

『NINAGAWA 十二夜』の鏡：シェイクスピアと 歌舞伎の比較演劇研究

服部 厚子

鈴鹿医療科学大学 保健衛生学部 放射線技術科学科

はじめに

1991年東京で開催された第5回国際シェイクスピア学会は「シェイクスピアと文化的諸伝統」をテーマに掲げ、日本におけるシェイクスピア受容に焦点をあてた。以来西洋の演劇を手本にした新劇の流れをくむ翻訳劇としての上演の他に、日本人作曲家によるミュージカルやオペラの上演、能や狂言、歌舞伎の伝統を取り入れた演出や翻案がさかんに行われるようになってきた。

そのような演出を行ってきた演出家の一人である蜷川幸雄は、1974年の『ロミオとジュリエット』（日生劇場）に始まり、シェイクスピア劇の演出を多く手がけ、『ハムレット』『マクベス』『リア王』『ペリクリーズ』等に歌舞伎や文楽等の日本の伝統芸の様式や衣装を取り入れ、挑戦的な試みを行ってきた。また、蜷川はイギリスのロイヤル・シェイクスピア劇団の公演を演出した唯一の日本人演出家であるが、2005年7月に歌舞伎座で『NINAGAWA 十二夜』（以下『NINAGAWA』）を初演出した。

2005年は「坂田藤十郎」という大名跡の231年ぶりの復活や、中村勘三郎の襲名などがあり、歌舞伎が脚光を浴びた年でもあった。現代は「演出家の時代」と

いわれ、渡辺えり子、野田秀樹、串田和美など現代劇の演出家たちがこぞって歌舞伎の演出を手がけている。一方、伝統芸の修行を積んだ栗田芳宏が歌舞伎役者を起用してシェイクスピア劇を能舞台で演出している。『NINAGAWA』の上演は、主役をつとめた尾上菊之助がレパートリー化できる新作歌舞伎を考え続け、『十二夜』を選び、自ら蜷川に演出を頼んだ結果という。歌舞伎座「七月大歌舞伎」で通し狂言として昼夜同一演目で上演するのはかなり異例のことである。

本稿はシェイクスピア劇と歌舞伎の双方に焦点を当て、この上演の文化的背景とその意義を考察する比較演劇の試みである。

歌舞伎とシェイクスピア

歌舞伎と日本におけるシェイクスピア劇が歴史上交差する点を、河竹登志夫氏の研究書等を参考にして概観してみたい。

歌舞伎は、出雲大社の巫女で阿国と名乗る女性が京都で念仏踊りを演じた1603年に誕生したと言われていた。現在の「歌舞伎」は宛字であり、元々は「傾奇」、つまり流行を先取りする逸脱したファッションを指す言葉であったという。女性芸人の舞台への登場や女装の男性などの性の倒錯などにより、阿国歌舞伎は風俗

を乱すものとして危険視され、わずか26年で消えている。1603年は、シェイクスピアの『ハムレット』の初版本が第1四つ折り本で出版された年である。歌舞伎の発生とシェイクスピアが生きて活躍した時代は重なっている。

孤島を舞台に新勢力と旧勢力の権力争奪をモチーフにしているシェイクスピアの『テンペスト』(1611-12)には、新世界に目を向けつつあった当時のイギリスの政治的な無意識が反映されている。宗教改革や人文主義の復活、東方貿易などによって宗教観や世界観が大きく変わりつつある時代であった。その時代の余波を受けて、安土桃山時代の日本でも多くのイエズス会伝道師たちが各地を訪れ布教活動を行っていた。トマス・ライムス(Thomas F. Leims)は、彼らが折々に少年たちに聖歌を歌わせたり典礼劇を催させたりした記録を調べ、それが歌舞伎の発生にも影響を与えたことを論じている(289-332)。阿国が江戸で歌舞伎を演じたとされるのが1608年、幕府によるキリシタン禁止令は1603年である。国際交流が盛んになり、南蛮文化が栄えた頃に歌舞伎は生まれ、流行した。

その後阿国歌舞伎は若衆歌舞伎に代わり、女形が登場する。歌舞伎は親や君主の仇討ちから男女の恋物語まで多岐に及ぶテーマを、能・狂言・文楽のテキストから、或いは、平家物語などの歴史物語のなかから時代の好みに合うよう翻案して庶民に提示した。歌舞伎は、それが上演された時代の風俗を映し出す現代劇として、町民文化となった。

明治に入り、政府の欧化政策や「芝居御論」による介入・脚本検閲によって歌舞伎の脚本も上演形態も変化を被った。芝居は教化の具とされ、それまでの荒唐無稽な筋立てや色恋沙汰のテーマが斥けられ、歴史や忠義忠孝の物語に取って代わったのである。一方、西洋の物語にヒントを得た、所謂西洋種新作も競演された。1875年(明治7年)『ハムレット』は仮名垣魯文により西洋歌舞伎『葉武烈士』として翻案され新聞に掲載された。後に手直しされ、歌舞伎として上演されたのはその100年後の1991年である。『ベニスの商人』は、まず1886年(明治18年)に『人肉質入裁判』と

して小説に翻案され、その後『何桜彼桜銭世中(さくらどきぜにのよのなか)』として歌舞伎で上演された。また自由民権運動がおこり暗殺事件が取りざたされる頃に、『ジュリアスシーザー』は『自由太刀余波鋭鋒』(1902)として上演された。明治期の歌舞伎の側からのシェイクスピア劇は時代の要請に合わせて翻案の形で受容されたのである。

明治から大正にかけて、外来の劇団によるシェイクスピア劇が在留外国人のために横浜ゲーテ座で上演されたことは、升本匡彦氏の研究によって明らかにされている。大場建治氏が指摘するように(22-47)、外国人による上演を観たり外国での見聞を深めたりした人々が、イブセン(Henrik Ibsen, 1826-1926)らによる自然主義・写実主義による西洋演劇を範として翻訳劇の上演を試みるようになった。坪内逍遙や小山内薫らによる新劇運動もその一つである。能・歌舞伎・文楽などの日本の伝統芸は約束事や様式を用いて劇世界を提示するが、当時の西洋演劇は、登場人物に心理による肉付けをし、舞台上で現実を再現しようと試みるものであった。大正時代になると歌舞伎は他の演劇運動に押され気味になり、主に伝統芸の継承に力を注ぐようになる。歌舞伎のアイデンティティを守ることが歌舞伎存続に必要と考えたのであろう。この間に、歌舞伎俳優によるシェイクスピア劇は翻案ものとしてではなく翻訳劇として上演された。おそらく、西洋古典であるシェイクスピアはむやみに変えるべきではないと考え、歌舞伎の様式で演じようとはしなかったのであろう。

第2次大戦後から1960年頃まで、シェイクスピア劇上演も復興期を迎え、新劇の流れをくむ劇団や商業演劇の場で多く上演された。悩めるハムレットなど、登場人物に感情移入を行い、劇的現実を合理的かつリアルに描く演劇形態が一般的であった。俳優は「役を生きる」必要があった。ロマン派から近代リアリズムまでの演劇観には、劇中人物の性格と行動が一致して合理性を帯び、観客もそれを追体験するという考えが通底している。

1960年代、リアリズムに価値を置く新劇や商業演劇

に対抗してアングラ小劇団が登場する。寺山修司（天井棧敷）、唐十郎（状況劇場）などとともに一翼を担ったのが蜷川幸雄（櫻社）である。彼らは劇中の現実に揺さぶりをかけて真実の意味を問い直した。劇中に異化作用を持ち込んだのである。その際ヒントにしたのが人間の身体であり、日本の古典芸能であった。蜷川は前近代的な日本と西洋の演劇は通底すると考えたのである。

当時イギリスのロイヤル・シェイクスピア劇団などもシェイクスピア上演のあり方を模索していた。そこに一つの方向を示したのが、ポーランド人ヤン・コット（Jan Kott, 1914～）の『シェイクスピアは我らの同時代人』（1961）である。シェイクスピア史劇に「歴史という巨大なメカニズムのすがた」を見るコットは、「歴史上の名前や、史実に対する文字通りの忠実さなどは、どうでもよい。状況が真実なのだ。」（20）と、述べている。世界の枠組みと表象との関係が論じられ始めた時代であった。ミッシェル・フーコー（Michel Foucault, 1926-1984）は『言葉と物』（1966）において、ベラスケス（Velasquez, 1599-1660）の名画「侍女たち」（1656）における、鏡に反射し交錯する視線の分析からはじめて、西洋近代における知の形式と権力の相互関係を論じた。シェイクスピア劇の上演が多様化したのは当然の帰結である。現代服で演じるにせよ、古典的に演じるにせよ、上演には演劇に携わる人たちの演劇観・世界観が反映されているのである。

蜷川とシェイクスピア

1974年に商業演劇に移った蜷川は、その後多くのシェイクスピア劇の演出を手がけている。

『NINAGAWA マクベス』（1980）は、時と場所を安土桃山に置き換え、衣装も日本的であったが、役名と台詞（小田島雄志訳）はそのままで、舞台装置に仏壇と桜を効果的に用いて上演された。蜷川はシェイクスピア上演に関するインタビューのなかで、ジャパネスクな上演と言われるのは心外であること、シェイクスピアを普通の日本人観客に理解可能な形で提示するために日本の古典芸能の方法を借りてきていること、自

分とシェイクスピア世界のつながりを模索し、提示するためにいろいろな方法を用いていること、等を述べている（Minami Ryuta, Ian Carruthers, John Gillies 210-19）。彼は、西洋の古典劇を西洋演劇のコピーとして演じるのではなく、日本の古典劇の様式を手法として意識し、新しいイメージやヴィジョンを生み出そうとしているのである。

蜷川は、教養主義的な文化規範となっているシェイクスピアを上演するために、「いったん偉大な芸術作品の座から引きずり落とす必要」があると考え、舞台に向かう姿勢を次のように述べる。「舞台は世界の鏡である。私たちの鏡はあらかじめ粉々に壊れていた、というのが、大袈裟にいうと、この20世紀末に演劇に携わる者に課せられた、宿命である様にも思えるのです。私たちの仕事はその壊れた鏡の破片を集めて、世界を再構築することでした」（21-36）。

「演劇とは自然に向かって鏡を掲げることだ」（3幕2場）は、ハムレットが旅役者たちに向かって述べる有名な台詞である。これは文脈から切り離されて、演劇とは物事があるがままに描くことだという写実主義の演劇論として解釈されることが多いが、この劇中劇は、デンマーク王であった父の死の謎を解くために演じられるものである。ハムレットが「演劇は隠された真実を明らかにする装置である」と考えているように、蜷川もまた考えているのであろう。

蜷川は舞台前面の鏡の装置を『マクベス』『ペリクリーズ』上演で、百合の絵が描かれている鏡張りの襖を『恐怖時代』（1985）で用いた。エピソードの断片を集めて歴史を描く手法は、アンドレイ・タルコフスキー監督の『鏡』（1974）に通底する手法で、蜷川や『十二夜』の音楽担当の作曲家である笠松泰洋はこの映画に影響を受けていると思われる（高橋豊 168-9）。

『NINAGAWA』の幕が開くと、舞台前面と上手、下手後方に三枚の巨大なハーフミラーが張り巡らしてある。前面が明るいときその鏡に歌舞伎座の観客席が映し出され、見慣れた額縁舞台の歌舞伎座の空間は広がり、円形劇場の異空間に早変わりする。主体と客体が容易に入れ替わり、観客は見る存在であると同時に見

られる存在となり、虚構世界に取り込まれていく。歌舞伎座の棧敷席やバロック劇場の王座などは視線を集めるように作られているが、鏡の装置によって劇場空間内に中世からのテアトルム・ムンディ「世界は劇場である」の世界観が再現され、蜷川の提示するシェイクスピアの世界に観客は誘われるのである。

鏡と『十二夜』

『十二夜』は、鏡に映る外見と鏡が明かす真実という、アイデンティティのもたらす騒動とその收拾を描いた喜劇である。船の難破で双子の兄と別れた妹のヴァイオラは、イリリアに流れ着き、そこで兄を手本に男装して小姓シザーリオと名乗り公爵オーシーノーに仕える。次の引用は、令嬢オリヴィアのもとに遣わされたシザーリオが、公爵の熱い想いを伝える台詞である。

Make me a willow cabin at your gate,
And call upon my soul within the house;
Write loyal cantons of contemned love,
And sing them loud even in the dead of night;
Hallow your name to the reverberate hills,
And make the babbling gossip of the air
Cry out "Olivia!" O, you should not rest
Between the elements of air and earth
But you should pity me!

(I v. 267-76)

ナルキッソス神話には、人間の認識の道具としての鏡が深く関わっている(メルシオール＝ボネ 65-111)。ナルキッソスは、森のニンフ、エコーの愛を無視したために罰せられ、水底に映った自分の影を愛の対象にする。一方エコーは、恋に焦がれて、声のみの存在となる。オリヴィアは、自分の美しさを一つ一つ挙げて目録にするほど気位が高く、公爵を無視し続けている。恋の使者役となったシザーリオは、ナルキッソスの神話を暗示しながら、ナルシズムに浸るオリヴィアの目を公爵に向けさせようとするが、逆に一目惚れされてしまう。ヴァイオラは密かに公爵を愛しており、架

空の妹に託してその愛を語るが、恋に恋する公爵には訴えが届くはずもない。出口のない恋の三角関係は、認識の欠如が原因でできあがるのである。

オリヴィア邸の自惚れの強い執事マルヴォーリオを巡るプロットにも鏡は深く関わっている。カスティリオーネ(Baldassare Castiglione 1478-1529)の『君主論』(1528)は1561年に英語に翻訳され、上昇志向のイングランド宮廷人のバイブルとなっていたが、そこには、宮廷人は自分の理想を思い描き、自分自身と理想像とを重ね合わせなければならない旨が論じられている(66-67)。当時鏡は、人間にとって自己を知り客観化するための他者の目として、貴族たちにとって贅沢ではあるが身繕いのために欠かせない道具であった(Jardine 55)。

マルヴォーリオは、主人のオリヴィアと身分違いの結婚によって貴族になることを夢み、庭で自分の分身たる影に向かってこっそり礼儀作法の稽古をする。このエピソードは、彼が鏡を持つ身分でなく、自意識過剰で自己を客観化することのできない類の人間であることを暗示している。謹厳実直に見せながら、実は尊大なマルヴォーリオを、オリヴィアの叔父や使用人たちは、オリヴィアの筆跡に似せた偽手紙を落としてからかう。彼は手紙の外見に瞞されオリヴィアに愛されていると信じ、〈愛〉の表象たる黄色のストッキングを身につけ伊達者を気取るが、実はストッキングは〈妄想〉の表象である。この様子は、家人たちの余興として一種の劇中劇形式になっている。『NINAGAWA』において、この場は鏡を背景にした枯山水風の庭で演じられ、隠れている人物が鏡に映って観客に見える仕組みとなっている。鏡の装置はメタシアター的なこの場の本質をとらえている。マルヴォーリオだましの場における演劇性についてシェイクスピアは家人のフェービアンに、「こんなのが舞台上演されたら、あんまりばかばかしい作り話だって文句をつけるところですよ。」(3幕4場)と語らせている。『マクベス』の「人生は愚か者の芝居にすぎない」(5幕5場)という「テアトルム・ムンディ」の思想が一貫して流れているが、『十二夜』ではそれが鏡によって映し出され、認

識のズレが笑いの対象にされている。

古来より人間は鏡を通して自分の姿を発見して自己をよりよく知るばかりでなく、目に見えるものを超えて目に見えない視点まで手に入れることができると考えていた。人は鏡の中をのぞき込むとき、鏡の後方より他者が現れたり、その向こうに表面を突き抜けて異空間が広がっていたりするように錯覚することがある。蜷川はこの広がりを劇空間に導入したのだが、これはキリスト教の伝統と結びついている。

わたしたちは、今は、鏡に映して見るようにおぼろげに見ている。しかし、その時には、顔と顔を合わせて、見るであろう。わたしたちの知るところは、今は一部分にすぎない。しかしその時には、私が完全に知られているように、完全に知るであろう。

「コリント人への第一の手紙」13章12節

地上の万象は神のヴィジョンに対する媒体であるという考えは、おぼろな鏡がその発端であり、「キリストの啓示神学の根本」（川崎寿彦 23-24）である。「十二夜」とは1月6日の神の顕現を祝うキリスト教の祭りの時であるが、同時に12日間続いた御子誕生の祝祭の終わりを告げるときでもある。

『十二夜』の最終幕、それまで離ればなれになって混乱を引き起こしてきた双子の兄妹再会の場には、前述の「コリント人への第一の手紙」に対するアレルギーが見られる。

One face, one voice, one habit, and two persons,
A natural perspective, that is and is not!
(V.i. 216-7)

一連の騒動の原因は登場人物たちが認識を欠き騒動の全体像を知らなかった点にある。台詞中の“natural perspective”は、“the glass seems true”（V.i. 265）から判断して、自然界にある鏡の一種であろう。この場にセバスチャンは、トービーらを諫めるために剣を振

りかざして登場した。彼の登場が騒動を回収し、救いをもたらしたのだから、バーバラ・ルワルスキ（Barbara K. Lewalski）のタイポロジカルな読みは可能であろう。ただ、パロディー仕立ての救世主登場において観客が「そうであってそうでない」という劇中の虚構を〈真実〉と引き受けるかどうかには大いなる〈真実〉の顕現はかかっている。

劇中では、職業的道化のフェステが、他人を笑いものにすると同時に自分をも客観化して人々に生の意味を問い、愚かさを教えている。フェステは「阿呆な利口者たるよりは利口な阿呆者たれ」（1幕5場）と語り、言葉を反復しながら意味をずらしていくが、このレトリックは鏡の反復の言語化である。オランダの人文学者デジデリウス・エラスムス（Desiderius Erasmus, 1466?—1536）は『痴愚神礼賛』（1511）のなかで、「自分が愚者だと知る者は賢者である」と愚と賢を合わせ鏡のようにして論じ、そこにハンス・ホルバイン（Hans Holbein, 1465頃—1524）が、鏡に映った自分の姿を見ている道化の絵を描いた。境界を生きる道化は、自己を相対化する鏡を差し出す存在なのである（ウィルフォード 65-111）。『十二夜』の最後でフェステは「芝居は終わっても日常は終わらない、芝居は芝居である」（5幕1場）と歌い、虚構世界と実人生を対比させ、劇場の外の現実の意味を最後に浮かび上がらせるのである。

『NINAGAWA』の合わせ鏡

舞台上の鏡に観客の顔が映り客席がわいた後、客席の照明は消え、満開の桜の下でチェンバロの伴奏にあわせてバテレン風の衣装を着た少年たちが聖歌を歌っている。光の中から大篠大臣（オーシーノー）の花道に登場する姿が鏡に映し出される。舞台へと歩く大篠大臣は観客と同じ側に存在すると同時に、鏡像により彼方より舞台へと向かってくる存在であるように見える。舞台上の子どもたちは、「十二夜」を祝うかのように、神の御子の誕生を喜ぶ賛美歌“Veni Veni Emmanuel”（久しく待ちにし）を歌っている。非常に美しい幕開けである。日本の伝統的な美意識を形成し

てきた桜と、西洋風俗や舶来品のエキゾチシズムあふれる舞台設定は、シェイクスピア劇と歌舞伎の出会いという歌舞伎座のあらたな歴史にふさわしく、歌舞伎誕生期の『歌舞伎図巻』にある四条河原の「采女歌舞伎」のタブローを思い出させる。河竹登志夫は、この絵に「若侍に扮した女優が金襴の衣装を着て、太刀を鞘ぐるみ舞台に突いて立っているが、その胸に光るのはロザリオの十字架である。」(河竹登志夫 2004, 13)と説明を加えている。琵琶姫(ヴァイオラ)役的女形の菊之助が、劇中で小姓獅子丸(シザーリオ)に男装し、大篠大臣の御前で舞を演じる場合は、まさにこのタブローと重なっている。

蜷川は、これまでシェイクスピアを上演する際には、演出は目新しくてもテキストにはほとんど変更を加えてこなかった。今回、脚本を翻案した今井に対して「原作通り、できるだけやってほしい」という要望があったそうである(小玉祥子 30)。結果として、上演脚本は西洋の文学伝統や文化へのアルージョンなどを除いて、かなり小田島雄志訳に近いものとなっている。これは日本でシェイクスピアを演出したジェラルド・マーフィー(Gerald Murphy)の、“radical cutting and no adding”(Ted Motohashi 175)という方法に相通じるものがある。彼はこの方法で、シェイクスピア劇を普通の日本人観客にヨーロッパ文化との距離を感じさせながらも身近なものとして見せたのである。

『十二夜』をそのまま歌舞伎形式で上演するのなら、シェイクスピアに歌舞伎が寄り添うだけであろう。犬丸治は『NINAGAWA』に対する演劇評のなかで「歌舞伎として『十二夜』を演じる時顕在化する数知れぬ矛盾。歌舞伎と沙翁、東と西、男と女、虚と実。それらを、鏡による視覚化で一気に飛び越えたのは蜷川の炯眼である。」(110)と述べている。歌舞伎で『十二夜』を演じるということは、シェイクスピアの世界を提示しながら、歌舞伎の伝統の現在を見せることなのである。開幕の鏡は、『十二夜』に見られる重層性と、歌舞伎とシェイクスピア劇の位相とそのズレを暗示している。

日本の古典芸能では、能や文楽であれ、歌舞伎であ

れ、日常的な言葉を話すありのままの登場人物を舞台に乗せるという感覚があまりないように思われる。元々「役者」という言葉は、法会、祭礼などに役を受け持って奉仕する特別な「者」を意味する。舞台上で演技する人が、仮面を付けたり隈取りをしたりするなど、必ずしも現実と一致しない動きをとるのは、古典芸能では素のままでは舞台に立たないことの表れである。舞台で現実を再現する際に必要とされる形式が〈型〉であり、古典芸能の一つの特徴をなしている(河竹登志夫 2001, 124-126)。女のリアルな物まねでなく、作り物の所作によって女の本質を表す女形の型は、イギリスルネサンス期の声変わり前の少年俳優や、去勢歌手とは本質的には異なるのである。

役者の所作の基本は物まねであるが、芸としてのまねは虚構と意識されながらも真実らしさが表れなければならない。身体のかなしから道具に至るまで歌舞伎では〈型〉に含まれるが、〈型〉は、決して単なる形式ではなく、「芸の言語なのである。そして、言語は、その精神を生きた時に始めて言語たり得る」(渡辺保 21)。役者が舞台や花道で〈型〉を決めているとき、観客はそれに対して大向こうから声をかける。観客は劇中の現実と同化せず、虚を虚として受け入れながら、そこに実を見いだしているのである。歌舞伎は虚を生きる役者中心の演劇と言えよう。一方シェイクスピア劇は、言葉によって登場人物やドラマの背景を作り上げ、「何もない空間」にリアリティを持たせる劇である。歌舞伎の世界にシェイクスピアを取り入れるということは言葉の表面だけをなぞるのでなく、芸の言語たる〈型〉を駆使することを意味するのである。

『十二夜』において女主人公ヴァイオラが男装してシザーリオとなり混乱を引き起こす設定は、『NINAGAWA』においてさらに複雑なものとなっている。尾上菊之助は、斯波主膳之助(セバスチャン)、琵琶姫、獅子丸の三役を演じている。双子の兄の斯波主膳之助は、紀州灘沖の船の上で〈早ごしらえ〉や〈吹き替え〉の技法を用いて獅子丸に〈早替わり〉する。こうして、登場人物の二重性が〈早替わり〉のドラマツルギーによって芝居の中に組み込まれるが、〈早替

わり〉はもともと芸域の広さを誇示するためのものであった。役の二重性に関するニュアンスが歌舞伎とシェイクスピアで、ズレているのが理解できる。

小姓となった獅子丸に大篠大臣が「ういういしこそふさわしい」と恋の使いを申しつけると、獅子丸は急に品を作って女形の発声で「左様でござりましょうか。」と応じる。さらに大臣は、獅子丸の特徴について「珠玉の唇」や「歌舞伎の若衆」と言っている。大臣は外見に瞞されているが、同時に瞞されていないのである。大臣が退場した後、獅子丸は舞台上の鏡に映った自分の姿を見て、「口説かれるのが、まこと、女子のこの琵琶姫であつたら、どんなに幸せであろう」と女形の声で品をつくって述べる。このとき獅子丸は、素顔を見せようとしているように演じている。織笛姫（オリヴィア）に口上を述べるときには、「いとも麗しき姫君様」と、女形の声で語り始め、慌てて発声を変える。そして、「この台詞は諳んじるのに苦労しました。まことの私はただ今演じている私とは違っております。」と言うが、「まことの私」とは誰なのだろうか。これらの台詞はテキストにほぼ忠実である。

シェイクスピアは女役をつとめる声変わり前の少年俳優にあててこれらの台詞を書いている。シェイクスピア劇上演においても、この場は楽屋落ちの台詞として大いに受けるところである。女形を起用する歌舞伎の場合、素を隠して演技するときの台詞はかえって獅子丸の素性に人々の意識を向けることになる。獅子丸の外見を通して、琵琶姫、琵琶姫を演じる女形の菊之助、菊之助を名乗っている青年の素顔が透けて見える。「実は××」という設定は歌舞伎によく見られ、「三人吉三」のお嬢吉三、「弁天小僧」の弁天小僧など、女だと思ったら実は男だったという設定はあるが、男装の女性役は類がない。『NINAGAWA』では、男性性と女性性が二転三転し、それを演じる菊之助という役者の身体が注目を集める結果となる。

劇の大詰めは、織笛姫邸の鏡張りの庭である。橋は元々二つの世界をつなげるものであるが、舞台上の太鼓橋は鏡に映って増殖し、世界の複数性を暗示している。人違いによる混乱が頂点に達し獅子丸が進退窮

まったとき、早替わりにより主膳之助が登場する。身代わりの役者が演じる獅子丸も菊之助の仮面をつけて登場する。扇田昭彦氏は「この仮面の仕掛けのために、『十二夜』の大団団が本来与えてくれるはずのおおらかな幸福感はかなり減少してしまったように思われる。（中略）観客の想像力を信じてほしかった」（97）と評している。一般に、顔を見合わせる二人の顔がたとえ似ていなくても、劇世界の住人が瓜二つだと認めなければ劇世界の〈真実〉は成り立たない。さらに観客がその嘘を受け入れたときに、外見を越えた〈真実〉が現れる。つまり、〈真実〉はあるものとして提示されるが、目に見える形では表されないのである。

蜷川演出の『ペリクリーズ』（彩の国、2003）において一人二役で演じられた母と娘の再会の場面では、吹き替え役は後ろを向いたままであった。『十二夜』（彩の国、1998）では兄妹を二人の俳優が演じている。

『NINAGAWA』には、演出家の特別な意図があったと思われる。

再会の場で、歌舞伎座の観客席はざわめいた（2005年7月28日昼の部）。芝居の流れを〈真実〉らしく見せようとした演出は劇世界を壊している。誰が演じているのかが不明であるとき、約束事としての変装も芝居も機能しない。観客が舞台上の嘘を本当と引き受けるときの楽しみは失せ、逆に演じている俳優は〈素〉を見せてしまうからである。鏡張りの空間で「実は××」という状況をつきつめると、虚像が重なりどれが本物かわからなくなるのは当然である。しかし歌舞伎において渡辺が指摘するように、〈素〉もまたつくられている。芝居の流れが断ち切られた歌舞伎座の再会の場で明かされた真実は、この「白化け」の逆説、役者の身体の虚構性であり「歌舞伎という不思議な演劇の本質」（渡辺保、3243）なのである。

歌舞伎の観客の多くは、最良の役者の芸を見るために劇場にやって来る。通し狂言として一貫した筋を追うよりも、それぞれの場が独立して演じられることが多いのも、このような理由からと思われる。「実は××」は、複数の世界をつないで歌舞伎に奥行きを与えるだけでなく、役者の芸や型の来歴まで示すのである。

織笛姫は、高貴なお姫様の伝統的な〈赤姫の型〉で登場した。兄の死の供養とは、実は大篠大臣を遠ざける口実である。獅子丸への想いが所作や歌舞伎特有の台詞回しで示され、滑稽ですらあるが、織笛姫役の中村時蔵は2005年3月「本朝廿四孝」（国立劇場）で八重垣姫を演じている。死んだと思い武田勝頼の供養をしていた八重垣姫が、庭師簗作実は勝頼と出会う「十種香」の場面は、『十二夜』のモチーフと重なる。麻阿（マライア）役の市川亀治郎は自身のホームページ（<http://www.kamejiro.net/>）で、この役について『毛抜き』の巻絹のイメージを意識したと述べている。芸に精進する役者の身体は、歌舞伎のテキストの交錯する場となっているのである。また、座長格の尾上菊五郎は丸尾坊太夫（マルヴォーリオ）捨助（フェステ）の二役だが、捨助はシェイクスピア劇の道化役というより、高貴な身分の者が身を隠した「やつし」のようである。本来の道化は不在であり、芝居は芝居にすぎないのである。

『十二夜』は、登場人物のアイデンティティが虚と実の相互干渉の下に組み込まれた喜劇である。

『NINAGAWA』は、二重焦点のだまし絵のように、一方で『十二夜』の世界を、他方で伝統芸の歌舞伎の現在を見せて、二つが交錯する世界とその境界を浮かび上がらせた。明治初期、西洋に学ぼうとして翻案の形で始まった日本のシェイクスピア受容は、模倣を経た後に、西洋近代の教養主義を否定する演出家たちにより、伝統芸を取り入れた上演を海外に文化発信するまでに至った。『NINAGAWA』は、刺激を加えて伝統的な歌舞伎の世界をより豊かにするために企画され、かつて教養主義を廃した蜷川によって「シェイクスピア」という教養を利用して新たな娯楽の舞台に造りあげられたのである。

歌舞伎座の鏡は合わせ鏡のように機能して、歌舞伎とシェイクスピア劇それぞれ自らを相対化して、他者としてとらえ直すきっかけを与えている。「歌舞伎国に留学するつもり」（清水まり、40）という制作発表記者会見時の言葉が示すとおり、『NINAGAWA』上演は、演劇世界の広がり可能性とともに、それぞれの

演劇形式の本質を再考させる契機となっている。

*シェイクスピアの行数表示は、*The Riverside Shakespeare*. Houghton Mifflin, Boston, 1974. に、シェイクスピアの訳文は、小田島雄志訳：シェイクスピア全集、東京、1987. に拠る。また、『NINAGAWA 十二夜』は2005年12月歌舞伎チャンネルで放映された映像を参考にした。

引用文献

河竹登志夫：比較演劇学。南窓社、東京、1967.

河竹登志夫：歌舞伎。東京大学出版会、東京、2001.

河竹登志夫：かぶきロード。演劇出版社、東京、2004.

Thomas F. Leims: *Die Entstehung Des Kabuki*. E. J. Brill, Leiden, 1990.

大場建治：シェイクスピアを観る。岩波書店、東京、2001.

升本匡彦：横浜ゲーテ座明治・大正の西洋劇場二版。岩崎博物館、横浜、1986.

蜷川幸雄、長谷部浩：演出術。紀伊國屋書店、東京、2002.

ヤン・コット：シェイクスピアは我らの同時代人。峰谷昭雄、喜志哲雄訳、白水社、東京、1968.

ミッシェル・フーコー：言葉と物。渡辺一臣、佐々木章訳、新潮社、東京、1974.

Minami Ryuta, Ian Carruthers, John Gillies edd.: *Performing Shakespeare in Japan*. Cambridge U. P., Cambridge, 2001.

蜷川幸雄：舞台・夢を紡ぐ磁場。日本放送出版協会、1998.

高橋豊：蜷川幸雄伝説。河出書房新社、東京、2001.

サビーヌ・メルシオール＝ボネ：鏡の文化史。竹中のぞみ訳、法政大学出版局、東京、2003.

カスティリオーネ：宮廷人。清水純一、岩倉具忠、天野恵訳注、東海大学出版会、東京、1987.

Lisa Jardine: *Still Harping on Daughters: Women and Drama in The Age of Shakespeare*, 1983, Harvester Wheatsheaf, Hertfordshire.

川崎寿彦：鏡のマニエリスム。研究社，東京，1978.

Barbara K. Lewalski: “Thematic Patterns in Twelfth Night,” *Shakespeare Studies* I. 1965, 168-181.

Erasmus of Rotterudam: *Praise of Folly*. Penguin Classics, New York, 1971.

ウィリアム・ウィルフォード：道化と錫杖。高山宏訳，晶文社，東京，1983.

小玉祥子：小田島雄志×今井豊茂 対談。七月大歌舞伎 NINAGAWA 十二夜。歌舞伎座，東京，2005.

Ted Motohashi: Directing “Japanese Shakespeare” Locally and Universally. Minami Ryuta, Ian

Carruthers, John Gillies edd.: *Performing Shakespeare in Japan*. Cambridge U. P., Cambridge, 2001.

犬丸治：鏡の迷宮・『十二夜』。テアトロ 768, 109-111, 2005.

渡辺保：歌舞伎のことば，大修館，東京，2004.

扇田昭彦：菊之助の魅惑的な性の越境。演劇界 63, 96-98, 2005.

清水まり：NINAGAWA 十二夜が出来るまで。七月大歌舞伎 NINAGAWA 十二夜。歌舞伎座，東京，2005.

REFLECTIONS OF *NINAGAWA THE TWELFTH NIGHT* in KABUKIZA :

A Comparative Study of KABUKI and Shakespeare

Atsuko HATTORI

Department of Radiological Technology, Suzuka University of Medical Science

Key Words: *The Twelfth Night*, Kabuki, Mirror, Reality and Appearance, Performance

Abstract

Cultural and political backgrounds have had an influence on the performance and the adaptation of plays. In Japan Kabuki came into being in the Age of Discovery and developed to meet the requirements and the fashions of those days.

In 2005, NINAGAWA Yukio directed Japanese Shakespeare, *NINAGAWA THE TWELFTH NIGHT* in a Kabuki style. It was the first Kabuki performance of *The Twelfth Night* in Kabukiza, Tokyo. Ninagawa is a famous director, who made his first appearance on a theatre as a defiant director. He thinks discovering himself is the core of his artistic struggle. Therefore he has used various tactics to reflect life in representing his dramatic world. Some of his *mis en scene* include mirrors on a stage and cherry blossoms.

In the opening scene of *NINAGAWA The Twelfth Night* the audience was confronted by their own reflections in huge mirrors on the stage. They were invited into the world as a stage, *theatrum mundi*. This scene reflects the tableau of the birth of Kabuki, duplicates of Kabuki and Shakespeare's plays, and double images of reality and appearance.

The Twelfth Night is a comedy of mistaken identities and festive disorders. Feste, a clown, plays an important role to hold up mirrors to nature. In the Kabuki version ONOE Kikunosuke played the three parts of the protagonists, that is, Biwahime, Shishimaru and Shuzennosuke.. In an unguarded moment Shishimaru, a disguised page, speaks in a female voice. Through his appearance we can see his/her reality. Kabuki is a stylized play by Kabuki players who have trained their own styles.

The mirrors in Kabukiza reflect the difference and analogy between Kabuki and Shakespeare's plays in the global age.