

# 「道化の復活」説に関する一考察 <I>

—現代における道化の力—

越 部 遅

## 序 章

——五百年程昔の世界では、人生のすべての出来事は今より遙かに鋭い輪郭を持っていた。悲哀と喜悅、不幸と幸福の間の懸隔も我々の場合よりずっと大きかったらしい。彼等が体験したすべてのことは、子供の感ずる喜びや悲しみに今でも僅かに残っているような直截性と排他性を持っていた。……困窮や赤貧に対する慰めは今日より遙かに少なく、その苦しみは一層激しく人々を襲った。病気と健康とは大変な違い様だった。冬の身を切る酷寒と恐い暗黒の夜は、まさに禍いそのものだった。(ヨハン・ホイジンガ著「中世の秋」)<sup>(1)</sup>

上の引用は、然るべき渉獵の結果ではない。ただ余りにも美しいホイジンガの文章を挙げ、その裏にひそむ震撼すべき現実を直かに感じ取っていただきたかったのである。古代・中世における自然の猛威とそれに対する生活の緊張は、それが強ければ強いほど丁度ストイックの歎息のように、自ら突破口を見付け出す。例え一時的にであれ、リラックスした気分をつくらずにはおかない。単一な日常性や慣習性や生存の無常性から脱出するために、宗教も政治も互いに利用し合い乍ら、例えば祭祀を演出する。厳格な式事を守ることによって祭祀の中にかくされた陶醉性を擁護する。それにこの陶醉性は爆発的な演戲衝動からきていたので、元来そう持続的にはつづかなかった。だから人々の要求は、陶醉そのものというよりもその反復だった。儀式や形式は、実はその内容を最も純粋な形であとへ残すための便法と云える。人々は厳肅な生活から逃れようとして、あべこべに形式で自己の生活を縛り上げる。それを守ることによって社会の一員となり、同じ苦しみと斗っている他の人々の姿を認め、ほっと一安心することができるからなのだ。恐らくこうした根拠から、中世の社会には情趣豊かな形式が一杯だった。そこには宗教的な儀式はもとより、余り重要でない出来事、旅行、仕事、訪問にいたる迄、何千という祝福、儀式、唱文、作法が存在したという。遠いギリシャのディテラムボス合唱歌あるいは男根唱歌といえども、ディオニュソス自然神を讃美したり穀物の豊作を祈ったりする具体的な目的の他に、歌い歩くこれらの行列そのものにも目的がなかったとは云えない。厳しく演出された祭祀の中

で、人々は「自身を失って、自己のやうに思はれたり、他人のやうに思はれたりする境地に入り込む。斯る極端な昂奮こそ彼等が到達すると欲する目的である」(エルヴィン・ローデ)<sup>(2)</sup>、と云えないこともないのである。そしてこの魔的な陶醉は、自然の中心に人間が居りその中で畏怖をもって自分自身を眺められるような人間の居る社会では常に尊重された。ユリウス・パップの考証によれば、今日でもなお、セレベス島のアルフル族が行う降霊祭、アフリカのネグロ族の病氣治療法、中央ブラジルのバイカリー族が行う同様な現象——要するに自然未開民族の中では、とりわけ演劇の原始的形態と云えるような現象が維持されている。誤解を招かぬようにはっきりさせておくが、もしこうした形式保存の本能が事実演劇の奥にある演戲衝動と別個に考えられぬものであるならば、演劇が宗教的祭祀から誕生したという考えは少し訂正されなければならない。なぜなら礼拝も演劇も本来独立した社会制度であって、後者は前者に利用されるばかりでなく進んで前者をも利用してきた、という見方を忘れてはならないからだ。祭司たちは演劇の持つ変形や魔術の可能性を利用して自己の権威高揚を企てたが、演劇の方も人間に絶対の対象が必要になると神々迄も利用しつくしてきたからである。(この場合は神々も人間の姿を反映させる鏡の役割りでしかなくなってしまうのだ。)つまり人間はいざ理性を捨てる段になれば、宗教や政治の力を借りる迄もなく、自ら演戲衝動を爆発させる能力を具えていたわけなのだ。だがその結果で上がった演戲型式の強さと反復性は、宗教や政治の理性力から免れて、実際に存続し得る力を持っていたらうか。

古代ギリシャでも自然の猛威から逃れるために、宗教的行事と無関係な数々の気晴しが考案された。彼等には家庭へ食客を招く風習もあったので、主人が客人の耳目を楽しますために宴席へ手品師や音楽家をおき、あるいは座興に食客たち自身も戯れごと云い合い、挙句の果ては即興的に軽い殴り合いも取り行ったという。家庭内での喜劇的な座興が、やがては市場へ進出し公共的な滑稽となって、これが後述されるギリシャ・ミモス劇のひこばえになるのである。ところでこうした雑劇一般は、まさに祭司や政治家たちの直接的な後援を受けなかったことが原因となって文学的芸術的完成をみることができず、その結果あたら従来の演劇史家たちに余り注目されることもなく今日に到ってしまうのだ。勿論その原因は一つではなからうが、究明は後廻しにしてここでは人間の演戲衝動の力強さをもう少し述べることにする。ともかく人間は厳粛な生活を要求されればされるほど、本能的に自己の演戲衝動を、本来何らかの形で発散させたに違いない。「遊戯は文化よりも古い」<sup>(4)</sup>とホイジンガは云う。この一行を証明するために三百五十頁を越える「ホモ・ルーデンス」を書き残した著者は、原始以来人

類の遊戯の種々相を検討した末、十九世紀の文化が余りにも生真面になり過ぎたのを指摘してこう結んでいる、「真の文化は何らかの遊戯内容を持たずには、存続してゆくことができない<sup>(5)</sup>」と。ホイジンガが遊戯と云うとき、それは非常に広義の表現で、われわれが労働の反対に遊びをおくのととはわけが違ふ。遊戯は生産や労働と同等の価値を持ち、時と場合にはそれ以上のものを人間に賦与してくれる。政治の中にも、戦争の中にも、裁判の中にさえ遊戯は存在する。かつてヴァレリイは、人間は目的地に向う場合歩行するが、目的がなく歩く場合そこに舞踊が誕生する、といった意味のことを述べている。遊戯の場合も同様にあくまでも無目的で、それ自体を自由に楽しむのでなくては意味がない。それを十九世紀以降の人間は合理的な生活の必要性にとらわれて、ものごとをつい合目的に解釈してしまう。スポーツの組織化と訓練で非常に高度の技能を持ち乍ら、往々にしてそれ以下の技能しか持ち得ないアマチュア遊戯者に比べ、地位の点でははるか下にランクされてしまうプロの遊戯者をみるがよい。演劇の場合も同様だ。その理論が余りにも知的になり機械のような正確さを俳優に要求し出すと、俳優自身の演戯力はいつの間にか失われてしまう。自然主義演劇が好例だ。生来具った俳優の「エロスは抑えられ、感情はまわりくどく表現され、マイムとマスクには権威ぶった政治綱領がじゃまをする。つまり演ずる人間は訓練によって縮小され、一般的な機能化傾向の餌食にされる<sup>(6)</sup>」、とシュトゥットガルトの現役劇評家メルヒンガーは主張する。

ホイジンガの影響を多分に受けたこの劇評家は、人間の矯小化と演戯性の喪失による現代劇の危機を救ったものは、皮肉なことに映画やテレビ等の技術時代（凡そ1910年）の到来であり、それがカンフルとなって、進歩楽観主義に酔っていた人々の眼を開かせたのだ、と云っている。そして藁をもつかむ思いで二千年を越える過去へ振向いた瞬間、演劇は今日のスポーツと別の道を歩むことになったのだ。俳優のエロスやマスクやマイムの効果がフルに発揮されると、そこには舞台と客席との接触がよみ返るだろう。「観衆との接触のない芝居はノンセンスだ<sup>(7)</sup>」、とブレヒトは云う、「現在の芝居は、だからノンセンスだ。芝居が今日もはや、観衆との接触をもたないのは、自分から何が求められているのかを、知らないせいだ。かつてできたことが、もう芝居にはできないのだし、たとえできるにしても、もうもとめられることはないだろう。それなのに、芝居は相もかわらず、もう自分にできもせず、もうもとめられもしないことを、断乎としてやっているのだ。」(1926)―実際には生ずる可能性が稀有であったこの接触を求めて、ブレヒトがスポーツへ関心を向けたのは、けだし悲愴でもありまた皮肉とも云えた。上述のように、スポーツの技術的組織化と科学的徹底の傾向

は、（とりわけ公共的な立場で催される場合）遊戯本来の雰囲気を剥奪しつつある折も折だったから。しかし新しい接触法を希求するプレヒトの傾倒ぶりは、特にボクシングに強かった。リングサイドでエキサイトする観衆の反応をみて、彼は恐らくこの観衆を劇場に連れ戻したかったのに違いない。それもボクシングの持つ原始性、殴るという単純なルールの中に存在するきわめて公平な伝達力を、既にプレヒトが喝破していたからだろう。

リングサイドで我を忘れる場合も劇場で舞台の出来事に固唾をのむ場合も、何らかの形で異常な現在が眼の前に進行している点で共通だ。異常で、典型的なコミュニティを持つた現在が——。プレヒトの「三文オペラ」の中でモリタートを歌う大道芸人は、彼自身がその役を演じていると同時にこれから始まる舞台の解説役をも兼ねなければならない。俳優であると同時に司会者でもあり、二重の意識を背負って舞台に立つ。当然彼は、両者の一方になりきることはできない。他方の姿を借り乍ら一方の意識で演技を行う。ということは俳優である彼自らが、芸人でなければやりとおせぬ至難の業だ。だから一流の芸人が個々の役になりきったという話を聞いたことはない。彼等は何を演じて、その役を自分の中へ引き込んでしまう。シャルロットを演ずるチャップリンではなく、チャップリンのシャルロットなのだ。《Nit möglich》なる唯一のオチを抱えてドイツ全土に笑いの雨を降らせたグロックにしても同様だ。彼もまた何を演じてグロック以外の何物でもなかったのも、そのマスクの奥にスイス生れのインテリ俳優、アドリアン・ヴェッタハ博士があったことも、ついぞ忘れられてしまったらしい。これをみても、芸人に自然主義演劇の要求した複雑な近代心理学が不要であることは、明らかである。彼にとって必要なことは、むしろ如何にして彼が、日常の近代心理学を脱ぎ捨てて舞台へ登場するかということだ。強力でありさえすれば、自分のトレード・マークは一個で十分なのである。舞台へ出た俳優たちは、何らかの意味で、現在を演じる芸人であり、何らかの方法で演劇衝動の権化になる必要があるのではなからうか。それがエロスであれ、マスクであれ、マイムであれ、観衆との接触を恢復させるためには。

さて演劇は、技術時代の到来後積極的に過去をみつめ、その結果得られた収穫は何か。これこそ二千年全欧州演劇史の中で浮きつ沈みつ、綿々として余り回顧されることもなく生きのびてきたハルレキン（道化）の姿なのだった。それは特に前世紀、いわゆるイリュージョン演劇の潔癖な舞台から追出されたときでさえ、サーカスや場末の小屋の中で生きのびていた。（演劇史的にみれば1737年、舞台の浄化運動を企てたゴットシェットがノイバー夫人と結託して、ハンスヴルスト（道化）をドイツ劇壇

から追放した事件が有名である。)この現象はとりもおさず、ホイジンガが十九世紀には遊戯性が余りにも少いと指摘した点と一致する。ハルレキンにせよハンスヴルストにせよ、<sup>ホモ・ルーデンス</sup>遊戯する人の水々しい活躍は前世紀にはみられなかったのである。ところで今世紀、息を吹き返した彼等の形相はどうなっているか。資本主義社会という機構の中で、彼等の示す役割りは具体的に云うとどこにあるのか。更にはその将来性について検討すること——これらがこの小論の第一の目標になる。

続けて第二の目標は、西洋演劇と東洋演劇（ともに雑劇、大衆劇を含む）との本質的な相違並びに共通点、殊に十九世紀末から二十世紀初頭の西欧及びソ連の近代劇を敷衍させた日本の新劇が、俳優の個人プレーを第一義におく日本の伝統演劇の影響を、如何にそのアンサンブル劇の中へ消化して行くか——その辺のかね合ひである。そのためには洋の東西に伝わる演劇史の中で、俳優特に喜劇俳優の技芸がどのように取扱われてきたかを展望してみることが、決して無駄ではないと考える。勿論、現象学を含む広義の演劇学の方が確立されていない今日、考古学の復元作業みたいなこの考察が、あくまでも一面的なものであり同時にまた一時的なものでしかないことは先刻承知である。その上統一的な東洋演劇史が未だに成立しておらず、あまつさえ比較的まとまってみえる西洋演劇史の骨格すらも組み替えの声を聞く現状にあって、曖昧未熟な比較研究が許されぬのも当然だ。しかし告白すると、この小論のねらいは、はじめから表面的なところにある。「レジャーはもう時代おくれです。ヴァカンスで行きましょう」などという何とも軽佻浮薄なテレビ・コマーシャルが飛び出す世の中だ。こんな世相で日本人は一体遊戯なんてできるのだろうか——ふとそう考えただけである。そしてそう考えたくはない一個人が、舞台やスクリーンやブラウン管の中を駆け巡る神風タレントたちのために然るべき存在理由を示してやることはできまいか、と単純に思っただけである。加えてこの方面では既に中原弓彦氏<sup>(8)</sup>や戸井田道三氏<sup>(9)</sup>や向井爽也氏<sup>(10)</sup>等気鋭の活躍が知られている。こうした人々のためにも、この小論が少しでも役立ってくれるなら——そう考えた迄である。とりあえずそうしたねらいで、この小論の表題を満足させねばならない。

本題に入る前に、予備知識として、非常に大ざっぱであるが東洋の伝統演劇を眺める西洋現代劇の姿勢を約説しておこう。飯塚友一郎氏の言葉を拝借すれば、「西洋の演劇論が劇詩を中心とする詩論として発展したのに対して、東洋の演劇論が音楽を本位とする楽論として展開したのは、興味ある対照である。このことは、つい近代にまで及んで、西洋演劇が劇文学即ちドラマを中心して発展してきたのに対して、東洋の

演劇はいつでも楽舞を本位としてオペラの、バレエ的な展開をつづけてきていることと相応する<sup>(11)</sup>」、ということになる。更に千田是也氏の説を中心(12)にまとめてみると、東洋演劇の特質は大体次のようになる。①俳優中心の傾向が強く、その技芸が前面に押し出され、他の要素はあくまでも補助的表現手段として分を守った。中国やインドの代統劇は日本の能と同様に装置や小道具を最少限にとめ、その代りに俳優がせりふやしぐさで情景を描写したり暗示した。日本の歌舞伎にしても中期からは一見舞台装置の誘惑に負けたようにみえるが、かと云ってそれは歌舞伎が俳優中心主義を断念した結果ではない。②歌舞中心の芝居でもあり、歌舞・音曲は劇と切り離すことができなかった。と云ってもそれらは前面に押し出された俳優の芸術をあくまでもバック・アップするもので、西洋のオペラのようにオーケストラが出しやばってくるというようなことはない。従って俳優には身体表現の手段として、声楽、朗読術、話術、舞踊、物真似、身振表情術、曲芸、軽業、奇術……と実に多面的なものが要求される。③様式化の傾向も当然強く、様々の型や象徴を土台に芝居が成立していると云える。この様式化は、「美化」をその最終目的にしているというよりはもっと即事的な役割割り、つまり舞台という虚構の世界から広く観衆に伝達させるためには、どうしてもある種の変更や強調や単純化が必要になる。型とはつまり、演劇の世界に適応させるために各演劇流派が考案した現実改変の手続き、その一般法則、つまり実験済みで反復性のあるお手本なのである。<sup>(13)</sup>④叙事詩的傾向(ドラマ性の欠除)が大きい点も注目に値する。もっとも①、②、③の結果から④が生じたものか、あるいは逆なのか、それを解き明かすことは難しい。能は元来シテの一人芝居であってワキはその対立者ではなく、シテの物語りの引出し手として、つまり観衆の代表として登場した。それに地謡の性格、更には歌舞伎や人形劇における浄瑠璃・義太夫の性格等、全て説唱性の強いものである。勿論演劇一般の発展段階からみれば、エーミル・シュタイガーの発言を待つ迄もなく、叙事詩は演劇の欠くべからざる一因である。だからその意味では、西洋の古代ギリシャ悲劇といえども例外ではない。アイスキュロスの「ペルシアの人々」(472B.C.)の中では登場人物の劇的対立は未だみられない。ペルシア戦争の戦況が報告されると、個々の人物あるいはコロスが壮大な受苦の反応を示すのである。ただギリシャ悲劇がその後叙事詩的文学性を取り込み、それを踏み台にして本格的ドラマへの道を切開いて行ったのに反し、日本の伝統演劇は遂にこの機会を活用することができなかった。ところが隣りの中国になると、例えば京劇を例に引くと、語り手は早くから劇の中に吸収されて、その点ではブレヒトの叙事詩的演劇を既に地で行っていたことになる。引子、上場詩、通名、下場詩等、云わば説唱文学の名

残りは、いずれも丁度絵の中から登場人物が抜け出してくるような感じで演じられている。(これを例えばブレヒトの「イエスマンとノーマン」や「セチェアンの善人」等と比較してみるとよい。) インドの梵劇についても同様なことが云える。カーリダーサの「シャクンタラー」の序幕を飾る座頭と女優の対話——この二人の解説で美しいお伽噺の下準備が見事に整って行く。この手法を後年、かのゲーテも取り入れた。云う迄もなく「ファアウスト」第一部の「劇場での前戯」の場、座長と詩人と道化が楽屋廂しをする個所である。そして一見作品の内容とは無関係な、ドラマ性の欠除したこれらの場面にかくされていた著しい演劇性を再発見したタイロフやグリュ<sup>(15)</sup>ンドゲンスの偉業も、この小論の目的と決して無関係ではないのである。西洋演劇の場合も、今世紀初頭迄、根本的に二つの表現形式、つまり幕割劇《Aktestück》と場割劇《Stationenstück》を持っていた) 一般には、前者はアリストテレス演劇(俗称)と呼ばれる場合もあり、いわゆるドイツ古典劇やクライスト、グリルパルツァー、ヘッベル等の作品がこれに属している。また後者は今日非アリストテレス演劇とも呼ばれ、エリザベス王朝の演劇や疾風怒濤時代の演劇、グラッベやビュヒナー等の作品が考えられる。もっともこの両者をこともなげに並列できるようになったのはごく最近で、西洋演劇は「ドラマを中心にして発展」し、知的で文学的芸術的な完成をみせてきたものだから、以前はそれに不向きな表現形式は当然うとんじられていた。演劇の主題は、少くともイプセンより以前には、人間相互の問題を取扱い、眼の前で進行して行く出来事だった。人間相互——つまり相手役である対立人物が居て、なかなか<sup>(16)</sup>ずシラーの様なドイツ最大の対話巧者が存在してこそ、アリストテレスの三一一致の法則から出発した幕割劇は、この主題を具現する最大の便法のようなものであった。しかし人間相互のコミュニティが薄くなりはじめた十九世紀中葉から、つまり対立人物はおろか主人公の姿さえなかなか発見しにくい状況になりつつあったのにもかかわらず、進歩楽観主義者たちは、依然として慣習的な幕割劇にしがみついていた。そこで当然のこと乍らこの表現形式と劇的要素の稀薄になった内容との間には弁証法的な矛盾が生れ、演劇は大衆伝達の使命を失う危機に瀕したのである。何よりもまず舞台＝客席間のコミュニティが必要だったのに、彼等は接触の喪失を楽観し、かつてはアイスキュロスもシェイクスピアも例外なく世界の実情とその世界の反対像、つまり反抗する人間を舞台へ登場させていたのに、二十世紀初期の舞台には世界や現実それ自体、瓦礫や荒廃した生活そのものが現われたり、世界改革を叫んでは舞台を説教壇に変えてしまう連中が現われた。

しかしそういうこととは一切無関係に、簡単に云ってもし舞台へ一人の俳優が登場

したら、この人物が主人公である、と云ってはいけないただろうか。どうして彼がクセルクセス大王でありリチャード三世でなければいけないのだろう。彼は一個の人間である必要はなからう。ハレキンは要するに何者でもないように――。

場割劇は以上の場合と全く逆で、これは強烈な主人公の劇行為を描いたり紛糾や悲劇を具体化させるには不向きな表現形式で、一人の主人公と云うよりは多勢を、もし一人ならば最大公約数的な普通人の生活全体を、叙事詩的に表現するのにうってつけである。だが類型的な人間を板にのせただけでは劇にならない。コミュニティは復活しない。ここでメルヒンガーのリアリズム論を展開させてみると、根本的には「この世界とこの人間とは、いつの世でも、どこにおいても同じものだったのである……」だから、リアリズムとは、類型的な人間が類型的な状況の中で、彼等の演劇が実例となるように示すものと云えよう。それはアツと驚かすものも与え、納得を与え、あるいは人を愉快にさせるようなものを与えることによって、本当の世界が、本当の実存が、本当の人間の在り方が明らかになり、あるいは感じられるようになる実例」が接触を取り戻すのに一役買ってくれそうな気がするのである。勿論自然主義にも理想主義にもそれ相応のリアリズムがあった。だが前者は作者の主観から出発して少くとも現実に攻撃的な態度を示すものだし、後者にも理想をうたい上げる理念がある。要するに現実性<sup>リアリテート</sup>の面からみれば、両者の態度は共に幻影的ではなからうか。ところが類型化の方は常に現実客観の立場から出発しているので、そこには観衆との意志の疎通を恢復させる可能性もあり、そればかりか類型化は同時に圧縮と反復性をも意味しているから、現実の反対像を描くことによって演劇の最終目的である野党的性格（アンチ・コンフォアミズム）をくっきりと浮き上がらせてくれそうだ。

問題を整理しよう。舞台に現われた類型的な人間は、（これを演ずる俳優は舞台の袖へ近代心理学を抜き捨ててしまっているわけだから）<sup>ホモ・ルーデンス</sup>遊戯する人の演劇を披露する。幕割劇の構造がわれわれに伝えてくれるものを失ってしまうと、西洋の演劇は、埋れていた過去の演劇資源へ手をのばし、理論的にも当然幼稚な数々の叙事詩的演劇を発掘し、ひるがえって東洋劇の中にもその類似性を見付け出し、この上演法を導入したうえ自己の中で消化しようと試みた。いわゆるイリュージョン演劇に反対し、演劇のシアトリカリズムを提唱したタイロフが、「シャクンタラー」を自分の《革命劇場》のこけら落しに使用したり、あるいは「ファウスト」の中にひそむシアトリカルな性格をグリュンドゲンスが見破ったのが、その良い例だ。

そしてそれ故にこそ、東洋の現代劇に「新劇」なるジャンルを加え、実際には幕割劇のドラマトゥルギーを口過ぎのネタに使っている日本は、よほど心してかからぬ以

上、とんでもない逆輸入の汚名を残してしまう。そのためにも東西伝統劇の特質をはっきりとみきわめ、「新劇」の存在理由を証明し、更に日本の伝統演劇の将来に然るべき希望を見付けねばならず、なかなか大変だ。軽卒な解答では犬も食わない。これから紹介するホモ・ルーデンスの歴史的展望がどこ迄その役に立つか——全ては書き終えてみたあとで、はじめて云々してほしい。

しかしその前に、この小論の表題、「道化の復活」説そのものを紹介する仕事が残っている。

### Ⅰ) メルヒンガーと「道化の復活」説

前章において、ホイジンガの見解を若干述べてきたが、それは云わば、これからメルヒンガー<sup>(19)</sup>を紹介するための布石であった。上述のように、メルヒンガーはホイジンガの影響を多分に受け、その点ではいささか、亜流の感じがなきにしも非ずだが、ともかく文化史の中で遊戯の地位を確認したのがホイジンガであるとすれば、演劇の世界で遊戯性の占める位置を確認しようと試みているのがメルヒンガーである、と云ってもよさそうだ。彼の事実上の処女出版「現代の演劇」は、この六月尾崎賢治氏の訳で日本にも紹介されており、前章でもかなりその祖述を行っているので、以後はできるだけ重複をさけ、他の著書を通じてその意見をまとめてみよう。

メルヒンガーは前二世紀を<sup>イルジョニスムス</sup>幻想主義の時代（大凡1750～1910）と名付け、ホイジンガと同様に、その期間は真面目さが前面へ押し出され過ぎた病竈であるとし、その時代のイリュージョン演劇を全欧州演劇史中の一閃奏曲であると考えた。古来ドイツほど各時代の主義主張を尊守し、前時代のそうした<sup>パロル</sup>合言葉を抹殺しようとした国はない。ロココ時代から疾風怒濤時代へ、古典主義から浪漫主義へ、詩的写実主義から自然主義へと個々の<sup>パロル</sup>合言葉は厳として守られ、それ以外のものは<sup>タブラ・ラサ・マツヘン</sup>「一掃せよ！」の掛け声で追放された。だからメルヒンガー自身も、六十三才のゲルハルト・ハウプトマンが「ドロテア・アンゲルマン」(1926)を初演したとき、つい他の観衆に巻き込まれて、口笛の返礼をしたらしい。それはこの作品が凡作だったからでなく、当時としては時代錯誤も甚しい自然主義の筆法で書かれた作品だったからである。だが「ドロテア・アンゲルマン」の方は、そんな口笛には委細構わず今日迄生きのびた。なぜだろう。それはドイツ人たちが必要以上に「一掃せよ！」の精神を固執してきたからであり、更に掘り下げてみると、演戯衝動や作品の不朽性というものはもっと別のところにひそんでいたからである。この誤解は今世紀に入ってもなお解消されず、欠陥はま

すまず露呈され、表現主義は舞台を説教壇につくり変えてしまったのだ。そこで二十世紀の演劇は、①幻想主義の時代に堆積された盲信的な合言葉<sup>ベヨール</sup>の重圧が演劇の基本型式の伝承を歪め、衰退の兆をみせてきたということを卒直に認め、②加えてメルヒンガーが語る一九一〇年の革命<sup>(20)</sup>が提供したラジオ、映画、テレビ等の発達——とりわけ自然主義演劇の覗き舞台と酷似した映画から、自己の確固たる独立を計らなければならなくなった。二十世紀の演劇は降り掛る技術時代の火の子を払うことはおろか、その内部にも自己解体の危機を持っていたのである。しかし乍ら、合言葉<sup>ベヨール</sup>の終熄と共に進歩の信念もまた失われてしまったが、だからと云って演劇の生命は丁度人間の生命力のように途絶える心配もなかった。むしろ今日こそ、自由に演劇の本質を見極められる時点に立っているのである、(とメルヒンガーは力説する。)

メルヒンガーによれば、演劇の基本型式は「反抗」と「現実反目」の衝動から出発する。そしてこれを根拠にしてこそ、東西古今を問わずそれに叶った内容、あるいはそれを表現するのに有効な形式が悉く復活する。混沌とした現代ドラマ像を統括するために、メルヒンガーは「全型式のネッサンス」を提唱し、アンドレー・マルローの言葉<sup>(21)</sup>を借りて「歴史博物館」説を演劇へ導入する。かつては余り認められなかった叙事詩的性格の重視、ハルレキンやハンスヴルストの再評価、寓意劇や説唱法から発達した中国演技術の接取、パントマイムの復活、スペインやイタリアの非イリュージョン演劇の復現、メイエルホリドやタイーロフの「演劇のシアトリカリズム」論の再認識、古代ギリシャ、ローマ演劇の再生(①古典としての上演、②現代解釈による上演、③現代劇に古典のテーゼを当てはめた上演)、モリタートやファルス<sup>ホモ・ルーデンス</sup>の復活——これらは全て、この博物館の財産だ。これらはおしなべて、演劇の基本型式にもとずいて虚構の強調を行い、演戯の場を再現し、人間と人間のあいだの最も直接的であり現代的でありまた完璧なコミュニケーションを行うための便法だ。遊戯する人なる存在は、ホイジンガの説を待つ迄もなく、いつの世にも、どこの国にも認められない方が不思議だったのだ。

ここでメルヒンガーは「道化の復活(Harlekins Wiederkehr)」説を口にする。二十世紀におけるハルレキンの勝利は、とりわけ映画においてすさまじかった。アメリカのチャップリン<sup>(22)</sup>、イタリアのトト、南仏のフェルナンデル……と枚挙のいとまがない。絵画においてもピカソの「アルカン」、パウル・クレーの奇妙な「クラウン」。人形のカスペルルやバプチスト。そして劇場の中へも道化師たちが帰参した——パントマイムのジャン＝ルイ・バローやマルセル・マルソー、「バッツォー」(歌劇)を演ずるカルソー、「カルネヴァル」(バレエ)を振付けたミハエル・フォーキン、

演劇界の中にもトゥルファルディーノ役者のモレッティ、メフィストフェレス役者のグリュンドゲンスから「ゴドーを待ちながら」のハインツ・リューマン、「寄席芸人」のローレンス・オリヴィエにいたる迄、見事に復活した。このうち道化の制服を着たモレッティやグリュンドゲンスはともかく、リューマンやオリヴィエ迄もハルレキン呼ばわりすることには異論があるかも知れない。だが本当は、こうした新しいハルレキンの変型を論ずることにこそメルヒンガーの本意があったのだ。彼は「道化師の世界と力」という試論の中で、二十世紀のハルレキンには「ルネッサンス期に誕生した先祖の、あの生き生きとした明るさがない。その顔は憂愁のためにしかめ面をつくり、その所作にも飄軽さを欠いた<sup>(23)</sup>」、と述べている。一体、なぜ無愛想でメランコリックなハルレキンが生れるのだろうか。資本主義社会の中で、極端に言えば人間は没個性の危険に露されて、なおかつ意識的にあるいは無意識的に、そこから逃れようと自己主張の声を上げている。こうした野党的な人間、つまり自然や権力や機械や統治組織が要求する不安な日常性や生存するための必然附随性に侵されて、そのために還元されてしまうことのない人間——は、丁度世界に動乱が絶えることのないのと同様に、社会が続く限り、（大袈裟に云えばであるが）それは絶対に居なくなる。とすると、還元されない人間が一人でも残っている限り、人間は還元されてしまった人間の姿を観察する力を失わない。その意味でわれわれは、ベケットの世界やオズボーンの世界をも認めることができるのである。ハルレキンは、真実を語り実例を演じ、日常の社会では許されぬ野党性をも発揮する。現実の反対像として、それ故にこそ還元されてしまったエストラゴンやアーチャー・ライスをも、現代のハルレキンの仲間に加えてやって差支えないのではなかろうか。

言語の喪失、<sup>ダイアローグ ミミク</sup>対話から身振りへ、ドラマから個人プレーへの変転は、確かに現代劇の一面を物語っている。かつてアフリカの未開民族の間では言語は夜間になると用をなさなかったというが、時代の先端を行く（つमりの）文化人たちの間でも言語は今や視覚、即ちイラストレーションの力に止場されつつあるようだ。（雑誌「芸術新潮」が1961年より、読む雑誌から見る雑誌へと転向したのを見るがいい。）つまりメルヒンガーならずとも、道化の復活、即興劇の復活には妥当な点が多いのだ。実際メルヒンガーも語っている通り、われわれが舞台に求めているものは芸術である以前に気軽にエンターテインメントであるような気がするから。

ただ一つ。既に述べた現代演劇の博物館的性格も今は未だ問題はない。しかし「全型式のルネッサンス」が行われ、<sup>ベール</sup>合言葉の死点をのり越えて進歩楽観主義を断ち切ってしまった以上、それで未来に対して懐疑を起さずにすむものか。なるほど合言葉が

消滅した瞬間、演劇の基本型式の伝承はまた息を吹き返したかも知れぬ。だがそのことは同時に、創造エネルギーの消失をもって贖われるのではなからうか。

非常に重要なことであるが、演劇の理想はいつの世でも自由な表現だ。俳優も、それから観衆も、そのためには連带的に自由を擁護する責任がある。それがなければいつの世にか第二のゴットシェットが現われて、凡夫の自由を剥奪してしまうかも知れない。ハルレキンの憂愁は、まさに相手側を信じきれない不安に起因する。だからもし双方が、始めと終りのある虚構の世界の中で、一時的にでもあれ自由を擁護し合えたあかつきには、ひよっとしたらハルレキンの渋面もいつしかほぐれ、あるいはかつての笑顔や奔放な跳躍をみせてくれるかも知れないのだ。

メルヒンガーは「ハルレキン——道化の絵本」<sup>(24)</sup>という著書の中で六十人を越える現代の道化師たちを登場させ、写真入りでその技芸と意味とを披露したのち、巻末で道化それ自身の存在理由と簡単な歴史的展望を行っている。そのあらましを写真なしで紹介するのは不可能だから、ここではその説を中心に、道化の本質とは何か、という点をつとめて具体的に分析するだけにする。

云う迄もなく、ハルレキンとは道化の一呼称にすぎない。道化の変型は東西古今、発生地別に分けても発明者別に分類しても、無限に近い数を有している。莫然と列挙するだけでも、ハンスヴルスト（ドイツ）、クラウンやフル（イギリス）、ジャン・ポタージュやピエロやビップ（フランス）、ザンニヤトッルファルディーノ（イタリア）、ジャングルゴロ（スペイン）、ピッケルヘーリング（オランダ）、カラギョース（トルコ）、カスパレク（チェコ）、ヴィドゥサーカ（インド）、丑<sup>チウ</sup>（中国）、猿若、シンポチ、才蔵（日本の民族芸能）……と数知れない。だがこのうちのほとんどは文芸復興期以後に誕生したものだ。だからそれ以前の道化や滑稽を語る場合、丁度モーゼが神の御名を尋ねたときのような戸惑いを感じさせる。当分の間、ハルレキンなる一変型を普通名詞として用いることにする。

メルヒンガーによれば、ハルレキンは過去において三回著しい蜂起<sup>(25)</sup>をしてみせた。その三回とは――

- ① 紀元前五世紀のギリシャ
- ② 紀元十六、七世紀のイタリアを中心として
- ③ 大凡一九一〇年以降の現代

このうち①はサテュロス劇、アッティカ喜劇の根源的なもの、それに雑劇としてのミモス劇、②は文芸復興期に誕生したコメディ・ア・デラルテ、③はまるで「死の舞踊」

を踊っているようなニヒリスティックなハルレキン——を意味している。そして全てに共通して云える道化の本質は、「自然性《Spontaneität》」と「技芸《Künstlichkeit》」との微妙な混合体の中にある。人を一番自然に笑わせるには自然なギャグが一番だが、ギャグは泉のように常時湧いて出るものではない。道化師はむしろ自分でギャグを考案することもあるだろう。だが実際には、他人のつくった道化を自家薬籠のものに消化して、自分のレパートリーに加えてしまうことの方が多いのだ。そうしておかないと現代人の需要には応じきれないからである。なるほどマス・コミュニケーションの発達<sup>アイディア</sup>は道化の需要を増大させた。しかしその反面、例えば一つ巡業先で使用した新しいギャグも、次の巡業先ではとうに知られてしまっているという弊害を免れない。需要の増大に比例して、消耗度の方も増えてくるわけだ。そこで道化師の寿命を引きのばすにも、道化師相互の生活保証を保つためにも、道化プロダクションは当然企業化の方向をとる。ハルレキンたちは企業家に下駄をあずけ、着想のないときは休養をとったり、あるいは他人の着想を拝借する。そうすることによって彼等は、一度脱落すると再起不能な恐るべき不況から身を守るのである。「着想の分担」——これが成功した典型はウォルト・ディズニーのプロダクションだ。かつてディズニーは彼個人の着想で「ミッキー・マウス」を製作した。だが現在は一大企業にのし上り、数百人の漫画家による着想が更に数千人の助手の協力によって録画されている。（この伝がわが国の「虫プロ」（手塚治虫）や「おとぎプロ」（横山隆一）等にどこ迄及んでいるだろう。）

ところですぐれた着想は、それが自分のものであらうと他人のものであらうと、シャボン玉のように一回限りの爆発であってはいかにも惜しい。「自然性」が失われずに、それでいて「反復性《Wiederholbarkeit》」も同時に欲しいものだ——こうした願いは幸い不当ではなかった。なぜなら劇場へ足を運ぶ観衆の要求は、新しいギャグそのものではなかったからだ。新しい着想よりも新鮮な「反復性」を、彼等は求めていたからである。くり返す迄もなく「反復性」は普遍的類型的表現の中にあり、例えばその中に演劇の基本型式を包含していたではないか。そこで現代の道化師たちに必要なものは、古い道化をたった今創造したかのように演じてみせる才能である、と云うことができよう。もっとも反復の利く道化それ自身にも、厳しい社会性の枠があることを忘れてはならない。門外漢は専門家たちの談笑にのれないし、気取り屋は自分の信条に反する場合笑ってはくれないものだ。だから一流の道化師の才能はそれだけ楽しさの半径も大きいものである、ということ云い添えておかねばなるまい。けれど喜劇俳優ほど即座に観衆の反応をうけ、即座に自己の地位を決定付けてしまうも

のもない。それだけに縫りつけるものにならば、彼等は何にでも手をのばす。その結果獲得した武器——それが型であり<sup>・</sup>技芸<sup>・</sup>なのである。舞台の袖の跳躍台<sup>スプリング・ボード</sup>に立って、<sup>・</sup>の<sup>・</sup>る<sup>・</sup>か<sup>・</sup>そ<sup>・</sup>る<sup>・</sup>か<sup>・</sup>の<sup>・</sup>決死<sup>・</sup>の跳躍<sup>・</sup>を敢行するハルレキン<sup>サルト・モルターレ</sup>の口元に、晴れがましい微笑が感じられぬのもそも道理ではあるまいか。（「絵本」にのっているグリュンドゲンスのメフィストフェレス<133頁>、—これこそまさにその典型だ。）

一般に道化というと、あっさりナンセンスの象徴であるときめつけられるが、そうした誤解は反復されている間に抵抗のモチーフが稀薄になって、技巧のみが伝承され、抜けがらの紋切型が余りにも沢山市場へ出まわったためである。しかし二十世紀のハルレキンには、それはそれで一つの使命になっている。例えその表情から笑いが消えようと、笑いそのものが消えてはならなかった。凝り固まった合理主義から逃れ、理性の統制を崩す必要はなお残されていた。畢竟、道化の可笑しさは、その表現方法を変えたのだ。このことに関して、ベルグソンは次のような命題を下している、「喜劇的たものとは、生きものが機械化される現象である……《生きものの抜けがらであるメカニズム》が出現したことによって、人間も場面も、一つの表現さえも、われわれの笑いを誘発する。人間は操り人形の特性を真似れば真似るほど、それだけ可笑しな効果を生む<sup>(26)</sup>」と。つまり今日では、抜けがらの紋切型それそのものに意味がある。メルヒンガーが、現代のハルレキンは①表現技術《Künstlichkeit》と②懐疑性《Skepsis》を増大した点で先代のそれと区別される、と云っている理由もここにある。例えば映画「モダン・タイムス」の中で、工場のコンペアー・ベルトを前にしたチャップリンは、コマ落しのプレストという道化の機械化を利用して、それを生活の機械化という一つの社会的症状と結び付けている。しかもシャルロットの失敗と放浪は（そのことはとりもたおさず機械文明の中の無力者であるわれわれ自身のこともあるが）、現実に対する懐疑をも、ふとのぞかせる。現実にしっぺ返しを食わされ、生きる勇気を沮喪すると、過去への、幼い頃への追憶が強烈な形で蘇み返る。だからハルレキンの紋切型の中にも、幼児のあどけなさが含まれていはいせぬだろうか。メルヒンガーは指人形の写真をみせ乍らこう云っている、「くぐつ——プラター<sup>カスベレ</sup>の公園で、歳の市で思い出を残した青春時代の倅せと夢。あるいは家庭の子供の集いで、お父さんや兄さんが小さな劇場の枠の蔭へ入り込み、指を使って布の人形や木の人形たちに生命を与え口をきかせてくれたあの日々のこと……。」<sup>(27)</sup>かってジュヴェが口にした「失われた楽園」を取り戻してくれるもの——それが舞台なのである。人形劇、バレエ、歌劇、マック・セネットのスラップスティック・コメディにさえこれがある。ナンセンスは無意味ではなくなったのだ。それどころか、実に悲惨な証拠さえ残して

いる。ロシアのハンスヴルストを舞台へ復活させたメイエルホリドが、かのスターリンからどのような肅正をうけたか。そしてまた、「ニューヨークの王様」を製作したチャップリンが、マッカーシー上院議員からどのような報復をうけたものか。

## ※ ※ ※

メルヒンガーの歴史的展望は、実に大きな示唆を含んでいるし、その論旨には見事な切れ味がある。だがそれだけに、その中にかくされた教祖の性格に、つい抵抗を感じてしまうのだ。彼が豊富な実例を引き、説得力でねじ伏せてくればくるほど、眼を疑ってしまうのだ、事態はこんなに容易なのだろうか。事実容易でないことはないのかも知れない。詩文や芸術の過度の繊細化は、「ある時期から単純で自然に人間的であるものへと立ちもどる」<sup>(28)</sup>、というのが新関良三先生の最終的なお考えでもあるのだから。しかし新関先生はメルヒンガーのように我田引水をなさらない。そこでわれわれも、メルヒンガーの意見は一応認めることにして、われわれ自身の眼でもう一度歴史的展望を行ってみる必要があるそうだ。とりあえず欧州演劇史の中から、ハルレキンの活躍をざっと拾い出してみよう。当座の資料は、新関良三「ギリシャ・ローマの演劇」（東京堂、1960）、カール・ホル「ドイツ喜劇史」（ライプツィヒ、1923）、オットー・ドリーセン「ハルレキンの起源」（ベルリン、1904）、ハインツ・キンダーマン「欧州演劇史」（ザルツブルク、第5巻迄既刊）等である。

## Ⅱ）ハルレキンの歴史的展望

## a) 古代ギリシャ・ローマ

## 1 ギリシャ

〔サテュロス劇〕古代ギリシャ悲劇は、いわゆる解決劇をも含んでいるので、今日云う悲劇の概念とは少し異っている。元来トラゴイディア《tragoidia》は「山羊の歌」と訳すことができるから、山羊のような姿をしたディオニュソスの従者、つまりサテュロスの形姿を借りて歌った合唱隊（ディテュラムボス）が悲劇の母胴として考えられている。だからそこには当初から、悲しい劇という意味はない。それどころかサテュロス陽気で野卑で、酒と悪戯が大好きで、本能的に歌舞を愛好する。ディオニュソスの事蹟を扱ったトラゴイディアがやがてマンネリ化し、それ以外の出来事、つまり他の神々や英雄伝説が多く扱われるようになってくると、アテナイ国家はその起源を記念するためにサテュロス劇なる一演劇ジャンルを認可した。サテュロス劇は

必ずしもディオニュソスの生涯を取材することはなかったが、ただその合唱団はサテュロスでなければならず、実際には英雄伝説等を滑稽に扱った内容が多かった。<sup>(29)</sup>そしてディオニュソス祭典に催される悲劇コンクールに参加する一人の作家は、悲劇三編<sup>トリロギア</sup>に加えて必ずサテュロス劇一編を加え、都合四部作として執政官に提出しなければならなかった。つまり悲劇の醸し出す厳粛な気分の中にさえ、一服の清涼剤として、なおかつ酒脱な楽しさが忘れられずに演出されていた点——このことを見過してはならないのである。新関先生は「日本とギリシャの劇芸術」（1962）の中で、ギリシャ悲劇と能の類似点を述べておられるが、この点に関しても、能一曲の上演の間にはさまった軽妙な狂言とサテュロス劇との相似点を指摘されている。<sup>(30)</sup>例え両者に共通したものが単なる類似に過ぎなかりと、悲しみと喜びとが決して別個なものではなく、二律背反として互いに助け合っているのだということを、この偶然は語っているようだ。

ギリシャ最古の俳優は、云うまでもなくテスピス（紀元前5世紀の初頭?～）である。すぐれた舞踊家でもあった彼は、一人で何役をもつとめる場合（アイスキュロス以前には俳優は一人しか登場しなかった）、衣装と仮面を幾通りも用意して、丁度今日の舞台に当るスケネの中で、早替りの演技をしてみせた。仮面の効用についてここで云々する余裕はないが、少くとも仮面の着用は、彼の顔面の表情を断念させたであろうし、早替りもまた演技を類型化することに拍車をかけたことだろう。そのしぐさやせりふに芸術的な意味があったかどうか、それは疑問にしても、しぐさは様式化の一途をたどっていたろうし、せりふも朗吟の方向へ進んでいただろう。（われわれは今日、個性の喪失を度々口にするが、パースン《person》なる単語がかってプロソポン＜仮面＞なる意味で使われていたのを思い出してみる必要があるようだ。）恐らくテスピスは、欧州最古の芸人だった、と云ってもよいだろう。

〔喜劇〕悲劇が春に、町の大ディオニュシアの際に競演されるものであるならば、喜劇《komoidia》（「狂乱の行列」の意）は冬に、村落のディオニュシアの折に上演されることが多かった。元来はアッティカの村民たちが男根をかついだ者を中心に行列をつくって練り歩き、男根唱歌（パリッカ）を歌ったのを起源としている。ギリシャの喜劇は三期に分れ、アリストパネス（454?～375? B.C.）を中心にした古喜劇（紀元前五世紀）、凡そ紀元前三三〇年頃迄続いた中期喜劇、メナンドロス（342～292 B.C.）を中心にしたその後の新喜劇に分類される。このうち古喜劇と新喜劇との間には大きな対照があり、中期喜劇はその過渡期とみなされる。一般に古喜劇における滑稽、野卑、猥雑は著しいもので、<sup>(31)</sup>この行列の歌は同時に平素の権力者たちの前

へ、揶揄、諷刺、嘲笑の形で不平不満をぶちまけた。全くこの方法こそはイリュージョン演劇が失念していたものであり、自由で奔放なホモ・ルーデンスの活躍は、まさに水を得た魚の感がある。然るにこの性格は新喜劇へ移行すると共に消滅し、形式的にも精神的にも以前の直截性を放棄して、取材も一般市井の生活から、時に恋愛事件にからんで起る人間的欠陥や誤解を滑稽に描くことに終始して、反抗の精神は稀薄になってしまうのである。とは云え、文学的芸術的なまとまりはなお一段と進んでおり、云わばイリュージョン演劇の前身ともみられる性格を持っていた、と云っても過言ではない。ギリシャ悲劇もギリシャ喜劇も、早くから演劇の完成をみたものであるが、その衰退もまた恐ろしく早かった。ギリシャ喜劇そのものは紀元前三世紀頃から下降線をたどって行ったし、ギリシャ悲劇の方はそれよりも少し早く下火になっていた。勿論その流れを堰止めることはできなかったにしても、正格的なギリシャ演劇を体系的に大成させた最大の原因は、宗教的な祭祀が完全に国家的行事と結合していた点である。ディオニュソス祭典の非理性的なものと政治・思想の中にある理性的なものが、演劇を中心に混然一体化していたのである。この調和がどこから生れたものか。われわれは、ギリシャの国民が（かつて、しかも今後においてもこれを凌ぐことができないほど）演劇の宗教的意義と人生的意義とを正しく理解していたのを知っている。ここでこの小論の冒頭に引用したホイジンガの引用を再び想起していただきたい。そして五百年前の世界を手懸りに、二千年以上も太古のギリシャの世界へと、もう一步前進していただきたい。すると一つの疑問が生じる。そこには果してヴィンケルマン以来の伝統が語る、明朗活潑な、澄明な世界が待ちうけているのかどうか。それを否定する力はないがむしろこう考えたい、それは水爆の爆発がみせるあの澄明な美しさに最も似ている、と。「最もよき事は生れなかったことである。その次によき事はできるだけ早く死ぬことである」、いう悲劇の中の一句<sup>(32)</sup>、あるいは「来世にはお前の好きな者に生れかわらせてやると神が言うなら、おれは、豚でも馬でも、犬でもよいが、人間にだけは生れさせないもくれ、と答える」、という喜劇の中の一句——こうしたせりふによる反映が、ギリシャ演劇がすぐれた芸術であるということを知れば知るほど、より生々しく、ギリシャ人の地獄のような生活苦を、人間苦を、中世期のそれよりも更にひしひしと感じさせるようである。つまりギリシャの国民は、外的内的な必然附随性に縛られて、恐ろしい深みから逃れるために一層恐ろしい深みをくぐり抜けようとして、劇場へ足を運んだのだ。彼等にとって劇場がなくては余りにも残酷だった——と想像してはいけないただろうか。アーサー・ミラーは「ギリシャ人にとっては、人間は宇宙の中心であった」と述べているが、実にこの時代くらい人間が演劇

を求めていたときはないようである。「この世で最も社会的なドラマはギリシャのそれだ<sup>(34)</sup>」とミラーが語るのは、全くこの時点なのである。だからこそペリクレスは「人民に人民を与えよ」と宣言したのだし、新喜劇のメナンドロスやピレモンや遠くローマのプラウトゥスにいたる迄、わざわざ舞台のドラマから抜け出して、二言三言、観衆を笑わせようと話し掛けたのである。多かれ少なかれ大衆に阿り、気嫌をとりもつために、政府にこんな迎合心があったからこそ、国民は積極的に演劇の場へ参加し、いきおい政治的な関心が、社会意識が強まって行く。ミラーの「社会劇」の理想はここにあるのであって、国民の積極的な協力があったからこそ見事な社会劇が成立したのである、と考える。しかし乍ら演劇は、今日、人間の心に畏怖の念を与えてはくれない。新聞の社会面を賑わす悲劇は決してなくなっていないのに、舞台では悲劇が進行しない——この原因は、観衆が一人一人に余りにも畏怖の念を起す気迫が失われてしまっているからで、一人一人がもっと、例えば今日的なテーマ「自分たちは押しのけられ、疎外されているのだ」という基本的な恐怖<sup>(36)</sup>を確認することによって、少しでも古代ギリシャ人の畏怖心に近づく心掛けが今日くらい必要なときもない。もっと恐れなければならないのに、つい眼を背けてしまう——これが現代人の優柔不断である。ニヒリズムはそれに立ち向わぬ限り、決して消滅しないものである。

ぬるま湯の中へは、諷刺の針もとどかない。相手が政治統制であれ機械文明であれ、相手を知ろうとする努力が人々に欠けているならば、諷刺も滑稽も不発に終る。アリストパネスが公けの政治生活や社会生活を諷刺できたのも、逆に云えば社会がそれだけ民主的であり自由な発言が許されたからなのだ。その中で彼は国民の最も好む料理だけを提供した。このことが大変重要なものもある。新関先生も「喜劇と諷刺」の中で指摘しておられることだが、「喜劇の作家が時事問題を材料として取りあげ、それを批判的に取扱い、そして何らかの積極的な諷刺をそれに含めた」としても、「主義的傾向が濃厚であればあるだけ、作品的価値は低下する<sup>(37)</sup>」のである。アリストパネスは、諷刺を手段としてむしろ観衆を面白がらせるところに主眼を持っていたらしい。警世とか愛国という深い目的はなく、むしろ観衆に迎合されそうな時局的なゴシップで批評を行うことに、彼の独壇場があったらしい。例えばソクラテスの中味のない哲学は「雲」であり、人をちくちく刺す裁判官は「蜂」で、やかまし屋の文芸批評家は「蛙」である、といった具合で、そこにはアレゴリーがあり諷刺がこめられている。それが単なる滑稽であり、そこに歴史的な裏付けや主義主張が欠けていようと、滑稽は面白ければ、ただそれだけの理由で観衆は抱腹絶倒してくれるのだ。反応の敏捷な、より積極的なギリシャの観衆を前にして、それ故ギリシャの喜劇作家たちには複雑な

コミュニケーションの便法は不要であった。単純な、それ故すっきりした典型的な便法が若干あればそれで十分だった。アリストパネスの「女の平和」における女性ストライキという**主題**、同じく「鳥」の中の理想郷乃至は空えぱりやお喋舌りや小言幸兵衛なる類型的な人間の**形象**、ギリシャの悲劇的題材に依拠したプラトウスの「アンフィトリオン」における身代り狂言という**道化**——こういった主題、形象、道化それ自身の持つ**反復性**の力強さ、それが古代ギリシャ喜劇を不朽にし、二千年後のわれわれの眼にも、なお新鮮な滑稽を与えてくれるようである。

〔ミモス劇〕既に述べたように、アテナイ国家認定の正格的な演劇は、悲劇、サテュロス劇、喜劇の三種であった。それに対してミモス劇は、巷間で行われていた云わば雑劇の代表で、それが遂に雑劇のままで終らざるを得なかった最大の原因は、ミモス劇が宗教的行事を一切無関係だったからであり、と云うことは国家的行事とも直接関わりなかったことを意味している。しかし乍ら一個の演劇衝動の現われとして、ミモス劇の力は最も根強いものであったから、高尚な演劇芸術の伝統が忘却のうちに沈みはてていた中世期にあってさえ、その中にある強靱な芸能力は尽きることなく燃え続け、文芸復興期の欧州演劇に多大な影響を与えて行くのである。ミモスの概念は解釈がさまざまで一致しないが、要するに、①卑俗で庶民的な滑稽そのもの、及びその演劇の総称であり、②今日的に解釈すれば、文学的思想的方向にあるものと云うよりは技芸的劇場的方向にあるもので、③「ミモスとは人生の模倣であって、人生の上品なる、及び上品ならざる両面を区別なく包括している」（テオプラスト）、という意見もあれば、④「可笑しき事柄を演ずるもの、道化の科白によって笑いを催させるものである」（ディオクリュソストモス）、という見解もある。更に上演方法について云々すれば、a)何ら筋らしいものを持たず、b)初期においては舞台上で演じられることもなく、c)ただ一人の俳優によって行われたという。（ただし、c)については、俳優一人では対話が<sup>ディアローグ</sup>行われないのが当然で、それに対する異論もあった。）——だから想像すること、ミモス劇は庶民の日常生活の中から取材し、それに何らかの辛辣さや烈しさを加えて人工着色することなく、無邪気で滑稽な所作をもって表現しようとした演劇形態である、と云うことができよう。

これも上述した通り、ミモスの最も古い萌芽は古代ギリシャの家庭的な酒宴の場にあったと云われるが、やがてはそこから座興を受持つ専門家が現われて、宴席のみならず市場へも徒党を組んで進出し、ソピスタイと呼ばれる稼業人になった。ミモスはあくまでも雑劇で終始したから、そこにいささかなりとも文学的芸術的なまとまりが加ったとすれば、それはギリシャ本土ではなく、ミモスの作家ソプロンを擁したシシ

リー、更にはその継承者テオクリトスによって代表されるエジプトにおいてであった。それにこのエジプトにはギリシャ新喜劇の流れも到来し、それが更に崩れてできた世俗世相を軽妙に演じてみせる芸能もあって、それ故アレクサンドリア文化圏にはシシリーから来たものとギリシャ新喜劇から及んだものと、都合二種のミモス劇の形態が存在した。そしてこの二種の混合体と、ソプロン以来シシリー島にひそんでいたミモス劇との二つの流れが、やがては、イタリアへ漂流し、その酒脱な演劇がイタリア人に歓迎されて、アッと云う間に彼等はローマ的ミモス（ミムス劇）を、更にはパントミムス劇をつくり上げ、びっくりするほどの隆盛をきわめることになるのである。

——この章未完——

◆——古代ギリシャにおける道化の精神を確かめるために、新関良三先生の玉稿を汚し、つい身勝手な縫<sup>コンタミナティオ</sup>合を行ってしまった。しかし乍らこの章の当初の目的は、ローマの演劇を概観したあとで、中世へ流れ込むハルレキンのヴァイタリティを語るときに、再び加筆されることになる。甚だ中途半端で心残りもするが、この小論のように大ざっぱな展望でさえ、古代ギリシャ・ローマの章をまとめるには、まだまだ相当の紙数を要しそうである。

註

- (1) 兼岩正夫／里見元一郎訳「中世の秋」(創文社)3頁 Johann Huizinga: „Herbst des Mittelalters“ (1919)
- (2) Julius Bab著／千賀彰訳「演劇社会学」(大畑書店)20頁 Julius Bab „Das Theater im Lichte der Soziologie“ (1931)
- (3) 同書 17～40頁
- (4) 高橋英夫訳「ホモ・ルーデンス」(中央公論社)11頁 J. Huizinga: „Homo Ludens“ (1938)
- (5) 同書349頁
- (6) 尾崎賢治訳「現代の演劇」(白水社)247頁 Siegfried Melchinger: „Theater der Gegenwart“ (Fischer, 1956 [58年改訂版216頁])
- (7) 小宮曠三訳「小宮曠三「劇作家ブレヒト」——俳優座刊「演劇研究1959」15頁」  
Schriften zum Theater 第1巻 (Suhrkamp 63) 62頁
- (8) 中原弓彦(1932～)——「喜劇の王様たち」(校倉書房;1963),「コメディアン'64」  
(東京新聞;64——6月12日～7月16日)を参照
- (9) 戸井田道三(1909～)——「祭りからの脱出」(三一書房;1963),「演技」(紀伊国屋新書;1963),「日本人の演技」(弘文堂;1959)を参照
- (10) 向井爽也(1931～)——「日本の大衆演劇」(東峰出版;1962)を参照

- (11) 飯塚友一郎「演劇学序説」(雄山閣:1948) 60年再版, 下巻 5 ~ 6 頁
- (12) 千田是也「日本の演劇における東洋的なもの」(俳優座刊「演劇研究1959」) 128~137頁
- (13) 具体的に云うと ①遠方の見物のためにせりふやしぐさを拡大する型 ②芝居の重要な点を見落されぬよう強調する型 ③一方の側から見物している観衆への考慮の型 ④現実の時間を超越した演劇的な時間をつくり出す型 ⑤日常の動作や表現の貧しさを補うための型(特に東洋演劇の場合) ⑥せりふやしぐさを歌舞で統整するための型 ⑦上演全体を様式美で統整するための化粧や衣裳や持道具等の取扱いの型 ⑧序・破・急といったような芝居全体を音楽的に組立てるための型 ⑨装置や小道具の欠除をせりふやしぐさで補うための型 ⑩役柄による型(歌舞伎の立役・女役・敵役・道化方, 中国の正・旦・浄・丑, インドのナーヤカ・プラティナーヤカ・ヴィドゥサーカ)——等々。
- (14) 引子(登場するとすぐ唱えるながしかの祝詞) 上場詩(引子の次に唱え自分の役身分や芝居の内容を解説する) 通名(上場詩の次に出て自分の名を名乗る) 下場詩(下場対聯ともいい退場の際に唱える二句か四句の詩)
- (15) 1914年 Tairoff はモスクワの＜革命劇場＞のコケラ落しに「ジャクンタラー」を上演した。
- (16) 1957/58年 Gründgensは新解釈による画期的な「ファウスト」を演出した。(ハムブルク)
- (17) むろん「場所と時間と劇行為の統一」のこと。しかしこのうち一番肝心なものはハンドルクの一致であり, 他の二つは附帯的な要素である, と Lessingは考える。三統一はカタルシス(驚愕——感動——浄化)具体化の方法で(カタルシス論の概念は未だに紛糾しており W・Schadewaldt によれば, 恐怖——同情——浄化＜教化＞の訳語は不当だということになる), この意味では Shakespeareの劇もまた, 成程プロセニウム等を使いこそしたが, 構成の点から云うと広義の幕割劇に入れられる。(若き GoetheはShakespeareを読んで, きちんと装置に囲まれた場面を想像したので, 「ゲッツ」のような紙芝居の場割劇ができたのである。という説もある。)つまりイメージの上で, エリザベス王朝の人々がなぜ三一致の観念を破り得たかと云うと, それはホイジンガを引く迄もなく, バロック時代の人々の豊かな生活の工夫, 現在的な想像力に起因しているのであろう。
- 参照 { S・メルヒンガー「現代の演劇」(白水社) 166頁  
新関良三「カタルシスの新しい解釈」(日本演劇学会紀要・6) 1~7頁  
J・ホイジンガ「ホモ・ルーデンス」(中央公論社) 306~311頁
- (18) S・Melchinger: „Drama zwischen Shaw und Brecht“ (Schünemann; 1958) 59年版 148~9 頁
- (19) Siegfried Melchinger (1906~)——現代シュトゥットガルト国立音楽=芸術大学教授。哲学博士。西独の演劇雑誌 „Theater heute“ の常連執筆者としても活躍はめざましい。著書に„Theater der Gegenwart“ (56), „Modernes Welttheater“ (57), „Drama zwischen Shaw und Brecht“ (58), „Harlekin——Bilderbuch der Spaßmacher“ (59) „Musiktheater“ (61), „Sphären und Tage“ (62) ——等がある。
- (20) 1910年頃には現代絵画, 現代音楽のアウトラインができ上った。まさにこの頃, 前時代に終止符を打, とちりわけドイツ劇壇にも数多くの事件を巻き起し芸術的にも意義深いものがつくられつつあつたこの時期 (Hemingway, T.S.Eliot, G・Benn, Kafka 等もこの運動に寄与した) を, メルヒンガーは演劇の革命的転向点とみなしている。(「現代の演劇」10

「道化の復活」説に関する一考察くゝ>

頁, Fischer版9頁——参照)

- (21) Musée imaginaire——André Malrauxの「芸術心理学」の中で述べているカテゴリー。これを演劇に転用すると、①Ödipus, Antigone……といった歴史上の人物の復現、②Sphinxの謎解きや、30年戦争のような歴史的テーマの復現、③HarlekinやMysterium等、歴史上のあらゆる上演型式の復現をいう。
- (22) メルヒンガー著「ハルレキン——道化の絵本」より。Chaplin (24～29頁), Totō (48～49頁), Picasso (39頁), Paul Klee (106頁), Kasperle (30～31頁), Baptiste (68～69頁), Jean-Louis Barrault (50～51頁), Marcel Marceau (84～89頁), Caruso (16～17頁), Michael Fokinの《Carnaval》ではPierrot, Colombine, Harlekin, Pantaloneが一度に登場する (62～63頁), Moretti (12～15頁), Gründgens (132～133頁), Heinz Rühmann (34～5頁), Laurence Olivier (102～3頁)
- (23) Melchinger/Jäggi: „Harlekin——Bilderbuch der Spaßmacher“ (Basel; 1959) 154頁
- (24) 同書参照
- (25) 同書 151～4頁
- (26) 同書 155頁
- (27) 同書 31頁
- (28) 新関良三「カタルスの新しい解釈」(「日本演劇学会紀典<1963>」) 5頁
- (29) 今日、完全な形で残っているサテュロス劇は、Euripidesの「キュクロプス」一編のみである。
- (30) 新関良三「劇文学の比較研究」(東京堂; 1964) 5頁
- (31) Aristophanesの「アカルナイの人々」(425 B.C.)の中には、パツロスを竿頭に立て、それを中心として練り歩く一場面がある。
- (32) 新関良三「ギリシャの演劇理論」(「ギリシャ・ローマの演劇」67頁)。次の引用も同一箇所
- (33) Arthur Miller「普通人の悲劇」(俳優座刊「演劇研究1958」の倉橋健「戦後のアメリカ演劇」)より
- (34) S・Melchinger: „Drama zwischen Shaw und Brecht“ 58頁
- (35) 新関良三「喜劇と諷刺」(「ギリシャ・ローマの演劇」253頁)
- (36) 註33) と同一
- (37) 註35) と同一書 254頁

(本学講師)