

# ドラマの叙事化について

松 永 知 子

## Über die Episierung des Dramas

Tomoko Matsunaga

### はじめに

伝統的ジャンル詩学では、超歴史的・体系的な規範のもとに、戯曲、叙事詩、抒情詩の3つの型に分類されているが、ゲーテ時代にすでにこれらの規範と実際上の創作との間で調停しがたい不一致が生じていた。この伝統的形式と新しい素材との矛盾の問題は、お互いにジャンルの規範を犯しあうことで、つまりジャンルの混合という形で一応解決されてはいたが、ジャンルの純粋性を重んじるこの詩学では美しくない型と評価は低かった。

形式と内容の二元論を根本とするこの伝統的美学に対して、ヘーゲルは美学の分野においても弁証法的・歴史的な考え方を導入し、形式と内容の弁証法的一致とジャンル詩学の歴史化という全く新しい成果をもたらした。

そこで戯曲の問題をとりあげ、伝統的詩学に従った古典ドラマ形式が、時代に応じた新しい素材とテーマに合致しなくなった結果、内容と形式の一致を求めて、個々の作品がいかなる努力をはらったかを調べてみたいと思うが、ここでは、具体的に2つの作品をとりあげ、古典的作品からはゲーテの「タウリスのイフィゲーニエ」を、非古典的作品からは自然主義のハウプトマンの「織工」をとりあげ、両作の構造の相異という形で考察したいと思う。

### アリストテレス演劇の構造

「イフィゲーニエ」に限らず、いわゆる古典的戯曲にはまず伝統的形式というものが厳然と存在し、その法則に則って作られている。それ故に、この器に合うような題材の選択こそが何よりも重要視される。法則の大前提としては、場所・時間・筋の統一という命題、いわゆる三一致の法則があるが、この鉄則を守りきれぬ題材は自

ずから限られており、ギリシャ神話の超時間・超空間の世界に求められるか、或いは日常の種々の不平等な生活の営みと労苦から解き放たれている高貴な王侯貴族の、現実から距離をおかれた世界に求められるかである。場所の変化が許されず、時にも制限があるならば、舞台上の出来事にも当然制約を受ける。すなわち本来の出来事は登場人物の内面で進行され、実はこの内面空間こそがドラマであり、外部の出来事はきっかけにすぎないことがわかる。そこでこの型のドラマにとっては、この内面を表現する手段として言語が殊のほか重要になり、舞台は専ら対話ならびに独白に頼られる。

さらに筋の構造にまでこの形式の法則が支配しており、その構造は一言で言うなら、全体から部分へと構成されている。それ故に、5幕の分割にこそ重要な意味があり、これが内容を決定している。各幕は、全体的な観点から、全体との調和と統一を考えて、それぞれの役割を振り当てられている。その際、美学的規範として採用されるのは、比例と相称関係である。この関係は、幕の分割からはじまり、場面、台詞、人物の配置にまで及んでいる。

グスターフ・フライタークは、アリストテレスの悲劇の理論を基にして、「Die Technik des Dramas」(戯曲の技法)を著わして、ドラマの構造を体系化した。それによるとドラマはピラミッド型の構造をしており、クライマックスを三角形の頂点にして筋は上昇から下降線をたどるが、さらに細かく分ければ、5つの部分から構成されている。すなわち、Einleitung (序幕), Steigerung (上昇), Höhepunkt (クライマックス), Fall od. Umkehr (下降或いは、急転), Katastrophe (破局)がそれで、この5段階はそのまま5幕に対応している。各段階の構造と役割を豊富な例を挙げて論じているので、少しみてみたい。

第1幕の課題は、まずドラマ独特の雰囲気とテンポを示すこと、それから Exposition (序説的説明部) ここで本筋のはじまる前に重要な前提条件を与えて、観客の了解と関心を誘う。次に das erregende Moment (刺激的な要素) が入り、はじめて主題があらわれ、ドラマの前半の方向が示される。

第2幕は、与えられた方向にそって、雰囲気や情熱や葛藤を盛り上げること。クライマックスに向けて一直線に進められるか、或いはいくつかの段階を経て進められるかは、素材と取り扱い方しだいである。

第3幕は、第2幕で盛り上げられた関いの成果があらわれる個所で、ここにドラマの中心点があるが、この頂点の中にすでに悲劇的要素が含まれている。

第4幕ではクライマックスに至るまで一定の方向に向けられた関心が、ここで小休止がうたれるため、緊張が新たに呼び起こされねばならない。そのために新しい役割を入れたり、エピソードをはさんだりするが、あくまでも全体との関連が見失われないように、しかも大きな効果があげられねばならない。破局が突然やってくるのではなく、必然的な結果であるがごとくすすめられねばならないが、その前に一瞬、観客の心に救いの見込みを与える緊張の要素をおく場合もある。

第5幕、相対立するものの均衡の上で、主人公の破滅の必然性が生き生きと感じられねばならない。

「イフィゲーニエ」は悲劇ではなく、Schauspiel に属するが、この型は最後が破局に至らないだけで、本質的に悲劇と同じ構造をなしている。

「イフィゲーニエ」は、ドラマ全体にわたって同じ場所、すなわちディアーナ女神をまつる神殿の森の前で、一日の間に起った出来事である。時・所の一致は厳しく守られているが、筋の一致に関してはどうであろうか。登場人物はイフィゲーニエを中心にして、トーアス、アルカス、オレスト、ピュラデスの5人だけである。人物配置はイフィゲーニエを真中にして、トーアスとオレストは左右相称の位置に、そしてアルカスとピュラデスはそれぞれの腹心という具合で、左右両側へ引く力は全く同等で、イフィゲーニエは強い緊張関係の上に立っている。

第1幕のはじめに Exposition の場がくるが、フライタークの定義によると Exposition の役割は筋の開始と登場人物の紹介の意味でこの場に固定されたのだが、Exposition は他の意味内容、すなわち舞台上で展開される出来事の原因であり、条件でもある過去の出来事の報告という役目もあることを考えると、ドラマ全体に分散して存在するとみなせる。Volker Klotz の考えによ

ると、舞台上で上演される出来事は、三一致の法則の制限により、実は全素材の一部にすぎない。しかしながら、ドラマはドラマとしての全体性と完結性の要求を満たすために、断片を呈示することはできない。部分を全体として示さねばならない。この分裂を調停するのが、Exposition なのである。つまり、この素材の一部分に過去全体を集積し、しかも現在を未来へと結びつける役目を果たしているのである。ソフォクレスの「オイディプス王」のような分析ドラマ、すなわち終幕が先行するために、本来の出来事は劇開始以前にすでに終了して、ドラマの経過の中で徐々に露見されるような形式のドラマでは、特に Exposition はドラマ全体に最後まで及んでいる。

「イフィゲーニエ」は分析ドラマでなく目的ドラマの型に属するが、Exposition が効果的に使われている。

目的ドラマではフライタークの理論にみたどりに、終幕に向けて厳しい構成をなしているが、「イフィゲーニエ」の場合はどうであろうか。次に筋をたどることで骨組みを調べてみたい。しかし、このドラマは表面にあらわれてくる出来事におけるよりも、本来の筋は内面の心の中で進行していく。そしてその究極的なテーマは、Humanität (人間性) である。

#### 「タウリスのイフィゲーニエ」

第1幕、ディアーナの神殿の前の聖なる森を舞台にし、静かに語られるイフィゲーニエのモノローグに、これからはじめられるドラマの基調が奏でられる。遠く故国ギリシャから野蛮人の住むここタウリス島へ連れてこられ、いまだにこの島になじめず孤独であること、ディアーナの祭司の役目も不承々に引き受けていることを告白し、やがて募りゆく望郷の思いから、自分を家族のもとに戻してくれるよう女神に切に祈る。この Exposition の場で、イフィゲーニエの素姓と異国にいる理由が明かされるが、第3場と合せて我々はイフィゲーニエについて次のような過去を知らされる。彼女はアガメムノンの娘であること、アガメムノンはトロヤ戦争でギリシャ軍の総帥に選ばれ、軍勢を引き連れアウリスの港までやってきたとき、逆風にひき留められ前進を阻まれた。というのはディアーナの女神の怒りに触れたためで、女神は代償としてアガメムノンの長女をいけにえに要求した。そこで、イフィゲーニエと母のクリュテムネストラは、女神の祭壇に連れてこられた。いけにえの儀式の直前に女神の怒りがとけて、女神はイフィゲーニエを雲に包んで、タウリスへと運んだ。イフィゲーニエの謎にみちたタウリスへの到来の故に、彼女は島の王トーアスをはじめ、島の住民たちに女神の所有物とみなされ、今は祭司とし

でディアーナに仕える身である。イフィゲーニエはかれらに対して、宗教的・倫理的に影響を与え、住民たちからは尊敬を、王からは愛を得るに至る。第2場ではトアス王の臣下アルカスが登場し、イフィゲーニエに王の到着を先触れする。戦争で息子を失った王は、その復讐戦に勝利をおさめ、今日は女神に感謝を捧げる日である。息子の死により世継ぎを失ったことと、イフィゲーニエへの愛から王は彼女との結婚を望んでいる。ここでアルカスの巧みな話術は、王の求婚の意志を最初は遠まわしに、徐々にいやおうなしにイフィゲーニエの心に打ちこむが、彼女は前もって彼の話の意図を察して、ひたすら守勢にまわる。彼がイフィゲーニエの近寄り難さと忘恩に対して不満を述べれば、彼女はそれは祖国を追われた者の常という答えと、異国では人生も無益という一般論で反論する。それに対してアルカスは彼女の成し遂げたこと、すなわちディアーナの祭壇での人身御供の古来の残忍な風習を止めさせたことと、曇りがちな孤独な王の心への影響とを評価する。こうして、Stichomytie（隔行対話）の形で、一方が個人的な問いを投げれば、他方は一般論で投げ返す歯切れのよい応酬が交わされ、最後にイフィゲーニエは、王の恩に対しては感謝の意を表わす義務に従うということで対話は終る。第3場、アルカスによって心構えが与えられたところへ王が現われ、さっそく求婚の意志を明らかにする。ここがこのドラマの das erregende Moment で筋の出発点となり、ドラマの方向づけがなされる。王の意志とイフィゲーニエの帰郷の願望の対立がはっきりと表面化して、この点をめぐって王とイフィゲーニエの間に以後葛藤が開始されるであろうことが暗示される。イフィゲーニエは「氏も素姓もわからない女にもつたいない申し出です。」とへり下った言い方で逃げようとするところを、すかさず王は素姓を明かすよう頼む。彼女はためらうが、「これからも女神の指図をわしの掟としよう。もしそなたに帰国できるという望みがひらけるようなら、わしはわしのあらゆる要求からそなたを自由にしてあげる。」という王の約束に、帰国への希望が彼女の重い口を開かせる。彼女は、神に呪われたタンタルス一族の子孫であると告白して、王を驚かせる。タンタルスは一度は神の寵愛を受け、ゼウスの食卓に招かれたのだが、ゼウスの下僕となるのにはえらすぎその同輩となるのにはただの人間でしかなく、結局、傲慢と不信のため、ゼウスの食卓より再び古き地獄につきおとされたのである。その祖先の罪が次々に子孫に受け継がれ、恐ろしい運命がくりかえしあらわれ、罪に罪を重ねていく様子が長々と語られる。彼女の告白の後でも王の意志は変わらない。が、イフィゲーニエの方は、

彼女の帰国は女神の意志であるとはっきり拒絶する。女神の意志は、父のアガメムノンをこらしめるためにしばらくの間イフィゲーニエをこの島に留めておくだけで、時機をみて父のもとに送り返す考えであるという、確信を表明する。王は、いまだに彼女がここに置かれていることこそが、ほかならぬ女神の意志の証ではないかと、現在の真実を重んじる。ここでこのドラマのテーマの一つ、神の意志の解釈をめぐる問題が提起される。神は善で慈悲深いというイフィゲーニエの信念は、アウリスでの彼女自身の奇蹟の体験から生れており、神が残酷に見えるのは、神のお告げを人間が誤って解釈するためであると考えられる。イフィゲーニエの拒絶に王は怒って、いけにえの儀式の復活を宣言し、ちょうど今捕えられている2人の異邦人を、古来の風習に従って女神のいけにえに捧げるよう命ずる。これが第2幕への展開の糸口となる。

第2幕、2人の異邦人とは、弟のオレストと彼の友のピュラデスのことで、第2幕ではこの2人が主に筋を展開させる。ここで再びアガメムノン一家の過去が、今度はイフィゲーニエなき後の出来事が観客に明かされるが、イフィゲーニエはもちろん知らないし、オレストが弟であることもまだ知らない。クリュテムネストラはイフィゲーニエを失ったことで夫に対する憎しみも原因の一つとなって、長いトロヤ戦争から帰還した晩に、愛人と企んで夫を虐殺したこと、その際オレストは姉のエレクトラによって救出され、少年時代をピュラデスの父のもとで幸福に過ごしたこと、成人した弟を姉のエレクトラがたきつけて母を殺させて父の復讐を遂げたこと、だがそれがためにオレストは今度は逆に復讐の悪霊たちにつけまわされ錯乱状態に陥っていること、そしてアポロの託宣で、タウリス島の妹神の神像をギリシャにもたらすならばいやされるということで、神像略奪の目的でやってきたことを我々は知らされる。ピュラデスはイフィゲーニエが同郷の人と知るや彼女に救いを求める。ここで、イフィゲーニエはピュラデスからアガメムノンが殺されたところまでを聞き、希望を失う。

第3幕、お互いが姉弟とは知らないながらも、ここではじめて2人は出会う。イフィゲーニエはアガメムノン一家についてもっと詳しく聞かせてもらいたいと思っているのだが、オレストの方は言葉少なで、過去を意識にのぼらせたくなく闇の中に葬ったままにしておきたい気持と、この人には話してもよいという気持が半々で、「私がオレストです。」と宣言するクライマックスにむけて徐々にテンポが早まり、緊張がたかまる。「オレストとエレクトラはまだ生きていますか。」とイフィゲーニエが問えば、次にはオレストの方から「クリュテムネ

ストラについてはご懸念がおりになりませんか。」と誘導質問をする。ここで3段階でクライマックスに到達する。まず、イフィゲーニェはオレストとエレクトラが生きていることを確かめ、次に母がオレストの手にかかって死んだことを、そして遂に目の前にいる若者がほかならぬオレストであることを知る。彼女は祈りが聞き入れられたことを神々に感謝する。オレストが生きているならば家へ帰る意義がまだあることになる。イフィゲーニェは、オレストの母殺しに至るまでの祖先の宿命の罪をあがなうことに、自己の存在の意味をみるのである。そして、自分自身の帰国ならびに弟とピュラデスの救出は神々の意志であるとの信念を深める。クライマックス以後、ドラマの構造は下降をたどるが、それはなお目的に到達する過程での、障害としてあらわれてくる。第1の障害は、錯乱状態のオレストの方はまだ姉を認められないこと。イフィゲーニェが名のつてもオレストの反応はまずはねつけること、それからどうやら承認できる状態になっても、復讐の女神が彼を殺させるために姉をよこしたという妄想からなかなか離れられずに失神する。第2場で失神状態から覚めたオレストはまだ妄想にとりつかれたままであるが、第3場、イフィゲーニェとピュラデスを前にして正気が徐々に戻り、遂に悪霊の呪いから完全に解かれる。こうして第1の障害は克服され、目的に一步近づく。

第4幕、ここでは外的な興味は、イフィゲーニェたちの逃亡が果して成功するかどうかにかたがた絞られるが、同時に内面的・精神的な倫理の問題が心のドラマを展開せしめる。イフィゲーニェの中に目的達成のためとはいえ、王を欺くことに納得できない気持が生じ、トース王は今や倫理的な力として彼女の前にたちはだかっている。イフィゲーニェはアルカスに向って、いけにえの儀式の延期の言いわけを、ピュラデスに教えられたまま述べる。オレストの狂乱が神殿を汚したので、女神の神像を海で清めねばならないと。その言いわけにアルカスは承知せず、まず王の裁断を抑がねばならないと主張し、それに対して彼女は譲歩せざるを得ない。さらにアルカスは、王の求婚を受諾するよう勧めるが、この点に関してはイフィゲーニェの心は堅固である。王が彼女から感謝のかわりに、彼女自身を求めることに不快を感じる。イフィゲーニェは、求婚の拒絶ならびに彼女たちの帰国を正当と思うが、そのための手段を肯定できず心の動揺は隠せない。一方ピュラデスは政治的な領域で思考し、王が何を言おうとも祭司としての権限を主張するように彼女を説得する。彼女の倫理的なためらいに対しては、故郷での彼女の役目を、すなわち彼女の純粹な魂によってタン

タルス一族の呪いをきよめるという役目を思い出させ、そして弟の命を奪おうとする者から逃げるのに選択の余地はなく、神々に対しても人間に対してもりっぱな言いわけがたつと述べる。「人間というものは誰だって自分だけでも、また他人関係でも純粹にきれいごとで身を保つことはできません。」イフィゲーニェはピュラデスの沈着な魂と決断力を称讃し、彼女にも自分と弟たちを救おうとするならば、純粹性と真実への絶対的要求を犠牲にし、苦境に際し自己を主張する男たちの現実的・政治的な論理に従う以外に道はないように思える。ドラマの悲劇的な心の葛藤の頂点がここにあり、イフィゲーニェの心は分裂し、思わず自分にもタンタロス一族への運命の呪いがかけられているのではないかという恐れに捕われ、神々に祈りが捧げられる。「私の心の中のアナタのお姿をお守り下さい。」と。と同時に、運命の女神の恐ろしい歌が口をついてでる。

第5章、トース王が第1幕以来はじめて再登場する。が彼の存在は、この間姿を見せなっただけで、終始感じられている。そもそも劇の発端は彼の要求に由来しているのだし、オレストとピュラデスの存在も、彼の発した命令がもとでイフィゲーニェと関係づけられてきた。そしてここで葛藤の解決もトース王の手にゆだねられる。アルカスは王にイフィゲーニェの儀式への異議を伝えると同時に、彼女に対する不信を表明する。トース王は怒りで興奮しながらも、事態は彼の意図からはるかに速くで進行していることを知る。第3場の王とイフィゲーニェの対立の場で、いけにえの延期理由を聞きたいという王の言葉に、イフィゲーニェはそのことはすべてアルカスさまにはっきり申しあげましたと答え、ピュラデスの処生訓で切りぬけようと試みるが心の動揺は隠せない。そなたの言葉からという王に対して、突然に調子を変え王の命令の非人道的なこと、しかも執行は家来にゆだねて自らの手は汚さない態度を非難する。イフィゲーニェは、祭司でなくアガメムノンの娘であると宣言し、自己主張の立場をとる。かと思うと、アウリスでの自分と同じ運命をたどる人たちへの同情という心の声を頼りに反抗しつづけるが、彼女の語調の強さと裏腹に弱みを隠す防御の姿勢であることを王は見通して、「あの2人はいったい何者なのだ。話すがい。」と静かにきり出す。その声に彼女の逃げ口上のすべての試みは砕ける。欺くことはイフィゲーニェには本質的に不可能なことである。彼女は思いきって真実に賭け、すべてを王に打明ける決心をする。「神々さま、私はすべてをあなたにおまかせします。もしあなたがたが世の人の讃えますように、真実を重んじになりますなら、どうぞお加護をたまわって、

その証をお見せになって下さい。」イフィゲーニェは自分と弟たちすべてを王にゆだねるという限界状況に身を置く。「もし王さまにそのご決心がおつきになるならば私どもをおぼろぼしになってください。」王は沈黙を守りつけ彼女を不安がらせる。がやがて、内面の抗争を隠さないまま王は語りはじめる。イフィゲーニェの真実の訴えの力が王の心を動かしたのである。信頼には信頼で答え得る根本的な結びつきのある関係の中でのみ可能な訴えである。トーアスの態度一つで悲劇にもなるところを、王は最後に感動的なただ一言「では行くがよい。」を告げ、こうして悲劇は完全に回避され、ドラマは「純粋な人間性の祝祭劇」で終るのである。この人間性(Humanität)の意味をシュタイガーは次のように解釈する。人間の本性は他の人間との関係でのみ形成される。すなわち人間は完全には決定づけられた存在ではなく、Mitmensch(同胞)が真実である。しかしながら人間性の作用の及ぶ範囲というのは限られている。「イフィゲーニェのまなざし、声の響き、静かな挙動が奇蹟を成就させるのに不可欠である。大衆を説得するのは可能であるが、変えられ得るのは隣人だけである。それだからHumanitätの範囲は非常に小さな社会でのみ可能なのである。」

神像略奪の件に関しても、オレストはアポロの神託を誤って解していたことを悟ることで解決を与えている。すなわち姉妹とはアポロののではなくオレストの姉を指していることを。彼は神の意志の正しい解釈を得たのだが、神々の言葉は我々にどのようにあらわされるのか。神々の言葉が両義的に解釈できることそのこと自体が、真実の探究過程では必然的に誤謬もあり得ること、それどころかそもそも真実な劇的なもので、誤謬も必要とされるのではなからうか。

ギリシャ古典では、運命は外部から避け難く迫ってくる非人間的な力であるが、ゲーテの「イフィゲーニェ」では内面化されている。イフィゲーニェの敬虔な態度が祖先伝来の不条理な運命を征服し、宿命を浄化する。敬虔とは「より高きもの、純粋なるもの、知られないもの」すなわち神への帰依によって得られる。この神は、はっきりした輪郭をもつ具象的な古代ギリシャの神々と異って、個人が自らの中に所有する一つの神性を意味している。神の掟は敬虔な態度を通して、自らの魂の中に神性を保持する人間の内面にあらわれるが、この内面化の極限にゆきつくのは、人間性への深い信頼、というよりもむしろ信仰といえるものである。

以上、トーアス、オレスト、ペュラデス、それにアルカスとそれぞれが、それぞれの立場でイフィゲーニェの内的な魂の展開に強い影響を及ぼしながら、外的な筋は

イフィゲーニェの帰国という単一の筋を追っており、筋の統一の点においてもこのドラマは完成されていることをみてきた。

シュタイガーは劇的なものの本質を緊張とみなし、その緊張の様式として「パトス」と「問題性」の2種類をあげている。パトス的でないのに緊張を与える「問題性」について次のように書いている。——問題という表現をその本来の語源において理解し、それを「前に投げ出されたもの」「投げた人が動いて追いつかねばならないもの」この主題のためには動きの出発点を与えられなければならない。——ひとたび問題が投げ出されるとその解決を求めて精神は集中を強制され、極度の緊張状態におかれる。問題とは最終的には理念の問題である。緊張をたかめるのには三一一致の法則は非常に効果的で、制限を受けてこそかえって莫大なエネルギーがその中に圧縮され得る。この一つの理念に向ってすべてが関連づけられ、秩序だてられるようにドラマは構成されている。絶えず全体との関連を考慮して部分がどのように配置され、整理されたらよいかと細部へ気が配られるのである。そのために幕の有機的なつながり、「場」の連続が考えられている。

表現手段は専ら言語に頼られ、モノローグとディアローグ(対話体)でドラマは進行する。モノローグでは、主人公にとって今何が問題であるのか、そしてどのような決断に迫られているのか、内面の葛藤が論理的な一貫性をもって語られる。決断へと至るときの感情の動きも明快で、千々に乱れることなく、あれかこれかと可能な線上を行ったり来たりするだけで、例えば決断をためらわせるような漠然とした意識下の不安等の感情を知らない。このドラマの型ではすべてのことは意識の領域でおこり、言葉でとらえられ得るといふ言語への大きな信頼が根本にある。逆に言えば、言葉でとらえられないことは存在しないのと同じことである。現代ドラマのように、意識と言語の限界を身体表現が補うということはない。

ディアローグは、あらかじめ定められてある規則にそって行われる決闘競技に例えられるごとく、お互いの台詞はぴったりはまり込んでいる。特に隔行対話(Stichomythie)の短い問いと答えの応酬は見事である。一方の投げた渡しの台詞を、他方は自分の論拠に組み入れてから投げ返す。

場から場への密接な連結とディアローグで積み上げられるドラマの構造の連続性は、文章の構造にも見られる。文は平列的でなく従属的に結びついており、どんな意味関連も闇の中に放置したままにおかれぬ。そのために文をつなげる従属の接続詞の役割が大きく、因果、譲歩、

目的等の副文で関係を明らかにする。こうした首尾一貫性と明晰な文で築かれるドラマの目的指向の構造ゆえ、目的への直線的運動と関係のない要素はかっこに入れられるか、除外されて一切は目的に奉仕する一面でのみ意味を得る。

登場人物も個人であると同時に機能であり、人間であると同時に役割を担っている。人間は全体的にとらえられているのではなく、理念によって要求される一面にのみ光が当てられている。かれらはある理念の担い手として、かれらの役割が要求する行動と反応を絶えず意識していて、いつも自らに距離をおいた高みから、自分に起ったこと、これから起ることを語る。名詞の使用頻度のたかいことにその特徴があらわれている。感覚的で個人的なニュアンスを与える形容詞や、リアルで力動感を与える動詞も名詞化されることが多く、名詞のもつ静的で固定された印象に変えられている。自分自身もしばしば形容詞の名詞化で示し、その時々で、ある特性を抽象した名称を自らに与える。それは自己を一つの機能と認め、自己に対し距離をおいた表現となる。例えば、Ich bin vertrieben. (私は追放されている。) と言えば個人的な出来事だが、Ich bin eine Vertriebene. (追放された者) と名詞化すると、自己の経験を越えて一般化されている。すなわち、名詞の多い文体は一度限りの個人的、具体的、流動的な状態や行為を、一般的、抽象的、不変的、典型的な表現に移行させている。

#### 非アリストテレス演劇の構造

非アリストテレス演劇の構造は、まず第一に三一一致の法則が無視されて、時・所・筋の多様が特徴としてあげられる。時間の広がりには制限がなく、数日間の出来事のこともあるし、何年間にわたる出来事の場合もある。場所も同様で、極端な場合には場面の数だけ場所が変化することもある。筋も多様で分散している。出来事は因果関係の法則に従って経過せず、又連続的な発展もない。Exposition からカタルストローフまで一貫して中断なく発展していくドラマの型と異って、この型のドラマはいわば下から上への構成をなしており、幕と場の有機的、従属的なつながりは見られない。幕はいくつかの場をまとめる程度の重みしかなく、ドラマの重要な構成因子は場であるが、場はそれぞれ独立している。場相互の連結は不連続で、因果法則にも従わないし、目的論的配列もされていない。ドラマは前提条件もなくいきなりはじまり、点から点へと進行し又突然に打ち切られる。それぞれの場がテーマの様々な面を示し、場を総合してはじめてテーマが完全に姿をあらわす。

この非アリストテレス演劇の中に叙事的な傾向がはっきりしている。現代ドラマのほとんどはこの型に属しているが、この型そのものはアリストテレスドラマの型の否定として登場したのではなく、文学史的に見て別の流れをとっている。例えば、中世の神秘劇、カルデロンの聖体神秘劇、イエズス会の劇、エリザベス朝の歴史劇、疾風怒涛時代、そしてグラッパやビュッヒナーのドラマがこれに属する。ドイツ文学史的に見るならば、アリストテレスドラマがフランス古典主義文学から入ってきたと同じ位の影響を、本質を全然異にするシェークスピアドラマが、ドイツ文学に与えているのである。

最初に、叙事的なものとは何かの定義を確認しておきたい。叙事詩と戯曲の両ジャンルの概念区分に関して、ゲーテとシラーの間で熱心に意見が交換され、後にゲーテはその成果を「叙事詩と戯曲について」という表題にして発表したのがあるので、これを手がかりにしたい。二人とも、作品創造の実際の場合で形式の問題に直面し、自分達の求める新しい素材が、叙事詩或いは戯曲のジャンルの伝統的形式の中におさめきれない現実におつかった。ゲーテはジャンルの純粋性を重んじ、ジャンルの混合には不本意であったのだが、素材の必然的要求から、ジャンルの規範の限界を越えて新しく形式を見つけださざるを得なくなった。だが、例の評論では叙事詩と戯曲の定義が明確に確認されているので、これを引用しよう。「叙事詩と演劇は似かよった対象をとり扱います。またあらゆる種類のモチーフをもちいることができます。しかし両者の大きな本質的な相違は、叙事詩の作家が事件を完全に過去のものとして述べるのに反して、戯曲の作家は完全に現在のものとして表現するところにあります。」さらに両ジャンルの性格の相違を人間の性状を例にとり、叙事詩を吟誦者、戯曲は狂言者の特色を示していると説明している。「取扱い全般についていいますと、完全に過去のことを述べる吟誦者は静かに思慮深く起った事ごらを概観する賢者の姿となるでしょう。吟誦者の語ることは聴衆を冷静にし、かれらによるこんでながく傾聴させることを目指すことになりましょう。吟誦者は思いのままに、うしろへもまえへも、手ものべるし、また足も進めることになりましょう。」ところが創作の面では、ゲーテは「ファウスト」においてすでに三一一致の法則を無視しているし、特に第2部ではギリシャ時代から中世を舞台にしており、しかも個々の部分はかなり独立して、お互いにゆるやかにつなぎ合わされているという、ゲーテ自身が定義した叙事詩の特徴を具えている。叙事詩の構造は、叙事作家と題材の距離を前提としている。ゲーテの定義に見られるように、事ごらを概観す

る人、すなわち作家が作品の中にいる場合もあるし、作品の背後の場合もあるが、いずれにしろある観点から語られる。一方、ドラマの形式は三一一致の完結された構造の中に、ドラマの作者は不在である。作品はもちろん全体としては作者のものであるが、作者は語らず、場を作るのである。ドラマとは、ディアローグによって作られる弁証法といえる。つまり、ドラマはディアローグによって構成されているといっても過言でなく、P. Szondiは *Theorie des modernen Dramas* (現代ドラマの理論)の中で、ドラマの可能性はディアローグの可能性によると結論づけているほどである。古典ドラマのディアローグを可能ならしめている条件とは、内なる自己の運命との闘いの中で、外からの制約を受けることなく、自らの意志で行動し、自己決定のできる自由が存在することである。その古典ドラマの形式を無意味にしたのは内容の変化、テーマの変化であるが、それは歴史的、社会的変化に対応しているのである。歴史的、社会的現実の場に題材が選ばれるならば、当然時と所の一致は破られていくし、どんどん拡大される世界像の中で、主人公の相手はもう同質の人間ではなく、世界全体になる。個人対個人の関係は遮断され、ディアローグを可能ならしめる地盤そのものが揺らいでいる。そのうえ、行為の自由も内外からの、心理的・社会的な決定論のもとで制約を受けてくる。

テーマの変化が、形式にも影響を与えて、新たな内容と形式の一致を求めて努力がなされているが、それは個々の作品の内部で解決される問題である。しかしながら、全体的なジャンル詩学の観点からみると、それはドラマの叙事化という傾向をもってあらわれてくる。ドラマの叙事化とは、結局、叙事詩の本質的な構造、すなわち主体と客体の分離関係がドラマの形式にもちこまれることであり、作者自らが陳述をはじめることである。

## 「織 工」

ここに、ハウプトマンの「織工」をとりあげ、「イフェーゲニェ」のような古典ドラマの構造とどのような相違があるのか、そして叙事的構造がどのように入りこんでいるのかを調べてみたいと思う。

19世紀後半、自然主義の文学運動によって全く新しい問題である社会問題が文学にもちこまれた。この作品も社会ドラマに属する。ドラマの題材は、貧しい織工として一生をおくった作家の祖父の体験をもとに、かなり歴史的な忠実に模写されている。自然主義者たちは、ゲーテ、シラーの影響を相変らず受けている古典以後の時代の文学に対抗して、「我々の世界はもはや古典的ではない、我々の世界は浪漫的でもない、我々の世界は現

代そのものである。」(Arno Holz)と宣言し、自分たちの文学を革命的と思っていたにもかかわらず、形式の面では、なお古典を脱しきれない面が残されていた。このドラマの形式にもかなり伝統的な形が保持されている。5幕の幕構成が守られていること。筋の経過にはなお因果関係が保たれていること。しかしながら、もはやテーマに向けての目的論的構造ではなく、テーマをめぐる循環構造になっている。

第1幕、場所はペテルスヴァルダウにある工場主ドライスイガー家の一室で、織工たちが仕上った反物を納入しているところである。入れ替り立ち替りあらわれる織工たちは、みな一様に生活の苦しさを訴えている。

第2幕、場所はカシュバッハで、同じような状況で苦しむ人たちの一典型として、ある織工一家にスポットライトがあてられ、家族の惨めな生活が詳細に描写される。ここに軍隊を退役して帰還したイエーガーがあらわれ、外来者の目でここの生活状態を見たまに批判し、この現状に反抗するように煽動する。

第3幕、場所は再びペテルスヴァルダウのある居酒屋のホール。第2幕で登場した人たちの他に、反物の納入日のために大勢の織工が集っており、酒を飲んでうさ晴しをしているが、話の種はやはり他人や自分たちの生活の苦しき。ここでもイエーガーとベッカーの二人はかれらを煽りたてる。その際、織工の悲惨な生活と工場主の横暴をうたった民謡の「血の裁判」がライトモチーフとして巧みにとり入れられていて、織工たちの抑圧されている感情がこの歌の輪の広がりとともに爆発していく。老いも若きも興奮にかられてついに行動に出る。工賃の値上げのかけ合いへとドライスイガー家に押しかける。

第4幕、場所はペテルスヴァルダウのドライスイガー家の居間。首謀者とみなされたイエーガーが捕えられて連れてこられ、ドライスイガー氏と対決する。外には大勢の織工の群、ついにかれらは家の中へなだれこみ、ドライスイガーたちは逃走する。

第5幕、場所はランゲンビーラウのヒルゼ爺の仕事場。暴動の群は勢力の拡大へと老人一家を説得するが、老人は拒否する。だがその彼が、暴動鎮圧のために動員されて進軍してきた軍隊の流れ弾にあたって死ぬという皮肉な結果で終る。

ドラマはここで打ち切られ、その後の敗北が暗示されるのみである。ドラマの現実が現実そのものとして完了する形式をもたないため、この悲劇的な結末は古典悲劇の破局とは全く異質のものとなる。このように適当なところで物語を打ち切り、それ以後の現実を暗示させたり、想像にゆだねる描写方法は叙事詩の形体である。

伝統的なドラマ形式が意識されて、ドラマの事件は一日の間で完了しているし、場所も5幕とも異なっているとはいえ、大きな変化はない。ただし場には、「イフィゲーニエ」のような象徴的な意味はなく、写実的で、テーマに叶った場所が具体的に選択されている。主人公はイフィゲーニエのような特定の個人ではなく、織工すべてである。イェーガー、ベッカー、ヒルゼといった中心人物についてははいねいに描かれてはいるが、他の者でも代えるような何千人の織工の一人として他を代表している存在にすぎない。

テーマは、形而上の普遍的人間の問題でなく、現実社会から選択された一つの問題、すなわち織工の窮乏と貧困の状態である。当時の政治、経済状況の中で、虐げられ、疎外されていた織工たちの有様そのものがテーマであって、人間のあり方には重点がないにもかかわらず、このテーマが、伝統的なドラマ形式、すなわち個人対個人の葛藤にこそふさわしいあの形式におさめこまれているために、テーマと形式の間に不一致が生じている。そして、この形式に固執する限り、個々の状況を越え、それらを決定づけている根本的要因へと向かう広がり閉ざされていくことになる。

ところで、暴動のこのドラマにおける意味であるが、小説の形式の方がふさわしく、ドラマ化しがたいこのテーマの中で、ドラマ化への唯一の可能性が、この暴動行為である。それ故に、ドラマという形式が是非とも必要とした素材ではあるが、この行為に焦点を絞って、一本の筋となるような連続的、立体的な組み立てられ方をしていない。すなわち、この暴動行為は、この結果以外にはありえないというように、必然的に導き出されていくドラマの目的でなく、題材にすぎない。そして、幕の入れかえも可能なほど緊密さを欠く構成に統一を与えているのは、ドラマの構造自体でなく、作者の目である。

この作品は、1幕から4幕までと5幕目との間に分裂があるようにみえる。すなわち、4幕までの織工の困窮とそれがための暴動には共感をもって描かれているのが、5幕で突然に暴動に反対の立場をとる者が対比されていることからくる印象である。ヒルゼ爺の宗教的確信、来世の楽を信じてこの世の苦しみを忍従する態度がそれであるが、この老人の姿に後年の作者の変化を先取りして、重点をおいた解釈をするのは早計ではないかと思う。現実の社会で権利を主張しはじめた織工たちに対して、敬虔な生活信条をもつこの老人の姿に、宗教に救いを見出す古いタイプの典型が描かれているだけである。暴動に立ちあがった者と反対する者を同時に平行させてとり扱うのは、自然主義者の一見、客観主義の態度から生れて

てくる。その上、老人の姿と平行させて、彼の家族の中で暴動に加わっていく息子の若い嫁を同時に対比させて一大家族内部の運命をも描きこんでいる。

この作品は初演にあたって、観客への影響を考慮して上演が禁止されるという裁判事件を起こしたのだが、この暴動には政治革命の訴えは全くないし、感じられない。現実を科学の対象とし、自然科学の方法で精密に観察し、できるだけ現実に忠実に模写しようと試みる自然主義の実証主義的、客観的な叙述以外の何ものでもない。しかしながら、いかにも主観を排除し、客観的な写実描写に徹しているようにみえても、この客観性を支えるのは、人間を環境と遺伝によって決定づけられた受身の存在とみなす極めて主観的な人間観なのである。そしてこの客観性は対象に対する距離が前提とされており、この距離が対象への同情という主観的な観点を生み出しているのだが逆説的にも、この主観性こそがdas epische Ich (叙事的自我)としてすでに形骸となった古典形式をなお踏襲し続けるこのドラマに統一を与えている。

ところで、このdas epische Ichが、現代ドラマ例えばブレヒトのドラマでは、はっきりと舞台と観客の間に割りこんで、ドラマの絶対性の幻影を完全に破壊する新しい形式を生み出す方向へとむかうのである。

#### テキストと参考文献

- (1) Freytag, G.: Die Technik des Dramas, 1863.
- (2) Goethe, J. W.: Iphigenie auf Tauris, dtv Gesamt Ausgabe 10. (氷上英広氏訳, ゲーテ全集第4巻, 人文書院版)
- (3) Henkel, A.: Iphigenie auf Tauris, in: Das deutsche Drama 1, 170—194, 1958.
- (4) Spiess, O.: Die dramatische Handlung in Goethes "Clavigo", "Egmont" und "Iphigenie", 1973.
- (5) Staiger, E.: Iphigenie auf Tauris, in: Goethe, Bd. 1, 350—387, 1952.
- (6) Wiese, B. v.: Iphigenie in: Die deutsche Tragödie, 103—108, 1948.
- (7) Schwab-Felisch, H.: Gerhart Hauptmann · Die Weber, ein Ullstein Buch, 1963.
- (8) May, K.: Die Weber in: Das deutsche Drama 2, 158—166, 1958.
- (9) Kesting, M.: Das epische Theater, 1959.
- (10) Klotz, V.: Geschlossene und offene Form im Drama, 1969.
- (11) Szondi, P.: Theorie des modernen Dramas, 1956.
- (12) Staiger, E.: Grundbegriffe der Poetik, 1946. (高橋英夫氏訳, 法政大学出版局)