

第八章 創造と継承—エレヴァンの演劇事情紹介

楯岡 求美

一・ヴァゲ・シャフヴェルジャンとアルメニア現代劇

二〇一三年九月、エレヴァンを再訪する機会に恵まれた際、初めてアルメニア語の芝居を観劇した。演劇人同盟で上演されているモノドラマシリーズの作品『ペネロペ』とエレヴァン北部の都市バナゾールのO.V. アベリヤン記念ドラマ劇場（以下、バナゾール・ドラマ劇場）のエレヴァン公演として上演された『侍祭 アブガル』である。いずれも、ヴァゲ・シャフヴェルジャン（Vaghe Shahverdyan）が演出した。シャフヴェルジャンは、以前はアルメニアを代表するエレヴァンのスンドウキヤン記念国立ドラマ劇場（以下、スンドウキヤン劇場）の芸術監督を務め、二十四作品のうち、旧作十五作、新作九作をヒットさせ、劇場を低迷の危機から救い出したにもかかわらず、二〇〇八年に芸術監督の任を解かれた。現在は出身地であるヴァナゾール・ドラマ劇場の芸術監督を務める。人事の争いが背景にあったように、その後スンドウキヤン劇場では芸術監督が置かれず、演劇経験のない法律畑の支配人が人事権を含め全権を掌握している。

シャフヴェルジャンを知ったきっかけは、偶然の幸福であった。言葉がわからないなりに何とかアルメニア語で上演されている芝居を見たいものとスンドウキヤン劇場を探して飛び込みで取材を申し込んだところ、自身も劇作家である副支配人のネリー・シエネラキヤン（代表作『桃の木』）が幸いにも会ってくれ、偶然にもちょうどヴァナゾール・ドラマ劇場が室内音楽劇場を借りてエレヴァン公演中であること、シャフヴェルジャンこそ今アルメニアでもっとも優れた演出家であることを教えてくれただ

けではなく、紹介を買って出てくれて、観劇の機会を作ってくれたのである。まだ日本人が珍しいからなのか、アルメニアの人助け精神なのか、いずれにしても幸運であったし、いかにも世話好きなおかあさん、といった感じのネリーには感謝しても仕切れない。



ヴァゲ・シャフヴェルジャン

アルメニア演劇自体に対する造詣の深さも彼に勝るものはない特筆すべき若手演出家、と聞いていたのだが、実際に会ってみると、五十代半ば、すでに大家といった風格で、エネルギーあふれるカリスマ的風貌である（後で調べたら、一九四五年生まれだった）。日本でも知られている指揮者のゲルギエフに風貌や雰囲気似ていなくもない（そういえば、ゲルギエフも北部だが、コーカサス出身である）。

ヴァゲ・シャフヴェルジャン、仏文学好きの祖母につけられたフロベールが本名だが、アルメニア人らしくない、という理由で演劇大学時代に恩師からヴァゲという名をつけられた。六歳から演劇に目覚め、名俳優ヴァグラム・パパジャンに魅せられ、ピオネール宮殿の演劇サークルに参加、十一歳でバルザック作『継母』のナポレオン役で舞台に立ったが、父の怒りを買って、舞台から引き摺り下ろされ、家に連れ

帰られたという。大学では数学科に進むが、三年で中退し、結局演劇大学へと進み、ヴァヴィク・ヴァルタニャンに師事、演出家となる。ヴァルタニャンがヴァゲと名づけた。師の死後、ラファエリ・ジュルバシヤン、ヴァルダン・アジェルミヤンらに師事、仲間にも恵まれた。アジャルミヤンはシャフヴェルジャンの能力を見抜き、卒業公演をいきなりスンドウキャン劇場の大舞台で掛けられるよう、計らったという。古典作品を得意とし、シェイクスピアの『リチャード三世』、ロルカの『ベルナルド・アルバの家』、レールモントフ『仮面舞踏会』、トゥルゲーネフの『村の一月』、チエーホフの『三人姉妹』、『桜の園』を演出し、高く評価されている。今回は残念ながら観劇が叶わなかったが、とりわけ『リア王』は傑作の声名高い。アルメニア作家の作品もP.ゼイトウンツィヤン作『アルシャク二世』や本論で取り上げるペトロシヤン作『侍祭アブガル』なども手がけた。紀元前一世紀にアルメニアを統治したアルメニア王の名を冠したアルメニアの最高演劇賞アルタヴァズド賞の最優秀演出家賞を『リア王』と『侍祭アブガル』で少なくとも二回受賞している。

一―一・ホディキャン作『ペネロペ』とアルメニア・モノドラマ演劇祭

『ペネロペ』は演劇人同盟の小ホールのレパトリイとして演出されたものだが、今回はアルメニア・モノドラマ演劇祭のプログラムの枠で再演されたものである。予算が限られているため、毎年、国外からひとつかふたつの劇団を招聘しているようで、二〇一三年度はリトワニアとの交流年となっていたようだ⁴。

モノドラマ（ひとり芝居）はペレストロイカ期に一時はやったものの、旧ソ連では比較的上演され

る機会が少ないように思う。演劇シーズンの始まる秋口に行われるアルメニア・モノドラマ演劇祭は二〇一三年で十年目を迎えた。演劇人同盟（俳優会館）の祝賀会用に主に使われていた会議室を五年前に芝居上演用の小ホールに改造してからの場所で開催されている。この小ホールは、青年実験劇場が閉鎖されたり、パントマイム劇場やアマズガイン劇場などの劇場改築案が宙に浮いたり、若手の演出家の活躍の場所が無くなっていることを危惧した演劇人同盟議長のアコプ・カザンチャンの主導で二〇〇九年に創設されていらい、実験的な試みが行える数少ない場であるとともに、若手の登竜門ともなっている。

『ペネロペ』（ペーネロペー）は、カリネ・ホディキヤン（Karine Khodjyan）が、ホメロスの『オデュッセイア』に出てくるオデュッセウスの妻ペーネロペイアの物語をひとり語りにも脚色したものである。本稿では、アルメニア語およびロシア語のペネロペに近い、ペネロペと表記することにする。ホディキヤンはグルジアのアハルカラキに生まれ、エレヴァン大学を卒業、劇作家、ジャーナリスト、作家の肩書きを持つ。彼女は二〇〇〇年に雑誌『戯曲』を刊行、編集長を務めている。

演劇人同盟（俳優会館）の小ホールが会場だったが、ロビーでは芝居が始まる前からシャヴヴェルジャンを囲んで、熱く興奮した雰囲気になっていた。

客席は七、八段ほどの階段状になっていていっぱいになれば百名ぐらゐが入るぐらゐの大きさである。薄暗い舞台全体を横断するように帆船の帆のようなものが下がっていて、そこに甲冑が下がっている。両脇の壁には金属製の盾がいくつか立てかけられて見える。

舞台が明るくなると、奥の扉を開けてペネロペが入ってくる。白い、シンプルな麻の寸胴のようなワンピースを身に着けている。一人芝居なので、彼女がペネロペであり、また、ペネロペの物語を語る語り部でもある。ときに感情豊かに、時に客観的な冷静さでもって語り続ける。

ペネロペの物語はギリシャ神話の世界において、女性の貞淑という美德がテーマになっている。オデュッセウスがトロイヤ戦争に出かけたまま行方不明になり、彼の死を確信した大勢の男たちが、妻ペネロペに激しく再婚を迫るようになる。彼女は夫の生存を信じていたが、時間がたつにつれ、断りきれなくなり、一計を案じる。死んだオデュッセウスの死装束の帷子を織り上げるまで待つように言い、昼間に織つては夜にその糸を解いて先延ばしにしたのである。しかし、それも見破られ、とうとう誰か一人を選ばざるを得なくなる。そこで王宮にある特別な弓を取り出し、その弓を使える者と再婚すると言う。誰も手が出せない中、ぼろをまとった男が弓を取って見事に射抜く。実は彼こそ、九死に一生を得て戻ってきたオデュッセウスその人で、求婚者たちは彼に撃ち殺され、二十年ぶりに再会した二人はその後、幸せに暮らす。

神話の解釈で問題になるのは、見る影もなく落ちぶれた姿のその人を一夜迎え入れたペネロペはそれがオデュッセウスその人だと気がついていたのである、というところである。ホディキヤンの作品では、語り手がペネロペを裏切り者、と罵倒する言葉から始まる。徐々にペネロペの心のうちが、ペネロペが憑依した女優の言葉によって明かされる仕掛けである。

もちろん、すべてアルメニア語で語られるので、観劇時は「ペネローパ」と名前が発せられる以外、

見事にひとこともわからなかったのだが、不思議なもので、舞台に登場したとたん、そこにリアルな女性がいる、さまざまな葛藤と不安と愛にさいなまれてるのが伝わってくる。甲冑だけの、つまり男たちは空っぽで表現されていて、彼らが出かけていく戦争というものは、所詮、男たちが作り出した虚構



ペネロペ役 アネッサ・シャフナザリヤン

の世界の身勝手に作られた奇妙なルールにのつた空虚なゲームでしかない。それに命を掛けることに、ゆるぎない命の源である女性は理解できない。ただじつと彼が戻るのを待つのみである。帆のすそに長く垂れ下がるフリンジ（房）の細繩の同じ糸を繰り返し繰り返し手繰り寄せては解くように延ばすことを繰り返す様子は、実際に織り布をただほぐすよりも、死んだかもしれない夫を無為に待つ虚無的な時間を視覚的に見せる装置となつて、彼女の望みの儚さを強く印象付けている。

そして、望みも消えるかに思えたころ、彼が彼女の元に戻ってくる。二人がすり合わさつてひとつになつた至福の時間が、ペネロペが敷布のように下ろされた帆布の下にもぐりこみ、うごめく布で豊かに表現される。帆船の半ばに切り込みがはいっていて、幸福という海の中から息継ぎをするように時々顔や上半身を覗かせる。脱がないからこそそのエロティシズムが表現され、生きていることそのものが称揚される。

脚色したホディキヤンは、オデュッセウスに気がついていたが、そのことを彼にはわざと悟られないようにした、とペネロペに語らせる。裏切り者だと彼女を糾弾する声から始まった芝居は、ペネロペの裏腹な女心を告白させることで、貞淑や戦争といった男たちゲームのルールを逸脱するロマンチックな純愛という別のゲームを仕掛けるのだが、謎解きの種明かしをオデュッセウスには与えない。世の恋人たちがそうであるように、彼らにも特別な愛の符丁があつて、二人が睦みあつたとき、エクスタシーの瞬間に思わずその言葉が互いの口からこぼれる。けれども、オデュッセウスは彼女が貞淑な妻のままであつたのか、そのときは魔性の女となつたのか、知ることはない。彼はその後の人生をずっと、疑念を抱きながら、しかし、たずねることもなく、幸せに暮らすことになる。それこそが、二十年間、待ち続けたことへの小さな復讐なのだ、とペネロペ役の語り手に語らせ、シャフヴェルジャンはペネロペに客席に向かつていたずらっ子のようなすがすがしい笑顔で微笑ませ、少女のようなペネロペはそのまま帆の裏側の扉の向こうへと去つていった。

一―二. ペトロシヤン作『侍祭アブガル』

ヴァナゾール・ドラマ劇場のエレヴァン公演は、街の中心である共和国広場に面した旧映画館を改造した、現在エレヴァンの中核的劇場のひとつとなっている室内音楽劇場（オペレッタ劇場）を借りて行われた。映画館を改造した八〇〇〜一〇〇〇ほどの客席がある大きな劇場である。今回は観劇した『侍祭アブガル』のほかに、『呪われた魂』、『リア王』のあわせて三作品を持って来ていた。

アンナ・ペトロシヤン作『侍祭アブガル』は、オスマン帝国の支配下において、一六世紀にアルメニ

アのアルフアベット（文法書）を印刷し、後にコンスタンチノープルで地下出版に携わったアブガル・ドブル・トハテツィ（Abhar Dpir Tokhatsi）の活動を扱った作品である。世界でもっとも早いキリスト教の受容とともに、五世紀には独自の文字を有していたことがアルメニア的なるものを根幹で指させており、アルメニアにおいて文字の継承への思いは直接的にナショナルなものにつながる。

アルメニアで博物館などの文化施設を訪れると繰り返し聞かされるのは、紀元前一世紀の大アルメニア王国時代には、現在のアルメニアの十倍の領土があったということ、ペルシャのゾロアスター教、オスマン帝国のイスラムなどへの回収を拒み、アルメニア正教の信仰を貫いたため、民族として苦難の歴史を歩んだことである。もちろん、近年、クルドと並んで世界的にも注目されるジェノサイドの問題や北米、フランスだけではなく、世界中に文字通り散らばっているディアスポラの問題など、複雑な歴史と文化的背景を抱えている。現在でも、隣国アゼルバイジャンやグルジアなどと緊張関係が続き、アルメニアとしてのアイデンティティ形成が強く求められる状況なのだろう。偉大なるアルメニア民族の歴史を声高に繰り返す状況は、アカデミズムの世界でも歴史に関する自由な議論を妨げることさえ時にあると危惧する研究者の声も聞かれた。そのような流れのなかに、シャフヴェルジャンの演出作品もまたあるように思われる。

幕が開くと、舞台両袖に衝立があり、写本にあるような手書きの文字が書かれている。後にその裏面に活字が書かれていることがわかる（といつても、本来は幕切れに活字印刷を行う英雄行為を称えるサプライズとして回転するはずだったと思うのだが、途中でふわふわと半回転して見えてしまったのかも）。背景には馬の巨大な骸骨が描かれている。

たずんで、時に静かに語りかけるだけなのだが、大地そのものの揺るがなさを表現する迫力を感じた。



『侍祭アブガル』 カーテンコール
右から3人目が演出家ヴァゲ・シャフヴェルジャン

舞台上に崖のような高台があり、立体的な構成になっている。上段に顔の半分を隠す仮面をかぶった人物たち、うち五人は赤い帽子をかぶっている。頭と尻尾の毛だけ手に持ってレオタードを着た若い俳優が茶系に銀を混ぜた色合いの隈取りのようなメイクをして死を象徴する馬の集団を演じ、時に緩やかに、時にすばやい輪舞をする。髪をそった男女が死体のように揺れ動き、人間たちはパラジャーノフの映画に出てくるような極めて制約された動きで、多くの場合、中央に集まって客席に対し正面に対峙し、輪読のようにせりふを語りかける。過剰ではないが、悲壯感を漂わせた表情に、状況の行き詰まりにもかわからず、決してあきらめないオプティミスティックな雰囲気は漂う非常に引き締まった良い芝居である。

とくに、アブガルの母らしき女性を演じていた年配の女優は、旅する若者たちの後ろにただ静かにた

アルメニア正教会の神学校の学生の団体が派遣されて見に来ていた。幕が下りてからのカーテンコールはスタンディングオベーションだったが、それが今をときめく演出家を迎えての興奮なのか、愛国的高揚なのかはさすがに言葉なしにはわからなかった。この作品のテーマについては、ナシヨナリズムの問題をシャフヴェルジャンがどのように処理しているのか、と言う観点からも大変興味あるところであるが、時間の関係で彼から、中世のアルメニアにおいて、重要な活版印刷を行った二人目の偉大な導き手、師である、という程度にしか話を聞けず、筋立ても定かではないため、詳細に検討することは残念ながらできない。偶然、臨席した女性がソ連期のアルメニアの著名な演劇評論家の一人であるマルガリータ・ヤーホンドヴァとその娘（娘はモノドラマ演劇祭の企画を担当する女優さんでもある）だったが、彼女たちも初見であまり筋を知らなかったため、黒い馬たちがペストを意味していること、人々が希望を失っているときに魂の救済という使命を帯びて、アブガルが仲間とともに死を賭して旅をしたことを教えてもらったぐらいである。しかし、演出技法自体は大変興味深いものだった。

二．スタニスラフスキー記念ロシア語劇場

二―一．アルメニア演劇あらまし

アルメニアの代表的な映画で出演していない作品はないのかと思うぐらいにソ連時代にアルメニアで圧倒的に人気があったのが、ムゲル・ムクラチャンである。本名は父が名づけたフルンゼ・ムクラチャンであるが、本人としても、才能ある人物をほめるときに使われるムゲル（天上の光の意味）と呼ばれることを好んだ。今では、「本名はムゲルなのに、ソ連の映画ではフルンゼと名乗らされた」、

と信じている人も少なくないようだ。

ソ連映画ではガイダイ監督の『コーカサスの虜娘』の中で、悪徳権力者を揶揄する道化的な運転手の役が有名な喜劇俳優である。金持ちの美人にほれた若い友人の夢をかなえようとすが、失敗ばかりする『男たち』（一九七二）など、彼は喜劇作品では人のよいとぼけた味わいが魅力だが、親からは大黒柱としての重圧を掛けられ、妻からも子供たちからも相手にされないふがない子沢山の父親アイリク役を演じた『アイリク』（一九七二）などでは、くよくよ悩んで決断力のない男らしくなれない男の悩みを好演している。伝統的に男らしさが強調されるがゆえに、その実本当は弱いダメ男の悲哀が笑いの中で描かれるのだろうか。

アルメニアにおける演劇の歴史は二千年に渡るとされるが、近代的な戯曲がかかれるようになったのは、十九世紀半ば、六十年代ごろからである⁷。もともと有名なアルメニアの劇作家であり、近代劇の祖とされているのが劇場の名称にもなっているガブリエル・スンドウキャン（Gabriel Sundukyan）である。ロシア演劇の父、ロシアのシェイクスピアと称されるアレクサンドル・オストロフスキーの影響をうけ、社会問題をテーマにリアリズムを追求した。代表作『ペポ』はあくどい金貸しに妹の持参金にするはずのお金を騙し取られ、裁判に訴えるものの、金貸しが判事を買収し、かえって投獄されてしまいうペポという名の漁師の話で、一九三五年に映画化され、現在でもアルメニア映画の傑作のひとつとされている。

スンドウキャンに代表されるように戯曲のテーマはオストロフスキーからスタニスラフスキーへとつ



アレクサンドル・グリゴリヤン

ながる心理主義的なりアリズムの系譜が強いようだが、演出の型としては、リアリズムだけでなく、様式化された演出傾向があるようだ。『トゥーランドット姫』など、スタニスラフスキー的な演技に音楽を多用する様式化された演出で有名なヴァフタンゴフや、戦後、そのヴァフタンゴフ劇場の中興の祖となったルーベン・シーモノフがアルメニア系であったことも大きいようである。ソ連時代、各共和国ごとにロシア語劇場が作られたが、エレヴァンのロシア語劇場を一九六〇年代半ばから指導し続けているアレクサンドル・グリゴリヤンもレニングラーの演劇大学に通いながら、歌と踊り、様式化された演技と心理表現を統合したポリシヨイ・ドラマ劇場の演出に心酔していたという。

九十九パーセントがアルメニア人とされるアルメニア共和国において、欧米のディアスポラとの絆が深まり、英語圏への留学や移住者が増えるなか、ロシア語の使用がこの後どうなっていくのか、気になるところである。ロシア語劇場のアレクサンドル・グリゴリヤンにインタヴューすることができた。彼は五十年近くロシア語劇を演出し、俳優を育ててきた。彼は若くしてカリーニングラードやスモ

レンスクの主席演出家になり、その後エレヴァンのロシア語劇場を指導している。当初はロシア語の俳優訓練をする場所もなく、劇場に俳優養成の付属コースを作り、教育と実践をあわせて行った。その功績が認められ、現在では演劇大学にロシア語の俳優コースが作られている。言語が異なると育成方法も変わるのか、と奇妙に思われるかもしれないが、なまりのない標準ロシア語を話すことと、ロシアにおける正統派の演劇伝統を継承することを目的としているため、厳密な指導が必要だという。劇団の俳優はすべてアルメニア人であるが、劇場内ではアルメニア語の使用を禁止し、あくまで日常における自然な会話が舞台上でも再現できるよう努力しているという。

二―二 シルヴァンザーゼ作『僕はアメリカの女性と結婚する』

ロシア語劇場で観劇したのは二十世紀初頭のアルメニア人作家（のちにパリに移住）アレクサンドル・シルヴァンザーゼ作『僕はアメリカの女性と結婚する』とアヴクセンチャ・ツアガレリ作『ハヌマ』である。

シルヴァンザーゼはバクー生まれで、一九〇五年からパリへ移住し、一九一〇年からトビリシに戻るが、一九一九年に再びパリに移住する。一九二六年にアルメニアに戻り、一九三〇年にはアルメニアとアゼルバイジャンの人民作家の称号を与えられた。『僕はアメリカ人と結婚する』の舞台もパリである。かなり広い劇場なのと、シーズンが始まったばかりのせいなのか、客席の三割が埋まっていたぐらいだろうか。

舞台上には鉄柵のようなものが斜めに釣り下がっている。幕の変わりにそれが引き上げられると、あ

ら不思議、エツフェル塔の足の部分に早代わりする。長方体のシンプルな箱を組み合わせるとベッドやソファーなどの小道具になったり、舞台装置を組み合わせて自在に空間を作り、すばやく場面転換を行う手法は、モスクワのマルク・ロゾフスキーなども得意とし、ロシアの様式演劇の伝統を踏襲しているといえるだろう（予算の節約という意味でも同じだ）。

主人公は元金持ち夫婦の道楽息子で、姉も金にルーズな旦那に苦しんでいる。道楽息子はトランプ賭博で莫大な借金をつくり、空手形を出してしまい、月曜までにお金を用意できないと逮捕されるか殺されるか自殺するしか道がない。そこで両親にアメリカのモルガン銀行の姪っ子と結婚することになったと喜ばしてだまし、ついでには結婚するまで、女の子の気を持たせるために豪勢に振舞わなきゃならぬ、とお金を無心する。父親は金を与えながらも不安を隠せず、相手の女性に会わせろ、としつこく迫る。息子は国外の事情に疎い両親の弱みを逆手に、アメリカでは結婚するまで女性は親であつても決して男性の目に触れてはいけない厳しいしきたりがある、と嘘をつく。さらに、但し親戚のおばさんとなら会わせられる、と言って、「高いレストラン」で散財させにつれていく。実はその場所は行きつけのキャバレーで、懇意の踊り子のナターシャにおばさんの役をやってもらい、父親を色仕掛けで落とし、さらにお金を無心して、トランプ賭博で一気挽回を図ろうとする。

父親がナターシャと楽しく歌ったり踊ったりしていると、娘（姉）がやってきて、ナターシャの正体がばれてしまうが、直後、娘の夫も、悪い仲間から斡旋されたコカインの密売の現行犯で逮捕されてしまう。当時（戦前か戦時中）はコカインはドイツから流れていて、密売をしたものはドイツのスパイとして投獄された上、国外退去になると言う八方塞。両親が家で嘆いていると、息子が帰ってきて、結婚

式のためにアメリカに急いでいくのだと言う。両親はまた嘘をせめるが、結局言いくるめられて、式には招待するという言葉を信じて結婚を祝福し、送り出す。

直後に親戚の男がやってきて、息子が警察に追われている、と一切の経緯を知らせる。そこへ姉が息子（弟）からの手紙をもってくる。そこにはすべての告白とぎんげ、そしてアメリカではなく、当てもなく流れていく身の上への嘆きのみ。

両親は舞台両脇の椅子に絶望のあまり崩れ落ちる風情で、他方、手紙の告解の際に舞台台下で殊勝にひざまずいて頭をたれていた息子が舞台に駆け上がり、全員で歌と踊りのエンディングとなる。

幕開きと幕間の前後、終幕にみんながそろって歌って踊るミュージカル・コメディで、その意味では、ちゃんと文法どおりで微笑ましい親しみさえ感じる。主人公役の男優は、数年前は切れのあるダンスだったのだろうかと思う、ちよつと疲れた感じだが、みんな一生懸命で、八十歳近い演出家にしては若々しい、歌と踊りがいっぱいの動きがダイナミックな舞台になっている。テレビを見るように日常的に劇場に通っていたような時代の古き良き舞台作品といったところだ。

先にも述べたように、アルメニア人であったヴァフタンゴフやゲルジア人のトフストノーゴフなど、ナシヨナリスティックな同族意識も含め、それなりに影響を受けてきた歴史があるので、俳優に歌わせたり踊らせたり、というのは、とって付けではないのだろうけれど、それでもドラマ劇場の人々はもともと歌う・踊る専門ではないので、少し重たい感じにはなってしまう。ある意味、最近モスクワで流行のミュージカルってこんな感じですよ、という紹介や啓蒙的な効果もあるのかもしれない。中盤あたりから、俳優もリズムにのってきて、キャバレーの踊り子がフィアンの叔母さんの振りをして

色仕掛けでタンゴを踊ったり、アルメニアダンスやコーカサスダンス（グルジア風で刀を振り回していた）など、バラエティに富んで面白い。やっぱりアルメニア語でやり取りしたり、アルメニアの民族舞踏が出たりすると、一気に客席も盛り上がる。

二一三、ツアガレリ作ミュージカル・コメディ『ハヌマ』

『ハヌマ』は、十九世紀のトビリシを舞台に、ハヌマという名前の豪快な仲人おばさんを主人公にしたコーカサス・ミュージカルである。ロシア語劇場では、ミュージカルではない芝居もレパートリーとして上演されているのだが、今回は偶然にも、二作品ともミュージカルであった。主要な配役の半分は前日のシルヴァンザーゼ作品と同じ俳優であった。歌って踊ってというスタイルは同じように思うのだが、話が人気なのか、七割弱程度ぐらいまで客が入り、前日より客席が埋まっていたこと、アンコールでは全員がなぜか総立ちになっていたのに驚いた。そこそ楽しかったら立つのが習慣なのか、あまり刺激がないので、十分満足なのか、言葉がちゃんとわかればもっと興奮できるのか。ところどころグルジア語らしいものが混ざって、そこで笑いが起きていた。

伝説の仲人おばさんが老齢でジリ貧の公爵を結婚させようとするが、若い仲人お姉さんが邪魔に入り、どっちが結婚させることができるか、腕比べとなる。しかし、若い仲人が娶わせようとしている金持ちのアルメニア商人の娘と、実は貧しいが知的な公爵の甥っ子とが、家庭教師として彼女の元へ通っているうちに恋仲になり、こともあるうにハヌマに知恵を借りて公爵との結婚を破談にさせようとする、というドタバタ喜劇に近いオペレッタ風の作品である。召使たちがどれも個性的で、極端に愚図で

のろまたったり、賢かったり、最後に召使とハヌマが結婚したり、コメディア・デラルテとも比較できる枠組みである。

この作品の特異性はなんと言っても、純粋なロシア語上演を目指すという演出家のイデオロギーにもかわらず、かなりグルジア語を差し挟んでいただけではなく、ロシア人がやるような、わざとらしい奇妙なグルジアなまりを真似たロシア語を話していたことだろう。トビリシは、多くのアルメニア人も住んでいた都市であり、パリがヨーロッパの首都であったように、トビリシはコーカサスの首都であった。現に『ハヌマ』でも貴族の称号だけでグータラしながら偉そうにするグルジア系の男爵と、金はあるが貴族の身分や称号に固執するアルメニア系の商人との欲の駆け引きが題材となっていて、当時は両者が隣人として混在する日常的空間であったはずである。しかし、この演出では、グルジア・アルメニアの双方で活躍した原作者の作品をアルメニアでロシア的偏見を元に演出し、それが楽しく消費されているのである。

先にロシア演劇の伝統を継承する、ということについて触れたが、演劇の型というのは、まなざしと一体化していて、ここでは、ロシア風に演劇をやるのが他民族に対する見方もロシア人の目を通して見ることになるという現象が起きているのではないだろうか。ちなみに、演出のグリゴリャンが強く影響を受けたと言っていたトフストノーゴフが一九七二年に演出した『ハヌマ』はソ連時代の傑作とされている。

この日は賢い召使がハヌマの着替えを手伝うところで客席からなにかチャチャを入れる掛け声が入った。グルジア語だったのかもしれない。会場はかなり笑っていたのだが、少し舞台から応酬した後、芝居

に戻った。次の幕で、召使がハヌマを口説いてキスしようとしたら、ハヌマが客席をさして「また邪魔が入るかもしれないし」とのアドリブ。

俳優が少し動揺しているたことを考えると、いつも起きるハプニングではなさそうだったが、その後もかなり客席にもちらちらと警句を投げかけたり、見世物的構成となっていた。

結語にかえてーロシア・ソヴィエト演劇の発展的継承としてのアルメニア演劇

以上、短期の滞在で、しかも言語の壁に阻まれながらの限定的な観劇であるが、直前に訪れたモスクワの新作の多くで、従来型の演劇様式に対する破壊衝動ばかりが目立っていたのと比較すると、アルメニアの演劇のほうが、創造性が高いように思う。ひとつにはアルメニアの文化的な核となるものが、どのような形であれ、求められているし、また、それに対して、必ずしも体制側の要請どおりではないにせよ、なにかを作り出すことの必要性が創作のモチベーションとなっているようにも感じられた。同じ時期にロシア演劇の発祥の地でもあるヤロスラヴリの国際演劇祭で、奇しくもアルメニアと同じロシアの近隣外国（ソ連の旧共和国）であるリトワニアのロシア語劇場の『異教徒たち』（アンナ・ヤブロンスカヤ¹⁰作、イオナス・ヴァイトクス演出）を見る機会があったのだが、放送禁止用語を乱発する今風のロシア現代戯曲を扱いながら、タブーを犯す破壊的な物語空間の中に、少し先の未来につながっていく支えとなるもの見つけ出すことに、なにか希望を感じさせる演出だったのと共通するかもしれない。

演劇実験に満ちた二十世紀のロシア演劇の手法は、継承すべき伝統芸となりつつあり、伝統という型

を得たからこそ、それは外へと伝承される中で真摯に検証され、新たな創造の可能性が模索される芸術手法となりつつあるように思われた。

「ソナ・メロヤン」誰がために鐘は鳴るか。「アルメニアの声」HP (Sona Meloian, Golos Armenii HP), http://www.golos.am/index.php?option=com_content&task=view&id=32461&Itemid=2009.12.26.No.142.

² ヴァゲ・シヤフヴェルジヤンの略歴については、エレヴァンにあるモスクワ会館で行われた「自分自身への道筋」講演会シリーズで彼自身が語ったものをまとめたイラヴンク紙のスヴェトラーナ・アヴァキヤン記者の記事に よる⁸。 http://ravunk.com/ravunkrus/index.php?option=com_content&view=article&id=1010&handipum&catid=109.2012-07-03-05-41-29

³ アルバンザゼ演劇賞については(二〇一一年度) <http://www.textology.ru/newspage.aspx?lksnewsid=8951847&lkssubjctid=85> および(二〇一三年度)アルメニア・テレビラジオ放送局《Mirror》 <http://am.mirtv.ru/news/6760839> を参照。

⁴ アルメニア・モノドラマ演劇祭と演劇人同盟の小ホールについては、ソナ・メロヤン「演劇空間を素描してみる」(ラジオ「アルメニアの声」HP) <http://golosarmenii.am/kultura/ocherchivaya-granitsy-teatralnoj-territorii.html> を参照した。

⁵ Karine Khodikyan Penelopa. (ロシア語記) 「Tvorcheskii sait Karine Khodikian <http://karine.am/works/drama/penruss.html>

⁶ ソヴィエト時代に『アルメニア演劇の二〇〇〇年』という古代と中世の演劇のみを扱った上下2巻本が出版されている。Georg Goian, 2000 let arмянского teatra. 2 vol. Moscow, 1952.

⁷ 十九世紀から二十世紀にかけて起きたアルメニア演劇の近代化については Istorija teatrovedeniia narodov SSSR, M., 1985. を参照した。

⁸ アレクサンドル・グリゴリヤンについては、マルガリータ・ヤーホントヴァが伝記を書いている。

Margarita Lakhontova, Aleksandr Sansonovich Grigorian, Erevan, 2007.

⁹ トフストノーゴフの演出版は一九七八年にテレビ作品化されている。

¹⁰ 二〇一一年一月のモスクワ・ドモジエードヴォオ空港テロ事件で若くして亡くなった劇作家。