



Title	演劇史における現代：イギリスの場合
Author(s)	正木, 恒夫
Citation	大阪外大英米研究. 1971, 7, p. 111-131
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/98989
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

演劇史における現代

—イギリスの場合—

正 木 恒 夫

1881年に出版された「演劇における自然主義」と題する論文の中で、エミール・ゾラは、コルネーユやラシーヌを生んだフランス古典悲劇について、次のように述べている。

「〔古典悲劇は〕当時の社会の文学的表現として生き続けた。そしてそのような社会が消滅しなかったとすれば、永久に生き続けたであろう。」¹⁾

ゾラは、更に、フランス革命による古典悲劇の衰退と、それに代る浪漫劇の勃興にふれた後

「自然主義こそは19世紀精神の表現であり、新たな変動が今日の民主社会をくつがえす日まで滅びることはあるまい。」²⁾

という。

ゾラはマルクスを知らなかった³⁾。だがフランス演劇史を分析するゾラの目は、「精神的な生活過程一般」が「物質的生産の生産方法」によって「条件づけ」られるという「経済学批判」の著者のそれと不思議に似通っている⁴⁾。それはまた、レイモンド・ウィリアムズが「永い革命」の1章をさいてやってみせた⁵⁾、イギリス演劇史の見事な分析とも、その基本思想において一致する。

1) Emile Zola (tr. Albert Bermel), "Naturalism in the Theatre", *The Theory of the Modern Stage* (ed. Eric Bentley) (Pelican), p. 358

2) Ibid., p. 359

3) Ernst Fischer (tr. Anna Bostock), *The Necessity of Art* (Pelican), p. 77

4) マルクス・レーニン主義研究所訳編「マルクス・エンゲルス文学・芸術論」(青木文庫) p. 10

5) Raymond Williams, "The Social History of Dramatic Forms", *The Long Revolution* (Pelican), pp. 271-299

——社会の革命なくして芸術の革命はない。

「そして1956年5月8日、遂に革命は勃発した……¹⁾」56年5月8日、それはいうまでもなく、オズボーンの「怒りをこめてふり返れ (*Look Back in Anger*)」初演の日である。果して「革命」は「勃発」したのか。逆にいえば、「勃発した」のは「革命」だったのか。ゾラの歴史的洞察にならっていうなら、演劇の革命を可能にするような「新たな変動」がイギリス社会に起ったというのか。

「〔社会的〕ストライキは起らなかった²⁾」と、1962年にウェスカーはいった。「怒りをこめて…」のジミーの怒りに応えて無数の声が、社会のすみずみまではびこった俗物性を攻撃しはじめ、国中に新しい力がわき起るかと思われた。だが「ストライキは起らなかった」。「三部作」の中で30年代の挫折を点検することから出発せねばならなかったウェスカーは相変らず挫折の中にいる。

大戦後のイギリス社会に、ゾラのいう「新たな変動」が起ったという証拠はない。反ファシズム戦争の中で昂揚した民衆の政治意識に支えられて登場した労働党政権は、ハリウッドと漫画に代表される「アメリカ文化」に門戸を開放することによって、大戦中兵舎や工場に芽生えた民衆文化を圧殺し³⁾、他方ではポンド切り下げの不人気を一身に引き受け、老衰した資本主義の危機を救った上で、保守党と交代していった。かつて似た方法で大恐慌にあえぐイギリス帝国主義を救ったマクドナルドの二の舞である。大戦の直前には人口の5%が富の79%を所有していた。1960年にはその数字は75%に「変化」している⁴⁾。1963年現在高等教育を受けている者のうち、労働者階級出身者は全体の25%にすぎず、しかもこれは戦前のわずか2%増にとどまる⁵⁾。もっともイギリスの

1) John Russell Taylor, *Anger and After* (Pelican), p. 28

2) Arnold Wesker, "The Secret Reins", *Encounter* Mar. '62, p. 3

3) Jack Lindsay, *After the Thirties* (Lawrence and Wishart), p. 71

4) E. J. Hobsbaum, *Industry and Empire* (Weidenfeld), p. 234

5) John Windsor, "Oxbridge and Redbrick: The Great Divide", *Class* (ed. Richard Mabey) (Blond), p. 54

階級構造には若干の変化がみられた。1931年には労働人口の70.3%を占めた筋肉労働者が、61年には59.3%に減少し、ホワイト・カラーは逆に23.0%から35.9%に増加している¹⁾。このことはイギリス流に言えば労働者の「中産階級化」をもたらし、他方では「中産階級」の間に、ビートルズにはじまる「労働者文化」の爆発的な人気を生む社会的基盤となった。「労働者演劇」の幕開きさえささやかれたのである。だが、労働者には「中流」家庭のイメージを植えつけて消費欲を刺激し、「中産」階級にはでっちあげられた²⁾「労働者」文化を一方向的に与えることで利益を得たのは誰か。どのような試みも、いわゆる中産階級の大多数が、自己の労働を売る以外に生活の手段を持たない点で、まさしく労働者に他ならないという事実を作り変えることはできない。しかもなお、1951年の総選挙において中産階級の75%と労働者階級の30%が保守党に票を投じたのである³⁾。

このような社会状況の中で、労働者の間に新しい観客を求めようとした2つの試み——リトルウッドのシェター・ワークショップとウェスカーのセンター42は、いずれも60年代を生き延びることができなかった。オズボーン、ウェスカーをはじめ、アーデン、シンプソンなど「新しい波(New Wave)」の作家達を次々に送り出したロイヤル・コート劇場に集まったのは「上層中流 (upper middle)」階級の知的エリート達であった⁴⁾。イギリス演劇史において、演劇の質を最終的に決定したのは、常に、観客という形で演劇を支えた階層の生活意識である。エリザベス朝からジェームズ朝に至る演劇の質的变化、市民革命後の風習喜劇から感傷喜劇への移行などはそのきわだった例だが、その背後に

1) Alan Hunt, "Class Structure in Britain Today", *Marxism Today* Jun. '70, p. 168

2) というのがウェスカーの見方である。cf. Ronald Hayman, *Arnold Wesker* (Heinemann), p. 30

3) ベリー・アンダスン他編(佐藤昇訳)「ニュー・レフトの思想」(河出書房) p. 232

4) 来日したロイヤル・シェイクスピア劇団の演出家バズ・グッドボディの発言(70年1月29日、テープ録音)による。

は、全階級的なエリザベス朝観客集団の崩壊、演劇の貴族化、そして市民階級の劇場復帰という、いわば演劇における階級交代の歴史がある。19世紀の自然主義演劇にしても、文化を支える階層（中産階級）内部における意識の変化に照応している。自然主義を支えたのは、ブルジョア社会に反逆する少数部分の形成と、その具体的表現としての反商業主義劇場（独立劇場、モスクワ芸術座等）の成立であった。そしてわれわれは今なおゾラのいう「民主社会」の中にいる。にもかかわらず自然主義は「滅び」たのであろうか。われわれは演劇史の新しい時代にいるのか。「勃発した」のは革命だったのか。

新しいイギリス演劇を、50年代後半から今日まで一貫して作品を発表し続けてきた4人の作家（オズボーン、ピンター、アーデン、ウェスカー）に代表させよう。「怒りをこめて…」や「調理場 (*The Kitchen*)」(ウェスカー)や「豚のように生きろ (*Live Like Pigs*)」(アーデン)や「管理人 (*The Caretaker*)」(ピンター)のような作品の新しさを、イギリス演劇史の文脈の中で指摘することはたやすい。ケネス・タイナンが「ウェスト・エンドの不感症¹⁾」を喫いた54年以後、オズボーンがその沈滞を破った56年になおアーサー・ミラーが抱いた不安（「イギリス演劇は社会の動きに対して密封された状態にあり…現代劇の名に値するのは『怒りをこめて…』だけにすぎない²⁾」）は、その後の数年にはほぼ解消されたといつてよい。客間劇に代る「炊事場 (*kitchen sink*)」劇の登場が喧伝された。劇場のタブーが次々に破られていき、政治から同性愛にいたるありとあらゆる話題が、俗語や方言を大胆にとりいれたセリフによって舞台の上を飛びかった。ウィルソン・ナイトのような老学者も、「下から」の「ディオニソス的な」「バイタリティー」の爆発に熱狂的な讃辞を送っている³⁾。たしかにそれは、言語の上でも素材の上でも、ラティガン流の感傷的な客間劇に

1) Kenneth Tynan, *Tynan on Theatre* (Pelican), p. 40

2) Charles Marowitz et al. (ed.), *The Encore Reader* (Methuen), p. 40

3) G. Wilson Knight, "The Kitchen Sink: On Recent Developments in Drama", *Encounter* Dec. '63, p. 48

慣れた目には、革命的な変化とうつつたに違いない。「怒りをこめて…」の舞台は、ずっしりと上品な家具にかこまれた客間ではなく、天井のかしいだ屋根裏部屋だったし、「豚のように…」では、市営住宅の壁の中に安住できない「ジプシー」一家のアナーキックな生活ぶりが描かれる。シェイクスピア以来、久しぶりに、「世界が舞台」に、舞台が世界になったのである。しかし手放しの熱狂に身をゆだねる前に、われわれは作品の質を吟味しなければならない。例えば、現代イギリス演劇は「おそらく現代文学における独立した運動としては最も強力なものであろう¹⁾」とか、「今日のイギリス演劇ほど、エリザベス朝演劇に近いときはなかった²⁾」といった類の評価には、少くとも次のような留保条件をつけざるをえないのである。

(1) 今日のイギリス演劇の多くは、19世紀自然主義の延長にすぎない。現代の劇作家が一般に反自然主義を志向している時、この認識は特に重要である。

(2) 現代イギリスの代表的な劇作家には、それぞれに現実把握や表現姿勢に甘さや歪みがあり、そのため真にすぐれた作品を生みだすに至っていない。

(3) 上のことと関連して、ここに主としてとりあげる4人の作家についてみる時、その創作が順調な発展を示しているとはいえず、むしろ先細りの傾向がみられる。

以下この3点を中心に、現代イギリス演劇に対する具体的な評価を示してみよう。

イギリスに限らず、現代ヨーロッパ演劇を批評する場合、どうしても無視できない問題が1つある。それは、19世紀自然主義との関連をどうみるかということである。この点を無視した評価は無意味であり、また自然主義との断絶をしか見ない批評は皮相のそしりをまねがれない。われわれはむしろ、反自然主義演劇の自然主義との連続性を見抜くことによって、過去100年の演劇史を貫く法則を理解できるのである。

1) G. Wilson Knight, op. cit, p.52

2) 小田島雄志『あとがき』、「今日の英米演劇3」(白水社), p.315

レイモンド・ウィリアムズは、次のような図式を用いて、自然主義の本質を見事に説明している。

「〔自然主義では〕舞台の上に部屋が設けられ、人がその中にとじこめられた状態が示される…決定的な行為は部屋の外で行われ、部屋という中で人の生き方は、そのような行為の結果にすぎない…人は自分の生活が決定されるのを窓越しに眺める…部屋が存在によって規定されるのは人の本質ではなく、みかけの上での姿、自分では受け入れることのできない、強制されたあり方なのだ¹⁾。」

決定的な行動力を奪われ、室内にとじこめられた人間の疎外感——これが自然主義の内容であり、この内容をぬきにした、単なる作劇上の写実性や真実らしさは、厳密な意味では自然主義とはいえない。自然主義の思想を、生物学的な決定論に限定することも、歴史的にみて正しくない。自然主義演劇はまた、社会問題劇の同意語でもない。代表的な自然主義作品の中で問われているのは、それよりはるかに普遍的な人間のあり方——しやにむに自分の存在を規定しようとする力に対し、主体性を回復しようとして果さず、敗れていく個人の苦悩である。イプセンの作品はこのことを典型的に示している。彼の戯曲には主人公の名をそのまま題名にしたものが多いが（「ブランド」「ヘッダ」「ソルネス」「ボルクマン」）、それらの主人公はいずれも強烈な自我の持主であり、自らの運命を支配しようとして逆に抗い難い力によって破局に追いこまれていく姿を、イプセンはいささかの感傷もまじえずに描いている。

このように、自然主義演劇は、19世紀後半に、反商業主義的な演劇運動に支えられながら、社会における個人の強烈な疎外感をモチーフとして成立した演劇様式であった。更に広い文脈でいえば、それは小説におけるリアリズムや自然主義と結びつくばかりでなく、18世紀末に始まるロマンティズムまでさかのぼることのできる、極めて普遍的な芸術表現であった。例えばエルンスト・フィッシャーのロマンティズムに関する次のような説明は、そっくりそのま

1) Raymond Williams, *Drama from Ibsen to Brecht* (Chatto), p. 335f.

まイブセンやストリンドベリにも適用できよう。

「ロマンティズムの基本的な内容の1つは、分業の拡大と労働の特殊化、その結果生ずる生活の断片化の中から浮かびあがってくる、孤独で不完全な個人の姿であった。資本主義社会において、個人は、ばらばらに、各自が直接社会と対決する形をとった——異邦人の中の異邦人、巨大な『非我』とたたかう単数の『我』として。」¹⁾

イブセンが祖国を脱出したのは、ノルウェーのブルジョア社会の「豚のようないやらしさ²⁾」から逃れるためであり、そのような社会に対する激しい嫌悪から、イブセンは時にアナーキックな反抗の叫びをあげることにすらあった³⁾。フローベールの場合はその嫌悪感が、単に歴史的に限定されたブルジョア社会だけではなく人類全体に拡大され、彼は「人類の永久に変わることのない野蛮さ」を前にして、「暗黒の悲しみ」にとざされることになる⁴⁾。

このようにみえてくると、オズボーンの「怒りをこめて…」の本質が、おのずから明らかになってくる。この作品が一般に自然主義的だといわれるのは、古風な写実性や強烈な社会意識のためであり、その古風さにもかかわらずこの作品が新しいのは、主人公ジミーの怒りの爆発故だとされるが、実はジミーの怒りそのものが、この作品をもっとも正統的な自然主義作品にしたてあげているのである。ジミーの怒りは、基本的には社会から疎外された個人のやり場のない怒りであって、例えばヘッダの底深い倦怠や焦燥と本質的に通じている。「怒りをこめて…」がすぐれているのは、その怒りに、ほとんど嗜虐的ともとれる強烈な言語表現を与えたことだが、その強烈さに眩惑されて怒りの本質を見失ってはなるまい。オズボーンの「現代性」をしいて求めるなら、それは現実をとらえる視点の甘さと、行動性の完全な欠除であろう。既に多くの人が指摘するように、地方大学を出た青年が駄菓子屋をし、「上流階級」の娘と掠奪

1) *The Necessity of Art*, p. 54

2) Quoted in Robert Brustein, *The Theatre of Revolt* (Methuen), p.50

3) *Ibid.*, p. 38f.

4) Fischer, *op. cit.*, p. 76

婚に近い形で結婚するという設定そのものに不自然さがあり、「労働者」クリップにしても、特に労働者とことわらなければならないほどの現実性が与えられているわけではない。このような作品の質は、イプセンやチェーホフのこの上もなく適確な現実把握に較べると著しい後退であり、自然主義の崩壊をすら予感させる。一方ドラマそのものは、ジミーの怒りとはほとんど無関係に進行し、商業劇場の家庭劇よろしく男女の集合離散が演じられ、動物ゲームという仮構の世界に逃げ込んだ所で、奇妙な妥協のうちに幕を閉じる。現実との勝ち目のない戦いの中で破滅していくイプセンの主人公達の力強さは、ジミーにはない。ジミーの自己中心的で方向性を欠いた怒りの前提には、現実の変革不可能だという無力感だけではなく、一種の居直りがある。変革不可能な現実に働きかけて手を汚さなくても、何とか生き続けることができるのではないかという構えがある。このことがこの作品の結末にはっきりと示されている。これは何も、オズボーンの体質だけからくる弱さではない。オズボーンは、現代演劇に普遍的な1つの傾向を表わしているにすぎない。その傾向とは、主観の世界像による客観的真理のすりかえ、そしてあらゆる変革の試みに対する嘲笑乃至は無関心である。この点でオズボーンは、意外なことにピンターと——この「不条理演劇」のイギリスにおける旗手と結びつくのである。

「怒りをこめて…」が現実描写の点で恣意的だという非難¹⁾に対して、オズボーンは、そもそも現実の正確な模写など意図されてはおらず、主人公の抑え難い怒りの忠実な表現こそ問題なのだと答えることができる。この立場を1歩進めると、作家は、その主観に従って、現実を自由に再構成（リアリズム理論という「形象化」ではなく）してよいのだということになる。更につきつめれば、作品と現実との間には厳密な照応関係はなく、作品は現実の比喩的表現にすぎないという立場に行きつく。演劇が人間の肉体を表現手段とする限り、視覚の上での完全な非現実はいくらでもある。しかし一見現実的な場面が、実は現実

1) それを最も精力的に展開したのが、Kenneth Allsop, *The Angry Decade* (Peter Owen), p. 120 ff.

そのものの形象化ではなく、作者の内的風景の逆投影にすぎないということはある。ピンターの（ということは、ベケットやヨネスコの）世界がそれである。

もとよりここで、不条理演劇の特徴を復習しようというのではない。私が問題にしているのは、不条理演劇が自然主義の崩壊過程の中から、そのいわば20世紀における分身として誕生したという事実である。イプセンやチェーホフの、あのぬきさしならない現実とのせめぎあいを、20世紀の作家がもはや持ちこたえられなくなった時、目が内を向きはじめ、そこに見える不毛な心象風景を客観的な世界像と錯覚することになる。現実逃避を伴った、疎外感の絶対化である。自然主義が資本主義社会における個人の強烈な疎外感をモチーフとしている限り、これは当然迷い込まざるをえない袋小路であった。疎外された自我の苦悩を絶対化し、客観的現実によって苦しみを、ではなく、自己の苦しみにによって客観的現実を説明するという誘惑に耐えることはむずかしい。イプセンもストリンドベリも、それに克ち通すことはできなかった。絶望をのりこえるためには、チェーホフの強靱さと、ロシアの革命的情勢を必要としたのである。

ピンターの戯曲は、「不安の喜劇 (Comedy of Menace)」と呼ばれる。それらの作品のモチーフとなった原体験として、ピンターは、戦後のイースト・エンドでファシストの暴力にさらされたユダヤ少年としての思い出を語っている¹⁾。ピンターはしかし、その体験を、「審判」におけるカフカのあの政治的悪夢におしひろげることせず、家庭劇の枠内で、舞台の上にひとまず日常性を確立し、次にそれが突然の侵入者によって無気味に変容しはじめるという構成をとることが多い。ピンターの最もすぐれた作品、「管理人」と「帰郷 (*The Homecoming*)」の中で、彼は、不条理劇の手法を用いつつ、資本主義社会の現実に鋭くせまっていくが、その場合でも、彼の描きだす世界像は、どこことなく恐怖にゆがんでいる。「不安の喜劇」は、現実との直接の対応関係を否定し、

1) Charles Marowitz et al. (ed.), *Theatre at Work* (Methuen), p.106

劇全体が1つの比喻である点で新しいが、そこに表わされた恐怖が、資本主義社会における疎外意識の極限化された形態である限りにおいて、それは本来自然主義の系譜に属する演劇なのである。

20世紀文学における自然主義の崩壊は、しばしば次のように説明される。資本主義が帝国主義段階に達し、社会矛盾が激化する一方、商品生産の論理が市民生活のすみずみまで浸透しはじめ、その中で人間疎外の状況がいっそう深まる。それと同時に、社会的諸関係の複雑化に伴い、「支配機構の事実上の匿名化とあいまい化」が進行し、「支配と抑圧の関係」が「感覚ではとらえられず、それだけ一層抵抗できない力¹⁾」としてたちあらわれる。このような社会では、現実をどのように形象化しようと、それは部分的な真実を語るにすぎず、社会の全体像を示したことにはならない。他方作家の内面には、鋭い危機感があり、それを全面的に表現したいという抑え難い衝動がある。この2つの要素が結びつく時、自然主義は拒否され、疎外感を、現実描写ではなく、1つの比喻にすぎない仮構の世界を作りあげることによって描こうとする新しい様式が生まれる。

こうした説明自体が誤まっているというのではない。ただ注意しなければならないのは、下手をすると、反自然主義的な様式だけが、現代における必然的な様式だとうけとられかねないことである。例えば不条理劇の底を流れる、静止的でペシスティックな世界観が絶対視されるおそれがある。そのような世界観が、現代の資本主義文化に支配的であるからといって、そこに含まれた作家の主体の問題が見落されてはなるまい。作家自身が自覚しているかどうかはともかく、明らかに1つの立場が選びとられているのである。かつてチェーフも、「苦難の時代（エルミーロフ）」といわれる80年代に、そのような立場を選ぼうと思えば選ぶことができた。それをさせなかったのは、彼の強靱なヒューマニズムであり、帝政末期のロシアの現実を直視する勇気であり、ロシア

1) H. カウフマン (梶野他訳)「ドイツ現代文学批判」(ミネルヴァ書房) pp.11-13 以下このパラグラフの説明は主として同書によっている。

の未来への熱つばい信頼であった。最近チェーホフと不条理劇との接点が指摘されているが¹⁾、チェーホフの作品が、不条理をも包み込みながら、決してそこへのめりこむことをしなかった事実を故意に見落してのことなら、それはチェーホフの一面的な矮小化にすぎない。「チェーホフのなかのベケット」とはいえても、「ベケットのなかのチェーホフ」とはいえないのである。

チェーホフが1880年代に行なった選択を、ブレヒトは1920年代に行なった。「ニヒリズム、アナキズム²⁾」への傾斜から、ブレヒトはマルクス主義への接近をはじめる。「パール」のブレヒトから「ガリレオ・ガリレイ」のブレヒトへの歩みがはじまるのである。「パール」における破壊的衝動の中で、「不条理の限界すれすれのところまで³⁾」近づいたブレヒトは、しかし不条理への誘いをしりぞけ、世界は変革可能だという認識に達する。それは重要な選択であった。ブレヒトにおいて、近代演劇ははじめて、個人の疎外感の表出という受動性を克服し、人間を疎外する社会そのものの変革を志向する明確な立場を獲得するのである。この意味で、自然主義の真の否定者は、ベケットではなくブレヒトであった。

今日イギリスの演劇批評には、いわば「善意」から、ブレヒトを歪曲しようとする傾向が、ぬきがたく存在する。「異化効果」の理論にもかかわらず実際の作品は感動を与えずにはおかぬ⁴⁾とか、ブレヒトの作品は、マルクス主義的な政治意図を裏切った所に真の偉大さがある⁵⁾とかいった主張がくり返される。ブレヒトのマルクス主義の質についてはここでは問わない。それが具体的な問題について、党の公式見解と必ずしも一致しなかったことは周知の事実であり、それがかえってブレヒトの創造性を支えていた可能性を否定するつもりはない。問題なのは、基本的にはまぎれもなくマルクスのそれである彼の思想

1) 山内登美雄『チェーホフのなかのベケット』『文学』70年7月号 pp. 38-50

2) 岩淵達治「ブレヒト」(紀伊国屋新書) p. 64

3) 同書 p. 38

4) 例えば J. L. Styan, *The Dark Comedy* (Cambridge), p. 173ff.

5) 例えば George Steiner, *The Death of Tragedy* (Faber), p. 348f.

を、できるだけ小さく見せようとする傾向である。マルクス主義が現実を解釈し変革するための唯一の正しい方法であるかは問題ではない。重要なのは、ブレヒトの作品の中に、人間を、単に社会から疎外された犠牲者としてではなく、社会に働きかけそれを変革する主体的な行為者としてとらえなおす契機が含まれていることである。この事実を故意に無視すると、内容をぬきにした様式の絶対化が生じ（かつて自然主義について起り、今また不条理劇について起りつつあように）、醸成された流行の中でその場限りの亜流を生みだしていくことになる。例えばジョン・アーデンのような作家が、イギリスで最もブレヒト的な存在だという時¹⁾、既にそうした危険をはらんでいるのである。

アーデンの作品の中に、ブレヒト的要素を見つけることはたやすい。客観世界の寓意的表現（パラブルの形式）、散文と韻文・歌との自由な交代、短い場面の接続による物語の展開等は、アーデンの全ての作品にみられる特徴である。「複数の視点（レイモンド・ウイリアムズ²⁾）」を設定することによって、劇中の場面や人物への観客の感情移入を妨げる、例の異化効果をアーデンの作品から例証することも、さほどむずかしいことではない。アーデンをブレヒトに結びつける道具立はそろっている。

だが、アーデンのブレヒトとの類似は、おおむね形式上の類似にとどまる。「敘事演劇」的な様式の底を流れる世界観を問いつめていくと、ブレヒトとはおよそ異なったアーデンの思想のあいまいさがうかがいあがってくるのである。アーデンの作品には、変革の視点というものが一切欠けている。現代社会の演劇的表現が可能なのは、それが変革可能なものとして描かれる場合に限るという、ブレヒトの有名なテーゼからすれば、アーデンはブレヒト的とはいえない。もっともブレヒトにしても、変革のみちすじそのものを作品の中に示したわけではない。例えば「セチュアンの善人」のシェン・テの善行が挫折の形で示さ

1) 例えば Frederick Lumley, *New Trends in Twentieth Century Drama* (Oxford), p. 260

2) *Drama from Ibsen to Brecht*, p. 326

れ、解決が与えられていないという点だけをとりだせば、図式的には自然主義演劇における、挫折する個人というテーマと一致する。しかしブレヒトがそのような挫折を、未解決のままパラブルの形で提示する時、モチーフになっているのは、挫折感の表出ではなく、挫折の原因の理性的な究明なのであって、パラブルはその究明の過程を具体化したものにすぎない。従って観客は安易な共感や絶望におちいることなく、ブレヒトと共に挫折の原因を追求することを期待されているのである。ブレヒトの異化効果とは、このように、変革の可能性を探る戯曲と観客との共同作業をいうのであって、その場合、戯曲の中に変革の過程そのものが描かれているかどうかは問題ではない。大切なのは変革を志向する意図であり、その立場から選ばれたパラブルの内容である。

アーデンが作品の中で展開する社会批判は（彼の反体制運動との結びつきがどのようなものであれ）、必然的というより偶然的であり、全面的というより部分的である。ブレヒトは「三文オペラ」の中で、企業化した乞食業と、国家権力となれあった強盗業という設定の下に、資本主義社会の全体構造をうきばりにしているが、アーデンの「バビロンの流れに (*The Waters of Babylon*)」や「救貧院のろば (*The Workhouse Donkey*)」にみられるのは、地方政治の風俗的戯画であって、それ以上のものではない。アーデンは、作品の中に、香具師、売笑婦、外国人、ルンペン・プロレタリアート、墮落した労働党政治家等、いわば社会の周辺部に寄生する人物を好んでとあげる。しかし、ブレヒトとは違って、アーデンの場合、そのような特殊で例外的な人物形象が、社会体制のモデルを示したパラブルの中に集約されていくのではなく、その特殊性、例外性そのものが風俗的な興味の対象として誇張される結果、作品の意図が拡散してしまい、社会批判の力が著しく弱まる結果になっている。例えば、労働運動生えぬきの闘士から地方政治の小ナポレオンに転落したバタースウエイトという人物を、アーデンは上にあげた2つの作品に登場させている。しかしアーデンは、そのような人物が生まれる必然性を、社会の全体構造の中で示そうとはしない。そのため彼の作品は、労働運動に対する部分的な風刺にはなりえても、

全面的な社会批判や変革の立場に展開することはなく、ベン・ジョンソン風の風俗的戯画に終わっている¹⁾。その点で、後にとりあげるウェスカーの「彼等自身の黄金の都市」における労働運動批判とは、決定的に異なっている。アーデンはしばしば、彼の作品のモチーフとなった実際の政治的事件をあげているが、アーデンの戯曲の時事的性格は、シェイクスピアにおける時事言及 (topical allusions) に等しい。シェイクスピアの生命は、部分的な時事言及ではなく、作品が全体として提出している透徹した世界像にある。アーデンの特徴をやや誇張していえば、世界像ぬきの時事的性格ということになろう。

もっとも風俗喜劇が、アーデンの唯一の創作傾向ではない。「アームストロング最後の挨拶 (*Armstrong's Last Goodnight*)」のような、権力政治のメカニズムを鋭くえぐった歴史劇もある。とりわけ注目に値するのは、「マズグレーヴ軍曹の踊り (*Serjeant Musgrave's Dance*)」であろう。キプロス島で実際に起った原住民虐殺事件を契機に書かれたこの作品は、植民地主義の罪悪を、炭鉱ストさなかの地方都市における支配階級の策動と結びつけて、厳しく問いつめている。アーデンの作品の中では、支配と抑圧のしくみについて全体的な見取図を与えたほとんど唯一のものであろう。だが作品のテーマはむしろ、植民地主義の暴力を性急にたちきろうとするマズグレーヴの暴力的な方法に対する批判である。このことはアーデン自身も指摘する通り²⁾、劇の後半で、暴力的な威嚇を用いて民衆を行動にたちあがらせようとするマズグレーヴの試みが、それを上まわる支配者の暴力によって惨めに圧殺されてしまうという筋からも明らかであり、こうした内容のもつ今日的な意義は、初演当時 (1959年) よりむしろ高まっているとさえいえよう。問題はこのテーマが、「架空の寓意劇 (*An Un-Historical Parable*)」という副題をもつこの劇の中で明快に展開されているかどうかである。プレヒトの場合、パラブルによって伝えようとする現実認識は必ずしも単純ではなく、時には多義的ですからあっても、パラブルその

1) アーデン自身、ジョンソンとの親近性をみとめている。cf. *Theatre at Work*, p.47

2) Introduction to *Serjeant Musgrave's Dance* (Methuen), p. 7

ものは極めて明快にくみたてられている。人物や状況にしても、テーマと必然的な関連をもつものが厳しく選択されており、附随的な効果によって観客の注意がそらされることはない。アーデンの弱点は、まさにこの附随的な効果が、時に作品の意味を押し流してしまう点にある。ほとんど偏執狂に近い1人の古参兵士が、植民地住民の報復テロによって殺害された地元出身兵士の骸骨を持ち帰り、それを群衆の前にたかだかと掲げて踊り狂うという設定が、そのあまりの異常さ故に、パラブルの枠をはみだして観客の注意を独占してしまうことになりかねないのである。アーデンが鋭く指摘するテネシー・ウィリアムズ流のセンセーショナルリズム¹⁾のわなに、アーデン自身がおちこんでいなければ幸いである。彼はこの作品の構想を、ある西部劇の群衆場面から得、マズグレーヴの形象化を、舞台効果に富んだ真紅の軍服からはじめたといっているが²⁾、そうした附随的な効果によりかかる傾向が、先にふれた風俗喜劇と同様、この作品にもみられる。ここでは皮相な演劇効果が、思想を従属させている。その意味でアーデンは、非ブレヒト的な作家である。

ブレヒトの立場を、「敘事演劇」の形式的模倣ではなく、その基本思想においてうけついでいるのは、アーデンよりもむしろウェスカーであろう。そのことはもちろん、「みんなチップスつき (*Chips with Everything*)」のようなパラブルにおいて、最もわかりやすい形で示されている。この作品でウェスカーは、兵營を舞台に階級社会のモデルを作り上げ、支配階級出身の若者が、軍律違反のアジテーターから青年将校に早変わりし、かつて同志であった労働者出身の兵卒に号令しはじめるという比喻を用いて、階級支配の巧妙なメカニズムについて労働者に警告を与えようとする。ブレヒトの方法をイギリスの現実に適用したものとしては、最もすぐれた例であろう。見落としやすいのは、「調理場 (*The Kitchen*)」や「三部作 (*The Wesker Trilogy*)」のような、自伝的要素の強い、一見極めて自然主義的な作品においてすら、自然主義の限界が基本的

1) *Theatre at Work*, p. 48

2) *Ibid.*, pp. 40, 44

にはのりこえられている事実である。「調理場」のピーターの破壊的衝動は、ジミーのそれを思わせるが、オズボーンが精神的な密室の中で、疎外の現実をもっぱら主人公の意識の側から眺めているのに対して、ウェスカーは、疎外をうみだす非人間的な労働過程そのもの(レストランの調理場)を舞台に持ち込むことによって、単に疎外の意識ではなく状況、結果ではなく原因を描いている。ピーターは決してジミーの亜流ではない。「大麦入りチキンスープ (*Chicken Soup with Barley*)」のカーン家の居間は「決定的な行為」から絶縁された密室ではなく、現に作られつつある歴史に向かって大きく開け放たれている。事実上ノラの先を歩みはじめたビーティー (『根っ子 (*Roots*)』) についてはいうまでもない。ギルド的ユートピアの理想が敗れ ロンドンにひきあげるデイヴ (『僕はエルサレムのことを話しているんだ (*I'm Talking About Jerusalem*)』) には敗北感にひたりこまぬたくましさがあるし、その上ウェスカーはセアラ、シンー、エスターなど、複数の視点を設けることによって、挫折が絶対化されるのを防いでいる。これらの作品の新しさは、人間が、環境に対して積極的に働きかける主体的な存在としてとらえなおされている点にある。もとよりウェスカーは、安易な解決の見通しを与えはしない。むしろ彼の戯曲は、一貫して、挫折と敗北の物語だといってよい。それがベシミズムを意味しないのは、人間の日常性に対するウェスカーの信頼——それでも人は生き続けるという、おそろしく庶民的な生活感覚の故であろう。

「調理場」と「三部作」の後、ウェスカーもまた、他の作家達と同様、自然主義様式を捨て、比喩的な表現方法をとりはじめる。「チップスつき」でブレイヒトの方法をかなり忠実に踏襲したウェスカーは、次の「彼等自身の黄金の都市 (*Their Very Own and Golden City*)」では、「フラッシュ・フォワード」という新しい方法を用いて、社会変革の夢と戦い(そしておそらくは敗北)の経過を、1人の建築家を指導者とする人民都市の建設というパラブルの形で、およそ60年に及ぶ時間の広がりの中にあとづけようとする。既に完成した現在から過去を回顧する「フラッシュ・バック」の手法にかえて、「フラッシュ・

フォワード」という形式を考案したのは、過去と違って未来は常に1つの可能性にすぎず、従って劇中の未来が挫折を表わしていても、現実には希望が失われたことにはならないからだ、ウェスカーは説明する¹⁾。その実際の効果はともかく、こうした手法上の工夫は、現実を不変のものとしてうけいれることをあくまでも拒否するウェスカーの姿勢を示すものであり、その限りにおいてウェスカーは極めてブレヒト的な作家である。

だがウェスカーにも、問題がないわけではない。「黄金の都市」の後、ウェスカーは危険な道を歩んでいるように思われる。「黄金の都市」はいうまでもなく、演劇運動「センター42」の失敗の中から生まれた作品である。しかしそこには陰湿な挫折感などみじんもなく、劇作家としての特殊な体験が、人民都市の建設というより普遍的なイメージにおきかえられ、失敗の原因となった、巧みな階級支配と運動内部の退廃が鋭く追求されている。ところが次に書かれた「四季 (*The Four Seasons*)」では、社会主義が実現しても「女に愛想をつかす男、それを悲しむ女」はなくなる（「秋」の部、アダムのセリフ）という口実の下に、愛の新しい可能性を追求する代りに、その不毛が絶対化される。そして最新作「仲間 (*The Friends*)」で、労働者出身の芸術家達の精神的荒廃を、ほとんど自虐的といえるほどの絶望的な状況設定の下に描くのである。彼等が企てた室内装飾の事業の破産、仲間の死、我身を傷つけ、傷口に塩をなすりつける男、気違いじみた知識欲のとりこになり、あれこれの学問の断片を口走る青年、残酷に傷つけあう男女、言葉にならない動物的なうめき声。それらの絶望的な身振りが、レーニンの肖像の鋭い目が見下す暗い部屋の中で演じられる。これは自然主義演劇の密室に等しい。ウェスカーの精神的自画像ともいうべきこの作品で、若者達は既に決定的な行動を放棄してしまった。なるほど中産階級出身のシモーヌや年配の支配人メイシーが彼等に浴せる痛烈な批判によって「複数の視点」が保たれ、絶望の普遍化がさけられてはいる。だが歴史に向かって開かれたカーン家のアパートの一室から、この芸術家達の退廃と自虐

1) Ronald Hayman, *Arnold Wesker* (Heinemann), pp. 88-9

の密室への道程は、事実上自然主義への後退を意味する。それはよくいってチェーホフの現代版であり、悪くすると不条理劇との野合になりかねない。「三部作」以来ウェスカーは、もっぱら自己の体験によりながら、よりよい生を求める人々の戦いと挫折を誠実に記録してきた。「仲間」はその限界を示している。ウェスカーが自己の挫折体験を止揚し、より広い現実を目を向けていくのでない限り、彼の作品に新しい展開は期待できまい。ナチスを逃れて亡命地を転々としなければならないという苛酷な状況の中で、資本主義社会の多様な現実を変革者の立場から作品化し続けたブレヒトとの対比を、ウェスカーは逃れることはできない。

作品の質的低下の危険にさらされているのは、ウェスカーだけではない。オズボーンの場合、それはもはや既成の事実になっている。ミュージック・ホール（「芸人 (*The Entertainer*)」）、ブレヒト（「ルター (*Luther*)」）、ジュネ（「内容不明 (*Under Plain Cover*)」）等、様々な様式との遊戯をくり返した後、オズボーンは結局風習喜劇の中に安住の地を見出したように思われる（「時は現代 (*Time Present*)」「アムステルダムのホテル (*The Hotel in Amsterdam*)」）。ジミーの怒りは、ジーン（「芸人」）、ルター、ビル（「証拠不採用 (*Inadmissible Evidence*)」）、パメラ（「時は現代」）、ローリー（「アムステルダム」）とうけつがれていくが、その激しさは急速に失われていき、くすぶり続ける余じんの中に時たまきらめく火の粉にすぎなくなってしまった。ルターを歴史の激動からひきはなし、単なる神経症患者に仕立上げることによって、既にその本質を暴露したオズボーンは、最近の2作（「現代」「アムステルダム」）で、ブルジョア的な客間劇をパンチのきいたスラングで蘇生させることによって、ラティガンの有望な後継者としての地位についた。「アムステルダム」のローリーが語るユートピアとは、上下水道が完備し、ジャズが聞け、広々とした空間にかこまれた「ヴィクトリア風の城」（第2幕）なのである。

一方不条理演劇は、よくいわれるように、「セリフのない演技 (*Actes sans paroles*)」（ベケット）に収斂する傾向を内包している。ピンターがそれをさけ

えたのは、日常的な現実に着目することによってであった。その結果ピンターは、「管理人」の中で、現代社会における物神崇拜というテーマに、他の作家達が果しえなかったような鋭さで、迫ることができた。この作品には、うす高く積まれたがらくたの中で、3人の登場人物が物に執着し、また逆にその侵食を受けながら自己の存在形態をきめていく過程が、異常な緊張感をもって表現されている。現代演劇の貴重な成果の1つであろう。同じテーマが「帰郷」では、セックスにまで延長され、人間の肉体そのものが物欲にからんだ取引の対象になるという、すぐれて現代的な状況が風刺される。しかしこれらの作品はむしろ貴重な例外であり、「軽い痛み (A Slight Ache)」(59年)以来ピンターがラジオやテレビのために書き続けてきた作品の多くは、不条理劇という最新流行の衣裳をまとった家庭劇にすぎない¹⁾。例えば「コレクション (The Collection)」は、浮気という陳腐な主題を、ピランデッロ流の真理の複数化という手法で着色したという、ただそれだけのものである。不条理劇の前身ともいうべきカフカについて指摘されているように、この種の文学方法の特徴は、単調なくり返しにおちいってテーマの再生産がむずかしい点にある²⁾。ピンターがその袋小路に迷い込まないという保証はない。

アーデンの限界については既に述べた。「アームストロング最後の挨拶」(64年)以後、アーデンには本格的な作品がほとんどない。マグナ・カルタ調印750年を記念してロンドン市のために書かれた「左ききの自由 (Left-Handed Liberty)」(65年)は、委嘱作品であるためか、政治風刺とマグナ・カルタ讃美をつなぎあわせた、極めて不徹底な作品に終わっている。そしてこの作品を最後に、アーデンは一般劇場との関係を断ち、新しい観客と上演形態を求めて様々な実験を重ねてきた。「コミュニティー・ドラマ³⁾」と呼ばれるアーデン

1) これまでピンターが発表した15の作品のうち8つまでが、テレビ又はラジオのために書かれている。

2) カウフマン前掲書 p.205

3) Simon Trussler, "Political Progress of a Paralyzed Liberal: The Community Dramas of John Arden", *The Drama Review* 44, pp.181-191

の運動は、ウェスカーのセンター42とも多くの共通点を持つ注目すべき演劇運動だが、センター42と同様、新しい観客の発見という点では、必ずしも成功していないといわれる。しかし既成劇場では容易に受け入れられないアーデンにとって、このような形で自己の創作の足場を求めていくのは当然のことであり、ロンドン郊外での地域ぐるみの参加をめざした芸術祭や、左翼的な「統一劇場(Unity Theatre)」との協力等、精力的な努力が重ねられる中で、彼の作品の質が今後どのような変化をとげるかが問題なのである。

56年5月の「革命」は、現代演劇の真の革新ではなく、むしろイギリス演劇の、ヨーロッパ演劇史への復帰を意味したにすぎない。30年代におけるオーデンやイシャウッドの「左翼」演劇以来、イギリス演劇はほぼ完全に商業劇場の支配下であって、真の意味での現代劇を生みだすことができず、ヨーロッパ演劇における後進地域を形成したのである。ロイアル・コートやシャター・ワークショップの成立と共に、時計の針は再びまわりはじめた。しかしそれは同時に、イギリスの劇作家が、20世紀演劇に、というより20世紀文学一般に含まれる弱点を、そのまま背負って出発することをとも意味した。現代資本主義社会における深刻な疎外状況の中で、作家が自らの疎外感をどう位置づけるかという問題が、最初から問われていたのである。19世紀以来の自然主義様式を、形式ではなく思想の上でどうのりこえるかという課題が、そこにはあった。その課題は、一部の例外を除けば、未解決のまま残されている。イギリス演劇の現状は、よくいわれるように、「怒れる若者達」が「怒ら」なくなったというような単純なものではなく、20世紀文学一般にみられる危機的状況の再現なのである。テレビを主とするマスコミ文化の攻勢と、イギリス政府の貧困な文化政策の結果としての、商業劇場の絶対的優位という困難な状況の中で、イギリスの劇作家の前に開かれた道は、商業主義への屈服か、不条理の果てに訪れる沈黙か、それとも疎外状況そのものを変革する新たな視点の獲得かである。この最後の道を選んだウェスカーの挫折に象徴されるように、イギリス演劇の未来は必ずしも明るくない。われわれ研究者の任務は、イギリス現代劇の目新しさを

流行的に紹介することではなく、戯曲そのものの批判的な検討を通じて、その歴史的な本質を明らかにすることでなければならぬ。勤労者演劇協会（労演）[•]というユニークな観客組織を持ちながら、すぐれた戯曲を生みだせずにいる日本現代演劇にとって、イギリスの演劇状況は、単なる他山の石ではないのである。

