岩田豊雄の中のシェイクスピア
——1955年 福田恆存演出『ハムレット』成立の一背景

井上 優

Abstract

Shakespeare in Toyo-o Iwata

--In Regard to the Context of *Hamlet* directed by Tsuneari Fukuda (1955)

Masaru INOUE

This paper aims to reassess the context of the Bungaku-za production of *Hamlet* directed by Tsuneari Fukuda (1955). This production is known for its huge box-office success and seen as one that shows the new possibilities to present Shakespeare plays on the post-war Japanese stages. Fukuda, influenced by the same play directed by Michael Benthall which he saw during his stay in London in 1953-4, introduced new acting style, i.e., speaking lines with high speed and no pause, without psychological depict.

It is well-known that this production was realized with the Toyo-o Iwata, one of the members of the Directorial Board of the Bungaku-za. Iwata himself had stayed in Paris twice before the WW II and was known as a theorist and translator of French Theatre and plays. Of course, he was completely unfamiliar to Shakespeare and Shakespearean production. The Bungaku-za had never produced any Shakespeare plays under Iwata's directorship. The question arise naturally why Iwata supported Fukuda's *Hamlet*.

There are two possible answers to it;

- 1) Iwata's reevaluation of Shakespeare during his stay in London in 1953.
- 2) His reluctance to agree with naturalist tendencies of modern dramas.

In Iwata's view, Shakespeare's plays could be a breakthrough to the dead-end situation of modern dramas in general.

Fukuda's *Hamlet* might be said to be a product of chance, i.e. that of accidental coincidence of Fukuda's ideal and Iwata's view of the modern theatre.

1955年5月8日、福田恆存が翻訳・演出にあたり、芥川比呂志が主演を務めた、文学座公演『ハムレット』が、3月から続く地方公演を経て、東横ホールにて、東京公演の初日を迎える。この上演の成果については多くのことが語られているが、戦後日本のシェイクスピア上演史、さらには戦後演劇史において、画期的な成功であったということで評価は一致し

ていると言っている。例えば大笹吉雄は、『『ハムレット』は大入りを記録し、戦後のシェイクスピア戯曲上演史の大きな起点になった』（大笹 2009, p.71）と述べ、大場建治は「日本演劇に一時期を画した」（大場 2009, p.17）と評価を下している。

この公演の背景には、福田自身の外遊と観劇体験があったことはよく知られている。福田は、1953-4 年、ロックフェラー財団からの招聘で、アメリカ経由でイギリスに渡り、当地に滞在し、ロンドンでマイケル・ベントール演出、リチャード・バートン主演のオールド・ヴィック座での『ハムレット』を目にする。この上演に感動したことから、福田は、日本語でのシェイクスピア上演の可能性を探ることに目覚め、帰国後にそれを実践した場というのがこの『ハムレット』上演であった。

だが、この上演が実現に至る背景には、もう一つ、当時の文学座の幹事の一人であり、獅子文六の筆名で小説家としても知られる岩田豊雄の支持も、大きな要因として挙げられる。このことはあまり言及されることはないが、後に見るように、福田自身も書き記しており、決して知られていない話でもない。ところが、なぜ岩田がそこに関与したのか、ということになると、そこまで踏み込んだ議論は、管見では見当たらない。岩田自身は、若い頃にフランス留学を経験し、もっぱらフランス演劇とその理論・実践の紹介につとめており、シェイクスピアとの接点はほとんどない。また、彼は、岸田國士・久保田万太郎らと共同で文学座を創設したが、彼らの運営のもとではシェイクスピア上演は行ってこなかった。

その岩田が、なぜ福田のシェイクスピア上演を後押しすることになったのか。そしてそれはどういう意図であったのか。

本論文は、そうした疑問を改めて整理し、岩田豊雄の観点から 1955 年の『ハムレット』上演を読み解いていくことを目的とする。この上演が当時の演劇事情の中でどういう形で成立していったのかを改めて考えていきたい。

1. 福田演出『ハムレット』

まず、その福田演出『ハムレット』上演はどのようなものであったのだろうか。

しばしば言及されるのは、この上演のスピード感である。主役を演じた芥川比呂志はこう語る。

速く、より速く、ひたすら速く語ることが私たちの最初の、そして最後の仕事になった。せりふを速く語るためには、セリフをつらぬく意識と感情とが、それに伴って、あるいはそれと前後して、速く働かなければならなかった。急激に、強く、揺れ、変化し、高まり、流れなければならなかった。（芥川 1970, p.183 大場 2009, p.18）

福田自身も、文学座史を書き記している北見治一によれば、指導に当たり、俳優に以下のようなことを言ったようだ。

とにかく、セリフは全員、せいぜいテンポをあげてやってください。もちろん、なにをいっているのかわからなくちゃあこまるが、スピーディに、しかも耳にこころよくききとれるように。僕の翻訳もその点は配慮してあるつもり。シェイクスピアをやるばあい、翻訳も字面だけをたどると、片面的になってしまうが、役者だって動きを計算にいれれば、いくらでも役が立体的にふくらんでくるはず。そして、ひとにみせる芝居をやるんじゃなく、自分で自分の演技をたのしむ、つまり自分に見せる芝居をやってください。(北見 1988, p.133)

しかし、この『ハムレット』に関して、福田自身、イギリスで見た「ベントール演出の徹底したコピー」(北見 1988, p.150)と語っているように、そのスピード感は、福田の創案ではない。ベントール演出について「福田がいちばんおどろかされたのはスピード感、ことに台詞の速度であつたらしい」(北見 1988, p.132)という証言もあるように、これこそがベントール演出の特徴だった。福田はこれを滞英中に四度見て、さらにノートまで取ってきたという。

一番私を驚かせたのはそのせりふの喋り方でした。シェイクスピアの人間の意志と行動力とは、とりもなほさずそのせりふが意志的であり、行動的であるということに他ならない。(福田 1981, p.99, 大場 2009, p.17)

福田はスピード感のある台詞を移入することで、日本においてもシェイクスピア上演の道が開けることを確信する。同時に、そのためにまず取り組むべきことも自覚する。翻訳である。

とすれば、すべては翻訳に懸かつてゐる、逍遙訳ではどうにもならない。私はさう思ひました。(同)

かくして、福田は、かの地で見たスピード感あふれる『ハムレット』の日本への移入の可能性を探りはじめ、まず、自ら翻訳を新たに作る。「意志的で行動的である」台詞の実現が、スピード感ある舞台には不可欠だと思ったのだろう。

福田が目指したのは、それまで日本でやられてきたような「懷疑的なインテリ」のハムレットではなく、「剛毅果敢で野心的、ドン・キホーテのごとき猪武者の、すこぶる男性的な性格」(北見 1988, pp.132-3)のハムレットの造形であつた。この試みは成功し、ジャーナリズムからは「勇ましいハムレット」と称されて歓迎され、「客の入りも、評判が評判をよび、キャンセル待ちの行列ができるほど」(北見 1988, pp.136-7)のヒットとなる。この公演はこの 1955 年の文学座の全収益の比率のうち、俳優の映画出演のマージンに次いで、二番目

に次ぐ収益であった（北見 1988、p.137）。そしてこの公演の成功以後、福田恆存は、戦後最初の（そしておそらく日本最初の）シェイクスピア・ブームを牽引していくことになる。

では、そのスピード感の究極の目標はなんであったのか。大場建治は以下のように述べる。

福田訳の眼前の敵はいまや明らかである。それは、逍遙の歌舞伎のリズムもさることながら、それ以上に、日本の「新劇」の写実主義、心理主義。（大場 2009, pp.18-9）

福田自身の言葉で言うと、こうなる。

私はロンドンでシェイクスピア劇が演じられるのをいくつか見ましたが、そこにはほとんど間といふものがない。整然とたゆみなく、それを受け渡しする心理速度が速いのです。当然、写実的に必要な、しかし劇的效果の一貫性としては無駄な、しぐさといふものは、一切ありません。（福田 1981, p.195）

新劇の演技体系の基本は、写実に裏打ちされた心理描写であるが、心理主義に走る演技は、勢い、内面の描写を要求する。それが不要だというのだ。そうした夾雑物が介入する余地を排除するためのスピード重視であった。

そして、その福田の実験の受け皿となったのは、福田がこれまで劇作家として自作を提供していた文学座であり、当時の文学座幹事の岩田豊雄である。福田自身も「この計画が実現したのは、岩田さんのおかげである」（福田 1964, p.59）と語っている。

確かに、岩田の中には、福田の反近代・反心理主義の目論見と共鳴する部分があったようである。前出の北見治一も、一言だけだが、岩田の中にも「近代劇や心理主義」への反発があったことを記している（北見 1988、p.132）。近代劇的な心理主義だけだと「役者の骨格がかぼそくなってしまう」（同）というのが岩田の考えであったというのだ。

先に引用した福田自身の言葉も、このように続く。

……この計画が実現したのは、岩田さんのおかげである。私の演劇活動の恩人は、最初は岸田(國士)氏で、氏の亡き後は岩田氏が常に私の支持者になつてくれた。岸田さんはフランスの近代劇から出発した人で、古典劇はもちろん、シェイクスピアには全然興味を持つてゐなかつた。私に期待してゐた岸田氏は、私がシェイクスピアを土産に歸國したと知つたら、例の癖でびんの毛をよぢり引張りながら、慚然とした面持ちを見せたに相違ない。一方、岩田さんは近代劇の心理主義に疑問を持つてをり、シェイクスピアを高く評価してゐるので、私の案を非常に喜んでくれ、文学座での「ハムレット」上演は、即座に実現し、三十年四月、名古屋を振り出しに、關西各地を廻り、東京の五月、東横ホールのそれで幕を閉じた。（福田 1964, p.59）

この言葉からまず読み取れるのは、福田の支持者であった岸田國士が存命中であったなら、これは実現しなかった可能性が高いということである。岸田の演劇観はフランス近代劇をその基盤に置いているため、彼はシェイクスピアには関心がなかった。それゆえ、文学座の幹事の一人であった岸田が急死することがなかったなら、福田の帰国後のシェイクスピア上演の申し出も反対にあっていたかもしれない。

岸田國士は1954年3月9日、演出を担当していた文学座での『どん底』の稽古後に脳卒中で倒れ、翌日の3月10日に亡くなっている。福田がイギリスより帰国する半年前のことである。それまで、途中で形態の変更はあったものの、基本的に文学座は、岸田國士、久保田万太郎、岩田豊雄の創設者三人が交代で運営にあたっていた。岸田亡き後は、当然、岩田と久保田の2人が運営にあたらざるを得なくなり、『ハムレット』は、新体制で最初の当番幹事にあたった岩田の、さらに最初の企画であった。福田が帰国したときには岸田が亡くなっていたこと、福田がその時当番幹事であった岩田と共鳴できたこと、この偶然の重なりが福田演出『ハムレット』を可能にしたと言っている。

しかし、これもすでに述べたが、一般に岩田豊雄は、フランス留学の体験をもとに演劇活動をしたことで知られており、むしろ岸田とは演劇観を共有していたはずであった。留学時期も同じであり、文学座を創設した時の動機ですらも、フランス近代演劇の牽引者の一人、ジャック・コポーのような芝居を作りたいというものであった。その近代志向ゆえ、文学座がシェイクスピアを取り上げることが、それまで一度もなかった。ジャック・コポーのレパートリーにシェイクスピアは入ってはいたが、岸田と岩田、二人の射程には、シェイクスピアに関心を寄せるコポーの姿はなかった。

その意味では、福田が言う、「岩田さんは近代劇の心理主義に疑問を持つてをり、シェイクスピアを高く評価してゐる」という一節にはわかには首肯しがたい。岩田が、おそらくは、最も縁の遠かったはずのシェイクスピアを積極的に推す立場に、なぜ、転じることになったのか。岩田は近代劇への疑念を、いかにして福田と共有することになったのか。

この辺りの事情は、福田と同じように、岩田自身の外遊体験と関わってくる。次節で改めて述べるが、岩田にとって三度目の海外体験となるこの旅は、結果的にイギリスとシェイクスピアの再発見の旅でもあった。

2. 岩田豊雄のシェイクスピアの再発見

岩田に渡英の要請があったのは1953年のことであった。この年の6月2日に行われるエリザベス女王の戴冠式に日本の皇太子明仁（当時）が参列することになり、雑誌『婦人倶楽部』と毎日新聞が報道記事を書かせるために岩田をロンドンに派遣することにしたのだった（獅子1969, p.514）。この滞英の事情を、岩田は獅子文六のペンネームで発表した自伝的小説『父の乳』（『主婦の友』1965年1月-1966年12月）でかなり詳しく綴っている。この小説の記述に即して、ひとまず、岩田のイギリス滞在を追ってみたい。

この渡英は、岩田にとって、病に罹った最初の妻を故郷フランスに送り届けた 1930 年以来、二十数年ぶりのヨーロッパ訪問の一環であった。パリに滞在している娘（夫が駐仏大使補佐をしていた）を訪れた後にイギリスに向かうことになっていたのだが、岩田は、食わず嫌いともいうべきイギリス嫌いの気があり、なかなか気乗りがしない。

私は、若い頃、イギリス嫌いで、二度もヨーロッパへきていながら、曾てロンドンを、訪れたことがなかった。ドイツやイタリーに、旅をしても、高慢で、常識的なイギリス人の住む国には、足を踏み〔入れ〕たくもなかった。（獅子 1969, p.517）

しかし、依頼が依頼だけにいつまでもわがままは言っていられない。岩田は、渋々ロンドンに向かい、到着後、早速、取材を始める。皇太子がシェイクスピアの故郷ストラットフォード・アポン・エイヴォンを訪問することになっており、まず、その記事を書くようにという依頼を受けていたため、かの地に出発することが決まっていた。しかし、毎日新聞ロンドン支局の雇った運転手の運転で出発した直後、岩田は、自身の入れ歯を、ロンドンの宿にしている毎日の支局に置いてきたことに気づく。当然、そんなことにかまわず旅の行程は進められると思っていたのだが、それを聞いたイギリス人の運転手は、「笑う代りに、ハンドルを大きく廻し」（獅子, p.519）支局に戻ってくれた。運転手曰く「私も、義歯を入れているが、あれがないと、ずいぶん困ることを、知ってる」（同）というのだ。これが岩田には意外だった。「そんな運転手は、パリにも、東京にもいないことを、考えずにいられなかった」（同）。岩田は、「イギリス人て、ちょっと変わってるな」（同）と思い、イギリスという国を見直し始める。

だが、ストラットフォードに着いたところで、一向に皇太子は現れない。発熱し、その日のスケジュールがキャンセルされたい（はしかの疑いがあったらしいが、そうではなかった）。

しかもストラットフォードの印象もそれほどいいものではなかった。「町じゅうが、シェークスピアを、売り物にしてる感じで、古い木造建築も、庭園も、池も、白鳥も、皆、観光客用のように思われた。料亭や、自動車屋のガレージにまで、シェークスピアの名が、ついていた」（獅子 1969, p.519）。岩田は、せっかく来たのだからと、街の見物始める。「シェークスピア記念館では、館長がわざわざ案内してくれたが、シェークスピアという人物が、ちょっと正体不明なので、この家で生れたといわれても、ピンと来なかった」（獅子 1969, p.520）。要は、ストラットフォードも、シェイクスピアも、岩田には、まったく響くものではなかった。

しかし、ロンドンへの帰途、皇太子が滞在しているというオックスフォードに立ち寄り、その上品な街並みに、そして大学の中世の僧院に似た佇まいに、岩田は新鮮な感動を覚える。そしてロンドンに帰ってからは、戴冠式まで、見物をしたり大使館員とゴルフをしたり、気ままに時を過ごす。そうした生活の中で、彼は、徐々にイギリスを見直し始める。

.....私にとって、興味の多かったのは、名所見物よりも、行く先々で眼に触れる、ロンドンの風俗や、イギリス人の気風だった。

私は、イギリスという国を、食わず嫌いだったことを、認めないではいられなかった。自分が長くいたフランスばかりを、鼻根にして、イギリスを凡俗の国と、きめていたが、どうして、その土を踏んでみると、これは、紛れもない、ヨーロッパの偉大な国だった。歴史の古さと、伝統を生かした現代生活が、フランスに見られない重厚な調和を、感じさせた。ドイツやイタリーも、歴史を背負っているが現代生活とバラバラのような気がして、イギリスほど、渾然(こんぜん)たる空気を、感じ取れなかった。街を歩いても、こんな、ゆったりした、秩序を感じさせる、近代都市はなかった。

(これは、よほど、大人の国だな)

私は、そんな結論を、ふと、見出した。今まで大嫌いだった、イギリス人の常識というものが、逆に、魅力になってきた。ことに、戦後の東京の^{けいちよう}軽佻な空気の中から、飛び出してきたのだから、ここの落ち着きと秩序が、特に、眼に映るのかも知れなかった。最初の日に、自動車の運転手が、私の義歯のために、車を廻したことに、一つの印象を受けたが、その後も、イギリス人らしい仕打ちというべきものを、各所で、経験して、私は、この国の人々が、親切だとか、重厚だとかいう前に、どうも、大人の集まりなのではないかと、考えることが、多くなった。(獅子 1969, p.521)

そして、彼はロンドンでシェイクスピア上演にも足を運ぶ。これも岩田には意外なほど新鮮に映った。

夜は暇なので、劇場へ出かけて見ると、なかなか優秀な演劇があった。ことに、オールド・ヴィック座の“ヘンリー八世”などは、曾てどの国で見たシェイクスピア劇よりも、立派だった。私は、イギリスに、優秀な役者が多くいることを知ったが、それまで馬鹿にしてた舞台装置や衣装が、洗練を極めていた。(同)

シェイクスピアの国で見たシェイクスピア劇が、他のどの国のシェイクスピアより立派だったという記述は、一見、違和感を覚えるが、岩田がその空気を知っている 20 世紀前半のヨーロッパ演劇の革新の流れの中では、イギリスは明らかに後塵を拝していた節があり、岩田のイギリス演劇軽視も故なきことではなかった。

ただし岩田は、その心境の変化の理由を、自分の年齢に見出そうとする。

おそらく、私が最初にヨーロッパへ来た頃に、イギリスへ渡っても、こんな印象は、受けなかったろう。イギリス生活の秩序や調和に、むしろ、反感を持ったかもしれない。還暦の年になって、ここを訪れたために、大人の国のよさが、わかったのだらうと、考

えた。(獅子 1969, p.522)

この言い方に倣うと、岩田とイギリス、あるいは岩田とシェイクスピアの和解は、彼が年を取り、大人の国イギリスを認識するだけの経験と見識を深めたが故、ということになる¹。

ただ、一方で、老齢を理由にしたシェイクスピア再発見の事情は伝えられているが、なぜ彼が反近代劇に転じたのかはここでは明かされていない。その事情は、岩田が本名で執筆した『新劇と私』という、演劇に焦点を当てた自叙伝の方で語られる(1958年から59年にかけて、『芸術新潮』誌に発表)。その記述から、岩田の反近代劇志向の真意を探ってみたい。

3. 岩田豊雄の演劇観の変転

『新劇と私』においてイギリスの旅への言及があるのは、1959年の9月号の『芸術新潮』に発表された最終回であるが、そのタイトルが「我が老骨を知る」、岩田は、ここでも、自らの老いによる変化を強調し続ける。つまり、『父の乳』とは、内容はもちろん異なるが論調は変わらない。

タイトルが暗示するように、この回の記述から浮かび上がるのは、ひたすら演劇活動に対して後ろ向きな岩田の姿である。自分が神奈川の大磯に越したことによって地理的事情から劇団に頻繁に顔を出せなくなり、劇団の運営者としての責務が果たせていないこと、それは小説家との二足の草鞋ゆえのことなのだが、かと言ってそれをなげうって演劇に専心する勇気もないこと、そんな折に盟友岸田國士が死んで、余計に劇団への気持ちが薄れたこと。そうしたすべてが、おそらく自分の老衰ゆえだろうと彼は推測する。

だが、一方で、演劇について頭で考察する時間はかえって多くなったと岩田は言う。そんな中で、彼の中に、自身のアイデンティティのよりどころであったはずの近代劇への不信が浮上する。

しかし、この数年以来、イブセン的な芝居、あるいは、ポルトリッシュ的な芝居——つまり、従来、新劇の典型と呼ばれた芝居に、どうも、疑問が起きてならなくなった。ああいう芝居は、なににも、芝居にしなくてもいいのではないか。小説でも書けるのではないか。その方が、芸術的効果も挙がる〔ママ〕のではないか。

写実劇や、心理劇に限らない。ジロドウ〔ママ〕にしろ、戦後のサルトルやカミュにしろ、ああいう芝居の方法を、我々は、無条件にありがたがっていいものであるか。

芝居というものは、まるきり、ちがうものではないのか。(岩田 1963, p.500)

¹ 岩田は、よほどロンドンの印象がよかったせいか、この期間に妊娠が分かり後に生まれた彼の息子(三人目の妻との間の、老年にできた息子である)には、ロンドンの漢字表記(倫敦)から字を取って、「敦夫」と名付けたほどであった(獅子 1969, p.539)。

そんな記述の後に言及されるのが、イギリス訪問と、そこで目にした『ヘンリー八世』だった。

比較的面白かったのは、ロンドンで見た“ヘンリー八世”だった。これとても、オールド・ヴィックの役者や演出家に感心したというよりも、シェイクスピアに感心したという方が正しい。シェイクスピアが私が芝居に求めるものの一端を満たしてくれた気がしたからである。(同)

つまり、年齢とともに、近代劇の写実傾向、心理重視的傾向に飽き足らなくなった岩田にとって、シェイクスピア作品の中にある反近代的性質が魅力的に映ったということなのだ。岩田は対話をよりどころとして論理的・心理的筋道に沿って展開していく近代劇の在り方に、うんざりしてきていたらしい。

どうも、芝居に対する考えが、若いときと、著しく違ってきたらしい。それをつきつめて行くと、どうも、会話というメチエによる芝居の形に対する、不信ということに、なってくるらしい。

若い時から、戯曲と言えば、対話の書き方、演技と言えば、セリフのいい方に、芝居の全部があるように考えていたが、どうも納得できなくなった。ことに、近代劇のように、会話のうちに深奥で複雑な文学内容を無理矢理に盛り込もうとするのは、芝居として、非常に不健全な企てなのではないか。芝居の見る要素と、聞く要素を、知的に深めようとして、その本質にそむくに至ったのではないか。芝居を頭の産物にしてしまい、観客の目と耳と、それから、ハートの要求も、お留守にしているのではないか。色や音や線の美や、感情の波に揺られる快感や、役者の体や動きにウットリすることや、韻文でなければ表せないセリフの妙味や、芝居にとって、大切なことが、現代では、あまり、忘れられすぎてゐるのではないか。(同)

すでに述べたとおり、『ハムレット』上演の際に福田が掲げた目標と重なってくるのはここである。

しかし、岩田の思考はここで止まらない。というより、いささか度を越している。彼は近代劇以前のものをひたすら渴望する。

そこへいくと、カブキや能は、近代劇より、芝居らしい満足を与えてくれる。シェイクスピア劇だって、近代劇よりも、芝居の喜びを感じさせる。近代劇は、演劇の進歩した形式だろうが、私は、飽きてしまった。セリフ劇というものは、あらゆることをやって、もう、限界へきてしまったのではないか。少なくとも、散文的、写実的な会話セリフの書き方は、鉾脈が掘り尽くされたのではないか。とにかく、私はもうたくさん！

(岩田 1963, pp.500-1)

完全に近代劇の否定である。

ちなみに、この発想は新しいものではない。19世紀から20世紀初頭の先鋭的な演劇人が近代劇の行き詰まりを脱しようとしたときに同じ理屈を使っている。20世紀初頭のヨーロッパの演出家演劇は、行き詰まり突破の糸口を、近代以前の演劇や日本演劇などの中に見出した。だから岩田の記述は半世紀遅れていることになるし、その意味でもいささかの外れな感もする。

そして、すでに引用した一節「オールド・ヴィックの役者や演出家に感心したというよりも、シェイクスピアに感心した」で触れているように、岩田は、どうやら演出という営為そのものへの関心が薄くなっているようなのだ。この一節は以下のように続く。

そして、「ヘンリー八世」よりもさらに面白かったのは、芝居ではない芝居だった。アトリエ座で興行していたジャック兄弟一座の演劇であり、シャンゼリゼエ座で〔の〕マルソオ一座のパントマイムだった。(日本へきた時とちがって、彼の独演ではなく、一座の出演だった) そういうものの中に、豊かな芝居を感じた。(同)

ジャック兄弟とは、1940年代から80年代にかけてフランスで活躍した4人組ヴォーカル・グループで、歌とパントマイムで人気を博したという²。片や、マルセル・マルソーはここでの記述にもあるように、何度も来日している、日本でも知られるフランスのパントマイム俳優である。もはやイギリス体験を飛び越して、この時にフランスで見たものまで話が飛んでいることはとりあえず措くとして、こうした、一般に軽演劇と称されるものへの手放しの称賛は、これまで岩田が展開してきた近代劇批判に、当然重なる。これを目指せということなのか。続いて岩田はこう述べる。

私はいよいよ書斎の中に引っ込みたくなる。空想は自由であるから、やがて、世界のどこかで、近代劇の錆びついた鎖を、振り解いて、いまの新劇と、次元の違う新しい芝居が、始められることなぞ考える。その空想も根のない話ではなく、タイロフや、コパオの弟子たちが、一度、鋏を入れて、失敗したが、あの要求は、それぎりになったとは思えない。むしろ、これから好季節を迎える気がする。今度は、ほんとの仕事になりはせぬかという気がする。そんな時が来れば、日本も、あるいは、能とか、カブキとかの伝統芸能と、新しい演劇との間の紐を、やっどこさのことで、繋ぎ合わせることができるとも知れないと、空想は果てがない。(岩田 1963, p.501)

² https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Fr%C3%A8res_Jacques (2020年1月11日最終閲覧)

岩田にしてみれば、近代の演出家（ここで名前が挙がっているのは岩田が直接目にすることができたアレクサンドル・タイーロフやジャック・コポーでしかないのだが）の試みは、戯曲を拠り所とする近代演劇を乗り越えようとしたものの失敗に終わってしまったということになる。その上で、彼は、そうした近代劇を乗り越えようとする試みは、今後、日本の伝統芸能などを融合させるような形で誰かが達成してくれるだろうと「空想」する。ただし、その「空想」する理想の演劇は、書齋での空想の産物でしかなく、そこで完結してしまっている。

そうすると、岩田と福田が反近代劇という方向性を共有していた事実も、やや見え方が変わってくる。福田は未来志向でシェイクスピア作品の翻訳を武器に、日本の近代文学が陥った陥穽から脱しようという遠大な目論見があった（浜崎 2016, p.133）。それに比べると、岩田の「空想の中での反近代劇思考」は、かなり消極的である。

つまり、福田の文学座でのシェイクスピア作品上演の実現は、そもそも岸田國士亡き後の岩田体制であったから実現したという偶然に加えて、さらに、たまたま岩田の後ろ向きな演劇観と福田の前向きな方向性が一致したという、かなり危ない偶然の重なり合いの産物であったのだ。

ところで、岩田と福田は、かなり近接した時期に洋行している。岩田のイギリス滞在は1953年の5月から7月、福田が外遊に出発したのは同じ年の9月で、最初にアメリカに立ち寄り、ロンドンにたどり着いたのは半年後の1954年春だ。当然ながら、岩田と福田は、ロンドンでは接点はないが、ほぼ同じ時期にいたと言える。しかし、そのロンドンおよび英国での体験から導き出された演劇観が、上記のような差異を伴ったものであるとしたなら、二人はそこに別々のものを見て取ったことになる。この差異に注目しながら、改めて、この二人が目にした英国のシェイクスピア上演について簡単に整理したい。

4. 岩田と福田の観た1953/4年の英国でのシェイクスピア作品上演

岩田に感銘を与えたという1953年のオールド・ヴィック座の『ヘンリー八世』に関しては、非常に少ない情報しかない。筆者の手元のオールド・ヴィック座の概説でもこの上演の扱いは小さい。かろうじてわかるのは以下の点である。演出にあたったのが、戦前からオールド・ヴィック座を支えた有名なタイロン・ガスリーで、国王を演じたのがポール・ロジャースであったこと。これがエリザベス女王の戴冠を祝った演目で、初日には女王と夫のエジンバラ公が姿を現したこと。この作品が前年からのシーズンの最終作であったこと。この上演をもって、芸術監督がヒュー・ハントからマイケル・ベントールに交代することになっていたこと。それくらいである。言ってみれば、オールド・ヴィック座の歴史においても、演出家として著名なガスリーのキャリアの中でも、ましてや演劇史的に見ても、それほど意義は大きくはない上演であったのだろう。しかし、岩田にしてみれば、それでも十分だった。岩田は、演出よりも何よりも、シェイクスピア作品の上演そのものに感動していたのだから、

特に凝った演出である必要はなかったのだろうし、何より、これまでの岩田の記述からは、演出がそれほど際立っていなかったことがむしろこの感動の要因であった可能性すら窺える。

そして、同じ 1953 年の後半に始まる新しいシーズンの芸術監督がベントールの担当となる。これはファースト・フォリオに収録された全 36 作品を 5 年がかりで上演しようという遠大な計画の始まりでもあった。その最初の作品『ハムレット』の上演を、福田が翌 54 年に見ることになる。

いわば、そのシーズンの境目が、岩田と福田、二人のシェイクスピア体験を分けることになるわけだが、この境目は実はそれほど決して明瞭なものではない。というのも、ベントールは、実質的にはガスリーの弟子であり、後継者的位置づけにあったからである。

ベントールがオールド・ヴィック座を継承する前の 1943 年に、彼はガスリーと共同で『ハムレット』を演出してもいるし (Trewin 1964, p.191), 1953 年のベントールの『ハムレット』演出についても、ガスリー演出を継承していることを指摘している劇評もある³。

そして、福田の『ハムレット』の文脈では、ベントールの専売特許のように語られてきた上演のスピードであるが、実は、師匠のタイロン・ガスリーも、演出のスピード感で知られた演出家であった。ベントールはどうやらそれを継承したというのが事実であつたらしい。

例えば、1932 年、ガスリーは、彼のシェイクスピア初演出作品『恋の骨折り損』の稽古において、俳優たちに以下のように語ったという。

「奴ら（観客）はどっちにしたって、理解しちやいないんだ、だからペースだ！ リズムだ！ ペースだ！」 (Shaughnessy 2009, p.123)

実際、ガスリーの演出では、常に場面全体のリズムカルな表現が徹底して追求されたい。そして、それは時に言葉の意味を置き去りにするものでもあった。しかし、その「音楽的で、オペラ的な感性に根を持」 (Shaughnessy 2009, p.124) つ感性は、多くの支持を得ることになる。たとえば、この『恋の骨折り損』の演出において、シェイクスピアのテキスト編纂で知られるジョン・ドーヴァー・ウィルソンは、4 年後の再演を目にして、「私は出向いた、観た、打ち負かされた [.....] ガスリー氏は新しい劇、今まで疑ったこともないような実在を与えてくれただけでなく、[.....] シェイクスピア喜劇全体が新しい観点から再評価されるかもしれないような、新鮮な立脚点を私に与えてくれたのだ」 (Wilson 1962, p.64, quoted in Shaughnessy 2009, p.124) とまで語っている。

またガスリーはリアリズムの打破を目標に掲げてもいた。ガスリーは、実際、1953 年にカナダのオンタリオ州ストラトフォードに、かの地でのフェスティヴァルのために招かれ

³ ただし、この劇評は、ベントールがガスリーの悪しき形態——のちに述べる裸舞台とプラットフォーム——を継承してしまった、と嘆くものではあるが (Styan 1977, p.189)。

た際に、エリザベス朝様式のフェスティバル・シアターを建てたことから分かるように、プロセニウム・アーチを積極的に排することを好んでいた。他の芸術に対して演劇がいかに独自の芸術としての地位を獲得すべきかという探究の末のことだった。その探究は次のように伝えられている。

ラジオと映画の侵略によって課された脅威を感じ取って、ガスリーは論じる、演劇は芸術形式としての自己の特異性を再発見し、現代社会におけるその地位を再定義する必要があると。「ブルジョワ的」自然主義の支配を攻撃し、合理主義からの反動、ブルジョワジーからの反動を取り込み、彼は主張する。いま必要なのは「自然主義と断交すること」だと。そのことが意味するのは、演劇的にも文化的にも革命的なことだ。
(Shaughnessy 2009, p.125)

その目的の下、ガスリーは、自分の先人としてグランヴィル・バーカーやウィリアム・ポウルを名指しして、彼らに倣った、舞台上に装置らしきものをほとんど置かない、様式化された非リアリズムのシェイクスピア上演の可能性を探求することを宣言している。(Styan 1977, p.182)

そしてこの反自然主義の方向性を、ベントールは師匠ガスリーから継承する。トレウインによると、福田が目にした 1953/4 年のベントールの『ハムレット』は、ガスリーが探究した裸舞台のプラットフォーム上での舞台実践を、最初にオールド・ヴィック座でシェイクスピアを用いて試みた上演であった。(Trewin 1964, pp.225-6)

上記の点を考慮の上で改めて考えてみる。確かにベントールが新たに芸術監督を引き受けたという時代的区切りはあるにせよ、岩田が見ていたガスリー演出の『ヘンリー八世』と福田が目にしたベントール演出の『ハムレット』に何らかの共通項があってもおかしくはない。しかし、福田がベントールの中に嗅ぎ取ったような要素を岩田が『ヘンリー八世』に見て取った形跡はない。すでに触れたように、この『ヘンリー八世』がガスリーのキャリアの中でも積極的に評価されていない作品であったこと、あるいは、この作品がシェイクスピアの中でもマイナーな作品であったことなどを差し引いても、不可解である。つまり、福田にとって新しかったことは岩田にとってはそれほど新鮮でなかったということなのだろう。片やベントール演出のシェイクスピア作品上演に近代劇超克の糸口を嗅ぎ取っていた福田と、片や演出的営為よりもシェイクスピア作品そのもののものに反近代劇の要素を見て取った岩田は、やはり異なる方向を見ていたことになる。二人のこの時点での接点は、かなり、きわどいものであったことになる。

5. おわりに

以上、1955 年の福田恆存演出『ハムレット』成立の背景について、それを後押ししたとされる岩田豊雄の観点から整理してみた。こうしてみると、この『ハムレット』の成立過程からは、岸田國士が急死したということと、岩田からの「支持があった」ことが後押しした、と単純に言って済ますことができない状況が見て取れる。すなわち、岸田の死も偶然だが、福田と岩田の演劇観の接近も、かなりきわどい偶然であった可能性がある。もちろん、どの演劇上演が実現される場合でも、少なからず外的な偶発の事情が影響を及ぼすことは避けられない。ともあれ、この偶然が重なったことによる追い風がなくとも、遅かれ早かれ福田は独自のやり方で自身の理想の実現を図ったであろうし、すぐにとはいかなくとも、いずれ『ハムレット』を演出していたに違いない。しかし、当然ながら、それは、少なくとも今私たちの知る戦後演劇史、そして戦後シェイクスピア上演史が伝えている福田の仕事とは少し違ったものになったであろう。

※本稿は 2018 年 10 月 13 日に日本シェイクスピア学会（於：津田塾大学）での口頭発表と、その際に省略した内容を増補する形で行った 2018 年 12 月 8 日の西洋比較演劇研究会（於：成城大学）での口頭発表に基づく。

引用・参考文献

- 獅子文六『獅子文六全集』第十卷，朝日新聞出版，1969 年
 岩田豊雄『岩田豊雄演評劇論集』，新潮社，1963 年
 福田恆存「續・私の演劇白書 二」，『雲』第 3 号，現代演劇協会，1964 年，pp.55-68
 ——『演劇入門』，玉川大学出版部，1981 年
 芥川比呂志「ハムレットの速力」，『決められた以外のセリフ』，新潮社，1970 年，pp.181-3
 大場建治『シェイクスピアの翻訳』，研究社，2009 年
 大笹吉雄『新日本現代演劇史 1 脱戦後編 1955-1958』，中央公論新社，2009 年
 北見治一『回想の文学座』中公新書，1988 年
 浜崎洋介「福田恆存とシェイクスピア，その紐帯」，『すばる』2016 年 5 月号，集英社，pp.131-142

Coleman, Terry. *The Old Vic: The Story of a Great Theatre from Kean to Olivier to Spacey*, Faber & Faber, 2014.

Rowell, George. *The Old Vic Theatre: A History*, Cambridge University Press, 2005.

Shaughnessy, Robert. "Tyrone Guthrie", in John Russell Brown(ed.), *The Routledge Companion to Directors' Shakespeare*, Routledge, 2009, pp.123-139

Styan, J. L. . *The Shakespeare Revolution*, Cambridge University Press, 1977.

Suematsu Michiko. "Import/Export: Japanizing Shakespeare", in Kennedy, Dennis and Youn Li Lan

(eds.), *Shakespeare in Asia: Contemporary Performance*, Cambridge University Press, 2010, pp.155-169

Trewin, J. C. . *Shakespeare on English stage 1900-1964: A Survey of Productions*, Barrie and Rockliff, 1964.

Wilson, John Dover, *Shakespeare's Happy Comedies*, Faber and Faber, 1962.