

## 渡邊守章演出『縺子の靴』 — 21世紀の記念碑的全体演劇 —

西野 絢子

劇、音楽、照明、動き、装置、衣装などすべての芸術を統合する「全体演劇」の理念は、19世紀末から西洋の演出家たちがその実現を目指して試行錯誤してきた難題であった。クローデルとジャン＝ルイ・バローによる1943年の『縺子の靴』初演、そして1953年の『クリストファ・コロンブスの書物』上演はまさにその実現という記念碑的事件であった。これを直接の鑑賞体験ではなく知識として学んだ者にとって、2016年12月、京都・春秋座での渡邊守章氏による演出『縺子の靴』の全曲本邦初演を鑑賞したことは、21世紀における記念碑的な全体演劇の実現の場に身を置くという大事件であった。クローデルの宇宙規模の世界大演劇は、高谷史郎氏による最先端の映像技術を駆使し、日本の古典芸能の音楽や技法をも導入し、すべてを調和させ、視覚・聴覚に見事に訴える演出により、驚異的なスペクタクルとなった。序文にあるカーニヴァルの熱狂の雰囲気は勿論、劇詩人クローデルの想像世界にある古今東西の舞台芸術の諸要素を、これほどまでに忠実に実現することは、後にも先にも無いのではないだろうか。良い芝居の印象はその後日にも響くというが、この日本語版『縺子の靴』の場合、観劇当日と翌日の夜は歓喜と感激で眠れず、一週間後も熱狂は続き、一か月を経て筆をとる現在もお興奮は冷めない。世界演劇史に残すべき出来事なのだ。

『縺子の靴』はクローデルの集大成的戯曲であり、そのスケールの大きさからも世界文学の傑作である。1919年にパリで着手され、1924年東京で脱稿。大半は大使として日本に滞在していた時に書かれている。この「4日間のスペイン芝居」の「主筋」はスペイン貴族の若く美しき人妻ドニャ・プルエーズをめぐる3人の男の、愛と別離の悲劇である。その演じ手は、夫で大審問官のド

ン・ペラージュ、禁じられた恋の相手で新大陸副王のドン・ロドリッグ、そしてプルエーズに片想いを寄せつつアフリカの要塞に籠る背教者ドン・カミーユである。「副筋」は音楽姫とナポリの副王の幻想的で明るい恋の物語。これらには「ミニ副筋」として主人公たちの劇と並行する召使たちの劇がコミカルに絡んでいく。「1日目」から「3日目」までに、プルエーズとロドリッグの「すれ違い」恋愛劇は、愛と義務、そして魂の救いという深いテーマを提示し、破局をもって完了する。しかし「4日目」という「ナンセンス不条理劇」の先取りともいえる道化芝居が、傷心のロドリッグを中心に展開し、閉幕となる。各幕に相当する「日」にはそれぞれ十数の場が含まれるが、場面単位でも、「日」単位でも、ギリシャ演劇やシェイクスピア戯曲のように、悲・喜のバランスが計算されている。

この長大な劇を上演するために、1943年には「上演版」が作られたが、1987年にヴィテーズが「全曲上演」を果たして以来、それが前提となっている。しかし全曲中の要素をどう取舍選択するかは演出家の至難の業である。日仏演劇協会主催の事前講演会の際、渡邊氏は「日本語で演じて面白くない部分—例えば聖書の細かい理屈などはカットした」と述べられていた。観客は上演当日にその結果を観ることになったのだが、それはこの上ない名人技であった。こぼれそうになった涙は、軽快にやってくる笑劇によって拭い去られ、しっとりと感動したあとには、アクロバットに目を見張る。それは世阿弥が『花鏡』で説いた、観客の視覚・聴覚・心に訴える舞台という普遍的理想に近い印象を受けた。

上演成功の理由の一つは、何よりも「三層舞台」の仕掛けで、各雑壇の壁面に多様な映像を投射した装置であろう。三層舞台はクローデル自身

がバレエ台本『男と欲望』のために考えた仕掛けを援用したものであるが、そこに映像を組み込むのは妙案で、『コロンプスの書物』でバローが舞台上の船のマストに映像を写した成功例が想起される。この装置により、春秋座は視覚・聴覚の喜びで満たされる演劇空間となった。

写された映像は、静止と様々なニュアンスの動きを使い分け、観客の魂に入り込んでいく。クローデルの言葉をかりれば、「観客の夢、記憶、想像力へと道を開く魔法の鏡」を成すのだ。ある時は地球、星座、地図、船が映し出され、ゆっくりと動く。あるいは草原が風になびき、海上の水が優しい波となる様子が、まるで音楽を奏でるかのような動きで表現されていく。映像は人物の背景となりつつも劇に参加する俳優のようであり、クローデルやバローが想定していた演出理念に適っている。俳優の衣装の色と背景の色を統一・調和させる工夫や水墨画を映写する試みは、舞台空間を一つの美しい絵画作品のように飾り上げていた。口上役の野村萬斎氏が一人あるいは同時に3段に複数現れるという映像ならではの工夫もあった。視覚の喜びは、映像の力だけでなく、能・狂言の作り物の舟に乗った演者が愉快に揺れる場面や、海上の綱引きをする2組がシンメトリックに配置されて演技する場面等からも享受できる。

その綱引きの場面の冒頭は、歌舞伎・文楽の「東西一」という呼び声から始まっていた。拍子木が響く場面もあった。視覚の喜びは聴覚の喜びと密接にリンクしている。原摩利彦氏の音楽、藤田六郎兵衛氏の能管の生演奏、そして様々なレベルのことは・台詞が行き交う舞台に、観客の「眼は聴き」、耳は観る。「オラトリオ型」という「譜面台を前に俳優が朗読する」局面と、「舞台上で実際に演技する」局面とが組み合わせあった今回の演出では、観客は舞台との距離の取り方を変化させていくことになる。オラトリオ型で「読まれる台詞」を聴く時は、意味に集中し、客観的距離がとれる。逆に「演じられる台詞」を聴く時は、俳優陣の巧妙な演技力によって、劇の内部にぐんぐんと引き込まれ、切ないほど感情移入をしてしまう。たとえば、突然「ト書き」がそのまま読まれる——バルタザールや肉屋の娘が息絶える時——

というメタテアトル的台詞も面白い。喜劇的場面は日本語版ならではの、関西弁や狂言のリズムが耳を愉しませる。この劇の重要な場面の一つ、聖ヤコブが登場し、地上で引き離された恋人同志を天上で結び付ける予兆を語る時、その台詞は能の謡に変奏されていた。能管の響きと共に、謡の声は意味のレベルを超えて魂に浸みこんでゆき、通常の台詞にはない人間の魂に訴える力が謡にはあることが実証された。能管はブルエーズが片方の靴をマリア像に捧げる場面(写真1)や、夢の中で天使と対話する場面(写真2)など、超自然世界との交流を表す象徴的場面において、効果的に、両世界を繋ぐ架け橋のように響いていた。

舞台芸術の成功に欠かせない、役者の演技力もまた特記すべきである。2日間の上演に賭けた集中力は勿論、長大な台詞に見事に生命を吹き込み、作者クローデルの心と日本の観客の心とを密接につなぎ、通い合わせてくれたのだ。(特に主演の剣幸氏の演技は魅力的で印象に残ったが、中には絶叫調や棒読み風が残念な役者もいた。)渡邊氏は2005年に待望の『縞子の靴』日本語訳を出され、「オラトリオ版」の試演や様々な実験を重ねられた。今回の上演の背景には国際的な演出家・専門家としての博識や幅広い創作活動があることは言うまでもない。その中には新作能『内濠十二景あるいは二重の影』の創作もある。「二重の影」の演出はクローデル自身をも悩ませた、演出家たちの難題であるが、今回は、フランス語のテキストが字幕のように投影されたところに、渡邊氏の肉声で日本語のテキストが読まれるという形式であった。その声には長年クローデルと舞台に関わってこられた氏のこの上なく深い響きがあった。プログラムで言及されていた、日本を愛したクローデルへの「義理」は、その恵みが有り余るほど豊かに果たされたのではないだろうか。そして約1世紀近くも前からこのような全体演劇を想定していたクローデルの先見の明にも改めて驚かされる。



1) 一日目第三場 ドニャ・プルエーズ（剣幸）とドン・バルタザール（小田豊）  
写真：橋本正樹  
(C) 京都芸術大学舞台芸術研究センター（2016）



2) 三日目第八場 ドニャ・プルエーズと守護天使（瑞木健太郎）  
写真：清水俊洋  
(C) 京都芸術大学舞台芸術研究センター（2016）

## 演劇企画「ある」ジャリ原作、 堀益和枝構成・台本・演出「ユビュ王」

2016年10月13日～18日 於：ART THEATER かもめ座（阿佐ヶ谷）

齋藤公一

冒頭の科白「merdeを下敷きにし、さらにrを入れて下品にした merdre というジャリの造語」であるが、竹内健氏は「くそつたれ」と訳し、窪田般彌氏は「うんこたれ」と訳した。ジャリが目論んだ衝撃は明らかに後者の日本語の方が伝わ

てくると思う。この舞台は冒頭でユビュ王に相当する役柄の人物が「うんこたれ」とは言うが、ズボンのようなボロ切れをあげながら、さも自分が「うんこたれ」であるような説明的な演技をしてしまった。「うんこたれ」はジャリの意図では観