

． 観劇短評

(1) 『笑顔の砦』(庭劇団ペニノ タニノクロウ作・演出) 三重県文化会館小ホール 9/24 (土)

三重県文化会館で庭劇団ペニノの初の三重公演となった『笑顔の砦』を観た。同劇団の前作『蛸入道忘却儀』は、2020年3月流行し始めたco-vidのため上演直前に中止となった。「仏教思想」「修業」「お経」「没入」などの言葉やアジア中央に位置するトゥヴァ共和国に伝わる喉歌「ホームイ」が話題になった公演である。今回の上演については、予備知識を仕入れることなく劇場に出掛けた。

タイトルの『笑顔の砦』と公演チラシからは内容が推測しにくい。西部劇『夕陽のガンマン』などの映画の看板絵にどこか似た昭和レトロな公演チラシには、夕陽に染まる漁港を背景に日に焼けた男の煙草を吸っている姿が大きく描かれ、「この人生、酒のツマミになればよい」という惹句が添えられている。前作の怪しげで似非宗教的な作品世界のイメージに加えて演出家タニノクロウのカメラ目線の写真や「庭劇団ペニノ」というエロティックで怪しげな劇団名が連想させる作品世界は、今回の公演チラシの表す無頼な男の人情話的な世界と相容れぬものであった。

舞台上には平屋アパートの隣り合った同じ間取りの二部屋が作られていた。観客はいわゆる第四の壁から舞台上の虚構世界を覗き見る趣向である。片方の部屋には漁船の船長蘆田剛史が住み、仲間の漁師と疑似家族のように寝食を共にしている。もう一方の空き部屋に認知症らしき老婆とその息子の中年男、孫娘が引っ越してくる。この後映画の始まりのように、舞台を銀幕に見立てて日記らしきものが映し出され、蘆田が自己紹介とドラマの背景を語り始める。つまり語り手蘆田の小さな世界を描きだした劇中映画の体裁になっている。

隣にいつ人が越してきたのか気が付かなかったと蘆田が言うほど、生活する世界が異なる二つの物語は、別個に並行して進行する。わずかに干渉しあうのは2回のみ、引っ越しの際の挨拶の場面と、夜中の若い漁師たちの喧嘩騒動とその詫びにカニを差し入れる場面である。海上での運命共同体である漁師たちの食事風景は実ににぎやかで楽しそうだ。漁師たちは缶ビールをプシュと空けて飲み、腐りかけた塩辛を大丈夫と言って食べさせ面白がったり、湯気の立つご飯を頬張ったりしながらたわいのない話をする。ひょんなことから取っ組み合いの喧嘩までする。演技もセリフもこなれて、わざとらしさはみじんも感じられなかった。役者たちはこの芝居に携わっている間ずっと合宿していたという。共同生活のリアリティが身についているように感じられた。

一方認知症の老婆の家族は何やら事情がありそうで、家族内のコミュニケーションもぎこちない。町役場勤めという息子は海の近くに住みたいという母親の希望を叶えるために自宅がありながら引っ越してきたという。しかし老婆はそれもわからなくなっている。男が生きるために作る食事はわびしく映る。老婆は汁をこぼして孫娘の服を濡らし、部屋を汚物で汚す。男も、バイトしながら専門学校に通う孫娘も、お互いに気遣いながらも言いたいことを我慢し、疲労とやりきれなさで限界一步手前に見えるが、喧嘩にまで発展しない。この男が隣家へ気になっていた引っ越しのあいさつに行くと、酒と肴を勧められて暖かく歓迎される。隣り合うアパートの雰囲気は対照的である。

夜、こたつの中で文庫本を読みながら眠ってしまった男に娘がそっと上着をかけてやる。朝になって「この本難しくてわけが分からない」と娘に漏らしたその本は、老いた漁師が海で巨大な魚を釣り上げ格闘するヘミングウェイの『老人と海』であることがわかる。これは理詰めで正確に読み解いていく類の作品ではない。しかし男は生真面目にも「わからない」と漏らす。認知症の母の介護に困ってしまうのも当然であると思われた。

夜中、隣家からもらったカニがガサゴソと動く音に目を覚ました老婆は、何を思ったか突然三味線でカニを叩き潰し始める。引越し作業の時に、男が「またお母ちゃんの三味線聞きたいなあ」と言って示した三味線が恐ろしい音を立てている。息を呑む場面である。翌朝バラバラになったカニを発見した孫娘は、無言でカニ汁を仕立てて食卓に出す。このとき劇場内にカニ汁のやさしい匂いがふわっと漂ってきた。最近の映画館で水や空気が出たり客席が揺れたりして臨場感を高める上映があるが、これは嗅覚に訴える上演である。朝日の差し込む部屋で凍りついていた感情が緩み始め、湯気の立つカニ汁をすすっていた孫娘は父親に「学校を休学しておばあちゃんの面倒を見ようか」と提案する。カニ汁の匂いは生理的な感覚を呼び覚まし、緊張していた客席の雰囲気をはっきりとさせたように感じた。同時に、コロナ禍でソーシャルディスタンスが声高に喚起される現代社会において、消毒のアルコールの匂い以外は無臭が広がっていることも気づかせた。

蘆田は捨て猫に餌をやり、行き場のなかった若者を受け入れて仕事をしてきた。沖本も助けられた一人だが、親の介護のために仕事を辞める決心をして、弟分の佐藤を一人前にしてやってくれと頼んで去っていく。蘆田が一人で深夜放送の西部劇を観て過ごした後、再びスクリーンが出現する。「隣がいつの間にか引越していった」と蘆田の語りが入るが、自分の気持ちは言葉にされない。ハードボイルドの世界であり寅さんの人情話の世界でもある。役名と役者たちの名前が映し出されて、劇中映画は終わりとなり、観客は舞台上の出来事が虚構であることを再認識させられる。

再び、朝。蘆田は佐藤が来ると、多分顔を合わせるのが辛くて居留守を使うが、見つかると西部劇で不思議に思ったことを話し始める。曰く、ヒーローが居酒屋に入ったとき、注文していないのに酒の入ったグラスがカウンター上を滑って男の手元まで来ること、中身を確かめずに男がそれを飲み干すことなどは、現実ではありえない。虚構の世界の住人だが演じているように見えない彼が西部劇の常套に異議を唱えているのだ。蘆田はうろ覚えの役者の名前を繰り返すうちに、それを「クリントン」と言ってしまう。「それはクリント・イーストウッドでしょ。」と佐藤が笑って訂正すると、二人が顔を見合わせて高らかに笑い続けるなかで、芝居が終わる。イーストウッドの出演する映画（おそらく『夕陽のガンマン』）の不合理は笑いの中に回収されてしまう。ウソや差異を笑い飛ばし、身を寄せ合って生きる小さな空間、それが『笑顔の砦』で西部劇のパロディとなっている。超写実的なこの芝居は言語化できない人情の世界をていねいに描きつつもどこか非現実だと思わせている。現在このように小さなユートピアは失われつつある。大変面白い公演であった。

(服部 記)

- (2) 『COLOR』(高橋知伽江脚本歌詞 植村花菜音楽歌詞 小山ゆうな演出)
ウインクあいち 10/9(日)

新作ミュージカル『COLOR』をウインクあいちで見た。この作品は大学1年の時に交通事故で記憶を失ったのち、現在草木染作家として活躍している坪倉優介『記憶喪失になった僕が見た世界』(朝日文庫)を元に創作された。製作スタッフ、とりわけ小山ゆうなの演出に関心があるので観に出かけた。

小山は2018年『チック』で小田島雄志・翻訳戯曲賞、読売演劇大賞優秀演出賞を受賞した演出家である。自ら訳した『チック』における少年のひと夏の冒険物語がシアターラムの狭い舞台空間で展開されたときの驚きはいまだに忘れることができない。彼女の主催する雷ストレンジャーズでは北欧のストリンドベリやイブセンなどのあまり知られていない作品を丁寧に演出していた。近年は劇団四季など多方面で活躍しているが、今回ホリプロの新作ミュージカルをどのように見せるのか興味津々であった。

キャストには、「ぼく/大切な人たち」役に成河と浦井健治、「母」役に濱田めぐみと柚希礼音をあてている。当初は「ぼく」と「母」の二人芝居の想定で二つの座組を用意したらしい。ダブルキャストは座組による変化を出せるばかりか、演者に不都合が生じた場合、上演中止を回避できる可能性が高い。しかしパンフレットによるとワークショップを積み重ねるうちに、編集者渡、父、友人など複数の役を次々に演じ分ける「大切な人たち」役の設定を検討し脚本を何度も書き直して、ストーリーを伝える工夫を重ねたらしい。コロナ禍が試行錯誤のための長い準備期間を可能にした。筆者が観劇した公演では、成河が「ぼく」、浦井が「大切な人たち」、濱田が「母」を演じていた。

劇中には二つの時が流れている。一つは仕事に行き詰った編集者の渡が起死回生の思いで本作りをすべく、坪倉に本の出版を持ち掛けて成し遂げていく流れ。もう一つは、言葉と生活習慣や人間関係など18年の人生を失った白紙の状態の「ぼく」が、新たに人生を切り開き自分の色を発見していく時の流れである。どちらにも絶望から葛藤を経て新たな関係を切り結び、世界を広げた共通点が見られる。芝居は舞台上にプロジェクションマッピングで西暦の年が映し出され、編集者の渡が本の出版の成功を回想するシーンから始まる。「ぼく」の物語はその回想に挿入され、ドキュメンタリー的な語りか熱い物語を伝えることになる。

事故後ご飯を食べることさえ初体験となるようなタブラ・ラサの状態であった「ぼく」は、記憶が戻らぬまま復学する。文字が読めずお金の観念もない状態で大学に電車で通うことの大変さや自動販売機に対する驚きは、古代人が現代にワープしたマンガの世界そのものである。UFOキャチャーにのめりこみ居室がぬいぐるみで身動きできなくなるほど一杯になるエピソードは舞台空間にびっしりと映し出されたかわいらしいぬいぐるみを背景にして演じられることで、行き場のない悲しさと可笑しさをよく表していた。次第に「ぼくは事故に遭ったから」という言い訳を覚え人間関係を円滑に保つことができるようになるが、それには限界があることも示されている。各エピソードは歌やプロジェクションマッピングで濃縮して伝えられ、スピーディな展開となっている。大きな事件ではなく日々

のちょっとした変化と気づきを中心に進行するこの劇では、時系列に沿ったエピソードの羅列だけでは平板になったであろう。しかし執筆・出版の過程での編集者のコメントや大切な人たちの反応がしっかり描かれることで緩急がつけられた展開になり、人生の機微を描く物語が立体化した。脚本担当の高橋知伽江は、彼が新たに世界と自分の存在を発見しその関係を見直していく過程を自然の中に備わっている“Color”（色）を用いてまとめ上げた。

一幕もので舞台上の装置は中央数段上の奥舞台に置かれた食卓テーブルと椅子、その少し前に枝を張り葉が茂る大きな木の断面の形をした真白なパネルが上手から舞台上方中央にまで広がっている。客席から見るとテーブルが洞穴に置かれているように見える。そこにまず登場してくるのが母と記憶喪失から間がない「ぼく」で、彼は何もわからない新生児のように扱われていた。この囲まれた空間は原初の象徴性を帯びているのだ。白い壁は西暦の年、町の明かり、車窓風景、押し込まれたぬいぐるみ、大きな木、鳥などがカラフルに投影されるスクリーンになるばかりか、空間を仕切り、部屋や家の壁、駅となって演者がその前後から入退場した。父・編集者・友人などを演じる浦井は、上着を着替えるだけの早変わり慌てて出てきたり小道具などをユーモラスに片づけたりして、ときに虚構を作り出す演劇の約束事をさらけ出して見せた。また放り出された小道具が行方不明になったときには余裕のアドリブが入った。上演における様々な工夫や失敗は観客に虚構世界を俯瞰させ、観劇の楽しさと同時に、「ぼく」が世界を新たに構築していくことの困難さを意識させたのである。

「ミュージカル」と銘打たれているが一般に連想させる大音量の音楽が流れ大人数の役者が歌って踊るものでも、大きな舞台機構があるものでもなかった。音楽はソングライターの植村花奈が担当し、日本語のアクセントに合わせた自然なメロディで優しい曲となっていた。成河と浦井はセリフを語るのと近い声で歌い、セリフから歌への移行も自然に行われた。ダンスはなくストレートプレイに心の声を伝える歌が付随した音楽劇と言える。また「ぼく」が記憶を失った頃の歌は子供が叫ぶように歌われたが、彼が自分の居場所を見つけていくにつれて落ち着いた深い声に変わっていった。劇団四季のヒロイン役を長く務めてきた母役の濱田は深く芯のある声で祈りの歌をしみじみと歌った。「カンパイ」は動きのある楽しい曲、「Color～いのちの色」と「ぼくの冒険+夢追いかけて」がリブライズになって劇の中心テーマを音楽によって伝えた。舞台下手設置のピアノとパーカッションの演奏で、編曲を担当した木原健太郎がピアニストも務めている。小気味良くリズムを刻むパーカッションと柔らかなピアノの音は役者の動きに寄り添い、演奏者と役者のやり取りもあって楽しめた。サウンド重視の楽団でなく、管打楽器とピアノ等の編成による生演奏は、メロディやハーモニーを重視した質の高いアンサンブル演奏が期待でき、最近目立つようになってきている。劇団ヒトハダ『僕は歌う、青空とコーラと君のために』（作・演出＝鄭義信、NHK プレミアムステージ 8/22 放送）もその類の舞台で、ピアノに合わせて歌う俳優の歌が情感を伝え表現の幅を広げていた。

演劇関係者が試行錯誤しながら生み出した新作ミュージカルは原作の感動を伝えるとともに新しいミュージカルの在り方を探る試みに満ちていた。芝居が終わったとき、共感が感動となって劇場内に広がっているのを感じた。客たちが一斉に立ち上がったのである。ダブルキャスト、少人数による一幕上演、プロジェクションマッピング、日本語アクセントに合わせたJポップの音楽と、家族の在

り方と自然との共生を問い直しつつ希望を語る劇の企画が今後増えてきそうな気配である。そのようなショウ的な演劇は、比較的小さな空間で観劇したいと考えるのは筆者だけではないだろう。

(服部 記)

- (3) 『Q : A Night At The Kabuki』 (NODA・MAP 第25回公演 野田秀樹脚本・演出 Queen 音楽)
新歌舞伎座 10/10(月)

野田秀樹作・演出『Q : A Night At The Kabuki』を大阪新歌舞伎座で見た。2019年に初演され読売演劇大賞・最優秀作品賞を受賞した作品の再演である。イギリスと台湾での海外公演も含めて、本年7月末からの10月末までの再演に初演時の俳優全員が揃って出演しているという。チームワークの良さが作品のテンポ感にも表れ、装置や小道具と連動した役者のキレのある動きは背景に流れる音楽と見事に合っていた。

この作品は英国のロックバンド、クイーン (QUEEN) 側からのオファーによって、名盤『オペラ座の夜 (A Night At The Opera)』の全曲を用い、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』 (Romeo and Juliet) を平安時代の設定にして書き換えたものである。アルバムには「ボヘミアン・ラプソディ (Bohemian Rhapsody)」(フレディ・マーキュリー作詞・作曲) に代表されるジャンルを横断しつつ重層的な読みを誘う曲やその他多様なテーマを扱った楽曲が盛り込まれている。一般にオペラ劇場では恋愛や友情、憎しみや殺人事件など様々な人生ドラマが繰広げられる。アルバムタイトルの“The Opera”は“The Kabuki”に置き換えられ、複雑に絡み合った日本を舞台にしたストーリーが展開される。「歌舞伎」の語源は「傾く」から由来すると言われているが、それは権力や秩序にたいする反抗的な姿勢を意味した。さらに歌舞伎には義経千本桜の「鮓屋」に見られるようにいくつかの世界を飛び越える物語がある。ストーリーが複雑に絡み合い過去と現在が交錯する野田 Map の演劇世界はその意味で歌舞伎的で、クイーンのアルバムの世界と通底している。

野田の作品にしては、比較的わかりやすい構造を持った芝居である。生き延びて滑野^{すべりの}送りになった「それからの^{ろうみお}郷壬生」(上川隆也)の白い手紙を、生き延びて尼僧^{じゅりえ}となった「それからの愁里愛」(松たか子)に、平凡太郎(竹中直人)が30年後に手渡す場面から始まり、じっと見つめる場面で終わる。この手紙は劇世界の外枠となり、白い舞台空間で演じられる過去の物語がそこに認められる内容となる。一種の劇中劇形式が、恋人たちによる時空を飛翔する過去の荒唐無稽な語りなおしと記憶の再現とを可能にしている。

『ロミオとジュリエット』はベローナの町で長らく争ってきた名家の娘と息子が恋に落ち、死ぬことによって両家の和解が成立する話である。シェイクスピアにおいて最初に登場する序詞役は、二人を「不運な星のもとに生まれた恋人たち」と呼び、結末を説明してしまう。それにより作品のハイライトは恋そのものよりも、両家の不和や手紙の遅延などの運命にあることになる。上演パンフレットに掲載された『そんなことしている場合じゃないぞ!』と題された文章の中で野田は、二人の愛について「強靱な真実の愛なのだろうか。もしもそのロミオとジュリエットの『愛』でさえも、そんなこ

としての場合じゃない『運命』に追い込まれた時はどうなるのだろう。」と述べている。また彼は戯曲『透明人間の蒸気』のト書きで「『ロミオとジュリエットが』悲劇で終わったのは、もう昔のことだ。」と書かれてある日の丸（127頁）を小道具として登場させている。『Q』は現代において『ロミオとジュリエット』の悲劇が成立するとすればどのような形において可能なのかを、探る試みとなっている。

第一幕では「それからの愁里愛」と手紙の中だけで生きている「それからの瑯壬生」が、「源の愁里愛」（広瀬すず）と「平の瑯壬生」（志尊淳）の演じる原作に沿った過去の場面に登場する。そこで過去の出来事が反すうされ、運命との抜き差しならぬ関係が4人の恋人たちによって映画のフラッシュバックのように可視化されている。第一幕は「予告篇」とされているが、コメントやフリーズなどの連続で戯画的である。しかし舞台上空を飛ぶ白い紙飛行機や舞台上に広げられた大きな白い布は美しく詩的で、位相の変化や登場人物の交代の見事なきっかけとなっていた。

「予告篇」に続く「本篇」としての第二幕は、「それからの愁里愛」と「それからの瑯壬生」が、ともに自分のみが生き残ったと信じて名を捨て秘密裏に生きていく後日談である。そこでは「瑯壬生の面影」（志尊淳）と「愁里愛の面影」（広瀬すず）が背後霊のように出没する。第一幕の最後で愁里愛は「（運命を）超えることはできた。けれどももう一つの運命に巻き込まれただけ」（114頁）と語るが、もう一つの運命とは「戦争」をさしている。この台詞は第二幕でも繰り返され、二人の運命は形を変えて反復される。しかし、「戦争が終わった日に戦争は終わらない。」（114頁）つまり、終わりが引き延ばされることになる。

第二幕では源氏がかつてのように名乗りを上げて戦ってこない。無名兵士や「名をス（捨）テロリスト」が集団でしかけてきて、「それからの瑯壬生」は無名兵士を射殺しそうになる。二人の面影が悲劇の繰り返しを避けようと阻止するが無駄に終わり、一幕で義仲を刺し殺した時と同様に楽曲「ボヘミアン・ラブソディ」が流れ、物語に歌詞が重なってくる。「これは現実／それともただの幻／地滑りに巻き込まれたみたいに／現実から逃れられない／……／ママ俺は人を殺した」。^注 失明した彼は野戦病院に送られ尼僧の愁里愛と再会し、出会いの場面の再演となるが引き離され、滑野に送られる。そして1000年の時を飛び越えて、第2次大戦後シベリヤに抑留された無名の人々に重ねられるのである。酷寒の地での乏しい食糧と過酷な労働を伝える手紙は愁里愛には届かない。楽曲「マイ・ベスト・フレンド（You're My Best Friend）」が流れるなか、皮肉にも仲間の一人生きるために瑯壬生の存在を敵方の源氏に漏らす、密告は奏功しない。名が意味を失っているからだが、帰国の乗船許可名簿には瑯壬生の名も偽名も記されていない。嘆く瑯壬生に凡太郎は言う。

心の中で覚えた言葉までは検閲できない。この三日の間に、君が書きたい手紙を、その言葉が僕が記憶する。そして、都に帰還した日、まっさきに君の思いのたけを届けたい人の元へ行く。そして君の手紙を語ってみせる。（136頁）

しかし凡太郎は「私はもはや、あなたを愛していない。」（139頁）で始まる手紙を申し訳ない気持

ちで30年間伝えることができなかったのだ。30年後、手紙を凡太郎が語り始めると声が次第に白い手紙を手にした愁里愛の声に代わっていく。

憐れんだ瞳で、無名戦士と呼ばないでください。もう二度と私に「名前をお捨てになって」などとおっしゃらないでください。私には名前があった。瑯壬生という名前があった。一人の名前のある人間として、ここで死なせてください。瑯壬生より、愁里愛へ。渾身の「愛」をこめて (140頁)

愁里愛が紙飛行機を飛ばすと、滑野から瑯壬生がそれを追って帰ってくる。面影役の二人も現れて消えていく。劇中で一番多く使われている楽曲の「ラブ・オブ・マイ・ライフ (Love Of My Life)」が、最後に流れる。愛しい人への呼びかけで始まるその歌詞の第3連は、「この騒ぎが終わり / 過去の出来事になったとき / お前はきっと忘れてしまうだろう / 年老いたとき / 俺はお前の傍にいたい / 今も昔も 俺が心から愛していることを / お前に覚えていて欲しいから」となっている。いわゆるジュークボックスミュージカルのように歌が物語のテーマを浮かび上がらせ、瑯壬生の愁里愛に対する愛が記憶の中に留まることを暗示している。アートクリティック11月例会において「この芝居は野田秀樹のクイーンにたいするオマージュである」(伊藤)と指摘されたが、上演によってクイーンの、特にフレディの、孤高の存在は人々の記憶にさらに留り続けるのであろう。

愁里愛は30年後に想像の世界で瑯壬生との再会を果たし、愛の言葉を受け取った。瑯壬生は無名戦士として葬られはしたが、愁里愛の見つめる白い手紙のなかで、名を残して生きている。瑯壬生と愁里愛の恋が運命を乗り越えることができたとすれば、恋人一人につき二人の役者を配した語りの工夫に拠ると考えられる。

野田は2019年版『Q: A Night At The Kabuki』公演パンフレットで「大量の人間が、ひとくくりで、同じ『運命』を背負わされるとき、そこでは、一人一人の『人生』が失われている。」と述べている。劇中の無名兵士、匿名、テロリストや名前などに関する多くの言葉遊びは、一人一人の名を粗末にする社会にたいする痛烈な皮肉となっている。恋のために「名を捨てます」と言うことは、個を否定し存在を消し去ることにつながる。野田はそれに抵抗し記憶を呼び戻す装置としての演劇の可能性に賭けているように思われる。

注：楽曲の歌詞の訳はクイーン『オペラ座の夜 リミテッド エディション』ユニバーサル・ミュージック、2011年による

文献：野田秀樹『Q/フェイクスピア』新潮社、2022年。

野田秀樹「透明人間の湯気」野田秀樹『キル』所収。新潮社、1995

(服部 記)

(4) 『住所まちがい』(ルイージ・ルナーリ作、白井晃上演台本・演出)

穂の国とよはし芸術劇場 PLAT 主ホール 10/13(木)

今春世田谷パブリックシアターの芸術監督になった白井晃による上演台本・演出『住所まちがい』(ルイージ・ルナーリ作)をとよはし芸術劇場プラットで観た。セリフの多い一幕ものの室内劇である。登場人物は会社経営者(仲村トオル)、田中哲司(大学教授)、渡辺いっけい(元刑事)と朝海ひかる(掃除婦)の計4人で、男性3人の劇中の役名は芸名のままである。1990年に初演され、それ以降20数か国語に翻訳・上演されているが、日本では今回が初演。この作品に関して日本で得られる情報は乏しく、本稿における説明及び引用は上演パンフレットに拠る。

イタリア人劇作家ルイージ・ルナーリ(Luigi Lunari)はジョルジュ・ストレーレルとともに長くミラノ・ピッコロ座の座付き作家であった。ピッコロ座と言えば2009年ゴールドーニ作『二人の主人を一度に持つ』が世田谷パブリックシアターで上演されたとき、筆者はアルレッキーノが舞台上を走り回るコンメディア・デラルツェの伝統の舞台を初めて見て感激したことを覚えている。今回上演された作品について演出の白井によれば、伝統的な手法のストックキャラクター(定番の登場人物)を現代風に甦らせて(2頁)いるが、ルナーリは「作家による演出上の諸注意」のなかで「それは忘れてもかまいません」(5頁)と述べている。さらに彼は台本の扉に以下のような文章を載せているという。「作家はこう忠告する。言語であろうと、翻訳されたものであろうと、台本の10分の9以上は作り込もうとしてはいけないし、作り込まれてはいけない。残りの部分は、演出家と俳優たち、もしくは演出家が俳優たちの裁量に任せるべきだ。」(2頁)

作家のこのような忠告は逆にこの作品が豊かな文化的伝統のなかで書かれているために、取り立てて意識的になる必要がないということだろう。上演に際して一部を裁量に委ねることはカンパニーの独自性や即興演技を認めることであり、そのような態度がイタリアの喜劇の伝統を守り、広めることにつながったのではないだろうか。

物語は会社経営者の仲村が客席中央の階段を駆け下り、第四の壁にあると思しきドアをノックして白い調度の瀟洒なフラットに入るところから始まる。そこには誰もいない。仲村は女性との密会にそこを使う予定であったので、彼女が来ていないことに対し苛立ちを隠せない。その後2人の男がそれぞれ左右の違うドアから部屋に入ってくる。大学教授は著書のゲラの受け取りに、刑事は秘密の取引のためである。鉢合わせた3人は、当初自分以外の人が住所を間違えていると思っていたが、次第にその部屋の3つのドアが異なる住所を持っていることがわかってくる。このとき大気汚染警報が鳴り響き、彼らは朝まで部屋に閉じ込められ一晩をそこで過ごすことになる。原題は“Tre sull'altalena”(英題“Three on the Seesaw”)「シーソーの上の3人」の意で、閉じ込められた3人が組んだり敵対したりして丁々発止のやり取りを行い、形勢が変わっていく危うさや可笑しさを表している。

彼らを一晩閉じ込めることになった警報を仲村は最後の審判の知らせと慄き、自分がそれまで行ってきた会社経営における悪行などを大学教授の田中に告白する。田中は運命や自由意志の問題、生と死、大学や文法のアカデミズムにおける意義など様々な事柄をラディカルに、またキルケゴールやヴィ

トゲンシュタインなど哲学者の名前を出して論じる。講義を聴いているみたいだったが、話についていかなくても大丈夫なのだった。他の2人は全く理解しようとしていなかったからである。仲村がビールを飲みたいと語り部屋の冷蔵庫の扉を開けるとビールが、オレンジジュースを所望した渡辺の場合はオレンジジュースが出てくる。仲村は疑いをもち始め、この不思議な現象を敷衍しようとする。教授が熱いココアを所望すると、熱いココアが冷蔵庫に入っており、中村も客席も大いに沸く。教授は言葉で世界は完全に記述されるというヴィトゲンシュタインの態度を踏襲して「人はみたいものしか見ようとしなさい」というショウペンハウエルの言葉を引用し説明する。経営者は閉じ込められた場所に対して「現世でないのでは」と考え始めているが、教授にとって議論はお手の物で絶対には引かない。目に見える物のみを信じる刑事は、この種の問題には全くの無関心で、軍事行動を例に挙げ次のように言う。「物や言葉の意味に二重性などあるわけがない。もしそうだとしたら、回れ右の号令を下したときに迷ってしまうではないか。」3人の意見はそれぞれの属する世間にとっては常識であり、それなりの説得力を持って饒舌に語られる。これが伝統的なストックキャラクターを現代に蘇らせているということなのであろう。熱いココアが冷蔵庫から出てきたことに対する三人三様の反応はそのまま演劇世界における虚構に対する観客の反応、苛立ち拒否するか、説明を試みるか、受け入れるかである。観客は舞台上の3人の自然な演技を観て笑い感心して、私たち自身の反応の投影を観ているとすれば、私たちは自分自身を笑っているのである。

2018年に新国立劇場で観たサルトルの『出口なし』(1943年)もよく似た設定であるが、雰囲気はかなり異なる。サルトルでは窓も鏡もない地獄部屋に案内された男女3人が、それぞれ他人の存在を鏡にして自分自身を映し出し、凄惨な過去や自慢話を語りながら、手を組む相手を変えて口論する。その様子はアイロニーに満ちた出口のない状態そのもので、観劇していて疲れたことを記憶している。初演当時の閉塞的なフランスの国内事情を反映していたのだろう。

『住所まちがい』の3人にはノンシャランなところが見られた。ポッカチオの『デカメロン』におけるように順に話をして一夜を過ごそうということになり、まず渡辺がタイにいた祖父の帰郷について語る。主筋と全く関係のない彼の話は、講談の語り芸のようで活舌と熱演で客席を大いに沸かせた。アフタートークによれば、彼は豊橋に隣接する豊川の出身だそうで、平日の午後公演であったが同級生が多く観劇していたらしい。客席の盛り上がりにも熱演で答えたということだろう。サルトルの『出口なし』が人間の存在の在り方や生き様を問う作品であったのと異なり、『住所間違い』は娯楽作品として大いに楽しむことができた。朝になり掃除人(朝海ひかる)が唐突床下から現れる。この登場の仕方をルナーリはわざわざ指定しているそうである。幸いにして豊橋プラットの舞台には奈落があり床下からの入場が可能であった。上方から神が下りてくるデウスエクスマキナのパロディであろうが、訛った言葉を話すこの掃除人は、3人の男たちに掃除をさせている間に真っ白なワンピース姿の美しい女性に変身し、あっけにとられた3人と観客に何も説明せず再び床下へ退場する。謎の女性の見事な大変身は劇中に驚きと華やぎをもたらしたが、その訛についてもそもそも女性の登場についても不明で終わった。

その後警報が解除されると、彼らは挨拶をかわし、それぞれ入って来たドアから退場して家路につ

く。しかし、電話が繋がらないなどと帰宅できずに彼らが戻ってきたところで芝居は終わる。実際に起こりうるような間違いを設定し、現実と虚構のバランスを取りながら決定的な状況や意味を不明にしたままで終わるお洒落で知的なダークコメディであった。その意味で『住所まちがい』という日本語タイトルよりも原題の方が作品の雰囲気を与えている。俳優たちの丁々発止のやり取りは彼らが素に見えるほどこなれていて、日本ではあまり見られない類の面白さがあった。

(服部 記)

(5) 『ペール・ギュント』(SPAC イブセン作 宮城聡演出 棚川寛子音楽)

静岡県立芸術劇場 10/30(日)

「スパック祝祭音楽劇ノ原点！」と銘打たれたスパック公演『ペール・ギュント』を静岡芸術劇場で観た。イブセンのこの作品は貧しい村の若者ペールが常に「おのれ自身」であろうと世界中を旅する冒険物語である。しかし彼は、自己本位で常に労働や苦しみを回避して女性、権力、お金、名誉などあらゆる欲望を満たすために暴れまわる。地主の娘の結婚式の日には花嫁を奪って逃げることから始まり、トルロ国王の娘と結婚して国王になろうとするがやめること、奴隷貿易で儲けた金でヨーロッパ列強国と渡り合うこと、予言者に成りすますこと、好きになった女性に馬と宝石を奪われ捨てられてしまうこと、帰国の途上で船が難破し一人生き延びることなど、本作品の冒険は民話/神話から国際政治の世界に至るまで時空間を超えて広がっている。自分とは何か、どう生きるべきか、という大きな問題を冒険の成功と失敗を通して投げかけている原作は、実際に演じるというより読むための劇詩であった。

舞台化するにあたって、演出の宮城は公演リーフレットの「演出ノート」で、アイデンティティを扱った本作品が明治維新のころに書かれていることから、「今回の上演では、一個人のアイデンティティではなく、『日本』という国のアイデンティティに読み替えてみました。」と述べている。明治になって日本は欧米に倣って大日本帝国の議会制度や憲法などを急ごしらえで整え、軍隊を組織して富国強兵を掲げ、文化を取り入れ列強国に追いつき並ぼうと試みた。その日本の姿は言われてみればペールのそれと重なってみえる。宮城はペールの歩みをプロセニウムアーチの舞台上で再現するため、エピソードを削り、サイコロを振って出た数だけ進む双六ゲームの進行になぞらえた。

舞台上中央にはところどころに丸い穴の開いた大きな双六盤が傾斜をつけて設置され、盤上で各エピソードが演じられた。また舞台背面にも双六盤が設置され、カラフルなゲーム空間の中で登場人物はその穴から小気味良く出てきて演じ、退場ではゲームから脱落するようにストーンと穴に消えた。冒険は双六ゲーム内の出来事であるので、ゴールは定められている一方で、時空間の一足飛びなど現実ではあり得ないことも表象可能である。

野武士の恰好をしたペール役の武士守正が鍛え上げられた身体で舞台上を駆け巡り、乱暴で傍若無人だがどこか憎めないペールを好演した。また他の役者たちは衣装や身振り、話し方を替えて複数の役を演じ、さらにパーカッションによる劇音楽を演奏して多才ぶりを発揮した。短い場面をスピーディ

につないでいく展開は痛快で、冗長にはならなかった。

ペールは成功と失敗を繰り返し、海で助けを求める者を見捨てて、「焼け野原」となった荒れ地に最後に戻ってくる。このとき双六盤は底板が一部抜け、骨組みも見えてぼろぼろになっている。「焼け野原」の場面設定は、上演パンフレットいわく、「日本が昭和に経験した太平洋戦争の光景を描いている。」ここに登場する「ボタン作り」はペールが「いつもおのれ自身」でいたことはなかったとして、鍋の中で他の魂と一緒に溶かすという。彼は道で出会ったトロルの老国王に、「いつもおのれ自身であったこと」の証明を頼むが、王はペールが「おのれ自身に満足であった為に金もため地位も得た」と拒否する。旅の途上で騙し騙され、悪にも善にも徹することなく中途半端なペールは、極端なご都合主義で変な話し方をするトロルの国王と比べれば、どこにでもいる大人で、背伸びして精一杯生きていただけに見えた。

ペールは初恋の人ソルヴェイに再会するとそれまでの不在を詫び、自分は普通の人ではなく罪深いことを証明してもらおうとする。彼女は夢の中で彼を見てきたから寂しくなかったと彼を許して母親として振舞い、さらに「父親は」と観客席の方を向き直し、観客たちを指さすのである。彼女はペールが私たちの子供であることを暗示するのみである。

劇中でペールは明治維新以降の日本と重ねられてきた。近代国家の仲間入りをするために国のあるべき姿を求め、他国との戦争を繰り返し、その後破滅直前までに至った日本である。ペールのおのれ自身を求める双六の冒険は、世界の大国になることを求める「わかりやすい物語」^(注)であり、私たちはその舞台表象である「愛し愛され旅する世界！」(公演チラシ)を自分とは無関係のものとして心躍らせ楽しんできた。ソルヴェイはそのような観客に、近代日本の失敗の責任の一端は私たちにあったと冷や水を浴びせたのである。

ずっとペールを見守っていたというソルヴェイは、舞台上で双六をスタートさせた少年と重なり、ゲームは振出しに戻った感がある。ソルヴェイは何者なのかを考えつつ、次の双六ゲームの行方を方向づけるのは劇場を後にした私たち観客の責任であろう。

棚川寛子作曲の舞台音楽は役者たちによるパーカッション演奏で、身体表現とサウンドが一体化して素晴らしいもののメロディに欠け、少し単調に感じられた。ソルヴェイがわずかにグreek作曲『ペール・ギュント組曲』内の「ソルヴェイの歌」を口ずさんだ。彼女は他の登場人物とは異なる他者として表象されている。細部にまで工夫が凝らされており、大いに楽しんだが、考えさせられもした公演であった。

(注) 奥泉光・加藤陽子『この国の戦争』(河出新書、2022)で加藤は「時代を刻印するような『キャッチフレーズ』を持つ物語がある」(15頁)といい、また「幕末から昭和戦前期にかけて、国民の対外的危機意識が先鋭化、政治化するような時期には、このような『わかりやすい物語』が求められる。」(279頁)と述べている。

(服部 記)