

# 演劇の歴史と資本主義社会への浸透〔2〕

齋 藤 義 徳

令和4年10月11日受理

## History of Drama and the Penetration into Capitalist Society〔2〕

Yoshinori SAITO

### 目 次

#### I 序論

#### II 本論

##### 1. 国家制度へと向かう演劇

- 1) フランス前期近代の演劇制度
- 2) アルディ, コルネイユ, ラシーヌ, モリエール
- 3) 観客, プロ劇団, 商業劇場
- 4) 継承と変化, 啓蒙から革命へ
- 5) 世紀末とフランス革命
- 6) 渡米する演劇制度

##### 2. ヴィクトリア朝演劇とヨーロッパ社会の構造変化

- 1) 演劇の資本主義社会への呼応
- 2) 産業革命と第二次エンクロージャー
- 3) フランス第三共和政期の演劇
- 4) シュルレアリスム

##### 3. 近代演劇と資本主義社会

- 1) 市民階級の発展と劇作家の処遇
- 2) 社会的事象としての演技とテキストの実践
- 3) 演劇の非営利化と公的助成の導入
- 4) 文化と商業主義
- 5) 芸術と貨幣

#### III 結論

### I 序 論

本稿は、「演劇の歴史と資本主義社会への浸透」前編〔1〕の続編である。前編〔1〕では「演劇の誕生」から「清教徒革命と王政復古」までの演劇の歴史を辿ると共に、時代の社会規範的な要素と演劇の本質的なものとの関係、そしてその発展や変遷に対する影響についての言及に留めた。古代ギリシア演劇における祭礼の宴から舞台芸能への展開、中世演劇における宗教劇

的な性格とイタリア・ルネサンスの影響、宗教改革を通じた中世的な世界観の解体は、本稿後編〔2〕において近世における市民革命、産業革命を経た近代的な資本主義的、個人主義的、自由主義的な社会思想の発展、世俗的な国民国家とそこに生きる市民の生活に係る芸術文化特性に関する言及へと繋がる。

演劇は、万人の心を表層化する存在であり、個々の社会の伝統や宗教的政治的側面は、演劇のあり様にも影響を与えるものであるが、その

ような側面こそ演劇の自然な流れを変え豊かな  
 鉱脈の一部を廃坑へと追い込んだ張本人であ  
 ったと言わざるを得ない。しかしながら、現代演  
 劇が今もなお生き生きと残存している背景に  
 は、ごく普通でそして特別な人々の思いや情熱  
 があったが、一方でヨーロッパの国々の資本主  
 義社会への変容もまた、芸術演劇存続に大きな  
 影響を及ぼしたことも見逃せない事実であら  
 う。

## II 本 論

### 1. 国家制度へと向かう演劇

#### 1) フランス前期近代の演劇制度

中世演劇の形式とその慣行は16世紀の終わ  
 りまで存続する。近代のような概念は、17世  
 紀～18世紀の転換期の新旧論争<sup>(1)</sup>まで繰り返  
 し現われるのだから、内発的な概念といえる。  
 しかも、この概念は印刷という新技術が16世  
 紀からヨーロッパ中に広く普及する時代とも一  
 致し、この技術により文化的な激変が起きたこ  
 とを記している。結果、配給量が爆発的に増加  
 し、台本劇が新しい重要性を持つこととなる。  
 台本劇の普及により、作家たちは演劇を専門と  
 し、演技をする役者達も次第にプロ化していく。  
 この情勢の中、演劇が制度化される段階になる  
 というのは当然であった。新しい基盤により、  
 1630年代のフランスに最大級の飛躍が訪れ、  
 やがて演劇の制度化はヨーロッパ規模の現象と  
 なっていく。

#### 2) アルディ、コルネイユ、ラシーヌ、モリエール

イギリスの劇作家は生真面目さと陽気さを同  
 等に取り混ぜたが、フランスの作家達は、彼等  
 が古典の手本であると信じていた様式に従っ  
 て、この2つを区別した。生真面目さは悲劇が、  
 陽気さは喜劇が受け継いだ。この2つを統合し  
 ようとしたのがアレクサンドル・アルディ<sup>(2)</sup>  
 である。フランス最初の職業劇作家であるアル  
 ディは、数多くの悲劇・喜劇の両方を手掛け、

男女優からなる劇団のために書き続けた。この  
 劇団が、パリに初めて登場したフランスの完全  
 に職業的な劇団であると考えられている。

17世紀半ばになると、フランスでは、コル  
 ネイユ、ラシーヌ、モリエールなどの劇作家に  
 よる演劇が人気を集めるようになる。エリザベ  
 ス朝の演劇形式がごく自然に劇作家の手によっ  
 て開花を見たのに対し、フランスの悲劇の形式  
 は演劇以外からの押しつけがあった。これは、  
 文芸批評家がアリストテレスの著書から引き出  
 した三一一致の法則が成文化されたことを意味す  
 る。初めにパストラル劇に応用され、16世紀  
 イタリアの詩人タッソーの『アミンタ』が翻訳  
 されると、パストラル劇が人気を博することにな  
 ったのである。三一一致の法則の課した制約は、  
 イギリスの作家には我慢のならぬものであった  
 が、秩序と品の良さを愛するフランス人の気質  
 には適合し、この法則に従った劇の方が大衆の  
 間で成功を取めたのである。

やがて悲劇は、喜劇と競合することになる。  
 1630年頃に論争が起こり、三一一致の法則に合  
 致した悲劇の信奉者達から成る「規則派」と、  
 喜劇のように、三一一致の法則に従わない多様性  
 を肯定する人達から構成された「反規則派」を  
 生む。後者の論拠は、喜劇が礎にする現実社会  
 が、様々な場所や時間に繰り広げられる行動から  
 成り立っているため、三一一致の枠内では無理  
 があるというもの。一方の「規則派」は、観客  
 たちの注意力では多くの異なる場所や時間を受  
 け入れられないと主張。フランスのイタリア風  
 舞台への劇場の発展は、学者達の議論や教養の  
 高まりと相まって、三一一致の法則を一層優位な  
 ものにしていくこととなる。

それにもかかわらず、コルネイユの『ル・シッ  
 ド』やモリエールの『ドン・ジュアン』などの  
 ヒット作も含め、多くの作品が簡単にはこの法  
 則に従わなかった。コルネイユは、まず法則に  
 かなった喜劇を世に出し、次に古代風で機械仕  
 掛けの悲劇作品、『メデ』(1634年)を作り上  
 げる。その後、筋の込みいった作品『幻想』(1635  
 年)の創作に成功する。この作品では、全てが

魔法使いの洞窟の中で見せられることになっており、コルネイユは三一致の法則という幻想を保ちながら、様々な時と場所を見せるという離れ技に成功する。次に彼は、成功と共に論争の引き金にもなった悲喜劇『ル・シッド』(1636年)を世に出す。コルネイユの作り出す道徳的な過ちと、本当らしくない誤りは、出来事が多すぎて1日では収まりきれないといふ非難されたのである。コルネイユは、『オラース』(1640年)、『シンナ』(1640年)、『ポリュークト』(1643年)によって、作品が法則に合致するよう、それまで以上に注意を払うようにはなったが、同時に政治的な情熱やイデオロギー的狂信を、感傷的な傾向と衝突させた。彼は、多様化する効果を見つけ出そうと努力し続け、演劇、悲劇、喜劇に関する理論的『論考』(1646年)を出版し、劇作家としての自己の確立と技法の確立を明示するのである。

悲劇は1640年代から著しい発展を経験する。コルネイユは、作品を作り続けたが、「フロンドの乱」という市民戦争(1648-53年)以降、別の世代が活躍し始める。確かに1660年代～70年代にかけてラシーヌは成功をおさめたが、それは法則が完全に定着した悲劇作品、『アンドロマック』(1667年)や『ベレニス』(1670年)によってである。ラシーヌは辛辣な論戦にもさらされてしまう。論争はもはや三一致性に関わるものにとどまらず、ラシーヌは感傷的傾向を濫用していると責められ、観客は以前のコルネイユの悲劇作品のような政治的悲劇作品を望んだ。

次世代の代表喜劇作家がモリエール<sup>(3)</sup>である。時代は、喜劇が低俗と思われていたにもかかわらず、悲劇と同様に公認されることとなった頃に重なる。モリエールは、実直で優しい人間の理想に執着した観客の期待に応え、社会的に不適当なことを物笑いの種に変えた。『女房学校』や『才女気取り』といった彼の喜劇作品は、社交界の男という一つの「キャラクター」を巡って組み立てられ、さまざまな奇行を風刺する。彼は、『タルチュフ』によって宗教的欺

瞞に挑み、異質の作品である『ドン・ジュアン』では機械仕掛けの演劇の表現方法をも再利用している。モリエールは、立場をはっきりさせることによって始めて、楽しさと気晴らしが結びつくと考えていた。このイデオロギー的姿勢は、明確な宣言よりも美しい選択のなかに刻み込まれるという彼の信念からくるものである。一方、イデオロギーの観点からすれば、観客をできるだけ統一することは、国民の思想と感覚の統一を象徴することであったかも知れない。故に、パリという都会で上演する劇団が宮廷にも芝居を上演しに行っていたのである。創作に際し、文学的長所と学者が望んだ質の高さ、派手さを組みあわせた形式が追求され、機械仕掛けの芝居やダンスを組みあわせた戯曲が望まれるようになる。モリエールの最大のヒットは、すべての芸術を統合できるかもしれない演劇、装飾演劇を目指したコメディ・バレ<sup>(4)</sup>であった。それらは、宮廷で上演された後、都会でも再演できるように考案されたもので、視覚と音響と言語の可能性が組み合わせられていた。『町人貴族』がその典型である。コメディ・バレは、スペクタクルの中で実演された後、オペラの中で長く生き続けることとなる。

モリエールは大人気となった。国王の気晴らし用の見世物を供給する彼は、宮廷と都会の観客たちの融合を実現できる状態にあったが、批判も受けることになる。宗教的欺瞞に挑んだ『タルチュフ』は、宗教界の権威者たちの反感を買い、発禁処分となった。加えて、彼の喜劇的要素を、観客がおもしろがることへの攻撃を被ることにもなる。この演劇と宗教の衝突が美的規範に関する論争に結びつき、モリエール演劇は当時の劇芸術の役割論争の焦点となっていたのである。

### 3) 観客、プロ劇団、商業劇場

宗教戦争の終わり、王政は国を治めるための幹部たちを必要とし、学校教育の整備が大幅に拡大する。整備が進むにつれ、演劇では観客が3種類に分かれていった。一つはコメディ・バ

レとパストラル劇を成功させた宮廷人と特権階級。この種の観客は作品に対して影響力と権限を持っていた。国王や有力なエリートたちが出資者と芸庇護者の役割を務め、作品と劇作家の評判に貢献したのである。もう一つは教師、翻訳家、法律家などの知識階級の社会的グループの中に形成されたベダンティックな層である。その中心に、最も文学的な古代から模倣した形式である喜劇と悲劇にこだわった文献学者や作家や批評家達が含まれる。最後に中間に位置する社会的グループで構成された下級貴族、ブルジョワ、職人、商人、そして都会の学生達である。パリではこの集団が格段に多く、数万人にのぼった。彼らは、見世物小屋の入り口で支払いができる商業的な客としての素質を持ち、演劇に熱心に耳を傾け、詩や小説の本を買うように戯曲の校訂本も買える観客兼読者でもあった。

この頃から、パリは地方に強い影響力を發揮しはじめる。当時の演劇制度が決定されるのはパリであり、演劇制度はプロ化によって出現する。俳優たちは、リーダーとなるスター俳優を中心に、安定した劇団に結集した。劇団は、屋や宿屋の広間、ジュ・ド・ポーム<sup>(5)</sup>などの臨時の場所で上演する。何人かの俳優兼軽業師は、吹きさらしの中、陳列台の上や店先で才能を發揮した。巡業劇団には、潜在的な観客が大勢ついており、芝居上演が何度でも連続して上演できるようなパリの劇場を必要とした。観客が増加することで、常勤のプロ劇団を伴った新しい劇場がパリに造られる。マレー座、そしてモリエールがイタリア人と共有したバレ・ロワイヤル劇場である。不安定な組織を余儀なくされた劇場から安定したプロ意識をもつ劇場へと移り変わり、これらの劇場は次第に設備を整え始める。観客を受け入れるギャラリー席やボックス席が設けられ、制作の可能性を高めるため劇場の床がかさ上げされた。座席料金は、比較的高くなり、平土間の立見席は1630年で5ソル（現在の日本円で約135円）、1660年には15ソル、ギャラリー席や棧敷席、舞台上に設置された特



図1 18世紀のコメディ・フランセーズ

別席は1フラン～3フランであった。当時の工員の給料が都市部で日に12～20ソルであったことから、この料金は下層民が劇場から締め出されたことを意味する。1630年には、主流を占めていた複数の仕切りのあるセットが、イタリア風と呼ばれる舞台に変更された。サロンや玉座の間、閉じられた部屋を舞台が表現し、観客側の壁が透明になった。そうすることで、劇場は、観客たちに登場人物たちの普段の生活を覗き見しているという錯覚的效果を得られたが、その代償として歌やダンスを介入させる可能性が制限されることとなった。

モリエールの死後、1680年、ルイ14世による政治的な公式決定が下され、モリエール一座とその競争相手であったオテル・ド・ブルゴーニュ座をひとつにまとめ、コメディ・フランセーズが設立された。同劇団は現在も国立の劇団として活動を続け、継続して活動している劇団としては世界最古のものである。

#### 4) 継承と変化、啓蒙から革命へ

ヨーロッパの近代化は18世紀まで続く。17世紀に作り上げられた演劇モデルは、その間も存続し、その頃には既に「古典」となっていた。しかし、文学と演劇の社会に占める割合は拡大し始め、劇場は増え雑誌や書物が多くの媒体となった。同時に、演劇の有用性に関する議論が再び活発となり、理性による思考の普遍性と不

変性を主張する啓蒙思想<sup>(6)</sup>が議論の中心を占めた。理性に基づいて事象を分析する考え方は、やがて時代に根付き、19世紀以降、様々な演劇的成果として結実する。例えば、ルソーは『演劇に関するダランベール氏への手紙』(1758年)の中で演劇を攻撃している。18世紀は、継承と変化の時代に相当し、劇芸術は既得権を確立すると同時に新しい道を模索することとなる。オペラが五感すべてに強い印象を与える一方、高尚なジャンルである喜劇と悲劇は心を動かし、理性に訴えかけようとする。そのため、コメディ・フランセーズで上演される劇では、観衆を引き留めておくため、舞台作法をより信憑性の高い方へと発展させていった。並行して、衣装も工夫され、ストーリーが設定される時代を少しでも喚起させるものが心掛けられるようになった。18世紀半ばには、多くの作家や批評家たちが舞台技術について熟考するようになる。例えば、デイドロ<sup>(7)</sup>は『俳優に関する逆説』(1770年)で興奮やインスピレーションよりもむしろ技術(art)の役割を強調した。台詞がなくとも、舞台上の役者たちの配置がその見方で意味を生み出すという「絵画」的効果も出現するようになる。

一方、作家達は全く新しい形式を企て、演劇は、より文学的で理論的な正当性に達し古典劇のライバルを自任するまでになる。それがドラマ<sup>(8)</sup>である。デイドロはこのドラマを、悪習を嘲笑する愉快的な喜劇と大国の不幸を介して集団の不幸に関わる悲劇をリンクするものと考えた。ドラマは個人の義務と美德が家庭の不幸に打ち勝つという場に成りえると説いたのである。ハッピーエンドの原則は保たれ、喜劇の感動、憐れみの哀感は、風紀を正そうと苦勞する道徳効果へと至る。ドラマの理論については、ユゴーが『クロムウェル』(1827年)の序文で述べている。彼は、歴史が3つの時代に分かれると考え、それぞれの時代に文学を構想する方法を結びつけた。彼は、原始の時代には牧歌的生活や神との近親性が抒情性を呼び起こし国家というものが形成され、戦争が勃発した時代は、

叙事詩と悲劇性の飛躍を引き起こし、現代は人間が朽ち果てる肉の部分と不朽の部分の分裂を自覚する時代であるとした。彼は、この3つの力の闘ぎ合いから劇的なものの優越性が生じ、それは理想と低俗、崇高さと珍妙さといった共存に根付いていると主張した。

ドラマは歴史に基づき、自由でなくてはならない。歴史に基づくとは、人をその時代の中で語るということであり、自由とは、矛盾がそこで描かれるために自由なのである。従って、ドラマは様々な要素、スタイルを受け入れなければならず、やがてロマン派の作家達もこの見解に従うようになり、ロマン派のドラマはほんの束の間ではあるが、激動の歴史を経験することとなる。

古典劇の手本から解放されたい、自分なりに現代的でありたいと願う若い作家たちは、シェイクスピアをより細かく注視した。たとえシェイクスピアが、自身の深刻な作品を悲劇と銘打ったとしても、そこにあるのはドラマである。ドラマが出来上がった瞬間に作品はひとつの文化の独自性を感知する媒体となり、観衆に強い共感を与えることが出来るのである。シェイクスピアの影響は、ドイツ経由でフランスに入ってきた。当時のドイツは、文化の主体性を作り上げようと努力し、フランスの模範に逆らっていた。18世紀のドイツでは、フランスの古典主義や啓蒙主義に異議を唱え、理性に対する感情の優越を主張したシュトゥルム・ウント・ドラング<sup>(9)</sup>と呼ばれる革新的な文学運動が起こる。この文学運動は、後のロマン主義へとつながっていき、ドイツにはロマン主義演劇を上演する国立劇場が出現し始めるのである。同時期にスペインでは、黄金世紀の劇作家たちの翻訳が刊行され、イタリアではマンゾーニが三一一致に異を唱えている。これらは十分にヨーロッパ全体の動きを表象しており、三一一致の法則が拒否され、現実を尊重する戯曲の中に、様々な色合いを混ぜあわせる能力が絶賛された時代であったことがわかる。

18世紀は俳優の時代とも言われる。演劇は

主に俳優を中心に考えて作られ上演され、時に古典劇の戯曲が演じやすいように俳優の好みに合わせて書き換えられることもあった程である。また、演劇が、王侯貴族によって保護された芸術としての演劇から中産階級を観客とする日常の娯楽としての演劇へと徐々にシフトし始めた時代でもある。イギリスでは、革新的・実験的なものを世に送り出すよりも、スターを中心に組み立てられた演劇が主流を占めた。このため、この時代は演劇史に名を残す劇作家が非常に少ないのである。

#### 5) 世紀末とフランス革命

資本主義革命と称されるフランス革命は、一般市民のためのリベラルなものであった。革命後は、表現の自由や自由市場が推進され、作家の権利も高められていくこととなる。演劇に関しては、様々な実践の自由化が長期に亘る傾向となり、最も混乱した時期を経て一つの新しい形態が固まった。この形態には、国家機関の再利用による商業的発展が目論まれていた。従って、古代ギリシア・ローマの伝統を手本にした信奉者達は、新しいやり方を支持するもの達と共存せざるを得なくなる。共存は頻繁に衝突する危険を孕むが、この文脈でこそ衝突に新たな意味が与えられたのである。芸術分野にできた新しい構造は、この時代を後期近代と呼べせ、現代作家の特徴を早期から取り入れることを可能にした。

劇場に関しては、ナポレオンが政令によって、フランス座（以前のコメディ・フランセーズ）とその別館であるオデオン座、オペラ座、オペラ・コミックといった国立劇場を復活させた。これらの劇場は、それぞれ独自の分野で古典作家のための遺産となる場を作らねばならず、同時に新作も引き受けねばならなかった。私立劇場に関しては、革命時の自由化により増加の一途をたどり、結果、破産者が続出し、19世紀初頭には20の劇場しか残らなかった。そこでナポレオンは、あらかじめ許可しておいた新たな劇場の開設を付託し、復古王政期（1814-1830

年）にも、その意向の核心は保たれた。彼は、数の多さによる競争を避けるためには、劇場が専門化されねばならないと考えた。専門化が進むということは、劇場の料金も多様化することを意味する。国立劇場であるオペラ座のチケットは最低でも3フラン60～10フランで、フランス座では1フラン80～6フランした。私立劇場では1フラン25、さらには75サンチーム～5フランまで、小劇場では、50サンチーム～2フランまでの価格で提供された。閉幕は21時30分まで、という警察の要請にもかかわらず、大作の後に小品を上演することが頻繁にあり、営業の終了時刻は大抵23時頃であった。仕事帰りの小市民階級の観客も含め、誰もが入りやすいように配慮されていたのである。

19世紀以降の演劇は、ロマン主義演劇を中心に、人物の出入りに音楽の伴奏が入る形式のメロドラマ<sup>(10)</sup>、巧みに仕組まれた筋立てを用いて観客の興味をつなぐウェルメイドプレイ、客間喜劇、上演を目的とせず読むために書かれた戯曲であるレーゼドラマ、自然主義演劇、リアリズム演劇と多様な変化を経験することとなる。

#### 6) 渡米する演劇制度

ヨーロッパ諸国で、大規模な演劇企業の統合が見られた18世紀初頭、アメリカ東海岸では常設の劇場が設立されつつあった。アメリカの演劇の基礎を築いたのは、初めてヴァージニアに上陸したイギリス人俳優であり、アメリカ演劇が発展したのは、英語劇においてであった。1716年頃、ブルックリン地区のウィリアムズバーグに、チャールズ・スタッグとメアリー・スタッグが率いる劇団のために劇場が建てられた。1730年代には、サウスカロライナ州南東部のチャールストンに、アメリカ初のドック・ストリート劇場ができる。1753年には、マンハッタン最初の劇場、ナッソー通りの劇場にリス・ハラムが直接ロンドンから連れてきた劇団が入った。初期の開拓者から遺された固有の清教徒気質とも戦わなければならなかった一方

で、ハラムは、この劇場を引き継ぎ、その劇場での優れた演技、幅広いレパートリーは、新世界の演劇の発展に大きな刺激となったのである。後に劇団は、フィラデルフィアにサザク劇場、ニューヨークにジョン・ストリート劇場を建築し、確固たる土台作りに成功した。1767年、ジョン・ストリート劇場で『伊達男の計略』により開場したのは、ハラムの息子のルイスを筆頭とする彼らの合同劇団である。この劇団はアメリカン・カンパニーと広告され、戦争で西インド諸島に行かされるまで巡業は成功を続けた。

独立を獲得した後、いくつかの新しい州では、演劇が望ましくない感情を起こさせるという理由で、演劇を禁止しようとしたが、職業俳優達はひそかに戻って来ていた。1785年には、アイルランドの俳優ジョン・ヘンリーが率いるアメリカン・カンパニーが、ニューヨークに戻り、ジョン・ストリート劇場で定期的に公演を行なった。最初のアメリカ喜劇であるロイヤル・タイラーの『対照』が上演されたのは、この頃である。

1798年、ホジキンソンとダンラップは、ニューヨークにパーク劇場を開場した。初期に上演された劇は、アメリカを題材にした最初のアメリカ生まれの劇と考えられている。劇団員には新しくロンドンから来た若手俳優トマス・クーパーがいた。彼は後にパーク劇場の経営をダンラップから引き継ぎ、パーク劇場は合衆国の演劇の発展上きわめて重大な要素となった。

## 2. ヴィクトリア朝演劇とヨーロッパ社会の構造変化

### 1) 演劇の資本主義社会への呼応

1838年にヴィクトリア女王が即位したイギリスは、光と影、正と邪が織りなす繁栄と変革の時代を迎える。ダイナミックに変動する社会の中で、演劇は資本主義の進む社会に呼応していくこととなる。輝かしい変革の影には、規制がある。演劇を規制する制度、いわゆる「官許制(patent)」が導入されたのは、17世紀に遡る。

演劇への管理体制はピューリタン革命の時代、1637年の劇場法改正で強化されていた。ロンドンに限って言えば、2つの劇場にのみ「正統演劇(legitimate theatre)」を上演できるライセンスが与えられていた。正統演劇は、音楽や舞踊といった余興をはさまない全幕上演を意味する。わずか2劇場に限った背景には、時の宰相ウォルポールが、政治を痛烈に批判する演劇のパワーを嫌ったためと言われている。放浪者というレッテルを貼られた演劇界は、検閲をもって管理のし易いよう、2劇場での上演に限ったのである。その劇場が、シアター・ロイヤルであり、コベント・ガーデンであった。後者は、やがてオペラ・ハウスへの道を歩み始めたため、本来の「正統演劇」を上演する劇場は、シアター・ロイヤルのみに限られた。

芝居の中に歌や踊りが挿入された劇や、全幕ものではなく一部を抜き出して上演することは他の劇場でも許されていた。「マイナー・シアター」と呼ばれていたが、規制と弾圧の時代にあっても、かなりの繁栄を示していた。1835年当時、グレーター・ロンドン地域まで広がると、「劇場」と呼ばれる娯楽施設は、少なくとも20はあったといわれている(*The Standard Theatre of Victorian England* 29)。

演劇に限らず、弾圧されるものは、その弾圧が強まれば強まるほど、政治的性質をさらに強めていく性質を持つ。ヴィクトリア朝の英国社会構造の変化、児童労働や労働者の劣悪な労働環境などは、演劇が好んで積極的に上演にとりあげ批判の対象としていたため、社会環境改善を演劇が側面支援していた形になっていた(*British Theatre* 213)。

劇場という箱そのものにも変化があった。建築様式も技術の進歩とともに変化し、1階席の客席の上に2階席が張り出すバルコニー型の構造が可能になった。最大の変化をもたらしたのはガス照明の導入だった。最初にガス照明が灯されたのは1817年、ライシウム・シアターであった(*The Standard Theatre of Victorian England* 48)。1843年の劇場法の改正により、正統



図2 現在のライシウム・シアター（ロンドン）

演劇を上演するライセンスは、マイナー・シアターにも与えられることになる。同時に、上演台本の事前検閲の強化も図られた。あくまでも規制・管理という視点に変化はなかったのである。客席内での飲食物の提供が、この時点で禁止されることになり、もし飲食物を提供するのであれば、ミュージック・ホールとしてのライセンスを取得しなくてはならなくなった (*British Theater 230*)。

## 2) 産業革命と第二次エンクロージャー

イギリスは、世界で最も早く「産業革命」を成し遂げた国として知られている。1770年から、綿工業を中心に機械によって生産を行う工場制度が導入され、それを基点にして、鉄工業、石炭業が発展し、運河・鉄道の建設も進み、各地に工業都市が生まれている。19世紀半ばまでには農業よりも工業により多くを依存する工業化社会が成立した。これは、17世紀後半～18世紀にかけて行われた農地の囲い込み、第二次エンクロージャーが、追い風となっている。フランス皇帝ナポレオンI世がとった対英経済封鎖政策である大陸封鎖が主な要因で、ヨーロッパ諸国の対英貿易を禁止されたイギリスは、自国による穀物生産用の資本主義的農場経営が必要となり、開放耕地を囲い込んだ。第一次と異なり、第二次エンクロージャーは、地主層が多数を占める議会が議会立法によって法令

を定めることにより奨励したため、議会エンクロージャーとも呼ばれる。囲い込まれた耕地では、地代が騰貴するとともに、穀物生産のための資本主義的大農経営が行われ、農業生産力は著しく上昇した。特に1793～1815年のナポレオン戦争時には、国内市場および軍需用の食糧需要増大を背景に、農業は繁栄しエンクロージャーを一層促進した。一方、囲い込みによって独立自営農民 (yeoman) ないし小土地所有者の没落が促され、彼らは工業労働者として都市へ流出することとなる。第二次エンクロージャーは、都市労働者が賃金を得ることを可能にした為、イギリス社会の資本主義化が一気に加速することになる。

工業化社会の成立が人々の暮らしを著しく変え、演劇のあり方も変える契機となる。工業化がもたらしたものの第一は、人口の急激な増加であった。ブリテン島の人口は、エンクロージャーにより農村部から都市部への移動が盛んであったため、1801年～1901年のわずか1世紀の間に、実に3.5倍に増加している (*The National 49*)。工業化社会の到来は、同時にブルジョワ階級を生み出し、マルクスのいう上流、中流、下層労働者階級に区分された「社会の三大階級」という階級社会を作り上げる結果となった。1851年の国政調査は、ロンドンの人口の79%が労働者階級であるとはじき出している。

交通の発展が、さらに人々を農村から都市部へと移動させた。18世紀の間に、すでに道路と運河が整備されていたが、19世紀に入ると鉄道が登場する。1825年に初の営業線が誕生し、40年代の鉄道ブームを経て、わずか25年程度でイギリス全土の主要都市は全て鉄道で結ばれた。この交通機関の発展は、労働者の移動のみならず、首都ロンドンへ旅する観光客の数も増やすことになったのである。

19世紀のみならず、20世紀にいたる演劇と社会の関係性へ最も影響を及ぼした重要な理念は、工業化社会の発展を担ったブルジョワ階級のイデオロギーであった。これは、国家という



ものは「安価な政府」であり、社会の活動に対し不必要な干渉を行わない「自由放任国家」であるべき、という理念である。イギリスでは、ヨーロッパ大陸に根強く残っていた「ギルドの規制」はすでになくなり、営業の自由の気風が蔓延していた。あくまでも、対外的には「重商主義国家」でありながら、世界各国からかき集めた搾取した富を基盤とした上での自由主義であり繁栄であった。富や繁栄を謳歌するものは、対外的に誇示するための巨大な記念碑的建造物を求める。この時代、その依頼主はブルジョア階級ではなく、世俗的な自治体であった。豊かさを誇示する思いで建設される建造物の目的が実用的なものであることは極めて少なく、地方都市の長老達は競うように巨大な市庁舎を建てた。虚栄心からくる見栄は、後の時代になり豪華な市庁舎を維持する膨大な経費がかかることで、人々を苦しめることになる。ブルジョア階級、つまり資本家を自由放任にしてきたつけが、19世紀初頭から次第に露呈し、半ば頃には大きな社会問題になり始め、政府がようやく動き出す。若年層ならびに女性労働者層の酷使問題のみならず、急増する人口に都市衛生や住宅など基盤整備が遅れてしまい、都市の下層労働者の居住区はほとんどスラム同然となり、伝染病の温床となった。上下水道の建設と都市域の河川管理が不可欠であるはずが、社会資本が十分ではなく、自らの利益しか考慮しない資本家の反対もあり、整備は中々進まなかった。1848年に公衆衛生法が成立し、政府の関与が始まるのだが、資本家は政府の介入を極端に嫌った。政府にとっては、国家不干渉の伝統を、公共福祉の立場からどう制限していくのが課題となった (*Theatre in Victorian Age* 52)。

この頃の労働者の一般的な就労時間は、1日12時間～14時間に及んだ。劣悪な環境の下、女性や10歳以下の児童も働いていたので、事態は深刻であった。1833年の「一般工場法」により、9歳未満の児童労働が禁止され、9歳以上18歳未満の若年者の労働時間を週69時間に制限されたことを皮切りに、次第に、国家に

よる労働条件の改善が進められていった。1874年に、ようやく週56時間労働制が実現している。

労働時間の短縮は、すなわち労働者の余暇の増大を意味する。勤勉、節約のピューリタニズムの伝統もあり、以前は娯楽を規制することが政府の課題であったが、労働者管理のための良質な娯楽、演劇を提供することが政策課題として上がるようになる。演劇の中心、ウエストエンド興行主らにとって、増大する労働者が観客のターゲットとなり、また交通の発展により地方からロンドンにやってくる観光客たちもまたターゲットに入るようになったのは、近代に入ってからのことなのである (*Culture and the State* 192)。

イギリス最初のナショナル・シアター設立の要望書は、1848年、ロンドンの出版者エフィンガム・ウィルソンにより起草されている。彼の構想は、シェイクスピアを主眼とした良き演劇をエリートから解放し一般化すると共に、「水準の向上」を通して国民を教育するものであった。

### 3) フランス第三共和政期の演劇

19世紀も残り3分の1になると、技術革新が演劇生活に大きな影響を与えるようになる。フランスでは、それが電気による照明であった。この革新は、芝居の創作活動において、新たな役割分担に影響し演出家という中心的働きが現われるきっかけとなる。例えば、劇場や劇団の新たなネットワーク、美的でイデオロギー的な新たな潮流、活動家による民衆演劇の出現である。世界では発展期であると同時に紛争期でもあったが、演劇の革新は、ひとつの政治体制が継続した第三共和政と重なり、1870年～1940年までの長い期間安定して続くこととなった。演劇の歴史上、この時代は興味深い特徴をみせ、審美的な革新が演劇分野の基本構造にも含まれている事が覗え知れる。個別には、一方に保存目的の機関、他方に商業劇場といった対立も露呈してくる。演出家の新しい役割は、20世紀

前半を際立たせ、一方には見世物などの催しの要求と商業演劇の要求との兼ね合いがあり、もう一方には、革新的探求と文学的探求の狙いがあったのである。

#### 4) シュルレアリスム

この時期の急進的な前衛がシュルレアリスム<sup>(11)</sup>である。シュルレアリスムは、フランスの詩人アンドレ・ブルトン（1896-1966年）が提唱した、20世紀の芸術界を代表する思想活動と考えられている。シュルレアリスムは、フロイトの提唱した精神分析理論を支柱とし、人間の無意識に芸術の根源を見出し、現実の奥に隠された「現実を超える現実」を表現して、真の自由を獲得するという運動である。シュルレアリスムという語が最初に出てくるのはアポリネールの演劇『テイレシアスの乳房』（1917年）の中でのことである。劇場の観客は、革新的なものを求めた若い知識人達で溢れていた。1926年、シュルレアリスムが躍進する中、ロジェ・ヴィトラックとアントナン・アルトーは、アルフレッド・ジャリ劇場を設立する。彼らが世に問うスペクタクルは、言語と様々な情熱的アピールが混じりあい、それらが唯一の論理的把握を断ち切ってしまう。デュランのもとで修行し、ピトエフの作品で役者を務めたアルトーは、『演劇とその分身』（1938年）で彼が理論づけた欲動や素朴な感覚に取って代わられるスペクタクル、つまり「残酷の演劇」を希求するのである。

当代屈指の人気劇作家がジャン・コクトーである。彼は十分に節度ある表現様式の戯曲を世に出し、『地獄の機械』（1934年）などは古代の悲劇の問題性や神話を焼き直したものである。その一方で、シュルレアリスムの探求から着想を得た新機軸のスペクタクルも生み出し、その中のバレが『エッフェル塔の花婿花嫁』（1921年）である。

### 3. 近代演劇と資本主義社会

#### 1) 市民階級の発展と劇作家の処遇

ヨーロッパでは、20世紀以降、舞台芸術が市民階級の発展に結びつくようになる。市民階級の人々は、独自の教養を楽しみながら、長い間社会不安に囚われず、自己の完成に幸福の法則を求めようとする。舞台芸術は、安定した社会を基盤に、最高に知的な娯楽、手近な祝祭、装飾品として好まれるようになり、演劇活動はかつてなく盛大だった。俳優は歓待され尊敬された。やがて、芸術も公衆の興味も一致して、写実主義<sup>(12)</sup>に向かう傾向が強まり、これが悲劇詩の凋落のはじまりとなった。公衆は分割され、民衆演劇と選ばれし人々のための演劇とが、別々に存在するようになる。選ばれし人々の中でも、知識階級は前衛として社交界から分離してゆく。

近代では、イプセン、チェーホフ、ピランデルロなどの作品により、劇作家は演劇界で主要な地位を占めるようになった。生き残るために、俳優はこのような新しい状況に順応しなければならず、リアリスティックな対話には初期の頃の修辞学や劇的な朗読法に代わる静かな会話調が要求された。舞台装置は、劇の場所や時代を忠実に再現した家具や小道具類を用い、正確に注意深く構成され、ロマンティックな背景幕や舞台袖は、全世界的規模で採り入れられたプロセニウム・アーチにとって代わられた。このような自然主義の流れは、急速に全ヨーロッパに拡がり、1902年、モスクワ芸術座のゴーリキーの『どん底』の上演で、その絶頂に達した。アメリカでは、この影響がオニールの『アンナ・クリスティ』や『楡の木蔭の欲情』に見られ、スティーヴン・マッケイが独特の創造的な舞台装置を作るヒントを与えた（*The national stage* 78）。

写実的になればなるほど付属品として多くのものが要求されるというのは、演劇の持つ矛盾の一つである。写実的な劇作家は、日常生活のあらゆる乱雑さに加え、俳優と観客の分離までも要求した。観客席を暗くし、プロセニウム・

アーチを通して観客が劇に巻き込まれずに遠くでプロットの展開を眺める、という慣習も生まれた。

一方、写実主義の主張が過度に達した反動は、避けられなかった。フランスにおける反響は、生の幻想という表現主義の形をとったルノルマンの劇を生み、オケイシーの『銀盃』はイギリスでの影響を示し、オニールの『皇帝ジョーンズ』はアメリカにおける影響を示している。表現主義を貫いた劇は、意識と潜在意識の周辺を往来しながら、俳優と演出家にも問題を提起する。一方ロシアでは、革命から生まれた構成派による写実主義の根底を襲った反動が、クレイグやアッピアのような人物を生み出し、俳優の優位を復興させ、舞台装置を演劇上の必要に従属させようとする動きがみられるようになる。結果、当時のロシア人の生活の画一的でありながら活動的な特性を伝える形式は、写実的な劇の細かい背景を廃止してしまったのである。

文学的な表現主義と演劇的な構成主義は、時代が過ぎゆくにつれ、両方其他の演劇にとって代わられてしまうが、これは非写実的演劇追求の前兆でもあった。新しく生まれ変わった写実的演劇は、失われた驚嘆と観客参加の感覚を劇場に取り戻すことを狙い、写実主義の巨匠として迎えられたイプセンやチェーホフは、詩人であり象徴主義者でもあるというレッテルを貼られる結果となった。新しい写実的演劇への反動が、メーテルリンクの空想的な作品、ノエル・カワードの不安定な喜劇やサマセット・モームの巧みに構成された大衆喜劇を生んだのである。

## 2) 社会的事象としての演技とテキストの実践

演技とテキストの実践は、余暇の利用方法の一部であり、これらの実践は、古代ギリシア・ローマ時代にオティウム<sup>(13)</sup>と呼ばれたものの領域に入る。演技とテキストの実践は、労働とは別のところで実現される。余暇が労働とは別のところに位置付けられる一方、これらの実践は、宗教や政治の儀礼の範疇に入れられ、必然

的性格も強制的性格も持ち合わせていないものとみなされた。当然、演劇は余暇に属す故、全く義務的なものではないものとして捉えられるようになる。演劇という実践は、観客が自ら抱く興味と自ら感じる楽しみに応じて態度を明確にする場であり、その結果、文化がその特定の使い方や主題に興味を示すことになるのである。それ故、ほぼ全ての社会、文化、そして時代が演劇に注目し、重要であると認め、その価値を認めている。それは、演劇が価値観を問題にするからであり、制度の一つであり、価値のあるものに仕立てあげられた実践の一つであるからである。

## 3) 演劇の非営利化と公的助成の導入

ロンドンのウエストエンド地域に集中する商業劇場だけが、商業演劇ではない。大都市になれば複数の商業劇場がある。歴史的に言えば、第二次世界大戦終戦まで、イギリス演劇は基本的に商業演劇であった。公的な支援は一切なく、演劇は資本家の投機によるビジネスであり、政府にとっては規制の対象でしかなかった。しかし、19世紀末、商業演劇のままでは、いかに失われるものが大きいのか、ということに演劇人が気づき始め、資本家の投機に代わるものとしての公的助成の必要性が議論されるようになる。この議論が、やがてナショナル・シアター運動へと展開していく。公的助成を得て活動する非営利の劇場は、サブシダイズドシアター(subsidized theater)と総称され、この劇場の頂点に立つのが、ロイヤル・ナショナル・シアターであり、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーである。それらに続き、ロイヤル・コート、アルメイダ、地域ではロイヤル・エクステンジ、ウエスト・ヨークシャー・プレイハウス、ノッティンガム・プレイハウス、バーミンガム・レップなどが連なる。

公的助成には、財源が政治から独立した公的助成機関からのものと、地方自治体からのものの2種類がある。いずれも芸術面のみならず、経営面をも網羅した厳しい査定基準が設定されており、1980年代には再強化されている。公

助成を求めるための組織の要件は、1) 非営利公益法人制度に登録し、2) 非営利有限会社としての組織形態を持ち、3) プロフェッショナルを雇用していること、であり、4) 芸術的にも経営的にも評価が確立していることも要件に加えられる。非営利公益法人となるためには、演劇活動から独立した理事会を持たねばならず、公共性を体现する構造であるが故に、演劇活動に支障をきたすことも少なくない。

現代劇場は、自主製作を行なう劇場 (producing house) と、行なわない劇場 (receiving house) に区分される。地域の拠点としての非営利助成劇場には、多くの役割と機能が与えられ、地域に住むものを疎外しないプログラムを提供することが求められる。社会的責任を果たすべく模索された教育的目的を持つ特殊な演劇活動は、シアター・イン・エジュケーションという新しい教育演劇の形態を生み出し、多彩なコミュニティ活動をも展開している。一方、ツアー劇団については、全国規模のツアーと、ある一定の地域に限定して行われるツアーに区分される。全国規模のツアー劇団としては、イングリッシュ・ツアリング・カンパニー、コンプリシテ、アウト・オブ・ジョイント、オックスフォード・ステージ・カンパニーなどがある。常勤として雇用されるのは、芸術監督と数名のアドミニストレーター、プロダクション・マネージャー程度に過ぎない。イギリスの俳優は一般的に一カ所に留まることをよしとしない性質を持つため、公的助成の導人のもとで促進された俳優とアドミニストラターのプロ化は、雇うものと雇われるものとの境界線を引く結果となったのである。

劇場や劇団は、その劇場・活動の規模によって、俳優組合と異なる団体協約に基づき、俳優・舞台監督らと契約を交わす。この団体協約を結ぶ業界団体に参加していることが、その組織がプロフェッショナルであることの証左となる。しかし、フリンジと呼ばれる小劇場・小劇団には、ノン・プロフェッショナル的存在も少なくない。大抵のグループは、利益が出た時にのみ

報酬がもらえるプロフィットシェアと呼ばれるシステムで活動しているが、ほとんどは一過性で姿を消してしまう。活動を継続出来たグループのみがプロとしての道を志向する過程で業界団体に加盟し法人化し、公的助成を求めるようになっていくのである。それに対し、アマチュアは継続的活動を行ない得るが、プロ化を志向することなく、自分たちの活動に充足するコミュニティ・カンパニーを目指す。その為、自らの専用劇場を持つアマチュア・カンパニーも少なからず存在するのである。

1945年以降、西ヨーロッパは栄光の30年という経済発展期を経験する。この経済発展期は、都市部への人口移動の加速度的な増加に結びつく。とりわけフランスでは、この社会的経済基盤の上に地方分権化を具体化し、それにより当局は社会思想傾向への効用を狙っていた。強く推し進められた地方分権化は、国家をあげた文化的努力として、初演の権利をパリだけに独占させず、援助を国家に独占させないことを目指した。1946年にはすでに最初の国立演劇センターがいくつも設立され、各地域の中心都市やパリ郊外の主要な拠点に開設され、劇場を所有する。同時に、地域ごとに芸術学校が開設され、大学では演劇専門の学科がいくつも新設された。20世紀末には、複数のリセ<sup>(14)</sup>の文系コースに演劇選択が登場する。生活水準が上がり有給休暇が増えることにより一般大衆には自由になる時間が与えられたため、劇場へ足を運ぶ観客の育成に配慮しなければならなかったからである。結果、地方のフェスティバルは庶民的というより知的なものとなり、パリ郊外の観客もほとんど常に知識人で、パリの劇場に通う人々と同じになってしまった。それ故、一般庶民を対象とする新しい探究が生まれる。現代の大道芸は、その発展した形式の一つなのである。

1950年代、パリにあった60の劇場は2000年には150以上に増加した。地方もこれと同じ傾向で、例えばトゥールーズには主要な劇場が複数あり、キャピトル劇場やグルニエ座、他に半ダースほどの劇場が存在した。上演に関して

は古典作家に人気が集まり、モリエール、次いでシェイクスピアとマリヴォー、ユゴーとチャーホフ、ラシーヌとフェードーなどが上位にくる。彼らは、審美的で歴史的な選択における様々な演出の対象となる上、劇の解釈も多様化を極めていく。パリ以外の場所でも新作が増え、非公式会場には新作も多い。商業目的のブールヴァール劇<sup>15)</sup>、活動家演劇、洗練された知的芝居は今日も続いているが、場所が多様化し、至る所で観客の来場が請い求められるようになった。

演出家が現われてから、およそ1世紀、演出家は演劇活動における支配的な人物となった。演出家が劇団の座長と劇場支配人を兼任するケースが多く、演出家は、条件の厳しい新作の仕事と、出来る限り幅の広い観客を取り込む仕事を結びつけようと心を砕く。彼らは古典作品を復活させ、新たな独創的作家たちに場所を開放するために腐心もする。察するに、1970年代～1980年代が、演出家の影響力が最大だった時代であろう。演出家は、台本劇とショービジネスとしての演劇の対立や古典作品と新作の対立に打開策を講じることに貢献したのである。

#### 4) 文化と商業主義

演劇は、宗教、哲学、古典、ダンス、歌、脚本、虚構、音楽、舞台装置といった多方面に渡る芸術の領域を幅広く網羅すると考えられ、文化を研究する上で、重要な位置を占める。一方、商業とは、利潤を先行させ熟考を繰り返す思考様式のことであり、資本主義の営利本位と称される。商業主義がとりわけ否定的な意味合いで使われるのが、芸術などの文化と関わる領域である。他の文化領域にもまして芸術は、一切の商業的、経済的、物質的関心から隔離され超越したところにこそ、その存在理由があるからである。

故に、利潤の追求と対比されるのが、文化的価値であり、文化領域の中でも、演劇は文化と経済の関係を考える上でとりわけ興味深い対象となる。実際、われわれの通念の中にある芸術

家は個性、天才性、創造性という3つの特徴をもつ俗人の理解を超えた存在であり、世事に疎く、またしばしば貧窮の中で生活しながらも、時としてインスピレーションにつき動かされて作品を作る人々、というイメージが濃い。

商業的なものは、場合によっては、芸術生産をそれまで従属していた力から切り離して解放し、新たな表現の可能性を開く力として働く。時に、表現上の革新と多様性を促す要因にもなる。さらに、商業主義の問題を中心として芸術と商業の関係性について検討する際には、芸術、商業という概念について、それぞれを抽象的で総称的な範疇として論ずることが無意味であることを示唆する。領域に跨る研究は、商業的なものと芸術的なものを対比させて考える芸術観や通念、あるいは芸術が経済活動からある程度隔離して存在できる基盤が商業的なものの力によって形成されてきたものである、ということがその所以である。芸術にせよ商業にせよ、それぞれ種々雑多な活動を含むだけでなく、その意味づけも多様であり、芸術と商業が果たして対立する原理であるか否かという問いは全く意味をなさない。まさにその芸術家を代表する劇作家は、劇を上演するという偉業を担う人物、天才的な芸術技法を生み出す立役者というだけではなく、作品が制作され流通経路に乗り、最終的に消費されるプロセスに関わる多様な人々、または組織の協業と協同のシステムの総体として理解される。従って、演劇生産とそれを取りまく社会的コンテクストとの関係を理解するためには、個々の作品と商業の関係だけではなく、この芸術界総体と社会との関係をも分析の視野に入れていかなければならないのである。

#### 5) 芸術と貨幣

ヨーロッパの中世キリスト教社会では、貨幣は権威と実体、精神と物質、魂と肉体の対局した2つの意味を同時に表していた。硬貨は経済的有価物であると同時に、視覚的な美的対象物であったからである。硬貨は、歴史上初めて広

範囲に生産され発行された複製品で、かつ精神的、物質的、そして美的に経済的な価値を有するアイコンでもあった。貨幣はグーテンベルクの活版印刷で文字が行き渡る以前の一つのメディアでもあり、宗教や為政者の広告媒体でもあった。しかし、この性格を有する故、物としての貨幣が有価物としての権威を持ち、信用経済の貨幣として流通する裏打ちともなったのである。有価物化するにあたり、キリスト教の聖人は、物の有価物化に役立つと共に、宗教と経済を密接に結びつけ権威を物に与えていたと考えられ得る。初期のキリスト教普及にも硬貨は多大な影響を与えたと推測され、当時の硬貨は手作業での複製品ではあったが、鑄造物として美術的価値の高いものでもあった。西洋の彫刻家の中には、貨幣はあらゆる芸術の根源の一つであると述べる現代作家もいる。

硬貨が現われた初期、貨幣的な価値が理解できない無教養な人々にとって、貨幣に刻まれた様々な像の銘刻や輪郭は、貨幣の役割に誤解を与えていた。つまり、貨幣の物質的価値と精神的価値を混同してしまっていたのである。これは、貨幣の本来の性質として、貨幣・紙幣の肖像画が偶像崇拜を誘発する潜在的な特性があったからである。この様な背景の中、本格的に貨幣が流通するようになると、硬貨は個別のものから発する後光を破壊し、ものの普遍性に対する感覚を育てることに貢献するようになったのである。6, 7世紀以降、機械的な硬貨の複製が始まり、表面に神々の威光や政治家の姿が刻印された硬貨は、芸術と等価交換するには、余りに美術的すぎ、美術そのものと同等であるが故に、貨幣本来の持つ記号が、美術を測る基準に使えなくなったと考えられるのである。つまり、芸術を交換し、作り手から所有者に作品を移す場合、多様に絡まった歴史的背景、美術的内容、政治的信仰の結び目を解きほぐす働きが必要になってくる訳である。要するに、芸術作品を限りなく物化し、俗化し、オリジナル性を極力排除する必要がある、ということである。視覚芸術と貨幣の関係は、精神と物質、表象と

交換の関係に連動し、知的にも心理的にも大きく影響し続けていると考えられるが、これを僅少にするのが、演劇では、観客による演劇への価値判断ということになる。演劇の上演は、文化的活動が、お金を得ることで労働という価値基準に変わる瞬間でもあったのである。

### III 結 論

演劇は、社会的事象として、適切な記号論を必要とするスペクタクルとして、適合した文献研究を前提とするテキストとして、利用価値が決まる。最も評価されてきたのは、演劇の文学的性質であり、文化的側面である。反面、演劇を実践するための財政的な側面は、依然として系統立てて研究されないままである。演劇の歴史の拡張構築が期待される研究領域は、演劇テキストの文献研究でさえも、まだやるべきことが残存することを露呈しており、全体的には演劇創造を構成する様々な要素の割合そのものの問題も残留している。作家らが、演出の新たな素材を組み込むために時間を掛けることと比例し、演劇におけるテキストの重要性がいつでも即座に理解されるという訳ではないのである。

芸術は商品として価値・価格が決められ流通するが、市場が固有化した場合においても、一般的な物的商品とは明らかに異なるものとして扱われる。物的商品の価格はその物を表象する記号となり、普遍性を強調する役割を果たす一方、芸術は、価格として記号化するには非常に難しい部分を持ち合わせている。一つは強い個性を持つということ、もう一つは、精神性を持つということ。貨幣の表象的意味と芸術が産み出す精神主義との交換、近代以降の経済における貨幣経済では、交換の役割が十分に果たしていないと考えられる。演劇活動を内包する芸術と経済は本質的に別ものであり、芸術と経済の関係を論じることは、無意味であると考えられる人もいるだろう。これは、商業主義とは金儲け主義であり、崇高な芸術を経済の枠内にはめ込むことを低俗とする歴史的な感覚に基づく。しか

し、演劇の歴史的流れを紐解くと、芸術と貨幣経済とは絡まった紐のように非常に近い歴史的なプロセスと背景を持つことがわかるのである。

演劇の持つ本質そのものが望んでいるかのように、演劇の研究は様々な文化間の比較研究となる。また、演劇を中心とした比較研究は、目の前で演じられるが故に芸術の創作性に秀悦しているという感動と形態の効果をも考察せねばならないであろう。眼前で披露されるという驚嘆により、演劇がイデオロギー的に影響を及ぼし観客の関心を的へ向けるからである。これは、演劇の独自性が、演出される形式に根拠を持つが故である。この性質が、効果のあるものとして経済活動に加担してきたことは間違いない。

現代では、形式の統合を成す演劇作品は、目の前におかれたイメージにより別の舞台装置を必要とし、コンピューターが可能にしてくれる移動性の効果により別の媒体を必要とする可能性が生じている。ここで終わることになる本稿は、印刷物の伝統的リソースと共に、この観点からすれば始まりであるのかもしれない。

## 註

- (1) 17世紀末～18世紀初頭にかけてフランスで行われた文学上の大論争。ルネサンス以来、古代崇拝が一般的な風潮であったが、しだいに目覚めつつあった近代精神がこの風潮に疑問を抱き始めたために生じた。
- (2) アレクサンドル・アルディ (Alexandre Hardy; 1570-1632年) は、パリ出身の劇作家である。17世紀初頭の演劇界で活躍し、性と暴力の逆巻く「残酷劇」を代表する作家。
- (3) モリエール (Moliere; 1622-1673年) は、フランス王国ブルボン朝時代の俳優、劇作家。ピエール・コルネイユ、ジャン・ラシーヌとともに古典主義の3大作家の1人。悲劇には多くを残さなかったが、鋭い風刺を効かせた数多くの優れた喜劇を制作し、フランス古典喜劇を完成させた。
- (4) コメディ・バレは、本来喜劇、音楽、バレが一体となって構想された総合的スペクタクルであるが、モリエールのコメディ・バレは音楽、バレ抜きの「純粋な」喜劇の形で上演されていた。
- (5) テニスの原型とされる球戯の室内球戯場。
- (6) 先入観を見直し、理性に従った合理的思考のもと、科学的な態度でこれまでの制度や考え方を批判する思想。(ロック、ルソー、モンテスキュー)
- (7) ドゥニ・デイドロ (Denis Diderot; 1713-1784年) は、フランスの哲学者、美術批評家、作家であり、18世紀の啓蒙思想時代を生き、ルソーとほぼ同世代の人物。主に美学、芸術の研究で知られる。『哲学随想』などの著作が、カトリック教会から危険視され、1747年に逮捕されるが、出獄後に出版業のル・ブルトンの依頼でジャン・ル・ロン・ダランベールと共に『百科全書』を編纂した。百科全書派の中心人物であり、多様な哲学者と交流した。徹底した唯物論者である。
- (8) 英語のドラマは、ギリシア語のドラマ (行為) に由来し、演劇一般を指す言葉であるが、フランス語のドラマは、フランス語のドラマ・ブルジョア (drame bourgeois) の訳語である。18世紀以降、悲劇と喜劇のいずれにも属さない劇を指す言葉として用いられるようになる。近代的なブルジョア階級が勃興すると、それまでの古典主義演劇に代わり、市民生活を題材とする身近な演劇が好まれるようになったのがきっかけである。町民生活をまじめに取り上げた劇ジャンルで、「市民劇」、「町民劇」、「まじめな喜劇」などとも呼ばれ、シェイクスピアの影響を受けたロマン喜劇の発展と共にドラマという語が定着する。
- (9) この名称は、ドイツの劇作家であるフリードリヒ・マクシミリアン・クリンガーが1776年に書いた同名の戯曲に由来する。
- (10) mélo は、ギリシア語で「歌」を意味する melos に遡る。つまり、この言葉はもともと劇の内容よりも、「音楽入り」という劇形式を指していたのである。
- (11) 「シュルレアリスム」とは、現実主義を意味する「リアリズム」に、「超」を意味するフランス語の接頭辞「シュル」がついたものである。「超える」というよりも、現実をさらに突き詰めて濃くしたものが「シュルレアリスム」である。「強度な現実」とは、「無意識」や「夢」、心の奥に潜む「欲求」や「偶

然の世界」などのことを指すが、はっきりした意識のもとではコントロールできない領域を表す。日本語では「超現実主義」と訳されているが、シュルレアリスムには「現実離れた」という意味はなく、「現実を超えた現実」を意味する。

- (12) 写実主義は、現実を空想によらず、ありのままに捉えようとする芸術上、文学上の主張のこと。当時の芸術界は神話や歴史、宗教を題材とするのが一般的で、情緒過剰・現実逃避的な、理想を追い求めるロマン主義が主流であった。それに対し、ありのままを描き現実的な日常を、客観的に描こうと主張したのが写実主義である。総称して、客観的な現実をありのままに描こうとする芸術上の立場を指す。リアリズム (英: Realism), レアリスム (仏: Réalisme)。
- (13) 余暇, 休息, 平安のこと。
- (14) フランスの後期中等教育機関, 日本の高等学校に相当する。
- (15) フランスの通俗喜劇の呼称。ブールヴァールは大通りを意味するが, パリのグラン・ブールヴァール周辺の商業劇場で上演される大衆向けの通俗的な演劇を指す。19世紀前半には, パントマイム, 綱渡りなどの曲芸, 道化芸, メロドラマが上演され民衆は熱狂していた。

### 参考文献

- Billington, Michael. *One Night Stands: A Critic's View of Modern British Theatre*. Nick Hern Books. 1993.
- Booth, Michael R. *Theatre in Victorian Age*. Cambridge University Press. 1991.
- Bradby, David and Sparks, Annie. *Mise En Scene French Theatre Now*. Methuen. 1996.
- Callow, Simon. *The National: The Theatre and its Work 1963-1997*. Nick Hern Books. 1997.
- Craig, Sandy ed. *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*. Amber Lane Press. 1980.
- De Jongh, Nicholas. *Politics, Prudery and Perversions: The Censoring of the English Stage 1901-1968*. Methuen. 2000.
- Eyre, Richard and Wright, Nicholas. *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*. Bloomsbury. 2000.
- Gray, Clive. *The Politics of the Arts in Britain*. Macmillan Press. 2000.
- Hudston, Sara. *Victorian Theatricals: From menageries to Melo-drama*. Methuen. 2000.
- Hughes, Ted. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. Faber and Faber. 1992.
- Jackson, Alam Stuart. *The Standard Theatre of Victorian England*. Associated University Presses. 1993
- Kruger, Loren. *The national stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France and America*. Chicago University Press. 1992.
- Lacey, Stephen. *British Realist Theatre: The New Wave in its Context 1956- 1965*. Routledge. 1995.
- Lloyd, David and Thomas, Paul. *Culture and the State*. Routledge. 1998.
- Miola, Robert S. *Shakespeare and Classical Comedy: The Influence of Plautus and Terence*. Oxford University Press. 1994.
- Montrose, Louis. *The Purpose of Playing*. The University of Chicago Press. 1996.
- Newlyn, Doreen. *Theatre Connections: a very personal story*. Walther Newlyn. 1995.
- Oddey, Allison. *Devising Theatre: a Practical and Theoretical Handbook*. Routledge. 1994.
- Shell, Marc. *Elizabeth's Glass*. University of Nebraska Press. 1993.
- Shellard, Dominic. *British Theatre Since the War*. Yale University Press. 1999.
- Trussler, Simon. *British Theatre*. Cambridge University Press. 1994.
- Wikander, Mathew H. *Princes to Act: Royal Audience and Royal Performance 1578-1792*. The Johns Hopkins University Press. 1993.
- 阿部謹也『ヨーロッパを見る視覚』岩波書店 1996.
- 青山吉信・今井宏編『新版概説イギリス史——伝統的理解をこえて』有斐閣 1982.
- 林信吾『これが英国労働党だ』新潮選書 1999.
- 船場正富『ブレアのイギリス——福祉のニューディールと新産業主義』PHP 新書 1998.
- 本庄桂輔『フランス近代劇史』新潮社 1969.
- 岩瀬孝・他『フランス演劇史概説』早稲田大学出版部 1999.
- 角山榮・川北稔編『路地裏の大英帝国——イギリス都市生活史』平凡社 1982.



喜志哲雄『喜劇の手法 笑いのしくみを探る』集英社集英社新書 2006.  
 呉茂一『ギリシア悲劇 物語とその世界』社会思想社現代教養文庫 1968.  
 松本仁介『アリストテレス詩学・ホラーティウス詩論』岩波文庫 1997.  
 毛利三彌『北欧演劇論』東海大学出版会 1980.  
 佐伯隆幸『現代演劇の起源』れんが書房新社 1999.  
 佐々木健一『せりふの構造』講談社学術文庫 1994.  
 佐和田敬司・他『演劇学のキーワード』ペリカン社 2007.  
 高橋康也・他『メタシアター』朝日出版社 1980.  
 谷川稔・他、『世界の歴史 22 ——近代ヨーロッパの情熱と苦悩』中央公論新社 1991.  
 田之倉稔『イタリアのアヴァン・ギャルド——未

来派からピランデルロへ』白水社 2001.  
 常行敏夫『市民革命前夜のイギリス社会——ピュエリタニズムの社会経済史』岩波書店 1990.

#### 図版出典

- 図 1 [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/Paris\\_Comedie-Francaise.jpg/600px-Paris\\_Comedie-Francaise.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/15/Paris_Comedie-Francaise.jpg/600px-Paris_Comedie-Francaise.jpg)  
 (アクセス日：2021年10月7日)
- 図 2 <https://pianotohikouki.com/wp-content/uploads/imgs/3/1/3175e990-s.jpg>  
 (アクセス日：2021年10月7日)