

現代ドイツにおける『ハムレット』 受容とポストドラマ演劇

——『ハムレット』上演データ分析による受容動向——

高橋 慎也

「デンマークは牢獄だ」¹⁾

「ドイツはハムレットだ」²⁾

「私はハムレットだった」³⁾

I. ドイツにおけるシェイクスピア受容史とポストドラマ演劇

シェイクスピア生誕 450 周年に当たる 2014 年には、英国を中心として世界各国で「シェイクスピア演劇祭」や「シェイクスピア・シンポジウム」が開催された⁴⁾。ドイツはシェイクスピア受容、特にその上演回数の多

-
- 1) „Denmark's a prison“. 『ハムレット』第 2 幕第二場
 - 2) „Deutschland ist Hamlet“. 19 世紀のドイツ人作家フェルディナンド・フリヒラート (Ferdinand Freiligrath, 1810-1876) による詩『ハムレット』(1844) の冒頭。知識と教養が有り過ぎるために復讐をためらうハムレットに、ドイツ統一のために立ち上がることをためらうドイツの知識人のイメージを重ね、「ハムレットの遺志を受け継いで、ドイツ変革のために決起せよ」と呼びかけている。原文は「ゲーテンベルク文庫」参照。http://gutenberg.spiegel.de/buch/ferdinand-freiligrath-gedichte-5009/13
 - 3) „Ich war Hamlet“. ハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929-1995) 『ハムレットマシーン』(Hamletmaschine, 1977) 冒頭。In: Heiner Müller Werke 2, S545, Frankfurt, 2001
 - 4) ドイツにおけるシェイクスピア生誕 450 周年関連行事の一覧表は、マールブ

さという点から見ると世界に冠たる「シェイクスピア大国」である⁵⁾。18世紀後半にドイツの作家たちによって「シェイクスピア崇拜」が形成されて以降、現在までシェイクスピアはゲーテ、シラーに次ぐ「ドイツ三番目の古典作家 (dritter deutscher Klassiker)」としての地位を保持してきている⁶⁾。これだけを見ると、ドイツの演劇界におけるシェイクスピア戯曲の翻訳や上演は相変わらず盛んなように見える。しかし生誕450周年を巡るドイツ国内のこうした祝祭的行事は、いわゆる「シェイクスピア産業」の自己活性化と社会的需要喚起のための文化イベントとして捉えることもできる⁷⁾。補助金演劇制度、教養教育の伝統に立つ教養エリート養成型の教育制度を保持しているドイツでは、舞台芸術、劇場、学校教育、教科書出版、文学研究などに従事する人々にとってシェイクスピアは、井上ひさしが『天保十二年のシェイクスピア』に記した通り「飯^{めし}の種^{たね}」なのである⁸⁾。その一方で、近年のドイツ国内におけるシェイクスピア上演の演劇賞受賞データを踏まえれば、ドイツにおけるシェイクスピア受容は盛んというよりもむしろ停滞から衰退に向かっているように思える。こうした停滞ないし衰退はまた、ドイツのみならず欧米やアジアの演劇界全体で

ルク大学ドイツ文学専攻が運営する下記のサイトに掲載されている。http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=19079

- 5) 本論表1、表4参照。1990年からの統計によれば、ドイツでは毎年2000以上のシェイクスピア上演が行われている。
- 6) ドイツにおけるシェイクスピア人気の高さを示す際の常套句。たとえばナチス時代には「シェイクスピアをドイツ人にする」すなわち「イギリスをドイツ領にする」ことを支持した歴史を持つ『ドイツシェイクスピア協会』(Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft, 1864年設立)のサイトにも、シェイクスピアは「ドイツ三番目の古典作家」として紹介されている。http://shakespeare-gesellschaft.de/info/faqs/shakespeare/wirkung.html
- 7) Ivor Brown 他著 „This Shakespeare Industry“ (University Microfilms International 1939) が示唆する通り、『シェイクスピア産業』という言葉は、20世紀初頭のヨーロッパでは既に普及していた概念である。
- 8) 井上ひさし：『天保十二年のシェイクスピア』(1974)、『井上ひさし全芝居その二』11頁。日本の知識人によるシェイクスピア崇拜と商業化を皮肉った冒頭のソングのリフレインには次のように記されている。

シェイクスピアは米びつ 飯の種／あの方がいるかぎり 飢えはしない／
シェイクスピアは米の倉 腹の足し／あの方がいるかぎり 死にはしない

1990年代以降にさらに進展してきた、舞台芸術のポストドラマ化に対応しているようにも思われる。ポストドラマ演劇、すなわち舞台上演の際に戯曲の再現を重視するのではなく、舞台上演そのもののライブ性やイベント性を重視する演劇タイプの場合、戯曲は上演のためのひとつの素材として用いられるに過ぎない⁹⁾。ポストドラマ的な上演においては、シェイクスピア戯曲ですら新たな舞台上演創造のための単なる素材となる。

本論では、ドイツにおけるシェイクスピア受容の中でも、ドイツの教養市民階級の精神史と国民意識形成史にとりわけ深い影響を与えてきた『ハムレット』の1990年以降の受容史に焦点を当て、その特徴を明らかにしたい。その際に、1990年以降のドイツでの『ハムレット』上演データをドイツ舞台芸術協会（Deutscher Bühnenverein）が毎年発行するデータベース『誰が何を演じたか？』（Wer spielte was?）¹⁰⁾、またベルリン演劇祭の招待作品データに依拠しながら提示する。1990年から2011年まで21年間の『ハムレット』上演数の推移と演劇賞受賞歴の推移を示しながら、『ハムレット』上演とポストドラマ演劇との関連を分析してみたい。

II. 1990年以降のドイツにおける『ハムレット』上演のデータ分析

18世紀に始まるシェイクスピア崇拜、特にハムレットへの自己同一化の傾向は、ヨーロッパの後進国であった当時のドイツの国民国家と国民文化の形成を目的とする政治・文化運動とリンクしながら、ドイツの多くの教養市民階級知識人によって19世紀、さらには20世紀へと継承されて

9) ハンス＝ティース・レーマン、谷川道子 他訳：『ポストドラマ演劇』、同書社、2002。本書でレーマンはポストドラマ演劇の特徴を多く挙げてはいるが、演劇概念としての一般化・理論化を十分には行っていない。それを踏まえ本論でも「ポストドラマ演劇」を「戯曲再現型ではない上演主体の演劇」と大まかに捉えておく。

10) „Wer spielte was?: Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins, Bundesverband Deutscher Theater: Deutschland, Österreich, Schweiz“ Darmstadt, 1990-2012

きた¹¹⁾。特に1949年から1990年まで分裂国家状態にあった戦後ドイツでは、『ハムレット』へのこうした特別な関心はハムレット批判も含みながら、ハイナー・ミュラーら旧東ドイツの演劇人に継承された。しかし1990年のドイツ統一、2003年のEU統合によって、多言語・多民族ヨーロッパ国家連合意識の形成へとドイツの多くの知識人の目的は変化してきている。こうした政治的变化の中で『ハムレット』上演は統一ドイツの中で、どのような傾向を持って展開してきているであろうか？ その問いに答える方法のひとつとして本章では上演データベース分析、演劇賞データベース分析を行いたい。それによって『ハムレット』のポストドラマ化の傾向、さらには『ハムレット』とシェイクスピアの受容の全般的停滞を示し、「シェイクスピア大国」であったドイツにおいてもシェイクスピア受容のピークは終わりつつあることを示したい。

現代のドイツにおける演劇上演の全体数の中だけでみると、シェイクスピア戯曲の上演が相変わらず圧倒的に多いことを次の表1によって確認したい。『誰が何を演じたか？』というデータベースを基にした集計だが、このデータベースはドイツの公的補助金を受けている劇場、主に州立・市立の劇場の上演回数を集計している¹²⁾。

-
- 11) ドイツにおけるシェイクスピア受容史に関しては既に多くの研究書・研究論文がある。ドイツにおけるシェイクスピア研究の全体像を知るための基本文献は1972年に第1版が、2000年に第2版が出版された『シェイクスピア・ハンドブック』(Shakespeare Handbuch, Stuttgart)である。第2版の第4章「作用史 (Die Wirkungsgeschichte)」には「大英帝国とアメリカ」、「ドイツ」、「ロマンス語圏諸国」、「東ヨーロッパ」、「ポストカルチュラル文化」の五地域に分けて、シェイクスピア受容史が記されている。第2版で「ポストカルチュラル文化」の項目が追記された点が、第1版との大きな違いとなっている。アジア・太平洋地域のシェイクスピア受容史に関する記述が欠けているのは第1版、第2版とも共通で、ドイツにおけるシェイクスピア研究の限界を示している。ただドイツのシェイクスピア受容史をバランスよくコンパクトにまとめているので、外国人研究者には貴重な文献である。
- 12) このデータベースの問題点は集計が、ドイツ舞台芸術協会が選定した劇場宛に送ったアンケートの回収によることである。発送数と回収数が毎年同じと

表1 ドイツ語圏における演劇の上演回数の経年変化（作家別）
(1990/1991-2010/2011)

| 作家 | 1990/ 1991 | 1991/ 1992 | 1992/ 1993 | 1993/ 1994 | 1994/ 1995 | 1995/ 1996 | 1996/ 1997 | 1997/ 1998 | 1998/ 1999 | 1999/ 2000 |
|---------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| シェイクスピア | 2,199 | 2,341 | 2,578 | 2,411 | 2,540 | 2,687 | 2,695 | 2,290 | 2,305 | 2,534 |
| ゲーテ | 1,112 | 1,025 | 854 | 1,066 | 1,151 | 1,441 | 1,354 | 1,219 | 1,776 | 1,850 |
| シラー | 862 | 883 | 796 | 648 | 606 | 897 | 1,304 | 1,095 | 920 | 648 |
| ブレヒト | 1,178 | 1,309 | 990 | 1,302 | 937 | 1,340 | 1,017 | 1,948 | 1,285 | 631 |
| モリエール | 1,293 | 1,057 | 821 | 868 | 762 | 1,006 | 1,018 | 868 | 641 | 755 |
| クライスト | 947 | 934 | 459 | 754 | 793 | 603 | 624 | 700 | 766 | 334 |
| イブセン | 688 | 561 | 810 | 744 | 690 | 885 | 475 | 592 | 580 | 437 |
| リンドグレーン | 760 | 393 | 647 | 624 | 543 | 629 | 724 | 498 | 411 | 570 |
| レッシング | 577 | 923 | 595 | 478 | 650 | 650 | 673 | 490 | 549 | 420 |
| チャーホフ | 540 | 778 | 480 | 965 | 834 | 759 | 809 | 536 | 752 | 492 |
| ビューヒナー | 627 | 359 | 359 | 283 | 370 | 349 | 473 | 545 | 516 | 399 |
| ホルヴァート | 364 | 322 | 434 | 544 | 513 | 395 | 369 | 368 | 459 | 454 |

| 作家 | 2000/ 2001 | 2001/ 2002 | 2002/ 2003 | 2003/ 2004 | 2004/ 2005 | 2005/ 2006 | 2006/ 2007 | 2007/ 2008 | 2008/ 2009 | 2009/ 2010 | 2010/ 2011 |
|---------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|---------------|
| シェイクスピア | 2,410 | 2,115 | 2,595 | 2,211 | 2,156 | 2,256 | 2,379 | 2,871 | 2,415 | 2,140 | 2,076 |
| ゲーテ | 943 | 757 | 756 | 895 | 879 | 950 | 1,238 | 1,166 | 1,200 | 1,111 | 988 |
| シラー | 702 | 858 | 1,050 | 955 | 1,517 | 2,100 | 1,142 | 1,051 | 1,308 | 1,629 | 815 |
| ブレヒト | 594 | 837 | 808 | 986 | 837 | 1,158 | 1,102 | 869 | 837 | 670 | 998 |
| モリエール | 812 | 599 | 681 | 695 | 641 | 527 | 673 | 588 | 689 | 297 | 495 |
| クライスト | 742 | 812 | 495 | 588 | 559 | 601 | 835 | 885 | 930 | 767 | 1235 |
| イブセン | 598 | 471 | 961 | 663 | 714 | 821 | 707 | 392 | 619 | 612 | 601 |
| リンドグレーン | 568 | 573 | 1,241 | 947 | 245 | 302 | 554 | 1,254 | 534 | 808 | 680 |
| レッシング | 543 | 731 | 540 | 941 | 777 | 669 | 622 | 794 | 477 | 426 | 470 |
| チャーホフ | 568 | 406 | 370 | 635 | 614 | 539 | 503 | 485 | 618 | 534 | 661 |
| ビューヒナー | 401 | 656 | 549 | 314 | 469 | 537 | 605 | 566 | 513 | 465 | 411 |
| ホルヴァート | 479 | 355 | 356 | 286 | 232 | 353 | 339 | 452 | 425 | 451 | 312 |

*作家別の上演回数の合計（ドイツ・オーストリア・スイス）…cf. Schauspiel-5. Die meistgespielten Autoren（作家別の上演回数ランキング）

*内訳を表示した作家…cf. Schauspiel-5. Die meistgespielten Autoren（作家別の上演回数ランキング）で毎年ランクインした作家（12人）

上記の表1からシェイクスピアの上演回数が例年2,000回を超え、年度によっては1,000回を下回るゲーテ、シラー、ブレヒトの上演数を圧倒していることが分かる。しかし1990年～2010年の20年間で、シェイクスピアの上演回数が伸びているわけではなく、安定ないしは停滞していることが確認できる。

では次に1990年～2010年の21年間にドイツで上演された戯曲の上演回数ランキング表2の中で『ハムレット』の占めている順位を確認したい¹³⁾。

概数ではあるがシェイクスピアの4作品がランクインし、2作品のシラー、1作品のレッシング、ゲーテ、クライスト、ブレヒトよりも多いことが分かる。また『ハムレット』は全体の16位で、シェイクスピアの作品の中では『真夏の世の夢』、『ロミオとジュリエット』、『十二夜』に次いで4位である。傾向としてはファンタジー系、メロドラマ系、喜劇系、悲劇系という順序に並んでいる。『ハムレット』の4位という順位を高いと見るか、低いと見るかは判断の分かれるところであるが、上演数が多いことは確認できる¹⁴⁾。

いうわけではない。しかしおおよその傾向を把握することはできるので、本論の分析には使用可能なデータである。

- 13) 表2の数字は実際の上演数とは完全には一致しない。なぜなら『誰が何を演じたか?』に掲載される上演ランキング表では掲載数が限定されており、年によってはそこから外れる作品もあるからである。外れた作品の上演数は表2に算入されていない。
- 14) ドイツの研究文献や演劇批評では、シェイクスピア戯曲の中で『ハムレット』上演が最も多いと記されている。これが誤りであることがこの表3で客観的に確認できる。

表2 ドイツにおける作品別の上演回数ランキング
(1990/1991-2010/2011の21年間の合計)

| Nr. | 作 品 名 | 作 家 | 上演数 |
|-----|---------------------|------------------------|-------|
| 1 | 『ファウスト』 | ゲーテ | 7,818 |
| 2 | 『ある結婚のシーン』 | ロリオ | 7,560 |
| 3 | 『真夏の夜の夢』 | シェイクスピア | 7,155 |
| 4 | 『ロミオとジュリエット』 | シェイクスピア | 6,403 |
| 5 | 『三文オペラ』 | ブレヒト | 5,486 |
| 6 | 『賢者ナータン』 | レッシング | 5,475 |
| 7 | 『たくらみと恋』 | シラー | 5,447 |
| 8 | 『こわれがめ』 | クライスト | 5,402 |
| 9 | 『長くつ下のピッピ』 | リンドグレーン、アストリッド | 5,076 |
| 10 | 『ジャングル・ブック』 | キップリング | 4,738 |
| 11 | 『十二夜』 | シェイクスピア | 4,682 |
| 12 | 『レディース・ナイト』 | シンクレア／マッカーテン | 4,608 |
| 13 | 『ART』 | レザ | 4,116 |
| 14 | 『コントラバス』 | ジュースキント | 3,996 |
| 15 | 『ピノッキオの冒険』 | コッローディ | 3,977 |
| 16 | 『ハムレット』 | シェイクスピア | 3,816 |
| 17 | 『ここでは愛とはどんな意味?』 | ローテ・グリユッツェ | 3,464 |
| 18 | 『群盗』 | シラー | 3,015 |
| 19 | 『星の王子さま』 | サン＝テグジュペリ | 2,946 |
| 20 | 『ダイジェスト版シェイクスピア全作品』 | ロング／シンガー／ヴァイン フィールト | 2,921 |

* cf. Schauspiel-2. Schauspielwerke mit den höchsten Aufführungszahlen (作品別の上演回数ランキング)

*上演回数の集計は、ランクインした時の数字のみ

次に21年間の観客数のランキングを表3で確認し、上演回数ランキングと比較してみたい。

表3 作品別の観客数ランキング
(1990/1991-2010/2011 の21年間の合計)

| Nr. | 作品名 | 作家 | 観客数 |
|-----|------------------|----------------|-----------|
| 1 | 『三文オペラ』 | ブレヒト | 2,650,979 |
| 2 | 『ファウスト』 | ゲーテ | 2,579,010 |
| 3 | 『真夏の夜の夢』 | シェイクスピア | 2,370,946 |
| 4 | 『ロミオとジュリエット』 | シェイクスピア | 2,110,323 |
| 5 | 『長くつ下のピッピ』 | リンドグレーン、アストリッド | 2,057,121 |
| 6 | 『ジャングル・ブック』 | キップリング | 2,043,165 |
| 7 | 『賢者ナータン』 | レッシング | 1,893,485 |
| 8 | 『たくらみと恋』 | シラー | 1,212,346 |
| 9 | 『オズの魔法使い』 | ボーム | 1,189,344 |
| 10 | 『十二夜』 | シェイクスピア | 1,137,330 |
| 11 | 『山賊のむすめローニャ』 | リンドグレーン、アストリッド | 1,135,524 |
| 12 | 『こわれがめ』 | クライスト | 918,470 |
| 13 | 『大どろぼうホッツェンプロッツ』 | プロイスラー | 877,227 |
| 14 | 『ピノッキオの冒険』 | コッローディ | 875,132 |
| 15 | 『ハムレット』 | シェイクスピア | 847,929 |
| 16 | 『一週間、毎日土曜日』 | マール | 731,078 |
| 17 | 『レディース・ナイト』 | シンクレア／マッカーテン | 723,206 |
| 18 | 『雪の女王』 | アンデルセン | 723,152 |
| 19 | 『石油王子』 | マイ | 716,272 |
| 20 | 『オテロは怒ってはいけない』 | ルートヴィヒ、ケン | 708,277 |

* cf. Schauspiel-4. Schauspielwerke mit den höchsten Besucherzahlen (作品別の観客数ランキング)

* 観客数の集計は、ランクインした時の数字のみ

上演回数ランキングと同様にシェイクスピアの4作品がランクインし、『ハムレット』の15位というランクも上演回数ランクとほぼ一致している。ただ1位の『三文オペラ』の観客数の約25万人に比較すると、約8万5千人の『ハムレット』は少なく、上演回数ランキングよりもトップ

との差が大きいことが確認できる。「『ハムレット』上演は近年でも確かに人気はあるが、上演回数の割には客数が少ない」と観ることができる。

次に21年間のシェイクスピア上演回数のランキングの中での『ハムレット』の順位を表4で確認したい¹⁵⁾。

表4 作品別の上演回数ランキング (21年間の合計)
(シェイクスピアの全上演作品：1990/1991-2010/2011)

| Nr. | 題名 | 上演回数 | 観客数 |
|-----|---------------|-------|-----------|
| 1 | 真夏の夜の夢 | 7,167 | 2,556,897 |
| 2 | ロミオとジュリエット | 6,559 | 2,336,682 |
| 3 | 十二夜 | 4,934 | 1,710,728 |
| 4 | ハムレット | 4,499 | 1,539,822 |
| 5 | マクベス | 2,794 | 715,364 |
| 6 | じゃじゃ馬ならし | 2,438 | 753,928 |
| 7 | テンペスト | 2,246 | 585,009 |
| 8 | 空騒ぎ | 2,218 | 775,446 |
| 9 | オセロ | 1,989 | 639,052 |
| 10 | ヴェニスの商人 | 1,875 | 705,166 |
| 11 | お気に召すまま | 1,819 | 677,885 |
| 12 | リア王 | 1,811 | 660,306 |
| 13 | リチャード三世 | 1,342 | 399,996 |
| 14 | 尺には尺を | 1,086 | 349,423 |
| 15 | ウィンザーの陽気な女房たち | 957 | 201,661 |
| 16 | 間違いの喜劇 | 936 | 240,524 |
| 17 | 冬物語 | 734 | 244,694 |
| 18 | リチャード二世 | 418 | 153,769 |
| 19 | 恋の骨折り損 | 415 | 95,014 |
| 20 | タイタス・アンドロニカス | 346 | 88,372 |

* cf. Schauspiel-1a. Schauspielwerke alphabetisch nach Autoren (作家別の上演回数・観客数)

15) 表4のシェイクスピアの上演数は『誰が何を演じたか?』に記載された数字の総計である。表1から表3までのランキング表への掲載の有無とは関係しないので、上演の実数と見なしてよい。

表4を見るとシェイクスピア作品の人気作品についておおまかに、① 6,000回以上(2,000,000人以上)、② 4,000回以上(1,500,000人以上)、③ 2,000回以上(700,000人以上)、④ 1,000回以上(300,000人以上)、⑤ 1,000回以下(300,000人以下)という5グループに分けられることが分かる。上演総数と観客総数で4位の『ハムレット』はシェイクスピアの「悲劇」に分類される戯曲の中では最も人気が高いことが確認できる。

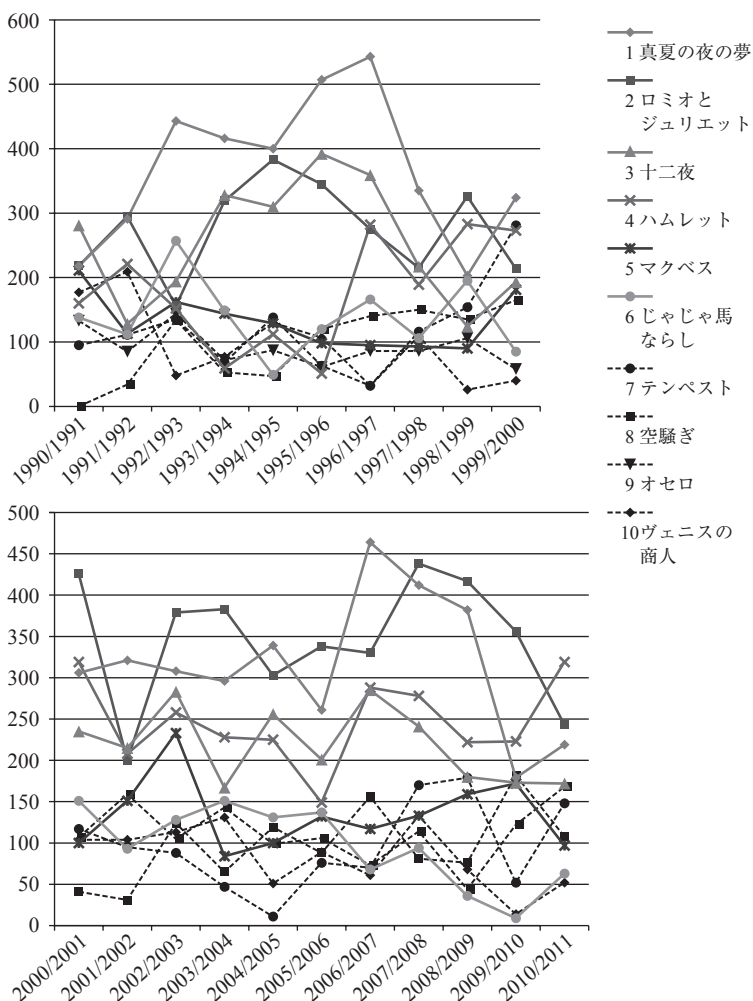
次に過去21年間のシェイクスピア各作品の各年度の上演数の経年変化をグラフ1に示し、『ハムレット』上演数の経年変化を確認したい。折れ線グラフの見やすさを考慮して上位10作品に絞っている。

グラフ1は各作品の上演数がシーズンごとに、かなり大きく変化していることを示している。その中で『ハムレット』上演は1990年代よりも2000年代に多くなり、150回から300回以上まで振れ幅は大きいものの、年に250回程度が多いことが分かる。2000年代になって『ハムレット』上演が増えた要因は、本論のデータ分析だけでは特定できない。推定できる要因としては、EU統合によって「個人と国家との関係の再検討」という観点、国際紛争の激化に伴って「復讐の是非とその克服の可能性の再検討」という観点、すなわち『ハムレット』解釈の主要な観点が、2000年代のドイツ人にとって重要性を増してきたことが挙げられる。

上演回数と観客数という点から見れば、2000年代のドイツにおける『ハムレット』の人気は1990年代に比べてむしろ高まりつつあるということがデータ分析の結果から分かった。次のこの人気が新たな演劇スタイルの創造とリンクしているのか否かを次の表7と表8で確認してみたい。何を基準として「新たな演劇の創造」と見なすかについて、一義的な定義はもちろんあり得ない。そこで本論では「客観性が比較的高いと思われる基準」としてベルリン演劇祭への招待回数、およびドイツ最大の演劇雑誌„Theater heute“（現代の演劇）のイヤー・ブックに毎年掲載される、演劇批評家による得票数を提示したい。ベルリン演劇祭に招待されるおおよそ10の舞台を決定するのは演劇批評家を中心とする選定委員会であり、

グラフ1 作品別の上演回数ランキング (21年間の合計)

(Shakespeareの作品 Top10の経年変化：1990/1991-2010/2011)



„Theater heute“ の投票者も有力新聞、演劇専門誌に寄稿する約 40 名の演劇専門家である。

表 5 からは、ベルリン演劇祭（1964 年～2014 年）50 年間の招待作品

表5 ベルリン演劇祭での招待作品の作家別割合
(1964-2014の51年間の合計)

| 期 間 | 作 家 | 招待回数 (合計) |
|-----------|---------|-----------|
| 1964-2014 | シェイクスピア | 37 |
| 1964-2014 | その他の作家 | 483 |
| 集 計 | | 518 |

* 1994、1996 はデータなし

表6 ベルリン演劇祭での招待作品別の招待回数の割合 (51年間の合計)
(シェイクスピア：1964-2014)

| Nr. | 作 品 名 | 招待回数 |
|-----|--------------|------|
| 1 | ハムレット | 7 |
| 2 | マクベス | 3 |
| 2 | オセロ | 3 |
| 4 | 冬物語 | 2 |
| 4 | リア王 | 2 |
| 4 | 尺には尺を | 2 |
| 4 | リチャード三世 | 2 |
| 4 | 空騒ぎ | 2 |
| 4 | 十二夜 | 2 |
| 10 | ヴェニスの商人 | 1 |
| 10 | テンベスト | 1 |
| 10 | 真夏の夜の夢 | 1 |
| 10 | ヘンリー四世 | 1 |
| 10 | ヘンリー六世 | 1 |
| 10 | リチャード二世 | 1 |
| 10 | ロミオとジュリエット | 1 |
| 10 | アテネのタイモン | 1 |
| 10 | タイタス・アンドロニカス | 1 |
| 10 | トロイラスとクレシダ | 1 |

* 1994、1996 はデータなし

総数の中でシェイクスピアの戯曲が占める割合が約7%と比較的多いことがわかる。表6からはシェイクスピアの招待作品総数の中で『ハムレット』の占める割合が、他のシェイクスピア戯曲に比べてとりわけ大きいことが分かる。つまりシェイクスピア戯曲のドイツにおける革新的な舞台上演は、主に「演出家演劇」(Regietheater)としての『ハムレット』上演が占めていることが推定できる。

表7の『ハムレット』演出家リストを見ると、1965年～1989年の25年間に演劇祭に招待されたのがブックヴィッツとグリューバーのわずか2名だけであり、他の5名は1990年以降の招待であることが分かる。この5名の中で戯曲再現型のドラマ演劇としての『ハムレット』を上演したのはツァデックひとりであり、他の4名は戯曲再現よりも舞台上演の独自性を前面に出すポストドラマ型の『ハムレット』上演を行っている。各上演の特徴については次章で説明したい。

次に„Theater heute“のイヤー・ブックに掲載された批評家による得票数について、多い順に掲載してみる。

表8を見ると『ハムレット』上演の得票数がどの演出家も多くはなく、得票数第1位になった『ハムレット』上演が40年以上にわたってひとつ

表7 ベルリン演劇祭での招待された『ハムレット』上演の年度と演出家
(1964-2014)

| 年度 | 作品名 | 演出家 |
|------|----------------|-------------------|
| 1965 | ハムレット | ハリー・ブックヴィッツ |
| 1983 | ハムレット | クラウス＝ミヒャエル・グリューバー |
| 1990 | ハムレット／ マシーン | ハイナー・ミュラー |
| 2000 | ハムレット | ペーター・ツァデック |
| 2001 | ハムレット | クリストフ・シュリンゲンジーフ |
| 2002 | ハムレット | ニコラス・シュテーマン |
| 2008 | ハムレット | ヤン・ボッセ |

* 1994、1996はデータなし

表8 批評家の得票数ランキング・演出（演出家別・43年間の合計）
 （シェイクスピアの全演出作品：1970/1971-2012/2013）

| 順位 | 演出家 | 作品名 | 批評家の 得票数 (合計) |
|----|-------------------|-------|---------------------|
| 5 | ニコラス・シュテーマン | ハムレット | 4 |
| 7 | ベーター・ツァデック | ハムレット | 3 |
| 12 | B・K・トラージェレーン | ハムレット | 2 |
| 12 | ヤン・ポッセ | ハムレット | 2 |
| 12 | ユルゲン・ゴッシュ | ハムレット | 2 |
| 23 | アンドラース・フリクセイ | ハムレット | 1 |
| 23 | ベンノ・ベッソン | ハムレット | 1 |
| 23 | クリストフ・シュリンゲンズイーフ | ハムレット | 1 |
| 23 | フランク＝パトリック・シュテッケル | ハムレット | 1 |
| 23 | ハイナー・ミュラー | ハムレット | 1 |
| 23 | クラウス＝ミヒャエル・グリューバー | ハムレット | 1 |
| 23 | リヴピサ・リステイチ | ハムレット | 1 |
| 23 | ベーター・ツァデック | ハムレット | 1 |
| 23 | ロジャー・フォントーベル | ハムレット | 1 |

* cf. Die Höhepunkte des Jahres（批評家が投票した作品・演出・劇場などの一覧表）

* 1973/1974 はデータなし

* 「順位」は各年度の得票数の順位

も無い、という意外な事実が分かる。つまりベルリン演劇祭に招待された『ハムレット』上演は比較的多いものの、演劇批評家がとりわけ高く評価する『ハムレット』上演は、過去40年間は皆無なのである。表9と表10を併せて分析すると、演劇批評家が斬新な舞台として評価できる『ハムレット』上演は、過去50年にわたって無かったことが分かる。つまりドイツでの『ハムレット』上演は上演数、観客数が多い一方で、演劇スタイルを革新するような上演は過去50年間無かったという結果が導かれるのである。このようにシェイクスピア戯曲の上演の中で最も受賞数・得票数の多い『ハムレット』ですら、戦後ドイツ演劇の革新にはあまり寄与してこ

なかったのである。

III. 近年の『ハムレット』上演とポストドラマ演劇

1970年代以降、ドイツ、ヨーロッパ諸国とアメリカの舞台芸術の分野では、戯曲再現型のセリフ劇の衰退と上演主体型のパフォーマンス・アートの台頭が大きく進んだ。ドイツではピナ・バウシュのタンツ・テアター、日本では鈴木忠志や寺山修司のアングラ小劇場や土方巽の暗黒舞踏、アメリカではロバート・ウィルソンのヴィジュアル・シアターなどがその代表例として挙げられる。欧米演劇のこうしたパラダイム転換は、欧米の演劇学の分野では1990年代以降、「パフォーマンス的転回」(performative turn, performative Wende)と呼ばれている¹⁶⁾。この転換を受けてドイツの演劇学では1990年以降、演劇学者のハンス＝ティース・レーマンが普及させた「ポストドラマ演劇」という用語、エリカ・フィッシャー＝リヒテが理論化した「パフォーマンス性」という概念が広く用いられるようになってきている。レーマンとフィッシャー＝リヒテの理論は広義のパフォーマンス・アートを分析の主な対象としているが、セリフ劇の上演の場合にもそのポストドラマ化、パフォーマンス性の強化が1990年以降に進んできている。それを端的に示すのが、1980年代以降にベルリン演劇祭に招待された演出家の顔ぶれの変遷である。それを下記の表9表10表11に示したい。

1980年代にはパイマン、シュタイン、ボンディら斬新な戯曲解釈によるドラマ演劇の上演を得意とする演出家が上位にいる。その一方でバウシュ、ウィルソンなどのポストドラマ演劇の振付家・演出家もランクインしている。全体的には1980年代はまだ、演出家主導のドラマ演劇の時代と見ることができる。1990年代になるとカストルフ、マルターラー、シュレーフなど戯曲を大胆に改作して舞台上演の独自性を前面に出すポストド

16) エリカ・フィッシャー＝リヒテ、中島裕昭 他訳：『パフォーマンスの美学』、論創社、2009。22頁以降の「パフォーマンス的転回」の解説を参照。

ラマ演劇を得意とする演出家が上位を占めるようになる。このように、ポストドラマ演劇の優勢が明らかとなった1990年代は、ドイツ演劇史の大きな転換点だったことが分かる。2000年代になるとカストルフ、マルターラー、タールハイマー、クラーゲンブルク、シュテーマンなど、ポストドラマ系の演出家がさらに優勢になる一方で、戯曲と俳優の身体性を共に活かしたゴツシュの評価がとりわけ高いことが分かる。1990年代のポストドラマ演劇の台頭への反動として、2000年代には一種のドラマ演劇への回帰があったことも推測できるデータである。全体として見るとドイツ演劇が1990年代以降、ポストドラマ演劇優勢の時代に入ったことが分かる。2000年代以降に斬新なイプセン上演やシェイクスピア上演によって、フランス、イギリス、アメリカ、オーストラリア、ノルウェーなどでドラマ演劇の革新者としての名声を確立したオスターマイヤーが下位にしから

表9 ベルリン演劇祭・招待回数（演出家別）（1980-1989）

| Nr. | 演出家 | 招待回数(合計) |
|-----|-------------------|----------|
| 1 | クラウス・パイマン | 10 |
| 2 | ルック・ボンディ | 5 |
| 3 | ユルゲン・フリム | 4 |
| 3 | マティアス・ラングホフ | 4 |
| 3 | ペーター・シュタイン | 4 |
| 3 | ペーター・ツァデック | 4 |
| 7 | アレクサンダー・ラング | 3 |
| 7 | デイヴィッド・ムシャラー＝サモライ | 3 |
| 7 | ハンス・ノイエフェルス | 3 |
| 7 | ハンスギェンター・ハイメ | 3 |
| 7 | ユルゲン・ゴツシュ | 3 |
| 7 | クラウス＝ミヒャエル・グリューバー | 3 |
| 7 | ピナ・バウシュ | 3 |
| 7 | レインヒルト・ホフマン | 3 |
| 7 | ロバート・ウィルソン | 3 |

表 10 ベルリン演劇祭・招待回数（演出家別）（1990-1999）

| Nr. | 演 出 家 | 招待回数(合計) |
|-----|-----------------|----------|
| 1 | フランク・カストルフ | 6 |
| 2 | アンドレア・プレト | 4 |
| 2 | クリストフ・マルターラー | 4 |
| 4 | アンドレアス・クリーゲンブルク | 3 |
| 4 | ヨハン・クレスニク | 3 |
| 4 | アイナー・シュレーフ | 3 |
| 4 | ジョージ・タボーリ | 3 |
| 4 | レアンダー・ハウスマン | 3 |
| 4 | ルック・ボンディ | 3 |
| 4 | トーマス・ラングホフ | 3 |

表 11 ベルリン演劇祭・招待回数（演出家別）（2000-2009）

| Nr. | 演 出 家 | 招待回数(合計) |
|-----|-----------------|----------|
| 1 | ユルゲン・ゴッシュ | 8 |
| 2 | クリストフ・マルターラー | 7 |
| 3 | ミヒャエル・タールハイマー | 6 |
| 4 | アンドレアス・クリーゲンブルク | 5 |
| 4 | フランク・カストルフ | 5 |
| 4 | セバスチャン・ニュープリング | 5 |
| 4 | シュテファン・プッファー | 5 |
| 8 | ニコラス・シュテーマン | 4 |
| 9 | アルミン・ベトラス | 3 |
| 9 | デイミター・ゴツチェフ | 3 |
| 9 | ヤン・ボッセ | 3 |
| 9 | シュテファン・キミツヒ | 3 |
| 9 | トーマス・オスターマイヤー | 3 |

ンクインしていないことも、ドイツにおけるドラマ演劇の衰退を示している。

こうした状況の中で1990年代以降のドイツにおける『ハムレット』上演史を検討してみると、これをドイツと世界各国の舞台芸術のポストドラマ化の一環と捉えることができる。この間にベルリン演劇祭に招待された『ハムレット』上演は表7に示した通り、ハイナー・ミュラー、ペーター・ツァデック、クリストフ・シュリンゲンジーフ、ニコラス・シュテーマン、ヤン・ボッセの演出によるものである。それぞれの演出の特徴を要約して紹介してみよう¹⁷⁾。

1) ハイナー・ミュラー演出（ベルリン・ドイツ劇場、1990年初演）

『ハムレット』原作に、ミュラーの演劇テキスト『ハムレットマシーン』を断片的に挿入した上演。ハムレット役は東ドイツの名優ウルリッヒ・ミュエ。ハムレットの母国デンマークの崩壊とミュラーの母国東ドイツの崩壊とをリンクさせた点で、強い社会性とアクチュアリティを獲得した。溺死したオフィーリアが最終幕では甦り、死んだハムレットを聖母のように抱きかかえる。フォーティンプラスは、共産主義社会よりもさらに冷徹な資本主義社会の大銀行の社長として登場する。死から蘇ったハムレットは、今度は資本主義社会の冷血な管理者となる。ハムレットの変節に再び絶望したオフィーリアは深海に沈み、呪詛の言葉を放つ。原作戯曲の断片化、改作テキストの挿入、原作とは直接関係の

-
- 17) 本論の記述に用いた『ハムレット』上演ビデオは下記の通りである。
- ハイナー・ミュラー：『ハムレット／マシーン』（Hamlet/Maschine）1994年のベルリン・ドイツ劇場での再演ビデオ（ベルリン自由大学演劇研究所蔵）
 - クリストフ・シュリンゲンジーフ：Hamlet-This is your family, 2004年のチューリッヒ州立劇場上演の市販DVD、Filmgalerie 451, 2012
 - ニコラス・シュテーマン：『ハムレット』、ベルリン演劇祭招待上演のテレビ録画（同研究所蔵）
- ツァデックとボッセの上演については„Theater heute“と主要新聞の劇評を資料として用いた。

ないダンスと音楽のシーンの導入など、ポストドラマ性の強い演出である。

2) ペーター・ツァデック演出（ウィーン・ブルク劇場、1999年初演）

主役に女優を起用した「女ハムレット」の現代版。ハムレットは1970年代からペーター・シュタインの「ベルリン・シャウビューネ」で活躍してきた、ドラマ演劇の名優アンゲラ・ヴィンクラー。ヴィンクラーのハムレットの名演が高く評価された、いわゆる「俳優の演劇」(Schauspielertheater)である。クローディアス役にotto・ザンダー、ガートルート役にエファ・マッテスというドイツ演劇界におけるドラマ演劇の名優を起用したスター俳優中心の上演であった。ドイツ最大の高級誌『シュピーゲル』(Der Spiegel)には次のような劇評が掲載されている。

観客の度肝を抜くようなスペクタクル性は、この演出には全くない。(…) 舞台の登場人物としてのアンゲラ・ヴィンクラーの特質となっているもの、危うさを感じさせるほどまでの独自のオーラを彼女に与えているもの、それは徹底的な寄り添いである¹⁸⁾。

ヴィンクラーの演技が高く評価され、原作にも大きな変更を加えていないツァデック演出の『ハムレット』は、基本的には俳優の演技を重視した良質のドラマ演劇とみなすことができる。

3) クリストフ・シュリンゲンジーフ演出（チューリッヒ州立劇場、2001年初演）

この演出はネオナチ団体から離脱しようとしている若者をハムレット役として起用し、チューリッヒ市での街頭上演も行いながら、スイスの若者のネオナチ化、スイス国民の政治的保守性をアイロニカルに批判し

18) „Der Spiegel“ 1999, Nr. 22, S. 231-232

た政治性の高いものである。上演中に観客が舞台に怒りをぶつけることを織り込み済みであり、ハプニング性の高い上演となっている。『シュピーゲル』のオンライン版の劇評には次のように記されている。

市の中心部で彼（シュリンゲンジーフ：訳者）はスイス民族党の禁止を訴えた。この党のチューリッヒ代表であるクリストフ・ブロッハーはヨーロッパを批判するポピュリストとして有名となった人物だ。政党すべてによって構成されるという伝統を持つベルン市政府に参画するスイス民族党は「国民を扇動している」、という文書を記したパンフレットをシュリンゲンジーフは街頭で配布した¹⁹⁾。

上演のハプニング性、上演空間における俳優と観客との論争の重視など、シュリンゲンジーフ演出『ハムレット』は、ポストドラマ演劇の主要な特徴を示している。

- 4) ニコラス・シュテーマン演出（ハノーヴァー州立劇場、2002年初演）
- テレビ局の撮影スタジオのような舞台空間の設定、ビデオカメラを用いて俳優のリアルな演技とそのヴァーチャル映像を並置するテクニック、子供じみた自爆テロリストとしてのハムレット像の提示など、原作を解体して新しい解釈の『ハムレット』を打ち出した演出である。ハムレット役は当時の若手の名優フィリップ・ホーホマイル（Phillip Hochmair）。戯曲を中断する舞台上での生演奏、上演中にビデオカメラで映したヴァーチャルな映像の舞台上での同時投影、原作戯曲の断片化など、シュテーマンはポストドラマ演劇の手法によって著名な演出家である。2014年には静岡芸術劇場で『ファウスト』の客演を行っている。この『ファウスト』演出も、生演奏、ビデオ映像、原作戯曲の断片化、同じセリフの繰り返しなどを多用したポストドラマ性の高い演出であっ

19) „Der Spiegel“ 2001年4月26日版「文化欄」

た。

5) ヤン・ボッセ演出 (チューリッヒ州立劇場、2007年初演)²⁰⁾

舞台と観客席が一体となった体育館のような舞台装置、現代風の衣装、子供じみた大量殺人者としてのハムレットなどを特徴とする上演である。ハムレット役は近年、名優としての評価を確立したヨアヒム・マイヤーホフ (Joachim Meyerhoff)。マイヤーホフの名演が話題となった点ではこの上演もまた、ツァデック演出の『ハムレット』同様に「俳優の演劇」という性格を持つ。複数の劇評を比較するとボッセの演出よりも、マイヤーホフの演技に対するコメントが多い²¹⁾。私自身が観劇していないので確定はできないのだが、劇評から判断する限りでは、ミュラーやシュテーマンの演出ほどではないにしても、俳優と観客の双方向のコミュニケーションを取り入れた点、舞台の物質性を強調した点などではポストドラマ性の高い上演であると判断できる。

1990年代にベルリン演劇祭に招待され、„Theater heute“誌の批評家ポイントを獲得した上記五つの上演のうち、ツァデック以外のものはポストドラマ性の高い上演であることが分かる。18世紀以来、ドラマ演劇の王者としてドイツ演劇界に君臨してきたシェイクスピア戯曲も、1990年代以降の斬新な演出について見るとはっきりとポストドラマ化しているのである。

20) この上演の舞台録画の一部、またボッセのインタビューはドイツ・フランス共同テレビ局である arte の次のサイトで視聴することができる。<http://www.art-tv.ch/248-0-Schauspielhaus-Zuerich-Hamlet.html>

21) ドイツの劇評サイトとしては [nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) が最も知られている。また他紙の劇評のダイジェスト版を掲載している。本論ではボッセ演出『ハムレット』の下記のサイトを参照した。ちなみに [nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de) の演劇批評家アリアーネ・フォン・グラッフェンリド (Ariane von Graffenried) による評価は低い。さまざまなハムレット像を提示する一方で、演出全体のコンセプトがはっきりしないというのがその理由である。http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=66:hamlet-jan-bosse-inszeniert-mitmachttheater&catid=65:schauspielhaus-zuerich

1990年以降の欧米の舞台芸術の潮流を概観すると、ポストドラマ演劇の主なジャンルは、シェイクスピア、イブセン、チャーホフ、ブレヒトなどの戯曲の大胆な改作上演ではなく、アメリカのゲリラ・ガールズによる女性差別批判のジェンダー・パフォーマンス、日本のダム・タイプによるマルチメディア・パフォーマンス、ココ・フスコとグリエルモ・ゴメス＝ペーニャによるポストコロニアル・パフォーマンスなどのパフォーマンス・アートの方である²²⁾。ポストドラマ的な上演とはいえ、シェイクスピアの戯曲を用いている限りは『ハムレット』上演はドラマ演劇の枠から完全に外れることはできない。従って今後の世界各国、特に非ヨーロッパ圏の新たな演劇スタイルの創造に、シェイクスピア戯曲とその上演が大きく寄与することは期待できない。その一方で井上ひさしが『天保十二年のシェイクスピア』で試みたように、シェイクスピア戯曲を素材として新たな戯曲ないしは演劇テキストが創造されることは今後も期待できる。つまりブレヒトが唱えた「素材価値」(Materialwert)としてのシェイクスピア戯曲は、世界各国で今後も再利用されてゆくことが予想できる。パフォーマンス的転回以後の舞台芸術のポストドラマ化が今後もさらに進展すると仮定すれば、演劇テキスト、身体表現、ダンス、音楽、舞台装置などを上演要素として総合的に編み合わせる(interweave, verflechten)上演スタイル創造の試みが世界各地で続いてゆくことになる²³⁾。となれば今後の世界の舞台芸術における『ハムレット』を始めとするシェイクスピア戯曲上演の位置づけは低下してゆくことになろう。

-
- 22) パフォーマンス・アートの展開については、アメリカの代表的演劇学者であるマーヴィン・カールソンの下記の文献参照。ドイツ演劇史の研究者であったカールソンがパフォーマンス論を執筆すること自体が、演劇学のパフォーマンス的転換を示している。Carlson, Marvin: Performance a critical introduction, 2004, New York
- 23) パフォーマンス・アートの編み合わせによる文化のハイブリッド化については、フィッシャー＝リヒテの下記の書により詳細な説明がある。エリカ・フィッシャー＝リヒテ、山下純照 他訳：演劇学へのいざない、第7章「1970年代以降の上演における諸文化の編み合わせ」、208頁以降、国書刊行会、2013

(本論は科学研究費助成事業「基盤研究 (C)」、課題名「ポストドラマ演劇における上演と戯曲の相互照応関係の研究」、また中央大学「特定課題研究」、課題名「演劇におけるユートピア観とパフォーマンス性の相互関係の研究」に対する補助金を受けて執筆されたものである)

