

「越境」するドイツ現代演劇

―ゲーテ『ファウスト』の ニコラス・シュテーマン演出(2011年)について―

寺 尾 格

- 0 はじめに
- 1 三つのプロローグ
- 2 「夜」の場面
- 3 「書齋」の場面
- 4 補足としての「はじめにロゴスありき」

0 はじめに

二〇一四年四月二十七日の日曜日に、ドイツ・ハンブルク・タリア劇場の『ファウスト 第一部』を静岡芸術劇場で鑑賞することができた。¹ ポストドラマを代表するドイツの演出家の一人、² ニコラス・シュテーマンの演出による客演で、詳細は後に触れるものの、これが愕然とするほどに刺激的で秀逸の舞台であった。それにもかかわらず、観客の反応はそれほど積極的ではなかったように記憶している。これはまず第一に『ファウスト』自体が、日本の観客には必ずしも周知とは言えない内容であるという致し方の無い事情があっただろう。静岡芸術劇場としても事前のトークなどでの解説を試みていたが、劇場ロビーでの 25 分の短時間では、どうしても限界があった。従って第二に、作品の解体的ポストドラマの演出の勘所が十分に理解されずに、どちらかと言えば観客はキョトンとしていたような印象が強い。これは第三に、ゲーテの「名作！」を鑑賞するという教養主義的な傾向の強い日本の観客層と、そのような教養主義的な期待を裏切るポストドラマの演出を求める

ドイツの観客層という、演劇受容の在り方における環境の相違の問題でもある。前提とする「教養」の質が違うと言ってしまえばそれまでだが、現代作品の翻訳上演では、繰り返し現れる諸問題のひとつとも言えるだろう。

しかしながら、しばらく後になってから、現代のドイツ演劇やブレヒトなどに関してもそれなりに詳しい日本の某若手演出家と話をした際に、「どこがおもしろかったのですか？」と、かなり否定的な突っ込みを入れられて、あらためて考え込んでしまった。そもそも第一部と第二部とに分かれる長大な『ファウスト』は、「見る」場合にも「読む」場合にも、かなりの負担を要求される作品である。しかも伝統的にはレーゼドラマ（読むドラマ）としての性格が強いと思われていたために、作品に対するそれなりの前提知識が無いと、舞台鑑賞においても焦点の結びにくい場合が少なくない。もちろんドイツはもとより日本においても『ファウスト』の研究蓄積は相当に多く、すでに明治時代に森鷗外が全訳を試みているし、注釈も数が多いのだが、いずれも「文学作品」としてのレーゼドラマの扱いであり、上演論としての『ファウスト』の研究蓄積は、日本では残念ながらほとんど皆無に等しい。従って『ファウスト』という「作品」と、その「上演」について語ることは、テキストを読む「読書」と、上演を鑑賞する「演劇」との間の「越境」という問題軸が背後に隠れているだろう。

そこにポストドラマ的な、一見すると難解な演出という問題軸が重なる。古典的な作品を現代的に演出する際の難解さの意味は、内容への理解を前提として成立する。なにしろドイツにおける古典的教養の筆頭に位置するのがゲーテの『ファウスト』であるから、その台詞の一部なりを朗読できるドイツ人の数はかなり多い。これは日本人にとって、例えば「春はあけぼの・・・」と言えば、おそらく余計な説明がほとんど不要なのと事情は同じで、上述の教養の「質」の問題とは、決してどちらが良いということをお願いわけではない。周知の素材をどのように料理するのか？それが演出という在り方の基本的な姿勢であるから、とりわけポストドラマ的な現代演出においては、「作品」としてのドラマ・テキストを上位に置かず、様々な演劇表現の素材のひとつとして、時に解体的にすら扱うのは全く通常のことである。そのような舞台の挑発的な発想に対して、ドイツの観客は好意的どころか、むしろ

る積極的に評価する姿勢が強いようである。

以下の論稿は、そのような事情を考慮しつつ、『ファウスト』作品の現代演出を素材にして、ニコラス・シュテーマン演出への個人的な好悪を越えて、ドイツ現代演劇の示す演劇的な意味を一定程度明らかにしようと試みるものである。すなわちポストドラマとは、単なる思い付きの演出アイディアの羅列にとどまるものではない。舞台と観客との関係性の在り方に焦点を結ぶ現代演出は、例えばゲーターのような古典作品を扱う際にも、結果的に内容への深い理解に到達しうる可能性を秘めている。それが「ポストドラマ」という概念の肝である。それと同時に、ドイツの現代演劇における様々な「越境」の試みの実際を、具体的に明らかにしようというのが、本稿の趣旨である。

演出家のニコラス・シュテーマンは1968年生まれで、ハンブルク・タリア劇場での『ファウスト I + II（第一部+第二部）』を上演した2011年には、この舞台でテアターホイテ誌による演劇批評家の年間アンケートでのベスト演出を獲得するほどの評価を得た。シュテーマンは、それ以前の2000年にも「若手」演出家の枠での同アンケートでのベストにも選ばれていたし、2007年にはエルフリーデ・イエリネクの『ウルリケ・マリア・ステュアルト』の舞台で、「若手」なしの正真正銘の年間ベスト演出を確保して、今や中堅からベテランの扱いであり、とりわけエルフリーデ・イエリネクの難解な新作を次々と演出することでも知られている。2015年からは、ミュンヘン・カンマーシュピール劇場に新しく着任したマティアス・リリエンタール総監督の下での座付作家であり、2019年からはチューリヒのシャウシュピール劇場の芸術総監督となることが決まっている。

静岡芸術劇場での『ファウスト 第一部』は午後1時に始まり、20分間の休憩を間に入れて、4時20分に終わる3時間の上演であった。ところで元々のハンブルク・タリア劇場での『ファウスト I + II』の上演は、第一部に第二部を加えた全体を一晩で扱うという無謀さで、2011年6月28日の5時に始まった初演は、終わったのが夜中の一時を過ぎていたということである。³

8時間を超えた上演になったのは、主として第二部のためである。静岡での『ファウスト』の客演の上演は、技術的および予算的に困難であるとの判断が、静岡芸術劇場の方に存在したのであろうけれども、むしろ第一部だけ

の方が『ファウスト』上演では通常のスタイルである。ゲーテが 56 歳の 1808 年に公刊された『ファウスト第一部』は、その文学的価値が早くから高く評価されて、小規模な部分上演や朗読は幾つも行われていたものの、当初からレーゼドラマと理解されていた。⁴

従って『ファウスト第一部』の初演は、公刊から 21 年も経た 1829 年 1 月 19 日、ブラウンシュヴァイクの宮廷劇場⁵（演出はロマン派の詩人、エルンスト・アウグスト・フリードリッヒ・クリンゲマン）で、これは大幅にカットされた、要するに「グレートヒェン悲劇」にのみ焦点を当てた舞台であるが、大成功との記録が残っている。同年にはゲーテの八十歳の記念ということもあつてか、さらにワイマール、ライプチヒ、ドレスデン、フランクフルト・アム・マインと、ドイツ各地での上演が続く。それ以後も、これは周知のごとく幾つものオペラ化がなされるほどに、『ファウスト』の一般的な理解は第一部の「グレートヒェン悲劇」が中心となっていた。⁶ 実際、第一部の「グレートヒェン悲劇」のドラマ造形は、文学的にも演劇的にもよく出来ており、「偉大な苦しみの中には、個人的な意志 (Wollen) と、個人を超えた義務 (Sollen) とが貫徹している。」⁷ あるいは「性格と運命とが分かちがたく結びついて (略)、悲劇的な配置をなしている。」⁸ また「全ての出来事が象徴的な多義性において現れ、その詩的な力は時代そのものを越えている。」⁹ などという、少々面はゆいような評価が定着しているほどである。さて、周辺的な説明はこのぐらいにして、そろそろシュテーマン演出の舞台の具体的な説明に入っていきたい。¹⁰

1 三つのプロローグ

初めに、何もない空間どころか、劇場の奥の壁までもが見えている素裸の舞台に、男優のゼバスティアン・ルドルフが登場する。ジーンズに緑のシャツ、茶色の皮のジャケットの気軽な雰囲気、観客に向かって日本語で「コンニチワ」と言いながら、手に持っているドイツ語のレクラム文庫を掲げ、冒頭の「口上 (Zuneigung)」を読み上げる。

[4]

その昔、わたしの曇った眼の前に現れ出た
おぼろな姿が、今また揺らめき近づいてくる。(1—2)

(中略)

眼前にあるものは後景にしりぞき、
消え失せたものが、今は現実となるのだ。(31—32)¹¹

冒頭に「口上」を述べるのは、シェイクスピアなどでもお馴染みの伝統的な上演スタイルであり、特に驚くことではない。¹² この「口上」は『ファウスト』の元々の原稿には見当たらず、1808年の第一部の出版に際して付け加えられた部分である。一応「口上」と訳したが、¹³ 以後の展開を示すような内容は示さずに、ゲーテ自身の若き日に対する幻想的なイメージを立ち上げながら、長らく中断していた『原ファウスト』のアイデアを新たに書き進めようという決意が示されている。特に最後の二行では演劇における「仮象と現実」の交錯を、美しく格調高く、八行五脚のヤンプス（いわゆる *Oktave*）の詩形で宣言されている。

そもそも口上と言うのは、うやうやしくお辞儀でもしながら前舞台に出て来て、観客に向かって親し気に語りかけるのが通常であろう。ところが俳優のルドルフは舞台の中を行ったり来たりして、時折舞台袖の暗がりなどにも入りながら、レクラム文庫をブツブツと聞き取りにくく読み上げるだけである。彼の声はピンマイク（！）で拾われているにもかかわらず、語りの大きさも速さも調子もさまざまで、しばしばまったく理解しがたくなる。

どうやら冒頭部分を読んでいるらしいとはわかるのだが、俳優はほとんど観客を見ようともしない。彼は観客に対して、通常の舞台のように「語りかける」のではなくて、ただレクラム文庫を「声に出しながら自分で読んでいる」だけであり、舞台上で「演じ」ているにもかかわらず、あたかも観客の視線を避けるかのように背中を見せたままで、「読み」続けるのである。

ところで「口上」と日本語に訳した *Zuneigung* は、実は意識でしかない。このドイツ語を独和辞書で調べても、その意味は「好意、好感、愛情」としか載っていない。ただし名詞化語尾の *-ung* を除いた元となる動詞が *zuneigen* なので、一定の「方向 (zu)」へと「傾ける (*neigen*)」のが原義

である。例えば「枝が水面に傾いている (Die Zweige neigen sich dem Wasser zu.)」。それを人間の心に託すと、「気持ちか・・・・の方に傾く」すなわち「好意を持つ」という方向の辞書的な意味になる。¹⁴

従って、この「口上」部分は劇の本筋のための本来の「プロローグ・前口上」とは異なる。1772年ごろに私的に書かれた最初の『原ファウスト (Urfaust)』から、1790年に発表された『ファウスト断片 (Faust. Ein Fragment)』を経て、さらに1809年の第一部の完成の際に新しく付け加えられたのが、この「口上」である。そのような事情を考慮すると、ゲーテが何度も中断した『ファウスト』の執筆を、あらためて「心を傾けた」という個人的な思いを私的に、かつ詩的に指摘している部分であって、観客に対する通常の「口上」とは位置づけの異なった、ドラマの外側に属するテキストなのである。¹⁵

つまりシュテーマン演出における俳優の最初の登場は、ざわめいている観客の注意を舞台に引き付けるために語りかけるような通常の「プロローグ・前口上」とは位置づけが異なっている。あえて俳優自身がレクラム文庫を「読む」様子を見せることで、有名な古典作品の「お芝居」を「鑑賞」しようとした集まった観客に対して、文学作品を「読む」と、それを演劇作品として「見る」ととの相違に気づいてもらいたいと、意識的に提示しているということになるだろう。¹⁶

シュテーマンの演出では、特に同時代作家のイエリネクを扱う際などに、しばしばテキストを解体的に対応するのが通例なので、私自身は「いつもの」シュテーマンらしい演出と思って見ていたのだが、後になって仔細に検討して初めて、冒頭のいかにも投げやりのように思われた演出が、むしろゲーテの書いたテキストに忠実に対応した結果であると、おそまきながら気づいた次第である。通常の上演ではカットされ、無視されることの多い「口上」部分を、むしろ素直に「提示」することで、実はテキストに対する新しい視点の可能性を探っているのである。

もちろんそのような演出意図が、舞台鑑賞時に即座に了解されているわけではない。???という疑問を残したまま、舞台上で次々と進行する出来事に追いまくられるのが通常ではあるけれども、冒頭に頭をよぎった違和感は

いつまでも消えずに持続して、例えば観劇から3年以上も経た観客のひとりが、あれは何だったのかとあらためて考え、それについて調べたり、書いたりするような事態を引き起こす、そのような力を持った舞台であったと思われる。

「口上」を「読み」終えた俳優は、舞台奥から前舞台に出て来て、今度は照明をあびながら、しっかりと観客に向き合う。奥の壁に、「前狂言 (Vorspiel auf dem Theater)」との映像がスライドで映し出される。そして「お客さんを喜ばせたい」座長と、「詩人最高の権利」を要求する座付詩人と、「面白おかしく芸のやれる」道化役との三人のそれぞれが行う演劇的主張を、俳優のルドルフがひとりで語り分けながら、ようやく芝居らしくはなるのだが、実は本筋どころか、本来のプロローグもまだ始まっていない。この「前・狂言 (Vor-Spiel)」は、いわば演劇という芸術行為の相互依存性を三人の台詞に集約して語らせている部分であり、1791年からワイマールの宮廷劇場の総監督を引き受けているゲーテ自身の立場を、詩人・座長（総監督）・道化役（俳優）の三人に分割して、いわば自問自答を行う楽屋落ちのような場面である。そもそもテキスト上の役割指定を無視して、それぞれをひとりで語り分ける一人三役のような試み自体は特に珍しくもないのであるけれども、¹⁷ 俳優ルドルフは三人を「演じる」と同時に、あたかもルドルフ自身が「司会者」のように、それぞれの主張を紹介する様子を見せることによって、異なった三人の背後にいるはずの作者ゲーテの状況への照射という演出意図を明らかに見せていた。しかも怒った道化役がレクラム文庫のページを腹立ちまぎれに破り捨てるかと思えば、詩人の言葉を語らせる際には、ページの中身のないレクラム文庫を片手に持ち、あたかも口をパクパクさせるように動かして、詩人の語る高尚な文学への思いを揶揄的に示したりする場面は、観客を無視していた最初の登場場面とは対照的に、演劇的な効果が強く現れていただろう。

続く「天上の序曲」は、「天上の主」と悪魔「メフィストフェレス」とが地上にいる「ファウスト」の魂をめぐっての賭けを行うという場面であるから、ようやく本来の「プロローグ」が始まることになる。俳優のルドルフは舞台の奥から小さなテーブルと椅子を持ち出し、それを前舞台の真ん中に置き、

さらにテーブルの上に読書ランプ、水の入った瓶、照明や音響の操作用の PC を設置する。そして椅子に座ると、ランプの明かりをつけ、天上の「主」と「天使たち」、そして悪魔「メフィストフェレス」などの掛け合いを「読み」始める。ただし最初の登場時の、ブツブツと独り言のように読むのではなく、芝居の練習を始める際の最初の「本読み」の稽古を行っているように、抑揚や変化をつけた「語り」として「読み」始めるのである。¹⁸

その雰囲気の変化は見事で、それまでの舞台で欲求不満に陥っていた観客は、ようやく正しく芝居らしい芝居を、ただし今度はひとり芝居の「本読み」の形で鑑賞することになる。俳優ルドルフの語り分けは秀逸で、いかにもコミカルな様子である。例えば「天使たち」はヤンチャな少年たちのようであり、「メフィストフェレス」の台詞を語る際には赤く光る小さなツノを頭に付けたりもする。メフィストに答える「天上の主」もいかにも老教師然としていて、後の大学教授の「ファウスト」との対応が明らかである。そして「人間は、努力をする限り、迷うものだ」との有名な台詞なども示されて、¹⁹ ルドルフの俳優としての表現力を十二分に見せつけて、ようやく観客の満足度が高まる。

ここまでの三つのプロローグ部分は、「口上（ゲーテの献詞）」「前狂言（演劇についての楽屋落ち的な自問自答）」「天上の序曲（本来のプロローグ）」と進みながら、俳優ルドルフは、まず最初が「読書する者」として、次が「討論会の司会」として、そして「本来の俳優」へと少しずつ変化しながら、舞台上の『ファウスト』の世界もまた、「本」から「上演台本」へ、そして「本読みの舞台稽古」へと徐々に変化していた。「読む」ことから次第に「見る・聞く」ことへの変化とは、つまりは「文学」から「演劇」への漸進的な移行という「越境」状況であり、それが継起的に表現されている。SPACのホームページによる奥原佳津夫の的確な劇評を引用すれば、「作中人物の描写や物語よりも、テキストを肉声化する演者のパフォーマンスが前景化される。」

2 夜の場面

さて、いよいよ本来の「悲劇第一部」の冒頭、「夜」の場面のテキストは以

下のように始まる。

ファウスト、高い丸天井の、狭いゴシック風の部屋に、落ち着いた様子で肘掛け椅子にかけ、机に向かっている。

ファウスト いやはや、これまで哲学も、
法律学も、医学も、
むだとは知りつつ (leider) 神学まで、
営々辛苦、究めつくした。²⁰
その結果はどうかといえば、
昔に較べて少しも利口になってはおらぬ。
学士だの、おこがましくも博士だのと名のって、
もうかれこれ十年間も弟子ども (Schüler) の鼻面を
縦横無尽に引き回してきはしたもののー (354—359)

薄暗い穴倉のような書斎に閉じこもって、大学者ファウストが自らの究めた学問のむなしさを語る有名で古典的なモノローグである。俳優ルドルフはモノローグを語る前に、キャストのついた扉を舞台奥の正面に据え、次に前舞台の机を後ろに下げ、舞台の真ん中へと位置を移す。それによって観客との「距離」が強まるとともに、机の前に打ち捨てられたレクラム文庫に注意が向けられる。それは書物と学問への懐疑というファウストの台詞内容と、わかりやすく対応している。

椅子に座ったルドルフは肘を机につけ、両手を組んで、しっかりと観客に向き合う。そしてそのような姿勢で、上述の有名なモノローグを「観客に」語り始める。そのような語り方は、通常のモノローグのような、焦点が定まらずに中空を見つめるような語り方とは異なっている。もちろん俳優ルドルフはファウストを「演じ」ているのであるが、同時にルドルフ自身が、直接に観客に語りかけているようにも受け取れる。ただし大学者らしからぬヨレツとした格好をしているのであるから、あたかもギムナジウムでのドイツ文学の教師のようでもある。おかげで観客は、いつのまにか彼の講義を拝聴

する「弟子ども/生徒たち (Schüler)」のような思いを感じざるを得ない。

そうなると「観客」は、もはやルドルフの演じる「ファウスト」をいわゆる「第四の壁」から無責任に覗き込むだけの存在ではなく、むしろ「ルドルフ/ファウスト」の講義に出席している「弟子ども/聴衆」となる。その結果、学問への懐疑を語るファウストの台詞は、有名な作品の有名なモノローグを「鑑賞する」というよりも、むしろ中年教師の嘆き節を聞いているような雰囲気が醸し出されて来る。

そして学問の無意味さへの嘆きと絶望は少しずつ 에스カレートする。ついにはレクラム文庫に火をつけ (!) たり、机や椅子を舞台脇にエイヤツと投げ捨てたりして、「自然」という「万有 (das All)」と向き合う己の無力さに対して、例えば次のような台詞を語る。

なんとこの眺めだ。しかし残念なことに絶景ということとどまる。

どこを捉えたらいいのだ、無辺の自然よ。

Welch Schauspiel! Aber ach! ein Schauspiel nur!

Wo fass' ich dich, unendliche Natur! (454—455)

ここで高橋義孝訳が「眺め」あるいは「絶景」と訳し分けている言葉は同一のドイツ語である。もちろん文脈上での理解という点では、自然の真理を捉えることのできないファウストの嘆き節なので、「眺め」あるいは「絶景」と訳すのは間違っているわけではない。²¹ しかし文字通りのドイツ語は「演劇 (Schauspiel)」をも意味する「見る (Schau) + 芝居・演技 (Spiel/play)」という言葉である。ドイツ語の知識が無いと少々ややこしいのだが、「演劇 (Theater/theater)」のドイツ語や英語は、ギリシャ語の「テアトロン (観客席)」から来ているので、そもそも「演劇」を意味するヨーロッパ語は、いずれも同時に「劇場」という「場」をも示す言葉である。従って「劇場」で「上演」される「演劇」には、音楽を「聞く」ことを中心とする「オペラ」や「音楽劇 (Musik-Spiel)」も入るのでそれと区別するために、台詞を中心とする「ストレートプレイ」に対しては、「聞く」と同時に「見る」ことを強調する「見る (Schau) - 劇 (Spiel)」の Schauspiel という言葉を用いるのが

ドイツ語圏では通常である。

従って引用の最初の一行だけを取り出せば、「なんという芝居だ。けれどもああ！ただの芝居にすぎない！」と訳すことも可能であるし、実際、そのように聞こえても、必ずしも文脈から外れるわけでもない。自然の根源的本質の理解を求めるファウストの絶望は、どのようにすばらしい自然の威力や絶景を見ても、それを「ただ見るだけ」の存在でしかない自分へのいら立ちから来る。そのようなファウストの絶望の台詞が、ギムナジウムの教師のような語りによって示されると、「聴衆」である「観客」は舞台を「ただ見ている」だけ、「ただ聞いている」だけの伝統的な「ドラマ」的な観客としての自分自身に対する、非常に挑発的な「ポストドラマ」的な問いかけと向き合うことにもなる。

さらにもうひとつの方向性も出て来る。椅子や机を投げ捨てるというハデな動作で語られるルドルフの台詞は、すでに指摘したようなファウストの絶望を第一に示し、観客の教養的で受動的な姿勢への挑発を第二に示すと共に、さらに第三に、机や椅子を投げ捨てるほどの怒りは、単に「ファウスト」の怒りの「演技」におさまらずに、ルドルフ自身の怒りのようにも見えてこないだろうか？「演じ」ているルドルフ自身の、自分自身による、自分自身への絶望の自己言及的な表現という感覚が生じてくる。すなわち「なんという芝居だ。けれどもああ！ただの芝居にすぎない！」。このような印象は、役柄に俳優が埋没するような「ドラマ演劇」では決して生じることの無い新しい感覚の産出であるだろう。

続く「地霊」を魔術の呪文によって呼び出す場面では、「ファウスト/ルドルフ」の怒りの表現は、もはや「語り」のテキストにおさまりきらずに、さらに過激なパフォーマンスの方向に進む。それを具体的に指摘する奥原佳津夫の劇評を引用する。

転がしの付いた扉を正面奥に据えると博士の書斎。裏返すと模造紙が貼られ、地霊を呼び出そうとするファウストは、そこに塗料をぶちまけ、体を擦り付け、アクションペインティングまがい、さらにはマイクに台詞を語り続けながら、灯油をまいて、ライターを点火するという 1960 年代の

ハプニングを連想させるシーンが繰り広げられる。

新しい演劇表現を求める二十世紀の演劇人の努力は、舞台世界で完結する「ドラマ」を観客が自分とは無関係に外から見るだけの十九世紀的な「ドラマ演劇」から、観客自身への「問いかけ」の視点を確保するプレヒトの「叙事的演劇」の主張を経て、古典作品の現代的解釈を求める「演出家演劇」へ、さらには「観客」の意味生成力に注目し、演劇/劇場の相互的な関係の再構築を見据えた「パフォーマンス性」へと、その表現の重心を移している。²² そのあたりの見通しが無いと、そしてまたそのようなハプニング的なパフォーマンス行為がファウストのテキストの、例えば「どこを捉えたらいいのだ、無辺の（unendlich=終りのない・無限の）自然よ。」という台詞に現れた煩悶を「文字通りに」読みこんだ結果としての演出であることを理解しないと、シュテーマン演出による上演の現代的な意味はなかなか見えてこないであろう。

他方、地霊を呼び起こすファウスト/ルドルフが半裸でマイクを握り、まるでロック歌手のように身体を傾けて叫ぶ様子に対して、「抵抗と犯行の身振りをどこか知的に引用しているようであり、わかりやすいカリカチュアの演出」²³ との皮肉な感想も出て来るのがドイツの反応である。「なんとという芝居だ。けれどもああ！ただの芝居にすぎない！」とのカリカチュアの嘆きにおいては、ファウストという役柄としてよりも、むしろファウストを演じているルドルフ自身の消耗感の方がより強く伝わるようにすら見えてくる。従って、霊の去った空間にただひとり、しばらくは何の反応も示さずに座り込むファウスト/ルドルフの造形では、ファウストを演じるルドルフに、俳優ルドルフ自身をも重ね合わせた二重性の消耗感を演出に取り込んでいる。たとえ「わかりやすいカリカチュア」であっても、なかなか一筋縄ではいかないシタタカサさが、シュテーマンの演出の真骨頂であるように思える。

俳優の役割上の記号的な存在様態（ファウスト）に対して、俳優自身の実存的な存在様態（ルドルフ）をも意識させるシュテーマン演出は、さらに進んで、舞台と観客との関係性をさらに揺さぶるような場面を作り出している。それが「夜」の場の最後に現れる。すべてに絶望したファウストが毒を飲む

うとする場面である。

うつろな髑髏め、なぜそう己を睨むのだ。

Was grinst du mir, hohler Schädel, her, (664)

(中略)

ここにあるのは、人を死なせる液体だ。

この褐色の液をお前の中に注ごう。

Hier ist ein Saft, der eilig trinken macht;

Mit brauner Flut erfüllt er deine Höhle. (732—733)

通常の演出では、いかにも中世的な錬金術の大学者の書齋らしさを見せる小道具としての髑髏を手を持って、その髑髏に語りかけるように、己の自殺への思いを語らせる場合が多い。ここで「うつろな髑髏」とは、もちろん手にした髑髏であると同時に、ファウスト自身をも暗示しているのは、次の台詞で、毒の注がれる対象である「お前」が、文字通りには「お前のうつろさ (deine Höhle)」すなわち「ファウスト」の絶望した心だからである。「うつろな (hohler)」と、次の引用で訳に現れていない「お前のうつろさ (deine Höhle)」とは同一の語の形容詞と名詞である。つまりファウストが手にしている髑髏は、同時にファウスト自身の未来の姿でもある。

ところがルドルフは、そのようなオーソドックスな身振りを少しも示さない。それどころか舞台の一番奥の暗がりに入ってしまう、ほとんど姿を隠したままで、上記の台詞をボソボソと語るのである。すると、どうなるか？「お前のうつろさ」と語られる言葉は、その言葉を受け取るべき相手の「髑髏」を失ない、言葉の意味を示すはずの具体的な説明対象が見えなくなるので、言葉がただ「うつろに」響くだけになる。その結果、眼による具体的な意味対象を失ったうつろな響きは対象を求めてさまよい、劇場空間にひろがり、そして観客の耳の中に、観客自身の頭の中に直接に入り込んでくる。

日本語訳での「髑髏」は、ドイツ語で正確に言えば Totenschädel (死者の頭蓋) となる。ファウストの語る「髑髏」のドイツ語 Schädel は、もちろん比喩的には「髑髏」を示すのではあるけれども、即物的には「頭蓋」、すなわ

ち「頭 (Kopf)」の解剖学的な強調表現である。そうになると、伝統的な理解である「ファウストをにらむ髑髏」という意味の方向性に対して、もうひとつの、すなわちルドルフを「ニタニタ見つめる (grinsen)」だけの観客自身の「頭蓋」という方向の意味をも現わすことができる。その方向性をあえて強調して訳せば、次のようになる。

うつろな (何も考えない) 髑髏 (のような観客の頭) め、なぜそう (舞台上の) 己を見つめるのだ。

(中略)

ここにあるのは、人を酔わせる (trunken) ジュース (のように甘い台詞) だ。

この (ナチのような) 褐色を (黙って無批判に) 飲むことで、この (甘い名文の台詞の) ジュースは (観客である) お前 (の何も考えない空疎でカラッポの頭) を一杯にする。

つまり舞台上のファウストのドラマの文脈では、毒を飲む際の絶望のモノローグであるはずの台詞が、舞台上で演じているルドルフ自身の文脈に沿えば、アホ面をしてポカンと舞台を見つめている観客に対する、ひどく挑発的な、ポストドラマ的な語り掛けにもなりうる。「ドラマ」とは、舞台上の、舞台上でのみ完結する出来事の連鎖のことであるから、舞台と観客との新たな意味生成の可能性をも求める「パフォーマンス性」という概念の視点に立つと、この場面での観客に対する俳優の関与は、前の場面でのアクションペインティング的な行為に較べても、はるかに深く、はるかに凝ったテキスト理解に基づく問題を提示できているのではないだろうか。

観客に対する、そのようなさりげない挑発の連鎖は、「夜」の場面が終わり、休憩に入る前にも繰り返される。ルドルフは舞台の真ん中で深々とおじぎをする。まだ芝居が続いているのかと思う観客は、しばらく静かにしているのだが、どうやら終わったらしいと気づいて、まばらな拍手が起り、それが全体に広がる。胸に手を当てて感謝するルドルフは、拍手が大きくなる中で袖に引っ込むのだが、しかし拍手が終わりかけると、再び現れてお辞儀を繰

り返す。するとまた拍手が起こる。観客に投げキッスをしながら、もう一度袖に引っ込むルドルフは、拍手が静まりかけると、またまた舞台に現れるので、またまた拍手が起こる。おかげで芝居の最後のアンコールのような雰囲気となり、観客の拍手とルドルフのお辞儀との連鎖を終えるきっかけが、双方で互いに捉えがたくなる。幕間の休憩なので、席を立って出てゆく観客もいない。拍手の続く限り、ルドルフも舞台を去ることが出来ない。「俳優ルドルフと観客との、どちらがどちらを呼び出し、どちらがどちらを縛って不安にしているのかが、ひどく不明瞭となっている。」²⁴ ここでも、舞台と観客との関係が、いわば自己言及的に問い直されていると言えるだろう。

3 「書齋」の場面

次の「市門の前」は、毒を飲もうとするほどに絶望していたファウストの鬱屈が、復活祭の春の夕暮れの戸外で、生への「新しい衝動（Trieb）」の芽吹きへと変化する様子を視覚的に効果的に提示する場面なのだが、当初の「原ファウスト」や「断片ファウスト」では書かれていなかった。次の「書齋」の場面でのメフィストフェレスの登場へと、なめらかにつなげるための作劇上の工夫として追加された部分である。演劇的に「見る」という点では、暗い夜の重苦しい室内の孤独な場面から、大勢の民衆に囲まれる春の野外への印象的な転換であるのだが、シュテーマン演出ではみごとにカットされていた。

そして休憩後は有名な「聖書翻訳」の場面から始まる。ここで舞台の様相が変わる。後ろの壁に女性の白い影が映り、それがブードル犬に変化すると、もう一人のファウスト（フィリップ・ホッホマイアー）もまた登場するのだ。最初のファウスト（ルドルフ）と全く区別のつかないスタイルで、同じような机を舞台の隅に持ち出して、同じように座り、ただし元のルドルフ・ファウストが「聖書翻訳」の台詞を続けている間に、ホッホマイアー・ファウストもレクラム文庫を取り出し、冒頭のプロローグ場面から読み始める。

休憩前の最初の一時間ほどは、ひたすらルドルフだけの一人芝居であったので、二人のファウストが登場して、しかも時間差でのシンクロを始める姿

を目の前にすると、これまでに経験したことのないような不思議な酩酊感に襲われた。最初は静かにブツブツとつぶやくように読んでいた二人目のファウストの声は次第に大きくなり、二人の同じようなファウストによる別々の台詞が交錯し、ぶつかり合い、何がなんだかわからなくなって、異様な混乱状況となる。その結果、最初とはまどっていたルドルフ・ファウストが、もう一人のファウストに向かって、ついに叫ぶ。

ブードル、唸るな！（1237）

この台詞を耳にして、軽い衝撃を受けた。このような展開をまったく予想できなかったからであるし、もう一人のファウストだと思っていた人物が実はブードルであり、つまりはメフィストフェレスなのだということになるからである。しかもファウストと寸分たがわぬ姿がメフィストフェレスであると了解することで、その前に一時間も続いたルドルフ・ファウストの一人舞台のコンセプトに隠れていた意味が、「ブードル、唸るな！」の一言で突然に立ち現れたからでもある。

伝統的なドラマ理解では、主人公（第一俳優、プロタゴニスト）のファウストと、その対抗役（第二俳優、アンタゴニスト）のメフィストフェレスとの対照・対立・掛け合いが、劇行動を推進する核心部で、両者の違いを際立たせることが、展開への期待を高めるドラマツルギーの基本となる。テキスト上でも、学者然としたファウストに対して、メフィストフェレスは最初が遍歴学生の姿で、次が絹のマントの貴公子の姿である。ところがシュテーマン演出では、ファウストとメフィストフェレスとの区別が出来ない。なにしろ全く同じ服装なので、区別しにくいどころか、あえて混乱させることに意を用いているような舞台造形を行っている。

これ以後、ファウストとメフィストフェレスとの間で、重要かつ含意にとんだ掛け合いが続くはずなのだが、第一に、ルドルフに代わって登場したホッホマイアー・ファウストが、やはり一人芝居のモノローグのスタイルで、ファウストのみならずメフィストフェレスの台詞をも引き受けている。相手の台詞をも組み込んだモノローグ風の語りでの対話を、それぞれが相手の台詞も

含めて引き受けるために、それぞれの役柄の相違に基づく演劇的なアイデンティティが確立しない。第二に、それらの台詞をしばしばダ・カーポのように前に戻った箇所から繰り返すために、時間的なアイデンティティも混乱するばかりである。第三に、それにもかかわらず真面目そうなルドルフと比べると、磊落なイメージの強いホッホマイアーであるために、俳優の資質の相違がジワジワと出て来る。²⁵ 従ってファウストとメフィストフェレスとの混乱が幾重にも増幅される形で展開されるにもかかわらず、役柄としての混乱の中で、舞台表現としての魅力は保ち続けられる。要するに「おもしろい」のだ。本来であれば対抗・対立する両者が同一化させられることで、ドラマ的な緊張の背後に隠れた共通性の位相が自然に立ち現われて来るからである。元のテキストでは、例えば冒頭部分は以下になる。

これ、ムク犬、ここに置いてもらおうと思うなら、
そんなに唸るな、
吠えてはならぬ。

Soll ich mit dir das Zimmer teilen,
Pudel, so laß das Heulen,
So laß das Bellen! (1238—1240)

「唸るな！」との台詞の前提となる最初の条件文は、もちろん文脈上は「おれと同じ部屋にいたいならば・・・」という意味なのだが、あえて文字通りに訳せば、「私がお前と共にこの部屋を分け合うように、お前が望むならば・・・」となる。ファウストとメフィストフェレスの姿を別々にするという伝統的な舞台よりも、アイデンティティの共通性を前面に出したシュテーマンの演出の方が、部屋という同一の空間（および時間）を「分ける、分割する、分け合う、共有する」という意味がより鮮明に打ち出されている。

さらに言えば、次の「吠えるのをやめろ」というドイツ語も、純粹に耳だけで受け取れば、定冠詞で名詞化された「吠えること（das Heulen）」が、指示代名詞の **das** と動詞の **heulen** のように「聞く」ことも可能であろう。その場合には「そのように、それを吠えさせておけ！（So laß das heulen!）」

と、全く逆の意味にもなりうる。それによって、混乱をそのまま続けろ！というシュテーマンの隠れた(?)メッセージが立ち上がって来る。文脈上での意味は明らかに「吠えるな！」であるにもかかわらず、「吠えさせておけ！」という表面的には打ち消された逆の意味の可能性を、むしろ聞こえない倍音として響かせるところに、矛盾・対立を単純なドラマ的な緊張として二項対立化させないポストドラマ的な可能性を見るべきではないだろうか。

この場面で現れたファウストとメフィストフェレスとの対話表現の疑似モノログ化は、これ以降に本格的に展開される「グレートヒェン悲劇」においても維持される。女優のパトリチア・ツィオルコヴスカが登場して、表現の幅が一層広がるのだが、女優のツィオルコヴスカも、やはり自分の台詞とファウストの台詞とメフィストフェレスの台詞をも語り続けるのであるから、その際には男性同士のルドルフとホッホマイアーの語り以上の違和感が生じる。男女を混合させた三人の俳優が適宜交代しながら、相手の台詞をも延々としゃべり続けるのであるから、それは実に奇妙な舞台となる。奇妙な舞台でありながらも、ファウストとメフィストフェレスとマルガレーテの三人を中心にしつつ、それぞれに対立し、異なる役柄によって推進される「ドラマ」は、その向こう側に隠されている部分をも意識させることになる。それは従来の「ロマンチックなメロドラマの傑作」とは全く異なった稀有な舞台経験となった。すなわちファウストとメフィストフェレスとマルガレーテとを対立的に区別をせず、むしろ三者の後ろに隠れた作者ゲーテと、さらにはアイデンティティ喪失という「状況」に焦点を当てた「現代の悲劇」としての「ファウスト 第一部」の経験である。

このようなシュテーマンの舞台造形は、明らかに「語る」主体のアイデンティティを解体しているようなイェリネクのテキストと、常に意欲的に取り組み続けた中で産み出された演出スタイルであるだろう。言葉の意味の可能性を「筋立て」「役柄」あるいは「文脈」というドラマ的な予定調和の世界に安住させずに、引用と連想の渦の中に無謀に投げ込むイェリネクの難解なポストドラマ的なテキストは、同時に音楽的な「響き」への新たな演劇的な表現を挑発してやまない。²⁶ どうやら目の前にあるテキストを単に内容的に「読む」のみならず、同時に「語られた」テキストとして「耳でも」読むの

が、そもそものシュテーマン演出の核であるのかもしれない。そのようなシュテーマン演出は、同時に「読書」としての「文学作品」と「演劇上演」、さらには「語り」における「眼」と「耳」との、つまりは「言葉＝ロゴス」と「身体＝感性」との生産的な「越境」の表現可能性をも示しているのではないだろうか。

4 補足としての「はじめにロゴスありき」

さて、シュテーマンのポストドラマ的な演出による『ファウスト』の、一見すると難解な舞台の背後には、かなり詳細なテキスト分析が秘められていた。しかしゲーテの『ファウスト』という作品には、そもそもオーソドックスな「ドラマ」の枠に入りきらない要素が非常に多く存在している。そのために「レーゼドラマ」あるいは「ワイマール・スタイル」と言われるように、文学的には「古典主義」のような理解が一般的には行われているにもかかわらず、『ファウスト』の具体的な「上演」に際しては、すでにポストドラマ的な「越境」の可能性が常に潜在的に示されていたように思える。²⁷ それはゲーテ自身がワイマール劇場における演劇の上演に強く関わっていたことから、一定程度の自由な視点を確保できていたからではないだろうか。その点について、有名なモノローグ場面を例として、さらに補足的に検討してみたい。「書齋」の場で、メフィストフェレスがムク犬の姿を借りて現れる直前の聖書翻訳の場面である。

（一卷の書を開き、翻訳し始める）

「はじめ ことば太初に言（das Wort）ありき」と書いてある。

ここでもうつかえてしまう。さてどうしたものか。

己は「ことば言」というものをそれほど尊重する気になれぬ。

己の精神が正しく活動しているとしたなら、

ここでは別の語を選ばずばなるまい。

「こころ太初に意（der Sinn）ありき」ではどうであろうか。

筆が滑りすぎぬように、

第一行をじっくり考えねばなるまい。

森羅万象を創りだすものは「意」^{こころ}であろうか。

いや「太初に力 (die Kraft) ありき」としなければなるまい。

だがそう書きながら、すでに何者かが

それでは不十分だと己の耳に囁く。

ああ、どうにかならないか、そうだうまい言葉を思いついた。

こうすればいい、「太初に 行 (die Tat) ありき」。 (1224—1237)

ファウストが訳そうと試みているのは、ギリシャ語による聖書のヨハネ伝の冒頭部分である。訳しあぐねているのは、ギリシャ語の「ロゴス (λογος)」という言葉で、それをまず始めに「言 (das Wort)」、次に「意 (der Sinn)」、そして「力 (die Kraft)」、最後に「行 (die Tat)」と変化させている。^{こころ}^{ことば}^{おこない}
28 モデルとなったファウスト博士の活躍した時代は、ルターによるドイツ語訳の新約聖書の出版の 1522 年とも重なるので、^{こころ}^{ことば}^{おこない}29 ゲーテがまず最初に「言葉 (das Wort)」と訳させているのは、ルター訳に準じている。そもそもロゴスとは何か?と問い始めると大騒ぎになってしまうのだが、ここでは小学館の独和大辞典を参照して、「1 : ことば、語、2 : 思考、意味、概念 3 : 世界理性、神の理性 4 : 神の子イエス」という四つの意味の広がり^{ことば}^{おこない}を、さしあたり確認しておこう。この場面で「言 (das Wort)」が最終的に「行 (die Tat)」に落ち着く流れの全体については、以下の高橋義孝の注釈を引用すれば良いだろう。

Wort (言葉—寺尾) のようにすでに完成されたものではなく、Tat (行—寺尾) つまり作り上げて行くという行為そのものこそ、Faust にとって問題なのである。³⁰

聖書の「ロゴス」の翻訳が試行錯誤の果てに最終的には「行」へと収斂^{おこない}するのは、学問に絶望したファウストが直後に登場するメフィストフェレスとの賭けにより、より能動的な人生へと向きを変える契機となるので、ドラマトゥルギー的には実によく出来ているのだが、ここでは、そのような翻訳

の変化に眼を向けてみたい。つまり「言 (das Wort)」→「意 (der Sinn)」
→「力 (die Kraft)」→「行 (die Tat)」と変化するプロセスの意味で
ある。

第一段階の「言 (das Wort)」は、すでに述べたようにルターの聖書訳
に準じている。創世記の冒頭では「神は<光あれ>と言われた。すると光が
あった。」と書かれているように、神が<光>と言うまでは、そもそも光が存在
しなかったのであるから、神の言葉である「ロゴス」は人間の言葉とは全く
レベルの違う「意味」を持つことになる。人間の言葉は現実を指示する「記
号」にすぎないのだが、神の言葉は記号として指示されるべき現実そのもの
を「産出する」ことができる。そのように現実を産出することのできるレベ
ルの言語を「行為遂行的 (performative)」と定式化したのが、ジョン・オー
ステインの「言語行為論 (Speech-Act)」である。³¹ オースティンは「行為遂
行的な発話」の典型例として、命名行為を挙げている。言葉を発することは、
現実に影響を与えるだけではなくて、その現実を「産出する」ことをストレ
ートに表現するのが、「神の理性」としての「ロゴス」である。

しかしながら、それを単純に「言葉、単語 (Wort = word)」と訳してしま
うと、単なる日常の言語における指示的な意味にしか理解されなくなってい
まう。そこで第二段階の「意 (der Sinn)」となるのだが、漢字の「意」
に「こころ」とルビをふるのは、いかにも翻訳が苦しい。ドイツ語の Sinn
は、英語の sense と同様に、まずは「知覚、感覚」の意味であり、そこから
派生的に「考え、意識」、そして「意味」へと抽象化する言葉である。従って、
ここでの「意」とは「こころ」視覚」「聴覚」「触覚」等の五感によって生じる「こ
ころ」の変化という外発的な「意」味である。「神のロゴス」が世界そのものを
産出するのに対して、五感に依拠する人間の「こころ」の世界は、最初から
外部の世界を前提としている。その点では、「神」の視点が「人間」とその「世
界」へと位相を変えるという発想に基づいているだろう。

外部世界の側からの「刺激」に対応して産出される「知覚＝感覚 (Sinn)」
の内面世界の揺らぎが「意 (der Sinn)」であるのに対して、第三段階の
「力 (die Kraft)」が現れる。肉体的・精神的な「パワー」のみならず、
物理的自然の「エネルギー」をも含みこむのが「力 (Kraft)」という言葉で

ある。世界を産出する「ロゴス」の主体が「神」であり、感覺的知覚的な「ところ」が外部世界に依拠しているのに対して、人間をも含みこむ世界全体との関係性がより積極的に打ち出されているだろう。

そして最終段階としての「行おこない (die T a t)」が登場する。Tat というドイツ語は、素直に訳せば「行為」となる。従って第一に、人間のみならず自然をも含みこむ「力」という抽象的でエコロジカルな言葉に対して、より人間の「行為」という主体的な側面が前面に現れる。第二に、本来は「する」という意味の動詞 tun の過去形からの派生語が Tat であるから、行為の「結果」という具体的なイメージが明瞭に現れてくる。結果としての目標という方向性が無ければ、それは「行為」とは言えない。四方八方に平等に伝播する物理的な「力」ではなくて、具体的な最終点を目指す「意欲」、すなわち「意志としての力」が、「行為」としての「行おこない (die T a t)」の肝要な点であるだろう。

「初めにロゴスありき」というヨハネ伝冒頭のギリシャ語をドイツ語に訳そうとしたファウストのプロセスは、従って『ファウスト第一部』のドラマトゥルギーの中心軸となる「グレートヒェン悲劇」へと向かう契機となるのみならず、同時に、さらに広大な時間と空間に広がる『ファウスト』第二部のはるかにスケールの大きい物語世界と、さらには現代演劇における「ドラマ」から「ポストドラマ」への予兆を、すでに十分に暗示しているように思えるのである。

*本稿は平成 27 年度からの 3 年間の専修大学人文科学研究共同研究助成「<越境する>現代演劇」の成果のひとつである。

1 『ファウスト I + II』の舞台はハンブルク・タリア劇場とオーストリア・ザルツブルク芸術祭との共同製作で、初演は 2001 年 6 月 28 日のザルツブルク祝祭劇場である。

2 ポストドラマについては、以下を参照。ハンス・ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳、同学舎、2001 年。

³ Vgl. Reinhard Kriechbaum: Des Pudels Kern ist ein weißer Fleck. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=5942:faust-i-ii-nicolas-stemanns-laesst-den-achtstuendigen-faust-bei-den-salzbuerger-festspielen-im-stil-konglomerat-wuchern&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40 (2019.12.8) ところで2017年の3月にベルリン・フォルクスビューネ劇場で初演されたフランク・カストルフ演出の破壊的な『ファウスト』も、午後六時開演の舞台の終わったのが夜中の一時であり、寺尾は腰が痛くなった。エミール・ゾラの小説『ナナ』やフランツ・ファノンのフランス植民地主義批判、パウル・ツェランの『死のフーガ』、さらにハイナー・ミュラー等々の引用をちりばめた中に、本来の『ファウスト』が完全に埋め込まれていて、どこが『ファウスト』だかよくわからないほどに、テキストは完全なパロディーとして扱われていた。そのように「解体的」なカストルフ演出の『ファウスト』の舞台は、明らかにフォルクスビューネ劇場での総監督としての25年間の集大成という意味があっただろう。詳細は筆者による以下の「2017年ドイツ演劇報告 カストルフ伝説の終わるフォルクスビューネ劇場」を参照。『国際演劇年鑑 2018』公益社団法人国際演劇協会日本センター発行。なお発行が3月末の予定なので、原稿段階では掲載ページ数は不明。

⁴ Vgl. Harenberg Schauspielführer. 1997. S.346f.

⁵ ちなみにブラウンシュヴァイクの宮廷劇場は1669年に建てられて、現在では州立劇場だが、ドイツ語圏で初めて市民に開かれた宮廷劇場として、さらにレッシングの『エミリア・ガロッチィ』（1772年）とゲーテの『ファウスト 第一部』（1829年）のふたつの初演の劇場として知られている。

⁶ 例えば、グノーのオペラ『ファウスト』の加藤浩子の解説には、「宇宙的大作から生まれたメロドラマの傑作」とのタイトルが付けられている。DVDオペラ・コレクション No.26. デアゴスティニー・ジャパン（株） 2010年。

⁷ Franz Keller: Faust. Eine Tragödie (1808). In: Walter Hinderer (Hrg.); Goethes Dramen. Neue Interpretationen. 1980. Reclam.(Stuttgart) S. 271.

⁸ a.a.O. S. 272.

⁹ Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. Hamburg. 8. Auflage. S. 122. ちなみにヘーゲルは『ファウスト』を「絶対的哲学的悲劇」として、「内容の普遍性は包括的な広さ」を持つと高い評価を与えている。ヘーゲル『美学』第三巻の下、竹内敏夫訳、岩波書店、1981年、2462頁を参照。

¹⁰ 演出の具体的な経過については、以下の三つの資料の記述を参考にしている。ただし残念ながら映像資料での確認ができなかったので、細部の記憶違いなどがありうることをお断りしておく。Christel Weiler, Jens Roselt:

Aufführungsanalyse. Eine Einführung. utb 3523. Tübingen, 2017.
S. 230-235.; Wolfgang Kralicek, Pleased to meet you. Theater heute. Nr.10,
2011. S.8-13.; 奥原佳津男 『『ファウスト』のポストドラマ的展開について』
SPAC の劇評 HP。 <http://spac.or.jp/critique/?p=1114> (2019.12.8)

¹¹ 以下、『ファウスト』よりの日本語引用は、高橋義孝訳（新潮文庫 昭和47年）を使用する。この冒頭部分については、岩波文庫（1958年）の相良守峰訳（そのかみ早くわが朧なる眼に浮びたりしおん身ら、/さだかならぬ姿よ、おん身らはまたも近づき来むるか。）の典雅さが個人的には好きなのだが、高橋義孝訳の方が理解しやすいだろう。ドイツ語テキストの行番号を引用の最後に示す。ドイツ語の引用の参照は、『Faust Erster Teil』ゲーテ研究会編、南江堂 昭和47年、第三版。

¹² 例えばシェイクスピアの『ロメオとジュリエット』の口上（序詞）はソネットで、「舞台も花のヴェロナにて、いずれ劣らぬ名門の、両家からむ宿縁を、今また新たに不詳沙汰」（中野良夫訳）と始まり、すでに内容的な説明を行っている。

¹³ 高橋義孝訳では「献詞」、相良守峰訳では「献ぐることば」、森林太郎（鷗外）訳では「薦むる詞」である。

¹⁴ ちなみに *Zuneigung* の日本語訳の「好き」は「数寄」と同音であり、ドイツ語でも日本語でも「対象に一心に気持ちを集中する」という意味になるのが興味深い。

¹⁵ このような本筋の内容とは関わらないテキストを、文芸学では一般に「パラテキスト（Paratext）」と呼び、さらに前書き、後書き、注などの直接的な「ペリテキスト（Peritext）」と、宣伝文や批評、対談や日記などの間接的な「エピテキスト（Epitext）」とに分けている。Vgl. Silke Lahn / Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse. 2016, Metzler (Stuttgart), S.54ff.

¹⁶ 「観客が上演後にその〈作品〉を気に入ったというときには、ひょっとしたら上演が気に入ったという意味だったかもしれないのだが、その位にドラマ作品と上演との差は明確に区別されていないのである。」ハンス・ティース・レーマン、前掲書、43頁。

¹⁷ 強く記憶に残っているのは、ウィーン・アカデミー劇場でのシェイクスピアの『嵐』を、たった三人だけで演じたものと、ネストロイの『タンホイザー』パロディーをひとりだけで演じた、やはりウィーンのブルク劇場のロバート・マイヤーの抱腹絶倒の怪演である。

¹⁸ 芝居の稽古は、通常、まず誰かひとりが作品の全体を朗読して、それを全員が一緒に聞くことから始まる。

¹⁹ この部分だけは相良守峰訳を使いたい。

²⁰ 「他の学問と違い、神学は自然研究から人を逸らせてしまうから leider と言った。(略) 哲学や法学や医学は自分を満足させてくれなっただけのこ

とにすぎない。しかし、神と世界との関係が解るかもしれないという希望をもって始めた神学研究は、Faust を懐疑へと導き、信仰と信仰の喜びとから彼を引き離してしまった。」高橋義孝『ファウスト集注』改訂第二版、1984年、郁文堂、29頁。

21 相良守峯訳では「景観」としている。森鷗外訳では「壯観」「見物」と訳し分けている。

22 理論的な背景は、注の2および以下を参照。エリカ・フィッシャー・リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕朗他訳、論創社、2009年。

23 Christel Weiler, Jens Roselt: a.a.O. S. 234.

24 a.a.O. S. 235.

25 ホッホマイアーは元々がウィーン生まれで、シュテーマンと共にハンブルクに来る以前の2008年まではウィーン・ブルク劇場に所属して、シュテーマン演出によるイエリネクの舞台などに数多く出演していた。Theater heute の劇評では、ウィーン方言を出していたとのことである。舞台後半のビデオによるメタ的な台詞では、「ゲーテ以前には、モノログばかりのこんな芝居は存在していなかった。それはポストドラマの文化革命だった！」と示されていた。Vgl. Wolfgang Kralicek, a.a.O. S.10.

26 エルフリーデ・イエリネクの解体的テキストに関しては、以下の第六章と第七章とを参照されたい。寺尾格『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』論創社、2012年。

27 例えばゲーテによる「ワイマール・スタイル」の舞台においては、俳優の「朗誦」の仕方に努力の中心が置かれていたことについては、以下を参照。

Andreas Kotte: Theatergeschichte. Köln Weimar Wien. 2013, S.357ff.

28 相良守峯訳では「言葉一意一カ一業」、森鷗外訳では「語一意一カ一業」と訳している。

29 モデルとしての中世錬金術師のファウストは1480年にクニットリングンで生まれ、ハイデルベルクの大学で学び、その後エルフルトで1513年、バンベルクで1520年、そしてニュルンベルクで1532年に活躍して、1536年または1540年にブライスガウで死去。Vgl. Die Zeit. Das Lexikon in 20 Bänden. Bd. 4, Hamburg. 2005. S. 458.

30 高橋義孝『ファウスト集注』、64頁。

31 エリカ・フィッシャー・リヒテ『パフォーマンスの美学』32頁以下を参照。