

越境する演劇： グローバルな作家のローカルな受容

——蜷川幸雄の英国公演をめぐって¹⁾

芦 津 か お り

序

国家や民族、文化の差を超越して、世界に繋がろうとする心のあり方をコスモポリタニズムと定義するならば、シェイクスピア文学はまさにそれを志向するものである。ドイツの文豪ゲーテはシェイクスピアを「世界精神」に迫るものと称えた²⁾が、シェイクスピア作品が「普遍的人間性」を内包することは、以来も多くの人が指摘してきた。事実、彼の作品ほど世界にあまねく広がり、上演・翻訳・翻案を通じてさまざまな地方や文化に根を下ろした作家は他にそう多くない。「世界作家」の呼び名をほしいままにし、マクドナルドにすら引けを取らぬグローバルな存在になっている現状を目の当たりにすれば、シェイクスピア文学は国家・民族・文化の境界をやすやすと飛び越えてしまうかのような印象さえ受けるかもしれない。

そしてそれを証明するかのように、シェイクスピア劇はその上演形態においてもコスモポリタンな様相を呈している。特にこの数十年は、マルチ・カルチュラルイズムの隆盛のもと、世界の多様な文化的・演劇的伝統とシェイクスピア劇を融合させようとする気運が高まり、多くの土着化（ローカライズ）されたシェイクスピア上演——いわゆる“Foreign Shakespeare”「異国のシェイクス

ピア」——が大きな注目を浴びてきた。南アフリカ・ズールー族の言葉と演劇伝統を採り入れた『マクベス』(原題 *Umabatha*; 初演1970年³⁾)や、ごく最近ではインド系の七言語と英語を併用したインド版『真夏の夜の夢』(2006年⁴⁾)がその例に挙げられよう。また、ピーター・ブルックの『テンペスト』(1990年)のように、複数の文化的・民族的要素を混在させて、国や文化の既成概念枠を崩した時空間に劇を設定した演出もある。こうした近年の演出傾向は、文化的・民族的差異を認めつつも、シェイクピアという共通項を通じて世界との交感を目指し、多くの場合はそれを可能にしているという意味で、シェイクスピア演劇のコスモポリタニズム、グローバリズムを体現するものと考えられよう。

しかしながら、ことはそれほど単純ではない。哲学者ハンス＝ゲオルク・ガダマーは、異文化や異なる時代に生まれた芸術作品の受容は、文化や歴史の条件づけから逃れられないと論じた。その議論はシェイクスピアの受容においても例外ではなく、実にさまざまな文化的・歴史的要素が複雑に絡みあい作用しあって、その受容のあり方を決定しているのである⁵⁾。本稿では、日本人演出家・蜷川幸雄のシェイクスピア公演を取り上げてこの点を具体的に検証するが、彼の数あるシェイクスピア演出のなかでも、特に英国で上演された二つの舞台に着目してみたい。というのも蜷川シェイクスピアの英国公演は、英国作家シェイクスピアを日本人の蜷川が演出し、それをまた英国人が受容するという意味で、二重の文化的越境を伴うものであり、そこには国や文化、言語などに関わるとりわけ多様な要因が絡んでくることが予想されるからである。まず考察の対象とする第一の舞台は『蜷川マクベス』(1980年)。これは日本語で上演され、その壮麗な日本的スペクタクルが大きな話題を呼んだ。いま一つは、シェイクスピア演劇の本拠地 Royal Shakespeare Company において、蜷川が日本人監督として初めて演出した『リア王』(1999年)。これは英国人キャストによる英語上演でありながら、舞台装置や衣装には和風の要素が多く採り入れられた点で、コスモポリタン色の強い舞台であった。大きな期待を集めながらもかなり厳しい評価を受ける結果に終わった。

1

1935年、川口市に生まれた蜷川幸雄は、もともと画家志望であったが、東京芸術大学の入試の失敗を機にそれを断念。20歳で俳優として演劇界に入り、34歳のとき演出家へと転向した。当時の日本演劇界は、西洋の近代リアリズム劇を模倣・移植する新劇スタイルを主流としていたが、蜷川は、それに反発して日本的伝統への回帰を目指す「小劇場運動」に関わる。彼は仲間たちと劇団（現代人劇場、櫻社）を立ち上げ、社会を扇動する新左翼的な演劇で若い世代に絶大な支持を得た。しかし1974年に大劇場で『ロミオとジュリエット』を演出してからは商業演劇に活動の場を移す。それ以来、シェイクスピア劇を中心とする数々の作品を国内外で演出し、現在では彩の国さいたま芸術劇場にてシェイクスピア劇全作品上演計画を敢行中である。代表的舞台には、『王女メディア』（1978年）、『蜷川マクベス』（1980年）、『近松心中物語』（1981年）、『身毒丸』（1995年）、『グリークス』（2000年）などがある。

『蜷川マクベス』の具体的な議論に入る前に、まず蜷川の一般的なシェイクスピア観と、上演に際しての基本姿勢に触れておこう。蜷川は、シェイクスピア劇を初演出することになった1974年にロシア人批評家ミハイル・バフチン著『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネサンスの民衆文化』を読み、強い感銘を受ける。同書でバフチンが指摘するカーニバル的要素、猥雑でエネルギー溢れる要素こそが、蜷川のシェイクスピア理解の核を形成することになった。しかし、そんなシェイクスピア観を抱く彼にとっての不満は、「まるで貧血症のような日本のシェイクスピア学者たち」が、シェイクスピアをなにかとてつもなく難解で深遠なもの——「分析され、索引化され、啓蒙の書とされているシェイクスピア」——に変貌させてしまっていることであった。そこで蜷川は自らの演出により、シェイクスピアを啓蒙主義や教養主義の足枷から解放⁶⁾放ち、彼を日本の一般大衆の近寄りやすいもの、理解しやすいもの⁷⁾の⁷⁾ことを目指したのである。

これを実現する手段として蜷川は、シェイクスピア劇上演に日本の伝統的儀式や芸能にまつわる装置を採り入れる。たとえば『ハムレット』では大きな雛壇セットが、『テンペスト』では佐渡の能舞台が、『夏の夜の夢』では石庭が舞台装置の要として用いられた。これらの装置は「日本人の集合的記憶」を喚起することにより、観客が外国の物語を自分のものとして受容できるようにという意図から生まれたものである。『蜷川マクベス』では舞台全体が巨大な仏壇に見立てられたが、このアイデアを思いついた時のエピソードを蜷川はよく口にする。あるとき実家で仏壇に向かっていた彼は、自分が父や兄など死者の霊と話をしていることに気づき、『マクベス』の中で野望に燃え、死んでいった武将たちは、僕らの祖先かもしれない。仏壇の中で演じるようにすれば、日本の観客も自分の心の中の物語として捉えてくれると思った⁸⁾ということだ。果たして現代日本人（とくに若者）のいかほどが、仏壇や雛人形によって「集合的記憶」を呼び覚まされるのかという疑問は残るものの、少なくとも彼の手法には、日本人大衆を外国の物語に誘い入れるための、それなりの理念的裏づけがあるわけである。

さらに蜷川演出は、視覚的要素への徹底的なこだわりでもよく知られる。とりわけ、桜や着物といった和風の道具で舞台を飾り立て、そこへ歌舞伎や能などの伝統芸能の様式を採り入れることにより、目にも鮮やかな日本のスペクタクルを現出させるのが蜷川の得意技である。後でも述べるように、視覚効果に傾く彼の演出法は批判を受けることも多いのだが、蜷川自身は、視覚的な助けなくしては、シェイクスピアの修辞は日本人には難しすぎるという考えに立っている。そしてそもそも、日本演劇が近代化の過程において「目よりも耳、頭の悦楽を提供するもの」になってしまったことを批判する蜷川にとって、演劇における「目の悦楽」の復権は最重要事項なのである⁹⁾。

また別の重要な特徴は、メタシアター構造により劇を相対化する手法である。たとえば、上でも触れたように『蜷川マクベス』は仏壇の枠組のなかで展開されるのだが、劇冒頭に二人の老婆がその仏壇を開け、彼らは芝居の間も舞台袖

で観劇しつづける。こうして、いわば「舞台上の観客」の存在を設けることにより、メタシアターの構造はより明確に視覚化されるわけである。さらに『テンペスト』も、副題が示すように、佐渡の人プロスペローが能舞台でのリハーサルを指導しながら出演もするという劇中劇の設定を作った。こうした構造を用いる理由について、蜷川は「翻訳劇をやる恥ずかしさ」、つまり日本人がイギリス人を演じ、短い足にタイツをはいたりするのを「恥ずかしいな、まじめにやっていると思われたら嫌だよな」と思う気持ちのせいだと説明している。そしてメタシアターの手法をとることによって「いや、僕ら、演じているんです」「日本人だとは忘れていませんよ」と弁明しているのだという。蜷川にとってシェイクスピアは、世界普遍の作家というよりは、あくまで日本人から距離のある異文化圏の作家であり、逆に日本人は、西洋劇の物まねをする滑稽な存在としてやや自嘲的にイメージされているようである。以上、大まかに確認したように、蜷川のシェイクスピア観とその演出方針は、異国作家としてのシェイクスピア、異なる言語体系と修辞をもつそのテキスト、日本の大衆や演劇、西洋と日本の関係、これら様々な問題をめぐる彼の認識や理解により形成されている。

2

1980年初演の『蜷川マクベス』の分析に移ろう。すでに述べたように、この公演では舞台全体が大きな仏壇に見立てられ、そこで安土桃山時代の武将たちが戦うという形で芝居が展開される。まず客席通路から二人の老婆が登場して舞台上上がり、彼らが仏壇をゆっくり開くところで劇が始まる。満開の桜、着物、障子、戦闘用の太鼓などの日本的アイコンをふんだんに盛り込み、歌舞伎の様式を採り入れたこの舞台は、『マクベス』の大胆な日本化として初演時から話題をよんだ。音響面では、蜷川お得意の折衷スタイル¹²⁾により、西洋のクラシック音楽（フォーレの『レクイエム』、ブラームス『弦楽6重奏1番』）に、

お経や鐘の音などの日本的な音、さらに大詰めにマクベスが包围されるシーンでは、学生闘争時の機動隊の催涙弾の音が重ね合わせられる。¹³⁾

結城雅秀は1980年初演の劇評で「これだけ日本的文化の中に取り込まれたスペクタクルとしての『蜷川マクベス』は、ロンドンやパリの劇場で公演したらきっとロング・ランになるだろう¹⁴⁾」と予想したが、この言葉はまもなく現実のものとなる。同舞台は1985年にアムステルダムと英国のエディンバラ演劇祭、さらに1987年にロンドン、1990年にニューヨークで上演され、各地で大絶賛を浴びた。1983年の『王女メディア』ヨーロッパ公演成功により世界に認知されつつあった蜷川は、これをもって「世界の NINAGAWA」となる。ガーディアン紙の Michael Billington は、血の色をした太陽、金色の甲冑、満開の桜と風に散る花びらなどの視覚要素に触れて、この舞台を「痛いまでに美しい」と絶賛した。タイムズ紙も「魔法のように出現して花吹雪を散らせる桜の木」を記憶に残る要素として挙げ、インディペンデント紙も、舞台を支配する視覚的シンボルとしての桜の花を重要視する。¹⁵⁾ もともと絵描き志望であった蜷川が、視覚的効果、つまり舞台に「絵を描く」ことにこだわることはよく知られるが、桜の花を中心とした豪華絢爛な日本的スペクタクルが、英国批評家たちの心を驚つかみにしたようである。

さて、この『蜷川マクベス』の海外公演大成功は、翻って日本における蜷川の評価や認知度を高めることにも繋がった半面、日本の批評家たちに格好の蜷川批判の材料を提供するという皮肉な結果ももたらした。というのも、批評家たちはしばしば、『蜷川マクベス』に典型的にみられるような日本風演出——歌舞伎や能などの伝統芸能の部分的借用や、桜や着物などの日本的アイコンの利用——が、日本の伝統芸能や文化の本質的理解に欠ける表面的で便宜的なものであること、さらに、彼の用いるアイコンは、現代日本の現実とはかけ離れた古い日本——演出家・出口典雄の言葉を借りれば「いわゆる日本」¹⁶⁾——のものであるということを指摘してきた。そして蜷川演出は、理想化された偽りの日本像を生み出して、西洋人のオリエンタリズム憧憬に迎合するものであると

か、東西をめぐるカルチュラル・ポリティックスを操ろうとするものであるといった批判を繰り返してきた。実際のところ、『蜷川マクベス』を始めとする蜷川海外公演の劇評類に、東洋趣味的要素への賛辞が顕著であることを考えると、こうした批判もあながち的外れではないと言わざるを得ない。しかしその一方で、異文化の採り入れ方が表面的・便宜的だという一連の批判は、蜷川のみに向けられるべきではなく、演劇を土着化しようという試み全般がかかえる大きな課題と考えることもできる。というのも、批評家 John Gillies が指摘するように、異文化が識別可能・定義可能である場合には、それは単純化・商品化されたものにならざるを得ない反面、深遠・曖昧で自律的なままの文化は外国人には理解されず、商品化・舞台化はできない。こういう逆説的な矛盾がつねに付きまとうことになる。¹⁷⁾

「西洋に媚をうっている」、「日本人のための舞台づくりをしているわけではない」といった批判を受けつづける蜷川。しかし彼自身は、自らのシェイクスピア日本化が、あくまで「日本人大衆のため」という立場をけっして崩さない。そして自分が海外で受け入れられた理由は、日本人のためのローカライゼーションという特殊化の手法が、たまたま逆説的に普遍的なものを生み出したから、つまりローカルに焦点をあわせたら、グローバルな広がりをもった、と考えているようである。¹⁸⁾なるほど、たしかに彼の『蜷川マクベス』は純粋に日本人のために考案されたものであった。しかし、あれほどの国際的成功（『王女メディア』『蜷川マクベス』における）を収めた後も、蜷川が海外市場のことはまったく念頭におかず、ひたすら日本公演と日本人大衆のことを考えていたと主張しても、なかなかその言葉はすんなり受け取られないだろう。そして、仮にその言葉が本当だとしても、いや、本当だとすればなおさらのこと「ではなぜ、それほど足しげく海外に出向くのか」という疑問が自然と頭をもたげる。蜷川自身は「レベルを世界に求める」¹⁹⁾ためだと説明をしているが、ここには彼の自己イメージにかかわる事情が絡んでいるように思われる。というのも、蜷川は「日本では不当な評価をうけながらも、海外に見出された鬼才」・「日本演劇界の異

端児」という自己イメージを抱き、それに固執しようとしている。そのためには当然ながら、海外（西洋）でのコンスタントな評価や是認が必要となってくるわけである。

もちろん、そうした蜷川のあり方に矛盾を指摘することも可能である。というのも、そもそも彼は、西洋的規範・価値に盲従する日本演劇のあり方を批判してきたにも拘らず、彼自身の自己アイデンティティの作り方、つまり「西洋に発掘された演出家」という自画像の描き方自体が、あくまで西洋の評価に頼っているからである。彼は自らの海外進出の目的を「価値や名誉や権威付けを『外国』に求めるということではなく、世界の表現者と自分のレベルを競い、互角に渡り合おうとすること」²¹⁾にあると説明するが、そこに自己弁明的な響きを聞いてしまう者も少なくないだろう。しかし、日本に生まれ育った以上、その文化や歴史から完全に自由であることは至難の業である。仮に蜷川が、東京公演での成功よりも、ロンドンやニューヨークでの成功により大きな意味を見出すとしても、それはさして驚くべきことではない。彼とても、過去150年の日本が築いてきたメンタリティーからそう易々と逃れることはできないのだから。

しかし、だからといって、蜷川が日本演劇界の評価を望んでいないというわけではない。一見すると彼は、日本演劇界の権威を嫌い、恨みに思い、軽蔑しているようにさえ思われるかもしれない。自分を認めようとしなかった日本演劇界に対する恨み言、批判、さらには、世界から評価を受けて日本を見返せた時の「ざまあみろ」という気持ち。そうしたものを蜷川は執拗なまでに頻繁に口にするからである。しかしながら、そうした過剰なまでの負の感情は、その過剰さがゆえにかえって、日本演劇界に対する蜷川の執着と、その評価と是認を切望する気持ちを逆説的に裏づけているとも思われる。つまり、日本というローカルな場での評価を渴望する気持ちが、蜷川をグローバルな活躍に駆り立てていると言えるのかもしれない。

3

『テンペスト』や『真夏の夜の夢』の海外公演でさらなる国際的な名声を博した蜷川は、1999年に Royal Shakespeare Company の正式レパトリーとして『リア王』を約4ヶ月間演出した。この上演も、能舞台を意識した装置や和服を採り入れた日本風ローカライゼーションを目指すものであった。しかし、英語上演であった点、道化役の真田広之を除き全員が英国人俳優であった点、さらには英国人観客を対象とした演出であった点において、この舞台は彼の他のシェイクスピア演出とは異なるものとなった。デイリー・テレグラフ紙の「西洋の役者と東洋の衣装、さらに能の様式を用いたデザインの組み合わせは作品の雰囲気²²⁾を中途半端なものにしてすっきりしなかった」、オブザーバー紙の「東西の混合には目障りな特色²³⁾がある」という評に明らかなように、日英文化の混ぜ合わせは、この舞台に「純和風」というよりはむしろコスモポリタンな印象を与えたようだが、それはどうやら、あまり統一感のない座りの悪いものとして受け止められたようだ。蜷川の名声もさることながら、映画 *The Madness of King George III* (邦題『英国万歳!』) の演技できわめて高い評価を得た Nigel Hawthorne がまた別の狂王を演じるということで、大いなる期待と注目を集めたにもかかわらず、かなり厳しい評価を受ける結果になった。²⁴⁾

多くの劇評の不満は、インディペンデント紙劇評の言葉を借りれば「蜷川の弱点、つまり性格造形やテキストの深い思想性よりも劇的效果をあさらに優先すること」に集中した。²⁵⁾ とりわけ不評だったのは、吹きすさぶ荒野を狂ったリアが娘たちを罵りながら彷徨する嵐の場面である。ここで蜷川は、木片に鉛をつけた大小の岩石を落とす演出法により、自然の凶暴さのみならず権力者リアの魂の落下も象徴的に表そうとした。²⁶⁾ ところが、肝心のリアの台詞が岩の落下音に邪魔されて聞こえないとか、岩がいつ落ちてくるか気になって芝居に集中できないといった不満が相次ぎ、²⁷⁾ “The Rocky Horror Show” という揶揄され聞かれるほどの不評ぶりであった。要は、本来ならリアの台詞が喚起するべき

嵐を、蜷川が小道具や技術によって表現してしまったことへの批判である。

さらに主役ホーソンの演技——とりわけ嵐の場で叫ばない演技や、王としての威厳や迫りに欠ける点——も厳しい批判を浴びた。たとえばデイリー・テレグラフ紙は、ホーソンのリアは「暗黒と悪魔に呼びかけている時でさえ、まるでお茶を注文しているようだ」と冷笑する²⁸⁾。たしかに、「悲哀・皮肉・善良さ」を表す演技を得意とし、あまり声量のないホーソンをリアに選んだというミスキャストにも問題はあっただろう²⁹⁾。だが、やはり批判の大部分は、テキスト解釈に基づく人物造形や、それに準じた演技指導を十分に行わなかった蜷川に向けられて然るべきである。ホーソン自身も自伝のなかで、蜷川は「演技指導に優れているとはいえなかった。実のところ、一緒に仕事をしていた間、僕に対して一言の演技指導もなかった」と愚痴をこぼしている³⁰⁾。さらにインディペンデント紙の「優れた役者陣も、自分たちの技術以外に拠る所とするものを何も持たず、別々の公演で演じているように思われるときがある」といった評にみられるように、全体の演技を統合する蜷川の大きな意匠が欠如していたことも伺える。

しかし、視覚的効果を重視し、性格造形や作品解釈を二の次とする蜷川特有の演出方針は、なにも本公演に始まったものではなく『蜷川マクベス』以来の海外公演に一貫してきたものである。それがなぜ、この『リア王』でことさら批判されたのだろうか。一つには、視覚的効果の有効性・妥当性の差ということが挙げられるだろう。『蜷川マクベス』と『リア』の劇評のほぼすべてが舞台の視覚美にふれるが、前者のそれは、つねに劇の本質や内面と結びつく有機的メタファーとして評価される。たとえばインディペンデント紙は「蜷川幸雄の舞台は、決して空疎に壮大なスペクタクルに終わることはない。イメージの一つ一つがシェイクスピア劇の重要な真理を紐解いていく」と述べ、ガーディアン紙も、劇の美しいビジョンが「人間の狂気や嘆きと結びつけられるところにこの舞台の偉大さがある」と賞賛する。それに対して『リア王』の劇評は、やはり舞台の視覚美に言及はするものの、それを具体的に作品の内面につなげ

るような議論はほとんど無く、むしろ視覚的な要素を表面的なもの、劇体験を制限してしまう否定的なものとして捉えている。たとえばオブザーバー紙は、能の松羽目の扉を用いた装置が観客の想像力を「閉じ込めてしまうもの」だ (“imprisoning”) とする。

しかし、より決定的な要因としては、Kishi and Bradshaw も指摘するよう³²⁾に、この舞台が英語で上演されたことにあるだろう。日本語上演の場合、英国人観客はどうせ理解できない台詞に煩わされることなく、蜷川お得意の視覚的効果を存分に楽しむことができる。時によってはそうした視覚的要素が、言葉で伝わらない情報を補うという利点もある。ところが英語上演ということになれば、観客は当然ながら英語の台詞を介したシェイクスピア的ドラマに期待することになる。そこへ、もともと台詞の掘り下げを重視しない蜷川が、英語力不足も重なって劇の解釈や性格造形をないがしろにすれば、それが槍玉に上がるのは当然のことであろう。こうした不満は、オブザーバー紙の「これは、まさにシェイクスピアが上演されるべきではないやり方だ。視覚的に誇張され、言葉のパワーが足りない」といった文句にはっきり読み取れる。ファイナンシャル・タイムズ紙の「このプロダクションが我々を劇のはげしい核心へと連れていくことはほとんどない³³⁾」というコメントも、この舞台が観客の期待するシェイクスピア的体験を与えてくれなかったことを示唆している。もちろん、蜷川のこうした視覚偏重型シェイクスピア演出の問題は、日本の批評家が長く指摘してきたところである。たとえば Tetsuo Kishi は、裸舞台用に書かれたシェイクスピア劇は必要な情報をすべて台詞に含んでいるため、視覚的情報の多い舞台装置はシェイクスピアの台詞と衝突してしまうこと、そして蜷川のそうした演出は「シェイクスピア言語の本質についての致命的かつ搾取的な誤解」に基づくものであることを唱えてきた³⁴⁾。英語圏の劇評家たちも、英語公演を観て初めてその点に気づくことになったわけである。

さらに、『リア王』公演が不評だった別の理由として、この舞台が英国演劇の正式なレパートリーとして長期公演されたということも挙げられる。英国側

のプロデューサーである Thelma Holt が「今回の蜷川はロンドン演劇界にとって『お客さん』ではない。批評家はもてなしてはくれません。むしろ批評家のシェイクスピアに対する“愛国心”を逆なでする存在だったのです³⁵⁾」と見抜いていたように、蜷川は異国日本からのゲスト監督ではなく、あくまで英国演劇・シェイクスピア産業という体制内で仕事をする一演出家として扱われた。それは必然的に英国人のテリトリー意識をも刺激し、おのずと厳しい批評眼を生むことにも繋がっている。またこの舞台は、英国人のうちに潜むシェイクスピアに対する所有意識や本家意識——「我々のシェイクスピア」の意識——をも刺激することになったようだ。もちろん英国人は数百年にわたり、シェイクスピアを異文化圏に広げ、共通の知的財産として浸透させようとしてきたし、シェイクスピア文学の世界普遍性を称揚もしてきた。しかし、それはあくまで「英国の」シェイクスピアという前提のもとであり、シェイクスピア劇がその国籍を剝奪されて、あまりに見慣れぬ姿に変貌させられると大きな戸惑いや不満を覚えるのだろう。初日の酷評の後、蜷川『リア王』を援護する評を書いた Michael Billington も「たぶん英国劇評家たちは、最愛のシェイクスピアを日本人にいじくりまわされるのが気に入らなかったんだろう」とこの点をずばり指摘する。スペクテイター誌の Sheridan Morley も、「この『リア王』は、我々がシェイクスピアへの特許権を持つわけではないということを思い出させてくれた³⁶⁾」と記し、英国人の陥りがちな偏狭な思い込みを戒めている。蜷川も、英国側のこうしたテリトリー意識・シェイクスピアの占有意識を肌身に感じたようで、初日後の劇評を日本で伝え聞いた後、すぐさま英国のスタッフや俳優たちに向けて「これは英国の帝国主義者に対する戦いなのだ」とファックスを送ったという³⁷⁾。

もちろん、こうした反応は『蜷川マクベス』においても皆無だったわけではない。たとえばデイリー・テレグラフ紙は、この舞台が『マクベス』の「血統を汚すもの」である（“bastardisation of *Macbeth*”）として、「日本の劇団がシェイクスピアと取り組むのは、英国国立劇団がお能を演じるのと同じくらい馬鹿げ

たことに思える」とコメントした。³⁸⁾しかし全体としては、当時まだ目新しかった日本風シェイクスピアに対する新鮮な感嘆が、こうした彼らの文化的所有の意識にまさったということであろう。その後、蜷川をはじめとする世界中の監督が「異国風シェイクスピア」を英国につぎつぎと持ち込むにつれて、英国人や劇評家らの異国趣味も次第に満たされ、当初の驚きや感動が薄れていったとしても不思議ではない。それに加え、『蜷川マクベス』のような明らかに異国的なものに対する彼らの抵抗感が、中途半端に英国演劇や英国文化に近づいた『リア王』に対する時のそれに比べて、より少なかったということも考えられる。

以上、蜷川幸雄の二つの英国公演について、その演出のあり方と英国での劇評を中心に考察し、国や文化、政治、歴史、言語をめぐる様々な要因がその受容に作用し、それを形成している様子を示した。それは蜷川のシェイクスピア解釈・演出においては、彼の日本人大衆と国際マーケット双方へのまなざし、近代日本のあり方や日本演劇界のあり方、それに対する彼の批判心や屈折した意識などの多くの問題と深く関わっていた。一方、英国劇評家サイドにおいては、日本的・東洋的なものへの異国趣味、シェイクスピアに対する本家意識、自国演劇体制でのテリトリー意識、上演言語の違いといった文化的・政治的要因が、彼らの受容を大きく左右していることが分かった。国や文化の差などまるで存在しないかのように世界にあまねく広がるシェイクスピア。だが、そんなグローバルな作家の受容もやはり真空状態で行われるわけではなく、個々のローカルな受容の現場においては、多くの要因が複雑に作用するカルチュラル・ポリティックスの下に形成されるのである。

註

- 1) 本稿は、日本英文学会関西支部シンポジウム「英米文学とコスモポリタニズム」における発表「越境する演劇：シェイクスピア演劇とコスモポリタニズム」(2007年12月22日；大阪大学)を大幅に加筆修正したものである。

- 2) Johann Wolfgang von Goethe, "Shakespeare *ad Infinitum*," *Shakespeare in Europe*, edited by Oswald LeWinter (Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1970), 58.
- 3) 南アフリカ・ズールー族出身の劇作家・俳優である Welcome Msomi によるマクベスの翻案。ズールー語とズールー演劇（合唱ダンス、歌、パーカッション音楽など）を採り入れた大胆な翻案化で、国際的注目を集め、海外でも上演された。
- 4) Tim Supple 演出のもと、インドやスリランカ出身の俳優、ダンサー、ミュージシャンが、英語、ヒンドゥー語、シンハラ語、タミル語など七言語を併用して演じ、大きな話題を呼んだ。
- 5) もはやシェイクスピアの生きた時代の言語や文化を共有しない現代イギリス人のとって同じことである。
- 6) インテリや学者嫌いの蜷川は、繰り返し「大衆」「生活者」という言葉をくりかえし用いる。
- 7) 蜷川の基本的なシェイクスピア観については蜷川幸雄、『蜷川幸雄・闘う劇場』（日本放送出版協会、1999年）、31-37を参照にした。
- 8) 高橋豊、『蜷川幸雄伝説』（河出書房新社、2001年）、160。
- 9) 演劇における視覚に対する蜷川の見解については、『闘う』、95-7を参照。ここで蜷川は「観劇」という表現を引き合いに出しながら、芝居における視覚要素の重要性を唱える。一方、シェイクスピアの時代には、芝居は耳で「聞く」もの（"hear a play"）と考えられていた。蜷川の演劇観とシェイクスピア演劇の対照性は明らかである。
- 10) 副題は「佐渡の能舞台でのリハーサル」。
- 11) たとえば、歌舞伎の女形が魔女を演じた。
- 12) 東西のさまざまな音楽や様式を強引に織り交ぜてゆく折衷的手法も、蜷川演出の特徴として知られる。
- 13) 1969年に東大安田講堂に立てこもった学生たちを攻撃した、機動隊の催涙弾の音の録音。この音には、若き蜷川が共感した反体制運動の挫折・壊滅に対する複雑な思いが込められている。同時に蜷川は、『マクベス』で殺戮を繰り返す武将の姿のなかに日本連合赤軍兵士の姿も重ねていたという。高橋、162-3。
- 14) 結城雅秀、「桜吹雪と仏壇と」、『テアトロ』446（1980）、33。
- 15) Michael Billington, "The rising sun falls on Glamis," *Guardian* 19 September 1987: 12. Paul Taylor, "Cherry blossom time," *Independent* 19 September, 1987: 9. *Times* 劇評については、高橋、228を参照。
- 16) "Interview with Deguchi Norio," *Performing Shakespeare in Japan*, edited by Ryuta Minami, Ian Carruthers, and John Gillies (Cambridge: Cambridge UP, 2001), 190. シェイクスピアを多数演出している出口は、このインタビューにおいて「日本的」

なものの定義の困難さを指摘している。彼自身のシェイクスピア上演は同時代化を目指すもので、日本化を避ける。

- 17) John Gillies, “Afterword: Shakespeare removed: some reflections on the localization of Shakespeare in Japan”, *Performing Shakespeare in Japan*, 244.
- 18) “Interview with Ninagawa Yukio”, *Performing Shakespeare in Japan*, 212. 国際的マーケットを念頭に置いていないことを強調する蜷川は、演劇とは「ある時代のある場所でしか成立しないものであるべきだ、世界的普遍性など持たなくていい」と主張する。蜷川, 『闘う』, 123参照。
- 19) 蜷川, 『闘う』, 128。
- 20) たとえば、1988年『ハムレット』を批判されたことに腹を立てた蜷川は、自ら「ニナガワ新聞」を劇場ロビーに張り出し、朝日新聞の劇評家について「ピーター・ブルックや外国の演劇の言語は耳にとどくこの男は、外国語の名人であり、日本語になると難聴になるという病気にかかっている」と批判した。蜷川幸雄, 『千のナイフ, 千の目』(紀伊国屋書店, 1993年), 126。
- 21) 蜷川, 『闘う劇場』, 128-9。
- 22) 高橋, 24。
- 23) Susannah Clapp, “The blandness of King Lear,” *Observer* 31 October, 1999: 7.
- 24) 10月28日に迎えた初日の翌朝、各紙劇評が本公演を批判した。しかし、その翌日に名劇評家 Michael Billington が「蜷川幸雄『リア王』批判において批評家たちは半分しか正しくない」という記事を発表して同公演を弁護すると、好意的な評価が増え始めた。詳しくは山口宏子「蜷川幸雄演出、RSC「リア王」ロンドン公演を見て」、『悲劇喜劇』53.2(2000), 17-20を参照のこと。
- 25) Paul Taylor, “Nothing will come of nothing,” *Independent (Weekend Review)* 30 October, 1999: 8. *Observer* も “The production has no arc, no sense of dynamism: it is driven not by plot and character, but by visual effect.” と同様の批判をする。
- 26) 高橋, 20。
- 27) Robert Smallwood (ed.), *Players of Shakespeare* 5 (Cambridge: Cambridge UP, 2003), 187-88.
- 28) Tom Leonard and Nicole Martin, “Hawthorne battered by the critics over badness of King Lear” (*Daily Telegraph* 30 October, 1999: 5) は、各紙によるホーン批判のコメントを集めた記事を掲載している。Benedict Nightingale, “The sadness of this king is not enough” (*Times* 29 October, 1999) も、嵐の場のリアを「その穏やかな感情表現と身ぶりからすると、綺麗なガウンを小雨から守ってくれる傘もささずに、庭をヨタヨタ歩いているようにも見える」と痛烈に皮肉った。
- 29) Michael Billington, “King Nigel’s Shakespearean tragedy”, *Guardian* 30

- October, 1999: 8. Billingtonをはじめ、何人かの劇評家や蜷川自身が、ホーソンのミスキャストを指摘する。
- 30) Nigel Hawthorne, *Straight Face* (London: Hodder & Stoughton, 2002), 313.
- 31) John Stokes, “The ironist at the gates” (*TLS* 5 November, 1999) は例外的に、能舞台を使った蜷川の空間処理が作品の深遠さを表現するものと評価している。
- 32) Tetsuo Kishi and Graham Bradshaw, *Shakespeare and the Japanese Stage* (London, NY: Continuum, 2005), 84.
- 33) Alastair Macaulay, “King Lear on a grand scale,” *Financial Times* [London] 1 November, 1999: 20.
- 34) Tetsuo Kishi, “Japanese Shakespeare and English reviewers”, *Shakespeare and the Japanese Stage*, edited by Takashi Sasayama, J. R. Mulryne and Margaret Shewring (Cambridge: Cambridge UP, 1998), 116.
- 35) 山口, 20.
- 36) Sheridan Morley, “Japanese lessons,” *Spectator* 6 November, 1999.
- 37) 蜷川は「イギリスの一部の劇評家の中に、シェイクスピア帝国主義者が見えたわけですよ。てめえら何様だって言いたかったわけ」と後日になって不満ももらしている。蜷川幸雄, 『反逆とクリエイション』(紀伊国屋書店, 2002年), 227-8.
- 38) Charles Osborne, “Come let me clutch thee . . .,” *Daily Telegraph* (Weekend) 19 September, 1987: X.

(本学准教授)
2008年4月受理)