

現代演劇におけるスペクタクル

永 田 彰 三

スーザン・ソントグによれば、俳優の肉体と声、音楽の利用、書かれたテキストの役割、スペクタクルによって占められる空間と観客席の空間の相互作用をめぐるアルトー独特の見解によって、西欧とアメリカにおける真摯な演劇の流れは、アルトー以前・アルトー以後という二つの時期に分割されるといっても過言ではないと述べ、さらに続けて、アルトーは『残酷演劇第二宣言』において、演劇が何世紀にもわたって言葉にあたえてきた優位に反対して、感動の有機的基盤と思想の肉体性を俳優たちの体を通して示そうと、踊り手や運動選手やパントマイムや歌手の訓練に近いものを俳優にほどこすことや、言語の魅力を、目を奪う舞台装置や衣装や音楽や照明や舞台効果でおきかえることなく、感覚への暴力として、演劇の基礎を、なによりもまずスペクタクルにおくことを提唱したと述べている⁽¹⁾。この小論では、アルトー以後の演劇のスペクタクルに焦点をあて、そのそれぞれの思想と特質を分析してみることにする。

現代演劇の歴史は、劇場に閉じこめることは出来ない。演劇は、規格化された枠を越えて着実に推し進められ、演劇として認められるように準備された体系を配置した。その過程のなかで、演劇の概念は広くなった⁽²⁾。として、リチャード・ドランは、今世紀の劇作家や演出家の理論を、「モダニストの次元」「内なる次元」「包括的な次元」等に分類している。確かに、現代演劇には2つの流れ、つまり、台詞に根ざした演劇と、テキストに従属しないで演劇性を求める演劇に分けることが出来、アルトー以後に属するものの分析ということ

になる。

このような2つの立場の演劇を、ジョン・ロックウェルは、「自然主義的・社会文化的演劇」と「観念的・直観的な演劇」に分け、後者を、サミュエル・ベケットの解体された神秘主義、ロバート・ウィルソンにおける常に頻繁なダイアローグの使用、60年代演劇つまり、ハプニング劇における白日夢にふける不明瞭さやリビング・シアター、オープン・シアター、パンと人形劇団をその流れとしてあげる⁽³⁾。つまり、ジョン・ロックウェルの指す「観念的・直観的な演劇」とは、アルトー以後の、アルトーと同じ理念もしくはその影響のもとに展開したポスト・モダニズムの演劇ということになる。その点について、リチャード・ドランは次のように述べている。他の諸芸術におけるポスト・モダニズムのように、よく類似している特長の多くは、ある意味においても他の意味においてもシアトリカルであることだ。様式、模倣作品、計略の儀式；架空のものとして虚構のハプニングの暴露；構造的工夫の開かれた展示；はぎ取りや組み立て：芸術的まとまりの放棄；ポピュラー・モードとの交わり；ポスト・モダンのトレード・マークとみなされるこれらすべてのことが今世紀はじめ数十年間のモダニスト演劇に共通の特長なのだ⁽⁴⁾。

このような例として、極端すぎるかも知れないが、1916年、フーゴー・バルは、チューリッヒのキャバレー・ヴォルテールで、頭には高い、青と白の縞のついた呪術師のような帽子をかぶり、足は青いボール紙の円筒（腰まで達していて、オベリスタのように見えた）でおおい、さらに彼は内側が緋色で外側が金色の巨大なボール紙製の襟をつけ、それを翼のように上げたり下げたりして、ゆっくりと、しかもおごそかに、「言葉のない詩」（ガジ ベリ ビムバ／グランドリディ ラウリ ロンニ カドリ／ガジャマ ビム ベリ グラッサラ／グランドリディ グラッサラ ウッフム／イ ジムブラビム／ブラッサ グラッササ トウッフム／イ ジムブラビム）を朗唱し、ダダの上演を行った⁽⁵⁾。ダダとは、ルーマニア語で“そうだ そうだ”，フランス語では“木馬”と“樺馬”を意味する言葉で、つまり、文化を白紙の上態から創り上げることを意味し、伝統との関係を断ち、合理的・論理的思考を廃棄し、人々に挑

戦と衝撃を与えることを意図して、前記のようなバルの上演になる訳だが、視覚的要素が価値を持つにはこのように登場人物の性格やプロットが解体され、オブジェとなって、視覚的要素、プロット、性格が同じ自律性をもつことが前提となるものである。つまり、劇が文学の一形式に過ぎないという概念を壊し、プロットによって生みださなければならない形式を壊して、ようやく視覚的要素の重要性が出てくるのである。

「観念的・直観的な演劇」のなかで、サミュエル・ベケットと同じ不条理劇作家のイヨネスコは、演劇は言葉の演劇にすぎないと考えるならば、演劇にはそれ自身で自立する言語がありうることを認めにくくなるとし、言葉を演劇化する手段はいくらでもあり、演劇は聴覚に訴えると同じくらい視覚にも訴えるもので、小道具に演劇をさせ、物体を生かし、装置に生命を与え、象徴を具体化することがよいのであるとする。そして、演劇やパントマイムは、言葉が不十分になると、言葉にとってかわり、舞台の物質的な要素も言葉を拡大することができるようになる⁽⁶⁾とスペクタクルの重要性を解いている。つまり、スペクタクルは、演劇の判断の基準を、視覚的要素にみちた造形であらわすイメージの質や直観の深さに重要性をもたらすことになるのである。

イメージの質や直観の深さを重要視する「観念的・直観的な演劇」の系譜として、ロックウェルがあげたりビング・シアターやオープン・シアターにおいては、呪術性・祭儀性・身体性をともなって、直観的な劇場空間におけるスペクタクルを重要視しているように思われる。非論理的なものを提示して、日常的な理解を揺さぶり、観客の意識に訴えかける意図のもとで、呪術性・祭儀性・身体性を駆使するのだが、それはアルトーの『残酷演劇第二宣言』の具現でもある。実際、『コネクション』はアルトーの『演劇とペスト』に触発されて創られた作品であり、身振りとしての言語としての表現に“純粹演劇”を求めたのである。又、『ミステリーズ』では、演技者の即興的な音と動きが、別の演技者に波及するという手法でもって、劇場性を追い求める。

ジュリアン・バックとジュディス・マリーナは、1951年、リビング・シア

ターを設立した。翌年マリーナは『儀式形式の悲劇についてのノート』でつぎのように述べている。「聴衆を参加させることを要求するごうまんさ！すなわち、これら多くの人の参加を認めることである。我々は、毎晩、多くの人々が無視される芸術において創造者である。人々は存在していないようなみせかけを取っている。そして、我々は俳優が社会から離れて成長してしまったことに驚く。そして次に、我々は芸術そのものが人生の一部になりたいと願いつつ、ぶざまによろめいていることに驚く。……我々に導かれることを許すこと、我々は皆、儀式に参加し、儀式そのものは力がないけれども、力はそこから引き出される⁽⁷⁾。」

このように、観客を新しい認識に揺さぶること、全く類のない作品を上演すること、習慣的な観客と上演の関係を変える創作技術を探ることを意図した。その探究には、芸術と人生、ドラマ的行為と社会的行為、生きることと上演することの間の区別を取り払うことをリビング・シアターは、求めるのである⁽⁸⁾。例えば、肉体と靈魂の祭礼儀式である《式典》と、俳優によって演じられる知的イメージとシンボルと夢の場面である《啓示》と、政治的状況を観客が演じ、観客が参加者となるように考案されている《アクション》から成る『パラダイス・ナウ』において、第一段、《ゲリラ演劇の式典》における《アクション》は、ヒッピー文化を賛美し、自然人になることを称賛し、そうなるように観客に向きあり、挑むのである。第八段、《わたしとあなたの式典》における《アクション》は、観客を劇場の出口に向かって導いてゆきながら、俳優は次のような台詞によって革命的な行動をすすめられる。

演劇は街のなかにある……／街は民衆のものだ……／演劇を解放せよ……
／街を解放せよ……／はじめのんだ……

このような手法は、観客と演技者の場である劇場空間の問いかけであり、観る者と演じる者との関係の見直しでもある。視覚的言語・視覚的イメージによって祭式の持っていた力動性を回復させ、舞台をも含む劇場空間を拓げることであった。

その流れは、ジョーゼフ・チェイキンのオープン・シアターにも見られる。

チェイキンの演出は、演じられるたびごとに、演じられる場所で、新しい存在を主張できるように、即興演技を重視し、変容 (mutation) をテーマにして、舞台と観客が一体化するための方法を模索する。舞台と観客を含んだ劇場空間のあり方や抽象化された視覚的イメージを、俳優みずからがイメージや身体的言語を開発し発展させ形象化させる即興演技を通してあらわすのである。又、この劇団は、集団活動を重視し、演出家は、最終的な形象を決める役割を持つだけで、テキストに取り組む俳優が舞台上で起こることを創造してゆくことであるとする。

『蛇』の作者、ジャン=クロード・ヴァン=イタリーは、劇作家の仕事は、劇を書くことであるよりも、祭儀を組み立てることであると言ったほうがよいと述べ、言語はこういう祭儀のひとつの部分であるが、必ずしも支配的な部分ではない。重要なのは、観客と劇的行為との間に起こることであり、観客と俳優とを一体化させるようなある種の観念、ある種のイメージ、ある種の感情を見出し、それらを表現することだとする。

オープン・シアターの目的は、作品を創ることではなく、文化のなかにある力を演劇を通して吟味することであり、上演を通して俳優の洞察力を表現したり共有したりする必要な手段を考察することである⁽⁹⁾。

観客の参加、即興演技は、テキストを通して、言葉による構築としてではなく、舞台と観客を一体化させる観念やイメージによる視覚的要素を再構築させ、新しい創作方法を編み出し発展させたものである。1967年に結成されたパフォーマンス・グループもその傾向にあり、その理論を、「環境演劇のための6つの原則」として次のように体系化する⁽¹⁰⁾。(1) 演劇的出来事は関連された取り扱いの一式である。(2) すべての空間は上演のために使われる。(3) 演劇的出来事は、真に変貌された空間かあるいは見出された空間において起こる。(4) 焦点は、たやみやすく、変化しやすい。その焦点は、3分類される。(a) 一つの焦点—伝統的演劇のトレードマーク。(b) 多くの焦点—同じ種類の幾つか、あるいは混同された手段で、ひとつのイベントよりも多くが、同時に起こり空間に配置される。混同された手段を使用する上演は、同じ状態です

すべての観客に達しない。(c) 局所的な焦点—上演されるイベントは、観客のほんの少ししか見たり聞いたり出来ない。(5) 上演におけるすべての諸要素はそれ自身の言葉を話す。(6) テキストは、上演の出発点も目的も必要としない。言葉のテキストはない。この原則のもとに、『ディオニュソス 69』を上演する。エウリピデスの『バッコス of 信女たち』『ヒュポリュトス』、『アンティゴネー』を翻案し、その少しばかりの台詞を使い、演技者みずからが作った会話を駆使して発展させる手法を取り、観客と俳優の接合点を自覚的に求め構成する。

ディオニュソス誕生の場面での上演は、シェクナーの記述によれば次のようになっている。(1) 祭儀の誕生は、ディオニュソスの誕生ばかりでなく、我々の誕生でもある。(2) 祭儀の誕生の前に服を脱ぐことは、聖なることであり外科手術の準備である。(3) シャがんだ胎児の黙想は、心から明らかにして浄化させる方法です。その関係あるオープニングのセレモニーは、パフォーマンスの現実化の前兆です。黙想は、「この夜のパフォーマンス」のはじまりです。我々は、平和か調和のどちらかを見い出して立ち上がる。(4) 我々は、誕生へ向かって胎児の立場を去る。(5) 恍惚は、厳しい試練であり、しかも祝賀会でもある。それは「一晩中のダンス」です。マットは、聖なる場所です。マットを去ることは、その場を去り、世俗的な世界と交渉をもつことである。去ることは勇気がいることであり、人生が生きられねばならず、しかもその人生は純粹ではないという知識を持つようになる。観客は洋服を着てマットをはなれたところで参加するかもしれない。しかし我々がそうであるようでないならば、マットの上に来るべきではない。楽器の効用は任意である。完全なセレモニーは楽器を使わない。しかし、我々が知っているように、ほとんどのセレモニーは、完璧ではなく、小道具は人間の状態の一部です⁽¹¹⁾。

「環境演劇のための6つの原則」を上演に応用すると以上のような一場面になるのだが、戯曲を解体し、再解釈し、圧縮し、断面化して組み合わせられ、上演される。観客と演技者は、マットの上でのように、何かが起こり、浮かびあがり、意味を持つようになる。それはとりもおさず、呪術性・祭儀性・身体

性のもとで、演技の再演劇化を、劇場空間のもとに表現しようとしたものであった。

舞台上の肉体的行動の重視について、マーティン・エスリンは、次のように述べている。登場人物を、非人間化、非個性化し、言語の価値の切りさげないし完全な解体、筋と性格描写と最後の解決といった組織の崩壊とそれに代わる舞台のイメージャリー、繰り返しや緊張化、新しい舞台言語を通して、劇の主要な重荷を舞台上の肉体的行動におくことによって、演劇における言語の詩的可能性を増大した。そして、そのリズムと音とトーンは、ふたたび自立した要素となった⁽¹²⁾。つまり、古典的な悲劇における中心的な場面が、劇そのものとしてではなく、更に相反する登場人物の言葉の葛藤を中心にして出来あがった戯曲としてでもなく、より強く舞台のスペクタクルを求めるものとなったのである。

戯曲が、アクションの連ながりから、いつも現在の出来事として、人と人とのあいだにおこる事件を表現するドラマをあらわすものから、時間、空間、個性の不確かさが、劇全体を発展させるものとなり、アクションが普遍的なものを取り扱う変遷を、アンドリュー・ケネディは、イプセンから後の劇の構造において中心的なものとなったとしている。例えば、イプセンの『棟梁ソルネス』でのソルネスとヒルデのやりとりを分析して、何が主張であり、何が暗示であるかも曖昧であり、経験とあこがれの境い目も曖昧である不安定な言葉のやりとりを通して、又、不安定で変化する身振りと雰囲気と魔法のリズムにさせる言葉を示すことで、直接経験の力に近づいているとする。又、ストリンドベリの『幽霊ソナタ』での老人と学生の対話、老人とマミーとの気味の悪い地獄の対話、幽霊の夕食での老人と大佐の対話、学生と娘との愛と死のデュエットは、話題や視点が突然変化し、断片化し、アクションや空間の奇妙な変形をつくりあげる。例えば、娘と学生が、最終場面で夢のような調子で、結婚というものの神聖な話から、彼らの頼りない結びつきが壊れるということまでの話を、消えてゆくようなコミュニケーションを行う舞台になってしまうように、

話し手の変化は、対話を通して再現されるのではなく示されるものであるとする。このように、告白の形をとるダイアローグは変化し、対話は告白形体ということになってゆき、かすかにお互いに話を通じあう程度の平行線をたどるモノローグであるようなものになっていった⁽¹³⁾。告白の形をとるダイアローグは、モノローグの多用をつくり、コラージュ・スタイル、断片化、多面性をもつ対話でもってドラマを構築する。このような変遷が、「観念的・直観的演劇」をうみ出してゆく流れとなるのである。そして、行為というものを劇の本質とみなし、行為を消しても劇は成立しうるかということを問うことで、演劇が演劇の構造を問うことになったのである。

サミュエル・ベケットの『ロッカパイ』では、袖の長い首もとまである黒いレースのイヴニング・ドレスを着た、ただ独りの登場人物である老けこんだ女が、木製の揺り椅子に揺られて、「声」による語りと、「もっと。」の台詞を4回、「もうそろそろやめていいころよ。」の台詞を7回吐くだけの芝居であるが、前書きで、照明のスポットライトの場所や時間の細かな指示や、又、老けこんだ女の目を閉じている時とまばたきしないで見開いている時の時間の指示、それに、衣裳に着けた黒玉や貨幣形飾りが、椅子の揺れとともに光ったり、椅子も揺れる時に光を返すようによく磨かれていたり、椅子の左右のひじかけは抱擁を暗示させたりという具合に視覚的である。この戯曲は登場人物の「女」が、死と向かいあい、死を心の平安のうちに受け入れる過程をイメージとして形象させるものと思われる。ベケットの他の戯曲においても、枯れ木のそばでゴドーを待っている男や、腰の上まで砂にうずもれた女、壺の口から顔を出している男女3つの顔といったそのそれぞれが、ものとして舞台上に存在し、台詞はものと化した言葉として発せられる。このように、舞台上に登場するさまざまな人物は、本当は人ではなく内面世界の姿である。ケネディは、そのようなベケットの劇を読む一つの方法は、消えてゆくスピーチにむかって、おわりなく螺旋の如く進んでゆく独白からあらわれてくることに注目することであると述べている。又、『芝居』において、壺のなかで全く孤立した3人の哀れな幽霊は、3人の人物間の伝達の試みも、意図的な言葉の接触もなく、3人

の別々のモノローグが、動くスポットライトでコントロールされている。そのテキストは、あらゆる登場人物が同時に喋るコーラスと登場人物がカタストロフィーへといたる事件について語るナレーション、そして、登場人物が地獄に終わりなく宙づりにされている状態を映し出すメディテーションの3つの部分の繰り返しだが、複雑な数学的リズムを必要とする。と述べてベケットの言葉を引用している。ベケットは、各細部はその前の細部よりも速くソフトであり、もし最初のコーラスの速さが1で、ボリュームが1なら、最初のナレーションは1+5%のスピードで、ボリュームは1-5%でなければならない。最初のメディテーションの速さは、そうすると(1+5%)+5%で、ボリュームは(1-5%)-5%でならないといっている⁽¹⁴⁾。このようにして、言葉の抽象化ないし非人間的なスピーチになるくらいまでのリズムックで言葉の加速へ向かう動きは、身振りや光や音のスペクタクルを機能的に使って、内面性の反映を浮かびあがらせる。このように、コーラス、ナレーション、メディテーションは、それぞれが作品のイメージとはならず、それらを積み重ねてイメージを創りあげるものであり、作品全体のイメージに向かう感情のリズミカルな波動を創る構成要素としてあるのである。

創作意図としての視覚性の重要性についてロバート・ウィルソンは、泣き叫ぶ赤ん坊をその母親が腕を差し延べ、抱きあげてあやす次のような、例をもちだしている。フィルムをノーマル・スピードの秒速24コマにすると見えるのはまさしく、赤ん坊が泣き叫ぶ、抱き上げられる、あやされる、というものだ。スピードを遅くして一コマ一コマ眺められるようにすると、24分の1秒が見えてくる。すると8割のケースで、母親の反応が最初の3コマのうちに始まっている。24分の3秒以内に母親は子供のほうにかけよる、まともに脅かすような顔つきで。子供はひるむ。次の2、3コマでは違う表情をし、それからまた変えて、という具合でたった1秒のうちに母と子の複雑なやりとりが生じるとか、場面を自由に想像できるラジオドラマとテキストを自由に想像できる無声映画を組みあわせたら、テキストを動作で目に見えるようにしよう

とするときとは違った種類の空間が生じるという例をあげて、芝居の視覚的な面はいつも装飾として扱われ、副次的なものと思われ誤りを述べている⁽¹⁵⁾。そして、このような視覚的反応を、行為とそれに対するリアクションの細かな感情の波動をスペクタクルを通して舞台に形象化しようとする。断片性、多面性を持つ対話、コラージュ・スタイルを台詞によって登場人物の内面性をあらゆる仕方を更に進めて、新しいイメージを抽象化したり変形したりするために、アクションの断片化、多面的複合体、視聴覚的なコラージュを多用して、舞台空間構成を創り、それらの意味だけでなく、その形態をも構成的に組み立て視覚化する。

例えば、蝶々夫人の内なる強さ、純粹さを演出意図とする『蝶々夫人』において、ウィルソンは、身振り言語を創っているように思える動きでそれらのことを表現する。第2幕で、ピンカートンがアメリカに帰って三年後、妻を連れて長崎に軍艦で戻ってくる。長年、ひたすら待っていた蝶々夫人は、その晩、夫・ピンカートンの帰宅を寝ずに待つがあらわれず、翌朝、妻のケートをつれて、子供を引き取りくるに來る。全てを察した蝶々夫人は、自刃するくだりで、横たわる蝶々夫人が起き上がる際に、しばらく右手を垂直にあげていたり、使用人スズキと妻・ケートや子供と妻・ケートが舞台の対角線上に、両手を前に突き出していたりする。内なる強さ、純粹さというこの作品の持つ根底の意味を、動きの語彙を創造して図式化し、それらを積み重ねたり、転換したりして、アクションの断片化、多面的複合体、視覚的コラージュを駆使して、多層的なイメージ構成を創り、より大きな構造である舞台形象化された作品を創る。その姿勢は、『モノローグ ハムレット』（『Hamlet a Monologue』）にもあらわれる。ウィルソンは、独り芝居として、モノローグとして『ハムレット』を考え、死の直前の一瞬に自己の人生を垣間見たとする構成を、フラッシュバックの手法であらわす。「これはある意味で全て、彼の意識の中の出来事です。だからモノローグなのです⁽¹⁶⁾。」としてテキストを次のように組み立てる。

1 THE SLEEP OF DEATH 2 BE THOU A SPIRIT 3 MURDER
 MOST FOUL 4 MAD CALLIT 5 GET THEE TO A NUNNERY 6
 TO BE OR NOT TO BE 7 FOR HECUBA 8 THE DUMB SHOW 9
 THE MOUSETRAP 10 NOW MIGHT I DO IT 11 MOTHER,
 MOTHER, MOTHER 12 FOR AN EGGSHEL 13 ALAS, POOR,
 YORICK 14 O VILLAINY 15 THIS SERGENT, DEATH

このように舞台は、ハムレットの死の間際に始まり、彼の最後の言葉で終わるように再構成し、「彼は死の直前のほんの一瞬にこの芝居の全てを、彼の人生を見るわけです。ハムレットを時には子供として、時には少年として。また年寄りに投影することで年寄りとして、また女性に投影することで女性として、または男性として、様々な面からハムレットを観ることができるのです⁽¹⁷⁾。」このように、戯曲構成も図式化、断片化、コラージュを織まぜて創り上げるのである。この上演においても、裏地の色の異なった服を何枚も脱ぐことを繰り返したり、横に寝ころんだまま垂直に手のひらを開いてあげたり、足をあげたり、又、光を造形的に使ったりと、アクッションの断片化、視聴覚コラージュを多面的に複合させて形象化する。

イメージの質や直観であらわす視覚的形象とそれに込められた概念が、アルトー以後の演劇の主な視点であり、それはつまり観念的・直観的演劇の系譜として、又、形と構造の再構築と重んじ、スペクタクルを如何につくりあげるかによって、位置づけられるのである。

註

- (1) スーザン・ソントグ、『アルトーへのアプローチ』、岩崎力訳、みすず書房、1998年、p. 39, p. 53
- (2) Richard Drain, Preface, *Twenty Century theatre*, By Drain, Routledge, 1995, xvi.
- (3) John Rockwell, Robert Stearns, Calvin Tomkins, Laurence Shyer, *Robert Wilson Theater of Image*, The Contemporary Arts Center and The Byrd Hoffman Foundation, 1984, p. 10, p. 17.

- (4) Richard Drain, *Twenty Century Theatre*, Routledge, 1995, p. 9.
- (5) ローズリー・ゴールドバーグ, 『パフォーマンス』, 中原佑介訳, リプロボート, 1985年, p. 61.
- (6) ウージェーヌ・イヨネスコ, 『ノート・反ノート』, 大久保輝臣訳, 白水社, 1977年, p. 58.
- (7) Richard Drain, *Twenty Century theatre*, Routledge, 1995, p. 275.
- (8) Theodore Shank, *American Alternative Theatre*, The Macmillan Press Ltd, 1992, p. 9.
- (9) *ibid*, p. 48.
- (10) Richard Schechner, *Six Axioms, Environmental Theatre*, By Schechner, Applause Books, 1994, xix-xvii.
- (11) Richard Schechner (ed.), *Dionysus in 69; The Performance Group*, The Noonday Press, 1970.
- (12) マーティン・エスリン, 『現代演劇論』, 小田島雄志訳, 白水社, 1972年, p. 260, p. 264.
- (13) Andrew K. Kennedy, *Dramatic Dialogue*, Cambridge University Press, 1983, p. 207, pp. 209-211.
- (14) *ibid*, pp. 213-214.
- (15) ロバート・ウィルソン [Be Stupid], 『ユリイカ』, 阿部雄一訳, 青土社, 1996年5月, pp. 138-139.
- (16)(17) 『モノローグ ハムレット』第2回シアター・オリムピックス上演パンフレット

参考文献

小田島雄志・斎藤偕子・喜志哲雄・利光哲夫・佐伯隆幸・岩淵達治・上田浩二・丸山 匠・大島 勉訳『現代世界演劇—第17巻』白水社, 1972年。

——文学部教授——