

Title	記憶としての演劇
Author(s)	山下, 純照
Citation	演劇学論叢. 2000, 3, p. 66-90
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97572
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

記憶としての演劇

山下純照

はじめに

本稿は美学的に「記憶としての演劇」というコンセプトを確立しようとする試みである。「記憶としての演劇」をさしあたり定義するなら、それはある種の劇作品の上演とその観劇体験という、送り手と受け手の相関活動それ自体をさしており、しかもその活動が社会的文化的な記憶／想起として把握されうるという場合を意味している。このようなコンセプトをうち立てようとするということは、この定義の意味合いを掘りさげて考察し、その中で生じる問題に答えていく作業を意味している。

さしあたり、問題の周辺を整理しておこう。演劇を記憶という観点から考察するとき、ただちにおもいつくケースが二、三ある。まず、演劇の上演が一過的なものであるという宿命的な制約から、過ぎ去った演劇を経験として(つ

まりVTRなどの記録としてではなく、論じるものは、すべからく自他の記憶に頼らざるをえないという事実がある。そこから、「上演についての記憶」という主題が生まれてくる。次に、スタニスラフスキーも言うように俳優にとって記憶は主要な創造上の資源である。同じことは演出家や舞台美術家、衣裳係や音楽担当者にも言えるだろう。演劇の作り手にとっての記憶という主題は、それだけできわめて広い問題領域をなしているように見える。さらには、上演の最中におこなわれる観客の心理的活動として、そもそも物語展開を理解して劇的体験をえるために、先に起こった事柄を覚えておいて後の事柄に絶えず関連づけていくという作業があげられるだろう。とりわけ伏線という技法やアイロニーという効果はこうした記憶にもとづいている。多くの場合、この種の観客の記憶は劇中人物の記憶によってあたえられる。とくに『オイディプス王』や『幽霊』のようないわゆるアリストテレス的演劇では、登場人物の

「思い出し語り」を観客が聞いて記憶に残していく営みが不可欠だろう。

このように、演劇にとって記憶の観点から考察する可能性は少なくとも数種類はある。そのことを知ったうえで、本稿ではあえて「記憶としての演劇」という概念を追求してみたい。というのは社会的な記憶の問題をとりこむにはこの観点をもつともふさわしいように思われるからである。いま述べた「上演についての記憶」、「作り手の創作原理としての記憶」そして「劇の物語内部の想起」はそれぞれ別の主題として、必要に応じて副次的にふれるにとどめたい。実際には「上演についての記憶」だけが重要なものとして関わってくる。記憶はすぐれて複合領域的な現象なので、本稿の議論を展開していくと、こうした別種の記憶を切り離しておくわけにはいかなくなるのである。問題の種別を意識する慎重さはむろん必要ではあるが、多様な記憶を事柄の性質に応じて利用しないと記憶についての議論はゆきづまることもある。そのことをあらかじめ見込んでおき、少なくともここでは中心的主題の限定だけは確認しておきたい。

研究事例を参照すると、まずそのものずばりをタイトルにした書物としてジューグメントの『記憶としての演劇』³があるが、これはフロイト的精神分析を背景とする劇作品レ

ヴェルの分析である（もちろん著者は精神医学者とは別人）。上演レヴェルでの先行研究と言えるのは管見のかぎり二三にとどまる。その一つにフィッシュヤー・リヒテの『観客の発見』の第十一章「想起の演劇あるいは召喚儀礼—ジョシア・シボル作、ペーター・ツアデク演出『ゲットー』（フライエ・フォルクスビューネ一九八四）への注解」がある。明らかにこれはわが国でも「ひょうご舞台芸術」プロデュース、栗山民也演出で上演され好評を博したソボルの作品であって、旧東ベルリン自由民衆舞台における上演を観客の視点から分析したものである。しかしそこでのフィッシュヤー・リヒテの考察では、演劇がそもそも記憶としてみなせるということがはじめから自明のごとく導入されていて、「記憶としての演劇」という概念が成立しうるかどうかについての基礎的な省察がなく、この概念を上演分析の観点としていささかレトリカルに導入している。これにたいし、われわれは本稿でこの概念の理論的基礎づけ（Fundierung）という課題に取り組んでみたい。⁴

本論に入る前にもうひとつ指摘したい。本稿では記憶という概念について拡大された定義がありうるという前提から出発している。つまり、日常において個人が想起するまったく私的な思い出をこえた、集合的な記憶というものが何らかの仕方で成立しうる可能性があるという立場をとら

う。記憶という概念をあくまで個人の心理現象にとどめるべきだという見解もありうるが、その場合は社会文化的な記憶という重要な事柄についての議論は始めから不可能となってしまう。むしろ日常における個人の記憶という現象を参照しながら、演劇のような集合的な芸術表象を記憶のカテゴリーに組み込む論理を探ること。それがここでのわれわれの方法である。

一 「記憶としての演劇」の問題性

「記憶としての演劇」という考えかたは、実はそれほど自明な概念ではない。この節ではまずその問題性を明らかにし、そのうえで後のいくつかの節にわたって解決法を示そう。われわれが扱う社会文化的な記憶は、過去の社会的事件や文化的伝統にまつわる記憶であるから、かなりの程度まで心理学者の言う物語記憶（ないしエピソード記憶）にもとづいている。それに加えこでの問題は演劇という芸術とのかかわりであるから、視聽覚的な表象としての記憶、すなわちイメージ記憶も関係してくる。これについてはまず、狭義の記憶（個人的記憶）に立ち戻って考えよう。

われわれが日常、個人的なエピソードを思い出しているあいだ、その思い出はまるで手を伸ばせば触れるかのよう

な身近さをもって、ほうふつとその場に浮かんでこないだろうか。「いまそこにある」ものが、同時に「かつてあった」ものとして理解されている——記憶とはこのような現象である。「過去が過去として、しかし現在そこにあるものとして」あらわれているという矛盾した事態こそが、記憶という現象の本質である。そして、「いまそこにあり、しかもかつてあった」ものとして理解されているのは、何らかの視聽覚的なイメージではないだろうか。物語的な想起のフレームの中で、かつて見聞きした光景や誰かの声が喚起されてくる。想起をやめればイメージは消え、そして、イメージに該当するものを探しに出かけても、地上のどこにも見いだせない。イメージはあくまでも想起の現在にしか存在しないのである。このように個人的なエピソード記憶の想起の場合、そこには物語的な過去の縁取りと、それに喚起されて現前するイメージの結合が生じているはずである。

ところが演劇の場合、古典的な思考法によれば、俳優は劇中人物の行動をみずからの身体行動として演じ、台詞を自分自身のことばであるかのように語る。この定義にしたがって考えるかぎり、演劇はあくまで現在の表現であって、過去の想起というような活動とは無縁であるように思われる。こうした思考モデルの中で考えるかぎり、観客は目前

の舞台のうえで進行している事件の意味を、あくまでその進行の内部でのみ探らざるをえなくなる。そうすれば、舞台上にはいわゆる「第二の現実」が繰り広げられ、それは観客が劇場の外で生きる日常現実とは異なる次元に属しているのだ、両者のあいだには何の経路も生まれてこない。したがって演劇をわれわれのような意味で記憶としてとらえるのは無理だという反論が生じる余地がある。

しかしながら、この反論はあくまでイリュージョン演劇の範囲でのみ妥当なものである。過去の事柄を演じ出すとき、それをあたかも現在のもののように演じ出し、観客は演じ出された事柄の過去参照性にまったく気づかないという事態は、確かにイリュージョン演劇の理想形としてはありうるかもしれない。しかしながら、これがあくまで理想形であつて実際には観客というものはそれほどイリュージョンに浸りきるわけではないという側面をひとまずおくとしても、イリュージョン演劇をもつて演劇の標準的な理解とするのは、ブレヒト以降もはや不可能であろう。そしてある種の―すべてではない―非イリュージョン演劇においては、過去と現在の交錯という、記憶独特の時間構成のありようが実現される可能性がある。そこに、「記憶としての演劇」の可能性が見込まれるのである。

その考察に入る前に、一つの注意を述べておこう。先ほ

どからイリュージョン演劇とか非イリュージョンといった演劇の種差について述べている。これらの言葉は、ここではあくまで個々の上演の「個性」について述べているのであつて、いわゆる悲劇・喜劇といったジャンルの別とも、リアリズム演劇・非リアリズム演劇といった様式の別とも、切り取りかたが異なっているという点である。アリストパネスの喜劇のパラバシスは、初演された当時の観客にとっては劇場外の出来事を想起させる機能をもっていた。同じ台詞をそのまま現代の劇場でやれば、観客がよほどギリシャ史に通暁してでもないかぎり、それは現実とのつながりをもつまい。リアリズムとの関連も単純ではない。たとえば作品の様式としてはリアリズム(厳密には自然主義)で書かれているゲールハルト・ハウプトマンの『日の出前』をかりに現在の日本で上演したとしよう。とくに現代のわれわれの社会へのコンテクスト化をおこなわないかぎり、それは一世紀ほど前の外国の社会を再現するイリュージョン演劇を目指すことになるだろう。ところがこの作品が十九世紀末のベルリンで初演されたとき、上演は一部の観客には劇場の慣習に反する挑発として受け取られ、上演中やおら立ち上がつて抗議する者があり、それに対して反論する別の者があり、大混乱の情景が伝えられている。この場合、抗議した者はイリュージョンに没入するあまり観客と

しての立場を忘れて暴発したのではなく、まさに現実の観客として挑発を感じ取ったため意識的に攻撃をおこなったのであろう。つまり、『日の出前』の初演はけっしてイリユージョン演劇ではなかったのだ。

「記憶としての演劇」を位置づけたいと思うのは、あくまで個々の上演レヴェルにおいてであり、そのうえで非イリユージョン演劇という範疇の中においてである。そこで非イリユージョン演劇の中のどんなタイプが「記憶としての演劇」を可能にするのか、次に考察してみたい。

二 メタ・コミュニケーション

演劇を、上演というレヴェルでコミュニケーションとして理解するのは記号論の常道である。ここでは「演劇とは二層のコミュニケーションの装置である」という、佐々木健一『せりふの構造』における指摘にもとづいて考えよう。⁽³⁾ 佐々木によれば、劇中人物どうしのコミュニケーション（彼のいわゆる内世界的コミュニケーション）そのものが、舞台と客席とのあいだの劇場的コミュニケーション（彼の言うところの芸術的コミュニケーション）の要素となる。「演劇における芸術的コミュニケーションは、通常内世界的コミュニケーションそのものを発信源もしくは対象としてい

る」（同書十一頁）。演劇はコミュニケーションについてのコミュニケーションであり、その意味で「二層的」というわけである。これは上演とその受容をセットとして考えるという、われわれの前提に適した図式でもある。

しかしながら、あくまで台詞論として書かれた本のこうした貢献にはわれわれの観点から見たときそれなりの限界もある。というのはもう一歩進めてイリユージョン演劇と非イリユージョン演劇の違いを説明しようとするとき、この意味での二層のコミュニケーションという図式だけではうまくいかない。なるほど『せりふの構造』はけっしてイリユージョン演劇を範例としているわけではなく、台詞による劇場的コミュニケーション⁽⁴⁾「芸術的コミュニケーション」を強調することによってむしろ非イリユージョン演劇に属するタイプを擁護している（同書二〇頁）。しかし台詞のシアトリカルティーを認めるだけではすべての非イリユージョン演劇をカヴァーすることはできないであろう。台詞以外にも、登場人物によつては認知されず、したがって劇中のコミュニケーションには無意味だが、観客にとつては理解のよすがとなるような演劇的記号がある。厳密に言えばそれは記号の問題と言うより記号を理解するためのコードの問題であつて、同じ記号が劇中のコミュニケーションに役立ちもすれば同時に劇外の（観客との）コミュニ

ケーシヨンに役立ちもする。そこでフィッシュヤー・リヒテの演劇記号論においては劇中演劇的コードと劇外演劇的コードという区別がなされている。舞台装置やプレヒト流のプラカード、あるいは効果音というような記号は劇外演劇的コードを通じて観客の読解をうながす。最近ではビデオモニターや大型スクリーンのような趣向も目立つ。登場人物による認知が可能な衣裳や小道具や台詞の言い回しや発声法も、それらが他の登場人物によって言及されるなどして、認知されていることがわかつてはじめて劇中世界に組み込まれるのであって、そうでないかぎりは実質において劇外演劇的コードに接続していると言える。劇外演劇的コードによるメッセージは劇中人物を介することなく直接観客に届き、観客にとつて劇の内容を解釈するためのコンテキストを与える。劇外演劇的コードが活躍する場合、観客は絶えず劇世界内外の往還を強いられよう。この場合イリュージヨン演劇が成立不可能なのとは言うまでもない。

実は、このように劇外演劇的コードが働く場合、舞台と客席のあいだの劇場的コミュニケーシヨンそのものが二層化されている。一つは劇中世界への観客の心理的参加というコミュニケーシヨン形態からなる。劇中世界はあくまで現在であり、しかも観客の心理的時間は劇中の時間進行と理想的には合致するから、このレヴェルのコミュニケーシ

ヨンだけなら「記憶としての演劇」は成立しない。しかし実際はもう一つの劇場的コミュニケーシヨンの層が介在しており、そこでは劇外演劇的コードを参照しつつ一番目のコミュニケーシヨンの層に対する解釈行為が絶えずおこなわれる。観客は劇中世界に入り込んだり、それを外側から解釈し直したりといった営みをくりかえす。劇場的コミュニケーシヨン内部におけるこうした二層構造を、一種のメタ・コミュニケーシヨンとしてとらえよう。メタ・コミュニケーシヨンの構造があるかぎり、観客の体験する時間構造も当然ながら二層化される。第一層の劇場的コミュニケーシヨンだけなら、「劇中での現在」が支配するが、それがメタ・コミュニケーシヨンにおいて対象化されたときいかなる事態が生じるだろうか。

ここで、われわれが考えているモデルを解明するために歴史劇の場合を例に取るのが早道だろう。坪内逍遙作『春手鳥孤城落月』のような歴史劇の上演では、さまざまな予備知識からわれわれは「これは大阪落城の時の話だ」と意識して見始める。しかし劇が始まり物語が展開していくと、観客は劇中の現在に引き込まれていって、劇中人物たちの運命や主人公の乱心のありさまに身につきまされ、それが四百年も前の話だなどということを忘れてしまう。ところがある瞬間、淀君を演じている役者が中村歌右衛門であると

いうことを、彼の芸風などから強く意識せざるをえないかもしれない。すると確かにわれわれは現代の歌舞伎座あるいは京都南座にいたのであつて戦国時代直後にいるのではない。このとき、舞台の上に肩を寄せ合う女性たちの表象の時制はいったいどう位置づけられるのだろうか。役者たちは間違ひなく「いま、そこ」にいるのだが、彼らがつくりだす表象はどうなのだろう。単純に考えれば役者たちは現在に属しているが、演じ出された女性たちの表象は過去に属しているという答えが出そうである。しかし、はたしてそれで済むはなしであろうか。むしろ舞台の表象の時制と、観客の心理的な時制とをあくまで相関させて論じるべきであろう。

「劇中の現在」から「劇場の現在」に立ち戻ったときの観客の心理をもう一度吟味してみよう。つい先ほどまで観客自身がその中にいた「劇中の現在」にいまや再び過去の刻印が押されている（芝居が始まるときは確かに過去の話として受け取っていたのだ）。これはついでしたがたまたま、あたかもすぐ傍らで見ていたかのような女性たちの悲嘆が、いまや遠い過去の物語に見えると主張しているに等しい。しかしながら、観客の心理状態の変化には慣性というものがあるにちがいない。観客はあたかもチャンネルでも切り替えるように異なる時制の間を飛び移れるわけではない。時

制Aから時制Bに移ったあと、時制Aの心理的な時間体制は弱まりこそすれ、完全には消えることなく働いている。したがってメタ・コミュニケーションのレヴェルにおいても、観客の「劇場の現在」の中には、「劇中の現在」がいくらかはなおも混入しているはずである。それに応じて、表象としての劇中世界はただ単に過去時制に切り替わるのではなく、いわば「現在をひきずった過去時制」に変質していくのだと見なさなければならない。われわれはすでにメタ・コミュニケーションにおける時間構造の二層化には触れたので、同じ主張を反復しているだけのように見えるかもしれないが、ここでのポイントは、二層化と言っても二つの時制のデジタルな交代ではなく、混交ないし重合しながらの交代だという点にある。

いま述べたのは、メタ・コミュニケーションがもつ二方向の局面のうち一方、すなわち劇中世界からその外側へという脱イリュージョンの局面に関してであった。それは時間体制としては「劇中の現在を引きずりつつ、劇中世界を過去と見なす」という混交体制である。この脱イリュージョンの局面の発現は非イリュージョン演劇において必須の条件であるが、これだけではメタ・コミュニケーションは存続しない。あくまでメタ・コミュニケーションはコミュニケーションを前提にしているからである。そこでメ

タ・コミュニケーションのもう一つの局面として劇中世界へと入っていくところを考えてみよう。観客の時間体制のシフトとしては、それは「劇場の現在」から「劇中の現在」へと入っていく局面である。あらゆる芝居において少なくとも冒頭ではこの種の局面が存在するが、それはいわば自明の理であってメタ・コミュニケーションという概念を適用する必要もないから、ここではあえてこうした冒頭のケースは除外して考えよう。そのうえで、この第二の局面をメタ・コミュニケーションにおけるリアリティー生成の局面と呼びたい。

リアリティー生成という言葉を用いるのは、単純にリアリティーに同化させられる事態とは違って、観客はいったん脱イリュージョンを経たうえで、みずからの解釈行為の中で積極的に劇のリアルなイメージをうみだしていくからである。ここで脱イリュージョンと対になるはずのこの局面は「イリュージョン生成」と呼ぶべきではないがという異論があるかもしれない。しかしながら、われわれはここであくまで観客の心理的体験に即して議論している点に注意しなければならない。つまり、われわれはイリュージョン概念を他者による分析ないし批評の道具として用いているわけではない。仮に他者による批評や分析が問題ならば、劇中世界に没入している観客の状態を「彼はイリュージョ

ンに浸っている」と形容するのは正しい。しかし観客の体験の中味を記述するのに、「彼はイリュージョンを体験している」というのは語義矛盾にほかならない。観客が体験できるのは劇のリアリティーか、またはそれを振り返って「いましがたりアルに感じていたのは、実はイリュージョンだった」という脱イリュージョンかのどちらかなのである。¹¹

三 「記憶としての演劇」の可能性（その一）

ーリアリティー生成の態勢ー

リアリティー生成の局面における観客の心理的な時間体制をもう少しパラフレーズしよう。それはちょうど脱イリュージョンの局面の反転にならないから、「劇場の現在を引きずりつつある劇中の現在」になる。こうした観客の心理的時制に応じた舞台上の表象の時制は、「過去時制を引きずりつつある現在」になるだろう。たとえば、落城しつつある大阪城奥の間に身を寄せた淀君ら女性たちの表象は、いったんは脱イリュージョンによつて過去の刻印を押され、いわば過去の縁取りをほどこされた静止画のように見なされる。ところが、リアリティー生成の局面に入っていくと、この絵画は依然として過去の縁取り

を身にまといながらも動画と化し、その中で次第にまた生き生きと動き始める。観客はすでにいくぶん心理的にその動画の中に入り込み、動き始めた人物たちと現在をともし始める。そこではリアリティーへの同化はすぐには生じない。観客の意識はまだかなり「劇場の現在」にあつて、それに応じて舞台上の表象は過去時制を残している。しかしこの表象は次第に「現在」をおびはじめ。そしてこうした二種類の時間体制の混交は、だんだん、後者の方へと重心を移していく。

リアリティー生成の局面におけるこうした事態は、二種類の時間体制の混交という様相において、記憶の現象に酷似していると言わなければならない。すでに述べたように、記憶されたイメージが想起される現象とは、イメージがあくまで過去に属するという意識がありながら、しかもそのイメージが生き生きと「いまそこにある」かのように現前することに他ならないからである。したがって、よくできた歴史劇において観客によるリアリティー生成は、日常における個人の記憶という現象によく似ている。もちろん、酷似しているからと言って両者の間に相違点がないわけではないが、われわれはここで相違の中に潜んでいる類似性の本質を探り出したのである。

日常における個人の思い出の表象はあくまで心的なイメ

ージにすぎない。それは知覚イメージではない。たとえば机に向かつて子ども時代の出来事を思い出すような場合、目の前の事物や周囲の物音がいわば知覚的なノイズとして絶えず混入してくる。ノイズのほうに注意が行けば、たちまち心的イメージにすぎない思い出は薄れてしまうだろう。だから、心的イメージにすぎない思い出を数秒間なりとも保持するために、われわれは一種の集中を必要とするし、それは想起をおこなっているあいだ把持されなければならない¹⁾だろう。

これにたいして舞台上の表象は知覚されるイメージである。それは知覚情報自体としては、演劇の作り手によって造形されたもので、安定している。しかも劇場そのものが、個人の記憶における想起の身振りに相当する身心体制をある程度まであらかじめ作りあげてくれている。外界から遮断された空間、暗く保たれた客席の向こうに明るく照らし出された舞台、ときおり笑い声やかけ声などで反応する以外は沈黙を守る観客たち。そしてそれ以上に、いったん劇場に入り座席についたうちは、ある程度の緊張感を保って舞台上に集中するものだという身心の習慣。こうして、舞台上の表象だけに意識が集中されやすいように制度化されたコミュニケーション空間が劇場であり、それは容易に記憶を可能にする環境として機能しうる。だからと言って、も

ちろんそれだけで舞台上の表象が自動的に記憶として感じられるわけではない。物語そのものが過去を取り扱ったものであり(必ずしも歴史劇である必要はない)、しかも劇外演劇的コードによってメタ・コミュニケーションがおこなわれ、脱イリュージョンという過程がまず生じて、そのうえでリアリティー生成の過程に観客が参加するとき、この参加という「身の入れかた」こそが舞台上の表象を記憶に変える。これは個人の記憶における想起の態勢と本質において同一のものである。「記憶としての演劇」の可能性を保証するのは、こうしてひとまず、劇場の現在を引きずりながら劇中の現在へと身を入れる、観客の身心的な態勢であると言える。

ここまでの議論でなおも問題があるとすれば、それは先に述べたような、観客の集団性に関してであろう。集団性にはメンバーの複数性が強調される面と、逆に一体性が強調される面があるが、そのうち複数性に目を向けると、リアリティー生成と言っても、その仕方は一人一人みな違うかもしれない。リアリティー生成はあくまでメタ・コミュニケーションの一つの局面なので、観客による舞台表象の解釈経験であることにかわりない。したがってそこには解釈の多義性が生じるかもしれない。われわれはいままでこうした観客の複数性と解釈の多義性に目をつぶり、あたか

も一人の人間によって代表されるかのような思考モデルを描いてきた。こうした考察法に限界があることは言うまでもない。

だが、それはむしろ問題の発展として論じるべきであって、この時点でわれわれはとりあえず「記憶としての演劇」の可能性を宣言してよいと思われる。すなわち、観客の複数性による解釈の多義性という微妙な論点は残しながらも、少なくとも前述のリアリティー生成の態勢に関しては、すべての観客がおなじ経験を(仮に同時にではなくとも)するはずである。もしそうでなければ、そこには群衆はいても集団としての観客がいるとは言えないからである。観客が観客であるためには、やはり一体性としての集団的経験が生じていなければならない。このリアリティー生成の集団的経験のことを「記憶としての演劇」という概念でくくることが自体には、もはや問題はないだろう。¹⁰⁾

公演に集まる観客は、その一夕かぎりの集団を形成する。その意味では、われわれが冒頭で述べたような社会文化的な集合的記憶と、いま述べた「記憶としての演劇」の間にはなお距離があるのは確かである。しかしながら、その夕べの公演は一回かぎりでも、同じ演出にもとづく上演はレパートリー化されたりロングラン化されたりするから、集団としての観客は集合としての社会に近似していく可能性

はある。もちろん社会の全成員が同じ上演を見ることなど現代ではまずありえない。しかしながら、そのことは少なくとも理論的可能性としては残されているという点を重視し、本稿のような美学的研究では、限られた集団とより全体的な集合（たとえば国民）の距離にあまり神経質にならないようにしたい。

ここまで理論的基礎づけをおこない留保条件をつけたうえで始めて、われわれはフィッツシャー・リヒテによる次のような指摘に依拠することができる。西欧十八世紀における国民意識の展開とともに、欧州各国の劇文学集成がそれぞれの国民の集合的記憶としてとらえられるようになった¹⁴。しかも時を同じくして成立しつつあった各国の国民劇場は、まさにそのような集合的記憶としての劇文学を上演という形で公衆に伝達し、その「集合的アイデンティティを強化する」という機能を果たした。この指摘はきわめて重要である。というのもこの指摘は、記憶とたんなる知識の違いを示唆しているからである。記憶は内容面では確かに知識のレパートリーに包摂される。しかし個人と集団とを問わず、記憶とはアイデンティティに関わるような特殊な位相における知識なのである。「記憶としての演劇」は、こうして集合的記憶が上演というかたちで伝達された¹⁵り、あるいは上演というかたちの想起によって強化される

出来事であり、言い換えればある社会の文化的アイデンティティの体験なのである。

四 「記憶としての演劇」の可能性（その二）

— 探求される記憶 —

われわれの定義にしたがうなら、「記憶としての演劇」は上演レヴェルの解釈学的経験に属しており、ジャンルの問題でもなければ劇テクストの問題でもない。したがって「記憶としての演劇」を研究対象にするということは、上演の記述や解釈といった営みと重なり合う。前節までの議論の中で不十分な点があるとすれば、具体的な上演例にそくしたメタ・コミュニケーション過程の解明であろう。ここで対象として選び取りたいと思うのは、一九九五年六月にベルリナー・アンサンブルの演目として開幕した、ハイナー・ミュラー演出、マルティン・ヴトケ主演のプレヒト作『抑えることもできたアルトゥロ・ウイの興隆』である。

まず基本的にこの上演例が「記憶としての演劇」に数えられる条件を考えてみよう。原作の劇テクスト、つまり戯曲について言うと、プレヒトの『アルトゥロ・ウイ』のような演目はベルリナー・アンサンブルの観客にとって集

合的記憶に属している。というのも、プレヒトは戦後ドイツにおける国民的教養の根幹に組み入れられており、しかも『アルトウロ・ウイ』はかつてすでに同劇場の人気演目だったからである。¹⁸⁾ この作品が観客にとつてみずからの文化的アイデンティティーを構成する一部であることは容易に推察できる。しかもこの作品は「シカゴのギャング、アルトウロ・ウイ」の成功物語をつうじてヒトラー政権誕生とオーストリー併合までの過程を描いたものであり、ドイツの現代史を回顧する内容をもっている。それを上演すれば、われわれの意味での「記憶としての演劇」になる条件はじゅうぶん整っている。

しかし同時にここで、われわれはメタ・コミュニケーションによって定義された「記憶としての演劇」と、先ほどのフィッシャー・リヒテの述べかたの中にある微妙な「ずれ」に気づかされる。上演が劇テクストを観客に伝達し、それによって観客のアイデンティティーを強化するという思想は、あまりにも上演について再現主義的な見かたにもとづいており、文化的アイデンティティーについても保守的な態度に立脚していないだろうか。つまりこの思想によれば、上演は劇テクストを伝達するたんなる中間項に過ぎず、原作につけ加えるべきものも原作から離れるべきところもないように聞こえる。プレヒトのテクストそれ自体が

なるほど「記憶としての演劇」を実現する特質を備えているとしても、それならなぜことさら上演というレヴェルにこだわるのが不明になってくる。

ミュラー演出による上演は、前節で述べたような「記憶としての演劇」のモデルにあつさりとはまるような例ではない。というのは確かにミュラーは、作者プレヒトがテクスト末尾で上演について与えている指示——「時代がかつた歴史画の趣で」——を興味深いやりかたで実現している。しかし劇中世界の歴史性を告げる叙事演劇的なト書きを無視し、プラカードによる背景の説明をいっさいおこなっていない。歴史的説明をおこなわないミュラー演出では、劇中世界はたんに二十世紀のシカゴを描いているだけのように見えるかねないのではないか。ベルリンの観客にとつて、ミュラー演出が「記憶としての演劇」になる理由は、どのようなメタ・コミュニケーションにあるのだろうか。それを調べることで、この具体例は「記憶としての演劇」についていっそう広い可能性を示してくれるのではないだろうか。

ここでいっそう広い可能性として提起したいのは、探求的な性格をもった「記憶としての演劇」という仮説である。さきの歌舞伎の例では、観客が舞台上の記号をてがかりに解釈をおこなう際、想起しうる事柄にはらつきが生じると

いう問題は起こらないだろう。そうした一義性はあの段階では議論の簡明さのために有用だった。しかし「記憶としての演劇」の問題を広げて考えるべきこの段階では、むしろ記憶そのものにあいまいさが生じる実例のほうが望ましい。ミュラー演出『ウイ』のような、古典的演目の現代的演出では、演出作業の大きな課題は原作の世界をいかに観客にとってアクチュアルなものとして受容させるかという、上演の文脈形成 (contextualization) にある。その際文脈形成は、舞台のうえで一義的かつ明示的におこなわれるのではなく、あくまで暗示的ながかりだけが舞台から与えられる、観客がみずから解釈行為の中で文脈を探し当てるといふ相互活動的なものとなる。この相互活動的な文脈形成の営みそのものを、より拡大された「記憶としての演劇」の規定に役立てられないだろうか。いわば観客が広漠とした社会文化的記憶の海を泳ぎ回り、もつとも適切と思われるコンテキストを探し当てるといふメタ・コミュニケーションションこそが、上演レヴェルに独自の存在理由を有するような「記憶としての演劇」を作りあげるといふ予想のものと、実例分析に移ろう。

五 ブレヒト／ミュラー／ヴトケの 「アルトウロ・ウイ」

以下は、筆者の記憶（観劇後数日中におこなった記述）を基本とし¹⁹、原作テキスト²⁰に上演台本、この上演の記録ビデオや先行上演の記録ビデオ²¹、さらには他者による劇評や教示を参考におこなった記述である。原作テキストは観客が舞台を理解する行為の一要素になっていると思われ、それを参照することは十分意味がある。上演は原作の全十五の場ごとに進行しており、原作のストーリーも大略は描写されている。しかし、いくつかの場は簡略化された形をとどめないほど解体され他の場に吸収ないし重ね合わされたり、あるいは完全に削られている。ほとんどの場で台詞がかなり削られている。おもな構造上の変更は以下のとおりである。

(一) 原作のプロローグは、原作にはない最終場面へと解体吸収。ただし、一九九九年一月九日に見たときはこの「最終場面」が劇の冒頭と最終との二回行われており、この劇の永遠帰帰が強調されていた。一九九八年三月に見たときはこの処理はなかったし、劇場中継のビデオでも同じである。(二) 第一場の台詞がはじまる前に、ウイ役のヴトケが上半身をはだけ、犬のポーズで走り回る導入部が

数分間続く。(三) 第八場は、長大な放火事件裁判の場(帝国議会炎上事件の冤罪裁判が背景にある)だが、そのごく一部が、第七場でギヤングによる放火が行われている最中、それと重なるように、裁判の実況中継としてスピーカーから放送されるほか、ごく一部が最終場面に吸収されるだけである。(四) 第九場aは、最終場面の直前に、第十四場でローマの亡霊にウイがうなされるのと重ね合わせて見せる。(五) 第十五場はカットされる。(六) エピローグはその台詞の一部のみを最終場面に吸収される。

こうした変更により、かなり特徴ある時間構造が生み出された。まず全体の上演時間はこの作品にしては非常に短い。冒頭、ヅトケ「犬」が走り回る時間がかかなり長く感じられる。やがて他の主要人物群があらわれて舞台上のあちらこちらで静止ポーズを決め、まるで展示された人物像のようだ。ところが劇が動き始めると、ドッグズボロの汚職スキヤンダルーウイの演説、放火とその裁判、ドッグズボロの遺言作成という具合に急激に進み、ウイの権力奪取はまことに「ドッグ・イヤー」的な速さで実現する。一転して、内紛でギヤングのローマが肅正される場面はじっくり見せる。幕間三十分の休憩後、やや中だるみの気配があるものの、ウイが新聞社主ダルフリートを抹殺し未亡人を籠絡しようと求愛する場面(「リチャード三世」を想起さ

せる)から再びテンポがあがる。ウイがローマの亡霊に悩まされたり(これも「リチャード三世」)、ウイへの糾弾が次第に高まる様子が足早に暗示されて物語は終わる。それにづく最終場面は再び活人画風の舞台で、これが延々と十分間ほど続く。

劇中の行動の速いテンポとフレイム部分の絵画的静止の対照というリズム構造は、観客にとつて没入と静観という両様の心理的態度を誘発すると思われる。それによつて「記憶としての演劇」に有利な環境がひとまず大枠において準備されていると言えるだろう。というのは、記憶の演劇のメタ・コミュニケーションに脱イリュージョンとリアリティー生成という二つの局面が必要なのは先に述べたとおりであつて、フレイム部分の静止状態は前者のお膳立てをし、事件が連続して起こる中間部分のテンポの速さは後者を助長することだろうから。しかしながら、これらはあくまで大局的に見た各部分の機能分担であつて、実際は劇中の行動が進行している部分にも脱イリュージョンの機能を発揮する細部はいくらでも含まれているし、逆にフレイムの部分(最終場面)にもリアリティー生成の契機が仕掛けられている(実は、この言い方は厳密には正しくないのですが修正されることになる)。それを吟味するためにやや詳細な上演記述をおこなおう。

舞台の空間構成や衣装、身振りなど、劇外演劇的コードを用いた視覚的記号を見てみよう。抽象的で簡素な舞台である。中央や奥まで高い台があり、その下に旧式タービンが格納してある。このタービンがときどきうなりをあげて回転する。台の周りには赤い四角の枠が描かれている。台の上方から同じような赤い長方形の枠が降りてきて、ちょうど台の上に乗った人間を額縁状に囲む。髭をたくわえたシカゴ市長ドッグボロがこの台に威儀をただして座しているとき、この額縁の内側は一枚の絵画になり、それは明らかにアルノルト・ベックリンの『死の島』²⁶である。また地下鉄が下を通っている設定らしく、台の手前に格子網の開閉口がある。ギャング達、とくにウイはしきりにこの開閉口を抜け、アンダーグラウンドから上ってきて、ドッグズボロのいる後方の高い台を目指すという布置が明瞭である。舞台の左右には、高架線路の鉄の橋桁が奥から手前へと並び、まるでパルテノン²⁷の立柱のようだ。一番手前の柱は客席にまで少し出張っている。舞台そのものも、中央で客席の方へやや扇形に出張っており、ウイの演説はここで行われる。ドッグボロと市会の紳士達はダークスーツ。シカゴの資本社会を代表する青果業者たちは一様にグレーのスーツに帽子で、絶えず葉巻をふかしている。これにたいしギャングたちは、最初はいかにも尾羽うちからした身

なりである。「犬」としてのヴトケは上半身裸であったが、ウイとして登場すると、肌に着した、厚皮動物の皮膚を思わせるネズミ色の囚人服姿であり、背中に赤い「ジークフリート」の丸印が描かれている。シカゴ市の実権を握った彼はフロックコート姿になる。ウイは、身なりだけでなく身振りや全身的なポスチュア（姿勢）もラディカルに変容する。プロの老俳優による立居振舞いや演説（朗読）指導の場面があり、名演説家として生まれ変わったウイの身振りや姿勢は映像の中のヒトラーや、『独裁者』におけるチャプリンのそれを想起させる。

ここから明らかなように、ミュラー演出の最大の特徴は多様な劇外演劇的コードによる文脈形成をさかんに試みている点であろう。そのことはどのような意味をもつだろうか。ある劇評の中の指摘をてがかりにしよう。「ウイは必ずしもヒトラーを意味しない」（ペルリーナー・モルゲンボスト、一九九五年六月五日）。もちろんここでの強調点は「必ずしも nicht unbedingt」にある。観客が想起する文脈によつてはウイ＝ヒトラーという意味づけはかなり濃厚な可能性をもつてくる。たとえばジークフリートの急所を示す丸印のことを想起した観客が、同時にヒトラーのヴァグナー崇拜²⁷のことも思い出せば、舞台上のウイとヒトラーを重ね合わせる可能性はかなり高い。こうした憶測をめぐら

している間、観客は劇中の行動から心理的に距離を保って解釈行為をおこなっているのである。したがってそれは――先ほど述べたように大局的にはリアリティー生成の部分である劇中行動の中で――脱イリュージョンの局面に属している。これはほんの一例であり、台の下のターピンの回転（産業社会とウイの台頭の関連）といい、『死の島』（ロマン主義に胚胎する「死」や「運命」の美化）といい、観客はそのつど適切だと思われるコンテクストをもとめて記憶の収蔵庫を探索しなければならぬ。適切と思われるコンテクストに思い到ったとき、それはたんなる個人的思い出などではなくドイツの社会文化的記憶の要素にほかならない。したがって観客は、ドイツの過去の中で舞台上の表象を意味づけざるをえなくなる。これは、ブレヒトがパネルやプラカードによって歴史を歴史として一義的に説明してしまったのに比べれば、あくまで舞台と観客のメタ・コミュニケーションの中で相互活動的に意味づけがなされ、したがって過去は「自分たちの記憶」として了解される点で、より優れた方法だと言える。ここにわれわれは「記憶としての演劇」の拡大された可能性を見るのであり、それは探求された記憶にもとづいているのである。

同様のことは、さまざまな音楽の用法に関しても言える。冒頭でデイースカウが歌うシューベルトの『魔王』や、場

面が変わるときに使われるロック音楽『シカゴの夜』に加え、ヒトラーのモティーフともいふべきヴァグナーの『タンホイザー』（演壇にウイが登場するファンファーレとして用いられる）などはけっして雰囲気を出すためや、場面の意味の説明としてのみ理解されてはならない。ある劇評は音楽に関して次のように述べている。「音楽が語っている。音楽はこの上演の母胎である。音楽こそが犬のようなこの独裁者を生み、その他もろもろの栄養源になっているのである」（フランクフルター・アルゲマイネ・ツァイトウング、一九五五年六月六日）。この解釈をかみ砕いて言えば、たとえば冒頭のシューベルト『魔王』は「犬」の演技を修飾しているのではなく、ウイの台頭という劇中の行動にエネルギーを与える源泉の一つなのであり、そのことはヒトラーの台頭という社会的事件の文化的コンテクストを与えている、ということであろう。音楽をパラダイムとする十九世紀のロマン主義は、ここでファシズムの遠源の一つとして回顧されている。音楽によって「この場面はかくかくの意味合いだ」と説明しているのではなく、「この場面がかくかくの意味合いであったことを思い出せ」という身振りがここにはある。

そのような典型的な一つが最終場面にもある。ギャングがアップライトピアノで弾く軍歌『戦友』がそれである。

戦場での兵士の友愛を歌い上げるこの歌唱がこの最終場面で用いられる皮肉は、ギャング団の内紛の中で、ウイが盟友だったローマを闇討ちにあわせる場面を想起すれば明らかだが、それだけではない。この歌はナチ時代に広く愛唱され、ナチ突撃隊の中でも愛唱歌だった。ヒトラーによる突撃隊のレーム肅正事件のことを、観客はローマ暗殺の時点でおそらく想起せざるをえないだろうが、この『戦友』のピアノ演奏でいつそうそれは印象づけられるだろう。というより、演出によるほとんどことさらな想起の身振りを感じ取るだろう。もちろん観客の中で若い世代や観光客にはそうした想起が不可能なケースは考えられる。モーリス・アルヴァックスも言うように、集合的記憶とは特定の生きた社会集団の中に保存されているものであり、自分がその集団に属していなければ想起は困難になることがある。こうしたケースをどう評価するか。そのためまず、重要な最終場面をやや詳しく分析し、そこから上演全体についての解釈を引き出したい。

六 「記憶としての演劇」の可能性（その三）

—— 間テキストとしての記憶 ——

最終場面では、登場人物全員が活人画の趣で舞台上に立ち

並ぶ。『戦友』が弾かれるなか、中央の台の上に乗った青果トラストの男が、一九三〇年代の旧式マイクから大声で演説をしている。これはどうやらブレヒトの原作でプロログに置かれていた台詞である。それが絶えず中断され、効果音楽の『タンホイザー』や『シカゴの夜』や『トリスタンとイゾルデ』が割って入る。劇中人物たちは、それぞれの性格を端的に表現するような台詞や、自分が劇中で一度語った台詞を断片的に繰り返す。ウイは「信仰」という言葉を連発するが、両腕の肘を直角に曲げてハーケンクロイツを作り、「信仰」という単語の所だけ息を吸い込みながら潰れた声で叫ぶ。シェイクスピア役者で鳴らしたという老俳優は『ハムレット』の独白をつぶやく。ブレヒトの本来のエピローグの台詞、「こいつを生み出した母胎はまだ生きている」をギャングの情婦が叫ぶが、言い終わると笑い出してしまう。地下鉄の轟音がし、開閉口の下から車内灯の光が漏れて移動していく。そのたびにすべては中断し人々は凍りつく。演じられていることのすべては悪夢であったかのように静謐が訪れる。再びピアノが弾かれ始め、演説が始まり、時は動きだし、熱い調子が戻ってくる。こうして、まるで永遠回帰かのような反復のリズムが生み出される。ヴァグナーの音楽とともに、人々が立ち上がって観客のほうに歩み寄ってくるように見える瞬間がある。ウ

イは最後に、「親愛なる諸君」と呼びかけて腕を観客の方へ水平に差し伸ばす敬礼をするが、やがてその腕を口にかけていき、キスを贈る。明るくなり、観客は大喜びであった。

明らかに、この場面では演出それ自体がきわめて明瞭に舞台表象を記憶として提示していると言えよう。なぜなら劇の物語は終わっており、観客が「劇場の現在」に連れ戻されている時点で、ミュージア演出はすでに出現した要素をくりかえし想起させるからである。この想起の意義はどのようなものであろうか。ここでは先ほどの探求される記憶という現象とは異質の事態が生じていると言えらるだろう。というのも探求される記憶は、大局的にはリアリティー生成が遂行される過程で、随所で解釈のコンテキストが探し求められて脱イリュージョンが生じるという現象であった。それにたいし、ここでは大局的には脱イリュージョンの過程に属するフレーム部分の中で、劇中行動のリアリティー生成がたてつけに、かつ断片的に反復されるという事態が生じている。しかしながら、このような断片的な反復では、実際のところはおよそリアリティー生成とよべるほどのまとまりをもった提示はおこなわれないだろう。観客はけっして断片的なリアリティーを体験するわけではないのである。

ここで、冒頭において予告しておいたように、「記憶としての演劇」の議論を進めるために必然的に「上演についての記憶」の議論を取り込まざるをえなくなる。すでに終わった上演の部分Ⅱ劇中行動が、フレーム部分において想起されるということは、明らかに「上演についての記憶」が生じている事態にはかならないのである。劇中行動は断片的なリアリティーとして再生されるのではなく、あくまで「上演テキスト」の断片として想起されるにすぎない。そのことを確認したうえで、その際想起されている断片の意味についてメタ・コミュニケーションの見地から考察してみよう。

想起される断片の数々は、実を言えば「探求される記憶」の分析のところでも登場した、あるいは登場しうる要素にほかならない。それらは劇中行動にたいして脱イリュージョンをもたらしたいような要素なのである。その際、劇中行動の諸部分が上演テキストの断片として反復されると同時に、対応する劇外演劇的コードⅡコンテンツも想起されている。それらのコンテンツは劇中においてすでに一度探求され発見されたもので、いわばワーキングメモリーとして活性化されており、このフレーム部分でもう一度わざわざ探し求められる必要はない（したがってこのフレーム部分をさらに脱イリュージョン化するような現象は起こら

ない)。ここで生じている事態は、むしろ劇外演劇のコー
ドIIコンテキスト自体の想起という意味において、メタ・
コミュニケーションの自己言及にほかならない。

さらに言えば、上演テキストの諸部分の想起と、それに対応するコンテキストの想起が同時になされるといふ点では、テキスト／コンテキストの差異が意味をなさなくなっているときさえ考えられよう。なぜなら、この区別は舞台上の表象が現在形で存在し、それがあるコンテキストで読み解かれてテキストを構成するときのみ意味をなすのであって、両方が「上演についての記憶」として想起される場合には、むしろ平等な立場で関連づけられた二つのテキストとしてみなされるべきだろう。こうした事態を把握するのにもっとも適した解釈は、おそらく間テキスト性の概念によるものである。間テキスト性とは、複数のテキストの間にオリジナルとその派生物といった位階づけがほどこされたり、複数のテキストがクロノロジカルな歴史的秩序に固定されることなく、それらが平等な相互参照の関係におかれることを言う。ここではテキスト／コンテキストの差異も相対化されるはずである。クリステヴァが言うように、「…あらゆるテキストは引用のモザイクとして構築されている」とすれば、テキストとそのコンテキストの間に原理的な差異はないはずだからである。

こうした観点から見れば、最終場面において「上演についての記憶」という形で断片的に反復されるミューラー演出「ウイ」は、実のところ最終場面だけでなくその上演全体が、関連する多様なテキスト／コンテキスト／記憶の織物、すなわち間テキストとしてみなされるべきであろう^②。これは一見、奇妙な帰結に見えるかもしれない。少なくとも前節までの議論にしたがうならば、劇中行動としての上演はたかだか「探求される記憶」（コンテキスト）をともなう「記憶としての演劇」（上演テキスト）だったからである。しかしながら、いったん最終場面による脱構築の経験を解釈項にふくめた以上は、それを「なかったこと」にはもはやできないのである。最終場面では間テキスト的性が格が極端に強調されているために、われわれはこの観点を上演全体にさかのぼって適用しないわけにはいかなくなる。実際つねにはないにせよ、この「最終場面」が冒頭であらかじめ演じられるケースもあることが、参照枠としてのこの場面の意義を物語っている。

こうしていれば「デジャ・ヴュ」の観点からミューラー演出「ウイ」の全体はあらためて見直されざるをえないのである。そうすると、この上演はそれ自体が独自の価値を備えたオリジナル演出作品というような見なされかたを拒否しているという結論が引き出されてくる。したがってブレ

ヒトの原作を異化する独自の上演という、前節でおこなったわれわれ自身の評価をも、ここではさらに乗りこえていかなければならない。ミュージア演出を原作テキストや先行上演と比較してどちらがより優れているかという視座そのものが、ここでは適切でないのである。ミュージア演出『ウイ』は「ウイ／ヒトラーの台頭」という主題をめぐる多様なテキスト／コンテキスト／記憶のネットワークの結節点とみなされるべきである。それは内部にプレヒトのテキストや先行上演の演出手法や、過去の社会的文化的コンテキストの数々といった要素を内包してはいるが、けっしてそれらを現在においてもつともふさわしいようなしかなかったで統合して、いわば記憶の決定版を打ち立てた記念碑ではない。むしろそれは、非常に多様なものとなりうる社会的文化的な記憶のネットワークの中の一つの結び目にすぎない。この結び目もつ意義は、観客が実際に想起の社会的アクトに参加するということである。最終場面での「記憶としての演劇」の自己言及的な強調は、まさにそのための方法であった。

結論

われわれは第三節において、「記憶としての演劇」の可

能性を観客によるリアリティー生成の態勢によってひとまず基礎づけた。第四節から五節にかけては脱イリュージョンの局面を強調しつつ、探求される記憶という契機によって「記憶としての演劇」の可能性を拡大した。ところが「記憶としての演劇」は、ミュージア演出『ウイ』の最終場面に見られるような徹底化された形態においては、ただたんにいま現在見えている舞台表象を観客がリアリティーとして生成する営み（第三節）や、観客がみずからの記憶の収蔵庫を探求して社会的文化的コンテキストを想起する行為（第四・五節）をこえていく。すなわち観客はある種の自己言及的なメタ・コミュニケーションに巻き込まれ、みずからの「上演についての記憶」の中で上演全体を問テキストとして見なさざるをえなくなる。それを通じて二つの帰結を得ることができると思われる。

その一つは、観客による想起の多様性が解釈の多義性につながるという、前述の点に関してである。「記憶としての演劇」は問テキスト性の段階になると、多様な記憶要素を「統合」したのではなくむしろそれらをゆるやかなネットワークへと連ねたものにすぎない。したがってこの場合、構造面から見て「記憶としての演劇」はロマン主義的な有機体の概念の対極にあると言える。構成要素となる記憶のどれか一つが失われたり、別様に理解されたからと言

って、全体の意味が致命的に変化してしまうというようなことは起こらないのである。たとえばミュラー演出『ウイ』で「戦友」の歌曲にまつわるコンテキストを知らなかったり、知っていたが想起できなかったりした場合でも、「ウイ／ヒトラーの台頭」のプロセスが見損なわれることはありえないし、盟友を抹殺するウイ／ヒトラーの性格が見誤られることもない。解釈の多義性は、間テキストのいわば開かれた構造のなかに柔軟に吸収されてしまうのである。

もう一つの帰結は、「記憶としての演劇」はその徹底化された形態、すなわち間テキスト性の形態において、クロノジカルな定着をめぐす意味での歴史劇とは一線を画すということである。「ウイ／ヒトラーの台頭」のようないドイツ国民のアイデンティティーに深くかわる事件を想起するために、クロノジカルな歴史を参照するのは日常生活においては正しい道かもしれない。しかしながら演劇の上演という芸術的「出来事」によってあの歴史過程を想起するとき、再現主義的な歴史劇は今日において有効性に疑問符がふされている。むしろ、学問的には事件への関連づけがしにくい多様な社会文化的コンテキストを喚起し、それらを間テキスト的な上演へと編み上げることによって、観客の解釈学的な経験＝「記憶としての演劇」をつくりあげる方法がのぞましい⁽³⁾。これは記憶の決定版を創

造し伝承するためではなく、上演の開かれた構造の中で観客の主體的な想起を可能にするためである。それによって観客の文化的アイデンティティーはたんに強化されるのではなく、むしろ内発的に意識化されることだろう。

(1) 拙稿「上演はいかに想起されるか」(西洋比較演劇研究会編『演劇論の現在』白鳳社、一九九九年所収) 参照。

(2) スタニスラフスキー『俳優修行 第一部』(山田肇訳、未来社、一九七五年) 第九章参照。

(3) Siegmund, Gerald, "Theater als Gedächtnis", Tübingen (Narr Verlag) 1996.

(4) Fischer-Lichte, Erika, "Theater der Erinnerung oder Ritual einer Tötenbeschworung? Anmerkungen zu Peter Zadeks Inszenierung von Joshua Sobols "Ghetto" an der Freien Volkshühne Berlin (1984)", in: Ders., "Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts", Tübingen und Basel (Francke Verlag) 1997.

(5) その他の先行研究の例として、フィッシャー＝リビチの弟子筋に当たるヘルリン自由大学演劇学科の若手研究者による論文が「1988」。Vgl. Weiler, Christel, "Verzählung, sind Sie Jude?" Über einen möglichen Umgang des Theaters mit Geschichte, in: Fischer - Lichte/Kreuder/Plug (Hrsg.), "Theater seit den 60er Jahren", München(Francke) 1998, S. 375ff.

- Kreuder, Friedemann, 'Der glücklose Engel. Arroyos, Grubers und Sempruns Projekt *Bleiche Mutter, zarte Schwester* auf dem Kunstfest Weimar am 28. Und 29. Juli 1995', in: Ebenda, S. 388ff.
- (6) 太田信夫、多鹿秀雄編著『記憶研究の最前線』(北大路書房、二〇〇〇年) 参照。
- (7) イメージ記憶のどのような現在性について、記憶についての論者は絶えず注意を喚起している。岡真理『記憶／物語』(岩波書店、二〇〇〇年、一頁以下)、『ジョン・ロートル』『記憶は嘘をひく』(石山鈴子訳、講談社、一九九七年、四二頁以下。Kotré, John, "White gloves. How we create ourselves through memory" 1995.) 参照。
- (8) Cf. Blackadder, Neil, 'Dr. Kastan, the Freie Bühne, and Audience Response to Naturalism', in: "New Theatre Quarterly (NTQ)", November 1998 (Vol.14 Part4), pp.357-365.
- (9) 佐々木健一『せりふの構造』筑摩書房、一九八二年、二二頁参照。
- (10) Fischer - Lichte, Erika, "Semiotik des Theaters. Ausführung als Text", Tübingen (Narr Verlag) 1983, Bd. 3.
- (11) それに対してさらに、シラーの美的仮象の理論(たとえば、拙稿『シラーの「演劇と美学」——ヴァレンシユタイン三部作に見る』日本演劇学会紀要二九、一九九一年、五一頁以下参照)からコンラート・ランゲのイリュージョン美学(Lange, Konrad, "Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre", Berlin 1907, S.246ff.)にいたる議論を踏まえて、演劇におけるイリュージョンは美的イリュージョンという特殊な

- イリュージョンであるから、「観客がイリュージョンを体験している」という言い方も矛盾ではない、という再反論があるかもしれない。しかし演劇史の上で「イリュージョン演劇」という用語が使用される場合、美学的に意識化されたイリュージョン概念が用いられているわけではないのである。したがってここでは誤解をふせぐため、シラーやランゲが考えているような芸術として意識的に構成されたイリュージョンの(観客にとつての)体験を、むしろリアリティーの概念でカヴァーしておくた。
- (12) アンリ・ベルクソン『記憶と生』(ジル・ドゥルーズ編、前田英樹訳、未知谷、一九九九年、一〇〇頁、第三四節「思考と脳」)参照。
- (13) 観客の集団性については、“community”の観点からの考察を含む次の書物を参照。Blau, Herbert, "The Audience", Baltimore and London (The John Hopkins University Press) 1990.
- (14) Fischer - Lichte, "Die Entdeckung des Zuschauers ...", S. 248.
- (15) Ebenda.
- (16) オリヴァー・サックスはルイス・ブニエルの名言を引用している。「記憶をすこしでも失ってみたらわかるはずだ、記憶こそがわれわれの人生をつくりあげるものだということが……(中略)……記憶があつてはじめて、人格の統一が保てるのだし、われわれの理性、感情、行為もはじめて存在しうるのだ。」オリバー・サックス『妻を帽子とまちがえた男』(高見幸郎・金沢泰子訳、晶文社、一九九二年、五五頁)。
- (17) 残念ながらこのことをデータにもとづいて実証する用意は

ない。そのかわり私事にわたって恐縮であるが一つの経験談を記したい。一九九八年海外研修の機会を得てベルリンに一年間居住した筆者は、アバート(旧西ベルリン)の貸し主の子息にブレヒトをどう思うか尋ねた。「気に入っているけれど、学校の教科書に頻出するのでまたブレヒトか、と思ってしまう」という答えだった。

(18) 『アルトウロ・ウイ』の初演は一九五八年シュトゥットガルトにおいてであり、ブレヒトの弟子のパリッチュ演出による。パリッチュは翌一九五九年、ヴェクヴェルトと共同でベルリーナ・アンサンブルにおいてあらたにこの作品を演出した。この公演は同劇場の人気レパートリーとなった。(この演出については Thiele, Dieter, "Bertolt Brecht: Der Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui", Frankfurt am Main (Diesterweg) 1990, S.70ff. の劇評を参照。)一九九五年のミュラー演出は、当時経営問題を抱えていた同劇場にとって、いわば往年のヒット作の新演出によって挽回を図る意味があつたことは推察に難くない。

(19) この点で本稿は方法的に「上演についての記憶」に依拠している。この問題については拙稿「上演はいかに想起されるか」参照。

(20) 紙幅の関係で原作のあらましを再現することは断念する。『ブレヒト戯曲全集』(岩淵達治訳、第六巻、未来社、一九九九年)を参照。

(21) パリッチュ/ヴェクヴェルト版の記録ヴィデオ、ならびに上演台本の入手は岩淵達治氏のご好意による。劇評集成とミュラー版の記録ヴィデオはベルリン芸術アカデミー上演芸術部門

のアルヒーフならびにドキュメンテーション部門にある。

(22) より原作に近かったパリッチュ/ヴェクヴェルト演出では約三時間かかったのに対しミュラー演出では正味二時間弱である。

(23) この演出は、おそらくパリッチュ/ヴェクヴェルト演出の冒頭で、人物たちがまずは人形としてあらわれて、狂言回し役がそれぞれの歴史上の人物に相当するかを説明するという手法を想起させる。

(24) ギュンター・グラスにナチズムを描いた『犬の年』(中野孝次訳、集英社、一九六九年。『Hundertjahre』1963)があることを参照すると、ミュラー演出においてこのテンポそのものが主題にかかわるメッセージに感じられる。

(25) 渡辺守章『演劇とは何か』(講談社学術文庫、一九九〇年、二一〇頁)によれば、パトリス・シエロー演出によるヴァグナー「指環」で、古城の廢墟が「ワルキューレの岩山」になるいところでベックリン「死の島」のイメージが「引用」された。ミュラー演出はこれを踏まえた「再引用」かもしれない。

(26) 一九五九年のパリッチュ/ヴェクヴェルト演出では、舞台後方に一段高くなった演壇を作り、それを囲むように聴衆を配っていた。これを見てもわかるとおり、五九年演出はより歴史上の事実似せており、ウイへの反応もあくまで聴衆役の俳優によって演出していたので、その意味でより再現的であるのに対し、九五年演出はベルリーナー・アンサンブルの観客を表現の圏内に組み込んで、観客自身にウイに対する反応を委ねており、その意味でパフォーマティヴである。ちなみに、前註の

渡辺守章は引用の織物としての演出が「知的遊戯に終わりがかない」という危険性を指摘している。ミュラー／ウトケ版においてその危険性は確かにあった。いくつかの新聞評において「冷たい」「抽象的」という評言が見られるのはその証左であろう。しかし、逆にいくつかの好意的な批評を読むと、ウトケの演技力によって生み出された迫力が十分に客席まで浸透していたことがわかる。筆者自身、舞台がもつパフォーマティヴな浸食力が大衆煽動者の恐怖として作用する劇場的コミュニケーションの重層性に舌を巻いた。

- (27) ナチズムとヴァクナー音楽の関係については論議はつづいていいる。ヨアヒム・ケーラー『ワグナーのヒトラー』橋正樹訳 三交社 一九九九年 (Koehler, Joachim, "Wagner's Hitler", Karl Blessing Verlag München, 1997)・コットフリート・ヴァーグナー『ヴァーグナー家の黄昏』(岩淵達治・狩野智洋訳、平凡社、一九九九年。Wagner, Gottfried, "Wer nicht mit dem Wolf heult", Koeln (Verlag Kiepenheuer) 1997) を参照すると、少なくともナチズムから見てヴァグナー音楽が精神的よりどころであったことは間違いなく、ヴァグナー家とナチズムとの政治的密着も明白な事実である。しかしそこからヴァクナー音楽そのものが何らかの意味で「ナチ的」というのは、もちろん飛躍である。
- (28) この曲を筆者は知らなかった。一九九九年五月の日本演劇学会で本稿のもとになる口頭発表を行ったとき、質問者の岩淵達治氏により自由戦争で愛唱された軍歌であるとのこと、さまざまな文学作品や映画にも引用される歌だということをご教示賜った。この曲は戦前、日本にも紹介されている。なお渡辺

奈子氏のご教示によれば「戦友」の作詞者はウーラントであり、メロディーはどうやらもともとスイスの民謡で、ジルヒャー(ローレライ)の作者が拍子割りしたものである。突撃隊の愛唱歌だった様子はたとえば前述の「犬の年」に描かれている(邦訳二五六頁)。

(29) アルヴァックス『集合的記憶』(小関藤一郎訳、行路社、一九八九年。Maurice Halbwachs, "La memoire collective" 1950)。

(30) 上演をテクストとみなすことに関しては、Vgl. Fischer-Lichte, "Semiotik des Theaters. Aufführung als Text", Tübingen (Narr Verlag) 1983, Bd. 3.

(31) 間テクスト性については土田知則「間テクスト性の戦略」(夏目書房、二〇〇〇年) 参照。クリステヴァの命題については、同書二四頁参照。ただし、われわれは土田氏とともに、間テクスト性が本来解釈的な特質だという佐々木健一(「引用をめぐる三声のポリフォニー」、持田季未子他編著『翻訳』、岩波書店、一九九〇年所収)の見解に賛成する。したがってクリステヴァの言葉は「あらゆるテクストは引用のモザイクとして見なされうる」と解されるべきである。

(32) ハイナナー・ミュラーの戯曲と上演は間テクスト性の観点からこそ理解されるべきであるという主張を支持するものとして次の論文がある。レーマン「ミュラー／ハムレット／グリユーバー。上演の問題としての間テクスト性」鷲山恭彦訳(「ユリイカ 増頁特集ハイナナー・ミュラー、ハイパーテクストとしての演劇」青土社、一九九六年五月号、三五二―三六〇頁)。

(33) この点については前掲「ユリイカ」所収の太田省吾と谷川

道子の対談における太田発言を参照されたい。「歴史（ハイ・ヒストリー）はもう前提じゃなくなっているんじゃないか、という思いがするんです。そうした場合に、歴史が前提になっていた演劇というものもいったん崩れるんじゃないか。」（同上書三四一頁）。

(34) 歴史と記憶の区別については、アルヴァックス前掲書および、ル・ゴフ『歴史と記憶』立川孝一訳、法政大学出版局、一九九九年 (Jacques Le Goff, "Histoire et Memoire", 1977) 参照。