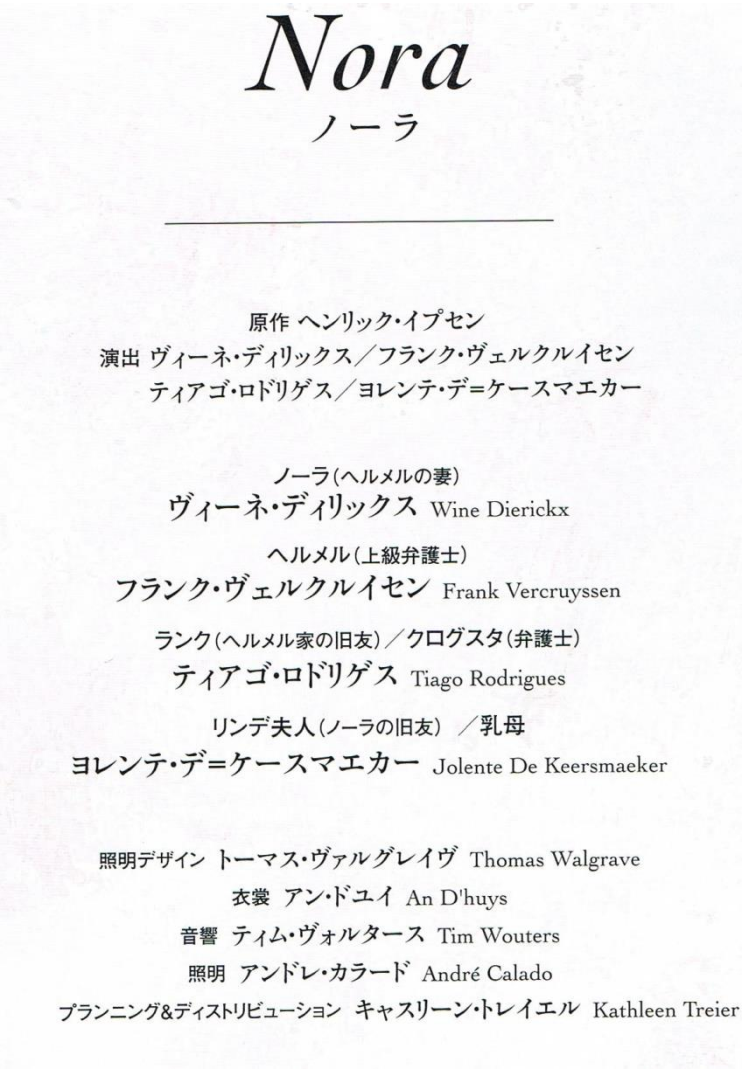
現代イプセン演劇祭　総括

2013 年 11 月 27 日～12 月 15 日
会場：あうるすぽっと、梅若能楽学院会館、シアターX

　東京における国際的なイプセン演劇祭は、今回が、２０１０年につづく第２回目である。期せずして、『人形の家』特集となった。各舞台について、個人的になるが、感想を述べて、芸術監督としての総括としたい。ご意見、ご異論などをお寄せいただければ幸いである。

毛利三彌

11/27 ＆ 28
tg STAN　ベルギー　*Nora,* あうるすぽっと
上演時間　約２時間、休憩なし



Nora
ノーラ

原作 ヘンリック・イプセン
演出 ヴィーネ・ディリックス／フランク・ヴェルクルイセン
ティアゴ・ロドリゲス／ヨレンテ・デ=ケースマエカー

ノーラ（ヘルメルの妻）
ヴィーネ・ディリックス Wine Dierickx
ヘルメル（上級弁護士）
フランク・ヴェルクルイセン Frank Vercruyssen
ランク（ヘルメル家の旧友）／クログスタ（弁護士）
ティアゴ・ロドリゲス Tiago Rodrigues
リンデ夫人（ノーラの旧友）／乳母
ヨレンテ・デ=ケースマエカー Jolente De Keersmaeker

照明デザイン トーマス・ヴァルグレイヴ Thomas Walgrave
衣裳 アン・ドユイ An D'huys
音響 ティム・ヴォルタース Tim Wouters
照明 アンドレ・カラード André Calado
プランニング&ディストリビューション キャスリーン・トレイエル Kathleen Treier

開幕 10 分前から客入れ。ノーラ役の女優ヴィーネ・ディリックスが客席に降りてきて、あちこちの客に話しかける。とりとめない質問だが、英語で訊ねるから、訊ねられた方はすぐには答えられない。近くに通訳をしてくれる客をさがし、たまたま英語の堪能な女性をみつけて、彼女と一緒の客席をまわる。（この通訳があまりにうまいので、前もって専門の通訳に席に座っていてもらったことを、大方の客は推測できたのではないか。）ともあれ、女優は陽気にはしゃぎまわって、食べ物のことや自分が買った靴のことやを話し、客席をなごませる。舞台上には、はじめから、男優二人ともうひとり女優がいて、そのうち、いきなり、男優の一人が、客席を歩いている女優に向かって、「ノーラ、また無駄遣いして、たくさんの買い物をしてきたな」と問いかけ、女優はノーラとなって、「ちょっとくらいいいでしょ」と応じる。彼女は、舞台にのぼって行き、かくして『人形の家』の劇が始まる。しかし、照明が変わるわけでもない。客席は、後半の、原作の第２幕になって、ようやく暗くなる。

登場するのは、男優二人女優二人の合計四人。それで、すべての登場人物（子どもは省略）を分け持って演じる。しかし、男優の一人はヘルメル専門で、他の男優がクロッグスタとランクを兼ねる。彼は冒頭の使いの者と女中のせりふも言う。もとから舞台上にいた女優はリンデ役。乳母にもなる。いずれも、出番のないときは、舞台の外側に立ち、適宜、舞台中央の、一応敷物で仕切られているが、ほとんど素の部屋に出入りして演じる。衣裳は普段着のままだが、上着を脱いだり着たり、簡単な布をもったりして、別の役になったことを示す。奥に細かな小道具が雑然とおいてあり、そこに小さなクリスマスツリーもある。あとで、ツリーにノーラが触るところはあるが、舞台前面に出してくることはなく、飾りつけもしない。

演じ方は，ごく日常的なせりふ回しと動作。話し方は、日常会話がそうであるように、ひとつ単語を繰り返したり、間違っても、何でもなく言い直す。まったく自由なしゃべり方である。劇中でノーラがマカロンを食べるところでは、マカロンの入った箱を奥の小道具置き場から持ってきて、自分やランク、リンデに食べさせてあと、客席に降りてきて客にもすすめる。公演の 2 日目には、この箱の中にマカロンが入っていなくて、ランク役の俳優が、奥にとりに行き、別の菓子をもってきて続行させた。その間、やや時間がかかったが、ノーラは客に何かと話しかける。平然としているから、何の違和感もない。もしかしたら、これはすべて演出かとさえ思わせた。こういうことが、日ごろのおしゃべりの延長という印象を与え、いわばベルギー版青年団（静かな、というより、むしろ賑やかな劇だが）とも言うべき舞台である。動作は、その真似をするだけで、小道具は、必要なときにとりに行って使うとかは、関矢幸雄がやっていた素劇方式とも言えるし、あるいは、稽古風景を擬しているとも言える。せりふは原作に忠実な訳ではもちろんないが、劇の筋を変えているわけではない。この劇団が、ヨーロッパで評判だというのは、おそらく、この日常的方法が、最初の頃の青年団のように新鮮に感じられているのではないか。

この点で、一種のアイデア勝ちと言うべき舞台である。『人形の家』の解釈としては何ら新しいものはないし、上演様式も、特に前衛的というわけではない。むしろ至ってオーソドックスな『人形の家』である。したがって、この舞台から、イプセン作品の見方について、あるいは、それを契機とした上演の仕方に、特に衝撃を受けることはない。そもそも彼らがそういうことを意図したとも見えないが、一つだけ、原作と大きく違った印象を与えるのは、ノーラのダンスの稽古である。彼女はポップダンス風の動きで、ちょっと長すぎるくらいに延々と踊り、床に寝て激しく体を回転させたりもする。しかし、何のためか、どういう意味をもたせようとしたのか、これも不明である。これらの点で、この舞台に、現代のイプセン劇として高い評価を与えることはできないが、近代古典劇をこのように身近な感じを与える話にできるということ、それが、よくあるように、言葉遣いを卑俗にすることによってではなく、あくまである一定の品格を保ちながらのことであるところに、われわれのイプセン上演にとっても、ひとつの示唆を与えるものと言えるだろう。日本でも、このような演出でイプセンをやってみるのも、また一興だと思わせた。演出は、出演者 4 人全員で行ったらしい。互いに検討しながら決めていったという。つまり集団創作である。実際にはどのように作っていったのかは分からないが、上に述べた日常性も、この集団討議の成果かも知れない。しかしそれが、全体にひとつの筋が通っていると感じさせなくなった理由であろうし、『人形の家』で何を表現したかったのか、ほとんど不明となる原因でもあるだろう。

ところが、おそらく彼らの予想、あるいは意図に反してのことだろうが、2 組の男女のペアに、ある明確な共通点が浮き彫りにされてきて、なるほど、原作の『人形の家』をそのように読むことも可能かもしれないし、それは今日的な面白い視点となり得るだろうと思わせるところがあった。それはこういうことである。ノーラとトルヴァル、リンデとクロッグスタのいずれのペアでも、始めから終わりまで、相手に自分の考えを主張し、自己の考えの正しさに寸分の疑いもさしはさまないのは、女の方だということ。これに対し男の方は、はじめこそ一見、抑圧的とみられる態度をとるが、やがて、自分に自信のないことを露呈し、最後には、はっきりと女の言い分に屈してしまう。実のところ、リンデ夫人の独善性は、原作でも明確に示されている。彼女は、客観的に見て、ノーラの家庭を崩壊させた元凶であるし（彼女が、手紙を取り戻すというクロッグスタを押しとどめ、あの夫婦は真実を土台にすべきだと、『野がも』のグレーゲルスまがいのことを言い、まさに、グレーゲルス同様に、救うべき家庭を、逆に崩壊させる）、クロッグスタに対しても、彼の職を奪った形になったことを、あなたのためだと言って正当化し、彼女の意図を疑った彼を、じっと見つめて説得してしまう。原作では、クロッグスタは、「君の目を見れば、本当だとわかる」と、一瞬にして、疑いを払って彼女を受け入れるのだが、tg Stan の舞台では、もっとあからさまに、リンデはクロッグスタを色仕掛けで納得させる。もちろん抽象的な動きだが、彼女の誘い方は、さかりのついた猫のような仕草で顔をすり寄せ、クロッグスタは、一も二もなく応じてしまう。二人の動作は、明白にセックスしていることを示す。終

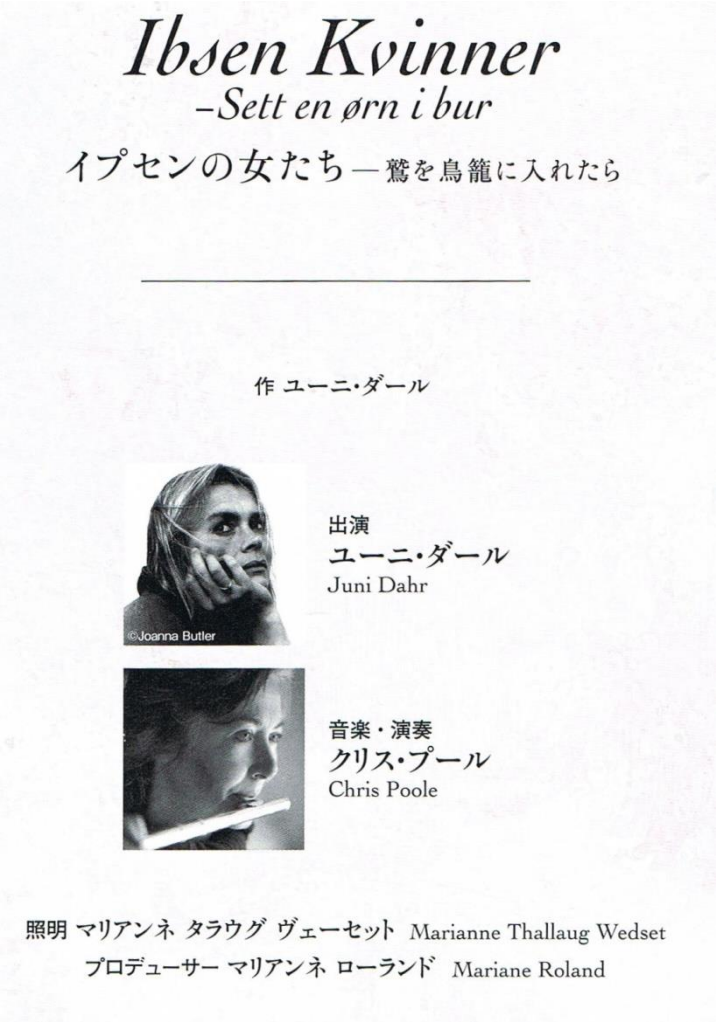
わると、クロッグスタは、なんと幸せかと叫び、もちろん、リンデの方も、十分に満足している。他人の留守に入り込んで逢引する設定は、イプセンの苦しまぎれの作り方だが、そこでセックスまでするのは、いかにも不自然だろう。だが、全体が稽古場のような素劇方式で、環境のリアリズムに欠けているために、不快感を与えるものとはならないし、設定の不合理に気づかせないところもある。うまい計算である。

他方のノーラとトルヴァルの組については、これまで、ノーラの方が一貫して自己主張が強いという読みをする批評は稀だったと思う。だが考えてみれば、冒頭からノーラは、家の諸々を彼女の好みで切り盛りしていることを、はっきり示している。夫のための借金の正しさも、つゆ疑っていない。偽の署名をしたことは、あの状況では当然であると、なんら疾しさを感じてもいない。むしろ、そうやって密かに夫の命を救ったのであり、それを自己正当化の最大の根拠としている。クロッグスタの解雇をとりやめるよう夫に嘆願する場合でも、自分の理由づけに自信をもち、もしトルヴァルがすべてを知ったら、どのような態度をとるかを確信して、その対処方法に一点の疑いも抱かない。たしかに彼女は、夫から金を恵んでもらう立場にある。だがそれさえ、彼女は自分の思い通りに、夫の財布から必要な額を引き出す才覚をもっている。もっていることに自信をもってもいる。この自己確信が、肝心なときに夫に裏切られるが、そのことに対するノーラの反応でも、反応自体に逡巡することはない。彼女は、自分たちの結婚は正しいものではなかった、自分の考えは間違っていたというが、過去には、それを間違っていたと思ってはいなかったし、それを否定する今の思いも、またもや間違ってはいないと確信している。突然に自分が到達した、まったく新しい考えについて、そうではないだろうか、と問いかけているのではないのである。誤解のないように言えば、このようにノーラをみることは、私の解釈とは異なる。ノーラはリンデ夫人とは違う。彼女の最後の夫との対話は、ヒステリックな自己主張ではなく、ためらいがちな自己探索であると私は考えている。彼女は次第に、家を出るという手段の必要性に気づく。社会と私のどちらが正しいか知らなければならない。だが、tg Stan の舞台では、ノーラはほとんどリンデと同じ自己正当派に属するように見え、ノーラは、最後の対話場面で、決然と自分の考えを述べてヘルメルを糾弾する。このような作品解釈は可能だし、すでにヴァイガンドの『現代のイプセン』(Hermann Weigand, *The Modern Ibsen*, 1925）が、ノーラの独善性を示唆していた。しかし、『人形の家』にこのような女と男の対比構図を明確に読み取ることは、私の知るかぎり、ヴァイガンドも含め、これまでなかった。たしかにトルヴァルの方も、クロッグスタとは逆の結果ではあるが、最後にはノーラの主張を受け入れ、彼女に家出をやめるよう哀願する。表面的には逆に見えても、その実、強い女と物わかりのよすぎる男。これは、現在の先進社会の豊かな家庭の基本形ではないか。なんといっても、ノーラは家を出ていくだけの余裕のある夫婦である。そして、その余裕のために、おそらく崩壊する。これが、家族社会学でいう、「人形の家」症候群の実像かもしれない。

繰り返すが、この見方は、あくまで tg Stan の意図しなかったことであろう。ノーラ役の

ヴィーネに、この見方を話したら、まったく考えてもいないという反応だった。しかし、この舞台が、私の解釈とは異なるとはいえ、『人形の家』について、ひとりの新しい読み方を示唆してくれたことは事実であり、その点では、大いに意味のある舞台であった。

11/30 & 12/1
Juni Dahr, ノルウェー, ***Ibsen kvinner,*** あうるすぽっと
上演時間　約１時間



第一に、題名の *Ibsen kvinner* は、「イプセンの女たち」より「イプセン女たち」とするのが正しいようである。原題の *Ibsen* は所有格となっていない。つまり、イプセン劇の中の女性人物ということではなく、イプセン独特の女ということ。京女とか秋田美人というような、その典型としての女ということである。日本語で「イプセン女」は何とも変に響くから「イプセンの女たち」としたが、ノルウェー語でも Ibsen kvinner は、奇異な感じを

与える言葉だという。しかしユーニ・ダール Juni Dahr は、あえてそういう題名にし、イプセン女の典型 6 人、ヒルデ（『棟梁ソルネス』）、ヘッダ（『ヘッダ・ガブラー』）、アルヴィング夫人（『ゆうれい』）、ノーラ（『人形の家』）、エリーダ（『海の夫人』）、ヨルディス（『ヘルゲランの勇士たち』）を選んで、それらを順に演じることで一人芝居に仕立てたわけである。だが、単に抜粋せりふを並べて演じるのではない。それぞれのイプセン女の合間に、ユーニ自身の言葉を挟んで、6 人のメドレーもスムーズに進行させる。ユーニの言葉は的確で、彼女のイプセン観もしくはイプセン感を明白に感じとらせた。冒頭で、現実の「イプセン女」だったといってよいエレオノーラ・ドゥーゼの、成功しなかったイプセン訪問の逸話を話し、そこから、最初の人物ヒルデに滑らかに入り込んで行く。見事な出だしであった。

装置は、舞台背景に大きな薄いカーテンが下がっているだけ。それは真ん中で分かれていて、間からユーニは登場してくる。前面には、幕から三角に伸びる敷物があり、基本的にその上で演技する。マリアンネ・ヴェーセットの照明は、ときにカーテンを照らすが、その単純かつ効果的なデザインに感心する。音楽も、フルート一本で、見事に雰囲気を出していた。

ユーニは、今年 60 歳になるとはとても思えない、柔軟な身のこなしとエレガントな振る舞いで、同時に、円熟といってよい自由で深みのある演技を見せる。何の衒いもない。近代演技の正当かつ最良のものである。しかも、かつてのノルウェーでみられた、動きより心理中心の、日本でも同様だが、そういう悪しき感情表現ではなく、人物に単刀直入に入り込む。明晰な言葉と緩急自在のリズム、テンポによって人物像を見事に浮き出させる、その技術は完璧である。日本の新劇女優必見の舞台であった。それは、この舞台を見たものの多くの首肯するところであった。

こういう情熱のこもった、しかしまったくべたつくことのない、その意味では乾いた合理的な演技を、なぜ日本の新劇は、求めてこなかったのかと思う。歌舞伎でも、声を第一とする伝統があるが、古典劇の発声は自然ではない。声は、歌うときがそうであるように、さまざまの音程を出しても、それらすべては自分の自然な声であり得る。さまざまの高低の声、言い回しを自在に駆使する技術なくしては、人物の内面形成もあり得ない。これは、スタニスラフスキーを土台としていると言っていたユーニ・ダールの基本姿勢だと思われる。少女のヒルデにも、中年のアルヴィング夫人にも、中流家庭のノーラも上流のヘッダも、衣裳をちょっと変えるだけで、一瞬にしてその女に変身する。有名な、吉右衛門と菊五郎の対極的な演技術のうち、役に成り切ろう成り切ろうと努めたという吉右衛門の方が、近代西洋の演技方法に近いと思われていたのは、必ずしも正しくはなかったのではないか。

しかし、この見事な演技は、その技術に作品理解の内的な裏打ちがあるから成り立つ。その解釈に異論のあるものがいるとしても、ユーニがイプセン劇について自分の理解を明確にもち、それを深めていることは明らかである。だから、彼女自身もそう言っていたが、以前に見たときより優れた舞台になっていた。彼女の理解が成熟しているからに違いない。

この内的裏打ちがなければ、技術は単なる技術で終わる。新劇俳優に欠けていたのは、むしろこのことかもしれない。むろん、ノルウェーの俳優が、新劇俳優よりイプセンをよりよく理解しているのは当然で、だから新劇俳優が劣るというのは、一種のいいがかりにすぎないと言われるかもしれない。だが、日本の作品なら、われわれの方がよく理解できるといえるのか。ノルウェー人俳優ならすべて、イプセン理解が深いともかぎらない。ユーニ・ダールは独自のイプセン理解力をもっている。言葉で云々する類の理解より、いわば感覚的な理解である。こうなると、やはり、彼女がノルウェー人であることを無視できなくなる。私の劇を知るには、ノルウェーを知る必要がある、とイプセンは言った。ノルウェーを知るにはイプセンを知る必要があるとユーニは言って、この一人芝居を始める。

このように、最大級の賛辞を捧げた上で、ユーニ・ダールの演技に、ひとつの保留をつけ加えることも、しておくべきだろう。それは、一人芝居でなければどうなるか、ということである。つまり、彼女がすべてを統べることのできる一人芝居の方法を、通常のイプセン劇においても貫くことができるかどうか。彼女の演技に匹敵する演技を、他のすべての俳優ができるとはかぎらない。そのとき、彼女の演技は変わらざるを得ないかどうか。それというのも、この一人芝居では、あまりにすべての点で、ユーニの意思統率が効いているようで、ほとんど隙のない舞台になっているからである。より大きな舞台でのイプセン劇を演じるとなると、このように彼女の意思を隅々まで浸透させることはできないのではないか。それでも、このような演技とその衝撃は可能だろうか。

ユーニ・ダールが、オスロの民俗博物館にある古い民家で、昔どおりの中流層の居間に客を入れて『人形の家』を上演したのを見たことがある。そのときは、この一人芝居のように、あっという間に劇に引き込まれたという記憶はない。そしてまた、ユーニの演技は、近代演劇を演じる際の最上質のものであることは間違いないが、しかし、今日のまったく新しいイプセン舞台とは無縁のところにあるとも言えるだろう。いわば良きリアリズム伝統の演技だということである。むろん、これは瑕ではない。先にも述べたように、日本の新劇俳優の範とすべきものである。だが、この保留もまた、どこか抑えられない気持ちとしてあることも否定できないのである。

12/4 & 5

Radu Stanca、ルーマニア、*NORA*、あうるすぽっと

上演時間　約１時間３０分　休憩なし

Adaptation by Anamaria Enescu and Radu-Alexandru Nica after Henrik Ibsen
構成 アナマリア・エネスク／ラドゥ・アレクサンドル・ニカ

ノーラ（ヘルメルの妻）
ディアナ・フフェザン
Diana Fufezan

クリスティーネ・リンデ夫人
（ノーラの旧友）
オフェリア・ポピィ
Ofelia Popii

トルヴァル・ヘルメル
（上級弁護士）
アドリアン・マティオク
Adrian Matioc

ドクトル・ランク
マリウス・トゥルデアヌ
Marius Turdeanu

ニルス・クログスタ（弁護士）
ポーリー・ヴェチェイ
Pali Vecsei

エンミ（ヘルメルの子供）
アレクシア・マリア・バチウ
Alexia Mara Baciu

美術　カルメンチッタ・ブロジュボイウ
Carmencita Brojboiu

衣裳　イオアナ・ポペスク　Ioana Popescu

振付　フロリン・フィエロイウ　Florin Fieroiu
フーゴ・ヴォルフ　Hugo Wolf

テクニカル・ディレクター
ダニエル・ゲオルギーツァ　Daniel Gheorghita

ステージ・ディレクター
シュテファン・ブクシャ　Stefan Bucsa

サウンド・テクニシャン
ボグダン・ロプチャン　Bogdan Ropcean

ライティング・テクニシャン　ミハイ・パラウ　Mihai Parau

舞台スタッフ　エミール・プレデスク　Emi Predescu

舞台スタッフ　イリエ・ニクアラ　Ilie Nicoara

舞台スタッフ　ゲオルギーツァ・ロサリム
Gheorghita Rosalim

プロンプター　サンダ・アナスタソフ　Sanda Anastasof

ツアー・コーディネーター
イオアナ・パシュティウ　Ioana Pastiu

芸術監督　コンスタンティン・キリアック
Constantin Chiriac

このルーマニア国立劇団は、以前にも来日しているから、それなりに知られているのだろう、客の入りはいちばんよかったし、一般の反応もよかったようである。若い演出家ラドゥ・アレクサンドル・ニカによる、非常に洗練された感じの、しかし、かなり大胆にアレンジされた『人形の家』であった。冒頭、客入りのときから、舞台上手に映像が映し出されるが、それは出演者および舞台関係者のインタヴューで、男女の問題、夫婦の問題、家庭の問題などについての質問と応答だが、『人形の家』の内容に直接かかわっているとはかぎらない。いささか月並みでとりとめない質問である。たとえば、愛と金のどちらを優先するか、とか、仕事と家庭はどうか、とか、パートナー以外に好きな人ができたらどうするか、とかいったようなこと。答えている人物のなかに出演者がいることや、どの役の俳優であるかなどは、この時点ではわれわれにはわからない。劇が始まってからも、舞台上では素のときとかなり違う印象なので、よく俳優を知っているものでなければ、インタ

ヴュー相手がだれかはわからないだろう。この舞台は 10 年くらい前に初演だったようで、映像はその後変わったようだし、あまり意味のあるものではないように思われた。

映像が映されている間にも、２，３の俳優が舞台を歩いたり、３方囲む壁（両脇の壁は奥に向かって少し斜めに狭まっており、天井付きで、奥にドアが３つ。そこから出入りする。他に舞台上に何もない）に寄り掛かったりしているが、劇開始時間になると、奥から女性（間もなくノーラとわかる）が、皮の衣裳で出てきて、舞台中央前で靴を脱ぐ。それは男物で、彼女は床に膝まづいて靴に頬ずりし、また奥に入る。これが始まりである。

人物は、乳母と女中は省略されているが、女の子が１人登場する。7，8 歳くらいか、素敵にうまい。子役特有のいい子ぶりがなく、大人じみた仕草にも、いやみがない。ダンスに似た動作も堂に入っている。他の俳優たちも、たとえばノーラ役のディアナ・フフェザンは、前日のシンポジウムで見たときの気さくさとは一変した、きりりとして端麗かつ隙のない動きをする。しかし、原作の筋を大きくは違えずに進行するにもかかわらず、せりふはかなり省略されているし、概して、俳優の動きに必然性がなく、せりふと動作に対応性はほとんどない。俳優たちは、対話するにも、少なからず、相手に向かってではなく、客席に向かってしゃべる。こういうことから、イプセンの劇とはまったく異なる印象を与える。原作を知らないと、どういう話かさえ、理解できないかもしれない。子どもも、ときに出てきて舞台上にいるだけだったり、人物に絡んだりするが、なんとなく、ノーラを疎んじて、ヘルメルやランクの方になついている感じがある。格好のいい現代的衣裳で、男女はやたらとセックスまがいの仕草をするから、ますます意味不明となる。かつては国立劇場として優遇され、俳優たちも最上の訓練を受けてきたのであろう。いまの体制となっても、その伝統は生きているように見え、身のこなしもセリフ術も、非常に優れている。そう思わせるだけのものがあるのだが、逆に、演技がきまりすぎているから、単調にも感じられ、1 時間半で終わるにもかかわらず、ときには眠気を催す。

いちばんの問題は、イプセンの『人形の家』をどう読んだか、そこから何を抽出して現代の観客につきつけようとしたのかということが、どうにも見てとれないことである。この演出家は、なぜ『人形の家』を選んだのか。単に、劇場の要請で演出したのか。どうも彼は、作品を研究して、新しい視点を探ることには、はじめから関心がなかったように感じられた。イプセンの現代上演にはさまざまの形があってよいが、作品に関心のない演出には、私は関心をもてない。それが率直な感想である。最後にノーラが家を出ていく決心をする理由はなにか。この肝心なことが不明である。ヘルメルの怒りに対する反応もあまり見せない。これあ男女問題なのか。これだけセックスまがいのことをするのは、夫婦生活に問題があるのか。ところが、最後に家を出ようと奥の出口にいくと、子どもが出てきてノーラを見つめ、ノーラの足が止まって、幕となる。『人形の家』のドイツ初演で、子どもおいて家を出る母親は演じられないと女優が言い張るので、やむなくイプセンは、子ども寝顔をみて、家出を思いとどまる、という結末に変えて上演した。それがヒントだったのか。だが、ノーラは家を出るのか出ないのかも不明のままだから、当然、客は訊ねるだ

ろう。ノーラを演じたディアナは、日によって、出ていきたいときと、留まりたくなるときがある、と言っていた。相手のヘルメル役の演技次第だと。演出家と俳優は、どこまで互いに話し合ったのか。ディアナが言うには、演出家から、相手役ではなく客席に向かって話すよう要求されたことが、いちばん難しかったと言う。全部ではないが、かなりのせりふを、各々の俳優は正面向かってしゃべるが、それは、いまや世界的傾向といってもよい。そもそもの始まりは日本のアングラ芝居で（もっとも、歌舞伎はとうからそうだが）、その影響が世界に及んだのではないかと、私は密かに考えている。このやり方で、演出家は、人物間のコミュニケーション不可能を示したかったらしいが、いまさらの感がある。

しかし、この舞台を、2 日目にもう一度見て、私はある納得をした。これは、日本では 80 年代の経済的潤いの中で見られ、その後、世界的なひとつの流れを作った視覚性中心の舞台作りだということである。劇の意味を問うより、舞台表現のヴィジュアルな美しさに眼目がある。俳優の動きは、したがって、一種のダンスのようなもので、その動作にいちいち意味を与えるより、感覚的な満足を目的としているのだろう。鈴木忠志の舞台がそうであったし、ロバート・ウイルソンもそうである。ルーマニアは気質的にも文化的にもラテン系で、ヨーロッパの趨勢を、早くかつ完璧に移入するところがあるのではないか。そこでは、ウイルソンのように、原作品をいかに解釈表現するかより、古典劇をいかに現代人のヴィジュアル感覚を刺激するものに仕上げられるかに関心があるのだろう。この点では、Radu Stanca の『人形の家』は、見事にその目的を達していた。俳優たちは、たとえ不本意だとしても、演出の指示を忠実かつ正確に実現する。これがヨーロッパ演劇のプロである。観客もまた、そういう舞台に大いに喝采する。

だが、それなら、現代のダンスの方が、視覚的にも動きの点でも、はるかに感覚的な卓越性を示すものが多いのではないか。イプセンを意味のないものにするのは、やはり無意味なイプセンだと、私には思われるのである。

12/7 & 8
カンパニーデラシネラ、*NORA*、 あうるすぽっと

NORA
ノーラ

出演
川口隆夫
Takao Kawaguchi

© 相模友士郎

竹内英明
Hideaki Takeuchi

傳川光留
Hikaru Tsutagawa

中川晴樹
Haruki Nakagawa

© 石川 純

小野寺修二
Shuji Onodera

演出 小野寺修二 Shuji Onodera
テキスト 山口 茜 Akane Yamaguchi
演出助手 藤田桃子 Momoko Fujita
美術 深沢 襟 Eri Fukasawa
照明 吉本有輝子 Yukiko Yoshimoto
音響 坂本柚季 Yuki Sakamoto
衣裳 堂本教子 Kyouko Doumoto
舞台監督 橋本加奈子 Kanako Hashimoto
アンダースタディ しもとり ゆう Yu Shimotori
協力 ガデレブ・アレックス Alex Gadelev

『NORA』上演にあたって

思いつきから始まり、それが進むことがある。根拠なく出発して。理由は後からついてくる。AからBに。
例えば。有り体ではないAからBに。でもやはり道筋はつき理由が推し当てられる。必然に感じられる。なぜその決断をしたのか。諸手を挙げての喝采はなく、一言では解説出来ないその行動が、演じ続けられる。単なる痴話喧嘩に落とし込まれない、語り継がれる何か。
革命。
自分発信でない事柄は、格好の言い訳になる。いつも口を尖らせるはめになる。被害者意識と呼んでよい何らか。その役割に自らをはめ、ヨヨヨと循環に巻き込まれる。そこに座る。
ではなく。当事者になる姿勢について。
何が文化で何が社会か。自分がどっぷり浸かっているそれは、当たり前過ぎて今ひとつピンと来ない。教科書で習った、『人形の家』女性の自立。こうやって上演の機会を得、自立については未だ心許ない。自立とは、赦すことだと思ったり。
そして今回に限らず、不在について。
マイムの特性というか、足りなさ。ないものをどう埋めるか、あるいはそれに気付いていない哀しさを、ためつすがめつ眺めているが、まわりは乾いた荒野。ここにいないということ それを理解するということ。
ノーラの不在、舞台上で役を演じ続けないということ、性差や時間のズレ、入れ替わる人々。様々な所が欠けていて、思わぬものがそれを補う。
ある革命の余韻を、不在から想像出来ないだろうか。

小野寺修二

おのでら しゅうじ／演出家。カンパニーデラシネラ主宰。日本マイム研究所にてマイムを学ぶ。95年～06年、パフォーマンスシアター「水と油」にて活動。その後文化庁新進芸術家海外留学制度研修員として1年間フランスに滞在。帰国後、カンパニーデラシネラを立ち上げる。作品はマイムの動きをベースに台詞を取り入れた独自の演出で、世代を超えた観客層の注目を集めている。近年の主な演出作品として『オイディプス』（静岡県舞台芸術センター）、『カラマーゾフの兄弟』（新国立劇場）な

こちらは、ダンスだと思っていたら、せりふも仕草もある芝居であった。小野寺はもともと、マイム集団の「水と油」の中心メンバーだったらしいが、この舞台は、マイムというより、やはりダンスの類だろう。振付は、小野寺特有と言ってよいのか、数人が同時に床にうつむいて回転するのをはじめ、ダンスか仕草か、いささかはっきりしないところもある。この作品に、ノーラは登場しなくて、５人の男が現れ、抽象人物のようでもあるが、『人形の家』の人物らしきものになったりもし、あるいは、コロス的役割ともなる。せりふは『人形の家』からとっているが、その選択基準が不明。もっと不明なのは、ヘルメルと思しき人物が、せりふの半ばを英語で言うことである。日本人の英語としては、発音は悪くないから、聞きづらいことはないし、単純な英語だから、その意味が大方には理解できたと思われるが、それだけに、なぜ英語か、見当がつかなかった。こうなると、もし頼まれ仕事だったとしても、もう少し真剣にやってもらいたい、と言いたくなる。それなりの期間、稽古をしたらしいから、それは時間の問題ではなく、姿勢の問題だろう。台本作者も、イプセンには関心がないままに頼まれたのであろうか。

舞台は、黒い衝立で３方が囲まれているが、高さがあまりないから、ここが閉じ込められた空間という感じはしない。だいたいノーラは登場しないのに、題名を NORA としたのはなぜなのか疑問だが、解説で不在のノーラとあるのは、いっそう訳がわからない。せめて、ダンスが優れているなら、それで楽しめるのだが、だいたい日本のモダンダンスでは、男性ダンサーに、本当に優れているものは稀なのではないか。女性には、近年瞠目させられるダンサーを目にするようになった。そもそもバレエもダンスも、男のものではないからかもしれない。（暗黒）舞踏なら、男はできる。これは男の方がいい。

小野寺修二には、「水と油」以来のファンがついているのだろうが、身のこなしも、せりふも決して卓越しているわけではない。しかし、以前に見た彼の『オイディプス王』は、高田一郎の装置とあいまって、面白かった記憶がある。今回は、場違いの作品を委嘱されて、どう処理するべきか、構想が熟さないままに上演したのかもしれない。

だが、これは意図したことかそうでないかわからないのだが、一つだけ気にとまったことがある。それは、五人の中心となっているヘルメル役の男が、冒頭、自分のこめかみにピストルをつきつける仕草をし、最後にまた、同じ仕草をして終わることである。『ヘッダ・ガブラー』を知っているものは、すぐに、ヘッダの最後の自殺を連想する。もちろん、イプセンの原作では、ヘッダはカーテンの中で自殺するのだが、夫のテスマンが彼女の死体を見て、こめかみを撃ちぬいたと叫ぶし、１９７０年にスウェーデンのベルイマンがこの劇を演出したとき、冒頭でヘッダを登場させ、ピストルをこめかみにあてる仕草をさせてから、この演出が世界的で踏襲されている。そのことは、私はあちこちに書いているから、それを小野寺修二か台本を書いた山口茜は読んで、このやり方を採用したのかもしれない。しかし、なぜ『人形の家』で『ヘッダ・ガブラー』の仕草をするのか？ここが実は、気にとまったことなのだが、『ヘッダ・ガブラー』は『人形の家』のパロディーと言ってもいい

くらいに、登場人物の互いの関係が、逆の形でぴったり重なり合うのである。これも、私は、何度か書いたことがあるから、もしそれを読んでいて、このヘルメルの仕草を着想したのなら（ヘッダのそれを、ノーラではなくヘルメルにさせるというのも、逆の形の照応を徹底させたとも言える）、わかる客にしかわからない一種の遊びであり、「水と油」以来の小野寺の伝統が生きていることになる。それはそれで、大いに面白い。

12/10

名取事務所　『ふたりのノーラ』、梅若能楽学院会館

上演時間 1 時間 10 分

ふたりのノーラ

～「人形の家」による現代能～

Double Nora

A modern Noh Play based on *A Doll's House* by Henrik Ibsen

ノーラ（シテ）
津村禮次郎
Reijiro Tsumura

ノーラ
水野ゆふ
Yu Mizuno

ヘルメル（ワキ）
高橋正光
Masamitsu Takahashi

クログスタ／ランク
池田 勝
Masaru Ikeda

笛　栗林祐輔 Yusuke Kuribayashi
小鼓　坂田正博 Masahiro Sakata
大鼓　上野義雄 Yoshio Ueno
地謡　加藤眞悟 Shingo Kato
長谷川晴彦 Haruhiko Hasegawa
梅若泰志 Yasushi Umewaka
松山隆之 Takayuki Matsuyama
後見　伊藤嘉章 Yoshiaki Ito
台本　上田邦義／毛利三彌
Kuniyoshi Ueda / Mitsuya Mori
演出　毛利三彌 Mitsuya Mori
能作　津村禮次郎 Reijiro Tsumura
振付　扇菊 Sengiku
演出助手　中川順子 Junko Nakagawa
舞台監督　市川兵衛 Hyouei Ichikawa
制作　栗原暢隆 Nobutaka Kurihara
プロデューサー　名取敏行 Toshiyuki Natori
製作　名取事務所
Produced by Theatre Office Natori

これは、私の台本、演出による舞台であるから、ここで感想を述べるのは、筋違いだろう。この作品の成立過程および成果については、「イプセン能覚書」として、大阪大学文学研究科の『演劇学論叢』（第 11 号、天野文雄教授退職記念号、2010 年）に書いた。外国では、いくつかの会議で、この舞台について報告をしたし、また、海外の研究者がこの作品について論文を書いてもいる。初演は 2005 年であったから、すでに 8 年が過ぎており、今回が、日本における『ふたりのノーラ』の最終公演であった。

実は、8 年の間の、日本と海外での幾度かの上演の過程で、能のシテ方の津村禮次郎と現代女優の水野ゆふ以外は、配役が、時々に変わっていった。今回の最終公演では、地謡が全員新しくなり、このような古典と現代のコラボレーションは初めての経験だというものもいた。能楽の人はみな非常に忙しくて、地謡の稽古も 2，３回しかなく、それも全員（４名）がそろったのは、公演前日が最初であった。こういう形で、上演が可能になるのは、能が型にのっとった演劇であるからだが、その点も、前述の「イプセン能覚書」で考察しているので、ここでは省略する。

これにもかかわらず、すでに何度もこの舞台を見ている客の中には、今回の公演が、これまででいちばんよかったというものが少なくなかった。何より、わかりやすくなっていたという。私自身も、稽古不足で、どうなるかと不安であったが、実際には、地謡も真剣で、迫力のある出来であったし、他の役者は、何度も演じてきたから、意識せずとも、作品をよりよく理解して表現するようになっていた。

今回の公演では、上演は１回のみであったから、古典の能の場合と同じである。これは、これまであまり考えたことのなかった演劇的問題を提起してくれた。演劇上演は１回限りで消える、とだれもが言い、だれもがそれを理解しているつもりであるが、実際に１回かぎりの公演は、子どもの頃の学芸会のほかは、現実に経験することが稀だろう。１回の公演とは、それで失敗すれば、失敗の上演しかないということである。あたりまえのことだが、長い間の稽古は、その１回に賭けられる。これはスポーツ競技に似る。４年かけて準備したことでも、五輪のときに発揮されなければ、すべては水泡に帰する。本来の演劇上演もそういうものであった。ギリシャ演劇も、能もそうであった。それらが、競演であったことは示唆的だろう。つまり１回にすべてを賭けるとは、その結果に賭けることであり、その結果は優劣の形で明らかになる。これまで私が演出してきたイプセン劇は、たった６回の上演しかないものが多かったが、その日その日で出来不出来があり、不出来のときも、出来がよかった日の上演で許容されていたところがある。これは、１回の上演ではあり得ない。スポーツ選手と同様に、俳優は、その１回に賭けなければならない。商業演劇は、たとえば歌舞伎ははじめからそうであったが、客を慰めるために行うから、その出来不出来は、客側にも理由の一端がある。ブロードウエイのように、毎回同じであることを目指す場合でも、数年もつづく上演で、出来不出来の日は当然あるだろう。それらがすべて同じであるとしていることが、まさに商業的である。初日をあけてからも手直しする演出家

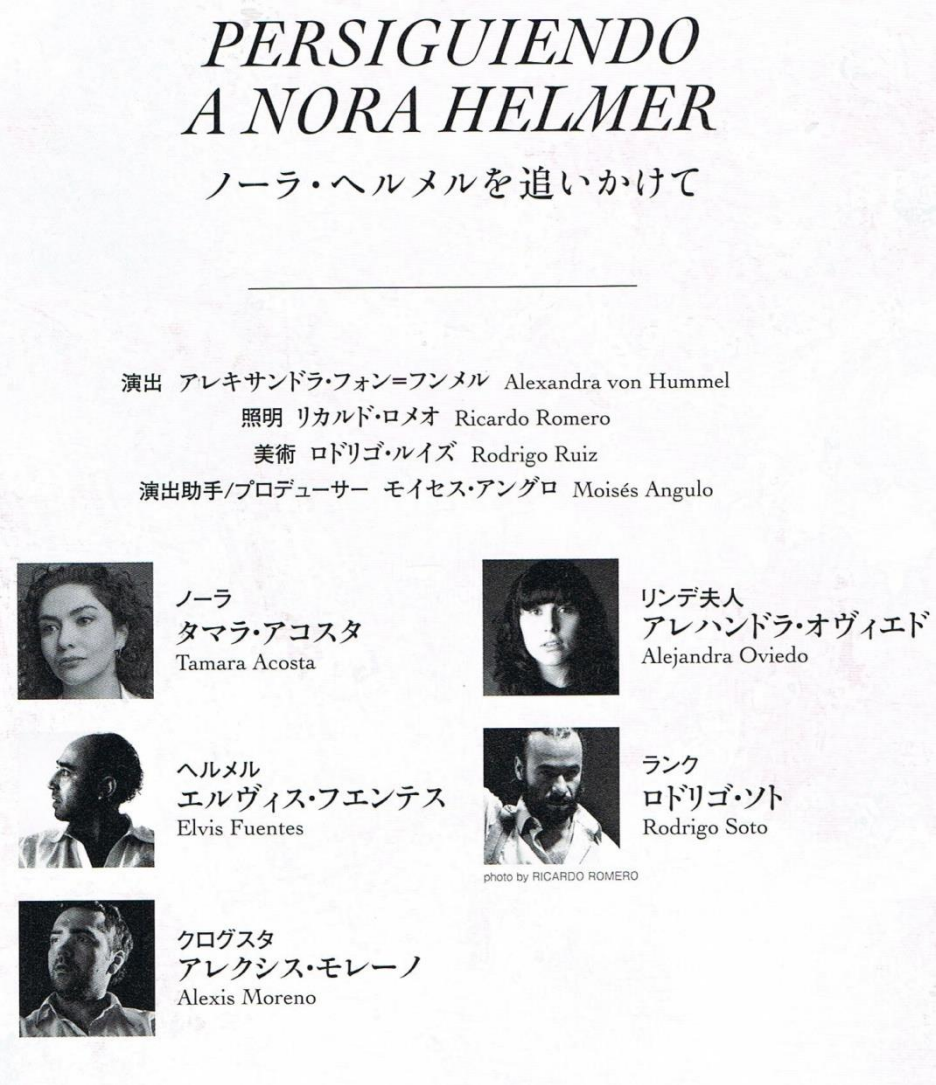
もいるが、いったん開けたら、それを通すべきとする演出家もいる。

今回の『ふたりのノーラ』の公演が近づくにつれ、稽古不足から失敗したらどうするか、急に心配になったときがあった。かといって、能楽関係者の時間のなさは如何ともし難く、それで本番を迎えた。それが、これまでよりいい出来だったことは、むしろ１回勝負ゆえだったのではないかと思う。あるいは、能楽側では、無意識裡に１回かぎりの真剣さでのぞんだということだったか。それが現代俳優にも、無意識裡に伝染していたのか、彼らも稽古では見られなかった出来のよさを見せた。

12/13、14、15

TEATRO LA MARIA, *PERSIGUIENDO A NORA HELMER*, シアターX

上演時間　１時間４０分



PERSIGUIENDO
A NORA HELMER

ノーラ・ヘルメルを追いかけて

演出 アレキサンドラ・フォン=フンメル Alexandra von Hummel
照明 リカルド・ロメオ Ricardo Romero
美術 ロドリゴ・ルイズ Rodrigo Ruiz
演出助手/プロデューサー モイセス・アングロ Moisés Angulo

ノーラ
タマラ・アコスタ
Tamara Acosta

リンデ夫人
アレハンドラ・オヴィエド
Alejandra Oviedo

ヘルメル
エルヴィス・フエンテス
Elvis Fuentes

ランク
ロドリゴ・ソト
Rodrigo Soto

photo by RICARDO ROMERO

クログスタ
アレクシス・モレーノ
Alexis Moreno

昨年７月、チリのサンチャゴで開かれた国際演劇学会の年次大会に行って、たまたまこの舞台を見た。感心した。それで、今年のイプセン演劇祭に招待するよう推薦したのだったが、スペイン語の上演だったから、本当のところ、チリで見たときは、スペイン語だったのですべてを理解していたわけではなかったことを、今回の公演で知った。それは、舞台成果を過大評価していたというより、むしろ過小評価していたところがあり、その意味で、イプセン祭に招いたことは正解であった。理解していなかったことの第１は、題名を「ノーラ・ヘルメルを追いかけて」としたことである。英語にすると Chasing Nora Helmer となるというので、追いかけて、としたが、あるいは、探して、の方がいいのかとも思っていた。それは、サンチャゴで見たときは、劇の３分の２くらいまで、『人形の家』の筋にしたがっているとは思われなくて、後半から次第に原作の筋の方に近づくように見え、最後のノーラとヘルメルの対話場面で、明らかに原作に流れ込む、というように理解していたからである。最初に照明がつくと、５人の女が後ろ向きになって立っており、彼女らが奥の椅子に行って、こちら向きに座ると、３人は男だとわかるのだが、彼らは、かなり長い間、無言で、いらいらしながら一方のドアをみて、おそらく順番に名前を呼ばれるのを待っている風情である。舞台は、三方壁で囲まれ、両脇と正面下手寄りにドアがあり、１人は、突然立って、下手のドアを激しくノックする。返答はない。やがて、一人が煙草を吸い、他の１人がここは禁煙だと抗議し、皆がそれぞれに喚き出すのだが、女装の男性たちは、劇進行につれて次第に男の扮装に変わって行き、最後には、ヘルメルは、はっきりと男としての恰好で、ノーラに相対する。だから、５人の女の中にノーラを探していく、あるいは、ノーラを求めていく、という意図なのだと思った。もしかしたら、プルーストの『失われた時を求めて』にかけているのかとも思ったが、persiguiendo はそういう意味ではないとわかって、追いかけて、にした。ところが、今回、字幕付きで舞台を見て、私の理解が、大きく違っていることに気づいた。始まりこそ『人形の家』から離れているが、それでも、巧妙に、イプセン劇を暗示する言葉のやりとりがあり、突然、女性の１人が、相手の男性に、トルヴァルと呼びかけることで、原作の人物がそれぞれはっきりしてくる。せりふは、もちろん多くが省略はされているものの、基本的に原作にしたがって進行する。しかし彼らの動きは、言葉がわからないと『人形の家』とは思われないもので、だれがどの人物かもわからない。ノーラとなる女性は、冒頭の、がやがやした場面でも、他の人物たちからいじめられている感じで、それが次第に高じてくるのである。つまり、ノーラ以外の人物は、彼女に向かって、ほとんど常にどなりつけるようにしゃべり、クロッグスタは、原作第２幕で彼女を脅かすときには、テーブルをぐいぐい彼女に押しつけていく。ヘルメルも、ノーラをほとんど常にしかりつけている感じだから、怒りの場面の激しさも、むしろピッタリする。リンデも、戯れたりはするが、決してやさしくはない。原作第３幕冒頭のクロッグスタとの逢引場面は、すっぽり削除され、二人のロマンチックな性格はまったく無視されている。ノーラは、だれに対しても、リンデに秘密を自慢するときでさえ、

どこか無理をしている感じで、夫に対しては、特におどおどしている。なるほど、これは、ノーラを追いかけて、ではなく、追いつめる、なのだと理解した。ノーラは、いじめが最高潮に達して、我慢の限界から、突然に反旗を翻すのである。だから、彼女は決然と家を出るのではない。出てからどうなるという当てもなく、不安の中で、しかし、もはやヘルメルとの生活、おそらく男社会での生活に我慢できず、恐る恐るながら出て行く。最後のドアへの歩みは、あたかも盲人が手さぐりしながら進む格好であった。

こういう『人形の家』に、ピノチェト独裁とその激しい弾圧を経験した、しかも彼を倒した後になお続いた社会混乱を経験しているチリの現実の反映を感じ、そのようにイプセンの作品を演じる姿勢に心打たれた。人物の動作の激しさも、その意味がわかると、納得できた。同じく独裁者を倒してそれほどたっていないルーマニアとの違いは、どこから来るのか。ルーマニアは、共産主義から資本主義への革命だった。チリは、アメリカの後押しによって左翼政権を倒して権力の座についた右翼政権の暴虐を倒した変革である。この違いであろうか。

舞台上には、蛍光灯が何本も並んでいて、そのいくつかは垂れ下がっているのだが、それらが、部分的についたり消えたりする。三方の黒い壁の両側の下の方に隙間があって、向こうの蛍光灯の光がつくと、壁の外は明るいことが示唆される。しかし、それも、ついたり消えたりである。ドアをいくら叩いても応答のない部屋で、やがて、人物たちが出たり入ったりして、ノーラに挑みかかる。外は明るいと思わせて、それも消えてしまうということの象徴も、明らかだった。

前半、女装のクロッグスタが、解雇撤回を夫に言うように頼みにきたところで、彼は足を広げて椅子に座る。と、下着をつけていないために、彼の性器が丸見えになる。チリでは、さりげない動作で、百人も入ると満席というような小さな場所だったから、客席の位置によって気づかないものもいたと思う。東京では、いささかやりすぎと思うくらいに、あからさまに足を広げたから、大半の客にはっきり見えただろう。カトリックのチリで、これが許容されるのかと演出家に聞くと、今や若者の宗教心は薄いが、初演のときは、これを見て、劇場を出て行った客もいたという。東京のフェスティヴァルでも、この仕草を汚いと感じたものもいたようである。たしかに、衣裳も含め、全体が決して綺麗な印象は与えないから、シアターXは、なぜこんな舞台を許したのかという抗議もあったらしい。だが、クロッグスタの露出演技は、よくあるような、ためにする演技ではない。いかに女性に理解があるようにみせていても、男はしょせん男であることが暴露されているということなのだろう。女の受け身のセックスを男の側から揶揄する言葉は、劇冒頭の喧噪場面でも繰り返されていた。例のノーラのダンス稽古の場面でも、キンピラの孔雀の羽のようなものをつけて踊るノーラに、ヘルメルは、もっと腰を振れといい、原作の、もっとゆっくりの逆、もっと速く速くと指示を出すのである。Tg Stan や Radu Stanca の舞台のような、象徴的なセックス行為の動作はせずに、男の支配欲を明白に見せた。クロッグスタの露出行為も、いささか強調のきらいがあることも含め、男の暴力の一端を示すものである

ように思われた。

他にも、東京の舞台は、チリで見たときと少し違うところがある。むろん、劇場の広さも違うし、装置はまったく同じにはできなかったから、内と外の対比が、チリで見たときの印象より薄まっていたのもやむを得ない。演出も、演技も、ルーマニアのように隙なく完璧に出来上がっているとは言えない。むしろ、ちょっと雑なところもある。東京での三回上演のうちでも、日によって違った動作で遊びをしているのかと思わせる俳優がいた。いちばんの違いは、先に述べた、女装の男が次第に男の服装に変わっていき、最後のヘルメルは、スカートからズボンになっていたのが、今回は、鬘やイヤリングなどはとり、上半身は男のシャツになるが、スカートはそのままで通したことである。アフタトークでも、なぜ完全に男の衣裳にしなかったかという質問があったが、女性演出家のアレクサンドラは、チリではズボンに変えたが、これはあまり重要ではなく、ノーラの周りの人物たちが、次第に一つになって彼女を追いつめるイメージにしたかったのだと答えていた。通訳を介してのやりとりのせいか、この説明ではよくわからなかったが、演出の意図は、必ずしも男と女の対立ということではなかったようである。リンデ夫人もノーラの味方というのではまったくない。アフタートークで、客席にいた評論家のみなもとごろうが、ノーラが追いつめられるだけでなく、男たちも、追いつめられているのではないか、と発言したが、たしかに、クロッグスタは、こういう行為をするのはヘルメルのせいで、それを許さないと言うし、ヘルメルも、クロッグスタの手紙で追いつめられた感じをもつことは事実である。いったい、独裁政治の弾圧も、ある意味では追いつめらてそうしていると言えないことはない。しかし、弾圧する方とされる方の追いつめられかたの位相には、大きな違いがあるだろう。

したがって、またも意図しなかったことかもしれないが、ここにはやはり、男と女の対比が明白に見てとられた。冒頭の場面で、原作同様に、金の話しがもちだされ、ノーラ（となる女性）は、お金大好きと公言する。ヘルメル（となる女装の男性）が、そんなに金が欲しければ、恵んでやる、といって紙幣を２，３枚投げつけると、ノーラは、堂々と（の振りで)、拾うのはちっとも恥ずかしくないと言って拾う。これは、男社会がアメリカ資本主義に支えられた独裁制に通じていることを明らかにする。クロッグスタの脅迫に対しては、善意でした偽署名は許す法があるはずと抗弁するノーラに、クロッグスタは、法は動機をたずねないと、原作にある言葉で答える。この彼の言葉の背後からは、人権蹂躙を是とする姿勢とともに、女は男の法で罰せられるのが悲劇だ言ったイプセンの声も滲み出てくるのである。