

舞台形象化の過程

——イリュージョンと形象——

永 田 彰 三

時空間的綜合芸術としての演劇は、その舞台形象化にあたり、今世紀において、客観的意味あいの強い形象化と主観的呼びかけの強い形象化という二つの異なる形象化が考えられる。このような形象化を生みだした人として、アルトー、ブレヒトの果たした役割は大いなるものがあるのであるが、『美学論究 第六編』『美学 第一一八号』にて触れているので、ここでは述べない。この小論では、それぞれの形象化が如何に分離し、又、それぞれの形象化とは如何なるものであるかを考察することによって、演劇の持つ複雑な様相を解明してゆきたい。そして、演劇芸術における客観的意味あいの強い形象化と主観的意味あいの強い形象化というそれぞれの形態が、如何に虚構と現実を踏まえて表現がなされてきたか、それらの形式の論理とは如何なるものかを考察したい。

S・K・ランガーは、芸術を理解する時に難解ではあるが中心となるべきものに、幻影(Illusion)をあげている。この小論で、それぞれ異なる舞台形象化の違いを、イリュージョンの変容に求めてみたい。芸術形式の実体IIイリュージョンというところに、ランガーは、イリュージョンを見いだしたのであるが、それではイリュージョンとは如

何なるものであり、舞台形象に際して如何に作用するものであろうか。

イリュージョンに含まれる概念は複雑であり、その意味するところは様々である。例えば、ペンヤミンは、映画におけるイリュージョンは、フィルム編集つまりモニターシュユによってはじめて生まれてくるものであるとしているが、このことは、エイゼンシュテインがイメージと呼んだものである。(ランガーは、エイゼンシュテインの用いる「イメージ」は「表象」であるといっている。) ペンヤミンもエイゼンシュテインもそれぞれ映画についての作用を述べているのであるが、演劇においては、舞台と観客という特殊な関係があるので、独自の形成作用を持つべきものとなるのである。新関良三氏は、幻想を観客と舞台との間の交流に求め、その間の効果は、ただ感性だけの交流にとどまることは出来ず、感性的享受と関わり合いながら、心的理念的イメージの一貫した一つの系統のうちに出来あがること、つまり、「感性的享受を通して理念的イメージが作りだされ、それが連続しイメージ2はイメージ1を含みながら発展し、そしてまたイメージ3の中に含まれることによってそのイメージ3を作るといふやうにつづいてゆき、そして一つのまとまった心理作用の成果が出来あがる。」(『美学 第十三号』三頁)と述べている。

演劇の本質を、表現の手段や内容としての行為(action)に求め、そのことが緊張や葛藤をひきおこし、劇的なものVの本質になるのであるが、それとは様相を別にして、イリュージョンを考えることが出来るのである⁽⁸⁾。イメージとイメージをつなげたものとしてのイリュージョンという概念は、かなり漠然としているものであり、ペンヤミンやエイゼンシュテインのとらえた映画の特色とは変わらないものであるが、演劇においては如何に形成されるものであろうか。

イリュージョンについて、ブッシュャールは、「演劇において、全てはイリュージョンであり、虚構である。演劇芸術の極地は、真実や現実という幻影(ファンタジー)に出来得る限り近づけることであり、装置、演出、衣装、俳優の演技は、その一点に集まらねばならないもの⁽⁹⁾」としている。このようにイリュージョンは、複雑な位相をこえて成就されなければ

ならないもの、つまり、分節的形式によって表現されるものと、それを動的な能動性として享受されることのなかに作用する何かなのである。ランガーは、そのことを、知覚し得るイメージとして把握し得るようにされた変化と、情緒のリズムである感覚的な表現形式の間や、又、芸術作品と観客との間の、内的活動の幻影イリュージョンと外的活動の幻影イリュージョンという違った位相を結びつけるものと考察する。演劇において、それは、舞台と観客との相互浸透を行なわせる不思議なものということが出来るだろう。ランガーはそのものをイリュージョンとして考え、「幻影イリュージョンは、芸術の素材 (stuff)、そのなかから、半ば抽象的ではあるが、独特でしばしば感覚的な表現形式が創り出される。」と述べている。つまり、現実のなかから表現すべきものを抽象化し、形式を与える過程のなかでイリュージョンが作られ、生き生きとした生命感をシンボルとなる形式として完結させるのである。

イリュージョンという非実在的要素を分析する時、知覚像、心的像の複雑な検討を要請されるものである。コードウェルはその著、『幻想と現実』(Illusion and Reality)のなかで、語 (Word) の伝達形態を次のように分析する。語には主観的な面 (感情) と客観的な面 (知覚) がある。話し手が「見てごらん、バラだよ！」という時、話し手は聞き手がバラを見るか、バラをみるということが出来るという可能性に気づくことを望むものである。そして、話し手が「数本のバラは青い」というとすれば、聞き手の知覚的世界を、青いバラを包含する範囲で修正させることを望むものである。この移行は、話し手の知覚的世界を、聞き手の知覚的世界として創り上げ、そして共通の知覚的世界というものを作り、聞き手の知覚的世界の中に投入するという客観的な面と、又、語の背後にある感情の世界ユゴ自我エゴという主観的な面との融合によって成されるのである。例えば、brutes, animals, beasts, living organisms という語は、類似した現実の实在物をさすのであるが、それぞれ異った感情トーン＝音調を示している。前者は知覚的世界＝現実の世界、つまり、社会の意識に反映されたものとしての真理であり、後者は、共通の感情的世界＝「私」の世界であり、それらを入びとは、自分たちの社会的経験の結果として構成する。このような、現実の知覚と感情が、芸術作品をつ

くりあげる時(コードウエルは科学と芸術にあてはめるが)、〈外的現実〉〈内的現実〉つまり、事実と感情が、表現としてあらわされる素材(material)に変容する。そして、その素材が自分の諸感覚で現実をとらえる知覚(perception)と、現在の知覚に影響している過去の知覚のうち能動的なものである記憶(memory)となり、それぞれの諸内容が、連想によって組織づけられて顕現するとき、巨大な力を獲得し、逆に浸透力を深めながら個人に反映し返すものである。コードウエルは、この素材そのものの移りゆきを模擬的世界(mock world)であり、イリュージョンであると述べている。彼によると、このような過程を経たものが芸術作品となり、次のように適応させる。絵画や詩のような静的芸術は、もろもろの投射的構造によって組織された諸感情を持つのに対し、舞踊・演劇・映画のような時間的芸術は、時間の中を運動するや否や、情感的に組織される素材となり、投射的構造ではなく、現実的組織となり、物語のような仕方を持つというのである。つまり、静的な芸術は投射的な組織をもち、時間的な芸術は現実的な組織を持つとする。

このような過程を観客からみれば、造形芸術、時間的な芸術を問わず、芸術作品は、ランガーのいうように、想像力の形式と感情の形式を不可分のまま、われわれに与え、われわれは全体の幻像(vision of whole)をとらえることとなるのである。そして、観客は、芸術作品をみて、感情によって抽象化され知覚される芸術形式の趣意(import)を受け取り、そこにおいて、記憶と感情とは分離しなく相互浸透となって押しよせてくるのである。つまり、現実的(客体的)な諸性質と、現象的(主体的)な諸性質が、一体となって押しよせてくるのである。これはブッシュャールが極地といったものであり、演劇においては、諸芸術のうちで、このような過程が特に成されるものである。だから、コードウエルがいうように、舞台上の求愛、舞台上の殺人は、抱きあった二人、倒れた人間となる投射的な構造ではなく、現実的な対象の組織となり、情感的に組織される素材となるのである。それを積み上げていくのが演劇におけるイリュージョンの作用というものであろう⁽⁶⁾。

演劇における特質をイリュージョンという非実在的要素にみてきたのであるが、演劇の知覚のないし心的な経過ならびに、現実的な対象の組織と投射的な構造が如何に移り行ったものかを具体的に、作劇法と形象化の面から探ってみよう。

古典主義演劇、近代劇、現代劇の戯曲を比較すると、その変容に気づくのであるが、その差異は、演劇に対する如何なる作用にもとづくものであろうか。周知のように、古典主義演劇においては、三一致の法則があり、戯曲のなかの登場人物の人間関係は強く結びついたものであった。「場所の同一性を知らせるために、舞台には必ず登場人物を置き、無人にすることは決してない。二番目に入ってきた人物は最初からいた人物に用事があり、その二番目が退場する前に、彼に用事のある三番目の人物が現われる。……出来のよい劇だという証拠は、これら登場人物が他のすべてと何らかの関係をもちいることにある⁽⁶⁾」このように、古典主義演劇では、戯曲において、人間相互の関係が明確に組み立てられ限定される。そして、現実には、舞台のなかに反映されて完結される。つまり、社会的自我（演劇の社会的機能として考えられる社会的現実の反映）と外的現実とは、人間相互の関係となつて、舞台の内部に均衡を持って保たれ、舞台形象化として成就される。「古典主義ドラマは……対話すなわち人と人とのあいだで行なわれる話し合いが重要であり、そのことはつまり、ドラマが人間の再現からのみ成り立っており、ドラマがそれ自体で完結した⁽⁶⁾」ものなのである。シユンディは、このようなドラマを絶対的 (absoluit) といい、劇作家はドラマのなかにあらわれず、話し合いを惹き起こすだけであると考え、この絶対性は観客にも示されるとする。つまり、観客は舞台をみているが、ドラマのなかに入りこむとか、ドラマに語りかけるとかいうことはしないものである。このような絶対化と対決してゆくところに、イブセン、チェーホフ、ストリンドベリ達が位置を占め、それらの近代劇作家の戯曲を分析した結果あらわされる世界に、現代劇への過渡期がみられるとしている。例えば、イブセンの後期の作品『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』において、ボルクマンが過去について語るとき、それは過去の事件ではなく、動機の提示でもなく、

それらの事件について彩どられた時間そのものであるとして、この観点から、ソフォクレスの『オイディプス王』と比較しているのである。オイディプスの真実は客観的な性質を持っており、又、周囲の世界に属し、そして真実に到達する過程が悲劇の筋を作っているのに対し、イブセンの戯曲の真実は内面的な真実であり、モチーフはしだいにあらわになってくる決意であるとする。『オイディプス王』と比べると事件の悲劇性を強く志向するものから、事件そのものをうちだすものへの移行がなされているのである。また時間の捉え方にも注目して、この戯曲には時間上の現在が欠けているとする。つまり、現在が作用して過去があらわれるのではなく、むしろ現在は過去を呼び出すようなきっかけというものであるとする。又、ストリンドベリの作劇法は、筋の統一から自我の統一への移行であるとする。そして、それぞれの作家を分析して、総じて、客観的なものから主観的なものへの転換が作劇法においておこなわれているというのである。このような人間の内面を反映してゆくものとして現代劇をみる見方は、ニコールにも共通していて次のように述べる。「現代の劇作家の特徴的な方法は、演劇の行為を作家自身の理念に立つてつくりあげることであり、この理念の表現を筋のおける言葉の範囲内にとどめることである⁹⁾。」つまり、古典主義演劇から近代劇、現代劇への流れにおける特質は、素材が情感的に組織され現実的組織をもったドラマから、投射的構造によって組織されて諸情感があらわれるドラマへの移行として考え得るものである。

このような作劇上での移行は、演劇における上演意識にも関連をもち、その区別をA・ニコールは、近代劇から現代劇において、シアターとドラマとの区別が混同されてきていると述べており、又、かつては、シアターとは、かつて劇詩人によるテキストを俳優が解釈し、今までは、上演は戯曲の解釈に限られていたのであるが、変わってきたという。それは、ニコールによると劇文学から演劇芸術へという変わり方であり、このような過程においてはドラマとシアターの区別がつきにくくなるのであるが、この移行の極端な立場の人として、ドラマと俳優を舞台から放逐したゴードン・クレイグをあげて、クレイグの立場は、結局、上演への意識変革であったという。又、作劇上の相違がシアタ

一への過渡的段階とも考えている。「社会理念がドラマで重要さを与えられる時、日々の経験をジャーナリストイックにうつす事が、作家の目的となる時、必然的に三一致の理論のなかに極端な姿をみつけだせるような秩序ある形式がなくなる⁹⁾。」と述べ、かつての演劇がその基礎を情熱の表現においたのに対し、知性の表現に移ってゆき、作者自身の理念に立つドラマの登場人物をつくりあげるようになったと指摘している。ここに至って、作者はドラマにあらわれるのであり、まさしく、目的・パッションから認識へと移行する劇作（ここでは、主題、題材、筋、はこびという分析が行なわれるもの）から、理念——テーマ——モチーフないし、理念——テーマ——イメージというものが散りばめられてくるようになるのである。このような移りゆきにおいては、観客の参加が要請されてくるものである。「演劇上演は、単に形づくられたものでできているのでなく、観客によってつくられるものである¹⁰⁾。」といった考え方から今世紀中ばになって観客論がでてくること、そして、それが、ドラマからシアターへの移行であると述べている。つまり、シアター概念は、観客の自意識を呼びおこし舞台と観客とは共に意識をわかちあうことになるのである。

このような変化は、舞台形象化に際しての変革となってあらわれる。その造型的な理念の差異を、スタニスラフスキーとエヴレインフに例をとって対比してみよう。エヴレインフは舞台形象化に際し、写実主義的手法を激しく拒絶する。人生を細部に至るまで装飾に実物を持つてくる演劇や第四の壁の理論を認めない彼は、子供や動物の遊戯にさえ、演劇性をみ、シアターとは舞台より無限に広いものであるとし、演劇的イリュージョンを無限なものとして捉え、モノドラマの概念さへ変えてしまう。元来、モノドラマとは、一人の俳優が演じる一人芝居のことであつたけれども、エヴレインフは、「登場人物の精神状況をより完全に伝えるようなドラマ。……観客の一人ひとり登場人物の状況に置き、その人生を生きさせ、感じさせる。……舞台における登場人物の心的体験が観客と同じ体験を喚起し、観客はともに体験したその場面をおして、その登場人物になる¹¹⁾」ような演劇を理想とし、それをモノドラマと名づける。

る。エイゼンシュテインもいうように、この相違はどちらが芸術的真であるかではない。スタニスラフスキーの舞台形象化は、エヴレイノフのそれとの比較において、現実を客観的現実として舞台形象化させるのである。つまり、舞台において現実を出来るだけ忠実に再現することを目指し、現実の細部の描写にも十分なイメージがあたえられるように形象化したと考えられる。スタニスラフスキー・システムとは、そのような意図のもとに、俳優の修業をめざしたものであった。それに反して、エヴレイノフは、現実を客観的現実としてあらわそうとするのではなく、舞台と観客をまきこんだ劇場において意識が高揚され、その段階が真の現実であることを強調したのである。エヴレイノフは次のようにいっている。「演劇的イリージョンを生み出すのは、舞台に見える事物の実物性ではなく、説得性であります。それゆえ、演劇で呈示されねばならぬのは主題そのものではなく、主題の絵であり、行為そのものではなく、行為の表象です^⑧」。

このように、舞台形象の差異は、人間や現実を如何に提示し表現するかという仕方の変化であり、その捉え方の変化であった。そして、その表現の仕方は、社会的葛藤の提示というより、凝縮され観念化された葛藤を提示し、そこに社会的現実を結びつけるものであった。つまり、外的現実の一部をあらわすものから、内的現実の投射への移行というものである。それが論理的に純化されて人生と演劇を同一視するものであった。

しからは、如何に純化されたのであろうか。具体的には、「社会的現実^⑨は演劇的に実現される。別なふうにいえば、現実がドラマで、人生は劇場であり、社会は本質的には、ドラマチックである。」という捉え方になり、人生を描きながらもなお芸術でありつづけることになるのである。その結果「日常生活で心の奥に抱くものを舞台の前面におし出すことになる^⑩。」ということである。ここに至って、シアターとは舞台より無限に広く大きなものとなる。このような考え方は、「世界は劇場」「生は夢」という前提からなるメタシアター^⑪の概念に連がるものである。L・エイベルは「悲劇は、メタシアターよりもはるかに強烈な世界の現実性^⑫を感得させる。メタシアターは、人間の意識の投

影にすぎないという感覚を悲劇よりも強力に提示する⁹⁸。」と分析する。これはシェンディの戯曲分析でみた、事件の悲劇性から、内面的な真実の反映を打ち出すものとしての論理的純化として考えられる。つまり、社会的自我と芸術家の自我とが重なり合って投影されるということになり、その舞台形象化は、必然的に、ちりばめられたイメージを内在しながら一つの形象ということになるのである。又、それは、社会的現実との結びつきをより強く強く表現されてきた形象化から、社会的現実と一体化となる形象化への移行となり、人間の意識の投影を描き出すのである。

このような類型を映画に見いだすことも出来る。映画史のなかで、『戦艦ポチ ヨムキン』等のモンタージュ理論によって構築されたエイゼンシュテインの作品と、イタリアのネオ・リアリズムの諸作品は孤高の地位を占めるのであるが、そのイタリアのネオ・リアリズムはモンタージュ批判として出来あがったものである。アンドレ・バザンによると、ネオ・リアリズムは、全体的な意識における、現実の全体的な描写というものであって、伝統的な劇的体系とか、すでに知られた様々な様相とも対立するものである。(『映画とは何かⅢ』) モンタージュによって概念を構成した作品『戦艦ポチ ヨムキン』と、モンタージュを排して状況をあらわそうとした作品、アントニオーニの『情事』『さすらい』の相違を考えると、前者は、悲劇的葛藤の表示となり、又、後者は、心的提示というべきものであって、それは演劇において検討したのと同じような作用、つまり、〈外的現実の一部〉をあらわす形象と、〈内的現実の投射〉をあらわす形象となる違いとなるのである。だから、マーティン・エスリンが、「アントニオーニの映画では、ベケットやイラネスコの劇のように、伝統的な演劇が観客に提示する、次に何が起きようとしているのかということではなくて何がおきているのかということの問題とするのである⁹⁹。」という印象をもつものだと述べているが、このことは、以上のこととの関連において考えねばならないものであろう。であるから、このような相違は、概念としてのドラマからシアターへの変遷として考えられないだろうか。

ペーター・シヨンデイは近代劇から現代劇への推移の特質を、(一)ドラマにおける現在は、ほかの時間とまったく関連がないので絶対的、(二)人と人とのあいだにある関係も、ドラマにおいては絶対的、(三)事件も、ドラマにおいては絶対的、というドラマ形式の絶対性の三つの根本概念の崩壊として捉えている。これは本論で、舞台形象の変遷の流れにみってきたのであるが、ドラマ形式の相対化といえる。結局、それは、世界の現実性をあらわすものから、意識の投射をあらわすもの、つまり、ドラマからシアターへの移りゆきというものであった。つまりシアターの問題というものは、舞台形象化における相対化から絶対化への概念の変化でなかるか。それは、俳優・戯曲・観客の堅く結びついた一体化したシアターをめざしたのであり、それを舞台形象化のねらいとしたのである。しかし、われわれは、ドラマを演じる形象化にシアターの希薄さを感じ、シアターをねらうものにドラマ性の希薄さを感じることがあるが、このことは、作劇上の絶対化から相対化と舞台形象化における相対化から絶対化という様相の変化から起こりくるものであり、イリュージョンの作用と考えられる。つまりイリュージョンは、舞台形象化における舞台と観客に作用し、介在し、想像上の眼には見えないが確かにあるものといえるのであり、コードウエルやランガーは、それを、模擬の世界や素材に見出したのであるが、結局は、この模擬の世界や素材を、如何なる視点において真実のものとして感じるか否かという作用に舞台形象化が分かれるものである。演技や台詞、装置等の関わりについてその構造を分析することが課題として残るものと思われる。

(註1) ランガーの芸術論ならびにイリュージョンの理解には、分節的表現 (articulate expression) の理解が重要であると思われる。ランガーは「芸術が表現するものは、現実の感情ではなく、感情についての観念」*Feeling and Form* (London, Routledge & Kegan Paul Limited 1967), p. 58. 「感情と形式」(八二頁)と考へ、芸術家は「特定の対象を抽象的に取り扱って、同類に属する他の対象に関係することなく、ある形式の具象として、はつきりくくり上げることである。」と考へてこそ、*Problem of Art* (New York, Charles scribner's sons, 1957), pp. 177-178. 『芸術と何な』(二二〇頁)をこ

- て表現 (expression) とは「分節的シンボルを通して観念の提示 (presentation) *Feeling and Form* p. 67. 『感情と形式』九五頁) としている。なお訳は『感情と形式』は、大久保直幹他訳 太陽社 昭和五十年、『芸術とは何か』池上保太、矢野萬里訳、岩波書店 昭和五十年 による。
- (2) ランガーはこの様相を次のように述べている。「われわれの心に直接的に訴えかけるのは、劇的幻影であり、展開している舞台上の行為である。」(*Feeling and Form*, p. 347. 『感情と形式』五七二頁) つまり、ここにおいてランガーは、伝統的なフシオン分析と、又、それとは異なる全体の幻像を捉える分析とを見出している。
- (3) Alfred Bouchard, *La langue théâtrale* (Paris, Editions Skatline, 1982), pp. 136-137.
- (4) Susanne. K. Langer, *Problem of Art* (New York, Charles scribner's sons, 1957). p. 34. 『芸術とは何か』四二頁)
- (5) Christopher Caudwell, *Illusion and Reality* (New York, International Publisher, 1970) "XIII. The World and the "I" XI. The Organisation of the Arts" など訳は、『幻想と芸術』玉井茂・深井龍訳未来社 昭和四十三年に於てこの小論では、ユーゴウエルが、芸術を、静的な芸術と時間的な芸術に分類して、そのそれぞれの特質を、投射的な構造と現実的な構造にみたことに示唆を受けたのであり、彼の芸術論を論じているのではな。
- (6) ジョン・フライデン 『劇詩論』小津次郎訳注 研究社 昭和四十八年 二七頁。
- (7) ベーター・シモンディ 『現代戯曲の理論』市村仁・丸山匠訳 法政大学出版局 昭和五十四年 九頁。
- (8) Allardyce Nicoll, *The Theatre and Dramatic Theory* (Westport, Greenwood Press, 1978), p. 70.
- (9) *Ibid.*, p. 67.
- (10) *Ibid.*, p. 27.
- (11) 『エイゼンシュテイン全集 第六巻』キネマ旬報社 昭和五十五年 二六九頁。
- (12) エヴレイノフ 『生の劇場』清水博之訳 新曜社 昭和五十八年 一四〇頁。
- (13) Stanford M. Lyman and Marvin B. Scott, *The Drama of Social Reality* (New York, Oxford University Press, 1975), p. 3.
- (14) *Ibid.*, p. 101.
- (15) L・ハイベル 『メタシアター』高橋康也 大橋洋一訳 朝日出版社 昭和五十五年 一五一―一二三頁。
- (16) Martin Esslin, *An Anatomy of Drama* (New York, Hill and Wang, 1977), pp. 48-49.