

Title	寿がれる「ヒトラー」：戦後日本の舞台での〈ナチス式敬礼〉をめぐって
Sub Title	Celebrated "Hittorā" : on Nazi-salute onstage in post-war Japan
Author	萩原, 健(Hagiwara, Ken)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2020
Jtitle	Booklet Vol.28, (2020.) ,p.84- 98
JaLC DOI	
Abstract	<p>When the role (presence) of a king is being performed in a play, it can be thought that there is the natural, physical body of the actor in addition to the "body politic" and "body natural" required by the part itself. This paper considers how Hitler, an aberrant authority figure, has been dramatically portrayed in postwar Japan, taking the as a clue.</p> <p>Use of the salute, which is based on the adopted in ancient Rome, began after Mussolini started to imitate the salute and Hitler subsequently introduced it in his own country. Its use is prohibited in postwar Germany, so when shown on stage, it is based on the understanding that it is not being used in a public setting.</p> <p>In postwar Japan, examples that stand out include actors and the playwright himself doing the salute during the curtain call for the first ever performance of Yukio Mishima's Waga Tomo Hittorā (My Friend Hitler) (1969), and the play Nekkyō (Enthusiasm) by the Chocolate Cake theater company (first performed in 2012) in which the actor who played Hitler did not copy Hitler's natural gestures (body natural) in his portrayal. In both cases, it made the audience aware of the political unrest in Japan at the time of the performance, and regardless of the time or setting, the Nazi-style salute can be seen to summon the body politic of the aberrant man of power.</p>
Notes	Royal bodies 5 図版削除
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000028-0084

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

寿がれる「ヒトラー」

——戦後日本の舞台での〈ナチス式敬礼〉をめぐって

萩原 健

本稿は、いわゆる〈ナチス式敬礼〉(deutscher Gruß; Hitlergruß / Nazi salute)が戦後日本の演劇の上演でどう示されてきたか、またどのような効果や反響を引き起こしたかを追うとともに、その効果や反響の背景を探る。

ナチス・ドイツ(1933-45)は、王や皇帝を戴いてはいなかった。だから、〈royal body〉を論じる本書において、ナチス・ドイツが取り上げられることに違和感を覚える向きもあるかもしれない。だが事実として、ナチス・ドイツはドイツ語での国名を「Deutsches Reich」すなわち「ドイツ帝国」といい、別名で〈第三帝国 Das Dritte Reich / The Third Reich〉とも呼ばれ、唯一無二の指導者である「総統(Führer)」ヒトラーは、さながら皇帝のように、ナチス式敬礼によって「ハイル・ヒトラー」と寿がれていた。

注目すべきは、敬礼の際に人々が口にしていたこの「ヒトラー」である。これはヒトラー個人の自然的身体と、異形の権力者の政治的身体、その双方を指すものだったように思われまいだろうか。〈Royal Bodies〉を論じる本書でナチス式敬礼を扱う本稿の出発点はここにある。

カントーロヴィチが『王の二つの身体』で言う「政治的身体」と「自然的身体」の共存を、国王的存在だったヒトラーの場合で考え、そしてそれが戦後日本の演劇の上演で、特にナチス式敬礼を通じて示された事例について考えてみたい。

1 象徴と実在 演劇の上演の場合——国王(的存在)の政治的身体と自然的身体、その双方を引き受ける俳優の自然的身体

上記で演劇の「上演」と記した点にまず注意されたい。一口に演劇といっても、次の三つのレベルが考えられる。すなわち、戯曲、演出、上演である。

第一の戯曲の場合、国王(的存在)を劇作家がどう描くかが、第二の演出の場合は国王(的存在)を演出家が舞台においてどう示すかが問題となり、それぞれ、戯曲や演出台本が追究のための手がかりとなる。一方、第三の上演の場合、劇作家も演出家も予測できない、上演の場で起こる出来事が問題となる。追究のための主な手がかりは、劇評家や観客による劇評やメモである。本稿で

はこの第三のケースである上演に光を当てる。

さて、本書の核であるテーマは、国王（的存在）における「政治的身体」と「自然的身体」の共存である。これらをそれぞれ「P」および「N」と記すことにしよう。国王（的存在）の役回りがある人物が引き受ける、と考えると、その構図は次のように図示できる。

$P \rightarrow N$

そしてこの国王（的存在）の役回りを引き受けた人物が演劇の上演において示される場合、その人物の役を演じる俳優は、「 $P \rightarrow N$ 」を示すと同時に、俳優である自分自身の自然的身体（これを「A」としよう）を示しもする。つまり、まずPがNによって引き受けられ、さらにその全体がAによって引き受けられる。これを図示すると次のようになる。

$(P \rightarrow N) \rightarrow A$

一方、この構図はあらゆる観客のもとで認識／受容されているわけではない印象がある。演出によって、あるいはAの強度や、観劇の目的によって、観客の認識／受容には次の三通りがあるように思われる。

イ $(P \rightarrow N)$

ロ $(P \rightarrow N) \rightarrow A$

ハ A

イは、俳優の自然的身体ではなく登場人物の国王（的存在）を観客に意識させる舞台であり、それと逆のハは、登場人物の国王（的存在）よりも俳優の自然的身体を観客に意識させる舞台である。そしてその中間のロは、登場人物の国王（的存在）と俳優の自然的身体、その双方を観客に意識させる舞台である。もちろん、同じ上演で観客の意識がイとハの間を行き来することもあるだろう。

また劇場ないし舞台の構造について考えてみると、主にイのケースが前提と判断されるのは、舞台と客席の空間が明確に分かたれたそれである。その境界は、19世紀末の欧州大陸を主とした西洋の自然主義演劇では「第四の壁」と呼ばれ、俳優たちはあたかもそこに壁があるかのように演技をし、観客はその壁を通して登場人物たちのやりとりを覗き見るものとされて、ゆえにこうした舞台は「覗き箱舞台」とも呼ばれた。

ドイツではこの自然主義演劇の旗振り役のひとりが演出家ブラーム（Otto Brahm）だったが、やがて自然主義は退潮、20世紀初めにはブラームに替わってラインハルト（Max Reinhardt）が時代の寵児となった。ラインハルトの演出は、覗き箱舞台の場合とは逆に、歌舞伎の花道を応用した舞台等を活用し、俳優と観客の身体的な近さを積極的に促して、俳優の自然的身体を観客により意識させる、上記のハに近いものだった。

これらの異なる演出アプローチが重視するものはそれぞれ、演劇学者のフィッシャー＝リヒテにならえば、「再現の秩序」および「現前の秩序」と言い表せる（2004：255-261/2009：216-221）。図示すれば次の通りだ。

イ (P → N)	↑ (再現の秩序)
ロ (P → N) → A	
ハ A	↓ (現前の秩序)

以上を念頭に置いて、演劇の上演においてヒトラーが示される場合について考えてみたい。国王的存在であるヒトラーが「政治的身体」と「自然的身体」を持つと考えたうえで、それが、演劇の上演において、特にナチス式敬礼を伴って示される場合、観客はどのように認識／受容するだろうか。また戦後日本の舞台の観客は、どのように認識／受容してきたのだろうか。

2 ナチス式敬礼 その発祥と展開

ナチス式敬礼が戦後日本の舞台でどう示されたのかを追う前に、この敬礼の、そもそもの発祥と展開について確認しておく必要があるだろう。

ナチス式敬礼のルーツは、実のところ、ナチス・ドイツではなく、イタリアにあったと言っている。ムッソリーニがその政権掌握後、古代ローマでの身振りを採用して〈ローマ式敬礼〉(Saluto romano / Roman salute)として実践し、追ってこれをヒトラーが自国に取り入れた、というのがその始まりだった。

また〈第三帝国〉であるナチス・ドイツに先立って、その場所には19世紀後半から〈第二帝国〉と呼ばれもしたドイツ帝国 (Deutsches Kaiserreich / German Empire [1871-1918]) が、さらにその前には約850年の長きにわたって、神聖ローマ帝国 (Heiliges Römisches Reich / Holy Roman Empire [962-1806]) があった。つまり、ナチス・ドイツはローマと接点がないわけではなく、この点で〈ローマ式敬礼〉が取り入れられたのも故無きことではない。

注目されるのは、ナチス・ドイツの勢力圏に暮らす人々の日常生活にナチス式敬礼が浸透し、老若男女を問わず、「こんにちは」に代わる挨拶として実践されていたことである。同時代、日本では万歳三唱がしばしば行われ、これが

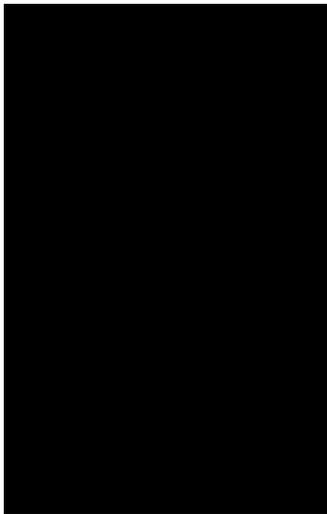


図1 1937年、ドイツを訪問したムッソリーニとヒトラー

ナチス式敬礼の比較対象として引き合いに出されることもあるが、それよりもナチス式敬礼はきわめて高頻度で行われていたと断言している。毎日、人々が会うたびに、挨拶として実践されていたのである。

さらに言えば、「こんにちは」を南ドイツおよびオーストリアでは「Grüß Gott」、直訳すれば「挨拶を神に」といい、これが「Heil Hitler」、すなわち「平安をヒトラーに」という挨拶に置き換えられたことで、「ヒトラー」に関してある種の〈神格化〉が行われたとさえ言える。

ひるがえって現在のドイツでは、ナチス式敬礼を公の場で行うことは、刑法86条のa「憲法に反する組織のサインの使用 (Verwenden von Kennzeichen verfassungswidriger Organisationen)」に基づいて禁じられている。ただし、舞台上で行う場合はその限りでない。たとえばナチス・ドイツを扱った作品として良く知られる、ブレヒト (Bertolt Brecht) 作《アルトゥロ・ウイの抑えることもできた興隆》(Der aufhaltsame Aufstieg von Arturo Ui, 1941) の場合、ミュラー (Heiner Müller) の演出 (1995年初演、2005年東京公演) で、ヒトラーを想起させる主演ウイを演じる俳優ウトケ (Martin Wuttke) がナチス式敬礼を行っている。

留意したいのは、この場合、舞台と客席が明確に分かたれた上演空間において、舞台の上で、上演時間内に、ナチス式敬礼が示された、ということである。つまり、演劇の上演の約束事という〈枠〉に収められたうえでのものだ。この枠があることで、かつてドイツの日常生活にくまなく浸透していたナチス式敬礼は、戦後ドイツの観客のもとで、彼らの生活世界にまで影響を及ぼすものとは認識されなくなっている。演劇の上演の約束事という枠によって、戦中は神格化された「ヒトラー」の〈神通力〉が抑制されているとも言えよう。

さらに入念な枠もある。2009年にベルリンで公演されたミュージカル《プロデューサーズ》(The Producers) の場合、先行して、原作である1968年の米映画が、さらにそのブロードウェイでのミュージカル化 (2001年初演) があり、これらのコンテキストがすでに、ある種の枠として機能していたと言える。また《プロデューサーズ》の内容の軸は、低劣なミュージカル作品を制作したほうが利益を上げられると踏んだプロデューサーたちの意に反し、作品が大当たりをとる、というもので、その低劣な作品〈ヒトラーの春〉の中で、ヒトラー役の俳優がナチス式敬礼を行うとともに、ナチス親衛隊 (SS) の服を着たダンサーたちがダンスを踊る。つまり、ここには劇中劇というまたひとつの枠構造がある。こうして《プロデューサーズ》ベルリン公演では、何重にも枠が設けられたうえでナチス式敬礼が行われ、「ヒトラー」の〈神通力〉が徹底的に無化されていたと言えさせる。

その逆のケースが、現代美術家のメーゼ (Jonathan Meese) による2013年のパフォーマンス《将軍の踊り 原始シラー》(Generaltanz den Erzschiller) だ。これはドイツ中南部の都市マンハイム (Mannheim) で開催されたシラー・フェスティヴァル (Mannheimer Schillertage) の際、州立劇場 (Nationaltheater) で上演されたもので、ガラクタマがいの小道具が雑然と散らばった舞台上をメーゼが単独で縦横無尽に移動、その小道具の数々と戯れる際、メーゼは繰り返しナチス式敬礼を行った。メーゼはこのパフォーマンスの際、「芸術の独裁者 (Diktator

der Kunst)」というコンセプトを掲げており、したがってその上演は、たとえば芸術に理解を示さない権力者に対する揶揄として解釈可能なものだった。ただしその一方で、このパフォーマンスは上記の《ウイ》や《プロデューサーズ》の場合とは違い、作品と、観客の生活世界との区分けが不明瞭だったとも言え、事実、物議をかもして裁判沙汰にまでなった。別の言い方をすれば、本稿の始めに記した、「再現の秩序」を旨とする演劇の約束事の枠が設けられていなかったがゆえに起きた出来事だった。

以上のように、現在のドイツでは、ナチス式敬礼は公の場で禁じられ、これを舞台で示す場合には、「再現の秩序」を旨とする演劇の約束事、すなわち虚構の物語の世界が示されるということについての観客の了解や、時間的（＝上演時間内）および空間的（＝舞台上）な規定といった、枠の数々が順守することがほぼ前提となっている。そしてそのような枠が設けられることで、異形の権力者「ヒトラー」の政治的身体が持つ力は抑制されている。

3 戦後日本の舞台でのナチス式敬礼

ひるがえって、戦後日本の舞台の場合はどうだろうか。ナチス式敬礼は、日本の場合、公の場で特に禁じられてはいない。そして演劇の上演についてみると、それはしばしば、無批判・無邪気に行われたり受け止められたりしている観がある。その実際を、以下、ナチス・ドイツを主題にしたふたつの作品を手がかりにして確かめたい。

3.1 《わが友ヒトラー》

ナチス・ドイツを主題にした日本の戯曲としてよく知られるのは三島由紀夫の《わが友ヒトラー》で、初演は1969年1月18日、劇団浪漫劇場による。同劇団は前年の4月17日、元文学座の劇団員を中心とした劇団NLTから三島と演出家の松浦竹夫が脱退して創設された（平敷2000、今村2000）。その第一回公演が《わが友ヒトラー》だった。

作品の主題は、ヒトラーが政権を掌握して間もなくの1934年に起きた側近たちの粛清で、「長いナイフの夜事件」として知られる。より幅広い国民からの支持を得るために、ヒトラーが左右両派の腹心二人を切り捨てる決断に至るまでのやりとりが軸で、登場人物はヒトラーと、準軍事組織の突撃隊（SA）を統率していた右派のレーム、左派の領袖シュトラッサー、そして製鉄と兵器製造を展開する企業家クルップの四名である。

留意したいのは、劇団浪漫劇場の創設から半年後、また第一回公演の数か月前の1968年10月、三島が主導する民間防衛組織〈楯の会〉が結成されていることだ。だから、ナチスの突撃隊が扱われる《わが友ヒトラー》の執筆はおそらく、民兵組織とも言える楯の会の準備と、多かれ少なかれ影響関係にあった。三島がその楯の会のメンバーたちと、市ヶ谷陸上自衛隊東部方面総監部に乗り込んでバルコニーから演説を行い、自衛隊の決起を促すが果たせず、天皇への万歳三唱ののちに割腹自決したのは1970年11月25日、《わが友ヒトラー》の初演から2年弱のことだった。

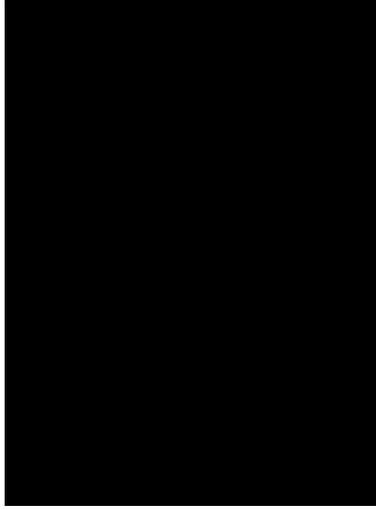


図2 1970年、市ヶ谷陸上自衛隊駐屯地で演説する三島由紀夫

さてその初演だが、舞台装置および幕開きの演出は次のように伝えられている。冒頭のヒトラーは、この初演から2年弱後の三島本人を想起させもする。

[...]幕があくと、ベルリン首相官邸の大広間。舞台奥にバルコニーがあり、モーニング姿のヒトラーが、そのバルコニーに立って舞台奥へ向かって演説している。ヒトラーの右に、突撃隊SAの制服のレーム、左に背広のシュトラースー「ママ」が、ヒトラーと同様、観客に背を向けて侍立している。

この舞台設定もおもしろいが、それよりも注目すべきなのは、幕あき前からすでに劇がはじまっていることだろう。観客席が真っ暗になると、群衆の歓呼の音が耳を圧するように場内にどよめき、ヒトラーの演説がきこえ、幕があがる。演説の途中で、老いたクルップがステッキをついて登場し、レームに合図して、席を外したレームと舞台正面での観客に正対しての会話がはじまるわけだが、彼らの会話がはじまると同時に、ヒトラーの声はきこえなくなり、身振りのみつづくことになる。

(大久保1969:73)

この幕開き以降、四人の登場人物のやりとりが続くなかで強調されるのは、ヒトラーとの友情を最後まで信じ続けるレームの姿である。このレームからの視点が重視されているがゆえに、作品は《わが友ヒトラー》と題されたと判断できる。

また戯曲は、左右両派の側近を粛清したあとのヒトラーがクルップへ語る、「政治は中道を行かなければなりません」という台詞で結ばれる。一方、初演の初日である1969年1月18日は奇しくも、学生らに占拠されていた東大安田講堂に警視庁機動隊が突入し、封鎖の解除が始まった日だった。また初演から数か月後の5月13日、三島は東大全共闘の学生約1000人と対話に臨んでお

り、この行動も、戯曲および結びの台詞と無関係ではないように思われる。

以上のような背景を持つ戯曲および演出の、いわば外側で、初演時、ナチス式敬礼が行われていたことに本稿では注目したい。俳優たちは初日のカーテンコールでナチス式敬礼を行い、これに観客が好意的に反応したのだった。1969年1月27日の朝日新聞夕刊は次のように伝えている。

役者も知らず識らずのうちにナチ気分が襲われて、初日のカーテンコールで思わず片手を水平に挙げるナチ礼式をやったところ、これが意外にも観客にモテたので、終演までカーテンコールのごあいさつはこれで行こうと決めているとか、今通じる洒落と通じない洒落がある。

(松本による引用 [2000 : 424])

その「終演」すなわち千秋楽に至っては、三島も、しかも楯の会の制服で、カーテンコールに立ってナチス式敬礼をし、クルップ役を演じた中村伸郎の不興を買ったと伝えられている(岩波2005:10)。こうなると、この上演は結果として、「ヒトラー」の政治的／自然的身体よりも三島の自然的身体がはるかに強烈に観客に印象付けられた上演であり、この意味で「現前の秩序」が場を圧した上演だった。

この関連では、楯の会が後年、「日本的なものの保守のために挺身するという三島の意を体したものであったが、他方では、三島の、行動による現実との直接的な交渉への欲望の産物でもあった」(杉本2000)と解説されていることが目を引く。初演の客席で、「行動による現実との直接的な交渉」を実践した三島に対し、共感しきれなかった観客は相当数いたことだろう(三島のその「行動」の極みが、間もなく行われた、「日本的なもの」の極みである天皇に万歳三唱を捧げたあとの自刃と言える)。

また初演は第二次世界大戦の終結から24年後で、戦中に壮年で、苦い体験の記憶を呼び覚まされた観客も少なからずいたことが推測される。加えて、同作の成立・初演の数年前である1965年、アウシュヴィッツ強制収容所の関係者を裁くフランクフルト裁判が開かれ、それを主題にしたヴァイス作《追究》が発表されていたことにも留意している。

その後、《わが友ヒトラー》は繰り返し上演されており、代表的な上演として、石沢秀二の演出で平幹二郎がヒトラーを演じた1975年のものや、蜷川幸雄の演出で、生田斗真がヒトラー、東山紀之がレーム、平幹二郎がクルップを演じた2011年のものがある。だが初演時と違い、ナチス式敬礼に関して劇評等に特段の言及は見当たらない。これらの上演ではおそらく、観客の生活世界に影響を及ぼして一部の観客を不快にさせるような「現前の秩序」ではなく、虚構の世界が舞台上で示されているという了解に基づいた、「再現の秩序」に基づいた上演が主だった。

ただ、「現前の秩序」がそこにまったくないわけではなかったようにも推測される。平や生田がヒトラー役を演じた際、その権威や知名度によって、一部の観客のもとでは、ヒトラーの政治的／自然的身体よりもむしろ、平や生田の

自然的身体がより強く認識されていた、ということは大いに考えられる。この場合、ヒトラーの政治的／自然的身体以上に、平や生田の自然的身体が、一種の〈royal body〉として認識されていたと言ってもいいかもしれない。特に生田の場合、彼はアイドルと呼ばれる特権的な存在だったからなおさらのことだ。

3.2 《熱狂》

ところで、平がヒトラーを演じた1975年の《わが友ヒトラー》に関しては、これを観た伊藤勝彦の次の記述が注目される。

これこそが現実政治の実態なのだということを作者は訴えたかったのであろう。ヒトラーはまさに計算ずくめの、醒めきった人間であった。病的合理主義といえても、けっして狂気ではない。その点、演出家（石沢秀二）の強調点も平幹二郎〔ママ〕の演技もまちがっていた。ヒトラーが異常性格で狂人にひとしい存在であるという常識に妥協し、この劇の真精神を裏切っている。何よりも恐ろしいのは、もっとも冷静で、正気な人間のうちにも、狂人以上の冷酷無残がひそんでいるということである。われわれ自身がもっている正気という名の狂気こそもっとも戦慄的なものである。

（伊藤 2006：168）

伊藤はここで、平が狂人としてのヒトラーを示すという石沢の演出を難じるとともに、狂人という特殊な存在ではないけれども冷酷非道の指導者になりうる、という点が重要だと指摘する。

この伊藤の評価基準にかなう、同じくナチス・ドイツを扱った戯曲および演出として挙げられるのが、古川健作、日澤雄介演出による劇団チョコレートケーキの《熱狂》だ（2012年初演、2013年再演、2017年再々演）。実際、ここでヒトラー役を演じた西尾友樹は、平幹二郎ほどの知名度はなく、また扮装は平が演じたときの場合と異なり、髪は分けず、ちょび髭もない、ヒトラーよりもむしろ西尾の自然的身体が第一印象としてまず認識されるものだった。

《熱狂》が光を当てるのは、《わが友ヒトラー》とは逆に、政権を掌握するよりも前のヒトラーである。失敗したクーデターであるミュンヘン一揆（1923）の首班として禁固刑を受けたのち、党を復活させ、複数の国政選挙を経て党を躍進させ、首相に就任、政権掌握（1933）に至るまでの、ヒトラーとその側近たちとのやりとりが作品の軸だ。登場人物はヒトラーとナチスの幹部6名（ハス、レーム、シュトラッサー、ヒムラー、ゲッベルス、フリック）、およびヒトラーの世話係ビルクナーである。

幹部たちのそれぞれは、再々演でのある観客の言い方を借りれば、「従順だが凡庸な者、優秀だが思想に差がみられるもの、あるいは友としての立場を重視するものなど」、多様な立場から描かれ、戯曲はそのような「ごく近い人々がヒトラーに魅せられ巻き取られていくさまを細やかに描くことで、舞台では描かれない一般の人々の「熱狂」が生まれていく様を描く」（〔休むに似たり〕2017）。そして「友としての立場を重視」して「ヒトラーに魅せられ」た幹部

というのがレームであり、再々演時の別の観客によれば、「人情味が溢れる」人物造形で、「ヒトラーへの愛故に自身のポリシーを曲げてまで忠誠を尽くす姿」に映ったという（[道草] 2017）。こうしたレーム像はもしかすると、『わが友ヒトラー』でのそれを相当に引き受けたものだったかもしれない。

一方、ヒトラーの世話係ビルクナーは、同時代と後年をいわば行き来し、後年のビルクナーの立場を取るときは語り部として、演じられる出来事の解説となる台詞をときおり挟む。このことで、観客はその都度、舞台上で示される出来事に対して距離を取ることを促される。

以上が全体の大枠で、上演は、ミュンヘン一揆の失敗を受けて逮捕されたヒトラーが裁判で陳述を行う場面から始まる。再演時の幕開きを宮本は次のように伝える。

開幕すると、さきほどまで観客の出入り口だった階段に、ミュンヘン一揆に関する裁判の被告であるヒトラー（西尾友樹）が立って大演説をはじめ、聴衆の心をつかむ。

（宮本 2013）

やがて、今度は再々演時の演出だが、客席の側からビルクナー役の俳優が現れ、ヒトラーのこの演説から受けた感銘を皮切りにその語りを始め（[ほけっと] 2017）、間もなく舞台上上がる。追って残りの登場人物が順次、現れては対話が展開され、各自の政治的立場が、またヒトラーとの距離が明らかにされていく。

物語の中心はヒトラーというよりもビルクナーで、この人物が軸となり、彼が観客と立場を共有するように、戯曲が描かれ、舞台が演出されていると判断される。レームの人物像について書き留めた、さきの再々演の観客は次のように記している。

基本的にストーリーはヒトラーの小間使いリヒャルト・ビルクナーの目線で進んでいく。この平凡な市民である我々を代表したようなリヒャルトのメタ視点が最後の「熱狂」シーンでの独裁政治への批判として有効に効いていると感じた。

小市民リヒャルトと一緒にヒトラーやナチ党幹部を眺め、不気味さにおのき、深い悲しみを得てストーリーは幕を閉じた。

（[道草] 2017）

一方、舞台装置についてみると、少なくとも再演の場合には大きな特徴が認められる。宮本によれば、「演技エリアを客席が3方向から囲むつくりになっている上、場内数か所の通路を俳優が通る」、そして「場内は暗く、壁にはハーケンクロイツのついた赤い旗が何本もさがっている」というものだった（宮本 2013）。こうした装置や、観客の配置、あるいは俳優の動線の工夫によって、上演空間はときに集会場の様相を、観客はその聴衆の様相を呈していたと言っ

ていい。「ハーケンクロイツが描かれた垂れ幕を三方の壁に吊りさげて、客席を含む劇場内全体がナチス本部内のように、観客を当時のドイツ国民と見立てて演説を行う」と高野は伝えている（高野 2013）。

ナチス時代の様相が想像されるという印象は、俳優の衣装ほかにについても同様だったようだ。再々演である観客は、「衣装や佇まいともに、各人物はナチス幹部を完全再現していた。またそれぞれが背負っている組織や権力構造が非常にわかりやすく描かれて」いたと書き留める（[道草] 2017）。ただし、「ナチス幹部」が「完全再現」されていたのであって、ヒトラーについての言及はない。先述のとおり、ヒトラーを演じた俳優は髪を分けず、ちよび髭もなく、この点で少なくともその自然的身体は「完全再現」されていなかった。

やがて上演は終盤にさしかかり、いまや政権を掌握したナチスの幹部たちが、それぞれに演説を行う。彼らの衣装やたたずまいに言及した、さきの観客は次のように記す。

最後の幹部 6 名が順に演説するシーンは本劇のハイライト。観客の我々もナチ党の聴衆として参加している形の演出のため、会場を包む熱狂の空気を味わざるを得なかった。

（[道草] 2017）

幹部たちのこの演説のあと、ヒトラーが演説を行って上演は幕となる。そしてこのヒトラーの演説の間ずっと、幹部たちは横一列に並び、ナチス式敬礼を示し続けた。また敬礼はこの最終場面に限らず、上演中、随所で示された（ナチス式敬礼は先述した通り、この時代のドイツの日常的な挨拶でもあった）。

《熱狂》の上演でこのように繰り返し示された敬礼は、観客にある効果を及ぼしたと見える。目を引くのは、再演時のある観客によるブログ上の次の書き込みだ。

ヒトラーの歴史が目の前で繰り返し広げられ、いつしかその奇妙なまでに一糸乱れぬ動きや「ジーク・ハイル」の掛け声に楽しさを感じている自分。終わったあと、「ジーク・ハイル」の掛け声、やりたくなっちゃった。

当時のドイツの民衆があんなに前のめりに「ハイル・ヒトラー」と言っている奇妙な映像が、なんだか納得できそうでちょっと怖くなりました。

そうなんです。かっこいいのですね。みんなビシッときめていて。髪も、服も、姿勢も。

ついていきたくないといいですか。

なんだか人気グループのいわゆる「アイドルのだれだれ推し」のように、それぞれがそれぞれにかっこよいので、観劇後に、

「あたしシュトラッサー推し！あなたは？」

「あたしはね…ゲーリング推し。」

「きゃ！わかる！」

みたいな会話が生まれそうな、大衆から支持を得られそうな政党といった雰囲気などが、すごく当時の匂いを感じられた気がして、面白く感じました。[中略]

彼らが目の前にいる、ということだけで、十分な気持ちでした。

(〔Theatre Ort〕 2013)

この書き手は、俳優たちの統率されたナチス式敬礼を自分もやりたくなかったと記す一方で、その自分を客観視して、同じように戦前・戦中のドイツの多くの人々がナチス式敬礼に魅了されていたのではないかと推測している。

そしてこの場合も、ヒトラーへの言及がないことに注目したい。ヒトラー本人が行う敬礼に魅了されている人々、つまり、上の引用の書き手の言い方にならって言えば、「ヒトラー推し」が多いようには思われえないのだ。

それもそのはずで、実際、ヒトラーがしばしば示す敬礼はいわゆるナチス式敬礼ではなく、それが《熱狂》でも踏襲されている。高野は再演での敬礼を次のように伝えている。

「ハイル、ヒトラー」と敬礼されるのに応えて、ヒトラー役の西尾友樹さんが右手をユルッと顔の横に持ってきて返礼(?)する仕草が、とても可愛らしくてギャップ萌えました(笑)。真剣ゆえに可笑しいんです。そもそも大の大人が勢ぞろいして、妙なほど背筋を伸ばし胸を張り、右腕を前方上部にあげたポーズで、同じ言葉を同時に叫ぶこと自体が滑稽なんですよ。仕組まれたかっこ良さの方がクローズ・アップされて、不格好さが鳴りを潜めていたのは少し残念。[後略]

(高野 2013)

いわゆるナチス式敬礼と比べると、ヒトラーが「返礼」として示す敬礼は確かに勢いを欠き、「不格好」に映るかもしれない。一方、ヒトラーだけがその不格好な身振りを許され、そのことがヒトラーの政治的身体を唯一無二のものにしているとも見なせる。奇異に聞こえるかもしれないが、不格好な身振りが〈royal body〉の位置づけを確かにすることもあるのだ。

ところで、《熱狂》でのヒトラーの演じられ方は、本稿の初めに示した三つの図式のどれにもあてはまらない。確認のためにその三つをあらためて下に記そう。Pは国王(的存在)の政治的身体、Nはその自然的身体、Aは国王(的存在)を演じる俳優の自然的身体を表す。

イ (P → N) ↑ (再現の秩序)
ロ (P → N) → A
ハ A ↓ (現前の秩序)

《熱狂》では、ヒトラーの政治的身体が、その自然的身体の模倣なしに、ヒトラー役の俳優の自然的身体によって引き受けられる。図示するとこうだ。

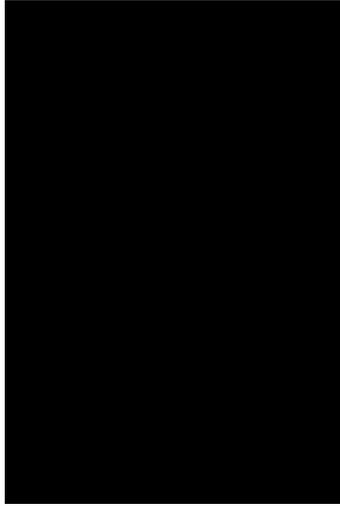


図3 1933年、ドイツ・ニュルンベルク市で開かれた党大会でのヒトラー

(P→~~N~~) → A

この場合、俳優の自然的身体がヒトラーの自然的身体を模していないからこそ、ヒトラーの政治的身体の不気味さが際立っている印象がある。別の言い方をすれば、ヒトラー役の俳優本人の自然的身体が第一印象として先立つがゆえに、過去のドイツではない、現在の日本において、異形の権力者がそこに現前しうる／しているのではないかという不安が、観客のもとでかきたてられる。「再現の秩序」と「現前の秩序」がいわば交錯する上演空間だ。

そのような上演空間で、一部の観客は自分の不安の印象を、上演時点での生活世界に結びつけもする。たとえば再演について高野はこう述べる。

ナチスの飛躍的な台頭は、私の中で今年の自民党の圧勝と重なりました。数ある争点を1つだけに絞って「○か×か」を迫り、楽な単純思考へと導く罠に、私たちは簡単にハマります。広報戦略として行われた統制の取れた美しいパフォーマンスに、のせられ、騙されるのが人間なんですよ。[ヒューラー (=ヒトラー) に従ってさえいれば楽] という民衆心理もよくあらわされていたと思います。

(高野 2013)

再々演については別の観客が次のように伝える。

若者たちの強い支持を受けて、彼の考える「美しい国」は作れるし、「取り戻す」ための犠牲は仕方ないし、それはたいした問題ではないと考える人物。良識はあったはずなのに止められない人々。特殊な出来事ではなく、普通の人々がその狂気を支持してしまうということが、だんだん自分の身

近に迫りつつあるな、と感じる昨今は身に染みるのです。

(〔体むに似たり〕2017)

また作り手の意図も、過去のドイツを示すことばかりではなかった。演出家の日澤は2015年のインタビューで、「『同時代を生きていたら、僕らはどうしたか』と考え、歴史の濃密な追体験を舞台で試みる」(日経2015)と劇団の基本姿勢を言い表した。また彼が《熱狂》再々演時のインタビューで語った内容は次のように伝えられている。

演出の日沢〔ママ〕は5年ぶりの再演にあたって今の時代の空気も考え、大衆が扇動され「熱狂」していく道筋を明確にし、あえて「私たちがそちらに向かおうとしていないか?」という問いかけを増やした。その効果あってか初演時は「乗せられた。高揚した」という感想にとどまっていたのが、今回は「高揚してしまう自分が怖い」という声も増えたという。

(中本2018)

こうしてみると、《熱狂》には、あるねらいがあったと判断できる。すなわち、ナチス式敬礼(に類した身ぶり)によってだれもが悪しき〈royal body〉の形成過程に関与しうることの危険に対し、警鐘を鳴らすことである。上掲の評を見る限り、その警鐘の反響は大いにあったと考えていいだろう。

4 結語 時代と場所を問わず召喚される異形の権力者の政治的身体

以上、《わが友ヒトラー》と《熱狂》の場合を手がかりに、戦後日本の演劇の上演で示されたナチス式敬礼の実践を追った。それらは、カーテンコールという、いわゆる演劇の約束事の外で行われたり、舞台と客席を明確に分けない上演空間で行われたりし、その結果、上演が観客の生活世界と多分に掛り合っていた。

またこうした実践例を顧慮すると、ナチス式敬礼が、時代を問わず、またドイツの内外を問わず、異形の権力者の政治的身体を召喚するようにも思われる。特に《熱狂》の上演では、ヒトラーを演じる、だがその自然的身体を模してはいない俳優の自然的身体が、側近ほかを演じる俳優たちとのやりとりを通じて、特に彼らが示すナチス式敬礼を通じて、だんだんと〈royal body〉として観客に認識されていくように見える。もしかすると、現実の戦前・戦中のドイツにおいて、ヒトラーの自然的身体が〈royal body〉として認識されていくプロセスも同様だったのかもしれない。

つまり、周囲の人々が寿ぎの身振りを繰り返すことで当の人物にカリスマ性が付与され、その自然的身体に国王(的存在)の政治的身体が備わり、その結果〈royal body〉として位置づけられていく。またヒトラーの場合、実際は「かっこいい」とは言い難い「不格好」な人物だったからこそ、同様の多くの人々を多かれ少なかれ共感させたということも推測される。

思えば近年、「かっこいい」とは言い難い「不格好」な人物が一国の権力を

握り、多くの人々の支持を得ている例が目立つように思われる。ナチス式敬礼に類した身振りの浸透と実践は見受けられないが、まだ見受けられないだけなのかもしれない。

(本稿は、日本演劇学会分科会・西洋比較演劇研究会の2020年1月例会(於・明治大学)でのパネルディスカッション「再び〈自然的身体と象徴的身体〉の接続・融合・分離をめぐって」での発表を加筆修正したものである)

参考文献

- 伊藤勝彦『最後のロマンティーク 三島由紀夫』(新曜社, 2006年)
- 今村忠純「NLT」[松本・佐藤・井上(2000年), p. 462-3]
- 岩波剛「三島由紀夫の一九六九年——『わが友ヒットラー』——」[『悲劇喜劇』58(6), 8-10, 2005.6]
- エリカ・フィッシャー＝リヒテ, 中島裕昭他訳『パフォーマンスの美学』(論創社, 2009年) [Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. (Suhrkamp), 2004]
- 大久保典夫「華麗にして悪魔的な政治劇」[『テアトロ』(309), 72-74, 1969.3]
- [Theatre Ort] (2013)「劇団チョコレートケーキ『熱狂』観劇！」2013.3.24 [ブログ「Theatre Ort ブログ」: 2020.7.26 確認]
- <http://ort-dd.jugem.jp/?eid=528>
- 杉本和弘「楯の会」[松本・佐藤・井上(2000), p. 523-4]
- 高野しのぶ「劇団チョコレートケーキ『あの記憶の記録』『熱狂』03/23-31
- サンモールスタジオ 2013.6.17 [『しのぶの演劇レビュー』: 2020.7.26 確認]
- www.shinobu-review.jp/mt/archives/2013/0617190311.html
- 中本千晶「劇団チョコレートケーキ『熱狂』「あの記憶の記録」——重い題材をエンタメに」[日経MJ(流通新聞), 2018.1.19]
- [日経]「劇団チョコレートケーキが新作, 日澤雄介さん——現代史題材に骨太な演出」[日本経済新聞, 2015.3.30 夕刊]
- 野田学・内田洋一「演劇時評」[『悲劇喜劇』64(5), 61-92, 2011.5]
- 濱田元子「気鋭に迫る: 歴史中に生きる人間を 劇作家・俳優 古川健(38)」[毎日新聞, 2017.6.10]
- 平敷尚子「浪漫劇場」[松本・佐藤・井上(2000), p. 626]
- [まげっと]「劇団チョコレートケーキ『熱狂』2017年版 感想」[ブログ「まげっとにチケット」(2020.7.26 確認)]
- <https://ameblo.jp/cookymam/entry-12337613828.html>
- 松本徹・佐藤秀明・井上隆史(編)『三島由紀夫事典』(勉誠出版, 2000年)
- 松本道介「わが友ヒットラー」[松本・佐藤・井上(2000), p. 421-5]
- [道草] (2017)「劇団チョコレートケーキ『熱狂』@東京芸術劇場シアターウエスト」[ブログ「道草はどちら?」(2020.7.26 確認)]
- <http://michikusa.plus-career.com/theatre/play/chocolatecake>
- 宮本起代子「劇団チョコレートケーキ『熱狂』」2013.3.23 [ブログ「因幡屋ぶろぐ」: 2020.7.26 確認]
- <https://blog.goo.ne.jp/inabaya2005kiyoko05/e/8680ac6a3ae770cd0cd008665e2808dc>
- [休むに似たり]「【芝居】『熱狂』チョコレートケーキ」2017.12.9 [ブログ「休むに似たり」: 2020.7.26 確認]
- <http://kawahira.cocolog-nifty.com/fringe/2017/12/post-lebe.html>
- 山根由紀子「ヒトラー, 影響力の謎を今こそ ナチス・ドイツ巡る2作品」(朝日新聞, 2017.12.14 夕刊)
- Allert, Tilman (2005): Der deutsche Gruß. Geschichte einer unheilvollen Geste.

- Berlin (Reclam-Verlag)
- Fischer-Lichte, Erika (2004) : Ästhetik des Performativen. Frankfurt a.M. (Suhrkamp) [フィッシャー＝リヒテ、エリカ (2009) (中島裕昭他訳) 『パフォーマンスの美学』 (論創社)]
- Kleikamp, Antonia (2015) : Wer noch alles den Hitlergruß benutzt hat. In : Welt, 20.07.2015 [2020.7.26 確認]
<https://www.welt.de/geschichte/zweiter-weltkrieg/article144229217/Wer-noch-alles-den-Hitlergruss-benutzt-hat.html>
- Schröder, Lothar (2010) : Wichtige Studie zum Hitler-Gruß. In : RP-Online, 19.08.2010 [2020.7.26 確認]
https://rp-online.de/kultur/wichtige-studie-zum-hitler-gruss_aid-12662907
- [Welt] (2014) : [Kunst und Architektur] Skandal-Künstler. Jonathan Meese durfte Hitlergruß zeigen. In : Welt, 02.01.2014 [2020.7.26 確認]
<https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article123470073/Jonathan-Meese-durfte-Hitlergruss-zeigen.html>

(はぎわら けん・明治大学国際日本学部教授／演劇学)

Abstracts

Celebrated “Hittorā” : On Nazi-salute onstage in post-war Japan

Ken HAGIWARA

When the role (presence) of a king is being performed in a play, it can be thought that there is the natural, physical body of the actor in addition to the “body politic” and “body natural” required by the part itself. This paper considers how Hitler, an aberrant authority figure, has been dramatically portrayed in postwar Japan, taking the <Nazi-style salute> as a clue.

Use of the salute, which is based on the <Roman salute> adopted in ancient Rome, began after Mussolini started to imitate the salute and Hitler subsequently introduced it in his own country. Its use is prohibited in postwar Germany, so when shown on stage, it is based on the understanding that it is not being used in a public setting.

In postwar Japan, examples that stand out include actors and the playwright himself doing the salute during the curtain call for the first ever performance of Yukio Mishima’s *Waga Tomo Hittorā (My Friend Hitler)* (1969), and the play *Nekkyō (Enthusiam)* by the Chocolate Cake theater company (first performed in 2012) in which the actor who played Hitler did not copy Hitler’s natural gestures (body natural) in his portrayal. In both cases, it made the audience aware of the political unrest in Japan at the time of the performance, and regardless of the time or setting, the Nazi-style salute can be seen to summon the body politic of the aberrant man of power.