国際演劇年鑑 2018

Theatre Yearbook 2018

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA — SOUTH KOREA — SINGAPORE — YEMEN — BURUNDI — CANADA — U.S.A. — MEXICO — PERU — AUSTRALIA — U.K. — SCOTLAND — GERMANY — AUSTRIA — SWITZERLAND — FRANCE — ITALY — SPAIN — PORTUGAL — POLAND — ROMANIA — MOLDOVA — SWEDEN — RUSSIA

公益社団法人 国際演劇協会日本センター
ITI / UNESCO

国際演劇年鑑 2018 Theatre Yearbook 2018

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2018 - The Year of ITI

70 Anniversary

International Theatre Institute

Foreword
はじめに

公益社団法人国際演劇協会日本センターは、国連教育科学文化機関ユネスコ傘下のNGO、International Theatre Institute（ITI）を構成する約90の国・地域のナショナル・センターや職能団体による国際ネットワークの一員です。

ユネスコ憲章の前文は、「戦争は人の心の中で生まれるものであるから、人の心の中に平和のとりでを築かなければならない」という有名な詞章で書き出されます。当センターの定款第3条には、その目的を「ユネスコ憲章の趣旨に基づき、各国相互の理解を深め、広く演劇舞踊の創造と交流を促進することによって、我が国の文化の発展と平和の実現に寄与することを目的とする」と定めています。

演劇や舞踊は、人が時間と空間を共有することによって、相互に関心をもちあい、人間と社会について考えることを可能にする優れたメディアです。コミュニケーション手段が発達し、情報伝達の量と速度が飛躍的に増大した現代においても、人間と社会に対する多面的で深い洞察を可能にするものとして、その役割が減じることはないでしょう。

当センターは、1972年以来『国際演劇年鑑』（Theatre Yearbook）を継続して発行してきました。1997年からは2分冊とし、「Theatre in Japan」（英語版）を海外向けに、「Theatre Abroad」（日本語版）を日本の読者向けに編集しています。平成23（2011）年度からは、文化庁「次代の文化を担う新進芸術家育成事業」として、当センターが委託を受けて実施しています。

また、同事業において、国際的な演劇交流を促進するための調査・研究活動の一環として、世界の優れた戯曲を紹介するリーディング公演を2009年以来継続しています。今年度は「紛争地域から生まれた演劇」シリーズの9回目（9年目）として、シリア、ヨルダン／パレスチナの作家の2作品を日本初訳し紹介いたしました。

このように、『国際演劇年鑑』の刊行は、舞台芸術を通して世界と日本のつながりを知り、世界的なネットワークの中に日本を位置づけることによって相互理解を深め、文化の発展と平和の実現を図るというアクチュアルな活動の確固たる基盤をかたちづくっています。

今後とも、当センターの活動に対して、皆様からのご支援・ご協力を賜りますようお願い申し上げます。

2018年3月27日
ワールド・シアター・デイを記念して

国際演劇協会（ITI/UNESCO）日本センター
会長　永井多恵子

目　次

007　**ワールド・シアター・デイ メッセージ**

ウェレウェレ・リキン／マヤ・ズビブ／ラム・ゴパール・バジャージ／サイモン・マクバーニー／サビーナ・ベルマン

世界の舞台芸術を知る 2017

アジア・アフリカ

030　**中国**　名作の再演と、新たな上演の場／田村容子

038　**韓国**　2017年、転換期の韓国演劇／李（イ） 星坤（ソンゴン）

046　**シンガポール**　コスモポリタンの飛躍と憂鬱／滝口 健

053　**イエメン**　内戦の嵐を堪え忍ぶ豊穣な演劇／キャサリン・ヘネシー

059　**ブルンジ**　内戦を越え成長のただ中にあるブルンジ演劇／フレディ・サビンボナ

南北アメリカ・オセアニア

066　**カナダ**　カナダ連邦結成150周年を迎えたナショナル・アーツ・センターの試み／神崎 舞

073　**アメリカ**　〈ポスト・トゥルース〉時代のアメリカ演劇／外岡尚美

081　**メキシコ／ペルー**　アステカ神話・メキシコ革命・ケプラーの法則をめぐる人間模様／吉川恵美子

089　**オーストラリア**　エレファント・マンとディスアビリティ演劇の傑作／佐和田敬司

ヨーロッパ

097　**イギリス**　信頼と真実の政治学／本橋哲也

105　**スコットランド**　こだわりの在（あ）り処（か）／中山夏織

113　**ドイツ／オーストリア／スイス**

カストルフ伝説の終わるベルリン・フォルクスビューネ劇場／寺尾 格

123　**フランス**　安定への兆しのなかで／藤井慎太郎

132　**イタリア**　21世紀の演劇にも「鎮魂の儀式」が続いている?!／山ノ内春彦

思索を積み重ねる美しいセリフ／田尻陽一　**スペイン**　139
公共的な劇場の新時代へ —— 模索の年／角本 敦　**ポルトガル**　149
政治的危機と演劇ノマド／岩田美保　**ポーランド**　158
プルカレーテとマジャール劇場（クルージュ・ナポカ）の活躍／七字英輔　**ルーマニア／モルドバ**　166
やはり男女平等が当たり前の国の「静かなアクション」／小牧 游　**スウェーデン**　174
カフェ文化と演劇／篠崎直也　**ロシア**　184

シアター・トピックス

新劇の誕生／大笹吉雄　192
新作歌舞伎『極付印度伝 マハーバーラタ戦記』が出来るまで／青木 豪　199
30年を経て蘇るニナガワ、そしてマクベスの記憶／ロザリンド・フィールディング　204

〈高校生・学生のための劇評をめぐる3つのプログラム〉

『リチャード三世』劇評ワークショップ　新たな視点をもたらす言葉を／谷 賢一　210
『表に出ろいっ!』English version『One Green Bottle』観劇カフェ
他者との対話から生まれる自分の言葉／藤原顕太　215
トークイベント「劇評と演劇ジャーナリズム」　演劇を文化たらしめる装置としての劇評／内田洋一　220

海外ツアーレポート

シンガポール滞在制作レポート
範宙遊泳×THE NECESSARY STAGE『SANCTUARY －聖域－』／坂本もも　226
人形劇団望ノ社『宇宙カバ～Space Hippo』
創作から2017年カナダツアーに至るまで／矢内世里　232

特集　紛争地域から生まれた演劇 9

240　Report：夜の闇を破るアラブの2人の作家たち／後藤絢子

250　Critique：語りの物語が示す、その形式性
アドナーン・アルアウダ『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』／高橋宏幸

254　Critique：ライラク・ドゥハーに寄せて
ガンナーム・ガンナーム『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』／岡 真理

日本の舞台芸術を知る 2017

260　**能・狂言**　活発な能楽公演の数々／西 哲生

268　**歌舞伎・文楽**　若手の抜擢が目立った歌舞伎、年々集客を増やす文楽／水落 潔

277　**ミュージカル**　出色、『ビリー・エリオット』オリジナル作も健闘／萩尾 瞳

285　**現代演劇**　私たちの「現在地」を見つめて／山口宏子

294　**児童青少年演劇・人形劇**　オリンピックに向けて団結／横溝幸子

302　**日本舞踊**　非日常（ハレ）と日常（ケ）を見極める時／平野英俊

310　**バレエ**　逆風に立ち向かう創造的なエネルギー、一方で広がる地域格差／うらわまこと

318　**コンテンポラリーダンス・舞踏**　ダンスにとって、SNSは敵か味方か!?／堤 広志

328　**テレビドラマ**　増える動画配信系ドラマや海外発信とシニア向けドラマの開拓／こうたきてつや ・ 中町綾子

338　**編集後記**

342　**国際演劇協会 ナショナル・センター**

3.27
World Theatre Day

ワールド・シアター・デイ

世界の舞台人が舞台芸術を通して平和を願い、
演劇への思いを共有する日《ワールド・シアター・デイ》は、
国際演劇協会（ＩＴＩ）フィンランドセンターの提案から出発し、
1961年にＩＴＩ本部によって創設されました。
3月27日は、ＩＴＩが1954年から主催し、
歌舞伎や京劇、ベルリナー・アンサンブルやモスクワ芸術座など、
世界各国の演劇を紹介してきた国際的な舞台芸術フェスティバルの先駆け
「シアター・オブ・ネイションズ」（Théâtre des Nations=諸国民演劇祭）の
1962年開催初日に当たります。
以来、毎年３月27日には、各地のＩＴＩナショナル・センターをはじめとする
世界の舞台芸術関連団体によって記念イベントが開催され、
多くの演劇活動が行われています。
その中心になるものの一つがパリのユネスコ本部でとり行われるセレモニーで、
1962年のジャン・コクトーをはじめ、アーサー・ミラー、
ローレンス・オリヴィエ、ピーター・ブルック、ウジェーヌ・イヨネスコ、
アリアーヌ・ムヌーシュキン、ジョン・マルコヴィッチ、ダリオ・フォなど、
ＩＴＩによって招聘された舞台人が、世界に向けてメッセージを発信しています。

ワールド・シアター・デイ メッセージ

World Theatre Day Message 2018 From Africa

Wèrê Wèrê Liking (Côte d'Ivoire)

ウェレウェレ・リキン（コートジボワール）

ある日
一人の人間が鏡（観客）の前で自らに問いかけることにした
そして同じ鏡（彼の観客）の前で問いに対する答えを生み出し
自らを批評し、自らの問いと答えを茶化し
笑ったり泣いたりし、ともかく最後には
眼前の鏡（彼の観客）に挨拶することにした
緊張と安らぎのひとときを与えられたことに
頭を下げ、相手に感謝と敬意を示した……
心の奥底で、彼は平和を求めていた
自らと、そして彼の鏡との平和な関係を
彼は演劇を実践していた……

その日、彼は喋っていた……
自分の欠点、矛盾点や歪んだ部分は無視して
物まねや大げさな身ぶりで
人間としての自分の心の狭さや
大事を招く狡猾さを激しく非難した
彼は自分に対して喋っていた……
押し寄せる高揚感のなかで、自らをたたえた
自分自身の思考から生み出し
自らの手で作り出せたであろう偉大さや美しさ、
より良い存在やより良い世界を求めて
たとえ相手が鏡に映る自分でも、彼は望みを語った

自分と鏡の望みが同じであれば……
だが彼は、自分がやっているのは
滑稽なこと、幻想にすぎないとわかっている
しかしこれは同時に精神的な行為で
世界を構築し、再創造することでもあった
彼は演劇を実践していた……

責め立てるような言葉と身ぶりで
あらゆる希望を打ち砕きながらも
彼は信じさせようと必死だった
すべてはこの一夜に成し遂げられる、と
狂った視線と
甘い言葉と
いたずらっぽい笑顔と
豊かなユーモアと
傷つけたり揺さぶったりしながらも
奇跡の手術を成し遂げる言葉で
そう、彼は演劇を実践していた……

一般的に
故郷アフリカでは
とくに私の出身地であるカミテ(1)では
誰も何も気にしない
笑いながら涙を流して悼み
失望すれば地面を踏み鳴らし
グベグベ(2)やビクーツィ(3)を踊る
グラエ(4)、ワベレ(5)、ポニウゴ(6)など
恐ろしい形相のマスクを彫り
私たちに周期と時間を押し付ける
絶対的な力を形にする
そして操り人形は私たちのように
最後には創造者を象(かたちづく)り
遣い手を意のままに操って
儀式が生まれる
発せられた言葉はリズミカルな歌や呼吸で膨れ上がり

聖なるものを求めて突き進み
トランスのようなダンスを促し
呪文と祈りの呼びかけが起こる
しかし何よりも、笑いが巻き起こり
生きる喜びがたたえられる
何世紀にもわたる奴隷制と植民地支配も
人種主義も差別も
長年にわたる忌まわしき残虐行為も
私たち人類の父と母の魂から
消し去り奪うことのできなかった喜びが
アフリカでも、世界中のあらゆる場所と同様に
私たちは演劇を実践している……

ITIにとって特別な年である今年
私たちの大陸を代表し
私たちの平和のメッセージを
演劇の平和のメッセージを伝えられることは
この上なく幸せで光栄なこと
なぜなら少し前までは、人々は
みじんの危機感も欠落感も感じることなく
この大陸のことなどどうでもいいと言ったものだが
今再び、アフリカは人類の父と母としての
その根源的な役割が認識され
全世界が押し寄せているのだから……
それは、人が皆、両親の腕のなかに
平和を見出したいと願っているからではないか？

かくして、アフリカの演劇はこれまで以上に
あらゆる人々を惹きつけ、結びつけている
なかでも思想、言葉、そして演劇的行為を共有し、
自分自身そしてお互いを尊重しあう人々を
人間主義的な価値観を最優先することで
人々のうちに、知性と理解をもたらす
より優れた人間性を取り戻すことを願って

人間の文化のなかでもとくに効果的な手段
あらゆる境界線を消し去る「演劇」を活用して……
あらゆる言語で語られ、あらゆる文明が関わり、
あらゆる理想を反映する演劇は包容力のある手段であり
人々が本当のところはひとつであることを表現する
あまたの対立にもかかわらず
人々はお互いをより深く知ろうとし
平和と平穏のなかで、互いをより愛したいのだ
表現が参加するものになるとき
私たちはこの行為が私たちに課す責任を思い出す
人を再び人にとっての最大の財産とするために
知識を増やし、無知を減らし
彼らを共に笑わせ、涙させる演劇の力を思い出す

私たちの演劇は、あらゆる人間主義的な原則、
高い美徳、そしてUNESCOが熱心に唄導する
諸国民間の平和と友情という考え方について
もう一度根本的に見直し、新たな価値を与えようとしている
私たちの創造の場で再び命を吹き込み
こうした概念や原則が、まずは演劇の担い手たちにとって
なくてはならない、深い考察を促すものとなり
この考えを観客とより一層分かち合えるように

だから私たちの新作『木の神（L'Arbre Dieu）』では
私たちの師、キンダック(7)のンゴ・ビヨン・ビ・クバン(8)
が何度もこう教える
「神とは大きな木のようなものだ」
私たちにいっときに見えるのは
自分がいる場所の角度によりその一部に過ぎない
木を飛び越える者には葉だけが見え
場合によっては果物と季節ごとに咲く花だけが見える
地下に暮らす者は根について多くを知るだろう
木にもたれかかる者は
背中に伝わる感覚を通じて木を認識する

ある方角から来る者は
反対側にいる者に見えるとは限らない側面を見るだろう
恵まれた者は、樹皮とその内部との間の秘密を理解し
木の髄の仕組みを理解するだろう
しかし、それぞれの知覚がいかに表層的だろうと
いかに深遠であろうと
すべての側面を同時に認識できる場所に
立った者は、いまだかつていない
自身がこの神聖なる木にならない限りは！
だがそのとき私たちは人でいられるのだろうか？

世界中の演劇がお互いを許容し、受け入れ
ITIのグローバルな目標に貢献し
記念すべき70周年の年に
演劇の力強い存在により
世界がより平和になることを願って……

(1) カミテ：「黒人の土地」、すなわち「アフリカ」を意味するカミタに暮らす者。カミテはまた、あらゆる先住民と、ディアスポラによって世界各地に散らばった彼らの子孫、そしてこの地域発祥の宗教を信仰する者を指す。

(2) グベグベ：コートジボワールのベティ族の地域に伝わる伝統舞踊。喜びや悲しみを公に表現する際に踊られる。ベティのあらゆる村で踊られ、コートジボワールの中西部を越える広がりを見せている。

(3) ビクーツィ：BikoutsiのKoutは「打つ」、Siは「大地」の意。南カメルーン発祥のファン族、ベティ族の踊り。もともとは豊作や穏やかな天候など、母なる大地の恵みを祈願する女性の踊りで、大地に耳を傾けてもらうため、地面を勢いよく踏みならす必要があった。現在、多くの国際的なスターのおかげで復活し、地域の若者の間で広まっている。

(4) グラエ：コートジボワール西部に暮らすウェ族およびウォベ族の「マスク」に基づく宗教体系。しばしば恐ろしい形相をした一連のマスクが、彼らの信仰と社会組織の礎をなす。

(5) ワベレ：コートジボワール北部のセヌフォと呼ばれる宗教体系におけるマスクのひとつ。火を吐くハイエナの頭を象った知識と権力の象徴。

(6) ポニウゴ：セヌフォのマスクのひとつ。聖なる木立の中央で行われ、彼らの社会全体を支配する儀式「ポロ」に使われる。

(7) キンダック：「助言する女性」の意で、女家長に与えられる敬称。カメルーン中央部バッサ族の地域の宗教体系、ムボック（またはムボッグ）の秘儀を伝授され、一定レベルの知恵を獲得した女性のこと。男性に使われる敬称ムボンボックと対になる言葉。

(8) ンゴ・ビヨン・ビ・クバン：ビヨンの娘、クバンの息子。リキンの祖母で、「キ＝イ・ムボック」の知恵を持つ最後の人々の一人。リキンは祖母にキ＝イ・ムボックの知恵を伝授され、後世へ継承する活動を30年以上にわたり続けている。

Wèrê Wèrê Liking

ウェレウェレ・リキン（マルチアーティスト）

1950年カメルーン・ボンデ生まれ。78年よりコートジボワールに住む。小説、戯曲、随筆、美術書、詩を書き、68年以降は画家としても活動。演劇では劇作家、操り人形師、俳優、「フレスコオペラ」（アフリカ独自の絵画や仮面を使ったもので「アフリカオペラ」とも呼ばれる）の演出家として活動。ラッパーでもある。

アビジャン大学の研究者として儀礼劇の改革に参加し、85年にアーティストコロニー「キ＝イ・ムボック」を創設。アフリカの通過儀礼から発案したトレーニング法で生活に困難を抱える若者の社会復帰を促し、クラウス王子賞「街のヒーロー」賞を受賞した。2001年には「若者の訓練と文化の発展のための汎アフリカキ＝イ基金」を設立した。

アレッティ賞、ルネ・ブライユ賞、アルバータ大学フォンロン・ニコルズ賞、芸術文化勲章シュヴァリエなど受賞多数。小説『切断された記憶（La mémoire amputée）』ではコートジボワール国家功労勲章、野間アフリカ出版賞（2005年）を受ける。フランス語高等評議会メンバー（1997～2003年）。現在、コートジボワールの「アフリカおよびアフリカディアスポラの科学、芸術および文化アカデミー」常任理事。

1992年の東京国際芸術祭では、リキン脚本・演出によるキ＝イ・ムボック・シアター『トゥアレグ族の男とピグミー族の女の結婚』が上演された。

（翻訳：志村未帆）

ワールド・シアター・デイ メッセージ

World Theatre Day Message 2018 From Arab Countries

Maya Zbib (Lebanon)

マヤ・ズビブ（レバノン）

それは交流、またとない出会いの機会。他の世俗的な活動にはないもの。人々が共通の経験をするために同じ場所、同じ時に集まるというシンプルな行動。個人が共同体となってアイディアを共有し、必要な行動の負担を分け合う方法を思い描くよう促す……。そしてゆっくりと人間同士のつながりを取り戻し、相違点ではなく類似性を見つける。ここでは特定のストーリーが普遍性を追い求めることができる……。ここに演劇の魔法がある。表現によって、失われたものが取り戻されるのだ。

他者に対する恐れや孤立、孤独が世界に広がる中で、今この場に本能的に共にいることは愛の行為だ。極めて消費主義的であくせくしたこの社会で、一時の快楽や個人の自己中心主義から離れ、ペースを落とし、熟考し、共に内省することは、政治的な行為であり寛容な行為だ。

主要なイデオロギーが崩壊し、世界秩序が10年ごとに破綻を繰り返す中で、私たちはどうやって未来を再び描くことができるだろう？　主要な言説では安全性と快適性に関心が集まり、優先される今、それでも私たちは不快な議論に参加することができるだろうか？　自分たちの特権を失うことを恐れずに、危険な領域に足を踏み入れることができるだろうか？

今日では、知識よりも情報のスピードが重要で、言葉よりもスローガンに価値があり、実際の人間の肉体よりも死体のイメージが崇（あが）められている。演劇は、私たちが血と肉でできていること、私たちの肉体には重みがあることを思い出させてくれる。私たちのすべての感覚を呼び覚まし、視覚だけを頼りに理解、消費する必要はないと教えてくれる。演劇は言葉の力と価値を取り戻し、対話を政治家のもとから正しい場所へと返す……アイディアと討論、共通のヴィジョンの場へと。

物語を語る力と想像力を通して、演劇は私たちに世界と他者に対する新しい視点を与えてくれる。不寛容さについての圧倒的な無知がはびこる中で、考えを共有する場を切り開いてくれる。外国人嫌悪やヘイトスピーチ、白人至上主義が恥ずべきこと、容認できないこととされるべく、世界中の大勢の人々が長年尽力し、犠牲になりながらも、それらはいとも簡単にまた表面化している。10代の少年少女は、不正や人種隔離政策を拒否して頭を撃たれ、投獄され、一部の主要先進国では狂気に走った人物や右派による専制支配が行われている。核戦争は、権力を握った幼稚な人々の間のバーチャルゲームとして迫りつつある。移動することが選ばれた少数の人にますます制限されていく一方、難民たちは幻の夢の地に渡ろうとして海で命を落とし、多額の費用をかけて壁が次々と建設されている。多くのメディアが買収された今、私たちはこの世界の問題をどこで取り上げることができるだろう？　私たちが愛と慈悲に基づき、知性とたくましさ、強さを持って建設的な議論をし、人間のありようを再考し、新しい世界秩序を想像する場が、人々の集う演劇の場以外にあるだろうか。

アラブ地域出身者である私は、作品をつくる上で芸術家が直面する困難を語ることもできた。しかし、私は、破壊すべき壁が常に見えていたことを、恵まれていると感じる世代の演劇人だ。それによって私たちは、手に入れられるものを変化させ、協働と革新を限界まで推し進めることを学んだ。私たちは地下で、屋根の上で、リビングルームで、路地で、そして路上で演劇を作り、訪れる都市、村、そして難民キャンプで観客を増やしていった。私たちは一線を越え、タブーに抵抗しながら、文脈をゼロから作りあげ、検閲を切り抜ける術を身につけることができた。かつてなく資金が乏しく、ポリティカルコレクトネスが新たに検閲を担っている今、世界のすべての演劇人がこの壁に直面している。

急増する有形無形の壁に立ち向かうため、世界規模の演劇コミュニティにはこれまで以上に、団体としての役割が求められている。今日はかつてなく、誠実さと勇敢さを持って社会的、政治的な構造を創造的に立て直す必要に迫られている。私たちの欠点と対峙し、私たちが作る世界に対する責任を負わなければならない。世界の演劇人として、私たちはひとつのイデオロギーやひとつの信念体系に従うことはない。しかし、私たちは皆、あらゆる形態の真実を永遠に探し求め、現状に疑問を投げ掛け続け、抑圧的な権力システムに抵抗し、そして人間としての品格を持っている。

私たちは大勢で、恐れを知らず、そして存在し続けるのだ！

Maya Zbib
マヤ・ズビブ

演出家、パフォーマー、劇作家、ズゥカック劇団（Zoukak Theatre Company）共同創設者。手がけた作品は中東、欧州、米国、アフリカ、南米、南アジアで公演。世界各地の研究機関等で演劇を教えている。

2007年にロンドン大学ゴールドスミスカレッジを卒業、英国外務省チーヴニング奨学金・KRSF奨学金（カリム・リダ・サイード財団）を取得。2010年、ブリティッシュ・カウンシルのカルチュラル・リーダーシップ・インターナショナルに参加し、ニューヨーク・ISPAの奨学金を取得。

イスラエルのレバノン侵攻があった2006年、学校に避難した子供や女性に対し、演劇療法を用いて社会心理的な支援活動を始め、ベイルートでズゥカック劇団を設立。ニューヨーク大学アブダビ校パフォーミング・アーツ・センター、ヒューストン大学、ウィリアムズ大学、クレーフェルト＝メンヒェングラートバッハ市立劇場、シュヴィンデルフライ演劇祭（マンハイム）、LIFT(ロンドン国際演劇祭）、ロイヤル・コート・シアターなどの委託を受けて作品を制作している。

2011年には「ロレックス・メンター・アンド・プロテジェ・アーツ・イニシアティブ」に選出、アメリカの演出家ピーター・セラーズの下で学ぶ。2012年、イプセン・スカラシップを授与され、2014年にはアナ・リンド財団のユーロメッド・ダイアログ・アワード、2017年にはシラク財団の「平和の文化」賞を受賞している。

ズゥカック劇団は2017年、日本美術協会による高松宮殿下記念世界文化賞の一環である「若手芸術家奨励制度」に選出された。

（翻訳：前田雅子）

ワールド・シアター・デイ メッセージ

World Theatre Day Message 2018 From Asia Pacific

Ram Gopal Bajaj (India)

ラム・ゴパール・バジャージ（インド）

進化の歴史を見る限り、あらゆる生物は永遠の存続を指向するという。時空を超えた種の繁栄と永遠不滅を目指す。種の存続のためには、自らの身を傷つけ、破壊することもある。しかし、私たちが考えるべきは、洞窟に住み、狩猟生活をしていた石器時代から今日の宇宙時代までの人類の存続と解放だ。人類はかつてより優しくなったのか？　感受性は豊かになったか？　喜びは大きくなったか？　母なる自然への愛は深まったのか？

原初以来、舞踊や音楽や演劇などのライブパフォーマンスは言語とともに発達してきた。言語は母音と子音から成り立っている。母音は感覚や情緒を表現し、子音は形や思考、知識を伝達する。その結果、数学や幾何学、武器、コンピューターが生まれた。こうした言語の進化を元に戻すことはもはやできない。この地球を守るためには、生の舞台芸術の喜びとテクノロジーなどの知識を、俗事や怒り、欲望や悪から解放し、もう一度昇華させなければならない。

マスメディアと科学技術のおかげで、私たちは強大な力を手に入れた。そんな今、舞台芸術は形式よりもその内容が重大な転機を迎えている。この地球、すなわち我々の「劇場」を守るためには、今の時代を生きる人々の心をつかまなければならない。そのためには、初等教育の一環として、子どもたちに演劇などのライブパフォーマンスに親しんでもらうことだ。それによって、この世代の命と自然を大切にする感受性を養うことができる。そうなれば、言語の優位性が母なる地球や他の星に害を及ぼすおそれもずっと少なくなる。そして劇場は、生命の維持と存続にとってさらに重要なものになっていくだろう。だからこそ、この世界共存の宇宙時代に、互いを脅かすことなく、アーティストや観客に力を与えていかなければならない。

舞台芸術はすばらしい。草の根レベルから地方と都市部のあらゆるところで、世界中の子どもたちに身体と言語と心をひとつにする教育がもたらされることを私は切に願っている。

Ram Gopal Bajaj
ラム･ゴパール･バジャージ

演出家、舞台・映画俳優、教育者。1940年インド、ダルバンガ生まれ。

1960年ビハール大学卒業。1965年インド国立演劇学校（National School of Drama）入学、演技を専攻。卒業後は同校の教壇に立ち、演劇教育論の研鑽を積んだ。その後、同校校長、客員講師を務めたほか、パンジャブ大学、ハイデラバード大学、ニューデリーのモダンスクールの職を歴任。

演劇を学んだ後、1967年創設のプロフェッショナル劇団「ディシャンタル（Dishantar）」に創立メンバーとして参加し、本格的な俳優活動を開始する。インド国内と国外の作品に出演した初期の演技で高い評価を受けた。その後、俳優、研究者としての経験を生かして演出も手がける。

これまで36作に出演、45作を演出。演出家として1992年にインド・ナショナル・プレスの演劇賞を受賞。俳優として2017年にダダサヘブ・ファルケ（Dada Saheb Phalke）演劇祭で最優秀俳優賞を受賞。また、外国語作品19作のヒンディー語翻訳・翻案を手がけ、独特のスタイルの詩の朗読も高い評価を受けている。

2003年、演劇活動における功績により、インド大統領からインドの国民栄誉賞にあたるパドマシュリ賞（Padma Shri）を授与された。2015年と2016年、生涯功労賞を受賞、2017年にはヒンディー語の演劇・文学への多大な貢献によりカーリダース・サンマーン賞（Kalidas Samman）を受賞。現在も舞台と映画の両分野で俳優、演出家、著述家として活躍を続けている。

（翻訳：黒澤さつき）

ワールド・シアター・デイ メッセージ

World Theatre Day Message 2018 From Europe

Simon McBurney (United Kingdom)

サイモン・マクバーニー（イギリス）

リビア北東部キレナイカの海岸から約800メートル、そこに大きな岩陰遺跡がある。幅は80メートル、高さは20メートル。地元の言葉で「ハウアフテア」と呼ばれている。1951年、放射性炭素年代測定法によって、この場所に少なくとも10万年前から人類が絶えず居住してきたことが分かった。そこから発掘された遺物の一つに、新しければ40年前、古ければ7万年前に作られたという骨製の笛がある。その話を聞いたとき、少年だった私は父に尋ねた。

「ここにも音楽があったの？」

父は私に微笑んだ。

「そう、人類のあらゆる共同体と同じように」

私の父親はアメリカ生まれの先史学者。キレナイカのハウアフテアを初めて発掘したのが父だった。

今年のワールド・シアター・デイに際して、ヨーロッパ代表に私を選んでいただいたことは大変な光栄であり、とてもうれしく思っている。

1963年、世界に核戦争の脅威が重くのしかかるなか、私の先任者としてワールド・シアター・デイメッセージを発した偉大なアーサー・ミラーは言った。「外交や政治が持つ腕がこれほどまでに短く、か弱い時代には、デリケートでありながら、ときに遠くにまでその手を差し伸べることができる芸術は、人類の共同体を結束させるという重荷を背負わねばならない」

「ドラマ」という英語はギリシャ語の「ドラン」、すなわち「行う」という単語に由来する。「シアター」という英語の語源はギリシャ語の「テアトロン」。その文字どおりの意味

は「見る場所」だ。見るだけでなく、見える場所、捉えて、理解する場所――。約2400年前、小ポリュクレイトスは素晴らしいエピダウロスの劇場を設計した。最大1万4,000人の観客を収容できる、この野外劇場の音響効果は驚異的だ。舞台の中央でマッチを擦れば、その音は観客席のどこにいても聞こえる。古代ギリシャの劇場の例に漏れず、舞台の上の俳優を見るとき、観客には舞台の向こうの風景も見えた。こうした在り方は、共同体や劇場、自然という複数の空間を同時に、一つにまとめ上げるだけではなかった。あらゆる時間を一つにしたのだ。舞台の上で進行する劇が過去の神話を現在に呼び起こすなか、見る者は舞台の向こうにある自らの究極的な未来を見渡すことができた。自然という未来を。

シェイクスピアの劇団によって建てられたロンドンのグローブ座を現代に再現したときに明らかになった驚くべき事実の一つも、「見えるもの」と関連している。その発見は光にまつわるものだ。この劇場では、舞台も観客席も等しく照らし出される。パフォーマーと観衆には互いが見えた。どんなときも。どこに視線を向けても、目に入るのは人の姿。その結果の一つとして、私たちは気づく。例えばハムレットやマクベスのあの卓越した独白は、個人的な思索であるだけでなく、公の場での討論だったのだ、と。

今という時は、はっきりとものを見るのが難しい時代だ。有史以来、あるいは先史以来、これほど多くのフィクションに取り囲まれている時代はない。今やどんな「事実」にも異議を唱えることが可能で、どんな逸話も注目すべき「真実」だと主張することができる。なかでも、私たちを常に取り巻いているフィクションがある。その目的は私たちを分断すること。真実から。お互いから。私たちをばらばらの存在にすること。ある民族の人々からの分断。女性と男性の分断。人類と自然の分断。

分断と分裂の時代である現在は、とてつもない動きが起きている時代でもある。歴史上のどの時代にも増して、人々は動いている。多くの人が逃れようとしている。歩き、必要に迫られれば泳ぎ、故国を離れて移動している。世界中で。しかも、これは始まりにすぎない。誰もが知っているように、こうした動きへの反応は境界を閉ざすこと。壁を造ること。締め出すこと。孤立させること。現在の世界秩序は独裁的だ。そこでは無関心が通貨となり、希望はひそかに持ち運ばれる密輸品でしかない。この独裁は空間だけでなく、時間をも支配する。私たちの生きている時代は、現在を遠ざけ、近い過去と近い将来に専念する。私はあれを持っていない、私はこれを買おう――。

それを金で手に入れたら、手にするべきはまた次の……何か。遠い過去は消し去られている。未来は度外視されている。

こうした現状の一部でさえ、演劇は変えることはないし、変えることもできないという声は多い。それでも、演劇が消え去ることはない。劇場は一つの場、あえて言うなら避難場所だからだ。人々が集まれば、そこにはたちまちコミュニティが形成される。人類がこれまでずっとそうしてきたように。あらゆる劇場が人類の原始の共同体の規模、50人から1万4,000

人を受け入れるようにできている。遊牧民のキャラバンを構成する人数から、古代ギリシャの都市国家アテナイの人口の3分の1に相当する人数までを。

そして演劇は現在だけに存在するからこそ、時をめぐる破滅的な概念に対しても異を唱える。演劇のテーマは常に「今、この瞬間」だ。演劇の意味は、パフォーマーと観客が共有する行為のなかに作り上げられる。ここに、だけでなく、この瞬間に。パフォーマーの行為がなければ、観客は信じることができないだろう。観客の信念がなければ、パフォーマンスは完全なものにならないだろう。私たちは同じ瞬間に笑う。私たちは感動する。私たちは息をのんだり、驚きのあまり沈黙したりする。その瞬間、ドラマを通じて、私たちは最も深遠な真実を発見する。最も私的なところで私たちを分かつ一線とみなしていたもの、私たちそれぞれの個人意識という境界にもまた、境目がないということを。それは私たちが分かち持つものだ。

私たちを止めることはできない。夜ごとに、私たちは再び姿を現す。毎晩、俳優と観客は再び集い、同じドラマが再び演じられる。作家のジョン・バージャーが「演劇の本質の奥深くにあるのは、儀式が繰り返される感覚だ」と言うように、演劇はこれまでずっとよるべなき者たちの芸術形式であったし、私たちの世界が崩壊しつつあるいま、私たちのだれもがよるべなき者なのだから。パフォーマーと観客がいる限り、そこがオペラハウスでも大都市の劇場でも、リビア北部や世界各地の移民や難民が暮らすキャンプでも、その場所でしか語ることができないストーリーが演じられる。ドラマが繰り返し演じられるなかで、私たちはいつでも共同体として結ばれる。

ここがエピダウロスであったなら、目を上げれば、劇場とその向こうに広がる風景を私たちが共有するさまが見えるだろう。私たちは常に自然の一部で、この地球から逃れられないように、自然からは逃れられないということを。ここがグローブ座であったなら、個人的な問いと思えたものが私たちすべてに投げ掛けられたものに見えるだろう。そして4万年前のキレナイカの笛を手にすることがあれば、私たちは理解するだろう。過去とここにある現在は不可分であり、人間の共同体の絆は独裁者にもデマゴーグにも決して断つことはできない、と。

Simon McBurney
サイモン･マクバーニー

俳優、劇作家、脚本家、演出家。演劇、オペラ、ミュージカル、映画など幅広いジャンルの作品を手がける。

1983年、ロンドンで劇団「コンプリシテ」を結成。以降、特定の舞台美術家や制作者、舞台監督、俳優、作家とともに、掘り下げたリサーチと緊密なコラボレーションに基づき、言語への深い関心と「演劇のあらゆる側面に語らせる」との信念を融合させるプロセスを通じて創作を行う。作家・美術評論家のジョン・バージャー（1926～2017）とは25年にわたり親密なコラボレーションを続けた。

代表作に『巨匠とマルガリータ（The Master and Margarita）』『ニモニック（Mnemonic）』『消えゆく数（A Disappearing Number）』『ストリート・オブ・クロコダイル』、シャウビューネとの共同製作『心の焦燥（Beware of Pity）』、エマーソン弦楽四重奏団およびリンカーン・センターとの共同製作『ザ・ノイズ・オブ・タイム』、エディンバラ国際フェスティバルの委嘱作品『エンカウンター（The Encounter）』、ネーダーランスオペラでの演出作品『犬の心臓』『魔笛』『放蕩児の遍歴』など。世田谷パブリックシアターとの共同製作『エレファント・バニッシュ』および『春琴』では現在と過去との関係を問うと同時に、欧米的な知覚や美の概念に疑問を呈した。

2008年、外国人初の読売演劇大賞最優秀演出家賞を受賞。2012年にはアヴィニョン演劇祭のアソシエイト・アーティストに選出され、スウェーデンのルンド大学、ロンドン・メトロポリタン大学、ケンブリッジ大学から名誉博士号を授与されている。

（翻訳：服部真琴）

ワールド・シアター・デイ メッセージ

World Theatre Day Message 2018 From The Americas

Sabina Berman (Mexico)

サビーナ・ベルマン（メキシコ）

我々には想像できる。

部族の民が空飛ぶ鳥をしとめようと小石を投げつけたそのとき、巨大なマンモスが場になだれこみ咆哮する――それと同時に、小さな人間もマンモスのように咆哮する。そして、誰もが逃げだす……

人間の女性――女性だと考えたい――から発せられたマンモスの咆哮、それは我々を今ある種たらしめているものの原型である。自分たちと異なるものを模倣する能力を持つ種。他者を演じる能力を持つ種、それが我々だ。

10年、いや100年、1000年先に時を進めてみよう。人類は他の存在を模倣するすべを身につけた。洞窟の奥深く、かがり火のゆらぐ光のなか、4人の男がマンモスに、3人の女が川となり、鳥、ボノボ、木、雲と化す男女もいる。部族はその朝の狩りの情景を表現し、演劇の才能を使って過去をとらえる。さらに驚くべきなのは、部族の民が未来に起こりうる状況を想定し、部族の民の敵、マンモス退治の手段を実際に試していることである。

咆哮、口笛、つぶやき――原初の演劇で用いられた擬音語――は言葉になる。話し言葉は書き言葉に変わる。そのもっと先で、演劇は儀式になり、やがて映画に転じる。

しかしこうした形式の変化があっても、それぞれの核心は、必ず演劇へと通じている。もっともシンプルな表現形式、ただひとつの生きた表現形式だ。

演劇はシンプルであればあるほど、他者を演じる、という人間の持つ実にすばらしい能力を身近に引きよせてくれる。

今日、世界中のあらゆる劇場で人間はすぐれた演技力を披露している。演じることで自分たちの過去をとらえ、未来に起こりうる状況を考えることで人類という部族にさらなる自由と幸福をもたらしていく。

もちろん、今私が話しているのは本当に重要で娯楽を超えた演劇作品のことだ。重要な作品は、大昔から同じ道を示している。演じるという才能を使って、それぞれの時代における人類の敵を倒そうとするのだ。

人類という部族の演劇が、今日退治すべきマンモスとは何だろうか？

私にとって、最大のマンモスは人間の心が失われていくことである。共感する能力、つまり人間の仲間やそれ以外の生き物の仲間を思いやる力をなくすことだ。

何というパラドックスだろう。今日、人類が地球をもっとも大きく変えた自然力であり、これからもそうであり続ける人間中心主義最後の時代――人新世（アントロポセン）――における演劇の使命は、洞穴の奥で演じられた原初の時代に部族を結集したのとは正反対のところにあると私は思う。今日、我々は自然界とのつながりを守らなければならない。

文学よりも、映画よりも、人の前にほかの誰かが存在することが要求される演劇こそ、我々がアルゴリズムやただの抽象概念にならないようにするのにうってつけである。

演劇から余計なものをすべて取り去ってみよう。丸裸にしてしまおう。演劇がシンプルであればあるほど、ただひとつの動かぬ事実を思い出させてくれるからだ。我々は時の流れの中にいる間は、ただの肉と骨、心臓が胸の中で脈打っているだけの存在であり、今ここにいるが、それ以上の何物でもない、ということを。

演劇に幸あれ。太古からつづく芸術。今を生きる芸術。驚くべき芸術。演劇よ永遠なれ。

Sabina Berman
サビーナ･ベルマン

サビーナ・ベルマンはメキシコシティ出身の劇作家・ジャーナリスト。メキシコ国内でもっとも高く評価され、商業的にも成功している現代劇作家であり、スペイン語圏における現存作家のなかでも多作を誇る。

サビーナが生まれる前、両親はユダヤ人への迫害をのがれるため、故郷のポーランドからメキシコに新天地を求めた。彼女は3人のきょうだいとともにこの地で育ち、この境遇が家族の運命にもたらした試練を感じながら幼少期を過ごした。それが自分の人生における決定的要因になったと今でも考えている。

劇作家としては、おもに多様性とそこに立ちはだかる障害がテーマの作品に取りくんでいる。ユーモアを持ちつつ言葉の限界を超える必要性を追求していくスタイルが多い。メキシコ政府による全メキシコ戯曲賞（Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz Alarcón）を4度、全メキシコジャーナリズム賞（Premio Nacional de Periodismo）を2度受賞。戯曲はカナダ、北米および中南米、ヨーロッパ各地で上演され、小説『世界の中心に潜った女（La mujer que buceó dentro del corazón del mundo）』も11カ国語に翻訳され、スペイン、フランス、アメリカ合衆国、イギリス、イスラエルを含む33カ国以上で出版された。

現在は映画・テレビ作品の脚本や小説も手がけている。

（翻訳：ドーラン優子）

〈ワールド・シアター・デイメッセージ歴代発信者〉

1962	ジャン・コクトー	(詩人・小説家・劇作家／フランス)
1963	アーサー・ミラー	(劇作家／アメリカ)
1964	ローレンス・オリヴィエ	(俳優／イギリス)
1964	ジャン＝ルイ・バロー	(俳優・演出家／フランス)
1965	匿名のメッセージ	
1966	ルネ・マウ	(ユネスコ第5代事務局長／フランス)
1967	ヘレーネ・ヴァイゲル	(俳優・ベルリナー・アンサンブル創立者／東ドイツ)
1968	ミゲル・アンヘル・アストゥリアス	(小説家／グアテマラ)
1969	ピーター・ブルック	(演出家／イギリス)
1970	ドミートリイ・ショスタコーヴィチ	(作曲家／ソビエト連邦)
1971	パブロ・ネルーダ	(詩人／チリ)
1972	モーリス・ベジャール	(振付家／フランス)
1973	ルキノ・ヴィスコンティ	(映画監督／イタリア)
1974	リチャード・バートン	(俳優／イギリス)
1975	エレン・スチュワート	(ラ・ママ実験劇場創立者・プロデューサー／アメリカ)
1976	ウジェーヌ・イヨネスコ	(劇作家／フランス)
1977	ラドゥ・ベリガン	(俳優／ルーマニア)
1978	ナショナル・センターからのメッセージ	
1979	ナショナル・センターからのメッセージ	
1980	ヤヌシュ・ヴァルミンスキ	(俳優／ポーランド)
1981	ナショナル・センターからのメッセージ	
1982	ラーシュ・アフ・マルムボリ	(指揮者／スウェーデン)
1983	アマドゥ・マハタール・ムボウ	(ユネスコ第6代事務局長／セネガル)
1984	ミハイル・ツァレフ	(俳優・演出家／ロシア)
1985	アンドレ＝ルイ・ペリネッティ	(演出家・ITI事務局長／フランス)
1986	ウォーレ・ショインカ	(詩人・劇作家／ナイジェリア)
1987	アントニオ・ガラ	(詩人・劇作家・小説家／スペイン)
1988	ピーター・ブルック	(演出家／イギリス)
1989	マーティン・エスリン	(演劇批評家／イギリス)

1990	キリール・ラヴロフ	(俳優／ロシア)
1991	フェデリコ・マヨール	(ユネスコ第7代事務局長／スペイン)
1992	ジョルジュ・ラヴェリ	(演出家／フランス)
1992	アルトゥーロ・ウスラール＝ピエトリ	(小説家・作家・政治家／ベネズエラ)
1993	エドワード・オールビー	(劇作家／アメリカ)
1994	ヴァーツラフ・ハヴェル	(劇作家・チェコ共和国初代大統領／チェコ)
1995	ウンベルト・オルシーニ	(演出家・劇作家／ベネズエラ)
1996	サアダッラー・ワンヌース	(劇作家／シリア)
1997	キム・ジョンオク	(演出家・劇団自由創立者／韓国)
1998	ユネスコ創設50周年記念メッセージ	
1999	ヴィグディス・フィンボガドゥティル	(アイスランド第4代大統領／アイスランド)
2000	ミシェル・トランブレ	(劇作家・小説家／カナダ)
2001	ヤコボス・カンバネリス	(詩人・小説家・劇作家／ギリシャ)
2002	ギリシュ・カルナド	(劇作家・俳優・映画監督／インド)
2003	タンクレート・ドルスト	(劇作家／ドイツ)
2004	ファティア・エル・アサル	(劇作家／エジプト)
2005	アリアーヌ・ムヌーシュキン	(演出家・太陽劇団創立者／フランス)
2006	ビクトル・ウーゴ・ラスコン・バンダ	(劇作家／メキシコ)
2007	シャイフ・スルターン・ビン・ムハンマド・アル＝カースィミー	(シャルジャ首長・歴史家・劇作家／アラブ首長国連邦)
2008	ロベール・ルパージュ	(演出家・劇作家・俳優／カナダ)
2009	アウグスト・ボアール	(演出家・作家／ブラジル)
2010	ジュディ・デンチ	(俳優／イギリス)
2011	ジェシカ・A・カアゥワ	(劇作家・俳優・演出家／ウガンダ)
2012	ジョン・マルコヴィッチ	(俳優／アメリカ)
2013	ダリオ・フォ	(劇作家・演出家・俳優／イタリア)
2014	ブレット・ベイリー	(劇作家・演出家・デザイナー・インスタレーションアーティスト／南アフリカ)
2015	クシシュトフ・ヴァルリコフスキ	(演出家／ポーランド)
2016	アナトーリー・ワシーリエフ	(演出家／ロシア)
2017	イザベル・ユペール	(俳優／フランス)

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2017

『狂飆』　写真撮影：劉佳奇

[中国]

名作の再演と、新たな上演の場

田村容子

名作の再演

2017年は、中国の現代劇110周年記念に位置づけられる年であった。中国では現代劇のことを「話劇（ホワジュー）」と呼ぶが、その起源は1907年、清国留学生の演劇団体「春柳社（しゅんりゅうしゃ）」が東京でおこなった上演『巴黎茶花女遺事（パリちゃかじょいじ）』（原作『椿姫』）、『黒奴籲天録（こくどゆてんろく）』（原作『アンクル・トムの小屋』）であると見なされている。このため、2017年は、110年の現代劇の歴史を回顧するような、名作の再演が相次いだ。たとえば北京を代表する公立劇団、北京人民芸術劇院（北京人芸）の今年の大劇場の演目は、『日出』、『雷雨』、『阮玲玉（ルワンリンユー）』、『李白』、『白鹿原』、『茶館』……と往年のレパートリーが並ぶ。これらの名作を演出するのも、任鳴（レンミン）、

顧威（グーウェイ）、林兆華（リンジャオホワ）など、北京人芸を代表するベテラン演出家ばかりである。2017年は同劇院の創立65周年にもあたっており、記念演目の『大訟師（ダーソンシー）』を演出したのは、往年の名優・藍天野（ランティエンイエ）であった（若手演出家の韓清（ハンチン）と共同演出）。北京人芸を支えてきた80代の林兆華や90代の藍天野が第一線で活躍しているというのは、中国演劇界の厚みであるともいえるが、そろそろ40代以下の中堅・若手世代の台頭が待たれるところだろう。

名作の再演で注目すべき作品は、中国国家話劇院に所属する田沁鑫（ティエンチンシン）作・演出による『狂飆（クアンビアオ）』である。この作品は2001年に北京で初演され、田沁鑫の出世作となった。今回は中国国家話劇院と上海戯劇学院の共同制作により、「2017上海・静安現代戯劇谷（ジンアンモダンドラマヴァレー）」の開幕作品として、5月5日に上海戯劇学院で初演された。『狂飆』は中国の現代劇を牽引した劇作家・田漢（ティエンハン）を主人公とし、かれの人生に関わる4人の女性と、4つの劇中劇を通して、その青春時代を中心に描くものである。タイトルは「嵐」の意味であり、18世紀後半のドイツで起きた文芸革新運動「嵐と衝動（Sturm und Drang）」と、1919年に中国で広がった五四新文化運動の影響を受けた主人公の時代を重ね合わせている。16年ぶりの再演にあたり、キャストは一新され、主演の金世佳（ジンシージア）ほか、上海戯劇学院の卒業生と在学生が起用された。初演時にはなかった演出として、舞台を上下二層の6つの空間に区切り、8台のデジタルハイビジョンカメラを用いて、映像と演劇の融合を試みている。こうした試みもまた、20世紀前半に日本留学を経て外来の演劇を中国に持ち帰り、新たな形式を生み出そうとした演劇人の情熱を、中国現代劇の青春期として描き出す本作の意図をふまえたものといえるだろう。

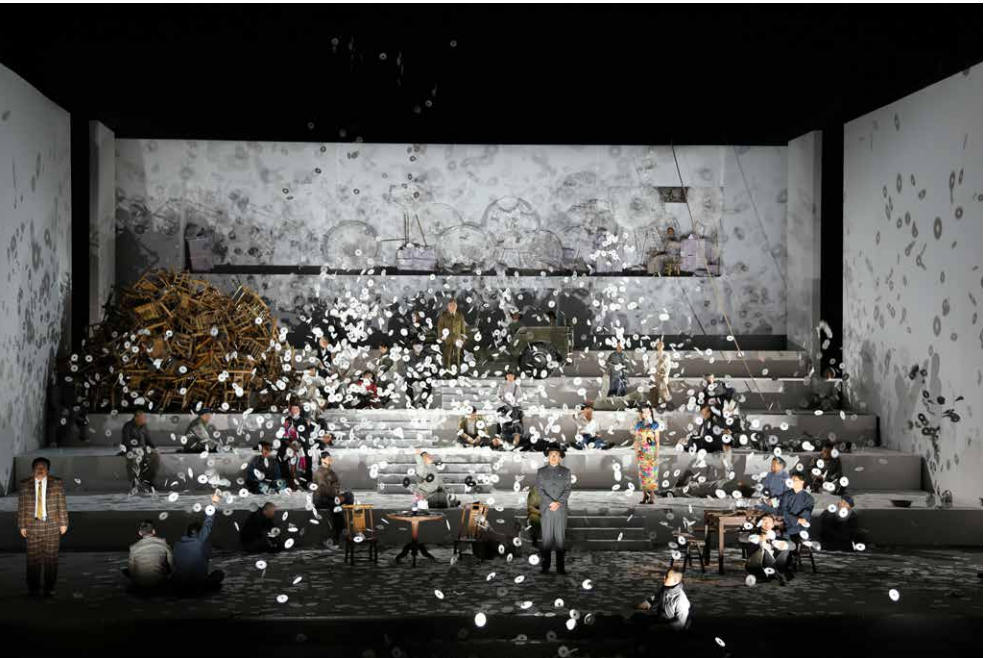
2017年12月には、林兆華の伝説的作品『三人姉妹、ゴドーを待ちながら』が再演され、全国巡演することが話題となった。同作は1998年に初演され、舞台上の水中に浮かぶ孤島に取り残された三人姉妹と、島外の樹木の下にいる2人の男がそれぞれに「待つ」姿を、現代人の鏡像のように描いた作品である。初演の際は、林兆華の所属する北京人

芸では上演が許可されず、林兆華と舞台美術家の易立明（イーリーミン）で制作費を捻出し、林兆華の個人スタジオ名義で上演をおこなった。しかし1990年代後半の北京では、『三人姉妹』と『ゴドーを待ちながら』の舞台がコラージュされた不条理演劇は、観客に理解しがたい「前衛」と判断され、興行的には失敗している。その一方、同作の着想は2000年代以降の演劇ファンの間では高く評価され、林兆華の代表作のひとつと見なされており、残された映像を手がかりとして伝説的に語り継がれてきた。今回の再演では、新たなキャストによる大規模な全国巡演が続けられているが、上海の保利大劇院（ポリーグランドシアター）での初演はかつてのように途中退出する観客もなく、むしろそのことがニュースとなっているほどである。およそ20年ぶりの再演について、中国の劇評では、もはやコラージュの着想に新味を感じない時代となっている以上、単なる復刻上演にとどまらない表現を期待する声もあがっている。

ふたつの『茶館』

名作の再演にひとひねり加えて見せたのが、四川人民芸術劇院が李（リー）

四川方言版『茶館』　写真撮影：楊晨峰



六乙（リウイー）を演出に招いた四川方言版『茶館』と、薪伝（シンチュワン）実験劇団を率いる演出家・王翀（ワンチョン）が北京師範大学第二附属中学で上演した『茶館2.0』である。『茶館』は、20世紀中国を代表する劇作家・老舎（ラオショー）による名作のひとつであり、李六乙の所属する北京人芸のもっとも有名なレパートリーである。2017年は、同作の発表60周年にあたる年でもあった。北京の茶館に集う人びとを通して、清朝末期から中華民国、そして中華人民共和国成立直前にかけての中国社会を活写するこの作品を、四川省成都市出身の李六乙は成都の茶館の空間に作りかえ、また1982年生まれの王翀は、高校生とともに21世紀の学校空間として描き出した。

『茶館2.0』　写真提供：薪伝実験劇団

四川方言版『茶館』は、11月30日に北京天橋芸術中心（センター）で初演された。もとの『茶館』の冒頭には、北京の芸人が客寄せの語り物芸をひとくさり聴かせてから幕が開くという名場面があるが、四川方言版では「金銭板」という四川の語り物芸の芸人が登場する。俳優のセリフもみな四川方言で語られ、濃厚な地方色が醸し出される一方で、それらは老舎の描く庶民のユーモアや諷刺の精神とも相通ずるものがあると評された。また、北京人芸のリアリズム路線とは異なる、幾何学的な美しさをたたえた舞台美術も、高く評価された。

『茶館2.0』は、7月21日に北京師範大学第二附属中学の教室で上演された。生徒が中心となって演じる『茶館2.0』では、茶館の登場人物がクラス委員、教師、不良生徒などに置きかえられ、第一幕では黒板に授業のごとく『茶館』のテーマや解釈が書き出され、スクリーンには北京人芸の舞台の映像が投影される。人物のセリフは原作の通りだが、茶館の人間模様を通してあらわされる中国社会の崩壊という原作の物語

は、次第に現代における教室の崩壊と二重写しのように演じられる。出演者44名に対し、観客は11名という小規模な上演であったが、演出の王翀は、今後はこうした非商業的な演劇も創作したいと述べている。

2作に共通するのは、すでに北京人芸のレパートリーのイメージが固定された感のある名作に、新たな生命力を吹き込んだという点である。首都北京の演劇人と、地方劇団やアマチュアとのコラボレーションは、これからの中国演劇界に新風を呼び込む契機となるかもしれない。

地方における上演の場

上演の場に焦点をあててみると、2017年に顕著な現象として、北京・上海・広州といった大都市のみならず、地方都市における現代劇の上演の機会が増えつつあることが指摘できる。大都市で制作された演目の全国巡演も珍しくなく、また地方における演劇フェスティバルも盛んになっており、ときには大都市では見られない演劇が地方で見られることもある。

2017年10月、演劇ファンに衝撃を与えたニュースのひとつが、天津大劇院の第二期委託運営から、銭程（チエンチョン）が代表をつとめる北京駆動文化伝媒有限公司が撤退したことであった。銭程は、2012年に天津大劇院が落成した後より第一期5年間の運営に携わり、これは民営機関が大型劇場の管理運営に進出した最初期の例であると言われている。従来、京劇や評劇といった伝統演劇のほうが盛んであった天津は、この5年で海外のオペラ公演や「林兆華戯劇邀請展（シアターフェスティバル）」などの国際的な演劇フェスティバルを成功させ、たちまち「芸術の都」と目されるようになった。2017年は、ポーランドの演出家クリスティアン・ルパを招き、中国の作家・史鉄生（シーティエション）の原作にもとづく演劇『酔いどれの酒者莫非（モーフェイ）』を制作したことでも話題となった。同作は王学兵（ワンシュエビン）が主人公莫非を演じ、6月24日に天津大劇院で初演され、国際的な合作の佳作として観客の支持を集めた。地方における重要な演劇の拠点と認識されていた天津大劇院が、今後どのような方向に向かうのか、その行方を憂える声は多い。

現在、地方における演劇を活発におこなっているのは、「烏鎮戯劇節（ウージェンシアターフェスティバル）」である。2017年で第5回となる同フェスティバルは、10月19日から29日にかけて、浙江省北部の水郷の村、烏鎮で開催された。今年の芸術総監をつとめたのは田沁鑫で、海外からはドイツの劇団シャウビューネによる『影――エウリディケは話す（Schatten-Eurydike sagt）』や、ロシアのワフタンゴフ劇場による『エフゲニー・オネーギン』、リトアニアのOKTによる『かもめ』などが参加した。烏鎮のフェスティバルは「演劇＋観光」モデルの成功例と見なされており、今後さらなる発展が期待されている。

海外とのコラボレーション

2017年1月20日、北京李六乙戯劇工作室と国家大劇院の共同制作による『リア王』が、国家大劇院戯劇場で初演された。この上演は、イギリスのロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（RSC）が2015年に始動した中国語脚本翻訳プロジェクトの一環であり、演出の李六乙および主演の濮存昕（プーツンシン）ほか主要キャストが事前にRSCを視察に訪れたほか、RSCの使用台本の中国語新訳を用いたことなどが話題となった。現代語に近づけた新訳のセリフはおおむね好評であり、次女リーガンを演じた盧芳（ルーファン）など、李六乙作品常連のキャストは、近年この演出家が追求している「語り」の演技を印象深く見せた。3時間半を越える大作となったにもかかわらず、観客の集中力が途切れることはなく、回り舞台とコロ

『リア王』　写真撮影：高尚

『マクベス』　写真撮影：馮景怡

スを用いた演出はギリシャ悲劇を想起させ、詩的な静謐さを舞台に与えていた。

こうした海外とのコラボレーションは、もはや中国で珍しいものではないが、日本との関わりという点では、2月10日にロンドンのチェルシー・シアターで上演された黄盈（ホアンイン）工作室の『マクベス』、11月30日に東京の座・高円寺2で初演された結城座の『雀去冬来（チュエチュイドンライ）（すずめさりてふゆきたる）』を取り上げたい。

『マクベス』は、若手演出家・黄盈が2014年の「SCOTサマー・シーズン2014 & 第1回利賀アジア芸術祭」で発表した作品である。利賀で創作され、現在はインターナショナルSCOTの一員としても活躍する田沖（ティエンチョン）が主演をつとめた同作は、スズキ・メソッドを身につけた中国人俳優の身体が、黄盈の軽妙な味わいの演出で見せられることが新鮮だった。日本の演出家・鈴木忠志の播いた演劇の種子が、中国の若い世代のあいだで芽吹こうとしていることがうかがえる。

『雀去冬来』は、江戸糸あやつり人形劇団結城座が、中国の劇作家・趙秉昊（ジャオビンハオ）と演出家・王翀を招いて創作した人形劇である。客演として阪本篤が参加し、生身の人間と人形が共演することに加え、スクリーンに映し出されるライブ映像が組み合わされた舞台上の空間は、二重にも三重にも入れ子構造を形成しているように見えた。多層的な舞台空間を得ることによって、老いや死をテーマとする作品は、人間の営みの矮小さをより際立たせるものとなっていた。

2作はいずれも日本の歴史ある劇団と、中国の若手演劇人との合作

の例である。今後も海外との交流が活発になることが予想される中国演劇界において、それらの経験により次世代の創作がいかに変化していくのか、楽しみである。

たむら・ようこ

1975年生まれ。神戸大学大学院文化学研究科博士課程単位取得退学。金城学院大学文学部教授。専門は中国近現代演劇。共著書に『中国文化55のキーワード』（ミネルヴァ書房）、共訳書に『日本80後劇作家選』（台北：書林出版有限公司）など。

チャン・ウジェ作／キム・カンボ演出『屋上のトウガラシはなぜ』　写真提供：ソウル市立劇団

［韓国］

2017年、転換期の韓国演劇

李 星坤（イ ソンゴン）

現在の韓国演劇界は小さな転換期を迎えている。この2年間、芸術家たちの活動を検閲し、統制してきた、いわゆる「ブラックリスト事件」は、演劇をはじめとする韓国芸術界の地形全般に変化をもたらすほどの大きな衝撃を与えた。演劇はその誕生から政治的であるという言葉がある。しかし、この1年半の韓国演劇が“政治的”な理由から経験しなければならなかった動揺と変化は本当に過酷だった。21団体にもおよぶ若手劇団が「権利長戦　検閲カッカ」フェスティバルを自発的に企画し、2年つづけて演友（ヨヌ）舞台という小劇場を拠点に3か月間のリレー公演を行った。光弘門広場には「広場劇場ブラックテント」という小さな

テント型仮設劇場が建てられ、劇場のもつ公共性の回復を訴えて、臨時公共劇場を標榜した。若い演劇人たちは、劇場より街頭でプラカードやロウソクを手に持つ時間がはるかに多かった。

しかし、それに劣らず見過ごせないことがある。演劇の創作過程と方法論に注目すべき変化をもたらした点だ。いくつか突出した事例だけをみてみよう。まず、「すくすくフェスティバル」や20代が中心となった「イシップパル・フェスティバル」(1) など、20〜30代の若い世代が自分たちの抱える悩みと問題を中心に自発的にプログラムを企画するほど力を伸ばす機会となった。また、20〜30代の創作者たちは「2030演劇人の会」という討論会を組織し、演劇界の多様な問題について意見を表明した。さらに、ディヴァイズト・シアター (2) やワークショップによる集団創作を通じて演劇における階層性を解体し、創作過程での民主化も実践した。ドキュメンタリー・シアターやヴァーベイタム・シアター (3)、パフォーマティヴ (4) な公演制作など、演劇における慣習的な概念に問題を提起しながら、新しい演劇性を模索しようとする試みが粘り強くつづいた。

ところが、一部では「ポスト検閲政局」の演劇に対する憂慮の声もあった。テキストを基盤とした演劇創りからあまりにも遠ざかっているのではないかという懸念だ。しかし幸いにも、パク・グニョン、コ・ヨノク、パク・サンヒョン、ペ・サムシク、チャン・ウジェ、ソン・ギウンなど、中堅劇作家たちがしっかりと自らの世界を構築し、旺盛な活動でその存在を誇示している。チャン・ウジェ作『屋上のトウガラシはなぜ』（キム・カンボ演出）とコ・ヨノク作『客たち』（キム・ジョン演出）は、韓国演劇評論家協会が選ぶ今年の演劇ベスト3に、また韓国演劇協会が選ぶベスト7に選定され、テキストに基づく演劇創りの新しいビジョンを提示した。

注目したいのは、2017年の韓国演劇界は転換期的な傾向と特徴の兆しがみえた点だ。歴史的転換期を背景にした作品群が数多く創られるなかで、関係性を中心としたドラマの文法を踏襲するように見えながら、

起承転結という伝統的ドラマの手法を巧妙に解体しようとする試みも読み取れた。また、解説やナレーション、わきぜりふなどで、観客あるいは読者に語りかける（発信する）スタイルの作品もみられた。このような作劇上の特徴は作家の同時代への認識をある程度反映しており、「ポスト検閲政局」演劇の今後の展開のひとつの兆候として注目する必要があるだろう。

現在を媒介に召喚された転換時代の歴史たち

先ほど言及したように、日本統治から解放される直前の京城（キョンソン）（現在のソウル）、解放空間(5)、そしていわゆるエネルギー革命が始まった1980年代など、韓国の近現代史における転換期として挙げられる時期を背景とした作品群が数多く登場した。2017年に発表された作品だけみても、過去あるいは歴史的転換期を扱う作品が多かった。パク・グニョン作・演出『解放のソウル』とペ・サムシク作『1945』（リュ・ジュヨン演出）、そしてコ・ヨノク作『黒い息の神』（プ・セロム演出）がその代表的な例だろう。『解放のソウル』は玉音放送があった日の午前10時から正午までを、『1945』は解放後の晩秋から翌年の夏までを、そして『黒い息の神』は石炭から石油へとエネルギー革命がはじまった“1980年代、あるいは現在”を時代背景にしている。特に解放空間を背景とした作品が多い理由について演劇評論家キム・ミドは、「今日の『積弊清算』(6)を遠回しに論じるには非常に適切な素材」が、まさに解放空間の歴史的事実だからだとみている。これは今年、ベテランの老演劇人たちによる常緑（ヌルプルン）演劇祭で上演されたノ・ギョンシク作『反民特委』(7)（キム・ソンノ演出）などの作品について積極的な政治的解釈を下した例だ。しかし、キム・ミドが同じ評論で指摘しているように、解放という「事件」は、思いもよらず訪れた泥棒のようなものだった。誰もが予想もしなかった事件であり、日韓併合以降に生まれた若い世代にとっては不可解なものだったのではないだろうか。価値観とアイデンティティが極端に攪乱（かくらん）された時代。私たちはなぜ現在という時間を媒介に、

ペ・サムシク作／リュ・ジュヨン演出『1945』　写真提供：韓国国立劇場

この時代と出会おうとしているのだろうか。

『解放のソウル』には「桜は咲いたのに」というサブタイトルがついている。映画『桜は咲いたのに』の撮影現場である昌慶宮（チャンギョンダン）の春塘池（チュンダンジ）付近が舞台だ。俳優と映画会社の社長、そして職員など、映画関連の人物たちが登場する。映画『桜は咲いたのに』は疑いの余地なく大東亜戦争を称賛するプロパガンダ映画だ。最終の撮影だけを残した現場に、玉音放送がラジオから流れ、登場人物たちは茫然自失となる。撮影も戦争も、すべて最終局面に突入した状況下、戦争だけが敗戦という形で先に終わってしまったという設定である。登場人物たちは映画のキャラクターのように虚構の世界を生きる者として描かれている。彼らを虚構の世界から現実の世界に引き戻すのは、玉音放送であり、徐々に高まる雨音だ。同じ時間、同じ時代を生きているが、ある者は虚構の世界を生き、ある者は現実に足をつけ生きている。この数年間、韓国社会で虚構の時間を生きてきた者たちはいったい誰なのだろう。あるいは、私たちが生きてきた時間はこのような虚構の時間ではなかったろうか。ラストシーンでチ・ファジョンはこう語る。「大丈夫……それは……少しの間

だけ……変わることはなにもない」。今、私たちがもっとも恐れるのは、まさに変わることが何もないということだろう。このように『解放のソウル』は、韓国の近代史においてもっとも大きな転換期といえる解放の瞬間を現在に呼び戻し、私たちに問いかける。

一方、『1945』ではふたりの慰安婦が中心人物として登場する。イ・ミョンスクとミツコだ。ミツコが日本人というのが問題である。日本人に対する敵愾心(てきがいしん)が最高潮に達した解放直後の状況。ミョンスクはミツコを妹と偽り、朝鮮に連れて行こうとするが、このこと自体が大きな破壊力をもつ葛藤の要因だ。しかし、作家ペ・サムシクは、この葛藤を増幅させることなく、共存と共生について「宙吊り」とも思えるメッセージを残したまま作品をまとめる。この作品が論争を引き起こしたのは、慰安婦問題に対するヒューマニズム的な態度のためだろう。いわゆる「帝国の慰安婦」論争につづき、「不可逆的な慰安婦合意」という論理の前で、私たちは過去の問題に対しさらに硬直した態度をとるしかなかった。慰安婦問題は和解の問題でも、許しの問題でもなく、ましてや合意の問題ではないというのが、大多数の韓国人がとる態度だ。これが作家の意図と関係なく、『1945』が私たちにとって問題の作品となった理由でもある。

2017年、もっとも大きく注目された作家はコ・ヨノクだ。息子が両親を斧で惨殺した実際の事件をモチーフにした『客たち』は、韓国社会の同時代的問題を非常にグロテスクにあぶり出し、2017年の主要な演劇賞を総なめにした。韓国社会が内包する道徳と倫理の問題に対し、あらためて問いを投げかけ、反省を促した。別の作品『黒い息の神』も同時に大きく注目された。時代は“1980年代、あるいは現在”。場所は“江原道(カンウォンド)の舎北(サブク)、あるいはここ”。いうなれば、時空間的背景は1980年代の舎北にもなりえるし、今ここにもなりえるということだ。でなければ、1980年代のここ、あるいは現在の舎北が舞台ともいえる。舎北は、近年カジノやテーマパークなどの娯楽施設が集まる町として再開発されたが、苦痛と死の現代史を抱えるこの町を商業的な目的に利用するという、非常に矛盾した、逆説的な空間となってしまった。(8) そういった意

コ・ヨノク作／キム・ジョン演出『客たち』　写真提供：プロジェクト・ネチンギメ

味で、すでに斜陽産業となりつつある炭鉱町に希望を抱いてやってきた若い夫婦サンジンとナミは、30年前の過去の人物であると同時に、今の私たちの肖像でもある。1980年代のエネルギー革命は、韓国の産業と流通の構造に急激な変化をもたらした。それだけではない。政治・社会的変化もまたこれに劣らず激しかった。光州民主化運動と新軍部、86年のアジア競技大会と88年のソウルオリンピック、そして87年の労働者大闘争と6・29民主化宣言など、戦後もっとも躍動的で熱い時期が1980年代だった。コ・ヨノクは2017年の韓国を1980年代と同じくらい大きな転換期にあると認識している。

ナレーション、あるいはわきぜりふの美学

2017年に発表された作品のなかでナレーションやわきぜりふ、解説の形式を導入した戯曲も目についた。パク・サンヒョン作・演出『告発者たち』は、客席に向けた直接発話で構成された戯曲だ。まるでサラ・ケインの戯曲のように配役や人物は定められず、せりふもまた分割されていない。全10場で構成されたこの戯曲は、俳優によって発話されるせりふが段落分けされただけで「配置」されている。マスコミを通じて紹介された内部告発資料と2冊の関連書籍を加工して構成され、苦痛と不安と後悔と絶望の言葉で埋め尽くされている。発話の主体もわからない。したがって加害者と被害者の役割区分も厳格ではない。同時代の韓国社会の自画像をイメージ的に解き明かしているようだ。難解さと

後悔と苦痛のイメージは、李箱（イサン）の『烏瞰図（オガムド）』と尹東柱（ユン・ドンジュ）の『自画像』というふたつの詩を変容させて聞かせることで感情に訴えかける。俳優たちは独立した個体として舞台上でわきぜりふに近いせりふを発し、イメージを体現してみせた。

一方、ソン・ギウン作・演出『20世紀建談記』⑼ はラジオを媒体にしている点で、『告発者たち』とは異なる間接発話を中心とした戯曲だ。ラジオ電波を通じて1930年代と現代をつなごうとする発想が斬新である。「舞台にはマイクが立っている」というのが、舞台を指示するト書きのすべてだ。1930年代に活躍した詩人の李箱と小説家の仇甫（クボ）、画家の具本雄（ク・ボンウン）などがマイクの前に立ち、「建談」する。彼らの建談はマイクの電波に乗り、80年後の世界に飛んでいく。この建談により、自ずと1930年代の舞台と80年後の現在の客席がひとつの空間（劇場）に共存することになる。ラジオ電波が時空間を超越し、舞台と客席、過去と現在のコミュニケーションを媒介するという点で新しい試みに思えた。

2017年の韓国演劇は、歴史的転換期を現在に召喚し、転換の時代としての同時代を究明しようとする試みをみせてくれた。葛藤を真正面から扱うのではなく、生の多様な姿のなかにそれらを受容しようとする態度、そして読者あるいは観客へ語りかける形式は、苦悩しながらもそれを実践しようとする動きを通じて、転換の時代の戯曲の兆しをあらわにした。2017年は、2年間にわたって韓国社会を覆っていた作家・芸術家ブラックリスト事件と検閲政局以降の韓国演劇の新しい可能性と模索の時間を過ごした一年だったといえる。

ソン・ギウン作・演出『20世紀建談記』　写真提供：斗山（ドゥサン）アートセンター

（1） イシッパルは数字の28で、相手を罵る際によく使われる言葉と発音が似ている。

（2） deviseは「工夫、考案、発明する」の意。ディヴァイズト・シアター（Devised Theatre）は、既存の戯曲を上演するのではなく、一つのテーマを素材に、参加者が個々の知識、経験、アイディアを出し合いながら集団で作品を創造する方法。

（3） ヴァーベイタム・シアター（Verbatim Theatre）とは、ドキュメンタリー・シアターのなかでも、インタヴューした当事者の言葉を一言一句変えることなく、そのままセリフとして使用する演劇のこと。

（4）performativeは「行為遂行的」とも訳され、「約束する」「呪う」などの動詞のように、発話の瞬間にその行為を遂行し、現実を構成する性格を持ち、ゆえに世界を変化させるものの意。俳優と観客の変容を引き起こし得る上演の「行為遂行性」を強めるべく、劇中劇や、俳優が観客に直接話しかけるといった手法がなされてきた（エリカ・フィッシャー＝リヒテ『演劇学へのいざない』参照）。

（5） 日本統治から解放された1945年から独立政府を樹立できず無政府状態だった1948年の時期を指す。右翼と左翼の対立が極めて激しく、社会が混乱した。

（6） 過去の積もった弊害を清算して正すこと。文在寅政権が推し進め多数の逮捕者を出している。

（7） 反民族行為特別調査委員会。1949年、日本統治時代に日本に協力した者を処罰するために設置され、1950年に解散。

（8） 舎北は1970年代に炭鉱の町として栄えたが、石炭産業の衰退とともに衰退。2000年に韓国で唯一の自国民向けカジノを誘致したが、町の雰囲気は一変し、ギャンブル依存症が大きな問題となった。

（9） 「建談」は作家ソン・ギウンの造語で、「話してやる」「語りかける」という意味。

Lee, Seung-gon

演劇評論家、韓国芸術総合学校演劇院演劇学科教授。同校卒業、大阪大学文学研究科博士（アジア演劇）。韓日演劇交流協議会専門委員を経て事務局長。2005年、若き評論家賞受賞。論文に「ゼロ世代演劇の系譜学的特徴とゲーム的リアリズム」（2015）、「東京裁判の演劇的形象化方式についての一考察」（2016）他多数。翻訳に、平田オリザ『現代口語演劇のために』、宮本研『美しきものの伝説』など。

（翻訳：木村典子）

ワイルド・ライス作品『ホテル』（作：アルフィアン・サアット、マルシア・ヴァンダーストラーテン／演出：アイヴァン・ヘン、グレン・ゴイ）

[シンガポール]

コスモポリタンの飛躍と憂鬱

滝口 健

「シンガポールからの頭脳流出は極めて深刻だ。外国で学んだ優秀なシンガポール人は、その国にとどまりシンガポールに戻ってこないことが多い」。シンガポールの建国の父、リー・クアンユーがその晩年に繰り返し訴えていたのは、国家の礎となるべき若者たちが続々と海外に移住してしまうことへの危機感だった。英語を実質的な第一言語とし、海外留学への関心も高いシンガポールにおいては、留学先の国にそのまま定住することは現実的な選択肢となっている。ある調査では、15〜35歳のシンガポール人の6割が海外移住の可能性を検討したことがあるという。

しかし、これはシンガポールのクリエイティブな才能が海外で受け入

れられる可能性が大いにあることをも意味している。シンガポールの特徴の一つは、良くも悪くもこのようなコスモポリタンな立ち位置にあり、シンガポール演劇を考える場合にも国境を越えた広がりの中で捉えることが必要である。2017年のシンガポール演劇は、海外でのプレゼンスが目立った年だったように思う。ある意味で、コスモポリタンなシンガポールの特質が存分に発揮された年であったともいえるのではないだろうか。

1.OzAsia Festivalでのシンガポール特集

オーストラリア・アデレードで毎年開催されている国際芸術フェスティバル「OzAsia Festival」。このフェスティバルでは毎年1か国を特集したプログラムが組まれているが、11回目を迎える2017年はシンガポール特集となった。シンガポール国立美術館の企画による展覧会やシンガポール映画の特集上映など多彩なプログラムが組まれたが、最も大きな注目を集めたのはシンガポールを代表する2つの劇団による公演だったと言えるだろう。

一つは劇団ワイルド・ライス（W!ld Rice）による『ホテル（HOTEL）』。シンガポールが建国50年を迎えた2015年にシンガポール国際芸術祭（Singapore International Festival of Arts）のコミッションによって制作されたこの作品は、前後編あわせて5時間にもおよぶ大作である。ラッフルズ・ホテルとおぼしきホテルを舞台に、1915年から2015年までの100年間の物語が綴られる。イギリス宗主国時代から日本による占領、独立、そして高度経済成長。東京23区と同じくらいの大きさのこの島が経験した激しい歴史のうねりを背景に、市井に生きる人々の姿を活写したこの作品は、同年のストレーツ・タイムス紙主催の演劇賞で主要4部門を独占した。アルフィアン・サアット（Alfian Sa'at）とマルシア・ヴァンダーストラーテン（Marcia Vanderstraaten）が共同で執筆した、全11場からなるこの作品の登場人物は100名以上にのぼり、14名（再演時）のアンサンブルがそれを演

じる。その規模の大きさから再演は難しいと言われていたが、2016年には約1か月のロングラン公演が成功し、今年はついに海外公演が実現した。

もう一つはチェックポイント・シアター（Checkpoint Theatre）による『母を想って（Recalling Mother）』である。シンプルな二人芝居であるこの作品は、出演者でもあるクレア・ウォン（Claire Wong）とノーリナー・モハメド（Noorlinah Mohamed）が、自らの母親との関係を見つめて作り上げた作品である。年を取るにつれて変わっていく親との関係。庇護を受ける娘から独立した人間同士の関係に、そして年老いた親を介護する立場に……。2006年に初演されたこの作品は、その後も2009年、2015年、2016年と再演を重ねてきた。そのたびに改訂を重ね、自分たちの母親の境遇の変化や、それに伴ってあらわれた自らの感情や考え方を反映させることで、深みを増してきたのである。例えば、ノーリナーの母親は初演後に認知症を発症した。その新しい状況に立ち向かう彼女の葛藤や悲嘆、そしてそれでもなお母を思う心が、改訂版には繊細に織り込まれている。我々は自分の親の物語をどこまで知っているだろうか？　親がいなくなる前に、それを知るために十分な時間を費やすことができる幸運な子供はどれだけいるのだろうか？　この作品の問いかけは、我々すべてに共通するものであると言える。

作品の規模という点では極めて対照的なこの2つのシンガポール作品で、共通して強調されるのは「言葉」である。『ホテル』の作品中では、英語、マレー語、標準中国語、タミル語、日本語、ウルドゥー語、福建語、広東語、タガログ語の9つの言葉が話される。シンガポールの歴史は、人々の移動の歴史でもあった。さまざまな言葉を話す人々がやってきて、去って行った。言語は人々をつなぐ橋であると同時に、人々の分断をもたらす鉈（なた）でもあった。そして、大きな力とともにやってきた人々は、自らの言葉を話すことを強要したのである。『ホテル』の出演者たちの多くは、4か国語あるいはそれ以上の言語で台詞を話すことを求められた。もちろん、すべてを解する俳優はおらず、音だけで丸暗記

をすることとなった。自分たちの話す言葉は、外から押しつけられたものであることを、この作品の構成自体が雄弁に表現していたのである。『母を想って』の主演の二人は、中華系、マレー系と民族を異にする。しかし、シンガポール政府が導入したバイリンガル政策のために、彼らの実質的な第一言語は英語なのである。もちろん、二人は英語で会話する。しかし、彼らの母親の世代はそうではない。母親たちは、それぞれ広東語、マレー語しか解さないのだ。仮に二人の母親が出会ったとしても、コミュニケーションは成立しない。『母を想って』は主に英語で上演されるが、これは娘が自分の母親を「母」語でない言葉で代弁するという、極めて皮肉な状況のカリカチュアでもあるのだ。

家族の中でも言葉のギャップがあり、同じ国民のあいだでも必ずしもコミュニケーションが成立するわけではない。外からの力に翻弄され続け、国としての生き残りのために、話す言葉さえコントロールする。「コスモポリタン」として生きるシンガポールが抱える深い苦悩と辛さを異なる切り口で鮮やかに示すのがこの2作品であり、OzAsia Festivalの芸術監督、ジョセフ・ミッチェルによるキュレーションは見事であった。

母と娘の複雑な関係を描き出すチェックポイントシアター作品『母を想って』
（作・演出・出演：クレア・ウォン［左］、ノーリナー・モハメド［右］）

2.シンガポール人キュレーターの飛躍

舞台芸術フェスティバルや国際的なプログラムを上演する劇場施設は世界中で増加しており、それに伴ってキュレーターの需要もまた高まっている。世界とのつながりを保ちつつ、その場所に根付いたプログラムを編成していくことは、しかし、容易な作業ではない。

今年6月、シンガポール人のドラマトゥルク／キュレーターであるタン・フクエン（Tang Fu Kuen）が2018年から台北芸術祭（臺北藝術節）の芸術監督を務めることが発表された。ロンドン、ニューヨークで学び、ベルリン、そしてバンコクを拠点に活動してきたタンは、ある意味でシンガポール人のコスモポリタンな側面を凝縮したような人物である。日本でも、2015年から国際舞台芸術ミーティングin横浜（TPAM）のディレクターとして「TPAMディレクション」部門を担当しており、なじみの深いキュレーターである。

就任が決まった際、タンは「台北が僕を見つけた！」と自らのfacebookに書き込んだが、シンガポール人キュレーターを「見つける」動きは、アジア地域の文化施設やフェスティバルにおいて静かな流れになっているのではないかとも思える。

香港特別行政区政府が九龍の海浜に整備を進めている巨大文化・芸術エリア、西九文化区（West Kowloon Cultural District）。将来的には40ヘクタールを超える広大な敷地に複数の劇場や美術館が点在するアート・パークが出現することになる。このプロジェクトで演劇部門のアーティスティック・ディベロップメントを統括しているのがロー・キーホン（Low Kee Hong）だ。シンガポール・ビエンナーレの初代事務局長、シンガポール・アートフェスティバルの事務局長を歴任した彼は、2014年からその活動の場を香港に移している。東アジア地域の大規模プロジェクトでシンガポール人が重要な役割を果たすことになったというニュースは、本国でも大きく報道された。

興味深いのは、彼ら二人が共にシンガポールの劇団、シアターワークス（TheatreWorks）と深い関わりを持っていることである。同劇団の

芸術監督であるオン・ケンセン（Ong Keng Sen）が岸田理生の戯曲を演出し、アジアにおけるインターカルチュラル・シアターの古典的作品となった『リア』（1997年）には、二人そろって出演している。オンは、彼の師とも言えるシンガポール演劇の父、故クオ・パオクン（Kuo Pao Kun）が生涯をかけて提唱し続けた、伝統文化を持たない「文化的孤児」としてのシンガポール人の苦しさを、むしろ様々な文化をオープンに取り入れていくことができる強みに変えようという呼びかけに、具体的な形を与えたアーティストとして知られている。そうしたオンの薫陶を受けた二人は、まさにシンガポール演劇がこの半世紀をかけて到達した「コスモポリタンの演劇」の担い手として地域に打って出ているとも言える。こうした系譜から生まれてくるシンガポールのキュレーターたちは、アジアにおいてさらに存在感を増すのではないか。そんなことを感じさせる2017年だった。

3.シンガポール国際芸術祭の芸術監督交代

国内に目を向けると、シンガポール国際芸術祭の芸術監督交代が大きな注目を集めた。2014年にシンガポール・アートフェスティバルを改組する形でスタートした、シンガポール最大の芸術祭の初代芸術監督となったのは、他ならぬオン・ケンセンであった。当初は3年の任期とされていたが、後任探しが難航したため、さらに1年任期が延長されていた。オンはO.P.E.N.と題されたプレ・フェスティバルを導入してアウトリーチをはかる一方、フェスティバル本体では実験的な作品を多数上演し、「最上の芸術的体験を提供することに特化すべし」という、改組の際の要請に応えてきた。その結果、改組前には22,000人まで落ち込んでいた芸術祭の観客数を約10倍に急回復させたのである。オンも毎年1作品を自ら演出し、最終年となった今年は韓国・国立唱劇団との共同作業による『トロイアの女たち』で有終の美を飾った。

しかし、その内実は困難に満ちていたようだ。今年のフェスティバルが終了したまさにその日、英ガーディアン紙にオンのインタビューが掲

載された。フェスティバルの運営にあたって、シンガポール政府による検閲がいかに多くの困難をもたらしたかを赤裸々に語り、「私がフェスティバルを離れれば、すぐにも政府から懲罰を受けるだろう」と訴えたこの長文記事は、大きな衝撃と共に受け止められた。

オンの後任となったのは、劇団シンガポール・レパートリー・シアターの芸術監督であるガウラフ・クリパラニ（Gaurav Kripalani）である。「私はわけの分からないものはやらないという評判を得ている。メインストリームの作品こそが私の愛するものだ」と公言する新芸術監督の下、芸術祭の方向性は大きく変わっていくのかもしれない。オンの時代には必要であった上演ライセンス取得（その際に検閲がおこなわれる）が、来年からは不要になるだろうという観測が流れるなど、すでにその兆候が現れている。

国境を越え、自由に羽ばたいていくコスモポリタンとしてのシンガポールと、自国の治安維持を名目に、締め付けを厳しくしていくシンガポール。今、この国はその2つの方向性の岐路に立っているのかもしれない。

たきぐち・けん

ドラマトゥルク、翻訳者。Ph.D.（地域研究）。1999年から2016年までマレーシア、シンガポールに拠点を置き、多数の国際共同制作作品に参加。アジアン・ドラマトゥルク・ネットワーク創設メンバー、オンライン演劇アーカイブ『アジアン・シェイクスピア・インターカルチュラル・アーカイブ』副代表。東京藝術大学非常勤講師。

ウマル・アブドゥッラー・サーレフ演出『テロリストを演じるマルズーク』　撮影：Benjamin Wiacek

[イエメン]

内戦の嵐を堪え忍ぶ豊穣な演劇

キャサリン・ヘネシー

国外ではまったくといっていいほど知られていないが、イエメンは才能ある演劇人と熱狂的な観客に恵まれ、豊かで活き活きとした演劇の伝統を持つ国だ。予算が乏しいため、宣伝はまず打てない。それでも舞台の幕が上がれば、内容はわからないが芝居が上演されるらしいと小耳に挟んだ人々が、大挙して劇場に押しよせる。劇場はインテリ層から日常生活に必要な読み書きも満足にできない人々まで、社会のあらゆる階層を一つにする場所なのだ。観客の大半は若者と女性で、舞台にかじりつき目を丸くして公演に見入る子供も多い。多くの俳優に熱烈なファンがついており、ステージに登場しただけで盛大な拍手がわき起こる。

イエメンの劇場はにぎやかだ。観客は気の利いたセリフに大笑いし、ヒーローの活躍に喝采し、タブーを破る演技や過激なセリフにショックを受ければ悲鳴を上げ、ヤジを飛ばしたりもする。

ごくわずかな例外を除いて、公演は公用語である現代標準アラビア語かアラビア語の各方言で行われる。公演は全土で催され、その会場はさまざまだ。最も演劇が盛んなのは北部の首都サナアと南部の湾岸都市アデンだが、辺境の村々でも公演が行われた記録が残っている。主要都市には文化省公認の劇団が存在し、ほかにも都市部では独立系、アマチュア、あるいはセミプロの劇団が活動している。演劇は広場でも学校でも文化センターでも行われ、テレビやラジオで放送され、軍隊で兵士たちが芝居に興じることさえある。イエメンの劇作家がイエメンを描いた戯曲と並んで、エジプトのタウフィーク・アル・ハキーム（Tawfiq al-Hakim）やシリアのサアダッラー・ワンヌース（Sa'dallah Wanous）らアラブ世界の劇作家、さらにはシェイクスピア、ブレヒト、ピランデルロ、ラシーヌにバーナード・ショーなどヨーロッパの演目も上演される。

このように演劇の人気は高いが、演劇界は資金に乏しく、機材も揃わない。国内で芸術の高等教育を受ける機会はないに等しく、多くの演劇

ブレヒト作『肝っ玉おっ母とその子どもたち』の稽古でマルワ・ハーレド（Marwa Khaled[左]）に演技をつける演出家のナルジス・アッバード（Nargis Abbad）。　撮影：Benjamin Wiacek

人は独学で技術を身につけるか先輩に教えを請うかのどちらかだ。演劇の学位を持つ者は、たいていダマスカスやカイロ、バグダッドやモスクワで高等教育を受けている。また専門の劇場がないため、公演にはしばしば仮設ステージや、理想的とは言いがたい施設が使われる。首都サナアでほとんどの公演が行われる文化センターも、例外ではない。劇場というより公会堂として設計されたため、照明や音響機材は必要最低限のものしかなく、舞台袖も舞台袖とは名ばかりの狭いスペースだ。さらに演劇関係者は貧しいと世界中で言い古されているが、イエメンでは貧しさの次元が違う。俳優の出演料では、稽古に通う交通費をカバーするのがやっという場合もある。政府の財源は限られ、また次々に降りかかる国難への対処に汲々としているため、外交使節団や文化センター、国内外のNGO団体が、ときに政府の穴を埋める形で出資している。たいていそうした組織が援助するのは、各々の活動内容や目的に沿う演目だ。

厳しい状況にもかかわらず、イエメンほど演劇の才能と創造性にあふれた国はアラビア半島に類を見ない。この国では男女が ―若い世代も― 互いに敬意を払って、同じ舞台に立つ。女性も戯曲を書き、演出し、芝居を見に行く。子連れで劇場に行き、幼い世代を自由でクリエイティブな表現の場の空気に触れさせる母親も珍しくない。

過去100年のイエメン演劇には挑発的な意欲作が数多くあり、ここ数年も例外ではない。2011年、イエメンでは「アラブの春」による反政府抗議活動が起きたが、演劇界はこれを予見しており、騒乱の収束後は政治と社会に押しよせた変化の波を批判した。2013～14年の上演作品もこの批判精神を受け継いで、なかなか解決されない社会問題に対する市民の怒りを代弁した。この時期に演劇界が怒りを向けた問題は政治指導部の無能から市民が日常的に耐えている小さな不正義、女性の抑圧、人々の無知と絶望につけ込むテロリスト、南イエメンの分離独立運動から児童婚と、実に幅広い。

アミーン・ハザーベル（Amin Hazaber）が演出し、アマーニー・

アル＝ザマーリー（Amani al-Dhamari）、フセイン・アル＝ザフリー（Hussein al-Dhafri）、アブド・アル＝ナーセル・アル＝アラーシー（'Abd al-Nasser al-'Arasi）、サーム・ムアッラミー（Sam al-Mu'Allami）、ムナー・アリー（Muna 'Ali）が出演した『ランプがお相手します（'Aismur Ma'ish al-Siraj）』は13年を代表する重要な作品で、3月にサナアのイエメン・アメリカ語学研究所（Yemen-America Language Institute〔YALI〕）の屋外特設ステージで上演された。イエメンの民話を舞台化したこの作品の発案者は、ミール・アル＝ザハブ（Meel al-Dhahab）財団を率いて無形文化財の保存に取り組むファーティマ・アル＝バイダーニー（Fatima al-Baydhani）。取り上げられた民話は、財団の職員が各地に赴き、伝統的な語り部から採集したものだ。イエメンの中央政府は農村部や地方の資源を搾取しているとしてたびたび批判され、不満を募らせた南部では分離独立運動が起きている。だから出演者の方言指導を徹底し各地の民族衣装を正確に再現するなど、語り部が住む地域の文化を尊重することにこだわったハザーベルの演出は、それ自体が痛烈な政治的メッセージになっていた。

アル＝バイダーニーと劇作家アミーン・アブー＝ハイダル（Amin Abu Haydar）が共作した『老人が彼女を苦しめる（Ya'ana min al-Shaiba）』も、YALIの主催で13年6月17日に上演された。タイトルが示唆するとおり、幼い少女をときには何十歳も年長の男に嫁がせる児童婚の根深い問題に切り込む内容だ。児童婚が少女に強いる苦しみをいくつかの寸劇で描き出し、14歳の少女が子供を死産し自らも命を落とす衝撃のシーンで舞台は幕を閉じる。

こうした単発の公演もときおりあったが、13年と14年の目玉はなんといってもイエメン・シアター・フェスティバル（Yemeni Theatre Festival）だった。13年のフェスティバルは3月27日のワールド・シアター・デイに合わせて開催される予定が、政府が約束した助成金の支払いを遅らせたために何度も延期を余儀なくされ、ようやくはじまったのは5月3日。その後は11日まで、サナアの文化センターで毎晩異なる

演目が上演された。ギリシャのディミトリス・プサタス（Dimitris Psathas）、アンゲロス・テルザキス（Angelos Terzakis）、シリアのサアダッラー・ワンヌースといった海外の劇作家の作品と交互に、イエメンの作品も演じられた。批評家の観点から最も優れた作品を選ぶなら、『アル・ファラーフィル（Al-Farafir）』だろう。エジプトの劇作家ユースフ・イドリース（Yusef Idris）の戯曲をサーレフ・アル＝サーレフ（Saleh al-Saleh）が演出したもので、主演イブラーヒーム・アル＝アシュムーリー（Ibrahim al-Ashmuri）が圧巻の演技を見せた。アル＝アシュムーリーは抜群な存在感を発揮し、絶妙な間の取り方で笑いを引き起こす喜劇俳優だが、最近はテレビや映画での活動が多く、舞台に出るのは7年ぶりだった。イドリースの戯曲は見事に編集・脚色され、言語もエジプト語の口語体からイエメンの方言に変わり、比喩や皮肉にも手を加えて現在のイエメン社会を鋭く風刺した。

14年のフェスティバルも秀作に恵まれたが、前年に続いて行政に足を引っ張られた。3月30日の初日に1作品を上演しただけで中断し、残りの12作品が上演されたのは5月に入ってからだった。見どころの一つはハーイル・アル＝セルウィー（Ha'il al-Selwi）演出の『子供（Al-Tifl）』。ある女が貧しさから生まれたばかりの息子を子供のいない裕福な隣人に売るが、夫が必死でわが子を取り戻そうとしたことから取り返しのつかない悲劇が起きる。ウマル・アブドゥッラー・サーレフ（'Umar 'Abdullah Saleh）演出の『テロリストを演じるマルズー

ハーイル・アル＝セルウィー演出『子供』の稽古風景。　撮影：Benjamin Wiacek

ク（Marzouq fii dawr al-irhabi）』には人気コメディアンのスライマーン・ダーウード（Sulayman Daoud）とハーレド・アル＝バフリー（Khaled al-Bahri）が出演し、それぞれが自爆テロリストの役に入りこもうとする大根役者のマルズークと役作りを手伝う演出家のハムードを演じた。『どなたですか？（Man Int?）』は癌を無防備な市民に襲いかかる謎のモンスターとして描いて、癌の危険性と早期発見の重要性を啓発。アブドゥッラー・ヤフヤー・イブラーヒーム（'Abdullah Yahya Ibrahim）の脚本が冴え、照明や音響の技術面も優れていた。

悲しいことに14年のフェスティバルは、緊迫化する政情不安のなかで開催された。その後イエメンではイスラム教シーア派の武装組織フーシがサナアとアデンを制圧、ハーディー大統領は首都を捨て、サウジアラビア主導のスンナ派アラブ諸国が空爆を開始して内戦の混乱状態に陥った。15年、演劇シーズンの幕が上がることはなかった。シリア内戦の陰に隠れてなかなか報道されないが、イエメンでは甚大な人道危機で国土が荒廃し、多くの国民が犠牲になっている。演劇関係者はどうにか生き延びようと家族や仲間と手を尽くし、内戦の苛烈な嵐が過ぎ去るのを待っている。いつか砲撃がやんだそのときには、自らが堪え忍んだ喪失と荒廃を舞台芸術として表現すべく、悲痛な取り組みをはじめることになるだろう。

Hennessey, Katherine

アメリカン大学クウェート校准教授。2009年から2014年までサナアに滞在し、イエメンの文学と舞台芸術を研究した。現在はイエメン、ペルシャ湾沿岸諸国、およびアイルランドの演劇について執筆するかたわら、イエメンの劇作家ワジディ・アル=アフダル（Wajdi al-Ahdal）や演劇史研究家サイード・アウラキ（Sa'id 'Aulaqi）の著作を翻訳している。著書『アラビア半島のシェイクスピア（Shakespeare on the Arabian Peninsula）をパルグレイブ・マクミラン社より出版の予定。

International Theatre Institute発行『The World of Theatre 2017 edition』より翻訳転載

（翻訳：雨海弘美）

ドイツ・コンスタンツ市立劇場×劇団ランピール共同製作『笑いの色』　撮影：Bjørn Jansen

[ブルンジ]

内戦を越え成長のただ中にあるブルンジ演劇

フレディ・サビンボナ

2017年は、創造された作品、アーティストたちが行ったワークショップや共同作業、いずれの点でも実りの多い一年だったが、作品の質の良さは特に際立っていた。これは2014年に劇団ランピール（Troupe Lampyre）がその第1回を開催した「タブーなきブジャ演劇祭（Festival de Théâtre《Buja sans Tabou》）」(1) の成果といえる。この演劇祭はブルンジの若い演劇人たちの目を世界に開かせた。彼らにさまざまな芸術形式、芸術的感性と交わる機会を与えたのである。

1．ブルンジの過去と現在、人生の内部へ“沈静”する『リーベ』

まず、4月にフェスティバルの開幕を飾ったのは、劇作家で演出家のマーシャル・ンピンガ・ルガノ（Marshall Mpinga Rugano）がディレクターを務める若いブルンジ人のカンパニー、アンフォワレ・ド・ソノラダント（Enfoirés de Sonoladante）の『リーベ（Liebe）』（ドイツ語で「愛」の意）だった。物語を要約すると、次のようになる。

「この戯曲はある人生の内部への沈潜である。ある惨めな人生。ある苛烈な人生。あるブルンジでの人生。過去と現在のブルンジ。ある女性の過去とその思い出、亡霊、そして動乱。

たった一人になった彼女は、自らの人生のイメージを繰り返し思い描く。家族の四散。その死。夫。娘のニナ。親友のクロディーヌ。その文体はぎくしゃくとしており、たくさんの固い握りこぶしのような言葉で編まれ、観客の頭の中で鳴り響き、ブルンジの暴力、悲痛な現実をイメージさせる。フランス語、ルンディ語、ドイツ語の三つの言語で、彼女は観客をこの暴力、現実の中に浸す。

そう、この作品は一つの沈潜、あるいは没入なのだ。「昔々あるところに」ではじまったり、「彼らは結婚しました」で終わったりするようなことはない。決して。言葉。口調。イメージ、そして演劇……すなわち現実。人生。面白おかしいヴォードヴィルでも、着飾ったロココでもない。ただ、ひとつのドラマ。言葉によって襲撃するひとりの女優。他の役者たちは彼女の記憶や彼女が過去にすれ違った人々を演じながら、女優のまわりを回る。しかし人々の行く先を照らそうとするこの人物は、自身のガイドとしての役割を十分に果たすことはない。何故なら、彼女は時と、過去の追憶と戯れているのだから……」

この作品はブルンジの歴史を再考するものだ。すなわち、1972年4月(2)や1993年10月(3)といったブルンジの歴史に傷跡を残す暗い日付を通して歴史を理解しようと試みているのである。

2011年にも1993年の出来事を語った『大統領閣下（Monsieur le

アンフォワレ・ド・サノラダント『リーベ』（作・演出：マーシャル・ンピンガ・ルガノ）

Président）』、1972年の事実を詳細に述べた『分裂（Déchirement）』といった作品が上演されているが、『リーベ』はこの二つの作品の延長線上にあると言える。首都ブジュンブラで上演され、さらにコンゴ民主共和国のキサンガニで行われたンゴーマ演劇祭（Festival Ngoma）、ウガンダのカンパラ国際演劇祭（Kampala International Theatre Festival）でも上演された。そして、2018年4月2日から15日にブルンジで催される第3回「タブーなきブジャ演劇祭」でも上演される予定である。(4)

2．ドイツ・コンスタンツ市立劇場×劇団ランピール共同製作『笑いの色』

二つ目に上演されたのは、ドイツ・コンスタンツ市立劇場（Théâtre Konstanz）と「タブーなきブジャ演劇祭」を主催する劇団ランピールの共同製作だった。6月、ドイツチームは作品の素材と資料を探すためにブルンジに2週間滞在した。そして、フランスの劇作家ウジェーヌ・ラビッシュ（Eugène Labiche）作『ルルシーヌ街殺人事件（L'Affaire de la rue Lourcine）』が持つ“笑いの色”からアイディアを得て、『笑いの色（Die Farbe des Lachens）』という作品が生まれた。

2年の間、「21世紀の人間喜劇」研究プロジェクトと銘打って、ブルンジとドイツの俳優、演出家、劇作家たちは領域横断的なチームを組み、何が危機の時代にある人々を笑わせ得るのか議論を重ねた。

ラビッシュの悪夢的ユーモアは別にしても、この国際チームは各々が生きる現実のありよう、人間存在の深淵についてのヴィジョンを、ユーモアなタッチを失うことなく表現した。

ドイツ・コンスタンツ市立劇場×劇団ランピール共同製作
『笑いの色』　撮影：Bjørn Jansen

『笑いの色』で演じる筆者フレディ・サビンボナ
撮影：Bjørn Jansen

初演はコンスタンツで2017年10月21日から11月21日までの2カ月間、ブルンジ人5人、ドイツ人5人のグループによって行われた。(5) 全部で18公演だった。2018年6月にはブジュンブラでも上演される。演出は筆者とドイツの演出家クレメンス・ベヒテル（Clemens Bechtel）が担当した。

3．子どもたちとのワークショップから生まれた『ニヒト・ルスティヒ』

次に上演されたのもやはりコンスタンツ市立劇場との共同製作だが、こちらは子ども向けの作品だった。『ニヒト・ルスティヒ（Nicht Lustig）』というタイトルで、ドイツ語で「おかしくない」という意味だ。「おかしい」とは、どういうことなのか？　私たちは何をおかしいと思って笑うのか？　なぜ、ある冗談を一方の人々はとてつもなくおかしいと思い、一方では受け入れられないのか？　笑いは私たちを時代や国境を越えて結びつけることができるものなのか、それとも排除を生み出す、他者をよそ者にしてしまうものなのか？　ブジュンブラやコンスタンツの学校でワークショップが行われ、参加した生徒たちは互いにこの疑問をぶつけ合い、そして自分たちにとってのユーモアを徹底的に分析した。この探求の中から、皆が一緒に、ルンディ語で、フランス語で、ドイツ語で笑うことができる、そして他の学校でもつくることができる、子どもたちの

ための演劇作品が生まれた。(6)

ドイツの子どもたちとつくった『ニヒト・ルスティヒ』　撮影：Bjørn Jansen

4．若い俳優たちを養成する研修会の開催

8月には、オディール・サンカラ（Odile Sankara）、アリスチード・ターナグダ（Aristide Tarnagda）という二人のブルキナファソ人のアーティストによる研修会が行われた。彼らはブルンジの若い俳優たちの能力を強化すべく、特別に来てくれたのである。研修の目的は、演劇を学びたいという若者に必須の確固とした基礎を身につけさせることだった。

様々なカンパニーから、20人の俳優が集まった。2週間の研修は激しく厳しいものだった。最後は、ベルナール＝マリ・コルテス（Bernard=Marie Koltès）のテクスト『黒人と犬どもの闘争（Combat de nègre et de chiens）』を読み解き、上演することで締めくくられた。2018年6月にも同じアーティストによる研修会が行われる予定だ。ブルンジの俳優たちの能力は引き続き強化されていくことだろう。

5．同じ宿命を背負ったレバノン人劇作家の作品『黙って穴を掘れ』

2017年最後の作品は、2015年度のラジオ・フランス・インターナショナル演劇賞（Prix RFI Théâtre）を獲得したレバノン人劇作家アラ・ムラニー（Hala Moughanie）のすばらしい戯曲『黙って穴を掘れ（Tais-toi et creuse）』だった。作者はこの作品で、2006年7月(7)に目撃したレバノン人たちの状況について語ると同時に、この戦争および

子供の頃に体験したレバノン内戦における作者自身の経験も投影させている。

物語はこうだ。父、母、そして息子がごみ捨て場のすみで穴を掘り返していると、二人の警察官がやってくる。やがて穴の周囲では権力と欲望を巡る争いが繰り広げられ、各々が追い求めるもの、彼らの苦悩、内面世界が鮮明になる。ある者たちは富を夢見て、他の者たちは個人的あるいは集団的記憶を（再）構築するための方法を発見する。

『黙って穴を掘れ』は、将来性溢れる若い劇団イェツ・ドラマ（Yetu Drama）によって演じられた。22才の演出家リカ・ムギシャ（Lyca Mugisha）がこの演劇に貪欲な若者たちの代表だ。

この戯曲は私たちに、レバノンとブルンジが類似した状況にあるという事実を教えた。この二つの国は、位置している大陸も違えば、その習俗も、人々が着ている衣服も異なる。しかし、悲劇を生きている、または悲劇を体験しているという点では同じである。レバノン人とブルンジ人は戦争、暴力という忌まわしい宿命を共有しているのである。このことは、とても励みになった。苦しみを味わっているのは私たちだけではない、それゆえに私たちは孤独ではないということが分かったのだ。すなわちこの苦しみは、人類すべての宿命なのである。この同時代的な戯曲は、5人の俳優によって簡素かつ分かりやすい演出で上演された。

イェツ・ドラマ『黙って穴を掘れ』（作：アラ・ムラニー作／演出：リカ・ムギシャ）のチラシ

ブルンジの演劇は発展のただ中にある。若い人たちはますます演劇作品を作るようになっているし、ますます専門的な技術を身につけている。その証拠に、2018年4月に開催される第3回「タブーなきブジャ演劇祭」では、ブルンジ演劇では新しい職種、空間演出を担う「セノグラフィー（scénographie）」を設ける予定だ。

第3回目のテーマは「人々を劇場に来させるので

はなく、演劇が人々のもとに向かう」である。それゆえ今回の演劇祭は、演劇を見る習慣を持たない人が集まる首都ブルンジの大きなバーで開催される。この機会にブルンジのアーティストや観客たちは、ドイツやブルキナファソ、コンゴ、ベルギーの作品を見ることができる。

現在の状況は、ブルンジにおける演劇の開花のためにはこの上なく好都合なものだ。ブルンジの演劇人たちはますます専門的能力を蓄え、その中から万能の職業人が生まれるだろう。

（1） ブジャとは、ブルンジの首都ブジュンブラのこと。

（2） 1962年にベルギーから独立したブルンジでは少数民族ツチ族が支配権を握っていたが、多数派フツ族がこれに不満を持ち、1972年４月に反乱を起こし、大きな内戦に発展した。

（3） 1993年10月、初のフツ族出身の大統領メルシオン・ンダダイエがツチ族強硬派に暗殺された。

（4） 若者と女性のための雑誌「Jimbere」のサイト（http://www.jimbere.org）に『リーベ』再演について以下の記事が掲載された（2017年４月11日付・フランス語）。
« Liebe »: un dramaturge de talent nous est né !（Jean Marie Ngendahayo）

（5） ドイツ・コンスタンツ市立劇場の『笑いの色』公演についてのページは以下（ドイツ語）。
http://www.theaterkonstanz.de/tkn/veranstaltung/08753/index.html

（6）『ニヒト・ルスティヒ』についてもコンスタンツ市立劇場のサイトで知ることができる（ドイツ語）。
http://www.theaterkonstanz.de/tkn/veranstaltung/08771/index.html

（7）『黙って穴を掘れ』は2006年７月に起こったイスラエル軍によるレバノン・シーア派軍事組織ヒズボラへの武力干渉（レバノン侵攻）を背景にしている。

http://www.rfi.fr/moyen-orient/20150927-prix-theatre-rfi-hala-moughanie-libanaise-francophonies-limousin

Sabimbona, Freddy

俳優、演出家、プロデューサー。風刺コメディ劇団ランピール創設者。1982年ワシントンD.C.生まれ。フランス・リヨン第２大学法学部で学び、ブルンジ・ブジュンブラで５年間俳優として活動した後、2006年に劇団ランピールを結成、2007年演出家デビュー。以降、アフリカ諸国やフランスで公演を行う一方、民族間対立をテーマにした演劇プログラムに参加。ジェセフ・インダイエセンガ（Joseph Ndayisenga）監督『おかえりなさい（Welcome home）』でブルンジ国際映画・視聴覚メディア祭ベスト俳優賞を授賞。

（翻訳：田ノ口誠悟）

『ガブリエル・デュモンのワイルド・ウェスト・ショー』　© Jonathan Lorange

［カナダ］

カナダ連邦結成150周年を迎えたナショナル・アーツ・センターの試み

神崎 舞

2017年、カナダは連邦結成150周年を迎えた。150年前の1867年に発効されたイギリス領北アメリカ法によって、カナダは自治領になったのである。今年は節目の年ということで、各地でさまざまなイベントが開催された。カナダの首都オタワにある国立の芸術センターである、ナショナル・アーツ・センター（National Arts Centre）にとっても、大きな変革の年となった。本センターは、連邦結成100周年の記念事業として1967年に建設することになり、その２年後の1969年に開場したので、

カナダの歴史と深く関係があることがわかる。

ナショナル・アーツ・センターは、オタワの観光名所として有名なリドー運河に面し、国会議事堂や戦争記念碑などがある中心街に位置している。2065席を有するサウサム・ホール（Southam Hall）や、897席のバブズ・アスパー・シアター（Babs Asper Theatre）、そして250から300席のアズリエリー・スタジオ（Azrieli Studio）、さらに150席の第4劇場（Fourth Stage）という4つの劇場があり、コンサート、演劇、バレエ、ダンスなどさまざまなジャンルの作品の規模や用途に応じて使用されている。

ナショナル・アーツ・センターは、国内外の優れた舞台芸術を提供するだけでなく、カナダ国内の他の芸術団体との共同制作も行っている。さらに、未来の舞台芸術を担う青少年向けのプログラムを充実させるなど、教育にも力を注いでいる。2014年に掲げられた「カナダは我々の舞台だ（Canada Is Our Stage）」というスローガンからもわかるように、あらゆる側面において、カナダという国、そしてカナダ国民を意識した芸術センターとなっている。カナダの公用語に合わせて英語演劇及びフランス語演劇の両部門がそれぞれ設置されているのも、国立の芸術センターならではの試みといえる。そもそも、オタワがオンタリオ州とケベック州の境界近くに位置することから、ナショナル・アーツ・センターは英仏両文化圏を身近に感じることができる場となっている。フランス語演劇部門では、ドゥニ・マルロー（Denis Marleau）や、

ナショナル・アーツ・センター（オタワ）　© Doublespace

ロベール・ルパージュ（Robert Lepage）、さらにワジディ・ムアワッド（Wajdi Mouawad）など、フランス語圏のケベック州を代表する劇作家や演出家が芸術監督を務めてきたことから、その質の高さもうかがえる。

言語別の演劇部門が特徴の1つだったナショナル・アーツ・センターにとって、改めて国立の芸術施設であることの意義が問われる出来事が起こった。それは、昨年の2016年に先住民演劇部門の設立が発表されたことである。そして2017年に入り、その芸術監督として、ケヴィン・ローリング（Kevin Loring）が任命された。ローリングは、先住民寄宿学校でのトラウマを描いた『血の混ざる場所（Where the Blood Mixes）』によって2009年にカナダ総督賞を受賞した劇作家であると同時に俳優でもある。ナショナル・アーツ・センターではこれまで、先住民による作品が上演されることはあっても、英語演劇やフランス語演劇のように、先住民演劇という独立した部門はなかった。しかし、先住民の存在を語ることなくして、カナダを語ることはできない。国立の芸術センターであること、さらには、元々アルゴンキン族の領地であった場所に位置していることを鑑みても、先住民演劇部門の設立はナショナル・アーツ・センターにとって必要不可欠であるといえる。先住民演劇部門の記念すべき最初のシーズンは、開館50周年を迎える2019年に始まる。先住民の演劇には、彼らの苦悩が描かれ、演劇という媒体を通すことで、劇的な葛藤が生まれ、観客の心を動かすものが多い。物語も然ることながら、先住民たちの思想が反映された踊りや音楽を取り入れることで、視覚的かつ聴覚的にも興味深い舞台になるであろう。

このように、国立の芸術センター内に、先住民演劇部門が設置されることは、画期的なことであると同時に意義深い。ナショナル・アーツ・センター設立から50年もの歳月を経て設置されることは、一見遅すぎるようにも思われる。しかし、隣国アメリカでは、排他主義の風潮が一際強まっている中で、これからのカナダ演劇を担う構成要素として、先住民演劇を加えるという決断は評価に値する。これまで英仏2言語を中心

に語られることが多かったカナダ演劇において、先住民の演劇が国の舞台芸術を代表するものとして公的に認められた象徴的な出来事といえる。これにより、カナダが言語的・文化的背景の異なる人にも寛容であることを示し、多文化主義を改めて主張することになったとも考えられる。

さらに先住民の存在を顕著にしたのは、ナショナル・アーツ・センターが主催する「シーン（Scene）」というフェスティヴァルである。このフェスティヴァルは、2年に1回行われており、これまで、2003年のテーマである大西洋に始まり、アルバータ（2005）、ケベック（2007）、ブリティッシュ・コロンビア（2009）、プレーリー（2011）、北部地方（2013）、オンタリオ（2015）といった各地域の舞台芸術を中心に紹介

『ルイ・リエル』　© Michael Cooper Photography
(l-r) Clarence Frazer as James Isbister, Bruno Roy as Louis Schmidt, Billy Merasty as Poundmaker, Andrew Haji as Gabriel Dumont, Russell Braun as Louis Riel and Simone Osborne as Marguerite Riel in the Canadian Opera Company's new production of *Louis Riel*, 2017. Conductor Johannes Debus, director Peter Hinton, set designer Michael Gianfrancesco, costume designer Gillian Gallow, lighting designer Bonnie Beecher, and choreographer Santee Smith. Photo: Michael Cooper

してきた。今年は150周年を記念し、特定の地域ではなく、「カナダ」というテーマで、連邦結成記念日であるカナダ・デイ（7月1日）を含む6月15日から7月23日の約1か月に渡って行われた。1500人のアーティストが参加し、音楽、演劇、ダンス、そしてヴィジュアル・アートなど、多分野のパフォーマンスが上演された。カンパニー・マリー・シュイナール（Campagnie Marie Chouinard）や、セヴン・フィンガーズ（The 7 Fingers）など、日本でも馴染みのあるダンスやサーカス・カンパニーの作品も上演されたが、今年はここでも先住民の文化に焦点を当てた作品が目立った。演劇作品では、先住民の寄宿学校を舞台としたミュージカル『神の子供たち（Children of God）』やアルバータ州の歴史を描いた『第7条約を作ること（Making of Treaty 7）』、さらにイヌイットの伝説上の英雄の物語『キヴィウクの帰還（Kiviuq Returns）』などが挙げられる。この他にも、シーン・フェスティヴァルの一環として、カナディアン・オペラ・カンパニーとの共作であるオペラ『ルイ・リエル（Louis Riel）』が上演された。この作品は、連邦結成100周年を記念して、メイティ（先住民と特にフランス系カナダ人の子孫）の指導者であったルイ・リエルの物語をもとに、カナダ人のハリー・サマーズ（Harry Somers）が作曲したものである。演出を手掛けたのは、2002年から2012年まで英語演劇部門の芸術監督を務めたピーター・ヒントン（Peter Hinton）である。彼は在任中、先住民の作品の上演を積極的に行い、先住民演劇部門設立に貢献した人物でもある。このフェスティヴァルにおいても、150周年を祝ってカナダの歴史を振り返る上で、先住民の存在を欠くことはできないということを示している。

カナダ・シーンの他にも、10月には150周年を記念して上演された『ガブリエル・デュモンのワイルド・ウェスト・ショー（Gabriel Dumont's Wild West Show）』も特筆すべきである。デュモンは、1885年に起こったリエル率いるノースウェスト反乱の際の協力者であり、アメリカ西部のバッファロー・ビルの野外劇に参加した人物でもあ

る。彼はその野外劇ワイルド・ウェスト・ショーに憧れ、カナダ西部のメイティの物語をショーにしたいという夢を抱いていた。今回上演されたのは、そのデュモンの夢を実現させた作品である。本作品は、オンタリオ州出身仏系のジャン＝マルク・ダルペ（Jean-Marc Dalpé）、ケベック州出身のアレクシ・マルタン（Alexis Martin）、アルゴンキン族の血を引くイヴェット・ノーラン（Yvette Nolan）を中心に、さまざまな出自を持つ10名の劇作家によって制作された。フランス語で上演されたが、英語、ミチフ語、クリー語、そしてアルゴンキン語の文章も含まれ、さまざまな言語や文化に触れることができ、まさにカナダの多様性を再考させる契機を与えた作品といえる。

また今年のナショナル・アーツ・センターは、物理的な面においても、さらに外に開かれたものになった。なぜなら、建築家ドナルド・シュミットのデザインをもとに改築され、7月1日に再オープンしたからである。まず異なるのが劇場の入口である。それまで入口は、リドー運河に面していたが、改築によりエルジン通り沿いに移動したことで、観客がよりアクセスしやすくなった。アクセスのしやすさは、壁面がガラス張りになったことにも起因する。壁面をガラスで覆うことで、それまでは見えなかった内部の様子が見えるようになった。劇場のロビーも、日の光がガラス窓から差し込むことにより、以前よりも開放感が増した。国立の芸術センターというと、知識層の娯楽施設という印象を与え、敷居が高くなりがちである。しかし、改築されて明るく開放的になった芸術セン

『ガブリエル・デュモンのワイルド・ウェスト・ショー』　© Jonathan Lorange

ターは今後、訪れる多くの人にとって、舞台芸術をより身近に感じられる場となるはずである。

ここには、芸術センターの意図が表れている。ナショナル・アーツ・センターは、「パフォーミング・アーツ・センター」であると同時に「コミュニティ・センター」でもあることを目指している。つまり、国内外の優れた舞台芸術を提供することで、カナダ人の文化的な教養を高めると同時に、地元の人々のコミュニケーションの場を提供する役割も担っている。多くの人にとって集いやすい場となれば、人々の繋がりが生まれる。そしてそれは結束を強め、カナダ人のアイデンティティ形成にも貢献することができる。

カナダは、比較的歴史の浅い国である。同時に、さまざまな文化的背景を有した人々によって成り立っている国である。それゆえにカナダ人は、カナダという国、及びカナダ人としてのアイデンティティを強く求める傾向がある。ナショナル・アイデンティティの象徴として、そして互いの文化を尊重しながら共存していく場として、ナショナル・アーツ・センターが果たすべき役割は大きい。今後もカナダの優れた舞台芸術を牽引していくと同時に、言語や文化的差異を越えて、多くの人々を繋ぐ拠点となるに違いない。

かんざき・まい

摂南大学外国語学部講師。博士（文学）。主な研究領域はカナダの舞台芸術。論文："The Japanese-Garden Aesthetics of Robert Lepage: *Shukukei*, *Mitate*, and *Fusuma-e* in *Seven Streams of the River Ota* and Other Works"（共著、*Theatre Research International*, Cambridge University Press, Vol. 38, No. 3, 2013）など。2015年に「カナダのシェイクスピア―『ロミオとジュリエット』（1989）におけるプレーリーの役割―」にて日本カナダ学会研究奨励賞優秀論文賞受賞（本論文は『カナダ研究年報』日本カナダ学会、第36号、2016年に掲載）。

ラジヴ・ジョセフ作『夜を描く』　Photo by Ahron R. Foster of the Atlantic Theater Company production of DESCRIBE THE NIGHT (Max Gordon Moore and Zach Grenier)

[アメリカ]

〈ポスト・トゥルース〉時代のアメリカ演劇

外岡尚美

近年のアメリカ演劇では、調査やインタビューをもとに事実＝真実を希求し、公正や機会均等といったアメリカ的理念の失効を描くものが増えてきている。2017年の演劇では、トランプ政権のもと、このような演劇的試みがより目立ってきたようだ。選挙戦の間、メジャーなマスメディアがトランプを批判し続けていたにもかかわらず、トランプの支持者はマスメディアを迂回して連携、思わぬ選挙結果をもたらしたことはまだ記憶に残る。フェイスブック、ツィッターなどのソーシャルメディアや、グーグルの検索にもある個人向けの最適化（パーソナライゼーショ

ン）機能によって、情報が自動的にユーザーの志向性に沿ったものになっていくなか、自分の見たいものだけを見る、信じたいものだけを信じるという状況が生まれていることは指摘される通りだ（森健「オルタナティブ・ファクトに三つの階層」［「Journalism」2017年5月号・朝日新聞出版］）。情報が真実だろうと虚偽だろうと、「（お気に入り）などの操作を通じて多数の人との「シェア」を試みることで、視聴後にそれを“みんなのもの”に格上げすることができる。ソーシャルウェブ上のメッセージはだから、強度と共感に溢れるものが「ピン」されていく」（池田純一『〈ポスト・トゥルース〉アメリカの誕生』青土社・2017年）という指摘の通り、情動が〈真実〉を作り上げる。不法移民を不当に批判し、敵対政党の候補者を既得権益層と批判し、敵意を動員する政治が、〈ホンネ〉を語る候補者としてトランプ支持層を動かし、アメリカの分断をより深くしたことを憂慮する声は今更繰り返すまでもないだろう。

「世論形成において、客観的な事実より、虚偽であっても個人の感情に訴えるものの方が強い影響力を持つ状況」を形容する〈ポスト・トゥルース〉を、英国・オックスフォード英語辞典が「2016 Word of the Year（2016年を象徴する言葉）」として選んだ（『知恵蔵』）。このような〈ポスト・トゥルース〉時代の2017年前半、トランプを支持したラスト・ベルトの労働者たちと彼らの実情（労働組合運動の崩壊、失業、麻薬中毒、中産階級の没落）を、インタビューをベースに描いたリン・ノテージ（Lynn Nottage）の『スウェット（Sweat）』（Studio 54）が2017年ピューリッツァー賞を受賞。そして『スウェット』で描かれた状況を作り出した根源を探るかのように、1980年代を舞台に、低格付けでデフォルトリスクの高いジャンク債によって資金を調達し、敵対的買収を繰り返す乗っ取り屋が作り出していく世界を描く、アヤッド・アクター（Ayad Akhtar）の『ジャンク（Junk）』（Vivian Beaumont Theatre at Lincoln Center）が2017年を締めくくった。

アヤッド・アクター作『ジャンク』（Vivian Beaumont Theatre）　Photo by T. Charles Erickson

この2作に共通するのは正義や公正、連帯といった理念が失効した世界を、事実の綿密な調査をもとに虚構を織り交ぜて描いていることである。『スウェット』は2016年にパブリック・シアターでの公演後、2017年にブロードウェイで上演。脱工業化が進むペンシルベニア州レディングが舞台である。地元のバーに集まる3人の女性労働者を中心に、鉄鋼業の衰退に伴い三世代にわたり工場で働いてきた労働者たちが減給やレイオフされるなか、安い移民労働力の導入や工場の海外移転が進み、労働組合運動も骨抜きにされていく様子が描かれる。仲の良かったはずのドイツ系のトレイシーとアフリカ系のシンシアとの間にも、シンシアが昇進したことをきっかけに亀裂が入る。労働者が工場からロックアウトされるなか、代替労働者を募集する工場に応募しようとする無口なプエルトリコ系バスボーイのオスカーに対する敵意が爆発する。トレイシーの息子がオスカーに暴力をふるおうとした結果、止めようとしたシンシアの息子が巻き込まれ、バーテンダーに高度障害が残るほどの傷を負わせる。8年後の2008年、刑務所での刑期を終えたシンシアの息子は大学進学の夢が潰え、また失業したトレイシーは麻薬中毒となっている。結末での唯一の救いは、バーに息子たちが集まり、今ではバーのオーナーとなったオスカーが、バーテンダーの面倒を見ていることを知ることである。喉元まで出かかった謝罪の言葉が保留されるなかで、幕となる。労働者の没落と人種差別、分断され、労働者の共闘

も不可能となった時代を描き、トランプ時代最初のメジャー・プレイとして大きな話題になった。

一方で『ジャンク』では、1970年代と80年代にアメリカのファイナンスの様相を決定的に変えたと言われるマイケル・ミルケンを思わせる人物、ロバート・マーキンを中心に、新興の乗っ取り屋が、大企業エヴァソン・スティールに対して敵対的買収を仕掛けていく。乗っ取り屋の会社は、マーキンの開発したジャンク債を通して莫大な借金を抱え込むことによって大量の現金を得て、自分よりはるかに大きな企業を飲み込んでしまう。借金が資産となるという錬金術。対するエヴァソン・スティールのCEOは三代目経営者であり、鉄鋼業が斜陽であることを知りつつ、地域社会と労働者とのファミリー的関係を重視し、あくまでも鉄鋼業と雇用を守ろうとするが破れていく。舞台中心に経営者の椅子が置かれ、背景に電飾で枠取られた2階建てブース、取引や電話の相手が次々に舞台上やブース上に登場する、ペースの速いスムースな場面転換とシャープなライティング、明暗の切り替えで、ハイテンションの取引がスピーディに描かれる。

アヤッド・アクター作『ジャンク』（Vivian Beaumont Theatre）
Photo by T. Charles Erickson

アクター自身が述べるように、『ジャンク』が描くのは「イデオロギー的闘争」だ。アメリカの土台となる製造業、労働者の安定した雇用と地域社会の安定、そういったエヴァソンや世論が信じる価値観を、マーキンは否定する。アメリカの鉄鋼が他国の鉄鋼より優れ、アメリカの父親の雇用が他国の父親の雇用より大切だという信念は、排外主義とアメリカ中心主義、そして製造業経済へのノスタルジアが結びついて市場の示す証拠に盲

目を決め込んだ「集団的妄想」にすぎない、「市場が我々の存在のルールだ」と。金と権力に目がくらむジャーナリストや、自分が這い上がるためには敵方の弁護士とも通じる「サメ」のような弁護士、マーキンの資金力ゆえに取引に応ずる連邦検事など、類型的にも見える群像は市場がまさに存在のルールとなった時代を映し出している。労働者たちさえも例外ではない。自殺したエヴァソンは一族の持つ株の90パーセントを自社の労働者たちに遺すが、それを組合が運営する年金にするという提案があるにもかかわらず、労働者たちは現金での分配を選ぶ。年金で15年後の生活が保障され、組合の力を維持できるという提案にもかかわらず、年間給与の半分程度の現金をそれぞれが受け取ることを選ぶのだ。買収された会社での労働者たちの地位が保全される見込みがないことは指摘するまでもない。市場の価値観はアメリカの労働者たちも飲み込んだのだ。

しかし結末、刑務所の庭で、人の良い看守のために低所得でも家が買える新しい（そして今では破綻した）カラクリ（住宅ローンを金融商品化する）を考え出すことに熱中するマーキンの、純粋にゲームに喜びを見出す姿にある種の魅力があることも否定できない。「富が人種と民族偏見の平衡装置」だと語り、ユダヤ系であるがゆえに父の世代には入ることのできなかった特権的企業人たちの世界に市場の力で食い込んでいくマーキンの姿には、アメリカ人が愛してやまない独立独行の一匹狼、アメリカの成功の夢を実現する姿がある。看守のような人々ではなく、「普通は人を欺いている連中」を欺いたのだというセリフは、レトリカルに（そして魅力的な響きを持って）マーキンの行ったことを正当化するのである。

『ジャンク』が客観的正義や公正の失われた、極端な格差社会の予兆を示して資本主義の極北を示すのに対して、ラジヴ・ジョセフ（Rajiv Joseph）の『夜を描く（Describe the Night）』（Atlantic Theatre）は、1920年代、30年代、2010年ソビエトとポーランドを舞台に、事実

が捏造され、真実や公正の成立し得ない全体主義社会の恐怖をマジック・リアリズム的手法で描いた。フェイクが事実としてまかり通る現在、『夜を描く』は必ずしも遠い世界の話ではない。1940年に粛清された作家のイサーク・バーベリ、スターリンの粛清を実行したニコライ・エジョフ、バーベリと不倫関係にあったエジョフの妻エヴゲーニヤという実在の人物を中心に、エジョフの信ずる「事実」と彼が「嘘」と呼ぶバーベリの物語が一貫して対比される。舞台いっぱいに引き出されるエジョフの引き出しに詰まったファイルは、個人情報を全て把握され得る現代の恐怖を喚起する。公式記録の「事実」が、エジョフによって、そしてプーチンを思わせる元KGBエージェントによって恣意的に何度でも書き換えられるように、バーベリとエヴゲーニヤ、そして二人の架空の娘とその息子かもしれないキャラクターへとつながる物語は、事実ではない空想の産物かもしれない。しかしこの舞台は出来事の背後にある真実のとらえ難さを描くとともに、作家の想像力や人々の心のつながりに、感情的真実と呼べるようなものを取り出してみせる。

孤立主義と敵対的政治のもと、人々の心のふれ合いや見知らぬ他者への善意を描く舞台が、今日的な意義を持ってくるようだ。ミュージカルではカナダ発の『カム・フロム・アウェイ（Come From Away）』（Gerald Schoenfeld Theatre）、そして2016年アトランティック・シアターでのソールドアウト公演後、2017年にブロードウェイで幕を開けた『迷子の警察音楽隊（The Band's Visit）』（Barrymore Theatre）が、話題となった。前者は9.11直後、北米空路閉鎖の結果、ニューファンドランドに38機の旅客機が着陸を余儀なくされたという事実と関係者のインタビューがもとになっている。人口の6割を超える6,700人の乗員・乗客を迎えることになった住民の必死のあたたかい対応に、当初は不安とイライラを募らせた乗客たちが、信頼と感謝を深めていく過程を描く。センチメンタルとも言える内容だが、排外主義と移民排斥の風潮のなか、見ず知らずの国籍も民族も多様な人々を受け入れる善意が、「ほとんどユートピア的」な輝きを帯びてくると「ニューヨーク・タイム

ズ」紙も批評する。一方後者は、2007年の同名イスラエル映画が元になっているが、イスラエルの辺境の町に迷い込んだエジプトの音楽隊が、カフェの女主人と常連客の家に分宿させてもらう一夜を描く。音楽とブロークン・イングリッシュでの、対話とも言えない仄(ほの)かなふれ合いのなかで、変化のない日常生活にアラブ人を受け入れる人々と音楽隊の人々、それぞれが内に抱え込んだ悲しみや苦痛が明滅するように照らし出される。ヘブライ語、アラビア語、ブロークン・イングリッシュでのセリフ、そしてブロードウェイのバラードに中東風のアクセントがついたミュージカル・ナンバーは、異文化の異質性と悲しみという心の共通性を伝えるようだ。

他に特筆すべきはルーカス・ネイス（Lucas Hnath）の『人形の家パート2（A Doll's House, Part 2）』（John Golden Theatre）、イプセンのノラが家を出た15年後、女性著述家として成功して再び家族のもとに戻ってくるという設定で、夫婦関係や娘との関係、一家の乳母との関係が再検討にさらされる。女性嫌悪や個人主義、生きるための妥協など、登場人物それぞれが自分の立場を主張し、観客が思考することを促す作品だ。またロバート・オハラ（Robert O'Hara）の『マンカインド（Mankind）』（Playwrights Horizons）は大真面目かつ大げさに女性が絶滅した後の男だけの世界を描く。男が妊娠し、試みた中絶が違法とされて服役中に生まれた女の子が100年ぶりの女子誕生にもかかわらず環境に適応できずに死ぬと、男の「フェミニスト」たちはその子を罪の贖(あがな)いのため死んだ女神として信仰、敵対者の殲滅(せんめつ)を主張する。男性観客のみが起立を促され「アー（ウー）メン」と女神への祈りを捧げる場面もあり、女性観客爆笑の舞台だったが、女性の性と生殖に関する権利を支持し、男性社会が宗教も暴力に転化して女性が生きられる環境を維持できないことを批判的に描く。第二波フェミニズムが提起した問題にはまだ今日的意義があるようだ。

再演ではシグネチャー・シアター（Signature Theatre）でのスーザン＝ロリ・パークス（Suzan-Lori Parks）の『イン・ザ・ブラッド（In

ロバート・オハラ作『マンカインド』（Playwrights Horizons）
Photo by Joan Marcus

the Blood）』（1999）と『ファッキング A(Fucking A）』（2000）、またスティーヴン・アドリー・ガーガス（Stephen Adly Guirgis）の『イエスは〈A〉列車に乗った（Jesus Hopped the 'A' Train）』（2000）が重要だ。『イン・ザ・ブラッド』は父親の違う5人の子持ちでホームレスの黒人女性を主人公に、教会や社会福祉、医療などの社会制度も、友情も彼女を食い物にするだけの状況を描き、『イエスは〈A〉列車に乗った』は服役中の、信仰に目覚めたカリスマ的連続殺人犯と、友人を新興宗教から救おうと指導者を撃った男を中心に、法制度の不全と宗教の欺瞞（ぎまん）を描く。いずれも宗教や法などの制度と性的・人種的・階級的弱者の関係を冷徹に描く優れた作品である。一方でミュージカル『ハロー、ドーリー！』の再演は華やかな衣装とダンス、ショー・ストッパーの歌唱で、黄金期のミュージカルを再現する最高の娯楽作品として忘れがたい。

最後に60年代からアメリカの前衛演劇を牽引した劇作家サム・シェパード（Sam Shepard、1943-2017）の死は、2016年のエドワード・オールビー（Edward Albee、1928-2016）の死と併せて、20世紀アメリカ演劇が一つの終わりを迎えたことを実感させた。

とのおか・なおみ
青山学院大学教授。演劇学Ph.D. アメリカ演劇専攻。著書に『境界を越えるアメリカ演劇』（共編著、ミネルヴァ書房）、『たのしく読める英米演劇』（共編著、ミネルヴァ書房）、『戦争・詩的想像力・倫理』（共編著、水声社）他。訳書にイヴ・セジウィック『クローゼットの認識論』（青土社）他。

ボラ・デ・カルネ『サン・ノナカ』　撮影：Gabriel Morales

［メキシコ／ペルー］

アステカ神話・メキシコ革命・ケプラーの法則をめぐる人間模様

吉川恵美子

メキシコの劇場数は、文化情報システムSICによれば、全国に654館あり、そのうち156がメキシコシティに集まっているという。東京はどうか？　少し統計は古いが、平成20年度の文科省の統計では、東京都と神奈川県を合わせた文化会館数はおよそ200だというから、メキシコシティの演劇規模は日本の首都圏とあまり変わらないとみてよさそうだ。ネット上の演劇興行案内サイトで検索すると膨大な数の作品が上がってくるが、2017年度にもっとも注目を浴びた舞台のひとつは『ケツァル

コアトルの逃亡（La huida de Quetzalcóatl）』だった。その紹介から始めたい。

ケツァルコアトルとは古代メキシコの神話に登場する、おそらくは現代のメキシコ人にとって最も馴染み深い神である。先住民の古代ナワトル語で「ケツァル」は羽根を、「コアトル」は蛇を意味することから「羽の生えた蛇」の図象で表され、メキシコから中米にかけて花開いた先スペイン期の複数の文明で農耕、文化、平和の神の神格を与えられていたが、やがて再来を約して民のもとを去ったとされる。現代のメキシコ人がこの古代神を記憶にとどめている理由は、1519年に攻め入ってきたスペインの征服者エルナン・コルテスをケツァルコアトルの再来と信じたアステカの王が、「神なら丁重に迎え入れなければならないのではないか」と迷い、相手の正体を見破るのに時間がかかったからだと伝承は伝える。

今回の作品は、古代アステカ思想・文学の権威であるミゲル・レオン＝ポルティージャ（Miguel León-Portilla）が1952年に書いた戯曲の初めての舞台化であった。この作品のなかでケツァルコアトルはトルテカ族の神官・統治者として描かれる。「時」の神アシュカンテオルは、人間が作り出したものは「時」の中ですべて消滅することを知恵者ケツァルコアトルに知らしめたらどうなるかを試す。神の挑戦に主人公は必死に争うが、人間の力の限界を認めざるを得ないことを悟る。実存的苦悩に陥った王は、故郷を捨て、蛇で編まれた筏に乗って知の地であるトラルパンにおもむき、炎に飛び込む。王の心臓は空に舞い上がり星となって輝くという物語である。舞台化の総監督を務めたメキシコ国立自治大学（UNAM）建築学部のモニカ・ラジャ（Monica Raya）は、平均39歳の専門家160人のサポート、台本製作に1年、稽古に300時間を費やすという大作業の結果として、「『脱植民地思想に留意した最初の歴史家』レオン＝ポルティージャがメキシコの詩歌に見出した世界観、人間観、宗教観、美意識を総体的に視覚化すること可能になった」とイン

タビューで語っている。原作の典拠が16世紀に作られたフィレンツェ絵文書であったことから、舞台のビジュアルもこの絵文書を参照したという。新聞各紙は「メキシコの美意識や時間概念を世界に発信する優れた舞台」と絶賛した。

ミゲル・レオン＝ポルティージャ作『ケツァルコアトルの逃亡』（Unam Global HPより）
http://www.unamglobal.unam.mx/?p=26965

毎年グアナフアト市で開催されるセルバンテス国際芸術祭は2017年に第45回を迎え、10月に19日間の会期で挙行された。日本円に換算して総予算額は5億2,000万円（組織委員会発表）をかけた祭典には海外35カ国からの参加者も含めて2,500人のアーティストが結集した。今回の特別海外招待国のフランスからはコリーヌ劇場が参加し、ワジディ・ムアワッドの『生きるという動詞の発火（Inflamación del verbo vivir）』と『オイディプスの涙（Las lágrimas de Edipo）』が上演され話題をさらったが、本稿では若いメキシコ人演劇集団による異色の作品を一編紹介したい。

今回の芸術祭では若い劇団に発表の場を与える企画“Revoluciones off”（「革命」をテーマにした小規模な芝居というニュアンスか？）が盛り込まれた。世界中から観客が訪れる環境で若い演劇人に経験を積ませようという意図が見える。今回は独立系の5団体が参加し、芸術祭が提示した「革命」というテーマに沿った作品を上演した。そのうちのひとつ『サン・ノナカ（San Nonaka）』が目に留まった。劇団「ボラ・デ・カルネ（Bola de carne）」は、2012年にベジャス・アルテス演劇学校（INBA）やメキシコ国立自治大学出身の若いメンバーがメキシコシティで結成した小さな劇団である。劇団ホームページによれば『サ

ン・ノナカ』は、メキシコの歴史に埋もれた日本人写真家キンゴ・ノナカがグアナフアトのサン・ロケ広場にやってきて、そこを通るはずの“革命”のパレードを待ちながら革命についての持論を朗々と展開するも、近隣の住民から嫌がられ、挙げ句の果てには観光の見世物に成り果てるという話である。17世紀の面影を残す「広場」、「革命」、「観光都市グナナフアト」のトピックが不思議な絡まりを見せる作品で、メキシコ革命の理想がもはやお題目にすぎなくなってしまったメキシコの今を風刺した作品である。

「キンゴ・ノナカ」とは野中金吾（1889～1977）である。福岡出身の野中は、1906年に熊本移民会社の集団移住の一員としてメキシコに渡った。はじめ野中はメキシコ南部のオアハカ州の農園で働いていたが、過酷な労働条件を逃れ北部のチワワ州に移住し、その地で病院の看護助手の仕事に就いた。1910年に勃発したメキシコ革命が進行中で、野中の住むシウダーフアレスでは激しい戦闘が繰り広げられていた。そんなある日、後に革命期初の大統領となるフランシスコ・マデロ将軍が負傷したのを野中が手当した。これを期に、野中は革命軍に重用され、伝説的な英雄パンチョ・ビリャの依頼で「移動巡回医療班」を率いて革命軍の北部遠征にも同行したという。革命終結後は一般市民として写真技師の仕事についたと記録されていることから、『サン・ノナカ』のノナカはカメラを構えているのだろう。メキシコ革命の風化をテーマにした作品にメキシコ人ではなく日系移民を登場させる意図はどこにあ

ボラ・デ・カルネ『サン・ノナカ』　撮影：Gabriel Morales

るのか。劇団に問い合わせたところ、外国人でありながらメキシコの革命を擁護した野中金吾に焦点をあてることで、革命が国家主義的な立場を越えて国際的な意義を持つことを提示することが可能になったとの回答が来た。思えばメキシコ共産党の誕生に大きな貢献をしたのは片山潜（せん）であったし、メキシコ演劇の刷新に決定的な役割を果たしたのは佐野碩（せき）だった。

メキシコシティで評判をとった作品を一編紹介する。エレニコ劇場（Teatro Helénico）で上演された『火星の反抗』（La desobediencia de Marte）は、フアン・ビジョーロ（Juan Villoro）作、アントニオ・カストロ（Antonio Castro）演出による舞台である。1956年生まれのビジョーロは、ジャーナリスト、コラムニスト、小説家、批評家、翻訳家など多岐にわたる執筆活動をおこなってきた多彩な人物である。劇作家としてのスタートは2011年と遅かったが、ここ数年は独白劇『雨についての講演（Conferencia sobre la lluvia）』（2013）が国内外で頻繁に上演されている。ビジョーロは2015年に日本演出者協会の招待でカストロとともに来日し、寺尾隆吉訳で同作のリーディング公演（演出：山下由）がおこなわれたことは以前にこの紙面で紹介した。この二人がタグを組んで舞台化された『火星の反抗』は、16〜17世紀ドイツの天文学者ヨハネス・ケプラーと、同時代のデンマークの天文学者ティコ・ブラーエをめぐる物語である。ブラーエの膨大な天文観測記録を用いてケプラーはあの有名な「ケプラーの法則」を編み出したとされる。ビジョーロは1982年に東ベルリンのメキシコ大使館に文化担当官として赴任していたが、その折にアーサー・ケストラーの『夢遊病者たち』（1959年）を読んで着想を得た。理論家ケプラーと天文観測者プラーエはお互いを必要としながらもライバル意識を尖らせながら反目し合う。演出のカストロは、二人の科学者のあいだにある張り詰めた緊張感に、ベテラン俳優対若い俳優の人間関係の実相を重ね合わせることで舞台に奥行きを与えた。親子ほどに年齢の異なる二人の科学者。プラーエを演

フアン・ビジョーロ作／アントニオ・カストロ演出『火星の反抗』（エレニコ劇場）

じるのはベテラン俳優のホセ・マリーア・デ・タビーラ（José María de Tavira）で、ケプラーはテレビやCMで活躍するホアキン・コシオ（Joaquín Cosio）である。この配役が功を奏し、遠い昔の科学者同士の学問的対立に日常性が加味された。「僕がいなければあんたのイカレた数字は意味を持たない」とケプラーが老天文学者をやり込めている最中に、携帯電話がピロロンと軽やかな呼び出し音を奏でる。“プラーエ”は“ケプラー”を横目で見ながら電話の相手に「今、芝居やっているからあとでかけ直すよ」と伝え、観客は一気に17世紀から現実に引き戻される。

舞台装置はダミアン・オルテーガ（Damián Ortega）。Cosmic Thingと命名されたインスタレーションで有名なヴィジュアルアーティストであり、内面性と日常性が重なり合う作風に特徴がある。舞台上の天体模型では、惑星ではなく塩壺やランプが回っていた。

カストロはペルーのノーベル賞作家マリオ・バルガス・ジョサ（Mario Vargas Llosa）の戯曲『ラ・チュンガ（La chunga, 1986）』の演出も手がけた。舞台はペルーの寒村。怪しげな酒場を営む女主人ラ・チュンガの店では今日も4人の男がサイコロ賭博に興じている。女主人と男たちは昔の出来事を思い出す。賭博で負けが込んだホセフィーノは連れの女メチェを一晩ラ・チュンガに売り渡したのだった。ラ・チュンガは女を連れて2階の部屋に上がった。部屋で何が起きたかはわからないが翌朝、女は消えていた。あの晩、部屋ではなにが起きたの

か。男たちはそれぞれに自分の解釈を語り出し、これがシーンとなって展開されていく。人によって異なる解釈、現実の時間と空想の時間が重なり合う。まさに黒澤明の『羅生門』の世界だ。この作品は1993年にいちどメキシコで上演された。当時は同性愛のテーマが注目されたが、今回の上演では「女性がモノとして扱われることや、メキシコで多発し続ける女性の行方不明事件をフォカースする視点で作品を作った」とカストロは述べていた。

最後に、手前味噌ではあるが、2017年11月に上智大学構内で実施したペルー人のアナ・コレーア（Ana Correa）のパフォーマンス公演について報告したい。コレーアはペルーを代表する劇団ユヤチカニ（Yuyachkani）のメンバーである。この劇団は1972年に創設されて以降、ラテンアメリカの民衆演劇の旗手として活動してきた。今回は、上智大学グローバルコンサーン研究所の招きでコレーアが単独で来日し、『ロサ・クチージョ～ナイフのロサ～』（Rosa Cuchillo, 2002）を上演した。ペルーは1980年から20年間にわたり、極左勢力と政府軍が対立する内戦を経験した。内戦終結後に「真実和解委員会」が設置され、内戦中に横行した人権蹂躙（じゅうりん）の実態が次第に明らかになっていったが、恐怖の時代を生きてきた人々の口は重く、何が起きたかの証言はなかなか得られなかった。そうしたなか、劇団ユヤチカニは、フィールド調査をもとに作り上げた演劇作品をアンデスの先住民が集う広場や市場で上演することで人々に勇気を与えた。『ロサ・クチージョ』はそうした作品のひとつであるが、物語の枠組みはあくまでアンデスの神話世界である。主人公ロサは行方不明になった息子を探すうちに黄泉の世界に入っていく。神のもとで息子に再会するが、現世に伝えたいことがあるロサはアンデスの市場に亡霊として舞い戻るという設定である。何を伝えたいのか。「記憶を蘇らせること、忘れてはならないことを思い出すこと」、そして世界を浄化するために来たと人々に伝え、踊る。これを観たアンデスの人々は自分たちが尊ばれるべき人間であることを思い出す。

暴政を水に流してはいけないのだと理解する。

演劇上演の経験を持たない大学での公演はリスキーであるとは思ったが、忙しい今の大学生に観せたいものを観てもらうのは、「出前」しかないと思った。幸い学生たちは協力的だった。普通教室を「劇場」に変える作業には学生がアイディアを出しつつ参加した。不平も漏らさずブルーシートに座って舞台を凝視していた。ポストトークにも全員が残った。娯楽ではない演劇が確固たる存在感を占めるラテンアメリカ演劇の最良の事例を日本の若者に知ってもらえたのは、私にとって2017年最大の収穫だった。

アナ・コレーア『ロサ・クチージョ』　撮影：Fidel Melquiades

よしかわ・えみこ

専門はラテンアメリカ現代演劇。主要テーマはメキシコ・コロンビアにおける佐野碩の仕事の研究。民衆演劇や女性演劇にも関心がある。早稲田大学文学研究科演劇学博士後期課程満期退学。上智大学外国語学部イスパニア語学科教授。

ダニエル・モンクス主演『エレファント・マンの現実と想像上の歴史』　撮影：Pia Johnson

［オーストラリア］

エレファント・マンと ディスアビリティ演劇の傑作

佐和田敬司

『エレファント・マンの現実と想像上の歴史』と ディスアビリティ文化におけるアイデンティティ

『エレファント・マンの現実と想像上の歴史（The Real and Imagined History of the Elephant Man）』はトム・ライト（Tom Wright）作、マシュー・ラットン（Matthew Lutton）の演出で、メルボルンのモルトハウス劇場（Malthouse Theatre）で初演された。

19世紀ロンドンに身体に障害を持って生きた実在の人物ジョゼフ・メリックの物語である。体の様々な部位が変形しているメリックは、見

世物小屋で「エレファント・マン」としてさらされている。彼はその後、病院に保護収容される。そこでメリックは、医学的見地から徹底的な検査と治療を受ける。障害を持った他の患者が死んだ後標本として扱われた運命を目の当たりにしたメリックは、治療を拒否し、病院を抜け出てロンドンの寒空にひとりたたずむ。

メリックの物語は、1980年のデヴィッド・リンチ（David Lynch）監督の映画『エレファント・マン』がよく知られる。また1977年のバーナード・ポメランス（Bernard Pomerance）の戯曲があり、ブロードウェイ、ウェストエンド、日本でも上演されてきた。しかし今回のモルトハウス劇場の作品の重要な点は、ジョゼフ・メリック役を、ダニエル・モンクス（Daniel Monks）という、脊髄腫瘍のために片腕に麻痺がある俳優が演じたことだ。そしてモンクス自身は、こう語っている。「当然のように、ジョゼフ・メリックと同じ身体性は誰にも持ち得ない。が、（自分が演じることで）この物語に非常に高いレベルの本物らしさと潜在力が付け加わる。人生のある段階でディスアビリティを持った人は皆、医学的な見地から、標本のように対象化され、扱われる。異なる者として、

ダニエル・モンクス主演『エレファント・マンの現実と想像上の歴史』　撮影：Pia Johnson

他者として、見られる。本物らしさはその共通項から来るものだ」。演技では超えられない当事者としての経験が、この上演で重要な意味を持ったことが分かる。

ジョゼフは、最後にロンドンの降りしきる雪の中で、「私には治療は必要はない。間違った人間、病気を持った人間なのではない。私は檻の中で守られる必要はない。なぜなら、私は新しい種だからだ」と言う。これは、リンチの映画にある、せめて人間だと認めて欲しいという意味にとれる「これでも人間なんだ！」という台詞とは対極にあるものだ。自分の身体的特徴に対して、間違えたもの、治療すべきもの、という見方を拒否し、ひとつの種、人間のひとつの進化のかたちであるとの宣言といえる。『エレファント・マンの真実および想像上の歴史』で語られる物語は、障害者が社会から自分たちが隠蔽されるのを許さず、治療され矯正され正常に近づけなければならないという考え方を拒否する、という姿勢に通じる。この作品は、「障害者でない自分はありえない、自分ではない」という、今日の障害者のアイデンティティ主張をつたえるものであり、ディスアビリティ演劇の新しい傑作と言える。

『ライス（Rice）』

今年、クィーンズランド・シアター（Queensland Theatre）で初演後すぐに、シドニーのグリフィン・シアター（Griffin Theatre）で上演された、注目の二人芝居である。

ニーシャはメルボルン生まれのインド人で、まだ若いのにオーストラリアの穀物企業のエリート社員。イヴェットは中国人移民の女性で、ニーシャのオフィスビルの掃除婦。二人は、デスクを掃除する／されるの関係に過ぎなかった。ニーシャは、洪水で混乱したインドに、オーストラリアの米を買わせるビッグプロジェクトを先導している。イヴェットには、学業優秀な娘がいるが、娘はスーパーマーケットの食物廃棄に抗議して社長に食べ物を投げつけ、起訴されている。ニーシャのインドへの商談旅行は、政府高官に翻弄されて失敗。憔悴しておかした同僚

との一夜の過ちも、ニーシャを社内での苦しい立場に追い込む。一方のイヴェットも、娘のために奔走したが、結局求刑通りの判決に終わった。オフィスで再会したニーシャとイヴェットは、互いをなじり、また癒やしあい、そして友情が生まれる。

舞台は、ニーシャとイヴェット役の二人の俳優が、他の多くの登場人物もめまぐるしく演じるスタイルだ。そのため俳優と役柄の関係に距離が生まれ、二人の俳優は「物語」を客観視して「物語」の語り手としての主導権を競い合っているかのようなスタンスを獲得する。象徴的なのがラストで、「この後二人は車で出かけ、食事をした」と一方が言えば、また一方が「そんなことはなかった。ガソリンの無駄だ」と言う。リアリズムでは得られない、洗練された戯曲と演出が光る。

テーマには現実味がある。オーストラリア企業は日々、主力産業の穀物など農産品を売り込むため、このような闘いをしているのだろうと思わせる。インドの政府高官との交渉の難しさは、例えば日本が鉄道技術を売り込もうとして外国の政府に振り回されている光景を思い出させる。オーストラリアも含め世界中が参戦しているグローバル経済の現実が、戯画的に面白く描かれている。また、移民一世、二世であるニーシャとイヴェットを通して、エリートであれ労働者階級であれ、故国との関係が複雑になっている様も浮かび上がる。インドを訪れたニーシャが、母国インドの文化を生理的に受け付けないエピソードも面白い。多文化社会の現実の、見事な活写である。

本作は、クィーンズランド州首相戯曲賞を受賞した。作者のミシェル・リー（Michele Lee）はアジア系の劇作家（オーストラリアではまだ数が多いとはいえない）で、2018年もシドニー・シアターカンパニーで新作上演予定であり、メインストリームでの活躍が今後大いに期待できる作家である。

二つの先住民劇団による二人芝居

ウェスタンオーストラリア州のイラ・ヤーキン（Yirra Yaakin）、ヴィ

クトリア州のイルビジェリ（ILBIJERRI）という二つの先住民劇団が、それぞれ二人芝居を上演し、好評を得た。イラ・ヤーキンの『シスタ・ガール（Sista Girl）』は、共通の父を持ちつつ面識のないアボリジニの女とイタリア人の女が、父の死をきっかけに出会う物語である。アボリジニの女は鉱物資源を売り込むビジネスウーマンで、できる女風のスーツに身を包み、外車に乗っている。イタリア人の女はアディダスのジャージ上下で、バス通勤の労働者階級。互いを知りつつ距離を置いてきた二人が出会うのは、象徴的な意味を持つ「オーストラリア・デー」である。父を巡る確執という個人レベルの話に重なるようにして、「先住民」と「移民」という、オーストラリアという国の骨格をなしている二つの社会的存在が見えてくる。ぎこちない衝突から、両者がやがてともにオーストラリアの名物お菓子をほおばりながら打ち解け合うという物語は、アングロ系白人対アボリジニという従来の図式とは違う、やはり多文化社会の現実の一つの表象として鋭い。

劇団イルビジェリの『ホームはどっち（Which Way Home）』は、アボリジニの女タッシュが父を車に乗せ、父の生まれ故郷ライトニング山脈へ帰る道中を描いた作品である。父は都会でタッシュを男手一つで育て上げた。二人旅の途中、父の故郷で一体何があったのか、そしてタッシュの母は誰なのかという核心的な話題に触れまいとするかのように、二人が大ファンであるラグビーチームの話、テレビドラマの話、タッシュのまだ紹介していなかったボーイフレンドの話など表層的な話題が、父娘の間でポンポンと飛び交うところが、観客を笑わせる。2016年には、非行で捕まり警官に首根っこを掴まれたアボリジニの息子を見て、警官に自分の子どもの名前を尋ねる、自堕落なアボリジニの父親を風刺する一コマ漫画が新聞に掲載され、人種差別ではないかと社会問題になった。この作品は、まさにその論争の時期に制作されたが、本作のコミカルではあるが品位のある「アボリジニの父」の描写は、漫画で描かれたステレオタイプに異を唱えるものである。

『メルバ（Melba）』

オペラ歌手ネリー・メルバは、オーストラリアが植民地からようやく国として誕生したばかりの時代に、世界を股にかけて活躍した国民的英雄として語られることが常である。しかし、この作品は、メルバの一人の女性としての人生に焦点を当てた点がユニークである。観客は、伝説化したソプラノ歌手の知られざる人生を、オペラとミュージカルの融合した手法を通して見ることになる。物語の中でメルバは、夫の反対を振り切り、パリで有名な指導者に教えを請う。一人息子のジョージは寄宿舎に入れて、シングルマザーとして歌に邁進する。パリでは貴族の愛人ができる。夫との不仲から子どもを取り合う裁判に発展し、子どもを勝ち取る。しかし夫はジョージを連れて、アメリカへ旅立ってしまう。世界をツアーして歌い続けるのは、世界のどこかにいる息子と出会うためだと彼女は言うのである。

舞台上には二人のメルバが登場する。一人は年を重ね功をなしオーストラリアに凱旋したメルバ（オーストラリアを代表するソプラノオペラ歌手エマ・マシューズ［Emma Matthews］が演じる）、そして若きメルバである。一方は実際にメルバが凱旋公演で歌ったナンバーをベルカント唱法で歌い、若きメルバはミュージカルの唱法で歌う。二人の歌は所々で重なり合い、二つの様式が融合した新鮮な響きを聞かせる。また演技のレベルでも二人は同様に重なり合う。若きメルバの夢や苦闘を、年を重ねたメルバが見守りながら、メルバの人気から名付けられた「ピーチメルバ」を食べてみたり、見えない妖精のように登場人物たちにいたずらをしかけたりと、舞台上の世界に頻繁に介入する。息子のジョージは幼い頃は俳優と同じ服を着たパペットによって表現され、成長すると人形は年かさのメルバに大切に抱かれて舞台裏に消え、少年になったジョージだけが舞台に残されるという趣向だ。

マシューズの圧倒的な存在感と歌声には、メルバの歌はきっとこうだったのだと思わせる説得力がある。それに、ふんだんに盛り込まれた演劇ならではの表現手法と、ミュージカルらしい多くの歌とオペラの歌唱、

楽団の生演奏、小さな劇場ならではの舞台と客席の距離感の近さといったすべての要素が相まって、濃密で新鮮な観劇体験を与える。

上演したシドニーのヘイズ劇場（Hayes Theatre）はキャパ120の小劇場だが、ミュージカル専門の劇場としてオーストラリアで独自の存在で、オーストラリアのオリジナルのミュージカルを創出するために2010年に立ち上がったプログラムを進めている。『メルバ』は6年間、演劇学校ウェスタンオーストラリア舞台芸術学院（Western Australian Academy of Performing Arts: WAAPA）でワークショップを行い、作家と作曲家が試行錯誤を重ねて創り上げ、最後にこのプログラムを通じて今回の形になった。

古典的名作『ノームとアーメッド』の日本初上演

1960年代末に初演され、今日「古典」としての地位を確立しているアレックス・ブーゾ（Alex Buzo）作『ノームとアーメッド（Norm and Ahmed）』が、今年、調布市・せんがわ劇場の企画「海外戯曲リーディング」において、日澤雄介（劇団チョコレートケーキ）の演出によって日本初演された。

『ノームとアーメッド』は、一幕の二人芝居である。シドニーの真夏の夜に、パキスタン人留学生アーメッドが、白人中年男性のノームに呼び止められることから始まる。アーメッドは相手のペースに巻き込まれて、ノームの目的も分からないままにオーストラリアの歴史、体制、国民性から日々の孤独に至るまで語り合うが、最後にアーメッドは、思いもかけない暴力をノームから受けることになる。白豪主義から多文化主義へと

日澤雄介演出『ノームとアーメッド』　写真提供：せんがわ劇場

オーストラリアが大きく舵を取ろうとする時期に初演されたこの作品は、その後オーストラリアで繰り返し再演され、また人の心に巣くう差別心への警鐘として、中等教育の教科書としても学ばれてきた。

筆者は、『ノームとアーメッド』の初演から四半世紀後の1993年に日本語訳を出版したが、それからさらに四半世紀を経た2017年に、初めて日本で上演されたことになる。この事実だけでも、異文化に対する不寛容というテーマが、日本においてアクチュアリティをもつためにこれだけの年月がかかったということを示唆しているようだ。

今回の日本の観客の反応はいろいろあった。「外国人が進出する日本社会の近未来に、日本の人々がノームとなってしまわないだろうか」「ノームとアーメッドの関係は主流日本人と在日韓国人に重なり、自分たちが生きる今の社会にも同じような差別が突然舞い込んでくるのではないか」「現代の日本社会の日常にあるあらゆる不寛容さに対して警戒すべきではないか」。このような意見を、上演後のディスカッションやアンケートを通して聞くことができた。半世紀前のオーストラリア戯曲が、現代の日本で緊迫感を持った議論を巻き起こすことができたのは、特筆すべきことである。

さわだ・けいじ

早稲田大学教授、翻訳家（湯浅芳子賞受賞）。著書に『現代演劇と文化の混淆』、『オーストラリア先住民とパフォーマンス』、『演劇学のキーワーズ』（共編著）、『キーワードで読む　オペラ／音楽劇研究ハンドブック』（共編著）ほか。最近の翻訳上演に『ミス・タナカ』（江戸糸操り人形・結城座）、『エブリマンとポールダンサーたち』（新宿梁山泊）、『ノームとアーメッド』（せんがわ劇場）など。

ジェズ・バターワース作『渡し守』ローラ・ドネリー、パディ・コンシダイン　撮影：Johan Persson

[イギリス]

信頼と真実の政治学

本橋哲也

2017年における文化の政治学は「ポスト・トゥルース」「もうひとつの真実」「フェイクニュース」といった語彙によって象徴されるように、メディア環境の劇的な変化が、仮想現実の優越という次元を超えて、起きたことがなかったことにされるだけでなく、非事実が出来事として流通する状況の蔓延によって記憶されるだろう。それはデジタル技術による人の思考と行動の全面的支配、新自由主義による日常生活の金融経済化、民主主義の自閉による政党政治の機能不全、温暖化とプラスチックごみが象徴する地球環境破壊の激化といった、グローバルな危機に直面した人類の短絡な反応でもある。いわば「見ざる、聞かざる、言わざる」ことによる危険の否認よりも、「見ても聞いてもいないことを

言う」リスクの増長が、アメリカ合州国や日本や朝鮮の独裁者からマケドニアの失業者まで、切り貼りされた「嘘」を連続して流すことができるウェブへアクセスすることで、政治経済機構を支配してしまえる現況を生んでいるのだ。

こうした環境のなかで、「嘘」と「変装」と「想像」によってのみ真実への道を切り開く演劇に、いったい何ができるのか？　小稿では、2017年の英国劇壇から管見の及ぶ限りで、演劇だけに可能な「仮想的真実」を通して、困難な文化情況に介入する舞台について報告したい。

まずは全般的に低調であったシェイクスピア作品のリバイバルの中で、例外的に現今のメディア環境の変化と政治言説の関係を問うことに成功した『ハムレット』（アルメイダ劇場［Almeida］）。演出のロバート・イック（Robert Icke）は、後で触れるイヴォ・ヴァン・ホーヴェ（Ivo van Hove）と並んでここ数年活躍が目覚しいが、イックの演出は、英国演劇の伝統である台詞術よりも、ヨーロッパ大陸の演出家たちのお家芸であるスタイリッシュな装置設定で見せることに特徴がある。ヒルデガルド・ベヒトラー（Hildegard Bechtler）による今回の装置は、舞台の前方と後方をガラス戸で仕切り、空間の透明性と閉塞性とのアンビヴァレンスという現代人の視覚の万能／不能を示唆する。ガラスで分けられた空間では、生者と死者、視る者と視られる者、現実と理想、過去と現在といった裂け目が明らかだが、その分割線を往還して、中産階級化して社交と政争とに明け暮れる現代のデンマーク王家の人々が徘徊する。イックは観客意識を操作するメタ演劇に巧みな演出家で、一昨年の『オレステイア』や昨年の『メアリー・スチュアート』と同様、意表をつく趣向で観客意識を宙吊りにする。今回も、ハムレットが旅役者たちを使って父殺しの場面を演じさせる劇中劇の途中で、客席の最前列の王や王妃たちの席からクローディアスがとつぜん無言で立ち上がって退席してしまう。困惑した劇中劇の役者が台詞の途中で詰まり、居心地の悪い時間が過ぎた後で「本物」の舞台監督が出てきて、「すいませんが、ここで中断します」という言葉で休憩になる。ポップミュー

ロバート・イック演出『ハムレット』ハムレット＝アンドリュー・スコット
撮影：Manuel Harlan

ジックやビデオ映像の使用も単なる現代的意匠に留まらず、情報メディアに支配された私たち自身の日常における現実と仮想との境界を侵犯しながら再構築することで、異化効果を醸しだす。父王ハムレットの葬式をデンマークの放送局のニュース映像で流したり、その「亡霊」の登場を牢獄のような宮殿内の複数の監視カメラで捉えたり、ガートルードの寝室シーンで彼女と父ハムレットの手を触れ合わせたりと、メディアに媒介された表象と心象とをコンスタントに重ね合わせることで、この上演は『ハムレット』という4世紀以上も前に書かれた作品における「オルタナティブな現実」への探求に気づかせ、翻って観客自身の現在における文化的力学を意識させる。視線の権力に囲繞（いじょう）された場で、ハムレットを演じるアンドリュー・スコット（Andrew Scott）は、台詞をまるで言葉のアーカイブの廃墟から掘り出すかのように語るが、今年度のオリヴィエ演劇賞で主演賞を取るだろう彼の演技は、いまだに人の身体と言葉が「権力の嘘」に対する最大の抵抗となりうる証である。

21世紀初頭の私たちを支配する政治や経済の力学は、20世紀後半から継続する植民地主義、戦争、難民といった暴力と差別の帰結にして新展開である。そうした文脈から、現実の闘争を描く3作を取り上げよう。まずジェズ・バターワース（Jez Butterworth）の『渡し守（The Ferryman）』（ロイヤル・コート劇場［Royal Court］）。舞台は1981年の北アイルランド、IRAの政治犯たちがハンガーストライキを行い、「テロリスト」（と英国政府が断定した）ボビー・サンズが餓死するが、サッチャー英首相は一顧だにせず、IRAの爆弾闘争が続出したアイルランド紛争の最後期。10年前に弟を亡くしたクイン・カーニー（パデ

ィ・コンシダイン［Paddy Considine］）は7人の子供がいる農園主だが、弟の生死がはっきりしないせいで、彼も、また弟の妻だった義妹のケイトリン（ローラ・ドネリー［Laura Donnelly］）も曖昧な喪失状態にある。妻が病気がちのせいもあり、クインとケイトリンとのあいだには親戚関係を超えた信頼、男女の恋愛感情が育っている。家族はIRAにシンパシーを抱き、英国人を鬼畜のごとく嫌っているが、失踪した弟はスパイ嫌疑でIRAの手によって処刑されたことが明らかとなり、舞台はクインがIRAの指導者を家族の面前で殺害するという衝撃的な復讐で幕を閉じる。サム・メンデス（Sam Mendes）の丁寧なリアリズム演出は、3幕ともカーニー家の台所を舞台として、叔父・叔母やイギリスから流れてきた男、甥たち、その友人たちと、共同体の血縁の深さを集合的に表現する。大家族の情愛や男女の恋愛と、国家や民族間の血生臭い闘争とが絡み合いながら、アイルランド演劇の伝統にしたがって、口承による物語や歌やジョークの横溢（おういつ）が観客の憧憬と笑いを誘う。失われた他者をどのように弔えるのか、そもそも国家や共同体が個人の喪を所有することができるのか、といった生と死をめぐる根源的な問いに迫る本作は本年随一の新作だろう。国家による喪の独占に異を唱えながらも、和解ではなく復讐で終わる衝撃的な結末は、アイルランド紛争が一応の終息を経た現在でも、いまだに暴力の連鎖を断つことのできない世界各地の内戦状況を照射する。

次に、1993年のイスラエルとパレスチナの歴史的な「オスロ合意」の経緯を事実に即して演劇化したJ・T・ロジャーズ（J.T.Rogers）作『オスロ（Oslo）』（ナショナル・シアター［National Theatre］）。それまで簒奪者（さんだつしゃ）とテロリストとして対立し、対話の可能性がなかった2つの政治勢力を合意に導いたのは、ノルウェーの大学教授の夫と外交官の妻だった。劇は彼らが様々な困難に出会いながらも挫けることなく、敵として言葉を交わす可能性さえなかったイスラエル人とパレスチナ人とを対話のテーブルにつかせ、彼らが歴史と食事を、怒りと悲しみを共有することで、友情と信頼を育てていくさまを描いていく。バートレ

バートレット・シャー演出『オスロ』リディア・レナード、トビー・スティーヴンス
撮影：Brinkhoff/Mögenburg

ット・シャー（Bartlett Sher）の演出は、当時のニュース映像を背景としながら、自らの言葉によって相手の心をつかもうとする人びとの交流を簡素な部屋のセットのなかで描き、歴史を作るのがメディアのニュースではなく、人々の具体的な行為であることを如実に示す。ロッド・ラーセン（トビー・スティーヴンス［Toby Stephens］）とモナ・ジュール（リディア・レナード［Lydia Leonard］）夫婦の体現する理想主義と、イスラエルとパレスチナの交渉者たちの現実主義とが交わる瞬間は、同じ場を共有する人と人との信頼だけが歴史を動かすという真実を改めて確認させる稀有な演劇的契機だ。

現実の暴力的状況のなかでの人間的情愛の重さを描き、本年最も実験的な舞台として取り上げたいのは、フランスに実在した難民キャンプを描いたジョー・マーフィー（Joe Murphy）とジョー・ロバートソン（Joe Robertson）の『ジャングル（The Jungle）』（ヤング・ビック劇場［Young Vic］）。チケットにはアフリカや中東の国々の名前と番号が記されており、観客はそれぞれのブロックに分けられた、レストランを模した長椅子の席に着く。ここはイギリスへの渡航を目指すカレーの難民キャンプ（フランス語風の発音では「ジャンガル」）の中にアフガン難民のひとりサラー（ベン・ターナー［Ben Turner］）が独力で作ったアフガン料理店の内部なのだ。劇はそこからイギリス行に成功して今はレスターに住む、シリアのアレッポから逃れてきた元英文学教師のサフィ（アマル・ハジ・アフマド［Ammar Haj Ahmad］）の回想で進められ、世界各地からの難民の到着によるジャングルの成立から、フランス当局による暴力的な破壊までが描かれていく。現実の悲惨さにも増して私たちの心を打つのは、極限的な貧困や搾取のなかで出自も言葉も

ジョー・マーフィー、ジョー・ロバートソン作『ジャングル』　撮影：David Sandison

宗教も文化も違う人たちが、食事や音楽や踊りを通して友としての信頼を育て共生する姿だ。劇はキャンプが破壊された現在でも進行する難民たちの苦境を伝えるボランティアの映像で終わる。この上演は、「好機（Good Chance）」という名を冠した難民キャンプで作られた劇団を中核とする。ヨーロッパのいわゆる「先進国」の多くが排外主義に次々と侵されていく現状で、本年もっとも観客の意識を覚醒させた舞台のひとつだったのではないだろうか。

民主主義や政治に対する市民の失望や無関心はメディア、とくに新聞やテレビといった伝統的なマスメディアへの不信に支えられ増幅している。そうしたコンテクストで、メディアの創造現場を描いた新作を2つ取り上げよう。まずジェイムズ・グラハム（James Graham）作の『インク（Ink）』（アルメイダ劇場）は、現代のメディア王として、英語圏の新聞やテレビを支配するルパート・マードックが創刊した英国の悪名高いタブロイド新聞「The Sun」の誕生を描く。ルパート・グールド（Rupert Goold）の演出は、山のようにデスクが積みあがった新聞社の社屋のなかで、マードック（バーティ・カーヴェル［Bertie

ジェイムズ・グラハム作『インク』　撮影：Tristram Kenton

Carvel］）の金銭的成功と権力への飽くなき欲求とともに、市場資本主義の悪魔に魅入られた人間の深淵を、他者の嗜好と思考を支配する上昇願望の末路として描く。現在の「ポスト真実」状況の源泉が、人びとに出来事の真相／深層を伝えるよりも、歓心を買うことによる商業主義への屈服にあったことを示唆する時機にかなった上演だ。しかし同時に、新聞を代表とするマスメディアの多くがアメリカ合州国大統領トランプに批判的である現状を見れば、いまだにインクで印刷され流通する言葉の力を無視してはならないことが、ニュース報道に鎬を削るメディア人たちの生き様から伺われる舞台でもあった。

もう一つは、パディ・シェイエフスキー（Paddy Chayefsky）の脚本でシドニー・ルメット（Sidney Lumet）が監督した1976年の映画を、リー・ホール（Lee Hall）が新たに舞台脚本化し、演出のホーヴェが絢爛たる舞台として創造した『ネットワーク（Network）』（ナショナル・シアター）。ホーヴェと装置家のヤン・ヴェルスウェイヴェルド（Jan Versweyveld）のコンビはこれまでも瞠目させる舞台を作ってきたが、ここでも舞台上手に実際の観客がテーブルで食事をするレストランを設け、下手にはテレビ放送局の操作室、中央がテレビ局のスタジオで、後方には鏡とガラスと大きなスクリーンを配した舞台装置で私たちの度肝をぬく。舞台上で起きる出来事が複数のカメラで映し出されながら、同時に演じられてもいくので、私たちはメディアによる表象と演技による表象とのはざまに常に中吊りにされて、自らの視覚と聴覚を撹乱（かくらん）されていく。長年ニュースキャスターを務めてきた主人公のハワード・ビール（ブライアン・クランストン［Bryan Cranston］）が、ニュースという他の世界の出来事の伝達者から、自らの本音、怒りと不満と病いをテ

イヴォ・ヴァン・ホーヴェ演出『ネットワーク』　撮影：Jan Versweyveld

レビの生放送のなかで表明することで、彼は現代の預言者として祭り上げられていく。劇はそのようなメディアのイコンと化したビール自身が、テレビの「嘘」を暴き、人と人とのつながりと個人への信頼を訴えて終わる。その時カメラによって映し出されるのは、実際の劇場の客席を埋めた観客の姿なのだが、私たちはそこに演劇の力への信頼を見取って安心するわけにはいかない。この舞台が、カーテンコール後、この映画が作られた当時のアメリカ合州国大統領であったフォードから現在のトランプまで、歴代大統領の就任式における宣誓の場面を映して終わるように、誓いという神聖で真正であるべき言葉の表明こそが権力者によって汚されてきたのが、「真実」をめぐる政治的力学の歴史なのだ。

日夜増殖し続ける鵺のようなメディアの網の目のなかで「真実」が捏造され続けている状況で、演劇という究極的な嘘による真実の創造はどのようにして可能となるのか――この問いに応えるために、危機の中からしか生まれない信頼に賭ける人びとの姿を舞台に乗せ続ける演劇の試みは、他者に対する不信が常態となった世界でも、自律と再生への道標となり続けているのである。

もとはし・てつや

東京経済大学教授。カルチュラル・スタディーズ、英米文学専攻。著書に『ポストコロニアリズム』（岩波新書）、『プリンセス神話の行方』（ナカニシヤ出版）、『映画で入門カルチュラル・スタディーズ』（大修館書店）、『本当はこわいシェイクスピア』（講談社選書メチエ）、『宮城聰の演劇世界　孤独と向き合う力』（共著、青弓社）ほか。国際演劇批評家協会日本支部会員。

リンダ・マクリーン作／ディヴィッド・グレイグ演出『地上の栄光』（ライシャム・シアター）　撮影：Drew Farrell

［スコットランド］

こだわりの在（あ）り処（か）

中山夏織

2017年のスコットランド演劇界は、スコットランド国立劇場（National Theatre of Scotland、以下NTS）の本部「ロックヴィラ（Rockvilla）」のオープンではじまった。場所はかつて工場群が栄えていたグラスゴー北部の再開発地域である。交通の便は少し悪いものの、そこに新たな賑わいを創ることを想定し、オフィス、リハーサル、衣裳・テクニカルのためのスペースに加え、人材育成の役割を担う施設を誕生させた。元より壁をもたない、つまり劇場を持たないことをモットーとして造られた創造体としてのNTSは、パフォーマンスのスペースは

設置したりはしなかった。

その人材育成にかける強い意思は、「エンジン・ルーム（Engine Room）」のプログラムに体現される。人材育成というと養成所や講座を思い浮かべるだろうが、エンジン・ルームが提供するのは、様々なスキルを学ぶ講座もあるが、主眼は、むしろアーティスト同士、プロデューサーらとの出会いの場、リハーサルスペースの無償提供である。そのプログラムの1つ、「スターター・アーティスト」には8人の若いアーティストらが採用され、年2,500ポンドの奨励金を得てロックヴィラで学んだ。また、「カンパニー・イン・レジデンス」プログラムには、2つの多様性に富むカンパニーが参加している。スコットランドの場合――エディンバラ・フェスティバルの影響もあるが――小規模なグループで、あるいは個人でキャリアを模索するアーティストたちが少なくない。若く尖ったアーティストたちに対して、NTSは権威を気取ることなく、「場」と資源を提供することで化学反応をしかけているようにみえる。

ロックヴィラの主としてNTSを担うチーフ・エグゼクティブ兼芸術監督は、前任者のローリー・サムソンの突然の辞任により1年近い「空白」を経て、3月、ジャッキー・ワイリー（Jackie Wylie）が就任した。1980年、エディンバラ生まれ、グラスゴーのアーティストのコミュニティの中で中心的な存在の若きリーダーである。ワイリーが求めるのは、「より透明性があり、より柔軟で、より浸透性のある」創造体としてのナショナルである。その一環として彼女が進めようとするのは、16歳から24歳の若い世代をスコットランド中から選抜し、

スコットランド国立劇場「ロックヴィラ」　撮影：Gillian Hayes

スコットランド国立劇場「ロックヴィラ」のリハーサル室　撮影：Tommy Ga-Ken Wan

NTSの各セクションに送って現場を体験させるプログラムである。創造プロセスを隠すのではなく、若い世代の基盤となることを望んでいる。

上演作品としては、2013年初演の『ぼくのエリ 200歳の少女（Let the Right One In）』、2011年初演のパブを巡演する『プルデンシア・ハートの奇妙な破滅（The Strange Undoing of Prudencia Hart）』が合衆国を巡演して話題を呼んだ。新作としては、映画化されて話題になったエマ・ドナヒューの小説『部屋（Room）』を作者自らが戯曲化し、アソシエート・アーティストのコーラ・ビセット（Cora Bissett）が演出し、ロンドンのシアター・ロイヤル・ストラトフォード・イーストで幕を開け、次いでダンディ・レップ（Dundee Repertory Theatre）、さらにはダブリンのアビー・シアター（Abbey Theatre）で上演した。あえて黒人をキャスティングし、視覚性と音楽性豊かな作品となった。ユニークな試みとしては、1952年にグラスゴーで廃艦となった潜水艦の最後の航海を描いたプロと地域住民らが参加してのサイト・スペシフィック作品『サブマリン・タイム・マシン（Submarine Time Machine）』があった。本部ロックヴィラに程近い運河を舞台に、造船の町グラスゴーのかつての繁栄への思い、そして新たなレジデントとなったNTSの担うべき役割が交錯する。まさに壁をもたず、国民に寄り添うナショナルである。

また、エディンバラのフリンジ・フェスティバルでは、トランスジェン

ダーをテーマに『アダム（Adam）』と『イブ（Eve）』の2作をトラバース・シアターで上演した。後者は性転換手術を経て、女性となった劇作家ジョー・クリフォード（Jo Clifford、旧名はJohn）自らが演じる半生記である。

『セールスマンの死』とダンディ・レップ

2017年一番の成果は、アソシエイト芸術監督ジョー・ダグラス（Joe Douglas）演出の『セールスマンの死』である。スコットランドで唯一劇団制を敷くダンディ・レップは、主演にビリー・マック（Billy Mack）を迎え、美しく、完璧なまでに明瞭なナラティブを生みだした。スコットランド批評家賞では主演男優賞、最優秀作品賞を受賞した。演出のダグラスは、前芸術監督ジャマイマ・レヴィック（Jemima Levick）と次期芸術監督アンドリュー・パントン（Andrew Panton）の「つなぎ」として、アソシエイト芸術監督という奇妙な肩書のもとでの仕事だが、2年前のジョン・マックグラース（John McGrath）作『チェヴィオット、雄鹿、そして黒い、黒い石油（The Cheviot, the Stag, and the Black Black Oil）』の演出の成功をもあわせて、次の時代を担う演出家としての確かな地歩を固めた。1983年生まれのダグラスは、2012年に自らの劇団アッター・シアター（Utter Theatre）を設立し、自分自身の活動も展開し続けているが、2018年1月、ニューカッスルの新作戯曲の劇場ラ

ジョー・ダグラス演出『セールスマンの死』（ダンディ・レップ）
撮影：Jane Hobson

イブ・シアター（Live Theatre）の芸術監督に選ばれた。

満を持して4月よりダンディ・レップの芸術監督を担うパントンは、隣町ファイフ出身で、ロイヤル・コンセルヴァトワール・スコットランドの「ミュージック・シアター」の教授であり、芸術監督である。演出のみならず、振付もヴォーカルコーチの指導も担い、さらには映画、テレビでの実績も高い。歌手スーザン・ボイルのクリエイティブ＆ヴォーカル・ディレクターを務めたことでも知られる。学校の仕事も続けながらの就任だが、劇団が得意とするミュージカルの領域にさらに新しい人材を取り込んでいくためにも、このパートナーシップが生みだすものに期待したい。その就任の1年目、パントンはトレイシー・レッツ（Tracy Letts）作『8月の家族たち（August: Osage County）』と、ミュージカル版『クリスマス・キャロル』（女優がスクルージを演じた）で演出を務め、その多才ぶりを示した。ダンディ・レップがどのように変化していくのかが楽しみである。

ライシャム・シアターと劇作家による演出

英国を代表する劇作家の一人ディヴィッド・グレイグ（David Greig）を芸術監督に抱くライシャム・シアター（Royal Lyceum Theatre Edinburgh）は、5月、リンダ・マクリーン（Linda McLean）の新作『地上の栄光（Glory on Earth）』（演出：ディヴィッド・グレイグ）で、ご当地の悲劇の女王メアリー・ステュアートを題材にとった。これまでシラーやダーチャ・マライーニ、リズ・ロッホヘッド版が知られるなかで、マクリーンは1560年代の初め、フランスからスコットランドに戻った18歳のメアリーとその6人の侍女（史実は4名）――彼女たちもメアリーと呼ばれる――を通して、女王の女性としての内面を描いていく。唯一登場する男性は、女王と対立するプロテスタントの宗教的指導者ジョン・ノックスである。男対女、カトリック対プロテスタント、年齢差が生みだすぶつかり合いが織りなす史劇は、その空間やデザイン、音楽が、時空を越えて、現代とつながる。ひとつには6人のコロスたち

のもつ現代的なあどけなさもあるだろう。詩的で美しい舞台である。

その前月、ライシャム・シアターはエディンバラ国際サイエンス・フェスティバルとの共同製作で、劇作家ズィニー・ハリス（Zinnie Harris）演出によるキャリル・チャーチル（Caryl Churchill）の『ナンバー（A Number）』を上演した。同作は2002年、ロンドンのロイヤル・コート・シアターで初演されて以来、世界的に広がりを見せた傑作である。亡くした息子の「クローン製造」を依頼してしまった父親が、ひとりではないクローンの息子（たち）とアイデンティティをめぐって本音を語り合う二人芝居である。科学がはらむ暴走の未来を描く芝居を、科学のフェスティバルと共同製作して上演したわけだが、見事なコラボレーションといえるだろう。また、グレイグのみならず、第一線で活躍する劇作家が、自作ではない作品で演出に踏み出したことは、英国演劇史の一つの転換点となるのかもしれない。

シティズンズ・シアター

グラスゴーのシティズンズ・シアターのチーフ・エグゼクティブ兼芸術監督ドミニク・ヒル（Dominic Hill）は、ライシャム・シアター・エディンバラとの共同製作でノエル・カワードの『花粉熱（Hey Fever）』、『マクベス』を演出しているが、2017年のプログラムの目玉として、むしろ「ゲスト・カンパニー」をあげる。イングランドの劇団チーク・バイ・ジョウル（Cheek by Jowl）の『冬物語』、若者を中心に人気の劇団ニーハイ（Kneehigh）の『トリスタンとイゾルデ（Tristan & Yseult）』そして、ロイヤル・ナショナル・シアターが7つの地域劇場らと組んで発展させているワーク・イン・プログレスの作品を上演した。シティズンズ・シアターでロイヤル・ナショナル・シアターが上演を行うのは史上初のことである。自分たちの文化で満足するのではなく、他家受粉を行う取り組みでもある。

『マクベス』は、これまで何度も――ダンディ・レップでも、大規模なスコティッシュ・オペラでも――演出してきたヒルだが、メインシアタ

ーではなく、わずか60席のスタジオで上演した。その背景には、シティズンズが着手する大がかりな改修によって、小規模な2つのスタジオを廃止し、新たな1つのスタジオに生まれ変わらせることがある。34年にわたり芸術監督を務め、スタジオを設置したジャイルス・ハヴァーガル（Giles Havergal）への敬意でもある。その改修工事は、2018年5月末のシティズンズ・シアターのコミュニティ・プロダクションの終了後に始まり、2年ばかり劇場は閉鎖されることになる。その間は、シティズンズはスコットランドを巡演する形で活動を続けるという。

エディンバラ国際児童フェスティバル

毎年5月末から6月の初めにかけての1週間を中心に、エディンバラ界隈で児童演劇の国際フェスティバルが展開される。イマジネート（Imaginate）として知られてきたフェスティバルだが、2017年その名称を「エディンバラ国際児童フェスティバル（Edinburgh International Children's Festival）」に改称した。2017年度のプログラムは、巨大なスコットランド国立博物館の中、様々なポップアップで繰り広げられる2日間のオープニング・ウィークエンドを皮切りに、小規模で限られた観客に対して強く働きかける質の高い上演が続いた。私が鑑賞した作品の中では、オランダの『落ちる夢（Falling Dreams）』やスコットランドとオランダの国際共同製作『夜の光（Night Light）』の丁寧かつ遊び心に満ちた仕掛けに魅せられた。何

エディンバラ国際児童フェスティバル「オープニング・ウィークエンド」
撮影：Ruth Armstrong

よりもこの小規模なフェスティバルの凄さは、学校との連携であり、アーティストや教師たちの育成プログラムを兼ね備えてきたことだ。特別支援学校での自閉症児のための公演を見せてもらったが、演劇の力が何かを変える瞬間を確かに目撃した。

エディンバラ国際児童フェスティバル『夜の光』　撮影：Bo Amstrup

なかやま・かおり

プロデューサー・翻訳家。特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク代表理事、国際演劇協会理事。障がい児・病児とその家族のための多感覚演劇「ホスピタルシアタープロジェクト」に尽力。著書に『演劇と社会―英国演劇社会史』。翻訳戯曲に『ハンナとハンナ』『カラムとセフィーの物語』『宮殿のモンスター』他。翻訳に『応用ドラマ』他。2018年4月より桐朋学園芸術短期大学特任教授。

ベルリン・フォルクスビューネ（筆者撮影）

［ドイツ／オーストリア／スイス］

カストルフ伝説の終わる ベルリン・フォルクスビューネ劇場

寺尾　格

2017年のドイツ演劇の最大の話題は、やはりベルリン・フォルクスビューネ劇場(Volksbühne Berlin)での総監督交代をめぐるスキャンダルだろう。フランク・カストルフ(Frank Castorf)からクリス・デルコン(Chris Dercon)への交代は9月の新シーズンからで、ベルリン市長からすでに2年前に発表されていたにもかかわらず、時が経つにつれて騒ぎが大きくなった。なにしろ旧東ドイツ地区のローザ・ルクセンブルク

広場に面し、正面に「東（Ost）」の文字を掲げて西側消費資本主義への抵抗を高らかに宣言し続けていた劇場を率いていたカストルフは、ベルリンの壁崩壊後の1992年から25年間も総監督を続けて、舞台美術家のベルト・ノイマン(Bert Neumann)とのコンビでの数多くの刺激的な演出はベルリン演劇祭に13回も招待されたのみならず、クリストフ・マルターラー(Christoph Marthaler)、クリストフ・シュリンゲンジーフ(Christoph Schlingensief)、ルネ・ポレシュ(René Pollesch)、ヘルベルト・フリッチュ(Herbert Fritsch)など、その後のドイツ演劇を牽引する大勢の演出家を育てて、ベルリン演劇の伝説的なアイデンティティと言えるほどの存在感をフォルクスビューネ劇場に与えていたからである。

新しい総監督のデルコンはベルギー人であるが、いわゆる演劇人とは異なり、ロンドンのモダンアート美術館、テートの入場者数を劇的に増加させたキュレーターで、現代美術やパフォーマンスに関する豊富な経験と経歴を持ち、「ベルリンのローカルなアイデンティティに興味はない！」と、おしゃれな現代パフォーマンスへの志向を明確に示している。従って、いかにもベルリン的で硬派な政治演劇への傾向を過激に指向して評価の高かったカストルフ・アンサンブルが解体してしまうことへの不安が大きい。この点はシャウビューネ劇場のトーマス・オスターマイアー(Thomas Ostermeier)の「大歓迎だ、競争相手が減るから！」という皮肉なコメントが明確に示している。デルコンは「何も排除はしない」と火消しに必死だが、アンサンブルの大幅削減は必至で、ベルリンの主要劇場の総監督たちが「デルコン危機」のアピールを出し、「フォルクスビューネ劇場を救う」４万人もの署名を集めた。アンサンブルを基本とするドイツの劇場／演劇活動が、グローバル化の名の下に新自由主義的な商業イベントの「貸し小屋」と化してしまう危険への反発ということである。いずれにせよ従来のカストルフ的なアンサンブルのフォルクスビューネ劇場の変質は避けられないだろう。

9月の新シーズンの直前には、クイア・ジェンダー系のアクション・グループ「塵を輝きへ(Staub zu Glitzer)」が、「やっぱり芸術だ(Doch Kunst)」の垂れ幕を掲げて、フォルクスビューネ劇場を一週間に渡って占拠する騒ぎもあった。デルコンは「ジャンルにとらわれない」ダンス、演劇、映画のパフォーマーを中心にした集団での新指導体制を組み、9月には早速、旧テンペルホーフ空港の空き地を利用した入場自由の「ダンスに夢中（Fou de danse）」（タイトルがフランス語！）を、ボリス・シャルマッツ(Boris Charmatz)の振り付けで行い、7,000人を集めたそうであるが、旧来のアンサンブルは全く参加していない。

デルコンへの反発の背景にあるのは、アングロ・サクソン系の商業的な「娯楽」演劇とは異なった「社会教育」の場がドイツの「公的な」演劇なのだという認識であり、例えばドイツ舞台協会（Deutscher Bühnenverein）の2015/16年のシーズン統計によると、100万人以上の観客数の都市がハンブルク、ベルリン、ミュンヘン、ウィーンの４つで、さらに50万人以上がボーフム、ドレスデン、フランクフルト、シュトゥットガルトの４都市と、この８都市あたりが話題の中心ではあるのだが、それに続く20万人以上が18都市、10万人以上も22都市で、地方都市でも侮れないレベルの社会的な文化発信の拠点となっている。ちなみにドイツの劇場／演劇の年間の総観客数は2,700万人で、サッカーの観客数を越えているそうである。

そのような劇場活動を支えているのが専属アンサンブルであり、そのアンサンブルを確保するための公的支援である。非常に大雑把に言えば、ドイツの公的劇場のチケット収入は支出全体の四分の一程度をカバーするにすぎない。ドイツ座の総監督だったウルリッヒ・クーオン(Ulrich Khuon)が１月からトップとなったドイツ舞台協会は、ドイツ舞台従業者組合(GDBA:Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger)とドイツオペラ合唱団およびダンサー組合

（VdO:Vereinigung deutscher Opernchöre und Bühnentänzer e.V）との間で最低賃金の協定を結び、2017年1月より月1,765ユーロから1,850ユーロに4.8%アップし、また10月より、ゲスト（主催劇場に所属していないアーティスト）の最低賃金は一公演あたり200ユーロ、稽古の際には一日90ユーロ、半日60ユーロとなった。

ハンブルクのタリア劇場(Thalia Theater)のドラマトゥルク、ベアーテ・ハイネ(Beate Heine)によれば、「演劇とは、観客と芸術家と様々な地域から来た客たちとが出会い、そして話し合う（Auseinandersetzung）場なのだ」。この「話し合う」というドイツ語は単なる「意見交換」を示すのみならず、「説明・分析」とも、あるいは「対決」とも訳せる言葉なので、日本語の同化圧力的なイメージの強い「話し合い」とは、いささかならずニュアンスが異なる。そもそも「娯楽」には全く不要ともみなされそうな「説明・分析・対決」のニュアンスこそが「美的」ということの本質であり、必然的に「社会教育」という要素を強く持つことにもなる。

従って演劇雑誌「ドイッチェ・ビューネ（Die Deutsche Bühne）」編集部のベッティーナ・ヴェーバー(Bettina Weber)に言わせれば、「保守から極右までをも含むAfD（ドイツのための選択肢[Alternative für Deutschland]）の政党が国会の三番目の13%も確保して、これが文化大臣にでもなれば、一体どうなるのか？」という強い危機感がある。例えばAfDとのトラブルの続くドレスデン国立シャウシュピール劇場(Staatsschauspiel Dresden)の正面には、ローベルト・メナッセ（Robert Menasse）の次のような言葉が掲げられている。「普遍的なヨーロッパ人なのか、それとも一面的なヨーロッパ人なのか、まもなく未来を決めなければならないだろう。つまり未来のヨーロッパ大陸は人間の諸権利が支配するのか、それとも暴力が権利を持つのかということである。」

「デルコン危機」を見ていると、どうしても1986年にクラウス・パイマン(Claus Peymann)がウィーンの伝統主義的なブルク劇場(Wiener Burgtheater)の総監督になった際のスキャンダルが思い出されるのだが、方向性が全く逆のようにも見えるのが興味深い。そのパイマンも2000年からベルリーナー・アンサンブル劇場(Berliner Ensemble)の総監督を続けていて、演出家演劇の「博物館」との揶揄にも曝されていたが、ついに9月から引退で、オリヴァー・レーゼ(Oliver Reese)に交代。新しいベルリーナー・アンサンブル劇場では、カストルフやルネ・ポレシュなども活躍するらしい。また、ミュンヘンのレジデンツ劇場(Residenztheater)の総監督マルティン・クージャイ(Martin Kušej)が2019年からウィーン・ブルク劇場の総監督をカリン・ベルクマン(Karin Bergmann)から引き継ぐ。

フォルクスビューネ劇場を去るカストルフの最終公演となったのが、ドイツ古典中の古典であるゲーテの『ファウスト(Faust)』（初演2017年3月4日）で、カストルフ演出の総決算のようにハチャメチャな舞台であった。人気俳優マルティン・ヴトケ(Martin Wuttke)が主人公のファウストを演じて、その他の登場人物も配役は一応『ファウスト』に準じているのだが、どこが『ファウスト』だかよくわからないほどに筋立てもテクストも何もかも解体して、代わりに1960年代のフランス・パリの場末や地下鉄、

フランク・カストルフ演出『ファウスト』左：マルク・ホーゼマン（メフィストフェレス）、右：マルティン・ヴトケ（ファウスト）©Thomas Aurin

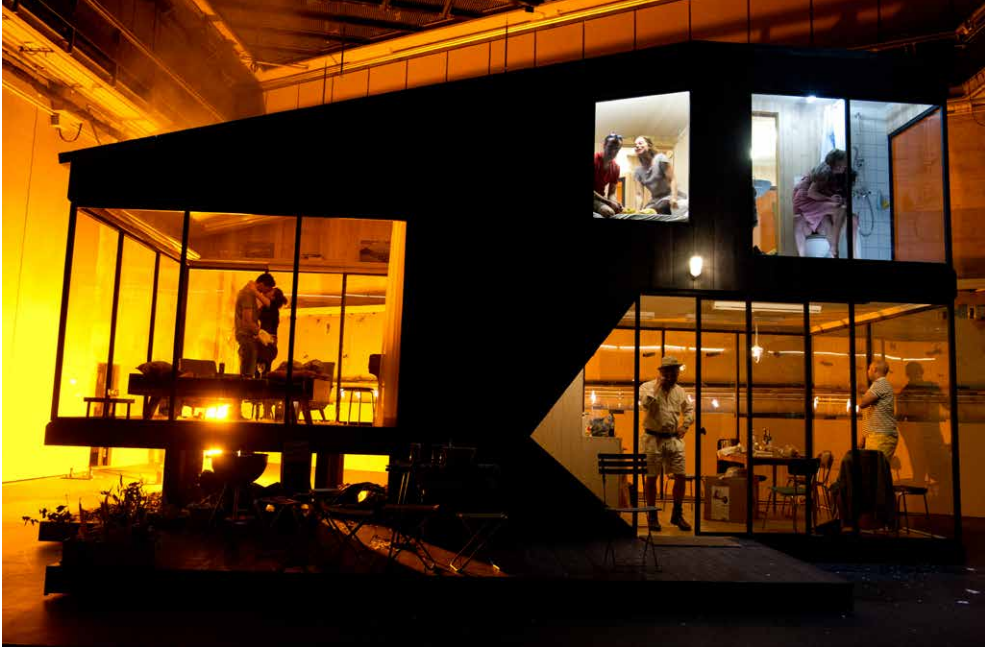
あるいはアルジェリアの外人部隊の兵営などの舞台セットの中で、フランツ・ファノンの反植民地主義のテクストや、エミール・ゾラの娼婦小説『ナナ』、パウル・ツェランのユダヤ虐殺の詩『死のフーガ』、ハイナー・ミュラーの反資本主義言説等々のテクストを様々に引用したコラージュ舞台で、時折、思い出したように『ファウスト』の台詞が入る。要するに『ファウスト第二部』の基調を、ぼったくり資本主義とヨーロッパ・コロニアリズムの悪辣(あくらつ)さと理解したということだろう。例によって舞台裏のビデオ映像などを延々と流したりしながら、連想と逸脱と悪ふざけのパロディーが7時間も続いたおかげで、腰が痛くなった。

『ファウスト』でグレートヒェンを演じるヴァレリー・チェプラーノヴァ
©Thomas Aurin

ミロ・ラウ『五つの簡素な場面（Five Easy Pieces）』より
©Phile Deprez

ちなみにグレートヒェンを演じた女優のヴァレリー・チェプラーノヴァ(Valery Tscheplanowa)は、テアター・ホイテ（Theater heute）誌のシーズン・アンケートでのベスト女優を獲得。年間ベスト劇場もフォルクスビューネ劇場となった。

なお、同誌でのベスト演出はミロ・ラウ（Milo Rau）の『五つの簡素な場面(Five Easy Pieces)』（初演2016年5月14日、制作：IIPM [International Institute of Political Murder]、CAMPO）で、これは1990年代のベルギーでの少年ポルノ絡みの殺害事件を5つのエチュードにして、8歳から13歳までの少年たちが大人の役でリアルに語る青少年演劇の舞台であるらしい。ベルリン演劇祭にも招待されて、3-sat賞を受賞。



サイモン・ストーン演出『三人姉妹』ⓒSandra Then

同じくベスト戯曲はサイモン・ストーン(Simon Stone)の『三人姉妹(Drei Schwestern)』（演出：サイモン・ストーン、初演2016年12月10日、スイス・バーゼル劇場［Theater Basel］）で、チェーホフの同名作品の登場人物らしき人々が休暇用の別荘に集まったという設定で、例えばベルリンから来た隣人のパイロットのザーシャ（チェーホフではヴェルシーニンにあたる）が火星での宇宙飛行士の話などをする。マーシャがウットリと聞いていると、ジョギング狂の夫が戻ってきて、二階では兄のアンドレイがナターシャとセックス、その隣の部屋ではイリーナがコンピューターゲーム……という調子で、ただしチェーホフのテクストは全く使わずに、ひたすら現代的でリアルな翻案だが、しかしまぎれもなくチェーホフの閉塞した世界を描くという離れ業を行っている。

2017年のミュルハイム劇作家賞(Müllheimer Dramatikerpreis)は、アンネ・レッパー(Anne Lepper)の『ガールズ・イン・クライシス(Mädchen in Not)』（初演2016年5月マンハイム国立劇場[Nationaltheater Mannheim]、演出：ドミニク・フリーデル

クレメンス・ゼッツ作、ティム・エグロフ演出『国際連合』ⓒChristian Kleiner

[Dominic Friedel]）で、人形ぶりのグロテスク・コミックのスタイルで、「本物の男なんかいらない！」とセックス人形と暮らす若い女性の闇を描く。同じマンハイム劇場で初演のクレメンス・ゼッツ(Clemens Setz)の『国際連合(Vereinte Nationen)』（初演：2017年1月15日、演出：ティム・エグロフ[Tim Egloff]）もミュルハイムの演劇週間中に行われた戯曲フェスティバル「Stücke2017」に招待された。先鋭なポストモダン若手作家の初の演劇作品で、人を食ったようなタイトルは内容と関わらず、自分の子供を虐待するインターネット映像で稼ぐ夫婦という、これはネット社会の闇の話。

1980年代、90年代以来の人気演出家で、ボート・シュトラウス（Botho Strauß）なども発掘したリュック・ボンディ(Luc Bondy)が2015年11月に67歳で死去。また6月には、1960年代から30作以上の作品を書き続けた劇作家のタンクレート・ドルスト(Tankred Dorst)も91歳で死去。

大急ぎで日本に眼を向けると、4月28日から静岡芸術劇場での客演『ウェルテル！(Werther!)』（演出のニコラス・シュテーマン[Nicolas Stemann]は2019年からチューリヒのシャウシュピールハウス劇場[Schauspielhaus Zürich]の総監督になる)。ドイツ初演は2009年のハンブルク・タリア劇場で、ビデオ映像とマイクを巧みに使いながらゲーテの小説『若きウェルテルの悩み』をフィリップ・ホーホマイアー(Philipp Hochmair)のひとり芝居が秀逸。

8月に京都一心寺シアター倶楽にて、ルネ・ポレシュ(René Pollesch)『あなたの瞳の奥を見抜きたい。人間社会にありがちな目くらましの関係。(Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!)』を原サチコ翻訳・出演のリーディング公演。

9月にデーア・ローアー(Dea Loher)『泥棒たち(Diebe)』をブレヒトの芝居小屋が公家(こうけ)義徳の演出。

特筆すべきは７月のゲーテ・インスティトゥート（東京ドイツ文化センター）の「ドイツ同時代演劇リーディング・シリーズ」が、本邦初公開を４本も並べた。上述（！）のアンネ・レッパーの『ガールズ・イン・クライシス』（翻訳：小畑和奏(おばたわかな)、演出：生田みゆき）、マルティン・ヘックマンス(Martin Heckmanns)『観客たち(Die Zuschauer)』（翻訳：長田紫乃(ながたしの)、演出：所奏(ところかなで)）、カーチャ・ブルナー（Katja Brunner）『幽霊だって人間だ(geister sind auch nur menschen)』(翻訳：内藤洋子、演出：櫻井美穂)、ジビレ・ベルク(Sybille Berg)『明日から世界が！あるいはいわゆる外側なんて、私にとっては意味がない(Und jetzt:Die Welt! Oder:Es sagt mir nichts, das sogenannte Draußen)』（翻訳：長田紫乃、演出：西本由香）で、いずれもヒリヒリするような現代感覚に満ちていた。ゲーテ・インスティトゥートの翻訳助成による作品は以下のサイトで読むことができるのだが、上記４作品は本稿執筆段階ではまだアップされていないようである。

http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/bib/enindex.htm

萩原健著
『演出家ピスカートアの仕事――ドキュメンタリー演劇の源流』
提供：森話社

最後に萩原健著『演出家ピスカートアの仕事――ドキュメンタリー演劇の源流』（森話社）は、ブレヒトにも強い影響を与えた演出家ピスカートアに関して、日本語で読める初の本格的な研究書であり、単なる演劇史を越えた「現代」の「上演論」にも直結する問題意識に満ちた必読文献。

てらお・いたる
1951年生まれ。専修大学教授。著書『ウィーン演劇あるいはブルク劇場』、翻訳『パフォーマンスの美学』（共訳）のほか、戯曲翻訳にペーター・トゥリーニ、ヴェルナー・シュヴァープ、ボート・シュトラウス、フィリップ・レーレなど多数。

宮城聰演出『アンティゴネ』　© Christophe Raynaud De Lage

[フランス]

安定への兆しのなかで

藤井慎太郎

フランスを主たる標的として相次いだテロ、中東・アフリカからの難民流入の急増など、フランスを根幹から揺るがした問題が解決したとはとてもいえないとしても、2017年のフランスは少しずつ安定を取り戻しつつあったといえるだろう。5月の大統領選挙では弱冠39才（当時）エマニュエル・マクロンが当選し、大統領に就任した。マクロンはオランド社会党政権で経済担当閣僚を務め、規制緩和を進めた人物で、「富裕層の大統領」と揶揄されながらも、左派でも右派でもない「第三の道」路線を歩むものと目されている。文化コミュニケーション省大臣には、南仏アルルに本社があり、演劇書も扱う出版社アクト・スュッドの

女性社長フランソワーズ・ニセンが抜擢された。国会議員ではなく重量級の閣僚とはいえないが、各省が聖域なき歳出削減を迫られた中、2018年1月からの文化予算が微増となったことは、マクロン政権が（ある程度は）文化を重視しようとしていることを示している。フランス演劇にとってアンテルミタン問題（舞台芸術および視聴覚産業でフリーランスで働く芸術家・技術者で、特例としてフリーでも失業保険を受けられるものの、巨額の潜在的赤字を生じさせている）は長いこと喉に刺さったとげのようなものだが、2017年12月に安定雇用基金が創設され、不安定な雇用の安定化が図られることになった。ただし、これがほんとうに解決策となるのか、その検証はこれからである。

国立劇場

2015年11月にリュック・ボンディ（Luc Bondy、当時のオデオン劇場監督）が急死したことに伴って、2016年には国立劇場の監督が玉突きで入れ替わったのだが、2017年は国立劇場の監督はそろって留任となった。複数の劇場がアソシエイト・アーティスト制度を採用し、特に若手／移民出身／国外／女性のアーティストを積極的に受け入れ、協働作業を行っている。その背景には、ディレクターが軒並み40代以上の白人男性であることを補完する意味合いもあろうが、社会の分断を狙って相次ぐテロ事件を受けて、フランス社会の多様性を積極的に反映し、内向きになりがちな人々の意識を世界に開こうとする意図があるといえよう。国内外の優れたアーティストによる「見たい」と思わせる作品が今年もずらりと並んだ。紙幅の関係でパリの劇場を中心にごく一部しか取り上げられないことをご容赦いただきたい。

コメディ＝フランセーズ（Comédie-Française）では引き続きエリック・リュフ（Éric Ruf）の下、映画との接近が特徴的なプログラムが組まれている。ヴィスコンティの映画を翻案して2016年に成功を収めたイヴォ・ヴァン・ホーヴェ（Ivo Van Hove）演出『地獄に堕ちた勇者ども（Les Damnés）』の再演、1968年生まれのブラジルの女性演出家ク

リスティアーヌ・ジャタイ（Christiane Jatahy）による、ジャン・ルノワールの映画を元にした『ゲームの規則（La Règle du jeu）』、映画俳優としても名高いドゥニ・ポダリデス（Denis Podalydès）演出の『スカパンの悪だくみ（Les Fourberies de Scapin）』、さらに弱冠40才の俳優クレマン・エルヴュー＝レジェ（Clément Hervieu-Léger）の演出作品2本などが目を引く。

オデオン国立劇場（Odéon−Théâtre de l'Europe）では、2016年1月にリュック・ボンディの跡を引き継いだステファン・ブランシュヴェーグ（Stéphane Braunschweig）の2年目となる2017年は、ブランシュヴェーグ作品のほか、前出のクリスティアーヌ・ジャタイ、オーストラリア出身のサイモン・ストーン（Simon Stone）、ヴェトナム系の出自を持つ女性演出家キャロリーヌ・ギエラ・グエン（Caroline Guiela Nguyen）のアソシエイト・アーティストによる作品、サイモン・マクバーニー（Simon McBurney）『エンカウンター（The Encounter）』などがプログラムに組まれている。

コリーヌ国立劇場（La Colline, Théâtre national）も、2016年にブランシュヴェーグの後任に就いたワジディ・ムワワド（Wajdi Mouawad）が引き続き劇場監督を務めた。2本の自作品のほか、ロベール・ルパージュ（Robert Lepage）作品、ヴァンサン・マケーニュ（Vincent Macaigne）の2作品がプログラムされているのが目を引く。

舞踊のための国立劇場を謳い、引き続きディディエ・デシャン（Didier Deschamps）が劇場監督を務めるシャイヨー国立劇場（Chaillot, Théâtre national de la danse）では、フィリップ・ドゥクフレ（Philippe Decouflé）、リア・ロドリゲス（Lia Rodrigues）、エマニュエル・ガット（Emmanuel Gat）らのアソシエイト・アーティストを迎え、フランスの現代ダンスの振付家を一堂に集めると同時に、一種のフェスティヴァルとしてフラメンコ、北欧諸国、オセアニア諸国の特集が組まれている。

パリ・オペラ座（Opéra national de Paris）では、オペラに関して

はパトリス・シェロー（Patrice Chéreau）演出『死者の家』やロバート・ウィルソン（Robert Wilson）演出『ペレアスとメリザンド』の再演、ポーランドを代表する演出家クシシュトフ・ヴァルリコフスキ（Krzysztof Warlikowski）による2作品、現代ダンスを代表する振付家アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル（Anne Teresa De Keersmaeker）による『コジ・ファン・トゥッテ（Così fan tutte）』が、バレエに関してはピナ・バウシュ（Pina Bausch）、サシャ・ヴァルツ（Sacha Waltz）、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルの作品（もちろん、オペラ座のダンサーが踊る）が注目される。

また、ヴィレット公園のプログラムの充実ぶりが目覚ましい。ヴィレット公園には、公設法人ヴィレット公園・大市場（Etablissement public du parc et de la grande halle de la Villette）が運営に関わる大市場（劇場やイヴェント会場として利用される）とエスパス・シャピトー（サーカスのテント公演のための空間）のほか、パリ市が助成するパリ・ヴィレット劇場（Théâtre Paris-Villette）、別の公設法人が運営する音楽都市（Cité de la Musique）や科学都市（Cité des Sciences）も立地している。公設法人は日本の独立行政法人に相当するもので、国立文化施設はみなこの法人格を持つ。かねてからヴィレットはサーカス、騎馬演劇、オブジェ演劇、キャバレーの殿堂であるが、そこに現代ダンスも加わろうとしている。この変化は、パリ近郊のクレテイユにあるメゾン・デザール（Maison des arts de Créteil）と例外的にも同時にベルギー国境近くのモーブージュ（Maubeuge）にあるル・マネージュ（Le Manège）のディレクターを長年務めたディディエ・フュジリエ（Didier Fusillier）が同法人の理事長に2015年6月に就任してからだと思われる。もはや伝統となった国立サーカス芸術センター（CNAC−Centre national des arts du cirque）の卒業公演、ヴェルサイユ国立馬術アカデミー（Académie équestre nationale du Domaine de Versailles）のバルタバス（Bartabas）演出・振付作品、セブン・フィンガーズ（Les Sept doigts de la main）に加えて、ク

レテイユの常連だったロベール・ルパージュ、さらにシディ・ラルビ・シェルカウイ（Sidi Larbi Cherkaoui）、ヴィム・ヴァンデケイビュス（Wim Vandekeybus）、ヤン・ファーブル（Jan Fabre）らのフランダース勢を筆頭に、ウィリアム・フォーサイス（William Forsythe）と池田亮司（Ryoji Ikeda）、ディミトリス・パパイオアヌー（Dimitris Papaioanou）、イスラエル・ガルバン（Israel Galván）ら、現代ダンスの錚々（そうそう）たる名前が並ぶ。

ディミトリス・パパイオアヌー コンセプト・視覚デザイン・演出『偉大なる猛獣使い（The Great Tamer）』 © Julian Mommert JCM

そのほかの公共劇場　パリ市内／近郊／地方都市

パリ市立劇場（Théâtre de la Ville de Paris、エマニュエル・ドゥマルシー＝モタ［Emmanuel Demarcy-Mota］が監督を務める）、パリ音楽劇場（Théâtre musical de Paris）とも呼ばれるシャトレ劇場（Théâtre du Châtelet）は、いずれもパリ市が運営する劇場で、シャトレ広場を挟んで双子のように向かい合って建っているが、両方とも改装工事のために2019年秋まで休館している。いずれも外部の劇場を使用して活動・雇用を維持するばかりか、その活動は年間を通じたフェスティヴァルのようでさえあり、休館を逆手にとって新たな観客層を開拓し

ようとする攻めの姿勢には舌を巻く。市立劇場はイスラエル・ガルバン、ダヴィッド・レスコ（David Lescot）、モハメド・エル・カティブ（Mohamed El Khatib）、ステレオプティック（STEREOPTIK）がアソシエイト・アーティストに招かれ、恒例のピナ・バウシュを筆頭に演目も相変わらずの充実ぶりである。

ナンテール・アマンディエ（Théâtre Nanterre-Amandiers）では、引き続きフィリップ・ケーヌ（Philippe Quesne）の下、2017〜18年シーズンも、ヴァンサン・マケーニュ、ジゼル・ヴィエンヌ（Gisèle Vienne）、ジョナタン・カプドゥヴィエル（Jonathan Capdevielle）、フランソワ・タンギー（François Tanguy）、ミロ・ラウ（Milo Rau）ら、まさに現代を代表するアーティストがそろっている。

ボビニー（Bobigny MC93）では、2013年までアヴィニョン演劇祭のディレクターを務めたオルタンス・アルシャンボー（Hortense Archambault）の下、意欲的な試みが続いている。ロメオ・カステルッチ（Romeo Castellucci）、ニコラス・シュテーマン（Nicolas Stemman）、ヒー・カシールス（Guy Cassiers）、アナトーリ・ワシーリエフ（Anatoli Vassiliev）といったアヴィニョン演劇祭時代からの国際的ビッグ・ネーム、ジェローム・ベル（Jérôme Bel）、ジョエル・ポムラ（Joël Pommerat）、ナヴァールの犬（Les Chiens de Navarre）などの誰でも楽しむことができる作品、さらに、地元に移民出身者が多い事実に鑑みてのことであろう、コンゴ出身のデュードネ・ニアングナ（Dieudonné Niangouna）作、フレデリック・フィスバック（Frédéric Fisbach）演出『そして神には重みがなかった……（Et Dieu ne pesait pas lourd...）』、シリア人劇作家ムハンマド・アル＝アッタール（Mohammad Al Attar）の原作をレイラ＝クレール・ラビア（Leyla-Claire Rabih）が演出した『孤児の革命の記録（Chroniques d'une révolution orpheline）』などの作品が、絶妙のバランスでプログラムされている。

フェスティヴァル

ドゥマルシー＝モタが市立劇場とともに監督を務めるフェスティヴァル・ドートンヌ（Festival d'automne à Paris、9月13日～12月31日）では、『Gala―ガラ』の日本公演も大好評だったジェローム・ベルの特集が組まれ、なんと9作品が上演された。ほかにも世界の一流のアーティストを集めて4か月にわたって展開されるプログラムはまさに垂涎（すいぜん）ものである（パリ圏の劇場の協力を得て実施されるので、上記の劇場の演目とも重複している）。アヴィニョン演劇祭（Festival d'Avignon、7月6日～26日）も引き続きオリヴィエ・ピィ（Olivier Py）が監督を務めた。宮城聰演出『アンティゴネ』が開幕を飾り、観客の賞賛を集めた。演劇版ノン・ダンスとでもいえそうなティアゴ・ロドリゲス（Tiago Rodrigues）『息吹き（Sopro）』、太陽劇団を思わせるようなキャロリーヌ・ギエラ・グエン『サイゴン（Saïgon）』も秀逸であった。ダンス・音楽を中心にブラック・アフリカ特集が組まれ、フランスの植民地主義の過去を問う試みがなされたが、いささか踏み込みが足りなかったといえよう。

宮城聰演出『アンティゴネ』　© Christophe Raynaud De Lage

ティアゴ・ロドリゲス演出『息吹き』
© Christophe Raynaud De Lage

キャロリーヌ・ギエラ・グエン演出『サイゴン』　© Christophe Raynaud De Lage

民間劇場と公共劇場の接近

これまで、フランスの公共劇場は民間劇場の対極にあるものとして定義され、そのアイデンティティの核をなしてきたのは、民間劇場に欠けている（と思われる）芸術性（娯楽ではない芸術としての演劇を継承する）と民主性（一部の富裕層の観客ではなくすべての観客のための演劇を実現する）であった。だが、国や自治体の文化予算、公的助成に大きな伸びがもはや期待できない昨今、公共劇場における入場料金の高騰、演目・キャストの商業劇場化の傾向が批判されてもきた。その一方で、民間劇場の公共劇場化ともいえるべき現象が生じている。ポルト・サン・マルタン劇場（Théâtre de la Porte Saint-Martin）は公共劇場で制作された作品を上演するようになり、2016年のジョエル・ポムラ作品に続いて、2017年はロラン・ペリー（Laurent Pelly）作品を上演した。2018年にオープンするラ・スカラ（La Scala）は、オデオン国立劇場で支配人まで務めたピエール＝イヴ・ルノワール（Pierre-Yves Lenoir）がスタッフに加わっている。公共劇場と民間劇場の間の障壁の除去、協働関係の構築は文化省の意向に沿ったものでもあるが、今

後の展開が注目される。

日本との関係

2017年秋からポンピドゥー・センター・メッス分館（Centre Pompidou Metz）においてジャパノラマ（Japanorama）展、ついでダムタイプの回顧展が開かれ、飴屋法水や高谷史郎の舞台作品も上演された。2018年6月からは、国際交流基金の主催によるジャポニスム2018（Japonismes 2018）がもっぱらパリにおいて開催される（1858年に日仏修好通商条約が結ばれたことから、日仏間ではこれまでも8のつく年に周年記念の大規模な文化事業が開催されてきた）。舞台芸術については伝統芸能と現代演劇を中心に30本ほどの作品が招聘される。パリ日本文化会館（Maison de la Culture du Japon à Paris）はもちろんのこと、これまでも日本の舞台芸術をパリの観客に紹介してきたフェスティヴァル・ドートンヌ（2017年も松尾スズキ『業音』をプログラムした）とならんで、フランス演劇界きっての知日派ダニエル・ジャントー（Daniel Jeanneteau）が芸術監督を務めるジュヌヴィリエ劇場（Théâtre de Genevilliers）がとりわけ重要な場所となる。さらに先のことにはなるが、2020年の東京から2024年のパリへとオリンピックの聖火は引き継がれることになる。これを機に両国間の芸術文化交流が一層多様化・深化することを願いながら筆を擱（お）くこととする。

ふじい・しんたろう
早稲田大学文学学術院教授（演劇学、文化政策学）。主な著作に監修書『ポストドラマ時代の創造力』（白水社・2014年）、共訳書『演劇学の教科書』（国書刊行会、2009年）、共編著『演劇学のキーワーズ』（ぺりかん社・2007年）など。戯曲翻訳に、ワジディ・ムワワド作『炎　アンサンディ』（シアタートラム・2014／2017年、小田島雄志・翻訳戯曲賞受賞）、『岸　リトラル』（同・2018年）など。

マッシモ・ポポリッツィオ演出『生命ある若者たち』　撮影：Achille Le Pera

［イタリア］

21世紀の演劇にも「鎮魂の儀式」が続いている?!

山ノ内春彦

プロの演劇人の間で最も尊敬されているユビュ賞（Premio Ubu）の受賞作を見ながら、イタリアの演劇人たちがどのようなテーマをどのようなスタイルで表現しているかを考察してみよう。様々なテーマとアプローチを鳥瞰すると、集合意識が向かっているところが浮かび上がってくるかもしれない。

作品賞『マクベットゥ（Macbettu）』はご存知シェイクスピアの『マクベス』をサルデニア方言で演じたもの。アレッサンドロ・セッラ（Alessandro Serra）の演出で、音楽は民族楽器、小道具も毛皮や角や木の枝などの野生的な素材でまとめて、前近代のサルデニアの地主たちの争いのような様相を呈する。原作の中世スコットランドのゲール人の魔術的な感性とヌラーゲ人を起源とするサルデニア独特の民族文化、今にも残る魔術的感性とが響き合う。

演出賞のマッシモ・ポポリッツィオ（Massimo Popolizio）はシルヴィオ・ダミーコ国立演劇芸術アカデミーの生徒だった頃から、客員教授として来ていたルーカ・ロンコーニ（Luca Ronconi）を尊敬し、卒業して以来ロンコーニのほとんどの作品に出演していた。筆者が『リア王』の振り付けをやらせて頂いた際に、演出のロンコーニとエドガー役のポポリッツィオとの、互いに徹底的に相手の才能を認め合った協力ぶりに感心させられたが、昨年師が死去して、今弟子が演出家として野心作を発表したのには感慨を覚えさせられる。

受賞の対象となったのはピエル・パオロ・パゾリーニの小説『生命ある若者たち（Ragazzi di vita）』の脚色で、19人の若い俳優たちがローマの下層階級の若者たちの日常を再現する。北部出身のパゾリーニが教職を失って、母親と二人でローマで貧しい生活を送る間に、ローマ郊外の貧しい若者たちの生き様に惚れ込み、ブルジョア階級への反感と共に、彼の視線は下層階級のしたたかさを追い続けることになったのだった。ちなみに彼の劇的な死について、「彼の車に乗ったら、いたずらしようとしたので殺した」と「自白」していた若者が、それから30年後に「パゾリーニを殺したのはファシストたちで、自分は家族に危害を加えると脅されて嘘をついた」と証言した。「生命ある若者」に裏切られたかのようだった詩人の口元にやっと苦笑いが漏れるのが見えるようだ。

ローマのアルジェンティーナ劇場（Teatro Argentina）の赤いカーテンが降りて、拍手が鳴り止んだ瞬間、あの微妙に静かな雰囲気の中で劇場を見回すと、「演劇とは結局、鎮魂の儀式

マッシモ・ポポリッツィオ演出『生命ある若者たち』　撮影：Achille Le Pera

だったのだ」という思いにとらわれた。イタリア人たちはこのような形でパゾリーニの霊に敬意を捧げ続けているのではないか？と。

「鎮魂の儀式としての演劇」といえば、筆者は今年（2017年）の3月から6月まで、シラクーザでのギリシャ演劇祭（Festival del Teatro Greco di Siracusa）で、エウリピデスの『フェニキアの女たち』に出演した際に、「伝説の英雄や受難の王家などの物語を演じて、彼らの霊を鎮める」意図がギリシャ悲劇に流れているのが感じられた。鎮魂の対象となる人物の役をやる俳優たちは、ちょっと霊媒に近い形で、その人物たちの魂の振動と同調せざるを得ない。それがなかったら、観客にはその主人公が感じられないだろう。

ユビュ賞の受賞作の紹介を続けるが、その各々に「鎮魂の儀式」としての要素が隠れた形で入り込んでいるのを見つけるのが面白い。例えば2017年から新設された「プロジェクト賞」を受けたのはマルコ・マルティネッリ（Marco Martinelli）とエルマンナ・モンタナーリ（Ermanna Montanari）の演出・主演による『ダンテ・アリギエリの地獄篇への観客参加（INFERNO−Chiamata Pubblica per la “Divina Commedia” di Dante Alighieri）』と題されている。ラヴェンナ演劇祭（Ravenna Festival）の一環として700人余りの市民たちが参加してのイベントには一カ月の準備を要した。ダンテがウェルギリウスに導かれて地獄を見て回る後を、ギリシャ悲劇のコロスのように、参加した市民たちがモンタナーリとマルティネッリの後をついて回る。イタリアの古い町の多くは中世からルネッサンス、バロックから新古典主義へと滑らかに変容して行った時代のトーンを保存している。各地で中世の仮装行列が行われると、仮装した人々がたちまち背景に溶け込んで絵になってしまう。

ここでは普段着の市民たちが声を合わせてダンテの詩を朗唱すると、初めは学校の生徒のように感じられたのが、やがてその言葉の密度の高さに引き上げられて、徐々に詩的想像の世界へと誘い込まれる。建物

『ダンテ・アリギエリの地獄篇への観客参加』で地獄の亡者となる市民たち　撮影：Eleonora Dottorini

の中にいささかの装置を加えたセットが組まれ、市民たちがその中に入ると、俳優に導かれて地獄の亡者たちを演じることになり、髪振り乱し、よろめき、叫ぶ。しかし終演後の彼らの顔は地震が去った後のように晴れ晴れして、一種のカタルシス（浄化）効果が起こったことを証明していた。

これを「鎮魂の儀式としての演劇」という観点から見ると、「地獄に落ちた人々」の霊を鎮めようとしている、とも取れる。日本の各地で催される祭りにも、当地の人々がかなり感情的にのめり込んで参加するものが少なくないが、「感情的な高揚」があるからこそ、精神的な温度が高まって、霊的な次元に働きかけることが可能になる。ギリシャ悲劇の誕生に当たっても、ワインと陶酔の「ディオニュソスの神」を讃えて、古代アテナイの人々が「感情的に狂う」ことを意識的に演出したのが重要な要素となっていた。

このプロジェクトを仕掛けたマルティネッリとモンタナーリは80年代に劇団テアトロ・デッレ・アルベ（Teatro delle Albe）を結成、ラヴェンナ市の二つの劇場を拠点に精力的な演劇活動を続ける。最新作の『行け、我が想いよ（Va, pensiero）』はジュゼッペ・ヴェルディのオペラ『ナブッコ』の中の有名な合唱曲、イタリアの独立のために戦った人々が口ずさんだ歌だ。

エミリア・ロマーニャ州のある町の交通巡査が署内新聞を担当させら

れ、今やイタリア北部の地方自治体にも、組織犯罪「ンドランゲタ」が浸透しているのを告発するが、これが原因で職を失う。物語の合間にヴェルディの合唱曲や歌曲が流れ、「イタリア統一」当時の愛国的な感性が呼び起こされる。七光りで市長になった女性を演じるモンタナーリは今年の演劇批評家協会賞を受賞した。が、さてこの芝居にも「鎮魂の儀式」としての機能があるのか？　ある、ある。ヴェルディが音楽の面から支えた運動によって1861年にイタリア王国が独立して以来のイタリア共和国、EUに併合されて「あってなきが如き」イタリアという国への鎮魂の儀式だ。

『行け、我が想いよ』コロスに囲まれるエルマンナ・モンタナーリ（中央）　撮影：Silvia Lelli

『空は書き割りじゃない（Il cielo non è un fondale）』を担当して装置・照明賞受賞のジャンニ・ストラポリ（Gianni Staropoli）は演劇、ダンスの洗練された作家たちに引っ張りダコだが、今回の受賞の対象となった『空は……』はダリア・デフロリアン（Daria Deflorian）とアントーニオ・タリアリーニ（Antonio Tagliarini）の息の合ったコンビの新作。彼らが醸し出す「ミニマリズム」というか、「何も起こらない」「暇つぶしをしているような」時間に、観客が感情移入できるのは、光

と闇のデリケートな息遣いに導かれているからだろう。

アルマンド・ピロッツィ（Armando Pirozzi）に新作劇賞、マッシミリアーノ・チヴィカ（Massimiliano Civica）に演出賞が与えられた『冬のノートブック（Un quaderno per l'inverno）』も、大学教授のアパートの台所のテーブルという切り詰めた空間で、教授と泥棒との対話が進行する。観客の注意は俳優の声のトーンを聞き分け、言葉に賭ける感情の力に心を震わせる。

こうして「外向的な国民性」で知られるイタリア人、テレビや映画のメディアが「ショー」へと走り易いイタリアで、極めて地味なミニマリズムの演劇が追求されているのは興味深い。デフロリアンとタリアリーニの前作『リアリティー（Reality）』は、テレビで流行の「リアリティー・ショー」にかけた言葉の遊びだ。二人の作者・俳優が語るのは彼らが人生で経験した「ショー的な」出来事やニュースなのだが、それを語るスタイルでは「ショー的なもの」を徹底的に廃している。大手メディアが「ショー」を見せたり聞かせたり読ませたりする方向に暴走する社会で、ミニマリズムの演出を通じて、「文学的で内密な経験を与えようとする」小演劇が着実に進行している訳だ。

ここで再び「鎮魂の儀式としての演劇」という視点を持ち出してみよう。二人の気軽なお喋りの中で、彼らの思い出の物置から引っ張りだされるのは、彼ら自身の「何故か忘れられない」出会いなどと共に、パゾリーニがマリリン・モンローの訃報に際して書いた詩、ジョン・ケネディが撃たれた時のジャクリーンの行動についてのお喋り、「9.11事件の時、あなた何していた？」など……つまり彼らの世代が共同体験した重大事件だ。よく見ればガランドーの舞台空間は生と死の間の中有（ちゅうう）であるのかも知れないし、そこで引き出される思い出と共に、パゾリーニやモンローやケネディや9.11事件犠牲者の霊たちが呼び出され、俳優たちと観客たちの静かに諦めた息遣いが、鎮魂の祈りとなっているのかもしれない。

女優賞を受けたジュリア・ラッザリーニ（Giulia Lazzarini）はスト

レーレル（Giorgio Strehler）が演出した作品の多くを経験し、84歳となって円熟を極め、キメの細かいミニマリズムの演技となっている。受賞の対象となった『エミリア（Emilia）』では作者のアルゼンチン人、クラウディオ・トルカチール（Claudio Tolcachir）が「外国人劇作賞」を受けた。家政婦だったエミリアがかつての育て児に会うが、彼の家庭は「触れば壊れる」状態にあった。この作品が残す「やり場のない」困惑は、家庭の不和についてスタジオで論争させるテレビ番組や、殺人・誘拐などの猟奇的な事件を再構成するもの、殺人容疑者の裁判風景を実況する番組に似ている。これらの番組や劇作は報道と問題提起の機能を果たしてこそいるが、それに触れた人々の中には不調和な印象が解決されずに蓄積される。これに対して演劇は、犠牲者、被害者の魂が鎮まるような距離、鎮まるまでの時間、鎮まるような思いやりを工夫してきたのではなかったのか？

やまのうち・はるひこ

東京外国語大学英米科卒。ロンドンで演劇活動を始め、1975年からイタリアを本拠地として、俳優としては映画・舞台・吹き替え、オペラでは振付とマイムでイタリアを代表する演出家に協力。ローマ国立演劇アカデミーなどで身体表現を教えたり、各地の演劇組織のためにワークショップも指導している。

『怒れるスカンジナビア』（マルガリータ・シルグ小ホール）　撮影：Javier Naval

[スペイン]

思索を積み重ねる美しいセリフ

田尻陽一

現代劇ではない演劇を今日どのように上演すべきか、それもスペインにとって外国の古典劇と近代劇、それから自国の古典劇と現代劇の上演について考えてみたいと思う。具体的にはエウリピデスの『トロイアの女たち』とチェーホフの『ワーニャ伯父さん』、それにスペインにとって古典劇となるバロック演劇と今のスペインを生きる現代演劇である。

古典の上演を巡って

まず『トロヤナス（Troyanas）』。脚本は現代劇の項でも取り上げ

『トロヤナス』（エスパニョール劇場）　撮影：Sergio Parra

るアルベルト・コネヘロ（Alberto Conejero、1978〜）という若い劇作家だ。場内が暗くなると客席奥から男が登場し、布で作られた死体がごろごろと転がっている舞台に登り、語りだす。手持ちのパンフレットには「タルテュピオス」とあるので、ギリシアの触れ役である。ポセイドンもアテネも登場しない。これから演じる舞台に神々は要らないというメッセージなのだろうか。タルテュピオスがトロイア戦争の結末を語るのかと思うと、「地下鉄の車両」という言葉が耳に飛び込んできた。「日々、戦争である。私たちは歯の奥に見えない刃物を隠し持って生きている。あなた方は幸福だ。家族を殺せとも家族を殺して欲しいと頼まなくてもよいところに生まれたのだから」。舞台の上に大きな白いTの字が斜めになっている。トロイアの敗北を示している。このTの字に時々映像が映し出される。シリア難民の行列だ。舞台にタルテュピオス以外の男性は登場しない。人としてのあり方を無視され、侮辱され、見捨てられ、それでも生きていかねばならない女性たちの物語だからだ。

女性たちのコロスが登場する。ヘカベ、カサンドラ、アンドロマケ、ポリュクセネ、ヘレネ、ブリセイスの6人だ。『トロイアの女たち』に登場しないポリュクセネとブリセイスが混じっている。ポリュクセネはエウリピデスの『ヘカベ』から、ブリセイスは『イリアス』から採ったとコネヘロは説明してくれた。何という構想力なのだろうか。しかもセリフがリズミカルで明確で心地よい。ギリシア悲劇のくどくどしい朗誦はなく、コネヘロのセリフは短い。短いからセリフが鋭く対立し、そこから劇

的なるものが生まれてくる。例えばヘレネの弁明の場では、「お前は神々が悪いと言うのか」というヘカベの問いに、ヘレネは「いいえ、悪いのは男」と短く答える。ここに古典劇を現代に上演する劇作術を見る思いがした。ギリシア悲劇を舞台に再現するのではなく、古典から素材を抽出し、現代演劇として再創造する。しかも彼女たちの演技は伝統的なリアリズムではなく、セリフに身を任せ言葉の波に体を泳がせていく。久し振りに「美しい舞台だ」と思った（12月5日観劇）。

劇作家フアン・カルロス・ルビオ（Juan Carlos Rubio）が、ロルカの最後の恋人ラプンの最期を扱った『暗い石（La piedra oscura）』（2013）が面白いと薦めてくれた。読んでみて『現代スペイン演劇選集』第4巻に収めることにした。その作者がコネヘロである。

近代劇の上演を巡って

『自殺をする女を見張って』（フランシスコ・ニエバ小ホール）　撮影：marcosGpunto

『自殺をする女を見張って（Espía a una mujer que se mata）』という作品も、「チェーホフの『ワーニャ伯父さん』より」となっているが、ソーニャと思しき若い女優がセレブリャコフ教授と思しき老優にピストルを突きつけているところから始まる。随分と幕開きが違うと驚いていると、教授の最初のセリフにさらに驚いた。「ダメ、ソーニャ、ダメ。もう芝居が始まっている。（略）ほら見てごらん、こいつらを。こいつらは芸術の司祭たち、食ったりしゃべったりするのを人に見せている。いつも同じことの繰り返し。（略）これで人類に寄与していると思ってるんだ」。見事な一撃である。「あるがままの人生を舞台にのせるのじゃ

ない。夢で見ているものをのせるのだ。真実は夢の中にある」と言い、散歩から帰ってきた教授たちのセリフで『ワーニャ伯父さん』の世界に入っていく。しかし『ワーニャ伯父さん』とどこかが違う。やはり、セリフが短いのだ。

この舞台でも俳優が朗誦する場面はない。アーストロフが森林伐採について述べるところは5分の1ほどにカットされているが、「ダメ」と言いながらアーストロフとキスを交わすエレーナの場はカットされていない。最後のほうでアーストロフの「今ごろ、このアフリカは暑いのだろうな」という気の利いたセリフもカットされていない。しかし、最後のソーニャの「ワーニャ伯父さん、生きていきましょう」で始まる長い長い朗誦は見事なまでに刈り込まれている。「可哀想な伯父さん、（略）私、夢を信じてる。夢は嘘をつかないもの。夢に真実があるんですもの」というソーニャに対して、「違うよ、ソーニャ。真実は夢の中にあるんじゃない。この現実が真実なんだ」と言って、ゆっくりワーニャは頭を垂れていき、机に着く。疲れているのか死んだのか、分からない。この舞台にスタニスラフスキー・システムを説明する教育的な側面はない。

舞台の下手に設置された3メートル四方の小さな空間で演じられる。脚本・演出はダニエル・ベロネーセ（Daniel Veronese、1955〜）というアルゼンチン人。俳優たちもアルゼンチン人。2006年、ブエノスアイレスで初演された。脚本もアルゼンチンのスペイン語。それにしても近年マドリードの劇壇ではアルゼンチン演劇の活躍が目覚ましい。一つ言い忘れていた。テレーギンが女性になっていることだ。確かに零落した地主という役柄は現代演劇には必要ない。ソーニャの名付け親という設定で登場する。女中と下男も省かれている。登場人物はマリヤ、ワーニャ、ソーニャ、セレブリャコフ、エレーナ、アーストロフ、テレーギンの7名である。しかし、「自殺する女」とは誰のことか、今でも分からない（12月1日観劇）。

スペイン古典劇の上演を巡って

スペインの古典劇は、アバディーア劇場（Teatro de La Abadía）でセルバンテスの幕間劇5編と国立古典劇団（CNTC）でロペ・デ・ベガの『トレドのユダヤ人娘（La Judía de Toledo）』と『お馬鹿なお嬢さま（La dama boba）』、カルデロンの『淑女ドゥエンデ（La dama duende）』を見た。

セルバンテスの幕間劇5編のうち、『サラマンカの洞窟（La cueva de Salamanca）』『嫉妬深い老人（El viejo celoso）』と『不思議な見世物（El retablo de las maravillas）』は3月26日に観劇した。演出はホセ・ルイス・ゴメス（José Luis Gómez、1950〜）。実はこの3本は1996年に初演され、1998年に再演され、今回が3度目である。それよりも秋に見た『忠実な見張り番（La guarda cuidadosa）』と『やもめのやくざ（El rufián viudo llamado Trampagos）』を取り上げたい。演出のエルネスト・アリアス（Ernesto Arias、1969〜）はゴメスがアバディーア劇場を開場し、演劇クラスを開講したときの1期生である。俳優として活躍したが、ここ数年は演出家としても実力が認められている。

幕間劇というのは上演すれば20分ぐらいの短い劇である。ゴメスは並列的に3本並べたのに対し、アリアスは「人間性より金が大事」というテーマで繋いでいる。『忠実な見張り番』では女中は戦場から帰ってきた失業中の兵士より、確かな実入りのある教会の聖具係の助手を結婚相手に選ぶ。結婚の決め手は金である。『やもめのやくざ』は奇妙な

『やもめのやくざ』（アバディーア劇場）　撮影：Sergio Parra

幕間劇だ。売春婦のヒモをやっている主人公が自分の金づるの女が死んでしまったと嘆いていると、仲間の売春婦3人とヒモ2人が現れ、3組の組み合わせが整う。これでメデタシメデタシとなって騒いでいると、奇妙な格好をした人物が登場する。セルバンテスは「肩に鎖を担いだ囚人の格好をした男、登場。じっと全員を見る。みんなもじっとその男を見る」とト書きに書いている。昔の仲間エスカラマンだと認められると、自分が送り込まれた漕刑船(そうけいせん)が転覆し、トルコの奴隷になったが解放されて帰国したという身の上話をする。ともかく再会を祝して宴会となり、全員総踊りで幕となる。戯曲を読んだときは何が面白いのかよく分からなかったが、演出のアリアスは17世紀の民族楽器を全員に持たせ、見事なステップの踊りを披露させた。これはこれで見事な芸であった。観客も大満足、カーテンコールでもこの踊りを見せた。

戯曲はこれで終わるのだが、演出家はさらに一工夫見せた。宴会が終わり、主人公と金づるの女は二人きりになるとキスを交わす。離れると、主人公の手には女が胸に仕舞いこんであった財布が握られている。これで幕。そうか、3人の売春婦が自分のヒモになってくれと主人公に頼むとき、それぞれが銀貨24枚、80枚、100枚持っていると言っていた。主人公が選んだのは銀貨を100枚持っている女だったのだ（11月25日観劇）。

古典劇としてもう一つ取り上げたい。それはアルフレッド・サンソル（Alfredo Sanzol、1972〜）が国立古典劇団の若手を使って演出した『お馬鹿なお嬢さま』だ。コメディア劇場の稽古場での公演である。装置のない裸舞台であった、若い俳優たちが躍動していた、演出が冴えていたからというだけではない。主人公のお嬢さまニセに結婚を申し込むリセオをナイジェリア出身のジミー・カストロ（Jimmy Castro、1987〜）がやっていたからだ。リセオは黒人の役ではない。ジミーの国籍はスペインだが、赤ちゃんの時にスペイン人夫妻の里子として引き取られた。彼がスペインの古典劇に出演している。これがスペイン演劇界の現状なのだ。さて、日本のスポーツ界では当たり前になったことが、演劇

界でも当たり前になるだろうか。肌の色の違う人が、たとえば『夕鶴』の与ひょうをやる。そのような日が来るだろうか。そんな思いがよぎった観劇だった（12月6日観劇）。

スペイン現代劇の上演を巡って

現代劇として、デニセ・デスペイロウ（Denise Despeyroux、1974〜）の『ある三番目の土地（Un tercer lugar）』、『トロヤナス』と同じ作者コネヘロの『ウシュアイア（Ushuaia）』、アントニオ・ロハノ（Antonio Rojano、1982〜）の『怒れるスカンジナビア（Furiosa Escandinavia）』の3本を取り上げたい。

デスペイロウの『ある三番目の土地』は3組の男女の、愛とまでは言えないが、お互いの人間関係を確認する作業が1時間50分、哲学的なセリフをとおして濃密に繰り広げられていく。愛という実体のない存在を求める不安定な人間存在がテーマであると言ってもよい。愛を見つけることのあやふやさと言えばいいのだろうか。見つけることができるのが「第三の場所」なのかもしれない。ところが、その第三の場所として登場人物たちが口にするのは、マドリードのマンサナレス川を超えた南にあるウセラ地区である。

現在では中国人の居住地区になっており、どの通りも、法律事務所、税理士事務所、診療所、不動産会社、家具や衣料や食品、旅行社、銀行まで、中国語の看板で溢れている。うまい中華料理の店も多い。

しかし舞台に中国人が登場するわけではな

『ある三番目の土地』（マルガリータ・シルグ小ホール）　撮影：Sergio Parra

い。実はここにクビック・ファブリック（Kubik Fabrik）という小劇場があった。古紙回収の倉庫を改築し、2010年に開場したのだが、賃貸契約を更新することができず、2016年に閉鎖をすることになった。『1分間の道化師』（『国際演劇年鑑2015』）を見たのもこの劇場だったし、前田司郎のワークショップ（『国際演劇年鑑2017』）を行ったのもこの劇場だった。劇場が閉鎖されるというので、サンソルやデスペイロウなど9人の劇作家が『ウセラ物語（Historias de Usera）』を共同執筆し、クビック・ファブリック劇場を主催してきたフェルナンド・サンチェス＝カベスード（Fernando Sánchez-Cabezudo、1979〜）の演出により昨年上演された。『ある三番目の土地』は、その中で、デスペイロウが書いた短編「ウセラの恋のときめき、そして失恋（Auge y caída de un amor en Usera）」という短い一場面を長編の戯曲に書き換えたものだ（11月26日観劇）。

二つ目はコネヘロの『ウシュアイア』である。ウシュアイアとはパタゴニアにある地上最南端の町である。この町外れの森に、年老いた亡命ドイツ人が隠れるように住んでいる。この設定では誰しもがアイヒマンを思い浮かべるが、彼の傍にはナチの若者とユダヤ人の娘がいる。1941年、ナチスドイツがサロニカ（現在はギリシアのテッサロニキ）を占領すると、彼はこの地に公務員として赴任する。そのときのユダヤ人迫害の悪夢にいまだにうなされている。舞台では彼の罪の意識が過去と現在とを行き来する。この若い兵士とユダヤ人の娘はいまも主人公の

『ウシュアイア』（エスパニョール劇場）　撮影：Javier Naval

傍にいるのだろうか、それとも彼の思い出の中に住んでいるのだろうか。舞台いっぱいに葉を落とした大きな木が5本設置されている。観客が目にする森は、老衰による白内障によってぼんやりと見える逃避と孤独、懺悔と絶望を表す主人公の心象風景なのだろうか。作者のコネヘロのセリフは饒舌でなく簡潔であり、情緒的でなく詩的であった。この作品も翻訳してみたい作品である（3月30日観劇）。

最後にロハノの『怒れるスカンジナビア』（2016年度ロペ・デ・ベガ賞受賞作品）を取り上げる。筋は簡単に説明できる。チャットで知り合ったエリカとパブロが出会うところから始まる。これから二人の関係が進展していくのかと思えば、そうではない。エリカは、7年間同棲していた連れ合いが突然ノルウェーに行ってしまい、捨てられたのだ。自分の過去を消し去りたいエリカはパブロから記憶を消滅させる薬があることを教えてもらう。

友達のソニアの恋人でもあり医者でもあるルカスに処方してもらった薬をエリカが飲むと、舞台の上に消滅していく彼女の記憶が展開していく。エリカの家にソニアとルカスが食事に招待された場面となるのだが、食卓が何だかおかしい。椅子は4脚あるのだが、一人の座席には靴だけあって空いている。元彼の席なのだ。エリカはより良き未来はないのだから、子供を作らないのが最善だと主張する。

突如として場面はパブロがノルウェーに行き、ノルウェー人のアグネスと寝る場となる。ここで効いてくるのが舞台装置だ。舞台全体がバルコニーになっており、その奥が3枚の全面ガラスドアになっている。つまりバルコニーで演技が進行しているとき、ガラスの奥で他の登場人物たちが無言劇を演じていくのだ。多重の舞台は説明的過ぎるかもしれないが、ビクトル・ベラスコ（Victor Velasco、1977〜）の演出にはいつも驚かされる。今でもフアン・マヨルガの『末席の生徒』、（『国際演劇年鑑2014』）は鮮明に覚えている。

パブロがノルウェーに発ったのは、恋人のイレネがノルウェーにいること知ったからだった。なぜそれが分かったのか。実は、エリカの元彼

がエリカを捨ててノルウェーに行ったのは、イレネを追ってのことだったのだ。

今度は記憶がよみがえる薬をエリカが飲む。エリカとソニアとルカスの食事の場に戻るが、もう1人いたはずの人物＝元彼は声だけで登場する。この場面でエリカは子供をおろす決心をする。エリカは子供を産むことで連れ合いとの関係を保つのではなく、2人だけで関係を維持したかったのだ。2人の人間はどうすれば関係を持続できるのか、誰にも分らない。現代の解決不可能な課題である（3月31日観劇）。

今年も若手の活躍が目立った。12月1日から4日まで、スペイン著作権協会（SGAE）の招待で「劇作家と翻訳家の集い」に参加した。有望な新人にも出会えた。彼らの作品を翻訳するかどうか、実際の舞台を観てから決めたい。

たじり・よういち

1943年生まれ。関西外国語大学名誉教授。スペイン演劇を日本語で上演する劇団クセックACTを立ち上げ、翻訳・脚本を担当、スペイン各地のフェスティバルで公演を行う。2018年2月にはガルシア・ロルカの『観客』をマドリードの国立バリェ＝インクラン劇場で公演し、各紙から絶賛を浴びる。サラマンカ大学、セビーリャ大学、マドリード舞台芸術大学で日本演劇史を担当。スペイン国立演劇記録センター（CDT）発行「Don Galán」第5号に『ドン・キホーテ』のスペイン語版戯曲、およびセルバンテス戯曲の日本語上演についての論稿を寄稿。近著に『現代スペイン演劇選集』（全3巻・カモミール社）など。

マルクシュ・バルボーザ演出『冬物語』　写真提供：Marcos Barbosa　© CCVF

[ポルトガル]

公共的な劇場の新時代へ
―― 模索の年

角本 敦

1972年から続くこの『年鑑』にてポルトガルが扱われたことは一度もないらしい。またポルトガルの劇場文化を大きく扱う参考書も日本語にはほぼない。しかし欧州の国の常として、歴史的にも現代にあっても舞台藝術は文化・社会の中心にある。日本での過小評価に理由はあるがここはそれを本格的に論じる場でない。とはいえこの『年鑑』に初めてこの国が載るわけだから、まずこの国の劇場文化一般を概観することを主とし、その中に現代演劇を中心とした2017年も位置づけたい。

本稿では欧州の年度慣行に合わせ、2017年を中心に2016年9月か

ら2018年7月までの2年度に対象を広げる。

ポルトガル語のカナ表記は悩ましい。日本における葡語研究は日系移民やサッカーの影響から圧倒的にブラジル語に偏る。イベリア半島の研究はスペイン語に堪能な研究者が担ってきた。そしてこの国が世界史上で注目されるのも日葡交流史も話題が16世紀に偏る。しかし現代欧州発音は16世紀発音ともブラジル語とも違い、カスティリヤ・スペイン語からの類推の効きにくいところもある。また歴史的・政治的な経緯から葡語母語話者内においても正書法や発音については何があるべき姿か議論があり、言葉のプロである演劇関係者には特にそこに敏感な者が多い。例えば後述のGil Vicenteはスペイン統治期を生きカスティリャ語・ポルトガル語両方に作品があり、彼をスペイン語的にカナ表記してしまうことは政治的な意味も帯びかねない。そもそも種類の少ない子音と母音を連結させたカナで子音連続の多い言語を表記することは不可能に近く、本稿筆者としては、少なくともラテンアルファベットを使用する言語のカナ書きは当該言語の正確な把握を妨げるので有害と考える。編集サイドの要請から本稿ではカナ表記を用いるが、代わりに現地の言語学にも明るい演劇人の助言を得ながら現代欧州発音に忠実な表記を行い、国名・首都名など著名なもののみ慣例に従う。

ポルトガル演劇史の概略

さて古い話から始めよう。16世紀に近代ポルトガル文学が生まれたと考えるが、その始源から戯曲は中心にあった。古典語からの翻訳の世代を経て、シェイクスピア以前の近代欧州最大と言われる劇作家ジル・ヴィセントゥ（Gil Vicente）を生む。隣国カスティリャによる支配と英仏近代演劇の成立に覆い隠され、葡語に詩はあるが演劇はないかのように扱われることすらあるが、演劇の伝統は継続し19世紀に国民文化復興の流れが全欧州に起きると、ポルトガルのそれは演劇運動として華ひらく。アルメイダ・ガヘット（Almeida Garrett）がその中心であり現代まで続く劇場文化の基礎が確立する。劇作家たちのリアリズムは

共和政樹立への思想的な基礎をなしたとも言える。共和政が「新国家（Estado Novo）」と呼ばれたサラザールによる独裁に移行すると社会批判的な作品が抑圧されるが、演劇自体の人気は損なわれない。1974年の民主革命後、劇場文化に再び自由な作風が蘇り、劇場人の待遇改善など社会政策的な取り組みも徐々に進む。

劇場施設の概観

ポルトガル劇場文化の看板と言ってよい「国民の（nacional）」を冠した劇場Teatro Nacional [TNと省略]が3つある。どれも18・19世紀に起源を持つ古典的な劇場建築で、現代劇専用としてリスボンのマリーア2世（Teatro Nacional Dona Maria II［TNDM II］）とポルトのサォン・ジュアォン（Teatro Nacional São João［TNSJ］）、オペラ・バレエ専用としてリスボンのサォン・カルロシュ（Teatro Nacional de São Carlos［TNSC］）。リスボンの二つはそれぞれ劇場一つだが、TNSJは中心となるテアトゥル・サォン・ジュアォン（Teatro São João）の他、市内に中規模劇場テアトゥル・カルロザルベルトゥ（Teatro Carlos Alberto）と旧修道院ムシュテイル・サォン・ベントゥ・ダ・　ヴィトーリア（Mosteiro São Bento da Vitória）も管理下に置き、それらで製作・上演を行う。中央政府の予算も入っているが、例えばTNSJの建物群は市の所有であり、所有・運営における国との関係がこれらと似るがnacionalを冠さない施設が他にもある。三つのTNを「国立劇場」と翻訳するのは適切ではない。名前にnacionalの付かない類似施設の例としてリスボン外縁にあるセントゥル・クトゥラール・ドゥ・ベレン（Centro Cultural de Belém［CCB］）が挙げられる。ここはポルトガルのEU議長国時の事務局として開館した経緯から、劇場だけでなくコンサートホール、展覧会場、稽古場、会議室などを備えた最新鋭の大規模な多目的文化施設である。

またそれぞれの町にはその「町の（municipal）」舞台芸術施設があり、TNのような劇場専用型とCCBのような多目的型がある。前者

の例としてはリスボンのサォン・ルイシュ・テアトゥル・ムニスィパール（São Luiz Teatro Municipal）とポルトのテアトゥル・ムニスィパール・ドゥ・ポルトゥの（Teatro Municipal do Porto）があり、ポルトのものは中心部のテアトゥル・ヒヴォーリ（Teatro Rivoli）と外縁部のテアトゥル・カンプ・アレーグル（Teatro Campo Alegre）の二つの劇場を持つ。後者としてはポルト近郊の古都ギマラインシュのセントゥル・クトゥラール・ヴィラ・フロール（Centro Cultural Vila Flor［CCVF］）があり、ここは劇場二つ、稽古場、小コンサートもできるカフェ、展覧会場が揃った本部の他に、市内に小劇場二つと郊外の廃工場跡地にもう一つ劇場を持つ大施設である。特殊な例として大学都市コインブラでは、市ではなく大学が運営するテアトゥル・アカデミク・ドゥ・ジル・ヴィセントゥ（Teatro Académico de Gil Vicente）が町の劇場の側面を持つ。

上述から首都リスボンとポルトの格差に気づいた方もいるかもしれない。ポルトガルの劇場文化はポルトを中心とする北部の方が盛んで、リスボンは映画・テレビに強い。ポルトには商業系と呼べる劇場やコメディクラブが他にもあり、CCVFも北部文化の表れである。またテアトゥル・スィネマ・ドゥ・ファフ（Teatro Cinema de Fafe）のようにかなり小さな都市にもそれなりの規模の劇場があり、植民地経営で得た富を劇場建設として故郷に還元した例が北部にいくつもある。

これらの劇場・多目的施設は、藝術監督がいる所、監督はいないが独自の作品企画ができる所、貸館的な営業が主な所など、さまざまである。劇場には所属の俳優・ダンサーがいる劇団があり藝術監督と作品を製作・発表するのが基本形と考えられた時期もあった。私設劇団所属の演出家が藝術監督に就任する時は劇団メンバーが丸ごと劇場に雇用されることもあった。2010年代を通して、劇場が所属演者を雇用することが減り、また一つの劇場単体での作品製作も減った。代わりに、いくつかの施設が、あるものは演出家を出しあるものは稽古場を用意しまたあるものはテクニカルやマネージメントを担当し（小さい施設が資

金を提供して初演の権利を得るなんてことも）などとそれぞれの長所を活かして関わり、完成した作品は関わった施設を順番にツアーするという形式が増えている。そのツアー日程が年度を単位とされることが多く、年単位よりも年度単位で動向を見る必要性が高まる。共同製作には公共施設だけでなく私設の劇団も関わるようになり劇場との関係がただの貸館利用に止まらなくなっている。施設所属のではない劇団を「私設」と書いたが、従来の呼び方に過ぎず多くの有力な劇団は公的な助成を受けていて、また公共施設も行政からの資金のみで運営されるわけでない。劇団が公共施設との共同製作だったり本拠地での教育プログラムだったり公的な活動を担うようになったために集団維持の助成がなされるとも言える。またこの近年の変化から俳優・ダンサーがフリーランスとして作品毎に仕事に関わることが増え、TNなど大きな施設は所属を抱えた時代とは違ったアーティストへの職業生活保障を構想している。観劇時のアーティスト割引・招待などの優待や研修プログラムでコミュニティを形成し、また応用演劇的な企画でフリーランス・アーティストの派遣もする。

二つの対照的な劇団

劇団の例として2017年に特筆すべき二つの集団をあげたい。どちらも国から助成を受けている。一方は、ウーテル（Útero）。20周年である2017年に記念として、独裁期に反体制的な作品を発表していたベルナルド・サンタヘーヌ（Bernardo Santareno、1920～1980）の『決闘（O Duelo）』を演出した。これはTNDM IIやCCVFなどとの共同製作で1月・2月に国内をツアーした。ミゲル・モヘイラ（Miguel Morreira）演出の常として今作でも、衣服を剥ぎ取られ習慣的な所作の抑圧から解き放たれた演者が言葉を吐き出すように発する攻撃的な作風で、破壊的な機械音が大出力の音響システムから鳴らされ演者を助ける。他方は、マラ・ヴァドーラ（mala voadora）。俳優・演出家・劇作家であるジョルジュ・アンドゥハード（Jorge Andrade）と舞台美

術デザイナー・建築家・演出家であるジュゼ・カペラ（José Capella）の二人の共作を旨とする劇団。二人が2010年の同性婚法改正を最初に利用したアクティヴなゲイであることもあり文化多様性に特に敏感だが、俳優の演技は前衛的というよりは緻密にリアリスティックである。2016年9月初演の『モザンビーク（Moçambique）』が2017年に各種表彰を受けたがそれだけではない。ポルトとリスボンの2拠点で活動するが、これまで主に自作の発表に利用してきたポルトに所有する小劇場を2017年から積極的に若手の登竜門的な利用に解放した。10日ほど劇場を占有でき最後2日が公演に当てられ期間中は併設の宿泊スペースに寄宿する。予算助成は大きくないものの、実験的な作品にも快く上演機会を与える懐の広さはこの集団の作風と通じるものがある。

TN藝術監督の2017年

TNSJとTNDM IIの二人の藝術監督の2017年の活動は興味深い対照を示している。TNSJの監督は、画家であり舞台美術・衣装のデザイナーでもある演出家、ヌーヌ・カヒーニャシュ（Nuno Carinhas）で高齢の重鎮である。彼は20世紀オーストリアの作家カール・クラ

ヌーヌ・カヒーニャシュ、ヌーヌ・M・カルドーズ共同演出『人類最期の日々』 © Paulo Pimenta / Público

ヌーヌ・カヒーニャシュ演出『マクベス』　撮影：João Tuna　© João Tuna / TNSJ

ウス（Karl Kraus）の『人類最期の日々（Die letzten Tage der Menschheit）』を演出し8時間半を超える大作を発表した。2016年下旬にTNSJで初演され2017年1月にTNDM IIでも上演された。TNSJ所属のもう一人の演出家ヌーヌ・M・カルドーズ（Nuno M. Cardoso）との共同演出でもあり将来の代替わりも予測させる作品となった。2017年の6月には次作としてシェイクスピアの『マクベス』を扱った。主人公と夫人の二人のやりとりに焦点を絞ったミニマルなつくり。両作とも名の知れた戯曲に新たな視点と現代的な意味づけを与える作品である。これに対してTNDM IIの監督は、俳優・劇作家であり演出家、ティアーグ・フドゥリーグシュ（Tiago Rodrigues）で1977年の生まれ。ベルギーのtg STAN（トネールフルプ・スタン）との共作として『いかに彼女は死んだか（Como ela morre）』をつくり、3月から4月にTNDM II、TNSJ、トゥルーズのテアトゥフ・ガロンヌ（Théâtre Garonne）、ブリュッセルのカーイテアター（Kaaitheater）をツアーした。フランスのアヴィニョン演劇祭に、2015年に次いで再びメインプログラムで招聘され、フェスティバルとの共同製作として『息（Sopro）』を発表し、11月にTNDM IIでも上演した。他にも11月にパリのテアトゥフ・ドゥラ・バスティーユ（Théâtre de la Bastille）で旧作『By Heart』が上演されたり、自作戯曲によるフランス・ベルギーとの共同製作に意欲的である。

CCVFの監督交代

CCVFは劇場付劇団としてテアトゥル・オフィスィーナ（Teatro

マルクシュ・バルボーザ演出『冬物語』
写真提供：Marcos Barbosa　© CCVF

Oficina［劇場・劇団というより中世的な工房ギルドを模した名。各種工藝品を扱う他のOficinaもある］）を持つが、その藝術監督の交代が2016～17年度の途中にあった。異例のことである。前任のマルクシュ・バルボーザの（Marcos Barbosa）はその最後の作品のツアー継続中に肩書としては退任し、2017年の始め頃からジュアォン・ペドゥル・ヴァシュ（João Pedro Vaz）が任に就く。

バルボーザのCCVF最後の作品はかなりの意欲作だった。ガリシアのセントゥロ・ドゥラマティコ・ガレゴ（Centro Dramático Galego）と共同製作でシェイクスピアの『冬物語』を演出した。ポルトガル語、ガリシア語、メキシコ方言スペイン語による上演でどの言語の演者にどの配役を渡すかがすでに演出の要となり、さらに開演前ロビーにアラビア語で作品の現代的な意義を語る映像が流れそれを観ながら扉が開くのを待つ、という多言語空間を出現させていた。マヌエル・フーリア（Manuel Fúria）とその楽団による生演奏の音楽とただの翻訳を超えた字幕映像が演者と交流し作品世界に厚みを増す。バルボーザ自身も出演する。この評判は非常によかったが、年度後に退任する意向を固めていたところ途中解任となった。後任のヴァシュはティアーグ・フドリーグシュの『息』にも出演する俳優で、演出家としては北部地域のアマチュア劇団や教育施設のネットワークづくりに尽力してきたコメディアジュ・ドゥ・ミーニョ（Comédias do Minho）の藝術監督だった。その経験を活かし就任直後の2月にハウル・ブランダォン演劇祭（Festa de Teatro Raul Brandão）を開催した。ポルト出身でギマラインシュに住んだリアリズム作家ハウル・ブランダォン（Raul Brandão、1867～1930）の戯曲を扱った作品を北部地域の劇団・学校が発表する企画

で、ヴァシュ自身の演出による『魂の演劇（Teatro da Alma）』（ブランダォンの短編のコラージュ）も上演された。常に実験的なバルボーザと対照的に、演者が役を生きる保守的なつくりだった。

バルボーザは退任前よりリスボンにカルピンタリアジュ・ドゥ・サォン・ラザル（Carpintarias de São Lázaro）という新多目的文化施設を開館する準備にかかっていた。リスボン市内でもアジア・アフリカ移民が多い街区に立地し、エスニシティ多様性を掬（すく）い上げた活動によってそういった地域では珍しい住民生活に密着した公共的な活動を展開しようとしている。開館前のプレ企画として『ピガフェッタ—航海日誌』（Pigafetta — Diário de Viagem）』というマゼランの世界一周に随行したヴェネツィア人の伝記を24時間1公演で追体験するという観客参加型の作品を発表した。

結語

これらの動向は、施設運営への助成の削減とプロジェクト単位での助成制度の新設という近年の傾向への劇場やアーティストの対応と言える。方向はさまざまだが、演劇が公共のものであることは大前提に、行政が運営するという意味を超えて何が公共かを模索している。社会的テーマを取り上げる、教育と連携する、国際的な共同製作、公共に取り込まれてこなかった人々の包摂、着目点はさまざまである。

かくもと・あつし

舞台演出家。自身が設立したd'UOMO ex machinaにて作品を発表する傍ら、照明・音響デザインやドラマトゥルクとして他の作り手と共作し、また16世紀を中心とした歴史研究も続ける。近年はポルトガル、インド、スリランカのいくつかの国立大学や高校にて演者指導や欧州演劇史の講義を行っている。

《編集部注記》『国際演劇年鑑』の外国語のカナ表記の方針については、各種辞典等の凡例に倣い、原語の発音を尊重しつつ、慣用形の定着している表記、日本語として無理なく発音できるような表記を心がけている。当原稿については、著者の強い要望を受け、例外的に著者独自のカナ表記での掲載とした。

パヴェウ・ヴォジンスキ演出『連帯。再構築』（ビドゴシチ・ポーランド劇場） 撮影：Monika Stolarska

［ポーランド］

政治的危機と演劇ノマド

岩田美保

「まあさ、ヴォジンスキは演出家だから他に行くんだろうけど、どうするの、役者たちは」

「一部を残してワルシャワの劇場に移る。もともとワルシャワに家族と住みながら、ここに通ってきてるのがほとんどだし」

2017年6月、ワルシャワから300km、特急で4時間弱のポーランド北部の地方都市ビドゴシチに、「劇場閉幕祭」と名付けられた3日間の催しに出かけた私は、劇場に関わる友人の答えに少しあっけにとられ、不思議な思いで片隅に座っていた。

ビドゴシチは、パヴェウ・ウイサク（Paweł Łysak）がビドゴシチ・ポ

ーランド劇場（Teatr Polski w Bydgoszczy）の支配人だった2006〜2014年に若手演出家を次々と招聘し、質の高い良作で話題を集め、演劇界でその名がよく挙がるようになった。ウイサクのワルシャワ転出後も、演出家のパヴェウ・ヴォジンスキ（Paweł Wodziński）が支配人として入ると、より社会派路線が明瞭となり、演出家・俳優・スタッフが一緒にチームとしてエッジの効いた作品群を創作し、若手の実験的作品や使命感の強い作品が演劇祭でも注目されていた。しかし、この春、次期支配人選出でヴォジンスキは落とされ交代が決まった。劇団全体での抗議もかなわないとわかると、劇場活動の終焉だとして企画されたのが、この3日間の閉幕祭だった。

2年前の総選挙によるポーランドの政治的転換については、既に昨年の当『年鑑』でも触れたが、その影響は2017年になり大きな広がりを見せた。ビドゴシチの例は、中道野党が首長を務める地方自治体での劇場支配人交代で、政治的配慮からの文化介入と言論統制の方向に社会全体が流されつつあるとして、演劇界にはより危機感が募った。

奇しくもヴォジンスキのビドゴシチ・ポーランド劇場の終幕を飾る運びとなったのは、『連帯。再構築（Solidarność. Rekonstrukcja）』（演出：パヴェウ・ヴォジンスキ）初演だった。1980年にポーランドで発足した社会主義圏初の自主管理労組「連帯（Solidarność）」は、後に第二次世界大戦後の世界地図を塗り替えた。この芝居は、その「連帯」の第1回総会の速記録そのものを脚本にしたドキュメンタリー演劇である。議長はじめ会議出席者は、観客を取り囲むように配置され、われわれも熱気あふれる会議の参加者という錯覚を覚える。全国からグダニスク・レーニン造船所のオリヴィアホールに集まった、いずれも政治は素人の労働者の代表者や、それを盛り上げ支えようとする知識人達が、民主主義という一つの大きな理想に向かって、どのような意見の相違・対立・討論を経て、一つの「連帯」という組織を作り上げていったのか。37年前の歴史的議論の検証は、1989年に民主化されたポーランドでいつのまにか忘れられ形骸化し、現政権が政治的陰謀論にまで

貶めようとする史実の再確認であった。同時に今日の政治状況を生み出した社会の問題解決の糸口を探る。専制政治に対抗する民主運動の展開は、今、再び喫緊に求められている。しかし、リベラルで民主的な理想を当時の国民がいかに主体的に求め、その実現を図ろうとしたかという当事者意識は、現代のポーランド人に何より強い印象を与えたに違いない。

今季はビドゴシチだけでなくクラクフでも国立スターリー劇場（Narodowy Stary Teatr）のヤン・クラタ（Jan Klata）が支配人の座を追われた。4年前、就任当初はその先鋭さゆえに物議を呼んだが、年を追って社会性・話題性・芸術性の成果が大きく認められてきていただけに、この国民文化省の政治的な采配には劇場の枠を超えた大きな反発が巻き起こった。クラタのスターリー劇場は、激しいブラックメタルの生演奏そのもののように現代ポーランドを叩きのめす最新作ヴィスピアンスキ（Wyspiański）の名作『婚礼（Wesele）』や、鋭い皮肉が効いた即興モノローグが毎回関心を集めるイプセン『民衆の敵（Wróg ludu）』（ともにクラタ演出）、パヴェウ・ミシキェヴィチ（Paweł

パヴェウ・ヴォジンスキ演出『連帯。再構築』（ビドゴシチ・ポーランド劇場）撮影：Monika Stolarska

ヤン・クラタ演出『婚礼』（国立スターリー劇場） 撮影：Magda Hueckel

Miśkiewicz）演出のイェリネク『救いを求める人々（Podopieczni）』（原題：Die Schutzbefohlenen）、パヴェウ・デミルスキ（Paweł Demirski）とモニカ・ストゥシェンプカ（Monika Strzępka）コンビの『志の勝利（Triumf woli）』『ワルシャワの戦い1920（Bitwa Warszawska 1920）』などに加え、テキストと演技の距離感に特色があるロシアのコンスタンチン・ボゴモロフ（Konstantin Bogomolov）演出、チェーホフ作『プラトーノフ（Płatonow）』や、身体表現が特徴的な北京ペーパータイガー（紙老虎戯劇工作室）のティエン・ゴービン（田戈兵／Tian Gebing）演出『十戒（Dekalog）』というように実験演劇で世界的に知られる作家も招聘し、数多くの名作を生んだ。今まで国立演劇大学からスターリー劇場で確固たる俳優術を培ってきた俳優陣に、あえて実験演劇を経験させたことは大きく、ポーランド最古の劇場の歴史に、伝統だけに頼らぬ革新的な軌跡を描きつつあったと言える。

また、クラタがスターリー劇場地下に創設した演劇教育博物館（MICET）も出色だった。スターリー劇場の名作場面や音響効果を使ったインタラクティブな装置で、訪れた子供や若者は総合的な演劇体験ができるようになっている。自らが役者になったり、演出家になったり、美術家になって舞台を構成し、それを記録媒体に残すこともできる。受け手ではなく主体として演劇を捉え、創造力を伸ばす。将来の優れた演劇人や観客の芽を育てるのが狙いの画期的な施設となった。今後、果たしてこのクラタの4年間で築かれた成果が維持されるのか、憂慮の声は非常に強い。

昨年度のヴロツワフ・ポーランド劇場（Teatr Polski we

ティエン・ゴービン演出『十戒』（国立スターリー劇場）
撮影：Magda Hueckel

演劇教育博物館 MICET（国立スターリー劇場）
撮影：StudioFILMLOVE

Wrocławiu）の支配人入れ替え騒動では、それに反対したスタッフや俳優たちが地下ポーランド劇場（Teatr Polski w podziemiu）と名乗って抵抗したが、その状況は変わらず、今も地下劇場の活動は続いている。2016年にフェスティバル/トーキョーで好評を得たヴロツワフ・ポーランド劇場制作のクリスチャン・ルパ（Krystian Lupa）の名作、ベルンハルトの『伐採（Wycinka）』は、今年度カナダとチリに招待されたが、新支配人体制から主催者に新たな組織的・経済的障害が課された。明らかな妨害行為だと演劇界から批判が集まったが、主催者が実現にこぎつけると、一転して劇場当局は新支配人が実現に貢献とアピールする茶番となった。

2010年演劇研究所制作で日本公演も好評だった『女たちの合唱（Chór kobiet）』のマルタ・グルニツカ（Marta Górnicka）は、ポズナニ・ポーランド劇場（Teatr Polski w Poznaniu）で最新作『愛の歌（Hymn do miłości）』（音楽：テオニキ・ロジィネク［Teoniki Rożynek］、振付：アンナ・ゴドフスカ［Anna Godowska］）を発表。ポーランド国歌に始まる本作は、プロの俳優と素人とダウン症障害者による集団が、民族主義・宗教差別・移民批判のテキストや、ノルウェーの大量殺人事件を起こしたアンネシュ・ブレイビクのヘイト発言を歌い叫ぶ。それは差別を批判することにとどまらず、ヘイト派と反ヘイト派の対立は社会を二分化し憎しみを増すだけであると訴える。

マルタ・グルニツカ演出『愛の歌』（ポズナニ・ポーランド劇場）撮影：Magda Hueckel.

政治に翻弄されるポーランド演劇界だが、政治から少し離れたところ、クラクフ郊外の古い校舎では、マレック・フランダ（Marek Chlanda）とマルチン・フランダ（Marcin Chlanda）による『ユートピア学校（Szkoła Utopii）』が開かれた。クラクフ市が、ノヴァ・ワジニァ劇場（Nowa Łaźnia）に委譲した工業高校の不要になった校舎一棟、その校舎全体に繰り広げられるインスタレーションによるシアターである。薄暗いホールにはどこかに向かうたくさんの運動靴の足。すぐそばを流れるような、不気味な金属音が校舎全体に響く。頭のないビニール袋の上体と幅広配線コードの足のヒトがたむろする廊下。生物部なのか、どこからか鼻をつく鶏の匂いの部屋。頭のないヒトが出ては入るトイレ。並べられたテーブルに毒気のある緑色のスープが扇風機に揺れる食堂。物理曲線の掲示と黒板に映写機から歴史の断片が重ねられる教室。枯れた木立の生える、もわっとした生暖かさが靴底から感じられる教室。塗り残しのある白塗りの新聞記事に組体操が描かれた絵が、机の下や棚や引き出しに折り重なるように置かれた教室。小さな紙人形が連なる卒業証書や処刑場面を上から眺めるヒト。床に置かれたテレビを覗き込む、画面に照らされたヒトの影。ハエの死骸が並べられた棚と大きなハエの描画のある校長室。忘れられた学校という空間に無数の場面が増殖する。視覚だけでなく、様々な感覚を通して、個々の訪問者の記憶を呼び起こし、互いに反応して不思議な怪しい世界に引き込まれた。いったい、私たちはどこから来たのか。どこに行こうとしているのか。「ユートピア」とは名ばかりの深い暗い果てしない沼の底に落ちていく気がした。

マレック・フランダ／マルチン・フランダ『ユートピア学校』
（ノヴァ・ワジニア劇場） 筆者撮影

冒頭の『連帯。再構築』は初演となった閉幕祭の後、支配人交代とともにビドゴシチの町から消えた。俳優たちも消えた。しかし、9月、ヴォジンスキは、ワルシャワ・ビエンナーレを企画運営するスツェナ・プレゼンタツィエ劇場（Teatr Scena Prezentacje）という、舞台も俳優も持たないプロデュース組織の新支配人の座を勝ち取った。そして、その最初の制作として同作品を『連帯。新企画（Solidarność. Nowy projekt）』と新たに銘打ち、復活を遂げさせた（TRワルシャワ劇場［TR Warszawa］客演）。町は変わったが、作品は生き延びた。そしてヴォジンスキはビエンナーレという枠で、演劇に限らず広い分野にわたって、彼のリベラル左派の政治性をはっきり打ち出した企画を実現していくことになるようだ。新支配人をボイコットしたヴロツワフ・ポーランド劇場の俳優たちの多くはワルシャワやクラクフの劇場に移籍している。しかし、クラタの後に就任した評論家出身のクラクフ・スターリー劇場新支配人には、国中の演出家が協力を返上しており、ここからもまた優秀な俳優陣やスタッフの離脱の予兆がある。一方、昨シーズン、ヴロツワフ・ポーランド劇場で計画されていたルパの新作『審判（Proces）』（カフカ原作）は一旦制作中止となったが、ワルシャワの4劇場（ノヴィ・テアトル［Nowy Teatr］、テアトル・スタジオ［Teatr Studio］、テアトル・ポフシェフニィ［Teatr Powszechny］、TRワルシャワ）の協力を得て、11月ワルシャ

ワ・ノヴィ・テアトルで無事初演を迎えるに至った。

年の暮れ、国内作品を一堂に集めた演劇祭「神曲（Boska Komedia）」の最終審査発表。ドーッと会場が揺れるように湧いた。昨年、所属俳優陣に招かれたマウゴジャタ・マイェフスカ（Małgorzata Majewska）が支配人に入って、一気に勢いを得たクラクフの人民劇場（Teatr Ludowy）制作のマルチン・ヴィエシュホフスキ（Marcin Wierzchowski）演出『フリドマン一家の秘められた生活（Sekretne życie Friedmanów）』（ダニエル・ソウティンスキ［Daniel Sołtyński］、ヴィエシュホフスキ共作）が、居並ぶ有名劇場の作品を退け、最優秀作品に選ばれたのだった。スターリー劇場一強が定番のクラクフの演劇地図に、大きな風穴を開けた一瞬だった。悲願を果たしたルドヴィ劇場の俳優たちの熱い興奮と歓喜の声は、夜更けの街に響いた。ポーランドの演劇組織は多くが公立劇場であるがゆえに政治の文化介入をまともに喰らい、その結果、今、演劇人の流動化が起こっている。しかし、逆境は新たな動きを生んでいる。なんとか次の糸目を繋いで、なんとか凌（しの）いで、実を結ぶまで粘ろうと一つになってきている。もちろん状況は厳しいが、その過程でそれを新しい風と帆に受けて動き、新しい光を放とうとする、そんな力が見えたような気がした。

「演劇って何のため？　誰のため？」
ビドゴシチ・ポーランド劇場前の看板（2017年6月23日・筆者撮影）

いわた・みほ
1985年京都府立大学卒業。1986年ポーランド・ヤギエウォ大学留学。ポーランド文学部などで文学、演劇を学ぶ。通訳・翻訳の傍ら、自らパフォーマンス活動を展開し、現代演劇・美術批評にも関わる。ポーランド・クラクフ市在住。

ユーリー・コルドンスキー演出『どん底』（マジャール劇場）　撮影：Dragoş Dumitru

[ルーマニア／モルドバ]

プルカレーテとマジャール劇場（クルージュ・ナポカ）の活躍

七字英輔

日本とルーマニアの演劇交流が年々盛んになっている。昨年は遂に、シルヴィウ・プルカレーテ（Silviu Purcărete）とのコラボレーションが東京芸術劇場で実現した。演出と衣装・美術、音楽をルーマニア側が担い、役者とその他の制作スタッフを日本側が占めるという共同制作である。待望したプルカレーテ演出『リチャード三世』は筆者の予想以上に素晴らしい出来だった。何より日本の俳優が彼の演出を受けられるのか、という心配が先に立ったが、蓋を開けてみれば誰もがプルカレーテ

の意を体し、見事なアンサンブルを見せていたことだ。筆者はこれまでもリトアニアのヴィリニュス国立劇場（リマス・トウミナス［Rimas Tuminas］演出）やルーマニア、クルージュ・ナポカのマジャール劇場（ガーボル・トムパ［Gábor Tompa］演出）の『リチャード三世』を観てきているが、いずれも、解釈の斬新さが目立った。前者は、ホームレスが公園で見る「夢」であり、後者は、奇形の胎児や動物のホルマリン漬けが棚に並ぶ病理学研究室が舞台になる。主人公（リチャード）はその研究室の主、マッドサイエンティストなのである。今度の舞台も、そういう主人公の「妄想」を描いている。

舞台は、煉瓦（れんが）か、渋色のタイルの壁（布製）で覆われた巨大な密閉された部屋。その部屋で饗宴が始まるのが冒頭。やがて集団の中にいたリチャードが机の下からアタッシュケースを引っ張り出し、赤いつけ鼻を取り出して自分に着ける（つまり「道化」の誕生だ）。さらに冗談のように周りにいた兄クラレンスの手に施錠する。一人だけ中世風の扮装をした代書人（渡辺美佐子、男役だ）が紛れ込んでいて、いわば、彼の指嗾（しそう）によって主人公は「妄想」の世界に引きずり込まれるのである。すでに登場人物は皆、この饗宴に揃っている。代書人を除くと、オールメール。女形演劇（歌舞伎）を伝える日本文化へのリスペクトかもしれない。

それはともかく、この舞台が病院の一室（それも地下室のような）であることは明瞭だ。白帽、白服、白手袋の看護人がひっきりなしにモップで床掃除をしているからである。しかも主人公の妄想に付き合って白布に覆われたクラレンスの死体を運んでくるのも看護人であり、その看護人たちがときにはロンドン塔に幽閉された2王子の暗殺者にもなる。王子が登場してくる場面も傑作だ。いつの間にか、舞台の奥と左右の壁に5体のクローゼットが挟み込まれていて、左奥のクローゼットが正面に移動して、中にいるエドワード王子とリチャードが対面する。クローゼットの中にいる白塗りの子役が絶品だった。やがて王子2人はロンドン塔に運ばれていく。その時、クローゼットはロンドン塔の喩（ゆ）になり、

リチャードの前を通過していく。リチャードが王になるため、バッキンガム公を通して民衆を扇動する場面も面白い。壁のような構造物を下手から出して、その手前で指示するリチャードは、バケツに入った食糧をがつがつと食う。明らかに統合失調症（スキゾフレニア）なのである。

しかし何といっても凄かったのは玉座を手に入れ、リチャードがそこに座る場面である。玉座はビニールで覆われ、そこに彼は潜り込んでいく。しかし、やがて彼は呼吸困難になる。ムンクの『叫び』さながら大口を開けてもだえる、リチャードに扮した佐々木蔵之介のその演技に圧倒された。面白かった箇所を挙げていけば切りがないが、シビウ国際演劇祭のディレクターのコンスタンティン・キリアック（Constantin Chiriac）がわざわざこの舞台を観にきていた。今年のシビウ演劇祭に招待したい、と言っていたが、果たしてどうなるか。

そのシビウ国際演劇祭に昨年も訪れたが、珍しいことに主催劇場である国立ラドゥ・スタンカ劇場に目ぼしい新作が一本もなかった。わずかに近年、国内で随一の若手人気劇作家・演出家のジャニーナ・カルブナリウ（Gianina Cărbunariu）への委嘱作品『沈黙を話す？（Vorbiți tăcere? / Sprechen Sie Schweigen?）』とドイツ語セクションにラドゥ＝アレクサンドル・ニカ（Radu-Alexandru Nica）演出、マリウス・フォン・マイエンブルク作『殉教者（Martiri）』があったくらいだ（前者は、ルーマニア語、ドイツ語、英語が入り交じり、EU内部の労働環境の劣悪さや矛盾を告発する論争劇。後者は厳しいキリスト教徒の家庭や学校を忌避し、同性の友達に憧れるゲイの少年を描くものだ。ニカの演出は、様々な遊具が置かれたカラフルな公園に場面を限定し、成功している）。理由ははっきりしている。開幕まで1か月を切る時点でプルカレーテが演出する『江戸のスカーレット・プリンセス（The Scarlet Princess of Edo）』（鶴屋南北作『桜姫東文章（さくらひめあずまぶんしょう）』）の中止が決まったからである。筆者自身、上演を楽しみにしていたし、中止の知らせがあったときには愕然としたが、キリアック氏は逆に筆者らに気を遣って、後日、「サラ・カブキ（Sala Kabuki）」と名付けられた

ラドゥ＝アレクサンドル・ニカ演出『殉教者』（国立ラドゥ・スタンカ劇場）
撮影：Adi Bulboaca

新劇場に案内し、そこで『桜姫』の冒頭「稚児が淵の場」を見せてくれた。清玄阿闍梨（せいげんあじゃり）と白菊丸の心中場面。しかし、何より驚いたのは、この歌舞伎小屋には二重の「盆」が備わっていたことだ。正逆反対方向に回る盆。それと、キリアック氏が何よりも聴いてほしいと言った、いわば「地」に当たる俳優たちによるコーラス。『リチャード三世』の音楽も担当したヴァシル・シリー（Vasile Şirli）作曲の音楽が素晴らしい。キリアック氏の本気度が伝わってくる稽古場案内だった。

プルカレーテに即して言えば、昨年も人気の『メタモルフォーゼ（Metamorfoze）』と『ファウスト』（但しファウスト役が高齢のイリエ・ゲオルゲからハンガリー系のミクロース・バークスに変わった）の公演が組まれ、秋には『リチャード三世』演出のために日本行きが控えていた。シビウ国際演劇祭がプルカレーテに依存しすぎている状況がはからずも露呈したといえるかもしれない。

その代わりといえば語弊があるが、近年あまりシビウに来なかったルーマニア国内の劇場の良い舞台が観られた。ブカレストのオデオン劇場、アンドレイ・シェルバン（Andrei Şerban）演出、バーナード・ショー作『チョコレートの兵隊』（原題『武器と人』）とクルージュ・ナポカのマジャール劇場（Teatrul Maghiar de Stat Cluj）、ユーリー・コルドンスキー（Yuri Kordonsky）演出、ゴーリキー作『どん底（În adâncuri）』である。ショーの作品は日本では上演されないが、筆者には目から鱗であった。時は1885年のブルガリア・セルビア戦争の真っ

アンドレイ・シェルバン演出『チョコレートの兵隊』（オデオン劇場）　撮影：Adi Bulboaca

最中。戦争がまだロマンティックな幻想を掻き立てる時代で、婚約者を戦場に送っているブルガリアの素封家の令嬢が窓から侵入した逃亡兵、敵のセルビアの傭兵スイス人を匿う。やがて休戦協定が結ばれ、戦争のリアルな様相を聞かされた令嬢は、そのスイス人と結ばれ、婚約者のブルガリア人は令嬢の召使の色気に抗せず、そちらに傾くという風俗劇である。しかし、この牧歌的な戦争が後の第一次世界大戦を惹き起こし、「バルカンはヨーロッパの火薬庫」と呼ばれるようになるのである。シェルバンは2016年に来日したイプセンの『ヘッダ・ガブラー』で、将軍の父親に対するヘッダの憧憬を露わに描いたが、本作でも同じような騎馬兵姿の婚約者の肖像画を黄緑の美しいアラベスク模様の壁に掛け、うっとりとそれを見つめているライーナの少女じみた夢想を打ち壊すのだ。イプセンとバーナード・ショー、いわば対照的な作風の作家だが、シェルバンにとっては繋がっている。

10月20日から30日までブカレストで開催されたルーマニア国民演劇祭（Festival National de Teatru［FNT］）でもこの『どん底』が上演

されている。一年間にルーマニアの劇場で公演された優秀な作品が一堂に会するフェスティバルに選ばれたわけである。他でも、会期中、エキジビションとして劇場図書館「チェーホフ／コルドンスキー」が催された。一方、クルージュ市立マジャール劇場からはもう1本、選ばれている。本来、1劇場1作だから異例なことに違いない。ウクライナのアンドリー・ゾルダック（Andriy Zholdak）（*）演出、イプセン作『ロスメルスホルム』（「ロスメル家」の意）である。『野鴨』の2年後（1886年）に書かれた作品だが、上演が少ない。ゾルダックがルーマニアの劇場で演出するのも、ラドゥ・スタンカ劇場でカルロ・ゴッツィの『トゥーランドット姫』（2009年）を演出して以来になる（＊ゾルダックは『国際演劇年鑑2017』ロシア編、篠崎直也氏文中のアンドリー・ジョルダクと同一人。ここではアルファベットの読みに従う）。

『ロスメルスホルム』には初期のゾルダック演出の舞台のように原作の姿を留めなくしてしまうようなテキストの改竄（かいざん）はない。しばらく凝っていた映像の使用もないが、しかしそれでも、ゾルダックらしい解釈に基づく自由な改変をテキストに施している。冒頭、花嫁姿のベアーテと新郎のロスメルがはしゃぎあっている場面から始まり、やがてレベッカの登場となるが、このレベッカが意表を突く。ベアーテそっくりの女性なのだが（二人の違いは白と黒の衣装にある）、わがままで自由奔放であり、帰宅したロスメルと二人だけになると、すぐに彼を裸にして性行為に及ぼうとするのだ。それを幽霊のベアーテがじっと見つめている。勿論、自殺したベアーテは原作では登場しないわけだから、すべて演出家の解釈になるが、ゾルダックらしい分身（ダブル）のテーマを引き出しているところが見事である。

最後に、モルドバ共和国の演劇事情にも触れておきたい。隔年ごとに首都キシナウで開催される国際演劇祭BITEI（ウジェーヌ・イヨネスコ劇場ビエンナーレ）が2018年には開催されない見通しとなった。1994年にイヨネスコ劇場が単独で始めた演劇祭だが、16年までで22回を数

アンドリー・ゾルダック演出『ロスメルスホルム』（マジャール劇場）
撮影：Daniel Zholdak

えた。毎回、開催が厳しい、と言われてきたが、今年のように本当に中止されるのは初めてになる。理由は、文化省からの助成金が前回よりさらに下回り、演劇祭の全予算の4分の1も満たさないという。モルドバの演劇事情は年々厳しく、複雑になってきているとのこと。昨年は別役実作『やってきたゴドー』（ペトル・ヴトカレウ［Petru Vutcărău］演出）のプレミア上演が行われるはずだったが、7名の役者（3人の女優と4名の男優）が経済的理由（給料の少なさ）によって劇団を辞め、制作途上で中断した。同じ理由からモーリス・メーテルリンク作『青い鳥』も舞台化が延期された。

昨年、イヨネスコ劇場で上演された舞台を以下に列記する。

①マリア・ラド（Maria Lado）作『きわめて単純なお話（O istorie foarte simplă）』（ヴトカレウ演出）
②シェイクスピア作『ファルスタッフ』（イオン・サプダル［Ion Sapdaru］演出）
③ゴーゴリ作『結婚』（スラバ・サンブリッシュ［Slava Sambriş］演出）
④ビュヒナー作『ヴォイツェック』（ドイツの演出家フローリン・ヴィダムスキ［Florin Vidamski］演出）
⑤モルドバの詩人イェウジェン・チョクレア（Eugen Cioclea）の詩を舞台化した『共通分母（Numitorul comun）』（アンドレイ・ソキルカ［Andrei Sochircă］脚本・出演）

フェスティバルへの参加は多く、コンスタンツァ国際演劇祭“Miturile cetatii”（ルーマニア）に『ファルスタッフ』で、ブカレスト国際演劇祭“Festin on the Boulevard”（ルーマニア）に『オスカーとピンク婦人』で、サトゥ・マーレ国際演劇祭（ルーマニア）に『ヴォイツェック』で、それぞれ参加している。また、12月7日の「俳優の日」には、アラ・メンシコヴ（Ala Mensicov）とアンドレイ・ソキルカの2人が「人民芸術家」の称号を受けた。2人とも劇団創立メンバーだ。すでに受賞しているペトル・ヴトカレウ、ゲオルゲ・ピエトゥラル（07年の来日公演イヨネスコ作『授業』で老教授を演じた）を加えて、イヨネスコ劇場にはこの称号の持ち主が4人そろったことになる。

しちじ・えいすけ
1946年生まれ。都立西高卒。季刊『is』（ポーラ文化研究所）編集長を経て、演劇評論家。著書に『演劇は越境する』（三一書房）、『ルーマニア演劇に魅せられて』（せりか書房）などがある。2014年まで読売演劇大賞選考委員。

ラーシュ・ノレーン作・演出『静かな生活』　撮影：Sören Vilks

［スウェーデン］

やはり男女平等が当たり前の国の「静かなアクション」

小牧 游

静かなアクション

それは突然、ある日のテレビニュースから始まった。

10月16日、いつもの見慣れた中年女性アナウンサーが「ソーシャルメディア上で女性への性的嫌がらせを告発する“ミートゥー”という動きがあります」と告げた。それからは連日それに関連するニュース、番組、討論会が放送されている。そのニュースの2日後、家主の求めに応じて家を改造するという人気のあるテレビ番組のレギュラー出演者が、

番組関係者の集まるパーティーでの行為がもとで番組を降板させられた。数日後には文化専門の著名ジャーナリストが新聞社から退職した。その後も次々に女性からの告発が続いて、テレビや新聞で話題にならない日はない。私は当初、男女平等が浸透しているこのスウェーデンでもそんなことがあるのかと不可解に思ったが、男女平等の国だからこそ、一旦この問題に火がつくと、女性たちが一斉に声を上げることができるのだ。

そして真っ先に声を上げたのが映画・演劇界の女性たちだった。最初のテレビのニュースから3週間後の11月8日、女優たちがソーシャルメディアにページを立ち上げた。続いて13日にはオペラ歌手、17日には音楽家、22日にダンサーと次々にページが開かれ、更に法曹界、行政を含む政界、スポーツ界、ジャーナリスト、医師、スウェーデン教会組織と、多岐にわたり、それぞれの職業分野で「#metoo」のページが立ち上げられた。2017年12月末の時点で、実に25の職業分野で、52,000人以上の女性が実名を記して声を上げている。

女優たちの行動は「Tystnad tagning」と呼ばれる。「静かなアクション」という意味だが、この言葉からは裏側の意味が見えてくる。つまり、沈黙を意味する“tystnad”には「何も言うな」「静かにしていろ」という意味が、二つ目の言葉“tagning”は映画撮影の際に使われる「アクション」という掛け声と同義語だが、“tag”という語を聴いた人は「強姦」を意味する“våldtagen”を想像する。この「Tystnad tagning」という言葉を考え出したスウェーデン人が誰かは追跡できなかったが、よくぞ的確な言葉を作り出したものと感心する。

最初のニュースを聞いた日から僅か1か月後の11月19日、ストックホルム、ヨーテボリ、マルメ、ルレオ、ヘルシンボリ、エンシェーピン、セレフテオ、セーデルテリエ、スンズバール、

マルメでの「Tystnad Tagning」　撮影：Emil Langvad/tt

オレブロの各市で同時に、翌20日にはボーロス、ノルシェーピン、ベクシューと、全国15都市で女優たちが劇場や文化会館に集まって、それぞれの体験を語り合った。

ストックホルムでは南劇場（Södra Teatern）で朗読会が開催された。入り口の灰色のカーペット上で、出演する70人以上の女優がインタビューなしの記念撮影をした後、703名の女優が書いた体験やそれに対する意見を舞台で次々に読み上げた。観客席には演出家スザンヌ・オステン（Suzanne Osten）をはじめ多くの演劇文化関係者が集い、王室からシルヴィア王妃、次代の女王となるヴィクトリア皇太妃、それに文化大臣アリス・バー・クンケ（Alice Bah Kuhnke）女史の姿も見られた。

性的嫌がらせを受けた女優たちが自身の顔を舞台でさらして、プリントされた誰かの体験や意見を読み上げる。体験を書き綴った703名全員の名前が舞台背景に映され、更にはスウェーデン語で読み上げられている内容が英語で映されるという念の入れ様は、その準備の素早さに感心すると同時に、やはりこの国ならではのアクションと思った。翌日の新聞やメディアがこぞって取り上げたのは言うまでもない。

更に王立ドラマ劇場では、ベテラン男優への告発があったために、2つのプロダクションが、つまり同男優が出演していた上演中のものと初日を控えて舞台稽古中だったものが、それぞれ上演中止、公演取り止めとなった。上演中止となったプロダクションは、劇場チーフのエイリーク・ステューベ（Eirik Stubø）の演出、好評上演中で、チケットはほとんど売り切れ状態だった。ベテラン男優は訴えられた事実を否定しているが、劇場チーフのエイリークは「チケットの売れ行きも良い人気のあるプロダクションだが、残念ながら自分はチーフとしての仕事を続けていかねばならない」と決断の理由を苦渋に満ちた顔で語った。

またストックホルム市立劇場を傘下に含むストックホルム文化会館（Kulturhuset i Stockholm）の長となっていたベニー・フレデリクソン（Benny Fredriksson）も、自身の周辺に捜査の手が伸びて来たのを

知ってすぐに、自ら退職した。これには辞めてくれて良かったという声が多く聞こえる一方、自分から先に辞職するのはいかにも彼らしいと皮肉を言われている。

勿論この「#metoo」アクションには大勢の人が意見を述べている。今や国中がその話題で持ち切りなのだから。その多くが「やっと待っていた運動」「絶対必要な話し合い」「大変重要なキャンペーン」という中で、昨年の報告でも触れたパルク劇場（Parkteatern）のチーフ、女優シセラ・シーレ（Sissela Kyle）の発言が、筆者には一番共感できるものだった。彼女は「性的嫌がらせは今までも今も重大な犯罪と認識されています。それには勿論私も同意しますが、私の長い経験から言えることは、性的嫌がらせを行う人に才能があるからとか、仕事ができるからという理由で、彼らが普通以上のことを求めても容認されていたのです」、更に「このキャンペーンが今後そのような行為を少なくさせると期待し、キャンペーンを続けると同時に男性側とも助け合っていきたいです」と語っている。

このアクションが演劇界にもたらしたものは何だと思うかとの筆者の質問に、ある女優は「今まで私だけが……と思って言えなかったことを、大勢の仲間と共有できるようになったこと」と答えてくれた。文化関係各分野でのソーシャルメディアへの投稿数は、女優703、オペラ歌手653、ダンサー620、音楽界1,993、映画・演劇・テレビのスタッフ1,614、教授などの学術界2,400。この数字を見て、やはりこの国は男女平等の考えが国民に浸透していると感じた。ここスウェーデンから8,000キロほど離れた東洋の端っこの国でもこのような大々的な運動が起きて、女性同士が意見を交換できるように横の繋がりが強くなって欲しいと願うのは私ばかりではないと思うが……。

ベルイマン・スタジオ

王立ドラマ劇場（ドラマーテン［Dramaten］）では2009年から2016年までの間に3回、現代演劇に焦点を当てた、イングマール・ベル

イマンの名を冠した国際演劇フェスティバルを開催してきた。国内外の現代演劇に関する意見交換の場とでもいうような企画と考えて頂ければ良い。次回は来年2018年の開催が決まっているが、2018年はベルイマン生誕100周年に当たる。次回のフェスティバルはそれを記念する盛大なものになる見込みで、ドラマーテンではフェスティバルに向けて、ベルイマン・スタジオ（Bergman Studio）を発足させた。

昨今は優れた新しい戯曲がなかなか出てこない。自分の体験を基にしたモノローグドラマは多々あって、それはそれで評価されているのだが、これぞという新作戯曲に巡り合う機会が少ない。これはスウェーデンに限った話ではないと思うが、ドラマーテンでは、来年のフェスティバルを機に優れた新作戯曲を生み出そうと、新しいグループを編成した。

ベルイマン・スタジオのメンバーは、ドラマーテンのドラマトゥルクであるヤコブ・ヒルドヴァル（Jacob Hirdwall）をリーダーとして、将来を期待される劇作家8名（女性5、男性3）の9名から成り立っている。平均年齢は42才。これに、ベテラン女優で最近は演出もしているレーナ・エンドレ（Lena Endre）が演出家として、ベルイマンの娘の一人である演出家エヴァ・ベルイマン（Eva Bergman）が顧問として参加している。メンバーが意見交換をしながら新しい戯曲を創作し、それを来年秋のフェスティバルで上演するというもので、優れた戯曲を得ることができれば、ドラマーテンのレパートリーに加えることを視野に入れている。ベルイマンが自分で戯曲を書いて、俳優たちと自主稽古をしたように、

ベルイマン・スタジオのメンバー（ドラマーテンHPより）

クリエイティブな作業を目指している。メンバーに選ばれた劇作家8名は以下の通り。

リサ・ラングセット（Lisa Langseth）、ディメン・ハマ（Dimen Hama）、リディア・プライソービッチ（Lidija Praizovic）、マリア・トゥリティ・ベンネロード（Maria Tryti Vennerod）、ターニャ・ローレンソン（Tanja Lorentzon）、デニス・マグヌソン（Dennis Magnusson）、アンドレアス・オルソン（Andreas T Olsson）、アレクサンダー・アンドーリル（Alexandar Ahndoril）。

有望な劇作家たちが集まって、どんな戯曲ができ上がるのか楽しみである。

劇作家ラーシュ・ノレーンの新作

ラーシュ・ノレーン（Lars Norén）は現代スウェーデンを代表する劇作家の第一人者。どの作品も台詞の量が多い。筆者などは台詞を聴いているだけで精一杯で、激昂したり、立て板に水の如くしゃべられたらとてもついていけないので、舞台を観るのを敬遠していた。ところが今年の新作はまったく台詞がないという。あの台詞がいっぱいの作家が、まったく台詞のない作品を書いた？　しかも自分で演出する？　これは見逃すわけにはいかない。初日を待ちかねて、期待に胸をふくらませて出かけた。

プロダクションは『静かな生活（Stilla liv）』。

客席の明かりが消えて、ぼんやりした照明の中でうごめいているのは、グレーの寝間着のようなものを着た大人数人、それに子供も6～7人いる。面白そう！と、ときめいていたのも15分程。その後は見ていて苦痛。台詞が無い芝居というのだから、話すことができない、あるいは、話してはいけない設定の台本と考えていた。ところが、ただ台詞が無い、無言というだけ。舞台を観ていれば、絶対何かを話している状況なのに、言葉は無い。かといってパントマイムで物事が進行しているわけでもない。例えば3人の母親がそれぞれ椅子に座っている横に、床にそれぞれ

の子供が座って母親が本を読むのを聴いている。しばらくして母親が子供を見て頷き微笑む。3組が3組とも同じ動きをするのだが、会話しているじゃないか！　何も黙っている必要はない。言葉で相手に気持ちを伝えればいい。この場面のような三人一組で同じ動きをするというのが、度々繰り返される。数人が同じ動きを繰り返すことで観客に何かを伝えようとするのは、かつてピナ・バウシュ（Pina Bausch）がよく用いた手段だが、それとはまったく違う。プロダクション名の「Stilla liv」は「平穏な生活」とも訳せるが、平穏な生活をいろいろと見せたいのか、それとも平穏ではないのを見せて何が平穏な暮らしなのかを観客に考えさせたいのか、どちらにしても、作家の意図も演出家のそれも分からず、理解しようと観ていても全然伝わってこない。1時間を少し過ぎて休憩になった。第2幕は更に1時間以上ある。劇場を後にした。

以前の『年鑑』でも述べたことがあるが、最近の傾向としてプロダクションの登場人物が少ない。それにしてはこのプロダクションは大人12人に子供7人と、今時にしては大所帯の作品だ。場面が次々と変わり、おまけに各場面で複数が同時に同じ動きをするのだから、衣装の数も大変なものだ。それなのに舞台上の空気が希薄で厚みがないこと夥しい。出演者も大ベテランから若手まで年齢層広く、良い俳優を選んでいるにもかかわらずだ。まったくの期待外れでがっかりし、しばらく劇場へ行くのが嫌になってしまった。

稽古を見るラーシュ・ノレーン（右）と
チャールズ・コロリー（左）　撮影：Sören Vilks

装置と衣装を担当していたのは、かつてベルイマンと組んで素晴らしい衣装で観客を魅了したチャールズ・コロリー（Charles Koroly）。残念なことに彼は公演初日を待たず、その2週間前に亡くなった。享年70才。このプロダクションが彼の最後の仕事となった。

舞台芸術ビエンナーレの概要と注目のプロダクション

今年も舞台芸術ビエンナーレ（Scenkonstbiennalen）が、5月23～28日までの6日間、ノルシェーピン（Norrköping）で開催された。ここに数字を挙げてその概要とする。開催規模の大きさを理解して頂きたい。世界26か国からのゲストを迎え、総参加人数は1,400人。120のセミナー、ワークショップ、討論会、トークショーなども併催。期間中の上演プロダクションの数25。その内訳は以下の通り。

①2015～2016年の2年間に上演され、ノミネートされた233のプロダクションの中から、委員会が選んだ作品――16作品
②外国からのゲストパーフォーマンス――2作品
③開催地ノルシェーピンの地元劇団の作品――2作品
④ストックホルム・ヨーテボリ・マルメの各演劇大学の生徒の作品――5作品

登場人物が少なくなって来ていることは以前から述べているが、このビエンナーレに選ばれた作品を見てもそれは顕著に表れている。元の戯曲に書かれている役の数が多いとしても、書かれている役全部を舞台に登場させない演出だったり、映像で登場させたり。それはそれで演出家の考えがあるのだが、それにしても……である。このような演出がトレンドなのだろうか？　フリーのグループでの公演なら、人件費の削減ということも考えられるが、国公立の劇場では俳優はアンサンブルの一員として雇われているのだから、出演する機会が多い方が良いに決まっていると思うのだが。

今年のビエンナーレの演目の中に、筆者が観る機会を逃した、注目を集めた作品があった。それはストックホルムの南の住宅地に小さな劇場を確保して活動しているモメントシアター（Moment：teater）の作品で、『嵐が丘（Svindlande Höjder）』。あのエミリー・ブロンテ原作の長編小説と聞いて、何人の俳優が登場するかと思えば、女優がた

『嵐が丘』（モメントシアターHPより）

った2人。しかも上演時間12分、観客は4人。筆者がこのプロダクションを観ようとした時には既にチケットは完売で、残念ながら観ることはかなわなかった。このプロダクションは、美術家として劇団に招かれたオーサ・ベリルンド・カウバーン（Åsa Berglund Cowbrun）が、劇場の隅にあった小さな道具置き場を使って何かを上演しようと、自身で戯曲を書いたのが始まり。2人の女優と話し合い、練り上げて、『嵐が丘』のあらすじを追うのではなく、小説からインスピレーションを得た12分間の戯曲を仕上げた。演者と観客が顔を突き合わせた格好で座る程の極端に狭い場所なので、15分が限度となったそうだ。プロダクションの批評を読んでみるとどれもこれも絶賛ばかり。「面白くて感動して、それでいてバカバカしい」「チャーミングで暖かく、気配りのあるそして強烈な」「幼児を見てその可愛さに思わずこみ上げる微笑みと涙」の他、「フェミニズムとは何かを考えさせられた」というのもある。観劇の機会を逃して実に残念。

ノーベル文学賞受賞者の夕べ

毎年ドラマーテンでは、その年のノーベル文学賞受賞作家の作品を楽しむというプログラムがある。今年は言うまでもなく、日系イギリス人のカズオ・イシグロを招いての一夜であった。彼がどんなことを話すのか興味があり、また英語での対話だろうから通訳も必要なく、今年はいつもより短時間で終わるものと出かけた。

プログラムは毎年大体同じで、受賞者とインタビュアーとの対話で進み、その間にドラマーテンの俳優が受賞者の著作の一部を朗読した

り、音楽の生演奏があったりというもの。今年は出かけてガッカリした。俳優たちのスウェーデン語での朗読はやはり素晴らしく、心地よく耳を傾けることができたのだが、作家との対話が期待外れに終わった。筆者は、作家本人からいろいろなことが聞けるだろうと楽しみにしていたのだが、インタビュアーのマーリン・ウルグレン（Malin Ullgren）女史は、著作の紹介時にイシグロ氏に話を聞く代わりに、彼女なりの解釈を述べ、これこれですねという自分の意見を氏に述べるだけで、相手から何かを聞き出すという対話になっていない。イシグロ氏が女史の見解に対して「そうですね」か「イヤ、そんなことは……」としか答えようのない質問の仕方をするので、聞いていてまったくつまらない。もっと作家から、作品を書いている時や書き終わった後の気持ち、また作品に対する作家自身の考えやいろいろなエピソードを聞き出して欲しかった。2年前の受賞者スヴェトラーナ・アレクシェーヴィッチ女史の時は、インタビュアーが作家の翻訳者でもあり、本人とも親しい関係にあるので、ここぞという聞きどころを沢山作ってくれて、非常に有意義なものだっただけに、つい比較してしまった。ウルグレン女史は、スウェーデンの二大新聞の一つであるダーゲンス・ニーヘーテル（Dagens Nyheter）の文学担当デスクという要職にある人だが、カズオ・イシグロの著作の翻訳者ではない。頭が勝ちすぎて、心で物事を捉えられない人なのだと感じた。残念な一夜であった。

総じていえば2017年はこれぞと思えるプロダクションがなかったのは非常に残念だ。来年に期待したい。

雪のないストックホルムにて

こまき・ゆう

アウグスト・ストリンドベリに魅せられて1981年に初渡瑞。1994年と2001年、文化庁派遣在外研修員としてストックホルムに滞在。王立ドラマ劇場、テアター・レプリカなどに出演、イエーブレフォルクシアターで演出助手など。劇団民藝所属俳優。北欧戯曲の翻訳も。ストックホルム在住、前ストックホルム日本人会会長。

マクシム・ディデンコ演出『チャパーエフと空虚』（プラクチカ劇場）

［ロシア］

カフェ文化と演劇

篠崎直也

2017年はロシア革命100周年となる節目の年であった。プーチン大統領の就任後に革命記念日を祝日から外した政府は祝典行事を開かなかったが、芸術界では各地で展覧会やコンサートが催され、『レーニン』や『トロツキー』といったテレビドラマが放送されるなど、ロシア革命を扱ったものが数多く見られた。演劇界では以前からブルガーコフの『白衛軍』や『トゥルビン家の日々』を筆頭にマヤコフスキー、ショーロホフなど革命期を描いた作家の作品がレパートリーに定着しており、今年は例年よりさらに多くの劇場が100周年を記念した上演を行った。

ロシア革命の意義に関しては国内でも賛否両論ある。今や国民的俳優となったセルゲイ・ベズルーコフ（Sergey Bezrukov）が「1917年の出来事について考えるためには芸術の力が必要。白軍も赤軍も、全ての

人たちに自分たちなりの真実がある」と述べているように、多様な側面がある革命に対して様々なアプローチが見られた。例えば、サンクトペテルブルグ・ボリショイ・ドラマ劇場（Bolshoi Drama Theatre, St. Petersburg）の『県知事（Gubernator）』（アンドレイ・モグーチー［Andrey Moguchy］演出）では血の日曜日事件を題材としたレオニド・アンドレーエフの原作を下地に、ドキュメンタリー性とモグーチーが80年代から培ってきたメイエルホリド的な演劇性（『査察官』を想起させる人形による群衆も登場する）が映像や音楽、体を灰色に塗った天使や群衆などによって溶け合い、過度な政治性も、凄惨さを訴える道徳的なメッセージ性も意図的に排除されている。革命後100年という年月と、肯定も否定もできる複雑な歴史がこうした演出を可能にしているのだろう。遠い過去となったロシア革命がその悲劇性を教訓として保ち続ける一方で、ノスタルジアやロマンチシズムを掻き立てるテーマとなっている現在、モグーチーにとっての「自分たちなりの真実」とは「演劇上における真実」に他ならない。

それはさらに若い世代においても同様だ。革命の年に生まれた演出家ユーリー・リュビーモフの生誕100年を記念してモスクワ美術館で上演されたジョン・リードの『世界を震撼させた十日間（Ten Days That Shook the World）』（マクシム・ディデンコ［Maksim Didenko］演出）は5つの部屋で同時にパフォーマンスが繰り広げられ、観客がそれぞれの部屋を巡って歩くクエスト形式。観客は全体を把握できず、自分が見た断片的な事象を記述することしかできない。演出のディデンコはラディカルな主張が蔓延する現在のロシアにおいて、演劇を通じて「自分で考えること」の重要性を提示した。また、チェーホフ記念モスクワ芸術座（Chekhov Moscow Art Theatre, Moscow）の『明るい道19.17（Svetly put' 19.17）』（アレクサンドル・モロチニコフ［Aleksandr Molochnikov］演出）では主人公の労働者とバレリーナがユートピア的な夢の中でレーニンなど歴史上の人物に変容し、スーパーヒーローになる。世界の中でも特異な自国の革命の歴史はここでは

その重みを捨て去り、ポップなアイコンとして使用されている。25歳のモロチニコフを含め、演じている俳優たちの多くはソ連時代さえ知らない若者たちである。

アンドレイ・モグーチー演出『県知事』（サンクトペテルブルグ・ボリショイ・ドラマ劇場）

近年ロシアを訪れる度に感じる変化は、インフラ整備の充実ぶりと若者たちの存在感の高まりである。ソチ冬季オリンピックやサッカーワールドカップをはじめとして、国際イベントを開催する機会が増えたことにより、各所の施設や設備が急激に真新しくハイテク化した。昨年の報告で触れた各劇場の新築・改修によるブランド力の向上もこうした流れのひとつだろう。そして、それに伴う人材として重用されている店員や公務員、劇場スタッフなどは若い世代が目立ち、驚くほどフレンドリーで仕事ぶりもスムーズだ。怠惰、無愛想、怖いといったこれまでのロシアの接客のイメージを良い意味で裏切ってくれる。芸術において若者の勢いが最も顕著なのはファッション界で、ストリートファッションを牽引するゴーシャ・ルブチンスキーやバレンシアガのデムナ・ヴァザリアといったソ連崩壊前後に子供時代を過ごしたデザイナーが世界的な注目を集めている。彼らが創作の拠り所としているのが、欧米の文化をソ連やロシアという文脈の中で独自に発展させた80年代から現在までのユースカルチャーなのである。その影響は73歳の重鎮レフ・ドージン（Lev Dodin）が若手俳優を主役に据えた新作『ハムレット』

レフ・ドージン演出『ハムレット』（マールイ・ドラマ劇場）

（サンクトペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場［Maly Drama Theatre, St.Petersburg］）においてさえも見られた。配役を明かさず、シェイクスピアの他作品の台詞を用いるなど原作を大胆に改変し、全ての登場人物が刑務所に閉じ込められたかのように袋小路に陥る世界観が物議を醸したが、パーカーにTシャツ（俳優たちの関係性が分かるように顔写真と共に「THIS IS MY KING」など英語の文字がプリントされている）という衣装が重苦しさを増した演出に対して軽やかさと現代性をもたらし、その効果は絶大であった。

裕福でなくても芸術を通じて「文化的に豊かな暮らし」をソ連時代から誇りとしていたロシアの国民は、それに加えて質の高さやデザイン性を重視する「美しい暮らし」を求めはじめている。そして、「美しい暮らし」の象徴の一つがカフェである。快適な空間でのんびりと時間を過ごせる新たなタイプのカフェがロシアでは急増しているが、ペテルブルグのアレクサンドリンスキー劇場（Alexandrinsky Theatre, St. Petersburg）新館や、モスクワのゴーゴリ・センター（Gogol Centre, Moscow）なども午前中から営業するカフェを併設することによってこれまで閉鎖的だった劇場をよりオープンな場に変容させた。さらに、ヨーロッパの芸術文化を現地で体感した若い世代を中心に広まっているのが、長らく使われていなかった工場や邸宅などを改装したロフトと呼ばれる隠れ家的なアートセンターである。ロフトにおける中心はやはりカフェであり、様々なジャンルのクリエイターがその周辺に集う形で自身の工房を構えている。本稿ではこうしたアートカフェを媒介するジャンルを横断した総合的な芸術現象を「カフェ文化」と記述するが、演劇もまたカフェ文化とは歴史的に深い繋がりを持っている。

20世紀初頭、ロシアではカフェから発展した芸術キャバレーが流行

し、「こうもり」や「歪んだ鏡」といった小品劇場が誕生。モスクワ芸術座の自然主義演劇に対抗してメイエルホリドやエヴレイノフらが実験演劇を試みていた。ソ連時代も社会主義リアリズムの枠組みに収まらない芸術家たちが地下活動を行っており、その場もあまり人目に付かないカフェ（バーやクラブも含む）だった。特にペテルブルグではアンダーグラウンドシーンの芸術家が国立の大劇場と交流する風土が根付いており、80年代から活動するアンドレイ・モグーチーやアントン・アダシンスキー（Anton Adasinsky）の「DEREVO」、エンジニアテアトル「アヘ」（Engineering Theatre AKHE, St.Petersburg）といったカフェ文化出身の演劇人が現在ますますその注目度を高めている。

モグーチーは『雷雨（Groza）』で「黄金のマスク」フェスティバル最優秀演出家賞を受賞。オストロフスキーのテクストにおける音楽性に着目し、スタニスラフスキー以前のフォークロア的な演劇要素を散りばめた演出では、俳優の発話が大道芸人や市場の物売り、民謡などを元にして独特のイントネーションで異化され、ラップのようにさえ聞こえる。現代社会への警鐘や皮肉として捉えられがちな古典の名作はモグーチーの舞台では神話性を強め、土着の文化と現代芸術の共存を示した稀有な作品となった。

今シーズン最も注目を集めたマクシム・ディデンコもまたペテルブルグのカフェ文化から台頭してきた演出家である。「DEREVO」で舞踏を学び、「アヘ」のパフォーマーとしても活動していた37歳のディデンコは今季、『パステルナーク。私の姉―人生（Psternak. Sestra moya – zhizni）』（ゴーゴリ・センター）、『黒いロシア人（Cherny russky）』（スピリドノフ邸、モスクワ［Osobnyak Spiridonova, Moscow］）、『チャパーエフと空虚（chapaev i pustota）』（プラクチカ劇場［Theatre Praktika, Moscow］）、『私はここ（Ya zdes'）』（ノヴォシビルスク・「古い家」劇場［Theatre Ctary Dom, Novosibirsk］）、『プロセス（Protsess/Process）』（ProFitArt、プラハ）、『サーカス（Tsyrk/The Circus）』（テアトル・ナーツィ［Theatre of Nations, Moscow］）、前

マクシム・ディデンコ演出『黒いロシア人』（スピリドノフ邸）

述の『世界を震撼させた十日間』と立て続けに新作を発表し、いずれも高い評価を受けた。演じるのは若い俳優たちが中心で、演劇大学のスタニスラフスキー・システムにおける身体訓練そのもののパフォーマンスとしての魅力（実際に演劇大学付属劇場の上演でもパントマイムやフィジカルシアターが増えている）がディデンコの演出でよく分かるようになっている。伝統的な俳優教育の持つ財産やポテンシャルがモグーチーやディデンコのようなアウトサイダーとして台頭してきた演出家によって改めて明らかになっているのである。

そして、カフェ文化を最も体現しているのはドミトリー・ヴォルコストレロフ（Dmitry Volkostrelov）のテアトル・ポスト（Theatre Post, St.Petersburg）だろう。自前の劇場を持たない彼らは、ペテルブルグのゴリツィン・ロフト（Golitsyn Loft）や現代美術館「エラルタ」（Erarta Museum and Galleries of Contemporary Art）など市内の様々なカフェ、クラブ、美術館で上演を行っている。ベラルーシの現代作家パヴェル・プリャジコ（Pavel Pryazhko）の難解かつ無意味なテクストを舞台化した『カフェの主人（Hozyain kofeini）』や、1人の出演女優と共に1時間ひたすら沈黙を体験する『与えられたテーマに対する沈黙（Molchanie na zadannomu bopros）』、ジョン・ケージの『無についてのレクチャー』、『何かについてのレクチャー』といった極めて実験性の高い一連の試みは、カフェという上演の空間そのものが日

ゴリツィン・ロフト内のカフェ「ツィフルブルグ」

テアトル・ポスト『カフェの主人』

常から離れた異空間を演出する装置となっている。彼らの作品は世界の演劇界が60〜70年代から経験してきた実験を踏襲していることは間違いないが、ソ連というある種の「空白」を経たロシアではそれがようやく可能になる土壌ができ、アクチュアルな意義を付与することができるようになった。

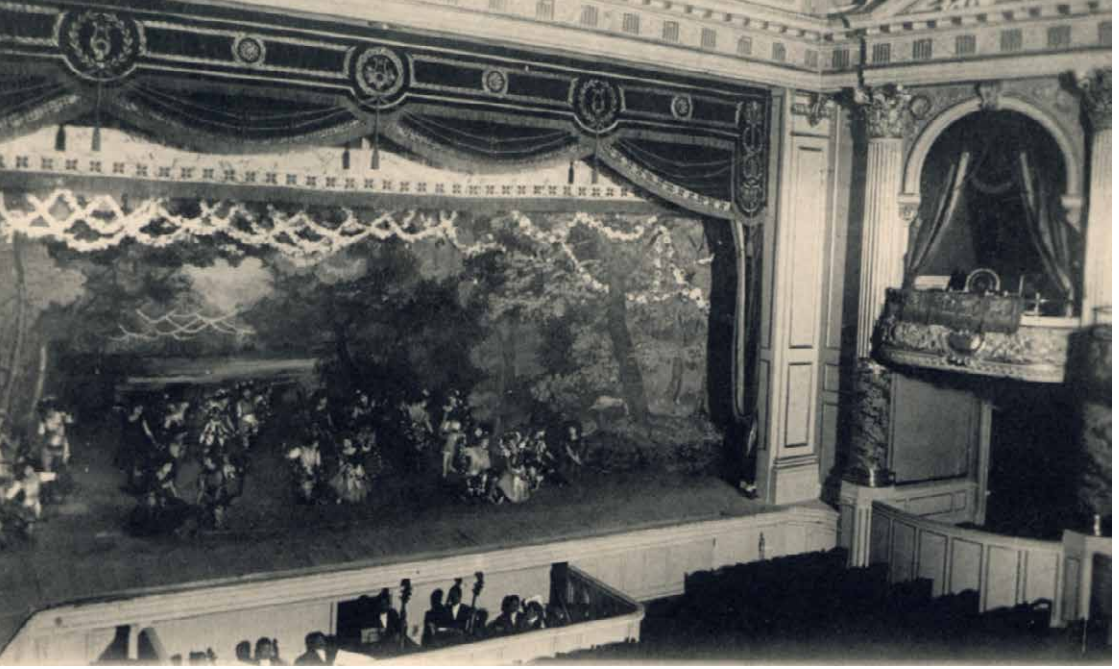
こうしたカフェ文化に関連する演劇は、決して周縁的なものではない。演劇大学でドージンに師事したヴォルコストレロフはカフェでわずか10人程度の観客のために上演を行う一方で、モスクワやペテルブルグの大劇場でも演出を依頼されていて、そのコントラストがロシア演劇界の奥深さをよく表している。「黄金のマスク」フェスティバルにおいても実験演劇部門が設けられており、国立劇場の枠外で上演される小品にもスポットが当たり、本流の大舞台部門や小舞台部門においても本稿で紹介した演出家たちが毎年ノミネートに名を連ねるようになった。あらゆる現象が注目され、伝統的な演劇と混ざり合いながらロシア演劇の裾野はさらなる広がりを見せている。

しのざき・なおや

大阪大学大学院博士後期課程修了。言語文化学Ph.D.ロシア演劇専攻。20世紀初頭のロシア・アヴァンギャルド期と、ペレストロイカ以降から現在までのロシア演劇を主な研究対象としている。1999年から通算して4年間の留学生活を過ごしたサンクト・ペテルブルグでは劇場通いの日々を送り、ロシアでの観劇本数は1,000本を超えた。著書に『ペテルブルグ舞台芸術の魅力』（共著、東洋書店、2008年）がある。現在は大阪大学、同志社大学非常勤講師。

Developments in Japan and Overseas

シアター・トピックス 2017



1911年3月に竣工した帝国劇場の舞台（早稲田大学演劇博物館所蔵）

［シアター・トピックス］

新劇の誕生

大笹吉雄

2017年は日本で最長の歴史を誇る新劇の劇団、文学座が創立80周年を迎えた。そこでこの機に新劇の誕生を振り返る。

このことを別の角度から考えると、西洋の演劇がいかに日本に移入されたかの問題になる。その際の大きな節目が1868年の明治維新、つまり、日本が正式に開国し、国際社会に仲間入りをした時である。明治維新を境にして、これ以前を前近代、以降を近代とするのが歴史学上の定説で、ここでもこれにならった記述をする。

さて、前近代の日本の演劇と言えば、能楽、歌舞伎、人形浄瑠璃としての文楽になる。よく知られているように、これらはすべてユネスコによ

って無形文化財の世界遺産に認定されている。同時に、これらはすべて現在もなお多くの観客を集める興行材でもあり、「遺産」という名称で連想されるような博物館の遺物ではない。換言すれば、若干の変化を含みつつも何百年と生きつづけてきていて、西洋の演劇のルーツとされる古代ギリシャの演劇が、戯曲と仮面と劇場の跡を残すのみで、その実態がまったく伝承されていないのとは事情が違う。それぞれ専門の劇場へ行けば、今もいつでも見ることができる。

前記の三種の演劇を、日本の古典演劇とも伝統演劇とも言うが、これらには共通の特色がある。

まず第一に俳優であれ劇作家を含むスタッフであれ、それらに携わるのは男性のみに限られていた。第二に、古典演劇は、音楽と舞踊がその本質に深く組み込まれていた。能楽は謡曲という音楽を排除しては成立せず、歌舞伎も下座（げざ）という劇伴奏の音楽を多用する上に、文楽から移入した出し物には、義太夫という音楽が必須の要件であり、俳優はそれに合わせて演技をする。また、舞踊を独立した出し物としたし、今もするから、いい歌舞伎俳優は優れたダンサーでもある。文楽は太夫の語る義太夫と、三味線弾きの音楽に合わせて、人形遣いが人形を遣う。

そして第三に、先に「それぞれの専門の劇場」と書いたように、能楽は能楽堂、歌舞伎は歌舞伎劇場、文楽はそれ専用の空間を持って、他に出なかった。第四に、古典演劇は男性が女役を演じたように、基本的にリアリズムとは無縁だった。第五に、登場する人物をすべて役柄として演じたから、その世界には個人や個性という人間観はまるでなかった。第六に、劇場は娯楽のためにあり、それ以外のなにものでもなかった。

では、日本と西洋との本格的な出会いによって、日本人はどういう演劇と出会ったか。

このことをもっとも端的に示すのが、女優の存在である。

江戸時代の末期から明治時代の初頭にかけて、幕府や新政府は何度も海外視察団を送り出した。西洋の文化・文明が進んでいると認識し、

日本がそれに追いつき追い越すのが国策になって、富国強兵、脱亜入欧をモットーとした。後者はあらゆるものに遅れているアジアを脱して、日本が西欧の仲間入りするという意味である。

そのための準備に海外へ送り出された視察団は、西洋のどの国でも劇場での接待を受けた。どこにも国立や王立の劇場があり、そこは身分に区別のない一種の社交場だった。視察団の一行は、まずこのことに驚いた。日本における劇場は、上流階級は出入り禁止になっていて、社会的に排除すべき場所だと考えられていたからである。

劇場に招待されるのが常態だと知ると、そこで何が演じられているのか、予備知識を得ておくと都合がいい。こうして一行の中に説明役の必要が生じ、彼らはあらかじめ戯曲を読んで、観劇前に物語の筋を説明するようになった。福地桜痴（ふくちおうち）がその一人だったが、桜痴はのちにジャーナリストから劇作家になり、歌舞伎座を建設する一人にもなる。

西洋に追いつくというモットーのもと、明治時代の初頭はあらゆるものに「改良」の大波が押し寄せた。文学、婦人、衣服、飲食、家屋、学校、教育、官吏、小説、宗教、風俗、束髪（そくはつ）などといった用語の下に、「改良」を付けた言葉が熟語として通用した。演劇もまた例外ではない。

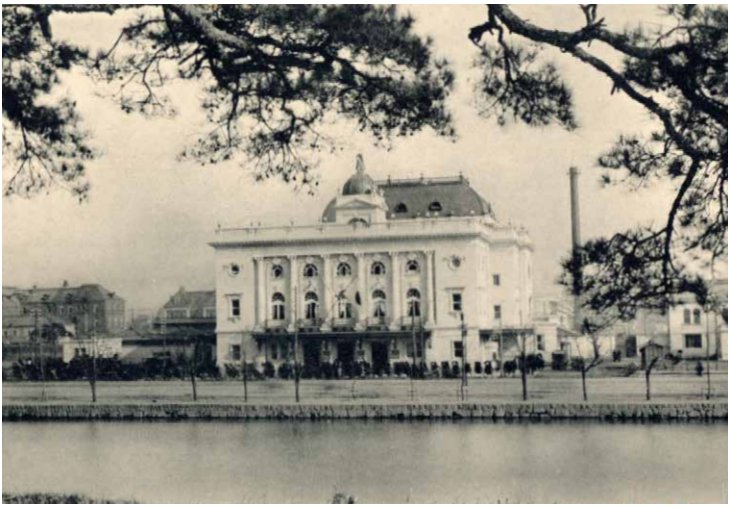
福地桜痴（小林清親画・明治18年『教導立志基』より）
© The Trustees of the British Museum

「演劇改良」のために活かされたのが視察団の体験で、団員に説明するために観劇前に戯曲を読んだ福地桜痴は、文学としての戯曲の存在を知ることになる。ここに劇場付きの作者や役者がそれを書いていた慣例を破り、だれもが戯曲を書き得る素地が開けた。桜痴が歌舞伎座の建設者の一人になったように、だれもが自由に劇場を建てられるように制度が変わった。さらには視察団が西洋で見た演劇では、女性の役を女優が演じ、女優が活躍する劇場は、幕で舞台と客席を二分する日本にはなかった形式だから——歌

舞伎劇場には幕があるが、幕の外につづく花道が常設されていた――、こういう劇場を建て、女優の誕生を促そうという機運を生じた。

この流れに乗っての国立劇場構想もあったが、これは歴史の波に押し流されて、もっとも早く、完全に幕で舞台と客席を分けた西洋式の劇場が開場したのが1911年の3月、財界人の手による帝国劇場がこれである。そしてここで歌舞伎俳優とともに、歌舞伎の演技を習得した女優が舞台を踏んだ。

もっとも、この劇場付きの女優の登場以前に、近代になって歌舞伎以外に最初に生まれた演劇、新演劇に女優がいた。実際に西洋を見聞した新演劇のリーダーだった川上音二郎が、演劇における女性の役は女優を当てるのを主義としていて、川上の劇団には芸者出身の女優がいた。しかし、この新演劇の女優は、ほどなく生まれる新劇の女優とは、あり方が違った。その出身が芸者だったということは、古来の舞踊を踊り、音楽に親しんでいたということで、よくも悪くも古い演劇のシステムと無縁ではなく、演技的にも演出的にも、新演劇は歌舞伎との関係が深かった。帝国劇場や新演劇の女優たちは、新劇女優誕生のための、いわば橋渡しの役を果たしたと言える。



帝国劇場全景（早稲田大学演劇博物館所蔵）

では、新劇は、その女優はどのようにして誕生したのか。

明治と呼ばれる時代になって、戯曲が文学として演劇とは独立して存在するのを、小説や戯曲に関心のあるエリートが知った。こうして誕生したのが翻訳文学である。文学一般も西洋のものがすぐれていると思われていたから、西洋の文豪の作品が次々と翻訳・紹介された。シェイクスピアをはじめ、ゲーテ、ユゴー、ドストエフスキー、チェーホフ、ゴーリキー、トルストイ、イプセン、メーテルリンクといった作家である。

実は新演劇の創始者である川上音二郎も、こういう作家の戯曲に注目していた。が、上演に際しては、外国人やその生活が日本人にはまだ馴染みがなかったので、その世界や人物を日本に移して手掛けていた。つまり、翻案劇である。が、それではいろいろな意味でゆがみが出て、かえって作家と作品を誤解させる。その本質を伝えるためには、翻案ではなく翻訳したものを上演すること、これを目指すのが本筋だと考える文学者が現れ、行動に移した。その第一人者がシェイクスピア戯曲の翻訳者でもあった坪内逍遥で、逍遥を中心に1906年に文芸協会というグループが結成された。ここでシェイクスピアの戯曲を取り上げ、今後の演劇界が進むべき道を示そうとしたのである。準備段階を経た上で、『ハムレット』を完全上演したのが1911年の5月で、劇場は前記の帝国劇場、女性の役はオフィーリアが松井須磨子、ガートルードが上山浦路（かみやまうらじ）といったように、女優が演じた。日本で最初の男女共演の翻訳劇の登場で、これが古典演劇との別れを告げた画期点だった。

文芸協会第1回公演『ハムレット』ガートルード（左奥）＝上山浦路
（早稲田大学演劇博物館所蔵）

文芸協会第1回公演『ハムレット』オフィーリア＝松井須磨子（早稲田大学演劇博物館所蔵）

文芸協会第2回公演『人形の家』ノーラ＝松井須磨子（早稲田大学演劇博物館所蔵）

むろん、この時に女優が登場した裏には、そのための用意があった。1909年に文芸協会は演劇研究所を発足させ、男女共学の俳優養成に着手していた。演劇とは無縁だった素人を、玄人の俳優に育てる教育を開始していたのである。その成果がこの『ハムレット』で、女優問題を解決したと評された。そしてこれを一層明確にしたのが、文芸協会が同年11月に帝国劇場で上演したイプセンの『人形の家』だった。ヒロインのノーラを松井須磨子が演じ、その成功から新劇女優という女性の新しい職業に市民権をもたらした。同時に、劇場は娯楽のためだけの場ではないことを、広く知らしめることにもなった。

ノーラは夫や子供を捨てて、家を出て行く。このノーラの行動に、賛否両論が渦巻いた。明治時代になってはじまっていた正式な女子教育の担当者は、こういうノーラの行動を教育の基本方針に反するとして、生徒の観劇を禁じた。一方、長く封建の世にあって男性に従属していた女性の一部は、自分のために生きるというノーラの人生の選択に、日本の女性の将来を見た。つまり、一つの舞台が社会の耳目を集め、それに自分の人生をかぶせて生き方を考える観客が出て来た。劇場は娯楽

専一の場ではなく、時に人の生き方、社会のあり方に影響を及ぼす時空にもなり得る。日本人にはこういう経験ははじめてだったし、ほかのだれでもないノーラの個性、個人として自立を目指す人間に出会ったのも、はじめてだった。

しかもそういうことを考えさせる戯曲は対話で成り立っていて、その上演は純せりふ劇としてあった。そこには古典演劇のように舞踊も音楽も影を射さず、しかも劇場は幕によって舞台と観客席が分けられていて、第四の壁としての幕の向こうは再現された生活空間、リアリズムという美学で成立していた。これは従来の日本になかった近代生まれの演劇だった。だから新しい名付けを必要とし、こうして「新劇」という名称が考案された。創作か翻訳かを問わず、男女共演の純せりふ劇であること。これが古典演劇とは違う新劇の本質であり、そういう演劇が現在もっとも盛んに、広く上演されている。

おおざさ・よしお

1941年、大阪生まれ。早稲田大学文学部演劇科卒業。演劇雑誌の編集者を経て、フリーの演劇評論家に。1998年から2007年まで大阪芸術大学教授を務める。代表的な著作に『日本現代演劇史』（全8巻・白水社）があり、現在、『日本新劇全史』（全3巻・白水社）を執筆中。読売文学賞、芸術選奨文部科学大臣賞など受賞多数。

神々が居並ぶ「序幕」。上段左より大黒天（坂東楽善）、シヴァ神（尾上菊之助）、那羅延天（尾上菊五郎）、
梵天（尾上松也）／下段左：太陽神（市川左團次）、下段右：帝釈天（中村鴈治郎）　写真提供：松竹株式会社

[シアター・トピックス]

新作歌舞伎『極付印度伝 マハーバーラタ戦記』が出来るまで

青木 豪

依頼を受けて台本を書く時、二種類の書き方があると思っている。ひとつは自分の内なる声を聞いて書く方法。もうひとつは、誰かが作りたい芝居を、その誰かの心を聞いて形にする方法。『マハーバーラタ戦記』はスタート時点であきらかに後者の書き方を求められていた。

2014年の冬だったと思うのだが、演劇評論家の長谷部浩さんのご紹介で尾上菊之助さんとお会いして「宮城聰さん演出の『マハーバーラ

タ』を観て大変に感銘を受けた。青木さんに歌舞伎化していただきたい」とのご依頼を受けた。大変ありがたいお話だけれど「なぜ僕なのでしょう？　本当に僕でいいんですか？」と伺った。小学生の頃から好きで歌舞伎は見ていたけれど、本格的に勉強したことはないし、『マハーバーラタ』やインドについての知識は皆無だったからだ。漫画『ガラスの仮面』という長い原作を、3時間弱の音楽劇にした経歴を見込んで下さったとのことで、ひとまず僕は『マハーバーラタ』のダイジェスト版を読んだ。あまりの壮大さに腰が引けたけれど、歌舞伎に関われるという喜びが背中を押し、僕はこの仕事をお引き受けすることにした。

宮城さんが演出したSPACの『マハーバーラタ～ナラ王の物語～』をご覧になってのことだったし、今回の演出も宮城さんなので、僕は当初「ナラ王」の妻である「ダマヤンティ姫」と、もう一人男役として「カルナ」の二役を菊之助さんが演じられるのが面白いのではないか、と着想し、大まかなプロットを書いた。しかしこれには皆様、首を縦にはふって下さらなかった。SPAC版を離れ、歌舞伎版として全く新しい『マハーバーラタ』を作りたいということが、菊之助さん、宮城さんら「皆の声」なのだと分かり、僕は「カルナ」を主軸としてプロットを書き直した。

『マハーバーラタ』の原作は聖書の約4倍とも言われる長さで、原典からの日本語訳は完成に至っていない。タイトルを訳せば「偉大なるバラタ族」となる。神々と、バラタ族を中心とした人間との物語だ。ものすごく乱暴に、物語後半の粗筋を言えば、5人の王子と、彼らの従兄弟である100人の王子との王位継承を巡る戦の物語だ。5人の王子は皆、先王の実子ではない。先王は女性に触れると死ぬという呪いをかけられていたため、王妃クンティがとある呪文を使って神々を呼び出して作った子供達だ。先の三王子は神とクンティとの間の子。下の2人は神と第二王妃との子だ。しかしクンティはまだ少女の頃にこの呪文を覚え、太陽神との間に出来た男の子を川に流した過去があった。流された子は御者に育てられた。これが「カルナ」である。成長したカルナは、とあるいきさつから五王子と敵対し、百人王子の長男ドゥルヨーダナと手を

結ぶ。

僕は「カルナ」を主軸に物語を進めていけば、どちらの側の事情も書けると直感してプロットと粗い第一稿を書いた。

第一稿での序幕は、『楼門五三桐』(1)を模して書いた。神々の世界で太陽神がクンティ姫を見初めていて、彼女との間に子供を欲しがる。それに帝釈天が待ったをかける。SPAC版は神々がダマヤンティ姫を見染めたところから始まるので、それを踏襲したいとの思いがあった。また、序幕が終わると神々の世界が南禅寺の山門よろしくセリで上がっていき、下にいる人間世界の物語が始まってはどうかと夢想したのだ。

「大詰」で弓を使っての大立廻りを繰り広げる迦楼奈（尾上菊之助）
写真提供：松竹株式会社

第一稿を読み終えての「皆の声」は「物語全体の『王位継承をめぐる戦』が『神々の主張の代理戦争』となっていてはどうか」、それから「カルナをダークヒーローではなく、神の意志を貫こうとする高潔なヒーローに出来ないだろうか」というものだった。

この時から我々は「原典のどこを変えてよく、どこを変えてはならないか」にこだわることが、この仕事のテーマだろうとの認識を再共有するようになった。また、神々の世界と人間世界の「格の違い」にはこだわりたい、との意見も出た。そのため序幕は『仮名手本忠臣蔵』の「大序」(2)のようにしようと決まった。そうして、それは当初から出ていた話ではあったが、僕には歌舞伎の言葉は書けないので、最終的に菊之助さんと松竹の芸文室の方に補綴をお願いし、「神々」「王族」「王族ではない人々」の格の違いを、言葉で明確にしようと決まった。

「どこを変えてよく、どこを変えてはいけないのか？」。それについてのヒントは「リスペクト」という意識だろうと、確か宮城さんがおっしゃった。「歌舞伎へのリスペクトと、『マハーバーラタ』やインドへのリスペ

クトを忘れなければ、答えは見えてくるだろう」と。

歌舞伎へのリスペクトは失いようがないし、助言を下さる方は絶えず側にいてくださるので安心であった。僕が「五王子の名乗りは『白浪五人男』(3)を模したいです」と言えば、菊之助さんから「所作(4)のシーンは欲しいので五王子の三男ビーマが、森の中で魔物の娘と恋に落ちるシーンを入れられないか」というアイディアが出てきたり。「原作ではカルナとアルジュナの戦いが弓になっているんですが、弓を飛ばすことは難しいので剣による立ち回りにしましょうか？」と相談すれば、「いや、旗を使えば歌舞伎らしくて面白いかも。弓のままで大丈夫ですよ」と宮城さんが答えて下さったり。打ち合わせの度に、様々な「声」が飛び交った。僕は自分の声を含め、一切の声を聴き漏らさぬよう注意を払い、僕が見損なっていて、かつ参考となるだろう歌舞伎作品をDVDで何本も見て、二稿、三稿と改稿を進めていった。

インド文化、インド哲学へのリスペクトには相当に勉強が必要だった。神々のありかた、身分制度のこと等々。長年にわたって勉強してこられた宮城さんに絶えず御助言を頂戴した。「法」と訳されている「ダルマ」とは何か？　原典をどう読み解くか。インドネシアの影絵芝居ワヤン・ジャワではどう改編されていたか？　「神の詩」と訳される「バガヴァッド・ギーター」の読み方等々。

幾度かの打ち合わせの後、キャスティングの話になり、百兄弟の長男を七之助さんに演じていただき、女性に変えるのはどうか、というアイディアが出たり、セットプ

稽古風景（中央）尾上菊之助＝迦楼奈、（奥）中村萬太郎（まんたろう）＝我斗風鬼写（ガトウキチャ）
写真提供：松竹株式会社

ランが見えてきたりして、「皆の声」を集めてきたこの作品が、「皆の目」に見えるようになってきた。

最終的に何稿まで書いたのだろう？　最後は菊之助さんが一人で全台詞をお読みになり、芸文の方を含めて細かい言葉の調整を経て、台本は完成した。2017年の夏を過ぎていた。

芝居は一人では出来ない。台本も一人では完成出来ない。それは毎度経験することだが、この作品ほど痛感したものはなかったように思う。この文章をもって、この作品に関わったすべての皆様に、改めて感謝の意を告げたいと思う。

（1）『楼門五三桐』
養父の敵を討とうと、時の権力者の命を狙う大泥棒、石川五右衛門が主人公。夕暮れ時、南禅寺の山門の屋上で満開の桜を悠然と眺める五右衛門に追手が迫る。立ち回りの後、セリが上がると、山門の下部が舞台上に現れ、敵の真柴久吉が姿を現す。

（2）『仮名手本忠臣蔵』の「大序」
時代物の序段の冒頭部分のことで、主に天皇や公卿、将軍や大名など高位の人物が御所や寺社などに集まって始まる荘重かつ儀式化された場面。幕が開いても登場人物は目を伏せたまま演技をせず、竹本（語り手）に役名を呼ばれると人形に魂が入ったように顔を上げ、役を勤めはじめる。現在、この「大序」の演出が残る演目は『仮名手本忠臣蔵』のみ。

（3）『白浪五人男』の名乗り
『白浪五人男』の二幕目第三場「稲瀬川勢揃いの場」では、番傘を差して堂々と花道から登場した５人の盗賊が、捕り手を前に一人ずつ七五調のリズミカルなせりふで名乗りを上げる。歌舞伎の様式美が凝縮された場面。

（4）所作事
歌舞伎の舞踊または舞踊劇。

あおき・ごう
1997年に劇団グリングを旗揚げ。以後、2009年の活動休止まで作・演出を務め、市井の人々の巧みな会話劇で評判を呼ぶ。2013年、文化庁新進芸術家派遣制度により1年間ロンドンに留学。近年では幅広い作風に挑み、プロデュース公演だけでなく多くの劇団にバラエティに富んだ作品を提供し、またテレビドラマの脚本でも高い評価を得ている。

『NINAGAWA・マクベス』巨大な仏壇の奥に見えるのは妹尾河童（舞台美術）による桜の障壁画。　撮影：渡部孝弘

［シアター・トピックス］

30年を経て蘇るニナガワ、そしてマクベスの記憶

ロザリンド・フィールディング

蜷川幸雄演出の『NINAGAWA・マクベス』がイギリスで初披露されてから32年、そして1987年のロンドン初演からちょうど30年を迎えた2017年、同作は再びイギリスにやってきた。初演の舞台は批評家から高く評価され、蜷川の名はイギリスの観客の脳裏にしっかりと刻み込まれた。蜷川と英国演劇界の関係は実り多いものとなり、幾度にもわたるツアーや共同製作に結実した。それゆえ、蜷川の功績を讃えて、このすべての始まりとなった『NINAGAWA・マクベス』をロンドンのバー

ビカン・シアターでリバイバル上演することはまさに時宜にかなっていた。リバイバル＝復活であると同時に追悼の意が込められた公演は、バービカン・シアターで4日間（10月5〜8日）、さらにプリマスのシアター・ロイヤルで2日間（13〜14日）にわたって行われた。

ツアーに合わせて、英国各地で多数の関連イベントが開催された。バービカン・シアターでは、蜷川と長年協働してきたプロデューサーのセルマ・ホルトが上演前にトークを行った。早稲田大学、バーミンガム大学シェイクスピア研究所、国際交流基金は、在英日本大使館でシンポジウム「蜷川シェイクスピアをめぐって」を共催、駐英大使の鶴岡公二氏をはじめ、研究者、シェイクスピアを学ぶ学生、そして蜷川ファンが参加した。私自身は、シェイクスピア研究所所長のマイケル・ドブソン、ガーディアン紙の劇評家マイケル・ビリントン、演出家のフィリップ・ブリーン各氏と並んで、パネルディスカッション「蜷川幸雄の功績を振り返って——Ninagawa Remembered」に参加した。傑出したシェイクスピア研究者のドブソンは、長年にわたって観続けてきた数々の蜷川作品を回顧し、中でも『ペリクリーズ』（2003年）を記憶に残る素晴らしいパフォーマンスとして評価した。「痛いほど美しい」と評した初演時のレビューがしばしば引用されるビリントンは、30年ぶりに『マクベス』を観るにあたっての心情を吐露。数十年にわたって蜷川作品を観てきた経験から、蜷川作品に備わる美と共感力を、胸に迫る力強い言葉で讃えた。蜷川と協働し、埼玉での稽古にも立ち会ったことのあるブリーンは、ひとりの人間として、そして演出家としての蜷川との経験や思い出を紹介した。私自身は、現代日本におけるシェイクスピア演劇をテーマとする研究者として、2015〜16年にかけて上演された蜷川演出『リチャード二世』の持つ力、そして現代の社会不安とのつながり、および蜷川が「彩の国シェイクスピア・シリーズ」で採用した松岡和子の翻訳について論じた。最後に、参加者全員で蜷川の政治的ヴィジョン、および国内外の演劇界における彼の影響力について議論した。イベント

マイケル・ドブソン氏（左）とマイケル・ビリントン氏（右）

フィリップ・ブリーン氏（左）と筆者（右）

の締めくくりとして、早稲田大学演劇博物館副館長を務める児玉竜一教授が、歌舞伎女形の中村京蔵氏にインタビューし、『マクベス』で魔女役を演じた経験、蜷川との作品づくりの思い出、そして日本演劇界におけるシェイクスピアの立ち位置について問いかけた。シンポジウムは、蜷川作品の鮮やかな記憶をさまざまな視点から約90人の聴衆と共有し、彼が遺したものをアーティストと研究者が今後どのように活かしていけるかを考察する良い機会となった。ブリーンは「蜷川はシェイクスピアを単なるイギリスからの輸入品ではなく、世界的な存在にまで引き上げる上で大きな役割をはたした」と指摘した。国際色豊かな聴衆を前に展開した本シンポジウムは、まさにその点を思い起こさせるものだった。

舞台を安土桃山時代（1568～1600年）の日本に移し、巨大な仏壇でステージを囲んだ『NINAGAWA・マクベス』は、日本でも海外でも伝説的な作品である。私は2017年の公演を3度観た。蜷川が拠点とした彩の国さいたま芸術劇場で2回、そしてバービカン・シアターで1回だ。埼玉で最初に観た際、私はこの作品の長い歴史と、日本および英国におけるその後のシェイクスピア演出に与えた影響、そして蜷川の伝説化における役割を強く意識した。バービカン・シアターでは異なる視点から観て、歴史ある作品が、この公演をすで

『NINAGAWA・マクベス』で魔女を演じた中村京蔵丈

『NINAGAWA・マクベス』桜の木の下のマクベス（市村正親）　撮影：清田正剛

に観たことのある人々と初めて体験する人々が入り混じった、双方の観客に向けて再演されていることを意識した。埼玉の劇場は蜷川のホームグラウンドとも言えるわけだが、ロンドンの観衆にとっても、この作品がようやく「里帰りした」という感覚があった。幸運にも鑑賞することができた者は（全公演のチケットは完売だった）、ホールを満たす興奮と期待感をまざまざと感じたはずだ。公演は毎回スタンディングオベーションを受け、カーテンコールで蜷川の写真がステージに登場すると喝采はさらに強まった。

初演時から時代は変わり、また蜷川とホルトのコラボレーションの貢献もあり、英国の観衆は30年前と比べて格段に日本の演劇に親しんでいる。批評家はもはや、単に聞き慣れたシェイクスピアの台詞がないからといって、英語以外の公演を退けることはできなくなった。この点は『NINAGAWA・マクベス』に対する圧倒的なまでに肯定的な反応からも伺える。4つ星、5つ星のレビューを総なめにし、多くの批評家からヴィジュアル面と様式美、また全体に通底する哀愁と悲劇性を評価された。例えばビリントンは、作品の力強さは「蜷川独自の絵画的なスペ

クタクルに伴う、人間の愚かさと諸行無常に対する憂いの感覚」にあるとし、英国の週刊紙ザ・ステージは「美しく、恐ろしく、そして深く心に響く」と言い表した。批評はいずれも作品の伝説的な地位、そして“蜷川以降の時代”にこの作品を観ることの意義を指摘し、また作品を初めて観る者には、新鮮な感動と深い洞察をもたらした。マクダフを感動的に演じた大石継太（けいた）のパフォーマンスが特に賞賛されたが、キャスト全体も高く評価された。

英国と日本では観客の反応にいくつかの違いがあった。例えばロンドンの観衆は意外な場面で笑いを漏らし、一部の人はバンクォーとマクベスが馬に跨って登場すると拍手で迎えた。字幕がステージの左右に表示され、気が散ったという意見もあったが、一方で、意味は演技とヴィジュアルから十分に伝わったとの声もあった。『マクベス』ほどの有名作品ともなれば、字幕はむしろ舞台そのものから注意をそらす“不要な松葉づえ”となるという意見には、確かに議論の余地がある。例えば「南の国」という台詞に「イングランド」と表示されるなど、俳優が実際に言っていることと字幕が一致しない場面もちらほらあった。字幕を使用したことで、画面が俳優に追いつかず、何も表示されないといったヒヤヒヤさせられる瞬間もあった。こうした場面では、俳優たちは行為者としての主体性を獲得していたのだろうか、それとも舞台終盤のマルコムのように、暗闇に向かって叫んでいたのだろうか？

大使館でのシンポジウムで私は、次世代の演劇人が受け取るべきバトンとして『リチャード二世』に言及した。初演から年月を経ているとはいえ、『NINAGAWA· マクベス』も間違いなくバトンの一つだろう。中村京蔵はトークのなかで、この作品は「10年、20年、30年、40年後」にも繰り返し再演すべきものだと言った。話を聞きながら、私は時間とともにこの作品はどのように成熟していくのだろうかと考えた。さらに30年が経過した後も、意味を持ち続けることができるだろうか。だが私は、土曜日のマチネを観終えた帰り、若い観客が両親に向かって「こ

ロンドンのあと『NINAGAWA・マクベス』はシンガポール公演を行った。　撮影：Piet Defossez
写真提供：ホリプロ

んな舞台はこれまで観たことがないし、これからもまず観られないだろう」と感激を伝えるのを聞いた。『マクベス』はゆえにもう一つのバトンであり、蜷川が達成し、象徴することになったすべてのものとの架け橋であり、年齢、場所、時代に関係なく観客を感動させられる彼の能力の力強い証左なのである。蜷川は私たちのもとを去ってしまったが、彼の作品が生き続けられない理由はない。兵士たちは戦争に向かい、舞台の端で見送る２人の女は折り鶴を掲げながら涙を流すのだ。

蜷川の写真が舞台に映しだされると、まだ座っていた観客たちはいっせいに立ち上がる。ロンドンでも、東京でも、そして、シンガポール、香港でも……。

Fielding, Rosalind
バーミンガム大学シェイクスピア研究所の博士候補生。2017年３月より早稲田大学の客員研究員。マンチェスター大学で日本研究を専攻し学位を取得。現在は、日本と英国におけるシェイクスピア劇のコンテンポラリーなハイブリッドパフォーマンスを研究している。

（翻訳：志村未帆）

[シアター・トピックス]

〈高校生･学生のための劇評をめぐる３つのプログラム〉
『リチャード三世』劇評ワークショップ

新たな視点をもたらす言葉を

谷 賢一

「劇評のワークショップをやってみないか」というヘンテコなお誘いを受け、私が二つ返事に快諾したのには理由があった。一つには私が心から劇評というものを切実な日本演劇の課題として捉えているからであり、もう一つには「ヘンテコ大好き」という演劇屋にあり勝ちな好奇心からである。

さらにもう一つの理由は、お題とされたシルヴィウ・プルカレーテ演出『リチャード三世』の劇評をたくさん読んでみたかったからだ。私自身が演出補として携わり佐々木蔵之介主演で上演されたこの作品は、既存の『リチャード三世』とは全く異なる演出上の読み替えが施されており、的確に論ずるのは至難の業だ。挑戦的なお題に心惹かれた。

ワークショップに当たっては、参加者に劇評を書いて持参してもらった。1,000字以内。600字から長くて1,000字の新聞劇評の長さをモデルにした。私も某新聞で毎月1,000字のエッセイを連載しているが、一つの題材をしっかり論じるにはギリギリの難しい文字数である。『リチャード三世』という難しいお題、書き手の筆力が試される字数。そして参加者の大半は10代後半の学生。支離滅裂な劇評が並ぶだろうと、ある程度覚悟していた。

にもかかわらず集まった劇評の

大半は非常にレベルが高く、中にはそのまま新聞に掲載できそうな出来栄えのものさえあった。おかげで全く初心者向けとは言えないような点にまで踏み込んで話をすることになった。

「良い劇評」を語る上で、私は事前に4つの指標を設定していた。

1. 劇評自体が読み物として優れていること
2. 作品の魅力や欠点をきちんと伝えていること
3. 作品の内容や特徴を事実として正しく伝えていること
4. 作品を観る別の視点・論点を与えてくれること

1はシンプルだが重要だ。劇評自体も作品である以上、読み物としての面白さや文章力は欠かせない。2は劇評の機能として普段最も求められるものだろう。作品を観るか観ないか、読者の判断の参考になるような情報が2だ。3は上演内容に対する客観的な記述である。美術の特徴や配役など事実的記述を行うことで読者と舞台のイメージを共有する。これを全くせずに2や4を論じることは不可能だし、劇評の「記録」としての価値や「報道」としての正確性を考えれば、自然と3は評価内容に入ってくる。

集まった劇評の中には1や3に失敗しているものもあったが、表現のミスや構成上の欠陥を指摘しつつ「全く問題ない」と激励した。文章は書き続ければ必ず上手くなる。2においては好意的な劇評しか集まらなかったのは残念であった。批判的な劇評が書きづらい空気や制度が日本にはある。それ自体が問題だし、さらに問題なのは、稀に批判的な劇評が出ても的外れだったり共感できなかったりすることだ。批判的な劇評を説得力を持つ形で書き上げるのはより高い技術や見識が求められる。私は『リチャード三世』という作品を愛しているが万人受けする作

品だとは思っていないので、適切かつ痛烈な批判というものも読んでみたかった。

そして4「別の視点・論点を与える」についてだが、これこそ私が最も重要視したい点である。ありふれた演劇作品であれば2と3の視点だけでも十分批評は可能だろう。しかし対象が先駆的だったり問題作だったり、あるいは一見失敗作に見えるようなものの場合、批評家が新たな視点・論点を示すことで作品と演劇の現代的価値は広がっていく。これこそ批評家の使命だと私は信じている。

我々クリエイターは常に何か新しい、今までになかったものを作ろうと苦心している。ぜひ評論家にも評論という作品を通じて、何か新しい、今までになかった演劇や作品の見方を論じて欲しいと願うのは当然のことだ。本来、作り手と批評家は敵同士ではなく、別の分野を守っている仲間であるはずである。一般の観客が受け止め方に困るような先鋭的な作品について見方を提示してみせることや、専門的な知識がなければ見逃し勝ちな作品の魅力を示してみせることこそ、批評の真価と言ってもいい。

実際のワークショップにおいては、前述の通り佳作・力作が多かった分、4についてリクエストすることが多かった。プルカレーテ演出の『リチャード三世』には“奇妙な”部分がたくさんある。ほぼオールメールでキャスティングされていること。「代書人」だけが女性であり、シェイクスピアのような衣裳をつけていること。残虐な暴君であるリチャード三世が、陽気な色男として描かれていること。彼が衣裳や小道具を付け替え、姿を変えながら劇が進んでいくこと。あれほど王位を望んだくせに、彼自身が「万歳」と口にする瞬間は全く無感動に見えること。玉座そのものとセックスをするようなシーンが追加されていること。そして陰鬱で残虐な演出が多い反面、不思議な箇所に笑いが散りばめられていること。その一つの極めつけとして、亡霊たちが決戦前夜のリチャードを苦しめるというこれこそ陰惨にできそうなシーンで突如音楽が流れて

亡霊たちが歌い出し、突然ミュージカルになること。等々、枚挙に暇がない。

これらの奇妙な要素を3の法則に基づき「事実として正しく伝える」劇評は多かったが、4の法則に従って見る視点・語る論点を示す劇評は少なかった。そこまで踏み込めば、その演出が観客にどういう影響を与えたのか、つまり現代とどんな接点を持っていたか示すことができる。たとえばある参加者は劇中で描かれる「権力とエロス」について指摘していたが、煮詰めればこれだけで一本の立派な評論作品が出来上がるだろう。「恐怖とユーモア」の同居についてなども、哲学的に考えても歴史的に考えても面白い。昨今の世相やルーマニア出身という演出家の略歴と結びつけて語れば、恐怖の本質、権力の本質に迫る論考が書けるかもしれない。

しかし、ここまで読み進めてきた賢明な読者諸兄にはお分かりの通り、こんなハイレベルな指摘をしなければならないほど集まった劇評たちのクオリティは高かったのだ。当初私には「若い人の書く力が衰えているだろう」という侮りがあったことを白状する。しかし、若者は書けた。とんでもなく卓抜な書き手もいた。未来を照らす希望である。ワークショップ中では参加者の書いた劇評を、他の参加者3名がさらに批評するという相互批評の時間をかなり長く設けたが、そこでの指摘も鋭いものが多かった。2時間という時間の都合で途中で切り上げざるを得なかったが、続けていれば4で私が挙げたような別の視点・視座をもたらす新たな言葉が生まれていたかもしれないと心から思う。

振り返ってみて、批評について考える入り口としては十分過ぎる内容だったと自負している。むしろ踏み込み過ぎたかもしれない。「できるところまで導いて、やらせてみて、ほめてやる」というのがワークショップ・ファシリテーションのセオリーだから、ちょっと甘めで止めておいた方が参加者の満足度や理解度は高くなる場合が多い。しかし私は踏み込んで語った。劇評の質の高さに刺激されたのだ。恐らくあの書き手たちの中には、私以上の大器を成す若者が混ざっていただろう。その一握りのために私は語った。

そしてこれ以上のことは一度のワークショップでは語り得ない。作り、批評され、そしてまた作るという流れの中で我々演劇のクリエイターたちが育っていくように、批評家もまた書き、読者の目に晒され、そしてまた書くという中で本当の成長を得ていく。批評家にならずとも、ライターや制作者、あるいはキュレーターとして育ってくれても構わない。批評力とは多方面で役立つものだし、飯の種にはならなくても、演劇や世界を見るのがちょっと楽しくなるはずだ。

今回のワークショップが彼らにとって何かの入り口や刺激になれば私としては十分である。どこかでまた、書き手としての彼らと再会できればなお幸いだ。

たに・けんいち

作家・演出家・翻訳家。劇団DULL-COLORED POP主宰。日英の大学にて演劇学を学んだ後、劇団を旗揚げ。2013年には『最後の精神分析』の翻訳・演出で第6回小田島雄志・翻訳戯曲賞ならびに文化庁芸術祭優秀賞を受賞。近年では海外演出家とのコラボレーション作品も多く手がけている。

［シアター・トピックス］

〈高校生･学生のための劇評をめぐる３つのプログラム〉
『表に出ろいっ!』English version『One Green Bottle』観劇カフェ

他者との対話から生まれる自分の言葉

藤原顕太

2017年11月、東京芸術劇場で上演された『表に出ろいっ！』の英語版『One Green Bottle』の公演終了後、高校生・学生に向けた「観劇カフェ」という催しでファシリテーターを務めた。「観劇カフェ」という名称は、本事業を主催する高校生劇評グランプリ事務局からの提案があったものだが、親しみの持てる、良い名称だと思う。カフェで観劇する、ということではなく、観劇後に見た作品の感想を他の人とともに話し合う場という意味での「カフェ」である。

公演が終わった後で見知らぬ観客同士が感想を語り合うような空間を作りたい、と思っている舞台芸術関係者は多い。もちろん私もその一人である。しかし、その実現のためには様々な環境を揃える必要がある。カフェやレストラン等、話し合うことができる物理的な場が必要ということは言うまでもないが、スペースがあれば成立するかというと、そればかりでもない。見知らぬ人と話し合うことができる雰囲気、関係が作られてこそ初めて、そのような対話の場が成立するのではないだろうか。観劇カフェは、そのような場が生まれる環境を作る試みと言える。

観劇カフェで目指すのは、参加者が作品について深く考え、自分の言葉

で語ることができるようになることだ。舞台芸術作品を観た後、その作品について自分が何を思ったか、すぐに言葉にできる人は決して多くない。芸術作品の鑑賞経験が豊富であれば、作品についての具体的な感想を残すことができるだろうが、多くの人は、「面白かった」あるいは「よく分からなかった」といった、具体的な感想の手前の段階に留まることが多い。しかし、そこから考えを掘り下げていくことで、本人の中に観劇体験が生涯の財産として残るようになる。

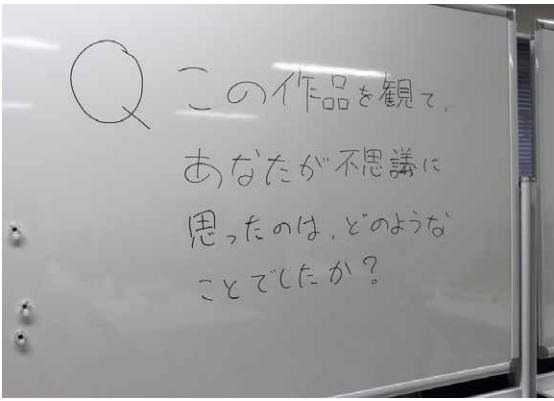
そのような深みに、作品の背景や演劇についての専門知識がない参加者であっても辿り着くためには、他者との対話は非常に有効だ。作品を言葉にしていく作業を一人でするのではなく、他者の力も借りていくことにより、作品の新たな側面を発掘していくことができる。感想を聞くこと、自分の考えを伝えること、そしてその両方が共鳴するかのように変化していくことの面白さを発見してもらうことにこそ、この取り組みの意義があると言えるだろう。

今回の観劇カフェでは、少人数で話しやすい雰囲気を作り出すこと、集まったメンバー全体での感想を共有する仕組みを作ることの二つを両立させる目的から「ワールド・カフェ」と呼ばれる手法を導入した。

ワールド・カフェは、アニータ・ブラウン（Juanita Brown）氏とデイヴィッド・アイザックス（David Isaacs）氏によって、1995年に開発・提唱された。参加者が本当に話し合いたいテーマについて、自由に意見を出し合い、お互いの思いや考えの背景について探求し、相互理解を深めることを目的とした手法である。創造的なアイディアを出すための会議で導入されることも多いが、静岡県舞台芸術センター（SPAC）やフェスティバル/トーキョーといった幾つかの団体では、舞台芸術作品の観賞後にワールド・カフェを行う実践に取り組んでいる。

今回の観劇カフェの具体的な構成について簡単に紹介したい。参加者は4人一組でテーブルを囲んで席に座り、ファシリテーターが提示した問いをもとに対話する。今回は一つの問いについて対話する時間は

25分とした。



時間になったところで、対話するメンバーが交代する。テーブルに1人が残り、他の3人は他のテーブルに移動する。移動先のテーブルでは前のテーブルで話された議論を残った一人が新たなメンバーに紹介し、他のメンバーもそれぞれのテーブルで起きたことについて、簡単に話してもらう。その上で、ファシリテーターから次なる問いを出して対話してもらう。このプロセスを3回繰り返すことで、一つのテーブルで話し合われた事柄が他のテーブルに持って行かれ、化学反応が起こるかのように、新たな視点からの対話が生み出されていく。

また、最後には参加者全員で一つのテーブルを囲んで集まり、それまでの対話によってブラッシュアップされた、一人一人の感想を言ってもらい、それを全員で共有する時間を設けた。

問いは、観劇カフェの中で、とりわけて重要な要素である。初対面の人同士が対話をするためには、ある程度何かの要素にフォーカスを絞ることが有効だ。そのために、ファシリテーターは問いを用意する。問いは、参加者の専門知識の有無で話しやすさが変わるものを避け、かつ、参加者が多様な感想を言うことができる内容を考えた。初演時や今回の上演に関する資料をリサーチした上で、事務局との打ち合わせを行いながら問いを設定していった。

当日観劇カフェを実施するにあたり最も気をつけたのは、権威を持たずに振る舞うことだ。参加者に向けた問いをファシリテーターが設けることは、作品について規定することでもあり、本質的には権威的な振る舞いでもある。しかし、観劇カフェを創造的な場にする主役は、言うまでもなく集まった参加者だ。ファシリテーターの役割はあくまでもカフ

ェのホストであり、参加者をもてなすことを使命としている。また、実際の対話では、始まるまで思いもしなかった視点や、話の流れが生まれることに醍醐味がある。それゆえ、「あらかじめ問いの設定はするが、話題の方向は極力介入しない」という姿勢を持って臨んだ。

観劇カフェの現場で必ずと言って良いほど起こることがある。それは、「沈黙」だ。ある程度グループの中での対話が進むと、その中で話し合われる事柄について、全員が考え込む時間が訪れる。その時、すぐにファシリテーターが介入することは良いこととは言えない。一見話が盛り上がっていないように見えても、その中で参加者は深い思考を巡らせていることが多く、そこから次に出てくる言葉が、グループでの対話をさらに良いものにしていく。

だからと言ってファシリテーターは本番の進行中、何もしない訳ではない。各テーブルの対話を深く聞きながら、ケアが必要だと判断した場合には、グループに対して話し合うための素材を提供するなどの介入をすることもあれば、さらに、用意していた次の問いを、その場で差し替えることもある。

今回の観劇カフェでは、最初は作品の細かな部分についての話題が多かったが、他の参加者の感想を聞くうちに、徐々に作品の全体像について語ることが増えていき、終盤では作品の意味や暗示していることについて、様々な視点からの見立てを紹介してくれた。参加者の感想は当然、一人一人が異なる。しかし、自分とは異なる他の参加者の感想を聞くことにより、その中身からインスピレーションを受けて、作品に対しての自分の見方を深めていく時間が生まれていた。

多様な考えを肯定的に捉えることと、自分の考えを深めること。作品の感想を語り合うという行為を通じて、対話の本質とも言えるこの二つの事柄に辿り着くことは、観劇カフェの意義を考える上で欠かせない。

今後、観劇カフェのような対話型の鑑賞プログラムが、全国の劇場、音楽堂等で広がっていくことを期待している。作品内容や観客層に応じ、様々な手法が試されることが望ましいだろう。ワールド・カフェは物語にフォーカスすることに向いているが、作品によっては当然、他の要素にフォーカスする手法も考えられるだろう。このような手法については、舞台芸術関係者や対話型ファシリテーションの専門家の間で知見を共有していくことが有意義ではないだろうか。

そして願わくは、今回の観劇カフェで対話の面白さを感じてくれたメンバーが、いつかプログラムを作る側として活躍して欲しい。

ふじわら・けんた

1980年神奈川県生まれ。有限会社ネビュラエクストラサポート（Next）にて舞台芸術制作者支援に関する業務を担当後、拠点を滋賀に移し、障害のある人の芸術活動支援の仕事に携わる。舞台芸術制作者オープンネットワーク（ON-PAM）理事、Explat副理事長。

［シアター・トピックス］

〈高校生･学生のための劇評をめぐる3つのプログラム〉
トークイベント「劇評と演劇ジャーナリズム」

演劇を文化たらしめる装置としての劇評

内田洋一

劇評はなんのために存在するのか。近年そのことをよく考えるようになった。SNSやブログでだれでも舞台の感想を述べられる時代になり、新聞や雑誌が独占してきた発表の場は格段に増えた。だが、批評という行為が本来もつはずのインパクトは淡くかすんでしまっているような気がしてならない。一体これから劇評はどうなってしまうのか。

国際演劇協会日本センターから「劇評と演劇ジャーナリズム」という演題をいただいたとき、新聞社に身をおく人間として戸惑ったというのが正直なところだった。劇評も演劇ジャーナリズムも今まさにうつろっているさなかだから、明瞭な答えを用意できないと思ったのである。それでも、このようなテーマに興味を抱いてくれる方々と接したいという一心でお引き受けした。聞き手をしてくださった北嶋孝さんは同業の先輩で小劇場の劇評を扱う希有なサイトを運営されていた。その心強い導きに加え、40人ほどの参加者の熱心さから励ましを受けた。大学生が劇評やレポートを載せるNESTA（Next-generation STage Allance）というサイトを自主運営しているのを知ることになり、劇評衰退を口にしている自らの不明を恥じることにもなった。

中村吉右衛門丈は歌舞伎の芸術性を支える意識を強固にもつ名優だが、町民に支えられたこの芸能が文化文政期に成熟することができたのは見巧者たちの声があったからだと話してくれたことがある。木戸銭で成り立つ商売とはいえ、客にこびることを戒める美学があればこそ高みに達することができた。批評は公演が終われば消えてしまう演劇を持続可能な文化たらしめる必要不可欠な装置といえる。

世界的演出家のピーター・ブルックは主著「何もない空間」でこう述べている。「批評家のいない芸術というものは、批評家がいる芸術よりもはるかに大きな危険にさらされる」「早い話、批評家があら探しをする、その行為はいつも演劇のためになっている」。

ブルックが皮肉交じりにそう評したのは、演劇が非情な芸術だからだ。小説の読者なら多少の退屈が我慢できても演劇の観客はそうはいかない。公衆の時間を2時間使うのは大変な責務なのだ。つまらない芝居の客席は牢獄と化すからだ。ところが、この芸術は実際的な制約におびやかされ、行き当たりばったりになりがち。「これを夜な夜な判定すべく呼び出されるのが、不幸なる批評家諸氏なのだ」とブルックはつづける。劇評家は煙たくても、なくてはならない必需品なわけだ。

劇評は時々、書かれた当事者を激昂させる。幕内では初日が開くまでたいがいトラブルめいたことがあるし、役者の気分のむらに始終揺さぶられる。幾多の困難を乗り切るだけで大変だ。幕を開ける幕内の思いの強さが眼を曇らせる。詩人で批評家のポール・ヴァレリーは、批評とは作意どおりの成果となったかどうかを検証することだと考えたそうだが、まさに、である。

が、厄介なのは、この不幸な仕事に倫理的な意識や豊富な観劇経験が必要なことだ。招待状が来るようになるまで、相当の出費を覚悟して舞台に通わねばならないのだ。文芸評論や美術評論や映画評論よりも、

なるまでにお金がかかる。最初から取材の名目で招待状を手にする新聞の演劇記者はそれゆえ劇評家という不幸な役割をになう覚悟をしなければならないというのが、私の考えだ。演劇ジャーナリズムとは、その基底に劇評をおくものであって、タレントの消息を追いかけるような記事はその範疇には入らない。

トークの会場で「劇評と感想文の違いはどこにあるか」という質問があった。実に鋭い問いだった。感想文に過ぎないのに劇評の顔をしている文章をチクリとくさす気味もあった。そのときは演劇史の知識や観劇経験などから専門性を組み立てたものが劇評だというような答えでお茶をにごしてしまったが、感想文と劇評との真の相違は覚悟の問題、不幸な仕事を引き受けるという決意のほどにあるだろう。部数減少に苦しむ新聞の中には劇評から撤退するところが出始め、演劇雑誌を商業的に成り立たせるのが年々困難になっている。それだけでは食べていかれないのに、毎晩のように劇場通いをする、不幸な仕事を引き受けるのは大変なことなのだ。亡くなった扇田昭彦さんが残した言葉に「私は一生を棒に振った。けれど棒に振ることを心から楽しんだ」というものがある。この逆説を生きる覚悟こそが感想文を劇評へと押し上げる。

演劇ジャーナリズムの舞台は活字メディアからインターネットの世界へと確実に移行する。だが、ネット空間から出現するだろう新しい劇評の場はまだ形が見えない。

うちだ・よういち

文化ジャーナリスト。1960年東京まれ。83年、早稲田大学政治経済学部政治学科卒、日本経済新聞社入社。文化部記者として演劇、美術、音楽などを担当、企業メセナ、文化振興政策などについても取材を重ねている。『日本の演劇人 野田秀樹』（編著、白水社）で国際演劇評論家協会のAICT演劇評論賞受賞。他の著書に『現代演劇の地図』『危機と劇場』（晩成書房）、『風の天主堂』（日本経済新聞出版社）、『あの日突然、遺族になった　阪神大震災の10年』（白水社）など。

※〈高校生・学生のための劇評をめぐる3つのプログラム〉は、東京芸術劇場主催、高校生劇評グランプリ実行委員会共催、国際演劇協会日本センターの企画・制作で開催された。

2017年10月28日（土）　『リチャード三世』劇評ワークショップ
2017年11月11日（土）　『One Green Bottle』観劇カフェ
2018年1月8日（月）　トークイベント「劇評と演劇ジャーナリズム」

Overseas Tours Report

海外ツアーレポート

2017

『SANCTUARY ー聖域ー』シンガポール公演　撮影：鈴木竜一朗

［海外ツアーレポート］

シンガポール滞在制作レポート
範宙遊泳×THE NECESSARY STAGE
『SANCTUARY ー聖域ー』

坂本もも

すべてのはじまりは「スグルくんってコラボレーション筋肉がすっごくあると思う！」という、なおさんの言葉だった。

山本卓卓（すぐる）が主宰する範宙遊泳が初めて海外公演をしたのは、TPAM in Yokohama 2014で『幼女X』を字幕付きで上演したことに遡る。その場でマレーシア公演（26日間の滞在でオリジナル上演とアヤム・ファレド［Ayam Fared］との共同制作）が決まり、同年11月にはタ

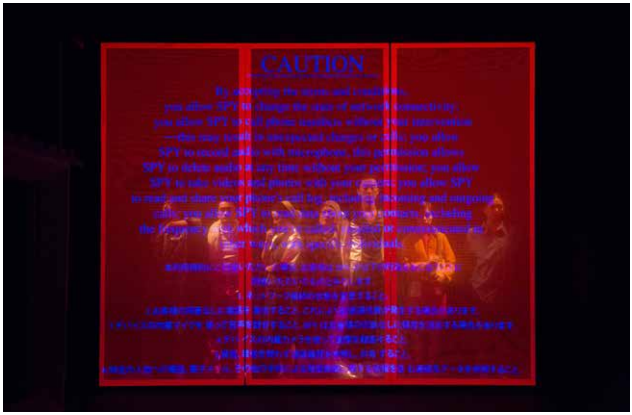
イのバンコク・シアター・フェスティバルに招聘され（最優秀作品賞と最優秀脚本賞を受賞！）、帰国する日にデモクレイジー・シアター（Democrazy Theatre）との共同制作を打診され、翌年のTPAMで日本公演をした。その通訳として出会ったのが、鈴木なおさんだった。経験豊富な彼女は国際共同制作に不慣れな私たちをきめ細やかにサポートしてくれ「絶対スグルくんとあうと思うから紹介させてくれない？」と、シンガポールのネセサリー・ステージ（The Necessary Stage、以下TNS）と引き合わせてくれた。

3月にTNSとSkypeをして、資金繰りの都合がつけばやりましょう、ということで国際共同制作に合意した。とにかくお金をなんとかしなくちゃならない。これまでと違い、他国の支援機関や国際交流基金に招聘されたわけではない自発的な企画なので、スタートラインに立てるかどうかの責任が私に重くのしかかった。通訳をはさんだ膨大な英語メールのやり取りに「正直まじしんどい」と思っていた。

2016年4月、国際交流基金アジアセンターのアジア・文化創造協働助成に採択いただき、Phase 1として10日間シンガポールに滞在した。なるべく現地の生活を感じられるように、貧しい土地と裕福な土地、実際に生活している家や学校を見に行ったり、互いの演出家のワークショップを体験したり、ひたすらディスカッションをした。TNSの演出家アルヴィン・タン（Alvin Tan）は、とても民主主義的で物腰おだやかに「さあ、何を話してもいいんだよ、何を話し合うかを今から話し合おう！」と、とにかく議論を求めた。劇作家のハレーシュ・シャーマ（Haresh Sharma）はどちらかといえば寡黙だが、時々ぽろっとこぼれるジョークがジョークなのか本気なの分からず少しヒヤヒヤしたり、いたずらっこな少年のような魅力があった。父ほど年の離れたアーティストと共作するのは初めてで、シンガポール社会の中で一定の地位を得て創作を継続してきた（劇団30周年！）彼らから学ぶことはとても多かった。公共図書館の地下を国からの助成を受けて安く借り上げオフィスと劇場をかまえ、10人ほどのスタッフで多くの公演をまわしていた。す

べてがシステム化され滞りなく進行され、それに冷たさが伴わないのはすごいと思った。おそらく彼らは毎月給料をもらって、この事業にも取り組んでいる。一方私たちは、助成金のルールでギャランティは対象経費に認められず、Phase 3で採択いただいた公演のためのいくつかの助成金でもってしか、正当な対価を支払う術がなかった。一時的にたくさん借金をして、資金面でとても厳しい事業であったのは今後の課題だ。

作品は「未来・生死・デジタルアーカイブ・監視社会」などのキーワードで創作していくことになった。彼らが2週間来日してより深く稽古するPhase 2まで1年ほど、Keep in touchを約束して別れた。この1年間の過ごし方に、双方で大きく違いがあり、不協和音が生まれたことが反省としてある。“デバイジング”という座組み全体でアイディアを出し合う方法で具体的な稽古を積んでテーマをより深く追求した彼らと、思考を途切れさせることはなかったが、実際の創作はあくまで山本卓卓の脚本からスタートする私たちの作り方の違いが、彼らに不信感を与えてしまった気がする。間に私の出産・育児がはさまり、細やかな対応が行き届かなかったことや、日本公演の劇場がなかなか決まらなかった（受け入れ先が見つからず自主公演としておさえた新設の劇場では作品的に実施が難しかった）ことなどで、一度頓挫の危機が訪れた。「あらためてコラボレーションを実現させるかどうか確約していただけますか？」という言葉には、「え！　確約して実現のためにアレコレしてるのに！涙」と少々傷つきながら、己の未熟さやコミュニケーション不足を反省した。

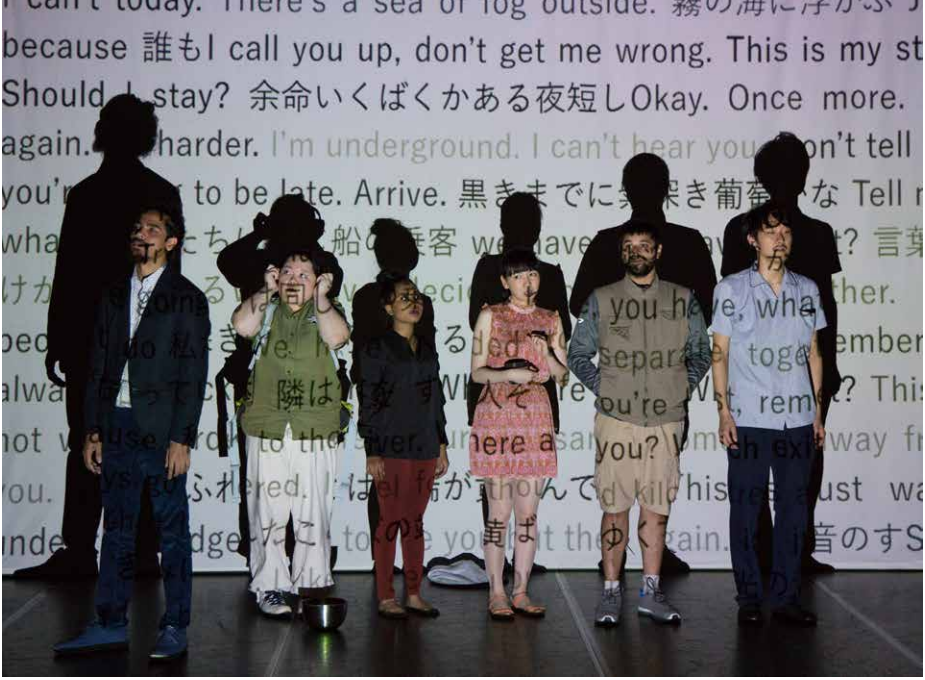


『SANCTUARY ー聖域ー』シンガポール公演　撮影：鈴木竜一朗

シンガポールに滞在して公演をした44日間、私は育児のため渡航で

『SANCTUARY ー聖域ー』シンガポール公演　撮影：鈴木竜一朗

きなかったので、渡航前の最も印象深かった出来事を書く。今作は、2人の劇作家がそれぞれ短いいくつかの脚本を書き、それをハレーシュが合体させるという方法で合意していたが、とにかく難航した。山本とハレーシュ、それぞれが演劇で大切にしている部分があまりにも違いすぎた。山本のパートは、登場人物自身の心情の吐露で完結しているとハレーシュは主張していて、ハレーシュのパートは政治的思想が直接的すぎてユーモアに欠ける気がした。Google翻訳的なブロークンランゲージにコミュニケーションの面白さを見出した山本と、他民族国家のシンガポールにおいて下手な言語をしゃべらせるのは俳優を侮辱する行為だと拒否するハレーシュ。山本の持ち味である、一見蛇足とも思えるユーモアや詩的な言葉と、ハレーシュの政治性の強い鋭い言葉を共存させるのは、なかなか困難だった。検閲の〆切（初稿はなんと7月、9月には完成して提出という驚異的スピード！）まであと1週間ほどに迫ったSkype会議で「1部と2部に分けて上演しよう」というハレーシュの提案に、山本は徹底的にNOを貫いた。声を荒げた言い合いを経て「それだと共同制作の意味がない」と粘り勝ち、ハレーシュは最後まであきらめず丁寧に、1つの物語に仕上げてくれた。それは、ワンクリックで思わぬ情報へと飛んでいくネットのハイパーリンクのような接続で、観客は少々置いてきぼりを食らったかもしれない。実際上演では「65分の中にトピックを詰め込みすぎてそれぞれに深まりがほしかった」などの意見も見られたが、異物同士が時には反発し合う磁石のように強力に接着されて、様々な顔を持つ不思議な作品は、範宙遊泳とTNSでしが成しえないものになった。Phase 1で目標に掲げた「お互いがお互いだ



『午前2時コーヒーカップサラダボウルユートピア』インド公演　撮影：鈴木竜一朗

けだったら作りえないもの」が、危ういバランスながら成立していたように思う。

2016年から17年にかけて、インドのタドポール・レパートリー（The Tadpole Repertory）と『午前2時コーヒーカップサラダボウルユートピア』を共同制作した時は、幸福なことに2つの劇団がまるで1つの別の劇団を作ったかのような密接な関係になった。インドに55日間滞在して国内4都市をツアーし、苦楽を共にした時間がそうさせたのかもしれない。今回のTNSとはそういう手触りではなかったが、それが不幸だというわけではない。異物同士が混ざり合い溶け合うことがないまま、ハイパーリンクのようにささいなアクションでも接続できるというのは、共同制作の豊かさのひとつである。デモクレイジーのタム（Dtam）が言った「コラボレーションとはロマンチックなものではなく時には殴り合いのようである」という言葉に、また今回も助けられた。

範宙遊泳で経験してきた海外公演、特にアジアで創作する時に感じたのは、俳優やスタッフ、一人一人の声を聞く環境が整っているという

ことだ。演出家トップダウンのピラミッドではなく、個人の意見が求められ作品に還元されていく。海外で知り合った友人たちはみな、例えば原発事故、トランプ政権、LGBT問題、宗教について、社会のあらゆる出来事についてのセンサーが敏感で、きちんと自分の考えを持っている、もしくは少なくとも、無関心ではない。生活と演劇、個人と社会がより密接に結びついていて、そのような環境での表現活動はより切実で「なぜ今ここでこの作品を作るのか」ということを、常に意識せざるをえなくなった。誰も排除されない許容された環境で作品と向き合えるのは、とても心地いいものだった。それは山本卓卓がずっと求めているものであり、これからも範宙遊泳は海外へと拓いた活動をし、国内での創作にも循環させていく術を探していく。この共同制作を支えてくれたすべての皆様と、出会わせてくれた偶然に心から感謝している。

さかもと・もも

舞台制作者。1988年生まれ。東京都出身。日本大学藝術学部在籍中より、学生劇団から商業演劇まで幅広く、制作協力や演出部などを経験。演出助手や制作助手を経て2009年に劇団「ロロ」のメンバーとなり、制作と名乗りはじめる。2010年には劇団「範宙遊泳」にも所属し、2劇団の座付き制作として活動している。2017年に娘を出産し、子育てと演劇活動の両立を模索している。

『宇宙カバ～Space Hippo』

［海外ツアーレポート］

人形劇団望ノ社『宇宙カバ～Space Hippo』創作から2017年カナダツアーに至るまで

矢内世里

2017年カナダツアーは、ヴィクトリア、ウィニペグ、そして最後がトロントだった。ツアー都市の順番は特に意図があった訳ではなく、ヴィクトリアが最初に決まり、西から東へと組んだ結果に過ぎないのだが、トロントは実は、私たちにとって特別な場所だった。というのも、望ノ社

の作品の方向性が決まったきっかけが2014年のトロント公演、『宇宙カバ～Space Hippo』の音楽を担当したエリオット・ロランと出会ったのもトロントだったからだ。そのような特別な思いのある地で、今回のカナダツアー最終公演を迎えるのは、私たちにとっては不思議な偶然だった。

人形劇団望ノ社（もちのしゃ）は、2012年にカナダ人のダニエル・ウィッシーズと日本人の私、矢内によって発足したパペットカンパニーだ。私たちはLondon School of Puppetryというイギリスの小さな人形劇学校で出会った。私が受講したのは影絵コースのみで、そのコースの受講者は、なんと他に3人だけだった。その中の一人がウィッシーズである。コースの終わりに各自が制作した小作品の上演を行うのだが、作品完成が間に合ったのは私たちだけで、結局たった2人で上演を行うはめになった。私は影の美しさを中心に見せる静的な作品を作り、対してウィッシーズの作品は完全なコメディだった。正反対の作品スタイルで、しかもお互い制作過程で特に口を出したり手伝ったわけでもないのだが、なぜか上演後、観客から一様に、「2つで1つの作品のようだね」と言われた。それが何かは分からないが、まったく異質な2つの作品の中に、人びとはある一つの共通性を見いだしたようだった。私たちが2人でカンパニーを結成したのは、それがきっかけだった。

しかし、それからは試行錯誤の連続だった。異なる文化で育った2人が、「何か分からないけど存在する共通性」を具体的に見つけだし、観客に伝わるような作品スタイルに昇華させるというのは、まったく簡単ではなかった。カンパニー発足後しばらくは、手遣い、出遣い、マリオネットなど様々な人形劇を試したが、どの作品も観客の反応は今ひとつだった。

その中で、結局行き着いたのが影絵であった。

2014年7月のトロントフリンジ演劇祭で、私たちは『Oni』という新作影絵劇を発表した。一寸法師などの日本昔話をアダルト要素満載に

『Oni』

脚色した、「セクシー影絵コメディ」というふざけたテーマだ。それは、とにかく一度、周りの評価を考えず自分たちがやって楽しいものを作ってみよう、という試みだった。しかも前後のスケジュールの関係で、『Oni』の制作期間はたった3週間、リハーサル時間がほとんどなかった。

本番初日、私たちは影絵スクリーンと観客の間に座り、影絵を操作しながら、狂言回しのように観客に語りかけた。私が日本語で語り、ウィッシーズが英語でボケ、ツッコむ。なにせリハーサル時間が取れなかったため、セリフの5割以上はアドリブで、ほとんどインプロ影絵劇のような感じだった。しかし、観客の反応は私たちの予想をはるかに超えるものだった。会場は爆笑で包まれ、無名の私たちが地元メディアTorontoistのトップ20公演に選ばれ、回を追うごとに客足は伸びていった。私たちはその時、望ノ社のブランド、作品スタイルを発見したと思った。

翌年、その年の新作『Debris（デブリ）』を発表するため、私たちは再びトロントフリンジ演劇祭に参加した。2011年の東日本大震災で発生した震災漂流物がテーマで、後に愛知人形劇センター主催・P新人賞などを受賞することになった思い出深い作品である。その公演に訪れたのが音楽家のエリオット・ロランだった。彼も演劇祭内の公演で音楽を担当しており、互いの作品を観合った私たちはその世界観と方向性に共鳴し、意気投合した。

こうした経緯をたどり、2016年に取り組んだのが『宇宙カバ〜Space Hippo』である。地球温暖化に直面する人類の行く末を、サイエンスフィクション仕立てで描いた作品だ。タイトルからしてもコメディ色の強いエンターテインメント作だが、その根本には、地球環境と未来に対する私たちの思いをメッセージとして、中核に据えた。ウィッシーズが脚本を書き、私が絵コンテと影絵美術を担当し、ロランが全音楽を作り、制作とリハーサルを重ねる中で、それぞれの要素が生きたまま一つの作品に昇華されていくのを実感した。

2016年夏、カナダ3都市で『宇宙カバ』を上演し、非常に大きな反響を得た。カナダ放送協会（CBC）からの5つ星レビュー獲得、ヴィクトリア・フリンジ・フェスティバルでの最優秀演劇賞受賞など、私たちはこれまでにない大きな手応えを感じた。それらの公演がきっかけで、現地の劇場やプロデューサーから声がかかり、2017年のツアーにつながった。決定した上演回数は3都市で計5回、いずれも100〜200席規模の客席で、見込まれる公演収入に対し渡航費などの費用をどうカバーするかが悩みの種だった。そんな中、国際交流基金の助成が内定したことは、私たちにとっても現地受入側にとっても大変有難く、幸いなことだった。

ツアーが始まり、現地に到着してからは、いろいろなトラブルも発生した。ヴィクトリアでは、現地の人に任せてリハーサルスタジオを押さえていたのだが、スタジオがオーナーの居住スペースと隣接しており、そこにオーナーの家族が遊びに来てたびたびス

『宇宙カバ〜Space Hippo』

『宇宙カバ～Space Hippo』開演前（Metro Studio Theatre）
写真提供：Intrepid Theatre

タジオにまで侵入され、リハーサルどころではなくなってしまった。すったもんだの末、仕方なく別のスタジオに変更したのだが、移ってから数日後、今度はスタジオ横の道路工事中に水道管を壊してしまったとかで、ある朝訪れたら床が浸水していた。不幸中の幸いで舞台道具にダメージはなかったのだが、スタジオを2回も失い、本当に途方に暮れた。最終的には現地受入先のイントレピッド・シアター（Intrepid Theatre）が劇場スタジオを前倒しで空けてくれ、彼らには大変助けられた。

そんな中でも、公演チケットの売れ行きは非常に良く、『宇宙カバ』は公演10日前に全席完売と嬉しいニュースをもらい、心待ちにしながら迎えた本番は最高の観客によってスタンディングオベーションで締めくくられた。

次のウィニペグ公演も無事に終え、ようやくツアー最後の都市・トロントに到着した。望ノ社の作品の方向性をつかんだ場所、そして『宇宙カバ』の音楽を生んだロランと出会った場所、そこで初めて上演する『宇宙カバ』は観客にどのように受け入れられるのだろうかと、期待と不安が入り交じる中での小屋入りだった。会場はアートギャラリーを改装しており、舞台は良いのだが、楽屋が半分アートスタジオであった。ただ訪れる分には興味深い部屋でも、本番前の私たちにとっては、どこを見ても目に入る奇妙な現代美術に集中力を大いにそがれた。幕が上がり、少々ナーバスな状態のまま舞台に出た私を、客席いっぱいに埋まった観客の歓声が迎えてくれた。その瞬間、トロントの舞台に再び立っているという実感が、集中力を一気に呼び戻した。

上演の最後、音楽がやみ、影絵のライトが消える。数呼吸ほどの暗闇と静けさのあと、舞台明かりと客電が灯る。立ち上がって礼をし、顔

を上げたその瞬間に見たのは、観客全員が総立ちで拍手を送る様だった。2014年のトロント公演から約3年。舞台に立ち、その景色を眺めながら、3年間のさまざまな出来事が一瞬で蘇り、あの時から道はずっと続いていたのだと、そんな当たり前のことを感じずにはいられなかった。

終演後、トロントやオンタリオ在住のプロデューサーたちと話す機会が持て、いち早く、キングストンのKick & Push Festival主催者から2018年のフェスティバルへの正式招聘の連絡が来た。これからも道は続いていく。その中で私たちはどんな景色を見ることになるのか、ただ今は楽しみでならない。

『宇宙カバ〜Space Hippo』　撮影：John Matthews

やない・せり

人形劇団望ノ社の代表。1984年生まれ、筑波大学卒。ロンドン人形劇学校で人形劇を学んだ後、ダニエル・ウィッシーズと人形劇団望ノ社を設立。以後、望ノ社の全作品の演出・影絵美術・操演を担当。2016年、Victoria Fringe Festivalにて「最優秀マイノリティアーティスト賞」を受賞。

特集　紛争地域から生まれた演劇 9

『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』ライラク（占部房子）とドゥハー（竪山隼太）

《特集　紛争地域から生まれた演劇　９》

Report

夜の闇を破る アラブの２人の作家たち

後藤絢子

国際演劇協会日本センターが、文化庁の委託事業『国際演劇年鑑』発行の特集企画として行っている「紛争地域から生まれた演劇（Theatre Born in Conflict Zones）」シリーズは9回目を迎えた。当シリーズは、ユネスコ傘下の世界組織である国際演劇協会（International Theatre Institute）が長年取組んでいる研究活動「紛争地の演劇（Theatre in Conflict Zones）」に範を得て、世界のさま

ざまな国と地域で生まれた戯曲を新訳・リーディング上演・トーク・戯曲集の発行を通して研究・紹介する日本センターの独自企画である。

幸いにも、回を重ねるごとに情報提供等協力者やメディアからの問合せが増えている。

また、「紛争地域から生まれた演劇8」で紹介した『ジハード』（作＝イスマエル・サイディ）が公益財団法人 埼玉県芸術文化振興財団で製作され、彩の国さいたま芸術劇場にて上演される（予定）など、当事業で紹介した作品や作家がさまざまな形で羽ばたいている。

今年度は2017年12月14日（木）から17日（日）、東京芸術劇場のアトリエウエストで、2つの作品をリーディング上演とトークで紹介した（共催＝東京芸術劇場［公益財団法人 東京都歴史文化財団］）。

10月には今回紹介した戯曲『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』の作家であり、アラブ演劇協会（ATI、Arab Theatre Institute）出版広報部でアラブ演劇祭（Arab Theatre Festival）（*1）の運営に携わるガンナーム・ガンナームさんをUAE（アラブ首長国連邦）のシャルジャより招聘し、フェスティバル/トーキョーの共催により特別講座「アラブ演劇の現在」を実施した（於＝東京芸術劇場アトリエイースト）。

『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』ハイル（松山愛佳）とターイハ（稲継美保）

《リーディング》

『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』

作＝アドナーン・アルアウダ（Adnan Alaoda、シリア）

翻訳＝中山豊子　翻訳監修＝アーヤ・ハリール

演出＝坂田ゆかり

出演＝松山愛佳（文学座）、稲継美保、林周一（風煉ダンス）、白崎映美（東北6県ろ～るショー!!）、大平 清

上演日＝12月14日、15日

作家のアドナーンさん（1975～）はシリア北部の村で生まれ育ち、ダマスカスに学んだ。詩、小説、戯曲、短編映画のシナリオ、作詞を手がけ、大河ドラマの人気シナリオ作家としても活躍していたが、2011年3月、ダマスカスでの芸術家による平和的デモに参加してシリア当局に捕らえられ、アサド政権を支持するように強要された。そこで彼は表現の自由を求め、検閲などによって自由な表現活動を制限された作家や芸術家のためのシェルターICORN（International Cities of Refuge Network［国際難民都市ネットワーク］）（*2）へ居住申請を行い、ロッテルダム市の招きで同市に移り住み、現在、市内にある文化施設ヴェルハレンフイス・ベルヴェデーレ（Velhalenhuis Belvédère）を拠点に執筆活動を続けている。

アドナーンさんはシリアのアイデンティティは多様性にあると考え、作品中に国内に住む多くの部族、民族がそれぞれに育んできた文化――方言や生活様式、習俗等――を丁寧に織り込む。今回紹介した『ハイル・ターイハ』も方言（シリア北部の平原地域の人々が話すアラビア語）で書かれている。翻訳の中山豊子さんの言葉を借りれば、アドナーンさんは忘れら

ターイハ（稲継美保）とフーザン（林周一）

クルド語で歌う白崎映美とウードを奏でる大平清

ハイル（松山愛佳）

れた人たちに光を当てる作家である。

『ハイル・ターイハ』は、「ハイル（馬）」の名を持つ娘と「ターイハ（さすらい）」の名を持つ母の半生を通して1950年代後半から2008年頃までの50年間を描く語り物である。2008年にマムドゥハ・アドワン社（Mamdouh Adwan Publishing House）より出版され（アラビア語）、第7回アラブ演劇祭（2015年）でパレスチナ・ヘブロンの劇団イエス・シアター（*3））により初演され、「カースィミー賞」を受賞している（注1参照）。

因習の根深い部族社会の中で、コミュニティーの掟よりも自分の愛情に従ってクルド人男性と暮らし、独自の生きる術を身につける母と、勉学のために田舎町からめまぐるしく変化する首都ダマスカスへ出て生きていく娘。それぞれの時代と場所で、惑いながらたくましく生きるヒロインたちの姿に勇気づけられる作品だ。

ムハンマド先生（林周一）とハイル（松山愛佳）

リーディングに際して作家からメッセージをいただいた。

イスラーム国が興亡する以前、シリアのメソポタミア地域と大平原のベドウィンの世界では魅惑に満ちた世界が続いていました。そこで私は生まれ、祖母から歌の調べを教わりました。『ハイル・ターイハ』は黒澤明の映画のような、魅惑的な幼少時代にもとづく劇です。私たちの声は、この瓦解の世界で平和と愛のためにある。みなさまを小鳥たちのさえずりとともに誘います。新たな朝が輝くために。

《リーディング》

『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』

作＝ガンナーム・ガンナーム（ヨルダン／パレスチナ）

翻訳＝渡辺真帆　翻訳監修＝ナーヘド・アルメリ

演出＝眞鍋卓嗣（劇団俳優座）

演出助手＝中村圭吾（劇団俳優座）

出演＝占部房子、竪山隼太（さいたまネクスト・シアター）、髙山春夫（プロダクション・エース）、内田健司（さいたまネクスト・シアター）、須藤沙耶（Pカンパニー）、石川修平（劇団俳優座）

上演日＝12月16日、17日

ガンナームさんのルーツはパレスチナだ。そして、彼がパレスチナ人として「流血に対して芸術、音楽、歌、演劇で抵抗するという決心」（＊4）

のもと、イスラーム国支配下の町を書いた作品が『朝のライラック』である。

イスラエルが建国された1948年、ガンナームさんの家族は何世代にもわたり「何千年も」住んでいた町、ヤッファ郊外のカフル・アーナを追われてジェリコに移り住んだ。1955年、ガンナームさんはそこでヨルダン人として生まれ、小学校ではヨルダン人としての教育を受けた。学校ではパレスチナのことを「ヨルダンと親交のある国」、つまりよその国として習い、家に帰ればアラブ民族運動に関わるパレスチナ人一家の暮らしが待っている。こうしてガンナームさんは自身のアイデンティティに問いを抱くようになる。

1967年に一家はジェリコを追われ、ジェラシュに移り住む。13歳のガンナームさんは自分が何者なのかを表明する必要を感じていた。また、パレスチナに関わる活動として歌や演劇に取組んでいた。ちょうどその頃、パレスチナのイスラエルに対する抵抗運動（武装抵抗）が起こり、ガンナーム少年は当時PFLP（パレスチナ解放人民戦線）のスポークスマンを務めていたパレスチナ人作家、ガッサーン・カナファーニー（Ghassan Kanafani、1936−72年）と出会う。カナファーニーの初期作品はガンナームさんの脳内に「刺青のように」刻み込まれた。ガンナームさんは「ニュー・カナファーニー」を目指して詩や戯曲を書きはじめ、1972年にカナファーニーが惨殺された後は、彼の戯曲に書かれた台詞「敵と対等になるまで死ぬな」を胸に演劇活動を続けている。なお、ガンナームさんの俳優としての代表作はカナファーニーの短編小説『ハイファに戻って』を自身で劇化したものである。

フムード（内田健司）

イスラーム国支配地域では、ジハード戦士の士気を上げるために性的な奉

アブー・バラー（石川修平）

ファーティマ（須藤沙耶）

仕や結婚を行う、いわゆる「結婚ジハード（性のジハード）」が横行している。『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』は、結婚ジハードがもとで心中したシリアの夫婦のニュースに衝撃を受けて2016年に書かれ、ヨルダン文化省創造賞を受賞。今回のリーディング公演が世界初演となり、2018年3月15日にシャルジャ演劇週間（Sharjah Theatre Days）でガンナームさん自身の演出で上演された。

副題にある「ダーイシュ（Da'ish）」とは「イスラーム国」の蔑称である。同組織を支持しないアラブ人やアラビア語メディアの多くが「イスラーム国」ではなく、この呼称を用いるという。

本作は同組織の支配下にある架空の田舎町――中央政府の目が行き届かない町――を舞台に展開する。この町に住む若い夫婦、イスラーム教徒のドゥハーとキリスト教徒のライラクは芸術を若者に教えていたが、ある日、町の長老から「ジハード戦士がライラクを手に入れるため、ドゥハーを処刑しようとしている。彼はライラクを手に入れたら一晩か二

バルダーウィー長老（髙山春夫）

晩自分で楽しんだあと、手下たちにやり、使い回してモスクの扉の前に捨てる。ライラク、こんな危険な目に遭いたくないなら、私の指導のもとイスラームに改宗して私と結婚しなさい」と迫られる。学校は軍事拠点に、教え子たちは戦闘員となり、夫婦は心中を決める。

ガンナームさんはこの戯曲に「“私はダーイシュの時代に生きた”ということは誰にもできない。ダーイシュ時代に生は死ぬ。私がこの戯曲を書いたのは、ライラク（ライラックの花）が死なず、ドゥハー（朝）が夜の入り口で殺されないため。また、私たちの子どもたちが愛し、歌いながら育ってゆくためである」というイントロダクションをつけ、「これは死への呼びかけではない。命を守るために何もしなければ確実に訪れる死、これに反対する叫びである」と結ぶ。

自死は、イスラーム教でもキリスト教でも禁じられている。この戯曲を読んだアラブの演劇人たちからは「良い戯曲だが、夫婦が心中する結末を変えてほしい」という声もあったという。この結末について、河野孝氏は1月18日付の仏教タイムス紙で「チュニジアで起きた“アラブの春”は警察に抗議する青年の焼身自殺から始まった。宗教が禁じる自殺をあえて行うのは極限状態に置かれている証左にほかならない」、藤森徹氏は1月21日付のキリスト新聞で「クリスチャンとムスリムの夫妻がたどりつく究極の決断。死へ向かう２人の鬼気迫る会話が、鋭い生への呼びかけと化す展開に震撼」と記した。

ガンナームさんは10月、朝日新聞の山根由起子記者によるインタビューにこう答えた。「結婚ジハードは、宗教というよそおいであしき行為を隠し、過去に退行させる。作品では恋愛関係、社会的なつながりの

破壊など、複数の社会的な側面も描いた。日本での上演が戦渦に暮らす人々の精神を知る新しい扉になるのでは」（*5）

《特別講座　アラブ演劇の現在　１》

「アラブ世界の演劇フェスティバル」

開催日＝10月６日

講師＝ガンナーム・ガンナーム

聞き手＝市村作知雄（フェスティバル／トーキョー17　ディレクター）

通訳＝渡辺真帆

《特別講座　アラブ演劇の現在　２》

「アラブ世界の中の演劇と私」

開催日＝10月７日

講師＝ガンナーム・ガンナーム

聞き手＝岡真理（現代アラブ文学研究者、京都大学大学院人間・環境学研究科教授）

通訳＝渡辺真帆

特別講座「アラブ演劇の現在」左から渡辺真帆さん（通訳）、ガンナーム・ガンナームさん、市村作知雄さん　撮影：フェスティバル/トーキョー

（＊1） アラブ演劇祭…アラブ最大の演劇祭。2009年から毎年1月に開催されている。開催国／都市は毎年異なり、これまでにカイロ、チュニス、ベイルート、アンマン、ドーハ、シャルジャ、ラバト、クウェート、アルジェで行われた。アラブ演劇協会と開催国の演劇団体（官民）が連携して運営にあたっている。開催にあたっては、検閲をしないという条件がある。
演劇祭の期間中には公募で選ばれた作品が上演され、優秀作品にはATIの理事長シャイフ・スルターン・ビン・ムハンマド・カースィミー殿下（シャルジャ首長）の名前を冠した「カースィミー賞」が贈られている（2011年以降）。今回紹介したアドナーン・アルアウダ作『ハイル・ターイハ』も同賞を受賞している。
応募の要件には「過去一年以内に制作された作品であること」「アラブ人の重要な関心事を反映していること」「作・演出・出演・スタッフがアラブ諸国出身であること」「テキストの言語が正則アラビア語であることが望ましい」「書下ろしのテキストであることが望ましい」などがある。

（＊2） ICORN…検閲などによって自由な表現活動を制限された作家や芸術家のためのシェルター。本部はノルウェーのスタヴァンゲル文化センター「セルヴェルゲート」（Sølvberget）内にある。前身は1994年に創設されたINCA（International Network of Cities of Asylum、国際避難民都市ネットワーク）。
93年7月、内戦中のアルジェリアで作家たちに下された制裁に対して世界中から300人を超える作家たちがアピールを行った。94年6月にはサルマン・ラシュディを初代会長にIPW（International Parliament Writers、国際作家会議）が結成され、ウォレ・ショインカやラッセル・バンクス、ヴァーツラフ・ハヴェル、ハロルド・ピンター、マーガレット・ドラブル、J.M.クッツェー、ジャック・デリダ、ピエール・ブルデューらが名を連ねた。彼らはIPW結成から間もなく、危機にさらされた作家のための都市間シェルターネットワークINCAを構築。25都市が参加した。

（＊3） イエスシアター（Yes Theatre）…パレスチナのヨルダン川西岸最大の都市、ヘブロンを拠点とする劇団/劇場。「紛争地域から生まれた演劇5」ではイエスシアター製作の『3 in 1』を紹介し、イハーブ・ザハダ（イハッブ・ザハダァ）氏を招聘した。

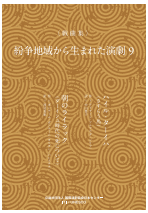
（＊4） 『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』リーディング上演に寄せるガンナームさんのメッセージより

（＊5） 朝日新聞12月12日（デジタル版）、13日（本紙）より

ごとう・あやこ

1982年仙台生まれ。獨協大学ドイツ語学科在学中にウィーン大学留学、一橋大学大学院言語社会研究科修了。結城座、静岡県舞台芸術センター（SPAC）制作部、レジデンツ劇場（ミュンヘン）ドラマトゥルク部門での研修を経て現在、国際演劇協会日本センター職員。翻訳にアフガニスタン人権民主主義連盟（AHRDO）作『修復不能』（「紛争地域から生まれた演劇5」で紹介）ほか。

『ハイル・ターイハ』舞台写真：宮内　勝
『朝のライラック』舞台写真／扉写真：石澤知絵子



本誌『国際演劇年鑑2018』の別冊として、『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』と『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』の翻訳を収録した戯曲集を発行しています。ご希望の場合は、国際演劇協会日本センターまでお問合せください。

坂田ゆかり演出『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』稲継美保（ターイハ）、大平 清（演奏）　撮影：宮内勝

《特集　紛争地域から生まれた演劇 9》

Critique

語りの物語が示す、その形式性

アドナーン・アルアウダ『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』

高橋　宏幸

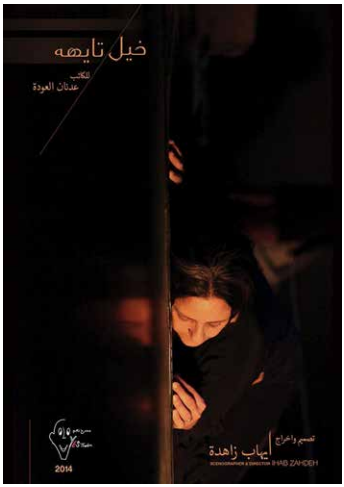
物語が語りの形式を通してあらわれるのは、とくに口承文学においては世界のいたるところにある。日本ならば平家物語の琵琶法師のように、辻で立ち、謳い、伝播される。それは、かつて起こったことを伝えるための方法だ。記憶を伝承させて、歴史を紡ぐ。近代以前の世界において、何世代、何百年にも及ぶ歴史はいかに繋がることができるのか。

実証的な証明は難しくとも、おそらく語りの物語が最初にあったわけではないだろう。伝えるための方法として、吟遊詩人のごとく、音に節をつけて謳(うた)う形式が作られたのではないか。物語の内容もしかり。歴史を伝えるために物語があったのではなく、かつてあったことを語るという形式が、物語という歴史になったのではないか。そして、何世代にもわたるうちに、物語は必然的に回想という形式になった。少なくとも、その場で伝えられた物語は、歴史の帰結として聞くものの今が、なぜここにあるのかをわからせる。

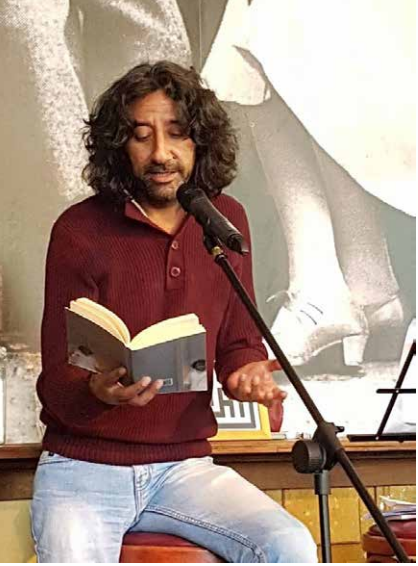
だが、そのような語りの形式の物語は、さまざまな記憶をレコードするメディアがあらわれて以降、古い方法のように映っている。もはや歴史を伝えるのは、写真や映像の役目であって、その方がより正確で伝わりやすい、と。

しかし、この『ハイル・ターイハ（さすらう馬）』という戯曲と、そのリーディング上演は、たとえそれが擬古典的にかつての物語形式を模したとしても、小さな歴史である個人や家族の歴史を共同体で伝えるには、大きな歴史を伝える映像メディアよりも、ときに有効に響くことを認識させる。

物語は、ベドウィンの家族である母と娘の話だ。20場にも及ぶシーンが入れ子になって、母の物語、娘の物語、回想のなかで歌もあれば、踊るようなシーンもある。さらには、現在の地点から眺められることもあれば、過去の地点からさらなる過去へと思いを巡らす。養父のこと、殺された夫のこと、言葉の代わりに鳥のさえずりで話すことなど、かつての因習や物語の世界があると同時に、母と娘の双方の恋愛など、日常のような何気ない光景も含まれる。母と娘の物語からは、娘のハイルを取り巻く学校をはじめとした社会が、遊牧から定住へと変わっていく近代化の波のなかにあることが対比的に浮かぶ。



初演時のポスター



アドナーン・アルアウダ

物語は過去への回想だけではない。現在のシーンにおいては、心理描写として登場人物の内面もときに描かれる。これなどは、リーディングで上演することの難しさだろう。単に歌と音楽を使って物語を伝えるだけではなくなるからだ。もちろん、近代以後の演劇に慣れた俳優たちからは、逆にこのような形式で上演することの方が難しいかもしれない。少なくとも、戯曲には異なる形式が両立している。

回想によって共同体の記憶を描くこと自体は、近代戯曲にもある。顕著な例では、ソーントン・ワイルダーの『わが町』だろう。内容は通俗的でセンチメンタルかもしれない。しかし、近代演劇の形式としては、登場人物たちがかつてあった記憶を語るという革新的な形式とされた。しかし、今まで述べたように、実際はかつてあった方法なのだ。いわゆる台詞で心理を描写するという近代演劇の形式を入れ込んだことに、新しさはある。しかし、この『ハイル・ターイハ』の場合は、セリフと歌と、そして会話といくつものシーンが飛び交い、なおかつ現在の物語もある。その戯曲も上演形態も本質的には、異質なものが含まれている。

愚推するにリーディング上演自体は、上演時間や一度しか基本的に聴く機会がない観客のことを考えて、伝えやすく、聴きとりやすいように作られたのではないか。物語の内容も、いわゆる語りものに顕著にあらわれる、うねる文体のごとく、ときに意味なく話の線から脱線もすれば、回収されないエピソードなどが、整地されていたように思えた。いわば、直線的な物語へと近づけられた。苦心の跡かもしれないが、物語の筋がわかりやすい。今回は、小さな空間での上演であったが、単純にリーディングだけではなく、華やかな民族衣装、歌のシーン、音楽もあった。その意味では口当たりよく、遠い世界を近づけるように仕上がっていた。

しかし、背反的に日本というはるか離れた地から、不慣れな西アジア

の風土や環境が想像できること。さらには、その個人や共同体の歴史を伝えるための古い形式の物語がもつ、イメージがさらなるイメージを産出すること。異質なるものに対しての諦念は、ときに相対化された文化とともに、絶対化された畏怖する文化の形態も連れてくる。それこそが、大きな歴史から離れた小さな家族や共同体の記憶が強く作動する物語の磁場となる。

古い形式のように映るかもしれない語りの物語であっても、いまだ滅びないのは、その特徴ともいえる方法がやはりあるのだ。かつてそこにあったもの、そしていまはなくなったもの。今となっては不合理かもしれないが、記憶の残滓（ざんし）としての物語が残ること。それは、わからなさをいかに引き受けるかの難しさだろう。

たかはし・ひろゆき
1978年岐阜県生まれ。演劇批評家。桐朋学園芸術短期大学演劇専攻教員。世田谷パブリックシアター「舞台芸術のクリティック」講師。座・高円寺劇場創造アカデミー講師。「国際フィジカルシアター・フェスティバル吉祥寺」実行委員。『テアトロ』、『図書新聞』で舞台評を連載。

イハーブ・ザハダ構成・演出による『ハイル・ターイハ』初演
（2015年、第7回アラブ演劇祭）

ガンナーム・ガンナーム演出『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』稽古風景
左からラーイド・ダーラーティー（ドゥハー役）、アルヤー・マンナーイー（ライラク役）、
アマル・ムッラー（フムード役）　©Ghannam Ghannam

《特集　紛争地域から生まれた演劇 9》

Critique

ライラク・ドゥハーに寄せて

ガンナーム・ガンナーム『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』

岡 真理

アラビア語で「イスラーム国」は、その頭文字をとって「ダーイシュ」と呼ばれる。異教徒の虐殺や強制結婚による性奴隷化、死の恐怖による住民支配……。「イスラーム」の名のもとに彼らが行うすべてが、敬虔なムスリムが信じて実践するイスラームの教えに反するものであり、

そのような集団を――彼らがそう名乗るからと言って――「イスラーム」などと呼ばないためだ。

ダーイシュがその占領地域において、現代世界が共有する普遍的な価値観を嘲笑うかのごとく「人権」をことごく否定し、恐怖と暴力で支配していることは、メディアの報道を通じて私たちもよく知っている。では、ダーイシュ占領下の、恐怖と暴力が支配することとなった街で何が起きているのか。そこに囚われた人間たちはいかに生き、彼らがそこで耐えることを余儀なくされている暴力の内実とはいかなるものか。それについて私たちは何も知らない。当然のことだ。占領地域へのジャーナリストの潜入は不可能であり、住民たちも携帯などを没収されて、外部への発信を禁じられているのだから。

かくしてダーイシュ占領下の世界はブラックボックスとなる。ダーイシュが自らの支配下に置かれた人間たちの人間性など一顧だにしないことは事実だが、他方、私たちもまた、そこに生きる者たちを――ダーイシュの暴力の犠牲者たちも、その暴力に与する者も――人間として想像することができないでいる。他者の人間性の剥奪という事態は、ダーイシュだけではない、私たちにおいても、ダーイシュとは異なる形で生じているのである。ダーイシュ占領下の、このブラックボックスと化した世界で、いかなる人間たちの物語が紡がれているのか、それを描いたのが、ガンナーム・ガンナーム作『朝のライラック（ダーイシュ時代の死について）』である。

稽古風景より
イブラーヒーム・サーリム（バルダーウィー長老）©Ghannam Ghannam

稽古風景より
左からアマル・ムッラー（フムード）とハーラ・バッサール（ファーティマ）
©Ghannam Ghannam

世界初演となる東京の舞台、眞鍋卓嗣演出では冒頭、黒い衣装をまとった役者たちの、葬列を思わせるような入場によって、週末の東京の喧騒を漂わせていた劇場空間は一瞬にして、ダーイシュの恐怖と暴力の闇に囚われた、緊迫感に満ちたシリアの街に変貌した。

植民地支配においては被植民者の中につねに植民地支配の受益層が存在し、積極的に支配に協力していたように、ダーイシュが支配する地域にも、私利私欲からダーイシュの司令官に協力する者がいる。司令官はイスラームに関して無知であり、その司令官を援けることで、長老は自身の下劣な欲望を実現しようとする。どちらにとっても「信仰」は自分たちの権力を維持し正当化するための道具に過ぎない。彼らが自称する「イスラーム」なるものがいかに嘘偽りであるかということだが、同時に、ダーイシュという怪物的悪もまた、その暴力の要素を一つひとつ微視的に見るならば、ハンナ・アレントがナチズムに関して言った「凡庸な悪」によって成り立っていることが分かる。さらに、ダーイシュ側に立って暴力を行使する兵士もまた、人間として止むにやまれぬ状況の中で——たとえば「背教者の息子、売女の息子」として辱められながら生きるか、「英雄」として称えられながら死ぬかという究極の二者択一を前にして——そうせざるを得ないケースがあることも作品は示唆する。

ダーイシュの暴力によって殺されるのは人間だけではない。宗教的な過激主義は、歌や演劇など芸術も「殺す」。女性の声を「恥部」であると見なすイラン・イスラーム共和国では、女性が歌うことが禁じられ、

ターリバーン統治時代のアフガニスタンでは歌舞音曲に加え、偶像であるとして映画や演劇も禁じられたが、表向きにいかなる理由が掲げられているにせよ、こうした宗教的過激主義が、歌や演劇といった芸術を禁じるのは、芸術がその本質として、この世界に対する私たちの視野を広げ、この世界の多様性を愛で、他者に対する愛を育むから、一言で言うなら、人間の人間性を育むものだからにほかならない。本作には、ダーイシュの司令官の目を逃れ、匿われたドゥハーとライラクが、かつての教え子フムードと、アンタラ物語の舞台の一部を再現するシーンがある。アンタラ物語とは、イスラーム勃興以前のアラビア地方の英雄譚であり、アラブ世界では歴史を通じてロマンスとして語り継がれ、演じ続けられてきた作品だ。ライラクとフムードの「演劇的」やりとりが、1500年の時空を超えて、「今」に接続され、フムードの人間性を内側から揺さぶるくだりは圧巻だ。ガンナーム氏がそこに込めた思いを日本の役者たちは見事に演じ、作者のメッセージを観る者の心に届けてくれた。

アラビア語原題の「ライラク・ドゥハー」にはいくつものイメージが重ねられている。日本語のタイトルにもなっている「朝のライラック」と同時に、「ドゥハーのライラク」という意味もある。何があろうと夫であるドゥハーだけのライラク、誰にも奪い得ない二人の愛の強さを謳ったものだ。そして、ドゥハー/朝に対して、アラビア語の「ライラ」は「夜」を意味する。光と闇、生と死、希望と絶望の対比を強く喚起するタイトルでもある。

公演のポスター
（2018年3月15日シャルジャ演劇週間にて上演）

芸術とは人間を人間たらしめることだ。本作はまさにそのとおり、ダーイシュによって、そしてまた、私たちの想像力のなかで、人間性を剥奪されている人々を再び人間たらしめただけで

はない。人間である彼らと私たちを出会わせてくれることによって、私たち自身の失いかけていた人間性をも取り戻させてくれる、そのような力に満ちた作品である。

トークよりガンナーム氏（中央）と通訳の渡辺真帆氏（左）、筆者　撮影：フェスティバル/トーキョー

おか・まり

現代アラブ文学研究者、京都大学大学院人間・環境学研究科教授。東京外国語大学アラビア科卒。同大学院修士課程修了。学生時代にパレスチナに出会い、以来、現代世界に生きる人間の思想的課題として、文学やアートを通して「パレスチナ問題」を考究する。著書に『アラブ　祈りとしての文学』（みすず書房）、『棗椰子の木陰で　第三世界フェミニズムと文学の力』（青土社）ほか。2009年より、平和を目指す朗読集団「国境なき朗読者たち」を主宰、京都を中心に各地でガザ朗読劇の上演活動を続ける。2018年10月のガンナーム・ガンナーム氏来日時、特別講座「アラブ演劇の現在」では聞き手をつとめた。

Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る
2017

2017年の日本の舞台芸術事情についてまとめた英語版『国際演劇年鑑』(Theatre Yearbook)所収原稿の原文を掲載しています

野村四郎師人間国宝認定祝賀アトリエ花習公演 新作能舞『三酔人夢中酔吟 ―李白・杜甫・白楽天―』
改訂版公演　撮影：鈴木薫

[能・狂言]

活発な能楽公演の数々

西 哲生

●受賞

〈重要無形文化財の認定〉

重要無形文化財保持者に大倉源次郎が各個認定（人間国宝）された。小鼓方大倉流宗家。昭和32年生まれ。15世故大倉長十郎の次男。今回の認定により、能界での現存の認定者は11名となった。

重要無形文化財保持者（総合認定）に、新たに45名が追加認定された。今回の認定により、現存の総合認定者は計527名となった。

〈日本芸術院賞〉

日本芸術院賞を大槻文蔵が受賞。シテ方観世流、大槻秀夫の長男。祖父大槻十三、父、観世寿夫、8世観世銕之丞に師事。

〈文化庁芸術祭賞〉

文化庁芸術祭演劇部門大賞を梅若万三郎が受賞。橘香会(きっこうかい)の『朝長(ともなが)』の演技による。シテ方観世流、2世梅若万三郎の長男。昭和16年生まれ。父に師事。

梅若万三郎　梅若研能会 橘香会『朝長』　撮影：前島吉裕

〈芸術選奨〉

芸術選奨文部科学大臣賞を金剛永謹(ひさのり)が受賞。シテ方金剛流26世宗家。2世金剛巌の長男。父に師事。京都府文化賞の功労賞等を受章。

〈観世寿夫記念法政大学能楽賞〉

岡本章――演出家。錬肉(れんにく)工房主催。明治学院大学教授。昭和24年生まれ。

松田弘之――森田流笛方。故田中一次(いちじ)、森田光春に師事。国立音楽大学卒。国立能楽堂養成科講師。

●宗家継承など

〈宗家継承〉

シテ方金春流は金春安明に代わり金春憲和(のりかず)が81世宗家を継承。金春安明の長男。昭和57年生まれ。

ワキ方宝生流は宝生欣哉が13世家元を継承。昭和42年生まれ。

〈襲名〉

狂言方和泉流は野村萬の次男・良介の長男虎之介が6世万之丞を襲名。

狂言方大蔵流の茂山良暢（よしのぶ）が5世茂山忠三郎を襲名。4世茂山忠三郎の長男。昭和57年生まれ。

〈観世流能楽堂の移転〉

二十五世観世左近記念観世能楽堂が開場し、記念能が催された。移転先は、東京都中央区銀座6丁目GINZA SIX地下3階。それに伴い、観世清和『翁』はじめ、祝賀能（4月20・21・22・23日）及び日賀寿（ひかず）能（4月25・27・28・29・30日、5月1日）、若手特別公演（4月24日）が催された。

観世能楽堂開場記念祝賀能『翁』観世清和（中央）　写真提供：観世宗家　撮影：前島吉裕

〈日本能楽会東京公演〉

9月19日には、プロの能楽師のなかでも高度の技能を持った能楽師が国に認定されて所属する「日本能楽会」の東京公演が、新たな観世能楽堂で行われた。能『土蜘蛛』。前シテ（僧）金剛永謹、後シテ（土蜘蛛）金春安明、頼光　観世清和、胡蝶　宝生和英、従者　観世喜正。

日本能楽会『土蜘蛛』金剛永謹（左）観世清和（右）　撮影：前島吉裕

●老女物の上演

大曲、とくに老女物の上演をとりあげてみたい。

梅若玄祥（げんしょう）	『卒都婆小町』	（1月17日、至高の花特別公演）
粟谷能夫（よしお）	『伯母捨（おばすて）』	（3月5日、粟谷能の会）

粟谷能夫　粟谷能の会『伯母捨』　撮影：前島吉裕

大坪喜美雄	『鸚鵡小町』	（5月3日、大坪喜美雄の会）
廣田幸稔（ゆきとし）	『卒都婆小町』	（5月14日、廣田鑑賞会能）
角当行雄（かくとうゆくお）	『檜垣』	（10月14日、鸞ノ会（らんのかい））
當山孝道（とうやま）	『鸚鵡小町（おうむこまち）』	（10月22日、宝生会秋の別会能）
武田志房（ゆきふさ）	『関寺小町』	（11月4日、花影会（かえいかい））
本田光洋	『檜垣』	（12月10日、金春円満井会（こんぱるえんまいかい）特別公演）
鵜沢 久	『檜垣』	（12月24日、鵜沢久の会）

●復曲と新作

〈復曲能〉

浅見真州	『綾鼓（あやのつづみ）』	（1月29日、国立能楽堂特別公演） ＊本曲は宝生・金剛・喜多の各流でのみ現行曲。
梅若玄祥	『生贄』	（2月4日、能の五番）
大槻文蔵	『星』	（2月4日、観世小次郎信光没後500年記念）
塩津哲生（あきお）・大槻文蔵	『樒天狗（しきみてんぐ）』	（2月11日、塩津能の会）
山階彌右衛門（やましなやえもん）	『高安』	（2月25日、高安能）

林宗一郎	『吉備津宮』	（5月13日、吉備津宮復曲記念公演）
梅若玄祥	『名取ノ老女』	（7月28日、国立能楽堂企画公演）
大槻文蔵	『鵜羽』	（7月30日、国立能楽堂企画公演）

観世小次郎信光没後500年記念特別公演『星』大槻文蔵（左）大槻能楽堂　撮影：森口ミツル

〈新作能〉

『利休――江之浦』	（2月12日、MOA美術館能楽堂）浅見真州、観世銕之丞。杉本博司企画・監修、馬場あき子作、浅見真州作曲・演出
『真田幸村』	（3月16日、山本能楽堂） 山本章弘（上方伝統芸能DE歴塾）
『子規』	（5月10日、松山城二之丸庭園）宇高通成（二之丸薪能）
新作能舞 『三酔人夢中酔吟』	（9月1日、国立能楽堂）野村四郎（李白）、櫻間金記（杜甫）、山本東次郎（白楽天）、松田弘之（能管）。笠井賢一作・演出
現代能 『マリー・アントワネット』	（12月12日、国立能楽堂）梅若玄祥。 植田紳爾脚本・演出

〈新作狂言〉

『轍』佐藤友彦、 『夢つくり』井上松次郎、 『冥加さらえ』鹿島俊裕	（2月2日、名古屋能楽堂）名古屋城夢つくり狂言会。 やまかわさとみ作（3作共）
『鮎』	（12月22日、国立能楽堂）野村萬斎。 池澤夏樹作、野村萬斎演出

名古屋城夢つくり狂言会『冥加さらえ』鹿島俊裕　撮影：今井啓介

国立能楽堂　新作狂言『鮎』野村萬斎（中央）　写真提供：国立能楽堂

●亡くなった能楽師・能楽関係者

徳江元正（2016年11月30日）國學院大學名誉教授、中世芸能研究者。享年85歳。

高橋 弘（2017年2月2日）シテ方観世流。享年70歳。

関根祥雪［祥六］（2月22日）シテ方観世流。日本芸術院賞、芸術祭優秀賞等受賞。享年86歳。

鏑木岑男（6月27日）ワキ方下掛宝生流。享年86歳。

安福建雄（7月17日）大鼓方高安流宗家預り。重要無形文化財保持者各個認定（人間国宝）。享年78歳。

林喜右衛門（8月15日）シテ方観世流。享年76歳。

吉井順一（9月1日）シテ方観世流。享年85歳。

梅田邦久（10月5日）シテ方観世流。享年86歳。

にし・てつお

能楽評論家。1937年生まれ。埼玉大学卒。株式会社東京堂出版勤務、武蔵野大学文学部非常勤講師、文化学院非常勤講師、文化庁芸術祭能楽部門・演劇部門各審査委員、芸術選奨古典芸術部門・演劇部門選考委員、日本芸術文化振興会（国立能楽堂）専門委員等を歴任。共著に『能楽大事典（筑摩書房）』。

『義経千本桜〜渡海屋・大物浦』片岡仁左衛門　写真提供：松竹株式会社

［歌舞伎・文楽］

若手の抜擢が目立った歌舞伎、年々集客を増やす文楽

水落 潔

大幹部と呼ばれる歌舞伎界を代表する70歳以上の俳優は揃って健在で、それぞれが当たり役を演じたり初役に挑むなど円熟した芸を見せた。しかし年齢の制約もあって、近年は4、50歳代の中堅俳優が奮闘する公演が増えてきたのだが、2017年は30歳前半から20歳代の若手世代が大役に起用される舞台が多くなってきた。また大幹部が若い俳優と共演して直接芸を伝える舞台も増えてきた。歌舞伎界では父や師匠の名前を継ぐ襲名という習慣があるが、1月に三代目市川右團次、5月に九代目坂東彦三郎一家の襲名公演が行われた。

襲名狂言『壽曽我対面』九代目坂東彦三郎（左から４番目）　写真提供：松竹株式会社

『伊賀越道中双六～沼津』中村吉右衛門（中央）　中村雀右衛門（手前）　中村歌六（奥）
写真提供：松竹株式会社

本拠の歌舞伎座は年間を通して一か月単位で歌舞伎の公演を行った。1月は初春歌舞伎、2月は江戸歌舞伎390年、5月は團菊祭、9月は秀山祭、10月は芸術祭、11月は顔見世とそれぞれタイトルを付けた公演を行った。昼夜2部制（8・12月は3部制）で各公演ともタイトルに相応しい複数の演目を選んで上演した。年間を通してとくに優れた舞台としては、中村吉右衛門、中村歌六、中村雀右衛門の『伊賀越道中双六～沼津』（1月）、片岡仁左衛門の『義経千本桜～渡海屋・大物浦』（3月）、吉右衛門、尾上菊之助の『傾城反魂香』（4月）、尾上菊五郎、中村時蔵の『魚屋宗五郎』（5月）、吉右衛門、歌六らの『ひらかな盛衰記～逆櫓』（9月）、菊五郎、時蔵の『雪暮夜入谷畦道～直侍』、仁左衛門の『仮名手本忠臣蔵』五、六段目、松本幸四郎、市川染五郎、中村児太郎の『大石最後の一日』（11月）があった。

新作では現代作家の野田秀樹の作品を歌舞伎に仕立て直し作者自身が演出した『野田版 桜の森の満開の下』（8月）を中村勘九郎、中村

七之助、染五郎らで、また古代印度（インド）の叙事詩を基にした青木豪脚本、宮城聰演出『マハーバーラタ戦記』（10月）を菊之助主演で上演した。歌舞伎界の名家の4、5歳の幼い子供たちが初舞台を踏む公演が続き、メディアが大きく報道し多くの観客を集めた。

国立劇場は3月まで劇場開場50周年記念公演を行った。1月は菊五郎を中心にした一座で、河竹黙阿弥作『しらぬい譚（ものがたり）』を40年ぶりに菊五郎監修の新脚本で上演した。菊之助が主役の若葉姫を演じて男女四役の早替りや宙乗りを見せた。3月は2014年に演じて読売演劇大賞を受賞した『伊賀越道中双六』の凱旋公演で、吉右衛門の政右衛門（まさえもん）を中心に優れた舞台を見せた。6、7月は初心の観客を対象にした「歌舞伎鑑賞教室」を行った。10月は鶴屋南北作『霊験亀山鉾（れいげんかめやまほこ）』で、仁左衛門が時代と世話の悪を演じ分け、雀右衛門、中村又五郎、中村錦之助、片岡孝太郎らが共演した。11月は20世紀になって書かれた新歌舞伎の山本有三作『坂崎出羽守（さかざきでわのかみ）』を尾

『雪暮夜入谷畦道〜直侍』尾上菊五郎（左）　中村時蔵（右）　写真提供：松竹株式会社

『野田版 桜の森の満開の下』中村勘九郎（手前）　中村七之助（奥）
写真提供：松竹株式会社

上松緑、長谷川伸作『沓掛時次郎』を中村梅玉、中村魁春らが演じた。12月は吉右衛門が養父（初代吉右衛門）の当たり役だった並木五瓶作『隅田春妓女容性』を初役で演じた。

新橋演舞場は1月に三代目市川右團次襲名披露公演を行い、市川海老蔵らが共演した。10、11月には人気漫画を脚色したスーパー歌舞伎『ワンピース』を再演した。1月の浅草歌舞伎は尾上松也を座頭にして20歳代の若手俳優が活躍した。5月の明治座は片岡愛之助を中心に20歳代の俳優が出演した。6月にはシアターコクーンで海老蔵が公演した。4月に赤坂ACTシアターで勘九郎、七之助らが蓬莱竜太作、演出の新作歌舞伎『夢幻恋双紙』を上演した。4月に幕張メッセで中村獅童が昨年に続き人気ボーカロイド初音ミクと共演する超歌舞伎『花街詞合鏡』を上演した。7月には代々木競技場で染五郎がフィギュアスケートの荒川静香らと共演する歌舞伎とフィギュアスケートとのコラボ『氷艶　破沙羅』を上演した。一連の新しい企画は2020年に開催するオリンピック・パラリンピックで外国からの観光客に歌舞伎のエッセンスを見せるための試みであろう。

極付印度伝『マハーバーラタ戦記』尾上菊之助
写真提供：松竹株式会社

大阪では松竹座で1月に八代目中村芝翫襲名公演、2月と5月に花形歌舞伎、7月に仁左衛門、染五郎らが公演した。名古屋では7月に勘九郎、七之助らの平成中村座公演、11月に市民会館で顔見世公演が行われた。京都では南座が改修工事をしているため、ロームシアターで12月に顔見世公演が行われた。夏から秋にかけては例年通り三つの一

座が全国各地の公共ホールを巡演する公演が行われ、そのほか各地に残る古い芝居小屋でも数々の公演が行われた。

この様に歌舞伎は年々公演数が増え若い観客が増加してきている。それに伴い観客と同世代の若い俳優が大役に抜擢される公演が増え、大幹部世代から若い世代まで各世代の俳優がそれぞれ活躍した年になった。

『隅田春妓女容性～柳島橋本座敷の場』中村吉右衛門（中央）　写真提供：国立劇場

中堅世代では染五郎、愛之助、菊之助、猿之助、30歳代以下の若い世代では尾上松也、中村梅枝（ばいし）、中村壱太郎（かずたろう）、中村児太郎、尾上右近がとくに活躍した。

3月に日中国交正常化45周年を記念した歌舞伎公演が北京で行われ中村鴈治郎、芝翫、壱太郎らが『鳥居前（とりいまえ）』『封印切（ふういんきり）』『藤娘』を演じた。

超歌舞伎『花街詞合鑑』中村獅童　写真提供：ニコニコ超会議2017

文楽は3月までは国立劇場開場50周年記念公演と名付けて公演した。大阪の国立文楽劇場では年5回の公演を行った。1月は1部が『寿式三番叟（ことぶきしきさんばそう）』『奥州安達原（おうしゅうあだちがはら）』『本朝廿四（ほんちょうにじゅうし）

孝』という名作を並べた。4月は豊竹英太夫改め六代目豊竹呂太夫襲名披露公演で、1部は『寿柱立万歳』と『菅原伝授手習鑑』の三、四段目で、呂太夫は四段目の『寺子屋』を語った。2部は『楠昔噺』『曾根崎心中』であった。6月は「文楽鑑賞教室」で『二人禿』の後「文楽へようこそ」と題した解説で若手技芸員が「太夫（語り）」「三味線」「人形遣い」の役割と技術を解説し、『仮名手本忠臣蔵』の三、四段目を上演した。7月は3部制の「夏休み文楽特別公演」で、1部は「親子劇場」と題して、日本の有名なお伽噺を素材にした『金太郎の大ぐも退治』と民話を素材にした木下順二作『赤い陣羽織』という子供にも楽しめる演目を上演した。2部は「名作劇場」で『源平布引滝』、3部は「サマーレイトショー」で『夏祭浪花鑑』を上演した。11月は1部が『八陣守護城』と『鑓の権三重帷子』、2部が『心中宵庚申』と『紅葉狩』を上演した。このほか2回の素浄瑠璃の会（語りだけを聞かせる会）を実施し、「出前公演」と題して学校や催しに出かける公演も行った。年々観客は増えており、襲名公演をはじめ各公演とも前年を上回る観客を集めた。ときに「文楽鑑賞教室」は入場率94.7%という大入りになった。

『本朝廿四孝～十種香の段』　写真提供：国立文楽劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

『菅原伝授手習鑑～寺子屋の段』　写真提供：国立文楽劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

東京では国立小劇場で年間4回の公演を行った。2月は3部制で「近松名作集」と題して18世紀初めに活躍した近松門左衛門の作品を三作上演した。1部は時代物（歴史劇）の『平家女護島』、2部は世話物（庶民が主人公の劇）の『曾根崎心中』、3部も世話物の『冥途の飛脚』であった。5月は大阪の文楽劇場から引っ越した呂太夫襲名公演で、1部は東京公演と同様の演目、2部は『加賀見山旧錦絵』を通し上演した。9月は1部が『生写朝顔話』、2部は『玉藻前曦袂』の通し上演であった。12月は午前が主として高校生を対象にした「文楽鑑賞教室」で『日高川』「解説」『新口村』を上演した。同じプログラムで夜に2回「社会人のための文楽鑑賞教室」を、また8日夜には「外国人のための文楽鑑賞教室」と題して英語による解説と『新口村』を上演した。どちらも多くの観客が観劇した。外国人を対象にした公演は歌舞伎公演や能楽公演でも行っていて、2020年のオリンピック・パラリンピックを見据えて今後も適時実施していくこと

『曾根崎心中～天満屋の段』　写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

『生写朝顔話～大井川の段』　写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

になっている。

東京は周辺を含めて人口が多いこともあって、毎公演大入りを続けている。今年も毎公演大入りになった。とくに高齢の男性客が増えてきている。10月に恒例の地方巡業があり『桂川連理柵』と『曾根崎心中』を上演した。

『玉藻前曦袂〜化粧殺生石の段』　写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

太夫（語り手）では豊竹咲太夫が三味線の鶴澤燕三とのコンビで『曾根崎心中』の「天満屋の段」や『朝顔話』の「嶋田宿笑い薬の段」などで優れた語りを示した。続く世代では竹本千歳太夫が『冥途の飛脚』の「封印切の段」や『玉藻前』の「道春館の段」で技巧を見せた。一方で襲名した呂太夫や竹本文字久太夫らの中堅が伸び悩んでいる。むしろその下の世代の豊竹呂勢太夫や豊竹咲甫太夫が良く響く声を活かして重要な語り場を担当するようになってきた。若手では豊竹芳穂太夫、豊竹靖太夫が力を付けてきた。豊竹松香太夫が3月で引退した。

三味線方は長老の鶴澤寛治が健在で艶のある音色を聞かせた。実質的にトップスターである鶴澤清治は呂勢太夫とコンビを組む機会が増え、呂勢太夫の語りをリードして好舞台を作った。鶴澤清介、豊澤富助、野澤錦糸らはどんな演目にも適応できる実力を身につけ、多彩な技巧を見せた。若手の竹澤宗助、鶴澤藤蔵などが進境を示し層が一層厚くなってきた。

人形遣いでは長老の83歳の吉田簑助が健在で、出番は限られてきたものの女方の役で独自の人形美を見せた。続く世代では吉田和生が簑助に次いで人間国宝に選ばれた。各公演で中心になる役を遣ったのは吉田玉男と桐竹勘十郎で、玉男は『曾根崎心中』の徳兵衛、『冥途の飛脚』の忠兵衛、『寺子屋』の松王丸など立役で実力を見せ、勘十郎

は『寺子屋』の千代、『曾根崎心中』のお初など女方の役から『朝顔話』の医者祐仙のような道化、さらに『玉藻前』では妖狐が化けた七役を早替りで見せるなど幅広い役を見事に遣い分けた。続く世代では吉田玉也が『ひらかな盛衰記』の老船頭権四郎、『玉藻前』の薄雲王子など一捻りした脇の大役で技巧を見せた。豊松清十郎は『朝顔話』の朝顔、『冥途の飛脚』の梅川など女方の役で端正な演技を見せた。若手では吉田幸助、吉田簑二郎、吉田一輔、吉田玉佳らが力をつけてきている。今後の成長を期待したい。

『ひらかな盛衰記〜松右衛門内の段』　写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座

みずおち・きよし

1936年大阪生まれ。早稲田大学文学部演劇科卒。毎日新聞学芸部で1970年から演劇担当、同部副部長、編集委員、特別委員を経て退職。客員編集委員。2000年から桜美林大学教授、07年退職、名誉教授。著書に『上方歌舞伎』、『文楽』、『平成歌舞伎俳優論』ほか。

『ビリー・エリオット～リトル・ダンサー～』TBS／ホリプロ／梅田芸術劇場／WOWOW／MBS（大阪公演のみ）
写真提供：ホリプロ　撮影：阿部高之

［ミュージカル］

出色、『ビリー・エリオット』オリジナル作も健闘

萩尾 瞳

2017年もミュージカルの上演は多く、ヴァラエティに富んだ作品が登場した。とはいえ、作品成果としては、『ビリー・エリオット』など数本を除いては印象に残るものはさほどない。翻訳ものは概ね仕上がりも興行的にも悪くなかったが、翻案ものには残念な舞台もあった。海外スタッフとのコラボレーションも目立ち、それも手伝ってかオリジナル・ミュージカルが充実してきたことも感じる。

挑戦作２本

2017年いちばんの成果は、やはり『ビリー・エリオット～リトル・ダンサー～』であろう。2005年ロンドンで初演され絶賛を集めた作品だ。翌年はブロードウェイでも上演、日本上陸も待たれていた。ところが、まずは版権の問題、そして、なによりキャスティングの難しさから、日本上演は無理かもしれないと一時は目されてもいたのだった。なにしろ、主演は変声期前の少年で、しかも歌と演技はもとより高度なダンスも求められるハードルの高さだ。それが、ようやくの登場である。

日本版上演には周到な準備と時間を要した。2015年11月から子役オーディションを開始し、彼らのレッスンを積んだ後、2017年７月に開幕するというスケジュール。製作側の企業体力、そして作品への愛がなければ、とうてい実現しなかっただろう。実現してもリクープは困難そうなのだから。まさに挑戦だ。

物語は、サッチャー政権下の英国の炭鉱町に住む少年ビリーがバレエ・ダンサーを目指すというもの。原作は、スティーヴン・ダルドリー監督の同名映画（邦題『リトル・ダンサー』）で、舞台版はリー・ホールの脚本･歌詞、エルトン・ジョンの作曲を得て、ダルドリー自身が演出した。日本版は、その演出と振付（ピーター・ダーリング）を踏襲している。

それを、日本のカンパニーは見事にこなし体温を通わせてみせた。とりわけ、ビリー役の５人（加藤航世（こうせい）、木村咲哉（さくや）、前田晴翔（はると）、未来和樹（みらいかずき）、山城力（りき））の素晴らしさ、またビリーの友達マイケル役の少年やバレエ・ガールズの少女たちの歌・ダンス・演技力の伸びやかさ。日本のミュージカル界の裾野が確実に拡がってきたことも実感させた。

ビリーの成長を主にした映画版から、さらにドラマの奥行きを深めたのが舞台版。ビリーを取り巻く大人たちや時代の苦悩を明確に描き、意志と家族らの愛に支えられ未来へ踏み出すビリーと経済構造の変化に取り残される人々との対比をくっきりと浮かび上がらせるのである。

ミュージカルならではの演出が極めて魅力的だ。例えば、長期ストに向かう炭鉱町の緊張の高まりをバレエ教室のレッスンと重ねて見せるシ

ーン。同じ時間の同じ町の姿である。また、ダンサーを夢見るビリーが未来のビリーとデュエットする幻想のバレエの、文字通り夢のように美しいシーン。圧巻は、ロイヤル・バレエの入団オーディションに行けなかったビリーの怒りに、デモ隊と警官隊の衝突を重ねた「怒りのダンス」。ビリーのタップと、警官対デモ隊の衝突が重なる迫力のシーンだ。

これも挑戦と思える作品が、もう1本。『パレード』だ。1998年ブロードウェイ初演作（アルフレッド・ウーリー脚本、ジェイソン・ロバート・ブラウン作詞・作曲）で、20世紀初頭に米国南部で起きた実在の冤罪事件に材をとった作品である。背景にある微妙な人種格差、南部と北部の文化的経済的対立など、ドラマの重要要素が日本人には分かりにくいため、なかなか上演されなかったのであろう。

冤罪に問われる主人公（石丸幹二）は、農業経済が衰退する南部に北部の工業経済の“手先”として来た人物で、かつ北部生まれのユダ

ホリプロ『パレード』　撮影：宮川舞子

ヤ人。人身御供（ひとみごくう）にはおあつらえむきだ。人種差別意識や経済格差に対する不満を利用して冤罪を成立させる検事（石川禅）は、ポピュリズムの象徴。政治生命に固執する州知事（岡本健一）、センセーショナリズムを具現する記者（武田真治）、人々の不安を利用する社会活動家（新納慎也（にいろ））など、今現在の危うい世界をも映し出す骨太のドラマだ。

カラフルな紙吹雪が過剰なまでに降り注ぐ冒頭シーンの鮮烈さ。回り舞台を使ったテンポの良い演出（森新太郎）でドラマは滑らかに運ぶのだが、なにか物足りない思いは残った。とはいえ、実のところ総体的に出来はそう悪くないし、なにより、この問題作の上演自体がとても嬉しいことだった。

翻訳、翻案作の明暗

ブロードウェイ・ミュージカルの翻訳初演作では、他に『ビッグ・フィッシュ』『キューティ・ブロンド』『紳士のための愛と殺人の手引き』『ビューティフル』『ヤングフランケンシュタイン』『パジャマゲーム』があった。

『ビッグ・フィッシュ』（ジョン・オーガスト脚本、アンドリュー・リッパ音楽・詞）は、同名小説を元にしたティム・バートン監督映画のミュージカル化。ホラ吹きの父（川平慈英）とその息子（浦井健治）の絆を軸にした、奇想天外な人生讃歌だ。似合いのキャストと手堅い演出（白井晃）で温かな舞台になった。

『キューティ・ブロンド』もヒット映画（原題『Legally Blonde』）のミュージカル化。主演・神田沙也加のキュートな魅力が光った。『紳士の…』は、映画化もされた小説を元にしたトニー賞受賞作。老若男女8人を演じ分けた市村正親のコミカルな演技で見せた楽しい作品だった。

『ビューティフル』は、キャロル・キングの歌で綴る彼女の評伝ミュージカル。最近目立つカタログ・ミュージカルで、さしたる仕掛けもない、まあ平板な脚本ではある。ただ、主演の水樹奈々と平原綾香（Wキャスト）の歌唱力で披露される楽曲は魅力的だし、それぞれの個性が役の

キャラクターに異なる色を加えて、楽しめる舞台になった。

『パジャマゲーム』は、ボブ・フォッシーの振付デビューで知られる1954年ブロードウェイ初演作（2006年にリバイバル上演）。なんと日本初演だ。パジャマ工場の賃上げ争議を背景にした王道ラブ・コメディで、演出は、『グランドホテル』『タイタニック』を新たな切り口で見せたトム・サザーランド。でも、この作品では冴えた視点は見られなかった。

『ヤングフランケンシュタイン』は、メル・ブルックス監督の同名映画（1974）をブルックス自身がミュージカル化（2007）したもの。日本版演出と上演台本は福田雄一。日本版『モンティ・パイソンのスパマロット』の演出・上演台本で成功した人気演出家だ。この舞台では、笑いを取るため観客に阿（おもね）る感じがあり、残念だった。主演・小栗旬が思い切りのいい演技を見せただけに、なお残念だ。

改変や翻案が効果を発揮した作品もある。韓国でヒットした『フランケンシュタイン』（ワン・ヨンボム脚本・演出、イ・ソンジュン音楽）も、改変が加えられ日本初演（板垣恭一の潤色・演出）された。圧倒的な楽曲でストーリーを運ぶのが、韓流ミュージカルの傾向と魅力。反面、論理的な展開は比較的なおざりにされる面もあって、日本の観客のもの足りない思いにも繋がる。とすれば、この作品の潤色はもっと大胆に隙間を埋めれば良かったと思う。クリエイターの意向もあり簡単には改変できないことも承知なのだが、整合性に欠ける部分を整えたり、日本の観客には（少なくとも筆者には）苛烈に感じられる描写のカットなど、少し手を入れれば魅力作になり得そう。中川晃教、濱田めぐみら歌唱に優れたキャストが揃っていた。

翻案もので、とても残念だったのが『コメディ・トゥナイト！　ローマで起こったおかしな出来事《江戸版》』（宮本亜門演出・上演台本）。スティーヴン・ソンドハイムの名曲いっぱいの名作ミュージカル・コメディを、日本の江戸に移植する素敵なアイディアだ。でも、蓋を開ければなぜか気の抜けた展開。主演・片岡愛之助が確かな歌唱とキレのい

ホリプロ『わたしは真悟』　撮影：渡部孝弘

東京芸術劇場／ホリプロ『池袋ウエストゲートパーク SONG&DANCE』
撮影：渡部孝弘

いダンスを見せただけに、惜しくて仕方がない。

健闘したオリジナル作

オリジナル・ミュージカルは年々充実度を高めている印象。なかでも新鮮だったのが『わたしは真悟』だ。楳図かずおが80年代に発表した漫画を元に、フィリップ・ドゥクフレが演出・振付を手がけた作品。小学生の男の子と女の子が結婚を決意し無謀な冒険をした瞬間、遊び相手の産業ロボットが二人の子供としての意識を持つ。そこから始まる長く複雑な原作を、シンプルな愛のドラマに凝縮した脚本（谷賢一）が優れている。ダンスやアクロバットに映像や美術、音楽が溶け合うマジカルな舞台。高畑充希、門脇麦、成河（ソンハ）らキャストも魅力的だった。

東京芸術劇場とホリプロがワークショップを経て発信した『池袋ウエストゲートパーク SONG&DANCE』（杉原邦生演出・美術）は、粗削りだが生きのいい舞台だった。TVドラマ版もヒットした石田衣良の原作を柴幸男が脚本化。ストリートギャングの抗争を、その中心人物が20年後に回想するという外枠を設け、

普遍的な青春群像としてみせた。パワフルなダンス（北尾亘振付）が作品に似合った。

何度も映画化されたフィッツジェラルドの小説をミュージカル化したのが『グレート・ギャツビー』。宝塚歌劇団のヒット作を、井上芳雄を主演に作り直したもので、宝塚版同様に小池修一郎の演出・脚本。音楽は、2017年にブロードウェイ・デビューした新進作曲家リチャード・オベラッカー。メロディ自体は美しいのだが、耳に残らないのは残念だった。

オリジナル作と言えば、宝塚の存在を抜きには語れない。なにしろ、毎月のように新作を送り出しているのだ。そこで鍛えられた若手が頭角を現してきてもいる。興行的にも好調だった2017年も、佳作がいくつか生まれた。花組公演『金色（こんじき）の砂漠』と宙組公演『神々の土地～ロマノフたちの黄昏～』（二作共に上田久美子作・演出）は、目新しく壮大なドラマ。月組公演『All for One～ダルタニアンと太陽王～』（小池修一郎脚本・演出）は宝塚ならではのラブ・コメディ。星組公演『ベルリ

宝塚歌劇団 宙組『神々の土地～ロマノフたちの黄昏～』　© 宝塚歌劇団

宝塚歌劇団 月組『All for One～ダルタニアンと太陽王～』　© 宝塚歌劇団

ン、わが愛』（原田諒作・演出）はきっちりとセオリーを踏まえたラブ・ストーリーだ。

ミュージカル公演の柱のひとつ、劇団四季は2017年には新作がなかった。長く常設劇場としてきた四季劇場［春］［秋］の二劇場が再開発でクローズしたため東京での公演は減ったけれど、各地でのロングランや全国ツアー公演など相変わらず精力的だ。劇場［春］から劇場［夏］に引っ越した『ライオンキング』は、年末に20周年に突入した。

とみてくると、公演数といい、作品ヴァラエティといい、2017年もミュージカルの勢いは衰えなかったようである。

はぎお・ひとみ

新聞記者を経て、映画・演劇評論家。東京新聞で舞台評、ミュージカル誌で連載コラムなどを執筆。著書に『ミュージカルに連れてって』『「レ・ミゼラブル」の100人』ほか。編・著書に『ブロードウェイ・ミュージカル　トニー賞のすべて』『はじめてのミュージカル映画　萩尾瞳ベストセレクション50』ほか。

二兎社『ザ・空気』　撮影：本間伸彦

［現代演劇］

私たちの「現在地」を見つめて

山口宏子

2017年、安倍政権は、「表現の自由」などが侵されると反対の声が強かった「共謀罪」を強行採決で成立させた。一方で、首相夫妻への「忖度」で行政が歪められたのではないかという疑念には、正面から答えなかった。その疑いを深める証言をした元官僚は、私的な行動を、あたかもスキャンダルであるかのように大新聞に書きたてられた。首相は憲法を変えようとアクセルを踏む――そんな「いま」を、演劇はどう語ったか。

社会を映す強い意志

報道番組に神経を尖らせる安倍政権は、テレビ局に対し、言わずもがなの「公平公正な報道」を要請するなど、異例の態度で臨んできた。電波を使うのに政府の免許が必要なテレビ局が、それをどう受け止めるか。

この現実を踏まえて作られたのが、『ザ・空気』（永井愛作・演出）だ。舞台はテレビ局。その夜のニュース番組で取り上げる予定の言論の自由の危機を考える特集に、政府の顔色をうかがう局の上層部が難色を示す。干渉をはねつけるか、妥協するか。放送時間が迫る中、スタッフらは右往左往する。そこで力を持つのは、責任を伴う指示や明らかな圧力ではなく、局内の、そして世間の「空気」。その空気に絡めとられる人々の姿を、永井は苦い笑いとともに描く。その鋭い視線は作者自身にも、観客にも向けられる。そして問う。空気を読み、自己規制を重ねた先にどんな社会が待つのか、と。公演があったのは1～3月。その数カ月後、「行政が歪められた」疑惑が明らかになった。この年の末、流行語大賞に決まったのは、「忖度」だった。

同様の問題意識は若手の作品にも現れた。石原燃（ねん）は「慰安婦」問題を扱ったNHKの番組改変を題材にした『白い花を隠す』（小笠原響（きょう）演出）を書いた。楢原拓（たく）は、料理サークルが突然「テロ集団」とされる喜劇『キョーボーですよ！』を作・演出した。作り手を高い場所に起き、大声で主張するのではなく、個人の生活を起点に自分の問題として考える姿勢もまた、共通していた。

劇団文化座『命どぅ宝』　撮影：坂本正郁

創立75年の劇団文化

モチロン『クラウドナイン』　撮影：引地信彦

座は、新作『命どぅ宝』（杉浦久幸作、鵜山仁演出）を上演した。米軍の統治下で農地を奪われ、安全を脅かされた戦後の沖縄で、非暴力の抵抗を貫いた人々を描く。劇中の人々が待ち望んでいた本土復帰から45年のいま、米軍基地は沖縄に集中し、事故や犯罪が絶えない。その痛みの上に日米関係は成り立っている。沖縄の人々の誇りと信念が強く迫るこの力作は、2017年のヤマトを撃つ舞台でもあった。

米国ハリウッドでのセクハラ告発に端を発し、女性たちが沈黙を破る「#MeToo」ムーブメントは大きなうねりとなった。米国辞書が選んだ17年の言葉は「フェミニズム」。抑圧を跳ね返そうという潮流の中、偶然ではあるが、ぴったりのタイミングで、キャリル・チャーチル作『クラウドナイン』が木野花演出で上演された。英国初演は1978年、木野が初めて演出してからも約30年がたつフェミニズム演劇だが、驚くほど古びていない。時間が変則的に流れ、演者と役の性別がねじれている技巧的な戯曲だが、納得できる生き方、社会の中での立場、自分らしい愛と性のあり方を獲得する難しさと、それを獲得しようとする思いの切実さが、観る者を強く揺さぶった。

詩森ろば作・演出『アンネの日』は、体にも自然にもいい生理用品を開発しようとするメーカーの女性たちの奮闘を、小気味よく描く。身体と心の性別が異なる人も含め、徹底して女性の視線で、体と心、社会、会社、個人の尊厳を縦横に語り合い、痛快だった。

東日本大震災から６年

東日本大震災から6年。被災地では復興が進む、と言われるが、元

風琴工房『アンネの日』　撮影：横田敦史

さいたまゴールド・シアター『薄い桃色のかたまり』　撮影：宮川舞子

の生活を取り戻せない人は大勢いる。特に原子力発電所の事故は、その周囲を人の住めない土地にした。一部で避難指示が解かれても、故郷に戻るか、戻らないかで、人々はまた引き裂かれる。そんな福島の「いま」を、岩松了は2つの新作（ともに作・演出）で見つめた。若い俳優らと作った『少女ミウ』は、原発事故を起こした企業の社員の娘ミウを軸に、家族の謎めいた悲劇と、ミウに注目するテレビ番組が交錯する。もう1作は高齢者劇団さいたまゴールド・シアターに、さいたまネクスト・シアターも参加した『薄い桃色のかたまり』。避難先からの帰還を目指して線路の復旧に取り組む人々、震災で離ればなれになった恋人たち、新たに生まれる恋など、いくつもの物語を複雑に絡め合わせ、人と自然の生命が力強く息づく神話的世界を作り上げた。

2016年の京都初演から世界16都市で上演された岡田利規作・演出『部屋に流れる時間の旅』の東京公演もあった。震災の直後に、世界

が新しくなるという希望を抱き、そのまま死んだ若い妻と、生きている夫、その新しい恋人、この3人の時間を重ねることで、あの日からの私たちはどれくらい離れたのかを静かに見つめる。

復興の象徴のように福島県で開校した「ふたば未来学園高校」の演劇部は、震災と原発事故を経験した自分たちを描いた『数直線』を東京でも上演した。震災時はまだ小学生だった生徒らが過ごしてきた歳月は、大人とは違った重さと鋭さで、この6年を考えさせた。

川村毅は、高度な人工知能をもったロボットが原発の廃炉作業をする『エフェメラル・エレメンツ』（作・演出）を発表した。アンドロイドをテーマにした1983年『ニッポン・ウォーズ』の発展形といえる作品だが、当時はSFだった物語が、いまは現実味を帯びる。人間とはなにか、の問いかけは、より切迫したものになった。

引き継ぐ、更新する

創立80年の文学座は、新作『食いしん坊万歳！～正岡子規青春狂詩曲（らぷそでぃ）～』（瀬戸口郁（かおる）作、西川信廣演出）、23年ぶりの再演『鼻』（別役実作、鵜山仁演出）などで、ベテランが活躍した。一方で、アトリエの会では2人の若手、所奏（ところかなで）と生田みゆきが演出デビューし、気鋭の上村聡史が『中橋（なかはし）公館』（真船豊作）、『冒した者』（三好十郎作）と、敗戦直後の日本人を見つめた作品を丁寧に掘り下げて演出。現代に問題提起をした。劇団の総合力と勢いを示す記念の年となった。

文学座『冒した者』撮影：宮川舞子

世田谷パブリックシアター 開場20周年記念公演『子午線の祀り』　撮影：細野晋司

劇団民藝は、代表の奈良岡朋子から若手まで出演する『「仕事クラブ」の女優たち』（青木笙子原作、丹野郁弓演出）の脚本に若手劇作家の長田育恵を起用した。これもまた、世代をつなぐ取り組みだ。

20周年を迎えた世田谷パブリックシアターは、芸術監督の野村萬斎が、木下順二の名作を「バージョンアップする」と宣言し、『子午線の祀り』を演出・主演した。これまで上演されてきた、能、歌舞伎、新劇など出自の異なる俳優が個々の持ち味を出しつつ、調和する多声的な構造は引き継ぎながら、源平の合戦と世の無常を視覚的に見せる工夫をこらし、高い成果をあげた。他にも、ドイツの児童文学が原作の『チック』（小山ゆうな演出）や、韓国と共同制作したイプセン劇『ペール・ギュント』（ヤン・ジョンウン演出）などの意欲作を並べた。

同じく20周年の新国立劇場では、三島由紀夫、安部公房、田中千禾夫の戯曲に注目の若手演出家、谷賢一、上村聡史、小川絵梨子が挑むシリーズと、ジョン・オズボーン作『怒りをこめてふり返れ』（水谷八也訳、千葉哲也演出）など海外名作の新訳上演が中心だった。

蜷川幸雄という大きな柱を失った埼玉県の彩の国さいたま芸術劇場

では、先に述べたように岩松がゴールド・シアターを手掛けるなど、次世代へのバトンタッチが始まった。シェイクスピアの全作上演は、蜷川の信頼が厚い吉田鋼太郎がシリーズの芸術監督に就き、最初の作品『アテネのタイモン』を演出・主演した。

神奈川芸術劇場では芸術監督の白井晃が本格始動。演出したフランク・ヴェデキント作『春のめざめ』、ヴァージニア・ウルフ原作『オーランドー』、長塚圭史演出によるルイージ・ピランデッロ作『作者を探す六人の登場人物』など、劇場の新たな可能性を目指し、走りだした。

東京芸術劇場の芸術監督・野田秀樹は作・演出した『足跡姫(あしあとひめ)～時代錯誤(ときあやまって)冬幽霊(ふゆのゆうれい)～』は、十八代目中村勘三郎を追悼しながら、「歌舞伎の始まり」を見つめた。いつかは消える肉体に魂と芸を乗せて、過去から未来へ思いをつなぐ俳優へのオマージュが舞台に花開いた。勘三郎と野田が共演した『表に出ろいっ！』は、英語版『One Green Bottle』（野田作・演出、ウィル・シャープ英語翻案）となり、家族間の不寛容が、不気味な広がりを見せた。

意外な形で、別役実作品の香りを引き継いでいたのは、三谷幸喜作・演出の『不信～彼女が嘘をつく理由』だ。登場する2組の夫婦に具体的な役名はなく、三谷得意の推理劇風の物語の中に、解き明かせない人間の謎が広がる。別役が日本に根付かせた不条理劇が後進の作品に影響を及ぼすのもまた、一つの「継承」の形だろう。シニカルでクールな肌触りのこの作品の一方で、三谷は、小学4年の教室を舞台に、子供

NODA・MAP『足跡姫～時代錯誤冬幽霊～』　撮影：篠山紀信

PARCO『不信 ～彼女が嘘をつく理由』　撮影：阿部章仁

の社会の哀歓を大人の俳優が演じる『子供の事情』も作・演出し、温かな笑いと切なさを生んだ。

ケラリーノ・サンドロヴィッチは、作・演出『ちょっと、まってください』で別役へオマージュを捧げた。2組の家族が奇妙に交錯する喜劇だが、「別役」をはっきり意識することで、現代社会への批評や笑いの奥深さが、ふだんのケラ作品よりも強く表れた。

井上ひさし戯曲を継承する「こまつ座」公演では、やはり栗山民也が演出した『わたしはだれでしょう』『きらめく星座』が光った。

多様な世界のあり方を

静岡県舞台芸術センターの芸術総監督、宮城聰が演出したギリシャ悲劇『アンティゴネ』が、フランスのアヴィニョン演劇祭に招かれ、開幕を飾った。世界を敵と味方に二分する考えが幅を利かす現代に、宮城は「死者はみな、仏としてとむらう」という考え方で、断絶を結び直す道を示した。

注目の演出家、森新太郎は『怪談 牡丹燈籠』（フジノサツコ脚本）、『謎の変奏曲』（エリック＝エマニュエル・シュミット作）などで優れた舞台を作り、小川絵梨子も『ビューティ・クイーン・オブ・リーナン』（マーティン・マクドナー作）などで手腕を発揮した。

前川知大が自作を再創造した『天の敵』『散歩する侵略者』（ともに

作・演出）の評価は高く、赤堀雅秋は、冴えない男たちの鬱屈した日常を写す『世界』（作・演出）などで、現代日本の一断面を見せた。

人気の劇団☆新感線は、東京・豊洲に建設された約1300の客席が360度回転する劇場「IHIステージアラウンド東京」で、代表作『髑髏城の七人』（中島かずき作、いのうえひでのり演出）を、数カ月ごとに配役と演出を変えながら1年以上のロングランを続けた。客席をドーナツ状に取り囲む舞台で、映像を多用しながら、流れるように展開する娯楽活劇で、大規模エンターテインメントの新しい形を生んだ。

イキウメ『天の敵』　撮影：田中亜紀

やまぐち・ひろこ

朝日新聞記者。1960年生まれ。お茶の水女子大学理学部化学科卒業。1983年朝日新聞社入社。東京・西部（福岡）・大阪の各本社に勤務し、演劇を中心として文化ニュースの取材と評論を担当。編集委員、論説委員などを歴任。共著に『蜷川幸雄の仕事』（新潮社）。

人形劇団むすび座『アラビンナイト〜魔法のランプと明日のヒカリ〜』　撮影：清水ジロー

[児童青少年演劇・人形劇]

オリンピックに向けて団結

横溝幸子

学校でのいじめ、暴力、子どもの自殺が日常的になった。社会全体のゆとりのなさが子どもたちの夢や遊びを奪う。だから「道徳教育」という前に「演劇教育」の必要性を見直したい。「演劇教育」には、「表現」と「鑑賞」の二本の柱がある。とくに「劇遊び」は想像力を刺激して表現力が養える。質の高い舞台芸術の鑑賞は、子どもたちの感性を豊かにし、イメージが限りなく広がる。

「文化芸術基本法」で一歩前進

学力テストのために学力アップをはかる学校が増え、演劇鑑賞の時間が削られる。そんな中で児童青少年演劇界にとって“追い風”となる画期的な出来事が、6月の「文化芸術振興基本法」の16年ぶりの改正である。“振興”の二字がとれて施行された「文化芸術基本法」の「基本理念」に「乳幼児、児童、生徒等に対する文化芸術に関する教育の重要性に鑑み、学校等、文化芸術活動を行う団体、家庭及び地域における活動の相互の連携が図られるよう配慮されなければならない」（第二条8）と明記された。それを受けて文化庁では「義務教育中に2回の芸術鑑賞」を「3回」に増やす計画だ。「乳幼児」が加わったことで、ベビードラマ（乳幼児のための舞台芸術のことで「ベイビーシアター」とも呼ぶ）にも助成が拡大されれば活性化につながる。

第19回「アシテジ世界大会」で、2020年に日本で第20回「アシテジ世界大会」が開催されることが決定した。日本の児童青少年演劇史上、最大の快挙である。2018年2月の「アジア児童青少年舞台芸術フェスティバル」（国立オリンピック記念青少年総合センター）がプレイベントになる。

芸術文化振興基金助成による「児童青少年演劇地方巡回公演」は58年目を迎えた。過疎地の子どもたちに優れた生（なま）の舞台を鑑賞する機会を提供するという日本児童青少年演劇協会の地道な活動である。児童演劇、人形劇を含む年度前半の一学期は、芸優座『一休さん』、人形劇団プーク『ピンクのドラゴン』など8劇団、後半の二学期は劇団ポプラ『オズの魔法使い』、オペレッタ劇団ともしび『トラの恩がえし』など12劇団が全国で活躍した。文化庁委託事業「全国地方・離島・へき地巡回公演」も、人形劇団ひとみ座『美女と野獣』、劇団うりんこ『夜明けの落語』など13劇団が巡演した。

企業の協力による劇団四季「こころの劇場」はファミリーミュージカル『王子とこじき』『エルコスの祈り』『ガンバの大冒険』『嵐の中の子どもたち』の4作品を北海道から沖縄まで、全国171都市を巡演、438

回、56万人の児童が観劇した。2005年からスタートした「美しい日本語の話し方教室」も715校で開講している。

フェスティバルで活性化する夏休み

夏休みは全国各地でフェスティバルが開催される。大掛かりな催しは、国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ「りっかりっか＊フェスタ」（7月24～30日、那覇、宜野座（ぎのざ）、沖縄）で、9か国25団体が参加した。

とくに注目されたのは乳幼児向けのベイビーシアターである。リトアニアのダンセマ・ダンス・シアター（Dansema Dance Theatre）『カラフルパズル』は、筒状のものや四角いものの中に入った俳優がさまざまな形を作り出す。人参やトマト、キノコなど子どものイメージが広がる。『フィンランドのベビーサウナ』（ロイスクアンサンブル［Loiske Ensemble］）は、スチームの音、パチパチという火の音など、リズムと色の世界へ誘う試みである。デンマークのオーベンスダンス（Aaben Dans）による『AGAIN』を観たあと「世界のベイビーシアターを学ぶ」講座も開くなど、日本でも力を入れ始めた。

「子どもと舞台芸術　出会いのフォーラム」（7月28日～8月2日、国立オリンピック記念青少年総合センター）は17年目。東京演劇アンサンブル『消えた海賊』、人形劇団ぴぽぽたあむ『ハリネズミと雪の花』など38作品が上演され、6,000人が観劇した。狂言や影絵遊び、ヒップホップのワークショップのほかベイビーシアター講座「これまで・いま・これから」などのシンポジウムも開かれた。

第45回「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」（7月22～30日／スペース・ゼロ、プーク人形劇場）は20団体が参加。劇団仲間『小さい“つ”が消えた日』、人形劇団ポポロ『ルドルフとイッパイアッテナ』など、新劇団も人形劇団も良質の作品を届ける努力をしている。

第18回「喜多方発21世紀シアター」（8月4～7日、喜多方プラザほか）には76団体が参加、87作品が上演された。

「日生劇場ファミリーフェスティヴァル」（7・8月の週末）は、入場料金が高くても一流の芸術を見せる狙いで、クラシックコンサート『ベートーヴェンと行くアリスのおんがく旅行』は、フルオーケストラが『第九』を演奏し、「音楽史」を音楽劇の形でつづるというぜいたくな試み。他に人形劇団ひとみ座『ムーミン谷の夏まつり』、柳家花緑らによる『ニッセイ親子寄席』、東京シティ・バレエ団が『コッペリア』を上演した。

「TACT/FESTIVAL」（5月4～7日／東京芸術劇場）は、3作品。バリ島の『月と太陽―Eclipse』は影絵芝居と仮面舞踊。再演を重ねている劇団コープスの『ひつじ』は日本人俳優も加わり、ひつじの数が倍増した。初来日のフィンランドのサーカスカンパニー、シルコ・アエレオ（Circo Aereo）による『ピアニスト』が笑いをとった。タキシード姿で登場したピアニストが、ピアノの前で転げたりシャンデリアに飛び乗ったりとアクロバッティックな演技を披露した。その他、世田谷パブリックシアター、座・高円寺など公共劇場も独自のアイデアで夏のフェスティバルを開催している。

2017年のベスト3をあげる。

劇団間（ま）『ふたつのつばさ』（アン・ネグリ作、大谷賢治郎演出・翻訳・美術）。障害を持つ両親が健康に生まれた子どもとどう向き合うか。児童青少年演劇では取り上げられなかったテーマを鳥の家族の物語として描いた。作者はアメリカの公立小学校で演劇を教える新進劇作家だ。

川崎市アートセンター企画・製作『ねこはしる』（工藤直子原作、ふじたあさや脚本・演出、西村勝行音楽、

company ma『ふたつのつばさ』　撮影：太田浩樹

しんゆりシアターミュージカル公演『ねこはしる』　撮影：関口淳吉

酒井麻也子振付）。昭和音大卒業の俳優、オペラ歌手を使い、優れたミュージカル作品にまとめた。

人形劇団むすび座『アラビアンナイト～魔法のランプと明日のヒカリ～』（吉田篤司（あつし）脚本、大野正雄演出）。文楽の三人遣いの様式を取り入れた繊細な人形表現、カラフルな布や大きな旗を使っての俳優によるパフォーマンス。本物の幸せとは何かを問いかける。

工夫する人形劇団

全国の人形劇団は飯田市で開催される「いいだ人形劇フェスタ」（8月1～6日）に結集する。伝統人形芝居の江戸糸あやつり人形結城座から現代人形劇団まで268劇団が489公演を行った。東京・奥多摩に伝わる「車人形」を継承した川野車人形保存会は、三輪の箱車“ろくろ車”を使う独自の人形操作で『東山朝倉草紙（ひがしやまあさくらそうし）　甚兵衛渡し場の段』を上演。大正時代に考案された一人遣いを継承した神奈川県平塚市の乙女文楽、湘南座が初参加し、『義経千本桜～道行初音の旅』を披露した。神奈川県の三大人形劇フェスティバル（かながわ人形劇フェスティバル、メルヘン人形劇フェスティバル、かわさき人形劇まつり）を代

表する13劇団が連続公演を行ったのも珍しい。

海外からは8劇団が参加。チェコを拠点に活躍する人形劇アーティスト沢則行（さわのりゆき）は飯田下伊那市民とのプロジェクト巨大人形劇『さんしょううお』（飯田文化会館ホール）を2年がかりで完成させた。飯田から世界を目ざす狙いをこめた作品である。0歳から2歳対象の「初めて出会う人形劇」には7劇団が参加。それぞれが工夫をこらしている。

川野車人形保存会『東山朝倉草紙　甚兵衛渡し場の段』
写真提供：いいだ人形劇フェスタ実行委員会

人形劇団プークは劇団創立88年を迎え、プーク人形劇場を拠点に13作品、地方巡回公演7作品を上演。大人向けの『怪談牡丹燈籠』を東京・紀伊國屋ホールで再演した。また、0歳から2歳までの乳幼児向きに『きんぎょがにげた』（五味太郎原作、柴崎喜彦（よしひこ）脚色、早川百合子演出）を発表した。金魚が舞台中動き回ったり、隠れんぼするなど視覚的にわかりやすく、擬音語（オノマトペ）とマイムで表現した。『いつもちこくのおとこのこ』（ジョン・バーニンガム原作、生田麻理子脚色、西本勝毅（かつよし）演出）は、マンホールの蓋がワニになったり、草むらがライオンに見えるなど想像力をかきたてられ、作品に独特のリズムがある。これからの人形劇の進むべき方向性を示す作品とも言える。

プーク人形劇場が招聘したオランダの「スタッフドパペットシアター（Stuffed Puppet Theatre）」による『マチルダ（Mathilde）』が強烈な印象を与えた。老人ホームに暮らす102歳のマチルダの悲劇的コメディ。等身大の人形を操るネビル・トランターのテクニックに魅了され、痛烈な風刺に他人事と思われなくなる。プーク関係のベスト3は、『マチルダ』『怪談牡丹燈籠』『いつもちこくのおとこのこ』があげられる。

ひとみ座は『ひょっこりひょうたん島』（1967年初演）、『ドン松五

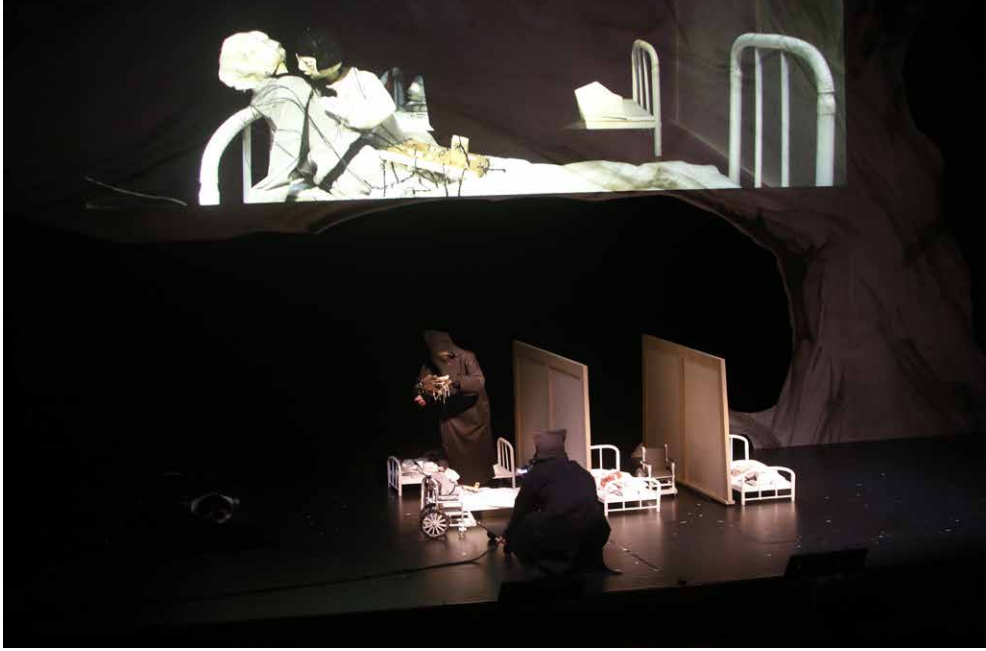
人形劇団プーク『いつもちこくのおとこのこ』　写真提供：人形劇団プーク

郎』（1977年初演）以来、久々に井上ひさし作品『イヌの仇討（あだうち）』（3月23～26日／俳優座劇場）に挑戦した。赤穂浪士の襲撃に寝間から逃げだした吉良上野介は、将軍から預かった白犬と炭小屋に隠れる。『忠臣蔵』を上野介の立場から描いた作品で人形劇の大作だ。

江戸糸あやつり人形結城座は、鄭義信作・演出『ドールズタウン』（1月15～22日／ザ・スズナリ）を10年ぶりに再演した。戦時下のとある町で暮らす人々を人形が演じ、戦後、当時に思いを馳せる人々を俳優が演じる二重構造。アジアのどこかの町にある老人ホームを題材にした『雀去冬来（チュエチュイドンライ）　すずめさりてふゆきたる』（ザオ・ビンハオ脚本、ワン・チョン構成・演出、串田和美人形美術）は、映像で人形をクローズアップする手法だが、孤独や死におびえる老人たちの切ない思いが伝わった（11月30日～12月3日／座・高円寺2）。

一人芝居と人形劇を組み合わせた独自のパフォーマンスで見せる人形劇俳優の平常（たいらじょう）が、「女」三部作（『王女メディアの物語』『はなれ瞽女（ごぜ）おりん』『毛皮のマリー』）を日替わりで上演した（9月30日～10月2日／新国立劇場小劇場）。

日本におけるチェコ文化年事業として「川本喜八郎の世界――人形劇・能・人形アニメーション」（12月16日／横浜能楽堂）が開催された。川本が師事したトルンカの人形をチェコのアルファ劇団が遣い、『トルンカのサーカス』を世界初演。川本が能『求塚（もとめづか）』を題材とした人形アニ



江戸糸あやつり人形結城座『雀去冬来　すずめさりてふゆきたる』　撮影：宮崎光章

メーション『火宅』が上映された。

児童青少年演劇界で活躍する女性をたたえる第27回「O（オー）夫人児童青少年演劇賞」は、人形劇団むすび座の吉田明子さんが受賞した。長年にわたりむすび座の制作者として制作した『ピノキオ』『アラビアンナイト』が高く評価された。

よこみぞ・ゆきこ

演劇評論家。日本演劇協会常務理事、都民劇場評議員、歌舞伎サークル企画委員。時事通信社文化部編集委員を経て、文化庁芸術祭審査委員、芸術文化振興基金演劇専門委員、日本大学芸術学部講師を歴任。舞踊批評家協会、さいたま文芸家協会、国際演劇協会会員。訳書に『プラクティカル・ステージ・メーキャップ』（共訳）、著書に『夢を語る役者たち』など。

吉村千比呂 舞の会『野宮』吉村千比呂　撮影：ビデオフォトサイトウ

［日本舞踊］

非日常（ハレ）と日常（ケ）を見極める時

平野英俊

日本舞踊の「歌舞伎舞踊」への役割

国の宝の文化庁文化財部重要無形文化財指定「歌舞伎舞踊」の語は、江戸期の「かぶき所作事」の伝統の技芸保存のための指定項目である。それはハレ（非日常）の舞台舞踊で、興行によって営まれた。1924年に始まった二世花柳寿輔の花柳舞踊研究会から、興行の歌舞伎役者と同じように、踊師匠（おどりししょう）が本衣裳で踊ることを許されたと言われる。今では踊師匠の日本舞踊家が本衣裳で踊ることが定式化している。日本舞踊の舞台舞踊について、寿輔の甥の二世花柳寿楽（1918～2007）は、

もともと「日本舞踊って何だ」といわれると、確立されていないわけですよ。郷土芸能も日本舞踊だし、阿波踊りも日本舞踊、極端な話、ストリップ劇場でも〝日舞ショー〟というのがあるらしい（笑）。

（社）日本舞踊協会の副会長として言えば、歌舞伎をはじめ文楽、能、そして沖縄の組踊りも国立で劇場をもっているのに、日本舞踊だけが劇場がないんですね。

それでお役所へ頼みに行くと、「日本舞踊というのは何だ」と質問される。僕は、人間国宝（重要無形文化財保持者）ということになっているけれど、〝歌舞伎舞踊〟として認定されたんですね。たしかに歌舞伎舞踊を伝えていますし、その畑で認められたのはありがたいと思います。でも、その歌舞伎舞踊を踊るのは歌舞伎役者なんですね。

もし日本舞踊家が、役者に対抗できるとすれば、たとえば『供奴』とか『越後獅子』というような15分から20分程度の劇的要素のないもの、それと二段返し等の小品……。そこまでじゃないでしょうか。

『関の扉』とか『将門』の大物となると、これはもう歌舞伎役者の領分です。歌舞伎の中に生涯身を入れて、朝から晩まで歌舞伎の芝居をやっている人でなければ出せないものがある。それが歌舞伎舞踊なのです。このことを理解しなければいけない。

（『日本舞踊鑑賞入門』2001年・演劇出版社刊）

と述べている。

2017年の国立劇場企画制作の日本舞踊家により「名作歌舞伎舞踊」（5月27日・国立大劇場）、「花形・名作舞踊鑑賞会」（8月26日・国立小劇場）公演の8演目は、いずれも本衣裳の「歌舞伎舞踊」であった。最も注目された演目は、常磐津『積恋雪関扉』。配役は、関兵衛実は大伴黒主を花柳基、小町姫を藤間恵都子、墨染実は小町桜の精を水木佑歌、少将宗貞を三世花柳寿楽と、適材適所であったが、結果は歌舞伎役者演じるものとは大違い。重要無形文化財とは程遠い出来栄えだった。これは、日本舞踊家は舞台舞踊家を装いながら、日常（ケ）は踊師

匠という教授者であるという本質が、興行の中で人材育成される歌舞伎との格差として現れたに他ならないと、しみじみ感じさせられた。

日本舞踊の舞(まい)・踊(おどり)流儀の今

同じ重要無形文化財指定「京舞」「上方舞」は、江戸期関西地域の呼称「舞」の流儀の井上流、山村流、吉村流、楳茂都(うめもと)流等の技芸保存を対象とした指定項目である。国立劇場では開場の1967年「舞の会」(沼艸雨(ぬまそうう)監修)を開催、井上流から小まめ、屋寿栄(やすえ)の芸妓、吉村流家元の吉村雄輝、山村流舞師匠の山村たか、武原はん、神崎流家元の神崎ひで、楳茂都流家元の楳茂都陸平等が出演し、多彩な顔ぶれであった。1971年からは「舞の会――京阪の座敷舞」となり、「座敷舞」の呼称が加わって、今も継続されている。2017年の会(11月23日・国立小劇場)では、「京舞」の重要無形文化財保持者で井上流家元の井上八千代の地唄『蓬生(よもぎう)』の師匠芸の佇(たたず)まい、芸妓・井上小萬(こまん)の地唄『鉄輪(かなわ)』の大広間の座敷空間に見立てた舞台での艶の表現が、個人の主張が見えて格別の味を感じた。出演者の世代交代等で技芸面では格差が浮き彫りになったのは気になった。「上方舞」の考え方について、権藤芳一が、

国立劇場「舞の会――京阪の座敷舞」　地唄『鉄輪』井上小萬　写真提供:国立劇場

昭和44年、開場三周年を記念した〈舞の会〉に、西川小幸（こゆき）の名がある。西川流は普通、上方舞には入れていない。しかし昔は、上方では必ずしも自分が入門した流儀にこだわらず、他の流儀の師匠のところへ習いにゆくというのが、それほど特別なことではなかった。西川小幸も西川鯉（こい）の弟子として西川流に籍を置きながら、山村流を習っていた。先の武原はん、神崎恵舞（えん）、川口秀子の三人も、山村流に基礎をおきながら、東京の諸流に学び、その特色を自身の中で消化しながら、独自の〈上方舞〉を創始していったのである。

近年はその逆に、自分の作り上げてゆく演目に、上方舞の技法を採り上げている舞踊家が多い。特に素踊りの新作、復曲にその傾向が多く見られる。それだけ、上方舞には江戸の舞踊にはない魅力、特色があるのだ。

（『国立劇場開場四十周年記念「舞の会――京阪の座敷舞」プログラム』2006年・国立劇場刊）

と述べるように、「上方舞」は、技芸の幅の広さがあることに注目しなければならないはずである。国立劇場開場50周年を経て、考えなければならないのは、本来は能楽にあった「座敷舞」の用語の問題、芸妓の白塗りの〝ハレ〟の舞と舞師匠の素顔の〝ケ〟の舞の違いの問題など、「舞の会」の出発に戻っての検証は喫緊である。

東京でも花街座敷空間の芸者の白塗りのハレの技芸と踊師匠のケの素顔の踊がある。大正初めに「素踊」と呼称されたジャンルである。これは重要無形文化財の指定項目には入っていない。2016年の国立劇場50周年記念では「素踊りの会」がなくなったが、東京の素踊は踊師匠の生命線である。

権藤の指摘する「上方舞から創造された素踊」という意味では、「吉村千比呂 舞の会」（11月5日・紀尾井小ホール）の創作『野宮（ののみや）』（作詞：月森光、作曲：塚原勝利、箏・胡弓手附：髙橋翠秋、振付・出演：千比呂）は、詞章、曲、舞を一体にした表現で、質の高い座敷空間にこの上もない情感が際立った。現代に生きる舞の道として評価できる。素顔の師匠の技芸としての素踊では、「尾上会」（9月1日・国立大劇

場）の東明（とうめい）『此の君』（尾上墨雪（ぼくせつ）と尾上菊音）が、積年の技芸の個人の心情が溢れ出て実に魅力的だった。国立劇場が50周年の蓄積を基に舞踊師匠（まいおどり）の舞踊をどう未来に繋げるか期待したい。

日本舞踊の未来への検証

近年、ガラパゴス現象ということをよく耳にする。ガラパゴスというのは南アメリカ大陸のエクアドルから900キロメートル離れた太平洋上の島々で、外部との干渉がなく、独自の生態系が進化した。現代日本のデータ通信や自動車、果ては音楽業界の市場、国内製品や業態が独自の進化を遂げ、経済が飛躍的に発展したものの、それは国内でのことで国際的規範から外れていたため、世界的標準から外れてしまい、日本が世界的競争力では低下してしまった現象を、ガラパゴスの生態系に擬えて〝ガラパゴス現象〟と言った。

日本文化史は、遣唐使廃止、鎖国令、キリスト教禁止などで、外部との交渉を断つ文化政策を採ったために、独自の文化芸術が進化し、絵画や芸能では、能楽、人形浄瑠璃文楽、歌舞伎という舞台芸術、座敷空間の邦楽邦舞、地域民俗芸能に至るまで、ユネスコ無形文化遺産に輝いたが、それは、世界に類稀な文化、即ちガラパゴス現象文化として輝いているということができる。つまり、舞台舞踊の重要無形文化財の「歌舞伎舞踊」、座敷空間の「舞（まい）・踊（おどり）」もガラパゴス現象に他ならない。

舞台舞踊では、坪内逍遥の『新楽劇論』から「新舞踊」運動に導かれて、（公財）日本舞踊協会の「創作舞踊劇場」（1984～2015年）で多くの作品が発表されたが、立ち上げからリーダーシップを執った二世花柳寿楽は、

> 新舞踊運動が興る前までは、総踊りだけで群舞はありませんでした。先輩たちがアタックして、成功した人もいるし、試行錯誤で終った人もいる。それを僕たちが受け継いで、群舞のテクニックは以前より上がったと思います。ただ、日本舞踊の群舞でむずかしいのは、日本の着物は群舞に向かないらし

第1回日本舞踊未来座　賽SAI『女人角田～たゆたふ』尾上紫／花柳貴代人／藤蔭静枝／藤間恵都子／水木佑歌　撮影：ビデオフォトサイトウ

いということですね。

群舞になったら裸にかなわない。裸といっても立派な裸ね。モーリス・ベジャールの『ボレロ』は日本でも公演されましたが、ジョルジュ・ドンが円盤状の台の上で踊り、その下で群舞をやっていた。最初見たとき、群舞を日本人が演じたの。正直な話「これは何だ」と思いました。その次に向こうのカンパニーの人がやったときに「ああそうか」と納得しました。群舞がものすごい力で真ん中のジョルジュ・ドンに集中していくんです。日本人の痩せたからだでは力が出ないんですね。

第一、向こうの人は、寝ていても絵になるからだをしている。裸そのものが彫刻になり絵にもなる。だから、日本では日本人にしかできない群舞を創らなければいけませんね。着物でもよいけれど、着物なりの群舞を作っていかなければならない。

（『日本舞踊鑑賞入門』2001年・演劇出版社刊）

と述べている。2017年、新たに協会が企てた第1回日本舞踊未来座「賽SAI」（6月15～18日・国立小劇場）の4作品中3作品は、この欠陥が如実に表現されたものだった。俚奏楽（りそうがく）『女人角田（にょにんすみだ）～たゆたふ』

（構成：織田紘二、作曲：本條秀太郎、振付：橘芳慧、出演：尾上紫／花柳貴代人／藤蔭静枝／藤間恵都子／水木佑歌）は、隅田川の「たゆたふ」（本條の2010年作曲の演奏曲）流れの詩情に、新派、歌舞伎の登場人物を当て嵌めて、和服の姿形の美しさと踊の表現で構成されたもので、女流舞踊家の技芸のレベルの高さで大正・昭和期の「新舞踊」の域では評価できるものであったが、舞台舞踊の〝未来〟をテーマにしたものにしては「新舞踊」の域を出なかった。

日本舞踊の未来の問題は、日本舞踊界全体が舞台舞踊という非日常（ハレ）に執着してきたため、踊師匠の日常（ケ）の座敷空間のことば遊びの詞章や、舞・踊の洒落の美学、み（身）という個人の技芸練磨と創造の場を封印してきたツケが今に及んでいるのではないだろうか。

話題

近年、能楽堂使用が多い。日本舞踊の専用劇場というなら、座敷空間の舞台と客席がほしいと私は思う。能舞台は日本伝統の舞台空間の魅力があるからだと思われる。2017年4月20日、東京銀座に「二十五世観世左近記念観世能楽堂」がオープンした。〝伝統芸能を身近に〟と「銀座花鏡」が企画する特別公演「にっぽんの舞踊」（7月11日）が開催されたが、今後どう展開するのだろうか。洋舞家が足袋を履いてダンスをする時代である。能舞台の活用は邦楽邦舞界にとっても、その意義を見極める必要を感じる。

コラボレーションも多い。2017年で異色なのは、フラメンコとのコラボレーション。フラメンコの鍵田真由美と藤間清継の『二人静』（12月24日・国立小劇場、清継会）は、洋・邦合体で見せた力作だった。

国際交流も多くなった。2017年では、日本舞踊家の集団「芸〇座」のニューヨーク公演（2月22日）、2016年に続き「五耀会」のニューデリー公演（12月4～11日）があった。

二つの集団は国内公演も活発に行っている。文化庁や都道府県でも子どもたちを対象にしたワークショップは活発なのだが、プロフェッシ

五耀会ニューデリー公演　インド古典音楽と邦楽演奏による『ラーマーヤナ』
主催：独立行政法人国際交流基金　制作：公益財団法人日本舞踊振興財団　© One Frame Story

ョナルの日本舞踊家は一向に育たない。2017年の文化庁芸術選奨受賞者はなし、芸術祭賞は関西参加公演の部で西川充（みつ）が優秀賞を受賞しただけだった。

ひらの・ひでとし
舞踊評論家。1944年、仙台市出身。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。大学では歌舞伎を専攻。出版社に勤務し『沖縄の芸能』、季刊「民俗芸能」、月刊「邦楽と舞踊」などの編集を担当後、身体表現の研究を求めて評論家となり、文化庁、日本芸術文化振興会などで専門委員などを務める。2016年には『評論 日本身体表現史――古代・中世・近世』（日本舞踊社）を上梓。

新国立劇場バレエ団『くるみ割り人形』　撮影：鹿摩隆司

［バレエ］

逆風に立ち向かう創造的なエネルギー、一方で広がる地域格差

うらわまこと

はじめに――バレエ界をとりまく環境状況

2017年の世界にはトランプ旋風が吹きまくり、東アジア情勢も一段と緊張の度を増している。温暖化による気候変動は世界の各地に大きな被害をもたらした。国内では、経済政策アベノミクスはマクロには一応の効果が見られたが、経済格差、地域格差は拡大、高齢化の進む国民の生活は一向に改善されない。一方で2020年の東京オリンピック、

パラリンピックに対する国家としての関心は高く、競技場建設や競技者育成には力を入れているが、文化芸術のための場の設定や人材育成はこれからという状況だ。

バレエ界に深い関係をもつ子どもについては、ずっと続いている少子化により母親世代の数が減っているため、生まれる赤子の絶対数は減少の一途をたどっている。さらに、このところ閉館が続いている劇場は、これからさらに耐震やバリアフリー対策が急務となり、改修のための休館や改修費用がペイできないと廃館、あるいは用途変換を決定、または検討しているところも出てきており、公演会場の確保がますます難しくなっている。

日本バレエ界の持つ独特の性格

こういった環境状況の中で、バレエ界はどうだっただろうか。

その前に、日本のバレエ界の特性について整理しておく。欧米の状況との比較において、主たるものとして次の3点をあげておきたい。

まず、バレエ団の所在、公演活動について、首都圏（東京都周辺）、関西（大阪府、京都府、兵庫県）、中部（愛知県）の大都市圏に集中していること。プロのバレエ団の条件を、古典バレエの全幕を上演できる能力があり、年に複数の公演を行っている団体とすると、首都圏では13団体程度、関西、中部地区では少し条件を緩めてそれぞれ8団体、6団体程度が数えられるが、公演回数は首都圏が圧倒的に多い。これらの団体は、新国立劇場バレエ団を除きすべてプライベートカンパニーで、公や社会全体の支援よりも、生徒を集めて、その授業料や家族、友人へのチケット売り上げを財政の基盤としているところが大半である。また、バレエ団として特定の劇場を持っていないのも日本特有の事情である。

さらに問題はこれ以外の地域だ。国内には人口100万から200万クラスの都市がいくつもあるにもかかわらず、前記条件にあてはまる団体はほとんど存在せず、その地域格差は大きい。反面、バレエ教室は全国に広がっており、それがバレエ団へのダンサーの供給源となり、また後記

するフェスティバル、コンクールを支えている。

二つ目は、プロデュースシステムと呼ばれる形の、バレエ団や教室、ダンサーを集めて、小品やソロ、そしてパ・ド・ドゥを見せる、フェスティバルあるいはコンサートといわれる公演が多くみられること。これは海外の有力ダンサーを主体としたものから、海外や国内で踊っている若い日本人ダンサーを紹介するものまである。バレエ団やバレエ教室が集まる合同公演は全国各地でみられ、これも日本独特の状況であろう。

バレエコンクールの数の多さも日本独特の現象である。これは、クラシック・バレエだけでなく多くのカテゴリーをもち2週間にも及ぶものから、1日だけのものまである。また、プレ・コンクールなどと呼ばれる、本格的コンクールを目指す若いダンサーに対するアドバイス主体のもの、さらにチェーン方式で全国に展開されているものもいくつかあり、全貌はつかみにくいが、全国で150を超えるといわれている。

2017年概観
――広がる地域格差のなか、感じられる創造的なエネルギー

〈首都圏〉

上記の状況は、本年も基本的には大きな変化はない。たしかに、バレエを学ぶ子供たちの減少傾向は止まらず、経済状況は厳しいが、大手のバレエ団は公演日数を減らしたり、多くの費用のかかる新作、新制作は避けるという形で対応しつつ、公演は続けている。

こういった傾向のなか、本年は大手バレエ団を中心に特記すべき長編（全幕もの）や特徴ある中編の新作、改訂作、あるいは新制作がいくつか発表された。新国立劇場バレエ団ではウエイン・イーグリングによる新バージョンの『くるみ割り人形』が初演された。これは厚みを増しているダンサーたちに多くの見せ場を用意し、海外でも活躍する小野絢子、福岡雄大（ゆうだい）はじめ新顔を加えて数多くのダンサーが活躍した。また、熊川哲也が主宰、芸術監督をつとめるKバレエカンパニーでは、彼の演出・振付による『クレオパトラ』（音楽：カール・ニールセン）を初演、

熊川哲也 Kバレエカンパニー『クレオパトラ』　撮影：言美歩

愛知、大阪でも上演し、クレオパトラを演じた中村祥子（しょうこ）の存在感とともに、構想、スケールの大きい舞台空間を創造して話題となった。またNBAバレエ団は、マーティン・フリードマンの人間関係をしっかり組み立てた『ロミオとジュリエット』を新制作している。

これらは、2017年に創立20年を迎えた新国立劇場など、比較的歴史の浅い団体だが、活発に活動を続けている。新国立劇場はローラン・プティの『コッペリア』などレパートリーのほか、コンテンポラリーダンス部門をもち、中村恩恵（めぐみ）の『ベートーヴェン・ソナタ』などを初演、Kバレエカンパニーも『ジゼル』、『海賊』などのレパートリー作品を多数上演している。NBAバレエ団ではプロジェクション・マッピングを利用した『くるみ割り人形』などが注目された。バレエ シャンブルウエストでもトリプル・ビルに若い振付者を起用している。

一方で70年近い長い歴史をもつバレエ団では、レパートリーの上演が主体だが、舞踊活動60年を超える伝説的なバレリーナ森下洋子を中心に活動する松山バレエ団では、中国のオペラや映画で知られた民話『白毛女（はくもうじょ）』を1955年にバレエ化、それを清水哲太郎が大幅に改訂して上演、社会的なメッセージを強く伝えた。このバレエ団はこの作品で中

松山バレエ団　新『白毛女』　撮影：平井晋之介

国公演を行い大変な歓迎を受けた。同じく長い伝統をもつ牧阿佐美バレエ団は、昨年現代的な感覚を加えて改訂上演した『飛鳥』を、本年、旭日中綬章（外国人の部）を叙勲したニーナ・アナニアシヴィリ主演で富山県で上演した。日本の伝説的なバレリーナ谷桃子によって創立された谷桃子バレエ団は、2015年に創立者を亡くしたが、本年バレエ団生え抜きの髙部尚子（ひさこ）が芸術監督に就任した。

これらのバレエ団の少し後、1960年代に創立された東京バレエ団、東京シティ・バレエ団、スターダンサーズ・バレエ団でも、最近それぞれ斎藤友佳理、安達悦子、小山（おやま）久美が芸術監督、総監督に就任しており、若手の女性指導者が増えてきたのも時代の変化を感じさせる。このころに創立されたバレエ団では、古典や近代の大作とともに欧米の中編の名作をトリプル・ビルとして上演したのが記憶に残る。すなわち東京バレエ団ではモーリス・ベジャールやローラン・プティなどの作品、スターダンサーズ・バレエ団ではウィリアム・フォーサイスやジョージ・バランシンなど、そして小林紀子バレエシアターでもケネス・マクミラン・プロとして2つの日本初演作などを上演している。

全国のバレエ人の統括団体である日本バレエ協会では、各地の支部が参加する全国合同公演や、バレエコンクールを主催している。グループや個人の活動で特筆するものとしては、まず振付者として活動する篠原聖一が妻の世界的なダンサー下村由理恵を中心にリサイタルを開き、2006年の文化庁芸術祭大賞受賞作品『ロミオとジュリエット』などを上演。石神井バレエ・アカデミー公演での『パ・ド・カトル』では、文化功労者に選出された吉田都に酒井はな、西田佑子、沖香菜子の世界的なダンサーから新進の実力者が共演したのも話題となった。紫綬褒章を受章した酒井はなは、フリーランスとして古典大作から現代作品、さらに日本の伝統芸能とコラボレートするなど、幅広い活動を行っている。バレエ用品メーカーのチャコットが主催した、吉田都と堀内元を主体とした「バレエ・フォー・ザ・フューチャー」は東京だけでなく大阪、札幌でも上演された。

〈その他の地区〉

関西地区では、最も多彩な活動しているのは文化庁芸術祭優秀賞を受賞した神戸の貞松・浜田バレエ団。古典全幕とともに現代的な創作に積極的に取り組み、本年はイリ・キリアンの『Falling Angels』のほか、ここの出身で現在ドイツのレーゲンスブルクで芸術監督として活動している森優貴（ゆうき）が、深い現代的な空間を創造したラフマニノフの曲による『死の島』をバレエ団として、また象徴的な『マクベス』を森個人の

石神井バレエ・アカデミー「トリプル・ビル」より『パ・ド・カトル』　撮影：瀬戸秀美

貞松・浜田バレエ団『死の島』　撮影：金原優美

佐々木美智子バレエ団『椿姫』　撮影：古都栄二

会として東京と神戸で初演した。新作としては、前記した篠原聖一が大阪の佐々木美智子バレエ団に『椿姫』を新振付、下村由理恵と佐々木大を中心に華やかで、かつ悲劇的なドラマを創造、本年の収穫の一つとなった。長い歴史をもつ法村友井バレエ団は創立80周年記念公演を、野間バレエ団も創立50周年記念公演を行っている。新興勢力と言える地主薫バレエ団は、バレエ・リュスに絡んだ作品のトリプル・ビルで力を示し、奥村唯が文化庁芸術祭新人賞を受けた。京都では有馬龍子記念京都バレエ団が、長いかかわりを持ってきており2016年に他界したイヴェット・ショヴィレの追悼公演をダンサーをパリから招いて開催。主催者の有馬えり子はフランスのレジオン・ドヌール勲章シュヴァリエを受章した。

愛知県名古屋市ではこの地区をリードしてきた越智インターナショナルバレエ、松岡伶子バレエ団がともに『白鳥の湖』を上演。一方、テアトル・ド・バレエカンパニーは深川秀夫作品の再演と井口裕之の日本民話にもとづく新作『竜宮』を、川口節子バレエ団は川口などの新作を発表している。この地区は深川、井口、川口の他にも市川透、大嶋正樹な

ど期待される振付者がいる。

これ以外の地域では、沖縄の緑間玲貴（みどりまりょうき）が東京で文化庁芸術祭参加公演を行ったが、ほかには特記すべき活動はみられなかった。これは人口減や経済的な問題とともに、台風や豪雨、地震により大きな被害を受けた地域の多かったことも原因の一つかもしれない。

依然活発な来日舞踊団、舞踊家

海外からの来日公演は依然として多く、日本が大きな市場になっていることを示している。世界的に著名な団体をあげても、パリ・オペラ座バレエ団、ロシア・ボリショイ・バレエ団、モーリス・ベジャール・バレエ団、イングリッシュ・ナショナル・バレエ団、キエフ・バレエ団などがそれぞれ特徴ある作品やダンサーで注目され、さらに日本に多くのファンをもつニーナ・アナニアシヴィリ、スヴェトラーナ・ザハーロワ、マニュエル・ルグリなどを中心にしたグループの舞台が多くの観客を集めた。一方、海外のバレエ団やコンクールで活躍する邦人ダンサーも多く、また海外公演として前記した松山バレエ団とともに東京小牧バレエ団（この後、国際バレエアカデミアと改称）がモンゴル公演を行い、成功をおさめている。

最後に訃報をひとつ。バレエ史家、研究者として世界的に知られ、日本バレエ協会会長などを務めた薄井憲二が、年の瀬も押し詰まった12月24日に他界した。享年93歳。

うらわ・まこと
本名・市川彰。元松蔭大学経営文化学部教授。公益社団法人全国公立文化施設協会舞踊アドバイザー。舞踊評論家として、各種の新聞、雑誌に寄稿するほか、文化庁などの各種委員会の委員を歴任、数多くの舞踊コンクールの審査員を務める。

フェスティバル/トーキョー17　ピチェ・クランチェン コンセプト・演出『Toky Toki Saru（トキトキサル）』
撮影：シリワン・バックメイ

［コンテンポラリーダンス・舞踏］

ダンスにとって、SNSは敵か味方か!?

堤 広志

SNS映えと“気運醸成”

2017年は流行語大賞に「インスタ映え」が選ばれ、第10回日本高校ダンス部選手権で準優勝した大阪府立登美丘高校ダンス部の“バブリーダンス”のYouTube動画が話題をさらった。SNSの流行は、舞台芸術と直接関係ないように思われがちだが、ことダンス界にあってはその影響力は強まっている。YouTubeで新作ミュージックビデオ（MV）を公開するアーティストが増え、楽曲の世界観を表現する振付家やダン

サーの需要は増している。

高瀬譜希子は宇多田ヒカル、平山素子はクリス・ハート、クリウィムバアニーの菅尾なぎさは乃木坂46、ホナガヨウコはきゃりーぱみゅぱみゅやゆずのMVを振り付け、舞踏の工藤丈輝（たけてる）は平井堅のMVに出演した。工藤は『恐怖の恋』を、ホナガも『ななめライン急行』を再演したが、振付家やダンサーの活動は劇場よりネット上の方が目立っている。森下真樹は『ベートーヴェン交響曲第5番「運命」全楽章を踊る』で、Perfumeの振付などで知られるMIKIKOをはじめ、俳優・ダンサーの森山未來、写真家の石川直樹、舞踏家の笠井叡（あきら）に各楽章の振付を依頼し話題となった。企業や自治体がオリジナルなダンスや体操を振付家に依頼したCM制作も増えているが、こうしたSNS映えを意識する姿勢は2020年東京オリンピック／パラリンピック（以下、オリパラ）に向けた“気運醸成”イベントでより顕著だ。

マツリの号砲としてアトラクション化するダンス

オリパラの文化プログラムを先導する東京都のプロジェクト「東京キャラバン」は各地でパフォーマンスを展開し、井手茂太（しげひろ）や近藤良平らも参加した。星野源や椎名林檎、アヴリル・ラヴィーン等のMVも手がける井手は、主宰するイデビアン・クルーで『肩書ジャンクション』を初演し好評を博したが、この年はオリパラ組織委員会制作の「東京五輪音頭2020」の振付指導に忙しかった。六本木を舞台にした一夜限りのアートの饗宴「六本木アートナイト2017」では、メインプログラム・アーティストに写真家・映画監督の蜷川実花を起用し、ダンスでは康本雅子、黒田育世（BATIK）、北村明子、柳本雅寛、山本裕（ゆう）、近藤良平らが参加したが、やはりインスタ映えするプログラムが多かった。

国際舞台芸術祭「フェスティバル/トーキョー17」では、ピチェ・クランチェン演出の『Toky Toki Saru』を製作し、南池袋公園の特設ステージでサルに扮したダンサーたちが都民と戯れる野外ディスコ大会のような趣向で盛り上がった。タイ古典仮面舞踊劇コーンの現代的な在

り方を探求してきたアーティストの“新境地”という謳い文句だが、東京の街にリサーチし創作した背景やコンセプトは感じ取れなかった。こうした行政主導の無料野外イベントでは、ダンスがオリパラというマツリ（祭／政）の号砲として利用され、街の「にぎわいの創出」のためにアトラクション化して、アーティストの才能や表現が深く理解されないという問題点がある。

増えるインバウンド公演と子供向けプログラム

オリパラに向け、インバウンドを意識したノンバーバルなパフォーマンスのロングラン公演も盛んだ。体験型エンターテインメント『フエルサブルータ WA!』は、アルゼンチンの演出家ディキ・ジェイムズらの人気作に日本オリジナル演出を加えた世界初公開演目で、アーツカウンシル東京「気運醸成プロジェクト支援」の助成を受けている。ほかに、バレエダンサー西島数博の主演で手塚治虫漫画の舞台化『W3（ワンダースリー）』や、有楽町オルタナティブシアターこけら落としの殺陣＆ダンス『アラタ～ALATA』も開幕。京都の専用劇場のみでロングランしてきた『ギア』も、千葉ポートシアターこけら落としの関東版を開幕し、YouTubeに“踊ってみた”動画を公開するでんぱ組.incの藤咲彩音を主演に迎えた。

KAATキッズ・プログラム2017『不思議の国のアリス』　撮影：宮川舞子

言葉がわからずとも楽しめるダンスは、公共ホールの子供向けプログラムでも好評だ。森山開次はKAAT神奈川芸術劇場でルイス・キャロル原作『不思議の国のアリス』を演出・振付

コンドルズ『17's MAP』　撮影：HARU　写真提供：彩の国さいたま芸術劇場

し、辻本知彦、島地保武、下司尚実（しもつかさなおみ）ら粒よりのパフォーマーがオノマトペやラップを取り入れたシーンで笑いを誘い、全公演完売の人気となった。

コンドルズは、主宰の近藤良平が2016年度文化庁芸術選奨舞踊部門の文部科学大臣賞を受賞。世田谷パブリックシアター『NEVERENDING STORY～まちがいのコンドルズ』では子供向けワークショップの発表も組み入れて初演後、地方へツアーした。『17's MAP』では、メンバーたちが17歳だった頃をモチーフに好評を博した。

コンドルズの藤田善宏とタップダンサー村田正樹のユニット「ニヴァンテ」は、『ライトな兄弟』を公演。ライト兄弟に憧れる兄弟が繰り広げる奇想天外な物語を親しみやすいダンスで展開し、藤田は文化庁芸術祭舞踊部門新人賞を受賞した。

CHAiroiPLINを主宰するスズキ拓朗は、としまアート夏まつり2017でロアルド・ダールの童話の舞台化『まほうのゆび』を振付・演出。一般参加の子供も出演し、玩具箱をひっくり返したような奇抜なパフォーマンスを展開した。また、『BALLO～ロミオとジュリエット』では、シェイクスピア作品にも挑んだ。

さらに、ダンスは異文化や他分野とコラボレートしやすい。小野寺修二（カンパニーデラシネラ）は、ベトナムとの国際共同制作『WITHOUT SIGNAL! 信号がない！』を正式に公演。伊藤キムは主宰するフィジカルシアターカンパニーGERO『言いたいだけ』を初演して言葉・声・身体をコラージュし、アートや音楽の分野でも活躍した。

コンテンポラリーダンスのグローバルな展開

勅使川原三郎は、フランスの芸術文化勲章オフィシエを受章、パリ・オペラ座バレエ団の委嘱『GRAND MIROIR』を世界初演するなど、海外での活躍が多かった。国内では、拠点のKARAS APPARATUSでほぼ毎日創作発表するアップデイトダンスの活動が評価され、佐東利穂子とともに「踊る。秋田2017」石井漠記念賞に選ばれた。ほかに世田谷パブリックシアターで『アブソルート・ゼロ』を再演。『イリュミナシオン』でランボー、『月に吠える』で萩原朔太郎、『GRAND MIROIR』でボードレール『悪の華』と、ダンスを触発する詩を基に

勅使川原三郎 / KARAS『月に吠える』　撮影：前澤秀登

した創作も目立った。

りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館専属カンパニーNoism1は、芸術監督・金森穣の新作『Liebestod――愛の死』を、山田勇気の代表作『Painted Desert』とダブルビルで公演。『Liebestod』は、金森が18歳の時モーリス・ベジャール『M』で聴いて以来、心に秘めていたワーグナーのオペラ『トリスタンとイゾルデ』の楽曲を用い、創作の原点に回帰した。一方、新潟市ではNIDF（新潟インターナショナルダンスフェスティバル）2017を開催し、韓国の大邱（テグ）市立舞踊団、シンガポールのT.H.E ダンスカンパニー、中国・香港の城市当代舞踊団を招聘。Noism1は『NINA―物質化する生け贄』を若手キャストで再演し、レパートリーの継承に取り組んだ。

平原慎太郎は精力的に活動し、Noism2に新作『よるのち』を振り付け。主宰するOrganWorksでは『聖獣 live with a sun』を初演した。また、『Time of Conversation』は、スペインの振付家カルメン・ワーナーとの約15年におよぶ交流の集大成となった。

セッションハウスの劇場付舞踊団マドモアゼル・シネマは、メキシコとエチオピア2カ国のツアーを敢行。ダンサーたちの少女期の記憶を紡ぐタンツテアター的創作を続けてきたが、凱旋公演『女は、旅である』では振付の伊藤直子が自身の祖父母をモチーフに、「写真花嫁」として渡米した移民女性の立場や望郷の念、家族の歴史をダンスで綴った。

マドモアゼル・シネマ『女は、旅である』　撮影：山之上雅信

谷桃子バレエ団は、海外公演も視野に入れてコンテンポラリーダン

スに初挑戦し、島地保武、柳本雅寛、広崎うらんの新作をトリプルビルで公演した。

能や舞踏に寄せられるグローバルな視線

日本独自の伝統的なダンスを再検討する取り組みも多かった。横浜能楽堂と米NYジャパン・ソサエティーの共同制作『SAYUSA―左右左』は、ドナルド・キーン原案指導のもと、能『翁』『羽衣』を下敷きにイタリア人ルカ・ヴェジェッティが演出、舞踏出身の笠井叡と鈴木ユキオ、バレエの中村恩恵に能楽子方の長山凛三も加わり、異なる身体性の共演による普遍的な世界観を表した。セルリアンタワー能楽堂では、遠藤康行が『道成寺』『鉄輪』をモチーフに『狂―くるい』を、黒田育世が『老松―OIMATSU』を演出・振付し、能とダンスの融合に挑んだ。

舞踏をグローバルな視点から再考し、継承する動きも活発だ。「舞踏は日本が誇るべき文化遺産」として札幌国際舞踏フェスティバル2017が開催された。新国立劇場は「舞踏の今」を企画し、山海塾『海の賑わい　陸の静寂―めぐり』を招聘、2018年には大駱駝艦の新作を予定している。開場20周年を迎え、国立の劇場がようやく舞踏を容認した形だ。なお、大駱駝艦は創立45周年を迎え、AIとシンギュラリティをテーマに『超人』『擬人』を2作連続上演し、テクノロジーの進歩が人類の不在に繋がることを示唆した。

横浜能楽堂＋ジャパン・ソサエティー共同制作作品『SAYUSA-左右左（さゆうさ）』
撮影：塚田洋一

舞踏の継承やアーカイヴへの関心も高まっている。NPO法人ダンスアーカイヴ構想はダンスアーカイヴプロジェクト「たしかな心と眼」を開催し、ウィリアム・クラインが1961年に来日撮

大駱駝艦・天賦典式 創立45周年『超人』『擬人』　撮影：川島浩之

影した土方巽、大野一雄、大野慶人の路上パフォーマンスの写真群を世界初公開したほか、3DやVRなど新たなアーカイヴ手法による展示やパフォーマンスも行った。好善社を主宰した和栗由紀夫は65歳で死去したが、土方口伝の舞踏譜を初めてCD-ROM化した『舞踏花伝』（1998）の出版は、次代の舞踏の継承に貢献した。長谷川寧主宰の冨士山アネットは、好善社出身のダンサー石本華江の人生を問う『ENIAC』を初演。岩渕貞太は、故室伏鴻の死を乗り越え、ソロ公演『missing link』で独自に舞踏的身体を再解釈した。

海外の舞踏研究も新たなフェーズに入った。1978年以降、日本の暗黒舞踏がフランスでどう受容されたかを分析したフランスの研究者シルヴィアーヌ・パジェス著『欲望と誤解の舞踏　フランスが熱狂した日本のアヴァンギャルド』（2015）の日本語訳が刊行され、国内の研究とは違うButohへの視座をもたらした。また、ブラジルの鬼才マルセロ・エヴェリンはKYOTO EXPERIMENT 2017で、土方巽の「衰弱体」を題材とした『病める舞』を日本初演した。シンガポール出身のチョイ・カファイは舞踏のレガシーをリサーチするため日本に滞在、東北で土方巽の霊の口寄せインタビューをした成果などをTPAM2018で公演した。

ミレニアル世代と劇場の機能不全

コンペなどを通し、招聘の機会も増えている。横浜ダンスコレクション2017では、コンペティションⅠの審査員賞を黒須育海が受賞し、鈴

岩渕貞太ソロ・ダンス『missing link』© GO (go-photograph.com)

木竜が若手振付家のための在日フランス大使館賞、MASDANZA賞、シビウ国際演劇祭賞を総なめにした。コンペティションⅡ（新人振付家部門）では下島礼紗が最優秀新人賞のほか、本来コンペティションⅠのファイナリストが対象のハンガリー・タッチポイントアートファウンデーション賞もダブル受賞し、異例の抜擢となった。また、横浜ダンスコレクションは香港やソウルのダンスフェスティバルと提携して東アジア・ダンスプラットフォーム「HOTPOT」を開始し、香港で開催の第1回目へは関かおり、山田うん、木村玲奈の作品が選ばれた。NEXTREAM21 2017では、最優秀賞にtantan（亀頭可奈恵主宰）、優秀賞にソロ×デュオ部門で今村朱里、グループ部門で水中めがね∞（中川絢音主宰）が選ばれた。「踊る。秋田2017」では、土方巽記念賞に三東瑠璃、審査員特別賞に韓国のキム・ソルジン、オーディエンス賞に台湾の賴凱中が選ばれた。

しかし、若いアーティストの間には、コンペなどの短編発表の場では得られない観客との絆を求める傾向も強まっている。長谷川達也主宰のDAZZLEは建物一棟すべてを使い、観客が移動しながら様々な場所で繰り広げられるパフォーマンスを体感するイマーシブ（没入型）シアター『Touch the Dark』を上演。観客巻き込み型パーティ形式のイベントを得意とする岡本優主宰のTABATHAは、『CARNIVAL!!～Rio!!!!!』を初演、代表作『FIESTA!!～わたしのメキシコ』を再演し、

南米と日本社会との差異を描いた。また、2015年初演『マニュアル』を長編化し単独で再演した。宇山あゆみ（TAG）は、東京高円寺のライブスポットでコンテンポラリーダンス専門の架空のショーパブ「U.F.O CLUB」を期間限定でオープン。水中めがね∞の中川絢音はプロデュース公演「1991」を企画し、バブル崩壊とともに生まれ育ったゆとり世代の振付家7組がとらえた「時代」をオムニバスで描いた。尾花藍子（おばなあいこ）主宰のときかたちは長期プロジェクト『路を辿（たど）る』を開始し、観客が手紙を頼りに公演会場を探して身体と空間に出会うまでの「旅する過程」を振り付けるユニークな試みとなった。

既成の劇場制度の機能不全から、親密なオルタナティブスペースで間近にダンスを体感できる場づくりが増え、蛸壺（たこつぼ）化している。コンドルズとあうるすぽっとはタッグを組み、こうした次世代のカンパニーをピックアップしシェアするダンスフェス「可能性の獣たち」を始めた。SNSのダイレクトなコミュニケーションがデフォルトにあるミレニアル世代のモチベーションをどう劇場に還流させられるのか、今後のダンス界の課題だろう。

つつみ・ひろし

1966年川崎生まれ。文化学院文学科演劇コース卒。編集者・舞台評論家。美術誌「アートビジョン」、エンターテインメント情報誌「apo」、演劇誌「演劇ぶっく」、戯曲誌「せりふの時代」の編集を経て、フリー。編著に『空飛ぶ雲の上団五郎一座「アチャラカ再誕生」』『パフォーミングアーツマガジン「Bacchus」』『現代ドイツのパフォーミングアーツ』『ピーター・ブルック―創作の軌跡―』等。

[テレビドラマ]

動画配信系ドラマの台頭と テレビドラマ作家たちの挑戦

こうたきてつや／中町綾子

近年のテレビドラマ環境で一番注目されるのは動画配信系ドラマの台頭である。『火花』（吉本興業・NHK・Netflix、2016年）、『孤独のグルメ』（MBS・Netflix、同年）など、テレビ局と配信事業者との共同制作も活発になり、それらの番組が地上波で放送されるなど、その存在感が質量ともに増している。また、時代劇専門チャンネルの『藤沢周平新ドラマシリーズ　橋ものがたり』、BSスカパー！の『弱虫ペダル』など、衛星放送のオリジナルドラマ制作も続いている。これらのメディア環境の変化がテレビドラマにどのような影響を及ぼすのか。東京ドラマアウォードが「衛星・配信ドラマ部門」を創設したのも、そういった時代状況を見据えてのことで、2017年度は『深夜食堂』（Netflix）と『弱虫ペダル』（BSスカパー！）が衛星・配信ドラマ部門優秀賞を受賞した。

では、2017年のテレビドラマはどうだったのか。ドラマ編成的にはまず、テレビ朝日が午後の時間帯（12時30～50分）に帯ドラマ『やすらぎの郷（さと）』を編成したことが注目される。民放・午後の帯ドラマといえば、フジテレビ系東海テレビ制作の帯ドラマが1964年の『雪燃え』以来、長い歴史を刻んできた。しかし、それも2016年2月の『嵐の涙』で打ち切られている。テレビドラマの編成・制作環境の厳しさがそういった結果を招いたのだが、そこにテレビ朝日が敢然とシルバー世代向けの帯ドラマをぶつけてきたのである。

『やすらぎの郷』（演出＝藤田明二ほか、チーフプロデューサー＝五十嵐文郎、プロデューサー＝中込卓也）は、現在83歳の倉本聰が企画した“シルバー世代のシルバー世代によるシルバー世代のための”帯ドラマで、高齢視聴者の激増を見すえての企画である。テレビの黄金期に活躍した脚本家・菊村栄（石坂浩二）が、テレビ業界で活躍した人間だけが入れる高級老人ホーム「やすらぎの郷」に入居し、かつて一世を風靡した俳優（八千草薫、浅丘ルリ子、五月みどり、野際陽子、加賀まりこ、藤竜也、ミッキー・カーチス、山本圭）や歌手（有馬稲子）、ミュージシャン（上條恒彦）らと再会する。ドラマはその交流のなかに、老いが抱く切実な思いの数々を「若い頃より死ぬ間際の老けた女房に俺は会いたい。そのほうが話すことがいっぱいある」といった含蓄のあるセリフで伝えていく。そしてその間に、現在のテレビへの批判をユーモラスに織り込みながらテレビ文化への限りないオマージュを謳う（東京ドラマアウォード2017・脚本賞）。

この帯ドラマはBS朝日でも朝の時間帯に再放送され、視聴率的にも当初の目的を果たす成果を得た。また、第2弾『トットちゃん！』（演出＝星田良子ほか、出演＝清野菜名、松下奈緒、山本耕史）も、大石静が黒柳徹子とその家族を丁寧な家族史ドラマへと仕上げ、新たな帯ドラマ開発の継続に貢献した。

『やすらぎの郷』がドラマ編成上の挑戦であるとすれば、TBSの連続ドラマ『カルテット』（演出＝土井裕泰、金子文紀ほか）は、坂元裕二の作劇が何々ドラマと括れないメンタルな刺激を与えてくれる。社会生活からドロップアウトしたような30代男女4人が、カラオケボックスで楽器の練習をしていたことがきっかけで知り合い、カルテット（管弦楽四重奏楽団）を組んで軽井沢の別荘で同居生活を始める。これはそんな見ず知らずの彼らのやり取りを通して、生きるということや人と関わるといったことを考えさせる会話劇である。

彼ら一人一人のこだわり（くせ）が、すでに最初からその会話のなか

にさり気なく表現される。たとえば、食卓に出されたから揚げにレモンをかけるかどうかで延々と議論が始まる。互いを茶化したり、大真面目に持論にこだわったりする会話はふざけているだけのようにも聞こえる。が、それは本人たち自身も気づいていない繊細なこだわり（ものの考え方）でもある。ドラマは、この「個性」というほどではないこだわり（くせ）を焙（あぶ）り出し、それが一人一人の家族関係を危うくさせたことを映し出す。巻真紀（松たか子）と消息を絶った夫（宮藤官九郎）、それぞれの嘘の行方。世吹（せぶき）すずめ（満島ひかり）の嘘に影を落とす父への憎しみ。別府司（松田龍平）のこだわりに滲むエリート家族へのコンプレックス。家森諭高（高橋一生）のこだわりが生んだ妻子との離別。なによりもそういった葛藤を、記号じゃない気持として、不確かで心もとない気持として言葉にしているところが、坂元裕二の新たな作劇の魅力である（東京ドラマアウォード2017· 連続ドラマ部門優秀賞）。

外国人女優をヒロインにした『マッサン』（2014年後期）、幕末から始めた『あさが来た』（2015年後期）など、連続テレビ小説（NHK）のいいところは常に新たな挑戦を心掛けているところである。2017年前期『ひよっこ』もある意味でチャレンジングな企画である。ヒロインはごく普通の農家の少女で、茨城県奥茨城から上京してトランジスタ工場と赤坂のレストランで働いただけである。しかし、そんな地味で平凡なヒロインや舞台、ストーリーであっても、この帯ドラマがつくり出していた空気と時間は、半年間を十分にくつろがせてくれるものだった（脚本＝岡田惠和（よしかず）。演出＝黒崎博）。

高度経済成長の最盛期、東京オリンピック大会が開かれた1964年に、この平凡な少女の物語は始まる。田畑の緑が広がる奥茨城村。高校3年生の谷田部みね子（有村架純）は、農家を営む祖父（古谷一行）と母（木村佳乃）、幼い妹、弟に囲まれてのどかに暮らしていた。登下校も仲のいい時子と三男（みつお）が一緒だ。ただ、父（沢村一樹）が東京に出稼ぎに行って留守なことだけがちょっと寂しい。ドラマはまずこの家族との

時間、つまり家族と今日のことを話し合ったり、食事をしたり、畑仕事をしたりする姿を、時間をかけて丁寧に描いていく。このどこにも事件のない時空間の愛おしさとかけがえのなさ。『ひよっこ』が描いたドラマは、言ってみればそういった家族の空気と時間である。やがて、東京に出稼ぎ行った父が消息を絶ち、みね子は父を探すために上京して働き始める。が、最初のトランジスタ工場でも、赤坂のレストランでも、みね子は故郷の家族と変わらない時間を過ごしている。そして最終週、同じアパートに住む孤独な女優・世津子（菅野美穂）、彼女はかつて記憶を失ったみね子の父と暮らしていたことがあるのだが、その世津子がこう打ち明ける。「私、ずっと、こういう場所が欲しかった……家族みたいっていうか、自分の居場所というのか。何でも、嫌なことも、いいことも話せて、笑えて、一緒にご飯を食べて……」と。

連続テレビ小説『ひよっこ』が“くつろぎ”のドラマだとすれば、同じNHKの土曜時代ドラマ『みをつくし料理帖』は、“和み”の一言が似合うドラマである。江戸時代、上方から出てきた控えめで地味な娘・澪（黒木華（はる））が、いろんな人との出会いのなかで男顔負けの料理人として成長していく。原作（高田郁（かおる））自体がすでにおもしろいのだが、ここではそのつくりが醸しだす“和み”に魅了される（脚本＝藤本有紀、演出＝柴田岳志、佐藤峰世（みねよ））。

まず、その地味な面立ちにほっこりとした笑顔を浮かべて、ヒロインの人柄を魅せていく黒木華の演技力に引き込まれる。そして、周りの温かさを情緒に流されないタッチで描いていく運び（脚本）、さらには稲荷神社やお店、長屋での所作をやわらかく浮かび上がらせる美術や照明、そういった仕事のすべてが、この“食”のドラマをやさしく包んで和ませる。一人一人が背負っている哀しみ、それ故の心遣い、江戸と上方の食文化の違い、扱う食材への想い入れ。あざとい描写などどこにもない丁寧で品の良いつくりが、このドラマの“人”と“食”を美しくしている。

『過保護のカホコ』（日本テレビ）、『お母さん、娘をやめていいですか？』（NHK）と、親の過保護、具体的には母親と娘の関係を描く作品が続いた。

『過保護のカホコ』（脚本＝遊川和彦、演出＝南雲聖一ほか）は、過保護に育てられた大学生の加穂子（高畑充希）が、同じ大学で出会った青年（竹内涼真）に触発されて独り立ちしていく成長記である。加穂子は、彼に惹かれるうちに親元を離れて自分も家族をつくりたいという思いを募らせる。娘離れができない母（黒木瞳）と発言力のない父（時任三郎）、独りでは何もできない娘（カホコ）。これはそんな家族をカリカチュアしたコメディだが、さわやかな青年が世間知らずの女の子をときめきをもって誘っていく王道のラブストーリーでもあった。『お母さん、娘をやめていいですか？』（脚本＝井上由美子、演出＝笠浦友愛ほか）は、母と娘の依存関係をシビアに綴るホームドラマである。高校教師の美月（波瑠）は職場で困ったことがあれば、主婦の母・顕子（斉藤由貴）にすぐに電話して相談する。顕子はそんな娘の悩みに細やかなアドバイスをする。主婦の座しかない顕子にとって、美月は自分の分身でもあり生きがいでもあったのだ。やがて、美月は顕子の気に入ったハウスメーカーの担当者・松島太一（柳楽優弥）と、母から目を背けるようにつき合い始める。そして、顕子は自分の元を離れていく娘に動揺し、娘を奪われまいとして壊れていく。『お母さん、娘をやめていいですか？』では、この娘と母のもっていき場のない動揺がひりひりと痛い。

この2作はいずれもオリジナル脚本で、それぞれに異なるタッチで現代社会の家族像の一端を映し出した作品である。

井上由美子の作品では、テレビ朝日の『緊急取調室』（演出＝常廣丈太、本橋圭太）も上質な人間ドラマになっている。ただ、『お母さん、娘をやめていいですか？』が作品性の強い人間ドラマだとすれば、こちらはその社会的題材をスリリングな心理サスペンスに仕上げたエンタテインメントである。

「緊急事案対応取調班（通称・キントリ）」の取調官・真壁有希子（天海祐希）は、録音・録画という可視化設備の整った特別取調室で取り調べを行う。もちろん独りではない。キントリのスタッフ（田中哲司、でんでん、大杉漣、小日向文世ほか）とともに、凶悪犯との一進一退の心理戦を繰り広げる。2014年に始まったシリーズだが、2016年5月に刑事司法改革関連法が成立したことで、この可視化を条件とする刑事ドラマの現実味が増してきている。独居老人の恋や長寿社会の過酷さなどから、安楽死幇助、冤罪事件の再捜査、取り調べのあり方、コンプライアンスや謝罪のあり方など、有希子らが扱う事件と直面する課題は多岐にわたる。彼女は「どんな行動にも納得できる動機があるの」と言って、事件の元となる被疑者の心理を探っていく。そして、それを言葉巧みに質していく。この刑事ドラマではまず、そんな有希子と被疑者の丁々発止のやり取り、言葉（セリフ）の応酬が含蓄とスリルに富んでいる。つまり、ここには可視化を前提とする“言葉による心理捜査”という作劇がエンタテインメントとして実を結んでいるのである。そして、チーム捜査ものとしてのスタッフ関係の魅力である。有希子は時には面と向かって、時にはそっぽを向いて男性陣に毒を吐く。また、「おばはん」と呼ばれても意に介さない。そんな有希子とスタッフの関係をいたずらに敵対させるといったこともせず、ごく日常的な職場風景として描いているところも、そのサスペンスにあうんの呼吸というチーム捜査ものの魅力を添えている。

原作＝池井戸潤、脚本＝八津弘幸、演出＝福澤克雄のTBSドラマといえば、『半沢直樹』（主演＝堺雅人、2013年）、『下町ロケット』（主演＝阿部寛、2015年）などの熱い企業ドラマがすぐに思い浮かぶ。同スタッフによる『陸王』も例外ではない。弱者（立場の弱い社員や零細企業の社長）が、強者（大企業）に闘いを挑んでその夢を実現させる、といったドラマを熱く熱く描いている。零細企業の再生をはかるのは、足袋づくりの老舗「こはぜ屋」の4代目社長・宮沢紘一（役所広司）である。年々、細っていく足袋の需要に悩む宮沢が、ふとしたことでラン

ニングシューズに関心を抱き、足袋の製造で培ってきた縫製技術などを生かしてその開発に乗り出す。一方、足の故障に悩むマラソンランナー・茂木裕人（竹内涼真）は、スポンサーの居丈高な支援の態度に苛立っている。これはその両者の時間軸を交差させながらそれぞれの熱い想いと絆を描いていく。毎回、泣かせるシーンをつくりながら、壮大な音楽、赤々と照らす太陽、大群衆シーンなどで、その物語を熱く丁寧に盛り上げていく。池井戸原作に一貫する働くものへのエールがより熱く伝わってくるエンタテインメントである。ベテランの新人という言い方はちょっと変だが、エッセイスト・阿川佐和子が演じた縫製課のリーダー・正岡あけみも溌剌とした魅力を放っていた。

単発ドラマでは、戦時下における脱獄囚と看守の闘いを描いた『破獄』（テレビ東京）と、浮世絵の世界を舞台に女絵師の狂おしい情念を描いた『眩〜北斎の娘〜』（NHK）が他を圧していた。

『破獄』は、吉村昭の名作を32年ぶりにドラマ化した作品だが、池端俊策の脚本、深川栄洋の演出、ビートたけし、山田孝之らの演技、それらのすべてが人間の根源的な希求とその苦悩を壮絶に焙り出している。昭和17年、太平洋戦争の緊迫が刻一刻と増していった頃のことである。東京・小菅刑務所の看守部長・浦田進（ビートたけし）のもとに、秋田刑務所から無期懲役囚の佐久間清太郎（山田孝之）が脱獄したとの知らせが入る。これはそのベテラン看守・浦田と脱獄常習犯・佐久間との闘いの日々、つまり命の極限状況ののなかに“生きることの意味”を問おうとする作品である。佐久間が極寒の網走刑務所で見せる凄惨な逃亡願望（自由への希求）、その強靭な逃走願望に追い詰められる看守群像、浦田が関東大震災で囚人の命を救った栄光とそれ故の家族の喪失、その浦田が知る佐久間の妻（満島ひかり）の貧しさと夫への愛。『破獄』が重厚な人間ドラマになったのは、この4者がそれぞれにその生命を漲らせているからである。「日本が滅茶苦茶になってしまえば、みんな、あの人のことなんか忘れてしまう。そうすれば、あの人は自由

でしょう……日本が負ければいい！」。山田が演じる狂乱とたけしの静かなる凝視もすごいが、池端俊策のこのセリフも痛烈に胸に刺さる（東京ドラマアウォード2017・単発ドラマ部門グランプリ、「MIPCOM BUYERS' AWARD for Japanese Drama」グランプリ、仏・カンヌ）。

NHK特集ドラマ『眩〜北斎の娘〜』（原作＝朝井まかて、脚本＝大森美香、演出＝加藤拓）は、江戸の天才絵師・葛飾北斎（長塚京三）の娘として絵筆をふるったお栄（宮﨑あおい）の半生を描くものだが、浮世絵を想わせるその画調が女浮世絵師の美意識に深い余韻を残している。お栄は、燃え盛る火事の炎を遠くに見て「なんてぇ色だ！」と目を輝かせる。また、北斎の門人だった絵師・善次郎（松田龍平）が使う深い青（ベルリン藍）に魅入られ、そのやわらかな色に善次郎への想いを重ねて涙する。そしてその老いのなかで、「吉原格子先之図（よしわらこうしさきのず）」を描きながら、「この世は光と影でできている。影が万事を形づけ、光がそれを浮かび上がらせる」という境地に達する。北斎は「自分が満足できないものでも歯くいしばって世間にさらす」とプロとしての覚悟を説き、お栄はひたすらに絵を描き続けながら「私もうまくなりてぇなぁ」とつぶやく。登場人物たちの一人一人にこぼれる美の情念の輝き。このドラマはそれを、メリハリのある工房の光と影、吉原の灯りと色彩のけれん、薄墨色に沈む江戸の背景画で包んで、濃密な人間・芸術ドラマへと昇華させている（文化庁芸術祭賞大賞）。

日本のテレビドラマを世界に発信する「国際ドラマフェスティバルin TOKYO」が開催する東京ドラマアウォードが10周年を迎えた。同賞は、海外発信を見据えた市場性の高い番組の顕彰を目的として10年、今では国内でも広く認知される賞になっている。2017年の受賞作品で特筆すべきは、トルコのテレビドラマ『ANNE』（国際タイトルは『Mother』、監督＝メルヴェ・ギルギン・アイテキン、脚本＝ベルフ・エルゲネコン）が海外ドラマ特別賞を受賞したことである。本作は、東京ドラマアウォード2010の連続ドラマ部門優秀賞『Mother』（日本テ

レビ、脚本＝坂元裕二）のリメイク作品だが、トルコでは視聴率1位を記録するほどの人気を得た（46分・全10話を、110分・33話にリメイク）。さらに、この『ANNE』は、メキシコ、チリなどの南米諸国、クロアチア、セルビアなどの東ヨーロッパ諸国、インドネシアなどを中心に、12か国以上に販売されてもいる。また2017年10月には、『Woman』（日本テレビ）をリメイクした『Kadin カドゥン』（国際タイトルは『WOMAN』）もスタートし、放送当日の全トルコ放送番組中2位の視聴率を獲得した。ちなみに『Mother』は、トルコより先に韓国でフォーマット販売が成立しており、そのリメイク版が2018年1月から放送されている。

「国際ドラマフェスティバルin TOKYO」では、日本のテレビドラマの海外PR事業「Jシリーズ・フェスティバル」を展開している。これまで、インドネシア、ベトナム、タイなどで開催し、2017年のインドネシア大会では、連続テレビ小説『ひよっこ』に出演した磯村勇斗（はやと）、『弱虫ペダル』主演の小越（おごえ）勇輝、『イタズラなKiss』主演の矢作穂香（ほのか）らがトークイベントに出演した。

フォーマット販売が成功する一方で、海外のテレビ局との共同制作を模索する地方局の取り組みも始まっている。琉球朝日放送とベトナム国営放送の合作ドラマ『遠く離れた同じ空の下で』（脚本＝下島三重子、演出＝松田礼人、ヴー・チョン・コア、ダオ・ズーイ・フッ）は、沖縄のテレビ局のリポーター・英里（宮城夏鈴）が、ベトナム人留学生のハイ（クァン・スゥ）との出会いをきっかけに、ベトナムと沖縄の関係について取材することから始まるドラマである。沖縄の米軍基地からベトナム戦争に向かった戦闘機など、互いの国の辛い戦争の記憶が語られる一方で、互いの文化の違いなども描き込んでいる。恋愛ドラマの要素、セリフのこだわりなど、両国のテレビドラマ表現の違いを知ることができる作品でもある（東京ドラマアウォード2017・ローカルドラマ賞受賞）。

昨年度との関連でいえば、2016年放送の『逃げるは恥だが役に立

つ』（TBS）が、東京ドラマアウォード2017の連続ドラマ部門グランプリであったことも追記しておきたい（他に、日本民間放送連盟賞最優秀賞）。

こうたき・てつや

評論家、日本大学名誉教授（テレビ文化史専攻）。放送批評懇談会常務理事、「国際ドラマフェスティバル in TOKYO」実行委員会特別顧問、日本脚本アーカイブズ推進コンソーシアム理事、放送番組収集諮問委員会委員ほか。ギャラクシー賞選奨事業委員長、文化庁芸術祭執行委員会審査委員、BPO放送倫理検証委員会委員などを歴任。監著『テレビ史ハンドブック』（自由国民社）、共著『テレビ作家たちの50年』（NHK出版）ほか。今年『テレビドラマ史』（映人社）を上梓予定。

なかまち・あやこ

日本大学芸術学部教授。文化庁芸術祭執行委員会審査委員、「国際ドラマフェスティバル in TOKYO」東京ドラマアウォード副審査委員長など放送関連各賞の審査委員を務める。これまで、日本経済新聞「あのドラマこのセリフ」、読売新聞「アンテナ」など新聞各紙を中心にテレビドラマ評論を執筆。著書に『ニッポンのテレビドラマ21の名セリフ』（弘文堂）ほか。

Afterword
編集後記

私が岩淵達治氏から『国際演劇年鑑』編集長の任を引き継いだのは、2012年版からであった。それから2年後には『年鑑』をリニューアルし、「海外ツアーレポート」の掲載を開始した。日本のカンパニーの海外公演の顛末を制作者が報告するものである。当『年鑑』の創刊が1972年。46年前のことである。そのころとは比ぶべくもなく、舞台芸術の国際交流は確かに進んでいる。

今年の編集後記は原稿用紙5枚の予定なので、本書の内容のすべてをここで取り上げることはとうていできないが、今年は創刊から一度も寄稿のなかった国が3つあるというので、まずはポルトガルから始めるとしよう。

ポルトガルの舞台芸術事情について何故いままで報告がなかったか。ヨーロッパ圏というより今はユーロ圏というべきだが、地政学的にも奇妙な話である。ポルトガルの近代文学の始まりは、おおよそ他のヨーロッパ諸国と同じく15〜16世紀。ポルトガル演劇の父とも呼ばれるジル・ヴィセンテ（報告者はヴィセントゥと表記している）が活動を開始する。シェイクスピアよりやや先んじている。

19世紀には全ヨーロッパで巻き起こった国民文化を創造する動きに呼応し、ポルトガルにも演劇運動が華開いている。20世紀に入るとサラザールの独裁下で社会批判的な作品が抑圧されるが、1974年の民主革命後には、再び劇場文化に自由な風が吹き始める——。

1990年、ポルトガルの首都がAICT/IATC（国際演劇評論家協会）の世界大会の主催都市になった。協会に加盟する主な都市から参加した会員たちは、会議の合間を縫ってポルトガルの主要な演劇を見て回った。これも「革命」の成果だった。

ポルトガル　▶P.149

イエメン　▶P.53

「内戦の嵐を堪え忍ぶ豊饒な演劇」――これは現在のイエメンが探し求めている何かである。決して即ち演劇ではない。日常の新聞で我々が目にするのは、多くのアラブ諸国の内の越えがたい塊であろう。そこから来る報告には何が書いてあろうか。

「イエメンは才能ある演劇人と熱狂的な観客に恵まれ、豊かで活き活きとした演劇の伝統を持つ国だ」と報告者は書いている。そんな観客が演劇小屋には大挙して押し寄せる。食べるものを放り出しても。観客たちは気の利いたせりふにやんやと大騒ぎをし、ヒーローの活躍に大喝采を送り、時にはヤジを飛ばしたりする。イエメンの劇場はにぎやかである。

こうした騒ぎが北部の首都サナアと南部の都市アデンに最も盛んなのは想像に難くないが、演劇は辺境の村々でも行われ、広場や学校、テレビやラジオ、軍隊の兵士たちも芝居に興じるという。自国イエメンやアラブ諸国の作品はもちろん、シェイクスピア、ブレヒト、ピランデルロも上演されている。この地の人々は喉から手が出るほど、演劇に恋こがれている。報告者は現地を調査している大学の先生と見た。

「内戦を越え成長のただ中にあるブルンジ演劇」――報告者が掲げたタイトルである。いきなり「ブルンジ演劇」と言われても、ブルンジについての知識の持ち合わせがなく困惑した読者もいるだろう。毎日の新聞は読まなくとも「内戦」が意味するものは幾ばくか理解する。だが、「幾ばくか」と言っても、アフリカかアラブの国と想定できる程度ではないだろうか。

報告者はまず2014年に開催された「タブーなきブジャ演劇祭」なるものの成果を挙げる。ブルンジではいま、この演劇祭が若い演劇者たちの目を世界に向かって開かせつつあるという。このブジャ演劇祭を主催する劇団ランピールの創設者が、本文の

ブルンジ ▶P.59

報告者である。

ブジャ演劇祭は昨年の4月にも開かれ、ブルンジ人の劇団、アンフォワレ・ド・ソノラダントによるブルンジの歴史を再考する作品『リーベ（愛）』が開幕を飾った。また、この年最後の作品はレバノン人劇作家アラ・ムラニーの『黙って穴を掘れ』で、レバノン内戦における作者の子供時代の経験が投影されているという。ある家族がごみ捨て場で穴を掘っていると、やがて周囲で権力と欲望に溢れた争いが繰り広げられ、人々の内面と記憶が表面化する――という物語だが、この作品を演出した22歳の演劇者リカ・ムギシャは、レバノンとブルンジが同じ悲劇を体験しているという事実を教えてくれる。

最後に報告者は、「ブルンジの演劇人たちはますます専門的能力を蓄え、その中から万能の職業人が生まれるだろう」と誇らしげに書いた。今まさにアフリカの大地に開花しようとするブルンジの演劇を思い、この引用と共に本稿を終えることにしよう。

2018年3月27日

国際演劇協会（ＩＴＩ／UNESCO）日本センター顧問
『国際演劇年鑑』編集長
田之倉 稔

公益社団法人 国際演劇協会日本センター 役員

会長	永井多恵子
副会長	安孫子正 吉岩正晴
常務理事	曽田修司
理事	安宅りさ子 伊藤 洋 大笹吉雄 小田切洋子 糟谷治男 加納豊美 木田幸紀 斎明寺以玖子 坂手洋二 真藤美一 中山夏織 林 英樹 菱沼彬晁 松田和彦 三輪えり花 和崎信哉
監事	岸 正人 小林弘文
顧問	大谷信義 迫本淳一 田之倉稔 永江 巌 野村 萬 波多野敬雄 福地茂雄 堀 威夫 松岡 功 茂木七左衛門

（2018年3月27日現在）

ITI Centres

世界の国際演劇協会センター（2018年3月27日現在）

北米

アメリカ合衆国

中南米

アルゼンチン
キューバ
プエルトリコ
ブラジル
ベネズエラ
メキシコ

アフリカ

アルジェリア
ウガンダ
エジプト
ガーナ
カメルーン
コートジボワール
コンゴ共和国
コンゴ民主共和国
シエラレオネ
ジンバブエ
スーダン
セネガル
チャド
中央アフリカ共和国
トーゴ
ナイジェリア
ニジェール
ブルキナファソ
ベナン
ボツワナ
マリ
南アフリカ共和国
モロッコ
モーリタニア

ヨーロッパ

アイスランド
イギリス
イタリア
エストニア
オーストリア
オランダ
キプロス
ギリシャ
クロアチア
コソボ
スイス
スウェーデン
スペイン
スロバキア
スロベニア
セルビア
チェコ
デンマーク
ドイツ
ハンガリー
フィンランド
フェロー諸島
ベルギー（フランドル）
ベルギー（ワロン）
ボスニア・ヘルツェゴビナ
マケドニア
モナコ
ラトビア
ルーマニア
ルクセンブルク
ロシア

中東

イラク
イエメン
オマーン
クウェート
サウジアラビア
シリア
シャルジャ（アラブ首長国連邦）
ジョージア
トルコ
パレスチナ
フジャイラ（アラブ首長国連邦）
ヨルダン

アジア／太平洋

アゼルバイジャン
アルメニア
イスラエル
イラン
インド
インドネシア
韓国
スリランカ
台湾
中国
日本
バングラデシュ
フィリピン
ベトナム
モンゴル

世界のITIセンターのリストは、本部のウェブサイトで随時アップデートされています。

International Theater Institute ITI / Institut International du Théâtre ITI
Office at UNESCO UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France
Headquarter in Shanghai 1332 Xinzha Road, Jing'an, Shanghai 200040, China Tel: +86 (0)21 6236 7033
info@iti-worldwide.org / www.iti-worldwide.org

東宝 阪急阪神東宝グループ
皇居前 帝国劇場
〒100-05　東京都千代田区丸の内3-1-1
電話03（3213）7221（代）

HIBIYA Creation
日比谷 シアタークリエ
THEATRE CREATION
〒100-8415　東京都千代田区有楽町1-2-1
電話 03（3591）2400

インターネット販売は 東宝 ナビザーブ まずはご登録を！

東宝演劇ホームページからアクセス　《下記アドレスより会員登録（無料）の上、ご利用下さい。》

http://www.tohostage.com/

モバイルサイトはこちらからアクセス

https://toho-navi.com/m/

※チケットは、お近くのセブン-イレブン、ゆうパックでもお引き取り戴けます。

お電話予約は東宝テレザーブへ 03(3201)7777　営業時間 午前9:30～午後5:30

東宝株式会社演劇部

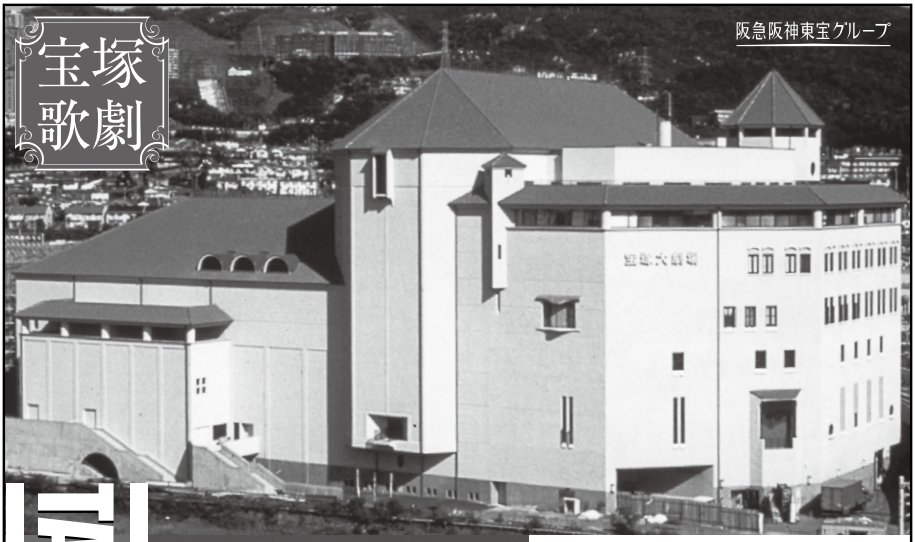
〒100-8415　東京都千代田区有楽町1-2-2　東宝日比谷ビル11階　TEL03（3591）1211

詳しくは東宝ホームページをご覧ください。 東宝演劇 検索

しのぶくん
もりおくん
信頼、見ごたえ、公共放送
NHK
https://nhk.jp/
たーちゃん
どーもくん
うさじい
©NHK-TYO
受信契約のお申し込みや転居のご連絡は…
パソコン、スマートフォンから
https://nhk.jp/jushinryo
携帯電話から
メニュー ➡ TV ➡ NHK ➡ 受信料の窓口
フリーダイヤル
0120-151515

宝塚歌劇

阪急阪神東宝グループ



TAKARAZUKA REVUE

Hankyu Corporation

宝塚大劇場

阪急宝塚駅下車（水曜定休）

Hankyu Corporation

東京宝塚劇場

有楽町・日比谷駅下車（月曜定休）

お問い合わせ

Tel.**0570-00-5100**

（10:00～18:00）

※一部の携帯電話・IP電話等からはご利用いただけません。

宝塚歌劇公式ホームページ

http://kageki.hankyu.co.jp/

夢と感動のステージへ…

宝塚友の会がご案内します！

一般前売に先立ち最も早くチケットをお買い求めいただけます。
入会申込書のご請求・お問い合わせは

Tel.**0797-85-6801**

（10:00～17:00／水曜定休）

Festival / Tokyo

演劇、ダンス、美術、音楽…に出会う、国際舞台芸術祭

フェスティバル / トーキョーは、東京で開催される国際的な
舞台芸術フェスティバルとして、多様な価値が出会い、互いを
刺激しあうことで新たな可能性を拓く場となることを目指します。

Festival/Tokyo is an annual performing arts event that presents work
from a wide range of cultures, generations, and styles.

www.festival-tokyo.jp

フェスティバル / トーキョー実行委員会
Festival/Tokyo Office
e-mail : toiawase@festival-tokyo.jp

F/T の最新情報をお届けするメールニュースを配信中！ぜひご登録ください。
www.festival-tokyo.jp/17/newsletter/

TPAM2018 グループ・ミーティング（撮影：古屋和臣）

Performing Arts Meeting in Yokohama 2019
国際舞台芸術ミーティング in 横浜 2019

TPAM (Performing Arts Meeting in Yokohama) is a space where professionals from various places in the world who explore the possibility of contemporary performing arts exchange through performance and meeting programs to gain information, inspiration and network for the creation, dissemination and vitalization of performing arts. The next edition is planned to be held Sat 9 – Sun 17 February, 2019. Please visit www.tpam.or.jp for the latest information!

TPAM（ティーパム、国際舞台芸術ミーティング in 横浜）は、同時代の舞台芸術に取り組む国内外のプロフェッショナルが、公演プログラムやミーティングを通じて交流し、舞台芸術の創造・普及・活性化のための情報・インスピレーション・ネットワークを得る場です。次回は 2019 年 2 月 9 日（土）～ 17 日（日）の開催を予定しています。最新情報は www.tpam.or.jp まで！

TPAM

A REAL THEATER OF THE PEOPLE BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE in TOKYO：

TOMIN GEKIJO

WHAT MAKES UP A THEATER?

Playhouses, performers and the audience. But what is indispensable? TOMIN GEKIJO thinks that people are.

TOMIN GEKIJO has no playhouse or troupe of actors, but does possess a permanent audience, the number of its members amounting to about 20 thousand today.

EACH HAS HIS OWN TASTE

TOMIN GEKIJO organizes 4 series: THEATER, KABUKI, SHINGEKI and MUSIC. Their programs are selected by project committees composed of well known specialists and representatives among the members. Particularly in the theater series, members can chose among about 50 different plays a year according to their own tastes.

TOO EXPENSIVE OR NOT, THAT IS THE QUESTION

Once having paid membership fee, which costs 1000 Yen for an individual member, members can enjoy many programs with season tickets discounted 40 or 50%.

HEAVEN CREATES A MAN NEITHER ABOVE NOR UNDER A MAN

said an ancient opinion leader Yukichi FUKUZAWA. TOMIN GEKIJO has succeeded in keeping this principal by establishing an audience system which consists in distributing booked seats by a rotation system.

WHAT DOES TOMIN GEKIJO MEAN?

TOMIN means a citizen of Tokyo and GEKIJO a theater. Under the generous support of the Tokyo Government and the Japan Theater Promoters Guild, it also makes possible "Theater going at half-price" for Tokyoites.

TOMIN GEKIJO, a new audience organization, aims at an open theater and actively seeks contacts with foreign theaters.

TOMIN GEKIJO： 5-1-7 Ginza Chuo-ku Tokyo 104-8077 Japan　Phone : 03-3572-4311

国立劇場では、歌舞伎、文楽、舞踊、邦楽、
能楽、雅楽、琉球芸能、民俗芸能、大衆芸能など
さまざまな伝統芸能を上演しています。

国立劇場

大劇場　小劇場　演芸場　伝統芸能情報館

〒102-8656 東京都千代田区隼町４ ー1

地下鉄「半蔵門駅」「永田町駅」下車

http://www.ntj.jac.go.jp/ **03-3265-7411**(代表)

国立劇場チケット センター 0570-07-9900

国立能楽堂

〒151-0051 渋谷区千駄ヶ谷4-18-1

電話 03-3423-1331（代表）

ＪＲ「千駄ヶ谷駅」下車
都営地下鉄「国立競技場駅」下車

国立文楽劇場

〒542-0073 大阪市中央区
日本橋1-12-10

電話 06-6212-2531（代表）

地下鉄 近鉄「日本橋駅」下車

国立劇場おきなわ

〒901-2122 沖縄県浦添市
勢理客4-14-1

電話 098-871-3311（代表）

伝統が今日に生き明日につながる松竹演劇

歌舞伎座
東京都中央区銀座4-12-15
03-3545-6857(営業)

新橋演舞場
東京都中央区銀座6-18-2
03-3541-2606(営業)

サンシャイン劇場
東京都豊島区東池袋3-1-4
03-3987-5281〈代〉

大阪 松竹座
大阪市中央区道頓堀1-9-19
06-6214-2211

京都 南座
京都市東山区四条大橋東詰仲之町
075-561-1155

松竹株式会社
演劇本部
東京都中央区築地四丁目一番一号
電話(五五五〇)一五七三(演劇製作部)

文化庁委託事業
平成29年度
次代の文化を創造する新進芸術家育成事業

編集長	田之倉稔
事業担当理事	吉岩正晴、曽田修司
編集	中島香菜
編集スタッフ	壱岐照美、後藤絢子、桜井由美子、林英樹、菱沼彬晁、門田美和
翻訳	雨海弘美、ウィリアム・アンドリューズ、黒澤さつき、佐藤道代、ジェームズ・ファーナー、志村未帆、角田美知代、ドーラン優子、マーク・大島、服部真琴、前田雅子（以上、英語）、木村典子（韓国語）、田ノ口誠悟（フランス語）
校正・校閲	久留原有希、小林礼奈（以上、和文）、 マーク・大島、ビュールク・トーヴェ、ロザリンド・フィールディング、（以上、英文）
DTP協力	中村智子
装幀・本文デザイン	久保さおり

国際演劇年鑑2018　世界の舞台芸術を知る
Theatre Yearbook 2018　Theatre Abroad

発行日　2018年3月27日
発行者　公益社団法人 国際演劇協会日本センター
〒151-0051 東京都渋谷区千駄ヶ谷4-18-1 国立能楽堂内
Tel：03-3478-2189　Fax：03-3478-7218
mail@iti-j.org　http://iti-japan.or.jp
製　版　山浦印刷（株）
印　刷　（株）三協社
製　本　（株）ウィンカム

本年鑑は、公益社団法人国際演劇協会日本センターが文化庁の委託事業として実施した、平成29年度「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」の成果をとりまとめたものです。本年鑑の複製、転載、引用等の際は、発行者までご連絡ください。
落丁・乱丁本はお取り替えいたします。

© Japanese Centre of International Theatre Institute 2018
Printed in Japan

Japanese Centre