

日本におけるハイナー・ミュラー受容の 新たな基礎づけのために

中 島 裕 昭

谷川道子著

『ハイナー・ミュラー・マシーン』(2000年, 未来社)

西堂行人著

『ハイナー・ミュラーと世界演劇』(1999年, 論創社)

日本におけるハイナー・ミュラーの受容は一つの段階を終えようとしている。すでに本誌5号(98年3月)での岡田恒雄による論考『日本におけるハイナー・ミュラー受容』にまとめられているように、ミュラーの名前は現在ではドイツ文学者以外にも広く知られている。これには89/90年の東ヨーロッパにおける政治転換や95年末のミュラーの死も大きく影響しているだろう。同時に、上記岡田論考でも指摘されているように、西堂行人のイニシアチブによるHMP(ハムレットマシーン・プロジェクト, 93年からハイナー・ミュラー・プロジェクト)の活動を無視することはできない。ドイツ文学者や演劇関係者の活動によって、90年代にはミュラーとその作品を紹介する記事が演劇界にあふれた。

ミュラーに言及している数ある文献のなかから、あえてここに標記の二点を取り上げて紹介しようとするのは、これらがHMPのメンバーによるミュラー・モノグラフィーであることと、日本における90年代のミュラー受容についての一つの総括となり、今後の新たな受容を基礎づけるものであると思われるからである。

西堂の『ハイナー・ミュラーと世界演劇』、谷川の『ハイナー・ミュラー・マシーン』はともに、90年代に一般文芸誌や演劇雑誌などでミュラーについて紹介し、解説してきた記事をまとめたものである。谷川は主に『ハムレットマシーン』以降のミュラーとドイツ文学者としてつきあい、HMPに参加し、日独を往復し続けた成果を、また西堂は85年の『ハムレットマシーン』の翻訳に「ひっかかって」から、90年にHMPを立ち上げ、以降、批評家の「実践」ということと真正面から向き合いながら、ミュラー作品およびこれに触れようとする演劇人たちと格闘してきた成果を、まとめている。したがって、谷川の論集も一部をのぞいて学術的なものではない。むしろミュラーという怪物から与えられ続けた豊かな刺激を、日本の演劇状況に対する一連の問いとして投げかけてきたものと言える。挑発的でこそあれ、安全第一の入門書ではない。西堂の論集も、先行するその演劇論集『演劇思想の冒険』(論創社, 1996年)ですでに示されているように、80年代に入って閉塞状況に陥ったと彼が考える日本の同時代演劇に対する生産的な批判者、文字どおりの意味できわめてパフォーマンスな演劇人であろうとした彼の活動を反映している。

西堂の『ハイナー・ミュラーと世界演劇』（以下、『世界演劇』と略す）は、まずⅠ「日本の中のハイナー・ミュラー」で、自身とミュラー作品との出会い、プロジェクトの立ち上げ、ミュラーの全体像を紹介し、Ⅱ「われわれにハムレットマシンは可能か」で、集散的に『ハムレットマシン』について論じている。Ⅲ「HM コメンタール」では、日本におけるさまざまなミュラー作品の上演についての論評をまとめており、彼の演劇評論家としての活動が見えてくる。Ⅳ「ミュラー・ダイアログ」は、HMPのメンバーである現代アメリカ演劇の研究者・内野儀との、また、パイロイトでのミュラーによる『トリスタンとイゾルデ』演出の際、衣装を担当した山本耀司との対談を収録している。

谷川の『ハイナー・ミュラー・マシン』（以下、『マシン』と略す）は、まず第一章「ハイナー・ミュラー・ファクトリー」で77年に公表された『ハムレットマシン』の衝撃について論じ、第二章「ミュラー・マシン／ミュラー・マテリアル」で90年代の日本におけるミュラー受容、HMPとの関わりについて述べている。西堂との差異は、主に第三章「ハイナー・ミュラー・コンテンポラリーズ」で、『ハムレットマシン』以降のミュラーをその足跡にしたがって振り返っているところだが、ミュラーの「自伝」『闘いなき戦い』の内容を盛り込みながら、〈壁〉崩壊時のミュラーの言動も紹介している。第四章「ハイナー・ミュラー・メモリーズ」では、95年末のミュラーの死以降について、すなわち遺作『ゲルマーニア3』、およびハイナー・ゲッベルス、ピナ・バウシュ、ヨハン・クレスニク、ロバート・ウィルソン、95年と99年のシアター・オリンピクスとミュラーとの関わりについて論じている。第五章には93年のミュラー本人との対談が収録されており、ミュラー研究にとって欠かすことのできない資料となっている。

90年代に日本で知られるようになったミュラー作品とはどのようなものだったのか。これについては『マシン』第一章、とりわけ40ページ以降の谷川の記述によって、およそ以下のようにまとめられるだろう。『ハムレットマシン』以降のミュラーは、「シニフィアンとシニフィエのシンボリックな関係である現実模写の演劇から、記号群がメタファー（隠喩）的あるいはメトニミー（換喩）的に相互干渉しあう演劇」（『マシン』、40ページ）へとその関心を移していく。他人が創作した筋を解釈学的に変容しつつ獲得するために解読されるべき、閉じられた作品ではなく、個々の記号指示を契機として関連しあうさまざまなディスコースが網の目状に絡み合い、その間テクスト的な戯れのなかで、作品に関わる者の想像力が解放される、そういった芸術表現を目指している。喚起し合うさまざまな記号を統合する審級は存在しない。すべてを解釈し、意味づけるような特権化された主体はもはや存在せず、ことに『ハムレットマシン』の「作者の写真が破りちぎられる」というト書きで示されたように、「メタ・ポジションの作者」は存在しない（同、42ページ）。むしろ「〈空白の主体〉の運動」（同、54ページ）が作品の生まれる場である。ひとつの記号体系が召喚するものを別の記号体系が引き受け、あるいは否定・相対化することによって、「コード化と脱コード化がたえず並列する」（同、109ページ）、破壊的な、しかし自由な「カーニヴァル空間」（同、42ページ）が展開される。この「カーニヴァル」に集うものは誰もが同じ資格をもち、誰にも支配されない。「空白を埋めるべき」受け手

の「恣意性」(同, 54 ページ) が要請されている。

このようなミュラー作品の理解を西堂も共有している。「作家自身が経験したことを原材料にその理性化、整合化にむかう演劇の再現形式」(『世界演劇』, 67 ページ) にすっかり飽きたミュラーが紡ぎ出したテキストを理解するには、そこに「書かれたことを意味解釈とは別のやり方で翻訳＝換喩する方法」(同, 22 ページ) を案出する必要があり、それは、「ただその行間に、多大な想像力を介入」(同, 85 ページ) させることでしか実現できない。ミュラーのテキストは、「読者の内的モチーフが多大に動員されてようやく読みうるもの(＝テキスト)となり、その能動性だけがテキストとの共犯関係を辛うじて保証する」(同, 91 ページ)、ミュラーの「言葉は外部を要求し、他者の介入を待ちうける、きわめて結合価の高い物質^{マシーン}」(同, 197 ページ) なのだ、といった記述は、二人のミュラー作品理解の基盤に HMP における共同作業があることを示している。

このような共通性的一方で、ドイツ文学研究者と演劇評論家というそれぞれの主たるフィールドの相違が、問題意識の差や言葉遣いの個性ともなって表れている。

谷川の文章は、テキスト、間テキスト性、ディスクリール、エクリチュール、記号、コード、反解釈、シニフィアンの戯れ、メタファー、メトニミー、ジェンダーなどの学術的な用語が飛び交い、なおかつ修辭的な疑問文や文末の省略によって、独特のリズム感、高揚感があり、読む者が目眩を感じるほどの刺激に満ちている。スラッシュ(/; これによって異質な、あるいは対立する語句が隣接させられ、相互の「浸透」ないし「溶解」が期待されている; 『マシーン』, 49, 120, 136, 283 ページなど) が多用され、ミュラーばりの「想起の爆発」(同, 46 ページ) の発火装置が仕掛けられている。日本ではまず上演されないであろう『グンドリングの生涯 プロイセンのフリードリヒ レッシングの眠り夢叫び』や『ヴォロコラムス幹線路』などの作品についてもそれぞれ一節設けられ、またミュラーのテキストのフェミニズム的要素については、西堂以上に踏み込んで論じられている(とくに第一章の最後の2節)。『ファッツァー』再構成、「教育劇との訣別宣言」、そして『ハムレットマシーン』の1977/78年が「ブレヒトとの対峙の終点、つまりゼロ地点」(同, 29/30 ページ) とされ、それ以前のミュラーについてはほとんど言及されていないが、これはミュラー研究者としての明確な態度表明だろう。文末の文献一覧や注は必要十分なものに整理されており、全体として学術的研究にも参照されるべきものである。

日本で上演されたミュラー作品や出版された翻訳についての論評を中心にまとめた西堂の問題意識は、とりわけ日本の演劇状況に向けられており、谷川にはない重要な視点がある。たとえば、60年代以降の日本における演劇革新の運動は80年代半ばには一種の袋小路に入り、出口を見失った状況にあったが、こういった実践場面に演劇評論家としていかに生産的に関わることを考えるかを考えた場合、ブレヒト、アルトー、ベケットの後継者たるミュラーが先駆者たちの立ち止まった先を指し示す可能性を持つのではないか(『世界演劇』, 264 ページ)、ミュラー作品を動力としたHMPを拠点として20世紀演劇のパースペクティブを持ち込むことにより日本の閉塞的な演劇状況を打破できるのではないか(『世界演劇』, 26 ページ) と期待される、ということである。当時の日本の劇場が、若

手作家のオリジナル台本を中心とし、一種、鎖国状態のような狭隘さ、自己肯定を求めた自閉的な空間であったことは、やはり HMP のメンバーである内野儀や(内野儀『メロドラマの逆襲——「私演劇」の 80 年代』勁草書房、1996 年)、また演劇批評家・鴻英良(鴻英良『二十世紀劇場——歴史としての芸術と世界』朝日新聞社、1998 年)も指摘しており、ここにミュラー作品の歴史性や批判性を対置しようとした、ということであろう。このような考えは西堂の「世界演劇」という語の使い方にも表れている。彼が考えている「世界演劇」とは、「世界中のどこにでも通用する『普遍的な演劇』という神話を破砕し、簡単に流通してしまわない〈世界演劇〉をローカルな孤立した地点での断片として見極め」(『世界演劇』、264 ページ) ようとするものである。「ローカリティゆえにグローバリティをもつもの」、「全体への統合に向かうのではなく、徹底的に個に基盤を据えた想像力」(同、51 ページ) の範をミュラーに求めたのである。DDR という特殊な社会への批判から出発し人類史的な規模での批判性を獲得するにいたったミュラーに倣って、日本の現代演劇が歴史意識に根ざした自己批判性を再獲得してほしい、という彼の願望がそこにはある。ヨーロッパの政治と文学の歴史をすべて参照しようとするミュラーは「後発者」(『世界演劇』、188 ページ) である、という指摘も興味深い。日本の演劇実践の場がミュラーをどう受け入れようとしたかを考えると、西堂のこの論集は不可欠の足がかりとなる。

今回、谷川、西堂それぞれの著作を再読する機会を得たことによって、筆者にとって今まで必ずしも明らかでなかったミュラー理解の問題点や、日本におけるミュラーの生産的受容の可能性について、いくつか気づかされたことがある。筆者にとってはなお課題のままだ残っているものばかりだが、以下、三点ほど簡単にまとめてみたい。

第一点は、なぜミュラーのテキストを理解することは難しいのか、ということについて、やはり再度、考えてみるべきであろうということである。この点については、西堂、谷川はじめ多くの識者もすでにさまざまに論じていることではあるが、難解さを売り物にしたりしないために、今後は、より具体的に検討されるべきであろう。

すでに谷川の説明によってまとめたように、ミュラー作品には、文学、演劇、思想、政治に関わるさまざまなテキストの断片、参照箇所不明の引用が使用されている。それら引用断片は、しばしばミュラーの手によって部分的に変更されている。このような変更された引用断片が芸術表現として機能するのは、受け手がその引用断片の元の参照テキストについて知識を持つと同時に、そこで施されている部分的変更についても、それら参照テキストからの〈ずれ〉ということで、受け手なりに方向づけられるからである。つまり「高度に圧縮された文体」が可能なのは、ミュラーのテキストに散りばめられた、さまざまに方向づけられた想起の契機を、受け手が即座に具体的に関連づけることができるからであり、その圧縮された記憶の爆発に耐えられる知的経験を持ちあわせているからである。シニフィアンに関係づけられるシニフィエが多ければ多いほど、ミュラーのテキストは受け手にとって豊かなものとなる。旧 DDR 社会は、メディアが限定されていたこともあって、政治についても文学・演劇についても一種のハイ・コンテキスト・カルチャーが成立していた。たとえばブレヒトからのごく短い引用とその否定や肯定や部分的

変更が、何を意味するのか即座に理解できる人々がいた。このような知的経験を持つ者は、ヨーロッパにおいてももはや決して多数ではないだろう。ましてスターリングラード攻防戦やローザ・ルクセンブルクの革命思想、ブレヒトの女性関係から遠く隔たった21世紀の日本の大学生が、ミュラー式の〈シニフィアンの戯れ〉に参加することは、決して簡単ではない。ただしこういった障害は具体的な知識によって克服されるのではないか。ミュラーのテキストの難解さを曖昧なままに強調することは、かえってその「カーニヴァル」的な楽しさを減じてしまうだろう。

第二点は「上演可能性」についてである。『ハムレットマシーン』の上演に象徴されるように、なぜミュラー作品の上演は難しいのか。すでに見たように、部分的に変更された、参照テキストの明示されない引用断片の集合であるミュラーのテキストは、一人の「登場人物」に台詞のように割り振られていても、そこから一つの人格を構成できるような質のものではない。切断されたテキストは何らかのまとまりをもった人格を登場させようとはしていないのだ。しかし演劇という芸術形式には俳優という個人、人格がついて回る。印刷されるテキストは書き手の好きなように切断できるが、一個の身体を持って舞台上に上がる俳優を切断することはできない。自然主義にまでいたる近代リアリズム演劇は、物語性のあるテキストを俳優がわがものとし、自身の身体と声で現前化することによって成立してきた。舞台上に俳優の身体をつうじて表現され、声をつうじて語られるテキストは、その物語に対して一定の態度を孕んだ俳優たちの個性とナルシズムの刻印を帯びている。それに対して物語の支配性を放棄し、演劇の場に多元的な参加の契機を持ち込もうとしている現代演劇においては、「個性」主張の可能性を残された俳優は旧 ^{アンシャン・レジーム} 体制の最後の一員と言えるかもしれない。これとミュラーのテキストを組み合わせることは容易ではない。ミュラー自身が唯一の成功例として認めた、かの有名なニューヨークにおける『ハムレットマシーン』の上演(1986年)の際、演出家ウィルソンは『ハムレットマシーン』のテキストをマイクを通して朗読させている。俳優は、舞台の壁面を順次背景とする一種の仮想的な移動舞台において、どの場面でもほぼ同じしぐさをくり返した(『世界演劇』, 128ページ, 201ページ)。声と身体は分離され、テキストは「登場人物」とも俳優とも切り離され、特定の人格に統合されることを免れたのである。つまりミュラーのテキストの中にちりばめられた〈シニフィアンの戯れ〉を許容するような現前化のためには、俳優の身体と声に付着する彼らの人格的主張を何らかの方法で処理する必要がある。ミュラーにおけるテキストはどのようにパフォームされ得るのか、そのパフォーマンスにおいて、テキストと声、身体はどのような関係になるのか、について、今後はこういったことを前提として考えていく必要があるだろう。

第三点は、ミュラーの作品中の「私」と「作者」ミュラーとの関係についてである。ミュラーのテキストにおける「私」とは何者か? 「作者」ミュラーとはどのような関係にあるのか? 西堂、谷川ともミュラー作品において「作者」なるものの特権性は放棄されているとし、ミュラーのテキストにたびたび出てくる「私」は、近代史の果てに解体された主体性が戦略的に再召喚されたもの、と見ている(『マシーン』, 53ページ; 『世界演

劇』, 161/162 ページ)。つまりこの「私」は、すでに解体され内容を失ってしまった近代の〈主体〉の、その後の運動を提示するために召喚されている。この「私」は、西堂によれば、さまざまな対立物を抱えた「一つの流動する身体そのもの」(『世界演劇』, 162 ページ)であり、歴史と「アマルガム」になり「巨大なマシン」(同, 67 ページ)となって自己回転する。谷川も、『ハムレットマシン』の解説という形で、「テキストと受け手のあいだの〈空白の主体〉の運動そのもの」(『マシン』, 54 ページ)を7ページにわたって追跡している。谷川によれば、「再び歴史(=物語=出来事)をつくりうる『空白の主体』を埋める運動は、さしあたってはテキストの外部で作動する」(同, 67 ページ)。このような解釈に従えば、『ハムレットマシン』の「攪乱し, 拡散し, あるいは遍在する」「私」と、「自伝」『闘いなき戦い』の「私」を結びつけ、

この「私」は、この「自伝の私」にかぎりなく近くはないだろうか。「私」は「私」を構成するさまざまな「言説」^{ディスクール}の網の目に還元され、それゆえ無数の引用のなかに拡散し、逆にその網の目が「私」という「言説」^{ディスクール}をどこかで成立させもするのだろう。「私 それは誰」と問う「私」は、やはりさまざまな「言説」^{ディスクール}の網の目で構成されるハイナー・ミュラー自身にほかならないのだから。(『マシン』, 111 ページ)

と考えられるとしても、それは、「私」がつねに括弧つきである限り、つまり特定の個人ではなく、このテキストに関わるすべての者がそれぞれの「外部」から介入できる〈私〉なるものである限りで了解されるだろう。つまり〈私〉とは、このような「外部」からの介入の集積でしかなく、特定の個人が優先的に保存される場ではない。したがって、引用箇所末尾の「ハイナー・ミュラー自身」も、本来、括弧に入れて読まれなければならないだろう。〈ハイナー・ミュラー〉なるものがすでに、さまざまな言説によって成り立っている。その意味では「自伝」も「自伝」と名付けられた、〈ハイナー・ミュラー〉を構成する言説の一つでしかない。ミュラーが語る歴史=物語であることを前提として、われわれはこの「自伝」なるテキストに介入しなければならない、ということである。他のテキストの解釈に関する根拠を、直接的にこの「自伝」に求めることは避けるべきだろう。テキスト生産者ミュラーの発言や行動は、テキストを取り囲む広大な「外部」にあるさまざまな契機的一部分でしかない。こう考えると、西堂の「ハムレット=ミュラー」という意図的「誤解」(『世界演劇』, 172 ページ)は、西堂自身が意識している以上に「作者」ミュラーを特権化する危険を孕んでいると、筆者には思われる。われわれはいまだ特権化された主体性の物語から自由でないだけに、また、ミュラーの発言がきわめて誘惑的であるだけに、この罫に対するいつそうの警戒が必要なのではないか。さもなければ「劇作家と演出家、俳優と観客の水平的な関係」(『世界演劇』, 265 ページ)をつくろうとするときに立ちだかる障害(実践の場を支配しようとする〈能力〉を持った特定の個人)を乗り越えることができず、再度大いなる主体の物語をくり返すことになるだろう。

西堂、谷川の論集によって、ミュラーのテキストの難解さ、上演の際のテキストと身

体・声との関係,「主体」が解体された後に残る「作者」の特権化の危険性など,筆者にとっての課題を析出することができた。その他にも現代演劇における神話素材の機能,ミュラーのテキストの希薄さなど,考えさせられる指摘が多かった。HMPの活動もあり,ミュラーに刺激を受けた日本の劇作家による作品も生まれている(最近の主なものでは,2000年1月の川村毅の『ハムレット・クローン』;論創社から同名の単行本が出版されている)。また,2002年8月26日~9月2日にはやはりHMPのイニシアチブによって金沢市民芸術村で「かなざわ国際演劇祭 2002~ハイナー・ミュラー/ザ・ワールド」が開催された。HMPにはあらためて敬意を表したい。今後はこういった成果を前提として,日本におけるミュラー受容の新しい境地が拓かれるだろう。