

ローラント・シンメルプフェニヒの戯曲における「語り」と「状況」 ——ポストドラマ時代の演劇テキストをめぐって——

Zur Dramaturgie des Erzählens und der Situation bei Roland Schimmelpfennig
Der Theatertext im Zeitalter des postdramatischen Theaters

大塚直

OTSUKA Sunao

Vor 20 Jahren veröffentlichte der Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann das viel rezipierte Buch „Postdramatisches Theater“ (1999) und analysierte mit diesem Begriff die Tendenzen der gegenwärtigen Theaterlandschaft, die – die Welt der neuen Medien vorausgesetzt – nicht mehr auf der traditionellen, literarischen Dramatik basieren. Im Gegensatz dazu beruhen die modernen, avancierten Theaterstücke von Roland Schimmelpfennig aber auf dieser Tradition des Dramentextes und haben eine neue Dramaturgie des „Narrativen Theaters“ entwickelt, wobei die verschiedenen, parallelen Situationen der isolierten Figuren collageartig strukturiert sind und sich die Textualität einer künstlichen Bühnensprache durch das Erzählen und Spielen der Schauspieler an die Performativität auf der Ebene der Aufführung direkt anschließt. Denn Schimmelpfennig hat unter dem Primat einer Performance-nahen, postdramatischen Ästhetik der Aufführung seine eigene Form des Erzählens entwickelt und fordert durch seine Theatertexte die Begegnung mit dem Anderen und zugleich den Dialog mit dem Publikum bzw. der Gesellschaft.

0. はじめに——ドラマ／ポストドラマ？

演劇学者ハンス＝ティース・レーマンが提唱し、現代演劇を考察する上で欠くべからざる資料となった『ポストドラマ演劇』(1999)の刊行から20年が経過しようとしている。レーマンの著作のインパクトは、近代ヨーロッパ演劇が自明の前提としてきた「ドラマ演劇」の構造を、根本においてテキスト優位の演劇であると見做し、1960年代後半から顕在化してきた上演優位の新しいメディア時代の演劇美学を学問の俎上に載せる道を切り拓いたことに求められよう。もっとも、ペーター・ソンドィの『現代戯曲の理論』(1969)やゲルダ・ボッシュマンの『もはや劇的ではない演劇テキスト』(1997)などによって、すでに劇的／ドラマ的(dramatisch)とは呼べなくなった演劇テキストの特徴は研究史の中でつとに指摘されてきた。1970年代以降のドイツ演劇史では、同時代のアクチュアルな視点から戯曲を自由に裁断する演出家演劇(Regietheater)と呼ばれる上演スタイルが当たり前になっていたのである。

ところが興味深いことに、ゼロ年代に入ると逆に“テキスト回帰”と呼ばれる現象も見られたのだ。

例えばローラント・シンメルプフェニヒ (Roland Schimmelpfennig, 1967-) や、モーリッツ・リンケ (Moritz Rinke, 1967-)、ルーカス・バーアフス (Lukas Bärfuss, 1971-)、マリウス・フォン・マイエンブルク (Marius von Mayenburg, 1972-) といったドイツ再統一以降に新しく登場してきた当時若手の劇作家たちは、上演重視の「ポストドラマ演劇」に対して、むしろ文学的ドラマの伝統に回帰したと言われている。

確かに彼らには世代的に、もはや政治的なユートピア思考やラジカルな批判主義は鳴りを潜めてはいるが、同時代の様々な社会問題をドラマ形式に盛り込んで、等身大の自分たちの姿を舞台上で描き出し、観客に問いかけるという共通項が見られる。しかしながら、時代を映す鏡であるはずの演劇が、メディア時代の人間の存在様式をまったく無視して、一面的に古典的なドラマ様式に回帰したという主張は乱暴で、論点のずれた話ではなからうか。

その際に難しいのが、まず何をもって「ドラマ」と呼ぶのか、という問題である。例えばソンディに從えば、人びとの中で起きている事件を「対話」で紡ぎ、“今現在”の出来事として提示する文学形式がドラマであり⁽¹⁾、当然ながら帰属する共同体が希薄となって人びとが孤立した19世紀末以降の現代社会では人間相互間の対話や発展は成立し得ない、すなわち伝統的なドラマ形式は失効したされる。次にポッシュマンに拠れば、もっと柔軟に「登場人物らの空間と時間に広がる物語の表現」がドラマなのであり、その定義とともにドラマとは「表象的(再現的)・虚構的ジャンル」だということになる⁽²⁾。最後にレーマンは、物語や思想の全体性、イリュージョン形成や、世界の表象(再現)がドラマの根底にはあるとしながら、1970年代以降のメディア社会では、これらの要素は演劇を構築する上で必ずしも規範的な原理とは言えなくなったとしている⁽³⁾。

さて、本論文では、ゼロ年代に活躍したドイツ語圏の劇作家のうち、ローラント・シンメルプフェニヒの作劇法を検討することで、そもそも何を持って「ドラマ」と呼ぶのか、また演劇テキスト(=戯曲)が書かれた後に初めて演出が考案されるのではなく、すでにテキストの執筆時に、上演における効果があらかじめ織り込まれているのではないか、など、「ポストドラマ演劇」と呼ばれる理論・現象を再検討するとともに、そのような風潮の中で自らの演劇世界を構築したシンメルプフェニヒの独自性をも明らかにしてみたい。

その際に注目される視点が、彼のテキストの「語り方」の再検討である。伝統的なドラマ様式では、登場人物はいわば一人称形式で主観的に発話し、ト書きがいわば三人称の形式で客観的に状況を物語っていた。だが、シンメルプフェニヒのテキストでは、この両位相が同一平面上で綴られており、テキスト性がそのままパフォーマンス性に直結するような書き方が成されている。ということは、自ずとテキストを前提とし、その後に上演やパフォーマンスを想定する従来の「ドラマ様式」と、その否定から成る「ポストドラマ演劇」という図式そのものが再考を余儀なくされるのである。

また本論では、近年日本で上演されたシンメルプフェニヒの作品と上演スタイルを吟味しながら、彼の作品の何が演出家を挑発しているのか、その演劇美学について改めて考えてみたい。

1. シンメルプフェニヒについて

まずは手短かに作家紹介をしておこう。シンメルプフェニヒはゼロ年代にもっとも成功を収めたドイツ語圏の劇作家の一人であり、今年で52歳になるが、すでに（シェイクスピアに匹敵する）40本以上もの戯曲を書いている。しかも優れた新作戯曲を対象に毎年選考される劇作家主体のミュールハイム演劇祭に過去8回も招待されており、逆に演出家をメインとしてドイツ語圏の年間ベストテン舞台が選出されるベルリン演劇祭テアートルレップェンにおいても過去2回、選ばれている。当然ながらエルゼ・ラスカー＝シューラー奨励賞、ネストロイ演劇賞、ミュールハイム市劇作家賞、テアター・ホイテ誌最優秀演劇賞など、主だった戯曲関連の賞は総なめにしている。またドイツ語圏のみならず、海外からも作品を委嘱され、全世界40カ国以上で上演されたその作品は、いずれもが大きな成功を収めている。特に中南米諸国では、実はドイツ語圏の戯曲の人气が高く、そのためシンメルプフェニヒは現在、ドイツの首都ベルリンとキューバ共和国の首都ハバナとを行き来して暮らしている。

さて、演劇は文学や美術や音楽など複数の芸術領域の共同作業を前提とする総合芸術なので、劇作家の仕事を考える場合でも、協力関係にある演出家や舞台装置家などから、彼の演劇美学を考察してみるのも一つの手であろう。シンメルプフェニヒのゼロ年代における輝かしい成功は、演出家ユルゲン・ゴッシュ（Jürgen Gosch, 1943-2009）および舞台美術家ヨハネス・シュッツ（Johannes Schütz, 1950-）との協力関係に負うところが大きい。演劇においてテキスト性を重視し、「テキストに存在する限り、すべては上演可能である」と言い切るゴッシュの上演の美学とは⁽⁴⁾、余計な脚色を一切排除するミニマリズムの手法であり、彼は主にシェイクスピアやチェーホフなど古典戯曲に素材を求めながら、俳優たちに自由で童心に満ち溢れた、しかし極度に体力を消耗させる過激な演技を要求する。ほとんど何もない舞台空間の中で、逆に欠落箇所を補填しようと、俳優はテキストから過度のパフォーマンス性を引き出すのであり、観客もまた上演に参加して豊かな想像力を働かせることになる⁽⁵⁾。

協力関係者と言えば、私生活の上でもパートナーであったメキシコ系の女優で劇作家のユスティーネ・デル・コルテ（Justine del Corte, 1966-）の存在も忘れてはならない。彼女とは2004年から共同で戯曲を執筆しており、彼女の作品をシンメルプフェニヒが自ら演出したりしているのだ。そして2011年のインタビューでは、デル・コルテの作品に見られる政治的な傾向が自分の作品にも影響を及ぼした、と彼は語っている⁽⁶⁾。

シンメルプフェニヒは基本的には劇作家であるが、かつてミュンヘンのオットー・ファルケンベルク演劇学校でジググリット・ヘルツォーク（Sigrid Herzog, 1949-）とアンドレ・ミュラー（André Müller, 1925-）から二年間演出を学んでおり、同地のカンマーシュピーレでは演出家ディーター・ドルン（Dieter Dorn, 1935-）の許で演出助手を務め、実践的な演劇活動をスタートさせている。その意味では彼の戯曲は、現場の感覚に根差していて、これから考察するように、文学的ドラマの伝統に基づいてはいるものの、それ自体で完結しておらず、演劇を立体的に構築する上でのある種の設計図のようなものであり、劇作家の世界を再現するというよりも、むしろ舞台上演の実践の中で

初めて産出されてくるものなのである。

このような彼の作品世界を考察する者は、現時点で二つの著作を参考にできる。一つ目がシンメルプフェニヒについて浩瀚な博士論文を書き上げたラウダーンの研究書であり⁽⁷⁾、彼女はポッシュマンの比較的広い意味における「ドラマ」概念に基づいて、シンメルプフェニヒの戯曲を伝統と革新、すなわちドラマの劇作とポストドラマの劇作との狭間に位置づけている。戯曲と上演の両輪から作品の時空構造を詳細に分析する彼女の手腕からは確かに学ぶところが多い。しかしながら、シンメルプフェニヒが得意とする時間軸を行き来する映像的な手法や、小場面をコラージュ風に配置して全体を構成するスタイルは、彼女曰くポストドラマ的なものであり、恋愛や憧れなど昔ながらの文学的モチーフを使って、ある世界や状況の模倣や表象が行われ、人格を持った登場人物らによって虚構の筋書きが再現される点ではドラマ的である、といった結論は正鵠を射てはいるのだろうが、筆者にはどうもじっくりとこない。

素朴な疑問として、すでに演劇用語としては人口に膾炙した感のある「ポストドラマ演劇」はメディア環境の刷新に伴って始まったのであるから、現代では伝統的なドラマ構造は失効して演劇テキストが一定の変容を蒙るのは当然であろうし、またその一方で、劇作家がまずは文学的ドラマの伝統から登場してくるのも自明のことに思われるので、ことさら「ドラマ」概念やテキスト性に固執して現代の演劇シーンを考察する必要はないのではないか。「ポストドラマ」という概念自体に、演劇を構築する上でなおも普遍的な財産であるはずの「ドラマ」はすでに含まれており、むしろテレビやスマホなど新しいメディア環境に晒された現代人の知覚の変化によって演劇上演、実践の場におけるパフォーマンス性に新しい可能性が生まれた。そしてそこを逆算して従来とは比較にならないほど多種多様な演劇テキストが劇作家の個性に合わせて生まれてきている、と要約できるのではないか――。

問題は、このような「ポストドラマ」と呼ばれる演劇環境の中で各自の劇作家が示すオリジナリティであろう。例えばエルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek, 1946-) であれば、ソフォクレスなど古代ギリシア悲劇とともに日常のニュース報道など様々な言説を下敷きにしながら、現代を生きる私たちの「主体」を過去のテキストに憑依させ、複雑化した時代に即した多層的でありながらもなおも硬質なテキストを編み上げている。虚構の別世界を提示するのではなく、“今現在”から発せられる言説にこだわる点では、ルネ・ポレシュ (René Pollesch, 1962-) もまた「ドラマ」の再現性を拒絶して、資本主義やグローバル化をめぐる過激な言説と批判的な理論を言葉の熱湯シャワーとして観客に容赦なく浴びせかける⁽⁸⁾。

こうした言説のパフォーマンスに固執するポストドラマ型の新しいタイプの劇作家と比べれば、シンメルプフェニヒを含むゼロ年代に脚光を浴びた“テキスト回帰”型の劇作家には、今なお社会について物語り、人間相互間の「状況」を提示したい、という強い欲望があるわけだ。そこは新しい演劇表現の可能性を云々言うよりも、劇作家としての資質を個別に見ていくべきだろう。シンメルプフェニヒに関してさらに踏み込んで言っておけば、そのテキストはしかしながら伝統的に劇作家が有してきた華麗な文体などではなく、簡潔平明な日常言語、あるいは絵本のような詩的な言葉で

作品世界が紡がれている。すなわち、原理的には文学的ドラマを踏襲しながらも、格調高い虚構のドラマの再現を狙ったものではなく、むしろ複数の孤立した主体が陥ったミニマムな「状況」を、「語り」という俳優の台詞と身体表現を通じて可視化させ、舞台上で初めて現前化・成立させる類の作品世界なのである⁽⁹⁾。

さて、シンメルプフェニヒの演劇観を考察する上で参考にできる二つ目の著作は、実はシンメルプフェニヒ自身が書き下ろしたものである⁽¹⁰⁾。彼は2012/13年の冬学期にドイツ・ザールラント州立大学に詩学講師（劇文学担当）として招聘され集中講義を行った。これは、その際の自らの作劇法をめぐる三つの講演を後でまとめ直したものである。この著作を彼は挑発的に、つまらない無理解な劇評がはびこるために創作の苦労が報われない、といきなり演劇業界への不満をぶちまけることで始めている。また自分にとって演劇テキストは、作品に応じてすべてその都度新たに考え直していくものなので、オールマイティに通用する演劇理論など存在しない、と講義の冒頭から宣言している。その理論的帰結として彼は、各節ごとに自作品から適宜抜粋を引用しながら、それらについてコメントするというスタイルで講義を進めている。以下、概要を紹介しながら、ポストドラマ時代におけるこの劇作家のオリジナリティについて理解を深めていきたい。

2. その特徴と文体

シンメルプフェニヒの演劇観の根底にあるのはテキストである。ポストドラマ演劇が、演劇におけるテキスト以外の構成要素に目を向け、テキストは演劇を構築する上での一要素に過ぎないと考える一方で、シンメルプフェニヒはあくまでもテキストを土台にして演劇は構築されると考える。彼の割合オーソドックスで、原理主義的とも呼びうる演劇観に従えば、束の間の人生の縮図である演劇の中心的テーマは「人間 (Mensch)」であり、それは同時に「はかなさ (Vergänglichkeit)」や「無常感 (Endlichkeit)」を扱うことでもある⁽¹¹⁾。しかしながら人生と同様に、最後には必ず演劇上演が終わっても、後になお残されるものがテキストなのである。

あらゆる面々が、俳優が、演出家が、舞台美術家が、作家だってやって来た後は、自分たちの時代が過ぎ去ったならば、ふたたび立ち去らねばならないのだ。新しい世代の演劇人たちは最初からもう一度はじめて、新たに演劇を考案する、何度も何度も。しかしながらテキスト——および空っぽの舞台は——後に残される。テキストは織物以上の存在である。[...] テキストは演劇に魂を吹き込むことができる。そしてそのとき演劇は、私たちにも魂を吹き込むのである⁽¹²⁾。

またシンメルプフェニヒに従うならば、今なお「対話 (Dialog)」が演劇の核であり、対話はあらゆる文明化された、平和的な社会の核なのだ。成功した演劇の夕べは、私たちの社会を反映している」という⁽¹³⁾。その意味では、ソンディが“ドラマの危機”として主張した現代社会における対話の喪失に対して、逆にシンメルプフェニヒは象徴的な意味合いも含めて、演劇システムの根本原理として対話の活性化を要請しているとも言える。「演劇では共同作業を通じて、対話を通じて、一緒になっ

て芸術作品が生まれる。このような芸術作品の決定的な基盤がテキストなのである」⁽¹⁴⁾。スタッフ並びに観客との対話を成立させる設計図としての演劇テキスト。それは伝統的な文学的ドラマに依拠しつつ、その先をも見据えている。

それでは次に、そのシンメルプフェニヒの志向する演劇の基盤となるテキストの特徴、彼の戯曲の構造や文体について検討してみたい。彼のテキストにおける言葉そのものの魅力は一体何に由来するのだろうか。この問題を考えるにあたって、まずはシンメルプフェニヒが影響を受けたと語る作家について考察してみたい。すると、シェイクスピアを筆頭にして、彼は主に英語圏の作家から、また映像メディアの手法から強い影響を受けていることが分かるのだ。

シンメルプフェニヒが自分にとってもっとも重要だった作家として挙げるのが、一般的には知名度の低いアメリカ・ニューヨーク生まれの推理小説家ジェローム・チャーリン (Jerome Charyn, 1937-) である⁽¹⁵⁾。チャーリンの代表作は、ニューヨーク市警アイザック・シーデルを主人公とする一連の犯罪小説シリーズであるが、その特徴は、犯罪者や娼婦など裏社会をしたたかに生きる登場人物たちを、同時並列的に展開する様々な場面を使って細やかに描き分けるところにある。そして全体としてはマンハッタンやブロンクスに巣くう雑多な人種が生み出す社会的リアリティを表現しているのだ⁽¹⁶⁾。簡潔平明でありながらディテール描写に凝った文体、都会のレストランや電話ボックスなど日常性の詩学、エロティックな男女関係の即物的な描出など、確かにシンメルプフェニヒの語り口には、チャーリンを連想させるところがある。

次に重要な作家として挙げられるのがジェイムズ・ジョイスであり、特に初期の短編集『ダブリンの人びと』(1914) を彼は、現代文学の源流として高く評価している⁽¹⁷⁾。この作品をシンメルプフェニヒのテキストとの関係性で捉えると、次のことを指摘できるだろう。すなわち、『ダブリンの人びと』では、語り手の叙述（いわば三人称）と登場人物の内面描写（いわば一人称）とが混ざり合って表現される「自由間接話法」（体験話法）が多用されており⁽¹⁸⁾、いわば戯曲におけるト書きやナレーションの地平と登場人物らの独白や内面描写の地平とが重ね合わされ同一平面上で描出されているのだ。そしてシンメルプフェニヒの演劇テキストにおいても、従来の戯曲では分離されていた三人称のト書きと一人称のセリフとが簡潔平明な文体の中でしばしば一体化されており、語りの叙事的形式と唐突な対話から生まれる劇的形式とが緋い交ぜになって作品が進行するという特徴が見受けられるのである。これについては、次節で検証したい。

最後に、影響を受けた劇作家としてシンメルプフェニヒは、シェイクスピアを筆頭に、モリエール、シラー、ソフォクレス、エウリピデス、ビューヒナー、クライスト、ハウプトマン、コルテス、ペーター・ヴァイス、ブレヒトらの名前を順番に挙げている⁽¹⁹⁾。また劇作家ではないが重要だった映像作家として、フェリーニ、アントニオーニ、ヒッチコックらの名前を挙げている⁽²⁰⁾。いずれも古典の域に到達した表現者ばかりであり、シンメルプフェニヒの作劇法は伝統的な文学的ドラマを参照項としている、と考えることができるだろう。彼は自分から「私はポストモダンの精神の子ではない」と断言している⁽²¹⁾。

ところで、ポストドラマ演劇全盛の現代では、シンメルプフェニヒのように劇作家が伝統に依拠

してどれほどテキストを重視しても、実践の場面では演出家や劇評家によって望まぬ色付けや評価を下されることは考えられる。しかもテキスト自体が高度に複雑化しているため、上演を見なければ舞台効果が分からない一方、現場では作者の意向を無視した演出家演劇の洗礼を受けるとなると、戯曲それ自体が一般読者層の関心を呼び込みにくい。結果として現在では、演劇テキストが公共の場で議論の対象になるなどの社会的フィードバックが得難い。実際、ドイツの戯曲は事実上その役割を終えている、といった厳しい見方まで出ているのである⁽²²⁾。

こうなってくると、“テキスト回帰”型の劇作家は自らの欲求に従って、リンケやベアアスらのように、「小説」という媒体でも作品を発表することが考えられ、シンメルプフェニヒも近年、小説家デビューしている。時代の風潮として、演劇テキストが重視されなければ、それ自体で自己完結している小説へと劇作家が活動媒体を変えていくことは予想できることではある。だが、このような小説家への転身が常態化していけば、長い目で見ると現代の演劇文化を考えるにあたって、劇作家の過小評価は大きな損失となるのではないか。演劇は時代を映す鏡であるが、もはや戯曲では複雑化した同時代を描けないのだろうか。ところで、ある社会的現実を「物語る」という同じ欲求から紡がれた文学テキストでありながら、戯曲と小説では逆に何がどう異なっているのか、彼が書いた小説を紹介することで、少し考えてみたい。

2016年刊行のシンメルプフェニヒ初の小説『二一世紀初頭の澄みきった、氷のように冷たい一月の朝に』は⁽²³⁾、ベルリン近郊に迷い込んだ（当地ではすでに絶滅しているはずの）一匹の狼が様々な人たちに目撃されるという共通項を枠組みにしている。作者自身が一時期住んでいた下町プレントラウアー・ベルクを主な舞台として、相互に関係性のない孤独な人びとの状況、あるいは心象風景がミニマルな断章をベースにして同時並列的に描かれていく。迷い込んだ狼をめぐって前後する複数の物語は、フレームを次々とスクロールさせてそれぞれ克明に描かれるとともに、時に彼らの運命も交差する。そして全体としては21世紀初頭という時代の雰囲気を出している。

その翌年に発表された小説『雨の言葉』(2017)もまた⁽²⁴⁾、劇作家シンメルプフェニヒに典型的なスタイルで書かれている。キューバを彷彿とさせる海辺のさびれた町を舞台にしながら、かつてこの町で起きたある事件の顛末が次第に浮き彫りとなっていく。主人公と思しき青年時代に愛し合い、ある事件をきっかけに別れてしまった中年男女の現在のそれぞれの家庭を軸に、様々な登場人物たちの孤独な日常が“今現在”の出来事として提示されるとともに、過去の事件のいきさつが追想的に断章形式の中で重ねて語られる。そして、彼ら男女の破綻したかつての激しい恋愛が、随所に散りばめられた一見すると本文とは関係のない物語——失恋の痛手を忘れようと森と砂漠をさまい歩き、寂しさのあまり次第に太陽の言葉、月の言葉、雨の言葉を理解するに至った「エストニア及びラトビア国王」の詩的な物語に準えられているのだ。

すでにシンメルプフェニヒの以前の戯曲、例えば『前と後』(2002)においても、匿名性が高い現代社会のホテルの一室を共通の背景・枠組みとして選び取りながら、そこに滞在する様々な人びとの何気ない日常、願望や喪失感を「語り」によって浮き彫りにし、複数のミニマルな「状況」がパズルの破片のように切り取られ散りばめられていた。すなわち、彼の作品は、小説と戯曲の区別を

問わず、どちらも切断的に配置された小場面が連なることで増幅され畳みかけるような効果を持ち、孤立した登場人物たちの内面が直接、読者あるいは観客に向けて披歴されるという構造を持っている。それぞれ関係性のない複数の登場人物たちの独立した独白・対話および状況描写がコラージュ風に組み合わせることで、現代社会を映し出す一枚の作品世界が浮かび上がるというわけである。また『一月の朝に』では「狼」が、『雨の言葉』では「自然の言葉」が、様々に展開する複数の断章を束ねて集約させる一種の結合点になっていることを考えれば、これは例えばビューヒナーの『ヴォイツェク』における祖母の語る童話の機能と等しく、戯曲でもしばしば見受けられる手法となっている。シンメルプフェニヒは小説を書くにあたって、戯曲執筆で培ったテクニックを応用したのではないか――。

だが、戯曲と小説は明瞭に異なるだろう。演劇テキストは文学の一種でありながら、それ自体では完結していない。また、戯曲それ自体の言語芸術としての価値よりも、さらに演劇上演を構築する上での刺激的な下地、あるいは優れた見取り図となっているかどうかは問われなければならない。戯曲の言葉はまた、劇場という魔術的な空間の中で行為を伴うためにパフォーマンス性を帯びている。特に「語りの演劇」を標榜するシンメルプフェニヒの作品では、テキストとパフォーマンスは俳優が「物語ること」を通じて直結しているのである。

語りの演劇 (Narratives Theater) という意味合いから、砂漠や瓶などの場面をどう舞台化すればよいか、私にはもう考える必要のないことが、一気に明らかとなった。私は「イリュージョン」の演劇からは別れを告げて、ある解決策、観客の手を引いてかささらってゆく太古の演じ方を発見した。それは、物語ること (Erzählung) である。演劇とは直接的な芸術形式であり、その生成にあたっては俳優を通して初めて姿を現す。演技 (Spielen) と物語 (Geschichte) は、分かちがたく結び付いている。これ以上に素晴らしいものは私にとって存在しない――演劇が私を騙すことのない限りだが⁽²⁵⁾。

シンメルプフェニヒの戯曲は、テキストだけ読むと舞台化するのが難しそうに見えるが、実は作者自身は複雑な演出の手続きなど踏む必要はなく、ただ俳優が観客に向けて登場人物の内的独白と状況説明とを身振りや身体表現を交えて「物語ること」により、直接的にテキストのイメージは可視化され、そこにパフォーマンス性が生じると考えられている。しかも彼の戯曲に関しては、テキスト性を重視するとは言っても、単なる文学的ドラマの再現、俳優が役柄になりきる「イリュージョン」型の演劇に踏み留まっていない。従来型のドラマ演劇のように、俳優と観客との間に“見えざる壁”などはなく、俳優も与えられた役柄に成り切っていないのだから。

ゼロ年代に一世を風靡したゴツシュ演出をモデルにシンメルプフェニヒの演劇スタイルを説明すれば、印象として俳優は、生身の存在のまま観客と同じ舞台空間を共有しながら立っている。俳優は筋の経過に従って、「ショート・カット」の技法でパラレルに展開される複数の役柄・物語を一突如豹変するかのよう――自己を重ねて投影しながら演じ分けていく。様々な登場人物・場所・

筋書きが錯綜するシンメルプフェニヒの物語では、俳優は素の自分と作中人物の役柄という〈二重構造〉を前提にしながら、「語り (Erzählung)」を通じて複数の「状況 (Situation)」の中へとその都度入り込んでいく。彼らは小場面の冒頭で、ナレーションによって簡潔な状況説明を行うと同時に、その直後にその状況を即興で演じていくことになる。こうして、俳優と観客の両者は、語りと演技を通じて初めて生起する作品世界をインタラクティブに共有することになる。すなわち彼の戯曲は、伝統的な「ドラマ」様式に立脚しているとは言っても、上演の美学など「ポストドラマ」時代の演劇様式が、あらかじめ劇作家自身によって計算されて、効果的に織り込まれているわけだ。

3. ポストドラマ時代の演劇テキスト——「語り」と「状況」

改めてシンメルプフェニヒの戯曲の特徴を要約すれば、一方では古典的な文学的ドラマでありながら、他方でそのテキストは「ポストドラマ演劇」の時代に合わせて一定の変容や屈折を蒙っていると見える。もっともこれは、ゼロ年代の演劇一般の特色でもあって、レーマン自身が「最近の演劇ではテキスト、言葉、語りの新しい重要性が認められます。[...] 演劇は、リアリスト風のドラマ的演技や閉じたフィクションの伝統に後戻りすることなく、物語を語る方法を数多く展開させてきています。[...] 現代演劇におけるもっとも印象的な瞬間は、俳優やパフォーマーの素のままの身体や語りの純粋な行為を際立たせるときです」などと分析している⁽²⁶⁾。

しかしながら、素朴な疑問として、これはそもそも現代演劇に限らないのではないか。シンメルプフェニヒがもっとも影響を受けた劇作家だと語り、ユルゲン・ゴッシュが好んで取り上げていたシェイクスピアを例に取っても、実は「語りの演劇」なのである。例えば、河合祥一郎は「シェイクスピア演劇は狂言に近く、西洋近代演劇には遠い」と指摘し⁽²⁷⁾、俳優のセリフを触媒として働く観客の想像力だけで自在に場面転換が行われ、時間も自由に跳躍する仕組みを「シェイクスピア・マジック」として説明している。これは、グローブ座などイギリス・エリザベス朝時代の劇場がいづれも張り出し舞台となっていて、基本的には「何もない空間」を前提に、演劇という芸術の約束事がもたらす言葉の自由奔放なパフォーマンス性を最大限に利用してテキストが書かれていたという事情に拠る⁽²⁸⁾。

ポストドラマ演劇は、同時にポスト西欧近代の演劇を志向していて、その意味では伝統的なプロセニウム舞台を否定しているわけだが、シンメルプフェニヒもまた、シェイクスピアのグローブ座における「想像力の世界 (Welt der Vorstellung)」をモデルにしているわけだ⁽²⁹⁾。彼はシェイクスピア『ハムレット』の独自の翻訳も手掛けているのである⁽³⁰⁾。また、現場の演劇人としてその活動をスタートさせたシンメルプフェニヒにとって、テキストとは究極的に「リズム、テンポ。幻想性」である⁽³¹⁾、その際に観客の頭の中で物語を次々と生起させる視覚的な「像 (Bilder)」が彼の中心の問題となってくる。特に現代社会では、「像」や「イメージ」なしには広告も報道も成立し得ない、と考察されている。シンメルプフェニヒに拠れば、まさに言葉がこれらの像を呼び醒ますことになる。物語とはこれらの像が続いていくことに他ならない。こうして演劇は、目に見えるようなナレーションから成り立っているのだと言う⁽³²⁾。テキストは、演劇という名のイメージ世界を構築するための

設計図に他ならず、言葉によって「描写することができる限りは、イメージすることもできる。そしてイメージすることができさえすれば——おそらくは——伝えることもできるのだ」⁽³³⁾。

またシェイクスピアの戯曲に特徴的なのは、二項対立の構造であろう。彼の劇世界では、王と道化、白人と黒人、きれいと汚いなど、相反する対称的な世界が二重映しにされながら、どこか現実とは反転して描かれる。しかし挑発的に鏡映しにされた「逆さまの世界」であるがゆえに、逆に現実以上にリアルに人間世界の秘密を写し取ってもいるのである。すでに古典的文献となっているフォルカー・クロッツの戯曲論を参照すれば、宮廷世界を反映させた「閉じた戯曲」は対称的構造、幾何学的思考法に基づいている一方で、シェイクスピアこそ疾風怒濤期以降のドイツ語圏の劇作家たちによって継承・発展されてきた「開いた戯曲」の創始者だということになる⁽³⁴⁾。しかしながらクロッツ自身が認めている通り、シェイクスピアの戯曲はむしろ、「開いた形式の中で構成的な型の特徴を示している」のである⁽³⁵⁾。

文学的ドラマに見られる伝統的な構図、栄華を誇った英雄がなすすべもなく没落するという「逆説 (Paradoxon)」や、現実に対する「反定立 (Antithese)」としての風刺、あるいは対称的・幾何学的な言葉の「二項対立 (Symmetrie)」などは、シンメルプフェニヒの戯曲においてもしばしば踏襲されていることに気付かされる。例えば、日本の〈フクシマ問題〉を描いた戯曲『つく、きえる』(2013)においては、東北地方と思しき沿岸の小さな安ホテルを舞台にして、心の中では葛藤を抱きながらも、日々の誘惑を優先させ、惰性的に不倫相手との情事に溺れる三組の熟年カップルが描かれている。震災が起きると同時に明かりが点く／消える、密会現場となるホテルのドアが開く／閉まる、といった具合に二項対立的なモチーフは意図的に反復されている。また、高台のミツバチに対して海辺のクジラに例えられる若い男女カップルや、幸せだった過去に対してトラウマを抱えた現在など、多くのエピソードは鋭い対照をなして叙述される⁽³⁶⁾。このような二項対立のドラマ的構造を柱として複数の登場人物のセリフが切断的・円環的に散りばめられているのだ。

このような鏡写しの構造は、例えば戯曲『今ここで』(2008)においては、実践の場におけるナレーションとパフォーマンスとの〈二重化の美学〉としても表現されている。すなわち状況説明的なセリフの後に続けて、実際にその内容を演技するようト書きで指示されており、テキスト性とパフォーマンス性が二重写しにされながら、創造的に直結しているのだ。この作品は、夏の野外で行われた結婚式の祝宴の席が舞台であり、新郎新婦の二人に対して未来で浮気する（あるいは過去に浮気していた）不倫相手を加えた三人の物語を軸にして、招待客を含めた総勢 11 名の人びとの過去や未来の情景がスケッチ風に描かれている。その際に、例えば「あたし達は一日中抱き合っていた、あたし達は——本当に——激しく求め合った。狂ったように」という、新婦カトウヤと愛人マルティンとのエピソードがセリフの位相で披瀝されると、その直後のト書きでも「彼女は激しく息を吐いて喘ぎ声を立てる」と指示されている⁽³⁷⁾。またベルリン演劇祭に招待されたゴッシュ演出では、「秋になった、秋の訪れとともに雨が降る」というセリフがあれば、その直後に実際にホースの水を使って舞台上に激しい雨を降らせるので、俳優たちは逃げ惑いながら傘の下へと入る。あるいは「もう暗くなってきた、もうじき冬になる、雪が降る」というセリフがあれば、その直後に俳優たちはテー

ブルに上がって、大きな籠から羽毛の雪を全員で回り一面へとまき散らすのである⁽³⁸⁾。こうして、いい大人が童心に返って熱演する、遊び心に満ちた彼の演劇の中心に表れてくるのは、あくまでも「俳優」たち、観客らが立ち会う「人間」の姿ということになる。

平面的な見取り図としてのテキスト、文学的ドラマにおける古典的な対称的構造を立体的なパフォーマンス、演劇実践の場において子供じみた手法で応用したのが、シンメルプフェニヒが作と演出を手掛けた代表作『金龍飯店』(2009)である。今やヨーロッパ各都市に広がるファーストフード系アジア飯のチェーン店を舞台に、そこで働く中国人の不法入国者の若者を主人公とする。彼を取り巻くアジア系従業員四名の様子と、このテナントを含むマンションに暮らす人びとの様子が、合計すると48の断章／スナップショットとして次々に現前化されていく。そしてその都度、総勢17名にも及ぶ登場人物をわずか5名の俳優たちが突如憑依したかのように、次々と演じ分けていくのである。

この作品で注目すべきは、年齢や性差を特に強調する必要がある役柄——例えば祖父と孫娘との会話や、フライトアテンダントとパイロットとの情事など——は、意図的にその役柄とは真逆のアイデンティティを持った俳優によって演じられるよう指示されていることである⁽³⁹⁾。例えば「六〇過ぎの男」が美人スチュワーデスを演じたり、初々しい「若い男」が年老いた祖父を演じたりするわけだ。つまりは素の俳優と役柄との個性のギャップ、表現する者とされる者との年齢や性別の齟齬、いわば倒錯した鏡像関係が意図的に強調されており、演劇メディアが原理的に抱える「変身願望」「役割交換」「アイデンティティ」といった問題を、舞台上で——即興性を伴って——次々と創出していくことが分かる。

これらの例証から言えることは、シンメルプフェニヒの演劇は虚構の文学的ドラマの再現というよりも、最初から上演する際のパフォーマンス性を意識して、今ここにしかない現実を算出するようあらかじめ計算して書かれていることである。その意味では、多分にポストドラマ時代の風潮や演劇効果をテキスト執筆者の側から意識して戯曲を書いていると言うべきであろう。また彼の戯曲の多くのケースで言えることは、一連の群像の中で各々孤立した登場人物たちが、ある抜け出せない特殊な「状況」の中で「自分自身」との孤独な「対話」を繰り返すということである⁽⁴⁰⁾。彼らは同じ舞台上で相互に声を発しながらも、作中で置かれている「状況」が異なるので、実際に対話する場面は少ない。多くの場合、登場人物は自分自身と観客に対して語りかけることになる。

佐々木健一は名著『せりふの構造』の中で、劇中人物たちが交わす、いわば水平的な虚構の劇世界に対して、同時に俳優から現実の観客へと肉体が共在する場で垂直的に言葉を送りつける、その二層構造を演劇における本質的な構造として指摘している⁽⁴¹⁾。シンメルプフェニヒの演劇においても、水平的・表象的な虚構世界、いわば内世界的なイリュージョンの位相よりも、俳優と観客との共在の中で「語り」を通じて垂直的・実体的に可視化される「芸術的コミュニケーション」の位相の方に意を払っていると考えられる。そしてシンメルプフェニヒに従えば、劇作家のテキストは現実に対して「耳を傾ける(zuhören)」ことから生まれた一種の「返答(Antwort)」なのであり、演劇人は劇作家の書いたテキストに「耳を傾ける」ことで、今度は上演という形でこれに「返答」しな

ければならない。このように演劇というシステムは原理的に幾層にもわたる「対話 (Dialog)」から成り立っており、劇作家の言葉は最終的には観客の心の中にまで押し寄せていく。そしてテキスト、劇作家の問題提起に対して誠実に「耳を傾ける」ならば、「対話」の渦は観客にも社会にも広がっていくのである⁽⁴²⁾。

4. 日本における上演例

ゼロ年代を代表するドイツ語圏の劇作家として、シンメルプフェニヒの名前はすでに日本でも知られている。リーディング上演を含めると、これまでに『前と後』(タニノクロウ演出、2008年)、『昔の女』(倉持裕演出、2009年)、『イドメネウス』(田中麻衣子演出、2011年)、『アラビアの夜』(寂光根陽的父演出、2012年)、『金龍飯店』(中野志朗演出、2013年)、『つく、きえる』(宮田慶子演出、2013年)の6本の戯曲が本邦初演されており、『アラビアの夜』などの人気作品は、その後も日本各地で上演され続けている。彼の戯曲の何が日本の演劇人を挑発しているのか、幾つかの上演例を紹介しながら、最後に実践の側からも彼の作品の特色や問題点を炙り出してみたい。

シンメルプフェニヒの代表作『金龍飯店』は、2013年2月27日～3月3日に渋谷のギャラリー・ルデコ四階で『金色の龍』と題して本邦初演された。これはI.N.S.N.企画(いなせなプロジェクト)の主催であり、主催者の長田紫乃が翻訳・出演、文学座の中野志朗が演出を担当したものである。当然ながら文学座メンバーを中心にして座組みが行われ、知名度の高い原田大二郎の演技が舞台に華を添えた。文化庁在外研究員としてベルリン留学の経験を持ち、ドイツの現代演劇には造詣が深い中野の演出は、ゴッシュの上演の美学を多分に意識したものであった。狭い舞台空間には、ビルや街の風景を子供の落書きのように描いた段ボールが舞台装置として並べられ、場面を経るごとにスイッチが入ったかのように様々な役柄を俳優たちが演じ分けていく上演は見ていて瑞々しく、演劇が本来持つべき遊び心に満ち溢れていた。

しかしゴッシュの上演が劇作家自身も称揚するモデルケースであるとしても、日本での上演では異文化間の問題が当然ながら介在することに気付かされた。同戯曲のウィーン初演では、強面のベテラン白人俳優が突如、あからさまな科を作って可愛らしいキャビンアテンダントを演じたりするそのギャップ、素の俳優と真逆の配役との〈二重構造〉を前提にしつつも、上演中にそこを自由に往還する所作の中に演じる楽しさ・演劇らしさを感じられた。上演中は演技をしない場面でも俳優たちはずっと舞台上に留まるため、舞台裏など存在しない。いわば芝居のイリュージョンを故意に剥奪させ、演技をめぐるプロセスを可視化・透明化することで、逆に童心に返って客席とともにすべてを共有する温かさが見受けられたのである。

ところが、双方の舞台を見比べた筆者にとって、同じことを日本人俳優がやってみた場合、堅牢な文学的ドラマの屋台骨を示しつつ自在に抜け出しながら、俳優たちが同時にパフォーマンスに舞台を成立させる雰囲気、日本では成立しにくいように思われたのである。おそらくは訓練を受けた完璧な役者だけが、解体という特権をも手にできるのだろう。日本人が子供じみた演技をする場合、最初から幼く見えるためか、役柄への没入と離脱／素と演技との切り替えが目立たないのだ。

もっとも『金色の龍』に関しては、原田の熱演が舞台全体を引き締めて緊張感とまとまりを与えており、これはこれで面白く鑑賞できた。しかしシンメルプフェニヒの「語りの演劇」の日本での上演を考えた場合、洗練されたスタイルよりも一種の子供っぽさが要求されることは事実であり、下手をするとNHK・教育テレビの幼児番組みたいになりかねない恐れがある。もっとも、このような批判はドイツ語圏でもすでに出ている⁽⁴³⁾。

次に、エイチエムピー・シアターカンパニーが2014年11月5日～9日に兵庫県伊丹市AI・HALLで行った『アラビアの夜』公演について考えてみたい。すでに前年、同作品をリーディング上演していた演出家の笠井友仁は、本公演に先立ってあらかじめ翻訳者である筆者と名古屋・栄で打ち合わせを行った。その際に、筆者が提示したシンメルプフェニヒに関する幾つかの論文のうち、「二重化の美学」という説明が特に面白かったと笠井は語ってくれた。それと関係があるのかどうか、驚くべきことに同一公演で彼は、AバージョンとBバージョンという演出の異なる二つの『アラビアの夜』を提示してみせたのである。つまり俳優と役柄、ナレーションとパフォーマンスをめぐる秘密のない二重写しの美学に対して、笠井は二つの演出を鏡像関係のように相互に照らし出したのである。登場人物五名の俳優は二つのチームでまったく異なり、Aチームでは翻訳を忠実に辿った舞台を創り出していたが、Bチームでは、例えばフランツィスカやローマイアーなど欧米の役名は親しみやすい日本語名に改められた上、セリフもすべて関西弁を主とする方言に変えての上演であった。

もともとドミノ倒しのように最初から最後まで一気にセリフが続いていく『アラビアの夜』という特殊な作品世界を一回観ただけで把握するのは難しいと思われるので、標準語と方言という二つのバージョンを使って相互に捉え返せば、確かに戯曲に対する理解も深まる。また原典に忠実ではあるが、どこか取り繕ったよそいきの言葉である標準語に対して、関西弁にすることで作品が本来持っている喜劇性・祝祭性を一層強く炙り出し、シンメルプフェニヒ作品の持つファンタジックな側面を観客の心にすっと忍び込ませることに成功したのは笠井の大きな功績であろう。しかしながら、同一作品に二重の演出を行って、まさに文学的ドラマが持つ鏡像関係のように、休憩を挟んでAI・HALL内の客席の位置を反転させながら、一挙に二つの舞台を提示するという手法は果たして正解なのか、反則なのか。結果的に笠井はこの演出によって、同年の第69回文化庁芸術祭賞で演劇部門新人賞を受賞している。戯曲をめぐる標準語と関西弁という翻訳の問題、また演劇を構築する設計図としての上演台本とはそもそも何であるかを考えさせられる演出であった。

最後に触れたいのが、筆者の勤務先である愛知県立芸術大学で、創立50周年を記念して行われた芸術講座『つく、きえる』公演である。これは2016年6月30日に長久手市文化の家・森のホールを使って一夜限り、上演されたものである。俳優には、同大学卒業生の他に名古屋近隣で活躍する舞台俳優たちも参加し、演出は双身機関を主催する寂光根隅じゃこうねぐみ的父が担当した。また作曲専攻の教員である山本裕之が、4分音ズラしながら同一のメロディを紡ぐというフルートとピアノのデュオ曲を四曲、本公演のために書き下ろし、愛知県芸の学生たちが生演奏した。山本の曲は、「平均律に対して他の楽器が4分音ずれてぶつかると、なぜか調律が合っている方のピアノの音が狂って聞こえるという現象」を応用して書かれている⁽⁴⁴⁾。そしてそこには、「本来は固定されているはずの安定し

た平均律」が外的な力（ずれたフルート）によって「とても不安定な音」にされてしまうという図があり、そこにいつまでも続くと思われていた安定した生活や人間関係が、震災によって狂ってしまうという構図が重ねて表現されているのだ。実際に、二つの楽器によるアンサンブルの音は震えたり歪んだりして大ホールに響き渡り、感覚的にも聞き手の心に不安定感を呼び醒ましたのだった。

演出に先立って企画者である筆者が提示した基本的なコンセプトは、巨大な電力消費に依存しながら現代資本主義社会を生きている私たちを風刺した同戯曲を、やはり照明や音響などふんだんに電力を使って舞台化することへの懐疑から出発しており、かなり広大な板張りの剥き出しの舞台空間にグランドピアノのみを設置、必要な音響は生演奏と電池使用のラジカセでのみ再現するというもので、ちょうど東日本大震災の被災後の状況を俳優の言葉と必要最低限の音楽のみで表現し、後は観客の自由な想像力で補っていくというものだった。これを受けて演出の寂光さんは劇場内では照明を一切使用せず、俳優たちに照明代わりに自分たちの姿を頭上から照らし出す、簡易電球を備え付けた点滴スタンドを模した移動装置を持たせるというスタイルで舞台化していった。いわば声を頼りにして視覚情報の不在を耳から想像して補う「引き算の美学」を狙ったわけである。

興味深かったのは、例によって複数の登場人物たちの様々な状況を「語り」のショート・カットの技法で表現していくわけだが、大ホールには演出意図から明かりが一切ない真っ暗闇の状態なので、俳優たちは自分のセリフを始める時に簡易型ライトを点けて、セリフが終わるとともに消す。と同時に、また広い劇場内のどこかで明かりが点いて、次の俳優によるセリフが始まる、といった実験的な手法になった。俳優たちはもちろん簡易型ライトを引っ張って舞台空間を移動してゆくのである。これは「語り」と「状況」というシムルプフェニヒの手法を逆手に取ると同時に、電力が消失した震災当日の状況にも肉薄する表現になったのではないか。また停電による暗闇の中でこそ、逆に浮かび上がってくる戦後日本の闇もまた、シムルプフェニヒが提示する「頭を二つ持つ女」「死んだ魚」などグロテスクな「像」とともに、観客の頭の中でイメージされるように思えた。もちろん、最初は誰かが明かりを点けては消す、を順番に繰り返していくわけだが、震災や津波の瞬間は皆で同時に明かりを点けたり消したりしながら、孤立した人びとがS O Sを発する様子を浮かび上がらせもする。ライトを無造作に転倒させ瓦礫の山に見立てた第二幕では、津波に流された町や倒壊した家屋を暗示させながら、登場人物たちが語る。



愛知県立芸術大学『つく、きえる』公演（平成28年6月30日、長久手市文化の家・森のホールにて）⁽⁴⁵⁾

寂光さんの演出で圧巻だったのはラストシーンである。最後の「娘」のセリフとともに舞台は幕となるわけだが、その一点に合わせて逆にそれまで暗闇だった舞台に初めて劇場内の照明装置が徐々に点いていき、次第に剥き出しの舞台が観客の目の前に顕わになっていく。すると登場人物たちが皆、横たわって死んでいるのが見えるのである。すなわち突如津波にさらわれ、自分たちが死んでいることにすら気付いていない死者たちが、存命中の自らの生き方を「語り」によって反芻し内省していたことが最後に視覚的にも明らかになるのだ。

5. まとめ

シンメルプフェニヒの演劇の魅力は、決して豪華な舞台装置を必要とせず、むしろ空っぽの舞台の中で、俳優たちが身体表現を交えながらテキストを忠実に物語ってゆき、その幻想性に満ちた作品世界が観客の心に届けば、それだけで演劇が成立するところにある。しかしテキストや俳優に「耳を傾ける (zuhören)」ことができなければ、上演という名の「対話」は成立しないことになる。もっとも、ひたすら突拍子もないことを語り続けたりするわけだから、上演によっては退屈に見えることもあるかもしれない。しかし俳優と観客との間に魅力的な「対話」が成立すれば、そこには必ず「人間」の姿が浮かび上がるのだ。願望や絶望、孤独や憧れ、苦しみや幸せなどの色合いとともに——。

シンメルプフェニヒの演劇は、「ポストドラマ演劇」という枠組みの中で、従来は演出の側からのみ論じられてきた新しい現代演劇の傾向を、戯曲の側からも検証するものに他ならない。彼は演出家演劇全盛の中で演劇メディアを原理的に再考察しながら、あくまでもテキストに基づいて社会との「対話」を促そうと志し、その結果として世界的にも成功を収めている稀有な例証であると言える。シンメルプフェニヒの戯曲を検証すれば、ポストドラマ時代の中で改めて演劇生成の現場においてテキストが果たす役割、文学的ドラマの意義を再考できるのではない。

そこで疑問視されるべきは、テキストとパフォーマンス、あるいはドラマとポストドラマを対置させ、その二項対立の中でどちらかに軍配を上げようとする思考法である。彼の演劇では、すでに検討した通り、テキスト性とパフォーマンス性は直結しており、戯曲は多種多様な演出や演技を成立させるための、いわば設計図となっている。1960年代以降の急激に発達したメディア環境を前提に、俳優と観客との共在を前提としたパフォーマンス性を重んじる新しい演劇文化が生まれてくる中で、戯曲のスタイルもまた独自に発展を遂げていったと言うべきだろう。

その際に、シンメルプフェニヒは新しい映像メディアの手法を取り込むと同時に、古い文学的ドラマの作劇法にも依拠していることを確認できる。1980年代初頭にドイツ語圏では著名な劇作家ポートー・シュトラウス (Botho Strauß, 1944-) は次のように述べることで「ポストドラマ演劇」とはまた異なる演劇観を提示していた——「演劇の諸モデルは、私たちが現在を素材としてそこに持ち込めるすべてのものよりもはるかに古く、はるかに強固で、はるかに生きのびる能力があることを証明すること、それが常に問題なのである」と⁽⁴⁶⁾。このような演劇という恒常不変の生命が、現在のメディア環境の中でいかなる様相を呈しているか、それを考えなければならないのだろう。

劇作家シンメルプフェニヒの仕事の意義は、伝統的な意味での「物語」を解体してしまったポス

トドラマ的な演劇テキストに対して、ふたたびドラマ的構造を伴ったテキスト(=物語)を復権していくことにあるようだ。そしてその中心に置かれているのが「語り」と「状況」であり、俳優の演技によって可視化される「人間」の姿なのである。

註

- (1) Vgl. Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1969, S. 14f. und 74.
- (2) Vgl. Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Tübingen: Max Niemeyer 1997, S. 47f.
- (3) Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 1999, S. 21ff.
- (4) Roland Schimmelpfennig: Ein Schwarm Vögel. Eine Laudatio auf Jürgen Gosch und Johannes Schütz zur Verleihung des Theaterpreises Berlin der Stiftung Preußische Seehandlung. In: Theater heute, Nr. 6, 2009, S. 36-39, hier S. 36.
- (5) 詳しくは、大塚直『『テキストに存在する限り、すべては上演可能である』——ユルゲン・ゴッシュとローラント・シンメルプフェニヒの演劇美学をめぐって』、日本独文学会研究叢書 091 号『ポストドラマ演劇における現代戯曲の可能性』所収、2013 年、23～44 頁を参照していただきたい。
- (6) „Der Traum vom eigenen Theater“. Roland Schimmelpfennig im Gespräch mit Norbert Mayer. In: Die Presse, 07.08.2011.
- (7) Vgl. Christine Laudahn: Zwischen Postdramatik und Dramatik. Roland Schimmelpfennigs Raumentwürfe. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag 2012.
- (8) シンメルプフェニヒはフクシマ問題をめぐって、東京・新国立劇場から委嘱された戯曲『つく、きえる (AN UND AUS)』を書き上げる際、取材と打ち合わせをかねて 2012 年 9 月 23～26 日にかけて東京・新宿に短期滞在した。その時に筆者は彼と親しく歓談する機会に恵まれたが、印象深かったのは次のようなコメントである。シンメルプフェニヒはルネ・ポレシュを引き合いに出しながら、ポレシュのような演劇は、上演中は何がしかのを感じ取れるが、劇場を後にする時にはもうまったく何も残らない。大切なのはむしろ物語を紡ぐことなのだ、と。確かに「パフォーマンスの美学」では、出来事に居合わせることや観客と俳優との身体の間など強調されているが、終演後も観客の心に残る言葉のメッセージに関しては一切考察されていない。Dazu auch vgl. Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein. Vorlesungen über Dramatik. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Johannes Birgfeld. Berlin: Theater der Zeit 2014, S. 28.
- (9) Vgl. Detlev Baur: Die Dramatik der Situation. In: Die Deutsche Bühne. 3/2005, S. 22-24.
- (10) Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O.
- (11) Ebd., S. 18.
- (12) Ebd., S. 19.
- (13) Ebd., S. 48.
- (14) Ebd.
- (15) Vgl. Ebd., S. 33.
- (16) 例えば、初期「シーデル・シリーズ」の邦訳について、植草甚一が読売新聞紙上で激賞して、次のような書評を寄せている。「この警察小説の特色は、仕上がりになると大きな壁飾りになるジグソー・パズルに似ている。[...] そうしたパズルの一コマずつが精密画になっていて、どの一コマの周辺もダウントウンの横丁なのだ。だから読者の方では一コマずつよくながめてかからないと全体が組み合わさってこない。[...] そうして組み合わせさせたパズル絵からは人間性回復のテーマが浮かび上がってくる」。ジェローム・チャーリン『はぐれ刑事』、小林宏明訳、番町書房、1977 年、268 頁から引用。チャーリンの作風——都市や性愛といったテーマ、各場面を詳述する緻密な文体、そして複雑な構成からある社会的リアリティを全体として描き出すという手法——は、シンメルプフェニヒの代表作『ブッシュ・アップ』(2001)、『前と後』(2002)、『グライフスヴァルト通りにて』(2006)などのモデルになっていると考えられる。
- (17) Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 33.
- (18) 例えば、米本義孝「訳者あとがき」、ジェイムズ・ジョイス『ダブリンの人びと』、米本義孝訳、ちくま文庫、2008 年、475 頁を参照。
- (19) Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 33.
- (20) Ebd., S. 34.
- (21) Ebd., S. 33.
- (22) Peter Michalzik: Dramen für ein Theater ohne Drama. Traditionelle neue Dramatik bei Rinke, von Mayenburg, Schimmelpfennig und Bärfuss. In: Stefan Tigges (Hrsg.): Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategie-

- gien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld: transcript 2008, S. 31-42, hier: S. 31.
- (23) Roland Schimmelpfennig: An einem klaren, eiskalten Januarmorgen zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2016.
- (24) Roland Schimmelpfennig: Die Sprache des Regens. Roman. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 2017.
- (25) Roland Schimmelpfennig: Narratives Theater. In: Bernd Stegemann (Hrsg.): Lektionen 1. Dramaturgie. Berlin: Theater der Zeit 2009, S. 315-317, hier S. 316. Auch vgl. Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 72f. また、大塚直「解説 シメルプフェニヒの『語りの演劇』について」、ローラント・シメルプフェニヒ『アラビアの夜／昔の女』、大塚直訳、論創社、2012年、167～208頁を参照していただきたい。
- (26) またレーマンは、現代演劇における純粋な行為としての「語り」の新しい強調に着目して、これを「発話行為の演劇」と呼んでいる。ハンス＝ティース・レーマン『『ポストドラマ演劇』の十二年後』、第三次『シアターアーツ』第49号所収、津崎正行・平田栄一朗訳、晩成書房、2011年、4～21頁参照。引用は13頁。
- (27) 河合祥一郎『シェイクスピア』、中公新書、2016年、109頁。
- (28) J・L・オースティンは発話機能を一般に事実確認的なもの (constative) と行為遂行的なもの (performative) との二種に分けて考察したが、「語りの演劇」では、俳優の状況説明的なナレーションと同時に言説は事実化・身体化され、物語は観客の想像力の中で魔術的に実現化されていく。
- (29) Vgl. Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 42.
- (30) Roland Schimmelpfennig: Hamlet. In: Uwe B. Carstensen, Stefanie von Lieven und Bettina Walther (Hrsg.): SHAKESPEARE. Variationen. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2012, S. 7-147.
- (31) Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 72.
- (32) Ebd., S. 55.
- (33) Ebd., S. 59.
- (34) Vgl. Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München: Carl Hanser Verlag 1960, S. 102.
- (35) Ebd., S. 238.
- (36) 詳しくは、大塚直「見えない、届かない、戻せない——ローラント・シメルプフェニヒの戯曲『つく、きえる』における〈クシマ問題〉の描かれ方」、日本独文学会『ドイツ文学 (Neue Beiträge zur Germanistik)』第148号所収、2014年、88～104頁を参照していただきたい。
- (37) Roland Schimmelpfennig: Hier und Jetzt. In: Ders.: Der goldene Drache. Stücke 2004-2011. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2011, S. 321-384, hier S. 352.
- (38) Ebd., S. 338 und 363.
- (39) Roland Schimmelpfennig: Der goldene Drache. In: Uwe B. Carstensen und Stefanie von Lieven (Hrsg.): Theater Theater. Anthologie Aktuelle Stücke 19. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2009, S. 557-599, hier: S. 558.
- (40) この劇作家をめぐって書かれた初期の優れたポートレートの中でデートレフ・バオアは、シメルプフェニヒ演劇のキーワードは「状況 (Situation)」であるとし、劇作家自身による以下の興味深い発言を引用している。「テキストが状況をめぐって苦心しているならば、演出家もそれを利用して、この状況を受け入れてくれるように願う。そうでなければテキストを傷つけてしまうだろう」。Detlev Baur: Die Dramatik der Situation, a.a.O., S. 22.
- (41) 佐々木健一『せりふの構造』、講談社学術文庫、1994年、25～28頁を参照。
- (42) Roland Schimmelpfennig: Ja und Nein, a.a.O., S. 48ff.
- (43) 多くの劇評家が、外国人の不法滞在者の厳しい現実を描いたとして戯曲『金龍飯店』を高く評価する一方で、次の劇評は、この作品には「簡素さ (Simplizität)」と「薄っぺらさ (Oberfläche)」がなく、内的矛盾も外的矛盾も知らない道化芝居がただましく立っているだけ、との辛辣な否定的コメントを寄せている。Frank Raddatz: Es lebe das Ressentiment. In: Theater der Zeit. Nr. 5, 2010, S. 36f.
- (44) 『つく、きえる』におけるデュオ曲の執筆意図について今一度質問した筆者に対し、2018年9月13日付の返信メールで山本先生からこのようなコメントをいただいた。またその際に、拙論へのスコアの部分掲載も快く承諾してくださった。この芸術講座実現に率先してご協力くださり、絶えず筆者をサポートしていただいた山本裕之教授にはこの場を借りて改めて厚くお礼申し上げます。
- (45) 楽譜部分の楽曲は、第二幕第10景「ミツバチとクジラ」で使用された。写真は、終演間際になって段々と照明が点いていき、セリフのすべてが実は死者たちによる内省であったことが明らかになるところ。筆者撮影。
- (46) Botho Strauß: Paare, Passanten. München/Wien: Carl Hanser Verlag 1981, S. 187.

