

ステージ・リポート'97 (下)

本稿は、『淑徳国文』第三十九号所載の「ステージ・リポート'97(上)」の続篇に当る。上下篇を通じての基本方針として、私が平成九年(一九九七)に観た舞台を、ほぼ網羅的に取り上げる。そして、この下篇では何らかのトピックに分類できる公演を主として扱う。そのトピックとは、七ツ寺共同スタジオの二十五周年記念企画、アクターズ・フェスティバルNAGoya'97、伝統演劇、新劇、ミュージカル、及び劇団アトリエでのロングランである。上篇執筆の時点では、シェイクスピア劇・名古屋圏以外の公演も項目として立てるつもりだったが、他の項目との整合性を考えて取りやめた。また、上篇では、締切の関係で十一月下旬以降の公演を取り上げることができなかったため、本稿に補遺として収録した。なお、九七年から九八年にまたがる長期公演が七本あり、私が観たのはいずれも九八年になってからだが、九七年の演劇状況を語る上で欠かせない公演と考えたので、本稿で取り上げることにした。

角田達朗

1 上篇補遺

「マクベス」(作 ウィリアム・シェイクスピア/訳 松岡和子/演出 アレキサンドル・ダリエ/アトピア・ホール 十一月二十八・二十九日/二十九日夜観)は、段田安則がマクベス、南果歩がその夫人を演じるのを始め、全体に異例とも言える若いキャストイング。シェイクスピア悲劇の代表作ということから想像するような重厚さには欠けるが、古典を現代的に再生させるという意味では、それもまたよしだろう。現代性を強く意識した作りで、三人の魔女を天井桟敷出身の男優が演じて暗黒舞踏風の動きをしたり、あるいはマクダフの夫人と子供が虐殺される場面にはレイプの描写があったりする。パンフレットによると、演出者は劇の全体を一個の悪夢と見なしているとのこと。確かに、妄想に取り憑かれた人間の高揚と破滅と、周囲の世界までそこに巻き込まれる様とを生々しく描くことに成功していた。

舞台装置もごくシンプルでありながら存在感があり、興味深かった。ただし、舞台中央部を取り囲むように、濠が三方に穿たれているのは、劇の展開の中で余り活かされておらず、不満が残った。

私が観た回は、昼に上演があった後の追加公演で、そのせいもあってか、前半やまとつく感じもあつたが、後半マクベス夫妻が追い詰められて行く過程は、スピーディーで見応えがあつた。

劇座「ソープオペラ」(作 飯島早苗・鈴木裕美/演出 岩川均・佐久間広一郎・小田靖幸/天白文化小劇場 十二月三〜七日/三日観)は、三通りのキャストに別々の演出者がついで、グループ別の上演。同じ演目がキャストや演出の相違でどれだけ味わいの違うものになるか、その点も興味深いのだが、残念なことに日程をうまく合わせられず、Aグループの上演しか観られなかった。台本は自転車キンクリートのレバートリーで、アメリカを舞台に五組の日本人夫婦の関係の揺らぎと修復とを描いている。若手中心のキャストینگで、全体にやや小ぶりの印象は否めず、前半は歯切れも良くなかつたが、後半は持ち直し、台本の持ち味を活かした軽妙な上演となつた。役者では、劇展開の軸となる夫婦を演じた前田繁昭・宮島千栄の好演が光つた。軸になる役者がしっかりしていると、全体が引き締まる。

いちごメロン「M」(作 市野秋雄/演出 政治少年/ひまわりホール 十二月十二日)は、一人芝居を二つつないで一本の芝居にするユニークな作品。いわゆるナンパの情景を、まず男だけで演じ、次に女だけで演じるのだが、その二つのシーンが本来一つの場面のようであり、良く似た別々の場面のようでもあり、今一つ判然としないのも、

ナンパという行為そのものの宿命的な類型性を想起させ、面白い。男のみのシーンの方が、演じ手自身が「どうせこれはお芝居なんだから」と言つて笑いを誘う等、メタシアタリー的な遊びも多く、こちらを後ろに回した方が良かったと感じた。また、タイトルにもなっている謎の存在「M」をめぐる会話が思わせぶりになり過ぎていて、その辺りはもう少し匙加減を工夫してほしい気がした。そうした改善の余地はあるものの、全体に遊び心に富む、愉快的舞台だった。

プロジェクト・ナビ「悪魔のいるクリスマス 完全版」(作 在間ジロ/演出 北村想/プロジェクト・ナビ・ロフト 十二月二十〜二十五日/十九日観)は、八四年にプロデュース公演で初演された作品の再演。書き手の在間ジロは、北村想の別ペンネームだというのが定説で、北村自身も「物語の中に登場する『私』という作家のモデルは北村想で、そのエピソードも実際にあつたことが多い。それを僕が書いていちゃったら生々しい」(中部版びあ)と、それを裏付けるような発言をしている。北村想の作品としては例外的に、これまで一度もプロジェクト・ナビでは上演されていない。今回も、終盤に登場する天使の役を除き、主要な役はすべて客演。私小説的性格の濃い作品だけに、「身内」の役者に演じさせるのも「生々しい」ということなのか。

クリスマス・イブの公園を舞台に、売れない戯曲作家と若いカップルのささやかな触れ合いを淡々と描く。最後に意表を突く展開があり、そこでもうやく題名に「悪魔」とある理由が明かされる。それまでの間、観客は、淡々と続く三人の触れ合いが「悪魔」とどう関わるのか、想像を逞しくして注視することになる。そうして観客がそこに「謎」

を読み取ろうと目を凝らせば凝らすほど、少し風変わりだがごくさりげない出会いの物語は、奇妙な奥行きを持つことになる。舞台上で繰り広げられる具体的光景の背後に、やがて現れるであろう「悪魔」の予感を、私達が投影してしまおうからだ。

最後に「悪魔」はその正体を現す。その現れ方も、その後の展開も、私の予想を見事に裏切った。そこで生じる感動を言葉で言い表すのは難しい。確かに感動するのだが、自分が何に感動しているのか、意外な展開への驚きか、はたまた、唐突に終了した触れ合いへの惜別か、どうも判然としない。判然とはしないのだが、確かに感動している。その不思議な感じが、この芝居の一番の魅力かも知れない。いずれにせよ、私小説的な題材を扱いながら、それをいかにも虚構然とした仕掛けと組み合わせた所に、書き手の創意がよく現れていた。それにしても、タイトルがこれほど大きな効果を発揮する芝居も珍しい。

劇団うりんこ「歌うシンデレラ」(作 別役実/演出 和田紀彦/うりんこ劇場 十二月二十一〜二十五日/二十二日夜観)は、子供にも親しめる内容。題名にはシンデレラとあるが、シンデレラのみならず様々な童話からモチーフを採りつつ、自由にアレンジしてある。

児童演劇を中心に活動する劇団だけあって、子供を喜ばせるツボをよく心得ている。さりとて子供に媚びるような嫌味な感じはなく、大人の鑑賞にも十分耐える。児童演劇とは、本質的には親子で観られる演劇なのだとなつて納得させられる。今回気付いたのは、この劇団の演技が一種の様式性を獲得していることである。子供にとって親しみの湧きやすいようなデフォルメが施されているが、決してオーバーなもので

はない。そのバランスの良さが、芝居を見やすいものにしてている。

そのように演技様式を共有できることは、劇団として幸福なことに違いない。しかし、その一方で、それが新たな課題を生んでいるように見えた。出演者の中に一人、他劇団からの客演者がいた。シンデレラを演じたジル豆田(てんぶくプロ)がそうなのだが、彼女だけが他の出演者とは肌合いの異なる演技をするため、どうしても一人だけ浮いてしまう。劇団として演技様式を共有することは、内部的な均質性を強めることであり、結果的に外部との壁を高くすることになりかねないのだ。幸い今回はパロディー風の軽妙な演目であり、豆田自身がユニークな存在感を漂わせていることもあって、浮いていること自体を一つの味わいとして楽しむこともできた。実際、豆田の醸し出すとばけたムードは、観客席の子供たちにも大いに受けていた。しかしながら、そうした結果をもって全て善しとするわけには行かないだろう。客演者が浮いてしまったことも今回はそれなりの効果を生んだが、それは偶然の結果以上のものではなさそうだ。勿論、自分達と演技様式の異なる演じ手を外部から招き、ともに一つの芝居に取り組むというのは有意義なことだ。要は、その異質性をどれだけ自覚し、どのように作劇に活かして行くかが常に問われるということだ。今回の公演からは、その辺りの方法論は見えて来なかった。

遊気舎「人間風車」(作・演出 後藤ひろひと/南文化小劇場 十二月二十一二十五日/二十八日観)は、傷心の童話作家が語った殺戮の物語を、知的障害のある青年が実行するホラー仕立ての芝居。とは言っても、児童文学をめぐる議論あり、コテコテの笑いありで、一筋

縄では行かない。サービス精神溢れる盛り沢山な内容と、虚構と現実の交錯を描く所は、前作『じゃばら』(再演)と共通する。

ただし、虚構と現実の交錯に関しては、今回の方が素直に楽しめた。前作は史実を扱っており、その扱い方に違和感を抱いたわけだが、今回の芝居は全体が架空の世界として完結しており、その中で物語が現実を侵犯する様を描いているので、違和感なく見ることができた。特に、いったん消去されたかに見えた物語が、最後に再び登場して来たのには一瞬ドキリとした。しかも、そこで間髪を入れず幕切れとなる辺りの処理も巧みだ。

*

上篇の誤りをここに訂正しておく。69頁下段4行目・70頁下段4行目の「人口子宮」は「人工子宮」が正しい。75頁上段13行目に「八月には初の東京公演も行い」とあるのは、正確には「八月の演目は来年初の東京公演で上演されることも決定し」と書くべきものだった。いずれも初歩的なミスであり、関係者の方々に申し訳なく思っている。

2 セツ寺共同スタジオ二十五周年企画

名古屋の小劇場演劇のメッカとも言えるセツ寺共同スタジオが二十五周年を迎え、演劇祭開催・野外劇上演と精力的に記念事業を行った。二十五周年記念演劇祭の特徴は、「劇場の無意識」数をめぐって」という統一テーマを掲げて参加団体を募ったことである。このテーマは要するに演劇の形式性・制度性に関わるものであるが、その特殊性

ゆえに、どんな劇団がどんな解釈で上演を行うのか、ほとんど予測できない所が難点であり、同時に興味の湧く所でもあった。実際、尻込みする劇団もある一方、劇場費が特別価格で割安になることを狙って、こじつけとしか思えないような解釈——例えば、「肝心の「劇場の」を無視して、「数」一般・「無意識」一般を題材にするという具合——で参加しようとした劇団もあったと聞く。もともと、これはテーマ設定の当初から予測されていたことで、主催者側は「それはそれで、その劇団の姿勢がよく現れるという意味で良しとしよう」という方針で臨んだ。そうした柔軟な方針によって、全十五公演という幅広い参加が実現したのも事実だが、私自身は日程の都合もあり、そうしたこじつけを観るためにわざわざ足を運ぶ気にもなれなかったので、演劇祭のチラシに載っている各劇団のコメントを参考に、テーマをきちんと受け止めているらしい公演を選んで観ることにした。

双身機関「コール」(作・演出 寂光根隅的父/セツ寺共同スタジオ) 八月二・三日/三日観)は、実験以下にも以上にも見えない公演。コミュニケーションの諸相を、コミュニケーションの装置やそれを取り巻く制度などと照合しながら提示しているのはわかるが、その提示は単純な並列に止まり、しかも、劇行為の全体が一貫した意図によって統一されているようにも見受けられず、散漫な印象を拭えなかった。あるいは、「劇場の無意識」という統一テーマに忠実たらんとした結果、意識性を意識的に排するという矛盾を体現することになったのだろうか。いずれにせよ、劇行為を通じて提示されるものももう少し有機的に組み合わせられないと、観る側としては物足りない。

演劇に限らず表現行為一般に言えることだが、「何をどう表現するか」の「どう」の部分から受け手は重大な示唆を受ける。当節「どう受け取ろうが受け手の自由」といった言説が幅を利かせている観もあり、実際、一見無造作に表現されたものに不思議な感銘を受けることも少なくないが、それだとて、その「無造作さ」に受け手は触発されているわけで、それは言わば無作為を装った作為なのだ。

この公演に限って言えば、無作為を装った作為なのか、それとも全くの無作為なのか判然とせず、それが判然としないばかりに、そうして無作為らしく提示するというのが、提示されるものとのように関連づけられるのかも読み取れなかった。終盤に一カ所爆笑を誘う箇所があったのが救いと言えは救いだが、そういうことが救いになるべき上演とも思われず、全体に煮え切らない感じが残った。

サイン加藤プロデュース「おかまと手話」（原作 K・アンバサン
ド・アナンバスノウ／演出 サイン加藤／七ツ寺共同スタジオ 八月
三十・三十一日／三十日観）は、手話通訳者がプロデュースと演出を
担当した公演。テキストの内容といい、上演形態といい、優れて問題
提起的だった。

私たち聴者は、先天的に聴覚をもたない者も、後天的に聴覚を失った者も、十把一からげに「聴覚障害者」と呼ぶ。先天的に聴覚をもたず、独自に手話という視覚言語を身につけた聾者にとって、このような短絡視は偏見以外の何物でもない。しかし、当の聴者には偏見の自覚は乏しく、偏見を偏見として明確に指摘するために、無意識のレベルまで溯らなければならない。今回の上演が、テキストを実験劇風

に再構成する形で行われたのは、その点に留意してのことだろう。

一人の登場人物を二人の役者が交互に演じ、聾者と設定されたヒロインの独白を、聴者の出演者が日本語で語る。出演者が役柄に一体化する通常の演劇作法では「掟破り」の手法だが、こうした禁じ手を犯すことで、聾者の発話が聴者の観客にも理解可能になるわけだ。しかし、この仕掛けは単に聴者への親切な配慮として採用されたのではない。ヒロインの独白は舞台上で手話へ日本語へ筆記へと繰り返し置換され、瞬く間に意味不明な単語の羅列へと変貌させられる。そこから浮かび上がるのは、言語を異にする聾者と聴者の根深い断絶である。

独白に「言葉が違えば文化も違う」という一節があることから明らかにように、元々のテキスト自体が聾者の言語的文化的な独立宣言というべき性質をもっている。独立というからには、聾者の言語的独自性をぜひとも明示する必要がある。同時に、聴者に向けての宣言であるならば、聴者にも理解可能な表現を取らなければならない。その意味で、今回の上演形態は理に適っていた。また、キャストの「数」を増すことで「無意識」を明るみに出そうとした点で、フェスティバルのテーマに正面から応えたものと評価できる。

しかし、そうした「仕掛け」が、皮肉にも上演者の「無意識」まで明るみに出したように、私には見えた。ヒロインの独白が様々に置換されて行く中で、手話から日本語への置換だけがあからさまに粗いのだ。そこにはやはり聾者と聴者のギャップを、そして聾者の言語的独自性をなるべく強調して見せたいという、いかにも演劇的な作為——いわゆる演出——があったのだろう。それが、聾者の独白を日本語で

語るといふ反演劇的手法と共存しているのは、奇妙な光景だった。

聾者は独自の言語をもつ文化的マイノリティであるという理念。それ自体は崇高なものだ。だが、どんな理念も、硬直した教条と化して新たな抑圧を生む危険性を孕んでいる。今回の上演で特に気になったのは、聾者と聴者のギャップに力点を置く余り、マイノリティとしての聾者がマジオリティとしての聴者社会とどう折合いを付けられるのか、「聾者一般」ではない、聾者一人一人の個別の生という視点から問われないように見えたことである。

聾者の生き方にかかわる内容としては、ヒロインの独白の中に、職場でセクハラを受け、聾であり女である自分を二重に侮辱されたと感じて、オカマの世界に身を置いたという言及がある。抽象的な構図として見れば、マジオリティ社会の冷たさにマイノリティ社会の暖かさを対置する意図を読み取ることが可能だが、オカマの世界をそのような避難場所として位置づけることの中に、何らかの無意識的偏見が混入しないとも限るまい。第一、個の生き方として見れば、他のマイノリティ社会への適合によってマジオリティ社会への接触を避ける、消極的態度に見えてしまう。結局、今回の上演は聴者への啓蒙が主目的であって、聾者が自身の生について自問する場ではなかったのだろうか。理念の硬直化を防ぐには、そうした自問自答を不断に行うほかならないと思うのだが…。

今回の上演で私の心を打ったものは、実はその手法でも理念でもなく、聾者のヒロインを演じた聾の出演者の、文字通り「本物の手話」だった。それは「身話」とさえ呼びたくなるような、圧倒的なリアリ

ティを備えた身体表現だった。

水野稔也演劇プロジェクト「右耳と左耳の上演」(出演・構成 水野稔也／七ツ寺共同スタジオ 九月十三・十四日／十四日観)は、専ら演劇の制度性を問うものと言えるだろう。

予め番号をふられたたくさんの引用文が用意されている。演者はポリバケツから番号の書かれた紙を無作為に取り出し、該当する文章を読み上げてMDに録音する。続いて、MDがランダムに再生され、演者はヘッドホンから聞こえる自分の声に合わせて、同じ文章を反復する。このように、不規則な要請に即時的に応える形で成立する上演行為は、演劇なるものが通常、固定したテキストに基づく管理に長い鍛練を経て順応して行く営みであること——M. フーコーの言う「規律訓練的な行為」であること——を改めて思い起こさせる。

なるほど演劇も含めて、既存の表現行為はすべて、何らかの約束事を前提として成り立つ一種の制度である。現代芸術は、表現の制度性を何らかの形で意識することから始まったと言って良い。しかし、現代芸術誕生よりはや幾星霜、単に表現の成り立ちをめぐって問いを反復するばかりでは旧態依然の憾みを免れない。自分の立てた問いには、まず自分自身で答える努力をするべきであり、そうでなければ、表現する側の問題意識が受け手に共有されるのは困難だろう。

そんなことを思っていると、不意に客席で携帯電話のベルが鳴り出した。最近こういう事態は珍しくなく、たいてい持ち主が慌ててベルを切るものだが、この日はなかなか鳴り止まない。もしやこのハプニングすらも演者によって仕組まれたものか、と思ひ始めた頃ようやく

ベルは鳴り止んだ。そうだよな、演者がそこまで仕組むわけではないよな、と納得しかけたら、また鳴り出した。これが仕組まれたものか、本当に偶然かは、もはや問題ではない。舞台上の仕組まれた「偶然」に対し、客席から本物かも知れない偶然が対置された。そのことが上演行為への更なる「問いかけ」となり、意外な異化効果を発揮したのだ。いささか皮肉めく表現だが、なかなか「劇的」な事態だった。

一つ残念だったのは、上演における引用文の役割である。我々が演劇の制度性について考える時、概して近代劇を念頭に置きやすいという点で、引用文の内容は上演行為と無関係ではない。しかし、近代と演劇の制度性との関連が上演行為のものからありと見て取れるのでなければ、文献引用がペダントリーの域を出ることは困難だ。

OSTERGAN「分かれて二になる『聴く演劇2』」(構成 海上宏美／七ツ寺共同スタジオ 十月三十一日～十一月二日／十月三十一日観)は、一見演劇らしからぬ仕掛けを用いることによって、逆説的に演劇の特性を提示しようとする興味深い上演だった。

舞台の前面にベニヤの壁が立ちはだかっている。上演はすべて壁の裏側で行われ、ビデオプロジェクターによって壁面にモニターされるヘッドホンを着けた出演者たちが映る。彼らは、それぞれのヘッドホンから聞こえる科白を発する。壁に強い照明が当たると、映像は消える。壁面に小さな穴が穿たれる。誘われるように、向こう側を覗き見ようとする、その穴にカメラが現れ、こちらを撮影する。

一般に、演劇の基本的特性は現前性にあると考えられている。演劇の上演は観客の眼前で行われ、映写や放映という間接的媒介を経ない

で、舞台から客席へと直接的に伝達される。ところが、今回の上演では、こうした直接性は、眼前の壁によって予め拒否されており、観客は映像や穴や物音等々、間接的に現れる断片から上演を自分なりに再構成するほかない。しかも、その間接性は徹底したもので、出演者が発する科白は、その演者自身のことを実況しているようであり、その実、微妙に異なっている。観客としては、壁の向こうで行われていることを直接知りたいという思いが、いやおうなく募る。幾重にも折り重なった間接性が、「観る」ことへの欲望をかきたてるわけだ。しかし、観客が直接観ることができるのは、カメラという、こちらの視線を折り返す装置のみである。こうして観客は間接性の中をさまよう自分自身の視線を、いやおうなく意識させられることになる。

私は最初、上演タイトルに「聴く」とあるのを、こうした間接性の意味で理解した。「聴く演劇」とは、直接性を剥ぎ取られた演劇だ、と。しかし、改めて考えてみると、どうもそれだけではないようだ。

思うに、タイトルの「聴く」には、二つの含意があるのではないか。一つは、観客が耳を傾けるという意味。演劇は元来、巫(みこ)のお告げに耳を傾ける宗教儀礼に端を発すると考えられる。演劇では、巫の託宣に代わって、俳優の発する科白に耳を傾けるわけだが、宗教儀礼において託宣の背後に神霊の意志があると信じられるのと同様、演劇においても科白の背後に作者の創意なり、世界観なりがあると信じられ、それを読み解くことが受け手に求められる。それが演劇である限り、無言劇でさえ、そうした読解の対象となる。演劇は「居合わせる者が一心に耳を傾け、読み解くべきもの」という特性を、宗教儀礼

から継承しているのだ。

もう一つは、演じ手が従うという意味。漢字の「聴」には、従うの意味がある。日本語でも、「言うことを聴く」は、指図に従う意味になる。一般に、演技は——即興劇においてすら——一定の役割を引き受けることから始まる。演じ手に与えられる役割を、予め細大漏らさず書き止めたものが、台本である。例えば、与えられた科白を自分自身の言葉のごとく発するというように、演劇は、演じ手が自分の役割からの要求を「聴く」ことによって成り立つのだ。

今回の上演は、実は演劇から直接性を剥ぎ取る実験というより、むしろ演劇の特性を演劇の手法で提示することを主目的として行われたのではないか。壁の映像が照明によって消されたのは、演劇とは耳を傾ける対象だということを示すためと解釈できるし、また、出演者たちが科白をヘッドホンで聴きつつ発したのは、演技が役割への従順に基づくことを象徴しているようでもある。カメラがこちらを穴から覗いたのも、あるいは、演劇には現前性が不可欠の要素であることを寓意していたのかもしれない。

しかし、今回の上演において最も鮮烈だったのは、既述のように直接性の欠如である。演劇の特性を主題とするのであれば、上演形態に再考の余地があるのではなからうか。

ちなみに、上篇で取り上げた人工子宮「eggs」も、この演劇祭で上演されたものである。詳細は上篇に記したが、若干補足しておく。劇世界と劇場の構造との関わりという事で言えば、この公演に劇場の構造を意識的に作劇に取り込む工夫が見られたことを指摘しておかな

なければならぬ。常設舞台の上に客席を組み、通常の客席スペースを舞台とする、いわゆる逆舞台での上演であり、客席スペースのコンクリートの床をむきだしにして倉庫らしい雰囲気を出していたのだ。七ツ寺共同スタジオという劇場自体が元は倉庫だったのだが、今回の上演はそうした劇場の特性を巧く劇世界に活かして、劇世界のリアリティーを増すことに成功したと言える。

前作「棧橋で逢いましょう」では、劇場の構造の問題で、舞台装置のすぐ上に劇場の梁があるために、役者が堤防から降りて来る時に手で梁を避けていた。上篇でも述べた通り、虚構世界の完結性という観点から言えば、これは破綻にはかならない。こうしたところびによって、結果的にリアリズム基調の作劇手法が相対化されるのは、それはそれで興味深かったが、作り手が意図的にそうしたわけではなからう。それが「eggs」では、劇場の構造を意識的に劇世界に取り入れて見せたわけだ。こうした工夫は作劇術の上達を示すのみならず、「劇場の無意識」という統一テーマにも合致すると言えるだろう。

なお、この上演に、演じられないシーンや登場しない劇中人物などがあるのも、あるいは統一テーマを意識して設定されたものなのかもしれない。演じられないシーン、登場しない劇中人物、それ自体は面白い。しかし、統一テーマとの関わりという観点から評価するとなると、かえって安易に見えてしまうのが難点だ。

いずれにせよ、この公演では芝居作りの巧みさが随所に見られたが、それが吉と出るか凶と出るかは、まだ何とも言い難い。一般に、技術的洗練のためにかえって破天荒なことができなくなつて凡庸化すると

いうことも、ままあることだ。芝居作りが変化するということは、劇団としての持ち味が変化することでもある。それを恐れて変化を回避するなどナンセンスな話だが、変化の中の不変のもの——それを人は「個性」とか言うわけだが——を問われる時も来るだろう。その時この劇団がどんな答えを見せてくれるのか、それは注目に値する。

七ツ寺共同スタジオの二十五周年記念演劇祭での上演作品のうち、私が足を運んだのは以上の五本である。先程、テーマをきちんと受け止めていそうな公演のみを選んだと書いたが、それはあくまでも演劇祭のチラシからの憶測に過ぎない。実際に観ていないものについては、断定する根拠は何もない。また、観たいと思いつつながら、日程の都合がつかずに見逃してしまった公演も少なくない。

*

二十五周年記念企画の一環として、演劇祭とは別に大須観音の境内で七ツ寺プロデュース第二弾「大須の杜のマンカイの下」(作・演出 進藤則夫/十月十日・十二日/十二日観)が上演された。舞台装置は組まず、大須観音の伽藍をそのまま活かしての上演であり、そのことを意識してか、道成寺伝説にモチーフを取っていた。それは良いが、恋の情念を直截かつ頻繁に吐露されるのには辟易した。また、暗黒舞踏風の所作を取り入れていたが、出演者が様々な劇団からの混成で、そうした所作に馴染んでいない者が多いこともあり、付け焼き刃の憾みは否めない。歌を歌ったりもするが、独唱で迫力は今一つ。野外での上演はどうしても見る側の集中が持続しにくい。それを考慮して、いろいろ工夫したのだろうが、上首尾とは言い難い。歌を歌うなら、出

演者全員で歌うなり、もつと露骨に迫力を追求した方が良かった。

しかしまあ、出演者が混成の上に、作・演出者は東京在住、出演者の中にも東京や大阪在住の者がいたり、様々な障害と困難を抱えての芝居作りだったことを考えれば、これでも上出来と言うべきか。大須の大道町人祭に期間を合わせての無料上演で、普段芝居に縁のない人々を長時間釘付けにした。それだけでも大変な成果だろう。少なくとも祭の雰囲気盛り上げる役割は間違いない。野外劇には室内劇とは別の、独特の高揚感と開放感があり、参加者どうしのコミュニケーションも盛り上がりやすい。団体の枠を超えて演劇人を結集したことは、今後新たな成果を生むかもしれない。大赤字覚悟で上演に踏み切った主催者に敬意を表したい。公的助成はこういう公演にこそ行われるべきである。と言うのは、現在、国や県や市が行っている助成には、原則として三年以上継続的に上演活動を行っていることという条件が付くため、今回のように劇場が何周年記念とかで行う公演は初めから対象外に置かれてしまうからである。今回は名古屋市民芸術祭参加ということで、若干の補助はあったと聞くが、それだけではいかに淋しい。

3 アクターズ・フェスティバルNAGOYA '97

一人芝居の演劇祭というユニークな試みとしてスタートしたアクターズ・フェスティバルNAGOYAも、九七年で第三回目を迎えた。今回の上演作品は招待作品二本・応募作品六本の合計八本であった。

その内、私が観たのは五本。まず招待作品から挙げておく。

中西和久「山椒太夫考」(作・演出 ふじたあさや／十二月二―四日 愛知県芸術劇場小ホール／二日観) は、説経節・警女歌から森脇外「山椒太夫」の引用と論評までをも盛り込んだ重層的な作劇。演者は二時間近くにわたって、合計十七役を熱演した。

カーテンコールで、作・演出者ふじたあさやの挨拶があったが、それによると、まだ出来て間もない作品で、舞台装置も今回の上演のために新調されたばかりとか。なるほど、演じ手からも一種初々しい感じが舞台にかかる真摯さとともにひしひしと伝わって来た。ただ、真摯さが余りにも際立っていて、かえって中世芸能ならではの祝祭性が薄れてしまったように見えたのは残念だった。演技に洒脱さが加われば、いっそう味わい深い舞台になることだろう。

戸川純「マリイヴオロン」(作・演出 北村想／十二月十三・十四日／十三日観) は、宮沢賢治原作の一人芝居を自主上演して全国を回っている女優が主人公。女優と言っても素人同然。上演会場も町の公民館。この「女優」は、公民館のステージで自分の身の上話をしながら短い出し物をいくつか掛けて行く。途中、不良グループの嫌がらせで舞台が中断したりもする。とまあ、これだけでも虚構と現実が入り交じる劇中劇的な趣向だが、舞台がはねた後のシーンもあって、そこで、ステージでの身の上話にも虚構が含まれていたことが、本人の口から明かされる。何とも複雑な凝った作りだが、そうして折り重ねられた虚実のあわいから、ふっと主人公の真情らしきものが顔を覗かせた。そのさりげなさに味わいがあった。

劇中劇を演じる所では朗々と声を響かせ、素に戻って身の上話等をする時はやや舌足らずなしゃべり方という具合に演じ分けていたが、そのせいで素に戻った時の台詞がかなり聞き取りにくかった。劇中の「女優」同様、演者自身も芝居の専門的トレーニングを積んだ人ではない。それを考えると、こうした演じ分けで見せるには会場が広すぎた。広いと言っても席数三百五十で一応小劇場なのだが、客席スペースが縦長のせいもあって、声が後方まで届きにくいのだ。もう少し小ぢんまりとした会場なら、もっと見応えがあっただろう。

以下は、応募作品である。

佐藤昇「傘男」(作 藤本義一／演出 山地道信／十二月三・四日／四日夜観) は、小説をそのまま上演テキストとして使用しており、一人芝居というよりは芝居仕立ての朗読という趣。演者自身はこの小説に深く思う所があったのだろうが、演者の思い入れの強さが悪い方に作用したようだ。元来上演向きではないテキストを、忠実に舞台化しようとしたために、言葉によって身体表現が著しく制約されているような窮屈な上演になってしまった。それだけ忠実に演じて、小説として読めば想像力をかき立てられるような記述など、目の前で実際に演じられることによって、かえって色褪せてしまう。このような上演は、文学にとっても演劇にとっても不幸というほかない。

南谷朝子「わたし、うれしい」(作 鈴江俊郎／演出 宮田慶子／十二月九・十日／十日観) は、若い男の首吊り死体を前に、その母と恋人とが交互に物語る一人二役の芝居。演者は演技経験は短くないが、

いわゆる童顔で、二十歳前後の恋人役を演じて、特に違和感はない。むしろ、母を演じている時の方が、しゃべり方等で年齢を表現するのがやや典型的に見えた。この芝居の一番の勘所は、母と恋人との間に存在を超えて通底するものが浮かび上がって来る所にあり、正しくその通底する何かをありありと見せるために、一人二役という形式を採っている。同じ演者が二つの役を、衣装やメイクアップを変えることなく連続的に演じることによって、通底するものが見えやすくなるというわけだ。劇世界の内容と劇形式とを巧みに一致させるという点で、優れた趣向と言える。しかし、今回の上演に関しては、母と恋人の演じ分けが平板なために、通底する何かがくつきりと浮かび上がって来ない。もう少し活き活きと演じ分けた上で、それを徐々に融合させて行くというようにすれば、もっとメリハリが利いたのではないかと。

関桂仙「レディ・メイド」(構成・演出 関桂仙/十二月十一・十二日/十一日観)は、演劇と言うより、いわゆるパフォーマン스에近しいもの。ストーリーらしきものはないが、ねずみをモチーフとして様々な文献を引用するなど、一応の脈絡があるにはある。パンフレットには「観る人が自由に受け取ることのできる作品を目指して、既製の文章を断片化↓再構築するというハウス・ミュージック的手法でテキストをつくりました」とあるが、「再構築」と呼ぶに足るほどの構築があるようには見えず、観る側として「自由に受け取る」にも、散漫な印象しか残らないので受け取りように窮した。

上演時間が二十五分と短いからというので、田坂晶の一人芝居「水ヲワタル」が併演された。こちらは海をモチーフとするが、そこで提

示されるイメージは類型の域を出なかった。

*

このフェスティバルは、応募作品の中から公開審査で受賞作を決めるのも特色の一つである。九七年は前述の南谷朝子「わたし、うれし」が金賞、私は見逃したが、おおさとゆかり「ノーヒット・ウーマン」が銀賞に選ばれた。そこで、審査過程を公開することに伴う問題にも触れておきたい。私自身は公開審査を見逃したので、以下は所謂「確かな筋からの情報」に頼って記す。

公開審査に先立って一般の観客からの投票結果が発表されるのだが、これが審査の過程でほとんど顧みられないというのである。勿論、一般人と専門家とで評価が異なることはざらにある。しかし、このフェスティバルでは、投票権は二週間という短期間に六本の応募作品すべてに観た者のみ与えられる。これがいかに大変なことか。私自身、当初は六つ全部観ることを目標にしたが、期間内にフェスティバル以外に観たい公演もあり、結局半分しか観られなかった。投票した観客がいかにどの労力を払ったかは推して知るべきである。それを考えると、わざわざ投票を求め、審査の席で結果を報告しながら、黙殺に近い扱いしか与えないというのは、いかにも理不尽ではないか。

聞く所によると、このフェスティバルは招待作品の目玉がないからというので、来年は休むという話もあるようだ。それならば、その間に観客参加のあり方についても、じっくり再検討すると良いだろう。

4 伝統演劇

能・狂言・歌舞伎等、前近代に成立した様式が本質的な変容を被らずに現代まで継承されている演劇を、私は伝統演劇と呼ぶことにしている。古典演劇という呼称もあるが、私は用いない。これらの舞台芸術は、今日でも新作が書かれているし、また、上演施設等は明治以後の改良による所が大きい。その意味では、これを古典と呼ぶことには些か疑問があるからである。私自身は伝統演劇に関しては全くの門外漢であり、観に行くようになったのもつい最近である。したがって、批評めいたものを書くこと自体おがましい。私が伝統演劇の公演に足を運ぶようになったそもその動機は、近代劇とは異なる思考の上に成り立つ劇行為への関心からだ。言わば、近代劇が切り捨てたもの・見失ったものを伝統演劇に見出そうと考えたのである。以下は、上演に対する批評というよりは、備忘録のようなものである。

さて、能・狂言の公演は、有料のものと無料のものがある。有料のものはプロとして活動している者によるもの、無料のものはプロに就いて習っているアマチュアを中心とするものと考えてよからう。ただし、アマチュア主体のものでも、指導に当たっているプロが番外仕舞等で出演することが多いし、また、例えば、シテをアマチュアが演じてもワキ・アイ・地謡・後見・囃子等はプロがとめるといいうように、出演者の大半はプロであることが多い。

それでは、能の有料公演から述べて行こう。

第32回名古屋新能（熱田神宮神楽殿前 八月九日）は、熱田神宮の柱に抱かれてのムード満点の新能。日没前に仕舞から始まり、半能が一本終る頃に日の入り。火入れ式を行って、いよいよ雰囲気も盛り上がった所で、半能・狂言と続き、能で締めくくる。今年半能「絵馬」「班女」能「土蜘蛛」狂言「不見不聞」と仕舞四本を上演。締めくくりは九七年が「土蜘蛛」、九六年は「鉄輪」と、いわゆる五番目物が通例となっているようだ。夏の夜、鬱蒼とした木立の中で観るのに、いかにも似つかわしい。

今回、半能で演じられた「絵馬」は、天の岩戸の神話に取材した荘厳なもの。アマノウズメの舞も記紀に記された古代的狂騒とは無縁な典雅なもので、さすがは幽玄の世界というか、でもちよっぴり残念というか……。しかし、岩戸が厳かに開き、アマテラスが姿を現した時の鮮烈な印象は忘れ難い。アマテラスが岩戸から出て来ることは初めからわかっているのに、実際に現れると、不思議な感興が湧き起こるのだ。純白の装束が、暗めの色調の作り物と好対照であることも効果的だが、それだけでも言い難い。しかしながら、その感興は「神話は民族的記憶の集積だ」という類いの観念的次元のものではない。それよりはもっと即物的直接的な何かだ。

「絵馬」は後段だけでも内容上完結し得る演目だから、半能でも特に違和感はないのだが、「班女」は前段から内容が連続しているため、半能になると起承転結の起と承が抜けた形になってしまい、どうも物足りない。勿論、演劇を観るのに必ずしもストーリーばかり追う必要はない。まして能は舞や謡の美をめでもの、ストーリーが半分省略

されても見所は十分あるはずだ。しかし、そこは現代劇に慣れた者の哀しさで、全体の文脈の中に個々の所作や詞章を位置付けられないと、どうもきちんと鑑賞した気がしないのだ。

【不見不聞】は、目が悪い者と耳の悪い者が、互いに蔑み合い、しかもそれを隠しつつ出し抜き合う様を描く。もともとは諷刺的な寓話として書かれたものであろうが、現代的感覚からはどうしても差別的な印象を拭えず、気持ち良く笑うことはできなかった。

【土蜘蛛】は、番組表の解説に「精神的な深みがあるわけではありませんが、わかりやすく楽しい能です」とある通り、娯楽性の高い演目だ。基本的な骨格は単純明快な妖怪退治だが、妖怪を最初謎の僧として登場させてその正体への関心を呼び起こしたり、戦闘の前にアイが脅えて逃亡する人間臭い場面があったりと、叙述面での工夫がある。加えて、蜘蛛の糸による攻撃も効果的に織り込まれ、観る者を飽きさせない。この演目で妖怪が蜘蛛の糸を用いて人を襲うことは、よく知られているはずだが、シテの掌から糸が放たれる度に観衆からどよめきが起ころのだ。このどよめきは、『絵馬』でアマテラスが岩戸から現れた時の感興に通じるものがある。どちらも、上演の現前性が事象の既知性を超えて効果を生んだ事例と言えるだろう。

名古屋城夏まつり薪能(名古屋城天守閣特設能舞台 八月五〜十七日)は、毎年八月名古屋城夏まつりに合わせて約一週間開催される。夏まつりの入場料だけで観られるが、会場が会場だけに、他のアトラクションの音声、大声でしゃべりながら通り過ぎる通行人、子供たちが騒ぐ声、ひっきりなしにたかれるフラッシュ等々、上演・鑑賞環境

としては最悪の部類に属する。それでも、毎日異なる演目が上演されるのは魅力で、今年も何度か足を運んだ。

【安達原】(十一日)は、鬼女物の代表作の一つ。同じ鬼女物でも【葵上】とはかなり趣が違う所が面白い。【葵上】では嫉妬に狂った六条御息所の霊が鬼女となって現れる。言わば内面から湧き起こる激情が、人の外面まで変えてしまうのだ。しかし、【安達原】にはそのような激情は見られない。前シテの女は自分の暮らしを「佗び住まい」と表現するが、正にそうした人里離れた山での孤独な生活が、女の人間性をしだいに狂わせ、終には鬼へと変貌させたのだ。【葵上】の鬼が嫉妬の炎に身を焦がす熱く激しい狂気だとすると、【安達原】の鬼は知らず知らずのうちに人間的感情が滅却してしまった冷たく静かな狂気だと言えるだろう。そのように、鬼になるプロセスが対照的であるからか、鬼の迎える結末も異なっている。【葵上】の鬼は横川小聖の祈禱によって菩薩となるが、【安達原】の鬼(後シテ)は山伏たち(ワキ・ワキツレ)に祈り伏せられ、夜風の吹きすさぶ中をいずこともなく姿を消す。仏法によって山伏たちこそ難を逃れるものの、鬼と化した女が救われることはないのだ。山伏たちに請われるままに糸車を回しながら都の暮らしを偲んだり、山伏たちのために山に薪を採りに行ったりと、人間らしい振舞を見せているだけに、「あさましの我が姿や」と嘆きながらも救いを得られないことが、いっそう哀切に感じられる。

【葵上】との比較をもう一点。複式能におけるアイは一般に、シテが面や装束を改める間のツナギ役という性格が強く、前段の粗筋のごときものを長々説明する等、劇構成の中であまり有効に機能していな

い例もままある。『葵上』に関しては、アイまで含めて登場人物全員を劇の展開の中に明確に位置付け、構成上無駄がない。演劇的によく練られていると言える。その点では、『安達原』は『葵上』に遠く及ばない。アイは山伏たちの従者という設定だが、シテが中入りするまで登場せず、しかも、鬼が今にもやって来ようという時に、主人たちを残して退場してしまう。劇の展開から言えば、アイにワキツレを兼ねさせる方が自然だろう。もつとも、劇形式は内容に応じて変更されるべきだという発想自体が現代劇の思考だとすれば、そのような発想を伝統演劇に持ち込んでも、角を矯めて牛を殺すことにしかならないのかもしれないが…。

『鶺鴒』(十四日)は、古作の能に世阿弥が手を加えたと言われる演目。密猟をとがめられて殺された鶺鴒の老人(前シテ)を旅の僧たち(ワキ・ワキツレ)が供養してやると、閻魔大王(後シテ)が現れ、鶺鴒が成仏したことを告げる。前シテと後シテが全く別の存在になっている所など、オーソドックスな複式能と比べると変則的であり、鎮魂儀礼としての性格を色濃く残す能と言えるだろう。

亡霊となった鶺鴒を救済するのが旅の僧、つまり他所者だというのもし唆に富む。ムラ社会の内部においては、禁を破った鶺鴒を殺した時点で問題は基本的に解決している。鶺鴒が死後どうなろうと、それは共同体にとっての懸案とはならない。ここでは、共同体は厳然たる規範の体系であり、逸脱する者には徹底して冷淡だ。だからこそ、鶺鴒の魂は休らうことなく迷い続けるのだ。鶺鴒の訴えに耳を貸すのは、共同体の外部から登場する僧たちを措いてほかにないのである。その

僧たちもまた「やつれ果てぬる旅姿、捨つる身なれば恥じられず」等の詞章が示すように、長く険しい旅路のうちにと人の交わりも絶えた孤独な境涯である。彼らが鶺鴒の言葉に真摯に耳を傾けるのも、このことと無関係ではあるまい。この孤独ゆえの共鳴という要素が、この曲に奥行きを与えている。これがなければ、鶺鴒が仏法によって救われるという主題そのものが白々しいものになってしまうだろう。なぜなら、鶺鴒を死に追いやったのも、殺生を禁ずる仏法そのものなのだから。つまり、基本的図式としては、この鶺鴒は仏法のために一旦殺された上で、今度は仏法によって救済されるという、何とも皮肉な形なのである。言い換えれば、鶺鴒を救済する僧たちと鶺鴒を殺した共同体とは、実は同じ規範を共有しているわけだが、そうした規範を超えて、鶺鴒を救済するために尽力する。そのように、個人を救済する機能は共同体そのものにはなく、外部からの来訪者によってのみ救済が可能となる。これは現代にも通じる主題と言える。

近代劇的な発想にほかならないことを承知の上であえて言えば、この能においても、能の様式性がこの曲のドラマ性と若干齟齬しているように見えた。里人(アイ)は僧たちと共に鶺鴒を供養すると約束するが、約束したなり退場するのだ。アイが後シテの登場を待たずに退くのは複式能の通例だが、劇の内容から言えば、里人が僧たちと共に鶺鴒を供養して閻魔の登場に立ち会おう方が、より自然だろう。現代的観点からすれば、外部から来た僧たちが鶺鴒の救済に尽力し、それに応えて共同体も終にこれに協力する所こそ、このドラマの核である。そうした観点から見れば、後シテは言わば、それがまさしくドラマで

あったことを確認するために現れるようなものなのだ。

【井筒】(十六日)は世阿弥作の夢幻能の代表作。『伊勢物語』の井筒の女が、死後霊となって現れ、往時を回想した後、業平の形見の衣を着けて再び現れ、思ひ出の井戸に男装の我が身を映して、ありし日を偲ぶ。原典では男女の縁結び役となる筒井を、舞台で死後と生前とをつなぐ回路として用いる発想は、秀逸だ。筒井の水を鏡として、自らの姿と愛する男の面影を重ねる主人公には哀切なものが漂う。筒井の作り物にスキが添えられているのも、単に季節を表すに止まらず、シテの一人語りになく言い難い情趣を添えている。

シテを努めた梅田邦久は、上述のごとき劣悪な上演環境にも関わらず、高い緊張感を維持する好演。私はただただ感嘆した。

第39回大衆能第二部(名古屋能楽堂 九月七日)は能『玉葛』『大江山』と仕舞三本を上演。ちなみに、これが私の名古屋能楽堂初体験。オープン当初から鏡板の若松が物議を醸したが、私は能舞台には老松の方がふさわしいという「保守的」見解を持っていた。鏡板に老松を画くのは江戸時代からであり、その意味では老松は能舞台の絶対要件ではないとも言える。しかし、老松が定着した背景には、それを神霊の依り代と見る宗教的観念の存在が考えられる。少なくとも神霊の登場する演目は老松でなければ不自然だ。若松を画いた杉本健吉は「老松にこだわっちゃいかんと言っているだけ」と言っているが、理由があつてこだわっているのを、横から「いかん」と口を挟むこと自体ぶしつけだ。——私はそんなふうに思っていた。実際に見てみると、宗教性の問題だけでなく、もっと単純な視覚的問題もあることに気付い

た。若松は絵柄として老松よりも派手で、自己主張が強過ぎるのだ。

さて、今回の演目では『大江山』が面白かった。上述の『土蜘蛛』や『安達原』といい、後述の『道成寺』といい、魔物と人間の対決を描く能には、アイのいかにも狂言方らしいユーモラスな演技を一つの見せ場とするものが多い。それが、この『大江山』になると、単に演技がユーモラスであるのみならず、男女の偶然の再会を描くサイド・ストーリーとして本篇からほぼ独立した内容を持つに至っている。劇進行の連続性という観点からは蛇足の憾みも否めないが、劇構成の複雑化を示すものとして興味深い。魔物に立ち向かう人数も、『葵上』が一人、『安達原』が二人に対して、こちらは四人。数の多さから生まれる迫力は確かにあるが、人数が多い分どうしても立ち合いの鋭さに欠けるのは難点だ。しかし、したたかに酔ってなお一人で四人の男と渡り合う所から、酒呑童子の怪物ぶりは遺憾なく示される。

それにしても、これだけ大勢で一人の魔物を退治するのに、わざわざ相手を欺いて泥酔させた上で斬り合いに及ぶとは、人間とは実に狡猾な生き物だ。酒呑童子が「情なしとよ客僧たち。偽りあらじと言ひつるに。鬼神に横道なきものを」と恨むのも無理はない。この恨みの言葉によって、退治される側のやるせない胸の内が端的に表される。

シテの久田徹二は威圧感溢れる堂々の演技。特に、斬り合いの末に酒呑童子がどうと倒れる所は圧巻だった。

続いて、能・狂言の無料公演。

第27回大蔵狂言会・なごや会(熱田神宮能楽殿 三月二日)は狂言【口真似】【舟船】【文蔵】【吹取】【茶壺】と小舞十六本を上演。小学

生による上演もあつて微笑ましい。熟練者ほど出番が後ろになつていくらしく、終盤の『吹取』と『茶壺』に見応えがあつた。

『吹取』は独り身の男が夢のお告げで妻を得るが、その妻が容貌怪異だつたという身も蓋もないお話。横笛を用いて何やら神妙な雰囲気醸すなど、全体に能のパロディーのよう。

『茶壺』は、茶壺を運んでる途中で眠ってしまった男と、その茶壺を横取りしようと「我が物」と言い張る男との争いを描く。茶の入りを日記を相舞にさせて、真偽を判ずるといふ趣向が楽しい。

小舞では『鶏聳』が面白かつた。婿入りする男とその舅とが鶏を真似て舞う。こうした所作の面白さは、単純明快で素直に笑える。私見では、狂言の笑いには、所作の面白さ、言葉の面白さ、状況の面白さがあるが、その中では所作の面白さが一番素材であり、だからこそ時代の変化にも色褪せないようだ。九六年の名古屋新能で観た『腰折』など、「ボロンボロン」といふ珍妙な祈祷に合わせて老人が苦悶しつつ腰を曲げて行く様子が余りにおかしく、腹を抱えて笑つてしまった。

名古屋泉楽会秋季大会(名古屋能楽堂 十月五日)は能「杜若」「隅田川」素謡「融」「鸚鵡小町」「遊行柳」狂言「柿山伏」と舞囃子六本・仕舞五本・連吟一本、そして番外仕舞として「碓ノ段」「熊坂」を上演。私は「隅田川」を観たくて足を運んだ。シテを演じたのが高齢の人だつたようで、立ち上がるにも後見に支えられる有り様だつた。しかし、行方知れずの我が子を求めての旅路の果てという設定のため、演者自身の足腰の衰えも、主人公の心身の困憊に重なり、劇世界の中で巧まざるの巧を發揮した。我が子の死を知らされた主人公が手からはたり

と傘を落とす場面は、胸を突くものがあつた。一方、子の霊を演じたのは、役柄の年齢よりもかなり幼い少女だつたが、いたいけな感じが出ていて、これはこれで悪くないと思つた。

『隅田川』の書き手・観世元雅は世阿弥の後継者だが、『隅田川』における仏法の位置付けは、世阿弥の代表作『葵上』とは対照的だ。『葵上』では嫉妬に狂つた六条御息所の霊が鬼女となつて現れるが、横川小聖の祈祷によつて菩薩となる。そこでは、仏法は病める魂への救済として十二分に機能している。しかし、『隅田川』では、仏法は狂女を救済しない。僧の祈りは狂女の前に死せる我が子の霊を出現させるが、愛する我が子を掻き抱こうにも、実体のない幽霊であるがゆえに、狂女の腕はむなしく空を切るばかり。そこでは、仏法は一時の気休めを与えることしかできず、結局は狂女の苦しみを増してしまふのだ。このように、仏法の効果を狭い範囲に限定し、そこからこぼれ落ちるといふ形で女の悲劇性を強調する点は、むしろ『安達原』(観世流以外では『黒塚』)と共通する。『葵上』が宗教への全面的信頼に依拠して救済を描くという点でいかに古典らしい古典であるのに対し、『隅田川』や『安達原』は古典的世界の限界を描くという点で、近代的視点の萌芽を含む古典と言えないのではないか。もともと『安達原』が形式面では複式能としてごく普通の構成であるのに対し、『隅田川』は単式だが場面転換もあり、構成上よく工夫されている。そうした点は、まさしく『葵上』の書き手の継承者にふさわしい。

この公演では、私は『隅田川』のほかに番外仕舞「熊坂」を観たが、この仕舞が素晴らしかつた。舞手の観世喜正はまだ二十代の若さと聞

くが、まことに若々しく力強い舞いぶりだった。

名古屋淡交会大会(名古屋能楽堂 十一月三十日)は能『花月』『井筒』『道成寺』素謡『景清』と舞囃子十一本・仕舞十三本・独吟一本、そして番外仕舞として『東方朔』を上演。私は『道成寺』を観たくて出掛けた。鐘入りで有名な演目だが、鐘を吊るす時点ですでにその大きさと重量感に圧倒された。綱で吊られた鐘がゆらゆらと左右に揺れているのを観るだけで、何やら胸騒ぎがして来るのだ。鐘が落下した時、寺男たちが地震と間違えて取り乱すくだりがあるが、それがオーバーに感じられないほどの迫力だった。

安珍清姫の伝説に取材した演目だが、伝説をそのまま舞台化したものではない。能にはよくあることだが、事件の後日譚の形を取っている。道成寺の鐘が再興され、折しも供養が始まるうという時、白拍子の女が訪れ、隙をうかがって鐘の中に入ると、蛇体となって現れる。オーソドックスな解釈では、白拍子の女は清姫の亡霊の化身であり、鐘に入ってその本性を現すということになっている。しかし、この女が寺男に請われて白拍子の舞を舞い、舞いながら鐘に近づくと、この技の流れから見る限り、この女は本物の白拍子であり、請われるまま舞ううちに清姫の亡霊に取り憑かれて変化(へんげ)したと解釈する方が説得力がある。

*

以下、歌舞伎の公演を取り上げる。

名古屋むすめ歌舞伎「絵本大功記 夕顔棚の段から尼ヶ崎閑居の段
／狂言舞踊 引つくり」(アートピア・ホール 八月三十・三十一

日/三十一日・A席観)は、恥ずかしながら私の歌舞伎初体験。歌舞伎の演目が通常ダイジェストで上演されることも初めて知った。昔は芝居は一種のお祭り、芝居見物に一日費やすのも当り前だったから、一日がかりで一つの演目を上演することもできたのだ。生活習慣が大きく様変わりした以上、現代生活に合わせて適度に縮めるのはやむをえない。それはまあ頭ではわかるのだが、違和感を禁じ得ない。勿論、演劇を観るのに必ずしもストーリーばかり追う必要はない。発語や所作の美を樂しめば良いのだが、ストーリーがある以上は、やはりそれもきちんと見た方が理解も深まるだろうと思うのだ。そういう意味では、抜粋で上演された『絵本大功記』よりも、一つのまとまった演目である『引つくり』の方が、単純に楽しく観ることができた。

ともあれ、全体に、まじめに歌舞伎に取り組んでいるという印象で、技術的には十分鑑賞に堪えるし、のみならず、発足以来十四年を経る団体とは思えない、初々しい感じも伝わって来る。ただし、その誠実な取り組みゆえか、少々硬い感じがある。歌舞伎はやはり語源の「かぶく」が示唆するように、遊戯性・過剰性を身上とする演劇であり、けれん味がなければ面白くない。あるいは、昔の娘歌舞伎なるものは、女が舞台に立つということ自体に希少価値があり、それ自体が一種のけれんであったのかもしれない。しかし、女優の存在が当り前になった現代、それだけではやはり物足りない。この劇団も、単に女が歌舞伎を演じるということだけに特別な価値を見いだしているわけではないだろう。だとすれば、現代の娘歌舞伎のあるべき姿をもっと大胆に模索して行っても良いのではないか。

第33回吉例顔見世夜の部「お江戸みやげ／勸進帳／恋飛脚大和往来から封印切」(御園座 十月一―二十五日／二十三日観)は、純然たるプロの歌舞伎であり、技量の高さを見せつけられる思いがした。単に技術が高いというだけでなく、自然体で演技を楽しんでいるような余裕すら感じられるのだ。

「お江戸みやげ」は川口松太郎の台本。昭和の新作歌舞伎だ。常陸国から江戸に行商の老婆二人が出稼ぎに来る。せっかくのお江戸だからと芝居見物のあげく、一人が分不相応な金を払って主役の役者と酒を酌み交わす。そこで、この役者が愛する女と一緒にいるために大金を必要としていることを知り、老婆は苦勞して稼いだ金を全部その役者に差し出す。この芝居の勘所は、主人公の老婆が日頃はケチで通っているという所にある。普段地道に蓄財している主人公が、都市の空気に触れるや、柄にもなく芝居に関心を示し、ついには有り金を全てはたくほどの蕩尽をするに至る。農村という生産中心の世界に住む者にとつては、都市は非日常の祝祭空間であり、演劇は祝祭ものものなのだ。この芝居は、そうした都市と農村の異質性を、老婆の行動に集約して見せるという点が特に興味深い。川口松太郎と言えば映画「愛染かつら」の原作者というイメージしかなかったので、意外だった。二人の老婆を演じた中村芝翫と中村富十郎も味があった。

「勸進帳」は言わずと知れた歌舞伎十八番の一つ。中村吉右衛門は堂々たる演じっぷり。演目としては、見所が多いとも言えるが、劇的な山場を過ぎてからの場面が長く続くので、私はやや冗漫に感じた。

「恋飛脚大和往来」は近松の心中物。「封印切」はその中の起承転

結の転に当る場面。恋敵の挑発に乗り、憑かれたように公金に手をつける主人公の行動を、恋の情熱や男の意地のみならず、その人間性や社会背景まで絡ませて、生々しく描く。これだけの内容があれば、一場面だけの上演でも見応えは十分だ。市井の人々の生き様を詳細かつ多面的に再現しているという意味では、近松の世話物は近代のリアリズム演劇としても十分通用する。いや、それよりも日本の近代劇の中で、近松に比肩し得る作品がどれだけあるか、それこそが問題だ。

スーパー一座「隅田川花御所染」(原作 鶴屋南北／脚本・演出 岩田信市／大須演芸場 十二月二―二十五日／十九日観)は、脚本・演出担当者の術学趣味が災いして、いたずらに冗漫な上演になっている。もともとこの演目は南北一流の「ないませ」の手法を駆使した作品で、三つの物語が組み合わさるという大変な難物。これを多少の短縮はするものの、原作にほぼ忠実に上演しようというのだ。「原作に忠実」と言うと言えはいいが、裏を返せば、大した工夫もないというところ。第一この劇団に、長時間観るに堪える役者が何人いるだろうか。杉山佳重の演技は切れ味鋭く小気味良い。柴田しのぶの演技もなかなか的確だった。しかし、それ以外には、主役級の男優すら、見栄の型もすつきり決まらず、それを勢いでカバーしている者がほとんどなのだ。せめて遊び心たっぷりの出し物を歯切れ良く演じる以外に活路はない。四時間という上演時間の長さは、無謀の一語に尽きる。おまけに、この劇団はロック歌舞伎を看板にしているのに、肝心のロック音楽の使い方が、どうしようもなくイージーだ。

プログラム所載の演出者の言に曰く、「南北のセリフはまるでジグ

ゾーパズルのように精緻に組み立てられている」。だから、ほとんどカットできず、長大な上演時間になったというわけだ。そこまでして原作の「精緻な組み立て」にこだわるなら、せめてそれを観客にきちんと見せられるよう、できる限りの条件整備はしてもらいたい。少なくとも、売店にアルコール類を置くのはやめたらどうか。精緻な構成なるものを読み取るには相当の集中を必要とする。そのことと、ビール片手にほろ酔い気分で見遊山を決め込むことは、まず両立すまい。それどころか、私の観た日はサラリーマン風の一群があつという間に酔漢と化して、芝居そっちのけで大騒ぎ。とても舞台に集中するどころではなかった。

芝居は庶民の娯楽であり、物見遊山の対象で良いのだというのも、一つの考え方であり、私はそれを無下に否定しようとは思わない。しかし、それならそれで、「精緻な組み立て」がどうのこうのと術学趣味など走らず、単純明快な娯楽として上演すれば良いことだ。庶民性を旗印にする一方で、学も術わずにいられない。このどっちつかずな中途半端な姿勢は、お粗末と言うほかない。

なお、この劇団は近年、大須オペラと称して浅草オペラを再現するなど、ロック歌舞伎以外にも活動の幅を広げつつある。九七年にも、夏には大須オペラ、秋にはシェイクスピア劇の上演を行ったが、私はいずれも日程の都合が付かず、見逃してしまった。

5 新劇

新劇に対して、私は長いこと食わず嫌いをしていた。私は新劇をリアリズムとテキスト主義の演劇と理解しており、しかも、演劇におけるリアリズムにもテキスト主義にも魅力を感じなかったからである。リアリズムとは、煎じ詰めれば、私たちが現実を経験し得る事柄を、経験し得るのになるべく近い形で表現するということである。そうした発想による演劇は、劇表現を表層的に近代化する代償として、かつて伝統的な演劇が切り拓いて来た多様な劇世界をほとんど切り捨て、劇世界に画一化と貧困化をもたらすものだとは私は理解していた。また、テキスト主義についても、演劇的営為を文学的営為に従属させるという点で、舞台表現・身体表現としての演劇を本質的に侮蔑する思想であり、劇表現の可能性を著しく矮小化するものと捉えていた。私は現在でもこうした認識を改めたわけではない。しかし、私自身が活動の基盤としていた小劇場演劇の世界を見渡してみると、新劇を参照することはいくつかの問題が把握しやすくなるような気もするのである。

一つには、小劇場演劇の中から、近年「静かな演劇」と呼ばれる、リアリズムに回帰するとおぼしき作劇が現れたこと。「静かな演劇」においては、芝居がかつた演技や演出を極力避け、微細なニュアンスを表現しようとする。こうした劇表現は、まさに小劇場という、舞台と客席とが間近に接する空間においてこそ成り立つと考えられる。だとすれば、中規模以上の劇場で上演されることの多い新劇のリアリス

ムとは、一体いかなる劇表現なのか。「静かな演劇」と新劇とを対照することで、演劇にとってリアリズムとは何か、という問題を検証する新たな手掛かりを得られるかもしれない。

もう一つ、テキスト主義という点では、新劇以上に小劇場演劇の方が、ずっとテキスト主義が蔓延しているという見方もできるのだ。新劇の場合、台本作者と演出者が別人であることが多く、テキストを書く行為と、それを上演するための営為とは一定の距離がある。しかし、小劇場演劇では、台本作者が演出者を兼ねる場合が多く、往々にしてテキストの作成と上演とが不可分なものとして一体化してしまう。だからこそ、密度の高い舞台表現が生まれやすいという利点もあるが、本来なら集団創造の場であるはずの舞台が、台本作者一人の裁量に全面的に左右されるという事態に陥りやすい。言い換えれば、新劇におけるテキスト主義は、テキストと上演との間に一定の距離があるのを前提としての主義主張であり、少なくとも距離への自覚は内包している。しかし、小劇場演劇にはテキスト主義の主張そのものがほとんど存在しない分、かえって距離への自覚そのものが生じにくいと言える。そういう意味では、新劇を通じて小劇場演劇を相対化する視点を見いだすことも、可能かもしれない。

そういった関心から、私は新劇の公演にいくつか足を運んでみた。

文学座「盛衰」(作 川崎照代/演出 西川信廣/Aートピア・ホール 九月十日)は、老舗の呉服屋を舞台に、地上げ等の時事問題もかまされた人情喜劇風の芝居。もっとも、バブル崩壊後の今となっては、地上げでは時事性において少し古い気はする。

さすがに自他共に認めるリアリズムの殿堂だけあって、舞台装置から登場人物の一人一人に至るまで写実的かつ精巧に造形されている。役柄によって登場回数に差はあるものの、いわゆるチョイ役のようなただ出て来るだけといった人物はいない。登場回数の少ない役柄まで、あたかも実在の人物のような存在感を持っていることには感心した。ただし、精確さとは概して無駄のなさ、遊びのなさで裏腹である。この上演に関しても、精確な造形がストーリーとかコンテクストに演技を従属させる以上の機能を果たしているようには見えなかった。唯一、北村和夫の演技に飄々とした味があり、遊び心を感じさせたが、反対に言えば、彼一人しか遊び心を感じさせる役者がいなかったわけだ。

その北村和夫、プロへの夢を捨て切れぬ初老のアマチュア・カメラマンの役を演じていたが、場面転換の度に舞台全面にスクリーンが降りて来て、彼が撮ったということになっている写真も含め、静止映像を投影する。こういう手法がリアリズムとどういう関係にあるのか、私にはよくわからないが、ともかく一つの工夫には違いない。しかし、役柄の性質上、この写真家の腕前がどれほどのものか、本人が撮った写真で具体的に見せてしまうのは、演出上好ましいとは言いがたい。それなりの腕があつてプロにこだわっているのか、大した才能もないのに見果てぬ夢を捨てられないのか、その辺りが今一つ判然としない方が、観る側としては想像を逞しくする余地があり、人間心理の機微に思いを巡らす楽しみも増すからだ。

観客がそれぞれの想像力によって膨らませることで、上演は豊かさを増す。そのことを、この作り手はよくわかっているのではないのか。

そのことと役柄を精緻に作り込むことが裏腹であるとすれば、やはりそこにリアリズム演劇の欠陥があると言わなければなるまい。

現代座「絆をつくる町」（作・演出 木村快／演出 清水義方／十

一月十八日〓名古屋港湾会館ホール 十九日〓愛知県勤労会館／十九日観）は、震災後の神戸を舞台に、行政主導の復興に対し、そこから置き去りにされている老人たちがささやかな抵抗を試みる様を描く。

リアリズムを基調とする芝居作りだが、人物造形は文学座のような老舗劇団ほど精緻ではない。だが、粗削りな分、かえって取っ付きやすい。今回のように、現実の問題を観客に率直に訴えようとする芝居には、この取っ付きやすさはいかにもふさわしい。そして、ここにリアリズム特有の問題性がある。

リアリズムは要するに一つの造形理念である。造形理念を掲げる以上、作り手はその理念に忠実に造形を行うことになるが、造形理念が徹底すればするほど、造形物は自己完結してしまう。しかし、私たちにとつて「リアル」とは、果して「リアリズム」という造形理念によつて造形物が自己完結していること」を意味するだろうか。「リアル」という概念はかなり多義的に用いられるが、あえてリアリズムにおける「リアル」に限定して考えてみよう。私の理解によれば、リアリズムにおいては、私たちが現実を経験し得るのに近い造形ほど「リアル」だとされる。そこでは、「リアル」であることの判断基準は、観る側がそれを「現実を経験し得るのに近い」と感じるということにしかない。したがって、自己完結性の高い精巧な造形よりも、粗削りだが親しみやすい造形の方が、「リアル」だと見なされることもありえるのだ。

「リアル」とは、その程度には曖昧な概念であり、リアリズムの追求は、概念の曖昧さを切り捨てるがゆえに、かえって「リアル」でない造形に陥る危険性をはらんでいるのだ。

その点、今回の上演は、作り手が造形理念に固執していないのか、闊達で見やすく、素朴な共感を呼ぶ舞台だった。

強く印象に残る場面が一つあった。診療所に通う老人たちが、その近くの公園でよく集まるのだが、一人の老女が鹿子ユリの苗に段ボールで風よけを作る。そして最後の場面で、その段ボールの囲いを取ると、満開のユリが現れる。いかにも作り物然としたユリだし、こういう展開はおおよそ予測できるのに、ユリが現れた瞬間、確かに胸に迫るものがあつた。能の『絵馬』や『土蜘蛛』についても同じことを述べたが、このように即物性が感動を生むところに、舞台芸術としての演劇の特性の一つがあるように思う。

民藝「黄落」（原作 佐江菜一／脚本 北林谷栄／演出 米倉斉加年／アートピア・ホール 十二月八日）は、佐江菜一の小説の舞台化。後日、この上演台本で北林谷栄が紀伊国屋演劇賞脚本賞を受賞した。

人物造形は写実的であり、精巧でもある。演出も兼ねている米倉斉加年は、半ばボケかけた老人を生々しく、それでいてユーモラスに演じて見応えがあつた。だが、そうした写実的造形は主要な登場人物に限られる。病院の看護婦の役など、ただ制服を着て立っているだけ。こういうチョイ役が少なからずいたが、立っているだけなら役作りなど要らないわけで、リアリズムも何もあつたものではない。そこから見えてくるのは、決して精緻に再現された現実世界などではなく、こ

の劇団はこんなチョイ役まで抱えているのだという内部事情である。少なくとも造形理念として採用する以上は、リアリズムに基く造形が細部にまで及んでいなければ、おかしいのだ。役柄を表す衣装を着けていさえすればいい存在、いや、より正確に言えば、衣装を着て現れる以上のことを禁じられている存在。それは役者ではなく、単なる記号である。役者に造形の余地を与えず、単なる記号として利用するということが、一体それはリアリズムとどんな関係があるのだろうか。

文学は言葉の世界であり、単に「看護婦が付き添って」と書きさえすれば良い。その看護婦が、どんな性格で、どのくらいの年齢で、どんな体型で等々、一切不問に付すことができる。言葉の世界はその程度には記号的だ。しかし、演劇ではそうはいかない。生身の人間が演じる以上、言葉の世界にはなかった様々な具体性がまわり付いて来る。役者は記号にはなれないのだ。それを承知の上で、あえて無理やり記号化することで一種の異化効果を生むという戦略はあり得るだろう。しかし、率直に言って、この上演を観る限り、原作を機械的に再現しようとして、「病院の場面だから、看護婦がいるのが自然だ」という程度の幼稚なリアリズム理解に陥ったとしか思えない。そして、そうした安易な作劇によって、劇団内のヒエラルヒーを無造作に露呈してしまった。新劇のテキスト主義とリアリズムとが、短絡的に結び付けば、こういう上演を生むわけだ。

更には言えば、舞台装置もリアリズムが徹底していない。可動式の装置の背後に木立のセットが固定されていて、室内の場面でも背景は木立。これのどこがリアリズムなのだろう。部屋の装置に壁をつけてお

けば良さそうなのだが、なぜその程度のを省略するのか。この劇団においては、リアリズムは主役級の役者のみが占有することになっているのか、それとも、装置のコスト・ダウンはリアリズムを曲げてまで追求するほど重大なことと見なされているのか。はたまた、この劇団はリアリズムにはとうに見切りをつけているのか。だとすれば、もう少し前向きな見切り方をしてほしいものだ。

私はこの上演を観るに及び、新劇におけるリアリズムとは何なのか、イメージが混乱してしまった。

6 ミュージカル

歌や踊りに、人の心に直接はたらきかける効果があるというのは——勿論この場合の「直接」とは、論理的思考を介さないという意味に過ぎないが——まあわかる。歌や踊りのそうした効果を演劇に活かそうとして、ミュージカルなるものが作られる。それもまあ、理に適っている。しかしだ。歌や踊りを取り入れさえすれば、人の心により強く訴えかける芝居ができるかと言えば、話はそんなに単純ではない。現実感なるものが舞台に求められる場合、歌や踊りの挿入がいかに不自然に感じられることが少なくないからだ。

「アンネの日記」Your's, Anne」(脚本 エニド・フッターマン／演出 鶴山仁／翻訳 川本樺子／愛知厚生年金会館 八月二十六日) は、まさしくそうした矛盾を露呈した上演だった。なまじ実話に基いたリアリティー重視の芝居作りをしているだけに、歌の挿入が

いかにも不自然に感じられるのだ。そもそもナチスの迫害を逃れるべく、屋根裏の秘密の部屋で、人目を避け、物音一つ立てないよう細心の注意を払って暮らしているユダヤ人たちが、なぜ声高らかに喜怒哀楽を歌い上げることができるのか。唯一無理がないと感じられたのは、連合軍のノルマンディー上陸を知った登場人物たちが、歓喜の歌声を上げた時だけだった。

主演の奥菜恵は昨年この芝居の初演でゴールデンアロー賞演劇新人賞を受賞しているが、歌唱に安定感を欠いた。テレビタレントとしての集客力を買われての起用だとすれば、多少の難には目をつぶらざるを得ないのか。しかし、他の若い出演者で、もはや音痴と言っても過言でない者までいたのは、理解に苦しむ。まさか奥菜の歌唱を實際以上に見せかけるための引き立て役というわけでもあるまいが…。

これに対し、「アニーよ銃をとれ」(原作 ハーバート&ドロシー・フィールズ/潤色・演出・訳詞 小池修一郎/中日劇場 八月四〜二十七日/十七日B席観)は、娯楽色を強く押し出した作りで、歌や踊りが劇進行の軸になっている。ここぞという時に必ず歌われ、必ず踊られるのは、それ自体愉快だ。インディアンの踊りなど荒唐無稽と言うほかない代物だが、どだいリアリティーを追求するような芝居ではないのだから、インディアンならぬこの私が咎め立てすることもないだろう。主演の高橋由美子は歌唱力も申し分なく、野性的で負けん気の強い主人公を生き生きと演じていた。

娯楽に徹した作りで成功した舞台と言えるが、娯楽に徹することで置き去りにされたものもあったようだ。ヒロインがインディアンを養

子になったり、その養父がアメリカ政府の対インディアン政策に不満を漏らしたりといった具合で、元々の戯曲は単純な娯楽作品として書かれたものではないようだ。しかし、娯楽性を強調した結果、その辺りの問題はすつかりかすんでしまった。

これとはほぼ同じことが、「ケンタッキーの我が家」(フォスター物語) (名古屋市民会館中ホール 九月十七・十八日/十七日観) にも言える。フォスターゆかりの地ケンタッキー州バースタウンの町おこしとして作られたミュージカルで、普段は州立公園の野外劇場で上演されているそうだ。なるほど演劇としては至って素朴な作りだ。

何せ作曲家の人生が題材だから、歌や踊りも自然に挿入できるわけだ。一九五九年の初演以来約三千回上演され、来日公演は二度目。毎年オーディションを行って出演者を選んでいくとのこと。確かに歌は聞き応えがある。しかし、気になることが一つあった。「オールド・ブラック・ジョー」など、黒人音楽の要素を取り入れた歌が、当時かえって人種差別的と非難されたことに、ちらと触れているのだが、なぜそうした非難が起きたのか、そのいわれが全く示されない。あたかも、若き日のちよつとした苦労話の一つといった扱いなのだ。町おこしミュージカルの限界だろうか。

ロックンロール・ミュージカルと銘打たれた「BUDDY」(原作 アラン・ジェインズ/演出 ポール・ミルズ/名古屋市民会館大ホール 十一月二十六日)もミュージシャンの生涯を描いている。元ロック・ボーカリストの陣内孝則を主役に据え、レコーディングの場面あり、コンサートの場面あり、目一杯生演奏を聴かせる。登場人物は全

員アメリカ人だが、会話は日本語で、歌は英語。これを演劇と思うと奇怪だが、ミュージック・ショーのMCの代わりに芝居が挿入されていると考えれば、まあ、わからないでもない。最後には客席総立ちで踊り、更にアンコールも。音楽劇と言うより、芝居仕立ての音楽ショー。各種情報誌は演劇欄ではなく、音楽欄に掲載すべきだった。

それにしても、せっかく芝居仕立てにするのなら、もう少し演劇的な工夫がほしいところ。具体的なエピソードをもっと盛り込んでもらいたいし、舞台の転換を暗転に頼り過ぎてするのも考え物だ。演奏が始まった途端に暗転するのは、見苦しい。暗転中の時間を音楽でもたせようという考えなのだろうが、工夫がなさ過ぎる。

ふるさときやらばん「Oh!マイSUN社員」(作・演出 石塚克彦/愛知厚生年金会館 十月六・十・十七・十九日/八日S席観)は、歌あり踊りありのダンス・ミュージカル。企業合併という今日的な題材を通じてサラリーマンの悲哀を描こうというのだが、どうにも頂けない。歌と踊りは何とか様になっているが、演技面では個人差がありあり。それなりの料金を取って上演する以上、拙劣な演技を観客に見せないことは当然の義務。そういう舞台上のことをきちんとやらないで、ファンクラブの交流企画だ、機関誌の発行だ、千枚田の保存だと宣伝されても、浮かれていると思えない。

「山彦ものがたり」(作・演出 有吉佐和子/演出・振付 関矢幸雄/中日劇場 八月三十・三十一日/三十日午後A席観)は私が今まで見たミュージカルの中で最も印象深かった。「桃太郎」「花咲爺」など九つの民話を題材にした和風音楽劇だ。上演回数はすでに三百を越

えているというだけあって、よくこなれている。舞台装置らしいものは何一つなく、人間や動物はもちろん、松やスキススキら役者が演じる。簡素だが、その分遊び心に富んでいる。遊び馴れた庭といった感じではないかにも楽しげに演じる出演者に、自然に引き込まれる。商業演劇としては理想的な上演と言えるだろう。東京都から優秀児童演劇選定優秀賞、厚生省からも中央児童福祉審議会特別推薦を得ているが、艶笑譚など、お子様にはふさわしからぬ要素もちゃっかり加味され、なかなか一筋縄では行かない所も頼もしい。

敢えて一つ野暮なことを言えば、民話に題材を取り、楽器も和楽器に統一し、全体に「古き良き日本」のムードだが、メロディーはやはり洋楽なのだ。メロディーまで和製にこだわれば、能か歌舞伎に回歸するほかないわけで、能ですら新作に洋楽のメロディーを取り入れた例もある昨今、新しい音楽劇となれば、洋楽に頼るのはやむを得ないことだろう。この舞台、衣装も半纏にストラックスという和洋折衷のいで立ちだったが、別段違和感はなかった。和風の物を作りながら、要所は洋風に頼っている。これを日本文化の現在を象徴する舞台と評するのは、皮肉に過ぎるだろうか。

「ハムレット」(作 ウィリアム・シェイクスピア/訳 小田島雄志・吉田美枝/脚本・作詞 ナイジェル・フリス/脚本・演出 ジェイルス・ブロック/音楽 ドミニック・マルドニー/訳詞 岩谷時子/愛知県芸術劇場大ホール 十一月二十二・二十四日/二十二日B席観)は、宝塚出身の麻実れいがハムレットを演じる、ミュージカル仕立ての舞台の再演。ただし、歌うのは麻実だけという変則的な形。脚

本と作詞を担当したナイジェル・フリスはこれを「新しい方法」とする文章をパンフレットに寄せている。また、主演の麻実は中部版『びあ』に掲載されたインタビューで「男でも女でもなく人間としての心のゆらぎを演じた」と語っている。しかし、他の出演者がみな自分と性が一致する役を演ずる中、麻実一人が性の異なる役を演じ、しかも一人だけ歌を歌うということで、結局一人だけ不自然に浮いた存在になってしまう。これだけ浮かせるなら、そのことが劇世界の内部できちんとした位置付けを得ていないと納得できない。そもそもハムレットの悲劇は、彼を取り巻く世界全体の悲劇でもある。ハムレットのみが突出するような潤色自体、奇を衒う以上のもではありえない。

麻実自身「宝塚にいたせいか、私の中ではハムレットは素敵じゃないと許せない」と語っているが、さすがに宝塚で男役のトップだっただけに、立居振舞のすべてが格好良く決まっている。しかし、そのためにハムレットの苦悩がリアリティーを減殺された悔みは否めない。

この公演の初演で、麻実第三回読売演劇大賞最優秀女優賞を獲得しているが、その初演時の劇評に曰く「男役はなぜ魅力的なのか。それは女という制約から自由だからである」（朝日新聞）、「むしろ、男優のハムレットでは、生々しすぎて物語を昇華できなかっただろう」（読売新聞）と。私はこういう評価の仕方が理解できない。そもそもハムレットが「男という制約」から自由だったなら、彼の生き様そのものももっと違うものになったことだろう。いったい「物語を昇華する」とはどういう意味なのか。「昇華」が「シヨウ化」の誤植だといふのなら、私にもうなすけるが……。

普通の台詞から語るように歌い出し、さりげなく歌に移ることがしばしばあるが、その歌い出しの不自然なこと。もともとが日本語をきちんと意識して作られたメロディーではないから、言葉がメロディーに乗った瞬間から、アクセントのずれ等、違和感が生じるのだ。

また、歌にも海が多く歌われ、一幕の終りをイギリスへの船出の場面として舞台に大きな帆をかけた状態で休憩とする等、全体に海を強調する演出がされている。だが、劇展開の中で海が特別な意味をもつわけではなく、帆で期待を膨らませておきながら、二幕はすでにハムレットが帰国した後から始まる。脚色や演出に一貫性がなさ過ぎる。

俳優館「春香伝」伝（作・演出 ふじたあさや／アートピア・ホール 十二月十二・十四日／十四日午後観）は、「アジアを見つめる俳優館」と銘打ったシリーズ公演の四本目。朝鮮の伝説「春香伝」を占領下の朝鮮で朝鮮人が上演する——その部分がミュージカル仕立て——のを、日本人の官憲が検閲し弾圧するという筋立なのだが、そのように日本の朝鮮支配という史実を演劇的に問題にするのであれば、「春香伝」の部分は韓国語でやり、そこに日本人が日本語で割り込んで行くのを見せるべきだろう。現に、侵略時には朝鮮の言語世界まで日本語によって侵犯したのだから。ところが、「春香伝」ばかりか、客席で朝鮮人どうしが世間話するのまで、全て日本語で演じるのだ。翻訳劇のようにして「春香伝」だけを上演するのであれば、全部日本語でも特段の問題はない。しかし、日本の官憲による弾圧を描くためにメタシアタリックな構造を設定するなら、弾圧する日本人と弾圧される朝鮮人が同じ日本語というのは、まさに史実の歪曲である。

勿論、上演の大半を韓国語で行うとなれば、現実的な困難に直面することは目に見えている。職業演劇である以上、一つの演目にだけ膨大な時間を割くのは難しいだろう。今回の上演でも、韓国の楽器を演奏する役者がいたり、結構頑張っているわけで、その上更に韓国語もマスターしろと言うのは酷かもしれない。しかも、それだけの時間をかけて韓国語で演じたとしても、観客の理解が得られなければ営業的に行き詰まる。しかしながら、そういった事柄は全て上演する側の台所事情であって、「アジアを見つめる」という問題意識とは何の関係もないのだということは、作り手として自覚しておくべきだろう。

劇団四季「オペラ座の怪人」(原作 ガストン・ルルー/作曲・台本 アンドリュウ・ロイド・ウェバー/作詞 チャールズ・ハート/追補詞・台本 リチャード・ステイルゴ/日本語台本 浅利慶太/翻訳 安東伸介/演出 ハロルド・プリンス/振付 ジリアン・リン/名古屋ミュージカル劇場 九七年三月〜九八年三月十四日/九八年二月十九日S席観)は、専用の劇場でのロングラン公演。ストーリーは通俗メロドラマの域を出ないが、さすがに専用の劇場を建てるだけあって、舞台装置の豪華さ・凝り方には目を見張るものがある。次々と繰り出される仕掛けや場面転換の巧みさに時の経つのを忘れそうになる。専用の劇場を持つのは芝居作りの理想だと再認識させられた。オペラ座を舞台に劇中劇の趣向を織りまぜて物語は進むが、劇中劇の部分もそれ以外も同じようにミュージカル仕立てになっているのが、演劇的には不徹底で残念。

7 劇団アトリエでのロングラン

九七年には、前述の「オペラ座の怪人」のほかにもプロジェクト・ナビと少年ボーイズがそれぞれ三本のロングランを行った。いずれも小規模のアトリエでの公演だったため、余り大きな話題にはならなかったが、これは画期的な事件である。

少年ボーイズのロングラン企画は、主宰者・多田木亮祐の事務所を改修したスタジオでの公演である。その第一弾「**注文の多い理髪店**」

(作 佃典彦/演出 北村想/九七年二月十日〜九八年二月二十三日の毎月曜日/九八年一月二十六日観)は、男二人のコント風の芝居。

開演前のウォーミング・アップから観客に見せるのは、それ自体は一つの趣向だろうが、出演者の振舞から上下関係がありありと見て取れてしまうのには興ざめする。しかも、劇中、二人の男は同い年という設定になっているのだが、出演者はどう見ても一回り以上の年齢差で、そこにすでに無理があるのに、わざわざ開演前から二人の上下関係まで見せられては、芝居の世界に入り込めなくなってしまう。

しかしながら、芝居そのものはなかなか凝った構成で、いくつものナンデン返しがあり、飽きさせない。公演当日の新聞を小道具にし、記事ネタに使う等、芝居ならではのライブ感もある。全体によくこなれているが、ギャグに走り過ぎてやや冗漫になり、台本のカッチリした構成が見えにくくなっていったのは残念だった。

ロングランだから、日によってかなりネタも変わるだろうし、出来不

出来もあるだろう。私の講義を受講している学生も何人か別々の日に観に行つて、「面白かった」「おやしギャグばかりでつまらなかった」と賛否両論だったが、それもうなずける。

なお、この団体は、これとは別の演目を毎週火曜日に一本、水曜日にも一本ロングラン上演したが、私は見逃してしまった。

プロジェクト・ナビは、稽古場兼作業場として使っていたのを改装したスペースで、MUPという名を冠したロングラン公演を始めた。

MUP1「もろびとこぞりて」(作・演出 北村想/プロジェクト・ナビ・ロフト 九七年八月・十一月・九八年二月・五月の第一土日曜/九八年二月七日観)は、女二人の芝居。「もろびとこぞりて」というタイトルの芝居をめぐって女優二人が会話する、演劇論的な芝居。と思いきや、暗転の後、終演後の舞台の場面となり、それまでの女優二人の会話そのものが「もろびとこぞりて」という芝居の一部であったことが明らかにされる。小品ながら凝った作品だ。ただし、終演後の舞台の場面が少し冗漫に感じられた。

MUP2「殺人事件」(作・演出 北村想/プロジェクト・ナビ・ロフト 九七年六月・九月・十二月・九八年三月の第一土日曜/九八年三月七日観)は、女三人の芝居。殺人事件をめぐり、同じような状況設定の場面が少しずつ内容を変えながら繰り返し演じられる。最初、登場人物の一人がミステリー映画をビデオで見ている、何度も巻き戻すというシーンがあり、これが後からの展開の伏線になっているのかとも思うのだが、結局その辺りの関連性が判然としないまま終つてしまふ。着想としては面白いが、未消化な印象が残った。

MUP3「いっぽんの木」(作・演出 北村想/プロジェクト・ナビ・ロフト 九七年七月・十月・九八年一月・四月の第一土日曜/九八年一月十日観)は、三話からなるオムニバス形式の芝居。舞台に一本の木が置かれていて、三話とも同じ装置を使用する。

第一話は、仕事で枯木を切ろうとする男と、切らせまいとする女とのかけひきを描く二人芝居。台本そのものが冗漫で歯切れが悪い。もう少しテンポ良く演じるなど、上演に際しての工夫が必要。

第二話は、大木の下で雨宿りする男一人と女二人のやりとりを描く三人芝居。淡々と木をめぐぐる会話が続き、最後に意表を突く展開がある。三話の中では、これが一番面白かった。

第三話は、枝から首縊りの縄が垂れていて、そのそばで奇妙な授業風景が繰り広げられる。この状況そのものが何やら思わせぶりだが、芝居全体が思わせぶりの断片を並べている感じにしか見え、物足りなかつた。

以上三つのMUP作品のほか、前述の「悪魔のいるクリスマス 完全版」「マリイヴォロン」、上篇所掲の「月夜とオルガンVer.2.1」、そして私は見逃してしまったが「血と青空」と、九七年には北村想が作・演出した芝居が合計七本上演された。短期間にこれだけたくさん上演に接すると、やはりこの作家の特徴が明瞭に見えて来る。それを私なりに一言で表現すると「ツナギの芸」ということになる。

*

私は以前から北村作品の上演を観る度に「うす味の芝居」という印象を受けて来た。「寿歌」を唯一の例外として、おおもむ密度が余り

高くないように感じたのである。一年間に六本観て気が付いたのは、北村作品には「ツナギ」の部分が多いということだ。

私は北村作品が深みに欠けるなどと言うつもりはない。作品世界の深みなるものは、往々にして作品の思想的要素をさして言われる。その意味でなら、北村作品はいくらでも深くなり得るものだ。私が言いたいのは、そういうことではなく、劇世界がいかにして成立しているかという劇構造の問題である。

例えば「悪魔のいる——」。作中人物は、売れない劇作家と若い男女になっており、これらの登場人物によってささやかな触れ合いの物語が演じられるわけだが、終盤のドンデン返しはそれらと全く無関係に成立する。このドンデン返しは、登場人物が全員人間でありさえすれば成立するものなのだ。劇構造としては終盤のドンデン返しだけが確定的で、そこに至るまでの流れは任意に選択できるようにしている。「いつぽんの木」の第二話もこれと全く同じ構造である。比較的凝った作りの「もろびとこぞりて」にしても、役者二人が今度上演する芝居の話をするということと、終演後の場面で二人の会話そのものが芝居の一部だったことが明らかになるということさえ決まっていれば、それ以外の具体的内容がどうであれ、この劇構造は成立する。

要するに、北村作品は劇世界の成立要件が少ない所に特徴がある。私が北村作品を「うす味」と感じていたのは、劇世界に緊密な連関が存在せず、劇の内容が劇をつなぐためのネタになっているからだつたのだ。それは一概に良い悪いと決めつけるべきことではない。劇構造としては緊密さに欠けるが、ツナギそのものが面白ければ、十分見応え

のある劇世界を作れるのだから。実際の所、「悪魔のいる——」はタイトルを効果的に用いることでツナギそのものを面白く見せていたし、また、「マリイヴォロン」はツナギの中に仕掛けを隠し込むことで緊密な劇世界を作り出すことにも成功していた。

「うす味」でシンプルなものには食べ飽きない。北村作品にしても成功作と言えるものは概してシンプルであり、私自身一年間に六本も観たのに、飽きたと感じることは一度もなかった。これは言わば駅ソバのようなものだ。ソバ粉だけで打ったソバは確かに風味も独特で、濃厚な味わいがある。しかし、そういうソバを毎日食べる人はまずいない。しかし、駅ソバなら毎日でも食べられる。ツナギが多く、ソバと思うと物足りないが、どんな具を乗せてもそれなりにおいしく、食べ飽きることはないのだ。北村想は駅ソバのようにうす味でシンプルな芝居を意識的に作れるという点で、小劇場演劇の世界で希少価値を發揮する作家と言えるだろう。

8 一九九七年を振り返って

九七年の名古屋での上演を見渡した時、比較的目につきやすいのは、画期的なロングラン公演が行われたことだろう。残念ながら、一般からの注目を集めたのは、劇団四季「オペラの怪人」だけだったが、プロジェクト・ナビと少年ボーイズがそれぞれ三本のロングランを行ったことは、大きな意義がある。経営規模の小さい団体が、それぞれのアトリエを用いて冒険的な試みに挑んだのである。収支だけを考ええ

ば到底割に合わないが、定期的に上演を持つことによって、芝居が観客とともに練り上げられて行く喜びは、短期公演ではなかなか得られない貴重な収穫である。

もっとも、そうした意欲的な公演活動が見られはしたものの、全体を俯瞰して感じるのは、一種の閉塞感である。少なくとも、かつて小劇場で盛んに上演された非リアリズム劇は今や、じりひんだ。リアリズムの枠にとらわれずに、芝居の面白さを堪能させたのは、劇団うりんこ『春一番のおくりもの』、41年式『銀ちゃんが逝く』蒲田行進曲『完結編』ぐらいのものだ。これに対し、目下のところ、小劇場演劇の世界でめざましい成果を上げているのは、リアリズムを再評価する流れである。ジャブジャブサーキット『非常怪談』は、リアリズムをベースにしつつ、現実とファンタジーを巧みに融合して見せた。人工子宮『棧橋で逢いましょう』は、日常のさりげない描写に生彩があった。この二劇団はそれぞれ秋にも新作を上演した。疑問に感じる点もありはしたが、いずれも劇団として新たな展開を予感させる意欲作には違いなかった。ただし、こうしたリアリズム再評価の動きは、東京の演劇状況の影響下に開花したものであって、現在の所まだ十分な独自性を持つには至っておらず、また、造形理念の面で新劇との差異をどこに見出すべきかも明瞭でない等の問題もあり、小劇場演劇の中でも少数派に止まっている。

このように、小劇場演劇は全体的に沈滞気味なのだが、そうした中、少しずつではあるが、確実に地殻変動が起きつつある。現象としては目に見えにくい部類に属するが、九七年の名古屋演劇の最大の特徴は、

実は上演形態の多様化であると私は見ている。例えば、シアター・ガッツ『ガッツトライアル』は、一人芝居と五人芝居を別料金で交互に上演するというもの。越後のちりめん問屋はジャン・ジュネの『女中たち』を、演出者を入れ替えて上演するシリーズ公演を行った。劇座『ソープ・オペラ』も三通りのキャストに別々の演出者がついての、グループ別の上演だった。いちごメロン『M』は、一人芝居を二つつないで一本の芝居にするユニークな作品。プロジェクト・ナビと少年ボーイズの一連のロングラン公演も、今までにない上演形態の一つに数えることができる。

これらは、程度の差こそあれ、演劇を形式面から見直そうとする傾向を共有している。こうした動きの背景には、いわゆるアンガラ以後の演劇革新の行きづまりがある。

さしあたり目新しい演劇など出て来そうにない状況の中で、演劇の作り手はテレビやパソコン等、他のメディアを意識し、演劇とは何かを考えざるを得なくなっている。その問いにはストーリー等の内容では答えられない。内容なら、同じものをテレビでもパソコンでもできるからである。しかし、同じ内容でも、テレビでは起きないことが演劇では起きたり、その反対だったりする。それは何なのかと問うことで、演劇の特性を再確認して行くことが、時代の中で演劇の存在理由を見出すための、ほとんど唯一の戦略なのである。そうした中、小劇場演劇のメッカ、七ツ寺共同スタジオが二十五周年を迎えたのを記念して「劇場の無意識」つまり演劇の形式性をテーマとする演劇祭を開催したのは、時宜にかなった刺激的な企画だった。

刺激と言えば、三年目を迎えたアクターズ・フェスティバルも、一人芝居を全国から集めるユニークな企画として刺激を与えているようだ。フェスティバルとはほぼ同じ時期に、一人芝居が三本、藤沢理子『マルガリータ先生の方式』、藤元英樹『Her Favorite Song!』(前述のシアターガッツ公演の一本)、いちごメロン『M』(前述)と、立て続けに上演された。いずれもアクターズ・フェスの水準をしのぐ力作だった。

もう一つ、言語とコミュニケーションについて考えさせられる公演が多かったのも、九七年の特徴と言えるだろう。

俳優館『春香伝』伝』が韓国語と日本語を演じ分けなかったことへの批判はすでに述べたが、これと同様の問題を、上篇所掲のジャブジャブ・サーキット『ランチャタイム・セミナー』や燐光群『漱石とヘルン』にも感じたのである。

『ランチャー——』に対する批判は上篇で詳述したが、言語とコミュニケーションという観点からもう一度整理しておく。

ペルーのゲリラについて私たちが思いを巡らせてみても、その思考はある所で止まる。彼らの行動を十分理解することは不可能だからだ。私たちが情報社会に生きる上で重要なのは、「理解ができないうこと」をいかに見出すかである。ゲリラのボスが関西弁をしゃべりだす、あの虚構が無意味なままに止まり、たまたま話が通じたが肝心な所はやはり判らなかつたというのなら、有効な示唆となり得る。ところが、最後に意味付けしてしまう。あのやり方では「思考が止まる」ということがなくなるのだ。日本人としての物の考え方やアイディン

ティティを問題にするのは良いが、それを表現するのに、ゲリラの幽霊を登場させるのは頂けない。大使館に残った職員とテレビクルー。それこそあの二人に一種の自慰行為としてやらせれば良い。そこでゲリラとの間に易々とコミュニケーションが成立するように描くのは、問題の歪曲でしかない。

『漱石と——』について言えば、ラフカディオ・ハーンは日本語をきちんと話せず、恐らく一種のクリオールなのだろう、ヘルン語と周囲の人たちが呼ぶ、何語ともつかない奇妙な言葉を話したが、それが判るのは妻だけだったらしい。ヘルン語の問題は、ハーンが抱えていたコミュニケーション・ギャップの象徴とも言うべきものであり、それをきちんと舞台上に乗せたなら、私たちが現に抱えている様々なディスコミュニケーションを考える上で、貴重な示唆を得ることができたかもしれない。ところが、『漱石と——』では出会わないこと、すれ違うことについて意味ありげに描写する一方で、ハーンに少々訛っている程度の日本語を話させるばかりか、ハーンを漱石の夢の中に入り込ませて、子規の亡霊にとり憑かれた漱石の魂を救済させたり、この二人を百年後に再会させたり、コミュニケーションをイージーに考えているとしか言いようのない内容なのだ。この劇団は社会状況や制度との関わりにおいて人間を描く芝居を作り続けており、単に「面白い物語」を作ること第一義としているわけではない。それだけに『漱石と——』に見られた安易さが気にかかった。

『漱石と——』は能を参照した作劇だったが、それなら、多様式という点も参照できたのではないか。能では、シテもワキもアイも異な

る演技様式を持ち、言葉はいずれも古語だが、発語の方向性はやはり異なっている。シテは聖なるもの、超常的存在として、アイは俗なるもの、日常的存在として、そしてワキは聖と俗、超常と日常を媒介する存在として語る。そういう異質なものが出会うことに、私はドラマを感じる。その観点から言えば、『ランチ——』も『漱石と——』も『春香——』もドラマの無いものだった。劇行為を成立させるために本質的な異質性を犠牲にするということが、すでにドラマを放棄していると、私は思う。

そういう意味では、サイン加藤プロデュース『オカマと手話』は興味深かった。単一民族・単一言語と思われているこの国に、日本手話という異言語が存在していて、しかも、日本語と日本手話は、それぞれのコミュニケーションの輪をほとんど重ねることがないまま今まで来ている。そのデイスコミュニケーションをいろいろ工夫して舞台化していたからである。

ちなみに、能を参照しての作劇は『漱石と——』に限ったことではない。九七年の公演には、能への接近を窺わせる作品が目についた。沖縄芝居実験劇場『アンマーたちの夏』は、沖縄戦の惨劇を老婆たちが語る、一種の鎮魂劇。第三エロチカ『オイディプス、WHY?』は、対話と回想を軸とする史劇。このほか、地元劇団ではB級遊撃隊『1997年版 人間の証明』も能を踏まえた構成だった。七ツ寺共同スタジオの二十五周年記念企画『大須の杜のマンカイの下』も能の演目を参照していた。果たしてリアリズム回帰の次は、古典回帰となるのだろうか。

Stage Report '97 (Part 2)

Tatsuo Sumida