

Title	令和2年度 観劇実習レポート
Author(s)	瀧尻, 浩士; キム, ドヨン; 佐藤, 知果 他
Citation	演劇学論叢. 2022, 21, p. 90-96
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/96506
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

令和2年度

観劇実習レポート

この実習は毎年演劇学研究室が行っているもので、異なるジャンルの作品を四〜五本観劇する授業である。学部生から院生までが参加し、受講者は事前の予習、観劇後にレポート提出を行う。(観劇した演目は「研究室の窓」に掲載)掲載した五本の観劇評は、令和二年度観劇実習における学生レポートから選ばれた。

観劇レポートがいわゆる一般的な劇評と異なるのは、受講生が必ずしもそのジャンルに精通しているわけではないことだ。しかしこの授業において必要なのは、むしろ新しいジャンルに接触した時に感じる新鮮な驚きや違和感を丹念に言語化する作業である。各ジャンルはともすれば蛸壺化しがちだが、受講生のレポートはそのような問題に取り組みうえで示唆に富む意見を投げかけている。学生たちの率直な意見から研究室の日頃の取り組みが伝われば幸いである。

ピッコロ劇団第68回公演『ホクロのある左足』(令和二年10月4日・ピッコロシアター 大ホール)

瀧尻浩士

作者を知らずに観ても、別役実の劇だとわかっただろうか。別役といえ、彼の『マッチ売りの少女』や『象』などに初めて触れたときの衝撃が強く、その印象が劇作家別役実のイメージとしてずっと定着

していたので、この上演は意外な感じを受けた。

この上演を観て別役実を感じなかったのは、なぜか。戯曲部分だけでなく、演出を含めたひとつの上演として、本公演について考えてみたい。まず設定部分を見ると、初期別役作品のように、男1、女1など登場人物名が抽象化されておらず、サブローやサナエなど役名が与えられている。またドラマを通じて、別役作品の代名詞たる「不条理」性が強くなく、比較的わかりやすい物語が進行する。これだけでもいわゆる別役的なものから少し離れた作品だと言えるだろう。ただ作家が生涯同じ作風を通すとは限らないし、一九九八年にピッコロ劇団へ書き下ろされたという時代と背景を考慮すれば、本作が若き別役が一九六〇年代に書いた作品たちと違って当然であろう。

別役の初演のことばが、パンフレットに再録されている。それによれば、本作は別役がフェデリコ・フェリーニの映画『青春群像』にインスパイアされて書かれたことがわかる。映画は五人の青年のくすぶった青春劇である。本作も「トキーヨー」行きの願望をもった男女とその幼馴染みの若者たちを描いている。「いつかローマへ」出て行きたい」と思いながら、近郊の小さな町でくすぶっている青年の思いが、その当時の同じ年頃のものにとって、共通の何かであったかもしれない」と別役が述べているように、若き日の別役はフェリーニの映画の中に、「花の東京」あるいは「ここではないどこか」を求める自分の姿を見ていたのだろう。年月を経て、別役が今度はピッコロ劇団の若き役者たちに、その姿を見出して書いたのが、この作品なのかもしれない。

舞台は、中央の階段により上下二層に分かれている。上の舞台には、事故によって頭から突っ込んだままの自動車が放置されている。上手

奥には、別役作品でよく見られる「電信柱」がなにげに主張しながら立っている。それは「これから別役実の世界へお連れしますよ」と、ツアーガイド宜しく観客に向けて手を上げているかのようだ。奥の背景は夕陽。町の名は「夕陽ヶ丘」とバス停の札に書かれている。どの町にもありそうなありふれた名前。そしてその夕陽を見せて商売をしようとするハンパものの青年たち。そうして劇は始まる。

夕陽を見せて金を稼ごうとする行為は、何を意味するのか。結局それによって稼ぐこともなければ、そのあとの物語になんら影響しない。夕陽自体は何も利益を生むことはない。夕陽を売るためには、見せるためのストーリーが必要だと彼らのひとは言う。夕陽ヶ丘という町の夕景など、この町で一緒に育ってきた彼らにとってはごくありふれた日常で、それ自体の無意味さを一番知っているのは彼ら自身である。だからそれを売るためには、物語が必要であり、それはすなわちこの町から離れられない彼らの人生が物語を必要としていることに他ならない。それがこの冒頭で示される。

天体望遠鏡で、その事故現場を遠くから見れば、何か違う世界として見えるかもしれないと提案する青年。そんな彼は実際、その望遠鏡でせいぜい近所をのぞきみすることくらいしかできない。「ホクロのある左足」を持つ男が運命の人であるという占いをいいうように利用し、その足を持った男の子どもを妊娠したという嘘をでっち上げてまで、「トーキョー」へ行こうとした女。自分ではない何者かになろうとするかのように、長々とした異国風の名前を名乗って、ミッキーマウスのお面を被るその相手の男。町から脱出して、新しい物語を求めて「トーキョー」へ行こうとするそんな二人を、同じ町で育った幼馴染みたちは支えることで、自分たちの日常にその物語を取り込もうと

する。

本作を「トーキョー」行きの駆け落ちとを手助けする仲間たちの物語」と捉えたと陳腐なドラマで終わってしまう。それを楽しませる工夫が、岩松の演出により施されているのだが、一九八八年初演の頃ならまだしも、警官に当時の人気TVドラマ『太陽にほえろ!』のテーマ音楽を口ずさませたり、登場人物たちのちよつとしたギャグややりとりにもスピード感がなく、笑いとしては現代的ではない。この物語の設定をノスタルジックな昭和時代においたとしても、岩松がかつて参加していた八〇年代の「劇団東京乾電池」を思わせるその笑いは、令和の若い観客が、舞台の若者の心情とリンクするのに効果的とは思えない点もあった。だが劇の本意は、そうしたコメディ調の場面や筋にあるのではなく、地元にくすぶりながらも何も変わらない日常に生きる若者の姿を描くことにある。

暴力団組員に追われて逃げていたハル坊（劇には登場しない）や仲間と別れを告げてトーキョーに旅立ったはずのミッキー、結局ふたりとも、舞台上に放置された車の中で、死という結末を迎える。「ここ」を離れようとしたが、離れることができず、物言わぬ登場人物として「地元」に戻ってくるのである。このふたりの幼馴染みが、別々に、同じ車の中で迎えた唐突な死は、「ここではないどこか」へ行こうとした者の「挫折」であり、この点にアメリカンニューシネマ的な解釈で、不条理性を見ようと思えば見られなくもない。だがやはり本作はそういう社会的や政治性をもった不条理を暴いた劇というよりも、初期フェリーニの『青春群像』や『道』のような叙情性で、さまざま若者の心を見つめたものとして見るべきだろう。

「トーキョー」が別役や岩松の時代と違って、距離的にも心情的に

も遠い「ここではないどこか」の象徴になりにくくなったように思われる現代、もっと新しい世代の演出家によれば、また違った若者像が見られたことだろう。だがいつの時代も、身近なものに緊縛された閉塞感と未知のものへの憧憬がないまぜになって、それを打破するための物語を必要とする若者たちの心情は、古今東西、時代を超えて不変なのかもしれない。この作品は日本の劇作家として不条理劇という波紋を起こした別役が年齢を重ねて顧みだ、フェリーニを見て心動かされた頃の若き日の自分への思いなのだろう。ひとりの劇作家の人生の変遷をみたような気がした。

この作品を選んだ理由として、「あまり観たことがない別役作品だったね、と言って欲しいから」と語る岩松了の意図は、そういう意味では伝わったといえる。

ロビーでは、別役実の回顧展示がされており、その中に彼の言葉が書かれた色紙があった。それにはこう書いてあった。

「林檎が美しいのではない。それがそこに在ることが美しい。」

林檎を、若者たちに置き換えてみると、またこの作品が違って見えてくる。

清流劇場『逃げるヘレネ』（令和2年10月26日・一心寺シ
アター倶楽）

キムドロン

清流劇場の『逃げるヘレネ』は、エウリピデスの『ヘレネ』を原作

とする作品として、「トロイア戦争は本物のヘレネではなく、幻のヘレネを取り合ったのであった」という発想に基づいている。描き方によつてはパリスについて行つて戦争をもたらした「悪女」としても描写される「ヘレネ」という人物が、この作品の中では夫のメネオオスの帰りをひたすら待ち続ける貞女として描かれる。

本作品の中でまず注目したいところは、「幻のヘレネのために戦った戦争は無駄なことであったのか？」という問いに対する態度である。戦場での一七年間の苦労は「無駄なこと」をしたのであると言うべきなのか、の質問に対して、メネオオスは「もっと違った経験をしたこと、それが貴重なんだ」と答える。したがって、彼はそれが意味のないことでも無駄なことでもなかったと主張する。だが、戦争の犠牲になった人々やその被害を激しく受けた庶民たちにもメネオオスと同じことが言えるのだろうか、といったところを私は疑問に思つた。「違つた経験だつたから、それはそれでよかつたんだ」ときれいに言いまじめられるほど「一七年間の戦争」は簡単なものではないはずだ。そのような台詞が戦争の英雄であり国の最高権力者であるメネオオスによつて語られることによつて、このような「合理化」はある種の皮肉のようにも感じられた。

また、『逃げるヘレネ』の中で特に印象深く思つたのは、個性強く独特な衣装であった。海藻に絡まれたようなメネオオスの衣装や彼の帽子や背中についている長い棒がその例の一つとして挙げられる。特に、メネオオスの帽子についている棒は周りの人物たちを振り払うなどの演出の道具としても使われ、その中ではソーシャル・ディスタンス (social distancing) を意識した要素など現在のパンデミックの状況に対応しているところもあり印象的であった。さらに、エジプト

の人たちの服装（テオノエやテオクリユメノス、後半のメネラオスの衣装など）は非常に派手なデザインが多く、それは実際の「エジプト」を反映したものであるというよりは、主人公たちの母国とは違うエジプトという「異国」を表現するための、異国的雰囲気を極大化する装置として活用されていたと考えられた。その他、『逃げるヘレネ』のまた特徴的なところは、舞台の上に立つ人たちが登場人物だけで構成されているわけではなく、登場人物の以外にも「舞台を動かす人」が数人存在していたという点だったと感じた。ヘレネやテオノエなどが後ろの出はけ口から登場・退場するたびに舞台の後ろの巨大な幕を操作する人が舞台袖から登場し、舞台下手側にあるピアノには常に演奏者が着席している。演奏者は間奏曲やバックグラウンドミュージックなどの音楽だけでなく、強調したい台詞の前後に入れる効果音なども生演奏で入れてくる。このような「物語の外にいる人」が舞台の上に存在することによって、観客としてはヘレネやメネラオス、テオクリユメノスたちの「現実」を観ているというよりは、彼らの「物語」を聞かされているような印象を強く受けた。

『真夏の夜の夢』（令和2年11月21日・兵庫県立芸術文化センター 阪急中ホール）

佐藤 知果

【著者からインターネット公開の許諾が得られていないため非公開】

吉例顔見世興行第二部（令和2年12月5日・京都四条南座）

高木 帆乃花

私は顔見世興行の事前学習において、「一谷嫩軍記・熊谷陣屋」の幕切れについての今尾哲也氏の劇評を紹介した。その中で彼は「熊谷陣屋」の幕切れは見得の芝翫型がふさわしく、引っ込みの團十郎型は（彼にとって）解釈違いであると述べていた。

幕外の引っ込みは熊谷のみを浮き立たせ、相模を置き去りにする点
が問題で、それに比べ、芝翫型の方が、夫婦ともども小次郎の菩提
を弔うというこの場の主題にふさわしい。（中略）熊谷は鎧兜を脱
ぎ捨てて僧形となり、「十六年は一昔……」の有名なせりふを述べ
る。十六年間、愛情を注いで育てた小次郎を手を掛け、すべてが夢

と化した悲哀を表現する。万感胸に迫るせりふである。そして、相模とともに悲しみを苦しみを分かち合って通世する。従って、幕外の引つ込みは解釈違いで、もしどうしても引つ込みを見せたいのなら、相模と一緒に花道を入っていく工夫をしてほしいものである。(藤田洋『歌舞伎名作事典』演劇出版社。一九八三年。p.1819)

今回の顔見世興行では引つ込みで幕が下りたのだが、私はこの演出を鑑賞し、團十郎型も物語の幕切れとしてふさわしいと考えた。というのも、今尾氏は子(小次郎)を亡くした悲しみを夫婦二人(熊谷と相模)で共有するために、二人が寄り添い幕を切る見得の演出がふさわしいと述べている。しかし、私は熊谷と相模の抱く感情は共有できないものではないかと考えたからである。

熊谷と相模の悲しみについてみていくと、まず、相模について、彼女は最愛の子小次郎を亡くしたことを悲しんでいる。そして、熊谷も相模と同じく小次郎を亡くしたことを悲しんでいる。ところが、彼の悲しみは同時に、戦場で命を奪うことや責務(熊谷陣屋)においては天皇家のため自身の子を殺すこと)から逃れられない「もののふ」の運命、この世の無常への嘆きでもある。例えば、合戦の物語場面で、熊谷は忌避しながらも敦盛を殺したことを、「戦であるから仕方がない。ものふとはあさましいものだ」と述べ藤の方を諷めている。熊谷が敦盛ではなく実際は息子小次郎を殺していることを踏まえると、子供を亡くした悲しみとそして責務から逃げられない武士の運命への嘆きを秘めた台詞と言えるだろう。武士としての悲しみを妻相模は(彼女は武士ではなく)抱くことはないため、共有することはできない。また、最終場で熊谷は花道に立ち「一六年は一昔であつたなあ」と涙

を流す。この涙は武士として生きていた彼が、主君義経や妻相模の前では見せることができなかった心からの感情を表している。名誉や重責を捨てた彼の隣に、相模を付き添わせることもまた、俗世から離れた熊谷の覚悟を薄めることとなるであろう。つまり、花道は熊谷が一人で歩いてこそ、物語の主題が強調されるのである。

熊谷と相模では悲しみという同じ感情を抱いていても、その中身が全く異なる。したがって、私は今尾氏の意見には賛同できず、團十郎型の引つ込みも「熊谷陣屋」の幕切れとしてふさわしいと考えている。ただし、だからと言って芝翫型が「熊谷陣屋」幕切れにふさわしくないと判断することはできない。機会があれば、芝翫型と團十郎型の二つを見比べながら、幕切れについて批評してみたい。

初春文楽公演第三部『妹背山女庭訓』(令和3年1月17日・国立文楽劇場)

馬照旋

【著者からインタナーネット公開の許諾が得られないため非公開】

