

# 日本におけるシェイクスピア受容と超克

勝 山 貴 之

## 目 次

1. 序
2. 西欧近代への憧憬
3. 西欧近代への反発
4. 西欧への挑戦
5. 西欧を超えて
6. 結 び

## 1. 序

日本においてシェイクスピアが初めて翻訳という形で紹介されたのは、1884（明治17）年のことであった<sup>1)</sup>。この年、坪内逍遙の訳による『ジュリアス・シーザー』が、『しいざるきだん該撒奇談 — じゆうのたちなごりのきれあじ自由太刀餘波鋭鋒』という浄瑠璃台本として出版され、以来、一世紀余りがたとうとしている。当時、後進国であった日本は、政治、経済、工業技術、そして芸術といったあるゆる分野において西欧を模範とし、国をあげて近代化を推し進めようとする大きなうねりの中にあった。西欧文化を積極的に学び、取り入れることによって、日本と西欧の間の文化的格差をすこしでも解消しようとする努力がなされていた。シェイクスピアの受容も、そうした先進国文化への憧憬から、また後進国であった自国文化の高揚を、大きな目標として掲げていたことは否めない。しかし

その後一世紀という歳月の流れのなかで、日本社会は高度経済成長を果たし、世界で名だたる工業国へと変貌した。日本における西欧文化の受容においても様々な変化が生じてきたことは、既に多くの芸術分野において指摘されるところである。この小論では、シェイクスピアという劇作家の作品が日本にどのように紹介され、受容され、そして近年では、逆に海外へ発信されるようになってきたかを跡付けることにより、この劇作家を取巻く演劇文化の中心と周縁の問題、更には、越境する演劇文化の様相に迫ってみたい。

## 2. 西欧近代への憧憬

逍遙の浄瑠璃版『ジュリアス・シーザー』が出版された翌年の1885（明治18）年、宇田川文海は、チャールズ・ラム作『シェイクスピア物語』（1807）から『ヴェニスの商人』を翻案し、『大阪朝日新聞』への連載を始めた。この連載小説を基に歌舞伎作者勝彦蔵が脚色・上演したのが、世話狂言『何桜彼桜銭世中』<sup>まくらどきぎにのよのなか</sup>で、翻案物ではありながら、これがシェイクスピアの日本の舞台における最初の登場となった<sup>2)</sup>。『何桜彼桜銭世中』を初めとし、明治期におけるシェイクスピア紹介は主に翻案物が中心である。『リア王』、『アテネのタイモン』、『じゃじゃ馬ならし』などの作品が、それぞれ翻案物として、舞台にかけられた。また1903（明治36）年に、川上音二郎・貞奴一座が上演した『オセロ』や『ハムレット』などの作品も、写実的な科白劇を目指しながら、独白を演ずるだけの演技力を持たないが故、この部分をカットして上演するという不完全なものであった<sup>3)</sup>。歌舞伎などの国劇とは、伝統の大きく異なる西欧演劇であるシェイクスピアを、オリジナルに近い形で舞台にのせるには、それなりの時間が必要とされたのである。

本格的なシェイクスピア作品の上演ということになると、やはり1907（明治40）年、坪内逍遙率いる「前期文芸協会」による、本郷座での『ハムレット』ということになる。「文芸協会」は、既に前年の1906（明治39）年、歌舞伎座で『ヴェニスの商人』を上演していたが、それは法廷の場だけを取上げた試演であって、シェイクスピアの作品がテキストの忠実な翻訳により全

曲上演されたのは、この『ハムレット』が初めてであった。そして、この本格的なシェイクスピア上演の後、「後期文芸協会」は1911（明治44）年、帝国劇場で『ハムレット』と『ヴェニスの商人』を上演することとなるのである。これら本格的なシェイクスピア上演は、西欧演劇の目新しさも手伝って興行的にも大成功をおさめた<sup>44</sup>。

シェイクスピア翻訳・上演にあたって、逍遙がどのような想いを抱いていたのかを知っておくことは重要である。1884年からほぼ半世紀近い歳月を費やして行われたシェイクスピア全訳という大事業を終えた逍遙は、1934（昭和9）年、病床で次のような文章を記している。

私は専ら我が国劇向上の参考資料としてシェイクスピアに深い感興を持ちはじめたのであった。私の目的は英文学の古典として彼れの作を精研しようといふのではなく、主として我が演劇刷新の他山のダイヤモンドとも思つて、いはゞ、功利主義的立場から彼れの諸作を味読しようとしたのであつた。すなわち、英文学者としてではなく、脚本作家として、彼に臨んだのである<sup>45</sup>。

ここで逍遙が、「国劇向上」、「我が演劇刷新」と述べているように、彼にとってのシェイクスピア翻訳は、脚本家の立場から西欧演劇の代表作を紹介することによって、日本古来の伝統演劇を変革していく一手段であった。西欧演劇の導入によって、国劇の近代化を推し進めることこそ、西欧近代社会と後進国日本との距離を縮める方法であったのである。当時の内外の情勢を考えるなら、こうした逍遙の翻訳が常に国劇を意識したものとならざるを得なかったことは、ある意味で当然のことなのかもしれない。国劇を向上させるという目標のため翻訳され脚色された逍遙のシェイクスピア劇は、日本の伝統演劇の有する芝居の型が色濃く影を落としたものにならざるを得なかった<sup>46</sup>。

演劇近代化運動の第二の波は、1909（明治42）年、「自由劇場」によって上演された『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』と、1911（明治44）年に「後期文芸協会」によって上演された『人形の家』によってもたらされた。この時期から日本の演劇の模範とすべきものとしててもはやされたのは、ゴー

リキーや、イプセン、それにチェーホフに代表される近・現代の西欧劇作家たちであり、日本の伝統演劇との決別が声高に主張されるようになった<sup>7)</sup>。1924（大正13）年、小山内薫らによって設立された「築地小劇場」の活動は、歌舞伎や新派劇などの伝統演劇を古い意味での「國劇」と糾弾し、新しい視点に立った「国劇」の重要性を説いている。

私達の理想とする国劇を樹立する為に、先ず何よりも敵として戦わなければならない相手は「伝統的な國劇」である。即ち歌舞伎劇である。歌舞伎劇の精髓は「型」である。（中略）私達は先ずこの「伝統」と戦わなければならない。「型」を破壊しなければならない。（中略）「歌舞伎を離れよ」「伝統を無視せよ」「踊るな、動け」「歌うな、語れ」<sup>8)</sup>

歌舞伎に代表される伝統演劇の型や手法が批判され、西欧近代リアリズム演劇によって日本の演劇を改革しようとする小山内の決意が伺われる。逍遙が浄瑠璃版シェイクスピアを導入することによって、日本の伝統演劇を刷新しようとしたのは、あくまで伝統演劇の継承・発展を目指したものであったが、小山内たちの運動の目標とするところは、伝統演劇との断絶と決別であった。こうした新劇運動の展開のなかで、逍遙の訳したシェイクスピアが、伝統演劇の色合いを引きずる古臭いものと感ぜられたのも当然であろう。西欧近・現代の劇作家たちの作品が舞台を席捲するなか、ルネッサンス英国の劇作家であったシェイクスピア作品が、わが国の近代化演劇運動の渦の中心から周辺へと追いやられる事態となったのはやむを得ないことであった。

しかしこの時期、シェイクスピアは舞台の主流からは外れたものの、学問研究、即ちテキスト研究の分野で大きな進歩を遂げることとなる。福原麟太郎が英文学者としての己の目標を、我が国の「英文学研究を、英国でやっている本式の学問に近づけ」ることであるとしていることから明らかなように、研究者たちは海外のテキスト第一主義による研究方法を踏襲し、一語一語を正確に把握することに、またシェイクスピア独特の多様な意味の重なりを読み取ることに専念するようになった<sup>9)</sup>。1916（大正5）年に齋藤勇の『シェイクスピア——彼の生立及び芸術』が、続いて1926（大正15）年、

「研究社英文学叢書」として市川三喜・岡倉由三郎共同主幹によるシェイクスピア主要作品の注釈書が刊行されるようになったことは、この時代の大きな成果であろう。日本におけるシェイクスピア本文研究を英国本国における本文研究にいかにつづけるかという問題は、当時、後進国であった日本が、西欧先進国に追いつき、肩を並べることで、理想との「自己同一化」を果たすという願望の表われでもあった<sup>90</sup>。

劇場よりも研究の場に関心の中心を移したシェイクスピア作品が、一般大衆から遠ざかったものになっていったことは、むしろ当然のことであったかもしれない。福原自身が学問を方法論的に推し進めた結果、大衆の教養と文化に資するものであるべき英文学が、肝心の大衆から遊離してしまったことを嘆いている。「英学は民衆から離れる。それは専門化され分業化されてくる。もうおそらく社会公衆の一般的理解のうちに入らないものになってきていた<sup>91</sup>。」ここにいたって学問研究の成果をわかりやすい形で一般大衆に還元していこうという、ある種、反動ともいう動きが芽生え始めていた。1939（昭和14）年、『ヴェニス商人』の翻訳を出版した中野好夫は、西欧文学の翻訳を通して大衆を啓蒙していくことの重要性を次のように指摘している。

文化接触の場合、いわゆる低位文化の渴仰を充たしてくれるものは、なんといたってもまず手はじめは翻訳であり、翻案である。そしてそれらの翻訳、翻案こそは、移入側に立つ文化が従来までもっていなかった「新風」を送り込むものとして争い読まれ、やがてそれらがその国の創造文化そのものに大きな貢献をすることになるのである<sup>92</sup>。

中野が、文化的後進国である我が国の大衆に、何よりもまず紹介されなければならないと考えていたのがシェイクスピアであった。彼は、大衆に対する文化的啓蒙の使命感を持って、翻訳に手を染めたのである。

学問研究の対象として学者たちの関心を集めていたシェイクスピアを、今一度、大衆の手に戻そうとする福原や中野の努力にもかかわらず、日本は第二次世界大戦の嵐のなかで、再び思想鎖国の時代に突入していった。翻訳劇は日本の大衆の前から姿を消すことを余儀なくされ、愛国心を鼓舞するよう

なイデオロギー性の強い芝居のみが上演を許可された。軍国主義は、演劇を国民感化の道具とみなし、愛国心の発揚に利用したのである。

しかし大戦後の復興期になると、政治的弾圧を逃れた新劇は活力を増した。「文学座」、「俳優座」、「民芸」など、戦前の新劇を導いてきた劇団が、多くの観客を劇場に呼び戻しつつあった。そしてこの時期、日本の演劇は新たな転換期を迎えることとなる。大正から昭和にかけて日本の西欧演劇の主流となっていた新劇に対する批判が巻き起ころうとしていたのである。従来、新劇運動を担ってきた者たちは、ありのままの人生を舞台上に描き出すことに専念してきた。それは、究極において、現実の生活から、いわゆる「第四の壁」といわれるものを取り除き、そこにあるリアリスティックな生活を観客が覗き見ることを目指したものであった。しかし、こうしたリアリズム演劇が西欧演劇の歴史において、比較的新しい近代演劇の特徴だけを取上げたものでしかないことは指摘するまでもない。英国ルネッサンス期のシェイクスピアの芝居は、リアリズムに縛られることのない、すなわち描写することのみを目的としない演劇であることに、人々は改めて気づき始めつつあった。シェイクスピアは再び、劇場の主流に呼び戻されることとなるのである<sup>9)</sup>。

時代の揺り戻しのなかで、科白のあり方、上演用翻訳のあり方が注目を浴びようになる。1954（昭和29）年、福田恆存はロンドンのオールド・ヴィック劇場で、マイケル・ベントール演出、リチャード・バートン主演の『ハムレット』を観劇し、強い感銘を受けたとしている<sup>10)</sup>。福田は観劇をとおして、後進国日本が西欧にならば、西欧のごとき近代化を果たすためには、技術や社会制度はもちろんのこと、精神の近代化を学び取らなければならないと実感したという。明治期以降、日本が西欧的近代化を目指しながらも、それを果たせなかったのは、近代化という現象に対する主体側の精神の政治学としての近代化の問題が捨象されてしまったからだと福田は考えたのである。精神の近代化とは、自己の確立であり、個人主義の確立に他ならない<sup>11)</sup>。シェイクスピアの描く人物たちの科白と意志、科白と行動力の重要性を理解することこそ、シェイクスピア劇の真髄であると福田は主張する。

シェイクスピアの人物の意志と行動力とは、とりもなほさずその科白が意志的であり、行動的であるといふ事に他ならない、とすれば、すべては翻訳に懸ってゐる。(中略)シェイクスピアにおいては、せりふが行動なのであり、言葉が行動なのです<sup>80</sup>。

翻訳の場合、科白によって人物の心理や情念の高まりを表現することが重要であり、原作からそれを写し取ることこそ、翻訳者の使命に他ならない。小山内らの新劇運動において、西欧的近代化が唱えられながらも、真の意味で「科白で演技する」ことがなされてこなかったと、福田は新劇運動のなかで翻訳のあり方が軽視されてきたことを非難している<sup>81</sup>。「戯曲はせりふであり、せりふは文学であるといふことを、演劇芸術は何より自覚すべき」なのである<sup>82</sup>。科白と演技のからみあい、そしてそれを引き出すリズム感を持つ、弾みのある翻訳のあり方を考えることにより、初めてシェイクスピアの翻訳が可能だと、福田は考えたのであった。

しかし日本の知識人や演劇人の求めた西欧近代との自己同一化の姿勢は、戦後の日本において、新たな視点から問い直され始めていた。敗戦後の日本は、米国の政治・経済・文化における多大な影響下で、アジアにおける民主主義・資本主義のモデル・ケースの役割を果たしてきた。溢れんばかりに流入する西欧文化のなかで、西欧近代だけを規範とし、その理想を追い求めようとする時代は新たな局面を迎えようとしていた。

### 3. 西欧近代への反発

演劇評論家の森秀男は、戦後の新劇が抱えた問題を次のように端的に述べている。

近代劇の完成、もしくは演劇を通しての近代の完成という戦前と同じモチーフで活動を再開した新劇の担い手たちは、敗戦を契機にした希有な社会的転換と、それに続く歴史の大きなうねりの中で、演劇という表現の構造を根源から問い直すことに目を向けなかった。戦後という時代に対応し、戦前と違う新しい演劇の形を作り出す課題を、新劇は置き去り

にしてしまったのである<sup>99</sup>。

戦後の新劇は、戦前と同じく西欧近代を模範とし、西欧近代劇を上演し続けることに専念してきたが、そうした新劇のあり方は戦後の日本社会に生まれつつある新しい動きに無頓着であった。しかし1960年代に入って、安保闘争を繰り広げ、政治の季節を生きる若者たちは、西欧に規範を求めることそのものに疑問を感じ始めていたのである。鈴木忠志の「早稲田小劇場」、寺山修司の「天井桟敷」、唐十郎の「状況劇場」、蜷川幸雄の「現代人劇場」など、いわゆるアングラ演劇や小劇場運動と一般に呼ばれる新しい世代は、近代合理主義的なものを拒絶し、反近代・反西欧の立場をとった。それは、歌舞伎や能といった近代演劇以前の演劇を志向するのではなく、より民族的な、土俗的なものへの回帰ともいえる方向の転換を示したのである<sup>100</sup>。

これらアングラ演劇や小劇場運動は、日本でのシェイクスピア受容に新たな変化をもたらすこととなった。小田島雄志の翻訳を使用しシェイクスピアの全作品の上演にのりだした出口典雄の「シェイクスピア・シアター」の活動は、まさにそのような時代が世に送り出したものであった。福田恆存が本場イギリスのオールド・ヴィックで上演されたシェイクスピアの舞台にふれ、その感激を日本にも伝えようとしたのが、「文学座」の正統派『ハムレット』であったのに対し、出口はイギリスのシェイクスピア上演を観た後、その演出の多様性に驚いたという<sup>101</sup>。様々な演出の存在する本場の上演に、正統派という表現はおおよそふさわしくないものであったのかもしれない。そして西欧の規範という呪縛から解放された出口が帰国し、もはや本場の演出を模範とすることなく、自分の思うままにシェイクスピアを演出しようとした時、彼が採用したのが自由奔放な小田島訳のシェイクスピアであった。

小田島訳のシェイクスピアの特徴とは、何よりもまず若者の世代のシェイクスピア訳であったことであろう。従来のシェイクスピア翻訳では、それが自国文化の高揚を目指すものであれ、大衆の啓蒙を目指すものであれ、1970年代を生きる若者の感性に訴えること自体が難しくなっていた。シェイクスピアは難解な西欧の古典でしかなく、それを舞台上で観て楽しみ、その言葉遊



びに面白さを感じずることは、若い世代にとって、ほぼ不可能ともいえるものであった。これは翻訳が原文に忠実であろうとする限り当然のことであったが、小田島は多少、原文から離れることがあっても、言葉遊びや、冗談、洒落を語意に優先させ、そこに若者感覚のシェイクスピアを創り上げたのである<sup>90</sup>。小田島が、もはや先進国の文化としてシェイクスピアの科白を捉えるのではなく、我々の同時代人として、現代劇としてシェイクスピアを訳出しようとしたことは、たとえその翻訳が賛否両論を巻き起こそうと、大きな意味を持っていた。

1950年代から60年代にかけて舞台を席捲した福田恆存訳に代わって、1970年代以降の舞台で小田島訳が中心となったのは、ある意味で英米でのシェイクスピア・テキスト研究の流れを反映したのものである。演出に重きを置いたドーバー・ウィルソン編纂のテキストは、ト書きを綿密に付し、演出を考慮したテキストとして定評があったが、逆に編纂者ウィルソン自身の演出的観点が含まれてしまい、舞台上での解釈に制限を加えることになりがちであった。本来、ト書きの少ないシェイクスピアの原作に手を加えず、テキスト化したほうが、解釈や演出の様々な可能性を損なうことがないとの反省から、英米においてもウィルソンのテキストを使用せず、より原作に忠実なテキストが採用される機会が増えてきていたのである<sup>91</sup>。

福田はドーバー・ウィルソンのト書きの多いテキストを土台に翻訳を試みたことから、舞台で使用する際に、福田の翻訳者兼演出家として個性が表に出てしまうという欠点が指摘されるようになった。他方、小田島訳は、ト書きも少ないため、演出家が自分の裁量で演出を膨らませることができる余地が残されており、多くの演出家に採用される結果となったのである<sup>92</sup>。演出の自由さを留めながら、現代感覚溢れることばを駆使する小田島訳は、裸舞台にジーンズの役者が登場する出口典雄の演出と見事な調和をなした。従来 of 柀を超えた自由な翻訳が、西欧古典という正統派意識に縛られることのない演出とあいまって功を奏したのである。小田島と出口の出会いが、西欧古典の大劇作家というシェイクスピアに対する偶像崇拝的イメージを打破し、

若者の手にシェイクスピアを取り戻したことは特筆すべきことであろう。

#### 4. 西欧への挑戦

戦後の日本経済を考えるなら、1950年代中期から1970年代中期にかけては、いわゆる高度経済成長期、すなわち人々が経済的および物質的豊かさを求めて、欧米社会の繁栄に追いつこうと不断の努力を続けた時代にあたる。日本は順調に経済発展を成し遂げ、世界でも有数の経済大国への道を歩みつつあったが、物質的豊かさを手に入れた人々が次に求め始めたのは、心の豊かさであり精神的な豊かさであった。文化の時代の到来である。国際社会において確固たるアイデンティティを築こうとする日本は、まず文化的成熟を遂げ、文化国家としての威信を身に付けて、従来の欧米崇拜一辺倒から脱却すると同時に、もはや欧米の文化を単に受け身的に受容するのではなく、こちらから文化の発信を行なう必要を感じつつあった。この経済的発展に伴う文化の時代の到来と、自国文化の発信を求める声は、1970年代後半から1980年代にかけて演劇界にも大きな影響を及ぼした<sup>89</sup>。なかでも小劇場運動出身の演出家である蜷川幸雄と鈴木忠志の活躍は注目に値する。

もともと1960年代に起ったアンガラ演劇あるいは小劇場運動は、その運動の原点として実験的（前衛的）演劇であること、そしてあらゆる意味でコマースリズムとは無縁であるという非商業性を掲げていた<sup>90</sup>。また菅孝行が指摘するように、初期のアンガラ演劇の中には、「人間を変え、生活を変え、文化を変える者として演劇を考え、表現・批評のそれぞれのレベルで実践するのだという共通理解」が存在していた<sup>91</sup>。それは、体制側や演劇の主流である新劇とは、常に敵対関係に自らを置こうとする異端的存在を自負する彼らの姿勢からも明白であった。しかし、1970年代半ばからほぼ10年の間に、彼らのアンガラ活動は、「資本」によって商品化可能な形に変質していき、社会変革という当初の理想は徐々に影を潜めていったのである<sup>92</sup>。

こうしたアンガラ・小劇場運動の変質を物語るひとつの例として、蜷川の属していた「櫻社」の解散が挙げられる。1974（昭和49）年、蜷川は東宝が

企画する『ロミオとジュリエット』の演出を引き受けたが、これが「櫻社」のメンバーに大きな波紋を投げかけた。新劇の俳優たちは大手資本によって作られる商業演劇に出演することもあったが、アングラ・小劇場運動を展開する演劇人にとって、商業演劇の演出を手がけることは、まさに商業主義に手を貸す裏切り行為と見なされていたのである。蜷川は当時の状況を次のように記している。

ぼくが商業演劇の演出をすると決定したことは、櫻社にかかわる若者たちに強烈なショックを与えた。不満が噴出した。ぼくの商業演劇の演出をめぐって話し合いをしよう、ということになった。ある日、ぼくらは集まった。……話し合いは夜明けまで続いた。ある者はノートに書きつけた文章を見ながら喋り、ある者は緊張に青ざめながら話をした。結論が出た。「櫻社」は解散することになった。ぼくは商業演劇の演出をすることに固執し、彼らの多くは否定した<sup>89</sup>。

蜷川の商業演劇演出はある意味で時代の要請でもあったと考えられるが、当時、アングラ・小劇場運動を続けていこうとする者たちには、許せない背信であったに違いない。

1974（昭和49）年5月、蜷川演出の『ロミオとジュリエット』は日生劇場で幕を上げた。古代ローマの闘技場を形取った朝倉摂の舞台と共に、群衆の動きを巧みに操る蜷川の演出は効果的であった。蜷川は、大衆を好んで描いたフランドル派の画家ブリューゲルの絵にインスピレーションを受け、ミハイル・バフチンの『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』の理論を持ち込んで、若い恋人たちの破滅の物語を民衆の目線から見つめ直そうとした<sup>90</sup>。同時に、舞台上の群衆の姿に、今は政治闘争の場から身を引き「猥雑な大衆」と化した当時の若者たちの姿を重ねあわせながら、そうした群衆に見守られ死んでいくロミオやジュリエット、そしてマキューシオの姿を描こうとしたのである。

この公演の後、蜷川は西欧の古典作品の演出に積極的に取り組むようになる。『リア王』（75年）、『オイディプス王』（76年）、『王女メディア』（78年）、

『ハムレット』(78年)そして『NINAGAWA マクベス』(80年)と次々に作品が上演された。続けて蜷川は、これらの作品を持って海外での舞台上演を展開し始めた。1983(昭和58)年における『王女メディア』のローマとギリシャの野外劇場での公演は大好評のもとに終わった。更に1985(昭和60)年にスコットランドのエジンバラ国際フェスティバルに出品された『NINAGAWA マクベス』は、その圧倒的な視覚的美しさと叙情性が大評判となり、1987年にロンドンのナショナル・シアター、1990年にはニューヨークとカナダでの公演が実現した。

蜷川の『マクベス』は、時代設定を安土桃山時代に移しかえ、侍の物語としてマクベスの野望と破滅を描こうとしたものである。舞台全体を巨大な仏壇の枠組みで取囲み、歌舞伎の衣装を身に着けた魔女が踊り、桜吹雪のなかでマクベスの最後が演出された。蜷川の舞台はこうした日本的風物が取入れられることが多い。例えば『ハムレット』では、劇中劇の場面で王たちの観覧席を雛壇に見立てた演出が採用され、『夏の夜の夢』では竜安寺の石庭が舞台に登場し、『テンペスト』では佐渡の荒れはてた能舞台が、舞台上に準備された。それらが辻村ジュサブローの衣装と、現代音楽を駆使した演出により、華麗な絵巻物のような舞台となって観客の前に現れるよう工夫される。こうした蜷川の演出するオリエンタリズムの濃厚な香りが、西洋の観客はもちろんのこと、批評家にも賞賛をもって迎えられたことはいうまでもない。しかし他方、外人受けだけをねらった、本当の日本文化では到底考えられないような舞台創りだとの激しい非難も寄せられた。歌舞伎や能といった日本の伝統芸能本来の良さを犠牲にし、日本文化の部分的なつまみ食いの演出で、日本とも西洋ともつかない混合文化を見世物的に舞台上に載せているばかりか、大掛かりな演出ばかりに目を奪われ、そこには科白劇としてのシェイクスピアの本質は見られないという批判である<sup>99</sup>。

これら「外国向けのジャパネスク」に過ぎないという非難に対して、蜷川は、むしろ日本の観客を念頭において演出したことを強調し、文化的に異なる外国の観客にとって、仏壇も雛壇も異文化の雰囲気や漂わすことがあって

も、そこに真の意味での日本文化を感じ取り、舞台装置の象徴性を理解することは難しいのだと反論する。「シェイクスピアにはギリシャ神話やキリスト教に由来するレトリックが多く」、日本人が劇世界に引き込まれる妨げとなることもしばしばであるのだから、そうした障害を回避するためにも、たとえば『夏の夜の夢』で使用された石庭のセットを「宇宙と考えれば、妖精が出てきたりするような話も比較的無理なく受け入れられるだろう」と説明している<sup>99</sup>。

また歌舞伎や能などの伝統芸能を部分的に取入れた演出にしても、蜷川は、それらの手法を用いることにより、日本が近代化しようとするなかで、意図的に避けてきたものを回復しようとする試みであることを述べている。

……僕が俳優として演劇に入ったとき、ジャンルは新劇で、それはヨーロッパ的演劇だったから、歌舞伎的なものは、劇団でも演劇教育としても一切習ってはいない。逆に、日本の伝統演劇的なものは頭から否定するという雰囲気の中で役者をやり、演劇教育を受けてきたのである。方法論は「スタニフラスキー・システム」だったり、途中からブレヒトの演劇論に変わったりしたが、モデルはあくまでもヨーロッパ演劇だった。

ただ、僕自身は、1960年代の終わり頃に役者をやめ演出を始める頃には、それまでのヨーロッパ演劇にある種の空しさを感じるようになっていた。ヨーロッパ演劇の方法論だけでは現在を突破できないだろう、我々が近代化の中で捨ててきたものをもう一度きちんと見なおしたいという思いが強くなっていったのである<sup>100</sup>。

ヨーロッパ演劇の方法論を乗り越えていくための模索として、蜷川が見出したのが日本の伝統演劇の手法であった。ヨーロッパの古典演劇を「現在の目で演出し直す」こと、新劇のように「ヨーロッパの演劇をコピーする」のではなく、「現在の我々の目で、オリジナルなものとして演出し直していく」ことを目指したのである。しかもそれは同時に「日本の古典から学んだものを咀嚼しながら、しかも歌舞伎や義太夫とは違う手法、様式で勝負したい」

と彼が述べているように、単にヨーロッパ演劇を日本古典芸能の中へ取り込み、伝統芸能の枠の中で演出しようとしたものではなかった<sup>80</sup>。ヨーロッパでも日本でもない、より新鮮な表現方法の模索がそこにはあった。

更に、目を見張る舞台装置や豪華な衣装を多用し、視覚的な美を強調するあまり、本来、科白を楽しむべき芝居を台無しにしているとの批判に対して、蜷川は、日本の現代演劇が視覚的悦楽ということ、あまりにも軽視しすぎる傾向にあることを指摘している。

日本の演劇は、その近代化の過程、特に新劇運動が広がる過程で、論理だとか解釈だとか言葉、せりふの重要性が非常に意識されるようになったことに反比例して、見せるという要素を忘れ去ってきた。つまり芝居が目より耳、頭の悦楽を提供するものになってきたのである。論理も科白も大切だが、そもそも“観劇”というぐらいで、演劇にとって目というものが支配する領域も非常に大きく、目に見えるものをないがしろにした演劇は表現として完全ではあり得ない。「目の悦楽」を復権しないとダメだ。そう思ったことが、僕が演出プランを練るときしばしば、まず第一に舞台装置について考えてしまうことの原因なのである<sup>81</sup>。

科白に耳を傾け、頭で理論付けをすることばかりを、演劇の魅力とすることへの反発。そして、しばしば歌舞伎に見られるような、瞬間的に舞台が一幅の絵のように美しく見える工夫、いわゆる「絵面」を演出することの重要性を指摘する蜷川の姿勢がここには窺える<sup>82</sup>。『NINAGAWA マクベス』を例に挙げるなら、桜吹雪や真紅の月を背景とし、辻村ジュサブローの色鮮やかな衣装を前面に押し出した色彩感覚は、西洋の舞台には見られない歌舞伎の舞台の色使いであろう。「目の悦楽」の復権を主張する蜷川の主張は、ある意味で、アンガラ・小劇場時代の自分自身には果たし得なかった新たな挑戦であるのかもしれない。

蜷川は、ヨーロッパでの演出を重ねる中で、ヨーロッパ的リアリズムと日本の伝統演劇の様式を比較し、日本の強みを様式とリアリズムの相克にあるという。

リアルあるいはリアリズムということ言えば、日本の演劇は、イギリスやほかのヨーロッパの国々の演劇に比べて、決定的に有利な要素があるとも確信した。日本の演劇には、ある種ピンと張った強さのようなものがある。その強さとは、様式化にも行かず単なるリアルでもない、いわば様式とリアルの狭間を、演技と演出が走っていくことで得られる「劇的強度」のことだ。そればかりは、リアリズム一点張りで様式感覚に乏しいイギリス演劇やヨーロッパ演劇に一般にないもののように思える<sup>99</sup>。

蜷川の指摘するとおり、日本の伝統演劇の持つ様式美は、ヨーロッパ演劇のリアリズムと一線を画すものであろう。蜷川の演劇を、派手な舞台装置や歌舞伎的演出だけを取り上げて、表面的な意味での「外国向けのジャパネスク」と捉えるのではなく、ヨーロッパ的リアリズムの世界を日本的様式美で塗り替えた、再解釈、あるいは返歌と考えるべきであるのかもしれない。そこには近代化の波の中で、ヨーロッパ演劇の模倣に徹した新劇が明らかに置き忘れてきたものがあるのである。

演劇評論家の扇田昭彦は、日本の演出家を「視覚の快楽と過剰な趣向を重視する歌舞伎型の才能」と、「禁欲的な精神性と美的な洗練を特質とする能型の才能」のふたつに大別する。彼の分類によれば、蜷川は、寺山修司、唐十郎、松本雄吉、野田秀樹、松尾スズキと共に、前者の歌舞伎型の演出家に入るとされる。他方、鈴木忠志は、太田省吾、平田オリザと共に能型の演劇人であるという。鈴木は、蜷川とは対局に位置するがごとく、「余分な装飾を剥ぎ取り、求心的性の強い、引き算型の厳密な舞台を作る」傾向を持つからである<sup>100</sup>。こうした両者の相違を物語るかのように、鈴木自身が、蜷川の『メディア』の舞台に接し、その外面的な派手さに不満を漏らしているが、彼の不満そのものが鈴木と蜷川の個性の違いを鮮明に打出しているように思える。

……蜷川幸雄には、貧しい内面より華やかな外面のほうがいいというように、相対的な評価で舞台そのものを支持させてしまうようなところが

あって、残念だといえはいる。華やかな外面が内面の豊かさというようなことと背反しないような舞台づくりの方法をさがして、もうすこし苦しんでもいいのではないかというような気もするのである。しかしこれも、空間を攻撃的に埋めつくすことを演出の武器として習得してしまい、またそのことによって、私にとっても世間にとっても、その存在理由を確固として持っている演出家蜷川幸雄に対しては、今さらいうべきことではないかもしれないが……<sup>68</sup>

蜷川が舞台の外面にこだわる演出家であるのに対して、鈴木は舞台、さらに役者の演技そのものを重視する演出家なのである。

鈴木の世界演出で注目すべきもののひとつは、鈴木メソッドと呼ばれる演技法である。鈴木は、テキスト中心に発達してきたヨーロッパの演劇と、身体中心、すなわち型を重視することによって発達してきた日本の伝統演劇の相違に注目する。

そもそもヨーロッパには、ギリシャ劇に例をとるまでもなく、テキストとしての古典はあっても、演出・演技から舞台構造にまで至る様式をもつような生きた演劇伝統はあまりない。だから、テキスト中心に発達してきたヨーロッパ演劇と、身体性の世界として持続してきた日本の演劇のあり方を比較することは、意味をなさないのである。これはひと昔前の近代主義者たちが陥った悪弊に似て、わざわざ日本の後進性を強調するために、全体の文脈を無視して、ある局面でだけの優劣を強調することに近いことになってしまう。演劇という概念が、民族性や社会構造の差異を超えて、普遍的に機能するようになったとはいっても、もっとも記号化や方法化に逆らうことによってその生命を主張する演劇を、そう簡単な座標で比較することはできない<sup>69</sup>。

1974（昭和49）年に鈴木の世界演出で初演されたエウリピデス原作『トロイアの女』では、俳優たちの演技の中に「しゃがむ」という姿勢が頻繁に取入れられている。欧米では、一般的に人間の「しゃがむ」という姿勢をあまり美しいものとして捉えないのに対して、日本の伝統芸能では「しゃがむ」とい



う所作をはじめ、下半身、特に足に重心をおいた動きが多用されているのである<sup>40</sup>。鈴木メソッドは、激しく足踏みを繰り返し、その反動を腰で受けとめるという訓練を積みながら、下半身に重心を置いた身のこなしを身につける方法である。欧米の演技が上半身を中心とし、直立した姿勢で行なうことを自然なものとしていることへのアンチテーゼであり、西欧演劇を規範とし、その模倣のみに専念してきた新劇への反発であろう。「新劇という現代劇は、足のもっている表現の可能性をそれ自体として追求したことがなく、足の日常的風景を描写してきた演劇である」と鈴木は言う<sup>41</sup>。俳優の演技を考えた場合、鈴木の手法は、これまで新劇が欧米の俳優の演技を規範として、直立のまま、上半身を使って演技することに熱心であったあまり、農耕民族の風習を残した日本の伝統芸能の手法でもある下半身での演技を評価してこなかったことへの批判であり、伝統芸能のうちにある腰より下の演技の再評価である。

よく能は歩行の芸術だといわれる。ということは、足がつくりだす表現世界だといってもよい。能の基本的な足さばきは摺足である。摺足で歩いたり、旋回したり、足踏み（足拍子）をしたりする。状態はほとんど不動で、手の動きも極端に少ないから、止まっても動いても、能の足はことさらめだつことになる。白足袋にくるまれた足が、静止から前後・左右・上下と緩急自在に動くころよさは、たしかに能をたのしむための大事な要素である。能は演技の環境世界である能舞台と密接な関係にある歩行様式をつくりだし、それをひたすら固定・深化することに生命をかけたから、足の表現が特殊にめだつのだが、しかしどんな芸能でも、それがすぐれたものであれば、歩行は必ず芸術とよべるものになっているはずである<sup>42</sup>。

彼の主張は、役者の演技面における、西欧を中心とした近代化への反省であり、能に代表される伝統演劇のなかに生きている足踏み、摺足、内足など、足による演技の復権であった。河竹登志夫も指摘するように、「西洋ではドラマという劇文学だけが、古典として伝えられるのに対して、日本では役者

の肉体の動きを中心とする、上演芸術 performing art としての全体が古典あるいは伝統をなしている」という<sup>46</sup>。この「文学的伝統」に対する「肉体的伝統」の相克を鈴木は、舞台上に展開しようとしたのである。鈴木は、自らが提唱するこの鈴木メソッドを海外へと伝え、米国ウィスコンシン大学やジュリアード・スクールなどでも教鞭を取った。

鈴木が演出した『リア王』は、1984（昭和59）年に初演され、続いて1988（昭和63）年に英語版が登場して、海外での公演が行われた。鈴木が演出した The Tale of Lear は、精神病院らしきところにいるひとりの老人とその付き添いである看護婦の物語として展開する。精神に異常をきたした老人は自分自身をリアと思い込み、付き添う看護婦はベッドの傍らで『リア王』を読むという複雑な枠構造を成しているばかりか、時に看護婦が本の中の道化の科白を読み上げ、自ら道化を演じたりもするのである。原作『リア王』の科白は、大胆に削られているものの、残された科白はシェイクスピアの原作そのままである。にもかかわらず俳優たちの演技は従来のシェイクスピア作品に見受けられる演技とは、大きく異なり、罵声とけたたましい笑い声が舞台上を席捲する。長谷部浩の指摘するように、この The Tale of Lear は「現代的な個が、かりそめの権力を失って、孤独のうちに、死ぬ間際に見る夢」として捉えることが可能であろう<sup>47</sup>。もちろん、鈴木が演出した The Tale of Lear に対して、国内外で賛否両論が巻き起こった。しかし、鈴木がシェイクスピアの『リア王』を現代に生きる我々の感覚で捉え直し、そこに現代における悲劇の意味を創出しようとしたこともまた事実である。

鈴木が演出した *The Chronicle of Macbeth* も、シェイクスピアの『マクベス』を基に、大胆な解釈を取入れた作品であった。鈴木メソッドを学んだ外国人の俳優たちを使ったこの作品にも見られるように、鈴木が演出する舞台はますます様式化され、まさに「現代の能」とも呼べる仕上がりになってきている。西洋と東洋の演劇的手法を複雑に組み合わせた、鈴木特有の実験的演劇といえるだろう。

西欧リアリズムの模倣を常に心掛けてきた新劇への反発として、蜷川と鈴

木が取り組んだのは、日本の伝統演劇の持つ手法の復活であった。彼らは、その手法をそれぞれ独自の方法で、シェイクスピア作品に取り込み、新劇の背後にある西欧の演出そのものに対する挑戦を試みたといえるだろう。西欧の劇の伝統がことばによるドラマであるのに対して、日本の古典の持つ音楽性や造形美と型による様式を前面に押し出して、シェイクスピア劇を、ひいては西欧演劇の伝統自体を再解釈しようとしたのである。

## 5. 西欧を超えて

アンガラ・小劇場運動の第一世代であった蜷川幸雄や鈴木忠志は、それぞれ国際的な舞台にその活躍の場を広げていった。第一世代に続き、つかこうへいに代表される第二世代ともいべき演劇人の活躍が70年代前半の日本の舞台を席捲することとなるが、70年代も後半となると第三世代ともいべき新たな勢力が演劇の世界に現れてきた。野田秀樹ひきいる「夢の遊民社」の登場である。1976（昭和51）年、「東京大学演劇研究会」を中心とする学生劇団として出発した「夢の遊民社」は、『走れメルス』、『少年狩り』、『ゼンダ城の虜』、『野獣降臨』などの作品を次々と上演し、わずか数年のうちに1万人以上の観客動員数を誇る大劇団となったばかりか、一種の野田秀樹ブームといわれるものを若者の中に巻き起こした<sup>49</sup>。

アンガラ・小劇場の第一世代が、学生運動の嵐の中で「演劇は闘争」であるというスローガンを掲げていたのに対して、新世代の野田にとって闘う明確なイデオロギーなど存在せず、芝居は知的遊戯そのものであった。その点で、野田ははっきりと前の世代との断絶を意識した演劇人であり、彼をしてアンガラ・小劇場の第三世代と呼ぶべきかどうかためらわれることも事実である<sup>49</sup>。

野田は、シェイクスピア作品を題材として、『野田秀樹の十二夜』（1986）、『野田秀樹のから騒ぎ』（1990）、『三代目、りっちゃあど』（1990）、『野田秀樹の真夏の夜の夢』（1992）を上演しているが、いずれも野田自身の大胆な脚色を加えた異質の作品となっている。例えば、『野田秀樹のから騒ぎ』は、

舞台設定を相撲界に取りながら、そこに『オセロ』の筋が組み込まれ、『野田秀樹の真夏の夜の夢』は、割烹料理屋ハナキンの娘と板前の話に置き換えられるばかりか、『ファウスト』と『不思議の国のアリス』の物語が挿入される。『三代目、りっちゃあど』にいたっては、被告の「りっちゃあど」と、その罪を追究する検事シェイクスピアの登場する法廷劇となっていて、もはやシェイクスピア原作というより、野田秀樹原作に近い作品に仕上がっている。まだシェイクスピアの原作の科白を、7～8割程度は残して、原作に近いといえるものとすれば、『野田秀樹の十二夜』であろう。宝塚歌劇の男役で人気を博した大地真央を、双子の兄妹を演ずるひとり二役に起用する大胆な配役が話題となった。闇の中に浮かぶ両性具有のヴィーナス像の周りを踊る一匹の巨大な龍が二匹に分裂・変身するという幕開きの演出からも明らかなように、人間の始源的存在としての両性具有のモチーフが前景化され、ヴァイオラの男装姿であるシザーリオの両性具有的魅力をあますことなく描こうとする意欲作である。劇の結末で大団円を迎えた後、両性具有のシザーリオが、原始に海に帰っていくという演出も、原作には存在しないながら、野田の意図を鮮明に映し出している。何にもまして、シザーリオの両性具有的イメージを魅力的に描き切った演出は、従来のシェイクスピア劇の解釈として興味深い。

野田秀樹と彼のひきいる「夢の遊民社」が、仮にアングラ・小劇場運動の第三世代であるとするなら、1981（昭和56）年に女性ばかりのメンバーで結成された劇団「自転車シンクリート」は、その第四世代といえるだろう。1991（平成3）年に、彼女たちが上演した『ありがちな話』は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』を現代に生きる若者たちの立場で、なかでも特に女性の視点で捉え直した野心作である。劇の執筆を受け持った飯島早苗は、原作『ロミオとジュリエット』の中にジュリエットの友人の女の子たちが登場しないという点を逆手にとって、ジュリエットの女友達の目から見た恋人たちの姿を描き出した。作品の中では、ロミオの初恋の人であったロザラインを始め、ロミオに密かに恋心を寄せる者や、ティボルトの恋人、パ

リスを慕う者など、新たに4人の女性が登場するという仕掛けである。シェイクスピアの原作の有名な場面が、そのままの形で飯島の創り出す劇世界に挿入されるという手法は、トム・ストッパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』を思わせる。結末では、恋人たちの死に接して、それぞれの人物が自分の思いを語るが、登場人物たちの反応は、観客が悲劇の世界から異化作用を起すよう用意周到に仕組まれている。飯島は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』の悲劇を、現代日本人の、しかも女性の視点に捉え直し、再解釈しているのである<sup>48</sup>。

アングラ・小劇場運動は、本来、既存の劇作品を上演することに抵抗を示し、自分たちの中から生み出された実験的要素の強い作品を舞台にかけることに専念しようとしていた。しかし既に見てきたように、1980年代後半から1990年代においては、明かに古典とされる既存の作品を自分たちの手で読み変えて、上演しようという動きが見られる。野田や飯島の他にも、例えば、上杉祥三の『ブローケン・ハムレット』は、現代日本の大人になりきれない若者像を描いているし、流山兎祥構成・演出の『流山兎マクベス』（1988）は、ヴェトナム戦争を作品のモチーフとしている。また、川村毅潤色・演出による第三エロチカの『マクベスという名の男』（1990）は、劇の背景をやくざの世界に移し替え、闇の世界の権力抗争を描き出そうとしている。更に、劇団・木山事務所が1992（平成4）年に上演した堤春恵作『仮名手本ハムレット』は、登場人物である歌舞伎役者たちが、彼らにとって初めての西洋演劇である『ハムレット』を、歌舞伎の伝統にのっとって上演しようとする悪戦苦闘のリハーサル模様そのものを芝居にしている<sup>49</sup>。

様々な演出家や役者たちが創り出す演出や演技の対比そのものを主眼に据えた上演も登場している。1990（平成2）年から95（平成7）年にかけてシアターコクーンが行なった『真夏の夜の夢』の連続公演は、毎年、異なった演出家の手になる同作品の演出の違いを見せるという趣向であるし、「劇団四季」が2001年に舞台にかけた『ハムレット』は、主役に二人の役者を起用し、上演回ごとにハムレットを交替で演じさせるという方法で、役者の個性

の違いを際立たせようとしている。蜷川は、英国「ロイヤル・シェイクスピア劇団」のメンバーによる『リア王』を、日本人俳優真田広之を道化役に起用して、演出するという国際的な新しい試みを実践すると同時に、若手俳優を中心に「蜷川スタジオ」（その後「ヤング蜷川カンパニー」、「蜷川カンパニー・ダッシュ」などと改称）を結成し、シェイクスピア作品を中心に小劇場での実験上演を繰り返している。世間でシェイクスピア・ブームと言われる所以である。

シェイクスピアの作品が数多く上演されるに従って、どのような翻訳を使用するかという問題が浮かび上がってくることも考えておかななくてはならない。小田島雄志のシェイクスピア訳は、その平明さと娯楽性が評価され、1970年代以降の多くのシェイクスピア上演で使用されてきた。近年では、松岡和子の翻訳が出始め、訳語の現代性や女性ならではの瑞々しい感覚が評判となっており、松岡訳を使用した舞台も増えてきている。しかし、ここで注目すべきことは、上演に際しての翻訳の使い方そのものに変化が起きていることである。例えば、1988（昭和63）年に上演された蜷川の『ハムレット』では、坪内逍遙訳と小田島雄志訳が併用された。また1989（平成元）年の森田雄三演出『マクベス』では、山崎努が、福田恆存訳、小津次郎訳、小田島雄志訳をもとに台本を書き、役者ごとに異なる科白の違いを効果的に演出に盛り込むという方法が取られた<sup>9)</sup>。もはやひとりの翻訳家の訳に縛られるのではなく、様々な翻訳家の翻訳を演出する側が自由に取り入れ、自分たちの演出にもっとも適するものを創ろうとする動きが現われ始めていることも注目に値する。西欧演劇を上演する際に必ず問題となったのは、誰の翻訳を使うかということであったが、これらの新しい動きは翻訳劇においてひとりの翻訳家の訳語による支配力や影響力から逃れようとする試みであろう。

更に、様々な翻訳家の翻訳をコラージュ風を使用するばかりでなく、外国語を翻訳というフィルターにかけないでそのままに使用するという試みも行なわれている。1989（平成元）年に東京グローヴ座で公演された鈴木忠志の『リア王』は、リア王のみが英語を話し、他の俳優たちの科白は小田島の翻

訳によるものであった。また、1995（平成7）年の劇団「東演」とロシア劇団「ユーゴザパト」の合同公演は、モンタギュー家をロシア人俳優がロシア語で、キャピュレット家を日本人俳優が日本語で上演するという方法を取っている。

海外との協力公演は、科白の問題ばかりでなく、演出の面でも大きな変化を成し遂げつつある。なかでもアジアの演劇人たちとの合同公演は、様々な方面で話題を呼んでいる。1997（平成9）年に、日本財団の支援のもとに上演された『リア』はアジアの演劇人が結集して作り上げた作品であるが、台本を日本人作家岸田理オが提供し、演出をシンガポールのオング・ケン・センが担当。演ずる側としては、主人公リアを日本の能役者が、ゴネリルを北京のオペラ歌手が、そしてコーディリアはタイの女優が演じ、音楽にはインドネシアの楽曲が使用された<sup>59</sup>。もはや日本のシェイクスピアではなく、アジアのシェイクスピアとしての、21世紀のシェイクスピア上演の方向を暗示するような公演といえるだろう<sup>60</sup>。

## 6. 結 び

「正統派シェイクスピア上演」、あるいは「本来のシェイクスピア演出」という表現は、現代のシェイクスピア上演において、もはや陳腐な呼称と化してしまった。400年前のエリザベス朝イングランドにおけるシェイクスピア上演を、当時のままに復元することは不可能であろう。また、本場英国のシェイクスピア上演をすべて正統派と呼ぶことも無意味である。英国のシェイクスピア上演そのものが、長い歴史を有し、その歴史のなかで驚くべき多様性を持って演じられてきたことを考えれば、シェイクスピアの上演をひとつの形式で捉えることはできない。更に、演劇の上演というものが、その時代の政治や経済、そして様々なイデオロギーの産物であることを認める以上、すべての上演はその時代状況の中に固有のものとして生み出されたものであり、そこに規範を見出すことは不可能であろう。

明治期以降、日本のシェイクスピア受容は、近代化・西欧化の目標となり、

西欧との自己同一化を目指す人々の心象風景を映し出してきたが、我が国の舞台人たちは、やがてシェイクスピアの中に、自分達の近代化の姿を追い求めることの矛盾に気づき始めた。彼らは、シェイクスピアの書いた科白をなぞらえようとするのではなく、シェイクスピアのテキスト中に、自分達の内面の想いを注ぎ込もうとし、科白の中に自分達の想像力を書き込もうとするようになったのである。それは西欧近代への挑戦でもあり、西欧近代を乗り越えようとする人々の意識の転換であった。シェイクスピアはもはや読み解かれ、受容されるのではなく、語り直され、消費されうるものへと変貌したのである。

シェイクスピアの作品は、英国を飛び出して、広く西洋全体に、また東洋に紹介されていくなかで、あらたな解釈と再解釈を重ね、再生産されていくものである。それぞれの演出は、その国における、その時々々の政治状況や経済情勢、そして価値観を身に纏い、新たな装いを見せるものなのである。シェイクスピアの作品は、もはや西欧古典の代表として日本に受容されるのではなく、現代の日本の脚本家や演出家に、新たなインスピレーションを与え、舞台芸術を創造する契機となっている。シェイクスピアは、東西の文化があるいはあらゆるイデオロギーが、出逢い、交渉し、時には衝突し、また時には融合を果たす、ひとつの創造の磁場を形成しているのである。その時、文化の「中心」と「周縁」という二項対立的立場の区別はもはや存在せず、そこには互いに新たな意味を生成していく上で、もたれ合い、相互依存しあう文化のありかたが読み取れる。シェイクスピア上演史は、西洋と東洋の双方に、我々の生きる時代を、我々の価値観を、そして我々の姿を、指し示してくれるものなのである。

#### 註

- (1) 安西徹雄編、『日本のシェイクスピア100年』（東京：荒竹出版、1985）3.
- (2) 小野 昌、「坪内逍遙とシェイクスピア — 帝劇『ハムレット』をめぐる」、『日本のシェイクスピア100年』安西徹雄編（東京：荒竹出版、1985）19.



- (3) 小野 昌 20-21.
- (4) 小野 昌 23-24.
- (5) 坪内逍遙, 「跋に代えて」, 『新修シェークスピア全集』第29巻(東京:中央公論社, 1935) 8.
- (6) 坪内逍遙の翻訳も, 初期から後期にかけて変化が見られ, 初期の浄瑠璃口調の翻訳は後期に平明な文語表現に置き換わっている。
- (7) 安西徹雄編, 『日本のシェイクスピア100年』 6.
- (8) 大笹吉雄, 『日本現代演劇史——大正・昭和初期篇』(東京:白水社, 1986) 517.
- (9) 福原麟太郎, 「英文学に老いて」, 『福原麟太郎著作集』第6巻(東京:研究社, 1969) 421.
- (10) 中田佳昭, 「福原麟太郎と中野好夫——教養としてのシェイクスピア」, 『日本のシェイクスピア100年』 57.
- (11) 福原麟太郎, 「日本の英学」, 『福原麟太郎著作集』第9巻(東京:研究社, 1969) 307.
- (12) 中野好夫, 「翻訳論ノート」, 『中野好夫集』第2巻(東京:筑摩書房, 1984) 366.
- (13) 安西徹雄編, 『日本のシェイクスピア100年』 8.
- (14) 難波田紀夫, 「福田恆存とシェイクスピア——せりふ劇を通しての近代の確立と超克」, 『日本のシェイクスピア100年』 89.
- (15) 難波田紀夫 100.
- (16) 福田恆存, 「シェイクスピア劇のせりふ」, 『演劇入門』(東京:玉川大学出版局, 1981) 99-100.
- (17) 難波田紀夫 118-119.
- (18) 福田恆存, 「演出論」, 『演劇入門』 178.
- (19) 森 秀男, 「戦後新劇と現代演劇」, 『アサヒグラフ』1994.6.17.
- (20) 安西徹雄編, 『日本のシェイクスピア100年』 11.
- (21) 安西徹雄編, 『日本のシェイクスピア100年』 12.
- (22) 門野 泉, 「小田島訳とシェイクスピア受容」, 『日本のシェイクスピア100年』, 安西徹雄編(東京:荒竹出版, 1985) 148.
- (23) 門野 泉 143.
- (24) 門野 泉 145-146.
- (25) 佐藤郁哉, 『現代演劇のフィールドワーク——芸術生産の文化社会学』(東京:東京大学出版会, 1999) 148-156.
- (26) 大笹吉雄, 「小劇場の消滅」『テアトロ』1989.2 133-36.
- (27) 菅 孝行, 「アングラ演劇とは何であったか」『テアトロ』1992.9 22-28.
- (28) 佐藤郁哉 48.
- (29) 蜷川幸雄, 『千のナイフ, 千の目』(東京:紀伊國屋書店, 1993) 56-57.
- (30) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』(東京:日本放送協会, 1999) 31-35. 82-83.

- (31) Tetsuo Kishi, "Japanese Shakespeare and English reviewers," *Shakespeare and the Japanese Stages*, ed. Takashi Sasayama, J. R. Mulryne and Margaret Shewring (Cambridge: Cambridge U.P., 1998) 110-23.
- (32) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』 97.
- (33) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』 137.
- (34) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』 141-144.
- (35) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』 95-97.
- (36) 歌舞伎における「絵面」の重要性については, 河竹登志夫, 『舞台の奥の日本』 (東京: ティビーエス・ブリタニカ, 2000) 84.
- (37) 蜷川幸雄, 『闘う劇場』 136.
- (38) 扇田昭彦, 「演出家蜷川幸雄の位置づけ」, 『蜷川幸雄の挑戦 — イギリス公演紀行』 (東京: 平凡社, 2001) 118.
- (39) 鈴木忠志, 『演出家の発想』 (東京: 太田出版, 1994) 187.
- (40) 鈴木忠志, 『演劇論 — 越境する力』 (東京: PARCO 出版局, 1984) 96.
- (41) 扇田昭彦, 『日本の現代演劇』 61.
- (42) 鈴木忠志, 『演出家の発想』 42.
- (43) 鈴木忠志, 『演出家の発想』 40.
- (44) 河竹登志夫, 『舞台の奥の日本』 209.
- (45) 長谷部浩, 『四秒の革命 — 東京の演劇 1982-1992』 (東京: 河出書房新社, 1993) 228.
- (46) 佐藤郁哉 30-39.
- (47) 西堂行人, 「野田秀樹, あるいは時代の孤児」 『ユリイカ』 2001. 6. 123-24.
- (48) Ryuta Minami, "Shakespeare reinvented on the contemporary Japanese stage," *Performing Shakespeare in Japan*, ed. Minami Ryuta, Ian Carruthers and John Gillies (Cambridge: Cambridge U.P., 2001) 153-6.
- (49) Akihiko Senda, "The rebirth of Shakespeare in Japan: from the 1960s to the 1990s," *Shakespeare and the Japanese Stage*, 30-37.
- (50) 門野 泉 163-4.
- (51) Yasunari Takahashi, "Tragedy with laughter: Suzuki Tadashi's *The Tale of Lear*," *Performing Shakespeare in Japan*, 118-19.
- (52) 近年, アジアにおいて上演されるシェイクスピア劇が注目されるようになっている。『シアターアーツ』 9, 10, 11, 12においても特集が組まれた。