

# 日 仏 演 劇 協 会 会 報

Bulletin de la Société franco-japonaise de Théâtre

復刊 1 号  
2008 年  
nouvelle série  
Numéro 01  
2008

日 仏 演 劇 協 会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館内 tel: 03-5424-1141

## 目 次

会長挨拶：《外部》と《越境》——あるいは「離見の見」ということ	
	渡邊守章 .....3
思い出の舞台から：「五月革命」の頃のフランス演劇	
	伊藤洋 .....5
最近のフランスの舞台から：2007年～2008年	小田中章浩 .....6
2006年～2007年	根岸徹郎 .....6
書評：『繻子の靴』（上）（下）	石川理絵子、佐伯隆幸 .....7
『演劇の歴史』	高橋信良 .....7
『宮廷バレエとバロック劇 フランス一七世紀』	八木雅子 .....8
アンヌ・ユベルスフェルト講演会：「コルテス —— その才能の諸地平」（前）	
	アンヌ・ユベルスフェルト 佐藤康 訳 .....9
セミナー報告：「演劇言語の探求」（前）	佐藤康 .....12
活動報告（2004年度～2007年度）：	.....12
編集後記：	.....14

[会長挨拶]

## 《外部》と《越境》——あるいは「離見の見」ということ

渡邊 守章

(日仏演劇協会会長・京都造形芸術大学教授舞台芸術研究センター教授・演出家)

久しぶりの『会報』である。

九月末に日仏会館で、日仏関連学会のシンポジウムというものがあった、それは日仏修交百五十周年記念と銘打たれていた。しかし日仏関連学会と一口に言っても、その内実はかなりまちまちであり、純粹に研究者の集まりであるものから、同好会とまではいかないが、同好の士の集まりのようなものまで、様々であった。

そもそも日仏演劇協会は、「演劇学会」ではなく、舞台創造の「現場」を包摂しているわけだし、また、「日仏」と謳っている以上、双方向的な活動が前提とされている。通常のアカデミックな組織ならば、学風とか人脈とかはあるにもせよ、日本でフランスのことを研究するならば、敢えて「日仏」と名乗らなくてもよいはずだ。あるいは、日本とフランスとで、研究対象なり研究課題なりが共通のものとして了解されているならば、「日仏」と称しても、おかしくはないだろう。しかし、日仏演劇協会の場合は、そのいずれでもない。

参加者が研究者であるか舞台創造の現場の人間であるかはさておき、まずは「対象となる演劇」が、日仏両サイドで異なっている。たとえばラシーヌ悲劇を研究するために、日本とフランスの研究者や創造の現場が集まる、というような形であれば、そこに「言葉」の問題が立ちだかるにもせよ、なんとか議論の《場》は成立する。通常、「日仏なになに」という括りで、それが日本で行われるならば、こういう形を想像するだろう。ただその場合は、避けて通れぬ「前提」として、フランス側は「本場」であり、日本はその周辺に群がっている言説のヴァリエーションの一つでしかない、という「関係」が立ち現れてしまう。それは、日本の舞台芸術を取り上げる場合でも同じであって、たとえば能についての日本の専門家が——ここでは敢えて「専門家」という言葉で、舞台創造のプロをも含めておくのだが——原則として、やはり「本場」であることには変わりはない。強いて「日仏」を対等に据えようとする、「比較研究」のような、これはこれでまた、特殊な一領域に囲い込まれてしまう。

日仏会館でのシンポジウムで、我々のような、ある意味では「欲張りな」、別の意味では「焦点の座らない」協会や学会は見受けられなかったように思うのも、考えてみれば当然であるかも知れない。

「トポス」は「話題」であると同時に「場」でもあるわけだから、我々の会は、まさにその「トポス」の設定において、他とは大いに異なっていたと言わねばならない。

これは、協会の設立当初から、舞台の現場の人も包摂すること、しかもその際、「フランス演劇」を演じる現場だけではなく、観世寿夫に体现されていたように、日本の「伝統演劇」の専門家をも含むという了解があった。寿夫は初代の副会長でもあったのだし、フランス側で協会を立ち上げるに際して、ジャン＝ルイ・パローが果たした役割を考える時には、観世寿夫のような接合点というか回転扉は、不可欠であった。

というのも、フランス側は、日本で研究されたり上演されたりするフランス戯曲にはさしたる関心を払わなかった代わりに、日本の「伝統演劇」には、強い関心を抱いていたからであり、この「食い違い」は、恐らく現在に至っても解消されてはいない。イギリス人が、世界中で上演されるシェークスピアに、それなりの関心を払っているように見受けられるのと同じような現象を、残念ながらフランス人には認めることが難しい。自分のことで恐縮だが、われわれの『悲劇フェードル』が、国立シャイヨー宮劇場で上演されたのは、ひとえにアントワヌ・ヴィテーズの友情の賜物なのであり、更には、日本人の演出家が、ラシーヌやクローデルについてフランス人と対等に議論できるようになったのは、ごく最近のことに属する。

立場を逆転させて、日本演劇に関心を抱くフランス人とは言えば、「伝統演劇」にしか興味はないと公言してはばかりぬ批評家や学者も後を絶たないのであり、その際、そのフランス人が日本語を理解し、日本演劇を専門にしていることは、目下のところ極めて少ない。「伝統演劇」の専門家は、大学の研究者であって、舞台の現場とはほとんど関係がない場合

が多い。そうして見ると、少なくとも日本人で、フランス演劇に関心を抱き、しかもフランス語が全く出来なくても構わないと考えている人の場合とすら違っているだろう。なんと言っても日本には、「翻訳文化」の伝統が連綿として存在するから、別にフランス語によらずとも、フランスの演劇を理解し、自分のものにする方策は存在する。逆は、しかし、そう簡単ではない。

更に付け加えておこならば、先ほどのシェークスピアの話とも連動するが、日本人は、日本の戯曲が、日本語以外の言葉で、日本以外の地域で演じられるのを見るという習慣も機会もない。近年の、と言っても既に四半世紀以上は経ているのだが、パリで三島戯曲が持て囃された時期があり、その『近代能楽集』を、ユルスナール訳でベジャールが演出し、同じパローの劇場の小ホールでは『熱帯樹』が、マンディアルグの翻訳で上演される、あるいは、『サド侯爵夫人』を、これもマンディアルグ訳で上演されるといった舞台を、見る経験は、かつてはありえなかったのだ。

しかし、日本語の戯曲がフランス語で上演されるのを見ることは、まさに世阿弥の説く「離見の見」の実践であり、自分たちが三島戯曲に対して抱く「表象」を異化する格好の機会なのであった。更に付け加えておこならば、やはりそれは劇場の客席で、フランス人に混じって見なければいけないのであり、映画館の暗闇とは異なる、「共有さるべき空間」における体験なのである。

実はこれは、能・狂言、歌舞伎、文楽、あるいは日本舞踊、更には民俗芸能についても言えることであって——三島以外の現代劇は言うまでもない——、作品や演者によっては、なんとも名状しがたい違和感を覚えるという経験は、やはり必要なのである。もちろん、それとは逆のポジティブな経験に

ついても同じである。

日仏会館の会議での報告は、「古典と伝統——日仏間の舞台芸術の相互受容について」と題したものだったが、それは、単に近代化の歴史的体験の内部で、フランス演劇がどのように受容されたかといった、既に語りつくされているかの観のある話題に留まるものではなかった。まさに、日本とフランスとで、相互の舞台芸術を受容するに当たって、どのような「すれ違い」や「誤解」が待ち構えていたか、それは一体何に起因するのかを考える、その糸口として話したのである。

日本のフランス文学の領域で既に起きているような、フランスの研究者と対等に議論できる基盤は、フランス演劇にも現れつつあると言えるが、しかし、フランス文学は、別に小説家養成を課題としているわけではない。それに対して演劇の領分では、何度も繰り返し述べたように、「創造の現場」と関わりなしには、真に生産的な言説も生まれては来ないという、これは必ずしも私の個人的な思い入れではない、信念のようなものがある。この、まさしく「領域横断的」と言おうか、「越境的」と言えばよいか、こうした運動が、日本とフランスの双方の演劇人によって共有され始めれば、日仏演劇協会の仕事も、一層の活性化を体験することになるはずである。

先ほど世阿弥を借りて「離見の見」と言った。それは、自分にとっての「外部」を、常に創造的に保有することでもあってみれば、敢えて日仏演劇協会のような「仕掛け」を設定する謂れも、おのずと了解されるのではなからうか。

付記：日仏学術シンポジウムの報告書は、来春早々に刊行される予定である。

[思い出の舞台から]

## 「五月革命」の頃のフランス演劇

伊藤 洋

(日仏演劇協会副会長・早稲田大学名誉教授・前早稲田大学演劇博物館館長)

今年はパリの「五月革命」(1968年)からちょうど40年目、日本でもフランスでも記念の行事が行われた。

ぼくはあの時パリで博士論文を完成させようと懸命だった。5月のある日ソルボンヌに行ったら、占拠していた学生を警官たちが警棒で殴りつけ、血だらけのまま猛烈な勢いで引きずり出している光景にぶつかった。「聞きしに勝る荒っぽさだな」と驚愕し、滞仏3年、初めて見聞きした *matraquer* なる単語をいやおうなく覚えさせられた。

ところがその翌日から労働者の団体が警察の行き過ぎや大学の対応を非難し始め、やがて「労働者は学生と連帯する」として、5月13日から6月6日まで25日間も続く長いゼネストが始まった。交通機関はもちろん、新聞ラジオも停止、銀行もガソリンスタンドも各種の店舗も全部閉鎖、街にはごみが溢れた。カルティエ・ラタンでは毎日デモ行進、いつの間にか反政府運動にもなり、プール・ミッシュの敷石がはがされ、火炎ビンや催涙弾が飛び交った。これが社会や文化の変革まで巻き込んだ「五月革命」だった。

電気、ガス、水道だけは確保され、大学都市の学生寮に住んでいたぼくは幸い食堂が閉鎖されずにいたから飢え死にせずに済んだが、街に住んでいた友人たちは食べ物もなくなり外国などに急遽避難していた。ぼくも友人たちと一時南仏に避難(?)したことはあったがパリでほとんどを過ごし、「外国人留学生は強制送還される」など流言蜚語が飛ぶ中で、チラシやパンフレットを読み情勢を見極めようとしていた。

諸種の劇場も閉鎖されたが、オデオン座だけは占拠されたのち、人々が自由に入出りできるよう開放された。これがのちにマルロー大臣によって、バローがくびになる原因となったのだが。このオデオン座では以前から諸国民演劇祭(テートル・デ・ナシオン)が開かれており、66年にはバローに

よってポーランドからグロトフスキの演劇実験室が招かれ、カルデロン原作の『不屈の王子』が上演された。これは大きな箱型の舞台を劇場内に別途作り、観客はその箱の上から覗き見る芝居で、言葉は少なく、叫び、うめき声が主体の衝撃的なものだった。67年のリヴィング・シアター『アンティゴネー』(ソポクレス原作、プレヒト脚色)の特別公演(パリ大学講堂)も若者の熱狂を呼んだ。

一方、66年に見た『自動車の墓場』(アラバール作、ガルシア・ロルカ演出)では、観客を囲い込んで抜け出させないまま、大音響の中で周りの舞台を役者が走り回る、かなり暴力的な芝居もあった。68年初めにはサーカス小屋を使った太陽劇団の『夏の夜の夢』(シェイクスピア作、ムヌーシュキン演出)の、役者が毛皮を敷き詰めた斜面をコロコロと転がり出てくるなど当時としてはアイデア溢れる斬新な舞台も印象に残っている。

これらの芝居が起爆剤となって、「想像力に至上権を！」とのスローガンを掲げた「五月革命」が起きたとも言えるのではないか。フランス演劇はこの頃を境に、「言葉の演劇」の見直し・解体が進み、「肉体の演劇」へと傾斜していったのである。

渦中にいた時には、これほどの歴史的イベントとも思わず、博士論文が出せなくなって困ったとの思いが先にたっていたが、まさしく凡夫の浅ましきだった。あとで考えれば、社会的にも文化的にも看過できない歴史上の大転換点に立ち会っていたのである。

帰国後、ちょうど荒れ始めた日本の大学紛争の際に、学生相手の交渉役(学生部長)に狩り出されることになったのはその余波だったのかもしれない。

[最近のフランスの舞台から]

2007年～2008年の芝居——ジャン=ピエール・ヴァンサン『女房学校』(オデオン座)

小田中 章浩  
(大阪市立大学)

今年(2008年)の3月にジャン=ピエール・ヴァンサン演出によりオデオン座で上演された『女房学校』を観た。今回の最大の話題は、1990年に同じくヴァンサンの演出によりアヴィニョン演劇祭で『スカパンの悪だくみ』を演じ、舞台への復帰も8年ぶりとなる名優ダニエル・オートゥイユがアルノルフを演じたことである。オートゥイユは、自分の理想通りの妻を作ろうとする野望が実現される直前になって、それを別の男に横取りされてしまうという主人公の滑稽さと、そこから生じるある種の悲劇性を軽妙に演じてみせた。

舞台装置は、城壁であるかのようなアルノルフの邸宅を、回り舞台を使い、角度を変えて見せるというものである。ただしこの装置は張りぼてであることが一目でわかる。そこには柑橘系の鮮やかな色も使われているのだが、禁欲的な照明(ならびに音響)と相まって、どこか寒々とした印象を受ける。

この公演に関しては、オートゥイユの演技が取り上げられることが多かったが、演出家がアニェス(ラン・ティボーという新人女優が演じた)に与えた解釈もおもしろかった。最初は幼児のように舌足らずで鈍重な話し方をする娘が、最後は手に負えない暴力的な存在となる。アルノルフはそれに驚愕するしかない。そこにあるのはアニェスの内面的な成長と言うよりも、彼女の絶望である。この最後の場面があるからこそ、アルノルフが与える有名な「<sup>おしよ</sup>教訓」を、無垢な少女のように読むアニェスの姿が痛々しいものとなる。

アルノルフは愛のような情念さえも、理性によって統御できると考える究極の合理主義者である。その彼が、怪物じみた存在としてのアニェスを作りだしてしまう。そして、その彼女への恋を抑えることができない。今回の演出の参照項目として、シェローの『いさかい』のような先行作品があるのは確かだが、そのことを差し引いてもヴァンサンのこの作品の読みは大変おもしろく感じられた。

2006年～2007年の芝居——シェローの「大審問官」(『カラマーゾフの兄弟』より)とコメディ=フランセーズの『シラノ・ド・ベルジュラック』

根岸 徹郎  
(専修大学)

2006年4月から翌年3月までフランスに滞在した間に観る機会があった芝居の中から、ここでは二本取り上げて印象を報告したい。まず、オデオン座で行われたパトリス・シェローのパフォーマンスである。これはドストエフスキーの『カラマーゾフの兄弟』の中の名高い「大審問官」の場を、シェローが演劇を交えながらひとりで語るというもので、2005年にイタリア(リシャル・ベドゥッツィが館長を務めていたヴィラ・メディシス)で上演され、次いでパリで、さらに後に各地で再演された。2007年のエクス=アン=プロヴァンス音楽祭の折に演じられたものは、渡邊守章会長が「病み上がり『パリ感覚』(『新潮』2007年12月号)の中で執筆されているので、ご一読されたい。

机と椅子のみの簡素な舞台、地味な服装をしたシェローが、台本とおぼしきものを手に登場する。この場面は、原作ではイワン・カラマーゾフが弟のアリョーシャに向かって、自分の頭の中にある叙事詩を語るという設定で、16世紀セヴィリヤに再臨したキリストに向かって、大審問官が語るという話である。イタリアでは枢機卿と論争になったという内容について書く余裕はないが、上演の形に関してだけ言えば、舞台の上でこの叙事詩を語っているのはシェローなのか、ドストエフスキーなのか、イワンなのか、それとも物語の中の大審問官なのか、あるいはその言葉を聞いているのはオデオン座にいるわれわれ観客なのか、ドストエフスキーの読者なのか、あるいは兄を前にしたアリョーシャなのか、それとも16世紀のイベリア半島に姿を現わしたキリストなのか……劇場の薄暗がりの中、これらすべての層が互に入り組み、反響し合う。異化と同化の鮮やかな交錯……舞台の上でテキストに形を与える作業という、本当の意味での *mise en scène* を体で感じつつ、演劇がなによりも舞台芸術であることをこの上なく感じる事ができた瞬間だった。

これに対して、コメディ=フランセーズの『シラノ・ド・ベルジュラック』(ドゥニ・ボダリデス演出)は連日満員の盛況で、数々の賞も受賞した舞台だったが、残念ながら浅薄な出来だと感じられた。バルコニーのシーンの不思議な浮遊

感など印象的な場面がないわけではないが、冒頭のブルゴーニュ座の場面でのビデオカメラの使用など、全体に意味のない小賢しさが目に付いた舞台だった。中でも驚いたのは、シラノたちがいる戦場にロクサーヌが飛行機で到着する場面で、パイロットの扮装をした彼女を見て、この舞台のコンセプトが理解できた。つまり、これは宮崎駿の『紅の豚』なのだ。醜い豚の姿をしながら高貴な心を持ってひとりの女性を愛する男、それがシラノなのだ。日本のアニメがフランスの演劇に影響を与えた、などと喜んでいる場合ではない。この舞台に限らず、フランスで観た多くの芝居は、演出家の思いつきだけで成り立っているものが多かった。人がまだやっていない新しい読み方を探すことに血道を挙げる演出家——かつての「古典の読み直し」という流れが生み出した、ある意味での負の遺産と言えるのではなからうか？

#### [書評]

『縞子の靴』(上)(下) ポール・クローデル作  
渡邊守章訳 岩波文庫 2006年

石川 理絵子 (学習院大学)  
佐伯 隆幸 (学習院大学)

クローデル研究では日本のみならず作家の故国でも夙に知られる渡邊守章氏による『縞子の靴』初版全曲訳が作者没後50年の節目の年に岩波文庫二冊本で出た。歴大な注と解説つきである。フランス演劇に興味ある者として刊行ならびに、演劇書やその研究が出版されにくい事情のなか、このような版が文庫で読める僥倖をまず慶賀したい。実際、恐ろしい本なのだ。伝統芸能から新劇後の現在まで長い歲月芝居に携わり、根幹を知悉する訳者がみずからの知見を生かし、余人には到底叶わぬ種々のエクリチュールを縦横無尽に駆使して劇詩人の「多重」の音域を日本語にした、今日の劇言語への容喙の射程までもつ訳文(劇の翻訳はこうありたい)は間然とすることがない。重ねて、注と解説によって作者自身が集大成と呼んだ作品の孕む世界が微細に解かれる至れり尽くせりの芸、そのものがまさに「世界演劇」の一祖型ともいえる「書」である。知られる通り、主筋は新大陸コンネクスドールの征服者という「使命」を負ったドン・ロドリッグとスペイン貴族夫人ドニャ・ブルエーズとの、『トリスタンとイゾルデ』(象徴派好みフアールのワグナー)の「本歌どり」調神話的な恋の物語、相互の受難と苦悩(『真昼に分かつ』同様に作者の実人生の昇華的

投影だ)しか招来させることのない宿命の出会い、及び「禁止の愛」の命題から古典主義悲劇(『ル・シッド』)のパロディ風破壊的哄笑を経てそれぞれが神の恩寵のうちに身を委ねるにいたるまでの絶対の情念を描いた「すれ違いのメロドラマ」(渡邊)だが、黄金期スペインの劇作法活用の二重の筋立てに加え、錯綜する時空の内で同時多発的に進行する複眼的出来事が超自然的な人物たちの出現と相まって劇の興趣を盛り上げる。クローデルはバロックの形式を再創造しつつ、「西欧」精神史を探り当てる、近代にあってまさに怪物的演劇をつくり出した。渡邊氏のいわれるごとく、この作品がクローデルの総決算とされるゆえんはきわめて強度ある多様な「言語態」を糾合した「異形のテキスト」編成にある。とりわけ「途方もない道化芝居」と呼ばれる四日目芝居は、廢嫡の英雄の追放譚という、本来悲劇の言語にふさわしい主題をグロテスクな言語態で語り、今日の演劇をすぐれて先取りする構造をもつ。こうした点だけではない、訳者の筆はヴィテーズなどこの作品の実際の舞台にも触れ、作者を現代演劇の先端に位置づけたなおその上で、「ポストコロニアリズム」、「ホモ・ソシアル」といった領野にまで及ぶし、と同時に、氏自身の営み、創作能『内堀十二景あるいは《二重の影》』等とも連動する。どの頁も等閑視できぬ、演劇の広大な可能性がみとれる見事に批評的な訳書として結実している。ちなみに、同氏が「クローデルもロスタンも」という目論見のもと今秋上梓された『シラノ・ド・ベルジュラック』訳(光文社文庫)と合わせて読まれるなら、フランス19世紀演劇がどれほどの眺望を有したかが如実に掴めるし、平田オリザ的同時代劇の寸法もまた明白とならう。

#### 『演劇の歴史』 *Histoire du théâtre*

Alain Viala著 Presses Universitaires de France 2005

高橋 信良  
(千葉大学)

2005年、クセジュ叢書から『演劇の歴史』というタイトルの書物が刊行された。著者はパリ第3大学の教授、アラン・ヴィアラ氏で、『作家の誕生』(塩川徹也監訳、藤原書店)が邦訳されたことはまだ記憶に新しい。同氏の専門領域は17世紀フランス演劇、とりわけラシーヌであり、ブルデューの影響のもと、演劇、さらには文学の成立基盤についての科学的認識を深め、これらの歴史的事象をとらえ直そうと試みられている。

さて、『演劇の歴史』の目的だが、ひと言でいうと西欧における演劇と社会との繋がりの変遷を簡潔に指摘することにある。しかし、限られた頁数で西欧各国の事情に言及することは不可能であるから、フランス演劇を中心にそれと影響関係にある諸外国の事象を絡めるといった方法をとっている。まずは、ヒュプリス（傲慢）、フロール（狂乱）、ネファス（罪）といった概念を通じてギリシア・ローマ演劇が宗教儀式的な側面と娯楽の側面から解説される。そして、ローマ帝国末期のキリスト教勢力の状況を押さえた上で、宗教演劇の起源、当時の社会的状況が述べられ、そこに世俗劇の変遷が絡められる。次に、16世紀中葉から17世紀までの政治の移り変わりとともに、国王、宮廷、地方都市の関係が説明され、コルネイユ、ラシーヌ、モリエールらが国家的に是認される社会的背景が明確にされる。そして、18世紀以降も、「近代性」という言葉を手掛かりに、技術革新と演劇の大衆化について言及され、演劇が国境を超えて開かれ、多様化され、制度に取り入れられ、思潮が織り込まれていく様が概観される。

現在までさまざまな演劇史概説が刊行されてきたが、各時代の特徴と主要作品の内容ばかりが大きく取り上げられ、時代ごとの繋がりが不鮮明なものが多かった。本書は、作家や作品の解説に重点をおかず、各演劇の詳細な特徴にも触れてはいない。しかし、西洋演劇を通観していない読者が、一つの時代、一つのジャンルに興味を抱いても、過去との繋がりがまったく理解できないことになる。もちろん各時代や作家の概説書や詳細な研究書が不必要なわけではないが、まずは西洋演劇通史の把握なくして各時代の演劇の探求はあり得ず、本書はそのための絶好の入門書となるはずである（邦訳は2008年4月に白水社より刊行された）。

## 『宮廷バレエとバロック劇 フランス一七世紀』 伊藤 洋著 早稲田大学出版部 2004年

八木 雅子  
(早稲田大学)

古典主義演劇を頂点とする17世紀フランス演劇の専門家として活躍されてきた著者が、バロック演劇と初期の宮廷バレエについて、既出の論考に書き下ろしを加えてまとめたものである。

著者はバロック演劇を17世紀フランス演劇全体に、さらには当時の世界観に通底するものとしてとらえ、そのパロ

ク性に注目する。観客をつねに意識しながらさまざまな作劇技法を駆使して作品づくりをしたというコルネイユが、古典主義演劇の求める形式性とバロック演劇の持つ遊戯性・意外性との融合を図ろうとした試みに関する論考は興味深い。一方、その「バロックの子供」とも「バロック演劇を育てた土壌」ともいわれる宮廷バレエが演劇と舞踊そして音楽の融合を目指していたように、著者はあくまでもすべての要素を含んだ上での演劇作品として、当時の上演の形を探っていく。当時の上演を探るものとして当時の朗唱法研究があるが、これはいわゆる朗唱法だけではなく身振りの研究も含んだもので、音声的な異質さゆえに抵抗感を感じる向きもあると聞かすが、コメディ=バレエ *Le Bourgeois Gentilhomme* (V. Dumestre 総指揮, 2004) のようにノーカット版での上演を成功させ高い評価を得る作品も生まれている。この朗唱法は「はしがき」にあるように著者が2003年末に紹介しているが、その際、実演に著者がこだわったのは当然のことだったと思う。

著者の関心はつねに上演にあったという。どのように上演されたのか、バロック演劇も宮廷バレエも上演を構成するさまざまな要素に関心を寄せなければ理解し得ないものだったがゆえに著者の関心を強くひいたのか、その逆なのか。いずれにしてもそれが著者の原点であり、今後も著者をひきつけてやまないものだろう。退任にあわせ多忙な中での出版ということで、まだまだ取り上げたい作品も残っておられることだろう。次の著作が待たれるところである。

[講演会]

## 「コルテス——その才能の諸地平」(前)

アンヌ・ユベルスフェルト

佐藤 康 訳

コルテスの生涯と作品はいずれも、私たちがまだ抜けきっていない 20 世紀末に刻み込まれ、両者の問題は密接につながっている。生涯が作品を試練にかけ、その生涯を語る作品が演劇を進展させる契機となった。そこには私たち自身のものでもある諸々の矛盾が存在する。その矛盾がコルテスのかかえた悲劇のうちにその演劇を育てていったのである。

矛盾 1：特別な資産のない小ブルジョワ的な家庭環境と、文筆で暮らす自由な作家でありたいという意志の間の矛盾。これにはコルテスの才能が力を貸すことになる。

矛盾 2：父親に対する称賛の念と、父親が植民地で戦う軍人であることを知った苦悩との矛盾。若きコルテスは父親を憎悪するほかなかった。母親は独裁的な権威を持っていた。(コルテスは「母は権力を持っていた」と言っている。) その独裁に抗ってコルテスは自由への情熱を育んだ。その情熱はコルテスの生涯にも作品にも表れている。そしてまた、強権的な母親を持った人間には同性愛が見受けられることが多い。母親に対する拒絶と深い愛情はコルテスの生涯の最後まで続いた。

矛盾 3：コルテスは公立高校ではなく、ジェズイット派の宗教学校で教育を受けた。ジェズイット派の学校は質の高い文学教育で知られるが、若きコルテスはあらゆる宗教的な影響から自由になろうとした。コルテスは 17 世紀ジェズイット派の論敵、パスカルに沈潜した。物事の表と裏をともに生きたのである。

## 地方フランス

最初の地平は子供時代の家庭の地平である。古い価値と偏狭な思想、感情が残るその環境は若きコルテスに恐怖を与えるものでしかなかった。コルテスはあらんかぎりの悪口を言っているが、その環境がコルテスの大作のひとつ、『砂漠への帰還』を生み出したのだ。コルテスはフランスの田舎をこう評している。「(フランスの田舎は) 耳も聞こえず目も見えない、だがひとつの国の、声であり、耳である。(……) 国民と歴史の頑固で強情で邪険な記憶である。」地方は過去の

犠牲者だ。「幾多の戦争が刻まれた巨大な慰霊碑なのだ。」まさにそれがメッスの町だった。かつての敵国ドイツに隣接した田舎町、「国の声であり、耳である」町だ。コルテスは生まれ故郷のこの強固さを忘れたことがない。コルテスの作品もたえず、そこへと戻っていく。(『ロベルト・ズッコ』もそう。) コルテスの作品が大都会の街路に特別な意味を与えるときであれ、世界全体をその中にかかえようとするときであれ、そうなのだ。

コルテスの教養は広範におよぶが、まずはフランスの文化から始まる。ランボーなどの詩人、デカルトやパスカルなどの哲学者、そして決定的なのは 19 世紀の大小説、ユゴーの『レ・ミゼラブル』である。『レ・ミゼラブル』はコルテスに「すべて」を教えたのだ。地方のブルジョワジーについても、パリの庶民についてもだ。とりわけ、この作品のエキリチュールはコルテスに、たとえば登場人物ブチ・ガヴロッシュの語る言葉を通して、いかに言葉が卑俗に墮することもなく、詩的でありうるかを教えたのだ。

しかしコルテスの教養は、母国語の熟達を超えて別の世界に広がる。そして別の時間的パースペクティヴ、別の歴史的時代へと広がっていく。シェイクスピア、それは英語という別の文化への接触であった。またそれは演劇という別の宇宙への接触であった。別の「地平」への接触はコルテスの人生を貫く「地平」となったのだ。

それでもコルテスが熱中したのはドイツ文学や、とりわけロシア文学であった。トルストイ、ゴーリキ、ドストエフスキーはコルテスを魅了した。しかしながら、彼の人生に刻まれるのは、書くことと旅をすることである。

## またひとつの地平：旅

コルテスにとって旅は必要であった。フランスの田舎の人間には、自身の世界の何たるやを理解するために、移動(=環境の変化)が必要であった。後に『西埠頭』を書くにあたってそうしたように、自分に立ち戻るために、アメリカという他所(ailleurs)を理解しようとしたのであった。

1968 年のニューヨーク。コルテスは 20 歳であった。「そ

ここでは人生が私を突然打ちのめした。(……) パリを夢見ている暇はなかった。私はニューヨークを夢見た。ニューヨークの68年、それはまったくの別世界だった。」そこでコルテスは、彼を死へと陥れる危険な性的経験した。コルテスが英語でシェイクスピアを読んだのもニューヨークだった。しかし、ニューヨークもまだ西洋世界だ。彼にはまた別の「地平」が必要だった。それはマヤ文明の遺跡、ティカル寺院が残るグアテマラ、そしてニカラグアだった。独裁政権の動乱のさなか、旅行者として危険な経験をコルテスはする。世界情勢の諸問題についてコルテスに省察をうながすに十分な経験だった。ヨーロッパの外、全世界という地平、コルテスにはそれが必要だったのだ。さまざまな感覚を蓄積するために、コルテスは「銀行家になった。(……) 私は、私が経験した全てを蓄積するために目を、耳を、全感覚を開く。蓄積すればするほど、また蓄積したくなる。」

## 演劇と舞台

主要な領域は演劇の領域だ。啓示となったのは1969年1月、古代悲劇、セネカの『メデア』の舞台を見たときだ。当時もっとも偉大な女優のひとり、マリア・カザレスが演じた舞台だった。カザレスの演じる荒々しい悲劇は、情念の劇でもあれば、母性の劇でもあった。コルテスはシェイクスピアを読んだばかりだった。2つの体験が偶然の符合となって、コルテスをエクリチュールへと向かわせた。友人からも芝居の台本を依頼されるようになった。「友人たちはゴリーキの脚色をほしがっていたが、彼らには書けなかった。私はカザレスを見たばかりだった。(……) 私はできる、と答えた。カザレスを参考にすればできる、と。」舞台の啓示と、才能の可能性との驚嘆すべき一致である。突然、コルテスは書けるようになる。そして自身の人生がそこにあることを知る。コルテスは母親に手紙を送っているが、そこには自分が天職にめぐりあったと記されている。「私は演劇のためにこの身を投げようと思う。危険も喜びとともに引き受けようと思う。(……) もし私が失敗しても、敗残者になっても、それでもあふれるばかりに充実した人生への希望が私を支配することだろう。」

最初の作品は、依頼されて書いたものだ。ゴリーキの小説『幼年時代』の脚色で、題名は *Amertumes* (『心の痛み』)。雄弁な題名だ。コルテスは同時代の演劇について何も知らなかったのが、それでもやはり衝撃的なのはすでに、場面の断片化が見られること、そしてモノログが存在することだ。ベケットの当時のエクリチュールに範をとったような特徴がある。それに続いて、もう1作、ドストエフスキーの『罪と罰』

の脚色で、題名は *Procès ivre* (『酔いどれ訴訟』)。『心の痛み』を書いて以来、演出家でまた演劇活動の推進者でもある、ユベール・ジニューがコルテスを高く評価して、コルテスのために国立ストラスブール劇場の演劇学校の奨学金をとってくれた。コルテスは、作品を書き続けるための資金を得られた。そればかりか、演劇を勉強する機会も与えられることになった。

私たちはここにコルテスに特徴的な強い欲求を見ることが出来る。コルテスにとっては作品は書かれるだけでは十分でない。彼には演劇の全体、つまり演出という作業が必要なのだ。それはコルテスにとって決定的な経験だった。その経験がなければ、コルテスは舞台という身体をとともうテキストを書くことはなかっただろう。彼が新しい演劇のエクリチュールへと踏み込んでいくためには演劇の物質性、あえて言えば演劇の肉体 *chair* が必要だったのだ。もはや演劇は「地平」ではない。それはコルテスの人生の素材となったのだ。

コルテスは自分自身の作品化に挑戦した。家族の物語を書いたものだ。だがそれは本人も気づいていたが、できの良いものではなかった。ジニューも同じ意見で、それを本人に伝えた。コルテスは真摯に肯定的な判断と、否定的な判断を得た。ジニューはコルテスに書き続けるように、探し続けるように言った。コルテスは生涯かけてそれを行うことになる。この最初の作品、*Héritage* (『相続』) はラジオ・フランスで放送された。

コルテスは再び脚色に戻る。しかし今度はもっと大胆なことをする。『ハムレット』の脚色、『ハムレットの物語の殺人の日』という作品だ。コルテスは作品の出来栄に満足していない。後年になっても、いつもコルテスは自分の作品に対して批判的だ。コルテスは小説の執筆も試みる。彼はいつも自分が小説を書かなかったことを悔やんでいた。「私の絶対的な夢は小説を書くことだ。小説を書かなかったのは、ただ生活できなかったからだ。」

## 地平：孤独

こうした数々の試みを経て、コルテスは自制に達し、3年間の沈黙を迎える。コルテスは彼の根本的な経験からの出発を心に決める。家族、愛する兄弟たち、彼にとって刺激となる友人たち、周囲の俳優たちといった、彼の個人的な「地平」からの出発だ。孤独への上りだ。そして孤独とともに、コルテスは現代世界の鍵のひとつを、私たちを取り巻く世界の鍵を発見する。孤独とは、一人一人が自分の世界のなかにある、ということだ。私たちはそれを、コミュニケーションの領域ですらある演劇という領域のなかに見出すのだ。それは現代

のエクリチュールの逆説である。並列的に並べられた言葉、一人が綿々と語る言葉、つまりノン・コミュニケーションの言葉である。

コルテスはその見事な例を、最初の傑作『森の直前の夜』(1977)に書く。謎めいた題名の作品だが、これは街頭で雨の中、男がたった一人で喋るという作品だ。この男はもう一人の男に話しかけている。だが、相手の男は私たちには見えない。それでも相手の存在は空想的なものとは思えない。相手は強い調子で呼びかけられる。この男はどうやら行くあてがないようだ。金もなく、住むところもない。男が相手に向かってするのはある種の「要求」だが、きわめて曖昧で混乱した要求だ。観客には、それが最低限の生活にかかわる要求なのか、それとも求愛、欲望なのか分からない。

コルテスはこの作品のなかで、孤独を語る偉大な演劇の形式を発明した。しかしそれはコルテスが発明したものなのだろうか。そうではない。彼はそれを再発見し、それに独自の輝きを与えたのだ。その形式こそ私が「準モノログ」と名づけたものだ。言い換えれば、それは、自分自身、あるいは二重化された自己には向けられていない語りでありながら、あるいは神格化された形象に向けられていない語りでありながら、それでも、その場にいる現実の存在に向けられた語りなのだ。その特徴は応答がない語りだという点にある。つまり、それは語らざるものに向けられたディスクールなのだ。語りとは、すなわち、何者かの不在にかかわらずとも、ノン・コミュニケーションなのだ。この孤独は物質的な意味での孤独ではないだけに深い。精神的なものなのだ。

準モノログの原型はベケットに求められよう。ベケットには準モノログが『おお、うるわしの日々』以来見られる。答えてくれない夫に対する妻のディスクールがそれだ。当時、大成功間違いのない形式であった。

『森の直前の夜』の語り手には、家族も友人もない、仕事もない。ひとりぼっちの男である。否定によって孤独は定義づけられる。それはコルテス自身のイメージなのだろうか？ いや、むしろ人間存在のイメージなのだろう。しかし男の想像力には街路は見えない。男はもうひとつの地平、森を召喚する。

男の語るさまざまなテーマは、後のコルテスの作品にことごとく通じている。排除、暴力、そして金銭関係でも、性的関係でもない、人間関係への激しい情熱である。コルテスの文体は本質的に「語り」のためのものだが、明確な区切りもなく、言葉は連続的に流れていく。批評家のアンヌ＝フランソワーズ・バンナムの言を借りれば、「話し言葉と書き言葉との独特な均衡、それは今後もコルテスのすべての作品の刻

印となる」のだ。(Alternatives Théâtrales 30号)

この作品はコルテスの親しい友人であったイヴ・フェリーによって、アヴィニオン演劇祭で上演された後、随所で上演された。(1977-78)。はじめての成功作であり、それが彼に栄光をもたらした。ジャン＝リュック・ブテがパリのオデオン小劇場でこの作品を上演した。(1981年)。出演したのはリシャール・フォンタナである。フランスのみならず諸外国でもこの作品は上演されるようになった。俳優はこの作品で、世界に対する反抗と、他者との関係への欲望を同時に表現することができる。その他者こそ、孤独を打ち破るものなのだ。

『森の直前の夜』を書いた後、コルテスは再び脚色作品を「依頼」されて書く。J. D. サリンジャーの作品を脚色した『サリンジャー』。これはブリュノ・ボグランによって演出された。コルテスは自分でも上演を見たが、それは耐えられるものではなかった。「こういうことをやり続けなければならないとしたら、私は書くことをやめていただろう。」とコルテスは言う。

コルテスは出発する。「地平」が変わる。

(次号に続く)

## 付記

ここに掲載したのは、本協会の主催で2004年10月27日に行われた、元パリ第3大学演劇研究科のアンヌ・ユベルスフェルト先生の講演「コルテス——その才能の諸地平」の前半部分である。訳は当日通訳を担当した佐藤康氏による。この講演は、たまたま来日しておられたユベルスフェルト先生に渡邊守章会長がお願いして急遽実現したものであったが、会場の日仏会館の会議室には多くの聴衆が集まった。また先生のお話も熱を帯びたもので、非常に充実した一夜となった。講演の結びに、ユベルスフェルト先生はコルテスのテキストの中から『ロベルト・ズッコ』の一節(XIV 逮捕の場の少女の台詞)を朗読されたが、これが絶品で、急な企画だったこともあって録音の準備をしていなかったことが大いに悔やまれた。演劇研究の基本には、テキストを声に出して読む力が不可欠だと実感させられた一瞬だった。最後になるが、本会報への講演の掲載を快くお認めくださったユベルスフェルト先生、仲介の労をお取りいただいた渡邊会長、訳稿を提供していただいた佐藤康氏に御礼を申し上げる。次号に掲載予定の後半部分と併せて、これから日本でも本格化することが期待されるコルテス研究にとって、本稿が貴重な資料となることを願っている。(ね)

## 連続セミナー「演劇言語の探求」報告(前)

佐藤 康  
(学習院大学)

演出家の時代の陰に現代の演劇作家の姿が埋没し、同時代劇のお株を古典再解釈に奪われてしまった観のあるこの数十年、今ふたたび時代の振り子は戻り、劇作家の時代が再来したと言うのは早計であるが、しかし確実に地下の水脈では何か蠢き始めている。翻訳可能性の問題—実はこれこそが最大の問題なのだ—ともさしあたり折り合いをつけながら、その水脈にボーリングを入れてみよう、というのが本セミナーの眼目である。翻訳にあたった筆者が、手探りながら簡単な紹介の弁をとり、作品のリーディングを抱き合わせにして、結びに参加者とも意見交換をするという構成で、全5回にわたり連続セミナーが開かれた。

## 第1回「空白の30年」2005. 9. 27

初回は具体的な作品を取り上げず、70年代初めまで続いていた、日本でのフランス現代演劇作品の、ほぼリアルタイムな上演が断ち切られてしまった事態を検証し、その背景を考察した。単純化の誹りを覚悟でかいつまめば、68年以降の演劇状況の中で、たとえば太陽劇団が行ったような集団作業が、従来の劇作家を頂点とした演劇作業のパラダイムを転換させたこと。活発化した国際演劇交流が、フランスに言葉ではなく身体の演劇を発見させたこと。50年代のプレヒテイスムの影響から発した「読解の演劇」が、演劇テキストの「素材化」を招き、その結果、戯曲の特権性を解消させたことを挙げ、総じて現代作家の疎外状況がもたらされたことを示した。

この状況(とは無関係に書き続ける作家はそれとして)に根を下ろして、新しいタイプの演劇言語を探求する動きが出てきたのが、ほぼ80年代に入ってからだろう。そのエクリチュールの輪郭がようやく見え始めてきた。

## 第2回 ジャン＝リュック・ラガルス『他人の場所』2005. 10. 18

ラガルスはこうした劇作家の疎外状況の中、中央の劇界から生前ほとんど知られることなく、HIV感染という、いまひとつの疎外をも生きて夭折した。晩年近い作品にはそうした主題を繊細な詩的言語に昇華させたものが多いが、初期の作品はむしろイヨネスコの影響から出発した小品が多い。今回取り上げた『他人の場所』(La Place de l'autre)もそのひ

とつである。青年と少女が、おそらくは病院の中庭と思しきベンチで語り合うという設定だが、二人の関係は正確には定めがたい。少女の口からは、自分が大手術を受けたことが語られる。青年は少女の裸に触りたいというフェティシズムを繰り返す。看護婦に腹を殴られて口を開けたところへキャンディーを放り込まれるというエピソードが、そのまま青年によって少女に対してなされる。不思議な明るさの中に、男女関係の本質を寓意的に描いた佳品であろう。(リーディング 朝倉朋美、清水勇斗)

## 第3回 ミシェル・アザマ『隔壁』2005. 11. 1

80年代に創作を開始した作家にはモノログ作品が多い。コルテスが先鞭をつけた傾向であるが、新進作家にとって上演しやすいという物理的な条件も一因であろう。いずれにせよモノログの隆盛は、会話に基づく戯曲の中を生きる身体から、何事かを語り続ける身体へと、演劇の地平を拡大させた。『隔壁』は夫を殺害して16年の刑に服した女性が、釈放になる前夜に経験する内面を語る作品である。語り手の脳裏には、入所時の光景や刑務所での生活、裁判の様子や子供との面会などの様子が次々によみがえる。ポリフォニックな構成のエクリチュールであるため、上演は一人の俳優でも複数の俳優でも可能である。釈放される喜びが次第に、社会に戻る不安と恐怖へ反転するなか、朝が来る。作者は実際に刑務所でのワークショップのなかで素材を取材して作品を書いた。(リーディング 平田朝音)

## 活動報告

## 2004年度

- 04年10月27日 講演会「コルテス、その才能の諸地平」  
講演者：アンヌ・ユベルスフェルト(於：日仏会館)
- 04年12月8日 講演会「現代におけるフランス演劇の地平」  
講演者：渡邊守章(於：学習院大学)
- 04年12月8日 2004年度総会(於：学習院大学)
- 05年3月26日 ビデオ・セミナー「『綿畑の孤独のなかで』を観る」  
解説：佐伯隆幸(於：日本大学)

## 2005年度

- 05年4月16日 2005年度総会(於：日仏会館)
- 05年4月16日 講演会「クロード・ロラン没後50年——研究・翻訳・公演」  
講演者：渡邊守章(於：日仏会館)
- 05年5月20日 講演会「パリの舞台より——2004/5の記憶」  
講演者：白井春人(於：学習院大学)

● 05年6月24日 トークセッション「ファブリス・メルキオを囲んで：劇作の現在——劇作家、演出家、劇場の新しい関係」（早稲田大学文学部共催 於：早稲田大学）

● 日仏演劇セミナー Vol.1 「演劇言語の探求」 講師：佐藤康、佐伯隆幸（第5回）（東京日仏学院共催、協力：俳優座、黒テントほか俳優陣 於：東京日仏学院）

① 05年9月27日「プロローグ 空白の30年」

② 10月18日「世界の断片」実験リーディング：ラガルス作『他人の場所』

③ 11月1日「複数の声」実験リーディング：アザマ作『隔壁』

④ 12月6日「物語と演劇」実験リーディング：ルノード作『遺灰とちょうちん』

⑤ 06年1月24日「他者をめぐる劇」実験リーディング：コルテス作『西埠頭』

● 研究会&シンポジウム「演劇・国家・政治 現代演劇の戦略」（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター・早稲田大学演劇博物館・早稲田大学第一文学部演劇映像専修共催）

① 05年10月1日 シンポジウム「現代演劇の再創造 公共劇場と演劇教育の役割」 エマニュエル・ヴァロン、ジャン・ジュルドゥイユ、西堂行人、宮沢章夫（於：早稲田大学）

② 05年10月3日 研究会「現代演劇における＜国際性＞の系譜学」 E・ヴァロン、J・ジュルドゥイユ、ハンス＝ティース・レーマン、エレン・ヴァロプル（於：早稲田大学）

③ 05年10月4日 研究会「ヨーロッパ演劇の現在と未来」 ハンス＝ティース・レーマン、エレン・ヴァロプル、E・ヴァロン、J・ジュルドゥイユ（於：早稲田大学）

● 06年3月31日 シンポジウム「現代のフランス演劇の諸相」（国際演劇協会 I.T.I.共催） 司会：佐藤康 パネリスト：佐伯隆幸、高橋信良、穴澤万里子（於：シアター X）

## 2006年度

● 06年6月10日 2006年度総会（於：学習院大学）

● 日仏演劇協会セミナー Vol.2 「ベルナール・マリ＝コルテスの世界」（全5回）

2006年5月—11月 講師：佐伯隆幸、佐藤康（東京日仏学院共催 於：東京日仏学院）

● 06年6月10日 講演会「ヨーロッパとアジア 現代演劇における出会い」 ベアトリス＝ピコン・ヴァラン（CNRS）（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：学習院大学）

● 06年4月19日 講演会「新しい劇作家の時代に向けて——フランスにおける劇作の現在」 ジャン＝ミシェル・リブ（劇作家）（早稲田大学第一文学部演劇映像専修共催 於：早稲田大学）

● 06年6月7日 セミナー「ロシア演劇の20世紀」 ベアトリス＝ピコン・ヴァラン（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：早稲田大学）

● 06年6月13日 講演会「舞台とスクリーン 現代演劇における映像」 ベアトリス＝ピコン・ヴァラン（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：早稲田大学）

● 06年11月9日 講演会「現代の演劇シーン：交差する眼差し、フランスと日本」 講演者：クリスティアン・ピエ（パリ第10大学） クリストフ・トリオー（パリ第7大学） 平田オリザ（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター、東京日仏学院共催 於：東京日仏学院）

● 06年11月10日 講演会「演劇とは何か？ — Qu'est-ce que le théâtre ? をめぐるいくつかの考察」 クリスティアン・ピエ、クリストフ・トリオー、モデレーター：佐藤康（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：早稲田大学）

● 06年11月13日 セミナー「ベルナール＝マリ・コルテス『西埠頭』をめぐって」 クリストフ・トリオー（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：早稲田大学）

● 06年11月15日 セミナー「フランソワ・タンギ、あるいはフランスのフィジカル・シアターの系譜」 クリストフ・トリオー（早稲田大学21世紀COE演劇研究センター共催 於：早稲田大学）

## 2007年度

● 07年6月16日 2007年度総会（於：早稲田大学）

● シンポジウム「ドイツ語圏／フランス語圏の今日の演劇」 谷川道子、新野守広、平田栄一郎、佐伯隆幸 モデレーター：佐藤康（於：早稲田大学）

● 日仏演劇協会セミナー（東京日仏学院共催 協力：新国立劇場演劇研修所 於：東京日仏学院）

① 6月19日「同時代演劇への招待1：ミシェル・ヴィナヴェール『テレビ番組』をめぐって」 講師 佐藤康 リーディング：演出／鶴山仁 出演／新国立劇場演劇研修所生

② 11月26日「同時代演劇への招待2：ベルナール＝マリ・コルテス『ハムレットの物語の殺人の日』」 解説 佐藤康 リーディング 翻訳：西樹里 演出：佐藤康 出演：谷川奈保子 中川ゆかり 三輪冬子 渡会未帆

## 編集後記

ようやく会報ができあがる。大幅な遅れはひとえに事務局長であるわたしの怠慢、というか、わたしの繁忙ゆえである。あまり個人的なことを書くのは趣味ではないが、かくも忙殺的さまは、生まれてこの方というのはちと大袈裟にしろ、そうはなかったし、今後もできれば願い下げにしたい。大学で新専攻を立ちあげることや「アングラ以後四十年」など、やけに発語の出番が重なり、そのうえ、自分の書きものもあって、身動きがとれなくなったということである。愚痴をいってもはじまらない、ともかく、心より会員諸姉諸兄にはお詫び申し上げます。

わたしがいま追われているひとつはベルナール＝マリ・コルテスがらみのいささか長い論稿である。そこでも書き、ある発語の場所でしゃべったことではあるが、政治から資本からメディアまで、さらに、場合によっては学や「表現」さえも、今日のわれわれの世界はあらゆる詐術＝嘘がまかり通っている、まことしやかにといえはまた聞こえはいい、さにあらず、どれもが身も蓋もなく透け透けで、だ。故意にナイーブな語り方をするけれども、それでいいとされる時代がこの二一世紀というわけか。こういう時代に「演劇」を語るのはひどく難しい。演劇とは「嘘」であり、虚構であり、手練手管の約束であるとあまねく信じられ、平気でそう公言する連中がわたしの周囲にも輩出しているからだ。しかしながら、考えてみようではないか、「表現」には表現する者がおり、「虚構」にはそれをつくり、体現する者のいることを。演劇にはテキストを書く者、演出、裏方が、なかんずく役者のいることを。これはわが持論ながら、「ゲームの最大の、隠された規則＝ルールはそれがゲームではないということである」、ゲームですらそうだとすれば、オリヴィエ・ピイヤラヴォーダン流フランスの演出家のものであれ、こちらはだれでもいい、この国の作家、演出家のものであれ、同じことだろう。手練手管ならまだしも、素朴ですらないけちな拵えごとを、なんでもないものを劇芸術と名乗ってもらっちゃ困るよ、なのだ。想像や創造はなるほど根源的に自由である、書

くことも。それは死守しよう。とはいえ、「演劇」にもまたその「隠された規則」があるはずではないか、それを手放すわけにはいかないのだ（過労だ、無理だとこぼしつつ、そんな簡単な、簡単すぎる指摘のメモを『シアター・アーツ』に寄せた）。いまさらそれを検証しにずっと劇場に通いつづけているような案配かもしれぬ、わが日常たるや。

わたしの躰は責務に追われると息があがってしまうような、なにかすこぶる老年の気がして、ときにそれを意識せざるをえないけれども、だが、わたしより年かきの渡邊会長の近年の仕事ぶりときたらどうだろう。嘆息する。しかも、いづれもが今日の演劇の本質に深く関わる事象である。病み上がりで大丈夫だろうかと心配しつつも敬服の至り。だから、息が上がろうとどうだろうと、そのかれの鮮やかさを見とれている場合にあらず、当方もまた会長の采配下、演劇とは実は生の営みであるという観点をふたたび確認し、日本とフランス、もしくは、その双方向を見据えた研究や実践を遂行する、知の言説作業を協会として続けていきたいとわたしは思う。幸いにして、そのことをわたし以上によく知り、研究や表現現場の次代や次々代の俊英を育てることに邁進、奮闘する若い方々も少なからず集まってきている。かれらと手を携えつつ（会報発行はまさにかれらの尽力の賜物である、なお以前の会報が何号までか確認できないので今号を復刊第1号とする）、再々度、ゼロではないにしろ、一から種々をやり直す気である。当協会には過去の蓄積がないわけではない、むしろ、受け継ぐ系譜もあれば、先人たちの学思も厩大に遺されているが、しかし、そうした遺産で喰ってゆけるほどわれわれの現在が安閑というわけでないことは冒頭に振った話からも明瞭だろう。学問も創造も言説の創成も、いっさいは「記憶のいま」にかかっていることを噛みしめながら、わたしもまたここにいま立っていたいし、その思考を発語するパトスは最低でも保つ所存には変化ない。後記としてはやや感慨に傾いた。各位には許されよ。

(19/08. R・S)

フランス語圏演劇に関する催しの情報をお寄せください

当会 HP (<http://www.sfjth.jp.org>) では、日本でのフランス語圏の舞台芸術に関する各種催しに関する情報を掲載しています。フランス語圏からの来日公演、フランス語で書かれた作品の翻訳・翻案による公演のほか、フランス語圏演劇に関する講演や研究会など、日仏演劇協会以外の団体・個人が主催する催しが対象です。メール配信による配信も行っています。ML 配信・HP 掲載を希望される方は、(1) 件名を「関連イベント掲載依頼」として、(2) メール配信用に、そのまま配信できる文面（テキスト形式）を事務局（[office@sfjt.sakura.ne.jp](mailto:office@sfjt.sakura.ne.jp)）まで送ってください。その際、必ず問合せ先を明記してください。いただいた情報は、基本的に HP の「関連情報」ページに掲載をいたします。講演名／公演名等、日時、会場、URL 等の情報のほか、添付ファイル等へのリンクも可能です。

日仏演劇協会 事務局

171-8588 東京都豊島区目白 1-5-1 学習院大学大学院（人文科学研究科）  
身体表象文化学専攻事務室 佐伯隆幸 気付 03-3986-0221（代）  
[office@sfjt.sakura.ne.jp](mailto:office@sfjt.sakura.ne.jp) <http://www.sfjth.jp.org/>

日仏演劇協会会報 復刊1号

発行日 2008年12月12日

発行 日仏演劇協会

150-0013 東京都渋谷区恵比寿 3-9-25 日仏会館内 tel: 03-5424-1141

編集代表 佐伯隆幸

印刷 (有) 七月堂

156-0043 世田谷区松原 2-26-6-103 tel: 03-3325-5717 fax: 03-3325-5731

