れて行ってくれたブリジット・プロストに感謝の気持ちを伝えたいと思います。死と暴力に満ちた壮大な世界を垣間見せてもらい、人生がますます味わい深くなりました。さて、私は演劇には門外漢なので、現在の仕事、フランスで日本語、日本文化を教える仕事に就いていること、また、インド好きという趣味にかこつけて、今日は、能とカタカリについて、もう少しお話しさせていただきたいと思います。

まず、能とカタカリに共通する「超自然的なるもの」について言及し、次に、これら二つの伝統芸能の演出に関して、三つの共通点を指摘します。最後に、能に関して、語彙と語源を巡っていくつかお話ししたいと思います。

## 1 幽霊、亡霊、悪魔、そして死者

「スクリーンは幽霊で溢れかえっているんです (Il y a des fantômes plein l'écran)」。これは、セリーヌの『苦境』(1941年)からの引用で、フィリップ・ソレルスが1997年に、映画をイリュージョンの地下墓所として語った自らのインタビュー記事につけたタイトルです。さて、ブリジットの講演の冒頭にあったように、演劇は生者の世界に幽霊、亡霊、死者たちを呼び寄せる格好の手段です。その意味で、インドのカタカリと日本の能は、すぐれて演劇的であると言えます。というのも、目に見えないもの、聞こえないもの、超自然的存在、あるいは死者を、想像上のドラマの主人公として、あるいは過去の再構築物として呈示するにとどまらず、これらの演劇のなかで亡霊たちは、まさにそこに、地下墓所から抜け出て、目の前に、生者と同次元の世界にいるからです。これら二つのアジアの伝統芸能において興味深いのは、幽霊、亡霊がイリュージョンの地下墓所として地下に収まるこ

となく、文字通り、現実として、「舞台は幽霊で溢れかえっている」点です。そして、幽霊たちは目に見え、耳にすることのできる日常世界に介入します。では、死に隣り合ったこれらの演劇について、もう少し見てみましょう。

### 1. 1. カタカリ

まずはカタカリですが、語源的には、カタは物語、カリは遊戯・演劇を指し、字義通り、オペラあるいは舞踊劇と一般に呼ばれています。南インドのケーララ州で1500年ごろに成立したこの舞踊劇は、ダンス、パントマイム、音楽、儀式を総合した形を取り、通常、宗教的な祭りの際に上演されます。カタカリのテキストは、サンスクリット古典劇「クーリヤットタム」の影響を受け、『マハーバーラタ』、『ラーマーヤナ』、『バーガヴァタ・プラーナ』などヒンズー教の叙事詩に着想を得ていますが、古典劇に深く根ざしながらも、それと同時に、数世紀にわたって、つまり、10世紀から15世紀にかけての民間芸能の血を強く引き、それがカタカリの本質となっています。そのため、宮廷中心に発達した古典演劇の伝統において、残酷なシーンや殺しは厳禁であったにもかかわらず、カタカリの物語とはといえば、暴力的で血なまぐさいシーン、悪魔殺しや、敵を滅ぼしてめでたしという話で満ちているのです。こうした殺戮、血、悪魔の舞踊は、今日、私たちが考えるところの単なる「見世物」として上演されるだけでなく、祭儀として行われています。舞踊する者は、聖なるものに接し、神となり、超現実的世界と現実世界のあいだを舞うことができるのです。神々と人間、祭儀性と世俗性、言語と非言語、見えるものと見えないうもの、聞こえるものと聞こえないもののあいだを舞い、彷徨い、均衡を保ちながら、デュルケムの聖俗二元論を超えた世界を観客と共有すべく演者は自らを差し込みます。

### 1. 2. 夢幻能

次に、能についてですが、能のなかでも、とりわけ夢幻能は独特なもので、ここでは文字通り「夢の中に現れ出た幻」、異世界や夢に現れた光景が語られています。多くは伝説や文学作品を典拠とし、死者、幽霊、悪霊、さまよえる魂の世界が、異世界からやってきたシテによって舞われ、謡われ、語られます。シテは幽霊のごとく、生と死、可視と不可視の狭間に身を置き、ポール・クロードルによれば、「死

から、単なる輪郭から、あるいは忘却の中から外に出た」シテは、常に「未知なるものからの使者」<sup>1</sup>であると言えます。さて、舞台において意識的に亡霊に自分自身を語らせたのは観阿弥だと言われ、「松風」、「江口」、「通小町」などの作品において、亡霊による語りや、力強く描かれています。そして、息子の世阿弥によって、夢幻能は完成の域に達し、死の時点に立って生を振り返り、そうすることで生の時間が停止し、逆行する「映画的」手法ができあがり、「清経」、「井筒」、「桧垣」などの作品において、人物を孤立させ、単純で純粹なひとつの情念として舞台に結晶させることに成功しました。こうした幻の風景のなかで、観客は、生者と死者が相見える場所へと導かれます。シテの語りは過去の歴史の再生にとどまらず、再度クローデルの言葉を借りれば、こういうことになります。「亡霊たちの国から連れ戻されて、瞑想のまなざしの中でわれわれに描き出される人生そのものなのである。われわれは、おのれの欲望や苦悩、狂気のこの苦い記念物の中で、われわれ自身の前に立たされることになる」<sup>2</sup>。

## 2 舞台演出上の相似点

次に、カタカリと能の舞台にとって本質的な三つの点を指摘したいと思います。

### 2.1. 仮面——能面とカタカリの化粧

一つ目は、マスク、仮面の、その聖なる超自然的側面です。仮面劇である能は、例外的な直面物を除いて、すべての曲のシテが面をつけ、面は能の生命であると言われていています。仮面の役割についてブリジットの指摘にあったように、仮面は演じるものの身体を消し去ります。同時に、仮面は外界から演者を守り、演者を孤立させることで、演者は死者の世界に入り、日常世界とのつながりから部分的に脱して、時間と空間を超えることができます。能の面は、人工物、虚偽、隠蔽ではなく、能面こそが真実へと近づくことを許すと考えられています。

カタカリでも仮面がつけられていたとする研究者もいますが、現在、実証されているわけではありません。けれども、仮面とカタカリの化粧——形態と色彩が人物

<sup>1</sup> ポール・クローデル『朝日の中の黒い鳥』内藤高訳、講談社学術文庫、1988年、121-122頁。

<sup>2</sup> 同前、125頁。

によって厳密に記号化されている——とのあいだに相関関係を打ち立てることができるかもしれません。長時間（6時間程度）を要するカタカリの化粧もまた、聖なるものへのかけ橋として機能し、そこを通じて世俗的世界を脱し、神々の隠された聖なる世界へと侵入することができるからです。偶発的存在としての人間の条件は、化粧によって消し去られ、こうして演者に神々の舞踊がゆるされます。その意味において、化粧とその色彩は、神々が異界へと入る入り口であるとも考えられます。

## 2. 2. 手の重要性

また、以下の二点も簡単に付け加えておきたいと思います。まず、手の重要性に関してです。カタカリは、顔の表情、インド舞踊に特有の目の動きとともに、言葉と同じだけの意味を伝えることができる約500のムドラー（手印）によって演じられます。手が人間の心と密接に関係しているという考え方は、能にも通じ、また、歌舞伎、バリの舞踏や中国の京劇にも通じるものです。

## 2. 3. 儀式性

三つ目の点ですが、カタカリは様式に厳しい舞踊で、基本的な動態と移動の仕方は崩すことができません。こうした様式の一種の儀式性、象徴性は、能や狂言にも通じているでしょう。

3 最後になりますが、能について、語彙の観点から少しお話しして、コメントの締めくくりにしたいと思います。

### 3. 1. 「能」

能という言葉は、伝統芸能用語として定着しているため改めて考えることもないかと思うのですが、この漢字が意味するところは、「能力」、「才能」、「行動」です。では、いったい、そこではどんな行動のドラマが語られているのでしょうか。能の最大の特徴は、演者が舞台上で立ち、動かずにいるときの身体の動きの強さであり、情念、狂気、人間のドラマが、遅さ、わずかな動き、さらには、不動、沈黙において表現されるところにあります。不動と沈黙の力、これらは非常に興味深い概念ですが、これはヴェーダーンタ学派の哲学、とりわけ『マハーバーラタ』の中心

にある『バガヴァッド・ギター』における「抑制された行動」なる思想にきわめてに近いように思われます。

### 3. 2. 「舞」

次に、もう一点、能の本質的とも言える用語を取り上げます。一般に、日本語では、ダンスをするという意味で、「踊る」と言いますが、能に関しては、「能を踊る」とは言わず、「能を舞う」と「舞」が用いられます。ではいったい、この「舞う」とは何を指しているのでしょうか。語源的に見ると、「踊る」が上下の運動、跳躍であるのに対し、「舞う」とは旋回運動を示しています。このように、「舞」という漢字は、第一に旋回運動、つまりは身体運動を意味するのですが、たとえば、この漢字を見てすぐに思い出されるのは、「振る舞い」という言葉です。「振る舞い」はフランス語でcomportement、人のあり方、動作、態度、所作の意ですが、日本語の「振る舞い」は面白い言葉で、一説に語源は「振り舞う」で、「鳥が羽をふるい、自在に空を舞うこと」とあります。そうした身体の動きであると同時に、「ご馳走を振る舞う」「大盤振る舞いをする」というように、ホスピタリティという意味、自分を他者のほうに振り向ける行為に繋がっています。ちなみに、五百年続き、重要無形文化財に指定されている山形県の黒川能においては、来場者に豆腐を差し出す儀式的のことを「振る舞い」と呼んでいます。さて、「舞」の第二の意味は、「励ます」で、人の気持ちを奮い立たせる「鼓舞、鼓舞する」という言葉にもこの「舞」が使われています。こう考えると、舞とは、本質的に、旋回し、自分を他者に向けて、他を励ます行為であろうと考えられます。そうした自他関係、他への働きかけの行動が、不動、沈黙という相の下で現れる、そこが能の独創的な点と言えるかもしれません。

能における見る・見られる関係を世阿弥は「見（ケン）」と呼びました。『花鏡』のなかで、世阿弥はこう書いています。「舞に目前心後と言ふことあり。目を前に見て、心を後に置けとなり」<sup>3</sup>（題目六カ条）。また、舞は、「無心の位にて、我が心を我にも隠す安心にて」<sup>4</sup>（万能縮一身の事）なさなければならぬとも書かれてい

<sup>3</sup> 世阿弥『風姿花伝・花鏡』、小西甚一編訳、タチバナ教養文庫、2012年、241頁。

<sup>4</sup> 同前、283頁

ます。ここでは、舞手が我が目で己を見る（「我見」）のではなく、観客という他者の目で己を見る（「見所」）ことが問題となっているのですが、世阿弥はこれを、能という芸術に関してのみ述べているのではなく、そこでは、生そのもの、彼の世界観が描かれていると考えられます。その意味で、能とは、身体芸術であり、過去の記憶の再生であると同時に、己を虚しくして、他者のまなざしをわがものとする自他関係の可能性の呈示でもあると言えるでしょう。

（高橋博美＝レンヌ第二大学・講師）

\*\*\*\*\*

# ブリジット・プロスト「演劇における死」 からの考察

歴史はぐるぐる回る螺旋なのか、未来に伸びる線なのか

榎本 恵子

「文学と死」というテーマの国際連続セミナーに参加させていただきまして、ありがとうございます。演劇における「死」の問題は、今日のブリジットの発表にもありましたように、時代によって、扱いがまったく違います。意味も違います。歴史的背景と、人々の価値観が左右しているために、なかなか全体を捉えにくいし、また比較しにくいものです。ですから、「文学と死」の問題をあえて演劇という分野に提供してくださった西山先生、それを、舞台上に見える死と見えない死、見せられた死と語られた死、写実的な死と象徴的な死という比較から、通史的に広く紹介してくれたブリジットに感謝します。

この発表に啓発され、いろいろな方向へ問題意識を持った方も多々いることと思います。私の専門は16世紀、17世紀のフランス喜劇なので、演劇における死の問題はとても新鮮なものでした。今回、この様な現代までの鳥瞰的な視野を得たことで、少々大胆なヴィジョンが見えた気がします。あまりにも膨大なコーパスで、すべてを検証したわけではないので、これから述べることは多少飛躍しているかもしれません。ただ、先に述べましたように、演劇を通史的にとらえる機会はなかなかないので、ブリジットが展開した考察および作品を中心に次の二つの側面からのコメントをしたいと思います。

それは、人類の歴史はぐるぐる回る螺旋のようであるということ、それでも歴史は未来に進んで伸びていく線であるということです。至極当たり前のことなのですが、死の表象をめぐるフランス演劇の歴史からもそれが見え、改めてそうだなと感じたのです。

## I. 歴史はぐるぐる回る螺旋のようである

舞台上に表象される死は、ブリジットの発表から大きく分けて、1) 残忍な血と凄惨な死の蔓延する舞台が劇場を占めている時代、2) 死が舞台から隠された時代、3) 死が不在の時代と大きく三つに分けられます。そしてそれぞれの時代が次々と現れループしています。まず、17世紀初頭のバロック期の演劇における死の蔓延する時代、死が隠された古典主義演劇時代、死が不在のポスト古典主義時代から19世紀自然主義演劇、再び死が舞台を彩るロマン派正劇、仮面や恐怖により死が表に出ない時代、死が不在あるいは舞台上に死者が公現した時代、暴力的な舞台が再び現れる時代とみる事ができるでしょう。これらの波は歴史的背景の変遷が反映されたものとリンクしているのです。

### 残忍な血と凄惨な死の蔓延する舞台 バロック演劇

ブリジットの論文見出しI-Aにあたる、17世紀初頭のバロック期の演劇には残忍な血と凄惨な死が蔓延しています。テオフィル・ド・ヴィオーの『ピラムとティスベの悲劇的愛』のように、血塗られたベールを見て愛する人がライオンに食べられてしまったと思ひ刃するピラムと、恋人を追うティスベの後世の絵画の題材にまでなるような宿命の恋を描いたものがあります。けれども、1613年の作者不詳の『残虐なムーア人』を筆頭に、アルディの『セダーズ』など、舞台の上で、殺戮あり、暴行ありの凄惨な死が展開されます。コルネイユ、マレシャル、ボワロベールの作品の中にも、様々な理由で血が流れる場面が展開され、決闘場面もでてきます。

そもそも16世紀末、ユマニストたちによって確立しつつあった演劇、特に悲劇は、古典ギリシャ・ローマ劇を手本に、主題を宗教、歴史、古代に求めていました。高い身分である王侯貴族や神話の神々の涙と極度の悲慘を扱ったものです。すでに芝居の筋を同じ一日、同じ一つの時間進行の中で、同じ場所で表現しなければならないとする三単一の規則が謳われるようになり、時宜に適さないものはあってはならないという真実らしさも求められつつありました。人を感動させることが目的で、その中でも、不幸な結末に終わる悲慘な状況を舞台に載せることで、その状況を倫理的な瞑想に役立つような模範としての価値を持ったものが求められていました。独白には雄弁が求められ、抒情的、倫理的な意見を展開していくための合唱が取り入れられました。かつて受難聖史劇が大押韻派たちの卓越し、凝った詩法が

用いられ、神秘と瞑想と過度にグロテスクな描写が共存していくことになったように、バロック的な修辭法、想像力が發揮された視覚的な戯曲となっていきました。さらに17世紀初頭は、宗教革命と反宗教改革により宗教的秩序が壊れ、倫理的、政治的、科学的秩序など既存の秩序が崩壊した時代です。ペストや戦争のために国は荒廃し、常に死と隣り合わせの、すべてが移ろいやすい不確実な時代、暴力的で、残酷な表現で人間の条件の悲劇性を示そうとするものが好まれました。時代と観客が求めた姿が、このバロック演劇の凄惨な血の舞台といえるでしょう。

### 死が舞台から隠された時代 古典主義悲劇

ブリジットの発表でIII-Aに相当するルイ14世治下のフランス古典主義演劇では、死が舞台の奥に隠されました。1635年のアカデミー・フランセーズ設立に伴い、リシュリュー枢機卿による絶対王政確立期における中央集権化の文化行政に演劇が組み込まれ、花開く古典主義演劇は、演劇の規則が厳格に守られていました。起源をアリストテレスの『詩学』、ホラティウスの『詩論』、ドナトゥスに遡る演劇規則は以下の三点です。理性と良識に基づく「真実らしさ」[la vraisemblance]、「ビアンセアンス」[礼節、la bienséance]のもとに、劇作法の規則「三単一の規則」[les trois unités]が続きます。その「ビアンセアンス」が求めるものが、振る舞いや言葉遣いが登場人物にふさわしいか、舞台で見せるにふさわしい事柄か、ジャンルや戯曲の構成に適合しているかなどです。例えば、コルネイユの『ル・シッド』のシメヌの心の在り方のように、自分の父親を殺した相手と結婚することは真実らしくなく、またビアンセアンスからも外れるとして問題になりました。同様に、舞台上で血を流してはいけません。これは拷問、処刑、強姦、人食いなどの蛮行に限らず、決闘や殺人などのアクションを含みます。『残忍なムーア人』やアルディの残酷劇に見られる舞台上での惨劇に対する道徳上の配慮ともいえます。殺害や決闘などの出来事は、多くの場合、幕間などに起こったことにし、語り（レシ）で知らせます。ブリジットも提示していますが、ラシーヌの『フェードル』のテラメヌによるイポリットの死の死のレシが挙げられます。ただ、これを、行為として目の前に惨劇を表象するのと、<sup>アレクサンドラン</sup>十二音綴による魂に訴えかける「語り」とどちらがより強く死を観客に意識させるかは、ここでは別の次元のこととします。

## 死が不在の時代 18世紀ポスト古典主義時代から19世紀自然主義演劇

情念に翻弄される主人公を描いたラシーヌの悲劇からルイ14世の興味が宗教劇に移行すると、フランス演劇も次第にその様相を変化させていきます (III-B)。モリエールの性格喜劇『人間嫌い』の後<sup>5</sup>、喜劇から笑いを追放し、庶民の苦悩や悲しみを描く新ジャンルへの挑戦がなされました。悪習を嘲笑する愉快的な喜劇と国の不幸を介して集団の不幸にかかわる悲劇とをリンクさせようとしたデイドロが提唱する市民劇<sup>ド ラ ム</sup>は王侯貴族が登場する悲劇や笑わせる喜劇ではなく、その中間の真面目な劇となりました。マリヴォーの恋の不意打ちによる感動と涙の喜劇、デトゥーシュの作品に代表されるように、涙を誘う登場人物の悔悛を描いた説教めいた喜劇、庶民の苦悩や悲しみを描いた催涙喜劇と続きます。革命前夜のポーマルシェによる社会への痛烈な批判を盛り込んだフィガロ三部作も、モリエール張りの古典主義喜劇に、マリヴォーの恋愛心理喜劇、デイドロが提唱する真面目な道徳的目標を掲げた市民劇であり、「生活の断片を描き出」したものです。これらの舞台には死は不在であり、ブリジットも言及しているように「舞台上で死と直に出会う約束は為されていない」のです<sup>6</sup>。

## 凄惨な死が舞台を彩るロマン派<sup>ド ラ ム</sup>正劇

フランス革命が明けた19世紀フランスの舞台には再び死が舞台に表象されます (I-C)。革命で死を間近に感じ、一種スペクタクルのように見てきた人々の前に、舞台上でもさまざまなドラマが、また死が展開されました。市民劇のブルジョア的悲壮感がメロドラマに浸透、支配していきました。ドイツ・ロマン派を通して、19世紀ロマン派の劇には、華々しく死が表象されていました。特に17世紀の古典主義悲劇に対する反動として誕生したロマン派<sup>ド ラ ム</sup>正劇は、歴史と現在の社会とのかかわりの中にその存在意義を見出し、「今」に適應させようとしていました。ユゴーの『エルナニ』然り、『リュイ・プラス』然り、デュマの『アントニー』然り。またオペラ『リゴレット』の原作となった『王は楽しむ』で明らかのように、ユゴーは、劇とはグロテスクと崇高を融合したものでなければならぬとしました。そこには惨

<sup>5</sup> 本論「II. 歴史は未来に伸びる線である」39頁参照。

<sup>6</sup> ブリジット・プロスト「演劇における死」、本誌、18頁。

劇も含まれ、死闘が舞台に蘇ります。「過渡期の歴史的動向を写し出す鏡」であるロマン派正劇<sup>ドラマ</sup>の主人公たちは「憂鬱とメランコリー（世紀病〔un mal du siècle〕）に捕らえられた自己と、自分を犠牲にしても理想を守り抜くために万事を尽くせる行動的な自己」を持ち<sup>7</sup>、そこには常に死の影がありました。ヴィニーの『チャタトン』の最後の場面のようにチャタトンに想いを寄せる人妻役の女優が派手な階段落ちをするなどの体当たりの演技が観客を更なる感動へと導くようになります。波乱万丈で奇想天外な筋の中で愛と憎しみが渦を巻き、死が舞台を彩ったのです。

### 死が舞台に表象されない時代 詩的理想主義演劇と不条理劇

その次に現れるのは19世紀末、象徴派詩人による死が幻の中に隠された芝居の時代です（IV-A）。1960年代の、ベケットに象徴される不条理演劇の中では死すらも訪れないのです（IV-B）。19世紀末の知識階層の精神状態を「実証主義的な世界観から理想主義的な夢へと揺れ動いていた」とし、ジュール・ルメートルはその理想主義的な夢の世界を現実の生活を実感させるために「あの世」を想定することが必要であったと言っています<sup>8</sup>。メートルランクは日常の悲劇を言葉のない沈黙の中に表現し、『ペレアスとメリザンド』に象徴されるように、死は言葉では語られず、舞台上にも明確には表象されず、沈黙と非人間的なものの中に隠されます。そしてベケットに至っては、『勝負の終わり』、『ゴドーを待ちながら』に見られるように、人間の行動自体が意味をなさない、不条理のなかに閉じ込められ、無限に続く時間の中で「死に出くわす機会さえけっして与えられない<sup>9</sup>」のです。

### 死が不在の日常演劇と記憶の中の死

フランツ＝クサーファー・クレツに代表される1970年代の演劇には死が不在です（III-C）。ブリジットが提示したライナー＝ヴェルナー・ファスビンター、ジャン＝ポール・ウェンゼル、ミシェル・ヴィナヴェールなどの作品群は、社会を構成している小さな人々の階層に焦点を当てています。イヨネスコの『犀』などの社会

<sup>7</sup> 同前、10頁。

<sup>8</sup> 岩瀬孝、佐藤美枝、伊藤洋『フランス演劇史概説』早稲田大学出版部、1985年、203頁。

<sup>9</sup> ブリジット・プロスト「演劇における死」前掲、21頁。

派劇を継承した日常演劇はさらに挑発的になり、社会批判的なメッセージを送り続けます。そこには、死は不在というより、存在しえないのでしょうか。人々の生活の現実の姿を写し出しているからです。

そしてもう一つ、死者が闊歩する舞台が現れます（IV-C）。登場人物が死ぬという現在進行形の死が舞台に繰り広げられるのではなく、死者が蘇り、死人のように生氣のない生身の人間と共演するのです。カントールは強制収容所の思念体ともいふべき幽霊の結婚式を演出し、シャルロット・デルボは現実の繰り返される殺戮と悲劇をアウシュヴィッツの過去の惨劇を提示することで観客の記憶を呼び起こします。死は観客の意識下で動いていると言えないでしょうか。

#### 暴力への回帰 挑発演劇が見せる凄惨な舞台

過激で暴力的な場面を観客に叩きつけ1990年代以降イギリスで一大旋風を引き起こした「挑発演劇」[in-yer-face Theatre]において舞台上での暴力シーンが回帰します（IV-D）。サラ・ケインの『ブラステッド』は日本でも、2004年、2009年と上演されましたが、2009年のSPACによる舞台のパンフレットには「戦争とセックスの世紀を生きた者すべてに捧げられた、最も残酷で最も美しい愛の物語」とあります<sup>10</sup>。これら挑発演劇の過激な表現は、現代社会が抱える問題を、受け流すのではなく真っ向から考えるように突きつける手法なのでしょう。そしてカーニバル的な残忍さはシェイクスピアを想起させ、グロテスクと崇高を共存させたユゴアの演劇論を見る思いがします。

この死の表象をめぐる演劇の波がループしているのを見ると、それぞれの時代の価値観や人々の意識がループしているのが見えてきます。社会が混沌としている時、人は残忍さを求め、死に惹かれるのです。けれどもそれが現実と化した時「死」は舞台の奥に隠され、人は自分のいる現実と向き合うことになります。そして喉元を過ぎると世界は混沌とした無秩序に戻り、人は凄惨な悲劇ないし死を求めるのでしょうか。このループの中で興味深いのは、残酷な舞台が現れる時、その引き金となるように現れているのがシェイクスピア劇の残忍さだということです。もちろん、フランスバロック劇におけるシェイクスピアの影響は、今日までの研究では

<sup>10</sup> SPAC、静岡 春の芸術祭2009、6月6日～7月5日公演より。

認められていません<sup>11</sup>。けれども、アルディたちの残酷演劇の前の時代にイギリスでシェイクスピアが活躍していたのは事実です。そして、華々しい劇的な死が彩るロマン派正劇は、直接的あるいはシラーの作品を通して、その手本をシェイクスピアにしています。シェイクスピアはこの時代の劇作家たちの憧憬の的でした。ユゴーの「ドラマは完全な詩である。(…)シェイクスピアのうちに、コルネイユ、モリエール、ボーマルシェというわが国演劇の特徴的な三大天才が、あたかも三位一体といった具合に、結集されているように思われるのである<sup>12</sup>」という一節がその影響力の大きさを物語っています。さらに20世紀末に蘇った残酷な挑発演劇にシェイクスピア劇のそれを重ねるなら、歴史は回転し続ける螺旋ということになるのでしょうか。

## II. 歴史は未来に伸びる線である

それでも、死の表象をめぐるフランス演劇は、歴史が単にループするだけではないということを教えてください。回りながらも、未来に伸びている線であり、前に進もうとする人間の歩みを感じさせます。それは、フランスにおける演劇の定義の変遷とも言えるかもしれません。死が描かれた演劇と死の不在の演劇の特性が、劇のジャンルと移りゆく時代の中で変化していく様を、先に見た時代の特性と併せながら確認したいと思います。

### 演劇のジャンル 喜劇の使命

演劇は古代ギリシャの宗教儀式にその起源を持ちますが、その時から、悲劇と喜劇というジャンルに峻別されていました。悲劇は古代ギリシャ時代には、歴史と神話にその主題を依拠し、次の古代ローマ時代にはギリシャ悲劇を継承しつつ、ローマの古い歴史から題材をとり、より国粹的なイデオロギーの広がりをもたらしていました。16世紀末にフランス詩法の誕生とともに確立した「フランス演劇」においてそのジャンルの定義はテレンティウスの注釈を行った文法学者ドナトゥスの理論

<sup>11</sup> 誰しもが影響関係を想起するのに実際にはその根拠が見つからないというのもまた興味深いところである。

<sup>12</sup> ユゴー『クロムウェル 序文』西節夫訳、潮出版社、2001年、23、27頁。

に基づくものです。

それによると、悲劇は登場人物に王侯貴族、神々を扱い、史実に基づく題材が選ばれます。主題になるのは彼らの悲惨な運命、人の運命の不確かさ、追放、没落などで、不幸な終わり方をします。彼らは時に国の将来を憂い、義理と私的感情の間で揺れ動き自己を犠牲にします。あるいは、止めることを知らない情念につき動かされ破滅していくのです。人々の頂点に立つ彼らの言葉は格調高い韻文であり、武勲詩に近いものです。対する喜劇は庶民など低い身分を扱い、その主題は身近ではあるがフィクションです。彼らは身分相応の言葉遣いと行動をし、悩んだり、騙したり騙されたり、恋をしたりします。日々の生活の一面を描いた筋はハッピーエンドで終わります。そしてこの二つのジャンルが相容れることはありませんでした<sup>13</sup>。したがって、「死」を扱うのは悲劇ないし悲喜劇であり、庶民の生活には一切かわりのない世界での出来事です。そして庶民の生活を題材にする喜劇には、使命がありました。それは、ホラティウスが提唱するところの「気に入られ、楽しませながら教育すること [plaire et instruire]」<sup>14</sup>であり、キケロの説くように「人生の手引きであり、模倣、風俗の鏡、真実の絵姿を教え諭す詩であり話」であることです<sup>15</sup>。「楽しませる」ために必要な笑いの要素は、時に暴力的で猥褻な側面を持ち合わせる危険性がありますが、「度を越したものは徳をも消し去ってしまう<sup>16</sup>」のであり、節度、中庸が大切<sup>17</sup>です。モリエールは、自然に倣った中庸を良しとし、行き過ぎを風刺した作品を書き、時に笑いをも排除した上で喜劇の原則を体現した理想の喜劇を作り出しました。けれどもそこに「死」は不在なのです。

<sup>13</sup> 古典ラテン喜劇作家プラウトゥスは、『アンフィトルオ』で、作品中に神であるジュピテルとメルクリウス、将軍アンフィトルオとその妻アルクメナ、将軍の奴隷ソジラスという様々な身分の登場人物を登場させるために、この芝居を「悲喜劇」と命名した。また、バロック、古典主義演劇において、ハッピーエンドで終わる悲劇、込み入った筋立ての喜劇を「悲喜劇」とするなど、悲劇、喜劇というジャンルは明確に分けられていた。

<sup>14</sup> Horace, *Art poétique*, v.333-336.

<sup>15</sup> Charles Estienne, *Épître du traduction de L'Andrienne* de Térence.

<sup>16</sup> D. Heinsius, *Dissertation sur le jugement d'Horace au sujet de Plaute et de Térence*, trad. par J. -M. Civardi, *L'esthétique de la comédie*, dir. G. Conesa, Paris, Klincksieck, 1996, p. 111.

<sup>17</sup> J-L. Guez de Balzac, *Réponse à deux questions ou du caractère et de l'instruction de la comédie*, Discours 4, *Œuvres diverses (1644)*, éd. R. Zuber, Honoré Champion, 1995, p. 119.

## 悲劇と喜劇の融合

ラ・フォンテーヌは、モリエールの死の翌日、フランスが失った大きな損失を墓碑文の中で「これら3人（プラウトゥス、テレンティウス、モリエール）の才能は渾然一体となって、いまや一つの才知となった。その美しき芸術がフランスを楽しませていた。ああ、彼らは逝ってしまった」と彼の死を悼んだ詩を書きました。モリエールの死後、デイドロは、さらに笑いを削除した喜劇を市民劇として理想を掲げました。つまり、ポーマルシェが『真面目な演劇ジャンルに関する詩論』（1767）で言及しているように、悲劇は非現実で観客に何の感動も与えない劇形式と捉え、より現実の人間に近い登場人物によって感動と教訓を与える劇を描こうとしたのです。悲劇、喜劇がそれぞれの不可侵を破って融合されるのは19世紀ロマン派正劇<sup>ドラム</sup>です。ユゴーは、己の時代を「近代の詩の絶頂に達する」ものとし、「真の詩、完全なる詩は相反するものの調和の中」にあるもの、つまり「ドラマはグロテスクなもの<sup>ドラム</sup>と崇高なもの、恐ろしいものと道化たもの、悲劇と喜劇とを、同一の息吹のもとに融合するもの」であるとしたのです<sup>18</sup>。

## 日常生活の写し絵の中の死の表象

演劇の中で死を扱えたのはその歴史上、長い間、悲劇、もしくは悲喜劇の中でした。日常生活の模倣であり、風俗の鏡として舞台上に挙げられた真実の写し絵である喜劇に死が描かれることはありませんでした。なぜなら、悲劇は登場人物が王侯貴族か神々と決められていて、庶民の生活を描く喜劇に死を扱うことはできなかったからです。悲劇と喜劇が融合されたことで、庶民の生活を描いた筋の中に死が出現します。それはひと事であった死がより近いものとして直視されるようになったこと、喜劇がハッピーエンドではない深刻な現実を観客に突き付けることが可能になったことを意味します。

ブリジットはたびたび、死が不在の演劇の理由として「生活の断面を描き出すため」<sup>19</sup>であるからとし、舞台上に展開されるそれぞれの時代の現実とはいかなるものかを提示しています。また反対に、死のある演劇においても、それぞれの時代を反

<sup>18</sup> ユゴー『クロムウェル 序文』前掲、21-22頁。

<sup>19</sup> ブリジット・プロスト「演劇における死」前掲、18頁。

映した「死」が舞台上に繰り広げられていることを提示しています。死のある日常を描いた芝居は単に「楽しませながら教育する」のではなく、現実を前に観客に一種の追体験をさせ（コントロール）、遠い—あるいは近い—記憶を呼び覚まします（デルポ）。そこには人間の意識の変遷を見て取ることができるでしょう。

また、ベケットによってアリストテレスの規則からフランス演劇が解放され、「観客に示されるものは、観客を教育することでも、気晴らしをさせることでも、ましてや観客に気に入られることでも、情念を浄化することですらない<sup>20</sup>」とは、見方を変えると、すべての責任が観客に委ねられたということです。事実を提示して、個々の体験を持つ観客一人ひとりに何かしらの問題提起をしているのです。「気晴らし」でなくても「気に入られ」なくてもいいのです。嫌悪されることも含まれるかもしれません。いずれにしても「芝居を観る」という行為そのものが、興味を持って臨むことなのだからです。道徳的に一つの答えを導き、見ている人を「教え諭す」必要もないのです。それぞれが何らかの問題意識を持てばいいのだからです。心に響いた何かが、それからの人生に何らかの影響を与えることになるでしょう。浄化できなくてもいい。浄化するためには、もしかしたら自分も犯してしまうかもしれないという観客の共感を得なければならないのですから、観客にこういう生き方もある、こういう事実もあるのだということを提示できればいいのです。次にそれを目の当たりにしたとき、そこで浄化作用が働くことになるだろうからです<sup>21</sup>。こうして観客は、自ら感じて、自ら考えることを要求されるようになったのです。そしてこれらはすべて、人々の生活、環境、思想が多種多様になった現代におけるひとつの演劇の姿といえるでしょう。

## 喜劇comédieと演劇Comédie

« comédie »はフランス語で喜劇を意味しますが、17世紀頃まで、フランス語で« comédie »とすべて小文字で書くと「喜劇」、« Comédie »と最初の文字を大文字

<sup>20</sup> ブリジット・プロスト「演劇における死」前掲、20頁。

<sup>21</sup> ジャック・デリダの« laisser venir »の概念が想起させられます。ジャック・デリダ『他者の言語』、高橋允昭訳、法政大学出版局、1989年、354頁。上智大学教授、赤羽研三先生最終講義「言葉の力—半生を振り返って」（2016年1月30日、於上智大学）より。

で書くと、「演劇」を意味しました。ローマ最古の劇作家ルキウス・リウィウス・アンドロニクスが「コメディ」を「人生の鏡」と言っていますが<sup>22</sup>、大文字で始まる« Comédie »と書かれた「コメディ」は、狭義で喜劇を意味することもあるものの、演劇全般を指し、演劇すべてが人生の写し絵であったことを意味しています。喜劇と悲劇が融合された演劇は、現代において、演劇のすべてを包括した大文字で始まる「コメディComédie」に戻ったのかもしれませんが。そして、時代の流れの中で舞台に展開される現実は、我々がよりよく生きていくために様々な観点から示唆を投げかけているように思われるのです。

演劇による死の表象の波のループは、人間が昔から変わらない失敗の歴史の繰り返しを、舞台に上げられる様々な死の姿は、観客との関係性において新しい形へと進んでいくことを表しているように思われます。これから四半世紀、さらに半世紀と時代が進む中で、人は舞台に何を見るのでしょうか。そして死は私たちの前にどのような舞台を表象するのでしょうか。これからの演劇を見ていくうえでの課題を与えられたような気がします。

(榎本恵子 = 首都大学東京・非常勤講師)

---

<sup>22</sup> J. Peletier du Mans, *Art poétique*, Lyon, Jan de Turnes, et Guil Gazeau, 1555, p. 70.