

Title	蜷川演出における「目の悦楽」：二〇〇三年『ペリクリーズ』上演を中心に
Author(s)	菊池, あずさ
Citation	演劇学論叢. 2008, 9, p. 133-148
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97488
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

蜷川演出における「目の悦楽」

——二〇〇三年『ペリクリーズ』上演を中心に——

菊池 あずさ

はじめに

蜷川幸雄の演出について、たいていの人はスペクタクル性あふれる豪奢で鮮やかな舞台を想像するだろう。この視覚的に観客を楽しませる手法は、現在では彼の演出における最大の特徴として一般的に認識されている。蜷川自身も『闘う劇場』の中で、視覚的効果を重視した演出について次のように説明している。

いずれにせよ、演劇という表現の中で僕が、装置とか照明とか衣装といった視覚的なことにこだわることには理由がある。それは、目に見えているものをなかがしろにするな、目をなめるなということなのだ。日本の演劇は、その近代化の過程、とく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ていたのである。論理もせりふも大切だが、そもそも『観劇』というぐらいで、演劇にとつて目というものが支配する領域も非常に大きく、目に見えるものが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理由なのである。¹⁾

しかし、蜷川が「目の悦楽」と称し積極的に取り入れてきた演出法は、過去多数の批判を受けた。特に戯曲解釈を重点に考えるシェイクスピア研究者は、蜷川のシェイクスピア上演を否定的に考えていた。その中でも最も知

られた論文が喜志哲雄による“Japanese Shakespeare and English reviewers”⁽²⁾であろう。喜志は「蜷川のシェイクスピアの上演は視覚的枠組の装置で支配されている」と述べている。確かに七四年『ロミオとジュリエット』上演では、バフチーン⁽³⁾の理論に感化された「民衆」によって枠付けがなされ、ブリューゲルの絵を模した舞台装置が用いられた。八〇年の仏壇が出現した『マクベス』、八七年の『テンペスト』における佐渡の能舞台や、八八年の雛壇『ハムレット』、九四年『夏の夜の夢』の石庭などを思い出せばその指摘は適切である。劇的統一性を犠牲にしながらも視覚的演出にとられる蜷川の演出に対して、喜志はシェイクスピア劇への理解を疑問視し、「この演出家の非常に華々しい舞台装置を具現化する才能を認めている一方で、視覚的な『枠組の装置』に対する彼の先占はシェイクスピアの言語性の致命的で搾取的な誤解の上に置かれているのではないか」と述べている。

だが、現在の蜷川によるシェイクスピア上演は「目の悦楽」を観客に提示するものの、かつて喜志に指摘されたと演出法とは大きく異なっている。そのことを明示するためにも、近年最も好評を博しさらにスペクタクル性に富む上演を扱うことにする。それは、二〇〇三年二月一九日―三月一六日まで彩の国さいたま芸術劇場で、三月二八日―四月

五日の期間、ロンドンのナショナル・シアターで上演された『ペリクリーズ』である。この上演は彩の国シェイクスピア・シリーズ⁽⁴⁾二本目となる作品で、日英両国において大絶賛を浴びたことは記憶に新しい。二〇〇三年『ペリクリーズ』上演を詳細に分析することによって、演出家・蜷川幸雄のシェイクスピア上演における「目の悦楽」が、現在どのように表現されているのが明確になる。そして最終的に、蜷川の現時点での演出方法に新たな評価を与えたいと考えている。

一 『ペリクリーズ』に内在するスペクタクル性

『ペリクリーズ』はよく『リア王』⁽⁵⁾や『マクベス』⁽⁷⁾との類似性を指摘される。蜷川がすでに両戯曲の演出を手がけ一定の評価を得てきていることから、この演出家が「得意な戯曲」であると結論づけるのはたやすい。また貴種流離譚としては『身毒丸』との関連性も指摘できよう。しかし表面的なプロットの類似点を考察するよりも、注目すべきは『ペリクリーズ』がもつ様々なテーマと視覚的効果の関係性である。

『ペリクリーズ』のテーマとして第一に指摘されるのは、「死と再生」である。主人公ペリクリーズを筆頭に、娘マリー

ナ、妻タイーサも同様の運命を辿る。ペリクリーズは愛する妻を船上で、そして娘をターサスの太守クリーオン夫妻のたくらみによって失ってしまう。彼は二人の死を経験して、「悲しみに身も心も食い尽くされ、／溜息に胸を射抜かれ、大粒の涙に全身をぬらし（四幕四場）^⑩」たまたま、再び航海を続ける。ミティリーニに到着した時ペリクリーズの姿は、「かつては眉目秀麗な方でしたが、／ある晩、致命的な災難に遭われ／このようなお姿になりました（五幕一場）」と忠臣ヘリケイナスに伝えられるとおり、粗布をまとい顔も洗わず髭も剃っていない、まさに精神的「死」の状態に陥っている。だが、彼はミティリーニでマリーナと再会することによって、「お前（マリーナ）に命を与えた男（ペリクリーズ）がお前（マリーナ）に命を与えられ（五幕一場）^⑪」る。

一方マリーナは暗殺者と海賊たちによっていったん表舞台から葬り去られ、売春宿に身を落とすことで社会的「死」を経験する。だが彼女は自分の才能を最大限に生かすことよって、「その歌声はこの世のものとも思われず、見事な歌に合わせて／躍る姿はさながら女神（五幕冒頭）」と描かれるように、ペリクリーズに出会う際には天上人にも等しい存在となり「復活」する。最終的にはマリーナも、「海で生まれターサスに埋められたお前（マリーナ）が／再

び海でよみがえった（五幕一場）」とペリクリーズに迎えられ、完全に地位も出自も取り戻すのである。タイーサはマリーナを産んだ直後に一度「死」に、海へと埋葬され、その後セリモンの手で「復活」させられる。この「死と再生」にまつわるテーマによって、戯曲は一種の枠組を備え付け、劇的統一性を得ることに成功している。また、登場人物達の「悲哀」と「歓喜」を対照的に描くことで、彼らを取り囲む状況、衣裳及び容姿にも極端な視覚的変化がもたらされるのである。

このような特性は別のテーマにも見られる。たとえば父と娘、母と娘といった「親子関係」もその一つである。アントイオカスと娘の悪しき近親相姦、サイモニディーズとタイーサ父娘、ターサスを治めるクリーオン夫妻と娘フィロテン、ペリクリーズとマリーナの父娘、タイーサとマリーナの母娘。作品にはこのように複数の親子関係が登場する。厳密に言えば「結婚」を軸に三つの父娘の関係がある。つまり観客はこれら数家族を比較しながら観劇し、その中でも正しく優れたペリクリーズ親子の幸福を願うことになる。

神の存在、特に「女神ダイアナ」に関する言及も物語に一貫して登場している。中でも、ダイアナがタイーサとマリーナの母娘に果たす役割は非常に大きい。タイーサは船

上での出産後一度死に、悲嘆にくれたペリクリーズによって海に沈められる。しかし彼女の棺はエフェソスに流れ着き、セリモン邸で復活を遂げるのであるが、目覚めた時のタイーサの最初の言葉は、「ああ、女神ダイアナ、／私はどこにいるのでしょうか? (三幕四場)」である。その後彼女はペリクリーズ王に二度と会えないことを知り、巫女になる決意をする。それを聞いたセリモンは、「お妃様、そのようなご決心であれば、／さいわいこの近くにダイアナの神殿がございます (三幕四場)」とダイアナに仕えることをタイーサにすすめる。また娘マリナーナがターサスの地でクリオン夫妻に預けられる際、ペリクリーズによって「私たちが心から崇める女神ダイアナに誓って、／この子ひとり私の跡取りです (三幕三場)」と宣言されている。その後、海賊によって連れ去られ、女郎屋に売られた彼女は「女神ダイアナ様、力をお貸しください! (四幕二場)」との言葉どおり処女の純潔を守り抜く。タイーサとマリナーナ母娘にとって「ダイアナ」の力は絶大で、彼女たちが庇護を求めた対象である。

そのような神の存在を、真下泰利は「人間のすべてをあげて敢然と運命に挑もうとするリアやマクベスと違って、人間を圧倒する運命から逃れる為、ペリクリーズはただひたむきに神に祈る」と述べているが、『リア王』や『マク

ベス』における神々と明らかに違うのは、ダイアナ自身が五幕一場で「機械仕掛けの神」として登場することである。マリナーナとの再会后、眠りについたペリクリーズにダイアナは直接語りかけ、エフェソスにある彼女の神殿に来るよう命じる。最終的にはダイアナ神殿での親子三人の再会へとつながり、物語は大団円で終わる。この展開は観客にとってはむしろ予期していた通りで、ダイアナの出現は物語を一気に最高潮へと駆け上がらせ、ハッピーエンドへと収束させる働きを持つ。それゆえここで観客が、スペクタクルな演出を要求するのは当然と言える。

『ペリクリーズ』に内在するスペクタクル性を最大限に意図し創られた登場人物が、語り手ジョン・ガワーである。彼は劇中八回登場し、移り変わる時間と場所を説明する。しかし単なる説明役ではなく、コーラスとしての役目も持つ。また観客に直接舞台を「見る」よう勧め、「想像する」ことを強いる。一幕冒頭のガワーは「この先、いかが相なりますか、私の申し立てへのお裁きは／明敏なる皆様を目にゆだねます」と述べて退場する。そして二幕一場、默劇に入る直前ガワーは「ご覧ください、言葉はいまや不要です」と、「見る」ことを促す。説明役としてのガワーはその後「お目にかけます／默劇の中、時は矢のように過ぎますが、／皆様方の想像力でたくみに補っていただきま

しよう」と、「想像力」という言葉を繰り返すようになる。フィリス・ゴフエンのようにガワアの役割を、「犠牲的な仲介者」と解釈するだけでは不十分であろう。

ガワアの強力な劇への支配を三浦蒼史加は、「『ペリクリーズ』における語りは、ペリクリーズの権力を補強しつつ、困難を自らの手で克服する場面を彼から奪い、物語をコントロールする力が、主人公ではなく語り自身にあることを示す構造となっている。(中略) ペリクリーズの葛藤の消滅が本人以外の外部の力によって為されている」と指摘する。また桑子順子も、「劇のアクション、すなわちロマンス物語は〈語り〉との結びつきが強固過ぎて、劇本来の〈演技〉との乖離をひきおこす。もちろん、コーラスはその乖離を埋めるためにこそ存在しているのに、ガウアーは、〈劇〉の形式の維持を助けることより、〈劇〉を自分の物語に変えることに結果的に機能してしまうのだ。ロマンス物語は本質的には〈語り〉の形式に合致するものであるから、ガウアーの〈語ること〉への意識的な構図によって、〈演劇〉の形式は危機に瀕することになる」と、劇を破壊するくらい強力な語りについて述べている。さらに桑子はこういったガワアの破壊力に対抗するために、「第二幕 第二場の騎士の行列や、第三場の宴会のダンスに見られるように、スペクタクル化が積極的になされる」と指摘し、「(五

人の騎士の絢爛豪華な衣裳と楯の銘と比較して) ペリクリーズの短い銘との対照は、明らかに図式的なペリクリーズの英雄的な描写であるとともに、視覚的な効果が意識的に図られている。第三場の騎士たちの踊りと女性を交えてのダンスは、その中で際立つペリクリーズを描きながらも、観客の目を楽しませるものでもあるのだ」とも述べている。

以上のように、「ペリクリーズ」はテーマが幾重にも交差し複雑なプロットであるばかりでなく、それぞれのテーマは相互関係を持ちながら一つの劇的統一性を生み出している。また戯曲全体に備わるこれら複数の軸は、視覚的効果を強調するよう意図されている。それゆえテクスト解釈を詳細に行い、演出家が綿密な作業によってこの物語を舞台上に再現しようと考えるならば、自然とその上演には視覚的な楽しみ、つまり蜷川が述べる「目の悦楽」が不可欠となるのである。蜷川の二〇〇三年『ペリクリーズ』の上演が成功した要因として、ただ単に演出家が得意とするジャポニズム演出が日英両国で好評であったと考えるのは不適切であろう。

二二〇〇三年『ペリクリーズ』上演

劇評によれば、最近の『ペリクリーズ』上演には大きく

二つの傾向がある。戯曲の再構築により統一性をもたせようとする上演と、舞台装置に重きを置く上演である。前者はある一つの解釈に力点を置くことによって、劇的統一性を保とうと試みている。例えば一九六九年のテリー・ハンズ演出による『ペリクリーズ』では、マリーナとタイーサを一人二役で演じることで、ペリクリーズとの調和を保とうとし、結局「個々のエピソードの魅力を減ずることになる」¹⁸。あるいはガワリーの役割に重点を置き、一九五八年エドリック・コナー演ずるガワリーのように「ささやいたり、朗々と語ったり、歌ったり」することによって、「本来の役割を無視した演出」と批評されることもある。つまり、「ガワリーへの固執は他の登場人物達をパペットへと追いやりがち」なのである。また混在する複雑なプロットに統一性をもたらすため、テキストを大幅に改変する演出家も少なくない。たとえば一九五四年、ヌーリエント・モンクは一幕一場―四場を全て削除した。

そういった演出がある一方で、戯曲の神秘性が高いことからその幻想的な世界観を表現するために、舞台装置に凝る傾向がある。例えば、一九九一年のニューヨーク・シェイクスピア・フェスティバルにおけるマイケル・グリーンフの演出や、一九九四年のナショナル・シアターでのフィリダ・ロイドの演出があげられる。前者は舞台中央に大きな

砂場を設け、默劇にサイレントフィルムを用いた。一方ロイドの演出は、その豪華さと大掛かりな舞台装置で有名である。スザンヌ・ゴセットは装置が上演の妨げとなる騒音を出したこと、何より演出家が装置の操作に苦勞し、機械が統制できるまでオープニングが延期されたことを報告している。²⁰

それはドリーン・デルヴェッキオが言うように、観客の意向に沿った演出なのか、現代の舞台技術が演出家にそれらを用いるようしむけているのかわからない。²¹しかし、ゴセットによると、舞台装置が支配する野心的な上演の幾つかは、複雑な機械に頼りすぎ失敗に終わっている。²²批評の多くは、演出家がこの戯曲に内在する複雑なプロットを処理することに執心し、戯曲そのものを俯瞰的に捉え、劇的統一性を作り出すことに失敗していると指摘する。英米圏における『ペリクリーズ』の辛辣な劇評によって、いかに上演が困難な戯曲かを再認識させられる。²³

ここで、過去蜷川のシェイクスピア上演もまた議論を起こす演出であったことを、再び考え直さねばならない。特にシェイクスピア研究者による劇評では、あまりに視覚的效果を重視する舞台に批判が集中してきた。喜志哲雄が指摘したように、「視覚的枠組」が際立つあまり、テキストを十分に再現しきれなかった上演も少なくない。この「視

「観光的枠組」は、蜷川のシェイクスピア上演には必ず用いられている。つまり、演出家は訴えたい主張をより観客に明確に伝えるため舞台装置を設定し、それゆえ観光的なテーマやメッセージがテキストを支配する形式を取ることになる。

だが、蜷川の「観光的枠組」は毎年進化し続けている。特に顕著な変化が見られるのは、一九九九年RSCとの共同作業で上演された『リア王』以降の演出である。九九年の『リア王』は英国で酷評を浴びた。公演中の俳優たちを励ますために蜷川は過激な擁護を行なうものの、後になって自身の本の中でいくつか改善すべき点をあげている。²⁴二〇〇三年の『ペリクリーズ』は、この一九九九年『リア王』上演後初のロンドン公演で、蜷川にとってはあの辛辣な劇評に対する返答ともいべき上演だったと考えられる。では次から蜷川の演出を詳細に検討していこう。

最初に議論すべきは、やはり演出家がこの上演で打ち出した「メッセージの視覚化」、すなわち「観光的なテーマ設定」だろう。舞台全体を覆い、物語の始終一貫して示されたのは、「戦争」と「被災者」の姿であった。扇田昭彦はこれについて、「この舞台で蜷川は劇の外枠に現代の『戦乱』と『難民』をはじめこむという、蜷川演出としては異例の趣向を施した。家族離散の状態にある難民たちが、彼ら

の夢想のままに、奇跡的な家族再会の物語を劇中劇として演じるという趣向である。明らかに米英によるイラク戦争が目前と迫る時点を意識した演出だった。こうした手法によって蜷川演出は、政治劇とはおよそ無縁のこのロマンス劇を世界情勢のただ中に押し出し、イラク戦争への強い批判を込めたのだ」と評価していた。

上演冒頭、物語が始まる前、戦争で傷を負った人々が客席を通り抜け、舞台に向かって歩いていく。彼らは舞台上に設置された井戸で顔をぬらし、水を飲み、癒しを求め²⁵。爆撃の轟音鳴る中、彼らは観客席に向き直り一札をずる。つまり、戦争只中怪我を負った役者たちによってこれからの上演はなされるのである。ロンドン公演では、イラク戦争が始まった直後であった。彼らはめいめい身体はどこか一部分を損傷しており、包帯を巻いたり義足をはめていたりギプスをはめていたりする。物語がいったん始まると、観客はその設定をしばし忘れてしまうのであるが、たとえば四幕六場で、マリーナにはん引きの仕事を非難されたポールトが、「じゃあどうしろってんです？戦争にでも行けっか？七年勤めて足一本なくした拳句、義足を買うだけの金ももらえやしねえ」と叫ぶ時、ポールトの存在は突如俳優そのものと二重になり、私たち観客を現実の世界へと引き戻す。

時折響く大砲の音も、その効果を高める。たとえば劇中の最も幸福な場面の一つ、二幕五場の最終場面で、ペリクリーズはサイモニデーズの巧みな企みによって暗れて念願どおり、彼の娘タイーサと結ばれることになる。

サイモニデーズ どうだ、二人とも異存はないな？

二人 はい、陛下のお心にかんじますなら。

サイモニデーズ 満足だ、それどころか一刻も早く

二人の晴れ姿が見たい、

式を挙げたらさっさと行け、

寝室へ。

このせりふの後、ペリクリーズとタイーサは手を取って舞台奥へと消えていく。そして残ったサイモニデーズは、非常に幸せに満ちた顔をしてゆつくりと下手へと退場する。この際、優美で神秘的な音楽が一貫して流れているが、舞台の照明が暗くなるにつれて、爆撃の音が再び聞こえるのである。同様に三幕四場、船上で死んだタイーサが再びセリモンの手によって蘇り、ペリクリーズの手紙をセリモンから受け取ったのち、ダイアナの神殿に仕えることを決心する。この悲しくも美しい場面が終わり、二人が退場した後、また銃撃の音が響き渡る。このようにして、蜷川は

最も観客が幸福な気持ちで満たされる場面でも、感情移入を許さない。舞台以外の存在、つまり外枠に設けられた「戦争」を常に意識しながら、観客は上演に向き合うことになるのである。

演出における別の特徴として、俳優たちが一人何役も演じていることがあげられる。主要な登場人物では、田中裕子がタイーサとマリーナを、市村正親がガワー、クリーオン、サイモニデーズそしてライシマカスを、白石加代子がガワー、ダイオナイザ、女郎屋のおかみを、瑤川哲朗がアンタイオカス、セリモン、女郎屋の亭主そしてペンタポリスの貴族を演じている。それ以外の俳優たちも、全て一人二役以上の登場人物を演じている。この舞台を演じる旅回り一座は、役者たちが戦争で傷ついたせいなのか、劇団員数は決して多くないことが伺える。『ペリクリーズ』の上演において、登場人物の何役かを一人の俳優が演じる演出は決して珍しいものではない。こういった手法によって、「劇的統一性が生まれる」とロジャー・ウォレンは指摘している。

しかし蜷川演出の場合、単純に劇的統一性を意図してこのような演出を行なったのではない。テーマに内在する強固な縛りを開放し、よりスペクタクル性を高めるためだったと思われる。というのも、重要なのはガワーが二人の俳優

優によって演じられたことである。ガワーが『ペリクリーズ』の物語に及ぼす破壊的な力については、第一章で示してきたとおりである。彼は観客に直接語りかけることで、単なる説明役だけではなく、コーラスとしての働きもする。冒頭、白石加代子と市村正親はそれぞれ「こきりこささら」と「琵琶」を手に登場する。市村演じるガワーを支えるように、白石のガワーが隣に座る。市村のガワーが琵琶を奏でながら、「昔の歌にうたわれた物語を語るため、／老いたるガワー、いにしえの灰の中から立ち戻りました」と朗々と語ると、続けて白石が「かりそめのうつし身を再びまとい、／耳の喜び目の楽しみを皆様に」と述べる。彼らはこのように劇中一貫して、ガワー一人のせりふを、時には文節も関係なく分かち合う。要するに、蜷川はガワーの役を二人の俳優に演じさせることで、彼らの間に戯曲にはないダイアローグを生み出すのである。

さらに、二人がそれぞれ手にしている楽器によって、両者の補い合う関係が強調される。たとえば二幕冒頭、市村のガワーが琵琶を奏でながら、「私が幸多かれと願う／行い正しきよき君主は／今なおターサスにおり、人々はこぞつて／彼の言葉を聖典とあがめ／その功績を記念し、栄光を／称えるために銅像を建てました」と語る。この最中、白石のガワーは琵琶に合わせてささらを鳴らし伴奏する。

彼らの間には、密接なパートナーとしての関係性が描かれるのである。彼らは実際一座の座長夫婦であり、三幕冒頭や四幕冒頭では、夫の琵琶弾きは盲目で、妻のささら弾きの助けがないと歩けないことが示される。蜷川は、戯曲の言葉に変更を加えない演出家である。このような演出には、先述のガワーがもたらす戯曲への強い影響を排除しようというねらいがあると考えられる。つまり、ガワーのせりふの中に別の関係性（この場合には夫婦関係を生み出すことで、ガワーのこの劇に対する強い支配力を弱め、「ペリクリーズの物語」に加えてもう一つの外枠を共存させようとしている）。

次に考察すべき印象的な演出は、默劇の際に用いられた人形振りの手法である。²⁰ こういったシェイクスピア上演と日本の伝統芸能を融合させる演出は、過去の蜷川上演ではたびたびなされてきた。それについても喜志がいくつかの批判をしている。²¹ 例に挙げたのは、一九九二年二月にロンドンのバービカン・シアターで上演された『テンペスト』である。ここで用いられた土蜘蛛と風の演出に対して、喜志は能楽理論とシェイクスピア戯曲理論双方の視点から詳細な分析を行ない批評している。蜷川の演出において、プロスペローがフェルディナンドに魔法をかける際、彼は能楽『土蜘蛛』で使われる白い糸を投げつける。だが喜志

は、能楽では「殺す」目的で用いられている白い糸がこのように視覚的效果のためだけに用いられると、「記号内容のない記号表現である」と指摘する。

『ペリクリーズ』の上演でも、蛭川の伝統芸能を用いた演出について言及する批評はいくつかある。しかしながら、喜志の批判と大きく違わず、蛭川の演出における新たな側面を評価しようとする姿勢は見られない。たとえば「例によって臆面もないオリエンタリズムとジャポネスクだが、この作品の古今東西の説話の臆面もない折衷を考え合わせると、あるいは、剽窃と見えること自体が、演出意図だったかもしれない」³²や、「奇想天外なストーリーを、日本の伝統芸能の手法を積極的に使い、私たちにとつて親しみやすくした」³³といった程度にしか記されていないのである。しかしこの演出には、かつて喜志に批判された視覚的效果に固執する伝統芸能の手法ではない、蛭川の変化を認めることができる。日本人観客に理解しやすくさせるため、あるいはイギリスの観客をエキソティシズムで魅了するためではない、演出家の意図が感じられるのである。

今回、蛭川はインタビューで「どれほどリアルに演じても、日本演劇は様式になる。しかし様式がリアルになる劇もある。今回ほど、日本の芸能の様式性の強みを感じたことはない」³⁴と述べている。「人形振り」³⁵とは歌舞伎の手法

ではあるが、そこでの「語り」と「俳優」の関係は人形浄瑠璃由来のものである。しかし蛭川が上演で用いた人形振りには、実際の手法とは多くの違いが見られる。たとえば四幕冒頭の黙劇は、ガワーによってターサスに残されたマリーナについて述べられるシーンである。ここで語り手となる白石と市村のガワーは、下手に座っている。義太夫が支配的な人形浄瑠璃の型とは異なっている。舞台中央で人形振りがなされるが、問題なのはその背景に屏風のような巨大な鏡が据えられていることである。その場合、我々は舞台上の人形振りに目が行く一方で、鏡に映る黒子の動きにも視線が行くことになる。本来ならば黒子は「見えなものの」³⁶として、人形浄瑠璃や歌舞伎の世界では約束事となっている。だが、鏡に映る激しい動きの黒子はこういった約束事を反転させ、「見えるもの」として伝わることになる。本当であれば、物語のあらすじを演じている人形に集中すべきところを、視点は別の場所へ、つまり黒子の動きにも合わせてしまうのである。さらに鏡に映るのは黒子だけではない。舞台上の役者たちの奥に、我々観客の姿もはっきりと映っている。観客は鏡に映っている自分たちに気づき、あるいは自分と目が合うことにより、突如舞台を異化し、己自身も異化し、改めて物語の外枠にある現実を確認することになる。また鏡に映る多数の顔が、舞台を取

り囲む生々しい人間の存在を意識させる。舞台上で行なわれている有為転変の物語を楽しみながらも、ある瞬間舞台の世界以外の存在を感じさせる演出がここでもなされる。それはやはり「戦争」なのである。

以上のように、舞台上のめくるめくプロットを追う楽しみの中、俳優たちの怪我に気づく瞬間に、観客は突如現実引き戻され、さらに現実の戦争にまで思いをめぐらせ様々な想像力を駆使することを強いられる。また俳優たちが何役も兼ねる演出は、二重三重と交差するテーマに基づいた劇的統一性を目指すだけではなく、「語り手」ガワの強力な介入を妨げるねらいもある。さらに蜷川が用いた異化的効果は、伝統芸能の手法にも見られる。鏡に映る人間の動きや存在は、観客を巻き込み『ペリクリーズ』の物語を己自身と照らし合わせることを強制し、今眼前にあるべき問題と対峙させることを強いるのである。蜷川という「目の悦楽」は単なる視覚的な楽しみではない。

蜷川はこの戯曲のスペクタクル性を踏まえた上で、新たなテーマを設けた。それによって、「今演じられるべき物語」として『ペリクリーズ』に同時代性が付与された。この演出は、戯曲本来の輝きを失わせるものではない。『ペリクリーズ』のように「語り」と「視覚」が密接な関係にある作品であるからこそ、またプロットの中にスペクタクル性

が深く内在しているからこそ効果を發揮する演出なのである。

三 蜷川演出における観客の参与

二〇〇三年の『ペリクリーズ』上演に関する劇評は、日英両国ともほぼ好意的であった。たとえば朝日新聞は、「内野の偉丈夫ぶりが魅力的。このあたりギリシヤ神話や東洋の民話と通じているようで、異界的要素があらわになっている。蜷川演出はこの異界性に光をあてようと、わが伝統劇を彩る多様な手法を駆使し、変化に富む冒険譚を作ることに成功。(中略)ところがエピソードで異界は現代の風景に転じ、俳優たちは素の姿で舞台を徘徊する。中には水を求めるものもいる。演出はそこにどんな寓意をこめたのか。観客は宿題をもって帰ることになる」と述べ、高橋豊は「蜷川は、戦火で身体に障害を負った旅の一座が、ペリクリーズ(内野聖陽)と妻娘の漂泊の物語を演じる二重構造で展開させた。冒頭、客席の通路から傷ついた人たちが集まって来て、水道の蛇口で喉の乾きをいやす。日本の戦後の原風景を見る思いがする。終幕、銃弾痕の無数の穴からもれる光が、イラク戦争の今、切なかつた」と評している。

一方日本と同様にこの上演を絶賛した英国の劇評では、

たとえばイヴニング・スタンダード紙が上演の幕開けと終わりに登場する戦争難民たちについて、「戦争と苦難の逃避と救済を描く心に残るこの場面が、蜷川幸雄の並外れた美しい演出により、後期シェイクスピア・ロマンス劇の幕開けと最終場を飾っている。このシーンは、蜷川独自の創作であり、ペリクリーズと直接関係しているものではない。しかし、復活と惨事の手をまぬがれた幸福感は、この英雄譚の要点をうまく伝えている」と称え、デイリー・テレグラフ紙は「蜷川の果たした功績は、奇跡を待つ観客の期待と興奮を減じることなく、往々に信じ難い幻想的なロマンス劇に、わかりやすく現代風の道を示してくれたことだ。何より蜷川は、波乱万丈な物語に普遍的側面を与えながら、シェイクスピア劇（中略）を堂々と、骨の髄まで日本風に昇華した⁴⁰」と評価している。

しかし、外岡秀俊が「劇評はほとんど時事的な暗号には触れず、希望を捨てずに生きた家族を輝かしく見せる深い闇としてこの設定を受け入れた⁴¹」と指摘するように、多くの劇評、特にイギリスにおける劇評は、「イラク戦争」について言及することはなかった。さらにこれら劇評は、伝統芸能の手法を用いた演出の豪華さや優美さを称え、蜷川が提示した「戦争」というテーマに触れてはいるものの、蜷川演出の根幹については述べようとはしない。

太田耕人は蜷川の演出した『ペリクリーズ』を巡る一連の批評に対して、「第三章の終りで、わたしは解釈共同体がせめぎあい、『時代や文化の根っこにある問題が、より立体的に浮かびあがる』ことを素朴に期待したのだった。『ペリクリーズ』の劇評をみるかぎり、その期待は裏切られたといつてよい。複数の解釈共同体を照らし合わせるための参照点、すなわち『時代や文化の根っこにある問題』が劇評の中にもあたらないのだ。この舞台を『時代をこえ永遠に存在する難民の窮状』とかわらせることもまちがいでないが、この時期に上演しながら、なぜあえて現実の戦争——それが参照点になる——を無視して、批評が書かれねばならないのだろうか⁴²」と、苦言を述べている。しかし逆にそのことにこそ、蜷川演出の独自性が見事に指し示されていると思われる。

第二章で分析してきたように、「日本の伝統文化」、あるいは「戦争」という枠組が上演の際にそれほど明確に設けられ示されているにもかかわらず、劇評家の多くは戦争や文化の問題を論じたて、この上演を評することはなかった。上演は一見「戦争」の枠組によって、実際の戦争に観客を誘導しているかのように思えるが、具体的な個別の事実を示す表象を与えることはなく、戦争を一般化しているにすぎない。戦争難民たちがイラク人であるように連想さ

せるのみである。これは「人形振り」の演出にも言えることとで、ここでも個性は求められておらず、日本の伝統文化一般として示されているだけだ。そうやって示された戦争や文化は、それらに対する観客の価値判断を、ひとまず

は一般的なものに留めておく。しかしそれゆえに、上演に内在する記号群をそのまま受け止め、それらに対して自在な負荷を観客は容易に与えることができるのである。そこではいわば氾濫する記号それぞれが、自律性に任せて存在し、日本の伝統芸能や戦争、あるいは死と再生、愛や憎しみといった記号表現は偏りのない負荷を持つものとして観客に提示される。これは言い換えれば、演出家によるしたたかな観客への「挑発」である。一時的に得られる一般的な価値判断を観客が超えていく時には、これら過多な記号と情報をかいくぐって、上演と個的に関わっていかななくてはならない。蜷川の舞台は、実のところあまり多くを語らない。ここに、蜷川とは対極に位置すると考えられている一群の演劇との、ある種の接点を見出せる。それらは与える情報を極少に抑えることによつて、観客の「知」の水準、あるいは「観る」水準を問う。こういったスタイルはいわゆる「ポストドラマ演劇」と呼ばれるカテゴリーに属しており、現在演劇の世界では一つの大きな流れを作っている。これらの「新しい演劇」と、情報過多の演出によつて観客

の知性を問うという点で、蜷川の演出は類似性をもつ。しかし蜷川の場合、「目の悦楽」を最大限用いることでこれらと一線を画しているのである。

おわりに

以上のように、二〇〇三年の『ペリクリーズ』上演分析を行なうことで、蜷川演出を現行の演劇史に加える試みをしてきた。この演出家の豪華絢爛な舞台は、一見すると明確にその意図が理解できるよう感じられる。しかしこれまでの議論からわかるように、蜷川が舞台上に提示する記号は氾濫し自律性を備え、観客に「選択」することを求めてくる。観客に「目の悦楽」を存分に与え、それらを受させながら、一方でこの演出家は実に寡黙なのである。情報過多な舞台から何を選び取るかは、観客の知性に一任されている。確かなのは近年の蜷川演出の根底に流れる解釈として、「人間性」が常に示されていることである。一九九九年『リア王』から現在最新のシェイクスピア上演『リア王』に至るまで、蜷川は「人と人との関係性」、あるいは「己自身の人間性」に焦点を当て、シェイクスピアを再解釈している。これは彼の死生観、老いの概念によつて生み出された理解なのではないかと推論できるが、また別

の上演で考察したい。今回の上演に関して述べるのであれば、最終場においてそれは最も明示されている。戦機の轟音と爆撃音の中、舞台手前に並んだ俳優たちの後方で、幾筋もの光があたる。『ペリクリーズ』の登場人物達が対峙してきた運命、神が与えた受難は、最終的に彼らの忍耐と正しい行いによって大団円を迎えた。最終場の幾筋の光の向うには何が見えるのか。それは戦争の存在と、我々自身の姿である。しかし、戦争は神が起こしたのではなく、人間の手によってもたらされたものだ。「我々観客の運命は、我々の手に任されている」、そう叫ぶ演出家の強い批判と主張が見てとれる。神々がもたらす苛酷な運命になえも、ペリクリーズたちは幸福を希求する力を失わなかった。人間自身が作り出す残酷な「現在」は、『ペリクリーズ』の物語に比べれば恐れるに足りないのである。

注

- (1) 蛭川幸雄『闘う劇場』NHK出版、一九九九年、九六頁
- (2) Kishi, Tetsuo. "Japanese Shakespeare and English reviewers." *Shakespeare and the Japanese stage*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1998. pp. 110-23.
- (3) *ibid.* p.121.
- (4) *ibid.* p.116.

- (5) 朝日新聞は「戦時」のロンドンが絶賛、「劇評の多くは主演の内野聖陽の力強い演技と、妻・娘二役を演じた田中裕子のシンプルな美しさに焦点を合わせ、家族の再会を力みなく静けさのうちに描いた演出に共感を示した」と報じた。メトロ、ガーディアン各紙は五つ星、タイムズ紙は四つ星をつけ、ファイナンシャル・タイムズ紙は「感動的で心奪われる。最高峰の演劇」イヴニング・スタンダード紙「蛭川『ペリクリーズ』は、人々を魅了する。賞賛せざるにはいられない」と述べている。この年の第三回朝日舞台芸術賞グランプリ、第十一回読売演劇大賞優秀作品を受賞した。(外岡秀俊「戦時」のロンドンが絶賛」朝日新聞」二〇〇三年四月四日(金)夕刊、Macaulay, Alastair. "Epic Tradition for epic tale." *Financial Times* 1 April 2003: Jough, Nicholas de. "A fine romance rich in Japanese ritual." *Evening Standard* 31 March 2003)
- (6) 嵐の場、マリーナとの再会の場は、多くの批評家によって「リア王」と比較される。(宮崎雄行「ペリクリーズ」覚書)「ルネサンスの文学と思想」筑摩書房、一九七七年、二六五―六八頁、真下泰利「ペリクリーズ」『英語青年』シエイクスピア研究資料集第二七巻、四八二頁など)
- (7) 悪妻ダイオナイズの夫への言葉は「リア王」におけるゴネリルヤ、「マクベス」におけるマクベス夫人を想起させる。
- (8) 彩の国やいたま芸術劇場で平成一五年二月二〇日(木)、映像ホールにおいて一七時三〇分から行なわれたプレトークで、蛭川はトレヴァー・ナンに「自分(ナン)ができなかった『ペリクリーズ』演出を、蛭川にしてもらいたい」と言われたと

述べている。

- (9) J・トーマス・ライマーは、能や歌舞伎における「道行め」と「ペリクリーズの旅」が似ていることから、『ペリクリーズ』が日本人観客に受け入れやすいテーマであると指摘しているが、それはあまりにも短絡的な指摘である。(Rimer, J. Thomas. "The Longest Voyage of All: Shakespeare's *Perciles* in Japan." *Perciles: Critical Essays*. New York: Garland Publishing, Inc. 2000)
- (10) 以下引用する邦訳は全て『ペリクリーズ』(松岡和子訳、ちくま文庫、二〇〇三年)からである。「アーデン版を底本としているもののQも取り入れ、蜷川幸雄演出作品の上演台本としては訳出」(一九三頁)されている。
- (11) この家族をめぐる物語に関して、澤浦博は「『ペリクリーズ』の統一」(『女子大文学外国文学篇一九九八年三月、第五〇号』)の中でさらに「愛の喪失と取り戻し」というテーマにも言及している。つまり、ペリクリーズは結婚相手を求め、アンタイオカスの娘のもとに行くが、近親相姦の罪を知って愛を喪失する。しかしその後、ペンタポリスでタイーサと結ばれ愛を得る。だが風の中、タイーサを失ってしまう。ここで再び愛は喪失するが、娘マリナーナの誕生によってペリクリーズは愛を取り戻す。しかし陰謀によるマリナーナの死を信じ込み、ペリクリーズの心と肉体は悲嘆の中で死んでしまう。最終的にはマリナーナの復活によってペリクリーズも復活し、その後タイーサと再会することで親子三人は愛の取り戻しに成功する。
- (12) 真下泰利、前掲書、八八頁
- (13) Gorfain, Phyllis. "Puzzle and Artifice: The Riddle as Metapoetry in *Perciles*." *Perciles: Critical Essays*. New York: Garland Publishing, Inc. 2000. pp.142-43.
- (14) 三浦馨史加「『ペリクリーズ』「テンペスト」における「語り」の構造」Osaka Literary Review 2001
- (15) 桑子順子「『ペリクリーズ』における〈語り〉と劇のアクシヨンの二つの考察」法政大学教養部紀要七八号、三三-三四頁
- (16) 前掲書、三四頁
- (17) 前掲書、三四頁
- (18) Shakespeare, William. *Perciles*: edited by Roger Warren. Oxford: Oxford Univ. Press. 2003. p. 24.
- (19) *ibid.*, p.33.
- (20) Shakespeare, William. *Perciles*: edited by Suzanne Gossett. London: Arden Shakespeare. 2004. p. 97.
- (21) Shakespeare, William. *Perciles*: edited by Doreen Delvecchio, Antony Hammond. Cambridge: Cambridge Univ. Press. 1998. p. 25.
- (22) Gossett, *ibid.* p. 95.
- (23) この困難さのためか、近年『ペリクリーズ』が上演されることは稀である。日本の劇団による『ペリクリーズ』の本格的な上演は過去六度程度しかない。
- (24) 拙稿「一九九九年の蜷川幸雄演出『リア王』―道化の演出を中心に―」(演劇学論叢第七号)参照。また二〇〇八年に再演された「リア王」の演出からも、その点が明瞭になると思われる。
- (25) 扇田昭彦「『ペリクリーズ』、『バートタイマー・秋子』など」『テアトロ』カモミール社、二〇〇四年三月、五〇頁

- (26) この演出に関して、太田省吾演出『水の駅』との類似性を指摘する批評家もいた。だが太田の用いた蛇口は、その存在や水の音が一つの舞台装置、あるいはテーマそのものに関わる働きをしていた。一方、今回の上演では井戸は十個あり、俳優たちに癒しを与える存在として機能している。装置の役割は大きく違う。
- (27) 一九七九年でも同一人物が何役もこなす演出がなされ、例えばアンタイオカスの娘とマリーナが一人の俳優に演じられることがあった。一九八九年のデイヴィッド・タッカー演出の上演では女優が売春宿の女将とセリモンの役を兼ねた。
(Warren, *ibid.*, pp. 25-32.)
- (28) 二〇〇三年二月二七日彩の国さいたま芸術劇場小ホールで一七時三〇分から行なわれた『ペリクリーズ』のプレトークで、市村正親と白石加代子により二人が外枠として設けられた旅一座の座長夫婦であることが明言される。
- (29) これに関しては多くの批評家が指摘するとおり、二〇〇一年に来日した太陽劇団『堤防の上の鼓手』の人形振りを思い出すせるものがある。
- (30) 鈴木と蛭川両者の日本伝統演劇を用いた手法をライマーのように評価する論文もあるが、日本人観客の意識に訴えるために、歌舞伎の手法や能楽の手法でシェイクスピアを上演することは有効とは思えない。歌舞伎のスペクタクル性と能楽の空間は全く異質なものであり、古典芸能の手法を用いたからといって、一様にシェイクスピア解釈への有効な脚色にはならない。
- (31) Kishi, *ibid.* p.114.
- (32) みなもとひろう「時代の関数と遊びの関数と」『テアトロ』カモミール社、二〇〇三年五月、五七頁
- (33) 高橋豊「戦争の黙示録」と言える三作品『悲劇喜劇』早川書房、二〇〇四年三月、一四頁
- (34) 外岡秀俊、前掲記事
- (35) 歌舞伎事典によると、「義太夫狂言で俳優が人形浄瑠璃の人形を模し、その動きに似せて演じる技法をいう。ことさら誇張して人形を真似た身振りにより舞踊的な効果を上げる。(中略)多くは娘役の劇場を表す情景に用いるが、道化がかった敵役が演じて、長時間の芝居に見た目の変化をつける例もある」と説明されている。(『歌舞伎事典』平凡社、一九八三年、三二二頁)
- (36) 「黒という色は暗闇を意味し、観客からは見えないという約束のもとに存在する」。(前掲書、一五五頁)
- (37) 田之倉稔「異界性に光・蛭川演出『冒険譚』」『朝日新聞』二〇〇三年三月二五日(火)夕刊
- (38) 高橋豊、前掲書、一五頁
- (39) Jongh, Nicholas de, *ibid.*
- (40) Cavendish, Dominic. "Apocalypse now and then" *The Daily Telegraph* 1 April 2003.
- (41) 外岡秀俊、前掲記事
- (42) 太田耕人「アゴラとしての批評——蛭川演出『ペリクリーズ』にふれて——」『シアターアーツ』晩成書房、二〇〇三年一号