

[わたしの一冊]

Bernard Dort, *Théâtre en jeu* (Seuil, 1979)

——最近の演劇書一瞥を兼ねて

佐伯 隆 幸

古老といった存在（たとえば河盛好蔵〔敬称略。以下同〕！わたしは辰野隆の最終年度に「十九世紀文芸思潮」なる講義に出たが、相手は大長老にみえた）が許されぬ時代だという一般論はどけても、そういう者に自己をなぞらえることがいかにそぐわないかは自分がいちばんよく知っている。でも、「実盛が髭を染めしも世の名利」の斎藤別当どころでなく齢を喰ったのは歴然たる事実。なのに、暇にあかせて繻き、まんざらでないかの篠田敏造の『百話』式に、^{パンタ・レイ}転身・転回のわが研究史がよし概括にせよ迎れるかと振出しの骸はやや躊躇い気味だ。とまれ、そんなこんなもどきを絡め——

わたしが仏に限らず演劇研究らしきに些少なりとも本気でとり組むようになってから四〇年ばかり、元来わたしは演劇が専攻ではなかったのだから妙な按配だ。モリエールを学部と院で鈴木力衛に、ラシーヌを丸山熊雄に習い（ただし、後者は、教場にはほんの数回）、ついで若かった大久保輝臣に当時の現代演劇を聞かされ、学部生の頃パローがきたのだし、フランス演劇に無縁だったわけではない。しかし、わたしはそんな偉い先生に就いているという意識はおろか、たとえば古典劇が面白いと感じるセンスも皆無に近く（『ドン・ジュアン』を精読させられたが、ヴィテーズの舞台に接するまでモリエールが問題だとは考えもせず）、手前味噌の原則に生きていた。わたしの世代なら月並みだ、おれにはおれのやりたいことがあり、流儀も教室とは違うと思っていたふう、不敵というか迂闊というか、鼻柱だけはやたら強かったというか。いや、単に学外で多忙だったのだ、なにせ六〇年代頭で、まず街頭ありき、であった。その後、演劇は学ではなく、現場からきた。院に入り、教場に戻った辺りで、テキストを読み、かつ同時平行状に舞台集団創立に携わる過程が手伝って、演劇を理論的に考究せねばならない切迫に襲われたかたち。蕩児の帰還でも年貢の納め時でもない、むしろ、より真剣へと自己に焼きを入れ直すこと。加うるに、わたしにとってでかかったのは、毎月パリでどんな舞台が掛かっているかを連載で紹介する仕事が舞い込むのだ。すべてはたまたまだが、この全偶然が通過儀礼みたいな束と化してお調子なこの身の他愛なさを徐々に削ぎ、変位させる。

舞台現場加担が本格化したのはいわずと知れる、やがてア

ングラと呼ばれる演劇とその運動への関与を契機に、だ。運動というものはたとえこの東京の現在時でのみ成立しているのだとしても、同時代性を射程にしておかねばならないことは即感触したし、わたしの外国語で有効なものがある

とすれば、概ねフランス語に尽きる以上、同言語の演劇を引き寄せ、西欧演劇史を眺望することはいわば理の当然の必須になるわけである、それも、目下パリにいかなる舞台が出現しているかを刻一刻把持する作業を伴いつつ。シェローのオデオン座登場作『リチャード二世』からこっち月々今は亡き『レットル・フランセーズ』の記事を筆頭に劇評の山を掘り崩し、観てない舞台をも嗅覚で仮構する試みは演劇批評の、優れてゲシュタルト的訓練、演劇史に浸って置水練に陥りがちなこの視線を歴史に固定する一步手前で止める場であり、現場アングラは異なる演劇の同時代鑑識力を鍛えるとともに、ヨーロッパの芝居にそれが西欧という理由だけでのめらない「距離のパス」をもたらし、理論学習はそれぞれを違うものとして立てながら、ここで使えるものは摂るという態勢の形成につながった、という、予定調和的めいて厭だが、でも、それに紛れないのだ。いつか友人が日仏二極のあいだの往復のみではまずいと忠告を呉れた。かもと諾いながら、極は無数にもてようもなし、わたしが当地の演劇の、依然変わらぬ一国自立主義にも、ヨーロッパ二〇世紀前衛拝跪式の公式的誘惑にも陥らずに済んだのはこの三つの位相ゆえだろうと領野を決めたので、とりあえず後悔はない。

こんな修業時代を介してわたしはフランス演劇研究の途に入る。要するに、大抵の研究者が学から現場への回路でいく



ものを、迂回し、現場から研究室へ、そこでヴィス・ヴェルサの方法を採ったという結果になるか。先生たちの教えを無にしたつもりは毛頭ないと力む要もなからう。そんな話は莫迦げている。が、パローはパリで発見というように多くわたしは独習、教えは後で反芻するスタイルだった。アングラヤかの地の現代演劇は直面した場で生成するほか文法はないと受けとった。つまりその限りで、熟知していなくてはならない理論も言も膨大に存在する、わたしとしては眼に入るものは何であれ、ミシェル・クルノー、コレット・ゴダール、ギー・デュミュールやジル・サンディエを読み解き、そこに浮かび出る脈絡をおのれの文法に構成し直し、他方、今劇作品は措くが、ヴィラルやバルトやジェミエ、コポーらのいる大きい枠組を追った格好だ。事柄自体は当たり前で格別労苦を覚えた気もない。また、こうした比較的伝統的研究対象の外に、マリオン・ドロルムの形象の系譜、役者、なかんずく女優の存在論、*courtisane* が関心領域にあり、民衆演劇史が最大の主題だったりするのだから、思考はなかなか完了をみせず、作業台上に横たわっている。昨今はアビラシェッド監修の『二〇世紀のフランス演劇』をもう前世紀総括かと嘆息まじりに味読で、まこときりはない。

種々読み、影響されてきたものはかくのごとくだけれども、わたしがもっとも啓発された一冊ということになると、これはもうベルナル・ドルト、それも、*Théâtre en jeu* に止めを差すだろう。同書を出たばかりのときわたしはパリで一読した。かれにはすでに東京の紅テント興行で会っており、このときの滞在でも劇場などで何度か話していたが、そんな個人的なことはどうでもいい、この書はとにかく鮮烈、およそ批評という名でわたしが知るレヴェルをはるかに超えていた。かれがプレヒトに一章設けたことは当然にせよ、アンドレ・アンゲルがストラスブールで上演した『パール』やTNSとヴァンサン『ジェルミナル』を構図にした叙事演劇論は



わたしが当時理解していた面白くはないプレヒト像を一変させる言説であり、別立てで、民衆演劇論、ダリオ・フォから「パンと人形一座」に関する記述、アルト、ジュネ、シェロー、ヴィテーズら時代の貌が出揃い、どの章もが刺激なのだ。そして、それらの固有名

を通して劇場という場処が孕むテアトラリテ、七〇年代と歴史やユートピアとの相関性、俳優の記号学等々が犀利かつ精密に説かれる。韜晦にも蘊蓄にも流れない批評がもつ途方もない知的射程距離にわたしは痺れた。巻末のクロニクルがまた息を呑む奥深さ。これだけの短さでこれだけのことが書けるのかと讃嘆としか感想はない。命題＝批評は知であり、明晰さと吸引力をもたねばならぬことや、ドイツ、イタリア演劇も知悉した前提で（かれは両言語ともできた）フランス現代演劇を視る稀有な地平が見事に出現しており、こういう批評家がかの地にはいるという事実をしたたか思い知らされたといつていい。ここには演劇の生成と批評言語の生成が合致する豊穡な空間がある。その牽引と現地で舞台を観ながら覚えた連動の感触は後にわたしの書く『「20世紀演劇」の精神史』にも刻印されている。その頃パリと東京はさまで遠いとは感じられなかったといい出すと老残の逆説染みるが、企てればいくらかでも往復可能な時なのに、今ある関係性たるや往還どころか、どう知を気どっても「身を守るかくれどころはこゝこそとちゑを古井に蛙なくなり」（平秩東作）ではないかとわたしは自分もいるここの趨勢に呆然としかねないのだ。ドルト書はその危うさを照射してくる。

スイユが出したかれの演劇批評集の三冊目に当たり、フランス・プレヒチアンの立場を明解に出した興味ある前二著 *Théâtre réel, Théâtre en public* に比べても段違いな本書を出してしばらくしてかれは忽然と逝ったが、その後の本、あるいはかれに捧げられたサラザック編集で寄稿多数の *les Pouvoirs du Théâtre, éditions Théâtrales, 1994* もそう、だれもがいう通り、エクリチュールやかれがジャック・シェレルとともに創立したパリ第三大学演劇研究科を経て、いや、かれ自身を媒質にして演劇批評や演劇の学に次代が到来したことは間違いない。まるでカドモスが撒くと次々強靱な者に成る例の歯の持主の竜のようといえは見立てもすぎようし、不吉かもしれないが、実際かれにはそんな徴もなくはないのだ。先述の『二〇世紀のフランス演劇』にしてから、一辺の編年体ではなく、断層図のような個別テーマ別に叙述するという構成だし、これもまたドルトが中軸で編集を担った名著、ボルダス版『演劇』の方法の拡張ではないかと映る。

くどくなった。わたし（たち）がかれに学べることはまだまだ沢山ある。みな基層だ。