

フランスの演劇人たちは 歌舞伎に何を見出してきたか



パトリック・ドウ・ヴォス●1955年生まれ。ベルギー人。フランス国立東洋語東洋文化研究所卒。92年から東京大学超域文化科学専攻表象文化論研究室。専門は舞台芸術（フランス演劇、日本の近現代舞台芸術）。翻訳も多数（大江健三郎、谷崎潤一郎、竹内好、井上ひさし、野坂昭如、村上春樹、土方巽など）

パトリック・ドウ・ヴォス
Patrick De Vos
東京大学准教授

パリ万博で貞奴の切腹の場面を見た
当時の演劇人は息をのんだ

フランス人の中で初めて歌舞伎という言葉が話題になったのは、1900年のパリ万国博覧会のことだった。アメリカ生まれのモダンダンスの先駆者ロイ・フラーは自らの劇場の舞台に川上貞奴を出し、『芸者とサムライ（武士）』『紅葉狩』など、歌舞伎から発想を得た演目で一世を風靡をした。女主人公の切腹の場面、写実と様式を両立させた不思議な演技を前に、当時の演劇人は息をのんだ。ジャポニスムの風を受けて、彼女に倣って出てきた花子も、『ハラキリ』という演目が示すように、Kaboukiの持つ特異なイメージを

さらに強調させ、多くのアーティストの感性に訴え、歌舞伎の舞台を見たことはなくとも関心を抱かざるを得ないほどだった。ロシアの演出家、メイエルホリドによると、歌舞伎を見る前にすでに「理論的に」心の内に描き出しており、実際に見たときにはその予想を確認しただけだったと言う。

詩人のアントナン・アルトーが、花子、あるいは彼女の模倣者を見たという証拠はないが、師匠のシヤルル・デュランからでも歌舞伎の話聞いたに違いない。20世紀の演劇史を刻んだ「残酷演劇」という概念を彼が脳裏にまだ孕んでいた22年に、『サムライと感情』という奇怪な台本を書いたのもその影響と考えられる。師匠

のデュランが「日本の俳優について」という文章を執筆したのは、30年にピガール劇場で『勸進帳』などを上演した筒井徳二郎劇団の舞台を見てからだ。デュランには、そのときすでにそれを受け入れる準備が十分に整っていたと言えよう。

貞奴、花子、そして女形が一人もいなかった筒井徳二郎劇団にしても、皆、新派なり、日本の当時の演劇界では改革派に属し、舞台の近代化に携わっていた人間である。真の歌舞伎役者ではない彼らが見せた舞台は、言ってみれば歌舞伎の「まがいもの」であった。しかし、その分インパクトが弱かったという事は決してない。花子の舞台の台本をロイ・フラ

ーが書いていたように、歌舞伎のような異質なものを幅広く受け入れてもらうために、現地の好みや期待に合わせて加味したり、うまく料理をしていた。もちろん、デュランのように、このような「偽物」にごまかされず、混在したものに反発を覚えた人もいただろう。しかし、彼のような演劇の前線に立つ演出家が歌舞伎の本物を見たとき、いかに反応しただろうか。ましてや、普通の人は、そのすべてを受け入れられたらだろうか。

この時代としては、珍しく日本で歌舞伎の名門の役者を見届けた詩人ポール・クロードルの反応を見れば、当時の歌舞伎の受容がわかる。クロードルは中村福助のために『女と影』という台本を執筆

思い出してもらいたい。与市兵衛を殺し、金を奪った悪人の喜びを振り付けたところを見れば、ベジャールの方法論の縮図を見ることができるかもしれない。歌舞伎では、入相の鐘の音に合わせて、刀についた血を拭いて凄みのある見得を切るところを、ベジャールではダンサーがまず舞台を大きく回り、その移動の途中に、まるで助六の花道での「出端」の一コマを

彷彿させるように、傘を高くかざしてポーズをとり、しかも次の瞬間にそのままの姿勢で、足を切られた兵卒のように片足でピョンピョンと上手の方へ進む。
このようにまったく関係のない複数の歌舞伎の身振りが寄せ集められ、新しいフレーズのなかでよみがえる。このような引用は、自由にあるいは折衷的に、音楽、効果音、衣裳、化粧等のすべての面に及ぶ

のだが、身体の基本的な構えや動きのスタイルは、バレエの技法にまだ大きく支配されていることは言うまでもない。

限界を突破する意図か、歌舞伎の身体性とその独特の美にさらに接近するためか、ベジャールは、88年から坂東玉三郎を自らの舞台に招き、94年にはともに『リア王・コーデリアの死』でパ・ドウ・ドウ(Pas de deux)を踊るまで、数回のコラボレーションを試みた(『道成寺』)。

『黒塚』『デス・フォー・ライフ』。ベジャールは、長いキャリアのなかで多くの異文化との出会いを創作の出発点にしてきたが、なかでも歌舞伎は、次の人生では歌舞伎役者として生まれ変わると確信するほど特別な存在であった。

太陽劇団は歌舞伎に影響を受けつつ 西洋劇の限界を超えようとした

81〜84年に、アリアヌ・ムヌ

ーシュキンの太陽劇団が次々に上演した三本のシェイクスピア劇は、東洋演劇というユートピアを目標とした耽美的な完成度で大変話題になった。『リチャード二世』

『ヘンリー四世』は、特に歌舞伎からの影響を指摘されたが、それは「想像上の歌舞伎」だとムヌーシュキン自身が正している。歌舞伎の姿はほかの発想源、とりわけインドのカタカリ劇と紛れている。狙いは決して模倣ではなく、テキスト本位の西洋劇の限界を超える、やや図式的に言い換えれば、西洋劇がモダンドラマ成立過程のなかで設けられたダンス、演劇、オペラなどといったジャンル分けから舞台を解放し、これによって失われた音楽と身体と言葉の新しい関連性を探求するものである。

太陽劇団の東洋劇へのアプローチは、ベジャールと違って、バレエのような既成の身体美学を前提としておらず、根底から身体を考え直す。まず、演技において、すべての身振りが明快な形、精密な輪郭を持つように原理を設けた。例えば「構え」では、できる限り

重心を下げて姿勢を整えたり、移動していることがわかる。それはヴィジュアルのためだけでなく、むしろ空間の新しい生かし方を目指すもので、安定した重心で、足を高く上げずに走って登場する王様一行の登場には見事な迫力があつた。

もう一つの演出上の特徴は、役者の出入りを強調する意図である。歌舞伎の花道をそのまま再現はしないが、その機能は取り入れたと言つてもよい。また、このような身体の基本姿勢は発声法の根本的な見直しによって、舞台上で響く言葉の新鮮なプレゼンスにもつながつた。

つまり、歌舞伎の影響は、部分的な借用、あるいは限られた形でのわかりやすい引用などからは遠く離れていたことがわかる。化粧、衣裳（しかし、歌舞伎の舞台装置だけははっきりと敬遠した）など、ヴィジュアルな面でも歌舞伎を参考にしてきたが、まったくオリジナルな「下座音楽」にも見られるように、要素は十分に消化され、舞台のグローバルな設計のなかに溶

け込んでいる。

86年のソフィー・ルカシエフスキー演出による三島由紀夫作『サド公爵夫人』は、一見歌舞伎の要素を一つも提示していなかったが、女性役、つまりここでははずべての役を「女形」に仕立てたことは、歌舞伎の教訓を得てのことであらう。

歌舞伎教育は舞台芸術家にとって貴重な想像力の糧になっている

90年代に入って、歌舞伎からの「影響」はさらに自由な発想のもとで見られ、外形よりも、演者の経験を通したものに変わり始めた。太陽劇団の役者は歌舞伎のプロから指導を受けることが一度もなかったが、その後、アーティストの交流が発展したおかげで、身をもつて歌舞伎の演技や日本舞踊を体験する機会が増えたことが一つの要因だろう。現在一流の振付家であるアンジュラン・プレルジョカ

ージュが、20年前に藤間流日本舞踊を習ったことは誰も知らないにしても、その経験がのちの彼の仕事にどれほど影響を与えたか、完全

全に無視することはできない。

90年代初頭、玉三郎がパリ・オペラ座バレエ団のダンサーのために行った2日間の特別デモンストレーションから、06年の藤間勘十郎が若い俳優やダンサーを対象に行なったワークショップまで、

歌舞伎教育は舞台芸術に携わる者にとって大変貴重なもので、すぐに明瞭な形で作品に反映されなくても、想像力の糧となつているのである。

現在、ヨーロッパ各地の劇場で注目されている『EONNAGATA』は、ダンサーのシルヴィ・ギエムと、振付師のラッセル・マリファント、脚本家兼俳優兼映画監督のロバート・レパージュのコラボレーションによるダンス・パフォーマンスである。歌舞伎がある頂点



太陽劇団『ヘンリー四世』。演出のほかに化粧、衣裳などにも歌舞伎の影響が見受けられるが、十分に消化されたものになっていた。1984年 photo: Michèle Laurent

まで達成させた女装の藝、ジェンダーのすり替えの表象は、現代の舞台のアーティストにとつてとても意義のある、魅力的な挑戦として訴えてくる。この舞台は狭義のフランス演劇界と歌舞伎との間の問題ではなく、強い個性や複数の文化の接点のなから、その普遍性が深まっていくことを示しているのだ。