

ISSN 1349-5526

人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 8



北見工業大学

March 2012



人間科学研究

Studies of Human Science

Vol. 8

March 2012

北見工業大学

Kitami Institute of Technology

Koen-Cho, Kitami-Shi
Hokkaido, Japan

目 次

(論 文)

Visible Passion and an Invisible Woman: Theatrical *Oroonoko*

..... Wataru Fukushi 1

現在完了形の用法に関する一考察

ー過去時制、現在完了進行形との比較を中心にー

..... 伊関 敏之 25

現代ドイツの演劇状況 (IX)

..... 照井 日出喜 43

Visible Passion and an Invisible Woman: Theatrical *Oroonoko*

Wataru Fukushi *

Abstract

This paper aims to explain the dynamics behind the whitening of Imoinda in Thomas Southerne's *Oroonoko*. We could argue that a particular mindset which involved the whitening of Imoinda can be detected by observing the theatricality of the play. The text of *Oroonoko* aims to visualize the inner passions of players through their motions, based on the acting theory of that time. Those passions were the key factor in bringing the audience and the players together. Through the interaction among the theatre company and the theatregoers, a white female body was required to share a "universal" passion.

When the dramatic adaptation of *Oroonoko* by Thomas Southerne was premiered at the Drury Lane Theatre in November 1695, one significant change was carried out: the heroine, Imoinda, was no longer a black African woman, but a white woman. Southerne's *Oroonoko* achieved great popularity among contemporary audiences and it survived as a repertoire for almost the entire eighteenth century. As we will see later, critics have tried to answer a simple but difficult question, "why was Imoinda made into a white?" This question also lies at the center of this paper.

We can see a passing reference to Southerne's *Oroonoko* in a short satire called "The Tryal of Skill: or, A New Session of the Poets. Calculated for the Meridian of Parnassus" published anonymously in August 1704. "The Tryal of Skill" is sometimes regarded as evidence that "He [Southerne] was attacked for failing to give Imoinda, born in 'an *Indian Air*, / 'an *Indian Hue*'" (Novak and Rodes xxxvii, n. 73). Although Novak and Rodes cite only a small part of the satire and concludes that it accuses Southerne for the whitened Imoinda, I would say this is somewhat misleading. The whole part of "The Tryal of Skill" concerning Southerne reads as follows:

This paper is based on my oral presentation at the 48th Conference of The Shakespeare Society of Japan. Also, this work was supported by KAKENHI 21720085.

* 北見工業大学准教授 Associate Professor, Kitami Institute of Technology

Tom Southerne Petition'd the next, and besought
 The Court, that the must be preferr'd,
 For he two Fat Places already had got,
 And most grievously wanted a Third.

When the Judges amaz'd at his Temper and Suit,
 Remanded him back to *White-hall*,
 And declar'd, who had lost his Esteem and Repute,
 Was not fit for their Business at all.

Not but *Oroonoko* some Merit might plead,
 And take off from the weight of Offence,
 Were but every Character Just which we read,
 And Consistent with Reason and Sence.

Were his Heroine but like his Heroe, not Fair,
 Since their Breath in one Country they drew,
 And She that was Born in an *Indian* Air,
 Set forth in an *Indian* Hue.

Yet for all that Mistake, it would be worth his while,
 And his Interest might not be lost,
 For if this Contradiction he could reconcile,
 He might stand assue'd of the Post. (525-44)¹

The poet begins with teasing Southerne with the 'two Fat Places' he possessed in both Tory and Whig sides; Southerne deserted Toryism to have a profitable post at the Whig side. Southerne, 'who had lost his Esteem and Repute' because of his turnabout, does not fit for the 'Third' post at the court of Apollo, the god of poetry, the satirist says. Then the poet advances to *Oroonoko* and acknowledges that the play may have 'some Merit' though with a proviso. If, the poet teases, 'his Heroine' were 'but like his Heroe'

¹ 'Tryal of Skill' *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse 1660-1714*, ed. Frank H. Ellis Vol. 6 (New Haven: Yale UP, 1970) pp. 679-711. All references are to this edition and will be cited parenthetically by line numbers.

i.e. if both of them were black as Behn's original, Southerne's interest might not be lost. It is true that the satirist expresses some uneasiness at the whitened Imoinda, but I would argue that this satire is not a type of a bitter indignation against Southerne as Novak and Rodes maintain. Rather, it is a joke caviling at a point slightly outlying from Southerne's own merit as a dramatist.² The contemporaries all knew that there was a theatrical convention that an actress did not black up her face. Southerne might have had a chance to break that rule, as the satirist implies, but he simply didn't. The poet makes fun of it, not seriously, but just in order to amuse the readers. The importance of this satire lies in two points. One is that it shows the whitened Imoinda was no small news for the contemporary literary world: the other is that a theatregoer of that time, just like the satirist, might feel some uneasiness at the whitened Imoinda.

We can say that the critics of our time often feel uneasiness at Southerne's Imoinda because "why was Imoinda made into a white?" is one of the most frequently asked questions concerning Southerne's *Oroonoko*. Unfortunately, we still do not have direct evidence to answer this question, as Jenifer B. Elmore somewhat resignedly states "No one knows for sure why Southerne decided to make Imoinda white" (37). However, when mentioning the whitened Imoinda, critics tend to put it in two contexts. Firstly, the miscegenetic couple of Oroonoko and Imoinda are put in the context of drama history, as Suvir Kaul reads "The Othello-paradigm also allows for the whitening of Imoinda" (89).³ Secondly, other critics read the text along with the discourse of the sentimental reaction of the eighteenth century against slavery, as Joyce Green MacDonald argues "the whiteness of Imoinda in *Oroonoko* after Behn is the product of a cult of sensibility as it confronted that most ungentle of human institutions, slavery." (75-76)⁴

² This is the poet's strategy throughout this satire. For example, Peter Motteux is teased for his commercial "dealing in *China*" (11), and Thomas D'Urfey is ridiculed for imitating the nobleman by hiring "Footman" (66).

³ J. R. Oldfield also reads that the whitened Imoinda's "obvious model here was Shakespeare's *Othello*." (13, n.7)

⁴ Jenifer B. Elmore gives a similar explanation that "Southerne's apparently racist decision to erase Imoinda's blackness may have actually contributed to his play's eventual use as anti-slavery propaganda." (36)

When we have a look at the history of theatre, one simple answer to the question above is that there was a theatrical convention that did not allow actresses to black up.⁵ As the author of *Tryal of Skill* presupposes the existence of the convention, we could argue that Southerne simply followed the rule of the theatre of that time. Then the question needs to be asked is *why* was the gender asymmetry of the theatrical convention of blacking up so persistent as to make Southerne change Imoinda into a white? That the concept of femininity was colored is the answer, Felicity A. Nussbaum argues:

Since the color of complexion was an index to virtue by the eighteenth century, I am arguing, a black Imoinda could not easily represent a decorous and heroic femininity on stage. Another very important reason for Imoinda's color transformation is the material fact that no black woman had yet appeared on the eighteenth-century stage. A blackface white woman in a central serious dramatic role would have violated femininity in a way that another more familiar stage convention of disguise, crossdressing, did not. (158)

Nussbaum's argument, that the color of white had a close association with femininity, has a point. One example would be enough: the adjective *fair* which can be used to describe women has meant both *beautiful* and *light* as opposed to *dark* since the sixteenth century. To sum up, the tradition of representing miscegenation in drama, the herald of sentimentalism in the last decade of the seventeenth century, the existence of theatrical convention, and the aesthetical spirit of the time that connects female virtue and the color white—these have been counted as the basic conditions that prevented an actress from painting her face black on the Restoration stage.

These previous researches are founded on the cause-and-effect model—something *outside* the theatre, such as some discourses and the existing conventions of theatre, caused Imoinda to become a white. However, I would argue that the dynamics behind the whitening of Imoinda is better understood when we observe the theatrical aspects of *Oroonoko* and grasp something *inside* the theatre: the collaborative moment between the theatre company and the audience. Along with other tragedies of that time, *Oroonoko* is based on the idea that it is necessary to express some

⁵ Margaret Ferguson regards the theatrical convention as the chief reason: the *change* may perhaps be explained as Southerne's bow to a strikingly gendered and also colored convention of the Restoration stage—namely that male English actors could appear in blackface but actresses evidently could not (219-20).

passions through the actors' motions on the stage. The project to make passions visible in the theatre is intertwined with the condition of theatre and, above all, theatrical convention that makes a black woman invisible. This paper aims to explore how a mindset which required the whitened Imoinda was generated. This will be done by focusing on the theatricality of Southerne's *Oroonoko*. The theatre was an arena where a particular ideology was generated and circulated through the mutual responses between the theatre company and the audience.

I

To start with, a brief look at Charles Gildon's *The Life of Mr. Thomas Betterton* would be a great help to see a version of acting theory of the Restoration theatre and to grasp the theatricality of *Oroonoko*. Although the title, *The Life of Mr. Thomas Betterton*, sounds like a book about the life story of the most important actor of the time, Gildon's book is not only a biography of Betterton but rather a set of instructions for acting for novice actors, in which Gildon shows his judgment about what a theatre performance – to be more precise, a performance of tragedy – should be.⁶ He repeatedly insists that the expression by body and facial movement should correspond with verbal expression in order to perform a passion that has arisen within the actor:

Every Passion or Emotion of the Mind has from Nature its proper and

⁶ Judith Milhous and Robert D. Hume evaluate this book as follows: ‘Much of the specific commentary Gildon plagiarized wholesale from French rhetoric handbooks, so we cannot attribute this material directly to Betterton. We would argue, however, that if these sentiments and dicta had not seemed appropriate to Betterton, Gildon (not the most popular of men) would have been laying himself open to severe ridicule’ (66). So far, any ‘severe ridicule’ of Gildon for the publication of this book has not been found, and we can regard the acting theory and practice revealed in this book as a rather correct portrait of the acting performance of the Restoration actors. For, though this book was published in 1710 after the death of Betterton, it includes Betterton's (Gildon repeatedly insists so) acting theory provided through commentary on his important roles such as Hamlet, which he played soon after the reopening of the theatres in 1661 till some years before his death. Sometimes ‘the advice we find ‘Betterton’ giving seems astonishingly naturalistic’ indeed, at times downright Stanislavskian, but we should not judge it from the standpoint of modern theatre production because ‘the point is how they [the performances] looked to an audience familiar with their conventions’ (66). Paul Goring points out that ‘Gildon grabbed at the most fitting existing work on the subject he had to hand, for the section is largely plagiarized from the English translation of Le Faucheur's *Traitté*’ (124)

peculiar Countenance, Sound and Gesture; and the whole Body of Man, all his Looks, and every Sound of his Voice, like Strings on an Instrument, receive their Sounds from the various Impulse of the Passions. (43)

What controls an actor is, according to Gildon, “the various Impulse of the Passions”⁷ An actor is required to express the passions through their histrionics. This idea is based on the theory as follows:

The Stage ought to be the Seat of Passion in its various kinds, and therefore the Actor ought to be thoroughly acquainted with the whole Nature of the Affections, and Habits of the Mind, or else he will never be able to express them justly in his Looks and Gestures, as well as in the Tone of his Voice, and manner of Utterance. (40)

To present several passions to the audience, actors need to learn quite a lot of types of feelings and the “Looks and Gestures” as well as “the Tone of his Voice, and manner of Utterance” that properly represent them. The business of a theatre is to set a stage as “the Seat of Passion” the actors should express several passions through their performances so that the audience can share the same feeling as well.⁸ This is the belief underlying Gildon’s book.⁹

When focusing on the aspect of the play as an acting script, we realize that Southerne’s *Oroonoko* is based on a similar idea. In several scenes, especially of the tragic main plot, the actors are expected to perform and convey some passions to the audience. We can see some cues for expressing such passions embedded in lines:

OROONOKO.

O! can you think of nothing dearer to me?
 Dearer than Liberty, my Country, Friends,
 Much dearer than my Life? that I have lost.

⁷ It does not seem that Gildon makes clear distinction among several concepts, for example between “passion” and “emotion” here. Gildon’s diction is usually rather opaque.

⁸ As Joseph R. Roach maintains, a classical idea that an actor “was able to act on the bodies of the spectators who shared that space with him”(27) was commonly shared in Betterton’s time. As for the relationship among oratory, acting, and Galenic medicine, see Roach chapter 1.

⁹ Brewster Rogerson argues that this belief was shared among the artists of the eighteenth century: “His [the artist’s] function í was to represent the universal actions and passions of men— not as variable quirks of temperament, but as permanent elements of human character.”(72)

Visible Passion and an Invisible Woman: Theatrical *Oroonoko*

The tenderest, best beloved, and loving Wife.

BLANFORD. Alas! I pity you.

OROONOKO. Do, pity me:

Pity's a-kin to Love; and every thought
Of that soft kind is welcome to my Soul.

I would be pity'd here.

BLANFORD. I dare not ask

More than you please to tell me: but if you
Think it convenient to let me know
Your Story, I dare promise you to bear
A part in your Distress, if not assist you.

OROONOKO. Thou honest-hearted man! I wanted such,

Just such a Friend as thou art, that would sit
Still as the night, and let me talk whole days
Of my *Imoinda*. O! I'll tell thee all

From first to last; and pray observe me well. (2.2.53-69)¹⁰

Here Oroonoko tells his sadness of losing his wife—later he is going to be overjoyed at meeting his wife that he had thought dead, though—to his nominal master Blanford, who succeeds the role of compassionate fellow from Trefry in Behn's original. It is expected for Mr. Harland, an obscure actor who played Blanford at the premiere, to show pity for Oroonoko. Oroonoko's lines above such as "Do, pity me" and "I would be pity'd here" work as stage directions for the actor who plays Blanford. On the other hand, what Oroonoko is expected to perform is love and the sadness of losing it. As his line "Pity's a-kin to Love" shows, this scene is, in part, designed to express the proximity of and difference between pity and love. Southerne's *Oroonoko* has an aspect of making a catalogue of passions, and the performance of this play has an aspect of being an exhibition of how to perform them. The starting point for Oroonoko to deliver his inner feeling is the sound "O!" which is usually used as a theatrical sign to reveal that his or her heart is filled with a strong passion such as sadness or love. In this play Oroonoko repeats "O!" so many times to deliver his passion during his story, as in "O! I

¹⁰ Thomas Southerne, *Oroonoko*, eds. Robert Jordan and Harold Love, *The Works of Thomas Southerne* Vol. 2 (Oxford: Clarendon Press, 1988) pp. 85-180. All subsequent references are to this edition and will be cited parenthetically by act, scene and line numbers.

was too happyø(2.2.95) and -O my *Imoinda!*ø(2.2.100). Oroonoko is a medium, as it were, to convey the feeling of loveø and the sadness of losing itø to the audience through his performance. What is designed through the production of Southerneø adaptation is to display on the stage such feelings as pity, love and other passions.

Oroonoko in this play is torn between love and honour as his lines delivered in the last scene accurately show: -To Honour bound! and yet a Slave to Love! / I am distracted by their rival Powers, / And both will be obeyødø(5.5.1-3). He is expected to show his love in his relationship between Imoinda, and to perform his honour in his bond with Aboan, his right-hand man. Aboan is the character who constantly reminds Oroonoko of the importance of honour. Interestingly enough, honour, which is a necessary requirement for a noble hero, is translated into a passion in Aboanø rhetoric:

ABOAN. Sir, another time,
 You wouød have found it sooner: but I see
 Love has your Heart, and takes up all your thoughts.
 OROONOKO. And canst thou blame me?
 ABOAN. Sir, I must not blame
 you.
 But as our fortune stands there is a Passion
 (Your pardon Royal Mistress, I must speak:)
 That wouød become you better than your Love:
 A brave resentment; which inspirød by you,
 Might kindle, and diffuse a generous rage
 Among the Slaves, to rouze and shake our Chains,
 And struggle to be free. (3.2.65-75)

After meeting his supposedly dead but instead very alive wife Imoinda, he indulges himself in his life with her. Though they are bought as slaves, they are actually exempted from servitude due to Blanfordø benevolence to them. But Aboan is such an honourable man that he cannot bear himself or Oroonoko being a slave. His aim is to make Oroonoko lead the fight to -struggle to be freeø Aboan has insight into Oroonokoø heart and points out that -Love has your Heart, and takes up all your thoughtsø In order to achieve his aim, what Aboan tries to do here is, above all, to indicate -a Passioní that wouød becomeøOroonoko better than his love that he is now indulging in. He articulates a passion, -brave resentmentø which Oroonoko should

perform so that he can head for an honourable deed.

Although Aboan regards it as the most disgraceful condition, the state of slavery in which Oroonoko does not hesitate to stay is, irrationally enough, rather a fair and just result than an intolerable abuse for Oroonoko. He regards his condition as a slave as follows:

If we are Slaves, they did not make us Slaves;
 But bought us in an honest way of trade:
 As we have done before æm, bought and sold
 Many a wretch, and never thought it wrong.
 They paid our Price for us, and we are now
 Their Property, a part of their Estate,
 To manage as they please. Mistake me not,
 I do not tamely say, that we should bear
 All they could lay upon us: but we find
 The load so light, so little to be felt,¹
 We ought not to complain. (3.2.108-20)

As Laura Rosenthal argues, ‘Behn’s *Oroonoko* problematizes human commodification; Southerne’s seeks complex ways to justify it’ (26), this speech of Oroonoko seems to brace the colonialist version of commercialism by justifying his state as a commodity.¹¹ Also we can read some marks of discourse concerning the contemporary argument of property right, as Aspasia Velissariou points out.¹² What I would like to underline instead is the irrationality of Oroonoko who thinks of himself as ‘Their Property’ and respects their ‘honest way of trade’ though he had actually been betrayed by an English captain and sold as a slave. Considering that Oroonoko blamed the captain ‘for Breach of Faith’ (1.2.197) at his first appearance on the stage,

¹¹ There has been a controversy whether Behn and Southerne problematized human commodification or commodified royalty. For example, Wylie Sypher regards Behn’s *Oroonoko* as a project that foregrounds abused royalty. He argues Behn ‘is repelled not by slavery, but by the enslaving of a prince’ (110), which I would rather agree with. Some critics draw a different conclusion concerning Southerne’s *Oroonoko*, as Bridget Orr argues that ‘Southerne was consistently hostile to the commodification of persons and relations’ (275).

¹² Velissariou argues that ‘Property was ascribed a theoretical status central to the Whig polemics against patriarchalist theories that assumed the King’s original holding of all property.’ (151)

Oroonoko's speech here is rather just an indiscreet excuse for preferring to live in peace, if temporally, with Imoinda than a logical consequence of his mature reflection on slavery. In fact, Oroonoko regarded slavery as the worst of conditions of human life: "Whatever World we next are thrown upon, / Cannot be worse than this." (1.2.187-88) Irrationality is the key here, for we can see Oroonoko moved not by Aboan's reasonable persuasion to stand up for their "natural liberty" (3.2.89) but by his sensational rhetoric that causes fear in Oroonoko over losing Imoinda. Oroonoko decides to rise for fear that the governor who is "young, / Luxurious, passionate, and amorous" (3.2.198-9) and knows there is "no law against his Lust" (3.2.202) may ravish Imoinda instead of freeing them. Slavery in this play is at first depicted as an inhuman condition, but later it becomes rather a theatrical framework in which Oroonoko, caught in a dilemma, shows not his logical thought but his passions.¹³

When Oroonoko decides to rise up, what he does first is to perform his "brave resentment" through his acting. It is not until this scene that Oroonoko shows his heroic fierceness:

Ha! thou hast rous'd
 The Lion in his den, he stalks abroad,
 And the wide Forrest trembles at his roar.
 I find the danger now: my Spirits start
 At the alarm, and from all quarters come
 To Man my Heart, the Citadel of love.
 Is there a power on Earth to force you from me?
 And shall I not resist it? not strike first
 To keep, to save you? to prevent that curse?
 This is your Cause, and shall it not prevail?
 O! you were born all ways to conquer me.
 Now I am fashion'd to thy purpose: speak,
 What Combination, what Conspiracy,
 Wouldst thou engage me in? I'de undertake

¹³ Diana Jaher points out that the play expresses "antislavery rhetoric" (51) through Aboan's voice. It is true, as Jaher argues, that Aboan "proves himself Oroonoko's equal" (51) and looks like an abolitionist hero, but I would rather stress Aboan's conventional function in a heroic tragedy who embodies the concept of honour and leads the hero, Oroonoko, toward the honourable deed.

All thou woudst have me now for liberty,
For the great Cause of Love and Liberty. (3.2.206-221)

It is notable that the words that are accented on the syllable with the *r*-sound *r*ouzd, *r*abroad, *r*trembles and *r*oar are repeated in the first three lines of the citation. Oroonoko here theatrically imitates the roaring *Lion* the king of the beasts, showing his heroic character. Since it was usual to create roles for individual actors (Hume, 20), these lines must have been written based on the histrionic merit of the actor John Verbruggen who plays Oroonoko. He is said, though satirically, to have *a cracked Voice* like a *broken Drum* (*A Comparison between the Two Stages* 106). This can be read as Verbruggen characteristic of being good at presenting strong passions with a wild voice. His talent was praised by Tony Aston as follows: *Jack Verbruggen, that rough diamond, shone more bright than all the artful polished brilliants that ever sparkled on our stage* (265). Aston refers to this *Lion* speech as the one that *best conceive[s] his manly, wild starts* (265).¹⁴ Oroonoko, played by Verbruggen at the premiere, was supposed to express his wild passions when he pursues honour. Once he is *fashioned to* Aboan's purpose, he begins to rant just like heroes of the heroic tragedies and follow the banner of *the great Cause of Love and Liberty* Oroonoko's self-fashioning to be a heroic warrior is made through performing his heroic passion of brave resentment.

The final scene, act five scene five, in which Oroonoko and Imoinda choose death to prevent disgrace, is the most theatrical and appealing of all the scenes. A notable feature of the last scene is, first of all, that it is the longest of all the scenes of this play and mainly consists of dialogue between the hero and the heroine.¹⁵ Oroonoko, who decided to kill Imoinda and their baby in her belly in order to avoid dishonour, postpones the fatal deed as many as four times, and then his agony is also prolonged and kept displayed on the stage. Even after the parting kiss and embrace, Oroonoko cannot stab Imoinda: he exclaims *O! where shall I strike?* (5.5.232) and the first pause comes. A few lines later, she is ready to accept her death *with open Arms* (5.5.249),

¹⁴ This scene's theatricality is so notable that it seems to have continued to be an attraction for the audience. Wylie Sypher refers to William Hazlitt's comment on Oroonoko played by Edmund Kean that this speech was *the high point of the role* (120).

¹⁵ Act five scene five occupies 312 lines (which is 45 lines longer than the second longest scene, act one scene two) of a total of 2,575 lines. 206 lines of the last scene are the dialogue between Oroonoko and Imoinda.

but he *drops his Dagger as he looks on her, and throws himself on the Ground* (5.5.250 s.d.). For Imoinda, it is *more than Death to see you thus [Oroonoko down to his knees]* (5.5.259) and she tries to kill herself by a dagger, which he takes up *in haste...from her* (5.5.260 s.d.). Finally, at the fourth postponement, Oroonoko's dilemma is shown almost like a series of pictures:

IMOINDA. Farewell, farewell for ever.

OROONOKO. I'de turn my Face away, and do it so.

Now, are you ready?

IMOINDA. Now. But do not grudge me

The Pleasure in my Death of a last look,

Pray look upon meô Now I'âm satisfied.

OROONOKO. So Fate must be by thisô

Going to stab her; he stops short, she lays her hands on his, in order to give the blow.

IMOINDA. Nay then I must assist you.

And since it is the common Cause of both,

øTis just that both should be employed in it.

Thus, thus øtis finisht, and I bless my Fate, [*Stabs her self.*

That where I liv'æd, I die, in these lov'æd Arms. [*Dyes.*

OROONOKO. She's gone. And now all's at an End with me.

Soft, lay her down. O we will part no more. [*Throws himself by her.*

But let me pay the tribute of my Grief,

A few sad Tears to thy loved Memory,

And then I followô *Weeps over her.* (5.5.269-84)

It is notable that this last moment for Imoinda is performed through a series of theatrical motions. First, Oroonoko turns his face away from Imoinda, just like the description for expressing *Aversion* in Gildon's book as we will see soon. She then asks him to give her a last look of him, so they talk face-to-face again. Next he tries to stab her, which he cannot achieve by himself. Imoinda assists Oroonoko's fatal deed and commits suicide as a result. Finally Oroonoko throws himself by the dead Imoinda, and then weeps over her. We could understand what has happened even without their lines. In other words, we can actually see what is going on and what kind of passion is displayed on the stage:

Imoinda's resolution and Oroonoko's dilemma both derived from their mutual love.

In this dialogue, Oroonoko is expected to perform his dilemma through his acting and in turn to become a medium for conveying his dilemma to the audience. One of the passions he displays is actually performed based on Gildon's acting theory:

To this I may add, that the Head ought always to be turn'd on the same side, to which the *Actions* of the rest of the Body are directed, except when they are employ'd to express our Aversion to Things, we refuse; or on Things we detest and abhor: For these Things we reject with the *Right Hand*, at the same time turning the Head away to the *Left*. (Gildon 59)

Though Gildon's instruction for expressing "Aversion" may seem a little overdone for a modern reader, this kind of excessive acting style is recommended throughout the book. Oroonoko actually follows this pattern to show his dilemma in the last scene when he tries to but actually cannot kill his beloved Imoinda. *A Comparison between the Two Stages* describes *Oroonoko*, with a fair insight, as a play that "has Merit, particularly the last Scene" (19). As we have seen, what the text tries to achieve throughout the play is to visualize the inner passion of the players through their theatrical acting, which is most successfully accomplished in the last scene.

II

Why does the text foreground the idea of visualizing several passions on the stage? In order to answer this question, we need to grasp the mutual responses between the theatre company and the audience. The theatre company's strategy for producing a stage performance is always, to some extent, influenced by the audience's demand for the stage. We have to observe how a collaborative project, as it were, between the theatre company and the audience was performed in the theatre. It will improve our understanding of the dynamics behind the bleaching of Imoinda.

We need to keep the condition of the theatre in our mind in order to understand why the text of *Oroonoko* adheres to the idea of expressing passions through the players' motions. First, as Lisa Freeman succinctly sums up, the theatre of the eighteenth century was "not a theatre of the fourth wall" (4) but "a theatre of interaction" (5). It was not unusual at all that the spectators hissed down the actors from the pit or talked aloud to each other, or to the actors on the stage, even during the show. Sometimes spectators seated even on the stage and enjoyed "the process of being

watched (Freeman 17). This situation continued from the late seventeenth century theatre where *Oroonoko* was first staged.¹⁶ It was a theatre of interaction which had a different custom and purpose from modern theatre where we expect to become absorbed in characters. Second, in the Restoration period the theatre in England was an actors theatre, as distinct from a playwrights theatre, a directors theatre or a designers theatre (Loftis et al. 131). Actors were at the center of the business of the theatre: roles were usually created according to the lines of the players, and spectators expected to see their favorite actors, male and female, on stage. The audience's attention was primarily paid to the actors in the theatre where the task of the performer was to establish and maintain a social bond (Love 89) between the actors and the spectators. Finally, according to the acting theory of that time, it was passions expressed through players acting that were considered to be the catalyst to make the social bond among those attended the theatre. Charles Gildon explains the importance of moving the audience by the passions emanated from the actors:

But to make these Motions of the Face and Hands easily understood, that is, useful in the moving of the Passions of the Auditors, or rather Spectators, they must be properly adapted to the thing you speak of, your Thoughts and Design; and always resembling the *Passion* you would express or excite. (Gildon 53)

In order to make the audience see several passions performed through the actors' histrionics, the players had to make use of the 'Motions of the Face and Hands' which 'must be properly adapted to their inner 'Thoughts and Design'. If it is properly done, Gildon says, it is 'useful in moving the Passions' of the audience. Colley Cibber also gives a similar explanation for why actors should evoke a passion within themselves: 'He that feels not himself the Passion he would raise, will talk to a sleeping Audience' (62). Actors need to feel the passion they 'would raise' in themselves to make the audience evoke the same one. The presupposition of this idea is that passions are universal and every human being can share them.¹⁷ Passions were a kind of psychological cement to make a social bond between the actors and the audience. In

¹⁶ The situation was almost the same with the late seventeenth century theatre. See Leacroft 97.

¹⁷ For example, Descartes supposed six 'primitive' passions, 'Wonder, Love, Hatred, Desire, Joy, and Sadness' which could generate all other passions. (56) As for the theories of passions in the eighteenth century, see Roach, especially chapter 2.

such a theatre, a spectator expected to see ‘points’ the scenes appropriate to express passions in which actors were ‘to be held up, as it were, for the inspection and applause of the audience’ (Love 89). As we have already seen, Southerne’s *Oroonoko* is highly calculated to present regularly several ‘points’ such as Oroonoko’s ‘Lion speech’ and the pictorial final scene, throughout the play.¹⁸ We could argue that the condition of the theatre of that time required such a dramaturgy.

The genre of this drama, sometimes called ‘split-plot tragicomedy’ has also been an area of discussion concerning *Oroonoko* as a drama.¹⁹ Southerne’s *Oroonoko* consists of two almost separate plots: one is the tragic main plot of Oroonoko and Imoinda, and the other is the comic plot in which the Welldon sisters try to hunt for husbands. These two plots are not tightly connected at all but develop independently, and regularly alternate almost scene by scene. They merge in act five scene two where Blanford asks the characters of the subplot to act to save Oroonoko: ‘Will you join me: ‘Tis *Oroonoko’s* Cause, / A Lover’s cause, a wretched Woman’s Cause’ (5.2.12-13). Until this point, the play is almost divided into two separate plots and the audience is expected to receive them alternately. John Hawkesworth, who in 1759 adapted Southerne’s *Oroonoko* into a ‘pure’ tragedy by cutting out the comic subplot, observes that Southerne was a ‘Slave to Custom in a laughing Age, / With ribbald Mirth he stain’d the sacred Page’ (Prologue, A2). John Ferriar, who in 1788 adapted Hawkesworth’s *Oroonoko* into *The Prince of Angola*, remarks that Hawkesworth’s merit was ‘in rejecting the absurd, and insufferable under plot’ which Southerne catered to ‘delighting the gross and depraved audience of that time’ (Preface, ii). Encouraged by these adaptors’ comments, many discussed why Southerne made *Oroonoko* a split-plot tragicomedy.²⁰

One possible answer is that the audience liked it. More correctly, the theatre company, including Southerne the dramatist, expected that the audience would like it. The epilogue spoken by Mrs. Verbruggen, who played Charlot Welldon, reveals the

¹⁸ The final scene is one of the most famous ‘points’ and is depicted in several illustrations added at the publication of the texts. See, for example, Illustration 1 below.

¹⁹ See Rich.

²⁰ Novak and Rodes argue, for example, that we can see thematic unity between women in plight and slaves in servitude, a ‘clear parallel between the institution of slavery and the institution of marriage’ (xxii). Joyce Green MacDonald disagrees with this view, stressing the difference between ‘being’ ‘treated as’ a commodity and ‘actually being a commodity’ (556).

company's attitude:

You see, we try all Shapes, and Shifts, and Arts,
 To tempt your Favours, and regain your Hearts.
 We weep, and laugh, join mirth and grief together,
 Like Rain and Sunshine mixed, in April weather.
 Your different tastes [*sic*] divide our Poet's Cares:

One foot the Sock, together the Buskin wears: (Epilogue, 1-6)

It was in 1695, when *Oroonoko* was premiered, that Thomas Betterton led chief actors away from the United Company and started producing plays at the Lincoln's Inn Fields. Competition between the two theatre companies started again; therefore they needed to tempt and regain the audience's favor more than ever. Theatre companies had to be aware of the taste of the spectators in order to attract them. The split-plot style is inherited from Southerne's previous well-received play performed in 1694, *The Fatal Marriage*, which was also an adaptation from Aphra Behn's short novella, *The History of the Nun*. It is no wonder that Southerne and the company anticipated another success using the same genre of drama, adapted from the same original author Aphra Behn's text, in the next season.²¹ Mita Choudhury properly pointed out that 'The marketability of any product depends upon the extent to which the producer is able to accommodate the demand of the consumer' (172). To meet the audience's demand is usually the best way to be profitable for the theatre company and the playwright: in order to achieve this, the audience's taste was the crucial factor. The theatre company's strategy for producing a play was itself an interactive project, in which both the theatre company's expectation for high profit and the audience's taste were involved.

The theatre where *Oroonoko* was staged was a 'theatre of interaction' and the spectators also took some role in creating the 'social bond' among the players and those who attended the theatre. It is widely held that *Oroonoko* was well received especially by the female audience from the early productions, as *A Comparison between the Two Stages*, published in 1702, describes this play first of all as 'the Favourite of the Ladies'

²¹ Jordan and Love comments that *The Fatal Marriage* was, 'graced by superlative acting from Elizabeth Barry, the greatest triumph of Southerne's career.' (5) They cite 'a letter received by a member of the Windham family of Felbrigg' in which the addresser comments that 'I never saw Mrs. Barry act with so much passion as she does in it' (5). Finally Jordan and Love suggest us to understand *The Fatal Marriage* in 'the special vein of theatrical emotionalism of which Southerne still remains the acknowledged master' (8). I agree with them, for the theatrical emotionalism also underlies *Oroonoko*.

(19). Female spectators' reaction to the play was so conspicuous that they shed tears at the production that even a satire for them was written:

At Fate's approach whilst OROONOOKO Groans,
Imoinda's Fate, undaunted at his own;
 Dropping a generous Tear *Lucretia* Sighs,
 And views the hero with *Imoinda's* Eyes.
 When the prince strikes who envy not the Deed?
 To be so Wept, who would not wish to Bleed?²²

The poet is slightly scornful of *Lucretia*, a representative of the female audience, who weeps at the theatre. The poet represents the voice inside *Lucretia* she envies *Imoinda's* death because many of the audience members moan for her. She wants to be wept over, or seen and pitied by the spectators around her. In the theatre of interaction those who attended the theatre could perform, just like players on stage, their passions. Passions were made visible not only on the stage through players acting, but also on the seats where the Ladies sat. Southern *Oroonoko* offered the audience an appropriate occasion in which they could show their sensibilities by weeping for the plight of the hero and the heroine.

What needs to be observed is the core of the sensibility shown by the audience's tears, which were triggered by the sad ending of blacked up *Oroonoko* and white *Imoinda*. The theatre company succeeded in providing a scene in which *Oroonoko* and *Imoinda* become simpler objects upon which female spectators can discharge the pity and sympathy which are their emotional reserve in *Oroonoko's* colonialist theatre. (MacDonald, 558) The audience could weep themselves out, discharging their emotions over the sad story served by the theatre company and performed through players' histrionics. We need to remember once again the fact that *Imoinda* was made into a white in this performance. The story from which the audience could get pleasure was composed not of a royal black couple sold into slavery but of a pair of a black hero and a white heroine. Mita Choudhury acutely suggests:

In the popular imagination, the story of slavery is sordid if not distasteful and certainly distant something that happens elsewhere. In performance the medium in which Behn's history was ritualized in the

²² John Whaley, 'On a Young Lady's weeping at Oroonooko [sic]', *A Collection of Poems*. London, 1732. 92-93, cited in Spencer 237.

eighteenth century the message that tends to get conveyed is often the message that the spectator wants to receive. (172)

The collective opinion conveyed by the play and also required by the audience the message that the spectator wants to receive was that the black couple in distress needed to be translated into a different form so that the people attending could share a moving experience and the audience could weep themselves out in order to show their sensibilities. A story of a black couple, both of them dying in the British colony, needed to be translated into a miscegenetic one to create a community for sharing a moving experience.²³ Moving for whom? Of course, for the small community that mainly or almost exclusively consists of white English people. The black couple of the Behn's original could not be the objects of pity in this play and thus blackness became the object of manipulation a black heroine was made invisible.

To summarize, the condition under which Southerne's *Oroonoko* was performed and also under which Imoinda was made white arises from the interactive relationship between the theatre company and the audience. At the beginning of the renewed competition with their rival company, Southerne and the Drury Lane Company needed to be aware of the audience's taste. On the other hand, the spectators had several expectations that needed to be met by the production company. The audience wanted to consume their favorite players, and they wanted a story that would provide them with a moving experience. They also expected to be seen by other people attending. It is not difficult to imagine that there were few actresses who, knowing the connotation of color, would dare to black up their faces, their faces being, in fact, the main attraction for at least some of the audience. Nor would the theatre company have thought it profitable. The troupe tried to offer what the audience would want to see, and the spectators expected to get satisfaction from the offering. The theatre company's strategy to attract people was to provide the audience with an opportunity to share a touching experience, as in the last scene where especially the women in the audience could shed tears to show their sensibilities, or just their faces, to other spectators. In the eighteenth century

²³ Miscegenetic couples consisting of a black man and a white woman, as in the case of *Othello*, have a long theatrical tradition and Virginia Mason Vaughan suggests that 'By the 1670s Londoners were probably more familiar with the products of cross-racial liaisons than their forebears though not surprisingly these dramas portray anxieties about miscegenation' (138).

theatre, everyone could get satisfaction from the production of *Oroonoko* only when the reality of slavery was distorted and appropriated for the profit of a theatre company and the happiness of the spectator. Passions were thought to be universal, but a particular way of performing was needed in order to share them among the people attending the theatre: a white woman instead of a black as a medium of universal passion. The project to make passion visible, both on the stage and in the seats of a theatre, was intertwined with a particular ideology which required making a black woman invisible on the stage. By observing the theatricality of *Oroonoko*, which was an important part of eighteenth century theatre, we can witness a function of the theatre as an ideology apparatus.²⁴ An ideology seeking to make profits by appropriating a group of people, namely black women, was generated and circulated through the performances of *Oroonoko* in the eighteenth century theatre.²⁵

²⁴ We can assume that the repeated productions of *Oroonoko* throughout the eighteenth century were also significant for the regenerating and confirming this ideology. Virginia Mason Vaughan, adapting Judith Butler's concept of performativity, argues that 'theatrical performance' helps to construct our conceptions of race and gender because it shares 'performativity's' repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigid regulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being. (3) For Butler, 'repeated stylization of the body' (45) or, more accurately, 'how to repeat' (202) is important because 'a radical proliferation of gender' (203) enables us 'to displace' the very gender norms that enable the repetition itself. (203) Butler realizes not only the possibility of changing 'a highly rigid regulatory frame' (45), or gender norms, but also the risk of confirming them through 'the repeated stylization of the body, a set of repeated acts' (45). It can be said that repeated productions of whitened Imoinda, a version of 'repeated stylization of the body' worked to performatively regenerate and circulate a sort of ideology through the theatre.

²⁵ John Ferriar's *The Prince of Angola* was a part of the project of the anti-slavery movement. This paradox 'that a text which has a racist attitude at the fundamental level was adopted into the anti-slavery movement' needs to be considered, though such a work is beyond my aim of this paper.

.OROONOKO.



Goussier del.

Goussier sculp.

MR. SAVIGNY in the Character of OROONOKO.

Oro. I'll turn my Face away, and do it so. ~

Published Nov. 23. 1776 by J. & P. Curlews & Partners

Illustration 1 Frontispiece from *Oroonoko* (London, 1776)

Bibliography

Primary Texts

- A Comparison between the Two Stages: A Late Restoration Book of the Theatre.* Ed. Staring B. Wells. Princeton: Princeton UP, 1942.
- Aston, Tony. "A Brief Supplement to Colley Cibber, Esq." *The Cabinet; or, Monthly Report of Polite Literature.* Vol. 3. London, 1808. 265-67.
- Cibber, Colley. *An Apology for the Life of Colley Cibber.* Ed. B. R. S. Fone. 1968. Mineola: Dover, 2000.
- Ferriar, John. *The Prince of Angola.* Manchester, 1788.
- Gildon, Charles. *The Life of Mr. Thomas Betterton, The Late Eminent Tragedian.* London, 1710.
- Hawkesworth, Thomas. *Oroonoko.* London, 1759.
- Southerne, Thomas. *Oroonoko. The Works of Thomas Southerne.* Eds. Robert Jordan and Harold Love. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1988. 85-180.
- "Tryal of Skill" *Poems on Affairs of State: Augustan Satirical Verse 1660-1714.* Ed. Frank H. Ellis. Vol. 6. New Haven: Yale UP, 1970. 679-711.

Secondary Texts

- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity.* 1990. New York: Routledge, 2007.
- Choudhury, Mita. *Interculturalism and Resistance in the London Theater, 1660-1800: Identity, Performance, Empire.* Lewisburg: Bucknell University Press, 2000.
- Descartes, René. *The Passions of the Soul.* Trans. Stephen H. Voss. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1989.
- Elmore, Jenifer B. "The Fair Imoinda: Domestic Ideology and Anti-Slavery on the Eighteenth-Century Stage." *Troping Oroonoko From Behn to Bandele.* Ed. Susan B. Iwanisziw. Aldershot: Ashgate, 2004. 35-58.
- Ferguson, Margaret W. "Juggling the Categories of Race, Class, and Gender: Aphra Behn's *Oroonoko*." *Women, "Race," and Writing in the Early Modern Period.* Eds. Margo Hendricks and Patricia Parker. London: Routledge, 1994. 209-24.
- Freeman, Lisa A. *Character's Theatre: Genre and Identity on the Eighteenth-Century English Stage.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2002.
- Goreing, Paul. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture.*

- Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Hume, Robert D. "Theatre History, 1660-1800: Aims, Materials, Methodology." *Players, Playwrights, Playhouses: Investigating Performance, 1660-1800*. Eds. Michael Cordner and Peter Holland. London: Palgrave Macmillan, 2007. 9-44.
- Jaher, Diana. "The Paradoxes of Slavery in Thomas Southerne's *Oroonoko*." *Comparative Drama* 42:1 (2008): 51-71.
- Jordan, Robert and Harold Love. "[Introduction to] The Fatal Marriage." *The Fatal Marriage; or the Innocent Adultery. The Works of Thomas Southerne*. Eds. Robert Jordan and Harold Love. Vol. 2. Oxford: Clarendon Press, 1988. 5-9.
- Kaul, Suvir. "Reading Literary Symptoms: Colonial Pathologies and the *Oroonoko* Fictions of Behn, Southerne, and Hawkesworth." *Eighteenth-Century Life* 18 (1994): 80-96.
- Leacroft, Richard. *The Development of the English Playhouse*. Ithaca: Cornell UP, 1973.
- Loftis, John, Richard Southern, Marion Jones and A. H. Scouten. *The Revels History of Drama in English. Volume V 1660-1750*. London: Methuen, 1976.
- Love, Harold. "Continuities in English-language Theatre, 1660-1860." *Eighteenth Century Life* 11 (1987): 83-93.
- MacDonald, Joyce Green. "Race, Women, and the Sentimental in Thomas Southerne's *Oroonoko*." *Criticism* 40:4 (1998): 555-70.
- Milhou, Judith and Robert D. Hume. *Producible Interpretation: Eight English Plays 1675-1707*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1985.
- Novak, Maximillian E. and David Stuart Rodes. Introduction. *Oroonoko*. By Thomas Southerne. Eds. Maximillian E. Novak and David Stuart Rodes. Lincoln: U of Nebraska P, 1976. xiii-xlii
- Nussbaum, Felicity A. *The Limits of the Human: Fictions of Anomaly, Race, and Gender in the Long Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Oldfield, J. R. "The 'Ties Of soft Humanity': Slavery and Race in British Drama, 1760-1800." *Huntington Library Quarterly* 56 (1993): 1-14.
- Orr, Bridget. *Empire on the English Stage 1660-1714*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Rich, Julia A. "Heroic Tragedy in Southerne's *Oroonoko* (1695): An Approach to a

- Split-plot Tragicomedy. *Philosophical Quarterly* 62 (1983): 187-200.
- Roach, Joseph R. *The Player's Passion: Studies in the Science of Acting*. 1985. Ann Arbor: U of Michigan P, 1993.
- Rogerson, Brewster. "The Art of Painting the Passions." *Journal of the History of Ideas* 14:1 (1953): 68-94.
- Rosenthal, Laura J. "Owing *Oroonoko*: Behn, Southerne, and the Contingencies of Property." *Renaissance Drama* n.s. 23 (1992): 25-58.
- Spencer, Jane. *Aphra Behn's Afterlife*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Sypher, Wylie. *Guinea's Captive Kings: British Anti-Slavery Literature of the Eighteenth Century*. 1942. New York: Octagon Books, 1969.
- Vaughan, Virginia Mason. *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Velissariou, Aspasia. "'Tis Pity That When Laws Are Faulty They Should Not Be Mended or Abolish'd: Authority, Legitimation, and Honor in Aphra Behn's *The Widow Ranter*." *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 38:2 (2002): 137-66.

現在完了形の用法に関する一考察
— 過去時制、現在完了進行形との比較を中心に —

伊関 敏之*

A Study on the Usage of Present Perfect
— with special reference to the Comparison of Past Tense and Present Perfect Progressive —

Toshiyuki ISEKI

Abstract

In this paper, we will mainly examine the usage of Present Perfect. In this connection, we will especially refer to the comparison of Past Tense and Present Perfect Progressive.

In School English Grammar, it is often said that Present Perfect has three or four usages, namely, completion, result, experience, and duration.

But making a careful observation about it, its usages overlap with Past Tense and Present Perfect Progressive in many respects.

Therefore, we will consider the usage of Present Perfect in various aspects.

序論

本研究では、cognitive な視点を取り入れながら現在完了の用法について考察し、その本質に迫ることを目的とする。現在完了には、完了・結果、経験、継続という3つないし4つの用法があるということは、学校英文法でよく知られていることである。しかし、よく観察してみると、過去時制や現在完了進行形と重なり合う部分も多いことがわかる。事実、アメリカ人は現在完了で言うべきところを過去時制で言うまで述べている本もある (Turney 1988, pp.186-8)。また、ある本に載っている例文を見てみると、just now という語句が現在完了と共に用いられていた (Halliday 1994², pp.201-4)。これはどういうわけであろうか。以上のような点について、私見を交えながらいろいろと考察していくことにする。先行研究においてもいろいろなことが述べられており、大変有益な論考が多いが、筆者なりの独自の見解を述べているところが特に注目される。

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

1. 現在完了の用法について

1. 1 従来の考え方とその発展

現在完了で最も大切なことは「過去の動作・状態 [p.p.] を関連させながら、実は現在の状態 [have (or has)] を述べている」という点である。(これは、英語が「動作」よりも「状態」(=結果)を非常に重要視するという性格に起因する。)従って、次の3つの文のように、過去の状態・動作 [下線部分] を関連させながら現在の状態 [太字部分] を述べる時に現在完了を用いるのである。

イ. 「ちょうど手紙を書き終えた (ので一休みできます)。」 (*I have just finished writing (or have just written) a letter.*)

ロ. 「彼はアメリカに行ってしまいました (ので今いません)。」 (*He has gone to America.*)

ハ. 「私は以前アメリカに住んだことがあります (からアメリカのことはよく知っています)。」 (*I have lived in America before.*)

ニ. 「私はロンドンにここ十年間住んでいます (からロンドンのことはよく知っています)。」 (*I have lived in London these ten years.*)

なお、これらの文を、一般の文法書的な分類にあてはめると、イ. が「完了」、ロ. が「結果」、ハ. が「経験」、ニ. が「継続」ということになる。しかし、現在完了に関しては、分類よりもまずは「過去の状態・動作の結果としての現在の状態」としてとらえるのが何よりも大切である(岩垣 1980, p.56)。ここまでは、従来の学習英文法書で述べられていることと同じ内容であるが、さらに次のように話が展開されている。

一般に「現在完了」には「完了」「結果」「経験」「継続」の四つの意味があるとされているが、「継続」と他の三つは分離して考えなければならない。ということは、「完了」「結果」「経験」は、いわば同じだからである。どういう点で同じかという点、例えば、

I have written my composition. (私は作文を書いてしまった。) [完了]

He has gone to America. (彼はアメリカに行ってしまった。) [結果]

He has written a book. (彼は本を書いたことがある。) [経験]

と分類されるものは、それぞれ、

The composition is ready. (作文はできている。)

He is now in America. (彼は今アメリカにいる。)

He is an author. (彼は著述家である。)

ということで、これらはすべて「現在の状態」(=結果)を表している。従って、現在完了の用法は、「結果」と「継続」に分ければよいのである。それでは何故「結果」を「完了」と「経験」に分けるのかというと、一つの動作の結果は、① なされた事物に残る直接的結果 (Immediate Result) と ② 行為者の経験・知識・性格などに残る永続的結果 (Remoter Result) の二つに分けることができるからである。そして、① を「完了」(・・・してしまった)、②を「経験」(・・・したことがある)と分けているのである。

次例参照：－

① *I have read this book, so I will lend it to you.*

(僕は読んでしまったから、君に貸してあげよう。)

I have not the money. I have given it to my brother.

(その金は持っていないよ。弟にやってしまったから。)

② *I have read this poem somewhere, but I forget where.*

(この詩はどこかで読んだことがあるが、どこであったか今ちょっと思い出せない。)

I know that beggar. I have given him some money before.

(僕はあの乞食を知っている。前に金をやったことがあるから。)

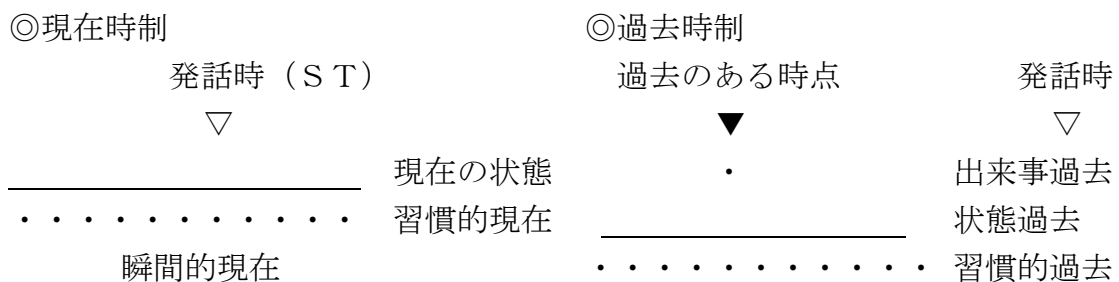
－岩垣 1980, p.57

このような考え方は、従来の学校英文法で教えられていることよりもさらに発展した内容であると言えよう。ある面において、現在完了の本質を追究しているところがあるからである。

1. 2. cognitive な視点を取り入れた考え方 (私見)

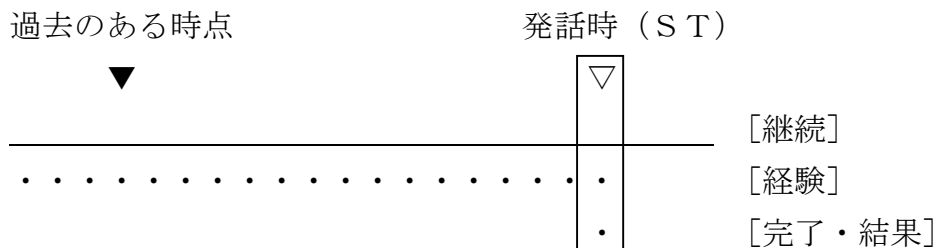
上述の考え方を参考にして、cognitive な視点を取り入れながら考察してみる。私見では、現在完了を図式化すると次のようになる (現在時制・過去時制もあわせて載せている)。

Figure 1. 現在時制・過去時制・現在完了の発話時 (S T = Speech Time) との関係を図式化したもの



－Quirk *et al.* 1985, p.180, p.186; 鈴木・安井 1994, p.170, p.187

◎現在完了



現在時制と過去時制の図を基にして、現在完了の図を表してみると上のようになる。この図を見るとわかるように、現在完了で特徴的なのは の部分に焦点 (focus) が当てられているということである。その他の部分

(_____ , . . . , . の部分) に関しては、同じ発想でよいということである。これが意味することは、別の言い方で言えば、現在完了は現在時制や過去時制と重なり合う部分も多いということである。

このことを認知言語学の根幹をなす考え方の一つであるプロトタイプ理論を使って図に表すと、次のようになる。

Figure2. 現在完了を中心にすえた場合のそれぞれの時を表す言い方との関係

F = Focus

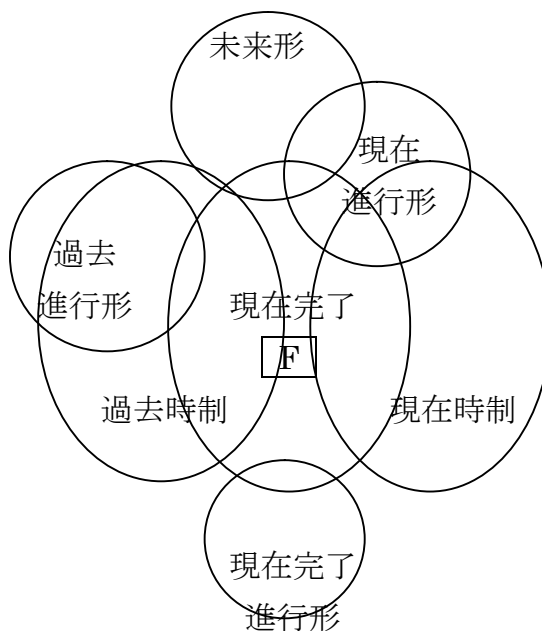


Figure 1. の は、ここでは F に相当する (つまり、現在完了のプロトタイプ的な使い方である。そこを中心にしていろいろ overlap しているのがわかるが、特に過去時制と重なり合う部分が多いことに注目する必要がある

る（ここでは[F]の部分も過去時制と重なり合っている）。上述のように、今までの見解では、現在完了は過去の状態・動作を関連させながら、あくまでも現在の状態を述べる時に用いられるということであるから、[F]の部分も含めて過去時制と一番重なり合う部分が多いというのは新しい見方である（この辺の事情については次節で述べる）。

それから、[F]についてであるが、この中核的な部分が意味することは、関心は発話時（S T）にあり（それに至るまでの経緯は _____ でも・・・でも・・・でもよい）、いずれにせよ何か（断続的に）継続してきたことが発話時（現時点）で表出されたものと考えてよい。ただし、言葉は発せられた瞬間にはもうすでに過去のことになってしまうので、どうしても過去時制との接点が大きくなるのである。

従って、そのように考えてくると、現在完了を使うか過去時制を使うかの判断はあまり厳密なものではなく、話者の主観的判断によることが多いということがわかる。

2. 過去時制との接点

現在完了は過去時制と重なり合う部分が一番多いということを上で述べたが、ここでは具体例を通して見ていくことにする。Turney (1988, pp. 186-8) では、アメリカ人は現在完了を過去でいうという項目を設けて興味深い説明をしている。ただし、Turney が問題にしているのは、現在完了の用法のうち完了・結果・経験の用法に限られているので注意する必要がある。つまり、継続用法だけは別に考えなければならないことを意味しているのである（上述の岩垣 1980 でも触れられていた）。なぜそうなるのかというと、以下の例を見ればわかるように、現在完了が過去時制と言い換え可能なのは、継続用法を除いた完了・結果・経験の用法であるからである。

(1) a. Have you eaten lunch yet? b. Did you eat lunch (yet)?

(1 a) はイギリス人が、「ランチ、もうすませた？（まだだったら、一緒に食べない?）」と聞く時に用いることが多い。(1 b) は yet を付けて考えると、「お昼、まだ、食べた?」というへんな表現になる。yet を取った表現に至っては、「お昼、食べ終わった?」であり、過去でもいつの話なのか、漠然としている。つい、When? (先週のお昼のこと?いつのランチのことをいってるんだい) と、聞きたくなくなってしまう。イギリス人としては、yet があるからこそ、完了を呼ぶ、セリフが完了になる。ところが、アメリカ人の同僚の言語学者に言わせると、

特にユダヤ系アメリカ人は、彼らのイディッシュ語 Yiddish の影響からか、*Did you eat lunch yet?* と、*yet* (すでに、もう) を付ければ完了だとわかるから、過去形だっていいじゃないか、となる。なるほど、アメリカ人の手にかかると、英語が単純化されていくなあ、と感心する一方、耳ざわりでも、そんな英語が主流になるのか、少し危惧の念にかられる (Turney 1988, pp.186-7)。

上例の説明からもわかるように、特にアメリカ人においては、過去時制が現在完了と変らない意味で用いられていることがわかるのである。こうなると、問題は主観的か客観的かということよりも、アメリカ英語かイギリス英語かという社会言語学の領域に近づくことになる。いずれにせよ、上述のような例においては、現在完了で言っても、過去時制で言ってもよいという結論になる。次の例はどうか。

- (2) a. She arrived yesterday. b. She arrived just now. c. She has arrived just now.
d. I just finished my homework. e. I have just finished my homework.
f. Did you ever see a shooting star? g. Have you ever seen a shooting star?

上の (2b~2g) はそれぞれペアになっている。従来の考え方では (2b と 2c) のペアについては (2b) の方が、(2d) と (2e) のペアについては (2e) のう方が正しいとされてきたが、これらはいずれも正しいことになる。(2f) と (2g) のペアについても同様である。例えば、(2c) の言い方について見てみると、*just now* は明らかに過去を表す語句であるから現在完了とは一緒に用いられないと一般的には言われてきた。しかし、よく考えてみると、日本語でいう ほんの少し前も今ちょうども時間的にはほとんど差がないということがわかる。従って、(2c) のように、*just now* と現在完了を組み合わせても OK であるし、(2d) のように *just* と過去時制を組み合わせても OK だということになる。つまり、従来言われてきたように、過去時制と現在完了の区別がそれほど厳密なものではなく、お互いに重なり合う部分も多いということを示しているのである。ということは、*just, just now, now* のような 3つの表現は、用法的にも意味的にもお互いに重なり合う部分が多いということでもある。

- (3) a. He just left. b. He has just left. c. He left just now.
d. He has left just now. e. He has left now. f. *He left now.

さすがに *now* と *left* の組み合わせだった例である (3f) は不可であるようだが、その他はみな OK である。

たった今 (3f) は不可であると述べた (cf. 小西・南出編 2001³, p.1278) が、(3f) のような表現まで可能であると述べているものもある (cf. 田中・武田・

川出編 2003, pp.1121-2)。

ここでは、次のような説明および例が載っている。「[現時点に隣接する過去・未来]今さつき、たった今;今度は、この次は / I saw a flash of lightning now. 今、稲妻が光った / I cleaned this table. What shall I do now, Mom? このテーブルきれいにしたよ。ママ、今度は何やるの」。

要するに、現在を基点として、現時点に隣接する過去・未来と一緒に now を用いてもOKであるということである。従って、この論法でいけば、(3f) のような言い方も可能であるということになる。

N. B. この now という語に関して注意すべきことがさらに2つある。

① 次のような例では、now は過去形と共に用いてもよいとされている。

He was now a national hero. 彼は今や国民的英雄であった。

—竹林・吉川・小川編 1994⁶, p.1227

ただし、このような例は [物語の中で] 用いられるとされているので、いわば特殊な状況のもとでの用法であるということが言えるので、上記の説明においては考慮しないこととする。

② 英語の now と日本語の「今」とでは、カバーする領域が異なっているということである。つまり、日本語の「今」は now より対象となる時間が短く、むしろ at the moment に当ることも多い (cf. 小西・南出編 2001³, p.1278) ようである。ちなみに、at the (very) moment という語句を同英和辞典で調べてみると、次のように書かれている。「[現在時制で] 今のところ; ちょうど今; [過去時制で] ちょうどその時」。現在時制と過去時制とにまたがって用いられるということは、at the (very) moment という語句は日本語の「今」よりも使用範囲が広いということが言えよう。「今」→ at the (very) moment now の順に、使用範囲が広がっている。つまり、日本語の「今」は、上記の訳語の「ちょうど今」とほとんど同じ使われ方しかないということになるであろう。このように見ると、英語の now という語の使用範囲の広さが、取りも直さず上記 (3c) ~ (3f) までに至る例文での使われ方に反映されているということがわかるのである。

上述の説明からもわかるように、過去時制と現在完了の区別がそれほど厳密なものではなく、お互いに重なり合う部分も多いということが例証されたのである。このことを、鈴木・安井 (1994, p.278) では、過去時制が現在完了相と同じ意味で用いられる例も存在するとして、次のような例を挙げて、興味深い説明をしている。

(4) a. I saw him a moment ago.

b. I~~ø~~ve just seen him.

(5) a. He went a moment ago.

b. He~~ø~~ just gone.

—Palmer 1974, p.77

「(4 a) – (5 a) の過去時制と (4 b) – (5 b) の現在完了相の文とが同じ意味を表すということは、いずれの形式も、同じ状況を正しく指し示すのに用いられるということである。(4 a) – (5 a) のように、過去時制の文に a moment ago が用いられていると、その出来事が起った時は、現在に限りなく近づくことになる。つまり、現在に限りなく近い過去は、現在とかかわっているという現在完了の意味と、限りなく「同じ」になるのである。I knew など、それを忘れるということが介在しにくい事柄であれば、過去時制の I knew が成り立っていれば、I know という現在時制、あるいは I~~ø~~ve known という現在完了相が成り立っているということになる。このように、過去時制と現在完了相とが限りなく「同じ」意味を表しうるという場合はあるが、そのような場合であっても、過去時制と現在完了相とがまったく等価であり、区別がなくなるということではない。」と書かれている。確かに、過去時制と現在完了相というお互いに異なった表現形式がある以上、両者が本質的にまったく等価になるということは現実にはないであろう。しかし、事実ある使い方においてはそのようになっているということも、今までの説明から明らかである。両者の本質を理解し、どこまで用法が overlap しているかを検討していくことが今後必要である。

3. 現在完了進行形との接点

(6) a. I have been studying English for ten years.

b. I have studied English for ten years.

従来一般的な英文法書では、「[動作動詞] を使って「継続」の意味を表すには現在完了進行形にする」というのが普通の説明である。

ここでも今まで一般的に言われてきた説に反して、(6 b) のような言い方も OKであると筆者は主張する。事実、ネイティブ・スピーカーに確認したところほとんど違いがないそうである (Phillip J. Robberson 氏の御指摘による)。

江川 (1994¹⁴, p.41) には、次のような記述がある。「<注意>上のように現在までの動作の継続を表すには動作動詞の完了進行形を使うが、一部の動作動詞は単なる完了形でもよい。We have studied / have been studying English for three

years. 単なる完了形か完了進行形かによって微妙な差はあるが、諸君自身の英語としては「動作の継続は完了進行形」ということにすればよい。」とある。一部の動作動詞とは何なのか、また微妙な差はあるとあるが、それはどのようなものなのか、ここでは述べられていない。さらに、江川 (1991³, pp.241-2) では、もう少し詳しい記述が見られる。

「B. 現在完了と現在完了進行形 次の動詞は現在完了でも継続を表せる。

expect, hope, keep, learn, lie, live, rain, sit, sleep, snow, stand, stay, study, teach, wait, want, work

I have lived / have been living in New York *for the past ten years.*

(ここ 10 年間ずっとニューヨークに住んでいます)

She has learned / has been learning to play the piano *since she was three years old.*

(彼女は 3 歳のときからずっとピアノを習っています)

I have long wanted / have long been wanting to visit Naples.

(長い間ナポリを訪れたいと思っていました)

《参考》これらの動詞の現在完了は、期間を示す副詞語句がないと継続の意味を表すことができない。

I have (already) learned 4,000 English words. <完了>

([もう] 英単語を 4 千語覚えました)」とある。

ただし、動作動詞の場合は、たとえ“発端”や“期間”を示す副詞(句・節)がついていても、‘have +p.p.’は、例えば、**I have learned English for five years.** (私は五年間英語を習ってきました。[現時点までの経験] / 私は五年間英語を習ったことがあります。[過去の経験]) のようになり、決して「継続」の意味にはならない。「継続」を表したければ、**I have been learning English for five years.** (私は五年間英語を習っています。) としなければならない。」と主張している学者もある (cf. 岩垣 1980, p.62)。

解説 B. 各例とも、単なる現在完了と現在完了進行形との間に差があるかどうか問題になるが、大体において差はないと考えてよいであろう。ただ、上にあげた動詞の中でも lie, sit, stay, wait など通例あまり長くない継続動作を含意する動詞には、現在完了進行形が好まれる (Leech, *Meaning*, §77)。つまり、次の例では明らかに b) の方が自然である。

a) **I've sat** here all afternoon. (午後ずっとここに座っていました)

b) **I've been sitting** here all afternoon. (同上)

これらの動詞の現在完了は期間を示す副詞がなければ継続を表せないと言っ

だが、逆に現在完了進行形はそういう語句がなくても継続の意味を表す。これは継続を表す現在完了と現在完了進行形との大きな相違点と言えよう。

The road is wet, because it *has been raining*.

(ずっと雨が降っていたから、道がぬれている)

Cf. The road is wet, because it *has rained* this morning.

(けさ雨が降ったから、道がぬれている)

—江川 1991³, p.242

上記下線部のような説明は、確かに継続を表す現在完了と現在完了進行形との大きな用法上の相違点となっはいるが、それでもなお両者の（微妙な）意味の違いを説明したことにはなっていないのである。

強いて両者の違いを説明すれば、次のようになるであろう。

① *I have lived* here for three years. と *I have been living* here for three years. との間に実質的には大した違いはない。その間の違いは、*I live* と *I am living* とのそれと同じく、*have been living* の方が叙述がより生々としていて、ときに感情的色彩が加わるということであろう (cf. 太田 1954, p.66)。

② *The Browns have lived* in that house since their marriage. と *The Browns have been living* in that house since their marriage. という2つの文の違いについて—2番目の表現は、話し手が一時的とみなす状況を描写している；従って、ブラウン夫婦が結婚したのはそんなに前のことではないということを暗示している (cf. Leech, 1987², p.49)。

③ *I have studied* English for five years. と *I have been studying* English for five years. という2つの文の違いについて—前者は[完結] 後者は[未完結] を含意する。従って、前者では現時点よりも先に英語の勉強をするという含意は必ずしも含まれておらず、やめてしまっても構わないわけであるが、後者ではこれから先も継続して英語を勉強していくという含意があるということである。

ただし、この違いは微妙なものらしく、両者には違いはほとんどないと言っているネイティブ・スピーカーもいる (Phillip J. Robberson 氏の御指摘による)。

以上のような、3つの違いをどの程度まではっきりと認識するかは、話し手の主観によるところが大きいと思われる。

4. その他注意すべきこと

(7) a. I hear that he is sick. b. I heard that he is sick.

c. I~~ve~~ heard that he is sick.

2. 過去時制との接点という項において、I know も I knew も I~~ve~~ known も意味的には限りなく近くなるという趣旨のことを述べたが、上述の(7a)～(7c)のような言い回しについても同じことが言える。つまり、彼が病気であるということを誰かから聞いている(つまり、知っている)というのが(7a)の場合で、誰かから聞いた(だから、知っている)というのが(7b)の場合であり、(7c)も誰かから聞いた結果が現在にまで残っている(つまり、知っている)ということなので、結局3者ともほとんど違いがないということになる。このような使い方は、say; tell; hear; write; read; find; forget; come などの動詞に限られるとしている。ただし、もはや確定した表現になってしまっている場合には、伝える意味内容が異なる場合もある。次の各文を比較せよ。

(8) a. Where do you *come* from? (お国はどちら?)

b. Where *have* you *come* from? (どちらからいらっしゃいましたか?)

(9) a. I *forget* his name. (名前を忘れた、ちょっと思い出せない。)

b. I *have forgotten* his name. (名前をすっかり忘れて、どうしても思い出せない。)

(10) a. I *hear* that he is going to resign. (彼はやめるそうだ。)[単なる噂]

b. I *have heard* that he is going to resign. (彼はやめるとのことだ。)[確かな聞き込み]

—岩垣 1980, p.39

なお、I hear = I have heard の語法については、安藤 (1996, pp.75-9) に詳しい。

その他、特殊な用法としては、次のような説明がある。

① 完了相と似た意味を持つ進行相

We~~re~~ eating more meat since war.

(cf. We~~ve~~ been eating more meat since war.)

He~~s~~ going to work by bus since his car broke down.

(cf. He~~s~~ been going to work by bus since his car broke down.)

—Palmer 1974, p.69

進行相の文と完了進行相の文とはほぼ同じ意味であるとされるが、完了進行相の文よりも、進行相の文のほうが、行為が未来にも続いていくという感じが含意される。

この他、単純形、進行相とも意味の変わらないものという項目で興味深い説明がなされているが、現在完了とは直接的には関連がないのでここでは割愛する。

—鈴木・安井 1994, pp.254-8

最後に、現在完了と現在時制との接点として、次のような例も見受けられる。

It~~ø~~ been [is] now nearly ten years since we last met.

(この前私たちが会ってからもう 10 年近くになる)

—井上・赤野編 2003, p.1371

5. 結論

以上の議論から、一番最初に問題点として挙げた **just now** は実は過去時制だけではなく、現在時制でも現在完了でも使用可能であるというわけである。また、現在完了は過去時制と用法的にも意味的にも重なり合う部分が多いことがわかり、その他現在完了進行相、現在進行相、現在時制などとも重なり合う部分があることを例証してきた。

歴史言語学的に見ると、姉妹言語であるドイツ語と同じように、過去時制との区別があまりつかなかったところからスタートして、過去時制とは明確な違いがある英語独自の現在完了形を発達させてきた。その辺の事情については、中尾 (1979)、中尾・児馬編 (1990)、中尾著、児馬・寺島編 (2003) などを参考にするとよい。

しかし、最近では、継続用法を除く用法 (完了・結果、経験) のすべてに渡って、過去時制との区別がなくなっている。つまり、現在完了形と過去時制とを意味の区別なく使う傾向があると言えよう。従って、意味的には、昔の現在完了形に少し逆戻りしているということになるので、とても興味深い現象であると結論できる (**回帰現象**)。

このような言葉の回帰現象は、特に語彙の面でよく起っているようである。例えば、日本語を一つ例に取ってみよう。それは、「エロ」ということばの意味変化である。80 年前「エロ」は、超イケてる言葉だったようである。つまり、いい意味で使っていた。その後、周知のごとく、「あまりよろしくない意味合いの言葉」として定着していった。しかし、21 世紀になると、「エロ」は再び意味に関しては「良化」の方向に向いてきていると言えるであろう (cf. 伊関 2011, p.190)。文法 (統語論) の分野でも、このような回帰現象が起ったとしても不思議なことではないと思われる。

次節の6. 問題点および今後の課題③でも述べるように、この小論では、現在完了形には2用法があるという考え方を支持する。Bolinger の言うように、1用法で十分であるという考え方の妥当性を検証し、2用法説と比較検討することが筆者にとって今後求められる一番の課題である。その際には、継続用法の扱い方および考え方がポイントになることは言うまでもない。

例えば、田中・佐藤・河原（2003, p.74）には、次のような例がある。

「A bad cold has been annoying me for more than a week.

（ひどい風邪で1週間以上悩まされている）＜継続＞

確かに、現在完了形のかわりに過去形で済ますことができる場合も多いけれども、継続の用法だけはそうすると意味が変わってしまう。上述の例文で、was annoying を使うと、現在と切り離された過去のことになって、今は元気なんだろうという感じになってしまう。」と書かれている。つまり、継続用法だけはその他の用法と別扱いすべきであるという主張を支持する一例であると言えよう。

6. 問題点および今後の課題

少なくとも次の6つが考えられる。

- ① 今まで例証してきたように、現在完了を中心として過去時制、現在完了進行相、現在進行相、現在時制などのお互いにパラフレーズ可能であるとされている表現同士が、どこまでほとんど意味に違いをもたらすことなく使用することができるのかということさらには究明していくこと。
- ② 小西（2003, pp.66-9）では結論として、just now には現在のところ英米の語法書はもちろん、辞書にも完了形との共起はあげられていないとの理由で、「現在完了形と共に用いる人もあるが、避けた方がよい」との考え方を示しているが、筆者はこの考え方に否定的である。なぜなら、英米を含む9名のインフォーマントに、I've just now received word that they've arrived safely.（ちょうどいま、彼らが無事に到着したという知らせを受けた。）という例を示したところ、全員がOKであると認めたそうである（cf. 柏野1999, pp.164-5）ので、語法書や辞書に載っていないからといって、just now は現在完了と共に用いるべきではないと決めつけるのには問題があると言わざるを得ない。語法書や辞書にそのような使い方が載っていないから、使ってはならないということであろうか。そのような理屈が究極的に進んでくれば、例えば、Have you ever seen a UFO? という意味で、Did you ever see a UFO? などとは言えなくなってしまうであろう。また、この問題にはアメ

リカ英語かイギリス英語かというような社会言語学的な視点からの考察も必要とされる面もあるようである。さらには、ネイティブ・スピーカーにおいても個人的にどのような使用の習慣があるのか、あるいはその時の気持ちの持ちようによって無意識的に現在完了と過去時制とを自由に使い分けているという可能性もあり、一概には言えないが、**just now** と現在完了との共起は一般的に認めてもよいと思われる。なお、「**just now** + 現在完了」に関して、**just now** の現れる位置という視点から面白い考察がある。中位 U S 83%、UK 39%、後位 U S 68%、UK 63%。後位については米英共に過半数の人が容認しているのに対し、中位が米英でこんなに差があるのはどうしてかという疑問である (cf. 小西 2003, p.68)。これについての解答は、今後の課題としたい。

③ 柏野 (1999, p.172) には、次のような興味深い説明がある。

「本書では、上で述べたように、従来 of 慣例にならって、現在完了形を「完了・結果」「継続」「経験」の3用法に分類する立場をとる。このように、現在完了形を3用法に分類したわけであるが、ここで強調したいのは、この3用法には「現在との関連性」を最も顕著に表すものから希薄にしか表さないものまで段階性が認められるということである。結論から述べると、「現在との関連性」を最も強く表しているのは、「完了・結果」用法で、「継続」用法がそれに続き、「経験」用法は「現在との関連性」を示しはするが、その現れ方が希薄であると言える。これを図示すると次のようになる。

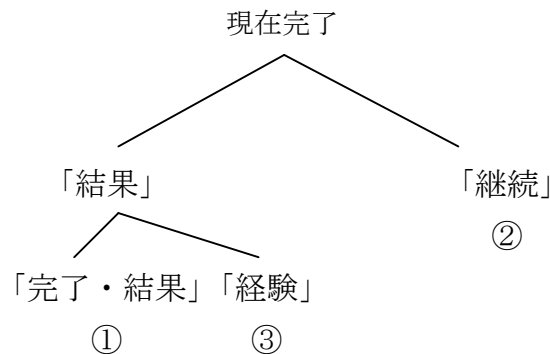
完了・結果 > 継続 > 経験 と書かれている。

この他、現在完了形には、「完了・結果」用法を二つに分けて4用法に分類しているもの、「経験」を表す用法と「完了・結果」を表す用法を「不定完了」(indefinite perfect) として一つにまとめ、現在完了形の用法を2分類する立場もある。さらには、「現在完了形の意味は一つしかなく、文脈に引かれて用法を認めるのは誤りである」という人までいるようである (柏野 1999, pp.171-2)。

この現在完了形の意味は一つしかないとする見解は、中右実訳 (1981, pp.35-7) に基づくものである。

ここで筆者の考え方を示しておくことにする。現在完了形の用法は、まず大まかには二つに分けて考えて(「結果」と「継続」の二つ)、その「結果」の用法の中でも「完了・結果」というプロトタイプ的な用法から、「経験」というプロトタイプから少し離れた用法までとする。それとは別

に、「継続」という用法を独立して設定するというものである。図示すると、次のようになる。



この図の中での①～③という数字は、上記の「現在との関連性」という立場から見たいわば現在完了らしき順序を示しているものである。このように、大きく「結果」と「継続」の二つに分類した上で、プロトタイプのなものから順に見ていくと、「完了・結果」→「継続」→「経験」という順になるようなので、この現在完了の用法の複雑さがよくわかる。

以上のような私見を示したものの、「継続」の用法の位置付けなどいまだにすっきりと分類できていない部分もあるので、今後さらに検討していきたい。

- ④ 鈴木・安井 (1994, p.272) では、解釈という点から次のような興味深い説明をしている。「多くの現在完了相は、基本的には、経験の意味と継続の意味とをもっているが、現在まで続いているということが明示的に副詞で表されているか、あるいは、文脈によって明らかであり、経験の解釈の可能性がきわめて低いか不可能である場合を除けば、聞き手は現在完了相を自動的に経験の意味で解釈するのが普通である。例えば、(11a) は、since 1982 という現在まで継続していることを示す副詞があるので継続の解釈をうける。これに対して、(11b) は、そのような副詞がないので経験の解釈となる。

(11) a. Since 1982 John has lived in Paris.

(1982 年以来ジョンはパリに住んでいます)

b. John has lived in Paris.

(ジョンはパリに住んでいたことがあります)

プロトタイプの度合からすれば、(11b) のような文は継続の意味に解釈してもよいように思われるが、そうはならないで経験の意味に解釈するのが普通であるというのはどうしてであろうか。また、例えば、次のような文

はどうであろうか。

(12) I have read this book.

(私はこの本を読んだところだ [完了・結果])

(私はこの本を読んだことがある [経験])

この場合には、(12) の文が [完了・結果] の意味であるのか、[経験] の意味であるのか判別することが一般的には不可能であると言われているが、なおその場合においても、現在完了相の意味（用法）を解釈する際に、優先順位があるということはないのであろうか。つまり、現在完了のプロトタイプ度と解釈における優先順位との間には何か関係があるのであろうか。あるいは、両者の間に何も相関関係はなくとも何か別のことが言える可能性があるのであろうか。今後の課題としたい。

⑤ 安藤（1996, pp.53-66）では、第4章 完了形の諸問題というところで著者独自の提案をしているので、その見解を参考にしながら、今後検討していく価値が十分にあるものと思われる。

⑥ 現在完了形の論考の中に取り入れるべき視点としては、大まかに言って次の2つの立場がある。

1、認知言語学的な立場

2、社会言語学的な立場

例えば、I met him on [in] the street. (私は通りで彼に会った) と言いたい時には、次のように考える。

1、の立場にある人たちは、異なった前置詞が使われることによって、私が歩いている通りの風景が変わってくることを指摘する。根本的に言って、「形が違えば意味が違う」のであるから、当然このような違いも十分に考慮すべきであると考えてるのである。

一方、2、の立場にある人たちは、この場合異なった前置詞が使われるのは、アメリカ英語とイギリス英語の違いによるものであると主張する。ということは、細かな認知的な違いなどは考慮していないということになる。

要するに、今回のような現在完了形の諸問題を考察する上では、どの程度社会言語学的な問題として捉えるべきなのであろうか。換言すれば、どの程度まで認知言語学的な視点を取り入れて説明すべきなのであろうかということである。

さらには、一つの考え方として、中尾・児馬編（1990, pp.109-10）には次のような大変興味深い記述がある。「なお、過去時制による現在完了用法

が現代アメリカ口語英語に見られる。Vanneck (1955) はこれは古い用法の名残りではなく、アメリカ英語における新たな発達とする。しかし、Visser (1963-73: §754) は “Mayflower English” の残存であろうという。」と書かれている。

このような点に関しても考慮すること（歴史言語学的な立場も考慮すること）が、今後必要になってくるかもしれない。

謝 辞

本研究を行うにあたり、鶴岡工業高等専門学校元非常勤講師の Phillip J. Robberson 先生に貴重な御助言を頂いた。ここに厚く感謝の意を表する次第である。

*本論文は、第30回 全国英語教育学会 長野研究大会（2004年8月7日 於：J A長野県ビル）における口頭発表の原稿を加筆・修正したものである。

参 考 文 献

辞典

- 井上永幸(他編) (2003) 『ウィズダム英和辞典』 東京：三省堂.
 小西友七(他編) (2001) 『ジーニアス英和辞典 第3版』 東京：大修館書店.
 竹林滋(他編) (1994) 『新英和中辞典 第6版』 東京：研究社.
 田中茂範(他編) (2003) 『Eゲイト英和辞典』 東京：ベネッセコーポレーション.

- 安藤貞雄(1996) 『英語学の視点』 東京：開拓社.
 Bolinger, D. (1977) *Meaning and Form*. London: Longman. 中右実(訳) 『意味と形』.
 東京：こびあん書房, 1981.
 Declerck, R. (1991) *A Comprehensive Descriptive Grammar of English*. Tokyo: Kaitakusha. 安井稔(訳) 『現代英文法総論』 東京：開拓社, 1994.
 江川泰一郎(1991³) 『英文法解説一改訂三版一』 東京：金子書房.

- _____ (1997¹⁴) *A New Approach to English Grammar*. 東京：東京書籍.
- Halliday, M. A. K. (1994²) *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold. 山口登・笈壽雄(訳)『機能文法概説－ハリデー理論への誘い－』東京：くろしお出版, 2001.
- 伊関敏之(2011)『英語の研究と教育－ことばの世界への誘い－』東京：成美堂.
- 岩垣守彦(1980)『英語の要点』静岡：増進会.
- 柏野健次(1999)『テンスとアスペクトの語法』東京：開拓社.
- 河上誓作(編著) (1996)『認知言語学の基礎』東京：研究社出版.
- Leech, G. N. (1987²) *Meaning and the English Verb*. London: Longman.
- 中尾俊夫(1979)『英語発達史』東京：篠崎書林.
- _____ . (児馬修・寺島迪子編) (2003)『変化する英語』東京：ひつじ書房.
- 中尾俊夫・児馬修(編著) (1990)『歴史的にさぐる現代の英文法』東京：大修館書店.
- 太田朗(1954)『完了形・進行形』東京：研究社.
- 鈴木英一・安井泉(1994)『現代の英文法 第8巻 動詞』東京：研究社.
- 田中茂範・佐藤芳明・河原清志(2003)『チャンク英文法』東京：コスモピア.
- Turney, A. (1988)『英語のしくみが見えてくる－英語のクセをつかめ－』東京：光文社.

現代ドイツの演劇状況 (IX)

照井 日出喜 *

Abstract

This article deals with the present situation of the theaters in Germany. On the one hand, the theaters in these countries, their situations of the artistic activities of drama are examined, especially through the interviews with the actors and the Dramaturgs about the special features of their theaters, on the other hand, some interpretations in the theaters (between 18. 12. 2010 and 16. 01. 2011 and between 09. 09. and 08. 10. 2011) analyzed. In this article the theaters and concert performances in Berlin are the topics of the analysis.

I 概観

2010年12月18日から2011年1月16日までと、2011年9月9日から10月8日までの、合わせてほぼ2カ月にわたる期間にベルリンで観ることのできた演劇は、おおよそ以下の通りである。

シェイクスピアの作品が4本――

《ハムレット》(シャウビューネ、トーマス・オスターマイヤー演出、2008年9月18日、初日)

《真夏の夜の夢》(ベルリン・ドイツ劇場、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2010年9月24日、初日)

《シェイクスピアのソネット》(ベルリーナー・アンサンブル、ユッタ・フェーバー構成、ルーファス・ウェインライト音楽、ロバート・ウィルソン演出、2009年4月12日、初日)

《ロミオとジュリエット》(ベルリーナー・アンサンブル、モーナ・クラウスハ一演出、2011年5月21日、初日)

モリエールの作品が2本――

* 北見工業大学教授 Professor, Kitami Institute of Technology

《守銭奴》（マクシム・ゴーリキー劇場、ペーター・リヒトによる大幅な改作/ヤン・ボッセ演出、2010年2月24日、初日）

《人間嫌い》（シャウビューネ、イーヴォ・ファン・ホーエ演出、2010年9月19日、初日）

ドイツ語圏の劇作家たちの作品群――

ゴットホルト・エフライム・レッシング《賢人ナターン》（ベルリーナー・アンサンプル、クラウス・パイマン演出、2002年2月、初日）

ハインリッヒ・フォン・クライスト《ペンテジレアー》（マクシム・ゴーリキー劇場、フェリツィタス・ブルッカー演出、2010年10月2日、初日）

ゲオルク・ビューヒナー《ヴォイツェック》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ロバート・ウィルソン/ヨリンデ・ドレーゼ共同演出、2009年10月2日、初日）

フランク・ヴェーデキント《春の目覚め》（ベルリーナー・アンサンプル、クラウス・パイマン演出、2010年、初日）

ゲアハルト・ハウプトマン《孤独な人びと》（シャウビューネ、フリーデリケ・ヘラー演出、2011年9月4日、初日）

フリードリッヒ・デュレンマット《ある老貴婦人の訪問》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス改作・演出、2010年1月9日、初日）

北欧の劇作家の作品群――

ヘンリック・イプセン《ノラ、または人形の家》（マクシム・ゴーリキー劇場、ヨリンデ・ドレーゼ演出、2011年1月16日、初日）

アウグスト・ストリンドベルイ《令嬢ジュリー》（シャウビューネ、カティー・ミッチェル改作、カティー・ミッチェル/レオ・ヴァルナー共同演出、2010年9月25日、初日）

ロシアの作家の作品群――

レフ・トルストイ《闇の力》（シャウビューネ、ミヒアエル・タールハイマー演出、2011年5月21日、初日）

アントン・チェーホフ《ワーニャ伯父さん》（ベルリン・ドイツ劇場、ユルゲン・ゴッシュ演出、2008年1月12日、初日）

同《桜の園》（フォルクスビューネ/「三階劇場」、ゲーロ・トロイケ演出、2010年10月、初日）

同《モスクワへ、モスクワへ》（《三人姉妹》の「改作版」、フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2010年9月16日、初日）

マクシム・ゴーリキー《太陽の子》（ベルリン・ドイツ劇場、シュテファン・キ

現代ドイツの演劇状況 (IX)

ミヒ演出、2010年10月15日、初日)

同《小市民》(ベルリン・ドイツ劇場、イエッテ・シュテッケル演出、2011年5月10日、初日)

ブレヒト作品が6本――

《ユーカサスの白墨の輪》(ベルリーナー・アンサンブル、マンフレート・カルゲ演出、2010年、初日)

《第三帝国の恐怖と悲惨》(ベルリーナー・アンサンブル、マンフレート・カルゲ演出、2009年、初日)

《プンティラ旦那と下男マッティ》(ベルリン・ドイツ劇場、ミヒヤエル・ターハイマー演出、2009年10月30日、ベルリン初演)

《セチュアンの善人》(シャウビューネ、フリーデリケ・ヘラー演出、2010年4月21日、初日)

《ヤーザーガー/ナインザーガー/教育劇》(フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2007年11月8日、初日)

《処置/マウザー》(ブレヒト/ハイナー・ミュラー、フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、)

現代作品が7本――

デア・ローアー《こそ泥》(ベルリン・ドイツ劇場、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2010年1月15日)

ローラント・シンメルプフェニヒ《ペギー・ピッキトは神の顔を見る》(ベルリン・ドイツ劇場、マルティン・クーセイ演出、2010年11月19日、初日)

アキ・カウリスマキ《過去のない男》(ベルリン・ドイツ劇場、ディミター・ゴチェフ演出、ベルリン・ドイツ劇場、ユルゲン・ゴッシュ演出、2010年12月17日、初日)

ジビレ・ベルク《夜にだけ》(ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ラファエル・サンチェス演出、2010年11月25日、初日)

フリッツ・カーター《We are blood》(マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス演出、2010年5月5日初日/初演)

マリウス・フォン・マイエンブルク《Perplex》(シャウビューネ、マリウス・フォン・マイエンブルク演出、2010年11月20日、初日)

ジェルジ・タボーリ《わが闘争》(ベルリーナー・アンサンブル/「プローベビューネ(稽古場)」)、ヘルマン・バイル演出、2009年3月、初日)

アメリカ演劇が3本――

アーサー・ミラー《みんな我が子》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、ロジャー・ヴォントベル演出、2010年12月16日、初日）

テネシー・ウィリアムズ《ガラスの動物園》（マクシム・ゴーリキー劇場、ミラン・ペシエル演出、2010年3月13日、初日）

同《欲望という名の電車》（ベルリーナー・アンサンブル）、トーマス・ラングホーフ演出、2011年3月2日、初日）

小説からの脚色作品が13本――

フリードリヒ・シラー《見霊者》（マクシム・ゴーリキー劇場/Studio、アンニ・ロメロ・ヌネス演出、2009年1月30日、初日）

レフ・トルストイ《アンナ・カレーニナ》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/ヤン・ボッセ演出、2008年5月27日、初日・ベルリン初演）

ジョゼフ・コンラッド《闇の奥》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ、アンドレアス・クリーゲンブルク演出、2009年9月17日、初日）

ヴァルター・メーリング《ベルリンの商人》（フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2010年11月20日、初日）

ハンス・ファラダ《死ぬ時はみな一人》（マクシム・ゴーリキー劇場、ヨリンデ・ドレーゼ演出、2011年9月5日、初日）

フリードリッヒ・デュレンマット《約束》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス演出、2008年10月14日、初日）

ヴェルナー・ブロイニヒ《移動遊園地》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/演出、2009年1月29日、初日・初演）

ギュンター・グラス《ブリキの太鼓》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/ヤン・ボッセ演出、2010年9月26日、初日/ベルリン初演）

アイナー・シュレーフ《ゲルトルート》（マクシム・ゴーリキー劇場、イエンス・グロース脚色/アルミン・ペトラス演出、2008年9月20日、ベルリン初日）

ギュスターヴ・フロベール《ボヴァリー夫人》（マクシム・ゴーリキー劇場、ティナー・ラーヘル・ヴィッカー脚色/ノラ・シュロッカー演出、2011年2月19日、初日）

ジョナサン・リテル《慈しみの女神たち》（マクシム・ゴーリキー劇場、アルミン・ペトラス脚色/演出、2011年9月24日、初日）

フォードル・ドストエフスキイ《賭博者》（フォルクスビューネ、フランク・カストルフ演出、2011年6月9日、初日）

アントン・チャーホフ《六号室》(ベルリン・ドイツ劇場、ディミター・ゴチェフ演出、2010年2月26日、初日)

映画からの脚色作品が2本――

ルキーノ・ヴィスコンティ《ロッコとその兄弟》(マクシム・ゴーリキー劇場、アンニ・ロメロ・ヌネス演出、2011年5月5日、初日)

ニック・ホイットビー《生きるか死ぬか》(マクシム・ゴーリキー劇場、ミラン・ペシエル演出、2011年4月14日、初日)

さらに、この時期にベルリンで開催された、いくつかの演奏会のなかから、本稿では、ルイジ・ノーノ作曲の大曲《プロメテオ》(マティルダ・ホフマン/アルトゥーロ・タマヨ指揮、ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団/アンサンブル・モデルンのソリストたち/南西ドイツ放送実験スタジオ他、ベルリン・フィルハーモニー・室内楽ホール、2011年9月17日)を取り上げる。

ともあれ、この概観において一見して明らかなのは、小説からの舞台化作品の多さであり、それは、とりわけマクシム・ゴーリキー劇場において顕著である。あたかも、ベルリンの劇場では戯曲として書かれた作品が払底しているかのごとき印象さえ受けないこともないのであるが、そうした演目の多くが、とりわけマクシム・ゴーリキー劇場において鮮明な形で現れるように、ドイツの現代史に関わるものであることからすれば、具体的な歴史のなかに生きる人間、といったパースペクティヴのもとに才能を展開する芝居の書き手が、ハイナー・ミュラー亡き後のドイツ演劇界には、たしかにさほど見当たらずとも事実である。

もう一つの特徴として挙げられるのは、《ロミオとジュリエット》のモーナ・クラウスハー、クライストの《ペンテジレアー》のフェリツィタス・ブルッカー、ハウプトマンの《孤独な人びと》とブレヒトの《セチュアンの善人》のフリーデリケ・ヘラー、イプセンの《ノラ、または人形の家》とファラダの《死ぬ時はみな一人》のヨリンデ・ドレーゼ、ゴーリキーの《小市民》のイエッテ・シュテッケル、フロベールの《ボヴァリー夫人》のノラ・シュロッカーといった、若手を含む優れた女性演出家たちの多彩な活躍である(くわえて、後述のノーノの大曲における共同指揮者を務めたマティルダ・ホフマンも、数少ない女性指揮者の一人である)。

II 閉塞状況

「希望なき時代」もしくは「理念＝理想なき時代」たる現代に生きねばなら

ぬ人間像は、必然的に、演劇人たち自身の苦悩や迷いに貫かれつつ（「努力する限り、人は迷うものだ」というのがゲーテの言葉ではあるが）、現在の演劇の深く広いテーマの一つを形成する。

ゴーリキーが1902年に発表した、彼の実質的な処女作である《小市民》を取り上げたイエッテ・シュテッケルの演出（ベルリン・ドイツ劇場）は、出口なき状況のもとでの人間（現代人）を解剖した舞台として、ほとんど凄絶なまでの印象を残すものであった。そこには、もちろん、「救い」らしきものはない——20世紀初頭の「小市民たち」の絶望的な状況は、青年ゴーリキーの痛烈な批判精神の光を浴びつつ抉り出されるのであるが、しかし、それはまた、ほぼ1世紀後の現代そのものの状況として客席に向かって放射されるものなのであり、シュテッケルは、おそらくはみずからが痛切に感知する出口のなさを、みずからの懊悩を、みずからの焦燥を、この芝居のなかに叩きつけるのである。自殺を図る女教師の、「わたしには、絶望するという力さえ残ってはいないわ」という呟きは、自称・他称の知識人を含む現代の小市民の、苦い告白の言葉以外のなものでもない。

舞台中央には、左腕を斜め前に高く差し出し、あたかも人びとに進むべき道を指し示すかのごとき政治運動の指導者を思わせる、大きな石像が据えられている。しかしそれは、ある意味ではいかにも空虚に、悲しげに、場違いに、ほとんどグロテスクな雰囲気さえ湛えて立ちつくすのみである。

みずからがほんとうになすべきことの不在を嘆き、怒り、「退屈」を「告発」し、しかし、何を、どうすればよいのかわからぬままに、相応の「社会的地位」に安住していたはずの小市民にして「善良な市民」である芝居のなかの家族は、崩壊して空中分解を遂げる。

芝居の途上、青年役の役者は、観客席に向かって「アジテーション」を展開し、社会の不正や腐敗を糾弾して立つべきことを叫び続けるのだが、観客席は、ほとんど静まり返り、わずかに呼応するかのごとき声が、呟くように、弱く、小さく聞こえるのみである・・・そのギャップをみずからのものとして理解することこそは、おそらくは、この演出の核心の一つをなすものであったには違いない。

同じベルリン・ドイツ劇場の、ディミター・ゴチェフ演出の《六号病棟》は、チャーホフが1892年に書いた中篇小説の舞台化である。例によってゴチェフ組の固定メンバーを形成する、ザムエル・フィンツイ、ヴォルフラム・コッホ、

マルギット・ベンドカート、ゴチェフ夫人でもあるアルムート・ツィルヒャーといった役者たちが登場するのであるが、原作の小説とはいささか異なり、病棟の患者たちには二人の女性たちも含まれている。

「この世で何よりも秩序を愛し、だから『彼ら』を殴らなければならぬと固く信じている、あの単純で、实际的で、仕事熱心で、鈍重な連中の一人」¹たる番人のニキータに扮するのは、いまではこの劇場の最古参女優となったベンドカートで、彼女は、ほとんど不動の姿勢のまま、けちな「権力」を手にしたがゆえに、それを行使せずにはいられぬ、職務に忠実にして鈍重な人物を体現するのであるが、チャーホフが描き出すニキータの姿は、現在においても、行政組織の末端に蠢く連中のなかに時折り目にすることのできる「類型」の一つにほかならない。

フィンツィが演ずる医師アンドレイ・エフィームイチ・ラーギンは、「見かけは鈍重で、粗野で、百姓然として」いて、「その顔つき、顎ひげ、べったりした髪の毛、がっしりした不細工な体つきは、街道筋の居酒屋のおやじ、食い肥った、不節制な、頑固な男のそれを思わせる」²というチャーホフの描写とはおよそ正反対の、やや神経質で、いかにも精神科医をイメージさせる風貌の人物となっているのであるが、文字通りの閉塞された場所のなかで、患者たちを救うべく動き回るものの、遂にはその同じ場所へとみずからも患者として放り込まれ、かのニキータの殴打を身に浴びねばならぬ立場へと陥り、寂しくこの世に別れを告げる主人公の痛切にして悲哀に満ちた人生を、卓越した演技力をもって表現していた。この小説に見えるチャーホフの鋭利な、時として酷薄にして冷淡でさえあるような社会批判は、さすがに舞台では十全に再現されることは不可能であったが、しかし、狂気に満ちているのがこの六号病棟なのか、あるいは、われわれのこの現代の社会なのかを、この舞台は静かに、かつ執拗に、語りかけていた。

すでに2009年に世を去ったユルゲン・ゴッシュ演出のチャーホフの《ワーニャ伯父さん》(同じくベルリン・ドイツ劇場)もまた、「永遠の別れ」を結末としつつ、身動きの取れぬ忌むべき膠着状態のなかで生きねばならぬ人びとを、ゴッシュ一流の簡素な舞台のなかで描き出す。奥行のない箱型の小さな舞台は、

¹ チャーホフ/松下裕訳《六号病棟》、《六号病棟・退屈な話》、岩波文庫、2011年、140ページ。

² 同、159ページ。

粘土で固められたような趣の狭い空間で、奥の方にベンチ状の部分があり、そこがさまざまな状況のもとで椅子やテーブルと化すのであるが、基本的に、そのシーンで台詞のない役者たちは、その「箱」の左右で出を待つことになる。

ゴッシュは、取り立てて「喜劇」であることを強調するわけではないのだが、台詞のやり取りは、《三人姉妹》などとは異なり、それほどちぐはぐな「コミュニケーションの不在」を告知するわけでもないにも関わらず、期せずしてある種のおかしみを醸し出すことになり、観客の微苦笑を誘いながら、舞台は淡々と、登場人物たちの表面的には静かな悲哀と皮肉と善意と失意とを放射しつつ、ワーニャの「殺人未遂」騒ぎまで流れていく。

ソーニャ（マイケ・ドロステ）がワーニャ（ウルリッヒ・マッテス）に静かに語りかけ続ける幕切れは、感動的であると同時に、時として感傷的にもなり得るのであるが、おそらくゴッシュは、その感傷性のもとに幕が下りるのを嫌ったのであろう、最後に、農民役の青年の、短い、しかしまた力強い歌の断片を挿入して、それまでの空気を断ち切っている。それは、ほとんど「異化効果」のごとくに、観客を「覚醒」させる作用を持つものであった。

同じチェーホフとはいえ、フランク・カストルフが演出する《三人姉妹》（フォルクスビューネ）は、そのタイトルも《モスクワへ！モスクワへ！》と改変され、《三人姉妹》と、チェーホフが1897年に書いた中篇小説である《百姓たち》が脚色されて、「上流階級」たる三人姉妹たちの世界と、「下層階級」たる農民たちの世界³とが、かなりの部分まで交互に進行しつつ、同じ憧憬の表現として「モスクワへ！モスクワへ！」という叫びを発しながらも、その内実はそれぞれの階級によって異なることをも示そうとする、4時間をゆうに超える芝居

³ 《百姓たち》は、モスクワのホテルでボーイをしていたニコライ・チキリデーエフが、迫りくる老いと病身のゆえに、妻と娘を伴って、「明るい、住みよい、楽しいところ」であるはずの、懐かしい故郷ジューコヴォ村に帰るものの、凄まじいばかりの貧困と道徳的退廃のなかに蠢く人びとのなかで、わびしく死んでいくという、ほとんどニコライ・シチュードリンの《ゴロヴリョフ家の人びと》の暗鬱な世界を想起させるような作品であるが、当時（1897年）の検閲官は、「農村の百姓たちの状態があまりにも暗い色調で述べられている」と「指摘」し、ペテルスブルクの出版管理総局長は、掲載された雑誌（『ロシア思想』）の「第一九三ページを削除しなければ、雑誌を押収」という決済を下し、「チェーホフの第一九三ページを削除。同意しないばあいは逮捕」という決定がなされたという（松下裕訳『チェーホフ全集』第9巻、「解題」、筑摩書房、1987年、238ページ以下、参照）。作品の内容の凄絶さとともに、文学作品に対するロシア帝政時代の検閲の過酷さには、ほとんど慄然とせざるを得ないほどである。

である（したがって、《三人姉妹》の本来の台詞も、かなり忠実に生かされているのではないかと思われる）。カストルフの名をもじって「カタストロフ演劇」と揶揄される彼の演出にしては、かつての《欲望という名の電車》や、後述のドストエフスキーの《賭博者》の舞台化とは異なり、それほど挑発的でも「恣意的」でも「主観主義的」でもないのであるが、役者たちが舞台中を走り回り、叫び、観客席に向かってバケツの水をぶっかける辺りは、もちろん、「カストルフ演劇」である。

二度とふたたびモスクワへ行くことができぬことぐらひは、彼ら姉妹は百も承知なのであり、かりに万が一、モスクワへ行くことができたとしても、彼らを取り巻く世界にそれほど本質的な違いがないであろうことも、彼らには百も承知なのである。しかし、ともかくいまのこの境涯を抜け出したい、抜け出せたら、抜け出すことがもしもできたら、という痛切な思いのゆえに、彼らは、とりわけイリーナは、この町から抜け出せぬことへの呪詛と、悲しみと、口惜しさと、そうした思いに耽るのみのみずからへの憎悪をこめて、「モスクワへ！モスクワへ！モスクワへ！」と叫び続ける・・・それは、憧憬の叫びというよりは、むしろ絶望の叫びにほかならない。

この芝居の有名な幕切れ（この幕切れを舞台で観て、女優になることを決意する女性も少なくないといわれるほどである）も、《ワーニャ伯父さん》同様、感動的であるとともに感傷的にもなりかねないシーンなのであるが、カストルフはこの最後の場面に、あまり趣味がいいとは言えぬ「上流婦人もどき」の豪華な衣装に身を包み、いまやひたすら「嫌な女」に成り果てたナターシャ（カトリン・アンゲラー）を登場させる。彼女は、舞台の中央から前方へと意気揚々と歩を進めながら、「生きていきましょう！」と寄り添う三人姉妹に向かって振り向きざま、軽蔑と憎悪と憤怒に満ちた「ふん！！」という一声を高らかに浴びせかけるのであり、つまりは、同時に観客にも予期せぬ冷水を傲然と浴びせかけて、悠々と舞台後方へと去って行くのである。

これまでのチェーホフ劇との関連から言及すれば、「フォルクスビューネ/三階劇場」の小空間で演じられた《桜の園》は、ベルリンで観たすべての演出のなかでも、まさしく最低の水準のものであり、高校の演劇部の公演でさえも、おそらくはもう少し実体のあるものを創り出すのではないかとさえ思われたほどである。幸い、1シーズンのみでレパートリーから消え去ったようであるが、いづれにしても、芸術監督フランク・カストルフのもとのフォルクスビューネ

の演出作品としては、およそプロフェッショナルな完成度とは無縁のものであった。

かつてはベルリン・ドイツ劇場の専属女優であった、フランツィスカ・ハイナーやクラウディア・ガイスラーを起用しながらも、トロイケの演出には、なによりもイデーらしきものは薬にしたくともないうえに、なにやら思わせぶりに台詞を吐くのみ役者にせよ、アマチュアとしか思われぬ端役たちにせよ、およそ芝居の体をなしてはおらず、小空間ならば、それにふさわしい発想の展開を持つチェーホフ劇を期待したわたしなどは、なにやら信じがたいものを観た思いで、劇場をあとにせざるを得なかった⁴。

「しがない田舎医者 of 派手好きな妻君が二人の男と情事にふけた末、借金に追われて自殺するという筋立てそのものには、およそいかなる深淵かつ高邁なひろがりもなく、卑俗といえどもことに卑俗な題材にすぎない」というのは、グスターヴ・フロベールの《ボヴァリー夫人》に対する、その翻訳者の一人である菅野昭正の言である⁵。たしかに、エンマ・ボヴァリーには、その一生に救いがなかったのと同様に、その存在にはさほど共感すべきところも、「感情移入」すべきところもないようには見える——フロベールの語るところによれば、エンマは、「元来あまり気立ての優しいほうではなかったし、また父親の掌にできた胼胝（たこ）のように固いものを、いつも心のなかにもっているたいていの田舎出の人間がそうであるように、他人の感情にはめったに心を動かすこともなかった」⁶とのことであるから、あるいはそれも当然なのかも知れない。しかし、まさしくそれゆえに、彼女はやはり「消費社会」における確乎たるヒロインの座の一角を占めているのであり、「近代（現代）人」の「類型」の一つには違いないのである。他者への無関心と自己の消費への渴望こそは、畢竟、「現代」の属性の一つをなすものにほかならぬからである。

3時間を超える上演（マクシム・ゴーリキー劇場）の合間の休憩時間に、豪華な深紅の長いスカートを身にまとい、長い羽根飾りの付いた帽子を付けたエン

⁴ ちなみに、2011/2012年のシーズンには、ベルリンのメジャーな劇場における《桜の園》の新しい演出が2本、予定されている——すなわち、ベルリナー・アンサンブルでは、2011年10月下旬にトーマス・ラングホーフによる演出が、ベルリン・ドイツ劇場では、2012年2月下旬にシュテファン・キミヒによる演出が、それぞれ初日を迎えることになっている。

⁵ 集英社版「世界文学全集 17」、菅野昭正による「解説」、1977年、499ページ。

⁶ 同、55ページ。

マ（ユリシュカ・アイヒェル）が、左右の観客の助けを借りながら、観客席の最前列に座を占める。しかし、彼女のその衣装は、芝居の後半の進行とともに脱ぎ捨てられ、形は崩れて、無残な残骸のごとくに、舞台に悲しく捨て置かれたままとなる。華やかな舞踏会は夢の彼方へと消え去り⁷、男たちには捨てられ、周囲には体よく利用され、のめり込んだ（ある意味では、のめり込まされた）奢侈のゆえに膨れに膨れた借金の返済は不可能となり、もはや世界のすべて（彼女の、あくまでも人のいい夫以外）は彼女の敵であり、ありとあらゆる出口を封鎖され、みずからの存在そのものに絶望して砒素を仰ぐエンマは、ほとんどアイヒェルの一人舞台のごとくにさえ思えるほどの、彼女の卓越した演技力の助けをも借りつつ、強力な存在感を放ちながら、現世に別れを告げる。

演出のノラ・シュロッカーは、まだ 28 歳の若さ（1983 年生）である。こうした若手の演出家がつぎつぎに輩出し、かつ、そうした青年たちの仕事を支えることのできる演劇界は、なお未来を持っていると言えるには違いない。

《アンナ・カレーニナ》（マクシム・ゴーリキー劇場）もまた、情人との葛藤ののち、ヒロインが自殺を遂げる物語である（この長編小説自体、《ボヴァリー夫人》の存在に触発されて書かれた側面を持つとされるのであるから⁸、ある意味では当然の帰結を持っているとも言えるであろうが）。ヤン・ボッセの演出による 3 時間を超える芝居は、ステージの前面に立てられた、何本かの細い板で縦横に仕切られた、白い箱状の舞台で演じられる。個々のきわめて狭い空間は、基本的に、それぞれの人物たちの「行動範囲」であり、彼らの思考や願望の「狭さ」の表現でもある。ここには、「幸福な家族」が現れぬのと同様に、「ポジティブな人物」が現れることもない。小説では「幸福な結婚生活」へといたるはずのレーヴィンとキティも、芝居のなかでは互いに孤独を訴えるのみである。愛の崩壊、愛の消滅、愛の変容・・・執拗に問われるのは、「現代において、愛とは何か」ということであり、アンナの死を告げる、アンナ役のフリッツィ・ハバーラントが、客席に向かって「愛とは何？」と問いかけるメッセージで、幕が下りる。

⁷ 《ボヴァリー夫人》は何度か映画化されているが、ヴィンセント・ミネリ監督のもとに、ジェニファー・ジョーンズがエンマを演じ、ロバート・ブランクが撮影を担当した 1949 年の映画は、舞踏会のシーンにおける、ほとんど幻惑的なほどのカメラ・ワークの冴えのゆえに、少なくともわたしにとっては、このシーンのカメラ・ワークのゆえにのみ、きわめて魅力的である。

⁸ 同、499 ページ、参照。

ハウプトマンの《孤独な人びと》のヨハネス・ヴォッケラートは、言うなれば、チャーホフの《ワーニャ伯父さん》のソーニャやエレナといった人物たちと共通する状況に身を置いている——すなわち、「退屈」にして、周囲のいずれの人間もみずからをほんとうには理解してはくれぬ日常性のなかで、突如として、そうした日常性を断ち切り、吹き払い、彼岸へと放逐してくれるに違いないと彼が信ずる、アンナ・マールという美しく知的な女学生が出現するからであり、それは、チャーホフの書いた二人の女性たちにとっての、医師アストロフの存在を想起させるからである。

この芝居は、わたしにはつねに、漱石の長編小説《行人》を思い起こさせる——もしくは、《行人》は、ついにアンナ・マールの出現することのない、したがってまた、幸か不幸か、主人公の破滅することのない《孤独な人びと》であったと言ってもいい。

フリーデリケ・ヘラーによるブレヒトの《セチュアンの善人》(シャウビューネ)の演出が、ほとんどカーニヴァル風の猥雑さと賑やかさに溢れ、「非もしくは反古典的なブレヒト劇」を舞台に叩きつけたものであったがゆえに、同じ劇場での同じ彼女の演出によるこの《孤独な人びと》も、おそらくは同じような賑やかな舞台であることを予想していたのだが、その予想はもの見事に裏切られ、じっさいには、浅く水の張られたステージの上に、つねにゆっくりと回転する四角の小さな舞台がしつらえられ、そこには4脚の椅子が置かれたのみで、5人の役者たちが、そこで静かに、ほんの時おり、激昂して台詞を交わし合い、そして、その感情の高まりが必要とする瞬間には、彼らはその小さな舞台から水を撥ね飛ばしながらステージの後方へ去るという、まったく異なる演出方向を示すものであった。

もとより、役者たちの力量の高さによるところも大きいのであるが、動きの少ない対話劇として、きわめて高い水準を示す舞台であった。

イプセンの《ノラ》は、いまはすでに小演劇へと活躍の場を移し、ベルリンでのメジャーな劇場ではその姿を見ることのないアンネ・ティスマーを主役に据え、ノラが幕切れで夫をむごたらしく撃ち殺す、2002年のシャウビューネにおけるトマス・オスターマイヤーの演出が、いわば「国際的成功」を収めるほどに強烈な存在であったがゆえに、それ以降に観ることになるこの戯曲は、幸か不幸か、かのオスターマイヤー演出と比較せざるを得ない宿命を背負うこ

とになる。

演出家ヨリンデ・ドレーゼの意図するノラは、はじめからきわめて自立心の強い、自覚的な人物であり、その意味では、ひたすら夫に依存し、その「庇護」のもとで「可愛い女」として振る舞う「お人形」として登場するわけではない。したがって、芝居の結末も、家の外で吹雪が荒れ狂うなか、彼女とその夫は、執拗に、激しく言い争い続けるのだが、その争いを舞台の中央で聞いている子供たちが、「なにもあんなに喧嘩することなんてないのにねえ。明日の朝になれば、またきっと仲直りできるようになるんだからねえ」というような、もちろん、イブセンの原作にはない会話を交わすところで、幕が下りる。

しかし、この芝居は、たんなる夫婦喧嘩の物語ではないはずであり、ドレーゼの解釈では、それに矮小化されてしまう危険があるのではないかと、という危惧を拭い去ることはできなかった——もっとも、そうした印象も、かのオスターマイヤー演出の衝撃的なシーンとの対比によって惹き起こされたものに過ぎないのかも知れず、そしてまた、あるいはそうした結末は、この戯曲で描かれるような「事件」は、それが書かれた時代ならばともかく、現代に生きる知的な夫婦であれば、所詮は一時の夫婦喧嘩程度で収まるものでしかないのだ、という意図によるものなのかも知れず、そうであるとすれば、それはそれで、たしかにそれなりの説得力を持つのではあるが。

10年ほど前の、フランク・カストルフ演出によるフォルクスビューネの《欲望という名の電車》が、ブランチの運命をほとんどたんなる脇筋のごとくに扱うという、いかにも「恣意的」なものであったのに対して（もちろん、かの「破壊的」な舞台も、「カストルフ的な魅力」に溢れていたことは事実であり、わたしなどは、性懲りもなく二度も足を運んだのであるが）、ほぼ10年前まで、ベルリン・ドイツ劇場の芸術監督（インテンダント）であったトーマス・ラングホーフが、現在はいずれもフリーとなっている、かつてのベルリン・ドイツ劇場の主要な専属俳優たち（ダグマー・マンツェル、ロバート・ガリノフスキー、アニカ・マウアー——もっとも、アニカ・マウアーは、ラングホーフが職を辞したのちに採用された女優であるが）を主役に起用して、ベルリーナー・アンサンブルの舞台で創り上げたテネシー・ウィリアムズの代表作は、言うなればきわめて「伝統的」な演出であり、半世紀前、1951年に、エリア・カザンがヴィヴィアン・リーとマーロン・ブランドとともに撮った映画と、外面的な流れにおいてはそれほど大きな相違はなく、つまりは、基本的に「原作の戯曲に語ら

せる」というラングホーフの方向性が、そのまま実現されたような舞台である。ここでもブランチは、彼女の狭隘にして悲しみに満ちた人生の空間のなかで、身動き一つできぬまま、狂気の泥沼へと滑り落ちて行く。ラングホーフとブランチを演ずるマンツェルは、病院からの迎えの車の意味を、おそらくはその意識のどこかで正確に理解しているがゆえに、怯え、恐れ、狂気のなかの不安と、狂気のなかの悲しみに苛まれるヒロインの姿を、執拗なまでに描写し続ける——それはしかし、彼女の運命がたんなる個人的なものにとどまるものなのではなく、そうした悲劇を生み出す根源が、ほとんど彼女の存在とは独立にあるのだということに、わたしたちの思いを静かに、かつ痛切に、導くことになる。「男性原理」が支配する世界の救いがたい醜悪さと幼稚さ、「没理性」と「没知性」が傲然と跳梁する現実の社会。

Ⅲ インテルメッツォ — ルイジ・ノーノ《プロメテオ-聴く悲劇》

ルイジ・ノーノが1984年に書いた《プロメテオ》には、少なくとも2種類の録音が知られている——インゴ・メッツマッハーとペーター・ルンデルの指揮による、1993年8月のザルツブルク大学教会におけるライヴ録音で、アンサンブル・モデルンが管弦楽を担当したCDがその一つであり（教会での録音のゆえに、きわめて長い残響を伴うものとなっている）、もう一つは、ペーター・ヒルシュとクウメ・ライアンとの指揮による、2003年5月のコンツェルトハウス・フライブルクにおけるセッション録音で、管弦楽は、アンサンブル・ルシエルシュ、フライブルク・フィルハーモニー管弦楽団とバーデン・フライブルク南西ドイツ放送交響楽団のソリストたちが担当しており、さらに、それら双方の録音には、フライブルク・ゾリステン合唱団が参加し、南西ドイツ放送フライブルク・ハインリヒ・シュトローベル実験スタジオがコンピューター処理による音響作成を担当している。2011年9月17日の、ベルリン・フィルハーモニー/室内楽ホールにおける公演では、アルトゥーロ・タマヨとマティルダ・ホフマンが指揮を担当し、5人の声楽のソロと2人の朗読者の他、ホールに分散して配置された管弦楽と合唱は、ベルリン・コンツェルトハウス管弦楽団とアンサンブル・モデルンのソリストたちと、スコラ・ハイデルベルク（声楽アンサンブル）が受け持ち、上記の2つの録音と同様、南西ドイツ実験スタジオが音響を創り出していた。

テキストは、アイスキュロス、エウリピデス、さらにはヘルダーリンの詩などが用いられているものの、作品の全体は、1980年に書かれた弦楽四重奏のた

めの『断片・静寂、ディオティーマへ』に共通する特質、すなわち、晩年のノーノ特有の、精緻をきわめて紡ぎ出される静寂が「永遠に」音響空間を支配するという特質を伴って進行し、しかも、その音響の波は、休憩なしにほぼ 2 時間半の長きにわたって、静かに、崇高に、聴く者たちのもとへと押し寄せて来る。それゆえ、ほとんど当然のことながら、聴衆のなかの数十人の人びとは、その引き寄せる波の鎮まり切らぬうちに、ホールを去って家路へと急ぐことになる。

ルイジ・ノーノの清澄で真摯な音響空間は、それ自体が、ある種のユートピアへの限りない希求の表現にほかならない。現実とせめぎ合う「芸術至上主義」であり、現実と闘うための「非日常性」の人工空間である。

IV ドイツ現代史

現在のベルリンの演劇においては、ファシズムをめぐる芝居の多さもその特徴の一つであり、わたし自身が観ることのできた前述の諸作品のなかでさえ、《第三帝国の恐怖と悲惨》《わが闘争》《生きるか死ぬか》《死ぬ時はみな一人》《ブリキの太鼓》《ゲルトルート》《慈しみの女神たち》といった諸作品は、いずれもファシズムの時代との対決の表現をなすものである（もちろん、これらの諸作品以外に、ベルリーナー・アンサンブルにおける、ハイナー・ミュラーの演出による、文字通りのロング・ランであるブレヒトの《アルトゥロ・ウイ》や、2011 年 9 月 22 日のローマ法王のベルリン訪問を期して、この日にも改めて上演された、フィリップ・ティーデマン演出のロルフ・ホッフフートの《神の代理人》等、いくつもの作品がレパートリーに属している）。

マンフレート・カルゲ演出による、ブレヒトの《第三帝国の恐怖と悲惨》（ベルリーナー・アンサンブル）は、「アフター・トーク」のさいのドラマトゥルク、ヘルマン・ヴェンドリッヒ氏の説明によれば、もともと本劇場の大きな舞台に掛けるつもりはなく、劇場に付属する「稽古場」の小さな舞台で、いわば初期のブレヒトを役者やスタッフの間で研究するために演じられる予定のものだったという。ところが、高校からの問い合わせが殺到したために（すでにこのこと自体、驚くべきことではあるが）、高校生たちの観劇を主要な目的として、舞台の広さに合わせて装置を大きく作り直し、演出にも多少、手を加えて、本劇場の舞台で上演することにしたとのことであった。

たしかに、「第三帝国下の日常生活」における不安や恐怖、裏切りや不信といった、それ自体はきわめて重要な問題をテーマとしている戯曲ではあるが、し

かし、どこか習作もしくはスケッチ的な性格が強く、くわえて、カルゲの演出も、いささか淡泊に終始するために、一晚を満たすべき作品としては、それほど印象を残さず仕舞いであった。とはいえ、多数の高校生たちがこうした作品をじっさいに鑑賞し、そのテキストを事前に読み、テキストや公演について議論し、それによって過去の歴史をみずからの問題として学ぶということは、もとより、教育という事象の本質に関わるものであり、そして、劇場がそうした教育のための場と素材を提供しているという事実は、劇場が果たすべき本質的な機能の一つとして強調されなければならない（もっとも、そうした事実が劇場の機能として成立するのは、ドイツにおいてのみ可能なのかも知れぬのではあるが）。

映画化されたヨアヒム・フェストの《Der Untergang (邦訳名《ヒトラー 最期の12日間》)》⁹が、文字通りヒットラーの最後の日々を描いた作品であるのに対し、ジョルジ・タボーリの晩年の作品《わが闘争》(ベルリーナー・アンサンブル「稽古場」)は、ヒットラーの最初期の友人関係の変遷を描いたものである。じつのところ、当初においては、彼はユダヤ人の友人さえ持っているのであるが、しだいに凶暴な連中と徒党を組むようになり、「国家社会主義者」の片鱗を見せるようになる。

ユダヤ人であり、その家族の何人かを強制収容所で失ったジェルジ・タボーリにとっては、ヒットラーのような「人格性」が、20世紀のドイツでいかにして成立可能だったのか、その根源を問うことは、ほとんどライフワークの一角をなすものであったには違いない。逆に言えば、たんに「個人としてのヒットラー」の問題ではなく、20世紀のヨーロッパにおけるファシズム台頭の根源の問題として、それはいまなお探求の対象だということである。

とはいえ、わたしにとってその舞台は、「20世紀のヨーロッパにおけるファシズム」ではなく、「21世紀の日本におけるファシズム」を解剖すべきことを、暗黙の裡に突きつけるものであった。

かのハムレットの独白「生きるか死ぬか」から取られた《生きるか死ぬか》は、すでにヒットラーの軍隊が西欧と北欧のほとんどの地域を占領し、ソ連へ

⁹ ちなみにこの映画には、ウルリッヒ・マッテス (ゲッペルス)、コリンナ・ハルフォウフ (ゲッペルス夫人)、ウルリッケ・クルムビーゲル (少年ペーターの母親) 等、ベルリン・ドイツ劇場に深く関わる俳優たちが、幾人か出演している。

の侵攻を開始してソ連軍が絶望的な抵抗を展開していた 1942 年に、エルンスト・ルビッチ監督が、キャロル・ロンバードやジャック・ベニーといった役者たちとともに、ナチス占領下の状況におけるポーランドの役者たちのナチスへの抵抗運動を描くべく、アメリカで撮った「喜劇映画」のタイトルである。マクシム・ゴーリキー劇場の芝居は、ほぼ 70 年の歳月を経て、その映画のシナリオを下敷きにして舞台化された作品であるが、この同じ戯曲は、数年前には、ラファエル・サンチェスの演出で、ベルリン・ドイツ劇場でも上演されていた (2009 年 11 月 20 日、初日)。死と隣り合わせのレジスタンス (それは、まさしく生死を賭した闘いであり、「生きるか死ぬか」の極限状況のなかで展開されるのであるが) が「喜劇」として演じられる作品としては、たとえばダニー・レヴィ監督の映画《Mein Führer (邦題《わが教え子、ヒトラー》)》¹⁰があるが、こうした極限状況にあるレジスタンス運動を「喜劇」として描くことが許されるのか、という疑問は、じつは、マクシム・ゴーリキー劇場の上演の演出を担当したミラン・ペシエルにあっても存在したという。

もともと、ルビッチ監督の作品自体、「喜劇映画」という呼称がふさわしいとは思われぬほどに、じつはシリアスな空気を発散する映画である。ポーランドの劇場との合作でもある、マクシム・ゴーリキー劇場の演出は、それにくわえて、戦争という存在そのものの非人間性を台詞の各所に吐き出させつつ、ナチスの占領下という緊迫した状況のもとにおけるレジスタンスの困難さをも描き出し、そして、もはや失うものとなない役者たちの勇気と抵抗精神を、深い共感とともに舞台に再現させていた。

ハンス・ファラダの長編小説《死ぬ時はみな一人》は、ナチス政権下、国内にとどまり、家族への愛情と義憤の感情のゆえに、ひそかにナチスへの抵抗の意志を示すべく文書を配布し続けながら、やがて発覚して捕えられ、形式的な「裁判」を経て処刑された夫と、自殺によって夫と運命をともにした、その妻

¹⁰ この作品 (2007 年) は、1990 年のベルリン・ドイツ劇場で、ハイナー・ミュラー演出の 7 時間におよぶ《ハムレット/ハムレットマシン》でハムレットを演じていたウルリッヒ・ミュエの、生涯最後の映画作品である。トム・フーパー監督の《英国王のスピーチ》と、どこか共通のところがあるのだが、後者が能天気な脱政治的映画に終始していて、いかにも月並みな臭いを持つのに対して、その凄惨な結末をひとまず描いたとしても、後者はユダヤ人である俳優の毅然とした抵抗精神を描いて、わたしたちの襟を正さずにはおかない。

の物語である¹¹。ファラダ自身、多くの作家・文化人たちが亡命してドイツを去ったのに対して、最後までドイツに踏みとどまり、ナチス政権からの干渉を受けながらも、抵抗の姿勢を維持し続けた少数の文化人の一人であり、それゆえ、彼にあっては、その主人公の人生を描くことによって、戦時下におけるみずからの精神的境位をも描くという、虚構的自伝にして自伝的虚構の要素が、この小説のなかに叩き込まれているとも言えるには違いない¹²。

とはいえ、マクシム・ゴーリキー劇場におけるヨリンデ・ドレーゼの演出は、残念ながら、それほど成功した舞台とは思われない。悲劇的な最期を遂げる市井の夫婦の軌跡を追いながらも、しかし、そうした抵抗の行為の歴史的なパースペクティブの深さのようなものまでは描き切れておらず、それゆえ、夫の個人的な行為という性格がやや正面に出る傾向を持っていたからである。もとより、700 ページに及ぶ大長編小説の舞台化は、膨大なエピソードの取捨選択自体が困難な作業であろうとは思われるが、歴史的状況のもとにおける個人の決断と運命という本質的な切り口は、もう少し鮮明に舞台の上に視覚化できたのではないかと惜しまれる。

アイナー・シュレーフの《ゲルトルート》は、みずからの母親の生涯をモデルにした、これまた長大な小説であり、マクシム・ゴーリキー劇場のアルミン・ペトラスによる演出は、それを 4 人の女優たちのみで演ずるように脚色されたものである（ただし、わたしが観た 2011 年 1 月 14 日の公演では、レギーネ・ツィンマーマンが急病のため、急遽、3 人の女優のみで上演するように変更されていたが）。

ワイマール共和国時代、ナチスによる統治時代、東ドイツの時代という、20 世紀のドイツの 3 つの政権のもとを生き抜いた女性の生涯が、時として時空を錯綜させながら描かれるのであるが、歴史性というよりは、その歴史性を貫い

¹¹ エルネスト・マンデルは、1933 年のナチスの権力奪取から開戦にいたるまでの時期に、「それに政治的に反対したためにナチスによって逮捕された人々の数を、四〇万人から六〇万人までの間（強制収容所の非収容者総数によって変動する）」と見積もっており、アメリカの推計によれば、「第三帝国の時代に合計で一六六万三五五〇人がドイツ内の強制収容所に拘留されたが、そのうちのほぼ五〇万人はドイツ国籍だった」という（エルネスト・マンデル/湯川順夫・山本ひろし・西島栄訳「第二次世界大戦の意味（上）——第一部 歴史的枠組み」、『トロツキー研究』、第 55 号、2009 年、120 ページ、参照）。これらの数字は、ナチスによる国内の人びとに対する政治弾圧が、明らかに多数の密告者たちを動員しつつ、いかに徹底してなされていたかを如実に示している。

¹² 彼の作品とその歴史的位罫については、改めてやや詳しく検討する予定である。

て生きる一人の人間の個人としての強靱さとでもいふべきものが、ペトラスのやや抽象的な演出のもとで鮮やかに生命を吹き込まれて表出され、斬新にして美しい舞台であった。

フランスのジャーナリストであるジョナサン・リテルの長編小説《慈しみの女神たち》(2006年)は、2009年刊行の独訳で1,400ページ、2011年に出た日本語版¹³でも、上下1,050ページを超える大著であり、膨大な資料を用いて、ナチスの時代の人びとの状況、とりわけ、ヒトラー政権への「知的な同調者」たちについて展開した作品である。この長編小説を、アルミン・ペトラスは、休憩を含めて3時間半の舞台にまとめ上げ、芝居は、2011年9月、マクシム・ゴーリキー劇場で初演された。

この演出のドラマトウルクであるイェンス・グロースは、上演前の「作品解説」や、上演後の「アフター・トーク」において、ナチズムおよび侵略戦争の実行者たちは、必ずしも盲目的にヒトラーとその政権に従った者たちのみののではなく、全体の状況がどのようなものであるかを正確に理解し、眼前の個々の事態(スターリングラードやレーニングラードにおける敗北、ソ連の国土に対する「焦土作戦」の展開、ユダヤ人の絶滅作戦の非人間性、等々)の詳細についても、かなりのところまで知っていながら、それでも「熱狂的な共犯者」となった者たちがいたのであり、そうした、いわば「知識人の共犯者」像を描きたかった、と述べていた。しかしながら、その意図は、じっさいの舞台においては、残念ながらほとんど実現されることのないままに終わっていたように思われる。何役も次々に演じ分けていく役者たち(ペーター・クルト、マックス・ジモニシエク、クリスティン・ケーニヒ、アーニャ・シュナイダー、エンネ・シュヴァルツ、トーマス・レヴィンキー)の演技はきわめて卓越したもので、数ヶ月に及ぶプロローベが、彼らにとって過酷なものであったことを窺わせるのであり、とりわけ、あたかも即興演奏のごとくに無伴奏でクラリネットを吹くペーター・クルトについては、演技とともに、その演奏の技術と音楽性の高さゆえに讃辞と敬意の念を惜しむものではないのであるが、しかし、芝居の構想として設定されたものの実現という点では、舞台全体の成果は必ずしも十全とは言い難く、じっさい、「アフター・トーク」においても、この点についての批評や質問が、深夜まで残った観客から多く出されていた。

¹³ 菅野昭正、星埜守之、篠田勝英、有田英也訳《慈しみの女神たち》、集英社。

もとより、ファシズムという「妖怪」を分析の俎上に載せるさいには、「知識人の共犯者」という要素は本質的な契機をなすものである。近代におけるすべての社会体制がそうであるように、彼らの存在なしには、ファシズム体制における政策の立案から実行までの全プロセスは、本来的におよそ成立し得ぬことになるであろうからである。同時にまた、現実の状況をある程度は理解しながらも、ファシズムの権威主義と順応主義の網の目にみずから進んで絡め取られていく「知識人」の心理は、たんに目先の利害や権力のテロへの恐怖にのみ由来するのではないであろうから、その意味では、この演出にあっては、舞台化された芝居による問題提起というよりは、むしろ、十全には実現されなかった演出意図が提起するものが、ファシズムの本質をとらえるうえでのキーポイントを提供してくれたとも言えないことはない。

全体として8000万人もの犠牲者を出し、多くの都市が破壊されて瓦礫の山と化し、「森林は破壊され、農地は三〇年戦争やイスラム帝国へのモンゴル侵略以降、かつてなかったような規模で不毛地帯と化した」第二次世界大戦においては、さらに致命的なことに、「破壊的な荒廃が人間の精神と行動にもたらされた」というのが、エルネスト・マンデルの総括である¹⁴。戦争が人間の精神の荒廃を惹き起こしたことに疑問の余地はないが、しかしまた、戦争を勃発させる前段階としての人間の精神的荒廃、イデオロギー的な退行という契機も、重要な要素をなすことは明らかである——ただちに直接的な侵略行為にまではいたらぬとしても、現代の日本こそは、少なくともそうしたイデオロギー的な退行を最も明白に示す国の一つであることに間違いはない。

ヴェルナー・ブロイニヒの《移動遊園地》は、作品の対象となる歴史的事実からしても、作品と作者の東ドイツにおける運命からしても、戦後の東ドイツの歴史および文化政策の変遷と分かちがたく結びついている——すなわち、対象となるのは、ソ連のためのウランを、ソ連の将校たちの指揮下で採掘していた東ドイツのザクセン地方の一地域であり、登場人物は、そのウラン鉱山で働く労働者たちだからであり、さらに、いわゆる労働者作家であるブロイニヒは、その鉱山で労働に従事しつつこの作品を執筆したがゆえに、ドイツ社会主義統一党から批判され、作家同盟から除名されるという、過酷な運命を辿ったから

¹⁴ エルネスト・マンデル/山本ひろし・湯川順夫・西島栄訳「第二次世界大戦の意味(下)——第二部 諸事件と諸結果」、『トロツキー研究』、第58-59巻、2011年、244ページ、参照。

である。

ドイツの戦後史の点検を演劇によって行おうとする、アルミン・ペトラスのマクシム・ゴーリキー劇場にとっては、この小説の舞台化は、ある特定の意味で重要な位置を占めるものであったには違いない。西ドイツをはじめとする西側諸国へはマーシャル・プランが発動され、多額の財政的援助がアメリカから流れ込んで行く一方で、東ドイツからは逆にソ連へと、資源や技術が「接收」されて流れ込んで行ったのが歴史的な経過だったからであり、小国に過ぎぬ東ドイツは、そうした歴史的な前提のもとで、西ドイツとの「競争」なるものに突入することを余儀なくされたからである。それはまた、他方においては、ソ連の原子力政策とも密接に関わるものには違いなかった。

戦後の混乱のなかで、ウラン鉱山には、じつにさまざまな経歴を持つ人びとが労働者となって赴くことになる。事故が起き、生き方をめぐって激しい議論が起き、さまざまな人物たちの運命が、そこで変転する。暗中模索のなかの労働の組織化、暗中模索のなかの労働者の組織化、暗中模索のなかの個々人の人生上の決断。

わたしが観ることのできた舞台は、初日からほぼ1年を経た、この演出の最終公演であった。3時間を超える長丁場のあと、観客は長い長い拍手とブラヴォーの声とをもって、役者とスタッフへのねぎらいと感謝の念を示していた。

V 古典的諸作品

アンドレアス・クリーゲンブルク演出の《真夏の夜の夢》は、どこか退嬰的な、しかしまたデモーニッシュな仄暗さと華やかさとに溢れた、シェイクスピアの「改作」である。2組の若い恋人たちは、もはやクリーゲンブルクの関心の中心にはなく、彼らの役には、若者と言える世代はとっくに過ぎ去った役者たちが振り当てられており、したがって、若々しい情熱の発露や争いや愛や失意や嫉妬やの爆発も影を潜め、むしろ、ほとんど瓜二つと訝るほどに、黒の衣装も髪型も似た形で現れるオーベロン（オーレ・ラーガープッシュ——その登場シーンは、現代バレエを想起させる、彼のほとんどアクロバットの的なダンスから始まるのだが、彼の身体能力とセンスの高さは、強い印象を残すものであった）とパック（ダニエル・ヘーヴェルス）が、彼ら妖精こそが人間世界を支配する暗黒の絶対的な権力であることを誇示する、その「非人間性」の表出こそが、ここでの主要なテーマであるかのごとくに見える。妖精たちの「超自然的」にして「非合理的」な発想や行為が、クリーゲンブルクみずからの意匠に基づく、

壮大に咲き乱れる花々に囲まれた「人工庭園」のなかで展開されるのであり、もはやメルヒェン的なポエジーやファンタジーの心地よい美しさとは無縁な、しかしまた、所詮、個人の意志や願望や欲望のみでは動かすことのできぬこの世界への、ある種の甘美にしてひそやかな抵抗をも包み込んだ、夢と悪夢とが交錯する、「形而上学」の香りを湛えた《真夏の夜の夢》であった。

《ロミオとジュリエット》は、誰しもが知るほどの有名な物語でありながら、そのじつ、それほど上演の機会の多い戯曲ではない。おそらく、シェイクスピアの他のいくつかの悲劇におけるほどには、「人間」が——その存在の不可思議さが——、戯曲そのものにおいて深く掘り下げられてはいないからなのかも知れない。モーナ・クラウスハール演出の舞台（ベルリーナー・アンサンブル）は、しかし、きわめてスマートに、かつ豊かな色彩を添えて、十代の少年少女の愛と悲劇とを描いており、作劇上の不自然さを感じさせぬ、個々のシーンの処理の巧みさを伴っていた。

この演出においても、時代は「歴史貫通的」に、つまりは抽象的に設定されており、衣装は現代であるが、ことさらにそれを強調することはなく、したがって、かの毒薬の性質やら、それをめぐる致命的な「偶然」にしても、その不自然さはそれほど気づかれることのないままに芝居が進行する。「バルコニーの場」でのジュリエットは、舞台中央に吊り上げられた「バルコニー」（それは、時としてロレンツォの庵室の屋根ともなる）に立ち、ロミオとの対話で情熱が心に溢れてくると、矢も楯もたまらず、幾度となくその「バルコニー」の境界を超えて高く飛び上がる（背中にはワイヤーが取り付けられている）。そのほとんどシュールな仕掛けは、情熱に燃える少女の姿を象徴するものとして、いかにも巧みな着想の産物であった。

休憩後の後半が開始されると、その同じ装置は、彼ら二人の束の間の「愛の巣」となり、朝の到来を恨むがごとく、二人は一糸まとわぬ姿で眠りこける——その眠りのあとの別れは、期せずして永遠の別れとなり、彼らは二度とふたたび生きて逢うことはなく、そして、その同じ装置は、彼ら二人の永遠の死の床ともなるのである。

同じベルリーナー・アンサンブルの《シェイクスピアのソネット》は、ロバート・ウィルソンの演出によるものである。ベルリン・ドイツ劇場の《カリガリ博士》や《ヴォイツェック》、ベルリーナー・アンサンブルの《レオンスとレ

一ナ》、《冬物語》、《三文オペラ》、《ソネット》、《ルル》(未見)と、これら二つの劇場におけるウィルソンの演出作品も数を重ねてきているのであるが、《三文オペラ》はともかくとして、それ以外のものについては、わたし自身は成功と思う作品はない。

この《ソネット》も、独訳と英語の原文とでいくつかのソネットが歌われ、例によって、光(照明)と音とミュージカル風の音楽と度重なる装置の転換とで舞台が進行していくのだが、しかし、歌ということであれば、いかに訓練を経た役者たちといえども、当然のこととして、プロフェッショナルな歌手たちのそれに敵うわけはなく、展開自体も、言うなればウィルソン流のマンネリズムに陥ったとしか評しようのないものであり、したがって、観客席が沸くのは、いくつかのソネットが歌われたあとの「幕間劇」として演じられる軽妙なコントと、ロック風の「名人芸」を聞かせる音楽演奏のさいぐらいのもので、いずれも「シェイクスピアのソネット」とは直接的な関連のないものである。《ソネット》を舞台作品として上演するという意図自体が、いささか疑問であり、1923年の生まれで、90歳に近い「大長老女優」であるインゲ・ケラーが、シェイクスピアの扮装のもとでいくつかのソネットを朗読する図も、ほとんど空虚な空間のごとくに感じられた。

モリエールの2つの喜劇、《人間嫌い》(シャウビューネ)と《守銭奴》(マクシム・ゴーリキー劇場)は、その演出手法はまったく異なるものであるにも関わらず、現代における「消費と人間」を俎上に載せて解剖しようとする意図においては、類似した傾向を持っている。前者は、「浪費社会」に生きる現代人たちの「生態」を、つまりは、その恋愛や、一般的に人間関係の希薄さを撃つものであり、後者は、三面が鏡面で囲まれた舞台のなか、衣装のみは17世紀風でありながら、登場人物たちの間で交わされ、そしてまた、彼らが観客席に向かって吹っかける議論は、もっぱらカネと消費と環境問題という、いかにも「場違い」なものである(もちろん、「守銭奴」は、ただただカネのみが大事な拝金主義者なのであるから、21世紀の現代においても、17世紀と本質的な差異はないに違いないのだが)。しかし、17世紀と21世紀とが奇妙に交錯し、不思議な「異化効果」を上げている点においては、双方とも、ある意味では、古典をカリキュアライズしつつ、かつそのアクチュアリティを救い出していることは事実であり、それぞれに、演出家の才気の冴えと、問題意識の鮮明さを感じさせるものであった。

前者における、アルセスト役のラルス・アイディングーと、セリメーヌ役のユーディット・ロスマイアー（彼らは、同じ劇場のオスターマイヤー演出の《ハムレット》における、ハムレットとオフィーリア/ガルトルートでもある）との、ゴミと食品に全身がぐちゃぐちゃにまみれたうえに、互いにホースからの水を浴びせて展開される凄まじい「取っ組み合い」も、後者における、観客席に向かってカネと消費についての大演説をぶち続け、観客の爆笑と喝采を一身に受ける、アルパゴン役のペーター・クルトの登場も、いずれも演技者としての高い能力に支えられたものであり、彼らの存在のゆえに、双方の舞台は生命を得ていると言っている。

2001年9月の事件以降のアメリカの侵略主義的な態度への異議申し立ての意図も込めて、2002年の初頭に初日を迎えたクラウド・パイマン演出の《賢人ナターン》（ベルリーナー・アンサンブル）も、まもなく10年になろうとしている。初日以来、ナターンを演じてきたペーター・フィーツは、数か月前、80歳の誕生日を期にナターン役からの引退を申し出たことから、現在は、ウィーンのブルク劇場の俳優であるマルティン・シュヴァーブがナターンを演じ（もともと、シュヴァーブ自身、すでに74歳の高齢ではあるのだが）、《ロミオとジュリエット》のジュリエット、《コーカサスの白墨の輪》のグルーシェ、《春の目覚め》のヴェンディア・ベルクマン等を演じているアンナ・グレンツァーが、10年前の初日のアンナ・ベーガー以来、四代目となるその「娘」のレーヒャを演じている。ヒューマニズムと寛容を訴えた古典的作品として、公演には多数の高校生たちの姿が見られるのがつねであり、上述のかのブレヒト劇同様、それもまた、劇場が果たす重要な機能の一つにほかならない。じっさい、神経を集中させ、真剣にレッシングのような「古い」芝居を観る少年少女の姿には、ある種のささやかな可能性さえ感じられるほどである。

かの「回心」後のトルストイ晩年特有の、道徳的・教訓的な人間批判・社会批判を根底に据えた《闇の力》（1886年）を、ミヒャエル・タールハイマーがどのように現代に甦えさせるのか、つまりは、いわばかなり図式的な構造を持つこの戯曲に、どのように新しい生命を吹き込むのか、この戯曲の演出は、わたしにとっては、ほとんどこの一点のみが関心のあるところであった。

ベルリン・ドイツ劇場でのハウプトマンの《野ネズミ》と同様、シャウビューネの舞台前面に高く設えられた装置（ほとんどつねにタールハイマー演出の

舞台を担当する、オラーフ・アルトマンによる)は、あたかもトンネルのごとく、横には長いものの、高さは 1m 半を切るほどしかなく、役者はつねに、窮屈に身をかがめ、急ぐ時は片手を地面に突き、辛うじてバランスを取りながら歩かねばならない。衣装も、戯曲本来の寓話もしくは民話にふさわしく、かつてのロシア風のイメージに沿ったそれであり、そしてまた、役者たちは基本的に民芸風の素朴な仮面を付けて、凄惨なドラマを演ずることになる。

「おれは親父さまを毒で殺し、そのうえ娘までだめにしたんだ、おれは犬畜生だ」、「穴倉で赤んぼを板で押しつぶしたんだ。板の上ののって・・・つぶしたんだ・・・赤んぼの骨がポキッポキッと砕けた。(泣く)そして土の中に埋めた。おれがやったんだ、おれが一人でやったんだ！」¹⁵ 目先の私利私欲のために、目の前のカネのために、愛する者たちを抹殺し、みずからも破滅していくニキータ(と、彼をけしかけるその周辺)の救いがたいエゴイズムとその帰結としての悲劇は、タールハイマー/アルトマンの舞台では、その寓話性が強烈な表現力をもって強調される。しかし、まさしくその「超歴史的」な寓話性のゆえにこそ、観客の想像力は、むしろ現代のこの世界の人間の置かれた状況へと転回を遂げ、回帰して行かざるを得ないのであり、つまりは、その「寓話」がいまもなお生きており、その消滅への出口のいまだ見えぬことを、改めて思い知ることになるのである。

上演時間がほとんど 5 時間にもおよび、終演は午前零時を過ぎるといふ、カストルフ演出の《賭博者》は、延々と続く、そのほとんど猥雑な賭博場のシーンにおける人間たちの行動もさることながら、おそらくは、ヨーロッパとロシアとの関連という、ドストエフスキーの原作の登場人物たちが口にする歴史的テーマが、この演出の問題意識の底にあるのではないかと思われる。

ここでもまた、19 世紀のロシアの人物たちの議論が、21 世紀の現代に麗々しく「甦る」かのごとくである——つまりは、歴史における「進歩」などというものは存在した試しはなく、同じような状況のもとでは、所詮、人間は同じようにしか行動することのできぬ動物に過ぎぬ、ということである。カストルフは、舞台の上の役者たちを、ほとんどつねにガキのごとくに走り回らせ、叫ばせるのであるが、彼の心底における意図がどうであれ、その猥雑な光景は、人類の退行を象徴するものであるかのごとく映じないこともない。

¹⁵ レフ・トルストイ/工藤精一郎訳《闇の力》、新潮世界文学 20、1971 年、597 ページ。

VI 現代作品

最近の現代作品の上演としては、クラーゲンブルク演出によるデア・ローアーの《こそ泥》（ベルリン・ドイツ劇場）、クーセイ演出によるローラント・シンメルプフェニヒの《ペギー・ピッキトは神の顔を見る》（ベルリン・ドイツ劇場）、ゴチェフの演出によるアキ・カウリスマキの《過去のない男》（ベルリン・ドイツ劇場）、サンチェスの演出によるジビレ・ベルクの喜劇《夜にだけ》（ベルリン・ドイツ劇場/カンマーシュピーレ）、フォン・マイエンブルク作・演出の《Perplex》（シャウビューネ）が挙げられる。

このなかでは、《過去のない男》が、観客に凄まじい緊張を強制する芝居を創り上げるのがつねであるゴチェフの演出作品には珍しく、喜劇的小品で、フィンツイ、コッホ、ツイルヒャーといった「ゴチェフ組」を中心に、軽い皮肉と愉快な変装とで、観客を抱腹絶倒の空間に放り込んでいたのと、ユーディット・エンゲル、エーファ・メックバッハ、ロバート・バイヤー、ゼバスティアン・シュヴァルツという、シャウビューネのアンサンブルに属する役者たちが、そのまま役名となって登場する《Perplex》が、現代における「個人」の存在の儂さを笑い飛ばしたかに見える内容を、芝居としての奇想天外な発想のおもしろさを伴って展開していたがゆえに記憶に残るものの、デア・ローアーにせよ、いまは亡きユルゲン・ゴッシュがその初演の多くを演出したローラント・シンメルプフェニヒにせよ、あるいはまたジビレ・ベルクにせよ、彼らの最近の作品は、いずれもわたしにとっては、深い「芝居体験」を強制するものとはならず仕舞いであった。

北見工業大学論文集「人間科学研究」投稿等に関する内規

制 定 平成 16 年 6 月 24 日
一部改正 平成17年12月13日
附 属 図 書 館 委 員 会
一部改正 平成19年10月26日
図 書 館 委 員 会
一部改正 平成19年12月21日
図 書 館 委 員 会
一部改正 平成21年7月21日
図 書 館 委 員 会
一部改正 平成22年6月28日
図 書 館 委 員 会

第1条 北見工業大学（以下「本学」という。）において刊行する論文集「人間科学研究」（以下「論文集」という。）への投稿，審査及び編集については、別に定めるもののほか、この内規の定めるところによる。

第2条 論文集は、CD-ROMによる年1回の刊行とし、本学ホームページにおいて公開する。

第3条 論文集の編集事務は、図書館委員会（以下「委員会」という。）が行なう。

第4条 論文集の内容は、投稿論文、依頼論文、書評、ノート、資料等とし、委員会が投稿論文、依頼論文、その他に区分して掲載する。

第5条 論文集に投稿できる者は、本学教員及び委員会が認めた者とする。

第6条 投稿論文は未発表のものであること。ただし、既に口頭で発表し、その旨を明記してある場合は審査の対象とする。

第7条 投稿論文の掲載可否は、委員会が依頼する学外者の査読の結果を踏まえ、委員会が決定する。

第8条 投稿論文以外の掲載可否は、委員会が依頼する審査会（共通講座）の審査の結果を踏まえ、委員会が決定する。

第9条 投稿要領は、委員会が別に定める。

第10条 投稿論文は、オリジナル及び査読用コピー2部並びに概要説明文1部を委員会へ提出すること。

第11条 投稿論文の校正は、査読後を含め、2回執筆者が行なうものとし、2校目の訂正加筆は、植字の誤りにとどめ、内容に関する訂正加筆は認めない。

第12条 投稿論文の経費は、CD-ROMの原盤作成経費を除き受益者負担とする。

第13条 論文集に掲載された著作物の著作権は、委員会に帰属する。なお、委員会は投稿論文を電子化し、学内外に公開することができる。

第14条 掲載論文等の執筆者は、営利を目的とせず、かつ、その複製物の提供を受ける者から料金を受けない場合には、自著の掲載論文等を委員会の許諾なしに複製し、印刷媒体・電子媒体等で配布・公開することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すること。

2 掲載論文等の執筆者は、自著の掲載論文等の全部又は一部を原文のまま又は一部改変して他の著作物に転載することができる。その場合は、論文集の誌名、巻号、発行年等の出典及び著作権者名を明記すると共に事前に文書で委員会に届け出ること。

附 則

この内規は、平成22年6月28日から実施する。ただし、第13条のなお書きについては初刊から適用する。

論文集「人間科学研究」査読要領

制 定 平 成 16 年 8 月 3 日
人間科学研究編集委員会

査読の方法

評 価

査読に当たり、投稿論文がその分野において、いかなる位置づけにあるか、新たな観点から考察された内容を含んでいるか、等の点について以下の項目に照らして客観的に評価してください。

- 1 新規性：内容が既知のことから容易に導き得るものではないこと。
 - a) 主題，内容，手法に独創性がある
 - b) 学界，社会に重要な問題を提起している
 - c) 時宜を得た主題に関して，新しい知見と見解を提示している
- 2 完成度：内容が読者に理解できるように簡潔，明瞭，かつ平易に記述されていること。

この場合，次のような点についても評価してください。

 - a) 全体の構成が適切である
 - b) 目的と結果が明確である
 - c) 既往の研究との関連性が明確である
 - d) 文章表現は適切である
 - e) 全体的に冗長になっていないか
- 3 信頼度：内容に重大な誤りがなく，また，読者から見て信用のおけるものであること。
 - a) 重要な文献がもれなく引用され，公平に評価されているか
 - b) 従来からの研究成果との比較や評価がなされ，適正な結論が導かれているか

判 定

論文掲載の最終判断は，編集委員会において行ないますが，査読論文が水準以上であれば掲載「可」とし，掲載するほどの内容を含まないと考える場合，および掲載すべき

ではない場合は「否」としてください。なお、「否」とする場合は、以下の項目で該当するものを選び査読票に示すと共に理由を具体的に記述してください。

I 誤り

- a) 理論又は考えのプロセスに客観的・本質的な誤りがある
- b) 資料整理に誤りがある
- c) 明らかに不相応な理論を当てはめて論文が構成されている
- d) 都合のよい資料・文献のみを利用して議論が進められ、明らかに公正でない記述により論文が構成されている
- e) 修正を要する根本的な指摘事項をあまりにも多く含んでいる

II 既発表

- a) 明らかに既発表とみなされる
- b) 独立した論文と認めがたい
- c) 他人の研究成果をあたかも本人のもののごとく記述して論文が構成されている

III レベルが低い

- a) 通説が述べられているだけで、新しい知見がまったくない
- b) 多少の有用な資料は含んでも論文にするほどの価値がまったく見あたらない
- c) 論文にするには明らかに研究がその水準まで進展していない
- d) 着想が悪く、当然の結果しか得られていない
- e) 研究内容が単に他の分野で行なわれている方法の模倣で、まったく意味を持たない

修正意見

編集委員会は修正意見を著者に伝え、その回答により掲載の判定を行います。また再査読が必要と判断された場合は再査読を依頼致します。

人間科学研究編集委員会

委員長	図書館長	吉田 孝	
委員	准教授	渡辺 美知子	機械工学科
	准教授	中尾 隆志	社会環境工学科
	教授	谷本 洋	電気電子工学科
	教授	三波 篤郎	情報システム工学科
	准教授	新井 博文	バイオ環境化学科
	准教授	南 尚嗣	マテリアル工学科
	准教授	福士 航	共通講座

平成24年3月15日発行
編集兼発行者 国立大学法人北見工業大学
〒090-8507 北見市公園長165番地
