

研究ノート

## ヨーロッパ演劇 8 篇

狩野良規\*

### はじめに

専門分野はシェイクスピアを中心としたイギリス文学ないしはイギリス演劇と、自己紹介欄には一応書くけれど、そこは浮気性の僕、大陸ヨーロッパの演劇もけっこう好きだ。ヨーロッパの舞台を見ると、イギリスの演劇を“中和”できる。

おっと、英国人は「イギリス人とヨーロッパ人 (British and European)」なる一句をしばしば口にして、自分たちを大陸の人々と分けたがる。事実、両者は微妙に、ないしは大いに異なるわけで、イギリス (人) はヨーロッパ (人) とはいろいろな意味で違う面を有している。

そこでちょっと出張して大陸の演劇を語りたい。といっても、ヨーロッパ全域の芝居を論ずるなんて、恐れ多い。せめて僕の大好きなロシア演劇、とくにチェーホフ、またイタリアはストレーレルのピッコロ座、さらにシェイクスピア劇以上の愛読書たるゲーテの『ファウスト』……と、へへエ、十分恐れ多いか。

それにしても生の舞台は「聖なる一回性」の芸術、一度見ただけの芝居を観劇記として活字にするのは蛮勇というものだろう。僕はメモ魔、演劇や映画を見ると、帰りの電車やバスの中で記憶を頼りにひたすらメモする、気に入った作品は翌朝そのメモを整理してノートにする。それが 30 代半ば、イギリスに

---

\* 青山学院大学国際政治経済学部教授

1年間滞在して芝居漬けになった時以来、習慣になった。

でもねえ、やっぱり記録映像があると助かる。テレビの舞台中継のダビングビデオ、最近は各種DVDやYouTubeの映像など。今でも演劇は「生の体験」だと譲らない人も多いし、僕もそう思うが、でも胸をワクワクさせながら劇場で鑑賞した作品を、後にパソコンで見直しながらあらためて分析するのも、また楽しからずや、である。

ということで、一期一会だと思った『たくらみと恋』の来日公演は、YouTubeで映像を見つけて、原稿を書く気になった。キリール文字が読めれば、ロシア語のサイトにはお宝がザクザク転がっている。チェーホフ劇、『マハーバーラタ』、ピッコロ座の舞台も、映像が手元にあるので、書けた。

最後の『ファウスト』については、ちょうど学期が終わって、ちょっと時間に余裕ができたなら、とたんに長くなった。ヘッヘッヘッ、油断するとダメなんだよねえ。お許しを。

さても、僕の忘れえぬヨーロッパ演劇8篇の解題である。

### 1. ロシアのシラー劇——『たくらみと恋』

芝居は劇団の本拠地で見るにかぎる。作り手が熟知している劇場と舞台、また観客もその劇団をよく知っている目利きの人たちが多い。だから、来日公演は本場の出来の7割、いや5割と言う人もいる。最近は飛行機で簡単に外国へ行けるようになった。それもあって、海外の劇団が日本に来て集客が思うにまかせなくなった。

そんな中でひさしぶりに僕がぶっ飛んだ来日公演は、ロシア国立サンクトペテルブルク・マールイ・ドラマ劇場の『たくらみと恋』（世田谷パブリックシアター、2017年）だった。寂しいかな、2日間だけの公演。出し物はドイツのシラーの劇。僕も、ゲーテは愛読しているが、シラーはなあ。しかし、演出は名匠レフ・ドージン、役者も名だたる面々がそろっている。行くか、ってなもんで、期待半分、不安半分で出かけていった。

身分違いの男女の悲恋物語である。ドイツ版『ロミオとジュリエット』という紹介文をよく目にする。まあ、シェイクスピア劇とは似ているところあり、異なるところもあり。当然か。1784年に25歳のシラーが書いた、いわゆる「疾風怒濤 (Sturm und Drang) <sup>1)</sup>

の時代を代表する一篇である。全5幕の散文劇。  
舞台は板敷きの“エンプティ・スペース”、後ろの黒い壁に縦横斜めに交差する簡素な木の柱。その下方の小さな出入り口から、質素な白い衣裳の娘が出てくる。無言で舞台を歩く。嬉しそうな表情。手にたざさえた本を読みはじめると、ステージの袖から白い上着に黒の蝶ネクタイをした召使がサッと椅子を持ってくる。彼女が椅子に座る。今度は長いテーブルが運び込まれる。そこに本を置いて読む。

と、なんと、男が駆けてきて、テーブルの上を思いきり滑り、娘にキスする。白いシャツとベスト、黒いスラックスとブーツの貴公子。格好いいなあ。二人はテーブルに上がり、抱き合う。5分近くセリフなし、若い男女の愛し合っている姿を、俳優の動きと仕草だけで見せる。ゆったりとした、きれいな、官能的なラブシーン。<sup>ハラショー</sup>ステキ！

女は町の音楽教師ミラーの娘ルイーゼ (エリザヴェータ・ボヤールスカヤ)、庶民だ。男はフェルディナント (ダニエラ・コズロフスキー)、宰相フォン・ヴァルターの子、貴族である。

舞台にフォン・ヴァルターと秘書のヴルムが登場して話す。宰相は息子を、大公がそろそろ別れたがっている愛妾<sup>あいしょう</sup>ミルフォード夫人と結婚させようと考えている。舞台後方で密会している恋人たちに大人たちのたくらみが聞こえているという趣向。いい演出だ。

2幕に入ると、ミルフォード夫人が軽やかな音楽に乗って現れ、終始無言の召使たちが運び込んだテーブルの上で踊る。手先の動きまで実にきれいな、バレ

1) 18世紀後半のドイツで、理性尊重の啓蒙主義に叛旗を翻し、感情面の解放を唱えた文学運動。若きゲーテとシラーがその代表格。名称はクリンガーの戯曲のタイトルに由来するが、「疾風怒濤」という邦訳がいいじゃないか、漢字が難しいけれど。.

ーのように。ロシアの芝居である。コミカルな中に色気がある、ちょっとした表情や動作がコケティッシュ。純情なルイーゼとは対照的だ。妾——好きな漢字だ、意味を想像してしまう、ご無礼！ でも、夫人はイギリスの貴族出身だという。大陸に渡ってからずいぶん苦労した。と、いじらしい女心も語る。

フェルディナントとの縁組は、彼女が大公<sup>いとま</sup>にお暇をするために言いはじめたことだとか。舞台上でもフェルディナントを色仕掛けで落とそうとする。父親のフォン・ヴァルターが見ている。おっと、ルイーゼも出てきて、苦い顔をしている。

ミルフォード夫人に扮するは、実力派クセニヤ・ラッポポルト。僕のロシア人の同僚は、主役の2人とクセニヤと、3人も一遍に人気俳優が来日するなんてと、興奮気味だった。そうそう、ロシア人といえば、観客の半分は正装したロシア人だった。在日大使館あたりの動員だろうか。僕の隣席も、すげえ美人の若いロシア人。緊張するなあ。

お話は秘書のヴルムがルイーゼに、自分あての偽手紙を書かせ、それを使ってフェルディナントに彼女をあきらめさせようとする悪だくみ。ルイーゼが理不尽な恋文を書かされる3幕のシーン、彼女は一度呆れて退場し、ふたたび入ってくると、意を決して便箋に向かう。めそめそしない、感情を爆発させない。その手紙を椅子の上に置くと、フェルディナントが舞台上に登場し、手紙を手に取り、もう4幕に移っている。暗転なしで、上手に場面をつなぐ。休憩なし、2時間10分で一気に見せる。

ミルフォード夫人とルイーゼの対決シーンも、女同士で感情をぶつけ合わない。これが日本の劇団だと、涙あり、ヒステリックに怒鳴り合う場面あり。だが、スタニスラフスキー・システムを継承したレフ・ドージンの教え子たちは、感情をセリフト、そして小さな動作や仕草に託す。そう、ことばにも動きにも無駄がない。すべてに意味が込められている。

本物！ ソ連が崩壊しても、まだこんな芝居が残っているんだ。資本主義（商業主義）に毒されていない舞台芸術。ロシア語がわからなくても、ことばの美しさに惚れ惚れする。悠々として優雅な、そして緊張感のある一挙手一投

足。セリフのない俳優も、スッと立っているだけで“絵”になる。日ごろの身体訓練が違う。まさに芸術家たちの演技である。この芝居を見ていると、ロンドンの演劇が通俗的に思えてきて、とても困る。

いや、堅苦しくはないんだけど、高尚といえば高尚、親しみやすい舞台に慣れた日本人には辛いかもしれない。とっていたら、隣の美女も後半に入ると、なんか退屈そうに体を動かし、スマホで時間をチラチラ。なるほど演劇に興味のない動員組にとっては、祖国の超一流の芝居も、「早く終わらないかなあ」と。むべなるかな。

最終5幕はテーブルが並べられ、白いテーブルクロスの上に燭台と花が置かれる。なにもない空間が、ちょっとした道具類だけで華やかな晩餐会の気分エンブティースペースに。しかし、愛するルイーゼの真意を見抜けぬフェルディナントが彼女に毒入りのレモネードを飲ませ、自らも同じ毒をあおって息絶える。

アンコールには、おっ、レフ・ドージンも出てきた。1983年からこの劇団の芸術監督を務める。ソ連体制のころは反骨精神でギラギラしていたが、今は円熟している風。『たくらみと恋』はマールイ・ドラマ劇場の代表的なレパートリーになっている演目である。

『ロミオとジュリエット』も、若者たちの純愛が敵対する大人たちの身勝手によって悲劇に終わる物語だが、シラー劇の方が「たくらみ」に大きなアクセントがある。作者自身が『群盗』（1781年）をめぐる専制君主オイゲン公と対立し、逃走して放浪生活を送り、『たくらみと恋』をものした。身分制の厳しかった社会において、若い二人の求める自由な愛に健全な市民精神を見いだす。

そんな18世紀のドイツ劇を、実に新鮮でスタイリッシュな現代劇に仕上げた。端正な作りの中に純粋な感情の解放を謳う、いかにもシラーらしい芝居を見たなと思える舞台を、ロシア語で、ロシア流の演技術で作って違和感がない。チャーホフ劇なら、やっぱり本場ロシアの舞台だよねと、何も考えずに受け入れるのだが、演目がドイツものとなると、あらためてロシアの演劇の伝統が、単なるローカルな文化ではないことを実感させてくれる。

シラーはヨーロッパ全体の<sup>レガシー</sup>遺産、そしてロシアの芝居作りもまたヨーロッパ共通の文化になっているといえようか<sup>2)</sup>。

## 2. 正統派のチェーホフ劇——『かもめ』

サンクトペテルブルクのほかにモスクワにもマールイ劇場がある。むしろそっちの方が有名か。劇団の創設は1756年、劇場は1824年に開場というから、モスクワ芸術座（1898年創設）より古い、ロシアで最も伝統のある、正当派の劇団である。“マールイ”とは“小さな”の意（英語の minor）、劇場はモスクワ中心部、クレムリンと赤の広場にほど近いところに建つ。隣はバレエとオペラを上演するボリショイ（“大きな”の意）劇場。芸術監督はユーリー・ソローミン（在1988年—）、映画なら黒澤明の『デルス・ウザーラ』（1975年）に主演したあの知的な俳優といえ、わかるだろうか。

そのモスクワ・マールイ劇場が2004年来日して『かもめ』と『三人姉妹』をアートスフィア（当時）で上演、前者はNHKテレビで放送された。本節は、僕のお宝のひとつになっているそのダビングビデオを見直しながらの一席である。

『かもめ』はソーリン家の田舎屋敷が舞台。でも、おっ、淡い木漏れ日が建物やカーテンに反射しているような装置と照明、シャレているじゃないか。幕が開く前から金槌の音と、しっとりとしたピアノ曲が聞こえる。ソーリンの甥っ子トレプレフ（アレクサンドル・コルシュノフ）が自作の芝居を上演しようと、今、屋外に仮設舞台を作っているところだ。

チェーホフの晩年の劇はストーリーのゆる～い、初めて見るとウトウトと夢見心地になる作品ばかりである。劇場の客席に<sup>いちげん</sup>一見さんは少ない。歌舞伎、能、オペラ、シェイクスピアなどと同じ。人は慣れぬジャンルの演劇や映画に出く

---

2) この『たくらみと恋』の舞台中継、字幕なしでいいなら、YouTubeで鑑賞できる (<https://youtu.be/wTVyJqy9Aew>)。芝居好きの方なら、先に邦訳で戯曲を読んでおけば、ついて行けるだろう。お楽しみあれ。

わすと、おのずからストーリーを追ってしまう。だが、初挑戦の場合は、先にざっとあらすじに目を通しておくのがお勧め。とくにチェーホフ劇では大したことは起こらない、ネタバレなんか全然気にする必要はない。

そのうえで、登場人物をしっかりと理解しておくのがコツだ。ハリウッド映画と違って突出した主人公はいない。群像劇。ひとりひとりの人物と、そして彼ら彼女らの人間関係性が見どころである。

開幕とともに登場するのは、喪服のような黒衣のマーシャと彼女に思いを寄せる貧乏教員のメドヴェージェンコ。でも、マーシャはトレープレフが意中の人である。心の通じぬ男女の寒〜い序幕の一場の後、ソーリンとトレープレフが入ってくる。還暦を過ぎた領主は元役人、それなりの人生を送ったはずなのに、自分の生きた道に満足していない、劇中ずっと愚痴っている老人だ。その伯父に25歳の若者は今宵の芝居について、胸ワクワクで語る。背後の湖を借景にして、月の出をめがけて幕を開ける。実験劇！

トレープレフの母親、つまりソーリンの妹のアルカージナは有名な女優である。でも息子曰く、母さんの芝居は陳腐だ、芸術には新しいスタイルが必要だ、と。どうやら母子で張り合っているらしい。

と、近くの地主の娘、今日の主演女優ニーナが飛び込んでくる。トレープレフとニーナ、冒頭でメドヴェージェンコが二人の魂はひとつになっているなんて言うから、ついつい相思相愛とってしまうのだが、よく見ればキスしようとする男から女はなんとなく逃げている。そして、あなたの戯曲は難しい、お芝居には恋愛がなくちゃ、と。はて？

次は55歳の医者ドールン（アレクサンドル・ミハイロフ）とソーリン家の支配人シャムラーエフの妻ポリーナの短い場面。ポリーナが抱きつき、医者は誰か来るよといなす。怪しげ。

こうして、二人ずつの会話で人物たちを上手に紹介した後、商業演劇のスター、アルカージナがにぎやかに登場する。お付きはカイゼル髭に長いもみあげのシャムラーエフ。彼はアルカージナの大ファンで、ソーリン家の管理も引き受けている。

そのアルカージナは、へへエ、中年のロシア人の典型という肉付きのおばちゃん。何度ビデオを見ても、笑ってしまう。扮するはイリーナ・ムラヴィヨヴァ。

野外劇が始まる。20 万年後の世界の話だとか。そりゃ、恋愛どころか、生きものもいなそう。白衣のニーナが長ゼリフをしゃべる一人芝居。だが、う〜ん、ダメだわ、この台本。また、ニーナもしょせんシロウト——のはずなんだけど、その三文芝居をしっかりと演じ、悪くない劇中劇にしている。これはすごい。下手な俳優が下手くそな役者を演じると目も当てられないものだが、達者な俳優がシロウト役者に扮すると、その真の演技力がわかる。ニーナ役はオリガ・モローチナヤ。

しかし、アルカージナはたびたびトレープレフの前衛劇に茶々を入れ、彼はいたたまれず芝居を中断する。

第 2 幕は、回り舞台がグルンと回転して、第 1 幕の夜から明るい昼間の場面へと転換する。ドールンがギターを弾いている。アルカージナが彼に、相変わらず黒服のマーシャ（22 歳）と私（25 歳の息子がいる）とどちらが若く見えるかと聞く。「もちろん、あなただ」と言われて、飛び跳ねるアルカージナ。ドールンが歌い出すと、彼女は楽しそうに踊る。

アルカージナは、常に自分が真ん中にいないと気のすまない、傲慢な人気女優。1 幕では息子が自分を差し置いてニーナを起用したのが気に入らなかった。でも、陽気で気まぐれで、どこか憎めない。

また、ドールンは長身で、白い上着に長いマフラー、粋なのだ。田舎医者、もうちょっとダサくてもいい役柄ではあるが。チェーホフ劇ではいつも叙情的な生演奏が入る。この作品ではドールンのギターがそれ。

おっと、もうひとり、アルカージナの連れてきた愛人のトリゴーリンは、彼女より若く、30 代半ば、人気作家である。名声と称賛を欲するニーナは、有名人の彼にあこがれる。扮するはこの芝居の演出も兼ねるユーリー・ソローミン。そう、来日公演の“目玉”は、劇団の芸術監督の演じるトリゴーリンだった。

1 幕ではパイプをくゆらせながら目立たぬようにしていた彼が、さて 2 幕後



半、釣り竿を持って登場する。ニーナにとっては、近づきたい存在だと思っていた作家が1日中のんきに魚釣りをしているのが信じがたい。だがトリゴーリンは、釣りをしていてもずっと書かなければいけないという強迫観念に悩まされている、それに流行作家といっても、トルストイやツルゲーネフにはとてもかなわないと自覚している。

有名になりたい初心<sup>うぶ</sup>な娘と、すでに名をなし、しかし満ち足りていない中年男の、心情のズレのおかしさ<sup>3)</sup>。と、トリゴーリンは、トレープレフが撃ち落としたかもめの死骸を見つけ、短篇の題材が思い浮かんだ、と<sup>のたま</sup>宣う。かもめのように湖が好きで自由な娘が、偶然やって来た男に破滅させられてしまうお話。ニーナの顔色が一瞬変わる。

チェーホフ曰く、『かもめ』には5プード(約80kg)の恋がある。だが、それはすべて一方通行。片思いの連鎖。人の心はなかなか思う相手に通じない。そのイライラ感、心の中の嵐を、平凡な世間話の中に潜ませる。だから役者にはけれんみのない、しかし内心の思いがにじみ出る演技が求められる。チェーホフ劇の俳優にはシェイクスピア劇を演じる以上の表現力が要求される。

第3幕は前幕の1週間後。トレープレフが自殺を図ったという。幸い、かすり傷ですんだが、頭には包帯を巻いている。気まずい母子が食堂で出くわす。最初はトレープレフも、包帯を取り替えてくれなんてアルカージナに甘えているふりをしていたが、話題がトリゴーリンのことになって、ついに爆発、怒鳴り合いの大喧嘩になる。アルカージナは一度部屋から出ていき、ふたたび戻ってきて息子を指さし、「デカダン!」。笑える。

感情を抑えて日常的な雑談を重ねるチェーホフ劇の中で、ここは大声で本音をぶちまけさせる。しかし、息子がニーナの愛を得られないと泣く姿に、アル

3) チェーホフは若いころから人気作家だった。だが、トルストイをはじめとする19世紀ロシアの大家たち<sup>いくじ</sup>のように、貧困と無知に苦しむ民衆を救済する使命感は持てない。そんなチェーホフの<sup>いくじ</sup>忸怩たる思いを代弁したのがトリゴーリンである。チェーホフは釣りも大好きだった。そこいらへんも含めて、『かもめ』の解題を一度書いた。拙著『現代を知るための文学20』第14節「アントン・チェーホフ『かもめ』」を一読されたし。

カージナはしめしめ。すでにニーナとトリゴーリンの関係を嗅ぎとっていた彼女は、トリゴーリンを連れてモスクワへ戻ろう、そうすればニーナの気持ちも息子に向くだろう、一石二鳥だ。

だが、トリゴーリンはニーナの控えめな求愛に、すっかりのぼせている。海千山千の、酸いも甘いも噛み分けているはずの中年男が、若い娘の純真さにやられちゃう——チェーホフの大好きな恋話のパターンである<sup>4)</sup>。けれども、そこは大女優アルカージナ、けれんみたっぷりの演技で、ヘッヘッヘッ、年下の愛人をちょいちょいと丸め込んでしまう。トリゴーリンは「僕には自分の意志というものが無い」と。白旗。

ところがぎっちゃん、旅立ちの時、ニーナがトリゴーリンに駆け寄り、私は女優になる、モスクワへ行く、と。恐ろしきかな、無垢なる、<sup>いちず</sup>一途な乙女。原作戯曲には「長いキス」とあるが、ソローミンは彼女の頬に軽くキスするだけで出ていく。

この舞台、社会主義の時代のチェーホフ劇を崩さずに見せてくれる。それが芸術監督としてのソローミンの意図らしい。役者たちも皆、シャレっていて、粋で、気品がある。いや、あり過ぎるともいえるか。とくにトリゴーリンは立派すぎる、もっと野暮なはず。それはソローミンの年齢のせいもあろう。御年69歳。だから、ニーナとは恋愛関係というよりは父子に見えてしまう。長いキスは似合わない。そうね、『デルス・ウザーラ』のころのソローミンでトリゴーリンを見たかったな<sup>5)</sup>。

最終第4幕は、第3幕から2年後のある嵐の夜。ソローミンがよれよれでそろそろ危ないというので、1幕に登場した面々が呼び寄せられる。トレープレ

4) 例えば短篇小説『小犬をつれた貴婦人』。ヨシフ・ヘイフィツ監督の同名映画（1960年、ソ連映画）も、ぜひお勧めの名画。拙著『ヨーロッパを知る50の映画』（国書刊行会、2014年）第43節「ヨシフ・ヘイフィツ『小犬をつれた貴婦人』」ご参照。

5) 劇作家が登場人物に設定した年齢と役者の実年齢については、しばしば話題になる。が、この舞台でもトレープレフ役のアレクサンドル・コルシュノフは50歳になる俳優。また、東山千栄子は『桜の園』のラネーフスカヤを36年間、杉村春子は『欲望という名の電車』のブランチを34年間演じたし、森光子も『放浪記』で晩年まででんぐり返っていた。さらに歌舞伎なんか……だから、まあ、芝居ってそういうものともいえるんだけど。

フは2年の間にそれなりの作家になった。一方ニーナは、トリゴーリンと同棲し、子供を産み、しかしその子に死なれ、トリゴーリンに捨てられた。女優になったが、演技はうまくないらしい。トレープレフが会おうとしても会ってくれない。

そうした劇的な出来事は、すべて人々の会話の中で語られるだけ。ギリシャ悲劇にも似て、報告のみ。舞台上では見せない。外的な行動はチェーホフ劇の本領ではない。

アルカージナらが遅れて到着する。元の鞆に収まっていたトリゴーリンも一緒だ。トレープレフは憤りを抑えて、彼と握手する。一行は夜食をとり食堂へ。

と、ひとりになったトレープレフの前にニーナが現れる。こんな嵐の晩に、3幕までの白い衣裳とは対照的な黒衣。まさに喪服、濃いアイライン。ニーナがうなされたように話す。ここは暖かいわ、あなたは作家になり、私は女優になった、あなたに恋をし、名声を夢みた、これから地方へ行く。ここに残ってくれというトレープレフの頼みに、アイラインが落ちて、黒い涙が一筋。

「私がかもめ、いえ、違うわ、私は女優。」食堂からトリゴーリンの声が聞こえてくる。彼もいるのね。苦しうにもだえるニーナ。あの人、私の夢を嘲笑してばかりいた、事実私はひどい演技をしていた……でも、今は本物の女優になった、大事なものは名誉とか栄光ではなく、忍耐力だと知った、トリゴーリンのことも昔より今の方が愛している、と。

ニーナは1幕の劇中劇のセリフをしゃべりはじめる。まだ全部覚えている。舞台が回り、二人だけに照明が当たる。

女は去っていく。ドサ回りの旅へ。ニーナは夢多き青春と決別し、ほんとうの人生へと踏み出していく。だが、いまだ自分の書くものの定まらぬトレープレフは、自分の原稿を破り、ピストルの引き金を引く。

“青春の終わり”という、何の変哲もないテーマの恋物語である。しかし、その表層の裏に長い長い影のある芝居。それを上手な役者で、オーソドックスそのものの演出で、奇をてらうことなく上演されると、これが正統派、見直す

たびに心に染みてくるのである。

### 3. アンニュイなチェーホフ映画——『ワーニャ伯父さん』

昔見た映画の話をしたい。舞台（中継）ではなく映画だが、チェーホフ劇なので、本稿で取り上げることにする。アンドレイ・ミハルコフ・コンチャロフスキー監督の『ワーニャ伯父さん』（モスフィルム、1971年）。学生時代に三百人劇場<sup>6)</sup> で見た淡い記憶がある。白黒映画だったか、でも窓外の緑がきれいな場面があった、後にタルコフスキーの『ノスタルジア』（1983年）を見た時に似た色合いだなと思ったから、カラーだったのか。メモも何も残っていない。ただ、<sup>アッ</sup>けだる<sup>ク</sup>くて暗い映画だったとだけ。

そのもう一度見てみたかった映画のDVDがインターネットの輸入販売で手に入った。便利な時代になったものだ<sup>7)</sup>。

4幕ものの開幕は、モノクロのカメラが田舎家の室内を映す。無音。やっぱり白黒だったっけ。と、突然大きな音響とともに、19世紀末、チェーホフの時代のスチール写真を連ねて、クレジットタイトル。上流階級の人々、貧困と病苦にあえぐ民衆、皇帝、労働運動、鹿、荒地……チェーホフ劇らしくないけたたましさだ。

ふたたび静かになり、昼間、まだワーニャは寝ている。ベッドの上方に大きなアフリカの地図がある。

医師のアーストロフが庭に面した部屋で、老いた乳母のマリーナに愚痴っている。俺は働いてばかり、往診して、やっと帰宅しても患者が担ぎ込まれてくる、その患者が死んでしまう……お医者さん、疲れている。200年後の人たち

---

6) 都営地下鉄三田線の千石駅を出て、白山通りからちょっと路地に入ったところにあった三百人劇場（1974-2006年）。福田恆存らが結成した劇団「昴」の拠点だったが、芝居の公演がない時は、封切り映画とは異なるちょいとマニアックな映画を上映していて、僕も学生時代によく通った。

7) さらに助かることに、YouTubeにもアップされているではないか。時代は変わった。映画も映画館の大きなスクリーンで見るのが大前提ではなくなった。何でもパソコン、いいのか悪いのか?!

は俺たちのことを有難く思ってくれるだろうか。すると、マリナが、「人間が感謝しなくても、神様は覚えていてくださるわ」。僕はこのお婆ちゃんの一言が大好きだ。

と、ワーニャが起きてくる。おっ、カラーだ。なるほどパートカラーの映画ね。ワーニャも倦怠感たっぷり。教授夫妻がやって来てから、ここの生活が変わってしまったとぼやく。その教授様セレブリャコーフはワーニャの死んだ妹の亭主、今は若くて美人のエレーナと再婚し、大学の定年を迎えて、前妻の実家に転がりこんできた。ワーニャ曰く、やっこさん、25年間も芸術を論じてきたが、何もわかつちやいない、利口な人間にはわかりきったこと、愚かな人間にはどうでもいいことばかりを受け売りしてきた。ドキッ、僕と同じだ！

第2幕は夜中、ワーニャが目を覚ますと、セレブリャコーフがリューマチで苦しんでいる。娘のソーニャとエレーナが看病するが、彼は文句ばかり言っている。教授が寝室に退いた後、ワーニャがエレーナにからむ。彼は昔から彼女に気があったのだ。

乱れた心でピアノを弾くワーニャを、彼の母親ヴォイニーツカヤ夫人が心配顔で覗き込む。アーストロフは酒を飲みながらビリヤードをしている。皆、荒れている。チェーホフ劇の常、誰も人生に満足していない。

戯曲にはいい長ゼリフがたくさんあるのに、この映画はバッサバッサとそれらを切っている。もったいない。でも代わりに、ピアノやビリヤードの音で、男たちのすきんだ内心を表現している。

外は雨。各人、眠れぬ夜を過ごしている。アーストロフがソーニャと話す。とてもここに長居はできない、ワーニャは鬱々<sup>うつうつ</sup>としているし、エレーナは美人だが、でも彼女にはやることがない、この田舎の生活には我慢がならない——そう、『ワーニャ伯父さん』の副題は「田園生活の情景」だ——、俺は誰よりも働いてきた、だが未来を照らす燈火が見えない……

ソーニャはアーストロフにお熱である。それを匂わせもするが、インテリの医者は気づいてくれない。彼は夜更けに帰っていく。ソーニャの目からポロリと涙の雫<sup>しずく</sup>が落ちる。

エレナが窓辺に座っている。雨に濡れる窓外の緑が美しい。覚えていたのは、このシーンだったのかな。ソーニャが部屋に入ってくる。あまりじっくりいっていない継母と義娘が仲直りする場である。私、打算ではなく、あなたのお父さんのことをほんとうに好きで結婚したのよ、今が幸せとは言えないけれど、若い夫を持つべきね。

イリーナ・ミロシニチェンコ演じるエレナは金髪の、文句なしの美人、ちょっと憂いがあって、とても魅力的。一方のソーニャは、ヘッヘッヘッ、戯曲では不器量という設定である。いや、ソーニャに扮するイリーナ・クブチェンコは、そんなに不美人でもないけれど。で、二人とも酒飲みで無骨な医者に惚れている！「ロシアで能力のある人は、真顔ではやっつけられない<sup>8)</sup>。』

第3幕は白黒からスタート。晴れた日の昼時、アーストロフが写真を見ている。飢えた子供たち、病院の様子……映画冒頭にあった写真だ。

階下。ソーニャがエレナに訴える。私は器量が悪い、もう6年もアーストロフに恋してる、召使たちまでそれを知っている、なのにあの人は見向きもしてくれない。すると義母は、あどけない笑顔で、じゃあ、私が言ってきてあげるわ。

さっそくエレナがアーストロフに会いに行く。この地域の森林の話を知りたいとかなんとか託<sup>かこ</sup>つけて。彼は待ってましたとばかりに凶面や写真を見せ、困窮する人々が森林を伐採している状況を語り始める<sup>9)</sup>。おっと、チェーホフの本業は医者。ずいぶんと貧民たちを無料で診療したり、また単身でシベリ

---

8) 神西清訳（新潮文庫）は「有能な人はこのロシアじゃ君子然とすましぢやいられないものなのよ」。僕だったら「飲まなきゃやってられない」と訳したいところ。昔、僕はチェーホフが原文で読みたくて、3年間ロシア語をけっこう本気で勉強したことがある。しかし、悲しきかな、その後使わなくなってから、ほとんど忘れた。今は翻訳が頼り。あゝ、続けておけばよかった。

9) ロシアでは食料だけでなく冬の燃料も死活問題なのを想像すべし。飢えと凍えをしのぐために、農民たちは森林を破壊し、次々と荒地に変えていく。遠き将来のことなど考えずに。また、あちこちの場面に登場するアフリカの地図は、同様の問題を抱えるロシア以外の土地へのチェーホフの目配りを示している。

アを横断して、サハリンの流刑地の調査に行ったりもした。だから、人民の魂を救済する小説を書けぬトリゴーリンだけでなく、民衆の貧困と無知と病氣と、そして環境破壊に立ち往生する田舎医者のアーストロフにも、チェーホフの真情の照り返し<sup>うかが</sup>が窺える。

しかしアーストロフは、エレナが自分の話に上の空なのに気づく。チェーホフ作品のお決まり、ひとりが熱すると、もうひとりは全然聞いていない。万事ちぐはぐ、ディスコミュニケーションの連続。

エレナは肝心のソーニャのことを切りだす。だがアーストロフは、いいや、<sup>ニエット</sup>全然気がない、と。それどころか、なぜ僕が毎日ここへやって来るか、あなたはわかっているくせに……彼は若い人妻に情熱的なキスをしはじめる。と、そこへバラの花束を持ったワーニャが入ってくる。エレナを挟んで二人の男が至近距離で立ちすくむ。なんて気まずい！ 暗鬱たる映画の、でも最高におかしい場面である。

三角関係、いやソーニャを含めて四角関係、お互いの思いは通じない、誰と誰も結ばれようがない。あゝ、チェーホフ。

作者に最も近いアーストロフに扮するのは、名優セルゲイ・ボンダルチュクである。セルゲイ・ユトケーヴィチ監督の『オセロー』（1955年）でタイトル・ロールを演じ、超大作『戦争と平和』（1966-67年）では制作・監督・脚本・主演を一手に。また、ボンダルチュクの骨太なアーストロフにやや押しされぎみのワーニャ役は、インノケンチー・スモクトゥノフスキー。グリゴリー・コージンツェフ監督の『ハムレット』（1964年）に主演、僕はローレンス・オリヴィエの王子役より彼のハムレットの方が好きだ<sup>10)</sup>。

と、セレブリャコフが皆を居間に集めて、この領地を売ると言いだす。こんな田舎には住めない、フィンランドに小さな別荘でも買うつもりだ。しかし、ワーニャはたまらない。この家はソーニャのものだ、僕は妹、ソーニャの死ん

10) 拙著『シェイクスピア・オン・スクリーン』の第2章第3節「ロマンティックな悲恋物語——ユトケーヴィチの『オセロー』」および第1章第3節「古典的で、しかもカッコいい——ロシアの『ハムレット』」ご参照。

だ母親のために相続権を放棄したんだ、25年間ソーニャと僕は汗水たらして働き、あんたに仕送りした、それもあんたを尊敬すればこそだった……

チューホフは、行き詰まった帝政末期のロシア社会においてものうのうと生きる貴族や地主たちだけでなく、学問をやっているながらそれが机上の空論に過ぎないインテリに対しても手厳しい。

ワーニャは「私は実務には疎いので」とあつけらかんと言いつつセレブリャコフに、あんたは芸術がまったくわかっていない、あんたは僕の一生を台無しにしたと、追い打ちをかける。今ひとつ影の薄かったスモクトゥノフスキーの、ここは見せ場。抑えに抑えながら、しかし内心の憤りがしだいに噴出する。その押したり引いたり演技、やっぱりうまいなあ！ ワーニャはついにピストルを持ち出して……

しばらくの時が経って、第4幕。ピストルは居候のテレギン<sup>11)</sup>が隠したという。アーストロフがワーニャを追いかける。「人生をやり直せたら」、「君も俺も、もう望みはないさ」、「60歳まで生きるとして、まだ13年ある」、「この郡内でインテリといたら、俺たち二人だけだった、それが卑しき俗世に飲み込まれてしまった」。苦い話だ。

これ、映画封切り当時のソ連体制下に生きたインテリゲンツィアたちの閉塞感、憂鬱感も反映させているはずだ。古典を使って検閲をかいくぐり、自分たちの心根を投影する。

アーストロフは、自殺するのはかまわん、だが俺のモルヒネで死なれては困る、と。ソーニャが伯父さんに優しく懇願して、モルヒネを返してもらう。

セレブリャコフ夫妻が屋敷を去ることになった。エレーナは「一生に一度だけ」と言って、アーストロフに抱きつき、唇を合わせる。彼女は年の離れた夫に失望しながら、身持ちはいい、美貌だが「添え物みたいな女<sup>12)</sup>」で、人

---

11) テレギンは没落地主で、この田舎屋敷の食客になっている。『かもめ』のドールンと同様、時々ギターを弾いて芝居に一片の情緒を添える。婆やのマリーナと居候のテレギンを達者なバイプレーヤーが演じると、この小さな芝居が一味変わる。

12) 僕が気に入っている神西清訳。おいしいんだけど、メインディッシュにはならない。ちゃんと音楽学校も出ているのに。



生のやるべき仕事<sup>13)</sup>は持っていない。ハリウッド映画のヒロインのように好きな男と駆け落ちする勇氣もない。チェーホフ劇の典型的な人物像。

セレブリャコフの方は、ワーニャと手打ちが成立したようで、伯父さんはこれまでどおりの額を仕送りする、と。教授は去り際に振り返り、「最後にひとつだけ。皆さん、仕事をしなければいけませんぞ」。へへエ、芝居のセリフは、こいつに言われたくないわという人物に言わせると、笑いがとれる<sup>14)</sup>。

教授夫妻が出ていき、スクリーンは白黒になる。いや、セピア色というべきか<sup>15)</sup>。夕方のランプの明かり。ソーニャとワーニャが帳簿付けを始める。アーストロフも去っていく。かすかに時を刻んでいた部屋の柱時計が止まっている。テレギンが静かにギターを弾きはじめる。

ソーニャがそろばんをもってあそぶ伯父さんを見て、彼の手を取り、<sup>とつとつ</sup>訥々と語りかける——生きていかなければ、長い日々を生き抜くの、歳をとっても、死ぬまで働きましよう、そうすればあの世に行ってから神様が気の毒に思ってく

13) 単なる「生業」や「ビジネス」の意味の仕事ではない。「天職」(マックス・ヴェーバー)とか「人生における目的」(イブセン)と呼べる、自分はこれをやるために生まれてきたんだと思える課題。さらに言えば、エレナに恋焦がれながらも<sup>ベネーフ</sup>の足りなさも感じているアーストロフとワーニャ、その中年のおっさん二人も自らの「存在理由」<sup>レフンデトトル</sup>を実感できるベルーフを持ってずに悶々としている。もちろんセレブリャコフの学問も天から授かった仕事のレベルには達していない。と、チェーホフ劇は優しくておおらかな雰囲気を醸しながら、しかし人間の人生を掘り下げて、残酷、痛烈、激辛。

14) 僕はセレブリャコフが案外好きだ。ホッとする。学者は、自分が高邁な研究をしていると信じ、実務なんか己のする仕事ではないと思っている輩が多いから始末に負えない。まあ、鏡の中の自分を見ているような気もするが。あな、恥ずかしや。

15) この映画が封切られたころ、パートカラーの作品がずいぶん流行った。ちなみに映画史において、モノクロからカラーへの移行期はかなり長く続いたのをご存じか。カラー作品で我々がよく知るの『風と共に去りぬ』(1939年)あたりからだ、コストやカラーフィルムの色合いの問題、さらに白黒の方が美しいと受け取られたこともあり、カラー映画が当たり前になるのは、ようやく1970年代に入ってからだった。パートカラーは、そうした白黒・カラー並存時代に行なわれた実験のひとつといえよう。

コンチャロフスキーはタルコフスキーの『アンドレイ・ルブリョフ』(1966年)のシナリオを担当している。聖像画を描いた東方正教会の聖人の伝記映画、ずっと寒々としたモノクロで撮り、しかしラストの8分間だけアンドレイのイコンをカラーで映して、聖人が宗教画に込めた願いを銀幕に表現した、僕の大好きなパートカラー映画。拙著『続ヨーロッパを知る50の映画』(国書刊行会、2014年)の第8節「アンドレイ・タルコフスキー『アンドレイ・ルブリョフ』」を参照されたい。

ださる、私たちも微笑みながら、今の不幸せを振り返り、ほっと息をつけるわ。

チェーホフ劇のテーマはささやかで素朴、『かもめ』のニーナと同じく、「人生は忍耐の旅」だと。それをラストで、ソーニャが詠唱的に朗じてもいいかなと思う有名な長ゼリフを、コンチャロフスキーよ、ここもずいぶんカットしてくれたなあ。カメラが田舎家の中を引いていき、雪景色のロシアの大地を短く映して、幕<sup>カニエーツ</sup>。

古臭いタッチの室内劇である。カメラはだだっ広いだけで荒れ果てた田舎屋敷からほとんど外へ出ない。だから、ほんの Copp の中の争いを描いた家庭劇ともいえる。けれども、大音響とともに映されるアーストロフの写真の数々、最初はなんでチェーホフの“静劇<sup>16)</sup>”でこのやかましさはと違和感を覚えた開幕シーンが、19世紀末の八方ふさがりのロシア社会と、時代閉塞の中で惰眠をむさぼる人々の心の中のざわめきをつないでいるのが、しだいにわかってくる。

小さな小さなチェーホフの世界、だがその奥行きは深く、はるか遠景に社会の苛酷<sup>かこく</sup>な現実がかいま見える。

セリフは繰り返し述べたとおり、ミニマルに近いほどカットしている。僕は戯曲を基にした映画ならば、もっとセリフがうるさいくらい残っている、非映画<sup>・</sup>的な作品が好きだ。しかし、ことばは少なくとも、今日の芝居からすれば十分過ぎる間をとって<sup>17)</sup>、ゆっくりとしゃべる。だから、現代劇に欠かせないスピード感とは無縁。この映画の退屈さの理由はそこにありそうである。また、見直してみれば、それほど夜の場面が多いわけではないのに、暗い映画という

16) 大きな事件は起こらず、俳優の動作も控えめで、登場人物の内面の葛藤を中心に表現する劇。近代劇の特徴のひとつといえる。チェーホフの四大戯曲『かもめ』、『ワーニャ伯父さん』、『三人姉妹』、『桜の園』もそうした静劇の典型。

17) リアリズム演劇全盛の時代には、ことばの背後にある思いを伝える間をたっぷり取る芝居が主流だった。だが、小田島雄志は『ワーニャ伯父さん』(白水Uブックス)の訳者あとがきで、それを英語では「プレグナント・ポーズ(妊娠している間=思い入れの間)」と呼ぶが、現代劇としてチェーホフを上演するならば、そんなものはもう必要ないだろうと語っている。御意。

印象が残っているのも、人物たちの倦怠感とゆったりとし過ぎている物語の流れのゆえであろう。

と、難癖はいくらでもつけられる古の映画、だが実生活も芝居も映画も目眩くような今日のごろ、僕は見るほどにウトウトとしてくるこのアンニュイな作品が、咀嚼すべき贅沢品とも思えるのである。

#### 4. 異文化を作品化する——『マハーバーラタ』

ピーター・ブルックが1970年代、フランスに渡ってからの演劇活動について考えてみたい。ブルックの『マラー／サド』の舞台初演は1964年、映画版が66年、『なにもない空間』を「パリ五月革命」のあった68年に出版、そしてブルックの代表作のひとつ『夏の夜の夢』を初演した70年、パリに国際演劇研究センター（CIRT、後の国際演劇創造センター CICT）を設立した。時に45歳、彼は自身の絶頂期に環境を変えた。

いや、それ以前からヨーロッパ大陸、またアメリカでも舞台の演出はしていたし、ドーヴァー海峡を渡ってからも、RSCなどイギリスでの仕事も続けた。しかし拠点はパリ。ブルックは後に、「イギリスでは、芸術的実験はいつも疑惑の目で見られるが、フランスでは、芸術家として生きるなら、冒険をするのはあたりまえのこと」だったからと述べている<sup>18)</sup>。要するに、イギリスは彼にとって窮屈だったのだろう。伝統への反逆児は、常に動いてきたかった。斬新な作品ほど、すぐに飽きられる。「退廃演劇」をこき下ろした風雲児としては、一度成功した路線にいつまでも固執するわけにもいかない。

で、冒険ができる土地に移って、何の実験をしたか。彼は多国籍の俳優を集めて“長旅”を始めた。センターはさまざまな文化が収斂する場、「私たちがたてた第一の原則は、文化——ミルクをヨーグルトに変えるものとしての文化——を創造することだった」。旅好きなブルックは自分の文化の「ステレオタ

18) ピーター・ブルック『ピーター・ブルック回想録』、p.194。ブルックが渡仏した他の大きな理由は、彼が傾倒していた神秘思想家ないしは求道者ゲオルギー・グルジェフ（1866-1949年）の高弟にあたるジャンヌ・ド・ザルツマン（1889-1990年）という老婦人がパリにいたからともいわれている。

イブから離れる」ために、アフリカ・アジアの地へ繰り出す。放浪<sup>ノマド</sup>集団が「ふつうの巡業公演ではけっして接触できない人々と交わる」、ことばの通じない土地へ行って、演劇など鑑賞したことがない現地人を前に即興で自分たちの芝居を演じてみせる<sup>19)</sup>。

ヘッヘッヘッ、ブルックならずとも多くの人々があこがれる“インターカルチュラル”な交流を志向した。その実験の最も大きな成果が『マハーバーラタ』だったといえるだろう。約10年間にわたる構想、商業演劇界では考えられない長期間のワークショップと稽古、アヴィニオン演劇祭でのフランス語版初演が1985年、ブルックはちょうど60歳になっていた。世界巡業を行ない、来日公演（英語版、銀座セゾン劇場）は88年。世界中が催眠術<sup>ハイプノシス</sup>にかけられたといえようか。

なにせ原作は古代インドの壮大な叙事詩、サンスクリット語で書かれたヒンドゥー教の最も重要な聖典、全18巻、詩行は20万行を超える。キリスト教の聖書の4倍の長さ。それを9時間で上演する。原典に比べれば、総集編みたいなものだが、それでも九時間は長い。見終わると“ランナーズハイ<sup>20)</sup>”になる。メズマライズ（mesmerize）——ロンドンの劇評がよく使うことば——されてしまう、酔っ払ってしまう。

そこで、熱狂が冷めた今、もう一度見直してみようと思い立った。僕の手元にあるのは、パリのスタジオで再録された5時間18分のテレビ版（全6回のミニシリーズ、1989年）のビデオである。1週間かけてメモを取りながら、じっくりと再見した。

開幕は少年が薄暗いスタジオに入ってくる。たくさんのロウソクの炎が揺れる。象の被り物が壁にかけてある。居間のセット。インドのようなそうではな

19) ピーター・ブルック『殻を破る』、pp.188-189。ブルックのアフリカ・アジアへの旅の様子は、同書の第V章「異文化への旅」をお読みあれ。

20) 井上優『『マハーバーラタ』をめぐる複雑な事情』（『ピーター・ブルック——最新作『バトルフィールド』までの創作の軌跡——』パルコ エンタテインメント事業部、2015年、p.123）。

いような音楽<sup>21)</sup>。奥の穴蔵に進むと、小さな焚き火の前に、老人が座っている。物語の語り部、仙人のヴィヤーサである。彼は少年に、長い詩を創ったが、文字にしていない、と。これはおまえの話、おまえの一族の物語だ、先祖がいかに生まれ育ったか、なぜ戦争が起きたか、人類の歴史だ、最後まで聞けばおまえは別人になるだろう。

少年は字が書けない。すると、象の被り物をしたガネーシャ（ヒンドゥー教の神のひとり）が入ってきて、私が筆記しようと申し出る。こうして、ヴィヤーサが少年を相手に、マハー（偉大なる）パーラタ（古代インド）の物語を語り、それをガネーシャが文字に起こしはじめる。

何から話そう。ヴィヤーサの生い立ちから。自分はある王の娘と隠者が霧の中で交わって生まれた子だ、と。古代の神話らしく、寓話調である。ヴィヤーサは二人の王女との間に息子をもうけた。異母兄弟の兄は盲目のドゥリタラーシュトラ、弟はパーンドゥ。目の見えない兄に代わり、パーンドゥが王となるが、女と交わったら死ぬという呪いを受けて、王位を兄に譲り、ヒマラヤの山奥に姿を隠す。

パーンドゥの妃クンティはその酷寒の山中で助けた隠者から魔力を授かり、次々と神々を呼び出す。そして、ダルマ神との間に思慮深いユディシュティラを、風神ヴァーユとの間に雷のように強いビーマを、さらにインドラ神との間に戦士アルジュナをもうける。また、第二王妃のマードリーも、金色の目をした双子の神アシュヴィンと交わって、ナクラとサハーデーヴァを生む。半神の5人兄弟、これが物語の主軸となるパーンダヴァ家の面々である。

一方、王宮のドゥリタラーシュトラは北方の国の王女ガンダーリーと結婚し、なんと百人の息子を授かる。あゝ、昔話。近代リアリズム演劇の調子では

21) 音楽担当の土取利行は、ブルックから「インドの音楽と芸能の調査に好きだけ行ってこい」と言われて、インドをはじめとするアジア各地を一年間旅したという。ブルックの要望は、「いかにもインド風の音楽にはしたくない」。そこで「おなじみのインド楽器を避け」、「インド風の味を残しつつ、インターナショナルな音楽を創」った、と。土取はもともとフリージャズの演奏家、ブルックが好む即興性と簡素さにピッタリの人材である。前掲の『ピーター・ブルック——最新作『バトルフィールド』までの創作の軌跡——』所収の、土取利行へのインタビュー記事 (pp.60-69) より。

舞台化できない。百人のうちの長男は邪悪なドゥルヨーダナ、一族の破壊者となる。この王家がカウラヴァ家。

と、聖書やギリシャ神話と同様、ストーリーを追う前に大勢の登場人物たちを覚えきれずにギブアップしたくなる<sup>いにしえ</sup>古の物語。そこで長い話を短く要約すれば、聖仙ヴィヤーサの孫たちが、パーンダヴァとカウラヴァに分かれて対立、葛藤し、はては戦争になるという骨肉相食むお話。なんのことはない、実に「普遍的」な人類史ともいえるだろう。

ピーター・ブルック版ではそれを、16カ国の約30人の役者が演じてみせる。各人に個性と特徴あり。パーンダヴァの長男、高潔なユディシュティラはインテリっぽいポーランド人、怪力のビーマはセネガル出身の黒人、弓の達人アルジュナはハンサムなイタリア人。また、悪役ドゥルヨーダナはギリシャ系フランス人が引き受けた。さらにクンティーが太陽神との間にもうけた私生児というから、パーンタヴァの息子たちの異父兄にあたるカルナ、彼は英雄アルジュナを宿敵としてカウラヴァの側につく。扮するはカリブ海の島国トリニダード・トバゴ出身の俳優、僕には南太平洋の、ラグビーでもやりそうなタフガイに見える。

ブルックは各国人のステレオタイプを強調しているわけではない。役者たちはインド人を真似ることなく、自分たちの心情をそれぞれのやり方で表現する。異人種、異民族の交流の中に、人間の普遍的な感情を引き出そうという趣向だ。しかしそこはお芝居、各々の差異が巧みに人物造型に生かされてもいる。

キーになる人物があと二人。ひとりとは反目する両家の従兄弟たちの大伯父ビーシュマである。演じるはソティギ・コーヤテ、アフリカのマリ出身、『テンペスト』（来日公演1991年）ではプロスペローに扮していた。ひょろっとした枯れ木のような老人は一族の長老にピッタリ<sup>22)</sup>。もうひとは軍師ドロナ、役者は、おっ、笈田ヨシだ、ブルックお気に入りの日本人俳優である。彼

22) 『テンペスト』の来日公演、僕は全然ダメだった。ソティギ・コーヤテのアフリカなまりのフランス語にも落胆したが、それ以上に近代的な銀座セゾン劇場で、客席を特設のベンチシートに入れ替え、舞台の上に砂を敷き詰めた<sup>\*</sup>エンブティ・スペース、を

の感情表現は、日本人の僕にはやっぱりいちばんよくわかる。そして、武術を教える場面の彼はなんか忍者映画を見ているよう。へへエ、微笑ましくらしいのステレオタイプ?!

お話はパードゥが他界し、長老ビーシュマは成人したパードヴァとカウラヴァの従兄弟たちと一緒に育てようと考えて、ドローナに教育係を頼む。だが、両家の若者たちの対立は日に日に増していくというところで、テレビのミニシリーズの第1話(48分)は幕となる。

ピーター・ブルックは難しい芝居を作る人ではない。彼は常に「大衆演劇」と「エリート演劇」を混ぜようとした。彼のめざす「直接演劇」は、単なる娯楽を越えたエンタテインメント、そして「退廃演劇」に墮したインテリたちの芸術に、猥雑な民衆的要素をふんだんに有した「野生演劇」をぶつけて活性化させようという発想に基づいている<sup>23)</sup>。

だから、『マハーバーラタ』も長い物語ではあるが、最初の小一時間で主要人物たちの見分けがつくようになれば、その後のストーリーは案外ツルッと楽しめる。いや、その前に『マハーバーラタ』は、ヒンドゥー教の高尚な聖典というよりは、インド人の誰もが当たり前のように知っている、いつでもどこでも語り部たちを目にし、彼らの話を耳にできる、ポピュラー音楽にもマンガの題材にもなっている、かの国の人々にとって日常の価値観や行動規範の礎<sup>いしずえ</sup>となっている物語。それに出会ったブルックは、これぞ「直接演劇」への道と思ったのであろう。

第2話は、アルジュナが絶世の美女ドラウパディーを連れてくるシーンから始まる。パードヴァの5兄弟は、なんと彼女を妻として共有する。ほほう、一妻多夫か。ドラウパディー役はマリカ・サラバイ。ブルックもさすがに兄弟

---

わざわざ作り、その不自然なスペースで芝居をした。プロスペローの島の世界へまったく入っていけず。これがパリの本拠地、廃墟のようなブッフ・デュ・ノール劇場で見ていたら、まるで違う印象を受けたかもしれないが。

23) 何度か話題にしているピーター・ブルックの著『なにもない空間』(1968年)は、「退廃演劇」、「神聖演劇」、「野生演劇」、「直接演劇」の4章からなっている。

たちの要となるこの役には、インド人の女優（にして古典舞踊家）を配した。

ガネーシャが象の被り物を脱いで、クリシュナ神となり、物語の中に入っていく。曰く、人間が傲慢になった、征服欲に駆られて暴力を振るっている。両家の反目もひどくなる。ドゥルヨーダナは伯父のシャクニとともに一計を案じ、ユディシュティラにサイコロで挑み、彼からすべてを剥ぎ取る。善玉とおぼしきユディシュティラが実は賭げごと好きでスッテンテンにされるところは、ちよいと滑稽。この寓話、勧善懲悪ではなさそうだ。

パーンダヴァの兄弟たちは12年間、森で追放生活を送ることになる。臥薪嘗胆、アルジュナは必殺の武器を求めて、さらに北部の山中へ向かう——つてあたりは、スマホのゲームにもありそうな展開だ。

第3話もパーンダヴァの追放生活が続く。王宮のドゥルヨーダナは彼らが森で何をしているのか不安でならない。呪文で火の輪を作り、アルジュナの様子を窺う。ここはアヴィニョンの石切り場の舞台上で見たかったなあ。夜の屋外、さぞや火が使い放題の夜祭りであっただろう<sup>24)</sup>。

けれども、テレビ版もスタジオ撮影の安っぽさはない。背景も霧などで上手に隠している。カメラはしゃべっている人間を映す。映画は話し手よりも聞き手を捉えるリアクションショットが基本である。しかしブルックは、セリフを語る役者にフォーカスする。映画より演劇に近い。それと、クローズアップで俳優たちの表情をじっくりと見せることができる。

だが、必ずしもセリフ劇ではない。多国籍の役者たち、英語が母語の俳優は少ない。おっと、ガネーシャ&クリシュナ役のブルース・マイヤーズ、ドローナの息子アシュワタマンに扮するキーラン・ハインズなど、重要な長ゼリフがある役柄には、イギリス人の舞台俳優を使っている。その点、フランス語の上演では、ずいぶんとセリフの伝わり方が異なったであろうが。

第4話以降は、いよいよ両家の全面戦争に突入する。戦闘シーンはハリウ

---

24) バリ公演はブッフ・デュ・ノール、ニューヨークは荒廃した映画館、オーストラリアでは石切り場の野外舞台上で上演したとか。ブルックは“なにもない空間”といいながら、劇場空間は実によく考慮して、舞台背景の代わりをさせている。



ッド流のスペクタクルにあらず。様式的な舞台のそれ。その演出がまんざら悪くない。両軍とも屍しかばねの山となる。

で、この巨匠による絶賛された異文化摂取インターカルチュラルの演劇、しかしこれに猛然と異議を唱え、完膚なきまでにぶっ叩いたインド人の論文があった。ルストム・バルーチャ「ピーター・ブルックの『マハーバーラタ』——インドの視点」(1998年<sup>25)</sup>)。いやあ、実に痛快、作品を批判する時はこうでなくっちゃ。それもSNSあたりの罵声とはまったく異質。ひとつひとつの指摘が具体的で、理詰めで、インド人からみれば、そうだろうなあ、と。

曰く、ブルックの『マハーバーラタ』は「近年インドの文化を最も不当に(そして完全に)横領したもののひとつである」、「我々にとって最も意味のあるテキストを取り、それらを西洋の観客に「売る」ために元の歴史から切り離れた」と。

そう、テキストはそのテキストが生み出された地域の歴史や文化と切り離せないはずだ。なのに、テキストの上っ面だけをいいとこ取りし、それを大々的にグローバル市場に売り出して拍手喝采を浴びているというのである。

バルーチャは、「『マハーバーラタ』はインドのものであるが、普遍的である」という前提には賛同しない、ブルックは「借用したものに含まれる非西洋的コンテキストを否定」し、西洋的なやり方で再現していると憤りをぶつける。

なるほど、個別的吗普遍的か、ローカルかグローバルか、イーミック(emic)かエティック(etic)か<sup>26)</sup>——古くて新しい、いやバルーチャ論文以

25) 初出は米イェール大学の演劇誌(1998年)。論文の日本語タイトルでインターネット検索すれば、『日本演劇学会紀要』第36号(1998年)に掲載された邦訳(平井正子訳)がPDFで読める。ぜひ一読あれ。なお、絶賛された『マハーバーラタ』の公演とバルーチャの酷評の間のギャップについては、前出の井上優の記事も触れている。僕が考えていることを先に書かれてしまった。先行資料として挙げておく。

26) イーミックとエティック——これはちよいと注が必要か。イーミックはある地域や文化圏の分析を重んじ、エティックはいずこにも見られる普遍的な特徴を研究しようとする傾向。もともとは言語学者のケネス・パイクが言語分析の二つの視点について使った用語だが、今日では言語学だけでなく文化人類学や社会科学系の学問で広く用いられている。

後、21世紀になってからますます議論的となっている論題である。

ヒンドゥー哲学のない『マハーバーラタ』とは一体何なのか、ブルックはカースト制の区別すら意識していない、わかりやすさを最優先にしてインド文化の歴史的コンテクストと向き合うのを避けている。巨匠は口当たりのいいヨーグルトを作ることに気をとられて、肝心のミルクの味を吟味することを忘れていたというわけだ。

多国籍の俳優たちに関しても、その「声、リズム、演技伝統が、西洋の動作の枠組みの中に一律化され」ている、と。結局、16カ国の役者たちのほとんどは「シェイクスピアの役を演じている」だけじゃないか。

さらに痛烈なのは、バルーチヤ論文の書き出しと結びである。ブルックがネタ探しにインドを訪れた際の彼の傲慢な態度、現地のインド人と心を開いて交流しようとせず、資金は潤沢だったはずなのに金払いも悪かったと言い捨てている。

ブルックは既存の権威に反発する「<sup>ラディカル・シックスティズ</sup>過激な1960年代」の寵児、レヴィ・ストロース流の脱ヨーロッパ中心主義の気風にあふれた演劇人である。けれども、インド人からすれば西洋は、ブルックでさえ、相変わらず東洋から経済だけでなく文化も「搾取」しているよね、と。

バルーチヤの激辛の批評を紹介したからには、僕の正直なブルック評も書いておくべきだろう。以下4点。

まずは、『マハーバーラタ』の終幕についてである。一族の多くが命を落とした戦争から長い歳月が流れ、老いたユディシュティラが天国への梯子を上っていく。すると宿敵ドゥルヨダナはいるが、自分の家族は<sup>はしご</sup>いない。そして、梯子を下り、地獄と思われる暗闇の穴蔵へ行くと、兄弟たちの声がする。それがユディシュティラの見た最後の幻想だった、と。へへエ、善と悪が戦い、ついには善が勝つという、ハリウッド映画も大好きな<sup>ポエティック・ジャスティス</sup>勧善懲悪、詩的正義の物語になっていないところが、僕はとても気に入っている。

だが、ブルックの芝居は、総じて上手すぎる。佐藤信が「面白くするために、

最後に綺麗にまとめてある」と述べ、蜷川幸雄が「インドの雑踏や、ガンジス川の匂い」がない、全部削ぎ落としすぎ、と語っている意見<sup>27)</sup>に僕は賛同する。野性的な演劇を求めながら、猥雑さや陰湿さや淫靡<sup>いんぴ</sup>さとは案外無縁。前述の『マラーノサド』にさえ、人間の悪臭は漂っていない。それはブルックの人柄にもよるのだろう。明朗で前向きな人らしい。僕みたいに暗い性格で、人間の後ろ向き性を見せてくれる、ザラッとした、ネトッとした芝居を好む人間には、何かもの足りないのだ<sup>28)</sup>。

3つめはブルックの歴史意識の希薄さである。彼は正直に、歴史にはあまり興味はない、興味があるのは現在である、と述べている<sup>29)</sup>。それはある意味で、常に今宵一夜の観客を相手にしている演出家の感覚である。「表現とは文字どおり<現在化する> re-present ことなのだ<sup>30)</sup>」、また「演劇の本質は≪現在の瞬間≫という不思議なものの中に<sup>31)</sup>」。だからだろうか、僕のように若いころ歴史を専攻した身としては、『マハーバーラタ』もどこか同時代的で、インドの歴史に深く根差した「原作の精神」から離れてしまったような気がしてならない。

最後に僕の興味は地域文化論としてのイギリス、ないは大風呂敷を広げたとしてもヨーロッパ文化圏の外までは行かない。いわばそれぞれの地域固有の文化に面白さを見いだしてきた。なので、僕にとってバルーチヤの憤りは、素朴に、理屈抜きでわかる。

僕は“インターナショナル”も“グローバル”も“ユニバーサル”も、使用

27) 前掲の『ピーター・ブルック——最新作『バトルフィールド』までの創作の軌跡——』掲載の談話 (p.10 & p.24) より。

28) 僕の好きな暗〜いインド映画にサタジット・レイ監督の『大地のうた』(1955年)がある。この「印哲の国」を実感させてくれる作品を見ると、自分たちの国の現実自分たちの手で紹介しなければいけないとつくづく思わされる。先進国のエンタメ産業に頼るべからず。拙著『スクリーンの中に英国が見える』第3部第8章「イギリスの見たインド——『インドへの道』、『熱砂の日』、『大地のうた』、他」ご参照。

29) ピーター・ブルック『殻を破る』、p.173。

30) ピーター・ブルック『なにもない空間』、p.204。

31) ピーター・ブルック『秘密は何もない』、p.97。

する場合は必ず皮肉を込める人間である。大予算を組んで世界中に売りさばくハリウッドの無国籍映画も好まない。なぜなら、ハリウッド作品といくら付き合っても、アメリカ固有の問題が見えてこないから。あれはアメリカンではなく無国籍——なんだけど、最後には格好いいアメリカ人のヒーロー、ヒロインが活躍して悪をなぎ倒し、めでたし、めでたしに終わる。う～ん、それもやっぱりアメリカンと呼ぶべきか？！

そんな僕にとって、パリに渡ってからのピーター・ブルックの芝居は、まあ、ハリウッドの商業映画よりはずっと良質だが、それでも自分の好みとはベクトルの矢印の方向性が異なる。そうね、なんか違うんだよなあ。

## 5. これぞリアリズム演劇——『桜の園』

かつて銀座セゾン劇場で見たピーター・ブルックの芝居で僕が案外気に入った作品は、世評の必ずしも芳しくなかった『桜の園』（来日公演1989年）であった。ブルックらしくない、ミニマル過ぎる、英語だとコクがないと、巨匠に遠慮しながらもの足りなさを語る批評が多かった。

当時、僕は小さな劇団で芝居をやっていた。舞台上で足音をたてるたびに演出家から、「そのドタンドタンはやめろ。名優は毬まりが転がるように、静かに歩く」とダメ出しされていた。と、稽古の合間にセゾン劇場で見たチャーホフ劇は——おゝ、舞台に広げた大きな絨毯じゅうたんの上を、多国籍の俳優たちが毬のごとく転がっている！これか！

ブルックの愛妻ナターシャ・パリーがラネーフスカヤを演じ、ベルイマン組のエルランド・ヨセフソンがガーエフ、ロパーヒンは僕の好きなトム・ウィルキンソン……と、まあ、こう言うては何だが、多国籍とはいってもヨーロッパとアメリカの実力派が並び、英語をしゃべっても安定している。足音なし。セリフまわしも動きも、実に軽やか。夢見心地のうちに、あっという間に終わってしまった『桜の園』だった。

だから、ミニマルだろうが、コクがなかろうが、やっぱり芝居は役者だ、と。語り口のみごとなピーター・ブルックの本を読んでいると、彼のマジカルな演

出ばかりがイメージされてしまうが、そもそも役者がうまいのだ。その思いは、あの伝説的な『夏の夜の夢』来日公演（1973年、日生劇場）の舞台中継ビデオを見せてもらった時にも感じた。書物で読むのと実際の舞台の様子はずいぶん違う。RSCの達者な俳優あつてのブルックだ、と。

そこで一度、本場ロシアの『桜の園』に戻ってみようと考えた。前出の『かもめ』と同じモスクワ・マールイ劇場が1990年と93年に2度来日して、『桜の園』を上演している。演出イーゴリ・イリンスキー。実際の公演も見たが、NHKの舞台中継ビデオも大切に持っている。日本語字幕付きってのは、とても楽ちんな代物である。

4幕劇、チェーホフは「喜劇」と記している。

ラネーフスカヤ夫人（ネティ・コリニエンコ）の屋敷の、今でも子供部屋と呼ばれている部屋。夜中の2時前、だがもうすぐ夜が明けるといふ。高緯度の国である。5月、庭では桜の花が満開だが、まだ零下の寒さだ。その暗い部屋で、商人のロパーヒン（ヴィクトル・コルシュノフ）が寝ている。

パリから5年ぶりに帰国するラネーフスカヤを待っている間に眠ってしまったのだ。彼は夫人の父親の農奴だった男の息子だ。1900年ごろの物語、農奴解放（1861年）からおよそ40年がたっている<sup>32)</sup>。おっと、チェーホフの祖父も農奴だった。他のロシアの文豪たちと違って、低い階層の出身である。

夫人が、娘のアーニャ、彼女の家庭教師のシャルロッタ、パリにすっかりかぶれた伊達男の従僕ヤーシャとともに帰宅する。だが今は借金にまみれ、桜の園は3カ月後の8月22日に競売にかけられるという。ロパーヒンはここを開発して別荘地にしよう、桜の木は切ってしまうと提案するが、相手にされない。

32) ロシアの農奴は、家畜と同様、地主が自由にできるものであったという。農奴解放をアメリカの、リンカーンによる奴隷解放宣言（1863年）と並べると、世界史における同時代性を思わされる。革命は19世紀の劣悪な「格差社会」の存在を認識しないと、理解できない。

舞台上方には、真っ白な桜の花が咲き誇っている。ラネーフスカヤはその光景を見て、感傷にふけるばかり。リアリズムのきれいなセット、衣裳は色とりどり。そこへ万年大学生のトロフィーモフ（アレクサンドル・コルシュノフ）がやって来る。一瞬誰だかわからない。と、死んだ息子の家庭教師だった……夫人はトロフィーモフに抱きついて泣きだす。

ラネーフスカヤは貴族ならぬ平民の弁護士と結婚し、夫に死なれ、さらに7歳の息子が溺死し、二度と帰らぬつもりでフランスへ渡った。けれども浪費癖は抜かず、身持ちよろしからず、病身の愛人との生活に疲れ、今なつかしき故郷に舞い戻ってきた。

第2幕は野外、夕暮れ時である。後方の赤みがかかった照明が美しい。ト書きにある古くて小さな礼拝堂は、シルエットで。手前には井戸と古びたベンチ……典型的な写実主義<sup>リアリズム</sup>の舞台である。

シャルロッタは幼いころに両親に死なれ、ドイツ人に引き取られて育った。自分がどこの何者なのか知らない、と。この芝居の生演奏係は執事のエピホードフ、時々ギターを弾く。1幕では、彼が小間使いのドゥニャーシャに求婚した話が出てきた。でも、彼女はパリ帰りのヤーシャがお目当て。チェーホフ劇の常、脇役まで皆恋をし、しかし一方通行。

ロパーヒンは繰り返し領地をなんとかかせねばと進言するが、ラネーフスカヤは聞く耳を持たない。フランスでの己の不幸を愚痴り、パリの男が彼女に戻ってくれと訴えてきた電報を破る。ラネーフスカヤの兄ガーエフ<sup>33)</sup>も、妹同様のお気楽者である。氷砂糖をしゃぶり、よくしゃべり、ビリヤードが好き、なんでも銀行に就職する話があるというのだが。また、時にふらりと舞台に現れるのは87歳の老僕フィールス。農奴解放令の折には下男頭だったが、自由民になるのを拒み、そのまま奉公を続けた、と。

33) ガーエフはチェーホフ劇にしばしば登場する実務能力のない貴族階級の男。自分は1880年代——ナロードニキ運動の退潮期——の人間だと、セリフにある。それなりの志はあったようで、百姓たちにも評判がいいと自認しているが、実際に彼らのために何をしてやったかは怪しいところ。

トロフィーモフ<sup>34)</sup>が知識人を批判し、労働者の、ロシア社会の悲惨を語る——いい演説なんだけど、でもお察しのとおり、誰も真剣に聞いていない。どこかから弦が切れたような音が聞こえてくる。チェーホフの“静劇”には、しばしば意味不明な雑音が入る。

浮浪人が通りかかる。おっ、ネクラースフの詩を引用し、しかし、お恵みを、と。ラネーフスカヤは銀貨の手持ちがないと言って、金貨を渡す。この貴婦人、金勘定ができない。

トロフィーモフが内心まんざらでもないアーニャと二人きりになる。「ロシア中が、我々の庭だ」、我々は200年遅れている、「現在を生きるためには、過去をあがなわなければならない」。ハリウッド映画なら、格好いい主人公が唱えるであろうセリフ、それをうだつの上まらない万年青年の口へのぼせるのがチェーホフ流である。

第3幕の舞台は客間、金もないのにユダヤ人の楽団を呼んで、にぎやかに夜会が開かれている。トロフィーモフもラネーフスカヤ夫人と一緒に踊っている。シャルロッタが手品と腹話術を披露する。リアリズム演劇だ、人々が楽しんでいる様子もしっかりと見せる。

だが今日は、桜の園の競売の日。結果が知りたくて落ち着かない夫人は、トロフィーモフと二人になると、パリの愛人のことで口論となる。腹を立て、「もう絶交だ」と言い捨てて出ていく青年。でも、舞台から消えたとたんに、ドタンバタン。トロフィーモフが階段から落ちた。絵にならない、その絵は舞台上で見せない。音だけのおかしさ。

34) トロフィーモフは理想家肌で偽善を嫌い、ロシアのインテリゲンツィアに厳しい目を向ける。大学を追放され、流刑も経験したらしいが、チェーホフは検閲のためもあるう、はっきりとは書いていない。ロパーヒンとは、生まれと育ち、それから人生観も好対照。僕にとってトロフィーモフは、『ワーニャ伯父さん』のセレブリャコーフとともに、最も近い人物である。僕の周りに山ほどいる。善人で、理想なり志なりをもつ、ピュアな万年青年——へへエ、「先生、先生と威張るな先生、先生、学生の成れの果て」ってね。いや、他人に言っているのではない、自戒の念である。アーストロフやロパーヒンに笑われないようにしたい。

ふたたびワルツの音が流れはじめる。ラネーフスカヤとトロフィーモフが仲直りし、また踊りだす。ロパーヒンとガーエフが競売場から帰ってくる。成り上がり商人は酒の匂いをさせている。兄は呆然とした顔。ねえ早く、教えて、どうだったの？

しばしの<sup>サスベンス</sup>宙吊り状態。そして、座り込んでいたロパーヒンが立ち上がり、「私<sup>私</sup>が買い取った」。ラネーフスカヤの養女で、留守宅を仕切っていたワーリヤが、家の鍵束をロパーヒンの前に落として、出ていく。彼が落札の様子を語る長ゼリフ。字もろくに書けない俺が、世界一美しい領地を買った。農奴のせがれの俺が。喜びよりは悲しみでいっぱい。奥様、なぜ私の忠告を聞かなかったのですか。楽団に音楽を要求し、俺が桜の園の主人だ！

達者な役者である。みごとなロパーヒンの見せ場。だけど、そうね、ちょっと立派すぎるかな。ヴィクトル・コルシュノフも、それからマールイ劇場のどの俳優も。

第4幕は第1幕と同じ「子供部屋」、ただしラネーフスカヤたちが屋敷を引き払う準備ができて、ガランとしている。10月。ロシアの秋は短い、冬はもうすぐそこだ。

トロフィーモフもモスクワへ発つという。「君はいったい何年、大学にいるんだ」と毒づくロパーヒン。が、無学な商人と理想ばかり弃ずる万年学生は、ぎくしゃくしていながら、どこか共鳴している。もう一生会うことはないであろう二人の短い一場が、悪くない。

フィールスは体調がよくない、病院へ行った、と。

1幕から金欠のラネーフスカヤに金を無心していた没落地主のピーシチクが、借金を返しに来る。彼の地所からなにやら出てきたらしく、イギリス人に土地を貸したんだとか。太った体で金の話をするコミカルな脇役は、物語が情緒的になり過ぎないように時々お邪魔虫として顔を見せる。

そう、『かもめ』を紹介した節でも述べたが、チェーホフ劇はストーリーがゆるくて初見の観客には取っつきづらい。しかし、登場人物たちには——いや、ストーリーにも——一定のパターンがあるから、それを覚えてしまえば、どの



作品もゆったりと楽しめる。

また、これも前述したとおり、チェーホフの芝居は誰ひとり突出してもうまくいかなない群像劇である。役者の粒がそろった劇団の舞台でない面白くない。日本では東山千栄子のラネーフスカヤ役が伝説のように語られるが、そうなる『桜の園』が哀愁を帯びた悲劇的なトーンの商品と受け取られかねない。

ラネーフスカヤが、好き合っているワーリャとロパーヒンのために席を外す。ワーリャは百姓の家からもらわれてきた、「尻さんみたい」に地味で、働き者の娘。だが、ラネーフスカヤの家の一員ではある。農奴の息子のロパーヒンは、金があっても身分違い、いろいろつまらぬ話はするが、プロポーズのことは口から出てこない。彼女の切なそうな表情。彼が去っていくと、ワーリャは泣き崩れる。

出発の時間だ。多弁なガーエフが惜別の演説を始めるが、姪のアーニャに止められる。一同が退場し、最後にガーエフとラネーフスカヤが残る。二人とも観客の方を向いて、兄が「私の妹、私の妹よ」とことば少なシストラ・マヤー シストラ・マヤーに。妹は、「私のなつかしい庭、私の生活、私の青春、私の幸福、ブラシヤーイさようなら」。詠唱的なセリフまわし、バックにピアノの演奏。おおげさなことばかりしゃべっていたガーエフが抑制を利かせ、涙を流しながら、また「私の妹、私の妹よ」とだけ。二人は手をつないで客席に背を向け、後方のドアのところで抱き合い、そして去っていく。情感たっぷりの、兄妹の見せ場！

と、ここで終われば、チェーホフ最後の戯曲は、すんなり“白鳥の歌”と解説できるんだけど、さらにもう一場ある。ドアに錠がかけられ、外から桜の木が切られる音がする。ところが、病院へ行ったはずのフィールスがまだ家の中にいるではないか。わしを忘れていった、一生がつかの間に過ぎてしまった、この出来損ないめ。舞台中央に横になり、手がだらりと下がる。情緒を断ち切る、ブレヒト流に言えば異化効果とともに幕となる<sup>35)</sup>。

35) フィールスは病院へ行ったと、くどいくらい語られるのに、一見さんならぬ多くの観客は、この老僕がラストに登場することをよく知っていると、宇野重吉が上演のしづらさをぼやいている。宇野重吉『チェーホフの『桜の園』について』麥秋社、1978年、p.267

ベタのリアリズム演劇である。戯曲のとおりに上演すれば、こうなるよね、と。必ずしも笑えないが、見終わるとジワ〜ッと心に染みてくる。もっとも、退屈を嫌うピーター・ブルックなら「退廃演劇」と言うかもしれない。

だがブルックもわかっている——激しい<sup>ショック</sup>衝撃には快感があるが、ひとつ具合が悪いのは、長持ちしないことだ、と<sup>36)</sup>。だから、1960年代に『マラーノサド』など刺激的な芝居を作り、80年代になっても大作『マハーバーラタ』で意気盛んなどところを見せたブルックも、ふと彼らしくない(?)、ミニマルな、ピアニシモの『桜の園』を演出した。

また、モスクワ芸術座による『桜の園』初演時(1904年)、演出のスタニスラフスキーは、新興ブルジョワジーの金儲け主義により没落していく貴族のドラマにしようとし、チェーホフは反対に、自分が書いたのは軽率でこっけいな女性が領地を失う<sup>ヴェードヴィル</sup>軽喜劇だと言って譲らなかったという<sup>37)</sup>。この二人は芝居作りに関して、しばしば意見が合わずに悶着を起こしたが、どちらの見解にも一理ある。『桜の園』のテーマはスタニスラフスキーの考えたごとく祖国のシリアスな社会状況を反映し、しかしチェーホフはそれを表現するタッチにヴェードヴィルの軽さを求めた。なので、戯曲のタイトルにも「喜劇」と。

そう、僕は19世紀の英国作家ジェーン・オースティンの喜劇を、チェーホフの芝居を百年先取りした小説と論じたことがある<sup>38)</sup>が、オースティンもチェーホフもダメ人間たちの愚行をちよいと距離を置いてドライに見つめ、痛烈にぶっ叩き、しかしぎりぎりのところで喜劇に収めた。

マルイ劇場の『桜の園』も、よく見れば乾いている。それは日本の新劇の、ややもすれば情緒が入りすぎる、ウェットで感傷的なチェーホフ劇とは似て非

36) ピーター・ブルック『なにもない空間』、p.76。

37) ヴィリジル・タナズ『チェーホフ』谷口きみ子・清水珠代訳、祥伝社、2010年、p.360。  
ルーマニア人が書いたチェーホフのクールな伝記。ロシア人の著者なら、どうしても自国の文豪を持ち上げてしまうところだが、タナズはサバサバとした筆致で記す。僕  
の愛読書。

38) 拙著『スクリーンの中に英国が見える』、p.173。

なるものといえよう。

## 6. リアリズムを越えて——『桜の園』

モスクワ芸術座では、チェーホフの軽喜劇路線よりはスタニスラフスキーのまじめで笑いを抑えた演出が定番となり、ソ連時代もそれが継承された。マールイ劇場もMXAT以上の保守本流だから、おかしさ控えめの舞台を作ってきた。

だが、日本の劇団がそれをやると、哀愁がこもりすぎる。日本人は涙、涙が好きだから。が、そっちの方向に行けば行くほど、ロシアの、いやヨーロッパの乾いた笑いから遠のいてしまう。

そんな正統派(?)のチェーホフが、「ウワッ、何だこりゃ」と劇的に変貌を遂げた映画が、ニキータ・ミハルコフの『機械じかけのピアノのための未完成の戯曲』(1977年、ソ連映画)だった。あのどんよりとした『ワーニャ伯父さん』(1971年)を撮ったコンチャロフスキーの実弟ミハルコフは、チェーホフの“静劇”のイメージを叩き壊す、にぎやかでうるさくて軽やかなチェーホフ映画を作って、世界を驚かせた。チェーホフが学生時代にものした戯曲『プラトノフ』にいくつかの短篇のモチーフを加味した作品。なるほど、彼は若いころ、食うために膨大な数のユーモア小説を書いた作家、それを再確認すれば、晩年の四大戯曲の受け取り方も変わらざるを得ない<sup>39)</sup>。

映画は世界中の人々が地元の映画館で鑑賞できる、観客動員数が舞台とは桁違いのメディアである。国際的な影響力は演劇よりはるかに大きい。けれども、こんな斬新な映画が出てくるということは、チェーホフの舞台も地殻変動を起こしているはずだ。

39) 拙著『ヨーロッパを知る50の映画』の第42節に『機械じかけのピアノのための未完成の戯曲』の解題あり。また、ニキータ・ミハルコフはチェーホフが大好き。『黒い瞳』(1987年、イタリア映画)は短篇小説「小犬をつれた貴婦人」の翻案映画、さらに『太陽に灼かれて』(1994年、ロシア・フランス合作映画)もチェーホフ風味をふんだんにまぶした怖〜い政治サスペンス映画である。拙著『ポジティブシンキングにならないために』(国書刊行会、2020年)の第55節「肅清を描く手さばき——『太陽に灼かれて』」をご笑覧。

そうしたチェーホフの新時代を僕が後に実感したのは、ロシアではなくイタリアの舞台中継ビデオであった。ジョルジョ・ストレーレル演出のミラノ・ピッコロ座の『桜の園』（1978年）がそれである<sup>40</sup>。

舞台上方に白っぽい半透明の布がかけてある。暗がりの中からイタリア語が聞こえてくる。夜中にラネーフスカヤの帰郷を待つロパーヒンとドゥニャーシャのやりとりだ。エピソードフが登場するなりけつまずいて、すごい音をたてる。粗野。少しずつ舞台が明るくなってくると、家具類に白い布がかけてあるのがわかる。今はあまり使われていない「子供部屋」というわけだ。

ラネーフスカヤ一行が到着する。ドタンバタンと——僕らの劇団のように?!——足音をさせて舞台を駆ける。夫人が白い布を取ると、子供の勉強机が現れ、彼女の心情に呼応するかのように上方の布が揺れ、カメラは近景に落ち葉を捉える。ほうほう、桜の木はどこにもなし、その代わりに布を使っている。

登場人物たちの衣裳も、白が基調。ラネーフスカヤ、ガーエフ、アーニャ、ワーリャら、さらにはロパーヒンも薄茶の夏服、トロフィーモフは淡い青の上着と、同じ白っぽい服装でも、それぞれグラデーションをつけている。また、白を引き立たせるためには黒が必要。ドゥニャーシャのメイド服、それから老僕フィールスも黒服だ。

彼ら彼女らはエピソードフだけでなく、全員マールイ劇場の役者たちより品が落ちるというか猥雑というか。イタリア人がゆえか、イタリア語の響きのためか。ラネーフスカヤもやつれて、感情の起伏の激しいおばさん。東山千栄子の気品なし。演じるはヴァレンティナ・コルテーゼ、映画ならフランソワ・トリュフォーの『アメリカの夜』（1973年）で、アル中気味の夫に扮していた。

有名な百年ものの戸棚、ガーエフが自分の演説に夢中になってその戸棚に触

---

40) ストレーレル演出のピッコロ座公演をイタリア国営放送RAIが放送した舞台中継のDVDは、通販サイトから輸入できる。『桜の園』をはじめとする8本が2巻のボックスに収まった *Il Grande Teatro di Giorgio Strehler* (ただし、現在絶版)。

ると、扉が開いて中の過去の遺物が飛び出し、そのはずみで黒い乳母車<sup>41)</sup>が舞台を横断する。上手に走らせるなあ。ラネーフスカヤがそれを抱きかかえる。そう、死んだ息子の遺品である。ストレーレル曰く、葬られた子供時代の幻想、時の墓場、黒い棺桶のような乳母車<sup>41)</sup>。おゝ、シンボリック！

ワーリヤが庭——客席の方——に目をやり、夢見るように「なんてみごとな桜でしょう」と言うと、また上方の白い布が揺れる。ラネーフスカヤとガーエフが子供用の小さな椅子にちょこんと座って、桜を眺める。「庭一面、真っ白だ」、「私の清らかな子供時代」。

なんでもロシアの桜は日本のものと品種が違うようで、花びらはピンクではなく真っ白、そして観賞用ではなく、サクランボを取るために植えるのだとか。だから、“もののあわれ”なし、散り際の潔さだの哀愁だのとも無縁。

さらに、『かもめ』の基調が黒に対して、『桜の園』は白をシンボルにしているという<sup>42)</sup>。その白は、衣裳だけでなく、背景の壁や家具にもおよび、しかし純白とは異なる色合い。ストレーレルの舞台独特の淡い中間色の美しさ！

第2幕は、ト書きにある礼拝堂なし。「チェーホフは決してト書きをいい加減に書いたりはしない<sup>43)</sup>」と宣うストレーレルは、しかしそれに従わない。代わりに舞台に傾斜をつけ、スロープ状にしている。これはストレーレルの他の芝居にもしばしば登場する、彼の十八番の舞台美術である。

そのスロープで白の夏服に着替えたドゥニャーシャが股を広げて昼寝をしている。下品にして奔放。ヤーシャも寝そべって、葉巻をふかしている。エピホードフが調弦しながらギターを奏でる。一幅の“絵”、生演奏ののどかなBGM。白服のシャルロッタが客席の通路から、プードルと一緒に出てくる。おっ、犬は黒だ。エピホードフが坂から滑り落ちる一芝居。

41) ジョルジョ・ストレーレル『人間の演劇』岩淵達治訳、テアトロ、1978年、p.291。

42) 池田健太郎『「かもめ」評釈』（中公文庫、1981年）およびその巻末解説（川端香男里）によると、『かもめ』は「黒い服」、「喪服」、「不幸」、「夜」がテーマであり、一方『桜の園』は「白い桜の花」、「白い墓標」、「白い十字架」、「白い服」が基調であるという。なるほど。

43) ジョルジョ・ストレーレル、前掲書、p.292。

エピソードは突然、「オー・ソレ・ミオ」を一くさり。ここはイタリアか?! 希代<sup>きたい</sup>のプレヒティアンとして鳴らしたストレーレルの異化効果であろうか<sup>44)</sup>。

白い衣裳のラネーフスカヤが白いパラソルを持って姿を見せる。舞台の中央にあぐらをかいて座り、ダメ男とのフランスでの生活について語る。涙と汗と鼻水まみれ。それをカメラがアップで映す。彼女はパリからの電報にキスし、ゆっくりとそれを破る。未練たっぷり。ロシアの芝居と違い、抑制なし。でも、「男と別れるんだ」と自分に言い聞かせている、その心情が伝わってくるから、だんだんと同化<sup>どうか</sup>させられる。

トロフィーモフがロシアの現状を批判する長広舌をふるうと、舞台の奥に小さな小さな汽車<sup>45)</sup>が汽笛を鳴らしながら走っていく。そのおもちゃの汽車はほどなく舞台の前方を横切る。物語の流れを止める、これも異化効果だろうか。「プレヒト流<sup>いしか</sup>」というと厳めしいイメージがあるが、ここは心なごむ異化効果。

スタニスラフスキーとは異なる路線の、リアリズムを越えた象徴劇である。だが、ストレーレルは、普遍的で抽象的な上演に向かうべき時代だとしながら、新たな見せ方を模索している<sup>46)</sup>。そう、象徴劇といえども、見せること、見えることはやはり必要なのだ。

また、例の天から響いたような弦の切れる音は、登場人物たちにだけ聞こえ、我々の耳には入らない、そして天井の布が波打つという演出。チャーホフが世に残した謎の音は、観客には聞かせない、沈黙の表現で見せた<sup>47)</sup>。

44) 山内登美雄は、1974年にミラノで見た『桜の園』で、「♪ 私の太陽<sup>オー・ソレ・ミオ</sup>」と熱唱するエピソードの突然の歌に、観客は「大喜びの大拍手喝采」、「異化作用の元祖、プレヒトの最高の徒といわれたストレーレルの舞台でありながら、観客は明らかに同化現象に巻きこまれて」いたと綴っている（山内登美雄「ストレーレル演出『桜の園』観劇記」、山内登美雄（編）『ヨーロッパ演劇の変貌——ゲオルク二世からストレーレルまで——』白風社、1994年、所収、p.285 & 287）。

45) 汽車はイギリスの産業革命の発明物である。それが広大なロシアにも走るようになった。遠くから近代文明を、都会へのあこがれを、未来の希望を運んでくる。

46) ジョルジョ・ストレーレル、前掲書、p.293、参照。

47) チャーホフを愛するニキータ・ミハルコフは、音の代わりに光りものを自身の映画に挿入する。『黒い瞳』の光るイヤリング、『太陽に灼かれて』の謎の火の玉。

浮浪人はロシア語でネクラースフの詩を唱え、客席の通路から去ってゆく。

トロフィーモフがまたロシアの上流階級の愚鈍さについて熱弁をふるう。と、アーニャとともに坂を転げてしまう。チェーホフ劇に絵に描いたようなクライマックスなし。ワーリャが遠くから若い二人を呼んでいる。格好よすぎない、ステキな幕切れのシーンである。

第3幕の夜会は古風な音楽だけ、マールイ劇場の舞台と異なり、人々が踊っている様子は見せない。シャルロッタはシルクハットにちょび髭で手品をする。チャップリンの風か。

このシャルロッタ、謎の人物である。前節で述べたとおり出自不明、<sup>パスポート</sup>身分証明書<sup>48)</sup>を持っていないとか。孤独で、ちょっと離れたところから人々の愚行を見つめているようでもある。そういえば、『機械じかけのピアノのための未完成の戯曲』では開幕早々、監督自身が演じた医者ニコライが望遠鏡で田舎屋敷にやって来た客人たちを眺めていた。あれと似た目線、作者チェーホフの距離を置いた視線が感じられる。

隣室からビリヤードの玉を突く音、舞踏のための古めかしい音楽も。だが、観客の気を引くのは舞台上の誰も座っていない数脚の椅子の方である。寂しげで、不安な、空虚感を漂わせる小道具だ。エンプティ・スペースのエンプティな椅子のみごとな異化効果。

ロパーヒンが浮かない表情で競売場から戻ってくる。桜の園の売却先を知りたがるラネーフスカヤ、疲労困憊のガーエフ。やがてロパーヒンが、自分が買ったと叫ぶ。ワーリャは腰のベルトから鍵束を外そうとして、なかなか外せない。やっと外れた家の鍵を思いきり床に叩きつける。桜の園の主の交代劇である。

フランコ・グラツィオージ扮するロパーヒンは足を踏み鳴らし、椅子に乗り、

48) 国内パスポートがない、と言っている。日本人はパスポートというと海外へ行く時に必要とだけ考えるが、ロシア人は帝政ロシアからソ連時代、また今日でも国内用のパスポートを持っている。

舞台を歩きまわって、競売の様子をまくしたてる。成り上りの商人は、これくらい卑俗でちょうどいい。だが、ロパーヒンは決して悪党ではない。自分の父親が農奴として仕えていた貴族の領地を買った喜びと、そして情けなさが交錯する。奥様はなぜ俺の忠告を無視したんですか。

この芝居、善玉と悪玉は分かれぬ。不出来な人間たちがぶつかり合う  
ポリフォニック  
多声的な群像劇である。

旅立ちの日の第4幕は、家具にまた白い布がかけられ、上方の薄布も揺れている。おっと、ラネーフスカヤの黒っぽい毛皮の帽子が、ピンポイントでロシアを印象づける。一方ガーエフは、マールイ劇場の彼と違って、どこか野暮ったいイタリア男。まあ、ラネーフスカヤの兄貴はそれくらいの無為な男ではあるが。

彼の好きなビリヤードは、「完全な偶然ではない偶然、人生の戯れの意味、葛藤、衝突、交替などを暗示するもの」だとストレーレルは語る<sup>49)</sup>。なるほど。そしてこの舞台、折れる、落とす、割れる、切るなど、さまざまな雑音が聞こえてくる。いや、雑音ではない、ちゃんと意味があるわけだ。衝突のメタファー。

せっかくラネーフスカヤがおぜん立てしてくれたのに、ロパーヒンがワーリャに求婚できないシーン。ロパーヒンが出ていくと、ワーリャは酒瓶を落としてしまう。ガシャン！ここも音だ。愛が壊れた。

ワーリャは地味な役柄だが、ジューリア・ラッザリーニの切ない表情が女心を的確に表出してステキ。彼女はストレーレル演出の『テンペスト』（1978年）で絶品のエアリエルを演じていた。

さあ、出発だ。10人の面々が白服の上に白いコートを、パサッ、一斉に羽織る。<sup>またたび</sup>股旅もののように。イタリアの芝居だ、けれんみはたっぷり入っている。でも、それでいてスッキリとした舞台に見えるのが、ストレーレルの妙味であ

49) ジョルジョ・ストレーレル、前掲書、p.298。山内登美雄の前掲論文も同じ箇所を引用している。ピッコロ座の『桜の園』に関しては、ストレーレル信者を自称していた山内先生が、あれもこれもと全部論じているので、本節はとでも書きづらかった。



る。中間色の魅力、それと余白のある舞台美術。

ピーター・ブルックの『桜の園』よりコクがあって、しかし重苦しくない。おおらかで軽やかで騒々しい、そう、上質のヴォードヴィル軽喜劇である。

「さよなら、私の家、さよなら、古い生活」と語るアーニャの初々しさ。「ボンジョルノこんにちは、新しい生活」と、出来損ないで年寄り臭いトロフィーモフもこのセリフは若々しく。二人の有名な別れのあいさつがピタリと決まっている。

そして、ずっと情緒不安定だったラネーフスカヤは、ここも涙ボロボロでガーエフと抱き合う。東山千栄子やマールイ劇場の芝居の気品は最後までなし。代わりに、土を一握り手にして、おっ、甲子園だ。

ラストはむろんフィールスの一場である。この黒衣の老僕、時々ヌッと現れ、太いダミ声で小うるさいことを言う、異化効果の権化。それをカメラがしばしばアップで捉えて強調するから、笑ってしまう。そのお邪魔虫が、照明が暗くなった舞台に姿を現し、取り残されちゃった、と。ゆっくりとしゃべり、たっぷりと見せ、朽ち果てる。

金属をこす擦るような違和感のある音が鳴り響き、上方の薄布が落ちてくる。ダメ押しのように、叙情性を叩き壊す終幕である。

さても、正統派の演劇とは何ぞや？ それは初演の舞台を復元することではないだろう。そもそも初演時だって、チャーホフはスタニスラフスキーやネミロヴィチ・ダンチェンコと意見が合わなかった。また、観客も時代とともに変わる。現代の演劇は、リアリズムという“縛り”のなくなった舞台を見慣れた観客に訴えなければならない。

生まじめな写実主義リアリズムとは異なるストレーレルの象徴劇は、案外チャーホフの意図したヴォードヴィルに近いのかもしれない。初演から70年ほどがたち、イタリアへ越境して、やっと劇作家が求めた舞台が誕生したともいえるか。

マールイ劇場の美しいリアリズムの舞台は、見たままの風景を受け入れたい。が、その代わり、桜の園のさらに奥にある世界へは想像の翼が羽ばたかない。一方、桜の木は見えない、しかしそれが象徴する白い情景が眼前に広が

るピッコロ座の舞台は、その向こうに何があるかと自由に空想したくなる。

観客が“戯曲の本質”をあれこれ考えながら鑑賞できる芝居。古典的上演のあり方として、ひとつの頂点を極めた演出といえるだろう。

## 7. 古典の豊かさ——『二人の主人を一度に持つと』

ジョルジョ・ストレーレルと彼が率いたミラノ・ピッコロ座は戦後、上質な芝居の公演が乏しかったイタリアの舞台にヨーロッパの演劇的伝統を移植すべく、諸外国の古典やスタンダードな演目を次々に上演した。ブレヒト、チャーホフ、シェイクスピア……

晩年のブレヒトはストレーレルの『三文オペラ』を見て感激、彼に自身のすべての作品の上演権を与えるというメモを残している<sup>50)</sup>。僕がブレヒトの異化効果や叙事的演劇の意義と妙味について初めて納得したのは、ストレーレルの『セチュアンの善人』を見た時であった<sup>51)</sup>。が、長くイタリア社会党(PSI)の党员だったストレーレルは、米ソ冷戦の時期、政治的な批判もずいぶんと浴びた。

もともと、人と社会を改革しようとする熱意にあふれる彼の舞台からは、ドグマティック教条的なイデオロギーの香りはまったくしない。チャーホフの芝居については、「ブルジョア社会の最良の遺産」と語る。彼は断念と絶望の詩人ではない、生きていく苦しみを知っていたが、生きていく喜びも知っていた、と<sup>52)</sup>。ストレーレルは決して説教臭くない、むしろ人生の豊かさを実感させてくれる舞台を作る。

また、ピッコロ座の上演回数が最も多い作家はシェイクスピア。歴史劇と政治劇が圧倒的に多いのが特徴か。喜劇はごくわずか<sup>53)</sup>。だが、僕が生涯に見

50) ジョルジョ・ストレーレル『人間の演劇』、p.175。

51) 僕が見せてもらった『セチュアンの善人』は、1981年再演版の舞台中継ビデオ。誰か(たぶん山内先生)がイタリアから仕入れてきた、字幕なしのVHSだった。

52) ジョルジョ・ストレーレル、前掲書、p.289。

53) ウーゴ・ロンファーニ『ストレーレルは語る——ミラノ・ピッコロ・テアトロからヨーロッパ劇場へ』高田和文訳、早川書房、1998年、p.118。

たシェイクスピア作品のベストワンは、ストレーレル演出の『テンペスト<sup>54)</sup>』、それも生の舞台ではなく舞台中継版のビデオであった。そうね、その沙翁の晩年の喜劇、ミラノの劇場で見たかったなあ。

ストレーレルは1982年から欧州議会議員となり、翌年からはヨーロッパ劇場の活動を開始した。EU誕生に先駆けて、演劇交流を基軸としたヨーロッパの文化的統合をめざした<sup>55)</sup>。

そんな汎ヨーロッパ的志向をもったストレーレルは、他方で自国の古典の掘り起こしにも早い時期から尽力した。その大きな成果が、ヴェネツィア生まれのカルロ・ゴルドーニ（1707-93年）による『二人の主人を一度に持つと』（1745年）の復活上演である。このコンメディア・デッラルテ（Commedia dell'arte）の傑作喜劇は、ピッコロ座創始期の1947年に初演されて以来、同劇団の看板の演目となり、ストレーレルが1997年に他界した後も、21世紀の今日に至るまで上演されつづけている。

おっと、コンメディア・デッラルテ——16世紀に北イタリアで生まれ、ルネサンス期ヨーロッパを席卷した即興喜劇、仮面をつけた典型的な登場人物が大ざっぱな状況設定の中でセリフや仕草を臨機応変に織り交ぜながら、笑いを振りまく。ゴルドーニはちょっと下火になったその即興演劇を18世紀に改革した劇作家である。

そして、道化者の召使アルレッキーノ（原作の役名はトゥルッフアルディーノ）が速射砲のようなセリフと体全体を使った大振りの演技で観客を大笑いさせるゴルドーニ劇を現代に蘇<sup>よみがえ</sup>らせたのが、ミラノのピッコロ座だった。

僕は同劇団の二代目アルレッキーノ役フェルッチョ・ソレーリがその全盛期に主演した『二人の主人を一度に持つと』の来日公演（1979年、新宿文化セ

54) 『テンペスト』（1978年再演版）はDVDボックス *Il Grande Teatro di Giorgio Strehler* に入っている。拙著『シェイクスピア・オン・スクリーン』第4章第9節「シンプルな舞台のシェイクスピア——ジョルジョ・ストレーレルの『テンペスト』」、また拙著『シェイクスピアとの対話』国書刊行会、2022年、第10章第1節「身を退く時——『テンペスト』」ご参照。

55) ウーゴ・ロンファーニ、前掲書、pp.231-234。

ンター) を学生時代に見て狂喜乱舞し、その舞台中継ビデオ<sup>56)</sup> を今でも宝物のように大事にしている。彼の全身で演じる即興芸は、チャップリンに匹敵する。

ということで、本節はピッコロ座のアルレッキーノ芝居のご紹介とあいなります。

暗がりの中にロウソクが次々と灯される。役者たちが勢ぞろい、「音楽を」と声がかかり、しだいに舞台が明るくなる。おゝ、もうここで新宿文化センターの観客から拍手。場内がなごんでいる。今日の芝居は面白いぞ〜、との予感あり。床は板敷き、役者たちはドタドタと足音をさせながらにぎやかに踊りまわる。そう、毬<sup>まり</sup>のように転がらない。何の変哲もないプロセニアムの裸舞台、そこにサッと旅館の正面を示す絵が描かれた幕が引かれ、場所はヴェネツィア。

裕福な商人パンタローネの娘クラリーチェと術学的な先生ドットーレの息子シルヴィオの婚約が成立したと告げられる。クラリーチェには父パンタローネが決めた婚約者、トリノの男フェデリーゴがいたが、彼が死んだので、やれやれ愛するシルヴィオと結婚できることになった。

と、そこへ見かけぬ召使アルレッキーノが登場する。黒い仮面<sup>マスク</sup>をかぶり、にぎやかな色彩の道化服を着て、帽子を振り回す。女中のズメラルディーナを一目見るなり、夢中になる。女好き。おまえは誰だ、フェデリーゴ様の召使だ、えっ、彼は死んだはずだぞ。

アルレッキーノのご主人様、フェデリーゴが現れる。いや、彼の妹ベアトリーチェが男に化けているのだ。まあ、丸見えの男装だが。旅館の主人ブリゲッラだけは彼女の正体を見破る。ベアトリーチェは彼に銭を渡して口止めする。

黒い仮面をつけているのはアルレッキーノをはじめ、パンタローネ、ドットーレ、ブリゲッラの計4人。仮面劇は、ギリシャ悲劇や日本の能など、洋の

---

56) 僕が現在持っているのは、1979年の来日公演の舞台中継を、NHK BS2が「昭和演劇大全集」(2007年4月～2009年3月)の一環として再放送した際のダビングビデオである。渡辺保と高泉淳子の対談付き。

東西を問わず、昔からよくある。顔のマスクは俳優に“自我”を抑えさせ、自分の扮する役柄になりきろうとさせる。また、表情の演技ができないから、体全体を使った表現を志向させる。

しかし面白いのは、アルレッキーノたちがかぶるマスクが半仮面だということ、口は自由なのである。だから、しゃべる、しゃべる。さすがイタリア人の芝居、<sup>パントマイム</sup>黙劇とは対極をなす。ずっと全身を大きく、激しく動かすつづけ、そしてセリフもうるさい、騒々しい。

ピッコロ座の初代アルレッキーノ役者、内気だったマルチェロ・モレッティは、仮面をかぶることによってかえって自己解放され、「仮面をつけていないと裸でいるような気がする」という心境に達したと、ストレーレルは記している<sup>57)</sup>。

で、ベアトリーチェがブリゲッラに事情を話す。兄は彼女とその恋人フロリンドとの仲を引き裂こうとして争いになり殺された、またアルレッキーノはヴェネツィアに来る途中で雇った召使だ、と。

街中。腹ペコで文無しのアルレッキーノが、フロリンドの荷物を運ぶ手伝いをして見込まれ、彼の召使となる。こうしてアルレッキーノは、男装のベアトリーチェと、そして彼女の兄を手にかけてもまだ彼女の愛冷めやらぬ恋人フロリンドと、二人の主人を一度に持つこととなる。そこから生じるドタバタ喜劇、ストーリーも人物関係もしだいにどうでもよくなる、役者たちのスラップスティックな肉體芸とにぎわしい掛け合いに興じればよい極上のコメディである。

手紙の取り違えで一騒動。召使は開封した手紙にふたたび封をすべく、拾ったパンの切れ端を糊の代わりにしようとするが、空腹のあまりそれを食べてし

57) マルチェロ・モレッティ (1910-61年) は51歳の若さで事故死したが、彼の門外不出の芸は、若きフェルッチョ・ソレリにだけはマンツーマンで伝授された。舞台がはねると、いつも劇場の片隅で師匠が弟子にダメ出しをする。ストレーレルは彼の追悼文に、「これが、マルチェロ・モレッティのわたしに遺してくれた一番すばらしい光景である」と、抑制のきいた筆で綴っている (ジョルジョ・ストレーレル『人間の演劇』所収の「マルチェロ・モレッティ追悼」、pp.222-231)。

なお、フェルッチョ・ソレリはストレーレル他界後もピッコロ座でアルレッキーノを演じつづけ、今日も三代目エンリコ・ボナヴェーラと交替で舞台上に立っている。

まう。ヒモでパンを腹の中から取り出し、今度は手紙が尻にくっつき、観客に手紙はどこか教えてくれ、と。客席を巻き込む、みごとなコント。

舞台の隅に待ちの俳優たちがいる。そのひとりが、太鼓の音に驚いて、舞台を横切っておかしさ。プロンプターも舞台上に座っている。パンタローネが彼にセリフを聞く。

第2幕は、シルヴィオと彼の父ドットーレが、クラリーチェとの結婚を許さぬパンタローネに談判にやって来るシーンから。シルヴィオとクラリーチェは嘆き節をオペレッタ風にデュエットして、場内から拍手をもらう。

待ちの役者たちが歌っている間に、背景の幕が変わって転換し、場面は旅館の中へ。アルレッキーノが蚤<sup>のみ</sup>と格闘する。客席に静かにしろと合図して、笑いを誘う。うるさい、黙れと注意を促し、しかし観客は笑わずにいられない。それを何度も繰り返す。来日公演でこれだけ場内の反応を自由自在に操れるのは珍しい<sup>58)</sup>。腹をすかした召使は取った蚤をパクリ。

アルレッキーノが食事の用意を仰せつかり、ブリゲッタと相談する。料理には「玉ねぎの味噌汁も」と日本語を使って、会場を沸かせる。この芝居は即興劇にあらず。綿密に練られている。細工は流々、しかし仕上げはいかにも即興劇風に、日本語も交えて。

二人の主人がそれぞれ別室で同時に食事をとるといふ。アルレッキーノが鍋を持って登場するなりひっくり返るが、鍋は手放さずに無事。拍手。彼は忙しく食事を運び、つまみ食いし、プリンが揺れ、彼もプリンと一緒に動揺し、給仕たちと皿の投げ合いになり、それを一枚一枚上手に受け取る。その肉体芸、むろん大拍手。彼も足を叩いて、喜ぶ。

この“人力”の芝居、日ごろの身体訓練のほどが察せられる。その豊かさ。

58) 前節で紹介したピッコロ座の『桜の園』は、観客を入れずに収録していた。そこが唯一残念な点。ストレーレルも、そしてピーター・ブルックも、観客あってこそその演劇だと、たびたび論じている。しかり！ だから、本拠地ではなく日本での公演で、客席がこんなに拍手喝采している様子は希少にして貴重。

昨今の刺激的で退屈しないだけの作品とは似て非なるもの。給仕の忙しさを見ているだけで、ほとんど何も意味がないのに、心から笑える。まさに“芸”の世界である。

最終第3幕。アルレッキーノはつまみ食いをして、すっかり満腹になっている。彼は二人の主人のトランクを任される。案の定、二つの荷物を取り違える。ベアトリーチェのトランクにあったフロリンドの肖像画を、彼のトランクに入れてしまう。主人たちは驚き、召使を叱責し、彼が言い逃れをする。ベアトリーチェが大声で嘆いた勢いで、アルレッキーノはトランクの中に入ってしまい……

ラストはすべての誤解が解けて、めでたし、めでたし。だが、アルレッキーノは二人の主人の召使をしていたと白状させられ、皆に責められ、客席に逃げる。さらに雲に乗って上方へ。シンプルな舞台で、ずっと横の動きに終始していたが、最後だけは縦を使って締めた。なるほど。

で、上質な芝居とは何ぞや？ 第二次大戦中レジスタンス活動を行ない、スイスに逃れていたストレーレルは、戦後、真に民衆に開かれた演劇を志向した。ファシズムによって荒廃した社会と、そして人間を変革する舞台。

芝居には当たり外れがある。金銭的には常に不安定である。しかし、興行収入を評価の第一の基準にしてはならず。だから彼は、公立劇団にこだわった。ミラノ・ピッコロ座はイタリア初の公立劇団である<sup>59)</sup>。

彼はまた、フリーランサーの演出を信じないと語る。自分とともに生活し創造している仲間と、真の演劇討論をしながら舞台を作りたい<sup>60)</sup>。ピッコロ座の代名詞となり、同劇団で飛び抜けて上演回数の多い『二人の主人を一度に持つと』は、そうした“共同体”の中で蒸溜された芝居である。

---

59) 舞台現場の人間は公演をめぐる財政面や運営面でさんざん苦労しているながら、「それを言っちゃあお仕舞いよ」と黙して語らぬことが多いが、ストレーレルは著書の中で公金をいかに使い、そして市民にとっての芸術はどうあるべきかを繰り返し論じている。

60) ジョルジョ・ストレーレル、前掲書、p.142。

さらにストレーレルは前衛演劇やサブカルチャーには否定的な立場をとる。研究や実験は、ある程度の教養や専門技術を身につけたうえで始めるべきだ、と<sup>61)</sup>。だから、彼は古典劇の現代的上演をめざしながら、古の芝居の豊潤さも実感させてくれる。ゴルドーニ劇も、18世紀の舞台の復元ではなく、かといって現代劇風に“脱構築”するといった発想もなし。昔日の芝居もこんなものだったんだろうなと想像され、しかし間違いなく今日の観客がヤンヤの喝采を送れる舞台に仕上がっている。

大学生のころ、台風で国鉄（現JR）の電車が止まった日。よしっと思い、地下鉄を乗り継いで新宿に行き、天井桟敷の当日券で劇場に入った。後半は空席の目立つ1階席で楽しんだ——すいません——『二人の主人を一度に持つと』の公演は、今宵一夜の人生の喜びを味わえた忘れえぬ観劇体験であった。

## 8. レーゼドラマ——『ファウスト』

汎ヨーロッパ的な文化。

ピーター・ブルックはインドの古典『マハーバーラタ』を借用し、しかしインド人からみればそれは上っ面だけの安っぽい盗用だと、かの国の研究者から痛烈な一発をかまされた。けれども、レフ・ドージンはシラーの芝居をみごとに料理して違和感なく、またストレーレルもチェーホフ劇をモスクワ芸術座の写実を超える形で見せてくれた。

あゝ、東は東、西は西、されど西の内部には、お互いに共有する文化が存在しているようにも思える<sup>62)</sup>。

そこで僕がヨーロッパ文学の中で最も大風呂敷な、ヨーロッパ文明を丸ごと描いた作品と考えているゲーテの『ファウスト』を取り上げたい。ただし、シ

61) ウーゴ・ロンファーニ、前掲書、p.111。

62) ヨーロッパは、ひとつの、しかし多様な文明である。国民国家（nation）の時代になったのは19世紀、長い歴史の中で考えれば、国家に分割された時期の方が最近のことで、かつ期間も短い。今日、欧州の国家はEUによって統合されている。いや、経済的・政治的な統合以前に、やはり固有の文明としてのヨーロッパが存在しているといえよう。演劇ひとつとっても、それをしばしば実感させられる。



ェイクスピアの『リア王』は上演不可能と言われながら舞台にたびたび乗せられてきた<sup>63)</sup>が、『ファウスト』はさすがに壮大すぎる。これは「レーゼドラマ (Lesedrama)」、つまりは読むための詩劇。よって本節は、『ファウスト』をもっぱら“戯曲”として論じることとなりますので、お許しを<sup>64)</sup>。

2部構成の韻文悲劇。その第1部の前に序が3つ。えっ、3つも、と思うが、『ファウスト』は1万2千行あまりの大部の戯曲、シェイクスピア劇で最も長い『ハムレット』のおよそ3倍の分量である。また、第1部の初稿『原<sup>ウル</sup>ファウスト』は20代半ば、大ヒット作『若きウェルテルの悩み』(1774年)の直後に執筆され、しかし『ファウスト』全篇を脱稿したのはゲーテが82歳で生涯を閉じる前年、そして他界する直前にも筆を入れている。まさに<sup>ひっせい</sup>畢生の大作。と聞けば、まあ、序が3つくらいあってもいいか。

序その1、「捧げることば<sup>65)</sup>」。親友シラーに勧められ、『原ファウスト』をふたたび書きあらためるに際して、心に思い浮かぶ若かった日々のあれこれ。47歳のゲーテが静かに、独り言のように語る。

2つ目の序「舞台での前戯」は調子が変わって、座長と座付き詩人と道化の3人が、自分たちの打つ芝居はいかにあるべきかと、軽やかに問答する。座長は、新味があって盛りだくさんの芝居がいい、どうせ観客にほんとうの満足なんて与えられないのだから、と。だが台本を書く詩人はもうちょっと真剣、真

63) シェイクスピアのいわゆる“性格批評”の大家A.C.ブラッドレー(1851-1935年)による上演不可能説が有名。また、ロシアの文豪トルストイも『リア王』には痛烈な罵声<sup>を</sup>浴びせている。要するに、19世紀的なリアリズムの見地からすれば、『リア王』は不自然な代物、舞台になどかけられない、と。

64) 一度だけ『ファウスト』第2部の舞台をミュンヘンの州立劇場(Bayerisches Staatsschauspiel)で見たことがある。学生時代の1981年、まだ芝居を見てメモを取る習慣のなかった時期の観劇ゆえ、パンフレット以外何も残っていない。だが、とにかく長くて、絢爛豪華ないしはげげげしい舞台、早く終わらないかなあと思いながら見ていたことだけ記憶している。

65) 僕が学生のころから繰り返し読んで『ファウスト』の邦訳は、手塚富雄訳(中公文庫)。したがって本節における『ファウスト』からの引用は、直接引用・間接引用とも、断わりのないかぎり手塚訳——が基本、時々超訳あり。

実は後世に残る、調和の響きを奏でよう<sup>のたま</sup>と宣う。すると道化は、後世なんてかまっちゃいられない、にぎやかにやりましょう、笑いも忘れてはなりません、そして人生の真っ只中に腕を突っ込み、間違いだらけの中に真理の光をちよいと点ずるんだ、と。いかにも芝居作りの現場で交わされそうな、諧謔に富む対話である<sup>66)</sup>。

3つ目の「天上の序曲」では、主の前に悪魔メフィストフェレスが現れ、ファウストを奪えるかどうか賭を申し出る。その際に主が、<sup>が</sup>我の強い、激しくもがいているファウストの肩を持って語る有名な一句が、「人間は努力する<sup>おっしゃるとおり</sup>かぎり迷うものだ (Es irrt der Mensch, solange er strebt.)<sup>67)</sup>」。アーメン。

『ファウスト』第1部は、夜、高い円天井を頂いたゴシック式の部屋で、ファウストが思い悩む場面から始まる。中世風、照明なしの暗がり。レーゼドラマとはいえ、やはり戯曲形式の作品、開幕シーンが目<sup>に</sup>浮かぶようだ。

ファウスト曰く、俺は哲学、法学、医学、さらに「<sup>あらずもがなの</sup>神学」(森鷗外訳<sup>68)</sup>)も、すべての学問<sup>69)</sup>を全力で修めたが、この世を奥の奥で<sup>す</sup>統べているものが何かわからない、と。そう、研究者の究極の願望だ、世界の本質を知りたいというのは。

66) 授業も同じ。僕は神妙でまじめな、後世に残る真実を語る講義を夢想するのだが、いざ学生の前に立つと、テレビのバラエティ番組のような、盛りだくさんでにぎやかなレクチャーになってしまう。僕は自分の授業が嫌いだ! 『舞台での前戯』は何度読み返しても、ニヤニヤと笑いながら、身につまされる。

67) 今迷っているのは、努力しているからだ、努力しなければ、迷いも生じない——と、受験生のころから、僕の座右の銘となった決めゼリフ。もっとも、柴田翔は反発して、「努力する」という訳語は教養小説的に過ぎる、strebenは「激しく動く、もがく」というもっと強いことばだ、ファウストは常に飽くことなく求めつづけている、と(柴田翔『ゲーテ「ファウスト」を読む』岩波セミナーブックス11、1985年、pp.19-23)。

68) 『ファウスト』といえば本邦初訳の森林太郎(鷗外)訳(1913年初刊、現在は岩波文庫、ちくま文庫)がやっぱりいちばん、とする時代が長く続いた。僕には鷗外の文語訳はちょっときつい。それでも、時々「おっ」と思う古風な名文句に出会える。

69) 中世の大学は、ご存じの方も多かろう、本文にある4つの学問分野・学部から成っていた。

ファウストのモデルは16世紀前半のドイツに実在した錬金術師<sup>70)</sup>だが、しかしゲーテの描く彼はただの怪しげな魔術師にあらず。大先生なのである。

対照的な存在は、彼の助手ワグナーである。初登場は寝間着にナイトキャップ姿。舞台では衣裳も大切だ。外見が内実も表す、たとえレーゼドラマでも。彼は研究室に閉じこもり、達者な弁論術を求め、学問は学問として完結すれば善しとする凡たる研究者である。一方、師匠は机上の空論に飽き足らず、弁舌も上手下手ではない、自分が実感し、心底からほとぼしり出ることばでなければ人は動かさぬ、と。よし、研究室から飛び出そう、行動だ、「書を捨てよ、町へ出よう<sup>71)</sup>」。おっと、違う、それは寺山修司だ。

ファウストは己の限界に絶望して毒をあおろうとするが、その瞬間、復活祭の鐘の音と天使の合唱を聞いて、自殺を思いとどまる<sup>72)</sup>。

気を取り直したファウストは、新約聖書をドイツ語に訳しはじめる。「初めに言葉 (Wort) ありき」、だが冒頭の「ロゴス」の翻訳で、早くも立ち往生する。「ロゴス」は「言葉」より「思い (Sinn)」と訳すべきか、それとも「力 (Kraft)」か、いや「行為 (Tat)」がいい、と。ファウストの思索の流れを端的に表す、みごとに挿話である。この世界を動かすものは何か、言葉か思いか

70) 錬金術は、卑金属を錬って貴金属に代えようというのだから、今日からすれば実にうさん臭い話なのだが、しかし近代化学がこれを基に誕生したのもたしか。実在の錬金術師ヨハン・ゲオルク・ファウスト (1480?-1539年?) は、宗教改革の旗頭マルティン・ルター (1483-1546年) と同時代人である。また、悪魔と結託して己の野望を果たそうとしたファウスト伝説は、グーテンベルクの活版印刷術が生み出した民衆本によって人口に膾炙し、それを最初に劇化したのは、シェイクスピアと同年生まれのクリストファー・マーロウ (1564-93年) による『フォースタス博士』 (1592年?) であった。そんな時代。

71) 前衛劇団「天井桟敷」を率いた歌人・劇作家、寺山修司 (1935-83年) の評論集 (1967年) の名にして、戯曲・映画のタイトル<sup>ふうび</sup>でもある。サルトルの行動主義とともに、1960年代の若者の心を捉えて、一世を風靡した。けれども、最近の大学生は、とっくに書を捨てている、本を読まずに留学したりインターンシップをやってもねえ。コロナ禍の巣ごもり期に学生と一緒に『ファウスト』を読んだが、主人公は学問を究めたうえで広い世界へ出ようとしたんだというあたりが、今ひとつピンと来ていないみたいだった。

72) ここいらへんは「神の死んだ」20世紀の文学とは異なる。ゲーテは北方ドイツに典型的なプロテスタント、後述するように教会に対する懐疑心はあったが、神の存在を否定はしない。天上の主が終幕までずっとファウストとメフィストの彷徨を見守っている。

力か、そうだ、それらをすべて内包する行動だ、と<sup>73)</sup>。

そこにメフィストが登場する。いよいよ悪魔の誘惑である——あなたにこの世のすべてをお見せしましょう、あらゆることを体験させましょう、しかしあの世ではあなたに奉仕していただく。よかろう、では賭をしよう、俺はひたすら人間の精神の高みをめざして突き進もう、そんな俺がもし休みたい、「時よ止まれ、おまえは美しい (Verweile doch! du bist so schön!)」と口にしたら、俺は地獄に落ちてかまわぬ、と。死後の世界は気にならない、それよりこの現世で、全人類に与えられたものを、己の内なる自我によって味わい尽くしたい<sup>74)</sup>。高らかな韻文のセリフ、格好いいなあ。

でも、ファウストが「人類の最高段階に達することができないとしたら、いったい俺は何なのだ」と興奮すると、メフィストは「あなたは、やっぱり、あなたですよ」とクールに突き放す。そんなおどけた間合いがまた、『ファウスト』の魅力でもある。

いざ、ファウストは悪魔とともに、巷へ。まずは庶民の集う地下酒場へ行くが、大先生はすぐに飽きてしまう。そこでメフィストは彼を魔女の厨くりやに連れていく。ファウストは魔女の霊薬で30歳若返り、さらにどんな女も絶世の美女に見えるようになる。と、へへエ、危ない話だ。

若さを取り戻して街へ出たファウストは、あっという間に通りかかった少女に一目惚れ。ウソだろ～っ、あまりにも早い。名はマルガレーテ、14歳は過ぎていだろうというだけで、容姿に関する描写がほとんどないのが笑える。

73) ゲーテはルタールターの弟子を自称していた人である。小塩節は、このエピソードに「ルターのおもかげ」を見ている。「初めに言葉ありき」はルタールターの独訳。けれども、ゲーテは聖書のたった一句の訳をきっかけに、「ファウストの世界観が聖書とは違う方向に」向かう様をあざやかに示している、と。なお、Tatを鵬外は「業」と、また古い中国語訳は「道」と訳しているとか（小塩節『ファウスト——ヨーロッパの人間の原型——』日本YMCA同盟出版部、1972年、pp.76-80）。

74) 伝説ではファウストが悪魔と24年間の「契約」を結んだとされているが、ゲーテはファウストが現世の欲求を満たすことに倦むか倦まぬかの「賭」をしたと変更している。小塩は主人公の無限の欲望をゲーテの自我讃歌、ルネサンス以来の近代ヨーロッパ人の精神の発露だと論じている（同書、pp.5-11、pp.65-66参照）。

そこいらへんの田舎娘だ。しかし魔女の惚れ薬の効果は抜群、教会から帰る途中のおぼこ娘は、慎み深くて、しとやかで、でもどこかつんとしていて……と、大学者はもうデレデレ。

戯曲第1部の前半は「学者悲劇」と呼ばれ、対して後半はマルガレーテの愛称を取って、「グレートヒェン悲劇<sup>75)</sup>」と言い慣わされる。『ファウスト』全篇の中で、最もわかりやすく、かつ愛されているくだりである。

マルガレーテは懺悔<sup>ざんげ</sup>することは何もないのに、教会へ懺悔しに行ったとか。メフィストは、そういう無邪気な娘は勘弁してくれ、と。恋の手練手管が利かない。だがファウストは、今夜中にあの子が俺に抱かれていなかったら、おまえとは絶交だ、はてはあの天使の身につけているものが欲しい。やれやれ、現代なら女子寮からパンティ盗んでこい、みたいな話だ。おっさん二人掛かりのナンパ物語、大文学の名が地に落ちる展開になってきた。

メフィストはファウストとともに娘の部屋に忍び込む。すると大先生は、「この神聖な場所にたちこめているやさしいたそがれの光よ」。そのはしゃぎぶり。一方、入れ替わりに入ってきたマルガレーテは、なにやら息苦しさを感じて、窓を開ける。男臭い、邪悪な空気。女たらしのゲーテは頭で書いていない。下卑た話は下世話な調子でブラックに語る。

しかし、もっとグロテスクなのは——ファウストが贈り物のつもりで置いていった宝石類を、マルガレーテの母親が不審がって僧侶に見せた、するとその坊さんはそれを浄化できるのは教会だけだと言って持って行ってしまったと、メフィストが怒っているセリフ。軽く笑えぬ辛辣な諷刺である<sup>76)</sup>。

75) マルガレーテ（グレートヒェン）には2人のモデルがいる。ゲーテが新米弁護士だった時期に嬰兒殺しで処刑されたズザンナ・マルガレーテ・ブラントと、彼が21歳の時に恋をし、そして捨てた純朴な村娘フリデリーケ・ブリオン。ゲーテは終生、情熱的な恋に生き、しかも私の強かった彼は、親密だった女性を次々と作品中に投影し、それぞれ色彩の異なる詩に昇華させた。よく知られた事実である。

76) カトリック教会は、神の教えを説くというだけで権威と権力を有していたわけではない。民衆から膨大な税を取り立てる大地主であり、その金満ぶりは半端ではなかった。だからこの宗教改革。ルターがプロテストしたのは免罪符に関することだけではなかった。ルターに共感したゲーテも、信仰は持てど、教会に対する反発は人一倍強かった。『ファウスト』第2部には、それが痛烈に描かれている。

饒舌なファウストに対して、寡黙なマルガレーテ。しかしゲータは彼女に素朴な歌を歌わせて、その内面を表出させる。「トゥーレの王」、「糸車に向かつて」など5曲、いずれも易しいことばで純真な娘の心情を伝えている。

二人はほどなく、「グレートヒェン」、「ハインリッヒ」と呼び合う仲になる<sup>77)</sup>。身の上話をする。マルガレーテは貧しき家で、母親と一緒に寝ている。それを聞いたファウストは眠り薬を渡す。

井戸のほとりでマルガレーテの友だちが、男と間違いを犯した娘の悪口を言っている。ガールズトークだ。これまでだったらマルガレーテも、そんな汚れた女を勢いよく<sup>けな</sup>貶した。でも、今は自分が同じ罪にもがいている、と。それに加えて、「けれど——そうなるまでの道筋は、ああ神さま、なんとよかったことだろう。うれしかったことだろう」。乙女が己の肉欲を知った、その甘美味を覚えた。ここもゲータは頭でなく、肌感覚で綴っている<sup>78)</sup>。そう、文学は道徳ではない、人間の本音の物語である。

そんな折、ファウストがマルガレーテの兄を刺し殺してしまう事件が起きる。おっさん二人はハルツ山地へ、悪魔や魔女たちが年に一度乱痴気騒ぎをする「ワルプルギスの夜」の祭りに紛れ込む<sup>79)</sup>。おっ、メフィストは婆さんの魔女とやっっている。この脇筋、ゲータが楽しそうに筆を走らせる。と、ファウストが、両足を鎖につながれ、首に1本赤い紐が巻かれた、グレートヒェらしき娘を目に止める。

なぜ知らせなかった。ファウストが夜の広野に馬を走らせる。マルガレーテ

77) 西洋文学を読む時に呼び名は大切。また、ドイツ語が読める方は、マルガレーテがファウストを呼ぶ二人称を、どの場面で敬称から親称に変えたかにもご注目。二人はここでキスをし、ヘッヘッヘッ、いつ結ばれたのか……文学はすべからく行間を読むのが楽しい。

78) 避妊のなかった時代、そして不義密通を犯した女は街中、下着姿で晒し者にされた。怖いですねえ。

79) ハルツ山地はドイツ中央部に位置し、ゲータが長年暮らしたワイマールからも近い。彼はそこで鉱山調査を行ない、最高峰のブロッケン山にも登っている。ゲータは女性だけでなく、自分のよく知る土地も作品中に登場させ、個人の痕跡を残した。

は牢獄の中で処刑を待っている。たぶん眠り薬を飲ませすぎたのだろう、母親を死に追いやり、さらにファウストとの間の子を水に流した。夜が明けてくる、牢屋の戸は開いている。ファウストと一緒に逃げようと促すが、マルガレーテは神の裁きを受けると言って、その場を動かない。メフィストが「この女は裁かれたのだ」。すると、上からの声が「救われたのだ<sup>80)</sup>」。ファウストとメフィストが姿を消す。牢の中から「ハインリヒ」と呼ぶ声がかすかに聞こえてくる<sup>81)</sup>。

哀れな、そして実に切ない第1部の終幕である。

第2部をどう開幕させるか、ゲーテは相当考えたらしい。男が自分の無限の欲求を満たそうとすれば、どれほど女を傷つけるか<sup>82)</sup>。しかし、ファウストが己の犠牲となったグレートヒェンに心痛めて「時よ止まれ」と唱えたら、この物語は終わってしまう。大先生の世界漫遊はスタートラインに立ったばかりだ。

そこでゲーテはファウストに十分睡眠をとらせた。5幕構成の第2部、その第1幕はアルプスらしき山中の「優雅な土地」で、夜明け、おっさんが「あ〜、よく寝た」と気持ちよさそうに目覚めるシーンから始まる。美しい虹が「変転

80) ゲーテが20代半ばで書いた『原ファウスト』ではメフィストの断罪に終わっているが、後年『ファウスト』第1部(1808年)を完成した際に、熟慮して天上からの一句を書き足した。その救済の一言が、第2部のラストにつながっていく(柴田翔『ファウスト第1部』を読む)白水社、1997年、pp.197-198)。

81) 小塩節は第1部終幕のマルガレーテの姿に「神の前にひとりて立つ人間」を見る。それはプロテスタントの精神、教会を介さず、ひとりて神と対峙しようとする「ヨーロッパ的人間の真髓」だ、と(小塩節、前掲書、p.161)。小塩節はプロテスタントの牧師の家に生まれただけに、信仰の問題を肉声で語って説得力がある。僕が学生時代、NHKの「ドイツ語講座」を長く担当していた。あの低くて太い声、なつかしいなあ。

82) 男が己の自我欲求を満たそうとすれば——そんな話も、もう今は昔かもしれない。ゲーテが『ファウスト』を脱稿しておよそ半世紀後、イプセンが『人形の家』(1879年)を執筆する。そう、妻も気に入らなきゃ、夫の犠牲になどならずに家を出ていく時代がスタートする。さらにそれから百数十年後の現代は……グレートヒェン悲劇も、すでに存在せぬ(?)男性優位社会の遺物と思えなくもない。



のうちに持続の姿（柴田翔訳<sup>83)</sup>」を現すことに感動し、ふたたびまだ見ぬ高みをめざすファウスト——そのあつけらかんぶり<sup>84)</sup>！

時同じく皇帝の居城では、人柄はいいが統治能力に欠ける皇帝が、謝肉祭の直前に御前会議を開く。帝国の財政が危機に瀕しているのだ<sup>85)</sup>。へへエ、こういう為政者の方が暴君以上に始末に負えないことが、ままあるんだよねえ。廷臣たちが次々と国の窮状を訴える。それに皇帝がうんざりした時に、メフィストが「私は、苦情なんてない」とぼそり、新しい錬金術があると持ちかける。現代でもよくある話、怪しげな輩が困りきった政治家の懐に易々と飛び込む<sup>86)</sup>。

83) ドイツ語は Wechseldauer の一語。柴田翔はこのゲーテの造語に、第2部でファウストが追い求める広大な空間を見ている。常に変転しながら持続する大宇宙。前掲の『ゲーテ「ファウスト」を読む』、pp.230-232、また柴田翔『「ファウスト第II部」を読む』白水社、1998年、pp.22-23。後者の対訳本を、僕は多くの翻訳・攻略本とともに、有難く利用させてもらっている。もっともドイツ語は<sup>ドイツ・ヒスヒュン</sup>ちよっとしかできない僕は、対訳本の右側のページばかり読んでいるが、それでも時々左側の原文も。しかし、シェイクスピアを読めば、活字から詩が聞こえてくるが、ドイツ語は無音、シ〜ンとしている。あゝ、浅学の悲しさよ。

84) 手塚富雄は、「こうぬけぬけと書く「力量」は自分にはないと語る。天才ゲーテがものすると、自然治癒こそ自然ではないかと思えてくる、と（手塚富雄訳『ファウスト』第二部（下）、中公文庫、1975年、巻末の解説（pp.284-285）より）。そうね、マクベスは「眠りを殺して」自滅したが、ファウストはぐっすり寝て、生き延びたわけだ。

85) 実態は帝国の体をなしていなかったにもかかわらず長く続いた神聖ローマ帝国（800/962-1806年）が、まさに『ファウスト』第1部完成の年に、ナポレオンによって解体された。皇帝をめぐる挿話には、激動の時代の政情が映されている。

86) メフィストは地中に眠っているお宝を担保に紙幣を発行すればいいと提案している。このあたり、池内紀の解説が助かる。池内訳『ファウスト』第二部（集英社文庫、2004年）の巻末解説『「ファウスト」第二部——錬金術と夢』、また池内紀『ゲーテさん こんばんは』（集英社文庫、2005年）中の「ブロッケン山」の章（pp.103-115）。後者で池内は、「ゲーテは証券やクレジットの発行が装いを変えた錬金術であることを、きちんと示している」と語り、「「経済的使命」が地球を動かし、巧みに英語をあやつる経済人間が、地球上をあわただしく行きかいている」と、21世紀の世界を論じる。池内はドイツ文学者、英語使いが主導する市場に支配されている現代に、何食わぬ顔で一発かまして痛快である。

なお、ゲーテは小国ながらもザクセン・ワイマール公国の宰相を務め、宮廷で<sup>ちゆう</sup>魑魅<sup>もろりょう</sup>ともずいぶん付き合った経験をもつ。また、注（79）でも触れたように、地下の鉱物に関する調査にも熱心だった。



謝肉祭の仮装舞踏会が開幕する。この一場がけっこう長い。ゲーテは、30代のころローマで出会ったカーニバルの様子を模したらしい<sup>87)</sup>。また、にぎやかなパレードに登場する人物たちの多さ。これはスペクタクル劇か？ いや、こんなに大勢の役者は、とても舞台上に乗せられないだろう。レーゼドラマ。

練り歩く人物たちのひとりに少年御者がいる。翼をもった天馬を御している。「詩」のアレゴリーだとか。富の神プルトゥス——ファウストが仮装している——が持っていないものを配って歩く、と。金で買えないものを身を削って生み出す。あっぱれ<sup>88)</sup>。

翌朝、メフィストの錬金術により国家財政が好転しはじめたという。ほんとかよ。善良な皇帝は、金の心配がなくなると、次はエンタメがご所望だ。理想の男女、古代ギリシャのパリスとヘレナを見たい、と<sup>89)</sup>。ファウストがメフィストに助けを求める。この二人、のび太とドラえもんにそっくりだ。「ドラえもん～ん、なんとかしてくれよ～」、「ん～、もうのび太君ったら——どこでもドア～！」

87) 北方ヨーロッパ人の抱く、アルプスを越えた南国の地に対する憧憬をご存じか。その象徴と謳われるのが、ゲーテの『イタリア紀行』(1816-17年)である。ゲーテは37歳にして、政治と宮廷、そして付き合っていた人妻との関係が面倒臭くなり、郵便馬車に飛び乗って、イタリアへ。一国の宰相が、ある日突然蒸発した。それだけで呆れる、笑える。彼は1年10カ月の長きモラトリアムを堪能する。その旅行記をおよそ30年後に出版したのが『イタリア紀行』。また、『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(1795-96年)には、「君知るや南の国」と歌う、日本の旧制高校生たちにも愛されたあの「ミニヨンの歌」、さらに『ファウスト』第2部ではこの後、ゲーテの時代だけでなく、古代のギリシャへも……

88) もうひとつだけご紹介したい。パレードの中心に、勝利の女神ヴィクトリアを乗せた象がいる。首のところに「賢さ」を象徴する美しい女性がまたがり、象の両脇には「恐怖」と「希望」が鎖でつながれている(手塚訳『ファウスト』第二部(上)の注(p.274)より)。ゲーテの国家統治に関する理想と現実が細部にいたるまで色濃く書き込まれている。

89) ご存じのとおり、トロイ戦争はトロイの王子パリスがスパルタ王妃ヘレナを略奪したことが原因で始まった。絶世の美女ヘレナ! 『ファウスト』第1部で、メフィストは魔法の妙薬があればどんな女もヘレナに見えると捨てゼリフ。ページをめくると、次の場面では、薬の効いたファウストがマルガレーテに一目で参ってしまう、というのがグレートヒェン悲劇の始まりだった。だが、第2部のヒロインは、ドイツの田舎娘ではなく、古代ギリシャ史の華ヘレナその人である。

で、メフィストがどこでもドアの代わりにファウストに手渡したのは、世界の底の底にあるという「母たち」の国へ行くための鍵。永遠の空虚と孤独に支配された国、そこへこの鍵を持ってひとりで行って来い、と。笑ってしまうのは、戦慄の国での冒険が一切語られないこと。ファウストはなんと、ヘレナとパリスを呼び出す難業に成功する。

宮廷の広間で、古代ギリシャの舞台セットの中に美男と美女が現れる。劇中劇仕立ての茶番劇である。だがファウストは、ヘレナが掠奪<sup>りやくだつ</sup>される芝居と聞いて我慢できなくなり、舞台上の美女<sup>90</sup>を捕まえようとして、ボンッ、爆発が起こり、気絶して第1幕の幕が下りる。あゝ、支離滅裂。

第2幕。メフィストが気を失ったファウストを彼のかつての仕事部屋、ゴシック風の狭い書斎に連れ帰る。留守はワーグナーが預かり、大先生が戻るまではと部屋はすべて以前のまま。第1部でファウストの助手だったワーグナーは一角<sup>ひとかど</sup>の学者となり、人造人間ホムンクルス (Homunculus) の生成に全力を尽くしている<sup>91</sup>。

ワーグナーの言うには、理性をもつ人間の生まれ方は、恋愛やセックスではなく、もっと高尚なものでなければならない。彼はフラスコに生命の素材となりそうな物質をあれこれ入れて実験を繰り返す。ホムンクルスは、“小さな人間”の意、錬金術師たちは金だけでなく人間の合成も試みたという<sup>92</sup>。

90) いつもはファウストがコメントし、メフィストが応じるのに、ここは珍しくメフィストが先に感想を述べている。なんだ、美人だが、俺の性には合わん、と。ヘレナは10歳でかわかされて以来、男性経験は豊富。清廉潔白なタイプにあらず、むしろコケットである。

91) 第2幕、ホムンクルスの話に入る前の小さな場面が、僕は好きだ。第1部でファウストとメフィストの賭が成立したすぐ後、メフィストが大先生に代わって大学の新入生に実にいいかげんなアドバイスをして笑わせる息抜きの一場がある。その新入生が第2部では新進気鋭の学者となり、メフィストに論戦を挑む。曰く、学者たちは本からかき集めたほら話、知ってはいても信じていない嘘八百で、自分の人生どころか他人の人生も引きずり回した、と。ピンポーン。どうやらゲーテが当時流行のイデオロギーを諷刺しているらしいのだが。おっと、その若者、今回も当然悪魔にコケにされる。

と、生まれた、生まれた。試験管ベビー、ないしは今風にいえば、クローン人間が誕生した。おしゃべりだが、まだ肉体は持っていない。失神状態のファウストの夢の中身を透視できる。現代文学ならフロイト流の潜在意識の話になるところだ。

ホームクルスは世界を見てまわり、自らの最後の仕上げ、肉体を得ようとする。よし、古典的ワルプルギスの夜祭りに行こう。気乗りのしないメフィストには、古代ギリシャの魔女たちに会えるよ、と誘いをかける<sup>93)</sup>。この場の幕切れの一句は、メフィスト曰く、つまるところ俺たちは自分の作ったものに引き回される、と。科学技術に席卷される現代文明を予言するようなことばを悪魔に言わせる。う～ん、重たい決めゼリフだ。

で、夢か幻か、どうやらファウストの見ていた夢の中で古代世界にタイムスリップしているらしいのだが、おっさん二人と生まれたての人造人間はメフィストのマントに乗って、ギリシャ中部のテッサリア平原にあるファルザルスの古戦場へ飛ぶ。そこに古典的<sup>クラシック</sup>な妖怪変化たちが集まって、無礼講の祭りに興じているという<sup>94)</sup>。面白そうじゃないか。でも、ここも長いよ～。ゲーテの筆は自由奔放、彼は抑制の美德を知らない。

古典的ワルプルギスの夜——ストーリーはあってなきがごとし、三人がロー

92) 大病を患い回復した19歳のゲーテは、生命の源に心奪われ、自ら錬金術もどきの実験を行なったという。ゲーテは若くして“化学”に目覚めた(前掲の池内紀『ゲーテさん こんばんは』の「大学生の実験」の章(pp.22-36)より)。

ちなみに、我々が知るいちばん有名な人造人間の物語、メアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』は1818年に出版されたゴシック・ロマンス、ゲーテとほぼ同時代の小説である。

93) ギリシャ中部テッサリアの魔女は好色で名を馳せたとか。性欲オンリーでゲテモノ好きなメフィストには、小娘グレートヒェンや美女ヘレナより、そちらの方がお好みの方だ。

94) 紀元前48年8月、カエサルとポンペイウスが天下分け目の血戦を繰り広げたファルザルスの戦い。それを記念して年に1度、その古戦場に古典古代の有名どころの化物どもが集まって、浮かれ騒ぐ。第1部に登場するハルト山地のワルプルギスの祭りはドイツの民間伝承に由来するが、こちら古代版はゲーテの創作である。北方の祭りがどこか暗いものに対して、ギリシャのそれは明るくて開放的。ゲーテの地中海世界へのあこがれが全開である。

ドムービーよろしく、次々と西洋のインテリたちには周知の半神やら魔女やら妖精やらに出会って、よしなしごとを語り合う<sup>95)</sup>。だけど、その登場人物たちの多いこと、多いこと。よって、ここではほんのさわりだけの紹介となる。

夜祭りは吸血性の陰気な魔女エリヒトーの味のある開会宣言で始まる<sup>96)</sup>。が、さすがのメフィストも、すぐにスッポンポンの妖女たちに食傷する<sup>97)</sup>。スフィンクスの言は、私たち、幾千年も同じ場所に座ってもろもろの民の興亡を眉<sup>まゆ</sup>ひとつ動かさずに見守ってきたのよ。人間の愚行を黙って見つめつづけてきた、ってわけだ。

圧巻はファウストと、ケンタウロス族の人頭馬身の賢者ヒーロンとの会話である。幾多の英雄たちの教育係を務めたヒーロンは言う、弟子たちは結局、それぞれ自分の流儀でやっていくもので、何も教えなかったのと同じだよ<sup>98)</sup>。ファウストは彼の謙虚さに感心して、あなたはほんとうに大人物だ、誉められると、サッと話をそらしてしまう、と<sup>99)</sup>。さらにヒーロンは、美人などつまらぬ、彫刻のように冷たいからな、それより快活で生气あふれる女がいい、一度乗せてやったヘレナがそうだったと語る。

小さな場面の脇役が口にするさりげないセリフの面白さ。なるほど名作のゆえんは、ストーリー以外の要素にある場合が多い。

95) 古典学はヨーロッパでは花形学問である。まあ、日本人にはギリシャ神話の世界といった方が話は早いだろうが。そこに登場するオールスターキャストの物の怪たちに関する予備知識があれば、楽しめるのだが……

96) 開会宣言中の一節に、自分の心を支配できない者にかぎって、他人の意志を支配しようとする、と。達見。エリヒトーはこの場だけの超チョイ役、まことにもつたいない。

97) 池内紀訳に、「古代の連中ときたら、おっぴろげでなんともナマぐさいのだ。せめて、このところはやりの前隠しでもくつつけてもらわなくちゃあ」とある。

池内は、ゲーテの韻文の文体を日本語に移植するのはしよせん不可能、ならばと読みやすい散文訳に徹した。縷々と続く詩的な言いまわしを要約と思えるほど短く訳し、格調を捨てて、的確に意味だけを伝えた。潔い翻訳である。

98) 師匠たる者の感慨である。弟子は師匠の言うとおりににはしない、彼らは思ったとおりにには育たない。でも、弟子からすれば、いろいろと先生から影響は受けているわけで。そうね、それでいいのではないか。

99) これも見習いたい話。誉められるとすぐに舞い上がる奴はダメ、一言「有難う」と言っただけで話題を変えてしまうのが最上だ。人の誉めことばなんて、おせじの場合も多いし。

メフィストが魔女たちからかわれる。場末の風俗店のホステスカケバしい夜鷹のような美魔女(?)たち。この場面のメフィストは、オチャメな道化者として終始笑いを誘う存在である。

古代ギリシャにおけるファウストとメフィストは、どうやら狂言回しに過ぎないらしい。しかもファウストは途中で巫女<sup>みこ</sup>マントーとともにヘレナを求めて冥界<sup>めいかい</sup>へ去ってゆき、メフィストもまた婆さんの魔女フォルキアス<sup>100)</sup>たちと一緒に姿を消す。

さて、主役二人がいなくなった舞台は、エーゲ海の岩礁の多い入江。いよいよ古典的ワルプルギスの夜のクライマックスである。月明かりに照らされ、かがり火も焚かれていよう、真昼のように明るい空間に、肉体を求めて浮遊するホムンクルスがやって来る。

そこで繰り上げられるのは、カレービンの神々の祭り、海神ネーロイスとその娘ガラテアの一瞬の再会、そしてイルカに変身したプロテウスの背に乗ったホムンクルスが波間でガラテアの貝殻の車とぶつかって碎け散る様。エーゲ海の海面は炎に包まれて赤々と燃え上がる。水と火による生命讃歌、さらに風と地も含む四大元素を称える合唱で幕となる。

絶佳の光景である。多くの評者が『ファウスト』第2部随一の美しさと称賛する。これをどうやって舞台化しよう。オペラかミュージカル風のスペクタクル劇か、それとも地中海の海辺で野外劇にでもしようか。いやいや視覚と聴覚に委ねてはこさすぎる。ゲーテがヨーロッパの北と南、中世・近世はおろか古代までも融合すべく創作したワルプルギスの祭りの情景は、もっと想像力に富む壮大な宇宙のはずだ。やっぱり活字を読みながら空想の世界に遊ぶのがよさそうである<sup>101)</sup>。

100) 醜悪な3人の魔女。3人で目が1つ、歯が1本とか。読んで想像するだけで興味をそえられるが、舞台でも一度見てみたい。

101) ヨーロッパを二つに割るとすると、北と南に分かれる、境界はアルプス———という意識をお持ちだろうか。日本人には冷戦期の“東西対立”のイメージが強く、文化的にもヨーロッパが東西で異なると考えがちである。だが、東西の前にまず南北の差ありき。そう、ヨーロッパの黄金時代は古典古代とルネサンスである。北は南に常に嫉妬してき

メフィストと魔女たちの助平な笑劇の後に、色欲を越えて健康的な性愛の讃歌でちよいと晴れやかな気分になったと思ったら、第3幕はまた雰囲気が変わる。スパルタのメネラオス王の宮殿の前にヘレナが登場する。なんか現実感が希薄、幻想的、そして沈んだ空気。

ファウストがついにお目当ての美女と結ばれるくだりである。だが、場所も時代も異なる世界にいる二人、現実の物語として描くのは、そりゃ無理だ。そこでゲーテは、ファウストの夢の中らしき第2幕後半の古代ギリシャから、さらにおっさんを冥界へ下らせた。つまり二重に夢幻の時空間での恋愛劇。ゲーテはこれを「古典的ロマン的幻影劇」と呼んだ<sup>102)</sup>。

メネラオス王、彼はヘレナの夫である。しかし、トロイから連れ戻されたヘレナは嘆いて、自分は王妃なのか、それとも生贄か、捕虜か。皆が私を語り草にしている、と。なるほど美人には美人の悩みがありそうだ。

ヘレナとともに捕虜となったトロイの女たちが合唱隊として、彼女に付き添っている。ははあ、この幕はギリシャ悲劇のスタイルか<sup>103)</sup>。コロスの長はパ

たと弁ずる人もいる。なるほど、バイロン、シェリー、キーツ、アンデルセン、ハイネ、スタンダール、イブセン、アナートル・フランス、チェーホフ、E.M. フォースターなど、幾多の文人たちが南ヨーロッパ——日本人にとっては“地中海地方”と呼んだ方がわかりやすいか——にあこがれ、旅をし、作品に反映させた。その象徴がゲーテの『イタリア紀行』というわけだ。むろん緯度の高い、冬の日照時間の短い北国に住む人間の、地中海の太陽に対する羨望もある。

で、このワルブルギスの夜祭りのくだりを読むと、ゲーテないしはドイツ人、さらに北方ヨーロッパ人の地中海文明への嫉妬心を実感させられる。御大は、自分の目に見える同時代の南ヨーロッパになんか満足しない、古代の神話的世界をまるごと描き、それをゲルマン（ドイツ）の、ゴシック風（中世）の、一神教（キリスト教）の、後進国意識ありありの、雲が低くて陰気な北方世界と接続しようとしている。

ゲーテの真剣な、しかし呆れるほどおおらかな、健康的で祝祭的でかつ飛んだ、いつきるともしれない長〜いほら吹き講談。これ、真顔で読んではいけません。

102) ゲーテはこの第3幕を『ファウスト』第2部で最初に完成し、1827年に独立して発表している。題して『ヘレナ。古典的＝ロマン的幻影劇。《ファウスト》への幕間狂言』。前掲の柴田翔『ゲーテ「ファウスト」を読む』、p.250 & p.295より。

103) ギリシャ悲劇では、名のある登場人物はごく少数、むしろコロスが歌や踊りによって物語を解説し進行させた。だから、合唱隊は“その他大勢”にあらず。英語のコラス（chorus）はコロスが語源。

ンタリス。そこに老いた魔女フォルキアスが現れて、ヘレナや合唱隊と舌戦を展開する。語られるヘレナの人生。うん、やはり基本はセリフ劇だ。スペクタクル劇にあらず。

3幕の最後に醜女フォルキアスが仮面を脱ぐと、それはメフィストだったという仕掛けになっている。古典古代のヒロインとそのお付きの女たちが悪魔と対決していたのがわかる。

で、幕の中程に戻ると、場面は中世風の城の中庭に転換。古代ギリシャからワープした。へへエ、縦横無尽、<sup>によい</sup>如意自在、いやノーテンキとも言いたい芝居だ。そこにひさしぶりにファウストが登場する。騎士の宮廷服を着ている。中世ゲルマンの城主である。

<sup>とうもり</sup>塔守のリュンコイスが鎖で縛られている。はるか遠目のきく男、しかしヘレナのまばゆい美しさに目がくらみ、見張りの役を怠ったという。ヘレナは、私のためにこの男が罰せられてはなりません、あゝ、男心を惑わす私は、無慈悲な運命につきまとわれているんだ、と。

ヘレナはリュンコイスの語りを、珍しい響きだが、親しみ深く、音と音とがなじみ合っているようだ、と。またファウストは「北国のものの話しぶり」だと言う<sup>104</sup>。

ファウストとヘレナの<sup>アルカディア</sup>理想郷でのラブシーンは、ヘッヘッヘッ、見せない。

104) 複数の訳注・解説によると、第3幕の前半は古代ギリシャの古風な作劇法で、「原文のドイツ詩句、韻律もまた厳しく、荘重で複雑な詩法によっている」(池内紀)、また押韻のないギリシャ語の詩に慣れたヘレナにはリュンコイスの押韻のある詩行は珍しく聞こえた、なじみ合っているようだった、と(小西悟)。手塚富雄は、「城の中庭」になって、場面も、詩形式も韻律も、ドイツ的、中世的、ロマンティックなものに変る。

さまざまな詩形を駆使する、これ、ゲーテの天才のなせる技である。あゝ、この幕こそ、ドイツ語で詩行を吟味できたらなあと思わされる。

ちなみに、僕が一生の課題だと考えているのは、シェイクスピアの詩——彼は「弱強五歩格の無韻詩＝ブランクヴァース (blank verse)」一筋だ——を分析して1冊本を書くことなのだが、いまだまったく手がついていない。どうしたら詩の魅力を伝えられるか、皆目アイデアが浮かばない。

ちなみにのちなみに、僕が詩の分析で感嘆した本に、宮下啓三『十八世紀ドイツ戯曲のブランクヴァース』(慶應義塾大学言語文化研究所、1984年)がある。研究書とは、こういう本のことだ、あこがれる。



コーラスが歌う。男の愛に慣れた女は好き嫌いは言わない、それぞれの男の味を知っているから。さらに、高貴な方は玉座しとねの上で体を揺する、皆の前でも秘めごとをはばからない。沙翁の『アントニーとクレオパトラ』と負けず劣らず、赤裸々でかつ気品のある詩だ。

だが、手塚富雄曰く、ゲーテはヘラス（ギリシャの古名）とドイツの文化の結婚という根本的な問題を考えていた<sup>105)</sup>。ふう〜ん、やっぱり真剣だったんだ。

と、なにっ、あっという間に子供ができちゃった。オイフォリオン、常に高みをめざす。第1幕の少年御者、第2幕のホムンクルスと精神を同じくする。さかのぼれば、序「舞台での前戯」の座付き詩人、おっと、ゲーテ自身とも共鳴する。イカロス<sup>106)</sup>のように翼を持ち、まだ生まれたばかりなのに、天空高く飛ぼうとして、両親の目の前で墜落する<sup>107)</sup>。

オイフォリオンの死を見届けたヘレナもまた、ファウストに衣服とベールを残して、消え去る。その衣裳は雲となり、ファウストはそれに乗って飛び去る。コロスたちは地上の自然の中へと帰っていった<sup>108)</sup>。

『ファウスト』は学生時代からの愛読書——と僕はしばしば公言しているが、でも実は若いころに繰り返し読んだのは第1部、それも酒を飲んだ後や眠られぬ夜に、どこを読むとはなしに開いたページを眺めるのが好きだった。一方、第2部はひたすら長いし、正座して熟読しないと訳わからないし……ところが、

105) 前掲の手塚富雄訳『ファウスト』第二部（下）の巻末解説（p.293）。

106) ギリシャ神話中の青年。父親の匠たくみダイダロスに蠅で人工の翼をつけてもらい空を飛ぶが、太陽に近づきすぎて、エーゲ海に墜落死する。

107) コーラスが哀悼の歌を歌っているが、これは第3幕の「ヘレナ劇」を発表する3年前に他界したイギリスのロマン派詩人バイロン（1788-1824年）を悼んだ詩だという。美男子で自由奔放、ギリシャ独立運動に義勇軍を組織して参戦したが、熱病で客死した。享年36。

また、ゲーテは5人の子供をもうけたが、4人は幼児のうちに亡くし、唯一成人した息子も1830年にローマで永眠した。身を切る思いで家族の話 작품을作品に投影したであろう。だが、それでも彼は書いた。ゲーテという作家の業である。

108) ゲーテがこのコーラスの退場の仕方をエッカーマンに自慢していたという挿話を、手塚が紹介している（手塚訳『ファウスト』第二部（下）、p.264 & p.296）。平凡な人間は上をめざさない方がいい、だから野に帰した、と。



人生の折り返しを過ぎてからは、ずっと敬遠していた第2部の方が圧倒的に心に迫ってくるようになった。その大宇宙を知ったら、第1部なんてただのウェルメイド・プレイだ?!『ファウスト』は第2部あってこそその大文学、その広大さはシェイクスピア劇全37篇を束にしてもかなわない。もっとも、だからこそレーゼドラマにとどまる、今宵一夜の舞台で第2部を見てもわかるはずがない。

さて、第4幕。ファウストがひさしぶりに現実世界に戻ってくる。美の象徴たるヘレナを求めて、時空を越えたゼロ次元の宇宙を彷徨した疲れを、高い岩山の頂で癒している。美しい自然描写。ファウストは乗ってきた雲を見つめ、おっ、霧が立ち昇っていく。青春の日の初恋のような愛らしい姿。

と、ここでファウストはグレートヒェンを思い出したらしい。彼の限らない欲望の犠牲となった娘のことが、やっと、ちょっとだけ、取ってつけたようではあるが、彼の脳裏に蘇る。これ、第2部終幕への伏線である。

メフィストも地上に帰ってくる。おっさん二人の長い問答が始まる。『ファウスト』の大きな魅力のひとつは、世間知らずの学者先生と善人の彼に振り回される悪魔の“掛け合い漫談百連発”にあるのだが、しかしこの幕あたりからのび太君とドラえもんみたいな漫画チックなおどけは後方に退き、ちよいと雰囲気シリアスになっていく<sup>109)</sup>。

ファウストは、偉大な事業をやりたい、海と戦って勝ちたいと語る。「統治するのだ、土地の所有だ！ 事業がすべてだ、名声など空の空だ」(小西悟訳)と、干拓事業への夢を口にする。女性の次は大きな仕事への野望、それは名声を得んがためではない、俺は社会的に意義のある事業をやりたいんだ、と<sup>110)</sup>。

109) 漫画といえば、手塚治虫(1928-89年)も『ファウスト』に魅せられた人だ。『ファウスト』(1950年、21歳)、『百物語』(71年、42歳)、『ネオ・ファウスト』(1988年、59歳、未完)と、生涯に3作も『ファウスト』を題材にした漫画を手がけている。医学博士の学位を持ち、科学の知識も豊富だった、超のつく教養人。翻案の『百物語』では、ファウストは正直者のこっぱ侍、メフィストは雌ギツネ、ワルプルギスの舞台はみちのくの恐山、そしてメフィストがしだいにファウストに恋心を抱いて……

110) ここで手塚と小西が「事業」、「仕事」と訳しているドイツ語の原語はTat、第1部でファウストが新約聖書中の「ロゴス」の訳語として一度あててみた「行為」である。

そこに太鼓の音と軍樂が聞こえてくる。戦争が近づいている。第1幕に出てきた軟弱な神聖ローマ皇帝、メフィストの錬金術すなわち紙幣の発行によって国家の財政難を解消したかにもえたが、そんな人為的バブルが長続きするはずがない、国内は無政府状態となり、ついに反乱軍が決起した。メフィストは、今がチャンス、戦争でも平和でも万事を己の利益にするのが賢い人間だと、ファウストをけしかける<sup>111)</sup>。

内戦が開始される。敗色濃厚な皇帝軍に、ファウストとメフィストが妖怪たちを引き連れて加勢する。子分たちは、あらうで（あばれ男）、はやとり（つかみ男）、かたにぎり（にぎり男）、それに女戦争行商人のくすね（どんぶり女<sup>112)</sup>）が加わる。戯画的な名前がいいじゃないか。戦いは結局、魔術によって幻の大洪水を起こし、皇帝軍が勝利を収める<sup>113)</sup>。

ゲーテは戦闘の様子よりも、勝者による戦利品の奪い合いをグロテスクに描く。くすねとはやとりが一番乗りして、敵の残していったお宝を漁る<sup>114)</sup>。さながらバーゲンセールに殺到するおばちゃんたちのようだ。いや、それはまだかわいい方で、皇帝が廷臣たちに褒美を授ける場面がある。さまざまな地位、特権、そして徴税権を与える。民衆から税を取り立てる権利の大きさ、ゲーテ

111) すでに本文、また注(104)でも紹介した小西悟は、「今日ではもう常識となった大資本の「死の商人」としての本質をみごとに喝破しています」と語る（小西悟『現代に生きるファウスト』NHKライブラリー、1996年、p.222）。小西は、戦争や内戦、支配者と被支配者の関係、バブル経済、大規模開発、近代資本主義体制の傲慢さを論じて痛烈。僕は『ファウスト』第2部を読むに際して、小西の攻略本が最も役に立った。なるほど、マルクス研究者はこう読むのか。

また、小西訳『ファウスト』（大月書店、1998年 / 本の泉社、2009年）は、手塚訳と池内訳の間くらいのもので、とても読みやすい。感謝しながら味読させていた。

112) 妖怪たちの名前は手塚訳、括弧内は池内訳。

113) 小西悟曰く、皇帝の戦争に悪魔が大きな役割を果たすのは、今日の戦争にも通じる、「勝てば官軍!」、毒ガス、細菌、核、使えるものは何でも使え（前掲の小西悟『現代に生きるファウスト』、p.225）。小西は広島生まれの被爆者、戦後の核兵器禁止運動にも深くかかわった人だ、このあたりの解説には実感がこもる。

114) 昔の戦争では、将校ならぬ兵士たちは、傭兵と、そして食っていけない農民たちだった。勝てば掠奪ができる、戦利品にありつける、だから戦場へ行った。戦争は彼らにとってベンチャーであった。

がその重要さを熟知していたのがよくわかる<sup>115)</sup>。

帝国の大宰相も兼ねる大司教が登場する。彼はことば巧みに、悪魔と結託した勝利を批判し、不浄な戦利品を、汚れた土地を、教会に寄進せよ、さらに大寺院を建てよ、と。そして傑作なのは、一度退場してからふたたび戻ってきて、ファウストに与えた海岸線、あそこの海が干拓されたらその土地の徴税権も寄せと言って、出ていく。

どうやら最も悪辣なのは坊主のようで<sup>116)</sup>。みごとな諷刺、最高のブラックユーモア！

池内紀が心理学者ユングを引用して曰く、『ファウスト』は「始めから終わりまで錬金術的ドラマ<sup>117)</sup>」。<sup>アメン</sup>御意。また、小西悟は、若いころに見落としていた「笑い」を後年になって発見した、「風刺と諧謔と笑い」がリアリズムに奉仕していると思えてきた、と語る<sup>118)</sup>。そう、諷刺喜劇はまさにヨーロッパ文学の保守本流である。それは日本の、涙と癒しに向かう喜劇の伝統とはまったく異質な世界。喜劇といいながら、悲劇以上に現実を、憤りを込めて、ブラックに、グロテスクにえぐる。よって、『ファウスト』も西洋文学の王道をゆく作品である。

だが、その笑える錬金術ドラマ『ファウスト』を、ゲーテは「悲劇」と謳っ

115) 皇帝が、租税、借地税、献納、年貢、通行税、関税、鉱山採掘、製塩、貨幣鑄造の特権と並べたてるセリフを読むたびに、ため息が出る。帝国主義時代の植民地支配についても徴税権の問題を抜きにしては語れないし、今日の我々も、まさに息をしているだけで税金を取られている。国家と経済と税金のカラクリを思う。

なお、皇帝が廷臣たちに領地を与えるに際して、最後にひとつだけ、分割相続は許さぬと釘を刺している。これも意味深。ゲーテは実によく国家統治のあり方を知っていた。

116) 神聖ローマ帝国の宰相はマインツの大司教が兼務していたという（小西悟、前掲書、p.237）。第1部ではメフィストが、グレートヒェンの宝石類を坊主が持っていったと激怒していたが、それをここでは何倍も大きなスケールで見せている。ヨーロッパの近世史をかじってみれば、教会と高僧は体制派、支配者側、清らかな信仰はいずこに、って気分になる。シェイクスピア劇でも僧侶はたいてい政治家として登場する。

117) 前掲の池内訳『ファウスト』第二部の巻末解説（p.467）より。池内が引用しているのは、C.G. ユング『心理学と錬金術』中の一節。

118) 小西悟、前掲書、pp.271-273。

ている。しかし、ファウストは人生、やりたい放題暴れまくって、なのに最後は邪険に捨てたグレートヒェンに導かれて、天国に召されていく。何だ、そのハッピーエンディングは？ と、う～ん、今さらながら悲劇とは、また喜劇とは何ぞやという、文学に根本的な概念がわからなくなってくる。

さても、最終第5幕は、丘の上の質素な家で静かに暮らす老夫婦が、旅人と語り合うシーンから始まる<sup>119)</sup>。ところが、その老夫婦は急速な干拓工事と地上げに巻き込まれているという。土手を築く時は突貫作業で「人柱も立った」（池内紀訳）と。ありそうな話だ。

異国の産物をたくさん積んだ船が帰ってくる。大航海時代、そして産業革命と帝国主義の足音も聞こえはじめる。ファウストの中世ではなく、ゲーテの同時代の風景である。メフィストは、「力あるものに、正義ありだ。「いかに」ではなく、「何を」が肝心」（小西悟訳）と。そう豪語する悪魔は、魔女たちと戯れていたころのオチャメな彼ではなくなっている。

一方、高齢になった——百歳とか——ファウストは広大な領地を手に入れ、しかし不機嫌な顔をしている。あの丘の上の菩提樹と古びた小屋と崩れかかった礼拝堂が目障りだ、人民のために海から勝ち取った土地を一望したいのに、と。これもよくある話、「人民のために」がいつの間にか、己の支配欲と区別できなくなっている。ファウストはメフィストに、老夫婦を立ち退かせろと命じる。

3幕に登場した塔守リュンコイスが、ここでもまた見張りをしている。すると、火事だ、丘の上の小屋が燃えている。リュンコイスの嘆きの歌がファウストの耳に入ってくる。

メフィストが報告する。言うことを聞かぬ老夫婦を始末した。ファウストは、

119) 静と動の対照あり。激しく動く (streben) ファウストに対して、人生と折り合いをつけて穏やかに暮らす老夫婦が対置されている。第3幕で、そして第5幕でもこれから、じっと見張りを続けるリュンコイスも静を体現する。また第2幕には、これまで紹介できなかったが、ターレス (水成論者) とアナクサゴラス (火成論者) が登場した。フランス革命とナポレオンによる、火のごとき激動の時代に、ゲーテはゆるやかな変革を求めるターレス派だったという。

土地を交換してこいとは指示したが、強奪しろとは言ってない。フウ〜ッ、今も後を絶たない話だ、上司の胸中を<sup>そんたく</sup>付度して事をやり過ぎた部下に、上司が「俺はそこまでやれとは命じてない」。合唱が入る、「古い諺が申している、長いものには巻かれる、大胆にやるつもりなら、家も土地も——いのちも賭ける」(池内紀訳)<sup>アイロニカル</sup>。皮肉かつ痛烈な戒めである。

ここに至ってファウストの自我欲求は、個人の内面の物語にとどまらなくなる。それは人間が自然を征服できると思い上がった近代西欧人のエートスと重なる。そして21世紀の現代になっても、<sup>おご</sup>驕り高ぶる“近代”は一向に過ぎ去ろうとしない。

真夜中、4人の灰色の女がファウストのもとにやって来る。名は、不足、負い目、憂い、辛苦だという。中世の道德劇風の寓意である。その擬人化された観念のうち、憂いだけが家の鍵穴から忍び込む。そう、功成り名を遂げた老ゲエテにも憂いだけは残った<sup>120)</sup>。ファウストと憂いの問答、これが僕の心に響くようになったのは、還暦を過ぎてからだった<sup>121)</sup>。憂いを振り払おうとするファウスト、だが憂いは、しょせん人の一生は盲目なのだと言って、ファウストを失明させる。

目の見えなくなったファウストが、<sup>しんちよく</sup>造成事業の進捗状況を確かめに現れる。しかしメフィストは、ファウストの死期が近いのを察して、死霊たちに彼の墓穴を掘らせている。ファウストは己の墓を作る音を干拓工事の音と勘違いして独白する、この事業が成就したら、俺は「自由な土地に自由な民とともに生きたい<sup>122)</sup>」、その瞬間にこそ、「時よ止まれ、おまえは美しい」と言おう。有名

120) ゲエテは子供たちだけでなく、親友シラー、苦勞をかけた妻、かつて交際したシュタイン夫人、彼を信頼し続けた君主夫妻など、親しき者たちに先立たれ、それでもなお氣力を振り絞って、第2部を書き上げた。憂いと格闘しながら綴った5幕最終場「山峽」の決着のつけ方は、“予定調和”とは似て非なるものである。すごい。

121) 憂い多き60代。僕も一冊書いた、『ポジティブシンキングにならないために』。ご笑覧のほど。

122) ゲエテは『ファウスト』全篇を1831年8月に脱稿し、封印した。しかし、死の2カ月前の32年1月に一度その封印を解いて、「真に自由な土壌と大地の上に立ちたい」とある元原稿に、「自由な民とともに (mit freiem Volke)」と加筆した。有名な挿話である。小西悟、前掲書、pp.265-268、参照。

なファウスト絶命直前の“大モノローグ”である。

ファウストはまれにみる達成感に満たされながら息を引きとる。けれども、それは自らの墓を掘るシャベルの音を己の大事業が完成へと向かう音と錯覚して得たものであった。ゲーテの虚無感はいかばかりであったか。前述したとおり、それはファウストひとりの悲劇ではなく、ゲーテの同時代批判、さらに進歩史観を善しとせぬ僕からすれば、人類の未来への挽歌とも読みたくなる<sup>123)</sup>。

重たいなあ。これはまさに悲劇、だが同時に猛毒のこもった諷刺喜劇とも呼べる。へへエ、悲劇と喜劇の区分けがますます怪しくなってくる。

ところで、悪魔との賭はどうなったか。ファウストが「時よ止まれ」と言ったのかどうか。彼に、もし事業 (Tat) が成就したらと、仮定的な表現で語らせているところが、ゲーテの妙である<sup>124)</sup>。どうやらファウストは賭に負けたためではなく、高齢のために死んだらしい。しかし、メフィストは当然自分が勝ったと思って、ファウストの遺骸から彼の魂を抜き取ろうとする。

と、ジャジャーン、はるか天上から、調子っぱずれな歌を歌い、愛の象徴たるバラの花を撒きながら、男の子か女の子かわからない天使たちの大群が飛んでくるのではないか。メフィストは甘ったるい熱さにもだえ、でも両性具有の天使たちに恋心を抱き、そして気がついた時にはファウストをかっさらわれていた。

あ～あ、せっかく重厚な悲劇に収まりそうだったのに。だが、さんざんのび太、いやファウストに手を焼いたメフィストに、ゲーテは退場の花道を作ってやった。笑劇的な、祝祭的な、ゲラゲラ笑える一場を。

そう、『ファウスト』に統一感を求めてはならず。ごった煮、カオスそのものの、万華鏡、悲劇と喜劇の境界なし。

で、終幕は「山峡」とある。ファウストの魂が上方へ昇っていく。そこには、

---

123) 池内紀が同じことを書いている、「自然に対するこの人間の勝利は、もはやあともどりのきかない前進であって、むろん、悲劇である」(前掲の『ゲーテさん こんばんは』、p.178)。環境問題が切羽詰まったところまで来てしまった21世紀には、ゲーテの箴言をそう読まざるを得なくなった。

124) 柴田翔、前掲書、pp.374-377、参照。

かつてグレートヒェンと呼ばれた女もいる。彼女がファウストをさらに高いところへと導く。神秘的な合唱が「永遠に女性的なるもの、われらを引きて高みへ昇らしむ (Das Ewig-Weibliche Zieht uns hinan.)」(拙訳)と歌って、幕となる。

『ファウスト』第2部のグランドフィナーレをどう読むか。信仰を持たぬ僕がコメントするのは、荷が重すぎる<sup>125)</sup>。だが、ファウストの魂が、自らの善行や悔い改めではなく、天上の女性の愛によって浄化され、主のもとに導かれた点については、一言書いておこうか。

ファウストという男、やりたいことを全部やり、そのうえで昔むごくも捨てた女に天国へと誘われる。幸せな奴いざなっちゃ、いや、虫がよすぎる<sup>126)</sup>。このハッピーエンディングハッピーエンディングに幸福な結末に説得力を持たせるには相当の手練手管が必要である。ゲーテの筆の力には脱帽するしかない<sup>127)</sup>。

けれども読後感が軽くないのは、ゲーテがファウストの“内面の悪魔”を十分認識し、それを描ききっているからであろう。その毒々しい自我、自己実現のためなら手段を選ばぬ欲望のどす黒さ、飽くなき欲求を満たすべくなりふり

125) 攻略本をあれこれ読むと、終幕に関する批評は上手に書こうとするだけではとても書けないことがわかる。書き手が自分の人生観をさらけ出さないと綴れない。小塩節の本を読むと、やはり信仰を持っている人の理解がいちばん素直で説得力があると思われる。逆に笑ってしまったのは、多和田葉子の言——永遠に女性的なるものに導かれるというのは、展覧会を見終わった人たちにとりあえず出口を案内するようなものだ、それだけを結論として持ち帰るべきではない、と(池内訳『ファウスト』第二部の巻末エッセイ『『ファウスト』の光と空間])。

126) 男が世の中へ出たら七人の敵がいる、妻は家を守りながら亭主を支えなければいけない、そんな亭主関白論を結婚式で仲人がスピーチしたのは、昭和の高度成長期の遠い昔話。少なくとも僕は、ファウストになるための必要条件を満たす女性とは結婚しなかった。いえ、べつに嫁さんに不満はありませんが。

127) ゲーテは1800年ごろにプロローグのひとつ「天上の序曲」を書き、さらに注(80)で述べたように、第1部完成時、その終幕場面に「[[グレートヒェンは] 救われたのだ」なる天上からの声を加筆して、ファウスト救済の大方針が定まったという(手塚訳『ファウスト』第二部(下)、p.272、また柴田翔、前掲書、p.383)。なお、ゲーテ以外のファウスト本では、主人公は地獄落ちの結末が定石。世の常識にしたがえば、それが当然である。

かまわずもがく (streben) 魂——それはもちろん、ゲーテ自身の心に巢食った悪魔でもある。

ゲーテは自我を礼賛する芝居を書いているのではない。むしろ己の心の中のデーモンを救済しようとしているのだ。しかし、救済の成否よりも、真<sup>ダーク</sup>っ暗な、真<sup>ブラック</sup>っ黒な魂の重たさを知っている人の筆遣いが、終幕を“予定調和”に終わらせていないゆえんであろう。

もうひとつ、僕が『ファウスト』に惹かれるのは、そのスケールの大き<sup>・</sup>き<sup>・</sup>さ<sup>・</sup>である。僕は本来、小さな物語が好みだ。ジェーン・オースティンとかチェーホフとか。その僕が、『ファウスト』の、アルプスの北と南を行き来する、古代から近代までを飛び回る、そんな時空を越えた宇宙<sup>むへん</sup>の無辺、さらにはゲーテの「世界観」——僕は「人生観」よりもっと大きなヴェルトアンシャウウン (Weltanschauung) というドイツ語が好きだ——の壮大さには、すっかりイカれている。

『ファウスト』を読むと、端正な近代劇がチマチマとしたつまらない芝居に思えてきて困る。

ゲーテの創造した大宇宙では、深く重たい悲劇とウツツ〜と笑える喜劇が同居する。まあ、文学なんて元々嘘八百なんだけど、でも面白い嘘とつまらない嘘がある。面白い嘘にはずっしりと重たい現実感<sup>リアリティ</sup>がある。なるほど、悲劇と、それから喜劇——むろんヨーロッパ流の諷刺喜劇——は、同じ現実の描き方がいささか違うだけなのだ。

ということで、長い本節を短く要約すれば、僕は『ファウスト』を、大ぼら吹き<sup>の</sup>ゲーテが怪しげな錬金術を使って創作した“汎ヨーロッパ・ダークファンタジー”と考えているのである<sup>128)</sup>。(2022年1月脱稿)

128) 第1部の、新入生がからかわれる場面で、メフィスト曰く、予習しろ、そうすれば教授が本に書いてあることしかしゃべっていないのがわかる、と。至言。僕がこの節で述べたことも全部攻略本に書いてある。ご一読を、いや、なにより『ファウスト』をお読みあれ。心が豊かになります。