

研究生生活を回顧して

風 間 研

これまでの研究生生活を振り返ってみると、私もまた、多くのフランス文学研究者と同じように、Racine やMolière に代表される、17世紀古典劇に魅了されることから始まった。しかし、最初の頃こそ、完成された Racine の悲劇に圧倒されたものの、次第に反発心を抱くようになっていった。それは、何故あんなにも長い期間、フランス人たちは彼らの戯曲に執心し、称賛し続けたのかという、素朴な疑問からだった。高い評価が数世紀も継続し、いつでも何処かで上演されているのである。戯曲の素晴らしさは認めるものの、その厳格な規則は、新しく発展する可能性の妨げとなり、演劇の未来を限定している側面もあったからである。続いた演劇人たちが、何故、彼らを越えて、「新しい」演劇にチャレンジしようとしなかったのか、その保守性が不思議に思えて仕方がなかったのである。

この視点に立って次の18世紀の演劇を見てみると、相変わらず古典劇の呪縛から逃れられない、二番煎じの魅力のない亜流の作品ばかりが書かかれていた。だが、それでも、少数派とはいえ、異論を唱える人たちも少しずつ登場してきたことも事実だった。

たとえば、Houdar de La Motte は、韻文悲劇に反発して散文悲劇を提唱していたし、古典劇の「三一致の法則」を否定し、代わりに「関心の一致」を提唱していた。もっとも、理論にこそ斬新さがあったものの、彼もまた戯作においては古典劇のままだったから、まだまだ時期尚早だったようだ。彼とその演劇観については、私も早い時期から注目し、それが徒花的存在

だったことを学会で発表している。

その後、イギリスに亡命していた Voltaire は、そこで Shakespeare の凄さに気がつくことになったし、実際に J.F.Ducis は翻訳をしている。また、Nivelle de La Chaussée は、新しいジャンルの「催涙喜劇」を提唱し、古典劇から脱却する試みは増えてはいた。

この時期に「新しい」演劇の実践に最も貢献したのは、哲学者の Denis Diderot だろう。彼は「悲劇」でも「喜劇」でもない、第三の「新しい」ジャンル「Drame」（訳語は「市民劇」）を提唱した。これは、それまで2つのジャンルしか認められず、極端に限定されていた演劇の可能性を広げた、快挙だったと言えよう。

続いて彼は、俳優に関する「新しい」主張を展開し、演技はあくまでも総合芸術である演劇の一要素でしかなく、俳優個人が自らの感情で演技するのではなく、むしろ自分をコントロールして、全体の「アンサンブル」のなかで、総合的に演技されるべきだとした。これは、後の近代劇の基礎となる「新しい」俳優論であり、私は、大学院時代に、この視点に注目して、修士論文としてまとめている。

これ以降、私の演劇研究は、17世紀に確立された古典劇の呪縛から、なかなか解放されない後継者たちに歯がゆさを感じながらも、Riccoboni Fils とか Remond de Sainte-Albine, Abbe La Porte, Abbe Raynal, Prince de Ligne といった、数人の演劇人を研究することで模索を続けていったのだが、やがて19世紀になってロマン派の宣言をした Victor Hugo の主張と出会う。これは意義あるものだったが、私はその後に登場した、Eugène Labiche や、Dumas Fils, Emile Augier といった作家たちが作る舞台の「新しさ」の方に惹かれた。もっとも、彼らは産業革命を経て豊かになったパリを象徴する、いわば華やかな商業演劇の作家たちでもあった。

一方、そうした栄華を極めた演劇の傍らで、時流に背を向けて Henry Becque が地道に創作活動を行っていた。彼は自分が考える演劇のために貧乏も厭わず邁進する、孤高で頑固な演劇人だった。私はそれ以降、彼の

研究に没頭することになるのだが、それは、古典劇に反発した演劇人を求めて探索を続けていくうちに、この反骨の人に辿り着いたからである。そして、彼の主張のなかに、いまの演劇に通じる「新しさ」を見出すことになった。

彼を研究するにあたり、私は、その演劇観を生んだ背景にある、19世紀の演劇状況を調査することから始めた。当時のパリ演劇を俯瞰して見ると、1852年に「椿姫」を成功させた Dumas Fils に代表される「Pièce à thèse」の戯曲が多く書かれていたことに気づく。文学史を紐解くと、これは「問題劇」と日本語訳され、あたかも同時代の社会問題を扱っていた風俗時評のように記述されているが、それはかなり一面的な解釈だった。

というのも、このジャンルの劇には、モラルが唯一絶対の基準としてあり、身近にある事柄についても、これに則って悪いことなら償わせるという、勧善懲悪な教訓が支配している二進法の世界だったからである。たとえば当時、「椿姫」が成功した理由にしても、それは主人公の女性が「ドゥミ・モンド」という悪い身分にもかかわらず、行動がことごとく高潔で、「美德」の権化みたいな「善い人」だったからだった。

もっとも、この時期に、劇評家の第一人者 Francisque Sarcey が書いた記事を読むと、劇場にいる観客たちが必ずしも、舞台上に美德を求めている訳ではなく、日々の生活の鬱憤を晴らすための「気晴らし」にしていたことが分かってくる。氏が、「もがいている、面白くもない日常生活の心配ごとから、少しの間、逃れるために、一日の仕事に疲れた状態で(観客は)劇場に行くのだ」と記したことは、当時、あまり主張のない穏やかなものが好まれていたことを裏付けるだろう。

観客が「椿姫」に感動したのは、彼女が邪心のない清廉な生き方をしていたからだった。つまり、社会から蔑げすまれている、マージナルな存在の「ドゥミ・モンド」であることを忘れさせるほど、彼女が完璧に「善い人」だったからである。常に控え目で、愛人からの侮辱にも耐え、どこま

でも健気で、痛々しく、哀れでいじらしい「自分の身分を弁え」た女であり、悪い部分を自ら克服した「女の鏡」だったことが、観客の共感を呼んだのだ。実際、周囲の人たちには寛大に接し、愛人の父親から「別れ」を迫られれば素直に応じ、最後は誰を恨むことなく、極貧状態で結核で死んでしまう。ここまで我を捨てれば、逆に現実の社会にいるとは思えぬ「善玉」の権化のような女性ということになるだろう。過度にいじらしいものの、その超人的な「美德」が、たまたま大衆が求めていた娯楽性と一致して、大評判になったということだった。

いずれにしろ、Henry Becque が「新しく」目指した演劇は、当時もて囃されていたこうしたものとは真っ向から対立していた。何でも「美德」で解決する、いかにも嘘っぽい演劇など受け入れられなかったのだろう。考えていたのは、現実社会の汚い部分もそのまま表現するリアリティあるもので、醒めた目で社会の真実を見つめ、批判すべきところは忌憚なく批判し、究極的には社会を変えことができる演劇だったのである。

従って、彼が女性の地位の向上をテーマにした戯曲を多く執筆したのは、そこに矛盾を認め、社会を変革する鍵があると考えたからだろう。換言すれば、女性が犠牲となっている不平等な社会に、彼は憤りを感じていたということだった。

もっとも、こうしたリアリティを重視して作劇する姿勢は、当時新たに Emile Zola が提唱し始めていた「自然主義」の主張との類似点が多かったから、文学史家によっては、Becque の演劇をそこに分類することになった。だが、彼自身は、この流派に分類されることを、頑なに拒んでいた。

それは、Zola の書いた戯曲について、「独創性も大胆さもなく、不器用さもなかった」と不満を表明し、更に、彼らは「自分の頭に浮かんだことを全部、書いてしまう。だが、彼らの頭に浮かんだことなど、いつも美しい訳ではない」とも書いているから、自分のように推敲を重ねた戯曲を発表しない姿勢を非難していたようにも見える。

Becque の場合は、毎回、社会を醒めた目で観察したうえで、1つ1つ丁

寧に創作していたから、当然、完成までには時間がかかった。62年間の生涯において、僅かに6作の多幕劇しか書かなかったことから、そのことが窺えるだろう。最初の上演は、1867年2月8日の「サルダナパロス」だが、これは原作があるものだったから、純粹に彼の創作とは言えない。

実質的な処女作の「放蕩息子」が初演されたのは、翌1868年11月のことで、執筆は前年の1867年頃である。また、1870年6月17日に初演された、2作目の「ミシェル・ポペール」は、上演までに時間を要したから、執筆されたのは処女作と同時期だったと言われている。また、続く「かけおち」も、初演が1871年11月18日で、執筆はそれ以前の、上記2作より少し後の時期だったと推測できる。

その後、一時期、劇作から遠ざかり、社会に出て実体験を積んだり、劇評に手を染めたりした後、「鴉の群れ」を執筆するのだが、これも書き上げたものの上演する劇場が見つからず、時間だけが流れ、その間に一幕劇「ラ・ナヴェット」を執筆し、1878年11月に初演される。更に、一幕劇「誠実な夫人」も執筆されて、1880年1月1日に初日を迎えた。結局、「鴉の群れ」が上演されたのは、かなり日が経った1882年になってからである。続いて「パリ女」が執筆されるのだが、これも上演まで時間がかかり、初演は1885年2月7日だった。

結果的に最後の作品となった「ポリシネル」も、その後、執筆されたようだが、戯曲の完成を見ずに亡くなってしまい、生前に上演されることはなかった。

処女作の「放蕩息子」は、地方都市から「教育に箔をつけるため」に、パリに出てきた青年テオドールが主人公の戯曲である。時期的に鉄道網が整備されたおかげで、地方の有産階級の子息たちが、都市生活をして見聞を広げることが流行していたから、それをテーマにして書かれたのだろう。

彼はパリで生活し始めると、早々に若い女性と知り合い一緒に暮らすようになる。クラリスという素性の怪しい女だ。彼女は、偶然だが彼と同じ

都市の公証人と同棲したことがあった。公証人はその夢のようなパリの日々が忘れられず、その後結婚した地方での生活を整理して、よりを戻そうと再びやって来るのである。

更に、戯曲には、なかなか帰省しない息子の安否を気遣って、パリに上京してくる父親が、その途中の汽車の中で彼女と知り合う偶然があったりする。もちろん、地方に住む男たち3人には、彼女が「ドゥミ・モンド」の女性だとは分からない。それは、行き当たりばったりに嘘の話をして、その場を取り繕うからである。相手によって名前を使い分けたり、目的も行き先も告げずに旅行に出たり、何かと秘密が多い。そう、彼女は結婚もせずに次々と恋愛相手を変えていく、大都会にしか存在しない、ある意味では、自立していた女性だったのである。

母親一人によって育てられた彼女の半生は、父親の影が薄く金銭的に楽ではなかったようだ。成長して、たとえばグリゼットといった職業だったのではとパリ人だったら想像するだろう。グリゼットとは、貧しい親の家から離れ自活しているものの、お針子などをして受け取る低賃金では十分な生活ができず、同時に小遣い稼ぎもしている若い女性たちのことである。

作品は、劇評家たちから「ヴォードヴィル劇」を書く有望な新人作家が登場したとして、迎えられたようだ。初めての創作だったため欠点も多く指摘されたが、それは、このジャンルの第一人者 Eugène Labiche の戯曲と比較されてのことだった。

しかし、最初こそ影響を受けたものの、当時のヴォードヴィル劇は、Becque が考える「新しい演劇」とは対極にあるものだった。つまり、このジャンルでは、スピード感あるテンポが要求され、それ故に「わざとらしくて、「不自然な描写」が多くなりがちだったからだ。真摯に現実を観察して、人物の性格を丹念に描写することで、「社会風俗のタブロー」となる戯曲を書こうとしていた彼には、とても受け入れられるものではなかった。

従って、登場してきた「ドゥミ・モンド」の女性にしても、「椿姫」のような美化された女性とは似ても似つかぬ、現実のどこにでもいそうな「人

間らしい」女性だった。つまり、彼女を美德の権化でも、怪物のような徹底した悪者にもせず、ふつうの女性にしたことこそが、この戯曲の「新しさ」であり、Henry Becque のオリジナルだったと言える。

戯曲としては、これだけでも十分に「新しかった」のだが、舞台を見ている観客の多くが「謎」を感じ、「ハテナマーク」を連発して観劇していたことも、特筆する必要があるだろう。

それは、人物たちが話す台詞が、従来のように説明的ではなかったからである。Henry Becque は、観客に、内容や背景を丁寧に台詞で説明せず、作者の意図を全体の状況や雰囲気から、観客自身の想像力で補って理解するように仕組んでいた。そして、そのための「仕掛け」として、抽象的な表現とか、比喩、暗示など婉曲な表現を多用したのである。

観客は、舞台を見ながら、その「謎」の1つ1つと向かいあい、理解するために頭脳を使う。そうなると、「気晴らし」とか「食後の腹ごなし」の目的で来た観客たちは居心地の悪い思いをすることになるだろう。受け身な観劇態度は許されなくなり、自分の頭で整理し、劇全体を再構成することを強えられるからだ。

この戯曲で言えば、1幕目は舞台が地方都市だったのだが、2幕目になると、とくに説明もなく、いきなり前の幕では見かけなかった人物たちが登場して来て、会話を始める。まるで違う芝居を見ているようだった。やがて主人公の男が登場することで、それが、パリに到着した彼の近所に住む人たちの日常的な会話だったことが分かってくる。

観客にしてみれば、突如として、想像もしていなかった場面を見せられたのだから、咄嗟に何が起こったのか分からず、俄には理解不能になる。頭の中で知恵を巡らして、辻褃合わせせざるを得ないのである。この時点ではまだ、完成度こそ低かったものの、作者が「志して」いたのは壮大なものだったと言えるだろう。それは、観客が想像力を喚起しないと、何も理解できない「新しい」演劇だったからである。

2作目の「ミシェル・ポペール」においても、Becqueの壮大な「志し」は変わらない。これは、成功した事業主、ミシェル・ポペールが主人公の話だった。彼は、労働者出身のいわゆる成り上がり者なのだが、作者の関心は、彼の立身出世の話よりも、一目惚れしたエレヌという有産階級の女性に注がれる。つまり、ポペールが恋い焦がれた身分違いの女性の生き方に興味が集中したのである。彼女は、ポペールの事業に資金を出していた実業家ド・ラロズレー氏の令嬢で、恋人のリヴァイユ伯爵との結婚を間近に控えていた。

しかし、父親が事業に失敗したことで、エレヌは結婚に必要な持参金を失い、正統な有産階級としての生き方を諦めざるを得なくなる。伯爵は、信じられないことに、「囲われ者」としてならエレヌを保護するが、結婚はできぬと、彼女に恥じることもなく明言する。エレヌは激怒し一度は別離を決める。しかし、愛は盲目というか、伯爵への思慕を諦めることができぬまま、家庭教師として生きるといった数少ない選択肢の中から、最終的にポペールからの求婚に応じるのである。愛などないのだから生きるためだった。しかし、永年の思いが叶ったポペールは、彼女に対して下にも置かぬ扱いをし、自分の幸福感を隠さなかった。

こうしたポペールの反応にエレヌはたじろぎ、良心の呵責から、結婚後、彼への偽りの愛と、まだ醒めぬ伯爵への想いを率直に告白してしまう。それを聞いたポペールは絶望の底に突き落とされ、思わず彼女をナイフで刺そうとするほどの衝撃を受ける。恐怖感を抱いた彼女は、即座にその場から立ち去り、あろうことか伯爵を呼び寄せ、家から出て行ってしまうのである。それが、伯爵と結婚するためではないことは明白だった。

そう、エレヌは、伯爵の「囲われ者」になることを承諾したのである。彼女は、それが世間から蔑げすまれている「ドゥミ・モンド」の身分であれ、愛する男と一緒にいる道を「自分の意志」で選んだのである。彼女は、持参金がないために同じ身分の男と結婚ができない現実を前に、その人生が拒まれたのだ。こうして1人の「ドゥミ・モンド」が誕生することにな

ったのである。

これを見た劇評家たちは、こぞって「奇妙な戯曲」だと書いた。彼らが「違和感」を感じた第一の理由は、「自分の意志」で自分の行動を決めることができる女性、エレヌを登場させたことにあった。彼女は、「性格」的に、従来なら登場する筈がなかった新しいタイプの女性だったのである。

更に、戯曲には、エレヌのそうした揺れる心の葛藤を、台詞によって観客に知らせるのではなく、時間の流れと、周囲の人々の会話や反応によって想像させて、理解させようとする工夫もあった。ここでもまた、「放蕩息子」の時と同様に、観客に「考えさせる演劇」を目指した、Henry Becque の「新しい」創作態度が見られたのである。

しかし、初演の時点では、劇評は「性格と情念の結果による、ドラマの骨組みがない」と、全体の構成の不備を指摘するだけで、作者が考える壮大な構想については理解されずにいた。それでも、「鴉の群れ」や「パリ女」を上演した後の、1886年に再演された際には、これを観客に「何も説明しない演劇」とか、「観客自身が想像力を働かせて観劇する芝居の作り方」といった指摘が劇評に見られたから、その頃になると、一部の人たちは理解し始めていたようだ。

こうした観客の想像力を喚起をさせて舞台に参加させる Becque の試みは、3作目の「かけおち」においても変わらなかった。この作品では、登場してきた人物の設定自体が、すでにユニークだった。主人公の女性エンマは正式に結婚しているものの、いまは別居中で、一人暮らしと変わりがなかった。身分違いの結婚をした訳ではなかったのだが、夫とは生活信条、生き方など全てが違っており水と油の関係だった。まだ離婚が法律で禁じられていた時期だったから、別居しているだけで世間からの風当たりは強い。しかし、日々の結婚生活が苦痛だった彼女に、他の選択肢はなかったのである。

舞台には、冒頭から隣人のドラルーブル氏が登場して来ている。彼女は

氏と Molière の「女学者」を思いださせる、知性や教養を重視した会話を交わす。そう、彼女は向上心旺盛な知的な女性で、その意味では前作のエレーヌと同じ「新しいタイプ」の女性だった。だから、エンマもまた、周囲からの反対に屈せず、「自分の意志」を押し通して別居をし続けていたのである。

そう、これは離婚が法律で禁じられている時代に「不幸な結婚をした女性にどういう選択肢が残されているのか？」という、社会問題と向き合った戯曲だった。当時主流だった「Pièce à thèse」の作劇術では、「法律に逆らう記述」が許されず、こうした問題を直接扱った戯曲が書きにくい状況にあったから、エンマを主人公にしたこと自体が「新しかった」のである。

劇評家たちの反応を見ると、彼女の生き方や言動がいかに衝撃的だったか分かるだろう。別居に踏み切ったエンマの一方的な行動を、夫への敬意を怠ったものとして彼らは一様に非難した。またドラルーブル氏も、夫のいるエンマと「かけおち」したことについて、「不道德な」行為だと非難された。彼らの言動は全て規範に反するもので、何ら教訓として学ぶべきところがない。まだまだ男中心の社会だったのである。だから、これを「主張のないヴォードヴィル劇」だと書いて、モラルを論ず役割もある演劇そのものを否定していると、怒ったのである。

もっとも、劇評家たちが「筋がない」と書いた点については、この頃発表された「人形の家」のノラと同様、エンマもまた、自分を押さえて丸く収める表面的な修復を望まない「新しいタイプ」の女性だったから、戯曲がそうなる必然性もあった。つまり、男たちが規律を盾に「聞く耳を持たない」社会である以上、女たちは一方的であれ自分の主張を述べざるを得ない。黙って忍従を強いられただけでは、何も変わらないからだ。こうした状況で、女性の主張を盛り込んだ戯曲を書こうとすれば、「筋」に大きな展開が見られなくなるのは当然だろう。結果として起伏の乏しい平坦な芝居が出来上がることになったのである。

それでも、1926年になると、Edmond Sée がこれを「自然らしい」戯曲

だと記述し、一定の理解を示すようになる。離婚法が成立してから、時間がだいぶ経っていたからだろう。Becque が醒めた目で現実を観察し、人物の性格を生き生きと描いていたことが、時代とともに少しずつ認められていったのである。

続く「鴉の群れ」になると、今度はエレヌやエンマとは、反対のタイプの女性が登場してくる。こちらは、別に「新しいタイプ」ではない。従来からいる、忍従する専業主婦である。ヴィニュロン夫人は、工場を経営する夫との間に息子1人と3人の娘を儲け、家事以外、全て夫任せの生活を送っていた。ところがその夫が突然亡くなってしまふ。平生から夫の仕事に全く関与していなかった彼女は、ずっと古い価値観の中で生きていて、「自分の意志」で何かを決断する習慣がなかった。だから、財産や家屋敷は共同経営者や債権者たちから合法的に盗られ、身ぐるみ剥がされてしまふ。娘の婚約も破談になり、最後は、もう一人の娘が犠牲となって親子ほど年齢の離れた男と結婚することで、当座の危機は救われる。

この芝居が劇評家たちから非難されたのは、最後に不釣り合いな結婚を強いた「悪玉」が勝利して幕が降りたからだろう。これでは、当時の定番の「美德」が勝ってハッピーエンドで大団円を迎えることができなくなってしまう。当時の劇場では、最後は登場人物全員が舞台上に揃って、明るく終わる必要があったのである。

一方、観客が能動的に芝居に参加する契機となる「謎」については、ここでも数多く隠されていた。たとえば、息子のガストンである。彼は1幕目の冒頭にしか舞台に登場してこず、家に居ついていない印象を受ける。父親が死んで家族が大混乱に陥った時にも不在だったから、観客は、家族との折り合いが悪いことを何となく感じる。舞台上でも、彼は父親の物真似をして茶化したり、その言動からあまり真面目に生きているように見えなかつただけに尚更だ。

やがて彼が家の困窮状態を配慮して、経費のかからない軍隊に自ら入隊

したことが知らされる。そうになると、観客はこの人物像に興味を湧いてくるだろう。父親は娘たちにこそ甘かったものの、跡取り息子に対してだけは「絶対的な暴君」として君臨し、逆らえなかったと推測できるからである。息子なりに苦勞していたと想像すれば、彼の言動にも辻褄が合ってくるのである。

同じことは娘の婚約者のジョルジュにも言えた。母一人子一人の彼は、これまで母親に言われるままに行動してきた。一方的に婚約を破棄した時も、相手のことなど二の次で、母親に追従する主体性のない男に見えた。それは、幼少時からずっと母親が「絶対的な存在」だったからだろう。その彼が初めて自分を頼ってくる女性と出会った。支配される側にいた自分が、人間を支配する快感を経験する。それは恋愛というより未知との遭遇だったのだろう。そして不慮の出来事。母親からは、彼女に執着して金に苦勞する一生より、別の人生を選ぶ方が賢明だと諭される。最初から恋愛感情などない彼が納得するのは早い。犬や猫を捨てるように彼女を放棄しても、罪悪感などないだろう。こう考えれば、この男が単純に悪かった訳でもないことが、観客にも納得できてくるのである。

そう、この戯曲でも、作者は内容を説明する台詞に頼らず、あえて「謎」を多く残すことで、観客が自分の頭で考え、能動的に話を組み立てることを促していたのである。大半の演劇が、「気晴らし」とか「食後の腹ごなし」といった娯楽の位置づけで上演されていたこの時代、こうした作劇術は他に例がなく「新しい」ものだったのである。

続く「ラ・ナヴェット」の登場人物は3人である。舞台では冒頭から、主人公の若い女性と年輩の男が、ゲームに興じている。彼女は、いわゆる「ドゥミ・モンド」の女性で、年輩の男はパトロンだった。一方、若い愛人の男は、パトロンが来ている間は、家のどこかに隠れているが、帰れば愛を交わす相手だった。

彼女もまた、町で見かけるふつうの女性だった。すでに書いたように、

世間は「椿姫」のように、控え目で自己犠牲も厭わない、現実にいるとは思えぬ美德の権化か、「大理石の女」のように、人間というよりは、「怪物」のような「悪玉」に徹した「ドゥミ・モンド」しか認めていなかった。それも偏見を持ってである。

だから、作家たちは、世間から蔑げすまれていた彼女らを、自分たちと同じ人間として扱う勇気を、なかなか持つことができなかった。この勇気を持ったことこそ、実は、Henry Becque の「新しさ」だった。それは、彼が「ドゥミ・モンド」の女性も専業主婦も、日々、生きているフランス人として同じだと主張したかったからだろう。

「ラ・ナヴェット」は、そういう女の生活ぶりを扱ったことで、すでに「新しかった」のだが、それとは別に、戯曲自体に筋がない、状況設定だけの芝居だった点でも「新しかった」。そう、作者が書く戯曲に、もう1つ新たに特徴が付け加えられたと言ってもいいだろう。

舞台では、パトロンに「囲われ」金銭的に保証されている女性が、仕事もせずに日々、過ごしている。パトロンが来ない日は、若い愛人と過ごせばいい。こちらには「愛し愛される」愛情関係があるようだ。そこに事件というか、ある出来事が起こるのである。若い愛人に遺産が転がり込んだのだ。

だから、彼女は愛のないパトロンと別れ、若い愛する男の金を当てにして、同じ生活を続けようとする。最初のうちは、全てがうまくいき夢のような生活だった。しかし、裕福になった若い愛人が、次第にかつてのパトロンと同じうるさい存在に変化していくのである。金を持っている人間はみな、似たような人間なのだろうか？ 作者は、立場や環境が、同じタイプや同じ行動をする人間を作っていくと考えたのかもしれない。いずれにしる戯曲に筋らしい筋はなく、こうした三人の変わらない「状況」があるだけだった。

そう、Becque はここで「状況設定」だけの演劇を作ったのである。それは、20世紀になって Ionesco など「Anti-Théâtre」の作家たちの「筋がな

い演劇」と共通するものだろう。すでにその先駆者として、彼がこうした過去の戯曲にとらわれないものを書いていたことは驚くべきことだった。

続く「パリ女」に登場してくるのは、ブルジョワの夫人である。彼女は裏で手を回して夫の出世に貢献する、狡知に長けた女性で、その意味では、「鴉の群れ」の夫人とは対極にいる、聡明な賢夫人だったと言えよう。ただ彼女には、愛人がいて、早々にその男と痴話喧嘩をしている場面から舞台は始まる。もっとも、観客は男が誰だか分からないから、夫婦喧嘩中に幕が上がったと思ったことだろう。話している内容から想像しても、二人が夫婦に思えたのである。ところが、それは違っていた。観客は肩すかしを食らうのである。この観客を「騙す」テクニックに、舞台を見ていた劇評家たちは啞然とさせられた。

しかし、いくら賢夫人であっても、女の生き方として愛人を持っていることは「不道德」極まりない。当然、非難轟々である。演劇には道徳的に正しい「生き方」を見せる暗黙の諒解があったからだ。更に、夫のために利用する目的だったとはいえ、新しく別の愛人まで作ってしまったのだから、言語道断だ。この点でも劇評家たちからの非難は続いた。

それでも、彼女はすでに見た、エレヌやエンマの延長線にいる、自立した女性だというのが、作者が設定した人物像だった。能力的に男女が平等なことは、いまの時代なら疑う人はいないだろう。優秀な男もいれば能力のない男もいる。それは女の場合も同じだった。これをカップル単位で見れば、夫と妻の能力が均等でない場合だって起こり得るだろう。「かけおち」のエンマの夫婦はこのケースだったし、クロチルドの場合もさほど違わない。ただ、その解決策として、エンマは嫌悪感から別居した末に隣人と「かけおち」し、クロチルドは夫を捨てることなく献身的に支えながら、同時に二人目の夫を持ったということだった。そう、彼女の愛人は、愛人というよりは夫の役回りの男だったのである。

だから、芝居の冒頭で、彼女が愛人としていた痴話喧嘩を、観客は夫と

のそれと早合点することにもなったのである。夫の能力が低く退屈した日々を送っている妻だったら、夫の欠点を補ってくれる、もう一人の夫を求めても不思議はないだろう。これが「パリ女」という芝居の「新しさ」だった。しかし、これはかなり突飛な発想だったから、同時代人たちには理解不能で、主婦の「単調な生活や倦怠感」といった見当外れな論調が続くことになった。

もっとも、これが「いかなる筋もない」、三人の間に起こった出来事で、「事件も結論もない戯曲」だとした指摘も、それほど間違っただけではなかった。平凡な日常の繰り返し。ボンクラな夫。嫉妬する愛人。良識のない妻が繰り返す、あまり意味があるとも思えぬ会話の羅列によって、これが成立していたと言われれば、それも確かなことだった。実際、彼女は最後になっても、最初と変わらぬ状況に置かれており、その意味では、「ラ・ナヴェット」に少し肉付けをした「状況」だけの劇だったようにも見えた。

ただ、この戯曲で印象に残ったのは、彼女が一人になって観客に向かって独白をする場面が多かったことだ。なるほど、それらを繋いでみると、彼女の内面の変化が理解できてくるように工夫がされていたのである。つまり、彼女が置かれた「状況」こそ最後まで同じだったものの、そこにはモノローグ・ドラマが隠されており、当時の女性たちの本音が理解できるように仕掛けられていたのだ。こうした観客の意表を突いた作劇術もまた、「新しい」ものだったと言えるだろう。

続く「誠実な夫人」は、展開が大胆だった「パリ女」の、作者の言い訳として書かれた戯曲だと誰もが思った。こちらには、クロチルドとは対照的な、一見、非の打ち所がない完璧に見える専業主婦が登場してきたからである。しかし、作者は全く別の意図を持って書いたようだった。

確かに、この作品にも観客に考えさせる「謎」は数多くあり、理解しにくい展開をしていたのだが、最後になって、夫人が長いモノローグを言い、自分の本音を吐露することで作者の意図が理解できてくる。当然、観客は、

それを聞いて自分の想像力で補うことになるだろう。これは、そういう複雑な仕掛けが用意されていた戯曲だった。

話は、近所に住む青年が、夫人の家に訪ねてきて、家事をしている夫人と二人でする会話から始まる。それはほとんど青年からの口説き文句だ。しかし、彼女はそれに反応することなく、聞き流している。だから、話は進まず、最後になっても、彼女が置かれている状況は最初と変わらない。そう、劇評が書いたとうり内容的には「何もない」話だった。

やがて、遠方から、懇意にしている友人の娘がやって来る。彼女は、自分の娘同然の存在だ。だから、二人を見ていて、この青年に彼女を結婚相手として推薦することを思いつく。ふつうだったら、世話好きな夫人。相手のことを考えている優しい夫人と、誰もが思ったことだろう。

一方、夫人が座を外している間に、娘は青年に向かって自分の結婚観を披露する。彼女は、「夫など誰でもいい」「勧められている男と、(自分の意志とは無関係に)結婚することになるだろう」「夫は妻を人間として認めていないから、……女中と変わらない」と言う。これは結婚観というより、冷静にリアルタイムの夫婦の現状を話していた印象を受ける。しかし、彼女は話をするだけで、それ以上、積極的に何かを提案している訳ではない。これを聞いた青年もまた動揺することもなく、とくに反論したりもしない。それは、見ていた観客も同じで、ここには、彼らにはどうにも変えられない現実があった。

同じ「もどかしさ」は、青年と夫人の会話を聞いていても感じるだろう。二人は、パリの劇場で見かけた「ドゥミ・モンド」の話をする。だが、二人が会話で議論することはない。コソコソと噂話をするだけだ。それは認めざるを得ない社会の現実だからだろう。

作者は、これら2つの挿話を入れたことで、社会から蔑げすまれている彼女たちも、娘が話した「専業主婦」たちも、その置かれている社会的な地位が低い現状が変わらぬことを、観客に訴えたかった。当時、男と比べて女はそれほどひどい扱いを受けていたのである。

だから、夫人が二人に結婚を勧めたことにしても、それは彼らのことを親身になって考え、「良かれ」と思ったからというよりは、むしろ、彼女の単なる「思いつき」でしかなかったことが、次第に分かってくる。これは彼女なりの「退屈凌ぎ」の1つで、地位が低い自身の「慰め」でしかなかったのだ。本質的には、「パリ女」のクロチルドがしていたアヴァンチュールと変わらない行為だったのである。この時代、「慰め方」の形こそ多種多様だったものの、その原因となった彼女たちの不幸は、身分や境遇とは無関係に、みな同じようであったのである。

そして、最後に着手したのが「ポリシネル」だった。

これは、パリ・コミューンを経て、新たに社会の支配層となったブルジョワ階級を扱った、全体として大きな構想で書かれた戯曲だった。そこでは、銀行を起業しようとしている主人公の男を巡って、買収される政治家たちや墮落した貴族階級など、金儲けに猛進するモラルのない実業家の生きざまが展開されていく筈だった。

なかでも、彼が関心を持ったのは、そうした男たちの陰に隠れ、彼らの真似をして生きている「したたかな女たち」の存在だった。彼女たちは、時代とともに、それまでの「ドゥミ・モンド」よりも高い能力を持つようになっていったから、自分を「囲っている」実業家の男への権限も大きくなり、事業にも口を出す見返りに高額の金を受け取ったりしていた。誰もが浮かれている拝金主義の時代になって、人間不信も高まり、それに従い、男たちからの信頼も篤くなり、力関係に変化が起こっていったのである。

しかし、戯曲自体は未完のまま上演されることがなかったから、最終的に Becque が何を目指していたのかは不明である。それでも、遺されたものを系統的に読んでいくと、女性の地位にこだわっていた彼がなぜ、一時的に「ドゥミ・モンド」から離れ、再びこの種の女性を取り上げたのか、納得できてくるのである。

こうして Henry Becque が書いた数少ない戯曲を深読みしていくと、彼がリアルタイムの社会を描写しつつ、とりわけ女性の生き方に深い関心を払っていたことが分かってくるだろう。その範囲は、当時多くいた「ドゥミ・モンド」のみならず、夫からの篤い庇護のもとで、暮らしが保証されていた専業主婦にまで及んでいた。女たちの地位が低く、それが原因で多くの不幸を背負わされていることを暴きたかったからだろう。

彼が戯曲で取り上げたのは、それまで劇作家たちが「臭い物には蓋」をするように避けてきた事柄だった。それだけに、そのインパクトは大きいものがあり、なるほど、究極的に社会変革を求めていたと言われれば、それもまた頷けてしまう。

もっとも、彼の功績はそれだけに留まらなかった。演劇的に見ても、すでに我々が親しんでいる演劇と代わらぬヴィジョンをすでに持っていたからである。たとえば、観客に「謎」を残し、能動的に参加させて成立する演劇の「愉しみ方」は、現在の観客が求めているものと何ら変わらない。

芝居の最初と最後で、状況に変化がない演劇についても、それは、そのまま1950年代の Ionesco らの「Anti-Théâtre」を彷彿させたり、他にも、彼が考えていた「新しい」演劇への視点は多く見かけられた。

こうした先駆者としての Henry Becque の存在理由には大きいものがあったと思われる。にもかかわらず、何故か、日本では、今日まで長いこと、フランス文学研究者も演劇研究者も、無関心なまま見向きすることもなく、時間が流れてきた。

私が、Henry Becque にこだわって研究を続けてきたのは、フランスで17世紀に完成し君臨してきた古典劇を壊し、いまの演劇の基礎を築いた刷新者の1人として評価しなかったからである。だから、私が研究者として向き合う時、ただ戯曲について研究を進めるだけではなく、リアルタイムの演劇状況を理解し、そのコンテクストのなかで、彼の戯曲がどういう位置付けだったか、検討することを心掛けてきた。それには、当時、上演された舞台を見た観客が、どういう反応をしたのかを知る必要が出てくるだろ

う。書かれた戯曲のみならず、それを演じている舞台を見た観客からの厳しい視線があってこそ、演劇は存在するものだと、ふだんから考えているからである。

従って、私の研究は、リアルタイムのパリの新聞に掲載された劇評を読むことから始まった。幸いなことに、この時期パリでは多くの新聞が発行されており、玉石混淆とはいえ劇評の宝庫だった。資料に直接あたるためには、それらを所蔵しているフランス国立図書館に赴かねばならない。それに費やした時間と費用は馬鹿にならないものがあった。劇評の数の多さもさることながら、日本と違いフランスの図書館の非合理性は特筆に値するからである。最近、インターネットの普及で自宅で読めるものも出てきたが、まだまだ量は僅かである。渡仏する必要性は変わらない。

それでも、十数年前から始めたこの研究もやっと峠をこし、それぞれの初演については分析を終え、九本の論文にまとめることができた。今後は、資料を再検討し、更に研究を深めていこうと思っている。資料の目こぼしもあるだろうし、再演の観客の反応も気に掛かっている。ここで止める訳にはいかないのである。残りの人生もまた、Henry Becque とともに歩み続けることになるだろう。それは他のことには代え難い喜びとなる筈である。

