

フランス演劇の現在（その1）

坂 卷 康 司

L'actualité du théâtre français, numéro 1

Koji SAKAMAKI

Abstract

This article focuses on current French theater, based on pieces we were able to see in the 2001–2002 season. We discovered two tendencies in this season's program. The first is the rediscovery of a forgotten writer by the name of Georg Büchner, and in fact, we were able to see all of his pieces in Paris. Many actors and directors choose his works because they address a number of problems related to today's political situation. The second tendency is the twentieth century reinterpretation of classical works like those of Pirandello, Claudel, and Sartre. These pieces have also been forgotten for a long time, but we seem to understand their true meaning in recent years, which is why we refer to them. And lastly, we also discovered the difficulty of classical works, such as those of Racine, Molière, and Hugo. We are able to see pieces by these writers every day, but now we begin looking for another possibility for their representation. In any case, it is important to view the pieces first-hand in order to understand current French theater, which changes from day to day.

はじめに

これは2001年の10月から翌年の10月の間、及び2004年の3月に主にパリで観ることができた、演劇、オペラ、バレエに関する短い批評をまとめ、幾つかの観点から整理したものである。パリで上演される舞台芸術作品は膨大な数にのぼっており、それらを全て網羅する事は不可能に近い。演劇に関して言えば、幾つかの重要な上演を見逃してしまっている事を告白せざるを得ないし、また、郊外で上演された幾つかの興味深い上演も今回は対象からはずされた。それらは次の機会に扱う事ができればと考えている。

平成16年10月29日 原稿受理
大阪産業大学 教養部非常勤講師

2001/2002年度のパリの演劇の特徴を一言でまとめるのは難しいが、「忘れられた作家の発掘」と「古典の再解釈」が同居した一年だった、と取り敢えず言うことができる。前者に当たるのが、ビュヒナーであり、オデオン座での全作上演、コメディイ・フランセーズでの『レオンスとレナ』の新解釈は特筆すべき出来事であった。後者に関しては、クローデル、ピランデルロ、サルトル等の20世紀の作家の劇作品が再び真剣な上演の対象になり始めているという印象を受け取った。また、オーソドックスな古典作品の演出にも様々な動きがあるようだ。それではこれらの諸特徴を分析してみよう。

1. 忘れられた作家の発掘—ビュヒナーの全作上演

ビュヒナー Georg Büchner (1813-1837) は24歳で謎の死を遂げたドイツの劇作家である。生涯に三本の戯曲—『ダントンの死』*La mort de Danton* (1835), 『レオンスとレナ』*Léonce et Léna* (1836), 『ヴォイツェック』*Woyzeck* (1836) —を書きただけだが、20世紀に再評価され、その作品の政治性、諧謔性ゆえに今も幅広く論じられ、上演される。フランスでは1953年にマルト・ロベールとアルチュール・アダモフによって全三作が翻訳されており (Georg Büchner, *Théâtre complet*, L'Arche), また、最近では優れたビュヒナーの研究書も刊行されている¹⁾。『ヴォイツェック』はまた、ベルクによってオペラ化されたことで広く知られることになった (Alban Berg, *Wozzeck*, 1925)。さて、2001/2002年シーズンのオデオン・ヨーロッパ劇場はビュヒナーの全三作を上演するという大胆なプログラムを組んだ。その第一弾であるアンドレ・エンジェル²⁾演出の『レオンスとレナ』を観たが (2001年10月23日)、素晴らしい舞台であった。まるで漫画のコマのように舞台を額縁で区切り、一つ一つのエピソードをこまめにまとめていく。エンジェルのその手腕はさすがである。レオンスを演じた役者の何かに取り憑れたような演技、王の狂気じみた演技と、どれをとっても秀逸なものであった。伴奏音楽が実にこの芝居の寓話的テーマを伝える事に成功している。これは明らかにブレヒトを意識している。様々な点で成功している舞台であると言えることができるが、しかしビュヒナーがなぜこのようなとぼけた舞台を作ったのか、という根本的な謎はいまだに解明されないようだ。あまりにも軽すぎて、本当にこれでいいのかという思いに囚われてしまうのだ。

1) Jean-Louis Besson, *Le théâtre de Georg Büchner, un jeu de masques*, Circé, 2002.

2) André Engel (1947-) 60年代後半から活躍するフランスの演出家。J. P. ヴァンサン Jean-Pierre Vincent (1942-) の率いるストラスブール国立劇場で様々な実験的演出をし、観客と舞台との関係の変革を試みる。1980-90年代は現代劇の演出が多いが、オペラではむしろ古典的な作品に挑んでいる。

一方、第二弾として上演されたボブ・ウィルソン³⁾演出による『ヴォイツェック』は色合いの全く異なる演出であった(2001年12月8日)。この上演のあまりの衝撃の大きさゆえ、アンドレ・エンジェルの舞台がかすんでしまったほどである。それほどこの舞台は画期的であったと言えるのではないだろうか。セリフを聞かなければこれが『ヴォイツェック』であるとは誰も気付かないであろう。作品は換骨奪胎され全く新しい作品に生まれ変わった。音楽がトム・ウェイツの所為もあるが、これはまるでジム・ジャームッシュの映画『ストレンジャー・ザン・パラダイス』である。照明の見事さはパリの他の舞台を明らかに凌駕している。この色彩感覚はなぜか1960年代の唐十郎の舞台を思わせると感じたのは筆者だけだろうか。原色を多用した鮮やかな色彩はヨーロッパ的ではない、アジア的なものを醸し出そうとしているかのようだ。派手な色彩と音楽が悪趣味に墮す寸前のところで踏みとどまっている、信じがたいほど魅惑的な舞台である。ただ、ここでもまた審美的な舞台の所為か、この作品の持つ政治性がほかされてしまった事も否めない事実である。

オデオンの全作上演の第3弾はジョルジュ・ラヴォーダン⁴⁾演出の『ダントンの死』であった(2002年5月14日)。残念ながら、ラヴォーダンはあまりにも禁欲的な舞台を目指しすぎたという気がする。かつては派手な色彩とテキストのコラージュで一大スキャンダルを巻き起こしたというラヴォーダンの演出は、ここに来て道を模索しているようである。大革命という時代の状況が持つ緊迫感というものがかく伝わってこなかった。これは恐らく恣意的に選択されたものなのだと思うが、その理由が分からない。「恐怖」を完全に舞台から排除してしまったのは何故なのか。工場の中で次から次へと死体が作られていくかのように、ギロチン台に送られていく人々。それがもはや日常的光景と化してしまっているという事を示そうとしたのだろうか。舞台にはむしろ倦怠のようなものが漂っていた。一言で言うと締まりがないのだ。加えて、ダントンを演じた役者に魅力がなさ過ぎた。これでは観客が感情移入することはできまい。期待された舞台であったが、仕上がりとしては平均を下回るもの

3) Robert Wilson (1941-) テキサス州ワコ生まれ。現代の最も著名な演出家の一人。アメリカ出身だがヨーロッパで目覚しく活躍している。極めて簡素な舞台装置と鮮やかな色彩感覚を特徴とする。近作にハイナー・ミュラー Heiner Müller (1929-1995) と組んだ『ハムレット・マシーン』(1988)、イザベル・ユペール Isabelle Huppert (1955-) を主演にしたV. ウルフの『オーランドー』(1994) などがあり、常に話題を集める演出家である。

4) George Lavaudant (1947-) 60年代から活躍する劇作家。80年代にテキストをコラージュする形式の演出方法で大スキャンダルを巻き起こした。1976年にアルプ国立演劇センター、1986年にヴィルバーヌ国立民衆劇場の共同支配人に就任。1996年から2001年までオデオン・ヨーロッパ劇場の支配人。プレヒト劇の演出で特に知られる。80年代のラヴォーダンについては佐伯隆幸『最終演劇への誘惑』(劉草書房、1987年)所収論文「風景の進駐—ジョルジュ・ラヴォーダン」が参考になる。

になってしまったようだ。

このようにオデオン座のビュヒナー全作上演は、一般的に政治性を欠いた審美的な傾向が強かったように思われる。これらに比べてはるかに衝撃的だったのが、意外なことにコメディイ・フランセーズでのマチアス・ラングホフ⁵⁾演出による『レンツ、レオンスとレナ』の上演ではないだろうか(2002年4月21日)。この日は大統領選挙の第一回投票日の夜ということもあり、観客が異様に少なかった(その結果、極右の政治家ジャン・マリー・ルペンが得票数第二位となり、決選投票までの以後一ヶ月の間、フランス全土でデモが起こることになる)。しかし上演が進むに連れてこの観客の少なさの理由が別の所にあると理解できるようになった。普通の芝居を期待していた観客にとっては耐えられない上演だっただろう。途中退場するものも少なからずいた。この劇場としては記録的に少ない観客動員数となりそうな予感さえした。それもこれも、『レオンスとレナ』という芝居を知らない観客にとって、今回の新演出は殆んど理解し難いものだったと思えるからである。ラングホフは大胆にもビュヒナーの書いた未刊の評伝『レンツ』*Lenz* (1835)を戯曲の中に組み込むという方法を取った。そのため芝居は錯綜を極め、作品自体が解体される結果となった。一方で確かにドラマを展開していこうという動きがありながらも、他方で非常に大きな力でドラマを破壊しようという重力が舞台を占め、果てしなく作品を蹂躪していく。この破壊のエネルギーを受け止めるにはかなりの忍耐力が要求されると思われた。しかしながら、『レオンスとレナ』がまったく別の文脈の中に置かれることとなったのは興味深い結果である。レンツの評伝と『レオンスとレナ』の並行的な関係を示す事により、ビュヒナーの隠された批評眼、歴史観を炙り出す事に成功しているとは言える。しかしもう少し簡潔にならないものかとこちらとしては思ったりするが。

ビュヒナーの上演はフランスではいまや流行になりつつあり、演出家たちの腕の見せ所となっている。様々な演出が競合し、現在では最も刺激的な舞台を産み出していると言えるのではないだろうか。

2. 20世紀の古典の再解釈

20世紀の劇作家たちの作品もいまや古典になりつつある。これらの作家達が「同時代性」

5) Matthias Langhoff (1941-) チューリヒ生まれのドイツの演出家。1961年にベルリナー・アンサンブルに入り、演劇活動を開始。その後、ヨーロッパ各地の劇場を渡り歩く。20年間の同士となるマンフレッド・カルゲ Manfred Karge (1939-) と共にプレヒト、チェーホフ(『桜の園』)、クライスト(『ホンブルク王子』)、シラー(『群盗』)、ゲーテ(『市民』)等を上演。その後もシェークスピアから現代劇まで幅広いレパートリーを演出。カルゲと共に「反精神主義」の舞台を目指すと言われている。

を離れ、「古典」としてどこまで上演に耐えられるかが、いま問われているように思える。

a. ピランデルロとメーテルランク

そうした中、エマニュエル・ドマルシ・モタ⁶⁾演出によるピランデルロ作『作者を探す6人の登場人物』*Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)は刺激的な舞台であった(2001年10月27日、パリ市立劇場)。これはこの作品の上演としては最高水準のものではないだろうか。最終日の上演では劇場全体が熱狂に包まれていた。この演出家にとっては大きな飛躍となる舞台だったのではないだろうか。演出は作品を丁寧に読み込み、それを完全な形で舞台化することに成功した。父親と娘の狂気的な演技は特筆に値するだろう。またアッピア⁷⁾を思わせる光と影を多用した照明はこの舞台を実に謎めいたものにする事に成功している。演出家はこの作品を一種の推理劇のようなものにしようと狙ったかのようだ。20世紀初頭の時代の暗い雰囲気が見事に舞台に引き出されているとは言える。しかしあえて難癖をつけるならば、全体にまとまりすぎである。既に老練の域に達してしまったかのような演出は幾らかの不満を残した。

対照的なのはイヴ・ボースズヌ演出、メーテルランク『王女マレーヌ』*La Princesse Maleine* (1889)⁸⁾である(2001年12月11日、コリーヌ国立劇場)。この作品自体は19世紀末のものだが、メーテルランクは20世紀の劇作家に加えるべきであろう(彼は1930年代まで劇作をしている)。さて、『王女マレーヌ』だが、前半はかなりいい雰囲気を醸し出していたのにもかかわらず、後半のマレーヌ王女暗殺の場面に到って演出が壊滅してしまった。象徴主義の作品に突然リアリズムを持ち込んだために全く訳の分からない作品となってしまっている。演出家の意図に首を傾げたくなる場面がしばしば見受けられた。特に、一番最後に殺されたはずのマレーヌが踊り出す場面には絶望的な気分陥らざるを得なかった。これでは単にマレーヌが生きている間は抑圧されていたというだけの話になってしまうではないか。幾つか幻想的で魅力のある場面があるものの統一感のない演出のために作品自体が壊されてし

6) Emanuel Demarcy-Mota (生年未詳) 劇作家 Richard Demarcy とその協力者 Teresa Motta の間に生まれる。いま最も期待される若い演出家の一人。ドマルシ=モタの『作者を探す6人の登場人物』は好評で、2002/2003年のシーズンも市立劇場で再演された。

7) Adolphe Appia (1862-1928) ジュネーヴ生まれのスイスの演出家、舞台装置家。ワーグナーの楽劇の舞台装置に革命的な変革をもたらす。光と影を多用するアッピアの舞台装置は独特なものであり、その影響はいまも続く。その著作、メモは全集として出版されている(*Euvres complètes*, 6 vols. prévus, l'Age d'homme, Lausanne, 1983-)。

8) Maurice Maeterlinck (1862-1949) の処女戯曲。象徴主義演劇の登場を決定的に印象付け、当時の観客を驚愕させた作品。なお、この作品に関しては拙稿「メーテルランクの初期戯曲におけるマラルメ的演劇観」(『2004年度早稲田大学演劇研究センター紀要』, 2005年1月刊行予定)も参照されたい。

まった。実に悔やまれる舞台である。唯一評価できる点は忘れられていた作品を上演したということだろう。貴重な試みである事には変わりはない。

b. クローデル

他方、ポール・クローデルの劇作品も再び真剣な上演の対象になり始めている。まず、クロード・ブシュバルト演出による『黄金の頭』 *Tête d'Or* (1889) を観たが、実に美しい舞台であった (2001年11月11日、ブッフ・デュ・ノール)。演出家はパリ第8大学演劇学科の教授である。大げさな舞台装置は一切用いず、人物の声と素材だけで演劇を成立させてしまう。その手腕はさすがである。この劇場は声がよく響く。特に王女と「黄金の頭」の響き渡る声は素晴らしかった。クローデルにおける声の重要性というものをはっきりと認識させてくれる。また、照明を極度に押さえる事によって、この作品の象徴性が高められ、最後に光の中に包まれる王女の至高性を現出する事に成功したと行うことができよう。しかしこれはやはり原作のもつ力強さも無視できないであろう。クローデルはこのようなバロック的な悲劇を信じがたいほどの強度で現代に再生したといえる。彼は、現代に確かに失われてしまった、恐らくかつては確かに存在しえたであろう「聖性」というものを、真の意味で理解しえた最後の劇作家かもしれない。ある意味でラシーヌよりも17世紀的な劇かもしれないこの作品が現代でも不可思議な重みを持つように感じられるのは、劇作家が最後まで持続しえたその霊的な感性によるものと思えない。我々がクローデルのこの感性をどこまで信じられるかにこの作品の理解はかかっている。

他方、アテネ座では同じくクローデル作『マリアへのお告げ』 *L'Annonce faite à Marie* (1912) も観ることが出来たが、こちらは『黄金の頭』ほどの水準には達していなかった (マシュー・ジョスラン演出, 2001年12月15日)。演出家はパトリス・シェロー⁹⁾のアシスタントをしていた新人である。主人公達の後ろに五人ほどの合唱隊が陣取り、芝居の合間に歌で絡んでくる。鐘の音などの効果音も合唱隊が全て引き受けている。最初は異様な雰囲気がしたが、慣れるとそうでもなくなった。確かにこの作品をテキストの力だけで支えるのは難しいかもしれない。しかしそれを差し引いても、役者がこの奇跡的なテキストを支えるには力不足という気がした。わずかに後半のヴィオレーヌとマラの再会の場面だけが、テキストの持つ力強さを体現していたにとどまった。幕間にヴィオレーヌが舞台上に立ち続けているのも

9) Patrice Chéreau (1944-) レジネ生まれ。現代フランスを代表する演出家。1976年バイロイト音楽祭でのワーグナー『ニーベルングの指輪』の演出で大センセーションを巻き起こす。その他、ベルクの『ルル』(1979)、イプセンの『ペールギュント』(1981)でも話題をさらい、1980年代は支配人を務めたナンテール・アマンディエ劇場でベルナル＝マリー・コルテス Bernard-Marie Koltès (1948-1989) の作品を積極的に上演した。

必要だったのかと思う。様々な工夫を凝らしているにも変わらず、クローデルのテキストの深みには到底辿り着いていないような印象を与えた。

c. サルトルとジュネ

その後、二本の対照的なサルトル作品の上演を観た。一本目はダニエル・メスギシュ¹⁰⁾演出による『悪魔と神』*Le Diable et le Bon Dieu* (1951)である(2002年2月28日、アテネ座)。この演出でメスギシュという演出家の底力を見たという気がした。この形而上学的な主題をこれほどの緊密さとしなやかさを持って描き出す事ができるのは彼しかいないのかもしれない。3時間半に及ぶ上演時間が全く長く感じられなかった。サルトルの作品が古典になった、すなわち何度でも上演するに値する作品であるということを強く印象付ける上演であった。この演出の前には実存主義が廃れたかどうかということは問題にならない。ここには本物の作品だけが持つ粘り強さがある。そして観客はそれにいやでも引き込まれざるを得ない。サルトルによって投げかけられる問いは少しも古びることなく、まさに現代の問いとなって我々の前に立ちふさがる。まさにそうした事を強く印象付ける舞台である。装置も素晴らしく、そのなかでも教会の場面の照明の美しさは特筆に値するだろう。メスギシュが現代の演出家であるのと同様に、サルトルがまさに現代の作家であることを印象付けた。これとは対照的なのが、ロベール・オッセン演出『出口なし』*Huis Clos* (1944)の上演である(2002年4月1日、マリニー劇場)。これは実に残念な舞台であった。マリニー劇場は演出家兼俳優のロベール・オッセンが個人で運営している劇場である。商業演劇が主体の彼がサルトルをやるというので観に出かけたが、結果は大いに不満の残るものになってしまった。この上演を観ると、サルトルは根本的に演劇が身体によるものであるということを否定しているかのように感じる。しかし本当にそうなのか。サルトルにおける「演劇性」と「身体性の否定」という問題は、改めて吟味されなければならない問題であろう。オッセンはそのようなこの作品が持つ根本的な陥穽には注意を払わず、テキストをそのまま舞台化するという方法を取った。この作品が観客に何らかの感動を与えたとしたら、それはサルトルのテキストの力によるものであり、上演によってではない事は明らかである。また、オッセンの声がもう劇場では響かなくなってしまっている事も実に残念な気がした。こうした上演と比較してみると、メスギシュの才能が一層際立ってくるように感じられる。

10) Daniel Mesguich (1952-) アルジェ生まれの演出家、俳優。1970年にコンセルヴァトワールに入学し、アントワヌ・ヴィテーズに学ぶ。1974年、自身の劇団を設立。1986-1988年にサン・ドニ国立劇場の支配人。1983年からコンセルヴァトワールで教える。彼もまた古典から現代まで幅広くレパートリーを持ち、しばしば自ら舞台に立つ。事物を象徴的に用いる手法はメスギシュ独特のものであるが、現在ではやや平板化の傾向にある。

一方、同時代の作家にもかかわらず、サルトルに比べジュネの作品の演出は過激なものが多い。フレデリック・フィッシュバック¹¹⁾ 演出のジュネ『屏風』*Les Paravents* (1961) の上演はその最たる例だ (2002年5月18日, コリース国立劇場)。前半はなかなかいい味を出していたにもかかわらず、後半に至って芝居は壊滅してしまった。こうなるともう演劇と呼ぶ事はできまい。スクリーンに人形の映像を長々と映すのは一体どういう神経なのかと思ってしまう。観客は演劇を観に来ているのであって、映画を観に来ているのではないのだ。こういう基本的なことが分かっていない演出家だから、やる事は殆んど行き当たりばったりである。日本から参加した人形劇の一座である結城座が健闘しているだけに、この演出家のやりたい放題振りには困惑させられた。人形とその声を担当した二人の男女以外はほとんど観るべきものがなかった。演出家の実験にジュネのテキストが濫用されただけという印象が残った。

3. 模索する古典劇演出—ラシーヌ, モリエール, ユーゴー

やはりフランスの劇場のレパートリーの中心は17世紀古典主義演劇と19世紀ロマン主義演劇であろう。しかし、これらの上演もルーティーン化しているためか、様々な問題を抱えているかのようである。ここではそれらの上演を振り返ってみる。

a. ラシーヌ

2001/2002年度のコメディイ・フランセーズのシーズンの開幕はダニエル・メスギシュ演出によるラシーヌ作『アンドロマック』*Andromaque* (1667) であった。期待して観に出かけた (2001年10月16日) が、舞台装置は華やかでそれだけで観客の目を奪う。まるで、往年のストレーレル¹²⁾ の演出を思わせる二組の登場人物の対称化、白い布を使った舞台の装飾などが特に印象に残る。しかしながら、全体として成功した舞台とは言いがたかった。役者にも魅力が乏しく、これはコメディイ・フランセーズの体質によるものかと疑ってしまった

11) Frédéric Fisbach (1966-) 俳優, 演出家。コンセルヴァトワールを卒業後、ジュラルム・フィリップ劇場に俳優として所属。1994年よりナンテール・アマンディエ劇場で自作やクロード、カフカ、ストリンドベリなどの作品を上演。なお、『屏風』は2003年には日本でも上演されている (世田谷パブリックシアター)。

12) Georgio Strehler (1921—1997) バルコラ生まれのイタリアの演出家。死後も幅広い影響力を持ちつづけている、20世紀の最も重要な演出家の一人。その独特の様式美溢れる舞台はいまも伝説的に語り継がれている。1947年にミラノに自ら率いる劇団ピッコロ・テアトロを設立。1983年から88年までオデオン・ヨーロッパ劇場の初代支配人を務めた。ゴルドーニ (『避暑地三部作』) を最も得意とするが、チャーホフ (『桜の園』), コルネイユ (『舞台は夢』) 等の演出も無視しがたい。モーツァルトのオペラ『コシ・ファン・トゥッテ』の演出は死後も上演されている。

くなる。芝居が途中でたるんでくるのである。長期にわたって上演する事の弊害がはっきりと現れてしまっている。ラシーヌを現代的に演出するのは確かに難しいのだろうが、この舞台と比較すれば同じラシーヌでもリュック・ボンディ¹³⁾演出の『フェードル』*Phèdre* (1677)の方が遥かに強烈な印象を観客に与えたと思う(2000年, 東京, 銀座セゾン劇場)。作品の遥か彼方に行こうとしているボンディの演出に対して, 不器用に内側に留まっているという印象を与えるのだ。解釈が内的に処理されそれ以上の深い次元に入っていこうとしないもどかしさを感じさせる。幕間に入る不快な音楽も必要だったのかと思ってしまう。メスギシュがこの作品を扱いかねているかのような印象を与える演出になってしまった。

b. モリエール

一方, モリエールの上演は様々なものがあった。まず、『アンフィトリオン』*Amphitryon* (1668) (アナトリー・ヴァシリエフ¹⁴⁾演出, コメディ・フランセーズ, 2002年2月23日)である。これはヴァシリエフ演出の新作であるが, 何よりも印象的なのは衣装と装置であろう。衣装はまるで古代の卑弥呼の時代の日本風のもののようである。使われる小物も日本の伝統芸能から借用したものが多く。二本の竹に大きな布をつけて天井近くまで待ち上げてぐるぐると回したりする動きは, 確かに視覚的には美しかった。それと対照的なのが宇宙基地のような円形の建物で, 登場人物たちはその上部からぶら下がる綱を手に握り, その周囲をぐるぐると回転しながら対話をする事が多かった。このような視覚的な工夫にもかかわらず芝居自体は遅々として進まないという印象を残した。わずかに三幕のみが異様に軽い展開を見せ, 観客から笑いを取ったけれども, それとて時既に遅しである。絶賛している観客もいるにはいたが, 筆者にはこの軽さは一種の演出放棄にも見えた。確かに役者の配置には一時の天井桟敷を思わせる奇抜さはあったが, そうしたものがこの作品自体の表象にいかなる効果を上げているのかはもう一度吟味してみないと分からないという感じである。奇妙な印象を残した舞台であった。

続いて『病は気から』*Le Malade imaginaire* (1673)を観た(クロード・ストラーツ演出, コメディ・フランセーズ, 2002年3月10日)。これは今シーズンのコメディ・フランセーズ

13) Luc Bondy (1948-) チューリヒ生まれの演出家。ドイツ, フランス, ベルギーで活躍する。古典(シェークスピア, ゲーテ)から現代劇(ジュネ, イオネスコ, ゴンプロヴィッチ, ベケット, ポート・シュトラウス)まで幅広いレパートリーを持つ。またオペラの演出もしばしばする。

14) Anatoli Vassiliev (Vasil'ev) (1942-) ロシアの演出家, テレビ番組のディレクター。70年代はロシアで活躍していたが, ベレストロイカ後, フランスに進出。1988年に『作者を探す6人の登場人物』を上演した。それ以後, 世界各地で活躍。『アンフィトリオン』は1996年の制作で, 翌年アヴィニョン演劇祭でも上演している。

のレパートリーの中でも出色の出来ではないだろうか。装置、照明、音響、演出のいずれをとっても素晴らしい。特に音響に関しては細心の注意を払っているという印象を与えた。クロード・ストラーツの演出は現在のこの劇場で出切る限界の所まで到達しているといえる。古楽器を演奏するミュージシャンや、合唱を奏でながら迫ってくる一群の道化的登場人物など、この舞台を彩った脇の登場人物は大変興味深かった。モリエールのこの劇自体はどうということのない喜劇なのだけれど、こうしたものの効果でこの作品は全く充実した舞台へと変貌している。本当に古典とはいくらでも解釈しなおせるしなやかさを持ったものなのだという事を考えさせられる舞台であった。

続いて観た二つの『ドン・ジュアン』*Dom juan* (1665) は対照的なものだった。一つはダニエル・メスギシュ演出のアテネ座での上演である(2002年3月23日)。メスギシュが自分で演じると芝居の緊張度が全く変わる。実際この芝居はメスギシュなしでは考えられないであろう。それほど彼の存在感は大きかった。ただ、彼の演ずるドン・ジュアンは官能的と言うよりも、知的である。その為ドン・ジュアンの内面というものの表現が従来よりも要求されるように思えたが、それを表現するのは難しかったようだ。後半に行くに従い、ドン・ジュアンの怪物性が萎んでしまうように思えたのは惜しい。いずれにしても、これは出色の舞台である。石像を女性の肉体によって表現したのは新解釈であると思えるし(白塗りの三人の女性が動き出すという設定)、極度にコミカルなスガナレルが芝居全体のテンポを小気味良いものにしてている。やはりメスギシュの演出は一味違うと思わされるのである。他方、ジャック・ラサール¹⁵⁾演出の『ドン・ジュアン』は先の演出とは全く異なるものであるが、実に美しい舞台であった(コメディ・フランセーズ, 2002年5月11日)。装置がリュック・ボンディの『フェードル』も手がけているリュディ・サブーンジ。静謐な、という形容詞がこれ以上当てはまるものはないだろうと思われる程、視覚的な美しさを徹底的に追求した舞台である。鮮やかな色彩と光と闇の織り成す世界に観客は幻惑されずにはいられない。一方、ラサールの演出は手堅く、ひたすら役者の言葉の力だけで作品を引っ張っていかうとする。余計な効果音や音楽は極力排して、舞台上にはモリエールの言葉だけが反響するような仕組みである。ラサールがコポーから始まる正統的なフランス演劇の継承者であるということ強く印象付ける舞台となった。主人公を演じたアンジェイ・スヴェリンはまさにはまり役で

15) Jacques Lasalle (1936-) 演出家。1967年に自身の劇団を設立。1983年、ストラスブール国立劇場の総監督に就任。1990-93年、コメディ・フランセーズの総支配人。マリヴォー、ゴルドーニ、モリエール、サロートなどを演出。その後コンセルヴァトワールの教授に就任。均整の取れた舞台は圧倒的支持を得、近年もその演出活動は全く衰えることを知らない。『ドン・ジュアン』は1993年のアヴィニオン演劇祭のために制作されたもので、1994年、2001/2002年も再演され、2004年3月現在、フランス各地を巡回中である。

あり、冷静沈着でありながらこの上なく官能的なドン・ジュアンを現出する事に成功している。こうした『ドン・ジュアン』を観てしまうと、ダニエル・メスギシュの演出の方が装飾過多に見えてきてしまうから不思議である。実に充実した舞台であった。

c. ユーゴー

2002年はユーゴー生誕200年記念であり、この作家を回顧する催しが世界各地でおこなわれた。コメディ・フランセーズでも『ルイ・ブラス』*Ruy Blas* (1838) をブリジット・ジャック¹⁶⁾の新演出で上演するというので、期待して観に出かけた(2002年1月20日)。しかしながら、残念ながらこれは凡庸な演出に終始した。一体何が不足しているのだろうか。ブリジット・ジャックはそこそこで原作から現代性を引き出そうとするのだが、なんと展開が重苦しい。話が前に進んでいくという感じではないのだ。舞台は一つのところで緩い回転をするばかりという印象を与えた。唯一、四幕目のコミカルな場面が作品にスピード感を与えたが、それとて作品全体を救うには短すぎた。リュイ・ブラス役の俳優も熱演だが、説得力に乏しい。ユーゴーの原作そのものにも大きな問題があるという気がする。この作品が初演当時は持っていた「ドラマ」という概念が、その後大きく変わってしまったような気がする。これでは現代の観客はついて行くことができないのだ。この、前時代的な作品を現代に蘇生することは不可能なのだろうか。

こうした古典劇の演出は相変わらず隆盛だが、今、非常に苦しい時期に来ているという印象を持った(特にコメディ・フランセーズ)。20年前は斬新であった演出家の作り出す舞台が古びて来ているというようにも感じられる。古典劇をどのように継承していくのかは大きな課題のように感じられる。

4. 二つのシンポジウム

パリでは演劇関連のシンポジウムも盛んに行なわれる。本稿の最後に筆者が参加した二つのシンポジウムを紹介しておこう。

a. ルイ・ジューベを巡るシンポジウム

フランス新国立図書館の大ホールでは俳優で演出家のルイ・ジューベ Louis Juvet (1887-1951)に関するシンポジウムが開催された(2001年11月14日)。まず、『エルヴィール、

16) Brigitte Jaques (1946-) スイス生まれの女優、演出家。ヴィテーズのもとで演劇を学ぶ。ヴェデキント Frank Wedekind (1864-1918) の作品の演出で演出家としてのキャリアを開始。1976年、F. ルニョーと共に劇団パンドラを設立。現代劇(D. サルナーヴ、P. クロソフスキー)から古典(マリヴォー、ディケンズ、コルネイユ)まで幅広いレパートリーを持つ。1991-97年の間、ルニョーと共にオーベルヴィリエ公共劇場の支配人の地位にあった。

『ジューベ40』という映画が上演された後、ロベール・アブラシェット¹⁷⁾、ダニエル・メスギシュ、フランソワ・ルニョー¹⁸⁾による鼎談が行なわれた。映画はある劇作品の上演を控えたジューベと俳優らによる七つのレッスンで構成されている（監督はブノワ・ジャコー¹⁹⁾）。エルヴィールを演じる若い女優の演技に対して絶対に肯定的な態度を見せない頑ななジューベの姿勢を映画は見事に捉えている。一方、解説の方は当初予定されていたポール・ルイ・ミニョン²⁰⁾が急逝し、映画の元になった芝居の演出家ブリジット・ジャックも欠席となったのでややさびしい雰囲気になってしまった。映画のなかのジューベの演出については三者から三様の意見が出された。ルニョーは「映画ではジューベがまるで役者をもて遊んでいるかのような印象を与えるが、これは正しくない」ということを指摘した。アブラシェットは「ジューベは決してたどり着かない地点に向かって行こうとする精神の持ち主である事をこの映画が良く捉えている」と発言。最も興味深かったのはメスギシュの発言で、ジューベは役柄を俳優に説明する時に「この人物はこういう人である」という具合に説明していくが、こうした本質主義は全く好きになれないということ。それと反対に「いまから作り出そう」という具合に自由な創造性にうったえる姿勢は素晴らしいと思えること。この二つの全く相反する傾向をジューベの演出というものは持っているというメスギシュの指摘には他の二人も納得していた。ルイ・ジューベという演出家がいまでも現代の演出家、演劇研究者の話題になるというのは意外な気がしたが、ジューベには現代の演出の「原点」のようなものがあるのではないか、ということが感じられた。

b. シンポジウム「現代の劇作術（1980-2000）」

パリ第3大学演劇学科はベルギーのルーヴァン大学と共に演劇関係のシンポジウムをしばしば開催する。今回は同大学教授ジャン・ピエール・サラザック²¹⁾、ジャン・ピエール・ラン

17) Robert Abirached (1930-) 演劇理論家。長くパリ第10大学（ナンテール）演劇学科教授を務めた。主著、『近代演劇における登場人物の危機』*La Crise de personnage dans le théâtre moderne* (1975) は、＜登場人物の解体＞という現象を古代演劇から現代劇までの歴史を射程に入れて、事細かに分析を試みた画期的な論考である。

18) François Regnault (生年未詳) 現在、パリ第8大学精神分析学科で教鞭をとる演劇研究者。現場ではブリジット・ジャック等の演出家と協力している。多くの著作がある。

19) Benoît Jacquot (1947-) パリ生まれのフランスの映画監督。ヌーヴェル・ヴァーグの次の世代の映画作家だが、作風はむしろ古典的なものである。近作に *Tosca* (2001) (邦題『トスカ』)、*Adolphe* (2002) (邦題『イザベル・アジャーニの惑い』) などがある。

20) Paul-Louis Mignon (?-2001) 20世紀演劇史研究者。演劇ジャーナリスト。長く新聞、雑誌の劇評を担当した。現代演劇史に関する著作ばかりでなく、多くの演劇人の評伝を残した。主著に『ジャック・コポー』*Jacques Copeau* (Julliard, 1993) がある。

21) Jean-Pierre Sarrazac (1941-) 劇作家、演劇研究者。パリ第3大学演劇研究所の指導的立場にある。ベルナルド・ドルト Beranrd Dort (1929-1994) のもとで演劇理論を学び、ドイツ

ガール²²⁾が主宰し、現代演劇の劇作術に関するシンポジウムを開いた(パリ第3大学講堂, 2001年12月9日)。今回、聞くことが出来たのはカン大学の研究者によるジャン・クリストフ・バイイ²³⁾についての発表とストラスブール大学の研究者によるハイナー・ミュラー²⁴⁾の『ハムレット・マシーン』*Hamletmaschine* (1977)に関する発表である。いずれも若い女性の研究者であり、演劇研究者も世代交代を迎えつつあるという印象を与えた。後者は一見「断片的」であるハイナー・ミュラーのテキストに統一的な構造があるということを示そうとした意欲的な発表であり、会場からも様々な意見が出された。ミュラーのテキストの構造は「フラグマン」(断片)と言う代わりに「フラクタル」と言うべきではないかなどという提案に対しては同意を得るのは難しかったようである。現代演劇作品の「断片性」に対して多くの研究者が関心を示しているということが分かったが、それをどのように処理すべきかという事になるといまだ手探りの状態のようである。

おわりに

全体に互って言えることは、前衛的な演出と保守的な演出の間に大きな溝ができてしまっているということだろう。実験的な演出についていこうという観客と、お決まりの演出にし无法满足できない観客との懸隔は甚だしいものがある。それだけ観客の幅が広いということもできるが、後者を劇場に運ぶことができねば現代演劇は衰退せざるを得まい。こうしたことを踏まえつつ、今回は5.「幾つかの現代劇」、6.「オペラ上演の現在」、7.「アヴィニオン演劇祭の現在」を取り上げる予定である。

ツの理論家ペーター・シオンディ Peter Szondi (1929-1971) の<ドラマの危機>理論を批判的に受け継ぎ、独自の理論を構築している。戯曲以外の主著に『ドラマの未来』*L' Avenir du drame* (L'Aire, 1981) がある。ベルギー・ルーヴァン大学と共同で演劇雑誌 *Etudes théâtrales* を刊行。数多くの国際コロックを主宰している。

22) Jean-Pierre Ryngaert (生年未詳) サラザックと共にパリ第3大学の教壇に立ち、現代演劇を講じる。主著『現代演劇を読む』*Lire le théâtre contemporain* (Dunot, 1993) は入門書ながら、簡潔に現代演劇の特徴を纏めた優れた著作である。

23) Jean-Christophe Bailly (1949-) 詩人、劇作家。バイイは演出家ラヴォーダンとの共同作業(『光Ⅰ—廃墟の側で—』, 『光Ⅱ—木々の元で—』, 1995年)でも知られている。哲学者ジャン・リュック・ナンシー Jean-Luc Nancy (1940-) との共著もある。

24) Heiner Müller (1929-1995) 20世紀ドイツ最大の劇作家。その著作は『ハイナー・ミュラー・テキスト集成』1～3巻(岩淵達治他訳, 未来社)として翻訳刊行されている。