



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	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「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立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ふ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⁽¹⁾。次に、スタニスラフスキーも言うように俳優にとつて記憶は主要な創造上の資源である⁽²⁾。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、先に起こつ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つてあたえられる。とくに『オイディップス王』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。というのは社会文化的な記憶の問題をとりこむにはこの観点がもつともふさわしいようと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うえで、少なくともこの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、まずそのものすばりをタイトルにした書物としてジーゲムントの『記憶としての演劇』⁽²⁾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ャー＝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—ジョシュア・ソボル作、ペーター・ツアデク演出『ゲットー』（フライエ・フォルクスピーネー一九八四）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ャー＝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し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。

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ら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つ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る

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針である。

一 「記憶としての演劇」の問題性

「記憶としての演劇」という考え方たは、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）にまとづいている。⁽⁵⁾それに加えここで問題は演劇という芸術とのかかわりであるから、視聴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。これについてはまづ、狭義の記憶（個人的記憶）に立ち戻つて考えよう。

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。この定義にしたがつて考えるかぎり、演劇はあくまで現在の表現であつて、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

な身近さをもつて、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、「いまそこがあり、しかもかつてあった」ものとして理解されているのは、何らかの視聴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想起されてくる。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。⁽⁶⁾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。

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で、両者のあいだには何の経路も生まれてこない。したがつ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ことのように演じ出し、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ふ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。そしてある種の一すべてではない——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って、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つてゐるという点である。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つていた。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曉してでもいいかぎり、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り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。⁽⁸⁾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發したのではなく、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つたのである。つまり、「日の出前」の初演はけつしてイリュージョン演劇ではなかつたのだ。

「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、そのうえで非イリュージョン演劇という範疇の中においてである。そこで非イリュ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「演劇とは二層的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。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）コミュニケーションではなかつたのだ。

しかししながら、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ュージョン演劇と非イリュ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」はけつしてイリュ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」「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ュ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リティーを認めるだけではすべての非イリュ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、したがつて劇中のコミュニケーションには無意味だが、観客にとっては理解のよさ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つ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）コミュニケーションには役立つたのだ。

ケーションに役立ちもする。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。¹⁰ 舞台装置やプレヒトリのプラカード、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发声法も、それらが他の登場人物によつ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つて、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クストを与える。劇外演劇的コードが働く場合、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ョン演劇が成立不可能なのは言うまでもない。

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ョ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ふコミュニケーション形態からなる。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ョン

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ョ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ョ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ョン内部におけるこうした二層構造を、一種のメタ・コミュニケーションとしてとらえよう。メタ・コミュニケーショ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ョンだけなら、「劇中での現在」が支配するが、それがメタ・コミュニケーショ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『沓手鳥孤城落月』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。しかし劇が始まれば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まされ、それが四百年も前の話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知れない。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るのであっ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つたいどう位置づけられるのだろうか。役者たちは間違いないく「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�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關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）。これはついいましがたまで、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にあるにちがいない。観客はあたかもチャンネルでも切り替えるようによる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に移ったあとも、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「現在をひきずつた過去時制」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、二層化と言つ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の一方、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つた。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つてメタ・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つて、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いわけではない。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か、またはそれを振り返つて「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）

—リアリティー生成の態勢—

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ければならないから、「過去時制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、いつ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つていくと、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にし始める。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」にあって、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」をおびはじめる。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非常によく似ている。もちろん、酷似しているからと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いのである。

日常生活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。たとえば机に向かっ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ぬだろう。^[12]

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、いつたん劇場に入り座席についたうえは、ある程度の緊張感を保つて舞台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つたものであり（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つてメタ・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つても、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はかわりない。したがつてそこには解釈の多義性が生じるかもしれない。われわれは今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

も一人の人間によつ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つて、この時点では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ぬ。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自体には、もはや問題はないだらう。¹³⁾

公演に集まる観客は、その一々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、そのすべての公演は一回かぎりでも、同じ演出にもとづく上演はレベル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はじめて、われわれはフィッシュ・シャーリヒビ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、歐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つた⁽¹⁾。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⁽²⁾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⁽³⁾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り、あるいは上演というかたちの想起によつて強化される

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ーの体験なのである。

四 「記憶としての演劇」の可能性（その一） — 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。したがつて「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ーナー・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・ヴトケ主演のブレヒト作『抑えることもできたアルトウロ・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、ブレヒトの『アルトウロ・ウイ』のような演目はベルリーナー・アンサンブルの観客にとつて集

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。^(註)この作品が観客にとっ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つてている。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、先ほどのフィッシュヤ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かが不明になつてくる。

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あて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——「時代がかった歴史画の趣で」——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つさいおこなつていい。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かねないのではないか。ベルリンの観客にとって、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」についていつそう広い可能性を示してくれるのではないだろうか。

ここでいつそう広い可能性として提起したいのは、探求的な性格をもつた「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、想起しうる事柄にばらつきが生じると

いう問題は起こらないだろう。そうした一義性はあるの段階では、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て、観客がみずから解釈行為の中で文脈を探し当てるという相互活動的なものとなる。この相互活動的な文脈形成的の営みそのものを、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うメタ・コミュニケーションこそが、上演レビューに独自の存在理由を有するような「記憶としての演劇」を作りあげるという予想のもとに、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⁾、原作テクスト⁽²⁰⁾に上演台本、この上演の記録ヴィデオや先行上演の記録ヴィデオ⁽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。原作テク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り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、この劇の永遠回帰が強調されていた。一九九八年三月に見たときは、この処理はなかつたし、劇場中継のヴィ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、第七場でギャ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靈にウイがうなされるのと重ね合わせて見せられた。(五) 第十五場はカットされる。(六) エピローグはそのまま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。⁽²⁾冒頭、「トケ」「犬」が走り回る時間が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ンダル、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。⁽²⁾一転して、内紛でギャングのローマが凜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ィ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。ウイがローマの亡靈に悩まされたり(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。それにつづく最終場面は再び活人画風の舞台で、これが延々と十数分間ほども続く。

劇中の行動の速いテンポとフレーム部分の絵画的静止の対照というリズム構造は、観客にとって没入と静觀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、フレー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發揮する細部はいくらでも含まれているし、逆にフレームの部分(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後で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。中央やや奥まつて高い台があり、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』である。⁽²⁵⁾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つてきて、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、まるでパルテノンの列柱のようだ。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つており、ウイの演説はここで行われる。⁽²⁶⁾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」としてのヴァトケは上半身裸であったが、ウイとして登場すると、肌に密着した、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「ジーケフリート」の丸印が描かれている。シカゴ市の実権を握つた彼はフロックコート姿になる。ウイは、身なりだけではなく身振りや全身的なポスチュア（姿態）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態は映像の中のヒトラーや、「独裁者」におけるチャッ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」（ベルリーナー・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ヴィー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つて解釈行為をおこなっているのである。したがつてそれは—先ほど述べたように大局部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、台の下のタービンの回転（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キストをもとめて記憶の収蔵庫を探求しなければならない。適切と思われるコンテキストに思い到つたとき、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はかならない。したがつて観客は、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、プレヒトがパネルやプラカードによつて歴史を歴史として一義的に説明してしまつたのに比べれば、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、したがつて過去は「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關しても言える。冒頭でディースカウが歌うシユーベルトの「魔王」や、場

面が変わると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）などはけつ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。「音楽が語つてゐる。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、その他もろの栄養源になつてゐるのである」（フランクフルター・アルゲマイネ・ソーアイトゥング、一九九五年六月六日）。この解釈をかみ碎いて言えば、たとえば冒頭のシユーベルト「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キストを与えてゐる、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。音楽によつて「この場面はかくかくの意味合ひだ」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つたことを思い出せ」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、ウイー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肃正事件のことを、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。といふより、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。⁽²⁵⁾ 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⁽²⁶⁾。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）

— 間テクストとしての記憶 —

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ー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』が割つて入る。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。ウイーは「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。ブレヒトの本來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つ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、人々が立ち上がり、観客のほうに歩み寄つ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持つていき、キスを贈る。明るくなり、観客は大喜びであつた。

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つており、観客が「劇場の現在」に連れ戻されている時点で、ミュラー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るだろう。

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ク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つた。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づけに、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つた提示はおこなわれないだろう。観客はけつ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||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ほかならないのである。劇中行動は断片的なりアリティーとして再生されるのではなく、あくまで「上演テクスト」⁽³⁹⁾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ていた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ク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||コンテクストも想起されている。それらのコンテクストは劇中においてすでに一度探求され発見されたものなので、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（したがつ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、むしろ劇外演劇的コード＝コンテク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はかならない。

さらに言えば、上演テクストの諸部分の想起と、それに対応するコンテクストの想起が同時になされるという点では、テクスト／コンテクストの差異が意味をなさなくなっているとさえ考えられよう。なぜなら、この区別は舞台上の表象が現在形で存在し、それがあるコンテクストで読み解かれてテク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ク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もつとも適した解釈は、おそらく間テクスト性の概念によるものである。間テクスト性とは、複数のテク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、複数のテク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けることを言う。そこではテクスト／コンテク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、「…あらゆるテクストは引用のモザイクとして構築されてゐる」⁽²⁾とすれば、テクストとそのコンテク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ると、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、関連する多様なテクスト／コンテクスト／記憶の織物、すなわち間テクストとしてみなされるべきであろう。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」（コンテクスト）をともなう「記憶としての演劇」（上演テクスト）だったからである。しかしながら、いつ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「なかつたこと」にはもはやできないのである。最終場面では間テクスト的性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なる。実際つねにではないにせよ、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つている。

こうしていわば「デジャ・ヴュ」の観点からミュラー演出「ウイ」の全体はあらためて見直されざるをえないのであり、そうすると、この上演はそれ 자체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。したがつてブレ

ヒトの原作を異化する独自の上演という、前節でおこなつ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。ミュラー演出を原作テク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ものである。ミュラー演出『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クスト／コンテクスト／記憶のネットワークの結節点とみなされるべきである。それは内部にブレヒトのテクストや先行上演の演出手法や、過去の社会文化的コンテクストの数々といった要素を内包してはいるが、けつ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。この結び目がもつ意義は、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。

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」は間テクスト性の段階になると、多様な記憶要素を「統合」したも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。したがつてこの場合、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

結論

われわれは第三節において、「記憶としての演劇」の可

いへ、全体の意味が致命的に変化してしまつとうようないことは起らぬのである。たとえば『戦友』演出『ワイ』で「戦友」の歌曲にまつわるコンテクストを知らなかつたり、知つてゐたが想起できなかつたりした場合でも、「ワイ／ヒトラーの台頭」のプロセスが見損なわれる」とはありえないし、盟友を抹殺するワイ／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、間テク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、すなわち間テクスト性の形態において、クロノロジカルな定着をめざす意味での歴史劇とは一線を画すことへとある。「ワイ／ヒトラーの台頭」のよくな、

ドイツ国民のアイデンティティーに深くかかわる事件を想起するためには、クロノロジカルな歴史を参照するのは日常社会においては正しい道かもしない。しかしながら演劇の上演ところ藝術的「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あつてゐる。⁽³⁾むしろ、学問的には事件への関連づけがしづらい多様な社会文化的コンテクストを喚起し、それらを間テクスト的な上演へと編み上げるといふ

こと、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んほしう⁽⁴⁾。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体的な想起を可能にするためである。それによつ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い、むしろ内発的に意識化される」とだね。

(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』田嶋社、一九九九年所収) 参照。

(2) ベタニ・スラフスキー「俳優修行 第一編」(三田齋訳、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 Totenbeschwörung?" Anmerkungen zu Peter Zadeks Inszenierung von Joshua Sobols "Ghetto" an der Freien Volksbühne Berlin (1984)', in: Ders. "Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts", Tübingen und Basel (Francke Verlag) 1997.

(5) われの先行研究の例として、ヘッカハヤー=コルトの衆子筋に当たるベルリン自由大学演劇学科の若手研究者による論文がいいね。Vgl. Weiler, Christel, "Verzeihung, sind Sie Jude?" Über einen möglichen Umgang des Theaters mit Geschichte', in: Fischer - Lichte/Kreuder/Pflug (Hrsg.), "Theater seit den 60er Jahren", München(Francke) 1998, S. 375ff.

- Kreuder, Friedemann, "Der glücklose Engel. Arroyos, Grübers und Semprins Projekt *Bleiche Mutter, zarte Schwester* auf dem Kunstfest Weimar am 28. Und 29. Juli 1995", in: Ebenda, S. 388ff.

(6) 太田信夫・多鹿秀継編著『記憶研究の最前線』(北大路書房、11000年) 参照。

(7) マヌーフ「記憶の心のよみ現在性について」、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』(筑波書店、11000年、一頁以下)、シマノ・カーメル『記憶は嘘をつく』(臼山鉢子訳、講談社、一九九七年、四二頁以下)。

Kotre, 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『やつらの構造』筑摩書房、一九八一年、十一頁参照。

(10) Fischer - Lichte, Erika, "Semiotik des Theaters. Aufführung als Text", Tübingen (Narr Verlag) 1993, Bd. 3.

(11) 「日本演劇」ハラーの美的仮象の理論(日本小説・批評、ハラーの「演劇と美学」——カーネンシャタイン!!部作に見る) 日本演劇学会紀要(一九九一年、五一頁以下) 参照。

Baltimore and London (The John Hopkins University Press) 1990.

(14) Fischer - Lichte, "Die Entdeckung des Zuschauers ... ", S. 248.

(15) Ebenda.

(16) オリガター・サックスはルイス・アリョールの名言を引用していき。「記憶をすこしでも失つてみたらわかるはずだ、記憶」それがわれわれの人生をひっくりあげるものだとこういふことが、(中略) …… 記憶があつてはじめて、人格の統一が保てることだ、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』(高田幸郎・金沢泰子訳、晶文社、一九九一年、五五頁)。

(17) 残念ながらこのことをデータにもついて実証する用意はない。

ない。そのかわり私事にわたり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、アパート（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

いう答えただつた。

(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ャ演出による。

パリッチャは翌一九五九年、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つた。（い）の演出によれば Thiele, Dieter, "Bertolt Brecht: Der Aufhaltsame Aufstieg des Arto Uii", 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、當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つて挽回を図る意味があつたことは推察に難くない。

(19) （い）の点で本稿は方法論的に「上演についての記憶」に依拠してゐる。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) パリッチャ／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

のアルビーフならびにドキュメンテーション部門にある。

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

(23) （い）の演出は、おそらくパリッチャ／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ど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。“Hundejahre” 1963）があることを参照すると、ミュラー演出において（い）のテンポそのものが主題にかか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、一一〇頁）によれば、パトリス・シェロー演出によるヴァグナー『指環』で、古城の廃墟が「ワルキューレの岩山」になるといふでベックリン「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ャ／ヴェクヴェルト演出では、舞台後方に一段高くなつた演壇を作り、それを囲むように聴衆を配していた。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に似せており、ウイへの反応もあくまで聴衆役の俳優によつて演じ出していたので、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圈内に組み込んで、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「知的遊戯に終わらかねない」という危険性を指摘している。『ヨーラー／ヴ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る。

しかし、逆にいくつかの好意的な批評を読むと、ヴ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ることがわかる。筆者自身、舞台がもつパフォーマティヴな浸透力が大衆煽動者の恐怖として作用する劇場的ヨーラー・ケーションの重層性に舌を巻いた。

(27) ナチズムとヴァグナー音楽の関係について論議はつづいてゐる。アヒム・ケーラー『ワグナーのヒトラー』橋止樹訳
三交社 一九九九年 Koehler, Joachim, "Wagner's Hitler", Karl Beilung Verlag Muenchen, 1997' 「コットフロート・ヴァーグナー『ヴァーグナー家の黄昏』(歌劇達治・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」、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いふやあつたことは間違ひなく、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グナー音楽そのものが何らかの意味で「ナチ的」といふのは、もちろん飛躍である。

(28) この曲を筆者は知らなかつた。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つたとき、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ふことを教示賜つた。この曲は戦前、日本にも紹介されている。なお渡辺美

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、ジルヒヤー(『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) 上演をテクストのみならぬ「歌劇」だ。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』(夏田書房、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ボリフォニー」、持田季夫子他編著『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「『ヨーラー／ハムレット／グリューバー』上演の問題としての間テクスト性」驚山恭彦訳(『ユーリイカ』増刊特集ハイナー・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『ユーリイカ』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な、という思いがするんです。そうした場合に、歴史が前提になつていた演劇と「うむのもひつたん崩れるんじやないか。」（同上書三四一頁）。

(34) 歴史と記憶の区別については、アルヴァーア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。