



Title	桜とマクベス : 「NINAGAWAマクベス」に見る越境文化性
Author(s)	加藤, 裕明; Kato, Hiroaki
Citation	北海道大学大学院教育学研究院紀要, 111, 1-22
Issue Date	2010-12-25
DOI	https://doi.org/10.14943/b.edu.111.1
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/44647
Type	departmental bulletin paper
File Information	01Kato.pdf



桜とマクベス

— 『NINAGAWAマクベス』に見る越境文化性 —

加藤裕明*

Cherry Blossom and MACBETH :

Trans-Culturality in *NINAGAWA MACBETH*

Hiroaki KATO

【目次】

はじめに—研究の課題と方法

1 先行研究

2 桜とマクベス

2.1 色彩

2.2 桜の下における自己変容

2.3 自然との一体化

2.4 自己史を語る—桜を用いた根本動機

3 越境文化性 (trans - culturality)

3.1 「殺し場」の表現

3.2 魔女の造型

3.3 栗原マクベス夫人の俳優術

3.4 仏壇と二人の老婆の役割

むすび

【キーワード】桜, マクベス, 越境文化性, 異文化表象, 日本の古典劇

はじめに—研究の課題と方法

本論は、1980（昭和55）年に初演された演出家蜷川幸雄の舞台『NINAGAWAマクベス』（於東京日生劇場）¹に関する異文化表象論である。『NINAGAWAマクベス』は、11世紀のスコットランド国王マクベスの物語を、人物名や台詞はそのままに16世紀の安土・桃山時代に置き換えた「日本的な」シェイクスピア劇として知られる。この舞台で蜷川は、男性俳優に鎧・甲を、女性俳優には振り袖を着せ、舞台を巨大な仏壇で縁取り、マクベスが斃れる予兆となる「バーナムの森」を満開の桜の森で飾った。それは、従来の新劇²に特徴的だった西洋の模倣とは異なる日本的な演出として話題を呼び、国内外において再演を繰り返した舞台であった。

シェイクスピアの日本的な演出による上演の系譜は、古くは明治に遡る。1885（明治18）年『ヴェニス商人』を翻案し「日本の、強欲な高利貸しの話に置き換え」³た宇田川文

*北海道大学大学院教育学研究院国際多元文化教育論講座博士後期課程

海の『何櫻さくらとぎぜにのよのなか彼櫻錢世中』がその最初の上演であるとされる⁴。日本におけるシェイクスピア劇の上演史を詳細に検討することは本論の課題ではないが、蜷川との関連で言えば、坪内逍遙との差異について付言しなければならないだろう。周知のようにシェイクスピアと日本の歌舞伎との「不思議な相似性」⁵に注目していた逍遙は、シェイクスピアを歌舞伎調に翻訳したことで知られるが、1911（明治44）年の『ハムレット』、『ヴェニスの商人』では、舞台稽古においても「歌舞伎流の演技術を生かすようにと指示し」⁶たという。この点、『NINAGAWA マクベス』は、かつて坪内の目指した「日本性を奪回した演出として意味がある」⁷というような批評があるが、しかし『NINAGAWA マクベス』が志向したものと、坪内のそれとはその演出観あるいは演出手法において根本的に異なることは注意すべきである。坪内が歌舞伎や浄瑠璃をはじめとする日本の古典劇を尊重し、その伝統的な手法に近づけながらシェイクスピア劇を日本に根付かせ、日本全体の「國劇の向上に資する」⁸ことを目指したのに対し、蜷川の場合は、大衆演劇のある種猥雑で情緒的な趣向、さらには西洋的な音楽やあるいは現代的な効果音をも巧みに織り込みながら、伝統的な古典劇から逸脱、越境するように演出する。その根底には後述するように、蜷川自身の小劇場時代⁹の自己史が横たわっていた。従って『NINAGAWA マクベス』の独創性は、単なる「日本的な」演出にあるのではない。ましてや「國劇の向上」などという国家的視点にはなく、むしろ「シェイクスピアをサカナに自己史しか語らない」¹⁰という言葉に象徴されるような—それは仮に謙遜を含んだものであるとしても—、あくまで個から出発する演劇観とその演劇的衝動が、舞台に特異なエネルギーを生じさせている点にある。

現代とりわけ20世紀末以後、シェイクスピアを日本的に改作、あるいは翻案した作品は盛んに上演されている。例えば1974年初演の『天保十二年のシェイクスピア』（井上ひさし作、出口典雄演出）は、『天保水滸伝』をはじめとする侠客講談を父とし、シェイクスピアの全作品を母として¹¹生まれた作品で、2005年に蜷川も演出している。また1992年初演の『仮名手本ハムレット』（堤春枝作、末木利文演出）は、明治30年を時代背景に『仮名手本忠臣蔵』を得意とする歌舞伎役者たちと、『ハムレット』を上演したい西洋かぶれの演出家とが、翌日の開演に間に合わせようと奮闘する中で、『ハムレット』と『仮名手本忠臣蔵』とが奇妙にかけ合わされていく。劇が進むにつれ、日本におけるシェイクスピア受容のあり様が浮かび上がってくるという作品である。また明治期（1886）に仮名垣魯文が『ハムレット』を歌舞伎調に翻案しながら、実際には上演されなかった『葉武列土倭錦絵』（ルビ加藤。以下同じ。）が、平成に入った1991年、歌舞伎俳優の市川染五郎を主演（葉は叢むら丸まる、美刈屋みかりや姫ひめ二役）とする舞台として蘇った。歌舞伎調による翻案という点では他に、『テンペスト』を翻案し、ケレン味豊かな舞台をつくった花組芝居による『天変斯止嵐后晴』（1993年初演。山田庄一原作、鶴沢清治作曲、加納幸和構成・演出。）もあげられよう。

今世紀にはいり、新潟の「りゅうとびあ能楽堂シェイクスピアシリーズ」の一連の作品が話題を呼ぶ。その中の『マクベス』（2003年初演。栗田芳宏演出）では、歌舞伎俳優の市川右近がマクベスを演じた。橋がかりとそれに接続された三間四方の能舞台で、地謡、鼓、銅鑼等のいわゆる下座音楽を効果音として上演されたこの作品は、能と歌舞伎の様式に則って『マクベス』の物語を演出したものである。マクベスが斃れるシーンは、それまで装着されていた黒い面が外されることで、マクベスの首が斬られたことを表現し秀逸である。また狂言役者・野村萬斎が主演・演出をつとめた『国盗人～W・シェイクスピア「リチャードⅢ

世」より』(2007年初演。河合祥一郎作)では、古い能楽堂を模したセットを用いて、『リチャードⅢ世』の物語を日本の中世におきかえた。舞台ではやはり地謡、鼓、笛が用いられ、狂言の様式によってシェイクスピア劇を結びつけた上演として話題を呼んだ¹²。

1980年に初演された『NINAGAWA マクベス』は、これら現代の異文化主義的上演における端緒的な作品であり、しかも改作や翻案という形ではなく、原作に忠実に、すなわち人物名、台詞をほぼそのまま採用した舞台である。21世紀の今、あらためてこの作品を取り上げる意義は、以下の三点にまとめられよう。

まず第一に、この舞台は、国内はもとより国外においても上演を重ね、特に海外において多くの劇評、先行研究が存在すること。第二に、シェイクスピアを歌舞伎や能といった日本の伝統的な古典劇の趣向だけではなく、大衆演劇の趣向や西洋的な音楽、さらには現代的な効果音をも加え、独特な越境文化性(trans-culturality)¹³を備えていること。そして第三に、それら異なる要素を相互に越境させながらも、齟齬をきたさずに物語を運ぶ、強い人間的な衝動に裏打ちされた舞台であることである。

本論の目的は、以上に述べた『NINAGAWA マクベス』の異文化表象芸術としての独創性とその魅力を、舞台に表現されたものに即して具体的に論じることである。その際、市販されたVTR(1985年、国立文楽劇場における東宝株式会社製作の記録映像)を映像資料として活用し、『NINAGAWA マクベス』の舞台に寄り沿って具体的に考察する。演劇は、本来観客が劇場に足を運んで直接経験する芸術であるために、映画のように媒体に記録されるということが比較的稀な芸術分野であった。が近年、舞台作品も媒体に記録されるようになり、発表された舞台を画像学的に分析することも可能となった。この記録映像を活用し、西洋の『マクベス』とも比較し、作品の独自性を具体的に明らかにすることを試みたい。さらに西洋における『NINAGAWA マクベス』に対する批評の中から、異文化主義パフォーマンスとして分析した先行研究及び劇評を取り上げ、西洋の鑑賞者がこの作品をどのように受け止めたのか、その受容のあり方を考察したい。その他、文献資料としては蜷川自身の手になる演出ノート『Note1969～2001』や、演出家としてデビューした当時から90年代初頭までの演劇活動を記した自伝的エッセイ『千のナイフ、千の目』が公刊されており、蜷川自身の演出意図をもふまえた上で議論を進めることが可能となっている。

以上に述べた研究の課題と方法に従って、異文化表象芸術としての『NINAGAWA マクベス』がいかに豊かな舞台創造たりえているか、以下具体的に考察をすすめていきたい。

1. 先行研究

『NINAGAWA マクベス』は、その魅力と上演史上の意義にもかかわらず、1980年の東京初演当初はほとんど評価されることがなかった。蜷川自身の言葉によれば、「劇評の多くは日本的シェイクスピア劇に違和感を示し、お客の入りもよくなく、製作費は赤字」¹⁴となるような状況で、「作品のコンセプトも演劇の野心も誰にも理解されなかった」¹⁵のである。『NINAGAWA マクベス』初演に対する国内の関心は低く、批評自体十分にはなされて来なかった。ところが1985年8月、『マクベス』の物語の舞台でもあるスコットランド「エジンバラ国際フェスティバル」(於ロイヤル・ライセウム劇場)での成功によって、『NINAGAWA マクベス』には、以後海外からの招聘が相次ぐようになる¹⁶。劇評や研究も国内よりはむ

しる海外において活発になり、現在に至るまで蜷川幸雄の代表作として語られるようになるのである¹⁷。

ここでは、『NINAGAWA マクベス』を論じた西洋における批評の中から、特に異文化表象として考察する上で重要な論点を提供していると思われる先行研究を取り上げ、その分析を通して『NINAGAWA マクベス』が西洋の鑑賞者にどのように受け止められているかを考察してみたい。

まず『NINAGAWA マクベス』に用いられた異文化的な要素として最も重要なキーワードのひとつである「桜」について、カリフォルニア芸術大学演劇学教授のアーサー・ホロウィッツは次のように述べている。

1980年、蜷川は彼自身の『マクベス』を演出するにあたり、桜の象徴的な意味をめぐる作品にしようと思われ、劇中で桜のイメージが繰り返しわき起こるように演出した。日本の芸術の伝統では、桜の花びらが舞い落ちるのは、人生のはかなさや移ろいを示唆することによく用いられる。と同時にその人を高揚させる美しさをもつ花は、悪事や欺瞞といった不吉なものとも関連をもつ¹⁸。

ホロウィッツは日本の伝統的な芸術表現に用いられた桜の意味を、このように理解した上で、マクベスが魔女に会う最初の場面から、マクダフに斃されるラストシーンに至る物語全体を通して、桜は「魔法のように繰り返し登場する」¹⁹と述べている。

桜に関してはまた、セントローレンス大学の演劇学教授のアンドレア・J・ノルーが次のように分析している。

日本人にとって美しい桜の花びらは死すべき運命を意味する。それは、善と悪との両方の本質を体現し、人を惑わせ邪悪なものを呼び覚ます。事実、満開になると桜はそのそばにいる人間を狂わせることができると信じられていた。蜷川は桜の持つ全ての意味をこの劇に取り入れた。荒れ野に三人の魔女たちが初めて現れるとき、紗幕の向こうには稲妻が走り、桜の花びらが降り注いでいるのが見える。また最初にダンカンがそして次にマクベスが王座に就くときの背景には、巨大な桜の樹の枝が描かれ舞台を支配する。さらにバンクオーが三人の暗殺者たちと戦うシーンは、桜吹雪が舞い散る中で行われ、その中でバンクオーは殺される。終幕近く、ダンシネーン城〔マクベスの城〕に向かってくるバーナムの森は満開の桜である。戦いを通してまき散らされた花びらは、戦死者を思い起こさせるものであり、マクベスの野望によって産み落とされた大量の悪であるかのようである²⁰。

二人の批評に共通するのは、「日本人にとって」の桜が意味するものを解釈しようとする姿勢である。このような「日本の」要素を取り上げて、『NINAGAWA マクベス』を特徴づけようとする分析のあり方は、「桜」以外の異文化的要素についても見られる。例えば、歌舞伎についてノルーは別の箇所でも次のように述べている。

蜷川は酔っぱらいの門番として、歌舞伎の滑稽な使用人を起用し、また三人の魔女として歌舞伎の女形を用いている。またマクベスとバンクオーが荒れ野に乗ってやってくる馬は、

歌舞伎の馬である。それ以上にこの作品に与えられた歌舞伎の要素として重要なものは身体言語であり、なかでも特筆すべきは歌舞伎の独特な様式、すなわち静止表現である「見得」と、鋭い蹴りやアクロバティックな投げ技、光る刀による剣劇の「荒事」である。それらは舞台上での戦いや戦闘シーンにおいて、リアルな恐怖感を覚えさせる²¹。

上の引用に見る通り、ノルーは『NINAGAWA マクベス』の中に「見得」や「荒事」といった歌舞伎の様式表現があるとしている。が、後述するようにそれらは厳密には伝統的な歌舞伎の様式表現というよりは、歌舞伎と大衆演劇とが互いにその境界を越えて生まれた一つの新しい舞台表現であるというべきである。ノルーは、「歌舞伎」という異文化的要素を取り出して、それを「特筆すべき」『NINAGAWA マクベス』の特徴としているのであり、大衆演劇をはじめとする他の演劇的要素から受けた影響の存在については見落としている。

同様の批評のあり方として、英国ウォリック大学英語学教授のロニー・マルリーンは、『NINAGAWA マクベス』の「作品全体にしみ込んだ日本演劇の理念としては〔歌舞伎ではなく〕より容易に能であるということが出来る。」と述べている²²。ノルーとは異なり、マルリーンは『NINAGAWA マクベス』のなかに「歌舞伎」ではなく、「能」を読み取りそれを「日本演劇の理念」として作品の特徴と位置づける。「歌舞伎」と「能」というジャンルの違いはあれ、『NINAGAWA マクベス』から「日本的な」要素を抽出して、その舞台の特徴としている点で二人の分析は共通している。マルリーンはまた、『NINAGAWA マクベス』は、「何よりもまずその装置によって特徴づけられる」²³として「巨大な仏壇」を取り上げる。彼は、蜷川の演出ノートである『Note1969-2001』及び自伝的エッセイ『千のナイフ、千の目』から、蜷川が仏壇に込めた演出意図を引用し、日本人にとって「仏壇」の意味するもの、すなわち「死者との対話」が行われる場所としての仏壇が持つ異文化的な意味に注目するのである²⁴。

確かに『NINAGAWA マクベス』の特徴が、日本的な要素にあることは論をまたないが、舞台に用いられたその視覚的な要素を数え上げて作品の特徴とするだけでは、結果的に『NINAGAWA マクベス』の独自性が、「桜」や「歌舞伎」、「仏壇」といった舞台の外面的な装飾にあると強調することに終始してしまうだろう。しかしそれは演劇の本質的な魅力を語ることにはつながらない。

同様の傾向は日本国内の批評にも見られる。例えば、1987年12月帝国劇場での再演に関して「朝日新聞」に掲載された劇評は、「巧みな装置で効果」という見出しのもと、以下のように述べている。

〔前略〕シェイクスピアの原作を、演出の蜷川幸雄が持ち前の剛腕によるジャポニカの意味付けで料理した大作である。何よりも注目すべきは、妹尾河童による舞台装置であろう。巨大な仏壇を思わせる装置が、帝劇のプロセニウムいっばいに造られた。劇の進行を舞台の両そでから観客とともに見守るふたりの老婆が十メートルはあるこの仏壇を開くと、悲劇の幕は切って落とされる仕掛けた。〔中略〕装置が単なる背景にとどまらず、積極的に劇の進行に関与している点を高く評価したい。〔後略。傍点加藤〕²⁵

ここでも「仏壇」という外面的な装飾に注目する一方で、舞台の内面的なエネルギーにはほとんど目が向けられないで終わっている。また、英文学者の水崎能里子も、「〔蜷川

は] シェイクスピアの登場人物に、日本の衣装を着せた。装置(妹尾河童)も日本風である。バーナムの森は満開の桜である。そして彼は舞台上に仏壇の枠をはめた」とし、『NINAGAWA マクベス』が、「坪内逍遙に代表される、日本のシェイクスピア受容のはじまりに存在したが以後日本の新劇が切り捨てて来た『日本性』を奪回した演出」²⁶として評価するが、既に述べたように、坪内の志向した歌舞伎を中心に据える「日本性」は、『NINAGAWA マクベス』にはあてはまらない。単に「日本の衣装」、「日本風の」舞台装置、「満開の桜」を表面的に取り上げて、それらを用いた蜷川の根本的な動機を分析しない限り、この舞台の意義や魅力を述べたことにはならないだろう。

また蜷川の芝居を1960年代から観続け、その批評を今年『蜷川幸雄の劇世界』にまとめた劇評家の扇田昭彦もやはり、次のように述べている。

この舞台では、三人の魔女は歌舞伎風の女形で演じられた。冒頭の場面とバーナムの森が動く場面では、絢爛と花びらが散る満開の桜の森が登場した。登場人物の名前も地名も原作と同じで、物語も変えてはいないが、舞台にあふれているのは日本的な美意識だ²⁷。

『NINAGAWA マクベス』に彩られた外面的な装飾に力点を置き批評するあり方は国内においても同様である。その美しさを評価すること自体に異論はないが、しかし舞台の魅力は外面的な装飾だけではない。ピーター・ブルックも繰り返し説くように「演劇のために必要なものはただひとつ—人間的要素」²⁸なのであり、重要な点は外面的な飾りよりも、むしろ内面にたたえられた人間的なエネルギーにこそある。『NINAGAWA マクベス』を西洋の模倣から脱却し、「日本的な美意識」をもった舞台であるという面から評価するだけでは、この舞台から伝わる内的な衝動及びその独創性を十分伝えたことにはならない。そしてさらに言うならば、「日本的な美意識」を強調することは、結果的にこの作品の魅力が「エキゾチズム」の物珍しさにある、という結論に集約されてしまう危険性がある。事実、英文学者の喜志哲雄は、蜷川の演出作品について肯定的に評価する西洋の劇評家をさして、「言いにくいことだが彼らの目がエキゾチズムによって曇らされていることは疑いない。」²⁹と述べている。本論で問題としたいのは、「エキゾチズム」であるか否かに関わらず、『NINAGAWA マクベス』が国内外の鑑賞者を強く魅了してきた、そのエネルギーはどこから来るのかという点である。

西洋の劇評の中には、数は多くはないが、装飾に重点を置く批評とは異なり、俳優の身体的な力強さに焦点をあてて『NINAGAWA マクベス』の魅力語るものも存在する。例えば、「エジンバラ国際フェスティバル」での公演を観劇した劇評家ジョン・クリフォードの次の劇評を見てみよう。

『NINAGAWA マクベス』の見事さは、俳優自身の素晴らしく力強いパフォーマンスにある。彼らは、われわれ〔西洋〕よりもはるかに豊かな演劇的伝統を使って表現することができる。たとえば彼〔女〕らは、幅広い声の音域、豊富な身体的表現技術を自由に使いこなし、ナチュラルリズムのばかげた限界などによって決して貧しくされたりはしない。その結果、明らかになったことは、総合的に言ってこの作品が言語の壁を完全に越える明晰さと力強さをもった、説得力ある舞台であるということである。しかも彼らは文学に対する誠実さと、並はずれた技術、そして戯曲に忠実に「マクベス」を翻訳したのである³⁰。〔傍点加藤〕

この批評は、1985年当時、すなわち蜷川幸雄という名が西欧圏ではまだほとんど知られていない時代のものであることに注意する必要がある。無名の日本人演出家の作品ながら、彼は作品そのものを高く評価した。その観点は二つある。一つは、西洋の「演劇的伝統」と比較し、『NINAGAWA マクベス』の俳優は、「豊富な身体的表現技術」の豊かさを持つという点であり、二点目は「戯曲に忠実に」、すなわちテキストの世界を保持しながらも、その非言語ツールの豊かさが「ナチュラリズム」の「限界」や、また「言語の壁」を越える力を持つという点である³¹。ここで重要な点は、「エジンバラ国際フェスティバル」での上演をはじめ『NINAGAWA マクベス』の海外公演は、国内公演と同様日本語で上演され英語の字幕は付けられてはいなかったという事実である。「勿論公演は日本語である。アテネでギリシャ悲劇をやり、イギリスでシェイクスピアの悲劇を上演することは、ぼくには楽しいことだ。ぼくらの演劇の普遍性がどこにあるのか、知ることができるからだ。」³²と蜷川自身述べるように、字幕がないにも関わらず、『NINAGAWA マクベス』が彼の地の観客から「言葉の壁を完全に越える明晰さと力強さをもった」舞台であると受け止められたことは注目に値しよう。かつて蜷川の通訳を務めた経験もある翻訳家の秋島百合子は、1985年の「エジンバラ国際フェスティバル」当時、スコットランドの新聞『スコッツマン』の文化部長ロバート・ドゥーソン・スコットに対して、「舞台に字幕がなかったけれど内容は理解できたのだろうか。」³³と質問し、それに対して「誰でも知っている芝居だもの。『マクベス』は短くてわかりやすいストーリーで、最初の十三場は映画のようにさっと画面が変わる。だから個々の言葉がわからなくても通じるんです。演技は様式化されていてもいいことは明らかで注意をひきつける。」³⁴という回答を得ている。西洋の鑑賞者にとって『マクベス』は「誰でも知っている」物語であるという前提はあったかもしれないが、しかしそのような条件を除いても、『NINAGAWA マクベス』は西洋の観客に対し、言葉の壁を越えて魅了するという事実を上記の言葉は示している。西洋の研究者や劇評家はそこにこそ『NINAGAWA マクベス』の独自性を感じ取っているのである。その独自性を筆者は、言葉の壁を越える人間的なエネルギーと、その力に支えられ異文化を互いに保持しながら、その境界を越える「越境文化性」(trans-culturality)³⁵にあると考える。表象文化研究をすすめる上で肝要なことは、芸術作品をひとつの固定化された枠組みによって鑑賞することではなく、その作品が原作と異文化とのいかなる混淆や、あるいは異文化による原作からのいかなる逸脱によって誕生したのか、その関係性に光をあてることであろう。まずはこの作品を、「日本的な」シェイクスピア劇というような固定された枠をはめてかかる批評から解き放つことが必要である。

以下、実際に演出された舞台で表現されたものをきめ細やかに眺め、具体的に記述する作業に従事したい。その過程で自ずからこの作品の独創性は私たちの前に姿を現してくれることだろう。

2 桜とマクベス

2.1 色彩

満開の桜が放つ華やかな色彩は、『NINAGAWA マクベス』の大きな特徴である。この色彩感覚について蜷川自身は次のように述べている。

パッと明るくなって、世界がなんとも言えず華やかなピンクに染まる、ある種の光と色彩に溢れているというのが、歌舞伎が与えてくれた、私の舞台表現の原体験です。〔中略〕私の場合の古典演劇というのは、白黒の墨絵のような枯れた光景ではなくて、外連味たっぷりの極彩色の世界なんです³⁶。

この蜷川の言葉通り、『NINAGAWA マクベス』の色彩には、歌舞伎から受けた影響を数多く見てとることができる。ここでは、具体的に『NINAGAWA マクベス』に用いられた色彩を、化粧と衣装の技術³⁷に沿って見てみよう。

例えば幕開き、仏壇の格子戸越しに、巨大な和傘の下から赤や黄色の着物をまとった三人の女らしき姿が見えてくる。「魔女」である。顔を白塗りした「彼女」たちが舞い踊る背景には、稲妻が光り、桜の花びらが舞っている。各々の手には扇が広げられ、その色と形が、背景色によってよく引き立つ。また、第四幕第一場では、赤々と燃えるような背景のもと、大釜には桜の花びらが舞い降りて注がれる。そのまわりで、魔女たちは白い幣を振り、髪を乱して舞い踊る。赤々とした背景色のなかにあって、幣の白は一層映える。魔女が登場するシーンは、おどろおどろしい赤の中に、引き立つ白が加えられ立体感のある色彩感覚に満ちている。

化粧の白塗りは魔女にだけ用いられているのではない。マクベスその人にも施されている。顔全体の下地を白く塗り眉をくっきりと太く長く引き、鼻梁を強調するように下地の白とはやや趣を異にする色で塗りわけている。その結果、眼光是鋭くなり鼻の稜線は浮き上がる。「色悪」という言葉がふさわしい色気ある悪役がそこに現れる。さらに目の下には墨で二本の隈をひき、目のまわりからひたいにかけうっすらと藍をさす。権力を自らの手中におさめるため、国王ダンカンをついに殺したときの凄み、あるいはそれらをかかえた虚ろな表情を、このうっすらとさされた藍が引き立てている。歌舞伎の化粧では「紅系統のものは善人を、藍墨系統は悪人・神性を」あらわす³⁸。マクベスの立体感に富み、凄みをきかせた化粧は、色気がありかつ勇壯で豪快な悪を生み出している。(図1)

歌舞伎の伝統的色彩は、また『NINAGAWA マクベス』に用いられた衣装にも見てとることができる。夫人の着物には赤の生地に緑色の桜の花びらが施されている。またマクベスの部屋着の片袖にも薄墨の桜の花びらが舞う。さらに第五幕以降マクベスは、緑の生地に青の花びらが施された着物と、その下に赤の生地に黒の花びらを施した着物を重ね着しており、



図1 マクベスの衣装及びメイキャップ

上衣を片肌脱いだ状態でマクダフと対決する。マクベスとマクベス夫人の衣装は徹底して桜をモチーフとした様式美に満ちているのである。英国の劇評家マイケル・ピリントンは、西洋の演出家の手になる『マクベス』と『NINAGAWA マクベス』とを比較して、西洋の「暗い地獄の雰囲気強い上演」に対し、『NINAGAWA マクベス』には、「圧倒的な抒情性」があり、「色と光に満ちている。」³⁹と述べている。

その違いが極めて明瞭になる作品として、『NINAGAWA マクベス』とほぼ同時期（1976年）に制作され、蜷川や鈴木忠志の異文化主義的演出にも影響を与えた⁴⁰、The Royal Shakespeare Company（RSC）の芸術監督トレバー・ナン演出の舞台作品 *MACBETH*⁴¹（マクベス＝イアン・マッケラン、マクベス夫人＝ジュディ・デンチ）を取り上げ比較してみたい。この作品では全編にわたり照明を抑え、舞台を闇に近い状態に置いている。この作品で演出のナンは、幕開きの暗闇の中、床に光る円環を浮かび上がらせ、それを取り巻くように登場人物たち一同を座らせた。幕開きのシーンにマクベスや夫人をはじめ登場人物一同が最初から登場している独創的な演出である。国王・ダンカンを除き、残る登場人物は全て黒を基調とした簡略化された衣装を着ている。その中でただ一人ロザリオを首にかけ白い衣装をまとったダンカンは、国王というよりはむしろイエス・キリストをイメージさせる。全編を覆うこの舞台の暗さは、『NINAGAWA マクベス』とは際だって対照的である。

また映画ではあるが、オーソン・ウェルズ監督とロマン・ポランスキー監督の『マクベス』も、フィルム全編にわたり暗さが支配しているといつてよい。特に前者では、冒頭現れる三人の「魔女」たちが黒いあぶくの湧く大地から泥人形を取り出す。三人の姿は影であり表情は決して見えず、せりふは呪いの言葉であるかのように重苦しい。モノクロフィルムであることを差し引いても、その暗さは全体の雰囲気を決定づけている。またカラー映画である後者においても、「マクベス」に予言を語るシーンは荒野の中のごつごつとした岩場で行われ、第4幕第1場の「洞窟」では、文字通り暗い洞穴の中で、「地獄の雑炊」を煮る。確かに西洋の『マクベス』に共通するのは、「荒野」や「洞窟」のイメージに代表される暗さが支配的である。これに対し、『NINAGAWA マクベス』の洞窟のシーンは、赤を基調とする色彩に満ちた世界である。三人の魔女たちは、舞台中央に置かれた「大釜」に「腐った臓物」をはじめとするグロテスクなもの（死）を放り込む。しかし同時にこの釜の真上からも、桜の花びらが降り注がれる。そこには清と濁とがその境を越えて一体となる美しさがある。釜の中の「腐った臓物」（死）は、「桜」（生）と一体となるのである。それは、加藤幹郎の言葉を借りるならば「生と死、善と悪といった二元論が融解する世界」⁴²である。この洞窟のシーンは、西洋の『マクベス』にはない独自の色彩感覚によって彩られ、死と生、濁と清とをその境界を越えて一体化するイメージを表象しているといえよう。

2.2 桜の下における自己変容

『NINAGAWA マクベス』はその物語の基本構造において、日本の古典劇⁴³が持つそれとよく符合する。古典劇の持つ物語の基本構造とはすなわち桜の下における自己変容である。

『NINAGAWA マクベス』において、マクベスは桜の舞い散る中、魔女の予言を聞き、それを自らの運命であるかのように受け止め、逡巡しながらも弑逆を犯す。もともと彼はスコットランドの一地方領主にすぎず、王座を奪うことなど到底思いつきもしなかった。しかも「あらゆる人から黄金の評判をかち得ている」人物であり、国王殺しなどするのは「人間

ではない」⁴⁴ と言って、国王殺しをけしかける妻に対しても、一度は距離を置き、思いとどまろうとするような理性の一片を備えていた。しかし国王殺しが人間にあらざる行為であると思いつながら、執拗にせまる妻に押し切られ、自ら「人間ではない」者になっていく。『NINAGAWA マクベス』においては、マクベスが自己を変容させていくその起点が、満開の桜の下にあることに注目したい。

桜の下での自己変容は、歌舞伎や能の作品においてしばしば見られるモチーフである。例えば能の演目、世阿弥作『桜川』はその典型である。この作品には、一人の狂女が登場する。彼女はわが子「桜子」を探す母親であり、桜川に花が散るとき舞いはじめる。能において「狂うとは精神病のことではなく、舞うこととほとんど同じ意味」⁴⁵ であり、狂女は舞うことによって心が狂い乱れる様を表す。この演目において、わが子「桜子」を探す母親は、桜の舞い散るなかで自己を変容させるのである。また、死んだ恋人の小袖を抱いて桜の下で狂乱する安倍保名の舞踊劇『保名』や、白拍子が大蛇に変身しかつての恋人を隠した鐘にとりつく『道成寺』も、同様に満開の桜の下で狂気に襲われ、自己を変容させる物語である。さらに、歌舞伎の有名な演目『白波五人男』中、「稲瀬側の土手」に五人の盗賊が勢揃いする場面では、背後に満開の桜が広がっている。五人全員が名乗りをあげ、それまでの仮の姿を脱ぎ捨て、盗賊であることを明かす。すなわちその反社会的存在を自ら暴露するのであり、仮の姿から真の姿へと自己を変容させるのである。

文学にも同様の構造を指摘することができる。12世紀の『今昔物語集』に見る、桜の樹の下には鬼が棲むというテーマを昭和文学に結晶させ、「鬼」を顕在化させた代表的な作品が坂口安吾の小説『満開の桜の下』である⁴⁶。この作品では、満開の桜の森を忌避していた山男が、やむなくそこを通らざるをえなくなった時、それまで愛していた美しい女を殺してしまう。そしてその美しい女もまた実は鬼であったことが判明するという物語である。満開の桜の下で、人は狂気に満ち邪悪なものに変容させられるのである。

このように見てくると『NINAGAWA マクベス』は、桜の樹の下で人は狂い変容するという歌舞伎や能の芸術表現、さらには古典文学から現代文学に流れる物語の構造と密接な関わりを持つことが読み取れよう。マクベスは魔女の予言がきっかけとなり、自己のアイデンティティを変容させられ、国王殺しの実行犯として「人間ではない」者になっていく。繰り返すが、『NINAGAWA マクベス』においては、そのきっかけが、満開の桜の下で起こるのである。シェイクスピアのテキストは、日本の古典劇の物語構造すなわち、桜の樹の下における自己変容と重ね合わせられることによってより豊かなイメージを附加されているのである。

2.3 自然との一体化

『マクベス』のテキストと日本の古典劇との符合という点に関し、『NINAGAWA マクベス』の桜はもう一つ重要な役割を果たしている。それは人間が「自然と一体化」⁴⁷ する有り様である。

先に見た能の『桜川』、あるいは歌舞伎の『白波五人男』にしても、日本の古典劇における人間は自然（桜の風景）とともに描かれる。『NINAGAWA マクベス』に登場する桜は、太い幹を持ち、枝ぶりの頂点は舞台上部のプロセニウムに隠れ、全体を見渡すことができないほどの巨桜である。それはマクベスのみならず殺される登場人物すべてを呑み込む力を持つ。「バーナムの森」として登場する巨桜は、今まさに満開のときを迎えそして散りはじめ

る。その下にマクベスは一人立つ。観客はこの散りゆく巨桜の姿とマクベスの姿に、雄々しい孤高の美しさを見るだろう。このシーンにおいて、人間マクベスと満開の桜という風景とは別々のものとしてではなく一体のものとして描かれる。『NINAGAWA マクベス』において、桜という風景は単に人物を美しくみせるための背景ではない。桜はマクベスによってより美しく見える風景でもある。風景と人間という両者は相互に作用を及ぼしているといっていだろう。このシーンを迎える直前（第五幕第五場）において、マクベスは「せめて鎧を身につけて死んでやるぞ、武人にふさわしく。」と語る。死を堂々と受け止め一人立つマクベスは、雄々しくも散る時を知る満開の桜そのものである。ここで風景と人間とは一体となり共鳴する。桜と人間が一体化する風景として見過ごすことが出来ないのは、マクダフに斃されたマクベスが、あたかも胎児にかえっていくように身体を折り曲げ舞台上の花びらの上ですらかに目を閉じる瞬間である。すでに舞台上には桜が降り注いでいるため、花はそのまま舞台に散り敷かれ、足下からは匂い立つような存在感を発揮している。降り積もった花びらに抱かれながら眠るマクベスの亡骸は、自然と共にあって新しい生命としての胎児に還っていく様を表象するのである。

マクベスが死に、新国王（マルカム）就任式に参集する人々の足下には、おびたしい桜の花びらが堆積しており、人々はその花の匂いに包まれて新しい権力の誕生を祝福する。ここでマクダフは、白布に包まれたマクベスの首をもって現れ、桜の花びらが敷き詰められた地面の上に静かに置く。（図2）

ここまでのシーンを西洋の作品と比較するとき、『NINAGAWA マクベス』の独創性は極めて明瞭となる。例えば先にもあげたオーソン・ウェールズの『マクベス』では、マクダフとのリアルな一騎打ちの末、マクベスは勢いよく首をはねられる。マクダフは高見から味方の兵士たちに向かって勝ち鬨をあげ、その剣先に串刺しにされた首を兵士の足下にうち捨てる。またロマン・ポランスキーの『マクベス』においても、マクダフとの戦闘は、極めてリアリスティックな殺し合いとして演出される。マクベスが石段上でマクダフによって見事に首を切られると、目をむいた生首が転がり、首なしの胴体が階段を転落する。その後マクベスの首は槍先につけられ、城壁の上に高々と晒されるのである。

これに対し『NINAGAWA マクベス』では、図2に見る通り、「首」は花びらの降り積もった舞台上に静かに置かれる。満開の桜の下、花びらにやさしく包まれて死んでいくマクベスの姿を見つめるとき、舞台は残虐さとは対極にあるやわらかな感覚によって包まれるのである。

先行研究を分析した際に見たように、蜷川が桜に込めた意味について西洋の研究者や批評



図2 マクダフがマクベスの首を桜散る地上に置く。

家は「はかなさ」であれ「移ろい」であれ、地上に表れる桜の美しさのみを問題にする傾向があった。が、『NINAGAWA マクベス』の桜は、地上に咲く花の美しさをもってのみ描かれるのではなく、やがて樹の下に還っていく「屍体」を包み込む自然そのものとしても描かれることは見落としてはならないだろう。蜷川の視線は、満開の桜の美しさと同時に、その樹の下にも注がれている。視線を地下に注ぐとき、死は生を否定するものとしてではなく、地上の生に作用し続けるものとしてそこにある。西洋では、マクベスは「死」をもって裁かれ、「地獄」に落とされるように描かれるのに対し、『NINAGAWA マクベス』においては、「屍体」は桜の樹の下に還っていき、自然の一部として地上の桜を美しく咲かせる土となる。『NINAGAWA マクベス』は、この桜、とりわけその樹の下への視線によって西洋の『マクベス』とは全く異なる独創性を生むのである。

2.4 自己史を語る－桜を用いた根本動機

マクダフに倒されたマクベスが、胎児のように身体をまるめながら死んでいく演出は、実は蜷川がつくった最初の劇団・現代人劇場（1968-71）の旗揚げ公演、『真情あふるる軽薄さ』（清水邦夫作、1969）に登場する主人公「青年」の姿と共通する。この部分について蜷川は、演出ノートに次のように記している。

マクベス、はじめて安らぎを得たかのようにゆっくりと胎児に！ほくの基本的パターン。真情あふるる軽薄さと同じ⁴⁸。

『真情あふるる軽薄さ』の「青年」は、1960年代末の政治闘争に参加する青年像を表象している。それは同時に、新宿で連日のように街頭デモ⁴⁹に参加しながら演劇創造を行っていた蜷川はじめ現代人劇場のメンバー自身の姿に重ねられる。すでに紹介した通り、「シェイクスピアをサカナに自己史しか語らない」と語る蜷川は、マクベスの姿を借りて1960年代末から70年代初頭の「新宿時代」における自分や仲間の姿を投影した。当時は日米安全保障条約に反対する運動やベトナム反戦運動、さらには新東京国際（成田）空港建設に反対する「三里塚闘争」等、学生や市民が街頭デモに参加し、当時の政府に対して激しく異議申し立てを行う時代であった。

しかし1969年1月、東大安田講堂を占拠していた全共闘が、機動隊の突入によって解体され、翌1970年には安保条約が「自動延長」される中で、当時の「青年」たちの敗北感の色濃くなる。さらに蜷川に決定的なダメージを与えたものが一連の連合赤軍事件であった。蜷川自身は事件に関与してはいないものの、当時の蜷川は、新左翼運動と総称される反戦・平和運動に関わりながら舞台をつくっており⁵⁰、連合赤軍のメンバーとも親交があった。「なにしろ、連合赤軍の連中なんか、劇団に来たりして、よく知ってましたからね。事件のあと、総括事件が次ぎ次ぎ〔ママ〕と明らかにされて、満開の櫻の下には死体がいっぱいという状況があらわになった。これを避けて通ることはできないのです。」⁵¹と語るように、この「総括」という名のリンチによって、集団で同じ組織に属するメンバーに「自己批判」を迫り、拒否した者を殺害するという「内ゲバ」が起きたことは、蜷川ははじめ当時の「青年」たちに深刻なダメージを与えた。

現代人劇場の後進にあたる櫻社（1972-74）がつくられたのは、まさに1972年2月、あさま山荘事件の起きた直後のことであった。櫻社命名の動機について蜷川は次のように述べて

いる。

連合赤軍事件を、自分たちにもあり得たこととして背負おうと思った。「満開の桜の樹の下には屍体が埋まっている！」これが櫻社と名づけた理由だった⁵²。

しかしこの櫻社も、蜷川が商業演劇（東宝、『ロミオとジュリエット』）の演出を引き受けたことがきっかけとなり、2年後には解散に追い込まれる。蜷川の取った行動に対し、櫻社の仲間からは激しい批判が噴出した⁵³。蜷川自身の言葉によれば櫻社解散を決めた会議の場は、「100対1ぐらいの感じで、糾弾する大会になった」⁵⁴という。「人と人との根源的な関係をうたがわなければならないような状況に」⁵⁵立たされたのであり、その場は、死者こそだしはしなかったものの、集団と個人の関係の崩壊という点では、連合赤軍の組織崩壊と同質の問題が露呈したとも言える。「連合赤軍事件を、自分たちにもあり得たこととして背負おうと」思いながら、最終的には背負い切れなかった蜷川の挫折の傷は深かった。演出ノートに明らかにしているように、蜷川は、梶井基次郎の詩的散文である「桜の樹の下には」のイメージを、櫻社解散から6年後の『NINAGAWA マクベス』に反映させた⁵⁶。その「桜の樹の下」に埋まっている「屍体」について、蜷川が込めた思いは「新宿時代」の政治闘争に敗北した者たちのそれであった。蜷川は記す。

これはぼくの物語だと思いました。殺戮を繰り返す武将は、ぼくらの祖先の姿であり、あるいはありえたかもしれぬ自分の姿かもしれません。もっとはっきりいってしまえば、連合赤軍の兵士たちの姿として、ぼくのなかに呼びおこされてきたのです⁵⁷。

連合赤軍事件から櫻社解散に至る「新宿時代」の挫折経験と、その拭い去ることのできない記憶を抱え続けた先に『NINAGAWA マクベス』は誕生した。「桜」は、地上にあらわれた花の美しさだけでなく、蜷川自身にあっては、むしろ地下の「屍体」こそが問題であった。蜷川がイメージする「桜の樹の下に」埋まる「屍体」とは、社会変革を志しながら斃れていった仲間たちのそれであり、あるいはまた訣別した櫻社の仲間たちのそれであるとも言えよう。桜を用いた根本的な動機は、桜の下に眠る死者たちへの鎮魂であり、『NINAGAWA マクベス』は、文字通り「NINAGAWA」（蜷川）自身の、すなわち「ぼくの物語」であった。国内外の鑑賞者を魅了してやまないこの舞台の真の魅力は、外面的な装飾のみにあるのではなく、「桜」を用いざるを得なかった蜷川自身の「自己史」から来る人間的な衝動抜きに語ることはできないのである。

3 越境文化性 (trans-culturality)

3.1 「殺し場」の表現

「日本的な」演出とされるこの作品において、劇中に用いられる音楽の多くは、しかし西洋の曲である。前章で述べた通り、『NINAGAWA マクベス』は桜の樹の下に眠る者たちへの鎮魂歌であり、開幕に響く梵鐘の音に重ねられるのは、文字通り「レクイエム」（フォー

レ) 58 である。このレクイエムはマクベスが桜の散り敷かれた地面の上で胎児のように身体を丸めて死んでいくときにも静かに流される。また、バンクオーが桜吹雪のなかで殺されるシーンで流されるのは、ブラームスの「弦楽六重奏曲」であり、満開の桜の下、マクベスとマクダフの決闘のシーンで用いられるのはアメリカの作曲家サミュエル・バーバーの「弦楽のためのアダージョ」である。劇中の音楽について蜷川は次のように述べている。

日本の現在を考えると、ヨーロッパの代表的なレクイエムと日本の伝統的な音楽〔梵鐘の音〕を重ね合わせることで、「我々の時代に死者を悔やむための音ができるだろう」と思ったんです⁵⁹。

満開の桜の下に流れるフォーレやブラームス、バーバーの音楽は、「我々の時代」の「死者を悔やむための」音を創り出すことをねらったものだった。そして劇終盤、バーナムの森が満開の桜に埋め尽くされ、マクベスが敵に包囲されていくシーンでは、これら西洋音楽とは全く異なる破裂音が響く。この効果音を耳にすると、観客はこれまでの『マクベス』にはない異様な緊張感を感じ取ることだろう。一度聞いただけではそれと判断することは難しいものの、それは「催涙弾の音」⁶⁰である。「新宿時代」、機動隊の発射する催涙弾の音は、反戦・平和運動に身を投じた蜷川と同世代の若者たちの活動が敗北に終わったことを象徴的に表す音でもあった。既に述べたように、蜷川にとって同時代の「死者」とは、1960年代末から70年代初頭の新宿で、演劇と政治に挫折した活動家たちである。櫻社解散に伴う仲間との訣別とも合わせ、彼（女）らへの鎮魂の思いはぬぐい去ることのできない記憶として蜷川自身を支配しているのである。

冒頭述べたように、『NINAGAWA マクベス』の特徴は、単に日本の古典劇の伝統的な表現方法や様式技術をそのまま取り入れたところにあるのではない。むしろそれら古典劇の技術が、他の異なる表現技術、例えば上に述べた西洋音楽あるいは現代的な効果音によって越境されている点が重要である。その典型的な例が「殺し場」の表現である。

この作品のクライマックスにおいてマクベスはずいぶんマクダフに殺される。が、そのシーンは生々しい残忍な、すなわち即物的な殺しの表現ではない。満開の桜の樹の下で、あるいは桜吹雪の降りしきるなかで、むしろ哀切なほど美しく殺されるのである。いわば殺しの美学ともいべき様式性をともなった表現である。それはマクベスが殺されるシーンだけではない。バンクオーと暗殺者の立ち回りにおいてもまた、即物的なりアリズムは排除される。立ち回りののち、バンクオーは暗殺者に両側から刃を交差させられて、正面に見得をきりながら斃れていく。メイクによる「血」も流れない。日本刀がバンクオーの身体のどの部分を、どう貫いたかということはこの際問題ではない。美しく殺される、その形こそが重要なのである。

この殺され方の特徴は、西洋の演出と比較するとき、より一層明瞭となる。先にも取り上げたトレヴァー・ナンの演出した舞台では、バンクオーは暗闇で暗殺者3人に襲われ、力づくで横倒しにされたあげく、短剣で幾度も突き刺される。倒されたバンクオーの肉体に、剣の突き刺さる音すら聞こえるほどである。もちろんメイクによってではあるがバンクオーは血まみれになって死ぬ。この舞台は装置もほとんどなく、俳優の衣装も黒を基調とした極めて簡略化されたものであるが、しかしこの殺害の場面だけは、恐ろしくリアルな緊迫感に満ちている。この対比によって、『NINAGAWA マクベス』の独自性は明らかとなる。リアル

な即物性を排し、「暴力を美しい様式で描く芸」⁶¹としての歌舞伎の「荒事」に通じる演出、それが『NINAGAWA マクベス』の「殺し場」の特徴である。

しかしこの舞台での立ち回りは、歌舞伎の「荒事」そのものではなく、むしろそこからの逸脱にあることに注意すべきである。なぜなら、伝統的な歌舞伎の「殺し場」ならば、下座音楽、すなわち舞台下手（左側）の黒御簾の中で、太鼓、竹笛、鐘、銅鑼、胡弓等の楽器によって演奏される音楽にあわせ、ゆったりとした俳優の動き（型）をもって演じられるのが定式だからである。しかし『NINAGAWA マクベス』の殺し場においては、それら伝統的な歌舞伎の音楽は用いられない。かわって用いられるのは西洋音楽である。さらに、桜吹雪の舞う中バンクオーが二人の刺客に殺されるシーンは情緒的な躍動感に富み、またマクベスが殺される場面では、緊張感に満ちた静から動への転換に、息を呑む流れを見て取ることができる。そしてついにマクベスが斃されるシーンである。マクベスは、相手（マクダフ）との緊張をはらんだにらみ合いの末、剣を交わし、手傷を負って追いつめられていく。マクダフの剣がマクベスの胸のあたりを突き、足の運びも危うくなったマクベスに、青眼に構えたマクダフの手から一気に最後の一撃が振り下ろされる⁶²。これら一連の動きは、伝統的な歌舞伎の様式表現ではない。

また、現代におけるシェイクスピアの日本的演出の例として紹介した歌舞伎による翻案作品、『はむれつとやまとにしきえ葉武列土倭錦絵』（1991）における「葉叢丸」（市川染五郎＝ハムレット）と「宮内礼之丞春貞」（レアティーズ）との決闘、あるいは『てんべすとあらしのちはれ天変斯止嵐后晴』（1993）における「奈取春次郎」（ファーディナンド）の剣さばき、あるいはまた「りゅうとびあ能楽堂」の『マクベス』（2003）におけるマクベス（市川右近）とマクダフとの立ち回り等に見られる表現は、そこに付けられる下座音楽といい、斬り合いの型といい伝統的な歌舞伎の様式表現に則ったものである。これに対し『NINAGAWA マクベス』の立ち回りに見られるのは、むしろ現代的な大衆演劇に用いられる剣劇のスタイルに近いスピード感のある殺陣であり、添えられるのは西洋音楽である。大衆演劇は一座によって演目は異なるものの、基本的には歌、踊り、芝居の三種類を演目とする興業である。芝居では躍動感のある殺陣が用いられ、また歌や舞踊に用いられる音楽は、演歌やポップス、ロック、はてはシャンソンまで洋の東西を問わず幅広い。観客によく知られた曲を大音量でしかも間断なく流すのである。奔放な殺陣や様々な音楽を異種混淆させる大衆演劇の要素は、歌舞伎の規範化した様式に縛られることなく自由である。蜷川自身、演出家となった1960年代末頃から「東京・十条にある大衆演劇の篠原演芸場に通っ」ており、大衆演劇の手法から影響を受けたと述懐している⁶³。先に紹介したアンドレア・ノルーは『NINAGAWA マクベス』に見る立ち回りを、歌舞伎の「荒事」としているが正しくはない。それは歌舞伎の古典的な規範や型から明らかに逸脱しているからである。

シェイクスピアの他の日本的な演出作品とは異なる『NINAGAWA マクベス』の独自性は、上に述べて来たような異文化の混淆のさせ方にあるといえる。日本の古典劇に見る様式表現と大衆演劇に見るある種猥雑な視覚性、さらには日本の伝統的な音楽（梵鐘の音）と西洋的な音楽とが互いに越境し、しかもそれぞれの表現上の特質が失われることなく新たな表現につながっている。

それら異文化を越境させるエネルギーこそが、この舞台の魅力である。「マクベス」の悲劇は、蜷川の時代の「死者を悔やむ」音楽が流されるとき、彼の自己史に越境し重ね合わさ

れる。西洋音楽と、催涙弾の破裂音との交響によって生まれる異様な緊張感は、古典劇の様式性から激しく逸脱し、「新宿時代」の喧噪を彷彿とさせるエネルギーを生むのである。それは「新宿時代」の自己史から来るいわば通奏低音として舞台に漲る。『NINAGAWA マクベス』の独自性は、単なる「日本的なシェイクスピア劇」というくくりでは表現できない。それは、蜷川自身の痛みを伴う自己史に裏打ちされた人間的な衝動そのものであり、古典劇と大衆演劇との越境、あるいは梵鐘の音と西洋音楽、はては催涙弾の効果音といった異文化を相互に越境させる演劇的衝動にあるのである。

3.2 魔女の造型

規範化した古典からの逸脱表現は、他にもまだ見られる。そのひとつが先に紹介したアンドレア・ノルーはじめ西洋の研究者の多くが取り上げる魔女の造型である。彼（女）らは、三人の魔女を「歌舞伎の女形」としている。確かに三人の魔女はすべて男性俳優が演じている。衣装やメイクによる色彩も華やかである。しかし、これも正しくは「女形」からの逸脱というべき表現である。魔女を演ずる三人の俳優のうち、上方歌舞伎の嵐徳三郎を除けば、あとの二人すなわち、津嘉山正種、清家栄一は歌舞伎俳優ではない。その立ち居振る舞いあるいは衣装やメイクからは、歌舞伎の伝統というよりは、むしろ伝統からの逸脱傾向が読み取れる。嵐徳三郎についても、蜷川自身の言葉によれば、「歌舞伎俳優でありながら、様式的な演技と写実的な演技を見事に統一させて」⁶⁴ いる人物である。具体的に魔女の造型を見てみよう。

幕開きから登場する「魔女」たちは、一様に大きな銀のかんざしを付けた長い髪を振り乱し、扇を翻しながら舞い踊る。とりわけ中央の魔女の着物は際だつ赤の振り袖である。歌舞伎の約束事において、赤の振り袖姿に銀のかんざしをつけるのは、通称「赤姫」と呼ばれ、公家や大名の娘、つまり結婚前の女性を表す様式化された姿である。女形は断るまでもなく男性俳優であるが、しばしば本当の女性よりも女性らしいと形容される。しかし、『NINAGAWA マクベス』においては、三人の魔女は、「姫」の衣装を身につけていながら、既婚女性を意味するお歯黒を施している。そしてその大きく裂けた口元から発せられる野太いしわがれ声といい、またさきにあげた大釜のシーンにおいて、幣を振り乱しながら踊る所作といい、とても歌舞伎における約束事を踏まえた「女性」を表現しているとは言い難い。むしろ、男性が女形を演じながら、同時にその女性性を否定している。この逸脱的な表現によって生み出されたものこそが『NINAGAWA マクベス』の魔女なのである。歌舞伎の女形の手法に基づきながら、同時にその手法をメイクや立ち居振る舞い、発声によって崩すことによってこれまでの歌舞伎の伝統にはない新たな存在としての魔女を生み出した。古典劇の芸術表現とそこからの逸脱が、シェイクスピアのテキストを豊かに舞台化しているのである。その例として、次に俳優の演技術の面からマクベス夫人の表現を取り上げてみたい。

3.3 栗原マクベス夫人の俳優術

先に紹介したロニー・マルリーンは、その舞台芸術としての特徴を「能」にあるとし、次のように分析した。

能とは適応と受容の演劇である。静止した能の表面は、時間と空間を拡張させる宗教儀礼

的な質と崇高な繊細さをたたえている。そしてそれは緊張感みなぎる強い力によって維持されている⁶⁵。

ここでマルリーンが言う「緊張感みなぎる強い力」とはどのようなものだろうか。

能の表現は、しばしば高速で回転する駒にたとえられる。それは一見、静止しているかのように見えるものの、しかしその内面には巨大なエネルギーがたたえられている。「緊張感みなぎる強い力」とは、能表現の内部にたたえられる巨大なエネルギーといえよう。そして、マルリーンは、『NINAGAWA マクベス』における俳優の表現を、スタニスラフスキー⁶⁶の演劇にも匹敵するとし、特にマクベス夫人を演じた栗原小巻を「夢遊病を患い神経質に烈しく笑い出す。かと思えば今度はすすり泣き、血で染まったとみえる自分の手を強くこすり見えない川で洗おうとする。その姿は静謐をやぶってあまりある。」⁶⁷と評価した。

またロンドン・タイムズの記者アーヴィング・ワードルは、夢遊病のシーンにおいて、栗原舞台に現れ、「手を洗う時に発するセリフからは、能の劇によく見る、満たされることのない魂の振動が伝わってくる。」⁶⁸と記している。

マルリーンやワードルは、栗原の演技を評価し、その表現技術に能とのつながりを読み取っている。確かにマクベス夫人を演じる栗原小巻の立ち振る舞い、とりわけ第五幕冒頭の夢遊病のシーンにおいて、夫人が精神を崩壊させる様は、先にも取り上げた能の演目「桜川」における狂女のカケリ（物狂いの様を表す緩急の激しい表現）を彷彿とさせるものがある。真夜中、侍女と医師が夫人の噂をしながら待ち受ける中、舞台奥から一人燭台を手にした栗原は、足下に散り敷かれた無数の花びらの上を、裸足のままゆっくりと歩み出て来る。ダンシネーン城内を彷徨いながら、栗原は手についた血の幻影を、足下を流れる幻影の川で洗い落とそうとする。そこで夫人が狂い高じていく様を、医師と侍女が見守る様は、能「桜川」において、狂女（シテ）を見守る僧侶（ワキ）と里人（ワキツレ）の構造に符合する。狂女同様、観客もまたそこに、桜の樹の下を流れる川を見る思いがするだろう。能の物語構造に支えられることによって、栗原の演技は、同じシーンにおける西洋の俳優、例えばジュディ・デンチ（トレバー・ナン演出）やフランチェスカ・アニス（ロマン・ポランスキー監督）、あるいはジャネット・ローラン（オーソン・ウェールズ監督）のそれとは全く異なる質を持っている。しかし断るまでもなく栗原自身は新劇（俳優座）出身の舞台女優であり、能・狂言の役者ではない。確かに栗原マクベス夫人の上記のような比類なき演技術は、能に見る抑制的かつ集中的な表現に通じるものを備えている。が、第一幕から総合して判断すると、栗原の官能性と冷徹さ、叙情性と非情さ、そしてそれら内面の心理が多彩な喜怒哀楽をともなって切り替わっていく表情は、スタニスラフスキーの理論とも矛盾することのない演技の質を兼ね備えている。観客は彼女が一瞬にして表情を切り替える、その予測不可能性によって眩暈にも似た感覚を覚え魅了される。栗原が能の様式だけでは頼らない西洋のリアリズム表現の質をも合わせ備えていることは確認しておきたい⁶⁹。栗原の演技は、能の様式性、物語構造に支えられながらも、様式表現とリアリズム表現とを彼女自身がその俳優術によって昇華させた結果と見るのがふさわしいだろう。先に述べた魔女を演じた歌舞伎俳優嵐徳三郎とも合わせ、マクベス夫人を演じた栗原小巻の俳優術は、日本の古典劇の様式表現に支えられながら、その垣根を越えて西洋のリアリズム表現とも齟齬することなく越境するところに生み出されたものである。『NINAGAWA マクベス』に見る越境文化性は、この嵐や栗原

をはじめとする俳優にも見て取ることができるのである。

3.4 仏壇を操る二人の老婆

最後にこの舞台を飾る「仏壇」とそれを操る二人の老婆の役割について付言したい。蜷川は、仏壇を用いた理由について、「この芝居を現在のぼくらが覗いた先祖の物語」⁷⁰とするためだったと述べている。仏壇は固定された枠ではなく、二人の老婆に動かされることによって舞台を構成する空間とそこに流れる時間を越境させる舞台装置である。言うまでもなく『NINAGAWA マクベス』に登場する「二人の老婆」は、テキストには存在しない。演出上、蜷川があえて取り入れた存在である。このユニークな存在によって、仏壇は、その奥から死者の魂を呼び起こすように開けられ、物語全体を支配する装置としての機能を発揮する。

マクベスら「殺戮を繰り返す武将は、ぼくらの祖先の姿であり、あるいはありえたかもしれないぬ自分の姿」であったかもしれないと述べたように、蜷川は仏壇を開くことで、観客を無理なく『マクベス』の物語に越境させようと意図したともいえる。そしてそこで繰り上げられる物語には、蜷川の自己史が強く裏打ちされていることは既に分析した通りである。

しかし、二人の老婆は開幕にあたって仏壇の扉を開けて以後、休憩と終演に際し扉を閉めるまで舞台の両端に座り続ける。そしてときに舞台を眺める他は、一言のセリフも発することなく淡々とあるいは悠長に日常生活の営み一弁当を食べ、お茶を呑む一を行なう。仏壇の中で繰り上げられる悲劇に対しあまりにそぐわない呑気さと無関心さをもって舞台端に座り続けるのである。つまり二人は仏壇の中の物語に距離をおき、現在の視点を持って眺める異化的存在である。蜷川自身の言葉によれば、二人の老婆は「自己嫌悪の象徴」であり、その存在によって「普通の生活者を置き去りにして」いた当時の自分を「自己処罰したかった」⁷¹のだと述べている。ここには自己史にこだわる一方で、逆にそれを強く拒否ないし相対化する視点がある。蜷川は、『マクベス』によって自己史を語りながら、同時にそれを相対化させる視点を観客にもたせることを忘れなかったのである。二人の老婆が仏壇を開閉させることによって、過去の物語と現在の物語が行き来する。すなわち空間のしきりを変化させることによって、過去と現在とが越境し、舞台に流れる時間が変化する。仏壇は二人の老婆に操作されることによって、過去の物語を自在に現在に引き出してくる装置、すなわち過去と現在との境界を越境させる装置として働くのである。『NINAGAWA マクベス』には、この物語に対する同化と異化の視点が同時に存在し、その両義性を保つ装置として、「仏壇」と二人の老婆は機能するのである。

むすび — 『NINAGAWA マクベス』に見る越境文化性

本論では、『NINAGAWA マクベス』の独自性が、外面上の「日本的な」要素、すなわち「桜」や「仏壇」あるいは「日本の」衣装そのものにはないこと、『マクベス』というテキストの中に、歌舞伎や能に見る日本の古典劇の物語構造と表現様式を取り込み、同時に大衆演劇の情緒的でスピード感ある殺陣や、西洋音楽を用いることによって、古典劇の様式自体をも逸脱させる、その越境文化性にあることを明らかにしようと試みてきた。ただしそこには、蜷川自身の自己史が通奏低音のように流れており、それが舞台にとって最も肝要な人間的エネルギーを生んでいることを見落としてはならない。蜷川の自己史に対する強いこだわりが、

舞台に演劇的衝動を生んだのであり、その生命力こそが「日本的な」要素と「西洋的な」要素との表層的なかけ合わせに終わることのない新たな舞台創造を生んだといえる。しかもそれら様々な異文化が、もとの表現の特質を失うことなく保持されているのであり、従って『NINAGAWA マクベス』に見る越境文化性とは、ひとつの文化的要素がもう一方の文化を支配し、あるいは従属させることを意味しない。そうではなく蜷川自身の消し難い自己史へのこだわり、あるいは自文化への深い自覚によって、支配と従属の関係にはない対等で創造的な文化的関係性を生み出す可能性を含むものである。

『NINAGAWA マクベス』の舞台芸術としての独創性は、この強い演劇的衝動に裏打ちされた越境文化性を備えたことによって、それまでにはない新しい芸術表現を生み出したところに存在するのである。

注

- 1 本論では、東宝株式会社が製作したVTR『NINAGAWA・マクベス』（1985年、国立文楽劇場において撮影したカラー映像）を視聴し分析を行った。論文中に使用した舞台映像（静止画）の著作権については東宝に確認済みである。また台詞の引用は、舞台で使用された小田島雄志訳（白水社、1983）のテキストに基づく。なお、この作品の表記について、『NINAGAWA・マクベス』というように中黒を入れて表記する場合があるが、本論では蜷川自身の演出ノートである『Note1969-2001』（河出書房新社、2002）及び演出家としての自伝的著作『千のナイフ、千の目』（紀伊國屋書店、1993）等の表記に従い『NINAGAWAマクベス』と表記する。
- 2 小山内薫（1881-1928）が1924に開設した築地小劇場が拠点となり、ヨーロッパの翻訳戯曲（主にイプセン、ゴーリキー、チェーホフ等）を、西欧の演出をモデルに上演した。そのような上演方法を取る演劇乃至その劇団を新劇と呼ぶ。文学座、俳優座、民芸の三劇団がその流れをくむ存在である。
- 3 安西徹雄、「何故にシェイクスピアはかくも日本で読まれ、演じられるか」（百瀬泉編、『シェイクスピアは世界をめぐる』〔中央大学出版部、2004〕所収）、p.217.
- 4 南隆太、「シェイクスピアと日本」（『新編シェイクスピア案内』〔研究社、2007〕所収）、p.186.
- 5 坪内逍遙、『シェイクスピア研究しよう』（新樹社、1966）、pp.9-10.
- 6 安西、既掲書、p.221.
- 7 水崎野里子、『日本近代文学とシェイクスピア』（日本図書センター、2003）、pp.18-9.
- 8 坪内逍遙、既掲書、pp.9-10.
- 9 小劇場運動に共通する傾向は、1960年代後半から高まる全共闘運動、ベトナム反戦運動をはじめとする社会変革への共感である。それは社会やあるいは芸術における権威主義に対する否定をも含み、小山内薫の目指してきた西洋演劇の模倣を軸とする新劇に対しても否定的で、その流れとは異なる新しい舞台表現を志向した。
- 10 蜷川幸雄、『Note1969-2001』（河出書房新社、2002）、p.160.
- 11 井上ひさし、『天保十二年のシェイクスピア』（新潮社、1973）、p.2.

- 12 この他、富山県利賀村の新利賀山房で上演された劇団クナウ・カによる宮城聰演出の『マクベス』（2001）では、俳優たちは着物に帯をしめ、日本刀を用いて立ち回りを演じた。白装束に身を包んだマクベス以外は黒を基調とした着物をまとい、太い梁と柱以外には何もない山房内の漆黒の舞台においてシンプルで緊密な舞台を生んだ。筆者はこの記録映像を早稲田大学演劇博物館所蔵のVTRで視聴した。また『国盗人〜W・シェイクスピア『リチャード三世』より』、『天変斯止嵐后晴』、『りゅうとびあ能楽堂シェイクスピアシリーズ『マクベス』』については、NHKで放送された舞台映像を録画したものを視聴した。
- 13 ケベック大学演劇高等院教授で2000年から03年まで国際演劇学会会長も務めたジョゼット・フェラルは、現代演劇における「異文化接触主義（interculturalism）」の「今日の真の挑戦」は「制度化した文化的対話の多様性を超えて、統合的対話、越境文化的なものを含んだ統一する力」としての「越境文化性（trans-culturality）」にこそあると述べている。
『NINAGAWAマクベス』の独創性は、このフェラルのいう越境文化性の要素を満たしている点にある。（ジョゼット・フェラル「文化から越境性へ」〔毛利三彌編、『演劇論の変貌—今日の演劇をどうとらえるか』論創社、2007〕所収、pp.75-105.）
- 14 高橋豊、『蜷川幸雄伝説』（河出書房新社、2001）、p.168.
- 15 蜷川幸雄、『千のナイフ、千の目』（紀伊國屋書店、1993）、p.64.
- 16 蜷川の海外公演は、以後、英国ロンドン国際演劇祭（1987年9月ナショナルシアター）、オタワ、ナショナル・アーツシアター及びニューヨーク、ブルックリン・アカデミー・オブ・ミュージック・オペラハウス（1990年10月）、そしてシンガポール国立カラン劇場（1992年6月）へと続いた。（蜷川、既掲書〔2002〕、目次及び増補目次。）
- 17 『NINAGAWAマクベス』は、その後新しい蜷川作品が海外で上演される際、しばしば引き合いに出される作品となっている。例えば、『ガーディアン』2003年3月31日付の記事において、マイケル・ピリントンは、その年に上演された『ペリクリーズ』に関して批評した。その中で、「『NINAGAWAマクベス』以来、英国の観客は、蜷川が動きと音楽を自在に使い、夢のような世界を創造する演出家」であることを知ったと述べている。
(<http://arts.guardian.co.uk/print/0,,4637020-108884.00.html>)
- 18 Arthur Horowitz, *Prospero's "True Preservers": Peter Brook, Yukio Ninagawa, and Giorgio Strehler— Twentieth-Century Directors Approach Shakespeare's The Tempest* (Newark: University of Delaware Press, 2004), pp.125-6.
- 19 Arthur Horowitz, 前掲書, p.126.
- 20 Andrea J. Nouryeh, "Shakespeare and the Japanese stage," in *Foreign Shakespeare*, Dennis Kennedy ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), pp.262-3.
- 21 Andrea J. Nouryeh, 前掲書, p.263.
- 22 Ronnie Mulryne, "From text to Foreign Stage: Yukio Ninagawa's Cultural Translation of Macbeth" in *SHAKESPEARE from text to stage*, Patricia Kennan and Mariangela Tempera eds. (Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1992), p.138.
- 23 Ronnie Mulryne, 前掲書, p.133.
- 24 Ronnie Mulryne, 前掲書, pp.134-5.
- 25 「朝日新聞」1987年12月18日付夕刊.
- 26 水崎野里子、『日本近代文学とシェイクスピア』（日本図書センター、2003）、pp.18-9.
- 27 扇田昭彦、『蜷川幸雄の劇世界』（朝日新聞社、2010）、p.96.
- 28 ピーター・ブルック、『秘密は何もない』（喜志哲雄・坂原真里訳、早川書房、1993）、p.23.
- 29 Tetsuo Kishi, "Japanese Shakespeare and English reviewers" in *Shakespeare and the Japanese Stage*, Takashi Sasayama eds., (Cambridge: Cambridge Univ Press, 1998), p.122.

- 30 John Clifford, "The Edinburgh stage 85" in *Plays and Players* (October 1985), p.22.
- 31 この他、劇評家のリチャード・ホーンビイは、「西洋の演出家はシェイクスピア劇を演出することはできるが、しかしその作品は決して『NINAGAWAマクベス』に見るような力強さを持ってはいない。なぜならヨーロッパ演劇が形式的な伝統の中にいまだにいくつかの基礎を持つ演劇の約束事、すなわちナチュラリズムの苦境に陥っているからである。」としている。(Richard Hornby, "Performing the Classics" in *THE HUDSON REVIEW* 44 [1991-92], p.108.)
また、1987年9月、ロンドンのナショナルシアター（リトルトン劇場）での上演を観劇したクリストファー・エドワーズは、「この作品は、西洋のクラシック音楽を使っているにもかかわらず、アジアの演劇に見る形と様式性、そして宗教的な感覚において西洋とは異なる特徴を持つ。これらの要素によって、『NINAGAWAマクベス』の俳優は、詩的な情緒表現において、ヨーロッパのリアリズム演劇よりも、はるかに大きな自由を獲得している。」と述べている。(Christopher Edwards, "Banzai Macbeth" in *THE SPECTATOR* 26 [September 1987], p.45.)
- 32 蛭川, 既掲書 (2002), p.253.
- 33 秋島百合子, 「ニナガワ伝説—『NINAGAWAマクベス』から『ハムレット』まで」(山口猛監修, 『別冊太陽 蛭川幸雄の挑戦 イギリス公演紀行』, 平凡社, 2001所収。), p.56.
- 34 秋島, 前掲書, p.56.
- 35 ジョゼット・フェラール, 既掲書, p.86.
- 36 蛭川, 既掲書, pp.119-20.
- 37 辻村寿三郎(旧・辻村ジュサブロー)は『NINAGAWAマクベス』のアートディレクターとして、衣裳、メイクを担当した。彼は文楽の人形に学びつつ、型にとらわれない自由な創作で知られる現代人形作家である。マクベスやマクベス夫人の桜の衣裳も、この辻村のデザインによる。蛭川は彼を評して「伝統的な着物あるいは衣裳を、現在のまなごしでとらえ直す辻村さんの美学は、まるで鋭い刃物のようにぼくらの固定しがちな美学をうつ。」(蛭川, 既掲書, [2002], p.128.)と記している。辻村の衣裳にも伝統と現代とが相互に越境する自由度の高さを読みとることができる。
- 38 和角仁, 『歌舞伎』(ぎょうせい, 1990), p.72.
- 39 蛭川, 既掲書 (1993), p.132.
- 40 鈴木忠志は、1970年、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー(RSC)の来日公演の際、同劇団の芸術監督を務めるトレバー・ナンとの座談会で「[ナンの]『冬物語』などをみてしまうと、日本の新劇団が上演するシェイクスピアは、外国の物まねでつまらないと感ずますね。」(「朝日新聞」1970年1月23日付夕刊)と述べている。
- 41 トレヴァー・ナン演出MACBETH(初演, 1976年, ストラットフォード)。筆者はDVD(THAMES)によって確認した。また野崎睦美はこの演出について「大仕掛けを全く欠いた簡素だが緊密な舞台空間で繰り広げられた簡潔にして暴力的な演技は、即物的な舞台に慣れた観客にも強い衝撃を与えたい。」(『シェイクスピア全集 マクベス』, [白水社, 1983], p.185.)と記している。
- 42 加藤幹郎, 『表象と批評』(岩波書店, 2010), p.229.
- 43 本論では、渡辺保の整理に従い、能、狂言、文楽(人形浄瑠璃)、歌舞伎の四つを日本の古典劇とする。
- 44 小田島雄志訳, 『マクベス』(白水社, 1983), pp.41-2.
- 45 戸井田道三監修, 小林保治編, 『能楽ハンドブック』(三省堂, 1993), p.15.
- 46 小川和佑, 『桜の文学史』(文藝春秋, 1994), pp.235-6.
- 47 渡辺保, 『演劇入門—古典劇と現代劇—』(日本放送出版協会, 2006), p.228.
- 48 蛭川, 既掲書 (2002), p.159.
- 49 現代人劇場の「稽古場にはいつも[デモのための]ヘルメットが転がっていた。」(高橋, 既掲書 [2001], p.73.)という状態で、実際、現代人劇場の「演出助手は、反帝、革マル、中核、MLなど

- 各派」(蜷川, 既掲書〔2002年〕, p.85.) で構成されており劇団のメンバーは新左翼運動と密接に結びついていた。
- 50 石崎勝久が評するように、当時の蜷川は「『芝居でアジったら、アジったことをやる』ということ、つまり『言ったらやる』ことで統一していた。」のであり、演劇と社会変革とを分かちがたく結びつけていた。(蜷川, 既掲書〔2002〕, p.84.)
- 51 蜷川, 既掲書 (2002) , p.85.
- 52 蜷川, 既掲書 (1993) , p.46.
- 53 蜷川, 既掲書 (1993) , pp.56-7.
- 54 蜷川幸雄, 長谷部浩, 『演出術』 (紀伊國屋書店, 2002) , p.343.
- 55 蜷川, 長谷部, 前掲書, p.344.
- 56 蜷川, 既掲書 (2002) , p.155.
- 57 蜷川, 既掲書 (1993) , p.107.
- 58 Gabriel FAURE, Requiem op.48 (『フォーレ レクイエム』 ミッシェル・コロボ指揮, エラート・アンバーサリー50 [ワーナーミュージック・ジャパン, 1992]) CD.
- 59 蜷川, 長谷部, 既掲書, pp.236-7.
- 60 蜷川, 既掲書 (2002) , p.160.
- 61 渡辺保, 『歌舞伎の見方』 (角川書店, 2009) , p.19.
- 62 その時に用いられる効果音は、日本刀でもって切り裂くようなスピード感と鋭利さをもった音である。
- 63 蜷川, 既掲書 (1998) , pp.120-1.
- 64 蜷川, 既掲書 (1993) , p.87.
- 65 Ronnie Mulryne, 既掲書, p.138.
- 66 ロシアの俳優・演出家, Konstantin Sergeivich Stanislavsky (1863-1938)。ミロピッチ・ダンチェンコと共同で1898年にモスクワ芸術座を創立し、チャーホフの『かもめ』を初演した。以後、『三人姉妹』, 『桜の園』, ゴーリキーの『どん底』等上演し、リアリズムを基本とする俳優教育の理論と方法「スタニスラフスキー・システム」によって、ロシアのみならず、世界の演劇、俳優教育に大きな影響を与えた。
- 67 Ronnie Mulryne, 既掲書, pp.139-40.
- 68 Irving Wardle, "Samurai at gates of Glamis/ Review of ' Macbeth' at Lyttelton" in *The Times (London)* , September 18 (1987) .
- 69 能のより直接的な様式表現という点で言えば、西洋でも広く知られた『マクベス』の翻案映画、黒澤明監督の『蜘蛛巣城』(翻訳タイトル "Throne of Blood") において「浅茅」(マクベス夫人) を演じた山田五十鈴の演技こそ、その典型である。山田は黒澤から能面を見せられて、その表情から能のすり足歩行に至るまで、具体的かつ直接的に能表現を指導された。
- 70 蜷川, 既掲書 (2002) , p.163.
- 71 蜷川, 長谷部, 既掲書, p.233.