

【書評】

川島健著『演出家の誕生——演劇の近代とその変遷』（2016年）

KAWASHIMA Takeshi, "The Birth of the Theatre Director: Theatre's Modernity and its Transitions" (2016)

内田 健介
UCHIDA Kensuke

要旨 本書（川島健著『演出家の誕生——演劇の近代とその変遷』彩流社、2016年）は近代における演出家の誕生以降、変化を続ける演劇を社会との関連において論じている。その論証において、演出家、劇作家、詩人、批評家、文学研究者や哲学者のテキストを引用し、その分析結果をもとに近代以降の演劇が持つ概念（劇作家・役者・観客・劇場など）の変遷を提示している。しかしながら、著者の主張の根拠となる各資料の解釈、取り扱いには問題点が複数あり、そのため本書が提示する近代演劇以降の演劇の概念の展開に関する論証は説得力を欠いている。

本書の特徴

著者の川島健氏は劇作家サミュエル・ベケットを専門とする演劇研究者で、本書においてもベケットを軸に展開される不条理演劇を扱った章は簡潔かつ充実した内容となっている。また、時代を代表する戯曲として紹介される作品の分析においても、歴史的・社会的視点にもとづいた著者の鋭い視点から読み解かれており、特にイプセンやチェーホフの作品にたいする分析は特筆すべき点である。

本書ははじめに「『演出家』という観点から演劇を考えること」（6頁）¹⁾と目的を定めている。しかし、著者は演出家に限らず、様々な劇作家、批評家、文学研究者、哲学者と幅広く様々な人々のテキストを引用し、その分析を通じて近代以降の演劇の変遷を新たな視点から描き出そうと試みている。本書には『演出家の誕生』という題が付けられているものの、全体的なバランスでは演出家よりも劇作家と作品分析の比重が高いため、副題である「演劇の近代とその変遷」こそが本書の内容をより簡潔に示している。

本書で特徴的なのが、テキストの分析を通じて、演劇と社会の関係性の変化とともに、演劇史でも演出史でもなく、演劇の持つ概念の変遷が描き出されている点である。ただし、本書では書かれたテキストの分析に主眼が置かれ、分析対象から実際の上演や演出は外されている。そのため、一般に最初の演出家として紹介されるマイニンゲン大公ゲオルク2世とマイニンゲン一座ではなく、本書では自由劇場を設立したフランスの演出家アンドレ・アントワヌ（のテキスト）から演出家についての考察が始まる。こうしたテキストを中心に分析を進める姿勢は終始一貫しており、本書で扱われているスタニスラフスキーやクレイグ、ブレヒトなどの演出家も上演作品ではなく、あくまで彼らのテキストの分析を通じて論じられる。そのため、彼らの実際の演出と語ったテキストとの差異については言及されていない。

¹⁾ 川島健『演出家の誕生——演劇の近代とその変遷』彩流社、2016年、6頁。以降同書からの引用は頁数のみを括弧でくくって示す。

2. 本書の提示する演劇に関するストーリーとその根拠となる引用資料の扱いについて

本書の目的について著者は「演出家、観客という観点によって今までの演劇史とは異なったストーリーを紡ぐこと」（7頁）と述べている。その新たな演劇をめぐるストーリーを裏付けるため、著者は数多くのテキストを分析し根拠としている。ところが、本書で行われる引用資料の分析と解釈には、複数の問題点が存在している。ここからはその問題点について、ひとつひとつ見ていきたい。

2-1. エミール・ゾラ「演劇における自然主義」、アンドレ・アントワヌ「演出についてのおしゃべり」の引用について

本書では演出家誕生の萌芽を示す文章としてエミール・ゾラの「演劇における自然主義」が挙げられている。著者はここから「戯曲創作の仕事と上演の作業の分掌が明確に意識されている」（13-14頁）ことを読み取る。しかし、ここではまず引用が正確に行われていない。

今やこの現実を用いることは劇作家の責務である。彼らが登場人物と事実とを提供すれば、その指示に基づいて舞台装置家たちが環境を事物化し見せることができるのだろう。（13頁）

とあるが、正確には、

今やこの現実を用いることは劇作家の責務である。彼らが登場人物と事実を提供すれば、その指示に基づいて舞台装置家たちが必要な限り正確な描写を提供してくれるだろう。舞台装置家たちが環境を事物化し見せることができるのだから、もはや劇作家に必要なのは、小説家が行っているように環境を用いることだけである。²⁾

という文章である。

そして、引用の不備以上に問題となるのが、ゾラの引用から著者の主張する演出家の萌芽を読み取るのが困難な点である。ここでゾラが用いる「描写」とは、劇作家の指示に基づいて作られる環境を事物化した舞台装置を意味している。ところが、本書では、この「描写」にたいしてナラティブというナラトロジーの用語を用いて、以下のように主張するのである。

ゾラのいう「描写」とは、おそらくこのナラティブに相当します。それはプロットを効果的に述べるための、様々なレトリックと考えていいでしょう。（13頁）

しかし、ゾラが使う「描写」の意味は、小説作品においては登場人物の環境を記述すること、戯曲においては舞台装置による環境の具体化でしかなく、プロットやレトリックという意味などは含まれていない。ましてレトリック（修辞）について、ゾラは「描写のための描写」として糾弾している表現である³⁾。いったいなぜここで「描写」をナラトロジー

²⁾ エミール・ゾラ「演劇における自然主義」『ゾラ・セレクション 第8巻 文学論集1865-1896』（佐藤正年編訳）、藤原書店、2007年、66頁。

の用語を使って解釈する必要があるのか、説明がないためわからない。おそらく続いて引用されるアントワヌの用いる「描写」という表現と、ゾラが使う「描写」という表現を結びつけ、主張に沿うように論じるためであろうと思われる⁴⁾。

著者はアントワヌが「現代の演出は、小説において描写が果たしている役割を、演劇において果たすものでなければならない⁵⁾」と述べている部分を引用し、ここでもナラティブという用語を用いて以下のように解釈する。

「描写」がナラティブであり、演劇では「演出」の仕事にあたるならば、それは、上演の場所と時間、観客を意識することでしょう。(14頁)

しかし、アントワヌが引用部分で提示する演出家の仕事とは、「筋が展開する環境となるべき舞台装置を構成⁶⁾」することである。ナラトロジーの用語を使わずとも、「登場人物の環境を舞台装置によって描写する」という共通点においてアントワヌの「描写」とゾラの「描写」は結びついている。アントワヌの「環境が登場人物の動きを決定するのであって、登場人物の動きが環境を決定するのではない⁷⁾」という言葉はまさにゾラの主張と共鳴している。演出家の誕生を読み取るのであれば、舞台装置への指示に作家ではなく演出家が関わることになったことを示すアントワヌのテキストこそがふさわしいのではないか。

また、ここで著者はアントワヌのテキストを根拠に、「演出家とは舞台を、戯曲への一方的な依存から解放するために誕生した職能です」(15頁)という主張をしている。だが、引用された文章でアントワヌは「作家の意図を理解し、作品を感じ取り、書き直し、移し替え、それぞれの演技者に割り当てられた部分をその人の理解が及ぶようにしていかなければならない⁸⁾」と述べており、戯曲への従属からの解放など彼は主張していない。そのため著者の主張はテキストから導き出せず、根拠を欠いたものであると言わざるをえない。

2-2. 大デュマ作『キーン、狂気と天才』とサルトル作『キーン』の引用理由について

本書では階級社会を示す例として、イギリスの名高い俳優を扱ったジャン＝ポール・サルトルの戯曲『キーン』を取り上げている。著者はここで例として取り上げた理由について、「デュマが描き、サルトルが引き継いだ周到な調査は、一九世紀のイギリス階級社会と演劇の関係を鮮やかに映し出しており、ここで参照するに値するテキストです」(26頁)と述べている。

しかし、大デュマの『キーン、狂気と天才』の原作者はまずデュマではなく、別の作家

³⁾ エミール・ゾラ「描写論」『ゾラ・セレクション 第8巻 文学論集1865-1896』(佐藤正年編訳)、藤原書店、2007年、174-176頁。

⁴⁾ アンドレ・アントワヌ「演出についてのおしゃべり」(横山義志訳)、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点：舞台芸術文献の翻訳と公開、2011年、では「描写」の部分に訳注でゾラの「演劇における自然主義」の引用部分が指摘されている。

⁵⁾ 同上。

⁶⁾ 同上、21頁。

⁷⁾ 同上。

⁸⁾ 同上。

が書いたものを俳優フレデリック・ルメートル（キーン役で主演を務めた）がデュマに書き直しを依頼して完成したものである。そして、デュマが描いたキーンはその俳優ルメートルの影響を強く受けたもので、作品中に登場するイギリス批評界へのキーンの罵倒の場面も、実際にはデュマのフランス批評界にたいしての罵倒であった⁹⁾。そのため、デュマが周到な調査をしてイギリス階級社会を描いたとするのは誤解を招く表現である。

2-3. アントワーヌの「自由劇場」と「現代の俳優術」の引用について

本書ではアントワーヌのマニフェスト「自由劇場」から「職人芸は芸術の敵である」という部分を引用し、「アントワーヌ自身の言葉でいうならばそれは「朗誦」の技術です」（40頁）と主張している。こうして職人芸とは朗誦の技術を意味するものとして論を進められているが、原文を読む限りアントワーヌが職人芸と呼んでいるものは、朗誦の技術ではなく、全体のアンサンブルを壊す演技に他ならない¹⁰⁾。

たしかにアントワーヌは「語りの技術」が特殊な方法を用いた不自然なものであることは批判し、「語る」ことから「しゃべる」ことが必要になると、引用より前の部分で述べている¹¹⁾。しかし、そこで彼は朗誦の技術を職人芸とは呼んでおらず、彼が俳優の発声法の変化を示す際に朗唱の技術を「職人芸」と呼んでいるのは別のテキスト「現代の俳優術」においてである¹²⁾。このほか「演技を技術ではなく俳優の個性として考えています」（40-41頁）という主張も「現代の俳優術」で展開されているものであり、根拠とするテキストが不十分な形で引用されている。

2-4. コンスタンチン・スタニスラフスキーについて

登場人物の心理に着目した演出家としてコンスタンチン・スタニスラフスキーが本書では重要な位置を占めている。ところが、本書では演出家、俳優、教育者としての彼の区別が一切なされておらず、彼の経歴の解説において事実ではない誤りが含まれている。例えば、アントン・チャーホフの戯曲『かもめ』の演出から彼が登場人物の心理を作り出す演出を始めたとする解説（41-42頁）は完全な誤解である¹³⁾。実際に行われた『かもめ』の稽古では記録を見る限り外面的な動きへの指導が中心で、俳優たちの統率されたアンサンブルが重視され、彼は当時まだ心理的な演出方法を始めるにはいたっていなかった¹⁴⁾。また、「スタニスラフスキーはチャーホフの『かもめ』をきっかけに、徐々に俳優業から足を洗い、演出家の役割に専念していくようになります」（51頁）という解説も、そのような事実は一切なく完全な誤解である。

そして、本書で行われているスタニスラフスキー・システムの用語説明もまったくもっ

⁹⁾ アンドレ・モーロワ（菊池映二訳）『アレクサンドル・デュマ』筑摩書房、1971年、124-125頁。

¹⁰⁾ アンドレ・アントワーヌ「自由劇場」（横山義志訳）、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点：舞台芸術文献の翻訳と公開、2011年、13頁。

¹¹⁾ 同上、11頁。

¹²⁾ アンドレ・アントワーヌ「現代の俳優術（1924年2月1日の講演）」（横山義志訳）、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点：舞台芸術文献の翻訳と公開、2011年、27頁。

¹³⁾ 同様の誤りは以下の文献にも見られる。Sonia Moore, *The Stanislavski System: The Professional Training of an Actor*, 2nd ed. (New York: Penguin Books, 1984), pp. 68-72.

¹⁴⁾ スタニスラフスキー（倉橋健訳）『スタニスラフスキー演出教程』未来社、1954年を参照のこと。

て不正確である。サブテキストを「役の年齢、職業だけでなく、家族構成とか、友人関係とか、思想とか、性格とか、そのようなデータを「でっちあげ」ること」(48頁)と説明しているが、これはスタニスラフスキーの説明とは完全に異なるものである¹⁵⁾。また、ここで具体例として挙げられている『モーツァルトとサリエリ』の引用も、サブテキストについて扱ったものではなく例として不適當である。

スルーラインについても、「[スルーライン]はストーリーから独立したものとして、登場人物の、一貫した心理をつくりだすことを指します。あえてストーリーを無視することで、リアルな心理をつくり出そうとしたのです」(48頁)とされているが、スルーラインはストーリーの中で登場人物たちが持つ目標(課題)をもとに、一貫した行動(スルーライン)を考えるもので、決してストーリーから独立したものでも、無視して作り出すものでもない。

このほか、クレイグとスタニスラフスキーの関係についても、共同演出したことを理由に「スタニスラフスキーの考えが、クレイグの考えと大きく異なるものではないことがわかるだけでなく、彼の演出方法が感情移入に単純に依存するものではなかった」(70頁)とあるが、共同演出したモスクワ芸術座の『ハムレット』の創作は二人の差をはっきりとさせ、当時のスタニスラフスキーの初期の内面から生み出す演技術をクレイグは認めなかった¹⁶⁾。このように本書ではスタニスラフスキーに関して多くの誤った情報が含まれており、重大な欠陥となっている。

2-5. アドルフ・アッピアの「ドラマと演出の将来」の引用について

引用における問題はアドルフ・アッピアの「ドラマと演出の将来」の引用部分にもみられる。アッピアが「劇作家の原初の構想と、劇作家に提供され劇作家が当てにすることができる上演の手段、この両者の間に交流が存在することだ」¹⁷⁾と述べている部分を、本書では以下のように解釈している。

ここでアッピアは劇作家と演出のコミュニケーションについて語っています。これまで劇作家から上演スタッフへの一方通行のコミュニケーションしか存在しなかったため、それを「交流」、つまり双方向的コミュニケーションに変えなければならないといっているのです。それは劇作家とテキストにたいする、舞台と上演の権利主張です。(67頁)

しかし、ここで使われている「交流」の意味とは、劇作家と上演スタッフ間の現実的な交流ではなく、劇作家の作品の構想と劇作家がその構想を実現させるために当てできる上演手段のあいだに存在する交流である。アッピアがここで考えていることは、劇作品の構想は決して自由ではなく、それを実現させる上演の手段(演出)によって制約を受けており、その制約を減らすためにも、上演の手段を劇作家に伝える交流があるべきだということ

¹⁵⁾ コンスタンチン・スタニスラフスキー(堀江新二・岩田 貴・安達紀子訳)『俳優の仕事:俳優教育システム』未来社、2008年、88-89頁。

¹⁶⁾ 内海智仁「モスクワのエドワード・ゴードン・クレイグ」『岐阜大学教養部研究報告』vol. 23、岐阜大学教養部英語研究室、1987年、201-211頁を参照のこと。

¹⁷⁾ アドルフ・アッピア「ドラマと演出の将来」(田中晴子訳)、早稲田大学演劇映像学連携研究拠点:舞台芸術文献の翻訳と公開、2011年、5頁。

ある。そのため、彼は決して劇作家とテキストへの権利主張などここではしていない。

また、本書では「身体というこの素晴らしい楽器は自由に響き渡るところか未だに明白な隷属状態にある」¹⁸⁾というアッピアの言葉を引用し、そこから「俳優がテキストに隷属状態にある」（73頁）と主張しているように論を展開している。だが、この文章の直前には「俳優の生きた身体的な外観を、絵画の死せる虚構の犠牲にしてきた」¹⁹⁾とあるように、ここで彼が俳優が隷属していると述べているのは、テキストではなく平面的な書割である。文脈を無視して自らの主張に適合するように文章を抜き出す行為は、アッピアが本来伝えようとした主張を歪めるものであり、許される行為ではない。

2-6. ゴードン・クレイグの「演劇芸術・第一の対話」の引用について

引用に関する問題はイギリスの演出家ゴードン・クレイグの「演劇芸術・第一の対話」のテキストにも同様にみられる。本書では彼が演劇の資本主義のもとでの演劇の「商業化への懸念」した人物だとし、以下のように述べている。

マネージャーに代表されるのは資本家です。そして技術スタッフはそれに搾取される労働者です。ここまではよくある図式なのですが、それにたいする演出家（芸術家）の立ち位置が独特です。彼は革命家のように現れ、スタッフを労働から解放します。そしてなによりも芸術を市場経済から救い出すのです。（77頁）

だが、クレイグは引用された文章の後半でディレクターと同じ意味でマネージャーを使っており、明らかに資本家という意味に限定してマネージャーを使ってはいない²⁰⁾。また、ここで語られているのはあくまで演出家がスタッフの仕事の質を変えるというもので、経済的な話をしているわけでも、労働からスタッフを解放するといったたぐいの話でもない。資本家と搾取される技術スタッフという関係性を、引用されたテキストから読み取るのは拡大解釈である。

クレイグは引用された「第一の対話」ではなく、他の文章「近代演劇の有害な諸傾向」において、実業家（business man）という言葉を用いている²¹⁾。しかし、ここでもクレイグは経済を芸術に持ち込むことへの批判ではなくリアリズム批判を展開しており、彼が芸術を市場経済から救い出すことを目標としていたと主張するのであれば別の典拠を示す必要がある。

2-7. E. M. フォースター『小説の諸相』について

本書が提示するストーリーにおいて、劇作品におけるキャラクターとプロットの関係性の変化は大きな軸となっている。プロットを中心とした劇作からキャラクターを中心とし

¹⁸⁾ 同上、6頁。

¹⁹⁾ 同上。

²⁰⁾ Edward Gordon Craig, *On the art of theatre*, (London: Heinemann, 1957), pp. 155-177. ゴードン・クレイグ（武田清訳）『俳優と超人形』而立書房、109-125頁。クレイグのディレクターとマネージャーの使い方の曖昧さについては武田清氏が同翻訳の訳者あとがきで指摘している（203頁）。

²¹⁾ Edward Gordon Craig, *On the art of theatre*, p. 106. ゴードン・クレイグ（武田清訳）『俳優と超人形』、61頁。

た劇作へ、作品が変化していったと主張するなかで著者は小説の変化を論じた例としてフォースターを引用し、以下のように述べる。

フォースターは、一九世紀から二〇世紀にかけての小説の変化を、「フラット・キャラクター」から「ラウンド・キャラクター」への転換という観点から説明をしています。それは別の言い方をすれば、プロット主導のナラティブからキャラクター主導のナラティブへの転換です。(97頁)

ところが、フォースターは『小説の諸相』の序論において、小説を分析する前に以下のように前提を述べている。

「時代」という観念、あるいは「時間の進行」という観念、つまり、文学作品を文学史的に眺め、影響とか流派とかを重視する態度、これはまさに、わたしがこのささやかな講義でぜひ避けたいと思っている態度です。²²⁾

このとおり、彼はキャラクターを論じる際に、時代による区分はせず、作品ごとに分析を行っている。また「フラット・キャラクター」が途中で「ラウンド・キャラクター」になり、再び元に戻る例も彼は挙げているなど、時代による転換は彼の主張ではない²³⁾。

そして、「プロット主導のナラティブからキャラクター主導のナラティブへの転換」という主張部分も、キャラクターの変化とプロットとキャラクターの比重はあくまで別の話題である。プロットとキャラクターの関係性について、フォースターはキャラクターの変化と区別しており、別の言い方として言い換えられるものではない。

2-8. トマス・スターンズ・エリオットのエッセイ「ハムレット」の引用について

本書ではトマス・エリオットが『ハムレット』は駄作とした理由として「まとめ上げるようなコアとしての「気持ち」、つまり「心」がない」、「感情の変化に対応する出来事、物事（客観的対応物）がない」と二つの理由があったと解釈している（100頁）。しかし、どちらも彼が『ハムレット』を失敗作とした理由にはあたっていない。彼が考える失敗の理由はハムレットが「表現することのできない感情に支配されている」こと、「感情にたいする客観的等価物が存在しない」ことである²⁴⁾。彼はハムレットの感情（母への嫌悪感）に筋（母の罪）が対応できておらず、「シェイクスピアがこの劇の筋にたいして施しうるどんな術も、ハムレットの心中を表現してやることができぬ²⁵⁾」というのが彼の主張である。ここで「キャラクターとプロットのアンバランスさ」を読み取ることはできるが、あくまで彼の主張する『ハムレット』の芸術的失敗の理由は、感情と筋が等価でないためである。

²²⁾ フォースター（中野康司訳）『E. M. フォースター著作集 8 小説の諸相』理想社、1994年、13頁。

²³⁾ 同上、107-113頁。

²⁴⁾ T. S. エリオット（中村康夫訳）「ハムレット」『エリオット全集第3巻』中央公論社、1960年、298頁。

²⁵⁾ 同上、299頁。

2-9. アウグスト・ストリンドベリの『令嬢ジュリー』の序文について

本書では、演劇と科学の関係性について、ストリンドベリの『令嬢ジュリー』の序文から以下のような主張がなされている。

演劇において科学とは、作家に求められる客観的なリアリズムであるとともに、舞台上で行われていることを懐疑的に、距離をもって観察する観客の批評精神でもありません。（略）ストリンドベリは、舞台上で演じられる出来事を、距離をとって眺め、解釈をする観客の存在を求めているのです。（135頁）

しかし、彼は作家を催眠術師と呼び、観客に幻覚や暗示的影響を与えることを意識しており、上記のように主張するのは困難である²⁶⁾。彼はブレヒトが幻覚を破る異化効果に用いるような独白、舞踊、黙劇を、逆に観客の幻覚を破らぬ目的で使うことを意図しており、彼が演劇を科学とし、観客に解釈を求めていたとは原文からは読み取ることができない。

2-10. 第10章のオタク文化とカール・マルクスの『資本論』について

観客の存在について扱った第10章では、まずオタク文化の紹介から議論が展開されている。しかし、キャラクターになりきるコスプレとキャラクターを借りて独自のストーリーを創作する二次創作は別物であるにも関わらず、本書では区別がなされていない。

また、「二次創作では作品ではなくキャラクターが商品化しています」（130頁）とあるが、その直前で著者自身が説明しているように二次創作で生まれるのはキャラクターを媒介にした別のナラティブであり、商品とはその新たなナラティブである。そのため、この部分は「商品化」ではなく「消費」の誤りに思われる。

そして、もう一つの問題点が、この章でマルクスの『資本論』の用語「使用価値」を以下のように用いている点である。

作品の一部を作者の用意したコンテキストとは別のコンテキストに置き換えることとして、あるいはマルクスのように労働価値とは区別される使用価値として、理解したいと思います。（131頁）

「カタルシス」は結局、作者の考えをそのまま受け入れることにつながります。それは使用価値を労働価値に一致させることでもあります。解釈と批評は労働価値とは異なる価値を見つけること、つまり作者とは異なる見方を獲得することです。（142頁）

本書では説明されていないが、「使用価値」とは消費者の欲望を満たす商品が持つ有用性である。一方、著者が用いる労働価値という言葉は、文脈から判断するに労働者（生産者）が労働によって作り出す価値を意味するのだと思われる。上記の例を見る限り、著者は生産者（作者）の作り出す価値と消費者（読者）が受け取る価値を意味するものとして労働価値と使用価値を用いているのだが、「使用価値」は物体（商品）と消費者の欲望の関係

²⁶⁾ ストリンドベリ（千田是也訳）『令嬢ジュリー』の序文『ストリンドベリ名作集』白水社、1975年、104-105頁。

を示すが、その有用性はあくまで物の側に属し、消費者の主観とは切り離されて定義されている。そのため本書のように消費者が作り出す価値として用いるのは用語の定義を逸脱している。

3. 結論

本書には事実とは異なる情報に加え、引用されるテキストから著者の主張に沿うように原典を逸脱する解釈が行われるなど、看過できない問題点が含まれている。さらに、問題が含まれる箇所は、著者が主張する演劇をめぐるストーリーの根拠となる部分である。そのため、本書が主張する大衆社会の成立や資本主義の浸透と演出家の誕生の関係性や、プロット主導のナラティブからキャラクター主導のナラティブへの転換といった、演出家の誕生以降の歴史的な演劇をめぐる論理展開は根本から揺らぎ、説得力を欠いている。