国際演劇年鑑 2014

Theatre Yearbook 2014

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA—KOREA—VIETNAM—THAILAND—INDONESIA—SINGAPORE—PAKISTAN—ISRAEL—TURKEY—
TAIWAN—CANADA—U.S.A.—MEXICO—BOLIVIA—AUSTRALIA—U.K.—SCOTLAND—GERMANY—
FRANCE—SPAIN—ITALY—SWITZERLAND—CZECH—POLAND—BELARUS—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 2014

Theatre Yearbook 2014

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

Foreword
はじめに

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100の国・地域のナショナル・センターによる国際ネットワークの一翼を担う非営利団体です。

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特性を持ったメディアです。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5回目として、パレスチナ、アフガニスタン、アルジェリアの3作品を日本初訳・初上演いたしました。

2013年7月1日をもって、当センターは社団法人から公益社団法人に移行し、新たなスタートを切りました。この『国際演劇年鑑』の刊行は、継続・蓄積こそが文化の基盤を担うものと信じて続けてまいります。

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。

2014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

7　**ワールド・シアター・デイ メッセージ**　ブレット・ベイリー

世界の舞台芸術を知る 2013

アジア・アフリカ

14　**中国**　大制作と小劇場、北京と上海／飯塚 容
22　**韓国**　演劇、歴史に生きる個人の模索／南 聲鎬
34　**ベトナム**　ルー・クアン・ヴー演劇祭・南北交流・日越友好年／吉岡憲彦
42　**タイ**　ニコン・セタンと振り返るこの1年／千徳美穂
49　**インドネシア**　ベケットからドルフマン、そしてブレヒトまで／セノ・ジョコ・スヨノ
67　**シンガポール**　新たな時代への先触れ／滝口 健
74　**パキスタン**　独立記念風刺劇の愉しみ／村山和之
81　**イスラエル**　演劇なんてこわくない／ライラック・デケル＝アヴネリ
90　**トルコ**　芸術、政治、圧制、そして希望／ディクメン・ギュリュン
97　**台湾**　二人の若い世代のパフォーマンスに見出せる希望／姚 立群

南北アメリカ・オセアニア

104　**カナダ**　トロントの新興劇場に見るカナダ演劇の最新トレンド／吉原豊司
110　**アメリカ**　演劇的伝統とミュージカルの新しい展開／外岡尚美
115　**メキシコ**　ビオレンシアの嵐の中で／吉川恵美子
123　**ボリビア**　ふたつの異なる演劇活動／兒島 峰
129　**オーストラリア**　対照的な、スケールの大きい二つの作品／佐和田敬司

ヨーロッパ

人種主義の彼岸／本橋哲也　**イギリス**　136
2013年、我らがスコットランド／中山夏織　**スコットランド**　143
フェリツィア・ツェラー『見知らぬ友人Xたち』のワーカホリック批判と悲哀／寺尾 格　**ドイツ**　150
シェローの死、アヴィニョン演劇祭の監督交代／小田中章浩　**フランス**　157
コトバ、コトバ、演劇とはコトバ／田尻陽一　**スペイン**　163
経済危機のどん底でも生き残る「演劇の鼠」たち／山ノ内春彦　**イタリア**　171
ドイツ語圏の舞台芸術シーンから／ダグマー・ヴァルザー　**スイス**　177
政治に翻弄される劇場と新しい世代の活躍／ペトル・ホリー　**チェコ**　187
優れた公立劇団の苦悩と活気づく自主劇団／岩田美保　**ポーランド**　192
ベラルーシ演劇の歴史と現状／ゲオルギー・バルトシュ、デニス・マルチーノビッチ　**ベラルーシ**　199
「日本文化の日々」と新作『ゴドーを即興しながら』／七字英輔　**モルドバ**　212
多様な人種の住むこの国で／小牧 游　**スウェーデン**　218
地方劇場の躍進、存在感を高める中堅演出家たち／篠崎直也　**ロシア**　227

海外トピックス

GATS FestivalとATEC Festival／菱沼彬晁　231
言葉の出会い――演劇と翻訳／林 立騎　235

特集　紛争地域から生まれた演劇5

「紛争地域から生まれた演劇 5」レポート／後藤絢子　244
ActできないActorたち――『3 in 1』(パレスチナ)を中心に／關 智子　252
アラブ＝ベルベル演劇の現在――アルジェリア演劇祭管見／鵜戸 聡　259

国内の舞台芸術を知る 2013

266　**能・狂言**　国立能楽堂開場30周年と各賞の受賞／西 哲生

272　**歌舞伎・文楽**　新歌舞伎座開場と竹本義太夫300回忌、近松門左衛門生誕360年／水落 潔

279　**ミュージカル**　ますますバラエティ豊かに／萩尾 瞳

285　**現代演劇**　震災後の現実見据え30代の活躍目立つ／山口宏子

292　**児童青少年演劇・人形劇**　夏休み盛んなファミリーフェスティバル／横溝幸子

298　**日本舞踊**　新たな時代への先触れ／平野英俊

305　**バレエ**　厳しい状況の中、全国各地で質の高い活動が／うらわまこと

311　**コンテンポラリーダンス・舞踏**　ブームの終焉から歴史の捉え直し、次世代振付家の台頭へ／堤 広志

321　**テレビ・ラジオ**　テレビ放送開始60周年、テレビドラマの力が見直された年に／こうたきてつや

国内トピックス

327　地域の劇場と制作者のネットワークから展開する「共同プロデュース」の新たな動き／小倉由佳子

331　伝統芸能ワークショップ　平和主義を伝える曲『羽衣』を学ぶ／小田切ようこ

海外ツアーレポート

336　マームとジプシー　日本語を音として響かせる／植松侑子

342　THE BEE　世界を飛び続ける国際プロジェクト／内藤美奈子

347　杉本文楽 曾根崎心中　異文化を超えて／岡村滝尾

354　国際演劇協会 ナショナル・センター

357　編集後記

World Theatre Day Message

ワールド・シアター・デイ メッセージ

2014.3.27　ブレット・ベイリー

人間社会があればどこであれ、表現芸術の精霊（エスプリ）は抑えきれず自ら姿を現す。

小さな村々の木々の下に、大都会のハイテクを備えた舞台に、学校のホールや野原や寺院の中に、スラム街や公共広場やコミュニティー・センターや都心の地下街などに、これらの場に、人々は集う。私たちが、生身の肉体で呼吸し、声を出し、人間というものの複雑さや多様さや脆弱さを表現しようとして創造発信する、つかの間の演劇表現に、ともに心を通わせようと、集う。

そしてまた私たちは、涙を流して集い、思い出そうと集い、笑い、満足し、さらに深く考えようと集い、学び主張し想像してみようと集い、神業的技術の巧妙さや神の化身を前にして感嘆しようと集う。美しいこと、思いやり、ぞっとするような恐ろしさなどを感じる能力に気づき、ハッと息をのむために集う。私たちはそこでエネルギーと力をもらい、そこにある様々に異なる豊かな文化を見て惜しみなく称賛する。そうやって私たちを分け隔てる幾つもの境界は融け去ってゆく。

人間社会があればどこであれ、表現芸術の精霊（エスプリ）は湧き上がる自らの存在を抑えきれず姿を現す。人々の居るところ、共同体、地域などで生まれるそのエスプリは多様な伝統の仮面や衣裳を付け、言語、リズム、身振りなどを上手に活き活きと取り込みながら、私たちの内なる空間を開放してゆく。

そしてこのようなエスプリを自身にも備え持って仕事する私たちアーティストは、己の心やイデーや肉体を通して、すべての日常茶飯的な慣例や燦(きら)めく神秘の中に、己自身のアートに対するリアリティを示そうと、自分で自分をそのエスプリと通じ合おうと仕向けている。

けれども、何百万という多くの人々が日々闘い苦しみ、抑圧的な体制と利己的な資本主義のもとに苦悩し、紛争と困窮から逃れて生き残らんと闘い続け、時にはプライベートな個の生活がシークレットサービスに侵害され、言葉一つひとつが官権の干渉に遭って検閲を受け、森は徐々に消滅し、生物の多くの種が絶滅の危機に瀕し、海は汚染されてゆくという今のような時代に、尊重しなければ、と思うとしたら、私たちは一体何を尊重しようと感じるのか？

一つの国、人種、ジェンダー、性的嗜好、宗教、イデオロギー、ある文化構造が他の文化と比較し差別し優越するという考え、これらを無理に納得させようとするヘゲモニーの種々の秩序の中に存在する不均衡な力関係に満ちた世界で、アートが社会のアジェンダの拘束から切り離されるべきであるという当然の主張は、本当に人々に理解され護(まも)られ得るだろうか？

アリーナのアーティストであり舞台のアーティストである私たち。その私たちは、心や社会の知の力に潜在的に在る内なるスペースを開放し、人々を集め、感激させ、喜ばせ、情報を提供するために、そして希望と、心の底から協力し合う世界を創造していくために、消毒済みのような無味乾燥なマーケットの需要に順応する、とでもいうのか？　それとも私たちの持つ本来の力 ―エスプリ― を、しっかり我が手に持ち続けるか、さあ、どうだろう？

© Pascal Gely

Bret Bailey

1967年南アフリカ共和国生まれ。ケープタウンを活動拠点とするパフォーマンス集団「Third World Bun fight」の芸術監督で、劇作家、デザイナー、演出家、インスタレーション・アーティストとして芸術創造作品を発表し続けている。活躍の場は南アフリカ共和国、ジンバブエ、ウガンダ、コンゴ民主主義共和国などのアフリカ諸国にとどまらず、ハイチ、イギリスはじめヨーロッパ諸国にも広がっている。

因習の打破を目指すベイリー氏の作品群は多くの人々の高い評価を得て成功を収め、なかでも『BIG DADA』、『IPI ZOMBI?』、『IMUNBO JUMBO』、『medEia』、『ORFEUS』などの作品はポストコロニアル世界の発展に対する強力なエネルギーに疑問を呈するものとして注目された。また、インスタレーション作品としては『EXHIBITs A&B』の成果を挙げることができる。

ベイリー作品は、すでに広くヨーロッパ、オーストラリア、アフリカで上演され、自国以外での受賞も少なくない。それらの賞のうち2007年プラハ・カドリエンナーレ（PQ）（*1）で受賞した金賞は特筆すべきもので、その評価により4年後のPQ2011では審査員長を、2013年の国際演劇協会主催のコンペティション「Music Theatre Now」では審査員を務めた。

また、2009年ヨハネスブルグで開催された「芸術・文化／ワールドサミット」の開会式、2006～2009年「ハラレ国際芸術祭」（HIFA）（*2）の開会式などの演出を手がける一方、2008～2011年には南アフリカ共和国唯一の公的演劇祭であるケープタウンの「infecting the City（都市を感染させる）」を企画・実施するなど、活躍は多岐にわたっている。

1　4年毎にプラハで開催される舞台美術・劇場建築展。演劇作品の“裏方芸術”にフォーカスした国際展としては世界最大のエキジビション。

2　ハラレはジンバブエの首都。1999年に始まった南部アフリカ最大の芸術イベントとして近年注目を集めている。演劇、ダンス、音楽、サーカス、路上パフォーマンス、話術劇、ビジュアルアートなどを含む。日本からは2013年音楽分野に1グループが参加している。

（翻訳:小田切ようこ）

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	サーダッラー・ワッヌース	（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	シェイク・スルタン・ビン・モハメッド・アル=カシミ	（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）

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2013

いまさら言うまでもないことかもしれないが、中国演劇の現状は、スター俳優の起用などで観客動員を見込んだ大型劇（中国語では「大制作」と言う）と国立および民間の劇団による小劇場演劇の二極に分化する傾向が強まっている。また、両劇種とも上演の中心地は圧倒的に北京と上海である。

中国演劇2013
大制作と小劇場、北京と上海

飯塚 容

北京人民芸術劇院（以下、北京人芸）の場合、大劇場（首都劇場）はレパートリーの再演、小劇場（人芸実験劇場）は各種の新作というパターンがすっかり定着した。2013年の大劇場演目も、1950年代初演の『駱駝祥子』『茶館』、1980～90年代初演の『小井胡同』『阮玲玉』『天之驕子』、そして2000年以降のヒット作『白鹿原』『大将軍コリオレイナス』『窩頭会館』『喜劇的憂傷（笑の大学）』『甲子園』と再演ばかり。年末にモスクワ芸術座との提携作品として上演された『作者を探す六人の登場人物』（ピランデルロ作、王鵬（ワン・ポン）・韓清（ハン・チン）演出）が、かろうじて大劇場の新作だった。

再演の中で特筆すべき作品は『小井胡同』（李龍雲（リー・ロンユン）作、刁光覃（ティアオ・クワンタン）演出）であろう。1949年の「解放」直前から「大躍進」「文革」を経て、改革開放政策が始まる1979年までの歴史を背景に、北京の横町における庶民生活の変遷を描く群像劇。作者の李龍雲は北京人芸の所属でありながら、主要作品は他の劇団での上演が多かった。2002年には中国国家話劇院（以下、国話）に移籍し、昨年亡くなっている。そもそも『小井胡同』は、いわくつきの作品だった。1983年に内部上演されたが、「中国共産党の失敗の時期ばかりをことさらに取り上げている」との批判を受け、上演禁止に追い込まれたのだ。繰り返し稿を改めるうちに政治の風向きも変わり、ようやく2年後に正式上演にこぎつける。いまは亡き名優・林連昆（リン・リエンクン）、譚宗堯（タン・ツォンヤオ）らが出演した。今回はキャストを濮存昕（プー・ツンシン）、龔麗君（コン・リーチュン）、岳秀清（ユエ・シュウチン）、

『小井胡同』　写真提供:劉平

『燃焼的梵高』　写真提供:劉平

何冰(ホー・ビン)らに一新し、初演時に俳優として出ていた楊立新(ヤン・リーシン)が演出に当たった。李龍雲の社会批判の精神を顕彰する上で、意義のある追悼公演になったと思う。

北京人芸の小劇場の新作では、『燃焼的梵高(炎の人・ゴッホ)』(呉文霞(ウー・ウェンシア)作、任鳴(レン・ミン)演出)と『解薬(解毒薬)』(呉彤(ウー・トン)作、叢林(ツォン・リン)演出)が注目に値する。

ゴッホの伝記劇と言えば、日本では三好十郎の『炎の人 ゴッホ小伝』を劇団民藝が滝沢修主演で繰り返し上演した(1951年初演)。中国版もこれに似た構成で、ベルギーの炭鉱における伝道師時代から始まり、オランダのハーグにおける娼婦シーンとの暮らし、パリ時代の弟テオとの確執、アルルにおける精神崩壊、そしてパリ郊外オーヴェルにおける自殺までを過不足なく描いている。とりわけ、ゴッホを熱演した王勁松(ワン・チンソン)(北京電影学院教授で、映画やテレビドラマで活躍中)の演技が称賛を浴びた。

『解薬』は男二人の対話劇。富と名声を手に入れた代わりに人を愛する心を失ってしまった企業家の趙天池(チャオ・ティエンチー)は、カウンセリングを受ける目的で心理学者の李明倫(リー・ミンルン)のもとを訪れる。立身出世のために観察力が鋭くなる薬を飲んだ副作用だと考える趙天池は解毒薬を求めるが、そんなものは存在しない。訪問を重ねるうちに、趙天池は逆に李明倫の心の病を見抜く。李明倫には妊娠中の愛人がいるのだが、癌に侵された妻と別れることができないのだ。親身になって李明倫の告白を聞いていた趙天池は、人を愛する心を取り戻している自分に気づく。きわめて地味な作品ながら、現代人の病弊を指摘する内容が共感を呼んだ。

北京人芸をめぐる話題の最後に、一人の俳優の訃報を取り上げたい。この劇団の基礎を作った名優・于是之（ユイ・シーチー）が1月に逝去した。北京人芸創立間もない1953年、于是之は23歳の若さで『龍鬚溝』の主役・程瘋子（チョンフォンツ）を演じて高い評価を得た。その5年後には『茶館』で王利発（ワン・リーファー）役をつとめ、その名声は早くも不動のものとなる。人柄もすばらしく、多くの仲間や後輩から慕われた。前述の李龍雲によれば、1985年に『小井胡同』が上演できたのは、この年から北京人芸副院長に就任した于是之の尽力のおかげだったという。しかし、晩年の于是之は不遇だった。認知症（瀰漫（びまん）性脳血栓症）により記憶力が低下、1992年の『茶館』最終公演を何とかこなしたあとは、ほとんど舞台に立つことも人前に出ることもできなくなった。于是之の死は北京人芸のみならず、中国演劇にとっても大きな損失である。

国話の大制作としては、まず年初の『大宅門』（劉深（リュウ・シェン）作、郭宝昌（クオ・パオチャン）演出）が挙げられる。大ヒットしたテレビドラマの舞台化。国話の劉威（リュウ・ウェイ）、朱媛媛（チュー・ユアンユアン）、雷恪生（レイ・コーション）、劉佩琦（リュウ・ペイチー）のほか、斯琴高娃（スーチン カオワー）が客演（娜仁花（ナーレン ホア）とのダブルキャスト）した。このうち、斯琴高娃、雷恪生、劉佩琦はテレビドラマと同じ配役である。映画監督として知られる郭宝昌がテレビ版に引き続き、演出を担当した。実在する漢方薬の老舗同仁堂をモデルに、清末民初から軍閥統治、日中戦争、新中国誕生までの激動の時代を生きた白氏一族の盛衰を描く。初演は北京の国家大劇院、秋には上海国際芸術祭に参加して上海大劇院で上演、文字通りの大制作だった。

『大宅門』　写真提供:王暁鷹

これに続いたのは、田沁鑫（ティエン・チンシン）演出の『青蛇』（田沁鑫・安瑩（アン・イン）作）である。原作は香港の女性作家・李碧華（リー・ビーホア）の同名小説。有名な民間説話『白蛇伝』をヒロイン白素貞の侍女・小青の視点からリライトしている。今回の舞台版は秦海璐（チン・ハイルー）、袁泉（ユアン・チュアン）、辛柏青（シン・バイチン）ら国話の若手オールスターキャストで、まず香港で初演された（香港芸術祭参加作品）。北京ほか中国各地（マカオ、台湾を含む）を巡演したあと、『大宅門』とともに上海国際芸術祭にも参加した。

その後、国話は旧作の再演が多かったが、年末になって大制作と小劇場の新作を登場させた。大制作は王暁鷹（ワン・シャオイン）演出の歴史劇『伏生』（孟冰（モン・ビン）・馮必烈（フォン・ビーリエ）作）である。秦の始皇帝の焚書坑儒に抵抗し、儒教の経典『尚書』を守り通した儒学者・伏生（伏勝とも）の一生を描く。史実では壁に隠したとされる『尚書』を伏生がすべて暗記したという改編がなされ、これによって伝奇性が強まった。

小劇場の新作は、ドストエフスキー原作の『白夜』である。演出兼脚本の楊申（ヤン・シェン）はロシアに留学して博士号を取った若手で、敢えて中国風にアレンジせず、ロシア独特の風格を守ったという。小劇場にしては凝った舞台装置で「白夜」の情景を再現した。

上海話劇芸術センター（以下、上話）は、3月に近年のヒット作3本を携えて北京公演を行った。演目は大劇場の『原告証人（検察側の証人）』（アガサ・クリスティー作、林奕（リン・イー）演出、2011年初演）と『資本・論』

『青蛇』　写真提供:王暁鷹

『伏生』　写真提供:王暁鷹

（喩栄軍作、何念演出、2010年初演）、そして小劇場の『活性炭』（喩栄軍作、呂涼演出、2006年初演）である。これら三作は、外国劇、創作劇、小劇場という上話の特色を遺憾なく示す演目で、北京の観客や演劇関係者によい刺激を与えた。

上話の新作としては、年末に上演された大型創作劇『老大（船長）』（喩栄軍作、査明哲演出）がある。浙江省沖の舟山群島の漁村を舞台に、観光開発を進める郷長とその父親の老船長の対立や秘められた過去を描く。島の灯台が破壊されようとしている現在と船長が初めて海に出た当時の回想が重なりながら劇は進行していく。演出の査明哲は国話の所属で、上海と北京の合作としても注目を集めた。

国家大劇院は毎年、大型話劇を制作している。9月に上演されたのは、上話との提携作品『推拿（マッサージ）』（喩栄軍作、郭小男演出）だった。原作は南京の作家・畢飛宇の長篇小説（2008年）で、マッサージ店の経営者と従業員たちが愛情や幸福を求めて奮闘する姿を描く。ほとんどの登場人物が盲人という設定なので、舞台化は難度が高い。脚本は悪くないと思うが、もともと伝統劇の演出家である郭小男との呼吸がいまひとつ合わなかったようだ。むしろ、同時期に制作されたテレビドラマ版（陳枰作、康洪雷演出、濮存昕主演）のほうが好評を博した。

民間の制作会社がプロデュースする大型劇も枚挙にいとまがない。その典型は『風華絶代』（田沁鑫・安瑩作、田沁鑫演出）だろう。清末の名妓で、八カ国連合軍による北京占領のとき、ドイツ語を操って講和交渉を進め

『老大』　写真提供:喩栄軍

たことで知られる賽金花（さいきんか）の伝記劇。実力も人気もナンバーワンの女優・劉暁慶（リュウ・シャオチン）が主役をつとめ、それ以外の役柄は天津人民芸術劇院の俳優たちが演じた。制作は北京巨龍文化公司、2012年4月の初演のあと、全国70都市で121ステージを重ね、2013年11月には北京で5回目の公演があった。

各劇団の大型劇の中には政治的要求に合致した、いわゆる「主旋律」作品も多く見られる。江蘇省演芸集団話劇院と南京話劇団が共同制作した『楓樹林』（孟冰作、宮暁東（コン・シャオトン）演出）は、不治の病の宣告を受けた「楓樹林村」の党支部書記が、生前借りを作ってしまった人々に償いをする話。中華全国総工会（労働組合）文工団の『格桑花（ゲーサンメドの花）』（梁秉堃（リアン・ピンクン）作、呉暁江（ウー・シャオチアン）演出）は、青海省とチベットを結ぶ鉄道の建設に献身した人々を描く。こういう演目も作らなければならないのが、中国の演劇人のつらいところである。

『推拿』　写真提供:喩栄軍

かつて小劇場実験演劇をリードした演出家たちは名声を得て、作品の多くが大劇場で上演されるようになった。

林兆華（リン・チャオホア）の新作は二つ。『隆福寺』（王雨哲（ワン・ユイチョー）作）は、明代に創建されて北京人の信仰を集めてきた寺院の盛衰を清末、人民共和国建国初期、文革終結直後の三つの時代に分けて描く。北京東方文化資産経営公司と北京東方国際戯劇産業基金管理公司がスポンサーについている。『一鳥六命』（徐兵（シュイ・ビン）作）は、明代の小説集『喩世明言』に収録されている「沈小官一鳥害七命」に基づく。一羽の鳥をめぐって発生した殺人事件の謎解きを通じて、金銭に目がくらんだ人間の愚かさを風刺する作品。こちらは、女性プロデューサー張麗峰（チャン・リーフォン）が設立した豊碩果実林兆華戯劇創作センターの第一作である。前者は東方劇院、後者は保利劇院での上演だった。いずれも「執行演出」として王丁一（ワン・ティンイー）の名前があり、林兆華は後見役なのかもしれない。

李六乙（リー・リュウイー）は、2012年にスタートしたギリシア悲劇シリーズの第二作『オイ

ディプス王』を『アンティゴネ』の再演とともに国家大劇院で上演した。男女のコーラス隊による人物の心理表現、憐れみと恐怖を示す仮面の使用、中国伝統劇を応用した抽象的舞台に特色がある。『アンティゴネ』で主役をつとめた北京人芸の女優・盧芳（ルー・ファン）が預言者テイレシアスを演じたことも反響を呼んだ。

孟京輝（モン・チンホイ）は余華（ユイ・ホア）原作の『活きる』（2012年初演）の再演で全国各地を巡回する一方、自前の小劇場「蜂巣劇場」での活動を続けた。小劇場のヒット作『二匹の犬の生活と意見』（2007年初演）が保利劇院で再演されたことは、集客力の大きさを物語っている。

小劇場の新しい成果を集めたイベントとして、「2013年全国小劇場戯劇優秀劇目展演」があった。文化部芸術司と北京市文化局が主催し、既成劇団の13本と民間劇団の12本が上演された。既成劇団の中で注目すべきは、福建人民芸術劇院の『雷雨』（曹禺（ツァオ・ユイ）作、陳大聯（チェン・ターリエン）演出）だろう。話劇のバイブルとも言うべき、80年前の作品の実験版である。脇役や副次的エピソードを大胆に削った構成、各種の打楽器で効果音を担当するコーラス隊の存在などが評価された。原作のト書きを台詞として俳優が語るなど、叙事的演劇の手法が使われている。

『オイディプス王』　写真提供:李六乙

民間劇団の中では、李伯男工作室の『建家小業（家族と商売）』（苗九齡作、孫哲演出）が佳作だった。現代の北京に暮らす家族の対立と和解を描く。父親とその後妻、先妻の子供である長男、そして留学帰りの次男とアメリカ人の婚約者が、先妻の残した骨董品をめぐって騒動を繰り広げる。

『雷雨』　写真提供:劉平

最後に、来日公演にも触れておこう。李伯男と並んで注目の若手演出家二人が来日している。北京電影学院講師の黄盈は富山県の利賀芸術公園で開催されたアジア演出家フェスティバルに参加し、『令嬢ジュリー』を上演した。また、薪伝実験劇団を率いる王翀は「フェスティバル／トーキョー13」に参加し、往年の抗日映画にヒントを得た反戦劇『地雷戦2.0』を上演した。

いいづか・ゆとり

1954年生まれ。東京都立大学大学院修了。中央大学文学部教授。専門は中国近現代文学、および演劇。著書（共著）に『規範からの離脱――中国同時代作家たちの探索』など。訳書に余華『活きる』、高行健『霊山』、鉄凝『大浴女』、蘇童『河・岸』など。

2013年 韓国演劇界

演劇、歴史に生きる個人の模索

南 聲鎬（ナン ソンホ）

スマートフォンやSNSの時代、誰でも簡単に知識・情報が手に入る時代になった。それは社会や人間関係まで変えつつある。一方では2012年末に行われた大統領選挙以降、国家機関による選挙介入という主張で年中騒ぎが絶えなかった。このような国内情勢は北朝鮮との対立、日本との外交問題まで情報や世論に大きく影響を与えている。そのなか、政治的な関心が高まる一方、韓国の演劇界は大きな話題もなく、「演劇環境の変化と劇団の生存」という演劇界の望みもかなわず静かな一年であったように思われる。ただ一つ目立ったのはやはり政治的な演劇が多く見られたことである。それは韓国国民の社会政治的な関心と深く関わっているからであろう。

しかし、政治劇、または政治を風刺する演劇といっても、1980年代のマダン劇のように政治の中心に立ち、問題に直接取り組もうとはしない点が特徴である。最近の政治劇は政治や社会変革の中心に立ち、現実を変えようという積極的なものではない。むしろ、個人の日常の暮らしのなかで政治的な状況がただ流れているように捉えている。たとえばそれは政治や社会への不満を直接訴えたり、関与したりするのではなく、SNSのような現代の情報発信のシステムを利用し自分の意思を発信するという間接的な参加であったりする。ソウル市庁前の広場で5万人や10万人のデモ群衆が集まったという情報がインターネットで流れると、その場にいなかった多くの人たちもSNSの書き込みを通して自分の主張が発信できる。すなわち直接の参加がなくても自己主張が出来る時代になったのである。

さらに、個人と歴史の関わりを問う演劇のテーマにしても歴史の現場の中心人物ではなく、むしろたまたま歴史的な現場にいた周辺の人物の個人の記憶に因る場合が多くなっている。最近人気をあつめたテレビドラマ『応答せよ1997』にもその傾向が見られる。歴史的事件の中心人物が

主役ではない。歴史的事件は遠景でテレビニュースとしてただ流れているだけであり、主人公はそれについて興味を示すにとどまっており、事件から離れた周辺人物として描かれている。そのような傾向は最近の演劇にも見られる。

2013年度韓国演劇界の特徴として指摘できるのは国公立演劇団体の企画上演システムが多くなった点である。韓国では演劇人イコール貧乏人といえるほど零細なイメージがある。演劇界である程度認められた演劇人はミュージカルや映画の方に移ったり、国公立演劇団体の企画上演に動員されたりして、もともと零細な民間劇団はますます萎縮させられざるをえない状況に置かれている。民間劇団というのは芸術家として自分の演劇観や芸術性を自由に発揮できる場であるにもかかわらず経済的なきびしさと人手不足の状況は一層目立つようになった。

ソウルの国公立劇場は南山芸術センター（Namsan Arts Center）、明洞芸術劇場（Myeongdong Theater）、国立劇場（National Theater of Korea）などがある。それらは専属劇団がなく、作品ごとにオーディション・システムによって俳優を選抜し、企画意図に適する演出を招聘する。選ばれた俳優や演出家は自分の芸術性を発揮するためではなく、まず国公立機関の企画意図に応じなければならないのである。したがって国公立機関の企画上演に活気溢れる実験演劇を期待するには最初から限界があったと思われる。明洞芸術劇場は演劇の作品性と大衆性を目標に、南山芸術センターは創作劇の発掘など、各機関の特殊化を試みて、ある程度成功をおさめたといえるだろう。

ここでは演劇そのものに対する評価より演劇界の外部から話題を呼んだ国立劇団（National Drama Company）の企画上演からとりあげよう。

国立劇団は2010年国立劇場から独立して財団法人になり、ソウル駅西口に巣を降ろした。赤い屋根と赤い壁のあざやかな色が目立つ劇場を二つもっている。国立劇団の元老俳優であるペク・ソンヒ（白星姫）と故

チャン・ミノ（張民虎）の名前をかかげた「白星姫／張民虎劇場」と小劇場である「創作工房パン」がそれである。そこで国立劇団の意欲的な企画として古代ギリシャの喜劇作家であるアリストパネスの作品が取り上げられた。『蛙』、『雲』、『鳥』の三部作である。この作品は登場人物に韓国の元大統領を想起させた点で適切でないという批判を浴びたのである。

原作の『蛙』は古代ギリシャ（アテネ）の危機について政治、社会、文化、教育など多様な問題からみつめ、当時の実在の人物を取り上げ批判したもので知られている。演劇の神ディオニソスが既に死んだ有名戯曲作家エウリピデスをアテネに取り戻すためにあの世に行くという内容である。ディオニソスはアテネから出発し船に乗っていく。ハデスに着き、あの世の神であるプラトンに出会う。そこで同じ劇作家であるアイスキュロスとエウリピデスを競合させる。その結果エウリピデスをつれていく予定であったが、代わりにアイスキュロスをつれてくるという筋になっている。演出のパク・クニョン（朴根亨）は芸術家を通してアテネを救おうとした原作の物語とは異なり、韓国の歴代大統領をつれていくことに変えている。問題になったのは、連れ戻そうとしたアイスキュロスの役を「その方」にしたことである。すなわち演出家は「その方」を盧武鉉元大統領にし、「その方」と対決する人物を、朴正熙元大統領に喩えたのである。作品では実名をあげなかったにせよ誰でもわかるようになっている。議論になったのは、国立劇団が現政府や現大統領の父親を風刺し、盧武鉉大統領を美化したという点であった。当作品について肯定的な立場からは「芸術は現在を批判すべきである」という声があがり、否定的な立場からは「あまりに露骨に政治的な傾向をみせている」という批判が上がった。

次は個人と歴史の関わりについて新たな問題意識をもって描かれた『アリバイ年代記』をとりあげよう。当作品は国立劇団と劇団ドリームプレイ（Independent Performer Group "Dream Play"）の共同制作で、9月3日から15日まで国立劇団の創作工房パンで上演された。『アリバイ年代記』は韓国演劇評論家協会の「今年の演劇ベスト3」に選ばれ、東

『アリバイ年代記』　写真提供:国立劇団

『アリバイ年代記』のポスター
写真提供:国立劇団

亜演劇賞の優秀賞にも恵まれたものである。

『アリバイ年代記』はキム・ジェヨプ（Kim Jae Yeop）作・演出で作者自身の父であるキム・テヨンと兄キム・ゼェジン、それから演出家自身の実名で登場する。父の過去、それから兄と自分の経験が記憶によって細かいエピソードとして次々展開される。個人史のディテールを浮かび上がらせ、現代史をドキュメンタリー的に表現したものである。父は日本植民地時代に大阪で生まれ、日帝期と解放（日本の終戦）、韓国戦争、4.19の民主化運動、張俊河の国土建設事業、朴正熙大統領の死去など近現代史とともに生きてきた平凡な父親であった。子供時代から青年、中年、老年に至るまで彼の記憶に残った歴史的な事件が淡々と展開される。時間の流れに沿って進行されるが必ずしも正確な順番ではない。記憶というのは正確なものではない。覚えているものもおぼろげな記憶である。あるときは時間が逆に流れたり、飛んだりする。しかし、父はその歴史において中心的存在ではない。むしろ歴史的な事件から離れた周辺の人物である。ある意味では客観化されている。その「客観」というのも自分の不確かな記憶に頼っている。それはまるで現在我々が遠く離れた地域の事件をスマートフォンで検索したり、それに対して意見を発信したりすることと酷似している。「今年の演劇ベスト3」に選ばれたのは、点描法として描いた私的な記憶によって叙事の隙間がうまく埋められたという評価、写真や映像、美術などの視覚的な資料を用いて人物を描いた現実性の高いドキュメンタリー的効果、現実に着目した素材と適切なキャラクター、優れた喜劇的な感覚、俳優たちの熱演などの好評を得たからであろう。

『多情という名の病』　写真提供:第12演劇スタジオ

それとよく似ている作品としてソン・キウン（Sung Ki Woong）作・演出の『多情という名の病』が挙げられる。劇団第12言語演劇スタジオ（12th Tongue Theatre Studio）が2月6日から12月29日まで国立劇団創作工房パンで上演した。作家兼演出家であるソン・キウンが登場人物のエピソードを日本の私小説のように個人に焦点を合わせて描いた作品である。人物の過去を客観的に捉えようとしている点で相通じるものがあった。演出家が俳優として舞台に登場したり、劇中劇、リアリティと錯覚させる手法、覗き、距離の置き方、ファクション（ファクトとフィクション）、客観化の強調、映像、文字メッセージの字幕化など、あらゆる手法を操った実験的作品であった。しかも俳優たちの演技が最後まで安定感と緊張感を維持させ、2時間40分の上演時間が短く感じられた。

情報があふれる現代社会、その情報にいかに対処すべきかは大きな課題である。自分と関係がない、あるいは関係が薄いと思われるものは当然無視されがちである。関心の中心は個人であり、自分自身に集中される。いわゆる個人主義とはまた異なり、結果に対する責任もなく、関心の外である。しかしどの程度まで観客に伝えられたかという問題は残る。幸い『多情という名の病』は細かい演技と次々と繰り出される斬新さで観客の目を引き留めていた。

個人の記憶に焦点を合わせた作品として、「今年の演劇ベスト3」に選ばれた『私は私の妻である』があげられる。原作ダグ・ライト（Doug Wright）の『アイ・アム・マイ・オウン・ワイフ』はピューリッツァー賞やトニー

『私は私の妻である』　写真提供:ドゥサンアートセンター

賞、ドラマ・デスク賞、オビー賞を受賞した著名な作品であるが、国内では初演であった。カン・リャンウォン（Kang Yang Won）演出でドゥサンアートセンター（Doosan Art Center）のspace111で上演された。当作品はドゥサンアートセンターが2013年3月から始めた「ドゥサン人文劇場2013」シリーズの最後の作品である。西欧現代史の波に荒された個人の記憶を作家のインタビューという形で作ったドキュメンタリー形式の劇である。主人公シャーロッテはトランスベスタイト（服装倒錯者）であり、骨董品コレクターである。本名はローターといい、東ベルリンに住む女装男子である。シャーロッテはナチズムとドイツ社会主義、ドイツ統一以降の資本主義を生き抜いてきた。男でありながら女でもあり、多様な社会を乗り越えてきたにもかかわらずどこにも所属していないシャーロッテを通して、変化する人間とマイノリティに関する省察を明瞭に表現している。歴史と個人を対比させるなかで忘却と歪曲された記憶をあらたに呼び起こすのである。35役を一人の役者が演じるモノドラマである。ここでも客観性を確保するために作家が登場する形式をとっている。

先述した『多情という名の病』や『私は私の妻である』、『アリバイ年代記』は、それぞれ作家を登場させることによってより客観性を確保しようとしている。また個人の記憶の片鱗を散発的に紹介する点においても類似している。それはグローバル化された現代において、埋没した個人の存在を救うための最小限の試みかも知れない。

グローバル時代の裏側の暗い一面を描いた作品として、「今年の演劇ベスト3」、韓国の代表的な演劇雑誌である月刊『韓国演劇』の「2013年公演ベスト7」にも選ばれた『金色の龍』がある。『金色の龍』はドイツのローラント・シンメルプフェニヒ（Roland Schimmelpfennig）の

『金色の龍』のポスター
写真提供:劇団イワサム

原作『Der Goldene Drache』の翻訳劇である。当作品は公演制作センター(Production Center for Performing Arts)により大学路(テハンノ)芸術劇場大劇場で4月6日から4月14日まで上演された。「黄金龍」という食堂で働くアジアの調理師5人の厨房が背景になっている。タイ、中国、ベトナムなどの東南アジアの調理師たちはドイツのベルリンに移住し、不法滞在している貧乏な労働者である。華やかな幻想のグローバル化の裏に冷たい現実が凝縮されている状況が表現されている。5人の俳優が48場面に及ぶ多くの場面を演じ、役の年齢と身体、男性と女性、台詞と解説、ト書きが入り混じって現在と過去が重なっている。幕が開くと暗い都市の裏に一匹の虫(ウマオイ)がゴミ箱をほじくっている。食堂の店員がその虫を追っ払う。その瞬間舞台は明るくなり、黄金龍の食堂の厨房に変わる。狭い厨房に5人のアジア人が料理を作っている。そこでは中国人青年が歯が痛いと苦しんでいる。彼は歯医者には行けない。不法滞在だからだ。歯の痛みを我慢できなくなり、仲間たちはパイプレンチスパナで虫歯を抜くが、結局、中国人青年は出血多量で死んでしまう。彼の叫びは料理注文の声にかき消される。まるでグローバル化を叫ぶ資本主義に埋められてしまった裏側の暗黒のようである。劇は早いスピードで進行される。ウマオイ役の俳優が調理師に変わり、また年輩の調理師が解説を兼ねたり、また同時多発的に注文料理のメニューが叫ばれる。若い女優が中国青年の役を、若い俳優が年寄の役を、年輩の俳優は若者の役を、など役の転換が素早く進行される。5人の俳優が17役を演じ遂げる。年齢と性別をわざと変えることによって劇的な面白さを増加させ、重なる効果を極大なものにする。それからまた、登場人物には役名がなく、匿名である。グローバル化という名目の下で匿名の人間の群像を象徴している。48場面の素早い転換は現在の情報社会を象徴しているようである。グローバル化という美名下に暗鬱な現実と蟻とウマオイの寓話が絡まって資本主義社会が担っている問題点を捉えている。ブレヒトの「叙事的演劇」を継承

『ここが家である』　写真提供:劇団イワサム

『ここが家である』のポスター
写真提供:劇団イワサム

する劇的な面白さと、同時代の矛盾の辛辣な風刺、ジェンダーの問題、世代、人種、階級の葛藤がうまく描かれた優れた作品であったという好評を得て、韓国演劇評論家協会の「今年の演劇ベスト3」に選ばれた。

2013年韓国演劇界において最高に絶賛された作品は劇団イワサム（Theater 2 and 3）の『ここが家である』であった。チャン・ウジェ作・演出で6月28日から7月21日まで演友小劇場（Yeonwoo Theater）で上演された。最も権威ある「大韓民国演劇大賞」で大賞をはじめ戯曲賞、人気賞を獲得した。もちろん演劇評論家協会が選定した「今年の演劇ベスト3」、月刊『韓国演劇』が選んだ「公演ベスト7」にも入ったのは言うまでもない。まさに2013年の韓国演劇を代表する作品であったといっても過言ではなかろう。

演劇評論家であるイ・オンキョン氏は月刊『韓国演劇』8月号で「現実と理想の境界として考試院（コシウォン）を設定し、境界を往来する我々の生を見せてくれた。いつ没落するか分からない不安定な希望と僅かな余裕もゆるされない現実の間で揺さぶられている今日の人間を確認してくれた」と評した。劇の背景は考試院である。考試院または考試テル（考試院とホテルの合成語）ともいう。本来考試院は国家試験である行政考試、司法考試を準備するために勉強する宿泊施設のことである。今は貧乏で辛い暮らしであっても、考試にさえ合格すれば出世が保証されると言われている。考試院は希望と絶望が共存する場所でもある。しかし今日考試院と言えば、考試を準備する希望の家（部屋）というイメージから狭

い部屋、極貧の生活を象徴する絶望のイメージに変わっている。売春斡旋業をする元警官の張氏、アルコール中毒患者の崔氏、破産で妻と別居し、家出した息子がいるお喋りな梁氏、シナリオ作家志望の失業者ヨンミンなど、皆、社会から追い出された社会不適合者たちである。劇は考試院から引っ越す（脱出する）申氏と彼を見送る人たちの別れの場面から始まる。考試院から出て新しい生活することになった申氏夫婦を羨ましげに見送る。ここで持ち主（大家）になった高校生ドンギョが登場することによって考試院に新しい変化が起きる。最後には希望をもって考試院を出た申氏が戻って来ることで終わる。家族解体、個人中心主義、疎外など暗い現実の中で、笑いを伴いながら人間における家の存在を考えさせる演劇である。

既に取り上げた『アリバイ年代記』、『ここが家である』、『金色の龍』のほかに月刊『韓国演劇』に選定された「2013年公演ベスト7」の作品には、歴史の中で犠牲になった多くの民衆を表象する集団の声を100人のボランティア参加者たちによって上演したムーブメントダンダン（Movement Dang Dang）の『疎外』（キム・ミンジョン［Kim Min-Jung］構成・演出、5月9～11日、大学路芸術劇場大劇場）、再演分野では米軍キャンプ周辺の基地村で働く女性の人権問題を取り上げた劇団演友舞台の『七軒屋妹（イルゴプチメ）』（リ・ヤング［Lee Yang Gu］作、ムン・サムファ［Moon Sam Hwa］演出、4月24～28日、アルコ芸術劇場［Arko Arts Theater］小劇場）、子供・青少年劇分野は韓国伝統唱楽であるパン

『七軒屋妹』　写真提供:劇団演友舞台

ソリを中心にした国楽ミュージカル『白い眉毛の虎』（キム・ミンジョン／国楽ミュージカル集団タル［Taroo］作、キム・ミンジョン演出、4月26日～5月12日、南山国楽堂）、海外公演分野ではロシアチェーホフ・フェスティバルの『テンペスト』（シェイクスピア原作、デクラン・ドネラン（Declan Donnellan）演出、10月1～3日、LGアートセンター）が各々選定された。

特に『疎外』は歴史上の人物の有名な語録で構成された台詞と歌、ギター、サックスのライブ演奏、ドキュメンタリー映像、ボランティア参加者100人の動きによって構成された。1789年のフランス人権宣言文、1960年の4.19革命宣言文や著名な抵抗詩人の詩などの語録をモンタージュし、社会的に疎外された人たちの歴史を積極的に描いた作品であった。画期的な企画力、ボランティア参加者たちによる豊かな場面演出、俳優たちの情熱が調和した作品として認められ「ベスト7」に選ばれた。

以上、韓国演劇評論家協会が選定した「今年の演劇ベスト3」と月刊『韓国演劇』により「2013年公演ベスト7」に選ばれた作品を中心に、2013年の韓国演劇の内容的な側面における個人と政治、個人と歴史の捉え方について概観してみた。ここからは主な演劇フェスティバルについて概略する。

零細な演劇が急速に変化する社会情勢に耐え得るためには国公立機関や企業の支援が求められる。演劇人へ、その支援と刺激を与えるために演劇祭という制度が設けられたのは確かである。演劇フェスティバルは大きくソウルと地方に分けられる。ソウルを除いた地方の代表的な演劇祭は「全国演劇祭」であり、ソウルでは上半期の「フェスティバル・ボム（Festival Bo:m）」と「ソウル演劇祭（Seoul Theater Festival）」、秋の「ソウル国際舞台芸術祭（Seoul Performing Arts Festival）」がある。

韓国の代表的な演劇フェスティバルの一つである全国演劇祭（2013 The 31st Korea Theater Festival）は今年31回を迎えた。全国演劇祭は1983年釜山で「全国地方演劇祭」として演劇人の創作意欲を呼び起こし、地域演劇の活性化を通して地方演劇の平均的発展を求める目

的で始められた。全国演劇祭はソウルを除いた地域予選で選抜された全国広域市、道の代表劇団の競演形式で行われる。2013年は6月1日から20日まで忠清道内浦市、洪城郡、礼山郡で「演劇！ 人生を想像する」というテーマで開催された。全国から選ばれた15劇団と海外からの2劇団、ソウル演劇祭でグランプリを獲得した作品の招聘公演が行われた。しかし、全国演劇祭は広報不足や住民参加の低調などで本来の目的を達成するには至らなかったのである。

ソウルで行われた「フェスティバル・ボム」は3月22日から4月18日まで約1カ月間、国内外の舞台芸術とヴィジュアル・アートを中心とした国際“多元芸術”フェスティバルである。新しい形式と視点、独自のビジョンを提示する国内外アーティストの作品制作、革新的な芸術作品の紹介、実験精神の促進、新人の発掘、多様な文化的背景、特にアジア系アーティストの発掘・紹介という目的を標榜した芸術祭である。特に美術、演劇、舞踊、音楽、映画など多様なジャンルが交わる新しい作品を紹介するのが目的である。今年はアヴァンギャルドな芸術、多元的な芸術をテーマにした。その中で話題になった作品に、ロメオ・カステルッチ（Romeo Castellucc）の『神の子の顔の概念について（Sur le Concept du Visage du Fils de Dieu）』、ジェローム・ベル（Jérôme Bel）の『不自由な劇場（Disabled Theater）』、岡田利規（チェルフィッチュ）の『現在地』などがある。海外作品には新しい形式と明確なメッセージが絡み合った作品が多くあった一方、国内出品作には斬新なアイディアは多く出されたが、具体的に舞台化するまでに及ばなかったと指摘された。

創作劇の活性化と次世代演劇人のための支援、育成を目標にした「ソウル演劇祭」は1977年政府主導の「大韓民国演劇祭」から始まり、2013年34回を迎えた。4月15日から5月12日までの28日間、アルコ芸術劇場、大学路芸術劇場、アート・スペース・ジョンミソ（Art Space Jungmiso）等で行われた。公式作品8作、未来芸術発掘プロジェクト「未来湧き出せ」の7作、企画招聘作3作、自由参加作7作、フリンジ参加19作など計44作品が参加した。各分野で競演形式で行われ、公

式作品分野において、グランプリ（大賞）をはじめ戯曲賞、演技賞、演出賞の4つの部門で劇団遊牧民（Theater Yumogmin）の『終りなき演劇（Never ending drama）』（オ・テヨン［呉泰栄］作、ソン・ジョンウ［Son Jeung Woo］演出）が獲得した。罪を犯した者の家族にまで刑罰を与える「連座制」など、韓国現代史のある部分を夢のかたちを借りて描き、作家自身の体験がうまく表現されていたという。

最後にソウル国際舞台芸術祭（SPAF）をとりあげよう。SPAFはソウル舞踊祭とソウル演劇祭が2001年から統合されたものである。SPAFは10月2日から26日にかけて25日間、「超現実 VS リアリズム」というテーマでアルコ芸術劇場と大学路芸術劇場で7カ国21団体19作品が上演されたが、例年に比べて熱気や話題も期待に至らなかった。当フェスティバルは海外の名作を国内観客に紹介する目的で行われた。昨年まで続けられた国立劇場主催の世界国立劇場フェスティバル（海外の国立劇場の作品が中心）がなぜか中止されたこともあって安定感ある名作の観劇が期待されたが、舞踊と演劇の観客層のギャップのせいか盛り上がらなかった。国の行政によって行われるイベント性の高いフェスティバルは、年数は度重なっても、政権交代による政策の変更、主催者の変更などで、最初に目指したフェスティバルの方向性が変わってしまったこともあっただろう。観客の感動というのは、巨大なイベントではなく、真の人間が描かれた小品から生まれるものであることをもう一度思い出してほしい。

Nam, Song-Ho

慶北大学校国文学科卒業（学士）、中央大学院演劇学科卒業（碩士）、早稲田大学大学院卒業（文学博士）、韓国国立劇場公演芸術資料館チーム長、世界民族舞踊研究所専任研究員、韓日芸能研究所専任研究員、現韓国芸術総合学校講師。著書に『日本民俗芸能 舞う神の研究』、『アジアの巫俗と踊り―日本・インド』（共著）、『韓国文化財』（共著）他。

あなたには何千万人もの私たちがいるけれど
私にはあなたしかいない

ルー・クアン・ヴー『親愛なるベトナム様へ』より（筆者訳）

1　はじめに

近代から現代にかけて、フランス植民地時代、フランスからの独立をかけた第一次インドシナ戦争、南北分断時代、南北統一をかけたベトナム戦争と受難続きだったベトナムが、苦労して独立と南北統一を勝ち取ったのが1976年。しかし、その後の計画経済政策によって国は瞬く間に疲弊・困窮し、ついに「ドイモイ」（刷新）によって経済の開放政策へと舵を切ったのが1986年。それからわずか20年余のあいだに、各国からのODAや直接投資を受け入れながら、慌しく経済成長を続けているのが現在のベトナムである。

ベトナム演劇界の概況2013

ルー・クアン・ヴー演劇祭・南北交流・日越友好年

吉岡憲彦

利潤最大化を旨とする多国籍企業が人口約9,000万人のほとんど「手つかず」のベトナム市場に魅力を感じて大量に押し寄せ、加速度的に（特に都市部において）モノとサービスがあふれるようになり、国民の生活水準が著しく上昇しているなか、必然的に国民の将来への楽観度は世界有数のトップクラスとなり、イワシの群れのような活気あふれるバイクの交通量とあわせ、若々しく元気のある国「ベトナム」というイメージが海外に定着しつつある。

他方で演劇界に目を向けてみると、市場から資金とリソースを「自由に」獲得すべしと政府の補助金を大幅にカットされた国立劇団・劇場は、軒並み、慢性的な資金不足に陥り、機材・設備の老朽化、観客の漸減傾向という課題を抱える一方で、ホーチミン（かつてサイゴンと呼ばれ、今もそう呼ぶ南部出身者は多い）では、2000年代に入って民営劇団が

相次いで旗揚げされ、カフェ内での小劇場公演も盛んになるなど、フリーランスの劇作家や俳優も「自由に」活用しながら、市場経済化にたくましく対応している。

そのような状況にあって、2013年のベトナム演劇界での特筆すべき出来事は、1）ルー・クアン・ヴー演劇祭、2）南北交流の試み、3）日越友好年の3点であったと筆者は考える。まず始めにベトナム演劇界の概況について述べたうえで、これら注目すべき出来事を紹介したい。

2　ベトナム演劇界の規模と現況

1）規模

ベトナム青年劇場（Nha Hat Tuoi Tre=Youth Theatre）のチュオン・ニュアン（Mr. Truong Nhuan）館長によれば、2013年現在、ベトナム全土に、約30の劇場と約134の劇団が存在し、そのうち70劇団が演劇、15が歌舞劇、48が伝統劇（トゥオン、チェオ、カイルオン等）、1が実験劇（フィジカルシアター）を上演している。このうち、国立の舞台芸術関係の劇団は、以下のとおり、12劇団（団体）ある。

設立年	所在地	団体名	劇団数	保有劇場名（客席数）
1951	ハノイ	ベトナム伝統音楽舞踊団	2	オーコー劇場（約700）
1951	ハノイ	ベトナムチェオ劇団	2	キンマー劇場（約450）
1951	ハノイ	ベトナムカイルオン劇団	2	なし
1952	ハノイ	ベトナム演劇劇場	2	ベトナム演劇劇場（約100）
1953	タイグエン	北部ベトナム民俗音楽舞踊団	2	なし
1956	ハノイ	ベトナム人形劇団	2	ベトナム人形劇場（約230）
1956	ハノイ	ベトナムサーカス連盟	不明	サーカス劇場（不明）
1959	ハノイ	ベトナム国立交響楽団	2	なし
1959	ハノイ	ベトナム国立オペラ舞踊団	2	なし
1961	ホーチミン	ボンセン伝統音楽舞踊団	2	ボンセン劇場（約700）
1978	ハノイ	ベトナム青年劇場	4	ベトナム青年劇場（約618）
1986	ハノイ	ベトナム現代音楽舞踊団	2	ベトナム現代音楽舞踊劇場（約250）

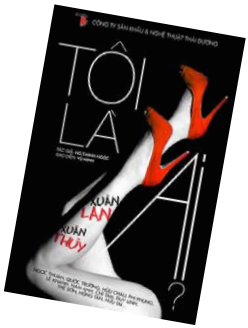
そのほか、ベトナム各地の省レベル、市レベルに地方公共団体所属の劇団や音楽舞踊団が多数存在し、ホーチミンに、複数の民営劇団が存在する（ハノイに正式に認可された民営劇団は存在しない）。ホーチミンで人気のある主な民営劇団は以下のとおり。

設立年	団体名（通称）	主な上演劇場	備考
1984	小劇場（5B劇場）	小劇場	商業演劇の老舗。実際は半官半民運営。
2000	タイ・ズオン劇団（IDECAF劇団）	IDECAF劇場 ベン・タイン劇場 チャン・カオ・バン7番劇場	最も人気のある劇団。看板俳優にタイン・ロックなど。
2005	ヌ・クオイ・モイ劇団	ヌ・クオイ・モイ劇場	主宰のホアイ・リンはベトナム一有名なコメディアン。
2006	ホン・ヴァン劇団（フー・ニュアン劇団）	フー・ニュアン区文化センター スーパーボールセンター	2001年に小劇場内に設立、2006年に独立。看板女優は主宰のホン・ヴァンなど。
2010	ホアン・タイ・タイン劇団	ホーチミン市児童劇場	タイン・ホイ&アイ・ニューが主宰。

ホーチミンの民営劇団の演目は、コメディタッチのものでエンターテイメントとして気軽に楽しめる作品が多く、娯楽の一環としてホーチミンっ子たちがチケット代を払って観に行く習慣が定着している。

また、舞台での人気が高まることで、映画やTVドラマに出演する俳優・女優も出てきている（タイ・ズオン劇団［Thai Duong］の女優レー・カイン［Le Khanh］など）。

タイ・ズオン劇団、森本薫原作『女の一生』左がレー・カイン
提供:タイ・ズオン劇団



タイ・ズオン劇団『私は誰?』ポスター

2）現況

上記リストで明らかなように、ハノイは国立劇団が中心、ホーチミンは民営劇団が中心となって各都市の演劇界を構成しているが、地方を含めた一般のベトナム人にとって、舞台芸術全般として観劇の機会が最も多いのは、ベトナム各地で政府主導で開催される、いわゆる「フェスティバル」（レー・ホイ=Le hoi）でのパフォーマンス（無料）である。

小さな規模では地元の舞踊団・楽団による公演から、大きな規模では100人近いダンサーと演奏者が伝統をベースとしたモダンなパフォーマンスを見せるというスペクタクルなものまで、ベトナム各地で大小あわせて年間7,000件近いフェスティバルが開催されている。

また、有料の舞台公演としては、有名歌手によるライブショーの人気が高く、ショーによっては、チケット代が200万ドン（約1万円）することもあるが、上記リストにある各劇団のチケット代は、国立、民営問わず、6万ドン（約300円）～20万ドン（約1,000円）と比較的リーズナブルである。

伝統劇については、一般に、ベトナム人の観客が漸減（ぜんげん）しており、外国人観光客を取り込もうと外国語での広報を強化しているものの、現状、水

隔年で開催される国際舞台芸術祭フエ・フェスティバル2012の開幕式　提供:フエ・フェスティバル事務局

上人形劇（特にハノイ市立のタンロン水上人形劇）の一人勝ち状態である。タンロン水上人形劇が、2013年の1年間で40万人以上を動員している一方で、チェオ、トゥオンの公演は、観客数は毎回数十名程度、日によっては数名となってしまうほどの開きがある。

3　ルー・クアン・ヴー演劇祭

このような状況下、今年はハノイで「ルー・クアン・ヴー演劇祭」が開催され、どの演目も連日満員御礼、久々の人気イベントとなった。

ベトナムのモリエールとも称されるルー・クアン・ヴー（Luu Quang Vu, 1948-1988）は、恋愛劇を中心としつつも、汚職や権力の腐敗など政治的にセンシティブなテーマや社会問題、ベトナム民族のアイデンティティ問題も果敢に取り上げ、ドイモイ（1986年）時代を象徴する劇作家として、政府高官も含め多くの支持と人気を集めていたが、1988年、妻子とともに若くして交通事故で亡くなった悲運の劇作家である（交通事故そのものが政府の謀略だったとする説もある）。

そのようなルー・クアン・ヴーの没後25周年を記念して開催された本フェスティバルでは、国立・地方所属の9つの劇団が13の演目を上演したが、中でも話題となったのは、ベトナム青年劇場のフィジカルシアター劇団（Doan Kich hinh the）による『チュオン・バーの魂、肉屋の身体（Hon Truong Ba, da hang thit）』である。

『チュオン・バーの魂、肉屋の身体』（民話をベースにルー・クアン・ヴーが脚本化、1985年初演）は、神様の手違いで、気のいいチュオン・バーが寿命より早く命をなくし、慌てた神様がチュオン・バーの魂を誤って間抜けな肉屋の身体に入れ込んでしまうことから生じる悲喜劇を描いた物語で、これまでにも何度も再演され、映画化もされていたが、ベトナム青年劇場のフィジカルシアター劇団が、この誰もが知る物語を、あえてセリフに頼らず、身体表現のみ

ベトナム青年劇場フィジカルシアター劇団
『チュオン・バーの魂、肉屋の身体』
提供:ベトナム青年劇場

で物語るという試みは、ベトナム演劇界にとって極めて実験的であり、国立劇場ならではの試みとして評価されうるものであった。

4　南北交流の試み

過去の歴史的な経緯もあって、南北の交流は意識的、政策的に促進していかない限り、深まることがない。そんななか、今年はハノイ、ホーチミン、それぞれを拠点とする劇団のイニシアティブでいくつかの交流が実現した。

まず、ベトナム青年劇場が、上述のルー・クアン・ヴー演劇祭で上演した3演目をホーチミンでも上演し、いずれも満員御礼、好評を博した。ベトナム青年劇場は、（ほぼ唯一）ベトナム全土で巡回公演を積極的に行うことで知られているが、商業ベースで演劇が盛んなホーチミンで上演することは珍しく、また、比較的、実験的であり、真面目なベトナム青年劇場の演目がホーチミンの観客にも受け入れられたことは、ベトナム演劇界全体にとって、大きな励みとなったであろう。

また、ホーチミンで活動する民営劇団のハノイ公演は、いまだかつて実現したことがなく、個別の人気俳優がハノイでのライブショー等で客演（主にトーク）する程度にとどまっているが、ホーチミンを拠点に活動する民営ダンスカンパニー「アラベスク・ダンス・カンパニー（Cong ty mua Arabesque =Arabesque Dance Company）」（主宰:グエン・タン・ロック=Nguyen Tan Loc）は、今年、初の試みとして、彼らの代表作のひとつ『ザ・ミスト（Suong Som）』をハノイの労働者

アラベスク・ダンス・カンパニー『ザ・ミスト』　提供:アラベスク・ダンス・カンパニー

劇場で上演した。ホーチミンでは人気・知名度とも抜群の彼らにしても、ハノイでは、500席の客席で1回公演を満席にするのが精一杯だったようであるが、赤字覚悟で交流を進める彼らの試みは大いに評価したい。

5　日越友好年

原則として、どのような公演であれ「検閲」があり、ベトナム政府から開催許可を取得する必要があること、共催団体として予算負担の可能なベトナム側カウンターパートを見つけることが著しく困難であることから、日本側政府機関の支援なしに日本の公演をベトナムで実現させることは、まだまだ難しい状況にあるが、逆にいえば、ベトナムでは、それだけ日本の「生」の公演に触れる機会が限られていることから、公演が実現すれば、大きな話題となり、多くの観客を惹きつけることができる状況にもあるといえる。

今年は特に、日越友好年（日本とベトナムの国交樹立40周年）であったことから、文化庁、国際交流基金等日本の政府機関の支援が例年よりも多く、日本から多くの劇団、ダンサー、ミュージシャンがベトナムを訪れ、公演、ライブ等を実施した。在留邦人向けに企画されたイベントを除き、主な公演を列挙すると以下のとおり。ソイルアンドピンプセッションズ（3月・ハノイ）、いいむろなおき（3月・ハノイ、ホーチミン）、オペラ『夕鶴』（レー・フン演出、家田紀子、持木弘ほか出演・3月・ハノイ）、辻井伸行（6月・ハノイ、ホーチミン）、unit asia（三好功郎ほか・7月・ハノイ、ホーチミン）、『小池博史版マハーバーラタ』（7月・ハノイ）、青年団アンドロイド演劇『さようなら』（8月・ハノイ）、川村美紀子『ヘビの心臓』（9月・ハノイ）、May' n（10月・ハノイ）、栗コーダーカルテット（11月・ハノイ）、OKAMOTO' S & THE TON-UP MOTORS & RYUKYUDISKO（11月・ハノイ）、AUN Jクラシックオーケストラ（12月・ハノイ）、劇団わらび座『遠野物語』（12月・ハノイ）。

そのほか、ベトナム国立交響楽団が日本巡回コンサートを実現させたほか、国際交流基金のプログラムで、ベトナム文化スポーツ観光省、ベト

ナム青年劇場、ベトナム映画演劇大学の劇団員・スタッフが日本を訪問し、日本各地の劇場を視察した。同事業は、2014年以降、ベトナム青年劇場を中心とした技術スタッフの長期訪日研修へとつながっていく予定である。

6. 最後に

ベトナム各地で大規模に開催されるフェスティバルに象徴されるように、伝統をベースにしたスペクタクルパフォーマンスを通じ、「ベトナムらしさ」を演出し、「私たちベトナム人」として文化を共有していこうという政府の国威発揚的な試みは、今後も継続して実施されるだろうと思われるが、一方で、ルー・クアン・ヴーが早くからもどかしく感じていたと思われる、ベトナムよ、「私にはあなたしかいない」という気持ち、つまりはアイデンティティやナショナリティの問題、文化の創造における多様性への希求が、いずれ現代劇からも立ち現れてくるだろうと思われる。それが民営劇団側から、いわば観客の自発的なニーズに対応する形で生まれてくるのか、それとも、国立劇団から、演劇人の問題意識として、実験的に試みることから始まってくるのか、あるいは同時多発的となるのか、予測するのは難しいが、ハノイとホーチミンで極端に演劇界の状況が異なるがゆえに、次に立ち現れてくる状況は、さらに興味深いものとなるであろうと期待している。

よしおか・のりひこ

早稲田大学第一文学部卒。バンコク日本文化センター勤務、タイ王国チュラロンコーン大学大学院（国際経済学）、ベトナム日本文化交流センター副所長を経て、2014年4月より国際交流基金アジアセンター課長補佐。共著に『アジア映画』（2003）、翻訳にタイ人作家プラープダー・ユンの『地球で最後のふたり』（2004）、『座右の日本』（2008）など。

タイ演劇2013年
ニコン・セタンと振り返るこの一年

千徳美穂

2006年の軍事クーデターから続く政情不安は、2013年の年明けには、不敬罪による摘発の異常なまでの強化(*1)という暗雲となり表現者たちを覆っていた。11月の恩赦法案の否決(*2)を契機に過熱した反政府運動は、12月にはついに死者を出すに至り、年末に向かい緊張感は高まる一方であったが、巷では、スターを起用した華やかなブロードウェイスタイルのミュージカルの人気も醒めやらず、5月の『オペラ座の怪人』ワールドツアーの一か月近い公演も盛況のうちに幕を下ろした。会場となったムアンタイ・ラチャダライ劇場(Muangthai Rachadalai Theatre)は、大手芸能プロダクション系列の制作会社が出資・運営する1,500席の劇場で、2013年もタイで最も多くの観客を集めた劇場であった。1月には、2009年にタイ公演をした韓国のミュージカル『NANTA』の常打ち劇場が、歓楽街の映画館を改装してオープンし、観光スポットとなっている。

こうした商業演劇の賑わいとは一線を画するものの、この一年に小劇場で上演された再演も含めた作品は80近く、その多くは10年以上のキャリアを持つ劇団によって上演された骨太で見ごたえのある作品であった。

中でも活躍が顕著だったのは劇団B-Floorだ。企画力、演出力に秀でたメンバーを多く抱え、彼らにとって表現の手段は、映画でも音楽でもなく“演劇でなければならない”ことを証明するような、情熱と卓越したテクニックに裏打ちされたレベルの高い作品をコンスタントに発表した。

彼らの2013年は、マヒドン大学とオックスフォード大学の熱帯医療研究所との共同プロジェクトによる、医学と演劇の異色のコラボレーション作品『サバイバルゲーム(Survival Games)』で幕を開けた。3月には、

二人の女優、ササピン・シリワニット（Sasapin Siriwanij）とナナ・デーキン（Nana Dakin）が、イタリア人ミュージシャンとのコラボレーション、『ジョルダーノ・ブルーノ・プロジェクト（The Giordano Bruno Project）』をタイとイタリアで上演した。地動説を擁護し続けたため火刑に処された16世紀の哲学者へのオマージュ作品は、現在のタイ社会への抗議の表明であったが、観客にはイタリアの白ワインがふるまわれ、白を基調にした劇場空間にはルネッサンスリュートが奏でる16世紀音楽の音色が流れ、優雅さすら感じさせる、温かく、かつクールな作品だった。

この月には、ディルク・P・ハウブリッヒ（Dirk P. Haubrich）の音楽で、トーマス・マンの『ベニスに死す』の少年タージオ（愛称 アージオ）をモチーフにした18 monkeys dance theatreの作品『愛しいアージオ（Lieber Adzio）』の上演や、国際的に活躍し、日本でもよく知られているダンサー、ピチェ・クランチェン（Pichet Klunchun）の2009年の作品『ガネーシャ（Ganesh）』の再演もあり、国際的なコラボレーションや舞踊公演の充実が目立った。

この後、B-Floorは、ドゥダオ・ワッタナパゴン（Dujdao Vadhanapakorn）の演出で7月に『（In）Sensitivity』、11月にナナ・デーキン演出の『打ちひしがれた心の最後の喘ぎ（The Last Gasp of A mournful Heart）』と、ともに女性の演出家による作品を上演し、11月には「Butoh Women-第8回バンコク国際舞踏フェスティバル」の成功を支えた。

老舗劇団Crescent Moonは、多くの小作品の発表の場Crescent Moon Spaceを提供しただけでなく、シラパトーン賞（*3）に輝く、主宰のシニナート・ケップラパイ（Sineenadh Keitprapai）が、パントマイムの若い俳優を起用し、キャリル・チャーチル（Caryl Churchill）の『ヴィネガー・トム（Vinegar Tom）』を原案とした音楽劇『黒猫さん』（10月）と映像を駆使した『舌と歯』（11月）で共演し、幅広い年齢層のファンを魅了した。外国演劇の翻案で手腕を発揮するダムケン・ティタピヤサック（Damkerng Thitapiyasak）率いるNew Theatre Societyは、若手によるオリジナル戯

曲作品にも活動の領域を拡げた。

ニコン・セタン戯曲集
『餓鬼の嬰児』

もうひとつの記すべき出来事は、8月の、ニコン・セタン（Nikorn Sae Tang）の戯曲集の刊行である。タイトルにもなっている『餓鬼の嬰児』や2013年に自身の演出・出演で再演したモノローグドラマ『不眠症（Insomnia）』のような作者の幼少期や青年時代の体験に基づく作品や、第二次世界大戦中の日本兵の彷徨い続ける魂が主人公の『彷徨い—Where should I lay my soul?』のような生と死がテーマの作品、政治的なテーマの『神の絶望』など全7作品が収められている。初版は500部だったが、まもなく再販も予定されているという。書店に並ぶことはなく、上演台本としてしか扱われていないタイの戯曲が、文学として評価される日も近いのかもしれない。

そのニコン・セタンの2013年のタイ現代演劇界についてのコメント（太字部分）を補足説明しながら、この一年を振り返ってみたい。

＊　＊　＊

最大の出来事は、バンコクシアターフェスティバルの会場が急遽BACCに変更になったこと

バンコクシアターフェスティバル（BTF）は、11の劇団と演劇関係者を中心とするゆるやかな集まりであるバンコクシアターネットワーク（BTN）が、バンランプー地区（＊4）の自治会との協力の下2002年に始めた、年に一度の演劇祭である。観客層の拡大と演劇関係者の交流を目的に、現代演劇に限らず、伝統芸能や民俗芸能、児童劇もプログラムに組み込み、2011年には一日の観客動員数が4,000人を超えるバンコク最大のパフォーマンスのフェスティバルに成長した。11回目を迎えた2013年も、11月2日から17日の週末に開催すべく準備を進めていた。ところが、開

バンコクシアターフェスティバル2013

催目前の10月24日、タイ仏教界の最高権威である大僧正が100歳で逝去され、その亡骸が安置された寺院がバンランプー地区にあったため、この地区でのイベントは自粛が促された。そこで、BTNは、日程を変えることなく、40を超える全演目をそのまま、バンコク都の公共施設であるバンコク芸術文化センター（BACC）で上演することを即断したのである。BACCも屋外の特設舞台から4階のホール、エントランスやロビーの隅々に至るまでをBTFに提供した。2011年からBTFのスポンサーに名を連ねていたBACCではあるが、このような全面的な協力は初めてのことである。

バンコク都市交通（BTS）の駅に直結した会場の利便性は大きなメリットであったが、これまでのお祭り的な空気が薄れたことを惜しむ声も聞かれた。また、観客層の裾野の拡大という当初の目的が達成されつつある今、劇場環境を整え、参加作品の質の要求を考慮すべき段階に入ったのではないかという課題も見えてきた。10年以上に渡って育まれてきた発祥の地との絆は簡単に断ち切られたりはしないと思われるが、今回の会場変更によって、10か所に満たないバンコクの小劇場に、BACCというスペースがひとつ増えるという副産物がもたらされたことは間違いない。

最も話題になった作品はB-Floorの『サンダンカ（San-Dan-Ka）』

2007年に国家芸術賞を受賞し物議を醸した絵画「鴉のような僧侶たち（Bhikkhu Sandan Ka）」にインスパイアされたフィジカルシアター作品。2009年の初演作品をリメイクしBTFで再演した。作・演出はリーダーのティラワット・ムンウィライ（Teerawat Mulvilai）。精巧に作り込まれた舞台美術を背景に躍動する鍛えられた役者の身体は、圧倒的な迫力で観客に迫り、宗教界の腐敗を告発するというタイならではのテーマを軸に、人間の煩悩をも浮かび上がらせた。

劇団B-Floor『サンダンカ』　撮影:Bangkok Art and Culture Centre

国際演劇評論家協会タイセンターとBTNが選出するBTFアワードの4つの賞を受賞した2013年の最高作品であった。

政治的な作品では、
『台風 ― 残されたものたち(Typhoon: The Remains)』が秀逸

「1973年10月14日学生革命40周年記念事業」として、タマサート大学がB-Floorのティラワット・ムンウィライをレジデントアーティストに迎え、学生30人とタイの民主化の過程を学ぶ作業を経て、映像と身体表現のコラボレーション作品『台風:残されたものたち』を制作・発表した。

同じ時期、プラディット・プラサートーン(Pradit Prasartthong)は、自ら率いる劇団Anattaのプロデュースで、1932年(仏歴2475年)の民主革命を背景にした恋愛ドラマを音楽劇に仕立てた『2475――革命時代のレトロな恋愛物語(2475 The Musical: Retro Love Story in the Revolutionary Time)』を発表した。

Pastel Theatreを率いる20代のラッタポン・ピンヨソポン(Rattapong Pinyosophon)は政治的なテーマを取り上げた作品が多く、3月に、北朝鮮の軍人と金正日の死に涙を流すことができないその妻という夫婦の二人芝居『金正日は死んだ(Kim Jong-il Is Dead)』、11月のBTFでは、政治劇に執心する若い劇作家が主人公の作品『劇作家は死すべし(Dramatists Must Die)』を発表した。

最も印象深い作品は『マヤヤック(Maya Yak)』

「女として死ぬために生まれた男なり」というキャッチコピーの付いたこの作品は、ニコン・セタンのコンセプトと演出、プラディット・プラサートーンのスクリプトと振り付けという、二人のシラパトーン賞受賞者の共作で、9月にBACCで上演された。ラーマキエン(タイ版ラーマーヤナ)のエピソードをコーン(伝統仮面劇)の技法を取り入れて演じる、タイの伝統をベースにした現代演劇作品で、文化省現代芸術文化事務局も15万バーツ(約50万円)という破格の助成金を提供した2013年の話題作である。命、

信念、暴力、平和、犠牲……という、重くなりがちなテーマを、美しいスクリプトと音楽、身体表現の力で芸術作品に昇華させた。

注目の新人は、ノッパンとベン

B-Floorのノッパン・ブンヤイ（Nophand Boonyai）は34歳。映像制作のキャリアを活かし、ドキュメンタリーの手法を取り入れた演出と、ウィットに富んだ台詞で人気を集めている。『養子縁組（Adoption）』は、里親志望の3組のカップルと養子縁組コーディネーターとの面談が観客を巻き込んで展開するという即興性の高い作品。笑いの中に、親であることの意味や、さらには国家のあり方までも考えさせる台詞が仕掛けられた秀作であった。

Crescent Moonのベン・ブッサラカムウォン（Ben Busarakamwong）は26歳の新星だが、演出力にはすでに定評があり、BTFでは、マルタン・パージュの『僕はどうやってバカになったか』の翻案作品『アントワーヌ（M. Antoine）』を書き、自ら演出した。

地方で特筆すべきはブーラパ大学（Burapha University）の挑戦

中部のチョンブリ県にあるブーラパ大学は演劇学科の充実にも注力している。11月18日から12月8日には今回が2回目の「Music and Performing Arts International Festival」を開催し、海外からの招聘公演に合わせ、『マヤヤック』も上演された。それ以外の地方都市は、大学で演劇を教えてはいるものの、地元の劇団の作品が上演されるほどにはなっていない現状である。

＊　＊　＊

この原稿を終えようとしている、2013年も残すところわずかになった12月、劇団サオスン（Sao Soong）がデヴィッド・ヘアーの『ブルー・ルーム』の翻案作品『愛、欲望との出会い（Phop

サオスン『愛、欲望との出会い』
PR写真　© Sao Soong

サオスン『愛、欲望との出会い』 © Sao Soong

Rak Mak Krasan）』（パンラット・クリッチャンチャイ［Parnrut Kritchanchai］作）を、テレビで活躍する中堅俳優をキャスティングして上演した。演出は、最近は映画の脚本家としても活躍が目覚ましいナット・ヌアルペン（Nut Nualpang）。まだかなり珍しいとはいえ、大人の恋愛がテーマの作品が上演されるようになったとは、観るほうも演じるほうも随分と大人になったものだと思う。BTFが始まった2002年から丸10年。タイの現代演劇は順調に発展を続けてきたが、すでに成熟の域が見えはじめたのだろうか。

この数年、タイというと、デモと大洪水という印象が強いが、起こりうる政治的な混乱に、大人になったタイの演劇界がどう対峙していくのか、2014年はこれまでにもまして目を離せない年になりそうだ。

1 国王夫妻及び王位継承者への不敬罪による摘発の強化は、野党である民主党が、反王室のイメージがあるタクシン元首相派に対抗するために不敬罪を乱用しているための事態だともいわれる。2011年までの4年間に不敬罪でブロックされたウェブサイトは7万を越え、かつては年4、5件だった不敬罪の裁判も、2006年以降はその10倍以上に膨れ上がっている。2012年には大学構内で上演された学生演劇が不敬罪で摘発された。

2 汚職罪で実刑判決を受け国外逃亡中のタクシン元首相の帰国を実現させるために、11月1日に与党が恩赦法案を強行採決した。しかし、反対派の大規模デモが拡大し、11月8日に同案を否決した。

3 タイ国文化省現代芸術文化事務局が2004年に創設した現代芸術賞。舞台芸術部門ではこれまでに7人が受賞している。

4 チャオプラヤ川沿い、18世紀の砲台が残るサンティチャイプラカン公園やアーティストが集うバーやカフェが並ぶプラアティットロードを含む地区。

ニコン・セタン／Nikorn SaeTang

劇作家・演出家・俳優。劇団8×8主宰。タマサート大学で演劇を学び、大手芸能プロダクションの舞台演出経験を経て、1998年、劇団8×8を設立。パリやニューヨークで研鑽をつみ、2009年、野田秀樹の『農業少女』を演出、バンコクと東京で上演。2010年、文化省現代芸術文化事務局よりシラパトーン賞を授与される。

せんとく・みほ

早稲田大学第一文学部演劇専修在学中に、タマサート大学文学部演劇科に派遣留学。2000〜2001年、タイ国文化センターリサーチフェローとしてバンコク滞在。日タイの文化交流事業に携わる。プラディット・プラサートーン作『Destination』翻訳。

2013年を通じて、インドネシアにおける近代演劇の主な公演はジャカルタ、ヨグヤカルタ、そしてバンドゥンの3都市において上演された。ベテラン演劇人たちも活発に作品を発表し、社会問題をテーマとして問題提起するものが主流であった。

「カモメはいないな。見えるのは水平線だけだ」
「波はどうだ?　見えないか?　では何がある?」

インドネシア演劇 2013
ベケットからドルフマン、そしてブレヒトまで

セノ・ジョコ・スヨノ

クロヴは常に覗き見ている。窓の外の光景を見るための梯子を持って来て。けれど何が見えたにせよ、彼が主人ハムに報告するのは常に水平線が広がる光景やそのたぐいのものだ。クロヴにとって覗き見は覗き見でしかない。日常のルーチン。外に嵐や漁師、通り過ぎる船が見えるかどうかなど重要ではないのだ。報告はいつも同じ。そして何年にもわたって彼はそうしてきた。

一方ハムは、盲目で四肢は麻痺し、痛みに襲われながら、車椅子の上にただいるしかない。ハムとクロヴの関係は主人と従者であり、身体的にはより健康なクロヴの感情をハムは巧妙にコントロールする。ハムは常に外の世界を見たいと願っていて、クロヴに外を眺めるよう命じては、クロヴの視力について文句を言う。クロヴは望遠鏡まで持ち出してくるが、しかしクロヴのもたらす情報はいつもハムには満足がいかない。結局ハムは自分がこうと思う現実の方を信じることになり、二人の間のコミュニケーションは常にうまくいかない。

これはまた地下のようなある空間に打ち捨てられ、そこで生きるしかない人間たちの物語だ。誰も訪れることのないその部屋の中には、ハムとクロヴの他にもナッグとネル――彼らはハムの両親であり、ハムと同様脆(もろ)く、身体は麻痺し、毎日古いドラム缶の中で身を縮こまらせて暮らしている。時折

粥を求めてヒーヒー悲鳴をあげながら頭をのぞかせる以外は。

これがランドゥン・シマトパン（Landung Simatupang）演出のサミュエル・ベケット作『エンドゲーム』公演である。2013年を通じてインドネシアで最も素晴らしい演劇公演の一つでもあったこのベケットの不条理劇は、2013年6月にジャカルタのサリハラ劇場（Teater Salihara）で上演された。ランドゥンはヨグヤカルタ出身の演出家であり、同じくヨグヤカルタの劇団テアトル・ガラシ（Teater Garasi）から4人の俳優、ユディ・タジュディン（ハム）、ワニ・ダルマワン（クロヴ）、クスウォロ・バユ・アジ（ナッグ）、エリスリナ・バスコロ（ネル）が出演した。

ランドゥンは舞台上に、木製の高い壁が弧を描いて舞台を囲む巨大なドラム缶内部の装置を作った。この作品には、近代の人間たちが現実にはいかに孤独であり、彼らにとって相互関係を築くことがいかに困難かが表現されている。多くの不条理劇の脚本と同じく、『エンドゲーム』もこの世界における人間の奮闘の無意味さを描いている。世界はその意味も目指すところも曖昧ではっきりとしないのだ。

ランドゥンは実は、ちょうどスハルト政権が崩壊しようとしていた1998年にもこの作品を上演している。出演俳優たちもまったく同じだ。当時の公演は抑圧された感触が強く、ハムとクロヴの会話には、社会から見捨てられ、打ち捨てられた人間たちの気配が漂っていた。しかし2013年の公演はまったく雰囲気が異なっている。舞台装置も違う。1998年公演時のジャカルタのウタン・カユ劇場（Teater Utan Kayu）は舞台空間が非常に狭く、ハムとクロヴが居る空間は狭苦しい倉庫か地下排水路、あるいはバンカーなど、見捨てられたホームレスが住む場所のような印象を受けた。

ランドゥンにとっても、新秩序体制（*1）とポスト新秩序体制の時代の雰囲気の違いは、この『エンドゲーム』の脚本解釈に大きく影響したとのことだ。どちらの公演もベケットの元のテクストには忠実ではあっても――ランドゥンは脚本に全く改訂を加えてはいない――その解釈は異なるものとなった。1998年当時彼はそれを非常に悲劇的に感じ、2013年にはより新しい側面を掘り下げた結果、解釈は悲喜劇的になった。

ランドゥン・シマトパン演出『エンドゲーム』 © TEMPO / Dwianto Wibowo

「1998年の上演当時、インドネシアの人々は新秩序体制の鉤爪(かぎづめ)の下で、何とかしてそこから逃れたい気分だった。ご存知のように、新秩序体制では全てが禁止され恐怖が植え付けられていたので、私はハムとクロヴのやりとりの中にも1998年の非常に悲劇的な雰囲気を表現しようとした。二人は新秩序体制の中の人々そのもののように、抑圧されお互いにコミュニケーション不能に陥っていたのだ。それに対して2013年公演で異なっていたのは、現在のインドネシアが政治的な陶酔感の中にあるということだ。人々は何を言っても許される。それが例え口にする価値もないことであっても。それで私はハムとクロヴらの登場人物をより無礼なキャラクターとして表現した。彼らは好き勝手にうわごとを並べて立てているが、しかし起こる効果は同じだ=コミュニケーション不能。今回私はベケットのこの戯曲を悲喜劇として見なすことにした」とランドゥンは言う。

ランドゥンは62歳。1970年世代のインドネシア演劇人である。70年世代の演出家のうち、現在でも活躍しているものは何人かしかいない。ランドゥン以外には、テアトル・コマ(Teater Koma)の演出家リアンティアルノ(Nano Riantiarno)、そしてテアトル・マンディリ(Teater Mandiri)の演出家プトゥ・ウィジャヤ(Putu Wijaya)である。リアンティアルノは現在64歳、プトゥ・ウィジャヤは69歳。どちらも最近脳卒中に倒れているが、その病気から復帰して、2013年には公演活動を再開している。演劇に対する彼らの情熱が、脳卒中などに屈することはなかったようだ。

2013年11月1日から17日まで、イスマイル・マルズキ文化公園(Taman Ismail Marzuki)内のグラハ・バクティ・ブダヤ劇場(Graha Bakti Budaya)において、リアンティアルノ率いるテアトル・コマはベルトルト・ブレ

ヒトの戯曲『肝っ玉おっ母とその子供たち』を上演した（公演タイトルは『母（Ibu）』）。この公演前にリアンティアルノはドイツへ赴き、ベルリンのベルトルト・ブレヒト・プラッツ劇場でベルリナー・アンサンブルを訪れている。彼はブレヒト専門のドラマトゥルクとして知られるヘルマン・ヴントリッヒ（Hermann Wündrich）やマンフレート・カルゲ（Manfred Karge）と意見を交わし、また東ベルリンのブレヒト・ワイゲル・メモリアルにあるベルトルト・ブレヒト・ミュージアムを訪れ、ブレヒトの墓にも墓参したと言う。

『母』の公演は4時間におよび、ラトナ・サリ・マジッドが主役を演じた。彼女のスタミナは素晴らしく、終演まで「おっ母」役を演じ切った。100枚にもなる脚本のうち80枚あまりの台詞を一人で覚えなければならなかったのが「2、3カ月の準備期間ではかなり大変だった」とのことだ。

リアンティアルノはこの戯曲の翻案を1987年から構想していたが、1937年にブレヒトによって書かれたオリジナルの戯曲と2013年のインドネシアの観客との距離を何とか近づけようとしなければならなかった。1939年にドイツがポーランドに侵攻する中、ブレヒトはナチによるファシズム権力への反抗としてこの作品を書いたのだから。

『肝っ玉おっ母とその子供たち』は汚職と腐敗にまみれた人々ばかりの戦争中の様子を描いている。ブレヒトは戦争という状況が、金儲けをしようとする人々によって常にいかに利用されているかを物語ろうとした。リアンティアルノの手による翻案では、主人公の「おっ母」は戦争から利益を得ようとする人々――「オオカミたち」――に取り巻かれている。酔っ払いの従軍牧師、女好きのコック、司令官たちの富をかすめ取るために自分の肉体をも利用する売春婦イピット・ポター、母親の財産さえ付け狙う長男エリップ・ノヨキなどだ。

彼らは心の底では平和を願っていながら、平和が金を生まないことを悲しむ。「おっ母」もそれらの腐敗に巻き込まれないよう努力はするが、どうしても「やらざるを得ない」事柄は多い。特に子供を釈放させるためスパイに賄賂を掴ませる事なら。

この舞台にクライマックスを期待してはいけない。リアンティアルノはブレヒ

トの理論（異化効果）に従って観客の感情移入を避け、物語がクライマックスにむかうたびに、舞台のリズムは緩くなる。「それがブレヒトの特徴だよ」と彼は言う。リアンティアルノはまたサミュエル・ワッティメナ（Samuel Wattimena）による衣裳や舞台天井から下げられた野菜などの様々な収穫物のオブジェ、インドネシア地図などによって、インドネシアのローカルなニュアンスも付け加えている。しかし筆者の目には、ブレヒトの脚本をインドネシア風味に味付けしようとする、ややあからさま過ぎる手段に見えた。リアンティアルノ自身、このインドネシア版『肝っ玉おっ母とその子供たち』の主要なメッセージは汚職と腐敗の問題だと強調している。

テアトル・コマ／リアンティアルノ演出『母』
© ANTARA FOTO / Teresia May

リアンティアルノと同様、プトゥ・ウィジャヤも重い病から回復したばかりだ。それにもかかわらず、彼は2013年を通じて二つの公演作品を発表している。6月の『夜が夜を生む時（Bila Malam Bertambah Malam）』と12月の『ハッ（Hah）』である。我々が知るプトゥ・ウィジャヤは実験的な手法を好む演出家だ。2001年に彼は2回にわたって東京で公演し、シンガポールの演劇人クオ・パオクンの作品『The Coffin is Too Big for the Hole』と自身の作品『War』を上演した。プトゥの作品は常に言葉を持たない。1991年以来、彼は布幕や身体の動き、音楽、影などの表現を探求することでその演劇世界を展開してきた。しかし2013年の二つの公演は、従来のものとは全く異なっていた。プトゥがリアリズムに戻って来たのだ。
『夜が夜を生む時』は1964年、プトゥが20歳の時に書いた戯曲である。この作品は階級の違いを背景にした恋の物語だ。バリ島出身のプトゥは、バリ・ヒンズー教の伝統においては許され得ないブラフマナ（僧侶）階級とスドラ（奴隷）階級の若者の結婚を批判的に描こうとした。この戯曲はグスティ・ビアンという年老いた貴族階級の未亡人とその使用人ワヤンの物語である。グスティ・ビアンは有名な女優ニニック・L・カリムによって演

じられ、一方使用人ワヤンはテアトル・マンディリの俳優クリボがつとめた。

プトゥは、使用人ワヤンが実はグスティ・ビアンのかつての恋人であったと物語ることによって世間に議論を呼んだ。彼はまた王族による裏切りという微妙な問題をも提示した。この戯曲において彼は、亡くなったグスティ・ビアンの夫のような宮廷の王族が、オランダの支配時代、いかにバリ人の民衆闘争の情報を頻繁に敵側に漏らし、オランダ側の事実上のスパイであったかを物語っている。

それに対して、『ハッ』は宝くじに一喜一憂する下層階層の人々の物語である。この作品は1987年にアメリカのシカゴ近郊の小さな町ディカルブにおいて書かれたが、その後2008年に改訂され、2013年になって初めて上演された。「私は新しいことを始めたかったんだ。しかしうちの俳優たちはまだそれに慣れていない。練習中私に怒鳴り続けられたせいで、彼らは困惑してフラストレーションが溜まり、その後やっと自分たちがそれまで知らなかった何かに足を踏み入れていることに気づいたんだ」とプトゥは言う。しかしこれら二つの公演は、筆者の意見ではあまり成功したとは言えない。プトゥの作品は布幕や影、巨大な人形などを駆使した実験的な情熱とともにある方が、より心を震わせられ、私たちに迫ってくる。

インドネシアにおける若手演出家で現在もっとも頭角を現しているのは、ランプン(*2)におけるテアトル・サトゥ・ランプン(Teater Satu Lampung)のリーダー、イスワディ・プラタマ(Iswadi Pratama)であると思われる。2012年、彼はアメリカの戯曲作家サム・シェパードによる『埋められた子供(Buried Child)』(インドネシア題『Anak yang Dikuburkan』)をランプゥンにおける権力闘争の雰囲気と共に翻案することに成功した。そして2013年には、アルゼンチンの作家アリエル・ドルフマンの作品『死と乙女(The Death and the Maiden)』(インドネシア題『Maut dan Sang Perawan』)を非常に素晴らしく作品化している。アリエル・ドルフマンのこの戯曲は、ピノチェト独裁時代のチリにおいて軍事政権に誘拐されたことのある左翼運動家パウリナ・サラスという女性の物語だ。その政権が倒れ

た時、パウリナの夫の弁護士ゲリーは人権侵害を調査する委員会のメンバーとなり、パウリナは和解が成立しうるのかに疑念を抱いている。

舞台装置はある別荘の室内である。パラネ・スクマ（Parane Sukma）演じるパウリナは一人別荘におり、そこへブディ・ラクサナ（Budi Laksana）演じるゲリーが一人の客を伴って帰宅した音を聞く。その話し声と笑い方を聞いて、彼女はミランダ医師という名前のその客人がかつて自分を監禁し、目隠しをして強姦した男であるのを確信する。夜が更けたため客は彼女の家に泊まることとなり、パウリナは彼が眠っている時に金槌を持って忍び寄り、それを男の身体に撃ちおろす。

血だらけになった男をパウリナは椅子に縄で縛り付け、捕虜にする。このシーンはドラマティックで緊張感の高い場面だ。パウリナはミランダ医師がかつて彼女を誘拐したことを告白するよう強要し、それをテープに録音するが、ゲリーはパウリナの暴力に反対し、妻がパラノイアだと糾弾する。しかしミランダ医師の車からフランク・シューベルト作曲の「死と乙女」のカセットを見つけたパウリナは、彼が強姦者だということを確信する。なぜなら犯人はいつもその曲を流しながら何度も彼女を強姦したのだから。

この公演が成功している点の一つは――たとえ各場面ではそれがインドネシアで起こったことだとは言及されていないにせよ――インドネシアにおける誘拐の雰囲気を醸し出していることだ。知られているように、スハルト時代には多くの政治運動家が誘拐され、現在にいたるまでその多くが未だ行方不明である。彼らが死んでいるのか、どこで殺されたのかを我々が知ることはなく、そしてインドネシア軍側もそれについて正式な声明を発表したことはない。『Maut dan Sang Perawan』公演はチリにおける軍事政権下の雰囲気とインドネシアでのそれを重ね合わせて想起させることに成功した。「この脚本はオーガスト・ピノチェトが権力を振るった時代のチリの政治状況を背景に書かれている。1973年にピノチェトがサルバドール・アジェンデ率いる社会主義政府を倒すクーデターを行った時、その作戦コードは『ジャカルタ革命』だった。ピノチェトはスハルトによる1965年の9月30日事件（共産党撲滅作戦）にインスピレーションを受けていたんだ。私はこの

テアトル・サトゥ・ランプン／イスワディ・プラタマ演出『死と乙女』
© TEMPO / Dwianto Wibowo

戯曲はインドネシアで上演されるに十分なコンテキストを持っていると考えた。インドネシアでも多くの女性政治運動家が誘拐され、強姦され、しかし彼らを弁護する者はいない。それを私はやりたかったんだ。和解はあってもそれは真実の和解ではない。あるのは事件を凍結する棺桶だけだ。もう終わったことだと見なされて、それだけさ」イスワディは言う。

この公演に対する私の不満はただ一点だけだ。残念だったのは、テアトル・サトゥがシューベルトの曲をドラマトゥルクの主要モティーフとして十分に活用していなかったことだ。「死と乙女」はそれ自体実に血の滴るような楽曲であり、戯曲が依って立つ重要なモティーフとなり得る。もしもこの曲が場面を通じてずっと流されていれば、必ず緊迫感もいや増したことだろう。しかしながら演出家イスワディはこの曲をわずかに流しただけだった。

2013年8月バンドゥンの劇団メインシアター（Main Theater）は、ワワン・ソフワン（Wawan Sofwan）演出の下、ヘンリック・イプセンの戯曲『人形の家』（インドネシア題『Rumah Boneka』）をアチェ(*3)で公演した。アチェで現代演劇の公演が催されるのは稀である。それ以前にもワワン・ソフワンはこの戯曲を東ティモール(*4)で公演している。『Ruma Boneka』は現代ジャカルタの中流階級の家庭に置き換えられ、婚姻にまつわる様々な価値観について疑問を抱く夫婦の物語として翻案されている。この作品は、モラルや宗教、偽善的な社会などについて私たちに再考させるきっかけとなる。メインシアターはまた2013年にフレデリック・バルトベルグの作品『戻る（Kembali）』の翻訳版をバンドゥンにおいて上演している。

ヨグヤカルタ出身で現在人気のあるもう一つの劇団がサタデー・アク

ティング・クラブ（Saturday Acting Club）だ。去年彼らは英国の劇作家サラ・ケインの作品『パイドラの恋（Phaedra's Love）』（インドネシア題：『Cinta Phaedra』）を翻訳・上演した。演出家はジャマル・アブドゥル・ナシール（Jamal Abdul Nasir）。3人の主人公たちはギリシャ神話の登場人物――パイドラ、テセウス、ヒポリトゥス――だが、パイドラはテセウスの妻であり、テセウスにはヒポリトゥスという息子がいる。パイドラは義理の息子に恋をし性的な欲望を抱くが、ヒポリトゥスは応じない。母と継子の間の「禁じられた」愛がこの戯曲の焦点となっている。

サタデー・アクティング・クラブはケインの脚本を品良く仕上げることを選んだ。セックスと暴力の場面の幾つかは、その意図するところをはっきりと残しながらも、象徴的な動きやパントマイムの動作に置き換えられた。このような戦略的選択は、インドネシアの観客に対しての妥協であったようだ。けれども結果として、ケインの脚本はそのショッキングさを大分失ってしまった。このドラマの山場は非常に暴力的なもので、人々はヒポリトゥスを捕まえ裸にし、その性器を切り取って焚火（たきび）に投げ込み、子供たちのおもちゃにする。その後でテセウスはさらに息子の身体を切り刻む。しかしながら、そのような暴力性をこの公演で見ることはなかった。

演出家ハリス・プリアディ・バー（Harris Priadi Bah）率いるジャカルタのテアトル・カミ（Teater Kami）は、2013年11月ジャカルタのイスマイル・マルズキ文化公園において『ヴォイツェック』を上演した。ゲオルグ・ビューヒナーのこの作品はインドネシア各地の劇場で既に何度も上演されている。日本のアヴァンギャルドグループである劇団黒テントもこの作品をジャカルタで公演したことがあるくらいだ。テアトル・カミはこの脚本を6人の役者だけというミニマリズムで上演した。しかしその解釈は十分確固たるものであったと思う。

『ヴォイツェック』はヴォイツェック伍長という一人の下級兵士についての物語だ。余分の収入を得るためヴォイツェックはある医者の研究所での実験台として働くことになる。ハリスはこの場面のために檻の舞台装置を

作った。グルトム・テウェ演じるヴォイツェックはその場面の間中ぐるぐると檻の中を歩き回り、ジャン・マライス演じる医者はそれをまるで動物を観察するように眺めている。全体的に見て、ハリスは『ヴォイツェック』のエッセンスを表現することに成功した。クライマックスはヴォイツェックが（リブカ・マウリナ演ずる）妻と隊長が浮気をしていると知り、彼女を殺す場面である。

2013年を通じてインドネシアで上演されたのは、海外からの翻訳戯曲ばかりではない。インドネシアで現在にいたるまで頻繁に上演されるベテランの作品として、アリフィン・C・ヌール（Arifin C. Noer）の一連の戯曲がある。アリフィンはプトゥ・ウィジャヤと同じ世代の演劇人であり、1995年ジャカルタにおいて54歳で亡くなっている。アリフィンの戯曲はシュールリアリズムとリアリズムの中間にあり、非常に魅力的であるが、上演に際しての困難度も低くはない。2013年、スラカルタ（*5）において、文化人ハリム・H・D（Halim HD）は「インドネシア演劇フォーラム:アリフィン・C・ヌールを偲ぶ（Mimbar Teater Indonesia: mengenang Arifin C. Noer）」という催しを企画した。彼はマランやクラテンなどの小さな町から、あるいはウジュンパンダンなどのジャワ島外の都市から、アリフィンの作品を上演するべく若手演出家たちを招待した。

ジャカルタ演劇祭（Festival Teater Jakarta）——毎年開催の演劇祭としてはインドネシアで最も歴史がある——はすでに41年間も続いているが、2013年にはアリフィンの戯曲『カパイ・カパイ（Kapai-Kapai）（*6）』を上演したテアトル・ガンタ（Teater Ghanta）が最優秀となった。『カパイ・カパイ』は貧しい労働者アブの物語で、彼は毎日ダンドゥット（*7）のバンドや喜劇劇団の公演、天国を約束する宗教の説教など、様々な楽しい事柄を想像しながら過ごしている。そのようなアブの想像はテアトル・ガンタによって生き生きと舞台上で再現され、シュールリアリスティックな場面が次々と舞台上を流れていった。

一人芝居も2013年のインドネシア演劇界での選択肢の一つとなっ

た。イネ・フェブリアンティ（Ine Febriyanti）やハッピー・サルマ（Happy Salma）ら芸能人としても活躍する演劇人の多くが、ここ数年一人芝居の舞台作品を上演している。2013年11月、ハッピー・サルマはスカルノの最初の妻であるインギット（Inggit）についての一人芝居を公演した。スカルノはインドネシアの初代大統領として、いまだ非常に人気がある。2013年12月には『スカルノ』と題する映画（ハヌン・ブラマンティオ［Hanung Bramantyo］監督）が封切られ、その壮麗さと議論を呼ぶ解釈とですぐさま世間を騒がせた。しかし演劇界ではそれ以前から、スカルノに注目してきた。

ワワン・ソフワン演出の下、ハッピー・サルマはガレリー・インドネシア（Galeri Indonesia、グランド・インドネシア・モール内にある新しい劇場である）にインギット夫人の人物像を出現させた。ハッピー演じるインギットは、スカルノが捕えられバンドゥンのスカミスキン刑務所（Penjara Sukamiskin）へ投獄される様子を物語り、看守に面会を禁じられながらも毎日そこへ通う。彼女はまたスカルノのために政治的な書物を衣服に隠して持ち込む。それらの書物は、1930年にバンドゥンのランドラード裁判所で読まれた「インドネシアは告発する」というタイトルの被告側弁論をスカルノが書き上げるのに必要なものであった。

演出家ワワン・ソフワンはインギットの人物設定をラマダン・K・Hの著作『私は門へと案内した（Kuantar ke Gerbang）』からの解釈や、現在89歳になるインギットの養女ラトナ・ジュアミ（Ratna Djuami）とその家族からの聞き取りなどから再構成したという。インギットがスカルノの元を去ることを決意する場面では、ハッピー・サルマは結い上げた髷（まげ）をほどく動作をし、長い髪はたちまち解けて流れ落ちる。「妻としての私の役目は終わりました。そして一人の女として、スカルノという男に対してノーと言う権利を取ることにしたのです」

その他の一人芝居で興味深かったのは、チャック・トヒール（Cak Tohir）という67歳の老俳優によって2013年4月4日にスラカルタ芸術大学（Institut Seni Indonesia Surakarta）のF会館において上演された

『ジョカスモ（Jokasmo）』(*8)という作品である。チャッ・トヒールは数十年にわたって、有名な伝統的喜劇グループ「スリムラット（Srimulat）」で舞台美術やメーキャップ、看板制作、ひいては台本執筆などをしてきた。かれはスリムラットの黄金時代とその後の暗黒時代の生き証人である。
『ジョカスモ』はチャッ・トヒール自身の人生そのものを舞台化したものだ。この物語は私たちにアントン・チェーホフの『白鳥の歌』を思い出させる。人生の夕暮れとあてどもない舞台人生の間にいる老いた俳優の一人芝居。舞台は質素でとても薄暗く、3、4個のちいさな灯りと数個の携帯電話のライトによって照らされているだけだ。『ジョカスモ』は私の人生のを映し出す鏡そのものだよ」とチャッ・トヒールは言う。

2013年を通じて、幾つかの劇団は従来の公演形態から脱出し、一般の人々の活性化を試みた。例えばバンバン・プリハディ（Bambang Prihadi）率いるジャカルタの劇団、チプタット演劇実験室（Laboratorium Teater Ciputat）は、ジャカルタ郊外のプラウ・スリブ諸島部にあるパンガン島（Pulau Panggang）という小さな島で子供たちに演劇を教えた。

パンガン島はジャカルタのアンチョール海岸から38キロメートルの所にあり、そこへ行くには小さなモーターボートに乗らなければならない。波はかなり高く、島へ行く定期便は日に一便しかない。バンバンはパンガン島の子供たち20人程を集めて、何カ月も練習を重ねた。2013年5月30日パンガン島の埠頭（ふとう）において、彼は『島人はサンゴの島に（Orang Pulo di Pulau Karang）』という作品を上演した。この公演は5000人ほどしかいない島の住民の好奇心を引くことに成功し、人々は続々と埠頭にやってきてはゴザに座り、また舞台の側へと詰めかけた。
『島人はサンゴの島に』はブブンとバブンという二人の若者の物語だ。バブンは島にあるものを何でも利用しながら島でやっていこうとするが、その姿勢に両親は賛成しない。「島に残ってどうする？　町へ出た方がずっといい」と父親は言う。また逆に、ブブンはジャカルタへ出稼ぎに行きたくて

仕方ないが、それを両親に反対される。

公演を準備する2カ月の間、バンバンはパンガン島に滞在することを決心した。その方が子供たちを常に監督出来て効果的に思われたからだ。公演そのものはあり得ないような経験ばかりだった。「公演の最中にいきなり大波が来て、埠頭を飲み込んだ。子供たちと観客はすぐさま逃げ出し、2時間程経って水が引いてからやっと観客が戻ってきた。そして公演を再開したんだ」とバンバンは述懐する。

一般の人々を巻き込んで公演を打つことを誠実に続けている演劇人にレナ・シマジュンタク（Lena Simajuntak）がいる。彼女はドイツのケルン在住だが、頻繁にジャカルタとケルンを行き来している。ジャカルタ芸術大学（Institut Kesenian Jakarta）出身のこのバタック人（*9）女性は、常に現実の問題を掘り下げた作品づくりで知られている。その演劇作品において、彼女は普通の人々を舞台上に乗せる。スラバヤ（*10）では、ドリー売春地区の売春婦たちと一緒に作品を作り、メダン（*11）では漁師たちや労働者たちを伴って公演をしたこともある。パプア（*12）では社会運動家たちと共同作業をした。そして25年前から彼女の第二の祖国となったドイツでは、刑務所の受刑者たちと一緒に作品を作ったことさえあるのだ。

2013年レナは『湖のほとりの女（Perempuan Di Pinggir Danau）』という作品を上演した。これは（北スマトラにある）トバ湖周辺のゴミや汚染、森林伐採、周辺の工業化などの環境問題を作品化したものだ。今回彼女はバタック・オペラ（Opera Batak）（*13）の役者たちとコラボレーションしている。オリジナルのバタック・オペラは1980年代の始めにすでに絶えてしまっているが、2002年の始めにトンプソン・H・S（Thompson HS）という芸術家によって息を吹き返し、プマタン・シアンタル市にバタック・オペラ訓練センター（Pusat Latihan Opera Batak）が設立されている。レナはかつてのバタック・オペラの音楽家アリスター・ナインゴラン（Alister Nainggolan）を迎え、トンプソンの弟子たちを伴って、トバ湖の問題に取り組もうとした。この公演はソロ、ジャカルタ、そしてケルンで上演された。

また異なった演劇的アプローチを行ったのはセラン(*14)のテアトル・スタジオ・インドネシア(Teater Studio Indonesia)だ。演出家ナンダン・アラデア(Nandang Aradea)に率いられ屋外公演を常とするこの劇団は、2013年11月フェスティバル/トーキョーのオープニング公演として『オーバードーズ:サイコ・カタストロフィー(Overdose: Psycho-Catastrophe)』を東京で公演したが、日本へ出発する3週間前、ナンダンは脳内出血によって亡くなった。『オーバードーズ』の舞台装置は10メートルの高さの竹で出来た屋根状のものであり、6人の俳優がその竹の構築物の中で演技する。彼らは登り、這い、ぶら下がり、一番高い部分に立ち上がり、また竹から竹へと飛び移る。

ナンダンはロシアの演劇大学で学んだ経験があり、そのためにロシアで20世紀初頭に起こった構成主義のアイディアに惹かれたのかもしれない。ロシアにおける構成主義の美術家たちは従来とはまったく違った構成の彫像などを製作し、それがまたロシア演劇の舞台美術家たちによって新しい公演空間を造り出すために利用された。メイエルホリドのような演劇人の公演は構成主義芸術家たちのアイディアに基づいた変わった装置を用いることが多かった。

作品『オーバードーズ』においては、丸ごとの材木が屋根状の構築物の中央に吊り下げられている。俳優たちは揺れるその材木の上に立って演技し、またその材木を大きく揺らし、それが奔放に回転して周囲の竹に激突する。

全ての場面は高度の身体能力とスタミナを要し、平衡感覚、敏捷(びんしょう)さ、そして注意力が必要になる。少しでも油断すれば、俳優たちは高い場所から落下してしまうし、材木に衝突すれば怪我をするだろう。東京での公演の前に、彼らはセランのダルン地区にある彼らの稽古場で作品を上演した。公演時の気候が非常に寒い東京と非常に暑いセランでは、状況はまったく異なっている。セランでの公演時、俳優たちの身体からは湯気が立っていた程だ。

2013年に竹が用いられたまた別の公演には、バンドゥンの（Celah Celah Langit=空の切れ目）プロジェクトによる『土地（Tanah）』がある。演出家イマン・ショレ（Iman Sholeh）によるこの作品は、バンドゥンの町から開けた土地がどんどんなくなり、多くのホテルが乱立していることに抗議する。『土地』は2013年のアート・サミットの一環としてイスマイル・マルズキ文化公園において上演されたが、彼らの公演は十分に観客を釘付けにするものであり、テアトル・スタジオ・インドネシアと同じく、俳優達はまるでアクロバット役者のように動き演じた。

2013年で最もユニークで面白かった公演の一つは、ヨグヤカルタのテアトル・ガンドリック（Teater Gandrik）による『グンダラ危機一髪（Gundala Gawat）』だ。『グンダラ危機一髪』の脚本は、著名なエッセイストで詩人のグナワン・ムハマッド（Goenawan Muhammad）によって書かれた。グンダラとは、ハスミ（Hasmi）という漫画家によって創作されたインドネシアのスーパーヒーローである。1970年代、マーベルコミックスによるバットマンやスーパーマン、スパイダーマン、フラッシュゴードン、ファンタスティックフォー、キャットウーマンなどアメリカ製のスーパーヒーローに対抗して、インドネシアでも多くの漫画家がスーパーヒーローを創作した。その一人がヨグヤカルタ出身のハスミであり、彼のキャラクター「グンダラ」である。黒いコスチュームで、手から雷を放つことが出来るグンダラは当時非常に人気があった。

グナワンによる『グンダラ危機一髪』の脚本は、インドネシアの混迷状態を解決しようとグンダラが戦う物語だ。さて、物語では「腹ぺこの虎」団というマフィアグループがインドネシアの富を強奪し、それを元に宇宙へ移住して新しい国「インドネシア強奪統一国」を作ろうとする。この公演において、原作者ハスミ（現在68歳になる実際のハスミによって演じられる）は作者としてグンダラとその仲間たち（アクアヌス、キャプテン・ムラール、スン・ゴ・コン、ジン・カルトゥビ）を呼び出すことになる。それらのキャラクターは全てハスミの創作によるもので、彼はマーベルコミックスと中国の伝記物映画から

テアトル・ガンドリック／グナワン・ムハマッド作『グンダラ危機一髪』 © TEMPO / Suryo Wibowo

インスピレーションを受けたという。

「ブテット・クルタルジャサ（Butet Kartarejasa、テアトル・ガンドリックのメンバー）と顔を合わせた時、彼にガンドリックのためにグンダラの物語を書いて欲しいと頼まれたんだ」とグナワン・ムハンマドは言う。ブテットは、常にシリアスなエッセイを書いているグナワンが実はコメディも書けるに違いないと確信していたのだ。ジャドック・フェリアント（Djaduk Ferianto）によって演出されたこの公演は、ジャワ語を多く用いている。漫画グンダラの中に色濃く描かれるヨグヤカルタの地方色が、公演の各場面を豊かに彩っている。私自身の見解を言えば――ブテットはグナワンの脚本を10パーセント程度しかカットしなかったと言ってはいるが――普段の彼の特徴である思索的な要素はこの作品中では目立たず、そこにグナワンの影響はあまり感じられない。グナワンの脚本はテアトル・ガンドリックによって正真正銘のスーパー風刺劇に仕立て直されている。

シンプルでありながら心に触れた公演として私が挙げたいのは、画家スジョヨノ（Sudjojono）の生誕100年を記念したガンドゥン・ボンドウォソ（Gandung Bondowoso）演出の『スジョヨノからの甘い香り

（Pandangwangi dari Sudjojono）』だ(*15)。インドネシアの誇るマエストロ画家の一人であり、インドネシア近代絵画の父であるスジョヨノ（1913-1985）は、2013年に生誕100年を迎えた。スジョヨノの二人目の妻ロセ・パンダンワンギ（Rose Pandanwangi）はかつての有名な声楽家であり、86歳のいまも健在だ。2013年9月のこの公演においてロセは再び舞台に立ち、スジョヨノの愛好した曲「バラが咲く（Rozen Die Bloeien）」から「マイ・ウェイ」までを歌っている。

ロセが歌う舞台上ではまた、スジョヨノの絵画作品が大きな幕に投射されていく。そこで我々は、それらの作品の多くが実はロセの日常生活と深く関わっていることに気がつく。スジョヨノはロセのポートレイトを数多く描いている。眠っているロセ、洗濯をし、ピアノを弾き、休憩をし、読書をし、楽屋の鏡に姿を映す彼女を。この公演においてロセは、観客に届くそのまろやかな声が、1958年にラジオスターであった絶頂期の名残などではない、と証明しようとしているかのようだ。その黄金の声は、スジョヨノへの変わらぬ愛を世界に示すため、まるで晩年の今日この日まで大切にとっておかれたかのようであり、それは感動的な感覚であった。

インドネシアの著名な画家の伝記の舞台化として、これは初の試みであった。この公演を観たことで、リー・マン・フォン（Lee Man Fong）やアファンディ（Affandi）、バスキ・アブドゥラ（Basuki Abdullah）のようなインドネシアの他のマエストロ画家たちの伝記も公演化されるべきではないか、という想像をさせられたことも、是非書いておかなくてはならないだろう。

以上が2013年に上演されたインドネシアの演劇公演についての私の覚え書きである。これら沢山の演劇公演を通じて共通しているのは、政治運動家の誘拐を取り上げたテアトル・サトゥ・ランプン、実は政治状況のパロディである『グンダラ危機一髪』など、社会的あるいは政治的な問題提起がいまだ目立つということだ。2013年の今、なぜ『肝っ玉おっ母とその子供たち』を翻案上演したのかと問われたリアンティアルノも、「汚職と不正操作は戦時には常に起こっている。それで私はこの脚本が2013年に

上演するのにぴったりだと思った。なぜなら来年2014年のインドネシアには戦争が起こるからだ。新大統領をめぐる『選挙戦』だよ」と答えている。

---

1 新秩序体制…スハルト大統領による独裁政権時代

2 ランプン…スマトラ島南部の州

3 アチェ…スマトラ島北部にあるインドネシア最西端の州。2007年にスマトラ沖大地震と津波の被害にあった。

4 東ティモール…2002年にインドネシアから独立した東ティモール民主共和国

5 スラカルタ…ジャワ島中部の都市

6 カバイ・カバイ…手を伸ばして届こうとする様子の擬音語

7 ダンドゥット…インドネシアの大衆音楽

8 ジョカスモ…人の名前

9 バタック人…スマトラ島北部の民族集団

10 スラバヤ…ジャワ島東部にあるインドネシア第二の都市

11 メダン…スマトラ島北部にある都市

12 パプア…インドネシア東部のパプア島のこと

13 バタック・オペラ…バタック民族による伝統的な歌謡劇

14 セラン…ジャワ島西部の町

15 Pandangwangi …ここでの「パンダンワンギ」(甘い香り)は人名でもある。

Seno Joko Suyono

セノ・ジョコ・スヨノは雑誌「テンポ(Tempo)」の文化部編集長である。著作には、仏哲学者ミシェル・フーコーの思想について書かれた『Tubuh Yang Rasis(人種主義的身体)』や、小説『Tak Ada Santo dari Sirkus(サーカスのサントはいない)』がある。2007年夏、ある招聘プログラムにより6カ月間ニューヨークに滞在し、様々な舞台公演作品にふれる。また2012年のフェスティバル/トーキョーのオブザーバーも務めている。インドネシアのガジャマダ大学哲学科卒業。

(翻訳:野村羊子)

2014年のシンガポール演劇

新たな時代への先触れ

滝口 健

2014年のシンガポール演劇を一語で表すならば、それは「過渡期」ではないかと思う。これまで常に拡大基調で「進歩」を続けてきたシンガポールの演劇は、ここにきて大きな曲がり角に直面しているように見える。状況の変化に対応し、新しい時代へ踏み出すための作業が目に見える形で進行したのが今年の大きな特徴であった。

シンガポール政府は、1990年代から本格的な文化振興政策を開始した。1989年に発表された提言が大きなきっかけとなり、同国最大の劇場施設であるエスプラネード・シアターズ・オン・ザ・ベイ（Esplanade – Theatres on the Bay、以下エスプラネード）をはじめとする芸術関連施設の整備が行われるとともに、文化政策の実施機関としてナショナル・アーツカウンシル（NAC）が設置され、アーティストへの支援が飛躍的に拡充されたのである。NACは1970年代から続くシンガポール・アーツフェスティバルの実施をも担当することとされ、文化政策の一元化が急速に進められた。

インフラを中心としたハードウェアの整備に一定の目処がついた2000年代に入ると、文化政策の主眼はソフトウェア面に移行する。特に、シンガポール人アーティストによる高水準の芸術作品の創作支援が優先課題とされ、評価を高めつつある劇団を「メジャーカンパニー」に指定して彼らに集中的に支援をおこなう仕組みが導入されたのもこの時期である。急激な改革がさまざまな矛盾を産んだことは否定できないが、一方でシンガポールの芸術創作環境がこの20余年で劇的に変化し、アーティストたちも大いにその恩恵を受けていることは間違いない。

こうしたアグレッシブな文化政策は、この国の移民政策とも密接にリンクしている。東京23区とほぼ等しい面積しかないシンガポールは、東南アジアにおいていち早く高付加価値産業への転換を進め、先進国の地位を確立した。現在の高い国際競争力を維持するためには創造力豊かな労

働者を常に確保する必要があるとの認識から、優秀な外国人を積極的に受け入れるという、いわゆる「フォーリン・タレント」政策が採用されてきており、演劇をはじめとする芸術は、こうした「タレント」たちにシンガポールが創造性にあふれた魅力ある都市であることをアピールする役割を期待されたのである。政府による積極的な後押しも、こうした経済的な理由を抜きに語ることはできない。

しかし、リーマンショック以降の経済低迷によって雇用情勢が厳しさを増してくると、積極的な移民奨励策への反発が広まっていく。2011年の総選挙ではこれが大きな争点となり、野党の歴史的な躍進につながった。このような情勢下で、政府の政策も国内重視へと急激な転換を迫られている。文化政策も例外ではなく、海外におけるアピールよりも、コミュニティ・ビルディングの手段として芸術を使っていこうという方針が主流となってきている。2012年に発表された「芸術文化戦略レビュー（The Arts and Culture Strategic Review − ACSR）」提言でもこの方向性は明確である。

ただし、こうした方針転換を「内向きな姿勢への撤退」と否定的にのみ捉えるのは適切ではないだろう。「芸術文化戦略レビュー」においても、これまでの政府主導を脱し、ボトムアップで政策形成をおこなう新しい文化政策のあり方を呼びかけている。現在の状況を、これまでの政策を反省する好機と捉え、今後のシンガポール芸術が歩むべき方向性を見いだそうとする気運が高まっているとも言えるのである。以下で概観する、今年目立ったいくつかの動きもこうした文脈で理解すべきであろう。

1. シンガポール・アーツフェスティバルの再編

シンガポール・アーツフェスティバル（Singapore Arts Festival）は、かつてはシンガポール人が海外の舞台芸術に触れることができるほぼ唯一の機会として、極めて重要な位置を占めていた。NACの設立時にその直轄事業とされたのは、フェスティバルが大きな教育的意義を持つものであることに加え、観光産業への貢献も期待されたためであると思われる。

しかし、この20年でフェスティバルを取り巻く環境は大きく変化している。例えば、エスプラネードは年間15ものフェスティバルを独自に開催しているし、民間劇団であるネセサリー・ステージ（The Necessary Stage）やワイルド・ライス（W!LD RICE）が主催する演劇フェスティバルなどをあわせれば、年間を通じて、常に何らかのフェスティバルが実施されていると言っても過言ではない状況となっている。このような中では、シンガポール・アーツフェスティバルの存在意義に疑問が生まれてくることは避けられず、チケット売り上げの低迷も続いていた。

シンガポール・アーツフェスティバルもそうした状況はよく認識しており、海外からの招聘を減らしてシンガポール演劇草創期の作品の再演を奨励するなど、フェスティバルのアイデンティティを確立しようとする努力を払ってきた。しかし、巨大化・複雑化したフェスティバルの運営を根本的に再検討することは容易ではない。そこで2013年はフェスティバルを休止し、有識者による委員会を組織して今後の方針を審議することとなったのである。

5月には、委員会の提言にしたがって、来年からフェスティバルはNACの手を離れて民営化されることが発表された。名称も「シンガポール国際芸術フェスティバル（Singapore International Festival of Arts）」と改められる。また、フェスティバルの目的は、これまでのように教育や観光、コミュニティ振興などを含む総花的なものとはせず、「優れた芸術的体験を通じて多様な受容者（オーディエンス）にインスピレーションを与える」ことのみに絞るべし、という方針が打ち出された。初代の芸術監督には、国際的に知名度も高い劇団シアターワークス（Theatre Works）の演出家であるオン・ケンセン（Ong Keng Sen）が選任され、このミッションに挑むことになっている。2014年8月に開催される新生フェスティバルへの注目度は高い。

2. 商業演劇の拡大

エスプラネードは2012年に開館10周年を祝った。海外からの公演だけではなく、シンガポールのアーティストの作品も積極的に上演し、国内はもとより東南アジア地域においても主要なアーツ・ハブとしての地位を確

固たるものとしてきたこの劇場も、しかし必ずしも安泰というわけではない。昨年度のチケット収入は40%もの大幅な落ち込みを記録し、2009年の経済危機の時の売上高をも下回ったのである。

その大きな原因と考えられているのが、近年相次いで出現した商業劇場である。ともに2010年にオープンしたマリーナベイ・サンズとリゾート・ワールド・セントーサの二つの統合型リゾートはそれぞれ大型の劇場を持ち、前者は海外のミュージカル作品、後者はオリジナル作品と棲み分けをしつつ大規模な公演を行っている。特にマリーナベイ・サンズは2011年から2012年にかけて『ライオン・キング』と『ウィキッド』の2つのミュージカルのロングラン公演を成功させ、新しい市場を開拓した。

マリーナベイ・サンズでは今年も『オペラ座の怪人』をはじめとするミュージカル作品が上演されて人気を集めている。観光産業と強力に結びついたこうした商業演劇の隆盛は今後も続くと思われるが、突如現れたライバルがシンガポール演劇に長期的にどのような影響をもたらすか。今後しばらくはそれを探る動きが続くものと思われる。

3. 民間劇団の模索

急激な状況の変化を受けて、アーティストたちも柔軟かつしたたかにそれに対応していくことを迫られている。今年、もっともダイナミックで多忙な一年を過ごしたのは劇団ワイルド・ライスとその芸術監督であるアイヴァン・ヘン（Ivan Heng）ではないだろうか。

ワイルド・ライスは2006年から隔年で「シンガポール・シアターフェスティバル（Singapore Theatre Festival）」を開催してきた。シンガポールの劇作家による新作を上演することを柱としたこのフェスティバルは、シンガポール社会を鋭く諷刺する作品を次々と上演し、大きな反響を巻き起こした。しかし、当然ながらそうした態度は政府の懸念を呼び、「メジャーカンパニー」に指定されていたワイルド・ライスへのNACからの助成金が、2010年から数年にわたって減額されるという「懲戒」の一因となったともいわれている。

「イン・ザ・スポットライト」で上演されたワイルド・ライスの3作品
© WILD RICE Ltd.

『クック・ア・ポット・オブ・カリー』

『ドリームプレイ:アジアンボーイズ Vol. 1』

『オプティック・トリロジー』

ワイルド・ライスはそれにもめげることなく、新たな冠スポンサーを獲得して2011年のフェスティバルを成功させた。しかし、今年はそのスポンサーも業績悪化によって撤退してしまったため、フェスティバルは中止を余儀なくされたのである。だが、ここでもヘンは不屈の闘志を見せ、大規模なフェスティバルの代わりに、一人の劇作家の作品を特集上演する「イン・ザ・スポットライト(In the Spotlight)」というフェスティバルを立ち上げた。今回スポットが当てられたのは、劇団の座付作家であり、これまでのフェスティバルでも話題作を発表し続けてきたアルフィアン・サアト(Alfian Sa'at)。彼の新作『クック・ア・ポット・オブ・カリー(Cook a Pot of Curry)』を含む3作品が一挙上演され、圧倒的な支持を得た。

フェスティバルの規模が小さくなったとはいえ、作品の切れ味は鈍っていない。『クック〜』は現在のシンガポール政治の最大の争点である移民政策をテーマとしたもので、アルフィアンが近年取り組んでいる市井の人々へのインタビューを基にしたドキュドラマの手法を押し進めた作品であった。無料公演としてフェスティバル期間中に上演された2011年作品『クーリング・オフ・デイ(Cooling-Off Day)』(これは2011年の総選挙をテーマとしている)とともに、もっともホットな政治問題に正面から取り組む気

迫を見せつけるものとなった。

まさに追いつめられてからの逆転サヨナラホームランといった趣ではあるが、フェスティバルの将来について楽観視はできないだろう。新しいスポンサーを得てフルサイズのフェスティバルを復活させることができるかが差し当たっての課題となる。

イベントに満ちたヘンの2013年の締めくくりは、10月の文化勲章（Cultural Medallion）の受賞だった。政府からの懲戒ともいえる助成金のカットとそれに引き続くフェスティバル開催のための苦闘、その一方での芸術家としての最高の栄誉の授与。価値観が揺れ動く過渡期としての2013年を象徴するかのような出来事であったようにも思われる。

このように、シンガポール演劇の2013年は、これまでの歩みをふまえて新しい時代に向けて舵取りがおこなわれるという大きな流れを感じる一年であった。最後に、日本のプレゼンスについて簡単に触れて本稿を閉じることにしたい。

今年のシンガポール演劇界でもっとも大きな話題をさらった企画は、プロダクションカンパニーとしても活動する劇団シンガポール・レパートリーシアター（The Singapore Repertory Theatre）が創立20周年記念としてエスプラネードと共催した『演劇界の三巨人（Three Titans of Theatre）』であろう。サイモン・マクバーニー、蜷川幸雄、ピーター・ブルックの演出作品を相次いで招待上演（ブルック以外は演出家自身もシンガポールを訪れた）したこの企画は、主要紙ストレーツ・タイムズが「今年の10本」に3作全てをリストアップしたように、極めて大きなインパクトをもたらした。蜷川の『ムサシ』はもちろんだが、マクバーニーの『春琴』も谷崎潤一郎の原作、世田谷パブリックシアターの制作であり、キャストも日本人であることから「日本の作品」と捉えられることも多く、日本の現代演劇への高い評価につながった。

こうした大規模な招聘公演の他、シンガポールのアーティストと日本のアーティストとの共同制作も「日常的」と呼んでもあながち誇張ではないレ

ベルで活発におこなわれている。今年も、京都、大阪、神戸を含むアジア13都市のダンサーとの共同作業を続けているシアターワークスの『ソフトマシーン（SoftMachine）』や、2007年に世田谷パブリックシアター・シアタートラムでも上演された作品の続編であるネセサリー・ステージの『モバイル2:フラット・シティーズ（Mobile 2:Flat Cities）』など、意欲的な作品が制作されている。こうした流れが今後もさらに拡大していくことを期待したい。

たきぐち・けん

シンガポール国立大学英語英文学科演劇学専攻リサーチフェロー（PhD）。専門は日本および東南アジアの現代演劇、文化政策。研究活動の一方、ドラマトゥルク、翻訳者、プロデューサーとして演劇の現場にも携わる。元国際交流基金クアラルンプール日本文化センター副所長。

2013年のパキスタン演劇

独立記念風刺劇の愉しみ

村山和之

はじめに

パキスタンには、大別すると二つの演劇界が存在する。

一つは、テントで旅回りの大衆演劇（タマーシャー=tamasha）、劇場を拠点にスター俳優を集めてうたれる舞台喜劇（ドラーマー=drama）といった大衆の娯楽に寄り添うことに特化した商業演劇界、そしてもう一つは社会問題を演劇の形にして大衆の啓蒙を目的として活動する、通称「並行演劇（Parallel Theatre）」と呼ばれているNGO演劇界である。

そもそもこの二つの演劇界、演じられる作品の主題や演出方法は、両者互いに交わらないように見えるが、観客を感動させるためのエッセンスは実は根底で共通している。つまり古代インド演劇・舞踊の伝統を踏襲した9つの感情表現（ナヴァ・ラサ）——驚き・恐れ・嫌悪・笑い・悲しみ・怒り・愛しみ・勇ましさ・安らぎ——からなる感情表現が、スパイスの調合よろしく演物によってバランスよく全て味わえることが、感動の必須条件となっている点である。

政治的に敵対することで体制を保ってきたインドとパキスタンの両国、両国民でも同様である。彼らは基本的には同じ感動点を共有している。当たり前のこと過ぎて口にこそ出さないが、あるいはヒンドゥー教色の濃い芸術理論は避けたいかもしれないが、パキスタンが20世紀中葉にイスラーム共和国になって独立したところで、古代インド（印度）時代から体質化して存在してきた舞台芸術における感動のツボは、容易（たやす）くこわれ得ないのだ。

筆者は、パキスタン演劇の誕生からはじめて、上記の二大演劇界の主流にくみする劇団の活動実情を、パキスタン内外の政治的・社会的変動と照合させながら『国際演劇年鑑』で継続して紹介してきた。

2013年後半、そんな娯楽と啓蒙的要素を兼ね備え、しかもパキスタン

建国の是非を問うテーマをも突きつける、衝撃的な舞台がパキスタン演劇界を揺さぶった。そこでは演者と観客が、見えないナヴァ・ラサの糸で引き合い、劇を揺らし熱くしながら、感動的な終点を目指して真剣勝負を楽しんでいた。しかも高いチケット代にも関わらず、いつも完売という良好な興業収入成績をおさめている。

今回は、パキスタンの歴史に誰も入れなかったメスを入れ、実在した為政者たちを同じ時空で語らせ、パキスタンの現在から未来への行く末を考えさせた社会風刺喜劇一幕について報告してみたい。

アンワル・マクスードの挑戦と挑発

およそ90年間におよぶ英国統治のインド帝国からインドと東・西パキスタンは分離・独立した。パキスタン独立日は1947年の8月14日、インドは翌8月15日であった。

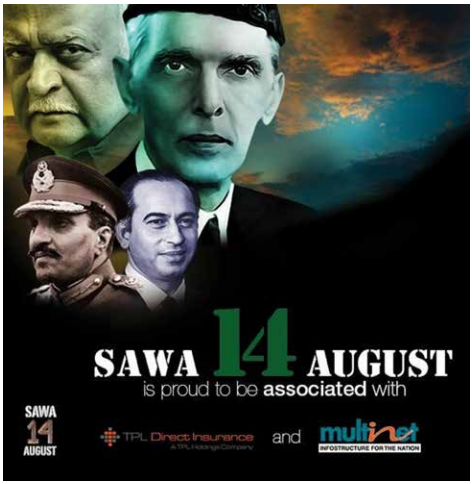
誰しもが独立記念日として誇り祝うべき日「チョウダー・アガスト（14 August）」。その日を独立達成の頂点として、パキスタン成立の前・後日談を風刺的に描いた作品がある。

『Pawnay 14 August（ポゥネー・チョウダー・アガスト）』（初演はカラーチー、2012年10月30日～11月14日）、そして本稿のトピック『Sawa 14 August（サワー・チョウダー・アガスト）』（初演はカラーチー、2013年8月13日～10月30日）の二連作である。

演出はともにダーワル・メフムード（Dawar Mehmood）、制作はコピーカッツ・プロダクション（KopyKats Production）、演題の意味は、前者が「独立四半日前」、後者は「独立四半日後」である。

作・脚本担当は、アンワル・マクスード・ハミーディー（Anwar Maqsood Hameedi、通称アンワル・マクスード）、1935年生まれの78歳である。劇作家・作詞家・皮肉屋であり、長年パキスタン国営テレビ局のバラエティーショーの司会者を務め、全国のお茶の間の顔として人気者であった。

彼自身、南インドはハイデラバード藩王国の生まれであり、インド・パキスタン分離独立の際に、パキスタンへ移住してきたムハージル（移民）である。



『Sawa 14 August』公演チラシ:アンワル・マクスード(左上)、ジンナー(右上)、ハック(左下)、ブットー(右下)

つまり、イスラーム教徒のための新生国家パキスタンを、自らの母国と選んでパキスタン国民となった家族の一員である。

彼の家族・親族を眺めてみれば、兄弟が州政府官僚であることを除けば、姉妹は文筆家に詩人、姪たちはデザイナー、ジャーナリストそして有名料理家、奥方は著名な小説家であり、息子はパキスタンを代表するロック・ポップデュオ「ストリングズ」の一人である。このように、文化人・芸術家を輩出する家系の人であることがよくわかる。

『Sawa 14 August』の風景

本作品は、実際の独立記念日8月14日の前日である13日に初日を迎え、10月30日まで、スィンド州都でパキスタン最大の都市カラーチーの芸術評議会ホール(Arts Council of Pakistan Karachi)で上演された。その後、パンジャーブ州都ラホール、首都イスラマバードでも上演され、賛否両論、連日満員のセンセーションを起こした。

幕が開くまで舞台には、BGMが流れ一本の水道蛇口とシンクが見えるだけだ。公共の水飲み場であることは分かるが、具体的な場所は特定できない。幕が開くとそこは鉄道駅で大きな始発駅。緑とクリーム色に塗り分けられたパキスタン国鉄の客車が見える。上に取り付けられたモニターは出発時間を表示することなく、常に砂嵐を吹きつけている。

駅ホームを舞台に、パキスタンのかつての為政者たちが、様々な政党支持者たちが、宗教的マイノリティーたちが、現実ではあり得なかった対話を闘わせる形で物語が展開してゆく。

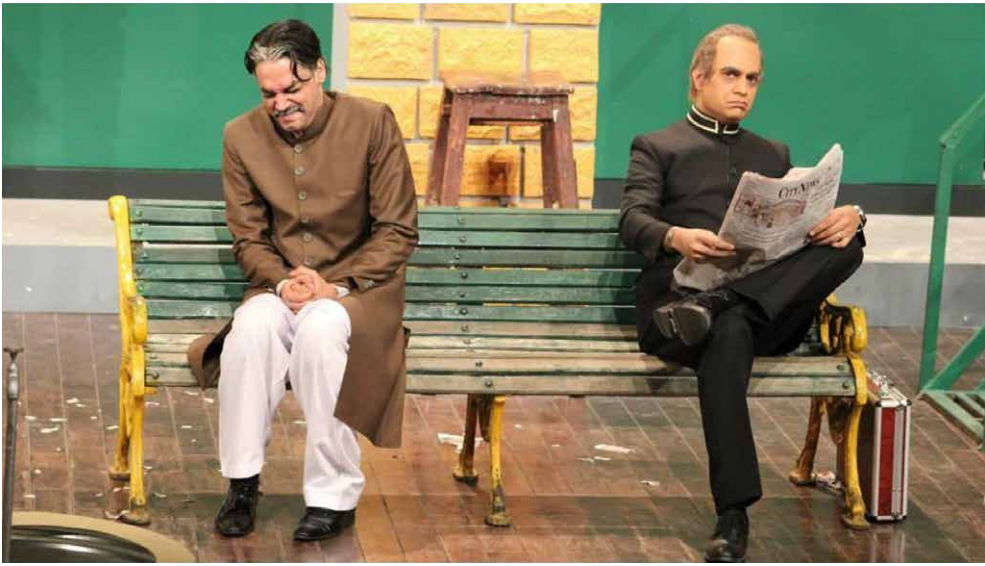
登場人物たちの対話は、パキスタン人であれば誰もが解せるアイロニーとウルドゥー語の押韻をもって、観客の感動のツボを突きまくる。まんまとは

まった観客たちは自ら、よりいっそう罠の縄を固く巻きつけ、アンワル・マクスードの世界をもっと堪能しようと集中する。

パキスタン建国の父で初代総督ムハンマド・アリー・ジンナー（1886-1948）、イスラーム社会主義と民主主義政策を進めて東パキスタンなき後のパキスタン復興に努めたズルフィカール・アリー・ブットー大統領・首相（1928-79）、ブットー首相に対して軍事クーデターで政権をとりイスラーム化政策を推進したジヤーウル・ハック陸軍参謀長・大統領（1924-88）が同時に現れる。

この豪華な三人を核として、建国時の理念と現状、政策の成功面と失敗面、パキスタン政治舞台裏の私的な本音などが語られる。

さらには、駅の掃除係であるキリスト教徒、スィンド州内民族主義運動のリーダーたち、現政権首相と思われるパンジャービー人、リベラルをうたった新政党の女性支持者たち、パターン族の詩人が、入れ代わり立ち代わり現れては、パキスタンが建国したことで同時に誕生し、今もなお深刻な問題となっている未解決な懸案について、辛辣にそしてシニカルに討議をふっかけあうのである。



ゴウハル・ラシード（Gohar Rasheed）演じるハック（左）とワサム・ワヒード（Wassam Waheed）演じるブットー（右）

観客にとっては、目前の舞台上ではパキスタンの1970年以降の現代史が語られているのだが、どの時代のどの局面においても大衆（観客）は傍観者であり当事者ではなかったことを思い知らされる時間がずっと続く。パキスタンが独立してから、主体である自分たち国民は何をしてきたのか、何をしなければならなかったのか。芝居に爆笑し、同意の叫び声をあげながらも、思考が動き出せばパキスタンの窮状にもはや無自覚ではすまされない。

単純なエンターテイメントの形で徹底的に楽しませながら、アンワル・マクスードは、愛国心から露わになった批判をクールに観客に突きつける。為政者たちだけでなく国民一人ひとりが、思考せず行為せずしてきた結果として、自分たちの母国を自ら苦しめている責任感を持つべきである、と。

舞台の最終部分で、パキスタンを誕生させた罪深き（?）功労者として、帽子からスーツまで純白で染めたジンナーが、マニフェストを熱く激しく語りつける。劇全体の中では、この部分だけがウルドゥー語ではなく、英語のセリフになっていた。大意は次のようなものであった。

「この国の将来を担う若者たちよ。君たちは私利私欲にまみれた政治家たちに、国家の利権にとり憑く官僚たちに、宗教の名の下に支配しようとする宗教指導者たちに従ってはいけない。よく考えるのだ。この国は、パキスタンはあなたたち国民のものだろう?　そして、あなたたちこそが国民ではないか！（You are the public!）」

最後にジンナーは全身で振り絞るように絶叫する、「パーーキスターーーン！」

観客はジンナーの呼びかけに応えて叫び返す、「ズィンダーバーード！（永遠なれ、万歳）」

舞台はその瞬間暗転し、発車時刻をまだ表示しない駅のモニターだけが、砂嵐を映したまま明るく浮かび残されていた。閉幕。そして大喝采。

絶叫するジンナー「Only then you have the right to say “Paakistaaan !”」

カーテンコール後の14 August

以上のように熱狂的な一時間半の舞台を、カラーチー、ラホール、イスラマバードの公営芸術劇場で連日上演し、ほぼ好評を博してきたが、批判的な劇評も当然ながら寄せられている。確かにニュートラルな眼鏡で本パフォーマンスを見たならば、突っ込みどころは満載かも知れないが、批評が健全に機能していることも嬉しい驚きである。

例えば、スクリプト自体が最弱点であるとして、登場人物の描き方と批判の仕方がステレオタイプかつサディスティックな喜びをもってなされていると指摘があった。またパキスタンを構成する主要民族集団の中で、現在最も問題を抱えているバローチ民族の惨状だけには何一つ真摯に触れられていないという指摘もあった。

バローチ民族問題に関しては、筆者自身も観劇中に首を傾げた。しかし、どこにも併合されたがらずに最後までジンナーとパキスタンに抵抗した彼らを、現時点の舞台に借りてきて無理やり出すのでは、それこそ殺風景が現出しただろうと思う。

この作品は「出る杭」としてうたれる確信犯に興じるアンワル・マクスードの、パキスタンに対する私心なき愛の現れ以外の何物でもない。

カーテンコールで語るマクスード（2013年8月20日、カラーチー公演より）

さらに、このテーマの展開はこれで終結するわけではない。

来る2014年度に待たれる14 August三部作の最新作、『Sadhe 14 August（サーレー・チョウダー・アガスト）』＝「独立日半日過ぎ」の形をとって、我々観客に思考することを再び迫ることになるだろう。

むらやま・かずゆき

1964年生まれ。和光大学、中央大学兼任講師（専門は南・西アジア言語文化研究主にインド、パキスタン、イランの辺境地帯において宗教芸能、民俗音楽、演劇を対象とした調査・報告を展開している。縁あってアフガニスタンの重要性を再認識し、調査準備を進めている。

2013年のイスラエル演劇

演劇なんてこわくない

ライラック・デケル＝アヴネリ

現代を反映する芸術である演劇は、イスラエルでは複雑な社会的、経済的、政治的、そして文化的状況の下で発展をしており、その結果、多様性豊かな様々なパフォーマンスの形態が生まれている。最近の傾向として、主題や内容に関する変化だけでなく、新しい表現方法や演劇的言語の発展が多く見られる。

「イスラエル演劇およびイスラエル戯曲国際見本市（International Exposure for Israeli and Isra-Drama）」が毎年、外務省と文化省の支援により行なわれており、そこでは選ばれた作品を見ることができる。2013年の見本市の芸術監督を務めたので、その立場を通して、イスラエル演劇の最もわくわくするような側面について触れてみようと思う。

認知度を高めている新進の芸術家たちの多くは、レパートリー劇場から離別し、ガレージやお店、バスターミナルや期間限定で利用できる場所など、様々な空間で演劇を実践している。地元の芸術家たちは、こういった現場において、自分たちが関心を持つトピックの探求を通じて、彼ら一人一人の個性的な美学思想を反映させつつ、観客との本当の出会いを求めている。

1980年後半以降、独立した芸術家たちのアンサンブル・グループが形成されている。エルサレムのザ・スクール・オブ・ヴィジュアル・シアター（School of Visual Theatre in Jerusalem）や、ハジラ・パフォーミング・アーツ・アリーナ（Hazira Performing Arts Arena）、テル・アヴィヴ大学（Tel Aviv University）で最近開設された「俳優・創造者・研究者の美術修士号進路プログラム（Actor-Creator-Researcher M. F. A track）」や、同大学での「演劇・パフォーマンスの研究ならびに実践のための研究所プログラム（Laboratory Program of Research）」など文化教育機関が設立され、新しい挑戦的な演劇を寛容に受け入れる芸術家と観客が増えてきたのと同時に、様々なメディアに影響を受けた新しい世代の芸術家たちが活躍してい

る。また、いわゆる伝統的な意味合いでの言葉に頼るドラマではない執筆スタイルに影響を受けた作家と共に、テキストが行為（=action）の一部であるにすぎないと捉える、ポストドラマと言われる作品が出現している。

イスラエルの著作――物語はどこに行ったのか？

現代のイスラエル演劇は必ずしも物語を直線的に、また劇的なシーンの連続的な構成によって伝えるものではもはやない。映像やオブジェクト、人形、サウンドスケープの助けを借りながら、ストーリーテリングと文学や映画から許諾を得た上で脚色された劇的なシーンや芸術家自身のパーソナルな事実を混ぜ合わせていくことに何の躊躇もない。つまり、もはや何が語られるのかが問題ではなく、むしろどのように語られて、観客との出会いを創出するためにどういった方法を取り得るかが重要なようである。同時に、人はどのように真実でありうるのか、そして時代の流れの中でどのように変化すべきなのかも問うている。

創意にあふれ、かつ気の利いた、テキストの少ない作品『惑星たまご（Planet Egg）』でズヴィ・サハル（Zvi Sahar）はミニチュア人形を使い、演劇的親密さと雄大な宇宙の旅のような映画的壮大さを同時に創造した。虚構でありながらも現実的な音と映像とともに、ライブパフォーマンスとライブ映像の上映が同時に行なわれるこの作品は、多様なメディアを駆使した新しい演劇言語の一例と言えるだろう。

常に死と隣り合わせにあり、外的ならびに内的抑圧にさらされて生きなければならない国々では、芸術家は絶えず良心やモラルについて模索している。ある者はユートピアを求めて想像の世界へと逃げることで安らぎを探し求め、一方である者は現実に疑問を投げかける場として、様々な形で演劇の領域を拡張させようとしているが、両者とも個性的な閃光を発していると言えるだろう。

俳優でダンサー、そして振付家であるヤヘズケル・ラザロフ（Yehezkel Lazarov）が彼の悲喜劇作品『氷雪の家（Igloo）』において実践しているように、新しい演劇的マトリックスを模索する者にとって、ユートピアの探求はあくまでも選択肢の一つである。この作品は、過去3年間にわたって、子供時代に好きだったレニーのあとを追跡しているラフィの物語で、過去と現在を行き

来しながら、子供時代の記憶を分かち合う、感情的に傷ついた二人のイメージを描いている。レニーに犯意があると知るラフィは、一緒にアラスカに行こうと彼女に提案する。燃焼と凍結、追憶と想像を繰り返しながら、氷雪の家は二人の復讐のファンタジーのなかで、平和な安息の場として存在する。

今年、イスラエル文化に大きな影響を与えた出来事へのリアクションとして作られた疑似ドキュメンタリー演劇の中に、無政府主義的かつ滑稽なエネルギーをもつ目立った作品が二つあった。『サダム・フセイン—ミステリー・プレイ(Saddam Hussein – a Mystery Play)』と『ディス・イズ・ザ・ランド(This is the Land)』である。『サダム・フセイン』は、俳優、演出家、詩人、そして教育者であるヨナタン・レヴィ(Yonatan Levy)が作・演出を手掛け、ハジラ・パフォーミング・アーツ・アリーナが制作した演劇作品である。ジョージ・W・ブッシュによる派兵直前の時期に、替え玉3人と一緒に地下壕で拘束されているイラクの独裁者の最後の日々に焦点を当てている。レヴィが描くサダムは人からの認知と愛を切望しており、替え玉の3人からだけでも認知され愛を得ようとする。髭を生やした俳優たちは常にイラク人役とアメリカ人役を行ったり来たりする。彼らはポーカーフェイスを気取りながら、難解で形而上学的な詩ともったいぶった意味不明な言葉が曖昧に混じり合う台詞を発し、宗教的ニュアンスを含ませた隊列訓練さながらな動きをする。

ヨナタン・レヴィ演出『サダム・フセイン』 © Eyal Landesman

儀式的な演劇の伝統においては、芸術家は目に見えない世界を実体のある目に見えるものにし、観客は、ほとんど宗教的な儀式の参加者として、人生に触れようとする演者の企ての一部となる。これと同様、湾岸戦争は、ガスマスクやロケット弾などといった個人的体験に関わる要素で、イ

スラエル人の人生に触れた。この戯曲は、まるで長い歌のように断続的に繰り返し歌われ、すべての動きを統制するユーモアあふれる振付けによってミイラ化され、そしてライブ演奏により導かれる。演劇行為の本質から生まれた、政治的な現実を直接指摘することなく、政治の大きな重荷を描いた作品の一例であろう。

『ディス・イズ・ザ・ランド―ザ・シオニスト・クリエーション・リジェクト・サロン―プランB（This is the Land – The Zionist Creation Rejects' Salon – Plan B）』は2013年度タイム・アウト編集部最優秀文化イベント賞（Time Out editorial – Best Cultural Events of 2013）やゴールデン・ヘッジホッグ賞最優秀舞台言語賞（Golden Hedgehog award for Best Stage Language）を獲得したエヤル・ワイザー（Eyal Weiser）の作品である。2011年に文化省によって設けられたシオン主義者創造賞（Zionist Creation Award）に対して問題提起し、シオニズムのコンセプトを再考し再検証するための無限の芸術的空間を提供するこの作品は、台本化され、フィクション化され、演出された"フェスティバル"である。シオニズムのコンセプトは政治的要素により消費されるもので、芸術性の判断基準になるべきではないと考えるこの祭の出演者たちは、文化省の委員会に選出されなかった者、もしくは賞をボイコットする者たちである。また、観客たちはこのイベントが演出されたものであり実際の催しでないことに、この作品の最後に驚きとともに気づかされるのである。

ワイザーの作品の特徴は、風刺が効いて、人を操るのがうまく、かつ滑稽なものであり、観劇後、長い間その作品について観客にじっくり考え込ませる力を持っている。アイデンティティや真実性に対する疑問、そして現実とフィクションの曖昧な境目が観客に負荷としてのしかかるのだ。

今年の目玉の作品とし

エヤル・ワイザー演出『ディス・イズ・ザ・ランド』 © Gadi Dagon

て、インキュベイター劇場（The Incubator Theatre）制作による、若いアーティスト集団、ザ・ヴィクター・ジャクソン・ショー（The Victor Jackson Show）が創造した素晴らしいヒップホップ・オペラを挙げたい。現代の都市生活に警鐘をならすこの作品、『ザ・シティ（The City）』の台詞はすべて韻を踏んだ形で書かれており、演劇的かつ詩的言語を用いて、ラップやヒップホップ、そしてスポークン・ワードの様式が混ざり合い、一つの歌として語られる。この物語は、黒人音楽、フィルム・ノワール、探偵映画からインスピレーションを得て、腐敗した町で働くシニカルで冷酷な探偵であるジョーに焦点を当てている。

演劇の形式やジャンルから解放され、新しい様式によって観客を揺さぶる挑戦が見受けられる作品として、『ガールズ・イン・アームス（Girls in Arms）』がある。これは軍曹ジェニー・アベルギルを演じるナダヴ・ボッセム（Nadav Bossem）とイスラエル国防軍（IDF）広報担当部隊でジェニーのアシスタントである伍長ジャナ・ロスブシンを演じるアディリ・リベルマン（Adili Liberman）により書かれ、演出され、発表された作品で、トゥムナ劇場（Tmu-na Theatre）の建物の中、「戦闘遺産」を巡るツアーを案内するというものである。このツアーの目的はテル・アヴィヴ在住のアーティストをIDFの遺産やシオニズム、イスラエルの国民、母国と繋ぎ合わせるものであると明言されている。しかし実際には、兵士でもある芸術家の鋭い舌鋒から誰一人逃れられないツアーなのである。

ナダヴ・ボッセム、ジャナ・ロスブシン作・演出・主演
『ガールズ・イン・アームス』　© Luciana Kaplum

挑発的な劇作家でありジャンルを超えたアートを手掛ける芸術家、ナタリー・コーエン・ヴァックスベルグ（Natali Cohen Vaxberg）は、多くの物議をかもしだし大当たりしたビデオ『ホロコーストなしでどう生きますか（How Would You Manage Without the Holocaust ?）』を作成し、ユーチューブでは何千人という人が閲覧、称賛から殺人予告に至るまで様々なコメントを得た。この芸術家はイスラエルで最も触れづらいタブーに触れることを恐れず、ホロコーストを彼女自身の身体を通して体現することで、新たな視点を提示している。

フィジカル・シアター、ダンス・シアターそしてパフォーマンス

パフォーマンスをもっと個人的なものに、そして真実に近づけようと試みる戦略は、ダンスの影響を受けた演劇に顕著に現れる。エマニュエラ・アミカイ（Emanuella Amichai）による『意味をなくす（Losing Its Meaning）』では、老婆、ポール・ダンサー、ポルノ・スターなどの登場人物を通して、観客は人間の肉体の不思議と欠陥を目の当たりにする視覚的なダンスの旅へと誘われる。また、ナヴァ・フレンケル（Nava Frenkel）とネヴォ・ロマノ（Nevo Romano）によって創作された『歩き去る（Walking Away）』では、自身もしくは他者の身体とコンタクトをとることで、身体言語とは何かという疑問が投げかけられる。俳優でダンサーでもあるネヴォ・ロマノは、一番近くにいる「他者」である観客と「触れ合い」続けることの可能性を探ろうとしており、観客は観客であると同時に積極的に上演に関わる参加者にもなる。

ベテランの舞台人たちも上演の新しい形態を模索し発展を図ろうとしている。タマル・ラバン（Tamar Raban）は『ディン・ドン（Ding Dong）』という作品でロルカの『ベルナルダ・アルバの家』を演劇モチーフに用い、空間、リズム、そして時間の再構築を行って、人を惑わすような独特の世界を観客の目の前に広げていく。ある時はロルカの作品に描かれている田園風景をリアリスティックに再現し、またある時は演劇的なイリュージョンとはまったく関係のない、現実に起きている、むき出しで、リアルタイムな出来事がそこに繰り広げられる。戯曲のフィクションの世界から抜粋された日常的な活動が舞台芸術の行動言語として訳され、綿密に繰り返される演技としてのジェスチャー、そして不条理かつ非合理な儀式へと展開していく。

ザ・ジック・グループ（The Zik Group）は天体をモチーフに繰り広げられる屋内パフォーマンスを今年発表した。『ミステリアム・コスモグラフィカム（Mysterium

ナヴァ・フレンケ、ルネヴォ・ロマノ作『歩き去る』
© Gadi Dagon

タマル・ラバン演出『ディング・ドング』　© Arale

Cosmographicum）』はテクノロジーの進歩を賞賛する、言葉のない作品である。ピアノの生演奏の音に合わせ、グループのメンバーによって祝典が模範的静粛さをもってしめやかに執り行われる。作品名とテーマは、惑星の軌道を数学的かつ天文学的に意義づけしたヨハネス・ケプラーの著作『宇宙の神秘』からインスピレーションを得ている。この作品は映像と音楽を織り交ぜ、ガラスや火、すす、蝋、光、泥などの物質を用い、そして上演の最後には観客はギャラリーの展示品として上演結果を目にすることになる。

概念芸術作品

舞台上の登場人物に対するユニークな挑戦も行なわれており、俳優と登場人物の境目が曖昧になってきている。伝統的な劇場以外の場所で社交行事が行なわれる時と同様、ときに観客が俳優になったりすることで、演劇における境界線が再定義されることとなる。サール・セーケー（Saar Székely）とケレン・シェフィ（Keren Sheffi）による『くじ引き（The Lottery）』はホイス・ルイス・ボルヘスの短篇『バビロンのくじ（La lotería en Babilonia）』をベースにした作品で、出演者も演出家もいない。そこは新しい社会体制を持った世界で、個のアイデンティティは継続的に再構築され、権力、責任、自由の意味が問われる。そこにいるすべての人が参加者で、コンピューターがランダムに提示する個人的な命令に対し、何度も慎重な選択を迫られる。その場かぎりのコミュニティの中で、それらの命令は密かに行動や交流、ヒエラルキーを規制し、様々な課題を観客に提起するのだ。

アナット・アイゼンベルグ（Anat Eisenberg）による『生と葛藤（Live and Strive）』は一度きりの高級アパートでの「不動産アドベンチャー」プロジェクトで、俳優の行為と台詞は毎晩違ったものになる。アナット・アイゼンベルグは

グローバルに展開する高級アパートの最近の傾向を調査し、自己完結し分離されたコミュニティ、建築に反映するアイデンティティなどの実体を浮き彫りにする。同様の方向性でありながら異なるアプローチを行っているのが、ハジラ・パフォーミング・アーツ・アリーナのミカエル・ヴァークニン（Michal Vaaknin）とイラニット・ベン・ヤコブ（Ilanit Ben Yaacov）による作品『生きることの反対側（The Opposite of Alive）』で、エルサレムの自然博物館で行われ、博物館の歴史と展示品とともに、各参加者の個人的経験と物語を創っていくというものである。これは新しい形のガイドツアーで、夜間に個人的に行われ、1回につき参加者は一人、訪問者の耳に直接話しかけるガイドの声が絶滅危惧種の展示スペースを案内する。参加者は懐中電灯を手に一人で歩きながら、生と死のあいだの、現存するものと目に見えるものと隠されているもののあいだの、そしてヒョウと人間のあいだの境界線がどこにあるのか問われるのである。

古典劇の現代的解釈

今年は演出家やドラマトゥルク、装置や照明、衣裳デザイナーが手を加えることで古典の名作に新しいドラマトゥルギーや意味を見出すといったいくつかの興味深い試みも顕著に見られた。イラ・アヴネリ（Ira Avneri）の演出とヤーロン・アブラフィア（Yaron Abulafia）の魔法のような照明により、演劇的時間の拡張と再編を実現したチェーホフの『かもめ』はまさにその一例である。

また、イスラエル賞受賞者である演出家、リナ・イェルシャルミ（Rina Yerushalmi）と照明デザイナー、バンビ・アヴィ=ヨナー（Bambi Avi-Yonah）、そして音楽家、アヴィ・バラリ（Avi Balali）の長年にわたる見事なコラボレーションがイヨネスコ作『瀕死の王』として花開き、イスラエルの演劇賞をもたらした。これまでの劇団の作品で使われた大道具や小道具で作られた空間の中、ドロン・タヴォリ（Doron Tavori）は繊細な演技を見せてくれた。その空間は、イェルシャルミ女史作品の独創性の壮大さを映し出す霊廟のようであった。

最後にはなったが重要な話として、様式化され、テクノロジーの発展した世界を強く全面に出し、批判的な解釈によって創造された、ベエル・シェバ劇場

ガディ・ロール演出『アウリスのイピゲネイア』　© Gadi Dagon

（Beer-Sheva Theatre）のガディ・ロール（Gadi Roll）演出『アウリスのイピゲネイア』について触れなければならないだろう。この作品はイスラエルの現状に対するリアクションであるとロールは言う。「（イスラエルは）建国以来、常に武力衝突に巻き込まれており、現在も右翼の原理主義者の活動の広まりが続いている」と。この作品は、イピゲネイアがシャヒダ（未亡人）になり国のために自らを犠牲にすることを選択する物語を通して、非常に個人的なレベルにおける戦争の残虐性と、不条理に歪曲された愛国主義とに向き合っている。

このようなスタイルの多様性、特にインディペンデントな演劇界に見られる多様性は、現在の様々な表現方法やそれらの受け止められ方に対して意識的に取り組んでいる結果であり、提示されるものだけでなくパフォーマンスの構図や視覚言語についても観客が熟考するべく導こうとする意識の表れなのである。

Dekel-Avneri, Lilach

イスラエル人の演出家、通訳、ドラマトゥルク、研究者。テル・アヴィヴ大学にて、文筆、ドラマトゥルギー、演出の芸術修士修得。2013年度イスラエル演劇およびイスラエル戯曲国際見本市の芸術監督。作家のアート・マネージメントプロジェクト「Despatcher Point」のメンバー。2012年までテル・アヴィヴにあるトゥムナ劇場で学芸員とドラマトゥルクを務める。イスラエル・ポーランド共同作品のシルヴィア・フトニク（Sylwia chutnik）作『Muranooo』、デーア・ローアー作『アダム・ガイスト』、ヨン・フォッセ作『だれか、来る』、シェイクスピア作『マクベス』、サラ・ケイン作『フェイドラの恋』などの演出作品で、これまでの演劇の枠を超えた、詩的かつ超現実的な新しい演劇の形であると評されている。
www.lilachdekela.com

（翻訳:大谷賢治郎）

トルコの舞台芸術界にとって、2013年は試行の年であった。政治は、芸術に暗い影を落とし、2002年以降、与党公正発展党（AKP）の保守派が政策の実権を握ると、芸術に対する圧政が顕著になった。実際には、それらの政策がすべて2013年から実施されたわけではなく、様々な出来事の積み重ねによって現状が成り立っている。たとえば、ショッピングモールを建設するために歴史的な映画館が取り壊され、古くからの劇場がショッピングモールの一部に取り込まれた。路上の彫刻を醜悪で不道徳だとして撤去し、書籍の発禁を命じ、戯曲を検閲し、さらに演劇からバレエ、オペラに至るまで、あらゆる芸術の発表の場である劇場が抱える問題に目を向けないということもあった。

トルコ演劇2013
芸術、政治、圧制、そして希望

ディクメン・ギュリュン

2013年6月、イスタンブールの中心、タクシム広場のゲズィ公園に多くの若者が集結し、AKPによる市民のライフスタイルへの介入に対して平和的な抗議が行われた。世界中に報道された、タクシム・ゲズィ公園再開発への抗議デモ（Gezi Park Protests）が、エルドアン首相と彼の政党に訴えたメッセージは明確で、「わたしたち交流の場とライフスタイルに介入するな！」というものだった。

抗議デモの人数は、瞬く間に膨れ上がった。市民が起こした行動に対して、政府は若い世代とそれをサポートする全世代と対話をせず、代わりに催涙ガス、加圧水、プラスチック爆弾、武装車両を用いて鎮圧した。また、警察の暴力行為によって、7人の若者が悲劇的な死に至った。

この抗議デモは、様々な分野でブレイクポイントとなった。演劇も例外ではない。多くの芸術家が若い世代の抗議者を支援し、イスタンブールの複数の公園を舞台として作品が上演され、フォーラムが開催された。AKPは、こうした集まりを合法的、平和的と見なさず、魔女狩りを始めた。芸術と芸術家はあらゆる懲罰を受け、彼らを支援する者は起訴された。

＊　＊　＊

人権や表現の自由について、トルコという国が高く評価されていないことは明らかだが、AKPが軍事制圧下から国民を解放するための重要な一歩を踏み出したことも事実である。しかし現在、エルドアン首相とその政党が勢力を増し、2002年当初に約束された民主化からは遠ざかるばかりだ。首相が二期目を続投すると、ジャーナリストや学者を立て続けに更迭し、兵士の階級にかかわらず、民衆に脅威を与えることを疑問視する声が上がりはじめた。こうした与党の専制的なアプローチは、やがてあらゆる社会生活の側面に表れる。

この混沌とした状況の中でこの文章を記すにあたり、2013年にエルドアン首相率いる党派が行った、芸術に対する圧力について語らないわけにはいかない。

2012年夏、エルドアン首相は、国立劇場及び市立劇場の公的援助を打ち切り、民営化するという、物議を醸す声明を発表した。首相のねらいは、レパートリーを管理することにあった。首相とその支持政党は、助成下にある劇場に対し、政治的指標に基づいた、彼ら好みの作家の戯曲を上演させるよう仕向けた。トルコ共和国以上に長い歴史を持つイスタンブール市立劇場（İstanbul Municipal Theatre）は、100年前の創設以来、様々な演目で観客を楽しませてきた。国立劇場（The State Theatre）は65年前、トルコの首都アンカラに設立された。現在、イスタンブール及びアナトリア地方のほぼ全市に劇場があり、その主な目的はいずれも、トルコあるいは世界の代表的な演劇を非常に低価格で提供することで、観客を育て、人生の見聞を広めてもらうことだった。

アーティストや文化芸術組織による幾度かの抗議の後、この無意味な論争は落ち着いたかに見えた。しかし、1年も経たない2013年に、政府の助成下にある劇場が再びエルドアン首相の標的となった。このとき、新たに就任したセリク文化大臣が、政府の助成を受ける劇場は、TUSAK（Turkish Arts Council）と称するイギリスのアーツカウンシルのような組

織を通して資金援助を受けることとする、と発表した。この政策は、現行のシステムを弱体化させることを主な目的としていた。言い換えれば、現状を根本から覆し、当時助成下にあった22都市36カ所の公立劇場を、さらに厳しく追いつめるものだった。もし、作品は劇場間をツアーするものだという事実が熟慮されていたなら、長きにわたって存在してきた劇場間のネットワークが、もっと大切にされたはずだ。なぜ、そうしたネットワークを無駄にしてしまうのだろう。この不条理な状況の背景には、この法案が、固く扉を閉ざした庁舎の向こうで、官僚たちによって準備されているという事実がある。当然ながら、イギリスのアーツカウンシルにおよぶものではない。ここではこれ以上詳細を語らないが、仮にこの法案が国会で可決されたとすれば、助成下にある劇場、主に公立劇場の未来はどうなるのかと、暗澹(あんたん)たる思いだ。しかし私は、アーティストたちが、AKPの公共施設に対する保守的方針に裁きを与えるべく立ち上がるだろうと固く信じている。

助成を受ける劇場のこの重大な問題は2014年も続くことは免れない。現行のシステムに問題があるとしても、突然の政治介入が強制的に行われては、修正もままならない。アーティスト、批評家、学術団体、公的文化機関の代表者らが、政府の代表者と真摯に対話できるプラットフォームを設けることが、きわめて重要なのである。

2013年も暮れようとするころ、AKPがまたもや深刻な問題を引き起こした。彼らは、助成対象の劇場や民営劇場にも介入し、“一般倫理原則”に従った作品を強制し、AKPの芸術活動方針に取り込もうとしたのだ。彼らの言う倫理原則とはいったい何なのか、現在も納得できる説明に至っていない。それは、単に劇場への圧力と検閲をより効率的かつ早急に行うための曖昧な概念にすぎないのだ。

2013年10月、我々をさらに失望させ、憂慮させる出来事が起こった。公立助成委員会は1982年以来、毎年プロジェクトごとの申請・選考によって民営劇場に財政的支援を行っている。しかし昨年は主要な団体の多くが、政治的姿勢が反与党で、ゲズィ公園での抗議行動を支持したからという理由で、その恩恵を受けることができなかった。信じられないこ

とが実際に起こったのだ。当局の没論理的で不当な措置に、助成を認められた一握りの劇場や劇団もそれを拒否し、AKP政府によって“処罰”されたグループに合流した。一方、“処罰”されたグループはこの問題を法廷に持ち込んだ。

文化芸術分野における政府予算のアップがぜひとも必要なときであるにもかかわらず、特定の民営劇場への助成を拒絶し助成対象の劇場に縮小を要求した政府の対応は、意図的だったかに見える。

＊　＊　＊

最後に、重大なこととして、場所の問題がある。これは、主にイスタンブールの舞台芸術界で深刻化の一途をたどっている問題である。たとえその維持が十分にできていないとしても、イスタンブールは世界でも有数の文化都市で、歴史ある、自然にあふれた都市である。しかし、都市の比類なき歴史はAKPによって破壊され続けている。前述のとおり、いわゆる“経済発展”の名のもとに、ショッピングモールや営利目的の商業施設にすり代えられてしまった。最も懸念されているのは、1960年代からイスタンブールの文化のシンボルであったアタテュルク文化センター（Atatürk Cultural Center － AKM）の現状だ。AKPは2008年にこの国有建築物を改修することを約束し、一時的に閉鎖してしまった。長い沈黙を経て、イスタンブールが「欧州文化首都」であった2010年には市民の期待も高まったが、虚しい結果に終わった。現在、この重要な近代トルコ建築は、その悲惨な運命に身をまかせようとしている。さらにひどいことに、この建物はタクシム広場とゲズィ公園の目の前に位置することから、現在、警察当局が使用しているのである。

ここ数年、一部の私企業や地方自治体が新しい施設を建設していることは認めざるを得ないが、1,700万人の人口を抱える都市に対して十分な数とは言えない。さらに、2～3の例外を除いて、それらの多くは舞台芸術を目的とした施設ではないのである。

KREK『親父の体』バークン・オヤ作・演出
KREK, *Babamın Cesetleri*, written & directed by Berkun Oya

ガラタ・パフォーム『イズ』アフメット・サミ・オズブダク作／イェシム・オズソイ・ギュラン演出
GalataPerform, *İz*, written by Ahmet Sami Özbudak, directed by Yeşim Özsoy Gülan © Atıf Ülkü

ティアトロ・ペラ『嗚呼、我がスミルナ、我が美しきイズミル』ネスリン・カザンカヤ作・演出
Tiyatro Pera, *Ah Smyrna'm, Güzel İzmir'im*, written & directed by Nesrin Kazankaya

希望を棄てずに

このような混沌の中にあってなお、希望はある。抑圧されることによってもたらされる成果もあるからだ。

首相のとった一連の措置に対して反論を突きつけたのは、劇場に殺到する観客だった。現在、ほぼすべてのカンパニーが、それも主に政府からの援助を一切受けなかったカンパニーが、満員の観客を迎えて公演を行っている。とすると、結局損をしたのは誰だろうか。明らかに演劇界ではない。

民営劇場について言えば、主にイスタンブールにあり、アンカラやアナトリアの都市でも数カ所運営されている。民営のカンパニーは、間違いなくこの国の演劇のあり方に新たな側面を提供している。今も昔も、民営劇場の最も重要な役割は、劇作家の活動基盤を提供することである。彼らの多くは、少なくとも一度の軍事クーデターを経験し、軍事、民間を問わず今も続く、権力の集中が生む劇的結末を体験した世代である。作家たちは、現在にまで続く昨今の危機的課題、前述した政治問題や社会問題に包囲された人々の絶望、そしてもちろん人権侵害問題について疑問を投げかけ、議論する姿勢を表明している。2013年、彼らは「禁じられた分野」と言われる領域に挑み続け、その姿勢は当

然ながら今後も続いていくことだろう。

もう一つ、演劇界における前向きな流れが、若手のアーティストによる劇場以外の場所を使用した小規模スペースのオープンで、そこで彼らは自由に自分を表現し、声を上げることができる。芸術に対する没論理的な政策が推し進められる中、彼らは勢いのある創造的エネルギーを社会問題へと向かわせ続けた。2013年10月、こうした若手カンパニーが結集し、「オルタナティブ・スペース」と称して、「オルタナティブ・スペースフェスティバル（Alternative Venues Festival）」を開催するに至った。これらのグループは、イスタンブール演劇祭（İstanbul Theatre Festival）の継続的サポートを受け、特別にカテゴライズされた「ニューウェーブ」として作品を発表している。

イスタンブール・メトロポリタン市立劇場『芝居』サミュエル・ベケット作／シャーヒカ・テカンド演出
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatroları, *Oyun*, written by Samuel Beckett, directed by Şahika Tekand

イスタンブール演劇祭は、1973年にネジャット・エジザージュバシュ（Nejat Eczacıbaşı）博士が設立し、イスタンブール文化芸術基金（İstanbul Foundation for Culture and Arts – İKSV）によって組織されたフェスティバルのひとつで、トルコの舞台芸術界を牽引する存在である。当初は、クラシック音楽、ジャズ、映画、演劇、ヴィジュアル・アートの分野における最も優れた作品をプログラムに組み込むことが目的とされていたが、年月を経て、各分野が個別に組織されるようになってきた。1989年以降、演劇も単独のイベントとなった。2001年の経済危機によって、イスタンブール演劇祭は2002年より隔年開催のイベントとなってしまった。これはたいへん残念なケースではあるが、この国の芸術に関する資金調

達の状況を浮き彫りにした。重要なのは、イスタンブール文化芸術基金が、非商業的な文化NPOである点だ。基金の運営形態は、基金の条例が定める目的に則っている。財源の内訳は、民間からの寄付が52%、公的資金が5%、その他は、海外の財団や文化団体からの援助、会員プログラムやチケット収入からなっている。イスタンブール演劇祭について手短に付け加えるなら、イスタンブールの現代演劇において、世界各地のアーティストと、トルコのアーティスト及び観客が出会うための仲介者という役割を担っていることである。第18回イスタンブール演劇祭が開催された2012年、İKSVは設立40周年を迎えた。フェスティバルは国内外の40作品で観客を迎え、幅広い演目を通して、戦争、移民、暴力、人権、自由、民主主義の問題に焦点を当てながら、社会的、政治的力学について探究し、課題を問う機会を提供した。

この稿も終わりになったが、政府の方策によって損われた文化情勢のなか、トルコの舞台芸術界には力強い変化が広がりを見せている。AKP政府が、抵抗し、異議を唱えるという演劇の本質に、持ちこたえられなくなりつつあることは事実である。増大する社会の原動力は演劇を解放し、演劇に対する関心を触発し、新たな観客を開拓している。討論し、疑問をもつことで対話が生まれる。それが新しい未来へと我々を導いてくれることを願ってやまない。

Gürün, Dikmen

イスタンブール文化芸術基金のパフォーミングアーツ特別プロジェクト顧問。アンカラ大学およびテキサス工科大学文学部演劇学科大学院課程修了。1993年～2012年、İKSV主催のイスタンブール演劇祭ディレクターを務め、20年間にわたり13回のフェスティバルを企画。2008年にはイスタンブール2010年欧州文化首都事務局の演劇部門ディレクターを務めた。1997～2008年、イスタンブール大学文学部の劇批評およびドラマトゥルク学部長を務める。トルコの日刊紙「ジュムフリイェト（Cumhuriyet）」や各種アート系雑誌に演劇についての記事を執筆するほか、国内外の書籍にも寄稿している。近著に『Essays on Theatre』『The Firebird』があり、現在、文献目録や研究書を執筆中。イスタンブール演劇祭名誉賞のほか、演劇関連の受賞多数。現在、カディル・ハス大学演劇学部アート&デザイン科講師。

（翻訳:門田美和）

2013年における台湾の舞台芸術を取り巻く環境と展望

二人の若い世代のパフォーマンスに見出せる希望

姚 立群（ヤオ リーチュン）

2013年1月、発足して1年足らずの文化部（*1）が新たな支援計画「台湾ブランドプロジェクト」（臺灣品牌團隊計畫=The Taiwan Brand Project）を発表し、総額1億元をかけて明華園戯劇団、朱宗慶打打楽器団隊、紙風車劇団、雲門舞踊団、優人神鼓の5つの台湾ブランドのカンパニーを支援した。さらに、文化部は文建会（*2）時代に打ち出した「優秀舞台芸術団体支援計画」（傑出演藝團隊發展扶植計畫=Performance Team Cultivation Plan）における「段階別舞台芸術団体助成プロジェクト」（演藝團隊分級獎助計畫=Three-tier Funding Project）を引き継ぎ、2億元弱をかけて約100の舞台芸術団体を支援した。

文化部は、大規模な団体に資金援助をするだけでなく、「新進芸術家創造支援プロジェクト」（藝術新秀創作發表補助專案=funding project for My First Show）を設立し、初めて作品を発表する個人や団体にも制作費を提供した。これもまた財団法人国家文化芸術基金会（国芸会=National Culture and Arts Foundation）が6年にわたって実施した「舞台芸術新人新視点創造プロジェクト」（表演藝術新人新視野創作專案=Young Star, New Vision）を継承したもので、若い世代のための公的機関による新たな支援であり、国芸会自身が実務執行機関としてこのプロジェクトを担っていた。長期的な視点で見ると、1992年以来、台湾で発展してきた公的機関による支援制度は、すでに20年を超え、今日の台湾の舞台芸術に不可欠な経済基盤となっている。多くの芸術団体の存続と密接に関係しているだけでなく、これらの団体やアーティストの発想や行動に多大な影響を及ぼしている。そのため、支援

制度は厳密に細分化され、揺るぎのないものへと進化している。

1980年代の戒厳令解除前後から、台湾における舞台芸術の環境は幾度かの盛衰を経てきた。台湾の小劇場運動が粘り強くさまざまな政治的な壁を突き破ろうしたことに始まり、1980年代末には政府当局と教育機関は助成源の一本化に傾き始めた。1990年代半ばには「小劇場はすでに死んだ」という言葉まで出現し、そして、現在の「文化産業」時代へと突き進んでいる！　今日、南から北までを見渡せば、政府は大規模開発へと邁進し、新しい劇場の建築を2、3年以内に完成できるよう推進している（台北芸術センター、台中メトロポリタン・オペラハウス、高雄衛武営芸術文化センター等も含む）。こうした政策の下、多くの劇団は、まるで将来に備えて稽古をしているかのようだ。毎年、「助成金獲得―即座に制作―プロジェクト終了―再提案」という実務サイクルを繰り返すだけでなく、いかに「レベルアップ」するかを考えている。例えば、より集客力のある作品を制作し、ロングラン公演あるいは看板演目（レパートリー）にする、あるいは「段階別助成」のうちより高い金額を獲得する、などだ。とは言え、民間の現状は不安を感じさせるものである。

去年はジェントリフィケーション（*3）政策の下、地価の高騰にともない多くの公正と正義にかかわる出来事が起こった。次々と湧き起こる都市開発の波はありとあらゆるアンダーグラウンド文化をも一掃し、豊かな伝統ある舞台芸術文化のコンテクストまでも危険にさらした。アンダーグラウンドミュージックの聖地であるライブハウス「地下社会（Under World）」が閉鎖したり、民営の中劇場「新舞台（Novel Hall for Performing Arts）」が財団本部移転の影響を受けて閉館の危機に陥った。非主流派の独立系団体が存続を求める抗議をしたことも、財団基金会が何を言われても我関せずといった姿勢をとったことも、両者ともに文化政策の弱さと遅れを露呈することとなり大きな関心と議論を引き起こした。

確かに政府当局、教育機関、企業財団の力によって生まれた主流派は確実に存在し、益々強大になっている。しかし、ここで非常に大切なのは、この「大きな流れ」の中にも、独自の作品を作り出し、彼らの世代のことばを伝え、現在の社会に反応する若い独立系のアーティストが存在するということである。

一つの例として、チェン・スーイン（陳仕瑛=Chen Shih-Ying）が演出したハロルド・ピンターの『山の言葉（山地話）』が挙げられる。陳仕瑛（チェン・スーイン）は、国芸会の「舞台芸術新人新視点創造プロジェクト」候補者として、クーリンチェ小劇場（牯嶺街小劇場=Guling Street Avant-garde Theatre）と台北フリンジフェスティバル（台北芸穂節=Taipei Fringe Festival）が開催した「会場提供（場地自主=In-house Booking Venue）」オーディションを通過し、公演場所と制作費を獲得した。『山の言葉』がブラックボックスのクーリンチェ小劇場で上演された際、客席はなく、観客は劇場内の好きな場所に立ち、「暴力」と「弾圧」のシーンをその場で体感する証人となった。「台湾の演劇が、あるべき強さを再び取り戻した瞬間に立ち会えてうれしい！」と称賛の嵐だった。この作品はまた「2013クーリンチェ小劇場年間プログラム」にも選ばれた。

陳仕瑛演出『山の言葉（山地話）』　写真提供:CHEN Shih-Ying

李銘宸演出『R.I.P.』　写真提供:Style Lab

もう一つの例は、演劇学校を卒業したばかりのリー・ミンチェン（李銘宸＝Li Ming-chen）である。在学中に、3年連続で台北フリンジフェスティバルに作品を発表し、そのどれもが注目を浴びた。2013年5月、「華山ノンストップ・パフォーミングアーツ（「華山表演藝術接力演＝Non-stop Performing Arts, Huashan 1914 Creative Park）」に招聘され『R.I.P.』という作品を発表した。そして、前述した『山の言葉』同様、国芸会の「舞台芸術新人新視点創造プロジェクト」と台北フリンジフェスティバルの支援を得、9月には『Dear All』を発表した。後者の『Dear All』は一貫して「非直線的展開」の演出で、俳優に舞台上のたくさんの小道具を使わせ、「現実の生活」を表現した。また、前者の『R.I.P.』はタンツテアターを探究した自身の経験を展開していた。リー・ミンチェンはまた「美学の革新性とテーマの多様性」により、雑誌『PAR舞台芸術（PAR表演藝術）』の「今年の人」に選ばれた。

舞台芸術を市場の消耗品とする傾向が強くなりつつある現状のなかで、劇場界はこの二人の若い演出家によるすばらしい作品の制作が台湾舞台芸術の「終焉」への憂慮を一時的に軽減させるだろうと見ている。それに、彼らは皆、演劇学校で訓練を受けてきた上に、「体制内」の資金等の支援を利用してすばらしい作品を制作することができる。この点だけでも、現状に新たな希望をもたらした。しかし、この一年間、多くの人々が積極的に公的機関の「支援制度」に抵抗しはじめ、「独立した創作

を前提にする」という考え方や方法を採るようになったのだ！

2013年最後の土曜日、台北にある史跡「中山堂」で『白色恐怖白色驚懼白色驚悚小説（White Terror, White Horror, White Thriller）』というライブ・アート・パフォーマンスが行われた。これはパフォーマンスアートグループ「鬼丘鬼鏟（Ghost Mountain Ghost Shovel Live Art Collective）」とノイズミュージックグループ「旃陀羅公社（Kandala Records）」の共同制作で大きな注目を集めた。中山堂の前身は日本植民地時代の台北公会堂である。この公演が行われた「光復オーディトリアム（Guangfu Auditorium）」は、1945年中国戦区台湾省降伏式典が行われた場所だ。この豪華なホールで平均30歳前後の10数名のパフォーマーが病院のベッド、自作の拷問具、法廷などの装置を用いて、350人近くの観客に、歴史上のあるいは想像の中での権威主義政治体制下で、病院、広場、裁判所、刑務所などで起こった逮捕、殺戮、裁判、処刑などのパフォーマンスを見せた。

鬼丘鬼鏟／旃陀羅公社『白色恐怖白色驚懼白色驚悚小説』　撮影:Etang Chen

7月に遡れば、中国・北京のパフォーマンス・アーティスト、ワン・チューユ（王楚禹=Wang Chuyu）が灼熱の台南に来て「コンセプチュアル・アート・シアター」を上演した。10数名の若い役者を引き連れて、舞台芸術の枠組みや、古都台南での生活における既知と未知のタブーを超えて、画廊となっている3階立ての古い建物でワークショップのプレゼンテー

ションを行った。パフォーマーたちはそれぞれ一つのシーンを表現し、室内をいくつもの予想もつかない空間に分けて、（ひとつの、あるいは複数の）さまざまな暴力を与えたり受けた身体のパフォーマンスを行った。その後、全員で外に出て食べ物を入れた棺を担いで大通りを練り歩いた。最後に17世紀に建てられた孔子廟の入口まで行き、棺の周りを囲んで座り、一緒についてきた観客や観光客とみんなで野外で食事をした。

このようなサイトスペシフィック・パフォーマンスは、1980年代の「台湾小劇場運動（Little Theatre Movement of Taiwan）」の火花を継承しているのだと言ったら大げさかもしれないが、『山の言葉』、『R.I.P.』、『Dear All』などの作品と同列に議論すると、若い世代にはある種の現実に呼応する感覚があることを非常に具体的に示している。彼らは、『アンティゴネー（安蒂岡妮）』（2013）の演出家でベテランの先輩であるワン・モーリン（王墨林=Wang Mo-lin）には及ばないかもしれない。この作品は、台湾・中国・韓国の俳優が共演し、韓国の「光州事件」、台湾の

王墨林演出『アンティゴネー』　撮影:Ping Hsu

「二・二八事件」、中国の「天安門事件」を通して、それらと「現代性」との対話を一つに結実させた作品である。しかし、2013年に頻発した社会運動のデモ活動に直面した若い世代は、自らをより社会的な出来事に引き付けるようになった。彼らは、「文化産業」の潮流の下で劇場技術や芸術行政を利用して金もうけの商品を作りたいわけではない。また、政府が提供する温床に依存し過ぎ、マーケットに迎合しようとする中で、心の底から湧き上がる情熱を失い、真のエネルギーを持続できなくなった多くの人々のようでもない。若い世代は、複雑に絡み合う台湾の「内面」を、新しく、大胆かつ繊細に探求することができ、そして、それを芸術的創造力へと変えていく。台湾の劇場や舞台芸術にとって彼ら若い世代は、真の「現代演劇」へと向かう希望となるはずである。

1　日本の文部科学省に相当する機関

2　正式名称は行政院文化建設委員会。文化部の前身

3　都市部の低所得者層居住地域に中所得者以上の層が移動する現象

Yao, Lee-chun

1965年生まれ。台湾の劇場プロデューサー、演出家。現「クーリンチェ（牯嶺街）小劇場」館長、「台湾メディアアート・フェスティバル」（台湾国際実験媒体芸術展＝Experimental Media Art Festival in Taiwan － EX!T）の発起人及びキュレーター。長期にわたり台湾とヨーロッパ、アジアなどの舞台芸術の交流に力を入れている。視覚障がい者の舞台芸術活動も推進しており、身体障がい者による「第六種官能表現芸術祭（Sixth Sense in Performance Arts Festival）」を企画した。

（翻訳:柳井昭映）

カナダ演劇 ― 2013

トロントの新興劇場に見る カナダ演劇の最新トレンド

吉原豊司

今カナダで一番勢いのある劇場に、在トロントのソウルペッパー（Soulpepper）がある。2013年に同劇場が上演した作品は以下の通り。これを見ただけでも同劇場が、近・現代ものからカナダ原産の創作劇まで、いかにバラエティーに富んだ出し物を採り上げ、活気ある公演活動を続けているかが窺い知れよう。

●トム・ストッパード作『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』
●サム・シェパード作『トゥルー・ウエスト』
●アーサー・シュニッツラー作、ジェイソン・シャーマン（Jason Sherman）台本『輪舞』
●ボーマルシェ作、マイケル・オブライエン（Michael O'Brien）／ジョン・ミラード（John Millard）台本『セビリアの理髪師』
（上記二作の脚色者はいずれもカナダ人劇作家）
●インズ・チョイ（Ins Choi）作『キムさんのコンビニ（Kim's Convenience）』（韓国系カナダ人作家による創作劇）
●ジョー・オルトン（Joe Orton）作『エンターテイニング・ミスター・スローン』
●ディケンズ作、マイケル・シャマタ（Michael Shamata）脚色『大いなる遺産』（本作の脚色者もカナダ人新鋭劇作家）
●トニー・クシュナー作『エンジェルス・イン・アメリカ』（パート1、2）
●アラン・エイクボーン作『ノーマン・コンケスト』（三部作すべて）
●ジョン・マレル（John Murrell）作『更なる西へ』（カナダ人ベテラン劇作家による旧作の見直し上演）
●デニス・リー（Dennis Lee）作『アリゲーター・パイ』（カナダの詩人の詩を音楽劇として舞台化）
●ミクロス・ラズロ原作、アダム・ペトル（Adam Pettle）／ブレンダ・ロビンス（Brenda Robins）脚色『香水ショップ』（本作の脚色者もカナダ人新進劇作家）

トロントにあるもう一つの名門劇場タラゴン・シアター（Tarragon Theatre）に比べると、この劇場の歴史は浅い。そもそもの始まりはトロント地区を活動拠点とする12人の若い俳優たちが、近時上演されることが少なくなった正統演劇の古典をじっくりと舞台化してみたいという夢にあっ

た。そんな夢のもと、若手の名優アルバート・シュルツ（Albert Schultz）を芸術監督として1998年に実現したのがソウルペッパーである。

当初は夏季限定で、チェーホフ（『プラトーノフ』1999・2000年、『ワーニャおじさん』2001・2002年）、フェドー（『耳に蚤』2001年）、イプセン（『野鴨』2005年）などの名作を年1～2本のペースで上演し、その丁寧な舞台づくりが高く評価されていた。

ソウルペッパー劇場前景　写真提供:ソウルペッパー劇場　撮影:トム・アーバン

そんなソウルペッパーに大きな転機が訪れたのは2005年のことである。座員全員による懸命な資金集めののち、トロント市東部にある旧ビール工場を、市の大学（George Brown College）の演劇科と共同で借り受けて改築、「Young Centre for the Performing Arts」と称する自前の劇場コンプレックスを持つに至ったのである（ちなみに劇場の名称中の「Young」は総改築費1,400万カナダ・ドルの内300万カナダ・ドルを拠出した大口寄付者の名前）。

若い演劇人たちが情熱と愛情をこめて作り上げたこの施設は、理想的な演劇空間といっても過言でない。そこには大小4つのパフォーマンススペース、4つのリハーサル・スタジオ、大道具・小道具・衣装等の製作工房、2つの座学用教室、更には学生用ラウンジ、暖炉とカフェのあるロビー、劇場事務所などが含まれている。

そしてそこで行われているのは演劇の上演だけではない。アクターやテクニカルスタッフの養成、「Playwright in Residence」制度による劇作家

の育成、更には地域のコミュニティや青少年を対象にしたアウトリーチ・プログラム等、広範囲にわたる活動が繰り広げられている。ソウルペッパー内部の関係者たちは、自らの劇場をシヴィック・シアター（Civic Theatre=市民劇場）と称しているが、そこには、国庫から手厚い援助を受けながらも十分に機能していない国立劇場（在オタワのThe National Arts Centre）に対し、自分たちは国庫に頼らない民間劇場でありながら、国立劇場に勝るとも劣らないほど充実した活動を行っているという、皮肉を交えた自負が見え隠れする。

先述の通りトロントにはもう一つ名門劇場がある。タラゴン・シアターがそれである。ソウルペッパーと違い、こちらは1970年設立という長い歴史を持つ。設立当初は文化民族主義に基づく“カナダ地場演劇”の創成を目標に掲げ、その出し物は100%カナダ産の創作劇（カナディアン・オリジナル・プレイ）であった。だが、最近は欧米で評価の確立した他国産戯曲やソンドハイム等のミュージカルもそのラインアップの中に見られるようになってきた。カナダディアン・オリジナル・プレイに良いものが少なくなったせいであろうか？　あるいは国産主義一本槍では集客力が乏しく採算がとりにくくなってきたせいであろうか？

いずれにせよ、カナダ・オリジナル・プレイ100%を標榜してきたタラゴン・シアターの出し物に外国作品が混じるようになり、その一方で、世界の近・現代名作劇上演を中心に据えていたソウルペッパーのレパートリーにカナダ原産戯曲が多数混じることになったという現象は興味深い。そこには劇場創設時の運営指針には必ずしも拘らず、バランスのとれたラインアップで客層を確保し、劇場のサバイバルを図ろうという両者の意図がうかがえる。

トロントはカナダ最大の都市である。ソウルペッパーはそのトロントで最大の観客動員数を誇る非営利劇場のひとつである。したがってソウルペッパーの動向を追うことはカナダ演劇全体のトレンドを占うことにつながる。そ

んな観点から、以上、ソウルペッパーについて詳説したが、2013年度に上演された個々の舞台にズームインし、その中から興味深かったものを拾い上げると、下記の3作品を挙げることができる。

1）ギー・スプラング（Guy Sprung）作・演出で在モントリオール・インフィニシアター（Infinithéâtre）が上演した『カフカの猿（Kafka's Ape）』
2）ジョーン・マクロード（Joan MacLeod）作、リチャード・ローズ（Richard Rose）演出でタラゴン・シアターが上演した『谷間（The Valley）』
3）インズ・チョイ作、ウェイニー・メンゲーシャ（Weyni Mengesha）演出でソウルペッパーが上演した『キムさんのコンビニ』

1）は奇想天外な劇である。アメリカにブラック・ウォーターという会社がある。米軍から軍事作戦の案出・実行を請け負う民間軍事下請会社である。アフリカ生まれのチンパンジーがそんな会社（劇中ではグレイ・ウォーター社と社名が変えられている）に入って手柄を立て、その会社の株主総会で自らを語るという筋書き。カフカの短編小説『学会への報告（Ein Bericht fur eine Academie）』に想を得た作品で、戦争を儲けのネタにして焼け太りする企業と、その陰で非人間的行動を強いられ、アル中の

『カフカの猿』　写真提供:インフィニシアター

＜動物的存在＞に堕してゆく従業員。そんな矛盾が活写されている。凝りに凝ったメークアップで類人猿夫妻に扮した俳優の熱演（一人 =男優= は終始しゃべりっぱなし、もう一人 =女優= は一言もしゃべらずジェスチャーのみの演技）が着想の面白さと相俟って観客の喝采を浴びていた。

2）の作者ジョーン・マクロードは2001年にティーン・エイジャー間の「いじめ」をテーマにした『ある少女の姿かたち（The Shape of a Girl）』を発表して話題となったが、今度の作品『谷間』では精神障害者と警察官のかかわり方を採り上げている。電車の駅で暴れる精神障害者を取り押さえたものの、その過程で相手に怪我をさせてしまった警官、そんな警官にも妻子がおり問題含みの家庭があるということを実感させる警官の妻、警官を過剰暴力行使でなじる障害者の母親、躁と鬱の間を行き来する障害者自身、と登場人物は4人。その4人それぞれの心象風景を複眼的に描いた人物造形の深さが切なく、この作品を通り一片の社会劇ではなく、醍醐味あふれるキャラクター・スタディー・ドラマに押し上げている。

3）は韓国系カナダ人俳優インズ・チョイが初めて劇作に挑戦して出来上がった作品である。内容は多分に自伝的で、登場人物は作家本人と思しき若者、その両親、姉、姉の恋人の5人。韓国からトロントに移住しコンビニエンスストアを営む一家の日常がコメディ・タッチで描かれている。近時日本でも『焼肉ドラゴン』『パーマ屋スミレ』など在日コリアンの生活を描いた劇がヒットしているが、それと似た現象がカナダでも起こっていることが興味深い。但し、コメディでありながら、その裏に強烈な主張を込めた『焼肉ドラゴン』や『パーマ屋スミレ』に比し、『キムさんのコンビニ』は風俗喜劇としての面白さだけが目立ち、政治的・社会的主張は希薄。在加コリアンは在日コリアンに比べ、まだまだ周囲への遠慮が強く、差別に対する強烈な怒りを直接的に爆発させられないでいるのであろうか。

その他われわれ日本人にとって特に興味深い出来事としては、平田

『キムさんのコンビニ』　写真提供:ソウルペッパー劇場　撮影:シーラ・フォン・ティーデマン

オリザのアンドロイド劇『さようなら(Sayonara)』と『働く私(I, Worker)』が2月にトロントのBerkley Street Theatreで、またダニエル・マッカイヴァー(Daniel MacIvor)作、ブレンダン・ヒーリー(Brendan Healy)演出の『Arigato, Tokyo』が3月から4月にかけて同Buddies In Bad Times Theatreで上演されたことが挙げられよう。

筆者はこの二作を観ておらず、詳説はできぬが、前者については多言を要さないであろう。一方、後者は、いまやカナダ演劇界の中核的存在となった劇作家ダニエル・マッカイヴァーの新作で、同人の2度にわたる訪日体験を基にして書かれているとのこと。日本文化に接したカナダの文人の心の揺れが簡素で印象的な舞台上に活写されていると、トロントの三大有力新聞がその劇評でこぞって絶賛していた。

よしはら・とよし

早稲田大学文学部卒。1970年、住友商事駐在員としてカナダに渡航。以後40年間カナダに在住し仕事の傍ら日加演劇交流に注力。2000年カナダ演劇対日紹介を目的とする劇団「メープルリーフ・シアター」の創設に参画。00年マクマスター大学名誉文学博士、02年湯浅芳子賞、07年カナダ劇作家協会終身名誉会員。13年カナダ勲章。『カナダ戯曲選集』(彩流社)のほか訳書多数。

2013年のアメリカ演劇

演劇的伝統とミュージカルの新しい展開

外岡尚美

昨年はヴィデオ・アート等のメディアと演劇との融合が、演劇の可能性を拡張していることを述べた。今年は特にミュージカルが花盛り、しかもジャンル自体の伝統をふまえながらその可能性をさまざまな形で拡張する舞台が目についた。良い意味での演劇伝統への回帰と、その新鮮な展開が2013年の傾向である。ミュージカルの形式は、40年代から50年代にロジャースとハマースタインのコンビが作り上げた黄金期から、70年代のコンセプト・ミュージカル、80年代のメガ・ミュージカル、さらに90年代以降のジュークボックス・ミュージカルと、大きく変化してきた。ジュークボックス・ミュージカルは相変わらず隆盛だが、今年は、19世紀的伝統に根ざしたコミック・オペラ風の舞台から複雑な家族関係と登場人物の内面を描ききる重厚なドラマまで、ミュージカルの枠を大きく広げる意欲作が目白押しだった。文楽にインスピレーションを受けた人形を遣って演劇的想像の舞台空間を拡大する前衛ミュージカルは、東洋と西洋の演劇伝統の融合、そして70年代から積み重ねられた前衛演劇の伝統をも想起させるすぐれた舞台だった。さらにミュージカルとは別に、エリザベス朝の舞台と演劇体験を再現するかのようなシェイクスピアの上演が特筆に値する。

今年のトニー賞で日本でも話題になった『キンキー・ブーツ（Kinky Boots）』、イギリス発の『マチルダ（Matilda）』など、話題作には事欠かないが、特に興味深かったのが『紳士のための恋愛・殺人法（A Gentleman's Guide to Love and Murder）』（ウォルター・カー劇場）と『ファン・ホーム（Fun Home）』（パブリック・シアター）である。『紳士のための恋愛・殺人法』は、ロイ・ホーニマンの小説（1907）を映画化したイギリスのコメディ『カインド・ハート』（1949）を元に、貧しい青年モンティが、母方の伯爵家を継承しようと邪魔な一族を次々と殺害するという血塗ら

れた殺人物語だ。しかしこれがまことに楽しいギルバート&サリヴァン風コミック・オペラに仕上がっているのだ。処刑を待つモンティの回想が、舞台上にしつらえられたヴィクトリア朝時代の美しい舞台のなかで繰り広げられるのだが、次々と非業の死をとげる犠牲者8人をすべて演じるのが『アイ・アム・マイ・オウン・ワイフ(I Am My Own Wife)』(2003)で一人芝居を演じたジェファーソン・メイ(映画でもアレック・ギネスがすべてを演じていた)。貴族階級の傲慢さや、人の良い愚かさを見事に演じ分けて笑いを誘う。ポップ・ソング主流の現在のミュージカルにおいて、19世紀のオペレッタとイギリスのミュージック・ホールの伝統に根ざした、ウィットに富んだ早口歌やバラッドは新鮮な魅力を放つ。たとえばモンティは一族のなかの慈善家、レディ・ダイスキスを危険な植民地に送り出すが、意気揚々とアフリカへ出かけるレディの、次のような毒のある歌詞はどうだろう。「ジャングルの村を文明化するのよ!　言葉を学ぶのだって簡単だわ!　連中の単語は6つ、そのうち5つはクリック音、そのうち全部がこやしって意味よ!」この歌詞のような辛辣な帝国主義批判や人間批判(手段を選ばぬ上昇志向、金銭や地位目当ての結婚、特権階級の傲慢さや過度なロマンティシズム)が軽快に繰り出される舞台は、辛口の良質なエンターテインメントに仕上がっているだけではなく、19世紀的伝統の劇的力でミュージカルに新風を吹き込んだと言えよう。

対極に立つとも言える『ファン・ホーム』は、コミック作家アリソン・ベクデルによるグラフィック回想録を原作にしたミュージカルである。コミックと回想録というジャンルを融合した2006年の原作は、全米批評家協会賞を含む数々の賞にノミネートされた話題作である。本作は自伝的劇『ウェル(Well)』(2004)等で高い評価を得ているリサ・クロン(Lisa Kron)が台本・歌詞を担当してミュージカル化、少女の成長と家族関係の謎に迫って胸を打つ舞台になった。最も身近な人間を、自分はどれだけ知っていたのか。それは失った家族を思うとき、多くの人が共有する感情ではないだろうか。疾走するトラックの前に歩みだして命を失った父を、娘アリソンが回想する。ゲイだった(しかし決してそれを認めなかった)父とレズビ

アンとしてカムアウトした自分とを、時に重ね時に対比させながら、自らの存在が父の存在と深く結びついていたことを、そしてもしかするとカムアウトした自分の生が花開くとともにそれが父の死を呼び込んだかもしれないという恐怖を、娘はたどり直すのである。幼少時のアリソン、自分の同性愛を〈発見〉し受け入れる大学生のアリソン、成長してコミック作家となった回想者アリソン、3人が同時に舞台上に登場するという仕掛けで、時に愛情に満ち、時に不可解な横暴さを爆発させる父との思い出の一コマ一コマが、刻み込まれた宝石のように立ち上がってくる。ミュージカル『キャロライン、またはチェンジ（Caroline, or Change）』（2003）等でドラマデスク賞（Drama Desk Awards）を受賞しているジニーン・テソリ（Jeanine Tesori）の音楽は、複数の声部を重ね不協和な音を衝突させて外側からは完璧に見える家族関係の内部の緊張感と情愛を、そして60年代や70年代のポップ・ミュージックのサウンドに言及してアリソンの成長期を細やかに描き出した。ミュージカルというジャンルのなかではともすれば平面化される登場人物の複雑な内面を描き出し（『ネクスト・トゥ・ノーマル（Next to Normal）』［2009］以来だろうか）、回想という形式と痛みを見事に舞台化したという点で、特筆すべき舞台となった。

19世紀の形式を現代によみがえらせてみせた『紳士のための恋愛・殺人法』そして登場人物の内面を描き出したドラマ『ファン・ホーム』、いずれもミュージカルの形式、内容、音楽の可能性を大きく拡張して、新境地を開いた。古い形式や技法が新鮮な息吹をもたらすという点では、「文楽ポップ・オペラ」と銘打たれたリー・ブルーワー（Lee Breuer）の『ラ・ディヴィナ・カリカチュラ（La Divina Caricatura: Part 1 The Shaggy Dog）』（ラ・ママ実験劇場）も挙げるべきだろう。70年代から文楽の技法と西洋演劇を融合させた舞台を作ってきたブルーワーの集大成とも言える三部作の第一部である。犬のローズが飼い主のジョンに捧げる切なくも狂おしい愛の物語が、人形と人形遣い、ドゥワップからカントリー、ゴスペルからチャチャチャまで巧みにこなす男性4人、女性3人の二つのヴォーカル・グループとバンド、それぞれの役を語る俳優や歌手という構成で見事に歌

い上げられる。ソフォクレスの『コロノスのオィディプス』を下敷きにしたゴスペル・ミュージカル『コロノスのゴスペル（The Gospel at Colonus）』（1985）でも知られたブルーワーだが、『ライオン・キング（The Lion King）』（1997）演出のジュリー・テイモアの仕事にもつながっていったその仕事の斬新さと魅力を再確認した。メトロポリタン・オペラではジュリー・テイモア演出の『魔笛（The Magic Flute）』も再演（初演は2004年）され、パペットという古い演劇の技法が持つ可能性が確実にアメリカ演劇の舞台に根付いていることを確認できた。

一方、シェイクスピアの上演でも伝統への回帰が新鮮な息吹きを感じさせた。近年は特に、かつては人気がなかった『マクベス』の上演が増えているようだが（オフ・ブロードウェイで上演が続いている『スリープ・ノーモア（Sleep No More）』、6月にはアラン・カミングの一人芝居『マクベス』、来年1月までリンカーン・センターで上演のイーサン・ホークス主演『シェイクスピアのマクベス（Shakespeare's Macbeth）』、そして2014年6月にはケネス・ブラナーの『マクベス』が予定されている）、今回取り上げたいのはロンドンのシェイクスピアズ・グローブによる『十二夜』（Twelfth Night, or What You Will）である。ベラスコ劇場（Belasco Theatre）はブロードウェイには珍しいレパートリー方式で『十二夜』と『リチャード三世（The Tragedy of King Richard the Third）』を交互に上演、マーク・ライランスがオリヴィアとリチャード三世を演じ、エリザベス朝時代の演劇経験を再体験させるような舞台がニューヨークの観客を魅了した。シェイクスピアの時代、演劇の上演にしばしば使用された法曹学院や大学のホールを模した舞台で、ロウソクの火がゆらめくシャンデリアのもとルネサンス時代の楽器が奏でられる。コルセットから豪華な衣装を一枚ずつ重ね、少しずつ登場人物に変身していく俳優を見つめながら、観客はいつの間にか『十二夜』の世界に引き込まれていく。見かけと内実のアイデンティティの乖離が幾重にも描かれるこの劇には、俳優の舞台上での変身も、男優が女性をも演じるという慣習もひときわ効果的だ。それにしてもライランス演じるオリヴィアが愛らしい。喪に服して結婚を拒否していたはずが、恋に落

ちたとたんに、威厳に満ちて貴婦人然とした仮面の下から乙女らしい恥じらいや動揺、浮き立つ心が弾みだしてくる。オリヴィアに仕える傲慢なマルヴォーリオでさえ、謹厳さの仮面の下に誰にでも覚えのある少し恥ずかしい上昇志向を隠して、むしろ笑いと共感を誘う。演劇史的に正しい上演が常に劇的魅力を発散するとは限らないが、この『十二夜』は俳優が虚と実、表と裏の間を往還する演劇の醍醐味を再発見させてくれる舞台だった。

その他、リバイバルとしては『ガラスの動物園（The Glass Menagerie）』（ブース劇場［Booth Theatre］）が『ファン・ホーム』とも相通ずる失われた家族への痛切な思いをとらえていた。トムの語りとともにソファの隙間からローラが登場するという場面に、時空を超える回想の、人生に食い込む重みが感じられた。新作ではアイヤッド・アクター（Ayad Akhtar）の『ディスグレイスト（Disgraced）』（リンカーン・センター、2012 年）が2013年のピューリッツァー賞を受賞した。9.11以降のアメリカにおけるパキスタン出身の弁護士の置かれる不確かな立場を描き、アメリカに生きることと宗教、人種や民族の複雑な関係について、ここ数年の間出ている数々の問題作にまた一つ新たな視点を加えた。リチャード・ネルソンのアメリカの家族と歴史的事件を描いた連作「アップル・ファミリー・プレイ」は四作目『レギュラー・シンギング（Regular Singing）』（パブリック・シアター）で完結、家族を通して社会を見るという家族劇の伝統もまだ健在であることを示した。

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』（教編著、ミネルヴァ書房）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。

2013年メキシコ演劇

ビオレンシアの嵐の中で

吉川恵美子

2013年のメキシコ演劇の状況を統計的に概観することから始めよう。メキシコには、舞台芸術を統括する公的組織がいくつかあるが、そのひとつ、首都メキシコシティ（正式名称はメキシコ連邦特別区［México DF.］。通常はメキシコシティ［Ciudad de México］と呼ばれる）の文化局が運営する演劇機構（Sistema de Teatros）発表のデータによると、傘下にある4劇場および屋外スペースで2013年2月から12月にかけて上演された演劇、舞踊、カバレー（寸劇、風刺劇などを見せるナイトクラブ形式の小劇場）、音楽、オペラなどは、1,312公演で、観客動員数は180,976人とある。一方、国立芸術院INBA（Instituto Nacional de Bellas Artes）の系統に属する国立劇団CNT（Compañía Nacional de Teatro）は年間に36作品を上演し、首都圏では415公演で観客動員数55,500人、国内ツアーでは30公演、11,702人の観客を集めたと報告されている。このほかに、文化省（SEP）、芸術文化審議会（CONACULTA）、国立自治大学（UNAM）がプロデュースもしくは後援する舞台があるので、多種多様な舞台芸術が活発に展開していることは確かだ。このメキシコシティの状況を中心に報告したい。

本誌でメキシコの話題を取り上げるたびに「麻薬戦争」に触れてきたが、今回もこのテーマは避けて通れない。2013年の舞台を振り返るとやはり「ビオレンシア」がキーワードとして見えてくる。

ビオレンシア（violencia）とは英語では「violence」、そのまま日本語に置き換えれば「暴力」である。通常、ビオレンシアの存在は「治安が悪い」という言葉で表わされるが、「暴力」も「治安が悪い」も正しくメキシコの実情を伝える言葉にはならない。前メキシコ大統領カルデロンが麻薬組織を撲滅すべく軍隊や治安組織を投入した結果、民間人が巻き込まれて殺害される事件が多発する状況に火が点いた。これが「麻薬戦争」であ

る。2012年に新政権が発足しても事態の改善はみられない。路上に放置されたり、地中に埋められた犠牲者の遺体発見の報道が毎日のように続いている。死者数はすでに10万人を越えているとも報じられる。人為的に、意思的にこれだけの生命が奪われるのだから、まさに戦争そのものである。しかし一般人には自衛する以外、なすすべがない。特に危険度の高い地域では文化活動を自粛し、アーティストの来訪を断っている。それほどまでに大きな社会不安が渦巻いているのだ。アーティストはこの現状をどうとらえるのか。

いくつもの文学賞を受賞してきた著名な詩人シシリア（Javier Sicilia）に悲劇が起きたのは2011年のことだった。24歳の息子が若い友人たちとともに遺体で発見されたのである。これをきっかけに詩人は筆を折る。そして社会秩序の回復と被害者の尊厳を認めることを要求する大統領への文書を携え、クエルナバカ市から首都のソカロ広場を目指して80キロの道のりを歩き始めた。シシリアは一人で歩くことを考えていたと、あるインタビューの中で語っているが、この「正義と尊厳のある平和を求める行進（Marcha por la paz con Justicia y Dignidad）」には次々と賛同者が加わっていった。3日後にソカロ広場に到達するまでに65,000人がなんらかの形でこの行進に関わったと新聞は報じている。この市民運動が圧力を与える形で、被害者とその家族が政府の支援と保護を受ける権利を掲げた「被害者基本法（Ley general de víctimas）」が成立するが、病巣にメスを入れずに軟膏を上から塗っても意味はない。被害者数は増える一方なのだ。

文学者シシリアの行動はメキシコ国民の魂を揺さぶった。そして、同業者である文化人に与えた衝撃はことのほか大きかったに違いない。アーティストたちは「表現」を武器に行動を始めている。「ビオレンシア」をテーマにした2013年の舞台をラ・ホルナダ（La Jornada）紙の劇評を参考に紹介する。

国立劇団CNTは、アメリカとの国境の町ティフアナ出身の若い作家ウゴ・アルフレード・イノホサ（Hugo Alfredo Hinojosa）の『慈悲

国立劇団CNT『慈悲』　© copyright CNT / Sergio Carreón Ireta

国立劇団CNT『慈悲』　© copyright CNT / Sergio Carreón Ireta

（Misericordia）』を上演した。「正義と尊厳のある平和」のために闘う人々へのオマージュであると謳っている。前述の詩人シシリアのテキストに着想を得て書かれた作品で、アイスキュロス、エウリピデス、コーマック・マッカーシーからの引用とビオレンシアの犠牲者の証言を交えた。横たわる8体の身体が半円形に並べられたシーンから芝居は始まる。白い布で覆われた身体。暗闇。静寂。吊り下げられた電球のかすかな明かりがあたりを照らし出す。これだけで鳥肌が立ったと劇評の執筆者アンヘル・バルガスは書いている。オフステージから録音音声が聞こえてくる。拉致、行方不明、殺人、切断遺体、集団墓穴発見を伝えるニュースの声、麻薬組織からの強迫メッセージ、ビオレンシア壊滅を約束する政治家の演説。白い布以外に舞台装飾は何もない。やがて8体の身体は立ち上がり、ありふれた女の日常生活を描き出していく。ほどなく女たちの口からは不安、

焦り、無力感、絶望があふれ出す。それでも彼女たちは行動へ向けて自らを奮い立たせる。舞台を観ているバルガスは、彼女たちが生者なのか死者なのか分からなくなる瞬間があったと記している。そして、「どちらでも同じことなのだ。彼女たちが置かれた状況では、自分が生きているのだとの確信を誰も持てない。あるいは、死ぬよりも生きながらにして地獄に生きるほうが辛いのだ」と綴る。メキシコ国民の共通の思いだろう。

メキシコ随一の規模を誇る第41回セルバンテス国際芸術祭（Festival Internacional Cervantino）が10月に世界遺産の古都グアナフアトで開催された。筆者はその昔にこの芸術祭で、劇団公演に交じってエラ・フィッツジェラルドやマルタ・アルゲリッチのコンサートを聴いた記憶があるが、昔から音楽にアクセントを置いた芸術祭だった。今回は19日間の会期に31カ国のアーティスト3,518人を迎えて540公演を実施するとプログラムに記され、主催団体に文化省や芸術文化審議会の名が連ねられていることから、国家プロジェクトともいえる規模である。ここで“オペラ”『黒い玉―フアレス市のミュージカル（Bola negra: el musical de Ciudad Juárez）』が初演された。

ヘスサ・ロドリーゲス演出『黒い玉―フアレス市のミュージカル』

フアレス市はアメリカとの国境の街である。この一帯を工業化し雇用を生み出そうとする計画のもとで、マキラドーラ（輸出保税加工業）が導入されたことで知られる。安い労働力が保障されたメキシコの工場で、特別の税制措置で保護された加工業を発展させる仕組みである。フアレス市には夢の国アメリカへの不法入国を試みる失業者が集まることから、これへの方策でもあったが、すべての失業者を吸収できるはずもなく、治安の改善には効果がなかった。相変わらず不法入国者を当て込んだ国境越えの斡旋業者が暗躍し、麻薬組織も絡んで、街の治安状況は悪化の一途を辿る。女性が被害者となる犯罪も加速的に増加していった。マキラドーラで働く若い女たちを拉致し、暴行し、殺して捨てる事件が後を絶たなくなる。フアレス市は“女性殺害（feminicidio）”の街として世界にその名を知られることになった。『黒い玉―フアレス市のミュージカル』はこの街でつくられた。

鋭い政治風刺を信条とする女優・演出家のヘスサ・ロドリーゲス（Jesusa Rodríguez）を演出に迎えていることから気骨のある舞台になったのではないかと想像したが、それにしてもなぜ“オペラ”なのか。フアレス市とオペラはマッチしない。作品制作の経緯をたどってみよう。まず、マリオ・ベジャティン（Mario Bellatin）の短編小説『黒い玉』のオペラ化企画が持ち上がったのだという。小説のストーリーはメキシコの現実とは無縁である。エンドウ・ヒロシという名の昆虫学者がアフリカで新種の昆虫を見つける（主人公は日本人と思しき名前であるが、小説の中に国名への言及はない）。彼は自国に昆虫を持ち帰り大切に保管するが、ある朝それは黒い玉になっていた。昆虫が自らを食ったのだとエンドウ・ヒロシは悟る。黒い玉は昆虫の胃だったのだ。やがてエンドウ・ヒロシもまた自分を食らうのだと予感させて物語は終わる。

企画者はこの不思議な小説を、もっとも非現実的なコンテキストでオペラ化することを考えていた。それを知った国立芸術院が、フアレス市に持っていってみてはどうかと持ちかけた。自らを食らい尽くすイメージに、小説とフアレス市の接点を見出したのだと企画者はインタビューで答えて

いる。スタッフはフアレス市に入り、マキラドーラで働く若い女性たちやその家族からなる合唱団を組織した。作曲のマルセラ・ロドリーゲス（Marcela Rodríguez）がおよそ1カ月にわたり合唱を指導し、音楽面からの共同演出を手掛けた。この経緯はドキュメンタリー映画にまとめられ、芸術祭の舞台上のスクリーンに映し出された。映像参加のフアレス市合唱団とプロの歌手たちのコラボで『黒い玉―フアレス市のミュージカル』が歌いあげられた。歌手たちは黒い古タイヤが筒状に積み上げられた中から登場したとある。国境の川を泳いで渡る不法入国者たちは古タイヤに命を預ける。古タイヤはフアレス市の象徴なのだ。

『フアレス市のミュージカル』というタイトルにも、無論、企画者の意図が込められている。フアレス市にもっとも似つかわしくないという理由で“ミュージカル”と名付けたのだという。ベジャティンはこの作品を「未来を失った若者たちへ捧げる」とする。鎮魂でもなく、明るい未来を創ろうとのエールでもない。“黒い玉”と化したメキシコの現実に対する静かな、しかし強烈な告発なのだ。「私たちにとって演劇は贅沢なものではなく、必要不可欠なものなのである」と言ったコロンビアのある演出家の言葉を思い出す。贅沢な“オペラ”に分類し、きらびやかな“ミュージカル”の名を冠することの意味は深い。ところで、本題からはそれるが、小説『黒い玉』の主人公の名が日本人名なのはなぜか。よく考えてみる必要がありそうだ。

ビオレンシアやフアレス市をテーマにした舞台は他に、『天にます20世紀（Siglo XX que estás en los cielos）』（Davis Desola作）、『カメハメハ（Kame hame ha）』（Jaime Chabaud作）、『ティナの旅（El viaje de Tina）』（Berta Hiriart作）、『散弾の国もしくはラタタタタタプラン（El país de las metrallas o Ratatatatataplán）』（原作はJosé F. Elizondo作『El país de las metrallas』）などが挙げられる。さらに、ニューヨークのラ・ママ劇場では『メキシコの亡霊はかくのごとし（So go the ghosts of Mexico）』（Matthew Paul Olmos作）が上演された。国際的な関心と支援は、闘う人々に力を与えることを思い起こさなければならない。

他の話題にも触れておこう。

ベラクルス大学劇団（Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana）が創立60周年を迎えた。メキシコ湾岸から内陸に70キロほどの距離にあるベラクルス州の州都ハラパに拠点を置く劇団である。ハラパは今でも人口50万ほどの静かな地方都市であるが、文化の街として重要な役割を果たしてきた。特に演劇に関しては、劇作家エミリオ・カルバジード（Emilio Carballido）や演出家マルコ・アントニオ・モンテーロ（Marco Antonio Montero）、ダゴベルト・ギジャウミン（Dagoberto Guillaumin）ら、20世紀のメキシコ演劇史に名を残す要の人物を輩出している。彼らはいずれもハラパからメキシコシティに進出し、首都圏の演劇創造にも大きな業績を遺した（余談になるが、メキシコ現代演劇の礎を築いたとされる日本人演出家佐野碩（せき）は、この3人が師と仰ぐ人物であり、友人であったことを考えると、佐野碩のメキシコでの立ち位置が見えてくる）。ベラクルス大学劇団はこの60年間にメキシコ現代演劇の名作といわれる数々の舞台を世に出してきたが、本稿では、39年間上演され続けているという『狂った処女（La virgen loca）』を紹介しよう。演出のピネダ（Enrique Pineda）はギネスブックに“Longest Career as a Theatre Director for the Same Production”として登録されている。

『狂った処女』は、ひとりの老嬢の一日を描くモノローグである。来る日も来る日も繰り返される同じ毎日。シャンデリアが輝き、化粧台の置かれた心地の良い部屋。聖人像が老嬢を見守る。あるいは見張っているのか？老嬢は、自分の手を取り婚礼の祭壇に導く男が現れるのを待ち続けている。それだけが彼女の生きがいである。作者のオスメ・イスラエル（Hosmé Israel）が自ら老嬢を演じている。メキシコのどこの家庭にも一人はそんな女性――未婚の伯母さん、婚期を逃した妹、身を寄せる親戚の女――がいると作者は言う。200人の女性への聞き取り調査をもとに1974年に台本を書き、初演した。39年の時間の中で社会は変わり続けた。女性の社会進出は加速し、夢の形も変わったはずだ。安定した経済成長の恩恵に浴していた長閑なメキシコは失われ、ビオレンシアの嵐が荒れ狂って

いる。しかし、一人ひとりが内面に抱える孤独感は永遠に変わらない。この真実が『狂った処女』のロングランを支えているのだろう。今年も来年も老嬢は舞台の上で時に抗い続ける。舞台の上の時間と現実の時間がシンクロする。老嬢の様子を観に来たリピーターの観客は「小母さん、まだ結婚しないんだね」と言って家路につくのだろう。

ギジェルミナ・ブラボ（Guillermina Bravo）が11月に亡くなった。メキシコ現代舞踊の創始者と評されるダンサーである。1939年、メキシコに入って間もない佐野碩が結成したテアトロ・デ・ラス・アルテス（Teatro de las Artes）の初期メンバーだった。40年に佐野がメキシコで初めて演出を手掛けた舞踊劇『女大佐（La coronela）』で踊った。伊藤道郎の舞踊団にいたウォルディーン（Waldeen）の教え子だったから、伊藤にとっては孫弟子にあたる。国立芸術院劇場で葬儀が執り行われたが、劇場前の広場ではブラボが設立した舞踊学校の生徒80人が黒衣をまとい、ひとつの時代を体現した人物を別れの舞踊で見送った。佐野碩の生き証人がまたひとり去っていった。

よしかわ・えみこ
早稲田大学大学院文学研究科演劇学専攻後期課程修了。上智大学外国語学部教授。専門領域はスペイン語圏演劇。現在の研究テーマは「佐野碩とラ米演劇」、「ラ米女性演劇人の社会劇」など。メキシコ女性パフォーマーの2014年秋来日公演を企画中。

2013年のボリビア演劇

ふたつの異なる演劇活動

兒島 峰

2013年、ボリビアのサンタ・クルス・デ・ラ・シエラ市（通称サンタ・クルス市。サンタ・クルス県の県都）では国際演劇フェスティバル（Festival Internacional de Teatro "Santa Cruz de la Sierra"）が開催された。このフェスティバルは隔年に開催され、第9回目を迎えた2013年は4月18日から28日まで、10日間にわたって開催された。

2013年の国際演劇フェスティバルには、アルゼンチン、チリ、ペルー、パラグアイ、ウルグアイ、エクアドル、ブラジル、キューバといったラテンアメリカ、カリブ海諸国、および、スペイン、ベルギー、オーストリア、ドイツといったヨーロッパ諸国からも演劇グループが参加し、市内を中心に無料公演と有料公演を合わせて100回程度行った。

1996年にサンタ・クルス市に設立されたAPAC（Asociación Pro Arte y Cultura=芸術文化賛同協会）という民間団体が主催したこのフェスティバルに、ボリビアからは約20グループが参加し、その半数にあたる9団体が、フェスティバルのメイン会場となったボリビア国立演劇学校（Escuela Nacional de Teatro）から輩出された役者を多く含むサンタ・クルスの劇団で占められていた。ちなみに、首都ラ・パスからは3つの劇団が出場しただけである。

ボリビア国立演劇学校は、2004年にスペイン国際開発協力庁とスペインの大手石油企業レプソルの資本で設立され、2011年からは、演劇専門誌「TeatreAndo」の刊行も手掛けるようになった。

このようにみると、ボリビアにおける演劇の歴史は浅いようにみえる。ボリビアでは、演劇というジャンルが、歴史的にさほど評価されることがなかったともいわれ、このことは、1982年にボリビアの知識人が文学に関するシンポジウムを開催した際のプログラムに、演劇というジャンルがなかったことに象徴される。

しかし、スペインによる侵略以前、インカ帝国の時代、演劇は盛んに行われていた。侵略者スペイン人は、言葉の異なるこの土地でキリスト教を布教するため、もともと現地で盛んであった演劇を利用しており、2001年に世界遺産に登録された「オルロのカーニバル（Carnaval de Oruro）」で演じられる劇にも、その影響がうかがえる。

このような歴史にも関わらず、近年までボリビアにおいて演劇というジャンルが軽視されていた背景にあるのが、植民地支配の過程で構築された、スペイン語の読み書きができる、いわゆる識字文化に親しむ人たちが支配階級となり、言語をはじめとするヨーロッパ的なものにより親しんでいる者が特権的な地位を占めるようになったという階級構造である。1952年のボリビア革命まで、教育の権利が特権階級に独占されていたボリビアにおいて、「文学」とは、知識人が親しむ特権的なジャンルであり、非識字階級とほぼ同義である先住民とは区別された、「識字」階級に独占されるべき「高尚な」学問・芸術領域とみなされていた。このため、身体表現と口頭の台詞によって表現される演劇は「正規の」学問・芸術ジャンルから排除されてきた。「書かれたもの」こそが芸術文化であり、特権階級に許された娯楽であるという意識に加え、演劇がインカ帝国時代に盛んであったという事情が、演劇を「非西洋」的なものと位置づけ、先住民的とみなして下位に位置づける更なる要因となったといえよう。

このような背景を考慮すると、2000年代以降のサンタ・クルス市で、旧宗主国であるスペインの出資で演劇の専門学校が設立されたり専門誌が刊行されたりするようになったのは、ヨーロッパ的な芸術文化としての演劇をボリビアに確立しようとする継続した働きかけがあったといえよう。

2013年の国際演劇フェスティバルでボリビアの劇団が披露した演劇には、シェイクスピアの悲劇をボリビア風にアレンジしたテアトロ・デ・ロス・アンデス（Teatro de los Andes、ディエゴ・アランブロ［Diego Aramburo］主宰）の『アンデスのハムレット（Hamlet de los Andes）』、スペインの現代演劇脚本家、ホセ・サンチス・シニステラ（José Sanchis Sinisterra）の2作品（『ナルバエスの難破』と『退廃』）を組み合わせた『ニュフロ・デ・

チャベスの難破（El naufragio de Ñuflo de Chávez）』といった作品などがあり、前者は、植民地支配によって過去との断絶を余儀なくされたことから「根無し草」となってアイデンティティーの不在に苦しむボリビアを表現し、後者は、1561年にサンタ・クルス市を制定したニュフロ・デ・チャベス率いるスペイン人侵略者の一団が富を探してインディアスのジャングルを探検する歴史を語っている。

国際演劇フェスティバルは、第一回目となった1997年当初から、「身近な演劇」活動を目標に掲げており、フェスティバルのメイン会場はサンタ・クルス市内にあるが、近隣の地区町村や日系人コミュニティも会場に選出されている。しかし、国際演劇フェスティバルの会場に、ボリビアの首都ラ・パスや、サンタ・クルス以外の大都市は含まれていない。これには、どのような理由があるのであろうか。

次に、ボリビアを概観してサンタ・クルス市の位置づけを行い、国際演劇フェスティバルとは違う、もうひとつの演劇活動についても紹介したい。

一般に、ボリビアというと、標高約4000メートル、寒冷な気候で厳しい自然環境にあるアンデス地方のイメージが強いが、実は、アンデス地方はボリビア全土の3分の1程度にすぎない。ボリビアにアンデス地方のイメージが定着しているのは、この地方に、行政上の首都ラ・パス、銀や錫（すず）など世界有数の鉱物資源地帯があることから植民地時代より産業都市として栄えたオルロやポトシなどが含まれており、人口の約半数がこの地域に住んでいることによる。

東部低地は国土の3分の2を占めるが、この地域に住んでいるのは人口の2割ほどである。植民地時代から、標高が高く、酸素が薄いアンデスの寒冷地を嫌ったスペイン人は温暖な低地への定住を好み、同じ理由から外資系企業が多く進出している。ボリビア国立演劇学校があり、国際演劇フェスティバルの会場となったサンタ・クルス市は、ボリビア東部低地最大の都市である。

国際演劇フェスティバルのメイン会場となったボリビア演劇国立学校がスペイン国際開発協力庁とスペインの大手石油企業レプソルの資本で

設立されたことの背景には、このような歴史的・地理的要因があった。

ボリビアでは、もともと、先住民が多いアンデス地域と、ヨーロッパ的な東部低地地域との違いが、あらゆる機会に浮上するという特徴がある。2000年代以降は、特に、東部低地地域がアンデス地域から分離し、自治独立を求める動きが再燃した。国際演劇フェスティバルの会場が東部低地に限られているのも、このようなボリビアの状況と無関係ではないであろう。

それでは、歴史的に先住民が多く住み、人口も多いアンデス地方の演劇事情とはどのようなものなのであろうか。

サンタ・クルス市の国際演劇フェスティバルがスペインの支援を得た団体を中心としているのと対照的に、住民自身が演劇という芸術ジャンルを通して自己のアイデンティティーを確認しようとした動きが、首都ラ・パスの衛星都市であったエル・アルト市で実を結んでいた。それが、玉座劇団という意味のテアトロ・トロノ（Teatro Trono）という劇団を率いる、COMPA財団（Comunidad de Productores en Artes）である。COMPAは、冒頭に挙げたサンタ・クルスのAPACより早い1989年から活動を開始している。

エル・アルト市は、もともとは先住民族であるアイマラ系移民によって形成されたラ・パス市郊外の人口密集地で、1985年に市に昇格した新しい街である。ラ・パス市よりもさらに標高が高く、階段を上るだけで息苦しいエル・アルト市に人口が集中するきっかけとなったのは、1980年代の苦しい経済状況であった。

エル・アルト市内のCOMPA財団

ボリビアでは、1980年代初頭からハイパー・インフレーションが始まり、1982年に労働人口の35パーセントが失業中という状況にあったが、政府はインフレを抑制できず、1985年には8000パーセントを超える消費者物価上昇率を記録、市内を走るバスの代金やパンの値段が、朝、昼、晩で異なるという異常な状態

が続いた。この経済危機に追い打ちをかけるように、1984年以降、ボリビア経済の支柱であり、国家の輸出総額の約80パーセントを占めていた錫の国際価格が急落を続け、1985年には値がつかなくなるという状況に陥った。この事態は、「錫危機」と呼ばれる。それまで国家経済を担ってきたポトシやオルロの鉱山の3分の2が閉山し、これらの産業都市では人口の流出が相次いだ。錫危機によって生活が立ち行かなくなった、主としてポトシやオルロの人たちが集まったのが、エル・アルト市だったのである。

舞台に使用する仮面を製作するテアトロ・トロノのメンバーたち

国家の支援がまったくない状況で発展したエル・アルト市では、住民の結束が強く、相互扶助の精神が根づいている。このような新興都市で設立されたCOMPAは、当初から、仕事もお金もなく、良からぬ道に行きがちな若者たちを対象にした教育的な目的をもっていた。劇団名を「玉座」としたのは、政府からも周囲からも見捨てられたという疎外感をもつ若者たちに、少なくともCOMPAで演劇をしているあいだは、王様のように感じて欲しいという設立者イバン・ノガレス（Iván Nogales）の思いが込められている。

日ごろ鬱屈した思いを抱えている若者たちに希望を持たせようとする試みから始まったテアトロ・トロノが演じる劇の内容の多くは、劇団員である若者や子供たち自身の自伝的ストーリーであり、日々の不満や将来への不安などが語られる。演劇という手段を通じて自己表現することで、アイデンティティーを確立し、自分自身による自己の肯定評価へつなげていこうというのが、設立者の願いであり、COMPAの趣旨である。自らが演じることで現実を客観的にながめ、自身のおかれた状況を把握し、そのうえで、明日を生きるための希望へつなげていこうとする。

イバン・ノガレスは、生活が苦しく、食べていくのに必死で、ビール一本のた

COMPA財団の建物内には
ミニ・シアター「Cineteca Trono」も併設

めにはお金を払うが、演劇という芸術活動にお金をかける余裕などないと主張する家庭が多いエル・アルトで、「芸術は贅沢品ではない。生きるための糧である」と訴える。

ボランティアを中心としたCOMPAの活動は、現在、エル・アルト市に5階建ての建物をもち、移動演劇を行うための車数台を所有するまでになっている。最近では、親の出身地と元の職業を知らない子供たちのために鉱山のレプリカを作り、親のバック・グラウンドとともに、エル・アルト市形成の歴史、そして、ボリビア経済を支えてきた鉱産業の実態とボリビア近現代史について学ぶ機会を設けている。

サンタ・クルスとエル・アルトという二つの市における演劇活動は、前者が、プロの演劇活動に市民が親しむ機会、後者が、身体動作や口承による歴史記述と自己確認という異なる特徴をもっている。このような特徴の違いは、ボリビアの歴史と社会を反映しているといえよう。

こじま・みね

学術博士。専門は文化人類学。メキシコ政府外務省の奨学金給付生としてメキシコ国立人類学歴史学学院（ENAH）修士課程修了（社会人類学修士）後、筑波大学国際政治経済学研究科に編入学し、2011年に人文社会科学研究科で博士号取得。主要著書に、『アンデスの都市祭礼―口承・無形文化遺産「オルロのカーニバル」の学際的研究―』明石書店、2014年（平成25年度日本学術振興会科学研究費助成事業対象）等。主要論文に、「『9人の女王』は『クリミナル』か?―アルゼンチンにおける犯罪意識―」（神奈川大学人文学会『人文学研究』第181号、2013年）、「映画はボリビアの〈水戦争〉をいかに語るのか―『雨さえも』への異なる評価を中心に―」（神奈川大学人文学会『人文学研究』第178号、2012年）等。

2013年のオーストラリア演劇は、この国の成り立ちの根幹にある過去の辛い歴史を真摯に見つめ直そうとする、スケールの大きな作品が高い評価を得た。一方、やはりスケールは大きいが、対照的に、エンターテインメント大国としてグローバル社会に台頭しようとしているオーストラリアの野心的な機械仕掛けミュージカルが、まったく新しいムーブメントを起こそうとしている。さらに多様なジャンルの演劇での人形の活用という、オーストラリア独特の流れも顕著に見て取ることが出来た。

2013年のオーストラリア演劇
対照的な、スケールの大きい二つの作品

佐和田敬司

■『秘密の河』

権威あるヘルプマン賞（Helpmann Awards）を、最優秀戯曲賞を含む6部門で受賞し、2013年に最も高く評価されたのが、『秘密の河（The Secret River）』だった。ケイト・グレンヴィル（Kate Grenville）の2005年の同名小説を、アンドリュー・ボヴェル（Andrew Bovell）が翻案した作品で、ニール・アームフィールド（Neil Armfield）の演出により、シドニー・シアターカンパニーが上演した。20人以上のキャストによる、スケールの大きな舞台である。

1810年代、ロンドンに住むウィリアム・ソーンヒルという男が、5年だけだと妻に約束し、家族でニューサウスウェールズ植民地のホークス河流域に入植する。その地のアボリジニと、土地を巡って緊張が生じるが、ソーンヒルは対話によって、自分の土地であることを彼らに認めさせる。一方、彼の幼い息子は、アボリジニの子供たちとすぐに遊ぶようになり、妻もアボリジニの女性たちとうち解ける。しかし、アボリジニの人々がソーンヒルの土地で意味の分からない儀式を始めてから、彼は彼らの真意が測れなくなる。農作物をアボリジニたちに奪われ、妻は病に倒れてソーンヒルは追いつめられていく。ついに彼は、他の白人たちと結託し、ホークス河を舟で進み、銃でアボリジニを無差別に殺戮する。最後の場面は現代となり、呆然とたた

ずむアボリジニの老人に、現代人となったソーンヒルが「どこかへ行け」と言うと、老人は「ここは俺の土地だ」と絞り出すように言うのである。

『秘密の河』は、入植初期の白人とアボリジニの歴史を振り返り、かつてこの国で何が起きたのかを探求する物語だ。その核心部分は、人間同士で分かり合える部分も確かにあるが、分からない部分もあり、それが肥大して対立が深刻化していくプロセスにある。それは現代社会を鑑みても十分理解できるものであることが、この作品の説得力を増している。入植初期にアボリジニに対してなぜ残虐な行為が行われたのか、その答えが明確に提示されていることが、作品への高い評価につながった。ところで、アンドリュー・ボヴェルには『秘密の河』と同じように植民地初期の白人によるアボリジニ虐殺事件を扱った、『聖なる日（Holly Day）』（2001年初演）という作品がある。これは筆者がボヴェルに個人的に取材した話だが、『聖なる日』の時には、歴史的事実の扱いについて、怒りを表す人々がやはりいたが、『秘密の河』では観客が過酷な史実を受け入れた上でみな感動してくれたことに、ボヴェルは時代の雰囲気が変わったことを実感しているという。

シドニー・シアターカンパニー『秘密の河』Anita Hegh, Tom Usher, Lachlan Elliott and Nathaniel Dean © Heidrun Löhr

シドニー・シアターカンパニー『秘密の河』Ursula Yovich, Roy Gordon and Rhimi Johnson Page　© Heidrun Löhr

『秘密の河』は、先住民系コレオグラファーのスティーブン・ペイジ（Stephen Page）ら、アボリジニのクリエイティブ・アーティストと、白人のチームとの協同で作られており、この点で、白人作家グレンヴィルが単独で作り上げた小説の世界とは異なる。例えば、言葉に関しても、アボリジニの登場人物は先住民言語のみを話す。また先住民系キャストが全体の出演者の半数を占めるというのも、ボヴェルがまず構想したことだった。さらに、アボリジニ女優アルスラ・ヨヴィッチ（Ursula Yovich）が、「語り手」としてソーンヒルの心情を語る趣向も、ある劇評では批判があった部分だが、白人の目だけではなく当時のアボリジニの目を通して歴史を振り返りたいという作品の意図を良く表していた。

■『キングコング』

『キングコング』は、高さ6メートル、重さ1トン以上の巨大なキングコングの人形を中心に据え、130人ものキャストとスタッフで創られたミュージカルで、その空前の規模ゆえにここ最近のショービジネス界の話題を独占していた。日本でも上演された舞台版『ウォーキング・ウィズ・ダイナソー』も創っているオーストラリアのエンターテイメント企業、グローバル・クリーチャーズ社の制作により、メルボルンのリージェント劇場で初演された。そして大方の予想通り、キングコングの人形が、キャストによるミュージカルの部分を吹

き飛ばしてしまうようなインパクトを放つ、異色の舞台となった。

この作品が、今のオーストラリアにおいて「アクチュアル」であるのは、グローバリズムの中で南太平洋の「大国」として台頭してきたこの国の貪欲な一面が現れているからである。プロデューサーのカーメン・パヴロヴィック（Carmen Pavlovic）は、リーマンショックによる金融危機と、『キングコング』の背景である大恐慌が似通っていることを、着想の理由に挙げているが、実のところオーストラリアは、リーマンショックによる経済危機の影響を比較的受けてはいない。むしろ『キングコング』が生まれた背景にあるのは、グローバリズムの中を経済的に生き残ったオーストラリアが、アメリカに代わる新しい消費者として、アメリカ生まれのコンテンツをわがものにしようとする図式だろう。さらに、新聞の劇評では、この作品は従来のミュージカルと同列に論ずるべきではなく、「ミュージカルという様式の再定義」だと評された。これも、アメリカ生まれのミュージカルの伝統を顧みることなく、暴力的にそれを破壊して新しいものを生み出そうとする動きに見て取ることが出来るのである。

だがその一方で、対照的に、アジアとの演劇交流を積極的に進めてきたオーストラリア演劇の文脈も見て取れる。キングコングは300メートルのケーブルを使って動くのだが、舞台は人形遣いとしての「黒子」を観客に見せる演出になっており、たくさんの黒子が、キングコングを操ったり、逆にその力に振り回されて宙を飛ぶなどのアクロバットが展開された。この舞台の人形劇を監修しているピーター・ウィルソン（Peter Wilson）の、文楽を始めとするアジア演劇から吸収した表現が、この破壊的な舞台の中心を占めていることが、大変に興味深かった。

今後グローバル・クリーチャーズ社は同作品を日本を含め世界各国に持っていくほか、自国のコンテンツを使った同じようなコンセプトの作品の制作を公表しており、ひとつのムーブメントを巻き起こそうとしている。

■『ストーム・ボーイ』

一方、シドニー・シアターカンパニーが上演した『ストーム・ボーイ』にも

ピーター・ウィルソンが人形制作で参加しているが、ここではそれは小さなペリカンであった。

『ストーム・ボーイ』の原作は1964年出版の児童文学で、オーストラリア人なら子供時代に必ず読む本といった位置づけの作品である。南オーストラリアの美しいクーロン海岸で、ストーム・ボーイと呼ばれる少年が父と共に暮らし、またアボリジニの青年ビルも彼の親友である。ビルが見つけたペリカンの雛を少年は育て、成鳥になると放すのだが、一羽だけがまた舞い戻り、少年たちと暮らすようになる。だが、ある時ペリカンは猟師に撃ち殺され、その悲しい体験が少年を大人にする、という物語だ。

ペリカンの人形は、自転車や芝刈り機のような機械の部品を組み合わせ、長い嘴（くちばし）は自転車のブレーキの仕組みで稼働し、走ると車輪に取り付けられた足ひれがパタパタとユーモラスに床を打つ。そしてこの舞台でも、目に見える存在としての人形遣いが、重要な意味を持つ。ペリカンや様々な動物の人形を遣うのは、上半身裸のアボリジニの若者二人だ。彼らは黒子と同様、物語には存在しない者たちでありながら、儀礼のためのしろい粉を体につけていることから、彼らがアボリジニであり、この土地のあらゆるものを世話する存在としてそこに「いる」ことを観客に印象づける。

一方、青年ビルは白人社会に生きるアボリジニで、その柔和すぎる物腰から、白人である少年の父親とは対等の立場ではないことが見て取れる。だが、最後の場面で、白い粉をつけたビルが二人の人形遣いと共にクーロンの景色を睥睨【へいげい】するとき、彼は人形遣いたちと同様、この地のあらゆるものとつながる力を持った存在になっている。このようなアボリジニと土地の精神的なつながりの表現は、社会においてアボリジニの文化への理解が進んだ現代ならではのものであって、半世紀前の原作小説から新たに付け加わった、この舞台の今日的な要素と言えるだろう。

■『フローティング・ワールド』

シドニーのグリフィン・シアターカンパニー（Griffin Theatre Company）は、ジョン・ロメリル（John Romeril）の1974年の作品、『フローティン

グ・ワールド』を、30代の若さのサム・ストロング（Sam Strong）の演出によって再演し、現在シドニー演劇賞で5部門ノミネートされるなど、高い評価を受けた。第二次世界大戦中に日本軍の捕虜となり、過酷な経験をした元オーストラリア兵が、戦後に日本への観光の船旅に出かけるが、捕虜収容所での悪夢を蘇らせて発狂する物語である。1995年には佐藤信の演出、夏八木勲の主演で東京国際舞台芸術フェスティバルとメルボルン国際芸術祭で上演され、日豪演劇交流の記念碑的舞台にもなっている。今回は、オーストラリアでもおよそ20年ぶりの再演となった。世界の古典的名作と異なり、オーストラリア戯曲は国内でも再演されるチャンスがとても少ないことがかねてから問題視されているが、トラウマを抱えたまま放置された人間の苦悩の描き方、悲劇と喜劇を混合させるロメリルの劇作術も含め、今日性を多分に含んだこのような作品が国内の演劇史に存在した事実への驚きが、多くの劇評で語られていた。

■アジアでの展開

アジアにおけるオーストラリア演劇の展開は、2013年に二つのハイライトがあった。まず、メルボルンのアート・センターが中国とのコラボレーションにより、ダニエル・キーンの（Daniel Keene）1984年の戯曲『蝶々（Cho Cho）』を上演し、北京とメルボルンの両方で上演した。この作品は、前述のピーター・ウィルソンの演出で、たくさんの人形劇要素を含んだ舞台だった。『蝶々』は、2013年に最も成果のあった演劇交流として、オーストラリア政府による「アジアにおけるオーストラリア芸術」賞の演劇部門、パートナーシップ部門賞を獲得した。

また日本では、ハンディキャップを持つ俳優たちが演じることで知られる、メルボルンのバック・トゥ・バック・シアターが初来日を果たした。『ガネーシャ VS. 第三帝国』をフェスティバル／トーキョーで上演し、ハンディキャップのある人々が表現する優れた芸術の可能性を、日本の観客にも知らしめた。

■その他の話題

隔年だったアデレード・フェスティバルが、この年から初めて毎年の開催となった。興行収入も、芸術的評価も成功し、今後の毎年のペースでの開催を確実にするものとなった。前述の『秘密の河』をはじめ、名優バリー・オト（Barry Otto）が直前で出演を取りやめたものの代役が演じきった一人芝居『クロイツェル・ソナタ』、東ティモールとオーストラリアのコラボレーションによる、グロテスクな不条理劇『ドク・ライ（Doku Rai）』などが話題を呼んだ。

一方、メルボルン、ひいては今日のオーストラリア演劇を形作った二人の演劇人、ジョン・サムナー（John Sumner）とベティ・バーストール（Betty Burstall）が世を去ったことが、演劇界には悲しいニュースとなった。二人はメルボルンのメインストリーム演劇とオルタナティブ演劇という、ちょうど対照的な運動の礎を築いた。ジョン・サムナーは演出家で、1953年にメルボルン・シアターカンパニーの前身劇団を創設し、初代芸術監督をつとめた。今日メルボルン・シアターカンパニーが拠点とするサウスバンクシアター内に、彼の名を取ったサムナー劇場がある。ベティ・バーストールは、ニューヨークのラ・ママに影響を受け、1967年、メルボルンに小劇場ラ・ママを開設した。この劇場に集ったカンパニーである、のちのオーストラリア演劇集団（Australian Performing Group［APG］）は、オーストラリアにおける小劇場運動の先駆けとなり、劇作家のジョン・ロメリル、デヴィッド・ウィリアムソン（David Williamson）を筆頭に、英米作品に寡占されていた自国の劇場で、オーストラリア人劇作家が活躍出来る土壌を作った。その意味で、バーストールは真の意味の「オーストラリア演劇」の創始者というべき存在だった。

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演劇と日本の翻訳劇との出会い』、『演劇学のキーワーズ』（共編著）ほか。最近の翻訳上演に『ナパジ・ナパジ』、『ミス・タナカ』、『ザ・サファイアーズ』など。

2013年英国劇壇回顧

人種主義の彼岸

本橋哲也

2014年1月からブルガリアとルーマニアからの移民制限措置が解除されたことにより、中欧からのイギリスへの移民がほぼ自由となった。そのため2013年は英国内の「移民」に関する論議が高まった。かつての植民地主義帝国としてのイギリスは植民地から「逆流」する人々によってもたらされる「多文化主義」との交渉に苦労してきた国家である。それに対する反動のひとつとして「人種主義」がある。旧植民地からの移民への差別待遇が20世紀末の人種暴動などの苦い体験を経て、とくにスポーツや芸能部門におけるアフリカや西インド諸島に出自を持つ「黒人」たちの活躍、インド亜大陸や中東、東アジア出身の人たちの経済的存在感の増加などもあって、一定の収束を見せつつある近年にあって、人種主義の焦点は経済統合をさらに推し進めつつあるヨーロッパの比較的貧しい地域からの経済移民に移りつつある。かつてのように異人種排斥を綱領に掲げた政党が広範な支持を得ることはなくなりつつあるが、移民制限措置の撤廃を契機として盛り上がった移民増加への警戒感は世論調査でも高く、英国の経済状況が移民の更なる流入によって悪化するという懸念（「移民によって仕事が奪われる」という心配はそれほど実体的裏付けのない杞憂に過ぎない面もあるのだが）が「古き良きアングロサクソンの英国」を憧憬する人種主義を再燃させないとも限らない。

さらに、これに関連してやはり英国に住む多くの人々の関心を引き続き集めているのは経済問題、とくに新自由主義の圧力をかわしながら、大銀行や金融機関の抑えの利かない金融工学資本主義の暴力にどう対抗するかということだろう。労働党政権が遺した国家財政の大幅赤字を任期中に清算すると公約して政権についた保守党と自由民主党の連立政権は、国家財政赤字解消のための緊縮財政と経済浮揚策とのバランスを取った困難な政治運営を迫られている。赤字解消には一定の効果が

出てきているものの、社会的弱者に対するとくに福祉や公共部門での財政援助の後退は貧富の差をしだいに拡大させている。それが毎年定期的に訪れるようになった「異常気象」の定常化（猛暑、水不足、洪水、嵐……）によって、社会的インフラの溜めの少ない層に打撃を与える構図は変わらない。2013年は英国における新自由主義を推し進めたマーガレット・サッチャー元首相が亡くなったが、そのような「階級差別の復興」を目指すような経済政策の功罪が問われ続けなくてはならないだろう。

第三に軍事主義の問題がある。順当に行けば次々代の英国国王の座が約束されているウィリアム王子は長男も生まれ、相変わらず庶民の人気を集めているが、彼が英国王室の伝統に従って従事していた空軍のヘリコプターパイロットを退役してケンブリッジ大学に入学する。それを軍事主義から平和主義への転換の象徴と呼ぶのは言い過ぎかもしれないが、英国がアメリカ合州国主導のイラク、アフガニスタン侵攻の苦い体験を学んで、そうした紛争地域から早期の完全撤退を目指していることは明らかで、多くの世論もそれを支持している。すでに軍事大国とは言えないイギリスが、全世界に広がっていた旧植民地における負の遺産をどのように軍事主義に頼らない形で清算していくのかが問われるだろう。

このような英国の社会情勢を考えるとき、それを問う可能性のあった演劇上演をいくつか取り上げよう。まずはナショナル・シアターのウィリアム・シェイクスピア作『オセロ』（ニコラス・ハイトナー［Nicholas Hytner］演出）。ハイトナーはナショナル・シアターの芸術監督としてきわめて充実した舞台を自らつぎつぎと作り上げてきただけでなく、経営面でも「NTライブ」という映像による舞台の生中継によってなかなかロンドンにまで観劇に来る機会がない全世界の観客にナショナル・シアターだけでなく、英国の優れた舞台を提供してきたことで評価されている。そのハイトナーが芸術監督退任の時期を昨年公表したが（次期監督はルーファス・ノリス［Rufus Norris］）、ナショナル・シアターにおけるハイトナー演出のシェイクスピア作品は、テクストの詳細な読みと斬新な解釈に基づきながら、つねに現在の社会的問題をあぶりだすことで、シェイクスピア演劇をつねに「現代劇」と

して蘇生させることに成功してきたという歴史的評価は動かないだろう。『オセロ』はジェンダー差別、とくに女性の「娼婦」と「貞女」との分断が人種主義、階級差別、軍事主義と連動して招く悲劇を扱う。とくにハイトナーが注目するのが20世紀以来の社会の病根とも言うべき軍事主義の問題だ。オセロは傭兵将軍としてヴェニスの支配層の信頼を得ているが、多くの上演ではそのようなオセロの軍事的才能にもかかわらず、イアーゴやヴェニス支配層の人種主義を反映したオセロ自身の人種主義やジェンダー差別を強調するものが多い。それが今回の上演では人種主義への注目が後退して、代わりに軍国主義の病原が明らかにされる。そのための条件の一つとして特記されるのが、オセロを演じたエイドリアン・レスター（Adrian Lester）の存在だ。この英語圏きっての男優は気品と優雅さ、語りの明朗さによって、「黒人俳優」のステレオタイプを大きく超えた存在として、彼に続く多くの「非白人」俳優が英国演劇界で重要な位置を占めるきっかけとなった。相手役のイアーゴを2012年にハイトナー演出で見事なハムレットを演じたロリー・キニア（Rory Kinnear）が演じたこの『オセロ』は、その四百有余年の上演史で、これまでイアーゴが優位を占めてきたなか、おそらく「黒人」であるオセロが初めて正当な地位を占めた舞台と言えるのではないだろうか？

今回も現代に舞台を設定したハイトナー演出は軍事主義の問題を前景化するために、イギリスがヨーロッパ最大の軍事基地を置くキプロス島に焦点を置く（以前ハイトナー演出でレスター主演の『ヘンリー五世』がイラク戦争を焦点化したことが思い起こされよう）。『オセロ』の第二幕以降は劇作当時ヴェニスの支配下にありながら対トルコ紛争の前線でもあったキプロス島という閉ざされた空間で起きるが、ハイトナーは英軍基地の兵営という更なる閉鎖空間を強調する。現代の軍隊であるからそこには女性兵士も非白人兵士もいるので、ジェンダーや人種による差別は影を潜めてはいる。第一幕でデズデモーナの父親ブラバンショー（ウィリアム・チャブ［William Chubb］）がムーア人オセロに対する人種的な偏見を口にすると、元老院の議員たちは一様に顔をしかめ、そうした差別

がすでに過去のものであることを表向きは示そうとする。だが軍国主義とはまったく相容れない女性であるデズデモーナ（オリヴィア・ヴィナル［Olivia Vinall］）が軍事主義の坩堝であるキプロス島に投げ入れられた途端、隠されていた差別の暴力が蠢きだすのである。

レスターのオセロは軍事主義に徹するにはあまりにも聡明であり、言語や身体の暴力に敏感な男性だ。軍事的能力だけによって認められてきたというより、貴族的な出自と立居振舞の優雅さによってあらゆる人を魅了してきた男が、デズデモーナだけでなくヴェニス白人の崇拝の的であることは疑いを容れない。このオセロを特徴づけているのはヴェニス社会における自らのマイノリティ性を糊塗するための物語ることへの欲望というより、現実の記憶である。だから彼の話には全く「嘘」がない。奴隷に売られた過去から「食人種」や「怪物」の挿話、そして自死の直前のトルコ人の殺害まで、このオセロのアイデンティティの根幹にあるのは真摯な思い出であって自己を鼓舞するレトリックなどではないのだ。さらに彼は現代の軍隊のあるべき姿をも認識している。つまり大規模な戦争よりも「平和維持」と「地域紛争介入」を目的とする今の軍隊にあって、イアーゴという戦場で自分と戦闘を共にしてきた芯からの軍事主義者の代わりに、「文官」のカシオ（ジョナサン・ベイリー［Jonathan Bailey］）を大方の予想に反して副官に指名した。それ自体は正しい選択だったかもしれないが、彼の最大の誤りは愛するデズデモーナを軍事基地のなかに連れてくることで、家庭的平和主義と軍事主義との深刻なギャップを顕在化させてしまったことなのだ。

『オセロ』オセロ＝エイドリアン・レスター／イアーゴ＝ロリー・キニア　撮影:Johan Persson

そのようなオセロに対してキニア演じるイアーゴは徹底した軍事主義者かつ性差別主義者である。彼にはカシオのような実戦経験もなく「経理にしか能のない男」が副官に任命されるという論理がまったく理解できず、ともに戦場の修羅場をくぐってきたオセロの裏切りに深く傷ついている。また女性差別を当然と考えるイアーゴにとって、妻であるエミーリア（リンゼイ・マーシャル〔Lyndsey Marshal〕）はいつでも暴力によって服従させることができると信じているし、若いデズデモーナには情欲しか認めることができない。

将軍としてのオセロはもちろん活力と自信に満ちてはいるが、暴力に対する恥じらいと罪の意識においてこうしたイアーゴと対照をなす。第一幕でブラバンショーたちがオセロを捕えにやってきたとき、彼は一瞬声を荒げて男たちを制止するが、すぐにそうした力の発露に恥じらいと罪を感じたかのごとく、冷静な言葉で説得を試みる。こうした聡明さや繊細さこそがブラバンショーやデズデモーナにオセロを愛させた原因だろう。デズデモーナが「私はオセロの顔の色をその心に見た」というとき、このともすれば差別ともみなされる発言には人種主義の影がなく、オセロもその言葉を自信とともに受け入れる。まさにそれはオセロの知的洗練と相手を思いやる感情の深さがその心にこそあるという意味なのだ。だがその優しさがまた悲劇を招き寄せてしまう。レスターのオセロはデズデモーナの首を絞めるという究極的な暴力の瞬間にもその優しさを垣間見せる。普通ならエミーリアがやってきたのでデズデモーナが声を上げないように止めを刺すのだが、ここでは彼女がこれ以上苦しまないようにと静かに首を絞める。行為の残酷さと感情の優しさとの差が観客を驚かせるのだ。暴力を是とする軍事主義と、軍人に徹することのできないオセロの優美さとのギャップが悲劇的感覚を高める。人が死んだり血が流されたりすることが悲劇の本質なのではない。人間としての優しさや知識や経験の深さがありながら軍人として身を処さなくてはならない、オセロのそうした矛盾が悲劇感を観客に惹起するのである。

オセロが軍人としてしか生きられないヴェニス社会――そこにこそ人種主義の病がある。黒人の足が速く声がいいというのは人種主義かもしれ

ないが、人種差別ではない。しかし黒人がスポーツや音楽でしか活躍できないとすれば、そこには政治的社会的経済的な差別がある。まさにこの『オセロ』は人種主義の彼岸をめざす現代社会にとって、課題のありかを明白に指し示した上演と言えるのではないだろうか。

その他、注目した上演をいくつか挙げよう。リバイバル上演としては、イプセンの『幽霊』（リチャード・エア［Richard Eyre］演出、アルメイダ劇場［Almeida Theatre］）、アーノルド・ウェスカーの『根っこ（Roots）』（ジェームズ・マクドナルド［James Macdonald］演出、ドンマー・ウェアハウス劇場［Donmar Warehouse］）、ジェズ・バターワース（Jez Butterworth）の『モジョー（Mojo）』（イアン・リクソン［Ian Rickson］演出、ハロルド・ピンター劇場［Harold Pinter Theatre］）が素晴らしかった。『幽霊』はまさに過去の出来事が現在によみがえる恐るべき運命的瞬間をきわめて緊張度の高い舞台で表現し、とくにヘレンを演じたレスリー・マンヴィル（Lesley Manville）の演技が陶器のように壊れていく母親の身体を通じて中産階級の崩壊を示唆する圧倒的な上演だった。「ゴースツ」として蘇って来るのは、一見平穏な日常生活の中に突然噴出してくる「見慣れぬもの」であると同時に、西洋的近代主義を支える民主主義や経済的繁栄のなかに隠されたジェンダーや階級による差別や搾取の結実でもあることを、ほとんど中産階級家庭の廃墟と化した舞台の終末が示唆しているようだった。

1959年が初演の『根っこ』は労働者階級の

『根っこ』ミセス・ブライアント＝リンダ・バセット／ビーティ＝ジェシカ・レイン
撮影:Stephen Cummiskey

『幽霊』上演チラシ

『旅路』フィストン・バレク／アナマリア・マリンカ　撮影:Johan Persson

家庭の台所に縛り付けられた女性たちの闘いを淡々と描いて、女性解放の本質を鋭く問う舞台だった。初演以来半世紀がたっても労働者階級の女性たちの置かれた状況にそれほど変化がないことを、このすでに古典となった作品は、世代の違う女性たちの反発と連帯を情感をこめて描くことで私たちに訴え続けている。

バターワースの最初の劇作である『モジョー』は1950年代のロンドンの歓楽街を舞台として街のギャングたちの抗争を描く劇だが、単なるノスタルジーに陥らないリクソンの演出によって、都会の歴史が犠牲にしてきた人々の活力と情動を見事に浮かび上がらせるものとなった。女性たちと同じく男たちも、とくに都会の労働者階級の若者たちにとって、20世紀半ばからの半世紀の時間がはたして本当の経済的繁栄と人種的平等、そして他者への寛容を育んできたのかを、あらためて考えさせられる舞台であった。

新作ではレイチェル・デラヘイ（Rachel De-lahay）の『旅路（Routes）』（サイモン・ゴッドウィン［Simon Godwin］演出、ロイヤル・コート劇場［The Royal Court Theatre］）が良かった。ナイジェリアから英国への不法移民の黒人とやはり英国にやってきた白人女性の交流を扱うこの作品は、いたずらに政治的なコレクトネスを主張することなく、いまだに人種主義が社会の底辺で蠢く実相を静かに訴える。人種主義が経済差別や軍事主義、そして女性蔑視と結びついている限り、その克服は容易でないことを様々な舞台を通して考えさせられた一年であった。

もとはし・てつや

東京経済大学教授。専攻は英文学、カルチュラル・スタディーズ。著書に『カルチュラル・スタディーズへの招待』（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）、『ポストコロニアリズム』（岩波新書）、『シェイクスピアと近代思想』（河出ブックス）など。

2013年、我らがスコットランド

中山夏織

アーティストの「蜂起」によりトップらが辞任に追い込まれた公的助成機関「クリエイティブ・スコットランド」の2013年は、組織の抜本的改革に向けての一年となった。3月、「変革のための行動計画」が発表された。その後、3カ月のあいだに国内9カ所で計600名の芸術関係者を巻き込んでの公聴会が開かれ、行動計画に記された助成プログラムの大幅見直しやシンプル化、組織体質の改善、意思決定の透明性、不可解な行政的用語の明瞭化等へと歩みだした。7月には新チーフ・エグゼクティブに、ジャネット・アーチャー（Janet Archer）が就任した。イングランド芸術評議会のダンス・ディレクターからの転身だが、元ダンサー・振付師、舞踊団の芸術監督を務めた経験もあり、現場を知る人材である。芸術関係者とのディベートが選択した新しいリーダーである。公的助成機関のリーダーの難しさは、創造の現場と公共的な政策立案・遂行のあいだにある「ギャップ」をいかに埋め、折り合いをつけるかにある。いまもシニア・マネジメントチームのほとんどは公的助成という特殊な領域に特化した人材が占め、現場の声や思いは届きにくい。一方、現場主義に囚われると政策や全体像を見失う。高額な給与と強い権限、上から目線ゆえに、英国では「芸術官僚」と揶揄される存在だが、この行動計画が押し進めるのは現場と寄り添う姿勢であり、アーティスト・芸術団体とのリレーションシップ・マネジメントの醸成である。それを体現するのがアーチャーであり、また2010年のIETM（international network for contemporary performing arts）グラスゴーを担い、2014年のコモンウェルス大会（Commonwealth Games）の芸術フェスティバルを率いるスティーブ・スレーター（Steve Slater）やローナ・ドゥグイッド（Lorna Duguid）といった第一線で活躍する現役かつインディペンデントなプロデューサーが「ポートフォリオ・マネージャー」に加わったことだろう。さらに、次期戦略計画の策定のために行政的に都

合のいい学識経験者ではない、23名の現場のツワモノが「外部レファレンスグループ」として参画している。スコットランドでは歴史的にアーティストが国家に深く関わってきた経緯がある。それを無視することはできないのである。現場の人材とともに醸成されていくスコットランド芸術の目指す未来がいかなるものになっていくのか。2014年秋に控えた独立の是非を問う国民投票も絡んでくるだけに目が離せない。

芸術監督の去就

2012年、設立以来の芸術監督としてスコットランド国立劇場を担ってきたヴィッキー・フェザーストーン（Vicky Featherstone）がロンドンのロイヤル・コートへ、ダンディ・レップ・シアター（Dundee Rep Theatre）のジェームス・ブライニング（James Brining）がリーズのウエストヨークシャー・プレイハウスへと「国境」を越えて転出し、人材の流出が嘆かれたが、2013年は、新芸術監督の「デビュー」の年となった。

2011年、人口5万人に満たない小都市パースの歴史的な地域劇場パース・シアター（Perth Theatre）の芸術監督に就任したアイルランド出身のレイチェル・オリオーダン（Rachel O'Riordan）が演出家として少しばかり遅いデビューを果たした。ロイヤル・バレエ学校等でダンサーとして教育を受けた後に演劇に転じ、シェイクスピア研究で博士号をも持つ若き才媛がデビューに選んだのは、コナー・マクファーソンの『海をゆくもの（The Seafarer）』である。スコットランド批評家賞の最優秀演出家賞と最優秀アンサンブル賞を獲得する成果となったが、クリスマス作品『シンデレラ』の演出を最後に、ウェールズの地域劇場シャーマン・クムル（Sherman Cymru）の芸術監督として転出することとなった。もうひと仕事して欲しかったところだろう。

2007年までトラバース・シアター（Traverse Theatre）の芸術監督を務めていたフィリップ・ハワード（Philip Howard）が、ダンディ・レップ芸術監督として、ディヴィッド・グレイグ（David Greig）作『ヴィクトリア（Victoria）』のスコットランド初演で返り咲いた。1936、1974、1996年の3部構成から

なる大作で、ハイランド地方の一つの村に生きるヴィクトリアという女性を通して、英国の政治的・社会的な大きな変化を描いていくが、一人の女性の年代記ではない。それぞれの時代の3人のヴィクトリアに託されるのは政治的かつ哲学的な挑戦である。ご当地ドラマをデビューに使ったのは、ハワードの所信表明でもあっただろう。

クリエイター&プレゼンターとしてのスコットランド国立劇場

スコットランド国立劇場（NTS）の新芸術監督ローリー・サンソム（Laurie Sansom）のデビューは2014年の後半となりそうだが、2013年も充実した活動を展開した。前芸術監督フェザーストンとエグゼクティブ・プロデューサーのニール・マーレイ（Neil Murray）が創り上げた「壁のない国立劇場」は、2006年の船出以来、国内外の劇団や劇場との共同製作を通して、正統派からアバンギャルド、児童青少年演劇、サイトスペシフィックに至るまで多様なプログラムを提供してきた。共同製作のパートナーはそれなりに安定した財源を得られるし、NTSの名前を借りてツアーするというメリットを得る。また、作品を1シーズン限りの消耗品とせず、レパートリーとして継続的かつ野心的なツアーを国内外に展開し続けていることも特筆される。2013年には、『ブラック・ワッチ（Black Watch）』（グレゴリー・バーク作）、『カラムの道（Callum's Road）』（デヴィッド・ハロワー作）、『ダンシナイン（Dunsinane）』（ディヴィッド・グレイグ作）がツアーを展開、さらに、パブでの上演を企図したグレイグの『プルデンシア・ハートの奇妙な破滅（The Strange Undoing of Prudencia Hart）』のロンドン公演も話題を呼んだ。劇場を持たないデメリットをメリットに変えることで、英国演劇におけるスコットランドの「プレゼンス」を高めるとともに、俳優らの「長期雇用」を提供しているわけである。これもナショナルの使命なのである。

2013年のハイライトの一つは、中国とのコラボレーションである。両国での劇作家のレジデンシーやリーディングによる新作紹介、さらに、グラスゴーを拠点とする人形やマルチメディアを駆使して視覚性の高いパ

ヴォックス・モトス／天津人民藝術劇院『ドラゴン』　撮影:Drew Farrell

フォーマンスを創造するツアー劇団「ヴォックス・モトス（Vox Motus）」と中国の「天津人民藝術劇院」との国際共同製作『ドラゴン（Dragon）』である。母親を亡くし、家庭が崩壊していくなかで12歳の少年は眠れない。学校ではいじめの対象となり孤独にさえなまれたとき、少年はドラゴンと出会う。彼の心の闇の深まりとともに、ドラゴンは大きなものになっていく……。台詞はなく、映像、花火、パペットのドラゴン等を駆使した視覚性と音楽性の強いフィジカル・シアターだが、演劇の手作り感も残して美しい作品となった。

メキシコのプロデューサー等との共同製作で、ダンディ・レップで幕を開けた『ぼくのエリ 200歳の少女（Let the Right One In）』（ジャック・ソーン作）はスウェーデンのヴァンパイアのロマンティック・ホラーの舞台化である。演出ジョン・ティファニー（John Tiffany）と振付スティーブン・ホゲット（Steven Hoggett）の黄金コンビに加えて、アイスランド人作曲家が起用された同作は、ロイヤル・コートのクリスマス公演として、ロンドンでも上演された。

有名な絵本を舞台化した『僕が2匹の金魚とパパを交換した日（The

Day I Swapped My Dad for Two Goldfish』（アヴィゲイル・ドハティ作、ルー・ケンプ演出）は、6歳児以上を対象としたプロムナード・パフォーマンスで、舞台と客席が分かたれることなく、物語の展開に子どもたちをひきこんでいく手法が成功した作品である。

もちろん、大人対象の作品もユニークなプロジェクトが繰り広げられている。アンタイトルト・プロジェクト（Untitled Projects）との共同製作『ポール・ブライトの悪の誘惑（Paul Bright's Confessions of a Justified Sinner）』は、ドキュメンタリーと入れ子型のパフォーマンスを織り込み観客に異種の体験をもたらした。正統派ドラマとしては、2009年にロンドンのドンマー・ウエアハウスで初演されたズィニー・ハリス版『人形の家』（グラハム・マクラーレン演出）がNTSの旗の下、スコットランド初演を果たした。

トラバース・シアター50周年

新作の家トラバース・シアターが設立50周年を迎え、その未来を期して「トラバースの50人」というプロジェクトが進行している。世界各国からの応募者630名から選ばれた50名が1年をかけて500語のエディンバラの物語を創造するというもので、ワークショップやディスカッション、リーディング、個人指導等に参加しながら作品を発展させていく。このうちの6名の作品がブレックファスト・プレイ・シリーズで、また1名の作品が2014年のエディンバラ・フェスティバルで上演されることになる。

上演作品では、テレビのクイズ番組を想定した気鋭の演出家・劇作家・俳優ロブ・ドラモンド（Rob Drummond）の心理スリラー『クイズショウ（Quiz Show）』が話題をさらった。また、デヴィッド・ハロワー（David Harrower）作の女優ブライス・ダフ（Blythe Duff）の一人芝居『キアラ（Ciara）』は、芸術監督オーラ・オロウリン（Orla O'Loughlin）の演出によりエディンバラ・フェスティバルで上演された（冬に再演）。ギャングの娘として生まれ、商品のように父親に翻弄され続けた女性が、ギャラリー・オーナーとなって今度はアーティストを商品として扱う。グラスゴーという街、家族、ジェンダー、そして権力と金が描かれた秀作である。また、トラバース

ラミン・グレイ演出『イベント』　写真提供:The Young Vic　撮影:Steven Cummiskey

製作ではないが、対のようにフェスティバルで上演されたのが、ディヴィッド・グレイグの『イベント(The Event)』(ラミン・グレイ演出)である。アクター・ツアリング・カンパニー、ヤングヴィック、そしてノルウェイ、オーストリアの国際共同製作である。2011年のノルウェイでのブエイビクによる無差別殺人事件から生き残った女性聖職者が事件を理解するために問い続ける。「少年」という役名の男性俳優は犯人、精神科医、父親、政治家、彼女のレズビアンのパートナー等を自然に演じ分けていく。強迫観念や破壊的な願望等、重いテーマだが、どこか軽みを伴うのは、日替わりで出演するアマチュアのクワイア(聖歌隊)の存在である。長期公演を支えるクワイアにコミュニティの文化度がみえてもくる。エディンバラの後、全国ツアーしロンドンでも、またウィーンでドイツ語版上演も行われた。グレイグといえば、ウエストエンドの新ミュージカル『チャーリーとチョコレート工場(Charlie and the Chocolate Factory)』(サム・メンデス演出)もヒット中で、いま英国で最多忙の劇作家である。

グラスゴーの才能

グラスゴーのシティズンズ・シアターの芸術監督ドミニク・ヒル(Dominic Hill)は2013年もコリン・ティーバン版の非英国的というかヨーロッパ的センスをもった、少しばかりはちゃめちゃな『ファウスタス博士(Doctor Faustus)』と緻密な『罪と罰(Crime and Punishment)』でその才能を見せつけた。前者でメフィストフェレスを演じた女優ショーバン・レッドモンド

（Siobhan Redmond）が圧倒的にかっこいい。

女優・ダンサー・ジャズ歌手としてマルチに活躍するジュディス・ウィリアムズ（Judith Williams）が挑んだクリスマス・ショーが『赤い靴（The Red Shoes）』である。2012年までダンディ・レップのアンサンブルで活躍したケビン・レノン（Kevin Lennon）が、作曲家／ミュージシャンとして参画。実験劇のメッカともいうべきトラムウエイ（Tramway）の初めての「ウィンター・ショー」（あえてクリスマスという言葉を使っていない）は、伝統的なクリスマス・パントマイムとは一線を画したブレヒト的で、かつ現代的な『赤い靴』を創り上げた。新しい芸術創造という意味では、グラスゴーは実に魅力的な街なのである。

ドミニク・ヒル演出『ファウスタス博士』　撮影:Keith Pattison

なかやま・かおり

プロデューサー・翻訳／ドラマ教育アドヴァイザー。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、日本芸術文化振興会プログラムオフィサー、国際演劇協会理事。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。

ドイツ演劇2013年

フェリツィア・ツェラー『見知らぬ友人Xたち』のワーカホリック批判と悲哀

寺尾 格

昨年号の『国際演劇年間』編集後記でも触れられたが、ブレヒトおよび現代演劇の岩淵達治氏が2月に85歳で逝去された。本報告のドイツ演劇部門の担当を引き継いだ身としては、むしろ先生と言うべきはずの立場なので、ただ瞑目するばかりである。そういえば、ベルリンのシャウビューネ劇場で活躍して、1970年代以降の演出演劇（Regietheater=レジーテアターとも）の舞台を牽引し、ヴィム・ヴェンダース監督の映画『ベルリン・天使の詩』などでも知られる名優のオットー・ザンダーも9月に72歳で鬼籍に入った。

若手の登竜門であるミュールハイムの劇作家賞（Mülheimer Dramatikerpreis／正確には「ルール河畔の」Mülheim an der Ruhrとなり、マイン河畔のMühlheim am Mainとも、母音の短いミュルハイムMüllheimとも異なる）で、8本のノミネートから選ばれたのが、22歳のスイス出身、カーチャ・ブルンナー（Katja Brunner）の『短すぎる脚（Von den Beinen zu kurz）』（ハイケ・マリアンネ・ゲッツェ［Heike Marianne Götze］演出、2013年1月5日、ハノーファー・シャウシュピールハウス劇場［Schauspiel Hannover］）。テアター・ホイテ誌（Theater heute）の若手ベスト作品にもなっている。実の娘に対する父親の性的虐待をめぐる家庭崩壊劇なのだが、25場のうちの10場が「弁明」と称する父、娘、妻、それぞれのモノローグ・コメントで、そこに奇妙なメルヘン風の語りや象徴的な対話が接続する。オーソドックスな心理ドラマの体をなさずに、グロテスクに抽象化して造形される「言葉のジャズ」への評価が高い。ちなみにスイスのドイツ語文学における卓越した代表者として、ルーカス・ベーアフス（Lukas Bärfuss）がベルリン文学賞（Berliner Literaturpreis）を受賞。自動的にベルリン自由大学のゲスト教授にもなる。

テアター・ホイテ誌によるベスト劇作品が、フェリツィア・ツェラー（Felicia

Zeller）の『見知らぬ友人Xたち（X-Freunde）』（ベッティーナ・ブルイニーア［Bettina Bruinier］演出、2012年10月12日初演、フランクフルト・シャウシュピール劇場［Schauspiel Frankfurt］）で、ヘルマン・ズーダーマン賞［Hermann Sudermann Preis］も受賞。コンサルタント会社を立ち上げたばかりで、重要なプレゼンの準備のために極端なワーカホリックになっている女性アンネが中心で、そこに失業中の主夫ホルガーと、高すぎる自己評価のあまりに作品ができない彫刻家のペーター。3人それぞれの焦り、ストレス、孤独感、ヒステリーが、効率と利益追求の消費社会の狂気を浮き彫りにしつつ、時におかしみすら漂わす悲哀の造形性の実力を示したツェラーは、寡作ながら、今後とも注目度が高いだろう。演出も、位相の違う語り（の中断）の饒舌が、疾走するクレッシェンドのようだと好評。

同誌のベスト演出は、カリン・ヘンケル（Karin Henkel）の『ねずみたち』（ゲルハルト・ハウプトマン作、2012年10月20日初演、ケルン・シャウシュピール劇場［Schauspiel Köln］）で、100年前の自然主義による小市民の悲喜劇を、真っ黒い箱のような舞台に仕立て、下層社会の前ファシズム的に閉塞した心理描写によって、観客に同情と嫌悪を同時に喚起……という演出らしい。

2012年ファウスト賞は、マルティン・クシェイ（Martin Kušej）演出、ファスビンダー作『ペトラ・カントの苦い涙』（2012年3月3日初演、ミュンヘン・レジデンツ劇場［Residenztheater München］）で、ホモ・エロティックな女性同士の親密な関係を、真っ白な舞台に無数の空き瓶が並ぶ水槽のような舞台をのぞき込むような「魂のストリップ」との批評。

ベルリン演劇祭にも招待されたパフォーマンス『Disabled Theater』（ジェローム・ベルのコンセプト、2012年6月9日初演、アヴィニヨン演劇祭）は、スイスの障害者劇団シアター・ホラ（Theater HORA）とベルリンHAU劇場（Hebbel am Ufer Berlin）との共同制作で、精神障害を持つ俳優たちが舞台上で語り、踊ることで、障害とは何か、健常とは何かということを挑発的に問いかける。

オーストリアのネストロイ賞（Nestroy-Wiener Theaterpreis）は、リュッ

ク・ボンディ（Luc Bondy）に特別賞。ベスト作品はイェリネク（Elfriede Jelinek）の『影（Schatten-Eurydike sagt）』（マティアス・ハルトマン［Matthias Hartmann］演出、2013年1月17日初演、ウィーン・アカデミー劇場［Wiener Akademietheater］）で、有名なオルフェウス神話を21世紀のフェミニストの視点から描くのだが、舞台奥に陣取るロック歌手（オルフェウス）のまわりに群がる少女たちを、地獄のエウリディケの「わたし（たち）」が、ひたすら毒づき続けながら、「女」であること、「死者」であること、「影」であることの意味を問いかける。ウィーンの舞台では、イェリネクの人形を舞台端で動かす人形遣いがいて、様々な本人コメントを挿入するという仕掛け。

男と女でなく、世代間格差を素材としたのが、エーヴァルト・パルメツホーファー（Ewald Palmetshofer）『盗賊、性器の負債（räuber. schuldengenital）』（シュテファン・キミッヒ［Stephan Kimmig］演出、2012年12月20日初演、ウィーン・アカデミー劇場）。舞台上には年金生活者の老夫婦、床下にはゴミためのような低い舞台がしつらえられて、その中から出てくる職無しの息子たち2人という構図で、現在と過去、現実と妄想、生者と死者とが渾然となりながら、相互の不信が寓意的に増幅される。息子が「他人の金なんかいらない。俺らの親たちがもらう未来の年金を、今、欲しいんだ。どこにサインすれば受け取れる?」と要求すると、父親が「俺の精液を返せ！」と叫び、最後はカニバリズム的な要素も出てくる。

舞台作品とは異なる情報に移れば、舞台美術・衣装の専門家たちが、職能団体の立ち上げを計画して、準備総会を6月に行った。その動機となったのが、新しい消費税増税に対して、演出や振付の部門が対象外となった事実が大きいようだ。

ドイツ舞台協会（Deutscher Bühnenverein）が、1990年代に始まるグローバル化に伴う演劇関係の予算削減や労働強化に対して、強い懸念を表明している。この20年間での演劇関連での非正規雇用者数は、8000名から22,000名に増加。この「合理化」に伴って失われた金額は、年に3億5,000万ユーロであり、人間を犠牲にする構造「改革」に対

して、「芸術を、しかし公平さを（art but fair）」をスローガンとした抵抗を呼びかけている。

補助金削減への対応の情報を挙げればキリがないのだが、例えばメクレンブルク・フォアポンメルン州では、シュヴェーリン劇場（Mecklenburgischen Staatstheater Schwerin）とロストック劇場（Volkstheater Rostock）との提携計画が破綻して、ロストック劇場は小劇場を閉鎖し、資金不足から2014年の計画が立てられなくなった。ところが逆に文化予算を増額したのがバイエルン州、ベルリン、レーゲンスブルク、ブレーメンなどで、背景には活発な演劇人のアピールや、それを支える市民の存在がある。

例えばザクセン・アンハルト州政府が、4つの劇場に対する2014年の補助金を810万ユーロから520万ユーロへ削減する計画を発表したところ、デッサウでは抗議のために劇場を綱で縛り上げるパフォーマンスが行われ、あるいは市議会が劇場ホールで開催され、四角く並べられた仮テーブルに40名ほどの議員たちが座り、その周りを市民たちや、あるいは床の敷物で遊ぶ子どもたちなどに囲まれながら討議が行われた。

2013年6月より、ベルリンを訪れる観光客から宿泊費の5%税を徴収している。総額2,500万ユーロの半分を小劇場系の演劇・ダンス・パフォーマンスへの補助金にあてる予定。これはベルリンの小劇場系の連合組織（約4万人）が、約1,000万ユーロの文化予算の95%が大劇場に傾斜している事実を抗議し続けた結果でもあるだろう。

古風な現代（?）演出の場ともなっているような老舗のベルリーナー・アンサンブル劇場（Berliner Ensemble）は、1999年からの総監督クラウス・パイマン（Claus Peymann）が、契約を2016年まで延長して、どうやらウィーン・ブルク劇場（Burgtheater Wien）での在任期間を越えそうである。

自然災害関連では、何百年に一度の夏の洪水被害が、中部と南部のドイツを襲った。ドナウ川とイン川の合流するパッサウの劇場は、客席が1メートル以上も浸水。マグデブルクも人形劇場が被害。ハレではザール川が氾濫して、オペラ座などは無事だったが、夏のヘンデル・フェスティバル

（Händel-Festspiele Halle）は中止。2002年のエルベ川の氾濫で、ゼンパー・オペラ座などが大被害にあったドレスデンは、川岸などに当時の洪水到達点が明記されているが、今回は無事だった模様。

ハンブルクのドイツ・シャウシュピールハウス劇場（Deutsches Schauspielhaus Hamburg）の改築費用は1,650万ユーロと、予定よりも375万ユーロも超過して、11月15日にこけら落としの予定だったが、直前の10月末に鉄製の緞帳がはねあがる事故が起こり、反動で舞台の床が破壊された。幸いにも怪我人はいなかったのだが、シュトゥットガルトから移った新しい劇場監督のカリン・バイアー（Karin Beier）のデビューも1月18日まで延期。直接の被害は20万ユーロほどだが、公演中止による損害も合わせると、150万ユーロもの欠損となったらしい。

ボーフムのシャウシュピールハウス劇場（Schauspielhaus Bochum）とシュトゥットガルト州立シャウシュピール劇場（Schauspiel Stuttgart）が、オスロ国立劇場と共に、ヨーロッパ演劇連盟（Union des Théâtres de l' Europe）に加入。1990年にミラノのピッコロ劇場のジョルジョ・ストレーレルが、時のフランスの文化大臣と組んで立ち上げた劇場ネットワークは、16カ国19劇場になった。

最後に日本に目をやると、2010年に『金龍亭』として報告済みのシンメルプフェニヒ『金色の竜』（長田紫乃訳、中野志朗演出、I.N.S.N企画、渋谷・ギャラリー・ルデコ）が2月に本邦初演された。作品の特性が立体的に現れて、時に理屈っぽさも感じられがちな「ドイツ演劇」らしからざる（?）おもしろさで、充分に再演の価値があるだろう。シンメルプフェニヒ（Roland Schimmelpfennig）は、6月に新国立劇場で新作『つく、きえる』（宮田慶子演出）も世界初演された。海辺のホテルでのすれ違いという粋な設定で、充分に魅力的な舞台なのだが、なにしろ3.11以降の状況の深刻さとの落差がありすぎたかもしれない。同様にボート・シュトラウス（Botho Strauß）『忘却のキス』（大塚直訳、公家義徳演出、東京演劇アンサンブル）も6月に本邦初演で、特に映像処理などに意欲的な試みが見られたものの、同様の印象は少なからず残念。

昨年に引き続くイェリネクは、『光のない。（プロローグ?）』（林立騎訳、宮沢章夫演出、2013年11月30日初演、東京芸術劇場シアターウェスト）がフェスティバル／トーキョーの一環で本邦初演。疑問符のついたプロローグが後から登場するわけで、タイトルにもこだわるイェリネクらしい挑発のヒネリだろう。また同フェスティバルには4回目の参加となるリミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）の『100%トーキョー』（ダニエル・ヴェッツェル演出、2013年11月29日初演、東京芸術劇場プレイハウス）は、統計数字から選ばれた100名の東京住民が、様々な質問に対する各自の答えを舞台上の位置などで示す。すでに出来上がった「結末」への提示の巧拙よりも、むしろ変容を含む「経過」と共に考えることこそが、パフォーマンスの要なのだということになる。

京都国際舞台芸術祭「KYOTO EXPERIMENT」でも上演されたShe She Popの集団創作『シュプラーデン（ひきだし）』（2013年3月初演、ベルリンHAU劇場）は、旧東西両ドイツの6人の女性が、それぞれの「引き出し」から手紙、日記、写真、レコードなどを取り出しながら、両ドイツおよび各自の相違を立ち上げるもので、見応えのある舞台だったようだ。

リミニ・プロトコル『100%トーキョー』　© Kataoka Yohta

最近のドイツでは、作品のみならず、演劇学に関わる重要な研究書も目白押しに出版されており、2010年に公刊されたエリカ・フィッシャー=リヒテ（Erika Fischer-Lichte）の演劇学入門書が『演劇学へのいざない』（山下純照他訳、国書刊行会）というタイトルで日本語になった。既訳の『パフォーマンスの美学』（論創社）と共に必読基本文献であろう。

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。

フランス演劇2013

シェローの死、アヴィニョン演劇祭の監督交代

小田中章浩

2013年のフランス演劇にとって最大のニュースは、演出家、映画監督であり、俳優でもあったパトリス・シェロー（Patrice Chéreau）が10月7日に肺ガンのため死去したことである。1944年生まれで享年68才というのは、今日の基準からすれば早すぎる死であろう。パリの名門リセ（高校）ルイ=ル=グラン校で演劇活動を始めた頃からすでに注目され、当時の仲間には後に俳優、劇作家、映画監督になるジェローム・デシャン（Jérôme Deschamps, 1947～）や、彼と同様に優れた演出家となり、一時期コメディー・フランセーズの監督も務めたジャン=ピエール・ヴァンサン（Jean-Pierre Vincent, 1942～）がいた。1966年に弱冠22才にしてパリ郊外サルトルヴィル（Théâtre de Sartrouville）の劇場監督に就任。その後ミラノのピッコロ・シアターのジョルジョ・ストレーレルや、リヨン国立民衆劇場（Théâtre national populaire – TNP）のロジェ・プランション（Roger Planchon）といった著名な演出家の下で働き、この間に彼の名前を一躍有名にした1976年のバイロイト音楽祭でのオペラ『ニーベルングの指輪』、マリヴォーの『いさかい』（1973年および76年）、『ペール・ギュント』（1981）といった、フランス現代演劇史に残る名舞台の演出を手がけた。

1982年～90年までパリ郊外のナンテール=アマンディエ劇場（Théâtre Nanterre-Amandiers）の監督を任され、ここでもマリヴォーやジュネの演出で大きな話題を呼んだが、特筆すべきは劇作家ベルナール=マリ・コルテス（Bernard-Marie Koltès）の作品を世に送り出したことであろう。ナンテールの監督を退いた後も、『フェードル』（2003）でモリエール賞の三部門を受賞するなど活躍を続けていた。

シェローが死去したのは、彼が書いた『顔と体（Des visages et des corps）』というテキストを元にした一人芝居がロン・ポワン劇場（Théâtre

du Rond-Point）で開幕する直前だった（10月15日～11月10日）。これはシェローが2010年にルーヴル美術館に招待されて手がけた、展示、パフォーマンス、映画などにまたがる同名のプログラムに基づいたもので、彼の遺言とも言える作品である（シェローはこの頃すでに自分がガンに冒されていたことを知っていたという）。

シェローの演出の特徴は、何よりも舞台美術家のリシャール・ペドゥッツィ（Richard Peduzzi）と共同で生み出された鋭角的で壮大な舞台美術にある。それは戯曲の言葉をいかに空間化するかという点で示唆に富むものであり、1968年以後に登場したセノグラフィを重視する「演出家の世代」の申し子とも言うべき存在だった。死去に際してオランド大統領は彼がフランスの誇りであったとの弔辞を寄せている。

3月にはシェローほどではないが、やはり一時代を画した演出家のジェローム・サヴァリ（Jérôme Savary）が死去している（1942～2013、享年70才）。ブエノスアイレス生まれのサヴァリは、1966年に劇団グラン・マジック・サーカス（Le Grand Magic Circus）を設立、サーカスや見世物の手法を取り入れた音楽劇が話題となった。1988年から2000年までシャイヨー国立劇場（Théâtre national de Chaillot）の監督を務め、その後もオペラ・コミック（Théâtre national de l'Opéra-Comique）の監督を任された（2007年まで）。

かつてシェローが監督を務めたナンテール＝アマンディエ劇場では、今年一杯で任期が終わるジャン＝ルイ・マルティネッリ（Jean-Louis Martinelli）の後任として、フィリペッティ文化相が演出家のフィリップ・ケーヌ（Philippe Quesne, 1970～）を指名した。これは劇場が立地する地元自治体の意向を無視したものであり、議論を呼んだ（もっとも施設を支えているのは主として国からの補助である）。ケーヌは2008年にアヴィニョン演劇祭（Festival d'Avignon）で上演された『ドラゴンの憂鬱（La Mélancolie des dragons）』で注目され、ダンス、演劇、美術などを融合したパフォーマンス系の演出家である。就任後はヴァンサン・マケーニュ、ジョエル・ポムラ、ジゼル・ヴィエンヌという三人のアソシエート・アーティストと

作業を共にすることになる。

さらにフィリペッティ文化相はフランス各地の国立演劇センターの監督の若返りを進めるために、やはり地元自治体の要望を退け、来年からニース国立演劇センター（Centre dramatique national de Nice）の監督としてピーター・ブルックの娘で演出家のイリーナ・ブルック（Irina Brook, 1962〜）を任命している。

一方、著名な俳優を輩出してきたフランス国立高等演劇学校（Conservatoire national supérieur d'art dramatique − CNSAD）では、2007年から校長に就任しているダニエル・メズギッシュ（Daniel Mesguich, 1952〜）の指導体制に在校生が異議を唱え、フィリペッティ文化相に手紙を送って直訴するという騒ぎがあった（1月）。学生達の言い分は、教育が独善的で、何よりも学校が外部との交流に熱心でないことである。メズギッシュはこれに反論したが、この年の11月で任期が切れることもあり、結局女優で演出家のクレール・ラーヌ=ダルクイユ（Claire Lasne-Darcueil, 1966〜）が後任になることが決まった。

7月5日〜26日まで開催された第67回のアヴィニョン演劇祭は、2004年から10年間にわたって共同で指揮を取ってきたオルタンス・アルシャンボー（Hortense Archambault, 1970〜）とヴァンサン・ボードリエ（Vincent Baudriller, 1968〜）が手がける最後のフェスティバルとなった。今回アソシエート・アーティストとして招かれたのはフランスの演出家スタニラス・ノルデー（Stanislas Nordey, 1966〜）とコンゴの演出家、デュードネ・ニアングナ（Dieudonné Niangouna, 1976〜）である。それ以外にもアフリカの演出家やアフリカを舞台にした作品が上演されるなど、全体にアフリカ色の強いものとなった。ノルデーがメイン会場の法王庁の中庭で演出したのはオーストリアの劇作家ペーター・ハントケ（Peter Handke）がギリシャ悲劇に想を得て書いた『いくつかの村について（Par les villages）』である。一方ニアングナは、ブルボン採石場跡の野外劇場で演劇とダンスを融合させた『シェダ（Shéda）』を上演した。ただしどちらも話題作というほどの舞台にはならなかった。むしろ絶賛されたのは、日本で

も6月にSPACで上演され、ルワンダ虐殺時のラジオ局を描いたスイス出身の劇作家・演出家ミロ・ラウ（Milo Rau）による『Hate radio』である。

アルシャンボーとボードリエのコンビによるアヴィニョン演劇祭は、「イン」（招待作品）におけるチケットの売上げが常に90%を上回っただけでなく、観客層の若返りにも成功するなど（1996年の観客の平均年齢が45才であったのに対して2013年には40才）、演劇の地盤沈下が続くフランスにおいて例外的とも言える状況を作り出した。60年以上に及ぶフェスティバルの歴史の中でも大きな成功をもたらしたと言えるだろう。

さらにアソシエート・アーティスト制を導入することによって、演劇とダンス、パフォーマンスの垣根を取り払う共に、広く世界からアーティストを招聘してフェスティバルを大きく変貌させた。最近のカステルッチ（Romeo Castellucci）、マルターラー（Christoph Marthaler）、オスターマイヤー（Thomas Ostermeier）に見られるように、アヴィニョン演劇祭に招待されたアーティストによって現代演劇の最先端の動向が示されている。さらにムアワッド（Wajdi Mouawad）や、2012年に『愛のおわり（Clôture de l'amour）』でフランス劇文学大賞（Prix du Syndicat de la critique）を受賞したパスカル・ランベール（Pascal Rambert）など、アヴィニョンを起点として大きく成長したフランス語の劇作家の存在も忘れてはならない。

今回は、これまでフェスティバルを盛り上げてきたヤン・ファーブル（Jan Fabre）、カステルッチ、ムアワッド、ナジ（Josef Nadj）らが集まるなど、アルシャンボーとボードリエの時代の終わりを画する催しもあった。次期監督に就任するオリヴィエ・ピィ（Olivier Py）も祝辞を述べ、またこの二ヶ月後に死去するシェローは、小説家ピエール・ギュヨタ（Pierre Guyotat）の作品を朗読して観客にさりげなく別れを告げている。来年以降のフェスティバルにおいて、ピィがどのような独自色を出すのかが期待される。

フランスの演劇、音楽、ダンスに関する職業批評家組合は、2013年6月に2012～13年のシーズンの組合賞を発表した。演劇部門の最優秀作品賞を与えられたのは、クリストフ・ローク（Christophe Rauck, 1963～）が演出したマリヴォーの『浅はかな誓い』（サン・ドニ、ジェラール・フィ

リップ劇場、2012年10月～12月）である。ロークは自尊心と恋愛感情の間で揺れ動く若いカップルの姿を、巧みな演出によって現代の劇として蘇らせた。ちなみにロークは2008年から就任していたジェラール・フィリップ劇場（Théâtre Gérard-Philipe à Saint-Denis）の監督に引き続いて、2014年からはフランス北部のリールにある北部劇場（Théâtre du Nord à Lille）の監督に就任することが決まっている。

一方、フランス語の戯曲による最優秀上演賞を与えられたのはジョエル・ポムラ（Joël Pommerat）の新作『二つの朝鮮再統合（La Réunification des deux Corées）』である（オデオン=ヨーロッパ劇場 アトリエ・ベルティエ［Odéon-Théâtre de l'Europe, Ateliers Berthier］、1月）。ただし題名は作品の内容と直接の関係はなく、現代社会におけるさまざまな人間関係を、断片的なリアリズムによって描き出している。

2012年に『民衆の敵』で話題を呼んだトーマス・オスターマイヤーは、フランス語による初のイプセン演出として『幽霊』を上演した（ナンテール=アマンディエ劇場、3月）。一方、こちらも過去に三作のイプセン作品を手がけているアラン・フランソン（Alain Françon）は『棟梁ソルネス』（コリーヌ国立劇場［Théâtre national de la Colline］、4月）演出しており、2012年～13年の演劇シーズンはイプセンがブームになった感がある。

同シーズンでもう一つ目立ったのがベケット作品の上演である。まずフランソンがベテラン俳優のセルジュ・メルラン（Serge Merlin）を使って『クラップの最後のテープ（La Dernière Bande）』を演出した（2012年10月、ルーブル［制作］劇場［Théâtre de l'Œuvre］）。続いて2013年1月にはオデオン=ヨーロッパ劇場で同じくフランソンとメルランのコンビによる『勝負の終わり』が上演された。同じ時期にアテネ・ルイ=ジュヴェ劇場ではベルナール・レヴィ（Bernard Lévy）演出による『勝負の終わり』と『ゴドーを待ちながら』の上演があった。ただしフランソンによる『勝負の終わり』は2011年に上演されたものの再演であり、レヴィの『ゴドーを待ちながら』も2010年の再演であることから分かるように、ベケットはパリの劇場にとって「独参湯（どくじんとう）」の一つと化した感がある。この年のイプセンやベケットの

流行にあえて解釈を付けるとすれば、金融恐慌がもたらしたヨーロッパの閉塞感がこれらの作品に反映されていると見ることもできるだろう。

他に興味深い舞台としては、かつてヴィテーズ（Antoine Vitez）演出のクローデル劇で輝かしい存在であった女優のリュドミラ・ミカエル（Ludmila Mikaël, 1947〜）が、ノルウェーの劇作家ヨン・フォッセ（Jon Fosse）の処女戯曲『これでもう二度と別れはないだろう（Et jamais nous ne serons séparés）』で久しぶりに舞台に姿を見せた（マルク・パキアン［Marc Paquien］演出、ルーブル（制作）劇場、10月）。またシリアの劇作家サアダラ・ワヌウス（Saadallah Wannous, 1941-97）が19世紀半ばのダマスカスを舞台に描いた夢幻的な権力劇『変身のための儀式（Rituel pour une métamorphose）』が、アラブ世界の戯曲として初めてコメディー・フランセーズのレパートリーに入った（4月にマルセイユのジムナーズ劇場［Théâtre du gymnase］で初演後、5月〜7月にパリで再演）。

変わったところでは、1月にロン・ポワン劇場で再演されたナンセンス喜劇『動物のいない劇場（Théâtre sans animaux）』（ジャン＝ミシェル・リブ［Jean-Michel Ribes］作・演出）が、公共放送事業体であるフランス・テレビジョンとの連携によりインターネット上で公開された（http://nouvelles-ecritures.francetv.fr/theatre-sans-animaux/）。

ユーザーは通常の舞台の視聴に加えて、楽屋や劇場の外へ視点を移すことができるだけでなく、限定的ではあるが登場人物を演じたり、舞台の背景や場面を自由に編集することができる。サイトの出来映えはヴァーチャル劇場と呼ぶにはまだほど遠いものだが、劇場とネットを融合させるこの種の試みは今後さらに加速していくだろう。

おだなか・あきひろ
大阪市立大学大学院文学研究科教授（現代フランス演劇）。著書に『現代演劇の地層―フランス不条理劇生成の基盤を探る』（ぺりかん社・2010／2011年度日本演劇学会河竹賞受賞）、『フィクションの中の記憶喪失』（世界思想社・2013）など。

『淑女ドゥエンデ』
写真提供:エスパニョール劇場

2013年度のスペイン演劇

コトバ、コトバ、演劇とはコトバ

田尻陽一

2013年6月21日、ミゲル・ナロス（Miguel Narros）が亡くなった。享年85歳。彼の功績を称え、演劇シーズンが始まる前、劇場が空いている9月4日から15日まで、最後の演出作品『淑女ドゥエンデ（La Dama Duende）』（カルデロン・デ・ラ・バルカ作）がエスパニョール劇場（Teatro Español）で再演された。

ボクがマドリードに留学したのは1966年10月から1968年9月までの2年間だった。もちろんフランコ体制下のスペインだった。アルゼンチンに亡命していた劇作家アレハンドロ・カソーナ（Alejandro Casona）が、心臓手術を受けるという人道的な理由で1962年に帰国し、65年に亡くなった。マドリードの劇場は競って、現代演劇といえば、カソーナの作品を上演していた。まだ国立古典劇団はなかった。スペインの古典劇を上演するのはマドリード市立のエスパニョール劇場だけだった。初めてスペイン古典劇を見たのは、彼が演出したセルバンテスの『ヌマンシア（Numancia）』（1966）だった。続いて彼の演出でギリェン・デ・カストロ（Guillén de Castro）の『青春時代のエル・シド（Las mocedades del Cid）』（1968）、ロペ・デ・ベガ（Lope de Vega）の『臆病なヒモ（El rufián Castrucho）』（1968）を見た。外国の作品はシェイクスピアの『リア王』（1967）とモリエールの『滑稽な才女たち』（1967）を見た。悲劇の『リア王』と喜劇の『滑稽な才女』を同じ役者たちが日替わりで演じていた。

初めて彼の演出で『ヌマンシア』を見たとき、感動と感激で胸がいっぱいになった。目の前に現れたものは、戯曲でしか知らなかったスペイン古典演劇の舞台だった。戯曲に書かれた文字が役者によって音としてセリ

フになり、平らな紙が演出家によって奥行と高さを持った舞台空間となったからだ。大胆な装置、衣装、それに戯曲も改変されていた。1986年に国立古典劇団が設立されたが、古典劇団もミゲル・ナロスの演出路線を歩んでいる。が、この頃、古典劇団の舞台が面白くない。今回の『淑女ドゥエンデ』も面白くなかった。何故だろう。つらつら考えるに、17世紀の劇作家たちは舞台装置のある劇場のために戯曲を書いたのではなく、舞台転換はすべて役者のセリフに任せていた。それが舞台装置によって説明されると、役者のセリフがくどくなる。いや、逆だ。舞台装置が舞台空間を説明しすぎるからセリフが虚しくなる。観客が想像力によって構築すべき演劇空間を舞台装置が否定している。まさに観客の想像力を否定しているのが、この『淑女ドゥエンデ』であった。兄を訪ねてきた男に一目惚れした淑女が、隠れ通路を通ってその男の部屋に忍びこむ。愛しい男の持ち物をあれこれいじる。ところが、自分がいないあいだに部屋のものが触られたことに気付く男は、この館には妖怪（ドゥエンデ）がいるのかと疑う。結末はすべて明るみに出てハッピーエンドになるのだが、舞台装置でこの隠れ通路を示して何が面白いのだろう。舞台転換ごとに芝居は中断する。演劇とは、コトバではないかと思う（9月5日観劇）。

同じように説明しすぎる舞台で退屈だったのが、エルネスト・カバリェロ（Ernesto Caballero）が演出した『モンテネグロ—野蛮劇（Montenegro—Comedias bárbaras）』だった。パンフレットには休憩時間を入れて3時間とあったが、3時間半もかかった。バリェ＝インクラン（Valle-Inclán）作の「野蛮劇三部作」『紋章の鷲』（1907）と『狼の歌』（1908）と『銀の顔』（1922）とを繋ぎあわせたからだ。筋は簡単だ。主人公が罪にさいなまれ、奥さんの墓まで行って懺悔する。しかし父親の財産を狙う5人の子供たちは父親の懺悔を許さず、父親を殺してしまう。父親を殺した息子は犬になって四つん這いで退場し、幕。たったこれだけの筋なのだが、なぜ、これほど長大になってしまったのか？　それは主人公の父親が貪欲と淫乱の罪を犯す場面を舞台上に次から次へと繰り広げていくからだ。息子たちの貪欲と淫乱も同じように舞台に載せる。21人の

役者が41役をやる。セックスシーンが、もちろん服を着たままだが、2回もあった。ただ、下男の老人が前をはだけると、布製の性器がぶら下がっていた。

面白いといえば面白い身体表現があった。たとえば馬を5人の男が上半身裸で表現する。その上に主人公が乗る。犬を四つん這いになって表現する。しかし、それが実に拙い。宙づりが何度も出てくる。煩わしいぐらいに拙い。実に退屈な芝居であった。新聞評では平均して星4.5となっている理由がわからない。国立劇場だから、これだけの俳優をつかえたのか。全員ピンマイクを付けている。声にエコーをかけたいのだろうが、邪道だと思う。去年、同じ演出家の『ドニャ・ペルフェクタ（Doña Perfecta）』を見たが、説明しすぎる演出だった。今回の舞台もくどく、退屈であった。

『モンテネグロ』　写真提供:国立ドラマセンター

マドリードの演劇人に「面白くなかった」というと、「そうだろう、誰だってバリェ=インクランの3部作を要約してみたくないよな」と同感してくれた。別の人は「劇作家は自分の作品を演出することはできるかもしれないが、他人の作品を演出できるって、己惚れたらだめだよな。エルネストは劇作家なんだから」と説明してくれた。何となくこのコトバに納得してしまった（バリェ=インクラン劇場、12月26日観劇）。

昨年の9月、現代スペイン演劇を代表する劇作家のうち、フアン・マヨルガ（Juan Mayorga, 1965～）、パロマ・ペドレロ（Paloma Pedrero, 1957～）、ホセ・ラモン・フェルナンデス（José Ramón Fernández, 1962～）、マヌエル・カルサダ（Manuel Calzada, 1972～）、アルフレド・サンソル（Alfredo Sanzol, 1972～）の5人と会った。彼らと話をしていて、共

通しているテーマに気付いた。それは、いかにコトバで演劇空間を構築するかということだ。

その中の一人、フアン・マヨルガが『末席の生徒（El Chico de la Última Fila）』に招待してくれたが、正にコトバの芝居だった。高校の作文教師が「この生徒の作文には手を焼いている」と語り始める。「『土曜には何もしなかった。日曜日は嫌いだ』としか書いていない」と嘆くのだ。「友達がいるだろう?」「友達と何をした?」「友達の家はどんな家だ?」「家族は?」と質問し、それに応えて生徒は作文を書いていく。舞台には友達が登場し、家族が登場する。しかし、この登場人物と彼らの行動は、すべて少年が作り出した虚構だ。そして最後は友達の母親とセックスするまでいたる。少年の妄想がコトバとなり、コトバの虚構が時空を超えたセリフとなって舞台を作る。この難解な戯曲を演出したビクトル・ベラスコ（Víctor Velasco）に拍手を送りたい。劇場が開場すると板付きの教師と少年がピクリともしないで座っている。マネキン人形かと思った。いったん場内が暗くなり、教師にスポットが当たると、芝居が開始される。コトバの虚構が演劇空間を作る舞台にまず役者の肉体を置く演出に感服した。

舞台上には学校の机が縦5脚、横4脚、びっしり並べられ、舞台の上に舞台を作っている。机の上には電気スタンドが置いてあり、役者が電気スタンドを点灯するとスポットライトが当たる。役者は机の周りを歩き回り、時には机の上で演技する。音楽は役者の動きを正確に指示する。これこそ演劇ではないかと思った。フアン・マヨルガからはこの戯曲の翻訳許可を得た（ガリレオ劇場

『末席の生徒』　写真提供:Grupo Smedia　撮影:EmilioTenorio

［Teatro Galileo］、10月31日観劇）。

少し古い戯曲だが、コトバのすれ違いが虚構を作っていく、いわば不条理劇ぽい芝居が大ヒットしている。ミゲル・ミウラ（Miguel Mihura）が1959年に書いた『マリベルと奇妙な家族（Maribel y la Extraña Familia）』だ。女と口をきいたこともない田舎の男がマドリードで理想の女マリベルに出会う。実はクラブにいる娼婦なのだが、現代的な女性と結婚することに彼の母親もおばさんも乗り気満々。結婚は当然と、田舎からマドリードに出てくる。この二人が作り上げる一方的な世界に主人公のマリベルが引き込まれていく仕掛けになっている。茶目っ気たっぷりの老女優の演技に観客は笑い転げていく。興行的に成功し、同じ作者の『カルロタ（Carlota）』が国立ドラマセンターによってマリア・ゲレロ劇場（Teatro María Guerrero）で上演され始めた（インファンタ・イサベル劇場［Teatro Infanta Isabel］、9月4日観劇）。

『マリベルと奇妙な家族』　写真提供:Grupo Smedia

『マリベルと奇妙な家族』でマリベルを演じたルシア・キンタナ（Lucía Quintana）に招待されて『マクベス・インターナショナル・グループ（MBIG−Mc Beth International Group）』を見た。『マクベス』を上演するのだが、それに現在のベンチャー企業の興亡を重ね合わせる。起業家とマクベス、この現代的な着想が面白い。それ以上に上演場所だ。今まで聞いたこともないPensión de las Pulgas、直訳すると「蚤の下宿」という小屋だ。定員は30名、しかも日曜日の午後1時から3時間半だという。ルシア・キンタナが切符を買って入口で待っていてくれた。小屋といっても日本でいうマンション。まず、客間に通される。四方の壁に椅子がずらりと並べられ、その数が30脚。部屋の真ん中に社長の机と椅子、客が座る応接セットが置いてある。その椅子には2人の婦人が座っている。社長、やり手

『マクベス・インターナショナル・グループ』　写真提供:Pensión de las Pulgas

のマネジャー、その部下が登場する。セリフはマクベスだ。社長がダンカンになり、マネジャーがマクベス。すると先ほどの2人の婦人は魔女か。しかし、この場で2人はセリフを言わない。全員、服装は現代人のママだ。第1幕が終わると、次の部屋に通される。

同じように壁際に椅子がぎっしりと並べられ、鏡台と丸いベッド。マクベス城にある私室となる。奥の部屋でダンカンが暗殺される。次は食堂に通される。ここでマクベスが饗宴を開くのだが、部屋が小さいので観客の何人かは食卓に座らされる。先ほどの2人の婦人が3人の魔女をやる。ここでマクベスは狂い始める。血まみれになったバンクォーの亡霊が登場する。再び私室に通され、マクベス夫人が執拗に手を洗い、マクベスが「バーナムの森が迫ってくる！」と叫び、マルカムの復讐が成功する。目の前で繰り広げられる役者たちの演技力、セリフ術、そしてこの戯曲を書き演出したホセ・マルトレ（José Martret）と玄関で固い握手を交わした。この集団は今後も追っかけてみる必要がある（12月29日観劇）。

もう一つ取り上げたい芝居がある。それはペルーのノーベル賞作家バルガス・リョサ（Vargas Llosa）が書いた『カティーとカバ（Kathie y el hipopótamo）』（1983）だ。主演はアナ・ベレン（Ana Belén）。舞台は下手手前にピアノ、舞台中央にはソファー、上手にはテープレコーダーが置いてある事務机、舞台奥はハンガーやマネキンが積まれ、椅子が数脚置いてある。照明がつくと5人の役者が登場し、2人は舞台奥の椅子に座る。3人はピアノの周りに。そのうちの1人がピアノを弾き始める。鍵盤が客席から丸見えだから、プロのピアノ弾きだ。『パリの空の下』、アナ・ベレン

がフランス語で歌い始める。こんな始まり方ではなかったぞ、と思ったが、そのまま舞台に引き込まれてしまった。あとで戯曲を読み直したら、最初の音楽の指定が『パリの空の下』になっている。

ペルーのリマに住む有閑マダムが自分の旅行を語り、1日2時間、食えない大学教授がアルバイトとして彼女の語りに文飾を施し、旅行記にしていく。これが現実の世界だ。といっても、最後に実はマダムの旅行は嘘だったいうことが分かるのだが、とりあえず有閑マダムのお遊びなので、彼女はパリにいることになっている。だからシャンソンで始めたのだ。名前はカティー・ケネディー、外国人になっている。大学教授にも、マーク・グリフィンと名付けられる。旅行記は『黒いアフリカと黄色いアジア』というタイトルがついている。しかも、単なる旅行記ではない。彼女は恋のアバンチュールを紡いでいく。しかし、時にはいまの夫と出会った若い時代にもタイムスリップする。マーク・グリフィンも妻との別れ話で夫婦喧嘩をする。かと思えば、大学教授はカティーの夫の恋敵ビクトルにもなる。このあたりから筋は追えなくなる。1場ごとに吐き出されるコトバで観客はその場を自分で舞台構築していかなければいけない。コトバが先行していくのだ。カティーと呼ばれればカティーになり、ママと呼ばれれば母親になり、アデレと呼ばれればアデレとなる。ピアノを弾く男を除けば4人が4人とも、相手から呼ばれた人物になる。観客はことばに誘導されていく。

カティーとその夫ジョニーとの間でお互いに自分の浮気を自慢し、相手の浮気を非難する場面がある。怒ったジョニーはカティーを殺そうとするが、できない。自殺しようとするが、で

『カティーとカバ』　写真提供:エスパニョール劇場

きない。替わりにカティーに殺してくれと頼む。びっくりするほどの大きな銃声が鳴り、役者も一瞬、セリフと動作が止まる。ここで、これまで舞台で繰り広げられていた劇的空間は、すべて有閑マダムがカティーとなって吐き出してきた嘘によって構築されていたことに気付く。翻訳してみたくなった。

当初11月19日から12月22日までの公演予定が、年を超え2月3日まで続演となった。蛇足だが、アナ・ベレンは最初に挙げたミゲル・ナロス演出の『ヌマンシア』で女優デビューを果たしている。どの役をやったのか、暇なときに調べてみよう（マタデロ劇場［Matadero Madrid］、12月27日観劇）。

コトバの芝居では常套手段だが、突拍子のない筋の展開とボケとツッコミが観客を笑いの渦に巻きこむカロリーナ・ノリエガ（Carolina Noriega）とマウロ・ムニス・デ・ウルキサ（Mauro Muñiz de Urquiza）作『どうかお願い（El Gran Favor）』（レイナ・ビクトリア劇場［Teatro Reina Victoria］、12月25日観劇）もジョルディ・ガルセラン（Jordi Galcerán）作の『銀行融資（El crédito）』（マラビーリャス劇場［Teatro Maravillas］、12月29日観劇）も健闘していた。

今年はカモミール社から『現代スペイン演劇選集』全3巻を出版する予定だ。フランコが亡くなってスペインが民主化されていく過程で、さらに、ECに加入することで民主化されたスペインで、13人の劇作家たちがどのようなテーマをどのように演劇として書いたのか、紹介しようと思う。ちなみに一昨年上演され、この年鑑でも取り上げ、『現代スペイン演劇選集』にも納められるマヌエル・カルサダ作『辞書（El diccionario）』はメリダ演劇祭主演女優賞をとり、10月30日から11月17日までアバディーア劇場（Teatro de La Abadía）で再演された。それでも、切符が取れなかったという友人が何人かいた。

たじり・よういち

1943年生まれ。京都大学大学院文学研究科単位取得退学。龍谷大学教授を経て関西外国語大学教授。専門はスペイン演劇。スペイン演劇を日本語で上演する劇団クセックACTの活動を35年間続けている。アルマグロ国際古典演劇祭など、多数の演劇祭に招待されている。

2013年のイタリア演劇

経済危機のどん底でも生き残る「演劇の鼠（ねずみ）」たち

山ノ内春彦

演劇関係者の間で「イタリア演劇の危機」という言葉はもう30年ほどにわたって語られて来たが、今年はそれが「イタリア演劇は終わった」とエスカレートした。生産活動が国外に流れ出し、寿命が延びて老齢者年金の支出が増し、長年に渡っての政治・官僚階級の汚職と無策、さらにはOECD諸国の中でもフランスとトップを争うほど一人当たりの平均税率が高いにも関わらず脱税率がギリシャに次ぐ22%と高く、スペイン、ギリシャと並んで経済活動が地下に潜るために税収が少ない。国家財政は困窮して緊縮の一途を辿り、文化活動への予算は削られる一方だ。

政府の「文化遺産・文化活動及び観光省」の2013年度の援助金総額は前年より1億ユーロも削られ、音楽・芸能部門への「公演単一基金」の総額は約3億9810万ユーロで2008年と比べると15%の減少、演劇部門にはその約16%が割り当てられる。94年にメディア実業家のベルルスコーニが政権をとって以来の所謂「ベルルスコーニ時代」にこの傾向が推進され、文化予算が削られ続け、映画製作は勢いを失い、演劇は一種の贅沢となって、国民は家でテレビを見る形が定着した。そこへ持って来てイタリアの国営放送は民放との視聴率競争に巻き込まれて教育的観点を失い、これを見て暮らす大衆の文化レベルの低下、学力の低下、大学進学率の低下に影響している。「映画にも芝居にも博物館にも一度も行かなかった6才以上のイタリア人」がさらに増えて37,5%に及ぶ。

12月9日には低賃金労働者や失業者たちが各地で決起し、警備に当たった警官達がヘルメットを脱いで理解を示した。失業、破産、借金を理由に自殺するニュースがしばしば食事時に流れて食欲を減退させたが、サン・ピエトロ広場でガソリンをかぶって火をつける、パリではイタリア劇団の代表が大統領官邸に車で突っ込むという形の「抗議活動」

こそ、今年のイタリアを最も象徴する「演劇」であったのかも知れない。

2012年に向かって「世界終末」の予言が飛び交う中でトロイアの滅亡を予言したカッサンドラを扱った芝居が続出したが、2013年には同じギリシャ悲劇の主人公でもメディアがそれに比較出来る目立ち方をした。セネカの戯曲をピエールパオロ・セーペ（Pierpaolo Sepe）が演出したもの、エウリピデスの戯曲を現代に移した劇団エウテカ（Teatro Eutheca）のもの、シチリア出身の女流演出家エンマ・ダンテ（Emma Dante）が脚色も担当した『メディアに向かって（Verso Medea）』は現代のシチリアの裏町で、中絶を迫られた女が夫に復讐する。南部のマグナ・グラエキア演劇祭（Magna Graecia Teatro Festival）にはコッラド・アルヴァロの1949年の戯曲『メディアの長い夜（Lunga notte di Medea）』が稀な上演の日の目を見た。

コルキスの王女メディアはギリシャの英雄となった夫、イアソンに見離され、魔術を用いて呪いと激情の殺人を続ける。このギリシャ悲劇を「政治権力に対して私的な感情が反逆する」ドラマと見て、イタリアの観客達は絶望的な政治状況に対する憤懣を「カタルシス」効果で吐き出していたのかも知れない。

助成金を受けているブルジョア演劇の組織としてはミラノのピッコロ・テアトロ（Piccolo Teatro）が運営する3つの演劇空間、ローマのアルジェンチーナ劇場、ジェノヴァやトリノの市立劇場などが文化的観光のルートに食い込んでいるが、特にオリジナルな企画を見つけるのは難しい。敢えてい

ピエールパオロ・セーペ演出のセネカ作『メデア』

エンマ・ダンテ脚色・演出『メディアに向かって』

ミラノのピッコロ・テアトロでの『パニック』の稽古風景
（Youtubeの画像から）

えばイタリアで最も権威ある演劇賞である「ユビュ賞（Premio Ubu）」の作品賞を受けたピッコロ・テアトロ制作、ルカ・ロンコーニ（Luca Ronconi）演出の『パニック（Il panico）』（アルゼンチンの若手劇作家ラファエル・スプレヘルブルド［Rafael Spregelburd］の戯曲）がテンションに満ちた舞台で観客を納得させた。死者が金庫に残した鍵をめぐって、死者達と生者達の思惑が交差する。暗くなりそうなやり取りには軽さで演出するなど、ロンコーニのバランス感覚が絶妙で、全てのシーンをオープン・ステージの上で展開し、観客の想像力の限界を試すのはピーター・ブルックの『ユビュ王』などからロンコーニが継承した遺産だ。

オリジナリティと質の高さ、大胆なメッセージで国際的に成功している演劇人としては先ず「ソチエタス・ラファエロ・サンツィオ」のロメオ・カステルッチがいる。古典のナレーションと現代美術のインスタレーションの要素がぶつかり合う独自のスタイルで、95年の『オレステア』などで多くの賞を得、08年のアヴィニョン演劇祭（Festival d'Avignon）に発表したダンテの『神曲』に基づいての三部作は東京を含む世界諸都市を巡回した。

2012年にアヴィニョン演劇祭で初演されたカステルッチの『フォー・シーズンズ・レストラン』は2013年のローマ・エウロパ演劇祭（Roma-Europa Festival）でイタリア初演の運びとなった。40年代の末にアメリカで注目された抽象表現主義の画家マーク・ロスコが、ニューヨークで流行のレストラン「フォー・シーズンズ」から依頼されて、「シーグラム壁画」と呼ばれる技法で約40枚の連作を制作したが、作品が理解されていないと見ると、前払いのギャラを全額返却して納入を拒否する。

芸術家の自立心に打たれたカステルッチは、これに18世紀ドイツ・ロマン派の詩人フリードリヒ・ヘルダーリンの未完の戯曲『エンペドクレスの

死』を重ねる。シチリア島はアクラガス（現・アグリジェント）で生まれたエンペドクレスは自然科学の知識を基礎に数々の災害に対処してアクラガスの市民から尊敬されたが、「神と融合するためにエトナ火山に飛び込んだ」という伝説が残っている。自らの死を美学的事件として演出したエンペドクレスの心意気を讃えるかのように、一方ではロスコの壁画と同じくらいの空間にスモーク・マシーンを多用して火山のイメージを醸すなどの手のこんだフォームが提示され、一方では一団の女性達が記号的ジェスチャーをしながらヘルダーリンの詩文を棒読みする。一度否定されたナレーションが新しいインパクトを持って放り出され、芸術を破壊しながら芸術をリサイクルさせようとする。

劇団経営が経済的に困難になると共にモノローグ芝居が増えたのも2013年の傾向だが、数あるモノローグの中でも心に残るのはアントーニオ・ラテッラ（Antonio Latella）脚本・演出の『A.H.』だろう。題はアドルフ・ヒトラーの頭文字だが、「トーラ（モーゼ五書）」やヘブライ文字の解説から始まってナチスに強制収容されたユダヤ人となり、「悪」の根源に

ロメオ・カステルッチ演出『フォー・シーズンズ・レストラン』

ついて、何故ドイツ人がヒトラーに洗脳されたかについて、言葉と仕草での探求を試みる。一方「ユビュ賞」の演出賞を得た『Francemente me ne infischio』(「正直言って、勝手にしろ」といった意味)では矛先をアメリカに向ける。題名は映画で有名な『風とともに去りぬ』で主人公のスカーレットと別れる時のクラーク・ゲーブル、いやレット・バトラーの捨て台詞。7時間に及ぶマラソン芝居で、「現実と虚構の区別がつかなくなったアメリカ」「石油トラストと武器商人に支配されるアメリカ」に対する失望を大声でまき散らす。

子供の頃に両親に連れられて劇場に通った人々の中には、「文化の祭儀」の華やかさに興奮し、「教養の香り」に陶酔して育った人達がいて、彼らが頑として文化の砦を守ろうと、ろう城する覚悟を決めているのは涙ぐましい。彼らは小劇場を拠点として地域の観客を啓蒙し、ありとあらゆる手を使って人々を劇場に惹き付けようと努力している。地域の文化レベルに妥協せず、国際的な視野から演目を選び、劇場に軽い食事もサービス出来るようなスペースを造ったり、演劇コースやワークショップでスケジュールを一杯に組んで、ほとんど四六時中劇場に入り浸った「演劇の鼠」のような生活をしている。

例えばテダカ(Tedacà)はトリノに小劇場を持ち、ピエモンテ州から助成金を得ているが、拠点劇場での公演に加え、食事付きのパーティを催し、それも時には無料で、客は皿を一枚持って来ればいい。同じ世代、同じ形態で地域中心の活動をする小劇場とコラボする事も多いが、例えば南はカラブリア州の南端、ヴィッラ・サン・ジョヴァンニのテアトロ・プリモ(Teatro Primo)とコラボした『平等、それとも不平等?(Pari&dis-pari. Uomini e donne d'Italia)』では最初にシチュエーションと問題とがスケッチされるのを見た観客が問題解決の助言を与え、それに従って俳優達が言動の方向を変えてシチュエーションが変わって行く、「被抑圧者の演劇」の創始者アウグスト・ボアール(Augusto Boal)が「フォーラム演劇」と呼んだスタイルだ。テダカはテアトル・プリモの劇場で公演した時、

「我々は助成金を受けているが、あなた方は自力だけでやっている」と言ってギャラを受け取らなかった。

南米で盛んな「被抑圧者の演劇」がイタリアでも着実に注目されている現象が見られ、夏にカラブリアのバドラートにEU各国の大学生を集めて開催された、「社会での抑圧に対抗する媒介」と題されたキャンプでもこれがテーマだった。ヨーロッパに友情とコラボのネットワークが張り巡らされ、お互いに招待し合っての公演旅行やワークショップが交換され、演劇を媒介としてのヨーロッパ化の道がEUの支援で開かれつつある。

未使用の演劇空間を占拠して住み込む人々もまさに「演劇の鼠」と言えるが、昨年のレポートでも扱ったローマのヴァッレ劇場（Teatro Valle）、ナポリでは「フィランジェリの劇場予定地」が放置されていたのを占拠した人々が、観客からの寄付でやりくりしながら、地域の文化センターとして機能させている。ローマ郊外の海浜ではテアトロ・オスティア・リード（Teatro del Lido di Ostia）が、長年に渡って占拠した空間がローマ市から公認されて助成金を得る段取りに至った。ここでは観客の投票で演目を選ぶなど、観客主導の運営を実践する。彼らの活動を範としてローマ市はトルローニア公園を「演劇の家」（Teatro di Villa Torlonia）とするなど、置き忘れられていたスペースを活用する政策をとり始めた。「演劇の鼠」たちの活動が、新しい演劇文化を盛り上げる気配が臭っている。

やまのうち・はるひこ

東京外国語大学英米科卒。ロンドンで活動した後、75年からイタリアに定住。自作自演の「マイムダンス」の公演から始まって、演劇では俳優と振り付け、オペラでは振り付け兼マイムとしてイタリアを代表する演出家に協力。国立演劇アカデミーなどで身体表現を教え、各地の演劇組織のために多数のワークショップを指導している。

バドラート市立劇場で、EU支援の全ヨーロッパ大学生キャンプでワークショップを指導する筆者
撮影:Luca Michienzi

2013年スイスの演劇

ドイツ語圏の舞台芸術シーンから

ダグマー・ヴァルザー

バーゼル劇場（Theater Basel）でクリストフ・マルターラー（Christoph Marthaler）が自分の演劇プロジェクトを初演出してからかれこれ25年が過ぎようとしている。当時彼はすでに40歳弱、フリーシーン（訳注:専属の俳優・スタッフを抱えるレパートリー制の劇場に属さない演劇シーン）出身で舞台音楽家として活動していた。当時彼の作品を観た人々は、すでにマルターラー演劇の構成要素がすべてそろっていたと今でも顔を輝かせて話す。偏屈な人物たちがステージに現れ、不条理な人生に迷い込み、古風で詩的な世界が展開し、減速し、減速により知覚がとぎすまされ、そしてたくさんの、たくさんの歌。

2013年演劇年のしめくくりに、おそらくは最もよく知られているスイスの「演劇輸出品」の出発点に思いを馳せるのは、彼の同年の初演作品のひとつと関係がある。バーゼル劇場の小劇場でクリスマスの直前、マルターラーは『卵の白身――イル・フロッタント（Das Weisse vom Ei – Une Ile flottante）』を演出した。この作品名は、フランスのデザートである粉砂糖とメレンゲの菓子を指しており、空約束のことで、ウジェーヌ・ラビッシュ（Eugene Labiche, 1815-1888）の複数の喜劇に関連している。描かれているのは、二つの家族がなんとか交流しようとする様子だが、身分も、言語も、価値観もあまり合わない、しかし子同士は結婚したがっている。ところでマルターラーは1991年、ラビッシュ作品『ルルシーヌ街殺人事件（Die Affäre Rue de Lourcine）』の演出をやはりバーゼル劇場で手掛けており、これが彼にとって初めての戯曲の演出となった（それ以前はリーダーアーベント=歌の夕べと舞台上演のコラージュが主だった）。彼が国際的に知られるようになる少し前のことである。

マルターラー演出『卵の白身——イル・フロッタント』ⓒSimon Hallström

そして舞台に立つのも昔からなじみ深い人々だ。マルターラー作品おなじみの、優れた役者たち数人が、アンナ・フィーブロック（Anna Viebrock）（彼女とマルターラーも当時バーゼルで出会っている。彼女の舞台美術・衣装デザインなしに、彼の演劇世界は考えられない）の埃をかぶった、古道具屋のように様々な物がごたごたと並べられた舞台装置に熱い情熱をもって身を投じ、隠された意味と、脈絡の無い不条理さへの大いなる喜びから、数々のすばらしいスラップスティックを生み出し、人間と動物のぬいぐるみ、オリジナルと出来の悪い複製の区別が徐々につかなくなっていく、驚くべき演劇的世界を創り上げた。一体全体ラビッシュとどう関係があるのか舞台上の誰一人として関心がないようにみえるものの、これは今後ずっと記憶に残るマルターラーの夕べとなった。とはいえ、これはいつも通りのことでもある。戯曲を手掛けても、マルターラーの場合は本質的には常に演劇プロジェクトなのである。

前日の晩、同じバーゼル劇場でセバスティアン・ニューブリング（Sebastian Nübling）の新作『クラス（Die Klasse）』が初演された。彼はマル

セバスティアン・ニューブリング演出『クラス』ⓒJudith Schlosser

ターラーの次世代のうち最も重要な演出家の一人で、スイスやドイツの主要な劇場で演出を手掛けている。彼もまた、今回の新作の中に自分の出発点を提示している。この作品は、彼が何年も前に演出家としてスタートを切ったヤング・シアター・バーゼル（Junges Theater Basel）との共同制作。この劇場は、同劇場内のワークショップで役者としてのてほどきを受けた少年少女との作品により名が知られるようになったのだった。その少年少女の役者ぶりといったら！　ヤング・シアター・バーゼルで創られた作品は、ティーンエイジャーが自分たち自身として、常に等身大で、激しいリズムで、ダイレクトに、そしてバーゼル訛りで彼ら自身の世界観を語るすばらしいものばかりだ。今回もニューブリングは、思春期の少年少女たちのエネルギーで、質の高い、胸を打つドラマトゥルギーを舞台上に構築できることを示した。マルターラーが偉大な減速者とだとすると、ニューブリングは本来的な加速者である。

『クラス』は、教師と対立する問題の多いクラスを描いたフランス映画『パリ20区、僕たちのクラス（Entre les murs）』（2008）に由来する。いわゆ

る「橋かけクラス」の女子生徒15人と男子生徒1人がバーゼル劇場の舞台上で腰かけている。「橋かけクラス」とは、義務教育と、どうにか職業訓練に入るまでの期間をつなぐ学校である。冒頭1分で、生徒たちは全くやる気がなく、教師が共通の敵であることが明らかになる。いらついた物言い、飛び交う黒板ふき――そして演劇としてきっちりと構成された中に、少なくともその端緒が原作のフランスの地方と同様にバーゼルにもみられる社会の複雑な現実を、観客は目にすることになる。ここでは演劇は摩擦の源の触媒であり、またこれもここ数年来みられる傾向だが、演劇のプロフェッショナルではない、しかも実際にいわゆる社会の周縁に生きる人々により演じられている。

引き続き昨年の演劇界におけるハイライトについて続けよう。若手の音楽家・演出家のトム・ルッツ（Thom Luz）がいる。彼はセバスティアン・ニューブリングのさらに下の世代で30歳そこそこである。12月初旬、チューリヒのゲスナーアレー劇場（Gessnerallee Zürich）で新作『私が死ぬとき（When I die）』を発表した。「新マルターラー」と評されるのはもういい加減にしてほしいと本人は思っているようだが、マルターラーとの類似については実際指摘されることが多い。両者のスタイルには大きな違いがあるが、決して的外れな指摘ではない。マルターラーがリーダーアーベントをベースにした音楽劇を90年代初頭から手掛けてきたように、トム・ルッツも演出家としてのキャリア開始後ほどなくして、独自の音楽劇の形を創りあげた。さらに、彼もまた不条理なストーリーを好む。『私が死ぬとき』では、ローズマリー・ブラウン（Rosemary Brown）をめぐる実話を取り上げた。

トム・ルッツ演出『私が死ぬとき』ⓒKarin Hofer/NZZ

イギリスの女性が1960年代初頭に、すでに亡くなった有名な作曲家たちに憑依(ひょうい)され、生きている間に書ききれなかった譜をあの世から口述されたというものである。シューベルト、ショパン、バッハ、ラフマニノフがブラウンのいわば音楽降霊術の会を訪れ、彼女が彼らの作品を筆記した。これらの楽譜をもとにして、ミュージシャン3名、男女の俳優各1名による楽しい霊の夕べが生まれた。トム・ルッツは演劇活動に加え、ここ数年で大成功を収めているポップバンド、「My heart belongs to Cecilia Winter」のフロントシンガーとしてもキャリアを築いている。この作品も、細部まできっちりと作りこまれているにもかかわらず、不条理なそよ風が吹いてくるようなある軽やかさをまとっている。そして至極まっとうな、人類の抱える大いなる疑問を呈する。インスピレーションはどこから来るのか？　芸術家の命はいつをもって終わるのか？　そして芸術はどこから来るのか？

高い音楽性と、細部のひねりと、ときに素人細工のようにみえる点が、スイス演劇の特徴だと繰り返し言われるが、このクリシェを裏付ける例は簡単にあげられる。マルターラーとルッツは、その優れて抜群の例と言える。同様に、このカテゴリーに加えられるアーティストはほかにもいるが、彼らの視点は異なる。バーゼルを拠点とする若手演出家のボリス・ニキーティン（Boris Nikitin）の作品は、人間のアイデンティティとその演劇空間における表現をとりまく知覚という抽象的な問いをとりあげている。ニキーティンはトム・ルッツと同年代で、スイス国内外で、フリーシーンでも市立劇場でも演劇プロジェクトを手掛けるここ数年で最も興味を引く演出家のひとりとして注目されている。ニキーティンが学んだギーセン大学応用演劇研究所（Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen）は、実践と理論を同等に並列させて扱い、新しいスタイルを創りだすアーティストを数年来輩出している。とりわけパフォーマティブな演劇の分野で才能を発揮し、自分の作品の中で、自分が手にしている演劇という手段を問い直すアーティストが多く生まれている。

2013年4月、ボリス・ニキーティンはバーゼルのカゼルネ劇場（Kaserne Basel）と共同で、シンポジウムを含むフェスティバル「It's The Real Thing」を企画・実施した。ここで彼は長いこと自作の中で扱ってきたテーマである、新しいドキュメンタリー演劇の多様なありかたをとりあげ、キュレーターとして2013年の最も興味深いフェスティバルにまとめあげた。このドキュメンタリー演劇の流れは、最近のドイツ語圏演劇の中で最も目を引くものだ。その代表的存在が、スイス−ドイツの演劇集団であるリミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）。彼らは何年も前にやはり上記のギーセン大学で学んだ演劇人で、プロの俳優ではなく、「日常生活のエキスパート」である素人と作品創りを始めた。

フェスティバル It's The Real Thing にまとめられた多様なドキュメンタリー演劇の手法は、ドキュメンタリー演劇が真正さや真実をよりどころにするだけでなく、同時にこれを常に問い直し、観客を挑発してきたことを示している。スイスの演出家ミロ・ラウ（Milo Rau）の作品がいい例だ。フェスティバル It's The Real Thing で、彼は『ブレイビクの弁明（Breiviks Erklärung）』を上演した。3年前77名を殺害した、民主主義を批判するノルウェーのアンネシュ・ブレイビクの弁明を、簡素な舞台装置で女優が一人で語るものだった。これが人種差別思想に舞台を与えるものなのか、あるいはまさにこの思想についてあらためて考えるためのものなのか、大きな議論を引き起こした。

5月にはミロ・ラウが、大いに話題となった『チューリヒ訴訟（Die Zürcher Prozesse）』でさらなるスイス演劇のハイライトを打ち立てた。ノイマルクト劇場（Theater Neumarkt）で、右派ポピュリズムの週刊新聞「Die Weltwoche」に対する訴訟が展開された。この新聞は外国人排斥を呼びかけ、人種差別的な傾向を世間に広め、ジャーナリズムとしての責任はないがしろにする、という（悪）評判をとっている。本物の裁判官が3日間にわたり本物の専門家と証人に質問する、というこの演劇のフォー

ミロ・ラウ演出『チューリヒ訴訟』ⓒMarkus Tomsche

マットを通して、ラウはスイスにみられる外国人排斥やナショナリスティックなポピュリズムをめぐる議論に焦点をあてた。この新聞は最後には無罪放免となるのだが、全メディアがこの新しい演劇のフォーマットについて詳細に報道し、その結果ミロ・ラウが非常にアクティブで挑発的でメディアを意識した演出家であるという評判をさらに強固なものにした。ラウは今やスイス国内のみならず国外でも、政治の弱点を繰り返しつき、そのための新しいフォーマットを生み出し、そして演劇のもつポテンシャルを新たに可視化し続ける、最も注目すべきアーティストとされている。

スイス演劇について語るとき、以下の2点を考慮しなければならない。第一にドイツ語圏スイスにおける劇場制度、これはドイツでもオーストリアでも共通である。第二に、一方にバーゼル劇場やチューリヒ劇場（Schauspielhaus Zürich）といったいわゆる市立劇場が存在し、一年を通じてその劇場で専属のアンサンブルがその都市のために演劇作品を上演し、そのための公的補助金が交付されている。他方にはフリーシーンが存在し、プロダクションハウスと呼ばれるバーゼル・カゼルネ劇場、ある

いはチューリヒ・ゲスナーアレー劇場などで作品が創作されており、市立劇場よりもはるかに少ない予算で頑張らなければいけないのだが、多くの場合市立劇場より実験的で革新的な試みを行っている。というのも多数の観客を相手にする必要がないからである。市立劇場ではとりわけ戯曲が上演され、フリーシーンではむしろプロジェクトが展開されるが、この差異もここ数年で曖昧になってきている。アーティストに関して言えば、意識的に両方のシステムで活動することも多く、スイスであろうがドイツ語圏の国々であろうが創作のための最良の可能性を求めている。というのも、演劇のスタイルの境界は国境よりもむしろ言語圏に沿って存在するからだ。したがって同じスイスの西部、つまりフランス語圏スイスの演劇界への距離（と無知）が、ドイツ・ベルリンやオーストリア・グラーツの演劇シーンとの距離よりもずっと大きいと感じられることが多い。

だからこそ一層注目すべきなのが（そしてより疑問がわいてくるのが）、先のことではあるが、2014年5月に全スイスを網羅するテアタートレッフェン（Theatertreffen=シアターミーティング）が初めて実施されることだ。非常に高く評価されているベルリンのテアタートレッフェン（訳注:ベルリン演劇祭）を手本として、スイス全土から選ばれた選考委員が2013／2014年のシーズンに上演されたプロダクションより7作品を選び、ヴィンタートゥールでフェスティバルとしてまとめて上演する。その際、創作条件の差異は問題にならないとされており、誠実でいかにもスイス連邦主義的に響くが、選考の議論をする側にとってはかなりの挑戦となるだろう。これについてはまた来年に！

2013年にもどろう。この年、国境を越えるグローバルな変化にもかかわらず、市立劇場の年間公演プログラムには驚くほど多くのスイスの劇作家や戯曲が並んでいた。フリードリヒ・デュレンマット（Friedrich Dürrenmatt）、マックス・フリッシュ（Max Frisch）、ゴットフリート・ケラー（Gottfried Keller）、フリードリヒ・グラウザー（Friedrich Glauser）他、

多くの作品が国内各地の大小の市立劇場で上演され、いずれもスイスの今日の状況を取り上げることを約束している。とはいえ多くの疑問が浮かぶ。今の私たちに昔のスイスの作家は何を語ることができるのだろう？なぜ今、彼らの作品がこれほどまでに多く上演されるのか？　チューリヒ劇場に至っては「スイス特集」と銘打ったプログラムを展開し、その理由を、危機の時代においてはアイデンティティをめぐる問題が特別なアクチュアリティを帯びる、これは演劇の中でとりわけよく議論されうる、とした。しかしながら実際の舞台は少し違っていた。その演出の多くは、昔からのスイスのクリシェと闘いに敗れたヒーロー像を扱った、エンタテインメント性のある楽しいものではあったが、スタイルとしてもまた内容的にも、現代にまでたどりついてはいない。こっけいな、時におよそカバレットのような芝居がかった上演としては成立しているが、今日のスイスに対する演劇的ビジョンとしては成り立っていないことが多い。

この新しいスイス的なる考え方に対抗するものとして、今回のスイス演劇の一年をざっと振り返る最後に、演劇シーンの明らかな国際化について述べておくべきだろう。数年前まではテアター・シュペクターケル（Zürcher Theater Spektakel）のような国際フェスティバルにしか登場しなかった非ドイツ語圏出身の演出家たちが、今では市立劇場でも演出をてがけている。たとえば米国の演出家で作曲家でもあるリチャード・マックスウェル（Richard Maxwell）は、自分の劇団とバーゼル劇場との共同制作作品で同劇場のシーズンのオープニングを飾り、チューリヒ劇場ではラトヴィアの演出家アルヴィス・ヘルマニス（Alvis Hermanis）がはやくも3作品目を同劇場のアンサンブルで演出した。彼らは市立劇場に新しい細胞を注入している。

劇場の作品のクオリティは、その劇場を率いる人間に左右される。ぜひここで2013年の重要な人事2件について言及しておきたい。秋にフランス語圏スイスの劇場のうち最も重要な存在であるローザンヌのテアトル・

ヴィディ（Théâtre Vidy）のトップに就任したのが、ヴァンサン・ボードリエ（Vincent Baudriller）である。彼は10年にわたりアヴィニョン国際演劇祭のディレクターを務め、その国際的な人脈と経験を通して、（全）スイスの演劇シーンに新しい風を吹き込むだろう。

バーゼル劇場については昨年10月、2015年のシーズンからアンドレアス・ベック（Andreas Beck）が率いることが発表された。これも思い切った重要な決定で、リスクを引き受けたことを意味している。というのも、アンドレアス・ベックはこの数年ウィーン劇場（Schauspielhaus Wien）を率い、現代戯曲の上演の中心的存在として育てあげたが、この度、要求されるものも予算額も、ウィーン劇場の何倍もの規模であるバーゼル劇場のトップとなるわけである。とはいえ演劇においてはインスピレーションはたいてい周縁からくるものなので、この決定にも、新しいアイディアとコミットした働きかけが劇場を前進させるだろうという希望が込められているのだ。

Walser, Dagmar
1966年リヒテンシュタインに生まれ育つ。1999年よりスイス・ラジオSRF2Kulturにて演劇批評と番組制作を手掛ける。スイス演劇に関する著書2冊のほか、多数の記事を専門誌に執筆。2007年より国際演劇祭チューリヒ・テアター・シュペクターケルのアーティスティック・ボードメンバー。バーゼル在住。

（翻訳:山口真樹子）

2013年におけるチェコ共和国の演劇

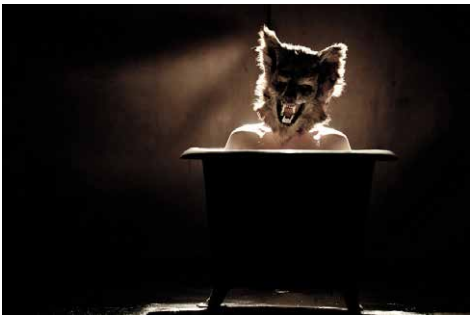
政治に翻弄される劇場と新しい世代の活躍

ペトル・ホリー

2013年におけるチェコ演劇世界を振り返ってみよう。

まずは130周年目のシーズンを迎えた「黄金の館」、プラハの国民劇場（Národní divadlo）の“総裁騒動”があり、その一方で、地方劇場の活動は高い水準を物語った。とりわけ、いままでも注目を浴びてきたウースチー・ナト・ラベム市のチノヘルニー・ストゥディオ（Činoherní studio）やブルノ市のハジヴァドロ（HaDivadlo）に加えて、2011年に開館したプラハ国立美術館ヴェレトゥジュニー・パラーツ館を拠点とするストゥディオ・フルジヌー（Studio Hrdinů＝「英雄たちのスタジオ」の意）の活動が際立っていたのは特筆すべきであろう。

しかし、2014年度のシーズンに突入した2013年後半から、残念ながらチノヘルニー・ストゥディオはウースチー・ナト・ラベム市からの理解や援助が乏しくなり、チェコ国内でトップを占める劇場であるにもかかわらず経営困難に陥り、その結果、2014年2月1日をもって休館となっている。それを受け、現在チェコ国内各地では、チノヘルニー・ストゥディオを助ける署名活動などが行われている。実際のところ、チェコ共和国の地方劇場は個々の自治体の助成金ないしスポンサーからの援助に頼らざるを得ない状況にあるにもかかわらず、国、州などからの助成金はほとんど流れてこな



ストゥディオ・フルジヌー『新衛隊士の日』（2点とも）

い。チノヘルニー・ストゥディオの一例は、チェコの小規模な劇場の辛い現状を物語っている。

また2013年は、小規模な劇場のみならず、チェコで一番と言われる国民劇場に信じがたいことが起こった。国民劇場は文化省、つまり政府の直轄で、そのトップに「総裁」が立ち、演劇、バレエ、オペラ、ラテルナ・マギカ（Laterna Magika）(*)など分野ごとに芸術監督が定められる。2013年2月、チェコ文化大臣アレナ・ハナーコヴァーは国民劇場の新総裁に演出家のヤン・ブリアン（Jan Burian）を任命したが、8月に着任したブリアンはその日に、チェコ初の有権者による直接選挙によって選ばれた大統領に任命された新しい文化大臣、イジー・バルヴィーンから退任命令を言い渡された。ブリアンの職務時間は延べ8時間だった。しかし、そうした事態に対する国民劇場のアンサンブルやその他の芸術家の反対を押さえられず、バルヴィーンはブリアンを再び総裁に任命せざるを得なくなった、という嘲笑を招く前代未聞の事態となった。

国民劇場は、この時とばかりに、演出家ドゥシャン・D・パジーゼク（Dušan David Pařízek）によるヴァーツラフ・ハヴェル（Václav Havel =元チェコ共和国大統領、不条理劇作家）のすこぶるつきの不条理劇『庭園の饗宴』（『ガーデン・パーティ』とも）を上演し、話題を呼んだ。他にも、2011年12月に惜しくも世を去ったヴァーツラフ・ハヴェルの作品が舞台を潤した。同じく国民劇場の管轄である世界的に有名な劇場「ラテルナ・マギカ」ではブラニョ・マズーヒ（Braňo Mazúch）の演出、ヴィエラ・オンドラシーコヴァー（Věra Ondrašíková）のコレオグラフィーによるマルチメディアを存分に使ったハヴェルの実験詩『アンチコード（Anticodes）』を上演。レーザー光線をベースにAirScan（モーションセンサー）などを使った演出で、話題の舞台となった。また、ミジェンカ・チェホヴァー（Miřenka Čechová）とペトル・ボハーチ（Petr Boháč）率いるス

ラニョ・マズーヒ演出、ヴィエラ・オンドラシーコヴァー振付『アンチコード』

ピットファイアー・カンパニー（Spitfire Company）は、ハヴェルの不条理劇『謁見（Audience）』を『アンチワード（Antiwords）』というタイトルで上演した。

2013年9月に、作曲家アレシュ・ブジェズィナ（Aleš Březina）の最新作、共産主義時代における粛清を題材にしたオペラ『トウファル神父（Toufar）』の初演が行われた。演出は舞台演出家・映画監督のペトル・ゼレンカ（Petr Zelenka）、主役を演じた1925年生まれのアルト、ソニァ・チェルヴァナー（Soňa Červená）が輝いた。ペトル・ゼレンカの演出作品では、プラハのデイヴィツケー劇場（Dejvické divadlo）での『ダビング』も好評を博した。

スピットファイアー・カンパニー『アンチワード』

また、ドロウハー通り劇場（Divadlo v Dlouhé）では演出家ヤン・ネベスキー（Jan Nebeský）がイプセンの『小さなエイヨルフ』を舞台に掛け、成功を納めた。2013年のチェコ共和国における大統領選挙の候補者のひとり、全身刺青の異端児作曲家ヴラジミール・フランツ（Vladimír Franz）の最新作、カレル・チャペック原作による『山椒魚戦争』も話題となった。

プラハのヴェレトルジュニー・パラーツ館（プラハ国立美術館）を拠点とするストゥディオ・フルジヌーは1977年生まれの主宰ヤン・ホラーク（Jan Horák）、1973年生まれの演出家・舞台美術家ミハル・ピェホウシェク（Michal Pěchouček）、1975年生まれの女性演出家、舞台美術家、衣裳デザイナーであるカミラ・ポリーフコヴァー（Kamila Polívková）が中

ソニァ・チェルヴァナー主演『トウファル神父』

イヴァン・トロヤン主演『詰まったシステム』

心メンバーとなって、安定感のある充実したレパートリーを提供している。また、同じくプラハのストゥラシュニツェ劇場（Strašnické divadlo）では、2013年3月から女性演出家レンカ・コリホヴァー（Lenka Kolihová）率いる劇場（ジヴァドロ）X10（Divadlo X10）がレジデントとして活躍し、話題となっている。ここ20年余りの間、数多くの実験的作品で名声を博しているアルハ劇場（Divadlo Archa）も健在だ。

毎年開催されているアルフレート・ラドック演劇賞（Ceny Alfréda Radoka）の劇場賞は、デイヴィツケー劇場に贈られた。また、同劇場で行われた、アーヴィン・ウェルシュの「グラントンスターの利益」（短編集『アシッドハウス』所収）を原作とした、ダニエル・マイリング（Daniel Majling）作、ミハル・ヴァイジチカ（Michal Vajdička）演出、主演（神の役）にチェコの舞台・映画スターとして知られるイヴァン・トロヤン（Ivan Trojan）を迎えた『詰まったシステム（Ucpanej systém）』は、男優賞を受賞した。

海外におけるチェコ演劇関連企画として、2013年3月にアメリカ・オハイオ州のコロンバス美術館で開催された最大級のチェコの人形展覧会「Strings Attached: The Living Tradition of Czech Puppetry」を挙げよう。人形劇の国チェコならではの長く豊かな人形史を「現代に生きる伝統」として豊富な資料とともに紹介し、大きな注目を集めた。近い将来、日本でも紹介できればと思っている。

2013年11～12月には、7年ぶりにチェコ第2の都市ブルノで「チェコ舞台美術サロン2013／2014（Salon české scénografie）」が開催された。

最後に新刊を紹介しよう。プラハにある舞台芸術研究所（Institut umění – Divadelní ústav）が2013年1月に刊行した、ヘレナ・アルベルトヴァー（Helena Albertová）著『舞台美術家 ヨゼフ・スヴォボダ』だ。ヨゼフ・スヴォボダ（Josef Svoboda, 1920-2002）は20世紀後半を代表する世界的に有名な舞台美術家であり、1958年ブリュッセル万博で初お目見えしたラテルナ・マギカの生みの親でもある。チェコのアルフレート・ラドック（Alfréd Radok）、オトマル・クレイチャ（Otomar Krejča）などをはじめとする国内外の演出家たちと創り上げた名舞台を網羅し、写真資料300枚、作品総目録も掲載され、付録にヤクブ・ヘイナ（Jakub Hejna）による映像『スヴォボダ劇場』のDVDが付いた、注目すべき一冊である。

＊ラテルナ・マギカ　「魔法のランタン」の意。その演出法は、映像や幻燈、演劇、バレエ、パントマイムを複合した独創的なもので、1958年のブリュッセル万博で初演された際、大評判を呼んだ。メディア・アートのルーツとも言われており、多数の映写幕を使って幻想的なスペクタクルの効果を生み出す、演劇と映像とダンスの連鎖劇である。以降、舞台芸術のジャンルのひとつとなり、現在はプラハ国立劇場に隣接する「新舞台」【ノヴァー・スツェーナ】を拠点に上演され、その劇場名にもなっている。

Holý, Petr

1972年チェコ、プラハ郊外生まれ。早稲田大学大学院文学研究科芸術学（演劇映像）専攻修了。専門は歌舞伎。同大第一文学部演劇映像専修助手を経て、2006年に駐日チェコ共和国大使館一等書記官、チェコセンター東京初代所長に就任。2013年の満期退任後、「チェコ蔵」を結成、チェコ文化を日本に紹介する架け橋として活動中。東京大学大学院人文社会系研究科文化資源学研究室、埼玉大学教養学部（非常勤講師）、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館招聘研究員、朝日カルチャーセンター講師も務める。

ブリュッセル万博「ラテルナ・マギカ」パンフレット（2点とも）

ポーランド演劇界の2013年
優れた公立劇団の苦悩と活気づく自主劇団

岩田美保

師走の迫る2013年11月末日、ポーランド演劇界を揺るがすスキャンダルが起きた。「スターリー劇場、観客ボイコット！」。全国紙をこんな見出しが飾った。

このところ低迷が隠せなくなっていたポーランドの誇る最古の劇団の改革を任され、2013年1月から国立スターリー劇場（Narodowy Stary Teatr）総支配人に新しく就任したヤン・クラタ（Jan Klata, 1973年生）。クシシュトフ・ヴァルリィコフスキ（Krzysztof Warlikowski）、グジェゴシュ・ヤジィナ（Grzegorz Jarzyna）に並んで、巨匠クリスティアン・ルパ（Krystian Lupa）の生んだポーランド演出家黄金世代の一角をなす演出家である。2012年のITI年鑑でも紹介したエネルギー溢れる彼の作品、『母よ、父なる国に生きる母よ（Utwór o Matce i Ojczyźnie）』（ヴロツワフ、ポーランド劇場［Polski Teatr we Wrocławiu］）は、昨年は静岡のSPACに招かれ、日本の観客にも好評だった。その彼が、スターリーの錚々たる俳優陣を率いてどんな展開を見せてくれるか、演劇ファンはスターリー復活を楽しみにしていた。副館長に招いた同じく演出家で脚本家のセバスティアン・マイェフスキ（Sebastian Majewski, 1971年生）と二人三脚で2013年を始動させ、今後5年間で毎年、戦後ポーランドの大演出家（シフィナルスキ［Konrad Świnarski］、ヤロツキ［Jerzy Jarocki］、ワイダ［Andrzej Wajda］、ルパ［Krystian Lupa］、カントル［Tadeusz Kantor］）をテーマに新作を発表するという計画を発表。シフィナルスキの作品を現代の目で再検討する2013／2014年のシーズンは、10月にクラタ自身が演出の『ダマスカスへ（Do Damaszku）』（ヨハン・アウグスト・ストリンドベリ［Johan August Strindberg］原作）で幕を開けた。

ところが、11月14日、カトリック民族主義系のグループが観客を装い、

集団で『ダマスカスへ』を上演中にボイコットし、芝居が中断されたのだった。ボイコット計画者は、ポーランド国民劇場という名を冠するスターリー劇場がキリスト教道徳価値に反する方向に進んでいると主張するが、実際のところ、この作品は性的表現も遠回しで批判の対象とはなりえない。クラタ支配人の運営についてはすでに夏前から右翼系の地元紙が批判を繰り返し、このボイコット事件を予告するような記事を事件当日に掲載していた。結局はポーランド建国記念日11月11日の右翼の暴力的デモの延長線上にある威嚇行為というのが真相である。彼らの退出後、ほとんどの観客は客席に残り、芝居は上演されたが、事件は大きな政治問題になっていった。

続いて12月初演予定で稽古が続いていた『非神曲（Nieboska komedia）』（1835年ジィグムント・クラシンスキ〔Zygmunt Krasiński〕原作／オリヴェ・フリィチ〔Oliver Frljić〕演出／クロアチア）が初演2週間前にもかわらず攻撃的な「劇評」を掲載され、出演者18人のうち7人が辞退する事態となった。稽古中にポーランド文学の古典とされるクラシンスキの原作について反ユダヤ思想を指摘したと強い非難を受けたのだった。ユーゴスラビア戦争経験者でボスニア出身クロアチア人演出家のフリィチは人種差別問題に敏感で、ポーランドで未だ十分に清算されていないユダヤ問題を取り上げるのは不思議なことではない。ポーランド国民の多くが義務教育の教科書にも出てくるポーランドの古典に反ユダヤ意識が隠されていることに気づかないこと、また、たとえ指摘されても否定的な内容を認めようとしない反動的勢力が存在することに、この作品を通して警鐘を鳴らそうとしたのだろう。しかし、俳優など個人に対する攻撃に及んできたことを恐れたクラタ総支配人は、やむなく『非神曲』の初演数日前にその延期と稽古の中断を決断。それに対して稽古を進めていたフリィチは、政治的自己検閲だと批判声明を出した。クラシンスキ、シフィナルスキ、そしてスターリー劇場といったポーランドの「国民的偉大な」人物や事象を盲目的に美化し批判を受け入れない民族主義。今回、その危険性を、言及する前に封じられようとしている。スターリー劇場は11月の事

件以降毎日のようにニュース欄を騒がせ、ついに12月にはクラクフ地方議会がクラタ支配人の解任を文化国民遺産省大臣に求める決議をするに至った。

しかしクラタ・マイェフスキ組によるスターリー劇場は、観客動員率が昨年度比で20パーセント上昇している。芝居以外にも、コンサートやトーク、ワークショップなど、枠を取り払った活動で、会場には若い観客が大挙して駆けつけるようになった。反クラタ騒ぎで新聞を賑やかせていたころに見に行った、作家スワヴォミル・スフティ（Sławomir Shuty）が人気ギタリストのティモン・ティマンスキ（Tymon Tymański）を招いて若手俳優たちと作った『クラクフ人と土方野郎（Krakowiacy i Robole）』は、一応、「『偉大なる土方野郎』の生誕と成長を物語る宗教劇のラジオドラマ」とアナウンスされたのだが、実際には既存の枠に収まらない歌と芝居と即興コントの混じったブラックユーモア炸裂パフォーマンスだった。まず始まりはティマンスキが劇場前で初めてスフティと会う場面の録画から始まる。俳優たちは普段着で台本を読むが、途中、作家に文句をつけ、怒って役を辞めて出て行ってしまったり、互いになだめ合って本筋に戻ったりとまるでリハーサルのようでもあり、どこからどこまでが脚本なのかわからない。ちょうど渦中のスターリー劇場ボイコットを皮肉ったり、観客から野次が飛べば直接言い合いを始めたり、政治もスターリーのシリアスな現状もおもしろおか

スワヴォミル・スフティ演出『クラクフ人と土方野郎』（スターリー劇場）　撮影：Agnieszka Więckowska

しく笑い飛ばす。ぎゅうぎゅう詰めの観客は大爆笑で、終演後も、野次った客が反クラタ派の回し者だったのか、俳優だったのか、いや本物っぽかったなどと熱もさめやらず、なかなか劇場を立ち去ろうとしなかった。

2013年、ポーランドの公立劇場の運営サイドと地方自治体や政治との衝突はスターリーに限ったことではなかった。ワルシャワでは、昨年の『年鑑』で現代芸術館建設計画頓挫で寄付金活動「シアターを買おう！」を起こしたと紹介した都立劇場TRワルシャワ（TR Warszawa、ヤジィナ総支配人［Grzegorz Jarzyna］）が、この先の行き場不明の状態で2013年を迎えていた。が、それだけでなく、15年間の任期中にTRの名を世界に知らしめたヤジィナは、劇団の存続保証を訴え、都知事との間で総支配人契約更新が難航。にらみ合いのまま総支配人空席の状態が11ヶ月にわたった。結局、ヤジィナがコモロフスキ大統領と文化国民遺産省大臣の支持を取り付けて、国からも予算を獲得、一方、自身は総支配人から芸術監督になるということで折り合いがついた。が、そのような厳しい状況下も、2013年のフェスティヴァル「神曲（Festiwal Boska Komedia）」では、高齢化社会での生命の尊厳と安楽死のビジネス化とを笑いの中で鋭く問う『こうもり（Nietoperz）』（コルネル・ムンドゥルチュ［Kornél Mundruczó］演出／ハンガリー出身／TRワルシャワ）が大賞を獲得し、変わらぬ質の高さを示した。ヤジィナは一昨年暮れのインタビューで演劇集団として育て上げたTRファミリーへの愛を訴えていたが、今回の危機を乗り越えTRは一層の一体感を持って活動を展開して行くのではないだろうか。

コルネル・ムンドゥルチュ演出『こうもり』（TRワルシャワ）　撮影:Kuba Dąbrowski

クラクフのカントル資料センター「クリコテカ（cricoteka）」は昨年予告したカントル美術館開館を建設工事遅延で2014年9月に延期し、計画されていた新しい芸術表現発表企画は市立技術博物館の旧市電車庫で開かれた。今回は「振り付けマシン（Maszyna choreograficzna）」「ポリフォニー（Polifonie）」という2つのプログラムを同時進行させ、演劇、パフォーマンス、ダンス、音楽の「間」をあえて取り上げようとした印象だった。かつてポーランドで遅れていた現代舞踊は、今、最も注目されている芸術分野で、多くの若者の関心を集めている。分野の枠にこだわらない活動をしたタデウシュ・カントルが遺したクリコテカがそこに注目したのは偶然ではない。「振り付けマシン」プログラムの『ガラス瓶にガラス瓶（The Glass Jar Next to the Glass Jar）』（イザ・ショスタク［Iza Szostak］振付・演出）は、人間の死と生の皮肉、真実、生きる意味を真摯に問う。高齢化社会はTRの『こうもり』でも取り上げられたが、ポーランドでも最近切実になってきた。題名のガラス瓶はリンゴジャムの瓶で、舞台上で老婆がリンゴジャムを作り続ける。刻まれる時と永遠とも思われる緩慢な動き。老婆の虚ろな目、繰り返される不自由でままならない動き、モニカ・モラフスカ（Monika Morawska）の演技はあまりにリアルで胸が締め付けられる。意識が遠くに飛んで身体さえ認識できていない母と、いたわりと反発と甘えたい気持ちが混在する娘の関わり。突然やってくる不条理な娘の死と、残された老婆の言葉にならない叫び。ショスタクは、実の祖父の死を見送った経験を元に作品を作ったという。終演後、多くの観客は涙が止まらず拍手を忘れ座り尽くした。

イザ・ショスタク振付・演出／
モニカ・モラフスカ主演『ガラス瓶にガラス瓶』
撮影:studio FILMLOVE / Cricoteka

ヴロツワフのグロトフスキ研究所（Grotowski Institute）では、南コーカサス高原グルジアに伝わる宗教歌謡を採集して独自の演劇を創り出した劇団ZARが、アルメニア民族虐殺の悲劇を伝える新作『アミン、妹よ（Armine, Sister）』（ヤロスワフ・フレト［Jarosław Fret］演出）でその10周年を飾った。す

ヤロスワフ・フレト演出『アミン、妹よ』（劇団ZAR）　撮影:Irena Lipińska

でに国際的メンバーで活動を続けてきたが、今回はイスタンブール出身のアルメニア教会音楽家アラム・ケロヴィアン（Aram Kerovpyan）、クルド人デングベイ（dengbej）歌手カゾ（Kazo）、イラン人歌手ヴァダト姉妹（Mahsa and Marjan Vahdat）を迎え、民族性と歴史をより強く印象づけた。初演前には、舞踏家吉本大輔との合同パフォーマンスがあり、作品に精神性が強調された。アルメニアの悲劇はいまだ書き綴られることなく、ただ、人から人へと語り継がれてきた。それを証人として次へ伝えることの重さを見るものに投げかける。神殿のような円柱が立ち並ぶ舞台に、ダイアローグを排して女優陣によって絶望・悲哀・嘆きが、男優陣によって暴力・強制・戦争が描かれる。美しく響き重なり合う歌声、倒れる扉や鉄枠の耳をつんざく暴力的な音、円柱が一瞬にして姿を変え砂が落ちていくかすかな音。目の前で繰り広げられる悲劇は五感を通して観客に突き刺さってくる。人間の愚かさ、痛切な嘆き。音楽と動きと舞台美術が一体となって創り上げる、普遍的な価値を持つ祈りの宗教的空間が観客と共有された。

もう一つの例は2010年に国立ズビグニェフ・ラシェフスキ記念ワルシャ

ワ演劇研究所（Instytut Teatralny im Zbigniewa Raszewskiego）で始まった「女たちの合唱（Chór Kobiet）」企画（マルタ・グルニツカ［Marta Górnicka］原案・テキスト・演出）。『こちら合唱隊:6時から8時まで、6時から8時までだけ（Tu Mówi Chór : Tylko 6 do 8 godzin, tylko 6 do 8 godzin...）』『マニフィカト（Magnificat）』に続き、第3作『レクイエマシン（Requiemaszyna=鎮魂歌機）』を発表している。「女たちの合唱」は、2011年に東京のシアターXでも披露された。一般公募による様々な年齢職業の女性がテキストを様々な声で発することにより構成された舞台は、言葉の力、声の力、リズムの力で女の歴史を捉え告発する。ギリシャ悲劇のコロスの復活を念頭にした演出家グルニツカの力強さが頼もしい。

ポーランドは、70年代～80年代に活発だった自主劇団が民主化後低調となり、若い演出家も公立劇団（劇場）に吸い取られて行く状況にあったが、このところ、このような一つのジャンルに収まらない独自の手法を展開する若い自主劇団が出てきて、またおもしろくなってきた。そこには公的団体が彼らを支える重要な役割を果たしているのも見逃せない。

混迷のうちに2013年を閉じたクラクフ・スターリー劇場。しかし、2014年、年が明けると明るいニュースが入ってきた。ズドロイェフスキ文化国民遺産省大臣がクラタ総支配人信任を正式に発表したのだ。国民と演劇の関係がとりわけ深いポーランド。クラタ支配人にはスターリー劇場復活をかけて闘ってくれることを願いたい。

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。

ベラルーシ演劇の歴史と現状を、私たちはいくつかの対比軸を通して理解することができる。

アマチュア（民衆・素人）演劇 ― プロフェッショナル演劇

ベラルーシ史上、アマチュア演劇とプロフェッショナル演劇という区分は常にあいまいであった。それでも、プロの演劇活動は二つの点でアマチュアと異なると言うことができる。それは、活動が資金面で自立していて、経済的合理性があること。また、関係者がその演劇の仕事以外に携わっていないこと（そして演劇に必要な教養があること）である。

これらの規準に従えば、移動式の人形劇場「バトレイカ（Batleika）」は、かつて市場やコルチィマ（飲食・宿泊施設）で劇などの出し物（宗教的な題材や道化芝居）を上演しており、間違いなくプロの演劇であったと言えよう。とはいえ、対象とする観客という点では、極めて大衆的なものであった。

逆に17世紀に広く普及した学校演劇は極めてアマチュア的な存在であった。

18世紀に大地主の領地で発生した農奴演劇にプロ・アマの分類を適用するのも大変難しい。この演劇は収入を得るためというよりは、（当時の西ヨーロッパの流行に沿って）大地主たち自身の社会的な地位を確立するため、かれらの芸術的な志向を実現するために始められた

ベラルーシ共和国民族歴史文化博物館所蔵のバトレイカ（移動式人形劇場）

からである。スロニム劇場（Slonimsky Theatre）の創立者のミハウ・カジミェシュ・オギンスキ（Michal Kazimierz Oginski）は作曲家で、ネスヴィジ劇場（Nesvizh theatre）の創立者のフランチェスカ・ウルスラ・ラジヴィル（Francizka Urszula Radziwillowa）は劇作家であった。劇団員の一部のみが農奴からなり、他に、美術家、合唱の指揮者、軍楽隊長などの専門家がヨーロッパ各国から招聘された。加えて、大地主の劇場に付属する形ではじめて演劇の専門学校が生まれた。

18世紀末～20世紀初めにかけては、企業劇団（プロデュース劇団、演劇興行企業）の時代であった。並行して、町の貴族の知識層が参加した愛好家（アマチュア）の劇団も存在した。

ソビエト政権が樹立されたのちは、新国家の啓蒙やイデオロギー政策の一環として国の予算を受けて活動する国立の劇団が現れる。団員の訓練は当初、劇場付属の演劇学校・スタジオで行われていたが、1938年になると首都ミンスクに共和国演劇学校が、1945年にはベラルーシ国立演劇大学（現在のベラルーシ国立芸術アカデミー［Belarusian State Academy of Arts］）が開校した。

同時にアマチュア演劇や演劇サークルも活動したが、それらに参加したのは、国家予算から給料を支払われるプロの演出家（1975年に開校したミンスク文化大学［現・ベラルーシ国立文化芸術大学］出身）たちと、あくまでアクティブな趣味として演劇に取り組んだアマチュア俳優たちであった。

ソビエト帝国の晩年は、ベラルーシのバレエ芸術の最盛期であった。それと同時に、ドラマ演劇は、現実主義的なソビエト芸術の厳格な美学的・題材的な制限内でその発展の限界に達した。その枠を超えようと試みたのは、1980年代に自発的に発生した数々のセミプロのスタジオ劇場であった。そういった劇団のメンバー構成は極めて多様であり、公式の劇場に採用されなかったプロの演出家や俳優の他、アマチュアの俳優も参加した。かれらは新たな形の複合的な演劇技法を追求した。ソビエト演劇芸術の伝統として主流となっていた心理演劇（「役を生きる演劇」）

を克服することを目指し、それまで公的な演劇に無視されていた新しいレパートリー（不条理演劇）を観客に披露した。

しかし、ほとんどのスタジオ劇場は、1980年代末から1990年代初頭にかけて起こったソビエト国家の危機や、独立宣言後の市場経済の試練のなかで生き残ることができなかった。10あまり存在した実験的スタジオ劇場の中で現在も活動を続けているのは、ヴャチェスラフ・イノゼムツェフ（Vjacheslav Inozemcev）が率いる「インジェスト（InZhest）」と、「ゼーヤ（Dze-Ya）」（2004年に「新ドラマ劇場（Novyi dramaticheskiy teatr）」に改称）のみである。実験劇場「自由舞台（Volnaya stsena）」は、1993年にベラルーシドラマ共和国劇場（Respublikanskiy teatr belorusskoi dramaturgii）に改組された。

さて、ベラルーシの現在の演劇インフラは、ソビエト時代晩年の状態に戻っている。

全国でプロの劇場が29（うち28が文化省所属、軍人劇場のみが国防省傘下）あるが、すべて国の助成事業で、政権の文化政策を代弁していると言える。その大半がドラマ劇場である。その他に音楽劇場が2つ、人形劇場が7つ、そしてコンテンポラリーダンスのカンパニーがいくつかある。映画俳優スタジオ劇場はソビエト時代独特の遺産である。数少ない独立の劇場が現れては消えていってしまうのは、創造活動の競争に耐え抜けないからではなく、経済的な原因によるものである。

さらに演劇界の周縁部では、演劇興行事業（*1）がいくつか常時活動しているが、同様のロシアの劇団との競争に勝てないのが実情である。それは、ロシアの劇団が商業ベースのレパートリーを組み、ロシア映画界で人気を博するスターたちを参加させることに重きを置いているからである。

首都 ― 地方

ベラルーシの劇場の半分は首都ミンスクで活動しているが、同市の人口はベラルーシ全体の5分の1しかない。

その他の劇団は、州の中心都市（ブレスト、フロドナ、ヴィーツェプスク、

マヒリョウ、ホメリ）や、州都市に人口が劣らないいくつかの地区の中心都市（バブルイスク、マズィル、モロデチノ、ピンスク）などで活動している。

演劇フェスティバルもおよそ同様の比率で分散して開催されている。ミンスクでは、演劇芸術フェスティバル「パノラマ（Panorama festival）」、学生演劇フェスティバル「テアトラリニィ・クファル（Thatralny koufar）」、演劇芸術フォーラム「テアルト（Teart）」、人形劇のフェスティバルが開催されている。

地方では、ブレストで演劇フェスティバル「ベーラヤ・ベジャ（Belaya vezha）」、マヒリョウで演劇見本市「マート・コンタクト（M@art. contact）」、ホメリで「スラブ演劇の出会い（Slavyanskie teatralnye vstrechi）」（3年に一度）、バブルイスクでベラルーシ演劇フェスティバル（資金が調達できたときのみ）が開催されており、モロデチノでフェスティバル「モロデチノの三月（Molodechnenskaya sakavitsa）」が1993年から2000年まで開催していた。またヴィーツェプスクで開催される国際芸術フェスティバル「スラビャンスキーバザール（The international festival of arts "Slavic Bazaar in Vitebsk"）」の一環として「演劇の出会い」が催されている。2013年にフロドナで、第一回国際人形劇フェスティバル「ニーメン河の上の人形（Kukly nad nemanom）」が開催された。

ところで、「首都の芸術」と「地方の芸術」という対比もなきに等しいと言える。両者の上演様式の違いは微々たるもので、レパートリーシステムもベラルーシ全土で共通のものである。同様に「高尚なもの」と「低俗なもの」、あるいは「エリートの（芸術）」と「娯楽の（芸術）」という区分をするのも難しい。つまるところ、ベラルーシ演劇は一つのシステムであらゆる範疇をカバーしてしまうことを目指している。首都と地方が競い合っているとすれば、それは演劇哲学・思想においてではなく、現場の表現様式のレベルにおいて、でしかない。

2013年にゴーリキー記念国立ドラマ劇場は、アンドレイ・マカヨーノク（Andrew Makaenok）の戯曲『小心者の弟子（Zatyukannyi apostol）』を『預言者（Orakul）』という題で上演した。演出家のボリス・

ルツェンコ（Boris Lucenko）は、11歳でも世界規模の問題について考えようとするマリーシュ（ちび）のイメージを、現代のハムレットとして解釈した。『預言者』は、ベニアミン・マルシャクの比喩に満ちた舞台美術と、表現豊かな音楽に彩られ、現代的で多層的な作品として受け入れられている。ただし、マルシャクの舞台美術は、個別の舞台演出が演劇全体の構想に合致していないことがあり、この点でしっかりした「骨組み」が足らなかったと言わざるを得ない。

ブレスト市アカデミードラマ劇場『収穫』（デニス・フョードロフ演出）
© BUDZMA.ORG

ブレスト市のアカデミードラマ劇場（Brestskiy akademicheskiy teatr dramy）では2013年にパーベル・プリャシュコ（Pavel Prjazhko）の戯曲『収穫（Urojai）』（デニス・フョードロフ（Denis Fedorov）演出）を上演した。この戯曲は人生の諸問題に対する答えを不器用にも探し続ける現代の幼稚な世代について書かれた物であった。しかし、その登場人物たちはキャラクター設定が乏しく、社会の一部としてではなく、あたかも真空もしくは宇宙空間にいるような印象を受ける。この印象は、禁欲的で、趣向を凝らした舞台セットによってさらに強調されている。

非政治的 ― 政治的

ベラルーシでは実質的に政治演劇は存在していない。それは1980年代後半にはじまった民主的なプロセスがいまだに終結していないことと関連している。

明らかに政治色を持つ芝居の一例としては、1990年にヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場（Yanka Kupala National Academic Theatre）でニコライ・ピニギン（Nikolaj Pinigin）が演出した、ヤンカ・クパーラ（Yanka Kupala）の『トゥテイシィヤ（Tutejshyja）』が挙げられる。

最初にこの戯曲が上演されたのも1926年の同劇場であったが、すぐにレパートリーから外された。1982年にもこの戯曲をマヒリョフ州立ドラマ劇場（Mogilevskiy oblastnoi dramaticheskiy teatr）で演出家のV・マスリュク（V. Maslyuk）が演出したが、2度の公演後に禁止された。その戯曲は1918～1920年のソ連内戦の時期を扱っており、いかなる侵略者たちとも協力できるご都合主義者、民族意識に欠けている者を辛辣に皮肉っていた。国民的プライドに直接訴えかけてくるこの芝居は、1980年代のペレストロイカのおかげで上演することができるようになり、政治的マニフェストとみなされた。

鋭い社会的および政治的な色合いを持っている作品を扱っている唯一の劇団は、2005年に設立されたベラルーシ・フリー・シアター（Belorusskiy svobodnyi teatr／芸術監督ニコライ・ハレジン［Nikolaj Halezin］）である。この小さなカンパニーは近年、国へ登録手続きをしていないため法的には存在せず、国外での巡業に多くの時間を費やしている。

とは言え、他の劇団のレパートリーにも、現代の政治情勢に関連する作品が現れてきた。例えばオペラ『トゥーランドット』（国立バレエ・オペラ劇場［National Opera and Ballet of Belarus］）は、アジア的専制国家の無慈悲さを示している。『ヘルシンゲルからの脱出、もしくは逆のハムレット』（ベラルーシドラマ共和国劇場、ビクトル・ポニゾフ［Victor Ponizov］作、ウクライナの演出家セルゲイ・パブリュク［Sergey Pavljuk］演出）では、ハムレットは永遠の問い「生きるべきか、死ぬべきか」について正しい解答を得、周囲の者に対して多大な弾圧を始める。これらの作品がベラルーシ・フリー・シアターの芝居と異なるのは、ベラルーシ・フリー・シアターの方が政治的な問題を包み隠さず、直接的に論じている点である。一方、国立バレエ・オペラ劇場やベラルーシドラマ共和国劇場のような国立の劇場は、政治問題を置き換えて表現したり、公演の宣伝の中でそういった点に注意を集めないようにしている。

アイデンティティを求めて：
ベラルーシ ― 帝国 ― ヨーロッパ ― 世界

18世紀から19世紀初めにかけて、ベラルーシでは貴族のポーランド化が著しく進行していた(*2)。しかし、1830～1831年のポーランド蜂起（「11月蜂起」）の後は、急速なロシア化が始まる（1772、1793、1795年の3度のポーランド分割の結果、ベラルーシ人が住んでいた土地は全面的にロシア帝国領に編成させられた）。自分の国家を持たず、民族的イデオロギーが十分に形成されない中で、ベラルーシ語による演劇は影の存在であったと言える。

1787年にザベリスクのドミニコ会修道院付属の中学校（コレギウム）の生徒たちによって、カエタン・マラシェフスキー（Kaetan Marashevskiy）の『コメディ』――ベラルーシ語による初めての戯曲だが、正確には、登場人物の一人が「低俗な」ベラルーシ語を話していた――が上演された。1852年にはミンスクでアマチュアの劇団によって音楽喜劇『田園詩（Idyllium）』が上演され、作曲はスタニスワフ・モニューシュコ（Stanislaw Moniuszko）、歌詞はベラルーシ古典文学の先駆者ビンツェント・ドゥニン=マルツィンケヴィッチ（Vintsent Dunin-Martsinkyevich）が担当した。この作品においても、地主はポーランド語を、農奴はベラルーシ語を話し、二言語構成となっていた。1866年にドゥニン=マルツィンケヴィッチは『ピンスクの貴族（Pinskaya shlyakhta）』という喜劇を書いた。このドゥニン=マルツィンケヴィッチから古典的なベラルーシ演劇が始まり、今日まで続いているといっても過言ではない（現在、『ピンスクの貴族』はヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場で、『田園詩』はバブルイスクのマヒリョフ州立ドラマ劇場［Regional Drama Theater, Mahilyow］で上演されている）。

ベラルーシ民族独自の劇場がはじめてできたのは、ベラルーシの知識人層が集まっていた第一次世界大戦前のリトアニアのヴィリニュスであった（イグナート・ブイニツキーが創設し、数年間の間にアマチュア演劇サークルから巡業をするプロの劇団に成長した史上初のベラルーシ人劇団

1944年にヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場で上演された『パヴリンカ』 © TUT.BY

や、A・ブルビスの率いるベラルーシ音楽ドラマサークル）。実際、ブイニツキー劇団からプロのベラルーシ民族演劇の歴史がはじまったと言ってよい。

1913年1月には、ベラルーシ音楽ドラマサークルでヤンカ・クパーラの『パヴリンカ（Pavlinka）』が上演され、今日ではベラルーシ第一の劇場ヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場の代表作となっている。

1917年11月に政権をとったボリシェヴィキは、民族自決権および民族文化の自由な発展の原則を支持すると宣言した。それゆえに1920～1930年代のベラルーシ・ソビエト社会主義共和国にはベラルーシ語劇場が3つもあっただけでなく（第一ベラルーシ国立劇場［現・ヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場］、第二ベラルーシ国立劇場［現・ヤクプ・コーラス記念国立アカデミードラマ劇場］、第三ベラルーシ国立劇場［V・ゴルプカ劇場の名称で1937年まで存在］）、国内に暮らす少数民族の言語、すなわちポーランド語とユダヤ語（イディッシュ語）で活動していた劇場も存在した。1927年から1937年の間ベラルーシ共和国では、ベラルーシ語、ロシア語、ポーランド語、イディッシュ語の4か国語が公式言語であった。しかし1930年代のスターリンの粛清によって、ベラルーシの作家や劇作家のほとんどが抹殺され、さらには、ユダヤ系、ポーランド系劇団が閉鎖され、多様な民族演劇にも終止符が打たれた。

第二次世界大戦後は、ソビエト連邦を構成する各共和国の首都に、

現地語のドラマ劇場がひとつと（ミンスクでは、ヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場）、ロシア語の劇場（ゴーリキー記念劇場）が創設されるという方式が採られた。地方中心都市のドラマ劇場のレパートリーは、主にロシア語の作品と、イデオロギー上問題ないベラルーシ語の作品で構成されていた。ソ連崩壊後のベラルーシ共和国においてもおおよそ同様の状況が続いている。

今日でも、日常生活でベラルーシ語を使用する国民の割合は30%であり、必然的にロシア語で書かれる戯曲が大部分を占めている。ベラルーシ人作家によるロシア語戯曲を（ロシア語文学全体もそうであるが）ベラルーシ文化の一部としてみなしてよいかということにはまだ議論の余地があり、社会全体で最終的な答えは出ていない。それでも、2000年代にロシアで開催された数々の戯曲コンクールでベラルーシ出身作家（A・クレイチク［A. Kureychik］、P・プリャシュコ［P. Pryazhko］、D・ボゴスロフスキー［D. Bogoslovskiy］、N・ルドコフスキー［N. Rudkovskiy］、N・ハレジン［N. Halezin］、K・ステシィク［K. Steshik］、D・バルィコ［D. Balyko］、A・シュッキー［A. Schutskiy］）が成功を収めてきたという事実は、ベラルーシとロシアがいまだに共通の演劇業界として成立し続けていることを示している。

さて、こんにちのベラルーシ演劇のレパートリーを評価していくと、以下のようにいくつかの傾向が明らかである。

〈民族的傾向〉

これは、古典および現代のベラルーシ演劇に当てはまる傾向であり、その中にはソビエト時代には思想的な理由で認められなかった劇作家の作品も含まれる（F・アレフノヴィッチ［F. Alekhnovich］など）。現在、国内作家の作品の宣伝場所として重要な役割を果たしているのはベラルーシドラマ劇場である。2013年には、同劇場の芸術監督アレクサンドル・ガルツエフ（Aleksandr Gartsuev）が、ヤンカ・クパーラの古典戯曲『散らかっ

た鳥の巣（Raskidannoe gnezdo）』を上演した。時代設定は現代に置き換えられ、ミンスク郊外の農村が舞台になっている。原作ではクパーラはベラルーシ民族の問題を解決するために「大集会」に行く呼びかけを行っているのだが、現代版ではこれを民衆の不満のどさくさに紛れて自分と対立している人物を消そうと目論むある登場人物の挑発行為として再解釈した。芝居の大詰めは、何百年にもわたり同じ場所を巡りつづけ、正義を見出すことができないベラルーシ人へのレクイエムのように見える。

1990年代にはベラルーシ語による演劇において、世代間の、そして世界観に関する分裂が起こった。たとえば、わずかな例外を除いて、戦前および戦後世代のソ連作家たち（K·クラピフ［K. Krepiva］、A·マカヨーナク［A. Makaenak］）の喜劇は求められなくなった。同様に1980年代に演劇界に登場した作家たちの作品の多くも過去のものとなった（A·ドゥダレフ［A. Dudarev］）、E·ポポヴァ［E. Popova］）。現在では、ベラルーシ語で創作活動をするプロの劇作家として劇場のポスターに登場するのはごく数名のみである（例えば、『トリスタンとイゾルテ』、『プシューケー姉妹』、『パルナソスの上のタラス』などでヨーロッパ古典や神話を新しく解釈したセルゲイ·コヴァリョフ［Sergei Kovalev］）。

ベラルーシ語のみで活動している劇場が4ヵ所（ヤンカ·クパーラ記念国立アカデミー劇場、ベラルーシドラマ共和国劇場、共和国青少年劇場［Republican Youth Theatre］と、ヴィーツェプスクのヤクプ·コーラス記念国立劇場［Yakub Kolas National Academic Dramatic Theatre］）しかない状況で、プロの劇作家はどうしてもロシア市場に合わせざるを得なくなっている。ベラルーシ語による戯曲の不足部分は、諸外国や国内のロシア語戯曲を翻訳することで一部埋め合わせている。

〈帝国的傾向〉

ベラルーシはロシア·ソビエト帝国の「破片」であるというコンプレックスがいまだに克服されておらず、国民が実質的にベラルーシ語とロシア語のバイリンガルであることから、今でもロシアの古典的演劇や現代の作品が

レパートリーに多く取り入れられているのが実情である。例えば、マキシム・ゴーリキー記念国立劇場の芸術監督のセルゲイ・コヴァリチク（Sergey Kovaljchk）は、アレクセイ・ドゥダレフ（Aleksei Dudarev）の戯曲『検査官（Ekzekutor）』を上演したが、この作品はロシアの作家ゴーゴリの『検察官』を題材にした派生的作品である。しかし、ゴーゴリの文体を機械的に真似たり、そのスタイルに合わせようとしたり、さらには伝統的な演出法に頼ったことにより、まるで数十年前のような時代遅れの作品になってしまった。

〈世界の古典演劇〉

世界の古典的演劇作品（シェイクスピア、ロペ・デ・ベガ、バーナード・ショウ、テネシー・ウィリアムズ）は、ベラルーシの劇場のレパートリーに依然として残っている。それと同時に、新たな東欧志向も見受けられ、これは歴史を分かち合ってきた諸隣国の文学を通して自分たちがヨーロッパ的であることを確認したいベラルーシ人の意識を反映している。昨年、民間の出資で創設された「シアター・チェ（Teatr Che）」が開場公演作品を披露したが、これはリトアニア人の演出家ラムネ・クズマナイテ（Ramune

シアター・チェ『祖先の記念日』（ラムネ・クズマナイテ演出）© Teatro festivalis Vasara

Kudzmanaite）がアダム・ミツキェヴィッチ（Adam Mickiewicz）の詩をもとに演出した『祖先の記念日（Dzyady）』であった。その際、ベラルーシの劇場のもっとも優れた俳優たちがオーディション方式で選び出された。舞台制作スタッフの手で、詩の舞台となった時代（この作品は19世紀前半に書かれた）や、「祖先の記念日」の際の儀式、さらに王の監獄に幽閉された登場人物たちを再現することに成功した。さらには、現代との類似点も指摘したため、かつてミツキェヴィッチが取り上げた問題（市民としての選択権、民族的伝統の維持）がその意義を失っていないことが示された。

ヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場の2014年の開幕公演が、詩人アダム・ミツキェヴィッチの『パン・タデウシュ（Pan Tadeusz）』の演劇版になるということも注目に値する。

〈現代西側演劇〉

今年、演出家のアレクサンドル・ヤヌシュケーヴィッチ（Alexander Yanushkevich）が、ヤンカ・クパーラ記念国立アカデミー劇場で『アラビアの夜』（現代ドイツ劇作家ローラント・シンメルプフェニヒ［Roland Schimmelpfennig］作）の同名戯曲、ベラルーシ語翻訳ジアナ・ドロジョク）を上演した。この舞台が「東」を扱っているのは、決して偶然ではない（登場人物たちは東欧と関係していて、劇の一部もこの地域を舞台にしている）。広大な東欧の大地やその住人たちの特色である集団意識が、西欧の都市文明の個人主義・孤独と対比される形となっているからだ。「東」に関連するモチーフは登場人物の夢の中にたびたび現れるが、かれらにとってそれは十分な代替物となるには至らない。なぜなら、舞台上での出来事は「西側」の舞台装置の中で起こっているからである。舞台美術のアレクサンドル・ヴァフロメエフは舞台装飾に黄色と赤の二色しか使わなかった。この二つの色は熱気を象徴し、また、都市に生きることに対し、不条理で俗的な意味合いを与えている。

こうして現代のベラルーシ演劇は、二つの相反するものの間に挟まれて動けなくなってしまっていると言える。自分のものと他人のものの間に、いまだ

よくわからないヨーロッパと揺れ動くソ連の蜃気楼の間に、清算し切れていない過去と先の見えない未来の間に、ほとんど博物館入りしてしまったような伝統と未完成の新しい試みの間に、そして、市場競争と国家予算への依存の間に。ベラルーシ演劇は転機を待っている。その転機が外から来るのか、社会的・政治的なものなのか、あるいは気鋭の作家や演出家たちが内部から動きを巻き起こすのか、それは誰にもわからない。もしかしたら、女神メルポメネー(*3)だけが知っているのかもしれない。しかし今のところ彼女は沈黙を守っている。

1　個人・企業のスポンサーによる演劇興行事業のこと。

2　この時期、ベラルーシはポーランド・リトアニア共和国の一部だった。

3　ギリシア神話に登場する文芸の女神。

Bartosh, Georgy

1967年フロドナ州シチューシン市生まれ。1993年にマクシム・タンク記念ベラルーシ国立教育大学史学部卒業。ロシア語で執筆活動をしており、詩人、小説家、翻訳家としてベラルーシやロシアの出版社より出版している。

Martinovich, Denis

1986年ミンスク生まれ。2004年、ベラルーシ歴史オリンピックの優勝者としてベラルーシ国立大学史学部へ無試験入学。2013年同大学博士課程世界史専攻修了。1999年よりベラルーシ語、ロシア語で作品を出版。『コロトゥケーヴィチの「ドン・ファンリスト」』(ミンスク・2012)他、歴史、文学、演劇など様々なテーマやジャンルで500本以上の執筆をしている。

(翻訳:丸知亜矢)

モルドバ演劇2013
「日本文化の日々」と新作『ゴドーを即興しながら』

七字英輔

昨年の本欄で、隔年ごとに首都キシノウで開催される国際演劇祭BITEI（Bienala Teatrului Eugene Ionesco=ウジェーヌ・イヨネスコ劇場ビエンナーレ）の前回（2012年）のフィナーレで、芸術監督ペトル・ヴトカレウ（Petru Vutcărău）が、来年から毎年、国際演劇祭を行いたい、と高らかに宣言したことを述べたが、しかし、結局、準備が間に合わず、昨年の演劇祭は流れた。いうまでもなく、スポンサーが集まらなかったのだ。経済が好転せず、政府の文化予算が縮小するなかでの国際演劇祭の開催は民間資本だけが頼りであるが、それも乏しいこの国では、毎年開催というのは、夢のまた夢でしかない。隣国ルーマニアのシビウ国際演劇祭（Festivalul International de Teatru de la Sibiu）が今や日本のみならず、西欧でも耳目を引くようになった今日、ほとんど同時に創始された両国の演劇祭を考えれば、ヴトカレウの地団太を踏むような思いが察せられる。一昨年に10回を迎えたBITEIと昨年20回記念を盛大に行ったシビウでは世界での認知度において大きな差ができた。

元々母国語を同じくするヴトカレウとシビウ国際演劇祭のディレクター、コンスタンティン・キリアック（Constantin Chiriac）には交流があった。イヨネスコ劇場が第1回から第3回までのシビウ国際演劇祭に洩れなく参加しているのを見ても、それがわかる（昨年、20回を記念して刊行されたシビウ国際演劇祭の浩翰（こうかん）なグラフ誌の巻頭を飾った舞台写真は、日本でも2001年に公演されたイヨネスコ劇場のイヨネスコ作『瀕死の王様』であった。また筆者がイヨネスコ劇場と親交をもつようになった機縁も、シビウ国際演劇祭の第2回にある――拙著『演劇は越境する』参照）。それが06年を機に疎遠になった。この年、シビウ国際演劇祭のトリを勤めることになっていたイヨネスコ劇場『エリザベスI世』（ポール・フォスター作、ヴトカレウ演出）が直前にキリアックからの要請で取りやめになったのだ。

その訳については知らないが、大方は予算上の理由であろう。しかし、直前での中止と通知はやはり、西欧志向の強いキリアックにモルドバ演劇への差別と甘えがあったと言えなくもない（もっとも、イヨネスコ劇場の参加こそないが、その後も、モルドバのルチャファル劇場（Teatrul Republican "Luceafărul"）や国立ミハイ・エミネスク劇場（Teatrul National "Mihai Eminescu"）などの参加は見られる。ただし、それも昨年で途切れた）。

筆者はほぼ同時期（キシノウは5月最終週、シビウは5月末から6月第1週）に開催される両演劇祭に（BITEIが開かれる限りは）日本の劇団が参加できるよう計らってきたが、シビウ国際演劇祭の開催が昨年から6月の第2週に順延されることになって、徐々にそれも難しくなりつつある。ツアーグループは、両演劇祭の間の1週間前後を当地以外で過ごさねばならないからだ。それはともかく、モルドバ演劇界における昨年の最も大きなイベントは、イヨネスコ劇場が主催した日本週間「日本文化の日々（Zilele Culturii Japoneze）」（6月1日～10日）であった。きっかけは坂口安吾作『櫻の森の満開の下』（広渡常敏構成・演出）でシビウ国際演劇祭に参加する東京演劇アンサンブルがモルドバでの上演を望んだことだ。その後、やはり『道成寺』でのシビウ公演を予定していた山の手事情社や金沢舞踏館（一昨年、ヴトカレウによるワークショップが金沢で挙行された）からも公演希望があって実現したものだ。

会場のイヨネスコ劇場（昨年開場した旧ナイトクラブ）のホワイエには、これまでに劇団が日本との交流で収集した着物や羽子板、面、陶器、小物玩具、日本の書籍（交流史を跡付けたルーマニア語の記念誌も）などが所狭しと並べられた。『櫻の森の満開の下』初日公演の前に同じ場所で行われたオープニング・レセプションには文化大臣やキエフ駐在の日本大使（モルドバに日本大使館はなく、在ウクライナ大使が兼任している）も列席し、挨拶した。日本週間担当の劇団の若手俳優男女の浴衣姿をはじめ、法被（はっぴ）を羽織った劇団員たちや出席者に和服姿の女性や子供たちが散在し、会場は、日本でもあまり見られない華やかな雰囲気に包まれた。劇団の並々ならぬ力の入れようがこの準備からも推察できた（因みに、

イヨネスコ劇場と連動していたのかどうかは知らないが、国立リクリチ人形劇場（Teatrul Republican de Papusi "Licurici"）のロビーでも会期中、日本の「折紙展」が催されていた）。東京演劇アンサンブルに同行した筆者もまた、ヴトカレウの強い要請もあって、アンサンブルの2日目公演の前に「日本演劇の伝統性と現代」の演題でレクチャーしたことを付記する。

さて、そのアンサンブル公演『櫻の森』だが、いうまでもなく、約500名収容の劇場が2日ともに立錐の余地なく埋まった。故・広渡演出（演出補・志賀澤子）のこの舞台は極めて仕掛けが多く、金屏風から飛び出す山賊、宙乗りで現れる鬼女、二人に降りそそぐ大量の桜吹雪といったスペクタクルな要素がひとつでも欠けたら芝居が成り立たない。開場したといっても、バトンの数も足りず、役者を滑車を使って持ち上げるロープにしてもはたして現地で手に入るのか難問山積だったが、アンサンブルは見事にそれらをクリアした。その仕込みの技を見ていたヴトカレウから舞台監督の浅井純彦を、このままモルドバに残してくれないか、と懇願されたという。勿論、半ばジョークではあろうが、半ばは本気である。日本のスタッフの、どんな空間に対しても対応する職人的な技が、イヨネスコ劇場のスタッフには驚異的と映ったようだ。勿論、現地の批評も絶賛だった。

「この舞台は、生き生きとした新鮮さを保ちつつ、叙事詩的な日本の美学を魔法に近い領域にまで高め、そこに観客を引き込むことに成功した。男（公家義徳）と女（原口久美子）は情熱や優しさ、憐れみをはるかに超えた絶対的な自由についての物語を私たちに提示する。（中略）『日本文化の日々』は、山の爽やかな空気と人間の性についての真実――しばしばそれは残酷で、血に飢えており、天使に転身する可能性を秘めた魔性を持っていることを語る勇気をキシノウにもたらした。（中略）『櫻の森の満開の下』を観た人々は、舞台の幻覚のようなイメージ、とくに神話に再び命を吹き込み、一過性のこの世の中の危険と予測不可能な現実を生きることへの恐怖を乗り越える力を与えてくれる役者の力を、長く忘れないであろう」（イリナ・ネヒト、キシノウ・ジャーナル紙）

金沢舞踏館の舞踏公演『閃光』（こちらも満員だったという）を挟んで

行われた山の手事情社『道成寺』は更なる驚きをキシノウ市民に与えたようだ。観客のアンケートから引く（この観客アンケートという手法は、ヴトカレウが日本の公演から学んだものだ）。

「私と母で見せていただきました。本当に強烈な印象を与える素晴らしい舞台で、感謝しています。あまりにも衝撃的だったので、今でもまだ感動が覚めません。興奮しています」（30代女性）

「私たちにとっては何か新しいものでした。モルドバは困難な状況にあるのですが、私たちに新しいものを見せていただき、感謝しています。とても美しい舞台でした。日本に行かなくても、この地でこういうものを観ることができました。ぜひまた来てください」（夫婦）

「私は東方文化が好きで、今日の舞台は言葉に頼らずとも、舞台装置や役者たちの様々な動きで観客の理解を促してくれました。手を使ったり、ダンスを交えたり……。最初の劇団（東京演劇アンサンブルのこと――注）もよかったのですが、このトリを飾る劇団も素晴らしかったです」（20代男性）

「期待をはるかに超える舞台でした。興味深い舞台であろうとは思っていましたが、これほどとは思いませんでした。顔の表情、言葉、感情ごとに動きが変わる。このような舞台は想像もできませんでした。とても気に入りました」（40代男性）

さて、モルドバ演劇についても紙数を割かねばならない。昨年の最大の話題はイヨネスコ劇場によるベケット作『ゴドーを待ちながら』の新制作だ。本欄でも繰り返し述べてきた当劇団の旗揚げのきっかけともなった伝説的な公演である。ペトル・ヴトカレウとミハイ・フス（現在、ルチャファル劇場の芸術監督、演出家）のエストラゴンとウラジーミルで初演された舞台（二人の共同演出。他の6人の出演者も全員が劇団創立メンバー）。筆者は1994年のアヴィニヨン・フェスティバルで観て、96年、2001年に日本に招聘した。ことに96年の来日公演は、すでに劇団を離れていたミハイ・フス（Mihai Fusu）の代わりにやはり創立メンバーのアンドレイ・ソキル

カ（Andrei Sochircă）がウラジーミルを演じたが、他は全員がオリジナル・キャストで、圧倒的な好評を得た（01年は是非、もう一度観たいという要望が数多く寄せられ、実現したもの。多くが劇団を離れ、ヴトカレウとバニーガールに扮するアラ・メンシコフ（Ala Menşicov）を除くキャストが新しくなった。ウラジーミル役は後にイヨネスコ作『授業』で来日するひと世代若い演出家ヴィタリエ・ドルチェック（Vitalie Drucec）で、彼もまた、現在は劇団から離れ、国立ミハイ・エミネスク劇場の常任演出家である）。94年の時点で、現地では80回も観たという観客がいたほど、人気の高い演目だった。「伝説的」というのはその意味であるが、その舞台が再創造されたのである。

一昨年、イヨネスコ劇場がBITEIに合わせて開場したことはすでに述べた。そして創立メンバーのソキルカが劇団に復帰したことも昨年の本欄に書いている。ヴトカレウも役者に復帰し、ソキルカとともに『ゴドー』を演じるために稽古を始めたとも聞いていた。筆者としてもそれを期待していたのだが、しかし結局、それは実現しなかった。エストラゴンとウラジーミル以下の役は若い役者たちに引き継がれ、演題も『ゴドーを即興しながら（Improvizîndu-l pe Godot）』に変えられた（配役は以下の通り。ウラジーミル／アナトール・グジック（Anatol Guzic）、エストラゴン／シュテファン・ブーロッシュ（Ştefan Bouroşu）、ポッツォ／ラウレンチウ・ヴトカレウ（Laurențiu Vutcărău）、ラッキー／イオン・ボルシュ（Ion Borş）、少年／ドゥミトゥル・ステガレスク（Dumitru Stegărescu）、他に社会福祉協会パラダイスの女性たち）。初日は9月26日。なぜ、「即興しながら」なのか？　「ベケットの『ゴドーを待ちながら』をベースにしながら、ヴトカレウの演出の下、エネルギーと熱意に満ちた5人の役者は、即興で舞台を組み立てていくからだ。（中略）この

ウジェーヌ・イヨネスコ劇場『ゴドーを即興しながら』

舞台は、演じられたり、解釈されたりするのではなく、ゴドーが生きた世界で生まれたのである。役者たちの演技によって、観客を舞台に取り込むことに成功した。ここでは今世紀のあらゆる悲劇を見ることができ、私たち自身もゴドーを待っていることを理解することとなる」（ホームページより）。96年の日本公演でも、相撲の取組を模したり、西新宿のホームレス一掃のニュースに接し、ホームレスの権利を叫ぶパフォーマンスを組み入れたほど、即興は自家薬籠中のものだ。さぞモルドバの現況に見合った即興演技が繰り広げられたことであろう。

ウジェーヌ・イヨネスコ劇場『ゴドーを即興しながら』

他に、昨年度の新作を以下に列挙する（ただし、日本で馴染みのない演目については削除した）。国立ミハイ・エミネスク劇場／レイ・クーニー作『グランドホテルでのパニック』（アレクサンドル・ヴァシラケ［Alexandru Vasilache］演出）、ピランデッロ作『男、獣と徳』（アンドレア・バティスティーニ［Andrea Battistini］演出）、バラ通りのロシア語劇場（Teatrul "De pe strada Trandafirilor"）／ニコライ・レスコフ作『ムツェンスク郡のマクベス夫人』（ユーリエ・ハルメリン［Iurie Harmelin］演出）、アントン・チェーホフ劇場／ドストエフスキー作『他人の奥さんとベッドの下の旦那』（ベノ・アクセオノフ［Beno Axeonov］演出）、チェーホフ作『かもめ』（イリヤ・シャッツ［Ilia Şaţ］演出）などなど。

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。

スウェーデンからの報告 2013
多様な人種の住むこの国で

小牧　游

この国で文化予算がカットされ続けていても、それでもまだほかのヨーロッパ諸国よりは舞台芸術の水準が高いと言われている。何故だろう?

フォルクオペラ（Folkoperan）での『カルミナ・ブラーナ（Carmina Burana）』では、7人の80代の老婦人が自分の人生経験を話していた。そのまったくの素人が話す語りと、他人の経験をその人になって話すドラマーテン（Dramaten=王立ドラマ劇場）の役者、そのどちらの語りかけも同じように観客への説得力が大きいとしたら、舞台の感動はどこから来るのだろう?

昔、もう40年も前、劇団に入りたての頃には「役になりきれ！」と言われた。わが師、滝沢修はどんな役にも成りきり、絶賛を浴びた人だ。青山半蔵になり、レーニンになり、ウィリー・ローマンになったその見事さ。ゴッホや半蔵の狂気の場面を今でもありありと目に浮かべることが出来る。しかし、昨今のスウェーデンの舞台の役者を見ていると、“役になりきること”より“自分のままでそこに存在すること”に重きを置いていると感じる。どちらかと言うと宇野重吉型。それは勿論上演作品の書かれ方にも大きく影響される。

近年の傾向として評判になる作品は、以下の3つに分類出来る。

1. 多数の人にインタビューをした結果に基づいて創りあげたもの。
2. 自分自身のアイデンティティに関する考察から発したもの。
3. 政治を風刺、あるいは政治的なことに題材を求めたもの。

どう分類するにしても、すべての作品が、今我々が生きている環境や状況、日常と深く結びついて成り立っている。2013年に上演された作品の中で、以上の分類に沿って、秀逸だった作品をいくつか紹介する。

まず大勢へのインタビューやリサーチを重ねて、そこから戯曲を創りあげるのは、この年鑑では何度も紹介しているスザンヌ・オステン（Suzanne

Osten）が1970年代から始めたもので、彼女なくしてこの国の演劇、特に青少年を対象とした演劇を語ることは出来ない。彼女が1995年から2009年までDI（Dramatiska Institutet、現在はStockholms Dramatiska Högskola）で教鞭を取り、その時の生徒たちが今や成長してあちらこちらでその方法論を取り入れて活躍している。スザンヌの影響を受けた若い世代の一人、ヨーテボリのバッカ・テアター（Backa Teater）の芸術監督として活躍しているマティアス・アンダーソン（Mattias Andersson）が、ストックホルムで仕事をした。

マティアスが王立ドラマ劇場（親しみを込めてドラマーテンと呼ばれる）の依頼を受けて書き、演出したのは『スウェーデンの心理事情（The Mental States of Sweden）』。これは2006年にヨーテボリのアンゲレデュス・テアター（Angereds Teater）で創った『ヨーテボリの心理事情（The Mental States of Gothenburg）』に続く作品。2006年の作品は、スウェーデン第2の都市ヨーテボリの様々な地区で、様々なバックグラウンドを持つ普通の10人の青少年に、それぞれの将来に対する希望や不安や考えていることなどを聞き取り、彼らの意見が87%を占める戯曲を書き、自ら演出上演したもの。このプロダクションは、国中の大きな反響と称賛を浴びて、彼自身がヨーテボリ市立劇場（Göteborgs Stadsteater）青少年部門を任されるきっかけとなった。

今回のドラマーテンでの作品のために、彼とアシスタントはスウェーデン国内、北から南まで、また東の島から西はノルウェー国境近くまでの一般の人に同じ質問をした。その質問とは、「あなたの今までの人生の中にすごく特別な、それを国立劇場の舞台で表現されるのを見たいという出来事はありますか?」この質問に答えた人の数は3,000人以上。その答えを集めて戯曲にし、国立劇場の5人の男優と7人の女優が、ありとあらゆる職種の人になって、それぞれの個人的な経験を述べる、人生のコラージュとでもいう作品を創った。作品の成り立ちは分かったが、実際それをど

マティアス・アンダーソン　撮影:Ola Kjelbye

んな風に舞台化させるのだろう?　非常な好奇心と期待を持って出かけてみた。

まず舞台は、ドラマーテンの建物の中、俳優たちが寛ぐアーティストホワイエで自分自身として居る、という設定。俳優は役になっているわけではない。開演前から舞台にいてなにやら話している二人、新聞を読んでいる者、台本のチェックをしてる人、ジロジロと観客が席に着くのを観ている者（スウェーデンでは客入れは開演10分前）。俳優が一人増え、二人増えするうちに照明が変わり、芝居が始まる。

公演はドラマーテンの定員340名の小さい方の劇場で行われていて、舞台は80cmほどの高さがある。演出家はきっと、舞台と客席の区別のつかない広い空間でこの芝居を見せたかったに違いない。

照明が変化すると、演出家自らの声がテープで流れてくる。この戯曲の成り立ちとこれから俳優がすることを説明している。そしてインタビューでの聞き取りを記録したA4サイズの紙がいっぱい入ったダンボールの箱が運び込まれ、それぞれが手に取って読み始める。はじめはただ読み上げているだけなのだが、個人それぞれが実際に体験した事実に基づいたことなので、観客も親近感を持って発言のひとつひとつに耳を傾ける。

王立ドラマ劇場『スウェーデンの心理事情』　撮影:Sören Vilks

一口にスウェーデン人といっても、この国は大勢の移民を受け入れているので、皮膚の色も多様だし、母国語も多様。古くはフィンランドから、そしてかつてのユーゴスラビア、近年はトルコ、イラン、アフガニスタンなどの国々から、また最近はタイからの女性も多い。それと同じように国立劇場の舞台に立つ俳優も様々。移民の子供たちも成長して、今や国立劇場の舞台にも立つようになった。

その俳優たちが個々に手に取った紙を読んでいるうちに、だんだんのってきて、インタビューされている情況や出来事を数人が表現するようになってくる。同時に観る方も、時には笑いも沸き起こる中で、とても他人事とは思えない臨場感と緊張感にぐいぐいと引き込まれていく。第1幕の中盤には、俳優が「では、あなたの経験も聞いてみましょう」と客席に直接話しかけて、「お名前は?　お年は?　お住まいの場所は?　郵便番号は?」と数人に聞き、観客は自分もそこで自身を曝け出す羽目になるのかと緊張が走る。後ろ近くの席にいた中年女性が舞台に上げられて質問される。「あなたの今までの人生の中に……」その女性ははじめキョロキョロと観客席を見、もじもじし、それから下を向いて黙っていた。と思ったら泣き出した。なあんだ、この人も出演者の一人なんだ。泣き始めが急でちょっとわざとらしいもの。でも右隣りのおばさん、その向こうの彼女の連れ合い、左隣りの若い女の子二人はまだ気がつかず、何を言い出すのだろうと好奇と緊張の顔で女性の発言を待っている。観客を巻き込んでいく演出の上手さ!　淡々と語っていた俳優たちがだんだん激昂したり、と思うと自分を取り戻して恥ずかしそうに後ろに下がったり、観客の気を逸らさない間の取り方の上手さ!　これがきっと演出家マティアスの持っている天性の才能なのだろう。

終幕、出演者が一人、また一人といなくなった空舞台に、また演出家の声が聞こえてくる。「これから質問をするのでテープレコーダーのスイッチを入れます、いいですね?」インタビューされているのは、ストックホルムの繁華街の真ん中で物乞いをしている移民ではない、出稼ぎ乞食のルーマニア人の男性。はじめはウ、ウ、だけの対応だったのが、途中で自分も質

問してもいいかと言う。観るものは何もなく、観客は耳だけに集中する。「あんたの名前は?　金持ちかい?　年収はいくら?」「金持ちじゃないよ、でも生活するに困らないだけのお金はある」そして最後は「で、いくらくれるんだい?」「いや、はじめに断ったようにこのインタビューに答えてもらってもお金はあげない。この仕事はお金で量れるものじゃないから」幕。

休憩を入れての3時間15分はほとんど瞬く間に過ぎたが、劇場を後にして地下鉄の駅に向かう時には、芝居を観たという実感より、あのアル中のお母さんと暮らしている少女はその後どうしているかしら?　とか、遠い地方の田舎町で受け入れを待っているあの難民は?　とか、同じ空気を吸っているに違いない多くの人たちのことを考え続けた。それこそが作者・演出家マティアスの意図していたことだったのだ。この公演に対する新聞・TVなどの評を見ると「多様性のある重要な覚書き」「眩暈がする程の良い共生」「洗練された舞台上に見る人生のかけら」「ぞっとするような鋭い戯曲」等とあった。この作品の成功の一つには、スウェーデン人の気質が深く関わっていると思う。つまり他人の意見をよく聞くこと、深く討論すること、国民が社会に対してとても敏感に反応すること、だ。

マティアス・アンダーソンは1969年生まれの44才。装置と衣装を担当しているウラ・カシウス(Ulla Kassius)と共に、2013年度のタリア賞(Thaliapris)を手にしている。

『スウェーデンの心理事情』について、この作品が大変スウェーデン的と思ったので、少々詳細に書きすぎたがお許し願いたい。次に取り上げるのは、フォルクオペラが創った『カルミナ・ブラーナ』。『カルミナ・ブラーナ』はご存知の通り、カール・オルフ(Carl Orff)が1936年に完成させた20世紀を代表するともいえる楽曲。大勢の合唱とソロ、それにフルオーケストラとで歌われる計24曲からなり、「楽器の伴奏を持ち、舞台場面によって補われる独唱と合唱のための世俗的歌曲」という副題がついている。シンプルな和音とリズムで、誰でも一度聞けば覚えてしまえる例の曲だ。この楽曲を、2012年にストックホルム・フォルクオペラの芸術監督に就任し、昨シー

ズン『仮面舞踏会』で成功を収めた40才のメリカ・メロウアニ・メラーニ（Mellika Melouani Melani）が取り上げ、オーケストラと合唱、ソリストたちに加えて、80代の女性7人を登場させた。この7人の老婦人は全員オーディションで選ばれた素人の老女たち。この素人の老婦人たちが、フルオーケストラをバックに自分の体験を語り、生の儚（はかな）さ、無常感、自然への賛歌、憧れ、ワイン、愛の甘美、性の欲求とそのエネルギーなどを、人生の喜びと痛みを演じ上げた。終幕後は舞台に立った老婦人たちの勇気と人生に、止まることを知らない拍手が続いた。

メリカ・メロウアニ・メラーニ演出
『カルミナ・ブラーナ』　撮影:Mats Bäcker

ドラマーテンの『スウェーデンの心理事情』も『カルミナ・ブラーナ』も、事実に裏付けられた声の集成という意味では同じと考えてよいと思う。芸術としての表現の仕方に違いがあり、登場している俳優が素人かプロの違いがある。でも素人が演じようとプロが演じようと、感動は同じだ。人が生きていること、困難にもめげずに毎日の時間を過ごしていること、そのこと自体が人の感動を呼び起こすのだ。誰もが生きることの大変さを知っているから。まったく楽をして生きている人なんてこの世にはいないのだから。

自分のアイデンティティに基づいた観点から書かれた戯曲で話題になった舞台に、ヨーナス・ハッサン・ケミリ（Jonas Hassen Khemiri）作の『僕は兄弟に電話する（Jag ringer mina bröder）』を挙げておきたい。このプロダクションは南のマルメ市立劇場と国立巡回劇団の制作。近年いい仕事をしている、ともに移民の子供として育った作家と演出家ファルナズ・アルバビ（Farnaz Arbabi）が、ストックホルムで実際にあった事件を題材にして自分たちの観点で作った作品。2009年12月クリスマスの買い物で賑わうストックホルムの繁華街で、一人の青年が自爆死する事件が起きた。新聞は早速、テロリストがストックホルムにまでやって来たと書き立てた。実際はまったく背景のない事件だったことが判明している。主人公の青年は中東からの移民の家庭に育ったという設定で、爆死事件がきっか

けで、自分たち移民が受けた誤解や自分を取り巻く環境への不安やいらだちから、ますます偏執(へんしゅう)して、周りへの敵愾心(てきがいしん)や妄想を抱いてしまう。出演者も勿論移民の背景を持つ俳優たち。絨毯1枚で部屋の中になり、照明で雪のスウェーデンを表現するといういたってシンプルな舞台装置の中で、若者の妄想が、彼を取り巻くガールフレンド、従兄弟、友人、更には亡くなった祖母らによっていたわられ、再生していく様子が描かれる。2001年9月11日以降、アラブまたはイスラム教徒=テロリストという図式が出来上がってしまったと認識する中で、その偏見と先入観に問いを投げかけている。道でアラブ系と分かると警察官から尋問を受けるという経験も含めて、アラブの背景を持たない観客にはまったく思いがけない問題の提示で、とまどいながらも問題の深さに考えさせられることが多い。戯曲の基になったのは、ストックホルムで爆死事件のあった1週間後に、同作家がダーゲンス・ニイヘーテル(Dagens Nyheter)紙に寄稿した同名の記事。

以上述べてきた3つの作品はすべて国や県、市などの援助で成り立っている劇団の上演作品であった。ひとつだけ、2013年にコマーシャルシアターで上演され、感動を呼んだプロダクションに触れておきたい。

日本でも舞台化され、1988年にダスティン・ホフマンとトム・クルーズのコンビで映画化されている『レインマン』。これを、日本でいうとイッセー尾形のように、ある職種や性格の人間を演じさせれば、観客は笑いが止まらず、彼の右に出る者はいないという国民的人気コメディアン、ロバート・グスタフソン(Robert Gustafsson)と、若手ナンバーワンの俳優ヨーナス・カールソン(Jonas Karlsson)が組んで舞台にのせた。いつもTVで見るロバートの才能に舌を巻いていたので、是非舞台が観たかった。彼は右手の指先で絶えず頬や唇をつつ

『レインマン』R・グスタフソン(右)とJ・カールソン(左)　写真提供:Rival

き、首を右へ左へ。絶やさぬ動きと台詞で自閉症の兄を演じ、さすが、としか言いようのない舞台だった。千秋楽後のインタビューで、毎日本当に大変だったと告白しているのを読んだが、さもありなんと思った。この国の商業演劇を支えているのは、地方から大型バスでやって来る観客で、ドラマーテンでみる観客とは少々色が違う。私の周りでおなかを抱えて笑い転げていたおじさんやおばさんが、最後には涙を拭いながら拍手していたのが印象的だった。ロバートはこの舞台出演の後、『窓を跨いで出て行って消えた100才（Hundraåringen som klev ut genom fönstret och försvann）』というスウェーデン人の元ジャーナリストが書いた本を監督主演で映画化している（2014年1月公開）。

その他のトピックとして、以下の3点を付け加えて2013年度の報告とする。

・舞台芸術ビエンナーレ（Scenkonstbiennal）と名づけられた第1回のフェスティバルが開催された。これは1993年から2011年までの間に10回催されたテアタービエンナーレと、1998年から2008年までの間に5回催されたダンスビエンナーレが一緒になったもの。主催はスウェーデン演劇連盟（Svenska Teaterunion）と開催地ヨンシェーピンのあるスモーランド地方のスモーランド・ミュージック&シアター（Smålands Musik och Teater）。数字だけをここに挙げて規模の大きさは読者の想像にお任せする。総予算8,200万クローネ（16円を掛けて下さい）、開催6日間に上演された作品数30（上演回数ではありません。ハンガリー、白ロシア、グルジア、イラン、パキスタンからの招待作品を含む）、セミナーとワークショップが70、海外からの批評家も含めて参加者2,300人。このような大規模なフェスティバルの成功も、スウェーデン人が他人とのコミュニケーションを大切にする、また情報をもらったり渡したりするのが非常に上手ということの現われでもある。第2回舞台芸術ビエンナーレは2015年、スウェーデン南部のマルメで開催されることが決まっている。

マッツ・エック振付『ジュリエットとロミオ』　撮影:Gert Weigel

ジュリエットを踊った木田真理子
写真提供:スウェーデン王立歌劇場

・マッツ・エックがオペラ座（スウェーデン王立歌劇場）でバレエ『ジュリエットとロミオ（Julia och Romeo）』を振り付けた。つまり「ロミオとジュリエット」だが、マッツはジュリエットの苦悩にスポットを当て、いつもながらの斬新な舞台装置と振付は大成功を収めた。主役のジュリエットをダブルキャストで踊った日本人ダンサー・木田真理子さんが、オペラ座の2013年度のベストダンサーに選ばれたことも、同胞の誇りとしてここに記しておく。

・1960年代から長年観客に多くの感動を与え、支持を受けてきた俳優スヴェン・ヴォルター（Sven Wollter）が2013年秋のシーズンでリタイアする。最後の主演作は2014年1月9日に千秋楽を迎える『リア王』。1934年生まれの80才。彼に最後の舞台として演じたい役は何かと問うたら、リア王と答えたので、この上演が決まったと聞いている。時代を担う若い役者に混じって、哀しい王を演じ切っている。一つの時代がまた去っていく。

こまき・ゆう
俳優・演出・翻訳家。アウグスト・ストリンドベリに魅せられて1981年に初来瑞。以後往来を重ね、1994年と2001年には文化庁派遣在外研修員として長期滞在。現在はストックホルム在住。未だにスウェーデン社会に驚嘆しながら楽しい毎日を過ごしている。

ロシア演劇2013

地方劇場の躍進、存在感を高める中堅演出家たち

篠崎直也

ロシア最大の演劇賞である「黄金のマスク」賞（Golden Mask award）は、例年モスクワとペテルブルグの劇場が栄冠を分かち合ってきたが、今年度はその勢力図に変化が生じた。大舞台部門最優秀作品賞を受賞したのはヤロスラブリ・ボルコフドラマ劇場（Volkov Drama Theatre, Yaroslavl）の『無題（Untitled）』（原作はチェーホフの『名前のない戯曲』）。演出のエヴゲニー・マルチェッリ（Yevgeny Marcelli,）は、オムスク・ドラマ劇場のゲオルギー・ツフヴィラヴァ（Georgy Tskhvirava, Omsk Drama Theatre）、ボロネジ小劇場のミハイル・ビチコフ（Mikhail Bychkov, Chamber Theatre, Voronezh）、エカテリンブルグ・コリャダ劇場のニコライ・コリャダ（Nikolay Kolyada, Kolyada-Theatre, Ekaterinburg）らと並んで、大都市での客演を通じてその独創性の高さを披露し、既に確固たる地位を築いてきた「地方の実力派」である。地方都市の劇場がこの栄冠を勝ち取ったのは、2004年の『二重の不実』（マリヴォー原作、ノヴォシビルスク・グローブス劇場［“Globus” Theatre, Novosibirsk］、ドミトリー・チェルニャコフ［Dmitri Tcherniakov］演出、小舞台部門最優秀作品）にまで遡ることになる。

さらに最優秀演出家賞は35歳の新鋭マラト・ガツァロフ（Marat Gatsalov、『8月のオーセージ郡（August. Osage County）』、トレイシー・レッツ原作、ノヴォシビルスク・グローブス劇場）が獲得し、まさに地方劇場旋風が巻き起こった年となった。選考には毎回異なる審査委員長の好みなども反映されているのか、過去の最優秀作品を見ると個人的にはやや首を傾げたくなるものもあるが、ノミネート作品のラインナップに関しては毎年良質なものがしっかり集められており、賞の持つ価値は十分に高く、信頼に足るものと言えるだろう。前述の演出家たちの台頭によって最近の

10年間ほどは地方劇場への注目も高まっていたが、大都市中心となっている演劇界の現状を鑑みれば、彼らにとっては今回の結果がもたらす意義というものは計り知れないほど大きい。

そして、この地方劇場の躍進は「黄金のマスク」賞が推進してきた拡大路線も少なからず影響している。今年で19年目を迎えた同賞であるが、当初は各部門5～6本のノミネート数だったのが、2007年ごろから地方劇場を含めてより多くの作品に光を当てようという意図から徐々に増加。現在は10本以上となっている。ノミネートや受賞という触れ込みを集客に利用できれば、多くの劇場を援助できるという訳である。混迷のペレストロイカ期にいち早く海外公演に乗り出し、独立採算のモデルを示したペテルブルグのマールイ・ドラマ劇場（Maly Drama Theater, St. Petersburg）も現在は資源マネーで潤っている国内都市での公演を積極的に行っているのだから時代の移り変わりは明白だ。

これまではモスクワやペテルブルグと比べると古めかしく素朴な印象だった地方都市も、現在はインターネットを初めとしたメディアから最新の情報を手軽に得て、テクノロジーを用いることが容易になった若手芸術家たちが様々な芸術分野において次々と独自の先鋭的な表現を見せ始めている。演劇においてもメディアアートやコンテンポラリーダンスなどとのクロスオーバーは、むしろ比較的開発の進んでいるエカテリンブルグやノヴォシビルスクといった中規模都市の方が中央の伝統的な演劇大学のシステムを気にせずに大らかに進んでいるのではないだろうか。

昨年度の報告でも触れた1960、70年代生まれの中堅演出家たちの存在感は今年度もさらに高まることとなった。最も旺盛な活動を見せたのは昨年ペテルブルグ・レンソヴェート劇場（Saint Petersburg Lensoviet Theatre）の芸術監督に就任したユーリー・ブトゥーソフ（Yuri Butusov）である。今年度の「黄金のマスク賞」では同劇場での就任後初作品『マクベス、キノ（Macbeth. The Movie）』とモスクワのプーシキン劇場（Moscow Pushkin Drama Theatre）に委託されて演出した『セチュア

ンの善人』がダブルノミネート。9月の新シーズン開幕以降もツルネーゲフの『村の一月』を題材にした『私たちは皆幸せな人たち』、ペテルブルグ演劇アカデミーの学生たちと取り組んだ『罪と罰』、『ドストエフスキー・エチュード』を上演し、さらにまだ2本の新作を準備中というのだから驚きである。

その中でもペテルブルグで圧倒的な支持を集めたのが『マクベス、キノ』。この作品には近年のブトゥーソフに見られる、過去と現代の交錯、むき出しの舞台に置かれた様々な道具の使用、多岐に渡る音楽の引用といった諸特徴が凝縮されている。シェイクスピアのマクベスを用いながらも、誰が誰を演じているのか明確でない場面が多く、俳優たちは最初から最後まで大音量で鳴り響く音楽の中で疾走し、踊り、叫ぶ。難解さやテクノロジーの過度な使用、ただ大声を張り上げるだけの演技といった、多くの観客にとって否定的に捉えられるようなものも、ブトゥーソフの場合は突き抜けてやり続けることによってそのエネルギーが感動に変わっていく。学生や若手俳優を起用する芝居が増えたことは最近のロシア演劇における大きな流れになっているが、粗削りな彼らの魅力を生かすための一つの答えがブトゥーソフにはあり、どんな戯曲であっても彼の色が全く消えないようなスタイルを見つけたことが強みだろう。

モスクワではコンスタンチン・ボゴモロフ（Konstantin Bogomolov）が依然としてスキャンダラスな話題を提供している。チェーホフ名称モスクワ芸術座で演出した『理想の夫、コメディ（An Ideal Husband. A

ユーリー・ブトゥーソフ演出『マクベス、キノ』
（ペテルブルグ・レンソヴェート劇場）

コンスタンチン・ボゴモロフ演出『理想の夫、コメディ』
（チェーホフ名称モスクワ芸術座）

レフ・ドージン演出『人民の敵』（ペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場）

Comedy）』ではオスカー・ワイルドのテキストはほとんど原型を留めず、幾重にも連なるコラージュやパロディによって金満的な現代ロシアの膿をシンボリックに暴く。スタイリッシュではあるが反モラル的な作品には多くの拒否反応が付きまとう。続く『カラマーゾフの兄弟』ではあまりにも独断的な演出によって劇場との契約解除にまで発展してしまった。また、ゴーリキー名称モスクワ芸術座の芸術監督に就任したキリル・セレブレンニコフ（Kirill Serebrennikov）は、すぐさま劇場を「ゴーゴリ・センター（Gogol Centre）」と改称し、あらゆるジャンルの芸術を扱う総合芸術センターとして再出発した。ベテラン俳優たちは「レパートリー劇場の破壊」と反発し、彼との仕事を拒んで独自に稽古を行っている状況にある。いずれの場合もスタニスラフスキーによる俳優の演技の伝統が深く根付いているロシアでは極めて現代的な演出手法を用いることの困難が浮き彫りになっている事例であり、今後それがどこまで許容されるのか、あるいは消されてしまうのか、ロシアの演劇界に判断が委ねられている。

このように演出家の剛腕ぶりが目立つ最近の状況ではあるが、リマス・トゥミナス（Rimas Tuminas）の『エヴゲニー・オネーギン』（プーシキン原作、ワフタンゴフ劇場［Vakhtangov Theatre］）やレフ・ドージン（Lev Dodin）の『人民の敵』（イプセン原作、ペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場）からは、スタニスラフスキーの生誕150周年を祝うに相応しいような良質な俳優の演技によるアンサンブルが健在で、ベテラン演出家たちの円熟味も一方でより深まっていたことも最後に付け加えておきたい。

しのざき・なおや

ロシア演劇研究家。大阪大学大学院博士後期課程修了。言語文化学博士。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、観劇本数は1000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。

《海外トピックス》

GATS FestivalとATEC Festival

世界の演劇教育をリードする中国・中央戯劇学院

菱沼彬晁

世界の演劇系大学7校が北京に参集し、第3回世界演劇学校フェスティバル（The 3rd Global Alliance of Theatre Schools International Theatre Festival・略称 GATS FESTIVAL）が昨2013年9月18日から28日まで、中央戯劇学院（The Central Academy of Drama, China）で開催された。このフェスティバルは世界演劇学校連盟（GATS）が隔年で実施しているもので、中央戯劇学院が資金面、運用面で主導的役割を果たしている。GATSはユネスコ傘下の国際演劇協会（International Thetre Institute・略称 ITI）の教育センターによって08年に設立された演劇系大学の国際組織で、世界平和と相互理解の促進を目指すユネスコ精神に基づいて、演劇教育の国際的な情報交換を促進し、世界の演劇教育事業の発展に寄与することを目的としている。

フェスティバルは舞台公演とワークショップに分かれ、公演はシェイクスピア作品を課題作とし、各国が自国の民族的・芸術的伝統を競う作品を自由演目として、上演時間はそれぞれ40分と定められた。各国の学生が自由に参加できるワークショップは、各校の特色、指導教授の個性が発揮され、会場は毎回若者らしい熱気に包まれる。

中央戯劇学院はこのフェスティバルのために最優秀演技賞と優秀演技賞の2つの演劇賞を設けた。最優秀演技賞を受賞した学生（中国人学生を除く）には、その技芸をさらに磨くため中央戯劇学院に半年間（第1学期=9月～翌年1月、第2学期=3月～7月）留学の資格が与えられる。

第1回は09年、第2回は11年、そして13年、今回の開催となった。参加校は中央戯劇学院、桐朋学園芸術短期大学、ブルガリア国立演劇・映画・テレビ芸術大学（National Academy for Theatre and Film Arts, Bulgaria）、ドイツ・エルンスト・ブッシュ演劇大学（Ernst

世界各国から演劇系大学の学生が集まった。

桐朋学園芸術短期大学は2度目の参加

Busch Academy of Dramatic Arts, Germany)、韓国中央大学(Chung-Ang University, Korea)、メキシコ・ヴェラクルス大学演劇学院(University of Veracruz, Mexico)、ウクライナ・キエフ国立演劇・映画・テレビ芸術大学(Kyiv National I.K. Karpenko-Karyi University of Theatre, cinema and Television, Ukraine)の7校。日本の桐朋学園は前回に続いて2回目の参加となった。

開幕式は中央戯劇学院旧校舎のある北京市内の東城キャンパスの実験劇場で行われ、中国教育省国際局局長、文化省教育科学技術局長、中国話劇芸術研究会の演劇研究家、専門家らが多数参加し、中国演劇界がこの演劇祭に寄せる関心の高さをうかがわせた。

今回の課題作はシェイクスピア『夏の夜の夢』。各国・各校が洗練された演出と演技で民族的スタイルを競い、独自の解釈を際立たせるなど、日ごろの訓練ぶりを観客に印象づけた。ワークショップは経験豊富な指導教授の腕の見せどころとなり、年々レベルの向上をうかがわせる内容となった。

桐朋学園芸術短期大学学長で、課題作の『夏の夜の夢』と自由作ルイーザ・メイ・オールコット原作、福田善之脚色の『ミュージカル若草物語』を演出した越光照文氏は次のように語った。

「『夏の夜の夢』は“恋でいっぱいの森”というコンセプトで、他のシェイクスピア作品からも数組の恋人たちを登場させ、和の様式も取り入れて再構成した。『若草物語』は4人姉妹を原作とは異なる太平洋戦争下の広島に移し、健気に生きる姉妹たちの目を通して戦争の愚かさを問う

佐藤晃子氏（演劇ユニットG.com）によるワークショップ

ミュージカル作品とした。他校の課題作で印象に残ったのはドイツ・エルンスト・ブッシュ演劇大学。現代に生きる2組の恋人たちの愛の葛藤を描き、自由作ではブルガリア国立演劇・映画・テレビ芸術大学が、旧共産党政権下での人々の底知れぬ不安と恐怖を、暴走するバスに置き換えて表現して、観客に感銘を与えた」

閉幕式は9月26日午後、広大な敷地で建設が進められている昌平校区の野外劇場で行われ、最優秀演技賞と優秀演技賞が桐朋学園の2人を含む各国の学生たちに贈られた。世界演劇学校フェスティバル実行委員会主席で中央戯劇学院学長の徐翔（Xu Xiang）氏、世界演劇学校連盟秘書長のコルネリュ・ドゥミトゥル（Corneliu Dumitriu）氏（ルーマニア）らが受賞者を表彰し、各国各校の参会者、来賓から熱烈な祝賀の声が送られた。

中央戯劇学院が関与して中心的役割を果たしている演劇系大学の国際組織は実はこのGATSだけではなく、アジア演劇教育研究センター（Asia Theatre Education Centre・略称ATEC）がある。中央戯劇学院、日本大学芸術学部演劇学科、韓国中央大学の3校が中心となって05年10月に創設され、現在15の加盟校と参加希望登録をしている約20校が活動に参加している。

ATECの2014年の主な活動は、「第3回アジア演劇学校フェスティバル（The 3rd Asian Theatre Schools Festival）」と「第1回世界演劇教育大会（The 1st World Theatre Education Convention）」で、5月18日から23日まで中央戯劇学院内で同時開催される。アジア演劇学校フェスティバルの今回のテーマは「伝統演劇の現代化」。世界演劇教育大会は世界各国の著名な教育者・専門家30名を特別招聘し、45カ国総勢250名の参加を目標に現在準備が進められている。両イベントの

統一テーマは、「アジア・トゥデイ～21世紀の演劇教育～」と銘打たれた。

GATSやATEC等の活動を通じて世界の演劇系大学関係者や専門家が集まり、世界の演劇教育の中心となりつつある中央戯劇学院の動向から今後も目が離せない。

ひしぬま・よしあき

翻訳家。ITI国際演劇協会日本センター理事。中国現代演劇の主な翻訳は鄧友梅作『さよなら瀬戸内海』、莫言作『牛』『築路』、中国現代演劇の主な翻訳と上演作品は松竹制作・孫徳民作『西太后』、新国立劇場制作・過士行作『棋人』『カエル』、劇団東演制作・沈虹光作『長江乗合船』『臨時病室』、日本文化財団制作・江蘇省昆劇院日本公演『牡丹亭Peony Garden』ほか。

写真提供:中央戯劇学院

桐朋学園芸術短期大学『夏の夜の夢』（演出:越光照文・三浦剛）

《海外トピックス》

言葉の出会い ——演劇と翻訳

林 立騎

1. 演劇翻訳者

2013年5月、国際演劇協会（ITI）ドイツ支部が主催する国際翻訳者ワークショップに参加した。2週間強の日程に集まったのは、世界中で活躍するプロの「演劇翻訳者」10名（うち女性7名）。各言語一名が原則で、参加国は、イギリス、ハンガリー、チェコ、ベラルーシ、ロシア、チリ、エジプト、イラン、インドネシア、日本。とはいえ国籍は関係ない。チリからの参加は、ルーマニアに生まれドイツに育ってチリに渡り、ドイツ語を南米のスペイン語に翻訳するドイツ国籍の女性だった。求められるのは日本の参加者というより日本語の参加者だから、ドイツ語を日本語に訳していれば、国籍も居住地も問われない。このワークショップに日本語が加わったのは今回が二度目という。滞在費、交通費、日当などはドイツのITIが負担し、渡航費は各国のITIやゲーテ・インスティテュートが支援した。わたしも日本のITIから渡航費と調査費をたまわり、ゲーテ・インスティテュート東京（東京ドイツ文化センター）からもご協力いただいた。

「演劇翻訳者」の国際ワークショップとは、いかなるものか。実質15日の期間中に休日はない。毎朝10時にはじまり、遅い日は日付が変わるまで参加者や講師と過ごす。第一週はベルリン、第二週はミュールハイムという町に滞在し、その時期に開催されるベルリン演劇祭（Theatertreffen）の「戯曲マーケット」（Stückemarkt）から3本、同じくミュールハイム戯曲（Mülheimer Theatertage）フェスティバルから3本のテクストの読解と翻訳が課題として与えられる。午前中はテクストや翻訳について議論し、午後は各自で翻訳を進め、また翻日に翻訳作業で直面した課題や各言語特有の困難を話し合う。この過程で課題テクストにどうしても解けない疑問があらわれたり、翻訳者同士で著しく見解の異なる箇所が出る。そこ

で作家を招き、疑問を直接ぶつけ、議論を深める。夜は夜で毎晩演劇祭やその地域の劇場を訪れる。翻訳中のテクストの劇場公演やリーディング上演をみることもあった。その他、午後や夕方の時間を中心に、演劇翻訳者の支援機関や制度を知る機会、出版社の演劇担当者を招いてレクチャーを受ける時間もあり、劇場関係者や演出家と議論する場もセッティングされた。期間中はすべてのコミュニケーションがドイツ語でおこなわれた。

ワークショップのねらいは、ドイツ語圏の新しい演劇テクストを翻訳者に紹介するとともに、各言語の演劇翻訳を支援することである。翻訳者は最新のテクストに触れ、他言語の同業者やワークショップ講師と知り合い、集中的に議論する機会を得る。ドイツの演劇界は新作「輸出」のための効率的な「見本市」を組織できる。双方にメリットがある。ドイツのITIは演劇翻訳者の集いを1985年にはじめて組織し、1990年代からワークショップ形式を導入した。開催は二年に一度で、次回の2015年で30周年を迎える。もともとはミュールハイム戯曲フェスティバルの一環として行われているものだが、今回初めてベルリン演劇祭との連携を試み、二都市で開催された。

ワークショップで扱ったテクストについては、敢えて詳述しない。課題とされた六本の戯曲、すなわち、ベルンハルト・シュトゥートラー（1972-）、アルベルト・オスターマイアー（1967-）、アンネ・レッパー（1978-）、ペーター・リヒト（年齢非公開）、カーチャ・ブルナー（1991-）、フランツ・クサーファー・クレッツ（1946-）の作品は、どれも興味深いテーマを取り上げ、完成度も高く、とりわけレッパーとブルナーは注目すべき若手女性作家だったが、

過去にアイナー・シュレーフ、デア・ローアー、エルフリーデ・イェリネクらを議論してきた翻訳者ワークショップとしては、必ずしも驚くほど豊かなテクストに出会えた年ではなかったと思われる。にもかかわらず、ワークショップ自体は極めて刺激的で、学ぶべきことに溢れていた。

ワークショップは、翻訳の理想型を押し付けるというよりも、講師を含めた全翻訳者が仕事の仕方を披露し合い、互いのプロフェッショナリズムを高め合うものだった。ベルリンの講師バルバラ・クリストは英語の現代戯曲をドイツ語に翻訳するドイツ人、ミュールハイムの講師ハインツ・シュヴァルツィンガーはおもにドイツ語の現代戯曲をフランス語に翻訳するオーストリア人。経験豊富なのは70歳に近いシュヴァルツィンガーだった。彼は徹底して厳密にテクストを読ませる。意味内容が把握できるのは当然で、そのあとどこまで行けるかに翻訳の質がかかる。たとえばテクストのある部分で、なぜ特定の動詞を使い、同じ、あるいは似た意味の他の動詞を使ってないか、なぜ受動態を使い、「わたしたち」や「ひとは」と一般化してないか、一語たりともおろそかにせず、徹底的に議論する。しかもそうした厳密な読解を経て、最終的に重視されるのは、ニュアンスの差異の触知だけでなく、テクストの音とリズムなのだ。参加者は翻訳したテクストをそれぞれ朗読する。わたしも日本語を読んだ。そして講師は自分も知らない言語の音とリズムをドイツ語と比較し、場合によっては、「翻訳者の意図が出過ぎていないか」「説明的ではないか」と指摘する。こういうやり方ができるのは、単語も語順も比較的逐語的に翻訳できる欧米の参加者が第一に想定されているからであり、同じことを日本語に求められるのかという問題は、言語的、美学的、あるいは政治的に議論できるだろう。しかしながら、この手法の背景には、演劇のテクストとはなによりもまず演劇の素材、声の楽譜であり、したがって翻訳も、意味内容はもちろん、音やリズムに恣意を加える過剰な「演出」を避けねばならないという理解がある。言語の構造が違うから音やリズムを翻訳できなくても仕方ないと考えるなら、それもまた美学的かつ政治的に問われるだろう。

こうした翻訳理解は、演劇翻訳者の受けた教育や現在の立場とも関係する。参加者10名に大学の研究者はいなかった。演劇翻訳だけで生きられる国はなく、全員がなにかしらの仕事とかけもちしていたが、ジャーナリズムの翻訳者、作家、編集者、ドラマトゥルク（劇場学芸部）、文学協会もしくは演劇協会の企画担当者として働いていた。受けた教育も、大学の演劇学よりも通訳・翻訳科や演劇学校、美術大学が大半だった。ドイツではすでに「演劇翻訳者」の上位概念として「専科翻訳者」の職能が確立しており、科学や哲学分野でも研究者と翻訳者は別のことが多い。日本では明治以後、学問を紹介する役割が研究者に求められてきたから、単純な比較はできないが、研究と翻訳の分離はドイツ以外でも一般的なようだ。とはいえ、それは翻訳者に専門的知識を求めないということではない。事実、専科翻訳者が博士号をもつことは珍しくない。研究の訓練も受けつつ、また別の技術と経験を積み重ねるのが専科翻訳者であり、演劇翻訳者もそう理解されている。

演劇テクストの日本語訳はほとんどが研究者によると紹介したところ、講師を含め、ほぼすべての翻訳者からかなり否定的なコメントを受けた。そこには演劇翻訳者という職能を守ろうとする意思も働いているかもしれないが、それだけではないだろう。分析的、説明的な翻訳は素材としての演劇テクストには致命的になりうるし、研究者は言葉の音やリズムを翻訳できないのではないか、というのが理由だった。むしろ作家や詩人による翻訳は珍しくないらしく、それも同じ見方の裏返しだろう。日本語でも詩人や小説家が演劇テクストを翻訳する試みは見てみたい。いずれにせよ検討されるべきは、翻訳者か研究者か、大学に所属するかしないかということではなく、演劇テクストの翻訳は言葉への特殊な近づき方を求めており、それは作家や作品に関する分析的思考の技術とは異なるという考え方だ。では、演劇テクストの翻訳とは一体なんなのか。翻訳にとって演劇テクストとはなんなのか。

2. 演劇と翻訳

1999年にドイツの演劇理論家ハンス=ティース・レーマンが「ポストドラマ演劇」の概念を提唱し、ヨーロッパの現代演劇ではドラマの価値下落が明白になった。とはいえそれは、演劇から言葉や物語がなくなるということではなく、ドラマを中心に、ドラマを再現するために舞台空間や演技が決定される傾向が弱まり、テクストも演劇の一要素に過ぎないという「ポストドラマ的」認識が決定的に確認されたに過ぎない。それを逆から照らすように、ここ数十年のあいだ、舞台上での上演を制約しない、というよりも、どう上演すればいいかわからない演劇テクストが数多く生まれてきた。ハイナー・ミュラー、サラ・ケイン、エルフリーデ・イェリネクらの作品である。その本質的特徴は、演劇テクストが「時間の言語」から「空間の言語」へシフトしたことと言えるだろう。テクストは結末へ流れ込む線的な時間性から解放され、それぞれある程度独立した、場合によっては膨大な量の断片からなることが増えた。前述のレーマンによれば、彼が「プレドラマ」と呼ぶギリシャ悲劇もまた、一般に考えられているように結末のカタストロフィへ向かう線的構造でなく、複数の場面からなり、観客が個々の場面で立ち止まり、迷い悩み、問いを抱えることに本質があったという。ヨーロッパの先鋭的な演劇テクストは空間性の再評価へ向かったのである。

そもそも演劇と空間は切り離せない。演劇テクストは声になる。言葉は順に発話され、声が空間に響く。というより、響く声が空間をつくる。とりわけ、明確な筋をもたないポストドラマ的テクストの上演では、表象される物語や舞台装置による想像的空間が観客を包むことは少なく、発話された言葉そのものが空間をつくる。

「空間の言語」としての演劇テクスト。均質な空間を線的な時間に従属させるのでなく、音、リズム、内容によって、複数の空間を次々につくる言語。そしてどのような空間がつくられるかだけでなく、どのように空間がつくられるか、その「どのように」がつねに問われる。音とリズムと内容の出会い

方、テクストの身振り。演劇における「翻訳すべきもの」とは、この言葉の出会い、テクストの身振りだろう。なぜならたんに内容だけでなく、音やリズムを含めた総体としての言葉の身振りだけが、言葉の別のあり方を、それによる「別の空間」を予感させる。それは歴史や政治の空間へも沁み込んでいくだろう。演劇テクストの歴史的重要性、そして政治性は、その内容以上に、新たな言葉の身振りをもたらし、「別の空間」を予感させるかどうかに存する。言語は、言語空間は、中立的なものでなく、そのありようそのものが政治的なのだから。

> 広い概念を用いて全世界の人々にその尊重を強制する能力、これこそ世界史的重要性をもった現象である。決定的重要性をもった政治的概念において重要なのは、その解釈者・定義者・適用者である。即ち平和とは、軍縮とは、干渉とは、公序公安とは何かの具体的決断者が問題である。人類一般の法生活・精神生活において千鈞の重みをもつ現象の一つは、真の権力者とは自ら概念や用語を定める者であることである。[…]一大国民が他の諸国民の言語様式、さらには思考様式さえ支配し、語彙・術語・概念を自ら定めるに到ることこそ、真の政治的実権の表現である。[…]概念や思考様式もまた政治的決断の問題でありうるというこの意識と感情こそ必須のものであり、我々は常にこれに目覚めていなければならない。(＊1)

カール・シュミットが概念を巡る国家間の争いとして激しく語ることを、もう少し柔らかく、言葉の歴史的ありようとして捉えよう。わたしたちは言葉の中にいる。その言語空間は、なぜ「今、ここ」のこれなのか。他の可能性はないのか。わたしたちが「自然」に言葉を使うとき、ただそれだけで避けえない「悪」はないのか。この言葉はいつ誰が与えたのか。この言葉では言えないこと、気付けないことはないのか。それを知りながら、そこから利益を得ている者はいないか。演劇テクストは、それが単純な悦びとして生まれるときでさえ、潜在的には言葉と声の「別のありよう」を探し、歴史や政治に多様な可能性を拓く実践である。シュミットによればあらゆる空間は必ず特定

の秩序を与えられており、場所確定（Ortung）こそ秩序（Ordnung）である。こうした空間は、レヴィ=ストロースが「秩序が現れるとそれが永久に続くことを確認するもの」（*2）と説く「神話」に近い機能をもつ。「自然」な言語空間は神話的空間であり、「自然」な言語使用はその秩序を更新しつづける。ワイドショーをみてもいいし、なにか記者会見をみてもいい。一歩引いて眺めると、こう思うだろう、どうしてわたしたちの言葉は、こんなことしか言えないのか、言い合えないのか、と。言葉が狭い空間にとどまっている感覚。演劇の言葉は、声になり、わたしたちの言葉の音とリズムと内容の「別の出会い」を実践することで、この言語空間の「自然」を揺さぶり、別の空間を予感させる。

そうした言葉の特別な出会いを、翻訳が「自然な日本語」という神話的空間に馴致させてはならない。翻訳はその出会いそのものを、テクストの身振りを翻訳する。そうした翻訳の理念もまた、「出会い」と呼べるかもしれない。はじめから日本語で書かれていたかのような、「透明」な翻訳ではなく、出会いの記録としての翻訳。

> 一方の翻訳は、同一でありつづける何か（意味、美的価値）を他の言語に移しかえる。それらは「類似性から同一性に」到達したときに、いい翻訳であるとみなされる。［…］他方には、一つの言語をもう一つの言語にぶつけるような翻訳、衝突に立ち会い、相互の出会いを確認し、その入射角を測るような翻訳がある。その翻訳は、オリジナルのテクストを砲弾とみなし、到達する言語を標的としてあつかう。その任務は、他のところで生まれた意味をそれ自身に連れ戻すことではない。そうではなくて、翻訳の元となる言語によって、翻訳がむかう言語を「道に迷わせる=困惑させる」こと、これがその任務なのである。（*3）

フーコーは前者を水平的な翻訳、後者を垂直的な翻訳と呼ぶ。垂直的翻訳は「ちょうど『一滴一滴』という場合のような」、「一語一語性」を

重視する。オリジナルの一語一語が、一滴一滴、翻訳の言語へしたたる。視界をこの無数の雫に、あるいは血に覆われて、言葉はとまどい、迷子になる。だが新しい空間を見出すのは迷子なのだ。フーコーは、言葉の「空間的な順序＝秩序」は「たわいのない遊び」ではないと言う。その順序、語順、道を、あえて従順にたどり、なぞるとき、翻訳の言語はわたしたちの言葉が知らなかった航跡を残し、別の空間を描くことだろう。ポストドラマ的演劇テクストは言葉の身振りで空間をつくる。翻訳がそうした身振りとの出会いをできる限り正確に確認するとき、「自然」ではない、ないからこそ別の言語空間の可能性が、そこに描かれて残るのである。

> これまでの翻訳でわたしが我慢できないのは、ある全体性を、一つ完全なテクストをつくろうと試みていることです。そのせいでまったく質が低下しています。[…] ほとんどの翻訳者は、意味されているものが理解可能になるよう表現しようとします。しかし、逐語的な翻訳に巻き込まれてしまった方が、ひとはより多くを理解できるのです。そうした表現の中にある、翻訳の驚愕させる効果、ショックを与える瞬間、それが極めて重要なのです。(＊4)

シェイクスピアの翻訳者としての経験から『ハムレット・マシーン』を生み出し、演劇テクストに新たな局面を展いたハイナー・ミュラーがここで述べるように、翻訳は「完全なテクスト」にはなりえず、ならなくていい。どこかに亀裂が、困惑の面影が、迷子になって中断された時間と、そのとき不意に見出された空間が残る。そうした言葉の歴史的な出会いが生む、「驚愕させる効果、ショックを与える瞬間」、それが翻訳の可能性だろう。だからこそ、出会いとしての演劇テクストは、出会いとしての翻訳を求める、と言えるのである。

この出会いがどのようなものとして記録されるか、それは翻訳者にゆだねられる。翻訳者に「自然」なあり方はなく、翻訳に正解はない。ドイツで多くの翻訳者と語り合う中、出会いとは、演劇テクストと翻訳と、そしてそれにた

ずさわる者たちをつなぐ理念であることを、身をもって感じていた。そして日本語もまた、演劇や翻訳によって、その「自然」を揺さぶられる出会いの時を、なお求めつづけているのではなかろうか。

1　カール・シュミット「現代帝国主義の国際法的諸形態」、長尾龍一編『カール・シュミット著作集1』所収、慈学社、2007年。

2　クロード・レヴィ＝ストロース「神話とは何か」、大橋保夫編『構造・神話・労働』所収、みすず書房、1979年。

3　ミシェル・フーコー「血を流す言葉」、小林康夫他編『フーコー・コレクション2』所収、ちくま学芸文庫、2006年。

4　Heiner Müller: Aischylos Übersetzen. Ein Gespräch mit Heiner Müller. In: Aischylos DIE PERSER. Hrsg. von Christoph Rüter, Berlin 1991.

はやし・たつき

ドイツ語翻訳者、演劇研究者、一般社団法人Port観光リサーチセンター主任研究員、アーツカウンシル東京調査員（演劇・伝統芸能分野）。訳書にイェリネク『光のない。』（第5回小田島雄志翻訳戯曲賞）、論考に「エルフリーデ・イェリネクの演劇言語」（現代詩手帖2013年4月号）など。

（思潮社発行「現代詩手帖」2013年10月号より転載）

Report

「紛争地域から生まれた演劇 5」レポート

後藤絢子

国際演劇協会日本センターが企画・制作する「紛争地域から生まれた演劇」は今年度で5回目を迎える。2013年12月末には5日間にわたり「紛争地域から生まれた演劇5」の「Part 1」が東京芸術劇場のアトリエウェストで開催され、リーディング公演とトーク、ラウンドテーブル、クロストークを通してパレスチナ、アフガニスタン、アルジェリアの戯曲（日本初演・初訳）を紹介した。

また、1月26日には「Part 2」として「日本-パレスチナ演劇交流セミナー」が開催された。このセミナーには、Part 1で紹介したパレスチナの戯曲『3 in 1』の作者であり出演俳優でもあるイハッブ（イーハーブとも表記）・ザハダァ氏を迎えた。

アフガニスタンの戯曲『修復不能』の翻訳者および制作補佐として海外からのふたりのゲストと過ごした立場から、当企画を振り返ってみたい。

ITI「紛争地域から生まれた演劇5」チラシ

『3 in 1』

作＝イハッブ・ザハダァ、ムハンマド・ティティ、ラエッド・シュウヒィ（イエスシアター）
翻訳＝柳谷あゆみ
演出＝杉山剛志（演劇カンパニー　ア・ラ・プラス）
出演＝木野本啓（劇団黒テント）、重盛次郎（劇団黒テント）、廣畑達也
公演日時＝12月19日（木）19時、12月21日（土）19時

パレスチナからはヨルダン川西岸最大の都市、ヘブロンを拠点とする唯一の劇場、イエスシアターの『3 in 1』を紹介した。

この戯曲はイハッブさんを中心としたイエスシアターの俳優たちによって書かれた本音の芝居であり、それぞれのエピソードは俳優たちの実際の経験に基づいている。主な観客は子どもたちである。

人間とはつねになにかの役（割）を演じる生き物だが、占領下のパレスチナとは、とりわけ誰もが日常的に実人生を演じなければならない土地であり、俳優とは演じることを生業としている人間だ。さらに、保守的で敬虔なムスリムの多いヘブロン市において演劇とは、一部の人々からすれば無意味な悪習である。イエスシアターは、演劇の力を信じている。ヘブロンの未来を担う青少年に演劇の力を伝えたいと思っている。演劇を通じて子どもたちに感情を表現することを体験させようとしている。つまり、演劇を通じて、子どもたちの能力を最大限発揮させたいと願っている。そのために、イエスシアターは、大人たちに対して演劇への理解を求めている。学校の先生やカルチャーセンターの講師たちを対象にしたワークショッ

『3 in 1』 © 石澤知絵子（2点とも）

プなどで、少しずつ、しかし確実に、イエスシアターはヘブロンの社会に受け入れられつつある。ヘブロンでは保守的な土地柄ゆえに女性が舞台に立つことが禁じられている（パレスチナのほかの町には女優がいる）。イエスシアターは昨年、ヘブロンではじめて、三人の女性を舞台にのせるという「快挙」を果たしている。本企画のPart2では、イエスシアターのメンバーが女性の家族を説得するのに奔走した話を聞くことができた。

パレスチナ人として、また、ユダヤ人の入植地を町の中心に抱える保守的なムスリム都市、ヘブロン在住のムスリムとして、日常生活を営むことさえままならないのに、生きにくい生業を背負って生きている俳優たちが「どう生きるか」を探る演劇『3 in 1』は、2013年11月、テレサ・ポモドーロ国際演劇コンペティション（Premio Internazionale “Il Teatro Nudo di Teresa Pomodoro”、イタリア・ミラノ）で一位を獲得した。自らの生きざまをさらし（=知らせ）て、強く、生き方を模索する表現者としての姿勢は、このコンペティションのコンセプト「裸の演劇（Teatro Nudo）」に一致する。

リーディング公演後には、細田和江氏（イスラエル文学・文化／中央大学）、宗重博之氏（劇団黒テント）、演出の杉山氏を迎えて、トーク・イベントを開催し、作品の理解を深めることができた。2014年1月26日の「Part 2」にはイハッブさんと3・11後の福島で高校生と演劇をつくる佐藤茂紀教諭を招き、4時間に及ぶセミナーを行った。セミナーではイハッブさんによるイエスシアターや『3 in 1』の紹介、イハッブさんと佐藤氏による刺激的なトークセッションのほか、参加者による日本語でのリーディングとアラブ イスラーム学院の生徒によるアラビア語でのリーディング、さらに、イハッブさんによるアラビア語でのリーディングが行われ、大充実のひと時となった。会場へ向かう途中、イハッブさんはこんな話をしてくれた。「日本に来るのは決して簡単ではありませ

ザハダァ氏と佐藤茂紀氏によるトークセッション

ん。これで最後になるかも知れない。だから今回は、自分の持ちうる情報や、いま思っていることをすべて伝えて帰りたい。僕が思っていることは必ずしも正しくないかもしれないけれど」

リーディング上演およびイハッブさん招聘は、今村沙絵氏をはじめとするピースビルダーズ（平和構築を目指す特定非営利法人で、本部は広島。パレスチナ支部がある）の方々の協力体制のもとに実現した。さらに、『3 in 1』のうち、いくつかのせりふは、12月21日、日刊ゲンダイの「読む演劇」欄で紹介された。

ザハダァ氏によるアラビア語でのリーディング

『修復不能』

作＝アフガニスタン人権民主主義連盟(AHRDO)
翻訳＝後藤絢子
演出＝公家義徳（東京演劇アンサンブル）
出演＝小山萌子（エンパシィ）、花ヶ前浩一（アルファセレクション）、大谷賢治郎（ATプロダクション）、大久保鷹、正木ひかり（東京演劇アンサンブル）
弦楽器（ラバーブ）演奏＝佐藤圭一（アフガニスタン音楽ユニットちゃるぱーさ）
映像＝高橋啓祐（ニブロール）
公演日時＝12月20日（金）19時、12月22日（日）14時

アフガニスタンからは、AHRDO（アフガニスタン人権民主主義連盟）の『修復不能』を紹介した。また、トークゲストにはAHRDOの共同創設者であり『修復不能』の演出を手がけるヤルマー・ホルヘ・ジョーフリ＝アイヒホルン氏を迎えた。ヤルマーさんはボリビアとドイツのハーフであり、アフ

ガニスタン人ではない。ヤルマーさんは、外国人として――いわば、われわれと同じ立場で――深くアフガニスタン社会にコミットし、平和を目指す可能性とむずかしさをたくさん教えてくれた。

この戯曲は、紛争で喪失を体験した人々の声を集めて書かれたもので、対立する三つの民族の男たちと一人の女（ヤルマーさんの言葉を借りれば「平和の武器」たる俳優たち）が、亡霊たちとその縁者に代わって、理不尽な悲しい真実を語る。抗しえぬ敵に愛するものを奪われる悲しみ、わが子の代に平和がないと知りつつも、遠い将来のため、万分の一の希望を託して新しい命を生む悲しみ、同じ悲しみを抱えて生きる人間同士が、民族の違いによって歩み寄れない悲しみ……。本作は、悲しみで紡がれており、その悲しみは「プレイバックシアター」（観客や参加者が自分自身の過去の体験を語り、演じる即興劇）の手法でアフガニスタンの人々から集めた生の声である。人前で思い出したくもない過去を振り返り、語ることはつらいことだが、ヤルマーさんは、演劇には「涙をエネルギーに変える」力があると語る。

AHRDOのメンバーは、危険と隣り合わせで、演劇を通じて対立する民族同士に理解しあう機会を設けるなど、アフガニスタンの民主化・平和を目指す活動をしている。

終演後のトークには、演出の公家氏のほかに、ヤルマーさんが参加した。ヤルマーさんからは、AHRDOの仲間のこと、被抑圧者とともに演劇

佐藤圭一氏によるラバーブ演奏

『修復不能』 ©石澤知絵子（2点とも）

をすること、外国人としてアフガニスタンのコミュニティに深く根差した演劇に関わることなどについて聞くことができた。また、ラウンドテーブルのゲストである大橋宏氏（アジア・ミーツ・アジア代表、劇団DA/M主宰。過去にアフガニスタンの演劇団体を招聘）と村山和之氏（南・西アジア文化研究／和光大学、『修復不能』翻訳監修）はユニークなトークを展開、ヤルマーさんからも興味深い話題を引き出した。

なお、ヤルマーさんは早期に来日し、稽古場にも足を運んでくれた。さらに、上演後にはラジオジャパンより取材が入った。ヤルマーさんと公家氏、小山氏、当企画のプロデューサーである林英樹氏へのインタビューと佐藤氏のラバーブ演奏が1月5日、アフガニスタン（カーブルとヘラート）およびインターネットラジオで放送された。本作は、2013年9月、「シアターアーツ」誌56号（2013年9月20日発行）に掲載された。さらに、アメリカの舞台芸術誌PAJ（Performing Arts Journal、106号、2014年1月1日発行）は本作の英語版を掲載している。

ジョーフリ＝アイヒホルン氏を迎えたアフタートーク　© 庭山由佳

『修復不能』稽古場のジョーフリ＝アイヒホルン氏（手前）

翻訳者として、この座組で、この作品に関わることができて、本当に幸せだった。生きる、死ぬ、愛する、殺す、平和。このことばをめぐって昼夜、どれほど議論をしただろう。この作品に関わることで、私は人生とことばに出会いなおすことができた。

『包囲された屍体』

作=カテブ・ヤシン

翻訳=鵜戸 聡

演出=広田淳一（アマヤドリ）

出演=西川康太郎（ゲキバカ／おしゃれ紳士）西村壮悟、浅野千鶴（味わい堂々）、稲垣干城（アマヤドリ）、糸山和則（アマヤドリ）、山森信太郎（髭鶴亀）、小角まや（アマヤドリ）、宮崎雄真、沼田星麻

公演日時=12月21日（土）14時、12月23日（月・祝）14時

『包囲された屍体』 © 山口真由子（2点とも）

アルジェリアからは、カテブ・ヤシン（1929-89）の『包囲された屍体』を紹介した。

この作品は1945年の「セティフ暴動」を扱ったものだが、強い現代性を兼ね備えている。上演後のラウンドテーブルに登壇した新野守広氏（ドイツ演劇／立教大学）は「（2010年末～）2011年の『アラブの春』を彷彿とさせる」と話した。この戯曲は複雑な構造で書かれており、ことばは象徴に満ちていて、理解するのは決して容易ではないが、23日の公演では、上演前に広田氏による作品解説が付き、俳優の身体が多くを

語ったことで、観客の理解を大いに助けた。終演後、「アラブ・イスラム世界の現代演劇とその潮流」と題したラウンドテーブルには鵜戸聡氏（アラブ－ベルベル文学・演劇／鹿児島大学）、七字英輔氏（演劇評論）、新野氏を迎えた。ベルギーでの『包囲された屍体』の初演当時（1958年、於:モリエール座［ベルギー・ブリュッセル］、ジャン＝マリ＝セロー演出）フランスに留学していた伊藤洋氏（フランス演劇）が、客席からこの公演がいかに話題になったかを話され、感慨深いひと時となった。

また、「紛争5」の楽日でもある12月23日の終演後には、三作品の演出家たちと鵜戸氏を迎えてクロストークが行われた。作品と、作品を生んだ社会、作品の中に生きる人々へどのようにアクセスするのか。どう理解して、どう受け止めて、どのような立場で表現するのか。このクロストークでは、鵜戸氏のお話で作品に関する理解を深めるだけではなく、迷い、悩み、挑んだ三人の演出家の日々を垣間見ることができた。

ごとう・あやこ

1982年生まれ。獨協大学ドイツ語学科、一橋大学大学院言語社会研究科卒。ウィーンでの生活の後、結城座、静岡県舞台芸術センター（SPAC）、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、現在フリー。

《特集　紛争地域から生まれた演劇5》

review

ActできないActorたち

『3 in 1』(パレスチナ)を中心に

關 智子

演劇は社会的状況を変える力を持つだろうか。それともその時消費されるだけの無駄話だろうか。しばしば耳にするこの問いは、紛争地域という厳しい社会的状況においては切実な問いとなる。

ITI(公益社団法人国際演劇協会日本センター)が主催する「紛争地域から生まれた演劇」は今年で5年目を迎えた。この企画が持つ特異性のひとつは、海外の戯曲をリーディング作品として上演し日本の観客に紹介するだけに留まらず(もちろんそれも重要な役割ではあるが)、充実したトークやラウンドテーブルを上演の後に付している点にある。現在注目を集める演出家やプロダクションによるリーディング上演をきっかけとして、トークでより深い議論を展開させることを目指していると考えられる。

ITIの林英樹氏はトークの中で「本企画は紛争地域の演劇作品を取り上げることで、演劇が持つ意味と出会い直すことを試みる」と述べていた。紛争地域という過酷な状況下で生まれた演劇作品に焦点を当てることで、演劇が本質的に持つ社会的役割・意味、さらにそれらが裏側から照射する日本における演劇の役割・意味について、制作側と観客側が共に考察することが可能となるのだろう。

今年はアルジェリア、アフガニスタン、パレスチナの作品が選ばれた。紙幅の都合上すべてを詳細に論じることはできないが、どの作品も、演劇という装置を用いて現実の状況を鋭く描写していた。

『包囲された屍体』は、1945年にアルジェリア東部にて起こった「セティフ暴動」を扱った作品である。若い活動家ラフダルを主人公とし、圧政からの独立を夢見る同士たちとの関係、既に何度も挫折を味わってきている上の世代との軋轢などを、詩的な美しい言語によって描写している。

リーディング上演では、詩を過剰なまでに「ドラマチック」に読み上げたり、日本人にとっては耳に新しい言葉を聞き直すやりとりを挟んだり、乾杯のグラスがなぜかヤクルトだったりと、ブレヒトの異化効果を連想させるような演出が刺激的であった。

『修復不能』はアフガニスタンにおける度重なる戦争の被害者たちの言葉を集め再構成した作品であり、3人の男たちが被害者の言葉を語りながら互いに牽制し合い、やがて殺し合うまでになる。一人残された女性は転がる男たちの死体を見つめながら詩を朗読し、ブッシュ元大統領の言葉とオバマ大統領の言葉が流れて幕となる。リーディングでは後方の壁に地図をスクリーニングし、アフガニスタンの小歴史や語られている被害者の位置を示すことで観客の理解を助ける工夫がなされていた。被害者による実際の言葉を演劇の言葉として再構成することで、舞台上の出来事と現実との関係を緊密なものとして提示している緊迫感溢れる作品であった。また、ポストパフォーマンストークで語られた、原作の制作者であるヤルマー・ホルヘ・ジョーフリ=アイヒホルン氏が語った彼の演劇理念、およびアフガニスタン人権民主主義連盟（AHRDO）が行っている、アウグスト・ボアールの『被抑圧者の演劇』理論を応用した演劇活動内容も興味深いものであった。

残るパレスチナの『3 in 1』をここでは重点的に取り上げたい。というのも本作品は演劇が社会に対して持ち得る力について、もっとも直接的に問うていたからである。

『3 in 1』は3人の俳優の実体験を基に、集団創作で生まれた作品である。彼らは基本的にそれぞれ自分自身（イーハーブ、ティーティー、ラーイド）を演じることになっている。だがその構造はしばしば複雑なものとなる。例えば作品冒頭では彼らが『真夏の夜の夢』における劇中劇を作るシーンを演じる、つまり劇中劇中劇ということになったり、ラーイドが中心となるシーンではラーイドがその時のラーイドを再現し、イーハーブとティーティーは別の人物を演じるという多重構造になったりするのである。この複雑な

『3 in 1』 © 石澤知絵子

構造により、現実と虚構の境界を曖昧なものにしていた。

作品全体は、登場人物たちの日常生活を切り取った断片的なシークエンスから構成されている。いわゆるドラマ的なストーリー展開はないが、主に彼らが俳優として生活していることで感じている抑圧や周囲の態度などがテーマとして扱われている。ティーティーは家庭内のいざこざに始終悩まされ演劇のことを考えていられず、ラーイドは隣人に芝居を止めるように説教された上に冷蔵庫代を払えないほど金銭的にも困窮している。またエピソードの端々に、バリケードの存在や監視されているという意識など、パレスチナの現状が差し込まれている。

このように3人を入れ替わりでメインにするシーンが続くが、後半は次第にイーハーブが中心を担うようになる。彼は俳優として生きていくことに対して不安を抱いている。作品半ばで誰のものか分からない「声」が登場人物たちに次々と質問(「名前は?」「お前はどんな家の出だ?」「朝、何を話すか?」(*1))を浴びせかけるシーンがあり、彼らは反射的に答えていく。最後に「お前は何をやっているんだ?」という問いがあり、「役者です」と答えた後にティーティーとラーイドはその職業に対して比較的ポジティヴな意見を言うが、イーハーブだけは「偶然そうなったが一市民」であり、「おれ

は何一つやっていない。やったのかもしれないけど、皆認めません、もしくはおれ自身、何をしたのかわかっていません」と、迷いがあることを吐露する。

この彼の葛藤は、自分が置かれた状況が矛盾していることによるものだと考えられる。俳優である彼らはことあるごとに、周囲の人々に「演劇なんて無駄話だ」「別の仕事を探せ」と批難され、演劇が社会の役に立つ理由を説明するよう求められる。だが他方で、彼らの置かれているパレスチナの現状は、理由を説明しようとしても説明できないことばかりである。イーハーブは独白の中で「どうしておれはそうなのか、どうしてみんなそうなのか（略）どうしてみんな苦しんでいるんだ、どうして、どうして、どうして「どうして」が終わらない」と訴える。説明責任を果たさなければならないのにそれができないことに対する葛藤がそこには描かれている。

『3 in 1』ティーティー＝木野本啓　© 石澤知絵子

『3 in 1』イーハーブ＝重盛次郎　© 石澤知絵子

興味深いことに『修復不能』のジョーフリ＝アイヒホルン氏も、彼の知人が「演劇が社会の役に立つということを説明し続けるのに疲れた」と述べていたと語っていた。生活が脅かされる紛争地域においてはより一層、社会に対する演劇の有効性を説明する責任が重くな

『3 in 1』ラーイド=廣畑達也　© 石澤知絵子

るのだろう。イーハーブはその責任を感じながらも、それを果たせているとは思えないがゆえに俳優であることに対して迷っているのである。

だが作品が提示するのは、決して演劇に対する諦観ではない。作品の終盤でイーハーブは「36年、おれはずっと何もやらなかった、演劇、これがおれがしてきた、そしておれにできる唯一のこと、おれが経験しなかった唯一のことだ」と語る。ここに彼が内に抱える矛盾を見て取ることができる。演劇をしていながら経験できていないという矛盾は、演劇の持ち得る力を信じそれを目指してはいるが、いまだに達成できていないということではないだろうか。実際に、作品を制作したイエス・カンパニーは演劇理念として「演劇の力を信じている」と述べている。彼らはactor（俳優）でありながらact（行動、実行）することができていないという矛盾を感じており、その現状に対する葛藤を感じていると考えられる。

このことが色濃く描写されるのは、イーハーブが女の役を演じたために周囲の人物から罵倒されるシーンである。人々は彼に唾を吐き、「パレスチナの恥だ」と罵った後で次のように問う。「きみの芝居は、我々にエルサレムを返してくれたか、入植地の数を減らしてくれたか、道を開いてくれたか、失業を減らしてくれたか、きみはガザのために何をした?」これに対して、彼は「どうして?」を繰り返すことでしか答えられない。

さらに追い打ちをかけるのが、その後にあるフランスの空港でのシーンである。彼は仕事でフランスへ向かうが(*2)、その空港でCAにパレスチナとパキスタンを混同された上にイスラエルの一部として扱われ、しかもその間違いをちゃんと訂正することを諦めてしまう。彼は何も変わらない現実に対

してどうすることもできない無力感を感じつつ、CAからハート型の風船を受け取る。

このように、演劇に対する期待とそれを裏切る無力さが、登場人物が抱えるアンビヴァレントな心境として繊細に描写されているのである。『3 in 1』は演劇が持つ意味を自己言及的に追究する作品であるがしかし、演劇は社会に対して有効であるという楽観的な答えを提示するでもなく、演劇は無力であるという悲観的な考えのもとに現状を嘆くのでもなく、むしろその答えを共に探すよう促している。

そのことをもっとも明らかな形で読み取れるのが最後のシーンである。イーハーブは先ほどのCAから受け取った風船の紐で首を吊り、他の2人が「ブラボー！」と叫ぶ。リーディング上演では俳優が客席に背を向けた形で演じられたため、ややペシミスティックな結末に受け取れた。だがトークで演出の杉山剛志氏が語っていたように、実際にはト書きには「風船を自分の首にむすびつけ、もっと高く上がるように手放す。我々には首吊りか、彫像の姿とかわらなく見える」とある。杉山氏は「決してネガティヴではなく、むしろポジティヴな結末」と語っていた。首吊りでもあり、より高みへ上ろうとする意志の表れでもあるこの行為は、多義的な結末を観客に提示することで、イーハーブの行為の意味すなわち演劇の可能性について問いかけ、作品と観客の間に対話を生もうとしていたと言える。このあり方は、パレスチナという場にいる人々が、これからの社会における自らのあり方を共に考えて行こうとする姿勢であるという意味でまさにスペシフィックであり、また同時に日本そして世界において演劇が置かれている現状を問い直す上でも有効であるという意味においてユニバーサルである。

『3 in 1』 © 石澤知絵子

作品が持つこの姿勢はITIの企画のあり方に沿う。というのも、冒頭で触

れたように、「紛争地域から生まれた演劇」シリーズは、観客がリーディング上演だけを受容することを最終目的とはせず（もちろんそれだけでも十分魅力的ではあるが）、そこから生じる議論・対話をトークやラウンドテーブルという形で展開させることもまた目的の一つとしているからである。さらにITIはそれを長期的に醸造することも試みている。長い歴史を背景とし、既に長期にわたって混乱が続いている紛争地域の作品を取り上げるにあたり、そのような姿勢は極めて重要である。

1月末には『3 in 1』に出演したイハッブ（イーハーブ）・ザハダァ氏が来日し、ワークショップとトークを行った。紛争地域から生まれた演劇を、ただ日本において異質なものとして消費するのではなく、互いに対話することでどのように受容すべきか、どうすべきかを共に考える機会として。その姿勢は正に作品が観客に求めていたものであり、またこれからの演劇環境において必要とされるものだろう。

1　以下、引用は上演台本最終版からのものとする。なお本稿執筆にあたり、翻訳者の鵜戸聡氏、後藤絢子氏、柳谷あゆみ氏、演出の公家義徳氏、杉山剛志氏、広田淳一氏に台本をご提供いただいたことを、ここに記して謝辞とする。

2　ちなみにこのシーンもシニカルである。というのも、イーハーブは西洋化を否定しているからである。

せき・ともこ

早稲田大学大学院文学研究科演劇映像学コース博士課程在籍。研究対象は現代イギリス演劇、ポストドラマ的演劇テクスト。国際演劇評論家協会会員。主な劇評に「部外者であるということ—ハビマ劇場『ヴェニスの商人』劇評—」（「シアターアーツ」54号）など。

――いま、2013年の11月頭にむけてシンポジウムの準備をしています。アルジェリアで、より正確にはベジャーヤで開催されるんです。このシンポジウムは「アマジグ性高等評議会（Haut Commissariat à l'Amazighité）」と「ベジャーヤ国際演劇祭（5ème Festival international du théâtre de Béjaia）」の共催で、テーマは「演劇以前と旧文化におけるスペクタクル上演の諸形態：北アフリカとアジア」になります。

《特集　紛争地域から生まれた演劇5》

overview

アラブ＝ベルベル演劇の現在

アルジェリア演劇祭管見

鵜戸 聡

突然こんなメールを受け取ったのは、同年7月末。国際学会のために渡航した久し振りのパリは「猛暑」で、日本より涼しいと思いつつもクーラーのないホテルの部屋でぐったりしていた時だった。

連絡をくれたのは「アマジグ映画フェスティバル（Festival Culturel National Annuel du Film Amazigh）」のゲニマ・ケムケムさんだ。「アマジグ」（複数形はイマジゲン）とは北アフリカの先住民で、所謂「ベルベル人」の自称である。アルジェリアの全人口の約二割、モロッコでは約4割がベルベル人だと言われるが、そもそもどこからどこまでが「ベルベル人」あるいは「アラブ人」であるのか、その境界は必ずしも明確ではない。有史以来のベルベル人と千数百年前から侵攻して来たアラブ人が、様々な形で融合しながら造り上げたのが「マグレブ」と呼ばれるこの西アラブ世界なのだ。

しかしながら、アラビア語とイスラームを国民文化の基盤に据えようとする社会主義時代のアルジェリアにあって「ベルベル問題」はタブーとされ、彼らの言語文化を承認・推進する活動は長らく制限されていた。とりわけベルベル人の一派カビール人（フランス在住の「アラブ人」と思われている人々の相当数が彼ら）は、首都アルジェのすぐ東に位置する山岳地帯「カビリー」に集住し、独自の文化に強い誇りを抱いているため、いま

だに「分離主義者」と非難・警戒されることがある。その後、社会主義体制の崩壊と90年代の原理主義者との内戦を経て、ようやく2002年の憲法改正でベルベル語も国語として認められた。「アマジグ演劇」や「アマジグ映画」云々がおおっぴらに喧伝できるようになったのも長い苦闘の結果なのである。

さて、件の「ベジャーヤ国際演劇祭」については何も知らなかったのだが、せっかくのお誘いなので招待に応じることにした。10月末日に関空を飛び立ち、ドバイ経由で翌1日にアルジェ空港に降りると、驚いたことに入管の列から連れ出されて別口から優先入国させてもらえた。出迎えに来たのはアルジェの国立劇場関係者で、世界各地から参加する演劇関係者を迎えては、先述のカビリーの東部主要都市であるベジャーヤ（仏語名ブジー Bougie）へと送り出しているようだった。聞けば「アマジグ性高等評議会」は大統領府の直属機関だとか。

用意されたタクシーを東へ走らせ、シンポジウムの会場でもあるホテルに着いたのは4時間後。流石に疲労困憊してその晩の演目は見に行けなかったのだがこれが大失敗。なんとアルジェリア文学の祖ムールード・フェラウン（Mouloud Feraoun, 1913-1962）のフランス語小説『大地と血』をベルベル語訳して舞台化したもので、劇場責任者のオマル・フェトゥーフ（Omar Fetmouche）演出による今回のフェスティバルの目玉だったのだ。このカビール人作家の作品を謂わば本来のベルベル語（正確にはその一派のカビール語）に「復元」しようという試みは、ベルベル語がそもそも話し言葉であるため台詞を文字にするのではなく声に載せる必要がある。そこが演劇というメディアの大きな強みなのだ。この点は原文不一致の甚だしいアラビア語の場合も同様で、演劇は口語アラビア語文化の重要な担い手と言えるだろう。

何はともあれ、フルカラーの劇評パンフレットが一週間ほどの会期中に毎日（!）発行されていたおかげで、数枚の写真によって上演の様子を窺うことができた。どうやら衣装や小道具を含め原作を忠実に舞台化したもののようだ。負け惜しみを言えば、ベルベル語のほとんど解らぬ私が見に

劇評パンフレットは、フェスティバル期間中、毎日発行される。

行っても何も聞き取れなかっただろう。その外にもベジャーヤ地方劇場には毎晩、ドイツやスイス、ベナンやカザフスタンなど諸外国から招かれた劇団が登場し、各国大使も参加して外交儀礼の場ともなっていた。

翌日からの2日間は、朝からみっちりシンポジウムで、アルジェリア各地やフランスから学者や著作家、演劇家が集まって様々な発表が行われた。謎謎や口承詩から、祭りで用いられる仮面、「ハルカ」（環）と呼ばれる伝統的な村芝居に至るまで、アルジェリアの様々な芸能が論じられる一方、クウェート人がイランやインドの演劇的伝統を語り、ポルトガル人が16世紀日本における宣教師のキリスト教劇を紹介するなど、主題は多岐に渡った。発表者ではなかったがモロッコ人研究者やレバノン在住のイラク人演出家も参加しており、マスコミも現地メディアの外にシリアのテレビクルーが取材に入っていた。

しかし、このシンポジウムのテーマはなぜ「演劇以前」なのか。それは恐らく、「ヨーロッパから演劇が持ち込まれるまでアラブには演劇がなかった」、と言われていることに関わりがある。日本語で読める数少ないアラブ演劇論にラミース・エル＝アマリ（Lamis El Amari）「アラブ演劇における東西の出会い」（横山義志訳『舞台芸術』第4号、2003年、138−165

ベジャーヤ国際演劇祭プログラム。アラビア語・フランス語・ベルベル語の混用で表記されている。

頁）があるが、この講演などはこのような通説に対してアラブ独自の演劇伝統を主張しようとするものだ。とはいえエル＝アマリの謂う所の「演劇」は言って見れば大道芸・話芸の類いであり、インドや日本の古典劇のようなドラマツルギーをもった舞台劇が発達していたわけではやはりない。

ベジャーヤのシンポジウムは強いて「アラブ＝ベルベル独自の演劇」を主張することなく、むしろ「演劇以前」の「スペクタクル」の諸相に積極的な意義を見いだそうとするもので、北アフリカからアジアに至る広い地域の「演劇的伝統」のなかに、アルジェリアの民俗的諸芸能を位置づけようとする企画に斬新さが感じられた。その際、フランス植民地時代が短く、オスマン帝国の支配も及ばなかったモロッコには、アルジェリアと共通するフォークロアがより完全な形で残されている、と隣国に対する羨望の声が聞かれたのが印象的だった。なお、発表言語はフランス語とアラビア語で、しばしばそこにベルベル語での発言が加わった。詩や歌の引用もあり、シンポジウム自体が多言語による話芸のスペクタルと化していたのである。

私の発表はと言えば、そのような文脈に配慮しながら、日本の伝統演劇が中世の段階ですでに極度の洗練を得た後、近世以降に（再）大衆化してゆくという流れで能や歌舞伎を紹介するもので、古代の散楽・田楽など民衆的な諸芸能から説き起こし、『平家物語』などの中世文芸と能の関わり、文楽・歌舞伎における能取物について駆け足に解説したのち、『道成寺』が琉球組曲に取り入れられ『執心鐘入』となるなど、南島への伝播についても付言した。特に奄美の加計呂麻島の祭礼「諸鈍芝

居」などは平家の落人を起源と称し、また能面を模した紙の仮面を用いるなど、演劇の基層でもある民俗芸能の表層に既成の芸能の諸要素が被せられており、謂わば反転した重層性を孕んでいる点を論じた。
「散楽」のようなサーカス的スペクタクル、「平曲」のような語り物は、アラブ世界の演劇的伝統にも通じる所があり、聴衆には理解がしやすかっただろう。今年は世阿弥の生誕650周年であると述べると会場から感嘆の声が上がり、我が国の古典演劇の伝統に強い関心が寄せられた。私も現地につくまでまったく知らされていなかったのだが、日本からも能楽師が3名（寺井榮、武田宗和、坂口貴信の三師）招聘されており、その晩には劇場で『羽衣』が部分上演され、満員御礼、入場できなかった観衆が劇場前にあふれていた。

ベジャーヤ国際演劇祭は今回で5回目、チュニジアのカルタゴ国際演劇祭（Festival international de Carthage）が49回を数えるのに比べれば始まったばかりと言える（*1）。とはいえアルジェリアの各地には劇場があり、様々な文化活動の拠点となっている。市民団体の活動も盛んで、公民館での市民劇なども行われているようだ。なにより、演劇が地域住民の文化の担い手として重視されている印象が強い。アルジェリアの現代演劇は、植民地末期から社会主義時代にかけて着実に経験を積み、70年代には民衆の文化活動として社会に重要な地歩を占めた。カテブ・ヤシン（Kateb Yacine, 1929-89）やモハメド・ディブ（Mohammed Dib, 1920-2003）ら往年の大作家たちの古典も、口語アラビア語やベルベル語に翻訳されて上演されている。マリとの国境に接するアドラール県から来た若い演出家は、年末にオアシス都市アドラールで初の演劇祭を開くと言う（その名も「サハラの夜」だ）。内戦の傷から恢復しつつあるアルジェリアでは、いま正に新しい演劇の文化が創られようとしているのだ。

折しもベジャーヤ国際演劇祭の二週間後には、フェスティバル・トーキョーでレバノンのラビア・ムルエ（*2）の3作品が連続上演され、リアリズムが主流のアルジェリア演劇とは正反対の前衛劇が披露された（実はア

ルジェリアに行く直前までその解説を書いていたのだが）。シリアの内戦を舞台にカメラのレンズと銃のスコープが向き合い、目撃と銃撃が重なり合う「ダブルシューティング」の構造を論じたレクチャー『ピクセル化された革命』、革命家の自殺をめぐるFacebook上のから騒ぎを描いた『33rpmと数秒間』（リナ・サーネーとの合作）、そしてレバノン内戦中17歳の時に頭に銃撃を受け、記憶や言語、認識に関わる能力に障害を負った弟ヤーセルを舞台に載せた『雲にのって』だ。同一性の崩壊、表象の不可能性に正面から取り組み、演劇自体を解体してしまうムルエのパフォーマンスはアラブ演劇の極点を示している。そんなアヴァンギャルドから文字通りの政治劇、はたまた地域に根ざした民衆演劇まで、多種多様な芝居が真剣に取り組まれている所にいまのアラブ演劇の面白さがあるのかもしれない。

1　アラブ世界の演劇祭についてはターレク・アブル＝フェトーフ（Tarek Abou El Fetouh）による講演「現代中東地域におけるフェスティバル」『連続講演会「現代・中東・演劇」』（平成22［2010］年度早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点成果報告書2）を参照。

2　アラブ演劇の歴史的概観とムルエについては拙稿「レバノンの舞台芸術とラビーア・ムルーエ」黒木英充編『シリア・レバノンを知るための64章』（明石書店、2013年）を参照。

うど・さとし

鹿児島大学法文学部人文学科准教授。アルジェリアやレバノンなどフランス語圏を中心としたアラブ＝ベルベル文学・演劇を研究。共著に『反響する文学』（風媒社）、『アルジェリアを知るための62章』『シリア・レバノンを知るための64章』（明石書店）など。

Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る

2013

2013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

能・狂言 2013

国立能楽堂開場30周年と各賞の受賞

西 哲生

能および狂言の自主公演のほか、後継者の養成、資料などの収集・展示その他を行ってきた国立能楽堂（国立劇場能楽堂）では、1983年の開場以来30年を経て、2013年に開場30周年記念公演が行われた。その内容は、観世清和（現・清河寿）『翁』、梅若玄祥『楊貴妃（干之掛・臺留）』、金剛永謹『土蜘蛛（千筋之伝・ささがに）』その他（9月15日）、大槻文蔵『住吉詣（悦之舞）』その他（16日）、友枝昭世『羽衣（舞込）』、野村萬『庵の梅』その他（17日）、野村萬斎『老武者』その他（20日）であった。

さらに国立能楽堂では開場30周年記念特別企画の催しがあり、梅若玄祥『スーパー能　世阿弥』（初演、梅原猛作、4月19日）、片山幽雪『関寺小町』（5月29日）、金剛永謹『道成寺（古式）』（11月1日）、山本東次郎『釣狐』、野村万作『太鼓負』（12月7日）が上演された。

また国立能楽堂では月間特集・世阿弥生誕650年と題し、10月に、世阿弥作とされる『白楽天（長序之伝）』（2日）、『鵜羽』（9日）、『実盛』（12日）、『右近』（18日）、『融（十三段之舞）』その他が上演された。この月間特集

観世清和　国立能楽堂開場30周年記念公演『翁』
写真提供:国立能楽堂

は、引続き14年1月にも、5日間にわたり同じ趣旨の催しが行われる。

京都の金剛能楽堂は室町四条上ルから現在の烏丸一条下ルへ移築して10年に当たり、10周年記念公演（11月24日）が催され、金剛永謹『翁（十二月往来）、『羽衣（床几之物着）』、金剛龍謹『石橋』ほかが上演された。

地方で着実に演能活動を続けている喜多流大島能楽堂（広島県福山市、喜多流大島家所有）が創建百周年公演（12月22日）を行った。観客席300弱の能楽堂であるが、年間4～5回の定期公演を行っている。大島政允『木賊』、塩津哲生『石橋（連獅子）』ほかが上演された。

平成24年度芸術選奨文部科学大臣賞（演劇部門）を観世流シテ方26世宗家の観世清和が受賞した。1959年生れ、25世観世左近の長男、芸術選奨文部大臣新人賞を受けている。観世会を主宰。日本能楽会会員。『定家（袖神楽・露之紐解）』『江口（平調返）』『阿古屋松』その他が受賞対象作品となった。

平成24年度文化庁芸術祭賞（演劇部門）優秀賞を観世流シテ方・上田拓司（関西）、和泉流狂言方・野村萬斎（関東）が受賞した。現在は文化庁芸

野村萬　国立能楽堂開場30周年記念公演『庵の梅』
写真提供:国立能楽堂

梅若玄祥
国立能楽堂開場30周年記念 特別企画公演『スーパー能　世阿弥』
写真提供:国立能楽堂

山本東次郎　国立能楽堂開場30周年記念 特別企画公演『釣狐』
写真提供:国立能楽堂

術祭は関西・関東でそれぞれ別個に催され、受賞式も別日に行われている。上田拓司は上田照也の次男。『隅田川』（照の会）が対象となり、野村萬斎は野村万作の長男、『花子』（狂言ござる乃座）が対象となった。ともに日本能楽会会員。

日本芸術院賞を観世流シテ方・浅見真州が受賞した。1941年生れ、浅見真健の5男。父および観世寿夫、8世観世銕之丞に師事。芸術選奨文部科学大臣賞、観世寿夫記念法政大学能楽賞等を受賞している。日本能楽会理事。すでに『卒都婆小町』『姨捨』その他の習物を披く。今回は『檜垣』その他の舞台が対象となった。

観世寿夫記念法政大学能楽賞を能楽研究家・羽田昶、喜多流シテ方・粟谷能夫、催花賞を一色町能楽保存会が受賞した。羽田昶は1939年生れ、東京国立文化財研究所員、武蔵野大学教授、同大学能楽資料センター長等を歴任、現在、東京国立文化財研究所名誉研究員、武蔵野大学客員教授。共著に『能・狂言　能の作者と作品』（岩波書店）、『能楽大事典』（筑摩書房）等がある。粟谷能夫は1949年生れ、粟谷新太郎の長男、喜多実に師事、粟谷能の会を主宰。『道成寺』『卒都婆小町』『鸚鵡小町』『石橋』その他を披く。日本能楽会理事。

一色町能楽保存会は、三重県伊勢市一色町の能楽保存団体。伊勢猿楽の伝統を受けつぎ、一色神社の神事として奉納される一色能をはじめとする、演能活動を行っている。

春の叙勲に旭日双光章を金春流シテ方・本田光洋が受章。1942年

金剛龍謹　金剛能楽堂10周年記念公演『石橋』
写真提供:金剛永謹　撮影:山口宏子

大島政允　大島能舞台創建百周年記念能『木賊』
写真提供:池上嘉治

生れ。本田秀男の長男。父および金春信高に師事。日本能楽会会員。秋の叙勲は旭日小綬章を観世流シテ方・大槻文蔵が受章。1942年生れ。大槻秀夫の長男。父および観世寿夫、8世観世銕之丞に師事。日本能楽会会員。

東日本大震災から3年になるこの年も、震災義援能が各地で催された。大濠能楽堂（3月9日）、山本能楽堂（11日）、京都観世会館（13日）、観世能楽堂（7月30日）その他で復興支援の公演があった。それぞれ収益金は義援金として寄付された。

新作能ないし創作能と銘打った試みもみられた。桜間右陣『遷宮』（5月26日、出雲大社）、狩野了一『ジャンヌ・ダルク』（6月29日、熊本県立劇場）、梅若猶彦『オンディーヌ』（8月1日、2日、建長寺）等である。また梅若玄祥『スーパー能　世阿弥』（9月7日、奈良県大淀町文化会館）があるが、これは4月に国立能楽堂で初演されている。

ユニークな企画として、観世流シテ方で銕仙会所属の清水寛二の主催による五尉能と名づける公演があった（1月18・19・20・24・25日、銕仙会能楽研修所）。シテが尉すなわち老翁の姿で登場する作品を尉物というが、その5作品を1日1曲ずつ連続上演し、いずれも清水寛二がシテをつとめた。演じられた作品は『絵馬』『通盛』『西行桜』『善知鳥』『張良』で、曲目は5番立てに配列されている。

日本画家・河鍋暁斎（1831～89）の能・狂言画を数多く展示する三井記念美術館特別展が開かれた（4月20日～6月16日）。能画をはじめ扇面・下絵類も並べられた。それに関連して「暁斎が描く狂言の会」も催された（6月1日・国立能楽堂）。袴による『三番叟』（野村万作）、狂言『茸』（野村萬斎）が上演された。

大曲の上演について見てゆくと、本年も『道成寺』は数多く上演されている。その披き（初演）は、若手にとっては一人前の能楽師として認められる、重要な意義をもつが、一方ではベテランによる重ねての挑戦も、意義ぶかいものと考えられる。『道成寺』の上演月日順にシテを記す（小書名は省略）。

味方団、観世喜正（3月）、亀井雄二、本田布由樹、上田公威、梅田

野村萬斎　三井記念美術館／万作の会
暁斎が描く狂言の会『茸』　撮影:政川慎治

嘉宏、片山九郎右衛門、上野雄三、上田拓司、観世喜正（6月）、赤松禎英、観世銕之丞、梅若玄祥、金剛永謹、本田光洋、鵜沢光。

いわゆる習物の中でも特別に重く扱われている老女物の上演も、シテを記しておきたい（上演月日順）。

『卒都婆小町』――大槻文蔵、小早川修、駒瀬直也、上田貴弘、山田純夫、桜間右陣、梅若玄祥。

『鸚鵡小町』――西出明雄、鵜沢久。

『姨捨（伯母捨）』――香川靖嗣、片山九郎右衛門、谷村育子、梅若万佐晴、観世清和、金春安明。

『檜垣』――観世清和、片山幽雪、野村四郎。

『関寺小町』――片山幽雪。

追善能は単に先人の供養を行うだけでなく、なかには後嗣・後人が大曲ないし難曲の初演を行う機会となる場合もある。公演名（狂言も含む）を上演日付順に記しておきたい。

大槻秀夫23回忌、岡田朗詠7回忌、小早川泰士23回忌、梅若吉之丞3回忌、野村又三郎7回忌、森本司郎17回忌、山本孝・茂山千作（能楽座自主公演）、4世茂山忠三郎3回忌、2世梅若万三郎23回忌、大村武33回忌、鵜沢雅17回忌。

2013年に鬼籍に入った能楽師は、次の通りである。

・廣田陞一　（3月10日）　金剛流シテ方、享年89。
・谷口正喜　（3月20日）　石井流大鼓方、享年86。
・島原春京　（4月3日）　金春流シテ方、享年80。
・分林弘一　（4月9日）　観世流シテ方、享年78。
・渡辺三郎　（7月24日）　宝生流シテ方、享年95。
・国枝良雄　（8月29日）　観世流シテ方、享年79。

・筧鉱一　（8月30日）大倉流大鼓方、享年82。
・足立礼子（9月30日）観世流シテ方、享年88。

能楽師以外では、次の人々が亡くなっている。

・星田良光（1月23日）能楽評論家、享年85。
・藤城継夫（2月4日）編集者、享年90。
・清田弘　（5月16日）能楽研究家、享年80。
・茂山千作（5月23日）大蔵流狂言方、享年93。3世茂山千作の長男。父および祖父・2世茂山千作に師事。芸術選奨文部大臣賞、文化庁芸術祭大賞、観世寿夫記念法政大学能楽賞受賞。重要無形文化財各個指定（人間国宝）、日本芸術院会員、文化功労者、文化勲章受章。著書『千五郎狂言咄』その他がある。

『素袍落』を演じる4世茂山千作（2005年11月17日）撮影:茂山狂言会 川西善樹

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・演劇部門各選考委員、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）。

平成25年4月2日、第五期 歌舞伎座が開場

2013年の歌舞伎、文楽

新歌舞伎座開場と竹本義太夫300回忌、近松門左衛門生誕360年

水落 潔

老朽化のため新築していた歌舞伎座が4月に開場した。1889年に開場して以来5代目になる劇場で、新歌舞伎座は高層ビルを背負った形の劇場になったが、「時間の継承」をコンセプトに設計され、劇場の外観、舞台、客席、ロビーなどは前の歌舞伎座そっくりの意匠で、古い良いデザインを残しながら現代建築の粋を活かした見事な劇場になった。

4月から向う一年間は柿葺落（開場）公演とし、4月から6月までは、坂田藤十郎、尾上菊五郎、松本幸四郎、中村吉右衛門、片岡仁左衛門、坂東玉三郎、中村梅玉、坂東三津五郎らのトップスターが古典歌舞伎の人気演目を共演する三部制公演を行った。一等二万円という入場料だったが大入りの盛況で、現代歌舞伎の成熟を示す優れた舞台が揃った。中でも4月では『熊谷陣屋』、『盛綱陣屋』が義太夫歌舞伎らしい重厚な舞台になった。5月では『先代萩御殿』と『床下』が充実し、美貌の女形の坂東玉三郎、尾上菊之助が共演した『二人娘道成寺』が艶やかな舞台になった。6月はトップスターと共に次の世代を担う人気スターが活躍する演目が並び、若手のトップスターの市川海老蔵が主演し、中村福助、尾上菊五郎、中村吉右衛門、市川左團次らが共演した『助六』が豪華絢爛の舞台になった。

7月は二部制、8月は一時三部制に戻ったが、9月からは二部制が常態になり、この三か月は次代のスターたちが主演する公演になった。7月は『骨寄せの岩藤』『四谷怪談』、9月は『新薄雪物語』と新作歌舞伎

歌舞伎座新開場柿葺落四月大歌舞伎
『一谷嫩軍記　熊谷陣屋』
中村吉右衛門　片岡仁左衛門

歌舞伎座新開場柿葺落六月大歌舞伎
十二世市川團十郎に捧ぐ
歌舞伎十八番の内
『助六由縁江戸桜』市川海老蔵

歌舞伎座新開場柿葺落
九月花形歌舞伎　新開場記念
新作歌舞伎『陰陽師』市川染五郎

『陰陽師』を上演した。四作品とも40歳の市川染五郎をはじめ、30歳代の尾上松緑、尾上菊之助、市川海老蔵、片岡愛之助、中村勘九郎らが共演したが、古典歌舞伎の三つの大作と新作をいずれも期待を上回る演技で表現し、この世代の俳優たちが大きく育ってきたことを証明し、今年の収穫になった。

10月からは歌舞伎の三大名作のうちから『義経千本桜』と『仮名手本忠臣蔵』を通し上演した。10月は『義経千本桜』で、各幕の主役のうち忠信を尾上菊五郎、知盛を中村吉右衛門、権太を片岡仁左衛門が演じ、坂田藤十郎、中村梅玉らが共演した。11、12月は『仮名手本忠臣蔵』で、11月は中村吉右衛門の由良之助、尾上菊五郎の判官と勘平をはじめベテランのスターが共演する公演で、12月は松本幸四郎の由良之助、坂東玉三郎のおかる以外の役は、若手スターの市川染五郎、尾上菊之助、市川海老蔵、中村獅童、中村七之助らが演じた。この名作の連続上演はベテラン、若手ともそれぞれ持ち味を充分に発揮し、優れた舞台になった。

12月8日に観客総数が百万人を突破、全国各地から東京見物を兼

歌舞伎座新開場柿葺落十二月大歌舞伎通し狂言『仮名手本忠臣蔵』松本幸四郎

平成15年5月歌舞伎座公演『暫』十二世市川團十郎演じる鎌倉権五郎景政

ねて来場する観客が半数を占め、歌舞伎人気が一層高まった。

一方で出演が決まっていたトップスターの市川團十郎が2月に急逝し、病気のため坂東三津五郎が9月から、片岡仁左衛門も11月から休演、14年3月に七代目中村歌右衛門襲名を予定していた中村福助も11月半ばに脳出血で休演し、襲名公演は延期になった。舞台は休まなかったものの中村吉右衛門も味覚障害で苦しんだ。過労が原因でなければいいのだが、心配なことである。

国立劇場は1月に河竹黙阿弥の古狂言を現代風にアレンジした『夢市男達競』を尾上菊五郎らで復活上演、10月に松本幸四郎、市川染五郎らで古典の名作『陣門』『組討』『熊谷陣屋』、11月に坂田藤十郎、中村翫雀、中村橋之助らで『伊賀越道中双六』を通し上演し、12月には『知られざる忠臣蔵』と題して三本の珍しい忠臣蔵狂言を上演した。いずれも国立劇場らしい企画で相応の成果を上げた。

新橋演舞場は1月に中村雀右衛門一周忌追善の演目を上演し、息

子の中村芝雀が父の当たり役だった『傾城反魂香』のおとく、『仮名手本忠臣蔵七段目』のおかるを演じ進境を見せた。

東京の歌舞伎人気は全国的な広がりを見せた。大阪の松竹座は歌舞伎公演が増え、年間を通して片岡愛之助が活躍した。昨年から始まった市川猿翁、市川猿之助、市川中車の襲名公演は、1月の松竹座を皮切りに名古屋の御園座、九州の博多座、京都の南座で行われた。市川猿翁は体調の良い時だけ出演したが、市川猿之助は『義経千本桜』『黒塚』などを精力的に演じて、大劇場だけでなく全国を巡演した。中村勘九郎襲名は2月の博多座で大劇場での公演を打ち上げた。市川海老蔵は1月の浅草歌舞伎、2月のル・テアトル銀座の奮闘公演をはじめ、様々な自主公演を精力的にこなした。一方、中部地方の歌舞伎の拠点で長い歴史を持つ御園座が3月末で一時閉座することになった。再建計画はあるそうだが詳細は未定である。

13年の歌舞伎界は充実していたが、問題も多発し、俳優陣の世代交代が急速に進んでいることも実感させた。

人形浄瑠璃文楽は文楽協会50周年、義太夫節の創始者竹本義太夫300回忌、近松門左衛門生誕360年の記念の年に当たり、大阪と東京で二人に所縁のある演目を上演した。

本拠の大阪の国立文楽劇場で年間5公演を行った。1月は新年と協会50周年を祝う『寿式三番叟』にはじまり、昼夜に『義経千本桜』『ひらかな盛衰記』『本朝廿四孝』など華やかで大衆性のある人気演目を並べた。4月は一部が『伽羅先代萩』

近松門左衛門生誕360年記念『心中天網島』　写真提供:国立文楽劇場

通し狂言『伊賀越道中双六』　写真提供:国立文楽劇場

の「竹の間」から「床下」と「野崎村」『釣女』、二部は近松門左衛門の代表作の一つ『心中天網島』を通し上演した。いずれも昨年を超える入場者があった。6月は主として高校生を対象にした「文楽鑑賞教室」で、午前と午後の2回、『日高川入相花王』「解説　文楽へようこそ」『絵本太功記』を上演した。解説では若手の大夫（語り手）、三味線（楽器の演奏者）、人形遣いが出て、大夫、三味線、人形遣いが一体になって表現する文楽の魅力を具体的に説明した。10日と19日には午後6時半から「社会人のための文楽鑑賞教室」と題して同じプログラムの公演を行った。入場者率80.4%で、20～30代の若い世代に文楽を知って貰う意義ある公演になっている。

7月は「夏休み文楽特別公演」と題して三部制公演を行った。11時開演の第一部は親子劇場で、広く知られたお伽噺を題材にした『金太郎の大ぐも退治』と「ぶんらくってなあに」と題した解説、民話を素材にした『瓜子姫とあまんじゃく』を上演、2時開演の二部は名作劇場で『妹背山婦女庭訓』の四段目を上演、6時半開演の三部はサマーレイトショーで『夏祭浪花艦』を上演した。親子劇場の観客が昨年より増加している。11月は東京の国立小劇場で10月に上演した『伊賀越道中双六』を昼夜で通し上演した。昼の部は10時半開演とし、東京では上演しなかった発端の「鶴が岡の段」まで上演した。

大阪公演は昨年より観客総数は増えたものの、東京に比べると景気がずっと低迷していて入場者率は低い状況にある。

東京の国立小劇場文楽公演は年間4回行われた。東京は周辺都市を含めて人口が多いことと、古典演劇ファンが多いため、文楽公演は大入りが続いている。一昨年と昨年は東日本大震災の影響で観客動員に陰りが見られたが、今年は回復してどの公演も入場者数90%以上を記録した。2月公演は三部制で一部は『摂州合邦辻』の下の巻、二部は『小鍛冶』『曲輪文章』、『関取千両幟』、三部は『妹背山婦女庭訓』の四段目を上演した。五月は近松門左衛門生誕360年記念として一部で『曾根崎心中』、二部で『心中天網島』を通し上演し、ほかに一部では『熊谷陣屋』、二部では『寿式三番叟』を上演した。9月は大阪の文楽劇場と連携して一、二部を通して大作『伊賀越道中双六』を上演した。歌舞伎では通し上演が絶えていることもあって、前売りでほぼ切符が完売するほどの人気になった。12月は午前と午後の二回が初心者を対象にした「文楽鑑賞教室」で『団子売』「解説　文楽の魅力」『寺子屋』を上演し、夜は中堅若手公演として『大塔宮曦鎧』『恋娘昔八丈』を上演した。『大塔宮曦鎧』は三味線の野澤錦糸が残っていた譜をもとに三年がかりで復活した演目で、浄瑠璃作者として著名な初代竹田出雲の出

近松門左衛門生誕360年記念『曾根崎心中』　写真提供:国立劇場

竹本義太夫300回忌記念公演『大塔宮曦鎧』　写真提供:国立劇場

世作である。内容も面白く、文楽らしい人形の見せ場もあって、今年の収穫になった。このほか春と夏に各地を巡業した。

公演の中では東西で上演した『心中天網島』と『伊賀越道中双六』が文楽らしい語り物の面白さを見せ、総合的に最も優れた成果を上げた。そのほか『妹背山御殿』『寺子屋』『夏祭浪花鑑』も三業が揃って好舞台になった。

大夫では長老の竹本住大夫、竹本源大夫が高齢のためもあって休演することが多かった。大夫の中心になって活躍したのは今年も豊竹咲大夫であった。続いて豊竹嶋大夫、豊竹英大夫、竹本千歳大夫、竹本文字久大夫らが安定した語りを聞かせた。若手の豊竹呂勢大夫、豊竹咲甫大夫が進境を見せ、大曲を任されるまでになった。しかし全体的に人材不足は否めない。

三味線は長老の鶴澤寛治が健在だが、実力筆頭の鶴澤清治をはじめ、中堅の鶴沢清介、鶴澤燕三、豊澤富助、野澤錦糸、鶴澤藤蔵らが力を発揮した。三業の中で最も充実している。若手にも有望な人が多い。

人形陣は吉田簑助、吉田文雀が健在だが、体力的にも以前のような活躍は望めず、中心になって大役を遣ったのは桐竹勘十郎、吉田玉女、吉田和生であった。桐竹勘十郎は立役(男役)も女形や老け役も遣える幅広い芸域を持っている。吉田玉女は豪快な立役、吉田和生は女形で本領を発揮した。このほか吉田玉也、豊松清十郎らが実力を見せ、若手では吉田一輔、吉田幸助、吉田玉佳が育ってきた。

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。

[歌舞伎] 写真提供:松竹株式会社
[文楽] 写真協力:人形浄瑠璃文楽座むつみ会

ミュージカルの上演本数は年々増える一方。2013年も多かった。旧来のミュージカル発信地ブロードウェイやロンドンの新作や旧作はもちろん、ウィーン・ミュージカルやパリ発、そしてソウル発の韓国ミュージカル。それらの翻訳上演に加えて、オリジナル・ミュージカルも大小プロダクションから発信されている。そのうえで、人気が定着した翻訳ミュージカルの再演も多い。これほどバラエティに富んだラインナップが見られるのは、おそらく日本の東京だけだろう。観客にとって選択肢が多いのは歓迎すべきことではあるけれど。

2013年ミュージカル回顧
ますますバラエティ豊かに

萩尾 瞳

東宝株式会社『レ・ミゼラブル』　写真提供:東宝演劇部

オリジナル作品の収穫

多くの上演作のなかで最も話題を集めたのは、やはり『レ・ミゼラブル』だろう。ご存知、1987年の日本初演以来根強い人気を保ってきたロンドン発ミュージカルである。今回は、09年に英国でスタートしたヴァージョンに基づき演出を大きく変えた新演出版の初お目見え。ミュージカル・ファンの期待と共に、12年末に公開された映画版『レ・ミゼラブル』の異例のヒットを受け、普段ミュージカルを見ない層の興味もかきたてたのだ。おかげで、5～7月の帝劇公演と11月の凱旋公演をはじめ、名古屋・中日劇場、博多座、大阪フェスティバル・ホールでの公演は大ヒット。

ローレンス・コナー、ジェームズ・パウエル演出による新版『レ・ミゼラブル』は、映像（マット・キンリー）を駆使した視覚的なもの。ミニマルな装置と

ドラマティックな照明で観客の想像力を刺激した旧版とは対極の、具体的で明快なアプローチだ。映画版から流れてきた観客には入り込みやすい作りでもある。一方で、長年の『レミゼ』ファンの心情を汲んだ日本版独自の細かな演出手直しも加わり、それが効果的だった。舞台は生もの。観客の体温を吸って膨らんでいくものなのだと実感させる舞台だった。

演劇的成果という点で印象深かったのがオリジナル・ミュージカル『100万回生きたねこ』(1～2月)だ。ミュージカル界の老舗の東宝、劇団四季を追い、いまや大きな存在感を示しているホリプロ製作である。佐野洋子の原作は、以前も同社によってミュージカル化(フィリップ・ドゥクフレ演出)されたが、今回はイスラエルの演出家ユニット、インバルト・ピントとアブシャロム・ポラック(美術、振付も)による新作。これが、新鮮だった。

美術のシンプルな造形や色彩の美しさもさることながら、舞台が三次元であることを、改めて認識させられた作り。登場人物は、床下はもちろん壁や天井からもひょいと登場し、それが驚きと同時にドラマの説得力として効果を発揮する。当然、演者にはフィジカルな能力が要求されるわけで、それを易々とこなしワガママな猫のキャラクターをナチュラルに演じてみせた主演・森山未來の演技力、歌唱力、ダンス力には魅了された。白猫役と女の子役を演じた満島ひかりのしなやかなダンス、透明な歌唱も素晴らしく、鮮烈で美しい舞台となったのだった。

ついでに言えば、ホリプロはこまつ座と組んで井上ひさしの音楽劇を次々手がけているが、井上の初期作品『それからのブンとフン』を上演したのも嬉しかった。75年初演以来の初めての再演。もう新作は望むべくもない井上作品の“新作”に出会えた気もする。

地方発の愉しい作品

東京公演はわずか3日。にもかかわらず大きな感動を残したのが『ハロー・ドーリー!』。これは、富山オーバードホールが製作し2012年に同劇場で日本初演した作品。同劇場での再演を経て今回は初の東京進出(8月)を果たしたのだった。1954年ブロードウェイ初演、映画化もされ

公益財団法人富山市民文化事業団／富山市　オーバード・ホール名作ミュージカル上演シリーズ第4弾！『ハロー・ドーリー！』　撮影:studio wood

た大ヒット作が富山で日本初演される。このこと自体に、初演時には驚いたもの。というのも、この作品、過去にも翻訳上演が試みられながら実現しなかった、いわば、幻の大作だったから。それが、一地方劇場で初演された驚きがあったのだ。

陽気な未亡人が巻き起こす結婚騒動を名曲で彩った舞台は、愉しく幸福感にあふれ、ミュージカルを見る喜びを改めて噛み締めさせてくれた。剣幸や本間憲一らベテラン俳優をメインに、地元でのオーディション組を配した地方発信らしいカンパニー。アマチュアも交るけれど、テクニック面でもなかなかの健闘ぶり。なにより、地元高校のブラスバンド演奏を、原作の展開に無理なく織り込んだ見せ場が感動的だ。地元に密着しながら、質の高い作品を発信する心意気を感じさせた舞台。製作に予算と時間のかかるミュージカルは地方劇場が独自で手がけるには困難なもの。地方のアイデンティティを示しつ、それを実現したこの例は、ひとつの指針にもなりそう。

新鮮な初演作

ブロードウェイの旧作が年月を経て日本初演された例では『メリリー・ウィー・ロール・アロング～それでも僕らは前へ進む』（11月）も印象的だった。これは、81年のブロードウェイ初演作。34年初演の戯曲を元にスティーブン・ソンドハイムが作詞・作曲した作品である。ブロードウェイ初演時の評判が芳しくなかったせいか、日本では翻訳上演はされないままだった。ようやくの日本初演は、作品が近年ロンドンやブロードウェイで見直されてきた風潮を受けてのものだろうか。

物語は、共に夢を語り合った3人の若者が中年になった76年から始まる。バラバラの道を歩む3人の姿が時間軸を遡りながら描かれ、最後は3人が初心を語り合う57年に着地する。人類初の人工衛星が空を行く57年という設定が効果的に、3人の初々しい夢と絆を浮かび上がらせる。この清々しさは、宮本亜門の演出と新鮮なキャストがあってのこと。つまり、演出の勝利である。

実は、以前オフ・ブロードウェイ上演版を見てあまり感心しなかった作品なのだ。演技や歌唱の技術的な面からベテラン俳優がキャスティングされていたせいか、演出の問題なのか、ノスタルジー色の濃い後ろ向きの印象を受けたのだった。でも、日本初演版は、原点に戻り夢と絆を見詰めなおすという前向きのアプローチ。サブタイトルにもそれが込められた、みずみずしい舞台だった。

もう1本、日本初演『リトルマーメイド』も愉しさ弾ける舞台だった。劇団四季が創立60周年記念として日本初演したもので、同劇団にとっては『美女と野獣』や「ライオンキング」に

ホリプロ『メリリー・ウィー・ロール・アロング～それでもぼくらは前へ進む～』
撮影:渡部孝弘

続くディズニー・ミュージカルである。ヒットしたアニメ映画のミュージカル化で、初演は08年のブロードウェイ。かなり予算をかけたプロダクションだったけれど、出来はいまひとつ。そのせいか即日本上陸はせず、結局12年のヨーロッパでの再演版上演をきっかけに、やっと上陸したのだった。フライイングを駆使した人魚の遊泳シーン、物語の背景が陸上に移る2幕の絵本仕立て、とヴィジュアル鮮やかな舞台。リズムが弾けるアラン・メンケンの楽曲の魅力も生きた楽しい作品だ。ちなみに、四季は60周年記念作として『李香蘭』『異国の丘』『南十字星』で構成される「昭和の歴史三部作」にも連続再演するほか、レパートリーを連打した。

劇団四季『リトルマーメイド』　撮影:下坂敦俊

新作では他に『ネクスト・トゥ・ノーマル』がインパクト大。躁鬱病を素材に現代の家族像を描いた作品は、オフ・ブロードウェイ発で09年ブロードウェイ初演作。ピュリッツァー賞も受賞したが、正直、重い。初演を見た時は、彼の地の演劇人の矜持とそれを実現化するキャパシティの大きさを思ったもの。ただが日本上演は難しそうとも思っただけに、よくぞ翻訳上演したと感心。難曲、難演技をこなした俳優陣の力量に、日本のミュージカル俳優全体のレベルアップも感じた。

多国籍化と韓国の波及効果

ミュージカルの発信地は多国籍化の一途。すでに『エリザベート』日本初演（96年）以来『モーツァルト！』『ダンス・オブ・ヴァンパイア』『レベッカ』『ルドルフ・ザ・ラスト・キス』と、ウィーン・ミュージカルは日本に定着。そのウィーンでのヒットをきっかけに日本上陸した『ロミオ&ジュリエット』は13年に日本初演された『ロックオペラモーツァルト』と同じくパリ発だ。また『ルドルフ』の創作コンビ作でスイスで初演の『モンテクリスト伯』も13年に日本初演された。

これら“各地発”の利点は、音楽と脚本だけ権利を買い演出は自由に変えられること。当然といえば当然なのだけれど、近年のブロードウェイやロンドン発大ヒット作はそれができなかったのだ。『エリザベート』の成功が表わすように、いい曲があり、日本の観客の心情を理解した演出が施されれば、大ヒットもある。そんなヒット作という鉱脈を求めて世界中にアンテナを張っているのが、いまの日本のミュージカル界でもある。

と言えば、なにやら凄そうだけど、お隣り韓国のミュージカル界から波及する面も大きい。この10年であっというまにミュージカル大国になった韓国・ソウルは、上演作品の数では日本を抜く勢い。13年年末のニューヨーク・タイムズでブロードウェイのプロデューサーが「いまや韓国はブロードウェイ・ミュージカルの重要な買い手」と語っていたけれど、実際、13年日本初演された『二都物語』（08年ブロードウェイ初演）も『ネクスト・トゥ・ノーマル』も、さらにスイス発の『モンテクリスト伯』もソウルで先に上演され、その後日本に上陸している。

また、ソウルの小劇場発オリジナル・ミュージカルが翻訳上演されるケースも目立ってきた。13年にワタナベプロダクションが上演した『チョンガンネ～おいしい人生お届けします～』（4月）は、韓国オリジナル・プロダクションの公演もあった。この上演は、韓国ミュージカル常設劇場として13年4月にオープンしたアミューズ・ミュージカルシアターで、ここでは13年中にすでに7本の韓国オリジナル作品を上演済みだ。

このほか、ミュージカル座やアトリエ・ダンカンが送り出したオリジナル・ミュージカルなどにも触れたかったが、紙幅が尽きた。日本のミュージカル地図はまだまだ塗り替えが進行中のようだ。

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。

東日本大震災から2年以上たっても、地震と津波が残した爪痕はいまだ深く、原発事故の収束は出口が見えない。前年末の総選挙で安倍晋三首相が返り咲き、極端な金融緩和などで景気はある程度良くはなったが、依然として経済格差は深刻なままだ。政権は原発の再稼働を視野に入れ、集団的自衛権の行使容認を目指す。中国、韓国との外交関係は冷え込む一方だ。年末に採決が強行された特定秘密保護法案には、国民の知る権利を大きく損なうと幅広い人々が批判の声をあげた。演劇界でも、演劇集団円、前進座、俳優座、文学座、民藝、無名塾などの劇団が連名で反対アピールをし、国際演劇協会日本センター、日本劇作家協会、国際演劇評論家協会日本センターなども慎重な審議を求める声明を出した。

現代演劇2013
震災後の現実見据え 30代の活躍目立つ

山口宏子

■現実と向き合う若手・中堅

閉塞感は消えず、きな臭さも気になる社会の中で、30代を中心に、現実と果敢に向き合う一群の作品が生まれたのが、2013年の大きな特徴だった。

高く評価された作品の一つがマームとジプシー『cocoon』だ。今日マチ子（1980年生まれ）のマンガを原作に藤田貴大（85年生まれ）が作・演出した。明示はされないが、舞台は1945年の沖縄。「ひめゆり学徒隊」をモデルにした少女たちが戦火の中を逃げまどい、過酷な体験をする。戦争を歴史として学ぶのではなく、現代を生きる若い女優たちの

マームとジプシー『cocoon』　撮影:飯田浩一

身体を通して、生々しく感受しようという挑戦に共感が広がった。

蓬莱竜太（76年生まれ）は二つの印象深い作品を手掛けた。一つは故井上ひさしが遺した原案と題名を引き継いで書いた『木の上の軍隊』（こまつ座&ホリプロ）。戦争が終わったことを知らずに、沖縄のガジュマルの木の上に2年間隠れ続けた2人の兵士の物語だ。もう1本は、年末に自身の劇団モダンスイマーズで作・演出した『死ンデ、イル。』。原発事故で叔母の家に避難していた福島の女子高生が失踪する、その「不在」を見つめた。

海外の演劇祭への参加も多いチェルフィッチュの岡田利規（73年生まれ）は、原発事故後を生きる緊張感を『現在地』（12年初演）と新作『地面と床』（ともに作・演出）で表現。『地面と床』では所得格差などの問題も盛り込み、社会の断面を見せた。

イキウメを主宰する前川知大（74年生まれ）の『獣の柱』（作・演出）では、人々に幸福感と思考停止をもたらす謎の柱が都市に降り注ぐ。柱は原発や放射能の暗喩ともとれ、SF的な物語と現実とがつながる。流山児事務所『アトミック☆ストーム』は、劇作家の佃典彦が28歳だった92年に書いた戯曲を大幅に改定したミュージカル。中屋敷法仁（84年生まれ）が演出し、新しい原発が次々と建設され、使用済み核燃料を月に捨てる計画が進む近未来を、猥雑なエネルギーと怒りと笑いに満ちた舞台にした。中津留章仁（73年生まれ）はトラッシュマスターズ『来訪者』（作・演出）に尖閣諸島の問題を取り込んだ。

近現代史と向き合う舞台も注目された。小里清（72年生まれ）が書いた風琴工房『国語の時間』は、日本が統治していた時代の朝鮮半島で、日本語教育が強いられていたことを通して、言葉と人間のアイデンティティーを考える。てがみ座の長田育恵（77年生まれ）は『地を渡る舟―1945／アチック・ミューゼアムと記述者たち―』で、経済人・渋沢敬三が自宅に作った民俗学研究所とそこに集った人々の運命を見つめた。劇団チョコレートケーキの脚本・石川健（78年生まれ）と演出・日澤雄介（76年生まれ）のコンビは、連合赤軍事件を描いた『起て、飢えたる者

よ』を再演、大正天皇を主人公にした新作『治天ノ君』を発表した。

劇作だけでなく、この世代の演出家の活躍もめざましかった。

森新太郎（76年生まれ）はサルトル作『汚れた手』（劇団昴）、クリストファー・マーロウ作『エドワード二世』（新国立劇場）と、ともに現代日本ではめったに上演されない作品を取り上げ、その普遍性を鮮やかによみがえらせた。小川絵梨子（78年生まれ）はマーティン・マクドナー作『ピローマン』（名取事務所）、ハロルド・ピンター作『帰郷—The Homecoming』（Runs First）、マイケル・ホリガー作『OPUS／作品』（新国立劇場）、デヴィッド・マメット作『クリプトグラム』（世田谷パブリックシアター）と英米の現代戯曲の演出（『OPUS』以外は翻訳も）で、見事な手腕を発揮。谷賢一（82年生まれ）はマーク・セント・ジャーメイン作『最後の精神分析フロイトvsルイス』（DULL-

こまつ座&ホリプロ『木の上の軍隊』　撮影:阿部高之

モダンスイマーズ『死ンデ、イル。』　撮影:金子裕美

新国立劇場『エドワード二世』　撮影:谷古宇正彦

COLERD POP）の翻訳・演出が好評だった。

チェーホフなどの戯曲を解体・再構成して独特の発語で舞台化する演出家、三浦基（73年生まれ）が主宰する集団『地点』は、京都市内に小劇場アンダースローを造り、SF的な物語と上演当日の新聞記事をコラージュしたテキストを上演する『CHITENの近未来語』で開場を飾った。

■力みなぎるベテラン

長年、演劇界の先頭を走ってきた人々も力強い足跡を残した。

78歳になった演出家、蜷川幸雄は、シェイクスピア劇『ヘンリー四世』『ヴェニスの商人』、唐十郎作『盲導犬』『唐版滝の白糸』など、スター俳優が主演する舞台を次々と手掛け、多くの観客を魅了した。一方で、芸術監督を務める埼玉県・彩の国さいたま芸術劇場では、高齢者を集めた「さいたまゴールド・シアター」と若者集団「さいたまネクスト・シアター」の活動を展開。無名の俳優たちとともにめざましい舞台を作った。特にゴールド『鴉よ、おれたちは弾丸（たま）をこめる』（清水邦夫作）は、老女たちが法廷を占拠し、既成の権威を揺さぶる過激な劇を、実際に老いた身体が演じる迫力と説得力で観客を圧倒。パリ公演も絶賛された。

野田秀樹は、芸術監督を務める東京芸術劇場を拠点に、初めて自作以外に主演した『おのれナポレオン』（三谷幸喜作・演出）と、NODA・MAP『MIWA』（作・演出・出演）の2作に取り組んだ。『おのれナポレオン』は野田・三谷という人気クリエーターの顔合わせが大きな話題に。『MIWA』は、野田には珍しく、現役で活躍する俳優・歌手の

さいたまゴールド・シアター『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』　撮影:宮川舞子

NODA･MAP第18回公演『MIWA』撮影:篠山紀信

美輪明宏をモデルにした一種の評伝劇で、宮沢りえと古田新太が2人1役で主人公を演じた。長崎出身の美輪は、被爆者であり、同性愛であることを公言し、芸能活動でも大きな浮き沈みを経験した。その揺るがぬ生き方を象徴する自作曲「ヨイトマケの唄」を12年末のNHK紅白歌合戦で歌って大きな反響を呼び、偶然ではあるが、何度目かの美輪ブームが巻き起こる中での公演になった。一方、三谷は、作・演出の新作『ホロヴィッツとの対話』でも優れた成果を挙げた。

旧作の中に、いまという時代を読み取る上演も注目された。

文学座が初めて取り組んだブレヒト劇『ガリレイの生涯』(高瀬久男演出)は、真実を前に沈黙する科学者の罪を問う。この劇団が得意とする生活感のあるリアルな表現が、このテーマを、原発事故後を生きる我々の日常とより強く結びつけた。長塚圭史(75年生まれ)が自身のユニットで演出した三好十郎作『冒した者』(52年発表)も核兵器を鋭く糾弾する内容で、現代と共鳴。新国立劇場で芸術監督の宮田慶子の演出で上演された福田善之作『長い墓標の列』(57年初演)でも、自治と学問の自由が弾圧された1938年の大学といまの社会が響き合った。

■芸術支援環境の変化と2020年

89年に芸術文化振興基金が発足して以来、芸術活動への公的支援は広がってきた。諸外国に比べ、予算の少なさ、運営環境の未成熟などまだ課題は多いが、地方自治体も含め、演劇を含む芸術活動をどう公的にサポートするか、また、芸術が社会にどんな貢献ができるか、様々な場で議論されるようになってきた。

その中で注目されているのが「アーツカウンシル」だ。英国で始まった、

行政と一定の距離を置き、芸術を支援する仕組みで、助成金を配分するだけでなく、専門家が成果を評価し、適切な助言や提案をする。これを一つのモデルとしながら、芸術文化振興基金（国）、東京都、大阪府・市、沖縄県で、アーツカウンシルが動きだした。構造や機能はそれぞれ違うが、職員の位置づけや権限のあいまいさ、専門家の人数不足、少なすぎる予算など共通する問題を抱えながらスタートした。各組織が十分に機能するまでにはまだ時間がかかりそうだが、社会と芸術を結ぶ存在となることが期待されている。

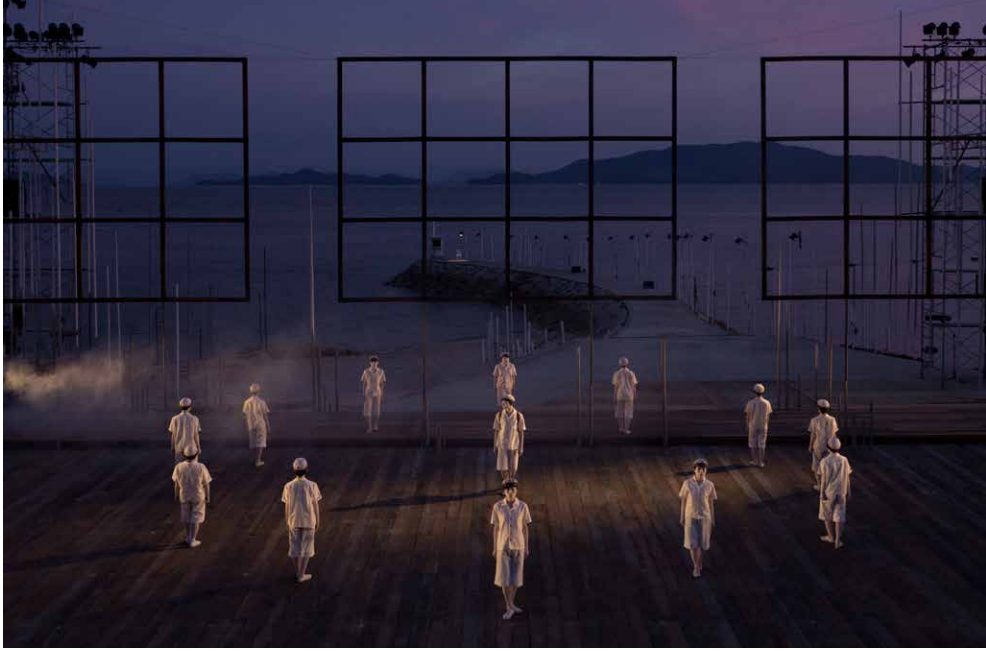
良い参考例になるのが公益財団法人セゾン文化財団だろう。13年11月に死去した堤清二氏が私財を投じて87年に設立した。12年度は演劇とダンスを中心に47件6000万円を助成した。資金だけでなく、知識と人脈を持つ専従職員のきめ細かい助言が若手・中堅の芸術家の大きな力になっている。

舞台制作者が積極的に発言しようと、「舞台制作者オープンネットワーク（ON-PAM）」を設立したのも新しい動きだ。個人の立場で集い、芸術環境の整備を目指して、シンポジウムやミーティングなど活発な活動が始めている。ここでも中心は30代のメンバーだ。

2020年のオリンピック・パラリンピック東京開催が決まった。それに伴う文化イベントが今後、検討される。五輪関連で東京都の文化予算は膨らむことが予想される。それをいかに有効に使い、豊かな文化都市を創る一翼を担うのか、演劇人の見識と意欲が試される。

その中で注目されるのが国際舞台芸術祭「フェスティバル／トーキョー（F/T）」の動向だ。6回目となった「F/T 13」は「物語を旅する」をテーマに11～12月の1カ月間開かれた。閉幕後、14年からプログラム・ディレクターがこれまでの相馬千秋（75年生まれ）から市村作知雄（49年生まれ）に交代することが発表された。

外交は冷え込んでいても舞台芸術は東アジアを強く結んだ。演出家・鈴木忠志が中国、韓国の演劇人とともに始めた「BeSeTo演劇祭」は20回を数え3年ぶりに日本で開催された。青森県立美術館は国際交流



維新派『MAREBITO』撮影:井上嘉和

基金と共催で、日中韓合作の舞台『祝／言』（長谷川孝治作・演出）を作り、3カ国で上演した。

大阪の劇団維新派は、現代美術の祭典「瀬戸内国際芸術祭」の一環として岡山県犬島で壮大な野外劇『MAREBITO』（松本雄吉演出）を上演した。現実の海を劇に取り込み、小さな島の舞台は水を介して、アジアへ、そして世界へつながった。

やまぐち・ひろこ

1960年群馬県生まれ。お茶の水女子大学理学部化学科卒業。83年朝日新聞社入社。東京、西部（福岡）、大阪本社に勤務。主に演劇を中心とした文化ニュースの取材と評論を担当してきた。編集委員などを経て、論説委員。

長年続く少子化現象は変わらず、過疎地の小・中学校の統合により、学校数が減少している。このことが児童青少年演劇の観客数の減少につながり、劇団活動にも影響を及ぼしている。

2009年までの「児演協（日本児童・青少年演劇劇団協同組合）」のデータによると、ピーク時に比べて小学校で25.29%、中学校で16.50%、高校で27.06%。子どもに最良の文化を提供したいという思いから始まったおやこ劇場・子ども劇場も13.12%と低い。学校自体に劇団を招く力がなくなり、保護者負担による有料公演も、生活困窮家庭の増加で、入場料を支払えない家庭が増えてきた。2011年度の全国公立小・中学校の要・準要保護児童生徒は15.6%にのぼる。

児童青少年演劇・人形劇2013
夏休み盛んな ファミリーフェスティバル

横溝幸子

過疎地の子どもたちに優れた生（なま）の児童青少年演劇を鑑賞する機会を提供する日本児童青少年演劇協会主催「児童演劇地方巡回公演」は、54年目を迎えた。春はクラルテ、うりんこなど13劇団、秋はポプラ、エンゼルなど17劇団が全国を巡演した。芸術文化振興基金による助成公演であっても、有料公演である。結果的には予算の関係もあって、劇団は少人数による小型作品を提供することになる。

これらの事業に対して、文化庁主催による「次代を担う子どもの文化芸術体験事業～巡回公演」（以前は「本物の舞台芸術体験事業」）が、大きな影響力を持ち始めてきた。全国の小・中学校を対象に音楽（オペラ、オーケストラ、合唱等）、児童青少年演劇（人形劇を含む）、舞踊（バレエほか）、伝統芸能（歌舞伎、能、狂言など）を派遣するもので、すべて無料公演である。2013年度予算は47億8,400万円（前年度より2億8,200万円増）。全国を9ブロックに分け、人形劇団プーク、劇団風の子、劇団仲間、東京演劇集団風をはじめ、日本フィルハーモニー交響楽団、大蔵流茂山狂言会、小林紀子バレエシアター、わんぱく寄席など、

106団体が1,500公演を行った。ワークショップ付きの体験型のため、芸術家派遣箇所は2,500カ所に及んだ。

この特典にあずかれるのは、本来は小学校は6年間に2回、中学校は3年間に2回という規定があるが、学校側は毎年別のジャンルに申し込む。無料公演に味をしめ、民間の創造団体による「演劇鑑賞教室」は有料公演だからと回避する弊害が表面化してきた。学校が申し込むのは都道府県で、学校の選考は都道府県にゆだねられる。文化庁は予算をばらまくだけというのが現実である。

夏休みには子ども向けの公演が集中する。児演協主催「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」（7月20日～8月7日・全労災ホール、プーク劇場）は41回目。劇団仲間の『星の王子さま』『ぼくはアフリカに住むキリンです』ほか、22劇団が24演目を上演、6つのワークショップも開かれた。

国際フェスティバルとして注目される「キジムナーフェスタ2013（2013国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ）」は8回目。沖縄市やエーシーオー沖縄の主催で7月20日～28日まで7ヵ所で開かれた。招待作品は海外17団体58公演、日本作品13団体52公演、自主参加作品は海外1団体3公演、日本作品8団体24公演で、観客動員数は32,000人。中国雑技団・粉墨（フェンモ）による超絶技巧のアクロバット、ロシアの『ハンドメイド』は、腕や足、指がダンスする新しいジャンルのサイレント作品で、話題作が多かった。海外でも高く評価されるフェスティバルに成長し、総合プロデューサーの下山久が、このフェスの功績を認められて芸術選奨文部科学大臣賞を受賞した。

大阪国際児童青少年アートフェスティバル「TACT/FEST」（7月29日～8月11日）は、スウェーデンの『アストンの石』、デンマークの『アダムさんとイブさん』など海外から9団体が来日、9作品を上演した。大阪・阿倍野区民センターや図書館など公演場所が分散し、地域性が希薄なこともあって観客動員数は3,000人にとどまった。ただ助成金をほとんど得ずに頑張る芸術監督の中立（なかだち）公平に対する評価は高い。

「日生劇場ファミリーフェスティヴァル」（7月20日～8月25日）は、20周年

記念公演である。日生劇場の開場50周年に当たり、コンサート、オペラ、バレエ、歌舞伎、ミュージカルの5演目を週末に上演する贅沢な催しだ。豪華な劇場で親子一緒に舞台を楽しむ趣旨で1993年にスタートした。『アリスの吹奏楽コンサート』、人形劇団ひとみ座によるミュージカル人形劇『とびだせ☆孫悟空』、オペラ『ヘンゼルとグレーテル』、谷桃子バレエ団『白鳥の湖』のほか、5年ぶりに歌舞伎が登場。尾上菊之助・尾上右近による『棒しばり』に、菊之助が初役で『鷺娘』を踊った。

子ども向けミュージカルも盛ん。劇団四季は、アメリカの児童作家ロイド・アリグザンダーの小説を舞台化した『人間になりたがった猫』、赤川次郎の小説の舞台化『夢から醒めた夢』を上演。『ライオンキング』『リトルマーメイド』はロングラン中。日本初演から33年目の『ピーターパン』は、初代榊原郁恵から数えて9代目の唯月(ゆづき)ふうかがデビューした。

日野原重明企画・原案の音楽劇『葉っぱのフレディ』は、葉っぱの一生を描く中で命の大切さを説く。創立50周年を迎えた影絵人形劇団角笛のシルエット劇場『やさしいライオン』など個々の公演もにぎやかだ。

児童青少年劇団による公演に限定してのベスト3のうちベスト1は、劇団うりんこ『罪と罰』(ドストエフスキー原作、山崎清介脚本・演出)。長編小説を上演時間2時間の青少年向き作品に構成、難解な世界やテーマを損なわずに青少年にも十分理解できる感動的な舞台を作りあげた。第2は、人形劇団クラルテ『いえでででんしゃ』(あさのあつこ原作、松本明子脚色、宮本敦演出)。母親と衝突したさくら子が電車に乗って家出する。大型電車の装置を使い、心の変化や仲直りを見せる楽し

日生劇場ファミリーフェスティヴァル2013　ミュージカル人形劇『とびだせ☆孫悟空』
撮影:三枝近志

劇団うりんこ『罪と罰』　撮影:清水ジロー

い人形劇。第3は、劇団たんぽぽ『めざせ！ 秘密のコッパ島』（白金ゆみこ原作、松下哲子脚色、ふじたあさや演出）は、映像を駆使し、主人公が冒険しながら成長してゆくさまが簡潔に描かれた。

冬休み向きには劇団四季『ふたりのロッテ』、ホリプロ『スクルージ』のミュージカルのほか、東京演劇アンサンブル『銀河鉄道の夜』、劇団仲間のマルシャーク作『森は生きている』、演劇集団円の谷川俊太郎作『おばけリンゴ』と新劇団の児童劇上演が目立った。

人形劇は、毎年開催される「いいだ人形劇フェスタ」（8月6日～11日）が、日本最大の人形劇フェスティバルである。長野県飯田市で開かれて15周年を迎え、期間も例年の4日間を6日間に延長した。「アジア人形劇フェスティバル」を併催。韓国や中国のほか、カンボジア（ティー・チアン一座）、ラオス（劇団カオニャオ）、インド（ヤクシャガーナ人形劇場）が来日、公演のほか相互交流のワークショップを開いた。アジア5ヵ国から伝統・現代合わせて11劇団が参加した。上演参加劇団はプロ108劇団、アマチュア162劇団、観劇のみの劇団を含めて人形劇人の参加総数は367団体、1884人に及ぶ。延べの観客総数は4万7,033人、ボランティア・スタッフ2,573人が集まり、飯田市は文化会館や公民館から中央公

園まで盛り上がりを見せた。

人形劇団は構成員が1人か2人の小規模劇団が多いが、1人だけで活躍する平常(たいらじょう)だけはスター的存在だ。劇団数は2,000とも言われるが実態は不明。

劇団プークを例にとると、拠点劇場のプーク劇場(定員100人)を持ち、構成員は72人、常時2班活動が行える体制をとっている。人材確保のために始めた人形劇団プーク養成所(短期コース)卒業生のうち4人がプークに入団、即戦力が増えた。

夏の大型公演『オズの魔法使い』(東京・紀伊國屋ホール)は、全国も巡演。可愛らしいドロシーに対してライオンやブリキマンが等身大に近く、人形作りに工夫が見られた。年末恒例の公演は、プーク劇場での『12の月のたき火』が満員。マルシャークの『森は生きている』と異なり、スロバキアの民話からの劇化(川尻泰司作・演出プラン)である。

「大人が観たい人形劇」と謳った「La Pupa Teatro」シリーズもある。10月に現代版イソップ『約束!』『カチカチ山』を上演した。一方、鑑賞団体から、0歳から3歳児対象の創作依頼があり、『あら、どこだ』(神沢(かんざわ)利子作)を制作した。クラルテ、ひとみ座、むすび座も同様の要求にこたえている。

文化庁の「次代を担う子どもの文化芸術体験事業」に人形劇団として、プーク、ガイ氏即興人形劇場、かわせみ座、江戸糸あやつり人形座、江戸糸あやつり人形結城座、影絵人形劇団みんわ座が選ばれ、全国各地を巡演した。プークは『てぶくろを買いに』(新美南吉原作、柴崎喜彦脚色・演出)と『くるみ割り人形』(チャイコフスキー原曲、川尻泰司(たいじ)構成・演出プラン、長谷詔夫演出)を持って北海道や東北の被災地を1年かけて巡演、86日間で99ス

劇団四季『ふたりのロッテ』　撮影:阿部章仁

テージをこなした。

大型班と小型班2編成で、1年間の公演は27演目、年間ステージ数は406日、494ステージ（2012年は310日、373ステージ）と飛躍的にのびている。新作も『おだんごコロリン』（川尻泰司作、栗原弘昌演出）、ウクライナ民話より『てぶくろ』（西本勝毅（かつよし）脚本、伊井治彦演出）を発表とフル回転の1年だった。

人形劇団プーク『オズの魔法使い』撮影:中谷吉隆

結城座は三島由紀夫作『近代能楽集』より『葵上』と『邯鄲（かんたん）』を松本修演出で上演（6月19～23日・東京芸術劇場シアターイースト）した。劇団旗揚げ380周年プレ公演と銘打っている。

ひとみ座は夏休みの「日生ファミリーフェスティヴァル」への出演で、大劇場向きに人形を大型化するなどの工夫が見られる。

児童青少年演劇に長年貢献した女性演劇人を表彰する第23回O（オー）夫人児童青少年演劇賞（日本児童青少年演劇協会）はいずみ凛が受賞した。

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。

日本が近代国家として達成した、その転倒性を鑑(かんが)みて、国の文化政策として伝統文化教育の必要を説きはじめている。しかし伝統文化といっても、明治期の思潮を基にした伝統の愛国心とか郷土愛という考え方は、明治維新時の古代回帰の思想の伝統文化観が基で、近代国家の主権となった、国民主体の伝統文化観とは全く一つにはならないものがあることを認識しなければならないのである。

2013年の「日本舞踊」を振りかえる
伝統のハイブリッド美創造に期待する

平野英俊

日本の近代文化芸術といえば、幕末から明治、大正、昭和、平成と繋がる近代音楽史150年の洋楽の隆盛と確立がまず考えられる。その反射鏡に、日本国民が根強く愛し続けてきた地域文化の「ムラ」の祭があり、国家的上層階級の雅楽、能楽があり、江戸町人文化の歌舞伎、人形浄瑠璃という、地域文化にとっては当時、国内的な都市外来文化があった。近代の地域文化というのは「ムラ」の文化、国内都市外来文化、そして洋文化の導入の三重の文化が入り乱れているのである。

昨年の流行語となった「倍返し」の心は兵庫赤穂(あこう)浪士の「忠臣蔵」、「おもてなし」は近代花街文化、「じぇじぇじぇ」は「ムラ」の方言文化に代表されよう。日本国民の「心身」には、伝統文化は脈々と流れている。その伝統観を教育界は敷居を低くして子どもたちに伝えなければならないのである。

島国日本の文化史は、常に外来を受け入れながら、それを日本独自に消化して、新しい文化を創造してきた。その美はハイブリッドの文化といっていいだろう。それを、例えば古代文化に画一化すると、排他的になったり、孤立化したりして、凶暴化する危険性を孕(はら)んでいるのである。

明治の国家の伝統文化観は古代天皇制から立憲君主制となって、洋文化を学ぶことによって国民に民主主義を教育するが、日本の近代音楽というものは、民主主義教育と同じ立ち位置であるのに対して、近代の

反射鏡として日本身体表現史の近代は「歌舞伎」と「歌舞伎」を支えた「花街文化」が栄えたのである。現行「日本舞踊（邦楽ととも）」はその集結点の存在価値にあるのである。

1. 素踊という表現、女形という表現

バレエの森下洋子は昨年65歳でも『くるみ割り人形』のクララ役を演じて大喝采を受けている。これは世界的な出来事である。この評価は芸術家の身上をさらけ出し、観客とともにある「素踊」の価値観と同じであろう。若柳吉駒は「九十歳のリサイタル」（6月15日・国立小劇場）で清元『瓢箪』を踊り切るとスタンディングオベーションの拍手が鳴り止まず、カーテンコールを行うという日本舞踊公演では異例のハプニングがあった。この会は吉駒が3年前に胸椎圧迫骨折で再起は無理かと思われたものの、周囲が母・先代吉駒と同じ歳でのリサイタル実現に向けて準備された会で、観客との一体感でその興奮によって産まれたものだろう。老いても花の実を観客に与えた。藤間秀太朗の長唄『狂獅子』（3月31日・国立大劇場、秀之助と共演）の獅子の精も修練の花を咲かせた。能『石橋』のやつしの歌舞伎所作事をさらに室内空間に移し換えた境地が見事だった。

坂東三津映の創作『世終無―セシウム』（9月21日・国立大劇場、芸歴六十五周年第七回三津映会、作詞・振付＝三津映）は、コンテンポラリーの素踊として評価したい。以前にも『黒音―クローン』でコンテンポラリーなテーマに取り組んでいるが、65年間の人生に、東日本大震

若柳吉駒『瓢箪』　撮影:ビデオフォトサイトウ

藤間秀太朗・藤間秀之助『狂獅子』　写真提供:藤間秀太朗

映の会 坂東三津映　創作『世終無―セシウム』　撮影:ビデオフォトサイトウ

災の問題に表現者として真摯に取り組んで未来の命に対する責任を演じ切ったのは見事であった。

洋髪かつら、メイクの発達もあるが、テレビで芸人さんたちは、よく女形を演じている。大正、昭和に輝いた重要無形文化財「新派女方」の魅力は近代の女優登場にも負けず、民衆はその芸を求め続けていた。女優より強いインパクトを持ち、性を超えた実を楽しむジェンダー観で、仏教を学んだ日本独自のものが女形にはあるためだと考える。歌舞伎女形ではない、独自の表現の新派女形芸の踊りとして二つの作品が目立った。一つは猿若清三郎(せいざぶろう)の大和楽(やまとがく)『かしく道成寺』(3月5日・国立小劇場、第67回猿若公演)。祖父・初代猿若清方(きよかた)が作詞・振付、女流の猿若吉代(きちよ)が演じた名品。吉代の芸者を演じる芸を女形芸に移した。歌舞伎女形とは異なる新派女形の境地を巧みに表現した。もう一つは、藤間清継(きよつぐ)の「華継会(はなつぐかい) 藤間清継舞踊リサイタル」(11月2日・紀尾井小ホール、文化庁芸術祭新人賞受賞)。大和楽『樋口一葉』、大和楽

『おりき』は、新派劇世界の舞踊化作品。歌舞伎女形ではない境地に挑戦した。さらに『夜桜芝居話』では作詞、振付し、昭和初めの吉原の太鼓持芸者となり、贔屓歌舞伎役者の得意演目を〝吹き寄せ〟で演じる趣向に仕上げた。その才気は賞賛に値する。

2. 劇場、音楽堂等の活性化に関する法律と現行「日本舞踊」

一昨年6月施行「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（劇場法と略称）」は、文化芸術で地域活性化を図る箱物行政の欠陥の補正の地域活性の法律である。地域文化会館の貸館事業に頼るのではなく、自主事業奨励を促している。近年、ユニットの日本舞踊集団「弧の会」に続いて、昨年はその兄貴分「五耀會」も地域文化会館で取り上げられるようになった。

劇場といえば、東京・銀座の歌舞伎座が改装開場した話題は、東京・銀座の活性化だけでなく、全国的な反響となった。全国の公立文化会館などを巡回公演する「松竹大歌舞伎」は大成功を収めた。マスコミの力が全国に及んで地域のマネジメントを助けた。

「新開場記念　歌舞伎座特別舞踊会」（9月27日）では、義太夫・囃子『寿式三番叟』（藤間勘右衛門・藤間勘十郎）、地唄『長刀八

藤間勘右衛門・藤間勘十郎
新開場記念歌舞伎座特別舞踊会　義太夫・囃子『寿式三番叟』
写真提供:松竹株式会社

島』（井上八千代）、囃子『猩々』（尾上墨雪）、清元『幻椀久』（花柳壽輔）が上演された。興行者側の支援者の邦楽邦舞、花街世界との繋がり、ファン層を大事にする、言わば「おもてなし」の興行の精神を強く感じさせられる公演であった。

「劇場法」導入のキッカケは芸術家団体の要望から始まった経緯があるが、これは洋文化のアートマネジメントの導入である。アートの伝統と現代、都市と地域の繋がり、民俗芸能、歌舞伎と現行「日本舞踊」の繋がりなど、もっと詳細に「劇場」と「室内芸能」の生態系など検討が必要である。

地域演劇の先駆「弘前劇場」の長谷川孝治が青森県立美術館の舞台芸術総監督となって数年経つが、昨年度、国際交流基金と青森県立美術館主催で日・中・韓共同制作『祝／言』（長谷川孝治脚本・構成・演出）を10月、3カ国8カ所で上演した。目立ったのは韓国の国楽グループ演奏が圧倒的であったが、弘前在住の中村登世之丞という日本舞踊家の存在感も目立った。踊ることに加えて劇中のホテルマン役を見事に演じていた。なるほど、肩書きには、ピアニスト、弘前大学教授とある。地域には中央には届かない見事な存在があることを長谷川が引き出してくれた。

3. グローバリズムの中の伝統芸能人材育成

文化庁主催のシンポジウム「アートで子供たちの才能を引き出す～文化芸術によるファシリテーションの在り方を考える」（7月16日・政策研究大学院大学想海楼ホール）は、近藤前文化庁長官の置き土産の企画で「教育において文化芸術が果たす可能性や、ファシリテーターの活用と今後の在り方を考察」するものだった。クラシック音楽、美術教育が中心であったが、伝統芸能も加わって有意義になった。

公益社団法人日本舞踊協会が毎年実施している文化庁主催、小学校巡回の「次代を担う子どもの文化芸術体験事業」は、近代になって地域に根づいた稽古事の伝統芸能の作法の「礼に始まり礼に終わる」教育法でグローバル時代には合致しにくい押し付けで、生徒を引き寄せ

るもの。プロ養成と同じである。これに対し、文科省が進める保健体育科ダンス教育は逆方向のヒップホップダンスを導入している。日本舞踊はダンス教育との距離を縮める理論付けが必要なのである。

近代美術が岡倉天心らとともに「日本画」を確立したように、「日本舞踊」というものを確立したいのなら、二千年に及ぶ日本身体表現史を解き明かす必要がある。私はグローバルな6つの表現のキーワードを日本舞踊家に提示した。日本身体表現史の中で今なお輝いている身体表現は、

一、空っぽの体を身にして演じる――ティアラ・天冠／仮頭・仮面・白塗顔・赤塗顔／装束による表現。

二、歌曲を舞う――雅楽の国風歌舞の伝統で、今様・朗詠の拍子舞（白拍子舞・曲舞）／世阿弥能の舞歌／歌舞伎の拍子舞など。

三、囃子舞――田舞五節舞、田楽の伝統で歌、楽などで稲の育成・生やす芸能。能楽五人囃子、歌舞伎出囃子という様式。

四、楽舞――雅楽の左舞・右舞、能楽の序、中、急の舞などの舞事、歌舞伎では拍子事など、楽器で舞う。

五、身口意は仏教声明所作などの身振り、猿楽、能楽から歌舞伎所作事の「振りは文句にあり」。

六、立つとやつすの風流の精神の人形浄瑠璃、歌舞伎の身体表現。

と分析した。このキーワードを基に、今年2月6日には「全国劇場・音楽堂等アートマネジメント研修会2014」で泉秀樹がワークショップを行った。

1、2、3……とリズムで踊る和装のダンス「素踊扮装のダンス」が主流になっている現行「日本舞踊」の「創作舞踊」に留まるのではなく、地域祭文化、近代国内外来文化、そして洋文化をハイブリッドして、どう日本の身体表現を覚醒させるのか。島国だからこそできる文化創造を日本舞踊家に期待したい。

4. まとめ

昨年の重要無形文化財「歌舞伎舞踊」は、現行「日本舞踊」ジャンルでは国立劇場企画のもの、日本舞踊協会の公演などで毎年同じよう

に満たされている。昨年も先祖追善の花柳流、尾上流、藤蔭流などが目立っていた。同じ重要無形文化財「京舞」「上方舞」では井上流家元八千代の娘・安寿子と、山村流宗家若の子息・侑が国立劇場にデビューしたし、吉村流は五世家元輝章が文化庁芸術選奨を受賞した。一方で先代家元吉村雄輝の芸は門弟ゆきぞの、輝尾、桂充、千比呂などに分散しているのは寂しい。文化庁芸術祭では大賞はなく、優秀賞は「たまゆうの會（泉裕紀と花柳珠紘）」と猿若英晃が受賞した。

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る。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。

2013年の日本は、前年末に発足した安倍内閣の経済政策アベノミクスの金融緩和による物価の上昇、円安、また2020年の東京オリンピックの決定により、気分的にはやや明るさを感じさせた。ただ、東日本大震災、原発事故からの復興は進まず、少子化による人口減少もあり、実質的にはまだまだ厳しい状況にある。

バレエ界もこの影響を受け、バレエ学校、バレエ教室の生徒は減少傾向にあり、これを主要な収入源としているバレエ団、バレエスタジオは厳しい現実に直面している。しかし、この影響は地方に著しく、大都市圏では依然として多くの公演が行われている。

バレエ2013
厳しい状況の中、全国各地で質の高い活動が

うらわまこと

日本のバレエ界は、他国、とくに欧州のように、公立の劇場にバレエ団が専属して公的庇護のもとに活動するのではなく、新国立劇場バレエ団を例外として、劇場を持たない民間、とくに個人経営のカンパニーが多数存在し、一部公的助成もあるが、大半は上記したようにスクールの生徒教育を経済的基盤としながら質の高い活動を行っている。

日本のバレエ界の特性を如実に表す例として、東京の12月を例にとって概観してみよう。12月は世界的に『くるみ割り人形』シーズン。東京では、10を超えるカンパニーがこの作品を上演、延べ公演回数は40を超える。そしてこのほとんどがオーケストラ演奏と、雪の場に合唱団を起用している。しかも、それぞれが古典の形式を踏襲しつつも、演出振付に新機軸を織り込み、改訂を加えている。本年は、日本ではじめてNPOとなったNBAバレエ団で芸術監督久保紘一が、美術、映像面に新しい試みを加えて現代的な空間をもった版を発表。さらにこの2～3年の間に、新国立劇場バレエ団はワイノーネン版を牧阿佐美が、スターダンサーズ・バレエ団はピーター・ライト版を鈴木稔が、そして小林紀子バレエシアターではワイ

ノーネン／小林版を小林紀子が、それぞれ長年上演してきた版を独自のコンセプトで改訂、新制作している。それ以外のバレエ団でも、松山バレエ団では清水哲太郎、牧阿佐美バレエ団では三谷恭三、Kバレエカンパニーでは熊川哲也が、その他のカンパニーでも代表者が演出振付しており、それぞれ独特の見所をもっている。さらに今年は、中堅のバレエ団ピッコロが、下村由理恵、佐々木大という日本を代表するダンサーを迎えて上演した。さらに大バレエ団の一つ、谷桃子バレエ団では年初1月に上演、東京バレエ団でもベジャール版をレパートリーに持っている。また、1月には神戸から貞松浜田バレエ団が上京、新国立劇場で貞松正一郎などによるバレエ団自身の版を上演した。

東京ほどではないが、関西では貞松浜田バレエ団、名古屋では越智インターナショナルバレエなどが毎年上演し、状況は東京と大差ないが、それ以外の地域では、12月にかぎらず、バレエ公演は極めて厳しい状況にさらされている。

一方、上記した12月の例に見られるように、大都市圏では年間をとおして多くのバレエ団が、独自のポリシーのもとに活動をおこなっている。

本年も大勢としては例年と大きな変化はないが、いくつか目に付いた動きをとりあげる。

まず本年の記念企画としては、バレエ・リュスのストラヴィンスキー（ニジンスキー振付）の『春の祭典』初演百年。新国立劇場バレエ団では、この作品は取り上げられなかったが、ストラヴィンスキー・イブニングとして『火の鳥』（フォーキン振付）、『アポロ』（バランシン振付）、そして『結婚』（ニジンスカ振付）を上演、『春の祭典』はベジャール版が東京バレエ団によって、東京・春・音楽祭で上演された。ちなみにコンテンポラリーダン

新国立劇場バレエ団
バレエ・リュス ストラヴィンスキー・イブニング『結婚』
撮影:鹿摩隆司

スの分野でも山田うんの創作が発表されている。またヴェルディ生誕二百年を記念して、牧阿佐美バレエ団がアザーリ・プリセツキーと牧振付の『椿姫』を再演した。京都の桧垣バレエ団でも、ヨーロッパで好評を得た小西裕紀子版をバージョンアップして、また名古屋のゆかりバレエ団、同じく後藤千花ステップ・ワークスバレエでも、それぞれ望月則彦、中島伸欣のコンパクト版を再演した。

牧阿佐美バレエ団『椿姫』　撮影:山廣康夫

大手のバレエ団では、『白鳥の湖』、『ジゼル』、あるいは『ドン・キホーテ』といったポピュラーな古典スタンダード、そして内外の振付家による近・現代作品をレパートリーとして公演を続けており、中堅でもその傾向は強い。ただし、それ以外の作品でも、大手、中堅団体をとおして、同じ作品が集中して上演されるという現象がよく見られる。今年は、昨年から継続している『コッペリア』、そして『シンデレラ』がそうだ。

『コッペリア』は、昨年も目に付いたが、そのなかで東日本大震災への鎮魂の思いを織り込んで新制作した松山バレエ団清水哲太郎版が本年も5月に改訂再演、さらに7月には京都の神谷道子バレエが篠原聖一の細部にまで気を配った演出振付で、また大阪・堺の野間バレエ団（演出・振付:野間景）、そして9月には札幌舞踊会（演出・振付:千田雅子）など、それぞれ独特の工夫がなされている。第3幕だけだと、さらに多くの団体がとりあげている。『シンデレラ』は、年前半にKバレエカンパニー、バレエ シャンブルウエスト、スターダンサーズ・バレエ団の再演、そして11月に大阪の地主(じぬし)薫バレエ団が、リニューアル、スケールアップしたフェスティバルホールで、プロコフィエフ／ザハロフ振付版の原点を探った地主薫の振付で初演。4月には、大竹みか主宰のコデマリスタジオで、貝谷八百子が1951年（ザハロフ版初演の6年後）に日本初演した版を要点をまと

めて上演、7月には静岡の森田友紀バレエ研究所が、森田友紀、友理の振付で、そして秋には埼玉の志村昌宏・有子バレエスタジオが元バーミンガム・ロイヤルバレエ団の山本康介の振付で、さらに中堅バレエ団で着実な活動を続けている山路バレエ新人の会（呉竹伸之）など、全国各地でとりあげられ、それぞれドラマの表現に心を配った舞台となっていた。上記したポピュラーな作品以外で記憶に残る公演としては、大阪の佐々木美智子バレエ団の創立35周年記念公演『バフチサライの泉』。下村由理恵、野間景、佐々木大、山本隆之など適役の好演で厚みのある見事な舞台となっていた。

創作、初演作品に目を転じると、厳しい経済状況を反映してか、決して活発とはいえない。バレエ人の統括団体、日本バレエ協会でも新人振付者のための公演（バレエ・クレアシオン）を文化庁の委託で行うなど、振付者の育成に力を注いでいるが、とくに全幕ものやドラマティックバレエな、経済的な制約もあり、なかなか創作されないのは世界的な状況でもあろう。そのなかで注目されたのが、東京バレエ団のシルヴィ・ギエムを招

佐々木美智子バレエ団『バフチサライの泉』　撮影:古都 栄二（テス大阪）

篠原聖一バレエ・リサイタル　DANCE for Life 2013
『ファム・ファタル(運命の女)』　撮影:塚田洋一／伊藤清香

東京バレエ団　マッツ・エック振付『カルメン』
撮影:長谷川清徳

いてのマッツ・エックの『カルメン』の初演(11月)、東京シティ・バレエ団のウヴェ・ショルツの『ベートーヴェン交響曲第7番』、マシュー・ボーンの『ドリアン・グレイ』(プロデュース作品)など。みな日本人ダンサーが踊ったものではあるが、既成作品の日本初演。新たな創作初演の大作というと、きわめて少なくなる。そのなかで篠原聖一がみずからのリサイタルで発表した『ファム・ファタル』が、下村由理恵がカルメン、マルグリット(椿姫)、そしてサロメを運命の女として演じ、相手役に佐々木大、山本隆之、そして舞踏畑の笠井瑞丈(みつたけ)を配した意欲作として大きな注目を浴びた。加えて、名古屋の佐々智恵子バレエ団の、レ・ミゼラブルをベースに振付した『愛と革命』の神戸珠利(かんべじゅり)、そして全幕ものではないが、谷桃子バレエ団のオペラにもとづいた『道化師(パリアッチ)』の振付者伊藤範子を、ドラマバレエの振付者として期待したい。

すでに実績もある振付者としては、上記篠原は名古屋の松岡伶子バレエ団の自作の『ロミオとジュリエット』など、また深川秀夫も名古屋のテア

トル・ド・バレエカンパニーに『火の鳥』など、全国各地の団体に自作や古典の再振付作品を提供している。また名古屋の川口節子が『イエルマ』、東京の多胡寿伯子（たごすわこ）が『The Scarlet Letter A 緋文字』など過去の評判作を再演している。しかし、日本ではどんな名作でも振付者とともに消えてしまうのが一般的。欧米のようにきちんとノーテーションで記録して、いつでもだれでも再現できるようにしておき、一方で著作権、上演権をしっかり譲っていくという体制ができていない。この点は、振付家という職業の確立とともに、これからの重要な課題である。

本年の特記事項をあげておく。7月25日に日本バレエ協会会長などの要職をつとめた島田廣が、8月5日には松尾明美バレエ団を主宰していた松尾明美が逝去した。日本の本格的なバレエの歴史は第二次世界大戦後に始まるといわれるが、それは具体的には敗戦の翌年、1946年の東京バレエ団（現在の同名の団体とは別）の『白鳥の湖』全幕上演が契機となったもの。島田はその公演で王子、松尾はオデット／オディールを演じた。ダブルキャストの相手貝谷八百子、東勇作、演出・振付の小牧正英はすでに亡く、ここでわが国のバレエの基礎を築いた中心的な存在がすべて世を去ったことになり、バレエ界にとっては忘れられない年になった。

もう一点、この1年、海外からは、モーリス・ベジャール・バレエ、パリ・オペラ座バレエ、英国ロイヤル・バレエ、ニューヨーク・シティ・バレエ、ミラノ・スカラ座バレエと、世界の有名バレエ団、そしてマニュエル・ルグリ、ウラジミール・マラーホフなど著名なダンサーが多数来日した。しかし、この1年間で円が対ドル、対ユーロで40%近く下落した。このままでは海外からの招聘は難しくなる。これが日本のバレエ愛好家、バレエ界にとってどのような影響があるか、注視すべきところであろう。

うらわ・まこと

本名・市川彰。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、数多くの舞踊コンクールの審査員を務める。

コンテンポラリーダンスと舞踏2013

ブームの終焉から歴史の捉え直し、次世代振付家の台頭へ

堤 広志

近年「コンテンポラリーダンスが面白くなくなった」「ブームは終わった」と言われて久しい。2013年は、作曲家・桜井圭介の企画する「吾妻橋ダンスクロッシング」がファイナルとなったこともブームの収束を印象づけた（8月・アサヒ・アートスクエア）。旬でエッジな表現をノンジャンルで並べた人気イベントで、2004年から12回にわたって開催、のべ130組以上のアーティストが参加した。だが、回を追うごとにアートや音楽や演劇の割合が増え、近年ダンスは申し訳程度となっていた。それは「ダンスとは何か?」「日本のコンテンポラリーダンスの特殊性は?」といった問いかけがなされなくなった風潮ともリンクしている。「トヨタコレオグラフィーアワード」でも選考委員や審査員から批評家が排除され、ダンスや振付の概念を再定義する場ではなくなり、誰が見てもわかりやすく「ダンスらしい」と感じられるダンスをピックアップする方向へ転換している。だが、既存のダンスへの疑義を持ち続けるアーティストたちは今も精力的な活動を見せている。

勅使川原三郎は、独自のメソッドを13〜18歳の若者に教えるU18ダンスワークショップ・プロジェクトで『ダンサーRの細胞』を公演（1月・東京芸術劇場）。シアターXでは、作家ブルーノ・シュルツの文学を題材に『春、一夜にして』（3月）と『ドドと気違いたち』（6月）を発表した。音楽とのコラボレーションも盛んで、芸劇dance『無限大∞パイプオルガンの宇宙』（4月・東京芸術劇場）では鈴木優人と、「ラ・フォル・ジュルネ・オ・ジャポン2013」（5月・東京国際フォーラム）ではヴォックス・クラマンティスの合唱と共演した。8月には荻窪に複合アートスペース「KARAS APPARATUS」をオープンさせ、ワークショップや展覧会のほか、創作過程を公開する「日々アップデイトするダンス」シリーズも開始して、本公演

勅使川原三郎+KARAS『第2の秋』　撮影:阿部章仁

黒沢美香&ダンサーズ　ミニマルダンス計画3『大きな女の踊り』
撮影:塚田洋一

コンドルズ『TIME IS ON MY SIDE』　撮影:HARU

『第2の秋』(9月・東京芸術劇場)へ発展させた。さらに10月にはパリ・オペラ座バレエ団に『闇は黒い馬を隠す』を振り付けて世界初演するなど目を見張る活躍ぶりだった。

ダンス的な衝動を自身の中に探る即興性の強いパフォーマンスを追究し続けている黒沢美香&ダンサーズも、『大きな女の踊り』(2月・シアターX)や『食事の計画』(9月・横浜市大倉山記念館)を公演。黒沢は他にも上村なおかと森下真樹のデュオ『駈ける女』(4月・スパイラル)を振り付けた。

コンドルズは『アポロ』(5月・彩の国さいたま芸術劇場)や『TIME IS ON MY SIDE』(8月・東京芸術劇場ほか、全国ツアー)を公演。主宰の近藤良平は「'にゅ〜盆踊り'大会」(7月・池袋西口公園)や第68回国民体育大会開会式の式典演技『未来からきた手紙』(9月・味の素スタジアム)等のアトラクションも振り付けた。メンバーのユニット暁−AKATZKI−は『サクラの森の満開の下でキスして』(3月・シアタートラム)を、藤田善宏はソロ公演、平原慎太郎も自身のプロデュースで群舞やソロを発表するなど活躍している。

井手茂太のイデビアン・クルーは『麻痺 引き出し 嫉妬』で、一戸建てに住む家族と婿入りする青年との織りなすドラマをユーモアとペーソスを織り交ぜて描き、熟練度の増した舞台を見せた（10月・KAAT神奈川芸術劇場）。

森下真樹は、現代アーティストの束芋とのコラボレーション『錆からでた実』を発表（10月・青山円形劇場）。舞踏出身のきたまり、ヒップホップ系ダンスの川村美紀子も加わり、奇抜なスペクタクルを展開した。

ストリートダンス出身のKENTARO!!が主宰する東京ELECTROCK STAIRSは、『始まりのマーチを待っていた』（3月・森下スタジオ）、『東京るるる』（6月・吉祥寺シアター）、『つまるところよいん』（10月・KAAT神奈川芸術劇場）と立て続けに新作を発表、実験的なシーンづくりに挑んだ。

山田うん主宰のカンパニー、Co.山田うんはストラヴィンスキー『春の祭典』を独自に舞台化（2月・茅ヶ崎市民文化会館、12月・愛知芸術文化センターほかツアー）。突発的な動きを繊細かつダイナミックに展開し、緻密にして機知に富んだ生命力溢れるダンスで好評を博した。山田は他に、韓国系アメリカ人女性アーティストのテレサ・ハッキョン・チャの実験文学を原作としたソロダンス『ディクテ DICTEE』を再演（3月・世田谷パブリックシアター）、ローザスの池田扶美代とのデュオ『amness アムネス』も公演した（10月・KAAT神奈川芸術劇場）。

Co.山田うん『春の祭典』　写真提供:愛知芸術文化センター　撮影:羽鳥直志

岩渕貞太&関かおりは『Hetero』を再演（6月・青山円形劇場）、『Conception』（7月・横浜赤レンガ倉庫1号館）と『アミグレクタ』（10月・彩の国さいたま芸術劇場）をそれぞれ初演した。無音に近い素舞台で互いの肌の接触や気配を即物的に探りながらコンタクトするスタティックでセンシティブなダンスである。

マイム出身でカンパニー・デラシネラを主宰する小野寺修二は大活躍で、『カルメン』初演（1月・神戸アートビレッジセンター）、『異邦人』再演（2月・世田谷パブリックシアター）、『ゲーム』パリ公演（3月・パリ日本文化会館）、『鑑賞者』（8～9月・あうるすぽっと）のほか、女優・原田知世とバレエダンサー・首藤康之を主演に迎えた『シレンシオ』（7月・東京芸術劇場）、現代イプセン演劇祭で『人形の家』を題材に『NORA』（12月・あうるすぽっと）、「瀬戸内国際芸術祭2013」では女優・南果歩を主演に迎えた野外公演『人魚姫』（4～10月・瀬戸内各所）、能楽師の津村禮次郎とコラボレートしたヒッチコック映画の舞台化『Psycho サイコ』（10月・セルリアンタワー能楽堂）もあった。特に『鑑賞者』は、豊島区の

豊島区あうるすぽっとプロデュース『鑑賞者』　撮影:池上直哉

大塚ろう学校で3年に及ぶワークショップを行い、そこで出会ったろう者2名も加わり創作した作品で、ノンバーバルなダンスやマイムの表現の可能性とともに公立劇場のあり方も強く印象づけた。

ニューヨーク在住の橋本真奈は『Presley』をワーク・イン・プログレスで公開した（9月・アツコバルー）。幼少よりクラシックバレエを学び、1993年に渡米しマーサグラハム現代舞踊学校で学んだが、原因不明の視覚障害が進行して失明。しかし、踊ることが、社会と障害者について見つめ直す機会となること願って活動を続けている。『Presley』は、エルビス・プレスリーのファンだった亡き父の派手なワイシャツを愛でるように着込んで踊る作品で、幸せな記憶を辿りながら自らの境遇と闘うような崇高さがあった。

新潟市立劇場りゅーとぴあ専属カンパニーNoism1は『ZAZA 祈りと欲望の間に』を公演（6月・KAAT神奈川芸術劇場）。結成から年数が経ちダンサーも様変わりしてきたが、芸術監督・金森穣の変わらぬ創作意欲とバイタリティを見せつけた。

元NDTのダンサー・中村恩恵は、金森とともに新国立劇場バレエ団への振付「DANCE to the Future 2013」で小品を並べた（3月・新国立劇場）。同じく新国立劇場で首藤康之との共作デュオ2プログラムも公演（10月）、建築家ル・コルビジェが建てた家をテーマに『小さな家 UNE PETITE MAISON』を初演、シェイクスピア作品の登場人物を演じ踊る『Shakespeare THE SONNETS』を再演した。こどもの城『ASLEEP TO THE WORLD』（3月・青山円形劇場）では振付に徹し、出演の鈴木ユキオ、平原慎太郎とコラボした。岡登志子とタンツシアター的なシーンを展開するデュオも回を重ね、『眩暈』を初演（10月・BankART Studio NYK）、『白い夜』を再演した（12月・シアターX）。

その岡も、主宰するアンサンブル・ゾネで『Passive Silence 受け身の沈

黙』を発表（2月・ArtTheater dB KOBE、愛知県芸術劇場、3月・シアターX）。様々な外圧に晒された身体という抽象的で難しいテーマをスタティックでセンシティブなパフォーマンスにまとめた。

平山素子は「Trip Triptych」でフランス印象派の絵画を舞踊化した（6月・新国立劇場）。「音の息吹」（10月・東京文化会館）では、森山開次『鬼の花』とともに邦楽とコラボする『幽寂の舞』を競作した。

オルタナティブで脱領域的な表現の受け皿がまったくなくなったわけではない。そもそもそうした表現を受け入れてきたのは現代アートの分野である。「あいちトリエンナーレ2013」では、藤本隆行+白井剛、ほうほう堂、イリ・キリアン、マチルド・モニエ、アルチュール・ノジシエル、ジェコ・シオンポ、梅田宏明ら、国内外のアーティストが参加した（8〜10月・愛知芸術文化センターほか）。「越後妻有アートトリエンナーレ」「瀬戸内国際芸術祭」などでもパフォーミングアーツがプログラムされており、活動の場としてのアート・フェスティバルの存在は今後も強まるかもしれない。

一方、舞踏には時代動向に左右されない根強さがある。そもそも土方巽の創始した舞踏は、バレエのような肉体の美しい躍動美とは対極的な、それまでの既成概念やタブーに挑戦したものだった。そのスタンスは現在にも受け継がれている。

あいちトリエンナーレ2013参加作品　梅田宏明『4.temporal pattern』
撮影:羽鳥直志

山海塾は、2012年リヨンで初演した『歴史いぜんの記憶—うむすな』をもって国内ツアー（1月・北九州芸術劇場、5

月・世田谷パブリックシアター）。縦一線の溝により舞台は左右に隔てられ、その奥に砂漏がバランスをとるように浮き沈みしている。終始降り続ける砂は堆積し、地水火風の四大元素が絶えず変化するというコンセプトで、大地を踏み鎮め、あるいは寄り添うようにして踊るアンサンブルと、自然の理を超越し俯瞰するような天児牛大の独舞が展開される。有史以前から流れ移動する大地は、衝突を繰り返しながらも時を育んできた。プレートテクトニクスを思わせる舞台美術とともに、3.11東日本大震災を想起した観客もあっただろう。

山海塾『歴史いぜんの記憶―うむすな』　写真提供:山海塾

舞踏第三世代の工藤丈輝と若林淳は舞踏JE実行委員会『降海の夢–缶詰の中の秘めやかな媚態–』で、国内外で旺盛な活動をみせる男性舞踏手たちと新世代の舞踏をアピールした（10月・座・高円寺）。情報社会の現代にあってあくまで原初的な肉体に立ち返ろうとする挑戦的な舞台となった。

鈴木ユキオ主宰の金魚は新作『Waltz』を初演（8月・シアタートラム）。シンプルで洗練されたスタイルの中に凶暴なエネルギーがほとばしるダンスはカンパニーの一つの到達点を見た。

田中泯は、私の子供＝舞踊団『二度目も正直赤面歩行』を演出・構成した（8月・埼玉県富士見市立劇場キラリ☆ふじみ）。一般参加者を募集して月1回のワークショップを続け、純真な子供に立ち返ったように自分の身体や記憶と向き合い、知らない動きや忘れていた言葉との出会いを重ねていく息の長いプロジェクトだ。

笠井叡は、フランスの振付家・ダンサーでアンジェ国立振付センター（CNDC）芸術監督のエマニュエル・ユインとデュオ『シュピール Spiel』を踊った（5月・アサヒ・アートスクエア）。相手の動きを模倣し対話する遊び心に溢れたパフォーマンスだ。オイリュトミーのカンパニー・ゲネリスでは『蝶たちのコロナ』を公演（9月・国分寺市立いずみホール）。それに先立つ講演会「皮膚の外に広がる身体」では、シュタイナーの唱えた三分節化思想（自由・平等・博愛）がいまだ世界に達成されていないと指摘し、フランス人権宣言、アメリカ独立宣言、日本国憲法を例に解説した。そして、国体を記した日本国憲法を改正（改悪）することは国の体を汚すことと訴え、ソロ『日本国憲法を踊る』も公演した（10月・BankART Studio NYK）。

先述した中村＆岡のデュオ、笠井のソロは「大野一雄フェスティバル2013」（9～11月・BankART Studio NYK）で上演されたが、ほかにも新人H ソケリッサ！、大橋可也+フィリップ・シェエール、ユヴァル・ピック、池宮中夫のNomade～s、大野慶人らが参加した。その中に舞踏や近代舞踊を回顧する面白い企画が見られた。

川口隆夫『大野一雄について』（8月・d-倉庫初演）は、大野の代表作の記録映像を見て、動きの特徴をスケッチやテキストに起こして分析し完全コピーして踊ってみせた作品で、賛否両論を巻き起こした。

プロジェクト大山の主宰、古家優里はコンドルズに影響を受けた世代だが、『をどるばか』では日本の近代舞踊のパイオニア・石井漠のレパートリーをやはり記録映像で振りをコピーしつつ、現代的解釈も施してパロディ化してみせた。

この年は、他にも大駱駝艦出身の向雲太郎がソロ公演『舞踏?』で土方巽の映像をユーチューブで参照し、完全コピーに挑んだ（12月・space EDGE）。

大野一雄フェスティバル2013参加作品

笠井叡『日本国憲法を踊る』
撮影:神山貞次郎

川口隆夫『大野一雄について』
撮影:神山貞次郎

プロジェクト大山『をどるばか』
撮影:松本和幸

生前の舞台に接する事なく、記録映像から振り起こしした創作には、結果的にメタな視点が差し挟まれ、観客もリテラシーをもって享受する効果がある。それまで慣例的に行われてきたダンスを捉え直す契機となり、未来へ更新していく試みは今後も増えていくかもしれない。

実は古家のように先行世代に影響を受けた、さらに若い世代が台頭してきている。特に顕著なのは、新設の舞台専攻科を擁する大学から人材が輩出されるケースだ。その筆頭が桜美林大学で、白神ももこが主宰するモモンガ・コンプレックス、北尾亘主宰のBaobab、入手杏奈・辻田暁・井上大輔ら8名のダンサーたちが共同創作する21世紀ゲバゲバ舞踊団、大園康司と橋本規靖によるダンスユニットのかえるPなどが精力的に活動している。関西では京都造形芸術大学から、ダンスとメディアアート等を組み合わせた桑折現主宰のdots、きたまりを中心としたKIKIKIKIKIKI、ユニークなパフォーマンスを展開する京極朋彦らが巣立っている。

コンテンポラリーダンスのブームは、次世代のアーティストを確実に育ててきたと言えるだろう。

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・コピーライター・舞台評論家。美術誌、エンターテインメント情報誌、演劇誌、戯曲誌の編集を経て、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』等。

2012年12月の衆院選に続き、2013年7月の参院選でも自民党が圧勝し、自民党と公明党の連立政権は衆参両院で過半数を確保した。安倍晋三首相は、この与党の数を頼りに改憲への意欲を示し、年末には特定秘密保護法案を審議不十分のまま成立させた。「特定秘密」の拡大解釈、チェック機関の客観性、調査活動への罰則適用など、取材・報道の自由が制限され、国民の知る権利が侵害される法律に、市民とメディアはどう立ち向かえばいいのか。権力との緊張関係をどこまで保てるかが問われる時代となった。

テレビ・ラジオ 2013

テレビ放送開始60周年、テレビドラマの力が見直された年に

こうたきてつや

2020年の東京オリンピック開催決定は明るいニュースではあったが、それに便乗して政・官・財の癒着構造（公共事業計画の増大）が復活していることも見逃してはならない。3・11、東日本大震災被災地の復興、福島第一原発事故の検証が遅々として進まない中で、公共工事が東京に集中し、原発再稼働への動きが進む。この東京一極主義と経済成長至上主義が、日本の現在にどれほどの禍根を残してきたことか。テレビジャーナリズムに求められるのは、こういった地域と暮らしに関わる権力構造の監視である。

福島第一原発事故時の情報隠蔽と今回の特定秘密保護法を重ねて考える時、NHKスペシャル「メルトダウン」シリーズほど心強い検証記録はない。2011年のFile 1「福島第一原発　あのとき何が」、2012年のFile 2「連鎖の真相」に続く、本年のFile 3「原子炉“冷却”の死角」では、400人の証言と膨大なデータに基づいて、1号機・非常用冷却装置に関わる誤認識など、冷却装置の理解や運転技術そのものが決定的に欠けていたことを明らかにした（第39回放送文化基金賞本賞）。安倍首相のNHK政策（経営委員会人事）に怯まず、この検証記録に見るよ

うな調査報道の志を貫き通して欲しい。

1960年代、高度経済成長期の歪は、「オリンピックの身代金」（テレビ朝日）が1964年の東京オリンピックを題材に、出稼ぎ労働者の悲劇（競技場建設の犠牲者）を描くなど、ドラマでも意識され始めている。SBSスペシャル「死の棘～じん肺と闘い続ける医師～」（静岡放送）は、高齢じん肺患者たちを診つづける一人の医師を通して、こうした繁栄の陰にどれだけの犠牲者がいたかを明かすドキュメンタリーである。鉱山や高層ビル建設の労働者から、現在のアスベスト被害者へと、粉塵の悲劇は今なお続いている。（2013年「地方の時代」映像祭優秀賞）

NHKスペシャル“認知症800万人”時代①「母と息子　3000日の介護記録」と②「孤立する認知症高齢者」は、認知症介護という身近な問題を赤裸々に綴った記録である。①は、元NHKのドキュメンタリスト・相田洋氏が自らの介護生活を記録したもので、母親介護の陽気な風景に何が一番大事かを教えられる。と同時に、いかに現実と制度の間にずれがあるかも思い知らされる。②は、支援者の介護を拒絶するなど、社会から孤立した認知症高齢者の姿を生々しく伝えて、介護が抱えるさまざまな問題をリアルに浮かび上がらせた。家族と社会を視野に入れた編成にも説得力がある。（第51回ギャラクシー賞月間賞）

NHKスペシャル「世界初撮影！深海の超巨大イカ」と、「熱中コマ大戦～全国町工場奮闘記～」（東海テレビ）は、それぞれに気持がはずむドキュメンタリーである。「深海の超巨大イカ」は、黄金色に輝くダイオウイカの神秘に圧倒される。研究者の情熱と撮影技術が巨大イカの発見・撮影に結びつくのだが、そのドラマも清々しいスリルに満ちている（第39回放送文化基金賞番組賞）。「熱中コマ大戦」は、町工場の連中が嬉々としてコマ競技に打ち込む姿が楽しい。この遊び一つに手を抜かない職人気質こそが、日本のものづくりの原点であることがひしひしと伝わってくる

（第51回ギャラクシー賞上期入賞）。

バラエティ番組は低迷が続いていて、「ほこ×たて」（フジテレビ）や「マツコの日本ぼかし話」（TBS）が不適切演出で打ち切りになるなど、負の側面ばかりが目立つ一年であった。

テレビドラマ離れが言われて久しいが、2013年には連続テレビ小説「あまちゃん」（NHK）が“じぇじぇじぇ”で、連続ドラマ「半沢直樹」（TBS）が“倍返しだ！”で、流行語大賞を受賞するほどの大ヒットとなった。共に、時代の閉塞感を背景とする社会現象化ではあったが、ドラマのつくりも巧みなエンタテインメントたり得ていた。

「あまちゃん」は、いろんな楽しみ方ができる連続テレビ小説である。東京で殻に閉じ籠っていた高校生・天野アキ（能年玲奈）が、母（小泉今日子）の故郷・北三陸にやって来て、誰からも愛されるアイドルになっていく。宮藤官九郎の脚本は、このアキのアイドル願望に親子三代の葛藤と地元の人々との交流を重ねて、しかもなお東日本大震災をしっかりと受け止める。方言“じぇじぇじぇ”のポップなスマッシュ、宮本信子の祖母をはじめとする脇役陣の存在感、親子三代の葛藤をアイドル史で紡ぐ感情移入術、べたつかない人間関係描写、歴代ヒットドラマへのオマージュや小ネタの数々、そして地元目線で語る被災地の気持など、これほど見所の多いドラマも珍しい。東京ドラマアウォード2013で、連続ドラマ部門グランプリ、主演女優賞（能年玲奈）、助演女優賞（小泉今日子）、脚本賞（宮藤官九郎）、プロデュース賞（訓覇圭）、演出賞（井上剛）、特別賞（大友良英＝音楽）と、7冠に輝いたことが何よりの証である。

「半沢直樹」はメガバンクを舞台に、融資課長・半沢直樹（堺雅人）の企業モラルと復讐劇を任侠映画のようなタッチで描いて、組織で働く者の溜飲を下げさせた。「やられたら、やり返す。倍返しだ！」といった上司

に向かっての啖呵の数々、それを演じる堺雅人の目力と迸(ほとばし)る気合、敵役の上司や官僚を演じる俳優陣の憎々しさ、切れ味のいい熱い演出(福沢克雄)。池井戸潤の原作を見事に肉体化したことが大きな反響を呼んだ所以である。テレビドラマの視聴層ではない中高年男性を取り込み、なお中高年女性の支持を得たことも、今後のドラマ娯楽を考える上で示唆に富む。

「Woman」(日本テレビ)には、「あまちゃん」や「半沢直樹」のような分かりやすい面白さはない。これは目を凝らし、耳をそばだてて、親子の愛憎の襞(ひだ)を感じ取る連続ドラマである。夫を亡くし、幼子二人を抱えて困窮と病に喘ぐ小春(満島ひかり)が、憎しみ合って別れた母(田中裕子)の元に身を寄せる。脚本(坂元裕二)と演出(水田伸生)は、この二人の愛憎を茶の間と台所でのやり取りに凝縮する。母は台所に立ち、娘は卓袱台(ちゃぶだい)に俯(うつむ)いて、互いに背中を向けて言葉を交わす。そんな二人が向かい合うまでの頑な時間が、自分ではどうすることもできない気持を深々と滲ませている。このドラマは海外でも高く評価され、仏・カンヌで開催された国際見本市・MIPCOM2013で、「MIPCOM BUYER'S AWARD for Japanese Drama」を受賞した。

連続ドラマでは、「最高の離婚」(フジテレビ)と「泣くな、はらちゃん」(日本テレビ)も、それぞれに心理描写の濃密さと巧みさを楽しませてくれた。「最高の離婚」は二組の夫婦の離婚話だが、相手を罵るみじめさに心を凍てつかせる男女の孤影が痛い。坂元裕二の脚本が焙り出す夫婦(男と女)の機微を、瑛太と尾野真千子、綾野剛と真木よう子が艶っぽく哀しく演じていることが、このドラマの人間模様に切ない余韻をもたらしている(平成25年日本民間放送連盟賞最優秀賞)。「泣くな、はらちゃん」は、ドラマへの感情移入の仕掛けが巧みで心地よい。内気なヒロイン(麻生久美子)がマンガを描いて日頃の鬱憤を晴らす。マンガの主人公(長瀬智也)は職場の悪口ばかり言わされるので、彼女の前に現れて「変わ

らなくちゃ」と訴える。そういった設定が長瀬と麻生のコミカルなやり取りを得て、人が前向きに生きるまでの葛藤をさりげなく納得させてくれるからだ（東京ドラマアウォード2013・連続ドラマ部門優秀賞）。

東日本大震災から2年、単発ドラマの「ラジオ」（NHK）が忘れてはならない被災地の気持を生々しく伝えた。宮城県女川町。女子高生の某ちゃん（刈谷友衣子）は大震災の後、仮設住宅に引き籠って鬱々としていた。これは彼女が臨時災害FM局のスタッフになることで、再生への第一歩を踏み出す物語である。自分たちの思いがリスナーやネットユーザーに届くうれしさに励まされ、届かないみじめさに打ちのめされる。「大切な思い出が全部、がれきと言われるんだって」と言って、ブログが炎上する。彼女のそういった日々に、周りの者たちのつぶやきに、雪の残る更地の風景に、被災地の気持が痛いほどに伝わってくる。そしてその向こうに、掛け声だけの復興が照射される（脚本＝一色伸幸）。2013年出色のドラマで、第68回文化庁芸術祭賞大賞、東京ドラマアウォード2013・単発ドラマ部門優秀賞、第50回ギャラクシー賞優秀賞など、各賞で高く評価された。

これも一色伸幸脚本だが、ドキュメンタリードラマ「阿久悠を殺す～歌謡曲の王様伝説～」（NHK・BSプレミアム）も、頂点を極めた作詞家の煩悶を彼ならでは解釈でドラマへと導いている。休筆中のある夜、阿久悠（吹越満）がふと路地裏のスナックに立ち寄る。ママや客たちが彼のヒット曲を次々に歌い、称賛や罵声を浴びせかける。彼はそれをただ俯いて聞く。ドキュメンタリードラマの「ドラマ」は史実などの再現に終わることが多い。ところが、これはスナックでの無言の時間に、過去の栄光を捨て去ることへの煩悶と覚悟を映し出す。まさに、一色ならではの阿久悠像である。

テレビ放送が始まって60年。テレビ電波の発射塔が都心の東京タワーから、下町の東京スカイツリーへと移った2013年は、テレビドラマの力が見直された年でもあった。

ラジオでは、以下の二番組が抜きん出ていた。報道特別番組「原発作業員が語る2年」（毎日放送）は、福島第一原発で事故処理にあたる作業員の貴重な証言記録である。会社からの取材制限がかかる中、長期にわたる丹念な取材で、被爆をしながら作業を続ける過酷さや感覚麻痺など、現場の実態を明らかにした取材制作者の信念に敬意を表したい（平成25年日本民間放送連盟賞・報道番組部門最優秀賞、第50回ギャラクシー賞優秀賞）。「In My Life～介護の仕事とビートルズと」（北日本放送）は、介護福祉士の川出照子さんが歌うビートルズの名曲に乗せて、彼女の人生とその包み込むような「愛」を沁（し）み渡らせる秀作である。なによりも、川出さんの歌声と人生のハーモニーが深い感動をもたらす（平成25年日本民間放送連盟賞・エンタテインメント部門最優秀賞）。共に、ラジオの特性を十分に生かした番組であったことも強調しておきたい。

こうたき　てつや（上滝徹也）

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ス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、文化庁芸術祭賞審査委員会委員、BPO放送倫理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。

《国内トピックス》

地域の劇場と制作者のネットワークから展開する「共同プロデュース」の新たな動き

小倉由佳子

まるで地球に初めて降り立った妖精どうしの会話のような、断片的な「ことば」と「からだ」で繰り広げられる奇妙でユーモラスなコミュニケーション。独自の方法論と構造をもった作品を発表する振付家・山下残の『庭みたいなもの』は、アイホール（兵庫県）・STスポット横浜（神奈川県）・山口情報芸術センター（山口県）の3館共同プロデュースによって、2011年度に伊丹、横浜、山口の三都市上演を行った（横浜の会場はKAAT神奈川芸術劇場、提携公演）。舞台美術のカミイケタクヤは、自身の本拠地である高松に劇場空間をシミュレーションした小屋を建てて、実際にその中で数カ月生活をしながら製作した。今回は、その壮大な美術や小道具、伊丹と横浜で募ったパフォーマーたち、スタッフ陣、そして、山下残、これらのヒトやモノが各地を「移動しながら思索する」という創作コンセプトもあった。

山下残の新作公演制作という目的のもと、公立劇場の2館（アイホール、山口情報芸術センター）とNPO法人が運営するSTスポット横浜が集い、どこか1館が中心館になるという形ではなく、お互いの得意分野を活かしながら共同制作を行った。アイホールは、関西での稽古のケアや出演者、スタッフとの調整を担当、また、初演地であるということで10日間ほど劇場でのリハーサル、テクニカル調整に時間をとり、その後のツアー公演に備えた。STスポットは、横浜での稽古ケア、小回りの利く運営体制を活かして経理関係を担当、メディア技術に強く独自の専門スタッフを有する山口情報芸術センターからは、濱哲史（YCAM InterLab）がプログラマー、システムデザインとして参加した。

我々で我々なりの「共同プロデュース」の方法を手探りしながら発見す

山下残『庭みたいなもの』　撮影:阿部綾子(2点とも)

る作業だった。地域はもちろんのこと、それぞれの館のミッションや観客層も違えば、公共と民間、公共ホール同士でもことばの使い方も経理方法も違う。そんな相違ひとつひとつを話し合いながら進めた。公共ホールの連携に関しては、財団法人地域創造の公共ホール演劇ネットワーク事業や地域の文化・芸術活動助成事業の連携プログラムがあり、文化庁にも劇場・音楽堂等の相互連携・協力を促進し、巡回公演を支援するものがある。このような枠組みを使った連携もあれば、課題はまだまだあるが、もっと違う方法、様々な回路を見いだしていくことも可能だと感じた。

また、今回は3館の担当者が、企画前からお互いを知り、どんな方向性を持って活動しているかを分かっていたからこそ実現できたところがある。ネットワークの重要性をあらためて認識し、またその広がりを希求する気持ちが高まった。

このプロジェクトが進んでいたほぼ同時期に、制作者同士のネットワーク構築に関しておおきなうねりが始まっていた。セゾン文化財団とこまばアゴラ劇場の共催で行われた「創造型劇場の芸術監督・プロデューサーのための基礎講座」やNext(ネビュラエクストラサポート)の講座、TPAM(国際舞台芸術ミーティングin 横浜)などを通じて制作者が集まる機会が増え、ネットワークの意義を多くの人々が感じはじめていた。2011年

3月に起こった東日本大震災以降、個々の力では解決が難しい問題が発生するなど、情報共有やネットワークの必要性は差し迫った課題となっていた。それぞれの流れ、各々の思いを抱えながらもひとつにまとまり、急ピッチでネットワーク形成のための準備会が始まった。2012年10月の京都でのキック・オフ・ミーティングを経て、2013年2月に、ヒエラルキーのないオープンな議論を前提としたON-PAM（Open Network for Performing Arts Management=舞台芸術制作者オープンネットワーク）が誕生した。

ON-PAMは、アーティスト・芸術団体と観客の間をつなぐ全国的・国際的な会員制ネットワークである。舞台芸術の制作実務を推進する者が主体的に参加し、各々の仕事を通じて日々更新される情報やアイディアを交換、共有し、活動の展開をつなげる場の形成を目標としている。現在、文化政策委員会、国際交流委員会、そして、私が所属する地域協働委員会の3つの委員会を中心に活動している。地域協働委員会は、さまざまな「地域」における舞台芸術の取り組みを学び、その中から普遍的なノウハウ（成功／失敗）を抽出して活用するとともに、新たなネットワークや価値の創出を目指している。初年度となる2013年は、京都、仙台、鳥取の3カ所で委員会を開催した。この始まったばかりのネットワークを我々がどう活かして、新たな動きをつくっていけるか、試行錯誤は続いている。

仙台でのON-PAM地域協働委員会ミーティング

2013年は、他にもそれぞれのネットワークを活かした面白い動き、作品創作がいくつかあった。柴幸男の劇団「ままごと」は、あいちトリエンナーレ2013委嘱作品として、子供も大人も楽しめる『日本の大人』を発表。愛知での初演を経て、その後、豊橋、新潟、小豆島、伊丹での上演を実現した。他にも小豆島で年間を通じてのプロジェクトも行っている。劇場内での上演、東京で公演を行うことなど、自明とされていることを疑い、独自の

活動を生み出し確立していこうとする意思が感じられる。高知県立美術館や金沢21世紀美術館は、もはや国内という枠も超えて、海外の組織との連携から作品を創作している。『ONE DAY, MAYBE　いつか、きっと』は、英国のカンパニー「ドリームシンクスピーク（dreamthinkspeak）」の芸術監督トリスタン・シャープス（Tristan Sharps）演出によるサイト・リスポンシブ・パフォーマンス。韓国のInstitute of Asian Cultural Development（光州市）、AsiaNowと連携し、企画発案から3年もの時間がかけられ、光州、高知、金沢の3都市で作品が発表された。また、2014年4月には、兵庫県・豊岡市に舞台芸術のアーティスト・イン・レジデンスの拠点、「城崎国際アートセンター」がオープンする。今後、ここからの新しい展開も期待される。

ネットワークが生まれ、フィールドや視点が広がることによって、公演の枠組みが広がり、それに伴って手法もどんどん開発していくことができる。「VS東京」や「地域からの発信」というほど気を張らずに、指向性の合う人たちで集まったら、結果としてこのような形になったというような、必然性の連携のなかで、いろんな物事が動きはじめている。ネットワークが拡張されることが、グローバル化という一方向ではなく、そこでしか「見ること、知ることができないこと」に人々が出会い、そのローカリティの価値に気づき、見つめなおす一助になっていけると思う。私は、そこに、これからの舞台芸術のビジョンを描くひとつの鍵があるのではないかと考えている。

おぐら・ゆかこ

1976年兵庫県生まれ。神戸女学院大学文学部卒業。2008年より、アイホール（伊丹市立演劇ホール）ディレクターとなり、同劇場の主にダンスプログラムの公演、ワークショップを企画制作している。ON-PAM（舞台芸術制作者オープンネットワーク）理事、地域協働委員長。

《国内トピックス》

伝統芸能ワークショップ《能》レポート

平和主義を伝える曲『羽衣』を学ぶ

小田切ようこ

伝統芸能ワークショップ《能》が2013年8月22日から30日までの9日間、東京（青山）の銕仙会能楽研修所で開催された。ITIが日本文化の理解と普及のために外国人を対象としたワークショップを実施し始めたのは1987年。98年以降は対象を外国人に限らず、舞台芸術を実践する人たちの基礎の素養のために参加の門戸を開き、国籍を問わない混成クラスの形で毎年夏の恒例事業となって、内外ともに高い評価を得てきている。

今回の《能》は、伝統芸能ワークショップとしては通算24回目、文化庁の委託事業となってから2回目の催しである（委託事業として採り上げられた1回目は、2011年の《日本舞踊》）。銕仙会のシテ方の先生方11人と受講生26人が、猛暑の中、連日朝の10時から午後5時半まで、集中的に『羽衣』をベースにして稽古。その間休憩は昼食時と午後のブレイクの計1時間半のみというハードな毎日に、ひとりの脱落者もなかった。青山という土地柄のヨーロッパブランド品ブティック街を横目に一歩門を入れば、4階建ての銕仙会の建物は九日間すべてITIワークショップ色に染まった空間になっていた。

今回のワークショップの文化庁のテーマは、前回同様「次代の文化を創造する新進芸術家の育成」であった。観世銕之丞師による指導の中心となるコンセプトは、「一にも基礎、二にも基礎」で、能の、立つ、運ぶ、舞うという動きの基礎を学ぶことが洋の東西を問わずあらゆるパフォーミングアーツに通用する最重要課題です、とのことで、物語性と舞踊性の両面を持つ能の演目『羽衣』を教材に使うこととなった。

初日、銕仙会の本舞台での開講式。その後、受講生はまず、1人の先生が他の3人の先生方の介助で装束と面を着け、『羽衣』のシテ・天人の役へと変身してゆくプロセスを間近に見学、その無駄のない凛とした一

観世銕之丞師

連の装束つけの動作に圧倒される。そしてそのシテが4人の先生方の地謡で舞う実際の『羽衣』の演技と舞の美と迫力に、さらに圧倒された様子。これから始まる毎日のワークショップで学ぶ前に「本物」に接することが出来たことの意義は大きかった。

研修の場所は本舞台と2つの研修室である。1コマ2時間で一日3コマ（午前1、午後2）、受講生は3つにグループ分けされて、この3箇所を毎日必ず経験する。つまり、一日一回は誰でも皆、能舞台で必ず稽古が出来ることになる。この体験も大いにプラスになった。そして、能舞台では必ず一対一で直々に銕之丞師の指導を受ける。

ワークショップ後半の午後の1コマに、幽玄能と修羅ものから一役ずつを受講生2人がモデルとなって面・装束つけの体験授業があり、銕仙会所蔵の重文クラスの貴重な面の数々を観賞する機会を得、また、別の午後の2コマでは古事記の一部と『マクベス』の一場面をもとに、2人ずつ組んで発声し動いてみて、『羽衣』で学んだ基礎との比較を試みる座学の授業があった。能の、立つ・運ぶ、は単純に舞台に立って歩くのではなく、立つとは、目に見えない力で前後左右上下のあらゆる方向から無限に引っ張られてその均衡の中に立つことで（これがカマエ）、それは周囲に無限の気迫を発しながら立つことでもある。

また能のスリ足は、その遅速強弱緩急による舞台面との摩擦で無限に物語の距離を表現する（これがハコビ）故に、これも前後左右上下にふれ動くことなく持続して美しく流れる線の組み合わせを舞台に描く、これが演技表現の根幹をなし、それには呼吸の調節、呼吸の強さと整え方も密接に関係してくる、といった都度都度の説明は奥深く心に残る。能の理解だけでなく様々なアートへの取り組みにも言えることである。そこに無駄のないエッセンシャルなフォルムを発見するから感動が伝わるのであろう。

『羽衣』はまた、平和主義を伝える曲だ。天人が衣を返して欲しいと頼むと、自分が見つけたのだからと言って人間（漁夫）は私欲から返そうとしない。だが終いに彼は天人の事情をよく分かり、返すについての条件を出す。舞いを見せてくれれば、と。数百年前の能で表現された「契約」である。ここでまた「衣」が先か「舞い」が先かの問題になるが、衣を返せば舞わずに天に帰ってしまうのではないかとの疑念に対し、「疑いは人間にあり。天に偽りなきものを」という天人の強いメッセージに彼は恥じ入り、ここに、諍（いさか）い争うことなく話し合いで「信頼」が成立して、天人は手許に戻った衣を纏（まと）って「東遊（あずまあそび）」の舞いを披露しながら天上界へ帰ってゆく。キリの舞いの詞章（ししょう）では、舞いながらやがて国土が繁栄するように種々の寶（たから）を限りなく降らせ施し給うて、世に平和が満ちる、とある。『羽衣』は平和を謳歌する作品なのである。

ワークショップが一段落したところで受講生に聞いてみた。中国には「天人散花（てんにんさんげ）」という古典舞踊があるそうである。美しい衣を纏った天人が池の畔（ほとり）に降りてくると辺りは花と妙なる音楽に満ち、天人は優雅な舞を一差し舞った後やがて天に帰ってゆくというもので、人との関わりやメッセージはないが、楊貴妃が好んだ舞踊とされているそうだ。ヨーロッパにも人の形をした異界からの存在が言い伝わっているが、日本の『羽衣』の天

天人へと変身していく装束着けを間近で見学する

一対一で直々に鎮之丞師の指導を受ける

舞台上の稽古を見ながら見所でも稽古

人のように「善」ではない。ローレライ然りである、とのこと。『羽衣』の平和礼賛は素晴らしい、と衆議一決した。ワークショップでもう一つフォーカスされたことが平和への祈り・希求でもあったことは意義深い。大変に内容の濃い9日間。こんなに素晴らしい環境のワークショップは他にはあるまい。レベルの高いマスター・クラスであった。

今回の参加者は外国から8名（シンガポール1、中国1、韓国3、ドイツ1、ポーランド2）日本から18名の合計26名、見学者5名。会場を9日間提供して下さった銕仙会能楽研修所と観世銕之丞師はじめシテ方の先生方（清水寛二、西村高夫、柴田稔、馬野正基、浅見慈一、北浪貴裕、長山桂三、谷本健吾、鵜沢光、安藤貴康の諸師）と能と狂言プロデューサーの笠井賢一氏に、心より感謝致します。通訳のマーク・大島、ジェームス・ファーナー両氏、ありがとうございました。

おだぎり・ようこ

画家、舞台美術家。東京藝術大学美術学部大学院修了（日本画専攻）。仏政府給費留学生として留学（パリ国立高等装飾美術学校、パリ大学演劇研究所、師は故ベルナール・ドルト、故ドニ・バブレ）。太陽劇団、ロジェ・ブラン劇団等の美術スタッフを経て1982年帰国。セノグラフィー作品多数。傍ら個展で絵画作品を発表。1995～2009年、国際演劇協会日本センター事務局長。現在、ITI本部理事。

（2014年1月31日発行「ITIニュース」124号より加筆・転載）

写真撮影:藤井亜紀

Overseas Tours Report

海外ツアーレポート

《海外ツアーレポート》

日本語を音として響かせる

劇団「マームとジプシー」初の海外公演（イタリア、チリ）

植松侑子

突然決まったイタリア公演

2013年5月7～11日、マームとジプシー初の海外公演『てんとてんを、むすぶせん。からなる、立体。そのなかに、つまっている、いくつもの。ことなった、世界。および、ひかりについて』がイタリア・フィレンツェにて上演された。立ち見も出るほどの満員で迎えた初日、終演後のスタンディングの拍手の中で、私はこの作品がイタリアの観客の胸にしっかり届いたという手ごたえを感じた。イタリアについてからの稽古の中で、演出家・藤田貴大がこだわったのは日本語を「音」としてどう空間に響かせるかであった。俳優が発した日本語を直接理解することのできないイタリアの観客にとって、セリフは音でしかない。稽古の時間の多くが音の調整に費やされていたように思う。終演後、劇場を出た我々に現地新聞社の記者が声をかけてきた。彼女は日本語が分からないにも関わらず俳優のセリフで泣いたのだという。もちろん字幕という媒介はあるものの、字幕は読める分量に限界があるため実際のセリフよりはずいぶん短い。俳優のセリフが胸に刺さったという言葉に、私は藤田の試みが成功したことを確信した。

今回のイタリア公演は「フェスティバル・ファッブリカ・エウロパ（Festival Fabbrica Europa）」という20年の歴史を持つフェスティバルの招聘によるものであった。このフェスティバルのダンス・マルチメディア部門のアーティスティック・ディレクターを務めるマウリツィア・セッテンブリ（Maurizia Settembri）氏が、国際舞台芸術ミーティングin横浜（TPAM）のために2012年、2013年と続けて来日し、2013年に上演した『あ、ストレンジャー』を観劇後にほぼその場でフェスティバルへの招聘を決定してくれた。しかしこの作品をTPAMで上演したのが2013年2月、そしてフェスティバルは同年5月。上演決定から実際の公演日まで3か月弱しかなく、しかもカンパニーは4月に横浜で新作を発表予定であり（この新作が今回

ツアーに回す作品となった）、そして劇団にとっては初の海外公演ということもあり、私がこのタイミングでツアーマネージャーとして参加することになった。

© Ilaria Costanzo

© Ilaria Costanzo

出発まで3か月もないギリギリのスケジュールとはいえ、運がよかったのはこのタイミングでも申請できる助成金があったということだ。アーツカウンシル東京の「東京芸術文化創造発信助成」は3月初旬が申請締め切りであったため、すぐに書類の準備に取り掛かった。劇団制作の林香菜が助成金申請を含む日本側での準備を進め、私が現地フェスティバルとの間の契約やテクニカルのやりとりを行うという分担で進めた。この制作2人体制は現地に入ってからもうまく機能し、仕込みと並行して記者懇親会や取材が行われる場合には、林がプレス対応、私が仕込みの立ち会いを行い、終演後はどちらかが劇場の片付けに立ち会い、もうひとりはすぐに外に出て関係者との名刺交換や観客からの感想を聞くことが可能であった。

郷に入れば郷に従う、ということ

日本のように、劇場に入る前に機材リストも図面もタイムスケジュールも全

てを完璧に仕上げ、劇場に入ってからはそのプラン通りに遂行するタイプの国がある一方、何度お願いしても図面など出てこない、すべては劇場に入ってからでないと決まらない（決めない）国がある。これはカンパニーやフェスティバルの性格というよりも、その国の舞台芸術界での慣習に依るところが大きいのだと思う。海外公演を行う際に相手の国がどちらのタイプなのか（そしてその程度も）早めに把握することは重要だ。その見極め方は結構簡単で、後者の国は事前のやりとり段階でテクニカルに関する返信が鈍い。図面は参考資料程度のものであり、詳しくは劇場入りしてから担当者同士で話して決めればいいというマインドなので、事前に詳細まで詰める必要性を感じておらず、こちらの細かいリクエストにいちいち答えたりしないのだ。しかしエンジンをかけるスタート地点が異なっているだけで、彼らもプロフェッショナルなのだから公演までには全てを間に合わせてくる。少しハラハラすることがあっても、彼らを信じて現地のペースに合わせることは大切だ。彼らは共に公演を創り上げる協働相手であり、日本で自主公演を行うのとはわけが違うのだから。今回のイタリアは、（イメージ通り?）帳尻合わせ型の国で、仕込み初日のペースはゆったり。フェスティバルスタッフと劇団メンバー全員でのランチには2時間30分もかかったりもしたが、そのおかげで関係性も深まり、いい雰囲気のなかで仕事ができたと思う。郷に入れば郷に従え、このイタリア公演での経験があったからこそ、続くチリ公演も関係性作りが上手くいったように思う。

大地震と津波の経験を持つチリでの上演

イタリア公演の翌月、同作品をチリのサンティアゴで上演した。公演会場となったのは、10室の公演スペース、2室のセミナールーム、2室の視覚芸術室、レコーディングスタジオが備えられ床面積は22,000平方メートルもある巨大なアートコンプレックス「ガブリエラ・ミストラル文化センター（Centro Cultural Gabriela Mistral、通称GAM）」。今回はGAMと現地日本大使館が共同主催した、日本特集企画「シクロ・ソル・ナシエンテ（Ciclo Sol Naciente）」に招聘された。この企画には木ノ下歌舞伎も

招聘されており、2012年のTPAMの際にGAMのディレクター、ハビエル・イバカチェ（Javier Ibacache）氏が来日して両劇団の作品を観たのが今回の招聘のきっかけであった。

宿泊場所や現地事情などは日本大使館経由で事前に十全に情報を送ってくれていたのだが、テクニカル的な事柄のGAMからの返信は相当鈍く、しかも送られてきた図面自体が別の会場のものだったりして、これはイタリア以上に“帳尻合わせ型”の国かもしれないとスタッフ一同覚悟をして現地入りした。案の定、事前に渡した図面通りには照明を吊れないことが会場に入った後から分かったり、手配することになっていた機材がなかったりの連続。しかしひとつひとつこちらのやりたいことを伝え、現状でできること、向こうからの提案を聞き、解決法を探る。そんなやりとりを何度も何度も繰り返した。GAMのテクニカル・ディレクターによると、チリでは誰も図面など引かないらしく（たまにあっても手書き）、ほとんどの場合は演出家が直接舞台に上がってバトンを指さしながら、ここに照明を吊って、ここにスピーカーを置いて、と指示を出すのだそうだ。チリでの仕込みは調整ごとが山のようにあって各セクション大変ではあったが、ひとつひとつ課題をクリアする中で現地スタッフともすっかり打ち解け、笑いの絶えない現場でもあった。

そして迎えた6月6日～8日の公演本番。チリ公演でもイタリアに続いてたくさんの拍手と指笛と歓声に迎えられた。終演後に寄せられる感想でイタリアと違いを感じたのは、イタリアでは「住み慣れた町を出ていく」というモチーフに共感していた人が多かったのに対し、チリでは作品中に出てくる3.11の地震、津波に触れた感想が多かったという点だ。チリは日本と同じく、地震とともに生きてきた国であり、これまで何度も大地震と津波により甚大な被害を受けてきた。

舞台監督・音響・照明・映像スタッフで元のプランを修正しながら進行

「揺れる大地」を体感として知っている地球の反対側の観客に、初演から2か月というスピードでこの作品を届けられたのはカンパニーにとっても大きな実りであったと思う。

また、チリ公演に関して面白いエピソードがある。我々がチリに到着してすぐに劇場見学した際、舞台上はその日の夜公演の準備がしてあった。そのため舞台監督が「ステージに上がってもいいですか?」と一言ことわりを入れ、上がる際には我々全員が靴を脱いだのだが、それを見てチリ人スタッフたちは「なんて礼儀正しいんだ!」と感動したということだった。日本では当然の慣習ではあるが、この出来事のおかげでマームとジプシーの好感度が上がったそうで、現地スタッフがとてもフレンドリーに迎え入れてくれたのはそういう理由があったのか、と納得したのであった。

作品と観客をつなぐ「字幕」

イタリア公演は国際フェスティバル内での上演であったため英語とイタリア語、チリ公演はスペイン語字幕を出した。日本語はセリフに主語が無くても成立するが、イタリア語・スペイン語は主語によって動詞の活用が変わってくる。主語のない日本語の会話を翻訳した場合、台本上では間違いに気づかないが、実際の俳優の動きに合わせてみると間違いに気づくことがある。イタリア公演では毎公演終了後に大量の直しが入り、最終公演の直前まで字幕を修正し続けた。チリではイタリアの経験があったため、早い段階から字幕オペレーターの横に通訳に座ってもらい、稽古の段階でどんどん修正を行った。文法的な間違いは早い段階で修正されるが、字幕は精度が上がれば上がるほどより細かいところが気になってくるもののようで、精度を上げるための修正をどちらの会場でもギリギリまで続けた。

また今回は両会場ともに字幕オペレーションは私が行ったのだが、特に注意したのがセリフの言い始めと字幕のタイミングをぴったりと一致させることだった。複数の俳優での掛け合いは、タイミングを揃えないとそのセリフを誰が言っているのか分からなくなってしまうし、一つずれると挽回できな

いテンポで進むシーンもある。とくにマームとジプシーの作品に特徴的な「リフレイン」というシーンやセリフを反復する手法は、下手をすると、繰り返されるセリフが字幕の操作ミスによるものだと思われてしまう可能性がある。それを防ぐためには観客に字幕を信頼してもらわなくてはいけない。そのためにも字幕は音と絶対にずれてはいけない。それを肝に銘じ、毎公演緊張しながらオペレーションをおこなった。その甲斐あって、公演終了後に「字幕がセリフとぴったりあっていてすごい」と感想を伝えに来てくれる人もおり、これは字幕オペレーター冥利に尽きる出来事であった。

2013年はマームとジプシーにとって初めて海外公演を行った年であった。そしてイタリア公演での成功をきっかけに、2014年も欧州数都市での公演が決定した。言語も歴史も全く異なるそれぞれの土地で、まだ見ぬ観客との出会いを楽しみにしている。

うえまつ・ゆうこ
1981年生まれ。フェスティバル／トーキョーの第1回目（F/T09春）から第4回目（F/T11）まで制作スタッフとして参加し、退職後の2012年1月に渡韓。2013年に帰国後、フリーランスの舞台芸術制作として様々な企画に携わる。

日本大使館、GAM、そしてマームとジプシーのキャスト・スタッフでの記念撮影

《海外ツアーレポート》

『THE BEE』— 世界を飛び続ける国際プロジェクト

内藤美奈子

東京芸術劇場では、2009年に野田秀樹が芸術監督に就任して以来、「海外の公演を日本に招く」「日本の作品を海外にもっていく」「国際共同制作」の3本柱で国際プロジェクトに着手してきた。海外に発信するツアーの第一弾として野田芸術監督の作品『THE BEE』を選び、2012年にはニューヨークのアンダー・ザ・レイダー・フェスティバル（Under the Radar Festival）、ロンドンのソーホー・シアター（Soho Theatre）、香港の香港アートフェスティバル（Hong Kong Arts Festival）、そして東京の水天宮ピットを2カ月半にわたって巡演、その好評を得て13年にはエルサレムでのイスラエル・フェスティバル（Israel Festival、5月31日・6月1日）、ソウル明洞（ミョンドン）芸術劇場（Myeongdong Theater、6月7・8日）、ルーマニアのシビウ国際芸術フェスティバル（Festivalul International de Teatru de la Sibiu、6月15・16日）で公演を行った。

この作品は野田芸術監督が、世界的名女優キャサリン・ハンター（Kathryn Hunter）らとのワークショップを経てロンドンで作りあげたもので、2006年ソーホー・シアターで初演された。9.11事件に触発された野田は、題材に筒井康隆の小説『毟（むし）りあい』を選び、暴力に支配された日常をインプロヴィゼーションで何度も再現しながら本作を創作。平凡なサラリーマンが妻子を人質にとられたことで、自らも犯人の妻と子を人質にとって応酬する心理戦が繰り広げられる。

野田は、英国人作家と共同で脚本を執筆、自らは犯人の妻の役を英語で演じた。息詰まる展開、4人の俳優が舞台上で瞬時に役を入れ換わり様々な人物を演じ分けるフィジカルな表現力、観客の想像力に訴えかける演出は高い評価を受けた。翌2007年には日本人キャスト版も作られ、日本でNODA・MAPの制作により両バージョンが同時上演。日本版

では野田はサラリーマンの役を演じ、これらの成果で同年の日本の演劇賞を総なめにした。

野田は東京芸術劇場芸術監督就任にあたり、自らが1993年の英国留学以来、海外のパフォーマーたちとのコラボレーションにより新作を創作し続けた一つの達成点とも言えるこの作品で、東京から世界に再び名乗りをあげることを目指した。日本人のクリエイションがこのように国際的なキャストにより、英語で上演されて世界をツアーすることは稀有なことだろう。12年のツアーは、ニューヨークでは「極端な倒錯と極めてシンプルで洗練された演出を併せ持つ残虐なおとぎ話」（NYタイムス）、ロンドンでは「人々が社会機構への信頼をなくし、自ら正義を下す時どうなるかを風刺的かつ大胆に描いている……一瞬も目を離せない、心をかき乱される75分間」（ザ・ガーディアン紙）、「一流の身体的な演技こそが、非情で

東京芸術劇場/NODA・MAP『"The Bee" English version』（World Tour 2013）©Maxim Reider

恐ろしい物語に人間味を与える。75分後、蜂のように刺し、蝶のようにフワフワと浮かんでいるような後味で、心の中でいつまでも物語は終わらずに漂う」（タイムアウト誌）などと絶賛された。

想像力の豊かな観客の中には子供の指に見たてられた鉛筆が一本ずつ折られるシーンで失神したり、思わず抗議の声を上げたり、静謐（せいひつ）の中で展開する暴力のスパイラルの緊張度に耐えられず退場する人もおり、大いに観客を挑発する舞台となった。この評判により、芸劇と国際的な共働関係にあった劇場やフェスティバルから声がかかり、13年の3カ国でのツアーが実現することとなったのだ。

イスラエルとは、2012年にテルアビブ市立カメリシアター（The Cameri Theater of Tel Aviv）と芸劇の共同制作による、蜷川幸雄演出『トロイアの女たち』が上演されて両国で話題を呼び、そのご縁もあっての上演となった。常に紛争の渦中にいるこの国のフェスティバルに参加することの是非はカンパニーの中でも議論となるところだったが、9.11に触発されて創作した『THE BEE』をNYで上演した際に確かな手ごたえを感じていた野田は、紛争地帯イスラエルの観客にこそ、本作を問いたいと意欲を

東京芸術劇場/NODA・MAP『"The Bee" English version』（World Tour 2013）©Maxim Reider

東京芸術劇場/NODA・MAP『"The Bee" English version』(World Tour 2013)©Maxim Reider

燃やした。エルサレムで行われた公演には、『トロイアの女たち』に出演した俳優たちもテルアビブからかけつけた。観客は緊張感をもってこの作品を迎え、他者に対する不寛容と想像力の欠如が招く暴力の連鎖が展開する図に「ここに描かれているのは私たちのこと」という感想を寄せた。

韓国では、野田は2005年に自作『赤鬼』を韓国人キャストで演出しており、既に野田作品待望の下地はできていた。今回公演を行った明洞芸術劇場は、文化振興に国家的にとりくむ韓国の国立劇場の一つで、オーソドックスなレパートリーを人気キャストで上演している。繁華街に位置し、若い観客へのチケット販売を促進する同劇場の客席は10代、20代の観客が多かった。それだけに反応はこれまでの各都市の中で最もヴィヴィッドで、コミカルなシーンでは笑いがはじけ、状況が深刻になると前のめりで息をつめて舞台を見詰めていた。上演後に同劇場が韓国の各新聞にモニターした結果、『THE BEE』は全紙が満点をつける好評価とのことで、同劇場はまもなく野田作品、野田演出、韓国人キャストによる国際共同制作をオファーしてきた。作品は『半神』と決まり、この秋日韓で上演される。

ルーマニアとは、野田芸術監督がその演出と俳優たちのワイルドな演劇的パワーに魅せられて国立ラドゥ・スタンカ劇場（Teatrul National Radu Stanca Sibiu）のレパートリー『ルル（Lulu）』の芸劇への招聘を企画したことからご縁がうまれ、『THE BEE』が13年の同劇場におけるシビウ国際フェスティバルの棹尾（ちょうび）を飾ることとなった。ヨーロッパ三大フェスティバルの一つとあって客席にはプロも多く冷静な反応で迎えられた。

12年、13年のツアーを観劇したディレクターたちの招聘により、14年にはこの作品がパリの国立シャイヨー劇場（Théâtre National de Chaillot）、ルクセンブルク市立劇場（Les Théâtres de la Ville de Luxembourg）、ドイツのルール国際フェスティバル（Ruhrfestspiele）に迎えられる。

12年の公演の際には、ワールドツアーを行った英語版に続き、日本人キャストによるバージョンがNODA・MAPの制作により東京と日本国内のツアーを行った。13年の英語版の3カ国ツアーは、それまでのドイツ系のデザイナーによるアクリル板の床のやや重厚なセットから、日本版の紙のセットにモデルチェンジをした。軽くて旅にフィットしたプランであること、日本人の演出の特性がより前面にでるプランが好評を博したことから、14年のツアーもこの紙のセットで行われる。

これまでに英語版は114回の上演を数えた。今後、日本人による創作、英語上演、演者のルーツは日本・英国・イタリア・ギリシャという国際プロダクションであるこの『THE BEE』がどこまで世界を飛び回ることができるか、挑戦を続けたい。

ないとう・みなこ

1985年よりパルコ劇場にて演劇・ミュージカル・来日公演等の制作に従事。92年、アジアン・カルチュラル・カウンシル等の助成によりニューヨーク留学。98年よりホリプロにて舞台制作。2010年東京芸術劇場に出向、13年に転籍し、現在東京芸術劇場制作担当課長。近年の担当作品は『おのれナポレオン』（三谷幸喜作・演出、野田秀樹主演）、『トロイアの女たち』（蜷川幸雄演出、日本・イスラエル共同制作）など。

《海外ツアーレポート》

異文化を超えて

『杉本文楽 曾根崎心中』ヨーロッパ公演随行記

岡村滝尾

2013年9月27日、マドリード、エスパニョール劇場（Teatro Español）。狭い舞台袖に納められている舞台セットの上にまで溢れかえった出演者たちは、「もう一度行きます！」という技術監督の言葉に後押しされながら、スペインのお客様の割れんばかりのカーテンコールに何度も応えた。杉本文楽一座による『曾根崎心中』は、この鳴り止まぬ拍手の中で、30日に渡るヨーロッパ3都市全15公演の初日を迎えた。構成、演出、美術、映像は現代美術作家の杉本博司氏が担い、出演は人形浄瑠璃文楽座の技芸員の面々が務め、スタッフ及び関係者を加えた総勢約60名による一座の幕開けであった。

2011年8月にKAAT神奈川芸術劇場（横浜市）ホールで初演された本作品は、日本の伝統芸能であり、ユネスコにより無形文化遺産に登録されている文楽の演目の一つである『曾根崎心中』を、杉本氏が現代の作品として再構成、演出したものである。

上演様式や手法の確立されてきたこれまでの文楽の舞台構造を覆す演出が施され、上手（かみて）と下手（しもて）の横の動きを常とする人形の動きに、舞台を前後に使った動きが加わった。各シーンにおいて、シンボリックな舞台美術を据え、近松門左衛門が約300年前に書き記した言葉と鶴澤清治が本作のために作曲した浄瑠璃の響きとの融合を最大限に観客に届ける仕組みを新たに提示した。結果、通常の文楽公演とは一線を画す新しい試みであるこの作品の上演は、鶴澤清治、竹本津駒大夫をはじめとする演奏者たち、桐竹勘十郎をはじめとする出演者にとっても多くの新しい挑戦を要求するものであった。

本ツアーの概要を簡単に記す。スペイン、マドリードでの2回の公演は「日本スペイン交流400周年記念事業」として、430年の歴史を持つエスパニョール劇場で行われた。馬蹄形の客席（740席）、バルコニー4段

を備える味わい深いプロセニアムの劇場であり、オペラが多く上演されるとともに自国以外の舞台作品を広く紹介する役割を担っている、マドリードに於いて中心的な劇場である。イタリア、ローマは「ローマ日本文化会館開館50周年」（慶長遣欧使節団派遣400周年記念事業）として、1732年より続くアルジェンティーナ劇場（Teatro Argentina）において2回上演された。本劇場も、バルコニーとプロセニアムアーチの伝統美が気持ちよい劇場であった。オペラ『セビリアの理髪師』が初演され、カエサルが暗殺されたとされる遺跡を目の前に有する格式の高い、言葉どおり歴史とともにローマ市民に愛されてきた劇場であった。フランス、パリは、フェスティバル・ドートンヌ・ア・パリ（Festival d'Automne à Paris）のプログラムの一つとして、パリ市立劇場（Théâtre de la Ville） を会場として全11回上演された。パリで暮らすすべての人々のために作られた劇場らしく、どの席から観ても、席ごとに舞台の良さを体感できる劇場であった。

一座の座組も簡単に紹介しておこう。上述の文楽座の技芸員の皆さん。人形の支度（床山・衣裳）、小道具の準備をする国立文楽劇場の技術者陣。大夫と三味線弾きの出番を準備する床世話。上演進行をつかさどる舞台監督と文楽の演出に応じた場面転換を担う大道具の面々。彼らは大阪から集まった。主催者側の国際交流基金と小田原文化財団の担当者、このヨーロッパツアーを総合的にまとめる技術監督、舞台を創り上げていく照明、音響、映像の技術者陣らは東京から集まった。演出の杉本氏はニューヨークから、また今回アニメーション映像を新しく描き下ろした束芋（たばいも）氏は軽井沢から馳せ参じた。ヨーロッパの地で文楽に精通し、日本語、英語、スペイン語、フランス語を使いこなす技術スタッフもパリより参集した。また忘れてはならないのは、それぞれの公演地における各劇場スタッフの協力と国際交流基金の現地駐在スタッフと日本人サポーターの事前準備。そして何よりもこの作品を心待ちにしていた観客たちの熱意あふれる真剣なまなざしも公演成功の総仕上げに寄与してくれた。

30日間のツアーでは、主には日本語を共通言語としながらも、舞台芸術、現代美術、伝統芸能、映像、写真、音楽等々の第一線で活躍する

Sugimoto Studio / Courtesy of Odawara Art Foundation

面々の異文化交流が行われた。

「常識」というものは、それぞれのコミュニティにおいて、必要不可欠なものとして存在している。この『杉本文楽　曾根崎心中』ヨーロッパツアーを通じて、この共同作業に加わったすべての人々、この作品に触れたすべての人々が、異なる種類の常識に改めて直面し、その意味について少なからず小さな問いかけを持つ機会となったに違いない。

どのような舞台公演であっても、公演の成功までの道のりには、多くの障害が目の前に立ちはだかり、新しい環境へ飛び込んだからこそ、生じる行き違いもある。そこでのしきたりや方法論の差異を相互に理解しながら、しかし自分たちの公演を問題なく終えることに相当の時間を要することは、海外でなくとも、新境地に足を踏み入れたカンパニーであれば経験済みの事象であろう。

本公演においてもそれは同様であり、かつ、伝統芸能である文楽と現代演劇での常識の差異、展示を主とする美術と舞台芸術の言語の差異、上述した様々な分野でのコラボレーションの過程も相まって、すべて

入場を待つ劇場前の行列（マドリード）

街角に貼られたポスター（ローマ）

が新しい試みとして関係者の目前に並べられていた。更に、各国での法律（労働に関するルール、消防に関するルール、膨大な小道具や衣裳を持ち込む際のルール）なども複雑に絡み合い、これまでのしきたりや慣例を改めて言語化する作業が様々なレベルで行われた。エキゾチックな伝統の再現という作業とは異なり、2013年の今を確認する出来事が度々おこった。

特に、労働契約・社会保障に関しては、日本とスペイン、イタリア、フランスそれぞれの国の間において協定が存在し、“国際交流”などという特例が通じない、ビジネスとしての位置づけを明確に証明することを強いられた。出演者、スタッフ一人ひとりが日本での社会保障制度下にあるものとして、国民年金加入の有無を証明する煩雑な作業が、公演制作の準備と平行して行われた。このことは、団体という観念を飛び越え、個人の生き方にまで辿り着く作業であり、考えさせられた。日本の作品が海外で上演されることが多くなっている昨今、芸術家たちが自分たちの生きている社会の常識とどう向い合い、規範の中でどう存在しているか、ということが浮き彫りになる出来事でもあった。

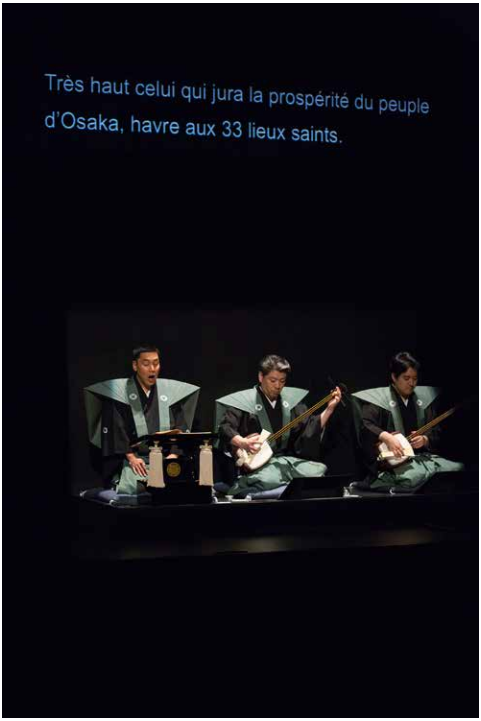
「心中」という行為について、日本語を理解する我々にとっては、文字からダイレクトに直感できる事項が多く、その意味についての説明を要しない。しかし、街中でカップルが公然と口づけを交わすこのヨーロッパの風土、宗教観の基盤を大きく違える各国々において「心中」がどう捉えられるか、ということは、伝統芸能の上演の枠を超えて、大きな関心事であり、

ひとつの課題でもあった。街角の広告塔にスキャンダラスな男性の裸像の写真のポスターが貼られる中、着物で身を固めたお初と徳兵衛の「人形」の写真が、街を行き交う人々に伝え得るものは何か。因に、題名の『曾根崎心中』は、副題として、スペイン語では「Los amantes sucidas de Sonezaki（曾根崎での恋人たちの自殺）」イタリア語では「Doppio suicidio d'amore a Sonezaki（曾根崎での愛によるふたつの自殺）」フランス語では「Double suicide à Sonezaki（曾根崎でのふたつの自殺）」と訳されている。

杉本氏が本作品に寄せた文章に「（前略）恋を心中によって成就させることによって、二人の魂が浄土へと導かれるという革命的な解釈が、はじめて近松門左衛門によって披露されたのが、この人形浄瑠璃『曾根崎心中』である」という一節がある。つまり、本作品を貫く大きな柱の一つが「心中」であった。

観客がストーリーを理解するために、パリでは、パトリック・ドゥヴォス氏の翻訳による字幕が用意された。「近松の言葉の韻の踏み方、意味の取り方の幅広さは大変なものです」とドゥヴォス氏が語っていた。この浄瑠璃の原文がフランス語にどう訳されたのかは、後日確認すべき事項の一つなのだが、この字幕とともに作品を観た観客の多くが感涙している姿を目の当たりにすれば、その果たした役割については、ここでは多くを語る必要はないであろう。

マドリードでは、公演の前に日本文学の研究者が（靴を脱いで！）舞台上に登場し、約20分程度、粗筋をスペイン語



Hiroshi Sugimoto / Courtesy of Odawara Art Foundation

Hiroshi Sugimoto / Courtesy of Odawara Art Foundation

で説明したのみで、上演中は字幕等の解説は一切なし。満員の観客は浄瑠璃と人形を堪能した。

ローマでは、事前にイヤホンガイドが多くの観客に配布されたのだが、公演が始まったのも束の間、会場内にトラブルが生じた。生の浄瑠璃を聴こうとして外した片方のイヤホンから漏れ、劇場内に響き渡るイタリア語の解説。大夫の語りと三味線の演奏を妨げかねない状況。慌ててブースに飛び込むも、機械の異常は確認できず、状況の改善もできぬまま休憩に突入。休憩の間に主催者側からの要請として、2幕からイヤホンガイドの中止を決定。その旨を会場にアナウンスしたが、観客からは一切の苦情も出ず公演は続けられた。あの、口数の多いイタリア人たちが一言も文句を言わずに最後の心中シーンで涙を流していた姿を前に、この作品の持つ力の強さを改めて実感した（唯一怒っていたのは、イヤホンガイドの業者の社長さんであった。はじめは激昂していた彼も、別れ際には抱き合うほど理解しあえたのだが）。

3都市それぞれでまったく異なる形でこの作品についての言語サポートがなされた訳だが、作品から観客個人がストーリーを受け止め、芸を見つめるという、いわば原始的な演劇体験がそこには在った。劇中で鈴の音一つが意味するところを、言語を大きく超えたところで共有した瞬間であった。

パリ市立劇場の舞台では、演じ終えた人形たちとともに、技芸員の皆さんが、長い旅で慣れてきた度重なるカーテンコールに応えていた。客席で観劇していた杉本氏も舞台上に引っ張りだされ、笑顔で深々と頭を下げた。そこに、黒子姿の大道具さんがさっと現れ杉本氏にこっそり囁いた。丁度、緞帳の降りてくるライン上に立っていたようだ。

約300年の時を超え、大阪の情景と人情をメロディにのせて鮮やかに蘇らせる大夫の語りと三味線の音色。置かれていれば単なる木偶である人形を3名の人形遣いが操ることで命が宿る、その妙技。劇を超えたところで、国を超えたところで、時代を超えたところで、常識を超えたところで、人々の心を動かす、その芸能を体に受け止めた30日間であった。

おかむら・たきお

早稲田大学卒業後、舞台監督助手、衣裳助手を経て、02年（株）センターラインアソシエイツ入社。08年KAAT神奈川芸術劇場開設準備室勤務。09年秋文化庁新進芸術家海外研修制度で英国バーミンガムレパートリーシアターに派遣。帰国後、オカムラ&カンパニーを創設し、国際舞台芸術ミーティングin横浜、サイトウキネンフェスティバル松本、フェスティバル／トーキョー、悪魔のしるし、サンガツなど、劇場内外を問わず、様々なパフォーミングアーツの公演進行、運営、制作などを担当。

ル・モンド紙の一面を飾った
『杉本文楽 曾根崎心中』（パリ）

ITI National Centres

国際演劇協会 ナショナル・センター（2014年3月3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
コロンビア
ジャマイカ
ドミニカ共和国
プエルトリコ
ブラジル
ベネズエラ
ペルー
メキシコ

アフリカ

アルジェリア
エジプト
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

ヨーロッパ

アイスランド
アイルランド
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
ベルギー（アントワープ）
ベルギー（ブリュッセル）
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
カタール
サウジアラビア
シャルジャ
トルコ
パレスチナ
フジャイラ
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
韓国
グルジア
スリランカ
台湾
中国
日本
ネパール
バングラデシュ
フィリピン
ベトナム
モンゴル

ナショナル・センターのリストは、ITI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 Theatre Institute ITI / Institut International du Théâtre ITI
UNESCO, 1 rue Miollis, F-75732 Paris cedex 15, France
Tel. +33 (0)1 45 68 48 80 / Fax: + 33 (0)1 45 68 48 84
iti@iti-worldwide.org / www.iti-worldwide.org

Afterword on Behalf of the Editor
編集後記にかえて

本来ならこの欄を担当するはずの田之倉稔氏が昨年秋に体調を崩され、まだ本調子ではないということで、急遽わたしがピンチヒッターに立つことになった。まずは何よりも田之倉氏のご快癒を念じたい。

さて、国際演劇協会日本センターの会員であり、のみならず、理事の末席を汚してもいるが、正直に言うと、この年鑑を通読したことは一度もない。これまでは興味あるところを拾い読みするのが精一杯だった。推察するに、こういう読み方はわたし一人ではないのではないか。

が、今度ばかりはそうは行かない。事務局から2月中旬までに送られて来た原稿は、すべて目を通した。その結果の印象を先述すれば、日本国内をはじめとして、世界中のその年度の演劇事情をここまで収載した年鑑は、もしかしたらITI日本センターのものが唯一ではなかろうか、ということだった。

そう思わないではいられないほど、多種多様な情報量に驚いた。最初にこの年鑑の柱である「世界の舞台芸術を知る」という稿の概要に触れれば、28の国と地域が取り上げられている。詳細には「アジア・アフリカ」が中国、韓国、ベトナム、タイ、インドネシア、シンガポール、パキスタン、イスラエル、トルコ、台湾で、「南北アメリカ・オセアニア」がカナダ、アメリカ、メキシコ、ボリビア、オーストラリア、「ヨーロッパ」がイギリス、スコットランド、ドイツ、フランス、スペイン、イタリア、スイス、モルドバ、チェコ、ポーランド、ベラルーシ、スウェーデン、ロシアとなっている。このうちベトナム、タイ、インドネシア、シンガポール、イスラエル、トルコ、スイスの7カ国は新たな筆者によるもの、台湾とベラルーシは今回が年鑑初登場ということになる。そこでまず、この中のいくつかについて簡単に触れる。まずはタイ。

タイ　▶P42

シンガポール　▶P67

2002年にバンコク・シアターネットワークがバンランプー地区の自治会と協力して開始し、今や最大のパフォーマンス・フェスティバルに成長したバンコク・シアターフェスティバルの会場が、開催直前に没したタイ仏教界の最高権威である大僧正の亡骸を安置した寺院がバンランプー地区にあってイベントの自粛を要請され、公共施設のバンコク芸術文化センターに変更になったのがもっとも大きな出来事だと言う。同時に、参加作品の質の向上を願う声が高まったらしい。20代の劇作家が、北朝鮮の軍人と、金正日（キムジョンイル）の死に泣けないその妻の二人芝居『金正日は死んだ』を執筆・上演したという報告にも驚いたが、政治的な混乱がつづく今年、演劇界がこれにどう対処するかが注目される。

去年マレーシアを書いた滝口氏はシンガポールを初担当。シンガポールの演劇事情は「過渡期」だという。文化政策の政府主導を脱し、今後のシンガポール芸術の進むべき方向を探る機運が高まっている。その一つの例がナショナル・アーツカウンシルが担当していたシンガポール・アーツフェスティバルの運営が民間に移り、名称もシンガポール国際芸術フェスティバルと改称され、初代の芸術監督に日本でも知られるオン・ケンセンが選任された。今年8月の新生フェスティバルがどうなるか。

イスラエルでは言葉に頼る演劇のほかに、テキストが行為の一部に過ぎないと捉えるポスト・ドラマの作品が出現している。そういう中でイスラエル文化に大きな影響を与えた出来事へのリアクションとして作られた疑似ドキュメンタリー演劇の一つに『サダム・フセイン』がある。まるで長い歌のようなこの戯曲は、政治的な現実を直接指摘することなく、演劇行為の本質から生まれた莫大な政治の重荷を描いていたという。これもこういう報告があるまで、日本の演劇人には想像もできないことだろう。

イスラエル　▶P81

ベラルーシ　▶P199

ベラルーシの演劇事情にも驚かされた。はじめての紹介とあってその歴史にも触れられているが、いろいろな意味でロシアおよびソビエトの影響が強かったために、現在でも日常生活でベラルーシ語を使う人口は30パーセントしかなく、したがってベラルーシではロシア語で書かれた戯曲が大部分を占めるという。ベラルーシ語のみで活躍している劇場は4つしかなく、プロの劇作家はロシア市場に合わせざるを得ないという。演劇および文化が、その国の歴史と深く関わっているのを痛感させられる。

以上のほかに当センターがシリーズとして取り組んでいる「紛争地域から生まれた演劇5」の全体報告と「アラブ・イスラムの演劇」と「リーディング評」があり、海外公演の同行者による『THE BEE』、杉本文楽の『曾根崎心中』、マームとジプシーの『てんとてんを、むすぶせん。からなる、立体。そのなかに、つまっている、いくつもの。ことなった、世界。および、ひかりについて』のツアーレポートがある。これも読んではじめて知ることが少なくない。

最後に目を転じて「国内の舞台芸術を知る」を見れば、「能・狂言」「歌舞伎・文楽」「ミュージカル」「現代演劇」「児童青少年演劇・人形劇」「日本舞踊」「バレエ」「コンテンポラリーダンス・舞踏」「テレビ・ラジオ」の項目が並ぶ。ジャンルを超えたこれだけの分野の動きを一望出来る年鑑は、そうはあるまい。はじめて「編集後記」を書かなければならない立場になって、この年鑑の持つ意義を改めて知らされた。わたしにとっては貴重な、そしていい体験だった。

2014年3月27日

国際演劇協会（ITI/UNESCO）日本センター理事　大笹吉雄

公益社団法人 国際演劇協会日本センター
2013年度 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
	斎明寺以玖子
	坂手洋二
	真藤美一
	高萩 宏
	永江 巌
	中山夏織
	林 英樹
	菱沼彬晁
	松田和彦
	和崎信哉
監　　事	伊藤巴子
	小林弘文
	吉井澄雄
顧　　問	大谷信義
	片山幽雪
	迫本淳一
	田之倉稔
	野村 萬
	波多野敬雄
	福地茂雄
	藤波隆之
	堀 威夫
	松岡 功
	茂木七左衞門
	山口昌紀

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

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.

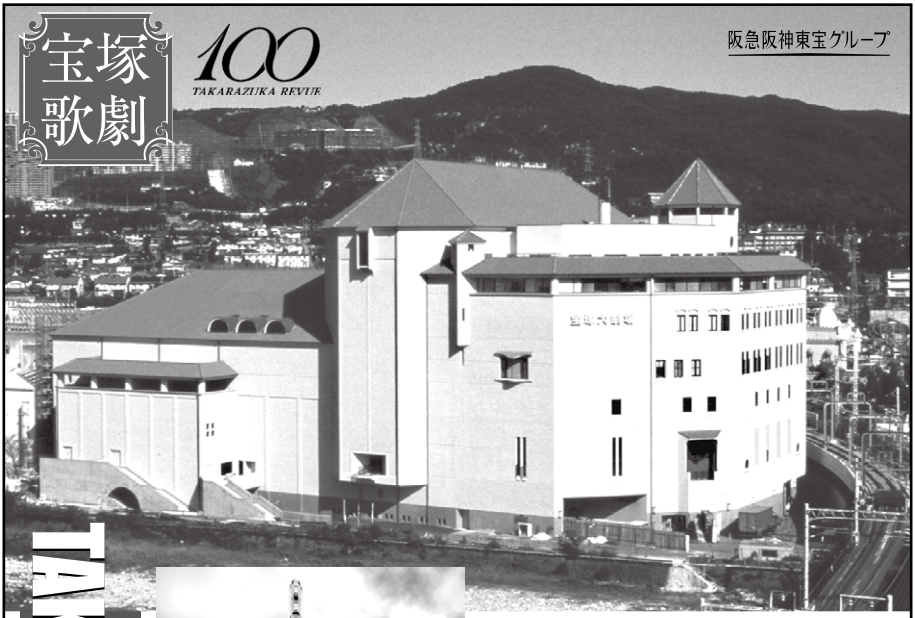
TOMIN GEKIJO, a new audience organization, aims at an open theater and actively seeks contacts with foreign theaters.

TOMIN GEKIJO： 5-1-7 Ginza Chuo-ku Tokyo 104-8077 Japan Phone : 03-3572-4311

宝塚歌劇

100 TAKARAZUKA REVUE

阪急阪神東宝グループ



TAKARAZUKA REVUE

Hankyu Corporation　阪急宝塚駅下車

宝塚大劇場

■お問い合わせ　Tel.0570-00-5100

※一部の携帯電話、IP電話などからはご利用いただけません

夢と感動のステージへ…宝塚友の会がご案内します!

一般前売に先立ち会員先行販売をご利用いただけます。
入会申込書のご請求・お問い合わせは Tel.0797-85-6801
（営業時間　10:00～17:00　水曜定休）

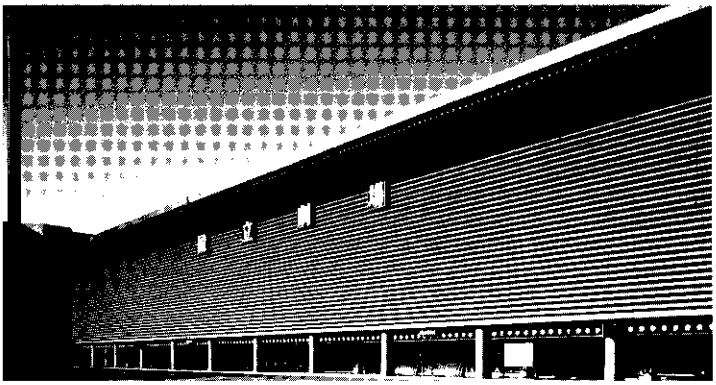
最寄り駅のご案内
JR「有楽町駅」・東京メトロ「日比谷駅」・都営地下鉄「日比谷駅」下車
※ご来場は公共の交通機関をご利用ください。

Hankyu Corporation

東京宝塚劇場

■お問い合わせ　Tel 03-5251-2001

しのぶくん
もりおくん
信頼、見ごたえ、公共放送
NHK
http://nhk.jp/
たーちゃん
どーもくん
うさぴい
©NHK·TYO
受信契約のお申し込みや転居のご連絡は…
フリーダイヤル
0120-151515
パソコン、スマートフォンから
http://nhk.jp/jushinryo
携帯電話から
メニュー ➡ TV ➡ NHK ➡ 受信料の窓口



National Theatre presents
the traditional performing arts of japan:
Kabuki , Bunraku , Noh , Kyogen , Engei , etc.

NATIONAL
THEATRE
OF JAPAN

LARGE THEATRE , SMALL THEATRE , ENGEI HALL

Telephone reservation: 0570-07-9900(Ticket Centre)

4-1 Hayabusa-cho,Chiyoda-ku,Tokyo 102-8656 Tel.03-3265-7411

URL http://www.ntj.jac.go.jp

NATIONAL NOH THEATRE	NATIONAL BUNRAKU THEATRE	NATIONAL THEATRE OKINAWA
4-18-1 Sendagaya,Shibuya-ku, Tokyo 151-0051 Tel.03-3423-1331	1-12-10 Nipponbashi,Chuo-ku, Osaka 542-0073 Tel.06-6212-2531	4-14-1 Jitchaku,Urasoe City, Okinawa 901-2122 Tel.098-871-3311

We apologize to inform you by Xiao Ke & Zhou Zi Han (TPAM in Yokohama 2014) Photo: Hideto Maezawa

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)

平成25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	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
翻訳	ウィリアム・アンドリューズ、大谷賢治郎、小田切ようこ、ジェームス・ファーナー、角田美知代、マーク・大島、門田美和（以上英語）、野村羊子（インドネシア語）、柳井昭映（中国語）、山口真樹子（ドイツ語）、丸知亜矢（ロシア語）
校正	川口典成、後藤隆基、坂口香野、ビュールク・トーヴェ（英語）、上村陽子（中国語）、アクメトフ・イリアス（ロシア語）
DTP協力	中村智子、山田泰士
装幀・本文デザイン	久保さおり

国際演劇年鑑2014　世界の舞台芸術を知る
Theatre Yearbook 2014　Theatre Abroad

発行日　2014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　有限会社 友美堂
印　刷　株式会社 三協社
製　本　株式会社 ウィンカム

本年鑑は、文化庁の委託業務として公益社団法人国際演劇協会日本センターが実施した、文化庁の平成25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 2014
Printed in Japan

Japanese Centre
of
International Theatre Institute