慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	ドイツ語圏の演劇学と戯曲研究
Sub Title	Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum und Dramenforschung
Author	三輪, 玲子(Miwa, Reiko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1992
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.61, (1992. 3) ,p.176(79)- 193(62)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00610001-0193

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ドイツ語圏の演劇学と戯曲研究

三　輪　玲　子

序

今日の演劇表現は，時には最新のテクノロジーを駆使し，時には原始的手法に立ち返り，いかに自由自在であるか，過去の何者かの単なる模倣ではなく，いかに今現在のオリジナルな表現であるかを競う。たとえ「古典」の名に堪えうる歴史上の巨匠の劇文学作品であっても，現代の演劇芸術家の手に掛かれば，破壊的なまでに改作されてしまうケースも稀ではない。そうした，戯曲様式と上演様式の断絶を強調すればするほど，演劇のオリジナリティ，アクチュアリティが高まるという構図は，近年来「演出家の時代」という呼称のもとに定着してきた。しかし，自由で多彩な演劇芸術であることを示すために，なぜ創作戯曲がいっそう書かれるのではなく，「古典」の新解釈が好まれる傾向が顕著なのか。きわめて自由な劇作環境にある今日，無制約が逆に制約になってはいないか，他者の類似品ではない自己のために，多くの表現の可能性を切り捨てざるをえない不自由に苦しめられていないか，といった問題点が想像される。芸術家にとっては，過去の輝かしい演劇作品の重圧を感じながら無から新しく創作するよりも，歴史を重ねた劇文学を土台に，様々な時代の上演と比較されながら独自の手腕を発揮することの方が，より魅力的な困難なのであろう。

こうした現状を踏まえて，本稿では，上演様式の多様化に対して戯曲本来の様式を明らかにする意味で，「演劇としての上演を前提とする戯曲」研究の可能性を探る。問題となるのは，上演の土台として現実に演劇化されうる形式を整えた戯曲，ひとつの文学作品か，上演のための脚本か，と

いった議論対象になりうる戯曲である。「戯曲の二重性」[1]，作家の主体的世界を文字であらわす，いわゆる文学性と，俳優によって上演されなければ何にもならないという演劇性は，分析上個別に取り扱われるとしても，本来，戯曲というものの不可分な本質的性格である。不可分な本質を，しかし研究対象とするために，文学か演劇かの選択によって二分した場合，一方は文芸学の，他方は演劇学の領域に取り込まれることになる。このような事態にあっても戯曲の二つの本質の不可分性が損なわれないためには，文芸学と演劇学の有意義な協力関係が欠かせないが，演劇学には演劇性が文学性に従属させられてきたことへの抗議から学科の独立を宣言したという背景があり，両者は対立的に機能しがちである。戯曲の文学性と演劇性の一方を放棄するのではなく，双方が一体である様相を実際の演劇化に向けて照らし出すためには，どのような方法が適切と考えられるだろうか——この問題を，特に学問レベルで文芸学と対等の価値を主張し続けてきた，ドイツ語圏の演劇学事情を参照しながら考察していきたい。

ドイツ演劇学の歴史

演劇学を学問領域としていかに自立させるか——という問題が最も盛んに議論されてきた歴史を持つのはドイツ語圏である。『ドイツ語圏における演劇学』[2]の編集にあたったヘルマー・クリーア（Helmar Klier 1943—）の序文にも次のような一節が見られる。

> 「学科の権限をめぐる論議が，まさにこのドイツ語圏ほど激烈になされてきた所はない。他の国々では……例えば文芸学研究所の「戯曲科」を，または一般の美学か社会学領域内での扱いを，（演劇という）学科と対象の代役とすることで満足としたケースがほとんどだ。」[3]

演劇学という言葉は，純粋な学究的指針を意味する場合には，「演劇に関するあらゆる学問的研究を包括する語」[4]であるが，大学内の独立した研究機関として語られる際には，矛盾葛藤をともなうのが常である。この後

者の意味での演劇学がはじまったのは，今世紀に入ってからのことである。ドイツは，ベルリンのマックス・ヘルマン（Max Herrmann 1865—1942），あるいはミュンヘンのアルトゥール・クッチャー（Artur Kutscher 1878—1960）といった演劇学の創始者的存在を輩出してきた伝統を持つ。演劇学を規定するにあたり第一の前提作業となるのは，ドラマとシアターの概念分離であるが，演劇学科の演劇学者に共通する立場は，「ドラマ（＝戯曲）はシアター（＝演劇）の一構成要素」，つまり演劇的観察の対象としてのみ戯曲に目を向けるというものである。しかしこれは理論上の認識にすぎず，実際には，文芸学には従属しえない演劇学の個性をアピールする必要性から，自ずと戯曲以外の演劇要素に集中する結果となった。1923年，ベルリン大学に開設された演劇学研究所の主任教授となったマックス・ヘルマンは，同年，研究論文『ハンス・ザックスの舞台』[5]を発表しているが，これはタイトル通り舞台芸術を対象とし，演技，衣装，劇空間といった舞台に関する問題のみを扱った，いわば「文学」抜きの演劇研究であり，演劇学の自立にとって意義深い成果であった。ヘルマンの提唱した演劇学の中心課題は，演劇史と戯曲史の分離[6]，即ち，演劇芸術の歴史に劇文学の歴史から独立した価値を持たせることにあり，このため，過去の演劇の視聴覚的実態を関連資料から可能な限り正確に言語によって「復元」する手法が取られた[7]。アルトゥール・クッチャーも，「文献学の核は言語（Logos）であり，演劇学の核は身振り（Mimus）である。」[8]とする自説により「様式学」[9]としての演劇学を提唱し，ヘルマンの演劇史重視に対しては，「演劇史は演劇学にとって不可欠であるが，決して主題ではない。」[10]として対抗している。ヘルマンの演劇史派では，ユリウス・ペーターゼン（Julius Petersen 1878—1941），ハンス・クヌーツェン（Hans Knudsen 1886—1971），クッチャーの様式学派では，カール・ニーセン（Carl Niessen 1890—1969）等の代表的存在を挙げることができるが，他にも独特な視点による演劇学構想が提出され，自立的な学問領域形成への刺激となり続けてきた。

劇場監督の経歴を積み，後に作家に転身したエドガー・グロース（Edgar

Groß 1886—1970）は，「演劇はその時々の文化の表現であり，演劇史は文化史である。」[11]との見地から，「舞台を，その時代的，社会的環境の結果としてとらえる演劇史」[12]を提案し，アルベルト・ケスター（Albert Köster 1862—1924）はドイツ演劇史家の立場から，「戯曲の歴史と演劇の歴史を分離させ，さらに演劇の歴史から舞台の歴史を，特に重要な独立した要素として切り離すことが望ましい。」[13]としている。これらはいずれも演劇学の初期段階における，ヘルマンの「演劇史」に対する補正案といえるが，研究所単位の活動が開始すると，さらに具体的な学科体系提案が試みられるようになる。劇作家，演出家でもあるスイスの演劇史家，オスカー・エーベルレ（Oskar Eberle 1902—1956）は演劇学的観察の中心を「上演」とした上で，以下のような学科体系を考案している。[14]

演劇文献学	・文学的観点	
	・精神史的観点	
演劇論[15]	〔基礎研究〕	演出・演技芸術
	〔特殊研究〕	衣装学・美術史・法学・工学
		社会学・心理学・倫理学・音楽学
演劇史		

演劇文献学では上演の演劇的「意味」が，演劇論では「作用」が考察され，演劇史においては，個々の上演が特定の時代，民族に関係づけて示される。戯曲は演劇文献学の管轄となるが，エーベルレは，歴史から理論までを包括した戯曲学を演劇文献学の文学的観点とし，さらに精神史的観点，即ち，時代思潮との関連調査を取り入れている。この演劇学モデルは，「上演」研究における戯曲研究の価値を実践プランの上に示したという点で注目される。文芸学に属する対象として戯曲を除外する傾向に対して，演劇学的戯曲研究という着眼点が生かされた例である。しかし真の演劇作品が「上演」である限り，演劇学プランの実際は，一過性の舞台芸術の特質をいかにして分析抽出しうるかという難題に対峙せざるをえず，従って，

演技芸術，衣装，メイク，舞台装置等の，直接劇場内で観察される個々の状況に言及の範囲を狭めることになる。

このような実情に沿った研究領域区分を設けているのは，ウィーン大学演劇学研究所の創立者であり演劇史派の流れを汲む，ハインツ・キンダーマン（Heinz Kindermann 1894—）である。キンダーマンは，本質研究・成果史・影響史・生活機能研究という四つのテーマを掲げており[16]，生活機能を問題にすることによって，演劇の本質，実際，作用を人間の生活との密接な関連において見極めようとしている。この「人間の生活」というきわめて広範囲に及ぶ視点の導入は，「史学」，「様式学」といった狭義の演劇学に矛盾するが，その際，演劇学の限界を補うためには，演劇を学際的対象として開放しなければならない。そうした，対象を分ち合うべき分野として，キンダーマンは，文芸学，芸術学，考古学，古代文献学に加えて，民俗学，民族学，宗教史，神話学，音楽史，舞踊史，精神史，文化史，政治史，ジャーナリズム史，検閲史，社会学，心理学，美学，技術史，経済史，法制史を挙げている[17]。元来，広義の演劇学が学際的にしか存在しえないという認識は，ヘルマンとともにベルリン大学演劇学研究所の主任教授を務めたユリウス・ペーターゼンの発言にも明らかである。

> 「これほど多くの学問領域がこの対象への関与を要求するなら，一体どこに演劇学というものが存在するのか。演劇学は演劇がそれ自身である所，即ち，そうした学問領域間の至る所にあるのだ。」[18]

このペーターゼンの発言は，研究所開設から十年余りを経た主任の所感としては懐疑的な響きを含むものの，演劇研究の全可能性を考慮した上での正当な見解といえよう。キンダーマンもまた，1943年のウィーンの研究所開設から十年後に，ペーターゼンと同様の認識をより肯定的に述べているのは興味深い。

学際的モデルの是認に加えて，1970年代には，「観客」，「メディア」といったテーマ設定が重点的に検討されるようになる。「観客」を演劇学的

観察の対象とすべきことは，既にヘルマン，クッチャーの共通見解でもあったが，ハンス・クヌーツェンは，ヘルマンの，「観客は共演要因として参与している。観客はいわば演劇芸術の創造者だ。」[19] とする説を受けて，戯曲，演出家，俳優，観客，劇評等の演劇要素を，すべて演劇芸術作品の「創造要因」と見て論じている。[20] 戯曲は上演の題材として演劇創造の一要因をなし，常に上演の成果とともにその存在価値が問われることになる。観客のみならず劇評をもこの要因に含めているのはクヌーツェンの独創的な点であるが，「観客」研究は，1974年，ウィーンに観客研究所が設置されるまでに定着した。その観客研究所の所長となったマルガレート・ディートリッヒ（Margret Dietrich 1920—）は，学際的研究調整の重要性を踏まえて，演劇学と視聴覚メディア学との接点を論じている。[21] メディアの発達によって，ヘルマン以来の，演劇作品の「復元」という方法論も新しく生まれ変わる契機を与えられた。ディートリッヒ・シュタインベック（Dietrich Steinbeck 1937—）は，「復元」という概念に批判的修正を加え，これに替えて，録音・録画技術に基づく「分析的記録」の可能性，有用性を提言している。[22] 「分析的」と限定されるのは，演劇史の「記録」が飽くまで作品そのものではなく，作品から引き出した研究者自身の概念によって成り立っているものだからである。

こうした観客研究の流れ，メディア学との関連は，アルノ・パウル（Arno Paul 1939—）の，演劇をひとつの「コミュニケーションメディア」[23] とする見地に集約される。パウルは，俳優と観客が相互の生産者でもあり生産物でもあると考える。

> 「俳優と観客の両者は，（現実の一部としての）演劇の製作者であると同時に，（現実の模写としての）演劇の製作物でもある。……決定的なことはしかし，演劇表現が，作り手と受け手の相互補完によってはじめて成就するということだ。」[24]

パウルによれば，俳優と観客の間にフィードバックの原理（「象徴的相

互作用」[25]が働いて，両者の「共同コミュニケ」[26]として演劇が成立する。このように演劇を第一に「コミュニケーションメディア」ととらえる立場は，最終的に演劇学を社会文化人類学のカテゴリーに規定することにつながる。その場合，演劇の他の諸相はどのように関連づけられるのであろうか。パウルの学問体系構想は，まず，演劇学科としては「演劇の本質に固有の核」に集中し，この研究については他の学問分野との接触の余地を持たず，その上で，個々の問題設定に応じた学際関係が結ばれるべきだというものである[27]。従来の基本方針通り，「上演」を対象とし，本質的な演劇的要因の立証を目的としながらも，パウルは，その際資料と方法の多元主義が前提となることをつけ加えている[28]。それでは，戯曲の取り扱いはどうなるのか。この点でも，「コミュニケーションメディア」の理念から独創的提案が試みられている。学問体系問題の最も有意義な解決策として，「演劇学と他の全芸術学分野を，文芸学も含めて，コミュニケーション研究一般の領域に統合する」[29]というものであるが，このプランが，演劇学と文芸学を同一の学部内で対等に結びつけることによって，戯曲の演劇性，文学性が同次元に扱われる可能性を含んでいる点には注目すべきであろう。

以上のような近年までの演劇学をめぐる議論は，主として学科内部から出された提案，提言に限られているが，外部からの声にも重要な示唆が読み取れる。「演劇学」に対して戯曲に重きを置いた，しかし「文芸学」ではない「ドラマ研究」という立場を提案しているのは，英文学者のルドルフ・シュタム（Rudolf Stamm 1909—）である[30]。シュタムは，ヘルマン，クッチャー以来の演劇学的演劇研究の成果に敬意を払いながらも，演劇芸術作品におけるドラマとシアターの一体性を，一方を文芸学に他方を演劇学に割り当てることで解決済とする傾向への問題提起を行っている。演劇学が実践上，必然的にこうした傾向に流れたとしても，無論，演劇学者がドラマとシアターの関係に全く無配慮であったわけではない。クッチャーは，持論の核である「身振り」という視点から，戯曲の特性を次のように述べている。

「身振りという特徴はすべての劇文学をすべての文学から区別する。……ゆえに劇作家は演技芸術の前提条件を心得ておかなければならない。……演技芸術と戯曲は演劇の要素である。演技芸術は戯曲の中に最高の課題を，戯曲は演技芸術の中に最高の表現を見出だす。」[31)]

シュタムの「ドラマ研究」は，クッチャーの戯曲認識を研究の実際にも反映させようとするプランであり，文芸学と演劇学の中間に位置しながら，独自の視点と方法によって戯曲と演技芸術，ドラマとシアターを単一体として扱う立場を取る。極論すれば，文芸学は「演劇のない戯曲」を，演劇学は「戯曲のない演劇」をも対象としうるが，この場合の「ドラマ」とは，上演の実行をともなった戯曲を指している。[32)] シュタムもまた，テキストではなく「上演」こそが演劇作品であるとの認識に基づいているが，上演の「復元」という方法論については，一過性芸術の残像をとらえるにすぎない作業として否定的に見ている。[33)] そこで結論づけられるのが，戯曲を中心に据えた上演研究の正当性である。

「上演といっても劇場における視聴覚的事件ばかりではなく，それらと結びついているすべての精神的事象と意味内容（その象徴的表現が視聴覚的事件である）も勿論含まれる。ドラマ研究においては戯曲のテキストが中心に位置しなければならない。そこに上演の内部形式があるからだ。我々はこの内部形式を明らかにし，上演の外部形式について（部分的には他の資料から）知り得ている事柄と調整することによって，ドラマ的，シアター的芸術作品の全体像をとらえるのだ。」[34)]

戯曲を上演の「内部形式」，演技芸術等，上演の実際にまつわる要素を「外部形式」と見て同次元に置くことで，シュタムは，文芸学も演劇学も到達していない真の演劇史，ドラマとシアターの総合芸術の歴史を実現しようとする。ところでシュタムの論旨において，「ドラマかシアターか」という方法論上の選択に対する徹底した拒絶が見られるのはなぜだろうか。

ドラマとシアターが人間の魂と肉体に比すべき一体であるような演劇とは何か――ここで英文学者シュタムが明らかに念頭に置いているのはシェイクスピアである。[35] 文学的にも演劇的にも豊富な最高例であるシェイクスピアの創作から，詩的なものと演劇的なものの渾然一体であるような戯曲を十全に研究しうる方法論が導き出されているのである。このような「ドラマ研究」は，演劇学者側の学科擁護という実務とは無関係に，純粋に有効な研究方法の模索を経て提出されたプランではあるが，シェイクスピアをモデル素材としている性格上，常にそれと同等の素材に向き合うことが第一条件となる。いかなる演出意図，上演様式によっても独自の精神性をかき消されることなく表出し続け，常に演劇芸術の原動力となりうる戯曲，あるいは，むしろ多種多様な舞台表現を通じて，その「内部形式」としての多元的な豊かさが次々と浮かび上がるような戯曲を前にしてはじめて，「ドラマ研究」という方法論の真価が発揮されるのである。従って，演劇研究としては，それは極限られた対象領域にしか向けられていないといわざるをえないが，ドラマとシアターの二元論を解消しうる地点が明示されたことはきわめて意義深い。

シュタムの「ドラマ研究」は，戯曲が中心となる点で，演劇学科内の実践面に決定的な影響を及ぼすことはない。パウルも，ヘルマン，クッチャー等の文芸学への対抗意識が，結果的に戯曲原本と舞台用改作台本との関係性を犠牲にしてきた経緯については批判的であるが，この「ドラマ研究」が演劇学の受け入れるべき課題ではないことも明言している。[36] ここでシュタムと他の演劇学者の立場を明瞭に隔てているものは「ドラマ」という概念であろう。演劇学の第一歩がドラマとシアターの概念分離であったことは既に述べたが，「シアター」は建築物の劇場でもあり，実際の上演，舞台芸術である「演劇」の意味で共通認識を得やすい。曖昧で問題性を孕んでいるのは「ドラマ」の方である。戯曲，つまりテキスト自体である以外に「演劇」である「ドラマ」とは何なのだろうか。演劇学者にとっては，まず「シアター」が前面にある。従って「ドラマ」は，音楽における楽譜のような意味で，演劇における戯曲であるが，シュタムにおける「ドラマ」

は，戯曲（ドラマ）から上演（シアター）までを含めた「演劇」の意味に拡大解釈されている。しかしさらに広義のとらえ方もある。マーティン・エスリン（Martin Esslin 1918—）は，イギリス BBC 放送のラジオドラマ制作を手掛けてきた経験から，「ドラマ」に，舞台劇のみならずテレビ，ラジオ，映画等も含めた「演じられるフィクション」，または「模倣的行動に基づく芸術形式」といった定義を当てはめている。[37] エスリンの「ドラマ」は「シアター」をも越えて，「模倣的行動」をエッセンスに持つありとあらゆる芸術形式にまで及んでいる。

> 「ドラマは模倣的行動である，つまり人間の行ないを模倣する，または再現する行動である。……だからドラマはたんに文学の一形式であるだけでない（ただし演劇で使われる言葉は，書きとめられるとき，文学として扱うことができるが）。ドラマをドラマたらしめるものは言葉の外に，また言葉のかなたにあって，行動として見られる——もしくは行動される——べき要素にほかならず，それが作者の観念にそのあますところのない価値を与えるのだ。」[38]

このように「ドラマ」という言葉は，狭義には，一文芸作品でもある演劇の脚本を意味するが，広義には，日常社会に起こる全現象の中にその本質の有無を探ることができるような普遍的特質をあらわす。演劇学において専ら二次的な要素と考えられてきた「ドラマ」（戯曲）という語は，近年マスメディア研究という視点が導入されて，むしろその広義の本質的意味が重要性を帯びてきたのではないだろうか。今日では演劇（シアター）学といっても映画，テレビ研究を包括した学科体系が普通であるが，演劇，映画，テレビの共通性は「シアター」であるより，エスリンの本質定義による「ドラマ」ではないかと思われる。この論点においても，今日の演劇学にとって，ドラマとシアターの概念領域に明瞭な境界線を引く作業がもはや意味をなさなくなってきたことが窺われる。

ところで今日のドイツ語圏の演劇学科は，今まで見てきた様々な議論を

背景に，実際どのような理念，体系のもとに運営されているのだろうか。ここで演劇学科の実状に触れておきたい。ドイツ語圏で正規の演劇学科を持つ大学のうち，ミュンヘン，旧西ベルリン（自由大学）とウィーンは「演劇学研究所」の名称で独立しており，エルランゲンはドイツ言語文学研究所の「演劇・メディア研究所」，ケルンは「演劇・映画・テレビ学研究所」，旧東ベルリン（フンボルト大学）は美学・芸術学部の「演劇学科」という肩書きを持っている。[39] 名称だけを眺めても，地域ごとに異なった演劇学の位置づけが窺われる。しかし共通の名称が内容の類似を証明するものでは決してない。ヘルマー・クリーアの報告によれば，ミュンヘンでは肩書き通り「演劇」研究が主流であり，特に，演劇的コミュニケーションの実験調査，上演分析，記号論，演劇史・演劇論文献の解明等に力点を置いているが，ドイツ語圏最大の規模を持つウィーンの研究所は，オーストリア演劇史，世紀転換期のヨーロッパ演劇，極東演劇，観客研究等を主要テーマとし，以下の専攻科に分かれている。[40]

演技芸術と演出／演劇論と美学理論／舞台美術と建築／音楽劇とバレエ／児童劇・青少年劇・学校劇／劇場経営学・経済学・法律問題／オーストリア演劇史／映像メディア：テレビ・映画・ビデオ／資料整備・書誌学・図書館博物館問題

ウィーンの広範な研究領域には，ミュンヘンの純粋演劇学に対して，演劇関係学といった呼称も可能な程の学際色が見られるが，ベルリン（自由大学）の演劇学は，コミュニケーション学の一部門として，新聞学，情報学，図書館学と緩やかに結びついている。ここに自由大学の講義要綱から，演劇学科の定義，職業領域，教育目的，教育内容の詳細を現状の一例として紹介しておきたい。[41]

〔学科の定義〕演劇学はフィクションによる表現の前提条件，諸相，作用を，それらが過去，現在の特定の社会的コミュニケーションプロ

セスにおいていかに生じてきたかを研究するものである。即ち：

——演劇メディアにおいて

——映画メディアにおいて

——テレビメディアにおいて

〔職業領域〕演劇学者の活動領域は主として以下のような分野である：

——演劇・映画・ラジオ・テレビ（例：文芸部員，演出家，フリーの共同制作員，編集者）

——ジャーナリズム・出版（例：批評家，原稿審査係，編集者）

——文化行政・政策（例：担当官，担当係員）

——教育・社会事業（例：演劇教師，市民大学講師）

——図書館・文庫

〔教育目的〕演劇学研究においては，他の社会的交流形式に対する演劇の特質を分析することが本題である。そしてその時々の演劇の機能を歴史的経過の中に規定することに目的がある。後の職業活動との関連では，歴史上の実例とその独特な表現内容上の価値を，今日の制作，受容条件のもとに関係づけることが意味をなす。……演技表現とは，演劇にとどまらず，視聴覚マスメディア一般の本質的要素である。従って，演劇学研究は映画やテレビにおける演技形式，娯楽形式の分析をも含み，それらに固有のメディア，脚本，演技にまつわる諸問題を，マスメディアの制作と受容，および過去，現在における他のメディア（特に演劇）の類似した形式，問題との関連で扱う。

〔教育内容〕目下，当研究所における教育，研究上の重点は以下の通りである。

1. 演劇史
2. 現代演劇分析
3. 演劇理論
4. 映画・テレビ

自由大学の演劇学研究所は，その主任教授を歴任しているアルノ・パウルの「コミュニケーションメディア」という理念に立脚している。演劇と，その本質的要素である「演技表現」を共有するフィクション（映画，テレビ）を含めて，将来の職業活動の基礎研修にも対応しうるプランが考えられており，演劇史も純学問的成果であるより，今日の上演の実践に密着した資料としての役割が重視されている。ウィーンの研究所が，「極東演劇」といった異なる文化圏の演劇芸術をもテーマとしているのに対し，自由大学はヨーロッパ関連の演劇を優先対象とする立場を取っているが，このような領域限定にも，演劇を世界に共通の芸術形式と見るより，日常社会にあって機能する「コミュニケーションメディア」と見る基本理解の影響が読み取れる。

以上のように演劇学科の実状は，各研究所独自のプランによりきわめて多種多様である。これは学科定義の一義性が演劇現象の多様性と相容れないためであり，その意味で，各研究所に個別の理念，対象，方法が相互に補い合って演劇学の全体とすることは是認されるべきであろう。また特定の研究所ひとつを取ってみても，学科体系が一定に保持されにくい傾向があるが，これも学問としての歴史が浅いという理由だけではなく，演劇が「現在」の社会，人間に密着した芸術現象であることにも起因している。それゆえ，学問領域として定着すべきことと，時代の変遷に敏感であるべきことは，演劇学の真義に触れる矛盾葛藤なのである。しかし，そうした各研究所の多彩かつ柔軟な問題設定の中にも，演劇学レベルでの戯曲研究は具体的に構想されていない。オスカー・エーベルレのように戯曲を一専攻に組み込むプランは，現実的に採用し難いと見るのが演劇学一般の共通方針のようである。戯曲は，飽くまで演劇現象以前の前提的要素であり，演劇史記述，上演分析等，各作業レベルで必要に応じて参照すべき一資料に位置づけられている。戯曲研究を直接の課題とはしないという共通認識は，試行錯誤のうちにも歴史を積み重ね，近年，「観客研究」，「メディア研究」等に固有のテーマ，方向性を見出だした演劇学が，学問的，実質的考慮から導き出した妥当な結論であるように思われる。このような演劇学

側の事情を考えると，少なくとも広義には演劇研究である戯曲研究をひとつの実践的課題として担うのは，一般の文芸学領域ということになる。そこで，今日，注意しなければならないのは，演劇学が上演に即した研究成果を生み出している現状を意識した戯曲研究のあり方，即ち，演劇学にも開かれた戯曲研究を模索する必要があるということである。では，文学研究領域において，戯曲を第一に，演劇化以前の演劇の言語表現と見る場合，純粋な文学研究とは異なる，どのような視点，方法があるだろうか。

戯曲研究の実際

上演に向けて開かれた戯曲の研究を考える場合，先に挙げたシュタムの「ドラマ研究」が様々な示唆を含んでいる。「ドラマ研究」の成果は戯曲史であると同時に上演史でもあるため，戯曲は常に特定の上演に結びつけて語られることになるが，特定の上演との関連以前に，戯曲の演劇的可能性ともいうべき，上演への方向性をテーマとするにはどのような分析モデルを適用すべきか。特定の上演に左右されない立場を取ることによって，多様な上演形態を分析する際の基礎資料となりうるような戯曲分析は可能だろうか。最後に，演劇以前の戯曲から，詩の言葉ではなく演劇の言葉を，言葉の詩ではなく演劇の詩を抽出する可能性を探ってみたい。

クッチャーは演劇固有の表現力を「身振り」に見出だし，エスリンはドラマの本質を「模倣的行動」と見ているが，その「身振り」や「模倣的行動」を人が感受する時，単なる視聴覚を越えた感覚が働いている。この感覚をフランシス・ファーガソン（Francis Fergusson 1904—）は「演技的感受性」[42]と呼ぶ。これは音楽に対する耳のように視聴覚現象以上の演劇的表現を感受する感覚であり，観客のみならず，俳優，演出家もこの感覚によって舞台芸術に参与し，劇作家もまた「演技的感受性」によって戯曲を創作する。戯曲様式の研究とは，即ち，劇作家の「演技的感受性」の分析であると考えられる。こうした分析のためにファーガソンは，戯曲構造に以下のような概念を当てはめている。[43]

1. 「行動」(劇の精神的内容，劇作家のインスピレーション)
2. 「プロット」—「行動」再現の第一手段—
3. 「人物または性格」—「行動」再現の第二手段—
4. 「言葉」—「行動」再現の第三手段—

これらの概念を用いると，戯曲の核にある「行動」が「プロット」，「人物または性格」，「言葉」，さらに舞台美術や音楽等（戯曲に指示されている舞台効果）によって外部化される過程において，各再現手段の諸相とそれらの相互関係が戯曲様式を決定することになる。戯曲が上演をともなえば，「演技」(台詞，運動，身振り）が「行動」再現の第五手段に加わり，演出家と俳優の「演技的感受性」が問題となるが，戯曲分析において特定の上演を参照する必要が生じた場合は，戯曲と上演台本の同一性が証明されなければならないであろう。しかしこれは論理的操作によるモデルにすぎず，結果として「演じられうる戯曲」の実像にどこまで迫りうるかは，個々の成果を見なければならない。戯曲研究が文学的か演劇的かという差異は，明確な基準点が存在するわけでもなく，最終的には研究者自身の意識に，いずれの方向性かが問われるような曖昧なものなのである。にもかかわらず，個々の論点を比較してみると，そのような差異が明らかに見受けられる。一例としてここにペーター・ションディ(Peter Szondi 1929—1971）と山内登美雄（1925—）のチェーホフ論を挙げてみよう。チェーホフの『三人姉妹』がきわめて「詩的」であるという指摘が，両者において，非常に対照的にあらわれている。

ションディは，「ドラマの可能性は対話の可能性にかかっている。」[44]との見地から，『三人姉妹』を対話形式の放棄と見なしている。

「言葉そのものがそれを語るものを孤独にする。ほとんど気がつかないうちに，対話としての実質を失った対話が，実質のこもった自己対話に移って行く。この自己対話は，対話からなる作品に組み込まれた孤立した独白ではない。むしろ，この自己対話のなかで，作品が全体

としてドラマの性質を失い，抒情詩となる。」[45)]

山内登美雄は，ファーガソンの分析法を参照し，『三人姉妹』の演劇的「行動」に着眼する。

「町に駐屯した軍隊とともに親しくした人びとが去り，幸福のシンボルであったモスクワ行きの望みも絶え，恋人も失い，田舎における生の業苦を受け容れて行くよりとるべき道のなくなった三人姉妹は，結末の約五十行で，人生についての劇的な認知を得て，生きる意志をかため，この極めて詩的な作品を劇として終らせる。」[46)]

『三人姉妹』において，ションディは「劇でありながら詩的」であるという，山内登美雄は「詩的でありながら劇」であるという特質を見ている。その登場人物の特徴についても，ションディは「現実の出会いにおける幸福へのあきらめ」[47)]であると，山内登美雄は「ペシミスティックな生の状況の中にあって，そういう無償のオプティミズムを抱くこと」[48)]であると理解している。換言すれば，一方は「詩」と「諦念」に，他方は「劇」と「意志」に帰結しているのである。

このように同一戯曲から全く逆の結論が導かれうるのであるが，「演じられうる」戯曲の研究にとって，より重要なのは後者の論点であり，そこに解明されるのは，ファーガソンの言葉を借りれば，「結果として言葉にはなるが，しかし，それ自身の本質においては，言葉よりも概念よりも，同時に，より原始的，より微妙，かつより直接的である芸術としての劇」[49)]である。全体の「詩」よりも，その中の一瞬の「劇」に価値を与えるような戯曲研究は，上演の実際に対して戯曲の自律的演劇性を，演出家に対して劇作家の「演技的感受性」を指し示す契機にもなろう。本稿では分析モデルの提示にとどめるが，その実践によって，戯曲研究が上演研究の基部としての価値を持つならば，文芸学，演劇学の双方にとって，しかし何より演劇芸術にとって，実り多い成果となるであろう。

注

1) 河竹登志夫著『演劇概論』(東京大学出版会　1978年) 44ページ。
2) Helmar Klier, hrsg., *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum* (Darmstadt, 1981). (以下 H. Klier と略す。)
3) Ebd., S. 8f. (括弧内は筆者による補足。)
4) 前掲『演劇概論』25ページ。
5) Max Herrmann, *Die Bühne des Hans Sachs* (Berlin, 1923).
6) Vgl. Edgar Groß, *Wege und Ziele der Theatergeschichte* (1919). In: H. Klier, S. 42.
7) Vgl. Artur Kutscher, *Stilkunde des Theaters* (Auszug) (1936). In: H. Klier, S. 105.
8) Ebd., S. 102.
9) Ebd., S. 109.
10) Ebd., S. 106.
11) Edgar Groß, a. a. O., S. 41.
12) Ebd., S. 43.
13) Albert Köster, *Ziele der Theaterforschung* (1922). In: H. Klier, S. 52.
14) Vgl. Oskar Eberle, *Theaterwissenschaftliche Grundbegriffe* (1928). In: H. Klier, S. 89-92.
15) 原語は „Theaterkunde"。
16) Vgl. Heinz Kindermann, *Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft* (1953). In: H. Klier, S. 122.
17) Vgl. Ebd., S. 121f.
18) Julius Petersen, *Die Stellung der Theaterwissenschaft* (1935). In: H. Klier, S. 99.
19) Max Herrmann, *Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes* (1920). In: H. Klier, S. 19.
20) Vgl. Hans Knudsen, *Aufgaben der Theaterwissenschaft*. Das Theaterkunstwerk und seine schöpferischen Faktoren (1966). In: H. Klier, S. 156-163.
21) Vgl. Margret Dietrich, *Sinn und Notwendigkeit von integrativwissenschaftlich koordinierter Grundlagenforschung in ihrer Beziehung zur Theaterwissenschaft* (1971). In: H. Klier, S. 192-207.
22) Vgl. Dietrich Steinbeck, *Probleme der Dokumentation von Theaterkunstwerken* (1970). In: H. Klier, S. 179-191.
23) Arno Paul, *Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln* (1971). In: H. Klier, S. 236.

24) Arno Paul, *Theater als Kommunikationsprozeß*, Medienspezifische Erörterungen zur Entwöhnung vom Literaturtheater (1972). In: H. Klier, S. 254, 267.
25) Arno Paul, a.a.O. [23)], S. 223.
26) Arno Paul, a.a.O. [24)], S. 241.
27) Vgl. Arno Paul, a.a.O. [23)], S. 215-217.
28) Vgl. Ebd.
29) Ebd., S. 236.
30) Vgl. Rudolf Stamm, *Dramenforschung* (1955). In: H. Klier, S. 134-148.
31) Artur Kutscher, *Drama und Theater* (München, 1946), S. 15f.
32) Vgl. Rudolf Stamm, a.a.O., S. 140.
33) Vgl. Ebd.
34) Ebd., S. 141.
35) Vgl. Ebd., S. 143.
36) Vgl. Arno Paul, a.a.O. [24)], S. 243f.
37) マーティン・エスリン著　山内登美雄訳『ドラマを解剖する』(紀伊國屋書店 1978年) 16ページ参照。
38) 前掲書　19ページ。
39) Vgl. Helmar Klier, *Theaterwissenschaft und Universität*. Zur Geschichte des Fachs im deutschsprachigen Raum (1979). In: H. Klier, S. 342f.
40) Ebd.
41) Freie Universität Berlin. Fachbereich Kommunikationswissenschaften, *Kommentiertes Vorlesungsverzeichnis* (Sommersemester, 1990), S. 89, 91.
42) フランシス・ファーガソン著　山内登美雄訳『演劇の理念』(未来社　1958年) 25, 345ページ参照。
43) 山内登美雄著『ドラマトゥルギー』(紀伊國屋書店　1979年) 23-31ページ参照。
44) ペーター・ションディ著　市村仁／丸山匠訳『現代戯曲の理論』(法政大学出版局　1979年) 14ページ。
45) 前掲書　38ページ。
46) 前掲『ドラマトゥルギー』123-124ページ。
47) 前掲『現代戯曲の理論』33ページ。
48) 前掲『ドラマトゥルギー』127ページ。
49) 前掲『演劇の理念』23ページ。