

国際演劇年鑑 2024

Theatre  
Yearbook  
2024

Theatre  
Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA – SOUTH KOREA – TAIWAN – TURKEY – USA – CUBA –  
UK – GERMANY – FRANCE – ICELAND – UKRAINE – 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 2024

Theatre  
Yearbook  
2024

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、ユネスコ(国連教育科学文化機関)傘下のNGOであり、世界約80の国や地域のナショナル・センター、舞台芸術関連の職能団体とつながるネットワーク「International Theatre Institute(ITI)」の一員です。

ユネスコ憲章の前文には、「戦争は人の心の中で生まれるものであり、人の心の中に平和のとりでを築かなければならない」と書かれています。また、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し、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。

当センターは、1972年以来、日本と海外双方の演劇状況を調査した『国際演劇年鑑』(Theatre Yearbook)を継続して発行し、1997年からは2分冊として、「Theatre in Japan」(英語版)を海外の読者に向けて、「Theatre Abroad」(日本語版)を日本の読者に向けて企画・編集しています。平成23(2011)年度からは、文化庁の委託、助成を受けて実施し、さらに2014年からはオンラインで公開をしています。

また、同事業において、国際的な演劇交流促進のための調査・研究活動として、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15回目(15年目)として、2020年の初演が好評をいただいたイスラエルの作家による作品を再演しました。1995年のラビン首相暗殺事件がテーマのこの公演は、奇しくも2023年の現実を映すことになりました。



そのようななか、当シリーズの15年目を記念して、金沢、福山、八尾、新潟、前橋の5都市で、劇場や地域で活動を続ける劇団のご協力を得て、紛争地域で生まれた作品の上演ができたことは、大きな喜びでした。

パンデミックが終息へと向かうのと入れ替わるようにして、ロシアがウクライナへ侵攻し、イスラエルとパレスチナの戦いが激化する現在、世界はあたかも戦争の世紀へと後退するかのようです。

舞台芸術はこの混迷する時代をどのように映しだすのでしょうか。

『国際演劇年鑑』には今年も国内外の舞台人からの報告が数多く寄せられました。舞台芸術を通して世界を知り、相互の理解を深めるための一助として、この『年鑑』を広く活用していただくことを願っています。

今後とも、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。

2024年3月27日

ワールド・シアター・デイを記念して

公益社団法人国際演劇協会 (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 ヨン・フォッセ

## 世界の舞台芸術を知る 2022/23

### アジア・アフリカ

- 016 **中国** ポスト・コロナ時代のニューノーマル／奚 牧涼<sup>シー ムーリャン</sup>  
024 **韓国** キーワードで振り返る2023年の韓国演劇／李 星坤<sup>イ ソンゴン</sup>  
032 **台湾** 存在と未来についての備忘録／姚 立群<sup>ヤオ リーチュン</sup>  
040 **トルコ** 規制の中、希望を求めて／ディクメン・ギュリュン

### 南北アメリカ・オセアニア

- 049 **アメリカ** ポスト・コロナのニューヨーク／塩谷 陽子  
057 **キューバ** 近年キューバで活躍する演劇人たち／ビビアン・マルティネス・タバールス

### ヨーロッパ

- 066 **イギリス** コロナ以降の演劇状況と没入型演劇／本橋 哲也  
074 **ドイツ** フェスティバルと公共劇場の現在／内野 儀  
082 **フランス** やまぬ戦争と悪化する公共劇場の財政状況／藤井 慎太郎  
089 **アイスランド** 痛みをとまなう成長期／シグリドゥル・ヨンスドッティル  
096 **ウクライナ** 意義を探し求めるウクライナ演劇／マリーナ・コテレネツ  
108 **ロシア** 誰にロシアは住みよいか?／篠崎 直也

## シアター・トピックス 2023

- 118 《生誕100年を機に 安部公房の演劇的実験》  
119 安部公房と演劇／高橋 信良  
129 安部公房スタジオと同時代の欧米の実験演劇／ジャンルーカ・コーチ  
143 河竹黙阿弥没後130年を機に 黙阿弥と西洋／矢内 賢二  
150 新しい文化の創造に向けて  
——アフリカ系アメリカ演劇の系譜といま／外岡 尚美

## 特集 紛争地域から生まれた演劇 15

2023年10月の『イサク殺し』／村井 華代 173

## 日本の舞台芸術を知る 2023

能・狂言 「深み」と「広がり」／小田 幸子 182

歌舞伎 加速する世代交代のはざままで～2023年の歌舞伎界／児玉 竜一 190

文楽 2023年の文楽～試行と挑戦の転換期／亀岡 典子 197

ミュージカル 日常回帰で百花繚乱 アンサンブルや子役も大活躍／中村 正子 203

現代演劇 「新しい戦前」と言われた年に、演劇の希望と可能性は／山口 宏子 210

児童青少年演劇 混沌のなか前進／太田 昭 219

日本舞踊 保存―伝承の先にある日本舞踊の可能性に期待／平野 英俊 225

バレエ コロナ4年目で動きはじめたバレエ地図／うらわ まこと 231

コンテンポラリーダンス・舞踏 悪弊が露見した社会で、  
権力や体制におもねらないダンスは腐敗しない／堤 広志 238

テレビドラマ 『VIVANT』大勝負の先に見えたもの／木村 隆志 247

編集後記 新野 守広 251

世界の国際演劇協会センター 256

## 《凡例》

- ・「世界の舞台芸術を知る」では、主に前年の公演シーズン（10月～翌年9月）の舞台芸術の動向について報告します。
- ・「日本の舞台芸術を知る」「シアター・トピックス」では、前年の1月から12月の舞台芸術の動向について報告します。
- ・姓名の表記順については、個人の属する国・地域の慣習に従って記載しています。ただし、著者プロフィールでの姓名表記は、姓を持たない個人の場合などを除いて、〈姓、名〉としています。
- ・外国語の人名、作品名、劇場名などのあとには、原則として、丸括弧で原語の表記を付記しています。ただし、原語がキリル文字やアラビア文字、漢字圏以外のアジア諸国の文字などの場合は、便宜上、ラテンアルファベットに翻字して記載しています。
- ・外国語の人名、作品名、劇場名などの表記は、それぞれのことばの日本語化の程度を考慮しつつ、慣用の形を尊重しています。慣用が熟していないものは、新聞社・放送局等の用字用語集等に使用されている規則を参考に、原音を日本語音に置き換えています。
- ・作品名、劇場名などの固有名詞については、オフィシャルな和訳／英訳がある場合はそれを採用し、そうでない場合は新規訳出したものを掲載しています。
- ・漢字圏の国と地域の場合、作品名、劇場名などの和名のあとに、丸括弧で原語の表記を付記するとともに、オフィシャルな英訳がある場合は、〈原語表記／英語表記〉と記載しています。
- ・韓国の名前など固有名詞の表記については、近年、ハングルだけの表記で漢字を使用しない例が増加する傾向にあるため、漢字表記が存在する場合は漢字にカタカナでルビをふり、漢字表記が存在しない場合はカタカナでの表記としています。

# 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、2022年に60周年を迎えます。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・ネーションズ」（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

アートは平和そのもの

人間は誰もがユニークな存在ですが、お互いに似たところもあります。当然のことながら、目に見える外見はそれぞれ異なります。それはそれで良いとして、同時に、人は誰もが自分にしかない特別なものを持っています。それは自分そのものでもあります。それを精神あるいは魂と呼ぶこともできるでしょう。もしくは敢えて名前をつけないでおくことだってできます。

008

ひとりとして同じ人間はいませんが、私たちはみな、どこか似ています。どの言語を話そうと、肌や髪が何色であろうと、どこの国出身であろうと、基本的には似た者同士です。

誰もが同じ人間であると同時に、それぞれまったく異なる人間であるというのは、逆説と言えるでしょう。もしかすると人というのは、肉体と魂の間を行ったり来たりするという点で、本質的に逆説的なのかもしれません。最も世俗的で実体のある存在でありながら、物質の、あるいは肉体の領域を超える存在でもあります。

アート、優れたアートというのは、独自の素敵な方法で、この上なく独特なものと普遍的なものとをひとつにします。異なる(異国のもの、ともいえます)とともに、普遍的であることがどういふことなのかを教えてくれるのです。そう

# Jon Fosse

ヨン・フォッセ(ノルウェー)

やってアートは、言語、地理上の境界線、国といった壁を打ち砕いて、人それぞれが持つ特質だけではなく、国家のような集合体を持つ個性をも集めてひとつにすることができるのです。

これは、違いをなくしすべてを同じに見せるということではありません。むしろその逆で、異なるものや外ものを示し、違いを見せることで、私たちにひとつにするのです。すべての優れたアートは必ず、異質なものを、完全には理解できなくともどこか理解できる何かを含みます。つまり神秘を含むのです。それは私たちに魅了し、私たちに限界の外まで押し出してくれます。そうやって理屈を越えた何かが生れます。それは、すべてのアートになくはならないものであり、アートが私たちに導くべき場所でもあるのです。

009

このように対極にある二つの要素を繋げられるものはアート以外に考えられません。世界各地で紛争が勃発し、あまりにも多くの暴力を目にする今日この頃ですが、アートの力はこの破壊的な力とは真逆です。暴力はテクノロジーによる残酷な発明を好き勝手に使って、異国のもの、個性あるものや異なるものの一切を消滅させようという欲求に屈します。今、世界中でテロが起きています。戦争が起きています。人間の動物的本能が刺激されて、よそのものや異国のものはもはや魅力を帯びた神秘ではなく、自分たちの存在を脅かすものとみなされます。

まさに、このようにして個のユニークさや目に見える“違い”は消えていくのです。集団的な同調だけが残り、異なるものはすべて抹消しなければならない脅威となるのです。そうすると、異なる宗教観や政治的イデオロギーなど、違いという違いはすべて、打ち負かし滅ぼさなければならなくなります。

戦争は、誰もが心の奥に秘めているもの、つまり、自分にしかない“個”との闘いです。また、アートや、すべてのアートの本質との闘いでもあります。

私はアート全般について語っているのであり、演劇や劇作に特化して語っているわけではありません。既に述べたように、すべての優れたアートは、結局のところ同じところに行きつくからです。それは、この上なく個性的で具体的なものから普遍的なものを生み出すということです。芸術的な表現を用いて特有のものと普遍的なものをひとつにするということ。その特異性を削ぐのではなくむしろ強調し、異なるものや馴染みのないものに光を当てるのです。

戦争と平和が対極にあるように、戦争とアートは対極にあります。とても単純なことです。アートは平和そのものなのです。



## Jon Fosse ヨン・フォッセ



ノルウェー出身の著名な作家ヨン・フォッセ(1959年生まれ)は、戯曲、小説、詩集、随筆、児童書、翻訳作品など、ジャンルを問わず幅広い作品を手掛けてきた。フォッセは、人間の深い感情に触れるミニマルな作風で知られ、世界で最も上演回数が多い劇作家のひとりでもある。言葉に尽くせないものに声を与える革新的な戯曲や散文が高く評価され、2023年にはノーベル文学賞を受賞した。

フォッセの作品はこれまでに50以上の言語に翻訳され、戯曲の上演回数は世界で千を超え、ミニマルで内観的な彼の戯曲の多くは叙情的な散文や詩のようでありながら、19世紀の劇作家ヘンリック・イブセンの伝統的な演劇スタイルを引き継ぎ、ポストドラマ演劇に分類されてきた。また、彼の有名な小説は、ミニマルかつ叙情詩的で言葉遣いが独特であることから、ポストモダニズム、アヴァンギャルドなどと評される。

フォッセは、『だれか、来る(Nokon kjem til å komme)』(1996年)で劇作家として世界に名を馳せた。言葉を極端に抑えた台詞で人間の感情を力強く描く。サミュエル・ベケットやトーマス・ベルンハルト等のアーティストの影響を受け、モダニストの手法を用いて地元を舞台にした作品を手掛ける。虚無主義的な視点で人間を見下すことなく、人生の脆弱さや不確かなものを描く。

フォッセの戯曲の多くは言葉やシーンが中断されることも多く、緊張感が解消されないまま漂い続ける。不確かさや不安といったテーマは『夜は夜の歌を歌う(Natta syng sine songar)』(1998年)や『死のバリエーション(Dødsvariasjonar)』(2002年)などにみられる。大胆に日常の不安に切り込むフォッセの戯曲は多くの共感呼んでいる。

『朝と黄昏(Morgon og kveld)』(2000年)や『アレスだ(Det er Ales)』(2004年)などの小説には、間、中断、否定、深遠な問いかけなど、フォッセならではの世界観が見られる。三部からなる『三部作(Trilogien)』(2016年)や七部作の『もうひとつの名(Det andre namnet)』(2019年)では、さらに愛、暴力、死、和解といったテーマを掘り下げている。

フォッセの詩的な作品には、視覚的な比喩や象徴化が顕著である。戯曲『強風(Sterk vind)』(2021)や、詩集『アンソロジー(Dikt i samling)』(2021)がその最たる例だ。さらにフォッセは、ゲオルク・トラークルやライナー・マリア・リルケなどの詩をニーノシュク<sup>(\*)</sup>(新ノルウェー語)に翻訳している。

ヨン・フォッセは、不確実性や不安、愛と喪失などといった人間の本质を掘り下げ、独特の筆致でありふれた日常の出来事を探求し、現代文学、現代演劇を代表する作家としての地位を確立した。

(\*) ニーノシュクは、ノルウェーで公認されている書き言葉のひとつ。デンマーク語の影響を強く受け、現在、ノルウェーの出版物の9割で使用されている「ブークモール」に対して、民族主義的な背景から、ノルウェー各地で話されている複数の方言を統合して政策的に作られた文語。

(翻訳:石川麻衣)

## 〈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 ウージェス・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 ヤスシュ・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・ツアレフ (俳優・演出家／ロシア)  
1985 アンドレ＝ルイ・ベリネッティ (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 ヴィグデイス・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・カンパネリス (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 アリアース・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 ジュデイ・デンチ (俳優／イギリス)

- 2011 ジェシカ・A・カアウワ (劇作家・俳優・演出家／ウガンダ)
- 2012 ジョン・マルコヴィッチ (俳優／アメリカ)
- 2013 ダリオ・フォ (劇作家・演出家・俳優／イタリア)
- 2014 ブレット・ベイリー (劇作家・演出家・デザイナー・  
インスタレーションアーティスト／南アフリカ)
- 2015 クシシュトフ・ヴァルリコフスキ (演出家／ポーランド)
- 2016 アナトーリー・ワシーリエフ (演出家／ロシア)
- 2017 イザベル・ユベール (俳優／フランス)
- 2018 ウェレウエレ・リキン (マルチアーティスト／コートジボワール)  
マヤ・ズビブ (演出家、パフォーマー、劇作家、ズッカック劇  
団共同創設者／レバノン)
- ラム・ゴパール・バジャージ (演出家、舞台・映画俳優、教育者／インド)
- サイモン・マクバーニー (俳優、劇作家、脚本家、演出家／イギリス)
- サビーナ・ベルマン (劇作家・ジャーナリスト／メキシコ)
- 2019 カルロス・セルドラ (演出家、劇作家、演劇教育者、大学教授／キューバ)
- 2020 シャーヒド・ナディーム (劇作家／パキスタン)
- 2021 ヘレン・ミレン (俳優／イギリス)
- 2022 ピーター・セラーズ (演出家・フェスティバルディレクター／アメリカ)
- 2023 サミーハ・アユーブ (俳優／エジプト)

# Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

---

2022/23



阿那亚演劇祭で上演された陳明昊戲劇工作室 (Minghao Chen Theatre Studio) の「レッド (紅色/Red)」  
(作: ジョン・ローガン、演出: 陳明昊) 写真提供: 阿那亚演劇祭

016

【中国】

## ポスト・コロナ時代のニューノーマル

シー ムーリヤン  
奚 牧涼

2022年12月初め、中国<sup>(1)</sup> 政府が3年近く続けてきた厳格な新型コロナウイルス感染対策を実質的に緩和し、中国社会はこれまで度々想像されてきた「ポスト・コロナ時代」に本格的に突入した。突然の変化に、中国社会におけるさまざまな分野で思いがけないことが起きた。規制緩和に伴い広範囲で再び感染が拡大した。多くの人にとっては、新型コロナウイルスが命取りとなることはなかったが、前例のない病ということもあり、感染した人は一定期間仕事を休んだ。このような状況は2023年1月まで続き、この年は中国の春節が例年になく早まったため(新暦の1月22日)、多くの人がそのまま休日モードに入り、仕事の予定を2月まで先延ばしにした。つまり、本当の意味でコロナ禍以前の状態に戻ろうとするポスト・コロナ時代は、2月によりやく始まったのである。

この状況は中国の演劇業界にも当てはまるため、本稿では2022年10月から2023年9月までの中国の演劇を「コロナ禍」と「ポスト・コロナ時代」の2つの段階に分類したい。まず、昨年度は『疫病時代』の中国演劇回顧——前に進むしかない旅の道のり」と題して当年鑑に寄稿したが、2022年10月から11月、中国では依然として厳しい新型コロナウイルス対策が敷かれており、演劇界は運営の維持が難しい状況であった。この期間、中国全土で疫病予防対策のレベルはますます高まり、各地で対策の厳格化が余儀なくされた。しかし同時に疫病予防対策の必要性に対する国民の信頼感は低下し、その結果、社会はますます緊迫し、ネガティブな雰囲気<sup>フオン</sup>に包まれた。例えば、11月25日から12月4日にかけて開催された第9回烏鎮演劇祭（烏鎮戯劇節/Wuzhen Theatre Festival）は、元々中国で最も影響力のある演劇祭だが、1年間外国の演目が招聘されなかっただけでなく、烏鎮を訪れる人は疫病予防対策の厳しい条件を満たさなければならなかった。北京から訪れる観客は少なくとも公演鑑賞日の3日前から3回のPCR検査を済ませ、さらに鑑賞日前の24時間以内に取得したPCR検査陰性証明を提出しなければならなかった。開催中止を疑う声が高まる中、第9回烏鎮演劇祭は感染予防対策が解除される直前に開催を宣言し<sup>(2)</sup>、その執念は芸術そのものを超えて、ある種の尊厳をも帯びているかのようであった。今回の演劇祭のテーマである「豊」<sup>フオン</sup>は、中国語では疫病予防対策の中で頻繁に使われた「封」<sup>フエン</sup>と同じ音であるため、一種のブラックジョークを感じさせたが、主催者側はこれを「豊儉由人（価値はその人が決める）」の意味だと説明し、演劇祭が困難な状況においても開催する方法と価値があることを示唆した。

017

とは言えども、疫病予防政策が中国演劇にもたらした大きな挫折を無視するならば、それは粉飾と同じことである。第9回烏鎮演劇祭だけを見ても、特別招待された演目の多くは北京や上海で上演されたことのある既成のもので、演劇祭は暗く落ち込んだ演劇業界で無い袖を“振る”かのようであった。今回の演劇祭で初演された数少ない演目——これらの作品の多くは2023年に北京と上海で上演された——例えば、多くの好評を得た<sup>リージェンジュン</sup>李建軍（Li Jianjun）演出の『巨匠とマルガリータ（The Master and Margarita）』も、ある部分では疫病時代を婉曲に表現したものと見ることができる。旧ソ連の作家ブルガーコフの著名な同名小説を原作としたこの作品は、演劇表現的に特別際だった点はないようにも思えたが、舞台上に再現された旧ソ連の抑圧的かつ病的な政治的雰囲気や、主人公の自由な王国への憧れは、現在演劇人たちが抱いている「物語を語る時空」への憧れが投影されているようにも感じられる。たとえポスト・コロナ時代になったとしても、この作品を目にした観客は依然として共感できるのである。

幸いなことに、新型コロナウイルスの予防抑制政策はすでに過去のものとなった。今、中国に身を置いていても、この特殊な3年間の痕跡を直観的に発見することはほとんどできなくなっている。特に政府はこの時代を不快な歴史とみなしており、言及することはもはやほぼなく、スローガンは「前に向かって進め」である。しかし疫病時代が残した直感的にはわからない影響が確実に2023年の中国を決定づけている。その中でポスト・コロナ時代の核心的な議題の一つは経済不況である。実際には政府は経済データなどを公表しておらず、不況についての実態は不明瞭だが、個々人の心理状態や行動にその影響がみられる。演劇業界にとってまず一番のプレッシャーとなるのはやはり興行収入であり、どの公演も完売しないというわけではないが、「チケットが売れない」という焦りは関係者の間で広がっているように見える。このような現実的不安、さらにはより広範な社会・文化的心理状態が、本稿でこれから重点的に分析する「中国演劇版ポストコロナ症候群」に拍車をかけている。そこで、「正常に戻った」と見られる2023年、疫病発生から3年余りを経て、中国演劇がどのように変化したのか注目してみたい。

「正常に戻った」と感じさせる象徴的な出来事が必要ならば、外国の演目に戻ってきたことが最も鮮明な例の一つと言えるだろう。なぜならコロナ禍以前は外国のカンパニーの上演が盛んで、世界各地から多くのクリエイターや様々なスタイルの公演が次々と中国へやって来て、当時の主要な劇場での公演や演劇祭が充実し、演劇業界や視聴者の間で話題になっていたからだ。ポスト・コロナ時代以降、上海は再び中国演劇の牽引者となり、2023年4月末と5月初めに開催された演劇祭「上海・静安現代戯劇谷 (Shanghai Modern Drama Valley)」は、ルーマニア、イタリア、ギリシャからそれぞれ『ヴァージニア・ウルフなんかこわくない (誰害怕弗吉尼亚·伍爾芙? /Who's Afraid of Virginia Woolf?)』、『歓喜の詩 (喜悦/La Gioia)』、『フリーダ・カーロ (弗里達・卡羅/Frida Ki Allo)』を招聘し、外国の作品が中国で3年余りぶりにオフラインで上演されることになった。その後、阿那亜演劇祭(阿那亞戲劇節/Aranya Theater Festival)をはじめ、全国各地の演劇祭で外国の作品が招聘されるようになり、コロナ前の状態に戻ったかのように見えた。しかし、招聘作品に対する反響はコロナ禍前ほど喜ばしいものとは言えず、少なくとも2023年現在、話題になった作品がない。このように外国の作品に対する観客の反応は思わしくない。また外国作品の招聘を手がける多くの組織は活動を再開しはじめた状態であり、北京や上海の劇場でも、外国からの招聘作品の上演は数えるほどである。このような現象は、近年中国社会でますます高まる民族主義の感情に起因している、と思わざるを得ない。その核心は、遠くアメリカ、ヨーロッパ、近隣では東南ア





上海・静安現代戯劇谷で上演されたラドウスタンカ劇場（ルーマニア）の『ヴァージニアウルフなんか怖くない』  
撮影：王犁

アジア、韓国、そして日本など、多くの国に対する関心が薄れたこと、それと対比して自国、特に故郷に対する誇りが強まった点である。これは、感染拡大によって人の移動が遮断されたことによる文化的な影響と見ることもできる。演劇について言えば、観客が外国作品への興味を取り戻す必要があると言えども、中国の経済成長が速度を緩め、社会的・文化的に保守的になったこととの関係は否定できない。言い換えると、外国作品を観るという「国際色」を帯びた行為は、おそらく感染拡大以前のような「最高レベル」に戻ることはないのかも知れない。

このような経緯もあり、少なくとも2023年の第10回烏鎮演劇祭（10月19日～10月29日）の開幕までは、ポスト・コロナ時代の中国演劇は中国国内で創作された演目为中心となっている。その中で際立った作品はあまりなく、大半は昨年度、当年鑑に掲載された拙稿で触れた内容の延長と見なすことができる。例えば上海のミュージカルブームは依然として盛んで、有名な『オペラ座の怪人（劇院魅影）』中国語版が初演された。また、劇団「話劇九人」による新作『法廷前（庭前/The Law's Amour）』が「中華民国知識人シリーズ」のフィナーレとして上演され、大ヒットした。最も顕著な変化といえば、北京人民芸術劇院（Beijing People's Art Theater, 略称「北京人芸」）ではないだろうか。昨年急逝した任鳴（レンミン Ren Ming）前院長の後任として就任した俳優・演出家の馮遠征（フォンユンジョン Feng Yuanzheng）



第9回烏鎮演劇祭 写真提供: 烏鎮演劇祭

(Feng Yuanzheng)は、中国社会で依然として影響力のある国営劇団の指揮を執る最初の年をポスト・コロナ時代に迎えた。その後の顕著な変化と言えば、北京人芸の演目と公演回数が増えはじめ、劇団の大小4つの劇場がほぼフル稼働している点である。これまで封印されていた『趙氏孤児

(The Orphan of Zhao)』や『サッカークラブ(足球倶楽部)』のような同劇団の旧作が新たなバージョンで再演されただけでなく、マーシャ・ノーマンの『おやすみなさい、お母さん(晚安、媽媽/Night, Mother)』やアレクサンドル・ヴァムピーロフの『長男(長子/Elder Son)』といった外国戯曲の中国語版や、劇場の若手俳優や外部の演出家を起用した『かもめ(海鷗)』、『ハムレット(哈姆雷特)』、『ゴドーを待ちながら(等待多哥)』などさまざまなスタイルの新作が相次いで上演された。これらの作品の芸術的レベルに多少のばらつきが出るのは仕方のないことで、全体として北京人芸の芸術スタイルが急激に変わったわけではないが、劇団の今ある資源を活かすという観点から見れば、馮遠征院長が賢明な道歩んでいることは間違いない。この点は、北京人芸の2023年年明け最初の公演『正紅旗の下で(正紅旗下)』を振り返ってみると、その一端が明らかになる。この作品は、北京人芸と縁の深い文学者老舎の自伝小説が原作ではあるが、2000年に上海話劇芸術センター(上海話劇芸術中心/Shanghai Dramatic Arts Centre)で初めて舞台化されたもので、北京人芸の伝統的な演目ではない。馮遠征が自ら演出を担当、濮存昕(Pu Cunxin)、楊立新(Yang Lixin)など、現在の劇場において知名度が高く重要な俳優が多数参加したことで、今回の『正紅旗の下で』の上演は北京人芸の老舎文学を代表とする伝統を継承すると同時に、新しい老舎作品を創り上げるという流れとなった。最終的にこの作品は熱気を帯びた雰囲気なかで上演され、それはまるで馮遠征院長任期中の北京人芸の未来——「熱気を帯びた」なかで、劇場が再び輝く方法を模索すること——のようにも見えた。

昨年には見られなかったもう一つの重要な出来事は、2021年のコロナ禍に第1回が開催され、翌年は1年間中止となり、2023年のポスト・コロナ時代に再び実現した阿那亜



演劇祭の開催である。この演劇祭は今年、烏鎮演劇祭に劣らぬほどの盛り上がりを見せ、会場では演劇祭の新たなモデルについて白熱した議論が交わされた。阿那亜という場所は特殊で、北京に隣接し経済的にはあまり発達していない北戴河という高級リゾート地であり、美しいビーチがあり、インターネット上でも話題の観光地である。阿那亜で始まったこの演劇祭は、著名な演出家の孟京輝（Meng Jinghui）を芸術監督に迎え、公演プログラムの編成には彼が烏鎮演劇祭の芸術監督を務めた際の方法が多く用いられた。しかし、烏鎮演劇祭が中国江南の水郷観光地として正式に位置づけられているのに対して、一企業の運営する阿那亜演劇祭では多くの新たな挑戦が余儀なくされた。今年は、演劇祭のプログラムに発言権の強いプチブルジョアの要望ばかりが反映されていたことに対して評価が分かれた。いずれにしても、不動産会社が演劇祭の経営母体となることは、演劇業界にとって貴重な機会であり、期待をもたらした。

実際には前述のように、ポスト・コロナ時代から今に至るまで、中国演劇においてより評価され賞賛されるのは経営的な側面が多く、プロデューサーや演出家らの洞察力と実行力にかかっている。しかし、創作面に関して言えば、ポスト・コロナ時代からこれまでの中国演劇は筆者から見てもあまりにも平凡であった。言い換えれば、現在の中国演劇は「成功学」が多く、「芸術学」が少ないのである。このような現象で顕著なのは、演劇

作品が時として現在の中国社会とはあまり関係のない地帯に浮遊しているように見え、芸術が一種の精緻で無害な文化的産物となることである。たとえば、北京の重要な民間小劇場であり、制作会社でもある鼓樓西劇場 (Drum Tower West Theatre) が手がけた『辺城 (The Border Town)』は、事実上2023年の中国演劇において最高のクオリティを誇るものである。イスラエルから招聘した演出家ルティ・カネル (Ruth Kanner) はその独特の作風で役者の演技と語り口を調和させ、中国の伝統芸能である講談にも似た演劇効果を生み出し、沈从文シェンツォンウェンによる著名な近代中国の同名小説『辺城』を効果的に舞台化した。しかし、その技術的に「優秀であること」は、やはり「脱政治化」の中流趣味にあるように感じられる。舞台上の『辺城』が原作の中国湖南省の伝統的な村の風情を伝えられているかどうかは別として、なにより筆者がポスト・コロナ時代にこの作品を上演する必然性を確信していないのがその理由である。もちろん、鼓樓西劇場のような政府側ではないプロダクションが高度に現実的な政治性、特に現実主義的な演劇形式を選ばなかったことを責めるわけではない。このような「脱政治化」こそ一種の政治的な傾向を反映しており、クリエイターやプロデューサーが政治的に安全な名作を選んで利益の安全を確保することこそ、まさにポスト・コロナ時代の業界の保守心理を表しているのである。

多くの論者が強調するように、中国における文芸作品の検閲制度は演劇表現に確実に影響を与えている。また2023年には社会的に大きな注目を集めた出来事があった。あるトークショーの出演者がショーの中で中国軍を冗談交じりに侮辱したところ、ネットユーザーの怒りを買って、彼の所属するプロダクションが政府から1千万元の罰金を科される事態となったのだ。ただ私見では、中国で演劇を通して現実批判をすることに対して、タブーに触れたとか、民族感情を傷つけたとか、簡単に決めつけてはいけなく考える。中国の現実をある程度理解しているのであれば、その複雑さや微妙さも理解できるのではないだろうか。実際、ポスト・コロナ時代に一時期北京で人気を博した没入型演劇『大真探趕趕鶯』(「名探偵チャオ・ガンウー」の意。原作は推理小説シリーズ)は、90年代の北京の街並みをリアルに再現することで、流行のノスタルジックな雰囲気を取り入れている。また孟京輝が芸術監督を務めたスフィンクス・メタ演劇祭 (スフィンクス元宇宙戯劇節/Sphinx Meta Theater Festival) は、メタバースや人工知能などの新技術の流行を追ったようにも感じたが、参加アーティストはこの機会にサイバー時代の人間の力と異化などの現象について議論ができた。特に評価したいのは、障害者でアマチュアの趙紅程ジョウホンチン (Zhao Hongcheng) が出演した一人芝居『一番近いバリアフリートイレはどこですか? (請問最近的無障礙廁所在哪里? / Be Seen)』である。この作品は脚本家の陳思チェンシュー

アン  
安 (Chen Si'an) が俳優の実体験と  
感覚をもとに脚本を書き、障害者のみ  
ならず社会のアウトサイダーのアイデン  
ティティと社会的アイデンティティの問題  
を深く探求し、エネルギーで成熟  
した創作力を示した。

コロナ禍の3年間で次第に遠ざかり、  
歴史に隠れていくにつれて、近い将来  
「ポスト・コロナ時代」という言葉も消  
え、新しくも日常化された状態が人々の  
生活を満たしていけらうと信じている。  
これは中国の演劇も然り、中国の社会  
もまた然りである。最後に、昨年の中  
で使った、現時点でも通用する  
結びの言葉を再び使いたいと思う。「そ  
れは前に向かって進むしかない道のり  
なのだ。」



陳思安作「一番近いバリアフリートイレはどこですか？」撮影：王梨

注

- (1) ここでの「中国」は中国本土を指し、香港・マカオ・台湾は含まない。
- (2) 第9回烏鎮演劇祭開幕まで、社会の各分野は新型コロナウイルス防疫対策が解除されるとの明確な情報を得なかった。

### Xi, Muliang

演劇評論家。国際演劇評論家協会 (International Association of Theatre Critics) 中国センター理事。中国現代演劇批評のためのニューメディア・プラットフォーム「観劇審査団 (観劇評審団 / Drama Jury)」の創設者。中国の著名メディア『三聯生活週刊』『中国新聞週刊』『人民日報』『上海戲劇』『戲劇与影視評論』『北京青年報』『広東芸術』『新劇本』『国家大劇院』などに演劇評論および時評を執筆している。

(翻訳：大江千晶)





劇団ススパボリ『通俗小説でなにが悪い?!』 写真提供：劇団ススパボリ 撮影：シン・キガン

## [韓国]

# キーワードで振り返る 2023年の韓国演劇

이성곤  
李星坤

### 〈観客開拓〉

韓国舞台芸術統合電算網 (KOPIS) の統計によると、韓国の演劇分野の観客数は2019年の69万人から2020年は22万人と約68%も減少したが、2021年には33万人まで回復した。さらに2022年には82万人に増加し、コロナ禍以前より20%ほど高い数値を示した。観客増加に対する期待は2023年にも続いた。正確な統計は2024年1月末に出る予定だが、現在までの流れを見ると、2022年に比べて公演数が大きく増加した半面、チケット販売額は多少不振であったことが分かっている。

しかし、公演数とチケット販売額だけで観客の推移を把握することに大きな意味はない。こうした統計はあくまで参考であって、現状がそのまま反映されているとは言えない。

2023年にはパンデミックで中止されていた演劇祭があちこちで開催された。演劇祭はほとんどが政府や自治体の助成で開催されるため、チケットの売上高より、多くの観客を動員することに重点が置かれ、相対的にチケット価格を低く設定する傾向がある。つまり、観客数が増えたにもかかわらず、チケット販売総額が減少した理由はこういうところにあると考えられる。もちろん逆の要因もある。それは物価の上昇に伴うチケット価格の値上げだ。チケット価格が値上がりしたにもかかわらず、販売総額が減少したということは観客数の減少を示す指標とも取れる。この二つを合わせてみると、2023年にも概ね2022年と同程度の観客を維持したと考えられるのではないだろうか。2022年度の観客数の増加は、おそらくコロナ禍で抑制されていた消費の反動による「リベンジ消費」の影響もあるから、今年も同じくらいの観客が劇場に足を運んでくれたとすれば、たいへん喜ばしいことだ。

それは芸術文化政策だけでなく、創作現場での観客開拓の努力が少しずつ実を結んでいる結果とも言えるからだ。文化政策の側面から見ると、2022年から韓国芸術経営支援センター（Korea Arts Management Service : KAMS）が主管している「舞台芸術創作制作流通事業」の拡大が観客開拓の代表的な例だ。支援予算だけをとっても、非常に大きな規模の助成事業であることがわかる。もちろん演劇だけでなくミュージカル、音楽、ダンス、伝統芸能、複合ジャンルをすべて含めた予算だが、年間の総額が85億ウォン（2024年1月現在の日本円で約9億3,700万円）、一事業当たり最大10億ウォンまで助成する国内最大規模の文化助成事業だ。国内外で最近3年間に2件以上の公演実績がある民間の公演団体、法人、企画製作会社を対象とし、1年に最低2地域、計6回以上の有料公演を実施するのが条件だ。採択された団体は、自分たちがネットワークを構築している全国の劇場を拠点に巡回公演を続けている。ソウルに一極集中している韓国の舞台芸術創作インフラや観客開拓を地方に拡大し、自立した舞台芸術の生態系を構築するための試みの一つだ。

### 〈大衆性〉

2023年、創作現場では観客に分かりやすく楽しめる「大衆性」のある公演が大きな注目を集めた。ここ数年、韓国社会ではブラックリスト事件<sup>(1)</sup>や#MeToo運動、フェミニズムなど、特定の社会問題への関心が高まり、舞台芸術にもそれがそのまま反映された。しかし、今年も年齢や世代、男女を問わず、幅広い観客に支持される作品が多く上演された。

例えば、企画制作を行う民間劇場である斗山<sup>トッサン</sup>アートセンター（DooSan Art Center）

では今年、「Age, Age, Age (年齢、世代、時代)」をテーマに3演目を舞台に上げた。センター長であるカン・ソクラン氏は3月20日に開かれた制作発表会で、「少子高齢化が進み、年齢の問題が世代の問題、さらには‘今’をどういう時代として捉えるべきかという問いにつながると思った」とテーマの設定理由を説明した。3演目のうち、『ダンス・ネーション (Dance Nation)』(クレア・バロン [Clare Barron] 作、イ・オジン演出)と『20世紀ブルース (20th Century Blues)』(スーザン・ミラー [Susan Miller] 作、ブ・セロム演出)は興行的にも大成功した。

『ダンス・ネーション』(5月2~20日)はダンスを通じて自らの身体の衝動を発見する10代の女性たちの成長ドラマだ。この作品が多くの関心を集め、観客の共感を得たのは、作品に登場する10代の人物たちを、30代から60代まで、さまざまな年代の俳優たちが演じた点だ。さらに、脳障がいを持つ俳優2名も出演した。フェミニズムと世代葛藤、青少年問題などセンシティブなテーマを拒否感を感じさせることなく、愉快地に軽快に、時にはストレートに描き出し、あらゆる世代の共感呼んで好評を得た。また、『20世紀ブルース』(5月30日~6月17日)は60代の女性4人の姿を通して、年を取ることを意味を淡々と見つめる作品だった。それぞれ違う職業や経験を持つ同年代の人物たちの物語であるにもかかわらず、客席には若い観客も多く、反響も大きかった。



イ・オジン演出『ダンス・ネーション』 写真提供：斗山アートセンター



大衆性を持つ作品の中で特に注目を集めたのは、劇団ススパボリの『通俗小説でなにが悪い?!』だ。いわゆる純粋芸術という名で芸術的厳粛主義が広がった1930年代の朝鮮社会で自ら「通俗小説作家」を名乗り、大衆から熱狂的な人気を博した小説家・金末峰キムマムルの生涯と、彼女の小説『苦行』、『野ばら』、『華麗なる地獄』をオムニバスで漫談などの形式を取り入れて舞台化した。また、音楽グループ「ザ・チューン (The Tune)」とのコラボレーションによって1930年代に流行した童謡や歌曲、新民謡を現代的に再解釈したことも成功の要因の一つだ。個人的には2023年のもっともすぐれた舞台成果として紹介するのにふさわしい作品だと思う。

客席で思いきり手を叩き、声を上げて笑い、一緒に歌ったのはいつ以来だろう。社会的状況や葛藤により、最近の舞台芸術界の雰囲気は厳粛主義そのものだった。劇場にも一日も早く「エンデミック」が訪れることを願っている。

## 〈再演〉

再演が多かったのも今年の特徴だ。劇団城北洞ピドゥルギの『メディア・オン・メディア (Medea on media)』、劇団コルモッキル (Golmokil) の『チョウムチョロム：愛は殺人ではない』、エンド・シアターの『ユウォン』、劇団即刻反応チュックカクパソンの『六つ子』、劇団チョックの『4分12秒』など、注目を集めた再演作は数え切れない。再演といっても初演時の作品をそのまま上演するのではなく、新しい創作に近い形で舞台上げたことに大きな意味がある。

前述した『通俗小説でなにが悪い?!』も2022年に新村シンチョンのサスリム小劇場 (Sanwoollim Theater) で初演され、一年ぶりの再演だった。劇場だけではなくキャストも変わり、何よりもザ・チューンというミュージシャンが合流して、初演とはまったく違う作品に生まれ変わった。劇団城北洞ピドゥルギの『メディア・オン・メディア』と劇団コルモッキルの『チョウムチョロム：愛は殺人ではない』は、それぞれ劇団の初期作と言える作品だが、2023年に新たに作り直すことによって、「作品そのものに対する評価は別としても、新しいものを追求し作り上げるのと同じくらい、これまでに積み上げてきた創作、その団体が歩んできた道を振り返り、自分たちのアイデンティティを確認する温故知新の態度」<sup>(2)</sup>を見せたという評価を受けた。これは劇団即刻反応の『六つ子』にも当てはまる。この作品は2014年に初演されて以来、2015年、2022年、そして2023年に再演されている。2009年に起きた「龍山惨事」<sup>(3)</sup>をモチーフに創作されたこの作品は、10年にわたって再演を重ねるたびに台本が書き直されている。それは作家が「火」を通して、その時代を生きる人々の欲望についての新たな問いを投げかけているからだ。『六つ子』を執筆し、演出したハ・スミンは今年、第25回キム・サンヨル演劇賞 (Kim Sangyul Theater Awards) を受賞した。

再演作の中で最も大きな注目を集めたのは劇団チョックの『4分12秒 (Four Minutes Twelve Seconds)』(ジェームズ・フリッツ [James Fritz] 作、イ・ゴン演出) だろう。2023年の第44回ソウル演劇祭 (Seoul Theater Festival) で5つの賞を総なめした (優秀賞、演出賞、演技賞、舞台芸術賞、観客審査員賞)。これはイギリスで2014年に初演された作品だが、韓国では翻訳劇が再演されることは珍しい。それは舞台芸術に対する韓国の助成制度が創作劇中心に設計されているためだ。批評家や観客の評価がいくら高くても、翻訳劇が再演されるのは極めて難しいのが実情だ。そうした事情を考えると、この作品が韓国の代表的な演劇祭で5つもの賞を受賞したのは異例のことだ。舞台演出と演技だけでなく、メッセージ性や時事性という点からも高く評価されたのだろう。韓国でも深刻な社会問題となっているデジタル性犯罪を取り上げながらも、それを扇情的な素材として消費するのではなく、ギリシャ悲劇のオイディプスのように、主人公に共感することによって自らを省察する物語に昇華されているからだ。

新作に期待するのと同じくらい、過去の作品が新しい解釈と演出を得て再び舞台化されるのを見るのは楽しいことだ。再演を繰り返すことによって劇団のレパートリーが生まれ、集団の美学的方向が定まり、それによって劇団の創作力が強化される好循環が生まれるからだ。



## 〈バリアフリー〉

昨年に続き、今年もバリアフリーに対する関心は高かった。10月24日にはソウルの忠正路ジョンロに韓国初の障がい者による芸術のための劇場「モドゥアートシアター (MODU Art Theater)」がオープンした。障がい者が創る芸術専用だが、非障がい者のアーティストも一緒に使うことができる。もちろん、専用劇場がオープンしたという可視的な結果だけで、ここ20年余りの障がいのあるアーティストたちの活動を評価するわけにはいかないが、韓国の舞台芸術界において、障がい者による芸術またはバリアフリー公演に対する認識の転換が進んでいる一つの証拠と言って間違いはないだろう。韓国の舞台芸術界で「バリアフリー公演」という言葉が一般に知られるようになったのは2019年のことだ。2020年12月に閉館した南山芸術センターナムサンのシーズン開幕作として『7号国道』（ペ・ヘリユル作、ク・ジャヘ演出）がバリアフリーで上演された。南山芸術センターは韓国で初めて手話通訳や字幕、障がい者へのアクセスを拡大するための基盤を築いた公共劇場だった。

初期は障がい演劇に対する認識や文化改善のための社会運動的な性格が強かったが、ここ数年は演劇の美学的な領域に関心が大きく移ってきている。我々の日常では障がい者と非障がい者の区別は非常にあいまいだ。もしかすると、それが人間の生のリアリティなのかもしれない。このことは最近の公演にも表れている。障がいを特殊な条件として特定のキャラクターに付与するのではなく、人間の暮らしの一部として自然に表現する試みをよく見かけるようになった。そして観客もそういう作品をごく自然に受け入れる雰囲気ができあがっている。6月に国立劇場で製作・公演されたソーントン・ワイルダーの『わが町』（イム・ドワン演出）もそうだった。通常バリアフリー公演のように字幕や音声解説、手話通訳を提供するだけでなく、手話通訳者5人と音声解説者1人をキャラクター化して舞台上に登場させた。また、原作に登場するエミリーの家族を聾の家族に設定し、主なコミュニケーション手段を手話にすることによって、作品の中に障がいを自然に溶け込ませた。聾の俳優であるパク・ジョンとキム・ユギョンが劇中で重要な役を演じ、劇を牽引した。

しかし、解決すべき問題もある。バリアフリー公演が数多く制作されるようになって、もともと障がい者による演劇の草分け的な劇団の活動がむしろ停滞してしまった点だ。最近、障がいを持つ俳優の多くが外部のプロダクションに出演する機会が増え、所属劇団の活動に参加できなくなってしまったため、こうした皮肉な現象が起きている。また制作費の上昇も大きな問題だ。手話通訳や点字のパンフレット、字幕の製作やアクセシビリティ・マネージャーの雇用など、バリアフリー公演にかかる費用をどうやって解決するか。制作費が膨らむため、やむを得ず公演回数を減らすケースもあるようだ。それだけでなく、現



イム・ドワン演出『わが町』 写真提供：国立劇場

在のバリアフリーは視覚・聴覚障がいを対象にしているが、今後はさまざまな障がいへの対応を考える必要もありそうだ。

### 〈長期助成制度〉

周知のとおり、韓国の舞台芸術界は政府や自治体の補助金や助成金への依存度が高く、それゆえ芸術文化助成制度に対する関心も高い。なかでも助成の規模が最も大きいのが韓国文化芸術委員会（Arts Council Korea：ARKO、以下アルコ）だ。アルコは2023年2月から現場の意見を取りまとめ、2024年度の助成制度を大幅に改編した。44の支援事業を17に統合して単純化し、単年度（1年）支援から多年度（3年）支援に拡大した。創作助成の予算も100億ウォン（約11億円）近く大幅に増額された（他分野のジャンルが整理統合、あるいは削減され、その一部が創作支援金に組み込まれたため）。現場ではかなり昔から舞台芸術に対する長期支援が必要だという声があり、その必要性についてはある程度のコンセンサスが形成されていたにもかかわらず、さまざまな制約によってこれまで実現できなかったのが事実だ。何より安定した予算確保がカギとなる。活動実績がすでに認められた団体を中心に数年間支援することになれば、若手アーティストたちの創作を萎縮させる可能性もある。現場の反応は期待半分、懸念半分だ。いずれ

にせよ、2023年10月に助成金の申請が締め切られた。結果は12月に発表される。改編された助成制度が韓国の舞台芸術にどのような変化をもたらすか、2024年の動向を注視していきたい。

- (1) 朴槿恵大統領（任期：2013年2月～2017年3月）の政権で、大統領府が政府に批判的な芸術家・文化人、約一万人をリストアップして公的な支援や公共劇場の使用を制限した事件。2016年秋、こうしたブラックリストの存在が明らかになり、元大統領秘書室長、前文化体育観光部長官らが逮捕された。
- (2) 『演劇評論』110, 韓国演劇評論家協会, 2023, 20p.
- (3) 2009年1月20日、ソウル市龍山区の再開発地区で、立ち退きを拒否してビルに立て籠もった住民たちを警察が特殊部隊を投入して鎮圧した。その過程で火災が起き、住民5名、警官1人が死亡し、24名の負傷者が出た。

### Lee, Seung-gon

演劇評論家。韓国芸術総合学校 (Korea National University of Arts) 演劇院演劇学科教授。同校卒業後、大阪大学文学研究科で博士号を取得。現在は在日コリアン劇団に関する研究、およびオンライン配信における観客のライブネスに関する研究に取り組んでいる。

(翻訳：石川樹里)



『スーパーマーケット』（2022）撮影：唐健哲 写真提供：風格渉

[台湾]

## 存在と未来についての備忘録

ヤオ リーチュン  
姚立群

私たちはどのように自分たちが生活する世界を作りだし、デザインするのか。  
彫刻は進化の過程であり、私たちは皆芸術家である。

——ヨーゼフ・ボイス「社会彫刻」<sup>(1)</sup>

### 生存

「新型コロナウイルス感染症（COVID-19）」の影響で大きな打撃を受けた台湾の舞台芸術界は、2020年初頭から、生活や生存を脅かすさまざまな制約や措置に一丸となって立ち向かわなければならないという恐ろしい時間を過ごした。オーストラリアの音楽家やロシアのバレエダンサーたちが台湾滞在中あるいは台湾出国直後、新型コロナウイルスに感染したときには、公演が行われた劇場が閉鎖されただけでなく、コロナに対す



る恐怖と疑心暗鬼が台湾全土に影響を与え続けた。水際対策はすべての出入国者に厳格に行われ、そうすることが当たり前であるかのように、台湾での国際交流の機会を阻んだ。さらに、閉鎖された劇場では、劇場空間が条件つきで開放されたが、座席数に厳しい制限が設けられ、観客や劇場で働く人々は不安を抱えながら劇場空間に入った。台湾でこれまで興行成績が良かった大規模な演劇や児童演劇、ミュージカルは厳しい局面を迎えた。

2000年から2022年の間は、舞台芸術界全体が互いに周りの様子を観察しながら、生き残るための方法を模索しているように見えた。そのなかには、団体の解散や方向転換、個人の転職などの選択肢もあった。舞台芸術界は積極的に政府および関連機関が打ち出す各種助成金プログラムに注目し、オンライン上での有料公演、ワークショップ、講座などを開催するためのシステムの開発などが行われた。台湾各地の舞台芸術団体は依然として事前にあるいは公演期間中に上演関係者が感染した場合、公演を取消しまたは中止しなければならないというリスクを背負いながら、団体を存続させるために（委託上演であっても、チケット売り上げの赤字が直接ふりかかる商業演劇でも）まるで賭け事をするかのような気持ちで公演に臨んだ。もちろん演劇だけではなく、サウンドアート、現代



表現活動が制限されたコロナ下、アーティストの徐嘉駿（Jared Xu）は地下道でゲリラライブを敢行した。  
撮影：陳韋綸

サーカス、パフォーマンス・アート、即興ダンスなどの様々なジャンルが、失敗を恐れずに「現場」へ挑戦し続けた。

もし、このような暗い時期に光が差す瞬間があったとすれば、それは「規制解除（解封）」のときだろう。しかし「規制解除」という言葉は、台湾の中央政府がコロナに対して慎重な態度を取っている間は、口に出されることはなかった。「伝染病レベルの引き下げ」、「实名制による抗原検査キットの廃止」、「中央流行感染症指揮センターの解散」等に従い、衛生福利部（日本の厚生労働省に類似）は、事実在即して正しい行動をとる慣例に基づき、2023年5月1日に新型コロナウイルス感染症（COVID-19）の伝染病対策法上の分類を第四類に引き下げた。事実上の「規制解除」になったが、舞台芸術界はそれとは対照的に、現状をしっかりと見つめながら方向性を変えていくということができず、臨機応変に動くことはできなかった。

## 劇場に戻る決心

2022年5月中旬に新しく舞台芸術の大型複合施設が完成した。台北パフォーミングアーツセンター（Taipei Performing Arts Center：TPAC）は、プレオープンを経て、7月に「開幕シーズン」と「台北アートフェスティバル」を開催した。この二つの大型企画では、計37のプログラムと142回の公演が催され、3か月にわたり歓喜の声が鳴り響いた。この催しは台湾の舞台芸術業界が持つ劇的なエネルギーを惹き起こし、「ポストコロナ」の台湾における劇場時代の幕開けを告げた。

台北パフォーミングアーツセンターのオープンは、台北都市圏（台北市、新北市、基隆市含む）に新しいランドマークを打ち立て、MRT（地下鉄）路線で結ばれる劇場コミュニティを形成した。この大型複合施設は、ブリツカー賞の受賞者であるレム・コールハースとダーフィット・ジャーノッテンが共同で設計した劇場建築で、その外見も内部も、一般的な地方の施設とは比べ物にならないものであり、細部に至るまで話題となった。劇場に関わる人々の創造性を具現化する舞台空間についていえば、そのコンセプト、サイズ、劇場数などは、「国家舞台芸術センター（National Performing Arts Center）」に属する三つの国立劇場（台北市の国家両庁院 [National Theater & Concert Hall]、台中市の台中国家歌劇院 [National Taichung Theater]、高雄市の衛武營<sup>ウェイウーイン</sup>国家芸術文化センター [National Kaohsiung Center for the Arts]）と比べても、より実用的で柔軟性がある。「台北ビエンナーレ2023（Taipei Biennial 2023）」のオープニング企



画には、各世代のアーティストと団体が招かれ、代表作や新作が上演された。それらは現代と伝統、地域性と国際性を兼ね備えるプログラムで構成され、観客は多角的な見方と接点でこの新しい劇場を知ることができた。大いに注目を集める一方、前売りチケットの売り上げは期待通りではなかったが、開催日が近づくにつれて劇場関係者と基金会などの組織による宣伝活動が一層盛んに行われた。この劇場の外の熱気は、劇場内部の関係者が多くの人に作品を観てもらいたいと切望するエネルギーへの応答であり、創作側と観客側が劇場に戻ることで互いに刺激し合い、そのエネルギーは『スーパーマーケット (Supermarket)』という作品でピークを迎えた。

「スーパーマーケットはまるで博物館のようだ……」。これは<sup>リーミンチュン</sup>李銘宸が再び始めた集団での即興創作によって表現した、現代的な思考だ。舞台上の出演者たちは、ある世代のコミュニティを構成しているようであり、海上から飛び出るトビウオのようにキラキラと輝く現代の青年たちのイメージでもある。この作品は2020年に台湾当代文化実験場 (Taiwan Contemporary Culture Lab : C-Lab) で発表した『崩壊のスケッチ (解体素描 [Disintegration Sketch])』の延長線にある作品であり、また、2022年10月末に開幕した「NEXT—台新芸術賞 20周年大展覽會 (NEXT : Taishin Arts Award 20th Anniversary Exhibition)」で発表された『空間次第 (依空間而定 [Dimensions

035



李銘宸『空間次第』(2023) 写真提供：北師美術館

Variable』にも連動している。この作品は、美術館で上演された。舞台装置はなく、観客席とアクティングエリアの隔てのない空間で、出演者と観客は自由に動きまわることができる。出演者は、イヤホンマイクから聞こえる演出家のミザンス（立ち位置の指定）に即座に反応しながら、美術館の空間そのもの（大きなガラス窓、階段やエレベータ、大きな柱や壁、外から差し込む光など）を背景として演じる。彼はこの作品で自身の新しい創作理論のページをめくった。『空間次第』は以前の作品とともに、2023年に台北芸術フェスティバルで上演された『百葉 (Louver/Shutter/Blinds/Hundred Leaves)』のダイアログの基盤となった。

### 未来と包括性(アート・インクルージョン)

李銘宸は、2009年に初めて作品を上演してから注目を集めている。この「演劇青年」がしっかりと踏みしめた創作への道筋は、観客が台湾の劇場の動向に注目し続けるための一つのエネルギーとなった。それは一人の芸術家の成長を大切にすることでもあり、全ての劇場が発展していく未来を見つめることでもある。

現在、「ポストコロナ時代」における劇場文化の発展について語られるとき、「未来」がいつも主要なキーワードとなっている。台北パフォーミングアーツセンターは準備期間中の2017年に「ADAM (Asia Discovers Asia Meeting for Contemporary Performance) プロジェクト」を開始した。このプロジェクトは若手の芸術家を中心に、領域や文化を越えて共同創作や交流をするためのオンラインプラットフォームとして着想され、2023年には「エコシステムのように考える (Think Like an Ecosystem)」という年度テーマが提案された。芸術家たちは、ポストコロナ時代の文化創造の問題に向き合い、彼らと芸術団体が、エコシステムの視点からどのように運営していくべきなのかを考えた。

その他、最近の「未来」に関する主要な事例には、前述した「NEXT—台新芸術賞20周年大展覧会」がある。歴代受賞者の芸術家及び団体が招集され、キュレーションの核となるコンセプトが形成された。財団法人国家文化芸術基金会の「芸術未来行動」プログラムは、総経費が3億台湾元(約14億円)にも達する史上最高の助成額を提示し、芸術家たちの創造性を引き出した。総合文化施設の 国家两厅院は3年にわたり「永続国際年会 (Sustainable Theater Conference: NTCH)」を主催し、劇場の方針と具体的な成果により、欧州連合からサポートを受けられる「STAGES (Sustainable Theatre Alliance for a Green Environmental Shift)」のメンバーとなった。これらの取り組み

は、台湾の舞台芸術環境の発展を徐々に転換しようとしている。

また、いくつかのレベルに及ぶ広範囲で重要な政策がある。例えば2019年1月8日に「国家言語発展法」が公布、施行された。2021年、この法律に基づき、舞台芸術事業と密接な関係にある文化部（省庁）によって、賞の名称などに冠していた「国語」を「華語」という呼称に変更する動きが進められた<sup>(2)</sup>。さらに、2022年に台湾語、客家語、原住民族の書き言葉（公文書で使用される場合など）に、台湾台湾語、台湾客家語、台湾原住民族語、馬祖語、台湾手話というように「台湾」を冠することが起草された。2023年の現在は「舞台芸術における台湾語主流化奨励計画（鼓勵表演藝術台語主流化計畫）」が実施され、56の舞台芸術団体が助成を受けた。具体的な成果としては、8月から12月まで台湾各地で200回以上の公演が支援を受けている。あらゆる民族の言語をすべて「国家言語」として継承することが政策の前提であるにもかかわらず、この計画の「主流」は「台湾語」となっている。

言語と文字は演劇や劇場文化と密接に関わっていることは言うまでもない。1987年までの戒厳令下の権威主義的な概念を覆し、公平かつ正義に則った法令を新たに設定することは悪いことではない。しかし、それを施行する上で、資源の公共性により配慮することが必要ではないか。特に文化ガバナンス（cultural governance）においては、石橋を渡るような慎重さを重視することが基本的な態度だ。施政者や専門家が急いで法律を制定するだけでは、ただ短期間に個々の民族アイデンティティを強めるだけで、文化の多様性の理想を軽視することになる。長期的な「融和=インクルージョン」こそが、鍵となるのではないのか。

ここまで書くと、原住民の芸術家とダンスカンパニー、たとえば瓦旦・督喜（Watan Tusi）率いる「TAI身体劇場（Tai Body Theater）」や「ティムール・ダンス・シアター（蒂摩爾古薪舞集 [Tjimur Dance Theatre]）」が集落の創作拠点で伝統的な踊りの足の動きの研究を続けている姿を思い浮かべることができる。彼らは原住民ではない振付家やクリエイティブアドバイザーを特別に招き、どのように新しい身体と踊りの形式を生みだし、新しい創作プロジェクトを発展させることができるかを探求している。原住民の演劇作品が創作されるのは簡単なことではないが、今年には原住民の芸術賞「Pulima 芸術賞」の舞台芸術部門最優秀賞に『私のあまりロマンチックじゃない現代パンツァハ生活（我好不浪漫的當代美式生活 [How Romantic: A Guide to Modern Pangcah

SOLO共同公演プロジェクト『私のあまりロマンチックじゃない現代パンツァハ生活』(2022) 撮影：李欣哲



038

Life]』が輝いた。これは、卓家安<sup>ジュオジヤファン</sup> (Ihot Sinlay Cihek) が複数のキャラクターを演じる一人芝居で、様々な言語と日常の風景によってタパロン (Tafalong) 集落に住むパンツァハ (アミ族) の生活が描かれ、観客を笑わせつつも、どこか気まずさを抱かせる作品である。劇中では、都市に住む一人のパンツァハの女性が夢の中で「白い蟹の精霊」に呼び出され、集落に戻り、幼児向けの英語塾で働く姿が描かれる。同時に、彼女はこの英語塾を、文化を伝承するための拠点とし、英語でパンツァハの文化を子供たちに伝えるが、それによって原住民の文化の担い手が「伝統」に取り組む際に直面する挫折や衝突、不条理さが浮かび上がる。

最後に、ワタンワマ<sup>ワタンワマ</sup> (Watan Wuma) について述べておきたい。彼は2023年4月中旬に牯嶺街小劇場の「台北交際場プロジェクト」に登場したタイヤル族のパフォーマンスアーティストで、おそらく今日「原住民アート」や「インクルージョン・アート (inclusive arts practices)」を語るうえでは見過ごせない存在だ。2004年に日本のパフォーマンスアーティスト、霜田誠二が企画する「日本国際パフォーマンス・アート・フェスティバル (NIPAF)」で、『祖先の顔 (祖先的臉)』を発表して以来、彼の創作の足跡は世界に広がり、アジア、インド、東南アジア、北アメリカ、南アメリカ、西ヨーロッパおよび南ヨーロッパなど20か

国以上に及んでいる。現  
 在65歳のワタンは曾<sup>ツェン</sup>啟<sup>ケイ</sup>明<sup>ミン</sup>  
 (1965年生まれ)と江<sup>ジャン</sup>源<sup>ユエン</sup>  
 祥<sup>シャン</sup> (1991年生まれ)の2人  
 の異なる世代のパフォー  
 マンスアーティストたちと  
 ともに、三世代によるグ  
 ループを結成し、『石・洞  
 (Stone)』という作品を完  
 成させた。彼は十数年ぶ  
 りにブラックボックス型の



『石・洞』(2023) 撮影:許斌 写真提供:身體氣象館

劇場に戻り、これまでと同じく原住民と労働者の境遇に焦点を当てたパフォーマンスを行い、そのなかで、グローバル資本主義への抵抗と芸術家として「生まれ変わる方法」を表現し、リアルな身体で生命力を伝えるイメージを作り上げた。

(1) Kuoni, Carin, ed., *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America*, New York: Four Walls Eight Windows, 1990, p.19.

(2) 国家言語発展法は「台湾における全てのエスニックグループの自然言語と台湾手話の伝承、復興、発展を保障することで中華民国(台湾)における言語文化の多様性を尊重」(Taiwan Today, 2018.12.26) するよう定めた法律である。

台湾では、日本統治時代には日本語が、そして戦後は北京官話を基礎とした中国語が「国語(國語)」として教育されてきた。国民党による支配的な政権下のなかでの「国語」は「国家統一」のための象徴として強固な役割を果たしてきた。

「華語」は一般的に東南アジア圏等に住む華人・華僑が使う中国語、あるいは外国人学習者が台湾で学ぶ中国語を意味する用語として使われている。文化部では、台湾の多種多様な言語を「国家言語」として一律平等に扱うよう国家言語発展法で定められたことに基づき、「国語」を「華語」と改めている。

### Yao, Lee-chun

1965年台湾生まれ。演出家、プロデューサー、フェスティバル・ディレクター、映画研究家、キュレーター。2007/2008年のシーズンより身体氣象館(Body Phase Studio)とクーリンチェ小劇場のディレクターを務める。演劇以外にも、パフォーマンス・アート、コンピューター・ミュージック、実験映画、障害者による/障害者のための舞台芸術の企画・プロデューサーとして長く活動している。台湾と他のアジア、ヨーロッパ諸国のアーティストとの交流にも力を入れており、マカオ芸術祭(Macao Arts Festival)のアートコンサルタントも務めた。2018~2019年、ARTWAVE—台湾国際芸術ネットワーク(ARTWAVE Taiwan International Arts Network)の共同キュレーターを務めていた。

(翻訳:岩澤侑生子)



セルダル・ピリシュ演出『時間規制機関』。セルカン・ケスキンの出演 撮影：Salih Üstündağ

## [トルコ]

# 規制の中、希望を求めて

## ディクメン・ギュリュン

2023年5月に行われた総選挙では、2002年以来ずっと政権を握ってきた極右の保守派、公正発展党が勝利した。多くの国民が希望を託した共和人民党は、短所が露呈し、惜しくも敗北。2023年2月6日、アナトリア南東部が地震で大きな被害を受けた直後に与党が発表した国民との約束も、この想定外の勝利に影響したようである。その約束はまだ果たされていないままなのだが。さて、これ以上不満を言うのはやめて、5年後の総選挙に期待するのでしょうか！ 今回の選挙で、政教分離の考えを持つ国民の多くが支持した共和人民党は、1923年にトルコ共和国を設立したムスタファ・ケマル・アタテュルクが立ち上げた。2023年10月29日は、トルコ共和国建国100周年に当たる。

## 民間劇団の活発な動き

トルコ演劇は、民間の劇団と国の補助を受けている劇団と、おおまかに二つに分けられる。トルコ演劇の中心地はイスタンブールであるため、まずはイスタンブール市内で上演された作品群から考察していきたい。課題は残っているものの、2022/23シーズンに上演されたインディペンデント劇団や民間劇団<sup>(1)</sup>の作品は、希望を感じるものばかりであった。ここ数年は、パイタリティあふれる作品が目立つ。

トルコ各地で活動している民間劇団の一部は、政府から限られた額の助成金を受けているが、助成金の申請すらしていない劇団もある。後者は、「ダモクレスの剣」のように蔓延<sup>はびこ</sup>る検閲ものともせず、妥協のない政治的スタンスを貫きながら演劇界を生き延びてきた。何年もの間、政治色の強い国内外の劇作家の作品を上演し続け、日々変わり続ける国の情勢を見守る観客の心をつかんできた。

特筆すべきは、数年前から続く混乱にもめげず、いくつかの民間劇団が劇場施設の建設に乗り出したことである。クンバラジュ50 (Kumbaracı 50)、ババ・サハネ (Baba Sahne)、ガラタ・パフォーム (Galata Perform)、スタジオ・プレイヤーズ (Studio Players)、オユン・アトリエシ (Oyun Atölyesi)、モダ・サハネシ (Moda Sahnesi) などが、その代表例である。劇場施設の少なさは以前から大きな問題になっているが、いまだに解決はしていない。ずっと解決策を探っているものの、今の経済状況では決して先行きが明るいとは言えない。

この問題に関連する例を一つ挙げたい。リバタリアン民主主義の劇団ドストラル・ティヤトロス (Dostlar Tiyatrosu) は、数年前から自ら作品をプロデュースしている。この劇団が手掛ける作品は、主にイスタンブールとその周辺、アナトリア半島などを巡回する。レパトリーに欠かせないのは、ジャン・ユジェル (Can Yücel)、アジズ・ネシン (Aziz Nesin)、ナーズム・ヒクメット (Nazım Hikmet) など、政治色の強い作品で知られる詩人や作家である。1969年にこの劇場を設立したゲンジョ・エルカル (Genço Erkal) は、齒に衣を着せない人物。国の政治体制を堂々と批判し続け、今まで何度も捜査対象になっている。最近では、リシャルト・カプシチンスキ (Ryszard Kapuściński) 原作の小説『皇帝ハイレ・セラシエ——エチオピア帝国最後の日々』をコリン・ティーヴァン (Colin Teevan) が舞台用に脚色した『皇帝 (İmparator)』が上演された。翻訳、ドラマトゥルク、出演すべてエルカルが担い、チケットは完売した。エルカルの政治への情熱が、彼の作品を輝かせていると言えるだろう。

同じくエルカルが手掛けた、詩人ナーズム・ヒクメットの詩を取り上げた劇や、トルコを代表するピアニスト、ファジル・サイ (Fazıl Say) の楽曲を組み合わせたコンサート形式



ゲンジヨ・エルカル演出・出演の『皇帝』 写真提供：ドストラル・ティヤトロス



042



ゲンジヨ・エルカル演出・出演の『私、ヘルトルト・ブレヒト』  
写真提供：ドストラル・ティヤトロス

のパフォーマンスは、野外屋内を問わず、今でもトルコ国内の由緒ある劇場で上演され続けている。2022/23シーズンにエフェソス遺跡の円形劇場で上演された『ナズム・ヒクメット・オラトリオ(Nazım Hikmet Oratorio)』も、重要な「演劇コンサート」の一例である。夏の間は、エーゲ海に面するエフェソス、ヒエラポリス、ベルガモンなどの古代円形劇場が、コンサートや演劇の素晴らしい会場となることにも触れておきたい。

民間劇団が上演する作品は、キャストはごく少人数で、時にはゲスト出演者に頼らざるを得ない

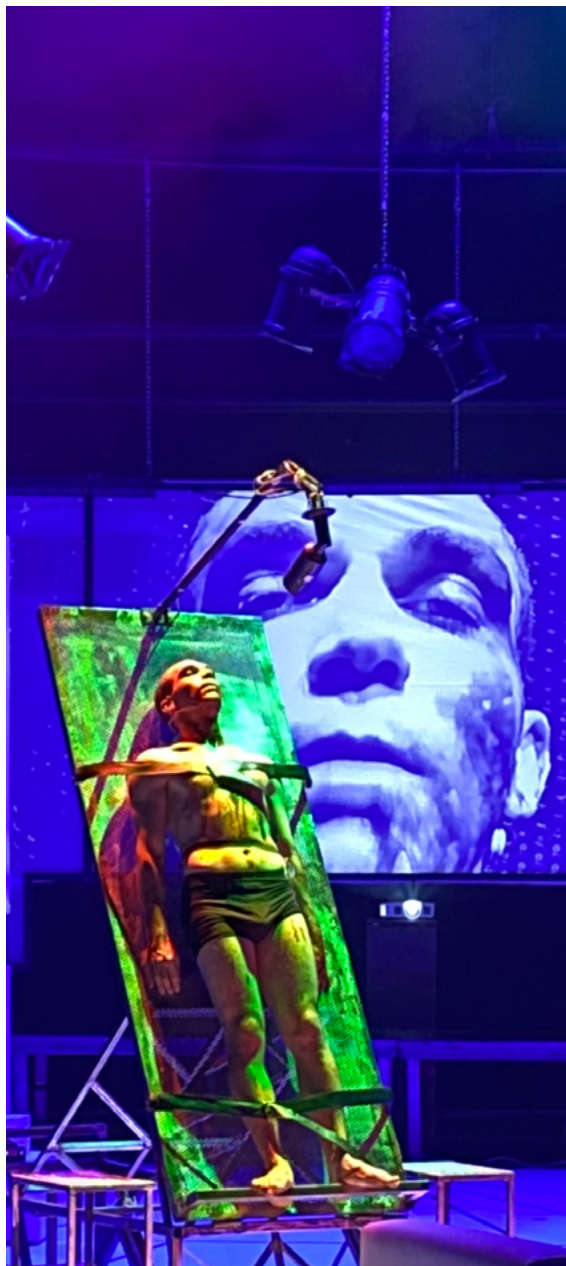


こともあるが、長い歴史を誇る劇団も多く、常に注目を浴びている。民間劇団の有名どころとしては、他にもティヤトロ・ダスダス (Tiyatro DasDas)、クレキ・ティヤトロ (Krek Tiyatro)、アリ・ポイラズオール劇団 (Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu)、チョルパン・イルハン & サドリ・アルシュク劇団 (Çolpan İlhan&Sadri Alışık Tiyatrosu)、ティヤトロ・カレ (Tiyatro Kare)、ティヤトロ・ドット (Tiyatro DOT) などが挙げられる。ティヤトロ・ドットは、ブルサにあるニルフェル区立劇場にて、ムラト・ダルタバン (Murat Daltaban) の演出でジョージ・オーウェルの『1984』を上演し、2023年にいくつかの賞を受賞している。

### 若者が率いる小劇団

これまで述べた劇団は、どちらかという<sup>しにせ</sup>と中規模な老舗劇団と言えるが、民間劇団やインディペンデント劇団の中には、若者が率いるアルタナティブ集団<sup>(2)</sup>もある。これらは比較的小規模なアンサンブルで、国の助成金を受けることなく、コマーシャルやテレビや映画など演劇以外の仕事で費用を賄いながら、演劇やダンス作品を創作し続けている。市内各所の小さなスペースを借りて、伝統の型を破りつつ新たな領域を開拓するような作品を発表している。

小集団にとっても、会場の手配は悩



ティヤトロ・ドットのジョージ・オーウェル原作、ムラト・ダルタバン演出の『1984』 撮影: Sedef Turun

みの種だ。若い集団の多くは、一人芝居、または二人か三人の少人数キャストで上演できる作品を好み、ナラティブ・シアター<sup>(3)</sup>や脚色された作品を上演する傾向にある。若手劇作家とタッグを組むことも多い。彼らに特定の政治的な目的があると言い切ることは難しいが、現在のトルコの状況では、作品を発表し続けているという行為そのものが、政治的な意味を持つのではないだろうか。

デジタル・シアターについても少し触れておきたい。デジタル・シアターは、パンデミックを機に人気が高まり、その後もしばらく人気は続いたが、一時的な流行に過ぎなかったと言っても差し支えないだろう。舞台の配信によって、舞台人が大きな収穫を得たのは確かだと思う。しかし、劇場の閉鎖を余儀なくされた時期は過去の作品をオンラインで観客と共有することに意味はあったものの、配信で舞台体験を再現することは不可能であり、そのほとんどは「映画」を見るという体験以上のものを提供するには至らなかった。

### 大規模商業演劇の人気

ここ数年人気なのは、大勢の観客を収容できる会場で上演される大規模な舞台作品だ。ゾルル・パフォーマンス・アート・センター (Zorlu PSM) やマスラック・ユニーク・ホールなど、巨大なショッピングモールに最新の舞台装置が設置されている。大手プロデューサーたちは、特定の客層を狙って、ブロードウェイ風もしくはウェスト・エンド発のミュージカルに大金を注ぐ。セレブを起用するため、チケットも割高である。これらの舞台作品は、生活に余裕があり、ビジュアルをめいっぱい楽しむために劇場に通う観客を対象としている。個人的には、このような動きを批判すべきではないと私は考える。それに、学生割引きもあれば、マチネ割もある。ショッピングモールを運営する巨大企業ゾルル・ホールディングス社は、こういった商業的な舞台を支える主な企業の一つ。

こうした商業演劇で特筆すべき一例は、アフメト・ハムディ・タンブナル (Ahmet Hamdi Tanpınar) の小説『時間規制機関 (The Time Regulation Institute)』を舞台化した作品だ。脚色と演出は、フリーランスで活躍する若手演出家セルダル・ビリシュ (Serdar Biliş)。1954年に出版されたこの小説は、モダニズムと伝統の狭間で身動きがとれなくなってしまったトルコの社会を描いている。現代にも通じる、根深い問題だ。イスタンブールで最も名の知れた民間劇団の一つセマーヴェル・クンパニヤ (Semaver Kumpanya) 所属の俳優セルカン・ケスキン (Serkan Keskin) がすべての役を、一人で見事に演じ切った。

また、トルコ共和国建国100周年記念として、チョルパン・イルハン&サドリ・アルシク劇団とピウ・エンターテインメント (PiU Entertainment) の共同プロデュースで、ミュージカル『1923』が上演された。Zorlu PSMも協賛している。テキストはイェクタ・コパン

(Yekta Kopan) が執筆し、演出はメフメット・エルゲン (Mehmet Ergen) が担当。大勢のキャストが出演する大掛かりな作品となった。国立オペラ・バレエ (State Opera and Ballet) のモダン・ダンス・アンサンブルに、ベイハン・マーフィー (Beyhan Murphy) が振付をした。音楽はトゥル・トゥルパン (Tulu Tirpan) が手掛けている。この企画には、若い世代に共和国の建国物語を伝えていくという重要な意図がある。国の基盤が大きく揺れ動く今、この作品を上演する意義は大きく、名誉ある賞をいくつも受賞した。

## 国立劇場と市立劇場

イスタンブール市立劇場は1914年に、アンカラ国立劇場は1946年にそれぞれ設立された。どちらも国の助成を受けている劇場としては評判の高い芸術機関だ。演劇学校や舞踊学校も運営しながら、演劇やパフォーマンスの近代的なコンセプトをトルコの民衆に広めたとと言えるだろう。もちろん、批判すべきことは山ほどあるが、チケットが格安なのは、評価しなければならない。また、いくつもの舞台作品が地方を回ることができるのも、地方に点在し、文化省と提携している国立劇場のおかげである。イスタンブールにあるアタテュルク文化センター (AKM) は、多機能の壮大な会場である。

政治的な立場がはっきりしている国立劇場と比較すると、共和人民党が監修するイスタンブール市立劇場は芸術的自由度が高い。2023年は、1945年にスアト・デルヴィシュ (Suat Derviş) が書いたトルコ産ミュージカル『注目を浴びるジェヴリイェ (Fosforlu Cevriye)』とレフ・トルストイ原作、エヴァ・マコーヴィック (Eva Mahkovic) 脚色、アレキサンダー・ポボヴスキー (Aleksander Popovski) 演出の『戦争と平和』が市立劇場で上演され、チケットは完売になった。

045

レフ・トルストイ原作、アレキサンダー・ポボヴスキー演出の『戦争と平和』 写真提供：イスタンブール市立劇場



## 演劇フェスティバル

フェスティバルは、常に注目的である。最も格式のあるフェスティバルの多くは、1973年にエジュザージュバシュ・ホールディング社 (Eczacıbaşı Holding) によって設立されたイスタンブール文化芸術財団 (Istanbul Foundation for Culture and Arts – IKSU) の傘下で開催されている。クラシック音楽、映画、演劇、ジャズ、ピエンナーレなど、ジャンルも多様だ。2023年は、IKSVの創立50周年に当たり、10月23日から11月25日まで開催されたイスタンブール・シアター・フェスティバルも27年目を迎えた。このフェスティバルは、トルコの一流ダンス・演劇作品が集まる祭典として国際的にも知られ、数年前には鈴木忠志が率いるSCOTを招致している。一方、利賀や静岡のフェスティバルには、ト

ルコからスタジオ・プレイヤーズ (Studio Players) とシャヒカ・テカンド (Şahika Tekand)、そして作家のオゼン・ユラ (Özen Yula) が招致されたことを記しておきたい。2022年以降、イスタンブール・シアター・フェスティバルは、2年ごとにキュレーターが交代するシステムを導入している。2022年から2年間の初代キュレーターとしては、セマーヴェル・クンパニヤ (Semaver Kumpanya) の創設者ウシュル・カサプオール (Işıl Kasapoğlu) が就任した。

エンカ・ホールディング社 (Enka Holding) の文化・芸術・教育部門を担当するエンカ・サナット (Enka Sanat) は、野外・屋内劇場やコンサート会場を所有するこの分野の重要なブランドである。演劇特別イベントのスポンサーや、トルコ演劇界に貢献してきた著名人を取り上げたドキュメンタリー映画の支援もしている。また、毎年夏には、エンカ・アーツ・フェスティバルを主催し、一カ月に及ぶ期間中、自社敷地内の野



スタジオ・プレイヤーズのシャヒカ・テカンド演出  
『腐食 (Aşınma)』撮影: Emre Mollaoglu

外ステージで、地元の劇団やダンス・グループ、音楽家らが作品を披露する機会を提供している。

イエシム・オズソイ(Yeşim Özsoy)と彼女が率いるガラタ・パフォーム(Galata Perform)が主催するニュー・テキスト・シアター・フェスティバル(The New Text Theatre Festival)は、有望な若手作家の作品を上演することが目的だ。規模は小さいが、駆け出しの作家にとっては貴重な発表の場である。さらに、今シーズンは、ティヤトロ・ダスダスが主催するIO国際シアター・フェスティバル(IO International Theatre Festival)が新たなイベントとして注目された。数か月にわたって開催されるこの祭典は、国内外の新しい演劇やダンス作品を紹介し、若年層や新しい観客を増やすことが目的。発表された作品についてのオープン・ディスカッションを通じて、アーティストと観客の関係が深まった。

パンデミック以来毎年開催されるようになったイスタンブール・フリンジ・フェスティバルでは、地元や海外から多様なアルタナティブ集団が集結し、2023年9月16日から23日まで市内各地で作品が発表された。さらに、サバンジュ(Sabancı)美術館は、一週間にわたって「美術館でのシーン(Scene in the Museum)」と題するイベントを主催。演劇の小作品、パフォーマンス、コンサート、展示会、パネルディスカッションなどが企画された。

## 注目の演劇賞とトルコ演劇のこれから

最後に、ムスリムのトルコ人女性として1920年に初めて舞台に立ったアフィフェ・ジャーレ(Afife Jale)にちなんで創設されたアフィフェ演劇賞(Afife Theatre Awards)が2023年10月に開催され、25周年目を迎えたことに触れておきたい。トルコ演劇批評家賞も見逃せない。この他にも、舞台作品に与えられる注目すべき賞は数多くある。

政権与党が文化的な方針として、演劇、出版、映画等を検閲・禁止するというのは事実である。2002年からずっと政権を握り続けている党が、急に方針を変えると期待するのはあまりにも非現実的すぎる！ 残念なことに、締め付けは時の経過とともに厳しくなっている。しかし、国の数々の規制にもめげることなく、トルコの舞台芸術がゆるぎない地位を築いているのも事実である。そして、これからも、そうあり続けるだろう。

### 脚注

- (1) 「インディペンデント劇団」は他の組織と提携していない完全に独立した劇団を、「民間劇団」は国の補助を受けていない劇団を指す。
- (2) 20世紀後半に出現した、従来の演劇の型にとらわれない劇団またはパフォーマンス集団を意味する。一般に、メインストリームの流れに逆らい、実験的なアプローチを好む集団もしくは組織すべてを含む。

- (3) 会話と語り(第四の壁を破るナレーションやコメント)を行き来する演劇スタイルのひとつ。語りのすべてを一人の役者が担うこともあるが、一人の役者が語りと演技を往復することもある。

### Gürün, Dikmen

カディル・ハス大学アート・デザイン学部演劇学科教授。現在、同大学院で「トルコの文化政策と演劇」と題する講義を行っている。1992年にイスタンブール大学文学部内に設立された劇批評・ドラマツルギー学科の創設メンバーで、1998年から2008年にかけて同学科の学科長を務めた。1993年から20年間にわたりイスタンブール文化芸術財団(İKSŞ)主催イスタンブール演劇祭(Istanbul Tiyatro Festivali)のディレクター。トルコの日刊紙『ジュームフリエト(Cumhuriyet)』ほか国内外のアート系雑誌・書籍に寄稿。著書に、20年間の論考をまとめた『演劇について:1980-2000(Tiyatro Yazıları:1980'den 2000'e Tiyatro Yazıları)』、『トルコ・オペラの火の鳥 セミハ・ベルクソイ(Ateş Kuşu - Semiha Berksoy)』、『演劇は我が人生——ユルドゥズ・ケンテル(Tiyatro Benim Hayatım - Yıldız Kenter'in Hayat Hikayesi)』、『過去から現在におけるイスタンブールの劇場(Geçmişten Günümüze İstanbul Tiyatroları)』(編著)などがある。現在、最後の著書『演劇批評から読み解くトルコ演劇史1950~1980(Türk Tiyatrosunu Eleştirilerle Okumak [1950 - 1980])』を執筆中。

(翻訳:石川麻衣)





テレンス・ブランチャード作のオペラ『チャンピオン』（メトロポリタン歌劇場）撮影：Ken Howard

## [アメリカ]

# ポスト・コロナのニューヨーク

塩谷 陽子

2022-23のシーズンは、ポスト・コロナの時代の幕開けだ。入場制限も2021の秋には終わって先が読めるようになり、コロナ期2年半の間に溜まったキャンセルや延期というツケと格闘しながらプログラムを作りあげた、パンデミック後初の全12ヶ月フル稼働のシーズンである。

シーズン開始の2022年秋、ニューヨーク舞台芸術業界の一番のニュースは、メトロポリタン・オペラやカーネギーホールやニューヨーク・フィルといった大型の非営利団体が、10月半ばにあいついで「マスクの装着はもう必要ありません」と発表したことだ。メトロポリタン・オペラの発表によれば、2022年の夏の調査では観客の7割近くが「《要マスク》でない」と不安だ」と訴えていたが、9月のアンケートでは同様に感じる人が4分の1に減少したためだという。年齢層の高い人々が観客層の中心になっているこれら非営利

の大御所団体があいついで「マスクは不要」のポリシーを打ち出したことで<sup>(1)</sup>、小劇場や小ホールが雪崩を打ってこのポリシーに追従した。その直後、微妙にコロナ感染率が上昇して、「水曜と土曜のマチネだけは《要マスク》<sup>(2)</sup>」とする変形ポリシーも登場したが、これも長くは続かず、ホリデーシーズン前にはニューヨークの舞台芸術状況は完全に「脱コロナ」の環境に戻ったのであった。

## BLM運動と舞台芸術

稼働のベースと人の波はパンデミック前の状況に戻ったものの、公演の内容を眺めると、パンデミックの前と後では「歴史的变化」と言っても過言ではないほど顕著な違いがある。それは、あらゆる舞台芸術施設で黒人の露出が激増したことだ。言うまでもなく、2020年の夏に巻き起こった「ブラック・ライヴズ・マター (Black Lives Matter / BLM)」の影響だ。「BLM」の合言葉はコロナよりもるか以前の2013年に生まれていたが、2020年5月、警官の不適切な拘束方法によって黒人が殺害されたミシガン州での事件をきっかけに、BLMの運動は世界中に波及。デモや集会に加えて各地で暴動すら起こったことは、日本でも広く報道された。

050

その後ほどなくして、世間一般が「黒人役者の登用が急増してるなあ」と感ずるようになったのは、ライブの公演などほぼ皆無だった2020年後半、テレビCMでの現象が最初である。一方、一般の目には映らないながらも、演劇界においては300人を超える黒人、先住民、太平洋諸島系、ラテン系の演劇人たちがブロードウェイの体系的人種差別



2020年6月、夜間外出禁止令が解除されたニューヨークでの抗議デモ。© Gabriela Bhaskar / The New York Times



を告発する厳しい声明を発表。またブラック・シアター・ユナイテッド (Black Theatre United: BTU) という活動団体が新たに設立され、キャスティングやプロダクションからマネジメントに至るまで、演劇のあらゆる側面における多様性、公平性、包摂を提唱する『ブロードウェイのためのニューディール (A New Deal For Broadway)』を起草した。

その後ゆるゆると劇場や音楽堂が開いた時期を過ぎて、この原稿の焦点である2022-2023年のシーズンが到来してみると、なんと、米国の劇場や音楽堂のプログラムの内容は以前とは様変わりの「黒人露出」となっていたのである。

ここで強調しておくべきは、「露出」とは、キャスティングにおいて黒人の登用が増えたという程度のことではないという点だ。演劇であれば戯曲家や演出家、音楽であれば作曲家や指揮者、——つまり実演芸術におけるリーダーとなる役割において、そして、先に「大御所」という言葉で言及をしたメインストリームの芸術団体において、黒人と黒人作品の登用が急増したのである。

## 白人の贖罪

この方向転換の一番の象徴は、リンカーン・センターであろう。言うまでもなく、メトロポリタン・オペラやニューヨーク・シティ・バレエ、ニューヨーク・フィル等を常駐団体に抱える「西洋クラシック舞台芸術の殿堂」——白人文化の象徴だ。

世間を驚かせたのは、シーズン幕開けの2022年10月8日、長年の紆余曲折の末によりやく改装工事を終えたニューヨーク・フィルの常駐館「デイヴィッド・ゲフィン・ホール」<sup>(3)</sup>が新装オープンをした時だった。お披露目の目玉は、広々と生まれ変わったロビーの巨大メディア・ウォールに踊るビデオ作品、そして同館北側の外壁全面を覆ったパブリック・アート。両作品とも、今まで社会に虐げられてきた種類の人間たち——黒人やその他の有色人種とLGBTQ——へ



デイヴィッド・ゲフィン・ホールのファサード一面を使ったニーナ・シャネル・アプニーによる『サン・ファン・ヒール』(2022)。撮影: Nicholas Knight 写真提供: Lincoln Center for the Performing Arts, The Studio Museum in Harlem, and Public Art Fund, NY.

の賛歌をテーマとしている。そしてこれらを制作したのは、いずれも黒人の美術作家だった。リンカーン・センターが、スタジオ・ミュージアム・イン・ハーレム<sup>(4)</sup>と初めて協働して人選と委嘱をした結果である。

そもそもリンカーン・センターという施設は、黒人とプエルトリコの人々が住む「San Juan」と呼ばれるスラムだった地域を「浄化 (Gentrify)」する目的で発案されたもの。60年代半ばに次々と各館がオープンしたこの7万平米は、当時の住民を“追い出し”て確保した土地である。その一角に建つゲフィン・ホールの外壁に、鎮魂と賛歌の言葉をちりばめた『サン・ホアンへの癒し (San Juan Heal)』と題する巨大な作品を設置したことは、白人文化の殿堂として君臨してきたリンカーン・センターの贖罪宣言にも映る。

さらに続く10月最週末の二日間、リンカーン・センターは昼間の時間をフルに使ってオープン・ハウスのお祭りイベントを開催したのだが、その内容は黒人シンガー、黒人のストリート・ダンス、黒人バンドのプログラムに溢れていた。多少混じていた西洋クラシック音楽のプログラムでも、演奏をするミュージシャンの大半は黒人・ラテン系・アラブ系が占めており、「白人ではない観客」を歓迎するための仕掛けに尽力しているのが明らかだった。

### 挑戦：白人中心主義の払拭

リンカーン・センターが擁する最大の団体、メトロポリタン・オペラは、2021年の9月、その140年にもぼる長い歴史上初めて、黒人作曲家の作品<sup>(5)</sup>をラインナップに加えた。しかも、パンデミックのために18ヶ月も閉じていた活動の幕開けという王座に据えたのである。この選択は、圧倒的に白人本位だったメトロポリタン歌劇場 (Metropolitan Opera House : MET) ですら《ついに!》という社会的ニュースとなり、全公演が完売。METの館内には多くの黒人観客が溢れる快挙となった。

続く2022-23シーズンに、METは再び同作曲家の別の作品『チャンピオン (Champion)』をラインナップに加えた。現存作曲家の異なる作品を2シーズン続けてMETが取り上げることは白人作曲家にもほとんど例を見ない。《初!》というインパクトの欠落のためか、前年とは異なり空席が多く目についたけれど、黒人作曲家のオペラを取り入れるプログラミングは2023-24シーズンにも受け継がれている。たとえ集客が厳しくても、白人中心主義の払拭を掲げた旗は簡単には下ろせない——いや下ろすことは世間が許さない——そんな世の中になったと言って良いだろう。

一方、非営利の劇場にくらべると保守的な観客層の多い商業劇場においては、この挑戦へのハードルはさらに高いように見える。例えば『エイント・ノー・モア (Ain't No



テレンス・ブランチャード作のオペラ『チャンピオン』（メトロポリタン歌劇場）撮影：Ken Howard



ジョーダン・E・クーバー作『エイント・ノー・モア』（パブリック・シアター）撮影：Joan Marcus

Mo')』というブロードウェイ作品。黒人アーティスト、ジョーダン・E・クーパー (Jordan E. Cooper) の戯曲で、「アメリカの黒人をアフリカに送るという提案によって人種差別をなくそうとするアメリカ」という世界を想定した、挑発的かつシニカルなコメディだ。やはり黒人の演出家、スティービー・ウォーカー・ウェブ (Stevie Walker Webb) の手によって2019年にパブリック・シアターで初演。評判の高さと世の潮流に乗って2022年12月1日にブロードウェイに《上昇》したが、十分な集客を得られず、たった2週間後の12月18日、クリスマスの観光客を待たずに幕を閉じてしまった<sup>(6)</sup>。批評家の評判も上々だったのに、やはり黒人テーマのものでは商業的には持たないのか?という失望のささやきも耳にしたものだ。

## DEIAの隆盛

BLM運動の盛り上がりによって相まって登場したのが「DEIA」の合言葉だ。Diversity (多様性)、Equality (公平)、Inclusion (包摂・共生)、Accessibility (手の届きやすさ) の頭文字の並びは、「ディー・イー・アイ・エー」と発音されて、芸術文化に限らず一般企業のスタッフ構成や雇用のガイドラインにも使われる言葉である。が、舞台芸術においてこのスローガンがどう現実で反映されているかは、単純な話ではない。

まずブロードウェイ作品であれば、筋書きや内容に関係なく、演出家や振付家、衣装やセットデザイナーといったクリエイティブ・チームの構成が人種的に多様になっているか、あるいはキャスティングが平等に開かれているか?という物差しがあてられる。

例えば前述した『ブロードウェイのためのニューディール』には、「俳優の地毛に合わない特定の質感の髪を必要とする作品の場合、キャスティングの初期段階で俳優とヘア・コスチューム・デザイナーとに相談をし、役柄の解釈を概説し、地毛に手を加えることに対する俳優の快適さのレベルを測ることに同意せねばならない」といった極めて細かな指示要求まで記載されている。

一方、ひとつの作品のロングランを目指す商業劇場ではなく、シーズンを通して様々なプログラムを上演する非営利の劇場や音楽堂であれば、そのシーズンのラインナップが社会の共生 (Inclusion) の向上に寄与するようなものになっているか、貧困層やインフラの立ち遅れた地域に住む人々にも開かれた上演体制やサービスが敷かれているか、さらには理事会の構成員に多様性があるかといったことまでが、その団体の評価基準となり、助成金や寄附金の獲得というライフラインにとっても急激に、直接的な影響を及ぼすようになってきた。

「手の届きやすさ」に一番腐心しているのは、これまたリンカーン・センターかもしれない

い。先に例をあげたオープンハウスのイベントで敷いた体制は2022-23年にそのまま引き継がれ、同センター自身が主催するプログラムはほぼ全面的に黒人のバンドやワールドミュージック系、ヒップホップ・ダンスや黒人小説のミュージカル・シアターなどに変化をし、同時に、黒人やヒスパニック層にとっては「手の届かない(届きにくい・縁が薄い)」ものだとされてきた西洋クラシック系のプログラムはほぼ皆無に近い状況へと変化した<sup>(7)</sup>。加えて低所得者にも「手が届く」ようにと、「お好きな額でお支払い(Choose-What-You-Pay)」と銘打ったプログラム・シリーズを開始。チケットの標準価格を表示はするものの、「5ドルさえ払ってくればOK。それ以上は自由なご判断におまかせします」というまことにおおらかなボックス・オフィス制度を敷いたのである。このような入場収入でいったい採算は合うのか?と疑問はよぎるが、同センターの予算組みの中でこれがどう機能しているのかは、残念ながら今のところ筆者には「?」のみである。

## ネイティブ・アメリカンへの謝罪

最後に、BLMやDEIAと並んで、勢いをつけてトレンドになってきているもうひとつのリベラル運動について触れておこう。

「土地の帰属元への認知(Land Acknowledgement)」というやつである。上演直前の舞台上にスタッフが登場し、その劇場が建っている土地についての説明と挨拶を述べるというもので、日本の劇場用語を使えば「口上」とでも言うべきか。しかしながら、初舞台や襲名披露といった祝い事の挨拶である日本の「口上」とは性格はまったく逆である。ここでの典型的な口上は、「我々は、この土地がもともと〇〇種族の人々が棲まう場所であったことを認め、そのことへの敬意を表します」というもの。つまりネイティブ・アメリカンの棲まう土地を無理やり取り上げた白人たちの、暴力の歴史を認める謝罪のメッセージなのである。

この米国の新しいトレンドは、ニューヨークよりもむしろネイティブ・アメリカンの居留地や保護区が近くにある地方都市の劇場で盛んになっているように見える。また、統計があるわけではなく私感ではあるが、この「謝罪口上」が盛んに行われている場所は、圧倒的に劇場なのだ。なぜ同じくリベラルな文化施設仲間なのに、美術館でのイベントやミニ・シアターでは「謝罪口上」を聞くことがないのだろうと、つい考える。劇場は、生身の人間が空間と時間をシェアしながらそこでしかできないコミュニケーションをはかる場所……だからだろうか。

- (1) ブロードウェイ商業劇場では、これに先立って、7月に《要マスク》を廃止している。
- (2) マチネには習慣的に高齢の観客が多い。この変形ポリシーを出したのは、非営利劇場の大物パブリック・シアター。
- (3) 改装以前には「エイブリー・フィッシャー・ホール」と呼ばれていたニューヨーク・フィルの常駐音楽堂。
- (4) アフリカ系黒人の作品を世に出すことを使命にしている美術館。
- (5) テレンス・ブランチャード (Terence Blanchard) 作曲による『Fire Shut Up in My Bones』。
- (6) 早仕舞いはしたものの、トニー賞で6部門にノミネート。受賞はならず。
- (7) 「西洋クラシック排除」の傾向については、この原稿を書いている2023年の秋口に、The New York Times やNew York Magazineといった影響力の強いメディアが立て続けに疑問を呈する記事を掲載している。

### しおや・ようこ

1960年東京生まれ。東京芸術大学音楽学部楽理科卒。1988年の渡米を機に舞台芸術批評の執筆を開始。2003年よりジャパン・ソサエティー (JS) の舞台公演部部长、2006年より舞台芸術部門と映画部門を統括する芸術監督に就任。ロックフェラー財団MAP助成、ローレックスMentor & Protégé Arts、ハーブ・アルバート芸術賞など、数々の審査員等を歴任。著書に『ニューヨーク：芸術家と共存する街』（1998/丸善ライブラリー・2021/丸善よりデジタル版出版）他。2019年、ベッシー・プレゼンター「Outstanding Curating (卓越したキュレーション賞)」を受賞。2022年、チョコレート・ファクトリー・シアターより、クイーンズ区プレジデントと共に「芸術活動に貢献する人」として表彰を受ける。2023年、台湾の文化省より、文化交流勳章を授与される。





カルロス・ディアス演出『すばらしい靴屋の奥さん』（テアトロ・エル・ブブリコ）撮影：Yuris Nórido

## [キューバ]

# 近年キューバで活躍する演劇人たち

## ビビアン・マルティネス・タバレス

キューバ演劇の近年の傾向について語る前に、まず読者にお伝えしなければならないのは、この島には、国の補助を受けている劇団が140存在するという点である。そして、そのうちの64が、ハバナを拠点としている。それぞれ言語もスタイルも異なり、実に多様だ。この複雑な経済状況の中でも、給料と、わずかながら上演資金が支給されている。これらの劇団の半数は、リハーサルやトレーニングを行う専用スペースや倉庫を所有し、中には専用の劇場を持つ劇団もある。

今年は、若手演出家が提案する新企画が目立った。社会に蔓延る矛盾に焦点を当て、あらゆる質感、スタイル、詩的表現を用いて現代を描いた。1980年代から演劇界を見守ってきた観客の大半は、主要メディアでは取り上げられない題材を演劇に求めている。

それゆえ、人間同士の対立など普遍的なテーマが置き去りにになってしまうこともある。

新型コロナウイルスの登場や、ポストコロナの複雑な経済状況によって世界は揺らいだ。人々が今まで慣れ親しんできたような舞台は減り、著名な演出家たちは海外で活動することも増えた。一方、劇場のスケジュールは、表現の場を探し求める新人アーティストによる公演ですぐに埋まっていった。彼らにとっては観客の前で自分たちの作品を披露する良い機会である。エルマノス・サイース協会 (Hermanos Saíz Association) が35歳以下のアーティストに贈る奨学金も若手の活躍に大きく貢献している。

ハバナでは、ベテラン演出家のカルロス・ディアス (Carlos Díaz/1989年設立のテアトロ・エル・プブリコ [Teatro El Público] 主宰)、ネルダ・カスティージョ (Nelda Castillo/1996年設立のエル・シエルポ・エンカンタード [El Ciervo Encantado] 主宰)、オスバルド・ドイメアディオス (Osvaldo Doimeadiós / 2019年設立のナベ・オフィシオ・デ・イスラ [Nave Oficio de Isla] 主宰)らの作品と肩を並べて、若手演出家による作品の上演も目立つ。これらのラインアップは、首都以外の地域の演劇活動にも影響が及ぶ。

058

2015年にキューバ演劇国家賞を受賞したカルロス・ディアス (Carlos Díaz) は、2022年11月より、フェデリコ・ガルシア・ロルカ作のユーモア溢れるスペクタクルな舞台『La zapatera prodigiosa (すばらしい靴屋の奥さん)』を上演している。国立演劇学校を卒業した若手俳優たちを起用したこの舞台の上演回数は150を超える。ロルカの原作を裏切ることなく、カーニバルの要素を取り入れながら、ディアスお得意のパロディー劇に仕上がっている。さまざまな政治的理由により経済的に疲弊したキューバの現代社会に通じる作品に見事に生まれ変わった。愛と経済力の狭間で葛藤する人間の姿が強調され、主役を複数人の女優が演じる演出で、女性のエンパワーメントと社会に立ち向かう女性たちの覚悟を描いた。

ディアスは、創作と平行して俳優や駆け出しの演出家に対してトレーニングも行っている。学生にも演劇を教え、毎年、卒業公演の演出を手掛けている。卒業公演では、テアトロ・エル・プブリコのレパトリリーが演劇の殿堂トリアノン劇場 (Teatro Trianón) で上演される。ここは、当劇団の拠点でもあるのだ。教育熱心な彼は、エネルギーに溢れて努力を惜しまない若手アーティストと常に向き合う覚悟でいる。



エル・シエルボ・エンカンタードを主宰するネルダ・カスティージョ (Nelda Castillo) は、刹那的な「舞台上のパフォーマンス」にこだわってきた。造形芸術やダンスなど、異なるジャンルと対話をする。型破りで実験的なアートとのコラボレーションを通して作品が出来上がる。最近初演した『La célula fundamental (基本単位)』は、家族制度を描いた作品だ。記憶は、人間の大切な拠り所として、自分自身の存在を肯定する。三人の女性パフォーマー(ネルダ本人、ネルダの作品の常連で風変わりな女優マリエラ・ブリート [Mariela Brito]、作家カテリン・ベルサント [Katherine Perzant]) が語り合い、昔の家族写真を見返しながら、さまざまな過去を振り返る。ゴミ箱から回収した写真、手紙、電話での個人的な会話、WhatsApp など SNS を通じたメッセージを掘り起こしながら、海外への移住によって失われた家族の記憶を再生させる。海外への移住は、どの国でも起こり得る普遍的な現象だが、この島では、もはや疫病と等しい。今も、新たな人生を求めて国を去る若者が後を絶たない。

首都から百キロほど離れたマタンサス市には、国内屈指の児童演劇集団がある。この集団のレパートリーは、主にパペットを用いたライブ・パフォーマンスだ。人形劇は、大人向けに上演することもある。1994年に俳優であり演出家のルベン・ダリオ・サラサル (Rubén Darío Salazar) と、デザイナーであり造形芸術家のセネン・カレーロ (Zenén Calero) によって設立されたテアトロ・デ・ラス・エスタシオネス (Teatro de las Estaciones) は、普遍性のある名作や、国内の作家による作品など、幅広いレパートリーを持つ。あらゆる技法を組み合わせつつ、現代社会に通じる人間臭い物語を描く。2023年に上演された『Carnival (カーニバル)』では、20年前に発表した『La caja de los juguetes (おもちゃ箱)』でやったように、コメディア・デラルテのキャラクター、シチュエーション、メソッドに立ち返った。これは、サン＝サーンスの組曲「動物の謝肉祭」をベースにした、俳優とフィギュアによるファンタジー



ルベン・ダリオ・サラサル演出『カーニバル』(テアトロ・デ・ラス・エスタシオネス) 撮影: Sergio Jesús Martínez

である。複雑かつ美しい音を通して、子どもたちの想像力を刺激することが目的だ。なじみのある音を混ぜ合わせることによって、我々の文化に近づけている。色彩豊かな照明が魔法のように的確な振付を盛り上げ、肉体美を強調し、物語の急な展開に寄り添う。物語の登場人物は、愛と欲の間で揺れ動く。

この作品以外にも、この集団のいくつもの作品に関わってきた女優マリア・ラウラ・ヘルマン (María Laura Germán) は、女性性に焦点を当てたミニマムな舞台『I Want』を発表した。二人の女優を起用し、名作のキャラクターをもとに、子供や若者が見ている現代の世界を再現。子供の視点から描かれたこの作品は、孤独、親の育児放棄、自然に対する畏怖の念、破壊が伴う大災害、性の目覚め、などのテーマに触れる。遊び心と、細部まで行き渡ったこだわりが印象的だった。

2012年にキューバ国民ユーモア賞を受賞した素晴らしい俳優でありコメディアンのおスバルド・ドイメアディオスは、2019年に前出の創作共同体ナベ・オフィシオ・デ・イスラを立ち上げた。演劇に軸を置きつつ、教育やリサーチなどを含め、幅広くアート関連の企画を打ち出している。メンバーは主に国立演劇学校やキューバ高等芸術院舞台芸術学部の卒業生。巨大なサン・ホセ民芸品市場 (Almacenes San José) の上階にある、もともと倉庫だったスペースをリノベーションして創作を行っている。従来の劇場とは異なる空間で、昼間に巡回型のパフォーマンスを披露する。集団名は、デビュー作『Oficio de isla (島のつとめ)』からとっている。ある家族を中心に描かれたこの作品は、反植民地主義の観点からキューバの歴史を解釈し直したものだ。2023年には、キューバ出身の

偉大なる作家アベラルド・エストリーノ (1925-2013) が書いたテキスト『El baile (舞踊)』を脚色した劇『El collar (首飾り)』を初演。複数人の俳優が表現する断片的な視点は徐々に複雑化していき、その空間を共有する観客は、我が国の移住現象に思いをはせた。

レディエル・アロンソ (Ledier Alonso) は、新進気鋭のアーティ



マリア・ラウラ・ヘルマン演出『I Want』(テアトル・デ・ラス・エスタシオネス) 撮影: Sergio Jesús Martínez

ストの一人である。ナベ・オフィシオ・デ・イスラで経験を積んだ後、デビュー作として、ギャグがふんだんに散りばめられたイングランド風コメディ『Asesinato en la mansión Haversham (ハヴァシヤム館の殺人)』を選んだ。普段、役者が見得を切るようなスタイルは避けるレディエルにとって、最も伝統的な作品と言えよう。しかし、表面的な作品にとどまらず、ドラマとしても満足できる作品だ。

さらに、2023年に活躍が著しかったのは、ベルトルト・ブレヒトの『La excepción y la regla (例外と原則)』を再演したインプルス・テアトロ (Impulso Teatro) である。元芸術監督のアレクシス・ディアス・デ・ビジェーガス (Alexis Díaz de Villegas 1966-2022) の追悼公演も行った。彼の妻リンダ・ソリアーノ (Linda Soriano) が率いる若手チームを中心に上演されたが、2009年にキューバ演劇国家賞を受賞したベテラン俳優のカルロス・ペレス・ペニャ (Carlos Pérez Peña) も積極的にかかわった。舞台は、全体的にセピア色で統一され、ごわごわした硬い生地が使用された。これは、善と悪の区別が分からなくなった時代を表している。ルーディ・テアトロ (Ludi Teatro / ブエンディ



アレクシス・ディアス・デ・ビジェーガス演出『例外と原則』(インプルス・テアトロ) 著者による撮影

ア [Teatro Buendía] のフローラ・ラウテン [Flora Lauten] と活動した後、2014年に設立) を率いるミゲル・アブレウ (Miguel Abreu) は、アグニェシカ・エルナンデス作の『El diario de Ana Frank (アンネの日記)』と、アベル・ゴンサレス・メロ (Abel González Melo) がアルフレッド・ジャリの戯曲『ユビュ王』の後日譚として書いた『Ubú sin cuernos (角なしユビュ)』を上演し、両作品ともリバイバル作品として好評を博した。アブレウのパフォーマンスは、詩的で、グロテスク。ビジュアルも過激である。彼の作品は、現代社会の張り詰めた空気に通じるものがあり、若者に人気だ。

2023年の9月、多くの演劇人に崇められているテアトロ・デ・ラ・ルーナ (Teatro de la Luna / 1997年に設立) の芸術監督ラウル・マルティン (Raúl Martín) は、現在一時的に住んでいるドミニカ共和国から短期でキューバを訪れ、アルベルト・ペドロ・トリエンテ (1954-2005) 作の『Mar nuestro (我が海)』を初上演した。同作家は、他にも『Manteca (乳脂、ラードの意)』や『Delirio habanero (ハバナの妄想)』など多くの問題作を発表してきた。今回の作品は、いかだで海を越えようとする三人の女性を描く。キューバでの日常生活や、現代社会について議論しながら、いかだはサルガッソ海を彷徨う。哲学的な内容も交えながら日常について語るなか、キューバの守護聖母であるコブレの慈悲の聖母が登場し、劇はクライマックスを迎える。キューバ人にとってコブレの聖母は、ヨルバ族にとっての精霊オシュンなのである。

すでに述べたアーティスト以外にも、最近新しくグループを立ち上げたアーティストや、各師匠のもとで訓練を重ねてきた若手アーティストたちは、数々の新しい企画を打ち出している。ヤイリーン・コッポラ (Yailín Coppola / 1996年に設立されたアルゴス・テアトロのカルロス・セルドランの弟子) は、ジェンダーという観点から、女性にまつわる問題と向き合っている。今年は、死に取りつかれた詩人マリア・ルイサ・ミラネースの生涯を描いた作品『Bayamesa (バヤモの女)』を上演した。作者のアベル・ゴンサレス・メロは、2020年にカサ・デ・ラス・アメリカ賞を受賞している。クリスティアン・メディナ・ネグリン (Christian Medina Negrín / 1999年にテアトロ・デ・ティテレス・レタブロス [Teatro de Títeres Retablos] を設立) と、マリオ・ダビー・カルデナス (Mario David Cárdenas / 2002年にテアトロ・ラ・サラマンドラ [Teatro La Salamandra] を設立) は、変形する工芸品を使って、ダイナミックなオブジェクト・シアター『Aventuras del soldado desconocido (名もない兵隊の冒険)』を上演。これは、革命作家にしてジャーナリスト、パブロ・デ・ラ・トリエンテ・ブラウ (Pablo de la Torriente Brau, 1901-1936) が書いた

小説が原作である。サンドラ・ロレンソ (Sandra Lorenzo、1985年にテアトロ・ブエンディアを設立したフローラ・ラウテンの弟子) は、ストリンドベリの名作『令嬢ジュリー』を挑発的なゴシック風の作品に仕上げた。アグニエスカ・エルナンデス (Agnieska Hernández / 2021年にラ・フランハ・テアトラル [La Franja Teatral] を設立) は、『Padre nuestro (主の祈り)』で、国際メディア



サンドラ・ロレンソ演出『令嬢ジュリー (La señorita Julia)』(テアトロ・ブエンディア) 著者による撮影

の報道を引用しながら人種差別やジェンダーに基づく暴力を掘り下げた。ファブリシオ・エルナンデス (Fabricio Hernández / 1991年に、テアトロ・エステュディオ [Teatro Estudio] から独立してフベルト・デ・ブランク・カンパニー [Compañía Teatral Hubert de Blanck] を設立したベルタ・マルティネス [Berta Martínez] の弟子) は、『Las brujas de Salem (サレムの魔女)』を新解釈で上演。劇団を新たなレベルに伸ば上げた。かつてテレビで活躍したリリアナ・ラム (Liliana Lam) は、『Kilómetro 0 (キロメートル 0)』という作品で、あるドキュメンタリーに基づき、男性の売春の世界で繰り広げられる対立に着目した。全員、ハバナを拠点としている。

その他の地方で活躍する演劇人のひとりに、フレディース・ヌーニエス・エステノス (Freddys Núñez Estenoz / 1999年にカマグエイにてテアトロ・デル・ビエント [Teatro del Viento] を設立) がいる。ウリーセス・ロドリゲス・フェブレ (Ulises Rodríguez Febles) 作『Huevos (卵)』という作品では、最近起きた実際の出来事を大胆に改変し、繊細な問題を取り上げた。アドリアン・エルナンデス (Adrián Hernández / 1991年にサンタ・クララに設立されたエル・メフンヘ・シアターカンパニー [Compañía Teatral Mejunje] にてラモン・シルベリオ [Ramón Silverio] のもとで学ぶ) は、ロドルフォ・ロメロ・レイェス (Rodolfo Romero Reyes) 作の超大作『Quién le pone el cascabel al látigo (鞭に鈴をつけるのは誰か)』が原作の『No importa (どうでもいい)』で、リアリズムを取り入れつつリアリズムを否定し、若者に対して、「このままキューバに残るか、





アドリアン・エルナンデス演出『どうでもいい』（エル・メフンヘ・シアターカンパニー）著者による撮影

それとも去るか」といった倫理的な問題を突きつけた。さらに、ピナール・デル・リオで活躍するふたりの演出家を紹介したい。イラン・カポテ (Iran Capote / 1986年にテアトロ・ランボ [Teatro Rumbo] を設立) は、『Este tren se llama Deseo (この電車の名は欲望)』でテネシー・ウィリアムズの戯曲『欲望という名の電車 (Un tranvía llamado Deseo)』をキューバに置き換えて演出した。ネルソン・アルバレス (Nelson Álvarez) は、1994年に設立したアーティスト集団ティティリビダ (Titirivida) で、児童演劇の新しい形を模索している。ジョルダニ・カルカセス (Geordany Carcasés / 2019年にグアンタナモでテアトロ・デ・ラ・トタリダ [Teatro de la Totalidad] 設立) は、ミニマムな舞台で、演技を通して文化人類学と演劇人類学を追求している。

最後に、ふたりの新人を紹介したい。『Más unidos que nunca (かつてないほどの絆)』を手がけたホセ・イグナシオ・レオン (José Ignacio León / テアトロ・デル・ソル [Teatro del Sol]) と、『La condesa descalza (裸足の伯爵夫人)』のキウスベル・ロドリゲス (Kiusbell Rodríguez / アゴン・テアトロ [Agón Teatro]) である。どちらも、不安定な環境や資源不足が人間の行動に与える影響について描かれ、我々が生きる現代の社会を反映している。最初に述べた作品は、人のマナーや切羽詰まった人間がと

る行動の滑稽さを描いた、軽めのグロテスクなコメディ。二つ目の作品は、寓話やメタファーを使って、著名な劇作家アビリオ・エステベス (Abilio Estévez) の小説『Tuyo es el reino (王国はそなたのもの)』から引用した文章を舞台化した。

時というのは、不可欠なものを沈殿させていくように思う。私たちはこの不完全な迷宮を、慎重に進まなければならない。若い才能を育むことは、未来に希望を託すということである。

### **Martínez Tabares, Vivian**

キューバ出身の劇評家、研究者、編集者、教授。ラテンアメリカ演劇の専門誌『Conjunto』(カサ・デ・ラス・アメリカス発行)のディレクターを務める。また、2年に一度開催される Latin American and Caribbean Theater Season (別名 Mayo Teatral) のキュレーターとディレクターを務める。自身が卒業し、芸術科学の分野で博士号を取得した現キューバ芸術大学(キューバ高等芸術院)で教鞭をとっている。

(翻訳: 石川麻衣)



ダニエル・フィッシュ演出『オクラホマ!』（ウィンダム劇場）撮影：Marc Brenner

## [イギリス]

# コロナ以降の演劇状況と没入型演劇

本橋 哲也

2023年の英国演劇を回顧するひとつの視点として、新型コロナウイルス感染症（Covid-19）パンデミック以降の世界の演劇状況を概観する必要があるだろう。2年以上にわたって猛威を振るい、演劇をはじめとして多くの文化的・社会的営みを休止状態に追い込んだパンデミックは終息したとは言えないものの、2023年の劇壇はどここの国でも通常の営業を表面的には回復した。しかし世界のどの地域を見ても、一見盛況を呈しているかに見える大都市の劇場街がいくつかの深刻な問題に直面していると言わざるを得ない。その第一が、チケット代の高騰である。ロンドンのウェストエンドを例にとれば、ミュージカルやストレートプレイで一階席が200ポンドを超えることは珍しくなくなり、もっとも安い席でも50ポンド近くが通例となった。それは観客数の減少と相まった現象であり、コロナ以前の観客がこの高いチケット代を払ってまで戻ってくるとは期待できない。さらに、パンデミックによって多くの演劇公演がオンライン公演を行うことを余儀なくされ、コロナ禍が収まった今なお劇場に足を運ぶのを躊躇する人がいる。観客の劇場離れの事態は深刻だ。オンライン化が演劇の多様化を促したことは事実であるが、動物性エネルギーの



発露を旨とする演劇がオンライン化によって痩せ細ることは、演劇の危機であることは間違いない。これはもちろん舞台芸術に限った事情ではなく、感染症、局地的戦争、そして気候変動が世界の政治経済情勢に急速な変動をもたらし、物価の高騰、経済格差の拡大、彼我の壁の増大がどの地域でも否定できない現実となっている。こうした状況のなかで、英国演劇の実情を考えると、どんな観察がなされるか——管見の限りで論評を試みてみたい。

## ミュージカルの隆盛

まず、確実に観客動員が望めるジャンルとしてミュージカルの隆盛が指摘できる。もちろんロンドンの商業劇場におけるミュージカルの多さは今に始まった現象ではないが、高価格を設定しても観客が集まるミュージカルへの依存はコロナ以降の趨勢として目立つ。たとえば、ニューヨーク発の大ヒットミュージカルである『ハミルトン (Hamilton)』(脚本: リン・マニエル・ミランダ [Lin-Manuel Miranda]、演出: トマス・カイル [Thomas Kail]、振付: アンディ・ブランケンビューラー [Andy Blankenbuehler]、ヴィクトリア・パレス劇場 [Victoria Palace Theatre])は、ロンドンでもすでに7年近く上演しているが、最高価格が200ポンド、3階席でも50ポンドであるにもかかわらず、いまだにほぼ完売状態だ。題材はアメリカ合衆国の建国時における知られざる英雄の一人アレクサンダー・ハミルトンの生涯で、その進取の気性、政敵との闘争、家庭の幸福と不幸といった、どこにでもありそうな一代記なのだが、そうした題材をヒップホップ風の楽曲と、滑らかな動きを排した機械的な動きによるコンテンポラリーダンス風のアンサンブルとで仕上げ、歴史ものというまじめな物語と、現代の黒人音楽シーンとの不整合が面白い。一曲ごとに満場の拍手、終わればスタンディングオベーションとほぼ儀式化したとも言える人気だ。出演者もほぼ全員が「ブラック」ないしは「混血」で、近年これがスポーツ界やポピュラー音楽界と同じように、演劇界、特にミュージカルではほぼ通例のこととなってきた。

ナショナル・シアター (National Theatre) の芸術監督を退任した後のニコラス・ハイトナーが拠点としている劇場で、ウェストエンドとは一線を画した斬新な演出と演目で注目される劇場であるテムズ川南岸のブリッジ劇場では、ニューヨークを舞台とした1950年のブロードウェイミュージカル『ガイズ & ドールズ (Guys & Dolls)』が上演されている(音楽・歌詞: フランク・レッサー [Frank Loesser]、脚本: ジョー・スワリング [Jo Swerling]、アベ・バロウズ [Abe Burrows]、演出: ニコラス・ハイトナー [Nicholas Hytner])。しかし商業劇場である限り、ここでもチケット代高騰の流れには抗し得ず、立ち見でも37ポンド、客席の一番高い席は186ポンドとかなりの高額だ。こちらは恋愛を

扱った古典的な作品だが、演出のハイトナーは、ブリッジ劇場の客席を解体して、周囲に3階席まで作り、舞台は観客参加の平土間にして、まるで遊園地か50年代を模したノスタルジックなテーマパークのような空間を創り、立ち見の観客にそこで動き回ってもらうことで、観客自らが自分の立ち位置を確認するという「観光演劇的な」異化効果を狙って成功している。男の身勝手さと女の弱さが目立ちそうな、この作品を普通の劇場で見れば、なかなか今は政治的に受け入れられないところ、観客参加型にすることによって、私たち観客が1950年代のニューヨークの街角に迷い込んだような感覚を与えるのだ。楽曲に心に残るショーstopperともいべき傑作はないが、こうした卓抜な観客操作によって、客観的な距離を縮めてしまう効果が見事である。しかし同じハイトナーの演出によるミュージカル作品としては『マイ・フェア・レディ』に、観客巻き込み型の上演としては『夏の夜の夢』には及ばないという感想を持たざるを得ないのは、この2作がジェンダーの解体を明確にめざしていたのに比べて、『ガイズ&ドールズ』ではそれが不十分だったからではなからうか。

ミュージカルから、もう2作品。アメリカでピューリッツァー賞を受賞した『ア・ストレンジ・ループ [A Strange Loop]』(脚本・作詞・作曲:マイケル・R.ジャクソン [Michael R. Jackson]、振付:ラジャ・フェザー・ケリー [Raja Feather Kelly]、演出:スティーブン・ブラケット [Stephen Brackett]、バービカン劇場 [Barbican Theatre]) は、黒人

スティーブン・ブラケット演出『ア・ストレンジ・ループ』(バービカン劇場) 撮影: Marc J. Franklin



ゲイの男性が主人公で、劇作家自身の体験をミュージカルに仕上げたものだが、新味はストーリーではなく、彼の心理的内面を音楽劇にした点にある。ほとんどがモノローグなのだが、ときに矛盾したり論争したり協働したりする複数の内声を表す「思い (Thought)」という6人のキャラクターを配して、彼ら彼女らが、主人公と対話したり、ほかの登場人物を演じたりする。それがヒップホップ風の、しかし耳に心地よい楽曲と、見事なアンサンブルダンスで描かれていくので、観客は退屈することがない。とくに政治的な主張があるわけではなく、アメリカのマイノリティの青年の自由を求める叫びと苦悩といった内容だが、黒人俳優たちの歌唱力も演技もダンスも抜群で退屈しない。

『オクラホマ! (Oklahoma!)』(演出: ダニエル・フィッシュ [Daniel Fish]、ウィンダム劇場 [Wyndham's Theatre]) は、観客参加型の多かったミュージカル作品のなかでは、斬新な演出術によってこれまで隠されていたアメリカの保守社会の病理を見事に浮かび上がらせた舞台として印象に残る。『オクラホマ!』はロジャース&ハマースタイン (Rodgers and Hammerstein) による1943年、つまり彼らの初期の出世作で、典型的なアメリカの田舎の農園地帯におけるロマンティックラブストーリー、つまり人種的にも階級的にもジェンダー的にもいま見れば問題の多い作品だ。しかし今回の上演は、この80年もたって今更リバイバルする価値があるのかと思われるような「古典」を、徹底的に脱構築してしまう。舞台もことさらに農園風景を避けてまるで学校の教室のようで、俳優たちも役柄に没入するというよりは、自身や他者の役割を距離をもって観察しているよう



ダニエル・フィッシュ演出『オクラホマ!』(ウィンダム劇場) 撮影: Marc Brenner

な態であって、異化作用が施される。歌詞や台詞は変えられておらず筋は同じだが、「アメリカの田舎万歳」という保守的なメッセージを反転させている。フィッシュは、その保守性が異者を排除し同質性という中産階級の神話を構築することでアメリカ社会から何を失わせてきたのかという、まさに現代の分断された国家に枢要な問いを浮かび上がらせる。「オクラホマ、OK!」という能天気な有名な歌詞で終わるこのミュージカルが、同じ楽曲・歌詞を用いながら、これほど苦い絶望的なエンディングとなったことは、間違いなくこのミュージカルの80年にわたる長い歴史のなかでも皆無だろう。古典的ミュージカルのリバイバルでも、演出によって現代的に再生することはできるということを証明したという意味で、観客の思考を誘発するという点において、観客参加のメカニズムである同化と異化の弁証法の見本と言える。

### イマーシブ・シアター 没入型観客参加型演劇

ここで少し、コロナ以降の流行とも言える没入観客参加型演劇(immersive theatre)について考えてみたい。それが観客の異化と同化の相互作用を活用することで、観客の意識的な参加を促し、上演における一種のアクティヴィズムを立ち上げることは、とくにコロナ感染症以降の反動として重要になってきていることは疑いない。たとえばその典型である劇団パンチドランク(Punchdrunk)による『焼けおちた町(Burnt City)』は、この劇団が本拠とするロンドンのテムズ川南岸のウーリッジにある旧軍隊の弾薬庫を改造した巨大な劇場、というか倉庫ワン・カートリッジ・プレイス(One Cartridge Place, Woolwich)のなかですでに2年ほど上演されており、切符を手に入れるのが困難な人気作だ。まさに「没入型」という通りで、総勢数百人はいる私たち観客は入り口で仮面を渡され、いわばアノニマスな存在となって、迷路のように入り組んでいる薄暗い、博物館とかお化け屋敷のような広大な会場を歩き回る。そうすると様々な場所で、色々な男女がほぼ無言でダンスをしたり、絡み合ったりしている。トロイア戦争に対する一応の初歩的な知識があれば、役者たちが誰を表しているかはわかるが、物語の脈絡はまったくないので、それがどんな歴史的な出来事なのかは不明瞭、というか、そうした物語の文脈理解は最初から意図されていない。どれだけ歩き回っても前に来た場所に何回か来てしまうので、いったい自分がギリシャにいるのかトロイにいるのかもわからないし、たぶんわからなくていい。それでなにか大事そうな人物についていくと、その人物がほかの部屋で誰かと出会ったり、殺されたり、愛し合ったりしている……その連続で、そのうちまったく同じ場面が繰り返されているところに遭遇する。つまりこの「没入型演劇」の趣向は、リアルな人物表象や物語を否定するだけでなく、リアルな時間性をも否定することで、す

べてを完全な偶然性に任せることにある。そこでは当然、観客と舞台との距離は、物理的には近接しており（触れることができるほど近く、なかには役者が触ってきて、どこかに連れていかれてしまう）、心理的には無限大であって、一切の感情移入や物語への関心を許さない。ということは、ここでの「没入」とは、「異化」という主観化と客観化の弁証法的昇華とは違って、主観と客観とが決して交わらない演劇、すなわち演劇鑑賞の「孤絶」を目指しているということになるのだろう。しかしその結果として、すべての演劇体験が断片化してしまうので、3時間近く暗い迷路を歩き回って、ひたすら喉が渇き、足が棒のように疲れるということに終わる。そういう意味では、たんなる「祝祭的な観客参加型」とはまったく反対に、一切の参加や祭りを拒否する姿勢が一貫しているとも言える。つまりここでの「没入」は、舞台への関心の深さではなく、自分という人間存在の孤独への沈潜と言えるのかもしれない。

ストレートプレイから、2作挙げておこう。『センメルヴェイス博士 (Dr Semmelweis)』（作：スティーブン・ブラウン [Stephen Brown]、演出：トム・モリス [Tom Morris]、ハロルド・ピンター劇場 [Halord Pinter Theatre]）は、19世紀初頭のハンガリー出身（それゆえにハブスブルグ帝国では田舎者扱いされる周縁者）で、当時ヨーロッパで最大最高とされていたウィーンの病院に医学生インターンとして派遣された実在の医師、センメルヴェイス・イグナツの若き日を描いた作品である。センメルヴェイスは産科で出産に立ち合い、その後の母親の養生を担当しながら、医者（全員が男性）の病室では助産婦（全員が女性）の病室よりも出産後の女性の発病率と致死率が2倍高い期間が長く続いていることについて原因を探ろうとする。当時はまだバクテリアとかウィルスという概念がなかったため、彼は「有機体が腐敗してできたもの」が死に至る病の原因であると考え、それは男の医者たちが女性の身体に触れるのにいっさい消毒を行うという発想がなかったせいでと突き止める。

しかし当時の男性が支配する医学界では、男性医師の責任はとうてい認められず、本来



トム・モリス演出『センメルヴェイス博士』（ハロルド・ピンター劇場）  
アマンダ・ウィルキンとマーク・ライランス 撮影：Simon Annand

的に「穢<sup>けが</sup>れた」存在である女性の気質や体質のせいで病気になると考えられていた。結局センメルヴェイスの革命的発想は、主流の医学界では受け入れられず、彼の説が実証されるのは死後何年も経ってからとなった。そして彼は生来の<sup>けんかい</sup>猜介な性格のせいもあって、悲劇的なことに精神病院で生涯を閉じることになる。このように筋だけを追うと、女性を救おうとした男性の英雄的な生涯という印象を与えるかもしれないが、演出はセンメルヴェイスとともに、亡くなった声なき無数の女性たちの存在に焦点を当てる。彼女たちの亡霊を随所に登場させ、そのダンスや音楽を挟み込むこむことによって、主人公の女性に対するアンビヴァレントな感情と、男性中心の医学界に対するラディカルな反抗心とが、センメルヴェイスを囲む女たちの群像劇として表現されている。そして、なにより主演のマーク・ライランス (Mark Rylance) が長年温めてきた主題の実現として、彼と脇役や女性たちとのアンサンブルが秀逸だ。ライランスは今年のオリヴィエ賞主演男優賞の筆頭候補だろう。

最後に「没入型演劇」に何ができるのかというテーマに即して、『グレンフェル——生存者たちの言葉によれば (Grenfell: In the Words of Survivors)』(作: ジリアン・スロヴォ [Gillian Slovo]、演出: フィリダ・ロイド [Phyllida Lloyd]、アンソニー・シンプソン・パイク [Anthony Simpson-Pike]、ナショナル・シアター ドーフマン劇場 [National Theatre, Dorfman]) を取り上げよう。すでに示唆したように、没入型演劇には距離を無効化しながら同時に有効化する異化と同化のパラドクスがあり、積極的な没入と客観的な鑑賞という距離の伸縮が意識化されるのだが、『グレンフェル』はこ

のパラドクスを「いまこの現実」という現在進行形の演劇にしかできない仕方で解決する点で、観客が参加することで初めて演劇が成立するという言い古された真実を、見事に証明した本年出色の舞台のひとつである。2016年に72人の死者を出したロンドン西部の「貧困地域」にある高層住宅「グレンフェル・タワー」には、多くの移民たちが<sup>かっかつ</sup>闊達で友愛に満ちた共同体を築いていた。



フィリダ・ロイド、アンソニー・シンプソン・パイク演出『グレンフェル——生存者たちの言葉によれば』(ナショナル・シアター ドーフマン劇場)  
パール・マッキー 撮影: Myah Jeffers



しかし階級、人種、ジェンダーを横断するイギリス社会の差別構造のなかで、事故や火事が起きればたちまち大惨事につながるような杜撰な「改良工事」が「財政支出削減」の名のもとに続けられていた。そしてこの年、4階の部屋にあった冷蔵庫の故障から起きた火事が、たちまちにして24階建てのビル全体を嘗め尽くし、多くの人が逃げ遅れて死亡したという、近年最大の「人災」の一つである。この出来事を、すべての台詞をからくも生き延びた生存者の語りと、事件後に行われた検証委員会からの証言だけで構成し、役者たちがサバイバーを一人ずつ演じるという異化と同化のドラマトルギーによって、単にドキュメンタリーを見るのとは違った感興を私たち観客に引き起こす。しかも、これだけの悲劇でありながら、火事の映像とか被害者の詳しい様相といったセンセーショナルな情景は一切交えずに、あくまでもそこで暮らしていた人々がいかにその場所を、共同体を、家族や友人たちを大切にしていたかが証言によって切々と伝えられる。杜撰な工事を行った会社や、その監督行政体である地方政府が一切責任を取っていないという不正義がいまだに継続している状況にあって、その不正をただすという政治的な行動に、演劇がどれだけコミットできるのか？ この問いに答えるために、声高い抗議ではなく静かに共感の輪を広げるという演劇の責務が果たされた上演と言えるだろう。演劇の舞台が終わった後で、観客はまずグレンフェル・タワーの悲劇を生き残った者たちの証言を今度はビデオ映像で見ることになる。先ほど、俳優たちが代理表象した当事者たちの言葉を今度は本人が語ることで、距離の無効化が行われるという異化作用の反作用だ。さらにそれが終わると観客全員は、劇場の外に出て、グレンフェル事件の責任を問うパレードに参加するようにと誘われる。かくして、異化と同化を繰り返した演劇は、観客自身の身体と心情の参加によって、現実を超えて真実となるのである。

### もとはし・てつや

東京経済大学教授。専攻はカルチュラル・スタディーズ。著書に『カルチュラル・スタディーズへの招待』（大修館書店・2002）、『ポストコロニアリズム』（岩波新書・2005）、『思想としてのシェイクスピア』（河出ブックス・2010）、『深読みミュージカル』（青土社・2011）、『宮城聡の演劇世界』（塚本知佳との共著、青弓社・2016）、『ディズニー・プリンセスの行方』（ナカニシヤ出版・2016）、『「愛の不時着」論——セリフとモチーフから読み解く韓流ドラマ』（ナカニシヤ出版・2021）、『「地域市民演劇」の現在——芸術と社会の新しい結びつき』（日比野啓らとの共著、森話社・2022）など。



岡田利規作・演出『ノー・ホライズン』（タリア劇場）© Fabian Hammerl  
出演者：Steffen Siegmund, Felix Knopp, Maike Knirsch, Julian Greis, Sylvana Seddig

074

【ドイツ】

## フェスティバルと公共劇場の現在

内野 儀

はじめに

私の専門はドイツ演劇ではないが、勤務先から長期研修の機会をいただき、2023年4月から24年3月まで、ドイツ・ベルリンに滞在している。主として、演劇/劇場の公共性をめぐる諸問題を、欧州のフェスティバル文化とベルリンの公共劇場の実践を通じて、考えるという研究プロジェクトである。

シーズン途中からのベルリン滞在だったが、ほぼ1年が経過した現在、ドイツ演劇の状況をみるにあたって重要な視点として、フェスティバル文化と地域/都市の劇場文化の二項間にある緊張感といえるものに特に注目してきた。23年度は、その両方で日本のキュレーターやアーティストの前例のない歴史的な活躍があった。

ここでいうフェスティバル文化とは、フランスのアヴィニオン演劇祭やフェスティバル・



ドートンヌ（秋のフェスティバル、パリ）、あるいは英国のエジンバラ演劇祭やウィーン芸術週間を頂点とする、欧州各地に存在する無数のフェスティバルのことである。そこでは招聘・委嘱作品からFRINGEまで、国境や文化圏をこえた多種多様な作品が上演される。

## 第16回世界演劇祭(フランクフルト/オッフェンバッハ)

ドイツでよく知られた国際演劇祭テアター・デア・ヴェルト (Theater der Welt) は、3年に一度開かれる世界演劇祭である。主催は国際演劇協会 (ITI) ドイツセンターで、毎回異なる都市で開催される。

フランクフルト市と隣接するオッフェンバッハ市で開かれた第16回の同演劇祭では、プログラム・ディレクターに相馬千秋が就任したことが話題となった。ディレクターの公募も、非西欧圏出身のディレクターも今回が初である。4大陸26都市から300名以上のアーティストが参加。36作品が2都市の10の会場で上演された。世界初演が6、ヨーロッパ初演が8、ドイツ初演が9作品だった。

世界各地からの劇場演劇にとどまらないVR/AR作品、さらに回遊型の上演といった現代美術の文脈を交錯させつつ、他方で、オッフェンバッハ市の10代の若者とのツアーパフォーマンス (ママリアン・ダイビング・リクレックス (MDR) /ダレン・オドネル『Nightwalks with Teenagers』) もあり、相馬のディレクションは、氏のこれまでの経歴を踏まえ、トランスナショナルな芸術性とトランスディシプリナリーな地域性を配置した刺激に満ちたものだった。

この演劇祭で、〈日本〉ということ注目されたのは、オープニングとクロージングを飾った劇作家・演出家の市原佐都子である。オープニングはいちトリエンナーレ2019で初演された『バウコスの信女—ホルスタインの雌』、クロージングは『弱法師』の世界初演だった。前者については、日本語上演だったにもかかわらず、ドイツを代表する舞台芸術評のサイト「nachtkritik.de」が毎年行う読者投票による23年のベスト10を選ぶための最終候補43作のひとつに選ばれた (ベスト10には残らず)。

能の「弱法師」の物語に緩やかに沿う後者は、文楽の手法を換骨奪胎した〈人形劇〉で、1名の人形遣いがラブドールやマネキン、交通誘導人形といった1体を操作する。そこに、ハンブルク・ドイツ劇場所属の原サチコによるドイツ語の変幻自在な語りと、薩摩琵琶奏者の西原鶴真にしはらかくしんによる音楽が加わる。

原作に見られる仏教的赦しの可能性を排除し、家族の崩壊、性的欲望の肥大化とその臨界といったアクチュアルなテーマを、人形とその身体部位の物質性にも焦点を当てつつ、



(2枚とも) 市原佐都子作・演出『弱法師』 © Jörg Baumann

容赦なく描いた傑作である。本作は世界演劇祭での初演後、兵庫県・豊岡市と京都市、東京で上演。さらに、欧州ツアーも予定されている。

### 岡田利規とドイツの公共劇場

フェスティバル文化と地域/都市の公共劇場間にある緊張関係と書いたが、その地域/都市の劇場とは、公的資金を中心とした多額の子算があり、所属俳優がいて、レパトリー・システムで運営されている劇場である。経営基盤は多角化していて、市立劇場という呼び名は必ずしも正確ではないので、私個人は公共劇場と呼ぶようにしている。ベルリンでは、ドイツ座(Deutsches Theater)、フォルクスビューネ(Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz)、シャウビューネ劇場(Schaubühne)、マキシム・ゴーリキー劇場(Maxim Gorki Theater)の4つがそれにあたる。

この公共劇場のシステムにおいて、〈日本〉のプレゼンスに貢献してきたのは劇作家・演出家の岡田利規である。ミュンヘン・カンマーシュピール(Münchner Kammerspiele)における4作品(『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』[16]、『NÖ THEATER』[17]、『NO SEX』[18]、『掃除機』[19])とハンブルク・タリア劇場(Thalia Theater)における2作品(『ドーナツ』[22]、『ノー・ホライズン』[23]) (全作品、岡田利規作・演出)で、すっかりドイツ演劇でお馴染みの顔になったのである。このうち『掃除機』と『ドーナツ』は、後述するベルリン演劇祭(Theatertreffen-Berliner Festspiele)に選出されている。

通常8週間程度の所属俳優とのクリエーション期間を通じ、緻密なアンサンブルをゼロから作り上げて上演へともっていく公共劇場のプロセスを経験することで、岡田はその劇作家としての思想と演出家としての方法論を深化させていった。デビュー当時の「今ど

きの日本の若者」の焦点化から、ローカルかつグローバルな脱人間中心主義的諸主題への取り組みへの鮮やかな移行である。タリア劇場の2作品は、グローバルエリート of 偽善と行き詰まり感(『ドーナツ』)、あるいは、悲惨な日常へのアンチテーゼとして、完璧に閉じたユートピア=VR空間(『ノー・ホライズン』)を描く試み。この先鋭的な主題と世界観を、公共劇場のアンサンブル俳優の卓抜な台詞術と自由闊達な身ぶりですくい取るすぐれた上演だった。

## ベルリン演劇祭(Theatertreffen)

公共劇場はドイツにとどまらずオーストリアやスイスのドイツ語圏に膨大な数あり、ドイツ語圏で上演された作品を、年毎に候補作をリストアップしたあと最終審査を行い、10作品を選んで開催されるのがベルリン演劇祭である。その特徴は選ばれた作品がベルリンですべて上演されることである。選考においては、公共劇場のみならず、フリーシーンの作品ももちろん候補になる。

23年5月の同演劇祭については、主催者であるベルリン芸術祭(Berliner Festspiele)に、新しい芸術監督としてマティアス・ペース(Matthias Pees)が22年9月に就任し、演劇祭のキュレーションは4名のチーム体制になった。演劇祭の中心は、22年に上演された400以上の作品から7名の審査員が選んだ10作品の各2回の公演である。

10作品は、そのすべてが公共劇場制作のもだったが、オープニングを飾った2作品が、22年時点でのドイツ語圏演劇の振幅を示していて興味深かった。ひとつは、ロンドン・ウェストエンドやニューヨーク・ブロードウェイで上演され、19/20年度の演劇賞を総なめにしたアメリカ人劇作家マシュー・ロベス(Matthew Lopez)の戯曲をフィリップ・シュテルツル(Philipp Stölzl)が演出した『継承(The Inheritance/ 独題:Das Vermächtnis)』(ミュンヘン・レジデンス劇場[Residenz Theater])。もう一つは、一昨年のKYOTO EXPERIMENT(京都国際舞台芸術祭)に来日して話題となった、ウィーンの振付家フロレンティーナ・ホルツィンガー(Florentina Holzinger)による『オフィリアズ・ゴット・タレント(Ophelia's Got Talent)』(ベルリン・フォルクスビューネ)である。

7時間におよぶ大作で、1980年代のエイズ危機と戦後アメリカの政治的闇を描いたトニー・クシュナー(Tony Kushner)の『エンジェルズ・イン・アメリカ(Angels in America)』の後継作と称される『継承』は、トランプ政権誕生前後のニューヨークにおけるゲイ・コミュニティの様々な葛藤を歴史的な奥行きで描きだす。他方の『オフィリアズ・ゴット・タレント』は、昨年この欄を担当したエーファ・ベーレント(Eva Behrendt)



フィリップ・シュテルツル演出『継承』（レジデント劇場）© Sandra Then

が書いていたように、「過剰主義的なショー（略）で、無呼吸潜水、綱渡り、ボディー・サスペンションといった危険な身体実践を、『ハムレット』でのオフィーリアの自殺と重ね合わせるもの」である（『国際演劇年鑑2023』、51頁）。つまり、一方の極に英米的なウェルメイドなドラマ的政治劇があり、その反対の極に、ドイツ語圏の公共劇場の伝統ともいえる「過剰主義」的でラディカルな価値転倒の上演があったということになる。

## ベルリン芸術祭の挑戦

ベルリン演劇祭の4人体制は、途中で1名が辞退するなど、混乱した場面もあり、24年については、従来の1名体制に戻ったことがアナウンスされ、すでに選ばれた10作品も発表されている。そのうち、私が見る機会があったのは、ベルリンから選ばれた『バケット・リスト (Bucket List)』（ヤエル・ローネン [Yael Ronen] 構成・演出）と『沈黙 (The Silence)』（ファルク・リヒター [Falk Richter] 作・演出）—2作品ともシャウビューネ劇場—である。したがって、ここでの全体についての論究は避けるが、メンバーを見るかぎり、比較的オーソドックスなラインアップに戻った感がある。

ベルリン芸術祭のペースのもう一つの革新は、そのチーフ・ドラマトゥルグとして、日本から橋本裕介を招聘したことだろう。橋本は、23年10月から24年3月にかけて、「舞台芸術シーズン (Performing Arts Season)」という企画のキュレーションを任された。KYOTO EXPERIMENT をゼロから立ち上げ、プログラム・ディレクターを10年から19年まで務めた橋本の実績を買われての選任である。

初年度の今回は、世界初演2とドイツ初演4を含む7作品が上演された。このうち、日本でも馴染みの Rimini プロトコル (Rimini Protokoll) の シュテファン・ケーギ (Stephan Kaegi) の コンセプト・演出による『これは大使館ではない (メイド・イン・台湾) [Dies ist keine Botschaft (Made in Taiwan)]』は、台湾の総統選挙直後の24年1月24日に世界初演を迎えた。

台湾の元外交官、デジタル・アクティヴィスト、そしてタピオカティーで財産をなした家系のミュージシャンが、各自の台湾との関係を語る〈当事者〉による上演である。観客は、世界の主要国と正式の外交関係がない台湾の歴史と出演者の個人史を同時に学びつつ、この上演が行われているベルリン芸術祭劇場 (Haus der Berliner Festspiele) を一時的に大使館にするという仮想のもと、大使館発足記念の祝賀会への参加者となる。



シュテファン・ケーギ コンセプト・演出『これは大使館ではない (メイド・イン・台湾)』 © Claudia Ndebele

### フリーシーンのコレクティブ

上記は、公共劇場と一線を画すフリーシーンを代表するコレクティブである Rimini プロトコル/ケーギらしい政治的知的刺激に満ちた作品だった。たしかに、ポストドラマ演劇の代名詞たる著名なコレクティブは、私のベルリン滞在中、以前と変わらぬ活発な活動

を見せていた。ここで注意しておきたいのは、こうした「フリーシーンを代表する」といわれるリミニ・プロトコルやシー・シー・ポップ (She She Pop)、あるいはゴブ・スクワッド (Gob Squad) といったコレクティブの上演が、ケーギの事例からもわかるように、必ずしもフリーシーンの代表格の劇場である HAU (Hebbel am Ufer) だけで行われるわけではないことだ。実は公共劇場との共同制作的上演も多いのである。公共劇場 vs. フリーシーンの構図は、今や、必ずしも自明ではない。

たとえば、フォルクスビューネの協力、ハンブルクのカンプナーゲル劇場 (Kampnagel) とリミニ・プロトコルの共同制作による『Amazonのダンス—満たされるためのサーカス (la danse d'amazon: a fulfillment circus/ 独題: la danse d'amazon: ein Fulfillment circus)』(ダニエル・ヴェッツェル [Daniel Wetzel] 演出・テキスト・サウンド、23年11月)。ベルリン東部の小さなサーカス小屋で上演された本作は、Amazonにおける労働者搾取の問題と Amazon 的グローバル企業への抵抗的なスタートアップの当事者たちの

「証言」に加え、サーカスの歴史を語る老カップルの話や旧東ドイツ伝統のサーカス芸を継承している若手の団員の芸をあいだにはさみつつ進行する。一見関係のないこれらの上演の諸要素が、幕切れ近くにいたり、東ドイツの動物サーカスの日本での興行に偶然立ち会った Amazon 創始者のジェフ・ベゾス (Jeff Bezos) が、ネットショッピングの業態へのヒントをそこから得たという、空前絶後の結論に収斂する。



『Amazonのダンス—満たされるためのサーカス』© Luna Zscharnt

## フェスティバル文化vs.公共劇場

冒頭で記したフェスティバル文化 vs. 地域 / 都市の公共劇場の緊張感を伴う関係の構図だが、たとえばシャウビューネでは23年4月に、「FIND (Festival Internationale Neue Dramatik)」なる国際演劇祭をシーズン中に開催し、日本から庭劇団ペニノが『笑顔の砦』(タニノクロウ作・演出)で参加した。その他、公共劇場ではレパトリー作品上演



の合間を縫って、フェスティバル的な「特集」が組まれることが多くなっているようだ。

あるいは、すでに扱った岡田の事例のように、公共劇場が海外からアーティストを招聘してレパートリー作品を創造することも、それほど珍しくはなくなっている。とはいえ、あくまでドイツ語による上演が基本である。少数の例外として、すでに挙げたイスラエル人でベルリン在住のローネンによる、〈10.07.〉のハマスによるテロ攻撃とイスラエルによる過剰なジェノサイド的な報復攻撃のさなかに創作された『ポケット・リスト』がある。本作は、全編ほぼ英語だけのミュージカルだった。

このように、フェスティバル文化の圏域とドイツ語圏の公共劇場の圏域は、本来、それほど重なってはいない。重なる必要がなかったからなのだろうが、近年、互いの圏域と境界が、以前以上に浸透しやすくなっているような気が個人的にはしている。だからその緊張関係なのである。



ヤエル・ローネン構成・演出『ポケット・リスト』 © Ivan Kratsov

### うちの・ただし

1957年京都生まれ。演劇批評・パフォーマンス研究。東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了(米文学)。東京大学教授を経て、学習院女子大学教授。著書に『メロドラマの逆襲』(1996)、『メロドラマからパフォーマンスへ』(2001)、『Crucible Bodies』(2009)、『「J演劇」の場所』(2016)等。



ティアゴ・ロドリゲス作・演出・出演「バイ・ハート」 撮影：Christophe Raynaud de Lage

[フランス]

## やまぬ戦争と 悪化する公共劇場の財政状況

藤井 慎太郎

終わりの見えないウクライナ戦争、それに端を発するインフレーションは、2022-23年シーズンのフランスにも影を落とし続けている。2023年6月にはアルジェリア系の17歳の少年ナエルが警官に正当な理由なく射殺されたことが文字通りに引き金となって、全国規模で抗議運動が広がり、一部は暴徒化し、一時は緊急事態宣言の発令も覚悟された（その場合には、アヴィニオン演劇祭などの夏のフェスティバルにも影響を与えずにはおかなかった）。2023年10月7日のハマスによるイスラエル攻撃をきっかけに、パレスチナ問題が再びトップニュースを飾るようになった。イスラム教徒、ユダヤ教徒のいずれも欧州最大の人口を抱えるフランスにおいて、加害者と被害者が比較的明確であるウクライナ戦争以上に、難しい舵取りを迫られる問題である。



2022年はモリエール (Molière、1622年1月15日生) の生誕400周年、ジェラール・フィリップ (Gérard Philipe、1922年12月4日生) の生誕100周年、2023年は、サラ・ベルナルド (Sarah Bernhardt、1923年3月26日没) の没後100周年にあたる年であった。同じ2023年9月9日、改修工事・アスベスト除去工事が長引いたことから2016年から長期休館が続いていたパリ市立劇場がついに再開に漕ぎつけたが、再開と同時に往年の名女優の名前を再び名乗ることになった (Théâtre de la Ville – Sarah Bernhardt)。2024年はいよいよオリンピック・イヤーである。出口がまったく見えないままにパレスチナ問題が深刻化するなか、セキュリティ面でも新しい不安を抱えながら新年を迎えることになりそうだ。

### フランスの文化政策—— 続く文化予算増、しかし深まる演劇界の経済的苦境

リマ・アブドゥル=マラク文化大臣は、文化省の2024年予算が前年比6%増となる44億6,600万€ (1€=155円として6,922億円) に達することを発表した (2023年9月27日)。ユーロ高も手伝って、フランスの背中はずるくなる一方である。2017年にエマニュエル・マクロンが大統領に就任して以来、文化予算は連続して再び高い伸びを示し、コロナ禍においては文化に対してもきわめて手厚い支援がなされたが、この数年は高水準のインフレによって相当部分が打ち消されてしまっており、多くの公共文化施設が予算難に陥っている。予算増を伝えるニュースの一方で、オデオン国立劇場の第二劇場アトリエ・ベルティエを中心に計画されていた「演劇都市 (Cité du théâtre)」の整備計画が途中放棄されることも同時に (こちらはひっそりと) 発表された。理由はインフレによって整備費が当初見込みをはるかに上回ることが明らかになったためだとされる。だが、なぜ延期ではなく中止という、関係者を落胆させる決断がとられたのか、続報と分析が待たれる。

083

### フランス演劇界の去来

2022年にはテアトル・デュ・ラドー (Théâtre du Radeau <sup>いっかだ</sup> [筏劇団]) を率いてきた演出家フランソワ・タンギ (François Tanguy) が没した (12月7日)。2019年に没したクロード・レジ (Claude Régy) に続いて、フランス演劇界にとっての痛手となる。

最終候補者リストに入っていなかったはずのオリヴィエ・ピイ (Olivier Py) が、パリ市長アンヌ・イダルゴの「超法規的」任命によって、シャトレ劇場 (Théâtre du Châtelet) のディレクターに就任した (2023年2月1日)。広場を挟んで市立劇場に向かい立つシャトレ劇場はいずれもパリ市が運営する劇場であるが、前任者の時代に思い切った路線変更を図るなか財政が悪化し、パリ市の助成金は市立劇場 (1,100万€、約17億円) を上

回る(1,500万€、約23億円)ものの、450万€(約7億円)という巨額の累積赤字を抱えることになった。ミュージカル作品で稼いでは、その余剰金をほかの予算にあてる財政構造に陥っており、攻めの姿勢に転じるにはまだ時間を必要とするようである。

バステュー劇場(Théâtre de la Bastille)は、オペラ・バステュー(Opéra Bastille)と同じバステュー地区にある小劇場であるが(261席と155席の2劇場を有する)、1989年から2022年までディレクターを務めたジャン＝マリ・オルデ(Jean-Marie Hordé)の下で、ティアゴ・ロドリゲス(Tiago Rodrigues)やtg STANティージェースタンらの人気アーティストをプログラムし、実験的・先駆的な表現の場として揺るぎない地位を獲得した。オルデの後任としてクレール・デュポン(Claire Dupont)が任命された(2月2日)。同時に、これまで文化省とパリ市から助成を受ける民間劇場の扱いであった同劇場は、十全たる公共劇場として位置づけられた。

そのほかの人事も時系列に沿って紹介しておこう。ヴェトナム系のカロリーヌ・ギエラ・グエン(Caroline Guiela Nguyen、フランス語読みすると(エ)ンギエイエン)がTNSのディレクターに正式に任命された(2022年12月19日)。トマ・ジョリ(Thomas Jolly)が五輪の開閉会式の演出に専念するために辞任した後、ル・ケ(Le Quai)のディレクターは臨時代理としてシルヴァン・モリス(Sylvain Maurice)が務めていたが、アルゼンチン出身のマルシアル・ディ・フォンゾ・ボ(Marcial di Fonzo Bo)が就任することが発表された(5月26日)。ファニー・ドゥ・シャイエ(Fanny de Chaillé)がボルドー・アキテース国立劇場(Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine)のディレクターに任命された(7月4日付)。ボルドー国立劇場は国立演劇センター(CDN)の中でも、CDNでありながら国立劇場を名乗ることを認められている重要拠点であり、女性の要職への登用が続いていることを示している。さらに、気鋭の演出家トミー・ミリオ(Tommy Milliot)がブザンソン国立演劇センター(Centre dramatique national de Besançon)のディレクターに任命されたほか(7月19日付)、ラ・ヴィレット国立公園(Le Parc et la Grande Halle de la Villette)理事長であったディディエ・フュジリエ(Didier Fusillier)がグラン・パレ国立博物館・美術館連合(Réunion des musées nationaux - Grand Palais)の理事長に任命されている(8月23日)。

## パリの劇場の動向——国立劇場・市立劇場

コメディ＝フランセーズ(Comédie-Française)では、引き続きその手腕が評価されるエリック・リュフ(Éric Ruf)の下、ドゥニ・ポダリデス(Denis Podalydès)主演、トーマス・オスターマイヤー(Thomas Ostermeier)演出の『リア王(Le Roi Lear)』、

ビュサン人民劇場 (Théâtre du Peuple de Bussang) のシモン・ドゥレタン (Simon Delétang) 演出『ダントンの死 (La Mort de Danton)』、さらにレパトリーの旧作品の再演がプログラムされた。

オデオン国立劇場 (Théâtre national de l'Odéon – Théâtre de l'Europe) では、ティアゴ・ロドリゲス、クリスティアース・ジャタイ (Christiane Jatahy、ジャタヒとも)、アレクサンダー・ゼルディン (Alexander Zeldin、2作品)、サイモン・マクバーニー (Simon McBurney) ら、国際的な実力派アーティストが顔を揃えたほか、アンヌ＝セシル・ヴァンダレム (Anne-Cécile Vandalem) やマリオン・シエフェール (Marion Siéfert) ら、比較的若手の女性アーティストが起用された。

同劇場については、さらに2023年12月、2016年から劇場監督を務めるステファン・ブランシュヴェーグ (Stéphane Braunschweig) が、翌1月に切れる任期の延長を求めない決断をしたことが報じられ、激震が走った。文化省の助成金がコストの上昇に追いつかず、模範的ともいえる良好な実績にもかかわらず、構造的な赤字が累積し、上昇する一方の固定費を除けば2024年シーズンの芸術費 (事業費) がほとんど残らず、劇場閉鎖を余儀なくされかねない状況であったことが理由として挙げられている。フランスの公共劇場全体に共通するこの危機的状況に対して、ブランシュヴェーグは身を賭して文化省官僚や政治家に警鐘を鳴らした格好である。後任人事に取り組むのはこれからとなる。

国立劇場ラ・コリヌ (La Colline, théâtre national) は、引き続きレバノン出身のワジディ・ムワッド (Wajdi Mouawad、ムアワッドとも) のディレクションのもと、上演時間が6時間、公演期間は3か月に及んだムワッド作・演出の新作にして大作『être 動詞の平方根 (Racine carrée du verbe être)』、同じく好評を博した同作・演出の『母 (Mère)』の再演のほか、エンマ・ダンテ (Emma Dante、2作品) らの作品がプログラムされた。

シャイヨー国立劇場 (Théâtre national de Chaillot) では、アルジェリア系のラシッド・ウランダン (Rachid Ouramdane) の下、昨今関係者の注目を集める (ラ) オルド ((LA) HORDE) を筆頭に、現代ダンスはもちろんヒップホップ・ダンスや現代サーカスに至るまで幅広いプログラムが組まれた。ナセラ・ベラザ (Necera Belaza) やフォースタン・リニエクラ (Faustin Linyekula) ら、アフリカ大陸のアーティストも多くプログラムされた。

パリ市立劇場では、これも相変わらずエマニュエル・ドゥマルシー＝モタ (Emmanuel Demarcy-Mota) の下、演劇ではミロ・ラウ (Milo Rau)、モアメド・エル・カティブ (Mohamed El Khatib)、キリル・セブレレンニコフ (Kirill Serebrennikov)、ロバー

ト・ウィルソン (Robert Wilson)、ダンスではイスラエル・ガルヴァン (Israel Galván)、ピナ・バウシュ (Pina Bausch)、フランソワ・シェニョー (François Chaignaud) などの国際色豊かなプログラムが2022年も組まれた。

### フェスティバル——フェスティバル・ドートンヌとアヴィニョン演劇祭

2022年のフェスティバル・ドートンヌ (Festival d'Automne à Paris) は、同年がフランス=ポルトガル年であったこともあって、ポルトガルを拠点とするマレーネ・モンテイロ・フレイタス (Marlene Monteiro Freitas, 8作品) のポートレート特集が生まれ、さらにアンジェ国立現代舞踊センター (Centre national de danse contemporaine - Angers) のディレクターのノエ・スーリエ (Noé Soulier, 6作品)、クロアチアの首都ザグレブ出身の振付家イヴァナ・ミュラー (Ivana Müller, 4作品) らの特集が組まれた。そのほかにも、演劇ではティアゴ・ロドリゲス、モアメド・エル・カティブ、クリストフ・マルターラー (Christoph Marthaler)、フィリップ・ケース (Philippe Quesne, 2作品)、ミロ・ラウ、アンヘリカ・リデル (Angélica Liddell, アンジェリカとも)、tg STAN、ダンスではアンス・テレサ・ドゥ・ケースマイケル (Anne Teresa De Keersmaeker, 2作品)、ジェローム・ベル (Jérôme Bel)、フランソワ・シェニョー、トラジャル・ハレル (Trijal Harrell) ら、垂涎の顔ぶれが2022年も並んでいる。日本からは山田由梨と前川知大の作

ティアゴ・ロドリゲス作・演出・出演『バイ・ハート』 撮影：Christophe Raynaud de Lage



品が招聘された。2022年から「レパートリー (Répertoire)」と称して旧作10作品の再演がプログラムされ、新作至上主義からの脱却が加速していることも特筆される(「レパートリー」は古さではなく、新しさを感じさせる言葉に生まれ変わったのだ)。高校・大学との連携も一層強化されている。

2023年の第77回アヴィニオン演劇祭は、ポルトガル出身のティアゴ・ロドリゲスがディレクターに就任してから初めての開催となったが、ピエ時代よりもプログラムの水準が大幅に改善し、関係者から賞賛をもって迎えられた。ロドリゲス本人による珠玉の2作品(当初から予定されていた『バイ・ハート (By Heart)』に加えて、『不可能の限りにおいて (Dans la mesure de l'impossible)』(直前にキャンセルされたクリスティアン・ルパ [Krystian Lupa] 作品の穴を埋めるべく

急遽プログラムされたもの)を筆頭に、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル(2作品、1作品は2010年に同演劇祭で初演された『待ちながら (En Attendant)』の再演)、トラジャル・ハレルらのダンス作品、さらにブルボン石切場の復活を飾ったフィリップ・ケース(『快樂の園 (Le Jardin des délices)』)、6時間にわたる大自然のなかでの上演を指揮したクララ・エドワン (Clara Hédouin) らが高い評価を得た(2023年の招待言語は英語であったが、英語圏のアーティストがかすむほどであった)。2024年は、五輪開催



ティアゴ・ロドリゲス作・演出『不可能の限りにおいて』  
撮影：Christophe Raynaud de Lage



アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル振付『待ちながら』  
撮影：Christophe Raynaud de Lage



を受けて開始時期を6月末に早めての開催となるが(招待言語はスペイン語)、その内容には大いに期待できそうである。



フィリップ・ケース演出『快樂の園』 撮影：Christophe Raynaud de Lage

### 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、共同責任編集 *Alternatives théâtrales*, numéro hors-série, « Scène contemporaine japonaise », 2018, *Théâtre/Public*, n°198, « Scènes françaises, scènes japonaises : allers-retours », 2010、監修書『ポストドラマ時代の創造力』(白水社・2014年)、共編著書『芸術と環境—劇場制度・国際交流・文化政策』(論創社・2012年)、『演劇学のキーワード』(ベリかん社・2007年)、共訳書『演劇学の教科書』(国書刊行会・2009年)、戯曲翻訳にワジディ・ムワワド作『炎 アンサンディ』(シアタートラム・2014/2017年、小田島雄志・翻訳戯曲賞受賞)、『岸 リトル』(同・2018年)、『森 フォレ』(世田谷パブリックシアター・2021年)など。



ティルフィングル・ティルフィングソン作、ステファン・ヨーンソン (Stefán Jónsson) 演出  
『恥にまつわる7つの冒険』(国立劇場) 撮影: Jorri

089

## [アイスランド]

# 痛みをともなう成長期

シグリドウル・ヨンスドッティル

### 大西洋の小さな島

私はアイスランドの演劇評論家として10年近くふたつの出版媒体で活動してきた。2014年8月から仕事をしてきた「フレッタブラディッ (Fréttablaðið)」紙が2023年4月に廃刊したとき、自分が記事にした国内の公演数をあらためて数えてみたところ251だった。実際に観た公演の数字は300に近いはずだ。この数字からも明らかのように、アイスランドは人口が39万人弱と少ないわりに舞台芸術文化が盛んだ。本稿では2022 - 2023シーズンを中心に、舞台芸術シーンをまとめてみる。

### 歴史を振り返る

アイスランドが国となったのは千年以上も前になるが、現代的な観点からの舞台芸術

の歴史は意外に短い。20世紀に入るまでこの国の人口は非常に少なく、貧しい農民や漁民、宗教関係者と役人がわずかに地方に散らばっている状態だった。1950年にアイスランド国立劇場 (Þjóðleikhúsið) がオープンするまで、プロの劇団は存在せず、熱心なアマチュアたちが、舞台芸術の伝統を築こうという高い志をもって活動していた。その皮切りが1897年のレイキャビク・シアター・カンパニー (Leikfélag Reykjavíkur) の創立だ。このようなパイオニアが成功をおさめたが、ここ数年変化のきざしが見えてきた。アイスランドの舞台芸術界はもはや孤立したコミュニティではなく、拡大する多文化社会だという事実による変化だ。良い方向へと進んでいるが、それには乗り越えなければならない困難もある。

### ここ数年の状況

アイスランド舞台芸術のコミュニティも観客も、まだコロナ禍からの回復途上にある。そのなかには、アイスランドが最初のロックダウンに入った2020年3月に開演したにもかかわらず、パンデミックを生き延びた上に、興行的成功をもおさめたプロダクションがある。オーラヴル・エギル・エギルソン (Ólafur Egill Egilsson) 作・演出の『九つの生 (Níu líf)』は、アイスランドの伝説的ミュージシャンのブビ・モルテンズ (Bubbi Morthens) の生涯を描くジュークボックス・ミュージカル (既存の楽曲を使用したミュージカル) だ。レイキャビク・シティ・シアター (Borgarleikhúsið) で上演され、興行成績の記録を更新した。最近の発表では、2024年の1月に233回目のパフォーマンスをもって最終公演となる。

また、アイスランドの観客の好みが変わってきているのが感じられる。エンターテインメントの需要は多く、チケットは値上がりが続けていることから、チケットを買う人は公演を選ぶときに冒険しなからず、コメディか、ブビの音楽のように既に知っている題材を選びがちだ。これがレイキャビク・シティ・シアターや国立劇場のような大規模劇場のプログラム決定に影響することは避けられないだろう。

### 社会的責任、インクルージョン、独立系の舞台芸術シーン

国立劇場で勃発した予期せぬ論争で、今シーズンは幕を開けた。スウェーデンのケイ・ポラック (Kay Pollak) とカリン・ポラック (Carin Pollak) 作のミュージカル『歓びを歌にのせて (Sem á himni)』(スウェーデン語原題: Så som i himmelen) の国内初演は、同劇場の新シーズンの始まりを飾り大ヒットは間違いなしと思われていたのだが、むしろ危機的状況に陥ることとなってしまった。障がいのある登場人物を健常者の俳優が演じ



たことと、20代後半のその人物の描き方が子どもっぽかったことに対し、障がい者コミュニティの不満が爆発したのだ。この公演についてだけではなく、障がい者がプロの舞台芸術界から締め出されていること、自分たちのストーリーが語られずその姿が人に見られることがないという現状についても彼らは抗議した。

劇場側が問題を話し合うためのイベントを催したところ、国立劇場は満員になった。さまざまな発言があり、多くの経験がシェアされ、様々なことが決定されたが、このことはインクルージョンへの長い道のりの始まりにすぎない。

国立劇場の西に広がるチョルトニン湖を挟んだ対岸に位置するチャルナル劇場(Tjarnarbíó)でも別の激しい抗議活動が起こり、2023年の夏に頂点に達した。声を上げたのは劇場に所属しない独立系パフォーマーたちだ。チャルナル劇場は首都中心部にある小ぶりな劇場だが、アイスランドの独立系舞台芸術の本拠地だ。自主制作は行わず、個々のパフォーマーや舞台芸術グループに上演の場を提供している。古くからレイキャビク市の資金援助を受けているものの、運営費をまかなうには不十分だ。芸術監督のサラ・マルティ・グズムズドットティル(Sara Martí Guðmundsdóttir)によると、2022-2023年のシーズンに同劇場のスタッフとして勤務したり、各公演のスタッフや俳優として短期間仕事をした人の総数は300人以上。政府のテコ入れで市からの援助がやっと増額されたが、独立系シーンの将来は不透明だ。大きな課題は資金や自主制作できる劇場が不足していることにある。



独立系舞台芸術の本拠地、チャルナル劇場 撮影：Myriam Marti

## 注目のフェスティバル、劇場の自主公演、独立系の公演

アイスランドには数多くの舞台芸術フェスティバルがある。ウェストフィヨルド地方の一人芝居のフェスティバル「アクト・アローン (Act Alone)」から、「クヴァンムスタンギ国際人形劇フェスティバル (Hvammstangi International Puppetry Festival: Hip Fest)」、そして首都の「レイキャビク・ダンス・フェスティバル (Reykjavík Dance Festival)」に、「LÓKAL (Performance Festival Reykjavík)」まで。

さらに、忘れてはならないのが北部アークレイリのアークレイリ・シアター・カンパ



クヴァムスタンギ国際人形劇フェスティバルは、ハンドベンディ・パベット・シアター (Handbendi Brúðuleikhús) を主宰するグレッタ・クラズ(Greta Clough)が芸術監督を務める。撮影:Puppet Prototyping

グルザルドットイル (Ásthildur Úa Sigurðardóttir)、エッダ・ビョルグ・アルナルドットイル (Edda Björg Arnardóttir)、ニーナ・ドッグ・フィリップスドットイル (Nína Dögg Filippusdóttir)、マルグレット・グズムズドットイル (Margrét Guðmundsdóttir) が、いずれも卓越した演技を見せた。

また、レイキャビク・シアター・カンパニーがユニークな公演を行った。ルナル・グズブランドソン (Rúnar Guðbrandsson) 演出による、ペーター・ヴァイス (Peter Weiss) 作『マラー／サド (Marat/Sade)』(正式タイトル：マルキ・ド・サドの演出のもとにシャラントン精神病院患者たちによって演じられたジャン＝ポール・マラーの迫害と暗殺)だ。このカンパニーは主要メンバーが70歳以上の俳優で構成されていて、最年長は2023年11月に90歳の誕生日を迎えたマルグレット・グズムズドットイル (Margrét Guðmundsdóttir)。マルグレットは1976年に国立劇場で自ら初演したマラーの暗殺者、シャルロット・コルデー役を演じ続けるという偉業もなし遂げている。

## 新作戯曲

新作については独立系の舞台芸術シーンに注目すべきものがある。アイスランド人作家による作品の多くが自伝的なもので、劇作というものの枠組みがぼやけてしまった感さえあったが、特筆すべき新作戯曲があった。まず挙げるべきはティルフィングル・ティルフィングソン (Tyrfinnur Tyrfinngsson) の『恥にまつわる7つの冒険 (Sjö ævintýri um skömm)』だ。彼はこの10年間でアイスランド屈指の劇作家として名を成し、本作も1年間にわたり上演され好評を博した。シーグルズル・アウムンダルソン (Sigurður Ámundarson) に

ニー (Leikfélag Akureyrar) だ。魅力的な作品『シカゴ (Chicago)』や、各地をツアーしたサミュエル・ベケット (Samuel Beckett) 作『しあわせな日々 (Hamingjudagar)』といった優れた公演がある。

独立系の公演に目を移すと、話題をさらったのは女優たちだ。注目すべきパフォーマーの年齢層が30～90歳台と幅があるのもおもしろい。アスチルドゥル・ウア・シ



よる『言わなかったこと (Hið ósagða)』、そしてチャルナル劇場で上演された、スヴェイン・オーラヴル・グンナルソン (Sveinn Ólafur Gunnarsson) とオーラヴル・アウスゲイルソン (Ólafur Ásgeirsson) の『サッカーの耐えられない軽さ (Óbærilegur léttleiki knattspyrnunnar)』も、アイスランドのありふれた日常生活の悲喜劇にスポットライトをあてた。

2人の若手劇作家、マティアス・トリグヴィ・ハラルドソン (Matthías Tryggvi Haraldsson) とアドルフ・スマアウリ・ウンナルソン (Adolf Smári Unnarsson) もそれぞれ『サイウンの最後の日々 (Síðustu dagar Sæunnar)』、『夜の輝き (Nokkur augnablik um nótt)』という新作を発表した。前者は認知症の悲劇を、後者はアイスランドの夏のコテージで人間模様を描く。外国作家の作品では、ハイライトは国立劇場でのマリウス・フォン・マイエンブルグ (Marius von Mayenburg) 三部作の二作『エレン・B (Ellen B.)』(ドイツ語原題: Ellen Babić) と『元カノ (Ex)』だった。ベネディクト・アンドリュース (Benedict Andrews) 演出で上演され、2023年秋に三作目の『別に (Ekki málið)』(ドイツ語原題: Egal) で完結となった。

こうして作品群を振り返ることで歴然とするのが、アイスランドの劇場では女性の書いた作品がほとんど見られないということだ。才能あふれる女性劇作家は確実に存在しているのだから、もっともっと舞台にのせるべきだ。



マリウス・フォン・マイエンブルグ作、ベネディクト・アンドリュース演出『元カノ』（国立劇場） 撮影：Jorri

## アイスランド・オペラ

094

「アイスランド・オペラ (Íslenska óperan)」は1980年に正式に設立された独立した組織であり、カンパニーの所有する、以前は映画館だった「ガムラビーオ (Gamla bíó)」劇場で、30年以上にわたってオペラを上演していた。2011年にはここを売却して「ハルパ・レイキャピク・コンサートホール&会議センター (Harpa)」に移転。財政的には常に厳しい状態で、政府から助成金を受けていたが、かろうじて経営を維持できる程度で十分なものではなかった。

しかしここ数年、文化省は、この短い記事では詳しく説明できない込み入った理由から、公式の国立カンパニーを設立するためのロードマップを作成している。国独自のオペラを制作するためだ。この事業のために最近プロジェクト・マネージャーも雇用され、このことがアイスランド・オペラ・カンパニーの終焉を告げることになりそうだ。彼らの最後の公演はプッチーニの『蝶々夫人』で、2022年の春に初演されたが、シーズン終盤に再び物議をかもしることになった。

アイスランド・オペラはプッチーニのオペラをこれまでに1995年と2002年の2度上演している。キャストは常にアイスランド人中心だったが、今回アイスランド人はもっぱら助演で、蝶々さん役に韓国人のイ・ヘヨン (Lee Hye-young) を起用、オランダ人ミヒール・ダイケマ (Michiel Dijkema) が演出をつとめた。しかし、白人演者が日本人風の衣装をまとい、黄味があった化粧をした舞台写真が公開されるやいなや、「イエローフェイス」

だと非難されたのだ。抗議の声が上がり、議論が巻き起こり、ボイコットが起こり、ソーシャルメディアを賑わせた。アイスランドが人種差別的な過去や慣習の問題に取り組むには、まだ長い道のりが残されている。

## 今後の展望

この記事は2023年の後半に書いているが、最近になって政府が国の公的な舞台芸術についての政策を策定する作業部会を発足することを発表した。これが舞台芸術界における賃金や助成金を包括的に見直すきっかけとなってほしいと思う。現行のシステムは近年、財政的困難に陥っており、火急の改善が必要だからだ。

小さな島国アイスランドは千年の歴史を持ちながら、舞台芸術のコミュニティはまだ痛みをともなう成長期にある。才能あるアーティストは大勢おり、日々研鑽に励み、さらにすばらしい舞台を作ることを目指している。だから私は、希望をもって、未来は明るいと考えるのだ。

### Sigríður Jónsdóttir

アイスランド国立図書館に附属する演劇博物館の舞台芸術専門員。エディンバラ大学で社会人類学の修士号を、アイスランド芸術大学で演劇と舞台創作の学士号を取得。2014年から2023年まで「フレッタブラディッ」で演劇批評を担当し、現在は「ヘイミルディン (Heimildin)」紙で劇評を執筆している。アイスランド大学とアイスランド芸術大学で、クィア演劇、演劇批評、劇作家スヴァヴァ・ヤコブスドットイル (Svava Jakobsdóttir)、演劇史についての講義も行う。アイスランド国営放送 (RÚV) のラジオ番組にレギュラー出演しており、2022年にはスティーヴン・ソンドハイムの生涯と作品に関する3部構成のラジオシリーズを放送した。

アイスランド演劇博物館 (Leikminjasafn Íslands) : <https://leikminjasafn.is/>

アイスランド舞台芸術センター (Sviðslistamiðstöð Íslands) : <https://www.svidslistamidstod.is/>

ヘイミルディン・オンライン : <https://heimildin.is/>

(翻訳：佐々木紀子)





ナタリア・ヴォロズビート作・マクシム・ゴレンコ演出『緑の回廊』 写真提供：パドリ劇場

## [ウクライナ]

# 意義を探し求めるウクライナ演劇

## マリーナ・コテレネツ

2年近く、ウクライナでは戦争が続いている。軍事的衝突は国の東部で展開されているとはいえ、多くの都市において戦略的な攻撃目標に対する定期的なミサイル攻撃が行われている。男性への積極的な徴兵が軍では継続し、各都市の通りには軍服を身につけた多くの人たちがいる。だがこうした状況にもかかわらず、2023年のウクライナでは避けがたい戦争のルーチン化（日常化）が生じた。2022年春のロシアによる侵攻、キーウやチェルニーヒウ、ハルキウ近郊での戦闘、マリウポリやセヴェロドネツクの占領、これらに対する最初の激しい反応が過ぎると、ウクライナの人びとは戦争の時代という新たな環境と複雑化していく生活への適応を余儀なくされた。

## 劇場は降伏しない

2022年秋、各劇場には活動の再開とレパートリーの復元という課題が持ち上がった。多くの集団が俳優や専門家の不足という問題に直面していた。ある者は別の町へ避難し、ある者は国外に出国し、多くの俳優たちや劇場のスタッフは前線へと赴くか領土防衛隊に登録をしたためだった。そして、彼らの多くが亡くなった。今もなお軍務についている者もいる。例えば、キーウのイワン・フランコ記念国立劇場 (Ivan Franko National Academic Drama Theater)<sup>(1)</sup>の俳優、オレクサンドル・ペチュリツァ (Oleksandr Pecherytsia) とエヴゲン・ニシュク (Yevhen Nyshchuk) は自分たちの作品を演じるために前線に赴いているし、スームイ・M・シチュープキン記念国立劇場 (Sumy National Academic Drama and Musical Comedy Theatre named after Mikhail Shchepkin)<sup>(2)</sup>の主任演出家であるマキシム・ブルガーコフ (Maksim Bulgakov) は創作活動とスームイ州の防衛という任務を両立させている。

ウクライナ東部と南部の劇場は、これまで常にロシア語のみを用いて活動してきたが、多大な努力を通じてレパートリー作品すべてをウクライナ語に移し替えた。この計り知れぬほど困難な仕事は、たった数カ月で行われた。

破壊された街や占領された地域の劇団は、メンバー全員というわけではなかったがウクライナ西部へと移転した。ヘルソン人形劇場 (Kherson Academic Regional Puppet Theater) は2022年秋にウクライナ西部のコロムィヤという小さな町に移り、その町のドラマ劇場<sup>(3)</sup>の舞台を使って活動を再開した。一方で多くの苦難に見舞われたマリウポリ・ドラマ劇場 (Mariupol Drama Theater) の俳優の小さなグループは、主任演出家リュドミラ・コロソヴィチ (Ludmyla Kolosovych) に率いられ、2022年春に包囲されたマリウポリを脱出することができ、ハンガリーとの国境沿いにあるウジュホロドという町に辿り着いた。そして、彼らはウジュホロド・ドラマ劇場<sup>(4)</sup>のメンバーと共に同じ舞台上で活動し、2



ウクライナの人気作品『盗まれた幸福 (Stolen Happiness)』(イワン・フランコ作) でミコラ役を演じるイワン・フランコ記念国立劇場の俳優オレクサンドル・ペチュリツァ  
撮影: Valeria Landar



年目を迎えている。

ロシアとの国境に近く、激しい砲撃にさらされている北東部に位置するハルキウでは、安全上の観点から劇場の活動は完全に停止している。2022年春、まさにこの町にとって劇的な時期に、ハルキウ・V・A・アフアナシエフ記念人形劇場 (Kharkiv State Academic Theater named after V. A. Afanasyev)<sup>(5)</sup> は、空襲のさなか子供たちを連れて住民が避難した地下鉄で公演を始めた。劇場が活動を続けることができたのはウクライナ各地やヨーロッパへの遠征公演の場合に限られた。2022年から23年にかけて、いくつかのヨーロッパの演劇祭がウクライナの作品を自分たちの劇場に招待した。また2022年のアヴィニョン演劇祭では、特別にウクライナのパビリオンも開催された。

マリウポリ・ドラマ劇場<sup>(6)</sup> が空爆で破壊された映像や、ルハンシク州のセヴェロドネツィクで劇場が戦車によって砲撃された映像は世界中を駆け巡った。そして1年後の2023年夏にも再び劇場は被害を受けた。チェルニーヒウ・シェフチェンコ記念ドラマ劇場 (Chernihiv Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater named after Taras Shevchenko)<sup>(7)</sup> の歴史的建物が、ドローンや無人飛行機の展示会場として使用されていた際に、標的型ミサイルの攻撃を受け、多くの死者を出し、建物の一部も破壊されたのだ。現在、同劇場は、ウクライナを代表する演出家アンドレイ・バキロフ (Andrey Bakirov) が指導し、被害を免れた二つの小さな室内スペースでの活動だけでなく、大規模な公演も変わらず継続している。こうした大規模公演では、劇場のメインホールの客席と舞台の間に設置されている防火シャッターを降ろして破壊された部分を覆い隠

し、舞台上に観客席を設置するため、観客が俳優たちと同一の空間にいる状態で公演が行われている。

ウクライナの各都市が非常に激しい爆撃にさらされていた戦争開始の初年度、国民たちは移動を余儀なくされたが、ウクライナの劇場は存続のために戦っていた。公演は避難所や地下壕で

2022年4月、ロシアによる空襲のさなか、避難先のハルキウの地下鉄で行われたV・A・アフアナシエフ記念人形劇場の公演 撮影：Victoria Yakymenko



行われ、各劇団のグループは長期間のツアー公演に旅立ち、懸命にレパトリーを復活させ（それは戦火が最も激しい地域だった東部や南部の町においてさえ行われた）、劇場の人びとはその職を守ろうと必死に努力し、そして彼らは成功させたのだった。2023年を通じて演劇界の活動は反撃に転じた。いくつもの新作が発表され、演劇の展覧会が開催され、演劇祭も行われた。演劇労働者組合は全ウクライナ演劇祭（Great Real Art）の開催に反対の声をあげることはなく、11月の演劇祭で戦時下の演劇年が総括され、ヨーロッパのエキスパートたちが審査員として招待され、ウクライナに来訪したのだった！

## 戦争のドキュメンタリーシアター

戦争が始まったというショック、恐怖、不条理に、ウクライナの社会は内部の力を即座に動員することで立ち向かった。ボランティア活動が広がり、活動家たちは軍や避難者を援助し、多くの劇場はしばらくのあいだ人道支援の中心地に姿を変えた。だが、重要なのは劇場の創造活動だった。戦争が始まった最初の数カ月間に、多くのドキュメンタリー作品が上演されたのだ。それは俳優や演出家たちが、インターネット上を埋め尽くしていた戦争中の出来事の見撃者の証言や、フェイスブック上のストーリー、ジャーナリストへのインタビューをもとに創作したものだった。

このようなドキュメンタリー作品を上演する手法は、劇作家ナタリア・ヴォロズビート（Natalya Vorozhbyt）とドイツ人演出家ゲオルク・ギノー（Georg Genoux）が、ドンバス地方の軍事衝突で被害を受けた人々のリハビリテーションのために、キーウに難民劇場を作り上げたことで、2014年以降にウクライナで知られるようになった。この手法は2022年にも数多くの演劇集団によって利用された。マリウポリ・ドラマ劇場の一部の俳優と演出家アレクセイ・グナチュク（Alexey Gnatyuk）は、キーウで『戦争の色をした顔（Лицо цвета война）』という作品を制作し、同劇場の別の俳優たちもウジュホロドで、演出家エウゲン・チシク（Eugen Tyshchuk）による『マリウポリのドラマ』という公演を制作した。どちらの公演も劇場の人びとが自ら経験した実際の出来事を元に制作されたものだ。チェルニーヒウ青年劇場（Chernihiv Theatre for Youth）は、町が完全に包囲されたチェルニーヒウの住人の体験談や告白を集めた『戦地後方日記』を創作した。そして最も有名なドキュメンタリー作品は、ヘルソン・ミコリ・クリシュ記念ドラマ劇場（Kherson Regional Academic Music and Drama Theater named after Mykola Kulish）が制作した『残るのは（不）可能……（Лишатися（Не） Можна…）』で、いかにして劇場の俳優や演出家たちが2022年春の占領下にあるヘルソンから脱出したのかを描いている。

実際において、これらの作品はすべてミニマリズムの形式を有し、コラージュの原理を用いて構築され、頻繁に事件現場のビデオ映像を利用し、社会評論的な熱を帯び、俳優には告白するような口調が求められた。成功を取めるのは難しくなかった。それはまさに実生活と舞台のあいだに障壁も仲介者もない稀有な例だったからだ。俳優たち自身がテキストを作り上げ、様々な経験やトラウマにありのままに反応し、声に出すことで、彼らは内省とセラピーの魔法のような装置としての演劇に触れることとなった。俳優たちはまず自分自身を癒し、それから観客たちを癒したのだ。

### 劇場は戦争についてどのように語っているのか？

この問いはウクライナの舞台従事者にとって切実なものとなった。キーウのレーシャ・ウクラインカ記念国立劇場 (Lesya Ukrainka National Academic Theater)<sup>(8)</sup> では2023年5月、首都の劇場の演出家や代表が参加した公開討論会までもが開催された。無論、一つの結論は見つからなかった。

ドキュメンタリー作品に対する観客の興味はすぐに消え失せてしまった。そのため各劇場は最近、戦争に関する作品の公演を拒絶するようになってきている。演出家がこのテーマに意義をもたせるような特別な方法を見つけ出した成功例はそれほど多くはない。

ドニエプル川の左岸に位置するキーウ・ドラマ・コメディ劇場 (Kiev Academic Theater of Drama and Comedy on the Left Bank of the Dnieper River)<sup>(9)</sup> の演出家ミハイロ・ウリツキイ (Mykhailo Urytskyi) は、フランスの作家エリック・シュミットの第二次世界大戦に参加したドイツ人老パイロットを描いた小説『私に飛行機を描いてくれ (Намалюй мені літак)』を自ら翻案して上演した。主人公の老人が人生の最後に、ふいに1944年

ドニエプル川の左岸に位置するキーウ・ドラマ・コメディ劇場による『私に飛行機を描いてくれ』 撮影: Anastasia Mantach



にサン＝テグジュペリの飛行機を撃墜したのが自分だったことを知るという作品である。ウリツキイは人形劇場の素晴らしい演出家であり、舞台のドラマチックな場面に「人形の女の子」を登場させるが、それは当然ながら星の王子様を思い

起こさせた。

演出家、舞台美術家のイーホル・ビリチ (Ihor Bilyts) はレーシャ・ウクラインカ記念国立劇場で、現代の劇作家ユーリヤ・グドシニク (Julia Gudozhnyk) の戯曲『危ない、地雷だ! (Обережно, міна!)』に取り組んだ。作品のヒロインは地中に埋められた地雷を処理する若い女性工兵で、演出家は彼女を古代の女神ペルセポネーと重ね合わせている。

しかし、戦争というテーマといかに取り組むことが可能かを示した最も印象的で意義深い事例は、ドキュメンタリー性も細部のリアリティも捨て去った、ハルキウ・タラス・シェフチェンコ記念国立劇場 (Taras Shevchenko Kharkiv Academic Ukrainian Drama Theatre)<sup>(10)</sup>の舞台『幸運を祈る! (Нехай щастить!)』だった。演出家ステパン・パシチュニク (Stepan Pasichnyk) はジョージアの作家バサ・ジャンカシヴィリ (Basa Janikashvili) の劇小説『戦争ごっこ (War Game)』をモチーフに作品を作り上げ、人形やグロテスクな異性装の役者、道化役者が登場する民族的ファルスというジャンルで作品を上演した。村に住む男の子が木に登り、パチンコでロシアの戦闘機を打ち落とすと、パイロットたちの人形が男の子のおじいさんとおばあさんの頭上に真っ逆さまに落ちてきて、老夫婦はそれらを捕虜にしなければならなくなる。二人は捕虜をどう扱ったらいいかまったくわからないものの、殺してやりたいと思っている。ところが、おじいさんとおばあさんは処刑の前に捕虜たちに豪華なごちそうをふるまう。好きな食べ物を与えられ、民謡が歌われ、踊り始める準備も整う。しかし、フィナーレでは敵への赦しは無い。人形たちは一人また一人とゴミ袋に押し込まれていくのだった。

101

戦争というテーマに向き合う鍵は (特に国内が戦火に見舞われ、前線では兵士たちが死に、ミサイルが街の上空を飛び交っている状況では) 一つだけ、笑いの文化だ。ファルスやブラックコメディこそが戦争が引き起こす恐怖や憎悪に対する最高の演劇的解毒剤なのだ。実際、ウクライナのメディアやインターネット空

ハルキウ・タラス・シェフチェンコ記念国立劇場による『幸運を祈る!』  
撮影: Oleksandr Osipov



間では、敵を嘲笑し笑い飛ばして消し去ることが信じられないほどに普及している。もう一つ、ウクライナ人たちの集団的意識を利用する古くから伝わる古典的な題材も劇場で上演されているが、これについては別の章で触れよう。

## 戦争というチャンス

チャンスは我らの劇作家に訪れた。舞台芸術における主要なトレンドが世界的にも視覚的かつ身体的な演劇であるような時代に、ウクライナの劇作家は異常なまでの需要と名声を世界中で獲得したのである。アメリカではレアティーズ・プレス (Laertes Press) からすでにウクライナの作家の戯曲集『戦争の時代における感情の辞書：ウクライナの劇作家による20の短編作品(A Dictionary of Emotions in a Time of War: 20 Short Works by Ukrainian Playwrights)』が第二版を数え、リヴィウの作家アンドレイ・ボンダレンコ (Andriy Bondarenko) の戯曲『ゴーストランド (Ghost Land)』も出版されている。2023年ははじめには、パリでウクライナの劇作家週間が開催され、ストックホルムでは「ヨーロッパフェスティバル・ウクライナの春 (European Festival: Ukrainian Spring)」も開催された。

102

シュトゥットガルト・ドラマ劇場では2022年、ウクライナの演出家マクシム・ゴレンコ (Maksym Holenko) がレーナ・リャグションコワ (Lena Lyagushonkova) の戯曲『ゴリキーの母 (Мать Горького)』(そのタイトルはソ連時代の作家マクシム・ゴリキーの名と1905年の第一次ロシア革命を扱った彼の有名な小説『母』から構成されている)を上演した。ただし、リャグションコワの戯曲の主人公は革命家ではなく、窃盗の常習者、売春婦、そしてソ連崩壊後のドンバス地方の小さな町の普通の住人達である。劇作家は労働者階級の荒んだ生活と、底辺に生きる人々の、アメリカ映画では「ゴミ」とくくられてしまうような生き様を現代の英雄譚として描いた。2022年、この戯曲でリャグションコワはシュトゥットガルト劇場 (シャウシュピール) からヨーロッパ・ドラマ・アワードの「若手劇作家」部門にノミネートされ、最優秀劇作家賞を受賞した。

最も有名なウクライナの劇作家ナタリア・ヴォロズビートは、戦争下のこの2年間に需要が最大限まで高まった。彼女の戯曲『Bad Roads』は世界的ヒットとなり、バルト三国、フィンランド、カナダ、ドイツ、フランスで上演された。また日本でも戯曲は翻訳、出版され、リーディング公演が既に行われている。

彼女の最新作『緑の回廊 (Green Corridors)』はミュンヘンの劇場カンマーシュピールの依頼で執筆され、ドイツで初演された後、ウクライナとチェコでも上演されている。緑の回廊とは、2022年春、戦火を逃れるためにヨーロッパへ渡ろうとしたウクライナの

避難民が国境を通過する際のシステムのことである。ヴォロズビートは、プチャ出身の若いネイリスト（彼女はロシア兵の暴力の被害者であることがのちに判明する）、ハリコフの爆撃で家を失った子だくさんの母親、ベットを保護しているネコ好きの高齢女性、登場人物全員からロシアの制作会社の協力者ではないかと疑われている女優、という4人の避難民のストーリーをベースに戯曲を構築した。4つのストーリーラインが巧みなコラージュによって組み合わせられ、そこに20世紀のウクライナ領内で起きたテロや戦争で殺されたウクライナの歴史的人物のエピソードも盛り込まれており、それらの人物は一人の女優が女性や男性の衣装に着がえて演じた。

『緑の回廊』は、辛辣で容赦のないユーモアとまばゆいほどの対話が織り込まれた悲劇的ファルスである。平穏で何不自由のない生活のみを期待する同胞の消費者根性に対する作者の皮肉めいた視線が、裕福で傲慢なヨーロッパ社会に対する公平なポートレートと組み合わせられている。

戦争によって傷を負った一般のウクライナ人の世界と、ヨーロッパのブルジョア世界の衝突は、その二つのあいだには共通点など何一つないという明白な真理を露出させる。戯曲のフィナーレでヒロインたちは皆ウクライナへ戻っていく。彼女たちの本当の幸せは故郷にしかないためだ。この勇敢で容赦のない戯曲は2023年にキーウのパドリ劇場（Theater on Podil）でマクシム・ゴレンコ（ナタリア・ヴォロズビートが信頼する演出家）によって演出された。上演はアトラクションのモンタージュの原則<sup>(11)</sup>で構成されており、実際、各場面はグロテスクさがエキセントリックの極みにまで到達していた。このようなアプローチが、ヴォロズビートの新しいファルスに対して理想的な鍵となることが示された演出だった。

## 活路としての古き伝説

戦争という痛みを伴うテーマを脇に置いて、劇場は観客の要望に対応するようになった。ここで思い出されるのが、2023年春にウクライナのあるチケット販売業者が行った社会調査である。その調査結果が明らかにしたのは、ウクライナの人々は劇場やコンサートホールに対して、気晴らしや戦争からの一時的な避難所を求めているわけではなく、不確実な時代に支えとなり、生きる感覚を取り戻してくれるような美的で芸術的な満足を求めているということだった。

そのため、この戦争期間中に勝利をおさめたのは観客にとって単なる喜劇や明るい作品ではなく、彼らをシンプルな生活の意義へと立ち返らせてくれるような作品群を提供した劇場だった。例えば、ドニエプル川の左岸に位置するキーウ・ドラマ・コメディ劇場では、マイケル・マッキーバー（Michael McKeever）の人気作、サットン家の奇妙な出来



事を描いた『37枚のポストカード (37 postcards)』を上演した。ただし劇場はこのアメリカ人作家の書いたエキセントリックで不条理な喜劇を、恐れることなく家族や愛の永遠の価値について語る身を刺すようなメロドラマ調によって完成させた。そして観客も家族や愛といったテーマに共感し、戦争前とは異なる反応をあらわにしたのだった。

2023年、リヴィウのマリヤ・ザニコヴェツカヤ記念国立アカデミー劇場 (National Academic Ukrainian Drama Theater named after Maria Zankovetska、ウクライナ南部最大のドラマ劇場)<sup>(12)</sup>の代表に就任したマクシム・ゴレンコは、ポーランド生まれのイディッシュ作家、アイザック・バシェヴィス・シンガーの小説『敵、ある愛の物語 (Enemies, A Love Story)』を戯曲化して上演した。彼は演出においてこの作品のジャンルを悲喜劇とし、ホロコーストのトラウマを抱える人々の運命について物語り、舞台上で登場人物たちの痛みを苦々しくもエキセントリックな笑いと結び付けた。演出家はウクライナの人のびとが今後……終戦後にどのように生きていくのかという問いを提示している。これから先、ウクライナはトラウマをどうやって克服するのだろうか？

最後にあげるのはキーウのイワン・フランコ記念国立劇場が上演した、ポーランドの文豪アダム・ミツキェヴィチ (Adam Mickiewicz) が19世紀初期に、ポーランドのロシア帝



マリヤ・ザニコヴェツカヤ記念国立アカデミー劇場で上演されたマクシム・ゴレンコ演出『敵、ある愛の物語』  
撮影：Ruslan Lytvyn



国の専制に対する抵抗について書いた詩劇『ジアディ (Dziady)』である。この難解な作品の公演のために劇場は、精力的に活動する著名なポーランド人演出家マヤ・クレチュエフスカ (Maja Kleczewska) を招聘した。この公演にもまたウクライナの抵抗のパトスが満ちていた。

しかしながら、私たちの劇場のメインホールで不動の地位を占めたのは、民族的古典作品、つまりウクライナの文学的言語と民族意識が形成されはじめた19世紀の作家の作品であった。これら数少ない作家たちのテキストは、日常や社会の出来事をリアルに描くことが主流だった時代に属し、フォークロアの要素がかなりの割合で含まれている。そのため長いあいだウクライナの演出家と観客たちは、これらの古典に皮肉を込めた態度を取り(学校での朗読で苦勞させられたせいもある)、ヨーロッパやロシアの優れた作家の方を好んだのだ。だが、戦争がすべてを変えた。

戦争という実存的な状況において、他でもない前世紀の古典作品は、演出家や観客たちから、アイデンティティのための祖型的土台、民族的意識(あるいは無意識的なマーカー)を描写するアルゴリズムと評価されるようになったのである。

国内におけるウクライナの古典作品の上演のなかで最も特徴的だったのが、キーウのイワン・フランコ記念国立劇場で上演されたゲオルギイ・クヴィトウスキ=オスノヴィヤネンコ (Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko) の『コノトプの魔女 (Конотопська відьма)』だった。若手演出家イワン・ウルィフスキー (Ivan Uryvskiy) による公演は、瞬間に2023年の演劇界のヒット作となった。公演チケットはOLX<sup>(13)</sup>で転売され、公演のいくつかの場面を録画した動画はTik-Tok上で拡散された。

このリアリスティックで風刺的な作品が書かれたのは1833年で、ウクライナ文化とウクライナ演劇の要石の一つとなった。舞台はコノトプという小さな町で、主な登場人物は、町の百人長(コサック分隊の隊長)、彼の書記の秘書官、愛し合う若いカップルである。愚鈍で怠惰な百人長は上官から分隊と共に召集命令を受ける。しかし、彼は出撃を免れるためにずる賢い秘書官と共に、コノトプの牛から牛乳を盗んだとされる魔女た



ゲオルギイ・クヴィトウスキ=オスノヴィヤネンコ作・イワン・ウルィフスキー演出『コノトプの魔女』。2023年演劇界のヒット作。撮影: Yulia Weber

ちの追跡をでっちあげる。「尋問」の過程で彼らは何人かの無実の女性を溺死させるが、結果的に彼ら自身が本物の魔女の魔術にかかってしまう。魔女はあらゆる恥辱に対して復讐し、ついでに若いカップルの運命も滅茶苦茶にしてしまうのだった。なぜか？ それは登場人物たち全員が彼女の魔力を利用し、悪魔の世界の魔法に触れてしまったためなのだ。

演出家のウリフスキーは広く知られた文章からフォークロアの装飾を取り外し、日常的なリアリズムを取り除いた。彼は耐えがたいほどの美しさを用いて、象徴主義的な劇作品を作り上げている。公演では、乳白色の空間に炭のような黒い姿の「悪霊」が登場し、喉を使った特殊な歌唱法で民謡を歌う歌い手は古代の祭司を思い起こさせ、ウクライナの精神的な異教的根幹を露出させ、悪が善の側に立ち、最も神秘的で危険なものが女性の力として描かれる。彼は広く知られた物語を現代的な視覚的演劇の原則によって構成しつつも、グロテスクな自然と神秘的思惟を作品のなかで結合させた偉大なニコライ・ゴゴリの伝統にも立脚しているのだ。芸術的な直観に従いつつ、演出家は民族的意識の古き基盤に目を向け、異教的なウクライナの精神的根幹を明らかにしたのだった。

また非常に興味深いのは、ウリフスキーはウクライナ東部にある地方都市の出身であり、ソ連崩壊後のロシア文化のなかで成長し、幼少期からロシア語で会話をしてきたということだ。しかしながら、彼は演出家としてのキャリアをスタートすると、まるで内なるウクライナ精神を発見してゆくように民族的古典作品に目を向けたのだった。そして、観客たちもまた彼のあとを追って、驚きと興奮を伴って自らのウクライナの根源を発見するのである。

戦争はウクライナにおいて過去の繋がり<sup>①</sup>と現在の繋がりを断ち切り、膨大な数の人々を集団的心理の深層段階にまで押しやった。これは非常に重い試練である。しかし、このような時期に芸術家は重苦しい経験を、明白で利用しやすい形式、あるいは洗練された美学的な形式で包み込むことによって自分たちの観客を守ることができる。それはまるで、端まで凍り付いたウクライナの共通性を好戦的に見つめる古代の深淵に、美しいヴェールをかけているかのようである。

今日、大多数のウクライナの劇場のリーダーたちは、社会にとっての自分たちの仕事の意義を理解している。興行収入と財政面の維持だけでなく、彼らにはより高次元の課題が生じたのだ。ハルキウ・V・A・アフアナシエフ記念人形劇場の優れた演出家オクサーナ・ドミートリエヴァ (Oksana Dmitrieva) は「今日、私たちの芸術は自国民に奉仕する道を見つけなければならない」と倦むことなく語る。ウクライナ演劇はその途上にあるのだ。

## Kotelenets, Marina

国立キエフ・イワン・カルペンコ＝カリー記念演劇・映画・テレビ大学 (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television) 演劇学科 (学士)、国立キエフ・タラス・シェフチェンコ記念大学 (Taras Shevchenko National University of Kyiv) 心理学科 (修士) を卒業。ウクライナの出版媒体で美術評論家やジャーナリストとして活躍した後、母校のイワン・カルペンコ＝カリー大学の演劇学科で教鞭をとる。2011年からは、NPO「全ウクライナ作家連盟 (All-Ukrainian League of Authors)」で、劇場や劇作家との協働に関する専門家として勤務。2016年より全ウクライナ作家連盟のディレクターを務める。

(翻訳：内田健介)

---

### 註

- (1) <http://ft.org.ua/ua>
- (2) <https://musicdrama.com.ua/>
- (3) <https://teatr.kolomyya.org/>
- (4) <https://www.dramteatr.uz.ua/>
- (5) <https://puppet.kharkov.ua/>
- (6) <http://www.dramtheatre.com.ua/>
- (7) <https://teatr.cn.ua/>
- (8) <https://lesyatheatre.com.ua/>
- (9) 「ドニエプル川～劇場」という長い名前の劇場。 <https://drama-comedy.kiev.ua/>
- (10) <https://theatre-shevchenko.com.ua/>
- (11) 映画監督セルゲイ・エイゼンシュテインが用いた理論。
- (12) <https://zankovetska.com.ua/>
- (13) 個人間の売買を可能にするプラットフォーム。日本のメルカリのようなもの。



モスクワ青少年劇場『出エジプト記』。顔の紙には「助けてください」と書いてある © Elena Lapina

## [ロシア]

# 誰にロシアは住みよいか？

篠崎 直也

残念ながらウクライナにおける紛争は未だ収束せず、ロシア演劇界の状況もほとんど変わっていない。良くも悪くも日常生活が大きな混乱なく続いており、劇場も連日賑わっている。とはいえ、演劇界だけを見ても昨シーズン同様に演劇人の解任や逮捕・裁判、ロシアからの出国、上演の禁止といった話題が後を立たず、ロシアを去った演劇人たちの名前は作品のプログラムや劇場のホームページから削除された。現在の状況が「異常事態」であることは誰もが理解している。

モスクワではソ連時代に数々のヒット映画への出演によって誰もが知る存在となったベテラン俳優リヤ・アヘジャコヴァ (Liya Akhedzhakova) が46年在籍したモスクワ・ソヴレメンニク劇場 (Sovremennik Theatre, Moscow) に辞職願を提出。反体制派指

導者アレクセイ・ナワリヌイを支持し、ロシアの「軍事作戦」を度々批判したことで世間の関心を集め、国家反逆罪で訴えられる可能性もあった。その後は親子の対立を描いた『私の孫ベンヤミン (My grandson Benjamin)』（リュドミラ・ウリツカヤ [Lyudmila Ulitskaya] 作）でヨーロッパ各国を巡演し、ブレーメンでのカーテンコールの際にウクライナ国旗を持って舞台に立っていたことがロシアメディアに報じられ物議を醸した。アヘジャコヴァは「花束と一緒に何か分からず受け取っただけ」と釈明したが、現状が続く限り彼女の演技をロシアの舞台で見ることはないだろう。

ロマン・ヴィクチュク劇場 (Roman Viktyuk Theatre, Moscow) は9月に2週間全ての上演の中止命令が下り、劇場は臨時の徴兵手続き所となった。その時、劇場の外壁には新シーズンに向けてゴゴリの『死せる魂』の大きな広告が貼られており、まさに「劇場の死」を印象付ける偶然である。SNSで写真が広まり、広告は間もなく撤去された。

ペテルブルグでは文化省がボリショイ・ドラマ劇場 (Bolshoi Drama Theater, St.Petersburg) の芸術監督アンドレイ・モグーチャー (Andrey Moguchy) との契約を延長しない方針を発表。同劇場を10年間に渡って率い、老舗の格式を取り戻しつつ改革

109

に成功した功労者の突然の解任は劇場内においても大きな反響を呼んだ。看板俳優である89歳のオレグ・バシラシヴィリ (Oleg Basilashvili) は「なぜ現在の舞台芸術における最高の才能を潰そうとするのか。政治的な立場が原因と言われている。私はこの決定を受け入れることができない」と非難。

映画監督のアleksandr・ソクーロフ (Aleksandr Sokurov) も「官僚主義の攻撃」と批判の声を上げた。劇場は芸術監督不在で現在に至る。

マールイ・ドラマ劇場 (Maly Drama Theatre, St.Petersburg) は5月5日、劇場の扉に貼り紙が掲示され、突然上演禁止処分を受けた。表向きの理由はモップや消毒液に注意書きのラベルが貼られていないこと、食堂の作業テーブル上に携帯電話や鍵、化粧品などの私物が置かれていたこと、天井



活動停止命令が貼られたペテルブルグ・マールイ・ドラマ劇場の入口扉 撮影：筆者

のファンの整備不良、壁や床の仕上げの不備、食堂の職員が採用後に衛生上の検査結果を提出したことなど20項目以上の細かな違反が挙げられた。しかし、このようなチェックによる上演禁止は異例であり、「ロシア軍の信用失墜」の罪で捜索を受けた同劇場の中心俳優ダニラ・コズロフスキー (Danila Kozlovsky) のSNS上における反戦行動が本当の原因であることは明らかだった (前月にも彼の出演演目上演中止に追い込まれていた)。罰金を支払い、処分は2週間ほどで解除されたものの、コズロフスキーと芸術監督のレフ・ドージン (Lev Dodin) は政府のブラックリストに名を連ねている。

そして、最も大きな注目を集め、その動向が絶えず報道されていたのが演劇グループ「ソソの娘たち (Daughters of SOSO、ソソはジョージア語でのスターリンの愛称)」の演出家ジェーニャ・ベルコヴィチ (Zhenya Berkovich) と劇作家スヴェトラーナ・ペトリチュク (Svetlana Petriyuchuk) の逮捕とその後の裁判だった。

2020年12月に初演され、「黄金のマスク」演劇賞で最優秀劇作家賞と衣装賞を受賞した『美しき鷹フィニスト (Finist the Brave Falcon)』が「テロリズムの正当化とプロパガンダ」であるとして当局が問題視。戯曲はモスクワ大学の学生がインターネットで知り合ったイスラム過激派の男性と結婚することを決めシリアに向かうが、本国に送還され罪に問われた実際の事件を基に、様々な女性の証言やSNS上でのメッセージも参考にしたドキュメンタリー性の高い作品である。「美しき鷹フィニスト」とは「愛する美しい男性」を意味する。ロシアや中央アジアの女性たちの運命に焦点を当てているこの戯曲が今になって問題となるのは不可解であり、彼女たちの反政府的な言動が逮捕の理由と考えられる。

多くの演劇人がこの作品において「テロリズムの正当化は感じられない」と主張し、フランス、ドイツ、スウェーデン、チェコ、エストニア、ウズベキスタン、カザフスタンなど世界各国で作品の映像上映や戯曲のリーディング公演が行われ、2人に対する支援が広がった。裁判と勾留は現在も続いている。

国立劇場の中には積極的に政府の「軍事作戦」を支援する劇場もある。SNS上で「#МЫСПРЕЗИДЕНТОМ (#我々は大統領と共に)」のアクションが立ち上がると、モスクワのワフタンゴフ劇場 (Vakhtangov Theatre, Moscow)、オブラズツォフ人形劇場 (Sergei Obraztsov Puppet Theatre, Moscow)、ロシア・アカデミー青少年劇場 (Russian Academic Youth Theater [RAMT])、ペテルブルグのアレクサンドリンスキー劇場 (Alexandrinsky Theatre, St.Petersburg)、ヤロスラヴリのヴォルコフ・ド



ラマ劇場 (Volkov Drama Theatre, Yaroslavl) が共鳴。さらに、モスクワ・マールイ劇場 (Maly Theatre, Moscow) は国防省との協働協定に署名した。

タバコフ劇場 (Tabakov Theatre) やテアトル・ナーツィ (Theatre of Nations, Moscow) も政府に協力的な立場を鮮明にしており、ドネツク音楽・ドラマ劇場 (Donetsk National Musical and Drama Theatre, Donetsk) の客演を受け入れた。タバコフ劇場の芸術監督ウラジミール・マシコフ (Vladimir Mashkov) は「劇場が砲撃を受け上演が不可能になっていた彼らの活動は英雄的だ」と称賛し愛国ムードを鼓舞する。

こうした政府寄りの国立劇場では現在もロシアを去ったドミトリー・クリモフ (Dmitry Krymov) やキリル・セブレレンニコフ (Kirill Serebrennikov) の演出作品がまだ上演されているが、例えばチェーホフ記念モスクワ芸術座 (Chekhov Moscow Art Theatre) の『セリョージャ (Seryozha)』の上演パンフレットにはクリモフの名前が無く、ただ「演出家」とのみ表記している。

州の大部分がロシアの占領地域となっているドネツクやルガンスクではワフタンゴフ劇場やアレクサンドリンスキー劇場が客演を行い、フォメンコ劇場の俳優ポリナ・アグレエヴァ (Polina Agureeva) がドネツクを訪問するなど、兵士に対する慰問や物資の提供、資金の援助を行う劇場はロシア各地で確認できる。劇場やアーティストによる同地域での慰問公演は既に200回を超えた。また、ペテルブルグの国立舞台芸術大学はドネツク、ザポリージャ、ルガンスク、ヘルソンの4州の学生を対象とした奨学生の募集を発表。俳優または演出家コースに入学し無料で教育を受けることができる。クリミアに続く「ロシア化」の動きが急速に進んでいる。

2022年に受賞者たちから反戦のメッセージがあった「黄金のマスク」演劇賞は、23年の授賞式において演出家賞と劇作家賞の部門を除外。それでも作品賞のノミネートには名前が「消された」演劇人たちが関わった作品が含まれていた。

大舞台部門最優秀賞はモスクワ・サティリコン劇場 (Satyricon Theatre, Moscow) の『P』。ゴーゴリの『査察官 (The Government Inspector)』を原案とした作品で、タイトルの「P (ロシア語で英語のRにあたる文字)」は「Ревизор (査察官)」でもあり、「Россия (ロシア)」でもあり、主演のコンスタンチン・ライキン (Konstantin Raikin [Райкин]) の頭文字でもある。劇作家ミハイル・ドゥルネンコフ (Mikhail Durnenkov) による脚本はプーシキンやマンデリシュタムなど他の文学作品の引用が散りばめられ、19世紀から現在までの時空が交錯する。破壊的な行動が代名詞であったユーリー・ブトツォフ (Yuriy Butusov) の演出は今回は抑制的で、いつもは爆音をかき鳴らす舞



ドゥルネンコフ作、プトゥーソフ演出『P』写真提供：モスクワ・サティリコン劇場

台上のバンドセットは演奏されない。俳優たちはお互いに対話をするのではなく、全ての台詞は客席に向けられ、ライキン演じるフレスタコフは狂言回し・観察者として官僚主義への皮肉に満ちたアクトエラ的なテーマを観客に問いかける。しかし、この上演の作り手であるプトゥーソフもドゥルネンコフも既にロシアを去ってしまった。

112

モスクワ青少年劇場 (New Generation Theatre, Moscow) の『出エジプト記 (Exodus)』(カマ・ギンカス [Kama Ginkas] 演出) は今季の新作として批評家の注目を集めたが、もう劇場で観ることはできない。

舞台は現代の精神科病院。主人公のアンドレイは自らをモーセと名乗り、記憶を無くしているという。彼の側<sup>そば</sup>に付き添い歌を歌っていた女性が妻であることが明らかになると徐々に真実が暴かれる。夫は全て覚えており、病気の子供が起因である妻との言い争いや、クレジットの返済、満足してははずの仕事などあらゆるものから逃げて病院にやってきたのであった。妻と共に家に戻ったアンドレイは日常生活に復帰するが全く馴染めず、再び「居心地の良い」精神科病院での安住を続ける。果たして正常でないのは精神科病院なのか、その外の「まともな」世界なのか。ウクライナでの紛争を機に「閉じた」空間となってしまったロシアにおいて、その解釈は切実にロシアの人々を二分する問題である。新進の劇作家ポリーナ・ボロジナ (Polina Borodina) による戯曲であるが、劇場は侵攻批判のメッセージを発信していた彼女の名前を明記していなかった。

上記に挙げた事例から分かるように、政府による言論統制は以前よりも厳しさを増して

いるが、それは上演作品そのものではなく、各人の反戦や反権力の主張に対して向けられたものである。同時代の問題に鋭く切り込むドキュメンタリー演劇を上演し、何度も嫌がらせのような処分を受けてきたモスクワのシアトル doc. (Theatre doc., Moscow) でさえ、ウクライナ侵攻後は波風の立たない作品を上演し続けている。このような自主規制が蔓延する演劇界において、どのような形の作品が今後増えていくのだろうか。今シーズンに見られた特徴から探してみたい。

まずは古典とロシア文化の深掘りである。上演のほとんどが古典作品であるモスクワ・マールイ劇場は政治学や歴史学を専攻する学生を招いてレパトリー劇場における作品選択についてディスカッションを実施。自国文化の広い可能性をアピールした。ヤースナヤ・ポリャーナのトルストイ演劇祭 (Tolstoy Theatre Festival, Yasnaya Polyana) と現代美術ラボラトリー (Laboratory of contemporary art) による『幼年時代、コロムイスリ、第3章』では、現代の衣装を着た女性たちが古代ロシア語で民謡を歌い、背後のスクリーンには子供にまつわる古代の格言やテキストが映し出される。観客は歌や詩を通じて自分たちの文化のルーツを知ることができる。元々古典への意識が高く、自国文化が教育の中心となっているロシアで、この傾向はより拍車がかかることが予想される。

もう一つは個人の物語の共有だ。2022年の「黄金のマスク」演劇賞の実験演劇部門で最優秀賞に輝いた「トーチカ・ドストゥバ」フェスティバル (“Tochka Dostupa [Access

トルストイ演劇祭と現代美術ラボラトリーによる『幼年時代、コロムイスリ、第3章』写真提供：トルストイ演劇祭





『学校のシミュレーター』  
写真提供：「トーチカ・ドストゥバ」フェスティバル

Point]” Festival) による『学校のシミュレーター (School Simulator)』は、社会状況の気分を反映してその解釈を変えながら、本年度も引き続き注目すべき重要レパトリーとして上演され続けている。この作品では、最初に観客がそれぞれ学校の思い出やエピソードを語り、それを基に

俳優たちは誰を演じるかを決め、本物の学校の教室で実際の生徒たちと共に学校生活を送る。観客はその様子を見ながらどの俳優が自分を演じているのかを探す。学校の記憶を通じて多くの共通する経験が重なり、世代間による差異も明らかとなる。また、チュメニの青少年演劇センター「コスモス」(New Generation Theatre Center “Kosmos”, Tyumen) の『アエリータ、目録作成 (Aelita, Inventory making)』では観客はそれぞれ1人でテーブルに置かれたノート(どれも全く同じもの)を手に取りながら、イヤホンでそのノートの作成者の個人的な話を聞き続ける。大きなイデオロギーに社会が支配され



チュメニの青少年演劇センター「コスモス」による『アエリータ、目録作成』写真提供：コスモス

つつある現在、個人のリアルな物語に耳を傾け、共通感覚を確認する作業への希求が高まっているのかもしれない。

19世紀の作家ニコライ・ネクラースフ(Nikolay Nekrasov)は長編叙事詩『誰にロシアは住みよいか』で農奴解放を背景に抑圧され続けるロシア民衆の幸せのあり方を探し求めた(同作は昨年消滅したモスクワ・ゴゴリセンター[Gogol Center, Moscow]でセレブレンニコフの演出により2015年に上演された)。ロシアに残り沈黙を守る者、劇場から戦場に向かう者、そして、ドネツクを慰問したテアトル・ナーツィの芸術監督エフゲニー・ミローノフ(Yevgeny Mironov)のように有名俳優である自身のブランドを使い(あるいは利用され)、その地位を確固たるものにする者。同じロシア人でも置かれた境遇はまるで違う。ロシアを去った演劇人の多くは経済的な困窮に陥り、仕事を見つけるのにも苦労しながらお互いを励まし合い、助け合っている。ロシアは誰にとって本当に住みよいか。分断は深刻である。

モスクワ・メイエルホリドセンター(Meyerhold Center, Moscow)の芸術監督を昨年解任されたドミトリー・ヴォルコストレロフ(Dmitry Volkostrellov)は現在もロシアに留まり続けているが、演劇界の表舞台に戻ることは難しい。「ロシアの演劇はゆっくりと衰退に向かっていて、既に衰退は目に見えている。それは多くの劇場の新作を見れば明らかだ」と将来を憂う。多くの才能がロシアから流出したが、彼らに代わる新しい人材が現れるかどうかは今のところ未知数だ。

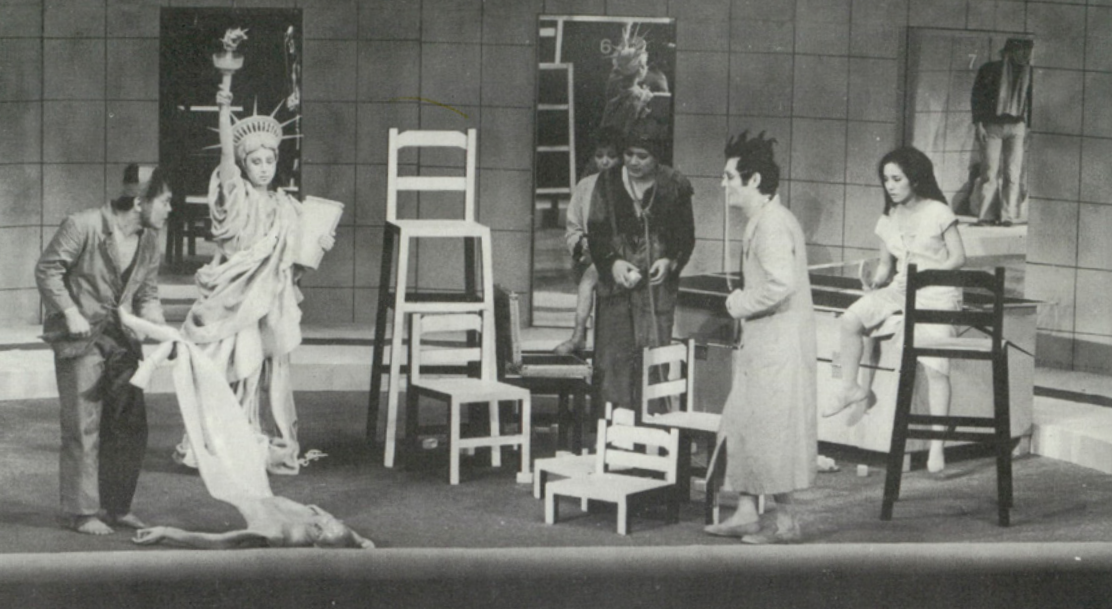
### しのざき・なおや

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、ベ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年間の留学生生活を過ごしたサンクト・ペテルブルグでは劇場通いの日々を送り、ロシアでの観劇本数は1,000本を超えた。著書に『ペテルブルグ舞台芸術の魅力』(共著、東洋書店、2008年)がある。現在は大阪大学、同志社大学非常勤講師。





*Developments  
in Japan* シアター・トピックス  
2023  
*and Overseas*



安部公房スタジオ『愛の眼鏡は色ガラス』安部公房演出（1973年・西武劇場）

## 【シアター・トピックス】

### 生誕 100 年を機に

## 安部公房の演劇的実験

1950年代から80年代にかけて、小説家、劇作家、演出家として前衛的な活動を行った安部公房。1924年に医師の長男として生まれ、東京大学医学部卒業後に小説家としてデビュー以降、1993年に68歳で逝去するまで小説、演劇、映画、音楽、写真など、多分野にわたる創作活動を続けた。

晩年にはノーベル文学賞候補とも目され、世界的にも高く評価されている安部の作品は、代表作『砂の女』（1962年）を筆頭に、現在、世界30数か国以上で出版され、読み継がれている。

安部公房生誕100年にあたる今年の『国際演劇年鑑』では、安部の演劇活動について、国内・国外の研究者による論考によって綴く。

# 安部公房と演劇

高橋 信良

1951年、安部公房は、小説『壁——S・カルマ氏の犯罪』で第25回芥川賞を受賞する。それまで小説の執筆に専念していた彼は、そののち、小説と並行して脚本や戯曲の執筆を始める。脚本は、1971年の映画『時の崖』で一応の終止符が打たれるが、戯曲のほうは、劇団を率いて、自ら演出するまでになり、1982年に体調を崩すまで続けられる。その間に書き上げられた脚本と戯曲は100本近くにのぼり、台詞と演技に対する彼の強い関心が窺える。

最初に書かれた戯曲は、1953年の『少女と魚』（13景）であるが、初めて上演されたのは、1955年の劇団青俳による『制服』である。1954年、雑誌『群像』に1幕5景の構成で発表された同作品は、劇団青俳の稽古中に3幕7場へと大幅に書き換えられて上演される。その理由は、演出を担当した倉橋健の証言に詳しい。「初稿では、女房の役ってというのは、俳優としてはあんまり演じ所がないんです。俳優たちは自分の役を、いろいろ裏づけしたいわけです。そうやってつめよられて、稽古場で安部さん、ふーん、って考えこんじゃって…。女房はどんな感情を持っていたのか、チンサアを好きだったのか嫌いだったのか、そうだな、女房の生活ってというのは出てないなって言ってね、それで女房とひげとが不倫の関係にあったらしいなんていうことになって」（『膺月報 安部公房全集Vサブ・ノート』<sup>(1)</sup>）。

安部は、ここで初めて書かれた言葉が再び生の言葉になるときの難しさを痛感する。劇団青俳の俳優たちは、安部が嫌う「気持芝居」<sup>(2)</sup>をめざしているようにも見えるが、台詞だけでわからせる会話の整合性というものが、彼を戯曲執筆にのめり込ませ、のちに拘ることになる生理的演技への出発点となるのである。そして、「私は今後さらに芝居を書きつづけずにはいられないだろうことがよく分る。私の発想の中には、なにか芝居の形でなくては現れせないものが、ながいこと押しこめ閉じこめられたままになっていたようなのだ」（V、62\*）と昂揚した安部は、矢継ぎ早に2本の戯曲を書き上げる。

そのうちの1本が『制服』上演の3ヶ月後、千田是也演出のもと俳優座によって初演された『どれい狩り』（5幕18景）である。安部自身、「これが意識して書いた、ぼくの処女戯曲」（XXI、415）と言っているように、彼が納得して書いた初めての戯曲であり、だからこそ作品のテーマにも相当の思い入れがあったのであろう。その証拠に、この作品は、12年後には『どれい狩り』（改訂版・7景）へ、20年後には『ウエー（新どれい狩り）』（12景）へと改訂され、作品のテーマが長く拘り続けられることになる。

俳優座『どれい狩り』千田是也演出(1955年・俳優座劇場)



いずれにせよ、安部は、劇団に提供するための戯曲を精力的に書き始め、執筆のコツを掴むとともに演技への関心が増してゆく。そして、1969年、ついに彼は、自身の戯曲を自ら演出することになる。それが『棒になった男』(全3景)である。そして、1971年に『ガイドブック』を演出した翌々年、ついに彼は、自らの劇団〈安部公房スタジオ〉を結成する。同劇団の旗揚げ公演は、1973年6月、新潮社の編集者から紹介された堤清二<sup>(3)</sup>の強力な後ろ盾のもと、渋谷・西武劇場のオープニング公演となり、そのために書き下ろされた作品が『愛の眼鏡は色ガラス』(32景)である。

そうすると、安部の戯曲は、他の演出家のためのもの、そして自ら演出するためのものという二つの作品群に分けられる。具体的には、前者が処女戯曲から『未必の故意』(1971年)まで、後者が『棒になった男』から『仔象は死んだ(イメージの展览会Ⅲ)』(1979年)までとなる。なお、1984年の俳優座創立40周年記念公演のために改訂された『おまえにも罪がある』は、〈安部公房スタジオ〉の活動休止後のことなので、その区別を明確にすることはできない。

また、前者の作品群は三つの時期に細分化できる。前期は、先ほどの『どれい狩り』(1955年)を中心に、『少女と魚』(1953年初出)、『制服』(5景)、『制服』(3幕7場)、『快速船』(1955年)、『永久運動』(1956年初出)、『幽霊はここにいる』(1958年)という、1953年から1958年までの6年間。この時期は、舞台への非実在物の導入の意識的試

みであり、『どれい狩り』を発展させる実験の域をまだ出していない。

中期は、1958年に初演された『最後の武器』から、『可愛い女』(1959年)、『巨人伝説』(1960年)、『石の語る日』(1960年)、『お化けの島』(1960年)、『お化けが街にやって来た』(1962年)、『城塞』(1962年)、『乞食の歌』(1962年)までの5年間。この時期は、『城塞』を除いて、シュプレヒコールとミュージカルの時期といえる。ただし、非実在物は『お化け』二作品で継続的に採用されている。

後期は、『おまえにも罪がある』(1965年)、『友達』(1967年)、『榎本武揚』(1967年)、『どれい狩り』(改訂版)(1967年)、『未必の故意』(1971年)までの7年間で、先ほども触れたように、演出家に上演を委ねた最後の時期であり、作品提供を前提に戯曲執筆をした最終期間といえる。ただし、1969年には演出に着手しているので、7年というのはあくまで便宜的なものである。

また、前者の作品群を個別にみていくと、時系列による分類だけでは筋が通らないこともある。たとえば、死人や幽霊などの非実在物が作品に登場するか否かを時代別に判断することはできないし、ミュージカルの時代というふうに時代を区切ると、そのなかに古典的劇作法のお手本のような作品(『城塞』)が紛れ込んでいる。したがって、年代順



俳優座『幽霊はここにいる』千田是也演出(1958年・俳優座劇場)





俳優座『巨人伝説』千田是也演出(1960年・俳優座劇場)



青年座『友達』成瀬昌彦演出(1967年・紀伊國屋ホール)

の細分化とテーマ別の分類の両方が、同時に考慮されなくてはならない。彼は、ほとんどの戯曲において、まず小説であったためにおいたテーマを発展させている。たとえば、1967年に初演された『友達』のテーマは、1951年に発表された小説『闖入者』からのもので、1974年には『友達』(改訂版)として再び世に問われ、前述の『どれい狩り』同様、ほぼ24年にわたって一つのテーマが拘り続けられたことになる。

つまり、安部戯曲の全体像を理解するには、いくつかの作品群に分類するにしても、複数の時期を絡めた錯綜的な分析が必要となる。そして、複雑に交錯する作品群が一つの命題に集約される場として、安部が

自ら演出する時期となる。その場とは、虚構としての舞台空間で、個性や情緒といった登場人物の感情的演技を廃し、抽象性を際立たせた舞台空間によって観客の想像力を掻き立てようとする実験の場である。というのも、「僕は、小説的演劇も、演劇的小説もきらいです」(XXIV、164)と言った安部が知りたかったのは、形式だけのジャンルの越境方法ではなく、演劇の独自性だったからである。そのために、ジャンルを問わず、すでに書かれた作品を改訂(あるいは改作)するか、既存のテーマを焼き直した新戯曲の執筆という二つの方法が共存する。もちろん、ここでの改訂作業は、作者自らの演出を前提とする点で、前期の改訂作業とは意味が異なるし、テーマの切り取りや発展は、活字表現という制約から作品を開放する一手段であって、舞台空間に作者のイメージを具現化させるための改訂作業である。

この時期の改訂作品には、『棒になった男』、『幽霊はここにいる』(改訂版)(1970年)、

『友達』(改訂版)(1974年)、『ウエー(新どれい狩り)』(1975年)、そして『人命救助法』(1978年)があり、テーマの焼き直しには、『愛の眼鏡は色ガラス』(1973年)、『鰐魚』(1973年)、『ダム・ウェイター』(1973年)、『緑色のストッキング』(1974年)、ガイドブックシリーズ4作品(1971~1978年)、イメージの展覧会シリーズ3作品(1977~1979年)がある。全戯曲の相関関係を図式化すると、次ページのようになる。



安部公房スタジオ『友達』 安部公房演出(1974・西武劇場)

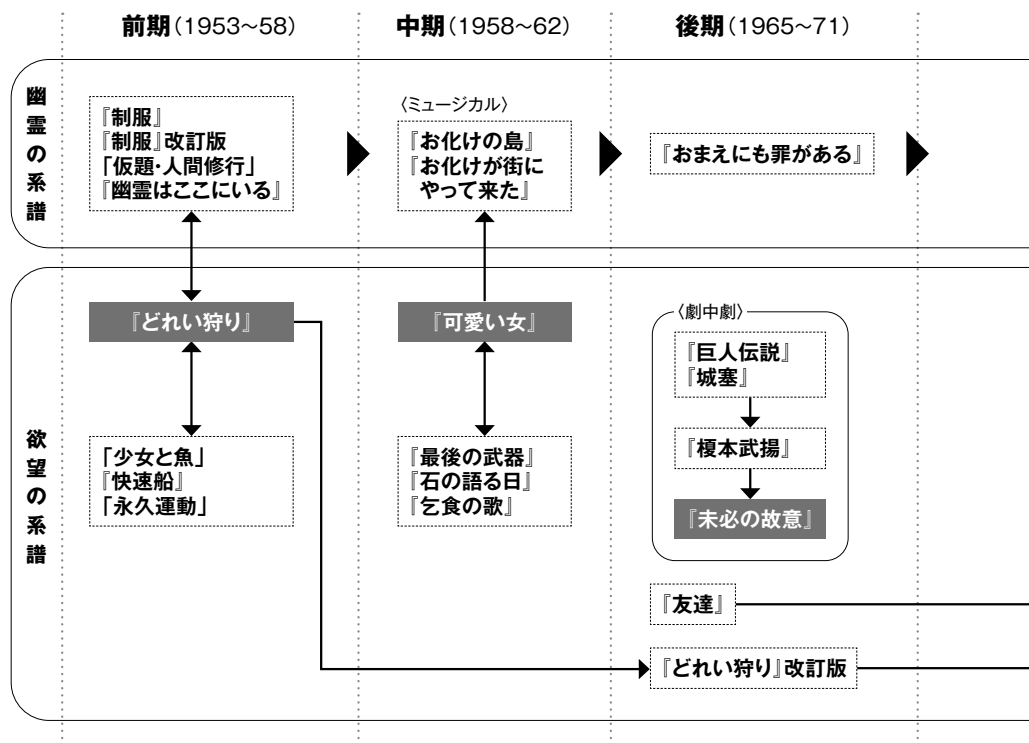


安部公房スタジオ『ウエー(新どれい狩り)』 安部公房演出(1975年・西武劇場)



## ●作品相関図

原作者、安部公房の時代(1953~71)



124

## ●戯曲関連作品(初出年)

- 『壁—第一部S・カルマ氏の犯罪』(51)
- 『闖入者』(51)
- 『水都市』(52)
- 『奴隸狩』(54)
- 『盲腸』(55)
- 『棒』(55)
- 『闖入者』R(55)
- 『人間修行』(57)
- 『夢の兵士』(57)
- 『兵士脱走』R(57)
- 『棒になった男』R(57)
- 『こじきの歌』R(58)
- 『第四間水期』(58)
- 『日本の日蝕』T(59)
- 『お化けが街にやって来た』R(60)
- 『他人の死』(61) (改題・無関係な死)
- 『人命救助法』T(61)
- 『羊腸人類』T(62)
- 『闖入者』T(63)
- 『チャンピオン』R(63)
- 『榎本武揚』(64)
- 『時の崖』(64)
- 『目撃者』T(64)
- 『第四間水期』C(65)
- 『男たち』R(68)
- 『時の崖』R(66)

演出家、安部公房の時代（1969～79）

演出用改訂

『幽霊はここにいる』  
改訂版

『樺になった男』

『人命救助法』

『友達』改訂版

『ウエー（新どれい狩り）』

テーマ発展

全体演劇の試み（混在するテーマと統合された劇作法）

『愛の眼鏡は  
色ガラス』  
『緑色の  
ストッキング』

ガイドブックシリーズ

『ガイドブック』  
『案内人』  
『水中都市』  
『S・カルマ氏の犯罪』

『鰐魚』

イメージの展覧会シリーズ

『イメージの展覧会』  
『人ざらい』  
『仔象は死んだ』

『ダム・ウェイター』

- 『カンガルーノート』(91)
- 『仔象は死んだ』C(79)
- 『人ざらい』詩(78)
- 『密会』(77)
- 『公然の秘密』— 周辺飛行39 — E(75)
- 『箱男』(73)
- 『鞆』— 周辺飛行10 — E(72)
- 『案内人』— 周辺飛行3 — E(71)
- 『へところでは』— 周辺飛行2 — E(71)
- 『時の崖』C(71)

\*略記号

- C = 映画作品
- E = エッセイ
- R = ラジオドラマ
- T = テレビドラマ
- なし = 小説

「小説は考えて書くものではない。書くことによって考える作業である」(XXV, 537) と語る安部にとって、演劇とは「戯曲をもとに演出されるものではなく、俳優をつかって舞台空間に戯曲を創り出す作業」(同頁) となってゆく。つまり、安部は創作過程を重視し、そのために戯曲を書くようになる。「行手にあるのが、死という虚無にすぎないことを知りつつ、なおも生き続けているという事実」(224) において、「創造は生に似て」(同頁) おり、「作品の完成は、その終局である死にすぎない」(225)。しかし、本当の死と違って、創造の死は、新たな創造のために生き返ることを可能とする。この点において、創造の死は「仮死ないしは擬死状態」(224) であり、よって、創造そのものも生と同一ではなく、「仮生、もしくは擬生とでも呼ぶべき」(同頁) ものである。そして、そのことを混同し、「生と芸術の区別を見失った作家は、自殺の誘惑にさからいえない」(同頁) と断ったうえで、安部は、この区別の不確実性について、「本物の死とくらべれば、擬死などむろん相対的なものにすぎない。だが、生に対して相対的なのであって、それに対応する擬生に対しては、やはりそれなりに絶対的なのである。その擬生を生きた(創造した)



安部公房スタジオ『愛の眼鏡は色ガラス』安部公房演出(1973年・西武劇場)



安部公房スタジオ『S・カルマ氏の犯罪〈GUIDE BOOK IV〉』安部公房演出（1978年・西武劇場）

主体にとっては、死そのものなのである。」（同頁）と説明する。

この「相対性」と「絶対性」の断絶はどうやって解消されるのか。安部は、その問題提起の場としての舞台を模索する。

もし、文学が文学の枠を破って、時間そのものに目を向け、音楽が音楽の枠を破って、空間そのものに目を向け、しかも自己を喪わずにすませられる場所があるとしたら……つまりそれが、いまぼくが考えている舞台なのである。ぼくにとつての、新しい舞台芸術とは、時間と空間のどちらかが、どちらかに従属することでもないし、またむろん両者の折衷でもありえない。両者が自立しながら交差する場所としての舞台なのだ。（XXIV、512-3）

そして、この舞台で役を演ずる俳優は、「時間と空間の両軸を、自由に往来できる使者」（513）となる。そのために、俳優は、生理的知覚の意味を把握せねばならず、それによって、時空を表現すると同時に、本物と偽物（現実と非現実）の関係を剥き出しにする役割を担うことになる。その方法を俳優に理解させるために彼が考え出したのが「ニュートラル」という概念である。

心理描写を頭で考え、気持芝居をしてはならない。状況を生理的に認識することによって、心理をつかむ。型のようなものを念頭において、生理を無視してはならないのだ。それが、表現体としての俳優の在り方である。たとえば、考え事をしながら歩いていて、人にぶつかってしまうという演技。あらかじめ筋書に忠実に段取りをつけた場合、意識の集中点は、考え事をするというポーズと何歩で相手にぶつかるかというタイミングとに分散され、演技はわざとらしい型芝居となる。事実、ぶつかることを念頭におき、考え事をして

いるふりをしながら歩いている人は稀であろう。そこで、考え事に本当に集中すれば、衝突はリアルなハプニングとなり、そこからまた新たな集中心が生まれる。要するに、「ニュートラル」とは、「姿勢の一つでも、単なる弛緩でもな」(XXIII、412)く、集中の度合いと方向の制御そのものである。また、「俳優は、生理的集中によって存在している者であると同時に、言葉によって存在している者でもある(XXIV、175)」ならば、俳優に必要なのはまず、「雄弁術ではなく、存在術」(147)であり、生理的集中によって言葉も紡がれていくのである。これこそが安部の考えた演技術であり、彼が演劇に関心を持った最大の理由である。小説家安部公房にとって、演劇は小説の脚色でも翻案でもないものとなってゆく。

芝居においては、台詞も行動であり動作だと思えます。行動であり動作でない言葉なら、僕は小説の場で充分表現できるわけだから、別に舞台上でやる必要はない。[……] 結局、舞台上でなくてはならないものを問い詰めていくと、最終的には俳優の肉体しか残らないんですよ。(XXVI、406)

この演劇の独自性を見極めたいという欲求は、舞台装置や美術担当として最後まで支え続けた妻の安部真知や彼の演劇観に共感した若き俳優たちの協力のもと、作品として具体化していったのである。

\* 安部公房からの引用は、原則として『安部公房全集』全29巻(1997~2000年・新潮社刊)の表記に従う。また、本全集からの引用はすべて、引用文末尾の括弧内に巻数(ローマ数字)と頁数(アラビア数字)のみ示す。

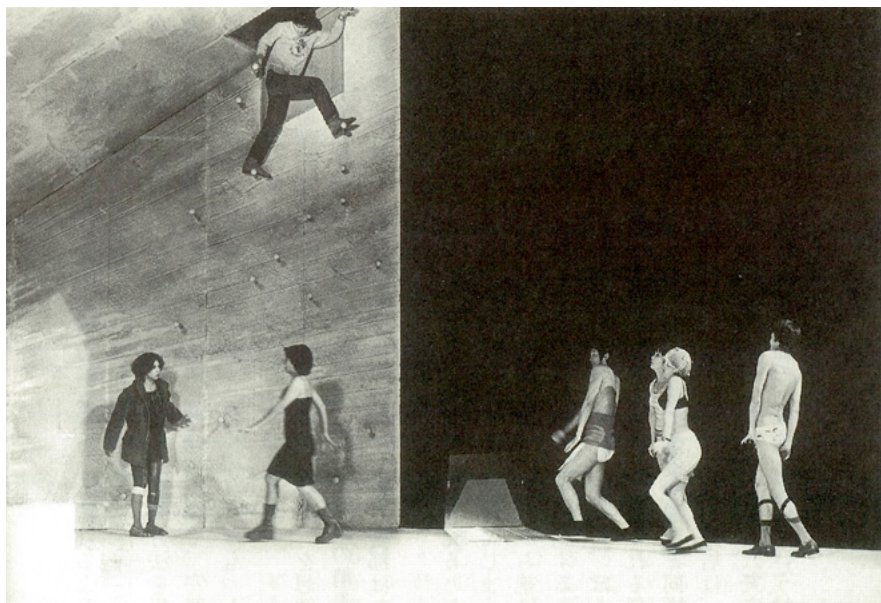
〈編集部注〉

- (1) 「膺月報」は『安部公房全集』の各巻に付属した4ページのパンフレットで、安部に縁のある人々のインタビューが掲載されている。
- (2) 安部公房は、心理的なアプローチを重視した当時の新劇的な演技のことを「気持芝居」と言って嫌った。また、「気持芝居」のことを「演じている状態を演ずる類型的演技」と説明している(XXIV、381)。
- (3) 堤清二(1927~2013)は、西武鉄道の創業者・堤康次郎の次男で、関連企業の西武百貨店を中心としたセゾングループを率いた。辻井喬の筆名で小説家としての顔を持ち、百貨店内に美術館や劇場を開設するなど現代アートの紹介に努め、その一連の企業活動を称して「セゾン文化」と呼ばれた。

### たかはし・のぶよし

千葉大学教授(比較演劇専攻)。1962年、広島生まれ。中央大学大学院博士課程満期中退。パリ第3大学大学院演劇研究科第3課程DEA修了。著書に『安部公房の演劇』(2004・水声社)、共著に『「ベルギー」とは何か?』(2013・松籟社)、『安部公房 ジャンルの越境者』(2013・森話社)、訳書にアラン・ヴィアラ『演劇の歴史』(2008・白水社)、エリック・スマジャ『笑い』(2011・白水社)など。

## 安部公房スタジオと同時代の欧米の実験演劇 ジャンルーカ・コーチ



安部公房スタジオ『案内人 (GUIDE BOOK II)』(1976・西武劇場) 撮影：山田信

安部公房と同様に、60～70年代にアメリカとヨーロッパで誕生した「前衛演劇」、「実験演劇」、「リサーチ・シアター」などの名が付けられた演劇運動は、それ以前の正統な芝居を乗り越え、新しい道を探しながら新しい演劇を狙っていた。西洋のアヴァンギャルドは非常に広い世界である。本論文では、もっとも非順応主義的であり、グループとして特徴がある劇団について書くことにした。ピーター・ブルックのように有名で革新的な単独の演劇人ではなく、安部公房スタジオと同じようにアンサンブルとして代表的な劇団に着目しようと考えたのである。アメリカの「リヴィング・シアター」(The Living Theater)とヨーロッパで活躍していたポーランド人のイエジ・グロトフスキの「実験劇場」(Teatr Laboratorium、「演劇実験室」とも)、そしてグロトフスキと関係が深いイタリア出身でデンマークに拠点を置くエウジェニオ・バルバの「オーディン劇場」(Odin Teatret)である。



## 安部公房スタジオとリヴィング・シアターにおける社会と政治

まず、安部公房スタジオの演劇とリヴィング・シアター（以下、リヴィング）の演劇は、それぞれの芝居の世界ややり方が確かに違っている。この相違の元には、欧米と日本というやや異なる社会の中で存在したこと、20世紀の近い年代にもかかわらず政治的および社会的状況が極めて異なる時期に活動したことがある。一方はリヴィングとその創設者であるジュリアン・ベック (Julian Beck) とジュディス・マリナ (Judith Malina) が積極的に参加した60年代の青年たちによる革命の時期である。もう一方は、安部公房スタジオが設立された70年代であり、それは基本的には平和主義に基づいた運動の時代だった。その後、暴力や失望をもたらしたとしても。

そういった相違や、構造や手法上の明白な違いにもかかわらず、二つの演劇世界の間には透明な糸のような微妙な関係がある。それは、それまでの演劇の伝統との関係を完全に断ちきり、俳優の復活を目指すと共に、観客を演劇の重要な要素にするという共通点である。米国でも日本でも、無反応の状態に沈んでいた観客の好奇心をかき立て、観客を積極的に上演に巻き込むのである。安部もベック夫婦も芝居のカタルシスの力に狙いをつけ、観ることしかしない観客の時代の幕を閉じた。

しかし、リヴィングは自らがリーダーとなって観客を政治的に巻き込むことを狙っているのに対し、安部は政治的なスローガンのようなメッセージを直接には与えず、観客の文化のおよび知的な反応を望んでいる。そうした面では、前者は革命的な運動のリーダーのようであり、後者は自分の弟子に公案を与える禅僧のようである。それぞれの態度の相違は、主観的な違いのほか、上記に述べた通り、安部公房スタジオとリヴィング・シアターが別の社会や文化的な環境で存在していたことに基づいているのである。

1962年、安部は中国での作家やアーティストの権利を要求するための抗議文に三島由紀夫、大江健三郎、川端康成などと共に署名し、その結果、花田清輝などと日本共産党から除名された。こうして安部公房の傑作が生まれた時期である60年代が始まった。エッセーで様々な社会問題について書いたり、資本主義のシステムを非難したりすることも忘れずに、安部は芸術的な活動に集中していく。

1973年に安部公房スタジオが設立された時には、リヴィングのベック夫婦と違って、安部は作家としての名声の絶頂にあり、もっぱら芸術的な挑戦に向かっていたはずである。一方、リヴィング・シアターが創設された1947年のニューヨークを振り返ってみよう。一文なしの若いジュリアン・ベックとジュディス・マリナは、芝居をすることにあこがれている。名声の絶頂にある個人主義者としての1973年の安部公房と違って、この二人の若者は世界を変えることを望んでいる。新しい芝居をして、世界を変えたいと考えている。

若手を助ける田中邦衛、仲代達矢、井川比佐志などの熟練した安部公房スタジオの俳優と違って、リビングの俳優は演じるためには何でもし、無報酬でも演じるような、初舞台を踏んだばかりの若手俳優である。訓練や稽古のためのスペースをもち、立派な劇場を利用できる安部公房スタジオと違って、リビングはあばら屋からあばら屋へと移動しなければならない。

強調したいのは、どちらも積極的に観客を巻き込む新たな演劇を目指していたが、当時の主観的、もしくは客観的な状況が違うために、それぞれの演劇の手法や目的が違っていったということである。リビングが設立され、存在した特別な時代は、決定的にその劇団に影響を与えた。リビングは外の状況に反応し、それによって発展したが、安部公房スタジオは外部の社会的・政治的状況が安定しているため、外の影響を受けずに発展したと言える。元来、無政府主義者で平和主義者であるリビングのリーダーとそのメンバーは、ちょうど1968年の革命運動の直前にヨーロッパにおり、おのずと自分の演劇とその運動との関係を作ったのである。

リビングの観客の巻き込み方は、直接的で政治的である。それに対して安部公房スタジオは運動のリーダーのような政治的なアプローチを持たず、間接的に考えさせる巻き込み方である。安部は指示や解決を全く与えずに、観客の沈黙考する意欲をかき立てる。観客に忠告したり、挑発したりはするが、何をすべきかは絶対に言わない。なぜならば、観客自身が一人で考え、一人で何らかの解決を見つけられなければ、何の利益も得られないからである。

安部と違ってベックは観客に直接役を演じさせる。例えば『アンティゴネ (Antigone)』では観客はテーベ人を殺戮したアルゴズ人を象徴している。終幕で殺されたテーベ人を演じる俳優たちの顔には恐怖の表現が表れ、無言でゆっくりと後ろへさがっていく。このように直接的に観客に殺戮の責任を負わせ、殺し屋であるかのようなやましさを感じさせるのだ。また、『パラダイス・ナウ (Paradise Now)』では、観客を社会革命へ導きたいベックは一人で舞台に出て、実際のリーダーのようにスローガンを叫びだす。

革命運動がざわめき出す60年代の半ばごろ、リビングの演劇のユートピア的な目標は明確になっていた。つまり芝居を使って、より正確に言えば芝居をしながら人々を革命へ導くという目標である。ベックたちにとっては、観客に現実の一番残酷な点をはっきり見せて、反応するように仕向けなければならない。寂しい現実を忘れさせる、上手な言葉でごまかす芝居は必要ないと考えたのである。

この点では、政治との関係は別として、安部公房の目的にはリビングとの類似があると言える。安部も、観客にいままで見たことがないものを見せなくてはいけないと考えてい

リビング・シアター『アンティゴネ』  
(1969・グルノーブル文化会館) 撮影: Marie-Jésus Diaz



リビング・シアター『パラダイス・ナウ』(1968・ミラノ工科大学)  
撮影: Francesco Radino

た。リビングは観客に赤裸々な現実を提示するが、安部は観客を夢の世界に連れていく。ただし、安部がありのままの現実を見せない理由は、人々を慰めたり、気を紛らわせたりしたいからではなく、毎日みんなが経験していることを見せてもつまらないと思っているからである。安部は舞台の上に夢、幽霊、死者を登場させて、観客に考えさせたいのである。人は朝目覚めて、その夜見た夢をはっきり覚えていれば、その意味となぜあのような夢を見たかを考える。それと同じように、安部は観客に奇妙な夢を見せて、それが何を意味するのか、なぜあのような夢を見せられたのかという問いを観客の脳裏に思い浮かばせるのだ。

リビング・シアターの観客を巻き込むという傾向は徐々に強くなり、『パラダイス・ナウ』で頂点に達する。安部公房スタジオの演劇

も同じような過程をたどり、スタジオ後期のもっとも実験的な作品では観客の参加が活発になる。『案内人』では、舞台前面に客席に降りる階段がある。その階段は客席と舞台の一体化を強調し、しばしば俳優が客席の真ん中に走り降りたりする。客席と舞台の一体化という概念は、客席に座っている「H24」という人物に非常に面白く表れている。その椅子の番号が舞台から呼ばれたら直ちに立ち上がり、舞台の上に演技に行かなければならない。その行動によって、観客は外部の存在ではなく、舞台に存在している世界の要素になるのだ。

『人さらい』という作品では、観客を巻き込むという意図は上演が始まる前から既に明らかである。入場すると観客全員に小さな仮面が配られ、つけるように指示される。そし

て俳優たちは舞台上に登場した途端、お互いの顔にさまざまな色で仮面を描き始めるのである。これにより、やはり一体化の概念が強調され、舞台と観客との壁が瞬時に破られてしまう。

『人さらい』を含むスタジオ最後の三部作である「イメージの展覧会」というシリーズでは、観客にいままで見たことのないイメージを見せ、聞いたことのない音を聞かせる。スタジオの実験主義のシンボルと言える大きな白い布が舞台上に登場し、生きているかのように動いたり呼吸したりする。安部自身がシンセサイザーで作ったサイケ風の音は、神秘的な儀式のような雰囲気づくりに大きく貢献する。リヴィングの『秘儀とそのほかの短編 (Mysteries and Smaller Pieces)』、または『パラダイス・ノウ』と同様に、観客はまるで儀礼に参加しているかのように感じる。安部のサイケ風な音楽は、『秘儀とそのほかの短編』で俳優たちが線香を持ち、客席の真ん中を歩く場面で聞こえるインドのラーガに似ており、また、『パラダイス・ノウ』の俳優たちの体で作られるピラミッドは、安部のスタジオの俳優たちのいわゆる組体操のような訓練法に似ている。

言うまでもなく、リヴィング・シアターの演劇も安部公房スタジオの演劇も、観客、つまり私達のための演劇なのである。



安部公房スタジオ『案内人 (GUIDE BOOK II)』(1976・西武劇場)  
撮影：山田信



安部公房スタジオ『人さらい』  
(1978・西武美術館)

## 安部公房スタジオとグロトフスキにおける俳優

俳優の演技における安部公房の生理的なアプローチ、そして観客に感情を伝えるために俳優の肉体の重要性を強調することは、偶然かもしれないが、60～70年代における欧米の前衛演劇の世界で人気があった同様なアプローチに共通していると言える。安部公房スタジオの若いメンバーは、ピーター・ブルックやアントナン・アルトーを知っていて、



グロトフスキが「実験演劇」について書いたエッセーも読んでいた。安部自身も、グロトフスキの手法についての研究こそしなかったが、彼のことをよく知り、演技における肉体の重要性について、このポーランドの演劇人に同感していたのである。スタジオが大成功を収めた1979年のアメリカ公演の際に安部が応じた多くの新聞や雑誌のインタビューや安部自身の寄稿の中には、現代演劇の偉大な革新者としてのピーター・ブルックとグロトフスキに対する尊敬を表す安部の言葉がある。

134

実験劇場『不屈の王子 (Książę Niezłomny)』(1965・ポーランド、ヴロツワフ) ©Teatr Laboratorium/Archiwum Instytutu Grotowskiego

各紙の劇評は、日本の芝居としてではなく、現代演劇としてのここ数年ぶりの成果としてそのオリジナリティを評価した。ピーター・ブルックやグロトフスキが与えたような、決定的なショックを与えたといっているのではないだろうか。<sup>(1)</sup>

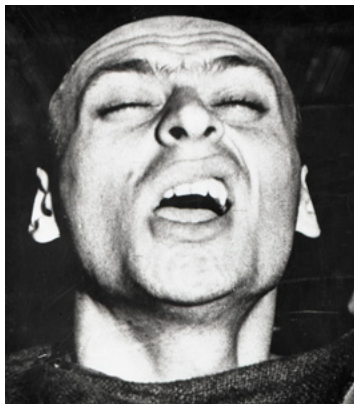
安部にもグロトフスキにも演劇に再び尊厳を与えようとする目的があり、このことは非常に重要な共通点である。日本の新劇は再演が多くてつまらなくなり、世界中の正統派演劇はますます商業的になり、停滞していた。演劇の復活を目指して、安部公房は渋谷のスタジオに、グロトフスキはポーランドのオポーレ市とヴロツワフ市の劇場に閉じこもり、それぞれ実験を開始する。実験の対象は同じだった。すなわち「俳優」である。両者にとって、俳優というものは演劇の絶対的な主人公であり、演劇の復活を目指すなら、まず俳優の復活を目指さなくてはならない。

安部とグロトフスキの演劇思想、そして戯曲を演じるただの伝達者ではない俳優という概念の根元には、演劇は他の芸術表現手段と全く違うという考え方がある。演劇というものは特別であり、他の芸術表現手段と比べられないのである。

演劇は、映画やテレビなどと異なり、観客に見たことがない何かを見せなければならず、俳優は特別な存在でなければならない。俳優は自分の眼、顔、手——つまり肉体で観客に全ての感情を伝えられなければいけないわけである。安部とグロトフスキの考えでは、俳優は有名なプリマドンナのようであってはならず、観客がどの俳優かわからないくらい無名でなければならない。つまり、良い俳優は仮面をつけていなくても観客に仮面をつけているかのように感じさせなければならない。安部もグロトフスキも、良い俳優は演じる時に観客に俳優の個性を感じさせてはいけないと思っている。自分自身に対して快樂主義的な満足を感じる俳優は、映画スターや有名なスポーツ選手と同じように自分自身の役を演じてしまうからだ。

安部にもグロトフスキにも、むしろほとんど存在していないような特殊な俳優が必要だった。無から新しい俳優のタイプを形成するしかなかったのである。そのために重要になってくるのが日々の厳しい訓練である。方法も訓練自体も違ったが、両者のシステムの出発点はスタニスラフスキーとメイエルホリドだった。

ポーランドを拠点としてヨーロッパ各地で活動していたグロトフスキは、ピーター・ブルックやエウジェニオ・バルバのようなロシア派やヨーロッパの前衛演劇と実際に接点があった。一方で安部は、そうした前衛について書物で読むだけで、間接的な関係しか持たなかった。そんな安部にとって、友人であり彼のいくつかの戯曲の演出家でもあった千田是也との協働は非常に重要な意味を持っていた。千田是也こそが、初めて日本でスタニスラフスキーとメイエルホリドの演技術を紹介し



実験劇場の俳優たちは顔の筋肉を訓練し「仮面」をつくる（『アクロポリス』[1962]より）  
©Teatr Laboratorium/Archiwum Instytutu Grotowskiego



た人物だからである。安部は千田が演出した『どれい狩り』や『幽霊はここにいる』の稽古にはほぼ毎日参加し、演劇の極意を学んだだろう。しかし、数年後には、千田のスタニスラフスキー式の心理的なアプローチに不満を感じ始める。安部はスタジオ設立を決め、生理的アプローチの方へと向かうことになる。

安部の演劇においてもグロトフスキの演劇においても、俳優がその中心であり、両者とも日常的に非常に厳しい訓練を行う。初期の体操やアクロバットの練習は同じだが、その後、安部の俳優はいわゆる「ゴム人間」という練習を行い、グロトフスキの俳優はヨガのポーズを含めた肉体に関するさまざまな訓練をするようになる。

「ゴム人間」は二人で行う訓練で、一人の俳優が攻め込み、相手が身を守る。攻撃する方は筋肉をふくらませたり、体を伸ばしたりして拡張し、相手はその拡張に応じて収縮しなければならない。攻撃者は防御者にもなり、防御者は攻撃者にもなる。大切なのは、二人の俳優の動きの合計が常に定数 ( $A + B = K$ ) でなくてはならないことである。この



初期の実験劇場の俳優たちの身体訓練 (1964) (E・バルバ他著『俳優の解剖学: 演劇人類学事典』[バルコ出版・1995] より)



安部公房スタジオの俳優たちの身体訓練 (安部公房スタジオ編『安部公房の劇場一七年の歩み』～[創林社・1979] より)

訓練は心理的なものではなく、生理的な訓練だ。安部の俳優は、メイエルホリド式に観客にあらゆる感情を伝える機械にならないといけないのである。

安部公房スタジオの俳優と違い、「実験劇場」の俳優はほとんど一人でヨガのポーズなどの練習を行う。その訓練には心理的な要素も含まれている。例えば、「微笑」と「嘲笑」では顔のどの筋肉を動かすのか技術的に知ると同時に、なぜ微笑むのか、なぜ嘲笑するのか、その心理も意識するのである。要するに、安部のシステムと違ってグロトフスキのシステムには肉体と声のほかに精神も含まれているのだ。スタニスラフスキー式の現実の再現とメイエルホリド式の肉体、このポーランドの演出家の演劇には両方が同じ程度に必要なのである。

グロトフスキと安部が上演する作品は完全に異なり、それぞれの俳優のタイプが違うことも強調する必要がある。前者が演出する作品は、原作を自由に解釈しているとはいえ、まだ言葉や対話に基づく作品である。上に述べた肉体と精神とのバランスがなければ、ちゃんとした演技はできない。それに対して安部の演劇研究における絶頂であるスタジオ時代の後期の実験的な作品は、言葉ではなく、イメージ、音、照明に基づいている。スタジオの俳優はこのような背景にふさわしい。自分の肉体を生理的に使って、舞台に存在するその特殊な夢の世界の完璧な主人公になれるからである。

安部の俳優は観客の夢の主人公にならなければならない。それはスタジオの俳優の育成におけるもう一つの基礎である。夢の世界と同様に、俳優は「流動性」を持たなくてはいけない。動き方や身振りは固定されたポーズのように力強いものではなく、波状で軽くなければならない。「ゴム人間」という呼称自体も体が習得すべき特別な柔軟性を象徴している。ポーズを取り、力強い動き方や身振りをするグロトフスキの俳優と違って、安部スタジオの訓練には流動性を支えるための肉体を作るという目的がある。言い換えれば、スタジオの俳優の筋肉は力強さを見せるための筋肉ではなく、俳優が空気の中で泳いでいるかのように見せるためのものなのだ。

実験的な作品の場合、安部は俳優たちと一緒にテキストをつくる習慣があった。俳優のアドリブをヒントに戯曲を書くというプロセスである。確かに、「イメージの展覧会」や「ガイドブック」のシリーズ



実験劇場『アクロポリス (Akropolis)』(1962・ポーランド、オポーレ) ©Teatr Laboratorium/ Archiwum Instytutu Grotowskiego

にはスクリプトがあるが、通常の作品と違って短く、さほど重要ではない。俳優はスクリプトからヒントを得はするが、ほとんどアドリブで演技をするのだ。グロトフスキ同様、戯曲からの解放と言えるかもしれない。

「実験劇場」の俳優はスタジオの俳優よりも多くの台詞を言ったり、対話したりするが、伝統的な台本の使い方はしなかった。グロトフスキの演劇では、俳優は戯曲をトランポリンのように使わなければならない。安部の俳優と同じように、戯曲からヒントを得てアドリブで演技しなければならないのだ。だが、グロトフスキの考える即興は安部ほど自由

ではなかった。グロトフスキの思想においては自然であることと同様に規律も大切なのである。「実験劇場」における規律の重要性は、おそらく日本の能や東洋の演劇伝統から取り入れられたと言えるだろう。伝統的な東洋演劇にも影響されたグロトフスキは、特にこれらの演劇に演出家がないことや、その訓練の厳しさを大いに好んだはずである。



安部公房スタジオ「イメージの展覧会」(1977・西武美術館) 撮影：山田信

### 安部公房スタジオとバルバのオーディン劇場における共同体としての劇団

安部公房スタジオ最後の年、オーディン劇場は一度だけ来日し、『ヨハン・セバスチアン・バッハ (Johann Sebastian Bach)』、『ダンスの本 (Dansenes Bog)』、『アナバシス (Anabasis)』(「内陸への進軍」を意味する)、『マルコ・ポーロの最初の旅—マルコ・ポーロに捧げる (Millionen)』という4つの作品を上演した。オーディン劇場の日本公演で通訳を務めた俳優の横田桂子氏によれば、オーディン劇場は、大都市の劇場だけではなく、ヨーロッパやラテンアメリカでの公演と同じように街の道や広場でもパフォーマンスを行い、地元の人を驚かせたという<sup>(2)</sup>。

全てが普通の演劇を越えたもので、観客と直接的な関係を築くだけでなく、経験やパフォーマンスの交換までも求める革命的な上演である。エウジェニオ・バルバとオーディ



オーディン劇場『ダンスの本』(1979・日本、東京)  
写真提供: 横田桂子 ©Odin Teatret



オーディン劇場『マルコ・ポーロの最初の旅』(1979・日本、東京) 写真提供: 横田桂子 ©Odin Teatret

ン劇場の目的は、「バーター」という方法を使って、地元の人々とダンスや芝居の交換を行うことだ。それは彼らの、差別に対して闘い、無制限の自由な人間関係を作るという思想を象徴しており、簡単に言えば自由な野外公演である。「バーター」という概念についてバルバは次のように述べている。

我々は非常に簡単な状況から始めた。オーディンの俳優たちはスカンジナビアの民謡を歌い、地元の参加者はその地方の民謡を歌って応える。次にこちらが民謡にダンスを加えると、相手も自分のダンスを踊り始める。最後には、即興で簡単な場面を演じると、相手の誰かが人混みから出てきて何かを演じだす。(中略)これは世界中の様々な国で実施したバーターという我々の方法である。少したつと、我々と親しくなった地元の人たちに話し掛けられ、何か演じてくれないかと気軽に頼まれるようになった。こちらはその提案を受け入れ、かわりに彼らにも歌ったり、踊ったりしてもらった。そのようなバーターには、主に農民や職人が参加していた。我々のパフォーマンスの目的は人々を集めることだった。そうやって大衆の文化を復活させ、人々を結び付けることができたのだ。<sup>(3)</sup>

例えば、『アナバシス』では、オーディンは村や街に侵入する。恐ろしい仮面をつけた俳優たちが人の家に入り込み、窓やバルコニーに現れる。太鼓の音を立てながら、どくろの仮面をつけダーク・スーツを着た人物が高い竹馬で村の道や広場を歩いていく。『ダンスの本』は音楽と踊りを中心としている。村を襲撃するという方法によって、俳優たちは地元の人に激しい大衆的な踊りを見せ、見る者が反応するように仕向ける。バルバにとってダンスこそは演劇の本質なのである。

前述した引用の通り、これらの公演でバルバは演劇の社会機能を示したかった。つまりオーディンは、町や村を芸術的に攻撃することによってかつての共同体の感覚を復活さ





オーディン劇場『アナバシス』(1982・ペルー) ©Odin Teatret



オーディン劇場『ダンスの本』(1978・ペルー) ©Odin Teatret  
(上下ともに、E・バルバ他著『俳優の解剖学: 演劇人類学事典』  
[バルコ出版・1995] より)

せようとしているのである。この試みは演劇における人類学的研究であると言える。

世界中の公演でオーディンが普及させようとした共同体の感覚は、オーディンの本質的な特徴である。オーディン劇場はヒッピーの自由社会の夢が人気を集めていた60年代に設立され、アメリカのリヴィング・シアターと同様に、資本主義に反対する自由や共同体の夢を信仰のようにもっていたのである。70年代には、バルバが設立した劇団が、劇団員全員が一緒に働き、一緒に創作し、一緒に生活する共同体としての劇団の素晴らしい一例になる。「バーター」という方法は、劇団のメンバーが実際に経験したその共同体の思想にこそ由来しているのである。しかしヒッピーの夢

が終わった80年代に入り、世界のほとんどの国々が資本主義のシステムに支配されると、オーディンは賢明に共同体の概念を現代化し、新しくなる。デンマーク文化省からの助成金が不十分であるため、本や雑誌を発行したり、世界中から若者が参加する演劇講座を行ったりして、自己資金を稼ぎ出し、現在もホルステプロで精力的に活動する研究所のような文化組織になった。

その共同体観は、オーディンほどのレベルではなくても、安部公房スタジオとそのメンバーも持っていたのではないか。たしかに安部はそのグループのリーダーであるが、全ての提案が民主的に採決され、どの決定もメンバー全員の考えの成果であったと言える。安部は、まもなくスタジオの俳優たちが一人で作品を作れるようになるのではないかといつも言っていた。残念ながらスタジオの生命は短く、その段階にまでは達しなかったが、スタジオ後期の実験的な作品は共同創作の成果である。

また、当時の日本の多くの劇団と違って、安部は、ベテランの俳優がいたにもかかわらず、若手にも主要な役を演じる機会を与えていた。スタジオの前期に、井川比佐志、田

中邦衛、仲代達矢のようなベテラン俳優が持つ経験と、安部が演劇を教えていた桐朋学園大学を卒業した若手の人たちの熱中によって、非常に精力的な雰囲気を作り上げたのである。おそらくその環境はオーディン劇場におけるベテラン俳優と若い俳優との間の環境と同じようなものであっただろう。大事なことは、一方的な関係ではなく、本当の交換に基づいた関係であったことである。

安部にとって、自らの演劇における創作プロセスはスタジオの中で絶頂に達した。その絶頂は安部が俳優と一緒に作品を作る過程にあった。安部は、作品を完成させ、舞台上で上演すると、それは既に作品の死であると何回も言っている。彼にとって舞台は“演劇の墓場”であった。

これについてはエウジェニオ・バルバも同意見であると言える。バルバはグロトフスキを模範にして、舞台と客席との間の壁を破るため、伝統的な舞台を排除した。そして墓場、すなわち劇場を出て、道や広場で直接人々に向かい会うことにしたのである。一方、安部は普通の劇場から出たことがない。また、俳優たちが同時にいくつかのスペースで演じる『人さらい』を除いて、常に伝統的な舞台を利用していたが、伝説になったその大きな白い布を使って、伝統的な舞台に大きな変化をもたらした。白い布は舞台の生きた突起になり、元のスペースを拡大した。観客は、俳優、音、照明、そしてその白い布によって作られた夢の雰囲気に巻き込まれ、新しい次元に投げ入れられるわけである。安部公房の演劇は、たとえ劇場の舞台の上で行われたとしても、観念的には外の次元で行われているかのように見える。つまり、オーディン劇場は物理的に劇場から逃亡し、安部公房スタジオは観念的に逃亡したと言えるだろう。

おそらく安部は、日常の訓練やグループの重要性という観念を完璧に俳優に伝えることができたのだろう。訓練の恐ろしいほどの厳しさにもかかわらず、メンバー全員がスタジオの企画に徹底的に打ち込んだのだ。ベテランの俳優たちは所属していた有名な劇団を退団し、スタジオの活動に専念した。

バルバの劇団にも、特に共同訓練から個人訓練へ移行する時期に、同じようなことがあったであろう。グロトフスキの訓練と同様に、バルバのシステムでも、共同訓練は個人の自由を押さえつけ、俳優が自分に一番ふさ



安部公房の妻、真知による大きな白い布を使った舞台美術（『水中都市』[1977・西武劇場]） 撮影：山田信



わしい手段を見つけることを妨げる。従って、グロトフスキもバルバも訓練において個人に自由を与える。要するに、俳優は一人で自分に一番適している練習法を見つけ、各人がそれぞれの訓練法を作らなければならないのである。ちなみにその点に関するグロトフスキとバルバの相違は、前者にとって訓練は知識や自己を見つけるための方法であるが、後者にとっては単なる仕事にすぎないという点だ。

この面に関して、安部はたしかにグロトフスキよりバルバに似ている。やはり安部公房スタジオもオーディン劇場も、個性や自由に基づいた共同体なのである。



東京・渋谷の「安部公房スタジオ」で稽古する安部公房と俳優たち  
撮影：新潮社写真部

- (1) 『安部公房全集26』所収「安部公房スタジオ会員通信8」。
- (2) オーディン劇場は、国際児童年の1979年8月1～31日に開催された「国際児童演劇フェスティバル」（主催：財団法人日本国際連合協会・日本ブリタニカ株式会社）に招聘され、東京、名古屋、大阪、福岡で公演を行った。同フェスティバルには、イギリス、ベルギー、ポーランド、インドネシアの劇団が参加したほか、寺山修司主宰の天井棧敷が『こども狩り』で参加している。日本公演通訳の横田氏によれば、公式に予定されていた公演の他に、オーディン劇場が各地のコミュニティと直接コンタクトをとり、路上パフォーマンスを行ったという。
- (3) S.K. Barfoed. "Intervista con Eugenio Barba". Biblioteca Teatrale. 1974. 10-11.

## Coci, Gianluca

トリノ大学日本語日本文学教授・翻訳家。近現代文学専門。エッセイ、モノグラフ出版。ノーベル文学賞受賞作家・大江健三郎ほか、谷崎潤一郎、安部公房、井上靖、桐野夏生、村上龍、高橋源一郎、古川日出男、阿部和重、川上未映子、村田紗耶香など、70冊以上の作品を翻訳。2009年、日本語からの翻訳作品でマリオ・グリエルモスカーリーゼ賞受賞。2020年、文学作品翻訳でアッピアーニ賞受賞。2022年、全国翻訳賞受賞。2023年、第2回日伊ことばの架け橋翻訳賞。



『漂流奇譚西洋劇』 パリス劇場 表掛りの場 (河鍋暁斎画) 東京ガス ガスミュージアム所蔵

## [シアター・トピックス]

# 河竹黙阿弥没後 130 年を機に 黙阿弥と西洋

矢内 賢二

歌舞伎の狂言作者河竹黙阿弥(1816-1893)は、1843年に江戸河原崎座の立作者<sup>たて</sup>、つまり一座における脚本制作の代表責任者になった。新政府が徳川幕府に取って代わり、元号が明治に、江戸が東京に変わったのが1868年。つまり黙阿弥は、作者として名を成してからの前半生を江戸時代、後半生を明治時代と、ちょうど二つの時代に片足ずつを乗っけるようにして生きた。しかもその間に起こった凄まじい荒波を見事に乗り切り、



河竹黙阿弥、断髪時の記念写真(1875年撮影) 国立劇場所蔵

最晩年まで旺盛に執筆を続けた天才的な創作者だった。

今日のように「伝承」を第一の使命とする「伝統芸能」の枠に収まる前の歌舞伎は、その時々新しいもの、珍しいものを貪欲に取り込んで、観客の好奇心を煽り立てた。大衆演劇、商業演劇としては当然の作戦だ。明治になって、文明開化の掛け声とともに西洋の文物や情報が恐ろしい勢いで流れ込んでくると、およそ「西洋」とは縁遠いように思える歌舞伎も、当たり前のように「西洋」を取り入れるようになっていく。

### 黙阿弥初の西洋狂言『国姓爺姿写真鏡』

直接に西洋を舞台にした黙阿弥の作品としては、1872年正月に上演された『国姓爺姿写真鏡』<sup>こくせんやすがたのうつしえ</sup>が早い例だろう。これは近松門左衛門作『国姓爺合戦』の通称「楼門」<sup>ろうもん</sup>の場面をロンドンに移し替えたものである。

7年前に乗った船が難破してイギリス人カンキスに助けられた芸者古今は、夫彦惣の子をロンドンで産み、今はカンキスの愛妾キンシヨ女<sup>じょ</sup>として暮らしている。彦惣は古今の居場所を探し当てて日本から訪ねてくるが、古今は命の恩人であるカンキスとその病気の母への義理を立てて、子とともにロンドンに残る決心をし、彦惣と涙の別れをする。

144

本作の興味はもちろん物語の舞台を西洋の都市に設定したところにあるが、それはごく表層的な趣向にとどまっていて、筋立て自体は目新しいものではない。西洋が「どこか未知の遠い場所」以上に具体的な意味をもつわけではない。

一方で同じ年には、サミュエル・スマイルズ著の欧米の立志伝『自助論』を中村正直が翻訳した『西国立志編』が劇化され、『其粉色陶器交易』<sup>そのいろどりとうきのこうえき</sup>『鞋補童教学』<sup>くつなおしむらべのおしえ</sup>が京都で上



『国姓爺姿写真鏡』（1872年1月・村山座）早稲田大学演劇博物館所蔵（作品番号：101-4342・4343・4344）



演されている。

このように西洋を題材にした歌舞伎が登場する背景には、幕末以来の西洋の名所・風物への高い関心があった。例えば出版界では、絵入りのアメリカ建国譚である仮名垣魯文<sup>ろぶん</sup>『童絵解万国噺』(1861-1862)、西洋の社会事情を解説する福沢諭吉『西洋事情』(1866)・『西洋旅案内』(1867)、弥次喜多の孫がロンドンの万国博覧会への道中を繰り広げる仮名垣魯文<sup>ろぶん</sup>・総生寛<sup>そうせいかん</sup>『万国航海 西洋道中膝栗毛』(1870-1876)など、西洋文化の紹介や異国巡りの趣向が流行し、人々の西洋への関心をかきたてた。歌舞伎の世界でも徐々に西洋が地続きの空間として認識され、その正確さはともかくも、舞台上で具体的に造形されるようになってくる。

### オペレッタを取り入れた失敗作『漂流奇譚西洋劇』

黙阿弥が劇作に西洋を本格的に取り込んだ例としては、『漂流奇譚西洋劇』<sup>ひょうりゅうきだんせいようかぶき</sup>が特筆に値するだろう。1879年9月新富座の初演で、主な配役は清水の三保蔵<sup>みほぞう</sup>(九代目市川団十郎)、父五左衛門(三代目中村仲蔵)、秋津武(中村宗十郎)ほか。

船頭の三保蔵らは海上で嵐に遭って難破。三保蔵はアメリカの船に助けられるが、父五左衛門は流されて別れ別れになる。サンフランシスコの領事館に送られた三保蔵は、領事秋津の義妹の供をしてニューヨークに行くことになるが、鉄道で大陸横断中に原住民に襲われる。フランス人に助けられてその家僕となった三保蔵は、イギリスの船に救われてロンドンにいた五左衛門らとパリで再会し、皆で無事を喜びあう。

本作は、「場面をロンドン、パリなどに移し、洋服姿の団十郎・宗十郎らを油絵で描い



『漂流奇譚西洋劇』(1879年9月・新富座) 国立劇場所蔵



『漂流奇譚西洋劇』アメリカ鉄道の場  
(1879年9月・新富座) 国立劇場所蔵

た装置のなかに登場させ、また外国劇を挿入して日本最初の和洋混交劇とするなど、大いに企画の斬新を誇ったが、無味乾燥と世評は悪く、不入りに終わった」（『演劇百科大事典』第4巻・平凡社・1961）と総括されるように、外国を舞台に設定した新奇な企画と演出、西洋人による劇の挿入上演、そしてその興行的失敗によって、演劇史に卡ろうじて名を残している。

この前年6月に開場したばかりの新富座は、座元の十二代目守田勘弥が極端な西洋志向を打ち出した独自の興行策を試み、当時第一のハイカラなイメージをまとった劇場であった。本作の興行も当時珍しい「夜芝居」として行われ、舞台装置の背景画には油絵が、照明効果にはガス灯が用いられて、その迫真の効果が話題になった。

特に目玉企画であった西洋人一座による劇は、「道具衣装鳴物迄彼地のマ、にて御覧に入れ候へば」（早稲田大学演劇博物館所蔵の辻番付）という触れ込みのもと、四幕目の劇中劇として上演された。出演は横浜の居留地で活動していた「ロイヤル・イングリッシュ・オペラ・カンパニー (Royal English Opera Company)」という一座で、オペレッタの演目を中心に、音楽と舞踊によるバラエティ形式の演目を交えて上演された。観客にはその場面のあらすじやせりふを日本語に翻訳したパンフレットが配布され、興行初日には座頭の団十郎がわざわざ礼服を着て西洋劇上演の口上を述べている。すなわち彼らは単に珍奇な見世物として登場させられたわけではなく、この公演の肝となる重要な客演者として遇せられていた。

### 西洋人の「声」に対する拒否感

では肝心の観客の反応はどうだったか。

雑誌『歌舞伎新報』第37号(1879.10.3)は、出演の西洋人俳優が「かゝる<sup>けんぶつ</sup>看客の不入をせしは、実に榮譽上に関することゆゑ、ふかくなげきあるよし」、また田村成義『統統歌舞伎年代記』（市村座・1922）は「悪評交々<sup>こもこも</sup>起りて不入りに了り、予想以上の失敗」と極度の不振を伝えている。黙阿弥自身もよほど印象深かったものか、晩年の手記『著作大概』に「西洋狂言大不評にて極不入」と特に記している。結局6週間を予定してい

た興行は25日で打ち切りとなり、勘弥は約2万円の損失を被ったという。

本作に対する悪評のうちほとんどを占めるのは、鳴物入りで披露された西洋劇に対する酷評であり、とりわけ彼らの「声」に対する強い拒否感の表明である。『読売新聞』（1879.9.18）の記事には「後の西洋人の狂言に至ては、珍紛漢紛にて一切解らず」「其俳優の口跡に至つては、唯高声なるを以て得たりと為すに似り。尤も婦人の俳優は口跡いよ〜肝高く、丁度洋犬の吠ると一般、訴るが如く泣が如く」「見物多くは徹頭徹尾一切解らず只只大笑絶倒せり。然れども外国の俳優先生は熱心になり、勉めて大声を發すれば発する程見物は笑ひ出せり」と、客席の困惑と大騒ぎが描かれる。ここではもっぱら西洋人の「声」が悪評の対象として取り上げられ、それが了解不能のものとして「大笑絶倒」の対象となっている。

当時お雇い外国人として日本に滞在したB・H・チェンバレンも同様の証言を残している。

ところが日本の観客に与えた驚きは大変なものであった！ 彼らが一度ショックから立ち直ったとき、プリマドンナ（主役女性歌手）の歌う甲高い声を聞いて、わっと爆笑した。彼女は実際は決して下手ではなかったのだ。人びとは腹の皮が皸れ、涙が頬を伝って落ちるまで、ヨーロッパ人の歌い方の馬鹿馬鹿しさを笑った。彼らは袖で口を隠し（われわれならばハンケチで口を押えるところだが）、無理に笑いを耐えようとした。（高梨健吉訳『日本事物誌 2』平凡社・1969）

オペレッタ式の発声法・歌唱法、特にソプラノ歌手による極端に甲高い歌声が、当時の日本の観客にとっていかに奇妙で受け入れがたいものであったか。近世以来の音曲や歌舞伎の発声にしか触れたことのない彼らの耳には、まさに驚愕すべき雑音としか響かなかったようだ。いまだかつて聞いたことのない西洋の声に直面したときに、彼らは「笑い」で応対した。これは対象を貶める嘲笑というよりは、人が即座には理解できない事象を目前にしたときの「居たたまれなさ」や「緊張感」の共有と解放、とでもいうべき生理的反応だったのである。

この無残な事態はさすがの名興行師守田勘弥にも予想がつかず、また名作者黙阿弥の筆の力の及ばぬところでもあった。こうして、西洋の演劇を明治の東京に初めて紹介するのだという勘弥の鼻息荒い意気込みは、観客から手ひどいしっぺ返しを食うことになった。

河竹登志夫は本作を「歌舞伎西洋化の点で、『漂流奇譚』は歌舞伎上頂点に位するものであったといえるであろう」「西洋への傾斜度において、伝統演劇史上空前絶後」（『漂流奇譚西洋劇』考 - 歌舞伎近代史の転回点 - 『演劇学論集』第37号、1999



年9月)と評価する。歌舞伎の演目として、「西洋」との交流の濃密さからいえば、実に抜きん出た存在であることは確かだろう。ドラマとしての出来はさておいて、これだけ本格的に西洋の風景と西洋人そのものを歌舞伎の舞台上に登場させ、観客の目前に示してみせたのは歌舞伎史上に画期的なことであった。

### 歌舞伎役者の身体を通した「西洋」

一方、黙阿弥の書いた西洋物で大当たりを取ったものもあった。例えば象や馬の曲芸から道化の滑稽な身振りまで、イタリア人率いるサーカス一座の公演を歌舞伎の舞台に写した『鳴響茶利音曲馬』(1886年11月)、『風船乗評判高閣』(1891年1月)は、イギリス人スペンサーによる軽気球飛行の曲芸を歌舞伎座でそのまま再現して、主人公が英語の演説まで披露した。いずれも伝統的な浄瑠璃に最新の洋楽を交えた舞踊劇仕立ての演目で、本物の興行の一部始終を克明に再現しているが、ほとんど違和感なくきちんと歌舞伎らしいスタイルに納まっているのは黙阿弥の器量と手腕だろう。

そして両作に主演した五代目尾上菊五郎(1844-1903)は、扮装からしぐさまで凝りに凝った役作りで外国人を演じて「本人そっくり」と大喝采を浴びた。本物の西洋人による西洋劇がソッポを向かれた一方で、象の足に至るまで日本人の歌舞伎役者たちが演じた浄瑠璃仕立ての「西洋」は、実にスムーズに受け入れられた。当時の観客があくまでも歌舞伎役者の身体を通じて「西洋」を見物しようとしたのは、明治期の翻訳が大胆不敵な意訳や改変によって独自の言語空間を形作ったのと響き合っておもしろい。



『鳴響茶利音曲馬』曲馬浄瑠璃の場(1886年・千歳座) 早稲田大学演劇博物館所蔵(作品番号:101-7354・7355・7356)

西洋からやって来たばかりの風俗・文化を歌舞伎の舞台に取り込んだ作品は意外に数多い。それは常に新奇なものを追い求める歌舞伎の本質的な見世物性によるものであり、明治という新しい時代の要請でもあった。「西洋」を大急ぎで飲み込もうとした歌舞伎は、時に深刻な消化不良を起こしながらも、あっという間にそれを吸収してちゃっかり自分の栄養にしてしまった。風呂敷はどんなにいびつな形のものでも魔法のようにスルスルとうまく包み込んでしまう。坪内逍遙に「江戸演劇の大問屋」と称賛された黙阿弥は、その風呂敷の魔法の随一の使い手でもあった。

※ 本稿は「歌舞伎と『西洋』との接触—『漂流奇譚西洋劇』の大失敗」(『民族藝術』31、民族藝術学会、2015年3月)を一部書き改めたものである。



『風船乗評判高閣』 スペンスーの曲芸・風船乗り  
(1891年1月・歌舞伎座) 所蔵：国立劇場

### やない・けんじ

国立劇場勤務等を経て明治大学教授。博士(文学)。専門は歌舞伎を中心とする日本芸能史。著書に『明治キワモノ歌舞伎 空飛ぶ五代目菊五郎』(白水社)、『ちやぶ台返しの歌舞伎入門』(新潮社)など。東京新聞で歌舞伎評を担当。



『ダホメにて』(1905, Grand Opera House, Seattle) 撮影: Joseph Hall 所蔵: University of Washington

## [シアター・トピックス]

# 新しい文化の創造に向けて アフリカ系アメリカ演劇の系譜といま

外岡 尚美

近年におけるアフリカ系アメリカ演劇人の活躍には目覚ましいものがある。ピューリツァー劇作賞だけに限っても、多様な作品の連続受賞が目につく。まず、リン・ノッタージ(Lynn Nottage, 1964-)がコンゴ民主共和国の紛争地域を生きる女性たちを描いた『ルーインド(Ruined)』と脱工業化が進むラストベルトの工場労働者たちとアメリカの夢の崩壊を描いた『スウェット(Sweat)』という骨太の作品で2009年と2017年の2度、同賞に輝いた。またジャッキー・シブリス・ドゥルーリィ(Jackie Sibblies Drury, 1982-)は『フェアビュー(Fairview)』(2019年受賞)で黒人家族を『コスビー・ショー』ばりのシットコムの枠内で描き、白人主流文化の視線の暴力をユーモアと皮肉たっぷりにより前景化した。マイケル・R・ジャクソン(Michael R. Jackson, 1981-)のミュージカル『ア・ストレン



ジ・ループ (A Strange Loop)』(2020年受賞)は、主人公の黒人男性が理想とするミュージカルを作ろうとするなか、彼のセクシュアリティをめぐる人種関係や家族との葛藤、そしてミュージカルの類型との葛藤を描く。カトリ・ホール (Katori Hall, 1981-) の『ホット・ウイング・キング (The Hot Wing King)』(2021年受賞) やジェイムズ・アイムズ (James Ijames, 1980-) の『ファット・ハム (Fat Ham)』(2022年受賞)は、いずれもゲイの黒人男性が主人公となり、前者は男性たちが作り上げる家族の姿を描き、そして後者は『ハムレット』を下敷きに復讐よりも喜びを選ぶ姿を描くコメディである。

ブラック・ライブズ・マター (BLM)運動のうねりの中、BIPOC (黒人・先住民・有色人種) の演劇人による「親愛なる白いアメリカ演劇へ」と題されたオープン・レターが発表されて、アメリカ演劇界における暗黙の白人優位の構造が批判されたのは2020年、コロナ禍の只中だった。劇場が閉鎖されている間にもオフ・ブロードウェイの劇場でアメリカという国の民主主義のあり方や人種差別との戦いの歴史について再検討する演劇的試みがなされてきただけではな



『ルーインド』(2009, Goodman Theatre) 撮影: Joan Marcus



『ホット・ウイング・キング』(2020, Signature Theatre) 撮影: Sara Krulwich ©The New York Times

く、劇場再開後の2021年秋のシーズンにはアフリカ系アメリカ人劇作家の新作がブロードウェイで多数上演され、その後も新作や過去の作品の再演が続いている。主要なリジョナル・シアターでの芸術監督の交替も進み、アメリカ演劇界はより多様なヴィジョンが提示される方向へと、徐々にではあるが再編されつつある。

このようなアフリカ系アメリカ演劇の活況が、過去の長い演劇的歴史の上に成立したことは言うまでもない。まず1990年代、アメリカ史の再審を軸とし、アメリカ史のなかにアフリカ系アメリカ人の存在を位置付けようとした先鋭な舞台の数々が登場したことによって、「アフリカ系アメリカ演劇」がいわゆる主流演劇の一部として認知されるようになったのである。先鞭をつけたのはオーガスト・ウィルソン (August Wilson, 1945-2005) である。ウィルソンは1927年のシカゴを舞台にブルースの母と呼ばれた歌手マ・レイニー (Ma Rainey, 1886-1939) のバンドマンたちの物語を描いた『マ・レイニーのブラック・ボトム (Ma Rainey's Black Bottom)』(1982年初演、1984年ニューヨーク初演) で鮮烈なブロードウェイ・デビューを果たした。その後1957年のピッツバーグを舞台に、人種差別の壁のためにメジャー・リーグに入れず、才能を活かせなかった男を描いた『フェンス (Fences)』(1985年初演、1987年ニューヨーク初演) で、ピュリツァー劇作賞およびトニー賞を1987年に受賞。さらに1990年には、1936年のピッツバーグを舞台に奴隷制時代の遺産であるピアノをめぐる家族の葛藤を描いた『ピアノ・レッスン (The Piano Lesson)』(1987年初演、1990年ニューヨーク初演) で、2度目のピュリツァー劇作賞(1990年)を受賞し、名実ともにアメリカを代表する劇作家となった。

ウィルソンは、10の連作で、生まれ育った街ペンシルベニア州ピッツバーグ市の黒人街ヒル地区を舞台に、この地で暮らすアフリカ系アメリカ人の人々がいかに20世紀を生きたか、10年ごとに時代を変えて描き続けた(『マ・レイニーのブラック・ボトム』のみはシカゴを舞台とする)。1900年代を舞台に、解放奴隷たちが手にした名ばかりの自由と彼らの北部での闘いを描いた『大洋の宝石 (Gem of the Ocean)』(2003)、1910年代を舞台に、失った妻を探し自己を見出す南部の男を描いた『ジョー・ターナーが来て行ってしまった (Joe Turner's Come and Gone)』(1986)、20年代を舞台にした『マ・レイニーのブラック・ボトム』(上述)、30年代を描く『ピアノ・レッスン』(上述)、40年代を舞台にブルース歌手・ギタリストの死を描く『7本のギター (Seven Guitars)』(1995)、50年代の『フェンス』(上述)、60年代のブラック・パワー運動の理想を80年代から振り返る『2本の列車が走っている (Two Trains Running)』(1990)、70年代、無許可のタクシー営業所を舞台に父と息子の姿を描く『ジトニー (Jitney)』(1982)、『7本のギター』の37年後を描く80年代の『キング・ヘドリー2世 (King Hedley II)』(1999)、

そして1990年代、『大洋の宝石』の人物の子孫とヒル地区の再開発を描く『ラジオ・ゴルフ (Radio Golf)』(2005)の10作品である。これらの連作を「ピッツバーグ・サイクル (Pittsburgh Cycle)」と呼ぶ。20世紀の100年間、同じ土地で生きぬいた様々な人々を描いたこの連作が、アフリカ系の人々の100年の歴史を書く壮大な作業であったことは、言うまでもない。20世紀アメリカ演劇の金字塔と言える。

日常の描写に詩的言葉と超自然的要素やアフリカ系の文化伝統を混入させたウィルソンに対して、スーザン＝ロリ・パークス (Suzan-Lori Parks, 1963-) は起承転結のある物語構成から逸脱し、ジャズ・ミュージックのように同じモチーフやフレーズを繰り返し変奏していく「レップ&レヴ (rep & rev)」と自身が呼ぶ作劇法と、抽象度の高い登場人物と舞台の言語や身体のリズム・ジェスチャーといった物質的力を劇的に昇華させるその力量が若くして高く評価された。なかでも、ステレオタイプ化された様々な黒人の、繰り返された死の歴史を描く『全世界で最後のブラックマンの死 (The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World)』(1990年初演)、リンカーンが象徴するアメリカ史と黒人との関係を描く『アメリカ・プレイ (The America Play)』(1994年初演)、さらに1810年代にロンドンやパリで見世物にされたアフリカ人女性サラ・バートマンと彼女を対象化するコロニアルなまなごしを描く『ヴィーナス (Venus)』(1996年初演)などは、欧米において抑圧されてきた黒人の歴史に切り込んでいく、初期の特筆すべき作品である。



『全世界で最後のブラックマンの死』(2016, Signature Theater) 撮影: Joan Marcus



## アメリカ史と不在の黒人

アメリカ史における黒人の不在——歴史学者の上杉忍は、メアリー・ベス・ノートン他著による『アメリカの歴史』第1巻の「訳者のことば」で、たとえばサウスカロライナ植民地の建設が、すでに1710年には人口の過半数を占めていた黒人にほとんどふれることなく論じられ、植民地奴隷制について語る際にも白人の黒人にたいする態度だけが問題にされたことを挙げ、白人（男性）エリート層を中核とするアメリカの発展がアメリカ史の本流とされてきたことを問題として指摘している。何が国家の〈歴史〉に値するかという基準——そしてそれは誰の物語が語るに値するかという基準でもある——は、1980年代以降、歴史学においても他の分野においても大きく見直されることになったが、このような潮流のなか、1993年にノーベル文学賞を受賞したトニ・モリソン（Toni Morrison, 1931-2019）の小説『ピラヴィド（Beloved）』（1987）は、その後の黒人芸術家たちの歴史への関わり方を決定づけたとされている（Best 460）。記録されてこなかったこと、語られてこなかったことをどのように見出すのか。アメリカ文学・文化史学者のサイディヤ・ハートマン（Saidiya Hartman, 1961-）は、歴史資料のアーカイヴ自体が権力を構成しているなかで、空白となってしまった死者の存在を取り戻すことの困難を指摘して、次のように問いかけている。「別の言い方をすれば、予言され、予期された死の年代記を、死んでしまった主体の集合的な伝記として、人間の対抗的歴史として、自由の実践として、どう書き直すのか」（“Venus” 3）と。モリソンはそれを自らの記憶と共同体の記憶のなか

に見出そうとした（“The Site of Memory” 91-92）。

そしてオーガスト・ウィルソンは、それを生まれ育ったピッツバーグの庶民たちの暮らしに、そのジェスチャー、言語、食習慣、信仰、常識、スタイル、音楽のなかに見出した。『マ・レイニーのブラックボトム』では、「ブルースの母」と呼ばれたマ・レイニーが、ブルースは「気分が良くなるために歌うんじゃない、人生を理解するために歌うのよ」、でもそれが「白人にはわからない」と語っている。ブルー



『マ・レイニーのブラックボトム』（1984, Yale Repertory Theater）  
撮影：William B. Carter

ス聞いても、それがどこから湧き出てくるのかは理解できないのだ、と。『フェンス』では才能を開花させることのできなかった男の日常の鬱屈と心の叫びに、そして『ピアノ・レッスン』では先祖の歴史の彫り込まれたピアノに降臨する祖先の霊と霊の救いを呼び出す歌に、ウィルソンはアフリカ系の人々の人生を理解する仕方を、連綿たる記憶と歴史とを再現したのである。

一方でパークスは、舞台を「歴史を〈作る〉場」と考えており、舞台上で、掘り出された「骨 (bones)」すなわち取り憑いた亡霊が語る歌は、劇の上演を通して「実際に起きていること」、「〈新しい〉歴史的出来事」になると大胆にも述べている。『全世界で最後のブラックマンの死』で「スイカを持った男」と名付けられた人物は、歴史上繰り返された黒人の死を——リンチによる死や無実の罪による電気処刑も含む数々の死を遂げる。死のたびにコーラスが観客に訴えるのは、残虐極まりない死を「書き記せ」という言葉である。「書き記さなければ、我々が存在しなかったと未来に告げることになる」「岩に書き記すのだ」と。リンカーンにそっくりな黒人が登場する『アメリカ・プレイ』では、アメリカ史の偉人たちのパレードを傍観者として眺めるだけだった男が、リンカーンの死を繰り返し再演することによって歴史に自らを書き込み、あからさまな人種差別と性的好奇心のまなざしにさらされたアフリカ人の『ヴィーナス』は、愛にふさわしい自らの存在の価値を訴える。登場人物の物質的・身体的存在は、抑圧され抹消された存在の歴史を再び舞台上に立ち上げるのである。

## 二重の基準・二重の声

これらの舞台には、存在を書き込むだけでなく、演劇のなかに異なる美学を書き込もうとする試みが明確に示されている。1996年6月26日、ウィルソンはシアター・コミュニケーション・グループの第11回大会で「私が拠って立つところ (The Ground on Which I Stand)」と題された記念すべき講演を行った。そこでウィルソンは、批評家ロバート・ブルースティーンの『ニュー・リパブリック』誌上での批判(「多様性から統一へ (Unity from Diversity)」、1993年)を取り上げた。文化多様性重視の潮流のなか「美的価値基準に代わって社会学的基準で」助成を受けるマイノリティのアーティストたちが大量に登場し芸術的価値の基準が揺らいでいる、というブルースティーンの批判に、「黒人には資格がないとする19世紀的思考と言語環境」の影響のもとマイノリティの芸術作品を劣等と決めつける、白人主流文化の美的価値基準を準拠とするヨーロッパ系文化中心主義があると指摘したのである。翌年にはブルースティーンとウィルソンとの公開討論に展開し、このなかでウィルソンは「アフリカ系アメリカ人の演劇は独特かつ優れたものであ

り、白人文化や団体にのみ留保されがちな資金援助や敬意を払うに十分値するものだ」と述べ、文化がヨーロッパ系の民族のみのものとされ、アフリカ系の人々にあたかも個別の文化がないかのごとく見なす傾向を非難し、西洋文化に根ざす演劇芸術にアフリカ系の文化が加わることによって、価値基準が揺らぐどころかむしろ豊かに高まるのではないかと問いかけている。

1927年を舞台にした『マ・レイニーのブラックボトム』では、白人プロデューサーに認められてミュージシャンとして成功したいと願う若いバンドマンに対して、年嵩のバンドマンが、黒人はアメリカの歴史というシチュエーションの材料でありながら、シチュエーションを食べたのは白人で、「黒人は残りもの」、残りものに白人は用がない、だから「黒人が白人に承認を求める限り、黒人は自分が何者かどんな存在かを理解できないんだ」と論ず。ウィルソンの講演「私が扱って立つところ」はそのような白人の承認と準拠の押し付けを拒否し、アフリカ系アメリカ人の文化と美学の確立を要請するものだった。そしてそれはまさに20世紀の初頭から、アフリカ系アメリカ人が直面していた問題だった。

ブルースティーンによる批判の90年前、1903年には、アフリカ系アメリカ人の指導的知識人、W・E・B・デュボイス(William Edward Burghardt Du Bois, 1868-1963)が名著『黒人のたましい』で、「二重意識(double-consciousness)」という言葉を使って、白人文化のなかでの黒人の自己認識のあり方を説明している。

それは独特の感覚である。この二重意識、常に他人の目を通して自分自身を見ている感覚であり、面白がって軽蔑と哀れみの目で見ていく世界の巻尺で自分の魂を測っている感覚である。アメリカ人と黒人の二重性を感じるのだ。二つの魂、二つの思考、二つの妥協することのない努力、一つの黒い体の中に二つの闘う理想があり、その体の頑固な強さだけが、引き裂かれるのを防いでいるのである。(Du Bois 3)

折しも同じ1903年、ヴォードヴィルの黒人スター、バート・ウィリアムズ(Bert Williams, 1874-1922)とジョージ・ウォーカー(George Walker, 1872 or 1873-1911)率いるウィリアムズ・アンド・ウォーカー劇団(Williams and Walker Co.)は、ブロードウェイでヒットした初の黒人ミュージカル『ダホメにて(In Dahomey)』をひっさげてロンドンにはジャフツベリー劇場での公演を成功させ、さらにバッキンガム宮殿での御前公演を成し遂げていた。ロンドン公演からイギリス各地へ巡演、1904年8月のブロードウェイでの再演、そしてサンフランシスコ、オレゴン州ポートランド、ミズーリ州セントルイスなどアメリカ各地を40週にわたって巡演し、1902年のコネチカットでの初演から4年、通算1,100



公演の大ヒットミュージカルとなった。

作曲はウィル・マリオン・クック (Will Marion Cook, 1869-1944)、作詞は詩人のポール・ローレンス・ダンバー (Paul Laurence Dunbar, 1872-1906)、前者はクラシック音楽にアフリカ系アメリカ音楽のイデオロギを混交し、後者もまた西洋文学の伝統的形式を自家薬籠中のものとしながら黒人の俗語表現を巧みに詩的言語に昇華させた人気の詩人だった。台本は黒人 minstrel 劇団のベテラン演出家ジェシー・シップ (Jesse A. Shipp, 1864-1934)。ウィリアムズとウォーカー演ずる探偵二人がダホメ植民地協会会長の失った宝を探す失敗し、植民者たちとともにダホメに向かうという、19世紀初頭のアメリカ植民地協会によるアフリカ帰還運動を風刺し、アフリカ系アメリカ人も内面化した西欧の帝国主義を揶揄。ペースの早い場面転換、即興、伝統的なブラック・フェイスやパントマイム、ポピュラー・ソングの挿入など、20世紀初頭の黒人ミュージカルの構成要素を散りばめ、「黒人席」に押し込められながらもドレスアップしてブロードウェイを訪れた黒人観客も、白人観客も熱狂したが、公演先の観客の嗜好に合わせて台本は編集された (Brooks 207-280; Hill and Hatch 64-65)。

とはいえロンドンの(白人)批評家たちは、『ダホメにて』を「プロットのないドラマ」と呼び、プログラムノートを読んでもプロットについては「何についての話かは理解できな

い」と評し (Brooks 238)、「最悪のヨーロッパ文明に同化したニグロを描き、自然と直接的共感を有する最善のニグロを描いていないのは残念だ」と述べている。一方で、これらの批評家たちが舞台に見たのは黒人の「エッセンス」であり、イギリスの観客向けに追加されたダンス、ケイクウォークの場合は「人種の本能の自然な表現」で、努力して身につけたアートではない、とも賞賛されている (Brooks 234)。上演ごとに編集はされていたものの、前述のプロットの基本線には大きな変化はなかったというが、音楽やダンス、パフォーマンスに魅せられながら、ロンドンの批評家が見たかったのはより「黒人らしい」と感じる、黒人原始主義的なイメージのなかの「ニグロ」であり、プロットのなかの知的風刺はもちろんのこと、磨き抜かれたアートも「理解」されていなかったのである。

19世紀に一世を風靡した minstrel・ショーは、白人が顔を黒塗り (ブラック・フェイス) にしてプランテーションの黒人を戯画的に描くもので、ずる賢くておしゃべりという紋切り型の黒人像が喝采を浴びた。もともとは18世紀のある時期に南部プランテーションの黒人奴隷たちが、奴隷主を風刺する目的でつくりあげた型を、白人が模倣して黒人を戯画化するのに使い、さらに南北戦争 (1861-65) 後に黒人が演劇界に加わったときには minstrel 役者として、黒人でありながら顔を黒く塗って登場しなければならなかった。小説家・作曲家のジェームズ・ウェルドン・ジョンソンによれば、彼らは「戯画の戯画」になったのである (ミッチェル 267)。『ダホメにて』の批評家たちが見たかったのは、このような戯画としての黒人、そして文明に毒されない原始の自然さを体現すると思われた黒人たちだった。

20世紀の転換期にアフリカ系アメリカ演劇人が闘ったのは、黒人のいわゆる人種の「劣等性」を保証するような、このような思い込みによる類型的黒人像と価値基準だった。minstrel の流行のなかで人気と実力を磨き、さらに経済力も得た黒人たちが、minstrel の伝統を意識的に破壊し始めたのである。白人の演じる「黒人」を揶揄し、黒人が演じるより「真正な」黒人の姿を舞台で表現しようとしたウォーカーやウィリアムズは、白人に受け入れられる minstrel や黒人的ダンス・音楽の類型を取り込みながら、その思い込みをプロットのうえでも人物の造形においても内側から転覆させていたのである。それは「理解」されなかったが、彼らはデュボイスの指摘する「二重意識」をもって、いわば「二重の声」で語っていた。

### 黒人演劇の美学——ニュー・ニグロ運動

minstrel とは異なる黒人の演劇伝統には、短命に終わったものの1821年にニューヨーク市に設立されたアフリカン・グローブ座 (African Grove Theater) があり、そこで

は悲劇役者ジェームズ・ヒューレット(James Hewlett, 1821-1849)が活躍した。劇作では、元逃亡奴隷の小説家・(黒人初の)劇作家ウィリアム・ウェルズ・ブラウン(William Wells Brown, 1814-1884)による『逃亡、ないし自由への跳躍(The Escape; or, A Leap for Freedom)』が1858年にボストンで出版され、北部各地の奴隷制反対集会などで朗読され賞賛されていた(古川 77-79)。この『逃亡』でさえも、当時最盛期にあった流行の minstrel 的キャラクターが登場するが、そのトリックスターの存在は、「二重の声」の表現でもあった(Brooks 1)。

1910年から1917年にかけてブロードウェイの舞台にでていた黒人はバート・ウィリアムズのみだったが、黒人演劇人たちは主としてハーレムのクレセント劇場(Crescent Theatre)、リンカン劇場(Lincoln Theatre)、ラファイエット劇場(Lafayette Theatre)といった劇場に活躍の場を見出していた(ミッチェル 268-269)。第一次世界大戦をきっかけに北部の工場での職を求めて多くのアフリカ系アメリカ人が南部から北部へと移動し黒人人口が増大したなかで、ハーレムでは、黒人文化の首都として音楽、演劇、芸能、視覚芸術、文学、学問などの分野にわたって多彩な才能が開花した。新しい黒人文化に白人も黒人も惹きつけられハーレムに集まったが、この時代は「ニュー・ニグロ(New Negro)」運動の芸術的開花期だった。運動のリーダーで教育者・作家・哲学者のアラン・ロック(Alain LeRoy Locke, 1886-1954)は、詩・小説・演劇などの選集『新しい黒人(The New Negro)』(1925年)を出版し、才能あふれる新進作家たちを紹介したが、そのなかで彼は黒人の新しい美学を提唱している。ロックは、「新しい黒人」は「古い黒人」とは異なり、自己主張と自信を持っていると宣言し、新しい黒人の作家たちが、伝統的な「白人」の美的基準に疑問を持ち、偏狭主義やプロパガンダを捨て、個人的な自己表現、人種的な誇り、文学的な実験性を養うようになった、と力強く述べた(ロック 33-38)。

1919年の夏には全米各地で人種暴動・蜂起が多発し「レッド・サマー」と呼ばれたが(有光 34)、1921年にはブロードウェイでオーブリー・ライルズ(Aubrey Lyles, 1884-1932)、フラワノイ・ミラー(Flournoy Miller, 1885-1971)共作、ノーブル・シスル(Noble Sissle, 1889-1975)、ユービー・ブレイク(Eubie Blake, 1887-1983)作詞・作曲のミュージカル・コメディ『シャッフル・アロング(Shuffle Along)』が大当たりした。ラングストン・ヒューズ(Langston Hughes, 1902-1967)によれば「マンハッタンにおけるニグロの流行の華々しい皮切り」(常山 317)となり、やがてブラック・ルネサンスと呼ばれるようになる時期の始まりを宣した(ミッチェル 270)のである。黒人のブロードウェイ進出はミュージカルが主流ではあったが、本格劇としては、ウィリス・リチャードソン(Willis Richardson, 1889-1977)の『チップウーマンの幸運(The Chip Woman's





『シャッフル・アローン』(1921, Daly's 63rd Street Theatre)  
撮影: White Studio ©The New York Public Library



『走れ、子供たち』(1933, Lyric Theatre)  
撮影: White Studio ©The New York Public Library



『ムラート』(1935, Vanderbilt Theatre)  
©The New York Public Library

Fortune』が1923年に初めてブロードウェイで上演、ホール・ジョンソン (Hall Johnson, 1888-1970) のフォーク・オペラ『走れ、子供たち (Run, Little Chillun)』(1933)、そしてラングストン・ヒューズの『ムラート (Mulatto)』(1935)が続いた。『ムラート』では、奴隷主の父に息子であることを公認させようとする混血(ムラート)の主人公が、「身の程を知らない」振る舞いに激昂した父を殺し、暴徒によるリンチを避け自殺するが、ヒューズはこの作品で忍従を特徴とする「悲劇的ムラート」と呼ばれる黒人類型を転覆し、闘争的人物を造形していた (Turner xxi)。黒人の台詞劇としては初めてのロングランとなった。

「ニグロの流行」にともないユージン・オニール (Eugene O'Neill 1888-1953) の『皇帝ジョーンズ (The Emperor

Jones)』(1920) や『すべて神の子には翼がある (All God's Chillun Got Wings)』(1924) をはじめ白人による数々の黒人劇が上演されていたが、黒人をテーマに黒人俳優をブロードウェイで起用するというプラス面とともに、それらが白人の目から見た黒人の類型的イメージを補強するという面も否定できなかった。ダーウィン・ターナーはそのよう

なステレオタイプとして「サンボ」（無知で笑いを誘う愚か者）、「悲劇的ムラート」（美德と従順さを備え、アフリカの血によって「辱められる」運命を受け入れる、通常は女性）、「キリスト教信仰に篤い奴隷」（従順なアンクル・トム）、「気楽な野生児」、そして「黒い獣」（好色な獣、または白人と結婚することを狙う狡猾なムラートの二種類）を挙げている（Turner xvi-xvii）。『アンクル・トムの小屋』（1852）をはじめ19世紀から舞台でも小説でも積み重ねられてきたステレオタイプのイメージは簡単には覆せなかった。

ブルースや黒人俗語を取り込み、黒人共同体の日常を見事に詩に昇華させた詩人・劇作家ラングストン・ヒューズは「ニグロ芸術家と人種の山」（“The Negro Artist and the Racial Mountain,” 1926）というタイトルのエッセイで、「黒人詩人」ではなく「詩人」でありたいという仲間の詩人たちの願望が、「アメリカにおける真の黒人芸術の道に立ちだかる山である。白人化に向けた人種内のこの衝動、アメリカの標準化の型に人種的な個性を注ぎ込みたいという願望」であると指摘した。一方で彼の描く労働者階級の黒人たちの姿は、黒人エリートたちが反人種差別闘争において採用した白人中産階級の基準「体裁、体面、立派さ（リスペクタビリティ）」（有光 40-42）に反するとして、一部からは批判があった。作家に課せられた暗黙の期待・指示をヒューズは次のように皮肉に述べている。「ああ、見苦しくないようにしろよ、素敵な人々について書くんだけれど、私たちがいかに善い人間であるかを示すんだよ」と黒人たちは言う。「ステレオタイプでいいんだ、行き過ぎないように、あなたたちについての私たちの幻想を打ち砕かないように、あまりに真剣に私たちを楽しませないように。金は払うから」と白人は言う、と。ここには黒人の美学の探求と、エキゾチシズムや原始主義に裏打ちされた「黒人らしさ」の要求の二律背反のなか、白人文化や白人との関係のなかで形成されてきた、黒人の自己や文化アイデンティティをどのように定義するのかという切実な課題が提示されている。

エッセイの最後でヒューズはこう述べている。

現在創作活動中の若い黒人芸術家は、私たち一人一人の黒人の自我を、おそれも恥じらいもなく表現しようとつとめている。白人たちが喜ぶなら、私たちがもうれしい。そうでないとしても、べつにかまわない。私たちは自分が美しいことを知っている。そして醜いことも。（Hughes 30）

## 連邦劇場計画・ブラック・アーツ運動を経て

大恐慌（1929-39）の時代に運動自体の活力は失われ、黒人の「流行」も去ってしまうが、ニューディールの一部であった雇用促進局（WPA）・連邦劇場計画（FTP; Federal

Theatre Project)による助成を受けて全国23都市に設立されたニグロ・ユニット(ニグロ劇場計画、NTPとも呼ばれる)が、1935年から39年までアフリカ系アメリカ演劇人の活動を支え、次世代の演劇人たちを育てる場となった。シカゴ・ユニット上演のセオドア・ウォード(Theodore Ward, 1902-83)作『白く深い霧(Big White Fog)』(1938)は、1922年から33年までの3世代の家族における、マーカス・ガーヴィー主導のアフリカ帰還運動とアメリカの夢との葛藤と悲劇を描いた傑作である。ウォードの『我が土地(Our Lan')』(1946)は南北戦争後に自由を得た元奴隷たちに約束された土地と土地の収奪を描き、ブロードウェイで上演された。FTPは短命だったが、黒人の地域演劇は盛んで、30年代から40年代初頭の間には全国に25の劇場があった。30年代後半にラングストン・ヒューズらによって設立されたハーレム・スーツケース・シアター(Harlem Suitcase Theatre)や、ハーレムのFTPニグロ・ユニットから発展し、エイブラム・ヒル(Abram Hill, 1910-1986)らによって1940年に設立されたアメリカン・ニグロ・シアター(American Negro Theatre, 1940-51)はその一部である。30年代から40年代においてはまだ人種分離されていた黒人大学での活発な演劇活動も合わせて、50年代の黒人演劇の活況の土台となった。

ダーウィン・ターナーによれば、1950年代に黒人演劇は職業的成熟を遂げたという。20世紀初頭の職業演劇にあったエキゾチシズムや原始主義の魅力でもなく、白人による抑圧の

メロドラマ的批判でもない、新しい黒人像が提示されるようになったのである。ルイス・ピーターソン(Louis Peterson, 1922-98)の『巨大な一歩を踏み出せ(Take a Giant Step)』(1953)は、主に白人中産階級が住む地域で育つ17歳の少年が、マイノリティとして生きる現実に見定め成長していく姿を描いた。アリス・チルドレス(Alice Childress, 1916-1994)は『トラブル・イン・マインド(Trouble in Mind)』(1955、2021年ブ



『巨大な一歩を踏み出せ』(1953, Lyceum Theatre)  
撮影: Friedman-Abeles ©The New York Public Library

ロードウェイ初演)で、「意識の高い」白人演出家を風刺するが、同時に彼の要求通りにステレオタイプの黒人を演じなければならない女優の芸術的葛藤を描き、ロレイン・ハンズベリ (Lorraine Hansberry, 1930-65) は『ひなたの干しぶどう (A Raisin in the Sun)』(1959) で、黒人労働者階級の一家それぞれの夢の挫折と人間としての成長・



『ひなたの干しぶどう』(1959, Barrymore Theatre)  
撮影: Friedman-Abeles

尊厳とを描いた。シカゴの黒人地区サウスサイドを舞台とした家族劇だが、ナイジェリアの独立闘争に関わる留学生を友人として登場させることによって、アメリカの公民権運動が暗黙のうちにアフリカの独立闘争と結びつけられ、家族の苦難がパン・アフリカ主義の視点から提示されている。『ひなたの干しぶどう』はブロードウェイでの530回にわたる公演でトニー賞4部門にノミネートされ、ニューヨーク劇評家協会賞に輝いた。1961年にはシドニー・ポワチエ主演で映画化され、現在ではアメリカ演劇の古典とされている。

類型とは異なる登場人物の造形やテーマの多様化が進むなか、オシー・デイヴィス (Ossie Davis, 1917-2005) の喜劇『勝ち誇るパーリー (Purlie Victorious)』(1961) は、叔母の遺産を手に入れ、田舎町の教会と過酷な白人農園主のもとで働く黒人たち両方を救おうと企むパーリー・ヴィクトリアス・ジャドソン牧師を主



『勝ち誇るパーリー』Purlie Victorious』  
(1961, Cort Theatre) 撮影: Friedman-Abeles  
©The New York Public Library

人公に、偏見と人種差別を徹底的に嘲笑した。ブロードウェイで261回のロングランとなり、100回目の公演はキング牧師 (Martin Luther King, Jr., 1929-68) も観劇したというが、2023年現在再演中である。オフ・ブロードウェイではアドリアンス・ケネディ (Adrienne Kennedy, 1931-) が『ニグロのおもしろ館 (Funnyhouse of a Negro)』

(1963)で衝撃を与えた。主人公はアフリカ系の父と文化を憎むが、その罪悪感と混血の母から受け継ぐ白人文化・美的基準との間で引き裂かれる。主人公の内面の悪夢のような世界をシュールレアリスティックに描く傑作で、1964年にはオビー賞を受賞した。ケネディは一貫して人種や親族関係、アメリカ社会の暴力を描き、人物の記憶や感情を表現する象徴的イメージと詩的言語の繰り返しをコラージュのように積み重ねる独特のポストモダンの手法は、「サミュエル・ベケット亡き後の最も大胆なアーティスト」(Feingold 93)と評される。50年代に白人大学教師がキャリアの破綻を恐れて黒人女子学生との間に生まれた子供を殺すという出来事で、人の深層を蝕む人種差別の暴力を描いた『オハイオ州立大殺人事件 (Ohio State Murders)』(1992)は、オードラ・マクドナルド主演で2022年にブロードウェイ・デビューを果たした。

一方で、人種抑圧の構造的暴力をとりあげ真っ向から闘争的批判を向けたのはジェイムズ・ボールドウィン (James Baldwin, 1924-87) の『白人のためのブルース (Blues for Mr. Charlie)』(1964) やロイ・ジョーンズ (LeRoi Jones, 1934-2014、のちにブラック・ムスリムに同調してイマム・アミリ・バラカ [Imamu Amiri Baraka] と改名) の『ダッチマン (Dutchman)』(1963) である。『白人のためのブルース』は三幕の悲劇で、1955年にミシシッピ州で起きた殺人事件の裁判を題材にした人種差別と憎悪の糾弾劇である。「ミスター・チャーリー」とは白人を指すスラングであるが、物語は、生まれ故郷の南部の町に戻って新しい生活を始め、薬物中毒から立ち直ろうとする黒人の音楽家をめぐって展開する。彼を「身の程を知らない」という理由で殺害した白人は、白人ばかりの陪審員によって無罪放免される。この殺人事件が裁判によってうむやみにされる過程を人々の心理に即して描き、「リベラルな」白人も虚偽に基づく不正を正すことはないと思った被害者の父親である牧師の、祈りではもはや問題が解決しそうな事態への苦悩を描く。

この劇が発表された1964年は公民権運動が頂点に達した時代だった。1963年8月28日に



『白人のためのブルース』(1964, ANTA Theatre)  
撮影: Martha Holmes



はキング牧師の呼びかけで全国から多数の黒人がワシントンに集結し、人種差別の撤廃を訴えた。この年はリンカーン大統領が奴隷解放宣言を出してからちょうど100年目にあっていた。このときワシントン記念塔の周辺を埋め尽くした人々に対して、キング牧師は有名な「私には夢がある」という演説を行った。しかし1965年には運動の指導者の一人マルコムX (Malcolm X, 1925-65) が暗殺され、そしてキング牧師も1968年に暗殺されるに至って、運動は過激化し、黒人文学や演劇も多様化・過激化していく。

バラカの『ダッチマン』はニューヨークの地下鉄を舞台に、名門大学生風の振る舞いと教養を身につけた黒人青年が、無教養な白人女性から性的挑発と白人の物真似をする黒人という批判を受けた果てに怒りを爆発させ、白人たちに殺される。青年の死体を投げ捨てた後、この女性は次の獲物に目をつける。脅威となった知的黒人を白人世界が滅ぼすさまを象徴的に描き、知性を抑圧との闘いに向けず白人の価値に迎合する黒人への批判をも提示して、1964年のオビー賞を受賞した。バラカはその後もオフ・ブロードウェイで『奴隷 (The Slave)』と『トイレット (The Toilet)』(1964)をダブル・ビルで上演、前者はヨーロッパの価値基準を捨てる黒人革命家を描き、後者ではハイスクールのトイレを舞台に同性愛の黒人青年を描き、人種と性の問題と黒人と白人の和解の可能性をも提示した。

バラカとともにハーレムにブラック・アーツ・レパトリーシアター／スクール (Black Arts Repertory Theatre/School) を1965年に設立したラリー・ニール (Larry Neal, 1937-1981) は、バラカを中心とした政治的黒人美学追求の動きに1968年、「ブラック・アーツ運動 (BAM; Black Arts Movement)」という名称を与えた。黒人の美学はブラック・パワー運動と連動して「アフリカ系アメリカ人の民族自決と民族としての一体感を求める心」と関わり、「西欧文化の美学を根底から再編成」して「別の象徴主義、神話、批評法、理念像を提案する」とニールは力強く訴えた。「概念としてのブラック・パワーに内在する政治的価値」が演劇、詩、舞踊、音楽、小説の「美学のなかに具体的表現を見出」すのであって、「黒人大衆の政治的・文化的要求に語りかける」ことを任務とし、「圧迫者の真実」ではなく「被圧迫者の真実」を表現する「倫理的運動」がブラック・アーツ運動だという。「第三世界と黒いアメリカを圧迫する」ヨーロッパ=アメリカ文化の感性を根底から否定し (ニール 247-249)、白人への抗議は「御主人さま」の理解を求めると同義だとして、白人の聴衆を相手にするのではなく黒人へと語りかけることを選ぶブラック・アーツ運動は、その政治的姿勢に一定の距離を置く人たちもいたものの、60年代から70年代初頭にかけて多くのアーティストたちに影響を与えた。オーガスト・ウィルソンもまた、ブラック・パワー運動に「火を点けられ」、バラカの活動に倣って演劇を通して



コミュニティの集団的意識を高めるべく、1968年にヒル地区でブラック・ホライズン劇団 (Black Horizon Theater) を創設している (桑原 61-63)。

このようなブラック・アーツ運動のなかから登場したのがエド・プリンズ (Ed Bullins, 1935-2021) やストザケ・シャンゲ (Ntozake Shange, 1948-2018) である。プリンズが20世紀サイクルと呼ぶ一連の劇の第一作、『ワインの時に (In the Wine Time)』 (1969) は、ハーレムのニュー・ラファイエット劇場 (New Lafayette Theatre) で上演されたが、60年代後半のフィラデルフィアのスラムを舞台に、構造的人種差別のなかで貧困と暴力とアルコール・薬物中毒の連鎖に捉えられる若者たちと、その中でも希望を捨てずに自らとコミュニティのより良い未来のために戦おうとする姿を描く。またシャンゲは、自ら舞踊詩と名付けた『死ぬことを考えた黒い女たちのために (for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf)』 (1976) で、レイプや妊娠中絶、家庭内暴力のほか、夢や希望を舞踊と詩にのせてのびやかに歌い上げる女性たちを力強く描いた。オフ・ブロードウェイでの7ヶ月の公演の後、ブロードウェイで2年のロングラン、その後全美各地で公演されたほか、テレビでも放映、2010年には『黒い女たちのために (For Colored Girls)』というタイトルで映画化された。女性たちの様々な感情を時にユーモアや皮肉も交えてまっすぐに歌い上げる内容は今でも新鮮な力を失わず、近年では2019年にパブリック・シアター (The Public Theater) で、そして2022年にブ



『死ぬことを考えた黒い女たちのために』 (1976, Booth Theatre) 撮影: Martha Swope  
©The New York Public Library

ロードウェイで再演されている。

題材と表現の多様化によって(そして人々の感性の変化によっても)黒人演劇がオフ・ブロードウェイやブロードウェイで上演される機会も増えていった。ダグラス・ターナー・ウォード(Douglas Turner Ward, 1930-2021)の一幕劇『不在の日(Day of Absence)』と『ハッピー・エンディング(Happy Ending)』(1965)はオフ・ブロードウェイでダブル・ビルで上演され、15ヶ月のロングランとなり、1966年に劇作家部門でドラマデスク賞(Drama Desk Award)を受賞した。富裕な白人家庭で働くメイドの姉妹が戦を守るために主人夫妻の離婚の危機を回避しようとする『ハッピー・エンディング』、南部の町からある日、黒人が全て消え生活が成り立たなくなる白人たちを、顔を白く塗った黒人俳優が演じる「逆ミンスレル劇」(McAllister 176)『不在の日』は、いずれも鋭い風刺劇である。

ウォードがロバート・フックス(Robert Hooks, 1937-)らと共に1967年に設立したニグロ・アンサンブル・カンパニー(The Negro Ensemble Company)は、現在も黒人劇作家、俳優、演出家やデザイナーなど舞台人を育てる主要なカンパニーとして、数々の名作舞台を世に送り出している。その中にはジョーゼフ・A・ウォーカー(Joseph A. Walker, 1935-2003)によるハーレムの家族と70年代初頭の革命的政治思想との葛藤を描く『ニジュール川(The River Niger)』(1973年オビー賞、74年トニー賞劇作部門受賞)やチャールズ・フラー(Charles Fuller, 1939-2022)による1944年南部の陸軍基地を舞台に、黒人軍曹の殺人事件捜査を通して黒人が内面化する人種差別の暴力を描いた『ソルジャーズ・プレイ(A Soldier's Play)』(1982年黒人として二人目のピューリッツアー劇作賞受賞)などが含まれる。黒人として初めてのピューリッツアー劇作賞はパブリック・シアター初演、白人の組織暴力団を出し抜こうとする野心家の黒人バーテンダーを描く、チャールズ・ゴードン(Charles Gordone, 1925-1995)作『ノー・プレイス・トゥ・ビー・サムバディ(No Place To Be Somebody)』(1970年ピューリッツアー劇作賞)が受賞した。

『ノー・プレイス・トゥ・ビー・サムバディ』(1969, Public Theater)  
撮影: Friedman-Abeles ©The New York Public Library



## 歴史と現在

現在のアフリカ系アメリカ演劇の活況は、これらの100年を超えるアフリカ系アメリカ人の長い闘い——自らの基準で自己を定義し、自らの望む主題を自由に表現するための闘い——のうえに成り立っている。1996年のオーガスト・ウィルソンによる講演「私が拠って立つところ」は、その闘いが90年代にも続いていたことを明らかに示している。そして現在、ジャッキー・シブリス・ドゥルーリーの『フェアヴェー』は、白人の視線、白人の基準を再度問題にし、20世紀初頭にデボイスが指摘した問題が未だに解消されていない



『フェアヴェー』(2019, Soho Repertory Theatre) 撮影: Richard Termine  
© The New York Times



『パス・オーバー』(2018, Lincoln Center Theater) 撮影: Jeremy Daniel

いことを改めて示したのだ。またゲットーの路上で生きる若者と警官や一見善人の白人による暴力を描いたアントワネット・ヌワンドゥ (Antoinette Nwandu) の『パス・オーバー (Pass Over)』(2017) は現在も日常の一部になっている人種間の暴力を鋭く描いている。かつてアドリアンヌ・ケネディも息子が運転中警官に不当に逮捕・勾留された経験を、息子との共作『眠りの奪われた部屋 (Sleep Deprivation Chamber)』(1996) で描いていた。またカトリ・ホルの『ホット・ウイング・キング』には喜劇的な明るさのなかにも、登場人物の母が警官に押さえ込まれている間に亡くなったことが書き込まれている。2022年の『ニューヨーク・タイムズ』紙の劇評では当初この母が「薬物摂取もしていた」ことが記されており、4日後に「薬

物摂取はしていなかった」と訂正された。舞台を賞賛する劇評であるにもかかわらず、警官に押さえ込まれるアフリカ系アメリカ人が、劇中では言及されていない「薬物摂取」と当初は結び付けられたという事実自体が、白人からの視線とステレオタイプが今も生きていることの証拠と言える。

しかしアフリカ系アメリカ人の演劇が新作・旧作も含めていわゆる「主流」の商業演劇のなかで確固たる評価・再評価を受けるようになった現在、演劇人たちはより果敢に過去の歴史、過去と現在との関係を探り、現在における複雑な人種関係と構造的な人種差別の根源に立ち向かおうとしている。たとえばブランデン・ジェイクブズ=ジェンキンス(Brandon Jacobs-Jenkins)は『オクトルーン

(An Octoroon)』(2014)で、「悲劇的ムラート」の悲恋と死を描く19世紀メロドラマ(ダイオン・ブーシコー[Dion Boucicault, 1820-1890]による『オクトルーン』[1859])を書き換えてその人種観を風刺し、ジェレミー・O・ハリス(Jeremy O. Harris)は異人種同士のカップルたちがセラピーの一環として奴隷制の時代を再演する『スレイヴ・プレイ(Slave Play)』(2018)で、奴隷制度下の人種関係と暴力が現在の人間関係に影を落とすさまを痛烈な笑いとも痛みとともに描いた。スーザン=ロリ・パークスは『父は戦争より帰還する(Father Comes Home from the Wars(Parts 1, 2 & 3))』(2014)で南北戦争期を舞台に市場で売買される存在としての奴隷と自由の問題を描き、さらに『ホワイト・ノ



『オクトルーン』(2014, Soho Repertory Theatre) 撮影: Pavel Antonov



『スレイヴ・プレイ』(2019, Golden Theater) 撮影: Matthew Murphy



イズ (White Noise)』(2019)で、黒人の主人公が白人の親友との間に40日間の〈奴隷契約〉を結ぶことを申し出るという驚くべき設定で、現在に侵入する奴隷制時代のメンタリティの問題を描いた。この大卒エリート的主人公は散歩中に警官の暴力を受けたことでこの契約を思いつくのだが、黒人であることで道を歩く自由——いわば存在する自由——さえも否定されていることが及ぼす心理的影響と、奴隷契約によって生じた歪んだ権力関係が、白人と黒人の深層を蝕む様相を前景化した。

このような数々の試みは、現在のアメリカの「多様性」に潜む暗黙の差別的構造を改めて白日のもとにさらすとともに、そこに生きる人々の倫理的な選択と喜びの可能性をも提示している。リン・ノッテージは『クライズ (Clyde's)』で、サンドイッチ・ショップで働く元受刑者たちの夢を描き、ドミニク・モリソー (Dominique Morisseau, 1978-) は『スケルトン・クルー (Skeleton Crew)』(2016)で、工場閉鎖の危機のなかで労働者たちが選ぶ倫理的選択を描く。ジェイムズ・アイムズは『ファット・ハム』で復讐よりも喜びを選ぶ主人公を、ガーナ系のジョスリン・ビオ (Jocelyn Bioh) は報復よりは赦しと受容を描く『陽気な女房たち (Merry Wives)』(2022年)で、「喜びもまた私たちの体験の一部」であることを示した。現在ブロードウェイで上演中の『ジャジャのアフリカン・ヘア・ブレイディング (Jaja's African Hair Braiding)』(2023)でビオは、パンデミック以前・トランプ大統領政権時代のハーレムのヘアサロンを舞台に、前大統領の排外主義

『ジャジャのアフリカン・ヘア・ブレイディング』(2023, Manhattan Theatre Club) 撮影: Matthew Murphy



を背景に忍ばせながら、アフリカ諸国からの移民女性たちの生活を喜劇的に描いている。

奴隷の子孫ではない数多くの移民が存在するなか、アフリカ系アメリカのコミュニティ自体も一様ではない。過去と現在の関係を再審し、新しい現在のあり方を模索する試みはこれからも続くのだろう。

---

〈参考文献〉

Best, Stephen. "On Failing to Make the Past Present." *Modern Language Quarterly*, vol. 73, no.3, September, 2012, pp.453-474.

Brooks, Daphne A. *Bodies in Dissent: Spectacular Performances of Race and Freedom, 1850-1910*. Duke UP, 2006.

Du Bois, W.E.B. *The Souls of Black Folk*. 1903. Bantam Books, 1989.

Feingold, Michael. "Blaxpressionism: *Funnyhouse of a Negro* and *A Movie Star Has to Star in Black and White*." *The Village Voice*, 3 Oct. 1995, p. 93.

Hartman, Saidiya V. "Venus in Two Acts." *Small Axe*, vol.12, no.2, June 2008, pp.1-14.

Hay, Samuel A. *African American Theatre: An Historical and Critical Analysis*. Cambridge UP, 1994.

Hill, Errol G. and James V. Hatch. *A History of African American Theatre*. Cambridge UP, 2003.

Hughes, Langston. "The Negro Artist and the Racial Mountain." *African American Literary Theory: A Reader*. Edited by Winston Napier, New York UP, 2000, pp. 27-30.

McAllister, Marvin. *Whiting Up: Whiteface Minstrels and Stage Europeans in African American Performance*. U of North Carolina P, 2011.

Morrison, Toni. "The Site of Memory." *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*. Edited by William Zinsser, 2nd ed., Houghton Mifflin, 1995, pp. 83-102.

Turner, Darwin T. "Introduction." *Black Drama in America: An Anthology*. Edited by Darwin T. Turner, 1971. Howard UP, 1994, pp. xv-xxxvi.

Wilson, August. "The Ground on Which I Stand." *American Theater*, vol. 13, no.7, Sept. 1996, pp. 14-16, pp. 71-74.

有光道生。「夢と現実のルネサンス—<sup>ニュー・ニグロ</sup>〈新しい黒人〉による文化・芸術・社会運動の再評価へ向けて」松本昇監修、深瀬有希子・常山菜穂子・中垣恒太郎編著『ハーレム・ルネサンス—〈ニュー・ニグロ〉の文化社会批評』明石書店、2021年。pp.29-48.

古川博巳。『黒人文学入門』。創元社、1973年。

桑原文子。『オーガスト・ウィルソン—アメリカの黒人シェイクスピア』。白水社、2024年。

ロック、アレン著、関口功訳「若いニグロの発言」アディソン・ゲイル・Jr. 編、木島始・浜本武雄監訳『黒人の美学』ペリかん社、1973年、33-38頁。

ミッチェル、ロフトン著、川内野三郎訳「私はお前さんたちを喜ばせるためにここで働いているんだ」アディソン・ゲイル・Jr. 編、木島始・浜本武雄監訳『黒人の美学』ペリかん社、1973年。pp. 263-281.



ニール、ラリー著、酒井格訳「ブラック・アーツ運動」アディソン・ゲイル・Jr. 編、木島始・浜本武雄監訳『黒人の美学』ペリカン社、1973年。pp.247-262.

常山菜穂子。<sup>ダブル・オーディエンス</sup>「二重の観客—三つの〈場所〉にみるハーレム・ルネサンス演劇」松本昇監修、深瀬有希子・常山菜穂子・中垣恒太郎編著『ハーレム・ルネサンス—〈ニュー・ニグロ〉の文化社会批評』明石書店、2021年。pp. 316-333.

### とのおか・なおみ

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



Here at this place  
**YITZHAK RABIN**  
 Prime Minister & Minister of Defence  
 was murdered  
 in the struggle for peace  
 4.11.95

في هذا المكان تم اغتيال  
**اسحاق رابين**  
 رئيس الوزراء ووزير الدفاع  
 في التماسل من أجل التسلاام  
 ٩٥/١١/٤



במקום זה  
 נרצח  
**יצחק רבין**  
 ראש הממשלה ושר הביטחון  
 במאבק  
 על השלום  
 4 בנובמבר 1995

特集 紛争地域から生まれた演劇 15



## 2023年10月の『イサク殺し』

村井 華代（『イサク殺し』翻訳者・ドラマトウルク）

### 1.

2023年10月7日に起こった、イスラム組織ハマスによるイスラエル奇襲の結果を知らぬ者はないだろう。イスラエル市民1,200人余が殺され、230人余がガザに連れ去られた。イスラエルはすぐさま報復の空爆を開始、ガザへの電力や水などの供給を断ち、地上侵攻に入った。その結果、ハマスの一般市民も、女性も子供も老人も関係なく、ガザは文字通り死体の山となり、その数は1か月で1万人を越えた。

10.7の翌週13日、東京のシアター風姿花伝にて、ITI日本センター年次企画《紛争地域から生まれた演劇〔以下「紛争」〕15》『イサク殺し』〔以下『イサク』〕リーディングが初日を迎えた（作：モティ・レルネル、翻訳：村井華代、演出：小林七緒）。本作はパンデミック下の2020年12月、《紛争12》として東京芸術劇場アトリエウエストで上演されており、今回はその再演である。俳優12人、オリジナル劇中歌5曲（音楽：諏訪創）、ダ

イナミックな小林演出の舞台は、リーディングというより本格的な音楽劇の立ち稽古に近かった。

初演と違ったのは、劇中の世界が飛び出してきたかのような現実を前に、公演に関わる誰もが立ちすくんでいたということだ。この劇は、傷つき、平和への道を自ら断ったイスラエルの姿を描いている。しかもその過程を描いた劇が、まさに戦争のニュースが聞こえる中で上演されるという劇中劇仕立てになっているのである。

## 2.

『イサク』の舞台は、戦争やテロで傷ついた人々のためのイスラエル国営PTSDリハビリセンターである。

1998年のある夕べ、入所者らが手作りの劇を家族やセンター職員に披露する。題材は、オスロ合意(1993)を成し遂げたイツハク・ラビン首相の暗殺事件(1995)。この劇中劇の作・演出を務め、主役の《首相》を演じるのは、1948年の戦争から50年間センターにいる退役軍人ビンデル(藤井びん)。彼を含め、入所者は外の世界では生きていけない者ばかりだ。

ある者は、誰かに殺されるという不安を常に抱えている。ある者は、自分は神に選ばれたメッセンジャーだと信じている。ある者は、近代文明に汚染された聖地が神に浄化される日を待ち望んでいる。ある者は戦争捕虜として9か月拷問を受けて以来、国家も聖地も関係なく、「敵」に対する復讐しか望んでいない。

劇中劇では、そんな入所者の演じる《野党のリーダー》《入植者》《ラビ》らが皆《首相》が取り付けてきた和平合意を嫌悪し、彼の死を願う。なぜ「この国」は平和を選ぶことができないのか？

作者モティ・レルネル(1949年生)によれば、『イサク』は「イスラエル人の集合的無意識についての劇」である。ラビン暗殺直後から執筆され、1998年に完成した本作は、1999年からドイツ・アメリカでの上演を通じて改稿を重ねて今に至るが、いまだに本国の劇場では上演されていない





い。戯曲がかくまで国家の抑圧された深層を暴いた例が他にあるだろうか。

10.7が起こったのは、《紛争15》の稽古が始まって4日後だった。3日間の公演は、世界中のさまざまな国・地域で「イスラエルによるジェノサイド」に対する非難の声が巻き起こる中で続いた。俳優はショックを受けていた。だが舞台そのものはパワーに満ち、観客の反応は熱意にあふれていた。

劇中、入所者のひとりが、戦争で次々に人が死んでいくこんな日に、誰が自分たちの話を聴いてくれるのか、と問う。ビンデルは答える。「こんな日が、これ以上続かないことを望む人たちが聴いてくれるさ。」

この台詞は、制作チーム全員を励ました。

### 3.

グロテスクな現実を目をむけよう。

1995年10月、ラビン暗殺ひと月前のエルサレム。オスロ合意に反対し「ラビンに死を」と叫ぶ群衆の大集会が行われていた。その煽動者がイスラエル現首相、当時46歳のリクード党首ベンヤミン・ネタニヤフである。『イサク』劇中劇では《野党のリーダー》として登場する。

その集会に、27年後に第6次ネタニヤフ内閣の国家保安相として入閣するイタマル・ベン・グヴィルもいた。当時19歳の彼が、ラビンの車からもぎ取ったオーナメントを自慢げにカメラに見せる姿が残っている。彼が1994年西岸のヘブロンで29人を虐殺したパー



ルーフ・ゴールドシュテインの崇拜者で、その写真を壁に貼っていたことは有名である。

《紛争》では上演時間の都合でカットされたが、『イサク』には、彼と同じくゴールドシュテインを崇拜する少女を歌った劇中歌がある。「夜ごとお祈りの後に／彼の写真を

ベッドの下から取り出して／アラブは死んだほうがいい／そう思ってる偉大な男の顔にキスするの」——彼女は殺されたアラブ人の死体を思い描きながら自慰をし、29人目を数えたところで絶頂に達する、という禍々しいコミックソングだ。

筆者がイスラエル演劇の研究を始めた2012年、ヘブロン虐殺は過去の話だと思えた。だが2013年、「イスラエルにはパレスチナのための場所はない」と第3次ネタニヤフ内閣の財務相ナフタリ・ベネット（2021-2022首相）が発言してから、2022年末、本当に「アラブは死んだほうがいい」と思っているらしいベン・グヴィル国家保安相ほか複数の極右大臣を含む第6次ネタニヤフ内閣の誕生までは、ひと跨ぎだった。

露骨に右傾化した第4次ネタニヤフ政権下の2017年、ユダヤ系イスラエル人、エイナット・ヴァイツマンによる占領批判劇がイスラエルのアッコー演劇祭から排除される事件が起こり（この時排除された作品『占領の囚人たち』は、2023年2月、生田みゆき演出、渡辺真帆翻訳により名取事務所が東京で上演した）、2018年にはイスラエルがユダヤ人国家であることを明文化した「国民国家法」が成立する。その一方でネタニヤフ首相が取賄他で起訴され、イスラエルは2019年から3年半で5回の総選挙という迷走期に入る。そしてついに2022年末、この上なく危険な現政権が誕生してしまった。

結果として、2023年は西岸のパレスチナ人に対する入植者の暴力が野放しとなり、7月までの半年で、パレスチナ側の死者数は前年1年分の死者数を越えていた。8月20日、オスロ合意から30年の節目を迎えたが、この状態で合意の精神がまともに取り合われるはずもなかった。イスラエルの市民もこれを座視していたわけではなく、年明けからネタニヤフに有利な司法改革に反対する大規模デモが毎週行われていたが、その主たる主張は反ネタニヤフデモであり、反占領・二国家共存を訴える人々は一部にしか過ぎなかった。

そして10.7。『イサク』劇中劇で、『野党のリーダー』がテロ被害者の遺族にかける台詞は、ほとんど現首相の現在の言葉と区別できない。





皆さんの苦しみは我々の苦しみであり、殺人者どもが皆殺されるまで我々はこの苦しみの命ずるままにあります。そいつらを狩り立て、殲滅<sup>せんめつ</sup>するのです。そいつらとその家族を。そいつらを送りこんできた連中を。そいつらを支援する連中を。全部。

《恐怖》と《苦しみ》に突き動かされた人々は、「殺人者ども」を殲滅するまで武力に頼り続ける。だがそれで平和が訪れると、誰が信じるだろうか？

#### 4.

2023年9月下旬、《紛争15》へのメッセージで、モティ・レルネルは極右に支配される祖国を憂い、「私の国の未来に対する恐怖は筆舌に尽くしがたいものです」と書いた。半月後にやってきたその「未来」は無残だった。だが彼は、「戦争屋は世界の大部分で権力を握っている」、ゆえに「イスラエルが例外なのではない」とも続けていた。

この劇は、彼ら〔戦争屋〕の危険な思想を暴き、それに対抗する公共の言説を作り上げ、打倒しようとさえるものです。平和は、この星に生きるすべての人間にとって、まさに必要なものです。それによって人間は希望と正気を保つことができます。(中略) だからこそ、このような劇がなければならないのです。



事実、憲法に軍事力放棄を明記し、1945年以来戦争をしてこなかった我々の国も、また例外ではない。

2020年の初演時、まだ『イサク』は遠い国の話に思え、俳優からは「わからない」という声相次いだ。



だが2021年5月のガザ空爆の際、我邦の防衛副大臣は「イスラエルと共にある」と明言し、2022年2月のロシアのウクライナ侵攻によって、日本の兵器拡充は現実的要請だと多くの国民が思うようになった。同年7月、軍事力保持を合憲とするべく改憲を訴えてきた「元首相」が暗殺された。「元首相」一族が関与してきた宗教団体に人生を破壊された男による犯行だという。「敵」との平和共存に道を拓いたラビン首相が、共存を拒絶する宗教原理主義者に殺されたのと実に対称的だった。その年末に閣議決定された安保三文書（「国家安全保障戦略」「国家防衛戦略」「防衛力整備計画」）に従い、沖縄・八重山諸島の軍事基地化が急速に進む。《恐怖》に煽られ、《抑止力》《防衛力強化》を名目に軍事的に拡大してゆくのは日本も同じだった。

かつて兵士だった劇作家レルネルは、劇中劇の《首相》に言わせている。「力を増強すれば戦争が避けられるなんて考えは間違っている。〔中略〕我々が力のためこむなら、敵もそうする。戦争を避けたいなら、戦争の理由を断つべきなんだ。」

我々は既に学習された問いに間違った答えを出し続けるのだろうか。「だからこそ、このような劇がなければならぬ」……2023年10月の『イサク殺し』再演は、我々にそう確信させるためにあったのかもしれない。

### むらい・はなよ

共立女子大学文芸学部教授。国別によらず西洋演劇の理論・歴史を研究対象としており、2012年からイスラエル演劇の研究に入る。一方で演劇・音楽による社会的実践に着手、年平均100人の学生による舞台上演授業プロジェクトKALECO主宰（2015-2017）、沖縄の音楽人のライブ企画（2023）などを手掛ける。イスラエル演劇の近著に「『共存』の境界線：アッコー・フリンジ演劇祭2017」（『共立女子大学・共立女子短期大学総合文化研究所紀要24』、2018）、劇評家としては高校演劇の言論統制を扱った「『明日のハナコ』の問題圏」（『シアターアーツ67』、2023）など。

（撮影：石澤知絵子）

## 『紛争地域から生まれた演劇』シリーズについて

世界の国際演劇協会 (ITI) では、演劇を通じて平和の構築を目指す取り組みとして「Theatre in Conflict Zones」と題するプロジェクトを行っています。日本センターでは、2009年より本誌『国際演劇年鑑』の調査・研究事業の一環として「紛争地域から生まれた演劇」シリーズを始めました。当シリーズではこれまで13年にわたり、日本国内でまだ知られていない優れた戯曲を28本、翻訳とリーディング上演、作家や専門家によるレクチャー、展示等を通して紹介してきました。3年目からは戯曲集の発行も行っています。『イサク殺し』の翻訳を収録した戯曲集(2021年発行)をはじめ、バックナンバーをご希望の場合は、国際演劇協会日本センターまでお問合せください。(編集部)

### 《記録》

#### 紛争地域から生まれた演劇15

#### 『イサク殺し(The Murder of Isaac)』リーディング公演

2023年10月13日(金)~15日(日)

会場=シアター風姿花伝

アーカイブ配信=2023年11月1日(水)10時~2024年1月31日(水)23時59分

作=モティ・レルネル(Motti Lerner)

翻訳=村井華代

演出=小林七緒(流山児★事務所)

音楽=諏訪創

プロデューサー=林英樹

出演=藤井びん(ワンダープロ) 井上加奈子(アル☆カンパニー) 上田和弘(流山児★事務所) 辻京太(アンフィニー) 木村友美(MeiMei) 西條義将(モダンスイマーズ) 荒木理恵(流山児★事務所) 山下直哉(流山児★事務所) 神原弘之(劇団1980) 勝俣美秋 今野健太(THEATRE MOMENTS)



『イサク殺し』の翻訳および訳者解説を収めた『戯曲集』を発行しています(2021年発行)。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。

# Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る

---

2023



国立能楽堂開場40周年記念 5月特別企画公演『檀風』宝生欣哉 写真提供:国立能楽堂

## 【能・狂言】

# 「深み」と「広がり」

小田幸子

2023年の能・狂言界は世代交代がさらに進んだ感が強かった。長らく能の囃子全体を牽引してきた大鼓方葛野流の亀井忠雄氏が6月3日に(享年81歳)、強い声と飄々とした演技が持ち味の狂言方大蔵流の山本則俊氏のりとしが11月2日に(享年81歳)亡くなったが、それぞれ有能な御子息たちが跡を継いで活躍している。全体としては、ベテランが見せた芸の深み、中堅の活躍、狂言の若手の成長などがみられ、能・狂言を踏まえて新たな地平を開拓する舞台も目立った(2023年の上演は年紀を省略。文中敬称略)。



## 58歳の成熟と挑戦

能役者は7歳から稽古を開始して34・5歳頃に、技量と名声を兼ね備えた「盛りの極め」を迎えると世阿弥は言う（『風姿花伝』・〔年来稽古条々〕）。これを現代に当てはめると、およそ58歳前後になるのではなかろうか。そんな風に思ったのは、本年活躍が目立った役者の多くが1964年～67年の生まれだと気付いたからである。これまで習得し蓄積してきた技術に立場や実行力が備わり、十分な気力と体力をもって、個性的な舞台の花を咲かせ得る年齢が58歳前後ということなのだろう。以下、「成熟」と「挑戦」をキーワードに数人を取りあげる。

成熟の事例としてあげたいのが、能・狂言界では異例の若さで本年人間国宝に認定されたワキ方宝生流の宝生欣哉（1967生）である。近年老女物ほか大曲のワキを勤めることが多く、5月30日には国立能楽堂開場40周年記念特別企画公演のひとつとして、ワキ・師の阿闍梨が大活躍する〈檀風〉を初演して、ワキ方の秘曲・大曲を継承した。欣哉の舞台はとにかく安定感がある。そして、作品に入り込む力が強い。冒頭にしずしずと登場して名乗る箇所では場を作り上げ、観客を物語にいざない、その後はシテの意図を受け止め、誠意を込めて寄り添う。他役の信頼も篤い。

シテ方では、京都観世会会長でもある片山九郎右衛門（1964生）が成熟の筆頭に上がる。数年来シテ役だけでも舞台数は目白押しで、本拠地京都を中心に関西・東京圏のみならず「日本全国能楽キャラバン！」などで全国規模に活動を展開している。わずかでも気を抜いた舞台は見たことが無い。積み上げた技術を武器に危なげなく演じるよりも、その時その場で沸き上がった心身の律動を思い切り投入する演技は熱量が高く、予測を越えた感動を生む。たとえば、「大槻文蔵と読み解く能の世界」・〈松風 戯之舞〉（12月16日、大槻能楽堂）では、橋掛りから疾風の



大槻能楽堂自主公演 能の魅力を探るシリーズ 大槻文蔵と読み解く能の世界『松風』片山九郎右衛門  
撮影：森口とくこ



如く舞台に戻って舞った後、〔ノリ地〕になり「磯馴れ松の」と作り物の松を抱きしめるようにしてから下居し「懐かしや」と泣き伏して、松が亡き恋人の姿に見えているシテの「愛の狂気」を演じきった。勇み足もあった。〈野宮 拝留<sup>おがみどめ</sup>〉（6月29日「第17回日経能楽鑑賞会」国立能楽堂）では、〔破ノ舞〕の留メに鳥居の外へ大きく一足踏み出してハッと静止し、数歩下がって下居し両手を突いて突っ伏した。鳥居に象徴される、自己を縛っている「何か」を越えようとして越えられない絶望の表現だろうが、演技が「なま」に過ぎた。それはしかし、大きな疵ではない。観客を巻き込む力量は、様々な波がうねり寄せるような謡にも共通する。地頭もすばらしい。

シテ方喜多流の友枝雄人<sup>ともえだたけひと</sup>（1967生）は、〈隅田川〉（10月20日「能の魅力を知る 創造する空間」セルリアンタワー能楽堂）で、「舟出シ・子方ナシ・塚ナシ」の演出に挑戦した。母親が尋ねるわが子の亡霊と出会う名作だが、これを母親の見た幻影と解釈して子方が登場しない演出もある。雄人はさらに、舞台上の視覚的焦点となる子の墓（塚）を出さず、逆に「希望の此岸から絶望の彼岸」に至る乗り物として舟を出した。二点ともおそらく近代以降はじめての演出である。ワキ船頭（宝生欣哉）の共感にあふれた演技をはじめ、地謡（地頭・香川靖嗣）、笛（竹市学）・小鼓（成田達志）・大鼓（大倉慶乃助）から後見役に至る協力を得て、緊密な舞台のなかに母の絶望が大きく表現された。雄人は本年〈野宮〉〈砧〉〈清経 音取〉などに取り組んだが、どれも、謡や型を工夫して自身の劇

能の魅力を知る 創造する空間—隅田川—『隅田川』シテ:友枝雄人 ワキ:宝生欣哉 撮影:石田裕



世界を構築しようとする意欲に満ちていた。

2016年に〈嫉捨〉ほかの成果で芸術選奨文部科学大臣新人賞を受賞し、上記〈隅田川〉〈砧〉ほか雄人と舞台を共にすることが多い幸流小鼓方の成田達志（1964年生）は、〈檜垣〉を披いた（9月18日「野口傳之輔卒寿記念 能と囃子の会」大槻能楽堂）。堅実で端正ななか近年は大胆な華やかさが加わってきた。舞台数も増えている。

シテ方金春流の高橋忍・辻井八郎・山井綱雄・井上貴覚が1998年に結成した「座・SQUARE」の第26回公演は復曲能〈長柄〉を取りあげた（7月17日、国立能楽堂）。橋建立の人柱に立てられた老人を主人公とする金春禅竹時代に遡る古曲で、金春流の復曲初演は1968年。シテ役の辻井八郎（1966生）が復曲時に遡って謡本と演出を再検討し、より原作に近い台本と演出を「古式」の小書で上演した。型も練り上げられ、リアルな力感のある舞台だった。復曲は初演で一度形が出来上がってしまうと改変が難しい。再検討上演を許可した関係者の懐の深さと、ワキの宝生常三ら周囲の協力が成功に寄与した。辻井は近年地頭でも頭角を現している。

これと似たケースが味方玄（1966生）の〈碇潜 船出之習〉（7月8日「第46回テアトル・ノウ東京公演」宝生能楽堂）である。1999年に大槻能楽堂で初演した〈碇潜〉の「古演出による上演」（シテ浅見真州）に啓発され参考にするものの、そのままの踏襲ではなく、現行台本を使用し、自身の解釈による演出・演技を加える。「平家滅亡」を見届けたシテ・平知盛が、巨大な碇を頭上に掲げて水没する最後のシーンは鮮烈さと叙情が共存して深い余韻を残した。精密に組み立てられた味方の舞台は、時に理知が先行するが、ふいに夢のような世界が立ち現れるのが特色で、陶然とさせられる。

ほかにも、芸の骨法正しいシテ方喜多流の狩野了一（1967生）、一曲の土台を



座・SQUARE『長柄 古式』辻井八郎 撮影:辻井清一郎

第46回テアトル・ノウ 東京公演『碇潜 船出之習』味方玄 撮影:渡辺真也



力強く支える大鼓方高安流の白坂信行(1965生)など注目株があり、誠実な人柄を持ち味とする狂言方和泉流ふかたひろはるの深田博治(1967生)は大曲〈花子〉を抜いて(5月4日「第十八回狂言ざぶん座」宝生能楽堂)、着実な一歩を刻んだ。

### 能・狂言を踏まえ、その先へ

能・狂言の技法を積極的に生かしつつ、より広い舞台芸術を目指す活動の先陣をきっているのが、狂言方和泉流の野村萬斎(1966生)である。能・狂言と現代演劇双方にわたる豊富な経験を武器に、アイデアを駆使して両者を繋ぐ手法には、さらに

磨きがかかってきた。メタシアター風な手法を取り入れ、若者の欲望と挫折を自然の情景とともに描く新作狂言〈鮎〉(2017年初演)や、〈三番叟〉の祝言性と舞踊・舞踏性を昇華させ、東洋と西洋の垣根を取り払った新しい祝祷の舞「MANSAIボレロ」(2011年初演)は、本年も何度か上演された。2022年(7月・12月)と23年(5月~10月)は、吾峠呼世晴の原作になる人気漫画に基づく「能 狂言『鬼滅の刃』」を演出し、鬼舞辻無惨きぶつじむほか数役を演じた(監修・大槻文蔵)。東京・大阪・京都・福岡・名古屋・横浜の六都市の能舞台を巡回し、能・狂言に無縁だった漫画ファンを呼び込んで、観客動員数は群を抜いた。能舞台の空間と伝統技法の中に可能な限り新しさを投入する演出は、実験的かつ刺激的で、照明や新作面をふんだんに使用し、シリアスとコミカル、幻想と現実がスピーディに展開する。能と狂言の分業も取り払われ、無惨のモノローグなどに萬斎の演技力が発揮された。

この種の取り組みとして、ほかに次の公演があった。



- ・1971年の創立以来能と深く関わりながら創作を重ねてきた「錬肉工房」が、ハイナー・ミュラーの代表作『ハムレットマシン』を上演した（10月4日～9日。上野ストアハウス）。主宰の岡本章とシテ方金春流の櫻間金記さくらまきんきの二人だけの出演で、ほんのわずかな動きで豊饒な世界が広がる金記の演技が見事。
- ・「謡」の音楽性を追求し、多くの現代作曲家と共同作業を続けてきた「能声楽家」の青木涼子が、コンサートシリーズ「現代音楽×能」を開催した（11月30日、東京文化会館小ホール）。謡のための新作発表の場として2010年に開始したシリーズの第10回目にあたる本公演では、レパートリーと新作を演奏した。「音と言葉」に解体された謡が、新たな楽曲に変容・再生する様相が興味深く、触媒としての青木の活動に注目される。
- ・狂言方泉流の石田幸雄が、ゴータエ作・芥川龍之介翻訳の小説『クラリモンド』を一人語りで演じた（11月29日～12月2日「狂言師『石田幸雄』のソロ活動 vol.1」 銚仙会能楽研修所）。音楽も照明も装置も用いず、紋付袴姿で語り、時に舞台を歩く。狂言で培ってきた「声」の技法が、ほとんどそのまま小説の語りにスライドして豊かな表現となっていることに驚いた。落語風の新作「神っち」も同時上演した。さらなる展開が期待される。





## 狂言の若手

狂言は各家や個人の多彩な芸風が楽しめた。ベテランも中堅も充実していたが、20代

188

ふらっと狂言会『咲嘩』野村万之丞 撮影:萩島怜



～30代の若手が伸び盛りである。大役が増えてきた和泉流の野村万之丞は弟の拳之介・眞之介とともに若い世代に向けた「ふらっと狂言会」を立ち上げ、4月16日・10月15日の二公演を実現した。〈三番叟〉を披いた和泉流小笠原弘晃（8月19日「第11回東京・延年之會」宝生能楽堂）、〈釣狐〉を披いた和泉流野村信朗（5月21日「第65回狂言やるまい会名古屋公演」名古屋能楽堂）も力をつけてきた。本年随一の注目株は和泉流の野村裕基で、真っ直ぐ役に立ち向かう姿勢と伸びやかな演技、そしてセンスの良さには目を見張るものがある。なかでも、祖父万作の浄土僧を相手に法華僧を演じた〈宗論〉（10月9日「第二十三回鶴澤久の会 鶴澤雅二十七回忌追善能」宝生能楽堂）は抜群のコンビで、幸福感に満たされた。

## ●トピック

- ・開場40周年を迎えた国立能楽堂は、各流家元・重鎮の出演になる名曲を揃えた開場40周年記念公演、特別企画公演、特別公開講座、シンポジウム、記念企画展など多彩な企画行事を開催した（5月から2024年3月まで断続的に継続）。
- ・1996年に開館した横浜能楽堂は、大規模改修工事に入るにあたり12月29日をもって約2年6ヶ月に及ぶ長期休館に入った。休館中はみなとみらいランドマークプラザ5階に「OTABISHO 横浜能楽堂」をオープンし、展示や講座を開催する。
- ・2月号をもって休刊していた「能楽タイムズ」は、3月号から8月号まで紙面を減らした「暫定版」を発行していたが、9月号から本格的に復刊した。復刊を望む声を受けた社主・丸岡圭一の英断による。継続には能・狂言界全体の協力・援助が必須であろう。
- ・ワキ方宝生流の森常好と野口敦弘は、それぞれ宝生常三（母方大祖父の名）と東條敦弘（祖父の旧姓）に改名・改姓した（4月）。

## ●主な受賞

文化勲章 狂言方和泉流 野村万作

文化功労者 シテ方観世流 観世清和

重要無形文化財保持者（各個認定=人間国宝）シテ方金剛流 金剛永謹<sup>ひさのり</sup>、ワキ方宝生流 宝生欣哉、狂言方大蔵流 茂山七五三<sup>しゅめ</sup>

日本芸術院会員 観世清和

日本芸術院賞・恩賜賞 金剛永謹

伝統文化ポーラ賞 大鼓方葛野流 亀井広忠

第45回観世寿夫記念法政大学能楽賞 シテ方観世流 岡久広・大鼓方葛野流 亀井広忠

同33回催花賞 能装束制作 佐々木能衣装 佐々木洋次

### おだ・さちこ

能・狂言研究家。博士（文学）。法政大学大学院修了。主要研究テーマは、能・狂言の演出史研究と作品研究。演劇批評、講演、解説、復曲・古演出上演のドラマトゥルクなど、研究と舞台をつなぐ活動にも取り組んでいる。





8月納涼歌舞伎『新・水滸伝』中村隼人の林冲 ©松竹株式会社

## [歌舞伎]

# 加速する世代交代のはざままで ～2023年の歌舞伎界

児玉 竜一

### 市川猿之助をめぐる事件

2023年の歌舞伎界を振り返る上で、市川猿之助をめぐる事件を避けて通ることはできない。

5月18日、東京・目黒の自宅で、市川猿之助と、同居していた両親（四代目市川段四郎とその妻）が倒れているのが発見された。母はその場で死亡が確認され、父段四郎もその後死亡が確認された。猿之助本人は一命を取り留めた。

当日発売の雑誌『女性セブン』に、猿之助によるパワハラ、セクハラを告発する記事

が掲載されていた。前日17日の内に早刷りが出回っていたほか、取材対象の当人には記事掲載の旨が通告されており、17日は出演中の明治座が休演日にあたっていた。6月27日に猿之助が母への自殺幫助容疑で逮捕（7月18日に父への自殺幫助容疑で再逮捕）されたのち、裁判の席ではこの記事掲載が理由で一家心中を図ったものとされ、11月17日に懲役3年（執行猶予5年）の実刑判決が下された。

前代未聞の事件であるが、歌舞伎界に直接影響を与えるところでは、演技力、企画力、演出力、集客力、すべてにおいて極めて秀でた力量を発揮していた俳優が舞台から消えたということになる。コロナ禍の間の苦難の時期、歌舞伎界が疲弊している中で、最も多く歌舞伎座に出演し続け、最も歌舞伎界に貢献し続けていた俳優が、舞台から消えた。今後については、今の時点ではまったくわからない。

### 市川猿翁・段四郎の死

同時に名優四代目段四郎が、まったく予期せぬ形で世を去ったことも強く惜しまれてならない。段四郎は長らく体調不良のために舞台から遠ざかっていたが、今回のことで最終的には図らずも近況が報じられることとなり、舞台復帰をめざしてリハビリにも励んでいたとのことであった。なおさら惜しまれてならない。



2002年7月歌舞伎座『義経千本桜・吉野山』2代目市川猿翁の佐藤忠信実は源九郎狐（左）と4代目市川段四郎の逸見藤太（右）©松竹株式会社

市川猿之助家に関しては、さらに9月13日に二代目市川猿翁(三代目市川猿之助)が83歳で亡くなった。こちらも、2003年に病に倒れてから、ほとんど舞台を遠ざかっていたが、1970年代から90年代にかけて現代歌舞伎を牽引した巨人である。二代目猿翁が、現代歌舞伎を切り拓く独自の道を歩むことになる、その出発点が1963年に三代目猿之助を襲名した直後に、祖父初代猿翁(二代目猿之助)と父三代目段四郎をあいっいで亡くして劇界の孤児となったことであった。ちょうど60年後に、猿翁と段四郎という俳優(先代は親子、当代は兄弟という違いはあるものの)が同じ年に亡くなったということに感慨をおぼえないわけにはいかない。

このような思わぬこと続きの周辺で、将来を照らすプラスの面をみようとすれば、急な代役に応えることによって若手たちが力を伸ばしたということが挙げられよう。事件は、猿之助が主演をつとめていた明治座公演のまっただ中であつた。昼の部は44年振り再演の異色作「不死鳥よ波濤を越えて」、夜の部は30年振り再演の復活狂言「御蟲眞繫馬」であつた。事件当日の18日、さすがに昼の部は休演したものの、なんと夜の部は即座に中村隼人を代役にたてて開演した(千穂楽には隼人版を上演する予定を、猿之助自身が立てていたことが功を奏した)。昼の部も、四代目猿之助の甥にあたる市川團子を代役に

立てて、5月20日から開演した。翌月の歌舞伎座の「傾城反魂香」の女房おとくは中村壺太郎が代役、8月歌舞伎座ほかの「新・水滸伝」は中村隼人が代役して、無事に幕を開けた。まことに歌舞伎の底力ともいうべき力業であり、この修羅場を乗り越えることで、中村隼人、市川團子らが、大きく成長したのは衆目の一致するところであろう。その成長の余勢を駆って、2024年2月からは三代目猿之助創演のスーパー歌舞伎の代表作「ヤマトタケル」の、ダブルキャスト主演が予定されている。猿之助家をめぐる悲劇から、不死鳥のように再生する兆しをみるために、こうした動きが注視されることになるだろう。



5月明治座「不死鳥よ波濤を越えて」市川團子の平知盛  
©松竹株式会社

## 加速する世代交代

猿翁、段四郎のほかにも、2023年には、四代目市川左團次が亡くなった。1970年代から敵役を中心とした脇役を担って活躍、ユニークなキャラクターは広い世代に愛されたが、尾上菊五郎劇団の重鎮でもあり、多くの重要な役どころが世代交代を余儀なくされることとなる。2023年は、故坂田藤十郎夫人の扇千景、日本舞踊界の重鎮西川扇蔵、長唄三味線の杵屋喜三郎、杵屋勝国<sup>せんごう</sup>にも亡くなった。ここ数年来進んでいた世代交代の流れは、ここに来て一気に加速した観がある。

松本白鸚<sup>はくおう</sup>はミュージカル「ラ・マンチャの男」のファイナル公演を終えて、生涯の当たり役に封印をすることとなったが、2022年末の休演以来、体調万全とはいかないようだ。尾上菊五郎は体調不良がうかがえたが、年末に至って脊柱管狭窄症と座骨神経痛という病名を明かした。昭和末の大幹部だった親世代に比して、舞台での健康状態を驚異的なまでに保っていた現在の大幹部世代にも、やや色濃い老いの影が忍び寄ってきたことになる。

その点、片岡仁左衛門は「<sup>れいげんかめやまほこ</sup>霊験亀山鉾」(2月歌舞伎座)、「<sup>よわなさけうきなよことし</sup>与話情浮名横櫛」(4月歌舞伎座)、「義経千本桜」(6月歌舞伎座)と名演続きで、大幹部世代では最も輝きをみせたといっている。この世代に続く充実をみせるのが、円熟期を迎える60歳前後の世代ではなく、40代世代、もしくはさらに若い30代世代とみえるところに、歌舞伎界の抱える問題があろう。60代世代を牽引するリーダーが不在なのである。

十八代目中村勘三郎と十代目坂東三津五郎の早すぎる死と、歌右衛門襲名を予定されていた九代目中村福助の病によって、この世代の求心力が低下したことは明らかであるが、しかし、それでもなお少なからぬ人数を擁する世代である。2023年には中村歌六が重要無形文化財保持者(各個



鳳凰祭4月大歌舞伎「与話情浮名横櫛・源氏店」  
片岡仁左衛門の与三郎 ©松竹株式会社



認定＝いわゆる人間国宝)に認定されたが、さりとて歌六が主役として牽引する立場にもない。かつて昭和末まで第一線にあった戦後第一世代と、現在の大幹部世代(戦後第三世代)との間に、「谷間の世代」と呼ばれた、四代目中村雀右衛門、七代目中村芝翫、五代目中村富十郎、二代目中村扇雀(のちの四代目坂田藤十郎)、九代目澤村宗十郎、七代目市川門之助、六代目澤村田之助らがいる(同世代に、1950年代に映画に転出した、萬屋錦之介、大川橋蔵、市川雷蔵、北上弥太郎らもいる)。十分な芸の実力を漙えた彼らは、戦後第一世代の退潮後、相応の地位にはついたが、歌舞伎の天下を掌握する座頭には、ついにならなかった。むろん、リーダーのあり方が変容しているのは歌舞伎界だけのことでなく、日本社会全体に強力な推進力と絶大な政治力を保持したリーダーなど、どこの世界にもいなくなっているのかもしれない。また、求められてもいないのかもしれない。いずれにしても、現在の60代世代は、かつての谷間の世代ほどの芸力を獲得する以前に、誰もが牽引者とならない内に、劇界を主導する力を下の世代に明け渡そうとしているようにみえる。現在はその過渡期のただ中ということになる。

## 百花繚乱の新作歌舞伎

194

2023年は、多くの新作歌舞伎が上演された。初演されたものとして、ゲームを原作とする「ファイナルファンタジーX」、ゲーム原作であるが既に2.5次元舞台での先行がある「刀剣乱舞」、アニメ原作であるが宝塚歌劇が先行した「流白浪燦星」、尾上松緑が主演・主導した講談ダネの「俵星玄蕃」があり、講談ダネでは「荒川十太夫」の再演も決まった。このような比較的近年の新作の再演として「新・陰陽師」、「新・水滸伝」、「マハーバーラタ戦記」などがあり、幕張メッセのニコニコ超会議での企画から生まれ、南座な

どの劇場公演も経た「超歌舞伎」が歌舞伎座で上演されることにもなった。さらに、1970年代から80年代の作品の発掘もあいついで、「花の御所始末」、「不死鳥よ波濤を越えて」、「裸道中」、「水戸黄門」などが日の目をみた。これに近代遺産ともいべき発

7月新橋演舞場「新作歌舞伎 刀剣乱舞」尾上松也の三日月宗近



掘の「髑髏尼」、前進座レパートリーからの発掘「<sup>しんもんたつごろう</sup>新門辰五郎」、初代吉右衛門ゆかりの二代目吉右衛門追善「二條城の清正」などを加えると、実に百花繚乱ともいべき壮観といえることができる。

こうした新作歌舞伎発掘の方向性は、新規観客の掘り起こしや、隣接ジャンルからの観客誘引を企図しているものであろう。「ファイナルファンタジーX」や「刀剣乱舞」、「流白浪燦星」での評判やX(ツイッター)上などでの事後評価などからは、新規観客を振り向かせるという願望はある程度は叶えられているとみえないこともない。だが、そこで歌舞伎と名の付く公演に足を運んだ新規観客が、歌舞伎座の本興行にまで足を運ぶようになるかどうかは未知数である。のみならず、長年にわたって歌舞伎を見続けてきた顧客の間には、こうした新作つづきの風潮にやささか倦むところもないとはいえず、歌舞伎は、どのような観客層に向けて、どのような企画を向ければよいのか、模索と試行錯誤のただ中にあるというのが現状であろう。

志ある20代、30代の若手世代の俳優の中にも、古典歌舞伎上演の場が少なくなっていることへの危惧から、自主的な公演や、独自の企画を遂行しようとする動きがある。そこに多くの観客が集まっている点も注目に値するだろう。

2024年以降にも新作の企画が連打されてゆくのか、あるいは古典歌舞伎の世代刷新によって新旧の観客を集めることが可能となるのか、その動向が注視されることとなろう。

### 国立劇場建て替えの迷走

このような模索と試行錯誤を見る時、2023年10月に国立劇場が閉場したことは、少なからぬ影響を持つと考えられるだろう。商業的な成功不成功とは一線を



尾上右近自主公演 第七回『研の會』「京鹿子娘道成寺」  
尾上右近の白拍子花子 © 研の會 撮影：田口真佐美



画した、実験や冒険が可能となる場所の喪失を意味するためである。1966年に創建された劇場を建て替えるために、いったん閉場することとなったが、建て替え工事のための入札は2023年末までに2回失敗しており、6年半後とされる再開場の時期がさらに延びるのは確実とみられている。代替劇場も場当たりの、建て替え期間の間をどうするか確定する前に閉場だけが粛々と遂行され、建物はまだ存続しているにも関わらず、貸し小屋使用料として少なからぬ賃料を払って国立劇場公演が開催されるという事態が平然と進行しつつある。

明治以来、近代100年の夢を叶えた国立劇場をめぐる経緯としては、あまりにもお粗末であるが、責任の所在の不明確さも含めて、国の文化行政のお粗末さの正確な反映であろう。大きな理念、中長期的な展望、目前の細かな計画、いずれもないというのが現状である。こうした事態が、あまりにも世間一般に知られていないところにも、現在の演劇文化を取り巻く環境が反映されているだろう。

閉場前の2ヶ月は、創設時に掲げた理念に従って、「妹背山婦女庭訓<sup>いもせやまおんなていきん</sup>」を通し上演で見せることができた。初役の多い配役とともに、将来に希望を託すに足る意義があった。しかしその一方、過去の「妹背山婦女庭訓」通し上演の実績に照らしてみれば、上演時間の短縮と、それによる場面数のカットなど、スケール感の縮小は否めない。観客を取り巻く環境が如実に反映される上演時間の問題等にも、大きな理念と、中長期的な展望の見直しが不可欠なはずである、とだけ今は述べておこう。

### こだま・りゅういち

1967年兵庫県生まれ。早稲田大学大学院から、東京国立文化財研究所芸能部、日本女子大学などを経て、早稲田大学教授。演劇博物館の展示等にも携わり、2023年から館長。専門は、歌舞伎研究と批評。編書に『能楽・文楽・歌舞伎』、共編著に『最新 歌舞伎大事典』など。



12月文案公演 Discover BUNRAKU『傾城恋飛脚・新口村の段』(シアター1010) 写真提供：国立劇場

## [文楽]

# 2023年の文楽～試行と挑戦の転換期

亀岡 典子

2020年から続いたコロナ禍がようやく一段落した感のある2023年。感染症自体は終息したとはいえませんが、舞台芸術の世界はやっと元の興行スタイルを取り戻したように見える。文楽もほぼ同じだが、時として休演者が出るし、公演時間短縮のため三部制の興行は継続中である。だが、もっとも考えなければならない事態は、観客がなかなか劇場に戻って来てくれないことだ。特に第3部(夜の部)の動員は厳しく、文楽の主たる観客である高齢者層の出足は鈍い。劇場に行くというのはある種、習慣のようなもので、一度行かなくなってしまうとそのまま何という理由もなく足が遠のいてしまう。観劇習慣を取り戻すのは難しい。とすれば、「見てみたい」と積極的に思わせる話題性や作品の魅力、おもしろい配役などで観客の目を引き付けるしかないであろう。その点、2023年は、東京の国立劇場は、建て替えのため閉場するのに伴い、「さよなら公演」と冠をつけて文楽屈

指の名作を揃え、大阪の国立文楽劇場は、「近松門左衛門三百年忌」を謳ったり、公演をまたぐ形で通し上演を行ったりと、工夫を凝らした公演でファンにアピールしたといえる。

未来に希望が見えた事象をひとつ挙げれば、筆者が国立文楽劇場で見た公演に中学生の団体鑑賞が入っていたのだが、学生たちがみな、熱心に見入っていたことに驚かされた。ひと昔前は学生向けの鑑賞教室であっても退屈そうにしていたり、寝ている子が結構いたりしたものだ。事前に、どういう物語なのか、文楽とはどういう芸能なのかを学校で学んできたのかもしれないが、もしかしたら、「古典芸能は退屈」という妙な先入観のない若い世代が増えているのかもしれない。近年、鑑賞教室の演目にも変化があり、2023年は『仮名手本忠臣蔵』の「殿中刃傷でんちゆうにんじゆうの段」「塩谷判官切腹えんやはんがんせつぷくの段」「城明渡しの段」であった。重厚感のある作品を初めて見た学生たちは多分、文楽の本質に触れることができたのではないだろうか。こういうところからファンのすそ野が広がり、ひいては文楽の技芸員を志す若者が出てくることを願う。

その文楽志望者だが、令和5年度の国立劇場文楽研修生はいなかった。これは憂慮すべき事態である。文楽は実力主義の世界とはよく言われることで、国立の研修生システムのなかで最も成功しているジャンルのひとつである。多分、問題のひとつは、年齢の上限の23歳までに、文楽という芸能に触れ、その魅力を知るチャンスがほとんどないことも大きいのではないだろうか。どんな仕事なのか、どういうおもしろさがあるのか、わかりにくい。ある中堅の人形遣いが、「僕たちがやっている仕事が、ただ芸を継承するだけでなく、創造的であること、若い人に『かっこいい』と思ってもらえるようでない、志す人は増えないのではないか」と言っていたが、確かに文楽のそういう側面を打ち出すことも必要かもしれない。

2023年のもっとも大きなニュースは、文楽の東京の本拠地、国立劇場（劇場）が建て替えのため、10月末に閉場したことである。昭和41年の開場以来、東京で定期的に公演を行っており、2月、5月、9月、12月と定着、約590席というキャパシティは文楽を鑑賞する空間として最適で、一時は東京公演はチケットが取れないほどであった。休館期間は現在のところ約6年と聞いているが、再整備事業の入札は不調に終わったそうで、延期は避けられないといわれている。その間の代替劇場として、足立区のシアター1010をはじめ、都内の劇場が使われることになる。

9月24日の文楽公演千秋楽の第3部終演後にはカーテンコールが起り翌25日には技芸員が主催する「文楽祭」が「さらばさらば初代国立劇場」と銘打って同劇場で行われた。開演前と終演後のロビーでは技芸員がファンと交流、舞台ではいわゆる「天地会」などが行われ、「寺子屋」を職掌を変えて勤めた技芸員の熱演に笑いが起こった。開場当時

を知る技芸員の座談会も行われ、豊竹咲太夫、竹澤團七、鶴澤清治、吉田和生、桐竹勘十郎、吉田玉男が参加、昔の懐かしいエピソード満載で観客を喜ばせた。

新たな劇場であるシアター1010での初めての公演は12月に行われた。本公演が『源平布引滝』より「竹生島遊覧の段」「九郎助住家の段」、鑑賞教室は『団子売』と『傾城恋飛脚』より「新口村の段」、解説「文楽の魅力」が上演された。シアター1010は普段は現代演劇を上演する劇場で、今回は一階席（約550席）のみを使用。音響は席によって聞こえかたに差があるようだ。適度に勾配のある客席は舞台を見やすいが、最前列の方の席は舞台を見上げるような角度になる。12月は国立劇場のときと同じ形式で、中堅、若手中心の舞台。普段、なかなか勤める機会のない大役に挑んだ技芸員の好演に客席から熱い拍手が送られた。



国立劇場さよなら公演 千秋楽のカーテンコール 写真提供：国立劇場

文楽祭・天地会『菅原伝授手習鑑・寺子屋の段』左から（本来人形遣いの）吉田文司・吉田文昇・桐竹勘十郎、（本来は太夫の）豊竹呂勢太夫 撮影：小川知子



この後、令和6年2月の東京公演は日本青年館ホール（新宿区）、同5月はシアター1010に戻るといことで、東京での本拠地が定まっていなかったことが今後、どうい影響を与えるのか。これが新たな観客層の開拓に結び付ききっかけになればいいのだが。

また、2023年は、人形浄瑠璃に多くの名作を遺した近松門左衛門の三百回忌であり、2月の東京公演は、かつて2月に近松の作品を特集していたように、「近松名作集」を企画、『心中天網島』『国性爺合戦』『女殺油地獄』を上演した。一方、大阪でも4月に、近松三百回忌を謳って、『曾根崎心中』を、吉田玉助の徳兵衛、桐竹勘十郎のお初というフレッシュなコンビで上演、11月には『冥途の飛脚』を上演した。

印象深い公演はいくつもあった。大阪の初春公演で上演された『壇浦兜軍記』は、豊竹呂勢太夫の阿古屋、竹本織太夫の重忠、豊竹靖太夫の岩永の3人のバランスが実によく、そこに鶴澤藤蔵の切れのある三味線の音色がからみ、ツレの鶴澤寛太郎、三曲を弾きこなした鶴澤清公、そして阿古屋の人形を遣った桐竹勘十郎の絶技ともいべき演技とすべてが揃った舞台となった。4月公演と夏休み公演では、コロナ禍でやりにくくなっていた通し狂言を二回の公演をまたぐ形で行った。演目は『妹背山婦女庭訓』で、4月に「大序 大内の段」から「芝六忠義の段」、「妹山背山の段」まで。夏休み公演では、お三輪のくだりを通して上演した。「妹山背山」では、前年に切り場語りに昇格した豊竹呂太夫（大判事）と竹本鋳太夫（定高）が客席をはさんだ両床で全身全霊の語りを披露した。





東京公演でも、5月と8、9月に三大名作のひとつ、『菅原伝授手習鑑』<sup>すがわらでんじゅてならいかがみ</sup>を2回に分けて通して上演。文楽の総力を結集した舞台が深い感動を呼んだ。残念だったのは、2021年、文化功労者に選ばれた人間国宝、豊竹咲太夫が体調の問題で全公演、休演したこと(2024年1月31日死去)。代役を勤めた弟子の竹本織太夫の奮闘が光った。

慶事に目を向けてみると、まずは、人形遣い、吉田玉男の人間国宝認定のニュースがファンを喜ばせた。玉男は、特に時代物の主人公で見せる存在感と迫力、肚に込めた心情の表出など圧巻で、『心中天網島』の治兵衛(2月)、『妹背山婦女庭訓』の大判事清澄(4月)、夏休み公演の『夏祭浪花鑑』の団七九郎兵衛、11月公演の『奥州安達原』の安倍貞任と『引窓』の南方十次兵衛など、時代物から世話物まで立役の主人公のほとんどが芸域。平成27年に人間国宝だった師匠、初代吉田玉男の名跡を継いで二代目玉男を襲名してからの活躍は特に目覚ましく、玉男の認定で、現役の人形遣いの人間国宝は、吉田和生、桐竹勘十郎の計3人となった。3人は年齢は少しずつ違うが、入門時期はほぼ一緒に、3人ともに人間国宝だった師匠(和生は吉田文雀<sup>ぶんじゃく</sup>、勘十郎は吉田襄助)の一番弟子。半世紀以上にわたってともに切磋琢磨し、同志として、よきライバルとして修業を積み、現在は芸風やキャラクターの違いからそれぞれの役どころで主役を演じている。また、共演の際は阿吽の呼吸で舞台を作り上げており、それが現代文楽の大きな魅力となっている。

人形遣いの人間国宝で令和3年に引退した吉田襄助が今秋、旭日中綬章を受けたのもうれしいニュースであった。あの艶やかで色香にあふれた女方の数々は永遠にわたしたちの記憶にとどまり続ける。

中堅クラスでは、人形遣いの吉田玉翔<sup>たましゅう</sup>が大阪文化祭奨励賞を受賞した。前年に行われた「文楽若手会」で、『絵本太功記』の武智光秀を迫力たっぷりに遣ったことが評価されての受賞だったが、若手に勉強の機会をと、自ら企画した「文楽夢想 継承伝」の公演成果も評価された。若手と師匠が対等の役で舞台を勤めたり、弟子が主遣いを勤める人



夏休み文楽特別公演『夏祭浪花鑑・長町裏の段』吉田玉男  
写真提供：国立文楽劇場



文楽夢想 継承伝『義経千本桜・渡海屋の段』より  
「知盛幽霊」吉田玉翔 撮影：桂秀也



形の左遣いを師匠が担ったりと、本公演では考えられない配役が話題を呼んだこの公演。2023年には初めて東京にも進出。9月に国立能楽堂で開催され、これまで縁の下の力持ちに徹していた玉翔が初めて『義経千本桜』の中納言知盛の幽霊のくだりを遣い、修業の成果をしっかりと見せた。

中堅クラスの自主公演も多く、素浄瑠璃の会に取り組み続ける豊竹靖太夫・鶴澤清公は『日蓮聖人御法海』より「勘作住家の段」を東西で披露。12月には大阪府堺市で『由良湊千軒長者』を勤めた。本公演ではめったに出ない曲に挑む姿勢も大切である。豊竹芳穂太夫と鶴澤友之助は9月、女優の金子あいとのコラボレーションで、小泉八雲の「耳なし芳一」をもとに、現代語の語りと浄瑠璃をまじえた「琵琶法師耳無譚」を大阪で初披露。新しい挑戦では、人形遣いの吉田袈紫郎が、パリを拠点に活動する中野公揮が作曲した前衛的なピアノ音楽に

のせて、関寺小町の人形を遣うというアバンギャルドなコラボレーションが5月、ロームシアター京都で行われた。新しい芸術が若い文楽人から創造されようとしていることは喜ばしく、古典の継承とともに、こういう実験的な公演が行われることで文楽の未来がどう開けていくのか、楽しみである。

最後に、2024年4月に豊竹呂太夫が、祖父で人間国宝だった十代目豊竹若太夫の名跡を継いで、十一代目若太夫を襲名することが発表された。若太夫の名跡は豊竹姓の元祖。新・若太夫の語りに期待したい。

### かめおか・のりこ

産経新聞大阪本社文化部特別客員記者。大阪府出身。文楽、歌舞伎、能など古典芸能を中心に担当。劇評、インタビュー記事のほか、コラム「難見の見」を連載。著書に「文楽ぞんまい」「夢一平成の藤十郎誕生一」、共著に「梅若六郎家の至芸」など。



東宝『ムーラン・ルージュ! ザ・ミュージカル』 写真提供: 東宝演劇部

203

[ミュージカル]

## 日常回帰で百花繚乱 アンサンブルや子役も大活躍

中村 正子

3年に及んだコロナ禍が2023年5月の「5類感染症」への移行により一段落。公演に関わるさまざまな制約が緩和され、劇場は日常を取り戻し始めた。ただ、出演者らの体調不良で公演が中止されたり、代役で上演されたりするケースも引き続き見られ、まだまだ気の抜けない1年となった。そんな中でも翻訳作品から国内のオリジナルまで多彩な作品が上演され、ミュージカル界の勢いを感じさせた。

### アンサンブルまで充実

2023年の国内ミュージカルシーン最大の話作は、東京・帝国劇場を丸ごと作品の色に染め上げた『ムーラン・ルージュ! ザ・ミュージカル』だろう。劇場ロビーに足を踏み

入れるなり官能的な赤い照明に包まれ、開演前から物語の世界にいざなわれた。バズ・ラーマン監督の同名映画を基に2019年にブロードウェイで開幕。21年のトニー賞を10部門で受賞し、現在もブロードウェイで上演が続く人気作を、実力者揃いのキャストで日本の観客に届けた。

ナイトクラブの歌姫サティーン役の望海風斗<sup>のぞみふうと</sup>と平原綾香、作曲家志望の青年クリスチャン役の井上芳雄と甲斐翔真<sup>しょうま</sup>をはじめとするプリンシパルキャストの力量は言うまでもないが、難易度の高いダンスシーンも見事にこなしたアンサンブル陣の充実ぶりにミュージカルの担い手の層の厚さを実感した。豪華絢爛な舞台美術や衣装も本場そのままに再現。2カ月間の帝劇公演だけで製作費を回収できるのだろうかと余計な心配をしていたら、今年6～8月に帝劇で、9月に大阪・梅田芸術劇場で再演されることが発表された。

近年は、こうした海外のヒット作が比較的短期間のうちに国内で翻訳上演されることが増えたが、長い年月を要する作品もある。

20世紀初頭のニューヨークを舞台に人種問題を扱った『ラグタイム』はその一つで、1998年にブロードウェイで開幕してから四半世紀を経て日本初上陸となった。米国社会の差別や分断の現実と、未来に託す融合への夢を、東欧からのユダヤ移民、差別に立ち向かう黒人音楽家、裕福な白人女性の交流を通して描いた作品だ。日本の観客には多民族国家のありようがなかなか実感しにくい上、演技方も課題となるが、演出の藤田俊太郎は、ユダヤ人はグレー、白人は白、黒人は赤や黄色などカラフルな衣装で三つの人種グループを区別し、アンサンブルが衣装を変えながらそれぞれを演じ分けるという独自の工夫で見せた。



東宝『ラグタイム』 写真提供：東宝演劇部

1981年のブロードウェイ初演から日本人キャストによる上演まで40年以上の歳月を要したのが、黒人女性グループの栄光と挫折を描いた『ドリームガールズ』。同作は人種問題に加え、ソウルやR&Bなどパワフルで難易度の高い楽曲がハードルとなってきたが、主演の望海風斗をはじめ、抜

群の歌唱力を誇るキャストがそろった。その上で、ミュージカルに初めて起用された劇団俳優座の気鋭の演出家、眞鍋卓嗣<sup>たかし</sup>が、華やかなショービジネスの世界に生きる人々の夢や苦悩を丁寧に引き出した。

ストレートプレイで実績を上げてきた演出家がミュージカルで力を発揮する例は増えており、北アイルランドの宗教的対立が少年サッカーチームを分断していく『ザ・ビューティフル・ゲーム』では、初挑戦の瀬戸山美咲が若者たちのそれぞれの「正義」を際立たせた。

翻訳作品では海外のクリエイティブスタッフとの共同作業も増えている。梅田芸術劇場は英国のメニエール・チョコレート・ファクトリー劇場と組み、マシュー・ホワイトの演出で、1976年にブロードウェイで初演された『太平洋序曲』をリメイク。ステイーヴン・ソンドハイムの作詞・作曲、ジョン・ワイドマンの脚本でつづられる日本の開国物語を、襖や屏風など日本の伝統的なしつらえにヒントを得たポール・ファーンズワースのスタイリッシュで美しい舞台装置を使ってスピーディーでコンパクトな1幕物にまとめ上げた。同作は3～4月に東京、大阪で上演された後、12月にロンドンの小劇場、メニエール・チョコレート・ファクトリーで現地キャストにより開幕。(2024年2月まで上演)。ガーディアン紙、タイムズ紙、イブニング・スタンダード紙の劇評で四つ星を獲得するなど高い評価を得た。



梅田芸術劇場「太平洋序曲」 撮影：岡千里 写真提供：梅田芸術劇場



## 広がるオリジナル作品

2023年は新作オリジナルミュージカルが一層充実。原作物から完全オリジナルまで大小さまざまな作品が上演され、製作主体も広がっている。

「商業演劇の殿堂」として歌舞伎から歌手芝居まで多彩な公演を上演する明治座は、創業150周年記念として惣領冬実そうりょうふゆみの漫画「チェーザレ 破壊の創造者」を原作とするオリジナル作品に初挑戦。15世紀のルネサンス期にイタリア半島の統一を目指したチェーザレ・ボルジアの青春時代を荻田浩一の脚本・作詞、島健の音楽、小山ゆうなの演出でグランドミュージカルに仕立て、上演に際しては創業以来、初めてオーケストラピットを

稼働させるなど並々ならぬ意欲がうかがえた。

漫画作品はミュージカルの題材の宝庫。東宝は帝劇で『SPY×FAMILY』、シアタークリエで『のだめカンタービレ』を上演。劇場に詰め掛けた原作のファンをミュージカルの観客層としてどう定着させていくかが今後の課題だろう。

公共劇場では世田谷パブリックシアターが、創作ミュージカルに意欲的なアミューズと組み、1997年の開場以来、初めてオリジナル作品に取り組んだ。夏休みの「こどもプロジェクト」の一つとして森絵都のベストセラー児童小説「カラフル」を舞台化。一度死んだ少年の魂の再生の物語を小林香の脚本、作詞、演出で、大崎慶子おおさきの軽快な音楽に乗せ、客席には親子連れの様も目立った。



東宝『SPY×FAMILY』 製作：東宝 ©遠藤達哉/集英社



アミューズ×世田谷パブリックシアター『カラフル』 撮影：NAITO

アマミューズはこのほかにも、所属アーティストであるポルノグラフィティのギタリスト、新藤晴一はるいちが企画立案した、原作のない完全オリジナルの『ヴァグラント』も上演。新藤は大正時代の炭鉱の町にマレピトと呼ばれる芸能の民が現れ、人々を動かしていく物語を脚本・演出の板垣恭一と共に練り上げ、20曲以上を書き下ろした。今後もポピュラー音楽の最前線で活躍する多彩なソングライターがミュージカルの創作現場に参加して人の心をとらえる楽曲づくりに力を発揮してほしい。

小品ながら心に染みわたるのが、熟年夫婦の絆と認知症の現実を描いた「星の数ほど夜を数えて」。地道にオリジナル作品を作り続ける劇団TipTapの2年ぶりの新作だ。原作の人気に頼るのではなく、作り手の生活実感を観客に問い掛ける作者の志を感じさせた。

劇団四季の大型オリジナルミュージカル『バケモノの子』は、3月まで11カ月に及んだ東京公演で23万8000人の観客を動員し、年末から大阪公演がスタートした。四季は、絵本が原作の子どものための新作『ジャック・オー・ランド〜ユーリと魔物の笛〜』を上演したほか、藤田和日郎かずひろの漫画『ゴースト&レディ』をミュージカル化すると発表し、2024年5月の開幕に向けて創作を進めている。

## 韓流作品の攻勢と子役の活躍

近年、上演が増えているのが韓国生まれのミュージカルだ。韓国政府の文化支援策の後押しもあって、この20年ほどの間に、海外上演も視野に入れた作品が次々と生み出され、日本の一歩も二歩も先を行くようになった。

2023年も、歴史に名を残す女性物理学者の生涯をフェミニズムの視点で見詰めた『マリー・キュリー』、韓国の階級社会のひずみを描いた同名小説を舞台化した『ダーウィン・ヤング 悪の起源』など、題材やテーマも多彩な作品が上演された。フランク・ワイルドホーンの音楽で英国のアーサー王伝説を描いた『Xcalibur エクスカリバー』や、『エリザベート』などでおなじみのミヒヤエル・クンツェとシルヴェスター・リーヴァイが、ベートーヴェン自身の楽曲を使って、その知られざる人物像を描いた『ベートーヴェン』など、海外の著名クリエイターを起用した作品作りも進んでいる。

年末には日本未上陸作品のさわりを披露するショーケース『K-Musical Roadshow in TOKYO』が東京都内で行われ、国内の演劇関係者が大勢詰め掛けた。韓流ミュージカルの日本市場への攻勢は今後も続きそうだ。

子役の活躍も目覚ましい。23年に国内初演された作品でも多くの子役が達人な演技を披露した。英国人作家ロアルド・ダールの児童文学作品をロイヤル・シェイクスピア・カンパニーが舞台化した『マチルダ』は、理不尽で抑圧的な大人たちに毅然と立ち向かい、



未来を切り開いていく少女の姿が痛快な作品。10年以上前にロンドンで観劇した時、客席に多くの子どもがいるのを見て、将来のミュージカルの担い手を育てる作品でもあるのだろうと思ったものだ。

子役が歌って踊るだけでなく、劇中で楽器の生演奏も披露して芸達者ぶりを発揮したのが『スクールオブロック』だ。アンドリュー・ロイド・ウェバーが音楽を手掛けたブロードウェイ作品を鴻上尚史こうかみしやうじが演出した。同作と『マチルダ』はともにホリプロの企画制作。『ベリー・エリオット』（国内初演は2017年）や『オリバー!』（同2021年）などで子役育成のノウハウを積み上げてきた成果だろう。小さな演技手や観客が今後のミュージカルのすそ野の広がりにつながっていくことを期待したい。



ホリプロ『スクールオブロック』 撮影：田中亜紀 写真提供：ホリプロ

### 舞台裏の課題が浮き彫りに

ミュージカル市場が拡大の一途をたどる中、その一翼を担う宝塚歌劇団で9月末、宙組そらぐみ所属の劇団員が自殺とみられる状況で死亡しているのが見つかり、華やかな舞台の裏側が浮き彫りになった。遺族がパワハラや過重労働が原因と主張したことを受けて、歌劇

団は1週間の公演回数を10回から9回に減らすことを含む公演スケジュールの見直しなどの改善策を公表。年末には2024年に予定していた創立110周年の記念行事を中止すると発表し、宙組公演も3月上演分まで中止となった。

宝塚歌劇団『Le Rouge et le Noir ～赤と黒～』 © 宝塚歌劇団

1914年に温泉施設の余興としてスタートした宝塚歌劇団は、東西に専用劇場を持ち、年間のべ280万人もの観客を動員する。新作主義を掲げ、古今東西の題材によるオリジナルミュージカルで先駆的役割を果たしてきた。長い年月の間に劇団員の技芸のレベルも向上。最近では海外作品の翻訳上演も格段に増え、2023年もフランス発の『Le Rouge et le Noir ～赤と黒～』の日本初演や、『1789—バステューユの恋人たち—』の再演で高い舞台成果を上げた。退団後もミュージカルで活躍するスターを数多く送り出してきた宝塚。今後も魅力ある舞台を生みだせるよう、劇団員らの労働環境の改善に向けた取り組みを見守りたい。

209

4月、松本白鸚<sup>はくおう</sup>主演の『ラ・マンチャの男』がよこすか芸術劇場で上演された。白鸚はコロナ禍で完遂できなかった前年の日生劇場での「ファイナル公演」をやり直す形で、1969年から通算1324回演じたライフワークに幕を下ろした。この半世紀の日本のミュージカルが歩んできた道のりを振り返り、現在の盛況ぶりを見るにつけ、一つひとつの公演をきちんとした形で積み上げていくことの重みを考えずにはいられない。

### なかむら・まさこ

時事通信総合メディア局記者。1988年時事通信社入社。英文部でニュースの英語翻訳を経て、文化部、大阪支社でライフスタイルや古典芸能を含む演劇などを担当。日本記者クラブ企画委員（文化担当）、鶴屋南北戯曲賞選考委員。



NODA・MAP『兎、波を走る』 撮影：篠山紀信

## [現代演劇]

# 「新しい戦前」と言われた年に、 演劇の希望と可能性は

山口 宏子

「新しい戦前になるんじゃないでしょうか」。2022年末のテレビ番組で「来年はどんな年になると思うか」と問われたタレントのタモリさんは、そう答えた。発言の真意はわからない。しかし、この言葉は予言のように2023年の社会に広がった。

政府は、敵基地攻撃能力の保有、防衛費の大幅増、武器輸出の容認など、戦後築いてきた「平和国家」の骨格を崩しかねない政策を推し進める。海外では、ウクライナで、パレスチナ自治区ガザ地区で、激しい戦闘が続く。戦争が生々しい現実として感じられる中、戦時・戦後を見つめた作品がより切実に迫ってきた。

## 戦争の中で人々はどう生きるか

三谷幸喜作『笑の大学』が25年ぶりに上演され、初めて三谷が演出した（バルコプロデュース）。舞台は1940年東京、台本をめぐる、喜劇作家・椿と検閲官・向坂が攻防を繰り返す。非常時に笑いなど不要だと考える向坂は、次々と難癖をつけて上演中止に追い込もうとする。しかし、椿は注文を全て受け入れ、前よりもさらに笑える台本に書き直す。表現を縛るものに知恵で立ち向かう椿と、意外な喜劇センスを発揮し始める向坂。警視庁の一室はいつか、笑いの解放区に。だが、それはすぐに、戦争に飲み込まれる。

終幕、召集された椿に向坂は「死ぬな。帰って来い」と言う。当時の建前とは反対の言葉だ。戦争という現実の抑圧から、喜劇というフィクションが人間の精神を解放したのだ。ここに演劇の力と希望がある。

史実に取材した作品では、戦時下の報道機関を内側から見つめた青年座の新作『同盟通信』（古川健作、黒岩亮演出）が緊張感のある舞台だった。記者たちは報道と国策宣伝の間で葛藤する。

こまつ座が上演を重ねる井上ひさしの戯曲は、観客に戦争と平和の意味を問いかけ続けている。2023年は、敗戦後を生きる人々を明るくつづる中で、戦意を鼓舞した者の責任とBC級戦犯の悲劇を見すえた『闇に咲く花』（栗山民也演出）が、とりわけ印象深い。主人公が語る「起こったことを忘れてはいけない。忘れたふりは、なおいけない」というせりふは、ますます重さを増している。

名取事務所は、イスラエルに占領されたパレスチナの人々の現実を伝える演劇2本を『占領の囚人たち』（エイナット・ヴァイツマンとダーリーン・タートゥール作、生田みゆき演出）として2月に上演した。現地でのワークショップを踏まえて制作された舞台は、彼の地で生きる過酷さと人間の尊厳を語る。同事務所は民族間の憎悪と残虐行為、そして復讐を凄まじい熱量で描く『屠殺人 ブッチャー』（ニコラス・ビヨン作、生田みゆき演出）も再演した。



PARCO劇場『笑の大学』 撮影：細野晋司



名取事務所『占領の囚人たち』 撮影：坂内太

息子が第一次大戦に従軍した英国の上流家族を描く『My Boy Jack』（デイヴィッド・ヘイグ作、上村聡史演出、サンライズプロモーション東京主催）、ベトナムから帰還した兵士のトラウマを見つめた『季節はずれの雪』（スティーブン・メトカルフ作、稲葉賀恵演出、同作製作委員会主催）は戦争の痛みを鋭く告発した。

### 異なる文化を持つ隣人が増える社会で

日本国内には322万人（2023年6月末）の外国籍の人が暮らす。10年前の約1.5倍に増えている。異なる言葉と文化を持つ隣人がいるのは普通のことだ。一方で、在留外国人の人権をないがしろにする出入国管理の制度と行政、日常の中の摩擦、差別などの問題も根強くある。そうした現実を映した作品が数多く発表された。

『ホテル・イミグレーション』（詩森ろば作・演出、名取事務所）は入管施設から仮放免になったカンボジア人青年を預かることになった女性が主人公。世田谷シルクは、外国人が大勢働く工場を舞台にした新旧2作『工場』『夜景には写らない』（堀川炎脚本・演出）を上演。俳優座『この夜は終わらぬ。』（伊藤毅作・演出）には、夜間中学で学ぶ多国籍の老若男女が登場した。

KAAT 神奈川芸術劇場『虹む街の果て』は、タニノクロウ作・演出による県民参加劇。コインランドリーや飲食店などが並ぶうらぶれた路地を、様々なルーツを持った人たちが行き交った前作『虹む街』（2021年）の「その後」をつづる。街は古びて廃墟のようだが、



人々のはんびり暮らす。ロボットとも共生し、宇宙ともつながっている。奇想と凝った舞台美術が楽しい舞台だった。

岡田利規は日本語を母語としない俳優たちと創作したチェルフィッチュ『宇宙船イン・ビトウイーン号の窓』を作・演出した。4人の乗組員と1体のヒト型ロボットが宇宙船でさまようSF風の作品で、暗黙のうちに特定の文脈を共有する「日本語演劇」を見直す刺激的な試みだった。



チェルフィッチュ『宇宙船イン・ビトウイーン号の窓』 撮影：前澤秀登

## 新国立劇場の継続と蓄積、地域劇場の充実

専属劇団を持たない新国立劇場では、芸術監督の小川絵梨子が主導する、上演を前提とせず、作品に長期間取り組む「こつこつプロジェクト」や、全役を公募する「フルオーデション」など、手間と時間を掛けた取り組みが成果を挙げてきた。大作『エンジェルス・イン・アメリカン』（トニー・クシュナー作、上村聡史演出）もフルオーデションで見応えのある作品に仕上がった。

新国立劇場は、何を蓄積し、劇場の伝統としてゆくのか。演出家の鶴山仁は、自身が芸術監督だった2009年からほぼ同じ俳優・スタッフでシェイクスピアの歴史劇を上演し続け、一つの「答え」を示してきた。その延長で2023年は『尺には尺を』『終わりよけれ



新国立劇場『尺には尺を』（2023年11月）

撮影：引地信彦 写真提供：新国立劇場



KAAT 神奈川芸術劇場『ジャズ大名』 撮影：引地信彦

ばすべてよし』を交互上演した。女性の描き方などが現代の感覚とはかなりズレている戯曲だが、身勝手な男たちに対抗する、聡明な女たちの連帯という構図での上演が効果をあげた。

公共劇場では、芸術監督・長塚圭史が率いるKAAT神奈川芸術劇場の活躍が目立った。『掃除機』は岡田利規が2019年にドイツのミュンヘン・カンマーシュピレ劇場のために書き下ろした戯曲の「日本語初演」。80代の父親と、「ひきこもり」の50代の娘、無職の40代の息子の暮らしを、「掃除機」の視点から見つめる。演出の本谷有希子は、舞台装置の床を極端なU字型にするなど数々の工夫をこらし、閉塞した、でもどこかおかしみもある家庭を巧みに造形した。アーサー・ミラー作品を長塚が演出した『アメリカの時計』、韓国との共同製作『外地の三人姉妹』（ソン・ギウン翻案・脚本、多田淳之介演出）など見応えのある作品が続いた。筒井康隆の小説を劇化した『ジャズ大名』（福原充則・山西竜矢上演台本、福原演出）は、幕末の世相と小藩の悲哀を破天荒なおかしさでくるんだ痛快娯楽作。ミュージカルとは異なる、「演劇の音楽」で観客を圧倒した。

世田谷パブリックシアター（東京）では20年間芸術監督を務めた狂言

師の野村萬斎（2022年3月末退任、後任は演出家の白井晃）が、長年続けてきたシェイクスピア劇を日本古典の様式を生かして舞台化する取り組みの集大成として、3月に『ハムレット』を演出した。

滞在制作で練り上げた舞台を毎年全国に発信している可児市文化創造センターala（岐阜県）は、『フートボールの時間』を全国7都市で公演した。2018年に香川県立丸亀高校が高校演劇の全国大会で最優秀賞を受けた作品（作：豊嶋了子と丸高演劇部）を、瀬戸山美咲が潤色・演出。大正時代の女学校で、伸び伸びと学び、フートボール（サッカー）を楽しんでいた生徒と若い女性教師が、新任校長の方針で良妻賢母教育に押し込まれてゆく。瀬戸山は、それでもあきらめない彼女らの視線の先に、サッカー選手も試合を撮影する写真家も女性が活躍する現代を置き、女性を取り巻く社会の変化と、依然として変わらない問題を浮き彫りにした。



可児市文化創造センターala『フートボールの時間』 撮影：服部貴康

### 『兎、波を走る』の衝撃、個性が際立った作品群

個別の作品では、野田秀樹作・演出『兎、波を走る』（NODA・MAP）が衝撃的だった。「不思議の国のアリス」「ピーターパン」を主なモチーフに、芝居を書く人工知能（AI）などがめまぐるしく交差する中から、北朝鮮による拉致事件がせり上がってくる。

シス・カンパニー『いつぞやは』（シアタートラム） 撮影：宮川舞子



国家による犯罪と外交の無力が被害者を苦しめ続ける不条理、娘の帰りを待つ母の強靱な意志と深い悲しみが観る者を肅然とさせた。

前川知大作・演出『人魂を届けに』（イキウメ）は、深い森の中で、心身が傷ついた人たちを癒やす女性を軸にした不思議な物語。福原充則作、木野花演出の月影番外地『暮らしなずむばかりで』は、50代の冴えない男女3人のむちゃな冒険が痛快だった。若手の加藤拓也は『綿子<sup>わたこ</sup>はもつれる』（た組）、『いつぞやは』（シス・カンパニー）を作・演出。人の心の動きを細密に表現し、力を示した。



iaku『モモンバのくくり罫』 撮影：木村洋一

横山拓也作・演出『モモンバのくくり罫』（iaku）は、山の中で自給自足生活をする女性とその娘、夫らとの関係を

描き、子が親の信仰に縛られる「宗教二世」の問題を浮かび上がらせた。

### 区切りの年を迎えた劇場、コロナ後の新展開

長く公共劇場を率いた2人の芸術監督が後進にバトンを渡した。「まつもと市民芸術館」（長野県松本市）では演出家・俳優の串田和美（1942年生まれ）が退任し、「木ノ下歌舞伎」を主宰する木ノ下裕一（1985年生まれ）ら3人が「芸術監督団」として活動する体制に。「座・高円寺」（東京都杉並区）では、劇作家・演出家の佐藤信（1943年生まれ）から劇作家・演出家・俳優のシライケイタ（1974年生まれ）に交代した。

監督交代にあたっては、松本市では専門家が劇場の実績評価と継続・発展のための

提言をまとめ、後任も委員会方式で選んだ。杉並区は公募で、74人の応募者があった。劇場のリーダー選びを透明化し、持続可能なシステムにするこのやり方は、今後も参照されるだろう。

民間では、東京・渋谷の2劇場が区切りの年を迎えた。PARCO劇場は開場50年。前述の『笑の大学』や、『ラビット・ホール』（デヴィッド・リンゼイ＝アペアー作、藤田俊太郎演出）、『海をゆく者』（コナー・マクファーソン作、栗山民也演出）などの秀作が記念の年を飾った。

隣接するビルの建て替えて4月から休館中のシアターコクーンは、他劇場でのプロデュース公演に力を入れた。新宿・歌舞伎町の新劇場「THEATER MILANO-Za」で、『舞台・エヴァンゲリオン ビヨンド』（シディ・ラルビ・シェルカウイ原案・構成・演出・振付）、韓国映画を翻案した『パラサイト』（鄭義信台本・演出）、唐十郎の1985年の戯曲『少女都市からの呼び声』（金守珍演出）と話題作を連打。老舗の新宿・紀伊國屋ホールも使い、テネシー・ウィリアムズの『ガラスの動物園』と、別役実がその「後日談」として書いた『消えなさいローラ』を渡辺えり演出で二本立てで上演した。

演劇界に大きなダメージを与えたコロナ禍だが、それを機に改善されたこともある。出演者の急病に備えて、アンダースタディを置く公演が増えてきた。プログラムにもきちんとクレジットされる。現場の労働環境の改善にもつながる良い流れだ。

Bunkamura『パラサイト』 撮影：細野晋司





大きな取り組みでは、様々な記録をデジタルで残す「EPAD（緊急舞台芸術アーカイブ＋デジタルシアター化支援事業）」（Eternal Performing Arts Archives and Digital Theatre）が進展している。クリエイターや公演団体から提供される資料の収集に加え、舞台を8Kの固定カメラで撮影し、その上映会も開催している。

8K映像を大スクリーンに等身大で投影すると、かなりの臨場感があり、舞台中継とは違う「もう一つの観劇」とでもいうような体験ができる。アーカイブとしての価値に加え、巡演が難しい地方での上映や、字幕や音声ガイドなどによるバリアフリー化もしやすく、より多くの人アクセスできる。いずれは収益につながるかもしれない。演劇の新しい可能性を開く事業の発展を期待したい。

### やまぐち・ひろこ

朝日新聞記者。1960年生まれ。1983年朝日新聞社入社。東京、西部（福岡）、大阪の各本社で、演劇を中心に文化ニュース、批評などを担当。編集委員、文化・メディア担当の論説委員も務めた。武蔵野美術大学非常勤講師。共著に『蜷川幸雄の仕事』（新潮社・2015年）。



人形劇団ブーク『ねこはしる』 ©H.Nakamura

## [児童青少年演劇]

# 混沌のなか前進

太田 昭

2023年の児童青少年演劇界は、他ジャンル同様、アフターコロナとの闘いだったと言えるだろう。コロナ禍の影響で、友人や周囲の人たちのマスクのない素顔を知らないまま中学、高校時代を過ごした生徒たちもいる。人に自分の顔を見られるのに抵抗があるなど、マスクなしでは生活できなくなってしまった子どもたちや過剰に他人との距離を測りながら生活することに慣れてしまった子どもたちも少なくない。社会のなかで他者とともに生きるために大切なことは、コロナ禍を経て、子どもたちのなかで変質し、彼らを苦しめている。私はこの現実を目の当たりにしてきた。

国の方針が定まらないため、すべて対応は自治体任せ、学校任せという状況のため、学校現場は振り回され、疲弊しているというのが現状だ。ようやく新型コロナが「5類感染症」となったのが、2023年5月8日。それからようやく、コロナ前の感覚で公演を準備す



ることができるようになったのではないだろうか。学校での芸術鑑賞教室は先生方にとって待望の行事に戻った。アーティストたちを手厚く迎えようとする姿は特に印象的だった。ただ、一方で、新型コロナだけではなく、インフルエンザも大流行し、多くの公演が、延期やキャンセルになったという報告が目立ったのも事実だ。その背景には、コロナ禍により、キャンセルしやすい空気ができたことがあると考えられる。コロナ前にも、学級閉鎖や学年閉鎖などで大人数が観劇の機会を失うことはあったが、公演が中止や延期になることはあまりなかった。コロナ禍では公演が中止や延期になることが増えたにもかかわらず、上演団体にはキャンセル料が支払われることがほとんどなく、大きな痛手となっている。例えば、来年度に延期と言われても、それは事実上キャンセルと同じだということが、なかなか理解していただけないケースがとて多く見受けられる。またコロナ禍の間では、それを補償したり、補てんしたりするための施策が、国や自治体によって考慮されていた例がいくつもあるが、「5類感染症」となった今では、何の施策もなく、まったく検討もされなくなってしまっている。ある意味、コロナ禍以前の状況よりも、学校での演劇鑑賞教室の上演をするための条件は悪化してしまったと言える。私の所属する劇団でも、学校との契約書に、「感染症などによる予期せぬ出来事により、上演ができない場合はキャンセル料を支払わない」などの一文を追加するよう要求されることが増えている。これなしには契約できないと言われると、応じざるを得ないのが現状だ。ここには、契約の問題や、学校現場の対応の問題など、考えるべきことが多く含まれており、個々の団体では解決していけないものが多く、今後は文科省や文化庁などを交えた議論の機会を持ち、大きな問題提起をしなければならないのではないだろうか。

一方で、東京都教育委員会が昨年度より始めた事業が、児童青少年演劇の新たな光となっている。都内の公立学校を対象に多様な体験活動の機会を提供する「笑顔と学びの体験活動プロジェクト」（昨年度は「子供を笑顔にするプロジェクト」）に取り組んでいる。「協働して課題解決に取り組む体験」、「他者理解・共生社会につなげる体験」、「科学・先端技術等に触れて学ぶ体験」、「オリンピック・パラリンピアン等の学校派遣」及び「芸術・文化に対する理解を深める体験」の5領域について、200を超える体験プログラムをメニュー化し、公立学校の約9割から申込みを受け付けた。子どもたちの積極性や協調性、コミュニケーション力、他者理解、興味・関心、感性など、豊かな心の育成につながる体験を各学校で実施している。この活動に対して、「芸術・文化に対する理解を深める体験」に応募した学校も少なくなく、これまで芸術鑑賞に取り組んだことのない学校での上演が増えたことは、とても大きな収穫だった。もちろんその背景には、費用がすべて東京都持ちで、学校の経費負担がないということがある。そうだとすると、学校

公演の機会を増やし、たくさん子どもたちに鑑賞してもらうことこそ、私たちが政府や自治体などに対して学校現場における舞台芸術の必要性を語るための説得力となる。今後も継続されることを願ってやまない。

そんな2023年には、新作や新演出による再演など、いろいろと作品が生まれている。その中でも目立ったのが、ハイティーン向け作品の秀作だ。

秋田雨雀・土方与志記念青年劇場『行きたい場所をどうぞ』(作:瀬戸山美咲、演出:大谷賢治郎)は、女子高生とAIロボットが、未知の場所である「ネラ」を探しに一緒に旅をするという、現代的なテーマを盛り込んだ作品。子どもたちにとって、行きたい場所とは? その場所へ行こうとする一歩を踏み出す勇気を後押しするような作品だ。

劇団コーロの『眠っているウサギ』(作:くるみざわしん、演出:高橋正徳)は、2012年に大阪で実際に起きた少年たちによるホームレス襲撃事件を扱った作品。襲った側の少年たち、襲われた側の老人をそれぞれ立体的にとらえ、それぞれの事情を丁寧に描くことで、誰にでも起こりうる事件であることを浮かび上がらせる。観客はこの事件が、格差や差別を創り出してしまうこの国のシステムと大きく関わっていると考えざるを得ない。人はどうしたら事件を起こさない選択



秋田雨雀・土方与志記念青年劇場『行きたい場所をどうぞ』



劇団コーロ『眠っているウサギ』

ができるのかという問題提起ともなっている。

そのほかにこのジャンルの収穫として、劇団銅鑼『「真っ赤なお鼻」の放課後』（作：大西弘記<sup>ひろき</sup>、演出：大谷賢治郎）や、東京演劇アンサンブル『走れメロス』（作：太宰治、演出：公家義徳<sup>こうけ</sup>）や、劇団うりんこ『クローゼットQ』（脚本・演出：田辺剛<sup>こう</sup>）などをあげたい。

次に、人形劇のジャンルでは、2つ紹介したい作品がある。1つ目は、人形劇団プーク『ねこはしる』（原作：工藤直子、脚色・演出：柴崎喜彦<sup>しばさき</sup>）だ。原作は言わずもがなの有名な物語で、多くの人形劇団、劇団がプロ・アマ問わず舞台化している。特筆すべきは、人形劇団クラルテから俳優が客演し、東西の老舗人形劇団のコラボレーションとなったことだと思う。現在、人形劇団は、全国専門人形劇団協議会を中心に交流が深まっており、今まででは考えられないようなこのようなコラボレーションの新作が生まれている。新たな風を予感するような舞台だった。

もうひとつは、人形劇場とらまる座プロデュース『桜吹雪・兄弟茶碗がゆく』（作：中川生己<sup>せいこ</sup>、演出：くすのき燕<sup>つばめ</sup>）だ。香川県東かがわ市にある人形劇専門劇場とらまる座によるプロデュース作品なのだが、人形劇団京芸（京都府）と人形劇団クラルテ（大阪府）



人形劇場とらまる座プロデュース『桜吹雪兄弟茶碗がゆく』

という関西の老舗人形劇団のコラボレーション作品となっている。演出に人形芝居燕屋つばめやのくすのき燕を迎えての上演によって、前述した人形劇界に吹いている新たな風をさらに感じることとなった。また、加えて、この作品が生まれたのは、2015年に行われた日本児童・青少年演劇劇団協同組合（児演協）の人材育成事業『劇作講座』に遡る。当時の児演協の目玉講座で、関西で実施された際に受講者だった中川生己が生み出した作品だ。私はその初演となるリーディング公演にも立ちあうことができ、その時点で、このまま上演できるのでは、と思っただけの秀作だった。それが、時を経て、人形劇界の中心でこのように舞台化されることもまたドラマティックであり、人形劇ならではのスペクタクルな作品となって生まれたことは、本当に喜ばしい事だった。ぜひ、多くの子どもたちに出合ってもらいたい作品となった。

そのほかの収穫は、イツ・フォーリーズのミュージカル『バウムクーヘンとヒロシマ』（脚本・作詞：大西弘記、演出：磯村純）は、捕虜として広島に来て、日本で初めてバウムクーヘンを作ったドイツ人の史実を基に、ファンタジー要素を取り入れたストーリー。ヒロシマと戦争という、どうしても暗くネガティブなイメージを持ってしまふ背景ながら、登場人物たちの明るさや、物語の進行、さらには甘いお菓子の力も助けとなって、ポジティブな平和への祈りとなるような舞台作品だった。

また、ベイベーシアター作品では、to R mansion『風のみた夢』（作・演出：ダリア・アチン・セラランダー [Dalija Acin Thelander]）を紹介したい。新作というわけではないが、コロナ禍の影響もあり、なかなか上演する機会に恵まれなかったこともあり、ようやく観劇できた。かなり大がかりな舞台美術で、緻密に計算された照明や、ムーブメントなど、特別な世界観にベイベーとその家族を連れだしてくれる。動きには、日本の独特の能や狂言のようなゆっくりとしたテンポのものが取り入れられており、それがベイベーの時間の流れとマッチすることを体感した。



to R mansion『風のみた夢』撮影：金子愛帆

小心ズ『あみあみばあちゃん』 撮影：Lilly Lenz



最後に紹介したいのは、小心ズ『あみあみばあちゃん』（脚本：井上志保、演出：ヤノミ）だ。小心ズは海外でフィジカル・コメディとして活躍してきたヤノミのプロデュース劇団。そのヤノミが熱望して共演者としてCAN<sup>キャン</sup>青芸<sup>せいげい</sup>の浅野佳砂音<sup>かきね</sup>を迎えての二人芝居。認知症の老婆とその娘の物語。子ども向けとジャンル分けされているわ

けではないが、この業界で人気の二人の女優の競演とあり、客席も子どもたちの姿が目立った。そしてその子どもたちも大人たちもよく笑う。安心して観劇できるコメディとして今後長く上演が続くことを期待する。

224

2023年は、いまだコロナ禍の混乱から抜け出せず混沌としたなかを、必死で舞台芸術と子どもたちをつなごうとした大人たちのおかげで、何とか、上演を確保することができた1年だったように思う。上演数や観客数など、数字的には、ずいぶん回復したようにも思えるが、まだまだ、コロナ禍以前に戻ったとはいえない。しかしこれからは単に「戻る」のではなく、新しい形に発展させていかなければというのが今後の課題として残されたと思う。

### おおた・あきら

1996年、東京演劇アンサンブル入団。以降、ほとんどの作品の制作にかかわる。日本児童・青少年演劇劇団協同組合の人材育成担当理事として、多くの講座・ワークショップを担当している。2004年、文化庁在外研修員としてスウェーデン国立劇場 (Riksteatern) の児童青少年演劇部門 (Unga Riks) へ短期留学。現在、日本ベビーシッターネットワーク代表、日韓演劇交流センター副会長などを務める。





横浜能楽堂「中締め」特別公演 第3回『所縁の日本舞踊』長唄「綱館」藤間恵都子の真柴実は茨木童子、花柳基の渡辺源次綱 撮影：尾形美砂子 提供：横浜能楽堂

## 〔日本舞踊〕

# 保存—伝承の先にある 日本舞踊の可能性に期待

平野 英俊

文化庁芸術祭は、2022（令和4）年度をもって参加公演の募集を打ち切った。本年度からは主催公演のみとなり、第79回として10月1日～11月26日まで実施されたが、その実態は、公益財団法人新国立劇場運営財団、独立行政法人日本芸術文化振興会、公益社団法人日本オーケストラ連盟、公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団が制作する公演を並べただけである。国の文化芸術の祭が、こんな手軽な企画・制作で実施するのは、単なる予算付けの為であろう。文化立国を標榜しているはずの文化庁は、自らの役割を果たしていない。



日本舞踊界において、芸術祭参加公演は、伝統と創造を発表する研鑽の場であり、70数年にわたり、実績が積み重ねられてきた。しかし、募集が打ち切られることによって、この時期の個人のリサイタルが激減、積み重ねが打ち砕かれてしまった。今後の日本舞踊の行き先が思いやられる。

### さよなら国立劇場公演

1966（昭和41）年7月に開場した国立劇場が、2023年10月に幕を閉じた。2022年9月からの主催公演は、そのすべてが“初代国立劇場さよなら公演”と銘打たれた。

日本舞踊公演は、3月18日に「素踊りの世界 - 伝統と創意の息吹-」、4月22日に「明日をになう新進の舞踊・邦楽鑑賞会」、5月27日に「舞踊名作集Ⅱ」、7月28日に「親子で楽しむ日本舞踊」、8月11日に「舞踊名作集Ⅲ - 五十七年を舞い納める-」が上演された。

「素踊りの世界」は、丸茂祐佳の監修である。丸茂は素踊りを、「古典舞踊に基づきながらも新しい感覚で作られた、昭和・平成の作品」としてしたが、私は、素踊という芸能の起点を、昭和～平成期に置くべきものではないと考える。素踊の原点は、江戸初期に書かれた『舞曲扇林』にある“着ながし所作”であると考えられ、つまり、歌舞伎という舞台芸術に対して、室内芸術として生まれたものなのである。そう考えない限り、素



踊の創造の未来を取り違えてしまう。監修である丸茂の素踊観は、「原則として特別な扮装をしないで踊ります」と言っていることから分かるように、素踊が舞台芸術となった近代のものであり、歌舞伎という舞台芸術と対比される室内芸術という観点が無い。この対比のうちに、日本人独特の身体観とそれに基づく伝統と創造がある。素踊は日本舞踊独特のものであり、未来の展望もここにあるのだ。

「舞踊名作集」の方は、歌舞伎舞踊の伝承と、丸茂の指摘する“素踊り”という、日本舞踊の昭和～平成期に確立した創造を網羅した企画・制作であった。ただ、日本舞踊の歴史的展望を見渡せると同時に、明日へ継がれる芸能としての可能性が見える企画が欲しかった。

### （公社）日本舞踊協会に新しい課題

7月21日に「日本舞踊」が国の重要無形文化財の総合指定認定されたことを受けて、日本舞踊協会内に「日本舞踊保存会」が発足。8月3日に、東京都中央区の銀座ブロッサムで設立総会が開催された。ここから協会にとっての新しい課題、日本舞踊の保存伝承が展開する予定であり、興味深い。

また協会は、1月15日、国立劇場小劇場で、恒例の若手日本舞踊家の登龍門である「各流派合同新春舞踊大会」を開催、七番が上演された。40数年前、昼夜一週間上演されていた頃を思えば、ある意味で厳選されたメンバーによる大会ともいえるが、日本舞踊の保存伝承事業の底辺が浅くなっているようにも思われてならない。人材育成は、もっと拡大してほしい事業である。

2月11日・12日は、国立劇場大劇場での恒例の「日本舞踊協会公演」全20番。特に新しい企画はなく、協会のおさらい会の趣。保存伝承に力をいれる企画もほしい。6月3～5日は、国立劇場小劇場での創作舞踊公演「未来座=最(SAI)」の、6作品目となる『舞姫』(齋藤雅文脚本、西川扇与一構成・演出、藤間恵都子・花柳秀衛・西川扇衛仁振付、井上八千代京舞指導)。齋藤によると「マイという少女の成長の軌跡」を描いたもので、「踊ることに目覚めたマイは、時空間を超えて日本の舞踊の歴史をたどることで『自分の舞』を踊る喜びにたどりつきます」という内容で、現代の少女マイは、歴史上の舞の名手であるアメノウズメ、かぐや、静、阿国、女方と出会う。いつしか舞の世界が現実となったマイは、芸妓と出会い、素晴らしい舞踊の世界に導かれる。さらに、舞踊の奥義を見つけ、最後は「祝祭」となって狂喜乱舞する……というものだが、一本筋の通った舞台芸術の昇華度とは言えなかった。いつもながら、協会の“創造”への、日常からの基盤づくりの必要を感じさせる。

## 横浜能楽堂の奮闘公演二題

公立の文化施設で、能楽を中心にその周辺の伝統芸能を企画する横浜市の横浜能楽堂で、「開館28年謝恩 横浜能楽堂『中締め』特別公演」として、9月9日に「第2回 琉球芸能600年」、10月29日に「第3回 所縁の日本舞踊」が開催された。

前者は、「祭祀芸能である『王府おもろ』に始まり、『古典芸能』『組踊』『雑踊』『沖繩芝居』『創作舞踊』と、時代を追って琉球舞踊を一気に見ていただく『琉球舞踊絵巻』といえるもの」。後者は、横浜能楽堂開館当初から所縁のある水木佑歌と藤間恵都子に焦点を当てたもので、企画者の中村雅之は、佑歌には「美しい女は怖いと言います。その怖さを見せてほしい」とお願いした一方、恵都子には「持ち味である切れの良さを生かしてもらおう」という。佑歌は歌舞伎でお馴染みの『身替座禪』の玉の井を、恵都子は『綱館』の真柴実は茨木童子を演じた。『身替座禪』の佑歌は、歌舞伎とは全く違う舞台上、自然体で女の心を表現していて、まさしく日本舞踊の『身替座禪』に仕上げた。恵都子は、渡辺綱役の花柳基の助演もあり、凄みもありつつ、女の哀れさを女流らしい表現で見せた。地域と日本舞踊を結んだ成果は、他の公共文化施設の企画でも大いに参考にしてほしい。

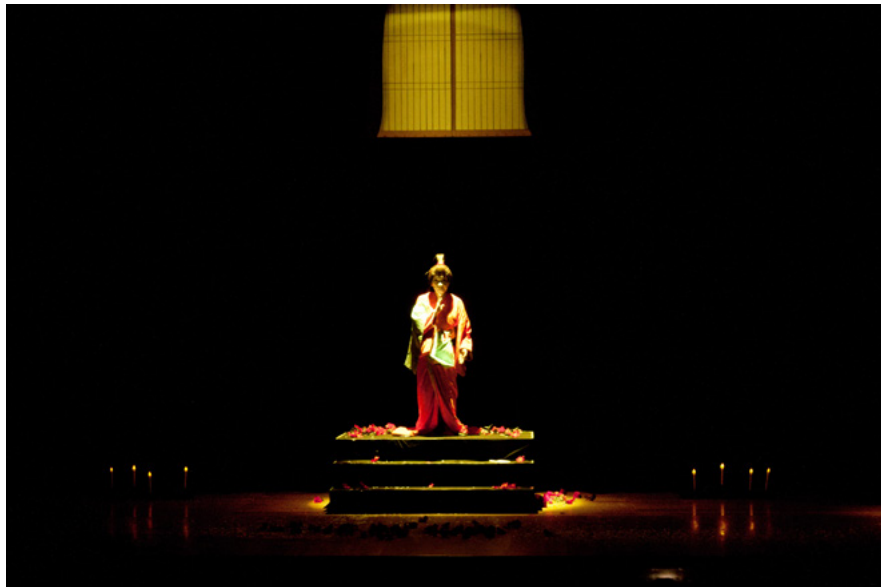
228



## 創造二題

一つは、江戸時代の若女形・水木辰之助が踊った『四季御所桜』の中の「猫の所作」を清元浄瑠璃にした、『猫の恋結んだりや寝ほれ髪』。水木佑歌が、水木流祖・辰之助に因んで、流儀の踊りとして演じた(水木流東京水木会舞踊公演。4月1日、国立劇場大劇場)。主人公・姫松が、「恋する人は実は兄」と思い悩んでいるところへ、兄妹の猫が恋するようにじゃれているのを見て羨み、その思い募って猫に変身するというもの。猫になって狂喜する踊りが面白く描けた。

もう一つは、榎若勸二郎の新作、義太夫『椿姫道成寺』(かずはじめ作詞、豊澤清次郎作曲、望月長樹作調、榎若勸



二郎振付。4月7日、日本橋劇場)。義太夫、美術、照明、大道具など、総合的舞台芸術として見応えがあった。特に、勸二郎がオペラの椿姫のイメージの艶やかさと、妖気が漂う演技で、道成寺物として新鮮な魅力を伝えた。

229

### 新人では藤間直三が活躍

藤間直三は、「第三回 直三の会」（7月25日、国立劇場小劇場）で、古典『うかれ坊主』と『春興鏡獅子』を踊り、新作ものとして『蠅と蛙』（藤間直三作詞振付、きねやふみや 柁屋史弥作曲、山口晃太郎・とうしやゆきまる 藤舎雪丸・きみほ 望月輝美輔（作調）を上演した。

このリサイタルの底辺には、活発なグループがある。藤間流の男性若手の「黎明の会」と、若手邦楽家とのグループ「蒼天」で、新作は「蒼天」のグループが上演したものの再演。古典で積み重ねた技術に加えて、活発な活動ぶりが、将来どんな日本舞踊として羽ばたいて行くのか楽しみである。

### 相変わらず多い記念公演

流儀の世襲・家元制度という伝統に支えられている日本舞踊界にとって、切っても切り離せないものが記念公演である。これがいいものかどうか、検証が必要だ。

月日順に並べると、「市山松翁七回忌追善 市山会」（4月22日、国立劇場大劇場）、

「喜寿記念・師籍六十周年記念 藤間掬穂舞踊会」（4月29日、国立劇場大劇場）、「吾妻流再興90周年記念 初代吾妻徳穂27回忌追善 吾妻会」（5月28日、国立劇場大劇場）、「藤間秀嘉卒壽記念公演 第三十一回 藤葉会」（6月13日、国立劇場小劇場）など。いずれも満員の盛況であった。

## 日本舞踊の底力はここにある

その他では、人間国宝であった故・花柳寿南海門下の「木の花會」が、子息・花柳翫一の主催で開催されたのは嬉しい（9月28日、国立劇場小劇場）。門弟の協力で「～花柳寿南海を偲ぶ会～」としての催しであった。また、寿南海門下の精鋭・花柳智寿彦、花柳秀衛、花柳笹公の「さざな海會～花柳寿南海振付集～」（3月29日、国立劇場小劇場）があったのも、寿南海の日本舞踊界への功績の大きさを示していた。

## 話題

上方の舞は、東京公演がほとんど無かったのは珍しい。「上方舞 吉村会 宗家吉村輝章 七世家元吉村輝之 襲名披露公演」（8月13日、国立劇場大劇場）と「吉村千比呂 舞の会」（10月21日、紀尾井小ホール）が目立った程度であった。特に、国立劇場恒例の「舞の会 -京阪の座敷舞-」公演が、劇場が休館となったため無くなったのは寂しい出来事であった。月をずらしてでも上演してほしかった。

グループ活動で話題の多かった「五耀會」と「弧の会」の活動もさして目立たなかった。数十年の活動のうちに、各人が皆日本舞踊界のリーダーとなったせいであろう。新しい目としては、花柳基と藤間恵都子の「二人会」（7月22日、国立劇場小劇場）の発表は、今後に期待するものが大きい。

2023年の芸術選奨文部科学大臣賞を琉球舞踊の志田真木が受賞。そして、人間国宝の西川扇藏が7月14日逝去した。

今後は、保存・伝承事業の新しい展開に、舞踊協会が重大な責任を負うことになる。新しい人材育成には、協会のみならずマスコミ界を巻き込んで、全国に視野を広げ、底辺から山頂まで、きっちりとしたシステムの構築が必要となるだろう。

### 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『沖繩の芸能』、季刊『民俗芸能』、月刊『邦楽と舞踊』などの編集を担当後、身体表現の研究を求めて評論家となり、文化庁、日本芸術文化振興会などで専門委員などを務める。2016年には『評論 日本身体表現史—古代・中世・近世』（日本舞踊社）を上梓。



牧阿佐美バレエ団「眠れる森の美女」 撮影：鹿摩隆司

## [バレエ]

# コロナ4年目で動きはじめた バレエ地図

うらわ まこと

2023年のバレエ界を概観するにあたり、まずコロナ禍との関連にふれておく。2020年初頭から蔓延し始めた新型コロナは3年半の時を経てようやく2類から通常の感染症と同じ5類に格下げされた。これにより、対策はそれぞれの自由となったが、実際にはその後も年末まで多くの劇場には消毒剤が用意され、ざっと見て観客の半数はマスクをしているようだった。コロナ以前はインフルエンザや花粉症の流行時でも客席の多くがマスクで埋まるという光景はほとんどなく、新しい傾向が生まれたといってもよいかもしいない。

いずれにしてもこの4年間、社会全体がそうであったわけだが、バレエ界はこの対策として、そしてさらに十分にあった考える時間を活用して、少しずつだが、新しい動きが生まれ、それぞれの行き方の違いが見えてきたような気がする。



## バレエ界の環境変化

この点について述べる前に、バレエ界をめぐる環境変化について記しておく。

1つは、劇場、ホールの減少である。この近年の動向については毎年述べてきているが、本年も多くの会場が閉館、改修、そして改築による長期休館状態となっている。首都圏では歌舞伎や日本舞踊など伝統芸能向けの国立劇場、中野地区のランドマークともいわれた中野サンプラザ、コンテンポラリーダンスではしばしば使われた彩の国さいたま芸術劇場、そしてバレエ向きの会場の減少によって利用価値が高まっていた新宿文化センター、練馬文化センターなどである。地方には立派な会場が新設されたところもあるが、横浜、名古屋、神戸などの大都市でも長らく親しまれた劇場の閉・休館が予定されている。

このため、会場の取り合いで、長年親しまれた場所、時期が変わってしまったり、従来よりランクが上の劇場を使わざるをえず、費用、採算的に厳しくなるところも生まれる。また逆に会場の格を落とさざるをえないケースもあり、パフォーマンスの質を保つのに苦労したり、客席数の少なさによる採算の問題が起こることもある。

次は公的施策との関係である。

昨年から文化庁の、とくにコロナの影響回復のための「統括団体による文化芸術需要回復・地域活性化事業（アートキャラバン）」がはじまり、大都市圏の統括団体、有力団体が全国各地で公演を行っている。これにより、とくに大都市圏に集中する有力団体は、公演回数が増え、経済的にも、団体のPRにも、またダンサーなどが経験をつむためにも、大きな意味をもつ。ただ、これらの間にも、この制度を利用しやすいところとそうでないところがあり、さらにその条件が厳しくなって、たとえば集客力の大小がその制度利用の可否にかかわるなど、ここでも差が生じるおそれがある。これらのため、大きなところ、力のあるところはさらに活動を活発にする一方、中堅以下の団体や大都市圏以外の地域のバレエ界には逆風となってくる。

さらに、小規模事業者、個人事業者に対するインボイス制度の適用によって、小さな教室やフリーランスのダンサー、舞台技術者にはさらに厳しさがましている。

これらの環境、事情の変化により、バレエ界はじょじょにその地図が変化してきている。この傾向は、バレエ団にとどまらず、全国に多数存在し、わが国のバレエ界をダンサーの供給面でも、また資金的にも支えているバレエ教室（バレエ・スタジオ）にも及んでいる。バレエを習う生徒は、少子化、家庭の経済事情の悪化、進学への激化、さらにコロナ禍による活動の自粛に加えて、ダンスの分野でもブレイキンのオリンピック種目への採用による若者の指向などによって、全体として減少の傾向にある。さらに、教室やその上に立つバレエ団の環境の変化や指導者の人気度などによって、生徒数が大きく左右されるよ

うになり、成人向けクラスを作るなど生徒を集める努力もあるが、教室の発表会にオーケストラを使うところから、回数を減らしたり、合同で行うところまで、差は広がっている。

## コロナ禍対応と克服の動き

上記を前提としてバレエ界の動向を具体的にとらえてみたい。

まず、コロナ禍への対応と、その克服の動きである。

コロナの流行によって行動が制限され、密を避けなければならないなかで公演をおこなうとなると、その1つの形が、小品を並べるコンサート形式である。ソロやパ・ド・ドゥであればリハーサルにも密は避けられるし、さらに装置は簡素、なくてもよいし、音楽もオーケストラでなく録音ならさらに簡単。そして国内外の人気ダンサーや海外で活躍している邦人ダンサーを集めても、たしかにオーケストラ付の豪華な全幕ものに比べれば経費もかからず、入場料金も低くてすむ。

2022年にもこの傾向は見られたが、2023年はそれがさらに著しくなった。そのピークが学校の夏休みであり、バレエ団公演のオフでもある7、8月。例をあげると首都圏だけで、7月の末から8月の中旬までの約半月、その間に少なくとも10種のコンサート公演が、延べ23回行われている。その半数は～ガラ、～フェスティバルとタイトルされており、233ここにはパリ・オペラ座、英国ロイヤル・バレエはじめ欧米の著名なバレエ団、国内では新国立劇場バレエ団など有力バレエ団のプリンシパルダンサーが多数含まれている。これ以外にも年間をとおして各地でコンサート形式の公演が行われている。

たしかに国内外の人気ダンサーや世界各地で頑張っている若い日本人ダンサーの姿をみるのは楽しい。過半数が古典のグラン・パ・ド・ドゥだが、抜粋だが現代作品、創作小品もみられ、観客の入りもよかったようだ。

しかし、バレエ上演の基本は、全幕、全曲であり、ガラやフェスティバルを全否定するわけではないが、一部を抜き出したり、少人数の小品によるプロデュース公演が主体となるとすると、コール・ド・バレエなど多くのメンバーを備えるバレエ団が存在しにくくなり、将来的には作品そのものも、またダンサーばかりか音楽も美術も衰退しかねない。

## 古典中の古典『眠れる森の美女』競演

しかし、この傾向、この疑念を払拭する動きもでてきた。

その典型が年後半の『眠れる森の美女』の競演である。

まず9月に兵庫県の貞松・浜田バレエ団、10、11月にはK-BALLET TOKYO、東京バレエ団、そして12月に牧阿佐美バレエ団。このバレエは、その豪華さ、格調の高さ



貞松・浜田バレエ団『眠れる森の美女』 撮影：古都栄二（テス大阪）



K-BALLET TOKYO『眠れる森の美女』 ©K-BALLET TOKYO



東京バレエ団『眠れる森の美女』 撮影：松橋晶子

から古典中の古典といわれ、その上演には大変な準備と体制が必要となる。

この作品の上演が続いたのは、まさにコロナ禍の悪条件を克服し、本来の姿に戻りつつあるあかしともいえる。そしてこれらはみな独自の方針と実績をもち、古典とともに現代作品にも力を発揮しているわが国を代表するバレエ団である。K-BALLET TOKYOは熊川哲也、東京バレエ団は斎藤友佳理、貞松・浜田バレエ団は貞松正一郎による新作あるいは改訂、そして牧阿佐美バレエ団はテリー・ウエストモーランドの伝統的な演出の精緻な再演。これらの、マリウス・プティパのオリジナルに対する独特の演出意図やプロダクションを比較するのは興味深く、まさにこれがバレエの醍醐味といってよい。

また、長い伝統と実績をもち、70歳代半ばながら依然として観客を魅了する森下洋子を擁する松山バレエ団の、清水哲太郎が伝統的な構成・演出にさらに深

みと広さを加えた『ジゼルとアルブレヒト』など、さらに他の地域でもいわゆる全幕ものに対する意識が強く見えたのも今後への期待を大きくする。



松山バレエ団『ジゼルとアルブレヒト』©エー・アイ 撮影：飯島直人

## 東京バレエ団、K-BALLET TOKYOらの積極性

これに加えて、東京地区の動向としては、新国立劇場バレエ団はとくに大きな新作、新制作はなかったが、古典と現代作品をバランスよくプログラムし、全体として公演回数を増やしている。さらに上記した東京バレエ団は、コロナ後はじめて海外公演（オーストラリア）を成功させ、K-BALLETはバレエ団名にTOTYOを加えて世界的に立ち位置を明確にするなど、これらの充実度や積極性はとくに眼を引く。

他では谷桃子バレエ団がネットを使ってダンサーをアピール、それを舞台に結びつけるなど新しい試みで注目された。さらに井上バレエ団、小林紀子バレエ・シアター、バレエジャンブルウエスト、東京シティ・バレエ団、スターダンサーズ・バレエ団、NBAなどのバレエ団も、それぞれ作品だけでなく、地域性や公演スタイルなどに独自性を探り始めたようにみえる。ダンサーの統括団体である日本バレエ協会は、例年どおり協会員のために古典や創作の場を設定している。また、振付者として全国各地で活動している篠原聖一が、チャップリンをテーマとした新作などでリサイタルを行っている。毎年プロデュース

方式でユニークな新作を発表している大和シティー・バレエは、第1幕コンテンポラリー、第2幕クラシックによる『ジゼル』など、大作の創作に力を入れている。

### 越智、松岡、テアトル・ド・バレエなど名古屋勢の活躍

関西では前述の貞松・浜田バレエ団に加えて、長い歴史をもつ法村友井バレエ団、『コッペリア』に新しい光を与えた新興の地主薫バレエ団、京都の有馬龍子記念京都バレエ団などが存在感を示している。新興のバレエカンパニーウエストジャパンは『ライモンダ』の新演出で注目された。北山大西バレエ団も独特の動き。

今年眼を引くのが名古屋市。長い伝統をもつ名門、越智インターナショナルバレエが『海賊』を四半世紀ぶりに改訂上演。この地区のもう1つの柱、松岡伶子バレエ団も『ジゼル』と3年前にこの世を去った深川秀夫の代表作『ソワレ・ド・バレエ』という豪華なダブルビル。同じく深川作品を上演し続けているテアトル・ド・バレエカンパニーも深川作品と現代作品、創作にも味を見せる川口節子バレエ団、全幕バレエを着実に上演し続けている岡田純奈バレエ団、『愛と革命』（『レ・ミゼラブル』より）の再演に成功した佐々智恵子バレエ団、佐多達枝振付の名作『カルミナ・ブラーナ』を上演したゆかりバレエ、初めて深川作品をとりあげた佐々部佳代など。この地区もようやくコロナ前の活況を取り戻しつつある。



越智インターナショナルバレエ『海賊』 撮影：岡村昌夫（テス大阪）

南と北の中核都市でもとくに年末になってコロナ後の動きがみられた。いずれもオーケストラ付きの『くるみ割り人形』。福岡市では須貝りさクラシックバレエの博多座「市民檜舞台の月」公演、札幌市では札幌舞踊界の千田雅子が振り付けた札幌文化芸術劇場 (hitaru) の主催公演が3回公演で多くの観客を集めた。

海外からの来日公演は、コロナ禍、そしてロシアのウクライナ侵攻、2023年に勃発したイスラエル／ハマス紛争、さらに円安の進行などあって難しい状況。そのなかでは、キエフ・バレエがウクライナ国立バレエと改名して夏、年末に訪れたほか、英国ロイヤル・バレエ、ハンブルク・バレエに所属する日本人ダンサーの活躍が眼を引いた。

コンクールは、すでに触れてきたようなさまざまな厳しい条件により、全体として参加者数は減少傾向にある。しかし、そのなかで、海外への指向は依然強く、スカラシップ、あるいは入学許可、推薦などの人気はますます高まっている。

#### うらわ・まこと

本名・市川彰。元・松陰大学経営文化学部教授。元・公益社団法人全国国立文化施設協会舞踊アドバイザー。舞踊評論家として、各種の新聞、雑誌に寄稿するほか、文化庁などの各種委員会の委員を歴任、数多くの舞踊賞の選考委員、舞踊コンクールの審査員を務める。





コンドルズ『POP LIFE』 撮影：HARU

238

## [コンテンポラリーダンス・舞踏]

# 悪弊が露見した社会で、 権力や体制におもねらないダンスは 腐敗しない

堤 広志

2023年は、社会一般にさまざまな悪弊が露見した年だった。ジャニーズ事務所（現SMILE-UP.）創業者の故ジャニー喜多川による性加害問題、市川猿之助のセクハラ・パワハラ報道に起因した一家心中事件、宝塚歌劇団のいじめ・パワハラ・過重労働などが連日メディアを賑わせた。芸に厳しい芸能界の権力や体制が人権を蹂躪し、時代に合わない因習と批判された。経済界や政界でも同様の不祥事は数多く露見した。では、舞踊界ではどうだっただろうか？

## 問われる日本の芸術監督制

金森穰は回顧録『闘う舞踊団』を上梓し、芸術監督を務める<sup>ノイズム</sup>Noismの現状を明かした。2004年にりゅーとびあ新潟市民芸術文化会館で日本初の劇場専属舞踊団として設立し、メソッドの構築、舞踊家の育成、オリジナル作品の世界への発信と、その活動は順風に見える。だが、実際は無計画な行政との衝突の歴史で、ヒト・モノ・カネがない状況から「市の文化政策」としてようやく地位を獲得できたという。

金森はこの年、メンバーの個性を活かし振り付けた『Der Wanderer—さすらい人』や、外部振付家の二見一幸へ委嘱した『Floating Field』と自作デュオ作品『Silentium』のダブルビル「領域」を初演。太鼓芸能集団鼓童とコラボした『鬼』も再演した。さらに、東京バレエ団の委嘱により3年がかりで取り組んだ日本発のグランド・バレエ『かぐや姫』を世界初演し、全3幕を完結した。ドビュッシーの抒情的な楽曲を用い、抽象的でシンプルな衣装や美術セット、的確な構想力でまとめた作品は好評を博し、同団はレパートリーとして海外公演も視野に入れている。

これまで日本の公立劇場では、カリスマ的な演劇人が芸術監督に就任し、特権的でトップダウン式に運営する時代が長かった。逆に近年では、地域に密着したボトムアップの取り組みも目立っており、舞踊家が就任するケースも増えている。社会や地域に開いて共生していく日本型芸術監督制への模索が始まっている。

金森穰振付／東京バレエ団『かぐや姫』第3幕 撮影：松橋晶子



勅使川原三郎は、芸術監督を務める愛知県芸術劇場でワークショップをし、地域ダンサーの養成事業にも取り組んでいる。新作ダンス『ワルツ』初演では、佐東利穂子、ハビエル・アラ・サウコも加わり、ワルツの名曲の数々を精緻かつ自在に踊り抜いた。ドローイングダンス『月光画』は、埴谷雄高『死霊』をモチーフにした佐東とのデュオ作品。自身の描線を重ねていく過程を映写しながら、シュールレアリスティックなイメージの源泉は途切れることなくダンスへ発展していった。『ランボー詩集 「地獄の季節」から「イリュミナシオン」へ』は、アレクサンドル・リアブコ、アラ・サウコ、佐東と共演した。巨大な本のページの間からダンサーたちが出入りし、やがて勅使川原特有のメソッドから発展させた即興的動きをしなやかかつ強靱に展開した。なお、本拠地 KARAS APPARATUS でのアップデートダンスはトータルで100作品を超え、創作は永久機関のように止まることを知らない。



勅使川原三郎『ランボー詩集 「地獄の季節」から「イリュミナシオン」へ』 撮影：阿部章仁

彩の国さいたま芸術劇場は、2022年10月に改修期間に入ったため、近藤良平芸術監督が主宰するコンドルズは埼玉会館に場所を移して『POP LIFE』を公演した。新型コロナウイルス感染症の位置づけが2類から5類へ移行したものの、ウクライナ戦争や物価高などで世界や日本の情勢は晴れない。それでも気持ちはポップに行きたいというコンセプトからプリンスの曲名を公演名とし、カラフルな風船を多数浮かべた演出で楽しく

ポップな舞台に仕上げた。また劇場の休館中、近藤は埼玉県内の各地を巡り、多彩な文化資源を探索するプロジェクト「埼玉回遊」を開始。2024年のリニューアルオープンには記念公演『埼玉回遊〈特大号!〉』を開催した。

まつもと市民芸術館では、3人体制の芸術監督団が2024年4月より就任すると決まった。舞踊部門を担当する倉田翠(akakilike主宰)は、一般市民やさまざまな立場の人々と共作する作風で知られる。倉田はこの年、「さいたま国際芸術祭2023」で『指揮者が出てきたら拍手をしてください』を発表。バレエを辞めた人たちを公募し、心に残るステイグマと現在をシーンに構成した。日本では経済的負担が大きすぎるため、バレエを続けられない状況がある。そのバレエ愛を掬い取り、観客に開いた。



倉田翠『指揮者が出てきたら拍手をしてください』(さいたま国際芸術祭2023) 撮影：丸尾隆一

横浜赤レンガ倉庫1号館振付家の梅田宏明は、振付家ワークショップや一般向け「姿勢教室」など教育普及・社会包摂活動に取り組んだ。創作上演では、独自創案のダンスメソッド「Somatic Field Project」をシェアする新作『Moving State』、自身のソロ新作『assimilating』を発表。また、インスタレーション展「Choreograph」も開催し、デジタルテクノロジーとダンスの融合を示した。

フランス在住の伊藤郁女<sup>かきり</sup>は、2023年1月にストラスブール・グランテスト国立演劇センター「TJP」のディレクター（総芸術監督）に就任。TJPでは日本の修復技法「金継ぎ」をコンセプトに、地域に住む幅広い世代を繋げるプロジェクトを精力的に展開している。

日本でも2作品を創作公演し、子どもの発想で創った『さかさまの世界』では横浜中華

街の子どもたちとワークし、スタッフ・キャストの別なく観客とコンタクトしながら、玩具箱をひっくり返したような元気なパフォーマンスを繰り広げた。

『じゃんけんぽん』では、現代美術家の杉本博司が設立した小田原文化財団 江之浦測候所<sup>えのうら</sup>の各スポットへ観客を引き連れ移動し、同時多発で遊び心に溢れた野外回遊劇を展開。ラストは海景をバックにしたガラスの能舞台で開放感に溢れるダンスを披露した。



伊藤郁女『じゃんけんぽん』 ©小田原文化財団

## 身体のリアルと虚構

権威や体制におもねっていく社会とは異なり、そもそもコンテンポラリーダンスに決まった型はなく、既得権益を温存することもない。その都度、個々の身体や才能とリアルに向き合いながら創作していく現場に、腐敗の構造は生まれにくいのかもしれない。さらに2023年はある種の虚構性を取り入れ、現実と対峙するようなダンス作品が目立った。

国際共同制作を数多く手がける北村明子は、フィールドワークを軸とした2作品を発表。『Echoes of Calling –rainbow after–』では、ウズベキスタンより吟遊詩人「パフシ」、アイルランドより伝統歌「シャン・ノース」の歌姫、エチオピア出身のダンサーとコラボした。瓦礫を連想させるセットにドローンのような重低音が響いてくる。シャーマンの言葉を受け取り、鸚鵡返しにオノマトペ化し、身体の動きに変換してコミュニケーションしていくダンサーたちは、世界平和への希求を謳い上げるように虹のようなライトの中で踊った。『Soul Hunter』では、狩猟に出たハンターが森の精霊である獲物の鹿に憑依し帰



らなかったという伝説を題材に、フィリピンの若手アーティストであるマジェンタを迎えた。精鋭ダンサーたちが獣の敏捷な動きの応酬を展開し、現在に残るアニミズムやシャーマニズムのリアリティを描いた。

黒田育世は、米国のシンガーソングライターであるジョアンナ・ニューサムのアルバム『Ys』をダンス化した『YSee』を再演。井手茂太（イデビアン・クルー）も参加し、新たに加えた黒田とのデュオ「Clam, Crab, Cockle, Cowrie」では主人公と庇護者の関係を初々しく綴り、微笑ましく素敵だった。

鈴木竜は、<sup>ディビー</sup>DaBYの唐津絵理がプロデュースした『Rain』を振付・演出。サマセット・モームの短編小説「雨」を原作に、新国立劇場バレエ団で随一の演技力を持つプリンシパルの米沢唯を主演に迎え、現代美術家の大巻伸嗣によるインスタレーションのようなセット、音楽家 evala の立体音響、アンサンブルが一体になった肌感に訴えるダンスで、コロナ禍に通底する物語世界を象徴的に描いた。

中村蓉は、独自のジェンダー意識をダンスドラマに反映させた。『fマクベス』では、シェイクスピアの戯曲に表れるfのつく単語にフォーカスし、現代的な視点からシーンを展開



中村蓉『fマクベス』 撮影：前澤秀登



した。王座の奪い合いはイス取りゲームとなり、フェア (fair) かファウル (foul) かがスポーツのように三角手旗でジャッジされる。バンクォー親子のキャッチボールは子種がなく情けないマクベスへ引き継がれると、たちまち相手がいなくなり終わってしまう。ファウルはフィア (fear) へ変わり、ブロッコリーをバーナムの森に見立てた終盤を迎える。原作を批判的に読み込み、現場のアイデアを柔軟に取り入れながら遊び倒していく手法は、ヴァージニア・ウルフの小説を原作とした『√オーランドー』でも発揮された。

岩<sup>ていた</sup>渕貞太 身体地図は、『ALIEN MIRROR BALLISM』を初演。岩渕のアメーバ



岩渕貞太 身体地図『ALIEN MIRROR BALLISM』 撮影：前澤秀登

身体の方法を体現するダンサーたちがシーンを柔軟にこなし、音楽の額<sup>ぬかたま</sup>田大志がシンプルなパーカッションで対峙していく。終盤は単純なリズムパターンとフレーズがプログレッシヴ・ロックのようにヒートアップし、独特なダンスのグルーブで盛り上がった。

関<sup>フンクトゥムン</sup>かおり PUNCTUMUN は、『み とうとう またたきま いれもの』で演劇的な身体の内<sup>うち</sup>在り方を極限まで突き詰めた。具象的な物語や役柄設定、台詞はない。ダンサーたちはアクティングエリアを出入りして演技のオン/オフを切り替えながら、微妙な動作を淡々と進行する。観客はそのシーンを想像力で補完する。ダンサーが突如立ち止まり、股間から水を滴らせるが何事も無かったかのようにまた歩き出すと、自然



関かおり PUNCTUMUN『み とうとう またたきま いれもの』 撮影：松本和幸

界の動物の生態を観察しているような感覚にとらわれる。女性が走りだした途端に背中に仕込まれた装置が破裂して倒れると、あたかも狙撃されて血が飛び散ったような鮮烈なシーンとなる。ドラマチックな身体が、瞬間的に立ち上がっては消えていく。観客を触発する表現が新たな段階へ進化した。

中間アヤカは、KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭2023で『踊場伝説』を発表した。バブル期の関西ダンスシーンをリサーチしながら、自作で着用した衣装に歴史を込めて踊った。京都の旧市営住宅跡地に仮設舞台を建て、木々の枝葉とともに風に揺れ、激しい通り雨の湿り気を動きに取り込むなど、その場その時のリアルな体感を観客とシェアした。

前年にローンチされた ChatGPT が嚆矢となって、2023年は生成AIがブームとなった。これに応答したのが、contact Gonzo × やんツの『jactynogg zontaanaco ジャクティー乃愚・存たアココ』だ。現代美術家やんツによるライブカメラ搭載のセグウェイとAGV(無人搬送車)が会場内を自走し、捕らえた映像をAIがテキストに翻訳し、音声変換で読み上げる。しかし、格闘技やケンカを連想させる肉体の衝突を即興でコンタクトするcontact Gonzoのパフォーマンスに対し、AIは言語化が追いつかず誤訳も多く、時折やけに文学的なフレーズすら紛れ込む。暴力的にヒートアップするパフォーマンスは、人類の最後の砦は身体にありといわんばかりの様相を呈した。



contact Gonzo × やんツ 『jactynogg zontaanaco ジャクティー乃愚・存たアココ』 撮影：高野ユリカ

ドイツ在住の皆藤千香子<sup>かいたう</sup>は、2本立てで新作を来日公演した。『私達が失ったもの』は、コロナ禍で失ったものをテーマにした男女のデュオで、自粛生活での日用品を相手にした奇妙なアクションが次第にジェンダーレス化をもたらす様子を描いた。『奈良のある日の朝』は、安倍元首相銃撃事件の実行犯を題材にした男性ソロダンスで、イディッシュ語民

謡パピローゼンを歌いながらのパフォーマンスに、宗教2世の心の闇が炙り出され、国や時代を超えて虐げられた人々の暗い情念を暴いた。

あまがつしお  
天児牛大率いる山海塾は、最新作『TOTEM 真空と高み』を世界初演した。中西夏之の舞台美術に触発され、舞台中央には巨大で透明なトーテムが建ち、周囲は十字に区切られた4つの場がある。これまでの山海塾では、太古の歴史や宇宙の壮大さを描き、

自然と調和してメンバー総出の群舞で終えることが多かった。しかし、今作では行き違いや混乱の様子、ラストはノイズとともに若手舞踏手がそれぞれのソロシーンを展開し、カーテンコールにはアメージング・グレイスが流れる。そもそもトーテムとは特定の集団や部族のシンボルだが、現実の世界が直面する分断を象徴的に描いた。



山海塾『TOTEM 真空と高み』 © Sankai Juku

\*

ブームは去ったとされるコンテンポラリーダンスだが、良くも悪くも権力や体制におもねらず、腐敗することなく進化し続けている。アーティストの創造力や才能を活かすことが主眼であり、観客の想像力によって作品は補完される。自由な表現の場が約束されているのである。

### つつみ・ひろし

1966年川崎生まれ。文化学院文学部演劇科卒。美術誌「アートビジョン」、エンタメ情報誌「apo」、演劇誌「演劇ぶっく」、戯曲誌「せりふの時代」、パフォーマンスアートマガジン「Bacchus」の編集者を経て、フリー。小劇場から新劇、アングラ、商業演劇、伝統芸能、ダンス等まで幅広く取材し、手がけた企画特集多数。編著に『空飛ぶ雲の上団五郎一座「アチャカカ再誕生」』、『現代ドイツのパフォーマンスアート』、『ピーター・ブルックー創作の軌跡一』等。

## [テレビドラマ]

# 『VIVANT』 大勝負の先に見えたもの

木村 隆志

### 人生を5周ループする物語がヒット

2023年のドラマシーンは、前年の秋ドラマ『silent』（フジテレビ）の衝撃を受ける形でスタートした。同作は今なお全テレビ番組の中で最多の配信再生数を誇り、とりわけ業界の課題である若年層の反響が大きかっただけに、新たな指針となったことは間違いないだろう。

会話調のセリフにこだわり、突飛な人物造形や急展開に頼らない脚本。人間心理はもちろん音や背景の描写を追求し、実在する場所や物をそのまま使った演出。この両者をアラサーが担ったという若返りも含め、2023年のドラマでその影響がそこかしこに見られた。

1月期・冬ドラマは、「主要作の約7割がオリジナル」と意欲作がそろろう中、断トツの支持を集めたのは『ブラッシュアップライフ』（日本テレビ）。「33歳で交通事故死した主人公・近藤麻美（安藤サクラ）がオオアクリイへの転生を告げられ、再び人間として生まれるために人生をやり直す」という物語は、ピン芸人・バカリズムの脚本らしい脱力感であふれていた。

「〇周日」と人生をループする」というコンセプトは若年層向けコンテンツの定番であり、そこに「記憶を持ったまま赤ちゃんからやり直す」「希望を叶えるために“徳”を積む」という独特色をプラス。安藤サクラ、夏帆、木南晴夏の何気ない会話劇と、各時代で流行した歌やグッズなどを織り交ぜて飽きさせず、結局、麻美の人生は5周日まで描かれた。水川あさみを加えた女優4人の感動的な友情物語として着地させたことも含め、自由で大胆ながらも、緻密さや繊細さを感じさせられる「新時代のファンタジー作」と言っていいいのではないか。

### 「2年連続3枠増」に至る背景

続く4月期・春ドラマで特筆すべきは、3つもドラマ枠が増えたこと。テレビ朝日系ABC制作の日曜22時台、フジテレビ系関西テレビ制作の火曜23時台、日本テレビの金曜24時30分からの3枠が増えたのだが、実は1年前の春も同様に3枠増えていた。この“2年連続3枠増”という流れが物語るのは、「民放各局がドラマを今後のビジネスを担う重要コンテンツと見ている」こと。もはや放送収入の落ち込みは避けられない中、それに代わるものとして、無料配信のネット広告、自局系動画配信サービスの有料会員獲得、海外への配信、スピンオフの配信など、さまざまな配信関連の収入が期待されている。

そんな春ドラマの中でも、意外な形で話題をさらったのが、『あなたがしてくれなくても』（フジテレビ）。“セックスレス”を前面に出した物語だけに「配信でこっそり楽しむ」という視聴者が多く、TVerでの3か月間にわたる配信再生数は、夏ドラマの『VIVANT』と並ぶ今年トップタイの5481万回を記録した。

人気の理由は、セックスを拒まれる側の吉野みち（奈緒）と新名誠（岩田剛典）、セックスを拒む側の吉野陽一（永山瑛太）と新名楓（田中みな実）、それぞれの心理状態を丁寧に描き続けたこと。刺激的なセックスや女性同士の戦いなどの扇情的なシーンであおるのではなく、等身大の苦悩や、光を見つけようともがく姿、切ないモノローグなどに共感が集まった。9年前に『昼顔～平日午後3時の恋人たち～』をヒットさせたチームが、人気の原作漫画をベースに手がけた作品だが、映像やセリフのディテールに『silent』の影響が感じられたのも確かだ。

### 「どんなドラマか」説明できない

7月期・夏ドラマは、「『VIVANT』（TBS）一色だった」と言っているかもしれない。初めて原作も手がけた福澤克雄監督のもとに集結した計44人の豪華キャスト、約250人のキャスト・スタッフと約3000頭の動物を集め、約1000キロを縦断した2か月半のモンゴルロケ。堺雅人、阿部寛、役所広司ら一流俳優のぶつかり合いと、広大な砂漠をラクダで移動し、大量の車を豪快にぶっ壊すなどのシーンは、そのまま映像の迫力として視聴者に伝わっていた。

物語で驚かされたのは、放送前から「どんなジャンルなのか」「どんなテーマでどんなゴールに向かう物語なのか」「どんな登場人物なのか」を伏せる異例のPR戦略が採られ、しかも中盤あたりまで見せなかったこと。同じ福澤監督が手がけた『半沢直樹』『下町ロケット』のような勧善懲悪の分かりやすさとは真逆の方針であり、「どんなドラマなのか説明ができない」ほどの謎を仕掛けることで視聴者の興味を誘った。

放送がはじまってからも、新たな謎や伏線を次々に投入しつつ、公式Xで「皆さんの考察、お待ちしております」と視聴者の考察を促す戦略も右肩上がりですべて支持を集めた理由の一つだろう。放送後から次回放送までの6日間で、その考察に答えたり、裏話を公開したりなど、コミュニケーションを双方向にすることで、「一週間ずっと『VIVANT』の話題が続く」という状態を生み出していた。

### 「1話1億」を実現させたマネタイズ

さらに業界内をザワつかせたのは、第1話108分、第2話79分、第3話69分、第5話69分、第9話79分、第10話79分という各話の放送時間。全10話中6話が通常の54分を大きく超える「拡大SP」で、実質的に13話分のボリュームを持つ作品だったことになる。これは単に大

作だからというより、物語としての連続性と面白さを追求したからであり、編成や営業の調整も含めて努力の跡がうかがえた。

「1話1億」と言われる、国内ドラマでは3〜4作分に該当する制作費も含め、どこをどう切り取っても凄まじい熱量を感じさせられたが、その背景には「海外を含めた配信で稼いでいく」というTBSの本気と覚悟がある。国内向けのテレビ放送に頼るビジネスモデルの限界と、海外配信で得られる利益の可能性を考えると、これまでのような放送局としてではなく、制作会社のようにグローバルなコンテンツを作っていくべき。そんな日本のテレビ業界全体への問いかけに見えた。

他局のテレビマンからは「予算的にお手上げ」という声もあがっていたが、模倣しなればいけないところもあったのも事実。『VIVANT』は連ドラ放送と配信再生だけでなく、U-NEXTの有料会員増と解約の抑制、緊急生特番の放送、配信参加もできる有料のファンミーティング開催、毎週新作を発売したオリジナルグッズの多品種展開、旅行会社と組んだロケ地ツアー、さらに続編での収入を視野に入れた多角的なマネタイズを実現させた。つまり、「放送収入に頼り過ぎず、さまざまな手段で制作費や利益を稼ぐ」という今後のドラマ制作におけるひとつの答えを見せたのではないか。

## 1年2作の力技に見るNHKの本気

1年を締めくくる10月期・秋ドラマで最大の盛り上がりを見せたのは、『大奥 Season2』（NHK 総合）だった。1月期の『Season1』に続く年内2作目の放送であり、しかも衣装や美術、言葉や所作の監修などの難しさがある時代劇。さらに、江戸時代の大半を扱い、歴代将軍の生き様を描く物語だけに、人・金・時間の豊富なNHKならではの力技だった。しかし、放送枠の知名度や配信アプリ・NHKプラスの浸透度が低いことから、「称賛の声が多い割に見ている人が少ない」のが何とも残念だった。

大奥という題材は長年フジテレビ系列で放送されてきたが、今回の作品は、よしながふみの漫画を実写化した“男女逆転版”。「男性のみが死に至る謎の疫病・赤面疱瘡の蔓延によって女性将軍が誕生する」という筋書きは荒唐無稽に見えるが、回を重ねるごとに「本当はこんな歴史だったのかもしれない」と思わせられるから不思議だ。人物や出来事が史実に基づいて丁寧に描かれているほか、歴代将軍と周辺人物の苦悩や絆を訴えかける脚本・演出が絶妙なりアリティを醸し出していた。

2023年は前述した『ブラッシュアップライフ』のほか、『100万回言えばよかった』（TBS）、『ペンディングトレイン—8時23分、明日 君と』（TBS）、『パリピ孔明』（フジテレビ）などのファンタジーがベースの力作が目立つ1年だったが、質という点では虚実皮膜を追求した『大



奥』が頭1つ抜けていたように見える。

また、『大奥』に加えて『ブラッシュアップライフ』、『日曜の夜ぐらいいは…』(ABC)、『18／40～ふたりなら夢も恋も～』(TBS)、『セクシー田中さん』(日本テレビ)なども含めて、年齢・生い立ち・立場などを超えた女性の絆にスポットを当てる作品が目立った。「ドラマのメインターゲットは女性であり、特に平日夜はその傾向が強い」「主演を務められる人気と実力を併せ持つ女優が多い」などの理由からこの傾向はまだまだ続いていくだろう。

### ホームラン狙いの挑戦的なドラマ

ここまで挙げてきた作品以外にも、<sup>くさなぎ</sup>草薙剛が6年ぶりに民放連ドラ主演を務めた『罍の戦争』(関西テレビ)、ポンコツオーケストラの奮闘を描いた『リバーサルオーケストラ』(日本テレビ)、吸血鬼をめぐる不思議なラブサスペンス『unknown』(テレビ朝日)、小芝風花が全身全霊でマシニングトークを放った『波よ聞いてくれ』(テレビ朝日)、若林正恭と山里亮太の人生と漫才をアイドルが全力で再現した『だが、情熱はある』(日本テレビ)、とことん夏に特化した海辺の恋愛群像劇『真夏のシンデレラ』(フジテレビ)、田舎町の不穏な事件と陰謀を描いたロングミステリー『ハヤブサ消防団』(テレビ朝日)、クリスマスの1日を1クールで描いた『ONE DAY～聖夜のから騒ぎ～』(フジテレビ)、クアトロ主演という大胆なコンセプトで挑んだ『いちばんすきな花』(フジテレビ)など、ホームラン狙いのチャレンジングな作品が目立つ一年となった。ドラマ枠が増える中、定番の刑事、医療、法律がテーマの作品では「かぶってしまう」「見飽きている」というリスクが高くなっているだけに、今後もプロデューサーの試行錯誤は続いていくだろう。

ちなみにNHK総合の朝ドラは3月で現代劇の『舞いあがれ!』が終わり、続く『らんまん』と『ブギウギ』は“戦前戦後の偉人伝”という定番に戻り、大河ドラマも鎌倉時代を描いた前年から江戸時代を描いた『どうする家康』という定番に戻った。

ここまで「コロナ」というフレーズを一度も使わなかったように、少なくともドラマ業界では過去のものと考えられ、未来の成功に向けた制作が進められていることは間違いない。裏を返せば、「現在テレビ業界ではそれだけドラマに期待が集まり、それぞれの現場でスタッフとキャストが奮闘している」ということだろう。

#### きむら・たかし

コラムニスト、コンサルタント、ドラマ解説者。雑誌やウェブなどに月20～30本のコラムを寄稿しているほか、『どーも、NHK』『週刊フジテレビ批評』などにドラマ識者として出演中。各局に情報提供もしているほか、取材歴2,000人超のタレント専門インタビューーとしても活動している。全国放送のドラマは毎クール全作品を視聴し、著書に『トップ・インタビューアの「聴き技」84』など。

# Afterword

## 編集後記



紛争地域から生まれた演劇 ▶P.173

次々と起こる出来事に心を揺さぶられる。

一昨年(2022年)2月24日、ロシアがウクライナに侵攻した。昨年(2023年)3月に発行した当年鑑の前号では、ウクライナ作家連盟ディレクターのマリーナ・コテレネツ氏の協力を得て、ウクライナの3名の劇場監督のインタビューを掲載した。戦時下、上演の場を求めて苦闘するウクライナ演劇人の実情を知ることができる貴重な記事だった。一方、ロシア演劇に詳しい篠崎直也氏に依頼して、ロシア国内の状況についても報告していただいた。自由な表現の場が奪われていくロシアの演劇人の苦しみが伝わってきた。

前号に引き続き、本号でも、コテレネツ氏と篠崎氏にウクライナとロシアの演劇状況について記事を寄せていただいた。侵略を受けた国と侵略している国、双方の現場を知る意義は大きい。

昨年(2023年)10月7日にはハマースの攻撃と民間人拉致が起きた。これをきっかけに起こったイスラエル軍のガザ地区への常軌を逸する無差別攻撃は今も続いている。ハマースの暴挙は当然非難に値するとしても、いわゆる先進諸国政府は反ユダヤ主義をめぐる分断と対立から、イスラエルを止めるための経済制裁等の措置を何一つ取ることができない。ガザ地区に居住する200万人もの人々が日々殺害されていくのを、テレビやネットの報道を通して目の当たりしている。

イスラエル国内では何が起きているのだろうか。本号の「『特集 紛争地域から生まれた演劇15』2023年10月の『イサク殺し』」を読めば、イスラエル国内の右傾化が理解できよう。国際演劇協会(ITI)日本センターが毎年開催しているシリーズ「紛争地域から生まれた演劇」の昨年10月のリーディング公演のレポートである。上演されたイスラエルの



ウクライナ ▶P.096



ロシア ▶P.108

劇作家モチ・レルネル作『イサク殺し』の翻訳を担当された村井華代氏に執筆をお願いした。

イスラエル国内のPTSDリハビリテーションセンターの入所者たちが、家族や職員を前にリハビリのための劇を披露するという戯曲である。ペーター・ヴァイスの『マラー／サド』を連想する方も多いただろう。入所者たちが演ずるのは、1993年のオスロ合意のイスラエル側の立役者だったイツハク・ラビン首相をモデルにした《首相》や、現在のイスラエル戦時内閣の首相で当時の反ラビン勢力の中心人物だった右派政治家ネタニヤフをモデルにした《野党のリーダー》、さらに《入植者》《ラビ》といったオスロ合意の強硬な反対者たちである。こうした右派勢力の台頭により、アラブの人々を「敵」と見なして排除するばかりか「殲滅」さえも当然視する雰囲気が醸成されたのだ。

本号では取り上げることができなかったが、何十万もの人々が命の危険に曝され路頭に迷うガザ地区からも演劇人が声を上げている。ヨルダン川西岸地区に拠点を置くアシュタール劇場 (Ashtar Theatre) が同劇場ホームページ上で公開を始めた『ガザ・モノローグ2023』である。公開されているモノローグには、ガザ地区に住む演劇人アリー・アブー・ヤースィーン (Ali Abu Yassin) の署名が入っているものが多い。彼がガザ地区で目撃／体験した残虐行為や飢えに苦しむ日常がSNSで発信されるとともに、アシュタール劇場の手でモノローグ・テキストとして公開されている。

『ガザ・モノローグ2023』は、パレスチナの平和を求める世界中の人々が上演・朗読している。昨年 (2023年) 11月29日の国連が定めるパレスチナ人民連帯国際デー (International Day of Solidarity with the Palestinian People) には、ニューヨー



中国 ▶P.016



キューバ ▶P.057

クヤコロポをはじめ、世界各地の劇場で上演された。日本では劇場での上演はなかったが、国内各地で行われた平和デモの参加者が街頭でテキストを読んだ。東京の新宿中央公園で行われた平和集会にはガザ出身のハニン・シラム氏が登壇して英語版を朗読し、隣りに立つ作家・詩人の松下新土<sup>しんど</sup>氏が逐次翻訳を読み上げて、パレスチナの平和を訴えた。今年（2024年）の2月には、東京都板橋区の小劇場サブテレニアンと都内の立教大学でもリーディング公演が行われた。

253

今年も、海外の動向を集めた「世界の舞台芸術を知る2022/23」には、世界各国の演劇の実情を伝える記事が集まった。中国、韓国、台湾をはじめ、「このままキューバに残るか、それとも去るか」という国の根幹を揺るがす問題に向き合うキューバ、抑圧体制との闘いが身に迫るトルコ、BLM (Black Lives Matter) 運動をうけて白人至上主義払拭への挑戦が始まったアメリカ、イギリス、相馬千秋氏がプログラム・ディレクターを務めた世界演劇祭や橋本裕介氏がチーフ・ドラマツルグを務めたベルリン芸術祭についてのドイツ、フランス。本年鑑初登場のアイスランド。

日本国内の現状を振り返る「日本の舞台芸術を知る2023」には、昨年同様に「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」「日本舞踊」「バレエ」「コンテンポラリーダンス・舞踏」「テレビドラマ」というジャンルごとの回顧を寄稿していただいた。とくに伝統演劇のジャンルでは、国立劇場の建て替えに伴う入札不調の影響が伝統の継承の観点から真剣に危惧されている。

「シアター・トピックス2023」には、河竹黙阿弥没後130年を機に「黙阿弥と西洋」、



トルコ ▶P.040



ドイツ ▶P.074

生誕100年を機に「安部公房と演劇」「安部公房スタジオと同時代の欧米の実験演劇」、そして、現在アメリカで進行しているアフリカ系アメリカ演劇人の構造的人種差別への挑戦を論じる「新しい文化の創造に向けて——アフリカ系アメリカ演劇の系譜といま」という読み応えのある論考が並ぶ。

254

巻頭のノーベル文学賞受賞作家ヨン・フォッセの「アートは平和そのもの」という言葉にもあるように、世界中どこでも例外なく、演劇を共有する体験が自然なことと思える日が来ることを祈りたい。

2024年3月14日

『国際演劇年鑑』編集長

新野守広

### にいの・もりひろ

1958年生まれ。立教大学教授。専攻は現代ドイツ演劇。著書に『演劇都市ベルリン』（れんが書房新社・2005）、共著に『「轟音の残響」から—震災・原発と演劇—』（晩成書房・2016）、訳書にファルク・リヒター著『崩れたバランス／氷の下』（共訳、論創社・2009）、デア・ローアー著『無実／最後の炎』（共訳、論創社・2010）、ヨアヒム・ガウク著『ガウク自伝』（論創社・2017）などがある。

# 「紛争地域から生まれた演劇」 シリーズの展開

Theatre Born in Conflict Zones

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」シリーズでは、15年にわたり33の戯曲を紹介し、2011年からは戯曲集を発行しています。2018年には、彩の国さいたま芸術劇場のさいたまネクスト・シアターによる新プロジェクト「世界最前線の演劇」の第一弾として、当センターが初翻訳・リーディング上演した『ジハード』（翻訳＝田ノ口誠悟）が日本初演され、翌年には『朝のライラック』（翻訳＝渡辺真帆）が同プロジェクト第三弾として上演されています。この2作品はまた、小田島雄志・翻訳戯曲賞を受賞しています。さらに、10周年を迎えた2019年8月には、各国の劇作家をはじめ当シリーズに携わった演劇人たちによる書き下ろし原稿によって、この試みの意義を問い直す書籍『紛争地域から生まれた演劇』がひつじ書房より出版されました。

10年にわたる「紛争×演劇」の試みが、  
混迷する現代社会に生きる私たちに語りかけるものとは——。



## 『紛争地域から 生まれた演劇』

国際演劇協会日本センター 編 林英樹・曾田修司 責任編集  
定価3,600円＋税

シリア、パレスチナ、イランなど世界の「紛争地域」で、なぜ演劇は創られ、どのように演じられているのか。本書により、私たちは未知の紛争について知り、それが自分たちと直接関わりのある出来事であることを発見し驚愕する。欧米、アフリカ、そしてアジアの各地で。本書は、世界の歴史・文化・宗教・政治が、語り手・演じ手・観客という個人の視点を介して交錯し共鳴する、圧巻の「現代・世界・演劇」探究の書である。



ひつじ書房



# ITI Centres

世界の国際演劇協会センター (2024年3月27日現在)

## アメリカ

アメリカ合衆国  
キューバ  
コロンビア  
チリ  
ブラジル  
ベネズエラ  
メキシコ

## アフリカ

アルジェリア  
ウガンダ  
エジプト  
ガーナ  
カメルーン  
ギニア  
コートジボワール  
コンゴ共和国 (ブラザビル)  
シエラレオネ  
ジンバブエ  
スーダン  
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  
マダガスカル  
マリ  
モロッコ  
モーリタニア

## ヨーロッパ

アイスランド スロバキア  
アゼルバイジャン スロベニア  
アルメニア チェコ  
イギリス ドイツ  
イタリア ハンガリー  
エストニア フィンランド  
オーストリア フランス  
オランダ ベルギー（フランドル）  
北マケドニア ベルギー（ワロン）  
キプロス モナコ  
ギリシャ モンテネグロ  
クロアチア ラトビア  
ジョージア ルーマニア  
スイス ルクセンブルク  
スウェーデン ロシア  
スペイン

## アジア太平洋

イスラエル  
イラン  
インド  
韓国  
スリランカ  
中国  
日本  
バングラデシュ  
フィリピン  
ベトナム  
モンゴル

## アラブ

アラブ首長国連邦（フジャイラ） シリア  
イエメン バーレーン  
イラク バレスチナ  
オマーン ヨルダン  
クウェート

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 Theatre Institute ITI / Institut International du Théâtre ITI

**Office at UNESCO** UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 Paris Cedex 15, France

**Headquarters in Shanghai** 1332 Xinzha Road, Jing'an, Shanghai 200040, China Tel: +86 (0)21 6236 7033  
info@iti-worldwide.org / www.iti-worldwide.org

# 国際演劇年鑑

ITI Japanese Centre's Theatre Yearbook

since 1972

国際演劇協会（ITI）日本センターの『国際演劇年鑑』は、  
1972年から50年以上にわたって1年間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15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。

[admin@iti-japan.or.jp](mailto:admin@iti-japan.or.jp)    <http://iti-japan.or.jp>

『国際演劇年鑑』Web版  
(カラー・2014年～)は  
こちらから



Follow us on

facebook  
itijapan

X  
@itijapan

# 国際演劇年鑑2022

残部僅少



## 世界の舞台芸術を知る (日本語版)

中国、香港、韓国、インド、インドネシア、タイ、ウガンダ、アメリカ、イギリス、ドイツ、オーストリア、スイス、フランス、ベラルーシ、ロシア

《シアタートピックス》「東日本大震災から10年—それぞれの持ち場で」「生誕160年・没後100年 森鷗外と舞台芸術」「新たな観客を生む『2.5次元ミュージカル』というシステム」「〈インタビュー〉TPAMのしてきたこと、YPAMのめざすさき——同時代舞台芸術の国際的プラットフォーム構築の歩み」

《特集》紛争地域から生まれた演劇 13



## 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、日本舞踊、バレエ、コンテンポラリーダンス・舞踏、テレビドラマ

《シアタートピックス》「東日本大震災から10年—それぞれの持ち場で」「生誕160年・没後100年 森鷗外と舞台芸術」「新たな観客を生む『2.5次元ミュージカル』というシステム」

《特集》紛争地域から生まれた演劇13



## 〈戯曲集〉紛争地域から生まれた演劇13

The 24 Hour Plays [Viral Monologues] より5編 (訳=月沢奈歌子)

「無敵の私たち」作=ジェシカ・ブランク、エリック・ジェンセン / 「発信者不明」作=ダン・オブライエン / 「今回の旅行」作=チャーリー・オリアリー / 「なによりつらいこと」作=ハワード・シャーマン / 「訪ねてきてくれてありがとう」作=ジュ・イー

# 国際演劇年鑑2023

残部僅少



## 世界の舞台芸術を知る (日本語版)

中国、韓国、アメリカ、イギリス、ドイツ、フランス、イタリア、スペイン、フィンランド、リトアニア、ロシア

《シアタートピックス》「戦時下で舞台をつくるということ—ウクライナの3劇場ディレクターインタビュー」「祖国を離れて創作を続ける一演出家ティモフェイ・クチャービン インタビュー」「復帰50年に振り返る 激動の沖縄の歴史映す『沖縄芝居』、その豊穡の世界」「ITI日本センター草創期の貴重資料発掘からわかったこと—『国際演劇年鑑』創刊50周年 (2023) を入り口として」

《特集》紛争地域から生まれた演劇 14



## 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、日本舞踊、バレエ、コンテンポラリーダンス・舞踏、テレビドラマ

《シアタートピックス》「戦時下で舞台をつくるということ—ウクライナの3劇場ディレクターインタビュー」「祖国を離れて創作を続ける一演出家ティモフェイ・クチャービン インタビュー」「復帰50年に振り返る 激動の沖縄の歴史映す『沖縄芝居』、その豊穡の世界」「ITI日本センター草創期の貴重資料発掘からわかったこと—『国際演劇年鑑』創刊50周年 (2023) を入り口として」

《特集》紛争地域から生まれた演劇14



## 〈戯曲集〉紛争地域から生まれた演劇14

「Bad Roads」作=ナタリア・ポロズビト (ウクライナ)、訳=一川華

# ようこそ 帝国劇場へ



舞台から客席へ、客席から舞台へ…  
帝劇は心と心のかよう場所です。  
どうぞ、素敵な思い出をお持ち帰りください。



<https://teigeki.tohostage.com>  
@toho\_stage

阪急阪神東宝グループ

宝塚  
歌劇

110th  
TAKARAZUKA REVUE



TAKARAZUKA REVUE



Hankyu Corporation

## 宝塚大劇場

阪急宝塚駅下車(月曜定休)

Hankyu Corporation

## 東京宝塚劇場

有楽町・日比谷駅下車(月曜定休)

お問い合わせ

Tel. **0570-00-5100**

(10:00~18:00)

※一部の携帯電話・IP電話等からはご利用いただけません。

宝塚歌劇公式ホームページ

<https://kageki.hankyu.co.jp/>

夢と感動のステージへ…

**宝塚友の会**がご案内します!

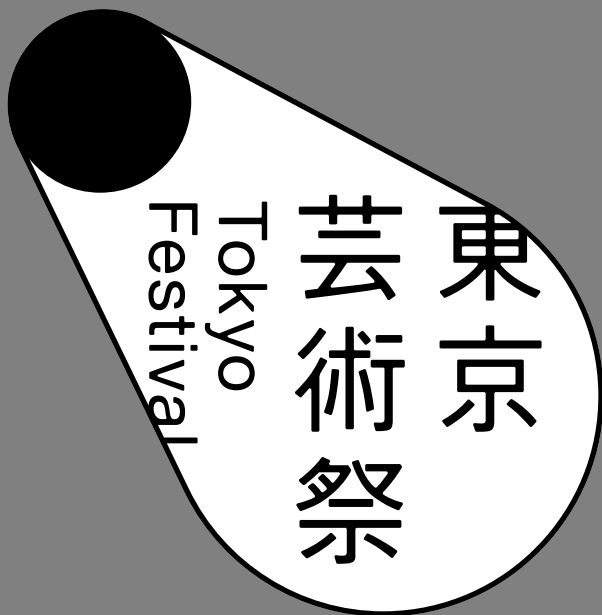
一般前売に先立ち最も早くチケットをお買い求めいただけます。  
入金申込書のご請求・お問い合わせは

Tel. **0570-00-8739**

(10:00~17:00/月曜定休)

※一部の携帯電話・IP電話等からはご利用いただけません。





### 東京芸術祭

東京の多彩で奥深い芸術文化を通して世界とつながることを目指し、毎年秋に東京・池袋エリアを中心に開催している都市型総合芸術祭です。東京の芸術文化の魅力を分かり易く見せると同時に東京における芸術文化の創造力を高めることを目指しています。中長期的には社会課題の解決や人づくり、都市づくり、そしてグローバル化への対応を視野にいれて取り組んでいます。

### Tokyo Festival

This is a comprehensive urban arts festival held every fall around Tokyo's Ikebukuro area which aims to connect with the world through Tokyo's rich and diverse arts and culture scene. While showcasing the appeal of Tokyo's arts and culture in an easy-to-understand manner, at the same time the festival aims to enhance Tokyo's own creative capabilities. In the mid-to-long term, we will continue to work on resolving social issues, developing human resources, developing urban areas, and tackling globalization.

---

<https://tokyo-festival.jp>

Facebook <https://www.facebook.com/tokyofestivalsince2016/>

X [https://twitter.com/tokyo\\_festival](https://twitter.com/tokyo_festival)

Instagram [https://www.instagram.com/tokyo\\_festival/](https://www.instagram.com/tokyo_festival/)

---

主催:東京芸術祭実行委員会

[公益財団法人東京都歴史文化財団(東京芸術劇場・アーツカウンシル東京)、東京都]

Tokyo Festival Executive Committee

[Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture (Tokyo Metropolitan Theatre & Arts Council Tokyo), Tokyo Metropolitan Government]



2024.11.29 - 12.15

ydam.jp

# **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 10 thousand today.

### **EACH HAS HIS OWN TASTE**

TOMIN GEKIJO organizes 3 series: ENGEKI, KABUKI and SHINGEKI.  
Their programs are selected by project committees composed of well known specialists and representatives among the members. Particularly in the theater series, members can choose among about 60 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 20 or 30%

### **HEAVEN CREATES A MAN NEITHER ABOVE NOR UNDER A MAN**

said an ancient opinion leader Yukichi FUKUZAWA. TOMIN GEKIJO has succeeded in keeping this principal by establishing an audience system which consists in distributing booked seats by a rotation system.

### **WHAT DOES TOMIN GEKIJO MEAN?**

TOMIN means a citizen of Tokyo and GEKIJO a theater. Under the generous support of the Tokyo Government and the Japan Theater Promoters Guild, it also makes possible "Theater going at half-price" for Tokyoites.

TOMIN GEKIJO, a new audience organization, aims at an open theater and actively seeks contacts with foreign theaters.

**TOMIN GEKIJO:** 5-1-7 Ginza Chuo-ku Tokyo 104-8077 Japan Phone : 03-3572-4311



国立劇場では、歌舞伎、文楽、舞踊、邦楽、  
能楽、雅楽、琉球芸能、民俗芸能、大衆芸能など  
さまざまな伝統芸能を上演しています。



駐車場完備

国立劇場は、令和5年10月末に再整備等事業のため閉場いたしました。  
閉場中も、他劇場にて主催公演を行っております。

<https://www.ntj.jac.go.jp/> **03-3265-7411**(代表)

**国立劇場チケットセンター 0570-07-9900**

### 国立能楽堂

〒151-0051 渋谷区千駄ヶ谷4-18-1  
電話 03-3423-1331(代表)

JR「千駄ヶ谷駅」下車  
都営地下鉄「国立競技場駅」下車

### 国立文楽劇場

〒542-0073 大阪市中央区  
日本橋1-12-10  
電話 06-6212-2531(代表)

大阪メトロ「日本橋駅」下車  
近鉄「日本橋駅」下車

### 国立劇場おきなわ

〒901-2122 沖縄県浦添市  
勢理客4-14-1  
電話 098-871-3311(代表)

伝統が今日に生き明日につながる松竹演劇



歌 舞 伎 座

東京都中央区銀座4-12-15

03-3545-6800

新 橋 演 舞 場

東京都中央区銀座6-18-2

03-3541-2600

サンシャイン劇場

東京都豊島区東池袋3-1-4

03-3987-5281

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

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(歌舞伎製作部)

## 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・代表理事	安孫子 正 吉岩 正晴
常務理事・業務執行理事	曾田 修司
理事	伊藤 洋 大笹 吉雄 岡崎 哲也 糟谷 治男 河合 祥一郎 坂手 洋二 真藤 美一 中山 夏織 名取 敏行 野村 萬斎 林 英樹 坂東 玉三郎 菱沼 彬晁 松田 和彦 三輪 えり花 若泉 久朗
監事	岸 正人 和崎 信哉
顧問	大谷 信義 迫本 淳一 田之倉 稔 野村 萬 長谷川 真理子

(2024年3月27日現在)





助成：文化庁文化芸術振興費補助金  
舞台芸術等総合支援事業（次代の文化を創造する新進芸術家育成事業）  
独立行政法人日本芸術文化振興会

編集長	新野守広
事業担当理事	曾田修司
編集	垣花理恵子、後藤絢子、小西道子、千徳美穂、多田茂史、中島香菜
編集スタッフ	壺岐照美、坂本安子、櫻井拓見、中村雅、村上理恵、山田真里亜、横堀応彦
翻訳	〈日本語版〉 岩澤佑生子、大江千晶（以上、中国語）、石川樹里（韓国語）、 佐々木紀子、石川麻衣（以上、英語）、内田健介（ロシア語） 〈英語版〉 アラン・カミングス、石川麻衣、ヴァレリー・フレイジャー、 エレナ・ゴールドスミス、ジョナ・サルズ、ドナカ・クロウリー、 トニー・ゴンザレス、中村正子、マーク・大島、マット・トライヴォー、村井華代
校正・校閲	〈日本語版〉 垣花理恵子、仮屋浩子、後藤絢子、小室理枝（トルコ文化センター）、 佐藤妃莉、白石実都子、多田茂史、 テルマ・ルン・ヘイミストッティル（日本アイスランド協会）、中島香菜 〈英語版〉 會田裕子、大内淳子、荻野哲矢、小西道子、多田茂史、トム・ケイン、 マシュー・ホーン、平野都子
協力	ウクライナ作家連盟、オフィス宮崎、トルコ文化センター、日本アイスランド協会
装幀・本文デザイン	久保さおり
製 版	山浦印刷(株)
印 刷	(株)三協社
製 本	(株)ウインカム

## 国際演劇年鑑2024 世界の舞台芸術を知る

Theatre Yearbook 2024 Theatre Abroad

発行日 2024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

admin@iti-japan.or.jp <http://iti-japan.or.jp>



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文化芸術振興費補助金を受けて実施した、令和5年度「舞台芸術等総合支援事業（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 2024

Printed in Japan





Japanese Centre  
of  
International Theatre Institute