国際演劇年鑑 2016

Theatre Yearbook 2016

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA—SOUTH KOREA—CAMBODIA—MYANMAR—PAKISTAN—SUDAN—KENYA—TANZANIA—
CANADA—U.S.A.—MEXICO—PERU—AUSTRALIA—U.K.—SCOTLAND—AUSTRIA—GERMANY—
FRANCE—SPAIN—ITALY—HUNGARY—POLAND—ROMANIA—SWEDEN—DENMARK—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 2016

Theatre Yearbook 2016

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

Foreword
はじめに

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

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

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

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

また、同事業において、国際的な演劇交流を促進するための調査・研究活動の一環として、世界の優れた戯曲を紹介するリーディング公演を2009年以来継続しています。今年度は「紛争地域から生まれた演劇」シリーズの7回目（7年目）として、ナイジェリア、フィリピン、シリアの3作品を日本初訳し紹介いたしました。

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

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

2016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**　アナトーリー・ワシーリエフ

世界の舞台芸術を知る 2015

アジア・アフリカ

016　**中国**　上海話劇芸術センター20周年、抗日戦争勝利70周年など／飯塚 容

024　**韓国**　韓国演劇界―― 騒動と委縮／南（ナン） 聲鎬（ソン ホ）

036　**カンボジア**　2015年のカンボジア現代舞台芸術／カン・リティサル

044　**ミャンマー**　ミャンマーの演劇と現代／松岡裕佑／兵頭千夏

052　**パキスタン**　イスラーム教徒に「凧上げ」は禁止なのか？
――アジョーカー劇場の新たな勧告劇／村山和之

060　**スーダン**　スーダン演劇の歩み ―― 19世紀から今日まで／シャムス・エルディン・ユニス

069　**ケニア**　ケニア演劇の歩みと2015年のシナリオ／ロジャーズ・オティエノ

078　**タンザニア**　舞台芸術の発展をめざして―― バラバンダ・シアターと
国立アーツカウンシル（BASATA）の活動を中心に／ハビバ・イッサ

南北アメリカ・オセアニア

087　**カナダ**　ケベックの舞台芸術―― 言葉の壁を超えて／神崎 舞

094　**アメリカ**　「パラダイム・シフト！」―― 開かれた多様性へ向けて／外岡尚美

103　**メキシコ／ペルー**　メキシコ演劇見聞報告―ペルー演劇の小報告を添えて／吉川恵美子

112　**オーストラリア**　移り変わる戦争の表象／佐和田敬司

ヨーロッパ

戦争と死刑――国家テロリズムに抗して／本橋哲也　**イギリス**　119

メイド・イン・スコットランド――充実の作品群と変化の兆し／中山夏織　**スコットランド**　127

難民問題に対峙（たいじ）するドイツ演劇／寺尾格　**オーストリア／ドイツ**　135

テロにはじまりテロに終わった2015年　しかし演劇界にとっては豊穣の年に／藤井慎太郎　**フランス**　143

スペイン演劇はもしかしたら今が第二の黄金世紀かもしれない／田尻陽一　**スペイン**　151

劇場は真実を追求する者の砦（とりで）だ！／山ノ内春彦　**イタリア**　160

演劇界の終焉（しゅうえん）？――なにがアポカリプスなのか／トムパ・アンドレア　**ハンガリー**　167

安泰と不穏――カントル年と公的劇場250周年／岩田美保　**ポーランド**　179

第22回シビウ国際演劇祭と第25回国民演劇祭／七字英輔　**ルーマニア**　188

文化予算の行方と舞台成果／小牧 游　**スウェーデン**　197

舞台芸術の世界の拡大／シグリズ・ヨハンネセン　**デンマーク**　206

苦境の中で進む改革、好調なペテルブルグ演劇／篠崎直也　**ロシア**　215

海外トピックス

アジアの舞台芸術制作者をネットワークする試み
――APP（Asian Producers' Platform）について／横山義志　222

芸術はいかにしてディストピアを生きのびるか
――表現の自由とパフォーミングアーツ／ティラワット・ムンウィライ　226

特集　紛争地域から生まれた演劇 7

Report：演劇と世界――日本と世界の出会いをめぐって／新野守広　248

Review：夕食を食べさせないDJ、あるいは観客を殴る作者
ヤーセル・アブー＝シャクラ『夕食の前に』評／關 智子　258

Interview：元少年兵や孤児たちと“社会”をつなぐ演劇
――ITI本部のアリ・マフディ氏（スーダン）に聞く／花崎 攝　263

国内の舞台芸術を知る 2015

270　**能・狂言**　各賞の受賞と大曲上演／西 哲生

277　**歌舞伎・文楽**　新たな観客開拓の試みと二つの襲名公演／水落 潔

286　**ミュージカル**　翻訳新作からオリジナルまで／萩尾 瞳

293　**現代演劇**　戦後70年と向き合って／山口宏子

301　**児童青少年演劇・人形劇**　少子化のなか健闘の1年
新潮流の「ベビードラマ」やキッズ・プログラムも充実／横溝幸子

308　**日本舞踊**　2015年の日本舞踊　今、改めて洋を学び、邦で表現する意味／平野英俊

315　**バレエ**　2015年のバレエ界　厳しい環境のなかで精一杯の活動／うらわまこと

322　**コンテンポラリーダンス・舞踏**　越境し深化するダンスシーン、求められる次代への潮流／堤 広志

333　**テレビ・ラジオ**　2015年のテレビドラマを中心に／こうたきてつや

国内トピックス

341　朗読劇『この子たちの夏 —1945・ヒロシマ　ナガサキ』
〈対談〉下重暁子（作家）× 大林宣彦（映画作家）

354　劇評を書いて舞台を味わう 高校生劇評グランプリ 最優秀賞／編集部

海外ツアーレポート

364　『SOMAプロジェクト』～企画からの共同制作
文化から個性、そして協働へ／岸本匡史

372　日本・セルビア演劇交流プロジェクト『バルカンのスパイ』
セルビア5都市をめぐる旅／宗重博之

381　編集後記

388　国際演劇協会 ナショナル・センター

3.27
World Theatre Day

ワールド・シアター・デイ

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

World Theatre Day Message

ワールド・シアター・デイ メッセージ

演劇は必要か？

演劇に失望した幾千の舞台人、演劇に疲弊した幾百万の人々がそう自問している。

なんのために必要なのか、と。

この時代、現実の生活から生じる本物の悲劇が演じられている街の広場や国の領土と比べれば、劇場の舞台など取るに足らないものではないのか。

演劇とは我々にとって何なのだろう？

金色に彩られたギャラリーやバルコニー、天鵞絨（ビロード）の客席、汚い舞台袖、鍛え上げられた俳優の声。あるいはまた逆に、狂気にまみれた剥き出しの身体が積み重なる、泥や血がこびりついたブラックボックスの劇場。

演劇は何を語ることができるだろう。

すべてだ！　演劇はすべてを語ることができる。

神々は天空に住まい、囚人たちは洞窟に監禁され、情熱が高まり、愛は滅び、善良なる人物は必要とされず、欺瞞がはびこり、人々はアパートに暮らしている一方で、子ども達は難民キャンプにいて、人里離れた荒野に戻ってくる人々がいて、愛する人と別れる人々がいる。演劇はこうしたこと全てを語ることができる。

演劇はこれまでも、これからも絶えることはない。

そして現在、この50～70年間、演劇は特に不可欠なものである。というのも、あらゆる公共芸術のなかで演劇だけが、耳から耳、目から目、口から口、そして

Anatoly Vasiliev
アナトーリー・ワシーリエフ

身体から身体へと伝えられるからだ。演劇には人と人をつなぐ媒介物が必要ない。それは透明な光の性質、南も、北も、東も、西も意味しない。それは全方向から照らし、敵も味方も全ての人々に直接感じとられるような光そのものだ。

演劇は多様でなければならない。

そして、様々な、多様なものの中から、古代（アルカイック）の演劇形式が求められることになるだろう。儀式的形式の演劇は文明化された人々の演劇と対置されるべきものではない。世間の文化は空疎なものとなっていき、「文化的情報」と呼ばれるようなものが、素朴な本質、そうした本質との出会いに取って代わろうとしている。

演劇の門戸は開かれている。出入りは自由だ。

ガジェットやコンピューターなど糞を食らわせておけ。劇場に行き、一階でも二階でも席を取り、言葉に耳を傾け、生き生きとしたイメージをじっと見つめるがいい。あなたたちの前には演劇がある。それを無視せず、忙（せわ）しない日常のなかで見逃してしまわぬように。

我々にはあらゆる種類の演劇が必要なのだ。

しかし、ただ一つだけ不要なものがある。それは政治的パフォーマンスとしての演劇、政治的な「ネズミ捕り」のような演劇、政治家たちの演劇、政治の演劇だ。それが個人的、集団的なものであれ、日々起こるテロルの演劇、広場や道、都市や地方部での死体にまみれ、血に染められた演劇、宗教間と民族間に生じる演劇など我々は求めていない。

（翻訳：伊藤 愉）

Anatoly Vasiliev

アナトーリー・ワシーリエフ

© Laurencine Lot - Collection Comédie-Française

国際的に高く評価されているロシア人演出家、教育者。これまで数多くの演出作品を手がける一方、ロシアを代表するルナチャルスキー記念国立演劇芸術大学（Lounatcharski State Conservatory of Dramatic Art / GITIS）、全ロシア映画大学（The Russian State University of Cinematography / VGIK）のほか、2004年以降はリヨンの国立高等舞台芸術学院（École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre / ENSATT）などで教鞭を取ってきた。

1942年5月4日、ロシア、ペンザ州生まれ。ロストフ国立大学化学部を卒業し、数年間職に就いた後、1968年、国立演劇芸術大学（GITIS）演出学部に入学、アンドレイ・ポポーフ（Andrei Popov）やマリヤ・クネーベリ（Maria Knebel）らに師事。1973年、モスクワ芸術座に入り、スロヴァキア人劇作家オスワルド・ザグラドニク（Osvald Zagradnik）の『報時時計のための独奏曲（Solo for a Clock with Chimes）』を演出し知名度を得る。

1977年、アンドレイ・ポポーフが芸術監督を務めていたスタニスラフスキー劇場に参加。マクシム・ゴーリキーの『ヴァッサ・ジェレズノーヴァの初稿（The First Draught of Vassa Zheleznova）』やヴィクトル・スラフキン（Viktor Slavkin）『若い男の成人した娘（The Grown Daughter of a Young Man）』を演出した。この二つの作品はモスクワにセンセーションを呼び起こし、高い評価を受ける。

1982年、ユーリー・リュビーモフのタガンカ劇場に招聘。『輪投げ』（ヴィクトル・スラフキン作）は「演劇生活」誌において、1985年の最も優れた演出作品と評価された。1980年代になると映画の脚本、監督手法に関する講座を受け持ち始める。

1987年、モスクワの中心地からほど近いポヴァルスカヤ通り（Povarskaia road）の地下に自らの劇場となるドラマ芸術学院（the Dramatic Arts School）を設立。1987年2月24日、ルイジ・ピランデルロ『作者を探す六人の登場人物』でシーズンの幕を開ける。翌年にかけて、『輪投げ』とともにこの作品はヨーロッパ各都市の演劇祭に招待され、UBU賞の外国人最優秀演出賞（イタリア）、スタニスラフスキー賞（ロシア）などを受賞した。

1990年代以降、ワシーリエフの国際的な名声は一層高まる。1992年にはコメディ・フランセーズでレールモントフの『仮面舞踏会』を上演、その翌年にはローマでピランデルロの『各人各説（Each in His Own Way）』を上演。1997年、『エレミアの哀歌（Lamentations of Jeremiah）』（ゴールデン・マスク賞の最優秀上演賞・最優秀舞台美術賞受賞）をアヴィニョン国際演劇祭のほか、イタリア、ベルリンで上演している。1998年には、プーシキン原作『ドン・ジュアンあるいは石の客』をフランスのカルトゥシュリー劇場（Cartoucherie）で上演。このほか、この時期の主な演出作品に、ドストエフスキーの『伯父様の夢』（1994年、ブダペスト）、チャイコフスキー『スペードの女王』（1996年、ワイマール）、オストロフスキー『罪なき罪人（Coupables Innocents）』（1998年、ハンガリー・ソルノク）、プーシキン『モーツァルトとサリエリ』（2000年、モスクワ）、ハイナー・ミュラー『メディア・マテリアル』（2001年、モスクワ）などがある。

2001年5月4日、スレテンカ通り（Sretenka road）に新しい劇場を建設し、移転する。新しい劇場は内部が一つの街のような造りとなっていて、4つの舞台空間「マネージ」（サーカス場、馬の調教場の意）、「グローブ」（シェイクスピアのグローブ座に由来）、「タウ・ザール」（ギリシア文字のT（タウ）に由来）、「グロト・ザール」（ポーランド演出家グロトフスキに由来）を備え、これら4つの空間がアトリウムを中心に互いに結びつく構造となっている。ホワイエはガラス張りの円天井に覆われ、日々の稽古や上演、俳優の訓練、ラボでの実験などそれぞれの活動が融和するように設計されている。

ドラマ芸術学院は、単なる上演を行う場としての劇場ではなく、俳優の発声と身体の表現技術を考察するための実験的なラボラトリーでもあった。テキストを発声すること、あるいは書かれた状態であるテキストの文学的な価値、そのそれぞれを考察するために、

単なる戯曲ではない非演劇的なテキストの舞台化にワシーリエフは強い関心を示していた。

ワシーリエフは音楽的な教養もあり、しばしば演出活動のなかで音楽に立ち戻る。「練習曲（エチュード）」の方法論を通じて芝居の構造を深く研究しながら、発話を通して思想の内面が明らかにされる、といったことに彼は関心をもっている。言葉を動作に落とし込むことで、音の物質性、イントネーションを研究し、その結果、音が肉体を得るよう意識していた。

2005年には、『メディア・マテリアル』をフランス、ナンテールのアマンディエール劇場（Theatre des Amandiers）で再演。2003年にモスクワで上演した『オネーギンの旅から（From the Voyage of Oniegin）』は、その後、2006年にパリのオデオン座などでも上演された。また同2006年にはアヴィニョン国際演劇祭の招待作品として『モーツァルトとサリエリ』、『イーリアス』を上演。

2006年、モスクワ当局との衝突により、ドラマ芸術学院を離脱し、ヨーロッパへ移住。その後パリ、リヨン、ロンドンで活動を続けている。

国外での教育活動に関しては、2010年に3年にわたり毎年2カ月間の演劇教育者用トレーニング講座をヴェネツィアで開講。また2011年からの2年間、ポーランド、ヴロツワフのグロトフスキ・インスティチュートで演技術に関するワークショップを担当。最終年度にはヴェネツィアの講座との合同卒業公演として、ヨーロッパ各国の参加者たちとともにピランデルロの作品に基づく小品を上演している。

また今年3月には、パリのコメディ・フランセーズでマルグリット・デュラスの『ラ・ミュジカ』（1965）、『ラ・ミュジカ第二』（1985）を一つの作品として上演した。

受賞歴に、2度のフランス芸術文化勲章受賞、ヨーロッパ評論家賞「新しい演劇的リアリティ」賞（イタリア）、ピランデルロ賞受賞（イタリア）、ロシア芸術功労者賞、ロシア共和国国家賞、凱旋賞受賞（ロシア）、教育功労賞受賞（フランス）など多数。

なお日本では、利賀フェスティバルで『ヨゼフとその兄弟』、『フィレンツァ』（ともに1993）、『イーリアス』（1997）が、Shizuoka春の芸術祭2004で『オネーギン』（原題『オネーギンの旅から』）が上演されている。

（翻訳：伊藤 愉）

〈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）

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2015

『烏合之衆』　写真提供：上海話劇芸術センター

［中国］

上海話劇芸術センター20周年、抗日戦争勝利70周年など

飯塚 容

市場経済化に伴う国立劇団の改革再編の先駆けとして、上海人民芸術劇院と上海青年話劇団が合併し、上海話劇芸術センターが誕生したのは1995年のことだった。北京の中国国家話劇院の成立（中央実験話劇院と中国青年芸術劇院が合併）よりも6年早い。それから20年、上海話劇芸術センターは近代的なシステムによる企画、制作、宣伝、上演によって「ホワイト・カラー」を中心とする新しい観客を獲得し、確固たるブランドを作り上げた。2015年は「不止二十（20年を超えて）」をキャッチフレーズとして、名作のレパートリーを復活させる一方、新作も数

多く上演した。以下、新作から3本を紹介しよう。

『烏合之衆（烏合の衆）』は、香港芸術祭参加作品。脚本は喻栄軍（ユイ ロンジュン）、演出は香港の鄧偉傑（ドンイージエ）。イプセンの『人民の敵』にヒントを得て、実話に基づき創作された。文化大革命中の抗争に巻き込まれ母親を射殺された主人公は復讐を誓い、その後の数十年にわたって犯人を追い、重慶、北京、上海、香港の各都市をめぐる。政治闘争に明け暮れた過去から拝金主義による腐敗と不正にまみれた現在まで、混乱が続く中国社会において個人の尊厳を保つことがいかに難しいかを描く。喻栄軍は創作の動機について、「個人が群衆の中でどのように疎外され、変化し、熱狂し、盲従してしまうのか、そしてどのように理智を失ってしまうのかに興味を持った」と述べている。簡素な舞台で男女6人の俳優が複数の役柄とナレーターをつとめる、実験的な小劇場作品だった。

『黒鳥（ブラック・バード）』は、イギリスのデヴィッド・ハロワー（David Harrower）作、フランスのクラウディア・スタビスキー（Claudia Stavisky）演出。2007年度のローレンス・オリビエ賞の最優秀作品賞受賞作品である。15年前に未成年の少女と不適切な関係を持ち服役した男が、ある日突然、当の被害者の訪問を受ける。二人の緊迫した対話を通じて、過去の事件の背後に隠されていた意外な真実が明らかになる。日本では2009年、栗山民也演出、内野聖陽と伊藤歩の出演で、世田谷パブリックシアターが上演した。俳優の力量が試される二人芝居。上海版は、周野（チョウイエ）

『黒鳥』　写真提供：上海話劇芸術センター

『桃姐』 写真提供：上海話劇芸術センター

芒（マン）と楊子奕（ヤンツーイー）の演技が高く評価された。

『桃姐（タオ）（桃さんのしあわせ）』は、アン・ホイ監督による中国・香港合作映画（日本でも2012年に公開された）の舞台化である。映画プロデューサーのロジャーは、幼いころから世話になった住み込み家政婦の桃さんが脳卒中で倒れたため、介護施設に入れて療養させる。家族同様の信頼を寄せ合う二人の絆、桃さんが養護施設で出会う人たちの様々なエピソードから、高齢化社会の問題を考えさせる感動作だった。映画では、ロジャーを演じたアンディ・ラウ、桃さんを演じたディニー・イップが特にすぐれていた。舞台版は、周可（チョウコー）が脚本と演出を担当、徐幸（シュイシン）が桃さんを演じた。原作の香港の話を上海に移し、登場人物を絞る一方、映画版にはなかったエピソードやダンスのシーンを加えている。全体として、貧富の格差、道徳の欠如などに対する社会風刺の要素が強まった。創作劇、外国劇、映画からの改編は、今後も上海話劇芸術センターの演目の三本柱となっていくだろう。

北京に目を転じると、2015年の主旋律（政治的課題を反映した演目）として「抗日戦争勝利70周年」が見えてくる。北京の二大劇団、中国国家話劇院と北京人民芸術劇院は、それぞれ『中華士兵（中国の兵士）』と『故園（ふるさと）』を上演した。

『中華士兵』は、脚本が馮俐（フォンリー）、演出が查明哲（チャーミンジョー）。国家話劇院は「抗日戦争勝利60周年」のとき、查明哲演出による外国の反戦劇『夜明けは静かだ』（ボリス・ワシーリエフ［Boris Vasilyev］作）、『記念碑』（コリーン・ワグナー［Colleen Wagner］作）、『墓場なき死者』（サルトル作）をまとめて再演した。今回の「70周年」に当たっては、ぜひ新しい創作劇をという要請が劇団の内外からあったらしい。そこで選ばれたこの作品は、1938年から1940年の中条山防衛戦を描く。山西省内の日本

『中華士兵』　写真提供：中国国家話劇院

『故園』　写真撮影：王雨晨

軍はここから黄河を渡ろうとしたが、中国軍の激しい抵抗にあった。この戦役では、陝西省出身の多数の少年兵が敵の捕虜となることを潔しとせず、黄河に身を投げて死んだという。『中華士兵』は、この史実に取材した作品だった。共産党系の八路軍ではなく、国民党軍の戦いを扱っている点が注目される。演出では、陝西省の地方劇の音楽を使用するなど、民族色を強める工夫があった。

『故園』は、2015年の中台接近という政治状況を明らかに反映している。場所は抗戦中の北平（南京に首都が移ってからの北京の呼称）にある四合院。日本の統治に抵抗し、台湾から逃れてきた林文軒は、かつて父親が創建した台湾会館の再興を志す。最初は日本のスパイではないかと疑いの目で見られ、石工の何長貴と対立するが、国軍の負傷兵をかくまうなどするうちに信頼を得た。日本留学時代の恩師・野田の狡猾な対日協力要請も断り、林文軒は何長貴と手を携えて、抗戦勝利の日を迎える。脚本は王倹、演出は唐燁。「京韻大鼓」（北京の語り物）と歌仔戯（台湾の伝統劇）を登場させるなどして、北京情緒と台湾情緒の融合という難しい課

題に取り組んだ。

このほか、国家話劇院が再演した『生死場（生死の場）』（蕭紅原作、田沁鑫脚本・演出）、遼寧人民芸術劇院が北京でも公演した『祖伝秘方（先祖伝来の秘薬）』（脚本は孫浩と黄偉英、演出は宋国鋒と蔡菊輝）など、「抗戦勝利70周年」を記念する演目は、かなりの数に上った。

北京のもう一つの主旋律は「反腐敗」だった。習金平指導部による高位高官の汚職摘発運動は、日本でも広く知られている。森田伝媒集団（メディアグループ）が制作した『鏡中人（ミラー・ゲーム）』は、孟冰と劉漢男の合作、王延松演出。党幹部の不正を暴く中央規律委員会の捜査員を主人公とする話だが、そこに潜む復讐劇がサスペンスの要素を付け加えている。対決する二人が青年時代に思いを寄せた女性をめぐるエピソード、彼女が演じる劇中劇（野心と犯罪の象徴としての『マクベス』）、そして主人公の複雑な家庭事情がからみ、観客を飽きさせない。鏡の中の自分との対話の場面が効果的で、タイトルの由来となっている。孟冰は軍属の劇作家で「主旋律」のイメージが強いが、王延松のシンプルで垢抜けた演出とあいまって、新しい味わいが出た。

「国際化」は、2015年もはずせないキーワードである。その象徴は、国家話劇院とイギリスのナショナル・シアターが共同制作した中国版『戦馬（ウォー・ホース）』だろう。原作はマイケル・モーパーゴ（Michael Morpurgo）の小説。第一次世界大戦のとき、軍用に戦場へ送られた愛馬ジョーイを探すため、自ら軍隊に入った農家の青年アルバートが苦難の果てに再会を果たすという話。スピルバーグ監督の映画化でも知られている。ナショナル・シアターの舞台は馬のジョーイを3人遣い

『鏡中人』　写真提供：森田伝媒集団

『戦馬』　写真撮影：王雨晨

『紅色』　写真提供：中国国家話劇院

のパペットで本物そっくりに演じ、観客を驚嘆させた。日本でも2014年に『ウォー・ホース～戦火の馬～』として東急シアターオーブで来日公演があったが、日本版の制作にまでは至らなかった。中国はそれをやってのけたのである。中国側のプロデューサーは李東（リートン）、芸術顧問に査明哲、演出に王婷婷（ティンティン）と劉丹（リュウタン）、国家話劇院その他の俳優が出演した。この作品は今後、5年にわたって全国を巡演する予定で、すでに北京で50ステージ、上海で64ステージ、広州で30ステージ、天津で30ステージが決まっているという。中国の国情と継続的上演に考慮して、チケット代も平均280元（約5500円）に抑えられた。シアターオーブの半額である。さらに、国家話劇院は子供たちのために、馬のパペットに触れることのできる「体験教室」も開催した。

国家話劇院の外国劇では、2014年末に初演した『紅色（レッド）』も、再演を重ねた。ジョン・ローガン（John Logan）作、王暁鷹（ワンシャオイン）演出。原作は2009年にロンドンで初演、翌年ブロードウェイで上演されてトニー賞を受賞している。日本では2015年、小栗旬と田中哲司の主演により、新国立劇場で上演された（翻訳・演出は小川絵梨子）。アメリカの画家、マーク・ロスコ（Mark Rothko）をモデルにした作品。高級レストランの依頼で壁画を描く画家とアシスタントの会話で劇は進行する。芸術をめぐる議論を重ねるうちに、画家は商業的な仕事に疑問を抱き、高額のギャラを返上すると言い出す。この作品は上海、杭州、それに台北などを巡演した。

『ワーニャおじさん』　写真提供：李六乙

北京人芸の外国劇では、李六乙（リーリュウイー）演出による『ワーニャおじさん』が異彩を放った。ワーニャ役は濮存昕（プーツンシン）、エレーナ役に盧芳（ルーファン）。高低様々の真っ白い椅子が並ぶ舞台、観客に向かって独白のように語られる俳優の台詞、動きの少ない極端にゆっくりした劇の進行、これらの特徴は2006年に李六乙が演出した曹禺（ツァオユイ）の『北京人』に通じる。どちらも、生きながら死んでいる余計者たちのドラマである。台詞はほとんど原作に忠実なようで、案外チェーホフの本質に迫っているのかもしれない。しかしながら、一般の北京人芸ファンや近年の商業演劇に慣れている観客にとっては、退屈な芝居であったらしい。中途退場者が続出したという報道もある。毀誉褒貶（きよほうへん）の激しい李六乙作品を今後、北京人芸がどう扱っていくか、また李六乙は北京人芸にどのような作品を提供していくか、注視する必要があるだろう。

やや紹介が遅れたが、学生演劇で注目すべき作品として、2012年に南京大学文学院が創立110周年を記念して創作した『蒋公的面子（蒋介石のメンツ）』がある。作者は当時学部の三年生だった温方伊（ウェンファンイー）（現在は大学院に進学）、演出は同大学の教授・呂效平（リュイシアオピン）。1943年当時、国立中央大学（南京大学の前身）の学長を兼務していた蒋介石が、同大学の教授三人を宴席に招待したという逸話に基づく。一人の教授は独裁的権力者に批判的だが、貴重な大学の蔵書を見るために学長の力を借りたいという思いもある。一人は政治に興味がなく美食にひかれるが、学生の前で進歩的な教師を装っている手前、踏ん切りがつかない。もう一人は体制派で行く気満々なのだが、他の二人に批判されることを恐れている。脚本は、この三教授の葛藤を28年後の文革中に取り調べ

（蒋介石との親密さについての追及）を受ける時点からの回想という形で描き、二重構造にした。権力者のメンツを立てるか、自分のメンツを重んじるかの二者択一は、現在の知識人が直面する問題でもある。反響は南京だけに止まらず、2013年に全国を巡演、同年末にはアメリカ7都市での海外公演も果たした。2015年は北京の国家大劇院国際演劇祭で上演、さらに台北芸術祭参加も予定されていた。ところが、台湾公演は直前に中止。劇団が中国政府から許可を得ることを怠っていたためと説明されているが、台湾総統選が近づく時期だっただけに様々な憶測を呼んでいる。

『蒋公的面子』　写真提供：呂效平

中国初の喜劇を専門に上演する劇場「北京喜劇院」が創設された。東四十条（トンスーシーティアオ）にあった東方劇院を改築したもので、1200人近くを収容できる。喜劇俳優の陳佩斯（チェンペイスー）が芸術監督に就任、国家大劇院が運営に当たるという。柿落（こけら）し公演は脚本・毓鉞（ユイユエ）、演出・陳佩斯による『戯台（舞台）』だった。中華民国初期、京劇を上演する劇場の楽屋で発生する、てんやわんやの大騒ぎを描く。陳佩斯のほか、北京人芸の俳優・楊立新（ヤンリーシン）らが出演した。

中国戯劇家協会は、田漢（ティエンハン）、曹禺、李默然（リーモーラン）、尚長栄（シャンチャンロン）に続く五代目の主席に、北京人芸副院長の濮存昕を選出した。話劇俳優の主席は李默然以来、二人目である。

いいづか・ゆとり
1954年生まれ。東京都立大学大学院修了。中央大学文学部教授。専門は中国近現代文学、および演劇。著書に『中国の「新劇」と日本』など。訳書に余華『活きる』、高行健『霊山』、鉄凝『大浴女』、蘇童『河・岸』など。

『趙氏孤児、復讐の種』　写真提供：国立劇団

［韓国］

韓国演劇界――騒動と委縮

南 聲鎬（ナン ソンホ）

2015年の韓国演劇界は騒動と委縮の連続であった。ソウル演劇協会主催「ソウル演劇祭（Seoul Theater Festival）」の公共劇場使用をめぐるもめごとから中東呼吸器症候群（MERS（マーズ））による観客の減少、政府による作品検閲問題、演劇人の福祉問題にいたるまで、さまざまな面において大試練に晒（さら）された。2015年の韓国演劇界が直面した事象を中心に述べることにする。

ソウル演劇祭の貸館騒動

2015年の年明け、韓国演劇界はある騒動に巻き込まれた。代表的な

舞台芸術フェスティバルである「ソウル演劇祭」の公共劇場使用をめぐって貸館騒動が起きたのだ。問題の発端は1年前に行われた「2015ソウル演劇祭の公共劇場の貸館申請」が審議の結果、落とされたことだった。アルコ芸術劇場をはじめ公共劇場を管理する韓国文化芸術委員会公演芸術センター（Arts Council Korea - Performing Arts Center）は、ソウル演劇祭主催者であるソウル演劇協会の申請書類の不備、演劇祭の成果が期待にそぐわなかった点、演劇祭の斬新さと申請団体の信頼度の不足、許可されていない基金の募集などを理由に不採択とした。ソウル演劇協会はその事態に非常対策会議を開き、「特定団体を標的にした審査、演劇界をコントロールしようとする弾圧」であると、「ソウル演劇祭を守る市民運動本部」を設立するなどして対応することになった。ソウル演劇協会と行政側が真っ向から対立することになったわけである。行政側は、公演芸術センターの運営規定や貸館審査基準にそった公正なものと主張した。具体的には、ソウル演劇協会が提出した申請書に審査の根拠となる作品紹介や主要参加者が未記載だったこと、2014ソウル演劇祭の公募審査時に選定されてない作品を加えたこと、承認されていない募金イベントをおこなったことなどの指摘があった。それに対してソウル演劇協会は、センター側に要請した審査委員の氏名を公開せず、また提出書類の内容に不備があったとしても他団体も類似した不備があったにもかかわらず、当演劇協会だけ指摘するのは不当だと主張した。このように、両者間に軋轢（あつれき）が生じた末、使用許可は出たものの、ソウル演劇祭の開幕2日前に、「メイン会場であるアルコ芸術劇場（Arko Arts Theater）と記載されたチケットの販売中止」という公式文書が発表され、葛藤はさらに深まった。センター側の説明は、ソウル演劇祭開幕の前日であるにもかかわらず「劇場の安全性の問題で長期間閉鎖する」というものであった。双方それぞれに事情があるとはいえ、36年の歴

ソウル演劇祭ポスター
（写真提供：ソウル演劇協会）

史を持つ演劇祭に対する貸館不採択について、演劇人たちは「芸術に対する政府の検閲ではないか」と反発した。

紆余曲折の末、第36回を迎えたソウル演劇祭は4月4日から5月10日まで大学路(テハンノ)一帯の別の劇場で開催された。「演劇は時代の精神的な希望である」というスローガンのもと、公式参加7作品、若手演劇人による「未来よ、羽ばたけ」部門11作品、これらコンペティション作品以外に、時代と演劇界の現状を踏まえて60歳以上の演出家たちがオムニバス形式で構成する「地面に裸足」部門3作品、海外招聘(へい)部門1作品、自由参加部門9作品が参加した。このほか、劇場以外の空間や野外などでおこなわれる「創作空間演劇祭」、市民演劇の活性化のための「ソウル市民演劇祭」もあわせて開催された。

公式参加部門、「未来よ、羽ばたけ」部門、自由参加部門のなか、11作品はコンペティションで公演された。公式参加部門で大賞を受賞したのは、劇団名作(ミョンチャク)とうもろこし畑(オクスス バッ)『青春、行く』（チェ・ウォンジョン作／演出）であった。この作品は戯曲賞（チェ・ウォンジョン）、舞台美術賞（チョン・ヨン）、演技賞（キム・ワングン、キム・ナミ）、新人演技賞（リュ・ヘリン）など、賞を総なめにした。優秀賞は劇団筆箱(ピルトン)『帰ってくる！』（ソン・ウクヒョン作、チョン・ボムチョル演出）が受賞した。「未来よ、羽ばたけ」部門では、作品賞に劇団ババサカース『煉獄』、演出賞は劇団新世界(シンセゲ)『人間動物園抄』、演技賞は劇団海賊(ヘジョク)『口笛を吹け』と劇団地球(チグ)演劇(ヨングッ)『サンシャイン・プロジェクト』、特別賞は

「ソウル演劇祭を守ってください」デモ　写真提供：月刊「韓国演劇」

同じく劇団地球演劇『サンシャイン・プロジェクト』がそれぞれ選ばれた。自由参加部門の作品賞は、グループ動(トン)・時代(シデ)『彼女たちの家』が受賞した。

5月19日の閉幕式終了後の21日、ソウル演劇協会は行政側の韓国文化芸術委員会長と公演芸術センター長など6人を業務妨害罪で刑事告訴した。演劇界と行政側の軋轢は、検閲の問題でさらに深まることになる。

演劇検閲――芸術行政の時代遅れ

ソウル演劇祭の騒動とともに、芸術活動に対する政府助成と作品検閲に関する議論が起こった。ソウル演劇協会は、貸館騒動の原因には政府に対する批判的な作品やそれを書いた劇作家の作品を排除する意図があったとして、演劇の検閲問題を訴えたのである。政府による芸術弾圧という声が上がったが、政府側は検閲ではないと弁明している。議論の契機はソウル演劇祭だったが、その発端は2013年9月、国立劇団で上演された『カエル』に遡(さかのぼ)る。国立劇団は古典を顧みるというテーマでギリシャ喜劇の代表的な作家アリストパネス『蛙』を演出家パク・グニョンに依頼した。当時、パク・グニョンが演出した『カエル』は朴正熙(パクチョンヒ)元大統領（パク・クネ現大統領の父）を風刺する左翼的な政治劇だという指摘が一部であった。その後、彼の作品は上演中止を強いられたり、支援対象から外されたりしているという話が出ていた。また当時、物議をかもしたセウォル号の惨事を連想させる作品は、上演妨害にあったともいわれる。例えば、国立国楽院は3月から若年層を対象に「金曜共感」というプログラムで韓国伝統音楽である国楽とクラシック、ジャズ、大衆音楽、演劇、現代舞踊、文学など、ジャンルを超えたコラボレーションを企画しており、その一環として11月6日、フュージョン国楽グループ「アンサンブル・シナウィ」の公演を予定していた。アンサンブル・シナウィは、上述したパク・グニョンが主宰する「劇団コルモッキル」とコラボレーションすることになっていたが、国立国楽院はアンサンブル・シナウィに、演劇の部分を削って演奏を中心に公演してほ

しいと要求した。アンサンブル・シナウィがそれを断ると、国立国楽院は別のプログラムに替えてしまったのである。この対応について「特定の演出家を狙った弾圧」という抗議の声が上がり、議論が巻き起こると、国立国楽院側は会場が演劇には相応しくないと弁明した。

このように芸術検閲の問題が次々と露呈し、演劇団体の声明、演劇人たちによるひとり15分間のリレーデモなど、芸術検閲に対する反対デモが相次いで起こった。

演劇俳優の死

そしてまた別の悲報が入ってきた。舞台俳優キム・ウンハ（39歳・本名：キム・チャンギュ）が生活苦のために死亡した事件である。2015年6月19日、ソウル市城北区（ソンブク）のある考試院（国家考試の勉強のため受験生が利用する滞在施設。苦学生でも安く暮せる狭い部屋で貧しさの象徴にもなっている）で死亡してから5日後に発見されたのである。キム・ウンハは大学時代にはボクシングや格闘技選手として活躍するほど健康であった。しかし、大学卒業後、演劇活動の不安定な収入で健康が悪化し、結局、貧困に苦しめられて亡くなったのである。家族・親族もいなかったため、演劇仲間たちによって葬儀が執りおこなわれた。喪主も大学時代の友人が務めたという悲しい事件である。故人の最後の舞台は、4月21日から23日まで出演した『人間動物園抄』である。前述したソウル演劇祭「未来よ、羽ばたけ」部門で演出賞を受賞した作品に出演した若き演劇人だった。

華やかな舞台で巨額を稼ぐ有名スター芸能人がいる一方、その裏には貧困生活を強いられる若い俳優たちが数多くいる。2012年の文化体育観光部の調査によると、文化芸術に従事する者のなかで、月収10万円以下が40％、収入がまったくない者も26％に上る。キム・ウンハが亡くなる直前に劇団からもらったギャラは30万ウォン（約3万円）であったという。そのほかにも芸術家の生活苦は珍しくない。6月22日には、映画界で脇役として活動していたパン・ヨンジン（58歳）が自殺した事

件もあった。2011年にシナリオ作家が飢えと病気で死亡した事件を契機に、芸術家に対する芸術福祉法が制定されたが、現実の悲惨な状況はいまだ改善の兆しさえみえない。

もうひとり、舞台俳優が上演中に死亡した事件があった。9月19日午後9時頃、国立劇団『趙氏孤児、復讐の種』で公孫杵臼(こうそんしょきゅう)役を演じたイム・ホンシク（61歳）が自身の役を演じ終えて退場した直後に倒れ、病院に運ばれたが心筋梗塞で死亡した。国立劇団は公演中止を検討したが、「最後まで自分の役割をまっとうした故人を称えたい」という出演者全員の思いにより、代役を立てて最後まで上演することになった。

その他、今年の悲しいニュースは、閉鎖される小劇場が増えたことである。40年もの長い歴史をもつ「三一路倉庫劇場(サミルロチャンゴ)」が経営上の問題で閉館した。当劇場は明洞(ミョンドン)にある韓国初の民間小劇場であり、1970年代から80年代にかけて年中無休で公演をおこない、プロデューサーシステムの導入、創作劇のシリーズ上演など、演劇界に大きく貢献した韓国小劇場運動の本拠地であった。また、ソウルの演劇の中心である大学路の小劇場も閉館が相次いでいる。KT&Gサンサンアートホール（KT&G Sangsang Art Hall）、大学路小劇場(テハンノソクッジャン)などが経営問題で閉館または地方に移転した。大学路にある他の小劇場も今後の見通しはそれほど明るいとはいいがたい。大学路が文化の町、若者の町、演劇の町として有名になったにもかかわらず、それにともない劇場の賃貸料も高騰し、低予算の演劇は財政難に陥り、大学路から追われる状況に置かれているのである。「オフ・大学路」、「オフ・オフ・大学路」という用語が生まれるほどである。これら追われた零細な小劇場に代わって、大企業が運営する劇場が流入してくる。まもなく大手資本によるミュージカルや商業劇団で大学路が埋め尽くされてしまう時代が来るのではと懸念される。

演劇状況――MERSの打撃

2015年の演劇界はMERSという感染症によって大きな打撃を受けた。

その影響は演劇界だけには止まらなかった。ソウル都心の商店街が集中する明洞は海外観光客で足の踏み場もないほど混雑していたが、静かな町になってしまった。テレビニュースでは、MERSにより経済が委縮し、企業の体感景気が下落したと懸念する声が連日流れた。政府の対策に対する市民の批判も噴出した。昨年、演劇界はセウォル号の惨事で同じく低迷したが、その回復の兆しがみえた直前、MERS流行が襲ったのである。MERSは伝染性が強いと言われ、人々は人が大勢集まる公共施設に行くことを懸念した。特に演劇の公演会場は忌避の対象になり、観客数は目に見えて激減した。脆弱な演劇界はすぐさま影響を受け、その被害は大きかった。オンラインチケットのサイトによると、MERS発生前の5月最終週に比べ、発生後の6月第一週の演劇チケットの前売りは40%も激減したという。キャンセルも相次ぎ、公演延期または中止する場合も多かった。映画やコンサート、様々なイベントも相次いで中止になった。事態がある程度収拾がついてからもその状況は直ちに回復されなかった。興業界の危機に政府も対策に出た。追加補正予算300億ウォン（約30億円）を投入し、チケットを1枚購入すれば無料でもう1枚もらえる「ワン・プラス・ワン」支援を実施したのである。この支援事業は8月18日から99作品限定で始まったが、9月1日から12月31日まで延長され、支援対象も750公演に拡大された。2枚分のうち1枚分の料金は国庫から補助する期間限定の対策であったが、ある程度の成果はあったといえるだろう。

セウォル号の惨事を描いた演劇

2014年4月16日、セウォル号惨事が起きてから1年が経った。若い高校生が多く犠牲になったことと、その後の政府の対応への不満が、国民の怒りに火をつけた。事件から1年過ぎた現時点においても未解決の問題が残っている。あまりにも衝撃を与えた事故だったので、演劇界でも相次いで舞台化された。8月5日から30日まで演劇実験室恵化洞（ヘファドン）一番地（イルボンチ）第6期同人の企画公演として「セウォル号特集」が組まれた。4

週間にわたって、『その日、あなたも語れますか』（ムーブメント・ダンダン）、『ビョルマンの母さん』（劇団村（トンネ）風景（プンギョン））、『今日の4月16日、2015.8』（当然劇場）、『ハイウェイ』（劇団ヘイン）、『世の中がひっくり返る』（劇団小さな部屋（チャグンバン））、『三豊百貨店』（電話のベルが鳴る）、『短い一日（短編映画）』（浪漫流浪団）、『蟹工船』（劇団トン）、そして『空中の部屋』（TOMO'S FACTORY）などの演劇7作品と短編映画1作品が上映された。

セウォル号特集企画ポスター
写真提供：演劇実験室恵化洞一番地

その他、『ビフォー、アフター』（イ・ギョンソン演出）、『時間の難極』（シン・ジェフン作／演出）、『自転車』（オ・テソク作、キム・ヒョンタク演出）、『社会の柱』（イプセン作、キム・カンボ演出）、『水の記憶』（南山芸術センター）などが、直接・間接的にセウォル号事件を喚起させる作品だった。『水の記憶』はオーストラリアで発生した大洪水を背景にした韓豪共同製作だが、韓国での上演はセウォル号の惨事を思わせる作品となった。特に注目されたのは『ビフォー、アフター』である。当作品は事故の起きた2014年4月16日を軸にし、その前後の人間群像を描いている。同時代の社会問題を観客と共有する、観客と登場人物をつなぐ演出が注目された。椅子2つ、カメラ2台だけで、舞台装置はない。劇が始まると、客席に俳優が座っている。舞台上のカメラで客席の俳優とその周辺の観客の姿を撮影し、舞台後方のスクリーンに映し出す。映像は、客席の俳優と観客が同じ舞台を見ている、その視線を捉えている。セウォル号が海に沈む姿が時間を追ってつぶさに再現され、報告される。しかし、国家はそれを見ているだけで何のアクションもしない。人々は顔を歪め、苦しむ。「以前（ビフォー）」に続いて「以後（アフター）」が再現される。事故以降、商売の不調に苦しむ商人やデモによる通行の不便さに不平をもらす市民、事故の犠牲者家族の態度に対する不満、セマウル運動（1960～70年代の村おこし運動）の歌が流れたり、経済に与える悪影響を訴え

るニュースなどが差しはさまれたりする。1年しか経ってないのに大惨事のビフォーとアフターでも、変わらない日常が続く。この事故が歴史の裏道から立ち去ろうとしているのを、境界に立つ者の視線で捉えているのだ。『ビフォー、アフター』はコンセプトと演出の斬新さが認められ、大韓民国演劇大賞の新人演出賞を受賞した。

2015年に輝いた作品

厳しい状況のなかでも相変わらず演劇は上演され続けた。2015大韓民国演劇ベスト7、月刊韓国演劇2015ベスト5に輝いた作品の中からいくつかを紹介する。

まず言及したいのは、国立劇団の『趙氏孤児、復讐の種』（コ・ソンウン演出、11月4～22日）である。中国の元時代の戯曲『趙氏孤児』（紀君祥（キ クンショウ）作）を原作にした作品で復讐と約束という重い主題にもかかわらず、悲壮感に陥らず、遊びの要素を加えて、緊張と弛緩のリズムを効果的に醸し出したと評価され、大韓民国演劇大賞グランプリに輝いた。中国伝統劇の形式を取り入れて、俳優を中心に据えた装置のない舞台

『趙氏孤児、復讐の種』　写真提供：国立劇団）

『趙氏孤児、復讐の種』　写真提供：国立劇団

で、自由な時空の移動、様々な遊びを見せてくれた。数歩歩いただけで別の空間への移動を表現する手法、墨子（中国戦国時代の思想家）が処刑された人々を扇で隠すと俳優が忽然と扇の裏へと姿を消す見せ方、舞台のセリから上がってくる酒や食べ物、俳優が高い塀を手で押し下げて飛び越える遊びなど、さまざまな演劇的仕掛けで楽しめる。音響と音楽は最小限に抑えながら、俳優の演技と舞台の想像力を最大限に引き出し、繊細な演技と面白味ある演出が観客を魅了した。約束を守るため息子さえ犠牲にし、代替わりしても復讐へと向かう人間。復讐を果たしたとしても後には何も残らない虚無感を観客の心に訴えた舞台であった。

2本目は、演戯団コリペの『白石（ペクソク）寓話』（イ・ユンテク演出、10月12日～11月1日、ゲリラ劇場）である。天才詩人・白石の人生を描いた叙事的な作品で、自らも詩人でもあった演出家と白石との出会いから生まれた。完結した物語があるわけでなく、それぞれの場面の状況を叙述する独特なスタイルで、韓国の伝統芸能であるパンソリの様式に通じるものがあった。

白石の詩は教科書でも扱われているが、彼の人生についてはあまり知られていない。11の場面は白石の人生の旅路の分岐点を詩によってつないでいく。白石は北朝鮮出身の詩人で、詩は残っているもののその人生の軌跡は残っていない。知られざる彼の人生をたどるドキュメンタリー的な叙事劇は、「詩人としてのイ・ユンテクは白石の詩にみられる母国の繊細な響きと震えを十分に理解している。また白石の人生そのものがみせてくれる凄絶なドラマ性を動物的な直観で捉えている」（評論家キム・ミド）、「詩を見、聴き、読みたくなる、観客にお勧めの舞台である」（キム・コンピョ）、「白石役を演じたオ・ドンシクは劇中で重要

な役割を果たす太鼓の響き、それにより書くことを拒まれた忍苦の時間を徐々に舞台上に出現させ、重い感動を与える」（イ・ユンジュ）などの好評を得て、月刊「韓国演劇」（韓国演劇協会発行）が選ぶ2015年ベスト7となった。

地方発の演劇として2015年大韓民国演劇大賞の作品賞を受賞したのは劇団ヌルプン劇団の『ラプソディー・オブC・アリラン』（チョン・ウンヨン作、アン・ジンサン演出）である。日本帝国統治下の1938年、満州開拓政策により中国吉林省の亭岩村へ移住させられた忠清北道（チュンチョンブクド）の住民たちの異国での苦難の生活と愛郷心を描いた作品である。プロの俳優はもちろん地域住民も参加したお祭りのような音楽劇であった。地域住民の熱意が感じられたという好評を得た。もうひとつ、地方の演劇で大韓民国演劇大賞の作品賞をとった作品が『母の河』（キム・ソンジン作、ソン・スヨン演出、全南芸術人劇団芸人房（イェインバン））である。刑事事件の前科者であるドンシクと現職検事のドンホは異母兄弟である。同じ村の老いた悪党に末の妹ウンシルがレイプされ、ドンシクは彼を殺してしまう。母はドンシクの罪を肩代わりして刑務所に収容され、生涯を終えるという物語だ。地方演劇の土俗的な情緒と揺れる家族を守ろうとする母親の犠牲を浮彫りにした。詩的な台詞、映画的な技法、幻想と現実を同時進行させて、家族の葛藤と和解をうまく表現した優れた作品であると評価された。

『母の河』ポスター
写真提供：全南芸術人劇団芸人房

以上、主な演劇賞の受賞作としていくつかの作品を紹介したが、内容からもわかるように、政治的批判や社会的不満など、同時代の問題を直接的に描いた作品が少なかったように思う。もちろん、すべてがそうであったとは言えないが、受賞作から社会批判や政治風刺、または一般庶民の不満などを込めた作品が除外されたような気がしてならない。『白石寓話』は近代の詩人の物語であり、『趙氏孤児、復讐の種』は中国の古典を原作にしたもので約束を軽視する現代の風潮を風刺する内容であるが、

『白石寓話』　写真提供：演戯団コリペ

現在の社会とは多少の距離感を感じざるを得なかった。『ラプソディー・オブC・アリラン』は植民地時代の民衆の苦難の物語で、愛郷心というテーマから考えれば、まるで1960～70年代に戻った気がしなくもない。ベスト作品を選定するにあたって行政からの検閲や関与などがあったとは断言できないが、結果をみるとそう考えずにはいられない。

2015年の演劇界は内部的にも外的にも最悪の1年であったともいえる。MERS、検閲問題、俳優の貧困など、明るい話題が少なかったが、演劇人の演劇に対する情熱を奪うまでには至っていないと信じたい。

Nam, Song-Ho

文学博士（早稲田大学）。韓国国立劇場公演芸術資料館チーム長などを経て、現在、韓国芸術総合学校専任研究員、世宗大学兼任教授、早稲田大学演劇博物館招聘研究員などを務める。著書に『日本民俗芸能 舞う神の研究』（語文学社、2010）など。論文に「近世日本の雅楽復興と新井白石」（2014）他多数。

エマニュエル・フォン『プラダル・セレイ』　© Anders Jiras

［カンボジア］

2015年のカンボジア現代舞台芸術

カン・リティサル

カンボジアの現代舞台芸術にとって、2015年も活気に満ちた年だった。どんな芸術もそうだが、完成した作品が公になるまでには時間と育成を要する。カンボジアでは2015年、現代舞台芸術界がここ数年取り組んできた困難な挑戦が実を結び始めた。アムリタ・パフォーミング・アーツ（Amrita Performing Arts）のプログラム「コンテンポラリー・ダンス・プラットフォーム（Contemporary Dance Platform）」において新進の振付家が生まれ、かつてないほど多くの地元の観客が集まった。新作だけでなく、『母たちと私（My Mothers and I）』や『パミーナ・デヴィ（Pamina Devi）』といった過去の作品が進化を遂げて

再演され、国内外のアーティストのコラボレーションによる『プラダル・セレイ（Brodal Serei）』も上演、演劇シーンを見守ってきた観客の参加が活発化するなどした。

舞台芸術はこうした点で、カンボジアという国の発展と重なっている。2015年は政治的、社会的、技術的な革新が多く生まれた年だといえるだろう。国がASEAN（東南アジア諸国連合）の経済統合の波に乗ろうとしているように、舞台芸術もレベル、創造力、観客の参加という点で現代の芸術との調和に向かい、大きく前進した。カンボジアは、年々高まる多様性と革新性を備えた文化的なハブとしての地位を築きつつある。異なる芸術形式が共存していることが、カンボジアの現代舞台芸術をダイナミックなものにしているのだ。私たちは伝統的な芸術を称え、理解する新たな方法を探求しているだけでなく、未来のために芸術を演じ、制作し、発展させるうえでの新たな挑戦に向かっている。

2015年は、古いものと新しいものを同時に発展させたことが結果となって表れた。今日のカンボジアの舞台芸術をこれほどまでに活気づけているのは過去と未来だ。本稿では、カンボジアの舞台芸術界のハイライトを紹介する。

カンボジア舞台芸術の背景

アジアの中で、カンボジアの舞台芸術はいまだ特別な状況にある。何年もの間、カンボジアのアーティストとの共演を望む理由のほとんどは、失われつつある舞台芸術の遺産に対する強い関心であり、それを代表するのが内戦後の“再生と保存”の背景にあるものだった。今日でもカンボジアに対して世界が抱くイメージは、ポル・ポト時代の残虐さと密接に関係している。

しかし、現実はそれとは違う。今日のカンボジアは若く、活気ある社会だ。孤立した状態を脱して現代の世界の仲間入りをしようと努力しており、若い世代が活力となって国の悲劇的な歴史を受け入れつつ前に進もうとしている。彼らがいま最も関心を寄せているのは、拡大する貧

困、経済的搾取、汚職、教育の欠如といった現代の問題を解決することだ。他のアジアの進歩的な市民と同じように、彼らの希望、夢、奮闘、願望が、複雑な21世紀の世界に向けて突き進むうえでの結束を生んでいる。

1980年代に生まれたカンボジアのアーティストは、ポル・ポト政権を直接経験しておらず、年配者の記憶を聞いて育った。この10年ほどに社会が急速に変革したことで、若いアーティストたちは古いものと新しいものの間を慎重に歩んでいる。

社会の急激な変化は、舞台芸術の世界にも反映されている。舞台芸術界が重視しているのはいまや過去の保存だけではなく、カンボジア人がカンボジア人を鼓舞するような、創造的発展と持続力向上の新たなステージに進むことだ。

ソピリン・アート・アンサンブルの２つのパフォーマンス

古典と現代が融合している好例が、プノンペンのソピリン・アート・アンサンブル（Sophiline Arts Ensemble）の2作品だ。3月にチャクトマック劇場（Chaktomuk Theatre）で上演された『ライブズ・オブ・ジャイアンツ（Lives of Giants）』と、5月に文化芸術省舞台芸術局（Department of Performing Arts）で上演された『パミーナ・デヴィ（Pamina Devi）』だ。

21世紀を代表するカンボジアの振付家の一人、ソピリン・チアム・シャピロ（Sophiline Cheam Shapiro）は、2015年にプノンペンで2つの代表作を発表した。彼女の作品には、現代的なテーマやストーリーの中に、カンボジアの伝統芸術に対する敬意が見て取れる。

ポル・ポト政権崩壊後のクメール古典舞踊家の最初の世代であるシャピロは、武装勢力クメール・ルージュの残虐さを紐解く芸術を生み出そうとしている。欧米で広く上演された彼女の作品は、クメール古典舞踊の様式的で伝統的な動きが特徴であり、伝統的なカンボジアの衣装と舞台装置に現代的な解釈を加えている。ここで紹介する2作品に含ま

ソピリン・アート・アンサンブル『パミーナ・デヴィ』　© Nget Rady

れる現代的な要素は、カンボジア古典舞踊を見慣れていない人には捉えにくいかもしれない。だが、物語のテーマと、厳格なカンボジア古典舞踊の枠にはまらないところにそれが表れている。例えば、主人公の女性に大きな役割を持たせたり、ダンサーを等間隔に配置せずに非対称をつくりだしているところなどだ。

『ライブズ・オブ・ジャイアンツ』は、2015年3月にチャクトマック劇場で上演された。初演は2010年のアメリカで、ヒンズー教の叙事詩『ラーマーヤナ』のクメール版『リアムケー』の最初のエピソードを描いている。神々と巨人を巡る災いと暴挙が織り込まれ、巨人は自らを苦しめた神に復讐するために、持てる力を乱用する。シャピロは、傷ついた神と女神に慈悲のポーズで巨人を囲ませることで、最後のシーンに彼女独自の解釈を加えた。古典的なクメール舞踊に現代のカンボジア社会の本質を語らせるという彼女の姿勢が表れている。

ソピリン・アート・アンサンブルの2015年の2作目が5月に上演された『パミーナ・デヴィ』で、これも再演だ。モーツァルトの歌劇『魔笛』を題材にした90分間の作品で、初演は2006年に演出家のピーター・セラーズ（Peter Sellars）が手掛けた。2015年版は革新的な舞台美術と衣装が採用された。作品名の『パミーナ・デヴィ』は、『魔笛』に登場する王女パミーナにちなんでいる。両極端な父と母との間で板挟みになったパミーナを描いたストーリーが、クメール語の歌で語られる。

アムリタ・パフォーミング・アーツの「コンテンポラリー・ダンス・プラットフォーム」

2005年からコンテンポラリー・ダンスと現代演劇に取り組み始めた

アムリタ・パフォーミング・アーツは、2009年により同時代的な作品に焦点を絞るというミッションを掲げた。国の古典的な舞台芸術の遺産を未来へつなぎたいという若いアーティストの熱意からだ。作品は、海外で活躍するえり抜きの共同制作者と徹底した意見交換をし、制作された。

2013年、アムリタは「コンテンポラリー・ダンス・プラットフォーム」を発表した。カンボジアでコンテンポラリー・ダンスが生まれることを後押しし、アーティストの振付技術の向上を目指したユニークなプログラムだ。アムリタは、プロダクションチームと新たに構成した芸術面の指導チームを通じ、財政面と制作面、そして芸術面で支援した。

海外の振付家や演出家との数年にわたるコラボレーションを経て、アムリタの新進の振付家たちは現在、独自のコンテンポラリー・ダンスの表現形式を発展させ、形にする作業を続けながら、古典舞踊のトレーニングに加え、新たに獲得した技術を作品づくりに取り入れている。

半年間のこのプログラムは、プロセスを重視している。新しい作品を共有するうえで上演することはとても大事ではあるものの、本当の意味での成果は、この期間にアーティストをどれだけ成長させられるかに注力することで得られるからだ。ダンサー、指導者、招聘した振付家、専門家が集まるワークショップは毎週開催される。カンボジア特有の文化的な歴史のせいで、国際的な活躍を望む現代のアーティストたちは、専門的なトレーニング、資金源、活躍の場が不十分なために不利な立場にあると感じていた。その解決策としてアムリタは、所属するアーティストがポテンシャルを発揮できるような育成環境を擁したプログラムをつくったのだ。

2015年には6人の新進のカンボジア人振付家が新たなワーク・イン・プログレスを提示した。その過程でアムリタの芸術監督チャンケトヤ・チェイ（Chankethya Chey）は、批評的な問いかけをしながらアドバイスを与え、彼らをサポートした。彼らのワーク・イン・プログレスは、ますます増えつつある熱心な観客を迎えて上演され、作品やコンテンポラリー・ダンスについて観客とアーティストが語り合う場も設けられた。

さらに作曲家やドラマトゥルク、振付家など、国内外のゲストも公演に招待され、新たなコレオグラフィについての視点を共有するワークショップにも参加した。新進の振付家たちは、自分の作品をこうしたゲストとともに考察することで、振付の幅広い知識と理解を深めることができる。その影響と習熟の効果ははかりしれない。2015年は、アムリタの新進気鋭の振付家たちが自らの作品を新たなレベルに引き上げることができた年になった。

『母たちと私』

チャンケトヤ・チェイ（Chankethya Chey、通称ケッチャ［Kethya］）は、9月に開催されたシンガポール国際芸術祭（Singapore International Festival of the Arts）で『母たちと私』を上演した。この作品は、カンボジア古典舞踊を現代のレンズを通して表現している。ソロのパートは卓越した精緻な動きと演劇的な身振り、そしてセリフによって展開していく。3人の女性（振付家とその母親、舞踊の師）の関係性を通して、政治的に抑圧された社会における個人主義と調和の対立が描かれている。ケッチャは、観客との直接的な対話の中で、カンボジア舞踊を通して責任と血統、未来についての疑問を投げかける。若きカンボジア人振付家による本作品がこの地域のメジャーな芸術祭で上演されたことは、アムリタとカンボジアにとって意義深い出来事だった。

チャンケトヤ・チェイ『母たちと私』　© Tuckys Photography

ケッチャは、カンボジア古典舞踊を学

び、アムリタでコンテンポラリー・ダンスのキャリアを築いてきた。カンボジアでもっとも多作な振付家のひとりであり、古典と現代双方の様式を取り入れた多くの作品を生み出している。フルブライト奨学金とアジアン・カルチュラル・カウンシルの助成を受け、カリフォルニア大学ロサンゼルス校（UCLA）で美術学修士号を取得。今日、カンボジアのコンテンポラリー・ダンス界の第一線で活躍するパイオニア的存在だ。

『プラダル・セレイ』

育成に年月をかけたことが現代舞台芸術の傑作の基礎となったもうひとつの素晴らしい例が、アムリタの共同制作者で振付家のエマニュエル・フォン（Emmanuèle Phuon）が取り組んでいる『プラダル・セレイ』だ。マレーシアの劇作家とイギリスのサウンド・デザイナー、6人のカンボジア人アーティストのコラボレーションだ。

『プラダル・セレイ』は、クメール伝統のキックボクシングをベースにした革新的なコンテンポラリー・ダンスだ。ダンスとドラマ、語りによって一連のシーンが展開し、今日のボクシングのスリルと興奮にとどまらない、一人のクメール人ボクサーの人生をたどっている。アーティストたちが2年近くかけてリハーサルとリサーチ、トレーニングを積んだ結晶だ。

アムリタと非営利団体トゥモロー・ダンス（Tomorrow dances asbl）がプロデュースし、数年間にわたる集大成が12月、舞台芸術局において2夜連続で発表された。両日とも会場はクメール人と外国人の観客で埋め尽くされ、称賛を浴びた。上演後の質疑応答のセッションでは、参加者したメンバー全員が、カンボジアの今を反映したコンテンポラリー作品を創造する重要性について深く意見を交わした。

エマニュエル・フォン『プラダル・セレイ』
© John Vink / Magnum Photos

観客の参加

本稿は2015年に開花した作品と創造、発展の一部を紹介したが、現在も進行中のトピックがある。

カンボジア現代芸術にとって2015年の最も目覚ましい発展は、演劇界の人々だけでなく、観客によってももたらされた。芸術界の振興のためにこの国で不可欠なことのひとつが、国外の観客だけを芸術の対象にしないことだ。新しい挑戦には常にリスクが付きまとい、盛り上がりを見せてまだ日の浅いカンボジア現代舞台芸術にとっては、公演を複数日にわたって行うだけでもリスクは高くなる。

だが2015年は、アムリタの観客の3分の2をクメール人が占め、その多くが学生だった。彼らからは、カンボジアのコンテンポラリーな舞台芸術はそれまでに見たどんなものとも違う、という反響があった。自分たちに直接関係するカンボジアスタイルのコンテンポラリー・ダンスだったからだ。若いカンボジア人を現代舞台芸術にどう巻き込んだらいいかについてはもはや疑問の余地はない。今の課題は、自分とつながりのあるダイナミックなカンボジアの舞台芸術をより多く観たいという観客の熱意に応える定期的なプログラムを提供するために、どうリソースを確保するかということだ。2015年の演劇界で最も素晴らしかった出来事は、この進化かもしれない。

Kang, Rithisal

カンボジア現代舞踊の振興と制作を手掛けるアムリタ・パフォーミング・アーツのエグゼクティブ・ディレクター。ニューヨーク州立大学バッファロー校でアートマネジメントの修士号を取得。フルブライト奨学金やアジアン・カルチュラル・カウンシル助成金、芸術と文化への貢献に対する勲章などを授与されている。アムリタとカンボジアを代表してワークショップやカンファレンス、作品制作、ツアー、芸術祭などに参加している。

（翻訳：前田雅子）

Festival/Tokyo 2015『ランドアバウト・イン・ヤンゴン』でのニャンリンテッによる演劇作品　© Kataoka Yohta

[ミャンマー]

ミャンマーの演劇と現代

松岡裕佑／兵頭千夏

2015年11月、フェスティバル／トーキョー（F/T）2015はミャンマー特集を組み、3名のアーティストが招へいされた。その中には、恐らく現代演劇を今のミャンマーで行っている唯一の存在と言ってもいい演出家のニャンリンテッ（Nyan Lin Htet）も含まれていた。公演には、多くの舞台芸術関係者が詰めかけたと聞いたが、未知の国ミャンマーから来た演劇を一目見てみたいという多くの関心が集まった結果ではないだろうか。このミャンマー特集のための事前調査を2015年3月に行っ

た際、我々は「ミャンマーにおける舞台芸術」という言葉で引っかかりそうなあらゆる訪問先を探し、F/Tのスタッフと一部同行したが、改めてミャンマーで「演劇」を考える際に、伝統的な大衆芸能が非常に大きな部分を占めるということを認識させられた。

ミャンマーの伝統的な舞台芸術といえば糸あやつり人形のヨウッテー（Yoke-thay）、笑いを交え歌舞を披露するアニェイン（Anyeint）とザッ（Zat）の3つに大別できるであろう。これらの芸能を上演する際になくてはならないのが太鼓や銅鑼、笛など10人ほどで形成されたサインワイン（Saing Waing）と呼ばれる伝統的な楽団だ。サインワインの生演奏で人々を楽しませていく三大舞台芸術を紹介しよう。

ミャンマーの芸能はビルマ族最後の統一王朝、コンバウン朝（1752～1886年）の頃に発展し、近隣諸国の影響を受けながら仏教文化と深く結びつき独自の芸術を築いてきたといわれる。中でもヨウッテーと呼ばれる糸あやつり人形は宮廷内で愛された芸能であった。王よりも高い位置で演じることを避け演劇や舞踊は平地で行われていた時でさえ、高い舞台から動物や錬金術師の人形をアクロバティックに操り、また王子と王女の恋愛劇やジャータカといわれるお釈迦様の前世を描いた本生譚（ほんじょうたん）が上演されていた。

糸あやつり人形と聞くと子ども向けといった感がするがミャンマーのヨウッテーは大人が目と耳で楽しむ芸能である。浄瑠璃の義太夫に似て、人形遣いの動きに息を合わせた歌い手がサインワインの生演奏のもと朗々と歌い、場を盛り上げていくからだ。なぜこうも王朝時代にヨウッテーが人気を得たのか。一説に、愛を表現することは品がないと当時は考えられ演劇や舞踊では男女の距離を保ち触れあわないようになっていたところ、人形劇ではそれが可能だったからとか。2015年になって初めてキスシーンのある映画が一般公開され話題となったことからも納得できる説だ。

仏塔祭で上演される人形劇　© Hyodo Chinatsu

王朝崩壊後、宮廷の中で繰り広げられていた人形劇は地域社会に浸透し、仏塔祭などで上演されるようになるも都市部ではテレビや映画などの娯楽が増えたことからヨウッテー人気は急激に衰退を始める。時代の流れには逆らえず、1960年代には全国に20存在していた巡業する人形劇団は、現在、最大都市ヤンゴンで1劇団しか確認されていない。昔は人形劇団に興行を依頼すると最低でも3日間公演であった。けれど現在、一夜だけの興行はおろか、そう滅多に観ることのできない芸能になってしまった。鑑賞したければ、伝統芸能をダイジェストに上演するレストランへ行くか、ヤンゴンか第二の都市マンダレーにある常設の人形劇団の公演を見に足を運ぶことになるだろう。どれも外国人観光客相手と呼べるものである。

「優雅」という意味を持つアニェインは、コンバウン朝時代、宮廷内で竪琴や竹琴（ちっきん）、笛による室内楽器の伴奏で女性が座唱していただけだったが、その後ゆったりとしたソロ舞踊も披露されるようになった。しかし、英領化にともない民衆のものとなり今ではすっかり別の形態になっている。

現在のアニェインは若い女性の踊子2～3人が順番に出て伝統的な歌と踊りで魅了し、男性の道化師たちと掛け合い、笑いを誘う芸能だ。男性の踊り手は出演しない。

ヤンゴンなどの都市部では夜8時頃から始まり夜中の1時には終わる。アニェインの座員は演奏者を含めて20人程度だが地域によっては踊子だけでアニェイン一座を結成している。その場合、得度式や喜捨式に欠かせないサインワイン楽団と一緒に会場を訪れ披露する。楽団には2〜3人の道化がもともといるので、彼らと進行の流れを確認しただけで夜の2〜3時間をアニャインの踊子が花を添える。踊り疲れた踊子が休めるよう道化がコントで場を繋ぎ、回復した踊子がまた舞って歌って観客の心を掴む。地方のアニェインで踊る彼女たちは近くで会える地元アイドルといった存在に映った。

ザッはアニェインとは逆で男性の踊り手が主となって行われる興行である。夜の10時頃から始まり明け方まで歌、踊り、演劇を繰り広げるエンターテインメントだ。

アニェインは女性の踊子が舞い、道化師が笑いを誘う　© Hyodo Chinatsu

現代の基本的な流れは以下になる。

1　お釈迦様に祈る
2　初日の公演に限り、精霊に祈りを捧げる巫女が踊る
3　演者一同が歌いながら舞台に登場し挨拶
4　数人による伝統的な歌謡ショー
5　古典・現代的な音楽劇もしくは喜劇（約30分）
6　現代的なポップスやラップ、ロックを数人が歌う
　4〜6の間にさまざまな舞踊が組み込まれる
7　演劇（約2時間）
8　フナパートワ（Nha-par-thwar）男性の踊り手が女性の踊子と一緒に踊る伝統舞踊
　笑いを誘う道化と踊り手や踊子とのやり取りも見所
　盛りだくさんの興行も日が昇り始めると幕が降り、フィナーレ

本来はフナパートワの後にザッの神髄でもある本生譚や仏伝に由来する古典劇が上演されるものなのだが、近年は舞台装置に費用がかかることもあって省かれてしまっている。

演劇とは創作劇で、中堅どころのザッで毎年5作品ほど準備し上演しているそうだ。同じ地域で再び興行することもあるので常に3本は新作という。内容は単純明快なストーリーで、複雑だったり、この後どうなるの？というような消化不良なラストはあり得ない。また悲劇であっても観客は笑いを楽しみにしているので必ず喜劇要素が盛り込まれている。この傾向は映画やドラマについても言える。

人形劇と同様、ザッの人気も下降していく。1988年の民主化運動以降、2011年に民主化されるまでの間、大勢の人が集まるザッやアニェインでの道化たちによる政治批判を恐れ、政府が興行許可を厳しくしたことも要因だ。しかし、電気が供給されていない地方では娯楽も乏しくザッは根強い人気を誇っている。今年の仏塔祭にはどこのザッが来る

ザッのフィナーレを飾る伝統舞踊のフナパートワ。踊り手はコーゼ（Ko Zay）　© Hyodo Chinatsu

のだろうと話題にされている。農業国のミャンマーでは稲作が盛んで雨季が明け収穫を終えた庶民の楽しみはザッの興行なのだ。そもそもザッが明け方まで行われるのも、夜中に終わってしまっては牛車に乗って観に来る村人が暗くて帰れないからといわれている。

ザッは日本でいう大衆演劇の長時間バージョンと言えるだろう。伝統芸能に位置するが、伝統を重んじて頑（かたく）なになっている訳ではなく新しいファンを獲得すべくエンターテインメント性を重視し変容し続けている。ザッを率いる座長の知人に宝塚歌劇団のDVDをプレゼントしたことがあるのだが、それは大変喜ばれた。新作の舞踊、音楽劇や演劇を創作する時、宝塚の煌（きら）びやかな世界観を何度も見直しては参考にしているそうだ。

こうした伝統芸能を職業とする一座は、乾季・暑季（10月から4月の間）を中心にミャンマー中の町や村を回り巡回公演をしている。演者はもちろん舞台設営をするスタッフや必要な舞台機材も含め、大型車両にすべてを詰め込み、その規模は大きいザッの場合には100名を超す。

ミャンマーでは、照明や音響設備、ステージから客席まで設置された、屋根のある建物としての「劇場」はヤンゴンやマンダレー等主要都市に一つずつあるだけであり、そこを拠点に職業として演劇をやり続けることは厳しく、特に本格的なアニェインやザッを都市部で見ることは難しくなってきている。彼らは自前のステージ、音響、照明を抱えて、広大な土地のある郊外や地方都市から声をかけられ、転々と興業を続けている。

「劇場が無い」というミャンマーにおいて、実は1989年から1991年までの約2年間、一時期だが演劇を上演する劇場が当時首都であったヤンゴンに存在していたことがある。1988年に全国規模の民主化運動が起き、政情不安から映画撮影やアニェイン、ザッの興行が厳しくなり、俳優や踊子、道化師や演奏者、芸能に関わる人が職を失ったことからワジーヤーヨン（Waziyar Yone）という映画館で演劇が上演されるようになったのだそうだ。3カ月毎に演目は変わり、観客が求める恋愛喜劇を2時間、サインワインの生演奏で公演していたという。その後、情勢も安定し、それぞれのフィールドに戻っていったため、劇場も本来の映画館に戻り、再び劇場はなくなってしまった。

いずれにせよ、こうした環境はミャンマーで現代演劇が生まれにくかった要因の一つだったのかもしれない。先述したニャンリンテッも、元々は美術分野でパフォーマンスをしていたが、周囲のアドバイスを受けて演劇作品を作り始めたという。美術や映画といった分野で、伝統の枠を超えて表現し始めている人々が、これから演劇の分野に入ってくる可能性はあるだろう。

また伝統芸能のダンサーの中でも、伝統の枠を超えた新しい表現に関心を持っている人々もいる。ただ、これまでこの国が置かれてきた社会状況や教育制度の影響で、新しいものを創作するというハードルはとても高い。伝統舞踊の踊子やヒップホップダンサーにコンテンポラリー

ダンスを踊ってくれないか、例えば「悲しみ」を表現してみて欲しいと頼んでも異口同音に「聞いたことはあるが教わった経験もなく、見たことすらないから踊れない」と言ってアクションしない状況があったこともある。

ミャンマーは民主化し、今ようやく海外との文化・芸術交流が始まり、新しい風が少し入り始めたところである。経済発展とともに人々の嗜好にも変化が起きることで、ミャンマーにおける芸能のあり方も今後変わっていくかもしれない。視野を広げ、価値観の幅を広げ、自分たちの伝統をより相対的に認識するためにも、彼ら自身が外へ出てネットワークを作っていったり、または海外からの公演団がミャンマーにやってきて作品を披露する機会を設けたりすることが不可欠であろう。日本との関係で言えば、そうした交流の質と量をますます増やすことで、ミャンマーの演劇シーンを刺激していきたいとも思う。

Matsuoka, Yusuke

早稲田大学大学院理工学研究科建築学専門分野卒業。横浜トリエンナーレ2008事務局、国際交流基金文化事業部造形美術チーム、あいちトリエンナーレ2010事務局、国際交流基金ニューデリー日本文化センター（文化芸術交流担当）を経て、現在、在ミャンマー日本国大使館一等書記官（文化担当）。

Hyodo, Chinatsu

写真家、ビルマ語通訳・翻訳家。2003年より2年間、ヤンゴン芸術文化大学でミャンマーの伝統芸能を学ぶ。「笑いとペーソス」（田村克己・松田正彦編著『ミャンマーを知るための60章』明石書店・2013年刊所収）、「ミャンマー歳時記」（『アジ研ワールド・トレンド』2016年1月号所収）など執筆も行う。ヤンゴン在住。

R.T.C.の無意味な授業（アジョーカー劇場『ほら再び春の祭が』より）

［パキスタン］

イスラーム教徒に「凧上げ」は禁止なのか？

――アジョーカー劇場の新たな勧告劇

村山和之

はじめに

あいかわらず世間はみな「イスラーム」や「イスラーム教」というキーワードに異常なまでに敏感になっている。

本稿の主役パキスタンにおいても、他のイスラーム諸国においても、昨今「イスラームの原点に還れ」という原理主義回帰運動が興隆する傾向にある。イスラーム教自体の反省と改革奨励かと思いきや、見てい

るとどうも違う。非イスラーム起源の文化を排除しようとしているようだ。

クリスマスを祝ってはいけない（ブルネイ）、ヨガをやってはいけない（マレーシア）、チェスをしてはいけない（サウディアラビア）、これらは聖典で禁止されているはずもなく、聖職者たちがイスラーム法学に基づいて発する勧告（ファトワー）としても異彩を放つ。

イスラーム世界に限ったことではない。もし仮に、国家神道の教義にそぐわないという理由から、体制側から花見を禁じられたらどう感じるであろうか？　その程度のレベルの原理主義が主流を占めている御時勢なのである。

さて、パキスタンはラホールを拠点に活動する社会派娯楽劇の殿堂アジョーカー劇場（Ajoka Theatre）で、ここ二年間頻繁に上演されている重要な演目群がある。それらの演目には通底するメッセージが読み取れる。それは、神や宗教の名を借りて、他者を思うように支配する論理と政策に対する批判である。

社会啓蒙と娯楽を同時に提供する並行演劇のスタイルを手法に、30年以上にわたって、数々の社会問題をスパイスとスイーツを効かせて風刺的に描いてきた当劇団の演目を一つ紹介することで、本年度のパキスタン演劇のレポートとしたい。

アジョーカー劇場の春の祭

2014年3月、パキスタン・ラホールのアルハムラ芸術センターで、シャーヒド・ナディーム（Shahid Nadeem）作、マディーハ・ガウハル（Madeeha Gauhar）演出による新作『Lo Phir Basant Ayee（ほら再び春の祭が）』が初演された。

「ロー・ピル・バサント・アーイー」と発音され、パンジャービー語で語られるこの作品は、その後国内各所を巡回し、2015年9月にはインドにおいても上演されている。

筆者はこの作品を、初演のラホール（2014）とインドのニューデリー（2015）で観劇した。

いずれも興業宣伝は大きく行われず、遅くとも一週間前までには、主催団体から賛助会員や招待客へと優先的にメールやSNS等で招待情報が配信される。入場料は無料だが、自分で招待券をもらいに出向くか、つながるまで何度も電話をかけて予約を取らねばならない。

賛助会員や招待客は優先的に入場でき、その他の有志観劇者たちは長蛇の列を作る。招待券やその画像をみせて入ってしまえば、席はなくとも通路や壁際に行儀よく居座ればよい。最前列は主催者や招待客のためにリザーブされている。このシートの客用には印刷されたパンフレットが無料で配布される。主催者の挨拶、劇の短い紹介を経て、客電がおち、しんとなる。いよいよ幕が上がる。

『ほら再び春の祭が』とは

このタイトルは隣国インドの映画挿入歌からあえてそのまま引用されたものである。春の祭は、春を意味するバサント（Basant）という単語であらわされる。直訳すれば、「ほら、再びバサント祭がめぐってきた」となる。

バサントとは、ラホール市民にとって特別な意味をもつ言葉だ。春の風物詩としてだけでなく、生活誌においても欠かせない祭典がバサントだったのだ。旧市街の城内に住む人々にとって、老若男女の宗教の隔たりもなく、屋上に上って凧揚げ合戦をする。この日だけはあらゆることが赦されていた。

相手の凧を切り離す喧嘩凧が主流にこそみえるが、その渦中にすら恋文をつけた凧を意中の女性の下に届けることも行われていたという。女性たちは恋文付きの凧の行方を楽しみに追っていたという。

そんなバサントがパンジャーブ州政府によって、2007年、突然禁止となった。理由は、凧上げ自体の問題ではなく、凧上げ用の糸による死亡事故が原因だといわれている。

喧嘩凧合戦に勝つためには、相手の糸を切り落とし易くするため、ガラス粉を卵と糊と混ぜ合わせた伝統的な強化剤を糸に塗布する。その

強化剤の内包物がガラス粉と金属粉に代えられて、より強化されたときから問題が起こり始めた。

祭の後で、意図的ではないにしろ路地に引っかかったまま張られていた見えない糸に、気づかずに、バイクに乗った人が、首を切り落とした。

これ以降、限定的な解除こそあるが、ラホール市内の空が極彩色の凧で埋め尽くされるバサントは行われていない。伝統的な凧匠たちも壊滅的な打撃を受けた。文字通り廃業に追い込まれ、借金も返せず路頭に迷う凧業界人が続出し、今もなお救済がなされていない現実にある。バサントの禁止はラホール伝統の民衆の春の文化を止め続けている。

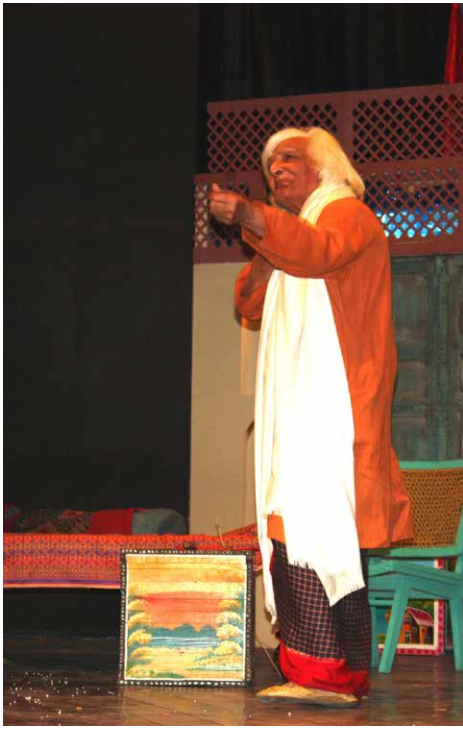
こんな現状にアジョーカー劇場が反応しないわけがなかった。

イスラームの行事ではないから禁止?

『ほら再び春の祭が』の舞台は近未来のラホール旧市街の城砦都市。城壁に囲まれてあらゆる外敵から守られてきた市民たちの伝統的な生活文化は、イスラームの名の下に「非イスラーム的」と決めつけられた多くの禁止命令によって危機に瀕していた。

アルシャード・ドゥッラーニー（Arshad Durrani）という80歳を超えた名男優が演じる主人公のマウジュ親方は、カラフルで繊細な凧を作る名人中の名人である。代々彼の家業は、地域の人々のために凧作りをしてきた。しかし、バサントが「イスラーム的でない」という理由で禁止されて以来、この家業自体が危機に陥っている。今までのように凧を作ることも、売ることもできないのだ。

マウジュ親方の娘は美術が好きで、秘密の恋人は隣家の同級生で音楽をやっている。加



名優・アルシャード・ドゥッラーニー演じるマウジュ親方

えて、この両家の女将さんたちは普段大変仲が悪く喧嘩が絶えないという、典型的な下町長屋的なラホール旧市街で物語は展開する。

恋人たちが学校に行くと、学生の中に「R.T.C−禁止促進委員会（Rok Thaam Comittee）」の会員がいて、教師の授業に「非イスラーム的」要素を見つけては難癖をつけ、警察を呼ぶと脅しをかける。音楽や美術の授業も閉鎖に追い込まれ、歴史の授業ではイスラーム以前の世界史は教えられない。男女は30センチ以上距離を置かねば席を同じふせずと巻尺を引っ張り出しては恋人たちの邪魔をする。

R.T.C.の首領は、フェルト帽とチョッキを着て、イスラームを厳しく実践する北西部族訛りのウルドゥー語を話すキャラクター。厳しい事を真面目にどこか抜けているように語る重要な狂言回しで、観客にもっとも受けた役でもある。

イスラームに厳格なR.T.C.は、インターネットで卑猥な動画や画像を監視していて自分たちが興味を持ってしまったり、扱いなれない武器を入手して怖がったり、人間としてはどこにでもいる普通の若者からなっている。ただし、イスラームの名の下に他者を支配する蜜の味を知ってしまった人々だ。イスラームの名を冠した権力行使の快楽から離れられなくなっている中毒者たちである。

普通学校の教授が更迭されてしまったのでR.T.C.が授業を運営するが、実際はイスラーム自体の知識も乏しく、できる講義は「宗教別手榴弾の威力比較研究」のような、意味のないものばかりで、学生たちの学習意欲は減退する。

禁じられた凧上げの祭を前に「女王凧」なる凧の妖精を夢見て憧れてしまう少年もいる。我慢できなくとうとう凧上げをしてしまう住民たちもいる。警察とR.T.C.に、「グッディー（凧）という名前がいけない、ゴーリー（銃弾）に改名せよ」と迫られる少女もいる。

狂った体制による弾圧にも負けず、バサントのために凧を作り続けると宣言し、笑みを残しながら連行されるマウジュ親方。

幕切れは衝撃的だ。R.T.C.が仕掛けた爆弾が旧市街を一瞬で破壊

しつくし、非イスラーム的伝統文化に固執する地区は消滅する。しかし、その爆風によって舞い上がった凧によってはじめて空が埋め尽くされるのだ。

爆発音とともに劇場内でも本物の凧が天井から落下してきた。すべてはバサントの祭に起こったこと、しかし来年もまた再来年もバサントの時は巡ってくる。このままで本当によいのか、自分たちの誇るべきパンジャーブ文化をバサントの春空に再び掲げるために何をすべきなのか、考えて、行動せよ。と誰もが理解できるメッセージが、誰一人残っていない舞台上から観客の心へと、煙幕と凧によって降り注いでいた。大拍手。

終演後、演出のマディーハ・ガウハル女史は挨拶に立ち、「この劇の舞台で起きているようなことは、私たちの現実の世界で実際に起こりうるし、起こってもいることです。今一度、この現実をよりよいものと変えていくように、一人ひとりが心してご自身ができることを躊躇(ためら)わずに進めていってください」と訴えた。そして「この劇団の活動は、欧米諸国大使館の文化部や一部の企業、そして皆様のご支援で支えられていま

幕切れ

終演後の様子。中央が演出のマディーハ・ガウハル女史

す。どうかご協力をお願いいたします」と加える。残念ながら、わが日本大使館の名前は支援団体リストにはなかった。

おわりに

筆者はこの作品をラホールとニューデリーで観た。

ラホールではまさに舞台も観客も一つになって、失われたバサント祭も劇場内で同時に開催しているようなエネルギーで満ちていた。誰もが舞台へと繋がる見えない凧糸を携えていた。

ニューデリーでは、観客は理解しよう楽しもうとする姿勢が強く感じられた。終幕の大爆発場面は、巡業公演ならではの技術的な問題と、脅迫に屈しない市民たちへの報復テロのリアリティーがパキスタンとインドとでは異なるため、配慮してカットとなった。そのかわり、マウジュ親方迫真の一人語りで喝さいを集めて終っていた。

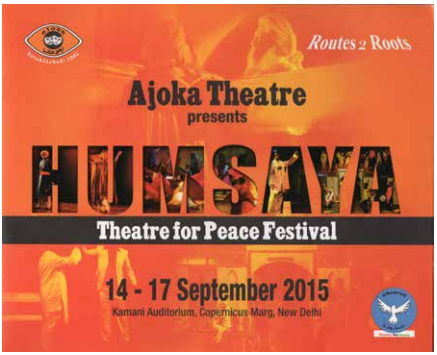
アジョーカー劇場は、どの作品においても政権や宗教を名指しで直接批判したり攻撃したりすることはない。敵に冒涜(ぼうとく)罪を持ち出され、表現活動と生命活動の危機を招かぬように、常に考え抜いたテーマと調理法で新作を発表し続ける。命がけではあるが、ぬけぬけと舞台を続け、ちゃっかり自分たちのメッセージを確実に届けてしまうその強さが、この劇団を応援する人々にとっては何物にも代えがたい担保なのだろうと

強く感じた。

アジョーカー劇場が放つ勧告の矢は、演じられたテーマを射ぬき観客の心の急所に必ず刺さる。そんな心地よくも痛苦しい破魔矢を求めて、劇場に足を運ぶ栄誉を観客は享受しているのだ。うらやましい。

むらやま・かずゆき

1964年生まれ。和光大学、中央大学兼任講師（専門は南・西アジア言語文化研究）、ヒンディー語の講座を主軸に、インド、パキスタン、アフガニスタン、イランの辺境部族地帯において宗教芸能、民俗音楽、演劇を対象とした文化研究に従事している。



Routes 2 Roots、アジョーカー劇場共同主催
「ハムサーヤ（影涼み）平和演劇祭」
（ニューデリー）パンフレットより

マムード・ダブラ（Mahmoud Daboura）作『慌ただしい報道（Coverage is Busy）』　撮影：Suleiman Mohammad

[スーダン]

スーダン演劇の歩み ——19世紀から今日まで

シャムス・エルディン・ユニス

昨シーズンのスーダン演劇界は、さまざまな発展や活動や困難を経験した。新たな流れとしてはコミュニティ演劇があり、徐々に活発になっている。

これらの展開について詳しく述べる前に、スーダンのコミュニティが自身のアイデンティティを体現する演劇のあり方をいかにして見出してきたかを検証したい。そのため、本稿ではスーダン演劇を非西洋的な視

点から見直し、スーダン演劇が誕生した19世紀から今日までの歩みをたどりたい。

スーダン演劇の起源をめぐる議論はこれまでもたびたび繰り返されてきた。議論の核心には、スーダン演劇をスーダン独自のものとみなせるのかどうか、という根源的な問いがある。研究者や批評家の意見は真二つに割れている。スーダンの演劇はスーダンならではの題材や問題に向き合っており、聴衆に受け入れられているのであるから、もちろんスーダン独自のものであると主張する者もいる。一方、スーダンの演劇をスーダン独自のものとみなすことはできないと主張する者もいる。なぜなら、スーダンの演劇は覇権主義的な西洋の演劇モデルを基盤としており、その象徴するところの西洋文化はアラブ文化とはまったく趣を異とするからだ。そこで、スーダンは純粋なアラブ国家なのだろうか、というもう一つの問いが生まれる。この問いにより、スーダン演劇史を異なる要素のハイブリッドとして捉えられるのだろうか、という三つ目の論点に至る。スーダン演劇が誕生した時と場所を特定することは不可能であることから、本稿ではスーダン演劇をいくつかの視点から概観する。

一つ目の視点はいわば社会文化的なアプローチである。スーダン演劇とその起源が、重要な出来事を祝う人々によって執り行われる儀式または祭礼にあるという考え方だ。こうした儀式では、参加者が宗教的な祭を行ったり、死に直面した囚人の境遇をわが身に置き換えて追体験するような儀式が行われた。また、聖なる山、ゲベル・バルカルの神殿では、「王の死」を祝う儀式（divine murder of the king）も行われていた。人々が、王が老いて国を統治できなくなったと感じると、神官が王を殺し、王の兄弟のうち夢の中で神のお告げがあった者が新しい王位に就く。スーダンの人々は、演劇の要素を含む社会的なパフォーマンスに分類される儀式や祭礼になじみがあったと言える。演劇史による

と、芝居／演劇は儀式に根ざしている。文化や文明の違いを問わず、人々は一連の再現劇を見物する、またはそれに参加することで、コミュニティが抱える物理的／精神的問題に対処してきた。

この学説に基づき、一部の研究者はスーダン演劇の起源はスーダン文化としてよく知られた祭祀、礼拝、宗教的儀式や民間伝承の祭式の実践にあるとしている。こうした社会的なパフォーマンスの一例に、メロエ文明の戴冠式がある。メロエ・バジュラウィアから北スーダン、カリマのゲベル・バルカルまでを旅しながら行われていた演劇的な風習だ。別の研究者たちは、ガディリアのスーフィーにおける花婿のトランス状態でのダンスなど、精霊や儀式を中心とした民間信仰「ザール（Zar）」に演劇の起源を求めている。戯曲に基づく芝居であろうとなかろうと、何かが観客の前で演じられるあらゆる状況にドラマ／演劇という用語を用いることができるのであれば、かなり広範な慣習にドラマないし演劇の要素を見出せると言える。

同時に、スーダン演劇は儀式的な行動や民間伝承の慣習から発達したのではなく、ギリシャ演劇に代表される、より文化的に洗練されたドラマ／演劇のモデルを手本としていると主張することも可能だ。とはいえ、初期のギリシャ演劇のみがスーダン演劇に影響を与えたとは言い切れない。実際のところ、スーダン演劇にはさまざまな文化の影響が見受けられる。このアプローチでは、スーダン演劇の発展において新しい表現形態が果たした役割を特に重視している。

二つ目の視点は、現代スーダン演劇が入植者の演劇との接触を通じて発達したという考え方だ。特にエジプト、シリア、英国、そしてギリシャとの異文化交流が重要な役割を果たした。この考え方では、スーダン人の演劇への関心は、1880年にハルツームの小学校で初めて芸術的なパフォーマンスが行われた時に芽生えたとされる。生徒二人が、校長／

ウスタズ（師匠）、モハメド・キダウィ（Mohammed Khidawi）の教えのもと、『アルハレレ・マグマス（Alharere Magmas）』のワンシーンを暗唱したのだ。

また、スーダン演劇は1889年より行われるようになった刺青ショーに起源を持つと見る向きもある。英国兵士らは、カラレの戦闘でマフディー軍を破ったことを記念すべく、戦闘を再現して自分たちがいかにしてマフディー軍を打ち負かしたかを表現した。さらに、1903年の預言者ムハンマド生誕記念日に、ルーファ小学校の生徒たちがモリド広場にて『彼に平安あれ（Salla Alla aliyhi Wa Salam）』と題した朗誦劇を上演したことも、スーダン演劇の起源と見なせるかもしれない。これらの情報を元に、スーダン演劇が産声をあげた時期を特定することは可能だろうか。いずれの仮説も十分な根拠に基づいているが、否と言わざるを得ないかもしれない。上述の営みはいずれも芝居／演劇の実践例であり、学校またはなんらかの公的な場で展開された文化的、社会的、宗教的、文学的活動の実例を示すものに過ぎないからだ。

1905年は現代スーダン演劇史において非常に重要な年だ。このころ、西洋からもたらされた演劇モデルが影響力を持ち始めた。スーダン演劇の起源はほぼ100%スーダン固有のパフォーマンスにあると主張する人々にとっても、1905年はそれまでのパフォーマンスのあり方が一変し、ヨーロッパ中心の演劇形態に人気が集まり始めた年である。新しい演劇形態は東西の国々からスーダンにやってくる旅回りの劇団によってもたらされた。特に英国、エジプト、シリア、そしてギリシャの影響が強く、彼らはのちにはスーダン人の手本となった。

こうした劇団はスーダンを訪れ、入植者クラブにてアラビア語、英語、フランス語、ギリシャ語などさまざまな言語でパフォーマンスを披露した。1905年から1950年は、スーダン史において植民地時代と

して知られている。雑誌「アルナダ（Alnahda）」（めざめの意）および「アルファジュル（Alfajr）」（夜明けの意）には、旅回りの劇団によるパフォーマンスが記録されている。例えば1909年の『王たちの堕落（Hafawat Almulook）』、1912年の『シャルレとリチャード（Sharle and Richard）』、1913年の『暗殺者レモンド（Remonde the Assassin）』、1911年の『シャーリマン（Sharliman）』などだ。

中には英国人のアマチュア俳優が演じたものもあり、戯曲の大半はシェイクスピアやモリエールといった西洋の古典レパートリーの翻案だった。

こうした演劇活動は入植者コミュニティのメンバーに限定されていたことを指摘しておきたい。その結果、スーダン初の演劇グループはゴードン記念カレッジの生徒とスタッフから構成された。座長に任命されたのは、ベイルート・アメリカン大学で学んだスーダン人エリート、オベイド・アドゥエルヌア（Obeid Adu el nour）だった。そのころ、スーダンのエリート層はスポーツ、社交や文化をテーマとする集団を組織し、流行を発信するようになった。このなかに、「クラブ・シアター（Club Theater）」と呼ばれた演劇運動も含まれた。同運動はまもなく政治情勢に巻き込まれ、観客を鼓舞する歴史劇や英雄劇を通じて独立運動を支持するようになった。

1930年代になると、スーダンの演劇人たちはスーダンの伝統を生かした長編戯曲を書くようになった。カリッド・アブルース（Khalid Abu-Ruth、1903-1982）、イブラヒム・アルアバディ（Ibrahim Alabadi、1906-1981）などだ。これらの戯曲は作家本人によって演じられ、1959年に建設される国立劇場の起点となった。これに平行して、1968年には文化情報省が音楽、演劇そして民俗芸能を専門とする研究所を設立した。その目的はスーダンの演劇人と（文化情報省の）担当局

員に訓練を施し、優れた芝居と音楽の制作を後押しすることだった。

国立劇場の柿落(こけら)としは1967年。アルアバディが1932年に執筆した『マク・ニミル（Mac Nimir）』を上演した。アルアバディは作品を通じてスーダン人の結束を訴えた。

その後、国立劇場の初代芸術総監督であるアルファキ・アブドゥルラーマン（Alfaki Abdurrahman）が劇場に「シーズン（theater season）」を導入し、シーズンごとに、スーダン人、アフリカ人、そして欧米の劇作家による戯曲を7～10作品ほど上演するようになった。

このように、スーダンの劇場の仕組みは1967年に一夜にして整い、シーズンも87年までたった一度のキャンセルや延期もなく毎年開催された。そのころと今では、演劇界も大きく変わっている。舞台制作の新しい方法が提案され、スーダンのシーズンのあり方も変化した。

それでは、ここから2015年のスーダンの演劇シーンを概観したい。
演劇活動は以下の4つに分類される。

A）国立劇場の「シーズン」

国立劇場のシーズンは、政府と各劇団の共同出資で実施されている。政府が上演場所を確保し、舞台美術の費用を持つ一方、劇団はリハーサルを行い上演に向けた準備を進める。チケット収入は国立劇場20%、劇団80%で分け合うこととなっている。2015年には以下の3つの作品が上演された。

1. 『移動市場のロバ（Um Dawarwar Donkey）』演出＝ムスタファ（Mustafa）
2. 『盗人の正体は知っている（Al saragona Itarafu）』演出＝アブデ

ル・ハキーム・エルタヒール（Abdel hakeem Eltahir）
3.『道化（Al Muharig）』演出＝モハメド・ナエム・サード（Mohammed Naeem Saad）

また、ハルツーム州文化省は州単位で独自の「シーズン」を催している。ハルツーム州政府の財源によって成り立っており、6作品前後が製作される。

B）4つの演劇フェスティバル開催

1. アルブガ・シアター（Al-Bugaa Theater Company）主催で開催された第15回アルブガ演劇祭（Al-bugaa Theatrical Days）。スーダン、カタール、オマーン、バーレーン、エジプト、アルジェリアから12のパフォーマンスが紹介された。（2015年3月27日～4月1日）
2. オムドゥルマン（Omdurman）のアブデルカリム・メルガニ文化センター（Abdelkarim Merghani Cultural Center）主催で開催された第2回マグディ・アルヌール演劇祭（Magdi Elnour Festival）。スーダンの7つの作品が紹介された。（2015年2月）
3. 第3回インディペンデント演劇祭（Independent Theater Festival）。約10作品が上演された。（3月20～26日）
4. 演劇人協会（Theater Makers Association）主催で開催された第1回モノドラマ・フェスティバル（Monodrama Festival）。12作品が上演された。（2015年11月23～28日）
5. 音楽演劇大学主催で初開催されたスーダン現代演劇祭（Sudan Contemporary Theatre Festival）。10作品が紹介された。（2015年12月）

アリ・マフディ作
『シナイのるつぼ（Sinnar Crucible）』
パリ公演　撮影：アリ・マフディ

C) フリーライセンスのプロダクション

スーダンの演劇シーンには政府の助成を受けずにフリーライセンスで上演される作品がいくつか存在する。「アルアスディガ（Al asdiga）」（友人の意）は『アルモハリグ（Al Moharig）』を2015年6月から11月まで上演した。他にも、民間グループの「ムジャ（Muja）」（波の意）が『権力要求（Al nidham Yureed）』を3年前より継続して上演している。

また、ワリード・アルアルフィ（Walied Alalfy）9月に『少女たちの眠り（Noom Albanat）』を上演した。

D) 大学生による公演

1. 音楽演劇大学、アルニレーン大学（Al Nilein University）演劇学科などの教育機関による公演。2015年8月には一般公開で卒業公演が行われ、スーダンおよび世界の作品が上演された。
2. 青少年の館（Youth, and Children's Palace）は、子供や若者にさまざまな芸術表現や手工芸を教える場として1977年に創設された。以前は若い演劇人の卒業公演の会場として使用されていた。
3. 学生福祉基金（Student Welfare Fund）は、学生の生活を支援するために創設された機関で、かつては毎年8月に独自の演劇祭を開催し、スーダン全土およびアルジェリア、エジプト、クウェートなどの諸外国から劇団を招いていた。

外国での公演

2015年はスーダン国外での活動が目立った一年だった。なかでもアルブガ・シアターはその活発な活動ぶりが顕著で、2015年6月にパリにて祝祭感あふれる『シナイとアイダブの間（Between Sinnar and Aidab）』を上演し、9月にはエチオピアでも公演を行った。

「アフルガ・アルガワラ（Afrga Algawalla）」（呪いの劇団の意）は2015年5月にモロッコのフェズの大学演劇祭に参加、2015年10月には

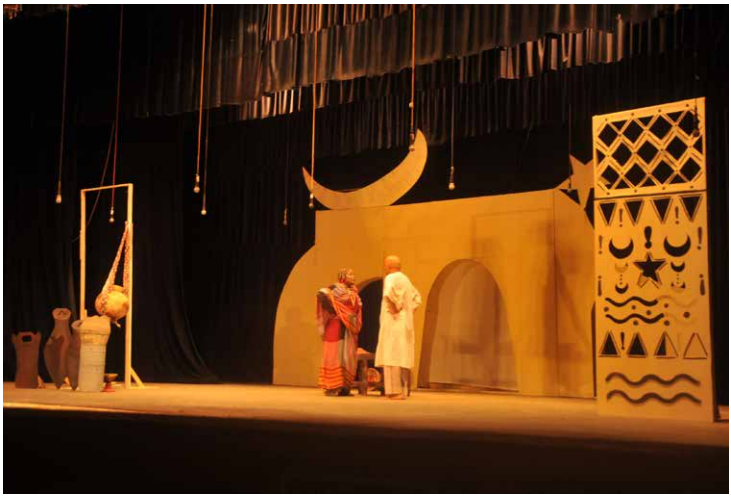
チュニジア・ツアーも行った。

フリーライセンスの劇団ムジャは2015年8月にインド、5月にはカタールで『権力要求』を上演した。女性演出家のフダ・マモーン（Huda Mamoon）率いる劇団「ミメオ（Mimeo）」もアルジェリア公演を行った。

Shams Eldin Younis

1962年にスーダンのアトバラに生まれる。演劇学博士。批評、演劇学、考古学および翻訳を学んだ幅広い知見を生かし、スーダン内外で演劇を含む芸術文化の振興に貢献する。芸術文化局局長、国立劇場総監督、文化省次官を歴任し、現在はスーダン科学技術大学にて演劇学の准教授、アルファイサル（Al Faisal）文化センター事業局長を務める。知的財産保護陪審委員会、アラブ演劇協会評議員会（シャールジャ）、ユネスコ・アラブ文化常任委員会のメンバー。ジャーナリスト／編集者としての経験も長く、数々の新聞・雑誌において記事を執筆してきた。

（翻訳：志村未帆）



ムハンマド・アルシャイル（Mohammad Alshaeir）作『ババ・クール（Baba Kool）』
撮影：Suleiman Mohammad

ジョン・シビ・オクム作『カギア』　帽子姿のケニヤッタ（ブルース・マカウ）と対面するカギア（ハリー・エバレ）

[ケニア]

ケニア演劇の歩みと2015年のシナリオ

ロジャーズ・オティエノ

オムワンガはカウンターの向こうでファイルを手にし、永遠に終わらない事務作業にいそしんでいる。長身で痩せた彼の顔に浮かぶのは、しかめ面にも似たいかめしい表情だ。突然、愛国主義的な文句を連ねた歌がとどろき、静寂を破る。驚いたオムワンガが同僚のグマリに目をやると、「オフィス」のデスクの前に座っていたはずのグマリは、今や立ち上がって傍若無人な態度で歌っている。オムワンガは怒るが、グマリはノスタルジックな愛国ソングを一緒に歌おうとしつこく誘いかける。緊張が漂う中、一人の若い女性が「オフィス」にやって来て、困った顔で助けてほしいと言う。じきに判明するように、この女性は実は死人。そして「オフィス」とは、神々がつかさどる死者のための通路だ。光と善の神であるオムワンガと、闇と悪の神であるグマリは、死者となった彼女を死後の世界へ導く役目を担っている。しかし、問題が一つ。女性

は自分の名前を思い出すことができない。名前が分からなければ彼女のファイルを探し出せないため、オムワンガとグマリは困惑する。彼らの前に現れたこの若いケニア人女性は、精神的・肉体的虐待を受けたせいで命を落とし、悲しいことに、名前までなくしてしまったのだ――。

シタワ・ナムワリ（Sitawa Namwalie）の戯曲『失われた名前の部屋（Room of Lost Names）』のプロットには、ケニア演劇界の現状が完璧なまでに凝縮されている。シタワが実際の出来事、すなわち2011年にケニアの首都ナイロビで、女子大学生マーシー・ケイノ（Mercy Keino）が大物政治家のパーティに出席した後、死体で発見された事件に着想を得て作品を書いたのは明らかだ。だが本作は同時に、新植民地主義の時代に入ってから、繰り返される政治的介入によって民衆演劇の大いなる繁栄を失い、いまだ取り戻せずにいるケニアの演劇の問題だらけの「現在」を比喩的な形で描き出す。こうした状況にあって、ケニアの多くの演劇関係者や知識人はある疑問を抱くようになっている。この国の演劇は、30年前からずっと死の床に伏しているのか。答えがイエスなら、そんな状態であり続けながら、今も死んでいないのはなぜか。

ケニアのパフォーミングアーツ分野に巣くう不幸の根源は、ケニア国立劇場（KNT–Kenya National Theatre）の歴史にある。1963年にイギリスから独立した後、国内の知識人やパフォーミングアーティストは、ケニア文化センター（Kenya Cultural Centre）の運営に対するケニア人の関与を強化せよ、との要求を掲げて政府に圧力をかけた。ケニア文化センターの傘下にあるケニア国立劇場は1952年の創立以来、白人によって支配されていたが、1968年になって、初のケニア人理事長セス・アダガラ（Seth Adagala）が率いる黒人中心の新たな役員会が発足した。とはいえ、新役員会は旧体制の影響を脱することができず、KNTの上演作品は白人側の意向を汲んだものであり続けた。

作家のグギ・ワ・ジオンゴ（Ngugi wa Thiong'o）、そのいとこで劇作家のグギ・ワ・ミリ（Ngugi wa Mirii）、作家・活動家・詩人のミシェレ・ムゴ（Micere Mugo）をリーダーとする知識人や演劇活動家は、

白人の劇場支配に徹底して抗議を続けた。その結果、1970年代～1980年代前半のケニアでは、演劇やアフリカ文学・先住民文学の分野で、過去に例を見ない活発な動きが起こる。こうしたムーブメントが生み出したのが、民衆劇の勃興とその素晴らしい効力だ。なかでも記憶に残るナイロビ大学移動劇団（University of Nairobi Travelling Theatre、タマドゥニ国立劇団［Tamaduni National Theatre］の前身組織）は、苦境にある各地の住民のために地元の言語で作品を上演し、ケニアの地域社会において演劇を変革しようとした。

その活動に刺激を受けたコミュニティの一つが、ナイロビ郊外にあるカミリズ（Kamirithu）村だ。カミリズはケニア独立運動の時代に、イギリス支配に抵抗する「マウマウ団」への補給路を断つ戦略の一環として、故郷を追われたキクユ族の農民を受け入れる「緊急村落」となった歴史を持つ。1976年、同村の農民や労働者がカミリズ・コミュニティ教育文化センター（Kamirithu Community Education and Cultural Centre）を創設。センターの小委員会の一つは非識字者らによって運営されていると言われたが、その小委員会の活動を通じて、農民や労働者は村が抱える問題を念頭に、自分たちのための教育プログラムを作成した。小委員会には後に、グギ・ワ・ミリやグギ・ワ・ジオンゴをはじめとする急進派知識人の共感者が加わり、読み書きを覚えたばかりの農民が書いた自伝の脚色を担当するようになる。驚くべき現象が始まったのはそれからだ。

カミリズの住民は自らの手で野外劇場を設計し、建設した。それまで劇場に足を踏み入れたことすらない人々もいたにもかかわらず、ステージ、屋根付きの楽屋、倉庫、2000席以上の客席を備えた本格的なものだった。ガトニェ・ワ・ムゴイヤ（Gatonye wa Mugoiya）を中心とする制作チームの指導の下、住民たちはまず地面にマッチ棒で「図面」を引いてから小型の模型を組み立て、それに基づいて劇場を造り上げたという。

農民を中心とする村の一組織が、収容人数2000人を超える円形劇場

を建てたとは！　同劇場は、グギ・ワ・ジオンゴとグギ・ワ・ミリ共作のキクユ語の民衆劇『したい時に結婚するわ（Ngaahika Ndeenda）』を数週間にわたって上演し、コミュニティの内部だけでなく、国内外のメディアからも大きな関心を集めた。だが本作の人気に不安を覚えた地元政府は、「カミリズ・ムーブメント」を阻止するべく、上演許可の付与を渋り始める。政府側との対立は、グギ・ワ・ジオンゴの逮捕とカミティ重警備刑務所（Kamiti Maximum Security Prison）での拘束という事態に発展した。

政府の措置によってムーブメントの拡大は抑え込まれたものの、カミリズ・コミュニティ教育文化センターの精神は損なわれずに生き続けた。

ケニアの初代大統領ジョモ・ケニヤッタの死を受けて釈放されたグギ・ワ・ジオンゴは、その後カミリズに戻った。次の上演作として予定されていたグギのオリジナル戯曲『お母さん、私のために歌って（Maitu Njugira）』は、ある少女が母親に1930年代の古い歌を教えてほしいと頼む物語で、イギリス帝国主義との戦いが主題だった。ボツワナ大学のデイヴィッド・カー（David Kerr）教授が指摘するように、カミリズの小委員会のメンバーたちは、現在の出来事を題材にするリスクは避けるべきだと判断していた。だが彼らは見抜けていなかったものの、作品が新たな形の帝国主義の存在を強く意識していることに、当時の政権ははっきり気づいていた。

『お母さん、私のために歌って』は上演許可を得られなかったため、合法的な形では一度も舞台に掛けられることはなかった。しかし、カミリズのグループがナイロビ大学の劇場で行った複数回のリハーサルは驚異的な熱狂を引き起こし、現代のケニアでは夢でしかありえないような数の観客を動員することになる。記録によれば、ナイロビ大学近くの道路ウフル・ハイウェイはリハーサル期間中の毎日午後、押し寄せる群衆のせいで通行止めになった。リハーサルの開始時刻は午後6時半だったが、午後3時になる頃には既に満席になり、ステージの上や舞台袖、通路、照明や音響の調整室の中にまで観客の姿があった。廊下や階段

も人であふれ、劇場に入れなかった人々は外の芝生に座って、開け放した扉や窓から聞こえるリハーサルの模様に耳を傾けた。

だがこれは束の間の出来事であり、現代のケニアの演劇関係者にとっては、再現が不可能な過去の栄光にすぎない。知識層は民衆の扇動に演劇を利用している、そう感じたケニア政府は即座に力を行使した。カミリズの野外劇場は破壊され、人々の記憶から消し去られた。当時の偉大な俳優や活動家は投獄されるか、生き延びるために亡命することを余儀なくされた。ミシェレ・ムゴやグギ・ワ・ジオンゴが国外へ逃れたのもこの時期だ。

プロテスト演劇はあからさまに批判され、演劇という芸術分野そのものも、民衆に生産的な貢献をすることのない職業として軽んじられた。親は子供がアートの世界を目指すことに反対し、ケニア社会においてアーティストは蔑視の対象になった。後に地下に拷問部屋がみつかった悪名高い政府の合同庁舎「ニャヨ・ハウス（Nyayo House）」に置かれた検閲局は、初演の直前に上演禁止を言い渡すばかりか、上演途中に禁止令を通達する行為を繰り返して、演劇関係者を悩ませた。検閲局の高官は文学や演劇についてほとんど何も知らないことが多く、当時のケニア文学の傾向は彼らの無知に左右されていたと報告されている。状況に変化が起きたのは1990年後半、ミウジザ劇団（Miujiza Players）が「何者もアーティストによる上演を妨げることはできない」との裁判所命令を勝ち取ったときだ。とはいえ、演劇界は既に取返しのつかないダメージを受けており、移ろいやすい国民は観劇より「もっといいこと」を見つけ出していた。その結果、ケニアの劇場はいまだに観客動員に苦労している。

ただし、演劇以外の舞台芸術は隆盛を続け、パフォーミングアーツ分野を支える力になっている。忘れてはならないことだが、ケニアは多様な民族から成る文化を持ち、多くのコミュニティがそれぞれの伝統に深く根差した儀式の際に演じられる演劇を有している。イギリス植民地時代に白人入植者によって建設された劇場を、自分たちで使いたいと

の願望をケニア人が抱き続けたのは当然だった。

ヨーロッパ出身の俳優やプロモーターが去り（あるいは引退し）、1990年代には白人の観客が減少したにもかかわらず、若手の演劇人は自分たちの手になるアフリカ的作品の上演を続けた。自前で調達した限られた予算、不十分な稽古期間、少ない観客、政治的介入への絶え間ない恐れという障害を乗り越えて、だ。グギ・ワ・ジオンゴとカミリズ・ムーブメントの時代と比べれば、彼ら新世代の目標には政治性が不足していたとはいえ、その主張は「自らの物語を語ることが可能なら、演劇は大きな満足と効果をもたらす表現手段になる」というものだった。単純な話に聞こえるが、彼らの主張を実践するのは当時も今も難しい。主な原因は、現代ケニアの文化や生活様式が引きずる植民地時代の影響、そして資源の乏しさにある。それでも2015年のケニアでは、この大きな夢の実現を目指す熱意の再燃が見られた。

ジポラ・オコス（Zipporah Okoth）博士の『ティゴ（Tigo）』は、ケニア人である自分たちの物語を伝えたいという、第6世代の演劇人の素直な欲求を真正面から表現する。国内最古のレパートリー・シアターカンパニーで、ナイロビの中心街に小さな劇場を構えるフェニックス劇団（Phoenix Players）が上演したこの作品は、現在のスーダンに当たる地域から南下したナイロート系諸族をめぐるアフリカの神話を現代風に翻案したミュージカル。子供時代からのライバル関係のせいで争い合うラボンゴ、ニカル、ボルの3兄弟の物語を語る作品の狙いが、伝統的価値観と現代のライフスタイルの関係を探ることにあるのは明らかだ。ジポラ博士はそうした目的の下、伝統的な歌と（主にケニアのものから成る）現代のカバーソングを併用し、振付にもカラパプラ（Kalapapla）などの伝統的な民衆舞踊と最近のアフロ・ポップのダンスを取り入れた。

意欲に燃える今の世代に、表現の自由を求める苦闘が存在する現実を思い出させるような作品もあった。ルワンダのダンス・演劇集団アミゼロ・コンパニー（Amizero Kompagnie）が、ナイロビで開かれた文学・アートの祭典「ストーリーモジャ・フェスティバル（Storymoja

Festival）」、およびアートセンター「パワ254（Pawa254）」で上演した『ラジオ番組（Radio Play）』だ。エリザベス・センジャ・スパックマン（Elizabeth Senja Spackman）が脚本を手掛けた本作は、ラジオ番組の検閲をテーマとするダークコメディ。さまざまな人々の語られることのない体験、誰もが心に抱く秘密とそれがもたらす影響を描き出していく。ナイロビでのパフォーマンスには、オリジナルキャストのエルヴェ・キメニイ（Hervé Kimenyi）、エリザベス・センジャ・スパックマンと共に、ケニア側からシタワ・ナムワリと俳優ムガンビ・ンシガ（Mugambi Nthiga）が参加した。本作は、エチオピアの首都アディスアベバで開催された文化交流イベント「クロッシング・バウンダリーズ・フェスティバル＆カンファレンス（Crossing Boundaries Festival and Conference）」でも上演されている。

2014年の初演以来、高い人気を誇った『カギア（Kaggia）』も政治的な色合いが濃い。ジョン・シビ・オクム（John Sibi Okumu）が書いたこの作品は、ケニア独立運動の闘士で、政治腐敗と戦った英雄ビル

オリジナル版『ラジオ番組』　［右から］エルヴェ・キメニイ（横たわる人物）、
マイケル・センガジ（Michael Sengazi）、エリザベス・センジャ・スパックマン（後ろ向きの人物）、
ウェズリー・ルジビザ（Wesley Ruzibiza）© Darlyne Komukoma

ケニア国立劇場の再オープン記念式典で演奏するケニア警察音楽隊　© Virani Media

ダッド・カギア（Bildad Kaggia、1921年～2005年）の自伝を基にしている。

ジョン・シビ・オクムは本作でも、自らが「ケニア的状況」と名付けた問題の追求を続けているが、特徴的なのは恋愛と祖国への愛というテーマに心を砕いている点だ。物語は1921年から、脚本が執筆された2014年までを舞台とし、カギアと妻ワンブイ（Wambui）の私生活を題材としたシナリオを構想中の若い映画制作者ステイシーとザンが、2人の人生を浮かび上がらせるさまを追う。最も力強い印象を残したのは、ハリー・エバレ（Harry Ebale）が演じたカギアと、ブルース・マカウ（Bruce Makau）扮するジョモ・ケニヤッタが会談する場面だ。片や大統領官邸に、片やスラム街に暮らす身でありながら、共に大きな力を持つ2人の男が、それぞれの（思想的な）立場を主張する――。残念なことに、観客を魅了する才能の持ち主だったハリー・エバレは2015年12月、演劇界の仲間に惜しまれつつ、病気によって亡くなった。

2015年の最も象徴的な出来事は、改修を終えたケニア国立劇場の再オープン記念式典だった。セレモニーには、1970年代のジョモ・ケニヤッタ政権下で迫害され、国を追われたミシェレ・ムゴとグギ・ワ・ジオンゴが政府のゲストとして招かれ、ジョモの息子で現大統領のウフル・ケニヤッタと共にステージに並んだ。この一件は、文学や演劇が社会についての考察や知的対話の手段として極めて重要であり、そうした

考察や対話がケニア政府の長期開発戦略「ヴィジョン2030（Vision 2030）」の促進に役立ちうるとの認識が生まれたことを意味しているのだろうか。答えは時間だけが教えてくれる。

Otieno, Rogers

ナイロビを拠点とする演劇研究者、インターチーム劇団（InterTeam Theatre）の創設者でクリエイティヴ・ディレクターであり、ロンドン音楽演劇アカデミー（LAMDA、London Academy of Music and Dramatic Art）の指導プログラムを専門とする演技コーチ、演出家、演説・演劇講師として活躍している。高校卒業直後に地元コミュニティで、スキット（寸劇）の上演を通じて社会変革や意識向上に取り組むグループを結成し、脚本家および演出家としてのキャリアを開始。以来、高く評価された複数の作品の演出を担当する一方で、東アフリカ諸国で2000人以上の演劇人の育成に携わってきた。児童向けの演劇のホリデークラスを主宰するとともに、プロの俳優を対象とするフォーラムを定期的に開催している。そのアートに対する愛と情熱は、アナンダ・クーマラスワミー（Ananda Coomaraswamy）の名言「アーティストが特別な人間なのではない、人間は誰もが特別なアーティストなのだ」に簡潔に表現されている。

（翻訳：服部真琴）

1970年代の迫害の時代が過ぎ、ジョモ・ケニヤッタの息子であるウフル・ケニヤッタ大統領はグギ・ワ・ジオンゴ夫妻をケニア国立劇場の再オープン記念式典に招待した。（右から）ンジェリ・ワ・グギ（Njeeri wa Ngugi）、グギ・ワ・ジオンゴ、ウフル・ケニヤッタ　© Virani Media

パラパンダ・シアター『チュアノ』（パウクワ劇団［Paukwa Theatre Group］作）ロシア・タンザニア文化センターにて

［タンザニア］

舞台芸術の発展をめざして

――パラパンダ・シアターと国立アーツカウンシル（BASATA）の活動を中心に

ハビバ・イッサ

芸術とは才能か、それとも専門職として身につける技能か

これは私の劇作家としての最大の恩師の一人、エドウィン・センザバ（Edwin Semzaba）からの問いだ。東アフリカでは名の知られた劇作家であり、タンザニア作家連盟（UWAVITA-Umoja wa Waandishi wa Vitabu Tanzania／ウモジャ・ワ・ワアンディシ・ワ・ヴィタブ・タンザニア）の会長も務めた人物である。彼は新しい生徒に脚本の書き方を教えるとき、いつ何時でもこの問いかけから始める。返ってくる答えはまず「才能」だ。というのも、ほとんどの若者や子どもたちは、芸術

とは勉強するものというより才能だと思いこんでいるからだ。しかしエドウィン・センザバは何千、何百という生徒たちに、舞台芸術は才能だけではなく学んで身につけるものだと証明してきた。

悲しむべきことに2016年1月17日の夕方、エドウィン・センザバは亡くなった。心からの哀悼の意を表するとともに、この稿のはじめに彼の言葉を紹介する。

出産間近の妊婦か、生まれたばかりの赤ちゃんを誰もいない無人島に連れて行ったとしょう。そこでそのまま育った子がティーンエイジャーになったら呼び戻し、劇や歌詞を書いてごらんと言ったらできるだろうか？

その子は舞台芸術に関することは何もできない。芸術作品を作ったり書いたりするために周囲の環境をどう生かせばよいかも知らないし、そもそも人間の言葉さえ学んでいないのだから。アーティストは人間の言葉、文化的活動、地理的環境、政治、人が日々営むすべての社会的な生活様式を拠り所にする。だから、アーティストはどんな作品を生み出すにしても、形式を問わず芸術の知識と技能を学ぶ必要がある。

（エドウィン・センザバ、2013年10月）

エドウィン・センザバから思い出すのは、タンザニア演劇界のもう二人の偉人だ。一人は現在ダルエスサラーム大学舞台総合芸術学部（Fine and Performing Arts Department at the University of Dar es Salaam）学部長を務めるモナ・ムワカリンガ（Mona Mwakalinga）博士、もう一人は舞台芸術機関ババワトト・センター（Babawatoto Centre）のエグゼクティブ・ディレクターで設立者の

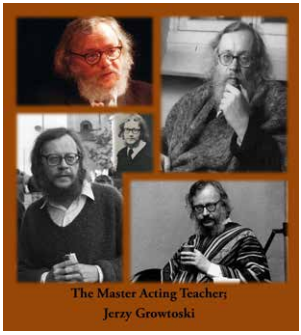
ダルエスサラームで演出家を対象に行われた10日間の舞台演出ワークショップの様子。進行役を務めるのは、国立アーツカウンシルの前事務総長ゴンチェ・ロムアルド・マテレゴ（Ghonche Romuald Materego）（中央奥）

ムグンガ・ムワムニェニェルワ（Mgunga MwaMnyenyelwa）である（このセンターは社会的弱者として生活する若者や子どもたちに芸術の知識と技能を身につけさせ、ストリートギャングに関わることなく生活費を稼ぎ、生活水準を上げられるように援助する目的で設立された）。

ムワカリンガ、ムワムニェニェルワ両氏はタンザニアのすぐれた演劇団体、パラパンダ・シアター・ラボ・トラスト（Parapanda Theatre Lab Trust）の設立者でもある。二人は1990年代初頭に子どもたちに舞台芸術を教えたいと活動を始め、1994年、ダルエスサラーム大学舞台総合芸術学部の学部生時代に芸術団体パラパンダ（Parapanda Arts Group）を始動させた。パラパンダはタンザニア政府のアーツカウンシル（BASATA-Baraza la Sanaa la Taifa／バラザ・ラ・サナア・ラ・タイファ）にも登録された。

パラパンダ・シアターは発足当初からイエジィ・グロトフスキ（Jerzy Grotowski）の「実験劇場」の考え方を実質的に取り入れ、児童・青少年劇場、コミュニティ・シアターとしても卓越した見識と高い専門性を兼ね備えた最良の教育機関の一つに数えられる。若いアーティストを対象に国内各地（タンザニア本土及びザンジバル）で数々のワークショップやセミナーを開催し、国内外の演劇・保健・市民教育の分野、また社会・経済・文化関連の他領域とも連携をはかっている。

現在、パラパンダ・シアターはEUの資金援助を受け、「タンザニアの演劇訓練の職業化（Kujenga Weledi Katika Sanaa za Maonyesho Tanzania／クジェンガ・ウェレディ・カティカ・サナア・ザ・マオニェショ・タンザニア）」という活動テーマの演劇プロジェクトの監督・調整にあたっている。プロジェクトはタンザニアのさまざまな演劇団体に対してプロとしての芸術・管理能力を高めることに事実上焦点を置き、ダルエスサラームを拠点に芸術の分野でより専門性を持って自立できるようにするのが狙いだ。



パラパンダ・シアターに影響を与えたイエジィ・グロトフスキ

訓練のおかげで演劇界の活性化が進み、タンザニアの

演劇団体による作品の製作・上演が次々と行われた。2015年にはここ4、5年で一番多くの作品がダルエスサラーム、アルーシャ、コースト州、首都ドドマの各都市で製作・上演されている。ザンジバルでもいくつか舞台上演の計画があったものの、政治情勢のため無期限での延期となった。

タンザニア国内における劇場の問題

もしもあなたの友人がタンザニアにやって来たばかりの演劇好きな友人を連れてきたら、彼らが楽しめそうな場所を見つけるのにあなたは手間取ってしまうことだろう。「国立博物館文化劇場（National Museum and House of Culture）では何をやっているかな」とか、「リトル・シアター（the Little Theatre）（民営の劇場）では何かないだろうか」などとあれこれ考えてしまうにちがいない。

もちろん、芝居はいたるところでやっている。間に合わせの衣装に身をつつんで通りを流し歩き、200〜300シリングも渡せばとにかく笑わせてあげるという人たちがいる。だがしかし……、定期的な舞台の上演はない。

ケニアでは、国立劇場での公演もさかんに行われ、舞台芸術愛好家がさまざまな演目を堪能できるようになって何年も経つ。ナイロビでは他にコートヤード劇場(the Courtyard Theatre)でも演劇活動の場が提供されている。

ウガンダでも同様、ウガンダ国立劇場・文化センター（UNCC-the Ugandan National Theatre and Cultural Centre）の名を聞いたことがあるだろう。それ以外にも民間の劇場が共に現地の舞台芸術界の発展に貢献している。

では、タンザニアの問題とは何だろうか。世間の関心がないことか、それとも国立劇場に対して有意義な出資をするほどプロの役者や劇作家がいないことか？　国立劇場に近い存在が何もないというのはつまりそういうことだ。それとも逆なのか、国立劇場なくしては、タンザニアにおいて有意義な演劇界の発展はないのだろうか？

（エリック・カベンデラ（Erick Kabendera）、2006年12月）

ババワトト・センターのムグンガ・ムワムニェニェルワはこの状況を、勤める病院がない医者に例えて憂慮する。タンザニアに国立の劇場がないことが真摯に取り組む演劇専門家の不在を助長しているという。

「アーティストや劇場関連の専門家の中には常勤で上演に専念する者もあり、舞台芸術ファンもあまりにしょっちゅう見すぎてしまうとそのうち興味をなくしてしまう、という点もある」　（ムワムニェニェルワ）

1984年に制定された法律の第23条では、政府のアーツカウンシルであるBASATAはすべてのアーティストに関する問題に対処するのみならず、タンザニアの文化・芸術関連の問題についても彼らに教育するよう定めている。だがムワムニェニェルワは多くのアーティストと共に、このめまぐるしく移り変わる21世紀にあってはカウンシルがもっと力を入れて取り組んでいかねばならないと指摘する。カウンシルはアーティストと競いあう組織ではなく、アーティストを代表する存在であり、いつでもそうあるべきだ、というのが彼らの意見だ。

では、BASATAの言い分はどうだろうか？

案の定、BASATAの舞台芸術部門の専門家アーネスト・ビセコ（Ernest Biseko）は、カウンシルが立派に務めを果たしていると考えている。

我々は数多くのアーティストを養成し、団体の運営手法、著作権、提案書の書き方、その他プロとしての能力を高めるために必要な技能を教えてきた。アーティストの大半は才能があれば、芸術的な知識や技能がなくても芸術的により高いレベルの成功へつながると考えている」

（アーネスト・ビセコ／BASATA）

それでも、彼は劇団とアーティストたちの考えに同意する。国内の主要都市に大劇場がなければアーティストは街頭演劇の形をとったり、パブ、クラブなどの場所で演じることになってしまって、それはタンザニアにおける舞台芸術の基準の低下につながっていく。

タンザニア演劇界の発展の全般にわたる問題について、ダルエスサラーム大学総合芸術学部の演劇講師であるハーバート・マコエ（Herbert Makoye）博士は、都心部の舞台芸術と農村地域の舞台芸術を区別するべきだとしている。田舎では、生活の中で演劇に大きな位置づけがあるが、都市での芸術はどうしても方向性が必要になる。彼は言う。タンザニアに国立劇場がないことはアーティスト自身にとってはそれほど大きな問題ではないとも感じている、と。彼の考えでは、演劇は場所を問わずできるものなのだ。

「何か特定の運動の一環として通りで誰かが芝居をしているのを見たとき、それを演劇だと思う人はいない。なぜなら演劇は国立の劇場その他の場所で、観客が入場料を払わないと見られないものだと考えているからだ。それは間違っている」　（マコエ博士／ダルエスサラーム大）

ダルエスサラーム大学、バガモヨ芸術大学（Institute of Arts and Culture-Bagamoyo）、ドドマ大学（University of Dodoma）、ムクワワ大学（Mkwawa University）、ブティンバ教育大学（Butimba Teachers College）にはそれぞれ小規模の劇場があって、演劇専攻の学生の上演がよく行われているのだが、その立地条件のため劇場に行けるという人が少ない。

「上演が終わる夜9時に大学を出るバスの便がないせいで、みんな舞台を観に行く気をなくしてしまう。しかしリトル・シアターという民間の施設があり、そちらでもよく舞台が上演されている」
（マコエ博士／ダルエスサラーム大）

取り組みの行われている問題も見受けられる

「BASATAも空間の問題について気にしていて、国立博物館文化劇場内にあるスペースのほかに、BASATAの敷地内に現代的な劇場をつくり始めた。照明、音響、更衣室など大事な設備をすべて備え、一度に2500人の観客を収容できる劇場になる」　（アーネスト・ピセコ／BASATA）

2015年、演劇ファンは合わせて22公演以上に及ぶ数々の未発表・発表作品を堪能した。ダルエスサラームではルムンバ・シアター（Lumumba Theatre）が『シュビリ・ヤ・ンドア（SHUBIRI YA NDOA）』、パラパンダ・シアターが『ムワルバドゥ（MWARUBADU）』、マレジ青少年劇団（Malezi Youth Theatre）が『ソサミ（SOSAMI）』の各演目で15公演を催し、また『ワ・ダム（WA DAMU）』（ウィリー・ラッセル［Willy Russell］作『ブラッド・ブラザース（Blood Brothers）』の翻訳劇）を共同製作し、ダルエスサラーム、アルーシャ、コースト州、首都ドドマの4地域でツアーを行った。ババワトト・センターのムワムニェニェルワと国立博物館文化劇場も共同で『キヴコ（KIVUKO）』公演を主催して、2回の公演を行った。

ルムンバ・シアター『キンジェケティレ（KINJEKETILE）』
（エブラヒム・フセイン（Ebrahim Hussein）作）
ロシア・タンザニア文化センターにて

例年9月に開催されるバガモヨ全国文化芸術祭（Bagamoyo International Festival of Arts and Culture）でもすばらしい舞台芸術シーンが繰り広げられた。パラパンダ・シアターのアーティストが演じた秀作『チュアノ（CHUANO）』は、ウガンダの劇作家ムコタニ・ルギェンド（Mukotani Rugyendo）の英語劇『ザ・コンテスト（The Contest）』の

マレジ青少年劇団『リナ・ウバニ（LINA UBANI）』（作：ペニナ・ムラマ［Penina Mlama］）
国立博物館文化劇場にて

スワヒリ語版として昨年製作された作品である。今回は同じ9月にエチオピアのアディスアベバで行われたクロッシング・バウンダリーズ・フェスティバル（Crossing Boundaries Festival）に参加した後での登場となった。

2016年に向けてのさらなる計画と共に、国内の演劇界発展の明るい未来も見えてきた。まず、ルムンバ・シアター、パラパンダ・シアターとマレジ青少年劇団の3団体が主催する舞台芸術祭がある。このザ・シアター・フェスティバル（The Theatre Festival）はダルエスサラーム市内で2016年2月の最終週に開催予定だ。

EUの功績も大きい。国内でいくつもの文化・創作プロジェクトへの支援を行っており、その中には国内の舞台芸術の発展に直接関わるものがある。「タンザニアの演劇訓練の職業化」、「フィット・フォー・ライフ（Fit for Life）：ダルエスサラームの社会的弱者の若者に対する芸術創造事業教育」、「ザ・サウンズ・オブ・トゥモロー（The Sounds of Tomorrow）：タンザニアの音楽家及び音楽関連の専門家の能力開

発：ミュージック・メーデー（Music Mayday）」、「地位向上と社会改革のための現代舞踊：ムダ・アフリカ（Muda Africa）」、そして「北部タンザニアにおける伝統音楽・舞踊の保存・振興：トゥマイニ大学マクミラ校（Tumaini Makumira University）」の各プロジェクトである。

これまで欠けていたように見えるのは団結だ。大学では、タンザニアの舞台芸術が発展するためにはすべての関係者が役割を持つと教えられる。さしあたって言えるのは、より一層のイニシアチブが必要とされており、またパラパンダ・シアター・ラボのような演劇関係者や団体、劇場が増えてほしいと願う人々、さらにこの分野に前向きな変化が起こればその恩恵を受けるアーティスト当人たち、それぞれが真摯に取り組むことが望まれているということである。とにかく各々の努力を結集する方法を見つける必要があるのだ……。そうすれば、週末の夜の観劇の楽しみも、選択の幅が広がることになるだろう。

Issa, Habiba

劇作家・女優・演出家。演劇芸術のディプロマ、舞台芸術学士号取得（演劇専攻）。アメリカ、ドイツ、南アフリカ、エチオピアでのさまざまな劇作・演出のワークショップに参加、スウェーデンのヨーテボリ市立劇場（Stadsteatern）で『アンティゴネー（ANTIGONE）』にも出演。現在、タンザニアでフィット・フォー・ライフ（Fit for Life）プロジェクトマネージャーを務める。Facebook: Habiba Issa Makota

（翻訳：ドーラン優子）

シルク・ドゥ・ソレイユ『トルーク』（衣裳：キム・バレット［Kym Barrett］）
撮影：Errisson Lawrence　©Groupe Cirque du Soleil

［カナダ］

ケベックの舞台芸術 ―― 言葉の壁を超えて

神崎 舞

カナダの東部に位置するケベック州は、フランス語を公用語とする地域として知られている。約8割がフランス語を母語とし、街にはフランス語表記の看板が溢れている。1759年にアブラハム平原の戦いで敗れて英国の植民地となるまで、フランスの支配下にあったからである。そのため、今でもフランス文化の影響が色濃く見られ、カナダの英語圏の州とは異なる雰囲気を醸し出している。フランス語圏であることによって生じる言葉の壁は、ケベックの舞台芸術において、視覚に訴えるさまざ

まな表象を形成することに貢献してきた。このことは、ケベックを代表するサーカス集団シルク・ドゥ・ソレイユ（Cirque du Soleil）やダンス、さらに演出家ロベール・ルパージュ（Robert Lepage）などの演劇作品において顕著である。

シルク・ドゥ・ソレイユは、今から約30年前の1984年に、大道芸人だったギー・ラリベルテ（Guy Laliberté）やジル・サンクロワ（Gilles Ste-Croix）たちによって創設された。当時シルク・ドゥ・ソレイユは約70名で構成されていたが、現在は約4000名となっており、北米やヨーロッパ各地で作品を上演している。今やケベック文化を象徴する存在になったといっても過言ではない。1992年より日本でも公演を重ね、その名はかなり浸透している。シルク・ドゥ・ソレイユの作品には、さまざまな国や地域をテントでツアーするものと、常設劇場で上演するものがある。エンターテインメントの街ラスベガスでは、8つのショーを上演しており、ラスベガスの地に観客を呼び寄せている。2012年には、映画『タイタニック』（1997）や『アバター』（2009）を手掛けたジェームズ・キャメロン監督の総指揮のもと、『シルク・ドゥ・ソレイユ ―彼方からの物語―』（2012）が、日本で封切となったことでも話題を集めた。この映画は、『オー（O）』（1998）や『カー（KÀ）』（2004）、さらに『ビートルズ・ラヴ（The Beatles LOVE）』（2006）など、ラスベガスの常設劇場で上演されているシルク・ドゥ・ソレイユの作品を再構成して映画化したものである。舞台を多方面から捉えた映像と、3Dでの上映により、実際の舞台と似た迫力と臨場感を堪能することができる。

2015年度は、シルク・ドゥ・ソレイユの37作目にあたる『トルーク（Toruk : The First Flight）』が新作として、モントリオールで初演を迎えた。演出を担当しているのは、4Dアートというカンパニーのミシェル・ルミュー（Michel Lemieux）とヴィクトール・ピロン（Victor Pilon）で、彼らがシルク・ドゥ・ソレイユの演出を手掛けるのは『トルーク』で4作目となる。4Dアートは1980年代より、演劇や映画、さらに

マリー・シュイナール振付『春の祭典』
（出演：ドミニク・ポルト［Dominique Porte］）　撮影：Marie Chouinard

ダンスなど、さまざまなジャンルを取り入れて視覚的な作品を発表してきた。『トルーク』は映画『アバター』のシルク・ドゥ・ソレイユ版だが、映画をそのまま舞台化するのではなく、『アバター』で描かれた出来事より何千年も遡った時を舞台としている。タイトルの「トルーク」とは、惑星パンドラの空を支配する翼竜のことである。『アバター』同様、本作でも先住民族ナヴィを救うためにこのトルークが重要な役割を果たすものとして描かれている。この最新作はカナダやアメリカをツアーした後、中国での公演を予定しており、日本での上演が待ち遠しい作品のひとつである。

ケベックではサーカスに加えて、ダンスもまた1980年代に隆盛を極める。この潮流に大きく貢献した人物として、マリー・シュイナール（Marie Chouinard）が挙げられる。彼女は、1978年に作品を発表して以来ソロ活動を続け、1990年にカンパニー・マリー・シュイナールを設立、北米やヨーロッパを中心に活躍してきた。今年は、これまでの功績が称えられ、ケベック勲章を受章した。この記念すべき年に、シュイナールは、自らのカンパニーを率いて6年ぶりの日本ツアーを行った。シュイナールのカンパニーが初めて来日したのは2005年で、『ショパンによる二十四の前奏曲（Les 24 préludes de Chopin）』（1999）と『コーラル～賛歌（Chorale）』（2003）を上演し、翌年の2006年、そ

して2009年にも来日公演を果たしている。今年のツアーは、神奈川と高知、そして金沢を巡演し、シュイナールの代表作のひとつである『春の祭典（Le Sacre du printemps）』（1993）と、フランスの詩人で画家アンリ・ミショーの詩画集から着想を得て作られた『アンリ・ミショーのムーヴマン（HENRI MICHAUX : MOUVEMENT）』（2005-2011）、そして高知と金沢では、この2作品に加え、美術館でシュイナールのソロ公演『イン・ミュージアム（In Museum）』（2012）が上演された。

『春の祭典』は、ストラヴィンスキーの音楽とニジンスキーの振付により、ロシアのバレエ・リュスによって1913年に初演された。それまでのダンスの固定観念を覆し、ダンス史上に残る問題作となった。その後、マリー・ヴィグマン（Mary Wigman）やモーリス・ベジャール（Maurice Béjart）、そしてピナ・バウシュ（Pina Bausch）など、名だたるダンサーが振付を試みてきた。シュイナール振付の『春の祭典』は、1993年にカナダの首都オタワにあるナショナル・アーツ・センターで初演され、日本でも2006年に上演されている。「生命誕生の瞬間を表現した」とシュイナールがいう本作は、照明と音楽、そして動物的ともいえるダンサーの身体の動きにより、視覚的な舞台空間を作り出していた。

『アンリ・ミショーのムーヴマン』では、真っ黒な衣裳に身を包んだダンサーたちが、舞台奥のスクリーンに次々と映し出されるミショーの象形文字のようなデッサンを、身体の「ムーヴマン」で表現する。2次元のデッサンは、ダンサーの身体に乗り移り、生命を得て紙面から抜け出した生き物のように、3次元のダンスと化す。繰り返されるデッサンの身体化は次第に、ミショーのデッサンに還元されるように思えてくる。デッサンが遊戯的に再現・再生される過程を目撃することで、デッサンとダンスという異なる表現媒体の奇妙な繋がりが生じ、観る者を惹きつける。『春の祭典』と『アンリ・ミショーのムーヴマン』はどちらも、濃密かつ緊張感に溢れるものとなっていた。

その一方で今年、残念なニュースが飛び込んできた。ケベックのダン

スを牽引してきた、ララ・ヒューマン・ステップス（LALALA Human Steps）が経済的問題を理由に活動を停止したのである。スピード感溢れるダンスと映像を融合させた舞台は、ケベックのみならず、世界のダンス界に新風を吹き込んできた。1996年に初めて来日公演を行い、1998年には、彩の国さいたま芸術劇場に滞在して『ソルト（Salt）』を制作した日本とゆかりの深いカンパニーだけに、日本のダンスファンも衝撃を受けたに違いない。しかし、彼らを超える若手の振付家や他のダンス・カンパニーの活躍に期待したい。

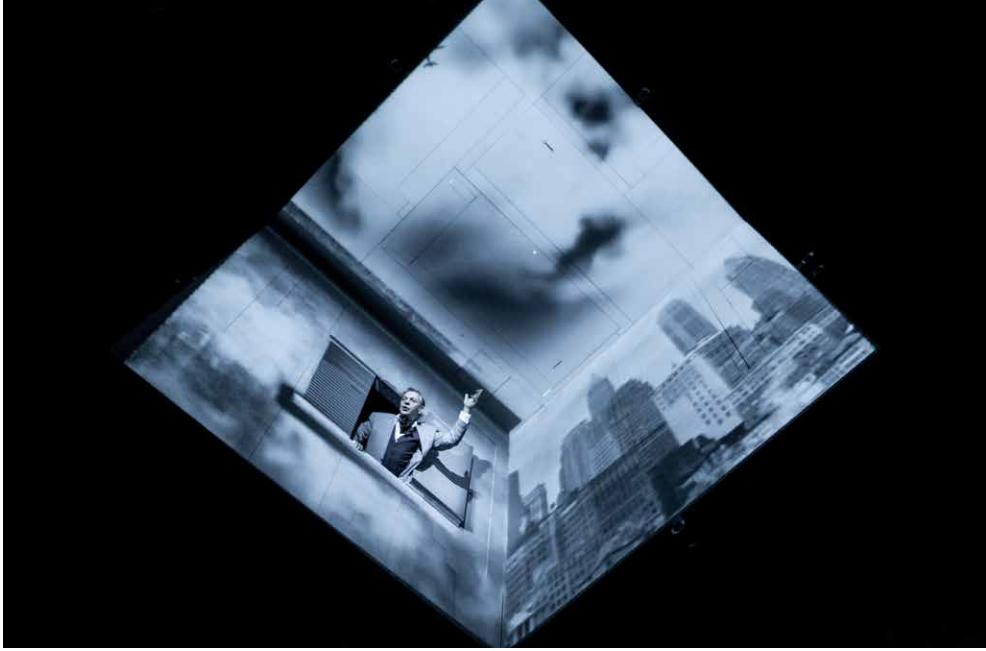
マリー・シュイナール振付『アンリ・ミショーのムーヴマン』
（出演：ルーシー・メイ［Lucy May］）　撮影：Sylvie-Ann Paré

サーカスとダンスは、ともに身体を中心とした視覚性の強い表象媒体だが、ケベックの演劇もまた、1980年代以降、視覚的かつ身体的な表現方法を柔軟に取り入れてきた。その代表として挙げられるのが、演出家ロベール・ルパージュの作品である。ルパージュは、演劇だけでなく、映画やオペラ、そしてサーカスやダンスなどの異なるジャンルの演出にも積極的に挑戦してきた。たとえば、『エオンナガタ（Eonnagata）』（2009）は、今年惜しまれつつも引退を発表したバレエ・ダンサーのシルヴィ・ギエム（Sylvie Guillem）と、イギリスのコンテンポラリー・ダンサーのラッセル・マリファント（Russell Maliphant）と共に制作した作品である。18世紀にルイ15世のスパイとして暗躍したシュヴァリエ・デオン（Chevalier d'Eon）の生涯を描きながら、歌舞伎や文楽の様式を取り入れたこの作品は、ルパージュの多岐に渡る興味を如実に示し

ている。多才かつ多作な演出家として知られているルパージュの2015年の活躍は、エディンバラ国際フェスティヴァル等で自ら主演を務めた新作の一人芝居『887』や、ヘルシンキ出身の作曲家カイヤ・サーリアホ（Kaija Saariaho）のオペラ第1作目となる『遥かなる愛（L'amour de loin）』の演出などに見られる。

日本公演に関しては、『針とアヘン：マイルス・デイヴィスとジャン・コクトーの幻影（Les Aiguilles l'opium）』（1991）が10月に東京で上演された。この作品は、1993年に初演された一人芝居である。物語は、フランスの作家ジャン・コクトー、アメリカのトランペット奏者マイルス・デイヴィス、そしてケベック出身の架空のアーティストであるロベールの3人それぞれが経験する孤独が、時空を超えて重なり合うというものである。初演と大きく異なるのは、一人芝居だった本作を、黒人俳優を加えることで二人芝居にした点である。これにより、デイヴィスの存在がより強調されたといえる。さらに特筆すべきは、巧みな映像技術である。『針とアヘン』以降ルパージュの演劇作品における映像の使用が顕著になったといわれているのだが、今回の再演で、ルパージュは、初演から約20年の時を経てさらに進化した映像技術を披露している。ほとんどの演技は、大きな立方体の中という閉塞感のある空間で繰り広げられるのだが、映像によってその空間は、ホテルの一室になったり、レコーディング・スタジオになったりとさまざまに変化する。時代も場所も異なる場面が物語に沿って次々と展開する様は、「映像の魔術師」の異名を持つルパージュだからこそできると確信させられる。

2016年度には、上述の一人芝居『887』が東京と新潟にやって来る。ルパージュの一人芝居は、自伝的要素が強いといわれているが、中でも『887』はその特徴が顕著な作品である。この作品がいかに日本で受容されるか、今から楽しみである。さらに2016年度は、シルク・ドゥ・ソレイユの『トーテム（TOTEM）』（2010）が東京や大阪、さらに名古屋などの5都市で上演される。ルパージュが演出を手掛けた『カー』はラスベガスの常設劇場のみで上演だが、『トーテム』はツアー作品とな



ロベール・ルパージュ演出『針とアヘン：マイルス・デイヴィスとジャン・コクトーの幻影』　撮影：Nicola-Frank Vachon

っている。巧みな場面転換と色鮮やかで迫力ある映像技術が、アクロバティックなパフォーマンスに彩りを添えている。進化をテーマにした『トーテム』は、シルク・ドゥ・ソレイユの作品を初めて観る者だけでなく、すでに観たことがある観客にとっても、新鮮な驚きとともに受け入れられるはずである。

ここまで紹介してきたケベックの舞台芸術はほんの一部に過ぎないが、どれも視覚的、そして身体的な表現を特徴とするものばかりである。特定の国や地域に限定された言葉の壁を越え、ケベックの舞台芸術は、今後さらに世界を繋ぐ架け橋のような役割を担っていくに違いない。

かんざき・まい

摂南大学外国語学部講師。博士（文学）。主な研究領域はカナダの舞台芸術。論文に“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）、「ロベール・ルパージュ作品における映像術」（『ケベック研究』日本ケベック学会、第6号、2014年）など。

ナイジェル・スミス（Niegel Smith）演出『ヒア』　撮影：Joan Marcus

［アメリカ］

「パラダイム・シフト!」——開かれた多様性へ向けて

外岡尚美

アメリカ演劇に、そして文化に、深く静かなパラダイム・シフトが起こりつつあるのかもしれない。2015年の終わりにプレイライツ・ホライズンズ（Playwrights Horizons）で上演されたテイラー・マック（Taylor Mac）の『ヒア（Hir）』、そしてパブリック・シアター（The Public Theatre）発のブロードウェイ・ヒット・ミュージカル『ハミルトン（Hamilton）』および『ファン・ホーム（Fun Home）』、デフ・ウェスト・シアター（Deaf West Theatre）による『春のめざめ（Spring Awakening）』の驚くべき再演。マルチカルチュラリズムやフェミニズ

ムというフレーズがやや廃れてきたとさえ感じられる昨今にもかかわらず、現実には多様な文化・人種・民族・ジェンダー等の差異の間に虹色の統合がなされているとは思えない。しかしここに挙げたいくつかの舞台は、ジェンダーやセクシュアリティ、家族とアメリカのアイデンティティについて、そして何がメインストリームの舞台で表象され得るか、という表象のフレームについても、ゆっくりとパラダイムが変容しつつあることを明らかに示唆していた。

まずそのようなパラダイム・シフトを強く印象づけたのが、『ヒア』である。聞き慣れない単語「Hir」は、him/her（彼を／彼女を）に代わるトランス・ジェンダーのための代名詞である。父親と母親、二人の子どもという典型的なリアリズム家族劇の構成をとりながら、『ヒア』はその家族劇を、「不条理リアリズム（absurd realism）」と作者が呼ぶ、過剰なコメディと悲劇の綱渡りのようなスタイルで見事に破壊してみせる。家父長的権限を主張し暴力的に家族を支配してきた父親と支配に屈従してきた母親。海兵隊を麻薬の使用で不名誉除隊となって帰ってきた長男が、あたたかく自分を迎えてくれるはずだった家庭で見るのは、メイクアップとカツラを身につけ女装させられた父親と、脳卒中のあと介護を必要とするようになった夫を思うがまま操る母親だった。妹はトランス・ジェンダーとなってマックスとなり、母親はマックスの影響で既存のジェンダーを否定し新しい未来へと目覚めて、料理、掃除、洗濯、夫の世話、といったあらゆる母親的役割を拒否する。

過剰なおおらかさと明るさで、オビー賞受賞女優クリスティーン・ニールセン（Kristine Nielsen）演じる母親ペイジが、歌うように放つ「パラダイム・シフト！（"Paradigm shift!"）」という台詞が、まさにこの痛烈なコメディの土台である。洗濯物が床に散らばり、テーブルや椅子の在処もわからない、まさに足の踏み場のない舞台で、当惑して家を片付け父親の世話をしようとする長男に対して、母親は片付けや料理、父親の世話を禁止する。〈文化〉に目覚めた母親は、あたかもこの郊外のスターター・ホーム（より大きな家に買い替えていく第一歩の家）と、

ナイジェル・スミス（Niegel Smith）演出『ヒア』　撮影：Joan Marcus

そこでの抑圧的な下層中産階級の生活と、そのような生活全てを象徴するかのような夫から逃れるように、マックスとともに美術館に出かけるのだ。

二幕できれいに片付いた部屋と、料理をする長男を見るとき、安心するのはなぜか。長男は父親に男性の衣服を身につけさせ、明らかに既存の秩序を回復しようとするキャラクターだ。私たちは、秩序が戻ること、そしてその秩序が示唆するような〈あたたかい〉家族関係が戻ることを暗黙のうちに望む。しかし美術館から戻ってきた母親が影絵人形芝居で〈文化的〉に伝えるのはかつての夫の不貞と、夫による虐待だ。母親が壁の装飾を一枚、一枚はがしていくと、その取り繕った背後から、父親が殴った後とおぼしき陥没した壁の、巨大な穴が次々と表れる。この一見整った家の背後にどのような暴力があったのかが胸をつく鮮やかさで浮かび上がる。母親が家を売ったと聞いて居場所を失った長男が怒りを爆発させ、簡易エアコンを打ち壊す姿を見るとき、暴力的支配のあり方から長男が脱却できるわけではないことを観客は知ることになる。結末、長男に家を出ることを命じ、死ねとさえ示唆する母親の言葉はあまりに冷酷だが、しかし同時に、〈愛情〉を盾にした家族関係の力のパラダイムを変化させるためには、これほどの冷酷さが必要なのかという気がしてくる。

しかし一方で、トランス・ジェンダーとなった妹／弟を抱きしめ、父親の世話をしようとする長男の姿に純粋な優しさや愛情を感じられる

だけに、マックスの受け売りで存在の多面性（"...part of me, despite the years of clamping down into one single homogeneous gender, is still multifaceted."=「何年もひとつのジェンダーにがんじがらめになっていたけど……それでも私の一部はまだ多面的だということなのよ」）を信じ、新しい未来へ向かおうとする母親の希望や残酷さと、その未来が出口なしであることも際立つ。スターター・ホームを生涯出ることのなかった下層中産階級の白人家族、大学に行く資金も就職もないために海兵隊に入り、心的外傷後ストレス障害を煩う息子、そして新しいパラダイムを模索する母親の姿は、底辺近くに生きる人々のアメリカの夢とその残骸を照らし出すのだ。希望はマックスにあるかもしれない。大学には行かないが、自ら学び、新しいアイデンティティを構築し、そして新しいコミュニティを求めるマックスは、結末で失禁した父親の世話をし、床を黙って拭く。父親とそして母親のやり方をも否定して、おそらく彼／彼女（"ze" = he/sheに代わる性別を限定しない人称代名詞）はここを出て行く。そしてそこに既存のジェンダー関係や家族関係を作り替えるパラダイム・シフトの可能性はあるのだ。

オフ・ブロードウェイのプレイライツ・ホライズンズはアメリカの新人劇作家を育てその作品を上演することをミッションとし、1971年以来45年間、意欲的に新作を上演してきた。『ヒア』は2015／2016年のシーズン2作目にあたる。ここではそれぞれ2014年と2011年のピューリッツァー劇作賞を受賞したアニー・ベイカー（Annie Baker）の『ザ・フリック（The Flick）』やブルース・ノリス（Bruce Norris）の『クライボーン・パーク（Clybourne Park）』（2012年トニー賞も受賞）など、近年の話題作が次々と誕生している。アメリカ演劇の最良の実験的精神がここにはある。

大胆で挑戦的な舞台を生み出す力は、昨年も言及したパブリック・シアターでも健在だ。パブリック・シアターは、2015年上演の新作ミュージカル『ハミルトン』と2013年の『ファン・ホーム』（2015年ベス

ト・ミュージカル賞を含むトニー賞5部門を受賞）をブロードウェイに送り出した。『イン・ザ・ハイツ（In the Heights）』で2008年ベスト・ミュージカルとベスト・スコアを含むトニー賞4部門受賞に輝いたリン・マニュエル・ミランダ（Lin-Manuel Miranda）の『ハミルトン』は、アメリカ建国の父の一人アレクサンダー・ハミルトンの生涯をヒップホップで描いた快作である。パブリック・シアターでのソールドアウト公演（1月20日〜5月3日）に続いてブロードウェイのリチャード・ロジャーズ劇場で8月にオープン、ここでもソールドアウト公演が続いている。

西インド諸島生まれの孤児ハミルトンが独立戦争でワシントンの副官として頭角を表し、合衆国憲法の批准を助け、そして新生アメリカの財政的基盤を固め、最後にはアーロン・バーとの決闘で命を失うまでが、歴史的に忠実に描かれている。歴史のイメージと異なるのは、ラファイエット、トマス・ジェファソン、ジョージ・ワシントンといった偉人たちが黒人やヒスパニック系で、ラップを歌うことだ。舞台上での人種的多様性の試みは「ノン・トラディショナル・キャスティング」という形で特に1990年代以降頻繁に行われてきた。しかしほとんど全ての歴史的キャラクターがもともとの人種や民族を無視してキャスティングされている舞台はこれが初めてだろう。ミランダはそれを「意図的」に行ったという。これが今のアメリカを映し出すキャスティングであり、「建国の父たちについての文化的お荷物」をとりあえず置いておき、物語のなかに人々を引き込むためだという。

確かに、その通りだ。キャスティングと相まって、意外にもヒップホップの喚起する切迫感が、独立革命時には若者だったハミルトンを始めとする偉人たちの自由や上昇を求める強烈な欲求、そして国家創世時の混乱やエネルギーと見事にシンクロするのだ。しかも戦争の雌雄を決したヨークタウンの戦いの場で、デイビード・ディグス（Daveed Diggs）演じるラファイエットとミランダ演ずるハミルトンが「移民、俺たちが仕事を片付けるのさ」（"Immigrants: We get the job done."）という言葉を発するとき、アメリカが移民によって作り上げられた国だ

ったということを私たちははっきりと想起する。観客の反応もここで特に大きい。『ハミルトン』は、白人男性のものとイメージされていた建国の歴史に注ぎ込まれた移民のエネルギーを再発見し、アメリカ建国を移民の歴史に読み替えたのである。『イン・ザ・ハイツ』でヒスパニック系の人々の日常をヒップホップとラテン系音楽で描きアメリカの多様性をブロードウェイに刻印したミランダだったが、この歴史ミュージカルで、アメリカの歴史自体を始めから多様性のエネルギーをはらんだものとして再構築したのである。

全体の構成の仕方は時系列に沿った定型的歴史大河もの、普通の台本と音楽が付いていたらそれほど魅力的ではなかったかもしれない。しかしそこにダイナミックなダンスと物語のほとんど全てを歌う（舌を噛みそうなラップを含めた）音楽、そしてキャスティングの魅力が付け加わって、瞠目すべきミュージカルが生まれたということだろう。ミュージカルでのヒップホップの可能性も再確認させた舞台だった。

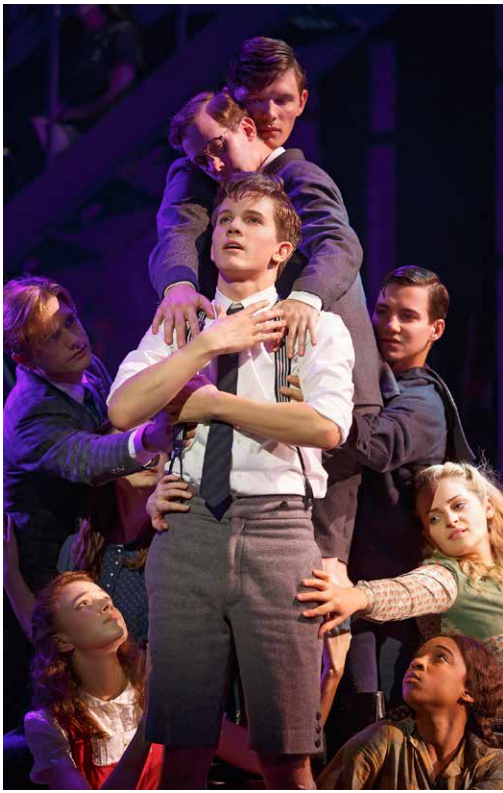
そしてもう一つ、別なパラダイム・シフトを示唆するのが、ブルックス・アトキンソン劇場での『春のめざめ』再演だ。スティーヴン・セイター（Steven Sater）とダンカン・シーク（Duncan Sheik）による2006年のヒット・ミュージカルだが、それをロサンジェルスに拠点を置く聴覚障碍者の劇場、デフ・ウェスト・シアターが蘇らせた。1891年のヴェーデキントによる同名戯

デフ・ウェスト・シアター『春のめざめ』　撮影：Joan Marcus

曲を、大胆なロック・ミュージカルに作り替えた初演は、トニー賞ベスト・ミュージカルを含む8部門を受賞している。初演は2009年にクローズしたばかりである。聴覚障碍者がどのようにミュージカルを演ずるのかという疑問は吹き飛んだ。アメリカン・サイン・ランゲージ（ASL）が振付けられ、ダンスのような美しさを醸し出す。聴覚のある俳優は歌い、台詞も語りながらサイン・ランゲージも歌うように用いる。一貫してサイン・ランゲージで語り歌う聴覚障碍の俳優には、代わりに台詞を語り、歌を歌う俳優が分身として付いていて、その俳優が時にキャラクターの「心の対話」を可視化する。台詞が語られず、完全にサイン・ランゲージのみで行われる対話は、舞台背後の黒板に台詞が少年の手書きのような文字で映し出される。静寂のなかの激しいやりとりが、逆に大人たちの抑圧の強さを際立たせる。

初演のときは、少年たちの歌には手持ちのマイクが使われ、そのことで19世紀の時代に合わせた衣装や人間関係が、一瞬で現代の感覚と接合されるという仕掛けだったのだが、今回は現代の服を身につけた分身の俳優の姿が、物語と現代とを接合する。初演の際、少年・少女たちの性のめざめと大人たちによる抑圧を描いた19世紀の物語を、現在ミュージカル化することの意義についてやや疑問に思ったが、今回はそのような疑問を感じることなく観ることができた。それはおそらくこの舞台が、音声とサイン・ランゲージを同時使用し、サイン・ランゲージを理解しない観客のために絶えず補完的なコミュニケーション・ツールを提示することによって、コミュニケーションのプロセス自体を前景化するためであるかもしれない。大人の事なかれ主義や抑圧と教化、子どもに対して共感を持って接するものの事態を見抜くことのできない無力、そしてそのようななかで目覚める子どもたちの性と自己の感覚が、ほとんど痛々しいほどのヒリヒリ感をともなって迫ってくる。大人（他者）による定義付けを拒否し自らの自己を形成しようとする子どもたちの欲求と表現は、〈障碍者〉という他者からの定義付けを拒否して表現者としての自己を形成する人々の強靭な表現と重なってくるのだ。コミュニケーシ

ョンに生ずる一瞬一瞬のギャップを、表現豊かなサイン・ランゲージと音声言語の狭間に視覚的・聴覚的に捉えることによって、この舞台は『春のめざめ』の核の部分にある、コミュニケーションと自己形成の主題を極めて現代的に取り出してみせた。そしてメインストリームの舞台で、誰が、そして何が表現可能なのかというこれまでの思い込みを、粉砕したのである。


デフ・ウェスト・シアター『春のめざめ』　撮影：Joan Marcus

デフ・ウェストによる『春のめざめ』だけではない。9月にはシアトルのACTシアターでの『サウンド（Sound）』、オフ・ブロードウェイで『魂の動き（Movements of the Soul）』、そして11月にはニューヨーク・デフ・シアターによる『キャプティヴ・オーディエンス（Captive Audience）』が上演された。マーク・メドフ（Mark Medoff）のトニー賞受賞作『愛は静けさの中に（Children of a Lesser God, 1979）』の再演の企画もあり、またニーナ・レイン（Nina Raine）の『トライブズ（Tribes）』は2012年のオフ・ブロードウェイ初演以来、各地の舞台で上演され続けている。サイン・ランゲージと音声言語を同時に使用した表現の可能性は、1967年のナショナル・シアター・オブ・ザ・デフ（NTD）の設立以来、着実に開かれてきたのであり、その一つの成果が『春のめざめ』だったと言えよう。

アメリカ演劇のもっとも大胆な精神は、90年代以来、アメリカの公的歴史を再審し、ジェンダーとセクシュアリティ、人種や民族の境界を越えるヴィジョンを提示してきた。しかし2015年の演劇は、単なる多様

性ではない、根源から開かれた多様性と演劇表現の可能性を指し示す、実り豊かな舞台を生み出した。

他にアーサー・ミラーの生誕100周年だったこともあり、滅多に上演されない『ヴィシーでの出来事（Incident at Vichy）』がシグニチャー・シアター（Signature Theater）で、そして『橋からの眺め（A View from the Bridge）』がライシアム劇場（Lyceum Theatre）で上演、特にイヴォ・ヴァン・ホーヴェ（Ivo van Hove）演出、ヤングヴィック（Young Vic）による『橋からの眺め』は、舞台空間と感情が極限まで研ぎ澄まされ、この作品の悲劇的本質を抽出しきった見事な舞台だった。2012年ピューリツァ賞候補作『預言者の息子たち』を書いたスティーヴン・カラム（Stephen Karam）の新作『ザ・ヒューマンズ（The Humans）』がラウンドアバウト劇場で上演、またダナイ・グリラ（Danai Gurira）の『エクリプスト（Eclipsed）』はパブリック・シアターでのソールドアウト公演を経て2016年2月にブロードウェイでオープン予定。『ファン・ホーム（Fun Home）』は初演時に取り上げたのでここで詳述はしないが、サークル・イン・ザ・スクエア劇場（Circle in the Square Theatre）という親密な舞台空間で演じられたことによって、記憶の劇としてのこの異色ミュージカルの特質が一層際立って効果的に感じられた。日系人の強制収容を題材にしたミュージカル『忠誠（Allegiance）』がブロードウェイで上演されていることも、メインストリームの演劇が開かれた多様性を実現しつつあることの証左だろう。

最後になるが、4月にジュディス・マリーナ（Judith Malina）が亡くなった。リヴィング・シアター（The Living Theatre）によってアメリカの実験的演劇を牽引したマリーナに黙祷を捧げたい。

とのおか・なおみ
青山学院大学教授。演劇学 Ph.D. アメリカ演劇専攻。著書に『境界を越えるアメリカ演劇』（共編著、ミネルヴァ書房）、『たのしく読める英米演劇』（共編著、ミネルヴァ書房）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。

サルバドール・ガルシニ演出『飛行機』

[メキシコ／ペルー]

メキシコ演劇見聞報告
―― ペルー演劇の小報告を添えて

吉川恵美子

2015年秋の1か月をメキシコで、1週間をペルーで過ごした。そのおりの見聞を中心に今回の報告をまとめたい。

今回、メキシコにはロドルフォ・ウシグリ演劇研究センター（CITRU- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli）の客員研究員として滞在した。私の研究テーマである「佐野碩（せき）」関連資料の収集と、メキシコの佐野碩研究者との交流が目的だった。

佐野碩（1905〜1966）は戦前の日本のプロレタリア演劇運動で中心的な役割を担った演出家であるが、その政治思想ゆえに日本出国を余儀なくされ、アメリカとヨーロッパを経てソ連に至った。この地でスタニスラフスキーに会い、メイエルホリドの演出助手を務めたが、やがてソ連をも追われて1939年に政治亡命者としてメキシコに入国した。佐野はスタニスラフスキーの俳優教育理論をメキシコにもたらし、演劇の近代化に決定的な功績を遺した人物として同国の演劇史に位置づけられている。メキシコ人研究者による佐野碩研究のスタートは遅かったが、現在ではCITRUにひとつの研究拠点がある。

メキシコ滞在中、私はCITRUのある芸術センター（CENART-Centro Nacional de las Artes）に頻繁に通うことになった。芸術センターはメキシコシティ南部コヨアカン地区に12ヘクタール（東京ドーム3個分）の敷地を構え、国立芸術院（INBA-Instituto Nacional Bellas Artes）系列の学校（演劇、舞踊、音楽、美術、映画）とそれぞれの研究機関を集めた複合施設である。以前は街のあちこちに点在していた各施設を集めて1994年につくられたという。敷地内には11の劇場があり、教育、研究、舞台公演を目的とした一大文化センターになっている。むろん、メキシコシティの芸術の拠点はここだけではない。国立自治大（UNAM- Universidad Nacional Autónoma de México）にも同規模の芸術センターがあるし、演劇に関していえば、公的機関から自由な立場で継続的な活動をしているシェイクスピア・フォーラム（Foro Shakespeare）やエル・ミラグロ劇場（Teatro El Milagro）など、独立系の演劇拠点も多い。文化情報週刊誌「ティエンポ・リブレ（Tiempo libre）」の 2015年10月8日号をチェックしてみたところ、この週に首都圏で上演されていた舞台公演の数は172作品であった。メキシコシティの演劇規模はかなり大きいとみてよいだろう。その中で、国が文化事業をどうとらえているかは芸術センターの活動を見ると分かる。

ウィークデーの芸術センターでは、芸術学校に通う若者や研究者に混じって子供や小中学生の姿を毎日のように見かけた。課外授業なの

だろうか、先生に引率されて構内をめぐっていた。週末には子供向けの芝居が上演されていた。著名な劇作家が子供向けに翻案した古典文学もあれば、大道芸人風の若者がパントマイムを演じながら客席の子供たちとのあいだでやり取りを繰り広げていくイベントもあった。「ミカンを食べると何が残るかな？　種？　種はどうするの？　そう、土に埋めるんだね。お水を撒くんだよ。コカ・コーラなんか撒いちゃだめだよ」。演劇を使った環境教育劇なのだ。こうした子供向けのイベントはすべて無料である。メキシコの児童劇や人形劇には19世紀末以来の伝統があるのだということを思い出した。演劇は“芸術”である以前に市民生活の一部になっている。

またある日、センター内の劇場の前に朝からたくさんの人が集まっているのに出くわした。障碍を抱えていると分かる子供や大人がいる。そしてその家族と見受けられる一般市民。ダンスの発表会だという。少しだけ劇場を覗いてみることにした。舞台は障碍者と舞踊学校の教師・生徒のコラボで作られていた。身体が不自由な人、精神を病む人など、障碍のレベルも内容も様々であるが、その人たちが実に生き生きと楽しげに舞っていた。障碍を持つ子供が舞台の上で方向を見失っても舞踊学校の生徒たちの踊りがそれを包み込んでいく。そのこと自体がストーリーを持っているようにも見えた。車椅子の群舞も素晴らしかった。最後の演目では、車椅子の少女と舞踊学校の男子生徒がマイケル・ジャクソンの「スリラー」の曲に乗ってペアダンスを踊った。途中から私は見学者から熱心な鑑賞者になっていた。「少しだけ」のつもりが結局、全公演を観てしまった。な

CENARTで行われた障碍者と舞踊学校生徒による発表会（筆者撮影）

ぜこの舞台が人を引き付けるのか。すべてが「本物」だからだ。踊っている人たちの意気込みも本物ならば、劇場、舞台、照明のすべてがプロ仕様だった。衣装もこの舞台のためにあつらえたものだと分かる。障碍者支援プログラムに芸術を用いるといった発想ではない。この国では芸術は裃を纏っていない。サロンから絵画を救い出し、民衆のための壁画運動を展開したシケイロス（David Alfaro Siqueiros）やリベラ（Diego Rivera）の国なのだと思った。

メキシコシティで観た舞台をいくつか紹介しよう。サン・ヘロニモ劇場（Teatro San Jerónimo）の『飛行機（Aeroplanos）』（1990年初演、アルゼンチンの作家カルロス・ゴロスティサ［Carlos Gorostiza］作）。登場人物は隠居老人のパコとクリストバルである。60年来の友人の二人はともに妻に先立たれ、子供や孫たちに煙たがられながら暮らしている。クリストバルは毎日パコの家に立ち寄っては二人で思い出話に花を咲かせる。時には意見や記憶が食い違ってケンカもするが、同じ時代を生きてきた者同士の連帯感が二人を強く結びつけている。話はこれだけである。“事件”は何も起こらない。強いて言えば、パコは病院から検査結果が届いているが怖くて開封できないでいる。クリストバルの気がかりは、息子が自分を老人施設に入れたがっていること。いずれもなかなか深刻な悩みではあるが、それが浮かび上がってくる終盤まで舞台は軽快なコメディータッチで進んで行く。観客席は大いに沸いたが、丁々発止にやり合う二人の日常会話の底には孤独と死に対する恐怖が静かに流れ続けていた。陽気に会話すればするほど人生の儚さが浮き彫りになっていく。主演のイグナシオ・ロペス・タルソ（Ignacio López Tarso, 1925〜）と相手役のセルヒオ・コローナ（Sergio Corona, 1928〜）の2人の名優の力量と魅力が存分に引き出された舞台だった。演出はサルバドール・ガルシニ（Salvador Garcini）。

実は私は1年も前にこの舞台のことをネットで知った。チャンスがあれば是非観たいと思っていた。それは、主演のロペス・タルソが佐野碩の役者だったからである。1956年の『炎の試練（La prueba de

サルバドール・ガルシニ演出『飛行機』

fuego）』（原作：アーサー・ミラー『るつぼ』）のジョン・プロクター役と、1963年の『時代に逆らう男（El hombre contra el tiempo）』（原作：ロバート・ボルト『すべての季節の男』）のトーマス・モア役を演じている。もう一人の俳優のコローナも佐野の元で学んだ時期がある。佐野の没後50年を経た今、なお現役で活躍する佐野碩ゆかりの俳優の演技を観られたのは嬉しかった。90歳と87歳の二人の老優は上演時間2時間の二人芝居を軽快に演じきった。その立ち姿、動き、台詞回しのすべてに俳優歴60年が醸し出す豊かな存在感があった。チケット代は商業演劇の相場の3,500円。

国立劇団（CNT- Compañía Nacional de Teatro）の『コーカサスの白墨の輪（El círculo de cal）』（原作：ベルトルト・ブレヒト）を、劇団の拠点施設内のエクトル・メンドーサ小劇場（Sala Héctor Mendoza）で観た。コロニアル様式の家が立ち並ぶ閑静な住宅街の一角に劇団の拠点がある。メキシコ人はブレヒトが大好きだ。常に街のどこかで気軽にブレヒトが演じられているが、CNTの『コーカサスの白墨の輪』は俳優20人が69の役を演じ、上演時間3時間を超える本格的なブレヒト劇だった。コーラスの衣装も合わせると全部で127着が準備されたという。これを客席96の小さな劇場で観た。実に豪華な観劇経験だった。しかも、エクトル・メンドーサ小劇場での公演はすべて無料である。『コーカサスの白墨の輪』は2012年の秋に初演された舞台の再演だったが、国立劇団のレパートリーに組み入れられているため、ときどき再演される。俳優は全員、顔にぴったり張り付く特殊な仮面と誇張された彩り豊かな衣装を身に着けていた。戯画的に造形された身体

CNT『コーカサスの白墨の輪』

は、時にはぎこちなく、時にはコミカルな演技をつくり出していた。ブレヒトの原作をエドワルド・ヴェイス（Eduardo Weiss）と演出家ルイス・デ・タビーラ（Luis de Tavira）が翻訳・翻案した。デ・タビーラはこの舞台をブレヒトの友人ベンノ・ベッソン（Benno Besson）へのオマージュであるとしている。なるほどベッソンが2003年にジェノヴァで初演した『コーカサス』でも仮面を用いることで、俳優が人物と同化することも、観客が舞台の上の物語に同化することも阻止して異化効果を高めたとされる。これ以外にもデ・タビーラはベッソンの舞台からいくつものヒントを得たと考えられるが、独特の仮面の造形や色彩感覚、メキシコの伝統音楽を用いて新たに作曲された歌がメキシコのブレヒト劇を出現させていた。「世界を変える鍵である純真な心を讃える舞台にしたい」とデ・タビーラはあるインタビューで語っているが、その目的は充分に達成できたのだと思う。私が今までに観たいちばん印象深い『コーカサスの白墨の輪』だった。

現在のメキシコを代表する劇作家の一人ダビッド・オルギン（David Olguín, 1963〜）の最新作『美（La Belleza）』をエル・ミラグロ劇場で見た。演出もオルギン自身。19世紀のメキシコに実在した人物フリア・パストラーナ（Julia Pastrana, 1834-1860）とその夫セオドール・レント(Theodor Lent)をめぐる物語である。メキシコの貧しい農村に生まれたフリアは先天性終毛性多毛症だった。全身を毛で覆われ、顔は類猿人の風貌であったが、美しい歌とダンスを披露し英語とスペイン語

を操る知的な女性だったとされる。アメリカ人の夫セオドールはフリアを見世物小屋で働かせ欧米をめぐる。やがてフリアは妊娠し、多毛症の男の子を出産するが、母子は死ぬ。セオドールは二人をミイラにして見世物小屋にかけ続ける。かくも残酷でおどろおどろしい物語なのだが、作者オルギンはこの作品で、美とは何か、西欧的な美の基準が絶対なのか、美は対象物そのものに宿るのか、あるいはそれを見ている者に内在するのか、美の感受は同胞間にのみ成立し、自分たちの尺度から外れる異邦人の属性に美を認めることはないのかを問うたのだと「エクセルシオール（Excélsior）」紙の記事は述べている。2016年の1月にオルギン氏が日本演出者協会の招きで来日し、その折に筆者と対談をすることになっていたので勉強をも兼ねてこの舞台を観たが、難解だった。そこで作者本人に台本を送って欲しいと頼み、これを読んだ。おどろおどろしい物語を詩的な台詞が昇華させ、美の哲学が浮かび上がる詩劇であることが分かった。美しく、奥の深いメキシコの新しい演劇があることを知った。ただし、フリークな人間を飯の種にするという極端に形而下の出来事と、その対極にある美をめぐる哲学的思索を舞台の上に表現し得たかというと疑問は残る。難解な作品でありながら、150席ほどの客席は満員だった。新しい演劇に対する観客の期待感が強く感じられた時間だった。チケット代約1,400円。

ペルーの首都リマ市に1週間滞在した。近郊を含まない都市部の人口はメキシコシティもリマもともに約850万人であるというからさほど違わないが、リマの演劇規模は遥かに小さく思えた。

リマの演劇は大きく2種類に区分できるようだ。まず、中〜高所得者層が観る商業演劇や

ダビッド・オルギン演出『美』　撮影：Roberto Blenda

小劇場がある。おおむね、街の中心部から海岸沿いの高級住宅地区に点在している。リマ在住の友人に勧められて英国文化センターの、その名も「英国劇場（Teatro Británico）」でシェイクスピアの『冬物語』（演出：アルベルト・イソラ［Albeto Ísola］）を、テアトロ・ラ・プラサ劇場（Teatro La Plaza）でソフォクレスの『オイディプス王』の現代版（演出：ホルヘ・カストロ［Jorge Castro］）などを観た。今回はペルー作家の舞台は観られないのかと思っていたが、ようやく『シェルター（Búnker）』（マテオ・チアレジャ［Mateo Chiarella］作、ホルヘ・チアレジャ［Jorge Chiarella］演出）をリカルド・ブルメ劇場（Teatro Ricardo Blume）で観ることができた。アリーナ型の新しい劇場である。舞台中央に大小の黒いブロックが3つ置かれているだけの簡素な舞台。作品の時代設定は1992年である。1990年に大統領に選出された日系のアルベルト・フジモリは前政権が遺した危機的な経済破綻から国を救い出すための経済改革を推進する一方で1980年に始まるペルー内戦の収束を図るべく左翼組織への徹底攻勢を強めていった。1992年には極左武装勢力センデロ・ルミノーソの指導者アビマエル・グスマン（Abimael Guzmán）を逮捕し、組織に壊滅的な打撃を与えている。すなわち、経済状況がどん底にあり、テロリズムが横行する不安に満ちた1992年のペルー社会が時代背景にある作品なのだ。舞台はフジモリのテロ対策を報じるラジオの声で始まる。薄暗いアパートの一室。女子学生アントニアが一人で暮らしている。ここへ、イタリア人の祖父のノノが尋ねてくる。彼は孫娘の暮らしぶりを確かめるとともにアントニアの母である自分の娘の死因を確かめたくて来訪したのだった。舞台は祖父と孫娘の交流という柔らかい印象で始まるが、次第にアパートがペルーの現実からの“シェルター”なのだということが分かってくる。アリーナ型の劇場と簡素な装置を活かし、凝縮した物語空間をつくりだすことに成功している舞台だった。「エル・コメルシオ（El Comercio）」紙の劇評には、悲劇を忘れないために若い人に観て欲しいとある。ペルー社会に大きな痛みを遺した激しい内戦も、リマのブルジョア階層には

すでに昔の出来事になったということだろうか。チケット代約1,600円。

もうひとつのリマの演劇の形は、低所得者層が居住する地域を中心に展開されるコミュニティー演劇の動きである。ある研究者はこれを「周縁演劇」（Teatro Periférico）と呼ぶ。居住区域も演劇形態としても中心から離れて存在する。その代表的な集団であるワイタイ（Waytay）の拠点を訪ね、主催者のハビエル・マラビー（Javier Marabí）に話を聞いた。リマ市東部に位置するエル・アグスティーノ地区は丘の斜面にびっしりと貧しい住居が張り付いている貧困の街だった。旅行者は決して近づかないという。ここにワイタイの劇場と活動拠点がある。ワイタイとはケチュア語で「咲く」を意味するという。何を咲かせるのか。あらゆる意味で周縁に押しやられている人たちの可能性を拓こうとしているのである。残念ながら紙面の都合上これ以上の報告は書けないが、演劇を用いたエンパワーメントの一例である。思い返せばアウグスト・ボアール（Augusto Boal）が『被抑圧者の演劇（Teatro de Oprimido）』で書いている民衆演劇実験は1970年代のペルーで行われたのだった。

ワイタイ文化センター外観（筆者撮影）

佐野碩の話から始めた本稿を、佐野碩に関する本の話題で締めくくりたい。12月に『佐野碩　人と仕事』（菅孝行編、藤原書店）が刊行された。日本とメキシコの9人の執筆者がそれぞれの専門領域から文章を書いている。いくつもの国境を越えた演劇人の足跡が初めて複眼的に捉えられた一冊だと思う。日本ではその功績を知る人も少なくなった佐野碩の再評価につながることを期待する。

よしかわ・えみこ
早稲田大学大学院文学研究科演劇学専攻後期課程修了。上智大学外国語学部教授。専門領域はスペイン語圏演劇。現在の研究テーマは「佐野碩とラ米演劇」、「ラ米女性演劇人の社会劇」など。2014年秋、「人権をめぐるラテンアメリカ演劇COMMITTEE」を設立、代表を務める。

シドニー・シアター・カンパニー『ディナーの後で』　撮影：Brett Boardman

[オーストラリア]

移り変わる戦争の表象

佐和田敬司

『ブラック・ディッガーズ』と戦争神話への挑戦

2015年は日本では戦後70周年だが、オーストラリアでは、第一次世界大戦におけるガリポリ上陸作戦から100周年である方が、社会で大きな意味を持っていた。1915年4月25日、トルコのガリポリ半島にアンザック（オーストラリア・ニュージーランド連合軍団）が上陸し、トルコ軍と対峙したが、アンザックの多くの若い兵士たちが命を散らし敗北に終わった。その後4月25日はアンザック・デーと呼ばれる国民の祝日となり、自ら犠牲となって国に尽くした人々を悼む日となった。今日、アンザックとガリポリの物語は、「オーストラリア人」意識を醸成した建国神話と呼ぶべきものになっている。

2014年から2015年にかけて全国ツアーが敢行されたトム・ライ

ト（Tom Wright）作、ウェズリー・イノック（Wesley Enoch）演出、クイーンズランド・シアター・カンパニー（Queensland Theatre Company）の『ブラック・ディッガーズ（Black Diggers）』は、その神話を伝統的に独占してきたアングロ系白人が、多文化社会の中でその地位を譲り渡さざるを得ない時代を、みごとに象徴した作品となった。先住民たちの第一次世界大戦の従軍体験から取材した60のエピソードを、9人のアボリジニ俳優が演じる。作品中には二つの大事なエピソードがある。白人たちによるアボリジニ虐殺からただ一人助命された赤ん坊が、のちに「ブラック・ディッガーズ」（黒人のアンザック兵）となったという冒頭のエピソード。さらに作品後半を占める、国のために戦い帰還した後も、先住民兵士たちが差別され続けるエピソードだ。この国の負の歴史をその存在自体が体現している「ブラック・ディッガーズ」は、神話を独占し消費してきた白人たちの「ナショナリズム」の足下をすくう。『ブラック・ディッガーズ』は、アンザック神話を先住民が占有し、彼らこそが国の中枢を占めるべき存在であることを高らかに宣言する、先鋭的な政治的なメッセージを湛えている。

古典『年に一度のあの日』の英国・日本での上演

一方、『ブラック・ディッガーズ』が登場する以前には、アンザック神話を扱った代表的な演劇作品はアラン・シーモア（Alan Seymour）作『年に一度のあの日（The One Day of the Year）』だった。元兵士である主人公が、年に一度のアンザック・デーに戦友たちと飲み騒ぎ、往来で醜態をさらしている。大学生の息子はそんな父の姿を嫌悪しており、学生新聞で帰還兵士たちの醜態を批判する記事を載せ、父と対決する物語だ。

作品が初演された1960年は、帰還兵士たちの神聖な日だったアンザック・デーを批判することはタブーだった。この作品は社会に大きな衝撃を与え、上演は爆弾テロ予告などで妨害された。しかし1970年の再演ではベトナム反戦運動の影響でタブーは消散した。神話に切り込む

政治性を失う一方で、作品はオーストラリア演劇の「古典」となり、学校教育で学ばれるテクストとなったのである。

その後、主要劇団による上演は2003年のシドニー・シアター・カンパニー（Sydney Theatre Company）によるものが最後で、2015年には巡業劇団や地域劇団が作品を取り上げるに留まった。むしろ今年この作品が新鮮な印象を与えたのは、海外だった。ロンドンのフィンバラ劇場（Finborough Theatre）で、オーストラリアの演出家ウェイン・ハリソン（Wayne Harrison）によって上演された『年に一度のあの日』は、「忘れられていた宝石」と形容され、批評的に高い評価を受けた。また、豪政府がアンザック関連イベントに巨費を投じて愛国心を盛り上げようとしており、まさにその金の一部でロンドン上演が実現したにもかかわらず、この作品の主題が、神話への批判であることの皮肉（つまりはオーストラリアの演劇人たちの面目躍如でもある）にも、関心が寄せられた。

日本でも、『年に一度のあの日』のリーディング上演が早稲田大学で行われた。言うまでもなく日本では第一次世界大戦はマイナーな話題で、アンザック神話もほぼ知られていない。それでも、観客の反応を見ると、戦後の平凡な家庭の中で、戦争という壮大なテーマが激論されるという物語が新鮮さと共感を生んだようだった。歴史認識を巡る世代間対立、平和な日常に突如影を落とし始めたテロとの戦いなどを観客は想起し、むしろ歴史的なコンテクストにとらわれず「いま」を映し出す作品として受け止められていた。

早稲田大学グローバルエデュケーションセンター『年に一度のあの日』　撮影：佐和田敬司

新作能『オッペンハイマー』

2015年に第二次世界大戦を描いたものとして希少な価値を持つのが、シドニー音楽院で初演された新作英語能『オッペンハイマー（Oppenheimer）』（アラン・マレット［Allan Marett］作）だろう。ワキである遍路が、夢の中で出会った不動明王に、ヒロシマの廃寺へゆけと告げられる。シテである廃寺の住職は、因果律に反したため狐として500回生まれ変わることになったこの寺のいにしえの僧の物語を遍路に語るが、住職自身が、ヒロシマに投下された原子爆弾を開発した科学者ロバート・オッペンハイマーの亡霊であった。遍路の祈祷によって呼び覚まされたオッペンハイマーの亡霊は、業から逃れる唯一の術として、自らヒロシマの炎の中に永遠に留まり続けて償おうとする。炎の中で出会った不動明王に命じられ、オッペンハイマーは自分が引き起こした苦しみから、人々を解き放つために舞う。

マレットは、かつて流転の生涯を送ったオーストラリア史上の女性を主人公とした英語能『イライザ』を作ったことのある音楽学者だ。今回は、喜多流能楽師松井彬らを迎えた本格的な能でありつつ、原爆で死んだ父を弔う兄妹が登場する間狂言の味わいは現代劇風で、能に親しみのないシドニーの観客をも十分楽しませていた。『オッペンハイマー』は、戦いに明け暮れた武人が死んで修羅道におち亡霊となって苦しむ、修羅能に分類出来る。武人ではないが自らが産んだ兵器が無数の命を奪い今も多くの苦しみを与え続けているという、あまりに大きな彼の「修羅」を描くには、能の形が最もふさわしいという説得力を、この上演は持っている。第二次世界大戦の記憶を、日本の伝統文化を通して見つめるという姿勢も、成熟した多文化社会でこそ実現できるものであった。

人気作家の新・旧作とオーストラリア演劇史

劇作家アンドリュー・ボヴェル（Andrew Bovell）は近年、オーストラリア演劇界がシェイクスピアとチェーホフばかりを上演し、オースト

アラン・マレット作『オッペンハイマー』　撮影：Lee Nutter

ラリアの作品が上演されることが少なくなっていることを指摘した。それを裏付けるように、2015年はオーストラリア演劇界でめぼしい新作はあまり見当たらなかった。特に主要劇団で、オーストラリアの新作があまりかからなかったことが大きい。

主要劇団のひとつ、シドニー・シアター・カンパニー（Sydney Theatre Company）の演目で、今年最も注目されたオーストラリア作品は、アンドリュー・ボヴェルが1988年に書いた『ディナーの後で（After Dinner）』だった。高級ワインと肩パットが目立つ80年代ファッション、メンアットワークの曲など当時の風俗が強調され、日本でも同時代にテレビドラマでよく見られたような、男女のグループ同士の出会いを描く。三十代の女の三人連れ、中年の男の二人連れが、パブレストランで隣の席になる。この作品が振り切れているのは、徹頭徹尾、彼らの頭の中にはセックスのことが大部分を占めており、女性グループ内では赤裸々に性的な抑圧が語られる点だ。この作品が初演されたのは、メルボルンの小劇場運動の拠点であった劇場ラ・ママ（La Mama Theatre）だった。この作品の初演時にはすでに小劇場運動は終息していたが、小劇場運動における、オーストラリア性をとことん下卑た品性に求めようとするテーマを、この作品はたっぷりと吸収している。この作品で成功したボヴェルがその後、セックスに対する関心を、笑いではなく人間の業として「悲劇」に昇華させていったことが、よく分かる作品である。

ちょうど同時期に、シドニーのアンサンブルシアター（Ensemble

Theatre）では、デヴィッド・ウィリアムソン（David Williamson）の新作『ドリーム・ホーム（Dream Home）』が上演されていた。映画音楽家とプロデューサー夫婦が新しい家に引っ越すと、そこに奇矯な隣人たちがいて徹底的に悩まされるという筋だが、その中心にあるのがセックスであり、ちょうど男性器の大きさに思い悩む男性たちのエピソードは『ディナーの後で』と重なり合っていた。ともに人気作家であるウィリアムソンとボヴェルは、前者はオーストラリアのミドルクラスの人々を描く風習喜劇の大家であり、後者は綿密で壮大な悲劇に定評があり、対照的な作風の持ち主である。だが、60年代末のラ・ママにおける小劇場運動出身のウィリアムソンと、80年代から頭角を現したボヴェルの作風が、シドニーで同時期に上演されたこの二つの作品を通して交錯するとき、オーストラリア演劇史の連続性が垣間見られた。

先住民演劇の新作『代弁者を責めろ』

新作の収穫が少なかった中で気を吐いたのが、ナキア・ルイ（Nakkiah Lui）作の先住民演劇『代弁者を責めろ（Kill the Messanger）』だった。ルイはトレス海峡諸島人とアボリジニ（カミラロイ族）のアイデンティティを持つ。若い劇作家で、本作は、アボリジニの獄中死をテーマにした処女戯曲『この楽園（This Heaven）』（2013年）に続く第二作目となる。本稿執筆時点で、『代弁者を責めろ』は、シドニー演劇賞でオーストラリア新作部門にノミネートされている。

シドニー・シアター・カンパニー『ディナーの後で』　撮影：Brett Boardman

癌の激痛に苦しむアボリジニの若い男が、病院の救急窓口にいくが、ドラッグ常習者であるために治療を断られ（激痛を癒すためであったにもかかわらず）、ついに近くの公園で首をつった話。そして、アボリジニ向け住宅に30年間暮らしていた祖母が、シロアリの駆除と修繕を役所に幾度となく要請するも断られ（アボリジニであるがために優先順位が低かった）、ついに床が落ちて事故死した話。祖母の物語では本物の写真が舞台に映写され、男の物語には、ルイ自身が登場し、彼の最期を看取る。この二つの実話に関わり合いつつ、舞台上で自分自身を演じながら、そして時に自分のことばで観客に語りかけながら、作品は進行する。そしてこの二つの物語を語るルイ自身の葛藤も、作品の重要なテーマになる。彼女は、白人によって占められているベルボア・ストリート劇場（Belvoir Street Theatre）の観客に、問いを投げかける。アボリジニの不幸な話から何を期待してチケットを購入したのか？　そして自分は、そんな観客に対して演劇を通して何を語るべきなのか？　それらの問いに答えは用意されてはいない。最後にルイは、「組織的な差別から起きたこの出来事を、どうしても語りたかった、あなた方に知って欲しかった」と切実に語る。本作は、先住民の物語をなぜ観客は求め、自分は語るのかという、先住民演劇の本質に関わるすぐれた観客論、作家論になっている点が、高く評価された。

さわだ・けいじ
早稲田大学教授、翻訳家（湯浅芳子賞受賞）。著書に『現代演劇と文化の混淆：オーストラリア先住民演劇と日本の翻訳劇との出会い』、『演劇学のキーワーズ』（共編著）ほか。最近の翻訳上演に『ナパジ・ナパジ』（紛争地域から生まれた演劇）、『ミス・タナカ』（江戸糸操り人形・結城座）、『エブリマンとポールダンサーたち』（新宿梁山泊）など。

『オッペンハイマー』ジョン・ヘファーナン　撮影：Keith Pattison

[イギリス]

戦争と死刑
―― 国家テロリズムに抗して

本橋哲也

パリというヨーロッパ文化の華と見なされてきた都市で起きたテロリズムに始まり、シリアからEUへの難民大移動を経て、同じパリへのテロ攻撃で終わったかに見える2015年――しかしこの問題をISISとは何かといった微視的な地政学的視点からだけでなく、広範な文化批評の脈絡で捉えようとするとき、いくつかの原理的考察から出発することが必要となる。欧米中心の視点からテロリズムを見れば、2001年のニューヨーク、2004年のマドリード、2005年のロンドン、そして2015年のパリへの攻撃ということになるが、欧米諸国は中東地域で長年戦争をしてきた当事国に他ならない。その相手方の当事者であるアルカイダやダーイシュなどと呼ばれる組織がいわゆる主権国家ではなく、ヨーロッパの都市を爆撃する戦闘機もないので、代わりに人身による自爆攻撃が

行われてきたのだ。さらに11月のパリ攻撃の前後に、ベイルート、バマコ、アンカラ、チュニスといった都市でもテロ攻撃が起きていることからも知れるように、ヨーロッパ以外の都市では長年テロ攻撃が繰り返されているのに、欧米のメディアが注目してこなかっただけである。また「テロとの戦争」の結果としてのアフガニスタンやシリアからの難民の大部分は隣接するパキスタン、トルコ、レバノン、ヨルダンに長年滞留しており、それがEU諸国に流入してくるようになって「国際問題」となるように、そもそも欧米とそれ以外とでは、生と死の重みがまったく違う。さらに現在のパリや沖縄の状況を見れば明らかなように、「先進諸国」ではテロリズムの脅威を口実に、警察権力の増大、予防検束、デモの禁止、共謀法の策定といった非常事態の常態化が進む反面で、軍産官司法メディア複合体が兵器開発によって末期症状に陥った資本主義の延命を画策している。埴谷雄高（はにやゆたか）は1958年の「政治のなかの死」という論文の中で、政治が「死刑と戦争のあいだを往復する振子であって、ついにそれ以外たり得ない」と書いた。埴谷は「政治」を国家ないしは政府と捉えており、それらが自らの至高性を他者に示す手段として戦争と死刑とを独占している状況を指摘しているのだ。そうした政治による暴力の占有がいまだに継続している現況にあって、この小稿では、2015年に英国で上演された演劇から、普遍的に国家とテロリズムとの関係に考察の契機を与えた舞台を、管見の及ぶかぎりで概評したい。

まずアイスキュロスの『オレステイア（Oresteia）』（アルメイダ劇場［Almeida Theatre］で初演、トラファルガー・スタジオ［Trafalgar Studios］に巡演）。演出のロバート・イック（Robert Icke）は、この三部作を母殺しの犯人であるオレステスを裁く法廷劇として、2時間ほどに短縮する。舞台上方のスクリーンには、時間を記すデジタル表示が点滅しており、開始から休憩、終了まで正確に現在時が刻まれていく。よって観客は、父が娘を、妻が夫を、息子が母を殺す、この家族崩壊劇に自分自身も当事者として参加することを余儀なくされる。ドラマを駆動するのは対外戦争を支える男性的原理と、それにテロリズムによって抗

『オレステイア』リア・ウィリアムズ、アンガス・ライト　撮影：Manuel Harlan

う女性的原理との闘いだ。アガメムノン（アンガス・ライト［Angus Wright］）は、トロイア戦争での勝利のために娘の命を犠牲にする。それを許せない妻のクリュタイムネストラ（リア・ウィリアムズ［Lia Williams］）は夫を殺害し、息子のオレステス（ルーク・トンプソン［Luke Thompson］）が父の復讐に母を殺す。戦争とテロリズムによる暴力の連鎖をいかに断ち切るのか？　オレステスの告白に従って進行する舞台は、人が殺されるたびに、裁判での提出証拠のように、デジタル掲示に殺害時刻を記していく。最終的にオレステスが有罪か無罪かの評決は、私たち観客に直接問われるのだ。男性弁護団は主権国家として戦争の必要と国民による犠牲の正義を強調し、女性検察側は父の死は娘の死と交換だが、母殺しへの贖罪（しょくざい）には息子の死刑が妥当と主張する。結局、評決はまったく同数とされ、裁判長である女神アテナが「この国は男を女に比べて優遇してきた」という辛辣な批評と共に「無罪」の判決を下す。だがそれはオレステスの解放を意味しない。彼がこれから一生「母殺し」の罪責を背負って生き続けることを示唆するように、「オレステス死亡の時間」を刻むデジタル時計は止まることなく動

き続ける。もしオレステスが死後の生を続けなくてはならないなら、目撃する私たちも実は死後の生にあり、それこそが戦争やテロリズムという非常事態が常態となった今日の生のありようなのではないか？　『オレステイア』は容赦なくこの問いを突きつけるのだ。

マーティン・マクドナー（Martin McDonagh）の『首吊り役人（Hangmen）』（演出マシュー・ダンスター［Matthew Dunster］、ロイヤル・コート劇場［Royal Court Theatre］で初演、ウィンダム劇場［Wyndham's Theatre］に巡演）は、絞首刑という深刻な話題を扱いながら、ジョー・オートン（Joe Orton）ばりのブラックユーモアによって観客を哄笑（こうしょう）の渦に巻き込む一方で、この合法的な殺人を独占する国家の暴力を見て見ないふりで容認してきた私たち自身の「共犯性」を問う。かつて練達の死刑執行人と自負していたハリー・ウェード（デヴィッド・モリッシー［David Morrissey］）は、いまや英国北部の町オールドハムでパブを経営する地元の名士となっている。死刑廃止の感想を取材しにきた地元新聞の記者のインタビューに得意絶頂でいたところに、ロンドン訛（なま）りの謎の若者ムーニー（ジョニー・フリン［Johnny Flynn］）が訪れる。不気味な脅威を漂わせるムーニーは、無実を主張しながらハリーに死刑にされた男と何らかの関係があるらしい。自分の

『首吊り役人』アンディ・ナイマン、デヴィッド・モリッシー　撮影：Alastair Muir

娘が失踪し、ムーニーを疑ったハリーは、パブの中でムーニーの首をくくり、自白させようとする。殺人というテロリズムも、国家の手にかかれば死刑として正当化される――そのメカニズムが特異な個人の暴力に頼っている現実を喝破した、今年随一の新作である。

トム・モートン＝スミス（Tom Morton-Smith）の『オッペンハイマー（Oppenheimer）』（アンガス・ジャクソン［Angus Jackson］演出、スワン劇場［Swan Theatre］で初演、ヴォードヴィル劇場［Vaudeville Theatre］に巡演）は、マンハッタン・プロジェクトを主導して原爆を製造したロバート・オッペンハイマー（ジョン・ヘファーナン［John Heffernan］）を主人公として、国家の戦争と科学者の使命との相克をあつかう。国家は、核開発のような戦争の勝敗のみならず、人類の未来も左右する科学技術に関わる機能と秘密を占有する。演出が強調するのは、20世紀の科学技術における視覚の優位である。目に見えない原子力エネルギーや放射能を可視化するのは、地球環境や人体を損傷する核爆弾の威力でしかない――ロス・アラモスの実験場で巨大な閃光に直面して、登場人物たちが言葉を失うさまが、四半世紀後の私たち自身がおかれている危機的状況を照射してやまない。

他にも、生死の価値付けを独占する国家の試みに対して、個人の死の意味を取り返そうとする舞台に秀作が多かった。フランツ・カフカの小説をニック・ギル（Nick Gill）が脚色した『審判（The Trial）』（リチャード・ジョーンズ［Richard Jones］演出、ヤング・ヴィック劇場［Young Vic］）。K（ロリー・キネア［Rory Kinnear］）はある日、裁判所から身に覚えのない召喚を受ける。エープリル・フールの悪戯ぐらいに思っていた彼も、しだいに

『審判』ロリー・キネア　撮影：Alastair Muir

国家が自分を「審判」という永遠に決着することのない棚上げ状態に置いていることに気づく。しかも自分以外にも多くの者が審判を待ちつづけ、それを利用するビジネスさえも成立しているのだ。いったん落ちこむと抜けられない秘密の穴――「テロとの戦争」を奇貨として、欧米や日本で進行する国家の「秘密保護」や「安保法制」の動きを考えるとき、きわめて現代的な主題を再興させた舞台である。

アーサー・ミラーの生誕百年を記念して上演された『セールスマンの死（The Death of a Salesman）』（グレゴリー・ドーラン［Gregory Doran］演出、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー［Royal Shakespeare Theatre］で初演、バルビカン劇場［Barbican Theatre］に巡演）。アメリカ合州国における資本主義の夢を担いながら、行商人としての仕事と息子たちとの関係に疲れて自死するウィリー・ローマンと妻リンダの哀しい生き様を、アントニー・シャー（Antony Sher）とハリエット・ウォルター（Harriet Walter）が深い情感をこめて演じる。アメリカは建国以来、ひたすら戦争をくりかえし、男らしさという暴力幻想に憑かれた国家であり、その果てに一人のセールスマンの死がある。国家の暴力が、日常レベルで人を殺し続けている現状をあらためて認識させる名演だ。

古典の再演で傑出するアルメイダ劇場が、昨年の『幽霊』に続いて、ふたたびリチャード・エア（Richard Eyre）の台本・演出で上演したイプセンの『小さなエイヨルフ（Little Eyolf）』。フィヨルドを見下ろす邸宅に暮らし、周囲の人々の貧困には無関心であったアルフレッド・アルマーズ（ジョリオン・コ

『セールスマンの死』アントニー・シャー、ハリエット・ウォルター　撮影：Ellie Kurttz

『小さなエイヨルフ』リディア・レオナード　撮影：Tristram Kenton

イ［Jolyon Coy］）とリタ（リディア・レオナード［Lydia Leonard］）の夫婦には、息子のエイヨルフが事故で片足が不具となってから、愛情も性の営みもない。著作に行き詰ったアルフレッドは、息子の幸せに賭けようとするが、夫の愛に飢えているリタには、エイヨルフが邪魔だ。エイヨルフが港から落ちて溺死した悲しみの中で、異母妹のアスタ（イヴ・ポンソンビー［Eve Ponsonby］）に縋（すが）るアルフレッド。かけがえのない息子の死によって、全てを失ったかに見える夫婦に何が残されているのか？　取り返しのつかない喪失ののちに、所有や搾取でない関係の蘇生はありうるか？　資本主義による搾取によってますます危急の度を増す問いに迫る作品を、演出のエアは、山々と海と星に囲まれた自然と一体化した死せる息子のまなざしを喚起しながら、一片の希望とも言うべき再生の可能性を提示して、心を打つ。

最後に、目だった収穫のなかったシェイクスピア上演から、ケネス・ブラナー（Kenneth Branagh）が演出･主演した『冬物語（The Winter's Tale）』。ジュディ・デンチ（Judi Dench）によるポーライナが、時の哀しい流れを示唆して出色だ。妻の不倫を疑う王レオンティー

ズの暴力が、家庭と世界を崩壊させる。息子と妻の死を招いた「アポロの怒り」に直面して改悛する王も、すでに取り返しのつかない罪を犯してしまった以上、失われた時間と死をどのように償えるのか？　その答えが、さらなる他者の搾取や戦争による富の所有にないことは明らかだ。占有原理に支えられた近代主権国家によるテロリズム暴力を超えるために、演劇はここでも思考の導きの糸を提供しているのである。

『冬物語』ジュディ・デンチ、ケネス・ブラナー　撮影：Johan Persson

もとはし・てつや

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

シティズンズ・シアター、エディンバラ国際フェスティバルの共同製作『ラナーク――三幕の人生』　撮影：Tim Morozzo

[スコットランド]

メイド・イン・スコットランド
―― 充実の作品群と変化の兆し

中山夏織

2015年夏、スコットランド国立劇場が日本に初お目見えした。といっても、公演そのものをもってきたわけではない。2012年にグラスゴーで初演、主演のアラン・カミングが20役を演じて話題になったご当地ドラマ『マクベス』の日本版（PARCO製作）に、国際共同製作のパートナーとして参画したものだ。主演に起用された佐々木蔵之介のイメージの強さもあって、翻訳劇の上演という形になった感は否めないが、日本に初見参の意味は大きい。また、その少し前、スコットランドの文化大臣フィオナ・ヒスロップ（Fiona Hyslop）が初来日し、文化交流への強い

意思を示した。

さて、そのスコットランド国立劇場の2015年は、来年度に控えた設立10周年の前哨戦でもあり、準備の1年となったようだ。そのなかでもユニークな作品を紹介しておこう。アラン・ウォーナー（Alan Warner）の小説『ソプラノ（The Sopranos）』をミュージカル化した『我らが永遠の乙女たち（Our Ladies of Perpetual Succour）』がある。ライブハウスでの上演を企図し、ニューカッスルのライブ・シアターと共同製作、エディンバラ・フェスティバル期間中にトラヴァース・シアター（Traverse Theatre）で初演された。『ビリー・エリオット（Billy Elliot）』のリー・ホール（Lee Hall）の脚本、前芸術監督ヴィッキー・フェザーストーン（Vicky Featherstone）の演出、マーティン・ロウ（Martin Lowe）の音楽によるミュージカルだが、6人の若い女優たちが学校の合唱団に所属する10代の女子生徒たちの無軌道な青春を歌い、踊りまくる。脆（もろ）いくせに恐れを知らない10代のアルコール、恋、セックス、ドラッグ、妊娠……が、毒気をもって面白おかしく、そして悲しく描かれる。6人の女優たちの歌声と豊かな個性に支えられた舞台である。

スコットランド国立劇場『我らが永遠の乙女たち』　撮影：Manuel Harlan

ロイヤル･ライシャム･シアター50周年

エディンバラのロイヤル・ライシャム・シアター（Royal Lyceum Theatre）が、1965年の設立から50周年を迎えた。その記念の1年間のシーズンの幕開けが、スコットランド出身の2人の名優ブライアン・コックス（Brian Cox）とビル・パターソン（Bill Paterson）による『ゴドーを待ちながら』である。演出は13年にわたって同劇場の芸術監督を務めてきたマーク・トンプソン（Mark Thompson）。特筆すべきなのは、単なる名前と芸をひけらかすスター芝居に終わらせず、優れたアンサンブル作品に仕上げたことである。

トンプソンは、年初に演出した『コーカサスの白墨の輪』でも高い評価を得た。バックパックを背負ったグルシェの逃亡の旅は、21世紀の難民の物語でもある。現代に痛いほど突き刺さる。シンプルな装置、現代と伝統を行き来する多様な音楽、クロス・ジェンダーの配役で描き、2014～15年スコットランド演劇批評家賞では、最優秀アンサンブル賞、最優秀演出家賞、最優秀作品賞を受賞。ちなみに、昨年、本稿で紹介した『ボンダガーズ（Bondagers）』が最優秀デザイン賞を得た。ライシャムの快進撃である。

トンプソンが2016年6月に終わる50周年記念シーズンを限りに退任することになり、その後任が9月に発表され、英国演劇界を大いに驚かせた。選出されたのが国際的に活躍する劇作家デヴィッド・グレイグ（David Greig）だったからである。劇作家が地域劇場の芸術監督に就任する例は少なく、アラン・エイクボーンぐらいだろう――だが、エイクボーンは演出家でもある。しかも、“劇作家の劇場”トラヴァース・シアターであればまだ驚きも少なかったかもしれないが、グレイグが就任するのは、きわめてクラシックでエレガント――むしろ、中産階級の年寄りのための劇場と揶揄されてきた劇場だからである。政治劇からウエストエンドのファミリー・ミュージカル、児童青少年演劇からメロドラマまで縦横無尽にこなすだけでなく、芸術コミュニティのリーダーとして文化政策や官僚主義に果敢に立ち向かうグレイグの就任は、新た

な息吹、変革の意思の表れとして、スコットランド演劇界は喝采の声をあげた。

シティズンズ・シアター、エディンバラ国際フェスティバルの共同製作『ラナーク――三幕の人生』　撮影：Tim Morozzo

スコットランドへのこだわり

そのグレイグの劇作家としての2015年は、大作『ラナーク――三幕の人生（Lanark: A Life in Three Acts）』に集約される。シティズンズ・シアターとエディンバラ国際フェスティバルとの共同製作だが、グレイグの30年来の盟友、演出家のグラハム・イートウ（Graham Eatough）、作曲家ニック・パウエル（Nick Powell）とともに、フェスティバルの慣例を破る4時間に及ぶ大作に挑んだ。3人はブリストル大学で出会い、1993年、劇団サスペクト・カルチャー（Suspect Culture）を立ち上げた仲間であり、劇作家グレイグを世に出した。

20世紀スコットランド文学の金字塔アラスター・グレイ（Alasdair Gray）作『ラナーク――4巻からなる伝記』（1981年）のシュールリアルなディストピア（理想郷の逆）をさまよう記憶を失ったアーティストの物語の舞台化である。煙に巻かれそうになるのは、“第2幕”（実際には第1幕）からはじまり、それに“第1幕”が続く。観客は主人公とともに、時間と空間を超えて、アンサンク（Unthank）という名のグラスゴーの暗部を旅することになる。ローラ・ホプキンス（Laura Hopkins）の美術とサイモン・ワインライト（Simon Wainwright）のビデオアートの効果が絶大なのだが、主演のヒーロー然としないサンディ・グリアソン（Sandy Grierson）の存在感あっての成功でもある。

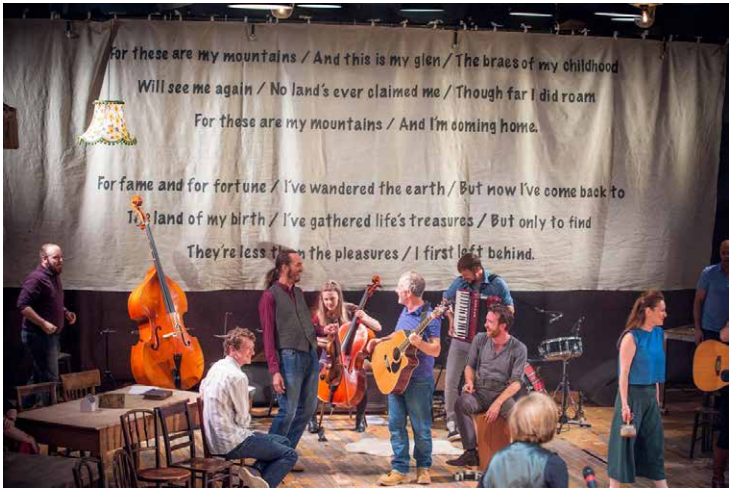
シェイクスピア作品や緻密なピンターのような室内劇、あるいは少しばかりシュールな遊びを得意とするシティズンズ・シアターの芸術監督

ドミニク・ヒル（Dominic Hill）が、めずらしく心温まるミュージカルに挑んだ。見知らぬ12人が、グラスゴー郊外のノース・ラナークシャーの町の教会に、合唱『クワイア（The Choir）』で謳うために集まってくる。階級、出自等の異なる人々は、お互いを理解しようとはしない。それを音楽がつなぐ寓話だが、俳優として活躍するポール・ヒギンズ（Paul Higgins）の脚本・詞と、人気バンド「ディーコン・ブルー（Deacon Blue）」のリッキー・ロス（Ricky Ross）の詞・曲、12名のアクター・ミュージシャンを得て、スコットランド人の心を揺さぶる音楽性を創り上げた。劇中歌「私のほとんど（Most of me）」がたまらなく美しい。この作品でシティズンズ・シアターが初めて商業資本のアンバサダー・シアター・グループと手を組んだのも興味深い。巡演そしてウエストエンドへの進出の可能性が広がるわけだが、公的助成の揺らぐ時代の地域劇場の新たな取り組みである。

もうひとつ、スコットランドでしか生まれ得なかった作品が、ダンディ・レップ・シアター（Dundee Rep Theatre）により再演された。

シティズンズ・シアター『クワイア』　撮影：James Glossop

1973年の初演以来、BBCでテレビ化されたものの、ほとんど上演されてこなかったジョン・マックグラース（John McGrath）の『チェビオット、雄鹿、そして黒く黒い石油（The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil）』である。この作品もまたミュージカルだが――スコットランド人から歌と踊りは切り離せない――ウエルメイドではない。政治的なブレヒト流のエピック・ドラマであり、丁寧な取材とインタビューをベースとしたドキュメンタリーであり、ストーリーテリングである。描かれるのは、19世紀の羊の放牧のための「ハイランド清掃」と呼ばれた強制移住（あるいはホロコースト）から、雄鹿のハンティング、1970年代の国家事業としての北海油田産業の振興に翻弄されるスコットランドの「経済」の歴史である――石油からの利益はスコットランドにはもたらされなかった。イングランドに搾取され、そして、石油メジャーに搾取されるという構図から逃れられなかった。だからこそ、人々は独立を求めてきた。初演したマックグラースの劇団7：84は、村のパブや公民館等を巡演し、手作り感の溢れる素朴さがあった。今回のダンディ・レップでの再演は、舞台上に木製のアリーナを作り、その三方をカフェのテーブルで囲むことでパブの雰囲気を作り出した。1983年生



ダンディ・レップ・シアター『チェビオット、雄鹿、そして黒く黒い石油』　撮影：Tommy Ga-Ken Wan

まれの若い演出家ジョー・ダグラス（Joe Douglas）は、ゲール語の歌や踊り、素朴さのなかにスタイリッシュな要素をちりばめ現代に蘇らせるとともに、彼自身もそうだろうが、マックグラースを知らない若い世代に届けるものとなった。『マクベス』とは一味違うご当地ドラマである。

イプセンの『幽霊』の現代スコットランド版が、グラスゴーのトロン・シアター（Tron Theatre）で上演され話題を呼んだ。俳優・演出家として1983年に劇団コミュニカド（Communicado）の設立に参画し、また1993年のマイケル・ボイド（Michael Boyd）版『マクベス』ではマクベス夫人を演じ一世を風靡したアリソン・ピーブルス（Alison Peebles）の復帰の舞台だったからだ。MS（多発性硬化症）と呼ばれる難病と闘い、テレビや映画には出演してきたものの、舞台からは遠ざかっていた。そのピーブルスは杖をつきながらも、堂々たるアルヴィング夫人を演じた。劇作家ミーガン・バーカー（Megan Barker）による翻案は、舞台を現代の北スコットランドに移し、ほとんど新作の体（てい）を示すほど書き換えた。息子のオスヴァルをより舞台の中心に据え、彼が殺した雄鹿と、子どもの頃に仲違いした友の2つのイメージをさらに象徴的に示すのが、舞台に溢れる現代建築の冷ややかな透明感である。

「イマジネート」の再編

フェスティバルというと、夏のエディンバラ国際フェスティバル、フリンジ・フェスティバルばかりが思い浮かぶかもしれないが、もうひとつ演劇にとって重要な存在が、イマジネート（Imaginate）――毎年5月に開かれる児童青少年演劇の国際フェスティバルである。国内外の児童青少年演劇のショーケースの役割を担うとともに、その作品をスコットランド内の学校等を巡演させ、さらに、一過性に終わらせない子どもたちや教師たちのための豊かなエデュケーション・プログラムを展開させてきたことで知られる。

このイマジネートを20年にわたって率いてきたトニー・リーキー（Tony Reekie）が2015年の第26回目のフェスティバルを最後に退

任した。併せて、女房役の事務局長も退任したのだが、尊敬されるリーキーの退任の理由は、組織再編であると説明された。フェスティバル・ディレクターの上位に、エグゼクティブ・ディレクターが導入されたことから、理事会の思惑はビジネス面での強化ということだろう。そのエグゼクティブ・ディレクターには、スコットランドを代表する児童演劇の劇団キャサリン・ウィールズ（Catherine Wheels）でプロデューサー兼共同CEOを務めていたポール・フィッツパトリック（Paul Fitzpatrick）が、フェスティバル・ディレクターには、オーストラリアのシドニー・オペラ・ハウスで児童青少年向けプログラムを担い、高い評価を誇ったベテラン・プロデューサーのノエル・ジョーダン（Noel Jordan）が就任した。どのような変化が生まれるのか、今後の展開が気になるところである。

なかやま・かおり
プロデューサー・翻訳／ドラマ教育アドヴァイザー。特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク代表理事、日本芸術文化振興会プログラムオフィサー、国際演劇協会理事。著書に『演劇と社会――英国演劇社会史』。翻訳戯曲に『ハンナとハンナ』『カラムとセフィーの物語』『宮殿のモンスター』他。

ドゥシャン・ダヴィット・パジーゼク演出『ばかげた闇』©Reinhard Werner/Burgtheater

[オーストリア／ドイツ]

難民問題に対峙するドイツ演劇

寺尾格

2015年は1月7日のパリ、11区での諷刺週刊誌「シャルリー・エブド」本社へのテロのニュースで始まり、夏以降にはシリア難民危機が顕在化、11月13日にはパリの10区、11区、および郊外での同時多発テロという事件が起きた。混迷を深めるシリア情勢による難民問題が、日本よりもはるかに深刻なのがドイツである。そのために2014年秋以降、反イスラム団体「ペギーダ - 西欧のイスラム化に反対する愛国的欧州人（PEGIDA-Patriotische Europäer gegen die Islamisierung des Abendlandes）」による難民排斥が活発化して、ドレスデンのゼンパー・オーパー（Semper Oper、ザクセン州立歌劇場）前では11月9日、

大規模なペギーダ・デモ集会が行われて、ダンスのリハーサルが中止となった。なぜか？

「反イスラム」を叫ぶペギーダの排外主義の明らかな暴力性（傷害事件も多い）に対して、最も強く反応した反ペギーダの多くのアピールやプロジェクトやデモの中心には、常にドイツの劇場/演劇の関係者の姿が見られ、従ってペギーダの暴力の格好の対象となっていたからである。この頁の下部に示したのは、演劇雑誌「ディ・ドイッチェ・ビューネ（Die Deutsche Bühne）」誌3月号掲載の演劇コミック「劇場従業員食堂の英雄たち」（絵：パトリック・バンヴァルト（Patrick Bannwart）、文：フィリップ・レーレ（Philipp Löhle））である。「私はペトラ（je suis Petra）」の札を下げた食堂の主人公のペトラおばさんは、ペギーダたちに向かって、断固たる様子で「出て行け（Raus!）」と叫んでいる。

40歳の女優ニーナ・ホス（Nina Hoss）に言わせれば、「社会的政治的な物事について考えることができなければ、演劇なんて、私には全然おもしろくない」。要するに社会的な事象への関心を喚起することこそが、演劇のアイデンティティだというのが、ドイツでの共通理解である。1981年生まれの若手劇作家のヴォルフラム・ロッツ（Wolfram Lotz）も、「うまくいく舞台とは、思考の自由な空間が現れる場所。だから演劇は、社会の中心にいつも行こうとしてはいけない。そんなことに価値はない」と言う。

「テアター・ホイテ（Theater heute）」誌では、そのロッツの『ばかげた闇（Die lächerliche Finsternis）』（ドゥシャン・ダヴィット・パジーゼ

「ディ・ドイッチェ・ビューネ」2015年3月号より　「劇場従業員食堂の英雄たち」

ク［Dušan David Pařízek］演出、2014年9月6日ウィーン・アカデミー劇場［Akademietheater］初演）が「ベスト劇作品」に選ばれた。コンラッドの小説『闇の奥』とコッポラ監督の映画『地獄の黙示録』をベースに、二人のドイツ軍人がアフガニスタンの熱帯雨林（ありえない！）を船で探索するという、かなり人を喰った設定である。ベルリン・ドイツ座（Deutsches Theater Berlin）のダニエラ・レフナー（Daniela Löffner）演出ではテクストに沿って、象徴的なスタイルの船に乗った軍服の二人と、同一俳優によって演じ分けられる原住民や怪しげなヨーロッパ人商人などとの対話によって、ヨーロッパの闇と不安が現れる。ベルリンの舞台に対して、「ベスト演出」ともなったウィーン初演の演出家パジーゼクは、チェコのブリュン生まれで、プラハのみならずドイツやスイスでも活躍。4人の登場人物を全て女性で演じ、台詞だけでイメージをふくらませながら、テクストの指定を大きく外れる様々な仕掛けによって、一種のメタ舞台を提示している。ちなみにガッシリと固太りのシュテファニー・ラインスペルガー（Stefanie Reinsperger）は、新人にもかかわらず、その迫力の演技で「ベスト女優」および「若手ベスト俳優」をダブルで獲得した。ちなみにこの作品は、オーストリアのネストロイ賞（Nestroy-Preis）でも、「ベスト劇作品」と「ベスト演出」のダブル受賞という次第で、総ナメの感がある。

同じアカデミー劇場で2014年12月14日初演のエーヴァルト・パルメツホーファー（Ewald Palmetshofer）の『未婚の女（die unverheiratete）』（ローベルト・ボルクマン［Robert Borgmann］演出）に、ミュールハイム劇作家賞（Müllheimer Dramatikpreis）という評価。90歳の祖母の戦争責任が、その娘と孫娘という老中若の3人の女の対話によって浮かび上がるという暗い内容だが、冒頭から別の4人の女性のコロスが異化的に、生き生きと様々なスタイルで輪郭を作り、おそるべき魅力を醸す舞台となっている。若い孫娘を演じたのが、先ほどのベスト女優で名前を挙げたラインスペルガーで、ここでも大活躍。さらに中年女を演じたクリスチアーネ・フォン・ペルニッツ(Christiane

ドゥシャン・ダヴィット・パジーゼク演出『ばかげた闇』
©Reinhard Werner/Burgtheater
手前左がシュテファニー・ラインスベルガー

von Poelnitz）も2013年のネストロイ賞を獲得した大ベテラン。

上記2作の圧倒的な存在感によって、「ベスト劇場」はウィーン・ブルク劇場（Burgtheater Wien）となった。ちなみにアカデミー劇場と運営母体を一にし、アンサンブルは全く同じである。昨年報告でも触れたブルク劇場大赤字のスキャンダルは、ウィーン国立歌劇場やフォルクスオーパーをも含んだウィーン劇場連盟（Bundestheater Holding）の全体に波及しているのだが、ブルク劇場初の女性総監督となったカリン・ベルクマン（Karin Bergmann）もホッとしているだろう。

ミュールハイム劇作家観客賞が、イスラエルのヤエル・ロネン（Yael Ronen）作・演出の『コモン・グラウンド（Common Ground）』（ベルリン・マキシム・ゴーリキー劇場［Maxim Gorki Theater］、2014年3月14日初演）。1990年代のユーゴ紛争について、当事者を含む俳優たち自身の話し合いという重い内容を、時に笑いをも喚起するメタ演劇的な構成で提示する。「他者との共通の土台」というタイトル・テーマは、現に切迫している難民問題との共鳴が明らかで、なにしろユーゴ内戦の際には、1992年の一年間だけで約43万人もの難民がドイツに流入している。ついでに言えば第二次世界大戦直後には、東欧の旧ドイツ領からのドイツ系難民が約1200万人であった。従って難民問題は、単に人道的なモラルを超えた、ドイツ自身の歴史とアイデンティティの闇と向かい合うテーマなのである。ちなみに2013年にアルミン・ペトラス

（Armin Petras）からゴーリキー劇場の総監督を引き継いだシェルミン・ランクホーフ（Schermin Langhoff）は、9歳の時にトルコ移民としてドイツに来た女性なので、政治的なアンガージュとしての演劇、つまり「言葉の最も広い意味での〈境界価値〉を議論する場」としての文化アクション「ヨーロッパの壁崩壊」を宣言している。

シュトゥットガルト州立劇場（Staatstheater Stuttgart）の総監督になったペトラス（作家としては、フリッツ・カーター［Fritz Kater］）も、インタビューで答えている。「演劇人には二種類ある。東京でもベルリンでも火星でも、何も変わらないロバート・ウィルソンのような人もいる。しかし私は劇場の周りで起こっていることに強い関心がある。私には都市という周囲が必要で、そうでなければ仕事をする衝動が起きない。私は私だけでは不十分なのだ」。

難民問題を正面から扱ったのが、エルフリーデ・イェリネク（Elfriede Jelinek）の『庇護にゆだねられた者たち（Die Schutzbefohlenen）』で、2014年5月23日のマンハイム初演の後、ハンブルク、ブレーメン、フライブルク、ライプツィヒ、オーバーハウゼン、ウィーン、ベルリンと続く。直接の契機は2012年にウィーンのヴォーティフ教会（Votivkirche）で起きたアフガン難民のハンガーストライキという時事的なテーマで、それを演劇史上で初の難民を扱ったギリシャ悲劇、アイスキュロスの『救いを求める女たち（Schutzflehenden）』をベースに、ハイデガーや政府文書などをコラージュしながら、「豊かさ」の安逸に慣れて「多数派呆け」となった「判断停止」を告発する。冒頭部分の切迫した文体リズムを挙げる。「私たちは生きる。私たちは生きる。重要なのは私たちが生きること、聖なる故郷を離れた後、もう生きることだけしか残されていない。私たちの移動を誰も慈悲深くは見てくれない、けれども私たちはすでに見下されている」。

多くの演出の中でも、ハンブルク・タリア劇場でのニコラス・シュテーマン（Nicolas Stemann）演出の評価が高く、ベルリン（演出）とミュールハイム（劇作品）のふたつの演劇祭にダブル招待された。実は上

述の4作品は、いずれもが両演劇祭へのダブル招待という、なかなか珍しい事態であると共に、いわゆる小劇場系が選ばれなかったことへの批判も大きい。2015年のベルリン演劇祭招待10作品について述べていれば切りがないが、谷川道子を含む若手グループ7名による詳細な報告（Webマガジン『シアターアーツ』2015年11月1日）が自由に読めるので、ぜひ御参照いただきたい。

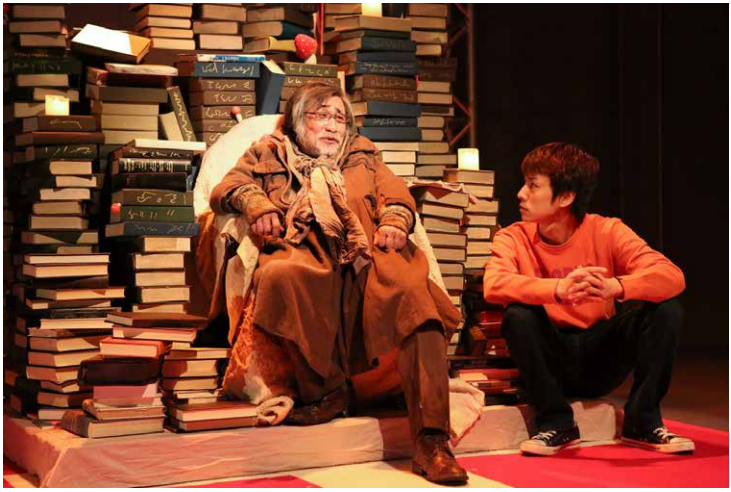
特にその中の『バール（Baal）』は、反社会的なアウトサイダーを扱う初期のブレヒト（Bertolt Brecht）作品で、フランク・カストルフ（Frank Castorf）の演出により、2015年1月15日にミュンヘン・レジデンツ劇場（Residenztheater）で初演されたが、ブレヒトの遺族から提訴され、ミュンヘンとベルリン演劇祭での一回ずつの上演しか認められなかった。様々なテクストとのコラボは、カストルフに限らず、状況との生産的な対峙を意識する現代演出では通常のことであり、総監督のマルティン・クージャイ（Martin Kušej）も「法の非芸術的な介入」に抗議し、ドイツ舞台芸術連盟（Deutscher Bühnenverein［DBV］）も著作権法改善の要望を出した。ボーフム・シャウシュピールハウス劇場（Schauspielhaus Bochum）のレアンダー・ハウスマン（Leander Haußmann）」は、「子供を愛するあまりに、厳しすぎるしつけをしようと無駄な努力をする親を思わせる」との皮肉を述べている。

そのカストルフだが、1992年以来のベルリン・フォルクスビューネ劇場（Volksbühne Berlin）の総監督を2016/17年限りとすると、ベルリン市長が発表。その代わりが、ロンドンのテート・モダン美術館の観客を激増させたクリス・デルコン（Chris Dercon）で、多くの演劇人がカストルフのラディカルさを「イベント化」する「デルコン危機」として反発。ただしカストルフのドラマトゥルクで、2015年、ミュンヘン・カンマーシュピール劇場（Münchner Kammerspiele）総監督に就任したマティアス・リリエンタール（Matthias Lilienthal）などは、「クールなクラブ化」と発言するなど、肯定的な意見もある。

ポップ文学の代表とも言われるライナルト・ゲッツ（Rainald

Goetz）が、ゲオルク・ビューヒナー賞（Georg-Büchner-Preis）を受賞。ノーベル文学賞のギュンター・グラス（Günther Grass）が、4月に87歳で死去。2001年から3年連続でベスト舞台美術となったベルト・ノイマン（Bert Neumann）が、6月に55歳で死去。1980年代から数々の演出賞を受賞したリュック・ボンディ（Luc Bondy）が、11月に67歳で死去。

大急ぎで日本に移る。2012年に報告済みのルーカス・ベアフース（Lukas Bärfuss）の『20000ページ（Zwanzigtausend Seiten）』が、4月に文学座アトリエで、中野志朗演出で上演。皮肉のユーモアと重い内容とのズレがみごとにつながり、こんなに面白い作品だったかと、改めて感心。松鵜功記（まつうこうき）の訳は、第8回小田島雄志・翻訳戯曲賞を受賞。昨年も触れたデーア・ローアー（Dea Loher）の『黒い湖のほとりで（Am Schwarzen See）』が、エレベーター企画（EVKK）により、11月、大阪のクリエイティブセンター大阪（CCO）内ドラフティングルームで、外輪能隆（そとわよしたか）演出で上演（翻訳：村瀬民子）。造船所跡地の無機的な広い工場内を使用し、窓からの外光が徐々にたそがれる中、子供を亡くした二組の夫婦の言葉の虚妄は、床にばらまかれる光の粒となり、その粒の



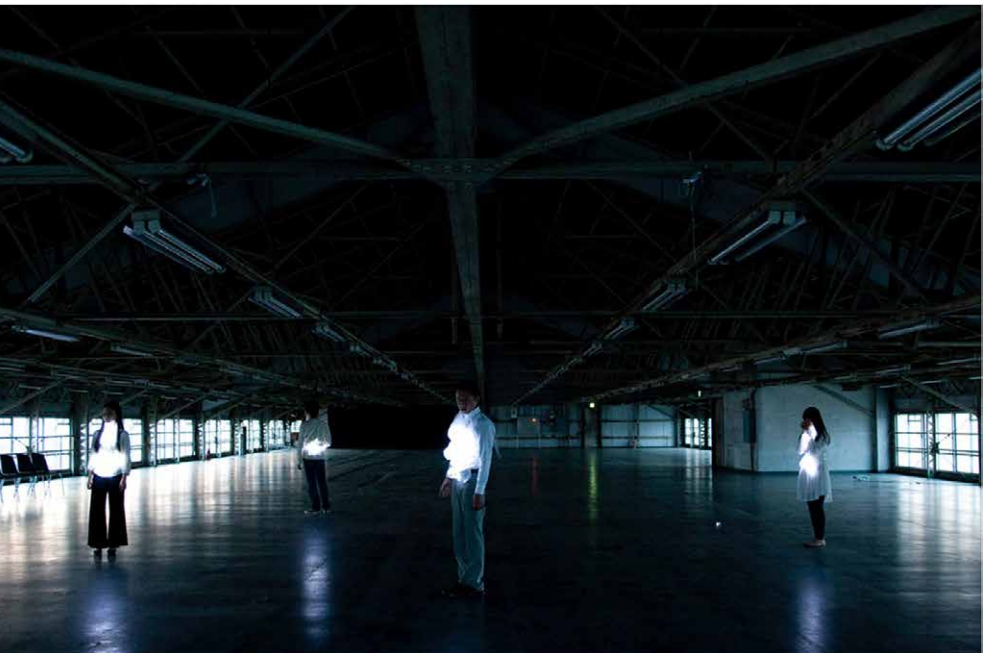
文学座4月アトリエの会『20000ページ』　撮影：宮川舞子

散乱が暮れて行く時間の経過と、心の闇の深さとを重ね合わせて強調する。光の美的処理が意欲的だった。

前回報告に入れるべきだったが、「テアター・ホイテ」誌の2014年2月号に、「日本のスタンダード――アヴァンギャルドの終焉：フェスティバル/トーキョーのキュレーターの相馬千秋が解任」とある。「政治的でない芸術があるでしょうか？」「芸術と社会との関係への問いかけに興味を持とうとしないのは残念」「日本では、未来に対して後ろ向きの年配者が権力的な地位にいるようです」等々のインタビュー記事が4ページ。さて、演劇のアイデンティティ、社会的な意味とは何だろうか？

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

エレベーター企画（EVKK）『黒い湖のほとりで』



ケイティ・ミッチェル演出『アルチーナ』エクサン・プロヴァンス音楽祭 © Patrick Berger / ArtcomArt

[フランス]

テロにはじまり テロに終わった2015年 しかし演劇界にとっては豊穣の年に

藤井慎太郎

フランスにおける2015年は、1月7日のシャルリー・エブド編集部とユダヤ食品スーパーの襲撃事件によって幕を開け、11月13日の同時多発テロとその余波のうちにその幕を下ろしたと言っても過言ではない。また、その衝撃からまだ間もない11月28日、国立オデオン劇場（Odéon–Théâtre de l'Europe）のディレクターを務めていたスイス出身の演出家リュック・ボンディ（Luc Bondy）が、肺炎によって任期半ばで急逝した（享年67歳）。暗い話題が続いたものの、劇場界にとっては2015年もすぐれた作品に数多く恵まれた豊穣の年であったといえる。

テロとその影響

2015年、パリは二度にわたってテロリズムの舞台となり、フランスの社会と文化は根本から揺るがされたが、それは演劇にとってもきわめて大きな意味を持った。シャルリー・エブドは漫画による諷刺新聞であるが、演劇人・劇場人もまた、犠牲になった漫画家・記者と同じ表現者として、表現の自由のために（ほかの市民とともに）連帯して立ち上がった。政府（文化省）も「創造の自由・建築・遺産」法を9月に国会に提出することでそれに応え、芸術家の歴史的功績を認め、その創造の自由を保障し、権利を強化し、文化の民主化をさらに進めて、創造の環境をさらに整備することを公に約束した（2016年3月成立予定）。

11月のテロでは、バタクランという劇場施設（ライヴハウス）で90人の犠牲者を出す大惨事となった。フランソワ・オランド大統領によって非常事態宣言が発令されたことによって、3日後の16日正午に文化省が美術館・博物館・劇場の再開を認めるまで、文化施設も閉鎖された。劇場に対して生まれた恐怖から来場をためらう人を生んだり、逆に、テロに屈しないという意味を込めて敢えて劇場へ行こうとする動きが高まったりもした。自らの演出作品『犀（さい）』（イヨネスコ作）が彩の国さいたま芸術劇場で上演されるのに合わせて11月下旬に来日予定であったエマニュエル・ドゥマルシー＝モタ（Emmanuel Demarcy-Mota）も、パリ市立劇場（Théâtre de la Ville）とフェスティヴァル・ドートンヌ（Festival d'Automne à Paris）の両方のディレクターを務め、テロ直後の観客の安全に責任を負う立場から、来日をキャンセルせざるを得なくなった。

悲しくも2015年は、相次ぐ「喪失」によって印象づけられた年であったが、市民の間の連帯が強まり、多様性と寛容といった民主主義を支える価値、さらには芸術・文化の重要性もまた再確認されたことは、まだしもの救いであったといえよう。

文化政策

2014年3月22日に関係組織の間で交わされた合意がアンテルミタン（舞台芸術・映画・テレビの領域の非正規労働者で、アーティストの大半を占める）にとっての不利益変更を含んでいたことから、2014年にはアンテルミタンによる抗議運動が再燃しかけた。そこにマニュエル・ヴァルス首相自らが仲裁に乗り出し、アンテルミタン制度に法的裏付けを与え、今後も安定した制度として存続させ、文化予算もこれ以上減額しないことを約束したことで、それも鎮静化したのだった。実際、2015年秋に発表された2016年1月からの文化予算は29億ユーロ（テレビやラジオの公共放送なども含めると73億ユーロ）に上り、そのうち舞台芸術向けの予算は1.2%増の6億7,610万ユーロを占めた。その一方で、金融危機以降に続いた国・自治体の文化予算削減の負の影響は依然として残っている。また、貧困層が多いパリ郊外の自治体ブラン＝メニルにあって、先鋭的なプログラムで知られていたフォロム・デュ・ブラン＝メニル（Forum du Blanc-Mesnil）は、選挙によって共産党系から保守系へと市長が変わったことを契機に市の支援を失い、関係者の働きかけも実らずに2015年末をもって活動休止に追い込まれた。

パリの劇場　国立劇場・市立劇場・公共劇場

紙幅の制約から、パリ圏の劇場の活動ばかりを取り上げることになるが、お許し頂きたい。

世界最古の国立劇場コメディ＝フランセーズ（Comédie-Française）は、2014年7月にミュリエル・マイエット（Muriel Mayette）から支配人の職を引き継いだエリック・リュフ（Eric Ruf）の下で2年目となるプログラムが組まれた。2015年秋からのシーズンでは、レパートリー作品の再演と並んで、映画監督アルノー・デプレシャン（Arnaud Desplechin）の初演出作品、アウグスト・ストリンドベリ原作『父』、ロシアの巨匠アナトーリー・ワシーリエフ（Anatoly Vasiliev）演出によるマルグリット・デュラス（Marguerite Duras）作

『ラ・ミュジカ第二（La Musica deuxième）』、カール・クラウス（Karl Kraus）原作、ダヴィッド・レスコ（David Lescot）演出『人類最後の日々（Les Derniers Jours de l'humanité）』などの意欲的な新作が組まれていることが注目される。

国立オデオン劇場では、急逝したリュック・ボンディの後任に、現在は国立コリーヌ劇場（La Colline - Théâtre national）のディレクターを務めているステファン・ブランシュヴェーグ（Stéphane Braunschweig）が就任することが12月16日に発表された。オデオンはヨーロッパ劇場と位置づけられているだけに、ドイツのトーマス・オスターマイヤー（Thomas Ostermeier）、ベルギーのイヴォ・ヴァン・ホーヴェ（Ivo van Hove）、ポーランドのクシシュトフ・ヴァルリコフスキ（Krzysztof Warlikowski）の名前も挙がったものの（いずれも2015年のシーズン・プログラムにアンジェリカ・リデル［Angélica Liddell］やロメオ・カステルッチ［Romeo Castellucci］とともに名を連ねている）、ストラスブール、コリーヌの2つの国立劇場のディレクター職を歴任し、観客を増やした実績を評価されたブランシュヴェーグに落ち着いたようである（逆に現在、コリーヌ劇場がその後任の人選の最中である）。

ディディエ・デシャン（Didier Deschamps）がディレクターを務める国立シャイヨー劇場（Théâtre national de Chaillot）では、演劇ではイヴォ・ヴァン・ホーヴェやワジディ・ムワワド（Wajdi Mouawad）、ダンスではジョゼ・モンタルヴォ（José Montalvo, パーマネント・アーティスト）、カロリン・カールソン（Carolyn Carlson, アソシエート・アーティスト）、アラン・プラテル（Alain Platel）、カデル・アトゥー（Kader Attou）らの名前が目を惹く。

2014年9月にスタニスラス・ノルデー（Stanislas Nordey）がディレクターに就任した国立ストラスブール劇場（Théâtre national de Strasbourg）では、ノルデー作品のほか、地理的に近接するドイツ、スイスの演出家・劇作家（トーマス・オスターマイヤー、ファル

ク・リヒター［Falk Richter］、クリストフ・マルターラー［Christoph Marthaler］）の作品、より若手演出家の作品とバランスよくプログラムが組まれている。

パリ・オペラ座では、2014年11月からバンジャマン・ミルピエ（Benjamin Millepied）がバレエ団のディレクターに就任したが、2016年2月、同年7月をもって辞任するとの突然の知らせが関係者を驚かせた（後任はオーレリー・デュポン［Aurélie Dupont］）。古典のレパートリー以上に、ボリス・シャルマッツ（Boris Charmatz）、ピナ・バウシュ（Pina Bausch）、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル（Anne Teresa De Keersmaeker）、マギー・マラン（Maguy Marin）、ジェローム・ベル（Jérôme Bel）、ウィリアム・フォーサイス（William Forsythe）ら、現代の振付家の作品が非常に多く取り上げられた。

パリ市立劇場では、かつては現代ダンスの殿堂として知られていたが、2008年から演出家エマニュエル・ドゥマルシー＝モタが芸術監督に就任して以来、現代演劇もプログラムのかなりの割合を占めるようになった。今日では12人の俳優からなる劇団に加えて、現代フラメンコ振付家・ダンサーのイスラエル・ガルバン（Israel Galván）、演出家・劇作家ダヴィッド・レスコ、振付家ラシッド・ウランダン（Rachid Ouramdane）の3人のアソシエート・アーティストを擁している。彼らのほか、演劇ではロベール・ルパージュ（Robert Lepage）、ロメオ・カステルッチ、アルノー・ムニエ（Arnaud Meunier）、ダンスではピナ・バウシュ、マリー・シュイナール（Marie Chouinard）、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル、アクラム・カーン（Akram Khan）、マギー・マラン、ジェローム・ベル、山海塾などのビッグネームが名を連ね、相変わらずの存在感を示している。

パリ郊外の劇場にも目を向けると、2014年からフィリップ・ケーヌ（Philippe Quesne）がディレクターを務めるナンテール・アマンディエ劇場（Théâtre Nanterre-Amandiers, かつてパトリス・シェローがディレクターを務めた）では、ジゼル・ヴィエンヌ（Gisèle

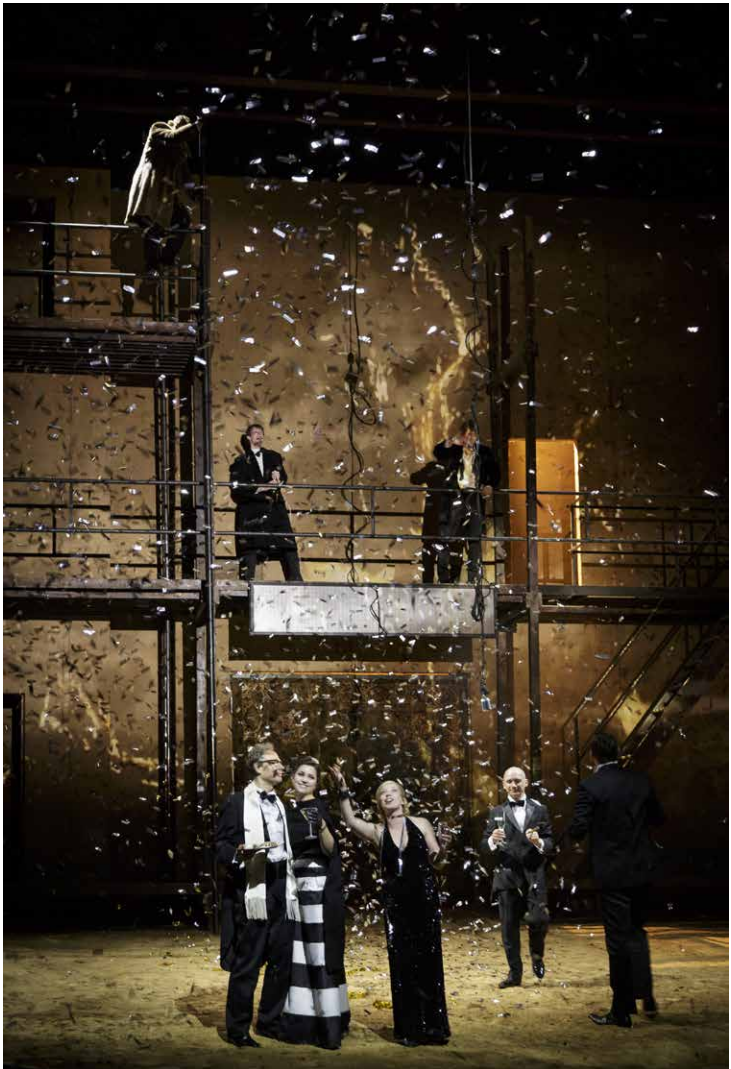
ロベール・ルパージュ作・演出・美術・出演『887』　© Érick Labbé／写真提供：東京芸術劇場

Vienne）、ジョエル・ポムラ（Joël Pommerat）、ヴァンサン・マケーニュ（Vincent Macaigne）という、今日、最も注目を集める気鋭の才能がアソシエート・アーティストを務めている。パスカル・ランベール（Pascal Rambert）が2007年にディレクターに就任して以来、プログラムが好評を博しているジュヌヴィリエ劇場（Théâtre de Gennevilliers - T2G）に並ぶ定位置を獲得したといえるだろう。また、ヴァンサン・ボードリエ（Vincent Baudriller）とともにアヴィニョン演劇祭のディレクターを10年間にわたって務めたオルタンス・アルシャンボー（Hortense Archambault）が、2015年秋からボビニーMC93（MC93 Bobigny）のディレクターに就任した。といってもMC93はリニューアル工事のために2016年末まで休館しており、本格的な活動の再開は2017年を待つことになるが、ボードリエがディレクターに就任したヴィディ＝ローザンヌ劇場（Théâtre Vidy-Lausanne, スイス）が先鋭的なプログラムですでに高く評価されているように、MC93に対しても大きな期待ができそうである。

フェスティバル

アヴィニョン演劇祭はオリヴィエ・ピィ（Olivier Py）の下で組まれたプログラムが2年目を迎えた。ポーランドのクリスティアン・ルパ（Krystian Lupa）、ドイツのトーマス・オスターマイヤー、ポルトガルのティアゴ・ロドリゲス（Tiago Rodrigues）の作品は好評を博したが、かつてのボードリエ、アルシャンボー時代のような刺激には（前年に続

トーマス・オスターマイヤー演出『リチャード3世』アヴィニョン演劇祭
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon



いて）乏しく、第70回という節目を迎える2016年に、どのようなプログラムを組んで期待に応えるかが注目される。アヴィニョン演劇祭と同時期に開催されるエクサン＝プロヴァンス音楽祭でも、ケイティ・ミッチェル（Katie Mitchell）、ピーター・セラーズ（Peter Sellars）といった大物演出家によるオペラ作品が大きな成功を収めた。

パリで9月から12月の長期にわたって開かれる芸術祭フェスティヴァル・ドートンヌ（2011年から市立劇場ディレクターのドゥマルシー＝モタが責任者を兼務している）では、アメリカと韓国が特集に組まれ、シャイヨー劇場でのトリシャ・ブラウン（Trisha Brown）、カロリン・カールソンらの公演、市立劇場でのアン・ウンミ（Ahn Eun-Me）の三部作が話題を呼んだ。そのほか、昨年に続いてロメオ・カステルッチをフィーチャーし、ソフォクレスの原作をヘルダーリンが翻案した『オイディプス王（Ödipus der Tyrann）』（パリ市立劇場）、約20年前の作品の再演である『オレステイア――有機的喜劇？（Orestie - une comédie organique?）』（国立オデオン劇場）、パルテノン神殿の上部の装飾（メトープ）に描かれた戦乱と暴力を出発点にした『パルテノンのメトープ（Le Metope del Partenone）』（ヴィレット大市場［Grande halle de la Villette］）の3作品が上演された（さらにパリ・オペラ座でシェーンベルク作曲のオペラ『モーゼとアロン』の演出も手がけている）。特に11月の同時多発テロの直後に上演された『パルテノンのメトープ』は、スイスのバーゼルですでに初演されていた作品だが、含まれる場面がテロの情景と酷似し、不気味でさえある符合を見せた。アートとアーティストが持つ力を再確認させたといえるのではないか。

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

ガルシア・マイ作『第三の波』　撮影：Davis Ruano

[スペイン]

スペイン演劇はもしかしたら今が第二の黄金世紀かもしれない

田尻陽一

マドリードの演劇界で顕著な流れは小さな劇場で日替わり興行が増えたことだ。スペイン語で「teatro」といえば「演劇」と「劇場」を意味する。この劇場の概念は演劇を上演するために建てられた建物をいう。これに対して、建物の一部を改修して小さな上演空間を作る、キャパにして大きい所で100人、小さい所で30人ぐらい、これをスペイン語で「sala」と呼ぶ。日本語の「ホール」に当たるが、日本でホールといえば多目的ホールだとかコンサートホールとも言うので、イメージが違ってしまう。かといって小劇場といえば、日本では建築形式より商業演劇とも新劇とも違うつかこうへいや野田秀樹などの演劇形態を小劇場演劇と言い、さらに建築的には紀伊國屋ホールや本多劇場も小劇場と呼ぶ。

したがってsalaを小劇場とも呼べない。一応「小ホール」と呼ぶことにする。

この小ホールでの興行形式が日替わり興行なのだ。例えば、今いちばん勢いのある「ララ・サラ・オフ小ホール（Sala Off de Teatro Lara）」（キャパ100席）では、1週間に10本の芝居が掛かっている。曜日ごとに見ていくと、金曜に2本、土曜に3本（4回公演）、日曜に3本掛かっている。しかも、観客が呼べる作品は金、土、日の週末に集中している。つまり、マドリード市民の観劇スタイルは週末に集中していることになる。開演時間はだいたい8時。これはサラリーマンの就業時間にあわせている。

しかし、なぜ日替わりなのだろうか。演劇関係者に尋ねると、それは役者たちがテレビのレギュラー番組をもっているからだそうだ。こういった小ホールがマドリードには15ほどある。週末だけ開場するところもあるが、小ホールのオーナーたちは午後に子供向けの作品を上演したり、学校演劇や劇団の稽古場として貸したりしている。公演数が増えれば戯曲の需要が増えることに繋がるが、製作費を押さえるために登場人物を少なくし、上演時間を1時間半以内に終わらせる作品が求められる。また新作を載せるのは冒険なので、評判のよかった作品の再演が多くなる。そういった小ホールでの作品を3つ取り上げたい。

最初に、土曜だけ「ヌエベ・ノルテ（Nueve Norte）小ホール」で上演されたフェルミン・カバル（Fermín Cabal［1948〜］）の『緑の屋根（Tejas Verdes）』（2004年初演）を取り上げたい。再演とはいえ、フェルミン自身が演出し、戯曲に手を加えている。9・11といえば誰でもアメリカの同時多発テロを思い浮かべるが、1973年、チリでアメリカから資金援助を受けたピノチェトがクーデターを起こした日でもある。25年後の1998年、イギリス訪問中のピノチェトをスペインの判事が反人道的人物としてイギリス政府に告発する。これが舞台設定。「緑の屋根」とはクーデターのあと民主派の人たちを拷問にかけた施設だ。拷問された者を治療した医者、ピノチェト側の弁護士が証言に立つ。さらに

フェルミン・カバル作・演出『緑の屋根』　撮影：Emilio Tenorio

拷問執行人、墓地の管理人、密告者、その夫、拷問を受けた若い女性（彼女が主人公）、その母親が登場するのだが、これらを4人の女優が演じていく。感心したのは、例えば主人公と友達が二人で会話していると、突如として主人公が拷問する側に回って友達を密告者に仕立てる。一瞬のセリフだけで場が変わっていく。最後に舞台奥にニッコリ笑った各国の大統領、首相、国家元首の写真が次々に映し出される。舞台では4人が「政治家の笑顔の裏に何があるの？」と歌って幕となる。人間性における正義と、政治の世界における正義の乖離（かいり）を見事に突いた舞台だった（12月5日観劇）。

2つ目に「ラ・ペンシオン・デ・ラス・プルガス（La Pensión de las pulgas）小ホール」で上演された『財団（La fundación）』（1974）を取り上げる。作者ブエロ・バリェホ（Buero Vallejo［1916～2000］）はフランコ体制下では何度も上演禁止の憂き目にあった反体制作家だったが、民主国家スペインで彼の作品を上演する意義があるのかどうかと思って見に行った。登場人物を1人削ったり1人2役をやらせたりしていたが、登場人物たちの閉塞状況という劇的構造は変わらない。ただ、ひとつだけの価値観しか認めなかったフランコ時代の息が詰まる状況ではなく、生きること自体に価値観を見いだせなくなった現代社会の空疎な状況を見事に浮かび上がらせた舞台であった（11月30日観劇）。

3つ目にフワン・カルロス・ルビオ（Juan Carlos Rubio［1967～］）の『3人（Tres）』を 取り上げる。この作品は2005年にチリのサンティアゴで初演され、2009年、コルドバ（スペイン）で作者自身の演出で再演され、翌年もスペインを巡演するほど好評を得た。今回はララ・サラ・オフ小ホールで、演出も女優も変わり、金、土、日（4回公演）に再演されたが、これほど笑った芝居はなかった。3人の女性が20年ぶりに

会う。それぞれの人生を過ごしたが、子供がいないことだけは同じ。そこで理想の男性を見つけ、セックスなしで精子だけもらって子供を産み、3人で子供たちを育てて家族を作ることにする。理想的な男を探し、商談が成立。見事に3人が身ごもる。で、産み月になって男性が告白する。ボクは出張ホスト、しかも提供した精子はボクのじゃない。精子バンクから買ったものだと言う。驚いた3人は、それでもその男性と子供たちとで家族を作ることに合意する。後日談として3人は子供を産む。最初は観客に背中を向けているが、「わたしたち、幸福よ！」といって振り返る。抱いているのは3人とも黒い赤ん坊。観客は爆笑。さて、日本でこの結末、笑い転げるだろうか。しかしスペイン人には大受けし、2016年からはララ劇場（キャパ464席）で木曜に追加公演されている（12月4日観劇）。

フワン・カルロス・ルビオ作『3人』ポスターより

同じくフワン・カルロスが演出したパチョ・テリェリーア（Patxo Tellería［1960〜］）の『膵臓（Páncreas）』を取り上げる。これは小ホールではなく、バリェ＝インクラン劇場（Teatro Valle-Inclán）内の「フランシスコ・ニエバ小劇場（Francisco Nieva）」で上演された。2014年にビルバオでバスク語で初演されたが、好評につき作者自身がカスティーリャ語に書き換え、演出も役者も変え、マドリードに持ってきた。この芝居も笑った。「膵臓」というタイトルからして尋常ではないが、荒唐無稽な不条理演劇だった。膵臓の移植を待っている男。老衰ではない死を願っている男。この2人を取り持つ男。この3人がお互いの友情を確かめることになるのだが、膵臓を患っているのは実は労災保険をもらうための嘘であることがわかり、友情における誠実さという話が縺れていく。笑いあり涙ありの作劇術、ツボを外さない演技、最後は

舞台奥にボンと3つの骨壺が並ぶ的確な演出、すべてパーフェクトであった（12月10日、ゲネプロを観劇）。

大劇場で上演された作品をひとつ取り上げておきたい。バリェ＝インクラン劇場で上演されたガルシア・マイ（García May〔1965～〕）の『第三の波（La ola）』である。舞台はアメリカの高校での歴史の授業。ナチがドイツを席捲し、強制収容所にユダヤ人を送りこむ映像を見て、議論が始まる。一人の生徒から「どうしてドイツ国民はナチに染まっていったのか」という質問が出る。それを考えさせるため、教師は ①規律の力、②行動する力、③集団の力という3つのスローガンを提案する。教室内で姿勢を正しくすること、手を挙げて発言することなど、厳しい規律を求める。しかし、各自が同一行動を取ることで快感が生まれていく。躊躇なく他人を援助することで、だんだん各自のプライバシーがなくなっていく。集団意識が芽生えると、他のクラスより優越感を持ち始め、自分たちを「第三の波」と呼び、紋章を作り、腕章を巻く。こうして完璧なナチになっていく。しかしこの運動が学校当局の知るところとなり、生徒たちは内部崩壊していく。結末は分かり切っているが、スペインは40年前までフランコ体制という全体主義国家だった。この劇がわれわれに示してくれたのは、どうしてスペイン人はフランコ体制を受け入れたのかという問題だ。歴史から教訓を学べるとしたら、この芝居を見る意味がある。そういえば、観客に高校生や大学生が大勢いた。舞台はアメリカの高校となっているが、教育が無垢な若者を狂信的な国民に仕立て上げた歴史は、日本でも実際に起こったことだ。そしていま、再び起きようとしている。

フワン・カルロス・ルビオ演出『膵臓』
撮影：Sergio Parra

この戯曲は先ほどの『膵臓』とは逆に、最初はカスティーリャ語で書

かれていたが、2013年、バルセロナでカタルーニャ語に翻訳されて初演を迎え、翌年も続演され、2015年、マドリードで元のカスティーリャ語で上演された。役者は交代したが、演出家は変わっていない。連日満員だったことを付記しておく（3月10日観劇）。

2015年度最大の舞台成果を報告しておきたい。それは「レアル劇場（Teatro Real）」で上演されたガルシア・ロルカ（1898〜1936）の『観客（El Público）』（1930年頃）のオペラ化である。日本からインターネットで予約をして劇場に向かった。

『観客』はガルシア・ロルカがニューヨーク滞在中に書き溜めた原稿が残っているだけだ。推敲した個所はあるが、戯曲としては完成していない。ガルシア・ロルカはスペインで封印していた同性愛を舞台に載せ、演劇刷新を訴えるシュルレアリスムの、未完成だが、詩的言語に溢れた作品を残した。21世紀になって舞台化しようという動きが出てきた。ひとつは2009年にサラゴサの劇団テアトロ・デル・テンプレ（Teatro del Temple）がカルロス・マルティン（Carlos Martín）の演出により、7人の俳優が30近い役柄を演じ分けた。もうひとつは2015年10月28日から11月29日まで「アバディア劇場（Teatro de la Abadía）」でアレックス・リゴラ（Alex Rigola）の演出により14人の役者で上演されたが、残念ながら筆者のスペイン到着2日前に終了していたので見ることはできなかった。あとでYouTubeで見たが、評価する舞台ではなかった。

オペラの『観客』であるが、音楽にすることでガルシア・ロルカの詩が舞台空間を支配する。ここがオペラにした最大のメリットである。もうひとつ、「鈴の登場人物」と「ぶどうの葉の登場人物」が絡むホモセクシャルなシーンでは、「鈴の登場人物」と「ぶどうの葉の登場人物」を演ずるはずの男の子2人が黒い海水パンツを履いて登場し、舞台の上手下手に演出家のエンリケと恋人のゴンサロが突っ立ち、「鈴の登場人物」と「ぶどうの葉の登場人物」が言うべきセリフを、対話ではなく、喧嘩腰の勢いで歌う。まるで今まで隠していた孤独なゲイ心情を激白しているようだった。そのあいだに2人の男の子は抱擁し、愛撫し、キスを交

ロバート・カストロ演出『観客』　撮影：Javier del Real

わし、喧嘩をし、セックスの演技をする。いや、踊る。なるほど、このように演出をすればいいのだと感心した。

終演後、演出のロバート・カストロ（Robert Castro）とギタリストのカニサレスと夕食を共にした。カニサレスは度々来日公演をしているが、ロバートも日本に来たことがあり、6か月間、能を金剛さんのところで習い、最後に『羽衣』を舞ったという。なるほど、紗幕に能面が描き込まれていたわけだ。また、雨が降るなか、ナイチンゲールが囀（さえず）りオーケストラが不協和音を演奏すると雅楽が重なっていく。日本文化がさりげなく織り込まれていた。このオペラ、世界ツアーをすべきだろう（3月13日観劇）。

11月、フェスティバル／トーキョーでアンヘリカ・リデル（Angélica Liddell）の『地上に広がる大空』の来日公演があり、字幕作成に携わった。彼女の戯曲を訳していて、罵倒語の連続に驚いた。しかも、日本語には直訳できない卑猥語を使った罵詈雑言が並んでいる。実際に舞

台でも1時間半にわたって彼女自身が罵り続けた。彼女の罵詈雑言を若いエスペランサ・ペドレーニョ（Esperanza Pedreño）がどう演じるのか、『わたしと食事ですって！（Mi relación con la comida）』（2004）という独白劇を見に行った。食事に誘った演劇プロデューサーに向かって、わたしの作品はあなたと一緒に食事をするほどの値打ちはないと一方的にモノローグで語るのだが、そのなかで社会の貧困や不正義について罵っていく。凄まじいほどの罵倒語が続くのは『地上に広がる大空』と同様だが、人を罵倒するコトバはセリフとして客観的に成立するのか、劇作家が書いたコトバとそのコトバを発する役者の肉体との関係について考えさせられた。残念ならが客体化された罵倒語はエスペランサの舞台からは聞こえてこなかった（12月3日観劇）。

最後に古典劇についても言及しておこう。ひとつはセビーリャ古典劇団が「フェルナン・ゴメス劇場（Fernán Gómez）」で上演したケベード（Quevedo〔1580～1645〕）の『ぺてん師 ドン・パブロスの生涯（Historia del Buscón don Pablos）』を脚色した『エル・ブスコン（El Buscón）』。社会の底辺にいる者にとって、何が正しいか、何が理想かというのは空論でしかない。空腹にかられ、物乞いと詐欺とで生きていくしかない。当然口から飛び出す叫び声は社会に対する批判となる。この批判が17世紀も21世紀も変わらないということだ。昔は家柄というだけで食えた。いまは労働者が働けば働くほど金持ちは儲かる。そして政治家は民主主義の名のもと、民衆を甘い言葉で扇動し、実現しそうもない政策を提案し、人心を買う。そして、裏では汚職にまみれる。ケベードの言葉を使いながら登場人物は時々21世紀の服を着た現代人となる。すばやい衣装の着替えが見事であった（3月11日観劇）。

アルフォンソ・ルロ演出『エル・ブスコン』
撮影：Luis Castilla

もうひとつは国立古典劇団CNTCが演じたカルデロン（1600～81）の『サラメアの村長（El alcalde de Zalamea）』である。

エレナ・ピメンタ演出『サラメアの村長』　撮影：David Ruano

改修なった「コメディア劇場（Teatro de la Comedia）」での公演というわけで連日大入り満員。切符を手に入れるのに一苦労した。しかし、装置にたっぷり金を使った分、セリフが希薄になっていた。最大の見せ場である、ユダヤ人の血が混じっていないことを誇りとする村長と貴族という階級特権を振りかざす大尉の対立が弱くなってしまった。17世紀の古典劇は裸舞台で演じられた。セリフを生かすには、簡素な舞台装置にすべきである、というのが筆者の持論である。いまスペインは現代劇が面白い。古典劇の上演については考え直すべき時期に至っているのかもしれない（12月11日観劇）。

たじり・よういち

1943年生まれ。関西外国語大学名誉教授。スペイン演劇を日本語で上演する劇団クセックACTを立ち上げ、翻訳・脚本を担当。スペイン各地の古典演劇祭や現代演劇祭に招待され、日本語で公演。サラマンカ大学、セビーリャ大学、マドリード舞台芸術大学で日本演劇史を担当。スペイン国立記録センター発行のDon Galán第5号に『ドン・キホーテ』と『ヌマンシア』のスペイン語版戯曲、およびセルバンテスの戯曲を日本語で上演する論稿を掲載。

『テレーザ、一家揃った昼食』を独演中のアンナマリア・デ・ルーカ　撮影：Luca Canino

［イタリア］

劇場は真実を追求する者の砦（とりで）だ!

山ノ内春彦

ルーカ・ロンコーニ（Luca Ronconi）が芸術コンサルタントを務めるミラノのピッコロ・テアトロ（Piccolo Teatro di Milano）で長期公演された『リーマン三部作（Lehman Trilogy）』が彼の最後の演出作品となった。2月21日に彼が死去すると、「イタリア演劇の一つの時代が終わった」と感じた人が少なくない。ローマの演劇アカデミーでオラツィオ・コスタ（Orazio Costa）などから学び、1969年に演出したアリオストの『狂えるオルランド（Orlando furioso）』でダ・ヴィンチの騎馬像を思わせる木馬が動き回るなどの奇抜な演出で国際的に注目された。ヴェネツィアのビエンナーレの芸術監督、プラートの実験劇場を拠

読み稽古中のロンコーニ（右）とマッスィーニ（左）

点として次々と古典劇を独創的な演出で再解釈し、トリーノ、ローマの公立劇場の芸術監督としては大規模な装置と長時間の公演で話題を呼び、99年からミラノのピッコロ・テアトロの芸術コンサルタント及び付属演劇学校を統率した。演劇の他オペラの演出も多く、名実共にイタリアを代表する演出家・芸術監督・教育者としての活動に捧げた一生を全うした。

ローマ公立劇場の時代に彼が『リア王』を演出した際、ロンコーニは筆者をムーヴメント担当に指名してくれたのだが、彼が教養豊かに劇構成と登場人物を分析していく読み稽古には知的な至福感が漂い、俳優に的確な動きを見つけることができるとサッカーの選手がゴールを決めたかのように嬉しかった。ただし稽古が終わって家に帰るとぐったり疲れて、しばらく車から出られなかったのを今は懐かしく思い出す。ロンコーニ派と呼ばれる俳優達はゼミの教授に従う学生達のように、疲れも知らずに勉強し続けることに喜びを見出す人々なのだろう。

『リーマン三部作』の作者は39歳のステファノ・マッスィーニ（Stefano Massini）で、ロンコーニの指名で彼の後任としてピッコロ・テアトロの芸術コンサルタントとなった。今年のユビュ賞の演出賞がロンコーニ、新作劇賞がマッスィーニに与えられたのに加え、マルコ・ロッシ（Marco Rossi）が装置賞を、マッシモ・ポポリッツィオ（Massimo Popolizio）が男優賞を受けた。

ユビュ賞（Premio Ubu）の演出賞を受けたマッシミリアーノ・チヴィカ（Massimiliano Civica）はジェノヴァのテアトロ・デッラ・トッセ（Teatro della Tosse）の芸術監督を務めた後、『ヴェニスの商人』『真夏の夜の夢』に続いて、ここでも「俳優が話すのではなく、原典が

話すのだ」という姿勢から、自らの翻訳による台本を使う。賞の対象となったのはエウリピデスによる『アルケスティス』。紀元前438年の古代ギリシャのディオニューシア祭で発表された悲喜劇をフィレンツェ市内、ムラーテのかつての刑務所の中庭、隔離された空間の持つ雰囲気を利用して、一度に20人に限った観客を「自己犠牲」についての考察に導く。獄舎の建物に囲まれた八角形の空間はハーデースが君臨する冥界のようで、犠牲を申し出るアルケスティスはイスラム国の攻撃に挑んで自爆するクルド人の娘を思わせる。

3人の女優は昨年のユビュ新人劇作家賞を受けたダリア・デフロリアン（Daria Florian）、今年のユビュ女優賞を受けたモニカ・ピセドゥ（Monica Piseddu）と歌手モニカ・デムール（Monica Demuru）。チヴィカはユージェニオ・バルバ（Eugenio Barba）が主宰するデンマークのオーディン・テアトレット（Odin Teatret）で学び、このプロジェクトの制作はポンテデーラ演劇財団（Fondazione Pontedera Teatro）、その母体となったポンテデーラ演劇実験センター（Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale）は80年代から90年代にかけて、文化人類学的な演劇研究と国際交流の拠点だった。この作品での仮面の使い方や切り詰めた動きには能の影響が見られ、あの頃に始まった演劇交流が着実に実りを見せている一例と言える。

マッシミリアーノ・チヴィカ演出『アルケスティス』　撮影：Duccio Burberi

この一年を通じて政治家階級の腐敗、組織犯罪との癒着を匂わせるスキャンダルが連日のように報じられたが、これを告発する機運が盛り上がっているとしたら、イタリア社会は極ゆっくりと汚職・賄賂の悪習を

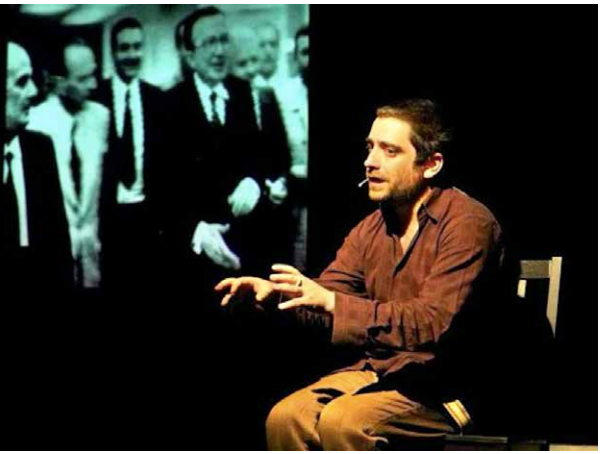
反省しつつあるのかも知れない。演劇や映画がこのテーマを盛んに取り上げるのが大衆の意識を刺激している、と思いたい。

しかし映画やテレビはともすると無法者を演じる俳優たちのナルシシズムが不良青少年に真似される危険を孕(はら)んでいる。それに対して演劇は登場人物も歴史も等身大で見せるところに特徴があり、世界大戦期の混乱した時代にブレヒトがこれに注目して、観客を批判的姿勢に導く「叙事的演劇」を提唱したのだった。多様な価値観と複雑な権力抗争の現代において、演劇が市民の批判的な知性を啓発する使命はますます重要になっている。

38歳のジューリオ・カヴァッリ（Giulio Cavalli）が2009年に『マフィアたちの儀礼と宴（Do ut Des）』を発表するとマフィアとカラブリア州を拠点とする犯罪組織ンドランゲタから脅迫され、警察からの身辺警護が付けられた。ナポリを中心とするカンパーニャ州に勢力を持つ組織犯罪カモッラを扱った小説『死都ゴモラ』を書いたロベルト・サヴィアーノ（Roberto Saviano）もカモッラから脅迫を受けたために警護された生活を続けているが、二人とも脅迫を受けてますます勇気を駆り立てられるかのように、名指しでマフィアと政界の癒着をテーマにしたインタヴュー・記事・作品を次々と発表している。

カヴァッリの最新作は『マルチェッロ・デルートリの言い訳と罪と手抜かり（L'amico degli eroi−Parole, opere e omissioni di Marcello Dell'Utri）』。デルートリはベルルスコーニと共に政党フォルツァ・イタリアを結成、幼馴染のマフィアを首相となったベルルスコーニのボディ・ガードにして護衛しつつ監視させる一方で上院議員、フィニンヴェスト社の要職など、マフィアと政界、実業界、メディアの癒着を体現した。2013年に「マフィアとの関係」を理由に有罪判決が出るとベイルートに逃亡。逮捕されてやっと刑に服するなど、映画を軽く超える大物マフィア。カヴァッリは疲れを知らぬ一人芝居で観客の「好奇心という筋肉」を鍛えるトレーナーのようだ。

『ジューリオの潔白』を独演するジューリオ・カヴァッリ
撮影：Francesco Lanza



一方『マフィアのせいで死なないために（Per Non Morire di Mafia）』はシチリア・テアトロ（Sicilia Teatro）の制作で全国反マフィア検察官だったピエトロ・グラッソ（Pietro Grasso）が上院議長となる前に書いた自伝を元に構成されている。黒板の前で見えない観客を相手に講演するかのようなモノローグを演じるのは油の乗りきったシチリア人俳優セバスチャーノ・ロ・モナコ（Sebastiano Lo Monaco）。声を落とせば正義漢の孤独が漂い、そのよく響く声を高めると当時のニュースを聞くような臨場感が漂う。

こうしてマフィアの発生から、1962年と81年の「マフィア戦争」の時代、ジョヴァンニ・ファルコーネ（Giovanni Falcone）検事らによる一斉検挙、反マフィアの英雄達の殉死、そしてンドランゲタ、カモッラや外国マフィアとの結合が進む現代までを語り尽くす。免疫システムが常に健全であれば癌細胞の異常増殖は起こらないのだから、「市民の沈黙ほど彼らに力を与えてしまうものはない」とグラッソは言う。

カモッラによって暗殺されたジャーナリスト、ジャンカルロ・シアニ（Giancarlo Siani）をはじめとするカモッラの犠牲者たちに捧げられた、『夢泥棒（Ladri di Sogni）』が、シアニを記念してその名をとった、ナポリ郊外の多目的青年センターで公演された。この作品は10年前に初演して以来学校向け演劇として最も多くの観客を得たものだが、今回テアトロ・ディアナ（Teatro Diana）の制作で改訂版が再出発した。

シアニはカモッラが1980年にイルピニアを襲った地震後の請負事業に浸透しているのを追求。26歳で地方新聞マッティーノに採用されて

間もなく、自宅前で銃撃されたのが丁度30年前だった。そのシアニらしい若いジャーナリストが「夢の番人」に会い、カモッラの犠牲者たちが各々の「盗まれた夢」を語る。題材の悲劇性が、歌を多用したブレヒトの叙事演劇風の演出で軽減される。

ロサリオ・マストロータ（Rosario Mastrota）が率いるコンパニア・ラッリ（Compagnia Ragli）は占拠中(*)のヴァッレ劇場（Teatro Valle）で初演した『イタリアは覚醒せり（L'Italia s'è desta）』を皮切りに「反マフィア」（Antimafia、ちなみにこの言葉はシチリア・マフィアに限らぬ組織犯罪全体に抵抗する意味で用いられる）のテーマの作品を次々と発表してきた。ラッリは「ロバの鳴き声」から騒音を意味するが、「善良なる市民たち」には耳障りな騒音かも知れない社会問題を扱う姿勢を掲げている。

その最新作『バスタルダ』（「合いの子」と云った意味だが罵言として用いられる）はカラブリア州の犯罪組織ンドランゲタに属する愛人を警察に告発したために、愛人の手にかかって殺された女性、レア・ガロファロ（Lea Garofalo）の物語。「泥棒ごっこができなくなるのが怖くて人殺しをする卑怯なガキども」に屈しない主人公の叫びが耳に残る。

そのンドランゲタが発生したカラブリア州ではフランチェスカ・キリコ（Francesca Chirico）作、ルーカ・マリア・ミケンツィ（Luca Maria Michienzi）演出、アンナマリア・デ・ルーカ（Anna Maria De Luca）独演の『テレーザ、一家揃った昼食（Teresa. Un pranzo di famiglia）』が観客の目に現実を突きつける。ンドランゲタの夫に忠実に家族を統率し、夫が殺されると息子を促して復讐を果たす。が、息子は逮捕され、家出した娘は司法に協力してンドランゲタを告発する。母親が組織犯罪の伝統を束ねていたのを、全く別の家族観を持った娘が破壊したのだ。

アメリカの人類学者エドワード・バンフィールド（Edward Banfield）はイタリア南部には「非道徳な家族主義」が見出されると指摘したが、

この劇の主人公はまさにこの動物的で感傷的な「宗教」の司祭であるかのように、そこには居ない家族のために昼食の皿を並べる。平凡な家族愛の思い出に観客が同情してしまうのを拒否するかのように、アンナマリアの演技は南伊女性の頑迷さと偏狭さを「これでもか」と描き出す。

さて、今年から文化財・文化活動及び観光省の「改革法令」が実施に入り、2015年から17年までの3年間に資金援助を受けたい団体の企画を審査した結果、選ばれた7つの団体が「国立劇場」となり、17団体がTRICつまり「文化的興味に値する演劇団体」としてFUS(公演単一基金)の演劇部門への資金援助を受ける。「資金」の全額は前年と変わらないが、演劇部門は約30%減っているのに加え、公演日数は国立劇場が250日、TRICは160日を果たす義務が課せられる。このノルマを果たすために劇場・劇団は観客の平均的な趣味とメンタリティーに訴える傾向が助長されるのではないか?という懸念と批判を語る演劇人が少なくない。

演劇を通じての人間探求と社会批判を使命とする人々の言動はますます研ぎ澄まされるしかない。『死都ゴモラ』の作家サヴィアーノは言う。「今日劇場へ行く者は民主主義の市民として生きようとする者、権力にとっては危険な者だ。嘘の殿堂である劇場が真実を追求する者の砦となる」

＊ ヴァッレ劇場(1727年創設)は財政危機に陥ったローマ市による文化予算削減で閉鎖されたが、2011〜2014年の間、演劇関係者たちが劇場を占拠して運営を続け、そのプログラムは高い評価を受けた。

やまのうち・はるひこ
東京外国語大学英米科卒。ロンドンで活動した後、75年からイタリアに定住。自作自演の「マイムダンス」の公演から始まって、演劇では俳優と振り付け、オペラでは振り付け兼マイムとしてイタリアを代表する演出家に協力。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。

マーテー・ガーボル演出『オラスリスカのやつ』　撮影：DömölkyDániel

[ハンガリー]

演劇界の終焉？
―― なにがアポカリプスなのか

トムパ・アンドレア

ハンガリーのニュースサイトorigo.huの2015年末のニュース総まとめでは、演劇界についてもまとめられていたが(*1)、ポジティブなニュースや出来事は一つもとりあげられていなかった。これは、ジャーナリズムの扇情主義のせいなのか、それともハンガリーの演劇界にはこの一年間、肯定すべき革新的なことが本当に起こらなかったからなのか。

ここでまず、演劇界の終末を予言するような、過激な舞台を作って、別の視点から演劇界の状況を伝えたアーティストを紹介したい。優れた舞台作品に対して贈られるハンガリー演劇評論家協会賞は35回目を迎えた。この授賞式は毎年、公演という形式で行われる。9月(*2)にトラフォー（＝発電所）コンテンポラリー・アート・センター（Trafó

-Kortárs Művészetek Háza、英Trafo House of Contemporary Art）にて行われた授賞式兼公演は、若手ドラマツルグであり演出家でもあるボロシュ・マルティン（Boross Martin）の作・演出によって行われた。この作品は、2015年、授賞式の最中に、会場であるトラフォーに隕石が落下し、生存者が2030年に15年前の思い出を振り返って語るという設定である。生存者は全員、一般市民である。隕石落下後は誰も演劇を観に行かなくなり、かつて繁栄したハンガリーの演劇文化が全滅する――このような皮肉なアプローチで「終末」を描く作品だが、具体的な原因については詳しく触れていなかった。ただ、終焉の兆しなど全く見えないハンガリーの演劇界の事情を多少なりとも知る観客は、公演内容を十分に理解した。

最近の統計（*3）によると、2014年のハンガリーの観客総数は記録的な600万（正確には640万）人。人口1000万人のハンガリーでこの数を達成するのは、1989年の体制転換以来初である。不景気の影響で観客数が450万人まで下がった時期があったものの、2009年からは急速に増加した。現在国内で登録された舞台芸術の団体は320もある。しかし、分析（*4）によると、状況は決して単純ではない。国の減税のしくみにあやかるために、演劇団体が（集客数・公演数などの）データを実際よりも多く報告しているという厳しい見方ができる反面、観客数の伸び率があまりに多いので、楽観視しても良いのかもしれない。

人気公演ランキングのトップには当然、今年も大劇場およびエンターテインメント（商業演劇）系ばかりが並ぶ。ベストスリーは『マンマ・ミーア』『メリー・ポピンズ』『風と共に去りぬ』。観客数2万人越えを果たしたベスト20あたりまでは、ミュージカル、コメディ、笑劇（ファルス）、オペレッタ、オペラだけで、“真面目な”、つまり芸術志向的な作品は一つもない（便宜上、大衆文化とハイカルチャーの区別をする場合）。かろうじて“真面目”だといえるゴーゴリの『検察官

（Revisor）』(*5) も娯楽性の高い芝居の部類に入る。また、リストに上がっているのが、首都ブダペストで上演された作品のみだということも特筆すべきことだ。

この現象はハンガリー特有のものではないはずだ。演劇の伝統があり、幅広い観客層を持つ国なら、おそらくどこでも同じ現象が見られるだろう。演劇は娯楽系、ジャンルとしてはミュージカルが人気である。

この観客数で、なぜアポカリプス（演劇界の終焉）を嘆くのか。

アポカリプスではなくても、エンタメ系演劇への急速な重点の移動が見受けられる。もちろん、この変化は2015年に始まったものではない。地方の劇場のレパートリーには、伝統的に必ずコメディやオペレッタというポピュラーな作品も入っている。また、最近はブダペストのアート系を自称する劇場も一歩ゆずり、次第に娯楽志向で、身近な話題を題材にとった、長期的・普遍的展望のない戯曲を採用している傾向がある。同時に“難しい”作品、つまり、難解な現代戯曲や演出は、上演に伴うリスクが大きい。演劇は観客数の奴隷になり下がり、チケットのTAO助成制度 (*6) が追い打ちをかけている。その結果、深刻な問題がどんどん生み出される。ワークショップは集中して行えなくなり、稽古期間、芸術的なリスクを負う覚悟、少人数の観客に対して行われる小さな空間での公演等、すべてが被害を受ける。

『ファウスト（Faust）』（原作＝ゲーテ）第一部・第二部の初演に際して、ブダペストの長い伝統を持つアート系劇場の一つであるカトナ・ヨージェフ劇場（Katona József Színház）(*7) のディレクター、マーテー・ガーボル（Máté Gábor）はインタビューの中で、『ファウスト』をはじめとする古典的な名作の上演に伴うリスクについて触れた。彼は、この公演のプロデューサーを務めながら、俳優としてファウストを演じている。演出は、独立系劇団の主宰としても有名なシリング・アールパ

ード（Schilling Árpád）(*8) である。この作品の上演には確実にかなりのリスクが伴う。『ファウスト』は、2015年にハンガリーで製作された作品の中でも、とりわけ大きな覚悟で臨んだ演目であったが、残念ながら画期的な作品には仕上がらなかった。それでも、ファウストが堕落しつつあるハンガリーのインテリ（特にエリート）代表として描かれていて、興味深かった。シリングが『ファウスト』の中にみたものは、かつて重要な役割を果たしたハンガリーの知識階層が、完全に基盤も支持者も失って、ついにシニカルな態度をとり、燃え尽きて、あらゆる道徳の規範を破るさまだった。この解釈は、たしかにハンガリーの知識階層の終焉を主張している。

たしかに、シリングは、海外でも高い評価を受ける演出家ではあるが、旧クレタクール劇団（Krétakör）の創立者および主宰者でもある。ハンガリーの演劇界におけるもっとも過激で自由な批判者でありながら、公立劇場の大ホールで上演される作品を演出している。このことは、現在のハンガリーで、劇場が、採用するアーティストを自由に決める権限を持っていることを示している。政府は干渉しない。

少なくともこの点に限っていえば、まだ干渉していない。

2015年には、過去数年にわたって積み上げられてきた政治的な動きが実際に動き出した。国の目的は、地方および首都ブダペストにある国立のレパートリー劇場と独立系劇団に対して、国家管理システムを構築することだった。政府に任命された（舞台芸術の専門家でない）役人が急増し、現政権に好意的な演劇集団が非常に手厚い助成を受け、ロビイストとしての影響力を強めた。独立系劇団への助成金は制限された。ここ数年、これらの問題がからみ合って演劇界を騒がせており、もっとも話題になったのは財政と権力の問題だった。よく知られていることだが、現在、ハンガリーで主要な公的機関のトップに任命されるのは、政府に認められ支持されている者だけだ。博物館から地方自治体に依存

している小規模の人形劇場まで状況は同じである。この状態は長期にわたる過程の結果であり、民主化の過程での政策決定過程が不透明のまま進められていたことが原因である。民主化が完了したところで、演劇人がプロとして独立することはかなわず、むしろ、民主化以前より困難になってきた。表向きは、ディレクターなどの任命は、公募により行われ、政府と無関係な専門家から構成される委員会の助言を受けているとされているが、実際には不公平である。政治的に望ましい人がリーダーになることが多く、彼らがトップを務める機関には助成金がドンとついて、何でも実現できる。ブダペスト国立劇場の国際演劇フェスティバルの開催も、ブダペストのサーカスのようにサーカス芸術の“改革”(*9)も、何でもだ。

ブダペストで長い歴史を持つハイカルチャー系劇場のディレクターの中には、解任を免れた者がいる。公募に応募して再採用され、引き続きディレクターとして留まる者もいる。しかし、地方では役員の入れ替えは完了し、政治的干渉の基盤は完全に整ったといえる。いまや、現政権を批判し、反政府的な意見を表明もするアーティストが、ハンガリーの公立劇場をリードすることはもうあり得ない。2015年も、この事実に変わりはない。2010年の総選挙後、政府に気に入れられた者と見放された者の間で、文化をめぐる熾烈(しれつ)な戦いが繰り広げられた。この「命がけの戦い」（前述のorigo.huの記事のタイトルもこの表現を使っている）も2015年には自然消滅し始めた。戦う目的も意味もなくなり、社会的地位の喪失は取り返しがつかない、絶望的な状態だ。批判的な意見を表明できる場所はほとんどない。少なくとも公共のメディアはそういう場所ではない。政府はあらゆることで決定権を独占し、当事者との幅広い話し合いはとっくにやらなくなった。今は体面さえ気にしていないようだ。権力者の傲慢(ごうまん)と感動喪失、2015年のハンガリー演劇界をまとめるとこうなる。

ついに、ペーチ市で開催される全国規模のペーチ演劇祭（Pécsi Országos Színházi Találkozó）も再起不能となった。道徳的に堕落したからだ。複雑で、話せば長い経緯をまとめると、創設当初から問題だらけで、素人まるだしの不透明な運営を続けてきたペーチ演劇祭が、数年前に同時に二つの組織の手に渡ったのが原因だ。一つは政府にかわいがられている組織だが、もう一つはそうではない。後者は決定の行程から完全に除外され、ロビー活動での影響力はゼロに近い。それに対して前者は演劇祭を含め、すべてを支配しようとしている。従って演劇祭では一見政府と無関係な審査委員が選抜を行うにしても、結局“政治的に正しい”作品のみがプログラムとして選ばれるのである。2015年のペーチ演劇祭では、ブダペスト国立劇場の政治権力を濫用して任命されたディレクターであるヴィッドニャーンスキー・アッティラ（Vidnyánszky Attila）演出の作品が、主要な賞をすべて受賞している。

ただ、中には自由な空気を持つ劇場もあり、そこには意見表明や社会的対話への希望がある。このような劇場はブダペストの劇場に集中しており、地方にはあまりない。ブダペストの劇場の中には、鋭い社会批判を行うものもあり、世界、つまり、今のハンガリーや全世界での出来事に対して意見を表明している。しかし、2015年度はハンガリーの演劇史の中で取り立てていうほどの成果をあげた公演はなかった。演劇評論家協会の各賞もこのことを裏付けている。評論家協会も「これは」という作品を発見できなかった。

去年初演された主要な作品には、前述のカトナ・ヨージェフ劇場『ファウスト』以外に、『オラスリスカのやつ（Az Olaszliszkai）』（*10）がある。最近の出来事を分析した作品だ。この点に関しては『この土地はあなたを受け入れてくれる（E föld befogad）』（*11）や『雉（キジ）のダンス（Fácántánc）』（*12）も同様である。『この土地はあなたを受け入れてくれる』は評論家協会の賞を受賞した。これはブダペストにあるもう一

エルケーニュ劇場製作によるピンテール・ベーラの新作『雉のダンス』　撮影：Mészáros Csaba

つの主要なアート系劇場、エルケーニュ劇場（Örkény Színház）の作品で、『雉のダンス』は有名な独立系演出家の率いる劇団が上演しているものである。ハンガリーにおける大きな社会問題として、過去に立ち向かうため、あるいは歴史的なトラウマを、個人ないし社会レベルで克服するための、努力の欠如がある。冷静かつ素直に過去を見つめる作業は常に後回しにされ、社会的な役割分担が曖昧なままである。現在行われている記憶のポリティクス（politics of memory）、中でも、特に記念碑建立（*13）は、この問題の解決策として役立つどころか、むしろ害を及ぼし、錯覚を起こしている。記念碑やマスメディアは、ハンガリー国民を犠牲者や英雄として描いているからだ。上に挙げた作品は、できは別として、例外なく過去の理解の重要性ないし過去と向き合う責任を訴えている。ホロコーストや、近年のハンガリー人とロマ人（ジプシー）の衝突、あるいは広義での外国人排斥が題材にされている。しかし、例えばモハーチ・ヤーノシュ（Mohácsi János）作・演出による『この土地はあなたを受け入れてくれる』（*14）のように、多くの作品は表面的すぎて、ニュアンスに乏しく、問題を簡略化している。最近の事件を題材にした『オラスリスカのやつ』では、村のハンガリー人と

モハーチ・ヤーノシュ作・演出『この土地はあなたを受け入れてくれる』
撮影：Gordon Eszter

ロマ人の対立が激化した結果、ハンガリー人の教員が、わが子の目の前で、ロマ人の若者のグループに殴り殺される。若者たちは、教員がロマ人の女の子を車で轢き殺したと誤解していた（女の子は無事だった）。しかし、この衝突の背景には、ロマ人排斥という原因がある。この公演は、服喪の意義を通して問題の複雑さを浮き彫りにしている。ピンテール・ベーラ（Pintér Béla）の2015年の新作『雉のダンス』はハンガリーの歴史の捻れた鏡、風刺画である。外国人排斥と社会の極右化を題材としている。外国人排斥を促し、排他主義の極右が、体制転換以後のみならず、第二次世界大戦以降、現在までもっとも力を発揮していることは、周知の事実である。同じく主要な作品として、ブダペスト国立劇場（Nemzeti Színház）で上演されたイプセン作、ジョーテール・シャーンドル（Zsótér Sándor）演出の『ブラン（Brand）』を挙げたい。非常に抽象的な表現方法ではあるが、信仰と人生の間に起こる葛藤を扱っている。つまり、排他的な狂信、いわばファナティシズムの行方を追求している。

2015年は、ハンガリーの演劇界にとって非常に残念なニュースで始まった。スプートニク（Szputnyik Hajózási Társaság）という、ボドー・ヴィクトル（Bodó Viktor）率いる独立系劇団が解散を発表。これで2010年に始まった独立系劇団に対する政治的な抑圧が頂点に達した。助成金をたのみに活動する独立系劇団こそ、ハンガリーの演劇界の中

でもっとも前衛的で、もっともリスクに対して覚悟のある団体なのだが、コンテンポラリー・ダンスや演劇教育（TIE-theater in education）の団体もこれに含まれる。2010年に発足した現政権は独立系演劇団体を次第に壊滅状態に追い込んだ。2014年にクレタクールがプロダクション・センターとしての再編（縮小）を発表して、今度はスプートニクだ。国のやり口は至って単純である。助成金の公募を遅く実施し、助成金総額を減らすか、振り込みを遅らせて、資金を計画的に使えないように仕向けるのである。すると劇団は落ち着いて活動できる環境を失い、運営の見通しもたたなくなる。アーティストたちは逃げていく一方である。お堅く冷たい、公立の“石の劇場”へ、あるいは有力な演出家（シリング、ムンドゥルツォー・コルネール［Mundruczó Kornél］、ボドー・ヴィクトル）たちのように、外国へ。ピンテール・ベーラは、以前にも増して公演数を増やしているが、十数年にわたる長い活動歴を持ち、かなりの常連客を抱えているからこそ成り立っているのである。ピンテールが異例なのであり、まずはこううまくはいかない。彼らの業績は劇団の長く粘り強い活動の成果であるが、今は、時間も、頑（かたく）なに活動を続ける余裕もない。現在のハンガリーで、独立系の劇団が旗揚げし、継続的に活動するという可能性はまずない。そのため、ボドー・ヴィクトルは基本的に外国で活動し、そのかたわら、ブダペストで一番大きな劇場ヴィーグシーンハーズ（Vígszínház）で、政治的な一面を残しながらも、急進的ではない、いわゆる「質の高いエンターテインメント」としての演劇を製作している。『三文オペラ（Koldusopera）』はこの一例である。また、シリングの新作『怒りの日（A harag napja）』(*15) は、怒りに満ちた、絶望的な作品である。現代のハンガリー社

シリング・アールパード演出『怒りの日』　撮影：Nagy Gergő

会に生きる看護婦の、ギリシャ悲劇のような苦しみと絶望を描いている。

最後に、ハンガリーの社会のみならず、2015年に全世界を揺るがしたのは、想定外とはいわないものの、まったく新しい現象、つまり紛争地域からの難民の急増であった。ハンガリーの独立系演劇は、作品数が多くないにしても、反応をみせた。スタジオK劇場（Stúdió K Színház）で行われたシマーニ・ジュジャンナ（Simányi Zsuzsanna）演出による『境界線』（Határaink）は、緻密で知的な、記録に基づいた芝居である。難民流入防止の目的でハンガリー南部の国境付近に建設された有刺鉄線の柵を基本テーマにし、難民に対する社会的姿勢や風評、常套句など扱っている（周知のごとく、ハンガリーは難民を受け入れず、国境を通すだけで対応したが、政府は避難民に対して連帯意識を持たなかったどころか、逆にマスメディアの排他的な発言などを支持した。市民は活発な難民援助活動で応えた）。

また、ムンドゥルツォー・コルネール演出による『冬の旅（Téli utazás）』は、シューベルトの歌曲『冬の旅』を用いて旅人を描く作品で、オーケストラと小さな舞台の後ろに、難民キャンプの映像が投影される。“冷たい”映像は、わびしさ、不人情、寄る辺なさを伝える。また、映像が2年前に撮影されていたことが驚きだ。当時は難民問題の予兆さえもなかったのに。演劇は未来を予言できるようだ。ムンドゥルツォーがパネルディスカッション（*16）で話していたように、「解決策がわからない」と認めることが、演劇の役割である。難民の現象などについてどう考えるべきかを教えることは、演劇の役割ではない。演劇は答えを教えてくれない。但し、演劇は様々な現象を浮き彫りにすることはできる。ハンガリーの演劇もそれができるはず。しかし、2015年に関しては、残念ながら取り立てて言うほどの作品は少なかった。

ムンドゥルツォー・コルネール演出『冬の旅』　撮影：Rév Marcell

註

1　以下を参照（2016年1月6日現在）。
http://www.origo.hu/kultura/egyfelvonas/20151222-2015-legfontosabb-esemenyei-a-szinhazban-vidnyanszky-attila-torocsik-mari-schilling-arpad.html

2　筆者は2009年から2015年度、ハンガリー演劇評論家協会の会長として公演（授賞式）のプロデューサーを務めた。

3　以下を参照（2016年1月6日現在）。
http://hvg.hu/hvgfriss/2015.43/201543_tartos_szinhazi_novekedes_het_bo_esztendo

4　サボー・イシュトヴァーン（Szabó István）「劇場の観客数に関する分析」（未刊行原稿）

5　［訳者注］エンターテインメント向けの劇場として長い歴史を持つヴィーグシーンハーズ（Vígszínház）で上演された。演出はスプートニク海運協会（Szputnyik Hajózási Társaság）という独立系劇団を率いるボドー・ヴィクトル（Bodó Viktor）。初演は2014年1月。

6　TAOは黒字経営の企業に適用される税制。企業は、税金の一部を寄付金として演劇団体（劇場・劇団）に支払うことで、減税措置を受けられる。演劇団体が受け取れる金額は、最大でチケット売り上げの80%まで。この制度によって、演劇団体は経済的な事情から、チケットの売り上げを伸ばすために娯楽志向の芝居を作ることを余儀なくされている。なお、助成金を受け取れるのは、国が任意に定めた団体と、公募によって選ばれた団体。

7　［訳者注］公立である。

8　［訳者注］フェスティバル/トーキョー12では、彼が率いる劇団クレタクールが『女司祭――危機三部作・第三部』を上演した。

9　2014年に創設された国立劇場主催によるフェスティバル、マダーチ国際演劇会議（MITEM-Madách International Theatre Meeting）のありかたについて多くの疑問が残る。またサーカスは、急にディレクターが解任され、代わりに、政治的な力を持ち、専門知識を持たないフェケテ・ペーテル（Fekete Péter）が任命され、国家管理がサーカスにまで及んだ。

10　［訳者注］ボルベーイ・シラルド（Borbély Szilárd）の戯曲に基づき、マーテー・ガーボルが演出

（マーテーに関しては前述の『ファウスト』の記述を参照）。2006年に起こったオラスリスカの事件および首都以外の地方に住んでいたユダヤ人がホロコーストのため全滅したという悲劇が平行して扱われている。また、戯曲の作者であるボルベーイは、両親が強盗事件で殺害され、2014年に作家のボルベーイ自身が自殺したが、両事件の記録なども芝居に盛り込まれている。内容の詳細に関しては次項を参照。

11 ［訳者注］モハーチ兄弟（Mohácsi testvérek）作・演出、コヴァーチ・マールトン（Kovács Márton）音楽・振付。タイトルは正しくはe föld befogad avagy SZÁMODRA HELY(この土地はあなたを受け入れてくれる――いるべき場所――）で、大文字で表記される「（あなたが）いるべき場所」という表現は国歌に次ぐハンガリー代表的な詩「Szózat」（「招集・勧告」の意）からの引用である。エルケーニュ劇場のHPには、「1941年に4～5週間の間に、2万人以上のユダヤ人がハンガリーからドイツに送られ殺害された。彼らを殺したのはドイツ人じゃない。ハンガリー人だ。あなたか、これを書いている僕のようなハンガリー人だ。この芝居を作った僕ら、あるいは観てくれているあなた方のような、普通の人だ。これをはっきりさせないといけない。怪獣は自分たちの中にいる。こんな悲劇が二度と繰り返されないようにと、この作品を作った」とある（要約）。

12 ［訳者注］ピンテール・ベーラ（Pintér Béla）が率いる劇団の拠点といえるスケーネー劇場（Szkéné Színház、ブダペスト工業大学の屋根裏にある）にて初演、作・演出はピンテール。16世紀オスマン帝国領ハンガリーと現代のハンガリーの出来事を絡み合わせた、やはり政治的な話題をふんだんに盛り込んだ作品。

13 顕著な例として、2014年に公共の広場に設置された彫刻が挙げられる。ドイツ占領下のハンガリーをテーマにしているが、第二次世界大戦でハンガリーが占領されていたという犠牲者の側面ばかりが強調されて、国の責任逃れを助長している。この彫刻の設置に対しては特に、強く反対する声が多かった。

14 注11を参照。

15 ［訳者注］ハンガリー初演は2015年11月30日、会場はトラフォー・コンテンポラリー・アート・センター。11月11日にアテネで初演を迎えた。主人公の母親、主人公、そして娘という三世代の価値観の違い、そしてこれに苦しむ主人公の葛藤が描かれている。

16 ディスカッションの要約はSZÍNHÁZ 2016年1月号を参照。

Tompa, Andrea

1971年生まれ。ハンガリーの作家、劇評家、月刊誌「シーンハーズ（Színház）」（「芝居・劇場・演劇」の意）編集長、週刊誌「マジャール・ナランチュ（Magyar Narancs）」（「ハンガリー産オレンジ」の意）コラムニスト、ハンガリー演劇評論家協会前会長。『死刑執行人の家（A hóhér háza）』（2010）、『首からつま先まで（Fejtől s lábtól）』（2013）。ブダペストを拠点に活動。

（翻訳：Mayer Ingrid）

ヤン・クラタ演出『民衆の敵』（スターリー劇場）撮影：Magda Hueckel

[ポーランド]

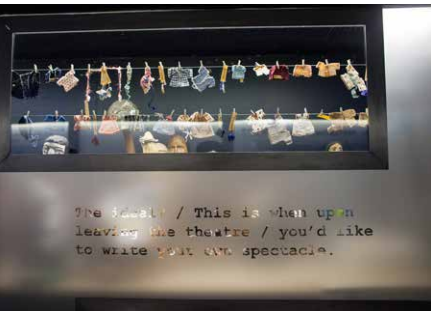
安泰と不穏
―― カントル年と公的劇場250周年

岩田美保

「これ、まさに演劇じゃあないの……」

わたしは思わず釘付けになった。鍛冶屋の大きなふいごが不気味な機械音を立てている。小窓には使い古された不格好な木のはさみのような展示物。が、その横からは、楔（くさび）を打たれた、儚（はかな）さと強さが美しく刻まれた素足が突き出ている。逆側には修道僧らしき木像が見え、上を覗き込むと目録番号の札をつけた若い神父が祈る。となりの展示窓には教会から出てきた村人たちの素朴な姿。その袖に迎えるように佇む悲しげ

「隣れなもの引取所」展（クラクフ民俗博物館）筆者撮影



「隣れなもの引取所」展（クラクフ民俗博物館）
撮影：Marcin Wasik

なマリアの顔。かと思えば、洗濯物のように吊り下げられた人形用の小さな洋服たち。そして半透明の目隠しに、もやっと映るいくつもの「もの」や人形の影。幾重にも重なり語りかけてくる、各々「記憶」を持ったささやかな「もの」たち。

場所はクラクフ民俗博物館（Muzeum Etnograficzne w Krakowie）の三階廊下。この博物館の公開スペースは本来二階までで、三階は収蔵庫である。その廊下に、半透明のシートに覆われたガラスの壁が並ぶ。収蔵庫のケースのようだが、所々展示窓が開けられていて、素朴でさりげない小さな「もの」が展示されている。そばには展示物の来歴などが書かれた収蔵品目録カードが無造作に吊るしてあり、あくまで倉庫の棚を装っている。展示窓の隙間やガラスシートを透かして、一見、脈絡もなく詰め込まれた収蔵品が見え隠れする。それぞれの「もの」がたどってきた経歴、「記憶」が「収蔵庫」で出会い、組み合わされて、新たな物語が広がる。半透明のケースには全面カントルの言葉が刻まれ、その文字を透かして、また向こう側の世界がうかがえる。時間と空間が交錯する見事な奥行きが、カントルの視点によって多元的に迫ってきた。

2015年は、J·グロトフスキ（Jerzy Grotowski）と並び20世紀演劇に国際的な衝撃を与えた芸術家タデウシュ・カントル（Tadeusz Kantor、1915～1990）の生誕100年に当たり、ユネスコがカントル年とした。欧米に限らず、日本でも東京芸術劇場やフェスティバル／トーキョー、シアターXで上映会やレクチャー、京都市立芸術大学ギャラリー@KCUAでは「死の劇場―カントルへのオマージュ」展な

ど、催しが多数開かれた。ポーランドではさまざまな企画が国立演劇協会（Istytut Teatralny）やクリコテカ・カントル資料研究センター（Cricoteka）を中心に組まれた。そのうちの一つが、上述のクラクフ民俗博物館の展示「憐れなもの引取所―カントル再収集／黙想会（Izba przyjęć rzeczy biednych. Re_KOLEKCJE z Kantora）」であった。普段、民俗博物館は民族衣装や歴史的な生活道具などを展示しているイメージだったため、カントル展と聞き、正直訝しんだ。ところが行ってみると、いくら見ても物語が尽きず、その場を離れたくない衝動にまで襲われた。長年使い込まれ、「記憶」が沁み込んださささやかな「憐れなもの」たちが、カントルの世界を蘇らせる。そこには演劇的空間が構築・演出されていた。これほどカントルを語るに適した「もの」たちが集積されているのは、民俗博物館をおいて他にないのではとまで思われた。

意外だったカントル年の展示がもう一つ。クラクフ写真史博物館の「存在の不可能（Niemożliwość obecności）」展。カントルの芝居で、写真機が機関銃になり皆殺しをするという集合写真のシーンは有名だ。カントルは、写真は「瞬間の不死身化」であり、同時に「死」であると言った（クシシュトフ・ミクラシェフスキ［Krzysztof Miklaszewski］著「なぜ、タデウシュ・カントルは……」、月刊「クラクフ（Kraków）」第12/12-15号所収）。膨大な数の写真を集める写真史博物館は、膨大な数の死者の人生の切れ端を、一つの場所に収めているとも言える。それぞれの歴史の切れ端が詰まった博物館は、「想像の憐れな小部屋（Biedny Pokoik Wyobraźni）」なのであった。カントルの言葉をきっかけに、博物館というものの視点を180度転換した大きな意義をもった企画だった。

「存在の不可能」展（クラクフ写真史博物館）撮影：Dorota Marta

クリコテカではカントル生誕100年記念国際学会、1960〜70年代のカントル夫妻の「梱包（emballage）」テーマにした「M・スタングレト（Stangret）とT・カントル。絵画と演劇」展、いくつもの演劇作品の鍵が鏤（ちりば）められ、瑞々しさとウイットが興味深い「カントル。小コレクション。Aのためのドローイング」展、劇団クリコ2（Cricot2）作品と作家の幼少期を重ね合わせた「カントル―エピソードその2、子供時代」展、最晩年に繰り返されたテーマを巡る「くそ、落ちる！（I'm Goddamn Falling!）」展など、1年を通して充実した催しが繰り広げられた。

しかし、一方、カントル生誕100年・没後25年の年に虚しく寂しいこともあった。前年、クラクフのヴィスワ河岸に巨大な新本拠地を得たクリコテカは、カントルがクリコ2の作品を作り上げ、80年代には自ら棚なども設計して資料室クリコテカを設置したカノニチャ（Kanonicza）通り5番地の旧本拠地（地下1階・地上1階）を3月末に手放したのである。すでに数年前に、前衛芸術のクラクフ・グループ（Grupa Krakowska）の本拠で、『死の教室』などクリコ2の名作が初演されたクシシュトフォリィ・ギャラリー（Galeria Krzysztofory, ul. Szczepańska 2）は手放してしまった。どちらも規模はささやかだったが、カントルとクリコ2の濃密な息づかいが「記憶」された建物だった。毎年のように、今年も12月8日のカントルの命日には旧本拠地前でクリコ2の元俳優たちが『生ける記念碑（Żywy Pomnik）』というパフォーマンスをしたが、今後はどうなるのだろう。時代の流れとは言え、真新しい箱と引き換えに「もの」の持つ「記憶」をみすみす閉じてしまったのは非常に口惜しく思われた。

閉鎖前のクリコテカ旧本拠地（筆者撮影）

さらに秋には、突然の訃報が入った。80年代からクラクフ・グループの責任者としてカントルをはじめとする前衛芸術家たちを支え、カントルの資料と証言集めに半生を捧げた、まさにカントルの生き字引、ユゼフ・フ

パフォーマンス『生ける記念碑』クリコテカ旧本拠地前（筆者撮影）

ロバク（Józef Chrobak、1948〜2015）氏の死だ。生誕100年祭やクリコテカ展示を成功させた後、「ボイス、カントル、デマルコ（Beuys, Kantor, Demarco）」展（クラクフ現代美術館MOCAK）を準備していたが、オープニングを待たずして、10月2日この世を去った。彼が遺したカントルとクリコ2、クラクフ・グループについての膨大な資料は、次世代が将来に引き継いでいってくれることと希望を持ちたい。

さて、ここで一旦カントル年を離れよう。今年、おもしろかった芝居を数作挙げてみる。

まず、一人の女性を世代の違う6人の女優によって語る、パヴェウ・ミシキェヴィチ（Paweł Miśkiewicz）演出の『冬の旅（Podróż zimowa）』（イェリネク［Elfriede Jelinek］原作、ヴロツワフ・ポーランド劇場［Teatr Polski we Wrocławiu］）。ミシキェヴィチは本を読んだ当初から一人の女性像を年齢も性格も違う6人の女優に振り分けるという構成を考え、優秀な女優が揃っている、かつて自らが支配人をしていた同劇場に企画を持ち込んだ。優しさがたまに徒（あだ）になることがある作家だが、『冬の旅』では、その繊細さが6人の女優の個性をうまく取り込み、引き立てた。2011年の『母よ、父なる国に生きる母よ（Utwór o Matce i Ojczyźnie）』（J・クラタ演出）といい、昨年の『伐採（Wycinki Holzfällen）』（K・ルパ［Krystian Lupa］演出）といい、K・ミェシコフスキ（K. Mieszkowski）支配人率いるヴロツワフのポーランド劇場は優れた作品が生まれる土台ができているようだ。

昨年右翼のボイコット運動で混乱したクラクフのスターリー劇場（Stary Teatr w Krakowie）も、今シーズン（10月から）に入り良作が続く。支配人のヤン・クラタ（Jan Klata）演出の『民衆の敵（Wróg

パヴェウ・ミシキェヴィチ演出『冬の旅』
（ヴロツワフ・ポーランド劇場）
撮影：Natalia Kabanow

ludu）』（イプセン原作）は、真実を訴える者が目先の現状維持のために抹殺されていくという主題が、現代の政治・社会状況に密接に呼応。主人公ストックマン（ユリウシュ・フションストフスキ［Juliusz Chrząstowski］）の時局に即した客席との即興のやり取りも新鮮で、観客を大いに沸かせた。

同劇場は年末にも、ロシア人演出家コンスタンティン・ボゴモーロフ（Konstantin Bogomolov）のチェーホフ原作『プラトーノフ』を初演。女優が男性役を、男優が女性役を演じ、ユダヤ人は宇宙人と聞くと奇想天外なのだが、実際にはまったく違和感がない。昨今ポーランド演劇に多用され擦切れた感さえあるマルチメディアもマイク使用も一切なく、舞台美術は最後までありふれた一つの部屋だけ。極めて淡々とした芝居の運び。静寂と言ってもいい舞台。そこに一人一人の役者の非常に抑えられた演技が存在し、張りつめた空間に登場人物の関係性が鮮明に浮かびあがってくる。芝居って、これだよなあと思い出した。A・ラドヴァン（Anna Radwan=プラトーノフ）、M・ハイエフスカ・クシシュトフィク（Małgorzata Hajewska Krzysztofik=セルゲイ・ヴォイニーツェフ）、A・ディムナ（Anna Dymna=ニコライ・トリレツキイ）、E・カイム（Ewa Kaim=ヴェンゲロヴィチ）。熟練の俳優たちの見事な演技。しかもおもしろい。魅せる作品だった。

そして、以前も名を挙げたロシア人演出家イヴァン・ヴィリパエフ（Ivan Vyrypaev）の新作『絶えがたく長い抱擁』（ヴィリパエフ作。ワルシャワのテアトル・ポフシェフニィ［Teatr Powszechny］とクラクフのテアトル・ワジニア・ノヴァ［Teatr Łaźnia Nowa］の共同製作）。4人の登場人物と観客席に向けて並べられた4脚の椅子。他には何もない舞台で、掛け合いも絡みもほとんどない。4人それぞれが講談のように物語を交互に独演する。シンプルだが、なんともドラマチックでスリリングな作品に仕上がっていた。

コンスタンティン・ボゴモーロフ演出『プラトーノフ』（スターリー劇場）撮影：Magda Hueckel

イヴァン・ヴィリパエフ演出『絶えがたく長い抱擁』　撮影：Magda Hueckel

ところで、ここに挙げた芝居はどれも公立劇団の制作である。実は、2015年はもう一つ、ポーランド演劇にとって忘れてはいけない特別な年であった。ポーランド公立劇団発足250周年だ。ポーランド第一次三国分割の7年前にあたる1765年、啓蒙時代のポーランドで王国最後の王となるS・A・ポニャトフスキ（Stanisław August Poniatowski）が、専門の劇団員を擁しポーランド語でポーランドの戯曲を披露する国立

演劇団体を設立。これが今日までポーランドの主流をなす公立劇団の始まりだ。国の存亡を巡る18〜19世紀の時代背景は、亡国の民の愛国心を奮い立たせ、その主体性を言語と文化によって保持しようとする方向に働いた。後に「ポーランド演劇の父」とされるW・ボグスワフスキ（Wojciech Bogusławski、1757〜1829）という突出した演劇人に率いられ、芸術性や娯楽性だけでなく、政治性社会性の高い「国民演劇」の伝統が形成された。そしてそれは前衛のカントルやグロトフスキについても例外ではなく、現代にまで息づいている。

民主化しEU加盟10年を経た今のポーランドは、90年代末から演劇ブームに沸き、近年は演劇分野での国外進出も珍しくない。EU資金でホールも増え、大掛かりな企画物も増えた。演劇大学在学中に作品を発表し始める者も出てきた。また、いわゆる主流公立劇団とオルタナティヴ劇団の境目も均（なら）されつつある。良くも悪くもだ。一見、とても活発だが、実は不安もある。

ときに名のある作家の「立派な」作品を見て、なかなかに巧いが、どこかもの足りなさを感じるのはなんだろうか……。豪華な舞台に優れた役者を鏤め、超真面目な顔で巨大エンターテインメント化するK・ヴァルリコフスキ（Krzysztof Warlikowski）の『フランス人』（原作プルースト『失われた時を求めて』、ノヴィ・テアトル［Nowy Teatr］、ワルシャワ）を見ながら、ふと考えてしまった。これが安泰か。そして、これに「長時間」「難解」「マルチメディア」で追随する若手の傾向。もちろん、内外の交流が増えたおかげで、先のロシア人演出家2人のように本来の演劇のもつ力を思い出させてくれる機会もあるのだが。

しかし、この1年で環境は変わりつつある。移民問題でEUが大きく揺れ、奇しくも時を同じくしてポーランド国内では大統領選、上下院総選挙で親EU・中道右派の与党「市民プラットフォーム」が破れ、反EU・カトリック右派・民族主義の「法と正義」が勝利。組閣からわずか1か月半で憲法裁判所裁判官から国営放送局局長に記者、国立博物館館長クラスまで粛清を始めた。公立劇場についても信条・主義につ

いての指針が発表され、監査が始まった。宗教や性的少数派に寛容な考え方が主流の演劇界には緊張感が走っている。社会状況も政治状況も大きな揺れが続く。新しい曲面は演劇界に厳しいが、逆に過去を脱ぎ捨て上昇志向だった若者たちに、この不穏な緊張感は新しい演劇のエネルギーとなってくれるかもしれない。

ぎぃーぎぃー。不気味な音が響く「憐れなものたち取引所」に戻ると、暗い廊下の隅に無惨に表皮をむしり取られた電動おもちゃの犬が、プラスチックの頭蓋からギョロリとこちらを見ていた。白い十字架がぼんやりと映り、向こう側には社会主義時代の民警とおぼしき人形が村人の前に立ちはだかっていた。ポーランドは何とも不穏な年末を迎えた。

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

「憐れなもの引取所」展（クラクフ民族博物館）筆者撮影

串田和美演出『幽霊はここにいる』　撮影：Sebastian Marcovici

［ルーマニア］

第22回シビウ国際演劇祭と第25回国民演劇祭

七字英輔

昨年10月にシビウ国際演劇祭を主催する国立ラドゥ・スタンカ劇場（Teatrul National Radu Stanca）の来日公演があった。野田秀樹が芸術監督の東京芸術劇場（芸劇）が3年前に招聘したシルヴィウ・プルカレーテ（Silviu Purcărete）演出『ルル』の好評を受け、同人の舞台を再び招聘したのだ。2012年初演の『ガリヴァー旅行記』と14年初演の『オイディプス』。後者は、芸劇公演の後、串田和美が芸術監督を務めるまつもと芸術館でも公演を行った。それどころか、劇場の来日直前に国際交流基金が授与する「国際交流基金賞」がシビウ国際演

劇祭（FITS−Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu）に決まり、来日中の芸術監督コンスタンティン・キリアック（Constantin Chiriac）への授賞式も行われた。

さて、6月12日から21日まで開催されたFITSでも日本演劇界との密な関係をうかがわせる出来事があった。2013年に演劇祭の20周年を記念して、旧市街に添う城壁沿いの遊歩道にFITSに貢献した演劇人の黄金の銘板を埋め込むイベントが設けられたが（ハリウッドに倣った「ウォーク・オブ・フェイム」。その後、顕彰式典がある）、昨年は、串田和美の銘板が埋められた。日本人では第1回の故18世中村勘三郎以来2人目となる。故勘三郎の表彰は08年に平成中村座『夏祭浪花鑑』公演を実現させた功績によるものだ。串田はその『夏祭浪花鑑』の演出者であり、13年の式典でも勘三郎の代理として受賞式に出席していた。串田個人の顕彰は、ある意味、日本の演劇人の律義さへの返礼でもあろう。13年、ユージェニオ・バルバ、アリアーヌ・ムヌーシュキン、デクラン・ドネラン（Declan Donnellan）、シルヴィウ・プルカレーテなど6名、14年、ピーター・ブルック、ペーター・シュタイン（Peter Stein）、レフ・ドージン（Lev Dodin）など5名、昨年は串田を含め、エイムンタス・ネクロシウス（Eimuntas Nekrosius）、ニール・ラビュート（Neil LaBute）など4名で、その中には同地出身の劇作家・詩人で、劇場名の由来となったラドゥ・スタンカのような物故者もいる（黄金の銘板敷設は20名になるまで続けるという）。欧米、ロシアの錚々たるビッグネームに混じっての銘板は、串田にとってもさぞ晴れがましかったに違いない。この後の会場を移しての式典でも、彼は登壇者の先頭を切って挨拶し、故勘三郎への感謝を述べるくだりで思わず涙声になった（この式典では遊歩道の銘板贈呈者ばかりでなく、FITSへのさらに多くの貢献者が表彰され、13年には10年から4年連続公演した山の手事情社の安田雅弘も感謝状とガラスの盾を授与されている。ちなみに昨年は、自作自演の『禅問答』を上演したヨシ笈田が表彰された）。

ただし、イベント性の高いこの顕彰式典は、贈呈される本人か代理人

がその場にいることが前提であり、初年度のサシャ・ヴァルツ（Sasha Waltz）は銘板敷設が予定されていながら公演後帰国してしまい、外されてしまったという例もある。その意味では、昨年はFITSで串田の作品が2本上演されているので顕彰の蓋然性は高かった。そのうち1本は、串田が単身、シビウに乗り込み、国立ラドゥ・スタンカ劇場の新作、安部公房の『幽霊はここにいる（Fantoma e aici）』をルーマニア俳優で演出したもの。詐欺師の小悪党にキリアックが扮し、愛嬌たっぷりの芝居をした。一方の、戦友の幽霊が見える復員兵のマリウス・トゥルデアヌ（Marius Turdeanu）とのコンビも絶妙で、劇団の美術家ドラゴシュ・ブハジャール（Dragoş Buhagiar、来日舞台2作とも彼）による舞台美術もよかった。筆者は先年に新国立劇場で制作した串田演出作より面白く感じたが、しかし、同作が劇場のレパートリーとしてこの先、定着するかどうかはこれからの国内各地への巡業が成功の鍵を握っている。もう1本は、まつもと芸術館によるモリエールの『スカパン』（原題は『スカパンの悪だくみ』）。シアターコクーン芸術監督時代に初演出され、その後、まつもと芸術館の開場に合わせて新制作された舞台である。いわば串田の自信作だが、こちらも串田が原作に手を加えた部分までを含めて評判は上々だった。

他にも燐光群の『屋根裏』や坂東扇菊による舞踊『忠臣蔵』など、日本のカンパニーの公演もあったが、ルーマニア演劇を紹介するのが本稿の主旨なのでここでは触れない。だが、それにしてもFITSは世界的に知名度を上げるにつけ、ルーマニア国内の大小の都市から参加していた公立劇場の公演が激減した。それどころか、東欧諸国や旧ソ連を形成していた自治共和国の参加も、わずかな例外（ポーランドやリトアニアのネクロシウス、それに隣国ジョージア（旧呼称グルジア）のコテ・マルジャニシヴィリ国立劇場［Kote Marjanishvili State Academic Drama Theatre］など）を除いて見られなくなった。ミハイ・マニウチウ（Mihai Măniuțiu）やガーボル・トムパ（Gábor Tompa）はそれぞれクルージュ・ナポカの国立と州立マジャール劇場

の芸術監督であり、フリーの立場のもう一人の巨匠アンドレイ・シェルバン（Andrei Şerban）やプルカレーテにしても、引く手あまたなのだ。西欧で評判の舞台に接することができるようになったのはありがたいが、一抹の寂しさも感じる（ただし、マニウチウは9年ぶりに新作を創った［後述］）。とはいえ、ラドゥ・スタンカ劇場は相変わらず元気だ。恒例の『ファウスト』や2年ぶりの『オイディプス』再演（日本公演を睨んでのものだろう）を除いて、9本もの新作レパートリーをかけた。勿論、ドイツ語セクション（同劇場にはドイツ系市民のための部門がある）のものもあれば、シビウ大学と提携して制作されたものも含まれるが、その多彩な活動には目を瞠らされる。他にもFITSがブカレストのACT劇場とコラボしたニール・ラビュート作・演出『路上でそれをしないわけ（Why not do it in the road?）』もあった。

コラボレーションは国内の劇団に留まらない。昨年はドイツ語圏の演劇が多かった（ゲーテ・インスティテュートが5演目を並べた小冊子を配った）が、ラドゥ・スタンカ劇場がドイツ、シャウシュピール・シュトゥットガルト（Schauspiel Stuttgart）とコラボしたレッシングの『賢人ナータン（Nathan înțeleptul）』（アルミン・ペトラス［Armin Petras］演出）は新作の中でも殊に話題を集めた舞台だ。イスラムの宗主が治めるエルサレムを舞台に、イスラム教、キリスト教、ユダヤ教が

アルミン・ペトラス演出『賢人ナータン』　撮影：Adrian Bulboaca

複雑に絡まる愛憎劇だが、それをユダヤの商人ナータンが解きほぐし和合に至らせるドイツ啓蒙主義時代の古典。この劇で最も原理主義的なのがキリスト教の総大司教であり、スルタンといい、ナータンといい、ナータンの娘に恋してしまう十字軍の騎士といい、宗教を超えていく実利的な知恵に事欠かない。これを演出は、瓦礫が舞台一面を覆う荒廃した現代に移した。砲撃の音が絶え間なく響き、時折、大きな爆発音もある。下手は「嘆きの壁」が聳立(しょうりつ)し、上手には現代のバー・カウンター。そこへ大きなアタッシュ・ケースを持ったナータンが外国から帰ってくるのが冒頭だが、敬虔なイスラム教徒のスルタンの妹は全身にブルカを纏っているし、後半では死神のようなメイクを施した人物が徘徊する。レッシングの開明性が舞台上では常に批評の対象となる。ナータンの娘レーハに扮したオフェリア・ポピィ（Ofelia Popii）を始め、ラドゥ・スタンカ劇場の俳優はルーマニア語、ナータン以下のドイツ人俳優はドイツ語の2か国語上演。それぞれに字幕が付いた（英語字幕と共に）。この公演は、後述するブカレストの「国民演劇祭」でラドゥ・スタンカ劇場の招待作になった。

ミハイ・マニウチウが06年の『エレクトラ』以来、ラドゥ・スタンカ劇場を演出したイヨネスコ作『授業』も注目された（同様に「国民演劇祭」の招待作）。キリアックが老教授、ポピィが女生徒、女中には来日公演『ルル』でレズの伯爵夫人に扮したマリアナ・ミフ（Mariana Mihu）。驚いたのは、セットが近代的な広い教授の執務室になっていたこと。冒頭から、下手の壁にはレーニンやスターリン、毛沢東などのスケッチ画が投影されていて、登場する教授はドテラに黒い帯を締めた格好、女中は着物姿である。そして徐々にわかるのは、これが日本人を形象しているのではないことだ。ポニーテールの髪に制服姿の女生徒は豪華な教授の部屋に嬉色満面だが、やがておかしくなる。中国人民服に着替えた教授との追いつ追われつの展開はまるでスラプスティック・コメディである。そうこうするうち、下手から、カプセルに入った、全員が同じように髪を結い上げ、白面、眼の周りを赤くした京劇女優風

ミハイ・マニウチウ演出『授業』　撮影：Mihaela Marin

の中国服の女たち10人ほどが女中に引き出されてきて、中国風の音楽に合わせて自動人形よろしく一斉に踊り出す。これまでに教授の歯牙にかかった女性たちだ。女生徒も率先してそのカプセルに入ってしまうのがラスト。

他にベルギーのチャールズ・ミューラー（Charles Muller）演出によるペーター・ヴァイス作『マラー／サド』、パウ・ミロ（Pau Miró）の原作を、注目の若手ラドゥ・アフリム（Radu Afrim）が演出した「都市伝説（Fabula urbană）」シリーズ、『キリン（Girafe）』『バッファロー（Bizoni）』の連続公演もあった。拠点のラドゥ・スタンカ劇場ではなく、演劇祭期間中、劇場に変貌するオクタヴィアン・ゴガ高校体育館で上演されたマテイ・ヴィシニェック（Matei Vişniec）作『なぜヘカベ？！（Why Hecuba?!）』（アンカ・ブラドゥ［Anca Bradu］演出）も興味深かった。大勢出てくるギリシャの兵士がタンクトップに短パン、米軍海兵隊の軍帽を被っていた。先述したシビウのルチアン・ブラガ大学との提携公演『反社会（Antisocial）』（ボグダン・ゲオルゲスク［Bogdan Georgescu］作）は若者たちによる討論劇だが、スタジオは超満員、観客は爆笑の連続だった。ちなみにこの『反社会』と前記『都市伝説2　バッファロー』も国民演劇祭に選出されている。

ひと通りラドゥ・スタンカ劇場の新作を見てきたが、これだけのレパートリーを30名余りの俳優でこなしていくのだから驚かざるを得ない。しかし、実は筆者が最も興味を惹かれ、その面白さを満喫したのは、クルージュ・ナポカ国立劇場、ジョージ・タボリ（George Tabori）作、アレクサンドル・ダビジャ（Alexandru Dabija）演出『我が闘争（Mein

Kampf）』だった。言うまでもなく、ヒトラーの『我が闘争』のパロディないしパスティーシュだが、作者自身はこれを「ファルス（笑劇）」と呼んでいる。ブレヒト劇風に売春婦と救世軍の女性たちによる歌で幕が開くと、そこはウイーンの簡易宿泊所。ホームレスのユダヤ人たちの巣窟である。ゼセッション（分離派）風の半地下の内部。そこに美術大学を受験しようという田舎者のヒトラーが迷い込む。反ユダヤ主義のヒトラーを、同郷の親戚と思い込んだ聖書売りの男があらん限りの親切を尽くす。長髪、とっちゃん帽にコールマン髭のヒトラーを、受験面接用に刈り上げ、チョビ髭に変えるのも彼である。いわば今年から解禁になるヒトラーの『我が闘争』の前史。まだ一行も書き出されていない聖書売りの自叙伝のタイトルをヒトラーが剽窃したことになっているなど、まことに可笑しい。ユダヤ人作家タボリの忸怩たる思いが込められた戯曲をダビジャは完璧に形象化した。前出４人の演出家の後塵を拝していたダビジャだが、これは彼の代表作となろう。

国民演劇祭（FNT）は昨年、10月23日から11月1日までの10日間にわたって開かれた。ドイツ連邦内の劇場のその年の佳作、問題作を集めて開催される「ベルリン演劇祭」と同様に、新シーズンに制作された国内の各劇場から精選された作品が、ルーマニア演劇連盟（UNITEL）の主催で、ブカレストで上演される。当然ながら、ここには国内の7つの国立劇場が顔をそろえる。ブカレスト、クルージュ・ナポカ、クライオーヴァ、ヤシ、ティミショアラ、トゥルグムレシュ、そしてシビウのラドゥ・スタンカ劇場。他に中小都市の公立劇場や新設の劇場、前衛的な新興劇団の参加もある。すべて芸術監督（マリアナ・コンスタンティネスク［Marina Constantinescu］）が直接間接に実際に公演を観て招待作品を決めているという。その数や43にもなり、国外からの招待作品も例年２公演以上ある。それも劇団によっては２～３公演を行う場合もあるから、実際の公演数はほぼ倍になるといっていい。勿論、70カ国から延べ340公演が行われるFITSとは比べようもないが、こと招待の演劇公演だけに限ると、その数に大差はない。要は、有名になったFITS

アレクサンドル・ダビジャ演出『我が闘争』　撮影：Paul Baila

は国外からの招待作品に特化し、国内の舞台については年末近くに開かれるFNTで、という棲み分けが行われているのだ。

昨年25周年を迎えたFNTはFITSより古い歴史を持つが、筆者の推測ではこの演劇祭に政府の文化省や首都ブカレスト市が着目したのは05年頃ではなかろうか。勿論、FITSの成功（特にそこで上演されるルーマニア演劇の高評）が大いに預かっていただろう。20周年のFNTには筆者も招待されたが、すでに現在のような公演数があった。

それにしても、やはり人気なのは先の4演出家の舞台であり、シェルバンを除く、3人の演出家の舞台が勢ぞろいしたのはかつてのFITSを見るようである。マニウチウは言うまでもなくラドゥ・スタンカ劇場の『授業』とさらにもう1本、トゥルダのアウレリウ・マネア劇場『目まい（Vertij）』（アルツハイマーを患う母親についてのもので、テキストもマニウチウが書いている）、ガーボル・トムパはクルージュ・ナポカ国立劇場のジャリ作『囚人ユビュ！（UbuZdup!）』（邦題「鎖につながれたユビュ」）と本拠のマジャール（ハンガリー語）劇場でのデュレンマット作『訪問』（邦題「貴婦人の帰還」）、そしてプルカレーテは、ティミショアラの州立ドイツ劇場と州立ハンガリー劇場の共同制作で『モリエンド・カフェ（Moliendo Café）』。これはプルカレーテの芸術的指導によって、出演者たちの即興から生まれたものという（会期中、「プルカレーテの世界」という回顧展も催された）。

ざっとプログラムに目を通すと、それ以外ではチェーホフ作品がやはり際立つ。クルージュのマジャール劇場『白鳥の歌』（ハンガリー系のフェレンク・シンコー［Ferenku Sinkó］演出）、ガラチのド

ラマ劇場『結婚申し込み』（フェリックス・アレクサ［Felix Alexa］演出）、ブレイラのマリア・フロッティ劇場『プラトーノフ』（アンドレーア・ヴルペ［Andreea Vulpe］演出）など。アレクサは10年のFNTでも極めて独創的な『桜の園』（ブカレスト国立劇場）を出していたが、今回は同じ国立のフラッチィ・プレスニアコヴ兄弟（Fraţii Presniakov）作『テロリズム（Terorism）』もあった。フランスの劇作家ヤスミナ・レザ（Yasmina Reza）もこの数年人気で、『埋葬後の会話（Conversations after a brial）』（アレクサンドル・ダリエ［Alexandru Darie］演出）がブカレストの名門ブランドラ劇場から、『ああ言えばこう言う（Tit for Tat）』（原題『殺戮の神』、邦題『大人は、かく戦えり』。クリスティ・ジュンク［Cristi Juncu］演出）がトゥルグムレシュ国立劇場から出品されている。他に『カラマーゾフの兄弟』を含むドストエフスキーものが2本。シェイクスピア『夏の夜の夢』も、若手注目株のヴィクトール・イオアン・フルンツァ（Victor Ioan Frunză）演出でメトロポリス劇場（ブカレスト。10数年前にできた市立劇場）で上演された。ヴェテランから若手まで実に多士済々だ。ダンス公演をひとつ。ヤシ国立オペラ（Opera Națională Română Iași）が制作した『イマジン・オール・ザ・ピープル』。日本の星野琴美を擁するカンパニーは評価が高く、振付のジジ・カチウレアヌ（Gigi Căciuleanu）はラドゥ・スタンカ劇場『モーツァルト・ステップス（Mozart Steps）』（14年）を演出・振付したことで、ルーマニア人としては4人目となる黄金の銘板を同時に手にしている。

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

『プロンプター』アンドレアス・T. オルソン　撮影：Roger Stenberg

[スウェーデン]

文化予算の行方と舞台成果

小牧 游

文化予算の行方

昨年の年鑑に「2014年9月に行われた選挙で政権が交代し、文化予算を3200万クローネ（約5億円）増やすと発表したことに関係者は興奮したが、新政府が提出した予算案が12月に国会で否決されるという事態が起こり、2015年5月に新案を再度審議することとなった」と記した。

その結果文化予算がどうなったかというと、政府が対立する連合政党との根気強い長い交渉で、やっと新予算案が成立したのは2015年4月。文化予算は以前よりほんの少し増えたものの、その内訳は、映画や博物館、図書館、子供たちの観劇などの為に支出されるパーセントが、

舞台芸術に支出されるそれよりも多いという結果になった。ということは、舞台関係者にとっては、期待したほどの増加にはならなかったのである。

それが直接の原因というわけではないが、国内にある19の県立・州立の劇場（Länsteatrarna）が連名で、舞台芸術への支出をもっと多くして欲しいと政府にアピールを提出した。その背景はこうである。

県立・州立などの地方劇場への資金は、国からと県・州からの支出で賄われている。国からの助成は、以前はアーツカウンシルから直接劇場へ分配されていたのが、2014年以降、直接劇場に支払われるのではなく、文化予算として一旦県又は州に入った中からの分配となった。

この新しい制度の良い面は、各劇場が身近な県・州の担当者と話して、分配が受けられること。一方否定的な面は、県・州の担当者の考え次第で、国からの助成を舞台芸術より他の文化活動、例えば前述したように映画や博物館、図書館などに回されてしまうということがありうる。予算が減れば、当然雇用される人員もプロダクションも減り、舞台成果も今一つ良くないという下降線を辿ることになる。事実そのような懸念が大きくなったので、今回のアピールとなった。ちなみに全額を国がサポートする王立ドラマ劇場には、国の文化予算の2％が計上されているが、それと同額が地方の19の県立・州立劇場への予算計上額となっている。

予算の削減から来る上演作品の質の低下ということに焦点を当ててみれば、実際問題として、王立・市立劇場をも含む2015年度の多くの上演作品を見て、ウーン、これは！と唸る程の上出来なものは残念ながら無かった。スウェーデンに限らず、ヨーロッパのどの国からの報告を見ても、補助金削減ということが取り上げられているが、削減されても舞台の成果は保てるのだろうか？

また昨年のプロダクションを見ていると大掛かりなものが少ない。出演者も10人以上というのは少なくなって来た。文化予算の2％を貰っている王立ドラマ劇場（ドラマーテン［DRAMATEN -Kungliga Dramatiska Teatern］）でさえである。昨年度の「第2回舞台芸術ビエンナーレ2015（Scenkonstbiennalen 2015）」を見ても、選ばれた作品19本の内、出演者が5人以上のプロダクションは僅か5本である。1人又は2人の出演者のものが8本と多い。

このビエンナーレも2年前に第1回舞台芸術ビエンナーレが開催される以前は、「シアタービエンナーレ」と「ダンスビエンナーレ」をそれぞれ個別に行っていたものを、予算削減から芝居とダンスのパフォーマンスを合同で行うことになったもの。ヨーロッパの他の国もそうであるように、演劇とダンスの融合は最近のトレンドなので、はっきりと芝居とダンスの区別をつけるのが困難になってきたことも要因の一つには違いないが。

『プロンプター』ヨースタ・エークマンとアンドレアス・T. オルソン
撮影：Roger Stenberg

発掘された才能

今述べた第2回舞台芸術ビエンナーレで上演されたプロダクションの一つに注目したい。それはアンドレアス・T・オルソン（Andreas T. Olsson）の自作自演の一人芝居『プロンプター（Sufflören）』。「ある囁き（En Theaterviskning）」という副題がついている。文字通りプロンプターが、自分の職業について、これぞ我が生涯の生業と楽しみ、自分無しで

は芝居は成り立たないと自負しながらも、陽の当たらないことに苛立ったり、一方で仕事以外の生活の場で考えている奇妙なことは……といった悲哀の籠ったショートストーリーを独演で1時間20分、絶妙のタイミングとユーモアで観客の笑いを誘う。筆者もビエンナーレ以前に舞台を観て、彼がそれまで聞いたこともない俳優だったので、何とすごい実力のある俳優が出てきたものよと感心した。なので、ビエンナーレの上演作品に選ばれたのは喜ばしい限り。

オルソンは1979年生まれの36才。2013年ストックホルム国立演劇学校（StDH-Stockholms dramatiska högskola）の卒業制作にこの戯曲を書き、自身で上演し、すぐにドラマーテンでの上演が決まったと聞く。ドラマーテンでの舞台化に当たっては、今は引退しているが、かつては一時代を築いたコメデイアンで演出家のヨースタ・エークマン（Gösta Ekman）、76才が手伝った。このプロダクションは好評につき現在もドラマーテンで上演中。

芸術監督の交代

ドラマーテンのチーフが交代した。前述のヨースタ・エークマン夫人、マリー＝ルイーズ・エークマン（Marie-Louise Ekman）が2009年から務めたチーフの座を引き継いだのは、ノルウェー人のエイリーク・ステューベ（Eirik Stubø）。この交代劇はセンセーショナルに報道された。というのも、彼はノルウェー、オスロ国立劇場（Nationaltheatret）チーフを2000年から2008年迄務め、イプセンフェスティバル（Ibsenfestivalen）を立ち上げて成功させ、2014年スウェーデンに招かれてストックホルム市立劇場（Stockholms Stadsteater）のチーフになったばかりだった。それがたった1年でドラマーテンのチーフである。

ドラマーテン新チーフ
エイリーク・ステューベ
写真提供：王立ドラマ劇場
（ドラマーテン）

次期チーフの候補者には、ドラマーテンで活躍している演出家ステファン・ラーション（Stefan Larsson）、ヨーテボリ市立劇場（Göteborgs Stadsteater）チーフのアンナ・タカネン

（Anna Takanen）、一昨年の年鑑で取り上げたヨーテボリ・バッカテアター（Backa Teater）チーフのマティアス・アンダーソン（Mattias Andersson）、ウプサラ市立劇場（Uppsala Stadsteater）チーフのリーヌス・トゥンストロム（Linus Tunström）らの名前が挙がっており、ステューベは候補の中に全く入っていなかった。

彼の就任決定のニュースは、ドラマーテンの古参女優マリー・ヨーランソン（Marie Göranzon）の「なんて恥知らずの人事なの！　ショックで泣いちゃったわ」の談話と一緒に報道され、他からも不満の声が沢山挙がった。ドラマーテンの理事会は「国際的なコンタクトを多く持つ外国人で、しかもスウェーデンで名声のある人」という観点で探したという。

新チーフ、エイリーク・ステューベは1965年生まれの50才。本人曰く「歓迎されていないのは分かっている。でも協力してもらいたい」——どんなレパートリーが出てくるか、楽しみである。

ステューベがドラマーテンに移った為に空席となったストックホルム市立劇場の芸術監督に決まったのは、ドラマーテンチーフ候補の一人だったアンナ・タカネン。元々ストックホルム出身の女優で、70年代にはスザンヌ・オステン（Suzanne Osten）率いるストックホルム市立劇場・ウンガ・クラーラ（Unga Klara）で活躍していた。9年間ヨーテボリ市立劇場チーフとして指揮を執り、劇団員にも愛され成功していたのが、お里帰りというところ。

2016年2月まで、まだヨーテボリでの仕事が残っているが、インタビューに「2016年に上演する為に、既に25以上の新作を依頼している。テーマは、平等、性、人権、人種の多様性など、山ほど」と述べている。この新女性チーフにも大いに期待したい。

ストックホルム市立劇場新チーフ
アンナ・タカネン　写真提供：
スウェーデン国際演劇センター

ステファン・ラーション
写真提供：王立ドラマ劇場
（ドラマーテン）

ステファン・ラーションと２つの演出作品

もう一人のドラマーテンチーフ候補だったステファン・ラーションについても記しておきたい。彼も俳優出身だが、今やドラマーテンの中でも、信頼してプロダクションを任せることの出来る、最も仕事の多い演出家である。だからドラマーテン内部では、次期チーフは彼に違いないという期待と暗黙の了解のようなものがあった。

1964年生まれの51才で、2002年から2009年までは、ドラマーテンの一部だが別の場所にある、エルベルケット（Elverket）という元の発電所跡での芸術監督を任されてもいた。彼が2015年度にドラマーテンで演出した作品の中から、イングマール・ベルイマン（Ingmar Bergman）と関係の深い戯曲、三島由紀夫の『サド侯爵夫人（Markisinnan de Sade）』と『ファニーとアレクサンドラ（Fanny och Alexander）』を取り上げる。

『サド侯爵夫人』は25年以上前にベルイマンが演出し、大成功を収め、日本公演も行っているから、ご記憶の方も多いかと思う。あの時のベルイマンのプロダクションを今もはっきりと思い出せるが、その戯曲を同じ翻訳でラーションが演出した。

この舞台の上演が決まった一昨年の秋に、ドラマーテンのプロデューサーに「何故、今、三島なのか？」と問うたことがあった。「やはり三島は面白いから」とか「現在に通じるものがある」とかあまり説得力の無い返事の最後に「女優の出る芝居が少ないからね」と言ったのが、この作品を取り上げた一番の理由だったと言っていい。

確かに配役された６人の女優の顔ぶれは素晴らしい。装置も衣装も、ベルイマン演出時のチャールズ・コロリー（Charles Koroly）に引けを取らないくらいだ。だが問題は演技。台詞に格調というものが感じられない。あの三島の煌（きら）びやかな、それでいて深い言葉を、現代のどこにでも居るおばさんのようにしゃべる。最後まで登場しない主人公サド侯爵の

『サド侯爵夫人』演出ステファン・ラーション　撮影：Sören Vilks

ことを話しているのに、渋谷のカフェで誰かの噂話をしているように演じられては本当にしらけてしまう。台詞だけでなく、大きく膨らんだ衣装を着ての動きも優雅ではない。入場料を返して欲しいと言いそうになった。

サド侯爵夫人の母親・モントルイユ夫人役のマリー・ヨーランソンにしてもいつもの格調が無い。台詞をペラペラと言い、心の内が感じられない。唯一人、信仰心の篤いシミアーヌ男爵夫人を演じたエーリン・クリンガ（Elin Klinga）だけが、台詞も、重い衣装に対応する動きも、この戯曲の持つ格調を支えていた。何シーズンにもわたって再演されたベルイマンの『サド侯爵夫人』。そういえば今回の出演者の中で彼女だけが、たしかルネの妹アン役でベルイマン演出にも出ていたっけ……。調べてみたら、再演の後期、1995年に、俳優学校を卒業してすぐ抜擢（ばってき）されていた。

筆者の観た日は、サド侯爵夫人ルネ役のマリア・ボネヴィー（Maria Bonnevie）が公演途中に妊娠が判明して降板した為、ルネとサン・フォン伯爵夫人の配役が替わっていたが、舞台成果の悪しきは配役の問題ではなく、やはり演出の問題だと思う。今回のプロダクションに見ごたえのなかったのは非常に残念だった。

もう一つの作品は、ベルイマン作の『ファニーとアレクサンドラ』。こちらもベルイマン自身が監督した映画がオスカーを受賞し、日本でもヒットしたので、よくご存じの読者も多いことだろう。この映画をラーションが2012年に舞台化、今回は配役を一部変えての再演で、彼自身も司教エドヴァルド役で出演している。

このプロダクションもスタッフは『サド侯爵夫人』と同じ、装置にルーフス・デイドヴィスス（Rufus Didwiszus）、衣装にニーナ・サンド

ストローム（Nina Sandström）のコンビ。モダンな装置も出しゃばらず、引っ込みすぎずで、転換もスムースで戯曲を上手く盛り立て、衣装も豪華なものとシンプルなもの、またその色の使い分けが上手で、変化が見られ楽しめた。苦悩多い主人公オスカーを演じているトーマス・ハンソン（Thomas Hanzon）がとても良い。映画から受けた程の深いメッセージは届いて来ないものの、全く違う作品としてみればこれで良い。

ノーベル文学賞受賞者の夕べ

ベラルーシの作家、スベトラーナ・アレクシエービッチ（Svetlana Alexievich）女史が2015年のノーベル文学賞を受賞した。「現代の苦しみと勇気を如実に表す、多様な声を集めた記念碑的作品」を書いたことがその受賞理由。

ノーベル賞授賞式の2日後12月12日に、王立ドラマ劇場ではその年のノーベル文学賞受賞者を招き、その作品を紹介する夕べを開催している。ドラマーテンの俳優たちが受賞者の作品を朗読する。

今回の夕べでは、作者アレクシエービッチ女史へのインタビューに

『ファニーとアレクサンドラ』　撮影：Sören Vilks

多くの時間が割かれた。女史は、戦火の中を潜って生き延びた女性たちにインタビューして歩いた時の様子や、独立前後のベラルーシの有様などを、実に淡々と話され、作品よりも女史の行為の重さに胸がつぶれる思いがした。女史のノーベル晩餐会でのスピーチは、次のような言葉で始まった。

「自由とは私たちがかつて夢見たような一瞬の楽しい日ではありません。それは道、長い道のりです。私たちは今ではそのことを知っています（Freedom is not an instantaneous holiday, as we once dreamed. It is a road. A long road. We know this now.）」

スウェーデン演劇の今後に

今後のスウェーデン演劇界については、不安材料が目について仕方がない、と数年前にも同じことを年鑑に書いたように思う。しかし私はアレクシエービッチ女史から、勇気とも希望ともいえるものを頂いた。良い環境を、社会を作るのは、他でもない個人、ひとり、ひとり。そしてこのスウェーデンは実に個人を大切にする国。作品のクオリティーは予算などには左右されないはず。これからもスウェーデン社会、演劇界に希望を持って注目して行こうと思う。200万人以上ものシリアからの難民を受け入れているこの素晴らしい国に明るい未来が無くてどこにあるというのか。

銀世界の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。王立ドラマ劇場及びストックホルム市立劇場での研修やテアター・レプリカで一人芝居を創作・上演。劇団民藝所属俳優。北欧戯曲の翻訳も。ストックホルム在住。

ソート・サムヴィティヘズ『トーヴェ！　トーヴェ！　トーヴェ！』　撮影：Natascha Thiara Rydvald

[デンマーク]

舞台芸術の世界の拡大

シグリズ・ヨハンネセン

デンマークは過渡期にある。変化に富み、デジタル化、個人化が進む世界にあって、舞台芸術は今や、新たな正統性や、これまでにないかたちの観客の反響といった、未踏の立脚点を見出さねばならない。長年にわたり文化支援策に安寧してきたデンマークの舞台芸術だが、同時代のデンマーク人のなかで舞台芸術の存在意義を再発見するため、今、新たな活動の場を模索している。2015年、それが特に顕著であったのは、本稿で述べる以下の3つのトレンドにおいてであった。そのトレンドとは、言語演劇の枠からの逸脱、演劇における現実性の拡大、ハイパー・リアリズムの再来である。

言語演劇の枠からの逸脱と新たな表現形式

劇団「サムヴィティヘズ（Sort Samvittighed）」（「黒い良心」の意）が2015年春に初演した、デンマーク人作家トーヴェ・ディートレウセン（Tove Ditlevsen）の作品と人生を描いた新作『トーヴェ！トーヴェ！トーヴェ！（Tove! Tove! Tove!）』には、デンマークの演劇通たちから大きな期待が集まった。10人の女性からなるこのアーティスト集団は近年注目されているが、シアター・コンサート『白い魔法（Hvid Magi）』で2011年のレウマート賞（Reumert）を受賞した際には特に脚光を浴びた。この『トーヴェ！トーヴェ！トーヴェ！』は、その強烈なヴィジュアルと音響表現から、当時デンマーク演劇にみられた言語演劇の枠から逸脱した一例ともなった。同作品において、このカンパニーは、形式に意味内容を強く結びつける新しいやり方で、語られた歴史を新たなかたちで表現しようと試み、それによって観客に対し、テクストを重視する演劇の伝統から抜け出す必要性を、はっきりと提示したのである。『トーヴェ！トーヴェ！トーヴェ！』は、トーヴェ・ディートレウセンのテクストにおける語りのクロノロジーを変容させたコラージュであり、そこでは人生における矛盾や多面的で不条理なくだりが、作家トーヴェ・ディートレウセンの人生と作品を際立たせている。『トーヴェ！トーヴェ！トーヴェ！』は、こうした時代にあって、デンマーク演劇がこれまでとは異なる表現形式、つまり「スタンダップコメディ＆ダンスシアター」から「パフォーマンス＆インスタレーション」へと関心が移ってきている傾向を表している。

こうした傾向は、劇団「ソート／ヴィズ（Sort/Hvid）」（「黒／白」の意）が、王立劇場と共同で2015年秋に初演した舞台『声を聴く（Jeg Hører Stemmer）』でも明らかであった。同作品は、デンマーク人とエジプト人のハーフであるマルチ・アーティースト、ザキ・ヨーセフ（Zaki Youssef）が、二つの国籍に引き裂かれるという話で、かつ同氏本人によって語られるものである。ここでは、スタンダップコメディ、音

楽、ダンス、語りが次々と切り替わり、これが中心人物の内面の分裂を形式的に強調するものとなっている。ザキ・ヨーセフの個人的語りと並行して、表現の自由、移民統合、テロリズムといった近年の政治議論に対するデンマーク社会の反応が浮かび上がる。この演劇は、最終結論のない、多様で対立をはらむ主張の生成物であるかのように体験される。様々な形式言語を混合することによって、この演劇はまさに、言葉を基本とした語りの在り方に抵抗するものとなっており、古典的な形式における語られた言語は、もはや語りの第一の原動力ではなくなっているのである。この舞台がデンマークの観客に大きな反響を呼び起こした一番の原因も、特にこの点にあろう。

クリスチャン・ロリケ、劇団黒／白『挑発者』　撮影：Thor Brødreskift

演劇の現実性の拡大

この年、特に大きな注目を集めたインスタレーションは、クリスチャン・ロリケ（Christian Lollike）と劇団「ソート／ヴィズ」による『挑発者（The Provocateur）』だった。これは欧州各地の大都市にある公共広場で行われ、檻に入れられた俳優＝「挑発者」が諸々のタブーを声高に叫び、社会状況に関して観客に直接対立的な対話を吹っ掛ける。観客はお金を払うことで、その挑発者に自分たちの考えを叫ぶ権利と3つのボールが得られ、それを白い的に目がけて投げることとなる。そのボールが的に命中すれば、挑発者はウレタンフォームの山のなかにまっさかさまに落ちて目の前から消えていく。観客の注目は、絶えず

挑発者から、観客の中から名乗り出てきてボールを的中させようとする個人へと移っていき、ここで対話の素地が作られることになる。観客は一体となり、同時に傍観者にも参加者にもなりうる。このインスタレーションは、2015年のデンマークにおいて成功を収めた顕著なトレンドを表現するものだ。そのトレンドとは、舞台芸術を現実のアリーナに引っ張り出し、社会的議論に積極的に参加できるようにしていくこと、そして観客をインタラクティブな演劇形式に引き入れることで、彼らとの対話をひらくことである。

この種の社会に入り込むインタラクティブな演劇形式としては、2015年に劇団「テアターグラズ（Teatergrad）」と共同でヘンリック・イプセンの古典『人形の家』をリメイクした二人組、Fix & Foxyも挙げられる。ここでは観客は、かの有名なノラとトールヴァル・ヘルメルの物語の舞台となる、とある私邸に招待されるのだが、ノラとトールヴァルの演者は実際にその家に住む本当の夫婦なのである。この夫婦は上演に先立って稽古は行ってはおらず、代わりにテアターグラズの俳優たちから現場で指示を受けるだけだが、実際はこの俳優たちがうまくトーヴァルとノラの物語に合わせるよう彼らを操っているのである。この演劇形式は、演劇とは実際の家の実際の状況における実際の人間を描くべきものである、とするイプセンの理想を、まさに完全に文字通りのかたちで実現させたものである。2015年におけるデンマークの演劇界が、演劇の現実性を拡大し、現実のなかに演劇を位置付けていったことは、この舞台が、イプセンの原典と、舞台に積極的に参加する夫婦の独自の関係とが交差する場となっているところにも表れている。

ハイパー・リアリズムの複雑な領域

上述のパフォーマンスにも典型的に見られたが、2015年のデンマークの演劇界で注目された最新かつ最も顕著なトレンドは、実際の人物が本人自身の役を演じるという傾向である。このトレンドを形にしたものとして、今一度Fix & Foxyの最新の作品に目を向けねばなるま

Fix & Foxy『ラブ・シアター』　撮影：Søren Meisner

い。というのも、5月に公開された舞台『ラブ・シアター〜あなたを幸せにするためには何でもします〜（Love Theater – I do everything to make you happy）』には、こうした形式がはっきりと見られるためである。この作品では、観客はプロのセックスワーカーであるタイ人女性ピンポン（Ping Pong）、本名はタンター・ラオウィラワンヤクン（Thanta Laovilawanyakul）と対峙する。この舞台においては、観客は能動的に参加する作品の一部分となっており、ピンポン自身とともにタイのセックス産業の歴史を追体験する。この種のハイパー・リアリズム、フィクションとリアリティとの交わりによって、舞台は非常に興味深い重層性を帯びてくる。つまり、ピンポンの歴史は、一方で編集されたものであり、ドラマトゥルギー的なプロセスに寄り添う、一種のフィクションである。だが同時に、それは一貫した自分の経歴からなるもので、そのうえそれを語るのは、主人公である本人自身なのである。それゆえ観客は、現実と非現実の境界も、またどこからどこまでがフィクションなのかもわからないまま、この作品を100%フィクションでありかつ100%事実でもあるものとして受け入れるのであり、この作品に二重の意味

で引き込まれるのである。

リアリティとフィクションのこうした重層性は、王立劇場の実験的バレエグループ「コープス（Corpus）」が劇団「ソート／ヴィズ」と共同で初演した作品『コンタクト（I Føling）』にも、はっきりと見ることができる。ここでは、アフガニスタンでの戦争に従軍し身体的障碍を負った3人の退役軍人が、自らの戦争体験を語るためバレエダンサーとともに舞台に立ち、観客と対峙する。この舞台は、軍事ドキュメンタリーとダンスの両者の焦点の間で緊張感を作り出そうとするものであり、ダンサーたちは様々な軍事教練を行っていたかと思うと次の瞬間にはその隊列から離れてダンスを続けるのだが、それは退役軍人たちが軍事教練で行っていたものと同じ正確さと規律をもって行われるのである。この負傷した退役軍人と規律化されたダンサーという二つのタイプの身体を出会わせることで、この語りは芸術的な段階にまで引き上げられ、戦争体験の直接的かつドキュメンタリー的な語りとも、純粋な芸術作品ともなるのである。『コンタクト』は、先の『ラブ・シアター』と同様、芸術と現実性の間、そして演劇と社会の間の複雑な領域に自らを位置づけている。こうした形式をとることによって、語りはより身近なものとなり、この複雑な形式においてこそ、観客とのより深い対話が可能となる。

コープス『コンタクト』　撮影：Søren Solkær Starbird

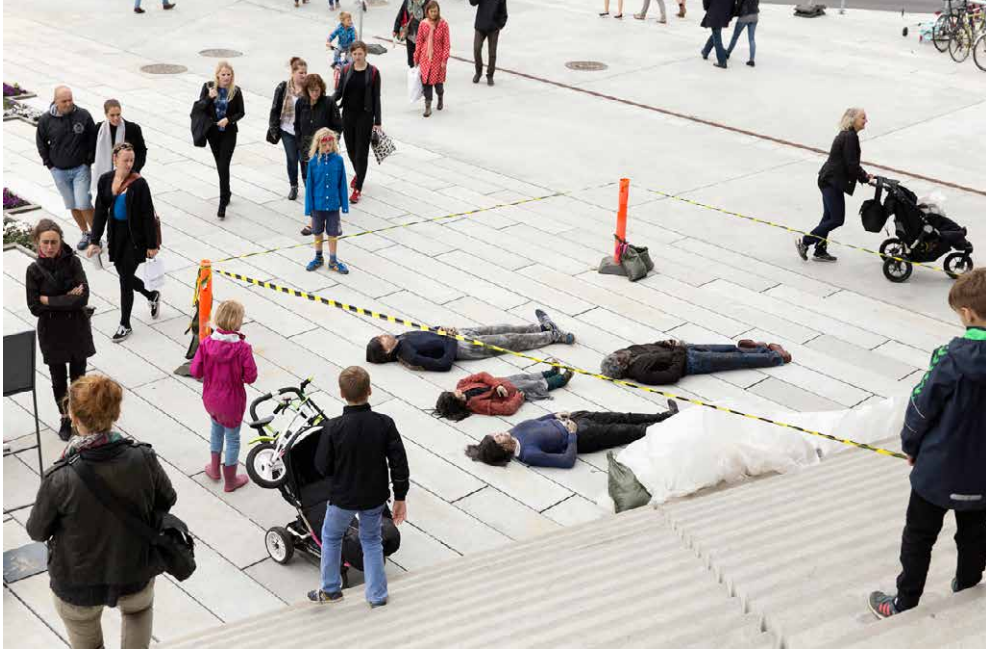
難民問題がもたらした取り組み

2015年秋に欧州の難民問題が深刻化したことは、デンマークの舞台芸術にも影響を与えているが、そもそも日々国境を越えてやってくる多くの難民との関係を問わずして、舞台芸術がつくれるものだろうか？　いや、問わねばつくれまい。デンマークの舞台芸術家たちの多くはそう考えた。多様

な社会的および文化的背景を持つ人々に対し様々な舞台、メディア、教育に関連するプロジェクトを手掛けているベティ・ナンセン劇場（Betty Nansen Teatret）のC : NTACTプロジェクトでは、難民としてやってきた新しいデンマーク人たちを取り上げた5週間のワークショップが開催された。ここでは、専門の舞台芸術家たちが連携し、難民たちの個人的な語りを出発点とする作品『揺れる小さなボートにて（I EN LILLE BÅD DER GYNGER）』が上演された。参加者は60名で、彼らのデンマーク滞在歴は全体で2か月から1年半に過ぎない。

さらに、クリスチャン・ロリケとイェンス・フォルマ・イェプセン（Jens Folmer Jepsen）は、人形作家のシグネ・ハレウセン（Signe Herlevsen）、「ソート／ヴィズ」およびオーフース・フェスティバルウィーク（Aarhus Festuge）と連携し、難民問題を取り上げた『WE ARE NOT REAL』というパフォーマンスを行った。ここでは、ボート難民の人形を一連の欧州の国々の首都の地面に横たわらせることで、日々欧州の国境を越えようとする難民たちの運命に対する意識を促すことが目的である。等身大で作られた人形は広場の公共の場に配置される。人形のそばにあるボートでは、観客は実際に地中海をボートで渡った人々からのメッセージが入ったフォーチュンクッキーを入手することができる。『WE ARE NOT REAL』は、コペンハーゲン国際ドキュメンタリーフェスティバル（CPH:DOX）およびデンマーク王立プレイハウス（Skuespilhuset）の「イベント省難民課（Eventministeriets asyltema）」と名づけられた部署と共同でコペンハーゲンで行われた。ここでは、毎日夕方に、映画やそれにつづく討論を通じて難民問題がフォーカスされた。

さらに王立劇場は2015年秋に、時事問題の舞台化を目的とする構想「コンゲリ・アクート（Kgl. Akut）」を発表した。これは、朝にアイデアを思いついたら夕方にはそれを上演できるような、時事問題に対するきわめて迅速な応答形式を模索するものである。この試みにおける最初のプロジェクトで取り上げたものは、その後に予定されていた同様のプ



ソート／ヴィズ『WE ARE NOT REAL』　撮影：Martin Dam Kristensen

ロジェクトよりも多少長い準備期間を要したが、まさに時宜を得たものであった。その「コンゲリ・アクート」の最初の演目は、当時デンマークメディアを賑わせていた、そして今も賑わせている難民問題を批評し、またその議論を広めることを意図するもので、エルフリーデ・イェリネク（Elfriede Jelinek）の『居場所なき者たち（De Stedløse）』（訳注：ドイツ語の原題は「Die Schutzbefohlenen」で『庇護にゆだねられた者たち』）を劇化した朗読だったのである。このプロジェクトの成果に関する評価は分かれるが、それでも新たな王立劇場の芸術監督モーテン・キアクスコウ（Morten Kirkskov）が、社会において何か出来事が起こった際、直接それに対する批評ができるくらいにデンマークの舞台芸術は柔軟にならなくてはならないとする基本的考えをもって、この重要な枠組みを作り出したことは確かである。

諸問題を切り抜ける

しかし、デンマークの文化シーンはひどく圧迫されてもいる。デンマーク政府は2015年秋に行われた予算交渉により、文化施設への予算を

今後3年間にわたり年間2%ずつカットすることを発表した。この件については多方面から大きな批判が起こっているが、チケット販売の落ち込みで大きな赤字を抱えているオールボー劇場（Aalborg Teater）のような劇場では、年間2%の予算削減の中でどうやって赤字から黒字へと展開していけるというのだろうか？　特に問題なのは、ここ数年で国家芸術基金の予算も削減されており、こうした小規模劇場や独立プロジェクト、文化事業を支援するために設立された基金は、予算が削減される分野の中でも最も厳しい影響を被っているのである。

先の国家予算におけるデンマーク政府の優先事項に異議を唱えることもできるが、こうした予算削減が舞台芸術に非常に大きな打撃を与えることは確かである。デンマークの舞台芸術は、デンマークの国民に向けてその魅力を示していく必要があるのと同時に、その存在をかけて国家予算に自らの適性を示してもいかねばならない。もっとも、劇場とはそこにあるのが当然な施設なのではなく、いつの時代にも舞台芸術はその在り方に関する議論を探求し続けねばならないということにデンマークの舞台芸術家たちが気づいたとしたら、それは良いことだったのかもしれない。2016年はデンマークの舞台芸術にとって刺激的な年となるだろうが、それはまさに上記のように、言葉と行為の双方において、新たな取り組みと展開を行っていこうとする傾向が生まれ出ているためである。それは形式と内容の両方を調和させ、また文化的遺産を保護しつつも、従来の舞台芸術に対する理解を打ち破ろうとするものにもなるだろう。

Johannessen, Sigrid

1995年生まれ。コペンハーゲンを拠点に活動するデンマーク人劇作家・演出家。2012年より数々のパフォーマンスを創り出し、コペンハーゲンの前衛芸術シーンで高い評価を得ている。現代の社会問題を新たな舞台形式に統合することを活動の中心に置き、ヴィルスクズ演劇フェスティヴァル2015（Vildskud Teaterfestival 2015）ではベストパフォーマンス部門観客賞を受賞。近年では、王立劇場、劇団「黒／白」との共同制作も行う。

（翻訳：田渕宗孝）

ボリス・ユハナノフ演出『青い鳥』　写真提供：エレクトロテアトル

[ロシア]

苦境の中で進む改革、好調なペテルブルグ演劇

篠崎直也

2015年は昨年から続くウクライナ問題に加えて、ロシア軍機撃墜事件によるトルコとの対立や、エジプトやパリで発生したテロ事件を受けてプーチン大統領がシリアにおけるテロとの戦いでリーダーシップを執るなど、ロシアが激動する国際情勢の中で特にその存在感を強めた年となった。プーチンが対外政策で見せる強気な態度はおよそ90%という国民の圧倒的な支持率を得ているが、一方では現政権を批判しづらい

状況が生まれ、国内では欧米による経済制裁、原油安の継続や軍事費の拡大により景気回復の兆しは見えず、政府による検閲もより厳しくなっている。

こうした現状を鑑みれば、2015年に起きた演劇界のいくつかの問題は十分に想定できるものだった。常に同時代の問題を直接的に取り上げ、現代ロシア社会の抱える闇を露わにしてきたモスクワの「テアトルdoc.」（Theatre doc., Moscow）では、ウクライナ問題に関するドキュメンタリー映画を上演するや否や警察当局の立ち入り調査を受け劇場が閉鎖に追い込まれた。その後、場所を変えて再出発を図るもすぐさま消防法違反を指摘され移転の憂き目に。しかし、こうした嫌がらせのような処置が逆に関係者や劇場のファンたちを奮い立たせることになり、現在彼らは多くの支援を受けてこれまでよりも広くて立派な劇場を得て活動を続け、演劇人たちの結束の強さを見せつけている。

また、ロシア最大の演劇祭である「黄金のマスク」フェスティバルでは、前衛的な上演作品に対する規制が強まり、実験的な演劇に頭から否定的な批評家が審査員に含まれていることに反発した演出家のキリル・セレブレンニコフ（Kirill Serebrennikov）とコンスタンチン・ボゴモロフ（Konstantin Bogomolov）がフェスティバルへの不参加を表明して物議を醸した。この事件に対しても多くの演出家や批評家たちが「難解なものを権力は毛嫌いする」と異議を唱え、ロシア演劇人同盟のアレクサンドル・カリャーギン会長に抗議文を提出し彼らを擁護した。

文化活動に対する政府予算は前年比で10%の削減となったが、劇場の経営危機といった話題はほとんど無い。モスクワのゴーゴリ・センター（旧ゴーゴリ・ドラマ劇場、Gogol Centre, Moscow）が破産寸前に陥ったが、これは芸術監督セレブレンニコフの“金のかかる演出”が原因で、現在はスポンサーの獲得により騒動は落ち着いている。そして、セレブレンニコフがすかさず上演した新作がネクラーソフの『だれにロシアは住みよいか（Komu na Rusi zhit' khorosho）』というのも極めて示唆的である。

ソ連時代や崩壊後の混乱期を生き抜いてきたロシア演劇界には、現在の経済危機や検閲など物ともしないしたたかさが伝統的に息づいていることを改めて実感させられた。

90年代後半から2000年代前半の黄金期に続き、近年再び活況を呈しているサンクト・ペテルブルグの演劇界は2015年、「黄金のマスク」賞の主要三部門を独占しその好調ぶりをさらに印象付けた。

大舞台部門最優秀作品賞に輝いたのはマールイ・ドラマ劇場（Maly Drama Theatre, St. Petersburg）の『桜の園』。2年連続の同賞受賞により、主席演出家レフ・ドージン（Lev Dodin）は劇場の世代交代プロジェクトが成功したことを証明した。演劇大学を卒業したばかりの若手俳優たちを積極的に採用し、これまで自身が過去に演出したアクロバティックな動きが要求される作品を演出はそのままにして立て続けに再演。86年初演の『蠅の王』（ウィリアム・ゴールディング作）、90年初演の『ガウデアムス（Gaudeamus）』（セルゲイ・カレージン［Sergei Kaledin］の『建設大隊』が原作）に続いて、今年はドージン作品の代名詞として毎年数回上演している6時間を超える大作『兄弟姉妹』（85年初演、フョードル・アブラーモフ原作）のキャストを一新した。

『桜の園』もまた94年に一度上演している作品である。ただし、演出は全く異なり、白い布で覆われた客席にはビリヤード台やピアノが置かれ、俳優は観客の真横で演技を進めていく。近年のロシア演劇界ではプロジェクターの使用が目立つが、ドージンは『兄弟姉妹』で既に丸太で組んだ板に戦時中のニュース映像を映して効果的に使用してい

レフ・ドージン演出『桜の園』　写真提供：マールイ・ドラマ劇場

た。今回も久々に大きなスクリーンに桜の園や登場人物を映し、実際の俳優の動きと連動するインタラクティブな試みが見られたが、古典の情緒をしっかりと守りつつ、伝統と革新のバランスを絶妙に整えていくドージンの繊細な手腕があった。自身の野心溢れる挑発的な演出が前面に出ていた以前に比べ、円熟期を迎えた現在は映画や広告で活躍する若手スター俳優たちの魅力を最大限に引き出すような抑制の効いた演出を確立している。

意外な作品に光が当たることが多い小舞台部門はテアトロ・ディ・カプーア（Teatro Di Capua, St. Petersburg）の『皇帝に捧げた命（Zhizn' za tsarya）』が受賞。イタリア人演出家のジュリアーノ・ディ・カプーア（Giuliano Di Capua）は欧州や中東を転々としながら育ち、ドージンの芝居にかつてないほどの衝撃を受けてペテルブルグ演劇アカデミーへの入学を決意。卒業後もロシアを拠点にイヴ・エンスラー（Eve Ensler）の『ヴァギナ・モノローグ』やアレッサンドロ・バリッコ（Alessandro Baricco）の『1900』など国外の戯曲を上演してきた。俳優やモデルも務める彼の存在は、映画や雑誌の先にあった「モードな世界」を身近なものにするアイコンでもあり、ファッション性の高まった演劇界の時流にうまく乗った感がある。これまで旧ソ連や東欧諸国出身の演出家は珍しくなかったが、ディ・カプーアや「テアトルdoc.」の創設者の一人であるドイツ人のゲオルグ・ジェノ（Georg Jeno）のように、ロシアの演劇大学で学んだ西側諸国出身者の台頭はロシア演劇に新たな風を吹き込んでいる。

最優秀演出家賞を勝ち取ったのもペテルブルグ勢で、レンソヴェート劇場（Lensoviet Theatre, St. Petersburg）のユーリー・ブトゥーソフ（Yuri Butusov）だった。『三人姉妹』では、ロックが大音量で強烈に鳴り響く中、俳優たちは客席に向かって叫び続けるもそれは次第にかき消されていく。昨季の『マクベス、キノ（Makbet. Kino）』でも垣間見せたブトゥーソフのこのスタイルはチェーホフの戯曲と出会うことによって不条理に支配された新たなチェーホフ解釈を切り開いた。

ユーリー・ブトゥーソフ演出『三人姉妹』　写真提供：レンソヴェート劇場

今季最も注目を集めた劇場は、一昨年に芸術監督に就任したアンドレイ・モグーチー（Andrey Moguchy）が改革を進めるペテルブルグのボリショイ・ドラマ劇場（Bolshoi Drama Theatre, St. Petersburg）だった。モグーチーが自身の新作『酔っ払いたち（Pyanie）』で選んだのは映画監督や演出家としても活動している現代作家イヴァン・ヴィリパエフ（Ivan Vyrypaev）。同劇場が同時代のロシアを描くのは長い間無かったことであり、そのほかの新作もウクライナ人演出家アンドリー・ジョルダク（Andry Zholdak）の『ジョルダク・ドリームス（Zholdak Dreams）』やスロヴェニアのトミ・ヤネジッチ（Tomi Yanezhich）演出『人間（Chelobek）』など交流のある国外出身の演劇革新者たちを起用し、大演出家トフストノーゴフが健在だった頃の輝かしい栄光だけが売りだった劇場のレパートリーを大幅に刷新している。このような急激な改革には当然内部から批判の声も上がり、ベララン女優のスヴェトラーナ・クリュチコワ（Svetrana Kryuchkova）は「これまで来ていた観客が劇場から去っていくのは悲しい。若い観客の服装や振る舞いはトフストノーゴフ時代とかけ離れていて、まるでテレビのリアリティーショウの視聴者のよう」と訴えた。モグーチーはこ

れに対して「トフストノーゴフの時代を尊重はするが、もっと若い世代のことを忘れてはいけない。大事なことはどんな観客が来るかではなく、観客が芝居の後でどのように内面的に変化して劇場を出ていくかだ」と理解を求めた。

モグーチーは11月末に国際交流基金の招聘により来日し、シンポジウム「ロシア演劇の現在」に参加。マヤコフスキー研究やロシアでの公演を行っている劇団地点との交流なども行った。長らくポストモダン演劇の体現者としてアンダーグラウンドシーンで活動し、現在もその精神を信条としている彼が今や客席800人規模の大劇場に連日客を呼ぶという課題を抱えている。その責任を語る姿に、現在のロシア演劇の変化のうねりを見ることができた。「私よりも若い世代の演出家はポストモダンの先にある“何か”をより敏感に感じている。ただし、それを表現

アンドレイ・モグーチー演出『酔っ払いたち』　写真提供：ボリショイ・ドラマ劇場

する術をまだ見つけられてはいない」と語っていたのが印象的で、モグーチーの改革は次の世代のための環境を整える準備という役割も担っている。

モスクワでの特筆すべきニュースはエレクトロテアトル「スタニスラフスキー」（Electrotheatre "Stanislavsky", Moscow）のオープンだろう。かつてのスタニスラフスキー・ドラマ劇場がバルコニー席だけを残して大幅な改修を施され、客席や舞台を公演に合わせて自由に設置してあらゆるパフォーマンスアートの公演を可能にする現代的な劇場に生まれ変わった。劇場の建物を壮大なプロジェクションマッピングで彩ったオープニング後、初演を迎えたのは劇場名に冠されたスタニスラフスキーが1908年に演出したメーテルリンクの『青い鳥』。上演は3日間にわたり、合計9時間続いたこの作品は100人以上の出演者が370着もの衣裳をまとい、テクノロジーを駆使した映像効果や、本物の飛行機の一部を装置に用いるなど、エレクトロテアトルの名にふさわしいセンセーショナルなものとなった。2年前の芸術監督就任以降、着々と準備を進めてきたボリス・ユハナノフ（Boris Yukhananov）はこれまでのレパートリーを全て撤廃し、「多様化する世界の変化に対応できる総合的な芸術センターの設立」という新たな構想を実現。ペテルブルグ同様、モスクワにおいても今後の展開が期待できそうな変革が起きており、新しい“何か”を表現しようという希求は日ごとに高まっている。

しのざき・なおや
大阪大学大学院博士後期課程修了。言語文化学Ph.D.ロシア演劇専攻。20世紀初頭のロシア・アヴァンギャルド期と、ペレストロイカ以降から現在までのロシア演劇を主な研究対象としている。1999年から通算して4年間の留学生活を過ごしたサンクト・ペテルブルグでは劇場通いの日々を送り、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。

APP台湾キャンプ参加者たち　©Wang PiCheng (TW)

〈海外トピックス〉

アジアの舞台芸術制作者をネットワークする試み

—— APP (Asian Producers' Platform) について

横山義志

APP（Asian Producers' Platform）とは、アジアの舞台芸術制作者のネットワークを作ろう、という試みである。主に韓国・台湾・日本・オーストラリアの舞台芸術制作者組織（日本ではON-PAM- 舞台芸術制作者オープンネットワーク）が主体となって、2014年からこの順番で、毎年各地で一週間ほどの「キャンプ」を行っている。私はこれまで韓国（2014年）・台湾（2015年）のキャンプに参加してきた。重要な試みだと思うが、参加者以外には見えづらいところもあるので、本稿ではこのAPPの活動を紹介しておきたい。

アジアの舞台芸術制作者のネットワークを作ろう、という話が出るのは、これまでほとんどなかったからだ。舞台芸術関係者の国際的ネットワークとしては、たとえばIETMという組織がある。これはもともとは

Informal European Theatre Meetingの略で、ヨーロッパの劇場関係者が非公式に集まって共通の課題について語り合う、というものだった。近年ヨーロッパの劇場がそれ以外の地域とのネットワークも重視するようになってきたこともあり、今では世界組織になって、ヨーロッパ以外での会合もたびたび開催しているが、ヨーロッパ主導であることには変わりがない。だが、アジアにはそれに相当するような組織はない。

もちろん日本と韓国、といった形の二国間交流はかなりあるし、欧米主催の演劇祭・見本市・プラットフォームなどでアジアの舞台芸術関係者がまとまって出会う、ということもけっこうあったが、アジアの舞台芸術関係者が自ら音頭を取って集まる、ということは、これまであまりなかった。アジア人がアジアの舞台芸術のネットワークを作っていく、というのは、実はかなり難しいことでもある。それにはいろいろな理由があるが、まず第一に、「アジア」というのが必ずしも文化的・歴史的共通項をもつ領域ではないということがある。そもそも、「アジア」という言葉でどこまでの地域を指すのかすら明瞭ではない。今回集まったのがなぜこの4つの地域だったかというと、「信頼できる友人がいたから」だという。APPをはじめに立ち上げようとしたのは主に韓国とオーストラリア/ニュージーランドのメンバーで、以前から交流があり、アジア内でのネットワークが必要だという共通の認識があった。

APPのメインの活動は年に一度の「キャンプ」。一週間弱を一緒に過ごして議論を交わし（「アジアとは何か？」「国際共同製作の課題とは？」等々）、現地の状況をリサーチする。参加者は40人弱。上記4地域からはそれぞれ5人のメンバーと、2人のコーディネーター、それに数人のオブザーバー（主に資金や会場を提供してくださっている団体の関係者）。

筆者による「ふじのくに⇄せかい演劇祭」の紹介
©Wang PiCheng（TW）

ヒエラルキーなく自由な議論が行われる。中央は鳥の劇場制作の齋藤啓氏、その右に維新派制作の清水翼氏　©Wang PiCheng（TW）

それ以外に香港、マカオ、上海、マレーシア、シンガポール、ニュージーランドなどから自主的に参加する方々も。日本からは、APPメンバーとして、筆者のほかに清水翼（維新派）、西崎萌恵（アジア舞台芸術祭）、植村純子（劇団衛星／フリンジシアタープロジェクト）、宮内奈緒（りっかりっか＊フェスタ）、運営担当として齋藤啓（鳥の劇場）、斎藤努（フリーランス プロデューサー）、西山葉子（国際交流基金）の各氏が参加した。各国の、主に次代を担うべき30代〜40代の制作者が、一週間なんとか現場を離れて集まっている。何よりもすばらしいのは、ヒエラルキーが全くないことだ。演劇祭や見本市などで同業者に会うと、どうしても売り買いの関係になってしまい、利害関係や所属機関の位置づけなどで妙なヒエラルキーができてしまう。だがAPPの目的は、各制作者がまずは個人としてネットワークを築くことだ。2014年の初回ソウル開催のときは出身が異なる5、6人のグループで一つの民家に寝泊まりし、ふとんの上げ下ろしや朝食の準備まで共にすることで、全く水平の関係性を作ることができたように思う。APPでは、見本市や国際ミーティングのように交流する母集団を増やすのではなく、このように、まずは「信頼できる友人」を増やしていく、ということを大事にしている。これによって私もこの2年でアジアの10近い地域に、いつでも相談できる友人ができた。Facebookのグループなどでも連絡を取り合い、TPAMなど他の機会にも会うようになった。これは私の今後の活動にとっても大きな財産になるだろう。

2015年の台湾キャンプでは、ここ数年で大規模な公共劇場が新たに4つオープンするという状況のなかで、新劇場の構想を当事者から聞くことができ、非常に刺激的だった。韓国・台湾と、実際に現地の制作者たちと現場を訪ねてみて驚かされるのは、国境を越えた活動が日常にな

新劇場建設の現場を訪ねる（中央右にアジア舞台芸術祭制作の西崎萌恵氏）
©Wang PiCheng（TW）

りつつあることだ。ともに域内の市場が小さく、その内部だけではやっていけない、という危機感が強い。東南アジアを含めた中国語話者のネットワークも加速度的に深化している。日本の舞台芸術界は多少状況が異なり、国内市場だけである程度成り立っている。この状況を背景に、アジア内でのネットワークが日本を抜きにして形成されつつあるのかも知れない。だが日本の状況も早晩変わってくることだろう。今年2016年6月には、ついに私たち日本メンバーがホストとしてAPPキャンプを受け入れることになる（東京と静岡での開催を予定）。アジアに描かれつつあるネットワークのなかに日本をどう組み込んでいくのか。一つの正念場なのかも知れない。

よこやま・よしじ
ON-PAM（舞台芸術制作者オープンネットワーク）理事、SPAC - 静岡県舞台芸術センター文芸部。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。

個人としてのネットワークを築く（左から香港・西九龍文化区演劇部門芸術監督のロー・キーホン（Low Kee Hong）氏、台北芸術節芸術監督の耿一偉（Keng Yi-Wei）氏、筆者）
©Wang PiCheng(TW)

劇団B-Floor『Red Tanks』　撮影：Withit Chantamarit　© B-Floor Theatre

〈海外トピックス〉
Lecture

芸術はいかにしてディストピアを生きのびるか
—— 表現の自由とパフォーミングアーツ

ティラワット・ムンウィライ

この原稿は、2015年９月26日にバンコクのプリディ・パノムヨン・インスティテュートが主催した「社会のための芸術」をテーマとしたレクチャーをもとに、講師自らが書き起こしたものである。

私は、創設16年になる劇団B-Floorの芸術監督として、これまでの作品のほとんどを、現実の社会で起きたことに触発されて作ってきた。個人的な話や文学作品の脚色にはあまり関心がなく、そういった作品はほんのわずかしか発表していないし、得意ではない。私にとって作品創

作の良き素材は日常生活の中の出来事なのだ。芸術は社会を映すものであり、今私たちが生きているこの時に何が起きたのかを未来に伝える、時代の記録であると信じている。

これからの話は「表現の自由とパフォーミングアーツ」というテーマで様々なアーティストにしたインタビューに基いている。アート・ネットワーク・アジア（Art Network Asia, 2012年）の助成及び日本財団アジア・フェローシップ（2013〜14年）を受けて行ったインタビューから、タイ、ラオス、ミャンマー、インドネシアについての情報をまとめてお伝えしたい。

パフォーミングアーツがディストピアで生きのびる、ということ

言葉一つずつから話を始めよう。「パフォーミングアーツ」と呼ぶ表現芸術は、観客のために演じる芸術だ。たとえば、演劇、古典芸能、人形劇、仮面劇、パントマイム、フィジカルシアター、ミュージカル、オペラなどがそうだ。そのほかの種類のパフォーミングアーツもたくさんあるだろう。広報手段や教育、娯楽として使われるものもある。

「生きのびる」という言葉について。芸術活動家やアーティストのほとんどは、芸術で生計を立てていこうとしたら本当に「生きのびる」ことができない。だからアーティストは、情熱と、生活のための仕事を持たないといけない。そして芸術活動のための時間を捻出すること。これが「生きのびる」の基本中の基本だ。しかし「生きのびる」にはもう一つの意味がある。表現の自由があるかということだ。言いたいことが言えているのか、思うように作品を創り、発表できているのか、ということだ。

そして「ディストピア」とは生きていけないような場所のこと。暗黒郷、暴力と悪意に満ちた崩壊した社会だ。至る所が破壊されている。私たちはこんな世界にならないように願っている。考えてほしい。アーティスト

はディストピア的な時代に仕事ができるのだろうか。しかし、過去や現代にあった、このような極限的絶望的空気の世の中を思い起こせば、劣悪な環境の下で、アーティストは芸術を創作しているではないか。それどころか、多くの偉大な芸術が生まれているのだ。たとえば、独裁政権時代のコロンビアの作家ガブリエル・ガルシア＝マルケス(Gabriel García Márquez)が著した世界的な名作『百年の孤独』(Cien Años de Soledad) がそうだ。抽象芸術、ダダイズム、フルクサス運動、シュールレアリズム、不条理主義、舞踏、そのほかたくさんの芸術運動が、戦時下やアーティストの生きる社会の矛盾が浮き彫りになった厳しい時代に生まれている。アーティストは、怒り、暴力、支配システムの無意味さを訴えたのだ。それはアーティストの不満であり、起きている事への疑問であった。

一方、ユートピアは人類がみな平和に暮らす夢の土地だ。すべてがあるべきようにあり、人々は互いに思いやる。あらゆる社会の誰もが夢見ている場所だ。

では、私たちは社会や世界がどのようにあってほしいと考えているのだろうか。起きている問題や社会の負の側面を反映する一方、アーティストは自分にとってのユートピアはどんな世界だと夢見ているのだろうか。彼らはそこに何を見るのだろうか。

ジョン・レノン（John Lennon）は、『イマジン』（Imagine）の中で彼のユートピアについて記し、歌詞という手段でメッセージを発信し、やがてこの歌は、人類愛のための平和と自由の象徴となった。これは彼が世界中に届けたいメッセージだった。忘れてはならないのは、1960年から70年は、アメリカに代表される民主主義と中国・ロシアに代表される共産主義が対立する冷戦時代だったということだ。世界中の多くの場所で戦争が勃発し、イデオロギーのため、戦争のため、そして権力のためにたくさんの罪のない人々が命を落としていた。アーティストは自分が生きている世界を見つめ、未来の姿を思い描こうとしたのだ。

しかし、社会への明るい希望はポジティブな表現で提示されなければならないわけではない。社会の闇の部分、醜悪さ、腐敗、言いかえれば、ディストピア的な否定的イメージを表現することによって、社会に対して、起きうることを想起させることができるのである。

300年前のタイに、『アユタヤの予言』という未来を予言する詩があった。この詩の中では、常軌を逸した社会状況や人々の精神の混乱など、サイアム（タイのかつての国名。日本語表記シャム）の昔の都であるアユタヤで起こっていたであろう、様々なただならない異常現象や混乱、災害が語られている。確かではないが、作者が不詳なのは、その人物の安全のために隠されているのかもしれない。というのも、国家の不幸な予言に満ちた詩を創作することは、支配者たちは間違いなく禁じており、作者の死を招きかねない行為だったのである。しかし、この詩が社会の人々に向けてメッセージを送ろうとしていることは明確である。

寒季でもないのに　寒気がやってくる
雨季でもないのに　雨が降る
すべての草木が　枯れて朽ち果て
敬虔なはずの天使が　不正になびく
英雄は悪徒に打ち負かされ
友はかつて愛した者を殺害し
妻は善良な夫を裏切る
卑しい者が高貴なるものを征服し
弟子は師に反抗する
貧しく堕落したものが権力を持ち
徳あるものが尊厳を失い
哲学者は愚かなるものに席を空け渡す
石畳は盛り上がりすべてが浮き上がり
水に浮かんだ瓢箪の器が深く沈む
（アユタヤの予言詩より引用）

詩の表現は非論理的で不自然で、歪曲していることは確かだ。しかし作者は、そのままにしておいたらこの詩のようなディストピア的ありさまが現実になってもおかしくないほど腐敗した、その当時のアユタヤの政治を伝えようとしているのだ。残酷で暗いイメージを表現することによって、人々が現在起きている問題に気付くこともあるだろう。

検閲とは

アーティストが社会で起きていることの真実を伝えようとしても、時には直接的に言及できないこともある。なぜなら、たとえそれが真実であってもストレートに言われるのを聞きたくない人がいるからだ。だから芸術は、メッセージが観客に届く前にそれを暗号化して伝え、観客が自分たちへのメッセージを解読し解釈することができる一つの手段なのである。多くのメッセージを受け取る人もいれば、もっと少ない人もいるだろう。ではどうして私たちは直接的に話すことができないのだろうか。

子どもの頃、それは言うべき、それは言うべきでない、とおとなたちが口にするのを聞き、家庭や学校、そしてまわりのすべての人たちから教えられてきた。私たちの言葉は私たち自身に祝福や禍(わざわい)をもたらすからだ。口にした言葉が他人の気持ちを傷つけることもあるだろう。言うべきこととそうでないことを分別することは、平和で平穏な生活を営むために習得しなければならない社会的マナーなのだ。そしておとなになると、口にすべきでないことの他に、知るべきことはなにか、知るべきでないこととは、を教えてくれる人が現れる。これが、批評ができず、真実を追求できない社会にするのだ。カーペットの下のごみのように、教えられないなにかが常に隠されている。

私たちはまた、ある話題は、不用意に口にしたら社会の中で平穏に暮らすことができなくなるだけでなく、場合によっては命の危険にさらされる事態に陥ることもありうると学んでいる。真実は時に、口にすること

で、私たちにぞっとするような恐怖を起こさせるのだ。さらには、誰と話しているかにも用心しないといけない。当局に罰せられ、闇の力によって危害を加えられる恐れがあるからだ。危害を加えてくるのは、政府関係筋だけでなく周囲の人たちみんなだ。私たちと考え方を異にする兄弟親戚も私たちを検閲する。たとえ、多くの人々に影響のある政府の方針のような批判して構わない事柄、構造的な暴力を利用し市民から権利と自由を奪い取るようなことであっても、だ。

私たちはそういう訴えに応じる「権力」をたびたび見てきた。真実を口にした結末や、それがもたらす危険を見てきた。行方がわからなくなった人もいれば、投獄され辱めを受け人間としての尊厳を失くした人もいるし、隔離され、仕事もお金も命さえも失くした人もいる。口にしたときにあなた自身や周囲の人たちに返ってくる結末を顧みれば、沈黙を守り、表現することをあきらめざるを得なくなるだろう。そうして時間とともにだんだん無関心になり、何事もそのままにしてしまうようになるのだ。

言論の自由、表現の自由を信じることが、民主主義時代の核となる精神だ。タイは80年以上前に民主主義国家になった。しかし、このイデオロギーを推し進めるとなると、その障害にはきりがない。それは、軍による支配、極右勢力、国の政策に従うようにコントロールしようとする教育、小さなコミュニティがもつ文化的多様性を排斥し、国家が完ぺきにコントロールできるように特異な文化を作ろうとすることなどであり、これらはすべて、教育的・経済的機会の格差を引き起こす。

重要なのは「いかなる社会であっても精神的自由がなければ近代的発展はできない」ということだ。精神的自由は基本的な権利であり保証されなければならない。しかし政府は反対のことばかりを行使してきた。すなわち、自分たちと異なる考えを封じ、抑圧し、支配してきた。基本的な権利を侵害する法律によって、言論と表現の自由を禁じるのだ。政

府は聞きたいことにだけ耳を傾け、聞きたくない発言はシャットアウトする。

これが検閲につながる。情報やメッセージは権力者が手にしている権力を揺るがすかもしれないので、当局はこれらを調べあげ、人々から隠ぺいするのだ。「禁じなければならない」という言葉によってつくられた鉄の鎧（よろい）は、知る機会を遮断するひとつの手法だ。政府という少数の人たちの集まりが、独裁的支配のために法律を利用し、違法であることは国家の平和、調和、美徳に背くものだと主張して、国家全体のことを決定してきた。そして今や、禁じられ、表に出すことができない山のような印刷物、本、メディア、映画、テレビ番組そして芸術作品が国中に残されている。国民は自分たちで考えることができ、間違いかどうかを判断するだけの思慮分別があるにもかかわらず、国民は国家が監視していないといけない子どもだと、どうしても政府は考える。国民は、政府による正しい導きなしに考え、行動できるほどには成熟していないと。

タイ　伝統芸能の著作権

しかし、タイではまだ演劇の検閲がないのは実に幸運なことだといえよう。小さな集団がやっていることで、広範囲に影響を与えるには至っていないからだろう。しかし今日の、権力を完全に掌握し、国民が政府に同調する考えを持つように導こうとする政府の下では、演劇への検閲が行われることもありうるのだ。そんなことが起きないように祈るばかりである。そして、演劇人たちが政府に同調せず、支持することなく、表現の自由を守るために力を合わせて抵抗するだろうと信じている。

2年前、世界中の地域文化の保護を目的とした無形文化に関する会議があった。地域の人たちの音楽やパフォーマンスの著作権を登録し、営利ビジネスに利用しようとする人たちがいるために始まったユネスコのプロジェクトだった。地域の文化作品の著作権をとってビジネスする

というのは、たとえばアニメ『ライオン・キング』のディープ・フォレスト（Deep Forest）の曲がそうだが、そうすると、その文化の持ち主が、自分の土地で生まれた土着の芸術であるにもかかわらず、著作権者の国に許可を乞わないと、その文化を使えないことになる。この時にタイでは、コーン（Khon=仮面舞踊劇）、ナンタルン（Nang Talung=影絵芝居）、音楽などの多くの芸能が国家芸術として登録された。文化を保護するという正当な目的を掲げ、タイはこの機会に検閲に関する条項を国家安全保障法に統合した。私自身、2年前のこの会議に2回出席した。そしてこの条項は今なお存在している。聞いたところでは、国王が署名されたこの法律は、施行が決められたという。すなわち、内容をチェックして上映の可否を判定する検閲委員会があるタイ映画同様、検閲が影響することになる。これが、どうやったところで芸術の向上の発展の助けにはならないことは我々はみんな知っているのだが。

個人的には別に構わない。というのは自分の作品創作には国家芸術を取り入れることはないからだ。しかし、コンテンポラリーと伝統芸術を融合させて作品を創っている人たちには、将来的に問題になるのではないだろうかと危惧している。これは芸術創作にとって安全領域だと思っていたエリアへの介入だ。

近隣の国々　ラオスとミャンマー

近隣地域では、共産制、別の言い方をすれば民主主義的中央集権制によって統治されているラオス人民民主共和国のアーティストにインタビューをし、議論する機会をもつことができた。すべてが政府によってコントロールされチェックされる。なにかの芝居を作りたければ、当局に台本を提出し、政府に対する批判的な内容がないかどうか確認されなければならない。上演許可がおりても、稽古が終わった初日前に、許可した台本に変更が加えられていないかを役人が確認に来る。もしもそこで役人が修正を求めたら、応じない限り初日の幕を開けることはできない。

これは2年前のミャンマー連邦共和国の話だ。まだ国は軍に支配されていて、アーティストが、政治的なこと、とりわけ政府に対する批判を表現することは困難だった。しかし、躊躇しなかったわけではないがアーティストは政府批判に立ち上がろうとした。政府がすることは彼ら自身や社会の人々の生活に影響を与えるのだから、彼らは語らねばならなかったのだ。自分のために語ったわけではない。しかし政府は、何年にもわたり、政府に異議を唱える人々の人権を侵害する数知れない暴力によって、彼らの口を封じ、逮捕、投獄してきた。ミャンマーは何年もの間この状態が続いた。現在、ミャンマーは国を開き始め、空気の緊張感もゆるくなってきて、選挙投票が始まり民主化へと大きく踏み出し、釈放された政治犯やアーティストもいるものの、今日もまだ多くの人たちが獄中に捕らわれている。

政府は、異議を唱える人民に対しては、常に暴力による策を講ずる。禁止、権利の侵害、報道規制、戒厳令のような不当な法律の施行、政府の権限を拡大させるための法律の改定から始まり、さらに最悪なことになっていく。身体的な暴力や人間の尊厳のはく奪、公然での身体的虐待、強制失踪、時には死ぬまでの投獄だ。

ベラルーシ・フリー・シアター

次に、2年前にタイで出会った劇団の話をしよう。この劇団は、自国の政府を批判したというだけの理由で、危険と裏合わせの活動をしていた。劇団の名前はベラルーシ・フリー・シアター（Belarus Free Theatre）、ベラルーシから来た劇団だ。彼らは演劇集団であり人権活動家だった。社会でタブーとされていること、例えばマイノリティ・グループやジェンダー、誘拐、終身刑から政治犯に至ることをテーマに芝居を作っていた。政府からの脅威に幾度となく晒（さら）され、公演の最中に警官が乗り込んできて「国家の敵だ！」と糾弾されたりもした。メンバーの中には英国に亡命せざるをえなくなった人もいる。

ベラルーシ国内では、彼らの公演に行きたくても、他の国々のようにチケットを買って観に行くというわけにはいかない。観客はまず劇団のマネージャーに電話をして芝居を観たいという意思を伝える。すると開演の数時間前に連絡があり待ち合わせ場所を知らされる。そこに迎えの車が来て公演会場へ連れて行かれる。それは廃墟となったビルやアパート、家屋など当局の目の届かないどこかである。

ベラルーシ・フリー・シアターは国内では違法の劇団だった。政府は自分たちが管理している劇場しか存在を認めていなかったのだ。だから、いつも彼らは地下で上演するしかなかった。観客はいつでも身分証を携帯するようにと言われていた。逮捕された場合、すみやかに釈放されるためだ。

ベラルーシ・フリー・シアターが自国上演にあたり、安全と経済面双方の困難に直面しなければならないのは驚くことではない。しかし彼らの努力と決意は、ハリウッドスターのジュード・ロウやシエナ・ミラー、チェコ初代大統領で劇作家のヴァーツラフ・ハヴェル、ザ・ローリング・ストーンズのミック・ジャガー、ハリウッドの映画監督スティーヴン・スピルバーグのような著名人からの国際的な支持を得ている。

インドネシア 新秩序時代

ここで近隣であるアジアの話をしよう。インドネシアだ。アーティストにとって大変に困難な時代といえば30年以上続いたスハルト独裁時代だ。この時代、アーティストやインテリを共産主義者として告発する赤狩りがあった。共産主義者に対する追及に民衆は扇動された。政敵や政府に批判的な考えを持つ人々は行方不明になった。殺害された人の数は何百万にのぼる。演劇人も例外ではなかった。彼らはジャングルやその他のところに身を隠した。しかし中には社会問題を訴え続けた劇団もあった。彼らはジャングルの中で稽古をし、人々に観せるために納屋

や、ある時には墓地や市場で上演した。フラッシュモブのように瞬時に大衆を集めることもあったが、それでも多くの人が逮捕され投獄された。

逮捕されたアーティストの一人にW.S.レンドラ（W.S. Rendra）がいる。彼は演劇人であり、詩人であり、ベンケル・シアター（Bengkel Teater）の創設者だ。政府の奨学金を受けてアメリカで学び、故国へ戻り、そこで起きている不正を見た。だから彼の作品の多くは政府の行為を批判するものだった。レンドラの作品は彼自身が演出し1970年代のインドネシアで大変な人気を集めた。当局による検閲が厳しくなるとベンケル・シアターは厳しい状況に陥った。しかし彼は、「Bip-Pop」という台詞だけからなる演劇作品を作り、役者にスハルトと彼の独裁政府を嘲笑する喜劇を演じさせた。台詞はBip-Popという言葉以外は何もない。これによって、政府批判ではないと検閲を切り抜けることができたのだ。話している言葉には何の意味もなかったが観客は演技から意味を理解できた。使われていたBip-Popという言葉だけですべての話が伝わった。これは表現の自由が存在しない時代における、直接的ではないユニークなコミュニケーションの例であろう。

当時のインドネシアでは芝居を一つ上演するためには6つの許可書が必要とされていた。劇場、警察、地区の役所、市役所、地方行政などからの許可だ。だから、アーティストが表だって政府を批判することはできなかったし、そうすべきではないと演劇人が学ぶに十分すぎる数の処罰された例があった。レンドラ自身も、政治的な詩を朗読したことによって逮捕、投獄された。その頃のインドネシアは「新秩序」時代で、政府がすべてを抑圧していたので、いわゆる反体制演劇のようなものは存在しなかったのだ。

ナノ・リアンティアルノ（Nano Riantiarno）のテアトル・コマ（Teater Koma）は政治風刺をユーモア精神をもって表現し続けてきた。テアト

ル・マンディリ（Teater Mandiri）創設者のプトゥ・ウィジャヤ（Putu Wijiya）は、自分の創作姿勢は反抗的過ぎ、レンドラのようにはできないと言った。彼は何を語るにも革命家のようで、詩を朗読するだけでも過激だった。そこで、長期間仕事を続けられるようにしたかった彼は、人々が近づきやすいよう芝居を作るという手段をとったのだ。彼の演劇は、だから、観客が“飲みやすい”ようにチョコレートでコーティングされた毒薬と同じだった。彼のメッセージは作品の中に埋め込まれ、強いることなく観たものに直接届けられた。このやり方のおかげで彼は今日まで作品作りを続けることができている。

他の分野のアーティストとしては、例えば人形劇のオピック（Opik）という劇団から次のような話を聞くことができた。スハルト時代に「新秩序」が生まれ、政策推進を宣伝するために政府が介入し文化をコントロールした。1966年、政府はインドネシアの人形劇団をバリ島の会議に招集した。そこで、人形劇団は政府を支援しなければならないと合意させられた。これは、劇団は政府が望む方向に沿ったストーリーの作品を創らねばならないことを意味した。そしてこれに従えばアーティストは政府から経済支援を受けることができたのだ。それ以来、政府御用達のアーティストは政府の代弁者となり、社会で起きていることに対する意見を表現する自らの声を失った。しかし、その一方で、そうすることを拒否したアーティストもたくさんいた。たとえば劇団オピックだ。彼らの考えは違っていた。彼らは、彼らが携わる人形劇のような芸術というものは娯楽や、人形遣いの師匠の生活の糧であるだけでなく、人々に思想や英知をもたらす精神的なリーダーでなければならないと信じていた。政府のプロパガンダを演じることは芸術家がなすべきことに値しないとみなしていた。この見解のせいで彼らは政府の支援を受けることができなくなった。しかし、彼らは自分たちのやり方で作品を創り、観客に支えられて生き延びることができたのだ。

その後、スハルト時代の後期には民衆によるさまざまな動きがあった。ジャカルタに限らず、バンドン、ジョクジャカルタでデモが起きた。スハルト体制の弱体化に影響を与えた大きなデモは、学生によるデモだった。全土で抗議集会やデモが起きたが、そのたびに幾度も軍部により攻撃された。

ここで言及したいもう一人のアーティストがいる。仮面のアーティスト、ガリス・アグス（Galis Agus）だ。最初に彼はバリで伝統的な仮面の制作を学び、その後、より現代的な仮面制作へと移った。彼は自身の政治的な視点を表現するために、仮面を携えて色々な場所に公演をしに行った。彼の仮面にはすべて名前が付けられていて、そしてそのほとんどはスハルト時代に作られたものだ。その中の一つに、スハルト失権の一年前の1997年のデモで、軍部に殴り倒された学生たちの話を語るために作られた面がある。彼はこの事件を目撃した。というのは彼もデモに参加していたのだ。兵士は学生を追い回し棍棒で殴りかかった。学生の一部が水路に潜って隠れた。兵士はさらに追ってきてブーツで踏みつけにした。この出来事の只中にいた彼は衝撃を受け、ブーツの靴跡が着いた仮面を作った。これはアーティストが表現した時代の記録だ。彼はこの仮面をストリートや公共の場での上演で使った。この後間もなく、スハルト政権は弱体化し終焉を迎えた。

台詞がある公演は必ずチェックや検閲があったので、より象徴的な台詞が使われるようになった。しかしこの時期、もうひとつの芸術が登場した。フィジカルシアターの表現者たちだ。多彩な伝統舞踊の型をもつインドネシアのアーティストたちに、卓越した身体表現能力があったのは確かだ。彼らはここから現代的主題を取り上げた、より現代的な身体表現を発展させた。たとえば、テアトル・パユン・ヒッタム（Teater Payung Hitam）は当時活発に活動していた劇団で、シンボリックな芸術的作品、すなわち、舞台装置やヴィジュアル的な要素、そして身体表

現を使って物語を伝えた。たくさんの制限の中でも、軍服、スハルト支持派のイメージカラーである緑、スハルトの顔といったものは絶対に使用を禁じられていたが、フィジカルシアターやヴィジュアルアートというスタイルが、芸術家が何かを伝えることを可能にさせたのだ。当時の実情を反映させるために、サミュエル・ベケット（Samuel Beckett）の『ゴドーを待ちながら』（Waiting for Godot）のような外国の戯曲や昔話を翻案した劇団もあった。

ミャンマー　演劇以外の表現芸術

ここで、隣国ミャンマーの話に戻ろう。ミャンマーでは、パフォーマンスアートのアーティストに比べて演劇に携わるアーティストは大変に少ない。ミャンマーは長い間独裁国家でアーティストが自由に発言したり表現したりすることができなかったので、詩のように直接的ではない台詞を使ったり、シンボリックな手法のパフォーマンスアートである、公共の場での様々なスタイルのパブリックアートが登場したのだろう。アーティストたちが作品を発表する安全な場所にはアリアンス・フランセーズがあった。そこは軍が入ることは許されていなかったので自由に作品を発表することができたのだ。そのため、多くの分野のアーティストが集まる場所となった。

私はニェインウェー（Nyein Way）という詩人と知り合いになった。彼とは2003年、メコンプロジェクトという共同制作で出会った。彼は大変興味深い視点から詩を綴る人だった。彼は私に話してくれた。ある時、詩を集めた本を出版しようとしたら、当局が、詩が意味しているのは何なのか、反体制的な内容が隠されていないかを調べにやってきた。そして、詩集を出版するのなら、詩を左ページに印刷し、右のページに詩人がその意味を著さねばならないと命じた。すべての詩に“意味”が与えられていることで、読者が、その詩には政府に対する批判はなにもないと理解し、その説明以外の意味に解釈しないようにしたのだ。これ

がミャンマーで起きていたことだ。

政治について語ることができなかったミャンマーのアーティストは、時には宗教について語ることへと道を逸らした。すなわち、ミャンマー国内の政治について語るために、あてこすり的に考えを伝える手段として宗教を使ったのだ。これはアーティストが選び、進んだ一つの道だろう。

タイ　学生運動と演劇

さて、タイの話をしよう。政治権力者が介入して制圧しようとするほどの影響力をもつのはどんなパフォーマンスだろうか。一つの例はタマサート大学（Thammasat University）の学生による芝居だろう。1973年10月14日に起きた血の日曜日事件では、学生は独裁に打ち勝つまで抵抗を続けた。しかし3年後の1976年、政府によって仕組まれた学生による右翼運動が起き、国民同士が傷つけ合うことになった。独裁者タノム・キッティカチョン（Thanom Kittikachon）に反対するポスターを貼っていた配電公社の職員が絞殺されたことに抗議する学生集会がもたれ、学生たちは抗議表明のために芝居を上演した。現実に起きていることの残忍さを反映させるためにこの一件を取り上げて上演したのだ。しかし、その写真が報道されると、一人の学生の顔立ちが皇太子に似ていると政府が言いがかりをつけて挑発し、学生たちは王政を倒そうとしている共産主義者だという憎悪を生む政府報道や右翼マスメディアがニュースを拡散した。

1976年10月6日、ガティンデーン（赤い水牛）やナワポン（NAWAPOL : Nation Around the World And Peace of Love）、ルクスア・チャオバーン（ビレッジ・スカウト）などの右翼集団が結集し、学生を取り囲み殺害した。我が国の残酷な歴史に残ったディストピアの異常な状況の記録だ。タイ人によるタイ人への暴力。同様のことがルワンダでも起きた。インドネシア、カンボジアでも起き、そして世界中のたく

さんの場所で起きている。私たちは学ぶことを望み、もう起きないようにと思う。しかし、そんなことは過去になかったかのように、幾度も繰り返してしまう。

違った考えを持つことは罪であるという見解を政府が作り、考えの違う人間は国賊のように殺害したり傷つけたりしても構わないというほどの憎悪を生んだ。これが過去から現在に至るまでタイ社会に覆いかぶさる暗い力となっている。

そして2年前の劇団プラカイファイ（Prakai Fai Theater）の『狼の花嫁』（The Wolf's Bride）公演の事件だ。実際、このグループは社会と繋がるメディアとして演劇に関心をもつ社会活動家たちだった。しかし、この作品がオンラインで公開されるや、まだ学生であるのに、劇団員は不敬罪で告発、逮捕され、2年半の服役を言い渡された。これは芝居を作った人間が投獄された初めてのケースだ。

言うべきこと、言うべきでないことという点から考えれば、言うべきでないことを言ったことによる罰は明白だろう。しかし、私たちはこのことに同意できるだろうか。かつてもしくは現在、こんな尋常でないことが何かあっただろうか。知的犯罪に関する条項を無理やりあてはめ、長い間投獄する。本当の犯罪を罰するためというよりも政敵をつぶすために法律が利用されていることは明らかである。この場合の裁判所の判断も、もっと重大な犯罪よりも厳しい罪を認めるように法律を解釈したようで疑わしい。

これがタイに生まれた芸術に携わるものの自由だ。今後、私たちは「良い」芸術が表面に立ち、「悪い」芸術は刑務所の中にあるのを目撃するようになるかもしれない。これが私たちが議論すべきことなのである。私たちはそれをどこから、どう学ぶのか。これはアーティストだけの

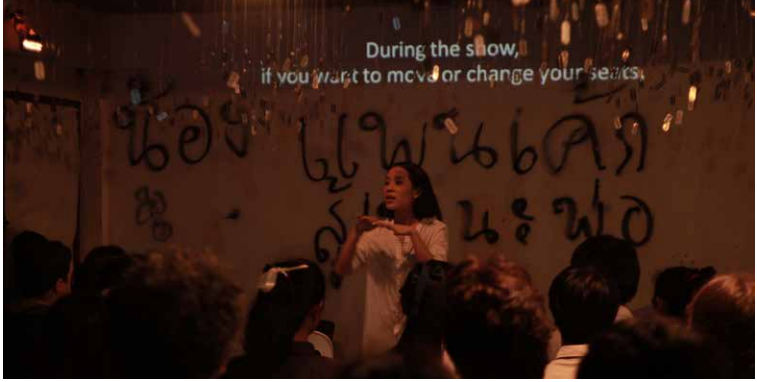
問題ではない。国全体の問題である。

B-Floor『バンラメート:私のものではない場所』

次はB-Floorの2年前の作品について話そう。『バンラメート：私のものではない場所』（Bang La Merd : the land i do not own）というタイトルで、オンアノン・タイシリウォン（Ornanong Thaisriwong）が作・演出し、ソロで出演した。国王への不敬罪により10年の禁固刑を宣告され、獄中で死んでしまった政治犯の物語だ。彼女はこの作品の中で、観客が参加して議論を展開させることにフォーカスし、たくさんの人たちから情報を収集した。上演後、毎回観客との意見交換が行われた。アーティストに賛成する人も反対する人もいたが、毎回、自由な視点から率直な質疑応答が行われ、決めつけた意見を言う人も、白黒をはっきりさせる人もなく、観客同士が耳を傾け合った。タイの社会が政治的に二分されている時期に、演劇のポストトークという場が、みんなが進んでお互いの意見に耳を傾ける雰囲気を創り出したということは興味深いことだった。

そして2015年1月、2014年というクーデターの年が明けた直後にこの作品は再演された。表現の自由にとっては最悪の時期であり、上演にあたり軍のチェックが入った。公演初日前に兵士が劇場に入ってきて上演許可をとっているかと聞いてきた。大変におかしな話だった。というのは、作品を上演するのに軍の許可をとることが求められたのは、私の20年の演劇のキャリアの中で初めてのことだったのだ。しかし上演を実現するために、劇団は最終的には近衛連隊騎兵部隊にこの作品の上演許可を依頼する書状を提出し、彼らが心配するような、誰かを侮辱するものではないことを示すために台本を送ったのだった。

『バンラメート：私のものではない場所』は上演にこぎつけた。しかしすべての回に軍が立ち会い、ビデオ収録をした。それは恐怖と脅威、危



劇団B-Floor『バンラメート: 私のものではない場所』©Wichaya Artamat

険を感じさせた。戒厳令下、自由と人権について議論したたくさんの学識経験者や市民が処分されていた時期だったので、とりわけそう感じた。劇団は、安全のために、人権ウォッチ、国連、EUなどの外国の組織・機関、タイの人権法律家、国内外のプレスを公演に招待することにした。それ以来、アーティストにとってもプロデューサーにとっても不運な出来事は起きなくなった。しかしこのことで私たちには疑問が湧き上がった。今日、芸術創作は安全なのだろうか。今の私たちには、どれほどの表現の自由があるのだろうか。

レクチャーのおわりに

ここで紹介したすべてのアーティストはリスクを背負って活動しているのだと私は信じている。カミソリの刃の上を歩いているのだ。誰かが彼らにそうすることを望んでいるわけではない。彼らの良識がそうさせるのだ。生きている社会への彼らの責任なのだ。どうして無関心でいられるだろうか。安全地帯に留まり、何も言わない方がいい、なにも知らない方がいい、と自分に言い聞かせる人がいる。自分の安全地帯にい続ければ、何が起きようと自分には関係ない。こういう人たちとアーティストとの間の溝は広がる。民主主義支持者もいれば独裁主義者もいる。ときどき、意思疎通のための共通言語を失くしてしまったのではないかと思うことがある。まるでまったく違う世界に住んでいるようなものだ。

最後に。アーティストも人間だ。社会に暮らす市民だ。アーティスト

は特別な能力を持った魔法使いでない。家族をもった人だ。暮らしている社会を反映し、あってほしい社会の姿を提案する声のひとつだ。それはアーティストが望んでいるユートピアという夢かもしれないし、誰でもそれぞれのユートピアがあるものだ。私たちは、たとえ違っていても共存することはできると信じている。お互いに裁きあう前に、いかなる声にも発する機会が与えられる場所を守られねばならない。芸術文化は、社会が自らを省み、問題を解決し、ともに未来を考えるための選択肢の一つであると確信している。

今の世の中、どの社会も常に変容しバランスを模索し続けている。知識が広がれば広がるほど、みんなで決断しなければならないことが増えてくる。すべての声が発せられ、誰もが参加し、社会を変える機会がある。しかし、こういう機会が閉ざされると、知性への道も閉ざされてしまうのだ。

インドネシアの美術評論家であり劇評家であったハリム・ハディ（Halim Hade）はこう言っている。「スハルト全盛時代にアーティストは深みと知性をもったたくさんの偉大なる作品を生み出した。しかし、独裁時代が終焉し、グローバリゼーションと資本主義の時代になると、もはや素晴らしい芸術を見出すことは大変に難しくなった」。彼は思ったのかもしれない。優れたアートを生み出すためには、アーティストはディストピア的な、困難な状況に遭遇する必要があるのかもしれない、と。

私はこの考えが現実であってほしくないと思う。アーティストにとって困難でない世の中は、世界中の人たちにとって困難な世の中だということになってしまうからだ。

『SETAPANA』 表現者として

このレクチャーに先立つ2014年11月、各国のアーティストへのインタビューを終えて帰国した私は『SETAPANA』（建立）というタイト

ルのソロパフォーマンス・シリーズを発表した。2作品からなるこのシリーズはバンコク・ポストに「勇気とヒューマニズムの作品」と評され、2014年のベストパフォーマンス5作品のひとつにも選ばれた。その2つの作品を簡単に紹介してこの話を終えることとしたい。

『Red Tanks』（赤いタンク）は、約40年前にタイ南部の町で起きた事実に基づく作品だ。当時、タイ独裁政府の反共プロパガンダによって共産主義への恐怖と憎悪を植え付けられた民衆は、共産主義者の疑いのある人間の虐殺へと暴走した。多くの人々が捕らえられ拷問されたが、タイ南部のパッタルンでは、容疑者とみなされた数百人の市民を500ℓの石油缶に詰め込み、生きたまま焼き殺し、山に放棄するということまで行われた。現在、政府に異議を唱える人々が投獄されたり、行方不明になるという事態がまたもや起きるようになった。現在の状況には、過去の出来事がなんらかの影を落としている。

劇団B-Floor『Red Tanks』　撮影：Withit Chantamarit　© B-Floor Theatre

劇団B-Floor『ICEBERG』　© B-Floor Theatre

『ICEBERG』（氷山）は、役人の家に氷を配達に来た男が、豪華だが氷のように冷たいこの家の中で、次第に化け物と化していくという話だ。ひとりの人間が理屈ではなく、まったく違う人間に変わってしまう過程を演じている。どんな普通の人間でも、いつでも加害者に変わりうるのだ。この作品は、バンコク・シアター・フェスティバルで初上演し、観客からも評論家からも高く評価され、最優秀演出家賞はじめ、フェスティバルの4つの賞を受賞した。

Mulvilai, Teerawat

劇団B-Floor共同芸術監督。俳優、ダンサー、フィジカルシアターの演出家として多彩な活躍を展開するシアター・アーティスト。創作を通して社会や政治への批判を追及しており、「同時代の最も批判性に関心を持ち、社会的意識の高い演出家」と称されている。

（翻訳：千徳美穂）

特集　紛争地域から生まれた演劇 7

『イスマイルとイサベル』　撮影：鈴木 淳

《特集　紛争地域から生まれた演劇 7》

Report

演劇と世界
―― 日本と世界の出会いをめぐって

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という。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」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。

7回目になる今回は「演劇と世界―日本と世界の出会いをめぐって」をテーマに、ナイジェリア、フィリピン、シリアの劇作家の戯曲がリーデ

ィング公演を通して紹介され、さらにシアタートーク、ワークショップ、レクチャー、シアターカンファレンスなどの関連企画が開催されて、それぞれの国の演劇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12月16日から20日、東京芸術劇場で開催され、どれもほぼ満席という盛況だった。

今回はＩＴＩ本部より「紛争地域の演劇」の生みの親ともいえるアリ・マフディ・ヌーリー氏（スーダン／ユネスコ平和芸術家・親善大使）が来日した。アリ氏は、93年から「SOSスーダン子どもの村」理事長として活動するなかで、南部紛争地域（現・南スーダン）で少年兵や戦災孤児と出会い、演劇による子どもたちの社会復帰を目指すようになった。以来、主に共同体を基盤にした演劇活動を積極的に行っている。アリ氏は、現在ＩＴＩで行われている「紛争地域の演劇」シリーズについて、「紛争地であるスーダンと、戦争をやめたドイツが協同してはじめた事業」と語った。ＩＴＩの世界大会で、アリ氏がスーダンでの自身の活動について発表したところ、ドイツセンターのトーマス・エンゲル氏が関心を持ち、共同で企画したとのこと。今回は、座学と実践を通してアフリカでアリさんの実践している演劇活動の一端に触れる機会が設けられた。

ロディ・ヴェラ氏（左）と
アリ・マフディ氏（右）

《リーディング》『狂人と専門家』

Madmen and Specialists(ナイジェリア)

作＝ウォレ・ショインカ（Wole Soyinka）

翻訳＝粟飯原文子

演出＝伊藤大

音楽＝和田啓

出演＝横堀悦夫（青年座）、名取幸政（青年座）、松熊つる松（青年座）、
水嶋カンナ（新宿梁山泊）、久松夕子（青年座）、山賀教弘（青年座）、
カゴシマジロー（TRASHMASTERS）、荻野貴継（スタッフ・テン）、
沖永正志（文化座）、青木和宣（文化座）

日時＝12月16日、12月17日

1934年生まれのウォレ・ショインカはナイジェリアのヨルバ族出身の作家で、1986年にアフリカ初となるノーベル文学賞を受賞した。ナイジェリアの大学で学んだ後、イギリスのリーズ大学で文学を学び、在学中から戯曲を書き始めている。ロンドンのロイヤル・コート劇場に勤務した後、祖国の大学で教鞭を執った。

ナイジェリア内戦（ビアフラ戦争、1967年～70年）で投獄されたショインカは、その経験をもとに戯曲『狂人と専門家』（1970年初演）を執筆した。戦場から帰ったベロ医師という登場人物の自宅兼診療所が舞台であり、戦争体験のために性格が変わってしまった医師と、その父

『狂人と専門家』　撮影：石澤知絵子

親との葛藤を通して、人間性を奪う戦争の狂気を描いている。

この戯曲は2014年の「紛争地域から生まれた演劇7」では特別講座で取り上げられ、新井純さんにより一部が朗読された。とても興味深い内容であったため、一年後にこうしてリーディング公演が実現し、戯曲の全体が紹介されたことは大変喜ばしい。演出家は原作の複雑な権力関係に焦点を当て、俳優は声・身振りを膨らませて、戦争という暗い狂気をヨルバ族の風習を交えて描く戯曲の世界を立体的に客席に伝えた。

ところでこれほどの大作ともなると、2時間の間、休憩なしで聞き続けるのはかなり大変でもある。冒頭に登場する四人の物乞いたちは、舞台公演であれば道化として観客の目を楽しませてくれるに違いなく、アフリカの大地の力を象徴する異形の登場人物である二人の伝統治療師の老女たちが火を放つ最後の場面は、一大スペクタクルともなろう。個性的な俳優たちと、深く正確な戯曲の読みで定評のある演出家を迎えたリーディングは大変興味深かったが、アフリカの権力や悪の複雑な実態を描く原作の魅力は、おそらくリーディングの枠には収まらないという印象も残った。いずれ近いうちに本公演に取り上げられる日が来ることを期待したい。

『狂人と専門家』　撮影：石澤知絵子

『イスマイルとイサベル』　撮影：鈴木 淳

《リーディング》『イスマイルとイサベル』

Ismail at Isabel(フィリピン)

作＝ロディ・ヴェラ (Rody Vera)

翻訳＝珍田真弓

演出＝立山ひろみ

演出助手＝平田万里

出演＝伊東沙保、HiRO(奄美シマ唄の会)、近藤隼、高橋牧 (時々自動)、
河内哲二郎、木村恵実香、岩澤侑生子、関根真理

日時＝12月18日、12月19日

1960年生まれのロディ・ヴェラは俳優、演出家、映画脚本家としても活躍するフィリピンの劇作家で、PETA(Philippine Educational Theater Association)のメンバーとしても活動しており、数々の賞を受賞している。彼は黒テントや燐光群、世田谷パブリックシアターの「アジア現代演劇コラボレーションプロジェクト」の舞台に俳優として参加した経験もあり、日本でも知られている演劇人である。2006年3月には燐光群が制作した三作品連続上演『フィリピン・ベッドタイム・ストーリー2』のなかで彼の戯曲『アスワン　フィリピン吸血鬼の誕生』が上演され、好評を博した。

『イスマイルとイサベル』は、イスラーム教徒とキリスト教徒との対立を扱う寓話だった。かつてミンダナオ島には両宗教の教徒が分け隔て

なく暮らす小さな山村があったという。作家はこの実話をもとに、宗教対立の不毛さを訴える寓話を作った。平和に暮らす村人のもとにゲリラ兵と政府軍が現れる。村は破壊され、仲の良かったキリスト教の少女とイスラームの少年は旅に出るが、お互いはぐれてしまう。ある日、ゲリラの片棒を担ぐことになった少年は偶然再会した少女を助け、村を復活させる希望を胸に再び一緒に旅を始めるという物語である。

演出家の立山ひろみは、奄美シマ唄の会のHiROをはじめとする多彩な俳優や音楽家の個性を生かして、歌と踊りと生演奏のある楽しい舞台を作った。その結果、リーディングの枠をなかば超え、このまま街頭で上演しても人だかりができるような魅力的な舞台が生まれた。最後の場面で少年と少女は家々の扉をノックして、すべての人が平等でお互い愛し合っている場所を知らないかどうか尋ねて回る。けれども誰も扉を開けず、眺めているだけである。ここに宗教対立が続くミンダナオ島の現実が重なり、私たちの世界の冷酷な一面が浮き彫りになった。老若男女問わずに楽しめるとともに、現実を考えさせる秀作だった。

『イスマイルとイサベル』　撮影：鈴木 淳

《リーディング》『夕食の前に』

Qabl Al Aasha／Before Dinner（シリア）

作＝ヤーセル・アブー＝シャクラ（Yasser Abu Shaqra）

翻訳＝鵜戸聡

演出＝シライケイタ

出演＝伊藤弘子（流山児★事務所）、蓉崇（タップチップス企画）、
白井圭太（温泉ドラゴン）

演奏＝関根真理

日時＝12月19日、12月20日

作家は1985年ダマスカス生まれの詩人で、本作が最初の戯曲であるという。祖父がパレスチナ難民である作家は、現在は内戦状態の祖国を離れ、亡命生活を余儀なくされている。

『夕食の前に』には、欧米の知識人世界と祖国シリアの抑圧的な体制、およびその崩壊の谷間で苦しむ作家の姿が刻印されているという印象を受けた。シリア情勢が暗喩としてちりばめられた笑劇である。母との諍い（いさか）が高じてマスターベーションをし、その精液を母の部屋の壁に塗り付ける奇怪な息子の姿を少しずつヴァリエーションを変えて繰り返

『夕食の前に』　撮影：石澤知絵子

『夕食の前に』　撮影：石澤知絵子

し描くこの戯曲は、行き場なく宙づりになった紛争の現実を告発しようというのだろう。大胆かつダイナミックであり、サラ・ケインをはじめ、グロテスクかつ暴力的な表現を行う劇作家が次々と登場した1990年代後半のロンドンの「イン・ヤ・フェイス・シアター（In yer face theatre）」のテイストを感じた。

テンポよく言葉が客席に届くように、演出家は戯曲を少々カットしたという。また演出家自身が、物語を再スタートさせるきっかけを与えるDJ役で舞台に登場し、ト書きを読んだ。そのため、リーディングとは思えないほどの活気が舞台に生まれた。観客は歪んだ母子の家庭劇に引き込まれ、唖然としたり笑ったりしながらも、その背後に劇作家の苦しみを痛いほど感じる独特の体験をした。

公演後のシアタートークでは、父が暗殺された後、貞淑と思えた母が実は不倫を重ねていたことを執拗（しつよう）に告発する息子の姿をめぐって、現大統領アサドと彼の父、および国民との関係をめぐり、議論があった。もちろん答えは一つではなく、人それぞれに異なった解釈を得たと思う。今まさに「紛争地域」となったシリアで苦しみのただ中にある詩人から届いたメッセージを、同時代の戯曲として共有できた意義は大きかった。

この三作品のリーディング公演には、毎回終了後にシアタートークが開催され、活発な質疑応答が行われた。各回のテーマとゲストは以下の通り。

《シアタートーク1》「”紛争地域の演劇”を巡って」

日時＝12月16日、リーディング『狂人と専門家』終了後
ゲスト＝アリ・マフディ・ヌーリー大使（ユネスコ平和芸術家／スーダン）

《シアタートーク2》「作品について」

日時＝12月17日、リーディング『狂人と専門家』終了後
ゲスト＝粟飯原文子（アフリカ文学研究、法政大学教員）、伊藤大（演出家）

《シアタートーク3》「日本とフィリピンの演劇交流」

日時＝12月18日
パネリスト＝ロディ・ヴェラ、竹内一郎（劇作家、演出家）、
佐野晶子（アーツカウンシル東京、シニア・プログラムオフィサー）

《シアタートーク4》「フィリピンの演劇を巡って」

日時＝12月18日、リーディング『イスマイルとイサベル』終了後
ゲスト＝ロディ・ヴェラ、坂手洋二（劇作家、演出家、日本劇作家協会会員）

《シアタートーク5》「作品について」

日時＝12月19日、リーディング『イスマイルとイサベル』終了後
ゲスト＝ロディ・ヴェラ

《シアタートーク6》「シリアの演劇を巡って」

日時＝12月18日、リーディング『夕食の前に』終了後
ゲスト＝鵜戸聡（アラブ＝ベルベル文学・演劇研究、鹿児島大学准教授）

上記、3を除く《シアタートーク》の司会進行・聞き手＝林英樹（国際演劇協会日本センター）

シアターカンファレンス
［左から］七字英輔氏、新野守広氏、鵜戸聡氏、關智子氏

これらの《シアタートーク》以外に、下記の四つの催し物が開催された。

《ワークショップ》「アフリカのフォーラム・シアター」

日時＝12月19日

講師＝アリ・マフディ・ヌーリー大使（ユネスコ平和芸術家／スーダン）

《レクチャー&ディスカッション》
「“紛争地域の演劇”とアフリカのフォーラム・シアター」

日時＝12月19日

講師＝アリ・マフディ・ヌーリー大使（ユネスコ平和芸術家／スーダン）

《シアターカンファレンス》
「演劇と世界―日本と世界の出会いをめぐって」

日時＝12月20日

パネリスト＝新野守広（国際演劇評論家協会（AICT）日本センター会長、立教大学教授）、關智子（演劇研究・批評、日本学術振興会特別研究員・早稲田大学）、鵜戸聡、伊藤大、立山ひろみ、シライケイタ

司会＝七字英輔（演劇評論家）

にいの・もりひろ
国際演劇評論家協会(AICT)日本センター会長、立教大学教授。ドイツ演劇研究、ならびに翻訳に従事。主な著書『演劇都市ベルリン』、翻訳に『ポストドラマ演劇』（共訳）、『崩れたバランス』『最後の炎』『第三世代』（2014年「紛争地域から生まれた演劇４」で紹介）など。

本誌『国際演劇年鑑2016』の別冊として、『狂人と専門家』『イスマイルとイサベル』『夕食の前に』を翻訳・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い合わせください。

［扉写真］『夕食の前に』より 撮影：石澤知絵子

《特集　紛争地域から生まれた演劇 7》
Review

夕食を食べさせないDJ、あるいは観客を殴る作者

ヤーセル・アブー＝シャクラ『夕食の前に』評

關 智子

7年目を迎えた「紛争地域から生まれた演劇」シリーズは、通常のリーディング公演とレクチャー、シンポジウムに加え、ゲストとしてITI本部からスーダンのアリ・マフディ・ヌーリー大使、フィリピンから劇作家ロディ・ヴェラ氏を招聘するという豪華版で開催された。

リーディング公演も、昨年度「ITI特別講座」として紹介された大作『狂人と専門家』（ウォレ・ショインカ作／ナイジェリア）、ヴェラ氏によるミュージカル『イスマイルとイサベル』、難民となった作家が綴った『夕食の前に』（ヤーセル・アブー＝シャクラ作／シリア）と、気合

いの入ったラインナップとなっていた。

企画全体を振り返ると、やはりゲストから受けたインパクトが大きかった。「戦争を始めるのは簡単だが終わらせるのは難しい」とアリ・マフディ大使が語った時、あるいはヴェラ氏の「演劇に衝突を終わらせる力はないが、その他にできることがあるはずだ」という言葉を聞いた時、その背景に、彼らが感じてきたであろう絶望、切実さ、そして熱意を垣間見て圧倒された。それでいて彼らは、厳然とした百戦錬磨の戦士というよりはむしろ、温かい包容力と創作の楽しさに溢れた芸術家であり、そのあり方そのものが人間同士の衝突を解決する糸口になっていると納得させられた。

魅力的だったのは、勿論ゲストばかりではない。今回上演された作品はどれも、話題性だけではなく、今、日本の人に知られるべき必要性をもっていた。ショインカはノーベル文学賞を受賞した重要な作家だが、あまり日本では馴染みがない。『狂人と専門家』は昨年度の「紛争地域から生まれた演劇6」でプレ公演的なリーディングとレクチャーが行われ、いかに難解かつ重厚な作品であるかが語られた。それに挑んだというだけでも、伊藤大および俳優たちは尊敬に値するだろう。さらに生演奏の音楽や俳優の演技でもって、戦争帰りの息子が地下室に父親を監禁するという、作品が醸す不穏で居心地の悪い緊張感を観客に伝えていた。

『イスマイルとイサベル』はミュージカルであるためにリーディングには向かないのではないかと企画当初は懸念された。だが、こんにゃく座などでミュージカルの演出を多数手がける立山ひろみは、短い練習期間にもかかわら

ずミュージカルの要素を十分に生かした上演となった。彼らが奏でた楽しげな音楽は観客を惹き付け、異なる宗教を信じる人々が共存するユートピアとその消滅、そしてそこを目指しさまよい続けるイスマイルとイサベルの心境を鮮烈に描いていた。

とりわけ筆者が惹かれたのはシリアの『夕食の前に』である。作者のアブー＝シャクラはこれを推敲する時点で難民となっており、そのせいかわからないが、NYとベイルートでリーディングが行われた初演版とはかなり違う作品になっている。初演では母親と息子ナーセルの口論がシンプルに描かれる一幕物だったが、今回の上演の最終稿では2幕構成となり、新たにDJという存在が現れ、彼は物語の外から、二人の口論が終わって夕食の支度ができる度にやり直させる。やり直す度に状況は悪化していき、最終的にはどうにもならないところまで行き着く。今回のリーディングでは、テクストの紙が床一面に散りばめられ、俳優たちは読み終わったページを次々と床に落としていくため、この中断とやり直しが何度も反復されて来たのだろうと思わせる演出となっていた。

母親はややマザコン的（あるいはもっと言ってしまえば近親相姦的）な愛情をナーセルに向け、献身的な態度を見せるのに、ナーセルはそれを極端なシニシズムでことごとく切り捨て、露悪的なまでの暴行を繰り返す。第1幕の終わりでナーセルはマスターベーションで射精し、それを母親に突きつけた後にDJを殴り殺す。第2幕は彼が精液を母親のクローゼットに塗りつけながら、世界に対する憤りを喚くところから始まる。彼は舞台を支配し、母親の言動をコントロールして動くことも喋ることも彼の許可なしではできないようにしてしまう。さらには逃げようとした母親を気絶するまで殴り続ける。今回の公演では、DJであるシライケイタ（白井圭太）がト書きを読み上げ、母親を演じる伊藤弘子とナーセルを

演じる蓉崇（よう）が少し離れて見つめ合っているだけなのだが、それでもナーセルの過激な行為が目の前で行われていると錯覚する程に、そのト書きはショッキングなものだった。リーディングではない通常の公演だったら、その衝撃はどれほどのものだっただろうか。

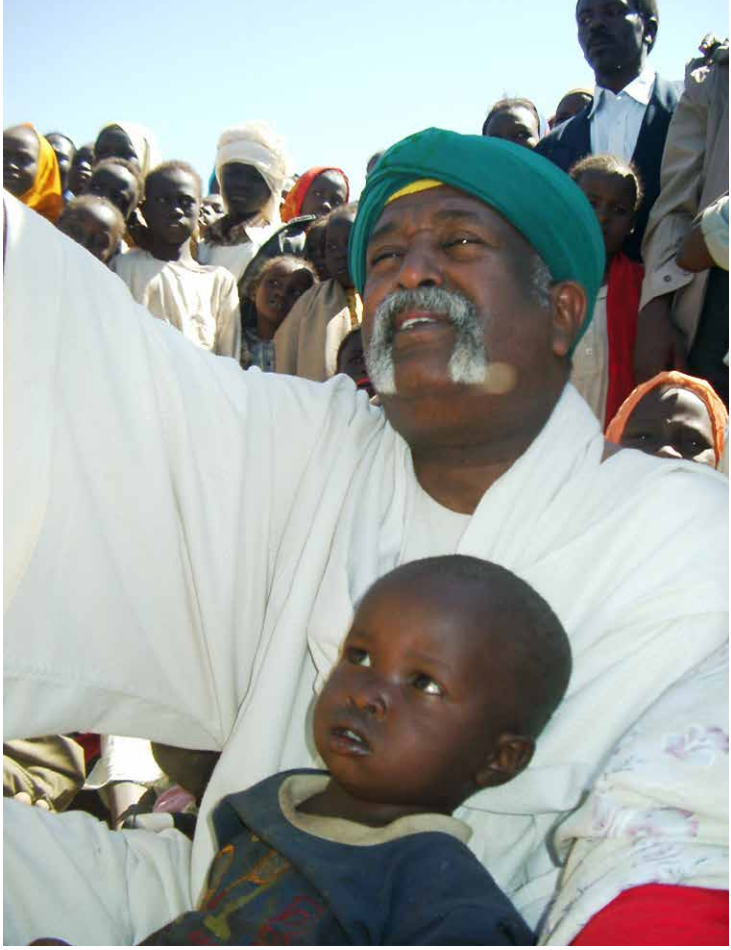
このショックは、ナーセルの母親に対する暴力を、作者の観客に対する暴力として受け取ったがゆえに生じたものである。前述したショックは、東京芸術劇場のアトリエにじっと座っている観客の居心地の良さを吹き飛ばした。ナーセルの憤りの対象がシリアの紛争に限定されずに（勿論そのことも含まれているだろうと推定することはできる）自分を取り巻く世界全体に開かれていることもあって、シリアの紛争から遠く離れた日本の観客にも、その暴力は普遍的な、そして身近な衝撃を与えていた。まるで、テクストを通じて作者が観客の横面を張ろうとしているかのように思われた。

ナーセルの暴力の矛先は、一つには母親が物語を作り出す力に向いているとも言える。彼女は自らの過去に幻想を抱き、それが崩されると悲劇的な「真実の」物語を語って見せ、最後に全てを破壊しようとするナーセルを母親らしく抱きしめることで、何とか収拾をつけて感動的な親子の物語を作り出そうとする。だがナーセルはそれを全力で拒否する。なぜなら彼には、物語を信じることも紡ぐこともできないからである。DJを殴り殺して劇世界を支配することができるようになり、彼は「魂を浄化する」ために劇を作ろうとして戯曲も書いてみるが、中身は支離滅裂で物語になっていない。彼の世界にはドラマもカタルシスも存在しないのである。

不幸なことだが、容易には解決も説明もできない出来事が頻発している。例えばシャルリー・エブド襲撃事件。例えばベイルートやパリに代表されるテロ事件。挙げ出すとキリがないが、こういった出来事の度に人々は納得のできる物語を求める。そして往々にしてそれは与えられる。なるほど物語には力がある。母親の不貞を子どものための努力の話に、民間人を殺戮する空爆を正義のための戦いにすることができる。だが、アブー＝シャクラはそれを認めない。ナーセルと母親が口論を終わらせて夕食を食べようとする度に、それをやり直させるDJのように、たとえその先でちゃんとしたドラマを作ることができなくても、観客を分かりやすい物語から目覚めさせようと、彼は何度も殴りかかってきていた。

せき・ともこ
日本学術振興会特別研究員（DC2）。早稲田大学大学院文学研究科博士課程。専門は1990年代以降のイギリス戯曲。国際演劇評論家協会会員、演劇批評ウェブマガジン「シアターアーツ」編集部員。『ポストドラマ時代の創造力』（藤井慎太郎監修、白水社、2013年、編集補佐）他。

［写真］　『夕食の前に』リーディング公演より　撮影：石澤知絵子



アリ・マフディ・ヌーリー氏（ダルフールにて）

〈海外トピックス〉

元少年兵や孤児たちと“社会”をつなぐ演劇

――ITI本部のアリ・マフディ氏（スーダン）に聞く

花崎 攝

ITI本部から来日したユネスコ大使のアリ・マフディ・ヌーリー（Ambassador Ali Mahdi Nouri）氏は、著名な俳優、演出家であり、内戦の絶えないスーダンで、紛争被害にあった子どもたちの支援に力を入れ、演劇を活用した平和構築の活動によってユネスコ平和芸術家に

任命されている。

アリ氏と彼のグループがおこなってきた紛争地での活動、とくに「アフリカのフォーラム・シアター」と呼ばれる彼の手法と考え方を、アリ氏へのインタビュー、およびレクチャーとワークショップ等の記録から紹介する。

アリ氏の活動の背景と経緯

スーダンは19世紀末から20世紀にかけてイギリスとエジプトによって植民地化され、第二次世界大戦後独立を果たすも、アラブ系住民と非アラブ系住民の対立を軸に内戦が繰り返され、2011年、南スーダンが分離独立し、現在はムスリムの多いスーダン共和国とキリスト教徒の多い南スーダン共和国に分断されている。多民族国家で、アラビア語と英語が公用語だが、民族語も広く話されている。

アリ氏の紛争地での活動は、1984年、ヴォランティアとして「SOSスーダン子どもの村」(*1)に参加したことに遡る。1997年、スーダンの伝統に彩られた舞台（西欧演劇の教育を受けておこなっていた商業的な演劇活動とは異なった舞台）を、寝ているときに夢で見たこと、また、内戦下、南部のワウ（Waw）で活動した際、社会的な責任を果たすべきだと感じたことなどが重なり、やがて元少年兵の社会復帰のための演劇活動を通じた能力育成プロジェクト（マラカル［Malakal］、2004年）につながったという。

観ていた子どもをパフォーマンスの輪に引き入れる

マラカルでは、「SOSスーダン子どもの村」を

ダルフールでのワークショップ&パフォーマンス

作り、集まった元少年兵や孤児に教育の機会を提供する活動を始めた。ところが、民族も部族も言語も違う上に、敵味方であった子どもたちは、さまざまな問題を起こし、学校に行くことも拒否。そこで、アリ氏は地元のおばあさんのアドバイスで、子どもたちを集めて昔話を語り、何日も何日もかけて子ども同士の距離を縮めていく。そして昔話を演劇にしないかと持ちかける。当初は氏の提案を拒否した子どもたちだったが、やがて演劇作りを始めることに同意。次第に友だちになり、グループが形成されていった。アリ氏と仲間たちは、演劇に各部族の歌や踊りも取り入れ、市場やサッカー場などでの公演を実施。社会的に孤立し居場所を失っていた少年たちは、社会に受け入れられ評価される経験を得て、社会とつながるきっかけをつかんでいったという。

こうして始まった活動が、ITIドイツセンターとの共同プロジェクト「紛争地域の演劇（Theater in Conflict Zones）」につながり、アフリカの豊かな伝統芸能、宗教的伝統を基礎に、理念的、方法的にはアウグスト・ボアール（Augusto Boal）の開発した「フォーラム・シアター（Forum Theatre）」や「イメージ・シアター（Image Theatre）」を取り入れることで発展していった。

「アフリカのフォーラム・シアター」の実際

難民キャンプ近くでの公演のようすを見ると、まず緑、赤、黒、白の汎アラブ色（スーダン共和国国旗の色）、さらには水色や黄色など鮮やかな衣装に身を包んだ俳優たちが、楽器を鳴らしながら人々とともに当日の公演場所を定め、旗を立て、その場所に挨拶することから始まる。

スーダン、とくにアリ氏の属するイスラームのスーフィーにとって、輪／円（circle）は特別な意味を持つというが、人々のつくる輪のなかで、公演（演劇的祝祭）がはじまる。時には数千人にも及ぶという観客の参加が積極的に促され、敵も味方も、民族の違いも越えて、ともにリズムを刻み、踊り、ゲームに参加する。さらに、物語の結末を変えたい人はいないかという問いかけ（いわゆる「フォーラム・シアター」の手法）に応えて、物語を変えるべく役になりかわって演じる。しかし、「フォーラム・シアター」の手法を使うかどうかは、その時の状況を見て決めているとのことだった。つまりアリ氏は祝祭的な観客参加の公演全体を「アフリカのフォーラム・シアター」と呼んでおり、いわゆる「フォーラム・シアター」（演劇による討論）は構成要素のひとつなのだ。

アリ氏の「構成演劇」

アリ氏は自身の公演を、「演劇（Theater）」ではなく「パフォーマンス」と呼ぶ。氏は、プロセニアムの舞台で舞台機構を駆使してテキストベースで上演される近代西洋演劇モデルの作品上演のことを「演劇」と呼び、どこでも上演可能で、同じ演目でもそのときの条件に応じて俳優の人数や、挿入される歌や踊り、観客の参加を促すゲーム等が入れ替えられ、日々変化するものを「パフォーマンス」と呼ぶ。

ダルフールでのワークショップ&パフォーマンス

創作の場をラボ（laboratory）と呼び、自身の創作を「構成演劇（Composition Theater）」と命名している。役者たちとヴィジョンについて話し合った上で、ヴィジョンに適う伝統的な歌や踊りを探す。平行して「イメージ・シアター」の方法を援用し、身体に

パフォーマンスに集う観客たち

よる彫刻群を作ってシーンの基とする。昔話の登場人物をリサーチしてテキストを起こすこともある。セリフはない場合もある。それらを要素（element）として構成（compose）していくという。アリ氏はいわばセノグラファー（scenographer）として、共同創作において最終的なパフォーマンスの構成デザインをおこなうが、実際の上演は当日の条件によってその都度構成要素も変化するのであって、西洋近代劇で演出家のテキスト解釈に基づいた作品を完成品として上演する在り方とはちがうと述べている。

ボアールの理念を共有する「アフリカのフォーラム・シアター」

ボアールは「被抑圧者の演劇の原則宣言（Declaration of Principles of the International Theater of the Oppressed Organisation［ITO］）」(*2) において、被抑圧者とは「対話」を奪われている人々であるとし、「『対話』は、ひとりの人間として、また集団として、自由に他者と交流すること、対等な存在として人間社会に参加すること、相互に尊重し合うこと（第11条）」と述べている。内戦によっ

て「対話」の機会を奪われてきたスーダンにあって、アリ氏はボアールの掲げた基本理念を共有し、異民族間、異文化間、あるいは敵味方の分断を崩し、対話につなげることを最重要課題としている。

アリ氏のワークショップの記録を見ても、ひとりひとりの提案（動きや声）が、グループに寄与する展開可能な表現として受け入れられ活かされて、集団的なパフォーマンスが産み出されること、そのこと自体に価値を見いだしている。ともに作業することが楽しく、おもしろく、価値があると思えること、そのような感性と思想を育むことにこそ意味があるのだ。ワークショップの参加者たちは、経験を通して、自分自身に自信を持つこと（あるいは自己肯定感）や他者を尊重すること、そして、そこにこそ豊かな可能性が生まれることを学ぶ。対話の契機はそのプロセスに埋め込まれているのだ。

日本は（少なくとも今のところ）いわゆる紛争地ではないが、格差の拡大、貧困、また虐待の増加など問題は山積している。鑑賞のための、あるいは「コミュニケーション」のスキルの獲得のための実践などだけでなく、対話を促し、人々をつなげる演劇の在り方とその機能がもっと注目され活かされることが望まれる。

1　子どもと家族への支援を世界で展開する国際NGO。「家族」を基盤としたアプローチによる子どもの養育を実現することを目指している。1949年、第二次世界大戦後のオーストリアではじまり、現在世界134の国と地域で活動している。
http://www.sosjapan.org/about/roots/

2　被抑圧者の演劇国際機構（ITO）によってまとめられた「被抑圧者の演劇（Theater of the Oppressed）」の原則。下記のサイトに英文で掲載されている。
http://www.theatreofthеoppressed.org/en/index.php?nodeID=23

はなさき・せつ

シアター・プラクティショナー、野口体操講師。劇団黒テント在籍中に、民衆演劇の実践と思想に出会う。インドネシア（アチェ）で紛争後の和解と再生にむけた青少年の演劇ワークショップ（2007〜2010）の経験も。企業組合演劇デザインギルド専務理事。武蔵野美術大学、日本大学芸術学部演劇学科非常勤講師。

Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る

2015

2015年の日本の舞台芸術事情についてまとめた英語版『国際演劇年鑑』（Theatre Yearbook）所収原稿の原文を掲載しています

第16回花の会『土蜘蛛』　観世清和（中央）　森常好（左）　撮影：宇田懐（やすし）

[能・狂言]

各賞の受賞と大曲上演

西 哲生

日本芸術院会員に一噌仙幸（いっそうひさゆき）が就任した。一噌流笛方。昭和15年生まれ。一噌正之助の長男。藤田大五郎に師事。観世寿夫記念法政大学能楽賞受賞。重要無形文化財保持者各個認定（人間国宝）。笛方の第一人者として知られる。

文化功労者に野村万作が選ばれた。和泉流狂言方。昭和6年生まれ。6世野村万蔵の次男。初世野村萬斎および父に師事。日本芸術院賞、文化庁芸術祭大賞等を受賞。重要無形文化財保持者各個認定（人間国宝）。

日本芸術院賞に柿原崇志（たかし）が選ばれた。高安流大鼓方。昭和15年生ま

れ。柿原繁蔵の長男。安福春雄に師事。芸術選奨文部科学大臣新人賞、観世寿夫記念法政大学能楽賞受賞。

芸術選奨文部科学大臣新人賞に片山九郎右衛門が選ばれた。復曲『吉野琴』その他による。観世流シテ方。昭和39年生まれ。片山幽雪（ゆうせつ）の長男。父および8世観世銕之丞（てつのじょう）に師事。文化庁芸術祭新人賞、京都市芸術新人賞等を受賞。

観世寿夫記念法政大学能楽賞（第36回）に森常好、高橋悠介、催花賞（第25回）に帆足（ほあし）正規（まさのり）が選ばれた。森常好は下掛（しもがかり）宝生流ワキ方、昭和30年生まれ。森茂好の長男。父に師事。芸術選奨文部科学大臣新人賞を受賞。高橋悠介は神奈川県立金沢文庫学芸員、昭和53年生まれ。帆足正規は森田流笛方、昭和6年生まれ。貞光（さだみつ）義次に師事。

東日本大震災義援能が、本年も引き続き催された。3月10日（京都観世会館）、半能『絵馬』（片山九郎右衛門）ほか。また、3月11日（大阪能楽会館）、能『羽衣』（梅若猶義（なおよし））ほかで上演された。

狂言『楢山節考』が再演された。深沢七郎の小説が昭和32年に冠者会で、狂言として野村万作ほかにより上演された作品である。今回は、脚色・岡本克己、演出・野村万作、出演・野村万作、野村萬斎、深田博治ほかによる上演である（11月25日・29日・国立能楽堂）。主催は「万作を観る会」。

一噌仙幸　観世会定期能『藤戸』
（2014年7月6日）撮影：前島吉裕

高橋悠介　写真提供：野上記念法政大学能楽研究所

帆足正規（笛方）第18回金春康之演能会『定家』（2012年４月25日） 撮影：池上嘉治

万作の会『楢山節考』　野村万作（手前）　野村萬斎（奥）
撮影：政川慎治

片山幽雪「関寺小町を観る会」（2005年3月26日）
写真提供：片山家能楽・京舞保存財団　撮影：渡辺真也

片山幽雪が1月13日に亡くなった。観世流シテ方。京都市在住。昭和5年生まれ。享年84。9世片山九郎右衛門。8世片山博道の長男。観世華雪・観世雅雪に師事。重要無形文化財保持者各個認定（人間国宝）。日本芸術院会員。文化功労者。社団法人能楽協会元理事長（平成3～18年）。文化庁芸術祭優秀賞・日本芸術院賞・文化庁芸術祭優秀賞等を受賞。母は京舞の4世井上八千代、長女は5世井上八千代。

観世能楽堂（昭和47年、渋谷区松濤に竣工）が43年を経て閉場した。新能楽堂は2年後に、銀座松坂屋跡地に移転する。

新作能として『ロミオとジュリエット』が上演された（12月8日、国立能楽堂）。作・上田（宗片）邦義、節付・作舞・野村四郎、演出・笠井賢一。シテ（ロミオ）野村四郎、ツレ（ジュリエット）鵜沢久、（乳母）鵜沢光、アイ（ロレンス法師）三宅右近。

そのほかにも、新作能『針間』（大槻文蔵ほか）、新作狂言『霜夜狸』（山本東次郎ほか）、新作能『冥府行～ネキア』（梅若玄祥ほか）等の上演も行われた。

復曲能については、観世流『綾鼓』の復曲上演があった（2月21日、横浜能楽堂）。台本作成・演出・シテ、浅見真州、監修・竹本幹夫、三宅晶子。宝生流・金剛流で現行の同曲を、「観世小次郎元頼節付本」をもとに復曲したものである（元頼は1573年没。観世座ワキ方の名手として知られた）。

能の大曲の上演について、『道成寺』および老女物の上演を取りあげたい。『道成寺』は現行曲中、最も大がかりな能であり、すべての役に重い習事のある曲である。本曲の初演（披キ）は、能楽師として一人前と認められるための重要な節目となるものである一方、ベテランによる再演も少なくない。初演・再演を含めて、上演月日順にシテをあげると次の通りである（小書名は省略）。

高梨万里（2月22日）	伊藤真也（7月4日）
武田友志（3月22日）	山井綱雄（8月29日）
山階弥右衛門（3月25日）	塩津圭介（10月3日）
観世清和（3月29日）	味方玄（11月3日）
久保信一朗（4月4日）	木月晶子（11月21日）
今村嘉太郎（4月19日）	中村昌弘（12月13日）
宝生和英（4月27日）	

いわゆる習物のなかでも特別に重く扱われている老女物の上演も、上演月日順に、シテを記しておきたい（小書名は省略）。

梨若玄祥　五十五世梨若六郎三十七回忌追善能『関寺小町』
撮影：吉越 研

『卒都婆小町』	野村四郎（7月11日） 梅若玄祥（9月6日） 今村嘉伸（9月22日） 大江又三郎（10月25日） 山本博通（11月1日） 浦田保浩（11月29日）
『鸚鵡小町』	大槻文蔵（3月7日） 田崎隆三（9月21日） 松山隆雄（11月15日） 近藤幸江（11月23日）
『姨捨（伯母捨）』	梅若玄祥（6月7日） 内田安信（12月6日）
『檜垣』	梅若長左衛門（3月21日） 梅若玄祥（10月11日）
『関寺小町』	梅若玄祥（6月14日） 大西智久（11月29日）

故人追懐の念をもって催される追善能・追善狂言は、この年も数多く催された。催しの月日順に記すと、次のとおりである。

高梨芳男十三回忌追善能（2月22日）	高梨良一『鷺』ほか
五十五世梅若六郎三十七回忌追善能 （3月21日、6月7日、14日、9月6日、11月15日）	梅若紀彰『清経（恋之音取）』ほか
大坪十喜雄二十三回忌追善能（5月4日）	大坪喜美雄『大原御幸』ほか
櫻間道雄三十三回忌追善 櫻間右陣之會（7月4日）	『海人（懐中之舞）』櫻間右陣ほか
梅村平史郎37回忌追善山井綱雄之会（8月29日）	
金春惣右衛門・片山幽雪・ 近藤乾之助追善能楽座自主公演（8月30日）	観世銕之丞（前シテ）、片山九郎右衛門（後シテ）『海士（解脱之伝）』ほか
四世茂山千作三回忌追善 茂山狂言会（9月19日）	茂山千五郎『重喜』、 茂山七五三『金津』ほか
先代佐之六 十三回忌追善　六之佐 能の会（10月12日）	大坪喜美雄『定家』ほか
分林保三十三回忌・弘一三回忌追善能（10月18日）	分林道治『安宅』ほか
佐野巖五十回忌・佐野 萌 七回忌追善能（10月31日）	佐野登『隅田川』ほか
木月達雄七回忌追善会（11月21日）	
故浦田保利七回忌追善能（11月29日）	浦田保親『石橋（大獅子）』ほか
大西信久三十三回忌追善会（11月29日）	大西礼久『三輪（白式神神楽）』ほか
井上嘉介三回忌追善 井上同門定期能（12月5日）	井上裕久『遊行柳』ほか
内田信義二十三回忌 柊会（12月6日）	

平成26年末から27年に亡くなられた能楽師その他は次のとおりである。

茂山千五郎
四世茂山千作三回忌追善
茂山狂言　『重喜』
撮影：川西善樹

金春国和（26年12月11日）、金春流太鼓方、享年57。
橋岡慈観（じかん）（12月11日）、観世流シテ方、享年86。
安藤一郎（27年1月11日）、観世流シテ方、享年90。
近藤乾之助（5月1日）、宝生流シテ方、享年87。
小山文彦（7月20日）観世流シテ方、享年80。
山木ユリ（8月10日）、能楽研究家、享年96。
今井泰男（10月28日）、宝生流シテ方、享年94。
曽和博朗（そわひろし）（12月2日）、幸流小鼓方、享年90。

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）』。

近藤乾之助　宝生会春の別会能『鶴亀 曲入』
（2008年2月23日）
撮影：宝生写真部 亀田邦平

『ワンピース』 市川猿之助（中央）ほか
写真提供：松竹株式会社／スーパー歌舞伎Ⅱ「ワンピース」パートナーズ

[歌舞伎・文楽]

新たな観客開拓の試みと二つの襲名公演

水落 潔

歌舞伎公演の本拠である東京の歌舞伎座は新築開場から三年目に

入り、劇場見物を兼ねた観客は一段落し、俳優の顔ぶれや演目によって入りが左右されるようになった。

2015年の歌舞伎界の最大行事は五代目中村翫雀改め四代目中村鴈治郎襲名公演であった。襲名とは子が親の芸名を継ぐという日本の古典演劇独特の行事で、亡くなった俳優の芸が新しい肉体を得て蘇るという思想に拠っている。この思想の底には冬に枯れた木が春になると生き返るという日本の四季の循環、それに根差した日本人の死生観がある。鴈治郎は関西歌舞伎（大阪地方）の最大の芸名で、襲名公演は1、2月の大阪松竹座から始まり、4月歌舞伎座、6月福岡の博多座、夏に地方都市を巡演、12月京都南座で行われた。鴈治郎は『河庄』の治兵衛、『封印切』の忠兵衛など代々の鴈治郎の当たり役を演じて家の芸が現在も伝承されていることを示した。

大幹部と呼ばれるベテラン俳優は揃って健在だった。最長老の坂田藤十郎は83歳になったが、息子鴈治郎の襲名公演で『吉田屋』の夕霧や『曾根崎心中』のお初など女形の役で年齢を感じさせぬ艶やかさを

『河庄』　四代目中村鴈治郎（左）ほか　写真提供：松竹株式会社

『封印切り』　四代目中村鴈治郎　写真提供：松竹株式会社

『吉田屋』　坂田藤十郎　写真提供：松竹株式会社

せた。お初は19歳の女の役で21歳の時初演して以来60年間、1200回以上も演じ続けた役である。

本年の特徴は第一線で活躍しているトップスターたちが、30、40歳代の中堅若手世代の俳優と共演する舞台が増えたことだ。歌舞伎界の世代交替が急速に進む中で、ベテランが次世代の俳優と共演することで直接芸を伝えていくのである。中村吉右衛門は尾上菊之助を相手に『一谷嫩軍記』の「陣門・組討の段」の熊谷を、松本幸四郎は菊之助、中村錦之助を相手に『積恋雪関扉』（通称・関の扉）の関兵衛、片岡仁左衛門は中堅世代の一座に出て『菅原伝授手習鑑』の菅丞相を演じた。女形の坂東玉三郎は市川海老蔵と『与話情浮名横櫛』（通称『切られ与三』）のお富、市川中車と『牡丹燈籠』のお峰、菊之助と『壇浦兜軍記阿古屋』の阿古屋、尾上松緑と『積恋雪関扉』の墨染、『妹背山婦女庭訓の「三笠山御殿の段」のお三輪と多くの役を共演した。

一方、大幹部同士が共演した舞台には『新薄雪物語』（6月・歌舞伎座・片岡仁左衛門、松本幸四郎、尾上菊五郎、中村吉右衛門）、『伽

『新薄雪物語』 松本幸四郎（左） 中村魁春（右） 写真提供：松竹株式会社

『競伊勢物語』　中村吉右衛門　写真提供：松竹株式会社

羅先代萩』（9月同・中村梅玉、坂東玉三郎、中村吉右衛門）などがあり、共に現代歌舞伎の充実を示す舞台になった。吉右衛門は久しく上演が絶えていた『競伊勢物語』（9月同）、『神霊矢口渡』の「由良兵庫之助新邸の場」（11月・国立劇場）を復活して成果を挙げた。

国立劇場は今年も物語全体を描いた通し上演を続けた。1月は『南総里見八犬伝』、3月は『梅雨小袖昔八丈』（通称・髪結新三）、10月は『伊勢音頭恋寝刃』、11月は『神霊矢口渡』、12月には『東海道四谷怪談』を通し上演し、どの公演でも絶えていた場面を復活して国立劇場らしい特色を出した。

次代の歌舞伎界の中心になって活躍すると期待されていた坂東三津五郎が2月に急逝した。59歳。12年には同世代の中村勘三郎が亡くなり、中村福助も病気療養中。13年には60歳半ばで市川團十郎も亡くなっている。繁栄を続ける歌舞伎界に衝撃を与えている。

こんな状況の中で40歳代以下の世代の活躍が目立った。そのトップを走る市川染五郎は年間を通して多彩な役を演じた。古典では『祇園祭礼信

『四谷怪談』　市川染五郎（左）ほか　写真提供：国立劇場

仰記　金閣寺』の松永大膳、『勧進帳』の富樫、『菅原伝授手習鑑』の松王丸、『東海道四谷怪談』のお岩、小平、与茂七、復活狂言の『伊達の十役』の十役のほか、現代劇の『阿弖流為』を歌舞伎にして上演するなど幅広い演目を手掛けた。秋にはラスベガスで『鯉つかみ』と言うスペクタクルに富んだ歌舞伎を上演している。

菊之助はこれまでは女形を演じてきたが、今年は『曽我綉俠御所染』の御所五郎蔵、『義経千本桜』の知盛、『新皿屋敷月雨暈』の魚屋宗五郎、『天一坊大岡政談』の天一坊など立役に挑み芸域を広げた。松緑も祖父や父が演じた『積恋雪関扉』の関兵衛、『梅雨小袖昔八丈』の髪結新三、『慶安太平記』の丸橋忠弥などを初役で演じた。海老蔵は『一谷嫩軍記』の「熊谷陣屋」、『天衣紛上野初花河内山』を初演したほか自身で立てた企画を全国各地で上演し、さらにシンガポールでも歌舞伎を上演するなど新しい観客の開拓に取り組んだ。

市川猿之助は同世代の俳優と組んで分かり易い大衆的な演目を上演する一方でスーパー歌舞伎Ⅱと題して人気漫画を歌舞伎にした『ワンピース』（10月新橋演舞場）を初演し若い観客の喝采を浴びた。片岡愛之助は関西地方を中心に早替りや宙乗りと言った視覚性に富んだ演目を上演して初心の観客を喜ばせた。中村勘九郎、中村七之助兄弟は亡父中村勘三郎が作った平成中村座（19世紀の歌舞伎小屋を復元した仮設劇場）を東京と大阪に再現して公演したほか、現代劇の劇場や地方の劇場で兄弟の公演も開いた。

毎年1月に上演する東京の浅草歌舞伎は、今年は尾上松也、坂東巳之助ら20歳代の俳優の一座で公演し、同世代の若い観客の支持を得た。

このほか中村獅童、松也が子供向け絵本『あらしのよるに』（9月・南座）を歌舞伎にして上演し多くの観客を集めた。また全国的な歌舞伎人気の高まりに応じて、全国各地で小規模な公演が多数催された。

国立劇場では初の試みとして、外国人のための歌舞伎鑑賞教室「Discover KABUKI」を開催。通常の日・英に加えて中国語、韓国語のイヤホンガイドを用意し、英語を交えた解説付きで『壺坂霊験記』を上演した（6月19日）。

このように今年の歌舞伎界は古くからの歌舞伎ファンを対象にした公演から、歌舞伎に無縁だった観客を呼び込む公演まで多彩な企画が並び、それが全体として歌舞伎界の活力を生んだ。

文楽は物語や登場人物の会話や心理を語る大夫と、音楽面でそれを表現する三味線と、三人で一つの人形を遣う人形遣いとが一体になって演じる古典人形劇だが、本年は大夫陣に大きな変化があった。14年に大夫のリーダーだった竹本住大夫（1924年生まれ）が高齢を理由に引退したが、本年はそれに次ぐ位置にいた竹本源大夫が亡くなり、秋に人間国宝（重要無形文化財保持者）に選ばれた豊竹嶋大夫も高齢を理由に16年2月で引退すると発表した。大夫陣は60歳代後半の豊竹咲大夫をトップに一挙に若返ることになった。

文楽公演は例年同様に本拠の大阪の国立文楽劇場で年5回、東京の国立小劇場で年4回行われた。文楽劇場の1月は一部で『花競四季寿』『彦山権現誓助剣』の「毛谷村」『義経千本桜』の「道行初音旅吉野山」とポピュラーな演目を並べ、二部で『日吉丸稚桜』『冥途の飛脚』と文楽ファン向きの演目を上演し、前年を上回る入場者率（70.2%）を記録した。4月は人形遣いの吉田玉女が師匠の芸名を継ぐ二代目吉田玉男襲名公演で、玉男は襲名披露狂言として師匠の当たり役だった『一谷嫩軍記』の「熊谷陣屋の段」の熊谷を遣った。演目は一部が『靭猿』『熊谷陣屋』「襲名披露口上」『三十三間堂棟木由来』、二部が『絵本太功記十段目』『天網島時雨炬燵』『伊達娘恋緋鹿子』（通

称・櫓のお七）で多くの観客を集めた。

6月は主として中高生を対象にした「文楽鑑賞教室」で午前と午後の二回上演した。演目は『五条橋』「解説」『曽根崎心中』で、事前に多くの学校を勧誘したのが効いて入場者率は100.6%と大入りを記録した。7月は「夏休み特別公演」で一部は「親子劇場」と題して、童話を脚色した『ふしぎな豆の木』、解説「ぶんらくってなあに」、喜劇の『東海道中膝栗毛』という子供にも楽しめる演目を上演、二、三部は「名作劇場」で『生写朝顔話』を二、三部に分けて通し上演し、三部では『きぬたと大文字』を併演した。10月は文化庁芸術祭主催公演で、一部は『碁太平記白石噺』『桜鍔恨鮫鞘』の「鰻谷の段」『団子売』、二部では『玉藻前曦袂』を久しぶりに通し上演した。玉藻前は妖狐が玉藻前という美女に化けて悪事を働くという伝説を素材にした演目で、桐竹勘十郎の妖狐が様々な人間に替る様子を遣い分け、その演技が多くのメディアで紹介されたこともあって尻上がりに観客が増えた。年間を通して前年以上の観客数を記録した。

『一谷嫩軍記　熊谷陣屋の段』　二代目 吉田玉男（右奥）
写真提供：国立文楽劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座むつみ会

『夏休み特別公演　親子劇場　ふしぎな豆の木』
写真提供：国立文楽劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座むつみ会

東京の国立小劇場では年4回公演した。2月は三部制で、一部は『二人禿』『源平布引滝』、二部は『花競四季寿』『天網島時雨炬燵』、三部は『国性爺合戦』を上演した。『国性爺合戦』は中堅若手中心の配役を組んだが、荒削りなところはあったものの力感に溢れた舞台になった。5月は大阪から引っ越した吉田玉男襲名披露公演で、玉男が「熊谷陣屋の段」の熊谷の人間像を的確に描き、周りの役に主だった人形遣いが出演して優れた舞台を作った。ほかに一部は『新版歌祭文』の「野崎村の段」『五条橋』、二部は『祇園祭礼信仰記』の「金閣寺の段」『桂川連理柵』。9月は一部が『面売り』『鎌倉三代記』『伊勢音頭恋寝刃』、二部は『妹背山女庭訓』の四段目で、『鎌倉三代記』は中堅の大夫が好演し、『妹背山』ではお三輪の人形を遣った勘十郎が見事な演技を見せた。12月は恒例の中堅若手公演で『奥州安達原』の三段目で中堅の大夫陣が好演し『紅葉狩』を併演した。午前、午後の二回は「文楽へようこそ」と題した鑑賞教室で『二人禿』「解説」『三十三間堂棟木由来』を上演した。東京の文楽公演はここ十数年大入りを続けている。本年もどの公演も90%近い入場者率を記録した。このほか両劇場とも社会人を対象にした公演（午後6時開演）や素浄瑠璃の会

『妹背山婦女庭訓　四段目道行恋苧環』　桐竹勘十郎（中央）
写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座むつみ会

（語りだけを聞かせる会）、若手公演なでを行っている。年二回の地方巡演も続けている。

大夫の中心になったのは豊竹咲大夫で、人物の語り分け、情景描写などに優れた芸を見せた。竹本千歳大夫、豊竹英大夫、竹本文字久大夫も大きな段（場面）を受け持つようになり実力を発揮した。さらに豊竹呂勢大夫が力を付け、若手では豊竹咲甫大夫、豊竹睦大夫らが進境を示し低迷を脱しつつある。

『奥州安達原　三段目』　竹本文字久大夫（左）　鶴澤燕三（右）
写真提供：国立劇場　写真協力：人形浄瑠璃文楽座むつみ会

三味線は充実している。中心になっているのは60歳代の鶴澤清治以下の世代。清治は芸術院会員に選ばれ三味線方のリーダーとして活躍した。続く鶴澤燕三は咲大夫と組んで大曲を弾きこなし、豊澤富助は主として時代物（歴史劇）で豪快さを表現し、野澤錦糸は繊細な音色に特色を出した。ほかにも鶴澤清介、鶴澤清友らが持ち味を発揮し、若手では鶴澤藤蔵が期待の星になった

人形は人間国宝の吉田簑助、吉田文雀の二人が体力面で出番が減っている。中心になったのは桐竹勘十郎、吉田和生、吉田玉男の三人で、いずれも優れた演技を示した。その下に吉田玉也、豊松清十郎がいる。吉田一輔、吉田幸助をはじめ若手が伸びて来ており今後が楽しみである。

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。

TBS／ホリプロ『メンフィス』　撮影：渡部孝弘

[ミュージカル]

翻訳新作からオリジナルまで

萩尾 瞳

東京ほど多彩なミュージカルを見られる都市はない。2015年のミュージカル界を振り返り、改めてそう思う。ブロードウェイをはじめさまざまな国生まれの翻訳初演、その再演やロングラン、またオリジナル・ミュージカルまで、ますます多彩になっている。もっとも、内実は大いなる玉石混交ではある。

2015年いちばんの話題作と言えば、劇団四季の『アラジン』だろう。ブロードウェイで14年に開幕した人気作の翻訳上演で、すでに17年分の前売りまで出している大ヒット作だ。また、新体制になった同劇団が

手がけた最初の作品でもあった。元々は、92年製作のディズニーの同名ミュージカル・アニメ。貧しい青年アラジンが、魔法のランプの精ジーニーの力を借りてジャスミン姫と結ばれるまでのラヴ・ファンタジーで、アラン・メンケンの楽曲が大きな魅力の作品だ。舞台版はメンケンの楽曲をさらに加え、フィジカルなコメディ要素や、空飛ぶ絨毯などのスペクタクル要素を盛り込んだ大娯楽作である。

四季上演版では、オリジナル舞台をほぼ踏襲しながらも、新たに日本独自の要素が加わった。日本では楽しいだけではロングランは難しい、との思惑から、心温まる方向へ作品軸を少しズラしたのだ。恋よりも、アラジンの成長とジーニーとの絆、仲間との友情が前面に出た舞台。日本オリジナル・ジーニー役の瀧山久志の持ち味も与かっていそうだが。

翻訳作品に付き物の悩みが訳詞。ここでは『アナと雪の女王』の挿入歌「レット・イット・ゴー〜ありのままで〜」で日本中を席巻した高橋知伽江がそれに当たり、センスを発揮した。時にはこなれた逐語訳、時にはナンバーのテーマを的確に押さえた“超訳”で、メロディラインを生かしたのだ。翻訳ミュージカルにおける訳詞家の重要性を再認識させる舞台でもあった。

初演作では『メンフィス』も印象的だ。デヴィッド・ブライアンが音楽を手がけた09年ブロードウェイ初演作。人種差別が激しい50年代アメリカ南部で、

劇団四季『アラジン』　撮影：荒井 健

ブラック・ミュージックに魅せられた青年（山本耕史）が、音楽を広めることで人種の壁を超えていく物語だ。ブラック・ミュージックの奔流で人種テーマを伝えたオリジナル版に対し、日本版は主人公の魅力的な軽やかさが前に出た結果、音楽が持つ力そのものが強調された感もあった。

東宝が初演した『ドッグファイト』は予期せぬ収穫だった。同名映画（91）を原作にした12年オフ・ブロードウェイ初演作。この舞台は、音楽（ベンジ・パセック、ジャスティン・ポール作詞・作曲）は素晴らしいが脚本（ピーター・ドゥシャン）が薄い印象があった。日本版では脚本の改変はなされず、けれど展開の隙間をダンスで埋めて運びを納得させた。なによりキャスティングがはまり、主役2人のキャラクターが明快で魅力的になったのが効果的だった。

ベトナム出兵前夜にドッグファイト（デート相手のブス度を競うゲーム）に参加したエディ（屋良朝幸）はカフェで働くローズ（ラフルアー宮澤エマ）を誘うが、やがて彼女に惹かれていく。ケネディ大統領が暗殺される直前の時期から、ベトナムで心身共に傷ついた主人公の帰還までを描くドラマは、アメリカン・イノセンスの喪失を描き出す。屋良エディのナイーブさ、宮澤ローズの凛々しさが、作品を成功に導いたと言ってもいい。

海外ものの翻訳初演では他に、『ボンベイドリームス』『シャーロック・ホームズ 2 〜ブラッディ・ゲーム』『TOP HAT』『キャッチ・ミー・イフ・ユー・キャン』『1789—バスティーユの恋人たち』、『貴婦人の訪問 —THE VISIT—』『End of the RAINBOW』『CHESS THE MUSICAL』『スコット＆ゼルダ』『パッション』『口笛は誰でも吹ける』などがあった。

『TOP HAT』『キャッチ・ミー〜』『1789』は宝塚歌劇団の上演である。それぞれ順にロンドン発、ブロードウェイ発、フランス発の作品で、出自も内容も多様。続々の上演には、劇場を持ち公演数も固定ファンも多いからこそ持てる、歌劇団ならではの果敢さが反映しているよう。

女性だけのキャストという特性で、甘いロマンティック・コメディも軽快なコメディも納得させてしまう。前述したように、日本でミュージカル・コメディを成功させるのは難しい。いや、そこそこ成功させても、再演、ロングランにはなかなか結び付かない。それが可能なのが宝塚なのである。

『シャーロック』は、前年成功した韓国発作品の続編。韓国発では『パルレ〜洗濯〜』の再演や来日ものもあったが、一時期ほど注目されることはなくなった。いわゆる韓流ブームは、作品ではなく韓流スターによって支えられていることに、遅まきながら製作者たちが気付いたためだろうか。

『貴婦人の訪問』は、同時期にブロードウェイでも上演があった。ただし、同じ原作（デュレンマット）が別々にミュージカル化されただけ。日本上演版は14年ウィーン発（初演はスイス）だ。両方見たが、愛を描いたブロードウェイ版（ジョン・カンダー作曲、フレッド・エブ作詞、2001年初演）より、拝金主義をテーマにしたウィーン版（モーリッツ・シュナイダー、マイケル・リード作曲、ヴォルフガング・ホファー作詞）の方が現代的で面白い。演出の工夫でさらに面白くなるはずだ。

『パッション』『口笛は誰でも吹ける』はスティーヴン・ソンドハイム作品の日本初演。前者は94年の、後者は64年の初演作だ。『パッション』は、おそらく主演・井上芳雄ありきの企画であろう。実際、集客面では成功したが、舞台成果には物足りなさもあった。

ここでも訳詞は大きな困難となった。ソンドハイム作詞・作曲ナンバーは後期になるほど訳詞が困難だ。台詞にメロディを乗せ、ダブル・ミーニングや押韻など言葉遊びを盛り込むため、ただでも困難な訳詞がとてつもなく困難になってしまうわけだ。訳詞（竜真知子）は最大限の知恵と工夫をこらしたものだったが、やはりメロディがブツ切れになるのは避けられなかった。こういう作品の場合は、いっそ詞の意味を大雑把に拾った詞でメロディを生かし、必要な情報は台詞で補うといった思い切った方策も必要なのではないかと思う。

新国立劇場製作の『パッッション』に対し、『口笛』は小さなプロダクションによる小規模な公演。たぶん、演出家（勝田安彦）や製作者などの熱意で実現したものだろう。日本のミュージカル界を底支えしているのは、こういう人たちかもしれない。

ジュディ・ガーランドの晩年を描く『End of the RAINBOW』は05年オーストラリア初演、10年にロンドンで上演された作品。小ぶりな佳作を日本で紹介した意義があった。『スコット＆ゼルダ』はフランク・ワイルドホーン作曲作。ブロードウェイ未上演だが、日本ではワイルドホーン人気は根強い。いや、人気というより製作サイドに重宝されているという方が正しいのかもしれない。

そのワイルドホーンが曲を書き下ろした日本オリジナル・ミュージカルが『デスノート　The Musical』。日本発海外行きを狙った作品だ。原作は、映画化もされたヒット漫画で、名前を書かれた人間は死ぬというデスノートを巡る物語だ。無機質な現代社会を背景に、人と神の領域を炙り出す演出（栗山民也）は面白かったが、原作に足を取られ、徹しきれなかった面もほの見え、そこが惜しかった。

日本発信文化で今最も強いマーケットを持つのは漫画だ。というわけで、漫画原作映画は非常に多いし、ミュージカル化が増えるのも当然ではある。実際、明確にそれを打ち出した「2・5次元ミュージカル」という新ジャンルも登場、次々に作品も生まれている。もっとも、観客層は従来のミュージカル・ファンとは微妙にずれる。「2・5次元」は原作キャラの再現率も大きなポイントで、つまりは「キャラ萌え」系なのだ。『デスノート』など、作り手側が「2・5次元と銘打ちたくはない」という漫画原作ミュージカルもある。

オリジナル・ミュージカルでは他にも印象深い作品あった。まず宝塚歌劇団の『アル・カポネ―スカーフェイスに秘められた真実―』（原田諒脚本・演出）と『星逢一夜』。『星逢一夜』は、脚本・演出の上田久美子の大劇場デビュー（宝塚には、通常の大劇場と少し実験的性格のバウホールがある）で、すでにして手練れの印象。徳川吉宗時代の架

宝塚歌劇団『星逢一夜』　©宝塚歌劇団

空の藩を背景に幼なじみ3人を描いたものだ。長じて立場に引き裂かれる恋と友情、失われたイノセンスが切なく美しい舞台だった。

『HEADS UP!／ヘッズ・アップ』も楽しかった。急遽決まった一回きりの公演にアタフタするスタッフたちを描くバックステージものだ。ありがちな話だが、玉麻尚一のパスティッシュ音楽が見事にはまり、「ありがち」を楽しめる。劇場への愛があふれる作品で、原案・演出のラサール石井のミュージカルへの造詣と手腕もうかがえた。

『プリンス・オブ・ブロードウェイ』は、日本発ブロードウェイを目指す作品。ブロードウェイで芽吹いたものの、なかなか花咲かなかった企画が、日本の資本を得て日本初演で実現したもの。いわば、日本でトライアウト公演した、という形だ。演出ハロルド・プリンス、振付スーザン・ストローマンといった一流スタッフと、トニー・ヤズベックら一流キャストが揃い、日本からは柚希礼音が参加。名曲と名優による舞台はとても楽しめたが、脚本が弱いためこのままブロードウェイ上演するのは難しそうに思える。

『ライムライト』はチャップリンの名作を世界初めてミュージカル化し

KAAT神奈川芸術劇場『HEADS UP！』　撮影：國田茂十

た作品。せっかくの素材だが、これも脚本のこなれがいまひとつの感があり、もったいなかった。

再演では、相変わらず『エリザベート』がダントツ人気。次いで『レ・ミゼラブル』か。安定作にキャストでテコ入れ、再演を重ねている。『タイタニック』は、作品自体はすでに2度翻訳上演されたが、15年上演版はロンドン発のリメイク（トム・サザーランド演出）。オリジナル版とは異なる群像劇となり、織り込まれた現代的な視点が新鮮だった。

松本幸四郎が40年主演し続ける『ラ・マンチャの男』など、触れたい作品はまだまだ残るが、紙幅も尽きた。2015年もやはり公演数は多く、作品や人材が多国籍化していることを記して、締めくくりとしよう。

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。

ままごと×パルテノン多摩『あたらしい憲法のはなし』　撮影：山口真由子

［現代演劇］

戦後70年と向き合って

山口宏子

敗戦から70年という節目の2015年、安倍政権は、憲法違反という批判に耳を貸さず、安全保障関連法制を強引に推し進めた。これに対して、かつてない数の学生が、市民が、路上に出て声を上げた。「立憲主義の危機だ」「戦争をする国にしてはいけない」。デモは全国に広がり、大きなうねりとなった。

演劇関係者も、劇作家、演出者、新劇制作者、評論家らの団体や国際演劇協会日本センターなどが、次々と反対アピールを発表。「安保法制と安倍政権の暴走を許さない演劇人・舞台表現者の会」が結成され、駅前などに黙って立って反対の意思表明をする「サイレントスタンディ

ング」などを続けている。

舞台でも多様な視点から、戦争、平和、戦後、そして民主主義とはなにかを考える舞台が上演された。多くの若手劇作家が「いま」の思いを率直に込めた新作を発表した。一方、戦争を知る世代による旧作も今日的な意味を帯び、観客に強く迫った。

９月19日の「憲法」

９月19日未明、国会を取り囲んだ大勢の若者たちが「憲法壊すな！」というコールを続ける中、安保関連法案が強行採決された。戦後日本が歩んできた道が大きく曲がったこの日の夕方、パルテノン多摩（東京都多摩市）の水上ステージで、「ままごと」の柴幸男（1982年生まれ。以下、人名のあとのカッコ内は生年）が作・演出した『あたらしい憲法のはなし』が開幕した。

「あたらしい憲法のはなし」とは1947年８月に当時の文部省が発行した中学１年用の教科書。この年の５月に施行された日本国憲法が定める民主主義、国際平和主義、基本的人権などを、わかりやすく解説している。この題名を引いて、柴は国のルールとはなにかを、柔らかく、深く考える舞台を作った。

雨が降り続き、何もかもが水に浸かってしまった世界。雨がやみ、水の中を歩いてきた若い女性Aが小さな島を見つけ、上陸する。いろいろな人がやってきて、「人口」21人となった島を「国」にすることになり、ちょっと気弱なAが総理大臣に選ばれる。だがすぐに次々とトラブルが起き、「国」は分裂。境界線を挟んで、水を掛け合う「戦争」が始まる。

戦争が終わり、Aはみんなに呼びかける。

「私たちはその時その時で一番良いと思うことをし、話し合いもしてきた。でも、誰でも間違えることがある。だから、間違えそうな時、間違えた時に、私たちが本当はどうなりたかったのか、それを思い出すための、約束をしませんか」

理想を掲げ、それを目指すための約束としての「憲法」。なんと明快

で、力強いせりふだろうか。柴はこの台本を、自由に上演してほしいと、「ままごと」ホームページで公開している。

近・現代の日本を見つめる

近・現代史や戦争に取材した、若手の作品も注目された。

「マームとジプシー」の藤田貴大（85年）は、13年初演の自作『cocoon』（今日マチ子原作）を新たに演出した。地上戦が行われた沖縄で少女たちが体験した過酷な「生」を描く舞台は、沖縄を含め各地で上演され、大きな反響をよんだ。野木萌葱（77年）が青年座に書いた『外交官』（黒岩亮演出）は、敗戦直後に政府要人が「東京裁判」への対策を話し合う架空の会議を設定、彼らが何をどう間違ったのかを見つめた。劇団チョコレートケーキは古川健（78年）の脚本、日澤雄介（76年）の演出で、植民地支配下とその後の平壌が舞台の『追憶のアリラン』を上演。劇団トラッシュマスターズは中津留章仁（73年）作・演出『そぞろの民』で安保法制に揺れる現代日本を取り上げた。

上の世代では、鴻上尚史（59年）が『ホーボーズ・ソング〜スナフキンの手紙Neo〜』を作・演出。若い俳優と作る「虚構の劇団」で上演した。描くのは、日本軍と新日本軍の内戦が始まった世界。同調圧力の強い日本社会の生き辛さや天皇制の問題などにも言及し、歌やダンス、笑いが彩る賑やかな舞台の奥に、不気味な現実感を見せた。

「内戦」を描いたもう一つの舞台、『あれからのラッキー☆アイランド』は、福島県郡山市の劇団ユニット・ラビッツ主宰、佐藤茂紀が書き、流山児祥が演出した。時は、原発事故が繰り返された2085年。日本政府は放射能を浴びたフクシマの人々に子供

公益社団法人日本劇団協議会『あれからのラッキー☆アイランド』
撮影：横田敦史

を作ることを禁じ、反抗する若者たちが武装。政府軍はフクシマを攻撃する。放射線量を気にする「日常」を強いられる不条理、出口の見えない事故処理、福島の外で薄れゆく関心などへの怒りを、笑いの多いミュージカルに仕立て、東京の観客の目を覚まさせる舞台だった。

旧作にも「いま」が映る。民藝が上演した木下順二作『冬の時代』（丹野郁弓（いくみ）演出）が描く明治末から大正にかけての言論の「不自由」は形を変えて現代とつながり、文化座と東演が合同公演した三好十郎作『廃墟』（鵜山仁演出）は戦争責任や戦後のあり方を問いかけた。

KAAT神奈川県芸術劇場／シーエイティプロデュース『アドルフに告ぐ』
撮影：引地信彦

舞台に映る「世界」

手塚治虫の漫画が原作の『アドルフに告ぐ』（木内宏昌脚本、栗山民也演出、神奈川芸術劇場など企画制作）は、第2次大戦下の日本とドイツで、ヒトラーを含む3人の「アドルフ」の運命が交錯。当時と、いまに続くイスラエル・パレスチナ問題がダイナミックに結ばれた。手塚作「鉄腕アトム・地上最大のロボット」を浦沢直樹らがリメイクした漫画も舞台化された。ベルギー生まれのシディ・ラルビ・シェルカウイが演出・振付した『PLUTO』（谷賢一台本、Bunkamura製作）で、世界を分断する憎悪の連鎖を断ち切れるかを問う。高度な映像を使いながら、俳優とダンサーの身体が物語をつづる野心的な舞台だった。

大阪の劇団、維新派が奈良県の山間にある野球場で上演した新作『トワイ

維新派『トワイライト』　撮影：井上嘉和

ライト』（松本雄吉構成・演出）は、周囲の自然や土地の記憶、伝説を劇中に取り込みながら、少年の旅を描いた。広いグラウンドに最後に残されたのは、おびただしい数の靴の列。何かを求めて行進しているようなそれが、欧州を目指す今日の難民たちの姿と重なり、胸に迫った。

古典であるシェイクスピア劇『トロイラスとクレシダ』（鵜山仁演出）からも、戦争の愚かしさと、それを終わらせることの困難さが浮かび上がった。

政府同士の関係がぎくしゃくしていても、演劇での韓国との交流は年々充実している。15年は「フェスティバル／トーキョー（F/T）」に、日韓の俳優がそれぞれの言葉で共演する2本の共同製作作品が登場した。

岡田利規（73年）が作・演出した『God Bless Baseball』では、日韓の若者たちが野球をめぐる個人的な思い出や、それぞれの社会史を語る中から、両国に覆いかぶさるように、巨大な「アメリカ」の存在が浮かび上がってくる。日韓両国政府は15年の末、懸案の「慰安婦問題」で解決にむけて合意し、アメリカ政府は合意を裏書きするように、「歓迎」声明をだした。この現実が劇の構図と重なって見えた。

岡田利規作・演出『God Bless Baseball』　撮影：宇壽山貴久子

『颱風奇譚』は韓国のソン・ギウン（74年）が戯曲を書き、多田淳之介（76年）が演出した。孤島に流された朝鮮の王族が、自分を追い落とした甥と日本の政治家らの船を魔法で島に漂着させる。シェイクスピア『テンペスト』が下敷きだが、和解と赦（ゆる）しを語るロマンス劇とは異なる展開。日本人の目には、日本に対して辛辣な表現が多く見えるが、韓国公演では「親日的」との批判があったという。そうした観客の反応も含めて、共同制作は刺激的だ。

ベテランの気迫、若手の躍動

19団体が緩やかに結びつき、別役実（37年）の戯曲を上演する「別役実フェスティバル」が3月から始まった（16年7月まで）。上演主体の方向性は様々。多彩な作品を数多く書いている別役だからこそ成り立つ催しだ。日本の不条理劇を確立した別役はパーキンソン病を患い、万全の体調ではないが、執筆意欲は変わらず旺盛だ。140本目の新作は文学座に書き下ろした『あの子はだあれ、だれでしょね』（藤原新平演出）。兵庫県尼崎市であった事件をモチーフに、結婚や養子縁組に

よって周囲の人々を支配してゆく「ミヨ子」という女を描く。不可解な出来事を不可解なまま提示し、社会や人間の中にある底知れぬ暗がりを見せた。

文学座『あの子はだあれ、だれでしょね―尼崎連続変死事件より―』　撮影：宮川舞子

蜷川幸雄（35年）は車椅子に乗り、酸素吸入をしながらも、精力的に6作を演出した。朽ちかけた長屋の前庭での『ハムレット』や、寺山修司（35～83）の初期戯曲『青い種子は太陽の中にある』など4作が新演出。中でも、30台以上の車椅子とタンゴの群舞で幕を開けた『リチャード二世』は特に鮮烈だった。著名俳優は出演しない、さいたまネクスト・シアターとゴールド・シアターの合同公演。蜷川が埼玉県の公共劇場で試みてきた事業の大きな成果となった。

さいたまネクスト・シアター／さいたまゴールド・シアター『リチャード二世』　撮影：宮川舞子

若手では、京都を拠点にする演出家、杉原邦生（82年）の活躍が目を引いた。自身のカンパニー「KUNIO」で上演した『TATAMI』（柴幸男脚本）は、父親が、「自分の人生を畳む」と言い出すという奇抜な物語で、老いや死、消費文明の行き詰まりなどを考えさせた。木ノ下裕一（85年）が監修・補綴（ほてつ）した5時間を超える木ノ下歌舞伎『三人吉三』でも、黙阿弥の台本をポップに演出した。

木ノ下歌舞伎『三人吉三』（2015年・東京芸術劇場 シアターウエスト）撮影：鈴木竜一朗

メルヴィル原作『白鯨』（セバスチャン・アーメスト脚本）を演出した高橋正徳（78年）の手腕も鮮やかだった。俳優の身体とわずかな道具だけで、文学座アトリエに大海原と巨大な鯨を出現させ、自然と対峙する人間を哲学的、宗教的に深く掘り下げた。

劇作家、長田育恵（77年）は、グループる・ばるに、詩人・茨木のり子をモチーフにした『蜜柑とユウウツ』（マキノノゾミ演出）を繊細に書き下ろした。

太宰治の未完の小説をもとにしたケラリーノ・サンドロヴィッチ（62年）作・演出『グッドバイ』はスピード感あふれるコメディー。原作を自在に膨らませ、KERAワールドを生み出した。

三谷幸喜（61年）は人気グループSMAPの草彅剛、香取慎吾による二人芝居『Burst! 危険なふたり』を作・演出をした。ファンが詰めかける華やかな公演だったが、内容は「危険」に魅入られた男の明るい狂気をあぶりだす不条理劇。ウェルメイドな喜劇で定評のある三谷が新たな領域を切り開いた。

やまぐち・ひろこ

1960年群馬県生まれ。お茶の水女子大学理学部化学科卒業。83年朝日新聞社入社。東京、西部（福岡）、大阪本社に勤務。主に演劇を中心とした文化ニュースの取材と評論を担当してきた。編集委員などを経て論説委員。

劇団かかし座『Wonder Shadow ―ワンダー・シャドウ―』 撮影：梅村貴子

[児童青少年演劇・人形劇]

少子化のなか健闘の1年

新潮流の「ベビードラマ」やキッズ・プログラムも充実

横溝幸子

人形劇を含む児童青少年演劇は、少子化の影響を受けながら健闘する1年だった。その中で、東京・表参道の「こどもの城」が、たった30年で「役割を果たした」との理由で3月に閉館した。子どもの遊びの研究や遊びの場を提供し、大勢の子どもたちに喜ばれた場所だけに閉館が惜しまれる。併設された青山劇場と、主に児童劇に使われた青山円形劇場も閉館となり、東京の劇場不足に追いうちをかけた。

児童青少年演劇の新しい潮流として「ベビードラマ」が注目されている。0歳から2、3歳向けの乳幼児にふさわしい芝居のことで、名古屋

の人形劇団むすび座では04年から「0・1・2歳のための人形劇」を上演している。児童演劇が加盟する日本児童・青少年演劇劇団協同組合（略称・児演協）では、2015年に「ベビードラマ研究部（仮称）」を立ち上げた。乳児からの情操教育の必要性が認められたものである。

日本児童青少年演劇協会による「児童青少年演劇地方巡回公演」（芸術文化振興基金助成）は56年目を迎えた。良質の児童演劇を全国各地で上演するもので、一学期（春）は芸優座、人形劇団プークなど7劇団。二学期（秋）は野ばら、みんわ座など12劇団が東北から九州各地を巡演した。文化庁の「戦略的芸術文化創造推進事業」による「児童青少年舞台芸術巡回公演」は、6月から2016年1月まで離島・へき地公演を計60日間（60回公演）行うもので、風の子北海道、ひとみ座など15劇団が各地を分担して公演した。

劇団四季の「こころの劇場」は、国の助成金に頼らず民間企業の助成でファミリーミュージカル3作品（『むかしむかしゾウがきた』『王子とこじき』『人間になりたかった猫』）を北海道・利尻島から沖縄県・石垣島や宮古島まで巡演するもので、全国166都市483公演、56万人の児童が観劇した。しかも無料公演と規模が違う。

夏はフェスティバルが増える。児演協による「子どもと舞台芸術――出会いのフォーラム2015」（7月23～29日、国立オリンピック記念青少年総合センター）は16年目。32劇団が参加し、「あそびの広場」や「人形ギャラリー」などを充実させたことによって、1万人を超える来場者で賑った。第43回「夏休み児童青少年演劇フェスティバル」（7月22日～8月9日、全労済ホール、プーク人形劇場）は、劇団俳協『あらしのよるに』、劇団鳥獣戯画の狂言ミュージカル『柿山伏』など25劇団（35ステージ）が公演。6000人が観劇した。

第16回「喜多方発21世紀シアター」（8月7～16日、喜多方プラザほか）は、前進座が朗読劇『半分のさつまいも』で参加したのが珍しい。劇団レクラム舎が『べっかんこ鬼』を上演、プーク、ひとみ座、むすび座などの人形劇団、江戸糸あやつり人形、マジックと多くの劇団が集ま

り、92作品（119公演）を上演し、1万人が来場した。年々参加劇団が増えているのは、ラーメンの町喜多方という地方都市のぬくもりが好まれるからだろう。

21回目を迎えた「日生劇場ファミリーフェスティヴァル」は、贅沢な劇場で家族揃って観劇し、観劇マナーを身に付けさせる狙いもある。クラシックコンサート『アリスのへんてこ舞踏会』（7月25･26日）、ひとみ座によるミュージカル人形劇『とびだせ☆孫悟空　牛魔王と炎の山』（8月1・2日）、スターダンサーズ・バレエ団『シンデレラ』（8月21〜23日）の3演目に、初めて大阪から文楽が公演した。「ニッセイ親子文楽」（8月8・9日）で牛若丸と弁慶が出会う『五条橋』に新作『ふしぎな豆の木』を上演した。牛と豆を交換した本若丸という男の子とそれを聞いた母お十との激しいやりとり、一晩で天までのびた豆の木を見た驚きなど豊竹咲甫大夫の語りが達者で、人形もお十は吉田勘弥、本若丸は吉田一輔とベテランが遣うので子どもたちも舞台に引き込まれていた。

ニッセイ文化振興財団による「ニッセイ名作シリーズ」は2014年からスタートした。全国12都市で無料招待公演を行うもので、小学生向けには人形劇とクラシックコンサート、中学生向けにはオペラ『ヘンゼルとグレーテル』とぜい沢な企画だ。

神奈川芸術劇場「KAATキッズ・プログラム」の『わかったさんのクッキー』（7月23日〜8月2日）は、演劇界気鋭の演出家、岡田利規の台本・演出。ミュージカル『ピノキオ』（8月8〜16日）は宮本亜門演出・脚色と子どもに力を入れた取り組みである。演劇集団円・こどもステ

㈱ 演劇集団 円『＜不思議の国のアリス＞の帽子屋さんのお茶の会』撮影：森田貢造

ージでは別役実作『〈不思議の国のアリス〉の帽子屋さんのお茶の会』を上演するなど子どもの観客の感覚をきちんととらえている。

国際フェスティバル「キジムナーフェスタ」は14年から「国際児童・青少年フェスティバルおきなわ」と名称を変えた。さらに15年には「りっかりっか＊フェスタ」と改称された。沖縄の方言で「一緒に行こう」の意味。フェスティバルの国際性を反映した多文化的愛称。沖縄市を拠点とした「キジムナーフェスタ」と異なり、公演場所も那覇市に移動した。那覇新都心公園の特設会場、沖縄県立博物館、美術館、安里カトリック教会など分散した。柄本明の劇団東京乾電池『夏の夜の夢』、新国立劇場演劇研修所による井上ひさし作『少年口伝隊一九四五』はじめ、オーストラリア、イタリアなど17カ国38作品が7月27日～8月2日まで上演された。このうちの4作品が東京芸術劇場、2作品が国立オリンピック記念青少年総合センターでも上演された。

「TACT／FEST 2015」が東京芸術劇場で開催された（5月3～6日）。6回目の連続来日となるカナダの劇団コープス（Corpus）『ひつじ（Les moutons）』はおなじみ。フランスのクレール・リュファン（Claire Ruffin）作『眠れない（L'Insomnante）』は、天井に無数の枕があり、眠れぬ夜の格闘ぶりで笑わせた。映像とダンスのユニークなコラボレーション『アサニシマサ――魔法の呪文（Asa Nisi Masa）』は、ジョゼ・モンタルヴォ（José Montalvo）の最新作が異色だった。大阪での「TACT/FEST」は、同府市で行われる別のフェスティバルと連携するため、例年とは時期と場所を変えて開催された。

児童青少年演劇の中でベスト3を挙げる。

（1）劇団野ばら『アリスがくれた不思議な時間』（原田亮作、ふじたあさや演出）。ルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』をモチーフに底辺に流れる東日本大震災の悲劇。そこから立ち直りたくましく生きようとする主人公。ファンタジックな世界と大震災の悲劇を交錯させ、

新しい児童青少年演劇の世界を作り上げた。

（2）劇団かかし座『ワンダー・シャドウ』（後藤圭構成・演出）。手と身体で作り上げる手影絵を発展させ、俳優を前に出し、奥のスクリーンに影絵を写す実験的手法で、光と影を巧みに出した。

（3）人形劇団むすび座『父と暮せば』（井上ひさし作・木村繁演出）。原爆死した父親が娘を心配して「生きている死者」として現れる。心温まる交流を人形遣いと語り手を分離させることで人形劇の創造の可能性を拡大させた。

人形劇団むすび座『父と暮せば』撮影：清水ジロー

7月、北京の「中国児童戯劇祭」に出席したふじたあさや（アシテジ日本センター会長）が、日本・中国・韓国三カ国持ち回りの児童青少年演劇フェスティバル開催を決めた。日本は2018年2月～3月に開催する。

夏恒例の長野県飯田市の「いいだ人形劇フェスタ」（8月4～9日）は「見る　観る　魅入る」をテーマに240の劇団が440ステージの人形劇をくり広げた。斬新な人形表現の発掘を目的とした愛知人形劇センターが「P新人賞」受賞4作品（『さなぎのとき』『山ぐるみ人形劇 桜の森の満開の下』『幽霊』『やぎのおはなし』）の連続上演など、プロ・アマ劇団で賑った。公演場所を飯田人形劇場、文化会館、公民館、公園、路上と市全体が人形劇で溢れた。海外からもロシア、フランスな

ど5カ国が参加した。

東京のプーク人形劇場を拠点に活動する人形劇団プーク（構成員70名）は、28作品を上演した。新作はリメイクの『怪じゅうが町にやってきた』（R.ストックトン原作、星野毅（たけし）脚色、竹内とよ子演出）『霧と風から聞いた話』（宮沢賢治原作、川尻泰司脚本、岸本真理子演出）『ハリネズミと金貨』（ウラジーミル・オルロフ原作、櫻井雅美脚色、早川百合子演出）の3本。好評のベスト3は『てぶくろを買いに』『怪じゅうが町にやってきた』『12の月のたき火』。大人向けの『牡丹燈籠』が東北演劇鑑賞会で取り上げられた。井上ひさし作『うかうか三十、ちょろちょろ四十』も大人向き。人形劇が演劇ジャンルとして高い評価を得ている。文化庁の「次代を担う子どもの文化芸術体験事業」に採択され、『てぶくろを買いに』『くるみ割り人形』の小学校公演が増えた。年間公演日数は337日で407ステージとフル活動である。

フランスから来日したポリーナ・ボリソヴァの『Go!』は俳優を人形と見立てたスタイル。部屋をさまよい歩く老婦人が、必要なものを白い紙テープで壁に描いてゆく。素早い描写力によってイメージが広がる。札幌から伊豆大島まで7都市縦断の公演を行った。

八王子車人形の西川古柳座（こりゅう）が11月、米国の人形アーティスト、トム・リー（Tom Lee）とともに『シャンクス・メイア（Shank's Mare、邦題『膝栗毛』）』を製作し、ニューヨークのオフオフブロードウェイ、ラ・ママ劇場で上演した。義太夫の語りに合わせて車輪付きの小さな箱車に坐って操る「一人遣い」が好評だった。

劇団影法師が、外交関係樹立「日・中米交流年」を記念して、影絵劇『つるの恩返し』『モチモチの木』を7月28日のコスタリカ共和国サンホセを皮切りに、8月26日のメキシコ・サンルイスポトシまで7カ国9都市で15回公演を行った。

「ASEAN日本人形劇交流祭 2015 (The ASEAN Puppet Exchange/ASEAN-Japan Puppets (APA) and celebration of the ASEAN Day 2015)」（8月3～10日、インドネシア・ジャカルタ）は、人形劇を

人形劇団プーク『怪じゅうが町にやってきた』撮影：伊藤美幸/中出三記夫

通して東南アジアの平和をアピールするもので、日本代表としてプークが出席。『かっぽれ』と『玉すだれ』を披露した。

児童青少年演劇の創造普及に貢献した女性演劇人を表彰する第25回「O(オー)夫人児童青少年演劇賞」は、劇団うりんこの衣裳デザイナー後藤優子が受賞した。

『龍の子太郎』で知られる松谷みよ子（89）、児童文学作家　今江祥智(よしとも)（83）、プークのヒット作『エルマーの冒険』などの人形製作・脚本・演出の野田牧史(ぼくし)（80）、人形劇団ひとみ座創立メンバーの宇野小四郎（86）が相次いで亡くなった。

よこみぞ・ゆきこ

演劇評論家。日本演劇協会常務理事、都民劇場評議員、歌舞伎サークル企画委員。時事通信社文化部編集委員を経て、文化庁芸術祭審査委員、芸術文化振興基金演劇専門委員、日本大学芸術学部講師を歴任。舞踊批評家協会、さいたま文芸家協会、国際演劇協会会員。訳書に『プラクティカル・ステージ・メーキャップ』（共訳）、著書に『夢を語る役者たち』など。

井上八千代『虫の音』　写真提供：国立劇場

［日本舞踊］

2015年の日本舞踊

今、改めて洋を学び、邦で表現する意味

平野英俊

衣食住の日常生活、それを取巻く生活環境、信仰心、DNAらで、人はそれぞれの「染(し)みついた身体」を形成する。日常の「言語」も身に付く。「日本舞踊」は、江戸期の歌舞伎所作事、江戸の「舞(まい)・踊(おどり)」の「染みついた身体」と「日本語」を表現し、伝承し続けている。

明治維新後の国の欧米化の文化政策の中でも、芸能の根幹の「身体と言語」については、日本人は「身(み)（個人）と体(からだ)（からっぽの器）」の身体観と「日本語」を捨てることはなかった。音楽の洋楽化150年、演劇の洋劇化130年をよしとする近代文化芸術史の中で「日本舞踊」は燦(さん)

然と輝いていた。戦後70年を振り返ると、1980年代まで、その輝きを失うことはなかったが、ここ20年は落ち込む傾向にある。

それは、欧米化文化政策がようやく「舞踊」にも強く及んできたからである。それに対応できかねているのが今の「日本舞踊」の現況である。

井上八千代の『虫の音』と藤間勘右衛門の『達陀』

『虫の音』（11月21日、国立劇場「舞の会」）は、能『松虫』をやつした地唄（唄・三味線は菊原光治、三味線は菊央雄司、箏は菊萌文子）の阿倍野の夜を唄った曲調の見事さに、先代井上八千代の巧みな振がついていて、虫と草、さらに露を唄い、自然界を人間に擬えて、それが一体となっていた八千代の舞がすごかった。亡き人を偲ぶ技芸が冴えた。座敷という小空間に見立てた舞台空間に拡がった。

『達陀』（6月27日「藤間流大会」於：歌舞伎座）は、初演は昭和41年2月歌舞伎座の本興行で二世尾上松緑こと四世藤間勘右衛門（現・勘右衛門の祖父）の作品（萩原雪夫＝作、平岡定海＝監修、守屋多々志＝美術監督）。尾上梅幸に当時若手の松本幸四郎はじめ若手歌舞伎俳優が揃い踏み、菊五郎劇団のトンボ返り、立ち廻りの魅力で異色の作品に仕上がっていた。今回、勘右衛門は前半の青衣の女人役に、吾妻徳穂を特別出演させた。妖気漂う場面を創り出し、勘右衛門の僧集慶の朴訥さを際立たせて、二人の心の幻影を浮き立たせた。後半は練行衆50数名の藤間流男性陣、歌舞伎役者が、単純な振ながら、力強い群舞と立ち廻りで、仏教修行の一端である禊をあらわして観客の心を捉え、舞踊劇として作品化したのは見事であった。

八千代は、昨年国の重要無形文化財「京舞」の追加認定者となった。井上流五世家元、京都花街・祇園甲部の舞師匠である。勘右衛門は藤間流六世家元、歌舞伎役者・四代目尾上松緑として興業の中で活躍している。ともに欧米化されなかった近代化の負の遺産ともいえる世界の「古典」の世界で、いまでも輝いている二人である。実にありがたい伝承の二つの作品を提供してくれた。

近代化の負の遺産の検証と活用

「舞踊」の研究の権威だった郡司正勝（1913～1998）は、1996年の「にわか学会」設立の講演で「にわか」の通称の輪違い模様について、左右の輪を薬と毒に例えて、「薬と毒は同じ大きさの輪であり、二つがバランスを保っていることの大事さと、輪違い模様が重なる核の部分の大切さ」を指摘している。「日本舞踊」でいえば、右の輪は動かない「古典」の薬で、「染みついた身体」と「日本語」と伝統古曲の「技芸（わざ）」で守られ、教育されてきたもの。これは封建制度の身分制度の「家」によって大切に保存保護し、伝承してきたものである。一方、左の輪は、庶民の創意工夫、外からの新しい文化の影響の流行（はやり）物の毒で、二つは、いいバランスを保つ事で、地域の神仏の祭の中で繁栄と安泰を支えていた。

問題は、その時の核の部分は何かということである。昨年、マスコミを賑わせた花柳流の家元後継者の問題は、花柳流に限ったことではなく、「日本舞踊」にはよく起こる、家元・名取制度の問題で、「日本舞踊」そのものの本質の問題に関わることと私は考えている。

「日本舞踊」の近代化の過程では「古典」の伝承保護と、欧米に学ぶ「新舞踊」運動は、常に流儀が介在していた。戦後70年を経ても同じ状態が続いている。

「新舞踊運動」は、近代の個人の自我意識の目覚めによって、花街や家元制度から独立して職能舞踊家という芸術家に脱皮する歴史でもあったのだが、「新舞踊」運動に加わった個人の多くが、家元・名取制度を踏襲する歴史でもあったことが問題だった。

英語の「アーカイヴ」という行為は「日本舞踊」では日常的に行われており、「伝統保存」行為ということである。新国立劇場では、一昨年に引き続き「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2015」（新国立劇場、3月7・8日）を行った。この中で金井芙三枝が、江口隆哉作品の『スカラ座のまり使い』を三つのバージョンで三様に見せたのが興味深かった。この公演は、洋舞100年の「古きをたずねて新しきを知る」という公演

で、まさしく「日本舞踊」の「伝統と創造」と同じ世界観に立っていて、師のダンス作品の再現を意図するものばかりであったが、金井は「再現版」「日本舞踊家版」「デュエット版」を提示した。日本舞踊家版は、西川箕之助が踊った。まりを自在に操るピエロのマイム的動きの中に、滑稽かつ「哀愁の表情が見える」表現は、日本舞踊の「ことばと身体表現」ではお手の物で、しかもピエロというのは日本の道化芸にも通じている。伝承保存してきた表現力が見事に生かされた演技だった。金井の新しい「舞踊」への前進力の提示に拍手を送りたい。

西川箕乃助　新国立劇場主催ダンス公演「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2015」より『スカラ座のまり使い』 撮影：鹿摩隆司

日本芸術文化振興会と「舞踊」の問題

独立行政法人日本芸術振興会では2014年2月の文化庁「文化芸術の振興に関する基本的な方針」から、日本版アーツカウンシルの試行的取り組みとして、助成金の制度改革に必要な、基礎的な情報・収集・分析を行っている。文化芸術のトップレベルな芸術団体に多くの助成金を補助して、日本を文化立国にふさわしい国にしようという。

しかし、文化庁文化政策の基本的な、文化財保護、文化振興、国語、宗教など、総合的な文化行政のヴィジョンに対し、補助金助成制度改革という末端からの調査、研究だけでは成果がかなり疑問である。例えば、伝統芸能でいえば、文化財部の保存保護の無形遺産の振興をどう展示するのかという問題となると、どうしようもない現状がある。採択されるのは、能楽団体が圧倒的である（伝統芸能は2012年から実施）。「日本舞踊」では、昨年初めて「五耀會（ごようかい）」（7月6日、三越劇場）が採

花柳基（右）、藤間恵都子（左）　公益社団法人日本舞踊協会『男女道成寺』
写真提供：公益社団法人日本舞踊協会

択された。長唄『松の翁』を花柳寿楽、上方唄『霧の雨』を山村友五郎、清元『流星』を花柳基、長唄『猿舞』を西川箕之助、清元『山姥』を藤間蘭黄、五演目を「素踊」で上演した。流儀の違い、個性の違いがあり、いずれも質の高い芸という点では意義はあったが、メンバーの5人とともに家元制度のトップクラスの人ばかりである。確かにトップクラスの技芸者である。ところが、門弟達からみればあくまで舞踊の師匠芸の人たちで、社会的、一般的には、なかなか評価しにくい面が多い。団体評価となると、一層難しい。花柳基は歌舞伎所作事（昨年の「日本舞踊協会公演」2月21日の常磐津・長唄『男女道成寺』の狂言師の演技は歌舞伎俳優を凌ぐ）、山村友五郎は七変化所作事の復活の成果、花柳寿楽は素踊りと、それぞれ個人では輝きを見せたものの、団体としては公演のたびに集まるユニットで、ほかの芸術団体と比較すると、日常的な活動も薄い。芸術団体助成にはふさわしいとは言えない。

国立劇場がプロデュースする舞踊公演「能狂言の舞踊」（国立劇場、5月23日）は、結果的に「五耀會」の5人が出演する演目が並んだ。地唄『菊慈童』山村友五郎、長唄『七騎落』（海津勝一郎＝作詞、杵屋五三吉＝作曲、西川扇藏＝振付）西川箕之助、藤間蘭景ほか、長唄『釣狐』（松本亀松＝作詞、十四世杵屋六左衛門＝作曲、二世花柳寿楽＝振付）花柳寿楽、山村友五郎、常磐津・長唄『身替座禅』花柳基、藤間蘭黄、西川箕之助ほか。これも客席も満席だし、国が主催するのだからトップレベルの公演に違いないのだろうが、全体的にみると感動は薄い。なぜであろうか。いずれも伝承の演目ばかりで、それを配置す

るだけのプロデュースで、前述の三越劇場公演と同じである。舞踊公演の面白さが欠如しているのである。「日本舞踊」の未来への危機感など微塵も感じられない。

国立劇場第4回伝統芸能の魅力「日本舞踊を楽しむ」（6月13日）は、伝統芸能の「日本舞踊」の啓蒙・普及公演。解説は尾上菊之丞。「歌舞伎舞踊と日本舞踊の違いは説明できない」と言った。ここにプロデュースの大問題がある。

今、改めて「洋に学び邦で表現」の時

公益社団法人日本舞踊協会主催「第58回日本舞踊協会」では、欧米化を理論と実践で進め、「洋に学び邦で表現」する坪内逍遥作の「舞踊」及び「舞踊劇」を並べて上演した（2月20日）。逍遥の実践は「素人を玄人にする」という学校教育システムの導入で成果を上げたが、そうした作品提示とは無縁であった。逍遥の時代の「欧」はワーグナーオペラ（楽劇）が全盛で、ダンスは逍遥の理論の外にあった。

昨年、日本のバレエ団が戦後育ちで素人上がりの演歌の女王、美空ひばりの歌をダンス公演したり、落語家・柳家花禄とコラボレイトして『ジゼル』を上演したり、日本の十二月の年中行事をダンスで取り上げたり、「邦」とコラボレイトする作品が多かったが、いずれも「出会い」という表面的なものに留まっていた。ダンスの「ボディをフィジカルに動かす」洋舞の根底と邦舞の逍遥の改革理論はそのまま残った。

今、輪違い模様の核を五線譜教育する日本の欧米化教育はダンスにも及んでいる。右の輪の古典・伝承伝統の「染みついた身体と日本語」表現は、流儀、家元制度の特別な人々によって守られている現況の中、検証が必要の時なのである。

左の輪の毒は、コンテンポラリーダンスと民俗芸能を結びつけ、東北三陸地域のコミュニティの「舞踊」を発信する「三陸国際芸術祭」の試みに行きあたる。

志田真木　琉球舞踊 重踊流 琉球舞踊「真木の会」『柳』 写真提供：琉球舞踊 重踊流

話題

「日本舞踊」の近代化の負の無形文化遺産の価値は、全国の各地域におよび、近代、民俗芸能とともに、コミュニティの「舞踊」として輝いていたことを忘れてはならない。

沖縄県は、県と国が協同することによって、重要無形文化財「組踊」を復活させた。「琉球舞踊」を女性芸能者たちが地域の隅々まで広めた功績が大きい。その一人、県立芸術大学教授だった佐藤太圭子の会（10月21日、国立小劇場）、佐藤の教え子、文化庁芸術祭大賞に輝いた志田真木の会（11月9日、セルリアンタワー能楽堂）の成果を観るにつけ、地域コミュニティと「舞踊」の結びつきを考えさせられた。

宗家藤間流、八世宗家・藤間勘十郎の「素踊り」の会も目立った。プロデューサー、コレオグラファーとしても活躍し、日本ブラジル修好120年記念ではブラジル公演（8月14日～22日）を行った。国レベルの国際交流では舞踊集団菊の会（代表＝畑聡）がペルーの日本大使館の招きで、ペルー日系人が自ら建設した日秘劇場での「マツリ」のメインイベンターとして公演した（11月11日～18日）。

文化庁芸術選奨は吾妻節穂、芸術祭優秀賞は猿若清三郎と山村若有子が受賞した。

ひらの・ひでとし

舞踊評論家。1944年、仙台市出身。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。大学では歌舞伎を専攻。出版社に勤務し『沖縄の芸能』、季刊「民俗芸能」、月刊「法学と舞踊」などの編集を担当後、身体表現の研究を求めて評論家となる。文化庁、日本芸術文化振興会などで専門委員などを務める。

佐々木美智子バレエ団『AN'AΓKH 宿命〜ノートルダム・ド・パリより』　撮影：岡村昌夫

[バレエ]

2015年のバレエ界
厳しい環境のなかで精一杯の活動

うらわまこと

舞踊界を取り巻く環境

2015年は、世界的には、イスラム国（IS-Islamic State）を主体とする多発するテロ、数多くの難民の発生、それが深刻化して、拡散して、わが国のリスクも大きさを増した。国内では、安全保障法制、沖縄基地移転、原発再稼働といった対立する政治問題、一方で地球温暖化による異常気象と大規模な自然災害の発生。さらに経済的にも格差は広がり、恵まれた時代ではなかった。

こういった中で、国家財政、家計ともますます厳しさを増し、当然そ

れは舞踊界にも大きな影響を与える。その現象の1つが、とくに国公立の劇場の閉館である。この傾向は全国各地ですでに現れていたが、とくにこの年は、東京で1月に青山劇場、青山円形劇場、9月にはゆうぽうとホールという、多くの舞踊人に親しまれてきたスペースが消えた。これは今後の舞踊にとどまらず、舞台芸術全体の活動に大きな制約となるのは明らかである。

また、少子化、家計の困窮、そして厳しい社会的競争に対応するための進学対策は、当然に、受講料や公演チケットの負担者として舞踊界を経済的に支えている舞踊を学ぶ生徒たちの数にも影響を及ぼす。

このような状況に危機感を持つ舞踊人は少なくなく、昨2014年に発足した日本バレエ団連盟もその1つだし、営業活動の強化やサポーターの組織化に努力する団体もでてきてはいる。しかし、まだ決定的な対策は見つかっていない。

さて、2015年の舞踊活動に焦点を当ててみると、毎年同じことをいうようだが、表面的には、各団体それなりに例年どおりの活動を着実に行っているようにみえるし、舞台の質にも変化はない。しかし、厳密には、すでに全国的には公演数、公演日数は減少傾向にあり、また、ダブル・ビルやトリプル・ビル公演が増えているのは、比較的短い現代作品のためでもあるが、多大な制作費を要する大作の創造、上演が困難になってきたせいもあろう。

目につく同一作品の集中

こういったなかで、とくに最近の目だった動きを取り上げてみよう。

まず、特に意図したわけではなく偶然と思われるが、同じ作品がいろいろな団体で集中して取り上げられることがしばしばあった。

とくに人気の高い『白鳥の湖』や、年末での『くるみ割り人形』は当然のこととして、このところ、次の3作品の上演が目に付く。まず『眠れる森の美女』。新国立劇場の芸術監督大原永子（のりこ）の着任第1作として昨年秋に新制作され、それが2015年に入って2～3月に牧阿佐美バレエ

松山バレエ団『眠れる森の美女』　撮影：エー・アイ 檜山貴司

団（テリー・ウエストモーランド版）、5月と10月に松山バレエ団（ルドルフ・ヌレエフ／清水哲太郎版）という、長い伝統をもつバレエ団で久し振りに上演された。松山バレエ団では、いまだに輝きを失わない森下洋子がしっかりとオーロラ姫を演じきった。この作品は外来団体以外でも、東京の大・中クラスの4つの団体、そして、九州（熊本）でも取り上げられている。さらに、もう1つの長い歴史を持つ谷桃子バレエ団は、年が明けた2016年1月にエルダー・アリエフによる版を初演する。下記する日本バレエ協会でも3月にトリプルキャストで上演。次いで『コッペリア』。全国的なバレエ人の公式な組織（公益社団法人）である日本バレエ協会が、3月に東京でセルゲイ・ヴィハレフを招いてマリウス・プティパ版を復元したのにはじまり、とくに年後半に東京以外のところで集中して上演された。すなわち、10月に神戸で貞松・浜田バレエ団が貞松正一郎の振付で、そして11月には京都で宮下バレエ団が、70年代海外で活躍しその名を知られた深川秀夫の版を、また名古屋では松岡怜子バレエ団が、日本を代表する振付者の1人、篠原誠一の版を、さらに12月には名古屋のテアトル・ド・バレエカンパニーが再び深川秀夫版。深川版では、2公演ともに深川がコッペリウスを演じ、観客を沸かせた。さらに名古屋では12月に、東京でも、部分的な上演をふくめて幾つかの団体が取り上げ、2016年1月にはスターダンサーズ・バレエ団、7月にも井上バレエ団の上演が予定されている。

さらに興味深かったのは『ロミオとジュリエット』。11月にシュツット

ガルト・バレエ団がこの作品のバレエ化の規範ともいわれるジョン・クランコ版、12月にはマリインスキー・バレエ団がガリーナ・ウラーノワのジュリエットで名声を高めたレオニード・ラヴロフスキー版という、それぞれ定評ある版をその本家である団体が、続いてしかも同じ劇場で上演した。その前8月には有馬龍子記念京都バレエ団が、主要キャストにオペラ座のトップダンサーを招いて、ファブリス・ブルジョワの振付で上演している。この作品の上演はさらに2016年に続き、英国ロイヤルバレエ団、秋には新国立劇場バレエ団がケネス・マクミラン版を、また松山バレエ団が清水哲太郎の代表作ともいえる版、大阪の佐々木美智子バレエ団が篠原聖一の文化庁芸術祭受賞版を、そして秋には貞松・浜田バレエ団が貞松正一郎の新作を上演する。この動きはシェイクスピア没後400年にかかわりがあるのかもしれない。

このように同じ作品がさまざまな団体で独自の版で上演されるのは、多くのバレエ団が乱立し、それぞれ短期間の公演を行うというわが国独特の状況によるものではないかと思われる。これは年末の『くるみ割り人形』ではさらに著しく、毎年20を超す版がそれぞれ独自のアイディアで観客を楽しませている。

舞踊団体の動向

次に、舞踊団体を展望して、いくつかのトピックを取り上げる。

昨年9月に芸術監督に大原永子を迎えた新国立劇場は、クラシックに加えてコンテンポラリーや団員に創作の機会を与えるなど着実に活動を続けている。新制作のピーター・ダレルの『ホフマン物語』に、ここの売り物となったローラン・プティの『こうもり』など、海外でも踊っている小野絢子、福岡雄大はじめ、若手中心のダンサーたちも徐々に表現力を高めている。付属バレエ研修所修了生の進出も著しい。熊川哲也の主宰するKバレエカンパニーは、改訂再演で好評を得た『カルメン』はじめ、多くの公演を行い、観客の支持を得ている。熊川は、海外で活躍している若いダンサーたちを集めたバレエ・ガラを8月に開いて

いる。東京バレエ団はプリンシパルだった斎藤友佳理が芸術監督に就任、2016年に予定される『白鳥の湖』の新制作では、その真価が発揮されるであろう。また恒例の世界のトップダンサーを招いて世界バレエフェスティバルを8月に開催、多くの観客を集めた。また、スターダンサーズ・バレエ団が9月に行った『リラの園』や『火の柱』をメインにした「オール・チューダー・プログラム」は貴重な機会だった。国際関係では、東京小牧バレエ団の主宰者の菊池宗が6月に倉永美沙などボストン・バレエの有力メンバーを招いてスター・ガラを開催している。しばしば海外公演を行っている京都の桧垣バレエ団が、5月にフィレンツェで小西裕紀子の『椿姫』を上演した。

新国立劇場バレエ団『ホフマン物語』　撮影：鹿摩隆司

注目される作品、ダンサー

ここで創作、日本初演作品で注目されるものを挙げておこう。

まず海外の振付者による新制作では創立65年記念公演を続けている牧阿佐美バレエ団が、4月にピーター・ブロイヤーの『ボレロ』、10月にドミニク・ウォルシュの『牧神の午後』という、興味ある小品を日本初演した。またNBAバレエ団は、独特の視点でプログラムを組んでいるが、6月にはわが国が生んだ伝説的な演歌歌手美空ひばりの一生を、リン・テイラー・コーベットが舞踊化した『HIBARI』で話題を呼んだ。アシュトンやマクミランなど英国の作品の移植に力を入れている小林紀子バレエシアターは、今年もマクミランの戦いの死者への思いを描いた

『グローリア』を日本初演。大きな感動を与えた。

日本人の手による創作では、シャンブルウエストが6月に舩木城(ふなきじょう)の新しい感覚の作品を上演。名古屋では松岡怜子バレエ団が中弥智博の現代的な創作を、神戸の貞松・浜田バレエ団は、イリ・キリアンの2作品の再演とともに現代的作品に多くの実績ある島崎徹と森優貴が個性的な新作を発表した。さらに、物語を抽象化するラ・ダンス・コントラステの中原麻里、新潟に本拠を持つノイズムの芸術監督金森穣、また中村恩恵(めぐみ)と首藤康之のユニットも創作作品とともにダンサーとしても評価されている。キミホ・ハルバートも、現代的な感覚の作品を発表、日本バレエ協会でも、中堅、若手のための創作の会を、文化庁の委嘱で開催している。西島数博は本年も東日本大震災支援の会を主催。

これらはほとんどが抽象的なスタイルの作品で、物語バレエは費用面でも取り組むのがきわめて難しい。しかし、このところ、東京以外で優れた作品が生まれている。前記した名古屋の2つの『ロミオとジュリエット』は、ともに実績ある振付者によるもので、市川透は舞台を革命の闘争に置き換え、川口節子はモダンダンサーを起用してコンパクトにまとめるなど、見応えがあった。

物語バレエの本年度最大の収穫は、篠原聖一が8月に大阪の佐々木美智子バレエ団のために振付けた『AN'AΓKH 宿命〜ノートルダム・ド・パリより』である。これは正面からドラマにとりくみ、緻密にダンスとマイムで物語を進めた大作。主役エスメラルダは現在もっとも円熟した演技、技術の下村由理恵、カジモドは表現にも進境を示しているテクニシャン佐々木大。この2人ががっちりとかみ合い、全体として見応え十分の力作であった。

上記に加えて注目すべきダンサーとしては、古典から現代作品まで広い活躍分野を持つ酒井はなが多くの舞台で強い存在感を示し、また8月に「バレエ・フォー・ザ・フューチャー」として、英国ロイヤルバレエ団と、ニューヨークシティ・バレエ団でそれぞれ活躍した吉田都と堀内元が共演したのも話題となった。一方、わが国のバレリーナの草分け

公益財団法人日本舞台芸術振興会
シルヴィ・ギエム
〈ライフ・イン・プログレス〉『バイ』
撮影：長谷川清徳

の1人であり、谷桃子バレエ団の創設者である谷桃子が4月に、5月にはわが国バレエ界にも大きな影響を与えたマイヤ・プリセツカヤが逝去し、時代の移り変わりを感じさせた。

世界的に絶大な人気を持つシルヴィ・ギエム。彼女は大の親日家で数多く来日しており、その引退、最終公演が日本で行われた。12月に東京バレエ団との共演で新作を含む作品を踊り、また引退ツアーとして全国を回って、31日にはTVのカウントダウン・コンサート番組に出演、印象的な『ボレロ』で2015年とともにその活動の幕を閉じた。

うらわ・まこと
本名・市川彰。松蔭大学経営文化学部教授。公益社団法人全国公立文化施設協会舞踊アドバイザー。舞踊評論家として、各種の新聞、雑誌に寄稿するほか、文化庁などの各種委員会の委員を歴任、数多くの舞踊コンクールの審査員を務める。

インテグレイテッド・ダンス・カンパニー響 - Kyo-『Border-境界』撮影：青木司

[コンテンポラリーダンス・舞踏]

越境し深化するダンスシーン、求められる次代への潮流

堤 広志

包摂され、拡散するコンテンポラリーダンス

ブームは去ったと言われているコンテンポラリーダンスだが、実際はアート、演劇、音楽などの場に包摂され、地域のアウトリーチや子供向け公演などに利用されて拡散している。特に演劇の演出・振付やステージング、アンサンブルなどに起用されるケースは増えている。

俳優でダンサーの森山未來は様々な舞台で活躍した。マンガが原作の『プルートゥ』では、シディ・ラルビ・シェルカウイ演出のもと、ダンサー中心のアンサンブルとともに活躍した。イスラエル人ダンサーのエ

ラ・ホチルドと太宰治の小説『駆込み訴え』を原作とした『JUDAS, CHRIST WITH SOY』を日本初演。荒木飛呂彦の原作を長谷川寧が構成・演出・振付した『死刑執行中脱獄進行中』にも主演した。

小野寺修二は演劇の演出・振付・ステージングが多かった。主宰するカンパニーデラシネラでは、ドストエフスキー『二重人格』を原作に『分身』を初演。ほか瀬戸内海・犬島で『URA-SHIMA』を、ニューヨークで『鑑賞者（Spectator）』を公演した。

ダンス、コント、演奏、映像などバラエティーに富んだステージで人気のコンドルズは、『沈黙の春－6.66』『ストロベリー・フィールズ』、夏は『Tomorrow Never Knows』で全国ツアーした。主宰の近藤良平は、東京芸術劇場『モダン・タイムス』、北九州芸術劇場プロデュース『《不思議の国のアリスの》帽子屋さんのお茶の会』も振付・演出。新国立劇場「夏のこども劇場セット」では、森山開次『サーカス』とともに、長塚圭史作・演出の演劇『かがみのかなたはたなかのなかに』を振り付けた。

スズキ拓朗も目覚ましく活躍した。主宰する劇団CHAiroiPLINの『さくらんぼ』やPKT（パフォーマンス・キッズ・トーキョー）『ちん・とん・しゃん・べベン！』では、落語を楽しくダンス化。CHAiroiPLINでは安部公房『友達』の舞台化『FRIEND』でツアー、ブレヒトの代

コンドルズ　日本縦断新世界ツアー2015
『Tomorrow Never knows』撮影：HARU

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2015
おどるマンガ『鳥獣戯画』撮影: 引地信彦

表作を現代的に演出した『三文オペラ』等を公演。せたがや文化財団「せたがやこどもプロジェクト2015」では、日本最古のマンガ『鳥獣戯画』を遊び心満載に演出した。

横浜市は、街（市内全域）を舞台にしたダンスフェスティバル「Dance Dance Dance @ YOKOHAMA」を開催した。市民参加の「横浜ダンスパレード」をはじめ、横浜港を臨む野外特設ステージで「横浜ベイサイドステージ」や「横浜ベイサイドバレエ」、近藤良平振付の盆踊り大会、ベルギー・シャルロワダンスの遠藤康行を芸術監督に迎えたガラ公演「横浜バレエフェスティバル」など、約200プログラムが多彩に並んだ。

身体のリアル、ドキュメント的な手法

一方、ダンス表現を追求するアーティストたちは、モノとコンタクトしたり、ドキュメンタリーなアプローチでリアルな身体を捉えようとした。ニブロール（矢内原美邦主宰）『リアルリアリティ』、奥野美和『MELTDOWN』、きたまり・白神ももこ『腹は膝までたれさがる』、冨士山アネット（長谷川寧主宰）『Attack on Dance』、ArCairo（長谷川寧・いいむろなおき）『Phantom Form, Invisible Move』、捩子ぴじん『Urban Folk Entertainment』、相模友士郎『ナビゲーションズ』再演、福留麻里『そこで眠る、これを起こす、ここに起こされる』など、実験的ではあるが小規模な試みに終ってしまうのは残念だ。

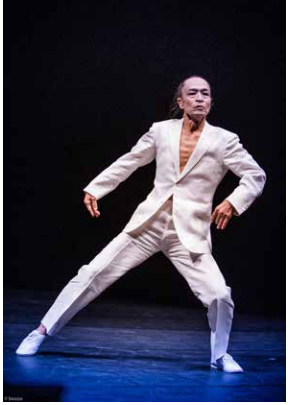
そうした中で、身体障害のある者と無い者がともに踊る日本初のイン

テグレイテッド・ダンス・カンパニー響 - Kyo- が本格始動し、注目された。プロデューサーの伊地知裕子が、英Candoco Dance Companyを手本に結成。『Open State』では、Candocoの創設者アダム・ベンジャミンに振付・演出を委嘱し、『Border-境界』では、芸術監督の岩淵多喜子がダンサー個々人の個性を活かしたシーンを絶妙に構成した。

舞踏第二世代の活躍

日本が誇るダンススタイルと言えば、舞踏である。2015年は、舞踏第二世代の活躍が目立った。天児牛太の山海塾は、北九州、パリ、シンガポールの共同制作による新作『海の賑わい 陸(オカ)の静寂―めぐり』を発表した。タイトルは漢字の「回」に由来し、水の回流や四季の循環、環境の変遷などをイメージした。砂を敷き詰めた舞台の周縁には回廊があり、背景には古生代のウミユリの化石を模した土壁がある。水と戯れるような繊細な動きや日照りに枯渇するエネルギッシュな群舞、天児のソロは神の視座から万物を見晴るかし宇宙を黙想する壮大さ・深遠さを湛えた。天児は2014年、フランス芸術文化勲章の最高章コマンドールを受章した。

山海塾『海の賑わい 陸(オカ)の静寂―めぐり』写真提供:山海塾



天使館『今晩は荒れ模様』撮影：bozzo

笠井叡は『今晩は荒れ模様』で女性の解放・自由を高らかに謳い揚げた。詩人・白石かずこの著作からタイトルをとり、イザドラ・ダンカンの言葉「女性の身体そのものは自由であり、存在自体が知性である」にインスパイアされた。黒田育世、寺田みさこ、森下真樹、上村なおか、白河直子、山田せつ子と出自も世代も異なる個性的な女性ダンサー6人に振り付けたシーンをオムニバスのようにつなげ、ラストは自らピンクのドレスの女装姿で踊った。女性は男性のように戦争はせず、生命を生み出し地球の文化をつくる優位性を持つ、と笠井は語る。世界中でなくならない戦争をいかに克服するか、代案を示した。

しかし、この年最大のトピックは、室伏鴻の急逝だった。6月18日移動途中のメキシコ市で心筋梗塞のため死去、68歳だった。1947年東京に生まれ、舞踏の始祖・土方巽に師事し、72年麿赤兒らと「大駱駝艦」を旗揚げ。女性だけの舞踏集団「アリアドーネの會」のプロデュースを経て、76年舞踏派「背火」を主宰。78年にはパリで上演した『最期の楽園』が1カ月のロングランとなり、これが「BUTOH」を世界に広めるきっかけとなった。2003年からは舞踏を若手ダンサーに受け継ぐユニット「Ko&Edge」でも活動。06年にはベネチア・ビエンナーレで全身を銀塗りした『クイック・シルバー』を発表。10年にはジンガロのバルタバスとのコラボレーション『ケンタウロスとアニマル』が欧州で話題となった。あまりにも突然の死だった。

ほかに物故者としては、81歳で亡くなったバレエダンサーで振付家

の小川亜矢子の名をあげておきたい。小牧バレエ団を経て、53年日本人として初めて英ロイヤル・バレエ学校に留学。米メトロポリタン・オペラ・バレエの正団員となり、66年に帰国してスターダンサーズ・バレエ団を共同設立。82年には日本初の総合スタジオ「スタジオ一番街」（後の「青山ダンシング・スクエア」）を開設し、それまで徒弟制度のようだったダンス界の因襲を刷新。ここから90年代以降に活躍するコンテンポラリーダンスの振付家やダンサーたちが巣立った。

止まることを知らない創作意欲——勅使川原三郎

小川同様、80年代にオープンなワークショップを始めたのが勅使川原三郎で、以来、日本のコンテンポラリーダンスを牽引し続けている。その創作意欲は止まることを知らず、この年は13作品94公演を行った。3月はパリ・シャンゼリゼ劇場で新作オペラ『ソラリス』を世界初演し、ワニスラム・レムのSF小説を、現代作曲家・藤倉大の音楽とともに舞台化した。これに先立ち、拠点の複合アートスペース「KARAS APPARATUS」で佐東利穂子のソロ『ハリー』を上演しており、アップデイトダンス・シリーズの取り組みを劇場作品へ有機的にリンクさせている。

シアターXでの連続公演シリーズでは、『青い目の男』初演と『ハリー』再演、ガルシア・マルケスの小説が基の『ある晴れた日に』日本初演、ベケット劇へのオマージュ『ゴドーを待ちながら』を再演した。

『ミズトイノリ—water angel』では、絶えない水の流れのように変容する緩急自在なダン

勅使川原三郎＋KARAS『ミズトイノリ—water angel』
撮影：根本浩太郎／スタッフテス

スで魅せた。特に佐東の踊りが素晴らしく、サバンナを疾走するインパラのような速度で空間に斬り込み、驚異的な敏捷さで起動する。固定化された振付の再現ではなく、自律的に動いていく勅使川原のメソッドを最もよく体現していた。

文化政策としてのダンス——金森穣とNoism

Noism1 近代童話劇シリーズvol.1『箱入り娘』撮影：篠山紀信

金森穣率いるりゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館専属舞踊団Noismも、精力的だった。Noism1は『ASU～不可視への献身』を神奈川公演。新たな近代童話劇シリーズ第一弾『箱入り娘』では、ベラ・バルトーク音楽、ベラ・バレーズ台本のバレエ『かかし王子』を基に、インターネット社会を批判する現代的解釈を施して大人の鑑賞に耐える残酷な童話に仕上げた。さらに新潟市が「東アジア文化都市」に選ばれたことから日中韓3カ国のカンパニーが集う「NIDF2015-新潟インターナショナルダンスフェスティバル」をスタート。韓国の大邱市立舞踊団、中国・香港の城市当代舞踊団がいずれも初来日して公演、Noismも新たなプロジェクトカンパニーNoism0で新作『愛と精霊の家』を初演した。外交関係が緊張感を増す折、コンテンポラリーダンスを文化政策として考える上で先駆的な取り組みである。Noism2の地域活動も活発で、山田勇気が専属振付家兼リハーサル監督となり定期公演。新潟市内全域で開催の「水と土の芸術祭」に参加し、民俗芸能の永島流新潟樽砧（たるきぬた）伝承会と『赤降

る校庭 さらにもう一度 火の花 散れ』をコラボレートした。

ストリートダンスの隆盛

近年、隆盛を見せているのがストリートダンスだ。DAZZLE、s**t kingz、東京ゲゲゲイ、WRECKING CREW ORCHESTRA、タイムマシーン、Hilty&Bosch、梅棒などが活躍しており、民間製作会社パルコではこうしたダンサーたちが総出演する『*アスタリスク』を毎年制作し、商業演劇とストリートダンスの融合を試みている。国際交流基金アジアセンターはパルコと提携し、ストリートダンスによるアジア域内での文化交流プロジェクト「ダンス・ダンス・アジア」を開始して、年間を通じ各国で公演した。さらにアーツカウンシル東京も加わり、渋谷の街を拠点としたストリートダンスの祭典「Shibuya StreetDance Week」を開催、スペシャル公演『A Frame』も共同制作した。

川村美紀子も、大学で舞踊を専攻しながらクラブ遊びでストリートダンスを習得した「ダンス界のアンファン・テリブル」である。「横浜ダンスコレクションEX2015」のコンペティションIでは、9カ国90組の中から審査員賞と若手振付家のための在日フランス大使館賞をW受賞した。なお、このコンペではマスダンザ賞に梶本はるか、シビウ国際演劇祭賞とタッチポイント・アート・ファンデーション賞に黒須育海・香取直登が、またコンペティションⅡ（新人振付家部門）は35組の中から最優秀新人賞に中屋敷南が選ばれた。

川村は、『まぼろしの夜明け』で物議を醸した。方形の舞台を観客がオールスタンディングで取り囲み、80分間見守り続けるが、ダンサーたちは開場時から死んだように寝ている。潮騒や音楽、ノイズなどが絶えず流れ、時にハウスミュージックの爆音が高まり、カラフルな照明やミラーボールも作動するがほとんど動かない。60分経ったあたりで上体を起こし、虚脱感を伴ってゆっくり全員が立った瞬間に暗転し、ダンスらしい動きがまったくないまま終演した。川村はその時々の状況で大胆な創作をすることも多く、「多摩1キロフェス」の『川村美紀子61キロフ

川村美紀子『まぼろしの夜明け』撮影：bozzo

ェス』では、サンリオピューロランドにほど近いパルテノン多摩の前でファンシーな格好の女性ダンサーたちが笑顔で観客とコンタクトしたかと思いきや、その後は互いを罵り合うバトルのようなダンスを展開した。

なお、川村を輩出したオールジャンルダンスコンテスト「NEXTREAM21」ではこの年、山海塾参加後にバットシェバ舞踊団に研修した浅井信好主宰のPIERRE MIROIRが最優秀賞に選ばれた。

『春の祭典』はブームなのか？

コンテンポラリーダンスのルーツを辿(たど)るならバレエリュスを嚆矢(こうし)とする見方は強い。海外では『春の祭典』100周年の2013年に記念公演が多かったが、日本では遅れてリメイクブームが到来した感もある。

キミホ・ハルバート主宰のUNIT KIMIHOは、『春の祭典』を『White Fields』の再演とともに公演。

Co.山田うんは、新作『七つの大罪』とともに『春の祭典』を再演。新作『舞踊奇想曲モナカ』では山田のユニークな舞踊言語と抽象的な

コンポジションを純粋に追求した群舞を展開し、カンパニーの成熟度を示した。

東京・日暮里の小劇場d-倉庫のシリーズ企画「ダンスがみたい！17」では『春の祭典』を“お題”に12組が競作、日替わりで上演した。マドモアゼル・シネマ（伊藤直子主宰）、鈴木ユキオ、上杉満代、岩淵多喜子、工藤丈輝、川村美紀子、柴田恵美、ケイタケイ、笠井瑞丈×上村なおか、松本大樹、デュ社（向雲太郎主宰）、山田せつ子が参加した。

愛知芸術文化センターと東京のダンススタジオ「アーキタンツ」は、「ストラヴィンスキー・トリプル・ビル」を共同主催。マルコ・ゲッケ『火の鳥』、ユーリ・ン『悪魔の物語』（「兵士の物語」より）、ウヴェ・ショルツ『春の祭典』でツアーした。

『春の祭典』やストラヴィンスキーの音楽はいまだ革新性を持つが、一方ではこうした“お題”に挑むことで助成金を獲得しやすいという制作事情もある。これに限らず、オリジナルな新作よりも過去のレパートリーを取り上げる傾向は増えており、歴史的な作品の再演や復活上演、そのためのアーカイヴ構想が関心を集めている。

Co.山田うん『舞踊奇想曲 モナカ』撮影：羽鳥直志

レガシーの継承とアーカイヴの試み

大野一雄舞踏研究所は、Dance Archive Project 2015「モダーンダンスの源流を探る」を企画した。岡登志子と垣尾優は、江口隆哉『手術室より』をリメイク。川口隆夫は『大野一雄について』、プロジェクト大山は『をどるばか』をそれぞれ再演。大野慶人は父・大野一雄の『タンゴ』を踊った。

新国立劇場の「ダンス・アーカイヴ in JAPAN 2015」では、石井漠『機械は生きている』『マスク』、執行正俊『恐怖の踊り』、檜健次『釣り人』、江口隆哉『スカラ座のまり使い』、石井みどり『体』を復元し、若い世代のダンサーたちが踊った。

黒沢美香は、米ポスト・モダンダンスの影響を受け1985年に初演した『Wave』『6:30 AM』を、新作『この島でうまれたひと』とともに公演。

セゾン文化財団が2014年に制作した「ダンスアーカイブボックス」は、シンガポール国際芸術祭に渡った。シンガポールの演出家オン・ケンセンの提案を受け、保存ではなく上演を目的としたアーカイブボックスを振付家自らがパッケージするプロジェクトで、日本の振付家7人（伊藤千枝、黒田育世、白井剛、鈴木ユキオ、手塚夏子、矢内原美邦、山下残）が作成したものを、南アジアの振付家7人が受け取り上演した。

レガシーの継承やアーカイヴの創設、インバウンドやアウトバウンドなど、取り組まなければならない課題はたくさんある。しかし、次代のダンスを触発する有効な手立てのないことは一番の課題だろう。

つつみ・ひろし
1966年川崎生まれ。文化学院文学科演劇コース卒。編集者・舞台評論家。美術誌、エンターテインメント情報誌、演劇誌、戯曲誌の編集を経て、フリー。編著に『空飛ぶ雲の上団五郎一座「アチャラカ再誕生」』『パフォーミングアーツマガジン「Bacchus」』『現代ドイツのパフォーミングアーツ』『ピーター・ブルック―創作の軌跡』等。

[テレビ]

2015年のテレビドラマを中心に

こうたきてつや

2015年には、安倍晋三内閣と与党・自由民主党によるメディア介入が一段と強まった。前年末にはすでに、自由民主党（以下自民党）がNHKと在京民放5社の編成局長と報道局長に対し選挙報道の公正中立を要請する、といった介入が始まっていた（11月10日）。それが2015年3月に『クローズアップ現代』（NHK）のやらせ疑惑が浮上すると、報道番組の内容や政権批判を口実とする政権与党のテレビ批判が相次ぐようになる。まず4月17日、自民党情報通信戦略調査会がNHKとテレビ朝日の経営幹部を呼んで、『クローズアップ現代』（NHK）のやらせ問題と『報道ステーション』（テレビ朝日）コメンテーターの政権批判に関する事情聴取をする。続いて4月28日、高市早苗総務大臣が『クローズアップ現代』問題について、厳重注意とする行政指導文書をNHKに渡す。さらに6月25日、自民党の勉強会「文化芸術懇話会」で、「マスコミを懲らしめるためには広告収入がなくなるのが一番」といった経済界への圧力を匂わせるような発言が飛び出す。

政権・与党にメディア介入の口実を与えた『クローズアップ現代』のやらせ問題とは、2014年5月14日に放送された「追跡“出家詐欺”～狙われる宗教法人～」における事実の歪曲である。NHKと日本民間放送連盟によって組織された独立第三者機関、BPO（放送倫理・番組向上機構）はこの問題を独自に調査して、情報提供者の証言への全面依存や「隠し撮り」的な演出など、重大な放送倫理違反があったとの意見書を公表した（11月6日）。

しかしこの意見書は同時に、「放送事業者自らが、放送内容の誤りを発見して、自主的にその原因を調査し、再発防止策を検討して、問題を是正しようとしているにもかかわらず、その自律的な行動の過程に行政

指導という手段により政府が介入することは、放送法が保証する『自律』を侵害するものとも言えよう」と、総務大臣らのテレビへの介入に厳しい苦言を呈している。個々の番組内容を審議対象とするBPOがこうした意見を示すことは稀有なことだが、そう指摘せざるを得ないほど権力のメディアコントロールは年々強まっている。ちなみに、政府はこの意見書を一顧だにせず一蹴した。そして9月19日未明、戦後70年、歴代政権が禁じてきた「集団的自衛権の行使」を、安倍政権が解釈改憲によって可決、成立させる。この「立憲主義」と「放送の自律」の危機に、市民とメディアはどう立ち向かうのか。それがこれからの緊急課題である。

では、こうして「表現の自由」が問われる中で、テレビドラマはどのような成果をあげたのか。結論から言えば、そういった厳しい時代状況に挑むようなドラマ表現はあまり見られない。ただそこに、一筋の光明を感じさせるものはあった。

その第一が、ここへきてのTBSドラマの充実である。近代を舞台に一人の若者の青春を描いた『天皇の料理番』から、下請けの町工場を舞台に技術職人の誇りを謳った『下町ロケット』へと続く熱い群像描写は、エンタテインメントとしての快感をいかんなくもたらしてくれる。

『天皇の料理番』は明治、大正、昭和という激動の時代を背景に、近所の鼻つまみ者だった癇癪もちの秋山篤蔵（佐藤健）が、天皇の料理番になるまでを描いた一代記である。この杉森久英の原作はこれまでにもドラマ化されているが、今回のそれは森下佳子の脚本を得て実に気持のいい青春ホームドラマに仕上がっている。特に森下の脚本は、周りの人間（父、兄、嫁、料理の師匠、他の料理人など）の気持をきちんと描き込んで、その群像描写の中に篤蔵の成長と魅力を巧く際立たせている。また、平川雄一朗らの演出もその間の人と人との感情を繊細にとらえ、鈴木亮平（病弱な兄）、黒木華（しっかり者の嫁）、小林薫（頑固一徹な師匠）らの俳優陣もそれにしっかり応えている。東京ドラマア

ウォード2015・連続ドラマ部門グランプリなどの他、「MIPCOM BUYERS' AWARD for Japanese Drama」（仏・カンヌ）でグランプリを受賞するなど欧州市場でも高い評価を得た

一方、『下町ロケット』（原作＝池井戸潤）は、そのテーマと群像描写の熱さに見応えがあった。町工場の佃製作所は、ロケットエンジンのバルブシステムを開発しながらも、大企業やメインバンクには中小企業と見下されてバカにされている。これはそんな町工場の面々が大企業に痛めつけられながらも、最後にはその技術力によって勝利する連続ドラマである。佃製作所社長（阿部寛）が国産ロケットに抱く夢。町工場で働く者の誇りと情熱。『下町ロケット』はこのテーマをぶれることなく貫き、しかもそれを「弱者の逆襲」といった劇画タッチで熱く描いている（演出＝福澤克雄）。2013年の銀行を舞台とする連続ドラマ『半沢直樹』（TBS）は、主人公・半沢直樹（堺雅人）の決めゼリフ「倍返しだ！」が話題となって大ヒットした。今回の『下町ロケット』では、主人公の周りの人間（群像描写）がそれに代わるカタルシスをもたらす。たとえば、経理部長の殿村（立川談春）である。彼はメインバンクからの出向社員で同僚からは嫌われていた。その彼が夢を諦めようとする佃社長を、「俺はこの会社が好きだ！……あなたは夢に愛されている。だから、逃げちゃいけない！」などと叱咤激励するのである。

TBSはかつて、「ドラマのTBS」と言われていた。ホームドラマが次々にヒットする一方で、優れた芸術作品や系列局のローカルドラマが放送されていたからである。その意味で、「ドラマのTBS」が真に復活するためには、『天皇の料理番』や『下町ロケット』といったエンタテインメントの一方に、文芸的なドラマもなければならない。

『おかしの家』（脚本・演出＝石井裕也他）は、そういったドラマへの期待を抱かせる連続ドラマである。今にもつぶれそうな下町の駄菓子屋。桜井太郎（オダギリジョー）は、祖母（八千草薫）からその店を継いでいるのだが、いつも裏庭で仲間たちとぼんやりと子供の頃のような時を過ごしている。脚本家志望の三枝弘樹（勝地涼）、サラリーマン崩

れの金田剛（前野朋哉）、銭湯を営む島崎明（嶋田久作）らが太郎の相手だ。彼らは、ウクライナやシリア、原発、安保、基地、災害、大気汚染など、めまぐるしく変わっていく世界が気になっても、「俺たちに何ができる」と途方に暮れる。そればかりか、自分たち自身のシビアな現実にも、ただ立ち尽くしている。太郎は、駄菓子屋をどうしたらいいか、小学生時代の同級生・礼子（尾野真千子）との仲をどうすればいいか迷っている。それでも、彼らは「本当に大切なものは何か」を反芻（はんすう）しながら、それが一つ一つ失われていくことに抗っている。『おかしの家』は、この現代の「漠然とした不安」を、彼らの「臆病なやさしさ」で包みながら、人を想うことや人と寄り添うことの大切さをそっと囁きかける。薄暗い駄菓子屋の佇（たたず）まい、伏し目がちにしか気持を伝えられない臆病なやさしさ、そういった脚本、演出、演技のすべてが愛おしい。

近年は「連続テレビ小説」の人気が他を圧しているが、2015年のNHKドラマでは『64（ロクヨン）』、『洞窟おじさん』、『徒歩7分』に見応えと新鮮さあった。

『64』（原作＝横山秀夫、脚本＝大森寿美男）は、14年前の昭和64年（1989年）に起きた未解決少女誘拐事件を追う警察の執念を、暗く張りつめた緊張感をもって描いた作品である。当時、事件を担当していた広報官・三上（ピエール瀧）の贖罪意識と広報官としてのプライド。その過程に渦巻く警察機構の権力闘争と隠蔽工作への怒り。そして、失踪した自分の娘への痛々しい想い。この連続ドラマは、そういった錯綜する人間模様の葛藤をひりひりするようなタッチで濃密に描いている。昭和64年は、昭和が平成へと変わった年である。この「昭和64年」と「未解決」という設定が、刑事部長・松岡（柴田恭兵）の「昭和64年は終わっていない。必ずホシを引きずり戻す」の一言を通して、昭和の忘れ物をさまざまに思い起こさせる（平成27年度文化庁芸術祭賞大賞）。

NHK・BSプレミアムの『洞窟おじさん』（原作＝加村一馬、脚本＝吉田照幸他）は、「ある男の　数奇な人生を描いた　ほぼ実話であ

る」という人を食ったような文字テロップで始まる一風変わった連続ドラマである。山奥の貧しい村に生まれ育った一馬は、同級生にも家族にも疎まれ13歳の時に家出して洞窟で暮らし始める。そして、木の実をむしり蛇や猪を捕まえて食いつなぎ、やがて青年になるとそういった山の幸を売って金を稼ぐ知恵も身につける。この連続ドラマは、そんな少年が中年になるまでを描くものだが、山奥の洞窟暮らしの描写とそのひょうひょうとした語り口の間合(まあ)いに不思議な味わいがある。中年になった一馬は自販機の金を盗んで逮捕され、その取り調べのなかで自らの半生を明かしていく。洞窟暮らしの描写は深々としてリアルである。なのに、刑事（生瀬勝久）と一馬（リリー・フランキー）のやり取りは、その過酷な運命を楽しむかのようにとぼけている。中年の一馬を演じるリリー・フランキーの訥々(とつとつ)としてとぼけた演技が、この「実話」を極めてユニークな人生ファンタジーにしている（演出＝吉田照幸、平成27年度文化庁芸術祭賞優秀賞）。

『徒歩7分』（脚本＝前田司郎、演出＝中島由貴）は、実家を出てアパート暮らしを始めた独身女性の心の機微を、軽妙な会話劇のなかにさり気なく綴った連続ドラマである。32歳の大卒女子・依子(よりこ)（田中麗奈）は、職なし金なし男なし友達なしの孤独な日々をうだうだと過ごしている。それが隣室の看護師・咲江（菜葉菜）や階下に引っ越してきた内気なサラリーマン・田中（田中圭）と知り合い、依子の部屋やアパート1階の手作り弁当屋で少しずつ心を開いていく。軽妙な会話劇と言ったが、この3人のやり取りが実におかしくそれでいて含蓄に富む。たとえば、パンツ丸見え女の話から、「ちゃんとしなきゃ」といった気持をよぎらせ、実家を出た理由の深刻さが「ペットボトル何本ぐらいの重さ？」となり、それがいつの間にかあんころ餅の話になる。さらに、あんころ餅をつくりながら互いの年齢と親の話をするのだが、依子は話を聞かずさっさとあんころ餅を頬張っている（第6話）。こうしたとりとめもなく微妙にすれ違う会話が、依子の心象と他人との距離をさりげなく醸し出しているのだ（第33回向田邦子賞）。

近年、好調が続く「連続テレビ小説」（NHK）だが、その人気の一因は常に新しい挑戦をしているところにある。2015年の『マッサン』（脚本＝羽原大介、演出＝野田雄介他）もそうで、ヒロインを外国人にしたのは連続テレビ小説史上初めてのことである。これは国産ウイスキーの開発に情熱を注いだ男・亀山政春（玉山鉄二）の物語だが、スコットランド人の妻・エリー（シャーロット・ケイト・フォックス）が見せたやまとなでしこ顔負けの献身ぶりが一番の魅力であった。（東京ドラマアウォード2015・連続ドラマ部門優秀賞）

BSチャンネル・WOWOWの単発ドラマ『十月十日の進化論』（脚本＝栄弥生、監督＝市井昌秀）は、思わぬ妊娠に当惑する独身女性が十月十日の妊娠期間の間に少しずつ成長していく物語である。昆虫のことしかわからない偏屈な研究者・小林鈴（尾野真千子）が、大学の職を失い仕方なく昆虫館で働き始める。しかもそういった鬱屈がそうさせたのか、別れた元カレ・安藤武（田中圭）に出会って、愛のないつかの間のセックスをし妊娠してしまう。武に妊娠を素直に告げられない葛藤と独りで産むことへの不安。ドラマは、そんな鈴が出産への覚悟を決め少しずつ頑なな心を開いていく過程を、CGによる「生命誕生の神秘」を織り込みながら力強く見せていく。なによりも、他人の気持の分からない鈴の偏屈さが、出産本から入る生命誕生のCG解説と彼女が大好きな虫の生殖実態によってほぐされていく描写に、ユニークなオリジナリティーがある。この作品は第7回WOWOWシナリオ大賞の受賞作品だが、そういった新人登竜門を設けているところにもWOWOWのしっかりとしたドラマづくりの姿勢が見て取れる（平成27年日本民間放送連盟賞優秀賞、東京ドラマアウォード2015・単発ドラマ部門優秀賞）。

暗鬱な時代、明るくコミカルなものもなければドラマの世界は暗く沈んでくつろげない。『デート～恋とはどんなものかしら～』（フジテレビ）と『ど根性ガエル』（日本テレビ）がそんな期待に応えてくれた。

未婚男女が恋愛を面倒くさいと思うようになった時代、恋愛ドラマを描くことは難しくなっている。『デート～恋とはどんなものかしら～』

（脚本＝古沢良太、演出＝武内英樹）はそれを、奇抜な男女設定と意表を突くセリフの数々で巧みに描き上げた。主人公の依子（杏）と巧（長谷川博巳）は、共に社会性に欠ける変人である。国家公務員の依子は超効率主義のデータオタクで、「1979年7月23日生まれ、181センチメートル、67キログラム。好きな数字ばっかり、全部素数なんです！」と言って相手を選ぶ。一方、自らを高等遊民と称する文学オタク・巧はただの引き籠りニートで、何かといえば「恋愛なんてもんは性欲を美化したものにすぎないと芥川龍之介は言ってるよ！」などと言う。ドラマは、そんな恋愛オンチにまるで噛み合わないセリフの応酬をさせながら、最後には「恋とは何か」を気づかせる。なによりも、そういった脚本術が魅力である（東京ドラマアウォード2015・連続ドラマ部門優秀賞）。

『ど根性ガエル』（脚本＝岡田恵和、演出＝菅原伸太郎）は、吉沢やすみの人気漫画を実写化した連続ドラマである。テレビアニメにもなって人気が高かったが、今回の実写版はからっと明るい青春ドラマに仕上がっているところがおもしろい。石神井公園にいたカエルのピョン吉が、中学生のひろしのTシャツに張り付いて、ひろしとドタバタを繰り広げる。この実写版は、ひろし（松山ケンイチ）が青年になっても相変わらずぐうたらで、平面ガエルのピョン吉の寿命も尽きようとしている設定で始まる。青春ドラマは挫折と成長を描くものだが、このドラマもぐうたらなひろしの成長とピョン吉の寿命を軸にして、そのドタバタの中にひろしの大人としての自覚をからっとコミカルに芽生えさせている。時々、ピョン吉がTシャツからはがれそうになるところに寿命のはかなさを象徴させているが、そのピョン吉に父親のような慈愛が感じられるところも、ひろしの成長にある切なさを与えている。ピョン吉の声を担当した満島ひかりの熱演、その張りのある声色が光る。

戦後70年、ドキュメンタリーや報道番組では、NHKスペシャル『女たちの太平洋戦争～従軍看護婦　激戦地の記録』など数多くの番組が放送された。それらの企画の中で目立つのは「女性の戦争体験」である。ドラマの数はドキュメンタリーほど多くはなかったが、やはりその傾

向がはっきりと見て取れる。その中から一つ上げるとすれば、TBSの開局60周年特別企画『レッドクロス～女たちの赤紙～』前後編（脚本＝橋本裕志、演出＝福澤克雄）である。主人公の天野希代（松嶋菜々子）は幼い頃からの夢をかなえて看護婦となり、赤十字の博愛精神に燃えて戦地へと赴く。しかし、関東軍が支配する満州の陸軍病院の実態は、中国人の治療などすれば軍医も看護婦も殺されかねないものだった。やがて、希代は満州開拓団の青年・中川亘（西島秀俊）と結婚して長男・博人をもうけるが、夫は戦死しソ連軍の侵攻で博人とも生き別れになる。そして、博人は中国人として生き、希代は共産党の従軍看護婦として中国を転々とする。敵味方なく救護しようとする希代のヒューマニズムやけなげさの描写が、時として感傷に流されるきらいはある。しかし、博人が義勇兵として朝鮮半島に赴き、帰国した希代が赤狩りにあうといったところまでを、女性の目線からわかりやすく描き通した点は高く評価される（平成27年度文化庁芸術祭賞優秀賞）。

最後に、日本のドラマの国際発信事業「国際ドラマフェスティバルin TOKYO」が主催したシンポジウム「国際化時代におけるドラマ交流」で、東南アジアに共通する課題が浮き彫りにされていたので、その要点を報告しておきたい。この日本・韓国・タイのプロデューサーと脚本家によるシンポジウムでは、ドラマの低迷状況を打破するには「新たな素材を発掘して身近な共感を得る」ドラマへの挑戦が求められるということが共通して述べられた。ともすれば、各国のドラマ事情の違いばかりが強調されるが、「ドラマの感動に国境はない」ことをあらためて痛感させられた（2015年10月22日、於：東京・千代田放送会館）。

こうたき・てつや（上滝徹也）
評論家、日本大学名誉教授（テレビ文化史専攻）。放送批評懇談会常務理事、『国際ドラマフェスティバル in TOKYO』実行委員会特別顧問、日本脚本アーカイブス推進コンソーシアム理事、放送番組収集諮問委員会委員ほか。ギャラクシー賞選奨事業委員長、文化庁芸術祭賞審査委員会委員、BPO放送倫理委員会委員などを歴任。監著『テレビ史ハンドブック』（自由国民社）、共著『テレビ作家たちの50年』（NHK出版）ほか。

『この子たちの夏』（2015年・世田谷パブリックシアター）撮影：谷古宇正彦

〈国内トピックス〉

朗読劇『この子たちの夏 ——1945・ヒロシマ　ナガサキ』

〈対談〉下重暁子（作家）× 大林宣彦（映画作家）

進行：永井多恵子（国際演劇協会日本センター会長）

1945年夏、日本の広島と長崎に原子爆弾が投下された。それから40年後の1985年、演出家の木村光一氏は遺稿や手記、詩歌などの膨大な資料のなかからテーマを「母と子」に絞り、朗読劇『この子たちの夏～1945・ヒロシマ　ナガサキ』をつくった。戦争を知る世代が年々減っていくなか、原爆・戦争の体験を「『記録』ではなく、『記憶』にとどめたい」というのが、この作品に込められた木村氏の強い思いだった。

以降30年間、『この子たちの夏』（企画・制作＝地人会〈2007年まで〉、地人会新社〈2011年～〉）は再演を重ね、2015年には全国47都道府県で796回の上演を数えるにいたった。2011年からは国際演劇協会日本センターが主催となり、せたがや文化財団・世田谷パブリックシアターと提携して東京での上演を行っている。昨年の世田谷パブリックシアター公演では、日本人以外の観客にも広く観ていただくために、すべての回に英語の同時通訳イヤホンガイドを付けた。今後、海外での公演も視野に、上演の機会を増やしていきたい。

2015年夏、日本は敗戦から70年を迎えた。「戦争」を伝えていくことが難しくなる一方、その重要性はますます高まっている。長崎に原爆が投下された日である8月9日、『この子たちの夏』をご覧いただいた作家の下重暁子氏と映画作家の大林宣彦氏に、ご自身の戦争体験、個々人の声と思いを次の世代に引き継ぐことの意義について語っていただいた。

今にこそリアリティを持つ『この子たちの夏』

永井　きょうはお忙しいところ『この子たちの夏』をご覧いただきまして、ありがとうございました。いかがでしたでしょうか。

大林　この作品を観て、今にこそ、リアリティがあると思いました。パンフレットを拝読すると、初演が30年前の1985年。一度中断して2011年の東日本大震災の年に再開されたんですね。僕は、2011年は「1945年」に戻ったと思っているんです。僕自身、「1945年以降の日本の復興のやり方は間違いだった。もう一遍、復興をやり直さなければいけない」と切羽詰まっていて、日本の戦争や敗戦後に関する映画を撮ってきました。

さらに、中高校生が「自分たちは戦前世代だ」と言いはじめましたね。高校生が駅前で「私たちの未来は私たちのもの」というビラを配っていたので、「おじいちゃんも一緒に頑張るからね」と言ったら、「おじいちゃんたちに任せているとダメだから、自分たちでやっている。おじいちゃんたちは“戦後”でしょ。私たちは“戦前”です」と

高校生にきっぱり言われてしまいました。

子どもたちが、戦争を自分たちのこととして感じているときだけに、彼らに体験者の言葉をしっかりと伝えていくことが、今こそリアリティを持ってきている。この舞台はすばらしいものだと思いました。

下重　今、大林さんがおっしゃったように、3.11というのは、私たちが戦後やってきた間違いを反省すべきときだったんですね。それなのに全く違う方向へ来てしまいました。私自身にとって、70年目というのはもっと静かに迎えるべきものであったはずなんです。ところが、こんなに騒がしい時代になってしまった。若い議員のなかには「戦争に行きたくないというのはエゴだ」という人まで出てきました。

確かに若者たちのなかには目覚めた人もいます。でも、最近の統計では、8月6日は広島へ原爆が投下された日で、8月9日が長崎、8月15日が敗戦の日であると答えられた若者はほとんどいませんでした。これはやはりショックです。戦争の現実をどうやって若者につないでいけばいいのか。『この子たちの夏』もそれをつなぐ一つの催しだろうと思います。

撮影：山田泰士

おおばやし・のぶひこ

1938年生まれ。自主映画・テレビCMの制作を経て、1977年『HOUSE』で商業映画に進出。代表作に『転校生』『時をかける少女』『さびしんぼう』等。最近作『野のななのか』は8月15日以降も戦闘が続いた樺太を描く。今夏、『花かたみ』をクランクイン予定。

しもじゅう・あきこ

早稲田大学卒業後、NHK入局。アナウンサーとして活躍後フリーとなり、民放キャスターを経て文筆活動に入る。財団法人JKA会長等を歴任し、現在、日本ペンクラブ副会長、日本旅行作家協会会長。『家族という病』が2015年度新書第一位。『鋼の女―最後の瞽女・小林ハル』など著書多数。

大林　子どもたちは教えられてこなかったんですね。今、子どもたちは本能的に知りたがっています。長崎での平和祈念式典を見ていたら、子どもたちが一番真剣なまなざしをしていた。まるで食いついてくるように「教えて、知りたい、参加したい」という顔をしていました。

下重　今の子どもたちは、歴史の授業で第二次世界大戦を学ばないといいますが、古代からやると、そこまでたどり着かずに明治か大正で終わってしまうからなんですね。でも、考えてみたら私の学生時代ですらそうでした。戦後すぐなのに、授業で出てこなかったのが不思議です。

大林　それはGHQの意向だったんです。占領下の1947年に東京大空襲の慰霊碑を建てる計画があり、GHQにおうかがいを立てたら、「日本人が戦争を覚えている限りアメリカを憎むだろう。そうなると占領政策も米日関係もうまくいかない。ゆえに慰霊碑などつくってはいけない。さらに、子どもたちには戦争なんかなかったことにしなさい」と、GHQはそう答えたんです。つまり、子どもたちに戦争を教えるなという指令がGHQから出ていたわけです。だから日本人は何も知らないまま来てしまったんですね。

戦争を伝えるということの難しさ

下重　戦争が終わった日のことは忘れられませんね。私の父親は陸軍の職業軍人で、母と兄と3人は奈良の旅館の離れに疎開していました。あの日、母が私と兄をラジオの前に座らせ、詔勅を聞きました。そのあと母は「日本は戦争に負けた。軍人の妻や子は強姦されたり乱暴されるかもしれない。そのときは、まずお風呂の中に隠れなさい。それでも見つかったら、これを飲むのよ」と言って、白い粉薬の入った包みを見せられました。後に「あれは何の薬だったの？」と母に聞いたら「青酸カリよ」と言いました。

『この子たちの夏』にも、自分の思いとは違って命を奪われてしまった人たちの話がたくさん出てきましたが、あの敗戦の日は、多くの人が死を意識した、一番大きな節目でしょうね。

大林　私も一遍死んだつもりになっています。私はちょうど原爆投下の1週間前に広

『この子たちの夏』（2015年・世田谷パブリックシアター）撮影：谷古宇正彦

島にいました。軍医だった父親を慰問に行って、そのとき路面電車の中から原爆ドームの丸い屋根を見て、これが文明というものかと子ども心に憧れた。

そして1週間後に原爆投下です。私は母親と2人で母親の実家にいました。大家族で、普段は年長の男から、男女別々にお風呂に入るんですが、「きょうはお母ちゃんと一緒にお風呂に入りましょう」と言われて、物心ついてから初めて母親とお風呂に入りました。母はお風呂から出ると長かった髪を切って、私も唯一継ぎの当たっていない緑色のショートパンツと上着のスーツを着せられたんですね。寝間に行くと座布団が2枚、真ん中に短刀が置いてあって、「きょうは二人で朝までお話をしましょう」と言われた。子ども心に、明日、進駐軍が来るから母親は僕を殺して死ぬつもりだと思いましたね。

下重　敗戦からしばらくしたら、父親が大きいリュックサックを背負って私たちのいる旅館へ帰ってきました。それから何も言わずに、毎日、毎日、リュックから紙を出して、庭の池のそばで焼いていました。今でも覚えていますが、朱色の罫が入った軍の機密書類です。何日焼いてもなくならない。暑い日で、煙が立ち上って、やたらと赤トンボが多い年でした。そういう風景は、やはり忘れることができませんね。

『この子たちの夏』のせりふにもあるように、その人、一人ひとりの敗戦があり、一人ひとりの原爆がある。「個人」としての戦いをどう受けとめて、どう伝えていけばいいのか、非常に大きな問題ですね。

永井　私はお二人より1～2歳年下で、戦争の記憶があまりありません。

戦後70年が経ち、ジャーナリストの立花隆さんがおっしゃるように、いつか「この方が最後の被爆者です」という日が来る、このままでは忘れ去られてしまうという危機感が私の中にもありました。

あまり知られていませんが、立花さんは学生時代、ロンドンの国際青年核軍縮会

議に招かれて被爆地広島の実態を伝えるといったことをされているんです。「被爆の記憶」をどうやって伝えるかを考えた時、そういった“メッセンジャー”のような方が、今後とても大事になると思います。

大林　『この子たちの夏』でも使われている橋のたもとの写真に写っている方で、今まで決して名乗らなかった方がいます。ご主人にも子どもたちにも自分の被爆体験を話していなかったそうですが、やはり後に伝えなきゃいけないと、その方の話から広島県福山の高校生たちがCGで被爆の瞬間を再現したんです。

モノクロの写真を見て「これは何色でしたか？」と聞きながらつくるわけですが、子どもたちが「そこまで聞いていいのか」と躊躇していると、「あのとき100人のうち99人死んだ。今、自分はそれを伝えるために生かされているのだと思うから、どうか全部描いてほしい」と言って、焼けただれた皮膚の色まで細かく再現して作品がつくられました。でも、その方は、「作品ができたのはうれしいけれども、こんなものじゃなかったのよ」と言われるんです。

戦争の実態を伝えるのは本当に難しいことです。1952年、新藤兼人さんが『原爆の子』を広島でつくられた。日本が独立して初めて原爆を取り上げた映画です。それまでは、原爆被曝なんて描けなかったでしょう。敗戦後、広島に「よく効く頭痛薬ピカドン」というものがありました。要するに、原爆の恐ろしさが教えられていないので、むしろ原爆の「威力」に憧れていたんです。

下重　恐ろしい話ですね。

大林　新藤さんの作品はリアリズムなので、ピカとドンのときに、全裸の少女がその光と爆風にあおられて死ぬところを描きたいと言われた。そうしたら広島の女学校の校長先生が「うちの学生を出します」と言われて、実際に女学生が演じました。『原爆の子』はカンヌに出品されたのですが、日本の外務省はカンヌに受付拒否してくれと依頼しているんです。つまり、敗戦国がみずから被爆による被害を発信するのは戦勝国の対日感情を刺激するということへの“配

撮影：山田泰士

慮”ですが、カンヌは受けつけてくれました。

その後、日教組プロの関川秀雄さんが『ひろしま』をつくりました。これもリアルなピカドンの姿を再現しようと、広島の老若男女が8万人ほど出演して、一つの画面に2万人ぐらい出ているんです。だけど、広島の人は皆、「こんなものじゃないよ、ピカドンは」と言うんですね。つまり、どんなにリアルにやっても描けないんです。

想像すること、感じること

永井　一方で、実際に広島で原爆を受けた方たちの中には、それを言うことに対する拒否反応もありますね。

大林　末代まで嫁に行けないとか、謂れのない差別や偏見がありますからね。『この子たちの夏』の最後に、「私は誰にも文句を言おうと思いません。よくなろう、生きよう、生きぬこう」という言葉があります。この勇気は、差別に対する決意なんです。つまり、「自分は原爆に遭ったことを全部認めて、それを言います。そうやって生きていきます」という宣言なんです。

下重　原爆を受けていかに悲惨な目に遭ったかというのが第一段階だとすると、その後、生きていく覚悟をしなければならないというのが次の段階ですね。私は、『この子たちの夏』の第3部に出てくる「長崎の平和の像を立てたお金、あのお金があったら何ができただろう、『平和』という言葉が空しい」という台詞が一番耳に残りましたね。本当にリアリティがある。私たちはなにげなく「平和」という言葉を使うけれど、一体何をしていて、何をしてきただろうという、その空しさが込められていますよね。

大林　平和というものは戦争の対義語としてあるわけで、本来は「戦争を忘れてくれるな」ということなんですよね。つまり、痛みのない平和というのはないんです。痛みも敗戦も知らずに「平和だ、平和だ」と言っているのは、「平和難民」でしかない。

下重　「70年間、平和であった」という言い方は、70年間、危機感すら持ってこなかった、そういった想像力も持ってこなかったということではないかという気がします。

大林　その想像力というのが実は一番大事で、映画もどうやったってリアルにはならないんですよ。じゃあ、どうすればいいかというと、想像力なんです。

例えば、高畑勲さんがアニメーションの『火垂るの墓』といういい映画をつくった

んですが、御当人にうかがったら、戦争体験者からは、「高畑さん、絵が違う。あんなもんじゃなかった」と叱られると言うんです。あれはセルアニメという手法ですが、高畑さんは本当は紙芝居の絵でやりたかったそうです。紙芝居の絵というのは稚拙だけれども「記憶」だから。リアルなものは「記録」であって、「記録」に立ち向かっても、劇映画では決して再現はできない。だけど「記憶」だと再現力があるんです。被爆者が描いた絵も、稚拙だけれどリアリティがあって、力があるんですね。それで僕も『この空の花―長岡花火物語』では全部、紙芝居の絵にしました。まだ技量が定まっていない長岡造形大学の学生さんたちにしっかりと事実を学んでもらって、彼らの想像力で描いてもらったんです。

永井　「素人の持っている技術」というか、リアリティというのはすごく大きいものがありますね。

大林　一見難しい映画のように見えるでしょう。でも、4歳の子どもが一番いい観客でした。2時間40分もの映画を見終わって、「お父さん、僕、今、生きているの？」と聞いたと言うんです。

下重　すごいですね。

大林　生きているなんていうことを考える年齢じゃない子どもがそう言ったので、お父さんが、「生きているだろ。だから、お父さんとこうしてきょう映画を見てお話ししているだろ」と言ったら、「じゃあ、あの一輪車のお姉ちゃんは生きているの？」と聞いたんです。これは、過去に戦争で死んだ子どもが一輪車に乗っているシーンのところを言ってるんですね。

それでお父さんが、「君があのお姉ちゃんのことをいつまでも忘れないで大好きでいたら、君が生きているのと同じようにお姉ちゃんも生きているんだよ」と言ったら、4歳の子どもが、「うん、わかった。僕はいつまでもあのお姉ちゃんのことを大好きだから、ずっと一緒に生きていけるね」と言ったんです。これで、この映画で言いたかったことは全部伝わっているんですよ。理解はしなくても、感じてくれているんです。

下重　そう。感じることですよね。

大林　感じてくれれば、わかってくれるんですよ。

永井　感性の共有ですよね。

下重　私は人間って意外と進歩しないと思っていて、私自身も、方法論はいろいろ変

『この子たちの夏』（2015年・世田谷パブリックシアター）撮影：谷古宇正彦

わっても、考えていることや感性は、小さなころと何も変わっていないんですね。だからこそ、小学校時代にそういうものを見なければいけないという気がします。

大林　『この子たちの夏』も、子どもが観れば大人以上に感じてくれると思いますね。

永井　ぜひもっと若い人たちに見てもらいたいと思っているんです。

下重　学校からは観に来たりはしないんですか。

永井　観に来てくださっていますね。中学生のお子さんを同伴された場合の親子料金も設定しています。演出・構成の木村光一さんが音声も照明プランも全部使っていいという許可をくださって、過去にアマチュアの方による公演が行われたこともありますし、今回の公演も短歌の部分だけは、世田谷区内や近隣の中高生に読んでもらっています。

　私は「子ども向け」につくったものはあまり好きじゃなくて、大人が観てもいいもの、最高のものを見せたい。それを子どもが見て、感じるものがあると思っているんです。

大林　本来「大人だまし」っていうのはありますが、「子どもだまし」っていうのは本当はないですからね。子どもは決してだまされませんから。

下重　見せるだけじゃなく、子どもたちにやってもらったらどうですか。私はやるほうが伝わると思います。自分に残るでしょう。子どもたちがこれを自分で読めば、自分が体験したかのような気持ちを持つことができると思いますね。

『この子たちの夏』（2015年・世田谷パブリックシアター）撮影：谷古宇正彦

一人ひとりの思いを引き継ぐ歴史教育を

大林　去年、日本非核宣言自治体協議会に呼ばれて藤沢で「ピース・フロム・藤沢」という講演会をしたとき、僕が出番を待っていたら中学生が二人血相を変えてやって来て、「監督さん、僕は将来政治家に、こいつは経済家になろうと思っているんです。政治も経済も夢じゃないでしょう。現実でしょう。だから、現実のアメリカやイギリスや中国や、日本と戦争をした人たちが原子爆弾についてどう思っているかを僕たちに教えてください」と、目を輝かせて言うんです。

僕は子どもたちにアメリカで1952年につくられた『原爆下のアメリカ』という映画の話をしました。1,000発の原子爆弾を積んだ1,000機の軍用機がニューヨークを攻撃するんですが、ガラガラと壊れるだけでピカもドンもない。つまり、核被害が描かれていない。この映画は「原子爆弾には核被害がない」ということをアメリカ国民に教える映画だったんです。「広島、長崎の原爆のおかげで日本は平和になった」と。

下重　実際にそう信じられていますね。昔、私が英語を習っていたアメリカ人女性で、「原爆の子の像」のモデルの禎子の映画『千羽鶴』の上映会をアメリカ各地でやっている、いわば反戦の士のような人がいたんですが、彼女と原爆の話をしていたら

「パールハーバーがあったから原爆があった」と原爆投下を正当化していました。すごくショックを受けましたね。

永井　でも、アメリカでも原爆投下に関係した人たちの精神的苦悩が伝えられたりして、「原爆を落とさなければ戦争は終わらなかった」という説がだんだん変わってきているようですね。

下重　少しずつですね。中国の場合は、盧溝橋のすぐそばなどいろいろなところに立派な戦跡の記念館があって、日本の残虐さなどが子どもたちにも伝えられています。そうやって見せて教育されていくわけですから、日本とは全然違ってくるわけですね。

大林　よくも悪くも国の事情だけれど、中国も韓国も教えられている。日本だけが教えられていない。日本の子どもたちは、太平洋戦争で中国やソ連と戦争をして負けたということを知りませんからね。

下重　日本の場合は、何年何月に広島に原爆が落ちたという事実と日にちに重きが置かれている気がしますが、そういう教え方に問題があるのだと思います。事実はもちろん大事ですが、そのとき生きていた人たちの思いを引き継ぐこと、私はそれこそが歴史教育だと思うんです。いま、思いを引き継ぐということを全然教えていない、思いが伝わっていないんです。

『この子たちの夏』を観て、こういう思いを引き継ぐ歴史の伝え方が、もっと教育の現場であっていいと思いましたね。

大林　特に高度経済成長期のころから、情報時代になったでしょう。情報というのは「各論」であって、各論は「是か非か」になっちゃうんですね。

永井　今、ネット時代で、ニュースがそうなってしまいましたね。

大林　だけど大事なのは各論じゃなくて総論で語ることです。総論で語るということは、過去から学んで、未来を想像して、今をどうするか。つまり総論の中には「私」が出てくるわけです。総論は「正気」で、各論は「正義」なんです。正義というのはそれぞれの都合です。日本の正義とアメリカの正義が戦争をして、勝ったアメリカの正義が正しかったというのが戦争でしょ。正義は、結局、戦争を生むんです。正気でいるということは総論で考えること、下重さんのおっしゃる想像力であったり、そこにいた人たちの気持ちを考えるということですね。

永井　次の戦争はもう破壊ですからね。

下重　原爆が落ちたとき、戦争に負けたとき、そこにいた人たちがどんな気持ちでいたかを一人一人が語られています。国や団体じゃなく、個人がどう受け止めたか、それを伝えていかなければならないと思うんです。

加害と被害、双方の祈りを花火に込めて

大林　私が長岡にほれ込んで『この空の花』をつくったのは、花火を見に行ったのがきっかけでした。毎年8月1日の夜10時30分に上がるんですが、それがちょうど爆撃のあった時間なんですね。

下重　私は『鋼の女』という本で、長岡瞽女の小林ハルという人間国宝になった人の話を聞き書きしたんですが、長岡の一番ショッキングな場面が、空襲で焼けた日のことでした。彼女たちは目が見えなくても、ちゃんとわかる。気配と音でわかるんですね。

大林　長岡のお年寄りは花火が始まると家にこもって、花火を見ないそうです。

下重　わかりますね、そのお気持ちは。

大林　それでも、爆撃のことは伝えなければいけないというので語り部となって子どもたちに伝えている。しかも長岡は真珠湾攻撃を指揮した山本五十六の郷里なんですね。長岡市長さんが「いつか僕はパールハーバーでこの花火を上げたいんです。五十六の里の政治家だからやるべきことはやります。覚悟は決まっています」と言われて、それで僕も、「じゃあ、私は映画をつくるから、パールハーバーで一緒にやりましょう」と約束したんです。その花火が、今年の8月15日に上がるんです。

下重　本当ですか！　パールハーバーに長岡の花火が上がるんですか。

大林　長岡の戦災資料館では、真珠湾にある戦争資料館「アリゾナ記念館」と組んで日本の加害も訴えています。戦争というのは被害だけじゃなくて、みずから加害者になることが恐ろしい、そういう教育をきちんとしているんですね。そんな交流があって、2012年にホノルル市と姉妹都市を締結したとき、そのときはパールハーバーじゃ無理でしたが、ホノルルの海辺で花火を上げて映画もやりました。怖かったですね。上映の日の朝、ピストルがずっとこっちを向いている夢にうなされて、会場に行ったら異様な雰囲気でした。市長さんも横で震えていました。私も震えています。

終わったら私と同じ年ぐらいの白人女性が一人、血相を変えてやってきました。目

をつぶるとナイフを持っていたように思うんだけれども、そんなことはなくて、僕の手を握り締め、振り回して「映画を見ている間中、私の胸は嵐のように騒いでいた。でも、映画を見終わった今、あなたはこれから未来を生きるアメリカと日本の若い人のためによいプレゼントをしてくれたのではないかと思う。だから、私はそれを信じます。Thank you very much. わかりますか？　私のこのThank you very muchは、私の勇気です」と、そう彼女は言ってくれました。

長岡の花火というのは、シベリア抑留された人が上げていて、ゆっくり開いてゆっくり散る、いい花火なんです。

下重　私も見たことがあります。一番大きい三尺玉、あの花火はすばらしいですね。

大林　その花火がようやく今年、パールハーバーで上がります。こういうことで伝えることもやっぱり必要だし、『この子たちの夏』も、あの日の一人ひとりの声を子どもたちに伝えられればいいと思いますね。

永井　今、広島に行くと本当にきれいになっていて、あそこに本当に原爆が落ちたのかしらと思ってしまいますね。

大林　暑さだけは同じでした。「ああ、あのときもこんな暑さだったな」ということは残ります。だから、客観性じゃだめなんです。普遍性で伝えるということが大事だし、そういう意味で『この子たちの夏』のような活動はもっとも大事なことだと思いますね。

（2015年8月9日・公益財団法人せたがや文化財団会議室にて）

撮影：山田泰士

第2回表彰式が行われた国立能楽堂（千駄ヶ谷）の前で

〈国内トピックス〉

劇評を書いて舞台を味わう
高校生劇評グランプリ 最優秀賞

2013年、全国の高校生が公演を観て楽しむだけでなく、劇評を書くことによって作品をより深く味わい、想像力や思考力を伸ばすことを目指してスタートした「高校生劇評グランプリ」。国際演劇協会日本センターが主催し、東京都高等学校演劇研究会、NPO法人日本学校演劇教育会（第2回より）、小劇場レビューマガジン ワンダーランドが実行委員会を組織して実施・運営するこの新たな試みが、2015年に第2回目を迎えた。

第1回目は、首都圏の劇場・劇団の協力を得て「高校生応援チケット」（1,000～2,000円）を提供し、延べ351人の高校生が観劇、

77編の劇評が応募された。第2回目は、前回のライヴ・パフォーマンス評に加えて、実演の少ない地域からも募集できるよう映像作品を対象にしたレビューも応募、首都圏のほか、北海道、大阪、愛媛、兵庫、石川など全国から64編の劇評が寄せられ、文楽や能・狂言、歌舞伎などの古典芸能にも応募作品が広がった。

「高校生応援チケット」の発行には、松竹、東宝、都民劇場、日本演劇興行協会のほか、歌舞伎座、劇団四季、新国立劇場、新橋演舞場、帝国劇場、東急文化村、東京芸術劇場、PARCO劇場、フェスティバル／トーキョー実行委員会などの協力を得、さらに入賞者への公演招待特典（計10公演）も提供いただいた。

選考委員は、扇田昭彦氏（演劇評論家）ら6人で、第1回はNODA・MAP『MIWA』公演を取り上げた石本秀一さん（早稲田実業学校高等部1年）の「MIWA――愛の伝道師 その人生とは」が最優秀賞を受賞、優秀賞10編、団体賞は工学院大学附属高等学校が受賞した。2015年3月に発表された第2回の最優秀賞には、文楽『絵本太功記 尼ケ崎の段』を評した、筑波大附属駒場高校2年吉原爽斗さんの「鳴かぬ蛍が身を焦がす――人形浄瑠璃」が選ばれた。この他、ライブパフォーマンス・レビュー部門優秀賞は11編、映像作品・レビュー部門優秀賞1編、団体賞は大阪市立咲くやこの花高校と東京都立科学技術高校の2校が受賞した。

2015年5月に急逝された選考委員の扇田氏は「高校生劇評グランプリ」の始動に際し、「十代は一生のうちでも感受性がもっとも鋭敏な時期に当たる。そういう活発で柔軟な心から生まれる劇評には、経験と知識に支えられたプロの劇評とはまた違う新しい視点と文体があるはずだ。高校生劇評グランプリには、これまでの劇評の定型にこだわらない、新しい表現の可能性を期待したいと思う」と書かれた。

劇場は古来、他者を知り、自己を知り、社会＝共同体を知るための学びの場だった。「高校生劇評グランプリ」を通して、十代の若者たちが舞台芸術に触れ、思考を深めることによって、新しいかたちの劇評を生み、劇場がもうひとつの学びの場となって欲しいと思う。

（編集部）

* 学校名・学年は受賞当時

扇田昭彦氏、野田秀樹氏、堀尾幸男氏（舞台美術家）と第1回受賞者の皆さん（2014年3月31日・東京芸術劇場）

桐竹勘十郎師（人形浄瑠璃 人形遣い）と第2回受賞者の皆さん（2015年3月30日・国立能楽堂）

第１回　グランプリ最優秀賞作品（2014年）
野田秀樹作・演出『MIWA』（NODA・MAP／東京芸術劇場プレイハウス）評

MIWA――愛の伝道師 その人生とは

早稲田実業学校高等部 1年　石本秀一（いしもとしゅういち）

「人生は、どうせ一幕のお芝居なんだから」―― 寺山修司作『毛皮のマリー』で美輪明宏演じる男娼マリーの台詞だ。

NODA·MAP『MIWA』は宮沢りえ演じるMIWAが美輪明宏の激動の人生を現実妄想交えつつ進んでいく、そんな作品だ。

物語は雲の上の世界から始まる。雲の上では男女を分ける踏絵が行われていた。主人公MIWAは踏絵が踏めないまま、そこで出会った両性具有の怪物アンドロギュヌス（のちに安藤牛乳と変名）と共に長崎の街へ降りてゆく。長崎は天草の乱が起きた原城（はらじょう）があり、キリシタン弾圧が行われた地だ。つまり雲の上の踏絵はメタファーなのだ。美輪明宏は天草四郎の生まれ変わりを公言している。踏絵を踏めばMIWAは女として生きられた。しかし踏まなかったがゆえ心は女、体は男という十字架を背負い生きることになった。天草も踏みさえすれば若くに殉死することもなかったはずだ。そんな美輪と天草を踏絵が結ぶ。

MIWAにとってもう一つの踏絵がある。原爆だ。愛する人が消え、当たり前だった日常が突然時を止め、目の前には地獄絵図のような景色が広がる。MIWAはそんな恐ろしい経験をした以上、もうなにも恐れるものはないという。それほどまでに原爆は深い傷を与える。MIWAの「死んでたまるか」という生への執念はそこから生まれたものだ。原爆投下のシーンはシンプルながらも観る者に恐怖を与えるには十分な演出だった。薄い一枚の黒い布が、動きを止めた人々の上に覆いかぶさっていく様子は鳥肌が立った。演劇にしかできない表現であり、神髄だ。

MIWAは戦後長崎の街を出て、東京でシャンソン歌手として働き始める。そこでMIWAは二つの声を持つ歌手として一躍有名となる。この二つの声をMIWAとその後ろについた安藤牛乳が共に響かせる様子は圧巻かつユーモラス。中性的な声をどう表現するか、意表を突く演出だった。そんな演出・作を手掛ける野田秀樹は役者としても存在感を発揮。MIWAと同じ、アンドロギュヌスを背負って生きるオスカワアイドルという役所(やくどころ)だ。物語終盤、オスカワは実は自分は三島由紀夫だと告白し、割腹自殺を遂げる。オスカワは三島の妄想に生きていたアンドロギュヌスだったのだ。三島の自殺にショックを受けたMIWAもまた自分の妄想の中に生きていた安藤牛乳との決別を決意する。

物語は、時に妄想に逃げながら生きてきたMIWAが、強くまっすぐ生きてゆくと決め、カフェ倫巴里(ろんばり)のラストステージに上がるところで終わる。その凛とした後ろ姿は「ここまで来れるものなら来てみなさい」そう言っている気がした。愛する者を幾度となく失い、不遇の時代を経験しても繰り返し立ち上がってきた強さゆえの姿だ。苦しみぬいた過去があるから人の痛みがわかる。だからこそ美輪に、多くの人が人生の指針を求めて縋(すが)るのだ。

NODA・MAP『MIWA』、息つく暇も与えぬテンポの良さで、寸分の隙もない。美輪明宏と野田秀樹という稀代の化け物が紡ぎだしたまるで神話のように高貴な作品。この先これを超える舞台に出会えるのか不安になるほど強烈だった。

その作品を支える役者陣はまさに日本最高峰。MIWAを演じる宮沢りえの透明感、赤子から老熟するまでの見事な演じ分け。安藤牛乳、古田新太の躍動感。MIWAの3人の思い人を演じる瑛太の清々しさ。井上真央の母性溢れるマリア。カフェのマスター半・陰陽、池田成志の妖艶さ。青木さやかの負け女は当て書きかと疑うほどハマり役。ボーイを演じる浦井健治は目力で訴えかける。通訳役、小出恵介はシリアスコミカルのメリハリあ

り。野田秀樹は舞台を駆け、観る者を引き込む。アンサンブルも鮮やかに華を添える。

舞台セットもシンプルながら表情豊か。ステンドグラスが映し出されるシーンの美しさには息を呑んだ。衣装もそれぞれに意味が込められていて惹きつけられる。全てにおいてカンパニーの団結力を感じた。

冒頭の台詞はこう続く。

「あたしは、その中でできるだけいい役を演じたいの。……［略］…… 役者はただ、じぶんの役柄に化けるだけ。……［略］…… 化けて化けてとことんまで化けぬいて、お墓の中で一人で拍手喝采をきくんだ……」

美輪明宏――長崎が生んだ神武以来の美少年は未だ化けるのをやめる気配はない。いつまでもどこまでも化け続け、この世を明るく照らし続けてほしい。観客の拍手は、役者はもちろん、そこに姿はなくとも確かにいた美輪に対する「まだ墓に入るのは早い。生きながらもっと拍手喝采を浴びてくれ」そんなメッセージのように聞こえてならなかった。

第1回最優秀賞を受賞した石本秀一さんと『MIWA』を作・演出した野田秀樹氏、
舞台美術担当の堀尾幸男氏、選考委員の扇田昭彦氏とのトーク

第２回　グランプリ最優秀賞作品（2015年）
文楽鑑賞教室『絵本太功記　尼ケ崎の段』（日本芸術文化振興会／国立劇場小劇場）評

鳴かぬ蛍が身を焦がす――人形浄瑠璃

筑波大学附属駒場高等学校 2年　吉原爽斗（よしはらさやと）

なぜ人形に人真似をさせるのか。シリアスなドラマを演じるなら人の方が適任に決まっている。学校行事で観た初めての文楽（人形浄瑠璃）は、そんな思い込みを覆した。

本能寺の変を題材に、謀反人武智光秀（史実における明智光秀）とその一族の苦悩を描いた『絵本太功記』。「尼ケ崎の段」では主殺しを責めて光秀の下を去った母、皐月（さつき）の隠居先が舞台となる。皐月の家を訪れているのは光秀の妻、初陣に先立ち祝言を挙げることとなった光秀の息子十次郎とその許婚初菊、そして刺客から逃れるため旅僧に身をやつし宿を求めていた真柴久吉（羽柴秀吉）。さらに久吉を追って光秀もたどり着き竹藪に潜む。光秀は好機を得て竹槍で久吉を討とうとするが、槍が刺したのは皐月だった――。

芝居を観ていると不思議な感覚に襲われる。文楽では人形一体を都合三人で操るが、彼らが平然と姿を見せているのである。黒衣（くろご）によって「見えないことになっている」が、そうはいっても、見える。三人の中心となる、首と右手を担当する人形遣いに至っては、顔を隠さず出している。しかし気にならない。人形遣いを無視して人形芝居に集中できる、ということではない。人形遣いの存在、所作もまた、芝居の一部となっているのだ。人形を操る彼らは人形を、場の空気を自らの身におろし、その代弁者となる。殊に人形が躍動するときそれを操る人形遣いがやはり大きく動き回る、その動きはまるで舞のよう。人の動きが観客の目にはっきり入りながら、人形の芝居を壊さず、むしろその純度を高

めていた。人は、人形の体の延長としてそこにあった。

人が人形の手足となって、舞台のうえになにか異質な世界が現れてくる。それをぼんやりと見つめる。どこからか語りと三味線が聞こえる。ふいに気づく。文楽とは沈黙の芝居ではないか。

文楽においては、登場人物の台詞やナレーションを一手に引き受ける大夫の語りと、そのBGMである三味線が描写を担当する。人形が歩く足音や戦場の銅鑼（どら）の音といった効果音は舞台から聞こえるものの、観客の情に訴えるのは、客席上手側に張り出した「床（ゆか）」と呼ばれる場所にいる両名の語りと演奏だ。だから人形たちの芝居を見ていると、だんだん聞こえているのが台詞や伴奏というより、終始無言の彼らの心がどこか別のところから漏れてきたもののように感じられてくる。祝言を挙げた直後に勝ち目のない初陣に赴く十次郎と初菊の悲痛、自身の死を光秀の罪滅ぼしのための天罰と諦める皐月の嘆息、そして一族が悲劇に見舞われてなお己の正義を貫く光秀の覚悟。いずれも大夫が切々と謳いあげる間、人形たちは無論黙ったままだ。大夫と三味線が、沈黙を守る舞台の人形の代弁者となる。こちらは、人が人形の心の延長としてある、といえるだろう。

では、人形が沈黙を保ち、人がその延長となり代弁者となる意味はどこにあるのか。

頭に浮かんだのは、恋に焦がれて鳴く蝉よりも鳴かぬ蛍が身を焦がす、ということだ。恋に限らず、封じられた思いほど深く真実味がある。殊にフィクションにおいては。義理と人情で義理を優先すればこそ、人情が痛切に感じられる。恥ずかしげもなく台詞で心情を説明するキャラクターより、隠そうとしてわずかに心情の滲（にじ）むキャラクターの方が共感される。文楽が人形にシリアスドラマを演じさせたのも、そしてにもかかわらず人を排除せず人形芝居の一部としたのも、同じ原理によるものではないか。

人形が芝居を演じる。生身の役者と違って、内面の変化はほ

とんど表出しない。代わりに人形遣いが体の延長として、大夫と三味線が心の延長として、過剰なほどに人形の内面を表現する。人形がどれほどその身を焦がしているか、これでもかと訴える。しかしそれでも嘘くさくはない。この上ない真実味がある。なぜなら、どれほど代弁しようと当の人形は「鳴かない」からだ。人形はあくまでほぼ無表情に、一定の所作で芝居を遂行する。光秀が己の信じる正義のために、十次郎が孝を尽くし、初菊が武士の妻として、私情を犠牲に悲劇への道を進んでいくように。そして観客は、鳴かぬ人形が真実身を焦がしていることを否応なしに納得させられる。

後半、戦に敗れて帰還し倒れ伏す瀕死の十次郎を、光秀が叱咤するくだりがある。「光秀わざと声荒らげ『ヤア不覚なり十次郎。子細は何と、様子はいかに。—— つぶさに語れ』」

この台詞の最中、大夫の語りも三味線も止み、遠く戦場の音が聞こえるばかりの舞台上で光秀だけが小さく動いている、そんな時間がある。何の代弁もないこの間、しかし変わり果てた十次郎を痛ましく思いながら心を鬼にしている光秀の内面がはっきり伝わってきた。それは、沈黙する人形たちが身を焦がしているとすでに納得していたからなのだろう。

普段知っている演劇、テレビドラマなどとは文脈の異なる古典芸能に、演技の意味を考えさせられた。

第2回最優秀賞を受賞した吉原爽斗さんと『絵本太功記 尼ケ崎の段』で武智光秀を遣った桐竹勘十郎師との対談

Overseas Tours Report

海外ツアーレポート

2015

『SOMAプロジェクト』東京公演　撮影：池上直哉

《海外ツアーレポート》

『SOMAプロジェクト』～企画からの共同制作

文化から個性、そして協働へ

岸本匡史

このプロジェクトには「初」の試みが複数あった。企画段階からの協働。馴染みの薄い形式でのオーディション。ドイツと日本でお互いがホームステイしながらのクリエイション。もちろん日本・ドイツ両国での公演……。当然ながら「あうるすぽっと」でも、ひいては世界でもこの形式は「初」ではないかという企画が、この『SOMAプロジェクト』である。

アーティスティック・ディレクターを務めたファビアン・プリオヴィル（Fabien Prioville）との出会いは2011年まで遡る。当時、私は彼のワークショップの主催側として出会った。その後2013年冬に、彼が別のワークショップで来日していた際、今回も通訳を務めてくれた俳優の加治慶三さんの誘いで再会を果たした。SOMAはこのとき産声を上げた。お互いがいま興味あることを話す中、SOMAのコアとなるアイデアが膨らんでいった。それが実現可能かどうかお互い一度持ち帰り、Skypeを使ってのミーティングとブラッシュアップを重ねることで、プロジェクトとして具体化していった。「あうるすぽっと」でも海外との関係を求めていたこと、その制作という立場で彼と再開できたことが、この企画に弾みを付けたのだ。

1週間にわたる随時選考型オーディションを劇場で

『SOMAプロジェクト』オーディションは2015年1月「“ピナ・バウシュ　ヴッパタール舞踊団出身のダンサー”と“日本のアーティスト”、二つの世界のコラボレーション」というキーワードを掲げ、1週間をかけて選考した。募集段階からギャランティを提示、宿泊の受け入れをしてもらう旨の明記、ダンサーだけではなくアーティストの募集。さらに随時選考、すなわち選考中に次々と当落選通知をしていき、残った方が合格という、日本では馴染みのない形での開催だった。それ故どれだけの人数が応募してくるのか不安もあった。しかしながらその不安を払拭す

オーディションには200名を超えるアーティストが参加した　撮影：久塚真央

アーティスティック・ディレクターの
ファビアン・プリオヴィル　撮影：久塚真央

るように、応募は200名を超え、ファビアンのためにもオーディション初日には全ての方に手製のゼッケンをつけて頂くこととなった。劇場客席に集合してもらった際の光景はまさに圧巻だった。そして全員が自己紹介を挙手制で行い、誰がどのタイミングで舞台上に行くのかという駆け引きの空気は、鮮明に記憶に残っている。自己紹介だけで3時間以上かかったのだが……。

その後、「Dancer 1～3」「Actor」「Other」とその場でコースを決め、日時を分けて随時選考していった。ファビアンは一人一人細かに見ていき、時には指導（！）しながら、さながらワークショップのようなオーディションとなった。最後の3日間はそれぞれのコースで残ったメンバーで集中したワークショップを行いつつ、ここでも随時選考していった。このとき残っていたミュージシャンの中にどうにも惹きつけられる二人がおり、当初考えていた人数をオーバーしたが、予算を見直すことで、この二人を含めて参加者を決定した。この二人を入れたことで、後々表現の幅が広がり非常に良い結果を産むこととなった。

クリエイション開始への道のり

オーディションのあと、出演者達は月一回の頻度で、食事会やオーディション映像を見ることでの振り返り等を行いながら、稽古開始へのモチベーションを保っていった。制作側は週一回の頻度でドイツとskypeミーティングを重ねていった。そして互いの複数にわたる助成金申請の結果を受け、予算の再配分を行い、日本でのことは「あうるすぽっと」が、ドイツでのことは「Fabien Prioville Dance Company」が担当した。日本とドイツそれぞれで、稽古に関する各種手配、広報などの準備を進めていった。日本公演タイムテーブルに関して、「同じ1日1回公演の日でも開演時間が異なるのはなぜか」という疑問がドイツ側から出たのには、虚を突かれた。いろいろ理由はあるものの、最終的に、

日本での経験知に基づいて決めさせてもらった。こういったことを含め、文化の違いによるすれ違いの解決は、信頼関係の上に成り立つものだと実感していった。助成制度に関しては、日本では複数国における滞在型制作、かつ複数国での公演も含めた企画全体に該当するスキームがなく、新しい横断的な試みに対して門戸を開いてくれる制度が望まれるところだ。

3週間にわたるドイツでのクリエイション

6月13日ドイツ・デュッセルドルフに到着。日本側アーティストが多いことから、ヴッパタールでホームステイするものとデュッセルドルフのアパートに入るものに分かれ、クリエイションをスタートさせた。デュッセルドルフ中央駅から数駅の稽古場にて、午前中から夕方まで。その後はそれぞれ自由に行動していた。あえて団体行動的なことは最低限しか決めず、自らいろいろな刺激を受け、オリジナリティのあるクリエイションへのプラスとなればと考えていた。そのクリエイションの最初の頃は、互いの国別で相談し合うことも多かった。だが、日にちが経ち、ホームステイなどを通じてお互いのことを理解するに至ると、国というくくりはなくなり、それぞれのパフォーマンスアイデアに合致した個性を持つメンバーと作品を作ることが多くなっていった。このことは、この『SOMAプロジェクト』でなしえた大きな成果として、実際に作品でのパフォーマンスに反映されていった。

ドイツでの稽古最後の4日間は、9月に公演をする劇場、タンツハウスnrw（tanzhaus nrw）のスタジオで行われた。それまでに出来てきた断片を短い作品に仕上げ、現地プレスや劇場スタッフに提示した。制作体制としては、必要となってくる小道具やテクニカルに関して稽古場で相談しながら、

デュッセルドルフでもディスカッションが繰り返された（著者撮影）

さらにクリエイション前に時間を作り、カフェで何度か進行状態を打ち合わせ、進めていった。

因みに私のデュッセルドルフの第一印象はケバブ屋が多かったということ！　移民の受け入れに積極的な国であることを実感した。また、小さな差異、例えばティッシュの紙の硬さ、信号の設置の仕方、食品の容器に入っている量など、そんなことが一つ一つ刺激的であった。稽古休みには美術館や公演に出かけ、興味を持ったものはアーティストにフィードバックしていった。

日本メンバー帰国、ファビアン来日、そして再び。

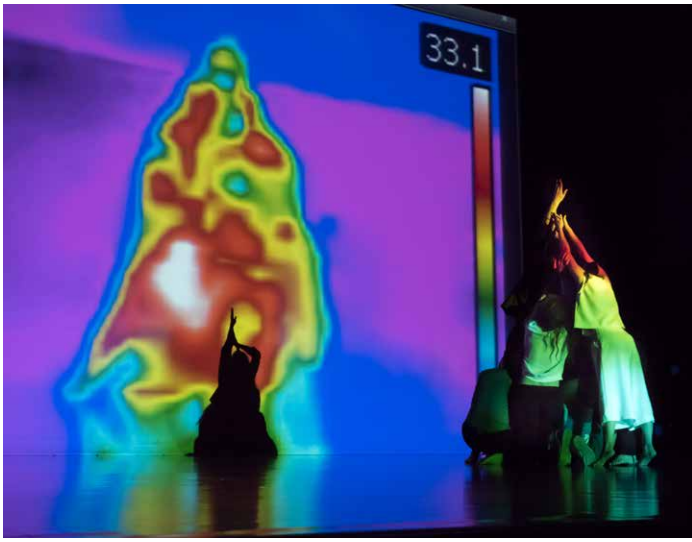
公演まで1ヵ月半の稽古場は、日本の様々な街と生活を見てもらう意味を込め、昔ながらの雰囲気を残す雑司が谷、商店街の大山、都心としての赤坂という3ヵ所を設定した。日本メンバーでの身体に関する集中特訓期間を経た後、ドイツメンバー3名が合流。日本側出演者の親族の家をベースに、それぞれの家に代わるがわる泊まりに行く方式をとり、クリエイションを再開した。ドイツからのメンバーは海外公演への参加経験も多く、比較的スムーズに日本の生活に対応し、アクティブに動き回っていたようだ。観光地ではない、生活空間としての日本を感じてもらえたと思う。

あうるすぽっと劇場入りから本番へ

8月17日から仕込みを含め、リハーサルには1週間という十分な期間を設けたこともあり、舞台稽古を何度も繰り返す中、細かな調整をしていくことができた。ただしパフォーマンスにサーモグラフィ映像を使った部分に関しては、装置がライブパフォーマンス用のものではないこともあり、PCとの接続が難しく苦労させられた。

劇場でドイツメンバーにも提供していた日本のお弁当はかなり好評であった。これは海外滞在を通して感じたこと、「食べられないものが入っていなければ、訪れた先の国で日常的に食べられている美味しいも

『SOMAプロジェクト』東京公演　撮影：池上直哉



のを頂くのが一番である」を実践してのことだ。結局は現地で食べる現地料理には及ばないのである。因みにドイツでは駅中やスーパーでハード系パンのサンドイッチを買うことが多く、またそれが美味しかったことを覚えている。

8月24日からの日本での公演は本当に様々な方にご来場頂けた。この作品、この制作方法とその結果に興味を持ち来場してくださった方が、特定の層に固まっていなかったことは、今後の舞台制作に対する新たな可能性を示唆しているだろう。

一つ、日本の観客に対してファビアンが苦言を呈していた。それは「なんでこんなに遅刻するんだ？」ということだ。稽古の際に日本側は開始時間前に当然のごとく集合していたが、ドイツ側は過ぎてから来ることが多かった。しかし現地で観た公演での観客は、確かにほとんど遅刻者がいなかった。面白い感覚の違いだが、海外カンパニーとのつきあいの際には、失礼だと怒り出されてしまう前に、説明が必要であろう。

そして再びドイツへと、そして……

ドイツメンバーは公演終了後、帰国。日本でドイツ公演のために何回かの振り返り稽古をした後、9月21日、デュッセルドルフに戻った。ここで大きなトラブルが発生。かなり前にドイツへ送付した航空便での衣裳、小道具が届いていないのだ。日程に余裕を持って送り、かなり前に追跡情報でフランクフルト通関中や、配達中であることを確認してい

たのだが、なんと未だ配達されていない。DHLに問い合わせてもらったが、荷物がどこにあるか判らないと言われる始末。何のための追跡番号？と思いつつも、最悪見つからないことを考え、手に入るものはキャスト含め手分けして現地購入した。DHLとは交渉を続け、最終的に集配局に戻してもらい、関税を支払い、公演初日の9月24日朝に全て取りに行き、受け取ることができた。送付伝票のローマ数字の書き方や、内容物表記の問題など原因はいろいろ考えられる。しかしながらドイツという国のイメージから問題なく届くであろうと考えていたことが、反省すべき結果となった。荷物が届いた際にはほっとした顔でファビアンとしっかり握手しあった。

そんなバタバタな一面もあったが、公演は奇跡的に大きな問題もなく、9月26日、無事に終了した。こうして長期にわたったこのプロジェクトも一度、幕を閉じた。今後はヨーロッパを中心としたツアーを検討している。

『SOMAプロジェクト』東京公演　撮影：池上直哉

『SOMAプロジェクト』東京公演　撮影：池上直哉

完成した作品は、デュッセルドルフに本社を構えるドイツの主要新聞「ライニッシェ・ポスト」紙（Rheinische Post）に「意欲的な作品だ。そして、観客の反応同様に多様だ」（9月26日付）と評されたように、観客も、国の違いを超えて個人により反応が違う作品となった。私たちがクリエイションの期間中に感じてきたことを、文化の差異から、個性の差異へ、そして協働へと変わっていたプロセスを観てもらえた作品になったと自負している。

舞踊評論家の石井達朗氏より「制作者の思惑だけが先行する『共演』が少なくない昨今、このように足が地についた『共同作業』が、今いろいろな場面で必要とされているように思える」（9月14日付・朝日新聞）と評していただいたことを重く受け止め、今後のオリンピック・パラリンピックへの文化プログラムに繋がっていくような、新たな企画をプロデュースしていきたい。

きしもと・まさし

豊島区立舞台芸術交流センター「あうるすぽっと」制作。1991年より劇団一跡二跳にて制作を担当。公演、国内ツアーを中心に2008年の解散まで手がける。その後、プロデュース団体の制作を経て、2012年に「あうるすぽっと」の制作に就任し、舞台、参加型展示、ワークショップ等の企画・制作を行う。近年は、『SOMAプロジェクト』のほか、翻訳劇『TUSK TUSK』、展示『お話の実がなる木』等のプロデュースを手掛けた。

杉山剛志演出『バルカンのスパイ』セルビア公演（2015）

《海外ツアーレポート》

日本・セルビア演劇交流プロジェクト『バルカンのスパイ』

セルビア５都市をめぐる旅

宗重博之

かつてユーゴスラビアという豊かな国があった

日本に暮らしていると、はるか遠方で戦争が勃発し、尊い命が奪われ、幾多の難民が寄る辺ない生活を強いられているという事実に気づき難い。

1990年代の忌まわしい民族紛争で、凄惨な悲劇がユーゴスラビアという国で起こったことを記憶されているだろうか。

ユーゴスラビア社会主義連邦共和国。第二次世界大戦に際してナチ

スの侵略をはねのけ、1945年に設立された国である。「独立の父」ともいうべきチトーを大統領とし、多民族が協力しあい、自主管理と非同盟を柱とする「独自の社会主義国」を築き上げていた。「1つの国家、2つの文字、3つの宗教、4つの言語、5つの民族、6つの共和国、7つの国境」といわれるほど地理的にも民族的にも文化的にも多様性に富んでいた。しかし、1980年にチトーが亡くなり、1991年にソ連邦が崩壊する。共産主義という目標が崩れ、国家や民族の間に存在していた無数の断層が鮮明になる。やがて連邦を構成する各共和国は相次いで独立を宣言し、それを巡って大規模な民族紛争へと燃え上がる。極めつけは米国主導によるNATOの介入である。「虐殺者」あるいは「人道の敵」といったレッテルを貼られたセルビア人の首都ベオグラードは、国際社会から締め出され、NATO軍の攻撃に晒(さら)された。1999年のことである。

歴史のあるベオグラード国際前衛演劇祭

私が初めてベオグラードに足を踏み入れたのは空爆から2年が過ぎた2001年である。ウィーンからバスで10時間かけてベオグラードに入った。ピーンと張り詰めた空気を感じながら2つの国境を越えた。車窓からは崩れ落ちた石橋が、そしてボコボコにされた建物が目に入ってきた。

この年の9月に、私の所属している劇団黒テントはベオグラード国際前衛演劇祭（BITEF）に招待され、古いカトリック教会を改装した劇場で『ヴォイツェック』（演出：佐藤信）を上演した。アメリカの同時多発テロから5日後のことである。

BITEFは1967年に始まり、ヨーロッパ

ベオグラードに残るNATO軍による空爆の傷跡（2015）

でも有数の国際演劇祭として知られている。日本からは1971年に寺山修司の天井桟敷が『邪宗門』で参加しており、以後、山海塾の『金柑少年』（1982）、結城座の『マクベス』（1986）と続く。

黒テントのベオグラード公演については、紙面の都合上ここでは省略させていただくが、これを機に、私とセルビアの関係は深まっていった。

日本とセルビアの演劇交流プロジェクトがスタート

2008年、私は文化庁の海外研修制度で再びセルビアを訪問する機会を得た。研修先はベオグラード国立劇場。中世ヨーロッパの豪華な内装を施した劇場である。市街のど真ん中に位置し、その存在は市民の日常のなかに浸透している。1868年に創設され、度重なる戦争で被害を受けながらもセルビアの演劇を支えてきた。NATO軍の攻撃が激しさを増していた時でさえ劇場は開かれ、次から次に人が押し寄せたというから驚きである。

研修期間中、私は連日劇場に通った。これほど演劇三昧の日々を過ごしたことはない。セルビア語で演じられるため、物語の理解には苦労したが、どの舞台も俳優たちには緊張感がみなぎり、観ていて心地良かった。

街の中心部にあるベオグラード国立劇場（2014）

研修が終盤にさしかかったころ、私はセルビアを代表する作家リュボミル・シモヴィッチ氏と話す機会に恵まれた。彼の作品『ショパロヴィッチ巡業劇団』を観劇したのがきっかけだった。舞台は第二次大戦中、ドイツ軍占領下のセルビアで旅をしながら芝居を続ける一座の物語である。「戦争中に芝居なんて馬鹿げている！」と疑問視する街の人たちの前で、旅一座は「こんなご時世だからこそ芝居だ！」

と演劇の必要性を説く。まさに演劇の本質を問う作品で、「なぜ演劇が必要なのか」を提示していた。さらに「旅する劇団」という点では、私が所属する劇団黒テントと共感できるものがあった。そこで私は帰国後、セルビア作品の日本初上演となる『ショパロヴィッチ巡業劇団』の公演準備にとりかかった。

こうして日本とセルビアの演劇交流プロジェクトがスタートした。

東京で『ショパロヴィッチ巡業劇団』（2009）を上演し、これを皮切りに、女性作家ミレナ・マルコヴィッチの『パビリオン』（2010）を上演した。演出にはベオグラード在住の演出家を招いた。その他、国際演劇協会日本センター主催の「紛争地域から生まれた演劇」で戯曲『足跡～TRACKS』（作：ミレナ・マルコヴィッチ）を、また「黒テント 世界の同時代リーディングシアター」では、セルビア喜劇界の第一人者ドゥシャン・コバチェビッチの『プロフェッショナル』を取り上げた。

さらに交流を深めるため、私は2013年にベオグラード国際演劇祭を訪問した。そして、コバチェビッチ氏の友人で、彼の戯曲『バルカンのスパイ』を翻訳されていた亀田和明氏に出会った。『バルカンのスパイ』は1984年に映画化され、当時のユーゴスラビアで大ヒットした喜劇作品である。ユーゴにおける共産主義支配の末期の混乱した社会状況と、それに翻弄される家族の悲劇が、痛烈な笑いとともに描き出されていた。

亀田氏から日本語訳の『バルカンのスパイ』を受け取ってから、話はトントン拍子に進んだ。演出を演劇集団ア・ラ・プラスの杉山剛志氏に依頼し、2014年11月に東京で幕を開けた。そして、セルビアからの強い要望で、演劇集団ア・ラ・プラスと共同してセルビア5都市（ベオグラード、ノヴィ・サド、センタ、ウジツェ、シャバツ）ツアーを敢行した。

КУЛТУРА

ГОСТ ИЗ ЈАПАНА

ШОПАЛОВИЋИ ДО ТОКИЈА

Романтичарска амбиција да се промени свет изводењем представе под шатором

СРПСКЕ ПРЕДСТАВЕ

「ショパロヴィッチが東京へ
――宗重博之・演劇を通して世界を変えようとするロマンチックな試み」
（「ノヴォスティ」新聞・2008/12/13）

セルビアの旅『バルカンのスパイ』５都市公演

最初の公演地は首都ベオグラード。会場は1984年に設立されたズベズダーラ劇場である。公演チケットは数日前に完売し、当日は立ち見席を含め400名もの観客で埋め尽くされた。作者のコバチェビッチ氏はコントロール室からの観劇となった。

観客はよく笑った。場面が変わるごとに拍手が起こり、俳優たちが観客と一体になっているのを感じた。終演後、興奮がさめやらないまま、コバチェビッチ氏を囲んで、作品について、日本とセルビアの演劇について深夜まで意見を交わした。

次の公演地ノヴィ・サドは、ベオグラードに次ぐ第二の都市である。私たちは、かの地で開催されるステーリノ・ポゾリェ国際演劇祭から招待された。この演劇祭は、1956年に発足し、演目はセルビア作品が主流である。会場は客席数548席のユースシアターで、前売りのチケットは完売し、客席の両サイドにびっしりと立ち見が出るほどだった。カーテンコールでは、映画版『バルカンのスパイ』のダニツァ役を演じた人気女優ミーラ・バーニャツさんが舞台上に現れ、同じダニツァを演じたチェヘミに花束を渡す一幕もあった。

杉山剛志演出『バルカンのスパイ』セルビア公演（2015）

3か所目のセンタは、ハンガリーの国境に近い小さな田舎町で、住民の80%はハンガリー人である。会場はドムカルチャー劇場。客席246席はすべて埋まっていた。ちなみに、センタには、日本たばこインターナショナル（JTI）の工場があり、このカンパニーは文化面における支援も積極的である。JTIなくしてこのツアーなしといっても過言ではない。JTIには、センタのみならず、ツアー全体の広報、移動経費等、さまざまな支援を受けた。工場で働く人たちへの福利厚生として、公演の招待券が配られた。

4か所目のウジツェはセルビア中央西部に位置している。1941年にパルチザンによって解放され、ウジツェ共和国の首都となったが、その後またドイツ国防軍に占領されるという複雑な歴史をもつ都市である。

最後の公演地、シャバツはベオグラードから車で1時間の場所にあり、埼玉県の富士見市と姉妹都市である。そして、コバチェビッチ氏の生まれ故郷である。

ウジツェとシャバツは小さな都市ではあるが、街の中心部に国立劇場がドンと構えていた。

以上、5都市で総入場者数はおよそ2,000人。どの会場も満席状態で、観客たちの興奮があちらこちらから伝わってきた。東京の無名な演劇集団が、セルビアで大挙を成し遂げたと言っていいだろう。その証拠にテレビ、新聞、ラジオ、雑誌、Webのインタヴューなど、メディアによる報道記事の総数は100件を超え、異常なほどの注目度だった。

終わりに——まだまだ続くセルビアとの交流

セルビアで、日本の5人の俳優たちは臆面もなく日本語で演じた。

日本の演劇集団が、セルビアで、セルビアの戯曲を上演するのは、おそらく今回が初めてだ。セルビア語で書かれた作品だから、日本人の私たちが、歴史や言葉の違いを乗り越え、ドラマの真髄を表現することは容易ではない。しかし、俳優たちは役になりきることによって、自分たちのドラマとして捉え、セルビア社会の家族の真実というものを身近に感

杉山剛志演出『バルカンのスパイ』セルビア公演（2015）

じていた。原作者の筆力によるところも大きいが、この作品は、人間愛とユーモアに溢れ、他者とのかかわりのなかで人は生きているのだということを再認識させてくれた。

そもそも演劇は、その土地に根差したローカルの表現である。

作家コバチェビッチは、ベオグラードの、セルビアの、ユーゴスラビアの、バルカンの人たちの心の動きに寄り添って、1982年に『バルカンのスパイ』を書きあげた。政治的な弾圧が激しければ激しいほど弾圧をかいくぐり、そこから笑いを生み出し、権力の硬直した姿をあぶりだした。だからこそセルビアの国民たちは、この作品を愛している。演劇が観客の欲求不満のはけ口となるだけだったら、これほど長く支持されることはない。

異文化を語るとき、どうしても他民族や他国家との共通性よりも、お互いの違いにスポットをあて、自分の独自性を強調したがる。しかし、演劇を含む芸術文化の領域では独自の価値を保ちながら、その排他性を超えるだけでなく、世界規模の共通の価値を創りだしていかなければならない。

私たち日本人の演じた『バルカンのスパイ』は、セルビアの各都市で、多くの観客に迎え入れられた。それは何故か？　優れた演技ではない。優れた演出でもない。優れた舞台美術や効果でもない。言えることは、私たちは無心でセルビア作品に取り組んだ。その芝居に捧げたものすべてが、多様な形で称賛されたのだと思う。芸術において最も大事な「創る喜び」が、セルビアの観客の心を捉え、「交流する喜び」に変えたのである。セルビアの人たちは、日本の多様な歴史や文化を尊敬の念を持って寛容に受け入れる心を持っていた。

ベオグラード初日の本番直前、大きなプレッシャーでコチコチに緊張していた俳優たちに向かって劇場の芸術監督はわかりやすい英語で次のような内容のことを言い放った。

「考えるな！　観客と一緒に楽しめ！　それがエネルギーだ。セルビアの観客は日本人が見たいんだ。日本人と友達になりたいんだ。彼らは必ず君たちを受け入れてくれる！」

こわばっていた俳優たちの表情が柔らんだ。

今回の公演で、私は130年前から始まった日本とセルビアの友好関係を、さらに深く、さらに強いものに発展させていかなければならないと痛感した。これが私に課せられた役どころである。

むねしげ・ひろゆき

1978年に「黒色テント68/71」（現・黒テント）に参加。ドイツ統一以前の西ドイツ留学や、セルビア在外研修などを通じ、ヨーロッパ大陸における演劇交流を行う。近年ではフィリピン、タイ、ベトナムなど東南アジア各国の民衆演劇団体との交流を積極的に重ね、新たな「アジアの演劇運動」を画策している。

Afterword
編集後記

今年は〆切の日が過ぎて2～3日経ち、やっと原稿が揃った。国内の舞台関係の原稿を除くと、遅れて到着した8本をもってわが担当は一応の完成を見たのである。今年寄せられた原稿はまず例年のごとく「国内の舞台芸術を知る」と「世界の舞台芸術を知る」であるが、前者については日本の錚々(そうそう)たる面々がお書きになっているので本書の姉妹版『Theatre in Japan』に任せるとして、後者については本稿の後半で適宜印象に残るものを載せることにしよう。

まず「海外ツアーレポート」から、「日本・セルビア演劇交流プロジェクト」について少々立ち止まることにしよう。これは予(かね)てから宗重博之が興味を持っていたセルビア演劇のうちの『バルカンのスパイ』を持ってまわった「セルビア五都市をめぐる旅」の物語である。この旅行記をユーゴスラヴィアから始めるあたりはやや古いが、ベオグラードは攻撃の後も変わっていないということを言いたかったに違いない。

やがて「私」はセルビアでの研修中にシモヴィッチと面識を得て、彼の作品『ショパロヴィッチ巡業劇団』を観劇する。日本に帰国後さっそくその公演準備に取り掛かったところ、これは成功し、その他数本を上演することができた。さらに所属する黒テントで「世界の同時代リーディングシアター」としてセルビア喜劇界を代表するコバチェビッチの作品を上演した。さらにコバチェビッチの友人、亀田和明に出会い、彼の訳していた『バルカンのスパイ』の台本を手に入れる。日本での上演のプロジェクトは順調に捗(はかど)り、2014年11月、東京で幕を上げることができた（演出：杉山剛志）。インターナショナルな名声のない劇団と俳優たちとが通じもしない言語でセルビアという国の5都市を回ったことは「奇跡」と呼ぶべき交流であったと言うべきであろう。

宗重は結論的な、それでいて現在では取り上げられることはない真実の言葉に達する。「そもそも演劇は、その土地に根差したローカルの表現である」――唐十郎の翻訳不能の作品でよい、またはルーマニアのスウィフトでもソフォクレスも構わないという事になる。こうし

日本・セルビア演劇交流プロジェクト　▶P.372

ヤーセル・アブー＝シャクラ『夕食の前に』評　▶P.258

て我々は不可知の戯曲を知る。セルビアと日本の市民が「交流する喜び」を味わう。

岸本匡史が「SOMAプロジェクト～企画からの協同制作」で述べているのも、ドイツのファビアン・プリオヴィルとの出会いにはじまる、Skypeを使ったプロジェクトの進行だった。もっとも相手はドイツ語だったが、言語の壁を超えて「あうるすぽっと」の求めていたものと一致したようだ。

次は「海外トピックス」について。横山義志からの「アジアの舞台制作者をネットワークする試み」の紹介と「表現の自由とパフォーミングアーツ」に関する報告。「紛争地域から生まれた演劇7」は、新野守広による企画の概観に続いて、關智子の「ヤーセル・アブー＝シャクラ『夕食の前に』評」。このレビューは、日本人を前にしてこの作品が読まれたときにおこったある反応についての感想だった。作者の露悪的な暴力を前にして、場内を流れた不快さを無視した一種の狂気に感動した彼女の視点は、前述の宗重の胸中にうごめくものと近いものがある。その次の花崎攝（はなさきせつ）の「元少年兵や孤児たちと“社会”をつなぐ演劇」は、ITI本部のアリ・マフディ氏（スーダン）の実践する「フォーラム・シアター」についてのインタビューだった。

「世界の舞台芸術を知る」については、今年はアジア・アフリカを中心に書きたい。何故というに、この地域こそ、いま「現代の演劇を探す」ことに夢中であるからだ。「芸能」が「芸術」――「パフォーミング・アーツ」あるいはそれに類する「芸術」――に代わろうとしている。

ミャンマーを担当した松岡裕佑・兵頭千夏の両氏は、日本から来たF/Tスタッフと国内をめぐったが、「改めてミャンマーで“演劇”を考える際に、伝統的な大衆芸能が（中略）大きな部分をしめる」ことを認識したと書かざるを得なかった。ミャンマーには我々が「劇場」で観る「芸術」が存在していないのである。伝統的な芸能といえば糸操り人形で、「ヨウッテー」、それに「アニェイン」と「ザッ」の3つに大別される。「ヨウッテー」は個人的な体験で

ミャンマー　▶P.044

カンボジア　▶P.036

は30年ほど前に「民俗芸能」として来日したのを見たことがあるが、当時はまだビルマで生きているものとして紹介されていた。それがいま、ヤンゴンではもう一劇団しかないと言われており、外国人観光客相手の見世物となっている。ましてや「アニェイン」はかつて宮廷舞踊として栄えていたものが、男性が道化として参加する女性たちの舞踊に変容し、「ザッ」に至っては、その神髄であった本生譚や仏伝に由来する古典劇が省かれて男性の踊り手により夜っぴいて行われるエンターテインメントになってしまった。こうした「民俗舞踊風」のものが国を支えているが、民主化し新しい風が入り始めたいま、芸能のあり方も変わっていくかもしれない。日本との交流でこの国の演劇シーンを刺激していきたいと報告者は結んでいる。

同じアジアでもカンボジアに目を移すとまた民俗－民族的なものの回生を心がけている。カンボジアのイメージとは何かと問われたらあの“悪名高き”ポル・ポト時代の与えたものから抜け得ないのではないかと悩む、とこの国の人は考える。「2015年のカンボジア舞台芸術」と問われたら、カン・リティサル――ニューヨーク州立大学バッファロー校でアートマネジメントの修士号を取得――は「困難な挑戦が実を結びはじめた」と答える。彼はアムリタ・パフォーミング・アーツを牽引している。ここが製作した『プラダル・セレイ』には観客たちがつめかけた。ダンスの下地のしっかりとした出し物だからその辺は無視できないだろうが、イギリスのサウンド・デザイナーと組み、総合的な現代アートが生まれたようだ。カンボジアをもってしてやっと「現代芸術」と呼べるものが生成されはじめたのが2005年とのことである。中国、韓国――その他の国を挙げれば、台湾、フィリピン、タイ、シンガポール等と続くが――は例外と言わざるを得ない。

次にアフリカへ足を延ばそう。報告者は全員、と言っても3人だけだが、知識は豊富であり、知見は示唆に富む。また自らの担当する地域の文化の動態にも貢献していると思われる。シャムス・エルディン・ユニス（スーダン）、ロジャーズ・オティエノ（ケニア）、ハビバ・イ

スーダン　▶P.060

ケニア　▶P.069

ッサ（タンザニア）。ここに挙げた3人はまず名前を覚えておいても損はないと思う。

最初にスーダンからはじめると、2011年に独立した南スーダンとは、恐らく宗教か部族の相違があるのだろう、まったく文化が異なっている。報告者は「スーダン演劇が誕生した19世紀から今日までの歩み」を辿りなおしてくれる。といっても、スーダンの歴史や文化は私の場合、皆目わからない。エジプト・リビアの下に位置する国家で、アラビア語を主に話す国民といった程度の知識しかない。従って西欧流の考え方でいえば、古代ギリシャの演劇的流れがかろうじて寄せている地域だとは推測できる。実際に演劇の起源は「祭祀、礼拝、宗教的儀式や民間伝承の祭式の実践」にあると見ている人もあるようだ。しかし、スーダンの歴史的・文化的形態からすると1880年に「芸術的パフォーマンス」が行われたのを模倣したのがスーダン人の演劇の芽生えだと主張する者もいる。この先も「1905年は現代スーダン演劇史においてもっとも重要な年である」とか「国立劇場の柿落としは1967年。1932年にアルアバディが執筆した『マク・ニミル』である」とか、スーダンの演劇史の特定はまだまだ続く。細部について興味のある人は参照されたい。

2015年については国立劇場の「演劇シーズン」が発表され、上演が行われている。これは政府と各劇団の共同出資で実施された。最後に大学系のプロダクションについて一言。「スーダン全土、アルジェリア、エジプト、クウェートなどの諸外国から劇団を招いて」演劇祭を行うような組織もあった。

ケニアの執筆者、ロジャーズ・オティエノの肩書はナイロビの演劇研究者となっているが、演説・演劇講師として挑発的なスピーチ指導もやっている。ロンドン演劇音楽アカデミーの指導プログラムにのっとった演劇教育を行っているが、本人はインターチーム劇団を創設し、演出家としても活躍している。彼は反政府側の人間であり、地元の高校を卒業し、「社会改革や意識向上」のための運動を繰り広げている……というキャリアーであることを、彼の書いたも

タンザニア　▶P.078

のから想像した。最初に紹介する芝居の筋書きの文章が〈反国家的〉である。そうではない限り、「ケニアのパフォーミング・アーツ分野に巣くう不幸の根源は、ケニア国立劇場の歴史にある」とは書けないからである。私は直接彼を知らないが、まだ若い人のようにも思われる。

タンザニアのハビバ・イッサは国際的に活動する劇作家、女優、演出家でプロジェクトマネージャーでもあるが、「芸術とは才能か、それとも専門職として身につける技能か」という問いには「アーティストはどんな作品を生み出すにしても、形式を問わず芸術の知識と技能を学ぶ必要がある」と答えている。これはエドウィン・センザバ、彼女の「最大の恩師の一人」でタンザニア作家連盟の会長でもあった人物の言葉である。センザバ同様に「タンザニア演劇界の偉人」であるムワカリンガとムワムニェニェルワは、パラパンダ・シアター・ラボ・トラストを1994年に設立し、高名なポーランドの演出家グロトフスキの考え方を取り入れた演劇教育を行っている。というわけで、国立劇場のない現在では、パラパンダを中心にして演劇界の活性化が進んでいる。2015年は全部で22公演以上の演目を上演し、2016年に向かおうとしている。

以上でアフリカを終えるのであるが、後はアジア3カ国――中国と韓国、パキスタンしか残っていない。この3カ国について書くにはこれ以上のスペースが必要である。南北アメリカ、ヨーロッパについても各国の喫緊の話題があってそれぞれが身を乗り出して一言もあろうが、別の機会に譲ることにする。

2016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
	加納豊美
	斎明寺以玖子
	坂手洋二
	真藤美一
	永江 巌
	中山夏織
	林 英樹
	菱沼彬晃
	松田和彦
	三輪えり花
	和崎信哉
監事	伊藤巴子
	小林弘文
顧問	大谷信義
	迫本淳一
	田之倉稔
	野村 萬
	波多野敬雄
	福地茂雄
	堀 威夫
	松岡 功
	茂木七左衞門
	山口昌紀

（2016年3月27日現在）

ITI Centres
世界の国際演劇協会センター（2016年３月３日現在）

北米
アメリカ合衆国

中南米
アルゼンチン
キューバ
コロンビア
ジャマイカ
ドミニカ共和国
プエルトリコ
ブラジル
ベネズエラ
ペルー
メキシコ

アフリカ
アルジェリア
ウガンダ
エジプト
ガーナ
カメルーン
コートジボワール
コンゴ共和国
コンゴ民主共和国
シエラレオネ
ジンバブエ
スーダン
セネガル
チャド
中央アフリカ共和国
トーゴ
ナイジェリア
ニジェール
ブルキナファソ
ベナン
ボツワナ
マリ
南アフリカ共和国

ヨーロッパ

アイスランド
アイルランド
イタリア
エストニア
オーストリア
オランダ
キプロス
ギリシャ
クロアチア
コソボ
スイス
スウェーデン
スペイン
スロバキア
スロベニア
セルビア
チェコ
デンマーク
ドイツ
ハンガリー
フィンランド
フェロー諸島
ベルギー（アントワープ）
ベルギー（ブリュッセル）
ボスニア・ヘルツェゴビナ
マケドニア
モナコ
ラトビア
ルーマニア
ルクセンブルク
ロシア

アジア／太平洋

アゼルバイジャン
アルメニア
イスラエル
イラン
インド
韓国
グルジア
スリランカ
台湾
中国
日本
ネパール
バングラデシュ
フィリピン
ベトナム
モンゴル

中東

イラク
カタール
サウジアラビア
シャルジャ
トルコ
フジャイラ
ヨルダン

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, Shanghai 200040, China Tel: +86 (0)21 6236 7033
info@iti-worldwide.org / www.iti-worldwide.org

ITI Japanese Centre's Theatre Yearbook

since 1972

ITI日本センターの『国際演劇年鑑』は、1972年から、
前年1年間（1〜12月）の国内外の舞台芸術状況をまとめて刊行されています。

『国際演劇年鑑』には日本語版の「Theatre Abroad」と英語版の「Theatre in Japan」があります。
日本語版には日本国内と世界の約25の国・地域の舞台芸術について各国の専門家が原稿を寄せ、
英語版は日本語版に掲載された日本国内の舞台芸術事情を英訳して構成されています。
また、2009年からは『国際演劇年鑑』の別冊として、
戯曲集『紛争地域から生まれた演劇』を発行しています。

ITI日本センターでは、皆さまにご活用いただけるような誌面づくりを目指しています。
本書へのご感想、「この国を取りあげて欲しい」など年鑑についてのご要望があれば、
次号の企画の参考にさせていただきますので、当センターまでご意見をお寄せ下さい。

また、1972年からの『国際演劇年鑑』に関するお問い合わせや
バックナンバーをご希望の方は、ITI日本センターまでご連絡ください。

mail@iti-j.org　Tel: 03-3478-2189

ITI on-line、コンテンツ拡大中！

http://iti-japan.or.jp

Follow us on

facebook **itijapan**

twitter **@itijapan**

国際演劇年鑑2014

世界の舞台芸術を知る（日本語版）

残部僅少

中国、韓国、ベトナム、タイ、インドネシア、シンガポール、パキスタン、イスラエル、トルコ、台湾、カナダ、アメリカ、メキシコ、ボリビア、オーストラリア、イギリス、スコットランド、ドイツ、フランス、スペイン、イタリア、スイス、チェコ、ポーランド、ベラルーシ、モルドバ、スウェーデン、ロシア

《海外ツアーレポート》マームとジプシー、『THE BEE』、杉本文楽『曾根崎心中』

日本の舞台芸術を知る（英語版）

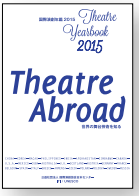
能・狂言、歌舞伎・文楽、ミュージカル、現代演劇、日本舞踊、バレエ、コンテンポラリーダンス・舞踏、児童青少年演劇・人形劇、テレビ・ラジオ

《トピックス》地域の劇場と制作者のネットワークから展開する「共同プロデュース」の新たな動き、伝統芸能ワークショップ（能楽）、GATS FestivalとATEC Festival

紛争地域から生まれた演劇5（戯曲集）

イハッブ・ザハダァ、ムハンマド・ティティ、ラエッド・シュウヒィ『3 in 1』（パレスチナ）
AHRDO－アフガニスタン人権民主主義連盟『修復不能』（アフガニスタン）
カテブ・ヤシン『包囲された屍体』（アルジェリア）

国際演劇年鑑2015



世界の舞台芸術を知る（日本語版）

残部僅少

中国、韓国、マカオ、フィリピン、インド、アフガニスタン、ジンバブエ、カナダ、アメリカ、メキシコ、キューバ、オーストラリア、イギリス、スコットランド、オーストリア、ドイツ、フランス、ベルギー、スペイン、イタリア、ギリシャ、アルメニア、チェコ、ポーランド、モルドバ、スウェーデン、ロシア

《海外ツアーレポート》劇団「地点」、『半神』、さいたまゴールド・シアター

日本の舞台芸術を知る（英語版）

能・狂言、歌舞伎・文楽、ミュージカル、現代演劇、児童青少年演劇・人形劇、日本舞踊、バレエ、コンテンポラリーダンス・舞踏、テレビ

《トピックス》歌舞伎・海外公演の歩み、宝塚歌劇・歌舞伎に次ぐ日本独自の演劇発信、ベトナム舞台芸術関係者中期招へい事業 VPAMを受け入れて、第1回「ITI世界の演劇ワークショップ〈京劇・歌舞伎〉」報告

紛争地域から生まれた演劇6（戯曲集）

ニル・パルディ『燃えるスタアのバラッド』（UK／イスラエル）
シャーヒド・ナディーム『ブルカヴァガンザ』（パキスタン）

2013年以前の内容についてはITI日本センターにお問い合わせください

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

受信契約のお申し込みや転居のご連絡は…

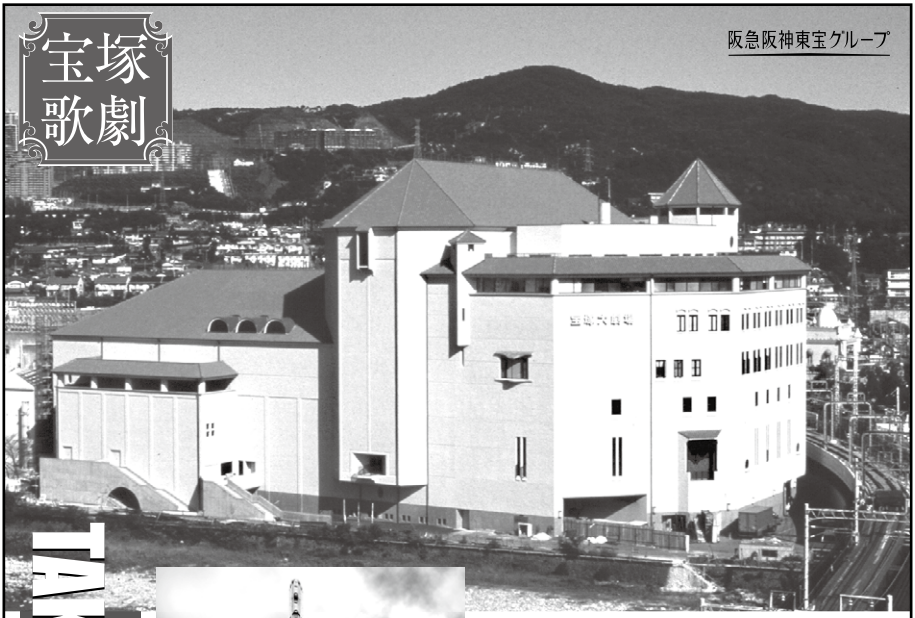
フリーダイヤル
0120-151515

パソコン、スマートフォンから
http://nhk.jp/jushinryo

携帯電話から
メニュー ➡ TV ➡ NHK ➡ 受信料の窓口

宝塚歌劇

阪急阪神東宝グループ



TAKARAZUKA REVUE

Hankyu Corporation　阪急宝塚駅下車

宝塚大劇場

■お問い合わせ　Tel.0570-00-5100

※一部の携帯電話、IP電話などからはご利用いただけません

夢と感動のステージへ…宝塚友の会がご案内します!

一般前売に先立ち会員先行販売をご利用いただけます。
入会申込書のご請求・お問い合わせは Tel.0797-85-6801
（営業時間　10:00～17:00　水曜定休）

最寄り駅のご案内
JR「有楽町駅」・東京メトロ「日比谷駅」・都営地下鉄「日比谷駅」下車
※ご来場は公共の交通機関をご利用ください。

Hankyu Corporation

東京宝塚劇場

■お問い合わせ　Tel 03-5251-2001

Festival/Tokyo

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、多様な価値が出合い、互いを刺激しあうことであらたな可能性を拓く場となることを目指します。

Festival/Tokyo is an annual performing arts event that presents work from a wide range of cultures, generations, and styles.

フェスティバル / トーキョー実行委員会
Festival/Tokyo Office

〒170-0001 東京都豊島区西巣鴨 4-9-1 にしすがも創造舎
Nishi-Sugamo Arts Factory, 4-9-1 Nishi-Sugamo, Toshima-ku, Tokyo 170-0001 Japan
TEL: 03-5961-5202 FAX: 03-5961-5207 toiawase@festival-tokyo.jp festival-tokyo.jp

F/T を一緒に盛り上げる「F/T サポーター」募集中 詳細はこちら▶

Performing Arts Meeting in Yokohama

国際舞台芸術ミーティング in 横浜

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

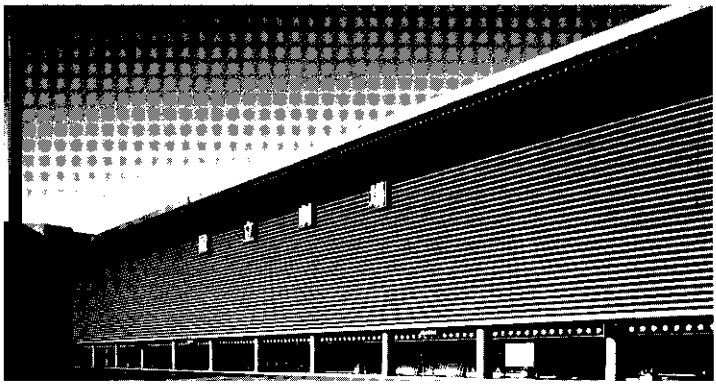
said an ancient opinion leader Yukichi FUKUZAWA. TOMIN GEKIJO has succeeded in keeping this principal by establishing an audience system which consists in distributing booked seats by a rotation system.

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



National Theatre presents
the traditional performing arts of japan:
Kabuki , Bunraku , Noh , Kyogen , Engei , etc.

NATIONAL
THEATRE
OF JAPAN

LARGE THEATRE , SMALL THEATRE , ENGEI HALL

Telephone reservation: 0570-07-9900(Ticket Centre)

4-1 Hayabusa-cho,Chiyoda-ku,Tokyo 102-8656 Tel.03-3265-7411

URL http://www.ntj.jac.go.jp

NATIONAL NOH THEATRE	NATIONAL BUNRAKU THEATRE	NATIONAL THEATRE OKINAWA
4-18-1 Sendagaya,Shibuya-ku, Tokyo 151-0051 Tel.03-3423-1331	1-12-10 Nipponbashi,Chuo-ku, Osaka 542-0073 Tel.06-6212-2531	4-14-1 Jitchaku,Urasoe City, Okinawa 901-2122 Tel.098-871-3311

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27年度
次代の文化を創造する新進芸術家育成事業

編集長	田之倉稔
事業担当理事	曽田修司
編集	中島香菜
編集スタッフ	壱岐照美、後藤絢子、桜井由美子、千徳美穂
翻訳	ウィリアム・アンドリューズ、ジェームス・ファーナー、志村未帆、角田美知代、 ドーラン優子、服部真琴、前田雅子、マーク・大島（以上、英語）、伊藤愉（ロシア語） 千徳美穂（英語・タイ語）、マイエル・イングリッド（ハンガリー語）、田渕宗孝（デンマーク語）
校正	川口典成、木村典子（和文）、ウィリアム・アンドリューズ、ビュールク・トーヴェ（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2016　世界の舞台芸術を知る
Theatre Yearbook 2016　Theatre Abroad

発行日　2016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27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 2016
Printed in Japan

Japanese Centre
of
International Theatre Institute