

ピッコロ・テアトロの最後から二番目のアルレッキーノ

メタデータ	言語: jpn 出版者: 明治大学大学院演劇学研究会 公開日: 2014-03-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 井上, 優 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10291/16381

ピッコロ・テアトロの最後から二番目のアルレッキーノ

井上 優

一昨年末に没した、今世紀イタリアを代表する演出家
ジヨルジョ・ストレーレルの著書『人間の演劇』の中
でも最も感動的な箇所は、俳優マルチェロ・モレッティに
ついて触れた一節であろう。モレッティは、ストレー
レル演出の（そして彼が設立し、彼の人生の大半を捧げた
ピッコロ・テアトロの）代表作、ゴルドーニ作『アルレ
ッキーノ／＼二人の主人の召使』（一九四七年初演）のタ
イトルロールのアルレッキーノを演じ、全ヨーロッパに
その名を轟かせた名優である。しかし、彼は、不幸にも
一九六一年、事故死する。『人間の演劇』の中で、ストレ
ーレルの追悼文は、モレッティの技芸と人柄とに対する
哀悼の念にあふれている。

「俳優モレッティの実体だったものは、今後永久に、
あの無数の上演のうちのある一夜、舞台の彼を経験した
人々、あの劇的な要素、行動、印象の総体を体験した人
々の記憶と、彼の舞台での現前性が客席に残した反響と
結びついた形でしか存在しない。写真、テープ、文章に
よる記録は、この追憶を新鮮にする手段の一つに過ぎな
い、過去の姿を呼び起こす資料にはならない。」¹⁾
同書は、モレッティがアルレッキーノという役を自分
のものにしていく過程と、そこに見られた葛藤をつぶさ
に描き出している。コンメディア・デラルテと呼ばれた、
一九世紀には滅んでしまった芸能を、現代のコンテクス
トによみがえらせることを試みたこの公演であったが、

そのねらいは一九四七年の初演当初からうまくいったようではなかったようだ。ストレーレルは俳優に、往事のコンメディアと同じく仮面をつけて演じるように要求した。しかし、初演ではモレッティは、その仮面を拒絶し、直接顔にメイクを塗り重ねるだけで済ましてしまふ。「マルチェロは、我慢が出来なくて仮面を被らないというのではなく、『表現能力がなくなってしまう、何と言ったっておれ以前の俳優たちもみんな仮面なしでやったんだから』と思ったのだ。」^③しかし、公演を重ねるに連れモレッティも、仮面使用を受け入れるようになる。彼は「仮面の持つありとあらゆる『動き』を発見」したので。仮面をつけているときには「つけていない顔よりも口がはるかに重要な働きをすることに気付いた。半仮面の下から露出している口を細く白い線で強調しただけで、口は信じがたい表現力をつけるのだ。マルチェロは自分一人で、一連の仮面表現の可能性を発見していった。時とともに、それは、俳優を仮面に慣れさせたための、俳優との忍耐強い仕事の基礎となった。」^④

そして今度は、モレッティが自ら開拓したアルレッキーノの技芸を、他の俳優に伝授する 때가くる。「驚くことに、この現代のただ中で、コンメディア・デラルテの典型的な特色であったあの過程が人生身の対象Vにおいて

て繰り返されたのである。俳優が自分の発明によつて豊かにされた職人仕事を、自分の後継者に伝えるというあの過程である。」^⑤ストレーレルはこの仕事を完全にモレッティに任せきる。後継者に選ばれた俳優はフェルチヨ・ソレリーである。「マルチェロは毎日新しいアルレッキーノが生まれていくのを見た。……マルチェロは愛情と拒否、無関心と自己防禦との感情を込めながら彼を眺めていた。」^⑥

ストレーレルにとつて、ゲネプロの時が最も興味深い瞬間だったという。ストレーレルはよく、同じ場面を二人で交替に演じさせた。「全く間をおかずに電光のように素早く、同じ台詞の同じ場面が、ほとんど同じリズムで、ただ主役だけを替えて続いた。」^⑦モレッティは、自分の出番が終わっても、楽屋に引きこもらず、棧敷席から弟子の様子を見守っていた。「時折彼は首を振り、ひとりですつとセリフを繰り返す、時には同意するようにうなづく、そして時には、演劇人の強みでも弱みでもある子供っぽい喜びを楽しむことも出来たらうと私は思う。……これがマルチェロ・モレッティの私に遺してくれた一番すばらしい光景である。」^⑧

かくして、この『アルレッキーノ』二人の主人の召出しは、劇団創設の一九四七年以来、七度にわたる演出

改訂と、マルチェロ・モレッティとフェルーチョ・ソレ
ーリの二人のアルレッキノー役者に支えられながら、ピ
ッコロ・テアトロのレパートリーの中心的な位置を占め
て今日に至る。これは、この劇団の五〇年余の歴史の中
にあつて、「劇団のスタイルのキーとなり、常に変わつて
いく劇団のコンデイションの指標」^⑧となつてきたので
ある。ストレーレルの名も、また、その主人公「アルレ
ツキノー」の名も、この作品によつて現代演劇界にある
種の神話的位置を占めるに至つたと言つても過言ではな
い。

さて、ストレーレルが没してしまつた現在では、既に
旧聞に属する話題であるが、この劇団が一九八四／五年
のシーズンに新作としてアルレッキノーを主人公にした
別の芝居を上演した。この知らせを初めて耳にしたとき
に、筆者は、ある種の好奇心をかき立てられずにはいら
れなかつた。アルレッキノーは、どのような姿で登場す
るのか。誰がアルレッキノーを演じるのか。『一人の主人』
でアルレッキノーを演じているフェルーチョ・ソレリー
なのか、それとも当時、ピッコロ・テアトロ内部で着々
と進んでいるといわれている三代目のアルレッキノーの
お披露目となるのか。^⑨それとも既存のイメージを払

拭した、全く新しいアルレッキノーが登場するのだろう
か。

作品はフランス人作家マリヴオー作の『奴隷の島』で
ある。^⑩ゴルドーニ（二七〇三―一九三）とマリヴオー
（一六八八―一七六三）という、二人の作家の位置関係
からしても、この演目選定は興味深い。というのは、一
方はイタリアで、他方はフランスで、それぞれコンメデ
イア・デツラルテという伝統演劇から可能な限り新たな
演劇形態を紡ぎ出すことに成功した作家だからである。

マリヴオーは、今世紀、特に再評価の著しい劇作家であ
り、本国フランスでは様々な演出家によつて新たな解釈
で上演され、一種のマリヴオー・ブームともいふべき様
相を呈している。ゴルドーニ上演で世界的に有名なスト
レーレルが、いったいどのようなマリヴオーを作り出す
のだろうか。

そしてそもそも、どうして今ストレーレルは、新たに
アルレッキノー芝居を初演する気になつたのだろうか。
この劇団は、一九五〇年代に二本ほどアルレッキノーの
登場するゴルドーニの他の戯曲を上演して以来、一切「ア
ルレッキノーもの」を取り上げてはいない。それだけ『二
人の主人』の芝居と主人公アルレッキノーのイメージを
大切にしてきたのである。それがどうした理由から、今

回の上演に至ったのだろうか。

これらの疑問について、幸いにも、実際の上演を目にして、確認する機会に恵まれた。(一九九五年六月二日、三日観劇。)以下は、当時の観劇記をイタリア書房発行の『イタリア圖書』第一七号(一九九六年五月)に発表したもの(ピッコロ・テアトロの新しいアルレッキノーノを一部改訂したものである。これを再度引用し、その後で当時、紙数の都合で割愛せざるを得なかった要素を加えながら、この上演について再考したい。

+ + +

さて、今回の『奴隷の島』は、マリヴォーの代表作というわけではない。それゆえ、まずは簡単にあらすじをたどっておきたい。

劇の舞台となるのは、タイトルとなった奴隷の島。ここには、主人の横暴に業を煮やして逃亡したギリシアの奴隷たちが定住して築き上げた共和国があった。そこに二組の主人と召使が漂着する。ムッシュューとアルレッキノーノ、マダムとシルヴィア(マリヴォーの原作では、イフィクラトとアルカン、ウーフロジヌとクレアンティス)である。二人の主人たちは島の住民のトリヴェリー

ノ(原作のトリヴラン)の命令により、自分たちの召使と衣服を交換させられる。これが傲慢な主人を矯正する手段だというのである。

そしてトリヴェリーノは、アルレッキノーノとシルヴィアに、それぞれ、主人たちの目の前で、日頃の主人たちの虚栄に満ちた愚かな生活を描写させる。主人たちに自らの愚かさに気づかせる目的である。ムッシュューもマダムも、はじめは召使に突き付けられた自分の姿をなかなか認めようとしないが、トリヴェリーノに、それを認めない限り、奴隷のお仕着せから解放されることはないと言われ、認めざるを得なくなる。

一方、主人の衣装を着たアルレッキノーノとシルヴィアの二人は、貴族的な恋愛生活を真似て、求愛ごっこのようなことをするが、うまくいかない。というのも、二人は、お互い、相手の主人の方に恋心を感じていたからである。それに気がついた二人は、それぞれの主人に求愛を試みようとする。まずはアルレッキノーノがマダムを口説き落とそうとする。自信满满でマダムに求愛するアルレッキノーノだが、マダムはアルレッキノーノの恋心を受け入れない。彼女は、アルレッキノーノに、自分をかかわいそうと思うのなら、これ以上自分を苦しめないでくれ、と嘆願する。そうまで言われるとアルレッキノーノもそれ

を呑まないわけにはいかない。

落胆するアルレッキーンのもとにムツシューが現れる。最初はなじり合う二人だが、お互い、相手が自分いかに深い愛情を抱いていたのかを知ると、涙と共に抱き合い、和解する。そして、それを目にしたマダムも心を入れ替え、シルヴィアと和解する。この光景を目にしたトリヴェリーノが四人に帰国の許可を出し、大団円となる。

以上、全一幕の芝居を、二度の暗転によって三場構成にしたのがストレーレルの今回の演出である。真つ昼間から始まって最終場面ではいつしか月が昇り、夜になっている。暗転の必要ない一幕ものの原作を三つに分けたのは、この時刻の変化を表現するためのようである。上演時間は一時間半、休憩なしに一気に駆け抜ける。時間的にはあくまで小品である。

さて、気になるアルレッキーンの造型だが、一体彼はどのような姿で登場したのか。ここでアルレッキーンを演じたのは、マツシモ・ラニエリ、一九五一年、ナポリ生まれで、もともとは歌手として活躍したが、俳優としてのキャリアも長く、日本では映画『わが青春のフロレンス』に主演したことで知られている。このアルレッキーンは、外見的には、コンメディア・デッラルテの特徴

をそのまま継承している。『二人の主人』と同じく、黒い飯面とつぎはぎの服という出で立ちである。ただし、そのつぎはぎの織りなすまだらの色彩は、多少淡い中間色で使用され、ヴァトーやジローらの絵画や『二人の主人』の中で見られたような強烈な原色のアルレッキーンの色とは多少印象が異なる。

その印象の違いの鍵となるのは、このアルレッキーンの衣裳の着脱にあるように筆者には思われた。今回のアルレッキーンは、劇中とにかく頻繁に着替える。冒頭、幕が開くと、そこは砂浜で、漂着したアルレッキーンとムツシューが横たわっている。アルレッキーンは、すべてこのような下着一枚という出で立ち、ムツシューは全裸である。アルレッキーンは砂の中から次々と衣裳を探し出し、自分の衣服を身につけながら、主人にも服を着せる。ムツシューは自分一人では服が着られないのである。しかし、アルレッキーンもムツシューも、トリヴェリーノの命令による衣服交換のため、再び服を脱がなければならなくなる。以後の場面では、貴族の衣裳と鬘とを身につけた、奇妙なアルレッキーンが登場する。

しかし衣裳の交換はそれでは終わらない。アルレッキーンと主人の和解。互いに理解が足りなかったことを詫びて、今後の友情を約束し、アルレッキーンは、自分の

着ている貴族の服を脱ぎ始める。自分の上着の片袖を脱ぎ落とし、その腕を同じく片袖を脱いだ主人の服に通し、ムッシューの方も、自分の片腕をアルレッキーノの着ている服に通す。つまり、二人がそれぞれ同じ服を共有している筈となる。そして、最後の着替えが、フィナーレ、四人が仲直りして、互いに手を取って踊り出す場面である。スコールとおぼしき土砂降りの雨の中で、四人はそれぞれ衣服を脱ぎ捨て、半裸で踊り、歌う。

都合四度にわたるこの頻繁な衣装の着脱が意味するところは明白であろう。単なる一奴隸だったアルレッキーノが、主人の衣装を着ることによって、今までの立場から一步前進した人生観を得る。今まで彼のあこがれだった貴族の服は、もはやそれほど意味を持たなくなる。だから彼は進んで元の衣装に戻ろうとするのである。全員が同じ気持ちを持ってきた最後の場面では、その元の奴隸の服すら意味をなさなくなる。お互いがそれぞれの身分を示す衣装を放り投げ、衣装の束縛から解放される。脱いだり着たり繰り返しの繰り返しの中で、アルレッキーノも他の人物も、新しい、身分にとらわれない人物に生まれ変わっていく。衣装の頻繁な着脱がここでは、身分のないユートピアの実現というこの劇の理念が段階的に実現しつつあることを示しているのであり、人物の心の内面的

変化を示す記号となっているのである。だから、奇妙な話だが、ここで重要なのは、このアルレッキーノでなくなっていくアルレッキーノの姿である。

アルレッキーノらしさの喪失は演技面でも言える。このアルレッキーノは、確かに、大袈裟な身振り、縦横無尽の身のこなしという点では、『二人の主人』と共通している。冒頭の場面などは、戯曲に書かれた最初の台詞が口にされるまで、相当長く彼の即興的演技で引つ張っていく。蠅を追いかけ回すパントマイム、主人の後ろに回って股の間から棍棒をつきだして男性性器をイメージさせたりなどの演技は、ほとんど『二人の主人』を彷彿させる。しかし、ここでは、そうしたたばたはいつしか影を潜め、大変シリアスな、そして誤解を恐れずにいえば、大変写實的な演技に替わっていく。きっかけはアルレッキーノがマダムを口説こうとして失敗するあたりである。結末近く、主人との和解を声高に宣言する彼は、ある意味では哲学的な存在ですらある。『二人の主人』での、どこまでも喜劇的な人物であったアルレッキーノはここにはいない。むしろ『二人の主人』においてすでにできあがっていたコンメディア・デッラルテ的なアルレッキーノのイメージを覆すものである。

しかし、伝統的なコンメディア・デッラルテ的人物イ

メージを逸脱しているのは、ここではアルレッキノーノ人のことではない。この演出では、実はアルレッキノーノを除くと、他の登場人物たちは一切コンメディア的な、様式的な演技造形——大袈裟な所作、観客席に対する直接の語りかけなど——をしていない。多少ドタバタを演じはするが、基本的には写實的な演技である。仮面を付けたアルレッキノーノがいなければ、この劇がもともとはコンメディア・デッラルテを起源とするものであるということは全くわからない。

つまり、この演出に見られるのは、アルレッキノーノの姿形に見られるような、コンメディア・デッラルテを強くイメージさせる要素と、そのコンメディアのイメージを覆す、非コンメディア的ともいふべき要素との混合である。最初に、アルレッキノーノの衣装が淡泊な色彩だと書いたが、それもゆえあつてのことである。ここでのアルレッキノーノは、おおよそアルレッキノーノらしからぬことによつて成立しているのだから。

これを我々はどう解釈したらいいのだろうか。最初の疑問に立ち戻ろう。一般に『二人の主人の召使い』は、すでに消滅した演劇ジャンルであるコンメディア・デッラルテを、今日の世界に再現したものと受け取られてゐる。今回の『奴隷の島』は、それと比較すると、全く反

対のベクトルを志向しているような印象を与えるかもしれない。ここでストレーレルは、今まで劇団の築き上げてきたアルレッキノーノのイメージにあえてアンチ・テーゼを打ち出したのか——しかし、その結論は、この劇団が打ち立てたコンメディア・デッラルテのイメージにあまりに囚われすぎてはいまいか。

例をあげてみよう。一時期、『二人の主人の召使い』の演出において、有名な劇外劇という趣向が採用されていた。劇そのものが、舞台上に据えられたもう一つの仮設舞台の上で上演され、ドラマの展開と並行して、その舞台の外では常に出演していない俳優たちのくつろぐ姿が見られた。劇そのものを、コンメディアの一座の巡業という枠組みの中に置いたのである。こうした趣向により、我々は、障害なく、この劇をコンメディア・デッラルテと一致させることが出来る。しかし、よく考えてみるならば、これは、すでに滅んでしまった劇形態を目の前にイリュージョンとして再現するための、巧妙な手腕である。ストレーレルは、そのコンメディア・デッラルテのイリュージョン——この劇外劇の趣向にしても、仮面や演技の様式性にしても——を、ゴルドーニの劇世界の再現の手段の一つとして利用しているに過ぎない。この劇は、一見コンメディア・デッラルテそのものと錯覚させ

るが、あくまで「ストレーレルのコンメディア・デッラルテ」として考えられるべきものである。

そして、今回の『奴隷の島』においても、コンメディアのイメージの利用の戦略という点では、実は、『二人の主人』と変わりが無いように筆者には思えた。例えば、今回の舞台のアルレッキノーが、はたして仮面とつぎはぎ服なしで成立したか——答えはノーであろう。衣服の変化と心境の変化をシンクロさせる技法の、実際の効果は、あくまであの「アルレッキノー」が解体されることによつて生じるものである。さらに言うならば、ストレーレルは、『二人の主人』でコンメディアのイメージを利用し、この『奴隷の島』では、さらにそれに加えて『二人の主人』においてできあがったコンメディアのイメージをも利用しているのである。おそらく、現在の『奴隷の島』が可能になった理由はそこにあるのではないか。そうしたイメージ戦略は、やはり、『二人の主人』の五十年の歴史に依存して可能になるものだから。これもまた、「ストレーレルのコンメディア・デッラルテ」であり、それ以上でも以下でもない。しかし、これを、ストレーレルのコンメディア・デッラルテに対する最大限のオマージュと受け取ることは、もちろん深読みではあるまい。

さて、以上が、一部手は加わっているが、当時発表した文章のほぼ全文である。しかし、現在の視点から見ると、上記のことが別の側面から説明可能であるように思われる。注目したいのは、島に漂着した二組の召使いと主人たちを操るトリヴェリーノという人物である。この人物は、他のマリヴオーの戯曲においては、アルレッキノーと並ぶ、道化役である。しかしここでは、そうした元来のコンメディア・デッラルテ的な人物造形はいっさいされてはいない。彼は年齢的に、他の男女たちよりも遙かに長老に設定されていて、鬢はしているが、それを取ると髪はほとんど禿げ上がっている。登場するときもフランス語の書物を抱え、客席の通路から現れる。つまり、二組の主従とは明らかに異なる世界に彼はいるのである。筆者は、マリヴオーのほぼ同時代人である、ルソーなどの百科全書派の学者をイメージした。実際、書物を傍らに置いてアルレッキノーとシルヴィアの二人に奴隷の島の成り立ちを語り、主人を強制する目的を語る場面など、まさに野外で哲学を講義する学者という風情であった。トリヴェリーノは、ムツシユーとマダムに

それぞれ自分たちの今までの行動の愚かさを認めさせた
あとは舞台には上がらない。観客に紛れて観客席から舞
台上の成り行きを見守るだけである。最後に四人の和解
を見届けるや、原作の最後のせりふをフランス語で語り
ながら客席の通路から去っていく。「君たちの達成には何
も付け加えることはない。三日後には船が出る。君たち
はそれでアテネに帰れるんだ」というような内容のせり
ふなのだが、これは原作通りのせりふである。しかし、
全編イタリア語のこの上演の中で、あえてフランス語で
語っているため、原作のように、舞台上の登場人物たち
に言い聞かせるせりふではなくなっていて、半分独り言
のような印象を受ける。このフランス語使用の意図はな
かなか奥深い。アルレッキーノたちの将来取るべき選択
肢への含みがあるのではないかと筆者は思った。船は出
る。しかし島にとどまるのもとどまらないのも、四人の
意思次第である、自分はある口出ししない、というよ
うに。四人がアテネに帰ったところで、待ち受けている
のは旧習に囚われた社会であり、この島で達成したユー
トピアは成立しなくなるかもしれないのだ。――しかし
これはさすがに深読みがすぎるかもしれない。しかし、
いずれにせよ、トリヴェリーノは直接手を出し、指図す
ることができる立場にありながら、あえてそれをしない。

そう、『テンペスト』のプロスペローのように。

さて、『ストレーレル』は、実は、その代表的演出とされ
るものにおいて、劇の中に劇中のプロットを司る人物が
登場する類の（一種の劇中劇的仕掛けを持つ）戯曲を多
く好んで取り上げ、上演してきている。『テンペスト』し
かり、コルネイユ『イリュージョン』しかり。しかも、
これもビデオで見た限りの印象であるが、『ストレーレル
演出の『テンペスト』でのプロスペローの印象に、今回
のトリヴェリーノはまさに重なる。特に舞台上の行動を
観客席から見守る光景など、そっくりである。そしてあ
とで読んでみると、実際ストレーレル自身、パンフレッ
トでこの上演が、上記二つに連なるものであることを明
言しているのである。トリヴェリーノは、まさにストレ
ーレル演出のもう一つの柱となる魔術師的人物の系譜に
連なっている。

となると、我々は、一種の方向転換を迫られることにな
りはしまいか。今まで筆者は、この劇を、アルレッキ
ーノの視点から語ってきたが、この上演の本当の軸をな
していたのは、トリヴェリーノではなかったか。この上
演は、劇中劇を司る「演劇の魔術師」の枠組みでコンメ
ディア・デッラルテの世界を括弧に入れたもの、ととら
えてみてはどうだろうか。

実際、そう考えてみると、今回問題にしたことがあまりにも歴然と説明が付いてしまうので、筆者としてはいささかためらわれる面もあるのだが、ここには明らかに、自分の創出したヴォキャブラリーとイディオムの中で戯れるストレーレルの姿がある。一方で自らがうち立てた伝統に依存し、他方そこから離れていく。この両方の姿勢の共存がここにはある。それだけは否定できないだろう。

だから筆者は、一九九五年当時、この上演が次の『二人の主人』のアルレッキノーにどう影響するかが気になつて仕方がなかつた。新しい枠組みでアルレッキノーを作り出したストレーレルが、オリジナルのアルレッキノーにどのような手を加えるのか。実際は次の『二人の主人』は、ストレーレル没後の追悼公演になつてしまい、そこに大幅な改訂は当然見られなかつたらしいのだが、ストレーレルが生きていたとしてもやはり、本家のアルレッキノーは変わりはないかと思つたのではないかと、今にしてみれば思われる。上演時間にして一時間半というこの上演の規模の小ささは、「演劇の魔術師」の枠組みとコンメディア・デッラルテの世界という、どちらもストレーレルにとってはお手の物のヴォキャブラリーの中の、彼一流の高級遊戯の感がつよいからである。その意

味では、今回の舞台は、小品の域を出ない。しかし、ストレーレルの演出を知る者には最高級の前菜であつたのも、否定できない事実である。

追記・今回の原稿をまとめるにあたり、共立女子大学の鈴木国男氏に、様々な点で御教唆頂いたことを、感謝の気持ちと共に記したい。

注

- (1) ストレーレル、岩淵訳『人間の演劇』一九七八年、テアトロ、二二二頁。
- (2) 同書、二二六頁。
- (3) 同書、二二八頁。
- (4) 同書、二三〇頁。
- (5) 同書、同頁。
- (6) 同書、二三一頁。
- (7) 同書、同頁。
- (8) David L. Hirst, *Giorgio Strehler*. Cambridge U.P., 1993, p. 40.
- (9) 同劇団において、モレッティの生前には他にも『狡猾な末

亡人』や『軍隊の恋人』など、アルレッキノーの登場するゴールド
ーニ作品が上演されていたが、モレッティ死後は、今回の『奴隷
の島』まで、正式な古典レパートリーにおいてアルレッキノーは
登場しない。

(10) 佐藤美枝氏による翻訳が咲良舎より、一九九六年に出版さ
れている。ちなみにこれは、偶然にもストレーレル演出と同年に、
渋谷ジアン・ジアンで上演された桜花舎公演のために訳出された
ものである。