

「もどき」の概念の現代演劇への適用可能性

—— タールハイマー演出『エミーリア・ガロッティ』を中心に ——

山下純照

はじめに

本稿は二つの動機から出発する。一つは、ミーメシス（模倣）、再現、提示、現前、といった西洋由来の概念によって日本の演劇を記述し説明することが日本の西洋系演劇研究者の常態に属する一方で、西洋語の翻訳ではない日本語で自国および外国の演劇を説明する努力は、大幅になおざりにされてきたことへの反省である。そのため本稿では詩人民俗学者折口信夫の言う「もどき」の概念に光を当て、こうした傾向に一石を投じることを目的とする。

もう一つの動機は、その折口の「もどき」概念の扱われ方への疑問にある。彼は民俗芸能に現れるある種の人物像、演じ方、場面の名称として知られていた「もどき」を、演劇史を記述する上での不可欠の概念として提唱した。彼は「日本の演劇史に、もどき役の考えを落としたものがあつたら、無意味な記録になってしまうであらう」¹と総括している。ところが実際には、専門的な日本演劇史の記述において「もどき」の概念は最小限の場所しか占めていないように思われる²。その理由はおそらく、民俗学と芸能史・演劇史研究のディシプリンの相違による。折口自身が、自らの方法について以下のように述べている。

われわれの研究法は、経験を基調としたものであります。資料の探訪も、書斎の抜き書きも、皆、伝承の含む、ある昔の実感を誘ふ為に過ぎません。実感による人類史学と言ふべきものなのです。一芸能の翁に拘泥せず、田楽・神楽・歌舞伎其の他の現在芸能は固より呪師田楽以前の神事・劇舞踊などに現れた翁の形態の知識の上に、更に、その現に行なわれている演出の見学から、体験に近い直観を得ねばなりません³。

1 折口（1995）、第1巻、138頁。

2 専門的演劇史は「もどき」という現象を、あくまでも個々の芸能に現れる人物像や場面のタイプとして、つまり演目の中の要素としてのみ扱ってきたのである。そのような記述の具体例については後藤淑（1975）、176-177頁および290-293頁を参照されたい。

3 折口（1995）、第2巻、353頁。

ここには文献学的方法とは異なる、体験・経験の中で得られる「実感」に基づく方法への決意が表明されている。こうした方法は、民俗学や、折口が言及している人類学の分野では有効なものとされる。その一方で、文献学的実証をこそ柱とする日本演劇史研究のありようは、こうした「実感」重視の方法とは相容れなかった。もっとも、われわれは本稿で、日本演劇史研究のありように対し修正を試みようとするわけではない。ここで想起したいのは、折口が述べているような「実感」にもとづく方法は、上演そのものの研究に重点を置く現代演劇学のありようにきわめて親近性があるという事実である。例えばマーヴィン・カールソンが説くように⁴、そもそもパフォーマンス理論はエスノロジーから多くの示唆を得る形で形成された。そしてフィッシャー＝リヒテの『演劇学への誘い 研究の基礎』を見ればわかるように⁵、現在の演劇学はパフォーマンス研究との間に、明確な境界をもはや持たない。折口の「もどき」に関する言説を現代演劇研究に生かすというわれわれの試みの背景がここにある。

もとより折口は日本の芸能を念頭においていたのであって、現代演劇や外国演劇への適用といったことはそもそも彼の構想の埒外にあった。しかし、われわれは「もどき」概念の一定の普遍的な適用可能性について論じることができるようになる⁶。本稿ではそのために適した事例として、現代ドイツ演劇における演出演劇（Regietheater）と呼ばれる上演スタイルをもつもののうち、甚だしい脱構築を行うのではなく、むしろ古典戯曲をいかに現代の観客にとって接近しうるものとするかを追求しているタイプを「もどき」として把握することを試みる。そのため2001年にベルリン、ドイツ座で初演されたミヒャエル・タールハイマー（Michael Thalheimer）演出のレッシング作『エミーリア・ガロッティ』を取り上げる。

1 「もどき」の概念の再検討

『日本国語大辞典』は、「もどき」の語義を次のように定めている。ただし実例はほとんど省略し、また略号その他辞典編集上の記法は適宜変更して引用する。

名詞 (1) 張り合って似せること。また似せて作ったもの。まがいもの。(2) 非難。批評。(3) 日本の諸芸能で主役のまねをしたり、主役にからんだりする道化役。また、その曲目。能の「翁」における三番叟や、里神楽でひょっとこ面をつけた道化役など。語素 名詞に付いて、それと対抗して張り合うぐらいのもの、それに匹敵するものである

4 Carlson(1996) 参照。

5 フィッシャー＝リヒテ (2013) 参照。

6 そうした方向性を最初に主張したのは哲学者の坂部恵である。ただし坂部の「もどき」理解の実質は折口の論の再説であるから、ここで改めて紹介することはしない。ちなみに、坂部論文に示唆を受け「もどき」概念を応用した、海外における日本演劇研究の例として、ゾルゲンフライによる寺山修司に関する本がある (Sorgenfrei (2005))。

という意を表す。また、そのものに似て非なるものであるという意を表す⁷。

この記述から、語素としての「もどき」の語義は名詞としての「もどき」の語義の(1)に帰着できる。従って以下、名詞としての「もどき」の語義を対象として考察し、また単に語義(1)などと言えはこの『日本国語大辞典』からの引用中のものを指す。

次に、折口による「もどき」からの理解を見てみたい。

もどくと言ふ動詞は、反対する、逆に出る、批難するなど言ふ用語例ばかりを持つものの様に考へられます。併し古くは、もっと広いものの様です。尠くとも、演芸史の上では、物まねする・説明する・代わって再説する・説き和らげるなど言ふ義が、加はつて居る事が明らかです⁸。

折口における「もどき」は、語義(2)をいわば常態とした上で、それよりも広い意味範囲を持つ古義として「演芸史」にみる「もどき」を参照している。後者は語義(3)に対応するものであるが、しかし語義(3)がほぼ主役の物まねをする道化役とのみ述べているのに対し、その内容をより詳しく述べ、ないし拡大しつつ、「説明」系統の意味を複数、付け加えている。折口において、語義(2)と(3)の両方が視野に入れられているとはいえ、「併し古くは」という言い方ににじみ出ているように、彼の「もどき」理解は後者に傾斜していることがわかる。ここには、語義(1)の姿はない。

さらに、折口以降の民俗学研究成果を参照するため、『民俗芸能辞典』の「もどき」の項を見てみよう。いささか長いが、中略をはさんでほぼ全体を引用する。

芸能において、神のこばや所作を副演出すること、及びその役をいう。神の言葉や所作の意味するところは、直接人間にわからないとし、それをわかりやすく翻訳し、解説するのが、「もどき」の原義である。また一方、もどきは、神の動作をからかってみたり、誇張してみたりする滑稽な性格をも兼ね備えている。このような性格は、もともともどきが神の命令に対して未服従を示す精霊の役を担っていたことを表わしていると考えられる。それがやがて、神の言動をもう一度行なうことにより、神の言動に含まれる効果をいっそう強めようとする役にかたむいていったものを思われる。宮廷の御神楽においては、人長(にんじょう)に対する才男(さいのお)が、「もどき」の役に相当する。才男は、人長にからかいかけたり、反対したりするが、同時に人長の行動を平易に説明しているのである。(中略)この神と「もどき」の関係は単に芸能の上での単一な役としてばかりでなく、演目同士のあいだにも見られる。(中略)静岡県の西浦(にしうれ)田楽では、田楽を一曲演じるたびごとに、モドキという演技がついて前曲を説明し、それを幾度も繰り返したあげく、最後に能を演じるという仕立てになっている。(中略)能

7 『日本国語大辞典』、1323頁。

8 折口(1995)、第2巻、383-384頁。

のほうでは、「翁」に始まって、協能に続くが、これも翁のもどきである。また「三番叟(さんばそう)」は、翁自身が神のもどきであることを示していると思われる。さらに、もどきの性格は役柄、演目以外、祭りや行事の式次第においても見受けられる。すなわち、正式な祭祀に対して直会(なおらい)が、直会に対して遊宴、饗宴が、それぞれもどきの性格を有しているのであって、祭祀において述べられた神のことは、直会においてわかりやすく説明しなおされるのである。(中略)以上のように、もどきの性格はさまざまなものの上に表れてくるのであり、日本の祭りや芸能を検討する場合、もどきの考察を無視しては行なえないといえよう⁹。

ここに記されている「もどき」の様態は、語義(3)を詳細に解説したものであり、折口における先述の「もどき」理解の後半を実質的に覆うとともに、さらにいくつかの要素を付け加えている。すなわち、「もどき」とは「物まね」であり、かつ「神の言葉や所作の意味は、直接人間にはわからないとし、それをわかりやすく翻訳し、解説する」といった「解説／説明」であるのみならず、「才男は、人長にからかいかけたり、反対したりする」といった「風刺／反対」の意味をも含んでいるのである。後者から、場合によっては滑稽さの要素も伴い得るだろう。

それでは、先の「もどき」の語義(1)および(2)に対してわれわれはどういう立場をとるべきであろうか。「張り合って似せること、まがいもの」としての「もどき」、および「非難、批判」としての「もどき」は、語義(3)ないしその詳説・補完としての折口説後半や『民俗芸能辞典』の説とそのように関係づけるべきであろうか。

まず語義(2)の「非難、批判」についてであるが、これは折口説のまさに前半部分において「…など言ふ用語例ばかりを持つものの様に考へられます」と述べられているほどであるから、少なくともある歴史的な段階ではこちらのほうがむしろいわば常態であるという認識が示されているわけである。その上で、語義(3)に対応する『民俗芸能辞典』の説明のうち「風刺／反対」が、語義(2)の「非難、批判」に接続しうる論理的可能性をもっているのではないだろうか。もとより本論文は語史についての専門的見解を述べる資格も意図ももたないものの、論理的に言って語義(2)を語義(3)とともに包括的に扱うことは可能であろう。

それでは語義(1)に関してはどうか。先述の折口説の中で、「物まねする」を基本とし、そこから「代わって再説する」の方向へと延長すれば、結果的に語義(1)の「張り合って似せること。また似せて作ったもの。まがいもの」となる。従って——ここでも本論文は語史に関する発生的な主張をする意図を持たないが——戦略的な方針として語義(1)もまた語義(3)と矛盾しないものとして包括して扱うことにしたい¹⁰。

語義(1)～(3)の関係をまとめるため、わかりやすいのは語義(3)およびその詳説としての折口説・『民俗芸能辞典』説をベースに考えることである。そこに内包される位相とし

9 仲井幸二郎他(編)(1981)、447-448頁。

10 この点は2016年9月16日におこなわれた成城美学美術史学会2016年度第一回例会において本稿の元となる口頭発表をおこなった際の質疑応答で、成城大学文芸学部芸術学科の木村建哉氏からいただいた質問にもとづいて方針変更をしたことをお断りする。

での「風刺／反対」が伸張されると語義(2)となり、「代わって再説する」が伸張されると語義(1)となる。最後の点に関しては、そうした伸張が逆に評価のまなざしにさらされるとき、否定的に見られて「まがいもの」とされる、と理解できる。

以上の議論をまとめ、本論文における「もどき」の定義を次のようにする。すなわち「もどき」とは、主体が、何らかの時間的に先行する対象を自らより上位のものとして認めた上で、それ自体では意味が十分に明らかでないその対象を、第三者のために、元の対象に代わってわかりやすく説明するために模倣することであり、そのさい元の対象を単に反復するのではなく、むしろそれに対して風刺や反対をおこなったり、修正したり誇張することによって、結果的に元の対象の意味をいっそう明瞭なものとする行為を言う。風刺や反対の側面が伸張されて「非難、批判」となったり、元の対象に代わって説明することからそれへの「対抗」となったり、さらにはその「まがいもの」と見なされる可能性を有する。

2 演出演劇 (Regietheater) とタールハイマー

この2では、「もどき」概念が現代演劇にも適用できる可能性を探る準備として、現代ドイツ演劇、それもタールハイマーという演出家を取り上げる理由を述べる¹¹。もちろんこれは、日本を含めたそれ以外の文化圏に「もどき」の例を今後も探らないということを意味しない。ドイツ現代演劇に特徴的な演出演劇というタイプがとりわけ「もどき」に合致する性質を有しており、それを出発点に選べば、将来的により広い「もどき」概念適用への展望が開けることが見込まれる、というのがここでの選択の理由である。

2-1 演出という「もどき」

登場人物の行動を、俳優が台詞の発話と身体的行為を通じて観客の前で再現するという演劇の定義からするならば、そこには常に「もどき」を含みうる構造が認められるのではないだろうか。なぜなら、劇の行動はまず戯曲を読むことを通じて読者——この場合は演劇の作り手が読者となる——の心の中で成立するものであり、それを上演という、現実の観客の目の前でおこなわれる別次元の営みに移すには、演出という変換プロセスが必要になるのであって、この変換プロセスが「もどき」の役割に似ているからである。この変換プロセスは、あらかじめ存在している青写真の現実化のようなものとはまったく異なる。というのも元の戯曲は時として——常にではないが——不可解な部分をもつ神の言葉に類似しており、それを観客にわかりやすくひもとく「もどき」役が必要だからである。演出家とは、そのような「もどき」役なのではないだろうか。

しかしながらすべての演出が常に「もどき」であるならば、ことさら「もどき」という概念で何かを新しく名指すまでもない。では「もどき」としての演出が問題となるのは、どのような場合だろうか。容易に想定できるように、表現主体が属する自分の国、自分の社会、自

11 ただしドイツ演劇というとき、オーストリア、スイスをも含めたドイツ語圏演劇の意味で用いる。

文化についての、自言語による、リアリズムの演劇であって、しかも戯曲創作と上演とが同じ時代の場合には、「もどき」の現象は起きにくい。読み取られた劇行動から上演への変換プロセスには、この場合さしたる距離が含まれないからである。それに対して表現対象としての登場人物の世界と、表現主体である演劇の作り手および観客の世界との間に、かなりの文化的あるいは歴史的差異が存在する場合はどうであろうか。「もどき」の概念が有効に適用されうると思われるのはこの場合である。これにも大きく分けて2つの場合がある。先行する対象とその「もどき」の間に歴史的な差異がある場合と、文化的な差異がある場合とである。

文化的差異に基づく演劇上の「もどき」として、われわれは2つの文化の間に何らかの上下関係が想定される場合に、下位の文化の演劇が上位の文化の演劇を模倣しつつそこから距離を取る、というような現象を考えることができる。例えば、近代化の途上にあった時期の日本において、宝塚少女歌劇のようなジャンルでパリのレビューが模倣された場合に、それを「もどき」の観点から論じることができるのではないか¹²。一方、歴史的差異に基づく「もどき」の典型的な例は、何らかの古典的作品の現代的上演という問題に属するものだろう。本稿ではこの問題を掘り下げることにする。

2-2 演出演劇

古典の現代的上演の問題を論じる際、最も関連性の高い文脈の一つは、ドイツ現代演劇における演出演劇という現象である。ローヴォルト社『演劇百科事典1』の「演出演劇」の項目(モニカ・ザントハック執筆)は、

演出演劇とは、広義においては演出を行うことによって認識可能となるコンセプトのことであるが、狭義には、劇作品を演出関心に合わせる方法、とりわけ、俳優の個々の演じ方よりも内容や理論、視覚像や物的手段についての発想の優位を指す¹³。

と書き始める。ただしこの定義は問題含みである。まずこの「広義」の意味で演出演劇という言葉を用いることは少なくとも2016年現在では、もはやないと思われるし、俳優の演じ方を「内容や理論、視覚像や物的手段についての発想の優位」と対比させる発想もいささか古い。劇作品を演出関心に合わせること(Anpassung)という規定は、確かにある種の演出演劇を言い当てていると思われるものの——戯曲テキストの破壊的な扱いで知られるフランク・カストルフをはじめとして——すべての演出演劇がそうなのかについては検討を要すると思われる。後に見るように、そのことは少なくとも本稿で扱うタールハイマーには当てはまらないのではないかな。もっとも、同記事が後のほうで、

12 筆者は宝塚(少女)歌劇についてはまったくの専門外であるため、この論点に関しては断定するだけの用意がないが、文献表にあげた高木(1983)、袴田(2003)、石坂(2014)、田端(2016)といった著作ないし研究はこの方向を強く示唆するものである。

13 Sandhack (2001), S. 831.

(前略) 20世紀初頭に、演出演劇は、文学からの解放を通じて発展した。同時に演劇は自律的な芸術形式として成立した。すなわち、もはや劇作家ではなく、演出家が芸術作品の本当の創造者として認知された¹⁴。

と書いている部分は演出演劇の基本的理解として共有できるものである。すなわち、演劇に対して作品概念を当てはめるならば、演出こそがその作品に該当し、作者は演出家だということになる。もちろんドイツ演劇においてもすべての演劇上演が演出演劇だというわけではなく、現代の上演であっても、原作戯曲から喚起される劇世界を舞台上に再現することに徹するスタイルは、確かに存在している。それに対しては、ここに言う認識は当てはまらないことは言うまでもない。

演出演劇に戻ると、それが「20世紀初頭」に開始したという点も共通了解と言って良いだろう。ここで本格的に演出演劇の史的概観をおこなう用意はないものの、ごく概略のみ描くならば次のようになる。まず1900年代から1920年代にかけて活躍したマックス・ラインハルトらをもって、演出演劇の創立者 (Begründer) とするのが一般的な理解である。1920年代には、エルヴィン・ピスカートアが、その演出演劇において、画期的な仕方、新メディアとりわけ映像の利用をおこなった。またほぼ同時期に活躍し、自身は演出演劇に位置づけられることはないにせよ、異化効果というその独自の演劇美学が、後々の演出演劇の展開にとって不可欠のものとなったのがベルトルト・ブレヒトである¹⁵。その後ナチスの台頭、第二次世界大戦、そして戦後の一時期の空白をはさみ1960～1970年代になると、学生運動の高まりとカウンター・カルチャー運動に呼応しつつ、演出演劇の二度目の高まりを見ることになる。この時期を代表するのはペーター・シュタイン、クラウス・パイマン、ペーター・ツァデクラで、彼らはその後ドイツ現代演劇の代名詞とも言うべき存在へと立場を確立していく。アンドレアス・エンゲルハルトは「ドイツ語圏の現在の演劇は、体系的、歴史的にその展開を見るならば、1960年代以降の演出演劇として描写される」¹⁶と総括している。

シュタインは1980年代、パイマンは遅くとも1990年代には戯曲中心の演出家に変化していくのであるが、それと入れ替わるようにアイナー・シュレーフや先述のフランク・カストルフといった次世代の演出演劇の担い手が台頭する。ともに東独出身の彼らは、原作戯曲の扱い方における徹底的な、しばしば破壊的な介入が特徴で、それは明らかに政治的な抑圧や矛盾に対する抵抗や怒りの表現だった。それに続いて登場する世代に属するのがアンドレアス・クリーゲンブルク、そしてここで扱うミヒェエル・タールハイマーらなのである¹⁷。

14 Sandhack (2001), S. 832.

15 この点についてはvgl. Enghart (2013), S. 38.

16 Enghart (2013), S. 9. エンゲルハルトは1989年の「壁の崩壊」までは、西側の演劇をもってドイツ語圏現代演劇を代表させているが、東側では思想的な締め付けのためリアリズム以外の舞台表現が1980年代にいたるまで困難であったから、これは当然であろう。

17 タールハイマーの人物紹介および演出歴についてはドイツ文化センター (ゲーテ・インスティテュート) のサイトがよくまとまっている。Vgl. Goethe Institut (2016).

2-3 タールハイマー

演出演劇は、観客の側からすんなり支持されてきたわけではなかった。演出演劇はその上演対象として主として古典戯曲を取り上げてきたが¹⁸、当然ながら古典戯曲に関して、あらかじめ自分の記憶の中にあるイメージのままに鑑賞したいと願う保守的な観客層は常に存在し、彼らからの演出演劇への批判や抗議は途絶えることがなかった。ドイツ現代演劇は1960年代以降、演出演劇として描写される、とエンゲルハルトが記すとき、そのことはこうした批判や抗議にもかかわらず、という留保を伴うのである。批判の風圧が微弱なものはなかったことは、2007年にハンブルク・タリーア劇場でまさに演出演劇という概念をめぐっておこなわれたシンポジウムの記録からくみ取ることができる。この記録はシンポジウムの企画者の一人でもあるハンブルク大学の文芸学者オルトルート・グートヤールの編集で刊行されている。全体としてはほぼ演出演劇の肯定派の発言集といった趣であるが、こうした企画が必要とされる背景を想像させるに十分な記述に事欠かない。例えばグートヤール自身の報告から、反対派がもつ演出演劇のイメージについての記述を抜いてみよう。

それゆえ演出演劇とは、劇テキストの極端な短縮、断片化、それどころか書き換えのことなのである。演出演劇は侵害の演劇とまでは言えないとしても、介入の演劇として理解される。すなわちそれは、劇テキストへの敬意、とりわけ劇場文学において規範的な劇への敬意を失った演劇、要するに「古典作品を豚小屋へと」おとしめる演劇なのだ¹⁹。

この種の非難的となった演出家の一人が、他の幾人かと並んで、ミヒャエル・タールハイマーだったのは確かである²⁰。しかし、ここに見るような非難の文面からは、タールハイマーの演出演劇と、例えば先述のフランク・カストルフのそれのような、戯曲に対していわば破壊的に振る舞うタイプの演出演劇との差異が見えてこないのではないだろうか。このシンポジウム記録にはタールハイマーへのインタビューが掲載されており（他に演出家では先述のクリーゲンブルク、さらにトーマス・オースターマイヤー、ニコラス・シュテーマンがインタビューを受けている）、その中で彼は次のように述べている。

僕はテキストをそりゃ愛しているんですけど、いつもいつも、削り過ぎと言われるんです。でも削りは、無精だからしているわけでもないし、何かを舞台に寄せたくないから（weil ich etwas nicht inszenieren möchte）しているわけでもありません。テキストを縮めること（Reduktion）は余剰なものを消してくれますし、テキストの中に発見した物語を厳密に語る助けになります。もちろんそうすると、何が余剰で何がそうでないかは作者自身が既に知っていると言って非難されます。しかしそういう非難にこそ僕は反対したいのです。というのも、演出家は実践経験を積んでいて、たぶん作者よりもずっと演劇「感覚」が豊かなのです。まさにここで演出演劇というテーマが問題になります。な

18 Vgl. Gutjahr (2008b), S. 18.

19 Gutjahr (2008b), S. 14.

20 タールハイマー演出への観客の否定的反応について詳しくは、vgl. Anders (2008).

ぜなら狭い意味ではテキストに忠実ではなくとも、演出家はちゃんと作品への忠実さを示すことができるからです²¹。

この表白には、先の演出演劇への非難にあった「古典作品を豚小屋へと」おとしめる、という形容とはおよそ両立し得ない精神が現れていると言ってよい。タールハイマーは自分が「テキストをそりゃ愛している」のであって、「テキストの中に発見した物語を厳密に語る」ことを旨とし、それゆえに「削る」ことになり、そのことは「テキストに忠実ではない」かもしれないが、「作品への忠実さ」を示すことになると考えているのである。しかし、考えてみると、このような意味での原作への「忠実さ」には、その原作に対する批判的意識が介在していることも確かであろう。タールハイマーの言葉にもあったように、演出家としての彼は作者よりも演劇「感覚」に優れているという自負があり、それに基づいてテキストを削り、それによってこそ「テキストの中に発見した物語」を「厳密に語る」ことができると考えている。

このようなタールハイマーの演出演劇は、カストルフに見られるように、政治的な抑圧や矛盾への抵抗ないし怒りを演出において表現するためにテキストを利用し、そのさいテキストそのものには破壊的な介入をおこなうといったタイプの演出演劇とは区別されるべきであろう。その差異を明白に記述するために、われわれは「もどき」としての演出という観点を有効に用いることができるのではないか。そのことを次に具体的に検証してみよう。

3 タールハイマー演出『エミーリア・ガロッティ』

この演出は2001年9月27日にベルリーンのドイツ劇場で初演を迎えた後、大きな成功を収めた。すなわち同シーズンの最も優れた演出に与えられる『モルゲンポスト』紙（ベルリン）のフリードリヒ・ルフト賞を受賞²²、外国公演では、黄金の仮面賞（モスクワ）、ネストロイ賞（ウィーン）を受賞し²³、2009年に終演するまで同劇場のレパートリーに残った²⁴。従ってここでは、批評家にも観客にも受け入れられた演出演劇として、その内在的な理由を探ることを目的とする。

3-1 レッシングの『エミーリア・ガロッティ』

ゴットホルト・エフライム・レッシング（1729–1781）の戯曲はドイツ演劇の古典に属しており、中でも1772年にブラウンシュヴァイクで初演された『エミーリア・ガロッティ』は、彼の作中でも『賢者ナータン』とならんで今日なお比較的しばしば上演されることから、古

21 Thalheimer (2008), S. 192.

22 Vgl. Anonym(2002).

23 Vgl. Deutsches Theater (2016).

24 Vgl. Bazinga (2006).

典の現代的上演という関心の対象となる²⁵。先述のような、タールハイマーにおける作品重視の態度と、演出演劇としての徹底的な処理との兼ね合いを検証するにふさわしい作品である。物語を略述しよう。

暴君的な性格のヘットーレ・ゴンザーガ²⁶は、恋人オルシーナがいるにもかかわらず、武官オドアルド・ガロッティの娘エミーリアに一目惚れする。エミーリアはアッピアーニ伯爵との結婚を間近に控えているが、ゴンザーガはその結婚を妨げようとする。その意を汲んだ腹心の侍従マリネッリは、アッピアーニを説得しエミーリアとの結婚をあきらめさせようとするが失敗に終わる。元々アッピアーニと敵対していたマリネッリは、ならずものを雇う。折しも婚礼当日である。マリネッリはアッピアーニとエミーリアが式場に向かうためゴンザーガの離宮近くを通りかかったとき、馬車を襲撃させ、エミーリアを拉致させる。そのさいアッピアーニは銃で撃たれ落命する。

エミーリアの父オドアルドは、事件の真相を明らかにしようと動き出す。実はその日の朝、教会で祈っていたエミーリアの背後から、彼女に愛を囁く者があった。ゴンザーガである。そのことを聞いていた父親はゴンザーガの関与を疑い、館に出かける。一方、自分に会おうとしなくなったゴンザーガを恨み、館に押しかけたオルシーナが、マリネッリと会い、彼との会話から、エミーリアをめぐる謀略のいきさつを洞察していた。館の前でオドアルドに出会ったオルシーナは、そのことを彼に教え、短剣を渡して、ゴンザーガへの復讐を唆す。

ゴンザーガはオドアルドを迎え、エミーリアと2人きりで面会させる。ゴンザーガからの誘惑に負けそうなエミーリアは、純潔を守るため、オドアルドの短剣で自害しようとするが、父親は止める。しかし彼女がローマのヴィルジニアの故事を持ち出して挑発すると、父親は彼女を刺す。最後にゴンザーガとマリネッリも登場し、三人の前でエミーリアは息絶える。オドアルドがゴンザーガを非難すると、後者はマリネッリに罪過を押しつける。

こうした筋立てをもつ本作において、主題に直結する対話場面がある。それは第5幕第7場、すなわち最終場の直前で、父と娘の2人だけの場面である。以下の記述の下線部の意味については後に触れる。

オドアルド なに？　そこまで言うのか？　いやだめだ、いやだめだ！　よく考えろ。

— 命はたった一つしかない。

エミーリア 純潔だってたった一つしかないんだわ！

オドアルド それにはどんな力も及ばないさ —

エミーリア でもどんな誘惑も及ばないわけではないの。 — 力！ 力！ 力に抵抗できないひとなんかいるかしら？ 力なんて言われているのは何でもない、誘惑こそが本

25 この作品の上演史の全体を展望することは困難である (Pelster(2002), S. 117f. は初演以降20世紀までのいくつかの上演に対する反応を収めている)。近年では1984年初演のミュンヘン・カンマーシュピーレにおけるトーマス・ラングホーフ演出や、2002年ウィーンのブルク劇場で初演されたアンドレア・ブレット演出がよく知られており、前者に関してはタールハイマー演出との比較研究がある (Vgl. Kurzenberger (2004))。

26 歴史上のイタリアのゴンザーガ家との関連性はなく、むしろ18世紀ドイツの小規模な領邦君主のイメージが当てはまる。

当の力なんだわ。——あたしには血が流れてるのよ、お父さま。ほかの女のひとと同じ、こんなに若い、こんなに暖かい血が。あたしだって官能はあります。あたしは何の保証もできません。何の能もないのです。グリマルディの館のことは知っています。あれは歓楽の館です。たった一時間あそこにいただけで、それもお母さまと一緒にいたのに——心の中にいろんなものが渦巻いて、そのあとどんなに厳しく信仰のお勤めに励んでも、何週間たっても全然鎮められなかった²⁷！（中略）——お父さま、あたしにください、その短剣をあたしにください。

オドアルド でもこの短剣がどんな代物なのか、おまえにわかってたら！——

エミーリア そんなことはわからなくていいの！——見知らぬ友だって、友のうちだわ——わたしにそれをください。お父さま、わたしにください。

（中略）

エミーリア（前略）では何をためらっていらっしゃるのでしょうか？——（痛々しい調子で、バラの花びらを箸を取りながら）昔、一人の父親が、娘を恥辱から救うために、最高の、一番鋭利なはがねを、娘の心臓に突き立てました——そうして彼女に二度目のいのちを与えたのです。でも、こういう美しい行いはみな昔のこと！そういう父親なんか、もうどこにもいない！

オドアルド いるぞ、娘よ、いるとも！（彼女を突き刺す）——神よ！わたしはなんということをしたのだ！（彼女は崩れ落ちそうになり、彼は彼女を両腕で抱きかかえる）

エミーリア バラの花が一つ、手折られた。嵐が花を散らす前に。——どうぞキスをさせてください、父としてなすべきことをなされたこの手に²⁸。

この対話から伝わってくるのは、2種類の「力」の存在と、それに対する異議申し立てという主題である。第一の「力」は、封建領主から市民階級の領民（ガロッティ家）や臣下（アッピアーニ、マリネッリ）に及ぼされる政治的な抑圧であり、ここではとりわけ前者である。ゴンザーガはエミーリアの個人としての願望のことなどまったく眼中にない。彼はカサノヴァ的な官能の探求者であり、その道具としてしか、オルシーナをもエミーリアをも見なしていない。エミーリアは上記の台詞にあるようにゴンザーガの世界に触れることで官能に目覚め、それは彼女にとって別の抑圧——これについては次段落で述べる——からの解放を意味しているが、そのこととゴンザーガの専制ぶりとは別の事柄である。ゴンザーガはオドアルドに対して露骨に強権を見せつけるわけではないが、むしろオドアルドのほうに身についた服従の身振りから、最後の場面での非難以外はゴンザーガをとがめだてしようとしないうちに、無言の恐怖の存在が感じられる。実際、ゴンザーガがアッピアーニに対して仕掛けた謀略を見れば、観客はオドアルドの萎縮の意味を容易に想像することができる。最後の場面でのマリネッリへの罪過の押しつけを見ればわかるように、この腹心でさえもゴンザーガの宮廷では主君の恣意的な「力」の行使から自由ではない。権力による抑圧という意味でのこの

27 第2幕第4場、宰相グリマルディの館における夜会でエミーリアがゴンザーガに見初められたときのこと
が述べられている。

28 Lessing (2000), S. 369–370. 田邊玲子訳、150–152頁を参照しつつ訳出した。

第一の「力」への異議申し立ては、『エミーリア・ガロッティ』においてほとんど可視的にはなされない。唯一、最終場面でエミーリアが息絶えたとき、オドアルドがゴンザーガをとがめる「ご覧なさい、公よ。お気に召しましたか！娘はこれでもまだあなた様の欲望を掻き立てますか？」²⁹だけが明白な抗議になっている。エミーリアの死の根本原因を作ったのはゴンザーガの横暴にあることは間違いないから、この異議申し立ては正当である。

第二の「力」は、市民階級の家庭における父と娘の関係の中に潜んでいる。娘の純潔を守るためにその生命を犠牲にしたという古代ローマの逸話を引用しつつ、エミーリアは父に自分を殺すよう示唆し、父はその通りにする、というこの劇の筋立てには、少なくとも現代の観客には受け入れがたいものがあるだろう。それは演劇という虚構の中でではあれ、当時の市民階級の家庭における強い道徳的抑圧、おそらくは教育の過程で娘自身の自己理解へと内面化された抑圧の存在を感じさせる。エミーリアの間接的な自殺と言えるこの成り行きは、悲劇という形式を完結させる虚構であり、芝居仕立てであって、舞台効果としては彼女の死の瞬間こそが観客の感情を最大幅に触れさせる。しかし主題を伝達する表現の重点はむしろその直前の、「私にだって官能はあります」という、父親に対する大胆な抗議にあるだろう。この台詞には作者レッシングの思想——演劇批評の世界では時にメタ・メッセージと呼ばれる——が伴っていると考えてよい。すなわち合理主義批判、ないし啓蒙主義批判である。

このように分析すると、劇の最終段階で観客が受け取る印象は複雑で、これら二つの「力」に対する二つの異議申し立てがそこでは絡まり合い、癒着している。悲劇的な感情の極点において観客に要求される理解の複雑さは、この作品をわかりやすいウエルメイド・プレイになることから救っていると同時に、上演のためには、演出家にとって何らかの解釈を示すという課題を発生させる。これに対してタールハイマー演出はいかなる形で答えているのだろうか。

3-2 タールハイマー演出『エミーリア・ガロッティ』の特徴³⁰

ビーネルトによる劇評は、「レッシングのテキストの95パーセントは削除され、残った部分は猛スピードでべらべらと発話される」と記している³¹。95という数字が文字通り正しいかどうかは検討の余地があるが、とにかく原作の大部分の台詞は削られていた。残った部分が「猛スピードでべらべらと」話されたという点に関しては、筆者の記憶ではむしろ緩急のめりはりがあった。実際、DVDで再確認しても、「猛スピード」が当てはまるいくつかの部分と、むしろ逆にかなりの間を取り、じっくりやりとりがなされる部分や、沈黙の、あるいは伴奏音楽のみの身体演技の部分があって、両者が緩急のリズムを生み出しているという観

29 Lessing (2000), S. 371.

30 以下の記述で本演出と言えは2001年初演のこの『エミーリア・ガロッティ』演出を指すものとする。この演出に対してはドイツにおいて既に多くの劇評やコメントが書かれ、さらには信頼すべき複数の上演分析が発表されている。例えば、vgl. Kurzenberger (2004); Boenisch (2008); Brincken/ Englhart (2008); Leitner (2012); フィッシャー＝リヒテ (2013)。本稿では筆者自身が2005年に彩の国さいたま芸術劇場で本演出の客演を見たときの経験、市販のDVDを用いた自分自身の分析をもとにし、先行分析をも利用して議論を構成していく。

31 Bienert (2001).

察のほうが適切である³²。いずれにしても時間構造が原作に比して極端にデフォルメされつつ、上演時間が緊縮 (Reduktion) されている。もちろんのことは大量の台詞の削除とも密接に関係している。いくつかの場面全体の削除と、場面は残した上での台詞の大部分の削除とがある³³。結果として、比較的近い時期に上演された、テキストの削りが少ないアンドレア・ブレット演出『エミーリア・ガロッティ』の上演時間が150分であるのに対して³⁴、本演出の上演時間は80分弱と非常に短いものとなっている³⁵。

舞台上の空間に関しても、本演出におけるそれは、レッシングの原作が喚起する具象的な劇世界の光景とはまったく異なっている。ほぼすべての劇評や上演分析が指摘するように、舞台はいわゆる裸舞台に近い。再現的な装置はまったく置かれていない。両側を舞台奥の暗闇のような出入り口に向かって次第に狭まっていく背の高い二枚の白い壁（これは実は多くの回転パネルを連ねたもので、後に無数の扉として機能する）に囲まれた、いわば漏斗状の何もない空間が、台詞との関係でそのつど、街路や、ゴンザーガの宮殿や、ガロッティ家の内部や教会堂、そしてゴンザーガの離宮といった多様な意味空間に変わっていく。演出家の信頼を受けてなされた装置担当のオーラーフ・アルトマンの仕事である。小道具と言っては、オルシーナがゴンザーガにもたらす手紙を表す紙片と、第5幕で原作の短剣の代わりに用いられるピストルがあるのみである。衣装は現代のそれで、エミーリアは浅緑色のチェックのワンピース、ゴンザーガはラフな白シャツにズボンといった態であり、これにより、18世紀の世界が現代に見立てられているということもできる。つまり物語世界はあくまでも原作通り18世紀イタリアの小都市であるが、それに現代人のイメージが視覚的に重ね写しにされている。

冒頭の数場面は削除されて、エミーリアがゴンザーガと出会う瞬間をいきなり見せることから上演は始まるが、そのきわめて印象深いやり方を、例えばフィッシャー＝リヒテは次のように描写している。

見ると、両サイドを高い壁に囲まれた舞台の中央が、奥へと伸びる「キャット・ウォーク」のように見え、ホリゾンで暗い出入り口に続いていた。聞こえてきたのは（中略）『花様年華』の最初のメロディーである。登場したエミーリアの服は、淡緑色のチェックで、短い袖無しのワンピース。とともに赤い照明が燃えるように、エミーリアの舞台縁までの「通路」上の歩みにつれ、徐々に明るく照ら出し、しまいには花火が流星のように彼女の上に降り注いだ——³⁶。

32 Vgl. DVD: Gotthold Ephraim Lessing (2008): *Emilia Galotti*. Inszenierung: Michael Thalheimer. 伴奏音楽に支えられた本演出のリズム構造に関しては、vgl. Brincken/Englhart (2008) S. 119, S. 122; Leitner (2012) S. 82, S. 114, S. 117ff.

33 これらの削除の詳細については、vgl. Leitner (2012), S. 51ff.

34 Vgl. DVD: Gotthold Ephraim Lessing (2003): *Emilia Galotti*. Inszenierung: Andrea Breth.

35 Bienert (2001)は「90分」と記しているが、DVD: Gotthold Ephraim Lessing (2008): *Emilia Galotti*. Inszenierung: Michael Thalheimer で確認すると80分弱である。

36 フィッシャー＝リヒテ (2013)、118頁。

この後、先述のようにほとんどの原作の台詞を削除しながらも、それを演技者どうしの立ち位置や距離、表情や目線の使用や動作といった身体演技によって補いながら、本演出ではレッシングの原作の物語自体は大筋として踏襲しており、先述したような基本的な登場人物間の関係性、出来事の連続、前後関係、伏線と展開、危機とクライマックスといった構造は保存されている。

問題となるのは、『エミーリア・ガロッティ』という作品の主題を伝えている対話部分がどのような処理をこうむっているかであろう。先に引用した第5幕第7場のオドアルドとエミーリアの対話場面の台詞のうち、本演出で残されているのは下線を施した部分だけである（残された台詞にもいくらか単純化されて発話されている箇所がある）。「命はたった一つしかない」という父に対し、エミーリアは直接答えるのではなく、間を置き、激情を顔にあらわにしつつ「あたしだって官能はあります。あたしは何の保証もできません。何の能もないのです」に相当する台詞を叫んでいる。そしてまたじっと間を取って、父に武器を渡すよう迫る台詞「わたしにそれをください。お父さま、わたしにください。」「何をためらっているのしょう」を激しい、迫るような調子で発話する。大きな変更が施されているのはその後で、原作とは異なり、ローマの故事の引用ではなく、それどころかエミーリアに迫られたオドアルドは自ら彼女に手を下す代わりにピストルをそっと床に置くと、ふらっと退場してしまうのである。その後、原作の最終第8場は削除され、その代わりに、舞台は暗くなり、両サイドの壁の無数の扉が開き、ワルツを踊るたくさんのカップルが舞台中央になだれこむ。この人物群とそれまでの登場人物の異同は、暗がりのため判別が難しい。両者はおそらくは無関係であり、踊る人々は没個性的な人物群として表象されている。先述の主題曲に合わせて踊るこの暗闇の群像の中に、ピストルの先端をつまんで下げたエミーリアが、頼りない足取りで紛れ込んでいく光景の中で本演出は終わる。最終場面におけるオドアルドによるゴンザーガに対する異議申し立てという主題要素は削除されていることがわかる。その代わりにワルツを踊る群像の中へとエミーリアが紛れ込んでいく様子は、彼女が間接的な自殺の代わりに、生きることを選び、官能の世界へと進み行くことを暗示している³⁷。このことは、演出冒頭における赤い火花が降り注ぐ中でのエミーリアの「キャット・ウォーク」による登場と考え合わせると、最終場面だけの効果なのではなく、本演出を貫く解釈として受け取ることができる。すなわちタールハイマーは封建領主の政治的抑圧に対する異議申し立てという主題を現代の観客には向かないものとして削除し、その代わりに市民階級の家における道徳的抑圧からの解放という主題を焦点化したのである。こうした処理によって、ブリンクマン/エンゲルハルトが次に言うように、本演出はレッシングの古典作品を現代の観客にとって身近なものとし得たと言えるだろう。

徹底的に切り詰めたテキストによって、タールハイマーはこの古典作品を「われわれと

37 Leitner (2012) は、エミーリアがこの後自殺するのだらうと解釈している。その可能性もないとは言えないが、その場合はかなりニヒリスティックな解釈になろう。なお、「生きることを選んだ」という部分の表現は、本稿の元になる口頭発表を二度目に、英語版として西洋比較演劇研究会2016年10月15日の例会でおこなった際、慶応大学の針貝真理子氏からいただいたものである。

同じ] 目線の高さで見ることができるようにし、文学演劇と身体演劇の二項対立を（中略）ほとんど弁証法的に解消した。彼の演出はそれゆえ、演出演劇ではあるが、ネオアヴァンギャルド的脱構築と市民的古典作品の新たな再構築との中間にあり、まったくのところその様式性において、ある正統価値を保存する部分としての演出演劇なのである³⁸。

このことは、われわれが前章2の終わりで投げかけておいた問いへの答えにもなっていると言えよう。

結論

レッシングの原作においては、最終2場で、エミーリアの死に関して現代人では受け入れがたい筋へと収束しており、主題の解釈に関しても複雑な印象が残っていた。本演出は、タールハイマーが原作のテキストへの忠実さではなく、彼なりの解釈にもとづく「作品への忠実さ」を表現したものだと言える。その場合、彼の解釈には、現代の観客のために原作の一部を変更するということが含まれていたことに注意しよう。大量の台詞の削除や、いくつかの場面全体の削除といった手段にとどまらず、現代人には受け入れがたいと思われる筋の削除と、主題における複雑さの除去が焦点となる。こうした点においてタールハイマーによる解釈は、原作に対する部分的な批判を伴っている。

従って、タールハイマー演出『エミーリア・ガロッティ』は、近づきがたい面のある古典作品を現代人のためにわかりやすく解説し、部分的には原作への批判を盛り込みつつおこなっているという点で、われわれが先に1の末尾で確認した「もどき」に合致するものである。古典作品は文化的な継承の対象となるという意味で、現代人には広い意味で「上位」に置かれるべき存在であるが、歴史の中でそのままの形では受容しがたくなっていく。それを解釈しつつ、必要な「反対」つまりここでは「批判」を施すことにより、現代の観客のためにアクセスしやすく演出した。まさに現代演劇における一つの「もどき」の姿だと言える³⁹。

一次文献

Lessing, Gotthold Ephraim (2000): *Emilia Galotti. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. In: Klaus Bohnen (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1770–1773*. Frankfurt am Main, Deutscher Klassiker Verlag, 2000.

38 Brincken und Englhart (2008), S. 122. [] 内は筆者による補足である。

39 「もどき」に属する重要な性質にしばしば滑稽さを伴う「風刺」があり、本演出をその観点からも考察することが推奨される。実際上記西洋比較演劇研究会例会発表においては本演出のいくつかの側面を、滑稽さを伴う「風刺」の観点から紹介したが、本稿では予定していた紙幅が尽きたため、この点の文章化については後日の課題としたい。

参照・引用文献

邦語文献

- 石坂安希 (2014)「宝塚的レビューの試作へ——白井鐵造による《ローズ・パリ》をめぐる考察——」『早稲田大学大学院文学研究科紀要第3分冊』60、2014年、61–72頁。
- 折口信夫 (1995)『折口信夫全集』第1巻・第2巻、中央公論社、1995年。
- (1996)『折口信夫全集』第3巻・第21巻、中央公論社、1996年。
- 後藤淑 (1975)『能楽の起源』木耳社、1975年。
- 坂部恵 (1989)「〈もどき〉——日本における模倣的再現の伝統について」、『鏡の中の日本語——その思考の種々相』筑摩書房、1989年、83–106頁。初出: Sakabe, Megumi: “‘Modoki’ —— Sur la tradition mimétique au Japon”, *Acta institutionis philosophiae et aestheticae* 3 (1985), pp. 95–105.
- 高木史朗 (1983)『レビューの王様——白井鐵造と宝塚』河出書房新社、1983年
- 田端きよ子 (2016)『白井鐵造と宝塚歌劇:「レビューの王様」の人と作品』青弓社、2016年。
- 仲井幸二郎他 (編) (1981)『民俗芸能辞典』東京堂出版、1981年。
- 『日本国語大辞典』(2001)第2版、第12巻、小学館、2001年。
- 袴田麻由子 (2003)「創出される異文化イメージ——白井鐵造のレビューに見られる「パリ」を例に——」『音楽学』49巻2号 (2003)、2004年、77–89頁。
- エリカ・フィッシャー＝リヒテ (2013)『演劇学へのいざない』山下純照他訳、国書刊行会、2013年。原書: Fischer=Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlage des Faches*. Tübingen, Narr, 2010.
- レッシング (2006)『エミーリア・ガロッティ ミス・サラ・サンプソン』田邊玲子訳、岩波書店、2006年。

欧語文献

- Anders, Sonja (2008): „Mitte—Rampe— vorn: Jedem sein Regietheater. Über Zuschauerreaktionen auf Thalheimer—Inszenierungen“, in: Gutjahr (Hrsg.) (2008a).
- Anonym (2002): „Auszeichnung für Thalheimers *Emilia Galotti*“, *BZ*, 16. April 2002, <http://www.bz-berlin.de/artikel-archiv/auszeichnung-fuer-thalheimers-emilia-galotti> (2016年11月24日最終アクセス)
- Bazinger, Irene (2009): „In achtzig Minuten um Lessings Welt. Zum letzten Mal *Emilia Galotti*“, *Welt*, 9. Juli 2009, <https://www.welt.de/kultur/theater/article4100158/In-achtzig-Minuten-um-Lessings-Welt.html> (2016年11月24日最終アクセス)
- Bernhardt, Rüdiger (2002): *Erläuterungen zu Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti*. Hollfeld, C. Bange, 2002.
- Bienert, Michael (2001): „Destruktive Leidenschaft“, Erstdruck in der *Stuttgarter Zeitung*, 5. Okt. 2001, <http://home.snafu.de/michael.bienert/emilia.html> (2016年9月8日最終アクセス)
- Boenisch, Peter (2008): “Exposing the Classics. Michael Thalheimers Regie beyond the Text”, *Contemporary Theatre Review*, 18(1), 2008, S. 30–43.
- Brincken, Jörk von und Andreas Enghart (2008): *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- Carlson, Marvin (1996): *Performance. A critical introduction*. London and New York, Routledge, 1996.
- Deutsches Theater (2016): https://www.deutschestheater.de/ensemble/michael_thalheimer/ (2016年11月24日最終アクセス)
- Enghart, Andreas (2013): *Das Theater der Gegenwart*. München, Verlag C. H. Beck, 2013.
- Goethe Institut (2016): „Porträt: Michael Thalheimer“, <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/tha/deindex.htm> (2016年11月23日最終アクセス)
- Gutjahr, Ordrud (Hrsg.) (2008a): *Regietheater. Wie sich über Inszenierungen streiten lässt*. Würzburg, Verlag Königshausen & Neumann, 2008.
- (2008b): „Spiele mit neuen Regeln? Rollenverteilungen im Regietheater“, in: Gutjahr (Hrsg.) (2008a).
- Kurzenberger, Hayo (2004): „Aufführungsanalyse im Deutschunterricht: Ein Vergleich der *Emilia Galotti*——Inszenierungen von Thomas Langhoff (1984) und Michael Thalheimer (2001)“, *Der Deutschunterricht*,

2004(2), S. 5–18.

Leitner, Hanna (2012): „Keine Zeit für Gefühle. Eine Aufführungsanalyse von Michael Thalheimers *Emilia Galotti* 2001“, Diplomarbeit (Magistra der Philosophie), Universität Wien, 2012, http://othes.univie.ac.at/27218/1/2013-03-14_0648997.pdf (2016年9月8日最終アクセス)

Pelster, Theodor (2002): *Gotthold Ephraim Lessing, Emilia Galotti. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart, Philipp Reclam, 2002.

Sandhack, Monika (2001): „Regietheater“, in: Burghard König (Hrsg.) (2001): *Theaterlexikon 1* (rowohlt's enzyklopädie), Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2001, S. 831–832.

Seidler, Ulrich (2001): „Michael Thalheimers Emilia–Galotti–Destillat am Deutschen Theater. Liebe geht durch die Hand“, *Berliner Zeitung*, 29. Sep. 2001, <http://www.berliner-zeitung.de/16464614> (2016年9月8日最終アクセス)

Sorgenfrei, Carol Fisher (2005): *Unspeakable acts. The avant-garde theatre of Terayama Shūji and postwar Japan*. Honolulu, University of Hawai'i Press, 2005.

Thalheimer, Michael (2008): „...diese Arbeit am pulsierenden Zentrum der Stücke. Ein Interview“, in: Gutjahr (Hrsg.) (2008a).

DVD

Gotthold Ephraim Lessing (2003): *Emilia Galotti*. Inszenierung: Andrea Breth. Burg Theater Wien. Fernsehregie: Andreas Morell. 3Sat/ZDF Theaterkanaledition, 2003.

Gotthold Ephraim Lessing (2008): *Emilia Galotti*. Inszenierung: Michael Thalheimer. Deutsches Theater Berlin (UA 2001). Fernsehregie: Hannes Rossacher. Redaktion: Bettina Kasten. ZDF Theaterkanaledition, 2008.

The Applicability of 'Modoki' in Contemporary Theatre:
Focused on Michael Thalheimer's Direction of *Emilia Galotti*

YAMASHITA Yoshiteru

As a Japanese theatre scholar with a comparatist motivation, I will attempt here to apply a traditional Japanese aesthetic concept that is related to theatrical performance, namely, the notion of 'modoki', to a performance abroad.

'Modoki' in the daily, contemporary Japanese language means imitation or counterfeit, whereas its theatre- historical semantics encompass a broader meaning: "Modoki" is the noun form of the verb "modoku", which means "to offer opposition to", "to contradict", "to reproach", "to counterfeit", "to explain", or "to reinterpret in the name of someone" (Sakabe (1989)/ Orikuchi (1995)). Thus, 'modoki' is a notion that can well be connected to a contemporary Western theatrical direction of an original, especially classical piece, particularly when this direction undertakes an 'alienating' interpretation of the original.

The object to which this 'modoki' notion can be applied is Michael Thalheimer's renowned direction of *Emilia Galotti* at the Deutsches Theatre in Berlin in 2001. Such application of 'modoki' is examined in this work. Although a body of reviews, comments, and even qualified performance analyses on this performance has been written in Germany, it seems meaningful to interpret the significance of this successful performance in terms of a domestic aesthetic concept by a researcher with a different cultural background.