

## SPAC- 静岡県舞台芸術センター× フランス国立演劇センター ジュヌヴィリエ劇場(フランス)

### 『桜の園』第4回報告書〈振り返り〉

堀切克洋

メディア掲載のうち「前記事・インタビュー・トーク」については「第3回報告書」のなかで紹介したので、最終回の報告書では、劇評(批評)について簡単なコメントを差し挟みながら紹介したい。現在、作品に対するパブリックな評価が発表される媒体は、新聞各紙の劇評欄か、演劇専門誌(『テアトロ』『悲劇喜劇』等)、批評系ウェブサイトに限られる。評論や批評という観点からすると、舞台芸術を取り巻く環境はけっして豊かとはいえないが、2022年1月までのあいだに刊行された劇評は、以下の2本である。

- 北野雅弘氏による劇評 『しんぶん赤旗』(2021年12月1日発行)
- 高橋宏幸氏による劇評 『テアトロ』2月号(2022年1月13日発行)

北野氏はこれまでもSPAC作品を同欄で取り上げているため、演出家の宮城聰の(もっといえば、初代芸術総監督である鈴木忠志の)様式的な演技を念頭に置きながら、「SPACは様式美を真骨頂とする劇団だが、今回は彼らにはリアリズムに近い演技に見える。ただし、フランスから俳優も招き、二言語混在の舞台(字幕つき)にしたために、登場人物の言葉にただちに反発したり感情移入したりするのではなく、むしろ彼らとの距離を前提とした上で、その言葉の意味やニュアンスを味わう独特の鑑賞経験が可能になった」と書いている。これも「第3回報告書」で触れたことだが、わが国におけるチェーホフの「新劇リアリズム的」受容という特殊事情を鑑みると、「独特の鑑賞経験」という評語が出てくるのは、国内的には自然の流れなのかもしれない。欲を言えば、一步踏み込んでその「独特」さが劇世界の解釈や体験にどう影響するのかまで知りたいが、限られた紙面では制約があるのが残念だ。

一方、高橋氏は舞台の視覚的な雰囲気注目して「象徴性」をキーワードとしながら、次のように書く。「[描かれる群像劇は]まるでいくつかの象徴に彩られた、幻影のなかにあるかのようだ。たとえば、最初は厚い砂が敷かれているかと思っていた床の絨毯が、一挙に掃かれるシーンがある。絨毯が隅に押し流されて、舞台の床が見える。それだけなのだが、桜の園が売り払われて、旧世代が斜陽となってすべてを失う象徴にも見える」。ジャンヌトーの視覚芸術的なアプローチが、言語の詩的側面から導かれていることも「第3回報告書」で触れた通りだが、それが「チェーホフの『桜の園』を読解する視点が際立つ、丁寧な演出だった」という結語につながっていることは、一定の評価と見てよいだろう。二言語上演についても「不思議とまったく気にならない」。これが、困難な時期に綿密な計画的に沿って進められてきた丁寧な仕事の結果であることは、本報告書が示す通りである。

個人ブログやSNSの投稿にも質の高い文章が存在するので、本人の許可を得て抜粋して紹介したい。

- 小田透氏による劇評 Facebook個人ページの投稿(2021年12月10日更新)および個人ブログ「うらたどな」

小田氏の評は、現時点までに書かれた文章のなかでは、最も分析力に富み、また作品と演出の奥行きに最も迫っている。演技論としては、先述の北野氏の劇評をそれぞれの登場人物と俳優に対して深めている点でも興味深い。以下では、作品テーマと二言語による上演という演出の絡まり合いについて引いておく。

全体を支配するのは漠然とした不安である。ホラー映画においてサスペンスを盛り上げる効果音のようなものが、ラネーフスカヤ(鈴木陽代)の独白に寄り添うことになる。(…)戯曲のいたるところに書き込まれた「間」のト書きを字義どおりに表出させることで、チェーホフがキャラクターたちに語らせる言葉のズレ、会話のかみ合わなさが、不条理なまでの怖ろしさや不気味さを帯びる。日本語とフランス語という異言語で俳優たちが対話を繰り返しているからというあたりまえの理由で噛み合っていない部分はたしかにある。しかし、この舞台の徹底されたディスコミュニケーションは、使用言語の問題のせいではないはずだ。伝わらない言葉のもどかしさ、いやそれどころか、言葉というものがそもそも届かないものであることが主題化されているのだ。それほどまでに、日仏バイリンガルという特異な形態は演出手段に取り込まれていた。舞台が進むほどに、わたしたちは、異言語を自明のものとして受けとめるようになっていたのだった。

小田氏の評は、二言語による上演を「演出」に構造的に組み込むという演出家のアイデアが、『桜の園』という戯曲の台詞や「間」に対して十分機能していることを指摘しながら、演出面から、「不安」というテーマを明確に抽出している。とくにこの評が秀逸なのは、第2幕のラストの演出に注目して、チェーホフをベケットと出会わせているという点である。これは、演出家と批評家の「幸福な出会い」の一例であるといえよう。

ジャンヌトーの演出のクライマックスは、おそらく、(…)2幕にだけ登場する「通りがかりの男」(大内米治)のシーンである。それは不思議な訪れであった。紗幕がなくなった舞台両脇から、目に痛いほどの強い光が注がれる。茶色のパーカーとパンツをまとい、青のダウンジャケットをはおり、黄土色のベースボールキャップをかぶった物乞いが、とてもゆっくりと、怖ろしいほどにゆっくりと、下手から上手へと歩いていく。全員の目が、彼に注がれる。誰もが彼のほうを向く。闖入者だけが、すべての人々の注意を収斂させることができるのだ。彼はいったい何者なのか。チェーホフのテキストは、彼に「このひもじいロシアの同胞」とつぶやかせるけれど、ジャンヌトーにしてみれば、彼は訪れるはずのない神的な他者であり、絶対的な異者なのかもしれない。彼を前にしてワーニャは「怯えて叫び声をあげる」が、彼女の烈しい驚愕と後退は、同質的で安定的であると錯覚していたいまの社会につねにすでに存在していた他なる隣人を発見したことを理解できないでいるわたしたちの当惑や困惑の表象ではなかっただろうか。

普通に戯曲を読めば、「通りがかりの男」は、借金のことを十分に理解せずに「金貨」を与えてしまうというラネーフスカヤの「無知」を示すために登場する。しかし小田は、その端役の登場にこそ、「神的な他者」の到来を指摘している。まるで来るはずのないゴドーのようであり、メーテルリンクの「侵入者」のようでもある。間違っはならないが、『桜の園』は、絶望の物語ではない。絶望的な状況ではあるが、それぞれの登場人物は、新しい道へと踏み込んでいくわけで、そのときの「当惑や困惑」は、まさしくパンデミックの最中で右往左往しているわたしたちの写し絵となっている。

#### 世界的感染症における出入国対応

こうして『桜の園』は静岡で千鶴楽を迎えて、フランス人スタッフは本国へと順次、帰国していった。本作は次期シーズン(2022-2023)にフランスでの公演が予定されているというが、ひとまず本報告書では、この半年間の「特別な状況」での制作について概括しておくことにしたい。2021年11月から12

月の公演に向けて、最初にフランスから俳優やスタッフたちが来日したのは、7月下旬のことだったが、半年間の出入国スケジュールは以下の通りである。

▼第1期稽古(ダニエル&ママール+俳優5名)  
7月21日(水) パリ・シャルル・ド・ゴール空港出発  
7月22日(木) 羽田空港到着・入国後、チャーターバスで静岡へ移動  
→8月5日(木)まで隔離期間【14日間】

\*オレリアンのみ7月29日(木)入国~8月12日(木)まで静岡で隔離  
9月1日(水) 俳優2名(ナタリー&オレリアン)フランス帰国  
9月8日(水) ダニエル フランス帰国(家族の事情による)

▼第2期稽古(ダニエル&俳優2名、イザベル[音響]、ジュリエット[照明])  
9月25日(土) パリ・シャルル・ド・ゴール空港出発  
9月26日(日) 羽田空港到着・入国後、チャーターバスで静岡へ移動  
→10月10日(日)まで隔離期間【14日間】

▼帰国時  
〈イザベル&ジュリエット〉11月16日(火) 離日  
〈ダニエル〉11月24日(水) 離日  
〈ママール&俳優5名〉12月16日(木)  
都内のクリニックでPCR検査、17日(金) 離日



公演写真 ©K.Miura

世界的な感染症の流行という特殊事情のなかでは、(1)入国 (2)隔離(3)出国について、政府方針(「水際対策」)に沿った対応が求められることになったが、最初の障壁は(1)入国であった。「第1回報告書」でも少し触れたように、本公演は入国規制がされている状況下で、海外から芸術家を日本に招聘する際のモデルケースをつくったという意味で、非常に大きな意義があった。

逆に(2)隔離期間については、SPAC側が責任を負うかたちで進められた。2021年夏の時点で、海外からの入国者・帰国者(入国・帰国時の検疫において検査結果が陰性であった者)が待機先の自宅・宿泊施設等に向かう際に、不特定多数が利用する公共交通機関の利用が制限されていたため、静岡までのチャーターバスの利用が行われたが、SPACの本拠地が羽田空港からバスで4時間ほどの距離にあること、また宿泊施設が首都圏から離れた場所にあることは、感染症流行下での「国際共同制作」にかかるストレスを大きく下げる要因となったように思われる。万一、感染者が出ていれば事態はまた変わっていたかもしれないが、幸い渡航者から陽性者が出ることも濃厚接触者が出ることもなかった。

最後の(3)出国では、国内の状況の変化から、トラブルが生じた。第一に、フライト数が減便され、パリ~東京の直行便が毎日運行されていなかったため、予約客数によっては航空券の予約後もキャンセル(フライトの変更)が余儀なくされたこと。第二に、2021年12月の時点では、(ワクチン接種証明書の有無関係なく)すべての渡航者に対し搭乗前のPCR検査が義務づけられることになったものの、静岡ではスケジュールに合うような陰性証明書が発行可能な病院・クリニックがなかったために、渡航直前かつ公演期間中のタイトな日程で、検査にかかるクリニックの予約、移動や宿泊の手配が追加になってしまったこと。ケースが個別であるため難しい問題ではあるが、スケジュール変更の柔軟性について、現場の混乱を軽減するための制度設計が可能なのかどうか、今後検討してもよいだろう。





## 国際交流基金の役割と今後の展望—SPACとの関係から

国際交流基金の従来の活動の中心は、日本文化の海外への「発信」であって、海外文化の「招聘」ではないが、新型コロナウイルスという感染症の世界的流行は、それに变化をもたらすことになった。国際共同制作に対する支援事業は、そのひとつの試みである。

SPACは、初代芸術総監督・鈴木忠志時代(1997～2007年)から、国内でも類い稀な舞台創造の環境を有し(静岡芸術劇場・舞台芸術公園・劇団SPAC)、かつ世界各国の舞台作品を招聘・紹介する場として歴史を築いてきた。とくに、「第2回シアター・オリムピクス」(1999年)の成功を受けてはじまった国際演劇祭(現・「ふじのくににせかい演劇祭」)の開催は事業のひとつの柱となっている。そのなかでもフランスとの関係は深く、今年度までアヴィニョン演劇祭のディレクターを務めたオリヴィエ・ピエなどを招聘したり(2008年初来日)、クロード・レジによる演出作品『室内』(2013年初演)を制作した功績は大きい。

ピエについては、宮城聡が「オリヴィエ・ピエのグリム童話」(『本物のフィアンセ』『少女と悪魔と風車小屋』)を2012年に演出している。また、ピエがディレクターを務めていた期間のアヴィニョン演劇祭(毎年7月に開催)で、宮城は2014年に『マハーバーラタ』を、かつてピーター・ブルックが同作を上演したブルボンの石切場で上演し、さらには2017年にはメイン会場である法王庁中庭で『アンティゴネ』を上演、これらは2010年代の日本演劇史の重要な「事件」となった。しかし、その「事件」は言うまでもなく、さまざまな出来事の蓄積の上に成り立っている。SPAC版とは大きく異なっているとはいえ、作品の原型となったク・ナウカ版の『アンティゴネ』は、ギリシャの三大悲劇作家の一人であるソポクレス生誕2500年(!)の年である2004年7月に、ギリシャ・デルフィの古代競技場で初演されたものである。ひとつの作品の価値を論じるためには、逆説的ではあるが、5年、10年単位の中長期的な視点のなかでしか論じることはできない。

おそらく、今回の『桜の園』の制作プロセスにおいても、現場では大なり小なりの「事件」が、間違いなく起こっているだろう。本報告書が追うことができたのは、その数々の「事件」の一部にすぎない。だからこそ、一批評家の——「プロセスオブザバー」としての——役割としては、それを歴史的文脈にひきつけながら、ひとつの作品が(しかも入国制限・感染対策という特殊な状況のなかで)上演に至るまでの道筋を、なるべくさまざまな角度や立場から

報告することだと考えながら、全4回の報告書を執筆させていただいた。分量には指定があるため、どうしても偏りは避けられないが、それは報告者の力不足である。ご海容を願いたい。

蛇足となるが、それでもやはり最後に付け加えておきたいのは、国際交流基金の「発信」に劇場側から期待される役割は非常に大きいということだ。とくに、同時期に開始された「STAGE BEYOND BORDERS」という舞台のオンライン配信(2021年2月に開始された無料配信プロジェクト)は、チャンネル登録者数2.11万人(2022年1月現在)を数えるYouTubeなどのプラットフォームなどを通じ、各劇場やカンパニーの「固定客」を超えて、さまざまな人に舞台映像を届けるための波及力をもっている。SPAC作品は、上記の(1)『少女と悪魔と風車小屋』(2)『本物のフィアンセ』(3)『アンティゴネ』を配信しているが、それぞれ閲覧回数は(1)約4.8万回(2021年2月配信)、(2)約3.5万回(2021年5月配信)(3)約6.4万回(2021年10月配信)である。配信映像を使用した講演会や授業などもまた可能であろうし、何よりもアーカイブとして世界各地からアクセス可能な状況は非常に公共性が高い。

国際交流基金による国際共同制作事業は、言うまでもなく高度な公共性が求められるが、それは本報告書で記述してきたような歴史的な位置づけだけではなく、同時代の受容環境に対する包括的なアプローチによっても達成されるものだ。したがって、日本を代表する文化セクターである国際交流基金は、劇場やカンパニーの制作者と意見交換しながら、中長期的な舞台芸術の受容のプラットフォームを構築していくことが望ましいだろう。また、観客からすれば、上演への立ち合い方は「劇場の客席で舞台と向かい合うこと」だけではなくなりつつある。感染症の世界的流行という事情は差し置いても、日本の舞台芸術の創造力について新しい「発信」の仕方を模索・検討すべき時期に差し掛かっていることを、各文化セクターの担当者(国・県・市町村……)と現場(劇場・劇団・カンパニー・アーティスト・制作者・プロデューサー・批評家)とが、広く共有していくことも重要なことである。

### 付記

本報告書の執筆の過程では、SPACの皆様に変なお世話になりました。とくにヒアリングにご回答くださった制作の成島洋子さん、俳優の布施安寿香さん、鈴木陽代さん、演出家のダニエル・ジャンヌトーさんには改めて御礼申し上げます。また、事実関係の確認や写真・映像などの手配をしてくださった制作の計見葵さん、米山淳一さんにも御礼申し上げます。



公演写真 ©K.Miura