国際演劇年鑑 2019

Theatre Yearbook 2019

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA－SOUTH KOREA－TAIWAN－INDIA－THAILAND－CANADA－U.S.A.－MEXICO－
ARGENTINA－URUGUAI－AUSTRALIA－U.K.－SCOTLAND－GERMANY－AUSTRIA－
SWITZERLAND－FRANCE－ITALY－SPAIN－POLAND－ROMANIA－SWEDEN－FINLAND－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 2019

Theatre Yearbook 2019

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

International Theatre Institute
World Organization for the Performing Arts

Foreword
はじめに

公益社団法人国際演劇協会日本センターは、ユネスコ（国連教育科学文化機関）傘下のNGOであり、世界約90の国や地域のナショナル・センターや職能団体とつながる国際ネットワーク「International Theatre Institute（ITI）」の一員です。

ユネスコ憲章の前文には、「戦争は人の心の中で生まれるものであり、人の心の中に平和のとりでを築かなければならない」と書かれています。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で、我が国の文化の発展と平和の実現に寄与することを目的とする」と定めています。

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

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

また、同事業において、国際的な演劇交流を促進するための調査・研究活動の一環として、世界の優れた戯曲を紹介するリーディング公演を2009年以来継続しています。今年度は「紛争地域から生まれた演劇」シリーズの10回目(10年目)として、イスラエル／ドイツ、カナダの作家の2作品を日本初訳し紹介いたしました。

舞台芸術を通して世界と日本のつながりを知り、世界的なネットワークの中に舞台芸術を通して世界と日本とのつながりを知り、世界的なネットワークの中で日本と他の国・地域との相互理解を深め、文化の発展と平和の実現を図るための活動基盤として当年鑑を広く活用していただくことを願っています。

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

2019年3月27日
ワールド・シアター・デイを記念して

国際演劇協会（ITI/UNESCO）日本センター
会長　永井多恵子

目　次

007　**ワールド・シアター・デイ メッセージ**　カルロス・セルドラン

世界の舞台芸術を知る 2018

アジア・アフリカ

016　**中国**　ドキュメンタリー演劇の胎動／田村容子

024　**韓国**　既存世代に対する反感と演劇的な多様性／李 星坤（イ ソンゴン）

032　**台湾**　量と質の転化による精力的な一年／方 瑜（ホウ ユウ）

039　**インド**　社会に立ち向かう手段としての演劇／鶴留聡子

046　**タイ**　インフラの課題をものともしない、国際共同制作と
ジャンルの垣根を越えたアプローチに希望の光／パウィット・マハサリナン

南北アメリカ・オセアニア

057　**カナダ**　終結100周年を迎えた第一次世界大戦の記憶／神崎 舞

063　**アメリカ**　合衆国憲法が私にとって意味すること――フェミニズムは終わらない／外岡尚美

073　**メキシコ**　「壁」を越える演劇／吉川恵美子

082　**アルゼンチン／ウルグアイ**　南米の舞台芸術とジェンダーとの関わり／仮屋浩子

090　**オーストラリア**　自国の文学作品の舞台化／佐和田敬司

ヨーロッパ

098　**イギリス**　官僚制度と表象権力／本橋哲也

107　**スコットランド**　日本とのつながりと歴史・社会に寄り添う演劇／中山夏織

115　**ドイツ／オーストリア／スイス**　岐路に立つ寛容と、自由な越境と／萩原 健

124　**フランス**　「多様性」をめぐって、再び／藤井慎太郎

134　**イタリア**　劇場は“開かれた宗教の場”となり得るか?／山ノ内春彦

ハイパーレアリズムから笑いと幻想溢れる舞台まで／田尻陽一　**スペイン**　140

波を乗り越える自負／岩田美保　**ポーランド**　150

純ルーマニア産『桜姫東文章』など／七字英輔　**ルーマニア**　160

未来への灯りを見た新作の数々／小牧 游　**スウェーデン**　171

フィンランドのコンテンポラリー・シアター
——混乱と活動範囲の拡大——／ハンナ・ヘラヴオリ　**フィンランド**　181

ワールドカップと祝祭／篠崎直也　**ロシア**　191

シアター・トピックス

130年の次の時間へ向かう新派／後藤隆基　200

古典芸能を継承するということ／宝生和英　208

芸術と興行 背理を生きた戦後演劇の巨人——追悼・浅利慶太／内田洋一　212

国際交流基金ジャポニスム事務局 舞台公演部門の小林康博氏インタビュー
伝統から最先端まで伝えた、ジャポニスム2018の効果について／桂 真菜　220

〈Port B主宰・高山明氏インタビュー〉
「回路をずらす」ことで都市の別の顔が見えてくる
——『マクドナルド放送大学』『東京修学旅行プロジェクト』をめぐって／
聞き手・相馬千秋（文・坂口香野）　231

海外ツアーレポート

なぜアフリカ人の物語を日本人がパリで演じることになったのか
——レオノーラ・ミアノ作、宮城聰演出『顕れ ～女神イニイエの涙～』について／横山義志　244

特集　紛争地域から生まれた演劇 10

252　Report　紛争と地続きのドイツとカナダ――『コモン・グラウンド』と『これが戦争だ』――／新野守広

259　Critique　これは戦争なのか　ハナ・モスコビッチ『これが戦争だ』／關 智子

264　Critique　リーディング評 『コモン・グラウンド』憎しみの連鎖を断ち切る「許し」／杉山 弘

日本の舞台芸術を知る 2018

270　**能・狂言**　多彩な能楽界／西 哲生

275　**歌舞伎・文楽**　大幹部の充実と中堅、若手の活躍／水落 潔

283　**ミュージカル**　オリジナル・ミュージカル、目立つ／萩尾 瞳

291　**現代演劇**　高齢化する日本、混迷する世界を映して／山口宏子

299　**児童青少年演劇・人形劇**　少子化の中での熱意と努力／横溝幸子

306　**日本舞踊**　女流舞踊家の確信と出発／平野英俊

313　**バレエ**　プティパ生誕200年のわが国バレエ界
――厳しい状況に立ち向かい活力を維持／うらわまこと

320　**コンテンポラリーダンス・舞踏**　未来への投資が次代のアートを育む／堤 広志

332　**テレビドラマ**　テレビドラマが描く思いの重層と価値観の多様性／中町綾子

338　**編集後記**

342　**世界の国際演劇協会センター**

3.27
World Theatre Day

ワールド・シアター・デイ

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

World Theatre Day Message

ワールド・シアター・デイ メッセージ

私が演劇に目覚める前から、巨匠たちはすでにそこにいました。彼らは自分の人生の傷跡に住まいを建て、詩学を創りあげていました。多くは名もなき人や、誰もその名を思い出すことができないような人でした。静寂のなかから質素な稽古場へ、そして観客が沸き返る劇場へ。彼らは働き続け、多くの功績を残し、そしてゆっくりと仕事場を去り、消えていきました。私は、自分の仕事と人生がこうした先人たちの後を継ぐことなのだと理解すると同時に、その伝統が苦悩に満ちた特別なものであることも知りました。私の願うのはただ、再現不可能な瞬間、身振りや啓示的な言葉の真実だけに守られた劇場の暗闇の中で他者と出会う透明な瞬間のみなのだと。

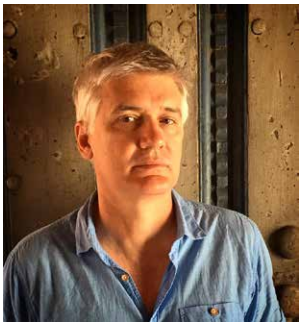
劇場を訪れる観客たちとの出会いの瞬間が私の演劇の国になります。観客は、数時間、数分間を私たちと過ごすため、夜毎に、多様な表情を見せる街のあちこちからやってきます。かけがえのない瞬間が私の人生を作り上げていきます。私は自分自身であることをやめ、自分を心配することをやめ、生まれ変わり、演劇を仕事とすることの意味を理解するのです。それは、はかなく純粋な真実の瞬間を生きることにほかなりません。舞台の照明の下で、私たちの言葉や行為は真実となり、私たちの最も深いところにある、最もパーソナルな部分を浮かび上がらせます。私と俳優たちの演劇の国はそうした瞬間で紡がれており、そこでは仮面も、レトリックも、

Carlos Celdrán
カルロス・セルドラン

自分自身であることへの恐怖も捨て去り、暗闇の中で互いの手を取り合います。

演劇はいつの世も水平です。世界のどこかに演劇の中心があるとか、どこかの街や特別な建物に中心があるなどと言い切れる人はいないでしょう。私の知る限り演劇とは、輪郭を持たない地図の上に生まれる、舞台に関わる人たちの人生と技術が織りなす姿です。演劇の巨匠たちは、再現不能の輝きと美が生まれた瞬間に死んでいきます。自らの価値を保証したり高めたりする証も残さず消えていくのです。演劇の巨匠たちは、それこそが演劇の根本であると知っています。演劇の仕事とは、真実の瞬間、どっちつかずの瞬間、力が漲る瞬間、そして危機的状況での自由の瞬間を創り出すことです。映像や写真などのデータなら残るかもしれませんが、このような記録は巨匠たちの思考をおぼろげに伝えたとしても、観客の無言の反応を記しません。観客は、劇場の中で体験したことが翻訳不能であることを直感的に知り、そこで共有したものが人生そのもの、あるいは人生よりも鮮明なものだと感じます。

演劇はそれ自体が一つの国であり、その領土が世界全域におよぶのだと理解した時、私の中に決意が生まれました。自由が生まれたのです。今い



© Laura Ramos

る場所から遠くへ行かなくてもいい。引っ越さなくても急がなくても移動しなくてもいい。そこに観客がいる。大事な仲間もそばにいるのだと。家を一歩外に出れば、不透明で、見通しのきかない日々の現実が待ち構えています。動かずともオデュッセイアかアルゴナウタイの壮大な旅を創れるのです。私たちは動かぬ旅人です。現実世界の密度や硬度を加速度的に変えて、ある瞬時へ、ある一瞬へ向かいます。自分によく似た人々との一回限りの邂逅へと向かいます。これは彼らに、彼らの心に、彼らの世界に向かう旅です。私たちは彼らの内面を旅し、感情を旅します。私たちが働きかけることで目覚め、動き出す彼らの記憶を旅します。旅は猛スピードで進みます。誰もその速度を測ることも、静止することもできませんし、その正確な規模を割り出すこともできません。私たちの旅は、同胞の想像世界を貫く旅です。旅は種にもなります。遠い土地から、観客の中にある市民としての意識や道徳観、人間観に蒔かれる種。だから私は動かず、家にいます。親しい人たちに囲まれて、のんびりくつろいでいるかのように、昼も夜も働き続けます。なにしろ、速度の秘密が私の掌中にあるのですから。

（メッセージ翻訳：吉川恵美子／藤浪 京）

Carlos Celdrán

カルロス・セルドラン

演出家、劇作家、演劇教育者、大学教授。1963年ハバナ市生まれ。1986年、キューバ高等芸術院（Instituto Superior de Arte、現・キューバ芸術大学［Universidad de las Artes de Cuba］）卒業後すぐに、ハバナ市のブエンディア劇団（Teatro Buendía）の専属助手およびアドバイザーとして働き始め、のちに同劇団所属の演出家となる。

1996年にハバナ市内で旗揚げしたアルゴス劇団（Argos Teatro）は、セルドランの演出によりヨーロッパの古典やラテンアメリカの現代劇、オリジナル作品を上演し、今なお国際的に高い評価を得ている。

当劇団はブレヒトやベケットやイプセン、ストリンドベリの上演を通して現代ヨーロッパ演劇の規範に新しい息吹を与え、ラテンアメリカの観客にヨーロッパの文化やセンスを伝えることを目指す一方、ゴンサレス・メロ（González Melo）ら地元の作家を紹介するなど、キューバ人の劇作家たちへも大きく貢献している。このような異なる文化の融合こそ、当劇団がキューバを代表する劇団となった所以である。なお、当劇団の主催する俳優のためのラボラトリーでは、舞台俳優の共通言語の探求が進められ、世界を一つにする試みとして評価されている。

劇団の歴史の中で最も重要な出来事は、『1000万（Diez Millones）』の上演である。セルドラン自身が台本と演出を手掛けた本作は、キューバ国内だけでなく国際的にも高い評価を受けた。また、最近上演された『謎と小片（Misterios y pequeñas piezas）』（2018）も好評を博した。

国内外での貢献が高く評価され、1988年から2018年にかけてキューバ演劇批評家賞最優秀上演賞を16回受賞、2000年にはキューバ文化国民栄誉賞、2016年にキューバ演劇国家賞を受賞した。

教育者としては、キューバや南アメリカ、ヨーロッパ諸国の高等教育の現場で活躍。自らの研鑽を深めるための尽力も惜しまず、2011年にはマドリードのレイ・フアン・カルロス大学アリシア・アロンソ舞踊研究所（ISDAA［Universidad Rey Juan Carlos Instituto Universitario de Danza"Alicia Alonso"］）で修士号を取得した。

キューバ芸術大学では20年以上にわたって教鞭をとり、2016年には同大舞台演出コースの研究科長に就任。次世代を担うキューバの演劇人を育てている。教育の現場は同氏にとって、自らの創作活動におけるアウトプットの場でもある。

（プロフィール翻訳：藤浪 京）

〈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）
2014	ブレット・ベイリー	（劇作家・演出家・デザイナー・インスタレーションアーティスト／南アフリカ）
2015	クシシュトフ・ヴァルリコフスキ	（演出家／ポーランド）
2016	アナトーリー・ワシーリエフ	（演出家／ロシア）
2017	イザベル・ユペール	（俳優／フランス）
2018	ウェレウェレ・リキン	（マルチアーティスト／コートジボワール）
	マヤ・ズビブ	（演出家、パフォーマー、劇作家、ズゥカック劇団共同創設者／レバノン）
	ラム・ゴパール・バジャージ	（演出家、舞台・映画俳優、教育者／インド）
	サイモン・マクバーニー	（俳優、劇作家、脚本家、演出家／イギリス）
	サビーナ・ベルマン	（劇作家・ジャーナリスト／メキシコ）

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2018

李亦男・作・演出『黒寺』　写真提供:李亦男

［中国］

ドキュメンタリー演劇の胎動

田村容子

新たな大劇場の誕生

2018年、中国で注目すべき出来事といえば、上海に新たな大型劇場が誕生したことだろう。その名も中国大戯院（グレート・シアター・オブ・チャイナ）である。もとは1930年に開業した三星（サンシン）舞台という劇場で、1930年代から40年代にかけて、上海の伝統劇の主要な上演場所のひとつであった。6月、この歴史ある建築物の改修が終わり、9月まで3カ月にわたって、オープニングプログラム「開幕演出季暨国際戯劇邀請展（2018 Inaugural Season of The Great Theatre of China）」として50作にのぼる国内外の作品が上演された。

同劇場の芸術総監には、2018年9月、世田谷パブリックシアターで『風をおこした男―田漢伝』（原題『狂飆』）の来日公演を行なった田沁鑫が就任している。オープニングプログラムでは、彼女自身の作・演出による『狂飆』のほか、イタリアのロメオ・カステルッチ（Romeo Castellucci）率いるソチエタス・ラファエロ・サンツィオ（Socìetas Raffaello Sanzio）『On the Concept of the Face, Regarding the Son of God』や、ストラスブール国立劇場によるトルコの作家オルハン・パムク（Orhan Pamuk）原作の『雪（SNOW）』などの海外作品が上演された。日本からはSPACの『変身』（小野寺修二・演出）が参加している。

また、地方における演劇フェスティバルを代表する存在となった「烏鎮戯劇節」の受賞作品より、『花吃了那女孩』（花はその女の子を食べた、楊哲芬・作・演出）が選ばれたことも話題となった。これは次世代の育成に力を入れている田沁鑫の方針であり、若手演劇人に大劇場での上演を経験させ、全国的に増加傾向にある大劇場のソフト面を充実させたいとの意図があるという。

そのほか、伝統劇界からは、上海京劇院の看板といえる2人の女優がオープニングプログラムに登場した。京劇の名優・梅蘭芳の創始した梅派を継承する史依弘は室内楽による『覇王別姫』を演じ、名優・余叔岩の余派を継承し、老生（男性役）の歌唱で名を馳せる王珮瑜は、『汾河湾』など伝統演目の代表作を7月から12月にかけて上演した。

現代劇のみならず、伝統劇の演出も手がける田沁鑫は、北京の中国国家話劇院に所属する演出家であるが、今後は上海での活動も増えることが予想される。北京と上海、そして現代劇と伝統劇というように、空間と演劇ジャンルを自在に横断する田沁鑫が運営に携わる中国大戯院は、目下、質の高い作品を提供する大劇場として期待を集める存在である。

上演されなかった『売花生』

毎年のことではあるが、華やかな話題作が生み出される一方、政府の検閲によって上演がかなわなかった作品もある。ここでは、上演されなかった『売花生（マイホワション）（落花生売り）』という作品とその創作者たちに焦点をあて、中国の現代劇がいま質的にどのような転換点を迎えているのかを報告したい。

『売花生』は、北京にある演劇専門大学、中央戯劇学院の学生による作品である。2015年、中央戯劇学院は戯劇文学系の中に、「戯劇策劃与応用（dramaturgy and applied theatre faculty）」という新たなコースを立ち上げた。これは、同大学教授の李亦男（リーイーナン）が主任となり、ドイツの劇場で行なわれているドラマトゥルクの方法について学び、実践する学科である。

李亦男はかつてアメリカのコロンビア大学とドイツのハンブルク大学で学び、ドイツのフランクフルト大学とミュンヘン大学で教鞭を執った経歴を持つ。中国の演劇界では、ハンス=ティース・レーマン（Hans Thies Lehmann）の演劇書『ポストドラマ演劇（Postdramatisches Theater）』の紹介者としてもよく知られている。『売花生』は、彼女が学生とともに創作した作品のひとつであるが、上演の直前になって劇場近隣の派出所から連絡が入り、上演中止が宣告された。

『売花生』は、クィアを題材とする演劇であったという。ただし、派出所から上演中止の理由は告げられず、なぜ中止になったのか、内容との関連は明らかにされていない。法に触れるような表現はなかったにもかかわらず、である。

突然の上演中止は、中国の演劇界においてそれほど珍しいことではない。たとえば、2018年9月には、ドイツのシャウビューネ劇場（Schaubühne）が北京の国家大劇院（ナショナル・センター・フォー・ザ・パフォーミングアーツ）で『民衆の敵』を上演した際、上演後の交流会で、観客から劇の内容に関連して政府を批判する声が上がったことにより、その後の南京公演が中止となる事件があった。

『売花生』　写真提供:李亦男

また、近年では、2016年に上演された『大先生(ダーシエンション)』(李静(リージン)・作、王翀(ワンチョン)・演出)が、全国巡演の途中で上演中止となっている。魯迅を主人公とする同作では、舞台上に巨大な毛沢東像を彷彿させる装置が用いられたことが、問題視されたのではないかと思われる。

中国の演劇人たちを見ていると、ある程度こうした状況を覚悟した上で作品を創作しており、とくに民間出資の作品の場合、公の劇団ではできないような表現にあえて挑戦するという意図もあるようだ。だが、近年、こうした締めつけが厳しくなっているという声が演劇の現場に携わる人びとから上がっている点は、気になるところである。

ドキュメンタリー演劇の試み

話を中央戯劇学院の李亦男と、その学生たちによる試みに戻そう。2015年、李亦男はドラマトゥルクについて学ぶ自身のクラスの学生を率い、中国語で「文献劇」あるいは「記録劇場」などと呼ばれるドキュメンタリー演劇の創作に着手する。彼女らがテーマとして選んだのは、当時の学院の所在地であった南鑼鼓巷(ナンルオグーシャン)の住民たちである。

現在、同学院は北京市郊外の昌平区にも新キャンパスを構えているが、もとのキャンパスのある一帯は北京市の中心部であり、近くには鐘鼓楼(しょうころう)などの古跡や、中国国家話劇院、蓬蒿(ポンハオ)劇場など、文化施設も多い。しかしながら、故同(フートン)と呼ばれる路地に住む住民たちと、それらの

文化施設の間には交わりがなく、また住民同士の間にも、古くから住んでいる老北京（北京っ子）か否か、という隔たりがある。そこで、李亦男と学生たちは、人びとの隔絶や、社会において持つことと持たざることをテーマとしたドキュメンタリー演劇『有冇』（李亦男・演出）を創作した。

このタイトルは広東語で、「有る無し」を意味する。作品は3つの部分に分かれ、第1部では学生たちが鐘鼓楼前の広場でダンスをし、第2部では8組に分かれた観客を率いて、8つのルートで南鑼鼓巷一帯の路地を巡り、第3部では観客を蓬蒿劇場に導き、劇場でパフォーマンスを見せた。

事前の準備として、学生たちはマルクスの『資本論』などを読む一方、地域の住民たちにインタビューを行なった。その方法のひとつは、自身にとって「役に立たない」何かを彼らと「物々交換」するというもので、ある学生は色鉛筆を住民の子供の描いた絵と交換し、こうした経験を通して物の価値や交換の意味、あるいは物と人との関係について思索を深めたという。

この経験は、中央戯劇学院の学生たちにとって興味深いものであったようだ。通常、彼らは地域の住民と深く交流する機会を持たず、また住民たちが蓬蒿劇場での演劇をわざわざチケットを購入してまで観るということもない。しかし、第1部の広場でのダンスは、もともとそこが地域の住民たちにとっても集まってダンスをしたり、涼んだりする場所であったために、自然と住民の子供たちが学生に加わり、一緒になって踊った。また、第2部のツアーでは、観光客が訪れるような名所旧跡ではなく、10数名がひとつの部屋で生活する清掃労働者の宿舎や、都市開発のために立ち退きと取り壊しを余儀なくされている民家などを巡った。

学生たちは、創作の過程で考えたことを観客と共有し、また観客とともに普段目にとめていなかった街の空間や住民に直接触れることで、まったく新しい南鑼鼓巷の風景を人びとの意識の中に創り出したのである。

ドキュメンタリー演劇の「効用」

李亦男と学生たちは、その後もドキュメンタリー演劇を創りつづけている。2016年には、北京に戸籍を持たない労働者など、都市に住む流動人口をテーマとした『家／HOME』（李亦男・企画・ドラマトゥルク）を蓬蒿劇場で上演した。

2017年には、『贏得尊冷（IN THE DREAMLAND）』（李亦男・作・演出）という奇妙なタイトルの作品を、やはり蓬蒿劇場で上演している。これは、もとは「夢国中」という題名であったが、習近平政権の掲げるスローガン「中国夢」を逆さまにしているために審査が通らず、英語題の発音を広東語で当て字にしたようだ。この劇は、3名の90年代生まれの学生が10週間にわたり自身の夢を記録し、それを再構成して脚本にしたものである。

李亦男・企画・ドラマトゥルク『家／HOME』　写真提供:李亦男

上記の2作を契機として、作り手である彼女らは、しばしばドキュメンタリー演劇の社会に対する「効用」について考えるようになったという。

もうひとつ、2017年には、中央戯劇学院の新キャンパスにおいて『水滸』が上演された。これは、武力による革命をテーマとしており、『水滸伝』を題材

李亦男・作・演出『贏得尊冷』　写真提供:李亦男

『水滸』　写真提供:李亦男

にした脚本をもとに、キャンパス内の５つの上演地点を観客が移動しながら、革命と暴力の歴史を回顧するという形式が用いられた。

同年10月、蓬蒿劇場で上演された『黒寺（ヘイスー）』（李亦男・作・演出）は、新キャンパスの付近に実在する白廟（バイミャオ）村を題材にした作品である。北京市郊外にある白廟村は、村民がよその土地から出稼ぎに来た人に部屋を貸すことで生計を立てており、村のいたるところが取り壊された廃墟で占められ、村民と外来の住民の間には深刻な対立関係がある。学生たちは村でくず拾いを始め、かつてあった工場の排気筒やケーブルなどの残骸を集める一方、村の中のさまざまな音を採集した。劇場の中で再現された村の様子、とりわけ、ぼんやりと広場の人びとを見つめる車椅子の老人の姿は、観客の感情を揺さぶり、大きな反響があったという。

中央戯劇学院における、2015年からのドキュメンタリー演劇の試みを振り返ると、中国演劇の最高学府に所属する「体制内エリート」たる学生が、国公立の劇団や商業演劇ではまず取り上げられることのない、社会の問題を扱う作品を創作し始めたことに驚かされる。ただし、

現在のところ、これらの創作に俳優をめざす表演系（演技専攻）の学生は関与しておらず、ドラマトゥルクを学ぶ学生たちのみの実践にとどまっている。そのため、観客はそれほど多くはなく、社会的な影響力も大きいとはいえない。また、李亦男自身も認めるように、扱うテーマがときに大きすぎ、学生たちの手に余る場合や、観客にとって難解な作品となってしまう場合もあったという。

彼女らの試みは、まだ模索の途中である。だが、政治的な問題に抵触すると上演が困難になる環境の中で、目前の社会に向き合った演劇創作にどのような可能性があるのか、また、そうした演劇の社会における「効用」とは何かという問いかけが、中国演劇の中に胚胎され、胎動していることを、2018年の回顧として記録しておきたい。

たむら・ようこ

1975年生まれ。金城学院大学文学部教授。博士（文学）。専門は中国近現代演劇。『男旦（おんながた）とモダンガール―二〇世紀中国における京劇の現代化』（中国文庫）を刊行予定。共著書に『ゆれるおっぱい、ふくらむおっぱい―乳房の図像と記憶』（岩波書店）、『中国文化55のキーワード』（ミネルヴァ書房）、共訳書に『日本80後劇作家選』（台北:書林出版有限公司）など。

ユン・ソンホ作／チョン・ジンモ演出『寂しい人、辛い人、悲しい人』　写真提供:斗山（ドゥサン）アートセンター

［韓国］

既存世代に対する反感と演劇的な多様性

李 星坤（イ ソンゴン）

政治的な側面だけをみると、韓国は実にダイナミックな社会だ。わずか１年前、この『国際演劇年鑑』で2017年の韓国演劇を紹介し、「ブラックリスト事件」が韓国演劇界の既存の枠組みと創作にもたらした変化について書いた。しかし、その直後の2018年３月、また違う変化の波が韓国社会を呑み込んだのだ。「#MeToo運動」だ。ブラックリスト事件が政治的な論点だったなら、「#MeToo運動」は倫理的な論点である。いわゆる「キャンドル革命」(*1)といわれる市民運動による韓国社会の大転換を誰もが期待したが、何ひとつすでに起きている変

化に結び付けることができなかった。そのため、おのずと自分たちの日常とその周辺の道徳的、倫理的な問題へと人々の関心が移ったように思える。

このような理由から2018年の韓国演劇には、抽象的で大きなイデオロギーや観念の問題より、私たちが暮らす日常でぶつかる具体的な問題を省察する作品が多かった。文化界の性暴力問題に触発された「#MeToo運動」は、ジェンダー問題を越えて韓国社会に根深くある序列文化に対する批判にまでつながり、世代間の葛藤へとさらに広がった。既存世代に対する抵抗と反感は、彼らが作った文化システムを拒むまでに至った。このような時代の雰囲気は、多様な現象と実験、挑戦へと演劇を向かわせた。結果的には、“芸術作品”の完成度という、伝統的な形の演劇運動に変化が現れ始めたのだ。

政治から倫理に、ブラックリスト以降

韓国には代表的な演劇賞が3つある。東亜日報が主催する「東亜演劇賞」と韓国演劇評論家協会が授与する「今年の演劇ベスト3」、そして韓国演劇協会が主管する「今年の演劇ベスト7」だ。この3つの賞のどれもが、その年の演劇作品の中で完成度が高かったり、問題作だったり、意味があると評価される作品を選定している。選定の過程と選定委員の顔ぶれには多少の差はあるものの、これまでこれらの賞を受賞する作品は、ほぼ一致していて大差がなかった。一般的に「優れている」と判断できる作品を決めるにあたり、意見の相異はなかったのだ。しかし、2018年の様相はかなり異なっていた。南山芸術センターが制作した『晦日、又はあなたが世界を記憶する方法』（チャン・ガンミョン原作、カン・リャンウォン演出）をのぞいては、重複する作品がなかった。

この作品以外の受賞作を紹介しよう。「今年の演劇ベスト3」には、『寂しい人、辛い人、悲しい人』（ユン・ソンホ作、チョン・ジンモ演出）、『その時、ビョン・ホンレ』（オ・ダンビ作、ユン・シジュン演出）が選ばれ

た。「今年の演劇ベスト7」には、『コメント部隊』(チャン・ガンミョン原作、イ・ウンジン演出)、『批評家』(フアン・マヨルガ作、イ・ヨンソク演出)、『オスロ』(J.T.ロジャース作、イ・ソンヨル演出)、『日常の狂気についての物語』(ペトル・ゼレンカ作、ソ・ジヘ演出)、青少年演劇としては『青い空の天の川』、海外部門ではドイツの劇団シャウビューネ『リチャード3世』が選ばれた。このような受賞作の傾向は、既存世代に対する反感が演劇的な多様性として現れたと説明できるだろう。代表的な企画とフェスティバルとしては、「権利章典2018」と「フェミニズム演劇祭」が挙げられる。

「権利章典」は、韓国で唯一の政治劇フェスティバルといえる。2016年、いわゆる文化界ブラックリスト事件に対抗し、演劇人たちが抵抗の意味を込めて開催しはじめ、3回目を迎えた。2018年のテーマは「分断国家」だった。世界唯一の分断国家である韓国の政治的現実を描き出すためのテーマといえる。しかし、過去のように反共イデオロギーを煽動したり、南北統一の当為性を主張したりするような作品より、分断に対する様々な考えや個々人の認識を広げる作品が多かったという評価が優勢だった。「分断」というテーマそのものが、「検閲」(2016年)や「セウォル号」(2017年)ほどの熱い論点ではないがために、客観的に距離をもってアプローチできたのだ。

6月20日から約40日間開催された「第1回フェミニズム演劇祭」は、演劇言語をもってジェンダーに対する新しい論議の場を生み出した点で注目するに値する。差別と嫌悪、原理主義の問題を扱った優れた戯曲を選んで作品を創り、観客の共感と肯定的な反応を引き出した。小劇場公演6作品、野外公演2作品、サイトスペシフィック・パフォーマンス公演1作品、そして番外編のようにおこなわれたリーディング公演2作品まで、豊かなプログラムを披露した。その中で特に虎の息吹とフェミシアター『今生でフェミニストは望みなし』と、ここは当然劇場『ミアリ峠芸術劇場』は、前述した2つの演劇賞にノミネートされるほど、大きく注目された。『今生でフェミニストは望みなし』は、人生においてフェ

J.T.ロジャース作／イ・ソンヨル演出『オスロ』　写真提供:国立劇団

ミニズム的な観点を妥協することなく持ち続けようとする２人の人物が、孤軍奮闘する姿を描いている。この２人を通じて出会うことになる多種多様な差別と暴力を暴き出しながらも、それらを批判するだけにとどまらず、立ち向かう意志と行動、その中での葛藤を、細やかに、温かく描き出したと評された。『ミアリ峠芸術劇場』はモノドラマだ。舞台女優がひとり登場し、若者層のハウスプア問題(*2)、演劇、俳優、クィアなど、韓国社会の弱者とその暮らしについてとりとめなく語る。決して生きやすいとはいえない生を誇張することなく堂々と、時には鋭く現実の裏面を暴き出す。とはいえ、最初から最後まで常に愉快さを失わず、自らと観客の心が擦り減るような人生を慰めてくれていた。

「権利章典」と「フェミニズム演劇祭」のプログラムは、主に20～30代の若い演劇人の作品を中心に構成されている。若い世代が感じる「分断」に対する感受性と「ジェンダー」に対する多様な認識が、同時代演劇の多面化をけん引しているといえるだろう。

国公立劇場の作品

国公立劇場の躍進が際立っていた点も忘れてはならない。南山芸術センターの『晦日、又はあなたが世界を記憶する方法』と、国立劇団

『オスロ』がその代表な例だ。

前述した通り、演劇賞を総なめにしたのは『晦日、又はあなたが世界を記憶する方法』のみだった。南山芸術センターはソウル文化財団が運用する公共劇場だ。小説を原作にしたこの舞台は、同級生殺人というインパクトのある社会的議論を題材にしている。しかし、原作のみならず舞台もまた、過去、現在、未来という単線的な時間の流れを混在させている。時間を混在させ、記憶を再構成し、私たちが世界を記憶する常套手段を消していく。難しいテキストを特有の演劇美学的方法論で探りながら完成度を高めるとともに、社会性の強い原作の特性をも失わなかった点が認められた。

国立劇団『オスロ』は、J.T.ロジャースの戯曲で、有料観客が80パーセントを越え、話題を集めた。この戯曲は、1993年にイスラエルとパレスチナ解放機構（PLO）がオスロ合意を締結するまでを描いているが、変化する南北関係を省察させてくれた。2018年におこなわれた南北首脳会談で「4·27板門店宣言」(*3)が発表される以前に企画されており、南北関係の変化を予想したり、時代の変化を反映して上演したとは考えにくい。文化界ブラックリスト事件で騒々しかった国立劇団だが、新任芸術監督を迎えて得た収穫という点で、新たな期待を抱かせてくれる舞台だった。

その他に、ユン·ハンソル演出『語りの方法、踊りの方法』（南山芸術センター）、チェ·ヨンフン演出『テキサスのおばさん』（ユン·ミヒョン作、国立劇団）などが注目された。『語りの方法、踊りの方法』は、韓国の伝統芸能に登場するコン·オクジンの病身舞（ピョンシンチュム）(*4)をモチーフに、“伝統という他者の体に刻まれた痛みに対する顕在的な再現不可能性とその試みの過程”というコンセプトを明快に示したと評価された。『テキサスのおばさん』は、結婚して他国に移住した女性の哀歓を描いているが、2017年に国立劇団が企画した「韓民族ディアスポラ展」(*5)で示したディアスポラに対する関心を、さらに一歩踏み出し問題提議へとつなげていた。

再現から概念に、概念演劇の登場

2018年もやはりいわゆる“再現”の演劇より、“概念”の演劇がより多く試みられた。若い創作家たちを中心に、演劇をする意味、今の韓国社会で演劇を創る行為、その過程の問題点は何かを問う舞台が多かった。ドキュメンタリー演劇やメタ演劇、あるいはレクチャーパフォーマンスなど、形式的にも多様な様相をみせていた。

もっとも関心を集めたのは、博士・修士論文をパフォーマンスでみせる「パフォ論文」シリーズだ。2018年に再オープンした三一路倉庫劇場が企画した「パフォ論文」は、毎年発表される膨大な演劇関連の卒業論文とパフォーマンスを結合して議論を引き出し、観客と共有する新しい形のプラットフォームといえる。『うたの心』と『ザ・リアル』の2作品が公演された。

まず『うたの心』は、舞台芸術理論を研究するモク・ジョンウォンのフランス・レンヌ第2大学公演芸術学専攻博士論文「再現不可能なものを扱う同時代の公演における身体装置に関して」(2017年)を音楽公演として構成した。この論文は、“再現不可能な痛みをテーマにする同時代演劇”と“哀悼する方法”をキーワードにしている。

『ザ・リアル』は、演劇研究者のキム・スルギの韓国芸術総合大学演劇院芸術専門士課程論文「実在の演劇(Theatre of the Real)の創作方法論の研究:物語の当事者が登場する事例を中心に」(2017年)を舞台化した。舞台は、論文から派生するテーマ“今、この時代の演劇および演技における領域と境界”に対して問いを投げかけていた。キム・スルギは、最近よく使われるドキュメンタリー演劇という名称が、むしろ演劇的な具現の意味を縮小させている点に問題意識を持ち、パフォーマーが自身を物語る舞台を“実在の演劇”というコンテキストで分析した。

劇団クリエイティブVaQi『ラブストーリー』は、南北分断をモチーフに、開城(ケソン)工業団地(*6)の人々を描いている。興味深かったのは、バーベイタム(Verbatim)な演技から一歩踏み出し、演技者だけに可能な

パフォ論文『ザ・リアル』　撮影:チョ・ヒョヌ

“想像すること”によって、北朝鮮の人々にアプローチする過程を舞台上で描き出した点だ。3人の俳優たちは、それぞれ公演を準備する過程で開城工業団地について学び、そこで知り得た数多くの事実をもとに、互いに会うことはできなくとも“想像できる人物たち”を描きはじめる。舞台は3人が描く開城工業団地にいそうな3人の人物についての“虚構的な物語”、そしてこの物語を創る過程での悩み、思考、新たに知り得たことを観客と共有する。“再現”という形から抜け出し、“発表”の形をとったこの舞台は、演技者である彼らが想像した人物や物語が、現実に存在し、あり得る物語であろうことを気づかせてくれた。

2017年は文化界ブラックリストと検閲など、社会への怒りを直接的に表出する作品が目立った。しかし、2018年はそのような問題意識を内面化しながら、偽りのない真情性のある問いを生じさせ、ひいてはそれに合う新しい演劇的な形式を試みる傾向が強まった。このような点で、2018年は今後の韓国演劇の方向性を推察できる重要な契機を用意してくれた1年だったといえる。

＊1　パク・クネ前大統領の職権乱用と汚職をきっかけに、2016年10月29日の夜に最初の徹夜キャンドル集会がおこなわれて以来、抗議する人々の数は瞬く間に膨れ上がり、同年12月初旬にはソウル市だけで200万人を超えた。市民からの強まる圧力に屈した国会は、議員300人中234人（78パーセント）の賛成票をもって大統領弾劾動議を可決した。憲法裁判所の最終判決を待つあいだ大衆デモは冬を通じて続き、ついに2017年3月11日、大統領弾劾動議は裁判官の全員一致で支持された。そして、2018年4月6日に大統領は懲役24年を言い渡された。

＊2　地価ならびに不動産の高騰により、ハウスプアが深刻な社会問題になっている。特に若者層の住居問題は極めて深刻で、住宅法が定めた最低住居基準に満たない住宅や地下、半地下、屋根裏部屋、考試院などに住む若者は約139万人。ソウル市青年世帯の住居実態と政策研究によると、全国青年の14.7パーセント、ソウル1人世帯の青年の36パーセントが貧しい住居環境に置かれているという。この問題は、住宅環境だけではなく、結婚や出産といった社会問題にもつながっている。

＊3　2018年南北首脳会談に臨んだ大韓民国（韓国）の文在寅大統領と朝鮮民主主義人民共和国（北朝鮮）の金正恩朝鮮労働党委員長により4月27日発表された共同宣言。

＊4　韓国慶尚南道密陽地方に伝わる、ハンセン病患者、身体障害者などを真似た伝統舞踊。

＊5　2017年6月1日～7月23日まで開催された「韓民族ディアスポラ展」では、アメリカ、イギリス、カナダなど他国で活躍する韓国系女性劇作家5人の作品を、それぞれ韓国の演出家が演出した。『龍飛御天歌』（ヨンジン・リー作、オ・ドンシク演出）、『これはロマンスじゃない』（インスク・チャゼル作、プ・セロム演出）、『枝』（ジュリア・ジョ作、チョン・スンヒョン演出）、『あなたのための、私のための、あなた』（ミア・ジョン作、パク・ヘソン演出）、『金家（キムガ）コンビニ』（インス・チェ作、オ・セヒョク演出）。

＊6　北朝鮮南部、韓国との軍事境界線付近にある経済特別区にある両国共同の大規模工業地帯。北朝鮮が土地と労働力、韓国が資金と技術力を提供し、繊維・機械・金属・電子部品など百数十社が操業する。しかし、2013年の北朝鮮による地下核実験の強行、2016年の核実験と長距離ミサイル発射実験を受けて、操業停止となっている。

Lee, Seung-gon

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

（翻訳:木村典子）

衛武営国家芸術文化センター　提供:衛武営国家芸術文化センター

[台湾]

量と質の転化による精力的な一年

方 瑜（ホウ ユウ）

もし「今年の漢字」のように、2018年の台湾のパフォーミングアートのアートシーンをイメージする漢字一字を選べるなら、たぶん「変」が浮上するであろう。以下は高雄（カオション）にある衛武営（ウェイウーイン）国家芸術文化センターの開場、台北アートフェスティバルと地方パフォーミングアーツフェスティバルの変貌、国際交流における「新南向政策」の波及効果と台日国際コラボレーションの深化などのテーマからアートシーンの変化を巡って、台湾の2018年を振り返ってみよう。

衛武営国家芸術文化センターの幕開き

衛武営国家芸術文化センターのオープニングが、台湾国内でも複数のアート関係メディアに堂々と「2018文化ニュースランキング」の1位にピックアップされた。地元の造船業とガジュマルの林からインスピレーションを得て、国際コンペを経たオランダのフランシーヌ・ホウベン（Francine Houben）が率いるメカノー・アーキテクツ（Mecanoo Architecten）が設計したもので、波打つ巨大屋根の下にオペラハウスをはじめ4つのシアター（総客席数は約6,000席）が2018年の10月に入居した。イギリスの大手新聞紙「ガーディアン」に「エピックシーン:地表最大級芸術施設が台湾に上陸」というタイトルで報道された。これで（台湾の）国家表演芸術中心（National Performing Arts Center）が運営管理を行っている3つの国立劇場（日本の国立劇場といえば、クラシックや伝統芸能を中心に運営する劇場というイメージが強いかもしれないが、この3つの国立劇場の主なコンテンツがコンテンポラリーアーツである）、台北国家両庁院（台北国立劇場）、台中国家歌劇院（台中国立劇場。伊東豊雄が設計したもの。2016年にオープン）と衛武営国家芸術文化センター（高雄国立劇場）で全部揃った。

国家表演芸術中心は台湾初めての行政法人（日本の独立行政法人と類似する制度）であり、成立した当初に台北国立劇場1か所を管理していて、2014年の組織改正により、前述したように「『一』法人『多』施設」（1つの行政法人が複数の施設を運営することを指す）の運営システムが確立した。この組織改正につき、文化資源が台北首都圏に集中する格差を縮めて、複数施設の協働効果で台湾の北・中・南各地域の芸術発展と文化環境整備の課題と多様なニーズに柔軟に対応できることを図る。衛武営国家芸術文化センターのマネジメントチームは約3年前から「衆人劇場」（衛武営はみんなの劇場）という旗を揚げ、地元で芸術の創造発信とアウトリーチ活動を

柿落としの野外劇場公演　提供:衛武営国家芸術文化センター

行ってきた。この「衆人」には2つの意味があると考えた。1つ目は、元軍事訓練基地(「衛武営」の字面が示すように、「営」は軍営の意味である)を文化施設にして、武力の代わりに文化力で人々が望む社会を築くことを、空間の転用により現代的に象徴している。2つ目は、「衆人」を集める集客力が必要であり、新規芸術文化マーケットを拓く難しさである。国立劇場の総客席数対所在地の都市人口規模でみれば、台北国立劇場(4つのシアター)の総客席数は約4,000席、台北首都圏の人口規模は約700万人の比率に対し、台湾第3の都市である高雄の人口規模は約270万人であり、衛武営国家芸術文化センターの総客席数6,000席がとれほど膨大な数字か一目瞭然である。国を挙げた「地表最大級」文化事業を「箱モノ行政」に陥らせないことが芸術監督とマネジメント陣の課題だけではなく、行政法人運営の効率性および国の文化・観光政策の方向性を問うチャレンジでもある。

台北芸術祭と地方パフォーミングアーツフェスティバルの変貌

台北芸術祭は台北市の文化政策の一環として1998年から毎年開催され、台湾で最も歴史のあるコンテンポラリー舞台芸術祭の1つ

である。2012年に芸術監督のポジションが設けられて、海外作品の招聘、共同制作や新作委嘱を多数行って、国際都市台北にふさわしい、個性豊かな現代舞台芸術祭に成長した。20周年の節目であった2018年に、シンガポール出身のドラマトゥルク／プロデューサー／キュレーター、鄧富權（タン・フクエン）が芸術監督に就任した。この規模の舞台芸術祭で外国人を芸術監督に迎えるのは、台湾では前例のないことである。台北舞台芸術祭のプログラムを担当する前に、タン氏がインディペンデントのドラマトゥルク、キュレーター、プロデューサーとして、コンテンポラリー・パフォーミングアートやヴィジュアルアートの分野で、ヨーロッパとアジアで活動していて、「国際舞台芸術ミーティング in 横浜」（TPAM）にもキュレーターとして参加した。タン氏は独自のポストモダニズムの美学視点や多文化な現代アジアを新たな文脈で発信する文化横断力に定評があるが、いままでの台北芸術祭の戦略と隔たりがあり、社会批判性が富むプログラミングは、台北という都市、そして芸術祭の観客に先駆性のある実験に対する包容力を求めた。キュレーションやフェスティバルのあり様を再考する傾向は台北都市圏だけではなく、地方芸術祭にも広がった。台北芸術祭のバトンをタン氏に渡した当芸術祭の初任芸術監督の耿一偉（ケン・イーウェイ）は、桃園市政府が主催する「2018年桃園鉄バラ芸術祭」（Taoyuan Iron Rose Festival）にキュレーターとして迎えられた。2013年から新竹市政府が主催する「新竹市ダンス芸術祭」も2018年に初めて台湾の代表的なダンス・カンパニーである驫舞劇場（Horse Dance Theater）に芸術祭の企画と運営を委任して、親近性と観客の参与を運営ミッションにする新型ダンスフェスティバルを果たした。台湾各地には地方自治体による「まちづくり」や地方文化発展を担う芸術祭が多数存在している。過去には芸術祭自身の個性欠如という点や予算消化策になる恐れで、しばしば批判の対象となった。今後は台北芸術祭と地方パフォーミングアーツフェスティバルの変容を見つつ、他者視点（ローカルの土地勘のないキュレーター）からのキュレーション、芸術祭に関して自治体の意

識変化、地方観客の体験を重要視する三拍子が揃うことで、芸術祭の持続可能モデルになれるかどうか注目すべきである。

国際交流における「新南向政策」の波及効果と台日国際コラボレーションの深化

「新南向政策」とは、中国依存度の高い経済モデルを警戒し、2016年に台湾政府が策定して、東南アジア諸国連合（ASEAN）、南アジア、オーストラリア及びニュージーランドなどの国々との関係を全方位的に発展させて、地域の交流発展と協力を促進する国策である。本来的には経済政策であったが、芸術文化環境にも波及効果を及ぼした。前述の目標国と文化や教育など双方向の交流を拡大するため、2017年に文化部（台湾の行政機関、文化振興に関する事項をつかさどる）がバンコクに海外事務所を設立して、着実に新しい国際パートナーシップを築いている。従来の台湾のパフォーミングアーツ主流において国際交流は欧米に偏りがちであったが、この10年間、国際政治環境や経済発展に応じて、この状況が徐々に変わってきた。「アジア再定義」がキュレーションの視野に現れて、「新南向政策」による行政の支援や補助金の潤いで相乗効果が生まれた。2018年に台湾では質の高い「台湾と東南アジア」コラボレーションプロジェクトや東南アジア出身の優れたアーティストの作品が盛んになった。台北国家劇場のレジデンスアーティストの振付家の蘇文琪（スー・ウェンチー）が当劇場の主催する台湾国際芸術祭に『Infinity Minus One』を発表して、主な

一当代舞踊団『Infinity Minus One』
（提供:一当代舞踊団／撮影:チェン・エイトウ［陳藝堂］）

出演者はインドネシア出身のダンサーのダナン・パムンカス（Danang Pamungkas）、ルルク・アリ（Luluk Ari）とTPAMにも登場したことがあったインドネシアの音楽ユニット「センヤワ（Senyawa）」であり、照明デザインは日本人アーティスト筆谷亮也が担当した。オールアジアチームであったともいえる。スー氏自身もインドネシアでリサーチを行ったことがあり、アジア伝統的な身体性に造詣が深い。鄧富權（タン・フクエン）氏がプログラミングした台北芸術祭がフィリピン出身のダンサー・振付家アイサ・ホクソン（Eisa Jocson）の作品『Macho Dancer』と『Corponomy』を招聘した。ホクソン氏はセゾン文化財団の2014年度ヴィジティング・フェローでもあり、TPAMと横浜ダンスコレクションにも作品を発表した。2016年から台湾、タイ、カンボジアで対話とリサーチ、ワーク・イン・プログレスの発表に基づき、ダンス・カンパニー驫舞劇場を主宰する陳武康（ウーカン・チェン）と、タイの古典舞踊とコンテンポラリーダンスを融合した作品で国際的に活躍するピチェ・クランチェン（Pichet Klunchun）が『BEHALF』を発表した。この作品が台湾で初演する前に、城崎国際アートセンターのレジデンスプログラムで最終段階のクリエーションと公開稽古を行った。ここで挙げたプロジェクトや作品は、台湾と東南アジアの国際連携活動において、日本のアーティスト、文化施設とプラットフォームが重要なパートナーや媒介である。

台湾とほかの地域の交流に触媒として機能しているばかりでなく、日本自体と台湾の芸術文化コラボレーションも質的変化が生じた。ここで特筆したいのは、日本の演出家の流山児祥と、台湾の嘉義県を拠点に活躍している台湾の演劇団「阮（ルアン）劇団」（Our Theatre）の国際コレボレーションと集団創作である。台湾の演劇圏にとって、流山児はよそものではない。2015年に『義賊☆鼠小僧次郎吉』が、2016年にシニア劇場の楽塾の『女の平和』が台北国立劇場で上演され、同年に阮劇団との国際コラボレーションによる台湾語劇『マクベス』は、ヨーロッパ三大演劇祭の1つであり、ルーマニアのシビウ国際演劇祭に

阮劇団『嫁妝一牛車』(提供:阮劇団／撮影:コー・キョウジェー[黃煚哲])

招かれた。庶民的な演目を得意にする阮劇団は近年、新しい形の台湾文学演劇に力を注いできた。「阮」とは台湾語で「我々」という意味で、演劇は庶民の身近な芸術である信念を共有する流山児と阮劇団の2作目は、台湾作家の王禎和(ワン・チェンホー)(寺山修司とほぼ同じ時代の小説の名手)の代表作『嫁妝一牛車(チャーツァン イ ニョウチャー)』(タイトルは「嫁を牛車と引き換えに」の意味である。妻の「援助交際」を隠忍して、経済的に平穏な生活を交換するへんてこな夫婦物語)をもとにして、若い世代の台湾脚本家と手を組んだ改編作である。原作小説は人生の切なさを揶揄する悲喜劇であり、流山児ならではの演劇美学と形式が参照座標として意識的に引用され、原作の時代感、世界観と台湾社会の面影を力強くかつ繊細的に再現した。この国際コラボレーションに現れたのは台湾と日本の距離ではなく、異文化に対する深い理解と現代解釈である。

Fang, Yu

慶應義塾大学文学研究科美学美術史専攻 アート・マネジメント分野修士課程修了。フリーランス訳者、プロデューサー、元台北国立劇場副監督。2018年4月に任期満了により退任。主な訳書(台湾繁体字版訳)『元・宝塚総支配人が語る「タカラヅカ」の経営戦略』(森下信雄)、『暇と退屈の倫理学』(國分功一郎)など。

ニール・チョードリ作・演出『流砂』　撮影:Yashas Chandra

［インド］

社会に立ち向かう手段としての演劇

鶴留聡子

2018年にインドで話題になったニュースといえば、セクシュアル・マイノリティに関する歴史的な判決のことが挙がるだろう。英植民地時代より存続する刑法377条で、同性間の性行為は「不自然な違法行為」とされており、2013年にはこれを支持する判決が出ていたが、9月、インド最高裁判所は同刑法の規定について違憲とし、削除する判断を下した。

同刑法に関してはインドの舞台芸術界でもこれまでに何度か取り上げられてきた。2013年に『雄蟻はストレートな触角を持つ（A Male Ant has Straight Antenna）』というタイトルのダンス作品を発表した振付

家のマンディープ・ライキー（Mandeep Raikhy）は、2016年に「刑法377条へのレスポンス」として、『クィーン・サイズ（Queen-size）』を発表した。

はじめに取り上げるのは、6月に首都ニューデリーで初演された『侮辱（Contempt）』。同作品は、2013年に出された刑法377条は合法であるとする判決を巡り、人権派弁護士、クィア・アクティビストであるダニーシュ・シェーク（Danish Sheikh）が実際の法廷審問の記録を用いて書いた戯曲をもとにした舞台である。戯曲は、昨年隣国スリランカのコロンボのブリティッシュ・カウンシルでリーディングという形で発表され、その後、3月にロンドンのアルコラ・シアター（Arcola Theatre）で行われた「世界クィア戯曲（Global Queer Plays）」のラインアップのひとつとしても取り上げられた。上演会場となったのは、2016年にニューデリー郊外にオープンしてから、瞬く間にインド現代演劇の中心地となったオッドバード劇場（Oddbird Theatre）。同劇場が、俳優・演出家のアニルドゥ・ナーヤル（Anirudh Nair）に演出の依頼をし、舞台化が実現した。インタビューのなかでナーヤルは以下のように語っている。「この作品が浮き彫りにしたのは、法廷において継承されている偏見である」「舞台化するに当たって意識したのは、私が単独で構想を決定すべきではないと言うこと」と言った通り、当作品は舞台美術家のオルーン・ダース（Oroon Das）、照明デザイナーのディーパ・ダルマディカリ（Deepa Dharmadhikari）、映像作家サンタナ・イサール（Santana Issar）、そしてナーヤルの4人による

アニルドゥ・ナーヤル演出『侮辱』

アニルドゥ・ナーヤル演出『侮辱』

共同制作という形で作られた。またキャストには、シェーク本人の他、トランスジェンダー活動家であるアビナ・アヘル（Abhina Aher）、テレビ俳優のサートヴィク（Saattvik）等が参加した。舞台は実際に起きた法廷審問と、LGBTとコミュニティ当事者の声が縒り合わせられており、法廷での場面は俳優によって再現され、個人的なストーリーのナレーションは映像やあらかじめ録音された音声によって、ときとして舞台上には俳優不在の状態で表現される。

ひとりの弁護士が法廷の中央に立ち、刑法377条に対する言い分を述べる。「これはインドにおける数百万人の性的少数者に多大な影響を与えることになる」。しかしその声は何度も裁判官によって遮られる。「あなたの言う数百万とは誰のことなのか」。これは『侮辱』にて度重なり出てくる場面である。

日刊「ザ・ヒンドゥー」紙において、劇評家ヴィクラム・プカーン（Vikram Phukan）は、以下のように述べている。「9月の判決で性的少数派に有利な判決が出た場合、この作品の文脈全体が変わるだろうし、過去のものになるかもしれない。しかしそれはこの作品を手がけた関係者にとっては、むしろ良いニュースだろう」。

オッドバード劇場ではこの他にもいくつか野心的な作品が上演された。2017年に国際交流基金ニューデリー日本文化センター主催で日本の演劇集団・範宙遊泳と国際共同制作を行った、ニューデリー拠点の劇団タッドポール・レパートリー（The Tadpole Repertory）の新作『流砂（Quicksand）』（ニール・チョードリ［Neel Chaudhuri］作・演出）もそのひとつである。実際に起きた出来事にヒントを得た作品で、お

ニール・チョードリ作・演出『流砂』　撮影:Yashas Chandra

互いに見知らぬ他人同士であった無名の男女が、ソーシャルメディアという場でプライベートをさらけ出され、実際の人生も様変わりするという筋書き。そこから見えてくるのは、ソーシャルメディア上で、当事者、見物人、あるいは解説者として変化する人々の立場とコミュニケーションのあり方だ。ソーシャルメディア上で使用される言語が舞台で俳優の生の身体を通して発せられた時に見えてくるのは、それが私たちの日常的な思考すら変えている（しかしどれだけそのことに意識的であるのか）ということである。インドでは近年、メッセージアプリで偽情報が拡散されたことが原因の暴力事件が多々発生しており、このような社会的背景を受けて生まれた話題性のある作品であった。

この他にも同劇場では、同じくタッドポール・レパートリーによる、旧ソ連の劇作家エヴゲーニイ・シュワルツ（Evgeny Schwartz）の戯曲『ドラゴン』をもとにした『鬼神ラークシャサ（Rakshas）』（ビクラム・ゴーシュ［Bikram Ghosh］演出）や、過去に日本の劇団シアター・カンパニー・アリカとのコラボレーションを行うなどインド国内外で活躍するパフォーマー、ジョティ・ドグラ（Jyoti Dogra）が12月に発表した『ブラックホール（Black Hole）』などが上演された。

インドとイプセン

インド、西ベンガル州コルカタ拠点の劇団ジャナ・サンスクリティ（Jana Sanskriti）のプロジェクト「ノラが問うベンガル地方における家父長制（Nora questions patriarchy in Bengal）」が、イプセン奨学金

（Ibsen Scholarships）を受賞するという嬉しいニュースが2017年10月に入ったが、その活動の成果が舞台上演やセミナーという形で発表された。

同賞は、2008年より行われているノルウェーのイプセン劇場（Theater Ibsen）より「ヘンリック・イプセンに関連した、社会問題に関する批判的言説のためのインセンティブとしての舞台芸術の分野の革新的プロジェクトに対して与えられる」賞である。南インドのケーララ州を拠点に活動する演出家シャンカル・ヴェンカテーシュワラン（Sankar Venkateswaran）に続き、インドのプロジェクトが受賞するのはこれが2度目である。

ジャナ・サンスクリティは、アウグスト・ボアール（Augusto Boal）の「被抑圧者の演劇」のインドにおける最初の主唱者として、1985年より社会的に疎外されたコミュニティに属する俳優が主体となって活動を行ってきている。同プロジェクトでは、イプセン『人形の家』をベンガル地方の文脈に脚色し、現在においても幼児婚や児童の人身売買が多数発生している農村地方において、その要因である家父長制に対する問いを投げかける。フォーラム・シアターの手法および地元の文化形式を使い、俳優と観客同士の対話が行われることを意図し、コルカタ他、ベンガル地方の村々を巡回して舞台上演やセミナーが行われた。

第８回シアター・オリンピックス

2018年は、第８回シアター・オリンピックス（Theatre Olympics）が、インド国立演劇学校（National School of Drama）主催にて、首都ニューデリー他で開催された年でもあった。日本からは『注文の多い料理店』（小池博史・演出）が参加した。

「17都市、31ヵ国より参加する25,000を超えるアーティストにより、450以上のパフォーマンス、セミナー、フォーラムを伴う」（公式ツイッターより）、行政の資金が巨額に投資されたシアター・オリンピックスに関してはインド国内の舞台芸術関係者から批判的な声が多く出たことも記

述しておく。マハラーシュトラ州出身のベテラン演出家スニール・シャーンバーグ（Sunil Shanbag）が開幕式の当日、日刊紙「インディアン・エクスプレス」にて声明を発表した。現在のインドの舞台芸術を巡る重要な点を指摘していると思われるので、ここにその一部を要約したものを取り上げる。

「演劇関係者の一部は、シアター・オリンピックスに参加しないことを選んだ。歴代政権による演劇のエコシステムへの貢献、あるいは論じられる価値のある文化政策は皆無である。演劇はインド政府にとっては不可視であり続ける。国家が芸術を社会的勢力あるいは経済的活力として重要視することが世界的な流れであることは自明の理である。我々は、個人あるいは集団で演劇人が築きあげた文化資本を政府が専有する試みの一部となることを望まない。

インドにおける演劇は、商業演劇、商業とアートの間のグレーゾーンに位置する都市部の演劇、共同体に密接につながっている伝統的なもの、様々であるが、演劇人が直面する課題はいずれも似通っており、資金の欠如、貧弱なインフラ、いくつかの州では未だに存在する上演台本の検閲など多くの問題を抱えている。

政府はインド全土で劇場を建設したが、それらはきちんと管理されていない。1970年代半ばにマハラーシュトラ州を起点に、その後インド全土にインドにおける実験演劇の動きが起こったが、マハラーシュトラ州政府はデザインおよび経済の面で、オルタナティブな演劇を視野に入れた劇場を1つとして作っていない。体系だった演劇訓練のできる場がないことも大問題である。国立演劇学校は特権者の孤島であり、その他大勢は時代遅れな現場か、高すぎる授業料を取る民営の演劇学校で学ぶしか道がない。

このような状況において、国内で華やかな演劇シーンが確かに存在することはほぼ奇跡だと言ってもいい。小さな街の地元の劇団は、観客がチケットにお金を払うことに消極的であるにもかかわらず、頑なに舞台を作り続けている。バンガロールでは、ある小さなグループが、巡

回公演を願う地元劇団のファシリテーターとなっている。

南インドの都市、チェンナイでは、比較的新しいグループがアイデアを形にするための支援資金を立ち上げた劇団がある。小規模で親密なパフォーマンス・スペースがムンバイ、デリー、バンガロール、チェンナイなど各都市に点在する。ジャイプール、プネーなど比較的小さな都市では民営の演劇祭が開催され、多くの観客を動員する。ますます多くのインドの演劇人が招聘(しょうへい)を受け海外を巡回している。

これらが全て政府のサポートなしに行われている。他方で、2017年に導入された商品サービス税により、250ルピー（約400円）以上の観劇チケットには15%の税金が加算されたことで、国内の演劇界は、作り手、観客ともに大きな打撃を受けることとなった。調査によると、アートセクターには雇用を創出する大きな可能性があるとされる。社会的一体性と文化的多様性を助長する価値があることは言わずもがなである。しかし代わりにインドで進むのは人間同士の交流には目もくれず、人々の公共の富を認識しサポートする代わりに横領する、スマートシティと呼ばれる都市化計画である」。

その後スニール・シャーンバーグは、インド中央政府より音楽、舞踊、及び演劇の分野において功労のあったアーティストに対して与えられる「サンギータ・ナータカ・アカデミー賞（Sangeet Natak Akademi Puraskar）」を受賞。これまで40年以上に渡って、労働階級の権利剥奪、脚本の検閲など、インド社会の抱える問題を問い続けてきた彼の活動が認められたといえるだろう。

つるどめ・さとこ
東京生まれ。東京外国語大学外国語学部南・西アジア課程ヒンディー語学科卒業。2007年よりインド・ケーララ州を拠点に舞台芸術制作者として活動。

『いんちき霊媒バンコク4.0バージョン』　撮影：Naphatrapee Suntorntirnan

［タイ］

インフラの課題をものともしない、国際共同制作とジャンルの垣根を越えたアプローチに希望の光

パウィット・マハサリナン

長年にわたりタイ現代演劇の発展を妨げ続けている問題は、政府からの支援の不足である。文化省（Ministry of Culture）の支援構造は二分化され、伝統芸術に対しては文化省文化振興局（Department of Cultural Promotion［DCP］）を筆頭に複数の支援がある一方で、現代芸術に対する支援は現代芸術文化事務局（Office of Contemporary Art and Culture［OCAC］）が単独で担

っている。これは、伝統芸術に対する支援の現代芸術に対する大いなる優遇を意味しており、タイ政府はこの2つの間にはほとんど関係がないと決め込んでいるかのようである。

多くの国において、政府は演劇作品の制作や上演だけでなく、海外への作品紹介に加え、稽古場や劇団事務所のような基本的かつ不可欠なインフラもサポートしている。しかし、タイでは厄介なことに、公的サポートを受けた演劇公演はチケット代をとってはいけない、という条件がついてくる。納税者が誰でも観られるようにしなければならないというわけだ。その結果、劇団による助成申請の多くが却下されながら同時に、現代芸術文化事務局が南タイのリゾート地、クラビ（Krabi）で開催した第1回タイランド・ビエンナーレ（Thailand Biennale）のオープニングイベントに1,700万バーツ（約6,000万円）を投じたと報じられた。

このような状況にもかかわらず、2018年の演劇公演数の減少はわずかで、演出手法や戯曲の多彩さに変わりはなかった。これは他でもない、タイ現代演劇に携わるアーティストたちが困難に立ち向かいながら作品を創ることに慣れていることの証しである。しかしながら、大掛かりなミュージカルしかそぐわないような規模の大きな商業劇場においては公演数の減少は顕著で、ほとんどの期間にわたり空き小屋となっていた。たとえば、ラチャダピセーク通り（Ratchadaphisek Road）にあるムアンタイ・ラチャダライ劇場（Muangthai Rachadalai Theatre）（*1）では4作品、サイアムスクエア（Siam Square）のケーバンク・サイアム・ピッカネー劇場（KBank Siam Pic-Ganesha Center of Performing Art）（*2）では2作品、ニューペッブリー通り（New Phetchaburi Road）のエム・シアター（M-Theatre）（*3）では1作品が、それぞれの劇場の所属劇団によって上演されたにすぎなかった。

そういう訳で、2018年のタイ現代演劇の動向の中でも最も重要で、2019年以降も継続するであろうと思われるのは、私見ではあるが、非従来型のパフォーマンススペースの出現と、ジャンルを超越したアプローチへの動き、国際共同制作の増加、そしてタイのオリジナル戯曲の

出版である。以下にその詳細を述べる。

非従来型のパフォーマンススペースと ジャンルを超越したアプローチ

演劇スペースの閉鎖は、この数年、年次報告書の常連事項になっているが、2018年は、ラーマ4世通り（Rama IV Road）からサパンクー通り（Soi Saphan Khu）を入ったところで10年続いてきたデモクレイジー・シアター・スタジオ（Democrazy Theatre Studio）、トンロー通り（Soi Thong Lor）別名スクインビット通りソイ55（Sukhumwit Soi 55）がニューペッブリー通りにつきあたる角にできて1年目という新しいシロップ・ザ・スペース（Syrup the Space）が閉鎖した。前年に、劇団B-Floor（ビーフロア）のビーフロア・ルーム（B-Floor Room）と劇団Crescent Moon（クレッシェントムーン）のクレッシェント・ムーン・スペース（Crescent Moon Space）が入っていたプリディ・パノムヨン・インスティテュート（Pridi Banomyong Institute）の運営方針が変更された（*4）上に、この2つの劇場が閉鎖したことにより、稽古場と中小規模の公演スペースの不足は再び大きな問題となっている。

デモクレイジー・シアター・スタジオを運営していたアーティスト集団は変わりなく活発な活動を続けているが、その一方、演劇ファンたちはといえば、地下鉄（Mass Rapid Transit［MRT］）の駅から徒歩5分にあり、タイ現代演劇の拠点と呼べるこの通い慣れたスタジオへの思いを募らせるばかりである。その理由のひとつはこのスタジオが発信してきた、多くのカンパニーによる多様なスタイルと多彩な内容の公演やワークショッププログラムにある。2018年には、19年のキャリアをもつ主要なカンパニーである劇団B-Floorのソロ公演『天国のアーケード（Sawan Arcade）』、結成3年目の若い有望な集団であるSplashing Theatre（スプラッシングシアター）の『アルバトロス:連続殺人犯たちのラブストーリー（Albatross:A Serial Killers' Love Story）』などが上演された。言いかえれば、町屋風のショップハウス2軒分をブラックボックスに改造したこのスタジオは、タイの

ほとんどの演劇スペースとは異なり、特定のカンパニーの占有ではないことを示唆するその名前と添い遂げたのである。

アーティストが作品の創造と発表両方の目的で自分のスペースを持つことはまた、彼らのプロジェクトがより息長く存続できることを意味している。たとえば、デモクレイジー・シアター・スタジオのプロデュース作品の中でも最も輝かしい評価を受けている作品『ヒップスター・ザ・キング（Hipster the King）』（2014年初演）は、ヨーロッパやアジアの演劇祭に招かれ、さらに、カールスルーエ・バーデン州立劇場（Badisches Staatstheater Karlsruhe）との共同制作の『都合のいい場所（Happy Hunting Ground）』（2016年）につながった。2018年、デモクレイジー・シアター・スタジオはアーツ・オン・ロケーション（Arts on Location）との共催で、第2回バンコク国際児童演劇祭（Bangkok International Children's Theatre Festival［BICT Fest］）をバンコク芸術文化センター（Bangkok Art and Culture Centre［BACC］）(*5)とチュラロンコン大学（Chulalongkorn University）で開催した。さらに、新作『退避（The Retreat）』をBACCのパフォーマティブ・アート・フェスティバル（Performative Art Festival［PAF］）と共同制作し、このフェスティバルでの初演後、国際舞台芸術ミーティング in 横浜（TPAM）2019に参加した。しかしながら、カンパニーが所有するスペースが不足している現状のままで、この種のプロジェクトは近い将来も継続できるのだろうかという疑問を抱かずにはいられない。

『退避』　撮影：Wipat Lertpureevong

アートギャラリーなど

の従来の演劇スペースではない空間で上演するトレンドは数年前から続いている。ほとんどのギャラリーやホワイトキューブ型のスペースは、夕方6時にはクローズするし、数週間にわたって空いているギャラリーもあり、かたや演劇公演は夜7時かそれより遅い時間に始まるわけで、これがギャラリーのオーナー、劇団双方ウィン・ウィンの状況を招く。2018年には、たとえば演劇集団のSudwisai Clubは『回想録(Memoir)』という4つの短い作品の同時上演をBACCに近いプライベートアートギャラリー、イェロ・ハウス(Yelo House)(*6)の中の点在するスペースで上演したし、2015年の受賞作品『5月の3日間(Three Days in May)』(*7)の続編『2018年5月の3日間(Three Days in May 2018)』をサパンクワイ交差点(Saphan Kwai intersection)近くのバッファロー・ブリッジ・ギャラリー(Buffalo Bridge Gallery)で上演した。ギャラリーバージョンのデモクレイジー・シアター・スタジオの『退避:ギャラリー漂流(The Retreat: Gallery Drift)』は、サトーン1通り(Soi Sathorn 1)のバンコク・シティシティ・ギャラリー(BANGKOK CITYCITY GALLERY)で上演された。これは、ビジュアルアーティストのコラクリット・アルナノンチャイ(Korakrit Arunanondchai)がキュレーションを手がけた、複数の会場で展開するビデオ&パフォーマンスアートシリーズ『ゴースト:2516(Ghost:2516)』の一環であった。また、Full Fat Theatreは音楽劇『タクシー無線(Taxi Radio)』をジャルンクルン通り(Charoenkrung Road)のアートエリアにあるウェアハウス30(Warehouse30)で上演した。他にもこのトレンドに加わるギャラリーがいくつかあるものの、バンコク都市交通(Bangkok Mass Transit System[BTS])や地下鉄(MRT)の駅から離れていて、悪名高いバンコクの交通事情の下では演劇ファンには行きにくい条件のところもあるということも言及しておかねばならない。さらに、小さいながらも記すべき価値のあるビジュアルアートとパフォーミングアートのギャップを埋めようという試みがある。演劇学科出身者の集団、Circle Theatreがバンコクの小さな絵画展覧会と同じ場所で発表した新作『戦争をし

『タクシー無線』　撮影：Sirima Chaipreechawit

ないで恋をしよう（Make Love, Not War）』はその一例である。

特殊な例としては、マリーナ・アブラモヴィッチ研究所（Marina Abramovic Institute［MAI］）がキュレートし、BACCのワンフロア全体に広がる1,200㎡のギャラリーで展開した、第1回バンコク・アート・ビエンナーレ（Bangkok Art Biennale［BAB］）で、ベテランのタイ人アーティスト、タウィーサック・ムンサワット（Taweesak Molsawat）も参加した8時間の上演時間の『ありうる島？（A Possible Island?）』がある。タイにおけるパフォーマンスアートはアジアトピア（Asiatopia）の20年の実績があるが、それでもまったく一般的ではない。だが動員的には、BACCの発表によれば、演劇ファンとビジュアルアート愛好家が合流した『ありうる島？』の来場者は24日間で55,000人を越え、MAI、BACC両方の記録を樹立した。その2週間後、ドゥッダオ・ワッタナパゴン（Dujdao Vadhanapakorn）と彼女が所属する劇団B-Floorのメンバーが同じスペースを使って、明かりのインスタレーションとビデオアートを伴った『アフターライト（Afterlight）』というタイトルの作品を上演した。BAB参加作品としてはまた、国際的に著名な舞踊家・振付家のピチェ・クランチェン（Pichet Klunchun）と彼のカンパニーが一夜限りの野外パフォーマンス『いんちき霊媒バンコク4.0バージョン（Bogus Seance version Bangkok 4.0）』をチャン・チュイ・クリエイティブ・パーク（Chang Chui Creative Park）（*8）で上演した。

このように、ビジュアルアーツと演劇の境界は、とりわけ会場と観客に関しては狭くなり続けているようであり、近い将来、ジャンルを超えた共

同制作がもっと増えることを期待してよいだろう。にもかかわらず残念なことには、学術機関はこのことに気付かないかのように、それぞれの道を目指すアーティストを別々に教育しているのである。

国際共同制作

タイのアーティストやプロデューサーはTPAMや台北パフォーミングアーツ・センター（Taipei Performing Arts Center/臺北表演藝術中心［TPAC］）主催のAsia Discovers Asia Meeting for Contemporary Performance（亞當計畫［ADAM］）などの国際的なプラットフォームに姿を見せるようになった。同時に、たとえば、セゾン文化財団、国際交流基金アジアセンター「文化のWA（和・環・輪）プロジェクト〜知り合うアジア」、台湾文化省の南向政策（Southbound Policy）などによる継続的な支援のおかげで、タイではこれまで以上に重要な国際共同制作が行われた。その中でも、今年の最もエキサイティングな舞台作品は明らかに『プラータナー:憑依のポートレート（Pratthana）』だ。シラパトーン賞（Silpathorn Award）(*9)受賞作家のウティット・ヘーマムーン（Uthis Haemamool）の2017年の小説『欲望のシルエット（Rang Khong Pratthana）』を岡田利規が舞台化した作品である。タイ人キャストと日本人スタッフによるこの作品は、ソッサイ・パントゥムコーモン劇場（Sodsai Pantoomkomol Centre for Dramatic Arts）で英語と日本語の字幕付きで初演され、12月、フェスティバル・ドートンヌ・ア・パリ／ジャポニスム2018（Festival d'Automne à Paris/Japonismes 2018）公式プログラムの一環として、フランス語字幕をつけてポンピドゥ・センターで上演された。2019年には日本語字幕付きで東京で上演される。異文化間交流への強力な支援を受けたもう一つの重要な日本と東南アジアの共同制作は『リタイアメン（Retire-men）』(*10)で、日本、フィリピン、タイの俳優が出演し、東京、マニラ、チェンマイ、バンコクで上演された。

デモクレイジー・シアター・スタジオと同じ問題に直面するかもしれな

いながらも多角的な企画を展開するスペース、トンロー・アート・スペース（Thong Lor Art Space［TLAS］）のミックスメディアパフォーマンス『咲/枯/美（Bloom/Wilt/Beauty）』は、シラパトーン賞に輝く演出・劇作家であるニコン・セタン（Nikorn Sae Tang）と日本の俳優かつ華道家である沖渡（おきと）崇史とのコラボレーションで、台湾の首都で開催された大稲埕國際藝術節（Tua-Tiu-Tiann International Festival of Arts［TTTIFA］）に参加した。台湾とタイの提携は大学レベルでもあり、国立台北芸術大学（Taipei National University of the Arts［TNUA］）とチュラロンコン大学の共同制作作品『正直に言って（Level with Me）』は、両国の首都およびインドネシア・ジョグジャカルタで開催された第11回アジア太平洋連盟演劇学校パフォーミング・アーツ・フェスティバル（Asia Pacific Bond［APB］ Theatre School and Performing Arts Festival）で上演された。

『プラータナー：憑依のポートレート』　撮影：Sopanat Somkhanngoen

タイオリジナル戯曲の出版

多くのタイ現代演劇の脚本は、様々な源泉から見つけ出した原作を脚色したものであり続けている。つまり、1939年にラーマ7世がニュー

ヨーク・タイムズのインタビューで語った「我々のスローガンは『翻案すること（adapt）』であって『そのまま取り入れること（adopt）』ではない」のままなのである。とはいってもやはり、どの国でも演劇の発展の指標はオリジナル戯曲の数と、そしてもちろん質である。しかし、これらの戯曲のほとんどが出版されることもなく、英訳もされるがままに放置されてきたのは事実であり、このことが、プロではないアマチュアの作家が書いた戯曲が、2016年に出版された東南アジアの戯曲集に収められるという事態を招いた。同様の間違いの再発を防ぐためにも、軍事政権下で上演された世代の異なる４人の作家による戯曲をタイ・英２か国語で収録した戯曲集『MICRO POLITICS』(*11)の出版が進められ、2018年の終わりに刊行にこぎつけた。収録された劇曲は、言論の自由が制限されている渦中でもタイ現代演劇は検閲による認証や削除はされないことを証明する4つの作品、すなわち、劇団B-Floorのオンアノン・タイシリウォン（Ornanong Thaisriwong）の『バーンラメー（Bang La Merd）』（2012年と2015年に上演）、デモクレイジー・シアター・スタジオのタナポン・ウィルンハクン（Thanaphol Virulhakul）の『ヒップスター・ザ・キング』（2014年上演）、Splashing Theatreのタナポン・アッカワタンユー（Thanaphon Accawatanyu）の『日曜日の午後に少年が消えた（The Disappearance of the Boy on a Sunday Afternoon）』（2016年上演）、Anatta Theatre Troupeのプラディット・プラサートーン（Pradit Prasartthong）の『どことも知れぬ場所（A Nowhere Place）』（2017年上演）である。これらはタイ現代演劇のよき代表作品であり、最初の3作品はタイ国際演劇評論家協会（International Association of Theatre Critics［IATC］Thailand Centre）のその年の最優秀戯曲賞受賞作品である。

最後に、昨年11月のバンコク・シアター・フェスティバル（Bangkok Theatre Festival［BTF］）や同時開催されたバンコク・インターナショナル・パフォーミング・アーツ・ミーティング（Bangkok International Performing Arts Meeting［BIPAM］）に参加した海外からのアー

ティストやプロデューサーの数は明らかに、海外からのタイの現代演劇への注目度の高まりを証明している。現在、東南アジア諸国連合（Association of South East Asia Nations［ASEAN］）の議長を務めているタイは、政府からのさらなる支援があれば、この地域の演劇の中心地として発展する明確な可能性を秘めているのである。もちろん、3月の総選挙を待たねばならないだろうが、我々は政治状況がよくなることを期待している。

＊1　ムアンタイ・ラチャダライ劇場
地下鉄（MRT）タイ文化センター（Thailand Cultural Centre）駅に近いショッピングコンプレックスの中にある、客席数1,512の大劇場。2007年オープン。芸能プロダクション系の制作会社が運営しているため、人気タレントをキャスティングしテレビドラマを舞台化したミュージカル作品で人気を集め、数年前までは、連日の興行かつ小劇場公演の何倍ものチケット代金であるにもかかわらず年間を通しタイで最も多くの観客を集めている劇場であった。

＊2　ケーバンク・サイアム・ピッカネー劇場
バンコク屈指の繁華街サイアムスクエア（Siam Square）の中心、バンコク都市交通（BTS）のサイアム（Siam）駅に直結した商業ビル、サイアムスクエア・ワン（Siam Square One）の7階にある劇場施設。2015年オープン。1,069席の大劇場、約200席の客席が設置可能なパフォーマンススペース、40席設置可能なスタジオの3つのスペースからなる。オーナーはカシコン銀行（Kasikorn Bank）。

＊3　エム・シアター
大手芸能プロダクションが運営する劇場として20年以上前にオープン。オープン当初の名称はバンコク・プレイハウス（Bangkok Playhouse）。その後運営母体が変わるたびに、バンコク・シアター（The Bangkok Theatre）そしてエム・シアター（M-Theatre）と名前を変えてきている。821席。

＊4　プリディ・パノムヨン・インスティテュートの運営方針の変更
「タイ民主主義の父」と称され、タマサート大学の創立者でもある思想家・政治家のプリディ・パノムヨン（1900-1983）の思想を受け継ぐ財団が運営するこの施設は、BTSのトンロー（Thong Lo）駅から徒歩圏内にある。メインのホールは劇場というよりは講堂だが、ほかに数十名が入るといっぱいになってしまう小さなスペースが複数あり、劇団Crescent Moonと劇団B-Floorという2つの老舗劇団の拠点となっていた。そのため、演劇に関心を抱くタイの若者が必ず足を運ぶ場所であったが、2017年に運営方針が変更され、2劇団共、退去を余儀なくされた。

＊5　バンコク芸術文化センター
サイアムスクエアに隣接し、BTSの国立競技場（National Stadium）駅から直結という好立地にある、バンコク都が所有する施設。運営管理はバンコク都からの補助金をおもな資金とするBACC基金。現代アートだけでなく、映画やパフォーミングアーツの紹介にも力を入れている。222席のホール、自由にレイアウトできるスタジオスペースがある。

＊6　イェロ・ハウス
2017年に、BACCから近い運河沿いの倉庫を改装してオープンしたギャラリースペース。面積480㎡、高さ7m。

*7 『5月の3日間』
国際演劇評論家協会タイセンター舞踏演劇部門賞（IATC Thailand Dance and Theatre award）受賞

*8 チャン・チュイ・クリエイティブ・パーク
バンコクの西郊外に2017年にオープンしたアートとエンターテインメントの複合施設。ナイトマーケット併設。タイム誌の「2018年：いま訪れるべき100の場所」に選ばれた。

*9 シラパトーン賞
文化省現代芸術文化事務局が2004年に創設した賞。ビジュアルアート、文学、音楽、映画、舞台芸術、デザイン、建築の7部門がある。30歳代から50歳代のタイの芸術家に対して毎年授与される。

*10 『リタイアメン』
燐光群主催。作・清水弥生。演出は坂手洋二とニコン・セタンの共同演出。

*11 『MICRO POLITICS』
2018年12月下旬刊行。初版1,000部。380バーツ（約1,400円）。

Pawit Mahasarinand

タイの英字新聞『The Nation』の舞踊・演劇評論担当。タイ国際演劇評論家協会（IATC Thailand Centre）代表。バンコク芸術文化センター（BACC）館長。フルブライト奨学金授与者、アジアン・カルチュラル・カウンシル（Asian Cultural Council［ACC］）フェローであり、チュラロンコン大学で25年にわたり劇評を教えている。フェスティバル/トーキョーの「批評家inレジデンス」参加者。またフランス政府より芸術文化勲章「シュヴァリエ」を叙勲。タイ国家芸術家選考委員会委員も務める。

（翻訳：千徳美穂）

アミエル・グラッドストーン作『3つの冬』撮影：Emily Cooper

［カナダ］

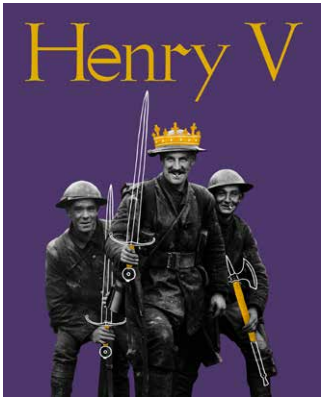
終結100周年を迎えた第一次世界大戦の記憶

神崎 舞

2018年は、第一次世界大戦が終結してから100年という節目にあたる。カナダにおいて、第一次世界大戦は第二次世界大戦以上に象徴的な意味を持つ。戦争が始まる1914年以前に、カナダはすでに自治領となっていたが、実質的にはイギリスの支配下にあった。しかしながら、この第一次世界大戦における貢献により、カナダは国際社会においてその存在感を増した。その結果、この戦争がカナダの自立を

促したと考えられている。そこでイギリス軍に加わって命を落とした約6万人ものカナダ人と、第一次世界大戦以降のすべての犠牲者を追悼する目的で、毎年11月11日をリメンバランス・デーと呼ばれる記念日としている。この約1カ月前から、街には赤いポピーの造花を胸元などにつける人々が多く見られるようになる。これは、戦死したカナダ人軍医ジョン・マクレーによる詩「フランダースの野に」の中で詠まれた赤いポピーの花に因んでいる。カナダのナショナル・アイデンティティの形成に貢献した第一次世界大戦は、文学や詩等の題材として頻繁に取り上げられてきたが、演劇も例外ではない。2018年は各地で100周年を記念する式典や催しが執り行われる中、演劇においても、戦争に関連した作品が上演された。

たとえば、オンタリオ州のナイアガラ・オン・ザ・レイクのショー・フェスティヴァル（Shaw Festival）では、2018年度に12作品が上演され、そのうち『素晴らしき戦争（Oh What a Lovely War）』と、『ヴィクトリア十字勲章のオフレアティ（O' Flaherty V.C.）』さらにシェイクスピアの『ヘンリー5世（Henry V）』の3作品が終戦100周年を記念したものといえる。ミュージカル『素晴らしき戦争』は、ジョーン・リトルウッド（Joan Littlewood）と彼女が主宰したシアター・ワークショップによる作品で、リチャード・アッテンボロー（Richard Attenborough）により映画化されたことでも知られる。その作品に、このたびカナダの文脈を取り入れて演出したのは、ピーター・ヒントン（Peter Hinton）である。彼は2017年に『オクトルーン（Octoroon）』をショー・フェスティヴァルで演出している。『ヴィクトリア十字勲章のオフレアティ』は、バーナード・ショーの一幕劇で、イギリスのために戦い、イギリス軍で最高のヴィクトリア十字勲章（V.C.）を授与された兵士を主人公としている。しかしアイルランド人である彼は、愛国主義者の母親にその事実を言い出せないでいる。これら2作品が原作において第一次世界大戦を舞台としているのに対し、『ヘンリー5世』はイギリスとフランスが対立した14世紀から15



ティム・キャロル、ケヴィン・ベネット共同演出
『ヘンリー５世』のポスター
Henry V（Shaw Festival, 2018）.
Design by KeyGordon.com.

世紀にかけての百年戦争を描いたものである。そのため、戦争という共通項を除くと、第一次世界大戦との関係が一見希薄であるように思われるものの、演出により終戦記念に適した作品となっている。

シェイクスピア作品はかつての宗主国の文化遺産であることから、カナダでは頻繁に上演されるが、ショー・フェスティヴァルでのシェイクスピア作品の上演は初めての試みである。これまで上演されなかったのは、同じくオンタリオ州で開催されているストラットフォード・フェスティヴァル（Stratford Festival）の存在が大きいと考えられる。ショー・フェスティヴァルと並んで二大演劇祭として挙げられるストラットフォード・フェスティヴァルは、シェイクスピアの生誕地であるイギリスのストラットフォード・アポン・エイヴォンに由来する地名からもわかるように、シェイクスピア作品を中心に、ブロードウェイ・ミュージカルやカナダ演劇等を上演してきた。

ストラットフォード・フェスティヴァルがあるにも関わらず、敢えてシェイクスピア作品が2018年度のショー・フェスティヴァルの演目に加えられたのは、2017年から芸術監督を務めているティム・キャロル（Tim Carroll）の功績による。彼はイギリスのグローブ座でシェイクスピア作品の上演を経験している。同時に、英仏の対立を描いた『ヘンリー５世』という作品が、カナダの文脈と戦争を考える上で適していたと考えられる。キャロルとケヴィン・ベネット（Kevin Bennett）が共同で演出した本作は、舞台を第一次世界大戦に置き換え、塹壕や収容された病院で、兵士たちが『ヘンリー５世』を演じるという設定で物語が構築されていく。第一次世界大戦は、カナダの自立を促進したが、一方で国を分断した戦争でもある。その要因は、第一次世界大戦に参加するにあたり、カナダ国内で敷かれた徴兵制に拠るところが大きい。なぜなら、イギリス系住民は概ね戦争への参加に賛成であったが、フランス系住民は反対していたからである。徴兵危機と呼ばれるこの出

来事は、イギリス系とフランス系の軋轢をさらに顕在化させることとなった。つまり、『ヘンリー５世』に描かれる15世紀の英仏の対立は、今なおカナダに根深く存在するイギリス系とフランス系の対立と重なるのである。舞台では、『ヘンリー５世』を演じながら、兵士は銃の調整をしたり、看護師は負傷兵の手当をするので、観客は『ヘンリー５世』の物語の世界に没頭することができない。これにより、一種の異化効果が生まれ、第一次世界大戦におけるカナダに想いをめぐらすことが可能となる。さらに今回の上演には、観客が自身の家族の戦争体験にも想いを馳せ、それを舞台に活用する手法も取り入れられている。観客が幕間にカードに書き込んだ戦争体験等が、第２幕の冒頭で俳優によって読み上げられる。これにより、観客自身の戦争に関する物語が、他の観客や俳優と共有されることになる。つまり観客が上演に参加することで、戦争を自らの問題として考え、また舞台をより身近に捉えることができる。これはキャロルが、客席と舞台との双方向の交流をフェスティヴァルの指針として掲げていることから採用された試みと考えられる。

またヴァンクーバーでは、ヴァンクーバー・イースト・カルチュラル・センター（Vancouver East Cultural Centre）を前身とするザ・カルチ（The Cultch）が「停戦シリーズ（The Ceasefire Series）」と題し、第一次世界大戦、第二次世界大戦、そして現代のそれぞれを舞台とした、国内外の３作品を上演した。まずベルギーの演出家であり俳優のヴァレンティジン・ダエネンス（Valentijn Dhaenens）による一人芝居『スモールウォー（SmallWaR）』は、第一次世界大戦に従軍した当時の兵士や看護師の日記等に残された言葉を辿って、彼らの心的外傷を探求したものである。次にヴァンクーバーの劇作家アミエル・グラッドストーン（Amiel Gladstone）による『３つの冬（Three Winters）』は、グラッドストーン自身の祖父の体験をもとに、第二次世界大戦中の捕虜収容所で囚人となった兵士を７人の女優が演じるという作品である。兵士役にあえて女優を起用した点は興味深い。３作目はイギリス出身のジ

ャヴァード・アリプール（Javaad Alipoor）による『信者たちは兄弟である（The Believers Are But Brothers）』である。コーランの言葉をタイトルにしたこの作品は、オンラインで繋がる若者を描いており、観客は実際にスマートフォンを通して参加することが求められる。

この他にも、ブリティッシュ・コロンビア州のカムループスを拠点に活動を続けているウェスタン・カナダ・シアター（Western Canada Theatre）は、カナダの劇作家ヴァーン・ティーセン（Vern Thiessen）の『ヴィミー（Vimy）』を上演した。この作品は、1917年に約3,500人以上のカナダ人兵士が命を落としたヴィミー・リッジの戦いを題材としており、戦後に病院に収容された兵士の記憶や心的外傷を描いた秀作である。また、カナダを代表するミュージカル作品の1つであるジョン・グレイ（John Gray）とエリック・ピーターソン（Eric Peterson）の『ビリー・ビショップ戦争に行く（Billy Bishop Goes to War）』が、ライヴ・ベイト・シアター（Live Bait Theatre）とセイント・ジョン・シアター・カンパニー（Saint John Theatre Company）の共同で制作され、ニュー・ブロンズウィック州の複数の地域で上演された。これは、実在したカナダ空軍パイロットを描いた作品で、ナレーター兼ピアニストの人物を除けば、1人の俳優がビリー・ビショップを含むすべての登場人物を演じるもので、今回の上演では、その役をライヴ・ベイト・シアターのプロデューサーでもあるロン・ケリー＝スパールズ（Ron Kelly-Spurles）が担った。

ジョン・グレイ、エリック・ピーターソン『ビリー・ビショップ戦争に行く』
撮影：Charlie Rhindress

カナダにとって、多くの死傷者を出した第一次世界大戦は、その代償としてカナダの国際社会での存在感を印象づけ、国家の形成に大きく貢献した。それゆえに、演劇を通して100年前の出来事を振り返ることは、カナダの人々にとって、戦争における犠牲者を追悼するだけでなく、ナショナル・アイデンティティを改めて確認することも意味する。しかし同時に、戦争に関する作品の上演は、その歴史や記憶を再構築することで過去を振り返り、現在、そして未来を考える契機となり、カナダ人のみならず、国という枠組みを超えて多くの人々にも意義あるものとなったはずである。

かんざき・まい

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

エミリー・マン演出『グロリア――人生』(Daryl Roth Theatre)　撮影：Courtesy Joan Marcus

［アメリカ］

合衆国憲法が私にとって意味すること――フェミニズムは終わらない

外岡尚美

2018年のアメリカは新作においてもリバイバル上演においてもとりわけ豊かな舞台を生み出した。そのいずれもが、名指すことはなくてもトランプ政権下でアメリカ社会の表面に噴出してきた人種差別、女性差別、LGBTQ差別、移民排斥などの差別意識や排除行動に対する危機感と、分断されたアメリカの現実を再検討し、過去を考察し新たな道を模索しようとする強固な意志を表現していたようだ。特に「ポス

ト」フェミニズムの時代において女性の自己決定という第二派フェミニズム的な課題と問題意識が再浮上してきていることが印象的だった。

『憲法が私にとって意味すること（What the Constitution Means to Me）』（ニューヨーク・シアター・ワークショップ［New York Theatre Workshop］は俳優、劇作家、テレビ作家のハイジ・シュレック（Heidi Schreck）が米国在郷軍人会のスピーチ・コンテストに出場していた15歳の頃の自分を再び演じ、同時に40代の今の自分がコメントや考察をするという自伝的形式である。また『グロリア―― 人生（Gloria: A Life）』（ダリル・ロス・シアター［Daryl Roth Theatre］）は60年代から70年代のフェミニズムの指導者の1人グロリア・スタイネム（Gloria Steinem）の自伝をもとにドキュメンタリー形式の劇作で知られたエミリー・マン（Emily Mann）がその人生とフェミニズム運動の展開を再構成。プレイライツ・ホライズン（Playwrights Horizon）で上演されたヘザー・ラッフォ（Heather Raffo）の『ノゥラ（Noura）』はリアリスティックな形式でアメリカに移住して8年になるイラク人家族を描く。ラッフォはイラク系アメリカ人で、フセイン政権下でのイラクの女性たちを生き生きと描いた2003年の一人芝居『欲望の九つの部分（Nine Parts of Desire）』で注目を集めたのが記憶に新しい。

『グロリア』では、スタイネムが毎年出てくる（消耗品のような）カワイイ女性記者扱いを受け、企画を「ホテルで相談しよう」と上司に持ちかけられるなかで、プレイボーイクラブ潜入などの思い切った記事で仕事を勝ち取っていく道のり、黒人女性運動家たちとの共闘、『Ms.』マガジンの創刊、かつてジャーナリストへの道を諦めた母親や上の世代の女性たちとの関係などをクリスティーン・ラーティ（Christine Lahti）ほか6人の女優がテンポよく演じる。終了後にはかつてフェミニズム運動推進の技法でもあった女性たちのしゃべり場「コンシャスネス・レイジング（consciousness raising、意識覚醒）」を思わせる、観客たちの語りの時間が設定されて、まだ存命のスタイネムを中心にしたフェニズム運動の体験的回顧という趣である。2018年において回顧の必要性があ

エミリー・マン演出『グロリア――人生』(Daryl Roth Theatre)
撮影:Courtesy Joan Marcus

ること、つまりかつてのフェミニズムの課題がまだ解決済ではないことがこの舞台によって再確認されたと言えるだろう。

『憲法』は特に合衆国憲法修正第14条(合衆国の市民権、デュー・プロセス、平等保護を定める)に焦点を合わせて合衆国の理念と現実との乖離をするどく抉り出す。3人の登場人物のなかでシュレックが主な語り手となり、ユーモアと抑制の効いた語りで、10代のときの憲法の考察から、歴史と体験の語りへと移るにつれて、コンテストの枠組みは崩れ、観客はシュレックとその家族、そして数多くの女性たちの体験と憲法との関係をめぐる思考へと引き込まれて行く。

連邦最高裁判所が黒人の市民権を否定した悪名高いドレッド・スコット裁判(1857年)から、全ての国民に平等な保護を義務付けるはずの修正第14条(1868年)の考察、そして高祖父母の時代のワシントン州ワナッチーの歴史へと語り進む時、憲法に保護されなかった人々の姿が蘇ってくる。女性不足の開拓地へ、メール・オーダー花嫁としてドイツからやってきた高祖母は「メランコリー」のため精神科施設で36歳のとき亡くなり、曽祖母は18人の子供を育て、祖母は6人の子供を育て夫の暴力にも耐えた。義理の祖父は祖母の鼻と腕をへし折り、16歳の叔母をレイプしたという。母は21歳で妊娠したとき、ニューヨークで俳優・作家になる夢を捨て、シュレック自身が同じ21歳で望まない妊娠をしたときにはオレゴンまで8時間車をとばし中絶手術を受け、母には選択できなかったキャリアを手に入れた。

シュレックがインタビューで「語りがたい」と述べる家族の歴史は、同時に何万人もの女性の歴史でもある。開拓時代に西部へと花嫁候

補の女性たちを大勢連れて来た試みがユーモラスに語られる一方で、2005年に合衆国最高裁判所が女性と子供をドメスティック・バイオレンスによる危害から守る「憲法上の義務」が警察にはない、とする判決を出したことも語られる。「憲法が男性の暴力から私たちを守ってくれないって、どういうこと?」とシュレックは観客に問いかける。「前世紀で、パートナーの男性に殺害された女性の数は、9.11も入れて戦死したアメリカ人の数より多い」という意外な指摘に、冷水を浴びせられたような思いだ。妊娠中絶を規制する潮流が目立ってきた2018年、女性の生命や身体がカウントされず、女性自身のものではないかのような思考が未だに人々の行動を突き動かしているのだ。

「憲法は沸騰する深鍋で、その中に焼けつき蒸気の噴き出す対立とともに投げ込まれた私たちは、自分たちが本当に信ずることは何か、そこで発見する」という15歳のシュレックの言葉は今でも有効だ。結末に置かれた14歳のロスドリー・チプリアン(Rosdely Ciprian)とシュレックとの活発な即興(に見える)ディベートでは、憲法を撤廃すべきか否かの議論を通して、そもそも憲法が白人の土地所有者によって制定されたこと、それによって合衆国市民の範疇や平等保護の対象が限られていたとしても、憲法上の権利を拡大してきたのはこれまでの長い議論と闘争の成果でもあったこと、そしてこれからもその闘争が続くことを認識させられる。客席から選ばれた観客の1人がディベートの勝者を宣言するが、その観客は憲法を維持すること、過去の誤りから学ぶことを主張する若いチプリアンに軍配を上げた。未来を開く自信に満ちたこの少女の言葉と姿に次世代への希望が重ねられてこの舞台は幕を閉じる。

『ノゥラ』では移民の視点から、女性の自己決定と文化規範の問題が提示された。モスル出身のキリスト教徒の家族が、8年目にしてようやく市民権を得てクリスマスを迎えようとする。主人公のノゥラは建築家でもあり自立した強い女性だが、イラク戦争とISによって崩壊した故郷の緊密な共同体を悼み、世界中に離散した家族を思ってイスラム教

徒の友人も招いたクリスマスのテーブルに失われた故郷・家族・共同体のつながりを再現しようとする。けれどクリスマスの祝いは、故郷との断絶だけではなく、新しい世代との断絶や夫との断絶をもあらわにしてしまう。

初めて一家を訪れた若いマリアムは、イラク出国や大学進学のためにノゥラ夫妻の支援を受けているのだが、未婚での妊娠を恥じることも結婚しようともせず、むしろ非難の言葉を押し殺そうとしているノゥラに反抗する。これからの人生を築くことに関心のある新しい世代は、背後に置いてきた文化や精神、道徳観を一顧だにしない。また結末近く、夫妻の婚前の関係をノゥラが「許すべきではなかった」と夫タレクが思っていること、そしてそのようなノゥラの〈罪深さ〉を夫が「でも、許した」と言っていることにノゥラは激昂する。アメリカナイズされた夫の表向きの愛情表現と、心の奥底では27年間の結婚生活の間ノゥラの〈罪深さ〉を断罪していたという現実が、夫婦・家族というノゥラが拠って立つ唯一の基盤さえも土台から掘り崩してしまう。最後にマリアムが、ノゥラと夫との婚前の関係から生まれ、夫とその家族の名誉を「傷つけないため」密かに修道院に預けられた子供であることがわかると、「愛する男を選んで我が子を捨てた」というノゥラの選択の残酷さ、そのような選択を強いる道徳観、そして自らの責任を認識することもなくその道徳観で妻を断罪する夫の独善的思考とが一気に迫ってくる。舞台は今まさに家を出ようとするノゥラ

ヘザー・ラッフォ『ノゥラ』(Playwrights Horizon)　撮影：Joan Marcus

に、異変を感じた10代の息子がクリスマス・プレゼントを差し出すところで終わる。ノゥラはプレゼントを受け取るのか、家を出て自分の人生を作り直すのか、結論は宙吊りになったままだ。

イプセンの『人形の家』に緩やかに依拠しながら、『ノゥラ』は女性の自己決定の問題を、失われた共同体と精神的支柱、ノゥラ自身をも縛る行動規範、そしてあらたに構成されなければならないまだ見えない絆と価値観との間、まさに息を呑むような決定不能の瞬間に投げ込み、そこに観客を巻き込んで行く。ここに描かれているのは文化を横断する移民独自の問題だが、同時に自己決定と共同体の規範・家族関係の尊重という『人形の家』でも描かれた対立の問題でもあり、それが現在でも形や状況を変えながら深刻な課題であり続けていることを実感させた。

ミュージカルでは、リンカーン・センターでリバイバル上演されたアラン・ジェイ・ラーナー（Alan Jay Lerner）とフレデリック・ロウ（Frederick Loewe）の名作『マイ・フェア・レディ（My Fair Lady）』（ビビアン・ボーモント・シアター［Vivian Beaumont Theater］）。過去の上演やヘップバーン出演の映画で観客に刷り込まれた解釈を覆す明快な視点で、

バートレット・シェア演出『マイ・フェア・レディ』（リンカーン・センター）　撮影：Joan Marcus

ラーナーのリブレットは変えずに、女性の自己決定を印象付けた。従来の映画や舞台とは異なりイライザに近い年齢の俳優がヒギンズを演じることによって、ヒギンズの性格――自分のプロジェクトに夢中になる自己中心性、人生の重要局面では判断ができず母親に依存する傾向、イライザを〈指導し育てる〉のではなく、〈ともに成長〉できたかもしれないがその機会を逸してしまう、少年のような――が前面に出た。一方でイライザは（ユーモアたっぷりに描かれているとはいえ）娘を食い物にする父親と、花売り娘という階層から脱出するために教育を受けることを自ら選び取り、成長を勝ち取った。イライザが厳しい鍛錬の末初めて正しい発音ができた夜、喜ぶヒギンズとともにダンスをしたあとに歌われる有名なナンバー「踊り明かそう」を歌うとき、イライザは本を手放さず、そして最後には回り舞台の上に設えられたヒギンズの家から出て舞台前面で1人歌い上げる。ロマンスの予感よりはイライザ自身の自己実現と達成感の表現と感じられる。結末で一度ヒギンズの元に戻ったイライザが彼を背後に決然と舞台から客席の通路へと踏み出すとき、驚きはない。イライザが自らの力で成長し自立した大人の女性として人生を切り開いていけることが明らかだからだ。イライザが踏み出す瞬間、ヒギンズの家は一気に舞台後方に後退し、取り残されたヒギンズのイメージが舞台奥に残像として残る。エドワード朝風の華麗な衣装、胸躍る音楽やダンス、『マイ・フェア・レディ』に私たちが期待するイメージを完璧に満たしながら、バートレット・シェア（Bartlett Sher）による演出はこの作品を現代に蘇らせ、2018年のトニー賞10部門にノミネート、ベスト・コスチューム賞を受賞した。

フェミニズムの再興とも思えた2018年、アメリカにおいて女性と人種の問題が切り離せないことも再確認された。ミング・ペイファー（Ming Peiffer）の『普通の女の子たち（Usual Girls）』は、韓国系アメリカ人少女の成長を、性の目覚めと性的な傷つきやすさ、そして日常的人種差別と併せて描き、ラウンドアバウト・シアター（Roundabout Theatre）でソールドアウト公演。またシグナチャー・シアター（Signature

Theatre）で再演されたリン・ノッテージ（Lynn Nottage）の『寓話――アンディーンの再教育（Fabulation, or The Re-Education of Undine, 2004）』では、ゲットー育ちの出自を隠して社会的成功を得た主人公が、夫に全財産を持ち逃げされどん底に落ちたことから、家族の元に戻り自分自身を受け入れることを学んで行く。アフリカ系アメリカ人女性が成功のため家族や自分自身を否定することで怒りを内面化していく痛々しい状況が、寓話的構成とメリハリのきいた過剰な演技スタイルで観客の爆笑を誘いながら描き出される。綿密な調査に基づいた2008年の『ルーインド（Ruined）』や2015年の『スウェット（Sweat）』でピューリツァー賞（戯曲部門）を受賞したノッテージの幅の広さを実感させた。

人種差別はアメリカ演劇の重要な主題であり続けるが、鋭い知性とウィット、大胆な劇構成で現代の人種関係を描いた舞台が話題となった。黒人を客体化して観察する白人の視線を前景化したのが、ジャッキー・シブリス・ドルリー（Jackie Sibblies Drury）作、ソーホー・レパートリー・シアター（Soho Repertory Theatre）上演の『フェアビュー（Fairview）』、そして奴隷制時代の力関係がファンタジーとして現代の人種・ジェンダー関係とセクシュアリティを規定する様を描いたのは、ジェレミー・O・ハリス（Jeremy O. Harris）作、『憲法』と同じニューヨーク・シアター・ワークショップ上演の『奴隷の劇（Slave Play）』。両方ともソールドアウト公演となった。さらに年末のブロードウェイ、シューベルト劇場（Sam S. Shubert Theatre）では『モッキンバードを殺すこと（To Kill a Mockingbird）』。日本では『アラバマ物語』（1960年）のタイトルで知られるハーパー・リー（Harper Lee）の原作をアーロン・ソーキン（Aaron Sorkin）が舞台化、30年代の南部で無実の黒人青年を冤罪であることを承知しながら有罪にする白人社会と、彼を弁護する父の姿から正義について学んでいく少女の成長を描くが、原作にある無垢な少女の視点を維持しながらも、背筋が冷たくなるような憎悪と人種差別を提示することに成功している。2018年にこの劇が上演さ

れ話題を呼ぶことに、現在のアメリカにおける人々の危機感が仄見えるようだ。

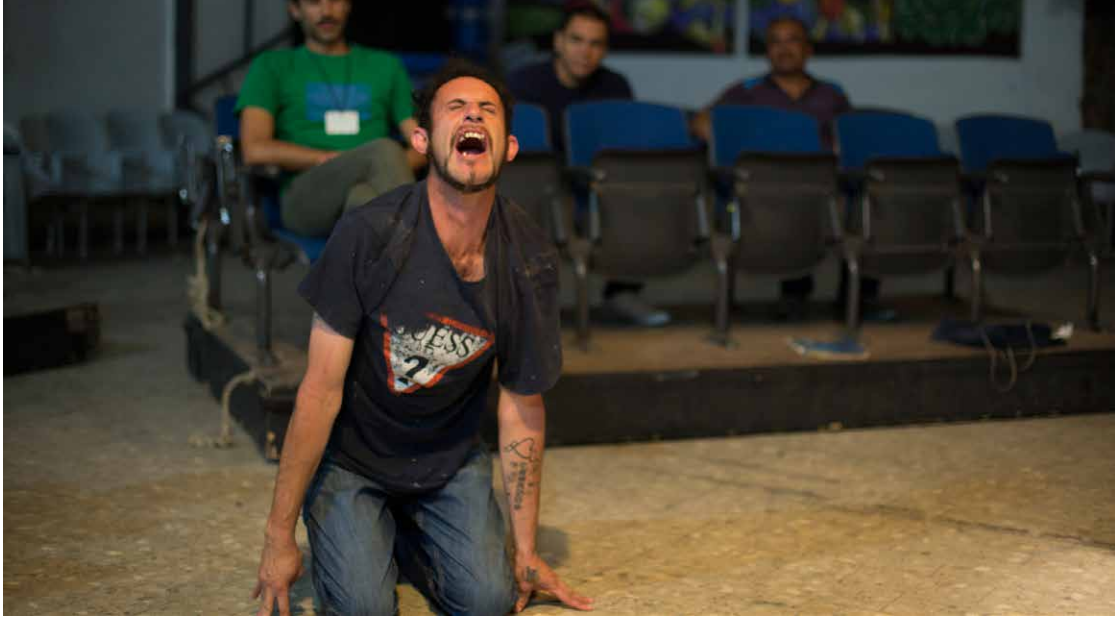
全く主題は異なるがゴールデン劇場（Golden Theatre）で再演されたケネス・ローナガン（Kenneth Lonergan）の『ウェイバリー・ギャラリー（The Waverly Gallery）』は、元弁護士の祖母グラディスが徐々に認知症の症状を見せはじめる姿と巻き込まれる家族を孫の視点から思い出す記憶の劇。社交的で現役時代の華やかさや知性をまだ完全には失っていない祖母が、自己自身を保つため必死で繰り返しの多い社交的会話を繰り広げる様が、祖母に振り回されながら彼女を守ろうとする家族とともに、胸を打つ。エレイン・メイ（Elaine May）が自己を失って行くグラディスの焦燥や努力、不安を繊細に演じ、2018年最高の舞台の一つとなった。その他、イギリス発の『ハリー・ポッターと呪いの子（Harry Potter and the Cursed Child）』（2016年）は父と息子の主題と息を飲む演劇的魔術で想像以上の見事な舞台であり、トニー賞演劇作品賞を受賞。トニー・クシュナー（Tony Kushner）の『エンジェルス・イン・アメリカ（Angels in America）』（1991年、1992年）はAIDSが蔓延しはじめた時代のアメリカで民主主義を再構成しようとした作品だが、2017年にイギリスのナショナル・シアター、そして2018年にブロードウェイのニール・サイモン劇場（Neil Simon Theatre）で上演、トニー賞のリバイバル作品賞を受賞。『憲法』とも共鳴するその主題が現在においても古びてはいない、むしろ現在に訴えるものであることをあらわにした。『憲法』は2019年ブロードウェイで上演されることが決定、演劇はフェミニズムの視点を再発見するとともに、アメリカの民主主義を再興することに向かっているようだ。

2018年、アメリカ演劇界は女性前衛劇作家の先駆者だったマリア・アイリーン・フォーネス（María Irene Fornés、1930年生まれ）とエントザケ・シャンゲ（Ntozake Shange、1948年生まれ）を失った。キューバ出身のフォーネスは『フェフと友だち（Fefu and Her Friends）』（1977年）などで、リアルな現実に夢のような異界が侵入してくる独特

の世界を、そしてシャンゲは『虹で十分なときに／死ぬことを考えた黒い女たちのために（for colored girls who have considered suicide/ when the rainbow is enuf）』（1976年）で清新な詩的言語で構成された舞踊詩というジャンルを生み出した。ジェンダーやセクシュアリティ、人種といった差異の軸によって様々に切り刻まれる女性たちの生を大胆な新しい形式で描き、多くの女性が80年代以降演劇界で声をあげることを可能にした真の先駆者たちだった。そしてニール・サイモン（Neil Simon、1927年生まれ）。日本でも多くの人に愛された彼の喜劇が20世紀の世界にもたらした喜びは、ここで改めて述べるまでもないだろう。「言葉と言葉の使い方が行動の仕方を決定し、行動の仕方が自分の人生とほかの人々の人生も決める」と言ったシャンゲの言葉は、2018年の演劇――演劇の言葉と世界が、私たちや多くの人々の行動と人生を決定する――への贈り物とも言える。

とのおか・なおみ

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



サンタ・マルタ・アカティトラ刑務所劇団『ショロメオとピットブリエタ』　撮影:E177CCA

［メキシコ］

「壁」を越える演劇

吉川恵美子

現在のメキシコにとって、トランプ大統領が執拗に建設を断行しようとしている国境の壁はなかなか厄介な問題ではあるが、一般市民の反応はというと、半ば呆れ顔で北の大国の動きを眺めている。国境問題はトランプ政権下で大きな注目を浴びたが、問題そのものは1980年代から徐々に深刻化してきていたし、演劇作品のテーマとしてもたびたび取り上げられた。その多くは不法越境を試みて死んでいった貧しいメキシコ庶民に焦点が当てられていたように思う。しかし、2018年には、従来とは異なる視点から「壁」を捉えた舞台が創られた。まず、その紹介から始めたい。

メキシコ・シティーの中心部に〈革命記念塔（Monumento a la Revolución）〉と名付けられたモニュメントがあるが、その周辺およそ

5ブロックの範囲が「リトルLA」と呼ばれる地区だという。LAとは無論、ロサンゼルスのことである。ここに拠点を置く団体「ニュー・コミエンソス（New Comienzos）」は、アメリカから強制送還された人たち、米墨2国間を往来しながら人生を歩んできた人たち、アメリカで仕事を失い帰国した人たちなどを対象に、メキシコで再出発するための支援をしている。New（英語）とComienzos（スペイン語、「始まり」の意味）の組み合わせが謎かけのようでもある。この施設内で2月に『アービング（Irving）』が上演された。作者のダビッド・グリマルド（David Grimaldo、1990～）はアメリカ、イギリス、メキシコで学んだ若い作家であるが、自身がアメリカから強制送還された経験をもつという。その体験の中から書いた作品のテーマは「自己責任」である。アメリカを悪者にするのでも、メキシコの政治家の無能を告発するのでもなく、「大人として、行くのか、止まるのかを選ぶ」責任は個人にあるのだとする。電子ジャーナル「ラ・オピニオン（La Opinión）」の記者がその上演の様子を細かく記録してくれているのでかいつまんで紹介する。客席が取り囲む小さな舞台には40センチ四方の木の箱が2つ置かれている。出演者は女優2人だけである。この簡素な舞台が、メッセージを確実に観客に届ける良質な演劇空間を出現させた。物語には父親、母親、息子の3人が登場する。2人の女優はこれら3役のほかに、息子夫婦を見送る老母、不法入国の斡旋業者、移民局の役人、米国人、意地

『アービング』 Director: David Grimaldo Actrices: Xilonen Chacón, Frida De la Torre.

悪をする息子の同級生と、目まぐるしく役を演じ分けていった。連結させた2つの木箱の上に立った「母親」はアメリカへの夢と決意を語る。同じ木箱は国境線になる。国境を超えた向こう側ではスーパーボールの歓声が響き渡る。スポーツ好きの「父親」は箱にあがり、感激のあまりアメリカの国歌を口ずさむ。箱は「息子」の学校の机になる。同級生が話しかける。「お前、違法だろう」。それでも「息子」は努力して大学を出た。2つの木箱は離れ離れに置かれる。1つの箱は銀行となり、住宅ローンを払いに来た「母親」が移民局の役人に連行されていく。もう1つの箱は大学の演台となり、優秀な成績をおさめて卒業する「息子」が英語でスピーチを始める。"I believe in America……"「息子」は両親の姿を探すが見つけられない。軽快な筋運びと、女優たちの熱演が観客の深い感動を呼び覚ましたと記者は結んだ。

刑務所のロミジュリ

国境をテーマにした作品をもう1つ紹介する。「サンタ・マルタ・アカティトラ刑務所劇団（Compañía de Teatro Penitenciario de Santa Martha Acatitla）」は、2018年の春に『ショロメオとピットブリエタ（Xolomeo y Pitbulieta）』を初演した。受刑者たちが演じ、塀の外から訪れる一般人が観客となる芝居である。この刑務所演劇は、国と国のボーダーだけでなく、メキシコ社会内のボーダーを超える実験的な試みである。少し長くなるが、この「刑務所劇団」誕生の経緯をみておきたい。

メキシコの文化芸術の実践には公的組織が大きく機能しているが、その代表的な機関が国立芸術院（INBA）と国立自治大学（UNAM）である。この両者がプロモートする事業がこの国の文化の骨格を形作っていると言って過言ではない。そんな中で独立系のプロデュース母体として首都の演劇シーンで重要な役割を担ってきた拠点のひとつに、閑静な住宅街に劇場を構える「シェイクスピア・フォーラム（Foro Shakespeare）」があった。1982年に演劇書に特化した書店

としてオープンし、1983年には小さな劇場を作った。演劇および音楽、映画、文学を通して社会にインパクトを与える活動を行うという方針のもとで、営利を目的としない活動を行ってきた。初めは新しい作家の発掘を目指して、おもにリーディングを行っていたが、次第に芝居の上演も活発になり、メキシコの演劇シーンの中で特別な地位を占めるようになっていった。シェイクスピア、ガルシア・ロルカ、イヨネスコ、ハイナー・ミューラーなどの世界演劇のビッグネームに混ざり、実に多くのメキシコ人作家がデビューの場を得て、ここから巣立っていった。しかし、大規模開発の波をまともに受けることになり、2018年9月末をもって「シェイクスピア・フォーラム」は閉鎖され、35年におよぶ歴史を閉じたが、この「フォーラム」が遺した遺産のひとつが刑務所演劇である。

サンタ・マルタ・アカティトラ刑務所はメキシコ・シティーの南東部にある。1957年に設置され、およそ800人の犯罪者が服役している。「シェイクスピア・フォーラム」は2009年に〈社会インパクト企画〉としてこの刑務所内に演劇集団を創設した。演劇専門家の指導のもとで囚人が舞台を作り上げ、それを公開する。観客は特別の許可を得て、刑務所内の「劇場」で観劇する。囚人に対する社会的な偏見を打破し、コミュニケーションツールとしての演劇の機能を最大限に活用しようとする試みであると同時に、囚人たちが罪の意識や社会への恨みを内観し、自己再生の道を開くきっかけを作った。2010年に第1作『キャバレー・パニック（Cabaret Pánic）』を公開した。アレハンドロ・ホドロフスキー（Alejandro Jodorowsky、1929～）のテキストに基づく作品だった。

2018年の5月初演の『ショロメオとピットブリエタ』は『ロミオとジュリエット』をベースにした作品で、2匹の犬が主人公である。舞台はロサンゼルス。不法入国を果たした雄犬（メキシカン・ヘアレス・ドッグ種）と、企業家トランプの娘で不法移民犬をとことん嫌っている雌犬（アメリカン・ピット・ブル・テリア種）がひょんなことから恋に落ちる。犬種、国籍、社会階層の「壁」を打ち破り、大統領の座を狙う雌犬の父親の反対をものともせず、2匹は愛し合う。クラウン芸あり、ダンスあり、歌あ

り、さらにはトランプ政権やアメリカに根強くはびこる人種差別への批判をユーモラスに表現した舞台は観客を釘付けにしたという。これが刑務所内のイベントであること自体が驚きであるが、この作品を書いたのがオアハカの刑務所に服役中である囚人だというから驚きを超えて心が揺さぶられる。作者ヘスス・ナタナエル（Jesús Natanael）はこの作品で「2016年度刑務所劇作全国コンクール（Concurso Nacional de Dramaturgia Penitenciaria 2016）」最優秀賞を獲得した。メキシコの刑務所は社会から完全に隔絶された場所ではないのだ。以前に、身体障害者たちが国立舞踊学校の若いダンサーたちと、美しい本格的なダンス公演をつくりあげているのを観て、メキシコの芸術がバリアフリーであることを痛感したことがあるが、その記憶が蘇る。

サンタ・マルタ・アカティトラ刑務所劇団『ショロメオとピットブリエタ』
練習風景　撮影:E177CCA

メキシコオリンピックの光と影

2018年に注目を浴びたそのほかの作品を紹介しよう。2018年に、メキシコはオリンピック開催50年周年を迎えた。これは同時にトラテロルコ事件の50周年目を意味した。

メキシコ・シティーのオリンピック・スタジアムに聖火が灯ったのは1968年10月12日のことだった。1964年の東京大会から引き継がれたオリンピック旗は高原都市の青く澄んだ穏やかな空に翻った。オリンピック・スタジアムには10万人の観衆が集まっていたが、その中でどれだけの人が10日前の惨事を思い出しただろうか。10月2日、スタジアムから20キロほど離れた三文化広場（Plaza de las Tres Culturas）では300人とも言われる学生や市民が政府軍にバズーカ砲を打ち込まれて死んでいった。〈M68（Movimiento Estudiantil de 1968）〉（1968

学生運動）としてメキシコの歴史に留められる国家テロである。フランスの5月革命の影響が世界各地に伝播していた当時、メキシコの首都では、国立自治大学の学生を中心に社会改革運動が推し進められていた。その高まりに危機感を抱いた政府がオリンピックを無事に敢行すべく武力弾圧で学生を押さえ込んだのだ。この事件から50年目に当たる2018年には〈M 68〉を追悼するさまざまな企画が催されたが、演劇の舞台ではどう描かれたのだろうか。

『オリンピア68―オリンピック観客のためのスペイン語講座（Olimpia 68. Lecciones de español para los visitantes a la olimpiada）』はファビオ・ゴンサレス・メージョ（Flavio González Mello、1967～）が10年前に発表した作品で、今回は本人の演出による再演であった。「想像力に溢れていた60年代の若者へのオマージュである」と作者は述べているが、事件を心情的に追想するという視点にも、政府の蛮行を告発するという視点も持たない。あれから50年の歳月、メキシコはあの経験をどう活かしてきたのかを考えてもらうための再演だと言う。舞台では、奇妙なアクセントのスペイン語を話しながらどうにか意思疎通を図ろうとする各国のアスリートのユーモラスな姿が観客をリラックスさせる。アスリートたちはトラテロルコの悲劇を知らない。オリンピック村はその国の社会からは隔絶された世界なのだ。アスリートたちは自己の記録の更新に集中する。ドーピングも発覚する。彼らは極限の状況の中で闘っている。一方、大会主催者の関心は国家の威信向上に注がれる。ラテンアメリカ初のオリンピックは絶対に成功させなければならない。邪魔者は消す。これも極限の選択である。学生はより良い政治と社会を手に入れようとする。有効な方法はなかなか探し当てられない。とりあえず、集会を開き、デモを行うのが彼らの最良の選択なのだ。アスリートと学生の人生が交錯する構図の中に68年を描き込み、「あれから」のメキシコを考える。

ルポルタージュ『トラテロルコの夜（La noche de Tlatelolco）』の作家のエレナ・ポニアトウスカ（Elena Poniatowska）は、「メキシコではい

『オリンピア68―オリンピック観客のためのスペイン語講座』　撮影:INBAL

とも簡単に人が死ぬ」と言ったという。『オリンピア 68』の作者は、「メキシコの人々は、あの時から、政治は変えようがないものなのだ、成るようにしか成らないと考えるようになった」と述べる。「人が簡単に死ぬ」国になったメキシコの2017年の殺人被害者数は2万5千人を超えた。日本の284人と比べると想像を絶する数である。オリンピックは一国の歴史のランドマークになると同時に、国家の傷を覆い隠し、記憶の底に封じ込める力も持っているのだ。『オリンピア 68』はオリンピックを思い出すことで、あの時、祭典の陰で何が起きたのか、なぜ悲劇が起こらなければならなかったのかを思い起こさせた。2020年の東京オリンピックは日本社会にとって何を意味するのだろう。

国立劇団の新作から

国立芸術院が運営する国立劇団（CNT）は、初演8作品を含む27作品を上した。メキシコ・シティーでは373公演を行い、5万4千人あまりの観客を動員した。一方、国内巡演は31回で1万1千人を動員、また海外公演は7公演で7,500人あまりを動員したと報告されている。「劇団」と言っても劇場をいくつも保有し、劇団員を参画させた企画をいくつも同時進行させる大規模な制作母体であればこその数字だろう。カミュの『誤解』、イプセンの『民衆の敵』、セルバンテスの古典的名作『ヌマンシア』などの海外秀作の他にメキシコ人作家の作品も頻繁に取り上げた。話題を呼んだ初演作品に、ポーランドのクシシュトフ・キェシロフスキ（Krzysztof Kieślowski）のテレビシリーズ『デカローグ（Dekalog）』を下敷きにしたベンハミン・カン（Benjamín Cann、

1953～）作・演出の『天国へ行くために（Instrucciones para ir al cielo）』がある。テアトロ・デ・ラス・アルテス劇場（Teatro de las Artes del Centro Cultural de las Artes）の舞台の上に集合住宅を再現し、メキシコ・シティーの市民生活を彩る喜怒哀楽を同時進行で描いた。出演者の中にはアドリアナ・ロエル（Adriana Roel、1934～）の名前も見える。日本人演出家・佐野碩のもとで演劇人生をスタートさせた女優である。

CNTの秋のシーズンは近年、活躍めざましい劇作家のバルバラ・コリオ（Bárbara Colio、1969）の『鼓動（Latir）』（2018）で開幕した。〈英墨基金（The Anglo Mexican Foundation）〉およびブリティッシュ・カウンシルが創立75周年事業として共同制作した舞台で、あるフェスティバルで初演されたのちにCNTにシーズンに組み入れられた。「老い」がテーマである。16歳で知り合った主人公の男女は別々の人生を歩むが、80歳を迎えた今、老人ホームで再会する。女はアルツハイマーを患い、男は家族から見捨てられている。2人はそれぞれの人生の中で何度か接点を持ち、そのたびに傷つけあった仲であるため、互いを認識するのに時間はかからなかった。老人ホームでは人間らし

バルバラ・コリオ『鼓動』　撮影：Sergio Ireta/CNT

くいきるための「共犯者」となる。生命の〈鼓動〉は、人生のおびただしい記憶を蓄積しながら打ち続けていることを物語は教えてくれる。〈英墨基金〉のサイトには、「人生は肌ではなく、鼓動に現れる」との解説があるが、外観は衰えても、内的には多くの経験や感情の記憶を宿した老人は尊い存在なのだとの認識がこの作品を貫いている。舞台上で主演女優は16歳、32歳、60歳、80歳の主人公の姿を見せる。この挑戦に挑んだルイサ・ウエルタス（Luisa Huertas, 1951〜）は、「若さ」が無批判に賞賛され「老い」を無価値なものとみなす社会の意識を変えるべきだとインタビューに答えている。メキシコの65歳以上の高齢者の数は人口の10パーセントだという。日本は28パーセントであるから、日本に比べればメキシコの高齢者問題はさほど深刻でないと思われるが、2030年にはメキシコも25パーセントの高齢者を抱えることになるのだそうだ。高齢化のテーマは先進国固有のものではなさそうだ。演出はイギリスのロイヤル・コート・シアターから招かれたデビー・ハナン（Debbie Hannan）が担当した。

よしかわ・えみこ

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

『テュエステスとアトレウス』（アルゼンチン国立劇場）　撮影: Gustavo Gorrini

［アルゼンチン／ウルグアイ］

南米の舞台芸術とジェンダーとの関わり

仮屋浩子

アルゼンチン:経済危機下で創出される演劇

ここ近年南米、とりわけアルゼンチンの舞台芸術が日本でも紹介される機会が徐々に増えてきた。2017年には、シンティア・エドゥル（Cynthia Edul）の作品『悲しい心はどこへ行く（A dónde van los corazones rotos）』が調布市せんがわ劇場でリーディング上演、2018年は、KYOTO EXPERIMENTで上演されたロラ・アリアス（Lola

Arias)の『MINEFIELD―― 記憶の地雷原(Campo minado)』、日本演出者協会の招聘事業で来日したエミリオ・ガルシア=ウェービ(Emilio García Wehbi)など。彼らが活動する本国ではどのような芸術が展開したのかを振り返る際、今回はその隣国で同じく演劇が盛んなウルグアイの事情とも関連付けながら見ていく。同じような歴史を辿ってきたというのがその理由である。1970年代に両国ともに軍事政権が敷かれ、その間様々な暴力(誘拐、行方不明、拷問など)が起こり、80年代になると両国ともに民政化が進み表現の自由が回復した。だが、その歴史的損傷は想像以上に根深いと思われる。演劇作品のいくつかに執拗なまでの暴力が存在するのもそれに起因するのであろう。

さて、アルゼンチン文化情報機関(SINCA)によれば、アルゼンチンには1,500以上の劇場があり、そのうちの50%以上がブエノスアイレス州およびブエノスアイレス自治市に集中している。後者において実際に劇場に足を運ぶ人口は19%位である(2013年)。つまり首都に住む5人に1人が観劇をしているということになる。しかしながら、マクリ氏が2015年に政権に就いてからというもの、インフレが進み(2018年は48%)、現在経済危機に瀕している。とはいえ、「舞台はアーティストにとっても劇場運営者にとっても美しき抵抗の場であり続けている」と、『ラ・ナシオン』紙の舞台芸術面(2018年12月28日)が主張するように、創る側は試行錯誤しながら観客に楽しんでもらえるような戦略を模索するのである。

コリエンテス大通りのホームレス　筆者撮影

さらに残念なことに、劇場が軒を連ねる首都ブエノスアイレスのコリエンテス大通りはこの1年を通して工事中であった。そのため、人通りも少なくなり、治安面ではひったくり事件があるなど、劇場から足を遠のかせる原因ともなってしまったようだ。

ブエノスアイレスでは、演劇はおおまかに商業演劇、公共劇場演劇、小劇場演

劇に分けられる。興味深いことに、全公演チケットがほぼ完売になった舞台は実力派の女性俳優が主人公を演じた2作品で、いずれも公共劇場で上演されたものである。1つはサルミエント劇場（Teatro Sarmiento）で上演された演劇グループ「ピエル・デ・ラバ（Piel de Lava）」による『石油（Petróleo）』、もう1つはアルゼンチン国立劇場（Teatro Nacional Argentino／セルバンテス劇場）で上演された『稀有な人生（La vida extraordinaria）』（マリアノ・テンコーニ=ブランコ［Mariano Tenconi Blanco］作）で、ロレナ・ベガ（Lorena Vega）とバレリア・ロイス（Valeria Lois）が主役を務めた。紙幅の関係上、前者についてのみ後ほど報告をしたい。なお、今回は商業演劇について触れず、先ず唯一の国立劇場であるアルゼンチン国立劇場での今年の動向について振り返ってみる。

2017年に同劇場の芸術監督に就任したアレハンドロ・タンタニアン（Alejandro Tantanian）は、着任時のスピーチで「博物館のように過去の遺産を展示するような劇場ではなく、現在を映し出すようなそれにしたい」と述べた。そして、コンペ形式を導入、劇場の修繕を同時進行させながら、多様性のある演目を盛り込み、常に市民が集まる場へと変貌させた。前年度に人気を博した作品は翌年に再演されることもある。例えば、2018年初演された『テュエステスとアトレウス（Tiestes y Atreo）』や児童劇『影を無くした男（El hombre que perdió su sombra）』は、2019年の再演が決まった。前者は小セネカ（紀元前4年頃～紀元65年）の悲劇『テ

ピエル・デ・ラバ『石油』©Carlos Furman

ュエステス』のエミリオ・ガルシア＝ウェービによる翻案である。先述のように、ウェービ氏は2018年10・11月、京都及び東京で演出家向けのワークショップをファシリテート、基調講演等を行った。そこで繰り返し言っていたことは、古典作品が現在でも翻案されるのは、作中で提示された問いが未解決であるからで、だからといって、作品が創られ上演された様式であたかも博物館の展示物的な上演をするのではなく、現在の視点から上演すべきだということ。小セネカの原作では権力争いをする兄弟に焦点が置かれていたが、ウェービ氏は、子を貪る親たちをテーマにこの古典を現代に蘇らせた。象徴としての父（権力、多数派）の子（弱者、少数派）への抑圧。ウェービ氏は男性の人物しか登場しない本作品に、全役に女性の俳優（大人及び子供）を起用させることで、ファロス的な文化、伝統を際立たせた。中盤でのアナリーア・コウセイロ（Analía Couceyro／テュエステス役）とマリセル・アルバレス（Maricel Alvarez／アトレウス役）が「自分の子を貪る以上の愛情表現はない、全ての子を貪るほど清らかなことはないのだから」と歌う心身を投じたラップ調の曲は観客を驚嘆させた。恐怖を表すあらゆる形式、多様な解釈や意味層が折り重なっている本作品は、観客にとって親切でも喜ばせるものでもない。だが、現実に存在する少数派へのさらなる抑圧、増加するフェミサイド（女性殺し）ともつながる作品であるということも事実であろう。

ウルグアイ：国際化する舞台芸術

ところでラプラタ川を挟んでアルゼンチンと国境をなしているウルグアイの国土は前者の15分の1、人口も12分の1と小国である。しかし、最も貧しい大統領として知られた前大統領のホセ・ムヒカ氏だけでなく、文化・芸術でもラテンアメリカを語る際に不可欠な詩人、作家（オラシオ・キローガ［Horacio Quiroga］、マリオ・ベネデティ［Mario Benedetti］、イーダ・ビターレ［Ida Vitale］など）を輩出した国であることを忘れてはならない。最近ではセルヒオ・ブランコ（Sergio Blanco）な

ど優れた劇作家の国際的な活躍が後を絶たない。その一翼を担っているのは、INAE(国立舞台芸術センター)の総括コーディネーター、ホセ=ミゲール・オナインディア(José Miguel Onaindia／アルゼンチン出身、1945年〜)であるといっても過言ではないであろう。彼は2015年に現職に就任すると、国内の劇作家・演出家と国外との結びつきを強くしようと働きかけ、2017年はマドリード(スペイン)でウルグアイ演劇特集を開催、そして2018年はブエノスアイレスで4本の劇作品を上演させた。そのうちの1つがセルヒオ・ブランコの新作『デュッセルドルフの唸り(El bramido de Düsseldorf)』であった。

セルヒオ・ブランコ作・演出『デュッセルドルフの唸り』©Nairí Aharonián

セルヒオ・ブランコ(1971年〜)はウルグアイ出身、現在はフランスを拠点に活動する演出家・劇作家である。ブランコは、社会の核心的問題について語りながらも社会変革を促すような作品創りをせず、歴史の大まかな構造をさらけ出すことで、産業化が根こそぎにしようとする人間の条件を回復するような演劇を目指している。2013年にモンテビデオで初演された『テーバスランド(Tebas Land)』(近日拙訳出版

予定）、『カサンドラ（Kassandra）』、『ナルキッソスの怒り（La ira de Narciso）』はヨーロッパ、ラテンアメリカ諸国で上演が続いている。神話素の挿入はブランコの特徴であるが、『デュッセルドルフの唸り』でも同様にアクテオン（鹿に変えられた狩人）、ペーター・クルテン（デュッセルドルフの吸血鬼）、ブランドのナイキ、アディダスといった現代のものも挿入されている。作品が物語るのは、旅先デュッセルドルフの病院の一室で死への旅路へと向かう父とその息子との関係である。それまでの自身の作品を間テキスト的に嵌め込み、さらには『バンビ』のストーリーや、ある青年が舞台上演を観て死を選んだという記事に依拠したストーリーも盛り込まれている。ブランコがこれまで追求してきたオートフィクションの頂点に立つ作品として仕上がっているといえよう。演出はブランコ自身、キャストはワルテル・レイ（Walter Rey）、グスタボ・サフォーレス（Gustavo Saffores）、ソレダー・フルゴーネ（Soledad Frugone）といったベテラン勢で、ブエノスアイレスの公共劇場であるサンマルティン劇場（Teatro Municipal General San Martín）にて8月に上演された本作品は2018年11月にはマドリード（スペイン）でも同じキャストで上演され、好評を得た。

ウルグアイでは2019年8月にFIDAE（国際舞台芸術祭）が開催される。10月の大統領選を控え大掛かりなイベントになるのではないかと予想されている。前回（2017年）の閉幕の際、ブラジルのある代表者が次のように述べた。「ウルグアイは、構築されているのか破壊されているのかが一向に判らないこの大陸の、一筋の光である」。これがどういう意味なのか是非自分の目で、身体で確かめてみたい。

サンマルティン劇場　筆者撮影

ピエル・デ・ラバ『石油』：暴かれる現代のファロス的社会

さて、ブエノスアイレスで2018年に最も注目を浴びた舞台の1つ、演劇グループ「ピエル・デ・ラバ」による『石油』を紹介したい。女性だけ

で結成された演劇グループ「ピエル・デ・ラバ」は2003年に活動を開始、演技のメカニズムと集団によるドラマトゥルギーの探求から創作、勿論、演出も集団で行う。『石油』は、グループのこれまでの作品上演とともに、新しい作品を制作するという、サルミエント劇場のレシデンスプログラムの1つで、その新しい作品が本作品であった。2ヶ月で創作・稽古ののち2ヶ月間上演され、チケットは全ステージほぼ完売であった。

『石油』は、南極に近いパタゴニアにある油田で採掘をする4人の男たちの物語である。彼らが住んでいるトレーラーから数メートル先では、枯渇しそうな原油が採掘されている。このような現場に女性労働者は皆無。労働力の効率性のみが問われる、つまり男性性が重要な要素となる。兎小屋のようなトレーラーの中での孤独な生活、厳寒で閉ざされた油田での厳しい条件下で作業を遂行する4人は、自分たちの男性性を本能的に再確認することでしか存在意義を見出せない。それは、同性愛者嫌悪的なジョークを言ったり、妻たちを話題にすることだけで、欲望を抑え、寡黙となる。採掘という作業はファロス的社会のメタファーとしても描かれているように思える。彼女たちは、集団創作のプロセスでフィクションを生みだし、自ら男性の登場人物を演じるなか、ジェンダーの構築とステレオタイプの矛盾について探求していく。パロディー化するのを避け、そのような状況に、その身体が置かれたら、どう直面するのかを理解しようとする。問題提起されるのは、労働者としての務め、男性としての務めとは何なのかということ。先述の『ラ・ナシオン』紙の舞台芸術面にて、9人の劇評家のうち6人が本作品を2018年のベスト3に入れている。

『ゴドーを待ちながら』上演取りやめから見えてきたこと

最後に報告したいのは、ブエノスアイレスでの舞台芸術の動向で最も気になったサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』の上演取りやめについてである。サンマルティン劇場では9月に同作品が上演されるはずであった。にもかかわらず、直前になって、原作者の上演権が委

託されているフランスのエージェンーから上演取り消しの通達が届いた。上演の条件として、全ての登場人物は男性の俳優によって演じられなければならないという、要求が課されたからであった。今回の配役にはラッキーと男の子に女性の俳優（先述のアナリーア・コウセイロ、及びイバナ・サカルスキー［Ivana Zacharski］）が起用された。1996年、ブエノスアイレスで男女混合の配役で同作品は上演された経緯があったにもかかわらず、なぜ今回このような理不尽な事態が生じたのか？公共劇場を取りまとめているブエノスアイレス複合劇場の執行部は次のように述べた。「演劇界にとってこのニュースは深刻である……次のような側面について熟考せざるをえない。演者が男性であるとは今日どのような意味を持つのか、アーティストの意思が我々の価値観や法律からずれている場合その意思にどう対峙すればよいのか、など……この条件に従うことは……時代錯誤的で、ナンセンスで反芸術的であると私たちは考える」。男女平等の理念を支持する劇場側であったが、さすがに法に逆らうことはできなかった。契約通りの報酬は関係者に支払われたが、上演は取りやめとなったのである。

この度の南米演劇事情を振り返り、日本にある伝統芸能も含め、ジェンダーと舞台芸術はどう向き合うべきなのかを、我々は真剣に考えていかねばならないと感じた。

かりや・ひろこ

研究分野はスペイン語圏、およびカタルーニャ語圏演劇・演劇史。日本でスペイン語劇を上演する劇団Raíces Teatroを主宰。2018年12月にはアリスティデス・バルガス（アルゼンチン）の『雲の上の聖母』を原語で上演。明治大学教員。

『スカイラブ』で『西遊記』を演じるアボリジニの子役たち。
Benjamin Narkle, Juliette Laylan, Liani Dalgetty in Skylab. Photographer: Dana Weeks

[オーストラリア]

自国の文学作品の舞台化

佐和田敬司

家族の戦前・戦後史を描いた大作――『南半球のハープ』

ケイト・グランヴィル(Kate Grenville)『闇の河(The Secret River)』、クレイグ・シルヴェイ(Craig Silvey)『ジャスパー・ジョーンズ(Jasper Jones)』と続く、オーストラリアで愛されている小説を舞台化する近年の流行が、2018年にまた優れた作品を生み出した。シドニー・シアターカンパニー(Sydney Theatre Company)の『南半球のハープ(The Harp of the South)』は2018年の豪演劇界で最も注目された作品と言ってよく、シドニー演劇賞の最有力候補にもなっている。オーストラリ

アの作家ルース・パーク（Ruth Park）が1947年に発表した同名小説を含めた3部作を原作に、ケイト・マルヴァニー（Kate Mulvany）が翻案した、2晩にわたって上演される長大な作品だ。

ともにアイルランド移民の子女であるマーガレットとヒューイが結ばれ、田舎町からシドニーの下町サリーヒルズに移り住む。物語は、マーガレットとヒューイの出会いから語り起こし、この夫婦と娘たちや下宿人たちの悲喜こもごもの人生を描く。その背景には常にサリーヒルズの町がある。ここでは学校、教会、売春宿が肩寄せ合い、元気な子どもたち、聖職者、商売女、酔っ払い、ヒューイたちのような貧しい住人が入り交じりながら暮らしている。しかし第二次世界大戦が終わると、都市の開発計画によって、古くからの住人は強制的に町から離れることを余儀なくされる。ヒューイとマーガレットの深い愛を中心に、ほほえましい家族史の場面が多々ある一方で、不幸と死はその隣り合わせになっている。6歳のときに行方知れずになった息子セイディは、失踪した6歳のままの姿で、決してマーガレットたちの目には見えないが、舞台上の現実とは別の次元を歩き回り、一人ひとり亡くなっていく家族と手をつなぐ。

オーストラリアではアイルランド系の先祖を持つ家庭はとても多い。この物語は、戦前・戦後の光景からノスタルジアを呼び起こす。しかし、人生に訪れる数多くの艱難辛苦、人間の愚かさ、年を取っても埋め合わせられない未熟さ、それらがサリーヒルズという煩悩に満ちあふれた町とともに描かれることで、「昔は良かった」式の甘い感傷に陥ることを妨げている。煩悩に満ちた愚かしい人間の中におかしみを見いだす、マルヴァニーならではの見事な手腕が見られた。また、伝説の小劇場「オーストラリアン・パフォーミング・グループ（APG）」のメンバーだったブルース・スペンスを筆頭に、オーストラリア演劇界の名優が揃った豪華なキャスティングも、成功していた。

障害を持った子供の自立――『時には全能者』

『時には全能者（The Almighty Sometimes）』はヨーロッパで最

初に評価された新人作家ケンドール・フェバー（Kendall Feaver）の作品で、シドニーのグリフィン・シアターカンパニー（Griffin Theatre Company）で上演された。精神障害をもった18歳のアナは、幼い頃から治療を受けてきた。彼女の持つ特異な能力は自分の不安な気持ちを物語にして書き散らすこと。シングルマザーである母親のルネは、娘・アナを献身的に保護してきた。またアナには、知り合ったばかりの恋人オリバーがいる。この２人に囲まれながら、アナは激しい精神的起伏をみせる。アナの手に負えない行動により、オリバーとの関係は破綻。母ルネとは壮絶にぶつかり合う。娘を守る意思と疲労感の中で、母ルネの心は千々に乱れる。そしてアナはもがき苦しみながら、1人で、自分が何者なのかを見つけ出そうとする。

障害を持った子供を無我夢中で守ってきた親が、いつどのように、子供の成長と自立への欲求を認め、背中を押すべきなのか。この葛藤を抱えた親子は、現代の世の中に数多くいる。この作品はそうした問いに、はっきりとした結論を下さない。しかし最後のシーン、お互いの男性経験を告白し合い、アナは母に自分が子供ではないことを伝える。異性の目に魅力的に映るよう、すね毛を母に剃ってもらう。まるで厳かな儀式のようにみえるこの母娘の姿は、簡単に割り切ることのできない親子の絆を描き出し、同時に障害をめぐる親子の心の成長を、静かに見守ろうとする作品の立場が見えてくる。

多様化する先住民と移民の表象

○『黒人は新しい白人だ』

先住民の現代の生き方を、風刺を込めた鋭さで描く劇作『黒人は新しい白人だ（Black is the New White）』は、今最も注目されているナキア・ルイ（Nakkiah Lui）の作品。タイトルが意味するように、先住民ではあるが権力と財力を持った先住民一家の、ゴージャスな邸宅が本作の舞台である。アボリジニ女性シャーロットは、フィアンセの白人男性を両親に会わせるため、実家にやって来た。シャーロットの父は先住

民を代表し国会議員をつとめ引退した身だが、娘のフィアンセの父親があろうことか政敵の白人極右政治家であることが判明し、数々の騒動が巻き起こる。その一つひとつが乗り越えられ、ハッピーエンドを迎えたとき、アボリジニのナレーターは、「昔からのトライブ（tribe、部族）がいれば、新しく生まれたトライブもある。新しいトライブの共通点は、みんな金持ちということだ」と締める。

ナキア・ルイは、自分の親族の間にあるギャップ、つまり父母の時代には教育も受けられず貧しい生活を強いられていたのに、自分たちは都会で豊かに暮らし高等教育を受けており、奥地のアボリジニとは違うという意識が芽生えている現実に興味を持ってこの作品を書いたという。このような「新しい」アボリジニの人々の生態について、アボリジニでない者が辛辣に、そしてユーモアを込めて描くことはできないだろう。その意味で、この作品はこれまでのアボリジニ演劇や、アボリジニの登場人物が出てくる作品とは決定的に違う。古典的なシットコムの様式を持ち込めば持ち込むほど、白人中流文化の中で当然のように暮らしているアボリジニの人々の滑稽さが浮かび上がる。これまでの作品の中で多くの白人の観客を前に芝居を作ることの意味を真摯に問いかけてきた作者が、白人が多くを占める観客席に爆笑の渦を巻き起こしたこの舞台を作った。それは彼女のアボリジニの表現者としての立ち位置を、自虐的な要素を含みながら模索していることの表れである。

○『スカイラブ』

メロディ・レイノルズ＝ダイアラ（Melodie Reynolds-Diarra）作、パースの先住民劇団イラ・ヤーキン（Yirra Yaakin）とブラックスワン・シアターカンパニー（Black Swan State Theatre Company）による作品。1979年、米国の宇宙ステーション「スカイラブ（Skylab）」が、オーストラリアの農業地帯に墜落した実際の出来事から着想を得、先住民演劇としては画期的なSFタッチの作品である。両親と3人の子供、叔父さんからなる先住民の家族の農場にスカイラブの残骸が落下して以

降、家族に不思議なできごとが頻発し、次々と夢が実現していく。両親は即物的な欲望が次々とかなう一方、3人の子どもたちはいつも夢中だった『西遊記』(堺正章主演の日本のテレビドラマ〔1978年〕)の世界に入り込み、孫悟空、猪八戒、沙悟浄に変身して冒険する。

オーストラリアでも大ヒットした『西遊記』は「アングロ・キリスト教文化以外の文化に触れることが出来る唯一のテレビ番組だった」と演出のカイル・J・モリソン(Kyle J Morrison)は言う。さらに、中国の物語や仏教を、日本のコメディによる手法で語り、オーストラリアでは違和感がある英国人アクセントの吹き替えで視聴者に届けられた点にも、モリソンは着目する。先住民演劇では、現代の先住民が白人文化を占有しながら自分たちの精神を語ってきた。しかし、白人文化ではなくある世代の子どもたちが共有していた、日本発ではあるが雑多な文化が混じり合ったサブカルチャーを通してそれを語ろうとする試みが興味深い。先住民のストーリーテリングを、表現者たちが自分たちの世代を席巻していた文化に引きつけて語る行為は、今後さらに進んでいくことを期待させる。

○『独身アジア人女性』

『独身アジア人女性(Single Asian Female)』は、アジア系女性作家ミシェル・ロー(Michelle Law)が書き、2017年にブリズベンで、2018年にシドニーのベルボア劇場(Belvoir Theatre)で上演された作品。香港出身の中国人女性パールが15年以上切り盛りするチャイニーズレストラン。カラオケ大好きでお喋りの彼女は、女手ひとつで2人の娘を育てあげたバイタリティの持ち主。パールは娘たちとことあるごとにぶつかり合いながら、自分たちのルーツを忘れずに生きてほしいと娘たちに説く。市民権を取得していなかったパールは強制送還されることになるが、無事オーストラリアに戻り、レストランで娘たちとカラオケを熱唱する。

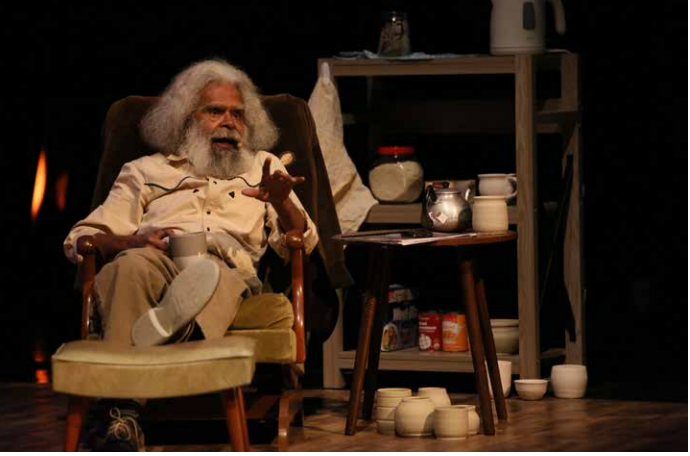
パールや家族にとって、中国人であること、アジア人であることは何を意味しているのか。この作品が描き出すのは、オーストラリアの芝居で

はあまり描かれてこなかった現代の中国系オーストラリア人の生き様である。宮崎駿のアニメ映画や藤子・F・不二雄の『ドラえもん』、コスプレなどが好きな「オタク」であるケイティが転校してきたおかげで、いじめに苦しんできたパールの次女にやっと心の友ができるというエピソード。ラストのカラオケのシーンでは、パールの十八番であるテレサ＝テンを歌うのを思いとどまりティナ・アリーナ（Tina Arena）の「チェインズ（Chains）」をカラオケで母娘３人が熱唱する。このように、日本・中国だけでなくオーストラリアでもよく知られたアジアのポップカルチャーが、魅力的にちりばめられている。母娘の和解の物語だけではない。勢いを取り戻した極右政治家ポーリン・ハンソンへの罵倒の言葉や、表層的なオーストラリア文化の「トリビア」を問う移民対象の市民権テストへの憤りの台詞が、この作品が社会批評も忘れないことを表している。

『独身アジア人女性』Alex Lee
Photographer: Daniel Boud

日本で集中的に紹介されたオーストラリア演劇

2018年はオーストラリア政府によるプログラム「オーストラリアnow 2018」を通して、オーストラリアの舞台芸術が数多く日本に紹介された。先住民劇団イルビジェリ（ILBIJERRI Theatre Company）による『ジャック・チャールズvs王冠（Jack Charles V The Crown）』は、静岡県舞台芸術センター（SPAC）による「ふじのくに・せかい演劇祭2018」に参加した。ジャック・チャールズは、1970年代初めに始まった黒人の小劇場運動を立ち上げた1人で、今日最も尊敬される先住民俳優の1人でもある。一方で彼は、白人への同化政策のもとで成長期を過ごし、ドラッグと窃盗によって逮捕・服役を繰り返し、刑務所内で出会った



『ジャック・チャールズvs王冠』静岡公演　撮影: 猪熊康夫

陶芸を通して更正した過去を持つ。作品の中で彼は一人語りでそのような人生を振り返り、さらに自らの社会生活を縛り続ける犯罪者記録の抹消を求めて、最高裁判所に訴えを起こす。ファクトとフィクションがない交ぜとなった物語は、豪国内外の先住民や服役囚には励ましを、そして彼自身にとっては癒しをもたらす。そして日本の観客からは、日本社会にいる「ジャック」のような人々の存在に気づかされたという反応が多く見られた。

同じく「オーストラリアnow 2018」のプログラムとして、知的障害をもった俳優たちが演じる劇団バック・トゥ・バック・シアター（Back to Back Theatre）は『スモール・メタル・オブジェクツ（Small Metal Objects）』を上演した。池袋西口公園の奥まったところでヘッドホンをつけて観劇する観客たちを前にして、怪しげな「何か」を取引する顛末を語るその物語は、池袋の街の風景と完全に溶け込む。ディスアビリティ演劇としてカテゴライズされることの多い劇団だが、明確な問題提起をするというよりも、知的障害者たちが本当に演じたい役柄、やりたい物語を創り上げる。『ジャック・チャールズvs王冠』と同じく、フィクションと現実の見事な融合を通して、障害者たちの真の姿と、彼らに対する社会の目が浮き彫りになる。

最後に翻訳上演では、1960年代末から活躍する、オーストラリアで最も人気のある劇作家・デヴィッド・ウィリアムソン（David Williamson）の作品が、日本で初めて紹介された。俳優座LABO『Dead White Males〜女と男とシェイクスピア』は、シェイクスピアが大好きな女子大生の主人公が、フェミニズム批評を武器にシェイクス

池袋西口公演での『スモール・メタル・オブジェクツ』上演の様子　撮影:前田圭蔵

ピアを完全否定する大学講師の授業を受けて混乱するが、彼女の家族を見つめ直すことでシェイクスピアが描いた男女や人間のあり方が現代に何を語りかけるかを見つけ出そうとする物語である。1995年初演の本作が描く当時のオーストラリアのジェンダーをめぐる状況が、20年あまりを経た現代の日本社会にぴたりと合致し、日本の観客の共感を呼んだ。

『Dead White Males～女と男とシェイクスピア』　撮影:山家谷篤

さわだ・けいじ

早稲田大学教授、翻訳家（湯浅芳子賞受賞）。著書に『現代演劇と文化の混淆』、『オーストラリア先住民とパフォーマンス』、『演劇学のキーワーズ』（共編著）、『キーワードで読む　オペラ／音楽劇研究ハンドブック』（共編著）ほか。最近の翻訳上演に『ジャック・チャールズvs王冠』（字幕／ふじのくに・せかい演劇祭）、『女と男とシェイクスピア』（俳優座LABO）など。

『遺産』ヴェネッサ・レッドグレイヴ、サミュエル・H.レヴァイン　撮影:トリストラム・ケントン

[イギリス]

官僚制度と表象権力

本橋哲也

デヴィッド・グレーバー（David Graeber）の『官僚制のユートピア　テクノロジー、構造的愚かさ、リベラリズムの鉄則（The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy）』（原著2015年、日本語訳2017年刊行）によれば、現在の世界を席巻しているネオリベラルな金融資本主義の専制の基礎には官僚制度の全面的浸透があり、それは帝国主義支配の暴力的な歴史と切り離せない。ピラミッドを作らせた古代エジプトのファラオか

ら、「あまりの多くの委員会に対処する委員会を設置する」現代の大学教員まで、自由な主体の構築を制御する行政管理能力が官僚的テクノロジーの要諦なのだ。秦王朝からアッシリア帝国、ローマ帝国から大英帝国、ロシア帝国やアメリカ帝国、そして現在のグローバルな金融資本主義帝国にいたるまで、その政治的イデオロギーや宗教的信条に関わらず、広範な事務作業に従事する官僚による管理体制なくして、さまざまな異者を含む領土と人心の統率は不可能であったし、今でもそうである。たとえば現在の世界政治を形容するためによく使われる「右翼ポピュリズム」にしても、それは左翼思想の失墜を証しする現象というよりは、官僚制度を目に見えやすい敵とすることで、独裁的な姿勢を維持する一方で、その実、官僚制度と結託する政治家たちの知恵にほかならない。「公務員がうまい汁を吸っている」というわかりやすい言説を振りまき、彼ら彼女らをバッシングの標的とすることで、実は巨大な権力を握っている私企業の官僚的支配に完全に同化した政治機構がますます強化されていくのだ。

このような視点から、2018年の英国劇壇を概観すれば、そこで描かれた多くの演劇が、こうした古代から現代にいたる帝国の歴史を取り扱いながら、その基底となる官僚制に介入していることがわかる。以下、管見の及ぶ範囲で、いくつかの舞台に焦点を当てて、この問題を考察していきたい。

まずはシェイクスピア劇から3作。ひとつは2019年に80歳の誕生日を迎えるイアン・マッケラン（Ian McKellen）が主演した『リア王』（演出:ジョナサン・マンビー［Jonathan Munby］、劇場:チチェスター・ミネルヴァ［Chichester Minerva］、デューク・オブ・ヨーク［Duke of York's］）。マッケランは2007年にもトレヴァー・ナン（Trevor Nunn）の演出でリアを演じているのでこれが2回目となるが、彼自身の言葉によれば、今回の上演のほうが役者たちのアンサンブルを中核とした小規模上演で、より満足のいくものだったという。マンビーの演出は現代の民主主

『リア王』リア＝イアン・マッケラン、コーディリア＝アニタ-ジョイ・ウアジェ　撮影:ヨハン・パーソン

義を標榜する官僚制度社会における権力相続の問題に焦点を当てている。血統に基づく独裁的な支配が時代遅れとなったことを家父長たちが納得しないなかで、王国分割という愚挙をリアは行うが、彼の権威は官僚的手続きに支えられている。自らの言葉だけが力の証であると信じて疑わないリアの信念を2人の姉娘たちの「算術」が凌駕する――王の権力は家来の数によって測られる、と。リアが「本当の必要とは何か」という問いに答えを見つけるには、物乞いのトムとなったエドガーや、盲目のグロスター、そして「理由」ではなく「無償」を重んじるコーディリアとの出会いが必要となる。現代の政治状況における言葉の軽視を焦点化する舞台で、覚醒したリアの言葉を超えた沈静が光る。さらにケント（シニアド・キューザック［Sinéad Cusack］）を女性としたことで、現代的な官僚制度の文脈だけでなく、ケントとリアとの間の親密感が妻のいないリアの家庭のなかで際立つ。姉妹たちはたしかに家父長制の崩壊を促すのだが、それは同時に官僚制度の機能不全をも示すのだ。マッケランにとって最後のシェイクスピアだろうが、オリヴィエ主演賞の有力候補である。

次にレイフ・ファインズ（Ralph Fiennes）とソフィー・オコネドー（Sophie Okonedo）がロンドンのイブニング・スタンダード・アワードの主演男優賞と女優賞を受賞した『アントニーとクレオパトラ』（演出:サイモン・ゴッドウィン［Simon Godwin］、ナショナル・シアター、オリヴィエ［National Theatre, Olivier］）。現代の中東を思わせる時代と場所の設定で、戦闘も剣や馬ではなく機関銃や戦艦やコンピューター制御による。シェイクスピア劇のなかで、『アントニーとクレオパトラ』くらい登場人物の皮相（ひそう）さが目立つ劇は少ない。その言語が美麗で荘厳であればあるほど、観客は外面描写に魅惑されて登場人物たちの内面に迫れない。この劇にはアントニーを裏切ったイノバーバス（テ

ィム・マクマラン［Tim McMullan］）を除いてほとんど独白がなく、観客は歴史上もっとも有名な恋人たちが自らを過剰に表象し、演技するさまを眺めることになる。しかしこの劇が傑作なのは主人公たちの心理や動機を省察したからではなく、政治的権力の帰趨をメタドラマとして、すなわちリアリズムを超えた不条理劇として創作したからである。結局、権力は自己表象するアントニーやクレオパトラにではなく、官僚機構を統率するオクテヴィアスに行く。すでに時代が必要としているのは、政治的独裁者でも軍事的英雄でもなく、企業経営手腕に秀でた官僚的政治家だ。この上演は主人公たちの言語の華麗さを表出しながら、官僚制の前にはそれが無力であることを暴くのである。

『アントニーとクレオパトラ』アントニー＝レイフ・ファインズ、クレオパトラ＝ソフィー・オコネドー　撮影：ヨハン・パーソン

もうひとつは現代の表象権力の本質に迫った、ニコラス・ハイトナー（Nicholas Robert Hytner）演出の『ジュリアス・シーザー』（ブリッジ・シアター［Bridge Theatre］）。観客に四方を囲まれた演台上のロック・コンサートで始まる劇は、シーザーを支持するローマの民衆というよりは、ドナルド・トランプに熱狂するアメリカ合州国の選挙民たちに観客を見立てる。デヴィッド・コールダー（David Calder）のシーザーは選挙参謀に囲まれた右翼ポピュリストであり、対してベン・ウィショー（Ben Whishaw）のブルータスは大衆の喧騒よりも書斎の静謐さを好むインテリだ。前者は大言壮語を繰り返して他者を恐れる男、後者は自身の能力と大衆の望みとのギャップに過剰に意識的である。そのあいだに

アントニー（デヴィッド・モリッシー［David Morrissey］）がおり、彼は一方で官僚的に有能でありながら、他方で民衆の味方であることを公言する。右翼と左翼の区別が失効した現代社会で、権力が民衆のメディア・リテラシーを表象によっていかに支配するかを如実に暴くこの上演は、帝国を支える官僚制度がなぜ警察や軍隊や監視テクノロジーやセキュリティ企業による暴力を必要とするのかを見事に活写する。ロンドンの商業劇場がカメロン・マッキントッシュ（Cameron Mackintosh）の主宰する官僚的ネットワークに支配されて、中産階級以外には手の届かないチケット代が通例となった一方、ドンマー・ウエアハウス（Donmar Warehouse）やアルメイダ（Almeida）のような安価なチケットと独立した経営方針、そして演出家主導の優れた舞台を提供し続けている劇場に、今後ブリッジ・シアターが並び立つ状況を期待したい。

『ジュリアス・シーザー』アントニー＝デヴィッド・モリッシー、ブルータス＝ベン・ウィショー
撮影：マヌエル・ハーラン

ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（Royal Shakespeare Company）の上演作品では、古代ローマが帝国に編成される時代に活躍した元老院議員キケロの生涯を描いたロバート・ハリス（Robert Harris）原作、

マイク・プールトン（Mike Poulton）脚色、グレゴリー・ドラン（Gregory Doran）演出の『ローマ帝国　陰謀者・独裁者（Imperium I: Conspirator and Imperium II: Dictator）』に注目した（ストラットフォード、スワン［Stratford, Swan］、ギールグッド［Gielgud］）。同時代の知識人の中でキケロほど卓越した弁舌能力に恵まれ、政治とは表象権力であることを知悉していた政治家はいなかった。同時に、彼は帝国の権力が民衆の共謀による官僚的な暴力機構に根差していることを歴史から学んでおり、そのようなポピュリスト的な心象操作システムに同調しなかった。リチャード・マッケーブ（Richard McCabe）演じるキケロは自分の能力を誇りながらも、政治家として結局は支配的な権力の座に至れない自己の欠陥にも意識的だ。さらにキケロの書記として随伴したティロ（ジョゼフ・クロスカ［Joseph Kloska］）の目からもキケロの偉大さと欠点とを映し出すことで、なにゆえにキケロのような知の独立を重視した知識人がローマ帝国では排除されたのかを描き出す。キケロは地方の庶民の出身で、法律と古典と弁舌の力だけで、ローマ共和国の最高位である元老院議長の座にまで上り詰め共和国の守護者と謳われたが、共和国の理念を守るために地位も金も武力もある独裁的な指導者たちと交渉していくうちに、結局は官僚制度の網にとらわれて独裁制への道を切り開いてしまう。「一貫して武人ではなく文人である」キケロと、「一貫して武人でありながら文人でもある」将軍たちとの対立が、ティロによる異化効果をともなうキケロへの友情と批判を交えたまなざしを通して、アイロニカルに描かれる。最後にローマは言説と武力を兼ね備えたオクテヴィアス・シーザーによって帝国として統一されるが、そのような「強い指導者」の登場を結局は防ぎきれなかった共和主義者キケロの人生は、現代の政治にも多くの参照項を提供するだろう。

ナショナル・シアターからは、ブライアン・フリエル（Brian Friel）の『翻訳（Translations）』の再演（演出：イアン・リクソン［Ian Rickson］）と、ステファノ・マッシーニ（Stefano Massini）原作、ベン・パワー（Ben

Power）脚色の新作『リーマン三部作（The Lehman Trilogy）』を取り上げよう。イギリス帝国主義によるアイルランドの植民地侵略を地図の製作と異文化衝突を通して描いた『翻訳』は、文化支配をめざす政治権力が共同体の靭帯の破壊に成功しながら個人のレベルではけっして人心の掌握にはいたらないことを示唆し、同時に私たち劇場の観客による言語理解にも疑問を突き付ける問題作であり、いまだにポストコロニアル演劇としての衝迫力を失っていない。舞台上でコミュニケーションの不能として示されるイギリス語とアイルランド語の会話は、アクセントの異なる同じ「英語」として表象されることで、言葉の意味が結局のところ文化的力学によって左右されることを示す。コロンブス以来、翻訳者の介在こそはまさに植民地征服を可能としたメディア・テクノロジーの鍵であり、植民地経営に必須の官僚機構の基礎となる。植民地主義の暴力が及んでいく寒村の塾で学習されるギリシャ語やラテン語の知識が学習されていくさまは、教育の持つ官僚制度への抵抗力を示唆するものではないだろうか。

『リーマン三部作』（演出:サム・メンデス［Sam Mendes］、ナショナル・シアター、リテルトン［National Lyttelton］）は2007年に経営破綻し

『リーマン三部作』サイモン・ラッセル・ビール、ベン・マイルズ、アダム・ゴドリー　撮影:マーク・ドゥエット

て世界同時不況の引き金となったリーマン・ブラザーズの創設期から現代までを、ドイツからユダヤ移民としてアメリカ合州国にやってきた3人の兄弟と子孫たちの人生を通して描く。長兄のヘンリー（サイモン・ラッセル・ビール［Simon Russell Beale］）、次兄のエマヌエル（ベン・マイルズ［Ben Miles］）、末弟のマイヤー（アダム・ゴドリー［Adam Godley］）は、性格を異にしながら協力しあって雑貨店から金融業へと事業を拡大していく。そこにあったのは「経世」という言葉のもとにある相互扶助精神と血族の絆だったが、それが時代を経るにしたがって次第に失われていく様を舞台は見つめる。資本主義がヒトからモノへ、モノからカネへ、カネからカズ（数）へと限りなくヴァーチャルに膨張していく歴史の果てに、政府と銀行とが、ともに官僚機構の絶望的な完成体として君臨するネオリベラルなグローバリゼーションが末期的な症状を呈している現在、そうではないオルタナティブもあったのではないか、と想像させる秀作だ。語り手と役者とを混合させる異化的舞台のキーワードは「信頼（trust）」であり、人と人が信頼しあった結果として資本の成長を信頼できるのか、という問いが繰り返される。リーマン・ブラザーズの破綻がその象徴である現在の金融資本主義の欠陥は、官僚機構の全面支配によって人間同士の信頼を抹殺したところにあるのではなかろうか。

最後に、本年のイブニング・スタンダードでベストプレイに選ばれたマシュー・ロペス（Matthew Lopez）作の『遺産（The Inheritance）』（演出:スティーヴン・ダルドリー［Stephen Daldry］、ヤング・ビック［Young Vic］、ノエル・カワード［Noel Coward］）。プエルトリコ出身でニューヨーク在住の若い作家ロペスが、自らのアメリカ合州国におけるゲイとして経験をもとに描いた大作だ。ロペス自身が多くの影響を受けたと語っている「男性同性愛」作家のE.M.フォスター（Edward Morgan Forster）を登場させ、その『ハワーズ・エンド（Howards End）』を手本として、若者たちがどのように自分たちの人生を描くのかという外枠を設け、そのなかで彼らがさまざまな役を演じていくというメ

タ演劇であり、アンサンブルの見事さで7時間半の長さも飽きない。エイズで多くの友や家族を失った世代と、医学の進歩と社会状況の変化によって、より自由にゲイとしての生と性を謳歌できるようになった世代との交流が豊かな情感をもって描かれる。とくに息子をエイズで失い、今はその思い出の家を管理するマーガレットという劇中唯一の女性登場人物を演じたヴァネッサ・レッドグレイブ（Vanessa Redgrave）の語りは、長く記憶に残ることだろう。登場人物の1人で資産家のヘンリー（ジョン・ベンジャミン・ヒッキー［John Benjamin Hickey］）が言うように、たしかに現在のゲイ社会の改善された状況は、需要と供給のバランスという資本主義社会の法則にしたがったものかもしれない。しかしそれを生きるのは、信頼と危機、愛情と裏切り、抵抗と暴力を体験してきた男女のかけがえなき歴史である。そのような歴史の記憶こそは、金融資本主義や官僚制度が押し付ける表象権力とは無縁の「遺産」にほかならないのである。

もとはし・てつや

東京経済大学教員。専攻はカルチュラル・スタディーズ。著書に『宮城聰の演劇世界』（塚本知佳との共著、青弓社）、『ディズニー・プリンセスの行方』（ナカニシヤ出版）、『深読みミュージカル』（青土社）、『思想としてのシェイクスピア』（河出ブックス）、『カルチュラル・スタディーズへの招待』（大修館書店）、『ポストコロニアリズム』（岩波新書）など。

『自閉症の僕が飛び跳ねる理由』　撮影：Pete Dobdin

［スコットランド］

日本とのつながりと歴史・社会に寄り添う演劇

中山夏織

2018年夏、スコットランド文化・観光・対外関係大臣フィオナ・ヒスロップ女史の強い力添えを得て、第15回国際児童青少年フェスティバルおきなわ（通称・りっかりっか＊フェスタ2018）にスコットランドから４つのカンパニーが集結した。「スコットランド・フォーカス」――派手さはないが、『ホワイト（WHITE）』『ナイト・ライト（NIGHT LIGHT）』等、高いスキルと丁寧に構築された作品が、スコットランドの風を沖縄の地に、その前後、国内各地をツアーした。欲をいえば、もう少し若いカンパニ

ーが含まれるべきだと思われた。

児童青少年演劇の歴史はあまり顧みられることはない。1937年、グラスゴーの地方公共団体教育部局がバーサ・ワッデル（Bertha Waddell）率いるスコティッシュ・チルドレン・シアターに授業時間帯の巡演を認めたという記録が残っているが、実に、これが英国で「非」シェイクスピア作品の学校巡演への補助金支出の初事例でもある。これを可能にするために彼女は2年の交渉を要した。このカンパニーは60年代まで活動を展開した。しかし、その後、1989年、トニー・リーキー（Tony Reekie）が児童演劇専門フェスティバル「イマジネート（Imaginate）」に着手するが、その頃の児童演劇の質は「あまりにプア」だったと述懐している。学校巡演が主たる活動であることの宿命だが、このことはワッデルが開いた門の大きさを損なうものではない。

2019年で30周年を迎えるイマジネート、そして1947年から始まるエディンバラ・フリンジ・フェスティバルの存在が、スコットランドの児童演劇を目に見えるものにし、育ててきた。そのフリンジ・フェスの中に、スコットランド作品を世界に発信するためにMade in Scotlandと謳う枠組みがある。2009年に始まるスコットランド政府、公的助成機関クリエイティブ・スコットランド、スコットランド演劇連盟（Federation of Scottish Theatres）のジョイント・イニシアティブである。その中にも毎年、数作の児童演劇が含まれているが、今年の秀逸作品は、沖縄にもやってきたレッド・ブリッジ・アーツ（Red Bridge Arts）製作の『スティック・バイ・ミイ（Stick By Me）』である。スコットランドが誇る児童演劇の名優アンディ・マンリー（Andy Manley）のセリフのない一人芝居である。学校の机と椅子に座る男の子どもは、青いリノから出ることが許されず、無数のアイスキャンディのスティックに囲まれる。ペーソスを伴うミニマルでコミカルな演技にマンリーの本領が発揮された（もう1人の名優イアン・キャメロン［Ian Cameron］版もあるようだ。彼も今年『ホワイト』のキャストとして沖縄にやってきた）。但し、Made in Scotlandの枠組みのなかで、「なぜこんな作品が?」というプログラムも見受けられたことを付記せざ

るを得ないのは残念だ。

Made in Scotlandではないが、フリンジ・フェスで高い評価を得たのが、エディンバラに拠点を置くトータス・イン・ア・ナッツシェル（Tortoise in a Nutshell）（直訳すると、「つまり、亀」）の『失われたもの（The Lost Things）』である。この作品では、まず観客は巨大なカンファレンスセンターの奥の奥に導かれていく。倉庫スペースの中に穴倉のようなテント仕立ての劇場が用意されている。テントの前でささやくような声で俳優が語り始める。テントの中で展開するのは、俳優とともに、人形、機械仕掛けの怪獣等が織りなす地下社会のイマーシブ・シアターである。9歳以上の子どもを対象とする作品としては、あまりにダークでミステリアスな展開が繰り広げられるが、希望は失われていない。豊かなビジュアルと静かなストーリーテリングはむしろ大人にアピールするものだった。

『スティック・バイ・ミイ』　撮影: Mihaela Bodlovic

スコットランド在住の少しユニークな日本人アーティストがいる。マモル・イリグチは動物学者からデザイナーに転じ、そして今はパフォーマンス・メーカーとして様々な場で活躍しているのだが、彼の『食べられて（Eaten）』は可笑しくも、妙にエデュケーショナルな作品である。ライオンに食べられた人間としてイリグチは授業のように淡々と観客に語りかけていく。そのナラティブと「うんち」が子どもをひきつけて離さない。食育であり、命の連鎖の物語である。本人はまったく意識していなかったというが、「（生命を）いただきます」の思想が底流に存在した。

鎮魂――歴史の負の側面を描く

『失われたもの』の台本を書いたオリバー・エマニュエル（Oliver Emanuel）は、イングランド人だが、2006年以来、スコットランドを拠点に活躍する38歳の劇作家・脚本家である。エマニュエルは2018年、スコットランド国立劇場・パースシアターの共同製作作品『306：夕闇（The 306：Dusk）』を書いた。第1次世界大戦の記憶を刻む文化プログラムとして英国政府のイニシアティブにはじまり、いまは民間のチャリティとして活動する14-18-Nowの委嘱の3部作の最終作である。306という数字は、第1次大戦中に敵前逃亡等を理由に銃殺された英兵の数である。妊娠中の学校教師は、祖父が死ぬ前に残した親友を射殺したという言葉を胸に、修学旅行でフランスのかつての戦線の地を訪れる。その森に彷徨うのは、PTSDで妻を殺しそうになったイラク戦争のベテラン兵、そして終戦2日前に射殺された23歳の兵士の霊である。市民参加のクワイヤとともに、3人の語りが愚かな戦争を、戦争の現実を描き出していく。そして、最後に306名の兵士たち全員のファーストネームが歌われていく（不明者も含む）。悲しくも力強く、そして美しい（作曲：ガレス・ウィリアムズ［Gareth Williams］、演出：ウィルス・ウィルソン［Wils Wilson］）。

『306：夕闇』　撮影：Drew Farrell

さらなる統合、さらなる高みへ――障がい者芸術

5月末、スコットランド国立劇場の広報からメールが届いた。「何だろう?」とばかりに開いてみると、『自閉症の僕が飛び跳ねる理由(The Reason I Jump)』の広報資料だった。言わずと知れたベストセラー東田直樹の著書の舞台化である。しかも屋外で、しかも自閉症のパフォーマーたちを使って、しかも国立劇場の製作! グラスゴーの住宅街の一角の草地に、オランダのアートと建築グループによる自閉症者の心象風景を紡ぐ迷路とパブリック・アートのような木製の装置が出現。観客はその迷路の中を様々なルートを旅していく。自然のなかで繰り広げられるイマーシブな心象風景。観客自身が癒されていく(構成・演出:グラハム・イートウ[Graham Eatough])。

この夏のエディンバラ・フリンジで気づいたのは、「障がい者」が参加する作品の多さである。とってつけたような作品や、ベテラン劇団でありながら配慮を欠いたものもあったが、優れたコラボレーションも生まれた。そのひとつがスコットランド国立劇場と25周年を迎えた障害者劇団バーズ・オブ・パラダイス(Birds of Paradise)の共同製作によるミュージカル『私の左でなく右足(My Left Right Foot)』である。ある意味、コミュニティの問題を描いたたわいないミュージカルである。重い障害の出演者は皆無、ほとんどが健常の俳優によるのだが、秀逸なのは、手話の物語への統合である。パフォーマンス手話のディレクターの俳優が、キャストの1人となって物語の重要な一部を構成していた。スコットランドに限らず、障害と芸術の関係性が確実に、そしてダイナミックに変化しているのを知り、1歩も2歩も遅れている日本を思い知った。

メイン・ストリーム・アトランダム

ドミニク・ヒル(Dominic Hill)演出の『夜への長い旅路(Long Day's Journey Into Night)』が2年にわたる大規模な改修に入るグラスゴー・シティズンズ・シアターの最後のメジャー公演となった。朝食の場面を除き、舞台はほとんどが暗く、沈んだままだ。ヒルの演出はメロ

ドラマ的な大げさな演技と自然主義的な繊細な演技の両方をアンサンブルにまとわせた。

劇作家、そして近年は演出家としての露出も増えたデヴィッド・グレイグ（David Greig）が芸術監督を務めるエディンバラのロイヤル・ライシャム・シアターでは、1780年代のハンナ・カウリー（Hanna Cowley）の『ベルの計略（Belle's Stratagem）』を舞台にかけた。トニー・カウニー（Tony Cownie）の演出はオリジナルをいたずらにいじることなく、エリートのイケメン貴族の婚約者に対し、愛のない結婚なぞしたくない女性・レティシアが仕掛ける様々な策略が楽しい。見事なアンサンブルがそれを盛り上げた。

グレイグ自身の作品としては、2008年初演のゴードン・マッキンタイア（Gordon McIntyre）との共作による音楽劇『ミッドサマー（Midsummer）』が、エディンバラ・インターナショナル・フェスティバルでパワーアップして蘇った（製作:スコットランド国立劇場）。むしろ、ほとんど新作といっていい。オリジナルはヘレナとボブというカップルだけで展開する物語だが、新作は30年後のヘレナとボブが絡みこみ、音楽家も新たに参加。老いた２人を演じるアイリーン・ニコラス（Eileen

『ミッドサマー』　撮影：Pete Dobdin

Nicholas)とベニー・ヤング(Benny Young)がたまらなくチャーミングでかっこいい。大人の童話である(演出:ケイト・ヘヴィット[Kate Hewitt])。

ここまで綴って、スコットランド国立劇場の「存在の大きさ」に改めて驚く。全作品を既存の団体との共同製作で行っている。資金と人的資源を分かち合いながら、様々な取り組みを展開する。あえて劇場を持たない国立劇場の本懐である。夏に1つだけ、共同製作ではない小作品を観劇した。グラスゴーのトロン・シアターで上演された『演技のレッスン(How to Act Long Day's Journey Into Night)』である。2017年の作品のようだが、著名な演出家が招かれて、移民の若い女優に公開の演技ワークショップを行うという設定で話が展開していく。過去を探る演技のエクササイズが作り上げる物語が女優を暴走させ、演出家の過去をも暴いていく。作・演出とも、ビジュアルに秀でたグラハフ・イートウだが、あえてシンプルにミニマルに作り上げた。

2017年春からダンディ・レップの芸術監督を務めるアンドリュー・パントン(Andrew Panton)が、ロイヤル・スコットランド音楽演劇学校のミュージック・シアターの教授だったことから(現在は客員教授)、ミュージック・シアター課程の卒業公演『春のめざめ(Spring Awakening)』がプロとの共同製作になるというユニークなコラボが生まれた。年配者の役のためにプロ俳優が助けに入っただけでなく、学内の劇場での上演のあと、ダンディ・レップでも上演された。プロが教員として指導に当たるなど、演出に参加する以上のコラボは今後、より重要なものになるに違いない。

政治と芸術

2018年1月末のクリエイティブ・スコットランドの3か年運営助成団体の発表がスコットランド芸術界を揺るがした。エディンバラ・フリンジ、著名なツアー劇団、障害者芸術の老舗劇団のみならず、スコティッシュ・ユース・シアター、児童演劇のトップランナーのキャサリン・ウィール

（Catherine Wheel）も含まれていたからである。クリエイティブ・スコットランドとしては、ツアー劇団やキャサリン・ウィールのために、さらに使いやすい充実したツアー用の助成制度を準備していたのだが、「児童演劇はもはや支援されない」とばかりのエキセントリックなキャンペーンが繰り広げられた―― 実際には、新たに支援された児童演劇のカンパニーもあった。スコティッシュ・ユース・シアターは政治に働きかけた。結果、ヘスカップ大臣が介入し、決定が覆され、多くのカンパニーの助成が復活することになった。実際には、助成打ち切りの背景には明快な理由があった。例えば、スコティッシュ・ユース・シアターはその名にそぐわず、グラスゴーのみ、しかも裕福な子どもたちしか対象としてこなかった等である。大臣は介入に際し、より幅広い地域への働きかけを求めた。クリエイティブ・スコットランドの体制にも問題があったようだが（結果、チーフ・エグゼクティブのジャネット・アーチャー［Janet Archer］が辞職した）、それにより救われたという事実は、アームスレングスであるはずの公的助成機関の自立性を損なったと認めざるをえない。政治と芸術の近さはときに危うい。

なかやま・かおり

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

岡田利規作・演出『NO SEX』（ミュンヒナー・カンマーシュピーレ）©Julian Baumann

［ドイツ／オーストリア／スイス］

岐路に立つ寛容と、自由な越境と

萩原　健

ドイツは2018年、前年９月の連邦議会選でメルケル首相率いるキリスト教民主同盟（CDU）が辛くも第１党となって始めた連立協議が難航を極め、３月、結果選挙前と同じ第２党社民党（SPD）との連立で第４次メルケル政権がようやく発足。ただし選挙前と違い、極右の〈ドイツのための選択肢〉（AfD）が野党第１党となった。その後CDUは地方選で敗れ、メルケルは10月に党首退任を表明、追って党首選が行われ、後継とされるクランプ＝カレンバウアーが選ばれた。メルケルは2021年まで首相を務める見込みだが、メルケル時代の〈終わりの始まり〉が実感される年だった。

あるいは、2015年以来シリアほかから多くの難民を受け入れてきたドイツの〈寛容〉の大きな曲がり角の年だったかもしれない。この年のサッカーロシアW杯でドイツ代表が1次リーグ敗退、トルコ系のエヅィル選手が自身への人種差別的非難を理由に代表引退を表明したことも、反難民を掲げるAfDの伸長とあわせて大きな衝撃だった。

難民・移民

難民や移民をめぐる問題は、近年の演劇研究でしばしば「移住(migration)」というキーワードで追究される(国際演劇学会〔FIRT/IFTR〕2018年年次大会の総合テーマは「Theater and Migration」)。またドイツ語圏では、難民や移民本人を演じ手とし、地域社会との相互理解を図る演劇実践が〈Migrationstheater〉の名で浸透してきた。その代表格がベルリンのマクシム・ゴーリキー劇場(Maxim Gorki Theater)の実践、特に劇作家ヤエル・ロネン(Yael Ronen)の仕事である。

ロネン作品への関心は日本でも高まり、2018年は上演が相次いだ。東京で7月に開催された「ドイツ同時代演劇リーディング・シリーズ」では4作品のひとつがヤエル・ロネン&Exil Ensemble(亡命アンサンブル)の『冬の旅(Winterreise رحلة الشتاء)』で(ロネンは他2名の作家と来日も)、11月にはさいたまネクスト・シアターが彩の国さいたま芸術劇場で『第三世代(Dritte Generation)』を上演(中津留章仁演出)、12月には東京芸術劇場アトリエウエストでの『コモン・グラウンド(Common Ground)』リーディング公演が続いた(小山ゆうな演出)。後ろ2作は国際演劇協会(ITI)日本センターの「紛争地域から生まれた演劇」シリーズで上演に至ったもので、関与したITIドイツセンターのエグゼクティブ・ディレクター、トーマス・エンゲル(Thomas Engel)によるレクチャーが11月に東京で開かれもした。

一方、難民や移民としてドイツに拠点を定めた劇作家・演出家の仕事も目を引く。たとえばシリアからの劇作家ムハンマド・アル=アッタール(Mohammad Al-Attar)の年代記的戯曲だ。8月、演出家クリ

ストフ・マルターラー（Christoph Marthaler／9月に国際イプセン賞［International Ibsen Award］を受賞）のドラマトゥルクを長く務めるシュテファニー・カープ（Stefanie Carp）が新芸術監督となったルール・トリエンナーレ（Ruhrtriennale）では、同時代のシリア北部で稼働し続けるセメント工場を舞台に各政治勢力と企業の無慈悲さを描く『The Factory』が上演され、追ってアル＝アッタールは秋に数か月東京に滞在、講演が行われもした。また11月にはイラン出身の劇作家・演出家ナシーム・スレイマンプール（Nassim Soleimanpour）の作・出演による自伝的・ドキュメンタリー的作品『NASSIM』がフェスティバル/トーキョーで上演された。

ムハンマド・アル＝アッタール作『The Factory』（ルール・トリエンナーレ）
©Ant Palmer/Ruhrtriennale 2018

世論の操作、内外の圧力

また難民・移民という課題はこんにち、世論の操作というテーマと深く関わるように見える。反難民・移民の潮流を促す、フェイク・ニュース、オルタナティヴ・ファクトといったキーワードが連想される。この点で、トランプ大統領を主題にしたエルフリーデ・イェリネク（Elfriede

Jelinek）作、ファルク・リヒター（Falk Richter）演出の『王の道で（Am Königsweg）』（ハンブルク劇場［Deutsches Schauspielhaus Hamburg］制作）が「今日の演劇（テアーター・ホイテ）（Theater heute）」誌（以下「Th」誌）選出の今季最優秀作品および演出だったことは象徴的だ。

同様、世論操作という点では、リミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）が過去3年に発表してきた『国家（Staat）』シリーズ4作品を3月にベルリンで一挙上演した際の、第3作『夢を見る群れ。タップする羊たち（Träumende Kollektive. Tastende Schafe）』にも触れたい。古代ギリシャの政治と戯曲を参照しながら現代の民主政治を問う同作では、導き役のギリシャ人俳優2名のもと、参加者は配布されたiPhoneで民主政治にまつわる問いの数々に回答、結果がその都度集計されて示されるが、現代の政治が、思慮の浅い人々ばかりか、人工知能にも操られる可能性が示され、慄然とする。

そして世論操作に関連して、政治的な外圧ということでは、ベルリンの劇場シャウビューネ（Schaubühne）周辺の動きも想起される。イプセン『民衆の敵』を静岡芸術劇場で4月に上演後（翌月に東京で演出家トーマス・オスターマイアー［Thomas Ostermeier］の講演会も）、9月に北京公演が行われたが、続く南京公演は中止された。技術的理由とされるが、実際は、温泉施設開発事業をめぐる、上演当日の観客を巻き込んだ議論の場面が、事前に予測がつかず、当局批判の可能性があることから問題視されたと思われる。あるいは、シャウビューネ

リミニ・プロトコル『国家』シリーズ第3作『夢を見る群れ。タップする羊たち』（左端は筆者）© Kevin Fuchs

の座付き俳優ラース・アイディンガー（Lars Eidinger）は、ロシア皇帝ニコライ2世とバレリーナの恋を描いたロシア映画『マチルダ 禁断の恋（Mathilde）』に主演、映画公開前から作品が不敬だと主張する抗議行動がロシアで起きた際、彼は身の危険を感じたとも伝えられる。

また劇場内部での圧力としては、#MeToo運動の背景もあって、ウィーン・ブルク劇場（Burgtheater）関係者らが演出家マティアス・ハルトマン（Matthias Hartmann）の芸術監督時代の強権を非難する公開書簡を発表したことが印象的だった。

越境の著しい芸術監督・俳優・演出家・作家

ところで芸術監督というと、これも国境を越えた移動が目立つ。ベルギー出身のクリス・デルコン（Chris Dercon）は2017年9月、約四半世紀にわたってベルリン・フォルクスビューネ（Volksbühne）の芸術監督を務めたフランク・カストルフ（Frank Castorf）から職を引き継いだが、元ロンドン・テイトギャラリー代表だった彼の、現代美術寄りの演目がおそらく不評で、早くも18年4月に辞意を表明、11月には19年4月からのパリでの活動を発表した。またジェノサイドをテーマとしたドキュメンタリー的作品を多く手掛けるスイス出身の演出家、ミロ・ラウ（Milo Rau）がベルギー・ヘント市の劇場NTGentの芸術監督に就任、あるいはこれもベルギーの、クンステン・フェスティヴァル（Kunstenfestivaldesarts）の元芸術監督で、岡田利規『三月の5日間』欧州初公演に道筋をつけたクリストフ・スラフマイルダー（Christophe Slagmuylder）が2019年からのウィーン芸術週間（Wiener Festwochen）で演劇部門芸術監督を務めることが報じられた。また同年からはドイツ出身の演出家でポストドラマ演劇の旗手、ニコラス・シュテーマン（Nicolas Stemann）がチューリヒ劇場（Schauspielhaus Zürich）の芸術監督を務める。

俳優や演出家も多様だ。「Th」誌は今季最優秀俳優にベニー・クレセンス（Benny Claessens）とカロリーネ・ペータース（Caroline Peters）を選出、前者はベルギー出身（前出『王の道で』で奔放な

シュテファン・ケーギ構成・演出『不気味の谷』
（ミュンヒナー・カンマーシュピーレ）© Gabriela Neeb

王の役）、後者は豪州の演出家サイモン・ストーン（Simon Stone）演出の『Hotel Strindberg』（ストリンドベリの複数の戯曲で構成）での受賞。また振り返れば、昨季の最優秀俳優でカストルフ演出の『ファウスト』―フォルクスビューネ制作、5月のベルリン演劇祭「テアータートレッフェン［Theatertreffen、以下TF］」に招かれた―に出演したヴァレリー・チェプラーノヴァ（Valery Tscheplanowa）は旧ソ連出身だ。

別の意味での越境が顕著な作家トーマス・メレ（Thomas Melle）にも触れたい。メレの同名の小説が原作の『背後の世界（Die Welt im Rücken）』（ブルク劇場制作、ヤン・ボッセ［Jan Bosse］演出）がTFに招かれた一方、ミュンヒナー・カンマーシュピーレ（Münchner Kammerspiele）で10月に上演されたシュテファン・ケーギ（Stephan Kaegi／リミニ・プロトコル所属）構成・演出の『不気味の谷（Uncanny Valley）』では、メレのアンドロイドが「出演」した（11月には『背後の世界』邦訳［金志成訳、河出書房新社刊］を機に来日したメレが講演会を行なった）。

ほか注目の演出家・俳優

ミュンヒナー・カンマーシュピーレといえば、近年の若年層の性的関心の衰えを扱った岡田利規作・演出による3つ目の委嘱作品『NO SEX』の上演も目を引いた（4月）。あるいは同劇場制作の、ジェフリー・ユージェニデス（Jeffrey Eugenides）の同名の小説を原作にスザンネ・ケネディ（Susanne Kennedy）が仮面や映像を多用して演出

した『DIE SELBSTMORD-SCHWESTERN / THE VIRGIN SUICIDES』が、ウィーン芸術週間で6月に上演された（ケネディは前出のアル＝アッタールと10月の東京の講演会で同席）。

そして今季（も）注目の演出家として、傾斜する巨大な回り舞台を活用するウルリヒ・ラッシェ（Ulrich Rasche）の名を挙げたい。ミュンヒェン・レジデンツ劇場（Residenztheater）制作のシラー『群盗（Räuber）』（16年9月初演）に続き、今季はスイス・バーゼル劇場（Theater Basel）制作のビュヒナー作『ヴォイツェック（Woyzeck）』（17年9月初演）で再びTFに登場（このバーゼル劇場を「Th」誌は今季最優秀劇場に選出）。さらに8月のザルツブルク・フェスティヴァル（Salzburger Festspiele／ザルツブルク音楽祭）では、フランクフルト劇場（Schauspiel Frankfurt）との共同制作によるアイスキュロス作『ペルシャ人（Die Perser）』（前出のチェプラーノヴァが出演）がラッシェ演出で上演され、これがまもなく、本年のオーストリア演劇界

スザンネ・ケネディ演出『DIE SELBSTMORD-SCHWESTERN / THE VIRGIN SUICIDES』（ミュンヒナー・カンマーシュピーレ）©Judith Buss

アイスキュロス作、ウルリヒ・ラッシェ演出『ペルシャ人』（ザルツブルク・フェスティヴァル）©Salzburger Festspiele/Bernd Uhlig

の栄誉賞、ネストロイ賞（Nestroy-Theaterpreis）を受賞した。

またザルツブルク・フェスティヴァルに関しては、設立（1920）以来の看板演目『イェーダーマン（Jedermann）』でフィリップ・ホーホマイアー（Philipp Hochmair）がタイトルロールを演じたことが特筆される（過去に静岡芸術劇場で来日公演のあったシュテーマン演出『ファウスト第一部（Faust I）』『ウェルテル!（Werther!）』に出演）。

日本関連

最後に日本関連の話題として、まず俳優・原サチコの音楽劇への進出が顕著だったことを記したい。所属のハンブルク劇場でマルターラー演出『超男性または愛の訪問（Übermann oder Die Liebe kommt zu Besuch）』（3月）に出演後、シュトゥットガルト州立歌劇場（Staatsoper Stuttgart）で細川俊夫作曲、ヨッシ・ヴィーラー（Jossi Wieler）演出のオペラ『地震。夢 （Erdbeben. Träume）』（7月）でキ

細川俊夫作曲、ヨッシ・ヴィーラー演出『地震。夢』（シュトゥットガルト州立歌劇場）© A.T. Schaefer

ーロールの少年を演じ、追ってハンブルク劇場で、デヴィッド・ボウイの楽曲を素材にしたミュージカル『ラザルス（Lazarus）』に出演した（11月、前出のリヒター演出）。

来日公演としては10月、ポストドラマ演劇の代表例として名の挙がるパフォーマンス集団シー・シー・ポップ（She She Pop）がKYOTO EXPERIMENTで『フィフティ・グレード・オブ・シェイム（50 Grades of Shame）』を上演した（副題は「ヴェデキント『春の目覚め』にインスパイアされた写真アルバム［Ein Bilderbogen nach Wedekinds „Frühlings Erwachen"］」）。翻訳上演では文学座アトリエでのデーア・ローアー（Dea Loher）作『最後の炎（Das letzte Feuer）』（4月、生田みゆき演出）と、劇団shelfのローラント・シンメルプフェニヒ（Roland Schimmelpfennig）作『AN UND AUS｜つく、きえる（An und Aus）』（12月、矢野靖人演出）が挙げられる。ローアーは来日し、複数の講演会も行われた。

はぎわら・けん

明治大学国際日本学部教授。専門は現代ドイツ語圏の演劇・パフォーマンスおよび関連する日本の演劇・パフォーマンス。著書に『演出家ピスカートアの仕事』（2017年、森話社）、共訳にフィッシャー・リヒテ『パフォーマンスの美学』（2009年、論創社）ほか。

ティアゴ・ロドリゲス作・演出『ソプロ』© Filipe Ferreira　写真提供:フェスティヴァル・ドートンヌ

［フランス］

「多様性」をめぐって、再び

藤井慎太郎

2018年は第一次世界大戦終結から100年、五月革命から50年となる節目の年であった。2017年に大統領に就任して以来、改革を断行してきたエマニュエル・マクロンだが、燃料税の値上げに端を発して始まった「ジレ・ジョーヌ」（Gilets jaunes、「黄色のヴェスト」）による抗議運動（11月17日以降の毎週土曜日）の一部（「壊し屋」）が暴徒化し、年末のフランスを揺るがした。同じ年末にストラスブールでテロが起こり（12月13日）、社会の安定がまだ道半ばであることを浮き彫りにした。2018年はルーヴル美術館の来場者が1,000万人を超えるなど、テロの痛手から立ち直りつつあったのだが、パリ中心部の多くの街

路や地下鉄駅が治安維持のために封鎖されたことで、クリスマス商戦はもちろん、演劇界にも大きな痛手となった。「壊し屋」の破壊行動は多くの市民にも恐怖の感情を引き起こしたが、そうはいってもフランスは総じてデモやストライキには寛容である。考えてみれば、大規模なものだけをとっても、フランス革命（1789）、七月革命（1830）、二月革命（1848）、パリ・コミューン（1870）、レジスタンス（第二次世界大戦期）、五月革命（1968）などと、時の権力に抵抗する運動がフランスの歴史をつくってきたのだ。デモやストライキを通じて権力や雇用者に対する要求や不満を公に可視化することは、市民の正当な権利であり当然の手段であると権力の側からも見なされているのである。

文化政策

2019年の文化予算は、2018年から0.5%増となる36億ユーロとなることが発表された（9月24日）。それから間もなく、フランソワーズ・ニッセン（Françoise Nyssen）からフランク・リエステール（Franck Riester）へと文化大臣が交代した（10月16日）。右派政党UMPの出身ながら、親マクロン大統領の中道右派政党「行動」（Agir）を立ち上げた人物であり（同性愛者であることを公言している数少ない政治家の1人でもある）、非議員の大臣が続いていたところ、久しぶりに重量級の政治家の就任となった。

文化の領域における多様性の擁護、具体的には男女のパリテ（対等性）の実現、民族的少数派に対する配慮は、とりわけテロ以降、強く意識されてきた。しかし、一見すると中立公平に見える制度や人々の（無）意識のうちに温存されている差別に対して、あらためて意識が向かった年でもあった。性愛に関わることをプライヴァシーに属するとして公に議論することがそもそも少ない上に、「誘惑」を肯定的に捉える文化がまだ残るフランスでは、#MeToo運動は英語圏におけるほど大きなうねりとはなっていないのだが、隣国ベルギーで、ヤン・ファーブル（Jan Fabre）による長年のハラスメント行為に対して20名のダンサー

が公開書簡を通じて声を上げた（9月）ことはフランスでも話題となり、今後の動きが注目される。

さらに、ロベール・ルパージュ（Robert Lepage）演出、太陽劇団（Théâtre du Soleil）の『カナタ―エピソード1―論争（Kanata – Episode I – La Controverse）』が引き起こした論争は、別の意味で示唆的な出来事であった（12月15日初演）。ルパージュやアリアーヌ・ムヌーシュキン（Ariane Mnouchkine）に向けられた「文化の盗用」（cultural appropriation）の批判は、本作品がカナダ先住民の歴史を主題としながら先住民がまったく出演していないことに対するものだった（太陽劇団は20を超える多国籍の俳優を擁するといわれるが、そこにカナダ先住民は含まれない。なお同様の批判は、やはりイタリア人俳優がアメリカ先住民を演じる場面を含むロメオ・カステルッチ［Romeo Castellucci］『アメリカの民主主義（Democracy in America）』にも向けられたという）。アメリカ合衆国の複数の劇場が共同制作を断念し、本作品に対するカナダ芸術評議会の助成もおりなかったことから、一度は公演の中止が発表された（7月）。その後、先住民の代表との（平行線に終わった）議論、さらに太陽劇団内部における議論・決定を経て、当初の予定通りに劇団の本拠地カルトゥーシュリでの初演を迎えたものである。

ロベール・ルパージュ演出、太陽劇団『カナタ―エピソード1―論争』
© Michèle Laurent　写真提供：フェスティヴァル・ドートンヌ

その背景には今日、とりわけ北米英語圏では、非白人の役を白人俳優が演じることが「ホワイトウォッシング」

（whitewashing）として許容されなくなっていることがある（同性愛者の表象をめぐる「ストレートウォッシング」［straightwashing］にも同様の議論がある）。差別の対象となってきた少数派は少数派自身によってこそ代表＝表象されねばならないとするこの考え方は、「あらゆる人間があらゆる人間を演じることができる」という太陽劇団の信念とも、人間はあくまで人間であって多数派と少数派に分割して考えること自体が差別的であるとするフランスの伝統的な普遍主義的原則とも相容れない。その一方で、フランス演劇界が白人男性を中心に動いているのも事実であって、そうした普遍主義自体が、ヨーロッパ＝白人＝男性中心の偏ったものである、という批判は耳を傾けるに値する。「当事者」の声を重視して、非当事者が発言や行動を控えることは、日本でもしばしばあることである。その一方で、少数派は少数派によって表象「されねばならない」、あるいは当事者「しか」その問題を語り得ないとするならば、それがあたかも検閲のように作用しかねないのも確かである。

1892年にフランスの軍隊が略奪した26点の美術品をベナンに返還することをマクロン大統領が公表したこと（11月23日）が話題にもなったように、植民地主義の過去、より一般的に差別の歴史は清算されたというには程遠く――そしてそれはフランスだけの問題ではもちろんない――、より公正な代表＝表象（représentation）のあり方をケースバイケースで、不断に模索していくほかないといえるだろう。

国立劇場・文化施設

国立劇場のディレクターの顔ぶれは前年と変わりがなかった。総支配人エリック・リュフ（Éric Ruf）の下、映画に接近してきたコメディ＝フランセーズ（Comédie-Française）では、2018/19シーズンにおいてもイヴォ・ヴァン・ホーヴェ（Ivo Van Hove）の『地獄に堕ちた勇者ども（Les Damnés）』の再演、ドゥニ・ポダリデス（Denis Podalydès）演出作品、トーマス・オスターマイヤー（Thomas Ostermeier）に演出を委嘱した

『十二夜（La Nuit des rois）』、生誕100周年を迎えたイングマール・ベルイマン（Ingmar Bergman）の映像作品を翻案した『ファニーとアレクサンデル（Fanny et Alexandre）』などが人気を集めた。

ステファン・ブランシュヴェーグ（Stéphane Braunschweig）のオデオン国立劇場（Théâtre national de l'Odéon）では、ポーランドの巨匠クリスチャン・ルパ（Krystian Lupa）がカフカの原作を翻案・演出した『審判（Proces）』、クリストフ・オノレ（Christophe Honoré）『偶像（Les Idoles）』、カロリーヌ・ギエラ・グェン（Caroline Guiela Nguyen）による『サイゴン（Saïgon）』（再演）がプログラムされている。

ワジディ・ムワワド（Wajdi Mouawad）が率いるラ・コリーヌ国立劇場（La Colline, Théâtre national）では、ムワワド作・演出の新旧作品のほか、カメルーン出身の作家レオノラ・ミアノ（Léonora Miano）のテクストを宮城聰が演出した『顕れ ～女神イニイエの涙～（Révélation : Red in Blue trilogie）』、アンジェリカ・リデル（Angélica Liddell）作品が目を引く。若い観客に人気のムワワドだけあって、観客の高齢化が顕著な劇場界にあって、観客の若返りに成功している。

ディディエ・フュジリエ（Didier Fusillier）が理事長として率いるラ・ヴィレット（La Grande Halle et du Parc de la Villette）では、後述するジャポニスム2018（Japonismes 2018）の一環としてチームラボ（teamLab）やMANGA⇔TOKYOの大規模な展覧会や宮城聰『マハーバーラタ ～ナラ王の冒険～（Mahabharata : Nalacharitam）』公演が実施されたほか、シルク・プリュム（Cirque Plume）、ヤン・ファーブル、ヴァン・ホーヴェ、ヴッパタール舞踊団（Tanztheater Wuppertal）らの大物が揃った。

パリ市と郊外の公共劇場

パリ市の助成によって運営され、エマニュエル・ドゥマルシー＝モタ（Emmanuel Demarcy-Mota、フェスティヴァル・ドートンヌ［Festival d'Automne à Paris］のディレクターも兼務）が率いるパリ市立劇場

(Théâtre de la Ville)はシャトレ劇場(Théâtre du Châtelet)とともに改修工事のためにまだ休館しており(前者は工期に大幅な遅れが出ており早くても2020年末、後者は2019年秋に再開予定)、第2劇場であるアベス劇場(Théâtre des Abbesses)、他の劇場を借りて公演活動を続けた。ドゥマルシー=モタ、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル(Anne Teresa De Keersmaeker)の新旧作品の公演が目立ったほか、ヴァン・ホーヴェ、オスターマイヤー、マギー・マラン(Maguy Marin)、山海塾などのビッグ・ネームが名を連ねている。開館から10年を迎えたサンキャトル(Centquatre)、サーカスを中心としたプログラムを掲げるル・モンフォール(Le Monfort)もすぐれたプログラムを組んだ。文化省とパリ市の助成を受けるバスティーユ劇場(Théâtre de la Bastille)は、小劇場ながらもフランダースの俳優集団tg STANの3作品、ポルトガル国立劇場を率いるティアゴ・ロドリゲス(Tiago Rodrigues)作・演出『ソプロ(Sopro)』、ダヴィッド・ジェゼルソン(David Geselson)演出・出演『ドリーン(Doreen)』などの秀逸な作品によってとりわけ光った。

郊外にも目を向けると、フィリップ・ケーヌ(Philippe Quesne)が率いるナンテール=アマンディエ劇場(Théâtre Nanterre-Amandiers)では、ケーヌの新旧作品、モアメド・エル・カティブ(Mohamed El Khatib)、ジョエル・ポムラ(Joël Pommerat)、ボリス・シャルマッツ(Boris Charmatz)、ロドリゴ・ガルシア(Rodrigo García)ら、豪華な顔ぶれが並んだ。グウェナエル・モラン(Gwenaël Morin)による『パラダイス・ナウ(Paradise Now)』から50年後の秀逸なリイナクトメント(再演)『リ=パラダイス(Re-Paradise)』、そしてクロード・レジ(Claude Régy)のおそらくは生前最後の上演になるといわれた『夢と狂気(Rêve et folie)』(再演)の公演が特筆される。オルタンス・アルシャンボー(Hortense Archambault)がディレクターを務めるボビニーMC93(Bobigny MC93)の2018/19シーズンにも、ステファン・ケーギ(Stefan Kaegi)、シルヴィア・コスタ(Silvia Costa)、アラン・プラテル(Alain Platel)、リュ

ドヴィック・ラガルト（Ludovic Lagarde）、オリヴィエ・カディオ（Olivier Cadiot）らの実力派が顔を揃えた。

フェスティヴァル　アヴィニョンとパリ

かねてから「カトリックでゲイ」であることを公言してきたオリヴィエ・ピィ（Olivier Py）だが、自身がディレクターを務めるアヴィニョン演劇祭（Festival d'Avignon）のテーマにジェンダーとセクシュアリティを据えたのは、2018年が初めてである。ピィ、ヴァン・ホーヴェ、ダヴィッド・ボベ（David Bobée）ら同性愛を公言している演出家、男性から女性に性転換を遂げ、闘うフェミニストを自称するフィア・メナール（Phia Ménard）、性を超越した振付家・ダンサー、フランソワ・シェニョー（François Chaignaud）らのアーティスト、トランスジェンダーの出演者が自らの人生を語るディディエ・リュイズ（Didier Ruiz）の作品、ホモフォビアに起因する殺人事件をドキュメンタリー演劇として再構成したミロ・ラウ（Milo Rau）の作品などが集まったことで、今日においても「今まで見たことがないような作品」、「異なる視点から捉えられた世界」を提示することがまだ可能であることを示し、成功を収めたといえる。とはいえ、最も話題をさらったのは、1987年生まれのジュリ

イヴォ・ヴァン・ホーヴェ演出『過ぎゆく物事』© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

ディディエ・リュイズ演出『トランス（向こう側へ）』
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

ミロ・ラウ演出『再演（演劇史［I］）』
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

アン・ゴスラン（Julien Gosselin）がドン・デリーロ（Don DeLillo）の3本の小説を翻案・演出した、10時間の大作『プレイヤーズ、マオⅡ、名前（Joueurs, Mao Ⅱ, Les Noms）』であったのだが。一方、アヴィニョン・オフ（Avignon Off、フリンジ）は参加作品が1,500を超えたが、ジェラール・フィリップ劇場（Théâtre Gérard Philipe）をはじめ、あえてオフに参加する公共劇場の存在感が増していることも特筆される。

2018年9月から2019年2月までのとりわけ長期開催となったパリのフェスティヴァル・ドートンヌには、今年も垂涎ものの演目が並んだ。その中心となったのはドゥ・ケースマイケル（20の劇場で13作品が上演された）と後述するジャポニスム2018のうちの10作品である。さらにシェイクスピアの全作品を一人芝居のかたちで上演したフォースト・エンターテインメント（Forced Entertainment）、新旧4作品を上演したtg STANのほか、ポーランドのルパ、カナダのルパージュ、ポルトガルのロドリゲス、英国のアレクサンダー・ゼルディン（Alexander Zeldin）らの実力派が顔を揃え、さらにゴスラン、シルヴァン・クルーズヴォー（Sylvain

アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル、tg STAN共作『カルテット』
© Herman Sorgeloos　写真提供:フェスティヴァル・ドートンヌ

Creuzevault)、ジョリス・ラコスト(Joris Lacoste)らのフランスの若手が存在感を示した。

さらにつけ加えれば、ドゥ・ケースマイケルのほか、コメディ=フランセーズ、シャイヨー(Théâtre national de Chaillot)、ラ・ヴィレット、市立劇場、アヴィニョンなどで異なる作品を上演したヴァン・ホーヴェを筆頭に、tg STAN(バスティーユ劇場、ポンピドゥー・センター[Centre Georges Pompidou]ほか)、ファーブル(ラ・ヴィレット、バスティーユ劇場)、プラテル(MC93)ら、フランダース出身のアーティストがあらためて強い存在感を示した年だったといえよう。

フランス文化省によれば、フランス全土には2,700を超えるアート・フェスティヴァルが存在し、うち500以上が舞台芸術に関わるという。ヤン・ゴーセンス(Jan Goossens)の下、プログラムが急速に充実しているフェスティヴァル・ドゥ・マルセイユ(Festival de Marseille)など注目すべきフェスティヴァルはこのほかにも増えている。

日本との関係　ジャポニスム2018

さて、日仏文化交流にとっても、日仏修好通商条約(1858)から160周年を迎えた2018年は特別な年であった。(後継事業も含めて)40億円の国費を投じ、国際交流基金が中心となって企画運営にあたった「ジャポニスム2018」が主にパリ圏において大々的に開催されたからである。30万人を動員したチームラボ、国宝級の作品が並んだ複数の展覧会も大きな話題となったが、雅楽、能・狂言、歌舞伎・文楽・日本舞踊から蜷川幸雄、野田秀樹、宮城聰、岡田利規、松井周、岩

井秀人、タニノクロウ、木ノ下歌舞伎、藤田貴大らの現代演劇、川口隆夫、伊藤郁女（かおり）らの現代ダンス、さらには2.5次元ミュージカルまで舞台芸術だけで36企画を数える充実したプログラムとなった。多くの公演が完売となり、日本文化に対する市民の高い関心を証言し、大きな成功を収めたといってよいであろう。

その一方で、岩井秀人『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編（Wareware no moromoro［Nos histoires...］）』などのわずかな例外を除いて、日本のアーティストが日本（東京）で制作した作品をフランス（パリ）に持ってきて見せる、一方通行的な企画が大半だったのは女性アーティストが非常に少なかったこととならんで惜しまれる。だが、1978年以来、10年ごとに日本特集を組んできたフェスティヴァル・ドートンヌを筆頭に、シャイヨー国立劇場（近年はダンスの専門劇場となっているが、ときに演劇の上演も行われる）、ラ・コリーヌ国立劇場、ポンピドゥー・センター、パリ市立劇場、ラ・ヴィレット、フィルハーモニー（Philharmonie de Paris）、ジュヌヴィリエ劇場（Théâtre de Gennevilliers）など、パリと近郊の重要な劇場・文化施設とのパートナーシップのもとに実現したことの意義も大きい。これをきっかけにより協働的なプロジェクトへと結実していくことが期待される。というのも、2018年は伊藤郁女、角舘玲奈、竹中香子ら、フランスを拠点とする日本出身のアーティストの活躍が光った年でもあったからだし、そもそも現代では、アーティストや作品のアイデンティティやナショナリティはそう簡単に日本、フランスと割り切れるものではなくなっているからである。

ふじい・しんたろう

早稲田大学文学学術院教授（演劇学、文化政策学）。主な著書に監修書『ポストドラマ時代の創造力』（白水社、2014年）、共訳書『演劇学の教科書』（国書刊行会、2009年）、共編著『演劇学のキーワーズ』（ぺりかん社、2007年）など。戯曲翻訳に、ワジディ・ムワワド作『炎 アンサンディ』（シアタートラム・2014/2017年、小田島雄志・翻訳戯曲賞受賞）、『岸 リトラル』（同・2018年）など。2018年度はサバティカルを取得してパリに1年間滞在している。

ミンモ・ボレッリ作・演出・主演“La Cupa”の一場面　撮影:Marco Ghidelli

[イタリア]

劇場は“開かれた宗教の場”となり得るか？

山ノ内春彦

政府から資金援助を受ける「国立劇場」は7つあるが、ここでは市そのものが演劇空間のようなナポリ、「演劇の首都」を自認するミラノ、地域に根を下ろして地道な活動を続けるトスカーナの演劇人にたちに触れるにとどまりそうだ。

ナポリに行くと、通りでも市場でも溜まり場でも、市民たちがほとんど映画や演劇の場面と変わらないような雰囲気で議論したり、冗談を言い合ったり、時には喧嘩をしたりしている。ナポリ人たちのメロディのある語り口はナポリ演劇の魅力の1つだが、これを体現している典型に詩人・劇作家でパフォーマー、哲学の講義もするエンツォ・モスカート（Enzo Moscato）がいて、今年のユビュ賞（Premio Ubu）のキャリア賞を得た。

彼の最新作“Patria Puttana”(『母国は娼婦』とでも訳そうか?)は1943年にドイツ軍に占領された頃のナポリの売春宿を舞台とする。俗悪な家具やケバケバしい飾り物がひしめき、どこかバロック様式の教会を思わせる舞台装置。娼婦や兵士たちの淫らなセリフにもかかわらず、ミサを執り行う神父のようなモスカートの韻文は、香(こう)を炊く煙が教会を満たすように、売春宿の隅々に染み込んでいく。占領軍の兵士に妊娠させられた娼婦ルパレッラの出産を同僚のナナが助け、ルパレッラは死ぬが、生まれた子供はナナの腕にしっかりと抱かれる。大戦を乗り越えたイタリアの民衆を象徴するかのように。

モスカートは「演劇は形而上学を土台にしていなければならない」と主張。このような意味での「演劇に関わる者はそれを天職と感じて、聖職者が伝道を使命とするように、やらずにはいられない気持ちに駆られて演劇に従事するのだ」と。かつてピーター・ブルックが「神聖演劇」と呼んだように、モスカートは演劇を「世俗的宗教の場」と確信して活動してきた一例だ。

彼はナポリ方言の演劇を国際的なレヴェルで注目させたエドゥアルド・デ・フィリッポ(Eduardo De Filippo)の死後、アンニバーレ・ルチェッロ(Annibale Ruccello)らと共に活動した演劇人の世代に属し、事故で早逝したルチェッロへの思い入れは強く、『誕生日(Compleanno)』と題したモノローグでは、ルチェッロの誕生日に、交霊会での霊媒さながらに様々な人物に身を貸し、そこにはいないはずの親友と会話する。

右側よりエンツォ・モスカートと女優のイーザ・ダニエッリ
(モスカート演出“Tà-kai-tà”[ギリシャ語で「あれもこれも」の意]より)
撮影:Francesco Sgueglia

もう一人の極めてナポリ的な演劇人としてミンモ・ボレッリ(Mimmo Borrelli)がいて、ベケットやイヨネスコの不条理演劇に似た抽象的な設定

と、南伊の人に独特な肉感的な体質との混合が独特の雰囲気を醸す。彼が作・演出・主演した“La Cupa”（漠然として『陰鬱』なものを意味している）はユビュ賞の劇作賞と演出賞を受賞した。「惑星が地球に向かって落ちて来る」という極限状況で、アルカイックな仮面、オブジェ、衣装の集団が歌い踊り、精霊たちに呼びかける。古代の儀式を彷彿とさせ、カンパーニャ州などイタリア南部に残る民間信仰の魔術的な感性と共鳴し、これも集団的祭儀という形での「神聖演劇」に分類されるだろう。1部が1時間20分の2部構成、3,500行の韻文がまくし立てられ、「10年前から稽古を始めた」というだけあって、俳優たちの没入の仕方はかつてのイェジー・グロトフスキの「実験劇場」を思わせる。声と動きの身体表現の中に没入して陶酔する俳優たちの姿は具体性に輝いて、ボッシュやブリューゲル、さてまたジョットやミケランジェロが描いた絵画やフレスコ画の群像を思わせる。

ボレッリが「アポカリプス」つまり世界終末を予言した「黙示録」をもじった『ナプカリッセ（Napucalisse）』では今日の社会に溢れるありとあらゆる残酷と不正をテーマにして、それが最も露わに顕現する場所としてのナポリという巨人に組みかかる子供のように、口角泡を飛ばし、喉も裂けんと叫び歌い、空を仰ぐ。俳優にとって、この種の演技はストレスを解消するエクササイズとなる事は間違いない。「体の中で生きている限り、思い切り体を感じる事に陶酔しよう」とする姿勢はイタリア南部の人々の中によく見られるもので、ボレッリはその生きた見本のような人だが、まだ39歳で将来の活躍が期待される。

モスカートと同じ世代で、ナポリで共に刺激し合って育った演劇人としてはトニ・セルヴィッロ（Toni Servillo）を忘れる事は出来ない。劇団「ファルソ・モヴィメント」（Falso Movimento）でマリオ・マルトーネ（Mario Martone）と知り合い、劇団「テアトリ・ウニーティ」（Teatri Uniti）を結成、彼の演出したデ・フィリッポの作品はヨーロッパ中で高い評価を得た。マルトーネが映画を主とするようになると、彼の作品のほとんどに主演したりして、イタリアを代表する演技派となっている。

彼の演出・主演でナポリのベッリーニ劇場（Teatro Bellini）でスタートした『エルヴィーラ（Elvira）』はミラノのピッコロ劇場（Piccolo Teatro）でほぼ1ヶ月のロング・ラン公演を果たした。ナチス占領下のパリで、フランスの名優ルイ・ジューヴェ（Louis Jouvet）が若いユダヤ人女優に与えた個人レッスンを逐一記録させたものを元にして、ブリジット・ジャック（Brigitte Jacques）が戯曲化したもの。外部世界の残酷さに抵抗して、演劇を通じて人間性を確認しようとする、これも俳優によって「宗教的なコミュニケーションの場」が実現された一例だった。

ナポリではメルカダンテ劇場（Teatro Mercadante）の3つのスペースが国立劇場として中心となるが、ミラノではピッコロ劇場が国立劇場となって、レヴェルの高い演目を並べている。ミラノではイタリア北部の経済的活気に助けられて、堅実な活動を持続する劇団が多く、ヨーロッパでもトップ・レヴェルの「演劇の都」となっている。例えば劇団「テアトロ・デル・エルフォ（Teatro dell' Elfo）」は40年以上の活動を通じて多くのコメディアンを輩出、ブエノス・アイレス通りのプッチーニ劇場を改築してからは、3つの舞台空間を駆使する。ここで11月14日にロンバルディア州を拠点とする劇団の見本市のような催しがもたれ、著者も俳優として参加したのだが、ロンバルディア州を拠点とする16の劇団が、次のシーズンのために準備中の出し物を20分だけ演じて、審査員がこれを採点して援助金の金額を決める。その資金はロンバルディア州、銀行が連合したカリプロ基金（Fondazione Cariplo）から拠出され、審査には主な日刊紙の演劇担当のジャーナリストたちも加わる。ここ数年、国からの助成金が切り詰められ続ける事情の中で奮闘する劇団にとっては嬉しい兵ろうだ。経済的に活力のあるロンバルディア州とミラノならではの催しとみられる。

この見本市の中心となった劇団「テアトロ・デル・エルフォ」の最新作『アフガニスタン（Afghanistan）』はイギリスの劇作家たちの共作をフェルディナンド・ブルーニ（Ferdinando Bruni）とエリオ・デ・カピターニ

(Elio De Capitani)が演出、アフガニスタンと欧米の3世紀に渡っての関わりを物語る。それぞれ2時間の第1部と第2部を「マラソン上演」すると半日かかる労作で、ユビュ賞の作品賞候補となり、国外劇作賞を受賞した。

『ベアティチュード』でのアルマンド・プンツォ(構成・演出)と受刑者＝俳優達　撮影:Stefano Vaja

ここで焦点をトスカーナ州に持っていこう。アルマンド・プンツォ(Armando Punzo)はピサ県のヴォルテッラ(Volterra)の刑務所で30年に渡って受刑者の演劇活動を指導、イタリア中に広がりつつある受刑者演劇の先駆けとなり、その独創的な構成・演出、受刑者がプロ並みの演技を見せる事で話題を呼んで評価を確立。こうして結成された劇団は今やイタリア各地を巡演する。その最新作『ベアティチュード(Beatitudo)』はラテン語で「至福」を意味するが、ルイス・ボルヘスの小説を翻案して、『バベルの図書館』から出て来た書物たちや詩的な象徴たちが人格化され、水槽の中にオブジェが漂う。ボルヘスの言葉が醸し出す夢の世界で、観客の思考の基盤が崩され、水に映った影のように解体される。「現実は1つではないと気づかせてくれる」のだ。この禅やソクラテス的な懐疑に似たアプローチによって、集団的瞑想というか、これも一種の「開かれた宗教」の場だと言えるかも知れない。この作品でプンツォがユビュ賞の演出賞と舞台装置賞の候補に上がり、アンドレア・サルヴァドーリ(Andrea Salvadori)が音響効果賞を得た。

「集団的瞑想」と言えば、ユビュ賞のキャリア部門の候補に上がった、ジョヴァンナ・ダッディ(Giovanna Daddi)と ダリオ・マルコンチーニ(Dario Marconcini)のカップルの最新作“Quasi una vita”(『ほと

んど一生』）では、この夫婦が演劇に捧げた一生を振り返るうちに、舞台の一方にある扉が次第に存在感を増してくる。70年代にピサ県のポンテデーラで、身体表現を特徴とした実験演劇を目指した劇団を出発させ、演出家ロベルト・バッチ（Roberto Bacci）と共に、ポンテデーラをイタリアにおける実験演劇の中心の1つとしてきた。正体不明の客達に翻弄される二人の演技は日常的で飾り気がないのが、前述したナポリの演劇人達と見事な対照を成す。

“Quasi una vita”のジョヴァンナ・ダッディと ダリオ・マルコンチーニ
撮影:Roberto Palermo

もう一人のキャリア賞候補ジャンカルロ・イッラリ（Giancarlo Ilari）はなんと90歳。淡々としたモノローグからは戦後イタリアの歴史が滲み出て、共同体のために働き通した人々の地味な姿が蘇る。「俳優が本物かどうかは70歳で、いや80歳で見えてくる。いや90歳かな?」。ダッディとマルコンチーニといえ、イッラリといえ、トスカーナの演劇人が、衒（てら）いも誇張もない姿勢で、死への境から生を語るのは、「個人的な宗教」を観客と共有する試みといえるかも知れない。

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、1975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兼マイムとしてイタリアを代表する演出家に協力。ローマ国立演劇アカデミーなどで身体表現を教え、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。

バリェ＝インクラン作、アルフレッド・サンソル演出『ボヘミアの光』（マリア・ゲレロ劇場）　撮影:marcosGpunto

［スペイン］

ハイパーレアリズムから笑いと幻想溢れる舞台まで

田尻陽一

2018年は２月７日から24日、10月１日から10日まで、計27日間マドリードに滞在し、その間に10本の芝居と3本の稽古を見た。通年より10本ほど少ないが、それは後で述べるように自分の劇団がマドリードで４公演、ムルシアで１公演を行ったので、そのために10日間ほど費やしてしまったからだ。見た舞台のなかから大きく３つに分けて７つの舞台を考えてみたい。

1、過去を題材にした芝居

現代作家なのだが、過去を題材にした作品（近代劇を含む）を取り上げる。1つはフランスのジャン・フランソワ・プレヴァン（Jean François Prèvand、1944生まれ）の『ヴォルテールとルソーの口論（Voltaire/Rousseau. La disputa）』という芝居。18世紀の芝居ではなく1991年にパリで上演され4年間ロングランを続けた作品。内容はヴォルテールのところに出向いたルソーとの難しい言い争い。史実では手紙でのやり取りのはずだが舞台では2人が延々と議論していく。リスボンの地震がどうのこうの、劇場がどうのこうの、自由とは、平等とは、挙句の果てにはルソーが5人の子供を孤児院に送り込んだことは正しいことだったのか、政治理念から教会体制に至るまで、時々気の利いたセリフを言って観客をくすぐるが、両手を振り回すだけの演技はいささか退屈だった。ヴォルテールをやったジョゼップ・マリア・フロタ（Josep María Flotats）は1939年生まれだから今年80歳、スペインの人間国宝とも言うべき役者だが元気だ。ルソーをやったペレ・ポンセ（Pere Ponce、1964年生まれ）より遥かに若々しく見えた。そういえば、秋にあとで述べる『砂の下のバル』でたまたま隣り合わせの席になったが、華がある役者だなと思った。演出も兼ねている。スペイン人もフランス人もおしゃべりが本当に好きなんだ（マリア・ゲレロ劇場［Teatro María Guerrero］、2月8日観劇）。

ジャン・フランソワ・プレヴァン作、ジョゼップ・マリア・フロタ演出
『ヴォルテールとルソーの口論』（マリア・ゲレロ劇場）　撮影:marcosGpunto

アルフレッド・サンソル（Alfredo Sanzol、1972年生まれ）の『恋の甘さ（Ternura）』が

アルフレッド・サンソル作・演出『恋の甘さ』(アバディーア劇場)　撮影:Sergio Parra

扱う時代は16世紀になっているが、アルフレッドの書きおろし。エスメラルダ女王が2人の娘を連れて無敵艦隊に乗り込み、男のいない国を作ろうと無人島に向かう。着いたところは、女を知らないように息子2人を育ててきた木こりの住む島。この設定自体で筋がどのように進展していくか分かるというもの。母親は自分も娘たちも男装させるが、男女の仲は自然の法則。男の子たちも自分とは違う柔らかい肌に惹かれていく。観客の期待通り、まず母親が木こりと結婚すると宣言する最後の場面で場内は大爆笑。裸舞台に豪華な衣装、まさにエリザベス朝演劇の雰囲気。シェイクスピアが用いた笑いの種を次から次へと仕込んだアルフレッドの作劇術に感心した。演出もアルフレッド。これほど軽く笑い続けた舞台はなかった。この作品は2017年に初演し、スペインを1年かけて巡演し、アバディーア劇場(Teatro de la Abadía)で凱旋公演を迎えた(アバディーア劇場、10月6日観劇)。

次もアルフレッド・サンソルの演出による20世紀初頭の近代劇、ラモン・マリア・デル・バリェ=インクラン(Ramón María del Valle-Inclán)の『ボヘミアの光(Luces de Bohemia)』(1920)。盲目の主人公マックス・エストレーリャがマドリードの下町をさまよいながら、社会の底辺に生きる人々とスペインの社会、政治家、聖職者に対して辛辣な批判を繰り広げ、警官隊と衝突して監獄に入れられ、昔は文筆仲間だったがいまは内務省の長官になっている友人の口添えで出獄し、恵んでもらった金で泥酔し、寒さと飢えで亡くなる。

舞台が始まって主人公が死ぬまで24時間も経っていない。主人公が放つ権力者への痛烈な皮肉、風刺、愚弄、罵詈雑言、そして抑圧された者たちへの優しい心遣い、原作は相反するものを緊密に濃縮し、グロテスクな舞台空間を創造している。いつか訳したい作品だ。アルフレッドが舞台上に映し出したデフォルメ（バリェ＝インクランの言葉に従えばエスペルペント）は、巧みな照明によって美しい舞台となった。今回の緻密な演出は秀逸だった（マリア・ゲレロ劇場、10月5日観劇）。

ニエベス・ロドリーゲス・ロドリーゲス作『マリア・サンブラーノの墓』
（バリェ＝インクラン劇場 フランシスコ・ニエバ小ホール）　撮影:marcosGpunto

2、充実した中堅作家の舞台

中堅の劇作家を2人取り上げる。1人目のニエベス・ロドリーゲス・ロドリーゲス（Nieves Rodriguez Rodriguez、1983年生まれ）作『マリア・サンブラーノの墓（La tumba de María Zambrano）』は心に響く不思議な詩劇であった。まずこの芝居はクラウドファンディングによって上演費用を集めている。その謳い文句は「世界の飢えた子供たち、男女間差別意識、閉塞した教育制度に異議あり。マリア・サンブラーノの哲学によってより良き世界を」とある。つまり、ニエベスの戯曲はサン

ブラーノの生き様を描くのではなく、彼女の哲学の必要性を舞台にのせようとしている。そこが新鮮だった。

マリア・サンブラーノ（1904～91）はオルテガ・イ・ガセットの弟子で、スペイン内戦ではメキシコに亡命し、プエルトリコ、キューバ、イタリア、フランス、スイスと渡り、スペインに帰国したのは1984年。そして1988年、思想家、哲学者、エッセイストとして、しかも女性として初めてセルバンテス賞を受賞した。まだ日本語の翻訳は出ていない。1991年に亡くなると、遺体は生まれ故郷のベレス＝マラガ市の墓地に埋葬された。

舞台上には墓がずらりと並んでいる。そのなかの1つが彼女の墓なのだ。墓標が浮かび上がる。「起き上がりなさい、わたしの友よ、こちらにいらっしゃい」。1人のお腹を空かした少年が墓地に現れ、マリア・サンブラーノを呼び出す。少女となって現れたマリアから食べ物をもらうが、墓地の外は飢えた人々で溢れている。死者たち、生者たちの無言劇が続き、ダンスがあり、最晩年のマリアも登場し、舞台は幻想に溢れていく。演劇における美意識を刺激してくる舞台だった。時々、墓石に猫たちの影が映し出される。あ、そうだ、マリアは無類の猫好きだったことを思い出させてくれた（バリェ＝インクラン劇場 フランシスコ・ニエバ小ホール［Sala Francisco Nieva, Teatro Valle-Inclán］、2月9日観劇）。

もう1つは、国立ドラマセンター（CDN）設立40周年を記念して、マリア・ゲレロ劇場の地下にあるプリンセサ小ホール（Sala de la Princesa）でホセ・ラモン・フェルナンデス（José Ramón Fernández、1962年生まれ）作『砂の下のバル（Un bar bajo la arena）』が上演された。この作品が2018年最高の収穫作品であった。プリンセサ小ホールはマリア・ゲレロ劇場の地下に2003年に開場した小ホールで、それまでは劇場地下のバルだった。劇場の大舞台に立っていた役者たちがこのバルに降りてきて発した言葉、そして舞台の上で登場人物として発したセリフによってこの戯曲が構成されている。素の役者の言葉と登場人物のセリフが交差する着想が素晴らしかった。全てマリア・ゲレロ劇場で上演された作品だが、この戯曲に取り上げた作品は、

ホセ・ラモン・フェルナンデス作『砂の下のバル』
（マリア・ゲレロ劇場 プリンセサ小ホール）　撮影:marcosGpunto

『山の巨人たち（ピランデルロ作）』『観客（ガルシア・ロルカ作）』『イワーノフ（チェーホフ作）』『桜の園（チェーホフ作）』『ドニャ・ロシータ、花の言葉（ガルシア・ロルカ作）』『ヴィエロポーレ（カントール作）』『ボヘミアの光（バリェ＝インクラン作）』『エリサはアーモンドの樹の下（ハルディエル・ポンセラ作）』『ドン・フリオラの角（バリェ＝インクラン作）』『ニテットとムルシアの人（ミゲル・ミウラ作）』『理性の眠り（ブエロ・バリェホ作）』『冬物語（シェイクスピア作）』『五年経ったら（ガルシア・ロルカ作）』『家族のアルバム（ホセ・ルイス・アロンソ・デ・サントス作）』と、挙げていけばキリがない。舞台で聞いたセリフをこの地下で聞くとまた違った趣があった。

この中で1980年、『ドニャ・ロシータ、花の言葉（Doña Rosita, la soltera）』でロシータを演じているヌリア・エスペルト（Nuria Espert）が登場し、「周りの女たちは結婚し、子供を作り……みんなから言われる、ほらあそこに行かず後家のロシータがいる……わたしはじっと前を見据え、自分の隅っこから動かない」と芝居の中の美しい独白を言う。と、そこに酔っぱらったビクトル・ガルシア（Víctor García）が登場する。これには驚いた。彼はマリア・ゲレロ劇場では演出をしていないはずだ。あとで作者のホセ・ラモンに「本当にビクトルがあのバルに来たの?」と尋ねると「来た」という。戯曲を送ってもらい読んでみると、「酔っぱらった」とか「怒って」というト書きはない。ビクトル・ガルシアとヌリア・エスペルトは1971年ガルシア・ロルカの『イェルマ』で大成功をおさめ、4年にわたって世界中を巡演している。なぜガルシア・ロルカの作品を自分の演出で上演しないのかとヌリア・エスペルトに迫りたかったのかもしれない。彼がマリア・ゲレロ劇場に足を踏み入れたのはこの1度きりだった

と聞かされた。1979年から81年までヌリア・エスペルトはホセ・ルイス・ゴメス（José Luiz Gómez）とホセ・タマヨ（José Tamayo）と3人でCDNの総監督をしている。ヌリア・エスペルトとビクトル・ガルシアとの間に何かあったのかもしれない。それにしても作者ホセ・ラモンの情報量はすごいもんだと改めて感心した。そういった演劇界の裏側を知る上でも、興味ある舞台であった（マリア・ゲレロ劇場 プリンセサ小ホール、10月2日観劇）。

3、新人の登場

1つ目はイグナシ・ビダル（Ignasi Vidal、1973生まれ）の処女作『プラン（El plan）』という作品。彼は『美女と野獣』とか『レ・ミゼラブル』などに出ているし、戯曲を読んでも商業演劇ぽいなと勝手に思いこみ、最初は見たいとは思わなかった。招待状が来たので渋々劇場に出向いた次第だが、舞台成果は予想を覆してくれた。リストラされた中年男性3人がこれからどでかいことをしでかそうと計画を立てる。年齢は40歳代。計画を実行する日に1人がなかなか来ない。イライラ待ちながら、2人で日ごろのうっ憤を話している。やって来た仲間の1人は計画を実行するために使う車が事故で破損したという。そして3人が、リストラにな

イグナシ・ビダル作・演出『プラン』（マルキーナ劇場） 撮影：Gerardo Sanz

った会社に対する憤懣、仲間に対する誤解や友情、家族に対する悩みや苛立ち、もちろんセックスも、心の中に溜まっていたことをぶちまけていく。

観客には3人がどんな計画を立てていたのか分からないまま、暗転して3人の会話は終わる。最後にフリオ・イグレシアスの『人生は同じように続く』が流れる。結末のない、しかしハイパーレアリズムの会話が、何と言えばいいのだろうか、芝居ではなく、普段、家で通りでバルで耳にする男たちの会話そのものを切り取って舞台にのせた作品なのだ。それが実に新鮮だった。舞台が終わって出口に向かうと、スペインで初めて役者たちの送りだしを受けた。この芝居、2005年に「ノミの下宿」小劇場（La Pensión de las Pulgas、当年鑑2014年版参照）で初演され、カミカゼ劇場（Teatro Kamikaze）で続演され、スペイン国内を巡演し、マドリードに戻ってきた。道理で役者たちの息があっていたはずだ（マルキーナ劇場［Teatro Marquina］、3月23日観劇）。

もう1つは、女性劇作家アルムデナ・ラミレス＝パンタネリャ（Almudena Ramírez-Pantanella、1988年生まれ）の『世の中の主（あるじ）（Los amos del mundo）』というデビュー作。彼女はこの作品で2015年度のカルデロン賞（Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca）を受賞している。

将来を約束された裕福な家庭で育ったミゲルは、地下鉄の駅でギターをかき鳴らしながら「わたしは死んでいく、わたしは死んでいく、……」と歌い続ける少女と出会う。どうしてそんな歌を歌うのかと話しかけ、会話をしている目の前で少女は地下鉄に飛びこんで自殺する。死を目の当たりにしたミゲルは考える。自分は何のために生きているのか、自問自答し、恵まれた家を出て自立しようと決心する。ここからは父と母と息子の肉親の関係が描かれる。父親は出ていった息子の代わりに犬を飼って世話をする。しかし、母親は、まるで自分の所有物であるかのように、息子に帰ってくるようにと執拗に迫る。しかし問題は解決しない。ミゲルと親しくしているアパートの住人が亡くなる。また、ミゲルは自分が生

アルムデナ・ラミレス＝パンタネリャ作・演出『世の中の主』（ミラドール劇場）
撮影：Almudena Cadalso

きていることを考える。つまり、この芝居も先ほど取り上げた『プラン』同様、終わりがないのだ。人が生まれる目的は死ぬためだ。しかし、生まれてから死ぬまでが生きることであり、その間が「世の中の主」として自分の存在があるのだ。アフタートークにも参加したが、観客も作者も「生きるとは何か」と延々と1時間ぐらい話し合っていた。そのなかで「母親とうまく折り合いがつかない子供は怪物になる」という言葉が妙に引っ掛かった。演出もアルムデナが行ったが、他の人が演出すれば、この戯曲を客観的に見た違った舞台が出来上がったかもしれない。彼女は無駄な装置に金を掛け過ぎている。もっと自分のセリフに自信を持てばいいのにというのが、率直な感想だ（ミラドール劇場［Teatro Sala Mirador］、3月22日観劇）。

４、日西演劇交流

最後に日本の劇団クセックACTがバリェ＝インクラン国立劇場の大ホールでガルシア・ロルカ作『観客（El Público）』（神宮寺啓構成・演出・舞台美術、田尻陽一翻訳・構成・脚色）を２月15日から18日まで、ムルシアのシルコ市立劇場（Teatro Circo）で２月21日、計５公演を行い大成功をおさめた。短期間の上演にも拘わらず、初日の翌日、ABC紙が「今回の劇団クセックACTによる『観客』は世阿弥の息遣い、つまり能の身体表現による音楽が聞こえてくる、燦然と輝く見事な舞台成果であった」と劇評を載せてくれた。評価は４つ星であった。

ガルシア・ロルカ作、神宮寺啓演出『観客』(劇団クセックACT)　撮影:和久 瞬

劇団クセックACTの日本での公演は5月1日から4日まで名古屋、5月11日は福井でセルバンテス作『ヌマンシア』(神宮寺啓構成・演出・舞台美術、田尻陽一翻訳・構成・脚色)のほか、12月12日東京でフアン・マヨルガ(Juan Mayorga)作『善き隣人(El buen vecino)』(神宮寺啓構成・演出・舞台美術、田尻陽一翻訳・脚本)を上演した。スペイン大使館とセルバンテス文化センターがフアン・マヨルガを日本に招待してくれ、作者の目の前で上演できたことを光栄に思う。

他の劇団では文学座が6月27日から30日まで東京でホセ・ルイス・アロンソ・デ・サントス(José Luis Alonso de Santos)作『モロッコの甘く危険な香り(Bajarse al moro)』(西本由香演出、古屋雄一郎訳)、おでてこが12月15・16日京都でライラ・リポイ作『あたしたちの生涯で一番幸せな日(El día más feliz de nuestra vida)』(須川弥香演出、田尻陽一翻訳)を上演したことを報告しておく。

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。関西外国語大学名誉教授。『現代スペイン演劇選集』をカモミール社から第3巻まで刊行。『セルバンテス戯曲全集』(水声社)を出版。スペイン演劇を上演する劇団クセックACTを創設し、今年で39年目になる。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。

マグダ・ウメル演出『追放の記』（ワルシャワ・ポロニア劇場）1968年3月のユダヤ人排斥運動で国を追われたユダヤ系ポーランド人女性の告白を演ずるクリスティナ・ヤンダ。
撮影：Katarzyna Kural-Sadowska

［ポーランド］

波を乗り越える自負

岩田美保

幕が上がるとそこにはドールハウスのように壁一面を取り払われた、とてもリアルな間取りの2階建ての住まいが舞台いっぱいに現れた。静寂の中、瓜二つの上階と下階を間違い探しのようにじっと凝視していると、同じ（であろう）空間でそれぞれ違う時間が流れ、営まれつつあることに気づいた。ゆっくりと始まった何気ない日常生活。が、その時点で観客はすでに舞台に深く惹きつけられ、吐息の1つも聞き逃すまいとしていた。

舞台『圧迫（Pod Presją）』は、2017年ヴェネチア・ビエンナーレ演劇

部門で銀獅子賞を受賞したマヤ・クレチェフスカ（Maja Kleczewska）が、アメリカ映画でジョン・カサヴェテス（John Cassavetes）監督の『こわれゆく女（A Woman Under the Influence）』（1974年）に触発され、ウカシュ・ホトコフスキ（Łukasz Chotkowski）と共同脚色。カトヴィツェのシロンスキ劇場（Teatr Śląski）に名女優サンドラ・コジェニアク（Sandra Korzeniak）を招いて演出した。コジェニアクは国立スターリー劇場（Stary Teatr、クラクフ）のクレチェフスカやクリスティアン・ルパ（Krystian Lupa）演出作品での好演が注目され、繊細さと脆さと狂気を熱演したルパ演出の『ペルソナ、三部作／マリリン（Persona, Tryptyk/Marilyn）』（2009年、ワルシャワ・ドラマティチニ劇場［Teatr Dramatyczny］）の主人公マリリン役で数多くの賞を総舐めした女優である。そのコジェニアク演ずるメイベルがベッドで物憂げにゆっくりと目をさます。

一見、ごく普通の家庭生活を送る主婦、メイベル。しかし、夫や家族や友人たちの社会通念や習慣に捕らえられ規定され、どんどん自己を追い込み深い沼にはまっていく。コジェニアクは次第に気の触れていくメイベルを実に繊細に描く。その振れ幅、弛緩、崩落、高揚、激情、そして無機質に凝固し鎮まった姿。家族や友人たちを演じるシロンスキ劇場俳優陣の一体感がそれを一層際立たせる。最後の幕まで、広い劇場空間はメイベルに飲み込まれたままだった。

冒頭の舞台美術の上下2つの住まい、実は上階と思っていたのは映像。その後、舞台のメイベルの近景ライブや舞台上見えない部屋の生映像、心象風景、過去などがライブ編集で現れる。ポーランド演劇での映像使用は20年ほど前から目立ち始め、今ではライブ映像も珍しくなくなった。時に、一体演劇を見に来たのか映画を見に来たのかと考えてしまうこともある。その良し悪しは技術面よりも、舞台上の演劇部分とどう関わり、どう演劇世界を膨らませるかによる。単なる視覚的効果に終わるものも多いが、時間軸や空間の多元性を自由自在に操って俳優たちが作る世界と融合し、また押し広げ重ね合わせ、新たな演劇

を切り開こうとするものもある。『圧迫』の美術、マルセル・スワヴィンスキ（Marcel Sławiński）とカタジィナ・ソバンスカ（Katarzyna Sobańska）によるリアルな舞台美術と巧みなライブ映像の組み合わせは、演劇性を増幅させ緊張感の糸が途切れない。全景と演劇的なカメラの寄り。映画的なビジュアルイメージ。精密絶妙な舞台との組み合わせ。切り替え編集のリズム。それらがごく自然に一体となり、まさに新しい何かを捉えていた。驚くことにプログラムでは、この作品は「劇場という観客の目の前で映画を製作することを目的に」し「観客は映画製作現場の観察者、立会人であり、同時にその映画を鑑賞する」と言い切っている。実際私たち観客はビデオといえどもその生の現場に居合わせ、目の前で演じられ創り出されていく映像を受け止めながら、同時に舞台の進行をも重ね合せてその相互の関連に立ち会う。『圧迫』での映像は映画でありながらも、ライブ性という点では演劇そのものでもあった。そしてもう1つ、美術に並び大きな役割を担ったのは、音楽（ツェザリ・ドゥフノフスキ［Cezary Duchnowski］）。作曲家でもあるソプラノ歌手、アガタ・ズベル（Agata Zubel）歌唱のドニゼッティ『ランメルモールのルチア』とカタラーニ『ワリー』の透明な儚（はかな）さは、目に見える世界を超えて主

マヤ・クレチェフスカ演出『圧迫』（シロンスキ劇場）　撮影:Magda Hueckel

人公の精神世界の深淵を我々に見せ、音の響きのその先の静寂へと導いていくようだった。

2018年度『神曲』国際演劇祭（Festiwal Boska Komedia）のグランプリを『圧迫』と肩を並べて受賞したのは、ワルシャワ・ポロニア劇場（Teatr Polonia）のマグダ・ウメル（Magda Umer）演出『追放の記（Zapiskiz wygnania）』である。ホロコーストの悲劇を生き延び、祖国ポーランドに戻ってやっと普通の生活を取り戻したユダヤ系ポーランド人たちが、1968年社会主義ポーランドで巻き起こったユダヤ人排斥運動三月事件で再び全てを失い祖国を追われる。サビナ・バラル（Sabina Baral）の同名の自伝が原作で、未だ清算が待たれるポーランドユダヤ人差別問題を1人の女性の希望と絶望の一生として描く。舞台中央に立つ女優とスタンドマイク、小編成バンドによる音楽、前舞台に下ろされた半透明のスクリーンに映し出される記録写真とライブビデオのシンプルな構成。劇場を圧する重い存在感。放たれる気迫の演技。ノンフィクションならではの言葉が鋭く突き刺さり、ドラマが深く心に刻まれる。主演のクリスティナ・ヤンダ（Krystyna Janda）は故アンジェイ・ワイダ（Andrzej Wajda）監督の代表作、映画『大理石の男』（1977年）の当局に挑む映画大学学生役でデビュー。以来、主に映画で戦う女性を演じてきた、圧倒的な存在感を持つ大女優である。ポロニア劇場は、そのスター俳優ヤンダが2005年ヤンダ文化基金を起こし、ワルシャワに創設した私設劇場だ。ポーランド民主化から16年を経た当時でも演劇はほとんど公立劇場（劇団）だったため、大きなニュースとなった。以来、ポロニア劇場はそれまでのポーランドにはなかったスター俳優をキャスティングした娯楽作品とともに、今回のような辛辣な社会派作品を時々突っ込んでくる。国粋的右翼政権によってユダヤ問題の清算がまた置き去りになりつつあるポーランドで、この作品の存在意義は大きい。

今年の『神曲』演劇祭では、この他演劇の枠を超える作品も発表された。興味深かったのは『黄金が私から流れ出る（Wycieka ze

mnie samo złoto)』。フランスとワルシャワで活動するレナタ・ピオトロフスカ・オフレ(Renata Piotrowska-Auffret)の企画、振り付け。ダンスは普通独立系で、これも新しいパフォーマンス芸術を支援するブルドング基金(Fundacja Burdąg)と独立系振付師集団ツェントルム・ヴ・ルフ(Centrum w Ruchu)の共同製作である。ダンス作品は得てして感情的または抽象的になりがちだが、『黄金が〜』は実際にインタビューを通して得られた女性だけが抱える「産む」ことに関する悩みをテキストとし、具体的な個々の事案が赤裸々に語られる。新しいフェミニズムの視点を掘り出し、社会通念に対し、身体と感情と精神の距離感を測りながら鋭く問題を投げかける作品だった。

もう1つ面白い試みだったのは、ヴォイテク・ブレハシュ(Wojtek Blecharz)演出の『音の家(Dom dźwięku)』(クラクフ・スウォヴァツキ劇場[Teatr Słowackiego])だろう。会場にはホールいっぱいに置かれたオリジナル楽器と様々な指示が記入された譜面。観覧者自身が好きな楽器に向き合い、音を作るパフォーマーとなって70分間の作品を構成する。現代作曲家のブレハシュは、参加者が彼の譜面を忠実に演奏した時「共鳴し合う共同体」が形成されるとする。現代音楽の譜面を見ること自体、多くの参加者には初めての体験で、初めは皆恐る恐る楽器を鳴らす。しかし次第にそれぞれの譜面のインストラクションに集中し、次いで全体の音に耳を傾けるようになる。全くの他人同士が1つの社会的まとまりと感性を共有する実体験は演劇的体験とも言え、現代音楽の可能性を感じさせた。

レナタ・ピオトロフスカ・オフレ企画・振付『黄金が私から流れ出る』
撮影:Aleksandra Osowicz

2015年の政権交代で「法と正義」党による

ヴォイテク・ブレハシュ演出『音の家』（クラクフ・スウォヴァツキ劇場）
撮影:Monika Stolaska

右翼政権が成立して以来、ポーランドの演劇界が政治に大きく揺れていることはこの年鑑でも触れてきた。国立スターリー劇場では鋭い采配で劇団を立て直して評価を上げていた総支配人ヤン・クラタ（Jan Klata）が2017年夏に解任され、現場実績のない批評家マレク・ミコス（Marek Mikos）が新支配人として選ばれると、劇団員の抗議行動が起こり著名な演出家は揃って劇場との協力関係を絶った。しかし果たしてミコスの初年度（2017年9月～2018年6月）の結果は、彼が連れてきた演出家たちの新作ではまったく客席が埋まらないという惨憺たる状態となり、俳優の流出も始まった。演劇批評家のヨアンナ・タルゴン（Joanna Targoń）は7月1日付ヴィボルチャ新聞で「スターリー劇場はカリタ前支配人時代の作品と、中低空か低空飛行の新作という二重生活をミコスに強いられている」と言い放った。結局その夏、最終的にミコスと劇団員は和解策に辿り着き、芸術面に関してはスターリー劇場所属俳優代表で構成される芸術評議会（Rada Artystyczna）が全面的に権限を持つこととして折合った。この間、すでにコンスタンティン・ボゴモーロフ（Konstantin Bogomolov）演出『プラトーノフ』やカリタ演出『婚礼（Wesele）』『民衆の敵（Wróg ludu）』などで強烈な印象を残したバルトシュ・ビエレニア（Bartosz Bielenia）やモニカ・フライチク（Monika Frajczyk）といった優秀な若手俳優がワルシャワの有力劇場ノヴィ・テアトル（Nowy Teatr）やTRワルシャワへそれぞれ流出してしまったのは非常に残念だが、この厳しい政治環境でスターリー劇場は独自性を保つための解決策をひねり出すことに成功したと言えるだろう。ミコス支配人をボイコットしていた演出家たちは芸術評議会

の招きに応え次々復帰。すでに今シーズン（2018年9月～2019年6月）のカレンダーに彼らの新作初演が書き込まれている。また11月には、演劇界に新しい言語をもたらした作家に与えられる第17回「新たな現実」ヨーロッパ演劇賞（Premio Europa per il Teatro）を前支配人のクラタが受賞。授賞式に合わせ、スターリー劇場がサンクトペテルブルクでの国際文化フォーラムで、イプセン原作クラタ演出の『民衆の敵（Wróg ludu）』（「国際演劇年鑑2016」参照）を上演。絶賛を浴びた。劇場はまた活況を帯びてきてチケットが手に入らない状況。1年前とは比較にならない明るい空気が戻りつつある。

一方、2016年9月に右翼政権に近いツェザリ・モラフスキ（Cezary Morawski）が評価の高かったクシシュトフ・ミェシュコフスキ（Krzysztof Mieszkowski）に代わり総支配人に着任し、ストライキと分裂を招いて全国規模の衝撃を呼んだヴロツワフ・ポーランド劇場（Teatr polski we Wrocławiu）（「国際演劇年鑑2017」参照）。抗議の退団をした団員たちは自主劇団「地下ポーランド劇場（Teatr Polski pod ziemi）」として制作・公演活動を始め、演劇賞受賞のセブ・マイエフスキ（Seb Majewski）演出『今日のひと／一つのことを巡る七つの反応、つまりプシェグロツキの役者の話（Postać dnia/siedem reakcji na jedno zdarzenie, czyli opowieść teatralna o aktorze Przegrodzkim）』のような優秀作品を発表し実績を重ねていた。そこに、今シーズン（2018/19）に入りこちらにも大きな動きがあった。

2018年10月に最高監査院（NIK）査察により、モラフスキ総支配人による多額の財務不正が明らかになり、11月県議会議長執行部が総支配人を解任。次期総支配人を2019年4月までに新しく公募することになった。12月13日、崩壊状態の劇団再建のため県から委託されたクシシュトフ・コプカ（Krzysztof Kopka）が支配人代行となると、まず抗議運動で前支配人が解雇処分にした俳優たちに劇場への復帰を求めると発表。同日、裁判所も元ポーランド劇場俳優ミハウ・オパリンスキ（Michał Opaliński）とカタジィナ・マイエフスカ（Katarzyna

セブ・マイエフスキ演出『今日のひと』（地下ポーランド劇場）　撮影:Natalia Kabanow

Majewska）の不当解雇を認め、劇場に再雇用を命じた。コプカ支配人代行は同時に今シーズン後半の公演スケジュールの見直しに取り掛かり、モラフスキ前支配人により演目から外されていた名作のルパ演出『伐採（Wycinka）』とザダラ（Mishael Zadara）演出『父祖の祭り（Dziady）』の再演が決まった。次期支配人は未定だが、ここにも明るい話題が戻ってきている。

こうして見ると、演劇界を巡る風はちょっと変わってきたように思われる。とはいえ、実は今シーズンもまた全く同様の問題が起こっている。国立ラシェフスキ記念演劇研究所（Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego）の所長問題だ。この研究所は、あらゆる演劇関連資料を集め、デジタル化や広報、教育、舞台芸術の活性化に携わり、東京公演も行ったマルタ・グルニツカ（Marta Górnicka）演出『女たちの合唱（Chór kobiet）』（2010年）のような作品製作も手掛けている。この4年間精力的に研究所を指揮し内外から評価を得てきたドロタ・ブフヴァルド（Dorota Buchwald）所長だが、2018年末の任期満了に伴い公募され、現所長を含む11人が立候補。が、審査評議会は「推薦該当者なし」とし、政治思想により人事を決める傾向を指摘されて

いるグリンスキ（Gliński）文化・国家遺産大臣に一切を預けてしまった。これを受け全国の演劇関係者や団体が次々とブフヴァルド所長再任支持の声明を出したが、文化省は首のすげ替えに固執するのか、副所長に当座の所長代行をさせる応急処置で年を越し、先が見えない不安定な状況になっている。

独裁的な右翼政権の変わらぬ圧力、社会不安と無力感、閉塞感はポーランド国中を広く覆っている。この状況を憂えて、映画監督で演劇演出家の故アンジェイ・ワイダの未亡人、舞台美術家のクリスティナ・ザフファトヴィチ（Krystyna Zachwatowicz）が中心になり、京都クラクフ基金（Fundacja Kyoto Kraków）が2018年にアンジェイ・ワイダ賞（Nagroda im. Andrzeja Wajdy）を創設した。ここで興味深いのは、この賞が芸術作品にではなく、社会的連帯の高い使命を推進する個人に対して与えられることだ。当局の有形無形の攻撃に屈することなく、連帯の理想を掲げ、遺作『残像（Powidoki）』で最期まで政治の全体主義化に警鐘を鳴らし続けたワイダ監督。その遺志を形にし、もう1度ポーランド国民を鼓舞しようという意図である。第1回ワイダ賞には、ラジオパーソナリティでアーティスト、プロデューサーで社会活動家のイェジイ・オフシアク（Jerzy Owsiak）が選ばれた。この冬で第27回になるチャリティーの国民的祭典「クリスマスチャリティー大オーケストラ（Wielka Orkiestra Świątecznej Pomocy）」(*)の創設者にして会長の彼は、ポーランドで知らぬ者がいないという人気者。医療施設の拡充を目的に毎年子供達が中心になって募金活動をし、ユーモラスな赤いハートのイラストマークと笑顔が国中に溢れる。しかし彼のリベラルで不屈の信念のせいか、現政権はこの慈善活動にあからさまに大きな圧力をかけてきている。そんな状況でのワイダ賞であった。

民族主義が強まってきているのはポーランドに限ったことではなく、世界的傾向である。しかしどうこれに抗っていくのか。ある日、演出家パヴェウ・ミシキェヴィチ（Paweł Miśkiewicz）のインタビュー記事を見かけた。彼は演劇大学の学生の相談に乗ったという。学生は、当時、問題

になっていたヴロツワフ・ポーランド劇場のモラフスキ支配人からとてもいいオファーをされたが、受けるべきかと聞いてきたのだ。ミシキェヴィチは「今はいいかもしれないけれど、数年後、君の履歴書にそれが記された時にどう思うか」と、よく考えて決めるように諭したという。彼は続けて「ズヴィノグロツカ（Zwinogrodzka）文化・国家遺産副大臣自らが右派の体制側に人文分野での人材があまりいないと吐露した」ように、「（教育界と違い）ポーランドの文化人には自分で考え自分で決断をする人たちが多い。そんなに簡単に権力に迎合したり支配されたりしない。そのいい例がヴロツワフの地下ポーランド劇場の活躍や、団員自らプログラムを決めることにしたスターリー劇場芸術評議会だ」と語っている（2018年12月11日『onet KULTURA』掲載「ポピュリズムは人類の知能の欠陥だ［Populizm to defekt w umyśle człowieka］」）。この使命感と自信。ポーランド演劇は国民に対する使命を自負している限り続いていきそうだ。

＊　2019年1月13日のこのクリスマスチャリティー大オーケストラのフィナーレでは、右翼政権に対峙していたグダンスク市長パヴェウ・アダモヴィチ（Paweł Adamowicz）が大観衆の前で殺害される事件も起こっている。

いわた・みほ
1985年京都府立大学卒業。1986年ポーランド・ヤギエロン大学留学。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。

シルヴィウ・ブルカレーテ演出『スカーレット・プリンセス』（国立ラドゥ・スタンカ劇場）　©TNRS, Dragoş Dumitru

［ルーマニア］

純ルーマニア産『桜姫東文章』など

七字英輔

毎年6月の第2週に開催されるシビウ国際演劇祭（Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu）が昨年25周年を迎えた。第2回（1995年）からほとんど間断なく訪れている筆者にとっても、ここまで演劇祭の評価が高まるとは思いもしなかった。驚いたのは、一昨年に中国・烏鎮（ウーヂェン）国際演劇祭を訪れた時のことだ。長江の支流沿いにある烏鎮は河沿いに清末の建築物が残る風光明媚な小都市である。5回目になる演劇祭だったが、政府の肝煎りで、中国有数の演劇祭にしようという意図のもとに開かれた演劇祭で、筆者が訪れ

たのは芸術監督の田沁鑫（ティエンチンシン）演出『狂飆（クアンビアオ）』（邦題『風をおこした男―田漢伝』）を観るためだったが、他のメインプログラムには、国立ワフタンゴフ劇場（The Vakhtangov Theatre）やドイツのシャウビューネ（Schaubühne）、リトアニアのオスカラス・コルスノヴァス劇団（Oskaras Korsunovas Theatre／OKT）、ルーマニアのコメディ劇場（Comedy Theatre of Bucharest）などが列挙していた。演目こそ違え、いずれもこの一両年にシビウで公演した劇団ばかりである。そういえば、烏鎮のアソシエート・ディレクター、演出家の孟京輝（メンジングー）とも同年のシビウ演劇祭で会った。そして昨年は、国立ラドゥ・スタンカ劇場（Teatrul Național Radu Stanca Sibiu）が烏鎮国際演劇祭で『ゴドーを待ちながら』を上演し、上海では『オイディプス』を公演したという。いずれもコンスタンティン・キリアック（Constantin Chiriac）の主演であり、そのわかりやすいバーターには微苦笑を禁じ得ない。いずれにしろ、シビウ国際演劇祭の声望が日本のみならず中国にまで伝わっているということだ。

さて、そのシビウ国際演劇祭は例年通り、6月8日から17日まで開催された。声望が高まるにつれ、西欧を含む外国劇団の参加が増え、ルーマニア国内の劇場の参加が減ってきたことは例年書いてきている通り。しかし、それもワンクール終えたという印象である。ちなみに、オープニング作品は、日本のNODA・MAP『One Green Bottle（表に出ろいっ!）』（野田秀樹作・演出・出演）だった。野田以外のキャストは英国人で、英語上演だ。日英共同制作であるが、勿論、製作は東京芸術劇場（野田は遊歩道の「ウォーク・オブ・フェーム」［WF］に連なることを予告されていた）。「ワンクール終えた」というのは、欧米からの著名な劇団、演出家の舞台が昨年はほとんど見られなかったからだ。唯一、アメリカのビッグネーム、ピーター・セラーズ（Peter Sellars／有名な喜劇俳優とは異なる。NYを舞台に翻案したモーツァルト作曲のダ・ポンテ3部作のオペラで勇名を馳せた演出家で、30代でケネディ・センターの芸術監督を務めた才人）が主宰するフレックス・コミュニティ（The Flex Community）による『アメリカン・ダンス・ショー』があったのみだ

（セラーズもまたWFに加えられた）。それだけではない。昨年に限ってはロシア、東欧（例年見られるポーランドやジョージアなど）の有力劇団の参加もなかった。

ただし、注目すべき演劇がなかったのかというとそんなことはない。ロシア、ノヴォシビルスク・アカデミックシアター（Novosibirsk State Academic Drama Theatre “Red Torch”）のチェーホフ『三人姉妹』（ティモフェイ・クルヤビン［Timofey Kulyabin］演出）は傑作だった。フェラポント以外の全員が聾唖者だという設定の手話劇である。ノヴォシビルスクは西シベリアの中央に位置する都市で、日本にも来日公演した劇場があるシベリアの玄関口オムスクよりさらに東にある。筆者は、マーシャやイリーナの演技に感動しながら、サンクトペテルブルクやモスクワに比べて日が当たることが少ない地方の劇団だからこその表現だと思った。要するに中央と地方の差が健常者と聾唖者の格差に比定されているのである。何より、芝居の面白さ、俳優たちの演技の確かさにうならされた。シビウ演劇祭で驚かされるのは、実はいつもこうしたマージナルな地域の演劇なのである。

それはともかく、シビウ国際演劇祭に参加したルーマニアの演劇を見ていこう。まずは主催の国立ラドゥ・スタンカ劇場の新作から。2017年に発表される予定で、突如中止となったシルヴィウ・プルカレーテ（Silviu Purcărete）演出『スカーレット・プリンセス（Povestea prințesei deocheate）』（原案は鶴屋南北作『桜姫東文章』）が完成されて、劇場とともにお披露目された（「サラ・カブキ」と呼ばれていた劇場は正式に「サラ・ユージェニオ・バルバ［Sala Eugenio Barba］」と名づけられた。ちなみに、「サラ」は「ホール」の意だが、「ユージェニオ・バルバ」は第1回のWF顕彰でプルカレーテや故・18代目中村勘三郎らの受賞の劈頭（へきとう）を飾ったイタリア人演出家で、現在は、自らが主宰するデンマークの劇団Odin Teatretで毎年、シビウ公演を果たしている。バルバが故・野村万之丞（8代目万蔵）と親交を持ち、日本の伝統演劇にも詳しいことから名づけられたと思しい）。昨年の繰り返しになるが、こ

の劇場は、本舞台に時計回りと逆方向に回る二重の盆を備え、七三にセリ穴（ただしこの「セリ」は板蓋で覆った矩形の穴で、セリ上がり等では使えない）がある花道を持つ、本格的とはいえないまでも疑似的な歌舞伎劇場で、今後の芝居で、どういうふうに使うのかが興味津々である。

『スカーレット・プリンセス』にはプルカレーテにあるまじき少しチープな印象を受けたものの興味深い点もたくさんあった。冒頭の男色の果てに心中を図る「稚児が淵の場」はともかく、次の「鎌倉新清水の場」では、満開の桜が桜姫以下、お付きの局、腰元たちの衣裳の桜模様で表される。この舞台の特徴は、男女優のジェンダーが逆転していることで、彼女たちは皆、男優が扮する女方である。なかでの傑作は、桜姫・清玄と同様に不義の罪で主家を追われ、後に清玄を相方の僧残月とともに殺害する局長浦に扮した長身・鼻高のアドリアン・マティオク（Adrian Matioc）だ。来日公演の『ルル（LULU）』や『ガリバー旅行記（Călătoriile lui Gulliver）』でも馴染みが深いこの男優が女方を演じるとは誰もが想像しえないだろう。しかし、これが面白い。桜姫の側近でありながら、年増の深情けで残月に言い寄り、ともに転落する女のグロテスクさを誇張して見せた。

清玄と、桜姫を犯し、後に亭主に収まる釣鐘権助は、原作通りオフェリア・ポピィ（Ofelia Popii）の二役。「新清水」に清玄から早変わりで、チョビ髭を生やし、20世紀初頭の飛行服姿で花道から現れたときには「待ってました!」と叫びたいほどのオーラを発散するが、全体として権助は、西洋演劇の剽軽なトリックスターの域を出ない。ただし、蘇生した清玄を墓掘りに来た権助が再度殺す際の二役早変わりは見事だった。「岩室庵室」を表す長い木製の構造物を隠れ蓑にして双方をポピィが一瞬のうちに変わる。

しかし、それにも増して興味深かったのは「権助住居の場」における村人たちである。スーツ、ズボンで固め、杖を持った、禿げ頭にシルクハットというスタイルのコロス。いわば、市民の声を代表する存在だが、桜

姫は保守的な彼らが見守るなかで、敵権助の種である自分の子を殺し、権助も殺す。嬰児（この幼子には天使の羽が生えている）が宙に浮いて権助の手に落ちるところなど、トリッキーではあるが、成功しているとは言えない。だが、ロシア、東欧各国で上演頻りの近松に比べ、外国カンパニーの南北への挑戦は、多分これが初めてだろう（『桜姫』を勧めたのは串田和美氏）。プルカレーテならではの壮大な野心的試みである。

ラドゥ・スタンカ劇場の新作は、独語セクションのものを含めると8本を数える（他に『ファウスト（Faust）』『メタモルフォーゼ（Metamorfoze）』など人気作の再演が3本）。その中にはラドゥ-アレクサンドル・ニカ（Radu-Alexandru Nica）演出『10』（Csaba Székely作）やチャペック作『R.U.R.（ロボット）（R.U.R./Rossum's Universal Robots）』、アーサー・ミラー作『橋からの眺め』、ムロジェック作『移住者』など興味を惹かれる作品も多く、なかでも近年注目される舞台を多く送り出しているシャルル・ミュラー（Charles Muller）演出の独語セクション、ベルイマン作『ある結婚の風景（Scene dintr-o căsnicie/Szenen Einer Ehe）』は観たかったが、いずれもかなわなかった。筆者が観たのはイプセン作『ヘッダ・ガブラー』ただ1つ。本拠の劇場での上演であり、『スカーレット・プリンセス』と同様、新作レパートリーの中心を占めていると睨んだからに他ならない。演出はボトンド・ナジ（Botond Nagy）。

しかし、これが珍品だった。冒頭では少女がひとり、縄跳びをしたり拳銃を弄んだりしている。下手の白いステンレス製の長椅子に髪をてっぺん高く巻き上げ、18世紀宮廷風の衣装を着た女性が無表情で座っている。しかし、このミザンセーヌが何なのかはすぐにわかる。少女はヘッダの過去の姿であり、女性はヘッダの教育係のアンドロイドなのだ。つまり、この舞台ではヘッダの憧憬の対象である「将軍」の肖像は存在せず、アンドロイドがその役目を果たす。ヘッダを演じるのはまたしてもポピィ（『ファウスト』は彼女の存在なくしては成立しないので出演しているが、『メタモルフォーゼ』は多忙もあり、年齢上のこともあってか、代替

ボトンド・ナジ演出『ヘッダ・ガブラー』　©Sebastian Marcovici

わりした。当然だろう）。

次いで、テスマンの伯母が兜のようなメタル製の帽子を被って現れる。未来のファッションというわけだが、その後に、蛍光管が横、斜めに組まれた背後の装置が割れて、宇宙服姿のテスマンが丈高く茂った草の中から現れる。外は放射能に満ちている、あるいは空気が薄いという表象だ。要するにありがちの近未来劇というわけだが、無視できないのは、徹底してコミック・スタイルで一貫していることだ。例えば、レーヴボルクとエルヴステード夫人が二人きりになるとヘッダは奥へと引っ込み、大きな拳銃のモニュメントに乗っかってそれを愛撫する。また、酔っ払って正体をなくしたレーヴボルクの腹から論文のチップを取り出し、それを廃棄すると、最後は巨大なテディベアの宇宙船に乗って消えていく。ヘッダは宇宙人なのである。ヘッダの自殺に際してブラック判事がつぶやく、「人はこんなことはしないものだ」に合わせた造形。まさにコミックである。

他のルーマニア演劇にも触れておこう。シビウ国際演劇祭で観たのは、ブカレスト国立「I.L.カラジアーレ」劇場（Teatrul Național „Ion Luca Caragiale” București）のイヨネスコ作『瀕死の王様』（アンドレイ・グロス［Andrei Grosu］演出）と同じくブカレストのMIC劇場（Teatrul Mic București）のドストエフスキー作『カラマーゾフたち（Karamazovii）』（ノナ・チオバヌ［Nona Ciobanu］演出）。MICは「小さい」の意だが、日本でいう「小劇場」とは異なる。350人ほどのキャパの劇場ではあるが、チャウシェスク時代からの由緒ある市立劇場だ。前者は、ルーマニアの国民的俳優ヴィクトル・レヴェンジュック（Victor Rebengiuc）の王様、そして第一夫人が、こちらも名女優であ

アンドレイ・グロス演出『瀕死の王様』（ブカレスト国立「I.L.カラジアーレ」劇場）　撮影:FITS, Dragoş Dumitru

るレヴェンジュックの糟糠の妻マリアナ・ミフト（Mariana Mihuț）である（彼女がタイトルロールを演じたブランドラ劇場［Teatrul Bulandra］のアンドレイ・シェルバン［Andrei Şerban］演出『リア王』を観たことがある）。そして驚いたことに、演出家はイヨネスコの不条理劇をホームドラマに変換してしまった。

頭に金色の紙製の王冠を載せた徘徊癖のある老人の家庭が舞台で、同じく冠を載せた第一王妃はその妻。蜘蛛の巣が張り、罅（ひび）が入った壁などは老人の妄想で、すべては死の淵にある老人のベッドの周囲で終始する。衛兵や第二夫人は彼の妄想に付き合って、息子や看護師が務める。その差配をするのが第一夫人である。様々な現代世相に敷衍できるこの作を、妄想を抱いたまま死んでいく老人に換喩したのには不満がないわけではないが、レヴェンジュックとミフトの滋味あふれる演技にはただただ感嘆した。

後者の『カラマーゾフたち』は、カラマーゾフ家の父親フョードルを始め、ドミートリー、イワン、アリョーシャの3兄弟、フョードルの私生児と疑われる召使スメルジャコフ、執事のグリゴーリーやフョードルの思い人グルーシェンカやリーザまでが出る、「フョードル殺し」から「裁判」まで

の劇で、時間が遡る構成だが、物語の首尾は一貫している。その間3時間半。

面白いのは美術で、鉄パイプで組まれた二重の装置が正面と上手舞台にあって、その前を1畳ほどの板盤10枚近くが動いて場面を作っていくこと。それによって大きなテーブルひとつでカラマーゾフ家の居間にもなるし、それが捌けて鉄パイプが露わになるとスメルジャコフの貧相な住居にもなる。「裁判」では正面の二重が判事たちの座るスペースとなり、その下にアリョーシャらの証言者が立つ。それ以上に興味深かったのは、プロジェクションマッピングで20世紀初頭の未来派による建築を背後に投影することだ。ロシアの土俗的な生と性が、理想とされた近代と対置される。

ノナ・チオバヌ演出『カラマーゾフたち』　撮影:FITS, Sebastian Marcovici

今年は異例なことに、「モルドバ・シーズン」（同じ国から招待作が何本か重なる場合に「シーズン」と呼ばれるようで、昨年は中国シーズン、日本シーズンと多彩だったのだが）と称して、モルドバ共和国から5作（演劇3、ダンス1、他にアカデミーの学生によるもの1）が正式招待されていた。しかし、その中には第1回（1994年）の巻頭を飾った

ウジェーヌ・イヨネスコ劇場（Teatrul Național Eugene Ionesco、作品は2001年に来日公演もあったイヨネスコ『瀕死の王様』）の舞台はなかった。演劇では国立サティリクス・イオン・ルカ・カラジアーレ劇場（Teatrul Național "Satiricus Ion Luca Caragiale"）がチェーホフ『結婚』（アレクサンドル・グレク［Alexandru Grec］演出）とブルガーコフ『巨匠とマルガリータ』（同）の2本と国立ミハイ・エミネスク劇場（Teatrul Național "Mihai Eminescu"）のミハイ・セバスチャン（Mihail Sebastian）作『名前のない星（Steaua fără nume）』（アレクサンドル・コズブ［Alexandru Cozub］演出。コズブはイヨネスコ劇場の創立メンバーで、1996年の『ゴドーを待ちながら』来日公演ではスタッフとして参加しているが、帰国後、ミハイ・エミネスク劇場に所属を変え、同劇場の芸術監督に就任してすでに20年近くがたつ）。ちなみに、セバスチャンの同作はルーマニア語圏では人気作で、筆者もペトル・ヴトカレウ（Petru Vutcărău）演出の舞台をモルドバで観たことがある。

モルドバは、昨年、隔年開催のウジェーヌ・イヨネスコ劇場ビエンナーレ（BITEI）の開催年だったが、政府からの助成金が大幅に削られて、シビウと同年に始まった国際演劇祭がこの25年間で初めて中止された。「モルドバ・シーズン」はそういう苦境にあるモルドバ演劇に対するシビウからのエールだったのかどうか。

もうひとつ、書き加えておかなければならないことがある。現在のラドゥ・スタンカ劇場のある地点から東へ数キロ先に国立劇場建設の話が浮上していることだ。今のラドゥ・スタンカ劇場は元映画館で、観客も360名ほどしか収容できない。国内に6つある国立劇場の中でも格式も容積も極めて低く、小さい。ルーマニアを代表する劇場として新たな新劇場建設をキリアックが望んだとして少しも不思議ではない（新設された劇場は、プレハブの仮設劇場であり、従来からの施設は次々に老朽化して使えなくなっている）。その設計コンペで世界の著名建築家が訪れていたのだ。隈研吾が審査委員長に決まっていたらしいが、審査をする側よりコンペに参加したいという本人の希望があったという

（キリアック氏の談話。隈氏も訪れていた）。いずれにしろ、キリアックの戦略は着々と進んでいる。わずか人口16万の雪深い小都市で、演劇祭以外の時期に新国立劇場をどう使用するのか興味があるが、プログラムといい劇場といい、この数年の演劇祭の様変わりは激しい。

年々、存在感を増しているブカレストで催される国内演劇祭（FNT）は10月19～29日に開催された。国立ラドゥ・スタンカ劇場からは『スカーレット・プリンセス』とアレクサンドル・ニカ演出『10』（Csaba Szekely作）が参加したが、昨年のプログラムで目を引くのは、ブランドラ劇場（Teatrul Bulandra）のアレクサンドル・ダリエ（Alexandru Darie）演出、シェイクスピア『コリオレイナス』であり、アンドレイ・シェルバンが再演出したunteatru Bucureşti製作のチェーホフ『かもめ』である。ついでに言えば、シビウ演劇祭と重なっていたものに『スカーレット・プリンセス』『10』の他、前述のブカレスト国立劇場の『瀕死の王様』とメトロポリス劇場（Teatrul Metropolis／ブカレスト）のヴィクトル・イオアン・フルンツァ（Victor Ioan Frunză）演出『ハムレット』がある。後者はシェイクスピア演出に定評がある若手で、独自の解釈があったわけではないが、舞台上舞台の小さな空間で若い俳優を自在に動かし、確かに見どころがあった。他に、ティミショアラのドイツ劇場（Teatrul German de Stat）によるユーリー・コルドンスキー演出、ガルシア・マルケス作『無垢なエレンディラと無情な祖母の信じがたい悲惨の物語（Incredibila şi trista poveste a candidei Eréndira şi a bunicii sale fără suflet）』もあって、ルーマニア演劇のポテンシャルは少しも減じてはいない。さらに大御所アレクサンドル・トチレスク（Alexandru Tocilescu）の作品の新演出があったり、カトリーヌ・ブゾイアヌ（Cătălina Buzoianu）の演出舞台が見られたりと多彩であるが、国外からの招聘劇団が増えているのも、この演劇祭の価値を高めているのだろう。独シャウビューネのストリンドベリ『令嬢ジュリー』（ケイティ・ミッチェル［Katie Mitchell］とレオ・ワーナー［Leo Warner］の共同演出）とアイルランド、ダブリンのDead Centreの『チェーホフの最初の劇

（Prima piesă a lui Cehov）』（ベン・キッド［Ben Kidd］、ブッシュ・ムーカーゼル［Bush Moukarzel］、チェーホフ作、キッド、ムーカーゼル演出）、それにベルギーのダンスカンパニー、ピーピング・トム（Peeping Tom）の公演があった（フィルムであるが、ロシア・ワフタンゴフ劇場によるリマス・トゥミナス［Rimas Tuminas］演出『エピダウルスのオイディプス（Oedipus at Epidaurus）』も）。ルーマニアが「演劇立国」であることをますます鮮明にした。

それで付け加えておきたいことは、今年の6月1日から9日まで、ハンガリー国境に近いオラデアで国際演劇祭が始まる。温泉の出る美しい古都だ。2021年にはティミショアラがルーマニア国内ではシビウに次ぐ欧州文化首都に決まっていて、日本の劇団の参加も求められている。演劇を中心とした日本とルーマニアの交流が多彩に広がることが期待される。

しちじ・えいすけ
1946年生まれ。都立西高卒。季刊「is」（ポーラ文化研究所）編集長をへて、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。

スザンヌ・オステン演出『不死鳥』　撮影:Sara P Borgström

［スウェーデン］

未来への灯りを見た新作の数々

小牧 游

ベルイマン生誕100周年

イングマール・ベルイマン（Ingmar Bergman）が2007年に逝って早11年、生きていれば7月14日には100歳の誕生日を祝うところだった。今年のトピックは何といっても「ベルイマン生誕100年記念」の数々の催しだった。

まず6月に、ベルイマンが愛し、住み、そして亡くなったスウェーデン南部の小さな島、フォーロー島（Fårö）で「ベルイマン・ウイーク」（Bergmanveckan）が開催された。これはベルイマンの名を冠する3つの財団が、地元の自治体やスポンサーの協力を得て、彼の旧宅を

中心に毎年開催しているのだが、やはり今年は特に力が入っていた。ベルイマンが私有していた、14人の観客席を持つ映画室での特別上映を始めとして、スウェーデンの新進映画作家製作の短編映画の上映、数々のレクチャー、展示、バスでのフォーロー島巡りなど、たった1週間なのに、プログラムが目白押しの盛り沢山で、ボランティアも対応に追われた。1,400名が参加したが、小さいフォーロー島ではとても宿泊出来ず、隣のエーランド島から船で通った人が多かったと聞いた。

8月にはストックホルムで、2年毎に開催されている王立ドラマ劇場での「ベルイマン・フェスティバル」が11日間に亘って開催され、王立ドラマ劇場の作品が6本、海外からの招待作品が9本、合わせて15本が上演された。海外からは、フランス、ベルギー、オーストリア、オランダ、ドイツ、デンマーク、ノルウェー、それにイランと、遠くはブラジルからも参加した。その他、複数のコンサート、オペラ、セミナー、映画上映、衣装や装置関係の展示、ガイドツアーと、実に多彩なフェスティバルであった。特にベルイマンの仕事に関するドキュメンタリーが多数上映されて、興味深かった。

一方テレビでは年間を通じて特集を組み、彼が監督した映画は勿論、彼に関する様々なドキュメンタリーやインタビューなど、普段なかなか見ることが出来ない興味深いものが、次から次へと放映された。日本では上映されていない彼の若い頃の映画作品も多数放映されたので、筆者も感心したり、感動したりであった。

ベルイマン・フェスティバルでの上演作

王立ドラマ劇場でのベルイマン・フェスティバルの上演作品の中で、ずば抜けていたのは、スザンヌ・オステン（Suzanne Osten）演出の『不死鳥（Fenix）』。これは20世紀初頭のロシアの詩人、マリーナ・ツヴェターエワ（Marina Tsvetajeva）を描いたもので、スザンヌとは何度も仕事をしているアン・ソフィー・バラニー（Ann-Sofie Bárány）が書き下ろした。ロシア革命下のモスクワで、中産階級であるマリーナ自身の存

在が危ぶまれる中、彼女の詩作への葛藤と娘が生き伸びる方法を探るマリーナの姿を描いている。かといってロシアの臭いは全くしない。マリーナの詩も随所に盛り込まれているが、マリーナの同性愛の相手や劇場支配人、老いたカサノヴァなど興味深い登場人物に見入ってしまう。装置を自由に動かして、象徴的に内面を見せることや、ダンスとは言えない動きで内面を表現するなど、詩人の心の中の葛藤を視覚的に描いてみせる、舞台化する、演出家スザンヌの芸術的才能にはまったく称賛の言葉以外見つからない。登場するアリーナの２人の子供のうち、姉役は小柄故に少女役の多い芸達者な女優シリ・ハマリ（Siri Hamari）が演じ、妹役の方は１メートルくらいの人形で、姉役が抱いたり、主人公である母親が生きている子供のように扱う。国立俳優学校からの研修生も参加していて、若い俳優とベテラン俳優を組み合わせて、一時も眼の離せない、躍動感のある舞台だった。研修生のある女生徒は「稽古中は体力も頭も使いっぱなしでとても疲れた。でも、こうして初日を開けて、お客さんの反応を見ると、生きがいを感じる。スザンヌと仕事が出来たのは私の誇り」と終演後、息を弾ませながら汗を拭き拭き語ってくれた。

このプロダクションとは対照的で興味深かったのは、オーストリア・ウィーンのブルクシアター（Burgtheater）がスイスのバーゼルシアター（Theater Basel）と提携製作した『ホテル・ストリンドベリ（Hotel Strindberg）』。これは新作戯曲ではなく、スト

サイモン・ストーン作・演出『ホテル・ストリンドベリ』
撮影:Reinhard Maximilian Werner

リンドベリの自伝や戯曲から抜き出した文章や台詞を繋ぎ合わせて、様々な人間関係を描き出そうという、スイスに生まれ、ウィーンで活動している演出家サイモン・ストーン（Simon Stone）の作・演出の作品。上演時間が２回の休憩を入れて４時間45分と聞き、はじめは観ようかどうかと迷ったが、面白くなければ途中で帰るのも良しと出掛けた。３階建てのそれぞれの部屋で独立した話が進行し、やがてそれらが繋がってくるという、既にストリンドベリが書いた物を一旦ばらして、モザイク状につなぎ合わせるとこのような新しい戯曲になるのかと、なかなか面白かった。始まってしばらくの間は、隣の無人の部屋にも灯りがついているので、そちらでも何か起こるかと集中力を欠いたりはしたが、また台詞がドイツ語なので、英語の字幕も追わねばならず、客席に座って居ても、何とも忙しいことだった。

更にもう１つ記しておきたいのは、ベルイマンが1989年に舞台化し、大好評を博してニューヨークや東京でも公演した三島由紀夫の『サド侯爵夫人（Markisinnan de Sade）』の舞台を、1992年に映像化したものが上映されたこと。昨年亡くなったチャールズ・コロリー（Charles

『サド侯爵夫人』　撮影:Bengt Wanselius

『サド侯爵夫人』撮影中に歓談するベルイマンと女優達
撮影:Bengt Wanselius

Koroly)の衣装も素晴らしく、何より三島の格調高い長台詞を女優たちが見事に演じていた。筆者は1992年に2度、この舞台を観ているが、やはり見応えのある、懐かしい舞台だった。上映の前に、サド侯爵夫人ルネを演じたスティーナ・エークブラード(Stina Ekblad)とルネの妹を演じたマリエ・リッカルドソン(Marie Richardson)による、当時の役作りについてのトークがあった。

ベルイマン・スタジオ

ベルイマン・スタジオ(Bergman Studio)については昨年の年鑑でその発足について報告した。その発足理由は、優れた新作戯曲を生み出すことにある。グループのメンバーは、リーダーにドラマーテンのドラマツュルギストであるヤコブ・ヒルドヴァル(Jacob Hirdwall)。それに将来を期待される、平均年齢42才という劇作家8名(女性5名、男性3名)、オブザーバーとして女優レーナ・エンドレ(Lena Endre)と演出家エヴァ・ベルイマン(Eva Bergman)という構成。

今回のフェスティバルでは『ベルイマン・スタジオ:作業進行中(Bergman Studio:Work in Progress)』と題して、上記の9人の劇作家の内、ディメン・アブデュラ(Dimen Abdulla)を除く8人が、各自の新作戯曲を発表し、その一部、それぞれ15分ずつのリーディングをドラマーテンの俳優たちが行った。未だ作業中ということで、これらの戯曲が仕上がって、舞台化されるのが楽しみである。リーディングされた各作品は以下の通り。

ヤコブ・ヒルドヴァル (Jacob Hirdwall)作	『道の果てのピクニック (Picknick vid vägens slut)』
リサ・ラングセット (Lisa Langseth)作	『樹になった女(Kvinnan som förvandlades till ett träd)』※

リディア・プライソービッチ (Lidija Praizovic)作	『大地の上の我らの場所 (Våra platser på jorden)』※
マリア・トゥリティ・ベンネロード (Maria Tryti Vennerod)作	『ゴリアテ(Goliat)』※
ターニャ・ローレンソン (Tanja Lorentzon)作	『中庭(Gården)』※
デニス・マグヌソン (Dennis Magnusson)作	『テニスの時間(Tennistiden)』
アンドレアス・オルソン (Andreas T Olsson)作	『カップル、最後の晩餐 (Den sista parmiddagen)』
アレクサンダー・アンドーリル (Alexandar Ahndoril)作	『個室(Privata rum)』※

※印を付けた5作品は、12月にニューヨークのフェスティバル「Nordic Stage 2」で、スカンジナビアンアメリカンシアターカンパニー(Scandinavian American Theatre Company=SATC)と提携して、スウェーデンから行った俳優のリーディングによって紹介され、注目を浴びた。

ネットワークの名前は「誇り高い舞台芸術」

スウェーデンはご承知の通り同性同士の結婚が認められている。勿論LGBTの人達に対する考えも寛容で、日本とは比較にならない。スウェーデン演劇連盟(Scensverige)も、毎年スウェーデン各地で行われている彼らの「プライド(Pride)」と呼ばれるパレードに協力している。その協力の為のネットワークのことを「誇り高い舞台芸術(Stolt scenkonst)」と称する。日本で言うLGBTのことは、スウェーデンではHBTQと言う。即ち、H=ホモセクシュアル、B=バイセクシュアル、T=トランスジェンダー、Q=クィアのことで、演劇連盟はHBTQの人々と一緒に祝い、それを支持し、深めることに努力を惜しまないと宣言している。今まで既にストックホルム、マルメ、ベクシュー、イエヴレ、ヨンシェーピングなどの都市での「プライド」に参加しているが、来年度(2019年)にはスウェーデン全土にその活動の場を広げることになっている。

またスウェーデンITI(国際演劇協会)を通して世界の仲間にも呼びかけ、8月には、スウェーデン演劇連盟とスウェーデンITIの主導の

元に、プラウド・パフォーミング・アーツ（Proud Performing Arts）の会合が開催され、アメリカ、ロシア、ジョージア、インド、南アフリカ、フィンランドからの参加があった。今後も他国との提携も進めるといっている。

演劇界#MeTooのその後

3月の中旬、テレビのニュースを見ていて驚いた。ストックホルム文化会館（Stockholm Kulturhuset）及び市立劇場（Stadsteatern）の前のチーフであるベニー・フレデリクソン（Benny Fredriksson）がオーストラリアで死んだというのだ。彼が昨年の#MeTooの動きの中で、自分への告発が発覚する前に辞職したことは、既に報告した。その彼が死んだ？ オーストラリアで？ その後判明したことは、オーストラリアで行われる彼のパートナー、著名なオペラ歌手のアンネ・ゾフィー・フォン・オッター（Anne Sofie von Otter）のコンサートに随行していた彼が、コンサート前日に自殺したということだった。自殺の原因は明らかにされていないが、強度の鬱病だったとのこと。心配したアンネ・ゾフィーが「自殺なんかしないでね」と言ったら「しないよ」と答えていたそうだ。享年58歳。

6月11日に「ベニーへの敬意（En Hyllning Till Benny）」と題された、入場無料の追悼公演が、ヤコブ教会（St. Jacobs Kyrka）と市立劇場のメインステージで行われた。演出はヤコブ教会がラーシュ・ルドルフソン（Lars Rudolfsson）、市立劇場の方はロニー・ダニエルソン（Ronny Danielsson）と今、評判の演出家2人が担当。70代に一世を風靡したアバ（ABBA）の元メンバー、ベニー・アンダーソン（Benny Andersson）をはじめ、ニューヨークでも「オペラ座の怪人」で大成功したミュージカル俳優ペーテル・ヨーバック（Peter Jöback）や、映画でも活躍のレイフ・アンドレ（Leif Andrée）、その他総勢90名以上の俳優や音楽家、歌手らが出演してベニーを偲んだ。

当地の演劇界におけるセクシャルハラスメントに関するニュースは、彼の死以降、ぱったりと聞かれなくなった。この国の人々は人の死に

敏感に反応するので、自分の発言が原因で他人が死ぬのを恐れて、発言を控えているのだと思う。

マルメ・ドックテアターの最新作

マルメ・ドックテアター（Malmö Dockteater）がとても良い仕事をしていると聞いた。この劇団は2014年にエーリック・ホルムストローム（Erik Holmström）が始めた新しい劇団で、コペンハーゲン（デンマーク）と海を隔てた向かいの街、マルメを活動の拠点としている。劇場を持つ劇団とはいうものの、正式なメンバーは彼本人とプロデューサーだけで、出演者やスタッフはプロダクション毎に契約するという。Dockteaterというのは人形劇という意味で、この劇団は、大人向けの演劇を製作している。映像作家や写真家との提携に積極的で、人形と役者が話したり、また人形を遣う人が台詞も言うので、観客は人形を使っている人をも見ている。

いくら評判が良いと聞いても、わざわざマルメ迄出かけるのも厄介なことだなあと思っていたら、最新作をストックホルムでも上演すると言う。チケットは売り切れだったが、幸運なことに1枚キャンセルが出て、観ることができた。

最新作は『その新しい王国（Det nya riket）』。

女優でもあるトーヴェ・オルソン（Tove Olsson）が書いて、出演もしている。演出は劇団主宰者のエーリック・ホルストローム。登場人物は15人。すべてジェニー・ビエルクシュテット（Jenny Bjärkstedt）製作の身長30センチ程の人形で、3人の役者が交代で人形を扱う。いつも同じ人形を扱うわけではない。内容は、作者のトーヴェ自身がいろいろな人に長時間のインタビューをした、そのそれぞれの考えを描いたもので、登場人物は多種多様。アフガニスタンからの移民で就業許可証が発行されるのを待っている若い男、オリンピックに出場するのが夢の

『その新しい王国』作・演出のトーヴェ・オルソンと人形　著者撮影

アマチュアボクサー、移民局で働く28才の女性、フォトモデルの経験もあるが今は疾病手当で犬と暮らす女性、パンを焼いて販売している有機栽培農家の主人、子供が３人いるが一人暮らしの年金生活者、などなど。作者自身も女優であり作家として、５才の娘と一緒に登場する。環境の違う人々が、自分の悩みや考えを述べる中で、今のスウェーデン社会の問題点が浮かび上がってくるという作品なのだが、観ていて、数年前にヨーテボリのバッカシアター（Backa Teater）のマチィアス・アンダーソン（Mattias Andersson）が作った『スウェーデンの精神状態（The Mental States of Sweden）』を思い出した。大勢の人の意見を聴いて、それを基に戯曲に構成するという手法は同じだ。違いは、こちらは生身の役者ではなく、人形が演じているということ。作者であり、出演もしているトーヴェに「何故、人形なのか」を問うたら「役者より人形で演じる方が客観性が持てるから。それに観客は人形を見ながら、言葉を発している人形を扱っている演者も見ることになるので、言っていることが明確に耳に入り易いと思う。この芝居では登場人物の言っていることが大事なので」と説明してくれた。住宅問題や移民の抱える問題、年金制度や学校が抱える矛盾など、誰もが持っている不安や不満を掬い上げて、よく出来たプロダクションだった。意外にも若い観客が多いのに驚いたが、皆、上演情報や観劇の感想をFacebookで読んで来るのだそう。

マリオネット劇場60周年

人形劇といえば、児童演劇の老舗、マリオネット劇場（Marionetteatern）が設立60年を迎えて、夏に野外で上演するパルクテアター（Parkteatern）で、その記念公演を行った。1958年にミカエル・メシュケ（Michael Meschke）が始めた、スウェーデンで初めての劇場を持つ児童劇団で、その後の児童劇団の主宰者は皆、メシュケの下で働いた人たちだと言っても過言ではない。メシュケは既に引退し

ているが、後を継いだヘレーナ・ニールソン（Helena Nilsson）が頑張って、今も活動を続けている。パルクテアターでの上演では、メシュケが引退した後のプロダクションの出演者たち（人形や着ぐるみ）が勢ぞろいして、子供たちに、どんなに人形劇が面白いか、楽しいかを歌い、語っていた。終演後には、子供たちは怪獣やモップで出来た子犬を触ったりして、キャッキャッと喜んでいた。

創立60周年を迎えた「マリオネット劇場」　著者撮影

ベルイマン・スタジオの活動や、トーヴェ・オルソンの活躍ぶり、それに毎月送られてくる初日案内を見ていて、書き下ろしの戯曲が出て来ていることに心が躍る。これらの新作の中に、後世にまで残る戯曲が1つでもあればと願っている。

2018年年末、また雪の少ないストックホルムにて

こまき・ゆう

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

『エドゥスクンタ Ⅱ』写真提供：Ryhmäteatter

［フィンランド］

フィンランドの コンテンポラリー・シアター

―― 混乱と活動範囲の拡大――

ハンナ・ヘラヴオリ

何かと経済的制約が多いこのご時世に、フィンランドのコンテンポラリー・シアターは新たな課題に直面している。グローバリゼーションが進む中、民族国家や国民意識を反映した芸術が疑問視されるようになり、アイデンティティの入り交じった作品が出現している。また、その他の芸術分野と同様、シアターそのものの正当性が脅かされるような状況が生まれつつある。さらに、それぞれが経済的制約や予算削減に適応

しようと戦略を練る中で、シアター界の二極化が顕著になっている。

今後もフィンランドが「芸術家の楽園」であり続けることは難しいかもしれない。フィンランドの劇場には、昔から強固な組織的基盤があった。つまり、資金面も安定していたということである。しかし、福祉制度が揺らぐ中、その経済基盤や、観客の思う「シアターの正当性」に崩壊の兆しが見え始め、以前よりも広範囲に不安が広がっている。

劇場や舞台芸術集団は、作品を上演する上での金銭的な問題を抱えながら、政治や気候変動などの影響も受け、激動の真っただ中にいる。フリーランスが増えているという現状からも、衰退しつつある舞台芸術の姿が垣間見える。政府の助成の対象となっている公共劇場における永久契約数や客員数が、ここ数年間、急速に減っている。一方、政府の助成の対象ではない劇場では、主にプロデューサーがフルタイムで雇われている。舞台俳優たちは、それぞれ違った環境で活動し、別々のコミュニティを行き来しながら、仕事の幅を広げている。

フィンランドのシアターは、劇とパフォーマンスの二重の枠組みの中に存在している。新世代の劇作家たちは、新たなテキスト形態を見出し、ドキュメンタリーとフィクションの境界線をぼかし、断片的結合やトランスナショナリズムなどの要素で遊びながら、多次元的なナラティブ様式を用いている。最近新たに誕生した、観客を巻き込みながら対話するスタイル、いわゆる「体験型」パフォーマンスは、ニコラ・ブリオー（Nicolas Bourriaud）の提唱する対話的な美学（dialogical aesthetics）の枠組みの中に位置づけることができるだろう。

現在、フィンランドのシアターには、舞台の仕掛けを駆使したスペクタクルなものから、ポップアップ（移動式）シアター、コミュニティ・イベント、そして実験的なものまで実に多種多様なスタイルが含まれる。シアターは、ますますアプライド・ドラマ（応用演劇）やコミュニティ・シアターとして、観客と対話しながら体験を共にするという方向へ向かいつつあるようだ。

レパートリー・シアターは、企画や作品選びにおいて、リスクを抑える傾向にある。小規模な企画が増え、フィンランド人劇作家による書き下

フィンランド国立劇場『4つ目の道』　撮影：Tuomo Manninen

ろし作品の上演は減り、提携企画が頻繁になっている。また、公共劇場では、観客の奪い合いがやむを得ない状況になっている。大規模な舞台のレパートリーは、ミュージカル（嬉しいことに自国発のものも含む）や、その他エンターテイメント性の高い舞台（アングロアメリカ発のもの）が増加傾向にある。ますます分断が進み、「我々」対「彼ら」という構図が強調されつつある今、調和を描くような「みんなの物語」を世に出していかなければならないのかもしれない。民衆のための政治にはいつだって「同じ物語を共有することで、共同のアイデンティティを創ろう」といったメッセージが必要だからだ。今まさに、こういった再建を必要としている時代なのかもしれない。多くの舞台は、思いやり、希望、個人に潜む生き延びる力や困難を乗り越える能力、などといったメッセージを発信しているように思う。さらに、自己を反映したパフォーマンスの増加も目立つ。演出家や劇作家の極めて私的な体験を描いた、何かを吐露するような内容が多い。こういった作品は、ミクロポリティカル（狭い

範囲での政治的行為）と言えるだろう。

公共劇場が財政難に追い込まれ、その正当性を証明できずにいる中、新たな芸術コミュニティが誕生しつつある。この新しい流れは、都会文化と芸術とイベント性を織り交ぜながらコミュニティの意識を高めようとしている。移動式アート・シアターは、誰もが参加できる「開かれた居間」のような役割を果たし、シアター・プラクティショナーたちは芸術的手法を用いて、芸術を創出する理想的な環境を新たな観点から提案している。経済成長を批判するような作品、アプローチ、手法を通して「資源が乏しく、エネルギー燃料や原料が少なくなってきている世の中で生きるとはどういうことか」と人々に問いかける。

このような芸術活動の原点となっている問いかけは、道徳や抵抗に潜む可能性と結びついている。近年のパフォーマンスや芸術作品は、生活と芸術の接点から生まれることが多く、状況派（ギー・ドゥボール［Guy Debord］）風の手法で、人々の日常の中でいかに芸術を創造するかを視覚的に表現している。一般的な習慣や法則、世間に流布するスピーチ、信条、活動などを衆目にさらし、芸術組織を批評し、パフォーマンスや再現という形で、解決すべき新たな疑問や問題を突きつけるような内容の作品が増えつつある。コンテンポラリー・シアターは、「舞台」という場所が、人々をつなぐ役割を果たすと同時に過激な理想郷空間になり得ることを証明している。

現実を反映する国内の演劇

フィンランドでは、幅広いスタイルの演劇が上演されている。それらは、各地域の日常の現実を描いたものが多く、フィンランドの公用語であるフィンランド語とスウェーデン語両方で書かれている。フィンランド演劇は、議論のきっかけを作りだす。その物語のほとんどは、我々の身の回りのことと密接に関わっている。劇作家は強いアイデンティティを持ち、人々に重宝されている。

作家の育成も行っているヘルシンキ演劇アカデミー（Theatre

Academy Helsinki）は、幅広いジャンルをまたぐ「テキスト保育器」のような役割を果たしている。その卒業生たちは、散文、詩、テレビドラマの台本、映画脚本などを手掛けており、多岐にわたって活躍している。このような現状を見ると、執筆活動で食べていける可能性が十分にあることが分かる。

フィンランドのメインストリームに当たる公共劇場は、「民衆のための劇場」として存在している。演劇作品は、大衆に訴えかけるものでなければならず、実験的な作品を上演する余裕はない。しかし、同時に、誰からも抑制されることのない、民衆のための新たなシアターが生まれつつあるのは嬉しいことである。フィンランドには、良い意味で風変わりな作家が多く、その筆力で独自の世界を築き、少し捻られた型にはまらない物語の中に、我々の頭から取り除くことができない日常的な出来事や人間像を描き出す。

現代演劇は、頻繁に懸念されている分野の1つである。スウェーデン語を話すコミュニティに属す人たちは、独自の演劇開発プログラムを実施しているため、今後多くのスウェーデン語で書かれた新作が上演される予定だ。同様に、フィンランド語の演劇開発プログラムの方も、まもなく始まろうとしている。

政治的なテーマはあらゆる形で演劇に反映されている。ドキュメンタリー演劇やドキュメンタリー・シアター（フィンランド国立劇場で上演された『4つ目の道（Fourth Way）』や、ヘルシンキの劇場リュッフマテアッテリ（Ryhmäteatteri）で上演された『エドゥスクンタI、II（EduskuntaI,II）』など（「エドゥスクンタ」は「フィンランド議会」を指す）も、フィンランドで今話題になっている。フィンランドで

『エドゥスクンタ II』写真提供：Ryhmäteatter

は、これまでに数多くの実験的かつパフォーマンス形式のジャーナリズム作品が上演されてきた。ジャーナリズムの要素を含むドキュメンタリー・シアターは、例えば、市議会や国会の議事録を基に作られ、権力がどのようにして利用されているか、真に権力を握っている者は誰なのか、といった政治のメカニズムを暴いていく。シアターという形で、新しい国家の物語を発表することも、現在や未来の政治的決断を評価することも可能なのである。シアター・クリエイターたちの観点から最近の話題に基づいて作る、「政治的コンテンポラリー・シアター」のようなジャンルが誕生しつつあるようだ。

「資本主義の批判」などという難しいテーマは、疲弊するような講義で受講者の額に皺を寄せるのではなく、むしろエンターテイメント性の高い舞台の題材となり、観客の笑いを誘っている。『肌を剥いで（Take off Your Skin）』（シアター・ヴィールスとシアター90°［Teater Virus ja Teater 90°］）は、ファンタジーやおとぎ話の要素を用いて、現代の経済が我々をどう形づけているかを、冷静な皮肉と共に描きだす。自分の毛皮を脱ぎ捨てなければならない熊、尻尾を外さなければならない狐、羽根を失う鷲――。物語の舞台となるハート・ブレイク・ホテルは、その都会的な雰囲気で人々に刺激を与え、危険な香りで誘惑するとともに、サーカスのような面白さで楽しませる。しかし、終始一貫して、この世の終わりが迫ってくるような雰囲気が漂っている。

シアター・ヴィールスとシアター90°『肌を剥いで』　撮影：Cata Portin

Q-テアッテリ（Q-teatteri）による『カスパー・ハウザー（Kasper Hauser）』は、欲に満ちたセルフブランディングの世代や、24時間SNSと繋がっている現実を描いている。新自由主義的イデオロギー

と個々の（強制された）選択が基盤にある欲の経済、また、エゴの誇大化や刺激過多などを取り上げている。異端児であるカスパー・ハウザーは、コミュニティにとっては目の上のたんこぶなのであり、欲の経済に溶け込むことを強いられるのである。

活動範囲が広がる芸術家と、その作品たち

芸術家たちの活動範囲が広がる中、多岐にわたる作品が発表されている。世の中の捉え方が変化していくとともに、我々の活動や仕事のスタイルも変化し、パフォーマンスやパフォーマンス・アートの概念なども変化していった。パフォーマンスや芸術活動において何よりも重要なのは、時間を共有し、同じ空間を所有すること、そして、同じ事柄について一緒に考える行為である。思考の共有、コミュニティとの繋がり、コミュニティ／世界と自己が繋がっているという身体的かつ感情的な認識が、この世に存在しているという事実を裏付ける。

フィンランドの舞台美術、衣装、照明、音響、視覚デザインなどの職人たちは現在、以前に比べて従来の劇場の外で仕事をする機会が増え、主にパフォーマンス、インスタレーション、他のパフォーマンスに付随したストリート・イベントなどの魅力的な分野で活動している。職人たちは、その独自の感性と洞察力を使い、新たな方法で入り組んだ現実の中に潜入し、人々の視点をシフトさせようとしているようだ。

オーサーシップ（原作者）の範囲が拡大しているということは、抑制されない、規制の少ない環境で作品づくりができるということであり、芸術家の限界を定めないということである。また、活動範囲が広がるということは、自由であるということであり、近代の芸術系の専門職の「型」から観念的に解放されるということでもある。今までのように、ある特定の媒体に縛られ、その特殊性にこだわることもない。その作品の「純度」や妙技に囚われることもない。媒体、ヒエラルキー、職業の肩書、作品への取り組み方などの境界線がどんどん曖昧になっていく中で、芸術家たちは集団的に「ノーマンズランド（所有者のいない土地）」に追い

やられている。このような環境で働くには、各個人が意見をはっきり述べ、自身の行動を客観的に省みる必要がある。

多くの劇場が、観客を教育する企画を設けている。観客を教育する目的は、観客動員数を増やし、観客に新しい豊かな視点を与え、現代パフォーマンスに対する理解を深めてもらうことだ。この企画は、特定のコミュニティや地域の中から、バックグラウンドも年齢層も異なる幅広い客層をつかむことを目指し、芸術体験の機会を人々に提供する。芸術家たちは、そのようにして、どんどんコミュニティの中に入っていくようになっていった。

フィンランドのパフォーミング・アーツにおけるサウンド・デザイナーは、高い芸術性が求められ、特殊の分野とされている。この職種には強い基盤があり、シアターや舞踊に関わるデザイン職の世界で、未だかつてないほど中心的な役割を担っている。フィンランドのサウンド・デザインは単に技術的に音を再現するだけではなく、すべてのデザイン部門を超える存在である。時にサウンド・デザイナーが、舞台美術や照明デザイナー、劇作家などと同等の地位に位置付けられることもある。サウンドは、その作品の出発点となることもあり、全体のドラマツルギー（演出法）を決定づけるものでもある。実際、芸術家たちの間で新しい演出法と古い演出法の違いが話題になっているが、新しい演出法は、新しい集団によって代表され、比較的ジャンルを持たない構築法を用いている。

フィンランドの現代パフォーミング・アーツの中に潜む政治性から、複雑な疑問が浮かび上がる。「パフォーマーは一体誰なのか?」「誰がパフォーマンスをする権利を持っているのか?」「パフォーマンスをする、というのは一体どういうことなのか?」「『パフォーマンス』に変換が可能な題材とは何か?」「観客とパフォーマーの境界線はどこに存在するのか?」「現代シアターは見る者に対して、どういった空間を提供しているのか?」。これらの「作品」は、もはや明確に定義づけることのできるものではなく、特定の空間や時空に結びついたものでもない。どちらかというと、ハプニングや出会い、講義、街の散歩などに近いものがある。包

括的な作品から自らを切り離し、パフォーマーに頼らない手法を用いて、個人の「パフォーマー」という概念さえも切り捨てる。それゆえに、全く新しい集団的アイデンティティ、新たな認識や集団としての在り方を生みだしている。パフォーミング・アーツの作品群は、環境の変化による大異変が起きている今、新しい自由なコミュニティや、過激な代替社会への道を切り開いている。

環境保護（エコ）が重要視される時代におけるパフォーマンス

地球がついに悲鳴を上げ始めた今、我々は生態学的にも社会的にも大異変の危機に直面している（現代の社会的ないし経済的システムに支配されたフィンランド、ヨーロッパ、地球）。ポスト人文主義の時代に突入し、人々はその代わりとなるものを探し求め、非本質主義や非ヒエラルキー的な視点で、物事の相互関係や特徴を理解しようとしている。フィンランドのパフォーミング・アーツに携わる芸術家たちは、「環境危機に直面している時代に表現するとはどういうことか」「持続可能な形で自身の芸術活動を続けるにはどうしたらいいか」、ということを模索している。新しい作品群やその中で使用されるテキストで扱われる経済政治学的なテーマは、人間至上主義や人間の傲慢な企てを批判し、道徳哲学的な疑問を投げかけ、動物を純粋に他者として受け入れ、理解するよう訴えている。

ヘルシンキ芸術大学演劇アカデミーは、2016年の秋から、試験的に2年制の「生態学と現代パフォーマンス」と題した国際修士課程を開始した。

人間と決して切り離せない自然との関係性を理解しはじめている芸術家たちは、人間と人間以外の生き物が共存していく道を探っている。フィンランドでは、徐々に、新しい芸術コンテンツ（演劇、テキスト、マテリアル）が生まれつつあるため、そこからさらにエコを重視した持続可能なスタイルのパフォーマンスが派生していくかもしれない。

今後、コラボレーション、共同創作、対話が鍵となっていくだろう。芸

術家も観客も、社会的対話に参加し、お互いに交流し合う必要性があるのではないだろうか。

Helavuori, Hanna

Theatre Info Finland（TINFO［国際演劇協会ナショナル・センター］）理事。フィンランドの舞台芸術に関する本や、フィンランドの舞台芸術界におけるオーサーシップ（原作者）やジェンダー構造の変化、芸術集団が伝統から解放される可能性などについて述べた記事の執筆および編集を行っている。また、ヘルシンキ芸術大学演劇アカデミーとタンペレ大学では講師（舞台芸術の学位課程）も務めている。

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

（翻訳:石川麻衣）

ボリショイ・ドラマ劇場『三人のふとっちょ』

［ロシア］

ワールドカップと祝祭

篠崎直也

2018年、ロシアにとって最も重要なイベントは全世界が注目するスポーツの祭典、サッカーワールドカップの自国開催であった。ロシア代表がベスト8に進出する予想外の活躍もあって、「スペクタクル」や「ズレーリシ（見世物）」としばしば形容された連日の試合は全国民が関心を寄せる社会現象となった。上演中の舞台袖でボリショイ劇場のバレリーナ達が衣装を身に着けたまま、身を寄せ合って小さなスマートフォンの試合中継に見入っていた写真は、今大会の熱狂を象徴する一枚として記憶に残る。また、各劇場でも上演中に観客が手元のスマートフォンで試合の動向を注視し（本来はマナー違反ではあるが）、ロシアの勝利が劇場から伝えられると客席がスタジアムのように盛り上がる一幕も。近年、ロシアの劇場の観客はかつてほど感情を表に出さずク

ールな雰囲気に変化しているが、情熱は失われてはいなかった。それはロシア演劇界が良くも悪くも観客を目に見える形で奮い立たせるような作品を、あまり生み出していないことも同時に意味している。

ワールドカップ大会期間中はサッカー以外にも展覧会やコンサート、演劇などの文化プログラムが開催されており、各開催都市を巡って現地で様々なイベントを体験することができた。演劇関連では各劇場の俳優たちがプレーした記念試合が各地で行われ、黎明期から続く俳優によるリーグ戦の歴史や、逆にサッカー選手が舞台に立って演じてきた例、スタジアムで名物サポーターとなっているドミトリー・ナザロフ（Dmitry Nazarov）やミハイル・ボヤルスキー（Mikhail Boyarsky）といった俳優たちも紹介された。スタジアム内ではロシア演劇の源流とも言える道化たちがホスト役として観客を楽しませていた。他にはスタニスラフスキー・システムとサッカートレーニングの共通点や応用可能性を探る研究などもあり、スポーツと芸術に関連した多様なテーマと作品の数々は「芸術・演劇の国」ロシアが育んできた文化的土台の大きさを示すものだろう。

各ドラマ劇場の通常の上演も文化プログラムには多く含まれ、バレエ・オペラ劇場に比べれば、「言語のバリア」によって圧倒的に外国人の観客が少ないドラマ劇場にとって、ワールドカップは観光産業を視野に入れる契機となった。英語、イタリア語、フランス語などの字幕付き上演はサンクト・ペテルブルグのマールイ・ドラマ劇場（Maly Drama Theatre, St.Petersburg）で10年以上前からいち早く行われていたが、モスクワでは2012年にフォメンコ工房（Pyotor Fomenko Workshop Theatre, Moscow）がそれに続き、現在は希望する観客に個別に機器を配布するサービスを行っている。また、今年マールイ・ドラマ劇場は昨年来日公演も行ったシラーの『たくらみと恋』を映画館で上演する試みに挑戦した。上演の字幕付き映像を制作・上映する動きはモスクワのマールイ劇場や青年劇場（RAMT）、ソヴレメンニク劇場（Sovremennik Theatre）などにも広がっており、外国人やバリアフリー

を意識した活動は今後さらに充実する見込みだ。

世界中から高評価を得た大会の運営は、これまでも『国際演劇年鑑』で紹介してきた劇場のサービス、デザイン性、機能性の向上が劇場以外の場所でも浸透してきたことを示した例であろう。社会全体の環境の変化が影響してか、劇場では大規模な上演や祝祭ムードを感じさせる作品が目立った。ただし、健全で上向きなスポーツの祭典とはやや異なり、演劇における祝祭の形象には様々なものが見られる。

ペテルブルグ・ボリショイ・ドラマ劇場（Bolshoi Drama Theatre, St. Petersburg）の新作『三人のふとっちょ（Tri tolstyaka）』は1924年に作家ユーリー・オレーシャ（Yury Olesha）がロシア革命を描いた児童文学をモチーフにしながらも、登場人物たちは極端にデフォルメされ、サーカス・見世物小屋の要素と『スターウォーズ』的なSF世界を盛り込んだ「アンチ・ユートピアな祝祭」を築いている。原作では牧歌的だった『三人のふとっちょ』は不可思議で超越的な象徴として描かれた。フォークロア性と演劇性によって濃密に虚構が高められた祝祭は演出家アンドレイ・モグーチー（Andrey Moguchy）の専売特許となっているが、その裏には変革への希求が顕在化している現在の政治状況が透けて見え、モグーチー自身も「これは若者たちのための作品」と新時代への期待を込めている。

モスクワのエレクトロテアトル・スタニスラフスキー（Electrotheatre “Stanislavsky”, Moscow）は『オルフェ・ゲーム（Orficheskie igry）』で儀式的な「神話の祝祭」をかつてない規模で披露した。1日の上演は朝、昼、晩に分けられ、さらにそれが6日間続き、ジャン・アヌイの『ユリディス』とジャン・コクトーの『オルフェ』を基本に、他の戯曲からのテクストも散りばめられた同じ物語が18回、異なるパフォー

エレクトロテアトル・スタニスラフスキー『オルフェ・ゲーム』

マンスによって繰り返される。男性は全員オルフェと呼ばれ、女性は全員ユリディスとなり、多重性が上演を支配する。この劇場らしくマルチメディアが駆使され、膨大なサンプリングとリミックスの嵐と、過剰なまでに物質的な舞台装置や衣装の連続を前にして俳優は身体と精神の極限を探求し、激しくも静謐な祝祭が展開された。

この両者のようなメイエルホリドの伝統に根差したグロテスクな祝祭は近年のロシア演劇における潮流の1つとなっている。同様の傾向はモスクワのプーシキン劇場（PushkinTheatre,Moscow）の『夜打つ太鼓』（作:ベルトルト・ブレヒト、演出:ユーリー・ブトゥーソフ［Yury Butusov］）やサンクトペテルブルクのアレクサンドリンスキー劇場新館（Alexandrinsky Theatre, St.Petersburg）の『チュークとゲーク（Chuk i Gek）』（演出:ミハイル・パトラソフ［Mikhail Patrasov］）などでも見ることができた。

マールイ・ドラマ劇場では演出家レフ・ドージン（Lev Dodin）が長いキャリアの中で初めてブレヒト作品を取り上げ、『第三帝国の恐怖と悲惨』と『亡命者の対話』を元にした『恐怖、愛、絶望（Strakh Lyubov Otchayanie）』で「黄金のマスク」賞大舞台部門の最優秀作品に輝いた。すでに定位置とも言えそうな同劇場の受賞にはもはや驚きはないが、ドージンのコンセプトを毎回見事に表現する舞台美術家アレクサンドル・ボロフスキー（Alexandr Borovsky）による舞台セットはさらに円熟味が増し、ため息が出るほどの美しさをたたえていた。権力に翻弄される小市民というテーマはこれまで上演してきたアブラーモフの『兄弟姉妹』やグロスマン（Vasily Grossman）の『人生と運命』などの系譜となる。あらゆる世代の俳優たちが出演する群集劇はかつてチェーホフのポリフォニックな世界をジャズやタンゴで彩った『名前の無い戯曲』を思い出させるが、今作ではベルリンのビアバーのセットに「第四の壁」を設置し、奥に覗く店内では生演奏と共に平和で楽しかった過去の饗宴が、店外では弾圧の恐怖に抗えない市民の語りが続き、特に音楽が先導役となって全体主義の表と裏で繰り広げられる

マールイ・ドラマ劇場『恐怖、愛、絶望』

大小の祝祭のコントラストを鮮明にしている。

音楽と祝祭の関係性はペテルブルグ・レンソヴェート劇場（Lensovet Theatre, St.Petersburg）の『ワーニャ伯父さん』でも感じられた。俳優たちは登場から白い粉にまみれ、体操のような動きを繰り返し、無表情で客席を見つめ、何も起こらない。その間、大きなスピーカーからは大音量でクラブミュージックが流れる。ロシアの劇場でテクノやハウスといった音楽が響くことは稀なことである。演出家のブトゥーソフは1961年生まれ。客観的に社会主義国家を眺めながら育ち、すでに大人としてソ連からロシアへの変化を体感した世代である。断片的に西側の文化を受容し、ロックフェスやレイブといった祝祭を遠目で見ながら、ロシアの後進性を自覚せざるをえなかった。取り残されながらも生きていくしかない『ワーニャ伯父さん』の登場人物たちはポスト・ソヴィエトを経験した、レイブに参加できなかった若者たちと重なり合う。彼らは病み続け、舞台をひたすら破壊し続ける。

一方、より若い世代の姿勢は軽やかだ。1982年生まれのドミトリー・ヴォルコストレロフ（Dmitry Volkostrelov）が演出するテアトルPost

テアトルPost『DJパヴェル』

（Theatre Post, St. Petersburg）の『DJパヴェル（DJ Pavel）』（作：パヴェル・プリャジコ［Pavel Pryazhko］）では、中央にDJブースが設けられ、天井にはミラーボールが回る。クラブというよりはむしろディスコである。ソ連時代のレトロな定番ナンバーが流れ、俳優たちは上手とも言えないダンスを即興的に踊り続け、最後にはヴォルコストレロフ自身も参加し、享楽的な1時間が過ぎる。ある世代にとっては懐（なつ）メロであるが、若い世代にとっては目新しく、ノスタルジアには繋がらない。1980～90年代のディスコはもはや「ダサさ」の象徴とは決めつけられなくなった。国の情勢が特異で流行に乗り切れなかったがゆえに、新しいロシアの再生装置となり得るのである。

ロシア演劇界の成果である「黄金のマスク」賞では前述の『ワーニャ伯父さん』が最優秀演出家賞、『チュークとゲーク』が小舞台部門最優秀賞を受賞し、2018年はペテルブルグの劇場が主要部門を独占する結果となった。ロシア第2の都市として経済発展が進み、街の規模がモスクワほど大きくないため、様々な機関が一体となって相乗効果を生み出せることが成功の一因だろう。アレクサンドリンスキー劇場が地元サッカークラブ「ゼニト」とパートナー協定を結ぶなど、祝祭の余波は続いている。ただし、ブトゥーソフはより広範な活動を志向する自身の運営方針を巡って古株の劇場スタッフたちと衝突して芸術監督の座を失い、その後モスクワ・ワフタンゴフ劇場（Vakhtangov Theatre）の演出家として迎え入れられた。資金に恵まれた好調な大劇場以外はまだ変革が容易ではないようだ。

2018年は多くの偉大な演劇人を失った年にもなってしまった。国民的俳優のオレグ・タバコフ（Oleg Tabakov）は3月に死去。芸術監督としても手腕を発揮し、自身が設立したタバコフ劇場に加えて、2000年から率いたモスクワ芸術座ではキリル・セレブレンニコフ（Kirill Serebrennikov）、コンスタンチン・ボゴモロフ（Konstantin Bogomolov）といった気鋭の演出家や世界のストリート・ファッションを牽引するデザイナーのゴーシャ・ルブチンスキー（Gosha Rubchinsky）など若い才能を抜擢し、劇場の活性化に成功した。現在同劇場はセルゲイ・ジェノヴァチ（Sergey Zhenovach）に託され、タバコフの精神が受け継がれつつある。

モスクワのテアトルdoc.では創設者のミハイル・ウガーロフ（Mikhail Ugarov）とエレーナ・グレミナ（Elena Guremina）夫妻が立て続けにこの世を去った。また、姉妹劇場と言えるプラクチカ劇場（Praktica Theater）も芸術監督のドミトリー・ブルスニキン（Dmitry Brusnikin）を失い、同時代の新たな戯曲創作に努め、政治問題を直接訴えかける数少ない小劇場の今後が不安である。

最後に、11月に逝去したリトアニアの巨匠エイムンタス・ネクロシュス（Eimuntas Nekrosius）に触れておきたい。モスクワで学んだ彼とロシアの関係は深く、人類の根源を垣間見せる神々しいほどの遊戯的な演出は、パフォーマンス性の高い作品が増えた現在のロシア演劇界の礎として、多大な影響を与えた。紋切型に陥っていたソ連崩壊後の時代に、ネクロシュスのような不変の才能を体感できたことはロシアの演劇人たちにとって幸運だった。

しのざき・なおや

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

Developments in Japan and Overseas

シアター・トピックス
2018

緑六會・白兎会『怪人二十面相～黒蜥蜴二の替わり～』　©松竹株式会社

［シアター・トピックス］

130年の次の時間へ向かう新派

後藤隆基

新派130年の現在地

2018年は新派にとって、創始130年という節目の年だった。その歳月は、自由民権運動の壮士である角藤定憲（すどうさだのり）が1888年（明治21）に大阪の新町座で旗揚げした「大日本壮士改良演劇会」からはじまった、というのが大方の通説である。1891年（明治24）には川上音二郎が堺の卯の日座で一座を旗揚げし、やがて東京へ進出。川上も自由民権運動に身を投じた政治青年だった（角藤や川上の「壮士芝居」や「新演劇」を現今の「新派」の起源と位置づけることへの異議もあるが、ここではひとまず措く）。同じ時期に、伊井蓉峰（ようほう）、河合武雄らが政

治色を排した芝居づくりをめざして女役者を加えた済美館を東京で結成し、大阪でも初代喜多村緑郎、秋月桂太郎らが成美団を組織するなど、東西で多彩な動きが同時多発的に発生、現在につながる新派の礎を築いたとされている。

その後、明治から昭和にかけて盛衰と離合集散をくり返し、1949年に今の劇団新派が設立された。二代目水谷八重子、波乃久里子らが受け継いできた劇団新派に、歌舞伎界から市川月乃助が入団して二代目喜多村緑郎を襲名したのが2016年。その翌年には、市川春猿が河合雪之丞と改名して入団した。喜多村や河合門下の元澤瀉屋の歌舞伎役者たちも徐々に居所を定め、若手の役者が増えはじめたことは喜ばしい。

しかし、新派という演劇の存在を、現代の人びとがどれだけ知っているかと問えば、いささか心もとない気もする。そうした状況に現場側も危機感を抱いていることは、たとえば、雑誌『東京人』2018年12月号掲載の対談記事（水谷八重子+波乃久里子「『新派』って、どんな演劇ですか?」および喜多村緑郎+河合雪之丞「新派のバトンを未来へつなぐ」）などにおける役者たちの発言からも窺える。新派の存在を世間一般に知ってもらうこと。まずその点がくり返し強調されるところが、130年を迎えた新派の現在地であるように思う。

家庭劇という領分

さて、2018年の新派は、山田洋次の原作・脚本・演出による『家族はつらいよ』（1月2～25日、三越劇場）で幕を開けた。山田はかつて小津安二郎原作の『麥秋』（2010年1月、三越劇場）、『東京物語』（2012年1月、三越劇場）の脚本・演出で新派に参画。小津作品の世界と新派の相性のよさ、映画やテレビドラマにつながる家庭劇も新派の領分であることを示した。『家族はつらいよ』もそうした系譜に連なるもので、山田自身が監督した同名の映画（2016年）を再構築した新作。明治・大正・昭和の家庭劇をつくってきた新派が、山田の手で

「平成（＝現代）の家庭劇」を描く初の試みだ。

2017年の東急田園都市線沿線に住む家庭で巻き起こる喜劇は、市井の人びとの日常の機微を描いて巧みな山田洋次の手腕がいかんなく発揮されたといってよい。しかし、基本的な世界は山田ならではの「昭和の家族像」のイメージに拠るところが大きく、現代のアイテムや風俗等が随所に織りこまれているものの、「平成の現代劇」としての同時代性に対する違和を生じていたことは否めない。それでも、脇を固めた劇団新派の役者たちの練達な演技にも支えられ、山田による家庭劇の風合いが新派によく似合うことを再確認した舞台であった。ただ、ほとんどオール新派で臨んだ『家族はつらいよ』に河合雪之丞が出ていないことが惜しい。あの「家族」の一員は難しいにもせよ、飲み屋の女将など、どこかに役をつくってほしかった気がする。

昭和の残光を体現した舞台として、久保田万太郎の戯曲を上演し続けているみつわ会も逸することはできない。第20回記念公演として『あきくさばなし』と『釣堀にて』を劇団新派文芸部の大場正昭による演出で上演（3月15日～20日、六行会ホール）。田口守と久藤和

松竹株式会社 新派130年 初春新派公演『家族はつらいよ』 ©松竹株式会社

子が客演し、劇団新派所属俳優の、あたかもその時代を生きているかのような存在感とせりふ劇におけるたしかな技量を発揮した。

シリーズ物としての『黒蜥蜴』

3月末から4月頭のわずか3日間ながら、喜多村緑郎と河合雪之丞による自主公演『怪人二十面相～黒蜥蜴二の替わり～』（江戸川乱歩原作、齋藤雅文脚色・演出、3月30日～4月1日、サンシャイン劇場）が話題を呼んだ。副題の「黒蜥蜴二の替わり」からわかるように、前年6月に初演された『黒蜥蜴』（齋藤雅文脚色・演出）を受けた作品である。

喜多村緑郎の明智小五郎はすっかり板についた観があるが、本作では『黒蜥蜴』以前の明智。若さやそれゆえの青さ、自信に満ちた天真爛漫な知的エリートを爽快に演じた（講釈師の悟道軒円玉との二役）。河合雪之丞の大河原美弥子（実は怪人二十面相）も、黒蜥蜴を彷彿させる華やかさと大きさを見せたが、その技芸が、昭和のモダンな貴婦人（マダム）という方向性に固定化されぬよう、多彩な作品で雪之丞を観たい。『黒蜥蜴』の岩瀬早苗、泉鏡花作『婦系図』の妙子などを演じてきた春本由香は河野家の令嬢不二子を懸命に勤め、新派の「お嬢様」――娘役としての地歩を固めつつある。くわえて、ゲスト参加の貴城けいがレヴューのスター花菱蘭子（実は黄金仮面）を演じ、賑々しい舞台に華麗な花を添えた。元宝塚歌劇団宙組トップスターである貴城の存在は、短期間の「自主公演」において、新たな観客の開拓を含めた集客面でも大きな援（たす）けとなったに違いない。

『怪人二十面相』の他に『幽霊塔』などの要素をとりいれた齋藤雅文の作劇は、新派版『黒蜥蜴』のいわば前日譚、女賊黒蜥蜴の誕生秘話をめぐる物語である。怪人二十面相に魅了され、心酔した令嬢不二子が、幕切れ近く、怪人二十面相に倣って刺青を入れようとする。それが黒い蜥蜴。彼女が後の黒蜥蜴であることを予感させながら、劇は終わる。シリーズの続き物を観るような愉悦とB級感覚あふれる娯

楽性。また『黒蜥蜴』の装置を転用したかに思われる舞台美術が、初演の三越劇場とは異なるサンシャイン劇場の高さや間口、奥行きなど劇場自体の構造や機構等を巧みにいかして空間を構成した機知も強調しておこう。

『怪人二十面相～黒蜥蜴二の替わり～』の約2か月後には『黒蜥蜴』が「全美版」と銘打ってバージョンアップし、再演された（齋藤雅文脚色・演出、6月2～23日、三越劇場）。初演時の漆黒のビジュアルイメージは一転、白に統一。前回同様、三越劇場自体の装飾と一体化するアール・デコ調の舞台美術は健在で、初演時に散見した粗さや良くも悪くもチープな感触は全体に洗練されながらも、キッチュなイメージは損なわれていない。役者陣では、物語の狂言回しでもある波多野警部を今井清隆が演じ、サンドイッチマンに扮する場面で『パリの屋根の下』を歌うといった趣向も興を添えた。

松竹株式会社 新派百三十年 六月花形新派公演『黒蜥蜴 ―全美版―』
ⓒ松竹株式会社

『犬神家の一族』という新機軸

目新しい試みとして、河合雪之丞とその一門が「TEAM KAWAI」と称するユニットを組み、清水邦夫の『楽屋～流れ去るものはやがてなつかしき～』（大場正昭演出、7月20・21日、六本木モーフ東京）で第1回公演を行った。小さなライブハウスでの一種の試演会だが、清水戯曲を演出家の指導で上演したことは、若手・中堅役者の経験値を上げ、芸の引き出しを増やすためにも貴重な取り組みだろう。印

象に残ったのは、劇中劇の三好十郎作『斬られの仙太』の一場面。戦後新劇の諸作品も新派の射程圏にあり、演目選択の可能性を実感した。このユニットが次にどんな戯曲を選ぶのかも楽しみだ。

8月19日から10月2日にかけては『華岡青洲の妻』(有吉佐和子作、齋藤雅文演出)を全国で巡業。河合雪之丞の劇団新派入団後、最初の出演作品(2017年1月、三越劇場)の巡業は見逃したが、回を重ねて洗練され、座組の一体感を増したと仄聞している。

新派130年の掉尾を飾ったのが、横溝正史原作『犬神家の一族』(齋藤雅文脚色・演出、11月1～10日、大阪松竹座／11月14～25日、新橋演舞場)である。

明智小五郎に続いて金田一耕助を演じた喜多村緑郎は、明朗快活で優男的な金田一の造形に成功した。波乃久里子、瀬戸摩純、河合雪之丞の犬神家三姉妹も適役。殊に長女松子の波乃は濃密な情念を冷徹に抑制した演技で終始劇の芯となり、舞台を引き締めた。物語の鍵を握る琴の師匠、宮川香琴は水谷八重子。要所々々で無二の存在感を発揮し、わけても第2幕第9景で一人せりふをうたいあげて幕を切る場面は圧巻であった。

新派版『犬神家の一族』では、原作や映画版(市川崑監督)の重々しさや暗さが排除され、軽く明るい構成になっているところに、齋藤雅文の作劇の妙がある。殊更に強調される殺人(死体にスポットライトを当てたり、大げさな悲鳴が聞こえたり……)や、犬神佐清(すけきよ)(実は青沼静

松竹株式会社 新派百三十年 松竹新派特別公演『華岡青洲の妻』 ©松竹株式会社

松竹株式会社 新派百三十年 十一月新派特別公演『犬神家の一族』　©松竹株式会社

馬）の両脚が湖面から逆さに突き出ている映画版で有名な場面もどこか笑いをさえ誘いながら再現される。

その中でも齋藤が仕掛けた独創のひとつは、一連の殺人事件の顛末が明らかにされた後の犬神佐清（浜中文一）が、戦地から帰って目にした敗戦後の日本（人）の退廃に対する心情を吐露する場面だ。そこに横溝正史の戦争（戦後）観への劇作家の問いかけと想像が集約されている。また本作は、敗戦後の混乱期、信州の富裕な一族の運命とともに、彼らに支えられていた地域共同体が崩壊し、そこから新生しようとする一種の家庭劇でもあった。時代の流れと犬神家の凋落によって、すべてが瓦解に向かうかに見える終幕、殺された犬神佐智（喜多村一郎）の子を身ごもっている小夜子（鴫原桂）がクロースアップされるが、彼女に向けた金田一の慈愛あふれる言葉に、未来への希望が滲む。救いがある。

山田洋次ではじまり、横溝正史で終わった新派の2018年は、新作中心の1年だった。130年の次の時間を見据え、まずは新派を知ってもらう。その姿勢と冒険に賛を惜しむまい。とくに水谷八重子、波乃久里

子、喜多村緑郎、河合雪之丞をはじめとする役者陣が出揃った『犬神家の一族』は、作品の新奇性もさりながら、劇団新派としての新たな出発をも予感させるものであった。これらを契機として新派の認知が高まり、興行回数の増加や、古典も含めた演目の多様性につながることを願う。

ごとう・りゅうき

1981年静岡県生まれ。立教大学兼任講師・社会学部特定課題研究員。立教大学大学院文学研究科日本文学専攻博士後期課程修了。博士（文学）。著書に『高安月郊研究――明治期京阪演劇の革新者』（晃洋書房）、共著に神山彰編『興行とパトロン』（森話社）ほか。

宝生会秋の別会能『安宅 延年之舞』シテ 宝生和英（2017年10月22日、宝生能楽堂）

［シアター・トピックス］

古典芸能を継承するということ

宝生和英

皆様「家元」という仕事はどのようなものかご存知でしょうか。真っ先に挙がるものは「芸を伝える」「流儀を守る」というイメージでしょう。実のところ、私たち各流派の家元には、それ以上の“哲学”が求められていると私は考えております。

私が家元を襲名したのは22歳の時でした。決して実力を認められたわけでもなければ、なにか特別な功績を残したから襲名できたのでもありません。今だから言えますが、昔はよく「君が家元じゃなくてもいいのだよ」と言われたものです。この言葉は正鵠を射るものでした。他の宝生流能楽師に私の存在をプラスに思ってもらう必要がありました。だか

らといって、単に「都合の良い家元」になればいいわけではありません。能楽師の仕事に対する姿勢をみて時には我慢を、時には挑戦を促す必要があります。私が先人を見て一番感じたことは、家元と能楽師にはバランスのとれた関係性が大切であり、どちらかがどちらかに依存してしまうと崩壊してしまうということです。家元は能楽の業界がボトムアップ方式であるという認識を持つ事が必要です。図がないと分かりづらいのですが、能楽の世界は、愛好者や鑑賞者が能楽師の経済を支え、各流派の能楽師の利益が家元に反映される仕組みになっております。

さて、この仕組み自体は一見旧世代の産物の様に思えますが、よくよく考えると650年続く秘訣である様にも思えます。といいますのも、他の芸能に比べ特殊技能である能楽は人の出入りが少ないという特徴があります。他の芸能はある人間は売れ、そうでない人間は脱落する競争社会です。能楽は育成に時間がかかるため長く続ける必要がありますので、まず整えるべきは一個人の能楽師の生活基盤です。家元は彼らの生活基盤を向上させる方法を創造し、それを能楽師と共に具現化させる必要があるのです。

「宝生宗家継承10周年記念レセプション」でこれまでの活動について説明する筆者（2018年9月6日、宝生能楽堂）

先述の通り、お互いのバランスが崩れてしまい、それぞれの利益を優先してしまうと、業界の利益ではなく、個人の利益を奪い合う社会になり、弱肉強食、そして業界の崩壊と繋がるでしょう。幸か不幸かバブル時

には日本全体のバジェットが潤沢にあった為、それぞれの利益を優先しても成り立っていた様ですが、社会が変わり現代に対応をする必要があります。

さて、継承から話がズレましたが、これらの社会を描くために一番必要なことはネゴシエーション能力です。何か仕組みを変えたり、誰かに一時的に我慢してもらうためには、代替え案を提案する必要があります。私は家元就任にあたり師である佐野萌(はじめ)氏から「5年の無言」という金言を頂きました。最初の5年は人を見ること。彼らが何を望み、何を妥協するかなど、一人一人の人間性を観察する必要があります。孫子で言えば「彼を知り」ですね。その為には経済的・精神的な犠牲はある程度仕方がないでしょう。そして残りの5年は己の理想とする世界を創造することが重要です。その為には流儀を大事にする以前に、個人的な挑戦を優先して、たくさんの失敗を経験することが大切です。事業が大きくなると、失敗してもフィードバックをする時間がない為、修正が難しくなります。これが個人単位での失敗であれば、十分反省することもできますし、なにより事業規模が小さいのでリスクマネジメントにもなります。私自身、本当に家元としての覚悟が育つのに10年の歳月が必要だったと感じています。もちろん優秀な人や、学生時代にしっかりと準備していた人は短縮することも出来ると思いますが、結局最低でも8年は必要ではないかと思います。昨今では結果を出す為の猶予があまりにも短く、結果人材の使い捨ての様な風潮を感じることがあります。

もう1つ重要なことは「己を知る」ことです。正直、他人以上に自分という人間は理解が難しいと思います。皆様、「1億円あげるから伝統文化を普及させてください」という課題が出たらどうしますか？　この業界ですと大体が「初心者向けの企画を沢山しよう!」となるでしょう。これでは誰（ターゲット）に何（コンテンツ）を提供するのかが分からなくなります。まずは、「能楽の社会的な価値」、極端に言えば能楽が一般

人に何を与えられるのかを定義しなくてはいけません。たとえば「ハサミが欲しい」と言うとき、皆さんはハサミが欲しいわけではなく「物を切ることができる」という行為に価値を感じているわけです。文化の難しいところはこの価値が人によって異なることです。

この「能楽の価値」を提案する為に、「私は能楽にこういう価値があると思います」とプレゼンテーションする、これが普及なのです。そしてそれに賛同する人が顧客となり、この考えに賛同する人がターゲットです。これらを整理して、能楽師たちに還元できるか、これが家元に課せられた使命とも言えるでしょう。

改めて、「家元」という仕事についてお話しをいたします。家元の仕事というとどの様なことをイメージしますか？ 芸の伝承、後進の育成といった説明が多いかと思います。まず最初に家元として重要な事は、「自分のスタイルの家元」を考える事です。周りの方々から色々なアドバイスを受けることもありますが、それは「他人が考えた家元像」ですので、その家元像になる必要はないと思います。先代は、そのプレッシャーに直面していたように感じます。まずは自分は舞台人としてなのか、指導者なのか、はたまた経営者や学者肌なのか、見極めをしたうえで、自分にあったスタイルを確立することが大切だと思います。そういった意味では、現在の各流派の家元は、それぞれのスタイルを持っており、能楽の多様性の魅力を引き出している様に見えます。日本人はどうしても「こうあるべき」という概念が強すぎるところがあるので、一旦冷静になることで、真意が見えてくるのかも知れません。

ほうしょう・かずふさ

1986年、19世宗家宝生英照の長男として生まれる。祖父・宝生英雄、父・宝生英照に師事。2008年に宝生流20代宗家を襲名。伝統的な演出に重きを置くほか、異流共演や復曲、公演演出なども行う。2016年東アジア文化交流使に任命され、香港・イタリアをはじめとした海外文化活動にも力を入れている。重要無形文化財総合指定保持者。

写真：(公社)宝生会

劇団四季『キャッツ』　撮影:山之上雅信

［シアター・トピックス］

芸術と興行 背理を生きた戦後演劇の巨人

――追悼・浅利慶太

内田洋一

日本最大の劇団である四季の創立者で、ミュージカル文化を全国に広めた演出家、浅利慶太が2018年７月13日、悪性リンパ腫のため亡くなった。85歳だった。政財界に幅広い人脈をもち、1998年の長野冬季五輪で開閉会式の演出を行ったほか新国立劇場開設の推進役を担うなど、社会的に大きな影響力をもつ戦後演劇の巨人であった。亡くなって２カ月後の９月18日、東京の帝国ホテルでお別れの会

が開かれ、3,000人が献花した。

浅利慶太は1933年3月16日、東京で生まれた。父の鶴雄は新劇運動の拠点だった築地小劇場の設立同人で、大叔父は歌舞伎の名優、二代目市川左団次である。二代目左団次は小山内薫と自由劇場を設立し、新劇運動の最初の立役者ともなった。後年、四季が浜松町の劇場に自由劇場の名を冠したのは、新劇にまつわるこの縁故による。

浅利と演劇のかかわりは慶應高校時代にさかのぼる。新進劇作家だった加藤道夫が英語教師におり、その感化によって林光（のち作曲家）、日下武史（のち俳優）らと演劇部で活動した。慶応大学仏文科進学後の1953年7月、慶應大、東大の学生合同劇団として四季を設立、創立メンバーは10人だった。加藤道夫やその盟友で慶應OBの芥川比呂志の影響を強く受け、新しい生き方を模索するフランス演劇のジャン・ジロドゥ、ジャン・アヌイの翻訳劇を旗印とした。劇団名は芥川の意見を容れた。四季にはフランス語で八百屋の意味があり、季節折々に新鮮なものを提供するというほどの含意だった。

旗揚げ公演（1954年）はアヌイの『アルデール又は聖女』で、観客は150人だったという逸話がある。戦中、竹取物語を詩劇にした『なよたけ』を書いた加藤道夫はあまりの純粋さゆえ戦後の荒れた現実を前に自殺してしまうが、設立直前のそのできごとは四季に消えがたい刻印を残した。加藤は新劇への絶望を伝え残している。四季は「人生は生きるに値する」という生き方を提示する演劇を理念として保ちつづけ、加藤の『思い出を売る

劇団四季『アルデール又は聖女』

男』をくりかえし上演することになる。

60年安保に向かう政治の季節のなかで、新劇は日本共産党に指導された社会主義リアリズムに強い影響を受けていた。これに対し浅利は1955年の檄文「演劇の回復のために」で激烈な批判を繰り広げた。築地小劇場以来の新劇に「いかなる感動も受けなかった」と引導を渡し、その手本だった19世紀のリアリズム演劇をこきおろしたうえで、ギリシャ悲劇やフランスの古典演劇をたたえた。

浅利の演劇観を記せば、こうだ。ギリシャ悲劇がそうであるように、演劇は人間と人間を超えるものの対立であり、それは行為として現れねばならない。人間は社会のなかで無意味であるという背理のなかにあるのであって、本来、孤独なものだ。この苦しみをたたえる喜びこそを見出したい。

『血は立ったまま眠っている』初演舞台　提供：テラヤマ・ワールド

「（演劇は）人々が生の歓びを確認し、生にうっせきした悪血をとりさり、生き甲斐を感じるために行う、偉大な浄化の祭典である」（浅利慶太著『浅利慶太の四季〈著述集1〉演劇の回復のために』慶應義塾大学出版会、1999年より）

『血は立ったまま眠っている』初演時に寺山修司を取り上げた新聞記事（寺山自身のスクラップブックより）　提供：テラヤマ・ワールド

演技術、演出手法、興行形態、すべてにおいて出発の志が重んじられた。初期の四季は創作劇を大切にし、新進作家の寺山修司に『血は立ったまま眠っている』を書かせ、唐十郎には多大な影響を与えた。唐は浅利を兄のように慕い、四季の舞台（たとえば『オンディーヌ』）の変奏といえる作をものしている。1960年代演劇の歴史

で、この点を見落としてはならない。

演出家としての浅利は金森馨の装置、吉井澄雄の照明とあいまって無駄のないスタイリッシュな舞台を築いた。フランス古典劇の「三一致（時、場、筋の一致）」の法則に忠実で、音楽と詩情を大切にし、無垢なるものへ向かう精神の浄化を志向していた。代表作にアヌイの『アンチゴーヌ』『ひばり』、ジロドゥの『オンディーヌ』『間奏曲』『トロイ戦争は起こらないだろう』、福田恆存訳のシェイクスピア『ハムレット』、武田泰淳『ひかりごけ』、三島由紀夫の『鹿鳴館』などがある。

その舞台を特徴づけたのは、四季独特の演技メソッドだった。戦後の新劇は岸田國士の自然な演技、心理の階調をとらえる「純粋演劇」を1つの規範としていた。これに対し、心理ではなく行為を問題にする浅利演出で重視されたのは、行為する精神を浮き立たせる明晰な発声であった。俗にいう「四季節」（浅利が猛烈に反発した言葉）である。呼吸法、母音法、フレージング法から成り、声は喉ではなく腹から出し、両足を肩幅に開いて、へその下に重心をおいた状態での腹式呼吸を基本とする。あくびの形で母音だけを朗唱し、そのあとで子音をかぶせる。句切れ、つまり息継ぎを意識し、棒読みを避ける。

劇団四季『ひばり』　撮影:松本徳彦

俳優座で千田是也に近代俳優術を学んだ平幹二朗は四季の客員となって浅利の演技術を特訓した。三島由紀夫の戯曲を母音だけに直して練習したといわれる。四季の発声は未熟な者がやると画然としすぎ、わざとらしくもなるが、平以外にも創立者でもあった日下武史以下、鹿賀丈史、市村正

劇団四季『ひかりごけ』

劇団四季『オンディーヌ』

親、石丸幹二、濱田めぐみらに最良の成果が現れている。四季の俳優は「美しい日本語の話し方教室」を全国の小学校で手がけもした。

行為する人、浅利慶太は優れた企業経営者でもあった。演劇は純粋な芸術的探求だけでは成立し得ない。集団を抱え、興行しなければならない。敬愛するフランスの演出家ルイ・ジュヴェのいう「恥ずべき崇高さ。偉大なる屈辱」を座右の銘に、浅利は経済的自立を目指した。既成の新劇団はテレビやCMに出る人気俳優の収入に頼ることで、組織内に不満や軋轢が生じ、芸術というより経済を理由に崩壊する傾向があった。浅利はその状態を「広告産業の経済的奴隷」ととらえ、新劇の自立を考える。その解はミュージカルのロングランにあったのだが、1980年代後半のバブル景気に向かう好況が経済界の支援と結びついたのは強運といえただろう。

1971年、テアトロ誌に発表した「劇団の経営と組織」という一文で、浅利はすでに体験的な劇団組織論を展開している。組織の人数を考えるとき、大方の常識を覆し、俳優は4分の1でいいとした。あとは美術、照明などのスタッフ、さらに制作や営業、宣伝担当、これに加えて新人俳優の養成に人員をあてるというものだ。この形態を現実化するため、四季の営業は厳しさを強いられた。浅利に育てられた営業、制作、裏方スタッフはその後、全国にできる公共劇場や民間劇場の現場を支えた。四季の功績の1つにはマンパワーの育成があったといえる。

日本初の近代劇場だった日生劇場が1963年に開場する際、日本生命の弘世現（ひろせげん）社長に請われ、役員として経営にかかわった経験は本人の好む話題だった。渋谷に劇場がほしいと、親しい石原慎太郎とと

もに東急グループ総帥の五島昇に直談判したら「今の日本経済に君たちの道楽につきあっている暇はない」とにべもなかった。ところが、日生の劇場計画を知った五島昇は弘世社長に浅利たちを紹介してくれたという。弘世社長に面談した浅利は「スエズ以東で最高の劇場を造りましょう」とぶった。それからベルリン・ドイツ・オペラやブロードウェイ・ミュージカル『ウェストサイド物語』の来日公演を手がけ、近代的な舞台芸術の仕組みや劇場ビジネスを実地に学んだ。外貨制限の特例を田中角栄蔵相（当時）に談判するといった武勇伝が残っている。

これも創立メンバーだった水島弘の父親が佐藤栄作元首相と戦前の鉄道省で親しかったという縁を頼り、美しい日本語を話す家庭教師として出入りすることになったのが浅利と政界とのパイプの始まりだった。政治との癒着という危ない橋であったが、浅利は「恥ずべき崇高さ」ととらえていただろう。中曽根康弘元首相とレーガン大統領の日の出山荘における「ロン・ヤス会談」を演出したのはその象徴的な例であった。都心を離れた山荘の囲炉裏端で、中曽根元首相がレーガン夫妻に茶の接待をしたのだが、山荘の改装や衣装デザインを四季のスタッフが担った。こうした政治力は批判の的ともなったが、新国立劇場の実現に大きな役割を果たしたことも事実である。国立劇場設置運動が伝統演劇でのみ実現し、現代演劇やオペラが取り残されていた時期、浅利が佐藤首相に直訴し、調査費をつけたのが今の新国立劇場が生まれる端緒となった。

ところが、渋谷区初台の再開発計画に合わせた空中権を売って劇場を建設する手法に浅利は激怒し、小澤征爾を芸術監督に据えたオペラ演劇の殿堂をつくる構想とともに身を引いた。客席数を商業的見地から増やそうとした日本舞台芸術振興会の佐々木忠次との熾烈な闘い、意見百出でまとまらない演劇界のふがいなさに業を煮やしたというのが実情だった。新劇批判がまたも煮えたぎって、助成金依存体質を「家畜化」と罵倒し日本劇団協議会から四季を脱退させた。

プロデューサーとして世間をあっといわせたのは、1983年に日本で

初めて実現させたミュージカルの無期限ロングランであろう。舞台芸術を経済的に成立させるにはレパートリー・システムかロングラン・システムか、どちらかをとらないといけない。が、大劇場には1カ月公演が根づいており、従来のスター・システムでは長期の俳優拘束も難しい。ところが『キャッツ』を皮切りに英米のヒット作を導入することで作品主義を可能にし、ダブルキャスト、トリプル・キャストの俳優陣を投入、さらに仮設劇場を遊休地に建設することで、まずロングラン・システムを実現させてしまった。親しい唐十郎がテント劇場で人気を博しているのに眼をつけ、キャッツ・シアターに取り込んだともいえた。その後、ロイド・ウェバーとの提携によって『オペラ座の怪人』や『アスペクツ オブ ラブ』など、ディズニーとの提携によって『ライオンキング』『美女と野獣』などを続々ロングランさせ、劇場展開も地方都市にまで拡大していった。一方、浜松町の自由劇場ではアヌイ、ジロドゥ作品などを断続的に上演し、レパートリー・システムをまがりなりにも機能させている。興行面における四季はまさに革命的な存在であった。今後、芝浦地区の再開発でできる新劇場でどのような興行を試みるか、バトンを受け継いだ吉田智誉樹社長の手腕が注目される。

浅利慶太の演劇界における遺産はやはり演技術の延長にあったミュージカルの発展、日本生命の支援を得て行った「名作劇場」とその後継たる「こころの劇場」ということになろうか。『ウェストサイド物語』の来日公演を手がけた経験は、オペラに負けないミュージカルの芸術的水準を日本で打ち立てる目標を四季に植えつけた。四季のロングランにライバルの東宝も『レ・ミゼラブル』などで対抗し、日本のミュージカルは一気に水準を上げた。

課題だった創作ミュージカルは子ども向けの演目をのぞくと低調だったが、『李香蘭』『異国の丘』『南十字星』の三部作は先の大戦を正面からあつかう意欲的な試みであった。ことに吉田正の名曲を引く『異国の丘』は、戦争の悲惨とそのなかで生きる日本人の祈りをとらえた傑作といえた。練り直し、再演を重ねるべき作品群であろう。

劇団四季ミュージカル『異国の丘』　撮影:山之上雅信

ニッセイ名作シリーズは日生劇場開場の翌年から50年にわたり全国の小学生を800万人近く招待した。この公演で演劇に初めて接した人は大変な数にのぼる。

浅利慶太は芸術と興行という背理を生きた不敵なカリスマであった。

うちだ・よういち

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

浅利慶太(1933〜2018年)

『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』©KOS-CREA　写真提供:国際交流基金

［シアター・トピックス］

国際交流基金ジャポニスム事務局 舞台公演部門の小林康博氏インタビュー

伝統から最先端まで伝えた、ジャポニスム2018の効果について

桂 真菜

「ジャポニスム2018:響き合う魂」は日仏外交関係締結160周年を記念して、2018年7月から2019年2月までパリを中心に展開した大規模な祭典。多様な日本文化を伝えるプログラムは、展覧会、映像、生活文化など幅広い領域にわたる。

パフォーミングアーツは歌舞伎、文楽、能などの伝統芸能に現代演劇、ダンスなど36演目にのぼる。そのなかには漫画やアニメーション、ゲームから派生した2.5次元ミュージカルや、バーチャル・シンガー「初音ミク」のヨーロッパ初コンサートも含まれる。野田秀樹作・演出『贋作 桜の森の満開の下』(*1)、宮城聰演出『マハーバーラタ～ナラ王の冒険～』(*2)などのスペクタクル性の高い作品も上演された。また、岡田利規が台本と演出を手掛けたタイの作家ウティット・ヘーマムーン原作『プラータナー：憑依のポートレート』(*3)は、タイ人俳優が演じる日タイ国際共同制作だ。

『HATSUNE MIKU EXPO 2018 EUROPE』
©Crypton Future Media, INC. www.piapro.net / © SEGA
Graphics by SEGA / MARZA ANIMATION PLANET INC.
Production by Crypton Future Media, INC.

さまざまな演目はどのように選ばれたのか。そして、観客は日本演劇から何を発見したのだろう。フランスに長期間赴任した経験をもち、国際交流基金ジャポニスム事務局では舞台公演部門の責任者を務めた小林康博氏に、状況を語っていただいた。

伝統芸能、現代演劇、そして双方を併せた作品など、多岐にわたる演目はどんな過程を通して招聘が決まったのだろうか。

「プログラムは２つの基本方針に沿って組み立てました。ひとつは日仏友好160周年というテーマですから、フランス側と十分意見交換をすること。そのために何人かの劇場のディレクターを日本に招き、作品を観ていただきました。

もうひとつは普段はできない上演の実現です。近年パリで上演される日本の舞台芸術の数は、他の都市に比べて遥かに多い。そういう歴史を踏まえつつ、今までの日仏交流でできなかった特別なことに取り組む方針を立てました」

「境界（ボーダー）」の問題を観客と共有した木ノ下歌舞伎『勧進帳』

フランス側の各劇場のディレクターたちの間で、意見が分かれた演目はあったのだろうか。

「各劇場は独自の方針に基づいてプログラムを作成しているので、当然、上演を希望する対象も違います。しかし、各劇場のディレクター同士が協議してジャポニスム2018のプログラムを決定しているわけではありません。あくまで、その劇場での上演演目に相応しいかどうかのみを判断しています。たとえば、木ノ下歌舞伎『勧進帳』(*4)はポンピドゥ・センター・スペクタクル部門のプログラムディレクター、セルジュ・ロランさんが、日本で観劇して招聘を熱望しました」

兄・源頼朝の勘気を被った源義経と弁慶ら家臣の関所越えを追う、

『勧進帳』©Yusuke KINAKA　写真提供:国際交流基金

歌舞伎『勧進帳』は主従の忠義を描く。この古典を主宰の木ノ下裕一と演出の杉原邦生は、境界（ボーダー）を鍵に再構成。弁慶役にアメリカ人俳優を配し、ラップやダンスを織り込んだ舞台は、フランスの観客の目にはどう映ったのだろう。

「予想を上回る支持を集めました。ジャポニスム事務局としては、伝統的な歌舞伎との比較という側面を想定していました。しかし、実際の反応から、作品のテーマ性が観客に強く響いた、という印象を受けました。境界（ボーダー）の問題が、フランスを含め世界的に現在の課題であることも影響しているかもしれません」

親子三代にわたる伝統の継承を示した野村家の狂言『三番叟』

伝統芸能に現代性を加えた演目として、野村万作・萬斎・裕基が同じ役を舞う『ディヴァイン・ダンス 三番叟』(*5)も挙げられる。現代美術作家の杉本博司が構成と美術を担う同作は、ニューヨークのグッゲンハイム美術館で2013年に初演され、国内でも演じられた『ディヴァイン・ダンス 三番叟～神秘域（かみひそみいき）～』の発展形だ。五穀豊穣を祈る舞は、杉本作「放電場（ほうでんば）」の雷を美術と装束にあしらい、能楽堂とは違う照明を受ける。

「親子三代で同じ演目を日替わりで舞う企画は、今回が初めてだと思います。親から子へと芸を血とともに受け継ぐことは、フランス人にとって珍しい概念です。伝統の継承を知らせる点でも、意義のある公演でした」

『ディヴァイン・ダンス 三番叟』©KOS-CREA
写真提供:国際交流基金

役者の年齢や個性による違いに着眼した観客は、世襲に対する興味も抱いたのだろうか。

「私が説明したフランス人に関して言えば、世襲ということに関しては、自分たちとは全然違う考え方だ、という反応はありました。けれども、長年にわたって何かが引き継がれていくことには、純粋に感動していました」

視覚と精神の両面で深い印象を刻んだ
庭劇団ペニノ『地獄谷温泉 無明ノ宿』

選ばれた作品ごとに内容も会場も違うものの、「きわめて評判の高かった作品」と呼べる演目はあったのだろうか。

「公演の前からきわめて大きな関心をもたれた作品という意味では、タニノクロウさんの率いる庭劇団ペニノの『地獄谷温泉 無明ノ宿』(*6)が挙げられます。庭劇団ペニノは『地獄谷温泉 無明ノ宿』と『ダークマスター』の2本を上演しましたが、どちらも設定自体がフランス人には触れたことのない環境です。さびれた山里の温泉宿も、大阪の下町にある定食屋も距離感が大きい。にもかかわらず、登場人物の微妙な心の変化は伝わっている。だから、設定が公演先の文化に近いかと、心の動きが伝わるかは、あまり関係ないのかな、と思いました」

俳優たちのフィジカルな表現には、メタフィジカルな世界が重層する。『地獄谷温泉 無明ノ宿』では人形遣いと息子、および湯治客や従業員の姿から、近代化にともなう社会の推移が透ける。経済発展に押し流される小さな声を編む同作は、2年前にもパリに招かれた。

「土俗性に観客は衝撃を受け、セットが回ると『おおっ!』と歓声をあげました。入場できない観客がいたこともあって、フェスティバル・ドートンヌ演劇部門のプログラムディレクター、マリー・コランさんが再演を求めました」

凝った美術と俳優の動きには、寺山修司が復権を提唱した見世物

『地獄谷温泉 無明ノ宿』©Yurina Niihara　写真提供:国際交流基金

小屋に通じるエロティシズムが匂う。

「たしかに、グラン・ギニョール風の特異な怪しさが漂いますね。笑えるブラックなユーモアと、知的な興奮が同時に楽しめる芝居です」

ちなみに、寺山の代表作を藤田貴大が演出した『書を捨てよ町へ出よう』(*7)を上演したパリ日本文化会館は、国際交流基金が海外で運営している中で一番大きい施設。上演に先立ち、寺山が監督した同題の映画(1971)も館内で上映された。

日本人とフランス人が協力した、ダンスとリーディング

日仏の共同制作ではともに国際的に活躍する伊藤郁女(かおり)と森山未來が振付けたダンス作品『Is it worth to save us?(「我々を救う価値はあるか?」といった意)』(*8)、リヨンのダンスビエンナーレの協力を得たコンテンポラリーダンス『トリプルビル』(*9)が両国で発表された。

また、飴屋法水作『ブルーシート』と前川知大作『散歩する侵略者』(*10)は戯曲が仏訳され、リーディング公演がラジオで放送された。

「丁寧な演出と若い俳優たちの熱意が実り、リーディングはラジオ

ドラマとしての迫力を放ちました」

リーディング公演の担当者によれば、放送後は仏訳戯曲の出版や、別の作品のリーディング上演の可能性もでてきたという。この朗報に触れ、2016年の日仏首脳会談における開催発表を聞いて、両国演劇人による新しい表現を期待した記憶が蘇った。友好160年を祝して両国のスタッフと俳優が手を取り合い、日仏が歩んだ歴史、社会の共通点や相違点を共に考える舞台が誕生すれば、いっそう絆は強まったのではないか。

「36演目のうち、共同制作と言えるものが４企画でしたので、もう少し共同制作作品が欲しかったという論点はあるかと思います。一方で、限られた準備期間の中で、『ジャポニスム2018』として新たにフランスに紹介したい企画と各劇場のプログラム方針との擦り合わせを行うことが、今回のミッションでは一番のプライオリティでした」

岩井秀人がフランスの俳優と創った
『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』

日仏共同制作の演劇は、劇団ハイバイ主宰の岩井秀人の台本と演出による『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』(*11)だ。国立ジュヌビリエ劇場ディレクター、ダニエル・ジャンヌトーは2016年に観劇したハイバイによる東京編に惹かれ、招聘を決めた。７人の出演者のうち４人はプロ俳優で、3人はパリ郊外のジュヌビリエに暮らすアマチュア俳優。この地域には移民や、社会的に弱い立場の住民が目立つ。

「フランス政府は社会的・経済的に困難な地域に演劇センターみたいな施設を作り、社会的格差を埋める政策をとっています。文化が持つ力をあらゆる階層の人たちと共有するという理念。それが、岩井さんという特異な才能をもつ演劇人を迎えて実現できました。日本では移民問題などについてフランスほど深刻に語られることは少ない。だからこそ、こういう場所でクリエーションができた

ことは日仏両国の演劇にとって大いに意味のある例となりました」

出演者が体験を自ら戯曲に書いて演じる『ワレワレのモロモロ』は、2010年の初演（ENBUゼミナール）以来、各地でそれぞれの土地の人たちと岩井が協力して、新しい作品を誕生させている。東京編と平均年齢が80歳近いさいたまゴールド・シアターの俳優が演じたさいたま編（2018年）では、内容も演技の質も違う。けれども、涙や笑いを当事者のリアリティが支える点は共通だ。

そして、俳優たちが公的制度の不平等や家族のゆがみを語る、ジュヌビリエ編の内容は重い。だが、貧困、差別、性暴力などに抑圧を受けた出演者たちの言葉は、ユーモアも光る演出と相まって、しっかり観客に届いたことが現地の批評から読み取れる。

「劇場の方々からは、こんな声を聴きました。『私たちは失業者や不法滞在者と腹を割って話す機会はなかった。でも、岩井秀人さんはお人柄も素晴らしく、社会的階層からくる壁も飛び越えて非常にデリケートな痛みを、参加者たちから引き出してくださった』。別の文化圏からきた芸術家という点も、傷を抱えた人々との交流を円滑に進めるうえで役だった。これも予想外の嬉しい成果です」

国家予算、教育……日仏の文化をめぐる環境の差

岩井は雑誌『TVブロス』のエッセイで、ジュヌビリエ編の「贅沢な」制作環境を記している。翻訳や対話に時間がかかる公演に際しても、恵まれた条件の現場は日本では稀少だ。

文化庁のサイトに掲載されている「諸外国の文化政策等に関する調査研究」（平成29年度）14頁によれば2017年の文化予算額が、フランスは4,851億円、日本が1,043億円。国民1人当たりの文化予算は、フランスは7,568円、日本は819円である。この差はどこから生じるのだろう。

「この比較によれば、1人当たりの文化予算が、ほぼ10分の1ですね。文化に関する一般の人たちの意識も影響しています。演劇

を例にあげれば、『公的な枠組みでの舞台公演は、市民共有の財産。だから、みんなの公的なお金で育てましょう』という感覚が、フランスでは共有されている気がします。日本ではパブリックな形で舞台芸術を支えることが公的財産、という認識がフランスに比較して薄い。演劇を趣味で見る娯楽の一部と捉え、お金がある人はチケット代を払えばいいと考える。つまり、その芸術を観られない人がいることに、問題を見出せないのですね」

現状を是正しうる公的機関は、文化庁だろうか。

「文化予算の規模が小さいことは、その意義が広く認識されていないことの裏返しなので、そこが変わらないまま予算だけ増える見通しは立ちにくいのではないでしょうか。実際に現地で子供を育てた経験からすると、フランスがこれほどまでに幼い頃から芸術に触れる機会を持つことに熱心なのは、単に余暇や趣味としてだけではなく、芸術は人生に重大な影響を与えうるものという認識が、ある程度社会で共有されているからだと思います」

ジャポニスム2018に対する返礼のように、マクロン大統領が2021年にフランス文化を日本で紹介する催しを提案した。交流の密度が濃くなるにつれ、演劇をはじめ文化を恒常的に育む習慣が、行政や教育現場に根付きだすかもしれない。

「これからも国境を超えた演劇人の協働が行われることを期待します。時間と膨大なエネルギーをかけて創造した『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』は、本当に良い作品です。いろいろな場所で上演してほしいし、日本の方にも観ていただけると嬉しいですね」

（2019年1月17日、綜合藝術茶房 喫茶茶会記にて）

＊1　野田秀樹演出『贋作 桜の森の満開の下』［期間］2018年9月28日（金）～10月3日（水）（10月1日休演）［会場］国立シャイヨー劇場［主催］国際交流基金、国立シャイヨー劇場、東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、NODA・MAP［作・演出］野田秀樹

＊2　宮城聰演出『マハーバーラタ ～ナラ王の冒険～』［期間］2018年11月19日（月）～25日（日）（11月22日休演）［会場］ラ・ヴィレット ［主催］国際交流基金、ラ・ヴィレット ［共催］SPAC-静岡県舞台芸術センター［演出］宮城聰［台本］久保田梓美

＊3　現代演劇シリーズ―岡田利規演出『三月の5日間』リクリエーション、日タイ国際共同制作プロジェクト『プラータナー：憑依のポートレート』［期間］『三月の５日間』リクリエーション：2018年10月17日（水）～20日（土）、『プラータナー：憑依のポートレート』2018年12月13日（木）～16日（日）［会場］ポンピドゥ・センター ［主催］国際交流基金、ポンピドゥ・センター ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、フェスティバル・ドートンヌ・パリ

『三月の５日間』リクリエーション ［製作］一般社団法人チェルフィッチュ、KAAT神奈川芸術劇場 ［作/演出］岡田利規

『プラータナー：憑依のポートレート』［製作］国際交流基金アジアセンター、株式会社precog、一般社団法人チェルフィッチュ ［助成］公益財団法人セゾン文化財団 ［脚本/演出］岡田利規 ［原作］ウティット・ヘーマムーン

＊4　現代演劇シリーズ―木ノ下裕一監修・補綴、杉原邦生演出・美術 木ノ下歌舞伎『勧進帳』2010年初演後、2016年にリクリエーション版として上演。［期間］2018年11月1日（木）～3日（土） ［会場］ポンピドゥ・センター ［主催］国際交流基金、ポンピドゥ・センター ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団） ［監修・補綴］木ノ下裕一 ［演出/美術］杉原邦生 ［企画制作］木ノ下歌舞伎

＊5　野村万作・萬斎・裕基×杉本博司『ディヴァイン・ダンス 三番叟』、『月見座頭』［期間］2018年9月19日（水）～25日（火）（9月23日休演） ［会場］パリ市立劇場 エスパス・カルダン ［主催］国際交流基金、パリ市立劇場 ［共催］公益財団法人小田原文化財団、フェスティバル・ドートンヌ・パリ ［制作協力］公益財団法人せたがや文化財団 世田谷パブリックシアター ［構成・美術］杉本博司

＊6　現代演劇シリーズ―タニノクロウ演出『ダークマスター』『地獄谷温泉 無明ノ宿』［期間］『ダークマスター』2018年9月20日（木）～24日（月）、『地獄谷温泉 無明ノ宿』2018年9月25日（火）～29日（土） ［会場］国立演劇センター ジュヌビリエ劇場 ［主催］国際交流基金、国立演劇センター ジュヌビリエ劇場 ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、フェスティバル・ドートンヌ・パリ ［製作］庭劇団ペニノ

『ダークマスター』［原作］狩撫麻礼 ［画］泉晴紀 ［脚色・演出］タニノクロウ

『地獄谷温泉 無明ノ宿』［作・演出］タニノクロウ

＊7　現代演劇シリーズ―藤田貴大演出『書を捨てよ町へ出よう』［期間］2018年11月21日（水）～24日（土） ［会場］パリ日本文化会館 ［主催］国際交流基金 ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、フェスティバル・ドートンヌ・パリ ［作］寺山修司［上演台本・演出］藤田貴大

＊8　コンテンポラリーダンス―伊藤郁女×森山未來『Is it worth to save us?』［期間］2018年12月18日（火）～20日（木） ［会場］メゾン・デ・ザール・ド・クレテイユ ［主催］国際交流基金、メゾン・デ・ザール・ド・クレテイユ ［協力］フランス文化通信省-イル・ド・フランス地域文化振興局（DRAC）、BNPパリバ財団 ［演出］伊藤郁女 ［振付・出演］伊藤郁女、森山未來 ［制作］カンパニー姫 ［共同制作］KAAT神奈川芸術劇場

＊9　日仏ダンス共同制作 トリプルビル ［期間］2018年9月18日（火）～11月14日（水） ［会場］国立シャイヨー劇場、リヨン・ダンスビエンナーレ 他 ［主催］国際交流基金、リヨン・ダンスビエンナーレ、国立シャイヨー劇場、ラ・ロシェル国立振付センター ［共同製作］リヨン・ダンスビエンナーレ、国立シャイヨー劇場、Dance Dance Dance @ YOKOHAMA 2018、ラ・ロシェル国立振付センター ［制作協力］パルコ ［振付］カデル・アトゥ（新作『Yoso』）、ジャンヌ・ガロワ（新作『リバース』）、東京ゲゲゲイ（『東京ゲゲゲイ女学院』）

＊10　現代演劇シリーズ―リーディング 飴屋法水作『ブルーシート』、前川知大作『散歩する侵略者』 ［期間］2018年9月22日（土） ［会場］パリ市立劇場 エスパス・カルダン ［主催］国際交流基金、パリ市立劇場 ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団） ［協力］国際演劇翻訳センター メゾン・アントワーヌ・ヴィテーズ

＊11　現代演劇シリーズ―岩井秀人構成・演出『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』 ［期間］2018年11月22日（木）～12月3日（月） ［会場］国立演劇センター ジュヌビリエ劇場 ［主催］国際交流基金、国立演劇センター ジュヌビリエ劇場 ［共催］東京芸術劇場（公益財団法人東京都歴史文化財団）、フェスティバル・ドートンヌ・パリ ［協力］quinada

こばやし・やすひろ

国際交流基金職員。パリ日本文化会館に通算11年間勤務、舞台公演のプロデュース等を行う。2006年から2年間、パリのユネスコ事務局でユネスコ創造都市ネットワーク事業に携わる。現在はジャポニスム事務局舞台芸術チーム長として「ジャポニスム2018」の舞台公演プログラムを統括。2019年3～12月にアメリカで開催する「Japan 2019」でも舞台公演プログラムを担当。

かつら・まな

舞踊・演劇評論家として複数のメディアに寄稿。㈱マガジンハウスの編集者を経て現職。実験的な作品から古典まで多彩なパフォーミングアーツを巡り、芸術と社会の関係を研究。国内外の芸術祭を視察し、美術評論や書評も手掛ける。国際演劇評論家協会（AICT）会員、早稲田大学演劇博物館招聘研究員、学習院大学人文科学研究科非常勤講師。

『マクドナルド放送大学　フランクフルト版』の講師と壁の向こうで講義を聴く人々　撮影:蓮沼昌宏

［シアター・トピックス］

〈Port B 主宰・高山明氏インタビュー〉

「回路をずらす」ことで都市の別の顔が見えてくる

――『マクドナルド放送大学』『東京修学旅行プロジェクト』をめぐって

聞き手:相馬千秋

100以上の国と地域に約37,000店舗（2018年8月現在）を展開するマクドナルド。そんなどこにでもあるマクドナルドの店舗を大学に見立て、その街で移民や難民として暮らす人が「教授」を、参加者が「学生」を演じる『マクドナルド放送大学』。「外国人」「難民」「亡命者」として東京に生きる人たちをガイド役に、修学旅行生として他者の視点で旅する『東京修学旅行プロジェクト』シリーズとその発展形で2018年に始動した『新・東京修学旅行プロジェクト』シリーズ。綿密なリサーチと

演劇的手法によって見慣れたはずの街の知らない姿に気づかせる高山明の作品群は、演劇を社会に開く試みとして国内外で注目されている。オリンピック、パラリンピックを2020年に控え、多様化への対応を急ぐ都市・東京への演劇的応答にも期待が高まる。

「シアターコモンズ」ディレクターとして、都市空間を舞台とした演劇や対話型イベントを手がけ、これまでの高山作品についてもよく知る相馬千秋氏を聞き手に、高山氏に語ってもらった。

「都市への応答としての演劇」という見方

相馬　高山さんは、現実の都市を舞台としたツアー・パフォーマンスや社会実験プロジェクトを世界各地で展開していらっしゃいます。ムーザントゥルム劇場（Künstlerhaus Mousonturm）のレジデントになられた2014年以降は、『マクドナルド放送大学』など、東京・フランクフルトの2都市で継続してつくられているプロジェクトも多いですね。まずはここ数年を振り返りながら、「都市への応答としての演劇」という観点からお話しいただけますか。

高山　いろんな都市でツーリスト的につくるプロジェクトも多いのですが、東京とフランクフルトとはじっくりつきあっていますね。2つの都市に共通しているのは、どちらも文化都市というよりは、生活が中心にある街だということです。フランクフルトといえば金融の街ですが、ドイツ最大級の空港があったりして交通の要所でもあるんですよ。

東京とフランクフルトで行った『マクドナルド放送大学』は、世界中どこにでもある、グローバリズムの象徴みたいに思われているマクドナルドを、演劇的に翻訳し直して自分の作品に引用する、という手法を取っています。『東京修学旅行プロジェクト』（2017年〜）は、日本人なら誰でも体験したことのある修学旅行という枠組みを使って、東京を違う視点から眺めてみようというプロジェクトです。「みんなが知っている

たかやま・あきら

2002年に創作ユニットPort B（ポルト・ビー）を結成。国内外の諸都市において、ツアー・パフォーマンス、映像インスタレーション、社会実験的プロジェクト、言論イベント、観光ツアーなど、多岐にわたる作品やプロジェクトを展開している。2013年にはPort都市リサーチセンターを設立し、演劇的発想を観光や都市プランニング、社会実践やメディア開発などにも応用する取り組みを行っている。

『マクドナルド放送大学　フランクフルト版』講義のメニュー表
撮影:Jörg Baumann

もの」を「知らないもの」にしていく、という点が両者に共通しています。実はこの2つを繋ぐ重要なプロジェクトとして、『ヘテロトピア』シリーズがあって……。

相馬　『ヘテロトピア』は、台北（北投）、アテネ、ベイルート、アブダビなどでやられていますね。

高山　ええ。今も様々な都市で継続中なんですが、「ヘテロトピア」の考え方が『マクドナルド』や『修学旅行』に与えている影響は大きいです。「ヘテロトピア」は「ユートピア」（＝この世にない場所）の対概念で、この世にあるけれど、絶対的に異なる（＝ヘテロな）場所を指します。

たとえば「フランクフルトにおけるヘテロトピアは何かな」と考えてみると、マクドナルドがまさにそうなんですよ。難民や移民がたくさん働いているし、夜中なんかにいくとそういう人たちの溜まり場になっている。でも、劇場に来るような人たちのほとんどはそういう姿を見ていない。ここで見られる現実は、あなたたちの現実とは圧倒的に異なるんだということを知ってもらおうかなというのが『マクドナルド放送大学』です。「ヘテロトピア」で異なる「リアル」を見ることで、劇場に行く以上に刺激的な体験ができるよ、と。

相馬　「ヘテロトピア」を体験することで、ふだん私たちが見ていないもの、見ないようにしているものを可視化する“回路”をつくる、というのが高山さんの演劇の根本的な考え方だと思います。一方で、これまでの演劇はほとんどの場合、可視化できない問題を「舞台上に上げることで可視化する」という形をとってきました。既存の演劇と高山さんがやろうとしていることの違いについて、少しうかがってもいいですか。

高山　ヘテロトピアは通常「異在郷」と訳されますが、「混在郷」すなわち“混ざった場所”という訳語もあります。この“混ざる”ということが重要なんじゃないかと思うんです。

たとえば外国人排斥問題を扱った演劇を上演した場合、観客はほとんど「外国

人排斥に反対」の人ばかりでしょう。客席が全然“混ざった場所”にならない。舞台に上がる演技者は、様々な立場の人をキャスティングすれば“混ざる”けれど。もともと外国人排斥に反対しているお客さんに向かって、舞台上から「外国人排斥ってよくないよね」というメッセージを投げかけたって意味がないと思うんです。「外国人を排斥したい人」「排斥に反対の人」「排斥されている当事者」が“混ざった場所”というのは、都市の中ではなかなか生まれない。そういう場をつくるのが演劇の役割なんじゃないかと思うんです。

人間は「こういう場合はこっちが正しい」「こんなときはこう行動すべきだ」という判断や行動の回路を自分の中につくって、それを繰り返しなぞって行動しがちです。いちいち回路を変えていたら生きづらくなるから、自己保存本能の一種だと思うんです。同じ回路をもつ人間ばかりが集まった「村」みたいなものがいっぱいできる、というのが都市の基本的な構造だと思います。

ところが、その回路をずらすと街がまったく違った顔を見せてくれることがある。よく知っているはずのものを違う回路を使って見ることで、僕らの眼とか、頭の構造を“越境”させていけるんじゃないかと思うんです。

“越境”を可能にするフィクションとしての学校

相馬　“越境”を引き出す手法として、高山さんが使ってこられた「回路」「経路」「道」、あるいは「ツアー」という概念があります。その一方で、『修学旅行』にしても『マクドナルド放送大学』にしても「学校」なんですよね。つまり、「学び」という身振りによって“越境”を可能にしている。

高山　そういえば、横浜トリエンナーレ2014でやった『横浜コミューン』（会場：nitehi works）は日本語学校、2017年の〈『ワーグナープロジェクト』―「ニュルンベルクのマイスタージンガー」―（会場：神奈川芸術劇場）〉もヒップホップの学校でした。

27歳の時に、ドイツでの演劇活動の総括として『教育の家』という戯曲を書いたんですよ。社会的に問題のある個人が、その「教育の家」に収容されて、演劇的なワークショップをひたすら施されていくと、その人が抱えている不満や毒が無害化されて「矯正」されちゃう、という話で。つまり、演劇は社会や都市にとって「毒」を増

幅する危険な装置にもなるけれど、そういう危険なものをうまく飼いならして制御していくシステムにもなりうる。実は教育も同じで、見えなかったものに目を開いてくれる場にもなれば、みんなの意見を統一して洗脳してしまう装置にもなる。演劇的な要素を多分にもっていて、「毒にも薬にもなる」のが学校だと思うんです。

相馬　高山さんのプロジェクトには、既存の教育モデルを引用しつつ、それをずらすような仕掛けがなされていますね。たとえば教える側と学ぶ側がいつの間にか入れ替わるとか。

高山　そうですね。たとえばドイツでは、難民は100パーセント「教わる側」だと思うんです。ドイツ語やドイツ社会のルールを教えられ、同化させられる。しかし、逆に彼らから、母国で苦労しながら考えてきたことや生きる知恵みたいなものをこそ学ぶべきなんじゃないか。それを普通に学校でやるのではなく、学校という存在自体をフィクションとしてずらしていくというような。

相馬　『東京修学旅行』は、私たちが生きている東京という都市を、他者の視点で見るプロジェクトですね。私たちがふだん“無意識的に”低く見ていたり、“見ないようにしたりしている”人たちの視点をあえて持ってくることで、都市のどういう部分が見えてくるのでしょうか。

高山　『修学旅行』は「ヘテロトピア」の考え方を重んじてつくっています。代々木上原に東京ジャーミイというすごく美しいモスクがあります。初めて中に入って「わぁす

『新・東京修学旅行プロジェクト：クルド編』
浅草での集合写真　©TakeshiYAMAGISHI

『新・東京修学旅行プロジェクト：クルド編』
クルド料理教室　©TakeshiYAMAGISHI

『新・東京修学旅行プロジェクト：中国残留孤児編』
神保町の中国書専門店「内山書店」にて中国残留孤児1世を囲んで
©TakeshiYAMAGISHI

『新・東京修学旅行プロジェクト：中国残留孤児編』
中国残留孤児1世が営む羽根つき餃子の店にて
©TakeshiYAMAGISHI

ごい」なんて感心していたら、広報担当の方が「インドネシアからの修学旅行生はみんなここに来ている」と説明してくれた。インドネシアの高校生にとってはメジャーな場所なのに、僕らは知らない。インドネシアの修学旅行生は、僕らと違う東京を見ているとわかったんですね。じゃあ彼らが回っているコースをそのまま回れば、僕らには見えていない「ヘテロトピア」としての東京が見えてくるだろうと。そういうツアー形式の演劇を作ろうとしたのが始まりです。それを台湾編、タイ編、中国編……と国ごとに作っていくうちに、そういう「国民国家」に収まらない人たちもいるなと気づいて。

たとえば「クルド人」は、イランとイラクとシリアとトルコに分散されてしまって、自分たちの国を持ちません。じゃあ、クルドの人から見た東京ってどんなだろうかと考えてやったのが『新・東京修学旅行プロジェクト:クルド編』（2018年）です。

それで、2019年3月に予定している「福島編」は微妙なんですけども……福島の人たちは、程度の差こそあれ、日本国内で難民化させられてしまっているという印象が、僕の中にはあるんですね。福島の子たちとクルドの人たちと中国残留孤児の3世と東京の高校生とが、修学旅行生として一緒に東京を旅します。見学するのはおもにオリンピック施設ですけど、2020年、1964年、そして戦争で実現しなかった1940年と、3つのオリンピックについて彼らの目を通して考える。そうすると、今の東京や日本がどう見えてくるかなって。

「演じる」ことで生まれるもの

相馬　高山さんのプロジェクトは綿密なリサーチに基づいていて、演劇にとどまらず、社会学や都市計画に携わる人にも興味をもたれています。しかし、高山さんは「演劇である」ことにこだわっていると思うのですが、「演じる」ことをどう位置付けていらっ

しゃるのでしょうか。

高山　たとえば『マクドナルド放送大学』の場合は、移民や難民の人が「教授」として講義をする、という演技をしているわけです。マクドナルドはそれを一応OKしてくれたんだけど、お店で大っぴらに授業をされると困るから「授業をしていることがわからないようにしてほしい」という要望を出してきた。だから「教授」は店内のどこかでピンマイクを通して講義を朗読し、「学生」を演じる参加者はそれをラジオで受信して聞きます。講義をしているとばれると追い出されてしまうから「知らんふり」をしながら。実はそのさりげない身振りによって、「自分たちが難民の教授を守らなきゃ」「このプロジェクトを守って、講義を最後まで聞かなきゃ」という小さな連帯が生まれるんですね。

『修学旅行』の場合、参加者には東京を旅する高校生のふりをしてもらう。難民のかたは引率の先生ないしガイド役として、ちょっとした演技を意識してもらっているんですよ。その時間だけ、その条件を「生きる」わけです。

相馬　つまり、できごとを受容するだけの観客がいなくて、参加者が演者となる。ブレヒトの教育劇のように、演じる側と観る側が相互に入れ替わり、それぞれを客観的に見ることができる、という状況ですね。

高山　ええ。今、ブレヒトの教育劇をそのままやってもお説教みたいになっちゃうと思うんですが、僕なりの更新版として考えてはいます。それと、僕がすごく好きで影響を受けたものでもありますが、ブレヒトのデビュー作で『家庭用説教集』という詩集があって。ルターの説教集を引用しつつ、赤ん坊殺しの母親とか両親殺しの男とか、実在

『マクドナルド放送大学　フランクフルト版』で講義をする人たち　撮影:蓮沼昌宏

の殺人者をいっぱい登場させた「悪の説教集」みたいなものなんですよ。「毒」をたっぷりと盛り込んでいる。それと、ブレヒトの教育劇を合わせたようなものができないかなと思って。

相馬　『マクドナルド』の犯罪学を担当している方なんか、とんでもない経歴じゃないですか。窃盗団をつくって10何年も刑務所に入ってたという……。

高山　汪（ワン）さんですね。

相馬　そうそう。彼の語りの強烈さが、講義というフレームの中でなんともいえず作用していて。それは正しいことを正しいと言われたときの白けた感じと比べものにならない強さがありました。毒をもって毒を制すではないですけど――。

高山　そう、毒をもって毒を制することができれば。あとユーモアがあるといいですよね。講義のタイトルが荘子のもじりで「悪を以て善を生むなら悪も善なるか」（笑）。汪さんは残留孤児2世で、少年時代に日本に連れて来られたんだけど、日本人にいじめられた。それで、いじめたら仕返しするぞって、「怒羅権（ドラゴン）」っていう集団をつくったんです。怒羅権はだんだん暴力集団みたいになっていってしまうんだけど、彼はもう少し思想的に、自分たちの権利を主張する場として使っていた。でも結局15年くらい刑務所に入っていて……。犯罪者になってしまった人の悲哀とか、おかしみとか、そういうのも含めて学べればいいなと考えたのですが、汪さんは本当にそれに応えてくれて、素晴らしい講義になりました。

パラレルワールドとして街中に現れる「歴史」

相馬　『修学旅行』プロジェクトは、「クルド編」「中国残留孤児編」と「福島編」を合わせて「東京の歴史悲劇三部作」と名付けられていますが、高山さんは「歴史」というものをどのように扱おうとしていらっしゃるのでしょうか。

高山　歴史を扱いたいと常々思っていたんですが、難しいんですよ。たとえば関東大震災や東京大空襲をそのまま舞台に上げるといっても、たぶん「何やってるの?」という感じで誰も振り向かないと思うんですよね。大きすぎる悲劇で、誰もが知っていて、切り口が難しい。「大文字」過ぎる。どうすればいいかなとずっと考えてきて、思いついたのが「修学旅行」というフレームだったんです。

たとえば「クルド編」のガイド役の1人に、ジャフ・ヒワさんという人がいました。彼の

出身地ハラブジャは、フセイン政権のときにサリンガスで一瞬にして6,000人が虐殺された町で、「クルドの広島」と呼ばれています。ハラブジャの人たちは日本に来ると、必ずといっていいほど原爆記念館に行くそうです。そのジャフさんに、東京都慰霊堂でハラブジャ事件について語ってもらう。すると、その場所が東京大空襲による死者の骨を集めた場所であるということが、迂回路で認識されるんです。その結果、東京とクルドの歴史――どちらも悲劇的な場所ですけども――それがこう、パラレルワールドみたいに浮かび上がってくる。そういう形で東京の歴史を扱えたらと思ったんですね。

「中国残留孤児編」では、『マクドナルド』で犯罪学を講義した汪さんが靖国神社をガイドしました。満州でひどい目に遭った人たちの中には、家族を「英霊」として靖国なんかに祀ってほしくないと思っている人もいるわけです。汪さんは靖国に反対の立場だけれど、靖国によく行って歴史を調べ、中国人留学生の希望者を集めて靖国ツアーをしているんですよ。そういう人がガイドになると、やはりパラレルな靖国神社が出現する。

相馬　たぶんその時、あり得たかもしれない過去や未来が、同時に想起される。例えばクルドと広島みたいに、普通に考えたら交わるはずもないものが一瞬二重化されて交錯するんですね。

「嘘から出たまこと」を目指して

高山　結局、僕がやっていることは「嘘」なんですよね。『東京修学旅行』の参加者は修学旅行生のふりを、『マクドナルド放送大学』は教授と学生のふりをしているだけです。でも、ある意味ではリアルなんですよ。実際に東京を我々が移動していくことで、一瞬街の中に「修学旅行の集団」が現れ、マクドナルドで講義をすることで、一瞬だけ店内に「大学」が生まれる。現実と二重になったパラレルなものが、一瞬できては消えていく。虚実が二重化すること

『マクドナルド放送大学　フランクフルト版』用につくられた「フェイク・マック」　撮影:Jörg Baumann

で都市を新鮮な目で見直すことができる。それが自分のやりたいことだと思います。

今後は、「嘘から出たまこと」じゃないけれど、そういう演劇が都市の機能として現実化していけばいいなと考えています。マクドナルドが本当に授業をやりだしちゃったとか、『東京修学旅行』が、本当に高校の修学旅行として定着したらいいなと。そんなふうに嘘がまことになると、もう「演劇」とは呼べなくなるかもしれませんね。で、誰か「最初は演劇だったらしいよ」って言うとか（笑）。ただ、そうなっても「～のふりをする」という演劇的な機能は捨てちゃいけないと思っています。そうじゃないと、ものごとを二重化する目が消えちゃうから。

相馬　演劇が都市のある機能を担っていく。それは、究極の演劇の形かもしれないですね。演劇はある意味、都市の反映といえます。今日は、演劇を、劇場という箱の中に留まらずに社会に開いていこうという、高山さんの強いマニフェストをうかがうことができました。ありがとうございます。

（2019年2月6日　文:坂口香野）

高山明のプロジェクト（一部）

●完全避難マニュアル（2010～2014年）

観客はダウンロードした地図を手に「避難所」を訪問。「あなたにとって避難とはなんですか?」という問いを通過することで、見知らぬ他者と、そして自分自身と都市の中で出会う、演劇的アーキテクチャ／プラットフォーム。

2010年10～11月	『完全避難マニュアル 東京版』（フェスティバル／トーキョー10）
2014年9～10月	『完全避難マニュアル・フランクフルト版』（フランクフルト ムーザントゥルム劇場、マインツ州立劇場、ダルムシュタット州立劇場／フランクルト市、マインツ市、ヴィースバーデン市、オッフェンバッハ市、ハーナウ市、ダルムシュタット市ほかライン・マイン・エリア全域）

●国民投票プロジェクト（2011年～）

東日本大震災と福島の原発事故を経て、「わたしたちの声」とはなにか、どうすればそれを聞くことができるのかという問いに、演劇的な応答が示された作品。「わたしたちの声」を集める移動型演劇プロジェクト。

2011年 10～11月	『国民投票プロジェクト』（フェスティバル／トーキョー11）
2012年8月	『国民投票プロジェクト』東北ツアー
2012年10月～12月	インスタレーション『国民投票プロジェクト』（水戸芸術館「3.11 とアーティスト 進行形の記録」）
2013年5～6月	インスタレーション『国民投票プロジェクト』（ウィーン芸術アカデミー）
2013年9月	インスタレーション『国民投票プロジェクト』（ロッテルダム Festival de Keuze）
2014年3月	『国民投票プロジェクト』広島・長崎・川口ツアー
2014年5月	インスタレーション『国民投票プロジェクト』（Hebbel am Ufer 劇場・ベルリン）
2015年2月	インスタレーション『国民投票プロジェクト』（一八二空間・台南）

●ヘテロトピア（2013年～）

ガイドブックとラジオを手に、参加者は「東京の中のアジア」13カ所を自由に旅する。地図に記された場所に辿り着き、ラジオから流れてくる物語を聞く。「トーキョー」を異国のように「旅」する中で、作品は無数の偶然を招き入れ、参加者は自分だけの出会いを重ねる。

2013年11～12月　『東京ヘテロトピア』（フェスティバル／トーキョー13）
2016年　『北投ヘテロトピア』（台北国際映像展、鳳甲美術館）
2017年　『北投／東京 ヘテロトピアの交わる場所』（シアターコモンズ・台湾文化センター）
2017年　『ベイルート・ヘテロトピア』（シャルジャ・ビエンナーレ・ベイルートチャプター）
2017年　『ピレウス・ヘテロトピア』（ファーストフォーワードフェスティバル・アテネ）
2019年　『アブダビ・ヘテロトピア』（アラブ首長国連邦 Durub Al Tawaya 芸術祭、アブダビ市内各所）

●マクドナルド放送大学（2017年～）

マクドナルドのカウンターで「レクチャー」を注文すれば、誰でも『マクドナルド放送大学』の講義を聴講することができる。※詳しくは本文を参照。

2017年　『マクドナルド放送大学　フランクフルト版』（ムーザントゥルム劇場）
2018年　『マクドナルド放送大学　ベルリン版』（Hebbel am Ufer［HAU］）
2018年　『展覧会　マクドナルド放送大学　東京版』（MISA SHIN GALLERY）

●東京修学旅行プロジェクト（2017年）

実在する修学旅行をベースに、ありうるかも知れない訪問地をコースに加え、国ごとに東京観光ツアーをつくってシリーズ化する。　※詳しくは本文を参照。

2017年　『東京修学旅行プロジェクト：台湾編』（東京都内各所）
2017年　『東京修学旅行プロジェクト：タイ編』（東京都内各所）
2017年　『東京修学旅行プロジェクト：中国編』（東京都内各所）

●新・東京修学旅行プロジェクト（2018年～）

『東京修学旅行プロジェクト』を発展させ、国民国家からはみ出た人々を「ガイド」として東京観光ツアーを制作。　※詳しくは本文を参照。

2018年　『新・東京修学旅行プロジェクト：クルド編』（東京都内各所）
2018年　『新・東京修学旅行プロジェクト：中国残留孤児編』（東京都内各所）
2019年　『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』（東京都内各所）

そうま・ちあき

NPO法人芸術公社 代表理事／アートプロデューサー。「急な坂スタジオ」初代ディレクター（2006-10）、「フェスティバル/トーキョー」初代プログラム・ディレクター (F/T09春～F/T13)、文化庁文化審議会文化政策部会委員（2012-15）。2015年フランス共和国芸術文化勲章シュヴァリエ受章。2016年より立教大学現代心理学部映像身体学科特任准教授。2017年より「シアターコモンズ」実行委員長兼ディレクター。次回あいちトリエンナーレ2019では舞台芸術のキュレーションも手がけている。

Overseas Tours Report

海外ツアーレポート

2018

SPAC『顕れ ～女神イニイエの涙～』（コリーヌ国立劇場）©Simon Gosselin

［海外ツアーレポート］

なぜアフリカ人の物語を日本人がパリで演じることになったのか
―― レオノーラ・ミアノ作、宮城聰演出『顕れ ～女神イニイエの涙～』について

横山義志

2018年9月、パリのコリーヌ国立劇場（La Colline, Théâtre national）で、レオノーラ・ミアノ（Léonora Miano）作『顕れ ～女神イニイエの涙～（Révélation: Red in Blue trilogie）』という作品を劇団SPAC（静岡県舞台芸術センター）が上演することとなった。レオノーラ・ミアノはカメルーン出身・フランス在住の小説家・劇作家。『顕れ』はアフリカの神話をベースに、奴隷貿易に手を貸してしまったアフリカ人たちを描いている。このような作品を日本の劇団がやることになったのには、ここ10年ほどのいろいろないきさつがあった。少し長くなるが、お付

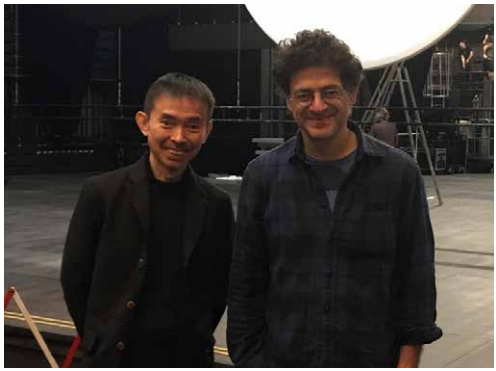
き合いいただきたい。

企画・制作の経緯

この企画はコリーヌ国立劇場からの提案だった。フランスではふつう秋からシーズンが始まり、バカンス明けの公演にはシーズンの顔となるような作品が選ばれる。フランスの国立劇場が日本の作品をシーズン開幕に選んだというのは前代未聞。メインの大劇場で、ほぼ1ヶ月間にわたって上演されることになるので、かなり責任重大だ。

まずはコリーヌ国立劇場と、この作品を提案してくれたワジディ・ムアワッド（Wajdi Mouawad）の話を。コリーヌ国立劇場は現代作家の作品を専門に上演している唯一の国立劇場だ。芸術監督のワジディ・ムアワッドは現代のフランス語圏演劇を代表する劇作家の1人。レバノン出身で、内戦時、子どもだったワジディは両親とともにフランスに亡命したが、滞在許可が更新できず、カナダのケベック州（フランス語圏）に渡った。モントリオールで演劇を学んで若くしてケベック演劇界のスターとなり、フランスでも活躍するようになっていく。

SPACではムアワッド作・演出の作品を2作品『頼むから静かに死んでくれ』（原題:『岸（Littoral）』、Shizuoka春の芸術祭2010）、『火傷するほど独り（Seuls）』（ふじのくに⇄せかい演劇祭2016）を上演している。世田谷パブリックシアターではムアワッド作『炎 アンサンディ』『岸 リトラル』が上演されていて、日本でもだいぶ知られるようになった。


（左から）宮城聰さん、ワジディ・ムアワッドさん

ふじのくに⇄せかい演劇祭2016に参加する直前、ムアワッドがコリーヌ国立劇場の芸術監督に就任することが決まった。中東出身でアラビア語を母語とする演劇人がフランスの国立劇場の芸術監督となるのははじめ

（左から）宮城聰さん、レオノーラ・ミアノさん

て。ここには、とりわけ2015年のパリ同時多発テロ以来重要な問題となっている国内の融和への願いも込められている。

そのムアワッドからある日、「すぐに宮城さんとお話ししたい」とのご連絡があった。こんな話だった。

静岡からパリに戻ったあと、レオノーラ・ミアノと会って、「あなたの作品をどの演出家に上演してほしいですか」と尋ねた。ムアワッドは劇作家主導のプロジェクトを試みたいと考えていた。『顕れ』は2015年に出版されたものの、まだ一度も上演されていなかった。その重い内容に加え、神話的世界を表現するト書きを読むと、ほとんど上演不可能にも思える。はじめ、フランスの演出家の名前がいくつか挙がったが、2人ともなかなかしっくりこない。そこで改めてムアワッドが「ではどんな夢でも叶うとしたら？ 世界中どこの演出家でもいいとしたら？」と訊いてみたところ、ミアノから思いがけない答えが返ってきた。「以前観た日本の演出家の作品が、アフリカの神話的世界を描くのにぴったりだと思った。フランスの演出家ではどうしてもリアリズム的になってしまうが、彼が引き受けてくれたらいいと思う。たしか名前はミヤギとか……ご存じですか？」

ムアワッドは驚いたと同時に、自分でもぴったりだと思った。そこで、宮城さんが引き受けてくれるか一刻も早く知りたいと思って連絡した、という。ミアノはアヴィニョン演劇祭（Festival d'Avignon）2014で『マハーバーラタ ～ナラ王の冒険～』を、ケ・ブランリー美術館（Musée du Quai Branly）で『イナバとナバホの白兎』（2016）を観ていた。1つはインド、もう1つは日本とアメリカ先住民の話で、たしかに2つとも、神話的世界を描いた作品だった。

思いがけない申し出に、もちろんこちらも驚いたが、これまでの活動が

評価されたのもうれしくて、コリーヌ国立劇場と力を合わせ、なんとか実現にこぎつけることができた。

他者を演じること

コリーヌ国立劇場に小屋入りすると、ムアワッドが朝早くから挨拶に出向いてくれた。「本当に、本当に、みなさんをお迎えできてうれしいです。夏の間、よく宮城さんのことを考えていました」とムアワッドは言う。

「夏の間」というのは、フランスとカナダの演劇界を震撼させたある事件の話だ。フランスの太陽劇団が54年の歴史ではじめて外部の演出家を招き、4年の歳月をかけて作品を製作していた。招かれたのはカナダ・ケベック州のロベール・ルパージュ（Robert Lepage）。カナダにおける先住民と白人との200年にわたる交流を、主に先住民の視点から描こうとしていた。ところが、この作品にカナダ先住民のアーティストが出演しないことなどから「文化の盗用（仏:appropriation culturelle／英:cultural appropriation）」と見なされ、各所から批判の声が上がった。この作品はパリ初演のあと北米ツアーを行うことになっていたが、このために何人かの北米のプロデューサーが手を引くことになり、ルパージュと太陽劇団は7月27日に公演中止という苦渋の決断を下すこととなった（最終的にパリ公演は2018年12月に題名を変えて実現された）。

若き日のムアワッドにとって、ルパージュはケベック演劇界を象徴する憧れの人だった。『火傷するほど独り』では、自身が演じる主人公ハルワンを「ルパージュについての博士論文を準備している学生」という設定にしている。そのルパージュが渦中の人になっているのを、ムアワッドはかなり複雑な思いで見ていたようだ。

この『顕れ』では、日本の俳優たちがアフリカ人を演じることになる。このことの意味を、夏の間、ムアワッドは考えていたのだろう。ムアワッドはこの一件についてルパージュが発した言葉を念頭に置いて、「演劇においては、誰もが、どんな人だって演じる権利があるはずです」と言っていた。

世界初演の日

9月20日の初日、ふだん公立劇場ではあまり見かけないアフリカ系のお客さんもたくさん駆けつけてくださった。2時間半近い舞台にもかかわらず、終幕まで張り詰めた空気が持続し、割れるような拍手とスタンディングオベーション。

公演後、AFP通信の取材に、宮城聰は「歴史的な規模の犯罪となると、加害者も沈黙を強いられる場合が多い。加害者の言葉を聞くことではじめて、被害者の魂も成仏することができる、というのがこの作品」と語っていた。

他のミアノ作品にも出演していた女優のミレーヌ・ヴァグラム（Mylène Wagram）が、舞台を観た感想を寄せてくれた。

「『顕れ』と演出家・宮城聰との出会いが、私にとってどれだけ重要な演劇的事件だったのかをお伝えしたいと思います。そこには舞台がテクストに与えうることの全てがあったように思えました。日本文化のコードにもとづくラディカルな提案、死後の世界を繊細かつ美的に表現する夢幻的な舞台美術。苦悩や恐怖、儚さや優しさを表現し、それに付

SPAC『顕れ ～女神イニイエの涙～』（コリーヌ国立劇場）初日カーテンコール

き添い、高みへと押し上げる音楽。全てが私たちを揺り動かし、レオノーラの言葉との感動的な交感を促して、儀式の最後（イニイエの退場）の絶頂へと到達させてくれます。この舞台の幕切れは、人間的なものを分かち合うということの高みを見せてくれます。

私は女優として、私たちの病んだ世界が演劇という芸術によってあがなわれることを、ふたたび期待することができました。

この作品が、書かれた場所の文化とも、物語で扱われている文化とも異なる形での上演を見ることで、私たちは『他者へと向かう』よう促され、大きな価値観の転換を迫られます。

感謝の念を伝えたく存じます」

コリーヌ国立劇場2019年間プログラムの冒頭で、ムアワッドはこう語っている。「人間にとっては、いつだって、復讐することのほうがずっと簡単なことだった。今日ではいよいよそうなってしまった。メディアとSNSが、司祭やイマームやラビ（それぞれイスラム教・ユダヤ教の指導者）の役割を、あまりにも見事に肩代わりしてくれて、私たちに毎朝、どう考えるべきか、誰を告発すべきか、そして誰を犠牲に捧げるべきかを教えてくれる。

そんな状況のなかで、現代の劇作品のための国立劇場をどう位置づければよいのだろうか。何よりもこの道徳化の風潮が強要する裁判官の役割から逃れさせることだろう。

なぜなら、もしディレクターである私がこの圧力に屈してしまったら、作家の役割は観客を被害者と同じくらい加害者にも感情移入させることだということをどう伝えればよいのか。ほとんどの戯曲は、何かしらの形で、犠牲にされた者、罪人、『悪人』を舞台に上げて、悪という問題について問いかけている。これはギリシア悲劇以来の演劇の機能だ。ではどうやってこのような登場人物を演じ、弁護すればよいのか。（『アンティゴネ』の）クレオンを、『女中たち』を、『ロベルト・ズッコ』を、理解することも愛することもなく演じることができるだろうか。罪人を舞台に上げるということは、必然的に彼らに近づくことでもある。その人のことを深く

知り、『彼は私だったかもしれない』と思うことだ。もしそこで見たこと、聞いたことを信じて、それに参加したのであれば、劇場から出たあと、どうして翌日道徳に立ち戻り、メディアの俎上に載せられた最初の罪人にリンチを要求することができるだろうか。どのようにして芸術作品の前で経験されたことと、その経験が日常生活のなかで変化していくこととのあいだをつなぐことができるのか。……どのようにして芸術の力を本当に信じることができるのか」。

『顕れ ～女神イニイエの涙～』はこの2019年1月、静岡芸術劇場で日本初演を迎えた。日本でこの作品がどんな意味をもつことになるのか、楽しみだ。

よこやま・よしじ

SPAC―静岡県舞台芸術センター文芸部。東京芸術祭直轄事業ディレクター。ON-PAM（舞台芸術制作者オープンネットワーク）理事。1977年千葉市生まれ。2007年からSPACで主に「ふじのくに⇄せかい演劇祭」などの海外招聘プログラムを担当。演劇学博士（パリ第10大学）、学習院大学非常勤講師。専門は西洋演技理論史。

特集　紛争地域から生まれた演劇 10

『これが戦争だ』手前からターニャ・ヤング伍長（吉野実紗）とスティーブン・ヒューズ軍曹（堀源起）

《特集　紛争地域から生まれた演劇 10》

Report

紛争と地続きのドイツとカナダ

――『コモン・グラウンド』と『これが戦争だ』――

新野守広

ユネスコ傘下の国際NGOである国際演劇協会（ITI）は、ユネスコのテーマ「芸術と平和構築」を受ける形で、ITI各国センターが「紛争地域の演劇」をテーマに活発な活動を行っている。日本センターもこれに呼応して企画「紛争地域から生まれた演劇シリーズ」を2009年から開始し、2012年度より共催団体として東京芸術劇場が加わっている。

10回目になる今回はイスラエル出身でドイツで活躍する劇作家ヤエル・ロネンと、カナダの劇作家ハナ・モスコビッチの戯曲がリーディング

を通して紹介された。会場外には豊富なパネル展示も用意されたばかりか、各回のリーディングの後にトークも開催されて、それぞれの戯曲の成り立ちと紛争の事情への理解が深まる構成になっていた。これらの企画は2018年12月13日から16日まで東京芸術劇場地下1階のアトリエウエストで開催され、いずれもほぼ満席という盛況だった。

《リーディング》

『コモン・グラウンド（Common Ground）』

作＝ヤエル・ロネン（イスラエル／ドイツ）&アンサンブル（Yael Ronen & Ensemble）
翻訳＝庭山由佳
演出＝小山ゆうな（雷ストレンジャーズ）
出演＝霜山多加志（雷ストレンジャーズ）、小林あや、蔵下穂波、松村良太（雷ストレンジャーズ）、野々山貴之（俳優座）、きっかわ佳代（テアトル・エコー）、マイ
音響＝尾崎弘征、映像＝神之門隆広、監修＝柴宜弘、発音指導＝岡島アルマ
トーク登壇者＝12月13日:岡島アルマ、庭山由佳、小山ゆうな
12月16日:柴宜弘、小山ゆうな

1976年にイスラエルに生まれたヤエル・ロネンは、ニューヨークとテルアビブで演出を学んだ後、父が芸術監督を務めるテルアビブのハビマ劇場（Habima Theatre）の演出助手として演劇の世界に関わるようになった。イスラエル演劇の次代を担う演出家として将来を嘱望されていた彼女は、2008年に「世界演劇祭（Theater der Welt）」（ドイツ、ハレ市で開催）の委託を受けてベルリンのシャウビューネ劇場（Schaubühne）とテルアビブのハビマ劇場が共同製作した『第三世代（Dritte Generation）』の作・演出を担当したのを機に、一躍ヨーロッパで注目されるようになり、2013年秋以降はドイツを拠点に演出活動を行っている。

ヤエル・ロネン ©Esra Rotthoff

ドイツ、イスラエル、パレスチナを出自に持つ30

歳前後の俳優たちが袋小路化したパレスチナの現実への怒りと批判をユーモアを交えつつ赤裸々に表現した『第三世代』は、ヨーロッパ各地での反響の大きさを受け、2012年にはITI日本センターの「紛争地域から生まれた演劇シリーズ４」のリーディング公演で取り上げられ、2018年11月には彩の国さいたま芸術劇場で日本語による本公演が行われた。さらにロネンの『冬の旅（Winterreise رحلة الشتاء）』は2018年７月にドイツ文化センターのドイツ同時代演劇リーディング・シリーズで取り上げられるなど、彼女の存在は日本でも知られるようになった。

『コモン・グラウンド』（2014年初演、ドイツ）は、今なお癒えないボスニア紛争の心の傷を描いている。ドイツ人男優と、ドイツで活動するイスラエル出身の女優に加えて、旧ユーゴスラヴィア出身の５人の俳優たち（セルビア出身の２人の男優と１人の女優、そしてボスニア出身の２人の女優）が実名で登場する戯曲だ。彼らは、全員で参加した旧ユーゴスラヴィアへのバス旅行を舞台上で再現しながら、紛争という過去の克服の難しさと希望をコメントしていく。ボスニアで彼らが見聞し、体験したことをコントや寸劇を交えて舞台上で再現するのが『コモン・グラウンド』の演劇的な枠組みである。

リーディングは、横一列に数脚の椅子が置かれただけの簡素な舞台で行われた。冒頭に出演俳優による簡単な解説が入ったり、地図や映像、さらには登場人物の家系図なども随所で会場の壁に投影されたりというふうに、リーディングの作り手たちは作品の背景である旧ユーゴスラヴィアの複雑な政治・民族・宗教を日本の観客にわかりやすく

『コモン・グラウンド』ともにボスニア出身のマテヤ（蔵下穂波）とレイラ（マイ）

『コモン・グラウンド』ともにセルビア出身のアレクス（松村良太）とベルネサ（小林あや）

『コモン・グラウンド』右からドイツ人のニールス（霜山多加志）とセルビア出身のアレクス（松村良太）

『コモン・グラウンド』左からセルビア出身のデヤン（野々山貴之）、ボスニア出身のレイラ（マイ）、イスラエル出身のオリット（きっかわ佳代）

伝えようとしていた。特筆すべきは、俳優たちが何度も現地の言葉を語り、現地の言葉で歌を歌った点であろう。短い稽古期間しか取れないリーディングにもかかわらず、日本から遠いバルカン半島での出来事を身近に感じさせようとした俳優たちの努力は実り、作品の核心は当日の観客に的確に伝わったと思う。

たとえば、原作の俳優たちがボスニアの古い村を訪問したときのエピソードは、この作品の核心をなす最も印象深い場面だろう。紛争時にセルビアの強制収容所があったこの村には、今は収容所で殺害された人々の名前を刻んだ慰霊碑が立っているという。ボスニア出身の２人の女優のうち、１人の父親はこの収容所で殺害された。彼女は亡き父の名前を慰霊碑に見つける。もう１人の女優の父親は、今では政治の世界に生きており、かつてこの収容所の管理側の一員だった。彼女は長く連絡を絶っていた父親の電話番号を探し当て、村を訪問する直前に電話で短く父と話す。

２人の女優の父親たちは、強制収容所の加害者と被害者だった。おそらく忘れることも許すことも難しい事情を抱えたこの２人が、にもかかわらず一緒に参加して作った舞台が『コモン・グラウンド（共通の土地）』なのだ。

原作は、こうした生々しい過去から無関係に生きられない５人の旧ユーゴ出身の俳優たちにイスラエル出身とドイツ出身の俳優がからみながら進行する。日本の俳優たちが共感をこめて彼らの言葉を日本語で伝えるとき、バルカン半島からドイツ、イスラエル、パレスチナへの拡が

りを持つ原作の豊かさが会場を満たした。しかしこの豊かさは、紛争地域に生まれた若い世代が背負ってしまった当事者としての苦しみと表裏一体である。当事者の声が立ち上がる場に出合えた喜びと、紛争が人々にもたらした幾世代にもわたる苦しみとを同時に体験した貴重なリーディングだった。

《リーディング》

『これが戦争だ（This Is War）』

作＝ハナ・モスコビッチ（カナダ、Hannah Moscovitch）

翻訳＝吉原豊司

演出＝生田みゆき（文学座）

出演＝亀田佳明（文学座）、手打隆盛（さいたまネクスト・シアター）、堀源起（さいたまネクスト・シアター）、吉野実紗（文学座）

トーク登壇者＝12月14日：広瀬佳一、吉原豊司、生田みゆき
12月15日：鴻英良、生田みゆき

ハナ・モスコビッチ

もう一つの作品『これが戦争だ』（2013年初演、カナダ）は、2007年から2008年にかけてアフガニスタンに派遣されたカナダ軍兵士たちの姿を赤裸々に描き、紛争地域における平和維持の実態を正面から取り上げていた。執筆したのは『ベルリンの東（East of Berlin）』（2015年2月、および2017年7月に名取事務所による東京公演

あり）で知られるカナダ人劇作家ハナ・モスコビッチ（1979年生まれ）である。

登場するのは、ヒューズ軍曹、アンダース軍曹（軍医）、ヤング伍長、ヘンダーソン二等兵の４人。このうちヤング伍長は女性兵士である。気温50℃に近い過酷な環境の下、規律重視の集団生活を送る兵士たちは、タリバンとの戦闘で受けた心の傷がトラウマとなり、一触即発の日々を送っている。折しも４人が属するカナダ軍部隊はアフガニスタン政府軍との合同作戦に参加するが、タリバンの少年兵の自爆攻撃などの猛攻をうけ、ヘンダーソン二等兵をはじめ多数の負傷者が出る。ヒューズ軍曹は部下の生命を守るためにカナダ軍部隊の撤退を決断するが、その一方でアフガニスタン政府軍は単独でタリバン掃討作戦を続け、塹壕に立てこもったタリバン側の160名強を水責めにした。しかし、塹壕から発見された死体の中には女性や子どものものもあったことから国際問題となり、帰国した４人はマスメディアの質問攻めに遭う。

３つの譜面台が置かれただけの簡素な舞台で行われたリーディングでは、４人の俳優たちが１人ずつ、査問にも思えるメディアの追及に答えながら、出動の前夜から、負傷した二等兵を野戦病院に搬送するまでの出来事を回想した。各自の回想の場面で、アフガニスタンで起こった出来事が徐々に再現されていく仕組みである。この再現を通して、ヤング伍長をめぐりヒューズ軍曹とヘンダーソン二等兵が三角関係に陥っていたことが明らかになる。おそらく実際の上演では際どいシーンになるであろう男女などの絡みを、４人の俳優たちは身ぶりを交えたり、過剰なほどの怒りや不安の感情をこめて台詞

『これが戦争だ』ジョニー・ヘンダーソン二等兵（亀田佳明）とターニャ・ヤング伍長（吉野実紗）

『これが戦争だ』マスメディアの質問に答える
ジョニー・ヘンダーソン二等兵（亀田佳明）

『これが戦争だ』左からスティーブン・ヒューズ軍曹（堀源起）
とクリス・アンダース軍曹（手打隆盛）

『これが戦争だ』左からクリス・アンダース軍曹（手打隆盛）、ジョニー・ヘンダーソン二等兵（亀田佳明）、ターニャ・ヤング伍長（吉野実紗）、スティーブン・ヒューズ軍曹（堀源起）

を発話したりしながら、軍隊という集団の閉鎖性と歪みを伝えていたのが印象的だった。

登場人物中の伍長が女性に設定されているは、実際のカナダ軍に多くの女性が兵士として参加している現実を踏まえてのことなのだろう。リーディング後のトークでは、タリバンも人間であるという視点がこの戯曲には欠落しているという観客からの厳しい指摘もあった。紛争地域に平和をもたらす派遣軍の任務の矛盾と困難さを実感させる作品だった。

にいの・もりひろ

1958年生。国際演劇評論家協会（IACT）日本センター元会長。ドイツ語圏の演劇の翻訳・研究に携わる。著書に『演劇都市ベルリン』、『知ってほしい国ドイツ』。訳書に『ポストドラマ演劇』（共訳）、『最後の炎』、『ガウク自伝』など多数。戯曲の翻訳にヤエル・ロネン『第三世代』など。第２回小田島雄志・翻訳戯曲賞受賞。立教大学教授。

『コモン・グラウンド』舞台写真／扉写真：保坂萌
『これが戦争だ』舞台写真：石澤知絵子

本誌『国際演劇年鑑2019』の別冊として、『コモン・グラウンド』と『これが戦争だ』の翻訳を収録した戯曲集を発行しています。ご希望の場合は、国際演劇協会日本センターまでお問合せください。

『これが戦争だ』より　亀田佳明（ジョニー・ヘンダーソン）と吉野実紗（ターニャ・ヤング）

《特集　紛争地域から生まれた演劇　10》

Critique

これは戦争なのか

ハナ・モスコビッチ『これが戦争だ』

關 智子

「紛争地域から生まれた演劇」シリーズにおいて上演される作品の多くは、戦争状態やそこに巻き込まれる人々の様を描く。第２次世界大戦後70余年が経つ今、幸運なことではあるが、どうしても筆者にとっては心理的に遠く、共感し難い作品が多くなる。それでも時に、背中が冷え冷えとするような、紛争や戦争がそう遠からず思われるような作品もある。『これが戦争だ（This Is War）』はそのような作品であった。

堀 源起（スティーブン・ヒューズ）

亀田（ジョニー）

吉野（ターニャ）

本作品は、カナダ軍のアフガニスタンでの活動を、インタビューと回想を錯綜させながら描いたドキュメンタリー風の作品である。シーンは断片的だが、特に本企画ではリーディングで上演されたこともあり、インタビューの部分と回想部分が滑らかに交錯する。

最初のト書きにあるように、描かれているのは2007～2008年においてアフガニスタンに駐屯したカナダ軍部隊である。そのカナダ軍とアフガニスタン軍の合同作戦の前日と当日の様子に焦点が当てられる。作戦に際し、全員が興奮状態となっており、すべてが上手くいかない。女性兵士ターニャ・ヤング（吉野実紗）とスティーブン・ヒューズ（堀源起）はその場限りの性的関係を持ち、ターニャに恋をしているジョニー・ヘンダーソン（亀田佳明）はそのことを知って彼女に言い寄るが断られて苛立っている。作戦当日、前線ではなくキャンプに残ることになったターニャは怪我をした子供を助けようとして、嘘の報告をして救急ヘリを呼ぶ。そのせいで、前線にいて重傷を負ったジョニーの救護が遅れる。ジョニーに付き添うため、ヒューズは作戦の全権をアフガニスタン軍に渡すが、その作戦は人道を外れた虐殺へと展開されてしまう。インタビューにおいて彼らは、その作戦の如何について問われているのである。

登場人物たちは行き場のない不安と焦燥感を抱えており、俳優たちはその神経質な様を表現していた。気の強い反面、母性を露わにする

手打隆盛（クリス・アンダース）

ターニャと、若さ故にまだ感情がコントロールできないジョニーは、リーディングであっても彼らの内面が皮膚感覚を通じて伝わってきた。ヒューズは上官であるために感情をストレートに表現できず、それでも苦悩が漏れ出て来る。その中でほとんど唯一落ち着いている軍医（軍曹級）クリス・アンダース（手打隆盛）は、むしろその冷静さが戦争慣れしているかのようで不気味であり、戦場において異常なのはどっちだろうかと思わされる存在感だった。

登場人物に共通しているのは、行動や思考が本来の目的からズレてしまっているという点である。彼らの話のほとんどは、彼らがアフガニスタンにいる目的である治安維持活動や戦闘についてではなく、ポーカーや恋愛といった日常的で瑣末なことである。ターニャが兵士になったのは国を守るためではなく親や周囲に馴染めなかったからであり、加えて救急ヘリを呼んだのは戦闘に際してではなく怪我をした子供を救うためである。ジョニーは兵士としての活動よりも恋愛感情に振り回され、ヒューズはタリバンへの攻撃を目的とした前線で指揮を執る立場でありながら、負傷した部下の救護要請を優先した。唯一目的を見誤らないのはアンダースだけである。さらに、記者会見のインタビューも合同作戦当日ではなく前日の様子ばかり聞いている。本来の目的から、様々な形で彼らはズレてしまっている。

その「ズレ」は、現実におけるカナダ軍の活動を反映するものだろうか。アフタートークで出た話題の中で、広瀬佳一教授（防衛大学校総合安全保障研究科）はタイトル『これが戦争だ』の意味がわからなかったと述べている。タリバン政権は2ヶ月程で実質崩壊し、この作品が描いている時期においてカナダ軍は、治安維持と復興支援が主な目的となっていたはずだからである。さらにアメリカと比較すれば、カナダ軍にとってタリバンは直接的に敵というわけではない。当時カナダ軍が参加していたのは、国際治安支援部隊（ISAF）であり、一番の目

吉野(ターニャ)と堀(ヒューズ)

的は“ボン合意”に基づく和平と復興のはずである。だがタイトルは『これが戦争だ』となっている。これは戦争なのだろうか。

このタイトルはヒューズの台詞による。作品の最後で彼はアンダースに合同作戦の時のことを話す。負傷したジョニーに構っており作戦の指揮をアフガニスタン軍に任せたこと、それによって敵は地下壕で水攻めという虐殺に近い形で壊滅されたこと、そしてそれを自分の責任と感じていることを。その後でインタビュアーに向かってヒューズが「そう。それが戦争なんだ」と言うのである。

インタビューが行われているのは作戦が終わった後、恐らく母国に帰還後であると推測されるが、ヒューズは「あれ」は戦争「だった」("That was war")ではなく、現在形で「これ」が戦争「だ」("This is war")と語る 。「This」が何を指すのかは不明であるとしても、少なくとも彼の精神はまだあの地獄のような阿鼻叫喚が聞こえる戦闘状態の最中にあるのだろう。

鴻英良氏はアフタートークの中で、タイトルは「これが戦争だ」というよりはむしろ「これは戦争だ」ではないか、と指摘した。すなわち、本来は戦争ではなく治安支援活動に参加していたはずが、「これはもう戦争じゃないか」という叫びなのではないか、ということである。この言葉がヒューズの台詞であることも含めて考えると、「これが戦争だ」とした場合、この言葉はインタビュアーを説き、自分自身も納得させようとしているように響く。他方で「これは戦争だ」とした場合、鴻氏が指摘するように「本来は違うはずが……」というニュアンスを持つだろう。

そして後者の場合、日本人の観客が相手であればさらに加わる意味がある。2015年の安保法（安全保障関連法）成立により、日本は密接な関係にある国が攻撃された場合に、「後方支援」のために自衛隊を派遣することができるようになり、その際の武器の使用についても緩和された。カナダ軍の彼らは遠くない。「治安支援」に行き、戦争状態から帰って来られなくなったヒューズが、目の前の観客にそのことを思い出させていた。

せき・ともこ

早稲田大学他非常勤講師、演劇博物館 招聘研究員。専門は演劇学、戯曲理論、現代イギリス演劇。ナシーム・スレイマンプール『白いウサギ、赤いウサギ』翻訳。共著に『紛争地域から生まれた演劇』（ひつじ書房）。主な論文に「残酷な自嘲性と観客への攻撃――サラ・ケインの未出版モノローグ作品に対する一考察」（『演劇研究』第40号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館）「逆転と両義性のドラマトゥルギー ―『白いウサギ、赤いウサギ』における登場人物と作者の地位をめぐって―」（『演劇学論集』第66巻、日本演劇学会）他。

『これが戦争だ』の全景（左から手打、亀田、吉野、堀）

写真＝石澤知絵子

手前からデヤン（野々山貴之）とニールス（霜山多加志）

《特集　紛争地域から生まれた演劇　10》

Critique
リーディング評『コモン・グラウンド』

憎しみの連鎖を断ち切る「許し」

杉山 弘

開演前、出演者が登壇する後ろの壁面にトルストイ作『アンナ・カレーニナ』から引用した言葉が投影されていた。「幸福な家庭はすべてよく似たものだが、不幸な家庭は皆それぞれに不幸である」。しかし、そもそも「幸福な家庭」なんて、一体どこに存在するのだろう。大小の違いはあってもそれぞれ異なる不幸や問題を抱えているのが家庭であり、悩み格闘しながら人生を送っていくものではないだろうか。

『コモン・グラウンド（Common Ground）』はイスラエル出身の劇作

家・演出家のヤエル・ロネンが2014年に発表したドキュメント性の高い戯曲。彼女の出世作となった『第三世代（Dritte Generation）』（2008年）と同様に、異文化間の抗争・紛争をドラマの根幹に据えている。今作ではベルリンの劇場で働いている俳優たちとともに、彼らの故郷であり縁者が生活したボスニアへ旅立ち、11年間続いた内戦の傷跡が残る慰霊碑や強制収容所で、何をどう感じ、戸惑い、葛藤したのか……。俳優たちを本人役で登場させて活写している。日本版の演出は雷ストレンジャーズ主宰の小山ゆうな。翻訳は庭山由佳。

冷戦終結と東西ドイツの統一、そしてユーゴスラビア紛争が勃発した1991年を起点に、世界情勢や事件、出来事を当時のヒット曲（音響＝尾崎弘征）や映像（神之門隆広）とともに振り返りながら、出演者たちが自己紹介を兼ねて個人史を重ね合わせる。ボスニア出身の20代と思われる女性マテヤ（蔵下穂波）とレイラ（マイ）、セルビア出身のアレクス（松村良太）とデヤン（野々山貴之）、セルビア生まれでボスニア育ちのベルネサ（小林あや）の５人に、ドイツ人青年のニールス（霜山多加志）と作者の分身と思われるイスラエル人女性のオリット（きっかわ佳代）の異邦人２人を加えた７人旅だ。途中で旧ユーゴスラビアがどう分割されたのかを図入りで解説し、観客にも分かりやすく丁寧に道案内をしている。意外だったのは、旧ユーゴスラビア出身の５人が、自分は何人なのかというアイデンティティを持つことが難しいと感じている点で、「７つの国境、６つの共和国、５つの民族、４つの言語、３つの宗教、２つの文字、１つの国家」で生まれ育った人間にとって、国籍は便宜的な区分けに過ぎず実感が伴わないもの、という事実だった。

紛争から生まれた演劇10『コモン・グラウンド』リーディング上演
手前からレイラ（マイ）とマテヤ（蔵下穂波）

ベルネサ（小林あや）

オリット（きっかわ佳代）

ボスニア入りした一行は、最初の数時間ほど懐かしさに浸る観光気分だったが、生々しい現実と直面することになる。サラエボで犠牲になった1,600人の子供たちのための慰霊碑。銃弾の跡で埋め尽くされた廃墟。プリイェドルの強制収容所。さらに、大量虐殺やレイプ、略奪の証言を聞き、戦争犯罪人が大手を振って生き延びている矛盾を突きつけられる。客席でせりふを聞いているだけで衝撃を受け、凍り付き、気分が悪くなるような苛烈さは、７人の登場人物にも暗い影を落とす。さらに、マテヤとレイラはそれぞれの父親が加害者と被害者の立場にあったことも判る。アレクスはセルビア人がボスニアで犯した罪を一身に背負うかのように狼狽し饒舌になる。一方のデヤンは寡黙になる。

今回はリーディング上演の形式だったが、事実の指摘と俳優の実体験をもとにしたモノローグ中心に構成された戯曲で、ここに比重を置いた小山の演出により作品のメッセージや魅力がダイレクトに伝わってくる内容に仕上がった。なかでも、最も過酷な状況での女性を演じた蔵下とマイの２人が、繊細な心の揺れを巧みに表現して強い印象を残した。芝居が進むにつれて息苦しくなる空気を和らげたのが、劇中、たびたび織り込まれた美しい歌。時に明るく、時に哀しく、時に怒りを滲ませて。ボスニア語で歌う小林の力強い響きに魅了され、救われた。また、ニールスとオリットが「部外者」の立場から「当事者」たちに寄り添う姿を、霜山ときっかわが絶妙な距離感で演じる知性を感じさせた。

アレクス（松村良太）

理解することが出来ない人は不満を抱え続けるしかなく、許容することが出来ない人は憎しみ続けるしかない。そして、承認することが出来なければ差別を続けるしかない。この負の連鎖をどう断ち切ればいいのか。旅の終わりの空港で、マテヤとレイラは２人が入れ替わったパラレルワールドで生きてみたいと語り、デヤンは「一緒には生きられないし、１人でも生きていけない」と悩み続けている。ニールスは民族主義という考え方が腫瘍のように増殖していることに気づく。作者はそれぞれの登場人物が葛藤を乗り越えて新しい一歩を踏み出そうとする姿を暗示するだけにとどめた。表題の「コモン・グラウンド（共有地）」には、それを信じる気持ちに解決の糸口があるという祈りを込めたのではないか。信念を持ち続ける努力や隣人と共に生きていく誠実な生き方にこそ価値がある、と。そう、どこにも完璧で幸福な家庭や人生なんてないのだから。

すぎやま・ひろむ

1957年、静岡市生まれ。81年読売新聞社入社。記者として30年間にわたり演劇情報や劇評の執筆、読売演劇大賞の運営などを担当。2017年に退社して演劇ジャーナリストに。ハヤカワ「悲劇喜劇」賞選考委員、日本照明家協会賞選考委員。

写真＝保坂萌

Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る

2018

国立能楽堂『禰宜山伏』山本東次郎(左)　撮影:国立能楽堂

［能・狂言］

多彩な能楽界

西 哲生

●受賞および認定

〈重要無形文化財の認定〉

重要無形文化財保持者(いわゆる人間国宝)に柿原崇志。大鼓方高安流。昭和15年生まれ。柿原繁蔵の長男。父および安福春雄に師事。能楽部門では、現在45人目の認定。

〈日本芸術院会員〉

日本芸術院の新会員には、芸術活動で顕著な功績があった新会員候補8名を決め、能楽界からは、狂言方大蔵流の山本東次郎が

選ばれた。山本氏は昭和12年東京生まれ、3世山本東次郎の長男。父に師事。山本氏は芸術選奨文部大臣賞、日本芸術院賞、観世寿夫記念法政大学能楽賞等を受賞している。重要無形文化財保持者各個認定。

〈文化庁芸術選奨文部科学大臣賞〉

平成29年度文化庁芸術選奨文部科学大臣賞に杉市和（いちかず）（3月7日）。笛方森田流。昭和27年生まれ。祖父杉一太郎、森田光春に師事。

〈日本能楽会新会員の認定〉

2018年7月、45名の能楽師が重要無形文化財（総合認定）に増員認定された。

〈文化庁芸術祭優秀賞〉

優秀賞に公益財団法人武田太加志能楽振興財団（『関寺小町』におけるシテ武田志房の成果）および善竹隆司（『土蜘蛛 替間』における間狂言の成果）が受賞。

〈法政大学能楽賞〉

第39回観世寿夫記念法政大学能楽賞に小田幸子（能楽研究家）・片山九郎右衛門（シテ方観世流）。催花賞に柳沢新治（能楽ジャーナリスト）。

●襲名

4世梅若実襲名披露能（3月25日）。『翁 談山式 日吉之式』4世梅若実ほか。

公益財団法人梅若会　四世梅若実襲名披露能
『翁　談山式･日吉之式』四世梅若実　撮影:前島吉裕

●新作

新作能『田道間守（たじまもり）』	（観世喜正、8月29日）
現代能『陰陽師 安倍晴明』	（梅若実 玄祥、9月6・7日）
新作能『オセロ』	（辰巳満次郎、11月24・25日、 東京満次郎の会10回記念公演）
新作狂言『茨木童子』	（茂山千三郎、10月21日、 茨木市市制施行70周年記念事業／第229回公演）
新作『沖宮（おきのみや）』	（金剛龍謹（たつのり）、10月6日）

公益財団法人茨木市文化振興財団
茨木市市制施行70周年記念事業／
茨木市文化振興財団第229回公演
／新作狂言『茨木童子2018』　茂山
千三郎　撮影:（公財）茨木市文化振
興財団

●『道成寺』の上演

佐野登	（2月3日、未来につながる伝統 -Back to Basics-）
當山（とうやま）淳司	（3月25日、宝生会春の別会能）
坂真太郎	（4月22日、観世九皐（きゅうこう）会別会）
宝生和英（かずふさ）	（5月12日、りゅーとぴあ開館20周年記念 春の能楽鑑賞会）
長田郷（おさだあきら）	（7月14日、長田驍（たけし）師傘寿記念　喜多流能之会）
大江泰正	（10月8日、大江能楽堂　110周年記念能）

長山桂三	（11月23日、桂諷會（けいふうかい）　独立15周年記念――三代能――）
佐伯紀久子	（12月22日、佐伯紀久子之会別会能）
宝生和英	（12月22日、明治150年記念　苦難を乗り越えた能楽）
観世銕之丞	（12月23日、鵜澤速雄13回忌追善能　鵜澤洋太郎の会）

鵜澤洋太郎の会　鵜澤速雄13回忌追善『道成寺』観世銕之丞　撮影:前島吉裕

●老女物の上演

『卒都婆小町』	大松洋一	（1月28日、独立30周年記念能）
	松木千俊	（1月20日、檀の会）
	粟谷明生	（3月4日、粟谷能の会）
	金春穂高	（3月21日、西御門金春会別会能）
『姨捨』	武田宗和	（4月1日、観世会 春の別会）
『鸚鵡小町』	浅見真州（まさくに）	（4月17日、浅見真州喜寿記念公演）
『翁』十二月往来・父尉・延命冠者	金春憲和	（5月4日、金春流宗家継承披露能）

代々木果迢会　浅見真州喜寿記念公演
『鸚鵡小町』浅見真州　撮影:髙橋健

●鬼籍に入られたかたがた

観世元伯（もとのり）（2017年12月1日）太鼓方観世流、享年51歳
小寺一郎（2018年1月29日）シテ方観世流、享年90歳
笠井 陸（3月8日）シテ方喜多流、享年76歳
小川明宏（3月17日）シテ方観世流、享年78歳
権藤芳一（3月30日）能楽評論家、享年87歳
一噌仙幸（ひさゆき）（4月24日）笛方一噌流、享年77歳
小林 責（せき）（5月22日）能楽研究家、享年89歳
青木信二（5月30日）、写真家、享年73歳
藤田六郎兵衛（8月28日）笛方藤田流、享年64歳
井上菊次郎（12月5日）狂言方和泉流、享年77歳
福井四郎兵衛（12月17日）小鼓方幸清流、享年88歳

国立能楽堂　国立劇場開場50周年記念
『葛城神楽』観世元伯　写真提供:国立能楽堂

国立能楽堂『隅田川』一噌仙幸
写真提供:国立能楽堂

にし・てつお

能楽評論家。1937年生まれ。埼玉大学卒。株式会社東京堂出版勤務。武蔵野大学文学部非常勤講師、文化学院非常勤講師、文化庁芸術祭能楽部門・演劇部門各審査委員、芸術選奨古典芸術部門・演劇部門選考委員、日本芸術文化振興会（国立能楽堂）専門委員等を歴任。共著に「能楽大事典」（筑摩書房）。

『世界花小栗判官』尾上菊五郎(右)　撮影:国立劇場

［歌舞伎・文楽］

大幹部の充実と中堅、若手の活躍

水落 潔

18年の歌舞伎界は開場130年を迎えた本拠の東京の歌舞伎座で12か月、国立劇場で7か月、大阪の松竹座で3か月、新築開場した名古屋の御園座、福岡の博多座で3か月、新橋演舞場で2か月公演したほか、夏と秋に3つの一座で全国を巡業し、各地に残る古い劇場でも公演した。

年間を通しての最大行事は二代目松本白鸚、十代目松本幸四郎、八代目市川染五郎の高麗屋三代の襲名公演であった。襲名公演は1、2月の歌舞伎座から始まり、4月には御園座、6月の博多座、7月の松竹座、11月の京都南座の顔見世公演で行われ、いずれも盛

況だった。松本白鸚は『寺子屋』の松王丸、『忠臣蔵七段目』の由良之助など当たり役を演じ、松本幸四郎は『勧進帳』の弁慶、『熊谷陣屋』の熊谷など家の芸を演じる一方で『伊達の十役』、『廓文章』の伊左衛門など各公演ごとに様々な役を演じて新しい幸四郎像を築いた。南座では松本幸四郎の弁慶、松本白鸚の富樫、市川染五郎の義経と三代による『勧進帳』を上演した。

大幹部は揃って健在だった。最長老の坂田藤十郎は87歳になったが（2019年3月現在）、幸四郎一家の襲名公演に全て出演して襲名披露の『口上』を述べた。尾上菊五郎は『白浪五人男』の弁天小僧、『十六夜清心』の清心、中村吉右衛門は『俊寛』『河内山』『夏祭』の団七など当たり役を演じて円熟した芸を見せた。片岡仁左衛門は『絵本合法衢』で大学之助、太平次と2つの悪の役を演じ分けたのをはじめ『忠臣蔵』の平右衛門、『助六』『千本桜』の権太と古典歌舞伎の大役を次々に演じて優れた成果を上げた。坂東玉三郎は当たり役の『阿古屋』を演じたほか、中村梅枝、中村児太郎、中村壱太郎ら若手俳優に『阿古屋』、『お染の七役』、『滝の白糸』など自身の当たり役を伝授した。

『勧進帳』市川染五郎（左）　松本幸四郎（中央）　松本白鸚（右）　©松竹株式会社

次の世代では中村時蔵が女方の大役『先代萩』の政岡を初役で演じたほか『妹背山』のお三輪、『日本振袖始』の岩長姫、『十六夜清心』の十六夜などで優れた演技を見せ、中村雀右衛門も『男女道成寺』や『井伊大老』のお静の方を演じた。病気で休演していた中村

福助が9月の歌舞伎座で復帰した。中村芝翫は4月の「こんぴら歌舞伎」の襲名披露公演のほか『平家女護島』の清盛、俊寛、『寺子屋』の松王などで時代物（歴史劇）役者の風格を見せたほか『巷談宵宮雨』の龍達を初演した。片岡愛之助は『国性爺合戦』の国性爺、『白浪五人男』の弁天小僧などで実力を示した。三代目市川右團次が10月に松竹座で襲名披露公演を行った。

中堅世代では松本幸四郎の活躍が一際光ったが、市川海老蔵は1月に『日本むかし話』、7月に『三國無雙 瓢箪久』、『源氏物語』と3本の新作を上演し、古典の『雷不動北山櫻』で五役を早替りで演じた。尾上菊之助は家の芸の『髪結新三』を初演したほか『喜撰』『文屋』など舞踊で力を見せた。市川猿之助は松竹座と御園座でスーパー歌舞伎Ⅱ『ワンピース』を、歌舞伎座で『法界坊』を演じた。

花形世代では中村勘九郎、中村七之助兄弟が10月歌舞伎座、11月平成中村座で亡父中村勘三郎の追善公演を行った。中村勘九郎は『吉野山』の忠信、『助六』の白酒売り、『実盛物語』の実盛、『忠臣蔵』の平右衛門、中村七之助は『三人吉三』のお嬢、『助六』の揚巻、『忠臣蔵』のおかるなど大役に挑み評価を得た。尾上松也は1月の浅草歌舞

『助六曲輪初花桜』片岡仁左衛門　©松竹株式会社

『雷神不動北山櫻』市川海老蔵　©松竹株式会社

『通し狂言 増補双級巴―石川五右衛門―』尾上菊之助(左)　中村吉右衛門(右)
撮影:国立劇場

『NARUTO―ナルト―』中村隼人(左)　坂東巳之助(右)　©松竹株式会社

伎や2月の博多座で大役を演じ、中村児太郎が『金閣寺』の雪姫、『阿古屋』、中村壱太郎が『滝の白糸』『お染の七役』を演じるなど2、30歳代の俳優が成長を示した。

国立劇場は今年も古狂言を現代観客向きに補綴した作品の通し上演をした。1月は尾上菊五郎を中心に『世界花小栗判官』、10月は中村芝翫を中心に『平家女護島』、11月は中村梅玉を中心に『名高大岡越前裁』、12月は中村吉右衛門を中心に『増補双級巴』を上演した。いずれも絶えていた場面を復活した新台本で国立劇場らしい特色を出した。6、7月は初心者向けの「歌舞伎鑑賞教室」を上演したが、英語で解説する「外国人のための鑑賞教室」を実施し多数の外国人が鑑賞した。

新橋演舞場で8月に人気漫画を脚色した新作歌舞伎『NARUTO――ナルト――』を坂東巳之助、中村隼人ら若手の俳優で上演した。また現代劇場のシアターコクーンで古典の『切られ与三』を現代風の台本、新演出で上演し、中村七之助、中村梅枝、中村扇雀らが出

演した。

海外公演は2つ。9月に「ロシアにおける日本年2018」の行事として中村鴈治郎、中村扇雀らの近松座が出演して、モスクワの国立モスソビエト劇場とサンクトペテルブルクの国立ボリショイドラマ劇場で『吉野山』と『傾城反魂香』を上演した。9月に日仏友好160年を記念した「ジャポニスム2018」のメイン企画として、パリ国立シャイヨー劇場で『かさね』と『鳴神』を中村獅童、中村七之助らが出演して上演した。

文楽は例年通り大阪の国立文楽劇場で5回、東京の国立小劇場で5回の本公演を行った。国立文楽劇場は1月が八代目竹本綱太夫50回忌追善と豊竹咲甫太夫改め六代目竹本織太夫襲名を兼ねた公演で、一部で『口上』と追善・襲名披露狂言『摂州合邦辻』を上演し、綱太夫の子の豊竹咲太夫と織太夫が語った。1部は他に『花競四季寿』と『平家女護島』、2部は『良弁杉由来』と『傾城恋飛

『摂州合邦辻〜合邦住家の段』　写真提供:国立劇場　写真協力:人形浄瑠璃文楽座

『良弁杉由来〜二月堂の段』　写真提供:国立劇場　写真協力:人形浄瑠璃文楽座

五代目吉田玉助襲名披露『本朝廿四孝～勘助住家の段』　写真提供:国立劇場
写真協力:人形浄瑠璃文楽座

脚』を上演した。4月は人形遣いの吉田幸助改め五代目吉田玉助襲名公演で、玉助は1部の『本朝廿四孝』の「勘助住家」の勘助を遣った。ほかに『義経千本桜』の「道行初音旅」を上演した。2部は『彦山権現誓助剣』を通し上演した。6月は午前と午後の2回「文楽鑑賞教室」を上演した。『二人三番叟』と技芸員による解説「文楽へようこそ」の後『絵本太功記』を上演した。平日の夜に「社会人のための文楽入門」、16日の2時から英語字幕を使った外国人のための「Discover BUNRAKU」を上演した。7月は「夏休み文楽特別公演」で1部の「親子劇場」では子供でも楽しめる民話が素材の『瓜子姫とあまんじゃく』とお伽話を脚色した『増補大江山』、2部の「名作劇場」では『卅三間堂棟木由来』『身替り音頭』、3部の「サマーレイトショー」では『新版歌祭文』『日本振袖始』を上演した。11月には1部で『蘆屋道満大内鑑』『桂川連理柵』、2部で『中将姫雪責』『女殺油地獄』を上演した。

東京の国立小劇場では2月が大阪から引っ越した綱太夫追善、織太夫襲名公演で、2部で『口上』と『摂州合邦辻』を上演した。1部では『心中宵庚申』、3部では『女殺油地獄』と近松門左衛門の2作品を上演した。5月は吉田玉助襲名披露公演で、1部の『本朝廿四孝』が披露の舞台で、その後『義経千本桜』の「道行初音旅」、2部が『彦山権現誓助剣』を上演した。9月は1部が『良弁杉由来』と『増補忠臣蔵』、2部が『夏祭浪花鑑』であった。12月は午前と午

後の2回が「文楽鑑賞教室」で、『団子売』「文楽へようこそ」の解説の後『菅原伝授手習鑑』の「寺子屋」を上演した。大阪同様に社会人や外国人対象の「鑑賞教室」も行った。若手中堅主体の本公演は『鎌倉三代記』と『伊達娘恋緋鹿子（だてむすめこいのひがのこ）』であった。その他、語りだけを聞かせる素浄瑠璃の会や若手勉強会、地方への巡演や学校などへ出掛ける出前公演など多彩な活動を展開している。

東京の公演は例年通り大入りが続き、大阪の公演も観客が増加している。

太夫（物語の語り手）のリーダーは豊竹咲太夫だが、体調が万全ではなく、1、2月の父綱太夫の追善、弟子の織太夫襲名公演の『摂州合邦辻』で優れた語りを見せたが、それ以外は短い段を受け持つことが多かった。代わって活躍したのが豊竹呂太夫、竹本千歳太夫で、呂太夫は『油地獄』の「油店」、『廿四孝』の「勘助住家」、『平家女護島』、千歳太夫は『宵庚申』の「八百屋」、『彦山』の「毛谷村六助住家」、『良弁杉』の「二月堂」、『身替り音頭』、『中将姫雪責』など大きな段を手掛けて実力を示した。また呂勢太夫、織太夫という中堅が太夫の主力になってきた。呂勢太夫は呂太夫と共

『鎌倉三代記～高綱物語の段』　写真提供:国立劇場　写真協力:人形浄瑠璃文楽座

に「勘助住家」の後半を語り豪快さを見せたのをはじめ、『夏祭』の「三婦内」、『桂川』の「帯屋」など、織太夫は襲名公演以外に『夏祭』の「長町裏」、『三代記』の「高綱物語」を語り成長を示した。二人とも声量が豊で語りのスケールが大きい。若手では豊竹芳穂太夫、竹本睦太夫、豊竹靖太夫が伸びてきている。一方で60年に亘って太夫として活躍して引退した竹本住太夫が4月に死去した。

三味線方では長老の鶴澤寛治が9月に亡くなった。鶴澤清治は相変わらず優れた演奏を聞かせ、豊澤富助が時代物で特色を出し、鶴澤燕三、鶴澤清介、野澤錦糸らは様々な狂言で実力を発揮した。若手では鶴澤藤蔵がめきめきと腕をあげてきている。若い太夫が育ってきたのもベテランの三味線方と組んで語ることが増えたためである。

人形遣いでは長老の吉田簑助は高齢のため出番は限られているものの美しい女方美を披露した。主体は吉田和生、桐竹勘十郎、吉田玉男の三人で、和生は『良弁杉』の渚の方、『油地獄』のお吉、『卅三間堂』のお柳、『彦山』のお園、『三代記』の三浦之助母など女方の大役で本領を発揮した。玉男は『桂川』の長右衛門、『平家女護島』の俊寛、『良弁杉』の良弁僧正、『彦山』の六助など主として立役を受け持っている。これに対して勘十郎は『桂川』の娘お半、『夏祭』の団七、『油地獄』の与兵衛、『合邦辻』の玉手御前など老若男女、道化役まで幅拾い役を遣い分け技術は傑出している。三人の役割分担が上手く働き文楽を盛り上げている。続いて吉田玉也が敵役、豊松清十郎が女方を手掛け、襲名した吉田玉助が荒物（豪快な役）遣いとして頭角を現してきた。中堅では桐竹勘寿、吉田玉志が成長し、若手では吉田玉佳、吉田一輔が力をつけてきている。

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。2019年、日本演劇協会より演劇功労者表彰を受ける。

『マリー・アントワネット』　写真提供:東宝演劇部

［ミュージカル］

オリジナル・ミュージカル、目立つ

萩尾 瞳

年々公演数が増えている日本のミュージカル界。2018年のミュージカル公演も、さらににぎやかだった。その理由のひとつに、オリジナル・ミュージカルが目立ってきたことがある。ブロードウェイやウエストエンドのヒット作、話題作の翻訳上演が中心だった日本のミュージカル界だが、近年は2.5次元ミュージカルまでを含め、オリジナル作品が増えてきた。もちろん、ブロードウェイやウエストエンドの作品も、大型ヒット作から個性的な小品、掘り起こされた旧作までが並ぶ。ウェブで世界中の情報がほぼ同時入手できる時代、豊富な情報と多様化するニーズに合わせた流れだろうか。

挑戦的な初演３作

ミュージカル・ファン以外をも広く取り込んだオリジナル・ミュージカルが、シス・カンパニー製作『日本の歴史』。三谷幸喜の脚本・演出、荻野清子の音楽による作品は挑戦的だ。なにしろ、1,700年分の日本史をミュージカルに仕立て、わずか7人の出演者で見せようというのだ。そのうえで、中井貴一、香取慎吾、シルビア・グラブ、川平慈英、新納慎也、宮澤エマ、秋元才加という、話題性十分のキャストも揃えた。ミュージカル・ファンならずとも見たくなろうというもの。

舞台成果も上々だった。7人が50余人の人物を早変わりで演じ、駆け足で日本の歴史を見せていく。と並行して、ひとつの家族の3代に渡る物語も描かれる。実のところ、作品の軸足は家族劇の方。冒頭に登場するテキサスの家族の姿が、ブレヒトの劇『肝っ玉おっ母』を連想させるのも暗示的だ。2つの異なる世界を繋ぐのは共通する心情。つまり、ミュージカル・ナンバーである。悲しみも喜びも歌となって時空を自在に

シス・カンパニー『日本の歴史』　撮影:宮川舞子

超えるのだ。まさに、ミュージカルならではの作りである。

権力交代を綴る日本史部分と、経済構造の変化に翻弄される家族史が重なり、歴史は畢竟、人間の営みの連続なのだと思わされる。そのなかから浮かび上がってくるのは、温かで朗らかな人生讃歌である。中井貴一を筆頭に俳優陣も達者。音楽は、幾多の名作ミュージカル・ナンバーをほうふつ。名作ナンバーのパスティッシュという感じもある。

注目すべきオリジナル・ミュージカルが『生きる』。黒澤明監督の同名映画（1952年）のミュージカル化で、脚本を高橋知伽江、音楽をグラミー賞受賞経験もあるジェイソン・ハウランドに依頼、演出に宮本亜門という布陣。多くの翻訳ミュージカルを多々日本初演し、人気漫画『デスノート』のミュージカル化（2015年、17年）も果たしたホリプロが、極めて戦略的に世界マーケットを狙う局面に進んだともみえる。

無気力なルーティンを繰り返してきた町役場勤務の主人公が、余命を知り残る生を意義あるものにすべく変わっていく。人生の意味を問う作品である。主演は、市村正親と鹿賀丈史のダブル・キャスト。

もうひとつ、小ぶりだが印象に残ったオリジナル・ミュージカルが『DAY ZERO』（シーエイティプロデュース製作）。現代的なテーマを力強く放つ舞台だった。原作は、同名のアメリカ映画（2007年製作、日本では劇場未公開）。高橋知伽江が上演台本を、深沢桂子が作曲を手がけ、数年がかりで作り上げたものだ。

背景は、徴兵制度が復活し対象年齢も引き上げられた、近未来のアメリカ。召集された幼なじみ3人それぞれの葛藤を描くドラマである。三者三様の葛藤は、人生と社会に向き合わず「何もしなかった罪」を顕にしていく。世界中で対立が際立つ現在にフィットする設定とテーマ。そのうえで、限りある生についての普遍的ドラマである。これは、練り上げて再演していくべき作品であろう。

大型オリジナル・ミュージカル

帝国劇場の上演作『ナイツ・テイル―騎士物語―』と『マリー・アント

ワネット』（共に東宝製作）は、大型のオリジナル・ミュージカルだ。どちらも海外のクリエイターとコラボして作ったもの。コラボ作品はいまや珍しくないけれど。前者は堂本光一と井上芳雄の初共演作として、後者もまた花總まりら華やかなキャスティングで注目を集めた。

『ナイツ・テイル』は、シェイクスピアとフレッチャーの合作とされる作品（チョーサー、ボッカチオの作品が原作）をもとに、ジョン・ケアードが脚本・演出を手がけた作品。仲の良い従兄弟同士の騎士2人が、同じ女性を巡って恋の鞘当てを繰り広げるコメディだ。原作の唐突で矛盾だらけのエンディングを納得のいくハッピーエンドに変え、フェミニズム色を濃く織り込んだのが、この舞台のポイントだ。

音楽はポール・ゴードン、美術はジョン・ボウサー、振付はデヴィッド・パーソンズと、クリエイティヴ・スタッフは外国人。製作費をかけているらしく、美術も音楽も通常より贅沢感がある。とはいえ、オーケストラに和楽器のバンドを加えたり、竹のような和風の素材を使ったり、なぜか和テイストにこだわっているのが不思議でもあった。

『マリー・アントワネット』は、リメイク版と言うべきなのだろう。2006年の日本初演作に新演出（ロバート・ヨハンソン）を施したものだ。脚本・歌詞（ミヒャエル・クンツェ）と音楽（シルヴェスター・リーヴァイ）は初演と同じ。けれど、脚本は登場人物を削いで整理され、ナンバーも入れ替えて新曲も加わった。結果、物語の構造が明快になり、ほとんど新作と言えそうな変貌を見せている。

王妃マリー・アントワネットと、貧しく育ちフランス革命の急進派となっていくマルグリットを対峙させた物語は、遠藤周作の小説がベース。06年版（栗山民也演出）では暴力と狂気の連鎖にウエイトが置かれていたが、今回はヒロイン2人の話に絞り込み、「許容」というテーマが前に出てきた。

オリジナル・ミュージカルでは、宝塚歌劇団の存在が大。ここでは、ほとんど毎月のようにオリジナル・ミュージカルが送り出される。なかでも話題になったのが『ポーの一族』。萩尾望都のロングセラー・コミックを原

宝塚歌劇団花組公演『ポーの一族』　©宝塚歌劇団　©萩尾望都／小学館

作に、小池修一郎が脚本・演出を手がけたものだ。繊細で耽美的な原作の世界を、巧みに宝塚の座組に移植した舞台だった。

宝塚では『MESSIAH(メサイア)―異聞・天草四郎―』(原田諒作・演出)も印象に残った。また『ひかりふる路～革命家、マクシミリアン・ロベスピエール～』(生田大和作・演出)、『カンパニー―努力(レッスン)、情熱(パッション)、そして仲間たち(カンパニー)―』(石田昌也作・演出)など、あらゆる素材を飲み込んで多彩なオリジナル・ミュージカルを送り出していることにも改めて驚く。ついでに言えば、新橋演舞場で初演された『浪漫活劇　るろうに剣心』(和月伸宏の同名漫画が原作)は、宝塚で2016年に上演された同名作品がベース(共に小池修一郎作・演出)。

以前からオリジナル・ミュージカルに力を注いできた劇団や団体も着実な活動を見せた。ミュージカル座は『タイムトラベラー』を、TSミュージカルファンデーションの謝珠栄は『Romale(ロマーレ)～ロマを生き抜いた女　カルメン』、ミュージカルカンパニー イッツフォーリーズは『遠ざかるネバーランド』を初演。他にもワタナベ・エンターテインメントの『マリーゴールド』など、さまざまなプロダクションのオリジナル作が登場した。

触れておくべきは「2.5次元ミュージカル」の隆盛だろう。漫画やゲ

ームを原作にしたミュージカルで、14年に「一般社団法人 日本2.5次元ミュージカル協会」が発足して以来、この呼称が使われるようになった。それ以前に登場していた『美少女戦士セーラームーン』や『テニスの王子様』の人気を超える勢いなのが『刀剣乱舞（とうけんらんぶ）』だ。2018年にはパリ公演も行っている。

これらの作品のポイントは原作キャラを忠実に舞台で見せること。言ってみればキャラ萌え人気なためか、ブロードウェイ・ミュージカルなどの本格ミュージカルのファン層とはあまり重ならない。とはいえ、ミュージカルの裾野を広げるフィールド。さらに成熟すればミュージカル界全体が活気づきそう。

多彩な翻訳上演

翻訳ミュージカルの大作も日本初演された。『メリー・ポピンズ』（ホリプロ・東宝・TBS・梅田芸術劇場製作）である。ロンドンのプロデューサー、キャメロン・マッキントッシュと、ブロードウェイでも気を吐くディズニーが手を組み、ロンドン初演からブロードウェイ上演となった作品だ。パ

ホリプロ／東宝／TBS／梅田芸術劇場『メリー・ポピンズ』

メラ・トラバース原作のミュージカル映画版（1964年）をベースに、有名なミュージカル・ナンバー（リチャード・M・シャーマン&ロバート・B・シャーマン作詞・作曲）も受け継がれた舞台（オリジナル演出リチャード・エア、共同演出・オリジナル振付マシュー・ボーン）は、マジックありフライングありのにぎやかで大掛かりなもの。濱田めぐみ、平原綾香ら日本人キャストも大健闘のいい舞台になった。わけても、他の上演地でのそれを超える長いフライングは圧巻だった。

ブロードウェイ作品の初演では『FUN HOME　ファン・ホーム　ある家族の悲喜劇』が新鮮だった。2015年のトニー賞作品賞受賞のこれは、アリソン・ベグダルの自伝的グラフィック・ノベルが原作。ブロードウェイ・ミュージカル史上初のレズビアンを主人公にした作品だ。日本版は、ブロードウェイ版ほどの拡がりと余韻はなかったものの、小川絵梨子の簡潔な演出を得て力強い舞台となった。ブロードウェイ、あるいはウエストエンド発ミュージカルの翻訳初演は、他に『ブロードウェイと銃弾』『マディソン郡の橋』『アメリ』『ゴースト』『オン・ユア・フィート』『サムシング・ロッテン!』など。なかには、発信地ではほとんどヒットしなかった作品もある。

『ブロードウェイと銃弾』　写真提供：東宝演劇部

『ウーマン・オブ・ザ・イヤー』や『シティ・オブ・エンジェルズ』のように20～30年前に日本初演された作品の掘り起こし上演もある。1997年米国フロリダ発の作品『ロジャース／ハート』の初演、日本の漫画が韓

国でミュージカル化された『深夜食堂』の翻訳上演など、日本のミュージカル界は作品探しに懸命な感もある。オリジナル・ミュージカルが増えるのは当然の流れかもしれない。

TBS（東京のみ）/梅田芸術劇場『ウーマン・オブ・ザ・イヤー』　撮影:森好弘

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。

五反田団『うん、さようなら』　撮影:前田司郎

［現代演劇］

高齢化する日本、混迷する世界を映して

山口宏子

少子高齢化は日本社会が直面する大きな課題である。それを反映して、「老い」をめぐる演劇の大きな「潮流」が生まれている。

さきがけは埼玉県の彩の国さいたま芸術劇場だ。2006年、芸術監督だった蜷川幸雄が55歳以上の劇団「さいたまゴールド・シアター」を組織したのをきっかけに、高齢者と演劇との関係に光が当たった。蜷川亡き後も劇場は、高齢者による舞台芸術を柱のひとつとしている。2018年は春に、「ゴールド・シアター」メンバーの体験を岩井秀人が構成・演出した『ワレワレのモロモロ』を上演した。秋には英国、シンガ

公益財団法人埼玉県芸術文化振興財団　世界ゴールド祭2018
徘徊演劇『よみちにひはくれない』浦和バージョン　撮影:宮川舞子

ポール、オーストラリアの団体を招いて、第1回「世界ゴールド祭」を開催、高齢者738人が出演した『病は気から』(モリエール原作、ノゾエ征爾脚本・演出)などの公演やシンポジウムなどを実施した。プログラムのひとつ『よみちにひはくれない』は「徘徊演劇」と名付けられ、浦和の街中を歩きながら上演する作品だった。久しぶりに帰郷した男が、認知症の知人を探す過程で、ふるさとの街と子供の頃に親しんだ人たちの老いや死と向き合う。作・演出した菅原直樹は俳優で介護福祉士。岡山を拠点に「OiBokkeShi(オイボッケシ)」(老い・ぼけ・死の意味)を主宰する。介護と演劇を結びつける菅原の活動は全国的に注目され、各地の劇場や自治体に招かれて、ワークショップや創作を重ねている。

「老い」をテーマにした作品も相次いだ。前田司郎は、「おばあちゃんたち」が主役の新作『うん、さようなら』(作・演出)を発表。若い女優たちがかつらや特別なメイクなしで老いを演じた。その演技からは、人生のたそがれの寂しさとともに、衰えゆく心身から生まれるしみじみした「豊さ」もたちのぼり、出色の舞台に仕上がっていた。

観客も俳優も年齢が上がっている新劇にとって、「老い」は特に身近な主題だ。青年座は『安楽病棟』(帚木蓬生原作、シライケイタ脚本、磯村純演出)で終末期医療を考えた。劇団銅鑼『おとうふコーヒー』(詩森ろば作、青木豪演出)と俳優座『われらの星の時間』(鈴木聡脚本、佐藤徹也演出)は、ともに高齢者施設が舞台。厳しい現実を明るいタッチで描いた。

■翻訳劇の中に現代の世界が

翻訳劇上演に優れた成果が多かった。現代戯曲は、戦争、テロ、宗教、移民などの問題で分断され、血が流れる世界の現実を鋭く切り取り、古典は現代を映す鏡となった。

強い衝撃を残したのは、ドイツのフェルディナント・フォン・シーラッハ作の裁判劇『TERROR テロ』（森新太郎演出）だ。テロリストに乗っ取られ、サッカースタジアムに向かった旅客機を撃墜して164人の乗客を死なせた空軍少佐が殺人の罪に問われ、被告席に座っている。有罪か、無罪か。判決は「参審員」である観客が投票で決める。張り詰めた空気の中で観客は、テロがはびこる現実と向き合い、考えることを迫られる。国内21回の公演では有罪11回、無罪10回と結果が拮抗したが、海外では9割が無罪という。これもまた、舞台が照らした現実だ。森はアイルランドのショーン・オケイシーの戯曲で、第1次大戦に出兵した若者の運命を見つめた『The Silver Tassie　銀杯』の日本初演も演出。戦争の悲劇と不毛を描いた90年前の作品が今も生々しい。

上村聡史演出『岸 リトラル』は、レバノン出身のワジディ・ムワワドの戯曲。息子が父親の死体とともに埋葬場所を探して旅をする不思議な物語だ。奇妙な父子の道行きは、観客を、中東とおぼしき地域の内

株式会社パルコ／兵庫県立芸術文化センター『TERROR テロ』　撮影:引地信彦

戦の傷痕の深さと、大きな歴史の中に埋もれがちな一人一人の命の重さと出会わせる。

イスマエル・サイディ作、瀬戸山美咲演出『ジハード』は、「聖戦」に参加しようとベルギーからシリアにわたった青年3人の物語。移民2世のごく普通の陽気な若者たちが過激派組織IS(イスラム国)に加わる過程は、私たちが生きる世界の同時代の問題を等身大で伝えた。

英国のルーシー・カークウッド作『チルドレン』(栗山民也演出)は、地震と津波によって事故を起こした原子力発電所でかつて働いていた3人の研究者の選択を見つめる。場所は英国に設定されているが、2011年の福島の事故に触発された戯曲だ。目の前にある危機と未来への責任におとなはどう向き合うべきか。大きな問いが国を超えて響く。

アイルランド生まれのエンダ・ウォルシュの戯曲『バリータク』(白井晃演出)は、どことも分からぬ部屋の中で生活している2人の男のもとに第3の男が現れる話。どのようにも解釈できる不条理劇だが、「わけのわからなさ」の中に世界の混沌が映っていた。

何度も上演されてきた名作も、現代への鋭い問いとともによみがえった。

栗山民也が演出した『アンチゴーヌ』(ジャン・アヌイ作)では、蒼井優のアンチゴーヌと生瀬勝久のクレオンが明晰なせりふで切り結ぶ論争から、国家の規律と個人の尊厳の対立と葛藤が立ち上がった。同じく栗山演出の『ヘッダ・ガブラー』(ヘンリック・イプセン作)で寺島しのぶが演じた主人公のいらだちは、女性の生きづらさの問題として、今につながる。長塚圭史演出、風間杜夫主演『セールスマンの死』(アーサー・ミラー作)も、旧来の価値観が崩れてゆく中、変化に対応できず立ち尽くす人間のドラマとして大きな手応えを残した。

株式会社パルコ 『アンチゴーヌ』 撮影:阿部章仁

二兎社『ザ・空気 ver.2　誰も書いてはならぬ』　撮影:本間伸彦

■問題意識の表出

日本の新作劇では、問題意識を前面に出した、力のこもった作品が目立った。

永井愛が作・演出した『ザ・空気　ver.2　誰も書いてはならぬ』は、メディアをめぐる状況を考える劇の第2弾。テレビ局を舞台に、上層部の政権党への「忖度」に振り回される報道番組スタッフらを描いた17年の『ザ・空気』に続き、今回は国会記者クラブの政治記者たちとネットニュース記者を対比しながら、権力に対するメディアのあるべき姿を語る。戯画化された「首相との親密さを誇る大手新聞の論説委員」が登場するなど、笑いの要素もたっぷり盛り込みながら、現実を痛烈に批評した。

2011年に起きた原発事故は、現在進行形の問題としてわれわれの中にある。それを原点から考えようと、谷賢一が分厚い取材をもとに「福島3部作」に取り組み始めた。第1作『1961年:夜に昇る太陽』(作・演出)は、原子力の平和利用を目指す技術者の情熱や地域振興の夢をのせて、福島県に原発建設が決まるまで描く。

福島に拠点を置く高木達は『ぼたん雪が舞うとき』で、原発事故の直後、現場近くの自宅で避難生活を送る夫婦の日々を書いた。所属する青年座が3人の演出家(黒岩亮、伊藤大、齊藤理恵子)で3通りに上演した。

詩森ろばが作・演出した『アトムが来た日』は、1950年と2040年とを行き来しながら、日本の原子炉の始まりと、近未来の原子力政策を描いた。

劇団チョコレートケーキ『遺産』　撮影:池村隆司

流山児★事務所『わたし、と戦争』　撮影:横田敦史

名取事務所　「ー注文の多い料理昇降機ー『ああ、それなのに、それなのに』」
撮影:坂内太

古川健脚本・日澤雄介演出のコンビは、第2次大戦と日本人を考える作品を相次いで発表した。『Sing a Song』では、淡谷のり子をモデルにした主人公の歌手が戦争の抑圧に抵抗する精神を体現。『遺産』は中国で人体実験を繰り返した旧日本軍「731部隊」をテーマにした。それに先立ち、731出身の医師らが戦後作った製薬会社が引き起こした薬害エイズ事件を扱った舞台『ドキュメンタリー』も創作。連作として上演した。

日本人も戦争へ行く近未来を想定した瀬戸山美咲作・演出『わたし、と戦争』は、帰還兵の心の傷を通して、戦争を「自分の問題」としてどう考えるかに向き合った。

厚く絵の具を塗り重ねたような新作が目立つ中、別役実の144本目の新作「ー注文の多い料理昇降機ー『ああ、それなのに、それなのに』」（眞鍋卓嗣演出）が異彩を放った。乾いた笑いを伴いながら、混迷の度を増す世界

に底知れぬ怖さが潜む。さらりとした筆致で、大きな広がりと深さを感じさせた。

■新芸術監督が清新なスタート

人気、実力を兼ね備えた劇団がそろって区切りの年を迎えた。

ケラリーノ・サンドロヴィッチは、主宰する「ナイロン100℃」の25周年を記念して大作『百年の秘密』（2012年初演）と新作『睾丸』を上演（いずれも作・演出）。ユニットKERA・MAPで作・演出した新作『修道女たち』も架空の宗教を通して、信仰と迫害、そして救済を真摯に描いた力のある作品だった。

主宰の松尾スズキをはじめ、脚本家としても活躍する宮藤官九郎、阿部サダヲ、荒川良々、平岩紙ら多彩な俳優が所属する「大人計画」は30周年で、これまでの活動を写真や映像上映などで振り返る記念イベント「30祭」を催した。松尾は03年に作・演出した『ニンゲン御破産』を大幅に改作し、タイトルも変えた『ニンゲン御破算』（Bunkamura製作）も上演し、スケールの大きな舞台を作った。

京都が本拠の劇団「ヨーロッパ企画」は20周年を迎え、代表作で映画化もされたSF喜劇『サマータイムマシン・ブルース』（01年初演）と、その15年後を描いた新作『サマータイムマシン・ワンスモア』（いずれも上田誠作・演出）を交互上演し、観客を沸かせた。

新国立劇場では芸術監督が宮田慶子から小川絵梨子に交代した。10月からの新シーズンは文学座の若手、稲葉賀恵が演出する『誤解』（アルベール・カミュ作）でスタート。華やかさには欠けるが、全役オーディションの実施や、1年がかりで作品を育てる「こつこつプロジェクト」といった地道な試みも始め、清新な風が吹き込んでいる。

日仏友好160周年を記念して政府主導で企画されたフランスにおける大規模な日本文化イベント「ジャポニスム2018」には、現代演劇も数多く参加した。タニノクロウ作・演出『地獄谷温泉　無明ノ宿』、野田秀樹作・演出『贋作　桜の森の満開の下』、藤田貴大上演台本・

KERA・MAP『修道女たち』　撮影:引地信彦

新国立劇場『誤解』　撮影:引地信彦

演出『書を捨てよ町へ出よう』、宮城聰演出『マハーバーラタ』、岡田利規脚本・演出『プラータナー:憑依のポートレート』などが上演された。岩井秀人はアマチュアを含めた現地の人たちと『ワレワレのモロモロ ジュヌビリエ編』を作り、注目された。

長く劇団四季を率いた演出家、浅利慶太が7月に85歳で世を去った。日本にミュージカルのロングランを定着させ、俳優・スタッフ1,300人、年間公演3,000回以上の巨大劇団を育てた辣腕経営者の顔がクローズアップされがちだが、きめ細かな地方公演や子供向け舞台の継続など、演劇文化の土台作りにも力を尽くし、自身は終生、せりふ劇演出への思いが強かった。独自の立場で戦後演劇を支え、大きな足跡を残した巨人だった。

やまぐち・ひろこ

朝日新聞記者。1960年生まれ。お茶の水女子大学理学部化学科卒業。1983年朝日新聞社入社。東京・西部（福岡）・大阪の各本社に勤務し、演劇を中心として文化ニュースの取材と評論を担当。編集委員、論説委員などを歴任。共著に『蜷川幸雄の仕事』（新潮社）。

劇団かかし座『オズの魔法使い』　撮影:梅村貴子

[児童青少年演劇・人形劇]

少子化の中での熱意と努力

横溝幸子

少子化の影響を受ける児童青少年演劇も、2017年6月公布・施行された「文化芸術基本法」と文化庁の京都移転計画が“追い風”となりそうだ。オリンピックを前に「国際児童青少年舞台芸術フェスティバル」の準備も急ピッチで進んでいる。

芸術鑑賞の機会の確保

学校教育の一環としての「演劇鑑賞教室」は年々減少している。

少子化の影響で劇団を招く力のない学校は開催を断念せざるをえなくなる。児童劇団は入場料収入が減り、劇団維持が困難になるという悪循環が現状である。

「文化芸術省」の設立に向けて1つの動きがあった。全党派の国会議員136名が参加する「文化芸術振興議員連盟」が2018年12月5日の総会で、「2020年には文化芸術省を創設する」との提言を全会一致で可決した。この設立理念の中に「子どもたちに年1回の芸術鑑賞の機会の確保」が盛り込まれていることを思うと、全会一致は画期的なことである。2018年度予算は、前年比3.3%増の1,077億円を確保した。

59年目を迎えた「児童青少年演劇地方巡回公演」（芸術文化振興基金助成）は一学期が8劇団、二学期は14劇団、文化庁の「戦略的芸術文化創造推進事業」による全国地方・離島・へき地「児童青少年舞台芸術巡回公演」は12劇団が公演を行った。

アシテジ世界大会の準備進む

アシテジ日本センター主催の2020年の第20回アシテジ世界大会「2020国際子どもと舞台芸術・未来フェスティバル」の準備が急ピッチで進んでいる。「国際児童青少年舞台芸術フェスティバル2019」の芸術監督に沖縄の「りっかりっか＊フェスタ」のプロデューサー、下山久（ひさし）が就任した。東京芸術劇場を中心に2020年5月14日から24日まで海外から30作品程度を招く予定である。そのプレイベントとして「アジア児童青少年舞台芸術フェスティバル2018」（2月19～25日）が国立オリンピック記念青少年総合センターなどで開催された。海外7カ国10劇団が参加した中でジョージアの『ノミとアリ』は有名な民話。イスラエルの『すべてが緑だった頃』は自然と人間の関係や破壊される環境を言葉を使わぬ人形劇で上演した。国内作品は劇団仲間『空の村号』、イッツフォーリーズ『小さい“つ”が消えた日』など46作品が上演された。0歳からの演劇ベイビーシアター10作品が含まれている。同時開催の「アジア児童青少年演劇会議」には12カ国が参加、関

心の深さを見せた。

盛んな夏のフェスティバル

夏休みは様々なフェスティバルが集中する。大きな国際フェスティバルは「国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ りっかりっか＊フェスタ」（7月22～29日、那覇／7月24～29日、宜野座（ぎのざ））である。とくに焦点を当てたスコットランドから『ホワイト』『シンデレラ』『ホワイトアウト』『ナイト・ライト』の4作品、「日本におけるロシア年」としてノヴゴロドとサンクトペテルブルクから2劇団3作品というように12カ国27作品が招聘された。日本とドイツ文化センターとの共同製作『ストレンジャーズ』など意欲作が多い。風間杜夫がひとり芝居『ピース』を初めて沖縄で上演した。

「子どもと舞台芸術大博覧会2018」（7月27日～8月1日、国立オリンピック記念青少年総合センター）は、「子どもと舞台芸術――出会いのフォーラム」からタイトルを変えたが20年目になる。50作品（52ステージ）の中で俳優座子ども劇場実行委員会が参加、お金がテーマの『金魚』を上演したのが珍しかった。シンポジウムやあそびの広場など盛り沢山で1万人を超える親子が楽しんだ。

「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」（7月21日～8月12日、スペース・ゼロ、プーク人形劇場など）は、19団体（28ステージ）の中で、前進座が参加し『くず～い屑屋でござい』を上演。「喜多方発21世紀シアター」（8月3～6日）は19回目。喜多方市の喜多方市民プラザほか26ヵ所で76団体（116公演）が参加した。落語協会が「喜多方寄席」を開催するなど人形劇から芝居、パントマイムとバラエティに富んだ催しで、観光を兼ねて8,562人が集まった。長野県佐久市の「キッズ・サーキット in 佐久2018」（8月3～5日）は7施設で23公演が行われた。

東京の劇場でも独自色を出す。世田谷パブリックシアター「せたがやこどもプロジェクト2018」（7月21日～9月1日）は芸術監督の野村萬斎により日野皓正『Jazz for Kids』、井手茂太のイデビアン・クルー

『排気口』と演目も異色。野田秀樹が芸術監督を務める東京芸術劇場の「TACT／FESTIVAL 2018」（6月29日～7月1日）はカナダの劇団コープスによる『ひつじ』が名物になった。劇場前広場で田中泯が『場踊り』を魂こめて踊った。

「日生劇場ファミリーフェスティヴァル」は26回目。開場55周年に当たり村野藤吾設計の豪華な劇場での親子観劇をとの狙いで一流の演目を並べる。人形劇団ひとみ座とコンテンポラリーダンスのコラボレーション『エリサと白鳥の王子たち』（7月28·29日）、物語付きクラシックコンサート『アラジンと魔法のランプ』（8月4·5日）は新日本フィルハーモニー交響楽団が演奏した。5年ぶりの「ニッセイ親子歌舞伎」（8月10～12日）は、坂東彦三郎、坂東亀蔵（かめぞう）の『太刀盗人（たちぬすびと）』と歌舞伎の解説のほか片岡孝太郎（たかたろう）が『藤娘』を踊った。スターダンサーズ·バレエ団によるバレエ『ドラゴンクエスト』（8月24～26日）とぜいたくな演目が特徴。

横浜の神奈川芸術劇場「KAATキッズ·プログラム2018」（7月20日～8月26日）は、森山開次演出·振付·出演のダンス『不思議の国のアリス』（7月20～22日）、スザンヌ·ルボー脚本、ジェルヴェ·ゴドロ演出の二人芝居『グレーテルとヘンゼル』（8月18～26日）と、芸術監督の白井晃好みの作品が上演された。有名な『ヘンゼルとグレーテル』の話とは内容が異なる。

2018年の児童青少年演劇ベスト3

(1) エーシーオー沖縄『海のこどもたち』（鄭義信作·演出）はノンバーバル（無言劇）作品。三線を弾きながら主題歌を歌う哀しい調べ。子ども役の3人の俳優のマイム·ダンスが見事で、無言の3人の遊びが沖縄戦を想起させる戦争ごっこへと移る。世界に通用する作品。

(2) 劇団かかし座『オズの魔法使い』（L·F·ボーム原作、花輪充（はなわみつる）脚本、花輪充·後藤圭演出）。可動式のいくつもの影絵スクリーンが効果的に使われ、影絵劇ならではのシーンを創出した。手

影絵（Hand Shadow ANIMARE）も駆使して新しい舞台を作り出した。

(3) 劇団風の子『スクラム☆ガッシン』（田中つとむ作・中島研（けん）演出）。現代の子どもたちとしっかり向き合った創作劇。仲良し5人組が学校のお楽しみ会で劇を上演する。さまざまな葛藤、挫折を経て無事終わった。友情とは何か、友情のありようを問いかけた。

エーシーオー沖縄『海のこどもたち』　撮影:Lim,Young-hwan（林泳煥）

劇団風の子『スクラム☆ガッシン　準備完了！第2号計画'』　撮影:中島紀

劇団仲間が1959年から年末に上演してきたサムイル・マルシャーク作『森は生きている』（原題『十二月（つき）』）は上演回数2,000回を超えた。2017年から新たに演出を担当した前進座の鈴木龍男により、12月の神の位置づけが明確になった。演劇集団円の「こどもステージ」は1981年から続き、37回目の新作は『はだかナおうさま』（國吉咲貴作、後藤彩乃演出）を上演した。新劇の劇団も児童劇に力を入れている。

世界人形劇フェスティバル

長野県飯田市が人形劇の町になって40年を記念した「世界人形劇フェスティバル／いいだ人形劇フェスタ2018」（8月3～12日）は、

世界６大州の18の国と地域から29作品が結集、国内外併せて300劇団と賑やか。八王子車人形西川古柳座、庄内出羽人形芝居など伝統人形芝居16劇団も加わり、飯田市内及び近隣町村の165会場で有料、無料公演が行われた。人形での町おこしは見事な成功をおさめている。

人形劇団プークは2019年に創立90周年を迎える。プレ企画として18年は年間28作品、385ステージをこなした。いいだ人形劇フェスタはじめあらゆるフェスティバルに参加し、75人の劇団員のうち劇団舞台班が3～4班活動をこなしている。名作『エルマーのぼうけん』の原作者ルース・スタイルス・ガネットが94歳の高齢ながらプーク公演『エルマーのぼうけん』（8月２～５日、紀伊國屋ホール）の公演に合わせて７月26日に来日した。30年以上前に川尻泰司脚色、宗方真人演出で初演。今回は柴崎喜彦の新演出、パントマイムの小野寺修二の振付、ブルガリア在住のマイヤ・ペトローヴァが美術を担当、新作として甦った。新作『ねこのてかします』（みやもとただお原作、井上幸子脚色・演出）は野良猫「すてまる」のたくましく、いとおしい生きざまが描かれている。ブルガリアのソフィア人形劇場と共同制作した『カモメに飛ぶこ

人形劇団プーク『カモメに飛ぶことを教えたドラ猫の物語』撮影:あがたせいじ

とを教えたドラ猫の物語』(ルイス・セプルベタ原作、カティア・ペドローヴァ脚色・演出)は9月にブルガリア・ソフィアで開催されたソフィアパペット・フェアで公演した。大人向き作品として井上ひさし作『うかうか三十、ちょろちょろ四十』(井上幸子演出)と田辺聖子原作現代版・イソップ『約束…』『きんぎょがにげた』(五味太郎作、柴崎喜彦脚色、早川百合子演出)が好評だ。

2018年の人形劇ベスト3

(1) 人形劇団プーク『かもめに飛ぶことを教えたドラ猫の物語』。油まみれのかもめが生み落とした卵を黒猫が育て飛ぶことを教える。命の尊さと共生を描いた作品。

(2) ひとみ座『はれときどきぶた』。矢玉四郎原作の童話がおシャレな舞台になった。ボサノバのメロディに乗って則安君の書いたでたらめ日記が、人形劇ならではの表現でハートウォーミング・コメディに仕立てられた。

(3) チェコ・アルファ劇場『三銃士(THE THREE MUSKETEERS)』。8月10・11日にプーク人形劇場で上演され、沖縄から北海道まで12都市30ステージを超える全国ツアーを実施した。フランスの田舎町出身のダルタニアンが三銃士と協力して困難を解決する物語を人形ならではのリズミカルなテンポとスピーディな展開で見せた。

児童青少年の創造普及に貢献した女性演劇人を表彰する第28回「O(オー)夫人児童青少年演劇賞」は、人形劇団プークの小棚田(おなぎた)美子(みこ)さんが受賞した。ウニマ(国際人形劇連盟)副会長や執行委員を歴任。人形劇の国際交流に尽くした功績が認められた。

よこみぞ・ゆきこ

演劇評論家。日本演劇協会常務理事、都民劇場評議員、歌舞伎サークル企画委員。時事通信社文化部編集委員を経て、文化庁芸術祭審査委員、芸術文化振興基金演劇専門委員、日本大学芸術学部講師を歴任。舞踊批評家協会、さいたま文芸家協会、国際演劇協会日本センター会員。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。2019年、日本演劇協会より演劇功労者表彰を受ける。

「第５回たまゆうの會（花柳珠絃・泉裕紀 りさいたる）」清元『吉野山』　撮影:髙田悦夫

［日本舞踊］

女流舞踊家の確信と出発

平野英俊

日本のパフォーミングアーツの近代は、国の文化政策によって、古代から江戸時代までアジア諸国に学んで独自のすぐれた文化形態を創造したものを尽く変革した。ヨーロッパ、アメリカに学ぶパフォーマーは、文化芸術ではパイオニアとなった。

日本洋舞（ダンス）を創始したパイオニアの振付家たちのクリエーションの世界の理念、実践、人間性を学究的な立場や実際に接したダンサーの側面から、シンポジウムやワークショップによって立体的に再評価する作業を“ダンス・アーカイヴ”と呼称し、新国立劇場では2014年から「ダンス・アーカイヴin JAPAN」（現代舞踊協会共催）公演

を開催。それを受けて『舞踊年鑑2017』（日本バレエ協会発行）では「舞踊公演アーカイヴ事業公開座談会」を掲載している。

日本伝統芸能の1つの日本舞踊では、国立劇場（日本芸術文化振興会の下部組織）舞踊公演の記録など、アーカイヴに努めているのは確かだが、同じく国の組織である文化庁は有形文化財（ヘリテイジ）の保存保護政策と同じ立ち位置で無形文化財を考えるから一体ではない。

1、検校音楽文化芸術の流れと梅茂都陸平

日本伝統芸能が、近代にヨーロッパ、アメリカのパフォーミングアーツの流入によって生き残ったものと考えると、その核になるべき日本雅楽、能楽系譜の舞台芸術、田楽、風流、獅子舞などの民俗芸能の他、仏教音楽の声明に発する検校音楽文化芸術の流れについて見逃してきた点は大きい。

検校音楽文化芸術の身体表現は江戸初期には「地歌」を生む。地歌を舞う地歌舞は、文化庁では上方舞として、国の重要無形文化財に指定し、保存保護に努めているが、アーカイヴとしての検証には至っていない。

上方舞の一流、井上流（京舞として国の重要無形文化財指定）の三世家元・井上八千代は座敷の舞文化から舞台芸術・花街をどりを創始、楳茂都流二世家元・楳茂都扇性は井上流に学び、明治15年（1882年）に大阪で花街をどりを創始する。吉村流は京都の舞を出発点とし、大正期に大阪花街で流儀を定着させている。井上、楳茂都、吉村の三流は、いずれももともとは歌舞伎とは無縁で、検校音楽文化芸術の流れと考えていい。流儀は家元、師匠、門弟で構成されるコミュニティで、江戸初期に発する地歌とその舞の地歌舞のコミュニティは、日常に伝承と創造の世界を持つ。それは日常の身、非日常の体のアーカイブで検校音楽文化芸術が培ってきた身体表現のアイデンティティである。

近代に、楳茂都三世家元・楳茂都陸平の登場は、それを明確に伝えている。陸平は21歳で父二世家元扇性の勧めで宝塚少女歌劇で楳茂都流舞と洋舞の舞踊教師になるのと同時に、次々と宝塚少女歌劇の台本、振付、演出をし作品を発表、そして舞踊研究に専念するが、そこでは常に学校教育に邦舞、洋舞を並列に位置付けている。この位置付けと精神は今なお宝塚歌劇に息づいている（平野英俊「三世楳茂都流家元・楳茂都陸平の身体表現」［『日本舞踊』第70巻8号・連載「日本の身体表現〈音楽・舞踊・演劇〉」其の179］より）。

2、輝くガラパゴス進化の美学、上方舞と素踊

日本舞踊の近代の夜明けの井上流コミュニティ、京都祇園の「都をどり」創始の三世家元・井上八千代の進取の気象は、現五世家元・井上八千代にも息づいて見えた。八千代の『由縁（ゆかり）の月』（舞の会―京阪の座敷舞―、11月23日国立小劇場）は、10年前に自身が新振付した演目。足運びの軽さの妙、男女の情愛のしっとりとした心情表現が溶け合って生き生きと伝わる。同じ「舞の会」で、山村流六世家元・山村友五郎（山村流は歌舞伎振付師が出発だが大阪花街師匠として定着）は10年前に山村愛から伝承した上方端歌『げこすべらかし』『西行（さいぎょう）』を今回初めて上演。上方舞アーカイヴの洒落の面白さを見せた。

上方舞の人々は近年、普及公演をする人が多い。吉村流では吉村千比呂の別会、山村流の流れの神崎流の神崎えん、神崎流から分れた出雲蓉（いずもよう）、花の実（はなみ）会（代表・大伴清女（おおともせいじょ））の面々と。これも上方舞はヘリテイジではなくアーカイヴであることを物語っている。

上方舞の流儀と違い、東京の流儀家元は歌舞伎振付師、歌舞伎役者、お狂言師（女性の歌舞伎役者）と歌舞伎との繋がりが強い、西川流、藤間流、花柳流、坂東流など。官許の芝居小屋興行と離れた地の廓・新吉原では江戸で独自の文化芸術を生み出す。文政元年（1818年）、花柳流初代家元・花柳壽輔が吉原芸者衆に振り付け

た歳の初めを寿ぐ歳旦清元浄瑠璃『北州』は、上方舞ガラパゴス進化と同じように輝いている名品。花柳眞理子は1986年にも『北州』で文化庁芸術祭で優秀賞を受賞しているが「花柳眞理子の会」（11月24日、国立小劇場）では、人物描写や廓の風景を積年の技芸で磨き上げてふくよかな量感に仕上げたのは見事であった。この座敷の踊は明治後期に「素踊」という名称を換えて舞台芸術と同じ価値観に位置し、東京踊師匠の技芸の規範となっている。

その「素踊」の美学という意味では、藤間恵都子の「恵翔会」（9月2日、国立小劇場）での長唄『楠公』と創作長唄『日追いの径』（二世花柳寿楽振付）は高い技芸を示した演技であった。

「第14回花柳眞理子の会」清元『北州』
撮影:ビデオフォトサイトウ

3、女流舞踊家の決断と出発

大正初期に東京の女流舞踊家は素踊でも顔を白塗りにした。東京芸大OBの藝〇座は初めて研究会を開催（8月24日、日本橋公会堂）した。「藝〇座」は2007年に発足したが、今回は原点回帰の試みの1演目の長唄『船弁慶』ではすべてを女流で演じた。松羽目を背景に地頭、素顔の上演はまさしく究極の素顔の素踊の面白さが現出した。平知盛の霊役の藤蔭静寿はまるで宝塚歌劇の男役スターの趣き、武蔵坊弁慶役の花柳大日翠は弁慶の役所をしっかりと表現、その他各役所を女流舞踊家の主張で押し切った舞台芸は原点回帰し

「第67回水木流東京水木会舞踊公演」
奏風楽『思い瀧川』　撮影:寿写真

た素顔の舞踊家としての責任、決断と出発が見てとれた。

「水木流東京水木会舞踊公演」（9月9日、国立大劇場）の水木佑歌振付の奏風楽『思い瀧川』（龍居竹之介作詞、清元紫葉作曲、藤舎呂英作調）は顔の白塗りと素顔を対照することによって、立方（水木佑歌）の女性が際立ち、作者の意図を的確に抽出した。龍居は崇徳天皇の百人一首「瀬をはやみ岩にせかるる瀧川のわれても末に逢はむとぞ思ふ」に想を得て、瀧川の「いつかは戻る」と待つ女の芯の強さを、数のことば遊びと春夏秋冬に擬えて作詞。戯作風で秀逸だが難解。その作意を水木はよく解釈して、立方の白塗りの女を素顔の女流舞踊家がコロスになって立方を囃し立てる役割に振付演出、功を奏して舞踊の立体感がすばらしかった。

藝〇座「藝〇座 研究会」長唄『船弁慶』　撮影:舞ビデオ

4、個人舞踊家の輝きが極端に減少

日本舞踊家の出発は、個人舞踊家の自立であり、個人リサイタル公演は1980年頃までは輝いていたが、近年はすっかり様変わりし、日本舞踊協会の各公演、国立劇場主催公演が圧倒的で、個人舞踊

家は輝きを失っている。協会員の舞・踊師匠が大幅に減少しているのと深い関係があるものと思われる。原因はなにか、若手会員の人材育成、全国地域会員の有り方について検証は喫緊である。

NHKエンタープライズ等主催の「芸の真髄」シリーズに代わる「古典芸能を未来へ～至高の芸と継承者～」を標榜する「尾上流（おのえりゅう）」（8月29日、国立大劇場）公演は、歌舞伎界、日本舞踊尾上流の花街、一般門弟を繋げるもので、東京生まれ五大流儀の西川流、藤間流、花柳流、坂東流、若柳流に割って入る企画。因みに、これらの流儀家元達が日本舞踊協会理事を締めて協会運営は成り立っている。恒例の日本舞踊協会自主公演事業「日本舞踊協会公演」（2月17・18日、国立大劇場、都民芸術フェスティバル参加公演）は、総花的公演から近年、観客ファーストの企画番組作りへの変化は良としたいが、「歌舞伎舞踊」に準ずる演目、流儀御曹子や協会協力者などの功労者優先の偏ったキャストは、協会の使命の会員のための人材育成事業、観客層拡大に必ずしも繋がっていない現実を、受けとめるべきである。協会の新作公演の「日本舞踊未来座」は第2回目。『カルメン2018』（6月22～24日、国立小劇場）は2003年上演の『薔沙薇の女――カルメン2003』のリニューアル。新派悲劇的色合いを出す。演出の花柳輔太朗の色が強くなる。ただ、この作品が未来につながるかということははなはだ疑問。歌舞伎界との繋がりのスターシステムで話題性に富んだが、会員にとっては創造よりも鑑賞者に留まる公演といえる。

5、国の舞踊文化政策はイノベーションの時

昨年10月から文化庁が地域文化創生本部を軸に、文化部と文化財部の二本柱の垣根を取り払った。国立劇場制作部もイノベーションの時である。歌舞伎課、伝統芸能（中世芸能、邦楽、邦舞、民俗芸能）課の垣根を取り払って、日本伝統芸能の身体表現の核心を繋ぎ合わせ、地域と一体となってプロデュースを進めなければならない。

例年と比べ、『伝統芸能の魅力 親子で楽しむ舞踊・邦楽』（7月7

日、国立小劇場）と文化庁芸術祭主催の国立劇場公演「明治150年記念 舞踊・邦楽でよみがえる東京の明治」（古井戸秀夫構成・解説、10月6日、国立小劇場）は、邦楽邦舞プロデューサー2人が手を組んだ。しかし『変化舞踊』（5月26日、国立大劇場）公演は、重要無形文化財指定「歌舞伎舞踊」（江戸期のかぶき変化所作事の保存保護）公演を考えるならば幕末かぶき『七重咲浪花土産』の復活は歌舞伎課と一体になって上演するのが、核心のかぶき美学の身体に繋がる。

6、話題

個人舞踊家では西川箕乃助が花柳茂香振付の地唄『ちょんがれ一休』で文化庁芸術選奨を受賞、さらに「西川会」（4月22日、国立大劇場）では天明ぶりの『縁結江戸朝比奈』を復活上演した。文化庁芸術祭では花柳秀衛が一中節『道成寺』（10月16日、紀尾井小ホール）、山村若有子が地歌『淀川』、長唄『賤機帯』（10月18日、国立文楽劇場）の成果で優秀賞を受賞、花柳珠紘・泉裕紀は踊師匠の主張を強く意識した素踊・清元『吉野山』、花柳茂香、花柳照奈の創作を彷彿とする創作『燦燦阿羅』（10月27日、たまゆうの會、国立小劇場）は目を見張った。また、伝承者が途切れたかと思われた花柳照奈作品『虚空の雪』（11月21日、集団日本舞踊21公演、国立小劇場）が鮮やかに復活したのは嬉しい出来事。

国際交流では伝統芸能として日本舞踊は栄んであるが、重要無形文化財保持者・五世井上八千代が12月初旬、イギリスのロンドン、エジンバラで京舞を舞った。「京舞」の単独海外上演は初めてである。

ひらの・ひでとし

舞踊評論家。1944年、仙台市出身。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。大学では歌舞伎を専攻。出版社に勤務し『沖縄の芸能』、季刊「民俗芸能」、月刊「邦楽と舞踊」などの編集を担当後、身体表現の研究を求めて評論家となり、文化庁、日本芸術文化振興会などで専門委員などを務める。2016年には『評論 日本身体表現史――古代・中世・近世』（日本舞踊社）を上梓。

東京シティ・バレエ団創立50周年記念公演『白鳥の湖』～大いなる愛の讃歌　撮影:鹿摩隆司
舞台美術は藤田嗣治による © Fondation Foujita / ADAGP, Paris & JASPAR, Tokyo 2018

［バレエ］

プティパ生誕200年のわが国バレエ界

―― 厳しい状況に立ち向かい活力を維持

うらわまこと

2018年の世界は、自国第一主義の台頭などによって、国際関係、国内政治、経済、社会、さらに自然環境など、さまざまな問題が発生、激化している。わが国でも、地震、豪雨などの自然災害が多発、酷暑など気候変動も激しく、また政治・行政面、経済面でも混乱が続いた。メディアも、2020年の東京オリンピック、パラリンピックなどスポーツ分野

に関心が強く、文化芸術分野、とくに現代芸術にはさまざまな面で厳しい環境となっている。

このような状況のもと、バレエ界への影響はどうか。たしかに中小の団体の公演数は減少気味ではあるが、とくに大手団体や海外のカンパニーの招聘については、目立った活動の弱体化、あるいは大きな変化はみられていない。これは、それぞれの団体の経営的、営業的努力と、一定のバレエファンの存在によるものであろう。また、バレエ（だけではなく舞台芸術全般）を教える講座をもつ大学、高校の増加もプラスの効果があるように思われる。その一方で、これも日本独特の現象であるが、ダンサーが現役のうちに自分のスタジオを開設、生徒を集めて教えるという傾向が強まっている。これはダンサーが自分たちの生活を確保せねばならないという、将来に対する危機感によるものと考えられる。これが少子化、さらに経済格差、あるいは教育事情などによるバレエを学ぼうとする児童の減少とあいまって、生徒募集競争はますます激化し、バレエ団や教室経営に厳しさを加えている。

今年度のトピックや動向をいくつか取り上げる。

まず、劇場の状況である。わが国の特性として、首都圏を中心とした大都市圏に団体が集中、乱立しているのだが、新国立劇場バレエ団を除き、数多い民間バレエ団のほとんどが自由に活動できる劇場を持っていない。したがって公演の場を確保することが第一で、劇場の動向が極めて重要なのである。こうした公演のための劇場の状況は毎年厳しさを増している。それは、劇場としての採算割れによる廃業、またはより高い利益を求めて店舗やホテルなどの商業施設への転換、あるいは売却による館数の減少。これは民間だけでなく、公的な施設でも税金の使い道として厳しくチェックされ、例外ではない。もう一つは施設の老朽化や耐震性を高めるための改修、建て直し等による休館が続いていることである。

例えば、今年も中部地区唯一のオペラハウス形式の愛知県芸術

劇場を含む愛知芸術文化センターが改修に入り、そのうち大ホールは2018年4月から約1年間の予定で改修のために休館している。それが他の劇場に影響し、毎年公演を行っている松岡伶子(れいこ)バレエ団、岡田純奈(すみな)バレエ団などの有力バレエ団が本年は劇場が確保できずに公演を延期、あるいは別の施設で内容を変えて公演せざるを得ない状況に追い込まれている。

一方、新規開館した劇場もある。北海道札幌市では、2018年10月に客席数2,300の札幌文化芸術劇場 hitaruを含む札幌市民交流プラザが新しくオープンした。同時期にニトリ文化ホール(旧北海道厚生年金会館)が閉館したので、劇場数は変わらないのだが、劇場スタッフを充実させて将来的に自主的、創造的活動を目指すという。すでに新国立劇場バレエ団と提携して定期的な移動公演を計画している。実際にオープニングシリーズの一環として、11月に新国立劇場バレエ団の『白鳥の湖』を上演した。

劇場の動向はオペラなど舞台芸術全体にかかわるものだが、バレエ団と劇場の関係にも新しい動きがみられた。それは熊川哲也が主宰、芸術監督をつとめるKバレエカンパニーが11月に、東京都渋谷区のBunkamura オーチャードホールとフランチャイズ契約を提携したことである。熊川自身は2012年からこのホールの芸術監督を務めているが、このたびはバレエ団としての提携。これまでにも新国立劇場バレエ団以外にも、民間のバレエ団と公立の劇場や大学との提携はいくつかあるが、今回は民間同士の提携、しかもオーチャードホールは株式会社東急文化村の経営で、グループ会社の東京急行電鉄株式会社はこの渋谷地区の地域開発を続けている大資本でほかにも多くの文化施設を有し、両者がバレエ活動を通してこの地区の文化の発展、劇場芸術の振興に協力する形をとるという。Kバレエカンパニーはすでにテレビなどのマスメディア(TBS[東京放送])とも手を組んでおり、わが国における民間バレエ団の行き方として注目される。

次に作品について触れる。

今年、2018年は、フランス人でロシアで活躍した振付師のマリウス・プティパ（Marius Petipa）の生誕200年。プティパは、クラシックバレエの帝王といわれ、彼の振付作品はチャイコフスキーの三大バレエをはじめ数多く、それぞれが多くのバレエ団でしばしば上演されている。これを記念して東京バレエ団では「プティパ・ガラ」として、『ジョコンダ』より「時の踊り」、『ラ・バヤデール』より「影の王国」のほか、『ライモンダ』『タリスマン』などパ・ド・ドゥを主体に小品や大作の一部が上演された。このようにうたわなくても例年よりもプティパ作品の上演は多いようだ。とくに『白鳥の湖』は、全幕だけとっても外来バレエ団のシュトゥットガルト・バレエ団ジョン・クランコ版をはじめ、ロシア系の複数のバレエ団などが上演。わが国の団体でも東京を中心に全国で10数団体が取り上げている。その大半はレパートリー作品の再演だが、新しく演出・振付した3作、ウラジミール・マラーホフが日本のトップダンサーを集めて上演した版、現役ダンサーを対象とした服部智恵子賞の2018年の受賞者・浅田良和が主催・主演した版、そして大阪の野間バレエ団での演出・改定振付・野間景（のまけい）の版。それぞれに原作をリスペクトしながら、ユニークなアイディアを込めた興味ある演出で、2018年のわが国における『白鳥の湖』の舞台に彩りを加えた。さらに、フランスを中心に活躍した世界的美術家の藤田嗣治（レオナール・フジタ）が、この作品の1946年の日本初演時に提供した舞台美術の原画が発見され、東京シティ・バレエ団がそれをもとに装置を復元制作して創立50周年記念として上演、話題となった。『くるみ割り人形』も国際バレエアカデミア・バレエ団が日本・モンゴル共同作版を初演したほか、例年通り年末を中心に10をはるかに超える団体がそれぞれ独自の版を上演している。『眠れる森の美女』は、大作のため上演数はあまり多くないが、大阪の地主薫（じぬしかおる）バレエ団が創立30周年を記念して新制作したものが、古典の品格を保ちつつ綿密にドラマを組み上げて高く評価された。その他『ライモンダ』も、日本バレエ協会のエルダール・アリーエフ

地主薫バレエ団『眠れる森の美女』(マリウス・プティパ振付)　撮影:尾鼻文雄

新国立劇場バレエ団『不思議の国のアリス』　撮影:鹿摩隆司

版初演や牧阿佐美バレエ団再演などいくつかの団体が上演している。

新作、特に全幕ものについては、舞台芸術にあまり予算が投入されず、メディアの注目も集まらないという厳しい環境のもとで、制作に資金や時間がかかり、また作品の質や集客にリスクが大きく、上演が少なくなる傾向がある。しかしこのところ、東京では注目すべき新作、新制作、あるいは大作の再演がいくつか行われている。新国立劇場バレエ団では、ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』をクリストファー・ウィールドンが英国ロイヤル・バレエ団のためにバレエ化した作品(音楽:ジョビー・タルボット)を、オーストラリア・バレエとの共同制作で初演した。

新国立劇場バレエ団について付言しておくと、舞踊芸術監督が2020／2021シーズンより、現在の大原永子(のりこ)から元英国ロイヤル・バレエ団のプリンシパル、吉田都への交代が発表されている。

日本人振付者の創作では、まず谷桃子バレエ団の伊藤範子。彼女は2016年11月から文化庁からイタリアのミラノ・スカラ座に研修員として派遣され、その成果報告もかねて、2015年に初演して好評だっ

谷桃子バレエ団『HOKUSAI』　撮影:スタッフ・テス

た『道化師～パリアッチ～』の再演と、新作『HOKUSAI』(世界的に著名な浮世絵画家葛飾北斎をテーマにした作品)を上演、文化庁芸術祭の優秀賞を受賞している。また、日本を代表する演技派バレリーナ下村由理恵を中心に物語バレエを作り続けている篠原聖一が、大阪の佐々木美智子バレエ団で初演した『「AN'ΑΓΚΗ アナンケ」宿命　～ノートルダム・ド・パリ～』を自らのリサイタルで改訂再演、エスメラルダの下村とカジモドを演じた佐々木大(だい)をはじめとする出演者の好演とともに、そのドラマティックな演出・振り付けが高い評価を得た。NBAバレエ団ではリン・テイラー・コーベット振付のミュージカル調の「The Little Mermaid(リトルマーメイド)」を日本初演。さらに、牧阿佐美バレエ団とKバレエカンパニーでも、それぞれ牧は改訂版『飛鳥ASUKA』、熊川は『クレオパトラ』の創作大作を初演から続けて上演している。

舞踊家として特記しておきたいのは、世界的な著名度と実績をもつ松山バレエ団の森下洋子。松山バレエ団・松山バレエ学校創立70周年記念として11月と12月に『くるみ割り人形』に主演し、年が明けた2019年２月には新『白鳥の湖』、3月には『ジゼル』、そして５月に『眠れる森の美女』に主演が予定されている。なんと半年間にチャイコフスキーの三大バレエと『ジゼル』に主演する。70歳を迎えると考えると、信じられない破格の存在といえる。

以上はほとんどが東京の状況で、さらに井上バレエ団、小林紀子バレエ・シアター、バレエ シャンブルウエスト、スターダンサーズ・バレエ団などのバレエ団もレパートリーを主体に公演を続けている。

それ以外の地区での、すでに記したものに加えて注目すべき活動について取り上げる。

まず兵庫県神戸市の貞松・浜田バレエ団。古典全幕ものと創作作品を定期的に上演しているが、創作リサイタル30周年記念公演として主催者・貞松融(とおる)の40年前の歴史的作品レナード・バーンスタイン音楽の『不安の時代』など、過去の上演作品からそれぞれの時代を映す13作を選び上演、文化庁芸術祭優秀賞を受賞。大阪では佐々木美智子バレエ団が好評だった『バフチサライの泉』を久しぶりに再演した。また、北海道札幌市で創造的な活動を続けている札幌舞踊会が、前述した札幌文化芸術劇場 hitaruオープニングシリーズの一つとして、1998年に東京で上演し文化庁芸術祭大賞を受けた主催者千田(ちだ)雅子振付の『カルミナ・ブラーナ』を改訂再演、新しい感覚の美術、照明も加わり大きな成果をあげた。

海外のバレエ団やダンサーの来日も依然として活発であった。世界からトップダンサーが集う世界バレエフェスティバル、バレエ団ではハンブルク・バレエ団、シュトゥットガルト・バレエ団（以上、ドイツ）、マリインスキー・バレエ（ロシア）などのほか、小グループや世界の著名なバレエ学校なども来日公演を行った。

舞踊コンクールは依然として盛ん、新設も続いている。ただし、大・小全体で100を超えるコンクールのなか、参加者の減少で中止、あるいは期間を短縮するところも出てきた。

うらわ・まこと

本名・市川彰。元松蔭大学経営文化学部教授。公益社団法人全国国立文化施設協会舞踊アドバイザー。舞踊評論家として、各種の新聞、雑誌に寄稿するほか、文化庁などの各種委員会の委員を歴任、数多くの舞踊コンクールの審査員を務める。

Noism1×SPAC 劇的舞踊vol.4『ROMEO & JULIETS』　撮影：篠山紀信

［コンテンポラリーダンス・舞踏］

未来への投資が次代のアートを育む

堤 広志

2018年は、ダンスを支える公共制度のあり方が問われた年だった。そもそも日本の劇場制度は、いまだ江戸時代と変わらない部分も多い。座元（ざもと）と座頭（ざがしら）が分かれ、お出入り業者のアーティストにとって劇場は仕事場とはいえず、常に営業先である。欧米先進国のような芸術監督制をとる公立劇場もあるが、他の多くのアーティストに開放された創作の場として保障されてはいない。また、助成金を申請できる機関が極端に少ない上に、評価・実績のあるアーティストでなければその獲得はま

ならず、活動の維持は難しい。演劇やバレエならまだしも、一般に難解とされ、集客も少ないコンテンポラリーダンスは助成の成果が見えにくいと批判されがちだ。

NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク（JCDN）は、活動を始めて約20年が経った。文化庁「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」に毎年採択されてきたが、年々コンテンポラリーダンスの採択は減り、2018年はすべて不採択となったことに疑義を呈した。任命される審査員はバレエの専門家が大勢を占め、統一的な業界団体のないコンテンポラリーダンスは排除された形だ。かつては活況だったコンテンポラリーダンスへの逆風が強まっているかに見えるが、本当にそうだろうか？

今もノマディックなコンテンポラリーダンス

りゅーとぴあ 新潟市民芸術文化会館のNoismは日本で唯一の公立劇場専属コンテンポラリーダンスカンパニーだが、3年に1度の契約更新時期にあたって設立時以来の市長が交代し、その存続が危ぶまれた。しかし、芸術監督の金森穣は『Mirroring Memories―それは尊き光のごとく』で過去のレパートリーからシーンを抜粋したオムニバスとともに恩師モーリス・ベジャールへの思いを振り返り、ダンスの遺産を未来へつなぐ象徴的な幕切れで好評を博した。代表作『NINA―物質化する生け贄』ではオリジナルキャストの副芸術監督・井関佐和子は出演せず若手へレパートリーを踊り継がせる一方、劇的舞踊vol.4『ROMEO&JULIETS』では本来シェイクスピアの原作では登場のないロザライン役を演じ、鈴木メソッドを取り入れたSPAC（静岡県舞台芸術センター）の俳優の演技とともにドラマの強度を追求。これらの成果により井関は第38回ニムラ舞踊賞を、金森は第60回毎日芸術賞を受賞した。市も2020年8月末までNoismの活動を1年延長する方向で調整に入ったが、かつて金森がヨーロッパのカンパニーを渡り

歩いた時と同様に、コンテンポラリーダンスは公立劇場にあってもノマディックな存在である。

定住地を持たないのはフェスティバルも同様だ。3年に1度、横浜市が主催するダンスの祭典「Dance Dance Dance @ YOKOHAMA 2018」（以下、DDD@横浜）では、横浜市が現代劇やダンスの専用劇場を持たないため、港湾の広場に野外ステージを特設し、オルタナティブスペースを活用し、あるいは神奈川芸術劇場と提携して各プログラムを実施。ディレクターにはコンドルズ主宰の近藤良平と、仏リヨン・ダンス・ビエンナーレの芸術監督ドミニク・エルヴュを迎えた。フランスにおける「ジャポニスム2018」の開催年でフランスからアーティストやカンパニーを招聘する一方、東京ゲゲゲイが約2カ月のフランスツアーも行った。コンドルズは2018年も大活躍し、『ダブルファンタジー』や『18TICKET』、近藤の誕生50周年記念の全国ツアー『START ME UP』を公演し、DDD@横浜では特別公演『Fly Me to the Moon～いとしのペリー～』や近藤のレパートリーを集めたガラ公演も行った。

コンドルズ『START ME UP』　撮影:HARU

ダンスビエンナーレ「Dance New Air 2018」（以下、DNA）も開催された。青山劇場や青山円形劇場を擁した児童育成施設「こどもの城」のフェスティバルが前身だが、閉館したため、東京・青山界隈のスペースと提携して開催している。

多彩なプログラムを競うかのように見えるフェスティバルだが、実際は再演ものが目立つ。DNAでは、黒田育世がNoismから委嘱され2005年に初演した『ラストパイ』をドリームチームで再演（黒田はこの年、審査員を務めるノンジャンルのコンペティション「NEXTREAM21」でも『ラストパイ』を再演している）。木野彩子（さいこ）は建国体操を復元し、体育教育とともにあった近代日本のダンスの歴史を辿るレクチャーパフォーマンス『ダンスハ體育ナリ?』を再演した。「横浜ダンスコレクション2018」では、矢内原美邦主宰のNibrollが2002年初演作『コーヒー』を再演。DDD@横浜では、長谷川達也主宰のDAZZLEが2018年4月初演の『ピノキオの嘘』を9月にはやくも再演した。新作を製作する予算や稽古場がない中で、見劣りしない演目を総花的に並べる傾向が続いている。

こうしてみると、活動拠点を持ちながら絶えず新作を生み出しては再演し、国内外をツアーしている勅使川原三郎やNoismの活動は際立っている。いかに質の高いクリエイションを持続し、レパートリーとして再演を続けられるか、業界全体で検討する必要があるだろう。

コンサートホールからの招待

勅使川原は2018年、主に海外で活躍し、フランス国立振付センターバレエ・ロレーヌやキューバのアコスタ・ダンサでの新作振付、スウェーデンでラモーのオペラ『ピグマリオン』の新作演出、リヨン・ダンス・ビエンナーレでリヨン国立管弦楽団とのベルリオーズ「幻想交響曲」の演出・出演などがあった。国内では、笙奏者・宮田まゆみとの『調べ』、ソプラノ歌手マリアンヌ・プスールとのシェーンベルク『月に憑かれたピエロ』のほか、スタジオ公演「アップデイトダンス」シリーズも精力的に行った。ただし、勅使川原が活躍する背景には、再活性化を目指すクラシック音楽分野からのオファーもあり、オペラの演出や演奏家との共演企画が多い。

勅使川原三郎／KARAS『月に憑かれたピエロ』　写真提供:東京芸術劇場

新日本フィルハーモニー交響楽団「すみだサマーコンサート2018 -Chance to Play-」より 鈴木ユキオ振付・演出・出演『火の鳥』　撮影:K.MIURA

クラシック音楽専用ホールでは、地域やファミリー向けの企画によって客層を広げようとする意向も強く、特に2018年はコンテンポラリーダンスを起用する企画が多かった。新日本フィルハーモニー交響楽団の本拠地すみだトリフォニーホールでは、「すみだサマーコンサート2018 -Chance to Play-」でストラヴィンスキー『火の鳥』を舞台化。振付・演出・出演に鈴木ユキオを抜擢し、鈴木は一般公募のすみだ区民ダンサーとともにオーケストラと共演した。東京都交響楽団と東京芸術劇場は、近藤良平とコンドルズを起用した「TOKYO METSaLaD MUSIC FESTIVAL 2018〔サラダ音楽祭〕」を開催し、踊って音楽を楽しめるワークショップも実施した。小野寺修二は、「北とぴあ国際音楽祭2018」でモンテヴェルディ『ウリッセの帰還』を演出（オペラは初演出）。主宰するカンパニーデラシネラでは『椿姫』『分身』を再演したほか、首藤康之主演『斜面』や現代能楽集『竹取』など

の新作プロデュース公演も演出し活躍した。森山開次は、全国の公共ホールなどが連携して新演出オペラを共同制作し国内巡演する全国共同制作プロジェクト（2018年度、富山・東京・熊本）でモーツァルト『ドン・ジョヴァンニ』を演出している。

大道のファンタジスタ～規制から推奨へ～

アーティストの意向とは別に、外部要因によって公演が企画されたり注目されたりするケースはほかにもある。舞踏や大道芸は、一昔前であれば規制の対象だったが、現在では日本文化の発信や地域の活性化、「街のにぎわいの創出」といった文脈から推奨され、状況は様変わりしている。

山海塾は、『金柑少年』に続き、80年代の代表作『卵を立てることから―卵熱（うねつ）』をリ・クリエーション。天児牛大は体調不良で降板しているが、生と死、そして再生といったテーマの普遍性が色褪せることはない。また、この年は国際交流基金の企画で初の中国公演も行っている。

山海塾『卵を立てることから―卵熱（リ・クリエーション）』 © Sankai Juku

大駱駝艦は、新国立劇場のプログラムとして『罪と罰』を初演した。その一方ではユニットのゴールデンズが各地の大道芸フェスティバルで金粉ショーを披露し、人気となっている。

東京・日暮里のd-倉庫では「ダンスがみたい!20 お題、土方巽著『病める舞姫』を上演する」を企画し、学術界からも注目された。伊藤キム、鈴木ユキオ、黒田育世ら7組が、舞踏の原典的なテキストを題材にそれぞれのアプローチで挑み、舞踏第一世代の笠井叡は土方中期の作品『あんま』の記憶を『土方巽幻風景』に綴った。

田中泯は、東京芸術劇場「TACT/FESTIVAL2018」で“場踊り”を披露した。記録的な猛暑の炎天下、水道からホースを引き、水を撒きながら踊って観衆を沸かせた。

投げ銭だけで生計を立てる“最後の大道芸人”ギリヤーク尼ヶ崎は、近年パーキンソン病や脊柱管狭窄症などの重病を患いながらも米寿と大道芸歴50周年を記念する公演を敢行した。秋恒例の新宿公演では、88歳の渾身の踊りを約2,000人の観衆が見守り、喝采を送った。

世界水準のクリエイションが行われている現場

冒頭で、コンテンポラリーダンスはノマディックであると書いた。それは裏を返せば、ダンスが身体を媒介とした世界共通の言語であり、国やジャンルを越えた交流や創作が可能だということでもある。公共的な支援は薄いものの、アーティスト同士の交流は盛んに行われており、世界水準の作品が生まれる土壌ともなっている。

北村明子は、アジア国際共同制作プロジェクト「Cross Transit」を継続し、身体を通した異文化理解を『vox soil』『土の脈』にまとめた。

岩淵多喜子のDance Theatre LUDENSは、『Trifles』を再演したほか、イニャーキ・アズピラーガ（ウルティマ・ヴェス）との国際共同プロ

ジェクト『EXTEMPORANEOUS』を初演し、創作力の高さを示した。

寺田みさこは、チョン・ヨンドゥ、塚原悠也、マルセロ・エヴェリンの3人の異なる振付家による「三部作」を踊り、表現力の多様さを印象づけた。

長谷川まいこと坂田守のTarinof dance companyは、仏アートユニットのMobilis-Immobilisと『KURURI』を共作。長唄の杵屋佐喜(きねやさき)も参加して身体と声・音楽・映像が交差する濃密な空間を創り上げた。

森山未來は、ヨン・フィリップ・ファウストロム、及川潤耶とのコラボレーション『SONAR』をDDD@横浜で初演し、オールスタンディングの観客とコンタクトする実験的なパフォーマンスを展開した。

こうした中で、めざましく活躍したのは元ネザーランド・ダンス・シアター(NDT)の湯浅永麻(えま)だった。シディ・ラルビ・シェルカウイ演出で森山未來主演の『プルートゥ PLUTO』再演ツアーに参加後、DNAプレ公演としてサイトスペシフィックなパフォーマンス『enchaîne』を初演、ヒューストンでマッツ・エック振付『ジュリエットとロミオ』に主演、オランダを拠点に活動するピアニスト・向井山朋子が演出したソロダンス『HOME』を高知で再演したほか『雅歌(GAKA)』のツアーにも参加した。

日本・オランダ国際共同製作／向井山朋子演出×山田うん振付
『雅歌(GAKA)』(写真はオランダ公演)　© Anke Teunissen

『雅歌(GAKA)』は、北オランダのテルスヘリング島の野外舞台芸術祭「ウーロル・フェスティバル」で世界初演後、

高知を経て、東京都・神津島（こうづしま）では浜辺に沈む夕日をバックに公演した。向井山が子供の頃、出身地・熊野の祭りに女性であるため参加できなかった経験から、“現代の儀式”は可能かを問うた。楽器演奏もこなしながら踊るCo.山田うんのメンバーに、来訪神の鬼に扮した妖魔のような湯浅のソロ、それを調伏（ちょうぶく）するように長崎県五島列島の宮司の子で伝統神楽の継承者・神崎智紀が、神楽鈴を鳴らして夕闇沖へ見送る奉納舞で、自然と対話する稀有なパフォーマンスとなった。

さらに湯浅は、彩の国さいたま芸術劇場が開始した人材育成・創造企画「さいたまダンス・ラボラトリ」vol.1で、小尻健太とともに講師を務めた。バレエベースの技術を持ち、コンテンポラリーダンスの創作にも対応できる若い世代のダンサーたちが数多く集い、ワークショップと成果発表を行ったが、特に湯浅振付・演出・構成の群舞『solos』は圧巻

彩の国さいたま芸術劇場「さいたまダンス・ラボラトリ」vol.1／湯浅永麻振付・演出・構成『solos』 ©matron2018

で、10日間で仕上げたとは思えないほどクオリティの高い作品となった。

このワークショップ企画は、劇場プロデューサー・佐藤まいみの念願だったという。佐藤は1980年代より世界最先端のアーティストを日本に紹介してきた人で、神奈川芸術文化財団の在職中には人材養成機関「ASK(Artists' Studio of Kanagawa)〜かながわ舞台芸術工房」にも携わっていた。ASKの参加者にはNibroll結成前の矢内原美邦やLUDENSの岩淵多喜子、ダムタイプ参加前の平井優子らがいた。劇場施設が稼働していない保守点検日を利用して開催したフィリップ・ドゥクフレのワークショップでは、のちにドゥクフレ作品に出演しパリを拠点に活躍することになる伊藤郁女(かおり)も参加していた。その伊藤は2018年、実父との関係を通して表現の本質を捉えたデュオ『私は言葉を信じないので踊る』を彩の国さいたま芸術劇場ほか全国でツアーし、また森山未來との新作デュオ『Is it worth to save us?』も発表した。佐藤の神奈川時代の取り組みが、次世代アーティストの活躍を生んだといえるだろう。

伊藤郁女×森山未來『Is it worth to save us?』　撮影:bozzo 写真提供:KAAT神奈川芸術劇場

劇場がアーティストやレパートリーを生む時代へ

劇場が公演の場所としてだけでなく創作の場ともなることは、いわば未来への投資である。佐藤の例だけでなく、公立劇場では息の長い取り組みから生まれた才能や作品も散見される。

「座・高円寺ダンスアワード」は、毎年富山で開催される創作ダンスコンクール「アーティスティック・ムーブメント・イン・トヤマ」から作品をピックアップし、劇場スタッフのアドバイスでブラッシュアップし上演する企画だが、その作品により横浜ダンスコレクションのコンペティションで受賞するアーティストも出てきている。

「シアターX（カイ）国際舞台芸術祭2018」では、ニナ・ディプラとの継続的な取り組みが一体感のある群舞作品『かぐや＊月との対話』に結実した。「東京芸術祭2018」では、SPACがメルラン・ニヤカムを起用した静岡県の中高生とのプロジェクト「SPAC-ENFANTS（スパカンファン）」から発展させた『空は翼によって測られる』と、オーディションで選ばれた55歳以上の女性ダンサーによる新作『アダルト版 ユメミルチカラ』を上演した。

辻本知彦と島地保武はユニット「からだ」を結成して旗揚げ公演『あし』を発表したが、二人はNoism創立メンバーでもある。辻本はその後シルク・ドゥ・ソレイユを経て振付家として活躍し、島地もザ・フォーサイス・カンパニーを経て酒井はなとのユニット「アルトノイ」で活動している。黒田育世が『ラストパイ』を何度も再演していることといい、Noismは優秀な人材を輩出し、レパートリーを生んでいるとも考えられる。

かつての投資が、今ようやく実を結んでいる。そして、コンテンポラリーダンスへの逆風は以前から強くあったものの、未来への投資を怠らずにいたことが今日を支えている。さいたまダンス・ラボラトリの事例を見れば明らかなように、世界水準の才能を持つ振付家やスキルの高いダンサーといった人材のリソースはすでに揃っている。この状況に公的

予算が正当に投入され、創作の場が担保されれば、世界に通用する日本独自のコンテンツは容易に生み出せるだろう。それが成されないのは、未来へ投資するような政策の不具合や公共制度の機能不全があるのではないだろうか？　逆風を吹かせ続けるのではなく、追い風を当てる時期が来ている。

つつみ・ひろし

1966年川崎生まれ。文化学院文学科演劇コース卒。編集者・舞台評論家。美術誌「アートビジョン」、エンターテインメント情報誌「apo」、演劇誌「演劇ぶっく」、戯曲誌「せりふの時代」の編集を経て、フリー。編著に空飛ぶ雲の上団五郎一座『アチャラカ再誕生』、パフォーミングアーツマガジン「Bacchus」『現代ドイツのパフォーミングアーツ』『ピーター・ブルック―創作の軌跡―』等。

［テレビドラマ］

テレビドラマが描く 思いの重層と価値観の多様性

中町綾子

オリジナル作品が放ったテレビドラマの魅力 「おっさんずラブ」と「アンナチュラル」

近年、映像作品を見る媒体は、テレビを超えて、インターネットデバイス（スマートフォンやタブレット、PCなどの端末）へと広がりを見せている。そんな環境下で、魅力を放ち、注目を集めたのは、テレビドラマならではのオリジナル作品だった。

「おっさんずラブ」（テレビ朝日）は、2018年を代表する話題作だ。タイトルは、中年男性（同士）の恋愛を意味し、この「おっさんずラブ」が流行語となった。視聴者のSNS等での盛り上がりが社会現象的な展開を見せ、インターネットでの見逃し配信の再生回数や、公式ツイッター、公式インスタグラムのフォロワー数が話題になった。天空不動産・東京第二営業所に勤務する春田創一（田中圭）は、ある日部長の黒澤武蔵（吉田鋼太郎）から告白される。そんな折、春田は本社から異動してきた牧凌太（林遣都）に同居を提案し、牧からも想いを寄せられる。黒澤の一途さ、牧の繊細さ、2人の男性から告白された春田の戸惑い、演じる俳優たちの思いっきりのよさが愛おしく映る。そして、そんな面々をとりまく人間関係は温かく、ことのなりゆき（想いの交錯）はもどかしく、時に意外で、そこここに萌えポイントが散りばめられていた。このドラマの魅力は他でもないこういった気持ちや関係の描写、展開の新鮮さに支えられるものだった（脚本＝徳尾浩司、プロデューサー＝貴島彩理ほか、演出＝瑠東東一郎（るとうとういちろう）、山本大輔、Yuki Saito。東京ドラマアウォード2018・連続ドラマ部門グランプリ、主演男優賞［田中圭］、助演男優賞

［吉田鋼太郎］。台湾、香港、韓国などで、数日遅れで同時期配信される）。

他にもいくつかの恋愛ドラマ（いずれもオリジナル）が注目を集めた。連続テレビ小説「半分、青い。」（NHK、脚本＝北川悦吏子）は、主人公・楡野鈴愛（永野芽郁）と幼馴染・萩尾律（佐藤健）との恋愛描写が注目された。「大恋愛～僕を忘れる君と」（TBS、脚本＝大石静）は、若年性アルツハイマーに冒された医師（戸田恵梨香）と彼女の憧れの小説家（ムロツヨシ）の恋を描く。このドラマでも2人の関係の行方を見守る緊張感が新鮮な話題を提供し、俳優の演技が男女の繊細な機微をすくいあげて魅力を放った。

「アンナチュラル」（TBS）は捜査もののオリジナルドラマだ。昨今、1話完結の刑事ドラマを中心に犯罪捜査ものは人気連続ドラマの定番となっており、ロングシリーズ化しているものも多い。「アンナチュラル」は、刑事ドラマではないが、不自然死（アンナチュラル・デス）の解剖を行う研究機関を舞台に、1話完結で死の真相に迫るドラマだ。日本での不自然死の8割以上は解剖されず、この解剖率は先進国の中で最低水準という。舞台は架空の研究機関で、法医解剖医の三澄ミコト（石原さとみ）には、一家心中で1人生き残った過去がある。同僚の中堂系（井浦新）には、殺害された恋人の解剖をし、証拠隠ぺいの嫌疑をかけられた過去をもつ。このドラマではたとえば、院内感染の隠ぺいなど今日的な題材を深く掘り下げ、感染者の周囲の人物たちの気持ちを描き、そして主人公たちがそれらにどう向き合うかを描く。捜査もののフォーマットを大いに活かし、圧倒的な情報量を盛り込んで多くを考えさせ、またその事象に関係する異なる立場の関与を重層的に描いていた（東京ドラマアウォード2018・連続ドラマ部門優秀賞、主演女優賞［石原さとみ］、脚本賞［野木亜紀子］、演出賞［塚原あゆ子］、特別賞［制作チーム］、主題歌賞［米津玄師「Lemon」］、ギャラクシー賞2018年3月度月間賞、第44回放送文化基金賞【番組部門】テレ

ビドラマ番組最優秀賞）。

思いを巡らせる時間と重層的な人間描写

NHKドラマ10「透明なゆりかご」（NHK）は、ヒロインの逡巡をみずみずしく描く青春ドラマであり、医療ドラマでもあった。1997年の夏、高校の衛生看護科に通う青田アオイ（清原果耶）は、海沿いにある小さな産婦人科医院で看護助手のアルバイトを始める。人生で初めてのアルバイトだ。初めて妊娠中絶手術に立ち会い、初めて出産に立ち会う。出産直後に姿を消した女性。糖尿病のため失明等の危険を承知のうえで出産を決意する妊婦。病院の前に置き去りにされた生まれたばかりの乳児。その乳児の中学生の母……。このドラマは、医院で起こるできごとの良し悪しや解決のようなものを急がずに彼女が思いを巡らせる時間をていねいにつづる。ヒロインの顔のアップショットの数々が印象的だ。彼女が目の前のできごとに思いを寄せる時間が的確にやわらかくとらえられる。そして、視聴者はその表情を通してあれこれの思いを巡らせることができる。見守る大人たちの重層的な描写もテレビドラマ的だといえる。院長の由比明寛（瀬戸康史）、看護師の望月紗也子（水川あさみ）・榊実江（原田美枝子）らはそれぞれ異なる立場から、妊婦に向き合い、ヒロインを見守る。原作は少女漫画（沖田×華『透明なゆりかご　産婦人科医院看護師見習い日記』講談社）だ。しかし、ここまで述べたような、登場人物の心の動きに寄り添う時間、異なる立場からひとつの出来事を描くテレビドラマの魅力は、脚本の安達奈緒子、俳優、演出によるところが大きい（演出＝柴田岳志ほか、平成30年［第73回］文化庁芸術祭大賞、ギャラクシー賞2018年9月度月間賞）。

テレビドラマが描くダイバーシティー（価値観の多様性）

「おっさんずラブ」が異色のラブストーリーだとすれば、「義母と娘のブルース」は異色のホームドラマと言えるかもしれない。再婚で母娘に

なった2人の10年の物語である。異色なのは、結婚の目的の描き方だ。宮本良一（竹野内豊）は、3年ほど前に妻を亡くし、胃がんを患っている。彼は、小学生の娘のみゆき（横溝菜帆／上白石萌歌）を託したくて仕事で見かけた有能なキャリアウーマンの岩木亜希子（綾瀬はるか）に結婚を申し込む。彼には、頼れる親戚がいなかった。亜希子は、そのタイミングに人恋しく思うことがあり提案を受け入れる。彼女の選択は、亮一から子育てをひきつぐことで家族を育むものだった。前半は、亜希子が仕事を続けながら結婚して家事に育児に奮闘し、反発していたみゆきとの関係に信頼がうまれていく。ドラマの中盤で良一が他界する。後半は、高校生となったみゆきが進路を選択するなかで母のことを思いやる。そうして2人は、家族という関係を育み、家族を通して成長する。どんなふうに始まっても、相手を思いやって暮らすうちに互いがかけがえのない存在になり、互いが成長できる。ここでは、そういった恋愛のかたち、家族のかたちを描くことで、新鮮な話題を提供すると同時に、価値観の多様性をもたらす関係性を示していた。

サスペンスドラマと単発ドラマの現在

2時間ドラマの定期放送枠がなくなって久しい。現在、2時間の単発ドラマは連続ドラマのスペシャル、各局の開局周年記念番組や、地方局が定期的に（1年に1作品程度）制作するものが中心となっている。周年番組としては、名古屋テレビ放送・メ～テレ開局55周年記念ドラマ「乱反射」、読売テレビ開局60年記念ドラマ「天才を育てた女房～世界が認めた数学者と妻の愛」（脚本＝林誠人、演出＝落合正幸）ほかがあった。「乱反射」（脚本＝成瀬活雄ほか、監督＝石井裕也）は、小さな罪、モラルの欠如の連鎖が人命を奪う顛末へと至る、見応えのあるミステリーだった。街路樹の倒木の下敷きになった幼児が命を落とす。行政側の監理、請負業者の責任、散歩者のマナー違反、市民運動の主張、一つひとつはワイドショーなどで取り上げられるようなエピソードだが、そこに、想像力の欠如、無意識の罪やモラルとい

った大きなテーマをあぶりだした。

「天才を育てた女房」は、天才数学者の岡潔（佐々木蔵之介）を妻のみち（天海祐希）の立場から描いたドラマだ。映像化しにくい数学の世界をCGなどを交えて、周囲から理解されなかった天才と、それを支える人の在り様を見せた。たとえば、冒頭のみちのセリフ「『無いもん』も『ある』ように考えるから楽しんやで」が心地よく響く。

単発ドラマでは、歴史的な事項を題材とするドラマも多く制作されている。特集ドラマ「どこにもない国」、故・早坂暁の花へんろ特別編「春子の人形」（NHK）、特集ドラマ「夕凪の街　桜の国」、「未解決事件File.07警察庁長官狙撃事件」（以上、NHK）などがそうだ。史実をどうドラマタイズするか、今日的なメッセージをどう導き出すかが課題である。

海外を標榜するテレビドラマの新たな取り組み

日本のテレビドラマの海外展開では、「コンフィデンスマンJP」（フジテレビ、脚本＝古沢良太、企画＝成河広明）の中韓版の同時製作の取り組み、東南アジア各国への日本版の放送直後配信、82の国と地域への日本版のセールスといった海外発信が特筆される。タイトルの「JP」は日本を意味するが、企画段階で韓国版「コンフィデンスマンKR」と中国版「コンフィデンスマンCN」の企画がスタート。テレビドラマ脚本を原作としてセールスするスタイルで、これまでの放送作品のリメイクとは異なる可能性を切り開いた。3人の信用詐欺師、ダー子（長澤まさみ）、ボクちゃん（東出昌大）、リチャード（小日向文世）が大胆に変装して各界の大物から大金をだまし取る。専門知識を速習してその業界に入りこみ欲にからめとられた人物を軽やかに欺く。そんなコメディーだ（東京ドラマアウォード2018・連続ドラマ部門優秀賞、ギャラクシー賞 2018年6月度月間賞を受賞）。

国を越えたテレビドラマのリメイクは活発化する傾向にある。2018年の日本での主な放送作品では、アメリカ制作ドラマのリメイク「コールド

ケース2 ～真実の扉～」（WOWOW）、「SUITS/スーツ」（フジテレビ、同作は韓国でもリメイク）、韓国制作ドラマのリメイク「グッド・ドクター」（フジテレビ、同作はアメリカでもリメイク）がある。また、「Woman」（2013年、日本テレビ、脚本＝坂元裕二）をトルコでリメイクした「KADIN（WOMAN）」（FOX Turkey、2017～18年放送）が東京ドラマアウォード2018・海外ドラマ特別賞を受賞した。

なかまち・あやこ

日本大学芸術学部教授。文化庁芸術祭執行委員会審査委員、「国際ドラマフェスティバル in TOKYO」東京ドラマウォード副審査委員長など放送関連各賞の審査委員を務める。これまで、日本経済新聞「あのドラマこのセリフ」、読売新聞「アンテナ」など新聞各紙を中心にテレビドラマ評論を執筆。著書に『ニッポンのテレビドラマ21の名セリフ』（弘文堂）ほか。

Afterword
編集後記

今回も紙数の都合から、アジア、北アメリカ、オセアニア、ヨーロッパなど熱心にご紹介くださった方々には些かご免こうむり、今回充実した南米について書いてみたい。

アルゼンチン／ウルグアイからいくとする。報告者の仮屋浩子氏は、最近アルゼンチンの舞台芸術が日本でも紹介される機会が増加してきたと読者を一驚させる。なるほどアルゼンチンの作家や演出家が日本国内で数多く紹介されているようだが、演劇者の間だけではなく、もう少し一般的に報道されればと思う。

アルゼンチンとウルグアイはともに、1970年代に軍事政権が敷かれて暴力が尽くされ、80年代に民政化が進んで表現の自由が回復した。しかし、歴史的損傷は想像以上に根深く、演劇作品のいくつかに執拗なまでの暴力が存在するのもそれに起因するのではと仮屋氏は考える。

アルゼンチンには1,500以上の劇場があり、そのおよそ半数がブエノスアイレスに集中しているようだ。2015年の政権交代後はインフレが進んでいるにもかかわらず、劇場は「美しき抵抗の場」であり続けているという。しかしニューヨークのタイムズスクエアに代わると思しき「コリエンテス大通り」から客足が遠のいているそうである。夜の遊歩道たるかつての活気を待ち望む。

一つだけ語らなくてはならぬものがある。アレハンドロ・タンタニアンが2017年アルゼンチン国立劇場（セルバンテス劇場）芸術監督に就任した時のスピーチだ。「博物館のように過去の遺産を展示するような劇場ではなく、現在を映し出すようなそれにしたい」その言葉にあわせて、2019年には2018年に人気を博した『テュエステスとアトレウス』などが再演される。『テュエステス』は、ギリシア神話に基づく小セネカの悲劇に材を取りながら「ファロス的な文化・伝統」を強く示す作品との由。

アルゼンチン　▶P.082

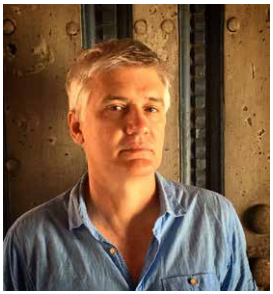
ウルグアイ　▶P.082

次にウルグアイであるが、国土は17.6万平方キロメートル、人口は約345万人と小さいながらにラテンアメリカを代表する芸術家を多く生み出している。国内外で活躍する劇作家のセルヒオ・ブランコもそのひとりである。彼は2017年、マドリードで開催されたウルグアイ演劇特集で、自作『デュッセルドルフの唸り』を演出した。「ブランコは、社会の核心的問題について語りながらも社会変革を促すような作品創りをせず、歴史の大まかな構造をさらけ出すことで、産業化を根こそぎにしようとする人間の条件を回復するような演劇を目指している」と報告者は述べている。

アルゼンチンから遠くロシアを慮っていたキューバへ移る。体制は「自由」を手に入れる姿勢を用意しつつある。それは名にし負うフィデル・カストロが永眠したからだ。63年生まれのカルロス・セルドランは、今回のワールド・シアター・デイ・メッセージで「私が演劇に目覚める前から巨匠たちが人生の傷跡に住まいを建て、詩学を創りあげていました」と書いている。彼の言う如く、演劇とは「動かぬ旅人」であって、観客の心の中を貫いてゆく記憶である。だから演劇をもって演劇者は動く必要はない。「速度の秘密」を我々は身体の中に持っているというべきである。セルドランはこう終える。「旅は種にもなります。遠い土地から、観客の中にある市民としての意識や道徳観、人間観に蒔かれる種」だと。

最後にメキシコである。最近は「壁」の問題もトランプ大統領がしきりと取り上げるので我々の間では珍しくはない。

ダビッド・グリマルド作『アービング』は、舞台上には木の箱が2個、女優は2人だけである。この2人が老母、不法入国斡旋業者、移民局の役人、アメリカ人など演じ分け、「自己責任」について議論を重ねる。シンプルでありながら、時宜も得て観客の心をつかんだようだ。


カルロス・セルドラン（キューバ）

メキシコ　▶P.073

ボーダーをテーマにした作品をもう一つ。サンタ・マルタ・アカティトラ刑務所劇団が上演した『ショロメオとピットブリエタ』だ。受刑者による上演を一般人が鑑賞する刑務所演劇は、刑務所の塀と「メキシコ社会内のボーダー」を越える実験的な試みである。メキシコにおける芸術活動には、主に公的機関が絡んでいるが、この刑務所演劇は独立系の団体「シェイクスピア・フォーラム」（1982〜2018）が基盤を築いたのだという。

『ショロメオ』は服役中の囚人、ヘスス・ナタナエルの戯曲で「2016年度刑務所劇作全国コンクール」で最優秀賞を獲得している。『ロミオとジュリエット』のもじりで、2匹の犬が主人公。クラウン芸、ダンス、ソング、さらにトランプまがいの人種差別への批判ありで、観客を夢中にさせたという。メキシコの刑務所は「バリアフリー」である。

最後はメキシコでのオリンピック開催50周年を機に上演された、ファビオ・ゴンサレス・メージョ作『オリンピア68——オリンピック観客のためのスペイン語講座』。メキシコに聖火がともされたのは1968年10月12日である。政府はこれを成功させなくてはならず、開会式の10日前、スタジアムから20キロほど離れた三文化広場（トラテロルコ）において、五輪開催に抗議する学生や市民をバズーカ砲で撃ち殺した。東京オリンピックの陰で今このことを想起する人はよもやいるまい。この事件を受けてエレナ・ポニアトウスカはルポルタージュ『トラテロルコの夜』に「メキシコではいとも簡単に人が死ぬ」と記したという。報告者の吉川恵美子教授は「2020年の東京オリンピックは日本社会にとって何を意味するのだろう」と言いきってこの報告を終えている。

2019年3月27日
国際演劇協会（ITI/UNESCO）日本センター顧問
『国際演劇年鑑』編集長
田之倉　稔

公益社団法人 国際演劇協会日本センター 役員

会長	永井多恵子
副会長	安孫子正 吉岩正晴
常務理事	曽田修司
理事	安宅りさ子 伊藤 洋 大笹吉雄 小田切洋子 糟谷治男 加納豊美 木田幸紀 斎明寺以玖子 坂手洋二 真藤美一 中山夏織 林 英樹 菱沼彬晁 松田和彦 三輪えり花 和崎信哉
監事	岸 正人 小林弘文
顧問	大谷信義 迫本淳一 田之倉稔 永江 巖 野村 萬 波多野敬雄 福地茂雄 堀 威夫 松岡 功

（2019年3月27日現在）

ITI Centres

世界の国際演劇協会センター（2019年3月27日現在）

アメリカ

アメリカ合衆国
アルゼンチン
キューバ
プエルトリコ
ブラジル
ベネズエラ
メキシコ

アフリカ

アルジェリア
ウガンダ
エジプト
ガーナ
カメルーン
コートジボワール
コンゴ共和国（ブラザビル）
コンゴ民主共和国（キンシャサ）
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
マダガスカル
マリ
南アフリカ
モロッコ
モーリタニア

ヨーロッパ

アイスランド
アゼルバイジャン
アルメニア
イギリス
イタリア
エストニア
オーストリア
オランダ
キプロス
ギリシャ
クロアチア
コソボ
ジョージア
スイス
スウェーデン
スペイン
スロバキア
スロベニア
セルビア
チェコ
デンマーク
ドイツ
トルコ
ハンガリー
フィンランド
フランス
フェロー諸島
ベルギー（フランドル）
ベルギー（ワロン）
ボスニア・ヘルツェゴビナ
北マケドニア
モナコ
ラトビア
ルーマニア
ルクセンブルク
ロシア

アラブ

アルジェリア
イエメン
イラク
エジプト
オマーン
クウェート
サウジアラビア
シリア
シャルジャ（アラブ首長国連邦）
スーダン
パレスチナ
フジャイラ（アラブ首長国連邦）
モロッコ
ヨルダン

アジア

アゼルバイジャン
アルメニア
イスラエル
イラン
インド
インドネシア
韓国
ジョージア
スリランカ
台湾
中国
日本
バングラデシュ
フィリピン
ベトナム
モンゴル
ロシア

世界のITIセンターのリストは、本部のウェブサイトで随時アップデートされています。

International Theater Institute ITI / Institut International du Théâtre ITI
Office at UNESCO UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France
Headquarter in Shanghai 1332 Xinzha Road, Jing'an, Shanghai 200040, China Tel: +86 (0)21 6236 7033
info@iti-worldwide.org / www.iti-worldwide.org

東宝 皇居前 **帝国劇場**
阪急阪神東宝グループ

〒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

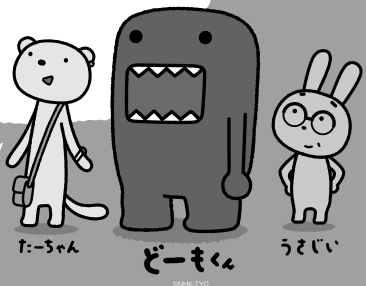
〒100-8415　東京都千代田区有楽町1-2-2　東宝日比谷ビル11階　TEL03（3591）1211

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

信頼、見ごたえ、公共放送

NHK

https://nhk.jp/



©NHK-TYO

受信契約のお申し込みや転居のご連絡は…

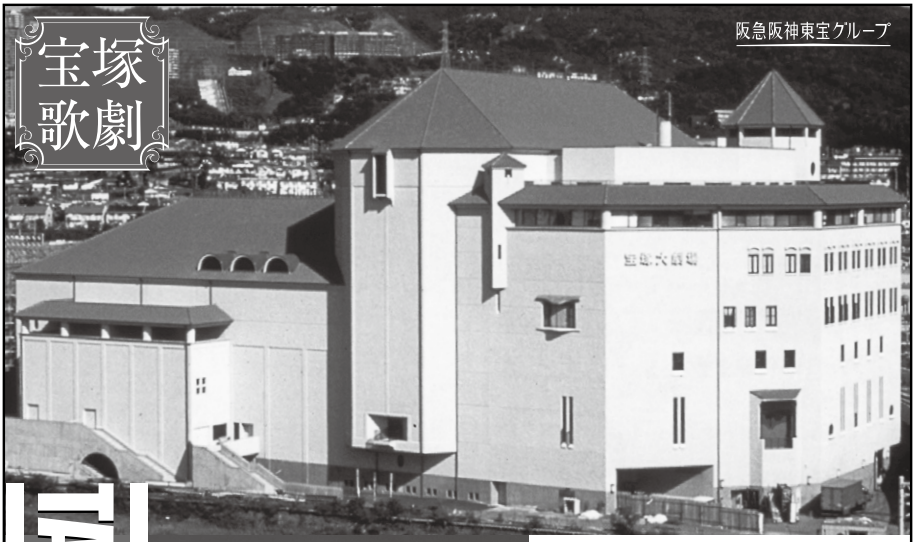
パソコン、スマートフォンから
https://nhk.jp/jushinryo

携帯電話から
メニュー ➡ TV ➡ NHK ➡ 受信料の窓口

フリーダイヤル
0120-151515

宝塚歌劇

阪急阪神東宝グループ



TAKARAZUKA REVUE

Hankyu Corporation

宝塚大劇場

阪急宝塚駅下車（水曜定休）

Hankyu Corporation

東京宝塚劇場

有楽町・日比谷駅下車（月曜定休）

お問い合わせ

Tel.**0570-00-5100**

（10:00～18:00）

※一部の携帯電話・IP電話等からはご利用いただけません。

宝塚歌劇公式ホームページ

https://kageki.hankyu.co.jp/

夢と感動のステージへ…

宝塚友の会がご案内します！

一般前売に先立ち最も早くチケットをお買い求めいただけます。
入会申込書のご請求・お問い合わせは

Tel.**0797-85-6801**

（10:00～17:00／水曜定休）

Festival // Tokyo

人と都市から始まる舞台芸術祭

フェスティバル / トーキョーは、東京で開催される国際的な
舞台芸術フェスティバルとして、多様な価値が出会い、互いを刺激しあうことで
新たな可能性を拓く場となることを目指しています。

Festival/Tokyo is an annual performing arts event that presents work
from a wide range of cultures, generations, and styles.

https://www.festival-tokyo.jp/

フェスティバル / トーキョー実行委員会
Festival/Tokyo Office
e-mail : toiawase@festival-tokyo.jp

F/T の最新情報をお届けするメールニュースを配信中！ぜひご登録ください。
https://www.festival-tokyo.jp/18/mailnews.html

国際舞台芸術ミーティング in 横浜 2020

Performing Arts Meeting in Yokohama 2020

TPAM（ティーパム、国際舞台芸術ミーティング in 横浜）は、同時代の舞台芸術に取り組む国内外のプロフェッショナルが、公演プログラムやミーティングを通じて交流し、舞台芸術の創造・普及・活性化のための情報・インスピレーション・ネットワークを得る場です。TPAM 2020は2020年 2月8日［土］～2月16日［日］に開催予定です。

最新情報は www.tpam.or.jp まで！

TPAM (Performing Arts Meeting in Yokohama) is a space where professionals from various places in the world who explore the possibility of contemporary performing arts exchange through performance and meeting programs to gain information, inspiration and network for the creation, dissemination and vitalization of performing arts. TPAM2020 in planned to be held Sat 8 – Sun 16 February, 2020.

Please visit www.tpam.or.jp for the latest information!

The Retreat (work-in-progress open workshop)
by Thanapol Virulhakul at TPAM2019
Photo by Hideto Maezawa

A REAL THEATER OF THE PEOPLE
BY THE PEOPLE FOR THE PEOPLE in TOKYO:

TOMIN GEKIJO

WHAT MAKES UP A THEATER?

Playhouses, performers and the audience. But what is indispensable? TOMIN GEKIJO thinks that people are.

TOMIN GEKIJO has no playhouse or troupe of actors, but does possess a permanent audience, the number of its members amounting to about 20 thousand today.

EACH HAS HIS OWN TASTE

TOMIN GEKIJO organizes 4 series: THEATER, KABUKI, SHINGEKI and MUSIC. Their programs are selected by project committees composed of well known specialists and representatives among the members. Particularly in the theater series, members can chose among about 50 different plays a year according to their own tastes.

TOO EXPENSIVE OR NOT, THAT IS THE QUESTION

Once having paid membership fee, which costs 1000 Yen for an individual member, members can enjoy many programs with season tickets discounted 40 or 50%.

HEAVEN CREATES A MAN NEITHER ABOVE NOR UNDER A MAN

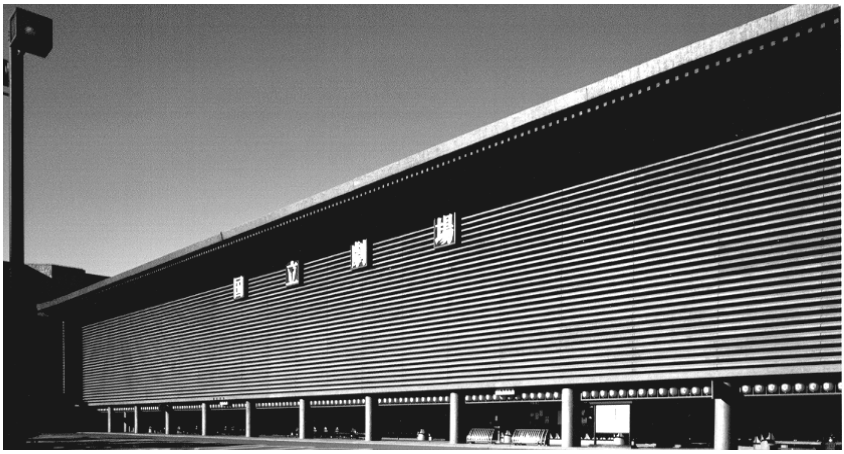
said an ancient opinion leader Yukichi FUKUZAWA. TOMIN GEKIJO has succeeded in keeping this principal by establishing an audience system which consists in distributing booked seats by a rotation system.

WHAT DOES TOMIN GEKIJO MEAN?

TOMIN means a citizen of Tokyo and GEKIJO a theater. Under the generous support of the Tokyo Government and the Japan Theater Promoters Guild, it also makes possible "Theater going at half-price" for Tokyoites.

TOMIN GEKIJO, a new audience organization, aims at an open theater and actively seeks contacts with foreign theaters.

TOMIN GEKIJO : 5-1-7 Ginza Chuo-ku Tokyo 104-8077 Japan Phone : 03-3572-4311



国立劇場では、歌舞伎、文楽、舞踊、邦楽、
能楽、雅楽、琉球芸能、民俗芸能、大衆芸能など
さまざまな伝統芸能を上演しています。

国立劇場

大劇場　小劇場　演芸場　伝統芸能情報館

〒102-8656 東京都千代田区隼町４－1

地下鉄「半蔵門駅」「永田町駅」下車

https://www.ntj.jac.go.jp/ **03-3265-7411**(代表)

国立劇場チケット センター 0570-07-9900

国立能楽堂

〒151-0051 渋谷区千駄ヶ谷4-18-1

電話 03-3423-1331(代表)

ＪＲ「千駄ヶ谷駅」下車
都営地下鉄「国立競技場駅」下車

国立文楽劇場

〒542-0073 大阪市中央区
日本橋1-12-10

電話 06-6212-2531(代表)

地下鉄 近鉄「日本橋駅」下車

国立劇場おきなわ

〒901-2122 沖縄県浦添市
勢理客4-14-1

電話 098-871-3311（代表）

伝統が今日に生き明日につながる松竹演劇

歌舞伎座
東京都中央区銀座4-12-15
03-3545-6857(営業)

新橋演舞場
東京都中央区銀座6-18-2
03-3541-2606(営業)

サンシャイン劇場
東京都豊島区東池袋3-1-4
03-3987-5281〈代〉

大阪松竹座
大阪市中央区道頓堀1-9-19
06-6214-2211

京都南座
京都市東山区四条大橋東詰仲之町
075-561-1155

松竹株式会社
演劇本部
東京都中央区築地四丁目一番一号
電話(五五五〇)一五七三(演劇製作部)

文化庁委託事業
平成30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	後藤絢子、近藤智子（紺野とも）、竹下 力、深沢祐一
編集スタッフ	青柳敦子、壱岐照美、加藤江里子、川口千尋、林 英樹、本間芙由子、中島香菜、中山豊子
翻訳	石川麻衣、千徳美穂（英日）、木村典子（韓日）、藤浪 京、吉川恵美子（西日）、 ウィリアム・アンドリューズ、佐藤道代、ジェームズ・ファーナー、角田美知代、マーク大島（日英）
校正・校閲	近藤智子、竹下 力、深沢祐一（以上、和文） ガリア・トドロヴァ・ペトコヴァ、ビュールク・トーヴェ、ロザリンド・フィールディング（以上、英文）
DTP協力	中村智子
装幀・本文デザイン	久保さおり

国際演劇年鑑2019　世界の舞台芸術を知る
Theatre Yearbook 2019　Theatre Abroad

発行日　2019年3月27日
発行者　公益社団法人 国際演劇協会日本センター
〒151-0051 東京都渋谷区千駄ヶ谷4-18-1 国立能楽堂内
Tel：03-3478-2189　Fax：03-3478-7218
mail@iti-j.org　http://iti-japan.or.jp
製　版　山浦印刷（株）
印　刷　（株）三協社
製　本　（株）ウィンカム

本年鑑は、公益社団法人国際演劇協会日本センターが文化庁の委託事業として実施した、平成30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 2019
Printed in Japan

Japanese Centre
of
International Theatre Institute