

シルヴィウ・プルカレーテ演出『守銭奴』を観て

秋山伸子

2022年はモリエール生誕400年を祝い、日本においても多くのモリエール作品が上演された。澤田育子構成・潤色・演出の公演『拜啓、モリエール様—モリエールへの挑戦状—～“ドン・ジュアン”より～』¹については、すでに別の箇所ですく分析したので、本稿では、まだ考察の対象としていない舞台について述べていくことにしたい。

2022年8月15日には、大阪市中央公会堂 中集会室において、そう楽舎主催・制作の『町人貴族』が「コメディ・バレへの憧れ 特別劇団&アンサンブル」によって上演された。上方西洋古楽演奏会シリーズの公演ということで、ピリオド楽器の演奏やバロックダンスを織り交ぜた意欲的な公演であり、パンジャマン・ラザール演出の『町人貴族』（2004年、パリでの公演を収録した映像が2005年にAlphaより発売されており、このDVDの2008年版には秋山伸子による日本語字幕も付されている）から強く影響を受けていることが窺われる舞台であり、フランスにおけるバロックブームが日本にかくも浸透しているのかと実感させてくれた。

2022年10月8日から16日まで、川崎市アートセンター アルテリオ小劇場においては五戸真理枝演出による『人間ざらい』（翻訳：北則昭）の公演があったが、舞台開始前の客入れの段階から役者たちがウォーミングアップをするところを見せるなど意匠の凝らされた舞台であった。アルセスト（采澤靖起）は登場するなり舞台上のマンホールの蓋のようなものを開けてその中に半分身を埋めて、偽善的な社会にすっかり嫌気が差していることを友人フィラント（齊藤尊史）に義憤を込めて訴える。愛するセリメヌ（那須凜）の気持ちを確かめ

1 秋山伸子「日本におけるモリエール——モリエール生誕400年の記念の年に寄せて」、『青山フランス文学論集』第31号、2022年、46-65頁。

るためにマンホールから出て蓋を一旦閉めるものの、最終的には、再び開いたその穴に自ら完全に身を沈める姿を見せることで、この人物の抱える閉塞感を表現しようとしたのだろう。

モリエール生誕400周年の記念の年を締めくくったのは、ルーマニア人演出家シルヴィウ・プルカレーテの『守銭奴』（2022年11月23日～12月11日²、東京芸術劇場 プレイハウス、翻訳：秋山伸子、舞台美術・照明・衣裳：ドラゴッシュ・プハジャール、音楽：ヴァシル・シリー、通訳及び英語字幕翻訳：加藤リツ子）、そしてこれとほぼ時を同じくして（2022年11月26、27日、12月3、4日、10、11日）静岡芸術劇場において行われた、フランス人演出家ジャン・ランベール＝ヴィルド演出、翻訳・通訳・ドラマツルギー：平野暁人、アーティスティック・コラボレーター：ロレンゾ・マラゲラ、音楽：棚川寛子による『守銭奴』の公演（SPAC＝静岡県舞台芸術センター製作のこの『守銭奴』は以後、SPAC版『守銭奴』と略す）であったが、本稿では、この二つを適宜比較対照しながら、とりわけプルカレーテ演出の『守銭奴』の独自性について考えてみたい。

『守銭奴』のアルパゴン役は、初演時にはモリエール自身が演じ、以来名優たちがこぞって演じてきた役であり、現代フランスにおいてもすでに伝説的な存在となっている喜劇俳優ルイ・ド・フェネス（1914-83年）がこの役に対して並々ならぬ思いを抱いてきたことが、ジャン・ジローとともに作り、主演も務めた映画『守銭奴』（1980年）から窺われる。コメディ・フランセーズの来日公演（ジャン＝ポール・ルシヨン演出、1976年5月11日～16日、国立劇場、5月23日、中日劇場、5月29日、30日、大阪厚生年金会館）においても、名優ミシェル・オーモンが演じるアルパゴン役に圧倒された観客も多かろう。プルカレーテ演出の『守銭奴』におけるアルパゴン役の佐々木蔵之介もまた、こうした名優たちの名演の系譜に連なるものとして観客の記憶に刻まれることとなった。

2017年にやはり東京芸術劇場においてプルカレーテ演出の『リチャード三世』の題名役を演じた佐々木蔵之介は、川添史子のインタビューに答えて次の

2 その後、宮城、大阪、高知において巡回公演が行われた（12月15日、えぞこホール（仙南芸術文化センター）大ホール、2023年1月6日～9日、森ノ宮ピロティホール、2023年1月14日、高知県立県民文化ホール オレンジホール）。

ように述べている。「お客さまに「こんな老人イヤだな」と感じていただければ(笑)。まあでもこの振り切れ方は、演劇として絶対面白くなるはずです。『リチャード三世』も悲劇でもあり喜劇でしたが、プルカレーテさんの手にかかると、グロテスクで汚いものも美しく変化する」³。まさにこの美学を体現する舞台となっていた。

シェイクスピアの『リア王』(1605年)と『ゴリオ爺さん』(1835年)は「父親の感情の行きすぎを描いており、アルパゴンと〔ウージェニー・グランデ』(1833年)の登場人物で、ウージェニーの父親]グランデは金への愛の行きすぎを描いているのだ」というバルザックの言葉を引いてフランスの名優ルイ・ジューヴェ(1887-1951年)は、グランデとアルパゴンの比較を行っている⁴。バルザックが描き出した守銭奴グランデが小説家の詳細な描写によって輪郭を厳格に定められているのに対して、アルパゴンをどのように演じるかについては、無限の可能性が開かれているのだとルイ・ジューヴェは言う。その言葉通り、プルカレーテは、またあらたな『守銭奴』の姿を明らかにしてくれた。

客席が暗くなると、薄暗い舞台の端からアルパゴンがゆっくりと姿を現す。片手に杖を持ち、小脇に金箱らしきものを抱えて、腰を曲げて前かがみになって歩くアルパゴンは、フランスの教科書によく写真が採用されている名優シャルル・デュラン(1885-1949年)が小箱にほおずりする姿を彷彿させる⁵。舞台中央にさしかかったところで、犬の吠える声を聞いてはっと立ち止まり、アルパゴンは観客の方へと顔を向け、猜疑心に満ちた表情で左右を見渡すと、一転足を速めて舞台の袖へと駆け出し、姿を消す。この人物が第1幕第3場で初めて登場するのが待ちきれないかのように、最初の2場を省略していきなりアルパゴンを登場させる演出もある⁶ことを考えると、アルパゴンの姿を真っ先に見せて、プルカレーテは観客の興味を一気に惹きつける戦略に出たのだろう。さらに、プルカレーテは、第1幕第3場のアルパゴンの登場前にアルパゴンの

3 「グロテスクも美に反転するプルカレーテの世界」(取材・文：川添史子)、『芸劇 BUZZ』vol. 41、2022年10-12月号、1頁。

4 Louis Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952, p. 178-183.

5 Molière, *L'Avare*, édition de Jacques Morel, Le Livre de Poche, 1986, p. 37.

6 Maurice Descotes, *Les grands rôles du théâtre de Molière*, Presses universitaires de France, 1960, p. 135.

声を先行して響かせるという工夫も重ねている。第1幕第2場では、アルパゴンの息子クレアント（竹内将人）が妹のエリーズ（大西礼芳）に、好きな人ができたと打ち明けるが、妹の忠告を先取りして、「子供は父親に養われているのだ」、「息子は父親の思い通りにならなければならない」と予想される言葉を並べていくうち、妹も声を揃えて言う。「親に黙って子供が勝手に結婚の約束をしてはならない」。そうするうちに遠くから響いてくるアルパゴンの声もこれに加わり、「若さゆえに頭に血がのぼったら、危険だし、困ったことになる」と唱和する子供たちの声はまるでアルパゴンに遠隔操作されているかのように響き、アルパゴンが子供たちをいかに抑圧しているかが効果的に示される。

アルパゴンは、息子の恋人マリアヌとは自分が結婚することにしたと表明して息子を動転させる。「マリアヌと結婚するんだよ」と告げられたクレアントは、「誰が？ お父さん、お父さんがですか？」と反射的に聞き返してしまう。するとアルパゴンは舞台中央に進み出て、正面きって見得を切りつつ「そうだ、俺、俺、俺。」と、「俺」と言うたびに少し前に進み出て満面の笑みをたたえて畳みかけるように宣言して観客の笑いを誘う。不意を打たれて呆然としたクレアントは息もできなくなって、倒れてしまう。佐々木蔵之介演じるアルパゴンは、クレアントを抱きかかえる優しさも見せる。

歴代のアルパゴン役について詳細な分析を行っているモーリス・デコートによれば、19世紀末には、アルパゴン役について二つの型が定着したという。ひとつは、陰鬱で、周囲の者たちを震え上がらせるような人物造形であり、この型を確立した俳優がアルパゴン役に扮した肖像画がコメディ・フランセーズに所蔵されている。アンリ＝ジョルジュ＝ジャック・シャルティエの手になる肖像画《アルパゴン役を演じるルイ・ルロワールの肖像》⁷（1890年）である。これと対極をなすのが、シラノ・ド・ベルジュラックを当たり役とする俳優コンスタン・コ克蘭（1841-1909年）の弟エルネスト・コ克蘭（1848-1909年）が造形した喜劇色の強いアルパゴン役である⁸。NHKのインタビューに答えて、プルカレーテが、「アルパゴンは喜劇の登場人物であるけれども悲劇的な

7 Portrait de Louis Leloir dans le rôle d'Harpagon, <https://comedie-francaise.bibli.fr/ark:/63615/ntpz64nqxq>

8 Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 146.

人物でもある」と述べている⁹のはこの伝統を踏まえてのことである。

プルカレーテが描き出すアルパゴンは、たしかに、子供たちには恐れられ、使用人たちからも嫌われる人物ではあるが、金に対しては無邪気なまでの執着ぶりを見せる。第2幕第3場で、フロジヌが「アルパゴンさま」と呼びかける声は、どこか遠くの方から響いてきて、黄金のスポットライトでアルパゴンが照らされていることもあいまって、あたかも金がアルパゴンに直接呼びかけているように聞こえてくる。この呼び声にこたえてアルパゴンは満面の笑みをたたえて、金の見回りに出かけるのである。第3幕第8場では、暗闇のなか一人舞台上に取り残され、ダイヤの指輪を息子に奪われたショックで椅子に沈み込んでいるアルパゴンが、「お金を持って来たとおっしゃってる」人の来訪を告げられたとたん、パッと立ち上がり、喜びで顔を輝かせくしゃくしゃにして、身体じゅうに元気をみなぎらせて客人を迎えに出る。続く場面を省略して、この場面で第3幕を終えることでプルカレーテは、金に対するアルパゴンの執着をより鮮烈に印象付ける。

第2幕第5場では、「アルパゴンさまこそ、男の中の男」とフロジヌにおだてられて「俺はそんなにいい男かな？」とまんざらでもなさそうな表情で、「ちょっとこっちに向いてください」というフロジヌの言葉に応じてゆっくりとポーズをとりながら振り返る様子が観客の笑いを誘う。「最高ですね」とおだてられて、がははと大きな口を開けて笑い、「歩いてみていただけます？」で、大きな身振りでゆっくりと、杖をつきながら歩く様子は、「まあ、何て姿勢よく軽やかにさっそうとお歩きになるんでしょう」というフロジヌの台詞と明らかな矛盾をきたすからこそ爆笑を誘う。「どこも悪いところなんてないって感じですね」というフロジヌのお追従に合わせてアルパゴンに咳き込ませることで、この人物の喜劇性を存分に表現している。フロジヌが訴訟のお金を援助してもらいたいと言ったとたん、洗ひ顔になり、マリアヌの話に戻すと頬をゆるめて恵比寿顔になるアルパゴンの表情のめくるめく変化は、イタリア即興喜劇コメディ・デラルテの伝統を汲むものだ¹⁰が、この手法をプルカレーテ演出は存分に活用している。第5幕第3場では、この手法をヴァ

9 2023年3月5日放送のNHK BSプレミアム プレミアムステージでの『守銭奴』の放映に先立つインタビュー。

ルールに応用して、アルパゴンの金が目当てではないと言い訳する悲愴なまでに真剣な顔と、遠くから響いてくるエリーズのレコーダーの音にほだされ夢見るような表情となり、エリーズへの愛があふれんばかりの顔を巧みに切り替えて見せるヴァレール役の加治将樹の演技もまた観客の笑いを誘わずにはおかない。

第3幕第1場で、マリアースをもてなす宴の準備にあたって、アルパゴンが料理人のジャック親方に対し、「うまいご馳走ができるかな？」と尋ねるときの無邪気なまでの喜びをたたえた表情は、この人物が本当は贅沢に憧れているのに、普段は抑圧しているその無意識がふっと顔を出した瞬間をとらえたもののようにも見えた。

ルイ・ド・フェネスが『守銭奴』の映画化にあたって選んだのは、笑劇の伝統的な笑いの手法も貪欲に取り込み、アルパゴンの喜劇性を最大限に引き出すやり方であった。そのクライマックスとも呼べる第4幕第7場の有名な場面、金を盗まれたアルパゴンが取り乱す様子¹¹は、映画では庭から屋敷の中へ、さらにまた庭へと駆け回るルイ・ド・フェネスの動きによってコミックな味わいがいっそう強調される。モーリス・デコートは、この場面について、次の二つの演出を紹介している。ひとつは、「何て人ばかりだ」という台詞に現実感を与えるために、アルパゴンは窓に駆け寄り、窓の外に見える行人たちに助けを求める¹²。もうひとつは、舞台を駆け回るうちに他人の気配を感じて鏡の前にふと立ち止まり、鏡に映った自分の姿が自分だとは気づかずに呼びかけると

10 Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, L'Harmattan Italia, 2003, p. 124. 「泣きと笑いのラッツォ」（« lazzo de pleurer et de rire »）と呼ばれるこの演技の型は、表情を瞬時に切り替える俳優の巧みさによって観客の笑いを誘う。クロード・ブルキによれば、モリエールの『守銭奴』の真価は、アルパゴンの吝嗇が次々と生み出す喜劇的状況の連続にあるのだという（*ibid.*, p. 164）。アルパゴン役を演じたモリエール自身、コメディア・デラルテのラッツィ（ラッツォの複数形）に通暁しており、さまざまなラッツィを演技に組み込んでいたのだという（*ibid.*, p. 178）。ブルカレーテもまた、稽古の折、俳優たちにコメディア・デラルテの重要性を力説したという（『守銭奴 プログラム』に収録された加治将樹（ヴァレール役）の談話より）。

11 この場面については、次の論文において詳しい分析を行った。秋山伸子「リライト、モリエールの『守銭奴』をめぐって」、篠田勝英、海老根龍介、辻川慶子編『引用の文学史』水声社、2019年、68-87頁。

12 Maurice Descotes, *op. cit.*, p.143.

いうものだ¹³。1976年の来日公演も行ったジャン＝ポール・ルシヨン演出の舞台¹⁴ではミシェル・オーモン演じるアルパゴンは、自分の金を盗んだ犯人の気配を感じて、舞台中央の階段を一気に駆け上った先の堅く閉じた扉に縋りつくようにして「俺の金を返しやがれ」と叫ぶと、扉に背を向けて少し階段を降りたところで、猜疑心からかれて振り返り、再度扉に突進して「この野郎」と叫ぶ。ここで、犯人と勘違いして自分の腕をつかむ演技が普通は見られる¹⁵ところだが、ミシェル・オーモンは、急に笑い出し、扉に映った自分の影法師としばし戯れてから「ああ！ これは俺だ！」という台詞を口にする。

ブルカレーテ演出の舞台では、アルパゴンの叫び声がまず舞台奥から聞こえてくるが、初めは犬の吠える声のように響いてくる。段々と輪郭を表してくるその声は「泥棒！ 人殺し！ 俺はもうおしまいだ。息の根を止められた。喉をかつ切られた。金を盗まれた」と息も絶え絶えの調子で続けるアルパゴンの声へといつの間にか変わっている。そこで、アルパゴンの屋敷の背景となっていた幕が切り落とされて舞台奥に控える荒野が露わとなり、金箱が埋められていたが、今や空っぽになった穴をのぞき込むアルパゴンの姿が見える。アルパゴンは、舞台から客席へと目を向けて「何て人ばかりだ」と驚きの言葉を発すると舞台から降りて客席の通路を縦横無尽に駆け回りながら「何もかもが俺の金を盗んだ奴に見える」と叫び、「ああ！ そこ、何の話をしてる？ 俺の金を盗んだ奴のことか？」と観客に話しかけて笑いを誘う。「こいつらみんな俺のことをじろじろ見て、笑い出したぞ」という台詞が、あたかも偶発的なものであるかのような効果を生み出し、これがさらに笑いを増幅する。「みんなしばり首にしてやる。それでも俺の金が見つからなきゃ、自分で首をつらなきゃならん」と言いながら客席の通路を抜けていったん退場したと思う間もなく、刑事

13 *Ibid.*, p. 147.

14 1973年のコメディ・フランセーズでの舞台映像のDVDを参考にして論じた。ジャック・シュポーによれば、1969年から1989年までコメディ・フランセーズにおける『守銭奴』と言えば、ジャン＝ポール・ルシヨン演出、ミシェル・オーモン主演のこの演出というほどスタンダードな舞台として君臨してきたという（« *L'Avare à la scène* », dans Molière, *Avare*, édition de Jacques Chupéau, Gallimard, « folio théâtre », 1993, p. 237）。

15 ある人物が歎く様子を誇張して喜劇的に見せるこうした演技（« un *lazzo* de douleur comique »）は、コメディ・アラテのラッツォの一つであり（Claude Bourqui et Claudio Vinti, *op. cit.*, p. 86）、ブルカレーテ演出の舞台でも効果的に用いられていた。

を連れて再び客席の通路に姿を見せ、刑事とともに舞台上に戻るといった具合に観客を大いに喜ばせるものとなっていた。

『守銭奴』における女性

SPAC 版『守銭奴』においては、クレアント（永井健二）が弟でエリーズ（宮城嶋遙加）が姉という設定だが、この二人について、あえて良家の子女であることを拒否してグレているという造形が行われていた。二人の衣装はゴミを連想させ、言葉遣いもあえてぞんざいにするこゝで、父親への反発を表現しようとしたものと思われる。二人がここまで父親を困らせるのは、母親を亡くした悲しみゆえのことであろうかとも思わせる。エリーズの恋人ヴァレール（大高浩一）はシニカルな人物として描かれ、エリーズを持参金なしでもらってくれる人があるなら、さっさとお嫁に行けばいいのに、と独白したりする。

ブルカレーテ演出の舞台では、横暴な父親に抑圧された娘として描くためか、エリーズは口には出せぬ不安や悲しみをリコーダーの音色に託す。アンセルムとの縁談を押し付けようとする父親への反論をエリーズは恋人ヴァレールに委ねる。ところが、先方は持参金なしという破格の条件で娘をもらってくれようというのだ、すごい節約になる、というアルパゴンに対して「本当ですね、それには誰も反対できません」というヴァレールの返答に失望し、すすり泣きがりコーダーの音色を震えさせ、途切れさせる。この反応にヴァレールは慌てて立ち上がり、「もっともお嬢さんはこうおっしゃるかもしれませんがね」と、アルパゴンを立てつつ、愛するエリーズの弁護もするという、矛盾する立場を瞬時に切り替え、行きつ戻りつを繰り返して笑いを誘う。

また、マリアヌはまるで操り人形のような動きによって、主体的な意思を持たぬ存在として造形される。第3幕第3場でフロジヌに片手を引かれて登場するマリアヌ（天野はな）は、まるでオフエンバックのオペラ『ホフマン物語』（1881年）の人形オランピアのような機械的な動きをする。フロジヌがジャック親方に近寄って話しかけている間は、まるでゼンマイが切れたかのように、片手をフロジヌのほうに差し出したまま静止し、続く場面で、フロジヌがマリアヌの手を下におろしてやることで再びスイッチが入ったかのように、「ああ！ フロジヌ、どうしよう！ その人に会うのが恐ろしくて

仕方ないわ」を一本調子で口にする。第3幕第5場では、フロジヌに抱きかかえられるマネキン人形のようにしてアルパゴンの前に引き出されたマリアーナは、かたまったまま、フロジヌの手を借りなければ、動くこともできない。

第3幕第6場では、マリアーナの人形振りが伝染したかのように、エリーズまでもが、機械人形のようなぎこちない動きで挨拶にやって来る。これに応じてマリアーナもまた人形のような動作で椅子から立ち上がり、お土産の包みをエリーズに手渡す。これまで演奏してきたのよりも少し大きめのリコーダー¹⁶を包みの中から取り出すとエリーズは、新しい楽器の吹き心地を楽しみながら、元来た方へと引き返して行く。マリアーナとエリーズの間で交わされるいささか儀礼的な挨拶のやり取り（「お嬢さま、ご挨拶が遅くなり、失礼いたしました」「お嬢さま、私のほうからご挨拶にあがるべきでしたわ。なのに、お嬢さまに先を越されてしまいました」）をあえて省略して、まるで機械仕掛けのお人形さんのように贈り物をやり取りする姿を観客に見せることでプルカレーテは、アルパゴンという暴君の前では、無力な存在に貶められるしかない若い女性のイメージを強調しているようにも見える。マリアーナとエリーズが父権の抑圧下にあることは、第4幕1場で、アルパゴンの目がないところではこの二人がまるで別人のように自然な会話を交わしていることから明らかに示される。

エリーズは、アンセルムとの結婚に対する嫌悪感をかろうじて父親に表明するが、それ以上のことは言えずに、恋人ヴァレールに自らの気持ちを託して代弁してもらうしかない。同様に、マリアーナがあくまで受け身な存在でしかないことは、次の台詞にも明らかである。「私にどんな決心ができるの？ こうなってくれたらと思うことしかできないのよ」（第4幕第1場）。

これは、井上ひさしが、モリエールの『守銭奴』を文楽のために翻案・脚色した『^{かなつぽおや}金壺親父恋^{じこいのたてひき}達引』（1972年）において、娘たちがとる積極的な態度とは対照的なものである。井上ひさし台本では、^{かねなか}金仲屋^や金^{きん}左衛門^{ざえもん}（アルパゴン）に

16 『守銭奴 プログラム』に収録された出演者（エリーズ役の大西礼芳）の談話によれば、当初は、「編み物で自分の感情を殺している女性」という設定であったのが、「ミニリコーダーとなり、エリーズの成長とともに吹く楽器が大きくなっていく演出に」変わっていったのだという。

家からたたき出された万七（クレアント）から、「こうなったら、無一文でも二人でどこかで世帯を持ちましょう」と提案されてお舟（マリアヌ）は「ええ、いいわ」と「真顔でうなづく頼もしさ」¹⁷を見せる。同様に、エリーズは「勝負なお高」となっており、父の決めた結婚相手を拒めない娘ではなく、恋人に対し、父の金を盗んで一緒に駆け落ちしましょうと積極的に誘いかける娘へと変貌を遂げている。

お高 もうすぐ京屋の徳右衛門という方が来るところだわ。見もしらぬ京屋さんとやらへ後妻に行くのは真ッ平。兄さんにならってわたしも家を出ます。行平さんも一緒に来てくれるわね？

行平 待って下さい、お嬢さん。むろん、お嬢さんとならばどこへでもこの行平ついてまいります。けれども、このわたしには先立つものがありませんし……

お高 先立つものというのがお金なら、この地面の下に三百両はあるわ。

行平 えええ、まさか？

お高 父さんの虎の子よ。金壺を埋めているところを見たことがあるの。持参金のかわりにもらって行きましょうよ。¹⁸

しかも、率先して庭を掘り起こし、金壺を掘り出そうとする行動力を見せるだけではない。大阪の国立文楽劇場における上演（2016年7月23日～8月9日）では、ことが露見して父親から殴られそうになっている恋人をかばおうと、けなげにも身を投げ出す姿がとりわけ印象的であった。

井上ひさしが造形したアルパゴンの娘の従来のイメージを一新する姿は、河竹黙阿弥の『人間万事金世中』(1879年)において、愛する男性のために金を工面して差し出す女性の姿を連想させる。恵府林之助えふりんのすけに想いを寄せるおくらは、一文無しになってしまった林之助に手元のお金をすべて差し出す。

くら なるほど 成程お前のいふ通り、たよ 便りに思ふふたおや 両親にとうに別れてよるべ 寄迎なく、伯

17 『文楽 床本集』国立文楽劇場、2016年、7・8月、75頁。

18 同書、76頁。

母を便りて掛人、余計なお金はなけれども、形見に貰うたこの十円、なければ無いで済みますゆゑ、これをお前の用に立て、どうぞ使うて下さんせ、今にもお身の納りが付きましたらば其の時に、わたしに返して下さいませ。¹⁹

『人間万事金世中』は、イギリスの作家ブルワー＝リットン（1803-73年）の喜劇『金』（*Money*, 1840年）を脚色したものだが、ちょうどこの頃フランスでは、バルザックの小説『ウージェニー・グランデ』（1833年）の中でウージェニーがやはり一文無しの従兄のシャルルのために手元の金をすっかり差し出す姿が描かれている。

「ほらここに」とウージェニーは財布を開けながら口にした。「哀れな娘が貯めた金貨がここにあります。この娘にとっては不要なものです。シャルル、どうかこれを受け取ってください。今朝、私はお金が何の役に立つのか知りませんでした。その使い道を教えてくれたのはあなたなのです。」²⁰

狂言回しの妙

SPAC版『守銭奴』ではフロジヌ（木内琴子）がおさるのチャンネルを使って腹話術的なことをして観客の興味を引きつけていた。手相を見て、長命の相ですと言いながら、アルパゴンの手からビヨンと伸びるヒモをひっぱったりと、コメディア・デラルテ的な遊びを見せたりして観客を楽しませる。マリアヌ（ながいさやこ）が老人を好むことを説明しつつ、アルパゴンにブラジャーをつけたり、『ホフマン物語』のコッペリウスを連想させる人造目玉が鈴なりにぶら下がってぐるぐる回転する眼鏡をかけさせたりと舞台上で面白おかしい変装をさせて観客を飽きさせない。

¹⁹ 原道生、神山彰、渡辺喜之校注『新日本古典文学大系 明治篇 8 河竹黙阿弥集』岩波書店、2001年、126-127頁。

²⁰ Balzac, *Eugénie Grandet*, édition de Jacques Noiray, Gallimard, « folio classique », 1972, p. 199. 田村俊訳（『新装 世界の文学セレクション36』第10巻、中央公論社、1994年）、水野亮訳（『バルザック全集』第5巻、東京創元社、1973年）を参照した上で、拙訳を示す。

ブルカレーテ演出の舞台では、壤晴彦にアンセルムとフロジューヌの男女二役を演じさせることによって、すべてはこの二人が仕掛けた豪華絢爛なスペクタクルなのだという祝祭感を醸し出して魅せてくれた。『人間万事金世中』において、林之助が一文無しとなったのは、林之助が相続した財産を強欲な伯父辺見勢左衛門から守るための狂言であったことが明かされ、その狂言回しは「円生の、前座を勤める此の梅生」²¹と名乗りを上げるが、ブルカレーテ演出の舞台においてその狂言回しの役割を演じたのが、壤晴彦演じる二役であった。

ブルカレーテ演出の『守銭奴』においてアンセルムが狂言回しの役割を務めていることは、冒頭から明らかである。幕が上がる前、アルパゴンに続き、ラ・フレーシュ（手塚とおる²²）が顔を出し、舞台袖へと消えていくと、今度はアンセルムがステッキをつきながら悠々と舞台を横切っていく。舞台中央の、どうやらアルパゴンの屋敷の正面玄関と思われる扉が描かれた紗幕の前にさしかかると鈴の音が聞こえ、アンセルムがしばし足を止めたのが合図となったかのように、紗幕の向こうに明かりがともり、アルパゴン家の人たちが動き回る姿が紗幕越しに見え、リコーダーの音色が聞こえてくる。

第2幕第4場に登場するフロジューヌは、アンセルム登場に付随して聞こえた鈴の音に誘われるようにして登場するなり、ついさっきまでアルパゴンが座っていたソファに腰かける。あたかも、自分がこの屋敷の主人であるかのように。このような登場のさせ方でブルカレーテは、アンセルムとフロジューヌがこの舞台の狂言回し役を担っていることを示唆しているようにも思える。

第2幕第5場で、アルパゴンから金を引き出すことに失敗したフロジューヌは、まるで男のようにドスのきいた声で「どケチじじいめ、熱病にかかってくたばるがいい」と叫んで、両手を舞台に向かって振り上げる。するとこれを合図にしたかのように、部屋と部屋の間仕切りとなっていた半透明のビニールの幕が両端に移動して、場面転換となる。あたかも舞台はフロジューヌの指示で動い

21 前掲の『河竹黙阿弥集』、141頁。ちなみに、ブルワー＝リットンの原作『金』においては、狂言回しの役割を演じるのは、他の人物の協力を得ているとはいえ、イヴリン（林之助）自身である。

22 2008年にベニサン・ピットにおいてモリエールの『ミザントロップ』（辰野隆訳）を演出した手塚とおる演じるラ・フレーシュは、この最初の登場場面からして独特の存在感を放っていた。

ていることを示すかのように。

第3幕第4場においても、第3幕第2場の終わりで一旦降ろされていた紗幕がフロジーンの合図によって再び上がり、次の場面を導くという仕掛けになっており、紗幕が上がると中央の椅子に厳粛な表情で腰かけたアルパゴンの姿が見える。まさに、フロジーンの差配によってすべてが進行していくかのようにある。

第3幕第7場で、クレアントに指輪を奪い取られ、マリアーナにプレゼントされるのを見て仰天したアルパゴンが椅子に倒れ込み、マリアーナが「アルパゴンさまが気を悪くされないように、とりあえずいただいておきましょう」と言うと、照明が暗転し、非常ベルが鳴り響くのを合図にフロジーンが片手を上げる。すると犬の吠え声が響き渡り、他の登場人物たちが犬の吠え声に追い立てられるようにして我先にと部屋を出て行くのを見届けてからフロジーンは悠々とその場から立ち去る。その際、後に一人残されたアルパゴンに一瞥をくれるのだが、そこにもまた、フロジーンがこの芝居のすべてを支配しているのだという演出意図がにじみ出ている。

第4幕第1場において、フロジーンが手に持った皿から菓子をつまみながら、クレアント、エリーズ、マリアーナがフロジーンを取り囲むようにして恋の手助けをしてくれるよう頼む舞台上の配置もやはり、狂言回しとしてのフロジーンの立場を鮮やかに浮き立たせる。「どこかにちょうどいい年恰好の女の人がいませんかねえ。私みたいに頭が切れて、うまく貴族に化けてくれる」と言うとフロジーンはクロードさん（茂手木桜子）に目を止めて言う。「私にお任せください」。これが伏線となって、クロードさん役俳優が後にマリアーナの母親に仕立てあげられて舞台を華やかに彩ることになる。つまりここで、フロジーンは演出家ブルカレーテの分身の役割も演じていると言えるだろう。

第5幕第3場で、ヴァレールが身の潔白を証明しようとして、「僕は純粹で尊敬に満ちた気持ちでこの身を焦がしているんですから」と舞台前面で申し開きをしている間、フロジーンはエリーズとマリアーナを従えて舞台背景に登壇する。エリーズとマリアーナを脇に立たせ、フロジーン一人ソファに腰かけて、しばし、舞台前面で展開されるアルパゴンとヴァレールのやり取りを眺める、舞台上の観客として、いやむしろ、この舞台の演出家としてと言ったほうがよいだろう。「恥ずかしがったって、誰が？」というアルパゴンの問いに

ヴァレールが「お嬢さんです」と答えるとエリーズが一步前へと進み出て成り行きを心配そうに見つめる。ヴァレールが結婚証書に二人で署名したことを打ち明けるとアルパゴンは怒りにかられて娘に詰め寄る。

第5幕第4場でアルパゴがヴァレールに対して「裁判できっちり片をつけてもらおうじゃないか」と宣言するとフロジヌは笛を吹き鳴らし、「困ったことになったわ」と言い、サングラスを外し、その手を振り上げて合図を送る。すると狂言回しとしての役割をフロジヌが演じていることを告げる鈴の音が響き渡るなか、フロジヌは舞台後方に向かう。その先で待ち構えていた者たちが廃墟の中から鏡台を抱き起し、フロジヌは鏡台に向かい変身する。こうしてアンセルムへと姿を変えて登場し、第5幕第5場となる。その間にラ・フレッシュが大きな荷物を舞台上に運び入れる。アンセルムも大きな包みを持っているが、それはサクソフォンで、エリーズへのプレゼントなのだ。プレゼントを受け取ったエリーズはサクソフォンの音を鳴らしてみても、自分はもちろん周りの人たちをも驚かせる。まるで、これから起きる波乱の展開の開始を予告するゴングのようにサクソフォンが鳴り響くのだ。

第5幕第5場でヴァレールが「僕がどんな家の生まれかなら、ナポリじゅうの人間が証明してくれます」と言うとアンセルムが「ちょっと待った」とステッキを振り上げるのを合図に、従来の認知の場面とは一味も二味も違う場面展開となる。長い間離れ離れになっていた親子や兄弟姉妹が再会するという小説的展開はあまりに人工的でわざとらしいとされ、この場面を省略して上演しようという誘惑もまた大きい²³。

SPAC版『守銭奴』は、冒頭で「金は人を狂わせる」「金に貴賤なし」というブレヒト幕を掲げ、その後も場面展開に合わせて「持参金なし」、「人は生きんがために食べる、食べんがために生きるにあらず」などのブレヒト幕をブランドヴォワーズ役の山崎皓司が自転車に乗って、あるいは走って掲げる熱演を

23 しかしながら、名優シャルル・デュランは、「ほとんどの教科書がやつつけ仕事であるとか、人工的だとか、とってつけたようなと評するこの結末は、その小説的味わいゆえに、この戯曲の冒頭と完璧に呼応している」とし、「機械仕掛けの神の役割のアンセルムは」、「面白おかしい操り人形」と考えるべきなのだとしている。(Molière, *L'Avare*, édition de Jacques Morel, p. 33, « Présentation » par Charles Dullin, tirée de sa *Mise en scène de « L'Avare »*, Éditions du Seuil, 1946.)

見せるが、アンセルムをまったく登場させることなく、代わりに、登場人物表に「？」と表記された神様のような人物（三島景太）を登場させる。この人物はアルパゴン（貴島豪）の分身のような、道化的存在であり、この二人が向き合って、中央を鏡に見立てて一人がバナナを食べて見せるのをもう一人が真似しようとするが結局馬脚を現すという、マックス・ランデルの映画『七年の不運』（*Sept ans de malheur*, 1921年）やマルクス兄弟の映画『我輩はカモである』（*Duck Soup*, 1933年）にも見られる鏡の場面を思わせるような、静岡芸術劇場の芸術総監督宮城聰ワールド的なしゃれた演出もある。舞台上に運び込まれた巨大な箱の中から、金の小箱を持って手品の仕掛けのようにして登場するアルパゴンは最後には、家族から身ぐるみ剥がされ、ゴミ用のポリバケツを頭からかぶせられて裸同然となる。アルパゴンが結婚式用の衣装をあつらえて欲しいと人物「？」に要望すると、この人物「？」がデウス・エクス・マキナ（機械仕掛けの神）の役割を果たすという設定のようだ。アンセルムが登場しないので、ヴァレールやマリアヌの身元が明らかにされることもない。

これに対し、プルカレーテ演出の『守銭奴』では、アンセルムが大活躍である。自分はドン・トマーズ・ダルブルチの息子だと主張するヴァレールの言葉を聞いてアンセルムは召使たちが運び込んだ台の上に立ち、ステッキを振り上げる。するとネオンサインの囲いがゆっくりと降りてきて、まるでキャバレーの舞台に立っているかのような趣となる。「いいか、聞いて驚くなよ。おまえが名前を出したその男は子供や奥さんともども、もう16年も前に海で遭難して死んでいるのだ」と種明かしが行われる。まるでメロドラマのような展開が、作り物の派手な舞台にびったりである。アンセルムが舞台から降りるのを待ちかねたようにして、今度はヴァレールがその舞台上の小さな舞台に立って言う。「聞いて驚かないでくださいよ。その時の子供は、難破した時7歳でしたが、召使と一緒に、スペイン船に助けられたんです。その時助かった子供というのが今あなたに話しているこの僕です」。こうして、アンセルムとヴァレールがじつの親子であることが判明するのだが、こうした状況のとってつけたような不自然さをあえて舞台の上の舞台の金びかの虚構として提示することで、祝祭的な雰囲気の中に観客までも包み込んでいくのである。

ヴァレールの身の上話は続く。「父を探しに出て、ここに立ち寄った時に、神さまの思し召しで偶然あの素晴らしいエリーズにめぐりあったんです」と言

いながら、エリーズに手を貸して、自分の代わりにエリーズを舞台上上げて、「ひとめ見るなり、美しい彼女の虜になってしまいました」と女神を讃えるように話す。ヴァレールとマリアーナが兄妹であることも明らかとなり、「お兄さんに会ったらお母さんはどんなに喜ぶでしょう」と言いながらマリアーナが、舞台上に運び込まれていた大きな包みの包装を取り除くと、そこにはキラキラ光る衣装を着けたマリアーナの母親（茂手木桜子）が姿を現す。

その間、舞台上の舞台では、アンセルムが金ぴかの衣装に着替えていて、マリアーナの話を中断するようにして叫ぶ。「ああ神さま！あなたのお力は何と偉大なのでしょう！あなただけが奇蹟を起こすことがおできになるのですね！さあおまえたち、お父さんにキスしておくれ。おまえたちの喜びとお父さんの喜びをひとつにしようじゃないか」というアンセルムの台詞は、この芝居全体の流れを指揮した狂言回しの言葉でもあり、「この私こそがドン・トマゾ・ダブルチなの〜だ」と見得を切るアンセルムには紙吹雪が降りかかり、この認知の場面の虚構性を逆手にとることでエンターテインメント性を高めている。

この場面の祝祭性をさらに高めるようにして、アンセルムの身の上話が終わるとエリーズがアンセルムからプレゼントされたサクソフォンを吹き鳴らし、舞台全体が祝祭ムードに包まれる。これに水を差すようにして、アルパゴンはアンセルムに詰め寄り、ヴァレールがあんたの息子なら、俺から盗んだ金を返してもらいたいと要求する。そこではじめてジャック親方がヴァレールを密告したことが明らかとなり、ジャック親方が人身御供として祭り上げられることになる。

犠牲の豚？

アルパゴンが金を盗まれたことに気づいて狂乱の場面を演じる第4幕第7場から、舞台はもはやアルパゴンの屋敷ではなく、廃墟を思わせる荒野の最中で展開する。第5幕冒頭は、絞め殺される直前の豚の鳴き声がまず聞こえてから、哀れな鳴き声を上げ続ける豚を白い布に包んで運ぶ召使たちの後から両手に包丁を携えてやってくるジャック親方の姿を見せる。一旦舞台の端に消えてから、両手と前掛けを豚の血に染めて舞台に戻ってくるジャック親方を待ち受け

るのは、刑事（阿南健治）による理不尽な尋問である。アルパゴンの金を盗んだ嫌疑をかけられたジャック親方は、執事ヴァレールから受けた暴力に仕返ししようとして、ヴァレールに罪を着せるが、自分が調理した豚のみならず自分までもが料理されて犠牲に供されることになってしまうのだ。第3幕第1場でアルパゴンから、どんな料理が出せるかと尋ねられて、ジャック親方が列挙していく料理のうちに「子豚の丸焼き」が含まれていて、皮肉にも運命の逆転を早くも予告していたのだ。ちなみに、モーリス・デコートが指摘しているように、ジャック親方がさまざまなご馳走を列挙していき、アルパゴンを仰天させるこの場面については、役者たちの即興に任されている部分が大きく、好きなだけ料理の名前を挙げていくことが可能なのだ²⁴。

「さあ、この幸せな日がくれた喜びを味わいましょう」というアンセルムの掛け声によって、エリーズが演奏するサクソフォンの音楽にあわせてアルパゴンを除くすべての人物が浮かれ騒ぐなか、ジャック親方が豚の丸焼きを高く掲げてやって来る。アルパゴンは舞台前面で、取り戻した小箱にはおずりしてすっかりご満悦である。刑事から調書の代金を請求されたアルパゴンは「調書の代金がわりにあの男を首つりの刑にでもしたらいい」と言い放つ。モリエールの原作では、ジャック親方の罪も大目に見てやりましょうというアンセルムの提案があるが、プルカレーテの演出ではこれが省略されて、ジャック親方は、ついさっき自分が調理場に運んでいった豚同然の扱いを受けて刑事に連行されていく。この演出では省略されているにもかかわらず、ジャック親方の台詞「ああ！ いったいどうすりゃいいんだ？ 本当のことを言えば棒で殴られる、嘘をついたら首つりの刑になるなんて」がいっそうの切実さを持って蘇るような気がする。「馬の次にアルパゴンさまが好きなんです」（第3幕第1場）と本当のことを正直に話したがゆえにアルパゴンに殴られ、執事にまで殴られたため、これまでのやり方を変えてみた途端にひどい目にあってしまう理不尽さが長谷川朝晴の名演もあいまって身につまされる。これに対し、SPAC版『守銭奴』では、ジャック親方（吉植荘一郎）は、料理の名前を次々と列挙してアルパゴンを苛立たせることもなければ、御者としての側面も示されることなく、「馬の次にアルパゴンさまが好きなんです」が省略されていたのがとりわ

24 Maurice Descotes, *op. cit.*, p. 133.

け残念であった。

プルカレーテ演出の『守銭奴』では、豚の丸焼きのプレートを高く掲げたヴァレールの周りを取り囲んだ人たちが楽しげに踊る場面は、ジャック親方が、つい先ほど厨房へと連れて行った豚と同じように、今度は自分が犠牲の羊ならぬ豚として饗されようとするのを舞台上の人々が祝っている残酷な場面に見えてくる。彼らは退場しようとして立ち止まり、心配そうな視線を舞台中央のアルパゴンに投げる。アルパゴンは相変わらず、小箱を抱きかかえてはおおずりしている。向きを変えて客席に背を向けて、立ち上がり、舞台奥へとゆっくりと進んで行き、小箱を埋めておいた穴の中へと沈み込んでいく。犠牲の羊ならぬ、ジャック親方を犠牲にしても、アルパゴンの心の隙間は金でしか埋まらないことを示唆するかのように。

SPAC 版『守銭奴』には、「あるいは嘘の学校」との副題が付されていた。これは、ジャック親方の最後の台詞「本当のことを言えば殴られ、嘘を言えばひどい目にあわされる」を最後に置いて、この演出の基調とする意図を反映したものと考えられる。だが、プルカレーテ演出の『守銭奴』においては、この台詞が省略されていたにもかかわらず、この台詞がいっそうの重みを持って迫ってくるような効果を醸し出していたのだ。

コメディ・デラルテ的な動きをふんだんに取り入れて、モリエールの『スカパンの悪だくみ』(1671年)を潤色し『スカパン』として、1994年に Bunkamura シアターコクーンにて、真名古敬二演出で初演して以来、1995年からは演出も担い、ライフワークのようにしてスカパン役を演じ続けている串田和美は、この年、アヴィニョン演劇祭に参加してエスパス・モリエールでこの作品を演じ、2003年には水戸芸術館 ACM 劇場で、2004年にはまつもと市民芸術館小ホールと東京グローブ座で演じ、2013年のまつもと市民芸術館小ホールでの再演に続き、2015年にはシビウ国際演劇祭に参加して、ルーマニア国立ラドゥ・スタンカ劇場でも披露している。2022年にはまつもと市民芸術館小ホールでの公演(9月30日~10月10日)を皮切りに、水戸芸術館 ACM 劇場(10月15日、16日)、北九州芸術劇場中劇場(10月23日)での公演を経て、KAAT 神奈川芸術劇場〈大スタジオ〉での公演が10月26日から30日まで行われた。私は30日の公演を観たが、80歳にしてスカパン役を潑刺と演じる姿に感銘を受けたのはもちろん、若い主人たちのために骨身を削って働いたスカパンが、

原作では老人たちに働いた無礼を赦されて祝宴のテーブルにつくことを許されるのに反して、串田版『スカパン』では悲惨な最期を遂げるさまが強く印象に残った。プルカレーテ演出『守銭奴』のジャック親方の哀れな最期とどこか通じ合うようで、この二つの舞台の結末を重ね合わせたくなる誘惑を禁じ得ない。