

現代世界演劇の展望



現代世界演劇 別巻 (全17巻別巻1)
現代世界演劇の展望

定価 二二〇〇円

一九七二年八月二五日印刷
一九七二年八月二五日発行

著者 ©

大久保輝 利光哲 岩淵達治 喜志雄 野崎昭夫 毛利三 赤沢秀二 石沢秀二 寺村五三 印刷者 田中昭三

発行者 株式会社白水社

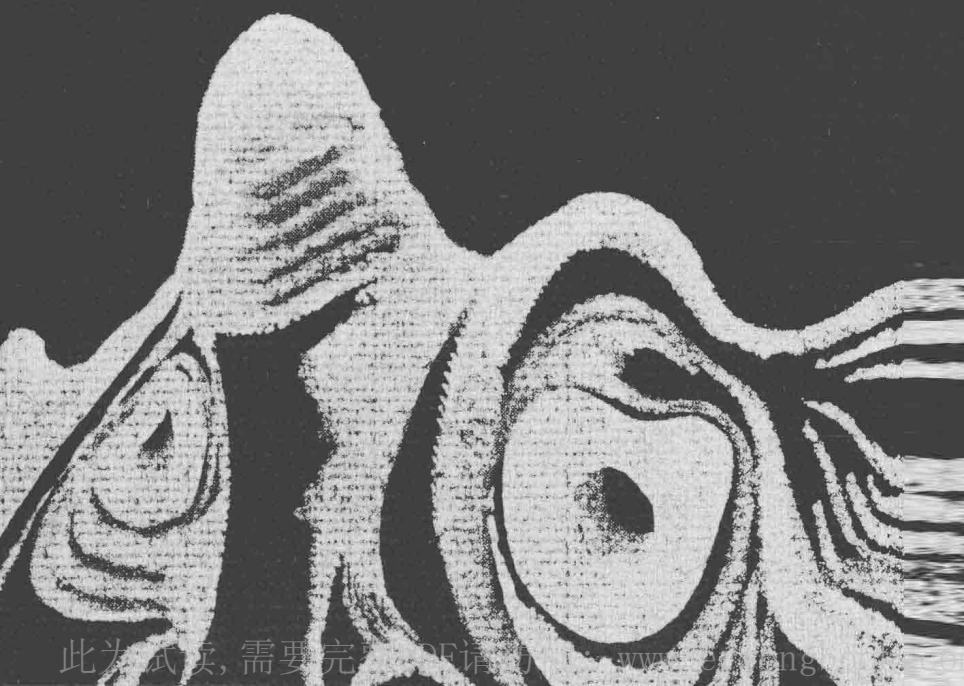
東京都千代田区神田小川町三の二四
電話東京(〇七)七八二一(代)
振替東京三三三二二八
郵便番号一〇一

理想社印刷・加瀬製本

(分) 0397 (製) 51680 (出) 6911

現代世界演劇の展望

現代世界演劇
別卷



此为试读, 需要完整版PDF请到 www.ezeng.com

目次

I	フランス演劇（付スペイン演劇）	
第一部	……	大久保輝臣……………9
第二部	……	利光哲夫……………38
II	ドイツ演劇……………	岩淵達治……………81
III	イギリス・アメリカ演劇……………	喜志哲雄……………175
IV	ソビエト演劇……………	野崎韶夫……………245
V	北欧演劇……………	毛利三彌……………273
VI	イタリア演劇……………	赤沢 寛……………305
VII	東欧演劇……………	岩淵達治……………333
後記	石沢秀二……………	359

装幀
朝倉
攝

I
フランス演劇
(付スペイン演劇)

第一部
第二部
利大
光久
哲保
輝臣
夫

第一部 現代フランス演劇の系譜（一九五〇年前後まで）

はじめに

現代フランス演劇の動きを歴史的に展望すること、これが筆者に与えられた課題である。フランスにおける現代劇が一八七七年にアントワーヌによって創立された自由劇場からはじまることは演劇史上の常識となっており、したがって本稿の目的は、それ以後のフランス演劇の歩みを年代的に記述することで足りるかもしれない。従来この種の展望は、戯曲作品を中心に、劇作家の特徴や傾向を並列的に記して、それを演劇史のなかに位置づけようと試みるのが通例であった。演劇史というものの、その内容は戯曲史にはかならず、しかも文学史の片隅にその席を与えられるにすぎなかったのである。ところが近ごろでは、演劇を構成する三つの要素、すなわち

戯曲と演出（上演）と観客との相互関連において演劇創造をとらえようとする傾向が強まってきた。これには歴史的な理由があり、あえて言えば、現代演劇における演出と観客の問題の比重の増加を意味している。コボーの言うように、「言葉で劇作品をつくることと、それを俳優によって舞台にものとして置きかえることとは、同じ精神的操作であり、一つのものの表裏にはかならない」とすれば、これにつけ加えて、「観客を探究すること、そして舞台創造を観客として体験することも、同じ精神的作用であり、一つのものの表裏にはかならない」だろう。そしてそのような演劇創造について語るといっても、究極的にはこれまた同じ精神的操作にはかならないはずである。しかし、実際の演劇創造においてもこのような一致はきわめて稀にしか実現されない理想であって、フランス演劇にその実例を求めるとすれば、遠くモリエールにしか思い当たらないし、現代においてはおそらくブレヒト以外に見つかるまい。演劇創造におい

ですら理想であるとすれば、ましてそれについて語ることににおいてはまったく不可能事というわけになる。それに加えて、音楽の演奏や舞踊の場合と同じく、舞台芸術についてはどんなに言葉を尽くしても完全に語られるものではない。したがって本稿では、(イ)やはり従来どおり戯曲を中心に歴史的記述の方法をとるが、筆者の理解しうる範囲でなるべく演出や観客の問題に触れること、(ロ)スペースの制限上、当然とりあげてしかるべき劇作家や作品の羅列を避けて、各時期においてもっとも評価すべきだと思われる試みについて重点的に述べることを意図した。ただしこの場合においても、分類や選択に伴う脱落や粗雑さは避けられない。なお、一九五〇年以降の前衛劇とその先駆的実験である一九二〇年代の前衛運動、戦後演劇のなしとげたもっと重大な変革の一つであるクロードル劇とアルトの演劇論と《全体劇》の概念、および最近における演劇政策の展開については、利光哲夫氏の論考が併載される予定なので、本稿では意識的に省略し、問題点のみをあげるにとどめた。したがって本稿はそれ自身で独立しうるものではないことをお断わりしておきたい。

一、現代演劇における多様性

現代のフランス演劇を俯瞰すれば、それは多様性という言葉に集約されるだろう。この多様性はたんに戯曲のジャンルについてだけではなく、上演の形式、舞台の構造、演劇人の組織など上演主体に関するものから、観客層の育成や演劇政策に関してまで、つまり従来の考えからすれば、演劇を享受する側の問題にまで広がっている。このような多様性があらゆる点で分類や図式化を困難にすることは当然であり、フランスの演劇をその現象面でながめた場合、そこには各種のスペクタクルが目まぐるしく生産され、混乱と無秩序の印象すら与えるのである。しかし、この点を無視して今日のフランス演劇を語ることは不可能に思われるし、往々にして結論とされがちなこの多様性の問題を、本稿ではむしろ最初の手がかりにして再検討することからはじめたい。

まずこの多様性はなにに由来するものだろうか。言うまでもなく、十七世紀古典主義美学においては、悲劇と喜劇の二つのジャンルが厳密に区分され、あらゆる戯曲

作品はこの絶対的な基準によって評価されていた。もちろん、作家の創造過程においてこの基準はより柔軟に解釈されてはいたものの、普遍的な理性と良識にもとづく芸術という理念に関しては共通の意識を持っていたのである。したがって十七世紀の演劇論はおもに文学ジャンルとしての戯曲論であって、演劇生産に関する問題は提起される理由がなかった。十八世紀のディドロに至ると、喜劇の時代的要素と悲劇のドラマ的要素を合わせ、いわゆる市民劇(正劇)が新しい形態として提唱されるが、ここにおいても古典主義的な戯曲ジャンル論の卓抜な修正にとどまっている。古典主義の美学とその理性的秩序が根底からくつがえされるためには、十九世紀のロマン派の反抗まで待たなければならなかった。それを象徴する事件がユーゴーの『エルナニ』(一八三〇)の上演であったことはいまだ強調するまでもない。周知のとおり、ロマン派の最大の功績は、良識と理性にもとづく古典主義の規則に対して、個人の内在的価値を強調したことであり、ここに近代の個人主義の美学がうち建てられる。同時に、古典主義的な戯曲ジャンル論は完全に崩れ去り、劇詩人は自分自身の芸術的靈感のおもむくまま、自由に劇形式を選択しようようになったのである。戯曲に関するかぎり、ロマン派による徹底した形式

の自由化が、現代におけるフランス演劇の多様性の第一の原因である。

第二の原因として、近代的スペクタクル産業の発展をあげなくてはなるまい。その裏にはむろんフランスにおけるブルジョアジーの経済力増大と、それに伴う大都市再開発の問題があるわけだが、その点に詳しく触れる余裕はない。前述した戯曲形式の自由化が、劇作家の才能の開花を促進させ、同時に、一八五二年の第二帝政時代になると、私企業としての劇場経営が大幅に認められて、その結果、パリのグラン・ブールヴァール沿いに大小さまざまな商業劇場がつぎつぎと建設され、新作戯曲を上演する場所と機会が飛躍的に増加することになる。比喩的に言えば、十九世紀後半のフランス演劇は劇場支配人の時代であって、企業としての演劇が必要と供給の原則にしたがって繁栄する時期である。とくに注目されるのは、フランスの場合、消費産業としてのスペクタクル企業の比率が、いわゆる製産業と比べて相対的に高いということである。文化と教養に対するフランス・ブルジョアジーの貪欲な嗜好がこれに輪をかける。ほかのヨーロッパ諸国に先んじて近代国家をつくりあげ、中央集権の体制をいち早く確立したフランスにおいて、政治・経済・文化の機能が首都に集中し、地方との較差が目

だってくるのもこのころからである。演劇もその例外ではなく、以後はもっぱら中流階級以上の教養と社交娯楽機関として、劇場がパリに集中する傾向を深めていく。

一方、十九世紀の初めから、パリの下町に庶民を対象とする娯楽専門のスペクタクルが繁栄しはじめて、世紀の半ばごろになると、グラン・ブールヴァール（東半分、犯罪通りの俗称で有名だったタンブル街道を中心に、犯罪メロドラマを主体とする通俗娯楽劇が盛んになり、この種の芝居に対してブールヴァール劇という名称が与えられる。それに対して、グラン・ブールヴァールの西半分の地域は、いわば山手地帯に相当し、ここではロマン派の歴史劇や正劇（市民の日常生活を扱った写実劇や家庭劇が上演され、下町の通俗娯楽劇と併立する状態がしばらく続く。ところが一八六二年のレピュブリック広場建設を契機として、下町のブールヴァール劇は急速に衰え、劇場はグラン・ブールヴァールの西に向かって繁栄しはじめる。同時に、それまでは比較的きまじめな要素の濃かった風俗劇や家庭劇がより娯楽的色彩を強めて、メロドラマやヴォードヴィルが主体となり、正劇を中心とする正統的演劇と対立するようになる。こうなっていると、従来は下町の通俗娯楽劇を意味していたブールヴァール劇という名称が、今度は山手の娯楽劇全般を意

味するようになってきた。こうしてパリの商業劇場は第一次大戦前まで《ベル・エポック時代》を享受することになるのである。ロマン派の凋落（没落）以後、正劇を中心とする正統的文学的演劇は、写実主義、自然主義、象徴主義へと移行して二十世紀を迎えるわけだが、言うなればこの十九世紀後半の五十年間に、パリの演劇見取図がほぼ完成することになる。この見取図は大別して三本の柱から成り立っている。すなわち古典劇の牙城（がでんじょう）として伝統の保持を委託されたコメディ・フランセーズ、グラン・ブールヴァール沿いに建てられた約二十の商業劇場——内容的に見れば、正劇を中心とする正統的演劇を上演するもの、風俗喜劇を主体とする娯楽演劇を上演するもの、以上の二つに分けられる——で行なわれる企業としての演劇、さらにその外辺に散在する小規模な劇場で上演される少数者のための冒険的な試み、がそれである。以上を要約すればおよそ次のようになる。 (イ) 演劇の商業化は必然的に新作の需要を促し、それは演劇生産の大幅な増加となって現われる。(ロ) 商業化は必ずしも戯曲ジャンルを多様化させるとはかぎらない。なぜならそれは支配的ジャンルとして娯楽演劇を繁栄させるから。しかし一定地域での劇場の集中は相互間の競争を激化させ、それは同一ジャンルでの多様化を促進させずにはおかなくな

り、喜劇系の作品を分化させる結果になる。プールヴァール劇が繁栄するあいだに、comédie légère, comédie gaie, comédie-ballet, comédie musicale, comédie dramatique, comédie satirique など、喜劇系の名称がまぎらわしくなったのも当然であろう。(ハ)商業化には当然それに反発する動きが伴う。演劇に芸術としての自律性を回復させようとする試みが生まれ、これが時代の文学理念と結びついて、新しい演劇創造をつくりだす母胎になる。

さらに時代の進展につれて、古典劇以来の近代古典とも称すべき名作が増加していく。これらはたんに演劇的遺産として受け継がれていくばかりでなく、ブルジョアジーの文化的財産の一部として半ば独占的に享受されるが、時とともにその遺産が多くなることは自明の理である。また、ロマン主義——写実主義——自然主義——象徴主義へ、文学理念の移り変わりとともに、文学と同様、演劇は新たな現実を発見するのであって、そのたびごとに新しいヴィジョンによる新しい演劇が創造されていくのだ。その大部分は忘れ去られていくにせよ、総体として遺産が殖えていくことに変わりはない。これが多様化のあまりにも明白な第三の原因である。要するに、フランスの演劇を多様化ならしめたものの総体が、この

国の演劇の伝統としてのしかかっているのである。

しかし、現代の演劇を多様にならしめたさらに重大な理由があり、それは現代の演劇の特質に、そして現代のすべての芸術の特質に直接かかわる問題である。周知のように、近代芸術をささえるリアリズムはあるがままの真実を模倣することを理想とした。そこには客観的現実に対する揺るぎない信仰があり、芸術はそれに到達するものとして自明の性格を持つものである。ゆえに芸術は芸術としてことさら自覚されることはなく、かえってそれによって真の生命を得ていた。十七世紀の古典主義から十九世紀の写実主義に至るまで、芸術理念の変遷はあっても、それぞれの理念における普遍性というか超越次元に対する懐疑は必ずしも意識されなかったのである。したがって芸術のなかで問題となるのは、主として技法上の問題であって、芸術とはなんであるのかという本質への問いは提起されなかったし、されたとしてもそれは芸術家である自己を再確認するためにほかならなかった。言い換えれば、芸術家である個人は自己の芸術を媒介として、個人の集合体である社会にそのままつながることができたのである。そこでは個人の利益の追究が社会の利益と矛盾しない幸福な連帯性が成立しえた

し、認識と実践とが全体的な統一を保持することが可能であった。このように近代市民社会においては、個人の内面に追究される芸術的創造が同時に社会的現実の表現として成立しうるが、そのためには個人と社会、理論と創造とのあいだに共通の意識、ある普遍性が前提とされなければならない。しかし十九世紀末に至って、このような普遍性は崩れ去る。ニーチェの「神々は死んだ」という言葉が象徴するように、人間と世界の全体像をささえていた聖なる基準は徐々に見失われて、合理的な世界観はニヒリズムに席をゆずるのだ。ボードレールの象徴主義以後、ダダ、シュールレアリスムと移行する認識過程は、自己の魂のなかに統一的な世界像を回復しようとする現代人の苦闘の現われにほかならない。かつての芸術家は、彼自身の内部にある統一的な世界像をいかに表現するかが問題であった。そのような世界像が喪失された今日、現代の芸術家はなにを表現すべきかが不可欠な問題となる。芸術家が同時に批評家たらざるをえないという今日の状況は、現代芸術の不可避的な宿命でもあるのだ。したがって今日の芸術はどうしても「芸術論の芸術」(岡本太郎)であるほかはない。現代の演劇がその形こそちがっても、本質的に「演劇論の演劇」にほかならない理由もそこにあるだろう。劇作家であれ、演出家

であれ、俳優であれ、現代の演劇人はそれぞれ自己の演劇論を持たなければならないように強いられている。さらに、第二次大戦と抵抗^{レジスタンス}の体験、水爆と公害に象徴される機械文明の退廃は、現代人の人間観に根底的な変革をもたらし、とりわけフランスの演劇に理念の再検討を迫った。もはやなにを描くべきかの問いではなく、演劇とはなにかが問われつつある。現象的にさまざまな演劇が存在している事実のなかには、演劇創造にたずさわる一人一人に、そのような問いが課せられていることを読みとるべきだろう。その問いを余儀なくされている現代の状況、それこそ今日の演劇を多様ならしめている根本的な理由なのである。

二、二十世紀初頭の演劇

「それは精密科学に心を奪われ、証明可能な、かつ検証しうる真理のみを念頭におく奇妙千万な時代であった。真実でありたいという欲求から、ほんものの扉、ほんものの窓を備え、ほんものの植物で飾られ、ほんものの動物を登場させる装置によって征服された、かの自由劇場の自由ほど不可思議なものはない……これが人生断片の時代であった。機知の減退、想像力と驚異の死滅、言語の墮落、これがこの時代の演劇の特徴である。」

(ルイ・ジューヴェ)

現代を特殊化することは現代に生きる者の権利である。だとすれば、過去の現代人にもそれと同じ権利があったはずだ。今日、アントワーヌの自由劇場によって代表される近代リアリズム演劇はもっぱら批判の対象にされている。しかし、彼の時代において、自由劇場の試みはその時代的必然性を持っていたと考えなければならぬ。事実、ジューヴェの指摘するアントワーヌの極端

な自然主義は、当時の安手のウエルメイド・プレイの流行に對して、舞台における「ありのままの真実」を強調した点に最大の意義があったのだ。ジューヴェの指摘はたしかに正しい。と同時に、それは自由劇場の持っていた歴史の意味を否定するものではない。

フランスにおける演劇活動を時間の流れにそってながめるとき、そこに反動が反動を生み出すという一種の自然現象のごときものを見いだすことは容易である。自由劇場につづき、詩人ポール・フォールによって創立された（一八九〇年）芸術座の運動は、そのような現象の適例であり、「人生の断片」に對して「人生の裏にある不可知なものを暗示する場」を舞台につくりだそうとした。この試みはリュネ・ポールの制作座へ受けつがれ、二十世紀の三〇年代の演劇に橋渡しされることになる。演劇史上、自由劇場と制作座の対立は、リアリズムとイデアリズム、事実と詩の対立としてとらえられるが、演劇概念のちがいは当然舞台における表現のちがいとなって現われる。前者における描写の優位、後者における暗示の強調は、これまた必然の成り行きであった。しかし、この二つのまったく相反する革新の試みが、ともに当時の支配的ジャンルである商業演劇に對するアンチテーゼであった点を忘れてはならないだろう。