

シェイクスピア上演史の組み立て方をめぐって

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 明治大学大学院演劇学研究会 公開日: 2010-03-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井上, 優 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/7817

シェイクスピア上演史の組み立て方をめぐって

井 上 優

いわゆる上演を中心に見た演劇史において、シェイクスピアという作家が占める位置がどれほど大きいかは、おそらく自明であろう。生前はもちろん、死後より現在に至るまでほとんど途絶えることなく上演史が形成されているという点、また、それが本国英国ばかりでなく、他の国の演劇史にも及んでいるという点を見ても、シェイクスピアに並ぶ作家はちよつと思ひ当たらない。

しかし、その上演史は長年、本文テクストの批評史の陰に隠れて、必ずしも正当な位置を与えられたとは言えなかった。有名なチャールズ・ラムの『リア王』上演不可能説に見られるように、本文テクストを文学的テクストとして完成されたものとして見る立場からすれば、上

演はテクストの従属物に過ぎなかつたのである。ただし、こうした態度に対しては、今世紀に入ってから反省が起こり、ドーヴァー・ウィルソンやグランヴィル・バーカーらの作業に見られるように、シェイクスピアはなにより書齋のためではなく、劇場のために書いたという事実を前提に本文批評は成立しなくてはならないという、現在から見れば全く当然至極の立脚点がようやく確認されることになる。(例えばドーヴァー・ウィルソンなどはつきり、劇場は、それがどんなにつまらない上演であっても、新しい発見を与えてくれる、というようなことを言っている。三)

しかし、それでも、上演が自律した存在で、それ自体

批評に耐えうるものだという発想はなかなか根付かなかつた。上演史を初めて本文批評しに並ぶものとして意識するようになったのは、それよりはるか後、戦後になってからのことである。それが遅すぎたと見るか、それでもいいと見るかは意見の分かれるところだろう。しかし、演劇史全体を見ても、上演そのものを批評の対象としてとらえることになるいきさつの背景には、少なくとも十九世紀後半以降、いわゆる演出という概念の確立が必要だったわけだから、それを同時代のものとしてではなく、ある程度歴史的な視野を持って眺めるとなれば、どうしても戦後以降のことになってしまわざるを得なかつたのかもしれない。そして、その短い歴史ゆえ、シェイクスピアの上演批評のあり方は、依然として模索段階にある、と言える。では、具体的に現在、上演史、あるいは上演批評はどのような段階にあるのだろうか。まずは、J・L・スタインの『シェイクスピア革命』*The Shakespeare Revolution* (一九七七)という著作をもとに、そうした現状を探ってみたいと思う。といつても、誤解がないようにあらかじめ言っておくと、『シェイクスピア革命』を現在の上演批評のモデルとして挙げようというのではない。むしろ、現在、この書物は様々な点で、批判にさらされている。その批判のあり方から、現在上

演批評が抱えている問題を浮き彫りにしていこうということなのである。

まずは『シェイクスピア革命』とはどういう本だったのか。スタインの、ここでの立脚点もまた、シェイクスピアは何より舞台のために作品を書いたという事実の確認にある。そして、断続的ではあるもののわずかに存在したその観点からシェイクスピアにアプローチした批評における先達を再評価する一方、十九世紀末から二十世紀にかけての「演出家たち」——ウィリアム・ポウルに始まりピーター・ブルックに至るまでの——のシェイクスピア作品の上演における格闘ぶりを検証する。そうした一連の作業の根拠は、「上演体験」こそがシェイクスピアの「意味」を獲得する最良の手段^(三)と、彼が考えるからである。

スタインが注目するのは、いわば、現代という時代とテクストとしてのシェイクスピアの戯曲が生み出された時代との演劇シーンの同質性である。スタインはその主張の根拠として彼が取り上げている演出家とその仕事——ポウル（エリザベス朝の約束事に従ったシェイクスピアの復活上演の試み）、グランヴィル・バーカー（反イリニュージョンのシェイクスピア演出）、バリー・

ジャクソン（現代服のシェイクスピア）、タイロン・ガスリー（エリザベス朝式の張り出し舞台の演出）、そしてブルック（何もない空間の演劇）——を見ても明らかのように、反写實的、反イリュージョン的で演劇性を重視した演出家の仕事を評価しようとする。そうした上演様式は、まさに、シェイクスピアの時代の演劇の約束事であり、その意味で、これらはシェイクスピアが彼の時代に作品に込めた意味を発見するのにもっとも相応しい場所ということになるからである。そして、その観点から、今世紀のシェイクスピアの上演史を組み立てたというわけである。

スタイアンの姿勢は、これが書かれた二十年前の当時では、かなり画期的なものであったようだ。やはりシェイクスピアの上演批評のタームを探っているW・B・ワーズンという人の言葉によると、「当然のごとく歓迎され、影響力を持った本」^三ということになる。しかし一方で、すでに見たように、二十年たった今日、上演史の組み立て方としてのスタイアンの姿勢に対しては、多くの疑問が投げかけられているのも事実である。例えば、ジェイムズ・ブルマンは、スタイアンに対して、「彼の「世代」特有の考え方から抜け切れていないとして、スタイアンが暗黙に前提としている「シェイクスピアのテク

ストは一定不変で、権威あるものである、そして意味はそのテクストに内在するもので、従って俳優も演出家も意味の△作り手▽というよりは、意味の△解釈者▽なのである」^四という考え方を問題視する。

この考えの背景には、シェイクスピアのテクストの意味というのは、誤解されることはあっても、正しく解釈されれば必ず発見され得るものである、という前提がある。しかし、テクストが常に一定で、上演がその解釈にすぎないのなら、その上演の良否は、単純にテクストを正しく解釈したものであるかどうかで決まってしまうことになる。そして、その正しいシェイクスピアは、基本的にはどの時代も同じものであるはずだということになる。つまり、この考え方は、ワーズンが言うように、現代という時代の「特殊性を否定する」^五ものでしかなく、その意味では、「今、ここ」という時代性に束縛された上演を語るための視点をスタイアンは提供しきりれていない、ということになるのである。

では、スタイアン以後の今日、上演批評に具体的にどのような道が敷かれなくてはならないのだろうか。それを探っていくために、ここではまず、少し寄り道してみよう。というのも、今日、その「今、ここ」の「特殊性」が問題になっているのは、実は上演批評に限ったこ

とではないからである。

八十年代以後今日に至るまでのシェイクスピアのテキスト批評の主要な傾向の一つに新歴史主義が挙げられるのは周知のことと思われるが、その新歴史主義は、まさにテキスト生成における「今とここ」を問題にしている。その特徴を、困難を承知で一言でいうならば、テキストを、それが生み出された歴史的、政治的コンテキストとの関係において捉えようとするものである。といつても、そうした手法自体は、今世紀の初頭には既に存在していたわけだが（テイリヤードやドローヴァー・ウィルソンら）がその代表格と言えよう。これら、旧来の歴史的検証方法が、あくまでテキストを主体にそれを生み出した背景を考えていくのに対し、新歴史主義においては、背景となるコンテキストはテキストと同等に見なされ、「前者から後者へ」という一方通行ではなく、後者から前者へとの回路も含む⁽⁵⁾、一種の相互運動をなすものと見なされている。この場合、「コンテキストをなす社会や文化は、物理的には作者の外にあるとしても、戯曲においては、あるいは劇においては、内部に存在し、それを作り出し、支えているもの⁽⁶⁾」となるのである。

これはある意味では大変スリリングな思考法である。というのは、従来ならきわものとして退けられていた類

の歴史的事実がテキストの思わぬ意味を照らし出すものとして容認されるようになるからだ。例として新歴史主義の代表格ステイヴン・グリーンブラットの『十二夜』の理解を挙げてみよう。彼は、当時のエリザベス朝社会の医学界で考えられていた男性性器と女性性器の交換可能性——刺激が加われれば、女性は突然男性に変異することが可能である。ただし逆はあり得ない——という通説を取り上げ、それが『十二夜』における、性愛のエネルギ―へと変換されていると考える。つまり、この劇で見られる女役に扮した少年俳優とその変装をめぐる混乱は、当時の観客が同性愛的欲求のエネルギ―の反映であり、また舞台上でそれを獲得する手段であったということになるのである。⁽⁷⁾

こうした考え方に対する賛否は、依然分かれているようだが、それはここでは措く。ここで重要なのは、テキストそれ自体が絶対視されることがなくなったという事実である。新歴史主義は、取り巻くコンテキストと併置することでテキストそのものの意味づけをクリティカルに再検証する。いわば、テキストと、そのテキストを取り巻く複数のテキストの間のインターテクスチュアリティ（間テキスト性）を積極的に認めていこうという姿勢と言えるだろう。

この思考法をテキストと上演の関係に置き換えると、私が今まで話してきた問題に近づいてくるのではないかと思われる。そうした立場に立つてみるならば、上演はテキストの従属物ではなく、テキストと同等の、独立した別個のテキストとして並び立つことになるからである。上演とテキスト、そして、その両者を取り巻く時代的背景——この三者は、どれか一つが主で、他は従に当たる、という関係ではなく、対等に、並び立つものではないか。だから、テキストから一方的に上演背景を見ていくのではなく、むしろ三者の双方向的な視点こそが重要になってくるのではないか？

このような、コンテキストとの関係性から上演を分析する方法の具体的な例として、ここではフランスの演劇記号学者、パトリス・パヴィスの上演についての理解を見てみよう。パヴィスの考え方は、発信者としてのテキストとそれを享受する受信者との間に「社会のコンテキスト」の介入を認め、その歴史的な変遷を強調するものである。

パヴィスによると、受信者のテキストの読解は、常に、そのテキストの中に生じた「不確定箇所」(インガルドンの概念)を埋めていき、不確定なものを最終的に確定

的で具体的なものにしていく作業(concretization)ということになる。しかし、その不確定箇所は、社会のコンテキストが変化すれば当然変化する。ある文化の中で自明であったことが、他の文化の中ではそうではないということが起こるからだ。だから、パヴィスは、この社会のコンテキストの歴史的变化を、作品の解読の前提として考える必要があると提唱する。(5)

これを劇場的な視座で考えてみよう。ある時代の演劇界・劇場を支配しているコンテキストは、次の時代でも同一であるか。答えは当然ノーである。社会、政治の変化が当然劇場体制をも変化させるし、それにより様式や約束事も変化する。前の時代に可能であった上演形態がのちの時代では不可能になることもあるばかりか、前時代に意味を持っていたことが、のちの時代には意味をなさなくなることになることすらあるだろう。ヴィクトリア朝時代の劇場と演技の様式が、今世紀のそれとは異なることは、ちよつと演劇史を知っていれば自明のことである。つまり、作品は、テキスト面ばかりか、その上演面でも、その社会のコンテキストという、上位テキストの変化により、その意味合いが変化していくのである。

上演は、そうした距離をめぐる操作の場、つまり、異なるコンテキストの中にテキストを置く作業をいわば請

け負う場となる。演劇の場合、社会コンテキストの変化を反映して直接テキストを読解するのは、観客ではなく、上演側だからである。その作業を総称してここでは「演出」と呼ぶ。演出者は時代の変化によってテキストに生じた曖昧性・多義性を明瞭に、一義的にしていく（意味の選択）ばかりか、テキストの不確定箇所を故意に操作し、新たな意味を付与したりもする（意味の創造）。テキストの最終的な受容者である観客の受信の仕方は、その演出という手続きの結果、かなりの程度で操作されていくことになる。だから、上演史を組み立てていく場合、まずは、こうした上演側の受容史を見ていく観点が重要になるのである。演出がテキストに対して、あるいは時代、社会に対して、どのような操作をしているか、あるいは逆に、時代・社会の要請が演出にどのように反映されているか。

以上のような考え方にたってみるならば、ここで重要になってくるのは、スタイアンの見たような、シェイクスピアと現代の同質性ではなく、むしろ、両者がどれだけ異質であるのかという点になってくるだろう。当然、シェイクスピアのテキストは一定不変でも何でもなくなってくる。

ここで確認されるのは、柴田稔彦氏の言うように「シ

ェイクスピア劇が様々に解釈できるということ——受容者側の条件によって劇の意味が変化する、あるいは劇と受容者のあいだに生じる意味成立のための相互作用が、つまるところ劇の意味であるということ」^{二〇}である。（実はこの柴田氏の評言は、今日のテキスト批評の傾向について言ったもので、上演に言及しての発言ではない。しかし、この言葉が上演にも当てはまることから考えるならば、今日は、まさに新歴史主義を含むテキスト批評も上演批評も、シェイクスピアの多様性を前提としている点で共通の地盤の上にあると言えるのである。）ここで重要なのは、テキストを時代のコンテキストに写して見たときに、様々に見えてくる、その多様性の方である。パヴィスが言うように、テキストがどういう意味を持っているかではなくて、「それが我々をどこへ導いてくれることができるのか」^{二一}が重要になってくるのである。そうした視点を受け入れることが、ここで繰り返している「スタイアン以後」の第一歩になってくるはずであろう。

そうした前提を受けて、最後に、一つの試論として、シェイクスピアの上演史における「演出」の介入を歴史的に分類する私なりのモデルを呈示してみたい。といっ

ても、その「演出」については、もう少し厳密に規定しておいた方がよいだろう。ここでは基準として、佐々木健一氏が述べている演出の概念の前提を援用したいと思う。佐々木氏は、近代的な「演出」の概念が芽生えるためには、テキストを対象として距離化して見る視点が確立することが必要だったと述べている。^(二二) その対象化、距離化の概念は、シェイクスピアの上演史を形成する上でも重要な概念と思われる。それと、パヴィイスの用いている演出の分類とを併置させて、上演史のモデルとして、以下のように歴史的な変遷を分類してみた。もちろん、それぞれの時代区分は、明確に区切られるものではなく、以降は、かなり広い範囲での重複を認めなくてはならないだろう。

①シェイクスピアの初演時代〜一六四二年の劇場閉鎖まで

座付き作者としてシェイクスピアの意図したことが上演側のコンテキストの中で生きていた時代。テキストと時代のコンテキストの間に乖離は基本的にならぬ。

②王政復古期〜ヴィクトリア朝時代（ある意味では自然主義演出も含む）

時代区分としては広すぎて異論があるかも知れない。テキストと時代のコンテキストの間に乖離が生じるが、テキストが明確に対象化されておらず、上演側のコンテキストがテキストに優先する。不確定箇所を上演側のコンテキストの中で無理矢理解消してしまう。上演側の要求に応じてテキストが改変・改悪されたり、様式としての上演の約束事が劇場を支配する（例えば、歴史的な正確さを極めたスペクタクルとしての十九世紀の上演など）。パヴィイスの言う「オートテキストチュアル」（自己テキスト性^(二二) 閉じたテキスト性）の演出。

③ウィリアム・ポウルの復古上演以降〜一九六〇年のロイヤル・シェイクスピア劇団発足

いわゆる「演出」の時代の始まり。テキストは対象化・距離化されているものの、過度にテキストに優位性が与えられている。もっぱら、テキストを正確に観客に伝達するには、という閉じた関心に従って上演が行われていた。例えばポウルの、劇場・衣装をエリザベス朝の様式に復元しようとした試み。あるいはその反省としてのグランヴィル・バーカーらの試み（必ずしもエリザベス朝様式にこだわる必要はないと考えたが、テキストを伝達することを旨と

した点で基本的理念はポウルのものを引き継いでいる。

④ロイヤル・シェイクスピア劇団以降現代まで

テクストを対象として明確に意識し、それに相当するコンテクストを用意し、意識的にテクストと対等に併置しようとした試み。英国ではピーター・ホールを総監督としてロイヤル・シェイクスピア劇団が発足した年を基準に考えるのが最適だろう。この演出のもっとも顕著な形としてパヴィスの言う「イデオテクスチュアルな演出」^(二四)（テクストを舞台化する際に、「政治的、社会的、そして特に心理分析的なサブテクストが、ほとんどメタテクストのように現実のテクストに取って代わろうとする」^(二五)。ヤン・コットの、「シェイクスピア劇はベケットに共通する不条理の世界だ」とする思想を具体的に反映させたピーター・ブルックのロイヤル・シェイクスピア劇団での『リア王』（一九六一）のような成果がそれに当たるだろう。

「演出」の観点からは少しずれるが、④の時期に見られた傾向として以下のものが挙げられる。これについては別章をもうけて述べていく必要があるだろう。

⑤脚色・解体化の隆盛期

テクストに対する距離を見いだせなかった王政復古期の改作と違い、テクストを対象として認識した上で行う、改作・解体。原テクストとのインターテクスト性を重視。つまり、改作された作品が常に原テクストに対するコメントになっている。チャールズ・マロウイツ（『ハムレット・コラーージュ』、エドワード・ボンド（『リア』）、トム・ストッパード（『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』）、そして英国外になるが、イヨネスコ（『マクベット』）ハイナー・ミュラー（『ハムレットマシーン』）らの作業。

ただし、この分類にも問題点はある。これはあくまで分析のためのモデルであって上演の評価に踏みいるものではない。それがいい上演なのか悪い上演なのか（おもしろいのかつまらないのか）は、この枠組みからは見えてこない。また、シェイクスピアについて言えることが他の作家について言えるのかどうかという点も問題になってくるだろう。シェイクスピアについて真実であっても、その事実でその時代の演劇界全体を語ることは、当

然できない。そうした意味でも、こうした枠組みから、具体的な個々の上演の分析にどう踏み入っていくか、それはまた、改めて述べていく必要がある。

註

(一) J・D・ウィルソン、橋・岡崎・増田訳『シェイクスピアの六悲劇』、八潮出版社、一九六九年、八一―九頁。(原著、一九二九年)

(二) J.L.Syan, *The Shakespeare Revolution: Criticism and Performance in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge U.P., 1977, p.9.

(三) W. B. Worthen, "Staging "Shakespeare": Acting, Authority, and the Rhetoric of Performance." in James C. Bulman (ed.), *Shakespeare, Theory, and Performance*. London and New York: Routledge, 1996, p.16.

(四) James C. Bulman, "Introduction: Shakespeare and Performance Theory." in Bulman (ed.), *op. cit.*, p.1.

(五) Worthen, *op. cit.*, p.16.

(六) 斉藤衛『シェイクスピア批評の流行と不易―八〇年代を振り返る』、『シェイクスピアリーナ』第一〇号、一九九〇年、丸善、八頁。

(七) 同書、同頁。

(八) S. スティーヴン・グリーンブラッド、酒井正志訳『シェイク

スピアにおける交渉―ルネサンス期イングランドにみられる社会エネルギーの循環』、法政大学出版局、一九九五年、第三章参照。(原著一九八八年)

(九) cf. Patrice Pavis, "Production and Reception in the Theatre." in Julian Hilton (ed.), *New Directions in Theatre*. London: Macmillan, 1993.

(一〇) 柴田稔彦『最近のシェイクスピア批評の動向』、『シェイクスピアリーナ』第二号、丸善、一九八六年、一四頁。

(一一) Patrice Pavis, "Wilson, Brook, Zadek: an Intercultural encounter?" in Dennis Kennedy (ed.), *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge U.P., 1993, p.287.

(一二) 佐々木健一『演出の時代』、一九九四年、春秋社、四二頁。

(一三) Patrice Pavis, *Theatre at the Crossroad of Culture*. London and New York: Routledge, 1992, p.37.

(一四) *Ibid.*, p.37.

※本稿は一九九七年五月、成城大学において行われた日本演劇学会春季大会前夜セミナー「演劇史の方法」における報告を改稿したものである。