



国際演劇年鑑 2023

Theatre Yearbook 2023

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

CHINA – SOUTH KOREA – USA – UK – GERMANY – FRANCE –
ITALY – SPAIN – FINLAND – LITHUANIA – 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 2023

Theatre
Yearbook
2023

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「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」として委託を受けて実施し、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14回目(14年目)として、ウクライナの作家による作品を取り上げました。残念なことにコロナ感染者が出たためリーディングは中止としましたが、日本初訳となる戯曲は当年鑑と同時刊行します。

新型コロナウイルス感染症のパンデミックが3年目に入ったこの1年、いまだ流行に波があるとはいえ、世界が回復に向かおうとしている兆しもみえます。一方、ロシアのウクライナに対する攻撃は続いており、グローバル・サウスとよばれる新たな勢力を背景に、世界は混沌としてきました。

21世紀、この不安な時代に舞台芸術はなにができるのか——舞台人にとって、本質的な問を自らに問う1年になったのではないのでしょうか。今年の『国際演劇年鑑』には、この問について、世界の舞台人の模索が多く寄せられました。

当センターは、舞台芸術を通して世界と日本がつながり、文化の発展と平和の実現を図るため、当年鑑を活動の基盤として、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。

2023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** サミー・ハ・アユーブ

世界の舞台芸術を知る 2021/22

アジア・アフリカ

- 016 **中国** 「疫病時代」の中国演劇回顧——前に進むしかない旅の道のり／シー・ムーリヤン奚 牧涼
- 025 **韓国** 回復と成長／イ・ソンゴン李 星坤

南北アメリカ・オセアニア

- 032 **アメリカ** 演劇界の再編へ／外岡 尚美

ヨーロッパ

- 040 **イギリス** 他者化の暴力——人種差別 racism, 性差別 genderism, 障害者差別 ablism／本橋 哲也
- 048 **ドイツ** 過酷な時代を反映し、解決策を探る演劇／エーファ・ベールント
- 058 **フランス** コロナ禍からウクライナ戦争、エネルギー危機へ 試練が続く演劇界／藤井 慎太郎
- 066 **イタリア** 困難の中で発揮されたクリエイティビティ／ヴェリア・パノパ
- 073 **スペイン** 簡素な舞台で言葉、リズム、沈黙が織りなす人間模様／岡本 淳子
- 080 **フィンランド** 先行きが見えない中、もとの日常へ／リンネア・スタラ
- 087 **リトアニア** デイストピアの時代／クリスティナ・ステイブリーテ
- 094 **ロシア** 沈黙の中の演劇／篠崎 直也

シアター・トピックス 2022

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／
聞き手:マリーナ・コテレネツ 102

祖国を離れて創作を続ける——演出家ティモフェイ・クリャービン インタビュー／
聞き手:内田 健介 124

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／
細井 尚子、金城 真次、瀬名波 孝子、垣花 理恵子 135

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)を入口として／曾田 修司 157

特集 紛争地域から生まれた演劇 14

〈演出ノート〉「知っていること」を疑い「割り切れなさ」を伝える／生田 みゆき 168

日本の舞台芸術を知る 2022

能・狂言 「古さ」の中に見いだす「新しさ」／小田 幸子 174

歌舞伎 市川團十郎襲名と新世代の活躍／矢内 賢二 182

文楽 コロナ禍のなか、3人の切場語り誕生 文楽の未来開く若手らの奮闘／亀岡 典子 188

ミュージカル コロナ禍に抗って／萩尾 瞳 194

現代演劇 復帰50年の沖縄、日本と世界を考えて／山口 宏子 200

児童青少年演劇 コロナ禍を超えて復活した夏のフェスティバル／太田 昭 208

日本舞踊 2022年の日本舞踊—新しい日本舞踊家の波が見えた—／平野 英俊 215

バレエ 「ウイズ・コロナ」、そしてウクライナへの想い／うらわ まこと 221

コンテンポラリーダンス・舞踏 現実を捉え直す目、コロナ禍で拡充するダンス環境／堤 広志 229

テレビドラマ コロナ禍の向こう側へのまなざし／太田 省一 239

編集後記 新野 守広 245

世界の国際演劇協会センター 250

《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

舞台芸術に携わる世界中の友人たちへ

この「ワールド・シアター・デイ」という日にこうしてお話しできることを、このうえなく幸せに思っています。舞台芸術に関わる人もそうでない人も、こんにちの世界を生きる誰もが、ストレスや、心を碎かれるような想いに絶えずさらされています。私のからだじゅうの細胞は、この苦しみの重さに戦慄わななしています。この世界は紛争、戦争、自然災害によって安定を保つことができず、物質的にも精神的にも大きな痛手を受けています。

私は、この世界がまるごと離れ小島になってしまったように感じています。あるいは、霧に覆われた、地平線の見えない海で、水先案内人もなく目印も見えず、どこか安全な港に辿り着くことをひたすらに願いながら、航海をやめることもできずに荒れ狂う波の渦の中にいる、そんな船にも似ている気がします。そう感じながら、今日はみなさんに語りかけているのです。

こんにちほど、人々や世界が互いに近く繋がっていながら、同時に互いを遠く、わかりあえないと感じることがあったのでしょうか。このパラドクスこそ現代社会が私たちに突きつけてきた課題です。私たちは皆、情報交換やコミュニケーションが、地図上の境界線を超えて行われることを、ふだんの生活の中でよく見て知っています。しかし紛争や緊張はこのような

論理的な認識をいとも簡単に飛び越えて、繋がっているように見えるものの中に決定的な分断を生み出し、私たちを最も純粋な人間の本质から遠く引き離しています。

舞台芸術というのは元来、真の人間性^{ヒューマニティ}、あるいは人が生きることに基づいて、人間が行うものです。偉大なる先駆者、コンスタンチン・スタニスラフスキーはこう言いました。「足に泥をつけたまま劇場に来てはいけない。ほこりや泥は外で落としてくること。服についた些細な悩みや争い、困りごとでも外で落としてきなさい。あなたの人生を破滅させるものはすべて、あなたの芸術から取り払うこと——扉の外で」(*)と。舞台上に上がるとき、私たち俳優が受け持つのは、ただひとりの人物の、ひとつの人生、ひとつの命だけではありません。ところがその人物には特別な能力があって、舞台上の俳優から飛び立ち、分裂して、他の人たちの人生、命の中に溶け込んで新たに生きだします。私たちは人生という名の花の種を蒔き、命を与え、繁らせ、その香りを世界の人々に届けているのです。

作家でも演出家でも俳優でも、舞台美術家でも詩人でも音楽家でもコレオグラファーでもテクニカルスタッフでも……関わりかたはどうかであれ、舞台作品を作ることは、だれかの人生を作ることです。だれか、その作品が作りはじめられるまでは存在しなかっただれかの人生を作ること。その人

物には、優しくいたわる手と、愛情豊かに抱きしめる胸と、共感する心、信念を持って生き抜くための冷静な精神が備わっていなければなりません。

私は、自分たちが舞台の上でしているのは生きることそのもので、無から命を産み出すことだと思っています。寒く暗い夜を照らし、温もりを与える残り火のように。これは決して大げさな言い方ではありません。私たちがしているのは、魂かたちに象と命、生きる力、生きる意味を宿らせること。私たちがしているのは、理解のための道筋をつけること。私たちがしているのは、芸術という灯火ともしびを持って無知や過激思想の暗闇に立ち向かうこと。私たちがこの世界を生き抜くという教義ドクトリンを胸に抱けば、命の種を世界に蒔けるはずです。そのために私たちは全力を注いでいます。真善美の価値を守り、人々が自分の生きている意味を信じられるようにするのだ。この高い志を実現するため、時間も血も汗も涙も心も捧げています。

今日ここでお話しするのは、ワールド・シアター・デイを機にあらゆる芸術の父である「舞台芸術」を讃えるためだけではありません。皆さんとともに立ち上がり、手に手をとって、肩を組み、声高らかに私たちの言葉を世界へ向けて発信したいのです。舞台に立つときのように。善い心よ目覚めよ、失くしてしまった人間の本质を自分のなかに探せ、と世界に向かって呼びかけましょう。自由や寛容、愛、慰め、優しさ、他者を受け入れる心を探して、

野蛮な行いや、人種差別^{レイシズム}、偏見、過激思想のイメージを消していこうと呼びかけましょう。人間は、幾千年もの間、この空のもと、この地上で歩んできました。そして歩みは続きます。戦争や血で血を洗う紛争の日々を抜けて、その足の汚れを劇場の扉の外で落とそうと呼びかけるのです。真の人間性を取り戻す日が来たら、私たちは人間であることに誇りを持ち、人間性を分け合った兄弟姉妹として結ばれるでしょう。

演劇人はたいまつで暗い世界を照らす者です。私たちははるか昔からずっと、トーチリレーを続けてきました。俳優がはじめて舞台に現れたときから、醜く血に染まった非人間的な世界に、私たちは美しく純粋で人間的なものをもって向き合ってきたのです。命の種を蒔けるのは、私たちをおいて他にいません。ひとつの世界とひとつの人間性のために、ともに種を蒔きましょう。

サミーハ・アユーブ

*コンスタンチン・スタニスラフスキー著、堀江新二、岩田貴、安達紀子=訳『俳優の仕事 第二部——俳優教育システム』（未來社、2008年）等で同様の言及について読むことができる。

Samiha Ayoub
サミーハ・アユーブ



俳優。シュブラ生まれ。1953年に演劇高等学校 (Higher Institute Dramatic Arts) を卒業。在学中は劇作家、ザキー・トゥライマート (Zaki Tulaimat) に師事した。これまでに関わった作品は『ラービア・アダウィーヤ (Raba'a Al-Adawiya)』『Sikkat Al-Salama (英題: The Right Way)』『Blood on the Curtains of the Kaaba』『アガメムノン』『コーカサスの白墨の輪』など、およそ170作品にのぼる。舞台での活動が中心だが、映画やテレビといった映像作品でも活躍している。代表作に『The Land of Hypocrisy』『The Dawn of Isram』『With Happiness』『Among the Ruins』(以上、映画)『Stray Light』『Time for Roses』『Amira in Abdeen』『Al-Masrawiya』(以上テレビ)などがある。ナセル、サダトらエジプトの歴代大統領やシリアの前大統領ハーフィズ・アル=アサド、フランスの元大統領ジスカール・デスタンからの評価も高かった。

(翻訳:後藤絢子)

〈ワールド・シアター・デイメッセージ歴代発信者〉

- 1962 ジャン・コクトー (詩人・小説家・劇作家／フランス)
- 1963 アーサー・ミラー (劇作家／アメリカ)
- 1964 ローレンス・オリヴィエ (俳優／イギリス)
- 1964 ジャン＝ルイ・バロー (俳優・演出家／フランス)
- 1965 匿名のメッセージ (ユネスコ第5代事務局長／フランス)
- 1966 ルネ・マウ (俳優・ベルリナー・アンサンブル創立者／東ドイツ)
- 1967 ヘレーネ・ヴァイゲル (小説家／グアテマラ)
- 1968 ミゲル・アンヘル・アストゥリアス (演出家／イギリス)
- 1969 ピーター・ブルック (作曲家／ソビエト連邦)
- 1970 ドミトリー・ショスタコーヴィチ (詩人／チリ)
- 1971 パブロ・ネルーダ (振付家／フランス)
- 1972 モーリス・ベジャール (映画監督／イタリア)
- 1973 ルキノ・ヴィスコンティ (俳優／イギリス)
- 1974 リチャード・パートン (ラ・ママ実験劇場創立者・プロデューサー／アメリカ)
- 1975 エレン・スチュワート (劇作家／フランス)
- 1976 ウジェーヌ・イヨネスコ (俳優／ルーマニア)
- 1977 ラドゥ・ベリガン (俳優／ポーランド)
- 1978 ナショナル・センターからのメッセージ (指揮者／スウェーデン)
- 1979 ナショナル・センターからのメッセージ (ユネスコ第6代事務局長／セネガル)
- 1980 ヤスジュ・ヴァルミンスキ (俳優・演出家／ロシア)
- 1981 ナショナル・センターからのメッセージ (演出家・ITI事務局長／フランス)
- 1982 ラーシュ・アフ・マルムボリ (詩人・劇作家／ナイジェリア)
- 1983 アマドゥ・マハタール・ムボウ (詩人・劇作家・小説家／スペイン)
- 1984 ミハイル・ツァレフ (演出家／イギリス)
- 1985 アンドレ＝ルイ・ペリネッティ (演劇批評家／イギリス)
- 1986 ウォーレ・ショインカ (俳優／ロシア)
- 1987 アンтониオ・ガラ (ユネスコ第7代事務局長／スペイン)
- 1988 ピーター・ブルック (演出家／フランス)
- 1989 マーティン・エスリン (小説家・作家・政治家／ベネズエラ)
- 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 サードッラー・ワッスース (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・カンバネリス (詩人・小説家・劇作家／ギリシャ)
- 2002 ギリシュ・カルナド (劇作家・俳優・映画監督／インド)
- 2003 タンクレート・ドルスト (劇作家／ドイツ)
- 2004 ファティア・エル・アサル (劇作家／エジプト)
- 2005 アリアース・ムヌーシェキン (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・ポアール (演出家・作家／ブラジル)
- 2010 ジュディ・デンチ (俳優／イギリス)
- 2011 ジュシカ・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 ウェレウェレ・リキン (マルチアーティスト／コートジボワール)
- マヤ・ズビブ (演出家、パフォーマー、劇作家、ズ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)

Theatre Abroad

世界の舞台芸術を知る

2021/22



王翀演出「存在と時間2.0」 写真提供：広州大劇院

016

[中国]

「疫病時代」の中国演劇回顧 —— 前に進むしかない旅の道のり

シー・ムーリン
奚 牧涼

2019年末から2020年初頭にかけて、中国および世界で新型コロナウイルス感染症が流行して以来、中国の演劇と社会は、今日にいたるまで続く「疫病時代」に突入した。現在（2022年10月）でも、中国は依然として厳しいゼロコロナ政策をとっており、その結果、公演や演劇祭の観客動員率は低下し、延期や中止に陥る例もしばしば見られる。むろん極端な場合、感染の流行した都市が「沈黙の状態」となる状況下では、演劇界の動向は、社会全体が多方面にわたって受けた影響の一つにすぎないだろう。しかし、業界に大きな試練を与えたこの3年間、中国の演劇が何も対策を講じなかったわけではない。感染状況により、防疫対策の方針は時期や地域によって異なっていたため、演劇界にも公演などの機会が与えられる余地はあった。そのため、これまでの一年で、中国演劇はやはり吟味するに

足る実績を残すことができた。それは完璧とは言えないかもしれないが、疫病時代における中国演劇、さらには中国社会の多方面にわたる進展を見事に反映している。

中国演劇界の慣例として、一年の仕事は往々にして旧暦の正月(おおむね新暦の1月か2月)に一旦終了し、短い場合は一週間、長い場合は数週間の正月休みをはさんだのち、新たな一年の仕事が次々と始まる。しかし、もし10月を一年の境界線とするならば、前後の因果関係を明らかにするため、2021年10月以前と2022年9月以降の中国演劇の動向にも、この一年につながるものとして部分的に触れねばならない。地理的に見れば、目下の中国演劇における創作、制作の二大主要都市は、やはり北京と上海である。だが、2022年前半の上海は防疫対策のため長期にわたる沈黙の状態に置かれており、演劇界が活動を休止した期間も長く続いた。また筆者が主に北京に住み、活動しているため、本稿ではこの一年の北京における演劇の動向に重点を置きながら、上海および中国本土のその他の地域にも適宜触れることとする(香港、マカオ、台湾についてはひとまず言及しない)。

中国演劇に詳しい読者であれば、この業界における「体制内演劇」なるものの特別な意味を理解されているだろう。ここで述べる体制内劇団とは、国に従属するものだが、その状況は複雑な様相を呈しており、プロパガンダの傾向を含む「主旋律演劇」を上演することが多いのみならず、ときには実験的な作品や、さらには商業的な作品においても、実績をあげている。

中国におけるあまたの体制内劇団の中で、もっとも名高いのが中国国家話劇院(National Theatre of China、略称「グオハワ国話」)と北京人民芸術劇院(Beijing People's Art Theatre、略称「ベイジンレンイー北京人芸」)である。2021年12月、国話は創立80周年、正式設立20周年⁽¹⁾の祝賀を迎えた。国家指導者の習近平は珍しく劇団の芸術家たちに返答し、彼らと演劇界全体に対し、「時代の鼓動をとらえ、人民の立場を守り、正道と革新を堅持し、情熱と活力を携えて中国の物語を伝える」よう希望と指示を表明した。これにともない、この一年、国話は『建国式典の生中継(直播開国大典／Live Broadcast: The Founding Ceremony of PRC)』、『鉄流東進(Iron Army Eastward to Victory)』、『抗戦中の文芸(抗戦中的文芸)』などの主旋律演劇を数多く上演してきた。2020年に演出家の田沁鑫^{ティエンチン}(Tian Qinxin)が国話の院長に就任したのち、劇団が当局に歩み寄る姿勢を見せるこうした傾向は、ますます顕著になっている。

だが、もう一つの注目すべき変化は、国話がその一方で、劇団の外側にいる、社会における知名度やメディアにおける露出頻度の高いスターを積極的に集め、作品に出演させたり劇団に参加させたりしていることである。それによって国話は、スターと劇団が共に当局に歩

み寄る姿勢を見せ、民間における劇団の影響力をスターが拡大させるという複合効果を生み出している。

しかし、この変化は2022年7月、中国社会で広く注目される話題を引き起こした。同劇団が、中国で知名度の高い新世代スター、易烊千璽^{イーヤンチエンシー}(Jackson Yee)の入団を発表した後、ネットユーザーの間で、この決定の「不公平さ」を問う激しい反発が巻き起こったのだ。というのも、現在の中国では、国話のような「体制内部門」は多くの若者が殺到するターゲットとなっている。不安定な経済環境のなかで、こうした就業の機会は、採用者に安定した職の保証をもたらすからだ。そのため、すでに名誉と利益を手にしたスターの易烊千璽が、さらに体制内部門にポストを得ることに、ネットユーザーは不満を持ったのである。この炎上事件は結局、易烊千璽がみずから国話への入団を放棄したことで一段落したが、中国の演劇界および社会全般で、当局の影響力が日増しに強まっている現状を映し出した。

2022年には、「中国のモスクワ芸術座」と称される北京人芸も創立70周年の記念日を迎えた。祝賀期間は北京における感染拡大時期にあたり、ほとんどの活動がオンラインに移行したが、6月12日の創立記念日には、劇団のスター俳優の大半が出演する、北京人芸ひいては中国演劇の名作『茶館』(Teahouse)のライブ中継がおこなわれ、広範にわたる社会の注目を集めた。

予期せぬことに、記念日を前にした6月8日、劇団の芸術功労者であり、2021年の中国共産党創立100周年の際、全国で29人の党員にしか与えられない最高の栄誉「七一勳章」を授与された俳優の藍天野^{ランティエンイエ}(Lan Tianye)が、95歳で急逝した。また、記念日のわず

北京人芸『茶館』(6月12日のインターネットライブ中継) 撮影：李春光



か一週間後には、8年間北京人芸の院長を務めた任鳴（Ren Ming）が62歳で世を去った。藍天野は、1958年、『茶館』の初演時に主演をつとめた劇団の歴史の生き証人であり、みずから「北京人芸の子」と称した任鳴は、院長在任中に劇団の伝統と名誉の継承に尽力してきた。かれらの逝去は哀惜の念に堪えず、また象徴的な意味を帯びている。

その後、北京人芸の院長を引き継いだのは、俳優・演出家の馮遠征（Feng Yuanzheng）である。かれはこれまで劇団の副院長や俳優陣のリーダーとして活躍しており、2021年9月にオープンした北京人芸の新しい劇場「北京国際演劇センター（北京国際戯劇中心／Beijing International Theatre Center）」の柿落としては、劇団の名作レパートリー『日の出（日出／Sunrise）』を馮遠征が演出した新しいバージョンであった。71年目の劇団の歴史を迎えるにあたり、北京人芸は、芸術的遺産と革新、人材管理と発掘という点で、過去と未来のバランスを取ることができるのだろうか。その答えは、やがて示されるだろう。

舞踊の分野では、公的な団体である中国東方演芸集団（China Oriental Performing Arts Group）と故宮博物院などの共同制作による『只此青緑（The Journey of a Legendary Landscape Painting）』が2021年8月に初演され、2022年初頭には中国で多くの視聴者をもつ中央電視台（CCTV）の年越し番組「春節交歓の夕べ（春節聯歡晚會／CCTV Spring Festival Gala）」に登場し、社会全体に一大センセーションを巻き起こ



『只此青緑』 写真提供：中国東方演芸集団／撮影：王徐峰

した。中国古代の著名な絵画『千里江山図巻』をベースにしたこの作品は、流麗さで楽しませるばかりでなく、近年、国民の間で日増しに高まっている中国の歴史や文化への信頼感とも結びついている。その成功は、主旋律作品と商業公演のヒット作を組み合わせることが、現在の中国においてトレンドとなりうることを示している。

民間のプロダクションや商業演劇はいまや、中国演劇界において官制の作品と並ぶ重要な存在となっている。中国でもっとも商業的に発展した都市である上海の演劇界は、2022年前半、長期にわたる中断を経験した。しかし2021年末を振り返ると、上海の演劇全般、とりわけ商業公演は非常に注目すべき水準に達しており、上海が長年にわたって演劇市場を築いてきた成果が出始めていることがわかる。

演劇作品『繁花 (Blossoms)』(温方伊 [Wen Fangyi] 作、馬俊豊 [Ma Junfeng] 演出)は、上海を描き高い評価を得た、金宇澄による同名の現代小説を脚色、舞台化したものである。2018年の第1シーズンを経て、2021年11月に初演された第2シーズンは、含蓄と余韻に富む傑作となり、多くの観客を動員した。ミュージカル『趙氏孤児 (The Orphan of Zhao)』(徐俊 [Xu Jun] 演出)は、中国の伝統的な物語と中国ミュージカルの美学によって創作され、^{シュージュン} 壮大かつ卓越した水準をそなえていた。中国ミュージカル界の長年にわたる進取の精神の賜物といえるだろう。

また、20世紀末に体制内劇団から国有企業へと組織改革した(2)上海話劇芸術センター(上海話劇芸術中心/Shanghai Dramatic Arts Centre)は、2020年のサスペンス劇『深淵』に続き、2021年末にもサスペンス劇『心の迷宮 (心迷宮/Deep in the Heart)』



馬俊豊演出『繁花』第2シーズン 撮影：尹雪峰



(何念^{ホニエン} [He Nian] 演出)を制作した。同作は、伏線が巧みに絡まり合うプロットを、リアルタイムで撮った映像によるプロジェクション・マッピングと廻り舞台を複雑かつ精緻に組み合わせ、同劇団の高度に専門化された商業演劇制作の水準を実証してみせた。

2021年、上海に新たにあらわれた「^{ヤージュウダーシア}亞洲大廈 (Yazhou Building)」が話題となった。都心に出現したこのオフィスビルには、16の小規模かつ設備の整ったパフォーマンススペースが入っており、ミュージカル『アポロニア (阿波羅ニア / Apollonia)』など、さまざまなジャンルの公演を制作、上演している。この場所は「垂直のブロードウェイ」と称され、新しい中国演劇のバイオニアとなった。疫病時代の流れに逆らい、新たな都市型文化、エンターテインメントの発信地を作り出したのである。全体として、新型コロナの感染拡大が上海演劇界に大きな打撃をもたらした事実は否定できない。だが、この時期を十分な蓄積の期間とし、前向きな思考で臨機応変に対応することで、上海の演劇は危機をチャンスに変えることにある程度成功した。中国演劇と世界との交流が凍りついた時期に、中国演劇に適した芸術スタイルと産業モデルを探求し続けることができたのである。

この一年、北京をはじめ全国で、さまざまなプロデューサーが大規模なプロダクションを手がけている。『パラサイト (寄生虫 / Parasite)』『フランケンシュタイン (弗蘭肯斯坦)』『皮囊 (No More Than Skins)』『窩頭会館 (Wotou Courtyard)』『赤い高粱 (紅高粱家族

『Red Sorghum』などがその例だ。これらの大きなプロジェクトの多くは、従来の劇団単位によるものではない。劇作家、演出家、俳優、プロデューサー、舞台美術スタッフなどは、ほとんどが特定のプロジェクトのために集まり、プロジェクトが終わるまで一緒に仕事をする。こうした産業モデルの流行から、いくつかの共通点が明らかになってきた。その利点は広告上でプロジェクトの売りが明らかで、たとえば、広く評価されている小説や演劇の脚本を原作とすることが多い、俳優は映画やドラマのスターが多い、劇作家や演出家は演劇界で有名な人物が多い、さらには一部の体制内劇団がプロジェクトを主導するか、あるいは参加し、資金やキャスト、スタッフなどより多くのリソースを持ち込み、むしろ最終的には全国各地での巡演が欠かせない。

課題は、限られた時間のなかで、互いに面識のないメンバーが有機的にまとまるのが容易ではないこと、また、作品のクオリティが、プロジェクトにおいてもっとも発言力のあるメンバーの技量や芸術性に大きく左右されることである。たとえば、北京の鼓楼西劇場 (Drum Tower West Theatre) が2022年に製作した大劇場演劇『わたしは潘金蓮じゃない (我不是潘金蓮/I Am Not Madame Bovary)』は、現代中国の著名な作家劉振雲 (Liu Zhenyun) の同名小説を脚色したもので、演出は演劇界で人気のある、90年代生まれのディーンイートン (Ding Yiteng)、主演は映画・テレビ業界のスター張歆芸 (Zhang Xinyi) だ。しかし、最終的なできばえを見る限り、作品は奇妙な様相を呈しており、深みや意味に欠けていた。もうすこし熟慮して磨きをかけていれば、作品の意図を明確に示せたのではないだろうか。

鼓楼西劇場は、じつは近年評判になっている北京の民間小劇場の代表格である。(3) 2014年のオープン以来、北京の旧市街である胡同フートンの小劇場で上演する演劇を中心に、プロデュース公演をおこなっている。同劇場は、北京保利劇院 (Pory Theater) で上演された、上記の大劇場演劇『わたしは潘金蓮じゃない』のプロデュースに力を注ぐ一方、3作の低予算による小劇場一幕物を上演し、そのうち『ある猿の報告 (一只猿の報告/Listen to Your Inner Ape)』と『チェスの話 (象棋的故事/The Royal Game)』は、質の高い脚本と演技で観客から熱烈な喝采を浴びた。

疫病時代は、北京を重要な拠点とする中国の演劇界に、二極化した考え方と行動をもたらしたのかもしれない。一つはリソースの集中で、これまでの強力な資本や、当局の組織がより支配的になることである。もう一つは「小さくても美しい」ことへの専念だ。演劇人が比較的熟知した特定の領域に引きこもり、より深く熟成させることである。こうした精神と行為の二極化は、疫病時代の中国社会における普遍的な状況を反映しているかのようだ。すな

わち、一方では、社会階層の固定化以降、努力はこれまでのように目に見える収益をもたらさなくなった。にもかかわらず、努力せざるを得ない状況について、人びとは「内に向かう発展」を意味する社会学用語、「インボルーション(内卷)^{ネイジュエン}」で形容している。他方、「横になって何もしない、気にしない」という態度を指す「寝そべり主義(躺平)^{タンピン}」という言葉が、ジョークとして、ネット上で人びとによく用いられている。

こうした環境のなか、疫病時代以前の中国演劇における第三極、すなわち純粋な芸術的探求を志向する実験演劇は、感染拡大期に入って明らかに衰退の兆しを見せている。これについては、実験演劇の舞台となる多くの演劇祭が感染拡大によって縮小、ひいては中断したことが関係している。たとえば2021年に初開催され、業界内外から大きな反響を呼んだ阿那亜戯劇節(Aranya Theatre Festival)は、結局2022年には開催を中止した。同演劇祭の芸術総監督の一人は、2022年に新作『死者たちの七日間(第七天/The Seventh Day)』で、二度目のアヴィニオン演劇祭の「イン(IN)」に選ばれた孟京輝^{モンジンフイ}(Meng Jinghui)である。

だが、それ以上に重要なのは、演劇人や観客の側で、実験的な演劇に対する熱意やインスピレーション、参加意欲が低下していることが、衰退の原因である事実だ。もちろん、すでに中堅の域に達した演劇人のなかに、この一年で多少なりとも実験的な新作を発表した演出家もいる。たとえば、王翀^{ワンチン}(Wang Chong)の演出した『存在と時間2.0(存在与時間2.0/SEIN UND ZEIT 2.0)』、李建軍^{リージェンジュン}(Li Jianjun)の演出した『あやつり糸の世界(世界旦夕之間/World on a Wire)』、黄盈^{ホアンイン}(Huang yin)の演出した『わたしの半生(我這半輩子/Half of My Life)』などだ。『存在と時間2.0』は、これまでに広州で一週間上演されたのみだが、俳優と観客が一对一で向き合うこの作品に、筆者は深く感銘を受けた。ハイデガーの哲学的理論と、子供時代や劇場といった人生の美しい体験が、巧妙かつ知的に統合されており、実験演劇として非常に力強い作品である。

また、2021年の烏鎮戯劇節(Wuzhen Theatre Festival)における「青年演劇人コンクール(青年競演/The Emerging Theatre Artists Competition)」、2022年の国話における「若手演出家創作支援プログラム」、および2021年と2022年の北京国際青年戯劇節(Beijing Fringe Festival)でも、多くの若手、中堅の演劇人のために、新しい実験演劇を発表する舞台が用意された。しかし、全体として、この一年の中国の実験演劇は、驚きと喜びに満ちていたとは言いがたく、せいぜい及第点というところである。ひるがえって、北京大学出身のアーティストによる劇団「話劇九人(THE NINE)」の疫病時代における急成長は、より顕著に時代を象徴している。アマチュアの創作からスタートしたこの劇団は、10年を

かけて、中華民国時代の知識人のライフストーリーや理想の追求を描く演劇の風格を、すこずつ作り上げていった。その新奇な形式に走ることなく、感動を呼び起こすスタイルによって、今では熱心にかれらを支持する観客層を獲得している。

総じて言えば、中国演劇界にとって、新型コロナウイルス感染症の流行がもたらしたすくなくとも3年におよぶ疫病時代は、決して単なる休止期間ではなかった。時の流れは、その痕跡を残している。中国の疫病時代がいつ終息するのかは予測できないが、終わりを迎える日にたしかなのは、中国の演劇はもはや2019年には戻れないということである。それは前に進むしかない旅の道のりなのだ。

-
- (1) 中国国家話劇院の前身は、1941年に設立された延安青年芸術劇院に遡ることができ、同劇院がのちに中国青年芸術劇院へと発展した。また、1956年には、中央実験話劇院が設立された。2001年12月25日、中国青年芸術劇院と中央実験話劇院は合併し、正式に中国国家話劇院が設立された。そのため、中国国家話劇院の歴史沿革の紹介において、同劇院の創立時期は1941年の延安青年芸術劇院設立に遡り、正式設立は中国青年芸術劇院と中央実験話劇院の合併した2001年であると確定された。
 - (2) 1995年、上海人民芸術劇院と上海青年話劇団が合併し、上海で唯一となる現代劇（話劇）の国有劇団、上海話劇芸術センターが設立された。その後、国公立の事業体が企業へと転換する全国的な流れのなかで、2009年に上海話劇芸術センター有限会社が設立され、政府が完全に主導する体制内の文化部門から、部分的に政府の資金援助と指導を受けながらも、高度な自主運営と資金調達をおこなう国有企業へと転換された。
 - (3) 2014年、北京旧市街の胡同にオープンした鼓楼西劇場は、他の上演団体がこの場所を借りることもあるが、劇場の自主プロデュースによる小劇場演劇で、業界における評判を高めた。たとえば、『ピローマン（枕頭人／The Pillowman）』（小劇場版）、『ビューティー・クween・オブ・リナーン（麗南山の美人）』および2022年の『ある猿の報告』『チェスの話』などは、良質かつ知的なテキストの商業演劇である。同時に、2018年初演の『一句頂一万句』に始まり、『ピローマン』（大劇場版）、『わたしは潘金蓮じゃない』といった大劇場演劇も、外部の劇場で連続とプロデュースしている。

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（観劇審査団／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』『戯劇与影視評論』『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：田村容子）



劇団イワサム「A.I.R. 鳥が食べたリンゴを食べる人」 写真提供：劇団イワサム

[韓国]

回復と成長

イ ソンゴン
李 星坤

劇場に観客が戻って来た

2022年の韓国演劇の特徴をひとことで言えば、「回復と成長」だろう。新型コロナウイルス感染症（以下、コロナ）のパンデミックで劇場から足が遠のいていた観客が再び劇場に戻って来た。これはいくつかの客観的なデータによって確認できる。韓国芸術経営支援センター（KAMS: Korea Arts Management Service）が11月7日に発表した「2022舞台芸術調査」によると、昨年（2021年）の舞台芸術の市場規模は約4933億ウォンで、2020年の約3946億ウォンより25.0%増加したことが分かった⁽¹⁾。

また、舞台芸術統合電算網（KOPIS: Korea Performing Arts Box Office Information System）⁽²⁾の「舞台芸術市場動向分析報告書」によると、2021年の公演件数は2020年に比べて約53.0%、観客数も59.7%増加している。2022年上半期の舞台芸術市場も

コロナによる縮小期から回復の段階を経て、本格的な成長に向かっているものと見られる。2020年から2022年上半期までの公演実績を見ると、年々、公演件数、チケット販売数、チケット販売額ともに増加している。興行実績をKOPISに届けることが義務付けられた2019年の公演法改正以前の資料は確認できないため、コロナが発生した2020年以前と以後を客観的に比較できないという点で限界はあるものの、韓国の舞台芸術界は今年から「エンデミック」への準備をしているものと見られる。そのもっとも代表的な例として、これまで影を潜めていた演劇フェスティバルが、堰を切ったように開催されはじめたことを挙げるができる。

演劇フェスティバルの時代

2022年、韓国では「フェスティバルの年」と言っても過言ではないほど多くの演劇祭が開催された。5月のソウル演劇祭 (Seoul Theater Festival) を皮切りに、7～8月には地方都市で集中的に演劇祭が開催された。密陽^{ミリヤン}で大韓民国演劇祭 (Korea Theater Festival)、居昌^{コチヤン}で居昌国際演劇祭 (Geochang International Festival of Theatre)、統営^{トンヨン}で全民族劇^{ナムダン} (Korean People's Theater Festival) が開催されただけでなく、金泉^{キムチョン}の金泉国際家族演劇祭 (Gimcheon International Theater Festival for Family)、春川^{チュン}の春川演劇祭 (CTF: Chuncheon Theatre Festival)、公州^{ゴンジュ}のコマナル国際演劇祭 (Gomanaru International Theater Festival) などが相次いで開催された。原州^{ウォンジュ}では劇団ノットル (Nottle Theatre Company) が主催する厚用^{フヨン}フェスティバル (Hooyong Festival) も開かれ、慶尚北道盈徳^{キョンサンブクド ヨンドク}では第2回国際環境演劇祭 (International Environmental Theater Festival) が開催された。地域ごとに多くの文化財団が設立され、各地域を拠点にした演劇祭も活気を帯びているようだ。

9月以降はソウルでもさまざまな演劇祭が開かれた。もっとも大きな演劇祭としてはソウル国際舞台芸術祭 (SPAF: Seoul Performing Arts Festival) があり、その他にソウル未来演劇祭 (ST-Future: Seoul Theater Future Festival)、女性演劇祭、フェミニズム演劇祭 (Femi Theatre Fest)、SF演劇祭、OB/SCENEフェスティバル (Ob/Scene Festival) など、さまざまなテーマや指向性、形式的な特徴を打ち出した演劇祭が同時多発的に開催された。

韓国の演劇シーンを代表する演劇祭といえば、断然ソウル演劇祭とソウル国際舞台芸術祭だ。それぞれ上半期と下半期を代表するこの二つの演劇祭を通じて、その年の韓国演劇の主なテーマやトレンドを把握することができる。

一幕劇を含め10作品が参加した今回のソウル演劇祭は5つのキーワードで整理するこ

とができる。(1) 不条理で非現実的、しかも拒むことができない‘ある力’に振り回される人間たちの姿、(2) 男性中心的な英雄譚や女性の犠牲を美化する「説話」を現代的に新たに書き直そうという試み、(3) 「資本」という見えざる手が働く原理とその矛盾を突き止めるための探究や討論の劇、(4) 悲劇においてカタルシスが「恐怖と憐憫」を引き起こすというアリストテレスの理論を、現代社会を解釈するための政治的理論として新たに捉え直した公演、(5) 海外の古典や小説を脚色して韓国の現実を風刺、パロディ化、戯画化して反省の契機にしようとする試みなど。単に韓国社会だけに限った問題提起ではないだろうが、ここ数年、韓国の演劇界が注目してきたテーマを集約して見せてくれたという点で、非常に興味深く有意義な演劇祭だったと評価したい⁽³⁾。

一方、ソウル国際舞台芸術祭2022は新しい芸術監督チェ・ソッキュ氏によってプログラミングされた初めての演劇祭だった。チェ氏は春川国際マイムフェスティバル(Chuncheon International Mime festival)、安山国際ストリート劇フェスティバル(Ansan Street Arts Festival)、韓英交流年などの文化芸術事業の立ち上げや運営に携わってきたプロデューサーだ。SPAFの芸術監督の任期は2022年から5年になった。韓国では芸術監督という役職に5年という長い任期が与えられるのは初めてのことだ。

今年のSPAFのテーマは「転換」だった。演劇技術の転換、演劇形式の転換、あるいは観客参加型公演の転換などを含む大きなテーマだ。演劇・ダンス・多元(タウン)芸術⁽⁴⁾・音楽・観客参加型の公演など、23作品が上演された。依然として韓国国内の社会問題として熱い議論が繰り広げられているフェミニズム、あるいはジェンダーを扱った作品や、気候変動をテーマにした作品も含まれていた。イマーシブシアター(没入型演劇)など、観客の積極的な参加によって創り上げられる公演や、第4次産業革命やAIを素材にした公演もあった。記者懇談会でチェ芸術監督は「パンデミックはもちろん、技術、政治、環境などの変化により、今この時代が我々に投げかける問いかけにどうすれば芸術を通して答えられるだろうと悩んだ。気候変動、環境、若い、世代、女性、ジェンダーなど、時代が投げかけるさまざまな問いについてアーティストらとともに語っていききたいと思う」と今年のフェスティバルの趣旨を明らかにした⁽⁵⁾。



ソウル国際舞台芸術祭2022公式ポスター

ポスト・ヒューマンと演劇

気候変動やパンデミック、核開発競争や戦争などによって、ポスト・アポカリプス的な世界観やポスト・ヒューマンへの関心もますます高まっている。特にポスト・ヒューマンをめぐる議論は、かつて近代人がそうであったように、未来に対する明るい幻想と不安や恐れの間を揺れ動く。希望と不安の狭間で先を争って未来を展望しようとするのは文明の大転換期にはよく繰り返されることだ。2022年の韓国の演劇界では、AIとのコラボレーションを試みたり、AIと人間の共存を取り上げた作品も見られた。

まず「人工知能詩劇」と銘打った『PAPHOS』（人工知能SIA作、キム・ジェミン演出）を紹介しよう。「パパス」はギリシャ神話で彫刻家ピュグマリオンと大理石像ガラテアの間生まれた子供の名で、人工知能によって誕生した演劇を象徴する。人工知能詩人SIAの詩集『詩を書く理由』の中から20余篇の詩を選び、その言葉を演劇表現に立ち上げたものだ。人工知能によって書かれた詩の内容だけでなく、それをどのように舞台化して見せるかに関心が集まった。SIAの詩集『詩を書く理由』も8月に出版された。

最近頭角を現している劇作家キム・ドヨンの新作『ウィンキー』も注目を集めた。ウィンキーは子供の世話をするようにプログラミングされた家庭用AIロボットだ。ウィンキーが世話をしていた5か月の子が死亡した状態で発見され、ウィンキーは警察に拘禁される。そして子供の突然死について誰が責めを負うべきか議論が戦わされる。人のようなロボットとロボットのような人間の女性が入れ替わり立ち替わり舞台に現れることで、ロボットと人間の境界が次第にぼやけてくる。両者はお互いを照らす鏡のように作用し合い、相手の存在を通して自分に欠落したものを見つめ直す物語。人間とロボットが交差する地点から始まる演劇だ。

劇団イワサムの『A.I.R. 鳥が食べたリンゴを食べる人』（チャン・ウジェ作・演出）も、自意識を持つロボットと人間の関わりを描いている点でこの作品と共通している。ペスト、スペイン風邪、コロナに次ぐ第4次パンデミックを経て階層化された人類は、3つの居住地域に分かれて暮らすことになる。自意識を持ったロボット、ジニーも登場する。人間とロボットの感情的な交流も可能になり、両者の区別はそれだけ難しくなる。ジニーという人工知能ロボットと人間の積極的な関係形成を描いているのがポイントだ。人間がロボットを支配し統制するという関係を超えているという点で、本作は新しい「未来の物語」の可能性を提示している。今後、人間とAIの交流や、両者の葛藤を描く作品がどんどん創作されるのではないだろうか。

バリアフリー公演の新たな試み「リラックス・パフォーマンス」

2019年、南山芸術センターが公共劇場として初めてバリアフリーを導入したのを皮切り

に、韓国の舞台芸術界にもバリアフリーが本格的に導入されはじめた。今はその取り組みも多様化している。「劇団エイン」や「劇団HANDSスピーク」、「劇団ホイール」、「劇団障がい女性共感」のように障がいを持つアーティストたちが創作の主体として活動する取り組み。「劇団ここは当然劇場」、「0^{ゼロ}setプロジェクト」、「電話のベルが鳴る」による障がい者の権利を求める運動から始まった、障がい者の生を伝える芸術としての、既存の文化的生産物や美学的パラダイムに抗う政治的・社会的な取り組み。そして障がい者と非障がい者のコラボレーション、特にプロのアーティストが発達障がい者たちと共に創作する取り組みがある。この中で新しいバリアフリーの創作を試みている劇団が注目を集めている。2021年から2022年にかけて、「発達障がい者と共に創るリラックス・パフォーマンス」を創作している劇団ブックセトンだ。リラックス・パフォーマンスはバリアフリー演劇の一つの試みとして始められたものだが、これまで当たり前とされてきた劇場の慣習や環境、ルールを壊すと同時に、新しい公演美学を提示しているという点で注目を集めている。

劇団ブックセトンは2019年から「発達障がい者と共に創るリラックス・パフォーマンスの開発」を進めており、「プランQ」と名付けて連続プロジェクトを展開している。「Q」は「QUESTION」すなわち「問い」を意味する。さらに言えば、「舞台芸術を通じて私たちが生きる共同体、社会、世界で“正常”と呼ばれる規範に対して常に疑いを持って問いを投げかけ、その“正常”の範疇から外れた異質な(QUEER)存在の生を見つめる」という意図を内包している。劇団ブックセトンは、「劇団ブックセトン×プランQ」と称して、文献調査や取材によって、発達障がいに関するリサーチを行った。「リラックス・パフォーマンス」の基本コンセプトである、発達障がい者のための「バリアフリー」とはなにかを根本的に捉え直し、「バリアフリー」を広く展開するためのリサーチとワークショップを実施したのだ。2021年と2022年に上演した2本のリラックス・パフォーマンス『トントントン』と『私の話をちょっと聞いて』がその成果だ。『トントントン』が子どもの観客を対象にしたとすれば、『私の話をちょっと聞いて』はより成人観客に比重を置いて作られた作品だ。お隣の日本では演劇だけでなくコンサートやパレエなど、さ



劇団ブックセトン『トントントン』 写真提供：劇団ブックセトン

さまざまなジャンルでリラックス・パフォーマンスが導入されていると聞く。劇団ブックセトンを皮切りに、新しいジャンルであるリラックス・パフォーマンスが今後どのように展開されるか見守っていく必要がある。

ソゲドン 西溪洞複合文化施設の建設をめぐる議論

2022年、韓国演劇界でもっとも熱い議論を巻き起こしたのは、ソウル特別区にあたる龍山区西溪洞で計画されている文化施設建設事業だろう。この計画は、現在、国立劇団(National Theater Company of Korea)が使用している西溪洞の敷地に、賃貸型民間資金事業(BTL方式)⁽⁶⁾として、大劇場(1200席)、中劇場(500席)、3つの小規模の劇場(300席、200席、100席)を含む地上15階、地下4階建ての複合文化施設を建設するというものだ。文化体育観光部は総事業費1千244億ウォンをかけて2023年7月に着工し、2026年12月末に竣工することを目標に、2022年12月現在事業者選定などの手続きを進めている。

だが、この事業をめぐるのは、今なお演劇界と文化体育観光部の間の摩擦が収まらず、さらに、同じ舞台芸術の世界でも、演劇、ダンス、ミュージカルなど、ジャンルによって立場の違いが生じ、問題となっている。演劇界では、国立劇団が2010年から使用してきた敷地に演劇の上演には向かない大劇場を含む多目的の文化施設を建設するのは、国立劇団を象徴する空間を破壊するに等しい計画だとして強い反発の声が上がっている。一方、国内に専用劇場を持たないダンス業界や、需要に比べて公演の場が不足しているミュージカル業界の立場はまったく違う。11月21日には「創作・製作専用国立劇場とは何か?」というテーマで国会議員や有識者によるフォーラムが開催された。フォーラムのテーマから分かるように、演劇界は文化体育観光部が計画した「複合文化施設」の代わりに、作品のクリエ

イションとプロデュースに特化した国立劇場の建設を代案として提示している。国会ではすでに、多目的複合施設を建設する方向で予算執行計画が承認されており、計画変更を行うか否か判断が迫られている。建設計画を白紙に戻して最初から見直しを図るのか、それとも両者が劇的な合意に達するのか、今後注視が必要だ。



文化体育観光部が計画した西溪洞の複合文化施設建設に反対して演劇人たちはデモを行った 写真提供:ソウル演劇協会

- (1) 「今年の舞台芸術市場規模、8,000億ウォンを越える……コロナ以前のレベルに回復」ハンギョレ新聞 (2022年11月7日) <https://www.hankyung.com/life/article/202211071295i> (最終アクセス日: 2023年3月15日)
- (2) 韓国では公演法が改正され、2019年6月25日から劇場等運営者、公演の企画・製作者などは公演についての情報をKOPISに届け出ることが義務付けられた。これにより、作品別の累積観客動員数と興行収入を比較的に明確に把握できるようになった。
- (3) 李星坤著「5つのキーワードで現代を読み解く」(『舞台芸術と理論』第86号、舞台芸術と理論のための会、2022年6月発行、p. 116) 参照。
- (4) 多元芸術: 美術、演劇、ダンス、映画、音楽、文学など、既存の芸術分野を越境し、横断し、混交するようなアートを指す韓国独自の用語。従来のジャンルに収まらない作品、アーティストにも政府の支援が届くよう、1990年代後半に作られたカテゴリー。
- (5) 「ソウル国際舞台芸術祭2022、6日の日程で開幕……『転換』をテーマに23公演」イーデイリー (2022年10月4日) <https://www.edaily.co.kr/news/read?newsId=03867126632489640> (最終アクセス日: 2023年3月15日)
- (6) BTL方式: 民間の資金や技術力を活用して公共事業を行うための手法の一つで、「建設し (Build)」「移転し (Transfer)」「賃貸する (Lease)」の頭文字を取ってBTLと呼ばれる。民間の業者が施設を建てて政府に寄付を行い、政府は建物の建設費用や施設運営にかかる経費を、賃貸料として民間に支払って運営する。

Lee, Seung-gon

演劇評論家。韓国芸術総合学校演劇院演劇学科教授。同校卒業後、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)



「リトル・アマール・ウォーク」(ニューヨーク・ハーレム) © The Walk Productions / Respective Collective

[アメリカ]

演劇界の再編へ

外岡 尚美

2021年8月にブロードウェイの劇場は本格的に再開したが、シーズン前半にはCOVID-19感染による上演キャンセルが頻発し、さらに中盤になってもオミクロン株による感染者急増の影響で、多くのすぐれた舞台が閉幕を余儀なくされた。とはいえ、演劇界における不平等や不公正を是正しようとする昨シーズンから続く試みが牽引する形で、シーズン全体としては豊かな演劇的成果をもたらした。特にアフリカ系演劇人の活躍は目覚ましく、ブロードウェイにおける多数の新作上演やリバイバル上演だけでなく、トニー賞受賞やリージョナル・シアター発の舞台のピューリツァー劇作賞受賞などが続いた。劇作だけではなく、リージョナル・シアターでの芸術監督の交替やリーダーシップの再編成が進み、演劇界の組織と芸術的価値基準において、より多様で多元的なビジョンが提示される可能性の素地が作られつつあると言えるだろう。

アフリカ系女性劇作家たちの活躍

アフリカ系演劇人の作品では、ブロードウェイ再開第一作となった8月のアントワネット・スワンドゥ(Antoinette Nwandu)の『パス・オーバー(Pass Over)』(2022年版に記載)に続いて、まず11月に幕を開けたアリス・チルドレス(Alice Childress, 1916-1994)の『トラブル・イン・マインド(Trouble in Mind)』(ラウンドアバウト・シアターカンパニー[Roundabout Theatre Company])を特記すべきだろう。1955年にオフ・ブロードウェイで初演され、ブロードウェイで上演を予定されながら、プロデューサーに要求された書き直しをチルドレスが拒否したことで、ついに上演されることのなかった作品である。白人男性演出家と黒人・白人俳優たちのリハーサル風景を描くバックステージ・コメディだが、演出家には決して逆らわず、おもねることがサバイバル・テクニクにならざるを得ない黒人俳優たちの姿を自虐的笑いに包んで描く。「反リンチ劇」をブロードウェイで上演しようとする〈意識の高い〉演出家だが、彼の要求する演技はまさに典型的で愚かな黒人像であり、主役のウイレッタは自分では信じていることのできない登場人物の言葉や行為に同一化することを要求される。2020年6月に公表されたオープン・レター「親愛なる白いアメリカ演劇へ(Dear White American Theater)」で可視化された、演劇の現場での階層秩序と意識化されない人種差別や白人至上主義が問題となっている現在、1955年のこの劇は〈公正なつもり〉の白人の鈍感さと、その中で消耗していく才能を描いて、今も変わらぬ痛みを捉えた。

人種関係や分断は所与のものとしても、その中で道徳的想像力を主題とした舞台も印象に残る。11月にはリン・ノッテージ(Lynn Nottage)の『クライズ(Clyde's)』(ヘイズ劇場[Hayes Theater])、2022年1月にはドミニク・モリソー(Dominique Morisseau)の『スケルトン・クルー(Skeleton Crew)』(サミュエル・J・フリードマン劇場[Samuel J. Friedman Theatre])が上演され、共に2022年のトニー賞劇作部門にノミネートされた。『クライズ』でのダイナーで働く元受刑者たち、そして『スケルトン・クルー』での工場閉鎖を前にした自動車産業の労働者たち、ほぼ全員がアフリカ系やヒスパニック系の人々だが、それぞれが選択の幅のほ



アリス・チルドレス作『トラブル・イン・マインド』
(ラウンドアバウト・シアターカンパニー) 撮影: Joan Marcus

とんどない状況を生きる。

ペンシルヴェニア州レディングのトラック・ドライバー向けダイナーを舞台にした『クライズ』のキッチンでは、刑務所から出所してきた4人がサンドイッチを作る。窃盗や薬物売買、強盗などの前科をもつアフリカ系やヒスパニック系の3人に、白人至上主義者の入れ墨をした白人青年も加わるが、彼らに君臨するのは同じく元受刑者の店主クライドである。彼らのような「能なしを雇うのは私だけ」「苦しみに関心じゃないけど」「お情けはかけないよ」、といった強烈な言葉で情け容赦なく4人を牛耳り、笑いを誘う。ウィットに富むやりとりのなかでもアメリカの刑務所システム、薬物中毒、貧困、ホームレスといった問題が描かれるが、核心にあるのは彼らが一步前に進むためにどのような選択をするのかという道徳的想像力の問題であり、この舞台では美味しいサンドイッチを作るという夢が、そのような想像力の根源となる。

またデトロイトを舞台にしたデトロイト三部作の一作『スケルトン・クルー』においては、工場閉鎖を目前にした現場主任レジーの苦悩と年長の労働者フェイの選択に、そのような想像力を見出すことができる。管理職の末端に属するとはいえ自分自身も職を失うことを恐れながらレジーは労働者を守ろうとし、退職後の手当が一気に有利になる(勤続30年)を待つばかりだったフェイは、レジーと同僚の若い2人を守ろうとする。闘病、息子の離反、恋人の死、ホームレスといった苦境にもかかわらず、フェイは結末で自己犠牲とも言える選択をする。かつてノッテージはビュリツァー劇作賞受賞作『スウェット(Sweat)』(2015年初演)で、工場閉鎖を前に差別意識や自己保存のために労働者たちの連帯が崩壊する厳しい状況を描いたが、それと同じ状況を描きながらモリソーは、口は悪いがあたたかみのあるやりとりを通して、限られた選択肢のなかでも人間相互の連帯と倫理的な選択の可能性があることを描いた。『スケルトン・クルー』は2016年オフ・ブロードウェイで初演、2022年のブロードウェイ上演は1月のオミクロン株による感染拡大のなかで大きな痛手を受けながらも、フェイ役のアリシア・ラシャド(Phylicia Rashad)はトニー賞の助演女優賞を受賞した。

アフリカ系の人々の体験と人種関係の再検討

10月には、『スケルトン・クルー』の演出も手がけたルーベン・サンティアゴ＝ハドソン(Ruben Santiago-Hudson)作・演出・主演の自伝的一人芝居『ラッカワナ・ブルース(Lackawanna Blues)』(マンハッタン・シアター・クラブ)、ダグラス・ライオンズ(Douglas Lyons)の『チキン&ビスケット(Chicken & Biscuits)』(サークル・イン・ザ・スクエア劇場)、キーナン・スコツツ2世(Keenan Scots II)の『ソーツ・オブ・ア・カラードマン(Thoughts of a Colored Man)』(ジョン・ゴールドデン劇場)と、アフリカ系演劇人の作品が次々と幕を開け

た。とりわけ『ラッカワナ・ブルース』は、サンティアゴ＝ハドソン 1 人で25人を演じ分ける演技と語りの魅力が話題になった。50年代のニューヨーク州ラッカワナの「ナニー」と呼ばれたタフで愛情豊かな女性とコミュニティを描くこの作品は、2001年のパブリック・シアターでの初演ののち、HBOによって映画化もされているが、今回の公演は、1人の俳優と劇の空間を共有することで立ち上がってくる時代と場所の濃密な空気を改めて感じさせるものだった。

さらに2022年のピュリツァー劇作賞はジェームズ・アイムズ (James Ijames) の『ファット・ハム (Fat Ham)』に贈られた。2021年の4月から5月にかけて、フィラデルフィアのウィルマ劇場 (Wilma Theater) から配信されたという点で異色の受賞である。南部のバーベキュー・レストランを営む黒人家族の息子ジュージーが、父の亡霊から叔父に復讐するように促される。しかし『ハムレット』とは異なり、ゲイで優しいジュージーは過去からのトラウマと暴力の連鎖を断ち切っていく。『キル・ムーヴ・パラダイス (Kill Move Paradise)』(2017年初演)で人種差別社会での黒人男性の悲劇を描いたアイムズだが、この喜劇では「人を害することより喜びを選んだら (if you chose pleasure over harm)」どうなるかと問いかける。2022年5月からパブリック・シアターでも公演された。

またトニー賞のミュージカル部門はマイケル・R・ジャクソン (Michael R. Jackson) 脚本・作詞・作曲による『ストレンジ・ループ (A Strange Loop)』(ライシウム劇場 [Lyceum Theatre]) に。ゲイの黒人アーティスト、アッシャーが直面する内的葛藤や矛盾——ゲイのアイデンティティと欲望、白人男性との関係、両親との葛藤、野心、不安など——が、彼が



ジェームズ・アイムズ作『ファット・ハム』(ウィルマ劇場)の配信映像から

ミュージカルを書き上げるなかで6人に実体化された「思考 (Thoughts)」とのやりとりで痛烈に表現される。2019年にオフ・ブロードウェイのプレイライツ・ホライズン (Playwrights Horizons) で公演、2020年のピュリツァー劇作賞に引き続いての受賞となった。

そして再演では2022年4月のストザケ・シャンゲ (Ntozake Shange, 1948-2018) による『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)』(ブース劇場 [Booth Theatre]、1976年初演)。虹の各色をまとい、それぞれ色の名を帯びた女性たちがその痛みや喜びを歌う詩をのびやかに語り踊る。「舞踊詩」とシャンゲが名付けた斬新な形式と、レイプや妊娠中絶、家庭内暴力のほか、黒人女性たちの夢や希望も率直に歌い上げ、今の女性たちの心にも響く記念碑的作品である。2019年にもパブリック・シアターで再演されたばかりだが、今回の公演ではパブリック版の振り付けを担当したダンサーのカミール・ブラウン (Camille A. Brown) が演出も担当。冒頭から言葉、動き、音楽が一体化し、ダンスが複数の女性たちの語りをつなぎ、「感情や物語を感知するための第二の経路を作り上げていた」(『ニューヨーク・タイムズ』紙)と高く評価された。再演部門と演出部門を含む7部門でトニー賞にノミネートされたが、観客数が伸びず、予定されていた8月14日よりはるかに早い6月5日で閉幕を余儀なくされた。

またミュージカルでは2021年10月のトニー・クシュナー (Tony Kushner) 脚本、ジニーン・



ストザケ・シャンゲ作『死ぬことを考えた黒い女たちのために』(ブース劇場) 撮影: Marc J. Franklin

テソーリ(Jeanine Tesori)作曲による『キャロライン、オア・チェンジ(Caroline, or Change)』(スタジオ54、2005年初演)が、1963年の南部を舞台に、ユダヤ系の家族と黒人メイドのキャロラインの関係を描いて時宜を得た再演となったことも付け加えておきたい。

観客数の減少と芸術監督の交替

アフリカ系演劇人の活躍は目覚ましいが、『死ぬことを考えた黒い女たちのために』だけではなく、パンデミック以降の観客数の減少は多くの舞台を直撃した。観光客の減少、同じ時期に多くの公演が幕を開けたことによる観客の分散、リモートワークの影響で劇場街近辺のオフィスに人が完全には戻っていないこと、さらに長期間の巣籠りの結果ナイトライフのスタイル自体が変化したこと、などが原因とされている。わずかに『ハリー・ポッターと呪いの子』が2022年7月以降健闘しているが、『ハミルトン』のようなヒット・ミュージカルでさえ2022年1月から7月までの週あたりの収益はパンデミック前のおよそ50%近くまで落ち込んでいる(『ニューヨーク・タイムズ』紙、2022年8月21日)。オフ・ブロードウェイ発の実験的な舞台——ティナ・サッター(Tina Sutter)による『イズ・ディス・ア・ルーム(Is This A Room)』やルーカス・ネイス(Lucas Hnath)の『ダイナ・H(Dana H.)』(主演のディードル・オコンネルはトニー賞の主演女優賞を受賞)——などの優れた舞台もプレビュー公演を含めて2か月弱で閉幕、『ストレンジ・ループ』でさえ2023年1月には閉幕することが発表された。

『オペラ座の怪人』も2023年1月に35周年を迎えた後、4月に閉幕するが、プロデューサーのキャメロン・マッキントッシュは「世界が変わった」と述べている。確かに、パンデミックと分断の経験を通して、時代の感性も変わりつつあるのだろう。冒頭で述べたように、各地の有力なリージョナル・シアターで芸術監督の交替が2019年前後から進んでいる。ニュー・ヘイヴンのロングワーフ・シアター(Long Wharf Theatre)、ルイヴィルのアクターズ・シアター(Actors Theatre of Louisville)、ボルティモア・センター・ステージ(Baltimore Center Stage)などはその一部である。数十年にわたって一人の(たいてい白人男性の)芸術監督の強力なビジョンとリーダーシップによって運営されてきた劇場が、ヒスパニック系やアフリカ系、そして女性の芸術監督を迎え始めたのである。フィラデルフィアのウィルマ劇場は2020年より、(チェコ出身の女性で劇場創設者・芸術監督のブランカ・ジシュカ[Blanka Zizka]から)ジェームズ・アイムズを含む3人の芸術監督が毎年交代する独特な体制をとり始めた。体制の変化により年間のプログラムやキャスティングだけではなく、資金の調達、観客や演劇の上演形式自体の変化が予想される。このようなリージョナル・シアターの変化が今後どのような演劇を生み出すことになるのかはこれから見ることができるだろう。

感受性を変容させる演劇の可能性

世界の変化への鋭敏な感受性は、パンデミック以降のアメリカ演劇界における様々な試みにも現れている。2022年9月14日から10月2日まで、イギリスのウォーク・プロダクションとブルックリンのセント・アンズ・ウェアハウス(St. Ann's Warehouse)の共同制作で、〈10歳のシリア難民の少女リトル・アマル〉がニューヨーク市各地を訪れた。3.5メートルという巨大なパペットのアマルは、離れ離れになった母を探して2021年7月にシリア国境に近いトルコの街を出発し、13か国9,000kmを旅してきた。『ウォー・ホース(War Horse)』のパペットで知られる南アフリカのHANDSPRING・パペット・カンパニー(Handspring Puppet Company)

『リトル・アマル・ウォーク』(ニューヨーク・タイムズスクエア)
© The Walk Productions / Respective Collective



マーティナ・マイオーク作『サンクチュアリ・シティ』(ルンシル・ローテル劇場)
撮影: Joan Marcus / 写真提供: New York Theatre Workshop

の協力で作られ操作されるアマルは、難民キャンプや各地で計画されたイベントを訪れるが、その周囲にはアマルを追って歩く大人や子供が集まり、祝祭的野外劇ともなる。ヨーロッパでは反難民感情をあらわにした都市もあったようだが、ニューヨークにおいてはメトロポリタン・オペラやラ・ママ、リンカーン・センターなど数多くの組織がパートナーとしてリトル・アマルを歓迎するイベントを行った。ウクライナ情勢が厳しさを増し、アメリカ国内に反移民感情もあるなか、難民の子供たちの人権や希望を喚起する「ウォーク」は、演劇が世界と関わる先端部であり、人々の感受性に(わずかながらでも)変容をもたらし得る可能性を指し示している。

そのような可能性を開く劇として不法移民の若者二人

を描いたマーティナ・マイオーク (Martyna Majok) の『サンクチュアリ・シティ (Sanctuary City)』(2021年9月、ルシール・ローテル劇場 [Lucille Lortel Theatre]) もある。またプレイライツ・ホライズン公演の、2013年のカブールを舞台に元アメリカ軍通訳の不安な日常を描くシルヴィア・クーリ (Sylvia Khoury) による『セリング・カブール (Selling Kabul)』(2021年11月)、そしてダウン症の女性と異母兄弟や友人との間でケアすること、されることを描いたウィル・アーベリー (Will Arbery) による『コルシカーナ (Corsicana)』(2022年6月)も、世界への感受性を開くものだろう。

ソンドハイムの死と古典作品の改変

2021年11月にはミュージカル界の巨星スティーヴン・ソンドハイム (Stephen Sondheim、1930-2021) が亡くなった。ソンドハイムの『イントゥー・ザ・ウッズ (Into the Woods)』(セント・ジェームズ劇場、1987年初演) は2021年7月から8月まで短期間の再演。また『カンパニー (Company)』(バーナード・B・ジェイコブズ劇場 [Bernard B. Jacobs Theatre]、1970年初演) は、30代で結婚しない男性という設定の主人公を女性に変えて2021年12月から再演された。単なるクロスジェンダー・キャスティングではなく、ソンドハイムの承認のもと設定自体を組み替えての再演だった。トニー賞の再演ミュージカル賞を受賞。アメリカ演劇界の広い裾野から進む再編の波のなかで、『カンパニー』のような古典的ミュージカルもまた、同じ上演ではあり得ないということだろう。この変容のなかで今後どのような舞台が生まれてくるのか、注目したい。

とのおか・なおみ

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



マックス・ウェブスター演出「ヘンリー五世」(ドンマー・ウエアハウス) 撮影: Helen Murray

[イギリス]

他者化の暴力——

人種差別

性差別

障害者差別

racism, genderism, ablism

本橋 哲也

2022年は2年以上にわたった新型コロナウイルス感染症の影響による劇場閉鎖がようやく解けて、英国ではほとんどの劇場が活動を再開した。経済と文化にわたるその長期的な影響と損失についての総括には時期尚早であろうが、久方ぶりに活気が戻った英国劇壇では、リバイバル、新作を含めて、多くの成果が見受けられた。この小稿では管見の及ぶかぎり評者が感銘を受けた舞台に触れながら、昨年末から今年秋までの英国劇壇を概観してみたい。

2022年の現実を映すシェイクスピア劇

まずシェイクスピアから二作、『から騒ぎ(Much Ado About Nothing)』(シェイクスピア

作、サイモン・ゴッドウィン [Simon Godwin] 演出、National Theatre, Lyttelton [ナショナル・シアター リトルトン劇場]、2022年8月7日初日)と『ヘンリー五世 (Henry V)』(シェイクスピア作、マックス・ウェブスター [Max Webster] 演出、ドンマー・ウェアハウス [Donmar Warehouse]、2022年2月22日初日)。どちらも現代に舞台を移した上演で、それだけならば新味がないが、前者が原作にある複合的な差別の中核にあるジェンダーの位相を大胆に前景化し、後者が戦争の背景にある軍産官民の共犯関係を描いて、2022年の現実を映し出していたことに注目した。

『から騒ぎ』はイタリアのメッシーナのリゾートホテルを舞台として、家父長制度による抑圧と人種差別の交差を焦点化するために、シェイクスピアの原作では登場しないヒーローの母アントニアを登場させる。シェイクスピア演劇では(おそらく『ロミオとジュリエット』を稀有な例外として)、母と娘の関係が描かれることが少なく、それゆえにその関係の不在を「消去された実在」として喚起することが劇の社会的力学を考察する鍵となる。今回の演出では、原作でヒーローを自らの娘のように愛している叔父アントニオをアントニアという名前に変えて、ヒーローの母、つまりレオナートの妻に設定する。それだけでなく、アントニア(ウェンディ・クウェ [Wendy Kweh])もヒーロー(イオアナ・キンブック [Ioanna Kimbook])も東アジア系の女優に演技させることで、ヒーローはヨーロッパ白人とアジア人との「混血」と観客に納得させる。つまりここでは、「カラー・ブラインド・キャスティング」という最近の欧米におけ

サイモン・ゴッドウィン演出『から騒ぎ』(ナショナル・シアター リトルトン劇場) 撮影:Manuel Harlan



るシェイクスピア上演の原則を逆なでする「人種本質主義」があえて採用されているのである。そのような「東洋の無垢な」女性にクローディオという白人男性が一目で恋に落ちるのだが、いったん純潔でないかと疑うと結婚式の席上で罵倒して辱める、といった身勝手な白人男のオリエンタリズムが否応なく目立つことになる。その一方で、ベアトリス(キャサリン・パーキンソン [Katherine Parkinson])を運動の中核とする、女性たちによる男性の性差別暴力に抵抗する“MeToo”的な連帯がさまざまな場面で強調され、支配的なジェンダー秩序のなかで、「被害者」となってきた女性たちが「当事者」となって自立していくさまが描かれるのだ。さらにこの劇を評して“Much Ado about Noting”と言われることもあるように、登場人物たちが「盗聴」(eavesdropping)を互いに盛んに行う一方で、それをきちんと「理解」(noting)できてはいないことが明らかにされる。実はドン・ジョンたちの悪行を暴くのも、表面的にはコミュニケーション力に長けているとは言い難いドグベリーたち庶民階級であって、それは喋ることよりも聞くことに彼らが優れていたからだ。このように今回の上演は、『から騒ぎ』という劇がはらんでいるジェンダーや人種や階級をめぐる差異の力学をあらためて認知させる点で、意義ある現代的上演と言えるだろう。

『ヘンリー五世』は現実の戦争が起きている時代に何度でも召喚される劇である。もっとも有名な例が1939年のヨーロッパ大戦時のローレンス・オリヴィエ版の映画(1944)であり、1982年のフォークランド戦争時のケネス・ブラナー版の映画(1989)だろう。今回の『ヘンリー五世』の初日は2022年の2月22日であるから、2月24日に開始され現在も継続しているロシア・ウクライナ戦争を直接に意識したものではないだろうが、肥大した軍産官複合体とポピュリズム政権に抵抗できないメディア組織がいかに民衆をナショナリズムの名のもとに動員し、戦争へと駆り立てるかが、ヘンリー王(キット・ハリントン [Kit Harington])を中心とする現代企業体のビジネスライクな他国侵略によって示唆される。冷戦終了後の地域紛争が、いまだにアメリカ合衆国を中心とする西／北側諸国と、ロシアを含む東／南諸国との軍事と経済が密着した代理戦争というグローバルな様相を帯びていることを私たちに認識させるのだ。そうした政治的経済的力学のなかでヘンリーは、「国民国家の英雄」としての王というよりは、肥大したグローバル企業の経営者として描かれる。兵士たちを鼓舞した「クリスピン演説」も、アジンコートでの奇跡的勝利を知った彼の偏執狂的な哄笑によって相対化され、戦争で達成されるはずの領土支配の無効が印象付けられる。オリヴィエの戦争賛歌から77年を経て、21世紀の新帝国主義と新自由主義の結託の時代において、いまや『ヘンリー五世』は反戦劇としての潜勢力を発揮しているのである。

複合的差別を告発する秀作

今年の英国劇壇では新作でも、ジェンダーや人種や階級や身体能力によって他者を差別する暴力がいまだに継続している現代社会のありさまを描く舞台が目ざされる。2017年にアメリカで初演された『人形の家 Part 2 (A Doll's House, Part 2)』は、夫の家を出奔してから15年が経過し、成功した「フェミニスト作家」となったノラが、元の家に帰ってきて、家政婦と娘と夫と会話する、文化的差異によって分断された登場人物たちの議論に集中した対話劇である(ルーカス・ナス [Lucas Hnath] 作、ジェームズ・マクドナルド [James Macdonald] 演出、ドンマー・ウエアハウス [Donmar Warehouse]、2022年6月10日初日)。ノラ(ノーマ・ドゥメズウェニ [Noma Dumezweni])の期待に反して、前夫のトルヴァルは自らの社会的地位の低下を恐れて、この15年間離婚届を提出しておらず、そのせいでノラは作家としての社会的成功にもかかわらず「独立した人格」としては認められていない。当時のノルウェーでは男が離婚届を提出するのは簡単だが、女のほうは夫による家庭内暴力のような明白な理由がないと離婚が許されないという差別があったので、ノラの意向だけでは離婚が成立しないからだ。そこで、もとの家に久しぶりに帰ってきたノラが、夫から離婚に同意する署名を獲得しようとして、家政婦と娘と、そして夫自身と議論を重ねるとい、ほぼ二人だけの会話が3回行われ、その中で家庭や社会をめぐる思想が、階級や世代や



ジェームズ・マクドナルド演出『人形の家、第二部』(ドンマー・ウエアハウス) 撮影: Marc Brenner

ジェンダーによって、どのように異なるかが浮き彫りにされていく。結局、最後は何も解決されず、事態は進展することがなく、男女間の和解も成立しない。かろうじて、かつての夫と妻が双方の状況の差異と、欲望のありかを認識しあうところに、微かな互いの独立した人格を認め合う展望が開けるのかもしれない。ジェンダーが平等な未来への希望／絶望を残して終わる劇として、現在の私たち自身の社会に残存する多くのインターセクショナルな複合的差別を考えさせる秀作である。

『誰でもが (All of Us)』は、英国における2000年代以降の「障害者」に対する政府の補助金カットという現実を主題とする、きわめて時宜にかなった作品だ(フランチェスカ・マルティネズ [Francesca Martinez] 作、イアン・リックソン [Ian Rickson] 演出、ナショナル・シアター ドーフマン劇場 [National Theatre, Dorfman]、2022年7月27日初日)。作者と主演が自身も「障害者」であるマルティネズで、彼女の経歴を知らなかった評者は最初、障害を見事に「演じている」と思ってしまった。だが舞台が進むにつれて、次々と「本物の障害者」俳優が登場してくるので、自分自身の「偏見」に気付かされる、そんな舞台である。「障害」を抱えていることが、ちょうどほかの差異と同じように、まったく「ノーマル」であることが(「センセーショナル」ではなく)自然に体得されるような上演で、彼ら彼女らが少数派でも特別でも、あるいは「弱者」でもなく、私たちの社会の当たり前の一部であることが、舞台上の彼女たちの存在によって認知されていく。現在の英国政府(それと政権を支えている私も含めた多くの「健常者」マジョリティ)が、こうした人々をその「特殊性」ゆえにゲットー化することで、さまざまな悲劇が起きていることを「当事者」から教えられる、という演劇の持つ最良の教育効果の一つがここに発揮されるのだ。マジョリティの支持を得るために障害者

への支援を減額することに熱心な国会議員に向けられた、劇の最後の台詞、「誰でもが」同じ状況を生きているという主人公の台詞が心に響く。私たち自身が同じ社会に生きる人びとを、差異をステレオタイプ化することによっていかに他者化しているか、そのことを静かに告発する、今年の秀作のひとつである。



フランチェスカ・マルティネズ作・主演『誰でもが』
(ナショナル・シアター ドーフマン劇場) 撮影: Helen Murray

破壊的暴力を注視する演劇

2022年は後世の歴史家によって地球環境破壊が後戻りできない状況に陥った年として記述されることになるかもしれないが、その意味で最もトピカルな話題を提供したのが、『審判 (The Trials)』である(ドーン・キング [Dawn King] 作、ナタリー・アブラハミ [Natalie Abrahami] 演出、ドンマー・ウエアハウス、2022年8月12日初日)。環境破壊が進行してガスマスクなしには屋外で暮らせない近未来の英国が舞台。外気を完全に遮断した地下の密室で、12人の10代の若者たちが、政府によって委託された陪審員として、3人の大人を「審判」し有罪か無罪を判断するという作品で、いわば『12人の怒れる男たち』の環境問題版とも言える。大人たちは自分たちの環境破壊に対する責任について、さまざまな理由を挙げて何とか自己弁護しようとするのだが、結局はいずれも「有罪」となって過密人口に対する対処策として死刑に処されるという希望のない結末だ。若者たちにも「強硬派」と「穏健派」がいて、厳しく告発する者たちと情状酌量を訴える者たちの中で意見が分かれるのだが、結局は多数決によって、若者たちの生活と未来を破壊したという罪でいずれも裁断されてしまう。とくに被告たちが特別な「罪」を犯したわけではなく、現在の私たち自身の水準からすると、中産階級にありがちな「普通」の生活をしている——時々、飛行機に乗ったり、かつては肉を食べていたり、車を所持していたり、子どもが二人以上いたり……。そうしたことのすべてが「犯罪」になってしまうので、その意味では、現在いわゆる「先進国」で暮らしているほとんどの人々が「有罪」ということになるだろう。このように書くとき単純で教唆的な劇に思われそうだが、舞台自体は情緒やユーモアや詩的な台詞に満ちており、なにより12人の陪審員を演じた、彼女ら彼ら自身も10代の若者たちの演技がすばらしい。地下室の閉鎖的な裁判劇であるから、ほとんど「事件」は起きないのだが、現在の地球環境の危機的状况について、私たち自身の説明責任 (accountability) と応答責任 (responsibility) と罪業責任 (liability) のありようを考えさせられる劇であることは間違いない。

『愛国者たち (Patriots)』は、ソビエト連邦崩壊以降のロシアがエリツィンからプーチンへと指導者が変わる過程で、「愛国」とは何かという主題をめぐる、実在した人物たちの事績

ドーン・キング作『審判』(ドンマー・ウエアハウス) 撮影: Helen Murray



をめぐって展開される群像歴史劇だ(ピーター・モーガン [Peter Morgan] 作、ルパート・グールド [Rupert Goold] 演出、アルメイダ劇場 [Almeida Theatre]、2022年7月2日初日)。中核にボリス・ベレゾフスキー(トム・ホルンダー [Tom Hollander])という、政治とはビジネスであるとする金銭利益至上主義者と、ウラジミール・プーチン(ウィル・キーン [Will Keen])という、政治とは権力支配であると信じる独裁的権威主義者との対立を据えて、そこに現在でも暗躍するロマン・アブラモヴィッチ(ルーク・サロン [Luke Thallon])のようなオリガルヒを絡ませて描くので、観客としては否応なく2022年のロシアの状況に思いを馳せざるを得ない。つまりこの劇では、ソビエト連邦が崩壊した後のエリツィンによる緊縮政策が多くの人々に不人気で、その後の経済的・政治的混乱の中から、プーチンのようなロシア帝国を復権しようとするポピュリスト的指導者が生まれてくる過程が、さまざまな「愛国主義者」たちの相克によって描かれていくのだ。それぞれの人物描写の対立軸が明確で、権力を産み出す源泉について、現代の民主主義政治の末路について、資本主義の功罪について考えさせられる点は多い。しかしながら(特にウクライナ戦争以降は……)自分たちのことを「ロシアほど酷く／惨くはない」と考えているだろうと思われる多くの西側諸国の観客にとって、それがどれほど自分たちの問題として身に迫るかどうかは、疑問に残る。英国自体も今年は保守党政権の迷走や、貧困層を直撃しているエネルギー費用の高騰で危機的状態にあるからである。

最後に、今年一番の話題作と言える『証拠が示すとおり(Prima Facie)』は、性暴力の被害者を裁判所や法制度が全く守ることができない現在の英国社会における家父長制度の残滓を鋭く摘出する(スージー・ミラー [Suzie Miller] 作、ジャスティン・マーティン [Justin Martin] 演出、ハロルド・ピンター劇場 [Harold Pinter Theatre]、2022年4月15日初日)。ジョディ・カマー (Jodie Comer) 主演の一人芝居で、強者の弁護によって利益を得てきた大手弁護士事務所に所属するエリート弁護士が、自ら性暴力の被害者となった劇的狀況を回顧し、2時間以上にわたって熱弁をふるい続ける。自身の心と身体の痛みを吐露する演技は圧巻だが、彼女の演技に特徴的なのは、他者意識が鮮明なことである。単に客席の私たちに語りかけるだけでなく、裁判の場面を描写するところで、自分を支える労働者階級の母親の存在や、無名の若い婦人警官の思いがきわめて繊細かつ明晰に浮かび上がってくるのだ。MeToo運動の原点にある「あなたは悪くない、あなたは一人ではない」というメッセージが劇場全体を包み、観客の共感の渦が巻きあがる。三方の壁を裁判ファイルが埋め尽くした舞台の最後の場面で、彼女自身の裁判ファイルがまず一冊照らし出されてから、そのファイルの数が次々と点灯されて増えていき、やがて三方の壁面を埋め尽くす情景こそは、「サイレント・マジョリティ」という言葉の本当の意味を教えてくれるようだ。



スージー・ミラー作『証拠が示すとおり』（ハロルド・ピンター劇場） 撮影：Helen Murray

ジェンダー・人種・階級といったカテゴリーを横断する複合的な差別状況や、その破壊的暴力の現れとしての戦争や環境破壊が、一気に噴出した感のある今年、それを押しとどめようとする運動はどこに潜在しているのか？ 他者化の暴力を注視する演劇は、現実の社会変革に対してささやかな力しか持たないかもしれないけれども、変革のための胎動はそこにもたしかに萌しているのである。

047

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）、『ポストコロナリズム』（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）、『宮城聰の演劇世界』（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。



ルネ・ボレシュ作・演出『上がって下がるカーテンとその間の彼の人生 (Aufstieg und Fall eines Vorhangs und sein Leben dazwischen)』 フォルクスビューネのルネ・ボレシュ新体制はこの作品で始まった。©Christian Thiel

048

【ドイツ】

過酷な時代を反映し、 解決策を探る演劇

エーファ・ペーレント

2021/22年のシーズンは大きな安堵のため息とともに始まった。ドイツ人の約70%がこの時点ですでに2回ワクチン接種を受けていて、劇場は楽観的に、当面はさらなるロックダウンがその扉を再び閉めはしないと見積もっていた。2020/21シーズンは事実上中止となったが、それでも多くのアンサンブルは稽古をしていたので、一連の作品が積み積みもって、いまや——キーワードは《初日の渋滞》だ——ようやく日の目を見るのを待っていた。演技手たちは、やっと再びライブで観客を前にして演じられると意気込んでいたが、観客はためらっていた。それは当初はさほど目立たなかった。なぜなら、多くの劇場がさしあたり、パンデミックに応じた、空席を入れた座席配置を保っていたからだ。だが、観客のためらいは、シーズン

が進むにつれて次第に明らかになってきた。2019年まで比較的安定して年間550万人の入場者を確保しているドイツの劇場は、現在、ベルリンの壁崩壊以来、もしかすると最悪の観客減を経験している。一部の観測筋は、8割だったのが6割になったとも口にしてているが、信頼できる数値はまだ得られていない。それに、ひょっとして本当にCovid-19だけのせいだったのか？

確かに、2020/21年のシーズン、そして2021/22年の冬もなお、関係者の病気による延期や中止が相次いでいて、それが劇場の年間会員制にも影響したかもしれない。しかし別の原因も、過去に、また今まさに議論されている。たとえばパンデミックによる生活習慣の変化、ウクライナへのロシアの侵略戦争、プラス10%前後にまで上昇したインフレ率とエネルギー危機の脅威だ。加えて、リベラル保守系の新聞も文化面で、劇場やその政治的な素材自体の《ウォークネス(wokeness/社会正義の解決につながる気づき)》が問題であって、中流層の中核的観客をひるませているかもしれないと推測した。だがおそらくここでは、新聞社自身の防衛的反射神経だけが予測されている。

制度の変容

実際、かなりの数の市立・州立の劇場が、また民営の劇場も、構造的・芸術的な再編成の過程にある。劇場は、より多様で、差別に対してより敏感で、より持続可能であるべきであり、そうでなければならない。よりジェンダーの点で公正で、より家族に優しい労働環境を提供すべきであり、そうでなければならない——そう望むのは、パンデミック下の計3年間、フリーの舞台芸術家に約1億6000万ユーロの連邦の資金を提供した舞台芸術基金(Fonds Darstellende Künste)や、アンサンブル・ネットワーク(ensemble-netzwerk)、ドイツ舞台関係者協同組合(Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger)、民営劇場連邦協会(Bundesverband Freier Theater)、国際製作主体連合(Bündnis Internationaler Produktionshäuser/ドイツ国内にある7つの劇場のネットワーク)といった団体だが、連邦の政治もそうだ——昨秋から文化担当國務大臣の職を手にしているのは、緑の党の政治家クラウディア・ロート(Claudia Roth)である。

多くの芸術監督たち、たとえばミュンヘン・カンマーシュピール(Münchener Kammerspiele)のバルバラ・ムンデル(Barbara Mundel)、ドルトムント劇場(Theater Dortmund)のユリア・ヴィッサート(Julia Wissert)、マンハイム国立劇場(Nationaltheater Mannheim)のクリスティアン・ホルツハウアー(Christian Holtzhauer)、ハノーファー劇場(Schauspiel Hannover)のゾーニャ・アンダース(Sonja Anders)が公に主張しているのは、俳優アンサンブルの、より多様かつ包括的な編成だ。その手段として、彼らは意図的に、心身障がいや、

移住ないしクィアの体験を持つ俳優を起用する。芸術監督も集団で任されることが多くなった。そのことは、たとえばマクデブルク劇場 (Theater Magdeburg) の芸術監督トリオ、マールブルク劇場 (Theater Marburg) の双頭体制、シーズン終了後にベルリン演劇祭 (テアタートレッフェン、Theatertreffen) の監督を引き継いだ4人のチームに見て取れる。

この展開は、解放を求める社会的な議論と関連していて、その議論の一部は、依然として厳しいヒエラルキーで男性が指導的立場の多数派だった劇場で火がついた。そうして、たとえばすでに2012年 (それ以前も!)、ドイツの舞台での顔の黒塗り行為が批判され、その際、劇場での黒人アーティストの構造的な不足が言及された。また、MeToo運動の流れの中で、2020年、文化芸術およびメディア業界における暴力やセクシュアルハラスメントに対応するための業界団体テミス (Themis) による苦情相談室が設置されたが、個々の劇場でも実に具体的なスキャンダルがあった。2021年には185人の俳優・女優が、ハッシュタグ #actoutや南ドイツ新聞 (Süddeutsche Zeitung) の特集号で、LGBTQであることをカムフラウトした。さらに、連邦文化財団 (Kulturstiftung des Bundes) は、2018年から2025年までの期間で〈360°-新しい都市社会の文化のための基金 (360°- Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft)〉を設立し、いくつかの劇場のダイバーシティ担当の代理人に出資している。活動家たちの運動が、具体的な改革の方策として実ったのだった。

ドイツの劇場制度は良くも悪くも、非常に多額の公的資金で賄われていることで知られる。このことも、演劇が白人の特権の中流層のための芸術ばかりを生み出してはならないということの、重みのある、おそらく最も重要な根拠である。だが、まさに市立劇場の俳優やアシスタントがしばしば学歴に見合った報酬を得られず、そこで同様に働く技術系・事務系職員より低い賃金だということも驚きだ。だから、ドイツ舞台協会 (Deutscher Bühnenverein) 所属の雇用者とドイツ舞台関係者協同組合所属の被雇用者とのあいだで妥協が成立し、2022年夏、最低賃金が2,000ユーロから2,715ユーロに引き上げられた。予算が限られている小劇場にとっては本当に挑戦的なことで、これが可能になるのは、(同じく予算が限られている)自治体が相応の資金を増額する場合だけだ。

フォルクスビューネでのルネ・ポレシュ

大きく胸を高鳴らせて、演劇界とベルリンの観衆は、ルネ・ポレシュ (René Pollesch) がベルリン・フォルクスビューネで芸術監督の仕事を始めのを待ち望んでいた——1990年代に最も影響力を持ち、2000年代、2010年代も注目を集めた劇場だ。2人の前任者、クリス・デルコン (Chris Dercon、マネジメントのミス) とクラウス・デル (Klaus Dörr、同僚へのセクハラ疑惑) が任期満了前に退いた後、多くの観客が望んでいたのは、フランク・カストル

フ(Frank Castorf)のもとでの、伝説のフォルクスビューネ時代への回帰だ。というのも、カストルフとポレシュはすでに17年間、この劇場で協働していたからだ。とはいえ実際のところ、1962年生まれのポレシュは芸術監督のポストに慣れるまで1シーズンが必要だった。

ポレシュは常に、劇場を集団で運営することを強調していたが、シーズン前半の舞台で見られたのは、主にポレシュ自身の作品の初演であり、その中に、パンデミック後のヒット作、ファビアン・ヒンリクス(Fabian Hinrichs)主演の『元気?(Geht es dir gut?)』があった。国外のアーティスト、たとえばコーネル・ムンドルツォ(Kornél Mundruczo, ハンガリー)やケヴィン・デ・ラ・クルス(Khavn de la Cruz, フィリピン)、ジュリアン・ゴゼラン(Julien Gosselin, フランス)の作品が続いたのは2022年になってからで、批評家や観客の反応はむしろ芳しくなかった。その代わりに、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)がフォルクスビューネの新しいスターになりつつある。昨シーズンの『ある神曲(A Divine Comedy)』の後、今シーズン初の彼女の作は、2022年9月の過剰主義的なショー『オフィーリアズ・ゴット・タレント(Ophelia's Got Talent)』で、無呼吸潜水、綱渡り、ボディ・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だった。

このようにフォルクスビューネは、一方ではカストルフや彼の代々のドラマトゥルクたちのもとでの国外の作家による演劇、他方ではクリス・デルコンとマリエッタ・ピーペンブロック(Marietta Piepenbrock)のもとでの分野横断的な志向と結びついている。ただ、夏に他界した演劇学者ハンス=ティース・レーマン(Hans-Thies Lehmann, 1944.9.22～2022.7.16)の教え子として、ポレシュ自身はもちろん、ポストドラマ演劇を代表する人物であり、ポストドラマ演劇はますます、野心的なドイツの演劇界でまさに支配的になっている。だが、もう少し詳しく見てみよう。フォルクスビューネという枠の外に出てみたい。

カノン 規範の上書き

もう長いこと、古典的な、20世紀を席卷した演出家主導の演出演劇(Regietheater)^{レジエテアター}は退潮している。しかし、だからといって消えたわけではまったくない。かつての演出演劇では、ヨーロッパの書き手による規範的な戯曲が、現在との関連で検討され、時に舞台美術や衣装を通じて新たに文脈づけられるにとどまっていたが、今は、受け継がれたテキストや素材がさらに自由に扱われるようになっている(このようなやり方はまったく新しいというわけではない。たとえばギリシャ神話やゲルマン神話の翻案は、何世紀にもわたって行なわれ、しばしば規範となった)。このことは、公演スケジュールの数々から読み取れる。古典的な劇の素材や同時代の演劇テキストと並んで、ますます、ワークインプログレス作品、ドキュメンタリー

演劇、小説や映画の翻案が提供されている。ベルリン演劇祭の招聘作品も同様だ。作品は毎年、批評家たちの審査委員会が発表する。2012年は全10作品のうち半数がシェイクスピア、ゲーテ、チューホフやイブセンだったが、2022年は、こうした規範と関わるものは2作品だけだった。

そのひとつがフリードリヒ・シラーの『オルレアンの処女』で、作家でドラマトゥルクのヨアンナ・ベドナルチュク (Joanna Bednarczyk) が脚色を、若いポーランド人の演出家エヴェリナ・マルチニャク (Ewelina Marciniak) が演出をし、マンハイム国立劇場で、2021年のシラー演劇祭のために上演された。本作でマルチニャクとベドナルチュクがとりわけ関心を寄せているのは、フランスの中世という設定でありつつ非常に現代的な、父権主義的な宮廷・農村社会に向けられた女性の視点と、ヒロインの《強い》処女像が男性的・ナショナリズム的な目的のために利用されている点だ。似ているようでまったく異なるアプローチをしたのは演出家のフォルカー・レッシュ (Volker Lösch) と劇作家のゼーレン・ヴォイマ (Soeren Voima) で、彼らはドレスデン州立劇場 (Staatsschauspiel Dresden) のモリエール作『タルチュフ』を、新自由主義的な原則の体現として再解釈した (『タルチュフあるいは資本とイデオロギー (Der Tartuffe oder Kapital und Ideologie)』)。あるドイツのシェアハウスが例となつて、1970年代から現代まで、変転に満ちたその歴史が語られる。レッシュとヴォイマは、風刺



を際立たせ、かつ韻を踏みながら、過去数十年に、資本、イデオロギー、マネーの教祖タルチュフがどう動いたかを描いている。

階層の物語、オートフィクション

ベルリン・シャウビューネは以前から、階層やオートフィクション(自伝的創作)の概念を戯曲や舞台にもたらしたフランスの現代作家たちに関心を寄せている。ディディエ・エリボン(Didier Eribon)、エドゥアール・ルイ(Édouard Louis)、ノーベル賞受賞者アニー・エルノー(Annie Ernaux)の書籍を舞台化した後の目玉は、エドゥアール・ルイが、自伝的エッセイ『誰が私の父を殺したのか?(独: Wer hat meinen Vater umgebracht? /仏: Qui a tué mon père)』を、自ら舞台で演じたことだった。ルイは、素朴で教養とは縁遠い労働者である父親の物語を語る。父親は、自分の階層における男らしさの規範に自分を合わせるしかなかった——そしてそれを同性愛者の息子にも求めるしかなかった。芸術監督トーマス・オスターマイヤー(Thomas Ostermeier)の演出で、作家は、印象的な舞台の才能を顕わにし、堂々と、集中力をもって、フランス語でソロの夕べをつとめた。また自分の母親についてのルイのエッセイ『ある女の自由(Die Freiheit einer Frau)』も、2021/22年にハンブルク・ドイツ劇場(Deutsches Schauspielhaus Hamburg/ファルク・リヒター[Falk Richter]演出)とミュンヘン・カンマーシュピール(フェリッツィタス・ブルッカー[Felicitas Brucker]演出)で舞台化された。

こしばらく、ドイツの書店では回想録が平積みになっている。特に、これまで文学や演劇ではどちらかというと不釣り合いに少なかった視点からの回想録だ。たとえば、いわゆる下層に位置付けられる人々

のそれである。そこでは、貧困やアルコール依存症、家庭内暴力が、重苦しく、断ち切りにくい人間関係と結びつくことが多い。ジャーナリストのクリスティアン・バロン(Christian Baron)は、飲酒癖のある父とカイザーズラウテルンで過ごした幼少期について



エドゥアール・ルイ原作・出演『誰が私の父を殺したのか?』
© Jean-Louis Fernandez

の小説『ある男、その階層の (Ein Mann seiner Klasse)』(2020年)を著し、これを演出家ルーカス・ホルツハウゼン(Lukas Holzhausen)は、ハノーファー劇場で、俗受けする社会的なキッチュ(Sozialkitsch)にとらわれず舞台化した。その手立てとして、ホルツハウゼンは本物の引っ越し作業員を父親役に見立てて舞台装置の設営をライブで行なわせた。そのあいだ、語り手のクリスティアン(ニコライ・ゲメル[Nikolai Gemel])は遊戯的に、弟や、不治の病の母親、救いとなったおぼを思い起こした。

リミニ・プロトコル(Rimini Protokoll)のメンバー、ヘルガルト・ハウク(Helgard Haug)の出自はこのような階層ではないが——父親はプロテスタントの牧師だった——、彼女も親密な物語を語る。『All right. Good night』がそれだ。ベルリン演劇祭とミュールハイムの戯曲祭(Mülheimer Theatertage“Stücke”)に招待された同作は、ベルリンの劇場ヘッベル・アム・ウファー(Hebbel am Ufer)がさまざまな劇場と共同で製作した作品で、ここでハウクは、消失に関するふたつの物語を相互に切り結ぶ。ひとつは彼女の認知症の父の晩年について、彼の人格はどんどん変わっていく。もうひとつはマレーシア航空の旅客機MH370について、これは2014年、離陸後に跡形もなく消えた。ベルリンのザフラアン・アンサンブル(Zafran Ensemble)が、読み物として舞台へ投影されるテキストをパフォーマンスに伴奏する。作曲はバルバラ・モルゲンシュテルン(Barbara Morgenstern)による。



声の数々が人物たちの代わりに

最も生産的な分野のひとつが、新しい劇作だ。これは注目に値する。というのも、演劇テキストは、ネット配信シリーズで人気のリアリズムからどんどんかけ離れていっているからだ。そのようなリアリズムとは逆に、演劇テキストはしばしば、前提条件が多く、実験的で、散文や詩、戯曲、オートフィクション、エッセイのジャンルを混在させ、具体的な登場人物の代わりに声が語り手となって、特定のアイデンティティ、経験、視点を代弁する。またプロットも——そもそもそれがあつ限りにおいてだが——もはや劇の詩学に従っていない。

最も成功している新進劇作家のひとり、テルアビブ出身のシヴァン・ベン・イシャイ (Sivan Ben Yishai, 1978年～)だ。昨年5月、『Wounds Are Forever (Selbstporträt als Nationaldichterin/英題: self-portrait as national poet) (傷は永遠に [国民詩人としての自画像])』でミュルハイム劇作賞 (Mülheimer Dramatikerpreis) を受賞したのに加えて、同月、ピナ・カラブルート (Pinar Karabulut) の演出で初演された『Like Lovers Do』でベルリン演劇祭に招聘された。

イシャイは、英独翻訳家 マーレン・カメス (Maren Kames) と緊密に協働する。『Wounds Are Forever』では、自身と同じシヴァン・ベン・イシャイという名を持つ変幻自在のスーパーヒロインを、20世紀をつらぬくタイムトラベルへと、戦争、虐殺、抵抗、占領の現場へと送り出す。そこでは重層的に、他の声や視点からの注釈や反論が行なわれる。その際、彼女は、ドイツ、イスラエル、パレスチナの非常に複雑な三角関係を主題にするだけでなく、自分の現実の役割についての皮肉を示している。つまり、マリー・ビュース (Marie Bues) がこの作品を演出した場であるマンハイム国立劇場の、(イスラエル人の) 座付き作家という役割だ。

また『Like Lovers Do』でイシャイが示すのは、性暴力行為の無慈悲なカタログだ。合意の上に見える暴行から残忍なレイプまで、そのカタログは陰湿に、加害者たち (何人かは女性だ) に対する賛美の捧げ物として姿を現す。

シヴァン・ベン・イシャイ、あるいはザシヤ・マリアン



シヴァン・ベン・イシャイ作、ピナ・カラブルート演出
『Like Lovers Do』 撮影:Krafft Angerer

ナ・ザルツマン (Sasha Marianna Salzmann)、エムレ・アカル (Emre Akal)、ザラ・キルター (Sarah Kilter)、メーディ・モラドプール (Mehdi Moradpour)、エーヴェ・ベンベネク (Ewe Benbenek)、マリア・ミリサヴリェヴィッチ (Maria Milisavljevic)、アキン・シバル (Akin Sipal) ほかの人々が示すのは、《ドイツ語の劇作》がきわめて多様化したということである。多くの作家が、移民であるか、移民の両親の子供としてドイツで生まれ、彼らは (主に) ドイツ語で書き、彼ら自身の、多数派の社会とは時に相容れない経験を主題にすることが多い。

しかし、そうではない例もある。それはたとえば、ノーラ・アブデル＝マクスード (Nora Abdel-Maksoud) の、形式としてはむしろ因襲的な、社会的階層を扱う喜劇に見て取れる。ここでは、誇張して描かれた登場人物たちが生氣あふれる対話で殴り合うのだが、ミュンヘン・カンマーシュピレ制作の『ジープ (Jeeps)』(2021) のように、喫緊の社会的な問いについて話し合う。すなわち、もしも相続人/非相続人が遺伝という偶然性ではなく、本当に国家による抽選によって決まったら、という問いだ。

ウクライナでの戦争

ウクライナでの戦争はドイツの社会に、また結果として劇場にも、不意打ちとショックを与えた。驚くほど少数の人しか、この戦争が2022年2月24日に勃発したのではなく、すでに2014年に始まっていたのだということを認識していなかった。また同様、ドイツの政治・経済が、近年、いや、この数十年、どれほど深く、構造的に、ロシアのガスに依存するようにこの国を動かしていたか、そしてこの国がどれほど長くその恩恵を受けてきたかということも、多くの人にとって、ほとんど明らかでなかった。開戦直後には、なにか力になりたいという思いの波があり、演劇人たちによる自発的な朗読会やウクライナの作家たちとの議論が行なわれ、そこでしばしばウクライナの演劇界が初めて見出された。その後は、ウクライナとの連帯が自動的にロシアの (反体制) アーティストたちの排除を意味するのかが特に議論されるが、結論は出ない。ウクライナの演劇人もロシアの演劇人も (後者のほうがドイツではよく知られている)、ドイツの舞台で書き、演出をし、キュレーションをし続けている。

それに、おそらく、この戦争の痕跡を芸術の中に読み取るのはまだ早すぎる。とはいえ、この戦争を通じて、また将来にわたっても、毒々しくなるであろう別のテーマが、多くのアーティストたちを駆り立てる。それは、戦争が悪化させるエネルギー危機というテーマだ。このエネルギー危機は、化石燃料への私たちの依存が二重の宿命を負っているという現実を突き付ける。二重の宿命とはすなわち、気候変動と種の絶滅であり、これらは資源の乱開発や拙速な利益追求の結果だ。気候変動と種の絶滅というこのふたつの主題は、すでに昨シーズン(2020/2021年)、演劇テキストや演出のための素材となり、頻繁に終末論的シナリオで

扱われているが、それだけにとどまらない。数多くのパフォーマンスや、オルタナティブな作品ないし体感型アートのための素材でもある。その例として、7月に化学工業都市ビッターフェルトで開かれた新しいフェスティバル《イースト・フェスティバル (Osten-Festival)》や、10月にベルリンで開かれた《reEDOCate me!》での実践がある。

《reEDOCate me!》は、建築家集団の〈ラウムラボア・ベルリン (raumlaborberlin)〉が設立した〈浮遊大学 (Floating University)〉の催しとして行なわれた〔打消し線ママ〕。17世紀から19世紀にかけての江戸時代、極度の緊縮財政の時代であると同時に文化が花開いたという背景のもと、アリョーシャ・ベークリヒ (Aljoscha Begrich)、山口真樹子、クリスティアン・チルナー (Christian Tschirner)、ベンヤミン・フェルスター＝バルデニウス (Benjamin Foerster-Baldenius)、デイド・アキランティ (Dido Aquilanti) によるチームとゆかりのあるアーティストたちが、《洗脳》という皮肉もなしとせず、ベルリンのテンペルホーフアー・フェルト〔元飛行場〕にほど近い、ほぼ乾燥しきった雨水貯留池へと、観客を招き寄せた。枯れた街路樹から下駄を作り、俳句を吟じ、観客の炭化させた排泄物を燃料にして足湯を温めることで、観衆は循環経済を自分の身体で訓練した。実に楽しくもあったのだが、特に得られた確信というのが、過酷な時代が私たちの前にある、ということだった。

Behrendt, Eva

1973年ヴァイプリングゲン生まれ。歴史学、ドイツ文学、演劇学をマインツ、ディジョン (仏)、ベルリンの3都市で学ぶ。2001年より「テアター・ホイテ (『今日の演劇』)」誌で編集を行なう傍ら、フリーランスの批評家として「TAZ」「Die Zeit」他多数の紙誌に寄稿。ベルリン自由大学演劇学研究所では客員講師を務める。ベルリン演劇祭 (テアター・トレッフェン) 審査員。

(翻訳: 萩原 健)



シモン・ファルギエール作・演出『灰の巣 (Le nid de cendres)』
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

058

【フランス】

コロナ禍からウクライナ戦争、 エネルギー危機へ 試練が続く演劇界

藤井 慎太郎

コロナ禍のフランスにおいて、2019-20シーズンは3か月余り、2020-21シーズンには半年間以上にわたって劇場が閉鎖された。2021-22シーズンでは、多くの劇場はそれまでに中止された作品を優先的にプログラムしたため、ただちに本来のリズムに戻ることができたわけではなかったし、2021年12月以降のオミクロン株による感染者の激増、衛生パス／ワクチン・パスの導入によって演劇界はまたも混乱したのだが、3シーズン連続となる劇場の長期閉鎖は免れることができた。ようやく、感染症の影響は「比較的軽微」と形容しうるものとなったのである。しかし、ロシアによるウクライナ侵攻を受けて、演劇界は再び激震に見舞わ

れることになる。

1972年に創設されたフェスティヴァル・ドートンヌ(Festival d'Automne à Paris)は、2021年に記念すべき第50回を迎えた。1981年のミッテラン社会党政権、ジャック・ラング文化大臣の誕生(その翌年に文化予算は倍増された)からも40年となる。翌2022年は、1622年1月15日に生を受けたモリエールの生誕400年という記念年であるとともに、国立舞台(scène nationale)の創設からも30年を数えた。アンスティチュ・フランセの運営するレジダンス施設で、日仏間の芸術家交流の活性化に多大な貢献をもたらしてきたヴィラ九条山も同じく30周年を迎えた。

コロナ禍の影響

2021年7月に導入された衛生パス(ワクチン接種証明あるいは陰性証明)は2022年2月にワクチン・パスに変わり、陰性証明のみでは文化施設への入館が認められなくなり、市民の一部を文化施設から実質的に排除することになった。ワクチンの実質的義務化に反対する抗議運動も根強く残った。だが、5月の大統領選挙を意識してか、3月14日以降、ワクチン・パスの提示や室内空間でのマスク着用義務などの不人気な規制が撤廃され、フランスはウイルスとの共存の方向へと急速に舵を切ることになる。2022年のアヴィニョン演劇祭では、ほとんどの観客はマスクを着用せず(室内劇場では若干着用率が高まる)、コロナ禍以前と同様にレセプションも開催され、状況の正常化を印象づけた。ただし、観客の足が遠のいていることが繰り返し報じられており、影響の長期化が危惧される。

059

ウクライナ戦争の影響

フランスが直接に戦火に巻き込まれたわけではないとしても、2,000kmあまりでしかない距離、同じヨーロッパ人としての親近感から、戦争に対する当事者意識は強い。2022年2月24日の侵攻直後には、ロシア映画祭の中止など、ロシア文化の一律ボイコットの動きも見られたが、世論は比較的冷静に、プーチン政権との距離によって是非を判断することを選択したように思われる。ウクライナから移住・亡命するアーティスト支援のために文化省は130万€(1€=140円として1億8,200万円、以下同様)を計上した(3月12日)。反プーチンの立場を鮮明にするキリル・セブレニニコフ(Kirill Serebrennikov)がカンヌ映画祭、ついでアヴィニョン演劇祭に参加したことを筆頭として、ロシア政府に対抗し、ウクライナに連帯する催しも多数実施された。オデオン国立劇場では、ベラルーシ・フリー・シアター(Belarus Free Theatre、ヨーロッパで唯一、政治的理由に基づいて政府から活動を禁止された劇団であることを謳う)を招聘した(12月)。

戦争を契機とした物価上昇によって劇場のコストも大きく増加せざるを得ず、一部の劇場は上演作品数の削減や一時休館を余儀なくされている。その一方で、観客である市民の購買力低下も深刻であり、政府・自治体・劇場は難しい舵取りを迫られる。

文化政策 さらなるグリーン・シフト

2022年5月20日、大統領選挙の第1回投票の結果を受けて、エリザベート・ボルス新首相のもと新内閣が発足し、リマ・アブドゥル=マラクがロズリース・バシュロの後任として文化大臣に就任した(その後に実施された国民議会選挙では与党は多数を失った)。レバノン出身の女性で、就任時にまだ43歳の若さであるが、2019年から大統領の文化担当顧問を務めてきた文化のスペシャリストでもある。2023年文化予算は42億€(5,880億円)に達し、前年比7%増となった(2022年9月26日発表、前年の7.5%増に匹敵する水準である)。インフレによって相当部分が打ち消されることも予想されるが、皮肉にも文化に冷淡であると関係者に受け止められているマクロン大統領の下、就任時2017年の水準に比べて、文化予算は22.7%増という大幅な伸びを見せている。

また、前年に発表された復興計画フランス・ルランス(総額1,000億€、14兆円のうち2%の20億€、2,800億円が文化に割り当てられた)に続いて、2021年11月にはコロナ禍からの復興、新時代の産業育成・競争力強化を目的とする「フランス2030計画」(Plan France 2030)が発表され、5か年の総額500億€(7兆円、新規支出340億€、4兆7,600億円を含む)のうち、10億€(1,400億円)が文化創造産業支援に投じられることとなった。

両復興計画において、グリーン・シフトが重視されている。夏の熱波は繰り返され、40度を超える暑さも例外的ではなくなった(2022年は史上最高の平均気温を記録する見込みで、渇水も深刻であった)。コロナ禍も私たちの社会の持続可能性を再考する契機となったが、そこにエネルギー問題が重なって、環境問題に対する危機感是否応なく高まっている。政府はすでに、使い捨てプラスチック食器・包装の販売・提供禁止、売れ残り衣料品の廃棄禁止、鉄道で代替できる空路国内近距離線の禁止など、矢継ぎ早に環境問題への対応策を打ち出してきた。演劇界においても、劇場やフェスティバルは環境と持続可能性を重視する姿勢を打ち出しており、紙媒体のチケット・冊子の削減、電子媒体への移行、プラスチック製品の置き換えはすでに進んでいる。ジェローム・ベル(Jérôme Bel)が作品創造・上演に際して航空機を利用しないことを宣言しているように、より個人／個別的水準でも環境問題に対する行動が進んでいる。2021年11月には動物虐待防止に関する新しい法律が成立し、2028年までにペット・家畜以外の動物の見世物が禁止されることが盛り込まれ

た。即時ではないにせよ、伝統サーカスは難しい対応を迫られることになる。

演劇界の去来・去就

1983年にメナジュリ・ドゥ・ヴェール (Ménagerie de verre、「ガラスの動物園」の意)を創設したマリ=テレーズ・アリエ (Marie-Thérèse Allier) が2022年3月26日に91歳で亡くなった。180席の小劇場であるがゆえに、先鋭的・実験的な表現が生まれ／受け入れられやすく、フィリップ・ドゥクフレ (Philippe Decoufflé)、ジェローム・ベル、フィリップ・ケース (Philippe Quesne)ら数多くの振付家・演出家がこのから巣立った。そのケースが後任の芸術監督に就任することが7月に発表されると、関係者から熱烈な歓迎を受けた。5月1日には、戦後フランス演劇を代表する劇作家ミシェル・ヴィナヴェール (Michel Vinaver) が95歳で、その2か月後、7月2日には、1970年から拠点をイギリスからフランスに移した演出の巨匠ピーター・ブルック (Peter Brook) が97歳で没した。

国立劇場・パリ市立劇場のディレクターの顔ぶれはほぼ前年と変わらない。ストラスブール国立劇場 (Théâtre national de Strasbourg) では、スタニスラス・ノルデー (Stanislas Nordey) が再々任を求めず、2期で退くことを早くから明らかにしており、その後任ディレクターの選出が進められた。大統領選挙と重なったためか発表が遅れたものの (国立劇場監督は文化大臣でなく大統領が任命する)、付属演劇学校の出身であり、ベトナム人の血も引く1981年生まれの演出家カロリース・ギエラ・グエン (Caroline Guiela Nguyen、フランス語読みすれば「(エ)ンギエイエン」) が就任することが報じられた (決定は2022年12月19日付、任期は2023年9月1日からで、それまではノルデーの任期が暫定延長される)。

パリ・オリンピック／パラリンピックについては、演出家トマ・ジョリ (Thomas Jolly) が開閉会式の演出を手がけることが発表された (2021年9月21日)。オリンピックの開会式はセーヌ川水上、パラリンピックの開会式はシャンゼリゼ通りとコンコルド広場を中心に開催されることが報じられているが、都市の公共空間における祝祭的芸術表現はフランスのお家芸ともいえる領域であり、期待が高まる。

伊藤郁女^{かおる}がストラスブール・グランテスト国立演劇センターTJP (TJP Centre dramatique national de Strasbourg Grand Est) のディレクターに就任することが発表された (2022年9月28日)。TJPはかつて子ども・青少年向け国立演劇センターであったが (TJPの略称はその当時の名称Théâtre jeune publicに由来する)、2012年から名称を新たにし、あらゆる観客に向けた複合領域的創造に舵を切っている。7月末で辞任したオレリー・デュポン (Auréli Dupont) の後任となるパリ・オペラ座舞踊監督には、スペイン出身でオペラ座で長く踊ったジョゼ・マルティネス (José Martinez、スペイン語読みではホセ・マルティネス) が就

くことが発表された。ディレクター人事における多様性の重視、ヨーロッパ、世界への開かれは、もはや既定路線だといえよう。

パリの国立劇場・市立劇場

コメディ=フランセーズ(Comédie-Française)は、ヒー・カシールス(Guy Cassiers、ギイとも)によるドストエフスキーの小説の翻案で幕を開けた。「モリエールの家」とも言われるだけあって、彼の誕生日にあたる2022年1月15日からのシーズン後半の6か月間は、イヴォ・ヴァン・ホーヴェ(Ivo Van Hove)演出『タルチュフ(Le Tartuffe)』を皮切りにモリエール(関連)作品のみを上演し、生誕400年を祝った。

オデオン国立劇場(Théâtre national de l'Odéon)は、劇場監督ステファン・ブランシュヴェーグ(Stéphane Braunschweig)のほか、シルヴァン・クルーズヴォー(Sylvain Creuzevault)、ギエラ・グエン、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)の4人のアソシエート・アーティストの作品などがプログラムに組まれた。

国立劇場ラ・コリース(La Colline, théâtre national)は、劇場監督ワジディ・ムワワード(Wajdi Mouawad、ムアワードとも)作・演出の2作品のほか、クシシュトフ・ヴァルリコフスキ(Krzysztof Warlikowski)、ミロ・ラウ(Milo Rau)らの作品が上演された。ムワワード作・演





ワジディ・ムワド作・演出『母』 © Tuong-Vi Nguyen

出による多分に自伝的な『母 (Mère)』は、レバノン人女優アイダ・サブラ (Aïda Sabra) の好演もあって高評価を得たが、かつて交際相手の女性を暴行し死なせたことで有罪判決を受け、刑期を終えたベルラン・カンタ (Bertrand Cantat) を音楽に起用したことの是非もまた問われた。

パリ市立劇場 (Théâtre de la Ville) の主劇場は、2016年から続く改修工事がいまだに終わっておらず (最新の情報によると2023年9月に再開予定だが、工事費用は2,595万€から約4,000万€に膨らむ見込み)、アベス地区にある第二劇場、代替劇場として借り上げているエスパス・カルダン (Espace Cardin) などでの展開を強いられている。2021年もクリストフ・マルターラー (Christoph Marthaler)、ニコラス・シュテーマン (Nicolas Stemmann)、ディミトリス・パパイオアヌー (Dimitris Papaioannou)、マリ・シュウイナール (Marie Chouinard)、マリー・シュイナールともら国際的な顔ぶれが並んだ。

広場を挟み、向かい合って建つシャトレ劇場 (Théâtre du Châtelet) も、パリ市が所有する市立劇場であるが、組織運営・財政上の大きな問題を指摘された英国人プロデューサー、ルース・マッケンジー (Ruth Mackenzie) が2020年に辞任を迫られた後も (500万€、7億円の損失とともに) 総監督として残ったトマ・ロリオ・ディ・プレヴォ (Thomas Lauriot dit Prévost) の任期が2022年夏で切れ、後任人事が宙に浮いている (追記: 最終候補者リストになかったオリヴィエ・ビィの2023年2月1日付就任が電撃的に報じられた)。給与体系のちがいがから両市立劇場の統合も容易ではないとされるが、今後が案じられる。

フェスティヴァル

2021年秋のフェスティヴァル・ドートンヌでは、ポートレート特集としてジゼル・ヴィエンス (Gisèle Vienne) の6作品、リア・ロドリゲス (Lia Rodrigues) の4作品 (さらに彼女が拠点とするブラジルの振付家10名の作品)、フォースト・エンターテインメント (Forced Entertainment、「フォースド」とも) の6作品がプログラムされた。2年ぶりに日本からの招聘も実現し、タニノクロウ、岡田利規と金氏徹平^{かねうじ}、ジゼル・ヴィエンス (Gisèle Vienne) とエティエンヌ・ビドー＝レイ (Etienne Bideau-Rey) の手による3作品 (3本目はロームシアター京都制作) が上演された。なお、2021年に芸術監督に就任したフランチェスカ・コロナ (Francesca Corona) によるプログラムは2023年からになるという。期待をもって今後を見守りたい。

2022年7月のアヴィニョン演劇祭 (Festival d'Avignon) は、オリヴィエ・ピイ (Olivier Py) の下で開催される最後の年となった。セレブレンニコフ演出作品によって幕を開け、1988年生まれ若手シモン・ファルギエール (Simon Falguières) が俳優17人による上演時間13時間の大作によって話題をさらい、モード・ル・プラデック (Maud Le Pladec) が起用した弱冠8歳のクランプ・ダンサーが観客を圧倒した。最後は、ウクライナからミュージシャンを招いてのミス・ナイフ (Miss Knife、ピイ本人が扮する) のキャバレー・パフォーマンス、ノン・バイナリーであることを公言しているケイ・テンペスト (Kae Tempest) のパフォーマンスで閉幕し



モード・ル・プラデック構想・振付『サイレント・レガシー (Silent Legacy)』で踊るアドリーヌ・ケリー・クルーズ (Adeline Kerry Cruz) © Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

た。ゲイでカトリックであることを公言するとともに、ユーゴスラヴィア内戦に際してはボスニアやコソボのために立ち上がった彼らしい締めくくりであったといえよう。時代の要請でもあるが、ピイの任期中、女性、LGBTQ、中東・アフリカの芸術家が数多く起用されたことも特筆される。

反面、前任者のオルタンス・アルジャンポー (Hortense Archambault、現在はボビニーMC93 [Bobigny MC93] 監督) とヴァンサン・ボードリエ (Vincent Baudriller、現在はヴィディ=ローザンヌ劇場 [Théâtre Vidy-Lausanne] 監督) に比べてとき、プログラムが質的に見劣りすることが再三嘆かれてきたし、ピイ自身の演出作品の大半は批評家には不評であった。後任のティアゴ・ロドリゲス (Tiago Rodrigues) は毎年、特定の言語を招待言語として定めて、プログラムを組む考えを明らかにしている (2023年は英語だという)。まだ詳細は明らかになっていないののだが、どのように観客を驚かせてくれるのか、これも期待される。



オリヴィエ・ピイ扮する「ミス・ナイフ」
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

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*, no.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』(ベリカン社・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・ムワド作『炎 アンサンディ』(シアタートラム・2014/2017年、小田島雄志・翻訳戯曲賞受賞)、『岸 リトラル』(同・2018年)、『森 フォレ』(世田谷パブリックシアター・2021年) など。



ソッテラーネオ『歴史の中の天使』 撮影：Giulia Di Vitantonio

066

[イタリア]

困難の中で発揮された クリエイティビティ

ヴェリア・パパ

舞台芸術へのさまざまな支援

2020年、イタリアの劇場は新型コロナウイルス感染症による最初のロックダウンで完全閉鎖を余儀なくされたが、最悪の時期を乗り越え、現在、失った観客を取り戻し、勢いが衰えた芸術活動の再起を目指して奮闘している。感染症の影響で、10月から5月の間に劇場で行われる公演のシーズンセット券を購入していた観客までもが、その習慣を見直すようになった。

多くの劇場は、シーズンの終わりに次シーズンのセット券を販売し、観客に購入してもらうことで、次年度の運営にかかる費用の大部分の目処を立てていた。しかし、ウイルスは根絶されたわけではない。ワクチン接種やさまざまな感染症対策により、一定の安全は確保されて

いるものの、定期的に起こる感染者数の増加という事実は、観客が以前のように劇場に足を運ぶことを妨げている。

感染症の蔓延という不測の事態は、イタリアの劇場の経済的サスティナビリティをさらなる窮地へと陥れている。

イタリアでは、芸術のジャンル（音楽、オペラ、演劇、舞踊、サーカス）、事業のカテゴリー（プロダクション、プログラミング、フェスティバル）、法人格の種類（地方自治体の出資がある公共機関、民間会社、インディペンデント・グループ）に則って、劇場は国から経済的支援を受けている。イタリア文化省は、2020年から2021年前半にかけて、通常の支援に加えて、舞台芸術業界における雇用の維持、感染症対策にかかる費用（定期検査、マスク、消毒）の負担軽減のための財政支援を行った。ただし、イタリアの舞台芸術界に関していえば、活発な経済活動を促進するには、これまでの政府による支援もけっして十分とはいえない。実際、舞台芸術のための資金を配分するFUS（舞台芸術総合基金）は、2019年（2020年、2021年の予算作成の基準となる年）に3億4,600万ユーロ（GDPの0.02%相当）を拠出したが、この予算は2001年に比べ31%減となっている⁽¹⁾。

ほかにも、今日のイタリアにおける舞台芸術作品の創作活動はさまざまな形式での支援を受けている。数年前からアーティスト・イン・レジデンスが支援事業として認可された⁽²⁾。現在、イタリア国内には、国や州政府から財政支援を受ける79のレジデンス事業がある。創作活動を行うアーティストを受け入れることが可能なスペースやテクニカル機材を持つ施設で、特に若く、まだあまり知られていないアーティストの作品を世に出すことを目的としている。これは、多分野・ジャンルの作品を扱う約20のフェスティバルが、共同製作する形でコンテンツボラリー作品の創作を支援し、ショーケースの役割を担っていることも通じている。

観客との関係をつなぐ新しい実験

さまざまな困難に直面したものの、大きな混乱が起きた感染症拡大の初期を越えてからは、多くの劇場が、感染症対策の規制下にありながらも、観客との関係を維持するための新しい方法を生み出す実験を積極的に行った。

例として、多くの作品を創作し続け、イタリアで特に注目に値するアーティストの一人、マルコ・バリアーニ（Marco Baliani）作・演出による『クリスタルハウスの中の俳優（L'attore nella casa di cristallo）』を挙げる。観客同士の間隔が保たれば野外で公演をして良いという許可が出たことを受けて、2020年6月に初演された。アーティストや人が孤立せざるをえない状況に対しての怒りやフラストレーションを表す演劇的インスタレーションだった。初演が行われたイタリア中部の湾港都市アンコーナのムゼ劇場（Teatro delle Muse）に面

する広場には、巨大で透明なケースが二つ設置され、各ケースの中で演じるパフォーマーが発するテキストを観客がイヤホンを通して聴くというものだった⁽³⁾。

屋内での上演に課せられた制限に対し、アーティストたちは空間や作品の構成において既存の概念にとらわれない解決策を探した。アレッサンドロ・シャッローニ (Alessandro Sciarroni) の近作が良い例である。シャッローニは2019年、ヴェネチア・ビエンナーレ・ダンス部門で金獅子賞を受賞し、イタリアの舞台芸術界だけでなく、海外で最もよく知られているイタリアのアーティストと言っても過言ではない。かつて流行したものの、現在は忘れ去られてしまっているダンスを再解釈した『ラストダンスは私に (Save the last dance for me)』

(2019)、ダンスカンパニー「コレッティーヴォ・チネティコ (CollettivO CIneticO)」との協働制作で、複数のパフォーマーが繰り返す動作によって観客との間に催眠作用のある対話が生まれる『ダイアログⅢ：風景のなかで (Dialogo Terzo: IN A LANDSCAPE)』(2020)、そして、観客が展示空間を自由に移動し、好きなだけその空間にとどまることができる最新作『ドリーム (Dream)』など、従来の劇場空間にとどまらず、発表の場に合わせた作品を創作する彼のリサーチは、観客と共感が生まれる関係を創ることに終始するものである。

その他、多くのアーティストが、単に作品の映像を撮るだけでなく、デジタルやテクノロジーを利用し、インターネット



アレッサンドロ・シャッローニ『ラストダンスは私に』
© Claudia Borgia, Chiara Bruschini



コレッティーヴォ・チネティコ+アレッサンドロ・シャッローニ
『ダイアログⅢ：風景のなかで』

トの可能性を追求し、どのような方法で観客に作品を届けることができるか、挑戦を重ねた。もちろん、どんなテクノロジーを使っても、生の舞台が持つ魔法に代わるものはないということは認識した上でのことだ。

ニコラ・ガッリ(Nicola Galli)の『ジェノマ・シェニコ(Genoma scenico)』は、特筆に値するものだろう。ライブ・ストーリーミングというデジタル・デバイスを活用し、予め用意されたゲームのルールの中で、観客がリモートで自分の振付を創ることができる。

オーディオヴィジュアル作品が、映画やビデオアートなどの世界でも高く評価されたアーティストもいる。振付家のルカ・シルヴェストリーニ(Luca Silvestrini)はビデオ作品『ザ・サン・インサイド(The Sun Inside)』⁽⁴⁾で複数の賞を受賞、演出家のジュゼッペ・ピッチョーニ(Giuseppe Piccioni)による、コロナ禍における舞台作品の創作活動という先例のない体験を題材にしたドキュメンタリー『夕の祈り—散歩日記(Preghiera della sera - Diario di una passeggiata)』は、2021年のヴェネチア国際映画祭でショート・フィルム部門の特別賞を受賞している。

観客に寄り添うアーティストたち

エネルギー価格の高騰や、経済状況の悪化につながるウクライナでの戦争といった外的要因により問題は増え続けているが、イタリアの舞台芸術界は、クリエイティビティの観点では、実り多い時期にあると言えるだろう。社会で起きている問題を取り上げ、直接的なナラティブや強い自己主張を一方向的に掲げることを避け、現代に広がる複雑な問題の前に、皆が抱える不確実性や不安、そして死といったテーマに寄り添うような形で、観客とより密接な関係を作り上げようとするグループやアーティストたちがそれを証明している。

演劇で使われる言葉は、前代未聞のパラドックスや相似点を浮き彫りにすることができるが、演劇とは、けっしてテキストだけからなるものではなく、舞台に立つ身体という物理的存在のリアリティから生まれるものだ。それは、演じられるキャラクターとしてというよりも、舞台に立つ人物のこれまでの人生、そして彼ら個人が持つ特有の表現力によるものである。作家、演出家、俳優であるリヴ・フェッラッキアーティ(Liv Ferracchiati)が良い例だ。透明でありながら、同時にどこか曖昧さも残し、皮肉めいた暗喩を醸すテキストは、時に即興も厭わず、ジェンダーや変化、環境といったテーマを取り上げる。最新作『サイエンス・フィクション・パフォーマンス(Unospettacolo di fantascienza)』では、北極に生息するセイウチが氷河融解のために方向感覚を失い、自分のすみかの位置が分からなくなり溺れていく様子と、個々人のアイデンティティがずれて変容していく様子をうまく対比させている。

ソッテラーネオ(Sotterraneo)も独創的な方法で言葉を使っている。ドイツ人哲学者ヴェ



リヴ・フェラッキアーティ『サイエンス・フィクション・パフォーマンス』
撮影：Giulia Di Vitantonio

ルター・ベンヤミンの理論とイスラエル人歴史学者ユヴァル・ノア・ハラリの学説に影響を受け、コレクティブ・ライティングを経て創作された最新作『歴史の中の天使 (L' Angelo della Storia)』では、言葉と動作が出会うことで、歴史的逸話に満ちたフレス

コ画を描き出すようなドラマツルギーが生まれた。あらゆる悪を正当化するために受け入れられやすい物語を作り上げるホモ・サピエンスの能力、人間の滑稽さを浮き彫りにするエピソードばかりだ。このグループの素晴らしいところは、シニカルと言えるほど、客観的に問題を取り上げつつも、同時に軽妙で風刺的である点だ。結果、観客は楽しみながら、非常に重大なテーマと向かい合うことができる。

評価の高まるイタリアのダンス

また、現在のダンスシーンから国内でも有数の革新的なアーティストが輩出されていることは間違いない。高度な技術や幾何学的な振付を避け、演劇的手法に影響を受け、その手法や、映画や美術などから派生した異なる美学を作品の構成にも取り込んでいる。海外での評価の高まりとともに、再評価が広がるこのジャンルのアーティストを何組か紹介する。

城崎国際アーツセンターでのレジデンスも行ったジネーヴラ・パンツェッティ (Genevra Panzetti) とエンリコ・ティッコーニ (Enrico Ticconi) のデュオは、無限に存在する大衆文化に根付く動作を、ダンスへと昇華させる。イタリアのコメディ・デラルテで、召使から王様になるアルレッキーノが使用する仮面をモチーフにした『ハーレキング (Harleking)』、旗振りの繰り返される動作の持つ意味やアイコンとしての価値を掘り下げる『ARA! ARA!』など、その作品は無闇に振りかざされる虚飾の権力から、全く反対の自然との調和が表れる民族舞踊のリズムにいたるまで、多岐にわたるテーマに取り組むものだ。

コロナ禍でより深刻化した環境問題に対する関心も、アーティストの間で高まった。非常に若いパフォーマー、ルドヴィコ・パラディーニ (Ludovico Paladini) は素材の再利用を行うことで、「貧しさやみすばらしさ」を取り入れ、ものごとの変容や人と自然の関係性をテーマ描いた非常に革新的で独創的な作品を作っている。

デューイ・デル (Dewey Dell) の作品も人類の進化、他の生物種とのハイブリッド化について取り組む、変身をテーマとしたものだ。このグループは、演劇、ダンス、音楽のジャンルをしなやかに越えることのできるパフォーマーで構成されており、まさしく現在のイタリアの創作活動の傾向を表しているとも言える。さまざまな芸術ジャンル(演劇、音楽、ダンス、美術)から派生する表現手段、技術、構成方法をたやすく使いこなすため、どのジャンルの作品と定義するのは非常に難しい。

ムタ・イマゴ (Muta Imago) においても同様で、演劇的ドラマツルギーと、楽曲、インスタレーションが織り混ざる作品を発表している。特に近作、チャーホフの『三人姉妹』、サウンドインスタレーション『ソノラ砂漠 (Sonora Desert)』、マルチメディア・パフォーマンス『灰 (Ashes)』をここに挙げる。

フランス人振付家ジェローム・ベル (Jérôme Bel) の例に倣い、多くのアーティストが飛行機のような環境負荷の高い移動手段を拒否し、旅をせず、主に拠点とする地域のコミュニティとの関係性を深めるようなプロジェクトや、自然、建築、人間のランドスケープを再発見するようなプロジェクトに取り組むようになっている。

とはいえ、移動し、他の文化と出会うことは芸術作品の制作には不可欠という認識のもと、イタリアのいくつかの劇場が連携し、「Crossing the Sea」というネットワークを立ち上げた。こ



ルドヴィコ・バラディーニ『Tales of FreeDoom』撮影：Giulia Di Vitantonio/写真提供：Marche Teatro-Inteatro Festival



デューイ・デル『I'll do, I'll do, I'll do』撮影：Giulia Di Vitantonio

のプロジェクトでは、ヨーロッパ以外の国の芸術機関の協力のもと、最大2週間、イタリア人アーティストがリサーチやスタジオワークを行うための資金援助を行っている。また、引き換えに、イタリアの「Crossing the Sea」主催者たちが海外のアーティストのイタリアでのレジデンスを提供することもある。

-
- (1) 文化省「Osservatorio dello spettacolo」のデータより。
(<https://spettacolo.cultura.gov.it/osservatorio-dello-spettacolo/>)
 - (2) 文化省アーティスト・イン・レジデンスのウェブサイト (www.residenzeartistiche.it) より。
 - (3) マルコ・バリアーニ作・演出『クリスタルハウスの中の俳優』のトレーラーは以下で見ることができる。
<https://vimeo.com/518095674>
 - (4) ルカ・シルヴェストリーニ『ザ・サン・インサイド』は以下で見ることができる。
https://www.youtube.com/watch?v=nzV_hDINOgA

*原稿中のアーティストなどのオフィシャルサイトを下に列挙する。

マルコ・バリアーニ www.marcobaliani.it

コレットィーヴォ・チネティコ www.collettivocinetico.it

アレッサンドロ・シャッローニ www.alessandrosciaroni.it

ニコラ・ガッリ www.nicolagalli.it

ソッテラーネオ www.sotterraneo.net

ジネーヴラ・パンツェッティ&エンリコ・ティッコーニ www.panzettiticoni.com

デューイ・デル www.deweydell.com

ムタ・イマゴ www.mutaimago.com

Crossing the Sea www.crossingthesea.org

Papa, Velia

世界的に有名なパフォーマンス・アーツ・フェスティバル「インテアトロ (Inteatro)」の芸術監督であり、イタリア文化省の認可を受けた公共機関で、舞台芸術作品の製作を行う劇場「マルケ・テアトロ (Marche Teatro)」のCEO。特に実験的な作品についての造詣が深く、イタリア国内外の新進芸術家の発掘とその活動の支援を行うほか、ヨーロッパのいくつかのネットワークを設立したことで知られている。国際会議や講演、セミナーなどへの登壇も多い(サンフランシスコ、クリチバ、バルセロナ、ムルシア、チュニス、ロンドン、チューリッヒ、ローマなど)。現在はローマのシルヴィオ・ダミーコ国立演劇芸術アカデミー (Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico) で教鞭もっている。

(翻訳: 並河咲耶)



アルフレド・サンソル作・演出『すべてのスペイン人を飲み込んだバル』 © Luz Soria / CDN

073

[スペイン]

簡素な舞台で言葉、リズム、沈黙が 織りなす人間模様

岡本 淳子

2021年10月4日、マドリードの劇場は定員の100%の観客を入れることを許可された。ようやく正常に戻ったと言えるであろう。とは言っても、コロナ禍での劇場封鎖や入場者制限などによる経済的打撃がその後も尾を引いていることは否めない。筆者は2020年3月にスペインへの出張をキャンセルしてから今に至るまで渡西できていない。そこで今回はスペイン人の友人のお勧めとネット情報を基にしてこの原稿を書いている。気づいたのは、現在のスペイン演劇界を牽引する中堅の劇作家・演出家が活躍しているということである。それはもしかしたら、すでに名声を得ている演劇関係者のみがこのコロナ禍を生き延びることができたということなのかもしれない。もう一つ気づいたのは、舞台美術が簡素な作品が多く、セリフの内容や役者の演技あるいは歌で観客を魅了していることである。パンデミックの後遺症で

低予算の舞台にすることを余儀なくされるも、それが劇作家や役者の力量を上げ、質の高い演劇を生み出しているとするなら、それは素晴らしいことではないだろうか。

アイデンティティの追求と選択の自由

アルフレド・サンソル(Alfredo Sanzol, 1972～)作・演出の『すべてのスペイン人を飲み込んだバル(El bar que se tragó a todos los españoles)』が面白い。33歳の主人公ホルヘは父親の言うなりに神父になったが、その人生に疑問を抱く。1963年、ホルヘは人生を変えることを決意し、聖職免除許可書を申請した後、許可が下りるのを待たずに、マーケティングを勉強するために米国のテキサス州に渡る。右も左もわからないホルヘはとりあえずスペイン人の経営するバルに行く。そこでの出会いと縁が彼を新たな旅にいざなう。映画でいうならロード・ムービーの始まりである。マーケティング関連のベスト・セラー作家に会いにカリフォルニアに行き、その地のスペイン・バルで運命の女性カルメンと出会い、結婚を決意する。聖職免除許可書の手続きがなかなか進まないためスペインに戻ったり、直談判をしにバチカンに行ったりもする。行く先々で立ち寄るバルでの出会いがホルヘに力を与え、前進させる。スペイン人にとってバルは飲食するだけの場所ではない。人間関係を育む文化的な場なのである。バルで出会う多くの人との交流がホルヘの人生を豊かにしていく。パンデミックによりバルで友人と語らう自由さえ奪われる経験をした観客はバルの場面に感動すら覚えるだろう。本作には50人以上の人物が登場し、ホルヘとカルメン役以外の役はその他の7人の俳優によって演じられるのだから驚きである。

主人公のモデルはサンソルの父親である。スペイン内戦やフランコの独裁制への言及もあるセリフからは父の困難な青春時代に思いをはせる息子の愛が伝わってくる。本作は、自分がどういう人間になりたいのかを決める自由、第二のチャンスをつかむ自由、そして誰かを愛する自由への賛歌である。2021年度のマックス賞(Premios Max)の最優秀作品賞、最優秀脚本賞(サンソル)、最優秀舞台美術賞(アレハンドロ・アンドゥーハル[Alejandro Andújar, 1979～])を受賞し、最優秀演出賞および最優秀男優賞にノミネートされたサンソルとフランセスコ・カリル(Francesco Carril, 1986～)は次点であった(バリエ=イン克蘭劇場[Teatro Valle-Inclán]、2021年2月12日～4月4日、その後、スペイン各地を巡演)。

1930年代のスペイン、働く女性の権利

劇作家、演出家、劇団ミコミコン(Micomición)の主宰者であるライラ・リポイ(Laila Ripoll, 1964～)はこれまで『聖女ペルペトゥア(Santa Perpetua)』や『迷子になった子どもたち(Los niños perdidos)』などでスペイン内戦や独裁制のトラウマを舞台にのせてきた。

2019年にフェルナン・ゴメス劇場 (Teatro Fernán Gómez) の芸術監督に就任した彼女が演出した『ティー・ルーム (Tea Rooms)』が大ヒットしている。この作品は、スペイン内戦や独裁制を直接的に扱ったこれまでのリボイ作品とは少し趣が異なるが、弱者に寄り添う姿勢は変わらない。ガルシア・ロルカと同じ27年世代の知識人だが、女性であるためか知名度が低いルイサ・カルネス (Luisa Carnés) の同名小説の舞台化で、1930年代のマドリードの中心部にあるティー・サロンで働く女性8人の物語である。

作家カルネスのオルター・エゴである人物マチルデの「人間は裏の階段を使う者と表のエレベーターを使う者に分類され、両者が交わることはない」という力強い独白で舞台が始まる。当時、労働組合は活発化したが、守られる労働者に女性は含まれない。貧しい労働者階級の女性である登場人物たちは二重の抑圧を受けているのだ。

小ホールに足を踏み入れた観客は、30年代のエレガントなティー・サロンのカウンター奥のスペースを登場人物たちと共有する。舞台転換はない。床は白と茶の市松模様、カウンターには食器類が、正面奥の大きなショーウィンドーにはお菓子が並び、その向こうにマドリードの通りを通行人や路面電車が行き交う様子が映像で流される。アルトゥーロ・マルティン・ブルゴス (Arturo Martín Burgos, 1961~) によるこの舞台装置、そして女優6人の演技が絶賛されている。リボイによれば、あまり知られていない小説の翻案だったため、観



ルイサ・カルネス作、ライラ・リボイ台本・演出『ティー・ルーム』© marcosGpunto

客と批評家の双方から予想外の高評価を得ていることに驚いているという。チケットがすぐに完売したため、再演が決定した(フェルナン・ゴメス劇場ハルディエル・ボンセラ小ホール、2022年3月10日～4月24日初演、10月20日～11月6日再演)。

内戦勃発、その時芸術家たちは……

『見知らぬ地で(En tierra extraña)』は、音楽プロデューサーのホセ・マリア・カマラ(José María Cámara, 1947～2021)の発案でファン・カルロス・ルビオ(Juan Carlos Rubio, 1963～)が台本と演出を手掛けたミュージカルである。歌姫コンチャ・ピケル(Concha Piquer, 1906～1990)が作詞家ラファエル・デ・レオン(Rafael de León, 1908～1982)を介して、実際には会うことはなかったフェデリコ・ガルシア・ロルカ(Federico García Lorca, 1898～1936)と出会う、内戦の時代を生きた芸術家たちの奇跡の物語だ。

ルビオの2018年の作品『フェデリコ・ガルシア・ロルカの私書(La correspondencia personal de Federico García Lorca)』でロルカを演じたアレハンドロ・ベラ(Alejandro Vera, 1979～)が今回もロルカを好演している。また、この作品で女優デビューを果たした歌手ディアナ・ナバロ(Diana Navarro, 1978～)の歌声が素晴らしく、浅い演技経験をカバーして余りあると評論家たちは高く評価している。デ・レオンはピケルの大ヒット作『タトゥー』や『緑の瞳』の作詞家でありながら今では忘れ去られた存在である。彼が20世紀の音楽シーンで重要な人物であるだけでなく、人間的にもとても魅力的だったことをアベリノ・ピエダー(Avelino Piedad, 年齢非公表)がうまく体現している。

この作品では、3人の偉大な芸術家の個人的な悩みが歌を交えて語られる。妻帯者である闘牛士の子を身ごもったピケル、同性愛者であるデ・レオンとロルカ。世間の風当たりは強いが、彼らにはそれを笑い飛ばす強さがある。

アイロニックで知的な会話と歌の絡みが絶妙だと劇評もある。音楽監督はミュージカル『ゴースト』、『ボディーガード』、『キンキーブーツ』、ルビオのミュージカル作品『大ヒット(Grandes Éxitos)』(2018)



ファン・カルロス・ルビオ台本・演出『見知らぬ地で』 © Javier Naval

や映画『邪魔者 (El inconveniente)』(2020)の音楽も手掛けたフリオ・アワード (Julio Awad, 1977~)。これまでミュージカルというと輸入作品ばかりであったスペインで、オリジナルの優れたミュージカル製作が可能であることをこの『見知らぬ地で』が証明したと評されている (エスパニョール劇場 [Teatro Español] メインホール、2021年11月11日~2022年1月2日、その後、スペイン各地を巡演)。

沈黙が雄弁に語る

劇作家・演出家のファン・マヨルガ (Juan Mayorga, 1965~) は2019年にスペイン王立アカデミーの会員になるという快挙を成し遂げた。入会スピーチのタイトルをマヨルガは「沈黙 (Silencio)」とし、開口一番、大勢のアカデミー会員や招待客の前でスピーチをすることに関して「この状況は演劇的です」と言った。

この自身の経験を受けて、マヨルガが書き下ろしたのが『沈黙 (Silencio)』だ。ある劇作家のアカデミー入会のスピーチの場面をある女優が演じるという、メタシアター的な一人芝居である。

主演のブランカ・ポルティエーリョ (Blanca Portillo, 1963~) への称賛の声が止まない。彼女のことは、ペドロ・アルモドバル (Pedro Almodóvar, 1949~) の映画『ボルベール《帰郷》』(2006)の主人公の実家の隣人ががん患者のアグスティーナ役、『抱擁のかげら』

ファン・マヨルガ作・演出『沈黙』 © Javier Mantrana



(2009)の主人公ハリーを支えるジュディット役で覚えている方もいるであろう。舞台ではメディア、ハムレット、アンティゴネー、『人生は夢』のセヒスムンド、ブレヒトの肝っ玉おっ母など、どんな役でも見事にこなす名優だ。

マヨルガはスピーチで、演劇において“沈黙”がいかに雄弁であるかを、いくつかの演劇作品の名場面を挙げて示し、演劇においても実社会においても言葉を発するよりも沈黙が重要な時もあると語った。そしてこの舞台では、劇作家を演じる女優を演じるポルティエリョが、スピーチの途中で沈黙を入れながら、劇作家の緊張を見事に演じる。この戯曲を読むのは時間の無駄であろう。とにかく客席でポルティエリョの沈黙を肌で感じなければならない。そういう意味で、今回紹介した作品の中で一番観たい作品である。ある日の公演では、拍手とブラボーのスタンディング・オベーションが3分以上続いたという(エスパニョール劇場メインホール、2022年1月7日～2月11日、2022年10月にはパリ公演)。

負の過去に向き合うスペイン演劇

上記の作品に共通するテーマがスペイン内戦と独裁制である。『すべてのスペイン人を飲み込んだバル』ではフランコ批判がコミカルになされており、聖職者というフランコ時代の特権階級から脱して自由を求める主人公の旅そのものが独裁制批判と言える。『ティー・ルーム』で描かれる抑圧される女性もカトリック主義を強く推し進めたフランコ政権の犠牲者の象徴である。そして『見知らぬ地』にはガルシア・ロルカというスペイン内戦の最も有名な犠牲者が登場する。舞台ではピケルがロルカを危機的状況から救おうとメキシコ行きのチケットを渡し亡命を促すが、ロルカは受け取りを拒否する。その後のロルカの悲劇は皆の知るところである。『沈黙』は内戦にも独裁制にも直接関係はない。しかし、マヨルガがアカデミー入会の場で「会長、会員の皆様、会場の皆様」とスピーチを始めるのに対して、ポルティエリョ演じる女優が演じる劇作家は「会長、会員の皆様、権力者の皆様、会場の皆様」と言っている。権威主義に対するマヨルガの姿勢が垣間見える。

地方発信の若い力

アンダルシア州の港町カディスを本拠地とする劇団カディスの女子たち(Las Niñas de Cádiz)の『荒れ狂う風(El viento es salvaje)』がマドリードで上演された。2020年のマックス賞の最優秀新人作品賞を受賞した作品である。「超愉快的悲喜劇」と称される本作にはフェドラとメディアという大親友が登場する。エウリピデスの作品に出てくる激情的な女性2人を思いきりコミカルに現代に生き返らせたのは若手の劇作家アナ・ロペス・セゴビア(Ana López Segovia、年齢非公表)で、演出と演者もしている。フェドラとメディアは姉妹の

ように仲がいいが、一人は生まれた時からずっと幸運に恵まれ、もう一人は不幸の連続。それでも二人の友情は揺るがなかった。しかし、それぞれの人生が180度変わったら、二人は新しい運命を受け入れられるだろうか？ セリフはソネットや8音節の10行詩などになっており、時にカデイスの祭りで歌われるロマンセが入り、とにかくリズムがいい。そのセリフ回しと大げさな動きで4人の女子が終始観客を笑わせる。地方発信の若い劇団のさらなる活躍を期待する(第四の壁劇場[Sala de Teatro Cuarta Pared]、2022年4月28日～5月15日、10月にはガリシア州のビーゴで公演)。



アナ・ロベス・セゴビア作・演出・出演『荒れ狂う風』 © Isa Vicente

おかもと・じゅんこ

大阪大学大学院人文学研究科外国学専攻准教授。専門はスペイン現代演劇。『現代スペインの劇作家 アントニオ・ブエロ・バリェホ——独裁政権下の劇作と抵抗』(2014)で第47回日本演劇学会河竹賞奨励賞受賞。『現代スペイン演劇選集Ⅱ、Ⅲ』、『21世紀のスペイン演劇①』に翻訳作品が収録されている。



E.L.カルフ作「エリオピス——生き延びたメディアの娘がすべてを語る」 撮影：Pate Pesonius

080

[フィンランド]

先行きが見えない中、もとの日常へ

リンネア・スタラ

2022年の春に規制が緩む^{ゆる}まで、フィンランドの劇場は営業停止を強いられ、公演中止を余儀なくされた。しかし、パンデミック前は毎年のべ400万人以上の観客が、演劇、舞踊、サーカスなどの舞台芸術を楽しみ、夏には国中の村という村に野外劇場が出現し、毎年約100万人の観客を動員していた。人口たった550万人の国にしては、かなりの人数と言えるだろう。

フィンランドには、フィンランド国立劇場、フィンランド国立歌劇場、フィンランド国立バレエ団の他に、国費で賄^{まかな}われている劇場やダンスカンパニー、そしてサーカス団が69ある。しかし、これらはどれも国が所有して運営しているわけではない。また、教育文化省が管轄するフィンランド芸術振興センター（Arts Promotion Centre Finland、Taike）から毎年助成を受けているほぼ同数の名の通った集団に加え、登録・未登録合わせて約三百に及ぶプロの演

劇集団、フェスティバル、舞台制作会社が存在する。

フィンランドの舞台芸術は多様性に富む。それぞれが独立し、ほぼ外部の影響を受けることがない。フィンランド国立劇場で2021/22シーズンに上演された『盲点 (Sokea piste)』が良い例である。2020年秋、ヘルシンキ市は市の収支額が大幅に黒字であったにもかかわらず、幼稚園や学校への助成金削減を決定した。演出家で劇作家のスザンナ・クパリネン (Susanna Kuparinen, she/her) は市の調査に乗り出し、この辛辣なドキュメンタリー演劇を創作。市議会はパンデミックの状況を利用して、助成金削減の判断をまず市民から隠そうと試み、ついには削減の必要性まで訴えるようになったが、作品の創作チームによれば、この主張は根拠が乏しいものだった。



演出家スザンナ・クパリネンらによるドキュメンタリー演劇『盲点』 撮影：Mitro Härkönen

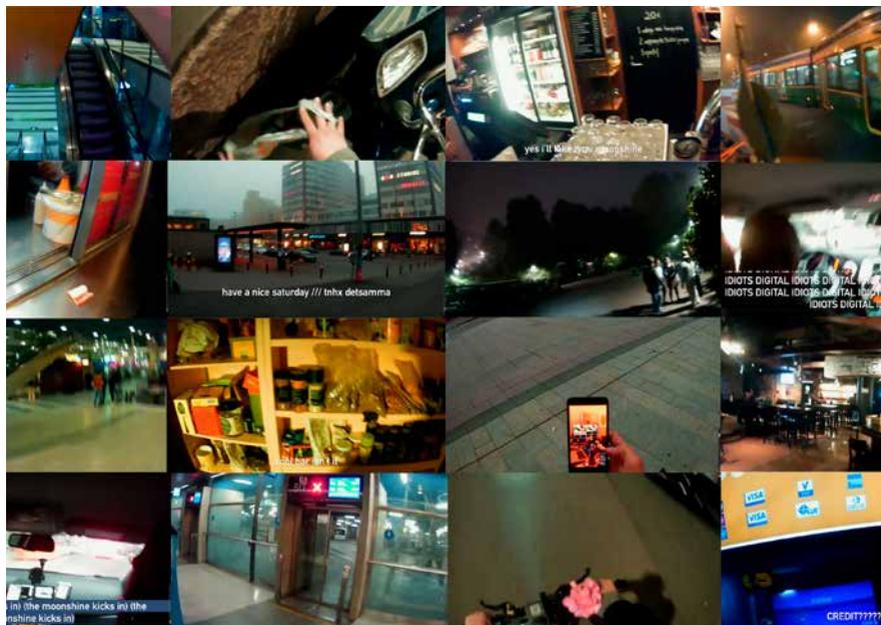
デジタル媒体の急成長

2020年の春の段階で、デジタル媒体の準備ができていた劇場はほんの一握りであったが、多くの劇場がパンデミックを機に素早くオンラインに切り替え、無料または有料で作品を配信した。その一年後、野心的な劇団は、デジタル媒体をアートとして受け入れ、本格的にその可能性を探るようになった。

この流れで、デジタル・イディオッツ (Digital Idiots) というグループが、2021年秋、オンライ

ン視聴者向けにシリーズものの『プロタゴニスト(Protagonist)』という興味深い企画を打ち出した。作品は、プロタゴニスト(主役)であるキュレーターや批評家が、隠し撮りができるスパイ眼鏡をかけて、劇場をあとにするところからはじまる。たった今観劇したのは、左翼やリベラル派が集まる観客席で居心地の悪い思いをしている人間に向けて、極右政党の魅力を説く『ロッキー!(Rocky!)』という架空の演劇作品。どのシリーズでも、プロタゴニストは街に繰り出し、隠し撮りされていることを知らない通りすがりの人に話しかけ、演劇について質問する。演劇が今日の社会に影響を及ぼしているかどうか。演劇の観客は、文化一般にふれられない人々から隔絶して、小さな殻の中に閉じこもっているだけなのではないか。

デジタル・イデオッツはライブ・パフォーマンスの可能性を広げただけでなく、言ってみれば、自宅でスクリーン越しに観劇する私たちの価値観を見事に^{マインド・フック}にかき乱したのである。



オンライン視聴者向けのシリーズ作品『プロタゴニスト』写真提供：デジタル・イデオッツ

ウクライナへの支持

2022年2月、ロシアがウクライナに侵攻し、フィンランド中を震撼させた。フィンランドは、ロシアと1340kmに渡って国境を共有している。フィンランドの劇作家であり翻訳家でもあるエリ・サロ(Elli Salo, she/her)は、ウクライナ人作家や反体制派のロシア人作家によって書

かれた日記、モノログ、手紙を集め、ドキュメンタリー劇『建物は揺れた (Talo horjahti)』を発表。戦争が始まった当初のこと、今までの日常が一変した様子をまとめた。作品はフィンランド各地でリーディング上演され、売り上げはウクライナで活動している支援団体へ寄付された。この企画はジョン・フリードマン (John Freedman) が率いる「ワールドワイド・ウクライナ戯曲リーディングプロジェクト」(Worldwide Ukrainian Play Readings Project) の一環として行われた。

そのほかにも、ウクライナ作家のセルヒー・ジャダン (Serhiy Zhadan, him/his) の麦を育てる農家を描いた戯曲『パンの停戦 (Хлібне перемир'я)』(2021)がフィンランド国立劇場でリーディング上演され、国内の各劇場でウクライナにまつわるコンサートや、戦争に関する公開ディスカッションなども開催された。

最も忘れがたいのは、ウクライナのハルキウを拠点に活動するユース・シアター、カランブール (Kalambur) による劇だった。12歳から18歳までのメンバー16名がフィンランドに到着した2月24日、ウクライナで爆撃が始まった。メンバーは、難民センターに保護された後、演劇作品『走る (Begi)』でフィンランド国内ツアーを続行。親たちがフィンランドに彼らを迎えに来たのは、5月以降のことだった。2022年10月の時点で、そのうちの7名のメンバーがフィンランドに残っている。その他のメンバーは、世界中に散らばったままだが、そんな状況にも屈せず、カランブールはオンライン上で演劇クラスを開催し続けている。

083

フィンランド人劇作家の国外での活躍

ここ数年、新世代のフィンランド人劇作家のヨーロッパ各地での活躍が目立つ。もはや、フィンランドの作品だからといって、フィンランドで初演を迎えるとは限らない。例えば、E.L.カルフ (E.L. Karhu, she/her) は、ドイツの劇場から直接執筆依頼を受けている。激しく狂熱的なカルフの戯曲『エリオピス——生き延びたメディアの娘がすべてを語る (Eriopis: Medea's survivor daughter tells all)』は、2020年にシャウシュピール・ライプツィヒ (Schauspiel Leipzig) で初演を迎え、その後、舞台芸術批評サイト「ナハトクリティク (Nachtkritik)」で、「ドイツ、スイス、オーストリアで上演された新戯曲ベスト40」に選出された。フィンランドでの初演は、2022年の春、ヘルシンキのQ-シアター (Q-theatre) で行われた。シャウシュピール・ライプツィヒから執筆依頼を受けて創作されたカルフの最新作『兄へ (For My Brother)』は、2022年4月16日にライプツィヒで初演を迎えている。

カルフと同様に最近注目されているフィンランド人の劇作家・演出家に、サーラ・トゥルネン (Saara Turunen, she/her) がいる。トゥルネンが手掛けた『ノーマルの怪人 (Phantom of Normality) (2016)』は、2022年の春にドイツ現地の俳優を起用し、ポーフム劇場

(Schauspielhaus Bochum)で再演されて好評を博した。この作品は三部作のひとつであり、三作目の『論理のぶどう(The Grapes of Reason)』は、2022年9月にヘルシンキで世界初演を迎えた。静かで、精密で、滑稽味のあるトゥルネンの作品は、いくつかの断片を集めた絵画のようであり、舞台上では、言葉の役割よりも音楽と視覚イメージの比重が大きくなる。



サーラ・トゥルネン作『論理のぶどう』 撮影：Pate Pesonius

劇作家ピプサ・ロンカ(Pipsa Lonka, she/her)の活動にもふれておきたい。ロンカの戯曲もトゥルネンと同様、言葉の量こそ少ないが、どの作品にも、遠くから鋭いまなざしで動物や人間を観察するナレーターがいる。ロンカの戯曲『第二の天性(Second Nature)』は、動物王国の中の人間の立ち位置を探る作品である。ロンカの視点は容赦ないが、愛情深い。2022年の秋に、アルゼンチン、ブエノスアイレスで上演された。

自由を求めて

2021年の初秋に上演された劇団「ヴィールス(Viirus)」とダンス・カンパニー「ソディアック(Zodiak)」のコラボレーション企画『汗(Svett)』では、三人のパフォーマーが「舞台上で、こんなことしてもいいですか?」という質問を繰り返した。今や多くのコンテンポラリー作品が、さまざまな角度から同様の質問を投げかけている。パフォーマーたちは「抑制や偽りのない身体」を求め、ヒエラルキーや型どおりのスタイルから解放された舞台表現を探っている。『汗』は型を崩し、いわゆる「パフォーマンス」とは一線を画す。決めの部分は数カ所にとど

め、残りを即興や自由な動きで埋めている。流れが一切途切れることなく、決められた構造が有機的に発生したものにさえ見える。結果、作品は笑いに包まれたエンターテインメントと化し、型にはまらない、リラックスした空間を生み出した。

そのふた月前、パフォーマーのキッド・コッコ (Kid Kokko, they/them) とタリ・ドリス (Tari Doris, they/them)、そして照明デザイナーのメリ・エコラ (Meri Ekola, she/her) が発表した『不在 - 情熱 (Katoaminen - Passio)』では、壊れやすい構造、トランスジェンダーとノンバイナリーな思考が探求された。儀式のような濃密なソロ・パフォーマンスの最中に、コッコが長時間舞台上から姿を消す。しかしそれによって、未知なるものや変わり続けることへのトランスジェンダーとしての情熱が、語られなくなってしまうわけではない。自身のジェンダー・アイデンティティーをノンバイナリーとしているコッコは、自分が人の目に見えない透明な存在に思えたことや、まちがって名付けられたり見られたりしたことが強烈な体験だったと明かしている。この体験は、固有な状態を生み出す。ある種の力が与えられると同時に、抑圧的でもあるのだ。だからこそこのパフォーマンスは、コッコが姿を消すその深い意味や、すべてが消えてなくなった後に見出しうる何かについて、問うのである。

現在、多くのコンテンポラリー・シアターがパフォーマンス的な要素を疑い、代替空間が

オルタナティブ・スペース



劇団「ヴィールス」とダンス・カンパニー「ソディアック」による『汗』 撮影：Yoshi Omori

もたらす自由を追求するなか、「ヘルシンキ・フェミニスト秘密結社 (The Feminist Secret Society of Helsinki)」は新たな挑戦に乗り出した。2022年秋に発表した作品『出会い (Kohtaamisia)』では、パフォーマーの身体を他のパフォーマーが全面的に使用することを許可し、これによって、いかにしてひとりの人間が他者を表現することが可能かどうかを探究した。この作品は、使用されるふたつの身体を通して見知らぬ者同士の対話を可能にする。舞台上のパフォーマーたち(ふたつの身体)は、イヤホンとマイクをつけて、観客には見えない2人の人物とつながっている。使用されるふたつの身体——有色人種の俳優ローラ・エクランド・ナーガ (Laura Eklund Nhaga, she/her)とダンサーのソフィア・ウェケサ (Sophia Wekesa, she/her)は、他のことが言いたくなるまで、この姿の見えない人たちが発する言葉をイヤホンから聞き取り、そのまま繰り返す。居心地が悪くなるような瞬間もあるが、この体験によって観客は、自身のジェンダーや人種に対する偏見や習性に向き合うことになる。

そして、現在

世界中の他の国々と同様、フィンランドでも、劇場に客足が戻りつつある。2022年の春に規制が本格的に緩んでからは、タンペレ演劇祭 (Tampere Theatre Festival) やバルティック・サークル国際演劇祭 (Baltic Circle International theatre festival) などのフェスティバルが完全復活。人々は、生の舞台芸術や笑いに飢えている。他人と肩を並べて座り、見知らぬ人たちと同じ空気を吸い、生の舞台の鼓動を感じたいのだ。

Stara, Linnea

フィンランドの舞台芸術の専門組織TINFO (シアター・インフォ・フィンランド) のディレクターを務める。TINFOは、メンタリングの提供、統計調査、国内外の舞台人との提携などを通じてフィンランドの舞台芸術を促進し、海外へのプロモーションを行うと同時に、フィンランド演劇の翻訳者対象の助成も行っている。定期的に英語とフィンランド語でニュースレターを発行。

(翻訳:石川麻衣)



グジェゴシュ・ヤジナ演出『ソラリス4』（リトアニア国立ドラマ劇場）© Dmitrij Matvejev

[リトアニア]

ディストピアの時代

クリスティナ・ステイブリーテ

リトアニアは、バルト海の東海岸に位置する小さな国である。他の東ヨーロッパ諸国と同様、我が国は長きにわたって西と東の境目に佇んできた。ここは、異なる風習、あらゆる民族の価値観や文化が混ざり合う場所。この地理的位置がゆえに、多様な文化の影響を受け、特殊な歴史や外観が育まれていった。また、この歴史的背景は、現代演劇や伝統演劇を含むリトアニア演劇の基盤になっている。

例えば、ポーランドと隣接しているリトアニアは、ルネサンス時代とバロック様式が流行した時代に、イタリアのアートの影響を受けている。ポーランドとの密接な関係は、演劇にも及んだ。リトアニアは、近年、ポーランドのコンテンポラリー・シアターの作り手に注目し、リトアニアの国立劇場に演出家として招へいするなどしている。その人気は高まるばかりだ。ポーランドの現代演劇はリトアニアの演劇に大きく影響している。

さらに、リトアニア演劇は、ロシア演劇の影響も受けている。これも地理的な近さが関係している。リトアニアは過去に2度、ロシアの支配下に置かれている。1度目は、ロシア帝国時代。2度目は共産主義のソビエト連邦の時代だった。

はじめに侵略されたのは、18世紀末のこと。19世紀の蜂起が失敗したのをきっかけに、公の場でのリトアニア語の使用が禁じられた。もちろん、劇場でも禁止された。しかし、全員が大人しくこの命令に従ったわけではない。この侵略はむしろ、リトアニアのナショナル・アイデンティティーを強化し、現代のリトアニア語の発達に貢献したうえ、リトアニア国立劇場の土台作りにつながった。この占領によって、多くのリトアニア人は、ロシアの主要都市の大学へ進学した。このとき演劇を学んだリトアニア人たちは、在学中に習得したスキルを自国に持ち帰ってアマチュア劇団を作った。これらはのちにプロの劇団に成長してゆく。

20世紀半ばのソ連による占領は、リトアニアの演劇に多大なる影響を与え、その痕跡は今でも残っている。まず、ソ連全域で社会主義リアリズムを強いられ、その意味で、演劇ではスタニスラフスキー・システムの実施が絶対とされた。また、国立劇場のレパートリー・システムが設けられた。ここ30年間で、民間の劇団や劇場によって少しずつ緩まってはいるが、今でもこのシステムは生きている。さらに、ソ連占領時代の副産物として、視覚的メタファーがある。これはソ連が課したルールではなく、ソ連全域に蔓延^{はびこ}っていた検閲によって自然に生まれたものである。ソ連の支配下にあった頃は、まだテキストを主とする演劇が大半を占めていたが、エイムンタス・ネクロージュス (Eimuntas Nekrošius) をはじめ、演出家の中には、台詞に視覚的なフィルターを加える者がいた。このフィルターは、役者が発する言葉を、強化し、別の言葉にすり替え、または、その言葉とは真逆の印象を与えるなどの効果がある。20世紀末に再び国として独立した頃には、占領時代のロシア演劇の影響を強く受けつつも、独自のメタフォリックな演劇言語が確立していた。

2010年代末、ソ連支配下で禁じられていた表現すべてを試した後、リトアニア演劇は、独自の顔を形成しつつあった。ベテラン男性演出家の影響力が目立ち、最も人気があったのは古典劇。作品の新解釈は、演出家の腕の見せ所だった。また、興味深いビジュアル・アーティストが次々に出現した。リトアニア演劇のアイデンティティーの在り処を問う傾向は30年前から続いているが、最近は、少しずつ演劇界に新たな風が吹きつつある。その理由の一つに、古株の演出家の人気が少しずつ落ち始めているというのがある。演出する機会も減り、評価も下がっていった。パンデミックがはじまった頃、リトアニア演劇はちょうど大きな節目を迎えていた。コロナによって足止めをくらった演劇界だが、それがかえって変化を加速させたようである。

昨シーズンのリトアニア演劇には、過去10年間に比べて、明らかな変化がいくつか見受けられた。まず、若手のクリエイターによる小規模な作品が目立った。また、デバイジング方式の作品やドキュメンタリー劇が出現し、人気小説を土台にした舞台作品が、古典劇よりも人気を上回った。作品が小規模になり、観客との距離が縮まることで、視覚的な効果よりも、俳優個々の演技力が問われるようになった。さらに、女性の視点から描かれた作品も増えつつある。これらの変化は、ほとんどが若い世代が産み出したものであるため、しばらく消えることはないだろう。特筆すべきはSF、それもディストピアをテーマにした演劇作品の出現である。一過性のものに過ぎないかもしれないが、明らかに、昨シーズン最も目立ったジャンルである。

2021/2022シーズンは、有名なSF小説の舞台作品から始まった。9月のはじめ、リトアニア国立青年劇場 (Jaunimo Teatras / Lithuanian State Youth Theatre) の大ホールの前に多くの観客が集まった。オルダス・ハクスリー原作『すばらしい新世界 (Puikus naujas pasaulis / Brave New World)』(演出:ギンタラス・ヴァルナス [Gintaras Varnas]) の初日を見るためである。ヴァルナスらしい、味わい深く視覚的な作品だった。アートとしての現代リトアニア演劇を体現したこの作品は、日々の営みやアートの在り方について問いかけた。この作品には、ヴァルナス自身が育てた新人俳優も出演している。その中でも最も注目されたのが、ジョン役を演じたマータス・シグリウカス (Matas Sigliukas) である。

この公演から1週間後、ポーランドの演出家グゼゴシユ・ヤジイナ (Grzegorz Jarzyna) は、スタニスワフ・レム作の小説『ソラリス』から着想を得た『ソラリス4 (Solaris 4)』(ドラマツルグ:トマシュ・シピエヴァク [Tomasz Śpiewak / ポーランド]) を、オスカラス・コルシュノヴァス [Oskaras Koršunovas] の芸術監督就任と同時にリトアニア国立ドラマ劇場 (Lietuvos nacionalinis dramos teatras / Lithuanian National Drama Theatre [LNDR]) 内に新しくできたホールの柿落とし作品として上演した。小説のおおまかなプロットを基に、最近の隔離生



ギンタラス・ヴァルナス演出『すばらしい新世界』(リトアニア国立青年劇場)
© Dmitrij Matvejev

話を物語に組み込みつつ、新たな解釈を加えた。『ソラリス』には、長らく別の惑星に住んでいた知人同士が再び心を通わせることの難しさや、異なる環境での生きづらさが描かれており、コロナ禍の隔離生活を終えた現在の我々の感情と通じるものがある。『ソラリス4』も『すばらしい新世界』も、視覚に訴えると同時に、人間の深層心理にも触れた。リトアニア演劇界屈指の俳優たちの演技も印象的だった。

その数か月後、同じ劇場で、ディストピアをテーマにした作品『スリーパーズ (Sleepers)』(マリウス・イヴァシュケヴィチウス [Marius Ivaškevičius] 作、オスカラス・コルシュノヴァス演出)が初演を迎えた。この作品の舞台となる2109年のモスクワでは、我々が今抱えている気候変動、水不足、人口過密などの問題は、新テクノロジーによってすでに解決されている。地球の人口の半数が眠っている間に、もう半数が活動し、これが10年ごとに入れ替わるという設定だ。

才能溢れるクリエイターたちが手掛けたこの作品は、大半の観客に好評だったが、早くもホモフォビアや女性蔑視的な内容を指摘され、説教臭く、趣がないと批評家からは辛口の評価が下された。しかし本作は、まだロシアの影響が色濃く残るリトアニアならではのディストピアを見事に描いている。

ディストピアの要素を含むSF作品は、児童演劇にもみられた。クライペダ・ドラマ劇場 (Klaipėdos dramos teatras / Klaipėda Drama Theatre) で、ポーランド出身のコンラ



マリウス・イヴァシュケヴィチウス演出『スリーパーズ』(リトアニア国立ドラマ劇場) © Dmitrij Matvejev

ド・ドヴォラコフスキ (Konrad Dworakowski) の演出で上演された『ロボット物語 (Robotų pasakos)』はスタニスワフ・レムの同名小説をベースにしたものだが、この作品がその最たるものだった。リトアニアでは、こういった近未来を描いた児童演劇は



コンラド・ドヴォラコフスキ演出『ロボット物語』(クレイベダドラマ劇場)
© Domas Rimeika

珍しくない。その例として、『ビッグバン (Didysis sprogimas / The Big Bang)』(2020年、クライベダ・パペット・シアター [Klaipėdos lėlių teatras / Klaipėda Puppet Theatre]、演出: ツヴィ・サハール [Zvi Sahar / イスラエル])、『ピノキオ (Pinocchio)』(2018年、ヴィリニュス・シアター「レレ」 [Vilnius theatre “Lėlė” / Vilniaus teatras “Lėlė”] 演出: シャルーナス・ダテニス [Šarūnas Datenis])、「宇宙+ (Kosmosas+ / Cosmos+)」(2014年、リトアニア国立劇場、演出: クリステン・デルホルム [Kristen Dehlholm / デンマーク]) などがある。『ロボット物語』は、現在と未来を寓話的に描くことで、ある種の切なさが漂った。この種の切なさは、ディストピアの物語にはつきものだが、児童演劇で感じたことはいまだかつてない。

091

ディストピアの物語、または、最新テクノロジーと私たち人間との関係を描いたディストピア風の物語には『腸 (bowel)』(演出: ノーベルタス・ヤシンスカス [Naubertas Jasinskas] 製作: カウナス小劇場 [Kauno miesto kamerinis teatras / Kaunas City Chamber Theatre])、『ポータル (Portalas / Portal)』(演出: マンタス・ヤンチャウスカス [Mantas Jančiauskas] 製作: オスカロ・コルシュノーヴォ劇場 [Oskaro Koršunovo Teatras / Oskaro Koršunovo Teatre]) 『惑星のエゴ (Planeta Ego / Planet EGO)』(演出: ニコラス・ダールンシュテット [Nikolas Darnstädt / ドイツ] 製作: シャウレイドラマ劇場 [Valstybinis Šiaulių dramos teatras / Šiauliai State Drama Theater]) の、『フランケンシュタイン・コンプレックス (Frankenšteino kompleksas / Frankenstein Complex)』(演出: ヴァルター・シリリス [Valters Silis / ラトビア]) 製作: カウナスドラマ劇場 [Nacionalinis Kauno dramos teatras / The National Kaunas Drama Theatre]) を観ると、パンデミックが世界中の演劇に与えた多大なる影響、また、我々の生きる社会そのものの変わりようがうかがえる。これらの作品は、私たちが普段どのようにコミュニケーションをとりながら他者と共存しているか、私たちの価値観がどれだけ変わってしまったかを描いている。『スリーパーズ』は、失われた秩序を嘆いた作品だが、多くのSF作品は変化への祈りであるように思えた。

SF 作品の他にも、現在の社会問題と向き合い、過去の出来事を振り返る作品が多

数生まれた。前に進むためには、向き合わざるを得ないテーマばかりである。障がい者を描いたカミレ・グドゥモナイトエ (Kamilė Gudmonaitė) 演出の『祝宴 (Šventė / Feast)』(オスカル・クロシュノーヴォ劇場・ヴィリニウス市立劇場 [Vilniaus miesto teatras / Vilnius City Theatre] 共同製作)、暴力(性暴力を含む)を描いたローラ・クトゥカイト (Laura Kutkaitė) 演出の『人魚の沈黙 (Sirenų tylos / The Silence of the Sirens)』(製作:リトアニア国立ドラマ劇場)、エルマールス・センコヴス (Elmārs Senkovs) 演出の『殴る人 (Varovai / Beaters)』(製作:クレイペダ・ドラマ劇場)、ギルダス・アレクサ (Gildas Aleksa) 演出の『タイタス (Titus)』(製作:Teatronas)、薬と癒しについて描いたアルトゥラス・ブムシュテイナス (Arturas Bumšteinas) 演出の『大手製薬会社 (ベンラファキシン) (Big Pharma [Venlafaxine])』(製作:ユオザス・ミルティニス・ドラマ劇場 [Juozo Miltinio dramos teatras / Juozas Miltinis Drama Theater]、ソ連が残っていた社会システムと、それが男性の心にも与えた影響、自己像について描いたエグレ・シュヴェドゥコウスカイト (Eglė Švedkauskaitė) 演出の『若い男の記憶 (Jauno žmogaus memuarai / Memoirs of a Young Man)』(製作:リトアニア国立青年劇場)などの作品が発表された。今年の秋のシーズンは、名の知れた戯曲に新たな解釈を加えた若手による作品が上演されると同時に、ベテラン陣は、オリジナル作品に挑戦した。新たなディストピア作品も発表された。このジャンルは、まだ退く気配はない。上記のアルトゥラス・ブムシュテイナスは作曲家でもあり、アーティスト、ジギマンタス・クディルカ (Žygimantas Kudirka/ 台本・出演)と共に新作オペラ『すばらしい新身体 (Puikus naujas kūnas / Brave New Body)』を創作した(製

アルトゥラス・ブムシュテイナス作曲、ジギマンタス・クディルカ台本・出演『すばらしい新身体』(Operamanija)

© Martynas Aleksa

PAS CHIRURGĄ ĖJAU

PO PEILIU GULĖJAU
I LAY UNDER THE KNIFE

SKRUOSTUS PASIKĖLIAU

I WENT TO THE SURGEON

I LAY UNDER THE KNIFE

PO PEILIU GULĖJAU
I RAISED MY CHEEKS

I RAISED MY CHEEKS



作:Operomanija)。この音楽劇は、我々の魂の乗り物としての完璧な身体の可能性を描き、リトアニアの伝統音楽であるポリフォニーを土台にした。ヴァルナスが演出した上記『すばらしい新世界』の続編としてもとらえることができる。ディストピアはまだ終わっていないことを仄めかしているようだ。リトアニア演劇に訪れるすばらしい新時代、さらなる挑戦を約束するかのようであった。

Steiblytė, Kristina

これまで十年以上、リトアニア演劇の批評家として活動している。専門分野は演劇と人形劇。主に、演劇づくりと観劇の社会との関わりについて研究している。演出家や振付家のドラマツルグとしても活躍。2021年より、舞台芸術批評家協会 (SMKA - Scenos meno kritikų asociacija / Association of Performing Arts Critics) の会長を務める。

(翻訳:石川麻衣)



アンドレイ・カリーニン演出『同志キスリャコフ』 写真提供:アレクサンドリンスキー劇場

[ロシア]

沈黙の中の演劇

篠崎 直也

2016年、最も「政治的」な劇場と言われるテアトルdoc(Theatre.doc, Moscow)で『戦争はすぐ近く(War is near)』という作品が上演された。これはルガンスク(ウクライナ語読みはルハンシク)の市民から同劇場に届いた手紙を元にしたウクライナ東部紛争の実態、ロシアも介入したシリア内戦、クリミアでのテロに関与したとして実刑判決を受けたウクライナ人映画監督オレグ・センツォフ(Oleg Sentsov)の裁判を題材にした3部構成からなるドキュメンタリー演劇である。ロシアの極右組織SERB(South East Radical Block)のメンバーによって舞台上に汚物が入ったコップが投げ入れられたため、上演が一時中断する事件が発生し、演劇の枠を超えて当時注目を集めた。また、同年にはバルチースキー・ドーム(バルトの家)劇場(Baltic House Festival Theatre, St.Petersburg)に付属するアナトリー・ブラウジン工房(Experimental Stage of Anatoly Praudin)とツェフ劇場(TSEKH Theatre)が

共同で戦争3部作の1作目となるドキュメンタリー劇『ドネツク(ウクライナ語読みはドネツク)、第二の舞台(Donetsk. Second stage)』を上演。いずれも直接的な権力批判ではなく、より普遍的に反戦のメッセージを込めたものだったが、今となってはロシアでは「戦争」という言葉の使用が禁じられるほど、身近で緊迫した状況になってしまった(現在は両作共に劇場のレパトリーから外れている)。

筆者は『国際演劇年鑑2015』におけるロシア演劇の報告の中で、2014年のクリミア併合による演劇界への影響について触れたが、上記のような上演作品も示す通り、特にウクライナ東部の人々にとって紛争はすでに8年前から続いていた。ただし、多くのロシア国民にとってそれはどこか遠い地域の話であり、兄弟民族(もはやウクライナではこの表現を拒否する人も多いだろう)が銃を向け合うことになるとは想像だにできなかった。2022年2月24日、ロシア軍が国境を超えてウクライナに侵攻したことにより、ウクライナとロシア、そして世界の情勢は一変する。

その影響は演劇界においても演劇人たちの逮捕、起訴や国外流出、劇場における辞任や解任、上演の中止や禁止、国際交流の停止、劇場・劇団への検閲や脅迫、動員令による演劇人の軍への招集などといった形で表れた。演劇雑誌『テアトル(Teatr)』のWEB版はウクライナ侵攻以降、毎日演劇界に関連するニュースをタイムラインで公開しているが、それでも全てを報じきれないほどあまりにも多くの出来事が起きている。本稿ではその中から特に反響が大きかった事件を取り上げる。

095

ウクライナ侵攻直後は多くの国民と同様に演劇人たちも自身のSNSなどで「戦争反対」のメッセージを発信。さらに、レフ・ドージン(Lev Dodin)、ヴァレリー・フォーキン(Valery Fokin)、コンスタンチン・ライキン(Konstantin Raikin)、アンドレイ・モグーチャー(Andrey Moguchy)など国立劇場の重鎮である演出家や俳優が署名に加わり、プーチン大統領宛てに反戦を訴えるオープンレターが公開された。しかし、3月4日に「偽情報」を発信した者に刑罰を科す新法(フェイク法)が可決されると、反戦活動は沈黙へと変わる。

こうした中で、表現の不自由だけでなく身の危険を案じて著名な演劇人たちがロシアを去った。ポーランド国籍を取得した劇作家のイヴァン・ヴイリパエフ(Ivan Vyrypaev)は自身の戯曲上演による収入をウクライナ支援基金に寄付することを表明。ロシア中の劇場のレパトリーから彼の戯曲上演が姿を消した。

リトアニア人演出家のリマス・トゥミナス(Rimas Tuminas)(ワフタンゴフ劇場[Vakhtangov Theatre, Moscow])やミンダウガス・カルバウスキス(Mindaugas Karbauskis)(マヤコフスキー劇場[Mayakovsky Theatre, Moscow])は故郷へ戻り、過

去に裁判沙汰に巻き込まれた演出家のキリル・セレブレンニコフ (Kirill Serebrennikov) やティモフェイ・クリャービン (Timofey Kulyabin) も欧州に拠点を移した。

国内外の多くの映画にも出演しているチュルパン・ハマトヴァ (Chulpan Khamatova) は出国先のラトビア・新リガ劇場 (New Riga Theatre, Latvia) での一人芝居『Post Scriptum』(アルヴィス・ヘルマニス [Alvis Hermanis] 演出) において、2006年に暗殺されたジャーナリストのアンナ・ポリトコフスカヤ (Anna Politkovskaya) が記した2002年のモスクワ劇場占拠事件に関するテキストを朗読。過去の事件ではあるが、現政権に疑問を呈するメッセージであることは明らかだ。

さらに、アメリカ滞在中だった演出家のドミトリー・クルイモフ (Dmitry Krymov) はロシアに戻らないことを決め、ニューヨークのラ・ママ実験劇場に自身のラボを開設した。このようにウクライナ問題が起因となった演劇人の流出ではあるが、ロシアの才能が世界に知られる契機と捉えることもでき、今後は旧ソ連諸国や欧米各地のロシア劇場が国を去った演劇人たちの拠り所となる可能性もある。「ロシア演劇」の概念の拡張が進むのかもしれない。

その一方で、国内では消滅に追い込まれた劇場もある。メイエルホリド・センター (Meyerhold Centre, Moscow) は侵攻を批判した支配人のエレナ・コヴァルスカヤ (Elena Kovalskaya) が辞任、演出家のドミトリー・ヴォルコストレロフ (Dmitry Volkostrelov) も解任となり、劇場はドラマ芸術学院 (School of Dramatic Art, Moscow) と統合。セレブレンニコフが創設したゴーゴリ・センター (Gogol Centre, Moscow) も詩人ユーリー・レヴィタンスキー (Yuri Levitansky) の生誕100年を記念した朗読劇『私は戦争に参加しない (I Don't Take Part In War)』の上演後に劇場の活動終了を宣言し、現在劇場の建物はゴーゴリ・ドラマ劇場 (Gogol Drama Theatre, Moscow) と名称を変えて全く別の組織に変わっている。

「黄金のマスク」演劇フェスティバル (Golden Mask Theatre Festival, Moscow) ではペテルブルグのボリス・パヴロヴィチ (Boris Pavlovich) 演出『ユディト (Judith)』(アルマ・マター基金 [Alma Mater Foundation, St.Petersburg]) が上演プログラムから外れた。劇作家・演出家のクリム (KLIM) によるテキストを基に、ウクライナ女優カテリーナ・タラン (Katerina Teran) を起用しロシア語字幕を付けながらウクライナ語で上演、途中でウクライナの民族衣装に着替えながらユディトの物語が進む。争いは永遠に続き、人々はあらゆるものを失ってゆく。初演は侵攻前であるが、現在のロシアの状況で上演を続けることは困難だ。ベラルーシの作家パヴェル・プリアジコ (Pavel Pryazhko) による普通の人々のありきたりな日常についてのテキストを写真の投影と共に語る『悲しむ神々の委員会 (The

Committee of a Sad Deity)』(テアトルPost[Theatre Post, St.Petersburg])も同様に「運営上の理由」により除外されたが、演出のヴォルコストレポフの政治的立場が原因であることは想像に難くない。

また、最優秀演出家賞を受賞したドミトリー・クルイモフはアメリカ滞在のため授賞式を欠席し、代わりに主演のエフゲニー・ツィガノフ(Yevgeny Tsyganov)が「彼はこのマスク(仮面があしらわれた盾)をドミトリー・ムラトフ(昨年ノーベル平和賞を受賞した独立新聞「ノーヴァヤ・ガゼータ」の編集長)に渡して欲しいと頼んだ。誰かがまた何かの液体を彼の顔にかけようとしたら、マスクが守ってくれる」とメッセージを伝えた。政権の闇を取材し続け、電車内で何者かに赤い塗料をかけられていたムラトフへの連帯を示している。

このように反戦、反プーチン政権の動きが広まる一方で、ロシア軍のシンボルとなっているZマークを劇場の外壁に掲げたタバコフ劇場(Tabakov Theatre, Moscow)のような例もある。ロシアの多くの劇場は国からの助成金によって運営されているため、迎合せざるを得ないという事情もあるだろう。しかし、国内外の様々な情報に接した上で現政権を支持する国民も多く、愛国心をめぐって劇場内でも分断が生じている。実際には多くの演劇人がその実態をはかることが難しい沈黙の中にあり、粛々と自らの仕事を続けているのが現状である。

『ペテルブルグ演劇ジャーナル(Petersburg Theatre Journal)』の編集長マリーナ・ドミトレ



「黄金のマスク」演劇フェスティバルの上演プログラムから外されたボリス・パブロヴィチ演出「ユディット」 写真提供：アルマ・マター基金



ベラルーシの作家バヴェル・ブリャジコのテキストによる『悲しむ神々の委員会』「黙って進む」の文字が見える 写真提供：Theatre Post

フスカヤ (Marina Dmitrevskaya) は侵攻直後に「演劇をやるような時ではない」と書いていたが、3カ月後の次号において「必要不可欠なもの、生にまつわるもの、重要なものを演劇は観客に伝え、客席は熱気に満ち、古い作品の中に新しい意味が見出され、新たな上演作品が現在最も必要とされている人道的な世界への追体験の場となったことを、私たちはこの3カ月の間に目の当たりにした」と演劇が持つ力を改めて強調した。

ウクライナの惨状に目を背けているかのようにロシア演劇界の大部分は日常を保っているが、今季の新作であるテアトル・ナーツィ (Theatre of Nations, Moscow) の『キャバレー』や、レンソヴェート劇場 (Lensovet Theatre, St. Petersburg) の『笑いの大学』といったミュージカルやコメディ作品でさえも陰鬱なトーンが舞台全体を支配し、難しい状況に対峙する人間の姿に今日の状況が反映されている。

「黄金のマスク」演劇フェスティバルの最優秀賞は、スターリン時代における人々の運命に関する作品が並んだ。大舞台部門最優秀作品の『3人の太っちょ エピソード7〈教師〉 (Three Fat Men. Episode7 Teacher)』 (ボリショイ・ドラマ劇場 [Bolshoi Drama Theatre, St. Petersburg]、アンドレイ・モグーチャー演出) はユーリー・オレーシャ (Yury Olesha) の原作の設定だけを残し、ヴィルヘルム・ハウフ (Wilhelm Hauff) の『冷たい心臓』とコルネイ・チュコフスキー (Korney Chukovsky) の『ゴキブリ大王』を組み合わせて、スターリンによって裏切りを強要される教師の姿を描いた。ゴキブリがスターリンへと変容し、

スターリンの仮面を被ったゴキブリの群れのような権力に従う者たちが市民を蹂躪する。同劇場は3年前にヴィクトル・グセフ (Victor Gusev) が1936年に書いたソ連版ミュージカル『スラーヴァ (The Fame)』 (コンスタンチン・ボゴモロフ [Konstantin Bogomolov] 演出) でスターリン賛美の時代をそのまま呈示して賛否両論を呼んだが、今作はその議論に対して「スターリンを肯定しない」というモグーチャーの回答であった。

小舞台部門最優秀賞の『同志キスリャコフ (Comrade Kislyakov)』 (アレクサンドリンスキー劇場 [Alexandrinsky



アンドレイ・モグーチャー演出『3人の太っちょ エピソード7〈教師〉』 写真提供：ボリショイ・ドラマ劇場



アンドレイ・モグーチー演出「3人の太っちょ エピソード7〈教師〉」 写真提供：ポリショイ・ドラマ劇場

Theatre, St.Petersburg]、アンドレイ・カリーニン[Andrei Kalinin] 演出)もスターリン時代をテーマにした歴史博物館の展示のような舞台で秘密の集会が開かれ、権力に反抗する者と権力を恐れて従順になっていく者が分かれる。インテリゲンツィヤのキシリャコフは恐怖に抗えず労働者用ブーツに履き替えて коммуニストの道を進む。

「黄金のマスク」演劇賞では小舞台部門ノミネート14作品の内、7作品をベテルブルグ勢が占め、実験演劇部門でも「トーチカ・ドストッパ」フェスティバル (Tochka Dostupa [Access Point] Festival, St.Petersburg) の『スクール・シミュレーター (School Simulator)』が受賞するなど、同市の小劇場の隆盛がさらに際立つことになった。『テアトル』誌は2018年第35号で独立系小劇場を特集した中で「その中心地はベテルブルグ」として、26もの劇団・劇場を紹介しているが、現在はさらにその数が増え続けており、正確に実態を把握することは難しいほどだ。

その中でも現在特に注目を集めているのが上演スペース「スコロホード (Skorohod)」である。子供靴の工場を改装した建物の一角にあり、2001年に国立劇場専属の俳優だったアレクサンドル・バルグマン (Alexandr Bargman) らによって創設された小劇団「タコイ劇場 (Takoi Theatre)」の主な拠点となっている。固定メンバーを置くのではなく、演目によっては国立の大劇場の俳優たちも参加するこの劇団の自由なスタイルは、まさにベテルブルグにおいて小劇団が決して小さくはない力を持っていることを象徴しているだろう。「スコロホード」では他にもPOP-UPシアター、アブノーマル・プラスチック・シアター、オープン・スペース、演劇プロジェクト27、ボリス・パプロヴィチの社会芸術劇場とAlma Mater基金のプロジェクトなど、既に演劇祭などを通じてモスクワでもその名が知られているグループに上演の機会を提供。特に今季はロシア革命前後に人気を博し、スターリンの粛清を逃れて亡命した俳優

ペテルブルクの上演スペース「スコロホード」。
子供靴の工場を改装した建物 撮影：篠崎直也



優・歌手のアレクサンドル・ヴェルチンスキー (Alexander Vertinsky) を題材にした『インタビューB』(アブノーマル・プラスチック・シアター [Non-noemative Plastics Theatre]) で評価を高めた演出家ロマン・カガノヴィチ (Roman Kaganovich) の名前が目立った。

タコイ劇場では前述のヴァイパエフの戯曲を元にした『閉じた研究 (Closed Research)』を現在も上演し続けており、何らかのメッセージを伝えようとする姿勢が小劇場ではより顕著である。しかし、知人の小劇場関係者によれば政府機関からの圧力が劇場に及んでいて、存続を脅かすような緊迫感を伴っての活動を余儀なくされているという。

多くのロシアの演劇人たちは「今演劇には何ができるのか?」と自問自答している。ロシアでは時事問題を直接的に扱うような作品は少ない。それは粛清や厳しい検閲を受けてきたソ連時代の体験が染み付いていることが一因だろう。しかし、何よりも彼らの中で強く共有されているのは演劇が政治の道具になってはいけないという意志である。古典作品の中に今の時代の状況にも通じる真理を見出すことがロシアの伝統となっており、特にスターリン時代を取り上げることで権力と民衆の関係を観客に問うような作品がウクライナ問題以前から見られたが、今後はこうした作品の上演も禁止される可能性がある。

劇場が争いを止めるような直接的な働きかけを行うには至らず、ロシアの演劇界が普段通りに毎日上演を続けることは無責任かもしれない。ただ、沈黙の中にも様々な声はある。それがロシア演劇の精一杯の現実だ。『ペテルブルグ演劇ジャーナル』は「恐怖は進化の糧になる」とソ連時代に戦争や権力による恐怖が芸術をより鋭いものにしてきたと指摘しているが、これは自らへの願望と決意を込めた悲痛な叫びではないだろうか。

しのぎき・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
2022
and Overseas

[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

聞き手＝マリーナ・コテレネツ（ウクライナ作家連盟ディレクター）



ロシアのウクライナ侵攻からひと月もたない2022年3月16日、マリウポリのドネツク州立アカデミック劇場 (Donetsk Academic Regional Drama Theatre) がロシア軍の空爆にあい、多くの死者が出たという報道があった。破壊された劇場は、人々の避難場所になっていた。

ロシア演劇の研究者たちによってロシアの演劇人の声がネット上で共有される一方、ウクライナの演劇人たちの状況はなかなか見えてこない。

国際演劇協会日本センターは、「紛争地域から生まれた演劇」のプロジェクトで繋がりができたキーウの「ウクライナ作家連盟」に、現地の劇場に取材できないか相談をもちかけた。ディレクターのマリーナ・コテレネツ氏は、戦況の異なる3つの地域の3つの劇場の代表に、電話、あるいは対面で、自らインタビューを行うことを提案してくれた。

侵攻当日の劇場に起こったこと、戦時下でクリエイションを行うということ、そして劇場のこれからについて、コテレネツ氏によるインタビューを記録する。

助け合う劇場

レーシャ・ウクラインカ記念国立アカデミック・ドラマ劇場

Lesya Ukrainka National Academic Drama Theatre

キーウ市

<https://lesyatheatre.com.ua/>

レーシャ・ウクラインカ記念国立アカデミック・ドラマ劇場は、ウクライナでもっとも大きな演劇専用劇場のひとつだ。公式な歴史は、1926年にキーウ自治区の執行委員会の決定により「ロシア国立劇場(State Russian Drama Theatre)」が組織されたことに始まるとされている。だが、劇場の歴史は19世紀にまで遡ることができる。1891年、傑出した俳優で演出家のニコライ・ソロフツォフ(Nikolai Solovtsov)が、ロシア演劇の常設劇場「ソロフツォフ劇場(Solovtsov Theater)」をキーウに設立したのが始まりだ。現在の劇場は、当時と同じ建物で運営されている。

1941年には、ウクライナを代表する詩人・劇作家、レーシャ・ウクラインカ(Lesya Ukrainka, 1871～1913)の名を冠する名称に変更された。この25年は、ミハイル・レズニコヴィッチ(Mikhail Reznikovich)が劇場を率いてきた(1994～2022)。ウクライナ国内では最古参の権威ある演出家の一人で、旧ソ連で高名だった演出家、演劇教師、演劇理論家のゲオルギー・トフストノーゴフ(Georgy Tovstonogov, 1915～1989)の教え子であり後継者だ。

レーシャ・ウクラインカ記念国立アカデミック・ロシア・ドラマ劇場——本劇場は最近までこう名乗っており、設立以来ずっとロシア語で活動を行ってきた。公演のためにロシア人演出家を招聘し、レパートリーには常にチェーホフ、オストロフスキー、ブルガーコフなどロシアの古典や現代劇作家の作品が含まれていた。だが2022年3月、ロシア連邦のウクライナ領内への全面侵攻の後、本劇場は劇場名から「ロシア」を外して、レーシャ・ウクラインカ記念国立アカデミック・ドラマ劇場と改名した。

現劇場監督のクルロ・カシュリコフは2014年のシェイクスピアの翻案作品『ジュリエットとロミオ(Juliet and Romeo)』演出以来、演出家として精力的に活動してきた。2016年にはアーサー・

『ジュリエットとロミオ』



ミラーの『橋からのながめ (View from the Bridge)』を、2018年にはサイモン・ステイーヴンス (Simon Stephens) の『夜中に犬に起こった奇妙な事件 (The Curious Incident of the Dog in the Night-Time)』を手がけた。その後も、マーティン・マクドナー (Martin McDonagh) の『イニシュマン島のビリー (The Cripple of Inishmaan)』(2020) やブライアン・フリール (Brian Friel) の『トランスレーションズ (Translations)』(2022) など、アイルランド人劇作家の作品を演出している。2月24日にはジェズ・バターワース (Jez Butterworth) の同名戯曲をベースにした『フェリーマン (The Ferryman)』が完成し、劇場の大ホールでのリハーサルが予定されていた。だが上演は延期を余儀なくされた。



『夜中に犬に起こった奇妙な事件』



『イニシュマン島のビリー』



クルロ・カシュリコフ

Kyrylo Kashlikov

レーシャ・ウクラインカ記念
国立アカデミック・ドラマ劇場
劇場監督・俳優・演出家

取材日=2022年10月10日

2月24日

戦争が始まると、ウクライナ文化情報政策省からひとつの命令が発出されました。ウクライナ国内の劇場での上演活動は停止となり、全従業員は給与の3分の2を支給されたうえで、リモートでの仕事に移行することを余儀なくされたのです。私たちの劇場のメンバーの何人もがキーウ、あるいはウクライナを去りました。また領土防衛に登録し、その後、前線に赴いた者もいます。

キーウはからっぽになってしまいました……。

私の家族はどこにも行きたがらず、私も自分の劇場から離れたくありませんでした。そこで、妻と娘は私と一緒に劇場で暮らすことにしました。何人かの俳優たちも家族と一緒に劇場に住みはじめました。彼らの家は戦略拠点に隣接しており、ミサイルの標的になっていたからです。

すでに3月に入って数日経ったころには、文化省は傘下の全機関・組織と連絡を取り合い、報告を送り、情報交換もできていました。2020年6月4日、ウクライナの文化情報政策大臣を務めているアレクサンドル・トカチェンコ大臣は、敵襲があっても少なくともキーウにあるいくつかの劇場を開けることは可能かどうか、情勢分析を始めました。

キーウに留まっていた私と同僚たちは、行動しなければという思いに駆られました。最も重要な目安、つまり安全性の面から見て、私たちの劇場はそれに相当するキーウで唯一の劇場だったからです。また劇場の入口がちょうど地下鉄へ降りる階段の真ん前に位置していたので、新たに耐爆シェルターを設置する必要もありませんでした。空襲警報が鳴っても、ドアを開け放せば2～6分以内に観客は地下鉄の構内に逃げ込めるわけです。文化大臣は実際に劇場に足を運んで、空襲時の我々のチーム対応が効果的かどうか確認しました。

そして2022年4月9日、開戦後初の公演として、小ホール(129席)でレーシャ・ウクラインカ生誕150年と劇場の落成80周年を記念した『三つの愛(Tri Kokhannya)』を上演しま

開戦後の初公演『三つの愛』は満席だった。



した。劇場は満席で、みんな泣いていました——観客も俳優も。

それからトカチェンコ大臣は子ども向けの公演を依頼してきました。4月中旬までに、私たちは子どもたちのための公演の準備を整えました。たくさんのお客さんがやってきました——お父さん、お母さんやおばあちゃんに連れられた子どもたちが。こんなに多くの子どもたちがまだキーウに残っていたとは思っていませんでした。劇場の

ホールで5～6歳の小さな子どもたちが遊び回り、絨毯の上を這い回っているのを見て、気がついたら私は泣き出していました。

劇場と戦争

106

戦時下では劇場の使命が変わったことを自覚しました。2022年の3～4月はマクドナーの思想を繰り返し思い浮かべていました。彼の作品の登場人物の一人は、信じているのです。人は奈落の底に立たされた時こそ、自分自身が人間であることを思い出すはずだと。

4月には街中のみんなが私たちの公演に来てくれました(その頃、キーフの住民は半分になっていましたが)。これは恐怖と危機に対するみんなの抵抗の意志を示していました。みんなひと時でも、何もかも忘れたくて劇場に来たのです。しかし一番大切なことは、繋がり、絆を確かめ合うことでした。演劇ほど相互の一体感をもたらしてくれる芸術はありません。劇場では、俳優も観客も、みんなが一体になります。時にはこのすべてが世界の終わりを描いた黙示録的映画、ただ肩を寄せ合って座っているためだけに人々が集まってくる、そんな映画のワンシーンのようにも思えました。こうして4月には、劇場はみんなが集う場となっていたのです。

まだ劇場活動を万全には再開できなかった(多くの俳優が去り、演目のウクライナ語への翻訳もできていませんでした)、私は「我らウクライナ人」と名付けた企画を提案しました。進行中の軍事情勢への鋭い洞察を語るテキストを含む、ウクライナ人劇作家の時局を扱った作品のリーディングを開催したのです。

私はキーウに残っている演劇人たちに私たちの劇場を使ってくれるようSNSで呼びかけました。そして小ホールで複数の自主企画が始まりました。ささやかではありますが、私たちな

りの演劇人たちへの支援です。稼げるお金はわずかですが、それで何とか生きていければと思いました。また私たちと同じような大劇場、イヴァン・フランコ・キーウ国立ウクライナ劇場 (Ivan Franko Kyiv National Ukrainian Theater) に、舞台を貸したりもしました。彼らの大きく美しい劇場は官公庁街にあるため、砲撃やロケット弾が直撃する恐れがあり、まともな運営ができなかったからです。10月には彼らも本拠地へ戻りましたが、私たちレージャ・ウクライナ劇場は戦時下を通じて週5日稼働の体制を続けました。イヴァン・フランコ劇場が2日間舞台を使い、私たちも2日間使い、残り1日は自主企画の公演が行われました。

また、しばらくするとミコラ・クリージュ記念ヘルソン州アカデミック劇場 (Mykola Kulish Kherson Regional Academic Music and Drama Theater) の俳優や演出家たちが、劇場の本拠地、ロシア軍に占拠されたウクライナ南部のヘルソンから退避してきました。彼らの多くはキーウに留まることを選びました。私たちの劇場は彼らにも舞台を使う機会を提供しました。10月には彼らと協働してドキュメンタリー作品『Staying is [Not] Possible... (Lyshatysja [Ne] Mozhna...)』を上演しました。この作品はハルキウの劇場で働く人々の実話に基づいたものです。本当に、彼らとつくったこの舞台は連日溢れんばかりの大入りでした。

私は常々、俳優同士の“連帯感”を夢見ていました。演劇人たちが、我々特有の嫉妬やライバル心を振り捨てて誠実な友人同士になることです。戦時下で突然、それが実現しました。私自身にとってこの経験はとても大切に意味のあることでした。



『Staying is [Not] Possible...』 撮影：Alexandr Kniga

私たちの作品と私たちの未来

戦争という出来事に対する私たちの当座の対応は、新しいウクライナ戯曲のリーディングを行うことでした。現在の戦争を描いた作品を本格的に上演するためには、時間が必要だったのです。ある程度の距離を取ることで、つらい思いを和らげる必要がありました。

そういった意味で、私たちの新作公演、アイルランド人劇作家ブライアン・フリールの戯曲

を原作にした『トランスレーションズ (Translations)』(2022年10月7日初日)は、より意義深い、ウクライナの現状への意志表明になると信じています。私は2年前からこの作品に取り組んでいて、ずっとこの作品について考えてきました。だからたった2か月でこの作品を舞台にかけることができたのです。実際、この芝居は今ウクライナで起きている事態を鏡のように完全に映し出しています。『トランスレーションズ』はほどなく新たな古典劇になるでしょう。これは重要なことです。なぜならこの作品は「場当たりの」につくられたものではないからです。ウクライナ語で上演する私たちの『Perekklady』(ウクライナ語で『トランスレーションズ』の意)は、すでにもう私たちの戦争についての作品であり、また戦争に至ったさまざまな理由についての作品なのです。

ロシア作品の上演を再開させるかですか？ それは今提起するにはまったく不適切な問いです。劇場から7人のメンバーが前線に赴いて戦っている最中です。多くの家族に死者も出ています。従業員のうち2名が契約を交わして領土防衛の任についてもいます。仕事の休憩時間には、女性従業員たちが劇場のカフェテリアで前線で使用するカムフラージュ・ネットを縫っています。ノーです。今はロシア文化について論じあう時ではありません。

現在のレパートリーは、ウクライナの古典作品により重きを置いています。当劇場の芸術監督ミハイル・レズニコヴィチ (Mikhail Reznikovich) は今、ウクライナ人劇作家オルハ・コブリャンスカ (Olha Koblyanska) の悲劇的小説『日曜の朝早く、彼女は葉草を摘んだ (V Nedilyu Rano Zillja Kopala)』の舞台化に取り組んでいます。また、私は戦争で中断してしまっているジェズ・バターワース『フェリーマン』を上演したいとも考えています。

私たちだけでなく、全ウクライナの劇場が直面している問題が予算の削減で、資金繰りの悪化は避けることができない状況です。この年末までに劇場の予算は10%減らされ、2023年にはさらに20%カットされることになっています。これは非常に深刻な問題です。しかし私たちはキャストも技術スタッフも含む、このチームの全員を守る努力をしてきましたし、これからも守り続けます。こんな苦難の中で仲間を見捨てることはできません。



『トランスレーションズ』 撮影：Iryna Somova

本当に、2月24日以降何もかもが変わってしまいました。もはや劇場は長期的戦略など立てられません。正直に言って、そんなものは一切ありません。そういったことに割くエネルギーも時間もありません。一日一日をやりすごし、せいぜい半年先のことしか想像できません。いま考えられるのはそれだけなのです。

私たちは作品をウクライナ語に翻訳し続けなければなりません。膨大な作業です。ウクライナは2019年時点で「国家語としてのウクライナ語の機能保障法」を採択し、以降、ロシア語での上演にはウクライナ語の字幕をつけることが義務づけられています。ですからもう長い間この問題に取り組んできているのです。私たちの劇場では観客にヘッドホンをつけてもらい、字幕の代わりにウクライナ語への同時通訳を提供することも決めました。

2月26日には劇場の全従業員と連絡をとるためにTelegramでグループをつくりました。私たちチームのほぼ全員、およそ300名がこのグループのメンバーです。「ロシア」という語を、劇場名から削除することにはみんなすぐに賛同しました。また俳優たちはウクライナ語で演じる決断をしました。これが彼らの姿勢だったのです。

開戦時、私たちの劇場には約60のレパートリーがありました。戦争が始まって7か月が経った現在、そのうちの29作品はウクライナ語で上演されています。職業人生のすべてをロシア語で演じてきた俳優たちにとってこれがいかに大変な仕事か、舞台関係者であればだれでもわかるはずです。それでも私たちはやり遂げるのです!

戦禍を逃れ続ける劇場

ルハンスク州アカデミック・ウクライナ・音楽ドラマ劇場

Luhansk Regional Academic Ukrainian Music and Drama Theater

ルハンスク市／セヴェロドネツク市／スーミ市

<http://ukrlugteatr.com>

ルハンスク市はウクライナの最東部の中心都市で、ロシアとの国境から60kmという位置にある。そのため住民の大半はロシア語を話す。

この劇場は、第二次世界大戦中の1941年8月、ウクライナ東北部のハルキウ市で劇団として創設された。ソ連軍の部隊や病院を慰問するためにつくられたのだ。

1944年にウクライナの領土がドイツの侵略から解放された後、劇場は疎開先からウクライナ東部の都市、ルハンスク市に帰還し、音楽と演劇を上演するウクライナの地域劇場として活動を開始した(以下、ルハンスク劇場という)。

2014年12月、ロシア軍によるウクライナ東部での対テロリズム作戦のせいで、ルハンスク

劇場は一時的にロシアに占領されたルハンスク市からウクライナ当局統治下のセヴェロドネツクに移転せざるを得なくなった。

劇場のメンバーの多くはルハンスクに留まり、新たな拠点にたどり着いたのは劇場監督と、経理担当者、俳優の3名だけだった。彼らは新天地で本格的な公演を行うため、できるだけ短期間でチームを再組織しなければならなかった。

ところが、その8年後の2022年3月、ルハンスク劇場はまたしても戦禍から逃れる羽目に陥った。2022年6月、セヴェロドネツク市がロシアの部隊に占拠されたのだ。



セルヒイ・ドロフィーヴ

Serhiy Dorofeev

ルハンスク州アカデミック・ウクライナ・音楽ドラマ劇場
前劇場監督・芸術監督 (2015~2022)

取材日=2022年10月9日

ルハンスクからセヴェロドネツクへ

私たちの劇場はウクライナ語で上演活動をしてきました。ロシア話者地域ではあったものの、本来の地元ルハンスクでは観客にとっても愛されていたものです。私たちの公演がルハンスクの他の劇場より優れていて、面白かったからです。

劇場がセヴェロドネツク市へ移転し、私が監督に就任した2015年、劇場メンバーは10人足らずでした。私たちは新拠点でゼロからルハンスク劇場を再生しなくてはなりませんでした。

2015年には劇場に活動場所が与えられ、ルハンスクを去りウクライナ全土に散り散りになってしまっていた劇場の俳優たちも再結集し始めました。チームを拡充するため、数々の芸術系大学の学生も招き入れました。彼らの中には私たちの劇場が最初の職場となった者たちもいます。

こうして2016年には劇場のレパートリーは12にも達していました。同じ年に、地元行政当局は、私たちに与えられたこの古い建物の大規模な改修を行うことを決定しました。2017年、私たちは立派な設備が整った舞台を手に入れました。このとき私たち劇場のメンバーは、再び自分たちの“家”ができたと思いました。

私たちはウクライナ政府統治部分のルハンスク州では唯一の劇場だったので、地元住

民の多種多様なニーズに対応しなければなりません。だから大人向けの演目も子ども向けの演目も上演しました。わかりやすかつ観客に愛されている古典作品、ミュージカル、娯楽作品、現代劇などをです。当時、メンバーの平均年齢が25歳と非常に若かったので、若いウクライナ人演出家や劇作家も招きました。実験的な現代劇を観客に見せようとしたのです。

セヴェロドネツク市が決して演劇的な場所ではなかったことは言うっておかぬなりません。大きな化学工場のある小さな工業都市です。だから観客もはじめ我々に不信の目を向けてさえました。ウクライナ語で演じられる演劇を見慣れていなかったからです。しかし時間が経つにつれて、観客はほんとうに私たちを好きになってくれました。観客が増え、ファンもできました。我々は何とかこの町の「流れを変える」ことができたのです。

そう、私は劇場に課せられている責務を明確に意識していました。地域にウクライナ文化を根付かせることです。こうした文化振興のため、2018年には私たちの劇場が中心となってウクライナ中の素晴らしい舞台作品を招聘し、自前の演劇祭をスタートさせました。楽しく素敵な活動ができた濃密な8年間でした。

2022年、劇場はまたしても避難を迫られます。私たちはまた本拠地を、劇場を、そしてせつなく絆を築き上げてきたセヴェロドネツク市を去らねばならなくなったのです。

111

2月24日

2月24日、ルハンスク州の全住民に避難要請が出ました。行政当局は劇場スタッフに脱出準備をするよう通達してきました。私たちは荷造りを始めました。実際、2月24日にはセヴェロドネツクではもうミサイルの着弾する音、落下音、爆発音が聞こえていました。

こうした場合に備えて、我々は行動計画を用意していました。15分も経たぬうちに全メンバーに電話をかけました。避難準備ができている者、避難に支援が必要な者、自力で避難できる者、何があっても市内に残留する者と、あらかじめリストアップしてありました。もちろん、何もかも計画通りに進められたわけではありません。留まるはずだったものが真っ先に避難してしまったり、避難するはずだったものが長期間、市内に留まる事態に陥ったりなどということも起きました。

2月段階のセヴェロドネツクはカオスでした。混乱した群衆、延々と続く輸送の車列。でもそうした中でも、地域行政当局はウクライナ中部・西部への避難列車を、線路が爆破されてしまうまでの2週間以上は、定期的に運行できていました。初めの段階では鉄道の駅までの特別連絡バスも運行できていました。

思い出すのは、セヴェロドネツクから脱出する必要性をみんなに理解してもらうのがとても

難しかったということです。メンバーたちは劇場の地下に隠れて、爆撃や砲撃から身を守っていました。しかしそんな彼らでさえもなかなか脱出を決断しかねていました。なんとかならはずだし、そもそもどこにも行くあてがない、と思っていたのです。しかし時間が経つと、大半は退去せざるを得なくなりました。

興味深い事実があります。2014年には元来の本拠地ルハンスクから、ウクライナが統治する領土へ脱出したのは、劇場メンバーの3分の1にすぎませんでした。残りの者はルハンスクにとどまり、いわゆるルハンスク人民共和国(LPR)の新政府を受け入れ、いま、ロシアの支配を受け入れています。そして今回、2022年には、若者の多い劇場メンバーの90%以上がセヴェロドネツクからウクライナ領土やヨーロッパに脱出しました。残留した5～8%はロシアによる支配を待望していた者たちです。こうした連中にはクリエイティブ系のスタッフは一人もいませんでした。現在、セヴェロドネツクには一人の俳優も残っていません。

2022年6月、ロシア部隊がセヴェロドネツクに侵入してくると、戦車が劇場の建物を直接狙って砲撃しました。捕虜になったドネツク人民共和国(DPR)のある兵士が、劇場内にウ

クライナ軍が潜んでいると思い込んだ司令部の命令で、10回にわたって劇場を砲撃した、と語っているビデオも存在します。しかし、兵士などいなかったのです。私自身が知っています。最後まで劇場内に留まって隠れていたメンバーと連絡を取っていましたから。ありがたいことに、負傷者は出ませんでした。しかし劇場は破壊されました。今は壁しか残っていません……。



破壊されたルハンスク劇場(セベロドネツク市)

さまよえる難民と化した劇場

避難を開始した当初、私は劇場メンバーの一部とともに、ドニプロ市に向かいました。ウクライナ東部の一大中心地でウクライナの主要な河川、ドニプロ川のほとりの町です。そこで私たちを受け入れてくれたドニプロ・アカデミック劇場(Dnipro Academic Drama and Comedy Theatre / <https://dramicom.dp.ua>)の舞台で活動を行いました。

2022年7月、私はウクライナ北部のシェプキン記念スーミ国立アカデミック・ドラマ・ミュージカル・コメディ劇場(M.S. Shchepkin Sumy National Academic Drama and Musical Comedy Theater / <https://musicdrama.com.ua>)の監督として迎え入れられました。同

時に、セヴェロドネツクで私の部下として8年間働いてくれたオレクサンドル・ハリシュコフ (Oleksandr Grishkov) がルハンスク劇場の監督に就任しました。

そして今、スーミ劇場の一つ屋根の下で、ルハンスク劇場とスーミ劇場という2つの劇場、2つの法人が、それぞれの劇団とレパートリーを持って共存しているわけです。

はじめはスーミ市の観客たちも驚いていました。なぜもう一つ劇場が必要なのか、と。しかし私たちの初公演は完売し、地元の演劇ファンに好評を博しました。スーミでもルハンスク劇場はうまく観客の心をとらえることができたのです。

8月には、この2つの劇場と2つの劇団が協力して、共同企画を組みました。ウクライナ独立記念日のためのミュージカル・パフォーマンス『意志。自由。勝利 (Will. Freedom. Victory.)』を上演したのです。今ではこの公演はスーミ劇場のレパートリーに加わり、観客に大変好評です。

次の私たち2劇場の共同企画は、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』です。こちらはスーミ劇場のオーケストラの生演奏による大規模なミュージカル仕立てになる予定です。



『意志。自由。勝利。』



『ロミオとジュリエット』

安全を確保すること

開戦からの半年間は、スーミ劇場は稼働できませんでした。というのもスーミ州も部分的にロシア軍部隊に占拠され、町全体が包囲されていたからです。敵がウクライナ北部から追いつらされても、危険はなくなっていませんでした。劇場を運営するには、観客や劇場の従業員の安全確保が必要不可欠です。これが監督として私が解決しなくてはならなかった最初の課題でした。

劇場には地下室があり、スーミ市が包囲されている間、人々はそこに逃れて暮らしていました。私たちは技術的な必要に応じて、地下室の防備を整えました。地下室には150

名が収容可能でした。劇場の隣にある国立ウクライナ銀行アカデミー（経済と法律の高等教育機関）にかけあって、我々の舞台上演中に空襲警報が発令された場合、我々の側の50名を彼らの耐爆シェルターに収容してもらうことで合意できました。こうして、より多くのチケットを販売することができ、800席のオーデトリウムに200人の観客を迎えて公演することができたのです。

また、実験的なスペースも設営しました。いわばステージの下のステージで、回り舞台の真下の奈落に設営したのです。いざとなったらここはシェルターにもなります。ここではすでに2つの室内劇を披露しました。ダンカン・マクミラン（Duncan Macmillan）の『肺（Lungs）』とウクライナの風刺作家でみんなが大好きなおスタプ・ヴィシュニヤ（Ostap Vyshnya）の原作を基にした『ボルシチ（Borsch）』です。



『肺』



『ボルシチ』

ロシア人なしで生きていく

ロシア人の劇作者に関しては、古典であれ同時代作家であれ、ノーのひとことしかありません。セヴェロドネツクでも同じ原則を守っていました。ロシア人作家は、なしです。私はスーミでもこの原則を確立したいと思っています。たとえどんなに良い作品であっても、作者自身がウクライナに関して中立的立場をとっていても、同じことです。ノー、です。私個人にとっては、もう良いロシア人など存在しません。ペテルブルグからカムチャッカに至るロシア中に住む私の親族もそうです。私たちの立場は全く合致せず、別々の世界に生きているのです。

現在、私たちは劇場のレパトリーを増やしているところです。ルハンスク劇場、スーミ劇場双方の、かつての演目を復活させようとしているのです。ですが、俳優たちの多くがウクライナの別の町や国外で活動していて、装置も衣裳もセヴェロドネツクで焼きつくされてしまったので、とても困難な作業です。しかし、私はスーミ劇場と、3つの公演を行いました。もちろん小規模なものですが、また、子どもたちへプレゼントするための舞台もつくりました。カミーユ・サン＝サーンスの作品をベースにした『動物の謝肉祭 (Carnival of the Animals)』は、子どもたちが楽器演奏に親しみ、音楽の初歩的知識に触れられる作品です。このチケットはいつも完売です。新作の公演もすべて好調です。

しかし、セヴェロドネツクと同じく、スーミは小さな町です。周知の事実ですが、小さな町では“作品の命”が非常に短いものです。10回公演したら終わり、公演が「棚上げ」になることもあります。だから、戦争やウクライナの厳しい経済情勢下にあっても、仕事のペースを早めなければなりません。創作活動を続ければ、観客も劇場に來続けてくれるのです。

戦時における劇場は、観衆にとって必要不可欠な存在になりました。みんな家族や友達と分かりあい、支えあうために劇場に足を運びます。その思いに、私たちは応えなければならぬのです。

ウクライナ人劇作家ナタリア・ボロズビトの『サーシャ、ゴミを出して』もレパトリーに入った。



銃後の劇場

イヴァノ＝フランキウスク市イヴァン・フランコ記念国立アカデミック・ドラマ劇場

Ivan Franko National Academic Drama Theater in Ivano-Frankivsk

イヴァノ＝フランキウスク市

<http://www.dramteatr.if.ua/>

この劇場があるのはイヴァノ＝フランキウスク市だ。ウクライナ西部に位置し、カルパチア山脈北東部の山麓プリカルパチアに面している。市の名前、また劇場の名前は、傑出したウクライナ人作家であり詩人、文化人であったイヴァン・フランコ（1856～1916）にちなんだものだ。現在の戦線にあって、イヴァノ＝フランキウスク市は後方深くに位置している。

劇場は、公式には1939年にウクライナ西部の複数の旅回りのアマチュア劇団をもとに組織され、旧ソ連時代のカルパチア地方における最初のウクライナ語で演じるプロ劇場となった。

ブリティッシュ・カウンシルのウェブサイト上には、以下のような記述がある。

「イヴァン・フランコ記念国立アカデミック・ドラマ劇場は2019年に創設80周年を迎えたが、若く精力的な劇団やスタッフを擁して、変革の意気に満ちている。この10年はロスチスラフ・デルジピルスキが芸術監督を務め、大ホールは900席、小ホールは50～150席を備えている。劇場のレパートリーは、あらゆる演目をバランスよく取り上げており、ウクライナで人気の現代小説を原作にしたものから衝撃的なオペラ『ハムレット』、フランス人演出家ジュール・オードリー（Jules Audry）によるアルベール・カミュの『カリギュラ』にまで及ぶ。

今後の上演予定作品としては、ソフォクレス、シェイクスピア、チェーホフなどが挙げられている。イヴァン・フランコ記念国立アカデミック・ドラマ劇場はたゆまず世界中との絆を深めており、米国、カナダ、イタリア、ポーランドでの海外公演も成し遂げている。現在は、国内外の作品を上演するウクライナ初のシェイクスピア・フェスティバルを展開中だ。

同劇場ではまたゴーゴリ・フェスト（Gogol Fest）と多ジャンルにまたがる作品を扱うポルト・フランコ（Porto Franko）の2つのフェスティバルを同時開催している。経験豊富かつ多才な彼らは、国際共同製作やクリエイティブな交流も行っており、またツアーにも積極的に取り組んでいる」

(https://www.britishcouncil.org.ua/sites/default/files/theatre_profile_if_nadt.pdf)



ロスチスラフ・デルジピルスキ

Rostyslav Derzhypilsky

イヴァノ＝フランキウスク市

イヴァン・フランコ記念国立アカデミック・ドラマ劇場

劇場監督・芸術監督・俳優・演出家・プロデューサー

取材日＝2022年10月12日

ロシア抜きのリポートリー

2019年、私たちの劇場は「国立」という地位を与えられました。その時点から、私たちはウクライナ全土における演劇センターの一つとしての活動を、綿密に計画するようになってきました。そのために国内でも最良の演出家たちを招聘しました。2022年にも数々のウクライナ国内外の演出家たちと契約を交わしました。

いつも劇場では古典と現代劇の両方を組み込んだリポートリーを企画していました。ロシア人作家もその中に含まれていました。アントン・チェーホフや現代劇作家の作品です。2022年3月12日と13日には、ドストエフスキーの小説『白痴』をもとにした作品を初演する予定でした。

私にとってはドストエフスキー作品を上演することは長年来の夢でした。しかしロシアによる全面的進攻が始まってしまった今、ロシア人作家の作品はすべてリポートリーから外されました。現状ではロシア人の作品の上演など問題外です。

2月24日

開戦後、特に戦禍の惨たらしさ、殺戮を知るにつれ、私のなかである問いが浮かびました。こんな中であって劇場が存在する意味などあるのか？と。しかしこうした内的混乱は長くは続きませんでした。

文字通り、開戦のほんの数日後には、劇場のチームも私も、劇場を人道支援や物資供給の拠点に変え、ウクライナ軍の兵士たちや私たちの国の東部や南部からの避難民の援助に当たっていました。

俳優たちも物資供給の責を担いました。俳優の中には、ウクライナ国内外で広く知られているスターもいます。開戦の前は、彼らはヨーロッパ公演のプロジェクトに参加し、映画やテレビの企画で主演していました。ですから俳優たちや劇場チームは、人々から深く信頼されて

いたのです。

かなり以前に私たちの劇場を母体として設立された公的機関の口座には、世界中の国々から資金援助がすぐに届き始めました。わずか数日の間に、避難民のための医薬品や生活用品など、さまざまな人道的援助が集まりました。この任務は、劇場の従業員である、俳優のナディヤ・レフチェンコ (Nadiya Levchenko) イヴァン・ビンダル (Ivan Bindar)、そして主席振付家のドミトロ・レカ (Dmytro Leka) が中心になって行いました。彼らはほぼ全世界と連絡を取り合ったのです。

劇場の副支配人も、音響エンジニアほか、数名の技術スタッフも前線に赴きました。しかし俳優たちにはとどまってもらえるよう努力しました。俳優が代わってしまうと、これまで築いてきた劇団としてのシナジーを再構築するのがほぼ不可能になるからです。

舞台衣裳を縫っていた劇場の衣裳係は、軍のための物資を縫うようになりました。

キーウやハルキウ、ウクライナ東部、南部からの避難民が私たちの市にもやってきました。その一部はしばらくの間、私たちの劇場で暮らしていました。そこで俳優たちは、避難してきた子どもたちのためにカウンセリング・ルームのようなものを設けて、子どもたちが遊んだり、コミュニケーションをとったりして、時間を過ごせるようにしました。

劇場が劇場以上の存在になる時

私たちは速やかに劇場本来の活動を再開しました。それは、次のような理由からでした。

数年前、私たちは劇場の広い地下室にステージを設置して、そこでシェイクスピアの『ハムレット』や『ロミオとジュリエット』を上演しました。この地下室が空襲中の耐爆シェルターとして

役立つことになりました。

空襲があると、避難民を含む多くの人々が劇場にやってきました。正直に言って、この光景はとてつらいものでした。みんな心理的なトラウマを抱えていたからです。中には妊婦や、幼児を連れた女性、ペットを抱えた人々もいました。みんな空襲に怯えきっていて、体調を崩していました。だから最初の数日間は、劇場の従業



『ハムレット』

員たち全員がみんなのそばへ行き、セラピストのように心を落ち着かせるよう努めました。

そんな中、こんな考えが脳裏に浮かんだのです。私たちも思い切って、自分たちが一番得意なことをやってみたらどうだろう、とね。

この人たちのためにどんな作品を上演すべきなのかわかりませんでした。喜劇……恐怖と暴力を目の当たりにした人々に？ 悲劇……そこらじゅうに悲劇があふれかえっているときに？

しかし私たちはリスクをとって、3月初旬には開戦以来、初めての公演を行いました。上演したのはウクライナ人作家イヴァン・コトリアレウシキー（Ivan Kotlyarevskiy）のバーレスク滑稽詩『エネイーダ（Aeneid）』に基づいた作品でした。『エネイーダ』は、1789年に近代ウクライナ語で出版された最初の文学作品です。それからウクライナへ例を見ない支援をしてくれているイギリス国民への感謝をこめて『ハムレット』を上演しました。さらにウクライナ人現代作家マリア・マチオス（Maria Matios）の作品をベースにした『祖国（Nation）』を上演しました。

この状況で、演劇が人々に必要なのかという懸念は、観客の一人が劇場のSNSへ書き込んだ投稿を読んで消え失せました。プチャから逃げ延びてきたある女性はこう書いてくれています。

「戦争がやって来て爆撃が始まると、私は家族を、子どもたちを連れて、地下室にみんなで隠れていました。私は泣きませんでした。わかっていたのです。私には泣き叫ぶ権利などもうない。強さと冷静さを保って、家族を守る責任が私にはあるのだから。ロケット弾で外の、路上のすべてが破壊され、地上に上がるのも怖くて地下室に1週間座っていた時も、私は泣きませんでした。家族のために食べ物と水をまかない、暖かい場所を確保しなければならぬとわかっていたから。もう逃避しなければならぬと悟ったとき、みんなを集めて爆撃の中、町を去りました。でも私は泣きませんでした。わかっていたからです。家族を守る責任は私にあり、動揺する権利などない。イヴァノ＝フランキウスにたどり着いても、家族と子供の住む場所を確保するために数々の難題に対処しなければなりません。それでも私は泣きませんでした。

でもある日、また空襲の中、私はイヴァン・フランコ劇場の舞台を観に行っただけです。そして、演出家や俳優たちが舞台に出てきて、演技を始めるその最初のセリフから劇が終わる最



『ロミオとジュリエット』

『エネイダ』は開戦前の2021年8月22日にはピップ・イヴァンの山頂で上演された。



『祖国』 撮影：Bohdan Saviuk

後の一音まで、涙があふれて、上演中ずっと泣いていました。そうしたら、気持ちが楽になったんです。自分を取り巻く世界が見えてきて、だんだんどう振る舞うべきか、家族のためにどう生きていけばいいのかがわかってきました。それから一度も公演を見逃すことはありませんでした」

こうした言葉の数々に心を揺さぶられました。私たちはあらためて演劇は力強い癒しになりうることを自覚したのです。芸術には専門家でもできないことができるのです。もちろん傷ついた人々は心理学者やセラピストのところに行って「私は治療を受けたい」と訴えるべきです。そして専門家は一人ひとりに適切な対応を見つけなければなりません。しかし劇場に行けば、人々は無意識のうち

に自分のトラウマを「乗り越える」ことができます。何千年もの間、劇場に足を運ぶ観客たちが経験したのと同じカタルシスを得て、心が洗われ、違う自分になって帰っていくことができるのです。

それから私たちは「耐爆シェルターの中の劇場」というプロジェクトを始め、3月いっぱい劇場の地下室で公演を続けました。こうして私たちは——私の知りうるかぎりですが——ウクライナで唯一、開戦後も活動を止めなかった劇場となったのです。

面白いのは、私たちがシェルターの中でも大規模な上演を行えたことです。当初はこうした地下シェルターでいったいどんな舞台ができるのか、思いもよみませんでした。早くも2022年4月時点で、私たちは通常の上演形態に切り換えました。私たちの劇場には5つの劇場

スペースがあります。空襲警報が鳴ると、上演を中断します（現在もそういった状況です）。俳優も観客も全員が耐爆シェルターに入り、警報が止むのを待って、みんなで劇場へ戻って上演を再開して終わりまで続けるのです。



人々は劇場地下の耐爆シェルターでの公演に集まった。
撮影：Bohdan Savliuk

戦時になにを上演すべきか、戦争がテーマの作品を上演すべきか？

開戦からの半年間は、私は本も読まず、映画や演劇もまともに見ることができませんでした。しかし劇場は前へ進まなければならないということ、そして私たち演劇人は現在起きている現実に応答しなければならないことは自覚していました。

どんなテーマの作品を上演すればいいのか？ 私たちは劇場の仲間や演劇研究者の友人たちと議論を重ね、結論として、こんな時代にはポスタースタイル、つまりストレートにメッセージを伝えるものが有効だと気づきました。私が愛していたチェーホフ作品の微妙な感情の機微、ドストエフスキーのような心理劇は、戦時下では通用しません。世界が白と黒に描き分けられてしまったからです。こんな時にはプロパガンダポスターのような、はっきりとした表現が適しているのです。

そのころ私たちの劇場には現代オペラの分野で活躍する高名なウクライナ人作曲家、ローマン・フリホリエフ (Roman Grigoriev) とイリヤ・ロズミーコ (Ilya Rozumiyko) がいました。ローマンはウクライナ国立大統領交響楽団 (Presidential National Orchestra) の一員でもあります。私たちは大統領交響楽団との共同プロジェクトを行うことを思いつきました。彼らの楽団員 (50名以上の音楽家がステージに立ちます) と私たちの俳優、私の演出で、私たちはポスタースタイルのコンサート形式による作品『ウクライナのための戦い (Fight for Ukraine)』をつくりました。ウクライナや世界各国の宗教音楽、ウクライナの偉大な古典であるタラス・シェフチェンコ (Taras Shevchenko) やヴァシル・ステファニカ (Vasyl Stefanyk) の詩、そしてウクライナ軍歌を織り交ぜた舞台です。

この作品では、ウクライナのアイデンティティを語り、過去数世紀にわたりかにロシアが私たちのウクライナを破壊してきたかを語りました。舞台からは“政治的に正しくない”かなりきわどい言葉も聞こえてきます。しかし、私たちにとっても観客にとっても、こうしたことが必要だったのだと気づかされました。地元西ウクライナの人々にとっても、そして最も興味深いのは、ウク



『ウクライナのための戦い』

ライナ東部、南部から避難してきた人々にとっても必要だったのです。彼らの中にはウクライナ人としての魂が既に芽吹いていました。私たちには、彼らが自分をウクライナ人であると実感することが必要不可欠であることが見て取れました。ロシア

の影響がとても強い東部でも、今人々はあえてウクライナ人たることを選び取っています。これもまたとても素晴らしいことです。私たちの眼前で祖国ウクライナが創生されているのです。

私は現代の戦争を扱った現代劇については慎重になっています。ウクライナやヨーロッパで、ウクライナの劇作家の作品のリーディングが盛んに行われていることや、ドキュメンタリー演劇もかなり一般的になってきていることは知っています。しかし、今ここで起きていることを、少し距離を置いて観られるようになるには、まだ時間が必要だと思うのです。今はさまざまな出来事を痛みとともに振り返ることしかできませんが、演劇という芸術にはもっと繊細な理解と芸術的一般化が必要だからです。

欧米諸国ではこうした軍事的な出来事に我々がどう反応するのか、みんなが大きな関心を寄せています。ただ私がとても危惧するのは、ウクライナの芸術や演劇が戦争一色になってはいけない、被害者が陥りがちな罠にはまって、泣いたり嘆いたりしてばかりではいけないということです。私たちは、高い芸術的水準を保たねばなりません。

今後の計画とウクライナ

劇場のレパートリーにはウクライナの古典劇もちろんあります。しかしたまたま私は演出家としてウクライナの古典戯曲を上演したことがありません。だからこそ古典作品を演出したいのですが、従来の古典的なやり方ではなく、現代的な視点から再解釈を行うつもりです。

今、フリホリー・クヴィトカ・オスノヴィヤネンコ (Hryhoriy Kvitka-Osnovyanenko) の『ソローチンツィの定期市 (Sorochintsy Fair)』やレーシャ・ウクラインカ (Lesya Ukrainka) の『森の歌 (The Forest Song)』など、ウクライナ人劇作家の作品を新作上演することを計画しています。またコメディは必ず上演します！ 喜劇をやることを恐れる必要はありません。信じてください。私たちは祖国を癒す必要があり、演劇には強い癒しの力があることが証明されています。今、これらの作品の稽古中で、新作公演はこの10月下旬から11月に予定しています。残念ですが、これ以上のことはまだお話しできません。



《インタビューを終えて》 マリーナ・コテレネツ

インタビューを行ってから5か月が過ぎた。戦争が続いた5か月だった。この間、ウクライナの劇場は、国全体が、そしてすべてのウクライナ人がしなければならなかったことをしていた。一方では軍事作戦を展開し、もう一方では命と命に関わるすべてのものを守ることだ。

劇場は可能な限り仕事を再開し、過去の公演を復活させ、さらに新作の準備をしようとした。もちろんこの時期、国内の多くの舞台で戦争をテーマにした公演が行われた。しかし観客は予想通り、「軽い」演目を好んだ。レパートリーの中でも、喜劇、メロドラマ、推理ものは、従来、興行収入が高い。戦時下では、この傾向は一層強くなった。突如としてオーケストラやクラシックのアンサンブルによるコンサートが大きな人気を集めることになったのだ。劇場の建物や町全体がいつ停電になってもおかしくないため、公演の多くは抵抗の印としてろうそくの灯りのもとで行われ、光や電気を使わないことがこの上なく繊細で美的な意志の表明になっている。

しかし、現在の最も重要な動向は、ウクライナの若い劇作家たちが驚くべき活動を行い、戦争の衝撃に対して鋭く、激しく反応していることだ。

今、世界中で私たちウクライナの作家たちにかつてないほどの関心が集まっている。ヨーロッパ各国やアメリカで、ウクライナの劇作家や俳優によるリーディングや公演、フェスティバルが開催されている。フランスやアメリカでは彼らの新作戯曲集も刊行されている。

ウクライナの劇作家の書いたテキストは、多くの点でジャーナリストックであり、ドキュメンタリーである。それはウクライナの人々の今の生活、普通の人々の経験や試練の記録のようなものだ。その歴史的価値は否定できないが、芸術的な成果が認められるのははまだこれからだ。

現時点では、ウクライナ人による戯曲のなかで世界的に最も知られるようになったのは、ナタリア・ボロズビトの『Bad Roads』だろう。ボロズビトがこの作品を書いたのは2017年、テーマは2014年に始まったウクライナ東部の戦争だ。戦争は、ずっと前から始まっていたのだ。

Kotelenets, Marina

国立キエフ・イヴァン・カルベンコ＝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、母校のイヴァン・カルベンコ＝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: 中森拓也)



[シアター・トピックス]

祖国を離れて創作を続ける 演出家ティモフェイ・クリャービン インタビュー

聞き手=内田健介 (千葉大学非常勤講師・ロシア演劇研究者)

取材日時=2022年11月7日 午後8時から(日本時間)

2022年2月24日、ロシアがウクライナへの侵攻を開始した。11月、戦闘は終息の気配もみせず、8か月が過ぎた。この間、ロシアの演劇を愛し、友好な関係を築いてきた日本の舞台関係者、演劇研究者のなかから、ロシア、ウクライナ双方の舞台人たちを支援し、現状を知ろうとする動きがあった。

いま、ロシアの演劇人たちはどうしているのか――。

国際演劇協会日本センターは、2019年に東京芸術劇場で全編手話による『三人姉妹』で喝采を浴び、現在はドイツを拠点に創作活動をする演出家ティモフェイ・クリャービン氏に、あの日から現在まで、なにを考え、なにを感じ、演劇人としての仕事を続けてきたのかを聞いた。

2月24日を境にすべてが変わった

――ロシアがウクライナへの侵攻を開始した2月24日、クリャービンさんはオペラの仕事でブラハに滞在中だったと聞きました。あの日、どのように感じたのかをお話いただけますか。

やはり、ショックでしたね。僕も仲間たちも、大きなショックを受けました。不測の事態に直面した驚きより、恐怖が勝っていたと思います。2月24日を境に僕たちの人生は一変してしまいました。新しい人生が始まったと言ってもいいくらいです。

――あなたはすぐにInstagramで反戦表明をされました。ほかにも数多くの芸術家が、さまざまなかたちで反戦表明を行いましたね。ところが、3月4日には大統領令としていわゆるフェイクニュース法が制定されました。戦争に反対し、平和を望むことすら罪に問われるこ

とになり、ロシアからは言論の自由が完全に失われてしまいました。

今、ロシアでは戦争に反対だと公言するだけで刑務所に入れられる可能性があり、出国することも非常に難しくなっています。国全体が人質に取られたハイジャック状態のようなものです。

——最近では「テアトル」誌編集長のマリーナ・ダヴィドヴァ (Marina Davydova) や、演出家のドミトリー・クリモフ (Dmitry Krymov、クリーモフとも) などが国外に出ましたが、国内に残っている人たちも大変な苦勞をしていると思います。

クリヤーピンさんは、4月21日にノヴォシビルスク州立クラスヌイ・ファーケル劇場 (Krasnyy Fakel、レッドトーチ・シアター [Red Torch] とも) の芸術監督を辞任されましたが、やはり反戦表明をしたことが関係しているのでしょうか？

ええ、もちろん。

——辞任は自分で決めたのですか？

まあ非常に複雑な話なんですけど、本当のところ、「自己都合で辞任します」という書類を用意させられ、サインしろと求められたんです。ロシア連邦保安庁 (FSB)、いわゆる昔の KGB から劇場に連絡があって、「ティモフェイ・クリヤーピンが反戦を表明するなら、その責任は劇場全体がとらなくてはならない」と言われました。劇場で働く僕の両親をクビにする用意だってあると言うんです。それで僕一人が個人的な理由で辞めますと表明せざるを得なくなったわけです。

——実際にそんな圧力があつたなんて……。クリヤーピンさんが辞任した後も、クラスヌイ・ファーケル劇場では公演を行っていますが、現在も政府からの圧力は続いているのでしょうか。答えられる範囲で教えていただければ。

劇団員たちはひどいプレッシャーを感じていて、うつ状態にあると言っていいでしょう。彼らとはメールでやり取りしていますが、9月21日に動員令が出て以降、特に若い俳優たちの多くは、戦地に送られることにすごく不安を感じています。そのうちの何人かはロシアを出ました。

——クラスヌイ・ファーケル劇場では、ウクライナ・ドンバス地方支援のために募金



箱を置いたり、10月にはチャリティ・フェスティバルを開催したりしていましたが、それもこういった圧力に関係しているのでしょうか？

ドンバス地方支援のチャリティが、劇場の自主的な企画かどうかはわかりません。ただ、戦争が始まる前から、政治的なプロパガンダとしてこういった動きはありました。少し前は「ナチストからドンバスの人民を解放するため」、最近「サタニストから解放するため」という言い方になりましたが、どちらにしても政府がコントロールしていることに変わりはありません。残念ながら、ロシアは自由な国とはいえません。

— モスクワでは、ポリショイ劇場とナツイ劇場 (Teatr Naciy, 諸国民劇場 [Theatre of Nations]) とでも仕事をされていましたが、連絡は取っていますか？

ご存じの通り、ポリショイでは僕の作品はレパートリーから外されてしまい、連絡もありません。ナツイ劇場のほうは、チェーホフの『イワーノフ』やクライストの『こわれがめ』など、僕の作品をいまだに上演し続けてくれているので、これからも何らかのかたちで繋がりを持ってくれるだろうと思います。ただ、作品に参加してくれていた俳優たちが何人も国外に出てしまっているので、詳しいことはわからないんですが……。

次々と国をあとにする演劇人たち

— 『イワーノフ』に出演していたチュルパン・ハマトワ (Chulpan Khamatova) はラトヴィアに亡命して、新リガ劇場 (Jaunais Rīgas teātris) で活動しています。

ハマトワは有名な女優なので亡命が話題になりましたが、ほかにも『太陽に灼かれて』(1994・ニキータ・ミハルコフ監督) に出演していたインゲボルガ・ダクネイト (Ingeborga Dapkūnaitė) など、かなりの数の俳優たちが出国したと聞いています。

— 5月には、クチャーピンさんがリガのダイルズ劇場 (Dailes teātris) でベルナル＝マリ・コルテスの『綿畑の孤独の中で』を演出されました。

ええ、ハマトワは『綿畑～』初日に来てくれました。仲間どうしなので、お互いの状況は知っています。

— 演出家・映画監督のキリル・セブレレンニコフ (Kirill Serebrennikov) も国外に出て、あなたがこの10月に『プラトノフ』を演出したベルリン・ドイツ座 (Deutsches Theater Berlin) で、少し前に『デカメロン』を演出していますね。彼とも連絡はあるのでしょうか？

ええ、そうですね。僕とキリルは2年前、ほぼ同時期にドイツ座で稽古をしていたんです。彼

は『デカメロン』を、僕は『令嬢ジュリー』を演出しました。ちょうどコロナが始まった頃で、ドイツでは『デカメロン』初日の1週間後くらいにロックダウンがありました。

僕とキリルは知人というか友人というか、なかなか定義が難しい関係なのですが、お互い、ロシア国外に出て、反戦を表明しているという立場は似ています。



——セレブレンニコフは代表を務めていた企画「第7スタジオ (Seventh Studio)」が公金を横領したとして訴えられ、あなたも『タンホイザー』の演出で宗教界から訴えられるスキャンダルがありました。私にも二人の立場が近いように思えます。

最近ドイツ座やブラハ国立劇場で仕事をされていますが、作品を上演する上で、ロシア人という理由で何か不都合を感じたことはありますか？ ロシア文化に対するキャンセルのような動きはあるのでしょうか？



『令嬢ジュリー』（2021年・ベルリン・ドイツ座） 撮影：Arno Declair

僕は、そういう経験をしたことはないです。ロシアの作品は上演をキャンセルされるとか、ロシア文化を否定されるといった話は神話か、噂でしかないんじゃないかと思います。ドイツではむしろ開戦後のほうが、ロシア語を話す芸術家に対してより同情的で、協力的に接してくれるようになった気がします。もちろん、僕が最初から反戦の姿勢を示していたということもありますが。

——それを聞いて安心しました。

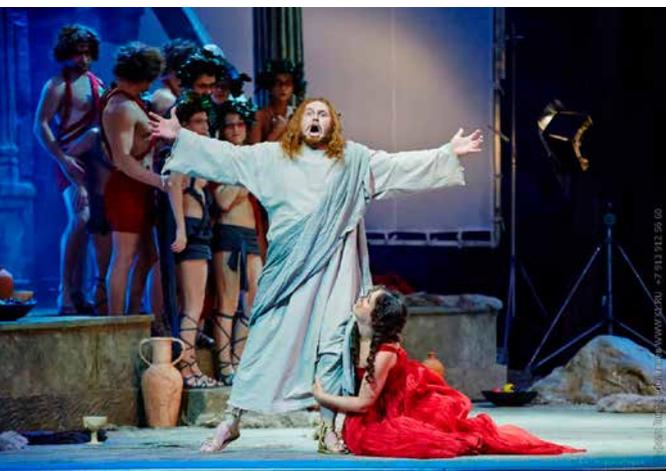
『タンホイザー』への検閲と弾圧

——あらためて、2014年、国立ノヴォシビルスクオペラ・バレエ劇場で初演された『タンホイザー』について聞かせてください。愛欲に溺れる中世の騎士タンホイザーを、若き日のキリストに置き換えたあなたの演出は、信仰に対する侮辱だと教会が告発し、裁判で争われました。結局「犯罪性は認められない」との判決が出て上演の継続が決まりましたが、その後、当局の介入によって『タンホイザー』はレパートリーから外され、支配人のボリス・メズドリッチ (Boris Mezdrich) も更迭されてしまいました。あの事件は、宗教界や政府からの、法律を通じた芸術への圧力という意味で重要な事件だったと思います。

『タンホイザー』は一つの例に過ぎません。あれは完全な検閲でした。ですが、皆さんに理解してほしいのは、「宗教」と「教会」はまったく別物だということです。実際に芸術界に悪影響をおよぼしているのは、宗教や信仰ではなく、ロシア正教会という組織です。教会は、も

はや犯罪集団といってもいい。ロシア政府の機能を担っているのは軍隊と政治家と教会で、この3つが同等に語られるべき存在なのです。僕の個人的な意見ですが、教会は国際裁判で裁かれてもいいくらいだと思います。

——キリル総主教は現在の戦争を支持していますよね。クラービンさんだけでなく、



『タンホイザー』（2014年・国立ノヴォシビルスクオペラ・バレエ劇場）
撮影：Viktor Dmitriev

コンスタンティン・ライキン (Konstantin Raikin) のLGBTを題材にした舞台『オール・シェイズ・オブ・ブルー (All Shades of Blue) 』も、当局や正教会のアクティビストに妨害されました。教会が政府の手先として裁かれるべきというあなたの意見には、私も賛成です。

現在のロシア正教会は、プーチン政権と結託して行動し、プロパガンダを担っているんです。信仰とはまったく関係のない論理で、政府の手足として働いている。だから、宗教や信仰と教会組織とは、きちんと分けて考えなければいけないと思います。

「唯一無二」の作品であるために

——2019年に日本で上演された、チェーホフの『三人姉妹』は本当に素晴らしい作品でした。私は毎日劇場に通って全公演を見ました。

ありがとうございます。

——最終日にハプニングがありましたね。オリガがアンドレイから鍵を借りるシーンなのに、舞台上に鍵がなかった。その時、二人はそのことをちゃんと手話で会話をして、そのまま乗り切ったのを見て、私は鳥肌が立ちました。俳優たちはただ台詞として手話を覚えているんじゃないくて、本当に手話をマスターしているんだと。ああなるまでには膨大な時間と労力が必要だったと思いますが、手話を使うという演出に俳優たちから反対はなかったんでしょうか？

そんなことはなかったですよ(笑)。

『三人姉妹』(2019年・東京芸術劇場) 撮影:後藤敦司



——ここまで手話を勉強したのなら、もう一作品くらい手話を使った作品をやろうと、普通の人は考えると思いますが……。

そんなことは思いもしませんでした。大事なのは、実験的で、唯一無二の作品であるということだからです。

——実際、唯一無二の作品で、チェーホフの演出史においても歴史的な作品でした。

編集部 『三人姉妹』は、すべてのシーンにおいて絶望と希望がクラッシュしているような瞬間がたくさんありました。台詞をどう読み込むかというより、なにか俳優自身の中にあるものを引っ張り出し、クリエイトするとああいう作品ができあがるのだと思いました。

僕もそう思います。

編集部 クリヤービンさんが俳優に求める、「これだけは持っていてほしい」という資質はなんでしょうか。

僕が大学に入学したとき、「俳優にとって一番大事な資質は何か?」と、まさに同じ質問をされたことがありますが、俳優にはさまざまな要素が必要なので、僕はひとつに決められませんでした。ある時、教授の演出家ピョートル・フォメンコ(Pyotr Fomenko)に、「俳優にとって一番大事な資質って何ですか?」って聞いてみたんですよ。そうしたら彼はなんて答えたと思います? 「それは俳優による」と(笑)。



——ドイツ座の『プラトーノフ』は自分で選んだのですか?

ドイツ座からのオファーです。『プラトーノフ』はとても長い戯曲なので、僕とドラマトゥルクで再構成しました。登場人物の数も削り、場面もいくつか削って、5回くらいは書き直しましたね。

——確かにそのまま上演

しようとする7～8時間はかかりますからね。主人公のプラトーフを中心に4人の女性が出てきますが、あなたの演出では、登場人物全員が老人になっていますね。

舞台を老人ホームにして、最後にプラトーフ以外の人物が全員死ぬという演出にしました。中には、老衰で死ぬ人も出てきます。『プラトーフ』は、時代遅れな部分もある一方、とても純真な側面ももった作品なので、そこを強調したかったんです。登場人物たちは、見た目は老人ですが、若者のように、子どものように振る舞います。老人たちは、死までの時間が残り少ないという運命の下にある。でも、彼らには彼らの人生があって、若者と同じように恋愛をし、いざこざを起こし、くっついたり離れたりする。それが生きるためのモチベーションになるんだということを表現したかったんです。

——『三人姉妹』、『イワーノフ』、そして今回『プラトーフ』を演出されていますが、あなたにとってチャーホフという作家はどのような存在なのですか。

そうですね……チャーホフは偉大な劇作家です。戯曲は小説とは違い、対話の形で表現されていますが、チャーホフの対話の構成自体に上演の秘密があると思います。人間観察が深く、何を台詞にするのか、どういった言葉にするのかというところにきわめて知的なものがある。現代においても飽きられることのない、面白い作品を書いた作家だと思っています。

131

「現代化」と「忘却」というテーマ

——クリャーピンさんはよく舞台を現代に移す演出をされますね。たとえば『オイディプス』は、現代のミステリーのような設定にされていました。現代化自体は珍しい演出ではなく、誰もが挑戦して、そしてたいてい失敗しますが、あなたの作品はつねに観客に届く強度を持っている。私はそこに、あなたのテキストの読み込みの深さがあると思うのですが、解釈や再構成はどのようにしているのですか。

作品によってかかる時間は違いますが、テキストを再構成するときはドラマトルクに相談したり、舞台美術家とも話し合いながら、非常に深く、さまざまなディテールに細心の注意を払いながら読み込むようにしています。

——2008年の『マクベス』のときには、7～8本の翻訳を見比べて演出に臨んだとおっしゃっていましたが、そういう読み込み方はGITIS(ロシア国立舞台芸術大学)で学んだのですか？

自分なりに編み出した手法だと思います。テキストには、僕のセンスや好みが反映されています。たとえ古典であっても、舞台を観る観客は現代人です。舞台上で話す人と舞台を観

る人、つまり俳優と観客は、同じ言葉で話すべきだというのが僕の信条です。ですから、たとえ物語の舞台が古代ギリシヤであったとしても、俳優がしゃべるのは現代語であるべきだと考えています。

編集部 過去のインタビューを拜見すると、全作品に共通するテーマについて、「自分の存在が時代や場にそぐわない」「ここは自分の居場所ではない」という感覚や、「見捨てられた」「忘れ去られた」という言葉をよく使っていらっしゃるように思います。たとえば『三人姉妹』の登場人物たちも、モスクワが本来の居場所であるはずなのに、田舎で暮らさざるをえない。自分たちの存在は、いつか忘れ去られてしまうという感覚を抱いています。クリヤーピンさんは「忘れ去られた」とか「見捨てられた」といった言葉や概念に特別な思いをお持ちですか？

そうですね。『オネーギン』も忘却が大きなテーマになっています。人は変わり、忘れ去られていく。忘れられた人は二度とよみがえることはないというのはロシア文学の基礎をなすような考え方だと思います。死ぬば忘れ去られる、それなら人はなぜ生きるのかといった不条理は、芸術の普遍的なテーマです。自分の中にテーマ性を見つけるのはなかなか難しい作業ですが、「忘却」は僕にとってたぶん重要なキーワードなんだろうと思います。



『オネーギン』（2012年・クラスヌイ・ファーケル劇場）配信映像より

新作は「戦争」がテーマに

編集部 創作にあたって、インスピレーションはどんなときにやってくるのですか？

毎回ばらばらですね。インスピレーションというのは自分でコントロールできるものではなくて、勝手に上から降ってくるものですし。作業中、急にふと思い浮かぶことが多いです。

—今のロシアとウクライナの状況を題材にした作品をつくる予定はありますか。

もちろんです。僕の次の作品は、戦争をテーマにしたものになると思います。

—次の作品の構想について、もし可能でしたら教えてください。

2023年4月には、シャウシュピール・フランクフルト(Schauspiel Frankfurt)で『マクベス』を上演します。2008年に演出した『マクベス』とはまったく違う、非常に新しい解釈の『マクベス』にするつもりです。その後は、エストニアのタリン・ロシア劇場(Vene Teater, Tallinn)でブレヒトの『第三帝国の恐怖と貧困』を上演します。オペラの仕事としては、リヨン・オペラ座(Opéra National de Lyon)でチャイコフスキーの『スベードの女王』を演出する予定です。

—絶対にヨーロッパに観に行かなければなりませんね(笑)。日本にもまた来てください。クリヤーピンさんの作品が大好きな人がたくさんいますから。

ところで、日本にはもともと関心があったのですか？ 『オネーギン』で使われたマドンナの「ジャンプ」という曲のMVは、ダンサーが東京の街中をパルクールするものでしたし、レンスキーとオネーギンの決闘の時に流れている音楽がMONOという日本のバンドの曲「Yearning」でしたね。

MONOは僕が選びました。僕はスペシャリストなので、なんでも知っているんです(笑)。日本には、ぜひまた行きたいです。すごく魅了されてしまって、恋に落ちたと言ってもいいくらい日本が好きになりました。東京しか見ていないのですが、メガポリスというのはどこも似たり寄ったりな面があるので、ぜひ地方にも行ってみたいです。

—私は田舎に住んでいるので、ぜひうちにいらしてください。今日はどうもありがとうございました。私たちにとって、最高の時間でした。憧れのトリゴリーンに出会った『かもめ』のニーナのように、「^{ソーン}COH! (夢みたい!)」と叫びたいです(笑)。

日本で会いたいですね。ヨーロッパにもいつでも来てください。待っています。



《インタビューを終えて》 内田健介

インタビューを終えてひと月半ほどが経った12月22日、クチャービンが芸術監督を務めていた劇場クラスヌイ・ファークルのレパトリーから、クチャービン演出『野鴨』『オネーギン』『三人姉妹』が外された。これら3作品はロシア最大の演劇フェスティバル「黄金の仮面」にノミネートされた劇場の看板作品で、劇場側は設備不良によるものと説明をしているが、当局から狙い撃ちにされて公演中止にするよう圧力があつたと考えて間違いない。

そして翌23日にはティモフェイ・クチャービンの父であり、クラスヌイ・ファークルの総合監督を務めているアレクサンドル・クチャービンがポストを解任される事態になった。現地の報道では理由には触れられていないが、国外で活動する息子ティモフェイに対する連帯責任を問われたためだと考えられる。

翌24日、クチャービンはFacebookにメッセージを投稿した。冒頭でこの決定がクラスヌイ・ファークルで働く人々の選択ではないことを明言し、父親を含む劇場のすべての人々に感謝し、一緒に成し遂げてきた仕事を誇りに思うと綴った後、こう締めくくっている。

2年前、私たちは(劇場の100周年に)『私のクラスヌイ・ファークル』という記念公演をつくり、上演した。公演名は私が思いついたもので、私にとって重要だったのは、舞台の上にいる人も裏にいる人も、すべての人がこの劇場を「私の劇場」と言えることだった。どんなことが起ころうとも、誰も私から、そして私たちみんなからこの劇場を奪うことはできない。

Kulyabin, Timofey

1984年、ロシア連邦ウドムルト共和国の首都イジェフスク生まれ。2007年、ロシア国立舞台芸術大学(GITIS)を卒業後、演出家として早くから高い評価を得る。2012年の『オネーギン』や2015年の『三人姉妹』でロシアで最も権威ある演劇賞「ゴールデン・マスク」を受賞。2015年、ノヴォシビルスク州立クラスヌイ・ファークル劇場芸術監督に就任(～2022)。オペラ演出も数多く手掛け、現在はヨーロッパ各地で創作を続けている。

Uchida, Kensuke

千葉大学非常勤講師、早稲田大学演劇博物館招聘研究員。専門はロシア演劇、日露演劇交流史。ドラマトウルク、劇作家としても活動し、YouTubeでロシア語講座やロシア演劇ニュースを配信中。近年の共著に『ロシア文化事典』(2019・丸善)、『西洋演劇論アンソロジー』(2019・月曜社)、『歌舞伎と革命ロシア』(2017・森話社)など。2022年、チェーホフ『かもめ』の新訳を論創社より上梓。

(構成・文:坂口香野)



2022年沖縄芝居鑑賞教室「黒島王物語」 写真提供：国立劇場おきなわ

135

[シアター・トピックス]

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

「沖縄芝居」は琉球王国解体後、一般の人々が目にする機会のなかった宮廷芸能が巷間ちやうかんに流布したことをきっかけに、沖縄庶民の中から誕生した。伝統文化を基礎としながらも身近で共感を呼ぶテーマで絶大な人気を博し、方言台詞劇と歌劇の二つのジャンルで多くの傑作を生んだ。一方、特に太平洋戦争前後の沖縄の置かれた状況はひじょうに厳しく、「沖縄芝居」もその時々日本の日本やアメリカの政治の在り方に翻弄されてきた。

艱難かんなんを乗り越え、芝居の灯を絶やすことなく今に伝える「沖縄芝居」。他の琉球伝統芸能に比べると、これまで焦点をあてられる機会が少なかった庶民起源の「沖縄芝居」を、復帰50年、2022年のトピックとして取り上げたい。

〈論考〉庶民のための演劇「沖縄芝居」の誕生と変遷

細井 尚子

1870年代後半の琉球王国解体によって誕生した沖縄の大衆演劇「沖縄芝居」は、伝統文化を基礎に沖縄の言葉、音楽を用い、沖縄の人々の「私たちの芝居」として形成された。沖縄近代史の中で消失の危機を経ながら、今も愛される「沖縄芝居」の歴史を、簡略ながら復帰50年を迎えるこの時期に振り返りたい。

沖縄の伝統文化

沖縄の伝統文化は琉球王国時代の無形文化で、琉球王府の外交の具として形成され、洗練・発展したものである。

琉球王国は中国と日本の両国と関係を持ち、中国から来琉する冊封使さくほうしの応接では、歓迎の意を示す「御冠船踊おかんせんおどり（琉球言葉ではウカンシンウドゥイ）」を演じた。これは、歌・台詞・

舞踊による歌舞劇である「組踊」と舞踊、中国の明清楽系の室内楽である「御座楽（ウザガク）」から成り立っていた。一方、日本（薩摩藩主）に対しては、食事を献上する「御膳進上」に伴う芸能として、中国の芝居をできるだけ忠実にコピーして中国語で演じる「唐踊（トゥウドゥイ）」と舞踊、「御座楽」が演じられた。

王府時代の演者は士族で、演じる必要に応じて必要な芸を学んだものであり、専門の演者はいなかった。



首里城北殿（戦前）琉球王府による冊封使饗応の場として使われた。写真提供：那覇市歴史博物館

興行の始まり・演じる場

日本では廃藩置県は1871年に施行されたが、琉球王国に対しては72年にまず王府を維持したまま琉球藩とし、79年に琉球藩を廃して沖縄県とする形をとった。この1872年から79年の間の諸政策を「琉球処分」と呼び、これにより王府は解体して王府に仕えていた士族は失職した。「唐躍」は琉球王府とともに消滅、「御冠船踊」を担った士族の一部は料亭などでひそかに演じて糊口ここうを凌しのぐとともに、没落士族に教授した。また沖縄では、日本本土と足並みを揃えて1882年に「遊劇興行取締令」が出されたが、当時の沖縄はまだ興行は成立しておらず、従って、取締令の枠内で興行が生まれ、育っていくという特殊な経

緯をたどることになった。

1883年までにはカマジー（米などを入れるわら藁袋）を用いて空間を仕切り、「組踊」を見せる「カマジー芝居」が登場する。那覇の思案橋近く、屋根もない粗末な空間でわずかな木戸銭をとって演じられたこの「カマジー芝居」によって、王府の芸能が初めて庶民に公開された。同時にこれが沖縄での興行の始まりになる。1890年代からは常設劇場が登場する。最初のしっかりとした瓦葺の劇場は那覇なかもの仲毛演芸場で、久茂地川くもじの埋立地に91年に設立された。



『冊封使行列図』より、正使と副使 沖縄県立博物館・美術館所蔵



『琉球人舞楽御巻物』より、打組踊 沖縄県立博物館・美術館所蔵

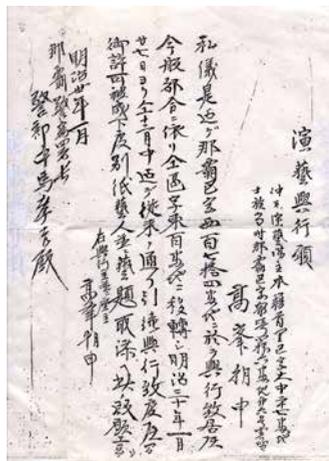


『琉球人舞楽并踊之図』より、奏楽 沖縄県立博物館・美術館所蔵

民間化・沖縄芝居の形成

「琉球処分」以前は王府の外交の具だった沖縄の芸能は、大衆を観客とすることで徐々に大衆化していく。舞踊は、「御冠船踊」を演じた者から直接習った第一世代が改革を進め、庶民生活を題材にしたものや群舞を創出、これらは「雑踊（ゾウウドウ）」と総称される。

「組踊」に関しては、さらに下の第二世代の演者が大衆化に貢献した。そこには2つの方向性があった。1つは台詞と歌、舞踊的動作という「組踊」の構成要素を活かすもので、主題を「忠義」や「孝」から親子や恋人間の愛情などに移し替える。この延伸上に、沖縄芝居のいちジャンルである「琉球歌劇」が登場する。



仲毛演芸場の「演芸興行願」（明治30年）当初は風俗を乱すとの批判もあり興行許可が必要だった。写真提供：那覇市歴史博物館

もう1つは、「組踊」には無い要素である口語を用いた写実的な演技の方向性で、この流れからは、沖縄芝居のもう1つのジャンル、「方言台詞劇」が生まれた。新たな要素は、日本本土から沖縄にきた壮士芝居や、沖縄の演者が本土や台湾で観た新派、歌舞伎などを直接写す形でとり入れられた。

このような2つの方向性があるならば、「組踊」の構成要素を生かした「琉球歌劇」の方が新しい試みとして着手が容易なように感じられるが、実際は、「方言台詞劇」が先に誕生した。

「方言台詞劇」の大流行

本土から最初に来たとされる芝居は1896年の壮士芝居である。自由民権思想など新しい政治思想を言葉で伝えていたものが、身体表現を加えて演劇化したのが壮士芝居で、演者は素人であり、演技術なども稚拙ではあったが、写実的で荒削りの力があつた。血糊を使う等の写実的な演技と演出、演目を短時間で替えていく興行形式等に観客が驚いたことが当時の新聞や演者の回想録等から読み取れる。台詞と写実的な演技で見せる壮士芝居は、「組踊」や舞踊とはまったく異なる演劇の存在を沖縄の人々に示した。

138

1898年頃から徐々に「方言台詞劇」が盛んになると、上演演目から「組踊」や舞踊が減っていく。1903年には、演目の質と演者の社会的地位の向上を目指した「好劇会」という組織が演者自身によって設立され、本土や台湾に交代で行っては芝居を移植した。この「好劇会」の役割は非常に重要で、特に、本土で言えば新劇を作りだそうとした人々と同様の働きをした上間正品うえませいひんは、本土で上演されていたものを沖縄の大衆のためにかみ砕くことなく、そのまま導入した。

彼を中心とする「沖縄座」と、渡嘉敷守儀・守良・守礼の三兄弟が中心となる「球陽座」が競い合い、1906年から9年間は、歴史に取材した「琉球史劇」が大流行し、「方言台詞劇の時代」と言える状況となった。なお、琉球史劇の嚆矢は1902年に渡嘉敷兄弟らが上演した『北山由来記』とされる。

「琉球歌劇」は女性が主人公の悲劇として誕生

「琉球歌劇」は沖縄では単に「歌劇」と呼ばれる。これは「組踊」の構成要素である舞踊うちくみおどりから生まれたとされる。男女等、対照的な2人がペアになって踊る「打組踊」に付随する歌は、従来、演奏者が歌っていたが、1900年頃から演者自身が踊りながら歌うようになり、一場の滑稽劇のようなものが生まれてきた。「方言台詞劇」の大流行の影響もあり、しだいに長尺化・悲劇化し、1910年に初めて、女性を主人公とした悲劇作品が

誕生する。これが「琉球歌劇」の始まりとなり、以降、歌劇は悲劇的な内容で女性が主人公であるという2つの要素をもつことが、人気を得るポイントとなった。

「球陽座」から改称した「明治座」、「沖繩座」、新たに落成した「中座」の三座鼎立期には、競い合って歌劇が上演された。『泊阿嘉(トゥマイアーカー)』(1910年初演・我如古弥栄作)、『奥山の牡丹』(1914年初演・伊良波尹吉作)、『伊江島ハンドー小』(1924年初演・眞境名由康作)は三大歌劇と言われ、今も繰り返し上演される。『泊阿嘉』のモチーフに笑いや賑やかな場面を盛り込み、最後を大団円とした『薬師堂』(1912年頃に現在の形に定着・伊良波尹吉作)は人気が高く、これを加えて、四大歌劇とすることもある。



『泊阿嘉』の作者・我如古弥栄の家族写真(1909年頃)
『大琉球写真帖』より 写真提供：那覇市歴史博物館



伊良波尹吉と渡嘉敷守良の舞台姿 写真提供：那覇市歴史博物館

沖繩芝居に対する圧力

沖繩芝居に対する外的な圧力といえば、まずは沖繩の状況を考慮に入れず、日本本土の演劇規制をそのまま導入したことだろう。前述したように、沖繩では興行の成立に先んじて規制があったという特殊な状況が存在した。1882年の取締令以降、1886、91、92、1929年と、規制は続けて出されている。

しかし、こうした規制・規則よりも影響が大きかったのは、新聞紙上で展開されたネガティブ・キャンペーンではなかったかと思われる。これはかなり執拗に続き、特に女性の支持を集めていた歌劇が攻撃されている。芝居のレベルが低いとか、演者の女性問題であるとか、事実かどうかはともかくとして、伝統的観点からみると社会的にマイナスと受け取られる要素を非常に強調して攻撃し、地域によっては、女性の観劇を禁止する措置がとられたところもあった。しかし、ネガティブ・キャンペーンが断続的に展開し、規制や禁令が出され続けるというのは、それでも興行は続いていた証であり、沖繩芝居はずっと大衆の支持を得ていたのである。

1930年代後半からは日本語普及運動が新しい段階に入り、学校の中でだけ展開していた運動が地域に拡大した。まずは子どもを育てる母親を対象に、地域の婦人たちが集められて行われた。1937年からは皇民化運動（対象は朝鮮・台湾・沖縄）と一体化し、方言撲滅運動と言われるほど徹底された。沖縄から本土に留学したり働きに行ったりした人々が、日本語が流暢に話せないために差別を受けるという実態もあり、沖縄の人々の中にもこの日本語普及運動を積極的に推進する動きがあった。皇民化運動は言葉だけでなく、沖縄の姓を日本風に改姓させたり、沖縄の墓である亀甲墓を新規には作らせない等、生活の重要な要素を本土化させていった。芝居もまた、1942年にはすべて日本語標準語で演じることとされ、沖縄の言葉で演じる沖縄芝居は存続の危機に陥る。言葉を奪われることは、それまでの様々な禁則やネガティブ・キャンペーンよりも、ずっと致命的だったのである。

一方、1899年に始まった海外への移民、戦時下の本土への疎開など、人の移動に伴って沖縄芝居の巡業や、あるいは演者が移り住んだ先に琉球舞踊が根付くなども見られた。

戦後に復活した沖縄芝居

1945年に「アメリカ世」の時代になると、軍政府の諮問機関として15名の委員の合議制による沖縄^{しじゆん}諮詢会が設置された。8月29日の初回会議で、軍政から提案された11部門に

加え、「人心の安定を期し生活の更新と趣味の向上を図る必要」のために文化部、他に総務部の設置も提案、13部門の設置を軍政から命ぜられた。

文化部長は當山正堅（元小学校長・議員）で、9月6日の第6回の会議では「沖縄の歌と踊りを中心とする演芸会を各地に巡回開催」し、幕間に「宣伝事項」を発表して「人心の安定、生活の更新、趣味の向上を図らん」と各地の支援を依頼している。沖縄諮詢会は諮問機関とはいえ行政的範疇も担い、文化部は沖縄芝居の演者を集めて「沖縄芸能連盟」を組織させ、審査委員会を作って試験を実施し、演者・音楽家50名に芸能審査証を交付した。そして、松・竹・梅という3つの移動劇団を設立、当初は各劇団16名程度だったが、後に人数が増えて1劇団



「松劇団」時代の真喜志康忠。1989年に「琉球歌劇」技能保持者4名のうちの1人として認定された。【大琉球写真真帖】より 写真提供：那覇市歴史博物館

40名ほどになった。この時代に復活した沖縄芝居は以前と異なり、団員は公務員となったため、公演の際に、おまへたちは公務員でお金をもらっているのに木戸銭を取るのかと批判されたというエピソードも残っている。

巡業地域を区分けし、3劇団で分担して巡演したが、沖縄の人々にとって沖縄芝居は生活の一部と言えるほど密接なもので、露天の劇場はどんどん増加し、1948年時点では44カ所あったとされている。それをわずか3つの劇団で回るのであるから、まったく需要を満たせない。観る側からはもっと上演してほしい、芸能審査証を持たない演者・音楽家からは、自分たちも認めてくれという声があがった。

これを管轄していた文化庁は、1946年4月に沖縄諮詢会を継承した沖縄民政府に引き継がれ、1948年4月に文教部に吸収された。同年10月の沖縄民政府の部長会議の記録に、警察本部長から風紀問題とともに、劇団は「鶴」「新生」を加え、5つあるが増やしていいかと出され、志喜屋孝信知事が総務部・警察本部・公衆衛生部で検討するよう指示している。この後の経緯は記録では追えないが、48年中に劇団は自由開業となり、新しい劇団が次々誕生した。



戦後まもなくの楽屋風景。キーストンスタジオ所蔵
写真提供：那覇市歴史博物館



熱気に包まれた往時の沖縄芝居の客席 写真提供：那覇市歴史博物館

沖縄芝居の衰退

自由開業後、沖縄芝居はいつとき非常に盛んになり、新聞社主催のコンクールや芸能祭が開かれたりもしたが、その後、公演回数・劇団数ともに急速に激減する。その原因の1つとして、1959年のテレビ、60年のラジオ放送の開始が挙げられる。放送開始当初は、沖縄芝居の録画や中継で舞台をそのまま番組にしてしまうことがあり、舞台の放送がある曜日は、特に劇場に観客が来なかったと言われている。

観客を呼べなくなった劇場は映画館への改装が進んだが、その映画もやがてテレビに押され始める。1951年に開館した映画館、沖映本館おきえいは、1965年、映画の配給権を他館に譲り、回り舞台を擁する劇場に改修、沖縄芝居のスターを集めたスター公演を打ち、観客を

沖縄テレビ「水曜劇場」(1960年代) 左から、伊良波晃、大宜見小太郎、八木政男。『大琉球写真帖』より 写真提供：那覇市歴史博物館



集めた。一方、スターを失った劇団は集客力を削がれた上に、舞台機構の整った沖映本館のような舞台も作れず、もともと減少していた観客が沖映本館に流れてしまう現象を止められなかった。この沖映の動きは、沖縄芝居にとっては起死回生策であったともいえるが、同時に副作用として沖縄芝居の地力を弱める方向に働いた。沖映本館の沖縄芝居も、自主公演は1977年で終わりを迎える。

ところで、1952年から72年まで沖縄の統治機構であった琉球政府は1967年に玉城朝薫たまぐすくちゆうくん作の「組踊五番」を重要無形文化財に決定、同時に「組踊」の技能保存者として演者7名、演奏者7名を指定している。この時に指定された玉城盛義せいぎ(1881-1971)、眞境名由康まじまき ゆうこう(1889-1982)、親泊興照おやどまり こうしょう(1897-1986)、宮城能造みやぎのうどう(初代、1906-89、1972年国の重要無形文化財「組踊」技能保持者指定)などは沖縄芝居の名優でもあり、



星条旗と日の丸が掲げられた沖映本館 (1953年1月1日)
写真提供：那覇市歴史博物館

組踊と沖縄芝居を演じる身体の親近性はこの点からもうかがえる。



復帰後の沖縄芝居

沖縄の施政権が日本に返還された1972年、「組踊」が国の重要無形文化財に指定された。沖縄県でも同年、沖縄県文化財保護条例が施行された。

沖縄県文化振興課によると、1989年、「琉球歌劇」は「方言の詞章を在来の民謡の旋律にのせて演技者自身が歌いながら劇を展開していく、沖縄独特の演劇様式」であり、「芸術面においても芸能史の上からも、貴重な文化遺産」であるとして、県指定重要無形文化財に指定された。同時に技能保持者として演者の宮城能造（初代）、大宜味小太郎（1919-94）、真喜志康忠（1923-2011）、三線・歌の登川誠仁（1932-2013）の4名を認定し、「琉球歌劇」保存会が設立された。技能保持者の4名はいずれも「琉球歌劇」のみではなく「方言台詞劇」も演じており、実質は沖縄芝居の技能保持者とみるべきだろう。

1990年には郷土芸能の常打ち劇場として那覇東町会館2階に県立郷土劇場が開場（2009年閉場）、2004年には第6の国立劇場として、国立劇場おきなわ（財団法人国立劇場おきなわ運営財団に業務委託）が開館した。2010年より芸術監督が配置され、2022年に就任した第3代金城真次氏は幼い頃から琉球舞踊に親しみ、琉球歌劇にも親しく、また、国立劇場おきなわの組踊研修生第1期生でもある。

2001年に施行された国の文化芸術基本法、沖縄県文化芸術振興条例による行政の底上げは、沖縄芝居にとって大きな力ではあるが、特に演者に対する無形文化財認定などはステイタス・シンボルとなりやすく、「琉球歌劇」にのみ追い風が吹いているのが現状である。沖縄の人々が「私たちの芝居」として愛してきた沖縄芝居の多様性を維持・発展できるかは、これからにかかっている。

（本稿執筆にあたり、沖縄県文化振興課より資料のご提供を受けました。感謝申し上げます。）

ほそい・なおこ

立教大学異文化コミュニケーション学部教授。専門は演劇学、東アジアの演劇・演芸・芸能を対象とする。近年は東アジア文化圏の娯楽市場における近代化・グローバル化の諸相について研究を進めている。博士（文学）。『見る・見せる—中国四川・福建の表演にみる「演じる」こと・人・空間』（春風社、2020年）など。

〈インタビュー〉

口立てがつかないできた「沖縄芝居」の現在

金城 真次(琉球芸能実演家、国立劇場おきなわ芸術監督)
瀬名波 孝子(「沖縄芝居」役者)

「沖縄芝居」の始まり

—「沖縄(うちなー)芝居」はその誕生からずっと、庶民のための伝統芸能ですね。

金城 沖縄芝居の前に、組踊⁽¹⁾の時代がありました。廃藩置県後、琉球王国が崩壊し、宮廷の芸能だった組踊の演者があちこちに流れていく。ただ、組踊を那覇の芝居小屋なんかでやっても一般のお客様に受けなくなって、生活感のあるうちなー芝居が始まってきました。

沖縄芝居は必ずうちなーぐち(沖縄言葉)で演じて、扮装も沖縄のものです。独自の様式がありますが、時代を追うごとに変わってきているところもあります。私たちが生まれるずっと前、瀬名波先生たちが経験なさった戦前から戦後しばらくの時代は、緞帳もなく、照明もない。生活と密着し、友達と連れ立って気軽に観に行くものだったと思います。今、国立劇場の芝居に行くとなったら、みなさん高いチケットを買って、きっちりおしやれしていらっしやるんですけど、当時は食べ物も持ち込みOKでした。

瀬名波 そうそう。みんなごちそういっぱい持ってきてね。観る側とやる側が一緒になって、終わってから遊ぶんですよ。「これはよかったよ、でもあんた、あれはもうちょっとこうした方がいいよ」と言われ、次はまた直してやる。

金城 昔は毎日、公演をやっていたからね。今は続けてできるのは多くても2、3公演です。舞台機構も変わり、お客さまに合わせて見せ方も変わってきました。

瀬名波 昔は生活自体が沖縄の言葉だった。だからうちなーぐちの台詞が自然に口から出るんです。台本はなくて、「こうしてやりなさい、ああしてやりなさい」っていう口立て^{くちだ}の芝居でした。

金城 口立てに合わせて、自然に言葉(台詞)が出てきますからね。

瀬名波 そう、それを覚える。そしてまた、自分でもっといい、上等な台詞を考えると、というような、そんな芝居でした。

金城 紙自体が貴重なものでしたから、頭で覚えるしかないですよ。

瀬名波 戦後は着物もなくて、焼け野



瀬名波氏が初舞台を踏んだ大正劇場
写真提供：那覇市歴史博物館

原。アメリカさんの捨てたパラシュートを探してきて、
 紅型模様びんがたをアメリカさんのペンキで描いてね。着物
 付けると、カバカバ、ゴワゴワしちゃって、色がどんどん
 落ちて、半分剥はげてるような着物になるわけですよ。
 かつらもないから、自分で作ったり。

原点は舞踊。「怖さはわからなかった」

——瀨名波さんは戦前、10歳で初舞台を踏まれました。大人の芝居の世界に入ってどうでしたか。

瀨名波 遊ぶ暇なんてなかった。人生をぜんぶ芝居に打ちこんできましたからね。生まれは那覇の久茂地くもぢです。兄弟4人いて、私が3歳になったばっ

かりのときにお父さんが亡くなって。でも赤ちゃんの弟おぶって、お母さんは商いしないといけない。私は親戚のあちこちに預けられた。その一人のおじさんっていうのが、箏ことうを教える人。子供がいなくて、じゃあ私がこの子を預かって教えとこうね、となって。すぐ横では、舞踊も教えていた。それで私は「箏やらん、舞踊やる!」って言って、それから舞踊習いはじめて、親戚のお祝い事やなんかに連れていかれた。「あんたはなんでもできるねー」って、もう引っ張りだこになって。

——とても早くから箏や舞踊を始められたのですね。

瀨名波 大正劇場という、高安高俊たかやすこうしゆんさんって人が経営していた劇場があった。役者の親おや泊元清どまりげんせいさんが兄さんと同級生で、子役探してて。あるとき学校に迎えに来て、大正劇場に連れていかれた。芝居見たこともない、なんでこんな大きいとこ連れてくるかな? って。そしたら、「あんたは舞踊習ってる?」「ハイ」「じゃあ、今日からこっちの舞台で踊るね」「ハイ」。怖さは私はわからんわけ。そのまま舞台出たの。それから始まるわけ。人前に出るのがどんなにか楽しみだった。かわいがられてね。それで戦争が始まって、箏の先生が内地に行くっていうから、「この子も連れてこようね」となったら、お母さんが「寂しいからだめよ」って。おじさんは行って、湖南丸⁽²⁾の事故でいなくなったわけ。行っていたら私も……。

現代とは違う女性像の魅力

——戦後まもなく芝居は再開され、瀨名波さんは『奥山の牡丹』⁽³⁾のヒロイン、チラー役に15歳で抜擢されました。沖繩芝居の女性像は、ほかにも『音楽家の恋』⁽⁴⁾のジュリつし^[5]の



瀬名波氏(右)主演の『奥山の牡丹』(1966年) 写真提供: 瀬名波孝子



1954年に発行された瀬名波氏の俳優協会員証明書 写真提供: 瀬名波孝子

遊女)など、身分が低くても鮮やかです。その魅力はどんなところにあるでしょう。

金城 難しいですね。まず、女性の立ち位置が現代とは違います。昔の男尊女卑が芝居の中には残っていますから。だから、今の人からうちなー芝居を見たら、ダメ男がいっぱいいるわけです。でも、それを昔の人はダメとはとらえてないんですよね。『音楽家の恋』で言えば、主人公の男がジュリのところに何か月もいて、奥さんは待っていて。でも、奥さんもジュリも、仲が悪いわけでもなく、男も謝りもせず、最後はみんなと一緒に住む。

瀬名波 身分のある人にはできない。ジュリと一緒に、首里城の仕事もクビになって死んだお役人もいるわけさ。でも平民はこれが常識だという感じがあって、そんな芝居がいっぱいありましたよ。今で言ったら、こんなの「えーっ!」ってなるけれど。

金城 芝居を観にくるお客さん、これは今も昔も女性が多いですね。女性が見て共感できるものをつくったんじゃないかな。同じような境遇にある人もいると思うので、一緒に涙する、みたいな。

瀬名波 戦後になったら、戦争でみんなちりぢりばらばらになっていたのが、恋人に再会して「ああ、生きていたんだ」というような、リアルな芝居がたくさんできた。だから、今でも私は



金城真次氏出演の『奥山の牡丹』(2015年) 写真提供: 国立劇場おきなわ

真次に言うんだけど、新しい芝居をつくったらいいと。今、世の中が変わったところの芝居もいいんじゃないかと。

金城 うちなー芝居ですから、新作であっても、うちなーぐち、沖縄の扮装、沖縄芝居としての様式を大前提としたうえで、どんなストーリーが生まれてくるか。

瀬名波 私が大好きなのは、戦後の『異国の母』という作品で、中国で、親子が泣き別れる場面がある。中国語の台詞を入れながら。ああ、こんな芝居もあるんだと。でも、一回しかやっていない。ホンが残っていないんですよ。

金城 初めて聞きました。あれは大宜見^{おおきみ}小太郎先生が書かれたものでしたか。昭和の後半だったら、かろうじて、映像だけ残っていたりするのですが。



『音楽家の恋』の舞台から(上・下とも)
写真提供：宜野座村文化センターがらまんホール

答えが一つではない台本

——沖縄芝居の台本についてお聞かせください。

金城 私たちの世代、1990年代ごろには、もう台本で芝居をやっていました。ただ、この台本というのも、だいぶ粗^{あら}いんです。ト書きのところで、「ここでそんな感じの台詞を言って……」とか。あとは自由なんですよ。そこで、役者さん自身の言葉が生まれてくる。ただ、私たちよりあとの人はその台本で芝居をしようとしても、おそらくできないと思います。だから、今はさらに細かい台本をつかって上演していますけど、「答えはこれだけじゃないよ」というのは必ず言っています。

例えば、この役は誰がやるのかを考えて、あの人だったらこれくらいの台詞は言えるはず、あの人だったら覚えきれないから、必要最小限にしとこう……とか、台詞を変えたりもします。歌劇の場合の歌は決められているので、ふくらませられませんけど、台詞は、この人だったら

面白く間のびせず、ぱぱぱぱとできるな、と思ったら増やしたり。だから公演用の台本が毎回違います。同じ作品でも人が変わればやり方が変わりますからね。

瀬名波 それが芝居の面白さだからね。

金城 瀬名波先生がこの役をやるときはこう。こんなして動くはずだから、というのも一応あるんですよ。

瀬名波 今の人はあんまり方言やらないから、本をただ読むみたいで、台詞も早いと感じるね。もっと情けが出たらと思うね。私は若い人がうまくやるのを見ると、「あ、できたできた」と自分がやっているような気持ちになって。もう90にもなってるし、芝居で生きてきたから、芝居を残してくれる人はみんなかわいい。

金城 笑わず台詞でも、50年前のお客さんが笑っていた台詞で今のお客さんは笑わない。言い方を変えとか、違う言葉を使うとか、どこで笑うかは、やってみないとわからないですね。

瀬名波 笑うのと、泣くのと、交互にくるのが芝居。子役をしていたときに、生き別れたお母さんのところに赤ん坊を背負って会いに行くと、「帰りなさい」と叩かれるシーンがあった。自分のことと重なって、悲しくて、鼻水出して泣いて、声も出なくなった。私が泣いたものだから、お客もひかされてもらい泣きしてる。楽屋に戻ったら、先輩に叱られた。「泣いたら声が出ないでしょ、泣くまねをして、お客を泣かすのが役者なんだよ」。

怪談で演じた「逆立ち幽霊」

——瀬名波さんは怪談ものも得意とされ、「沖映演劇」^{おきえい}(6)の幽霊劇にも数多く出演されたそうですが、だいぶ怖がらせましたか？

瀬名波 私は怖くないけどね(笑)。

金城 お客さんはだいぶ怖がったようですよ。あの頃の主演はだいたい瀬名波先生。沖縄芝居には怪談劇がたくさんあります。『逆立ち幽霊』^{ゆーりー}(7)とか。これは首の無い人形を逆さにして、役者が下から顔だけ出す仕掛けがあるんです。「逆立ち幽霊」は那覇の真嘉比道に出たという言い伝えがあります。

瀬名波 みんな怖がってやらな



『逆立ち幽霊』の舞台から 写真提供：沖縄芝居研究会

かったけど、私は怖くない、面白い、やるよって。いろいろ考えて怖がらせました。

金城 幽霊になる女性というのは、芝居の前半で死ぬか、殺される。瀬名波先生は殺され方とか死に方に、だいぶこだわっていらっしやると私は思いますよ。好きなんですね。

瀬名波 あっはっはっ！ どんな役も、男役も女役もやってきました。劇団の人数が少なく、10名もいれば多いくらいだから、何役もかけてやらなきゃいけない。

——沖繩芝居には、昔の沖繩の姿を発見する楽しみがありますね。

金城 沖繩芝居は、組踊よりリアルです。組踊はどちらかという、「さもそうやっているかのよう」所作、という感じですかね。様式的です。例えば芝居で相手に刀を向けるとき、ぱつと刀を抜きそうですけれども、そうではなくて、まず、こう刀を取って、それから次に、こう構える。私が沖繩芝居をやっていて面白いのは、その時代時代の人に近づけることだなと思います。今は手を洗うときは蛇口をひねって水を出すけど、うちなー芝居にそんな場面はない。井戸から水を汲む所作をやったり、そこから水を桶に入れたり。今、芋の皮をむくならティッシュを持ってきたりするけど、当時ならばあき（ザル）に入れます。芸能の中に残っている昔の沖繩を発掘しているんですね。

うちなーぐちへの関心

瀬名波 私が今、期待しているのはね、うちなーぐち教えてるテレビ番組。子どもにうちなーぐちを教えたら、芝居を観にくる人が多くなるんじゃないかなって。

金城 沖繩では最近、普及運動をしていて、うちの子どもも学校で「いただきます」「ごちそうさま」を全部うちなーぐちで言っています。

瀬名波 孫なんかでも、「なんね？ なんて言ってるの？ おばあちゃん」と聞いてくる。それで、こうだよーと教えて、芝居観なさいってすすめてる。

金城 最近の公演ではずっと字幕を出しています。若いお客さんや県外からのお客さんの数も少しずつ増えてきたかなと。私は職務上、劇場の主催公演のときにはお出迎えとお見送りでロビーに立っているんですけど、「字幕にはこう書いてあったのだけど、あの人はうちなーぐちでなんと喋っていたのか」とか、「どこそこの場面でこんな言葉を聞いたが、意味と発音を正しく教えてほしい」とか。言葉に興味を持ってくれるのはうれしいですね。

——沖繩芝居普及のための国立劇場おきなわの取り組みは？

金城 定期公演とは別に、2015年から年1回は「沖繩芝居鑑賞教室」をやっています。これは料金も格安で初心者向け。子どもたちでも楽しめる作品をということで、2022年は9

月に『黒島王物語』をやりました。これまでに、『化け猫』(『怪猫伝 化け猫～山田祝女殿内～』)や『菖蒲の由来記』という作品もやりました。玄人向けの公演も年1回は必ずあります。2023年3月には、史劇『玉川王子』⁽⁸⁾(作:平良良勝、演出:金城真次)という作品をやります。史劇の台詞というのは、日常会話の台詞とは違って難しい。難しい芝居をするときは、前半で軽くて楽しい芝居があります。うちなー芝居はだいたい2本立て。史劇のときには、短い喜歌劇や明るい踊りを組み合わせます。3月公演では伊良波尹吉作の『想い』(演出:金城真次)という喜歌劇を上演するのですが、これには瀬名波先生にも出演していただきます。



2017年沖縄芝居鑑賞教室『菖蒲の由来記』 写真提供：国立劇場おきなわ

若い人との芝居づくり

——若い世代は、難しい歌や踊りをどこまでマスターして舞台上上がっているのでしょうか。

瀬名波 沖縄芝居は台詞だけでなく、歌劇、歌、というものがある。声の出し方とか締め方とか、悲劇のときには泣く声の研究もする。歌も言葉も、仕草もしなくてはいけないし、難しい。そして、舞踊をやっている人は所作が全然違うのね。すぐに分かる。立居振る舞いがやっぱり柔らかいんです。ただそこに立っているだけでゆったりして、やっていない人は固い。

金城 後輩には、まず第一歩として、四大歌劇⁽⁹⁾のことはもう全部覚えてくれと口をすっぱくして言っています。男の役者でも、男役だけではなく女の役もすべて。この4作品に関しては、私は芝居の基礎だと思っているんです。一つの歌劇をマスターしたら、他の芝居にも同じ曲が使われていたりするから、他もできるようになる。若い人で集まって、例えば今日は『薬師堂』をやろうと言って、くじ引きで役を決めて稽古することもあります。わからなくなったときだけ台本を見る。

後輩たちには、若いうちにできるだけ大きい役をやってほしいなという思いがありますね。20代のうちに「ここで100%」とは思わずに、自分のレベルよりちょっと先をやるといい。それが次のステップにつながっていきます。この人たちがまた、次の世代に教えていかなければならないから、今私たちは、この後輩たちに、人に教えるときの教え方を教えないといけない。

——瀬名波さんは、『音楽家の恋』では長らくジュリ役を、また最近ではパーパー（「辻」の老婆）の役を演じて一つの作品に何十年も関わっていらっやいます。若い人との協働の手ごたえは。

瀬名波 若い役者さんには、

あんたの役はこうなんだから、こんな感じでやりなさい、と横でちょこちょこ言うの。例えばジュリというのは、男を遊ばすところの女であるから、男の気持ちが分かる。男というのは——ここにも男の人がいますけど（笑）——甘えられる人や場所が欲しいわけ。私は昔の人間だから、この役柄が分かる。男に甘えさせ、男に寄り添うジュリと、奥さんの役のやり方とは全然ちがう。玄人と素人をやり分けないと。

——パーパーは？

瀬名波 パーパーはジュリの一番上の世代だから、どんなことも知ってるわけよ。男を見きわめる。この男はつかまえときなさい、とかね。私は昔の先輩たちがやってきたのも見ているからね。

金城 パーパーは道化感がないと。



四大歌劇の一つ『薬師堂』（上・下とも） 写真提供：沖縄芝居研究会

四大歌劇の一つ、瀬名波氏出演の『泊阿嘉』 右は伊良波さゆき氏
写真提供：瀬名波孝子



四大歌劇の一つ、金城氏と伊良波さゆき氏出演の
『伊江島ハドロー小』の舞台から 写真提供：沖縄芝居研究会

瀬名波 自分は性格がうーまく(お転婆)だから、泣かされる役よりも泣かす役が面白い。幽霊をやったとき、私を殺した相手役に「起こす仕草をしてちょうだい」と頼んでおいて、本番で、うわっと起きたら、相手もお客もすごくびっくりして。かもじ(結髪用の添え髪)を切られるときにもね、自分で仕掛けをつくって。

金城 かもじに刀があたって、髪の毛が切れて飛んだように見せる。仕掛けは自分でつくるんですね。

瀬名波 本当に刀で切ったように見える。そんなのが一番楽しいよ、面白いよ。だからどんな役やってもね、楽しんでいるのよ、自分は。おうちでも、この役は今度はこんなふうにしてみようと一生懸命考えてあれこれしていると孫なんか、「何してるの、おばあちゃん!」って。役者なんだから、どんな役でもやりなさい、怖いからやらないなんて言ったらだめ

よ、と私は若い人に言っている。

金城 おうち行ったら、瀬名波さん、台詞、書いて覚えていましたね。

瀬名波 はい。芝居狂いです(笑)。

(取材・文：垣花理恵子)

【編集部注】

- (1) 組踊は中国皇帝の使者・冊封使^{さくほうし}を歓待するため、18世紀初頭に踊奉行・玉城朝薫^{たまぎすくちようくん}によって創始された歌舞劇。国の重要無形文化財。2010年にはユネスコの無形文化遺産となる。
- (2) 大阪・那覇港間の定期航路に就航していた貨客船・湖南丸は、1943年にアメリカ海軍潜水艦の雷撃で撃沈され、民間人ら約650人が亡くなった。
- (3) 『奥山の牡丹』（1914年 伊良波伊吉作）は四大歌劇の一つ。名門士族の息子・三良と身分の低い娘チラーの恋。男の子をもうけるが子どもの出世の妨げになると身を引いたチラーのもとに、20年後、成長した息子が訪ねてくる。
- (4) 『音楽家の恋』は伊良波伊吉作の時代歌劇。
- (5) 那覇市の地名。1672年、この一帯に遊郭が置かれ、芸芸を身に着けた女性、尾類（ジュリ）が、中国からの冊封使や琉球王朝の貴人をもてなした。1930年代には180軒近い遊郭が達ち並んでいたが、1944年10月10日の空襲で焼失した。
- (6) 1965年、映画館だった「沖映本館」が回り舞台を擁する劇場に改修されて「沖映演劇」が始まった。沖縄芝居の人気役者を集めたオールスター公演を打ち、多数の観客を動員した。
- (7) 1914年頃初演された渡嘉敷守良作^{とかしきしゆりょう}の怪談劇。美女の妻を持つ病気の男が嫉妬に苦しむのを見て、妻は愛の証に自分の鼻をそぎ落とす。しかし夫は妻を嫌うようになり、殺して両足にクギを打ちつける。「逆立ち幽霊」となった妻が恨みをはらす。
- (8) 平良良勝^{たいらいりょうしょう}（1893~1979）作の史劇。尚灑王^{しょうせうおう}の六男、玉川王子の波乱の生涯とともに、政治に翻弄される琉球人の苦悩を描く。
- (9) 『奥山の牡丹』、『伊江島ハンドーク』^{い-じまはんどーくわー}（1924年 真境名由康作^{まじきなゆうこう}）、『泊阿嘉』^{とくあが}（1900年 我如古弥栄作^{がねこやえい}）、『薬師堂』（1912年 伊良波伊吉作）は四大歌劇と言われる。

きんじょう・しんじ

1987年豊見城市生まれ。1991年、玉城流扇寿会、谷田嘉子・金城美枝子に入門。2007年、国立劇場おきなわ組踊研修（第1期）を修了。沖縄県立芸術大学（琉球芸能専攻）在学中の2008年、琉球古典芸能コンクール琉球舞踊部門で最高賞受賞。玉城流扇寿会、教師。沖縄県指定無形文化財「琉球歌劇」保持者。沖縄芝居研究会所属。2022年4月に国立劇場おきなわ芸術監督に就任。

せなは・たかこ

1933年那覇市生まれ。1943年、大正劇場・真楽座^{しんらくざ}の子役に。戦後まもなく松劇団に入団、1年ほどで梅劇団に移る。その後、沖繩座、ときわ座を経て、1954年、夫・松茂良興栄^{まつもろらこうえい}とみつわ座を旗揚げ。1965年に始まった沖映演劇には3回目の公演『泊阿嘉』から参加。以来、主演俳優の一人として解散まで12年間活躍した。沖縄県指定無形文化財「琉球歌劇」保持者。1984年に沖縄タイムス芸術選賞「演劇の部」奨励賞。2005年には同賞大賞を受賞。2013年に沖縄県文化功労者表彰。現在も多くの舞台に立つ。

〈コラム〉

戦後を駆け抜けた女性だけの人気劇団「乙姫劇団」

垣花理恵子(編集部)

1945年12月25日。焼け野原となった沖縄各地の収容所で命をつないでいた沖縄芝居の名人たちが石川(現うるま市)に集められ、米軍キャンプと収容所合同のクリスマス会の出し物に出演した。米占領軍の文化政策の一環だった。伊波城跡の斜面を使った野外上演は沖縄芝居復活のエネルギーにあふれ、会場はたいへんな熱気に包まれたという。

この公演に、^{うえま}上間郁子(1906～91)の率いる女性だけの舞踊グループが参加していた。^{ぞうおどり}雑踊「谷茶前(たんちやめ)」を生き生きと踊る若い女性たちが、割れんばかりの拍手を浴びた。上間を初代団長として、のちに沖縄随一の人気劇団となる「乙姫劇団」誕生の瞬間だった。

「乙姫劇団」の正式な旗揚げは1949年4月。アメリカ軍政下に置かれた沖縄民政府に認可され、創立団員21名で四大歌劇の一つ『泊阿嘉(とうまいあーかー)』を上演した。各地の収容所を慰問し、急ごしらえの野外劇場に出向いては、戦禍に遭った村の人たちのために演じた。寝泊まりは劇場。一年中寝食をともにし、朝から晩まで団員一丸となって芝居をつくり、本番では木戸銭代わりに野菜がとんできたという。

芝居を渴望しているお客さんを今すぐ喜ばせたいという思いから、劇団員全員が役者をして

ながら台本も書くという画期的な体制が生まれ、創立後1年ほどで歌劇から時代劇、現代劇と、レパートリーを50演目にまで増やしている。全盛期の1960年頃にはレパートリーは160以上、女優は50名を超え、沖縄全体で120ほどあった劇場をくまなく巡業している。

1951年には、創立2年足らずで民政府公認27劇団から選ばれて、ハワイ公演を実現した。1955年には、琉球新報主催の「第1回演劇コンクール」⁽¹⁾で上田秋成の『雨月物語』を脚色した『玉女御殿(う



『泊阿嘉』に主演する「沖縄の団十郎」間好子 「永遠の樽金」(間好子著)より

みないびうどうん)』が1位となった。同第3回でも、「沖縄の団十郎」と評された間好子(1928～2001、2代目団長)らが演じた幻想劇『月城物語』⁽²⁾(兼城道子作、ジャン・コクトーの『美女と野獣』の脚色も)が1位に輝いた。

名実ともに沖縄を代表する劇団に成長した乙姫の評判は本土にも届き、作家の川端康成や井上靖、劇作家の内村直也(国際演劇協会日本センター3代目会長)など多くの文化人が乙姫を実見するために沖縄を訪れ、その舞台を絶賛している。

1960年代のテレビ放送普及に伴って、沖縄芝居の劇団が急速に力を失い次々解散していく中で、「乙姫劇団」だけは短い中断を除いてファンとともに生き続けた。現在は、2004年に結成された「劇団うない」(「うない」は姉妹の意)が「乙姫」の血脈を引く女性だけの劇団として活動を続けている。

「うない」現代表、中曽根律子氏⁽³⁾は60年近く前、勤めていた那覇のデパートを辞めて乙姫に入団し、80歳を超える今も舞台に立つ。乙姫で培った女性だけの“こだわりのない”現場について、中曽根氏はこう語る。

「違和感なくなんでも言いやすいんです。男性俳優だと旦那さんのいる女性に対しては遠慮してしまうこともあるだろうけど、女性同士だったらぐっと抱き寄せられる。同じ演目でも、私たちと男性のいる劇団では演出がぜんぜんちがってきます。昔、稽古を見ていた男の人に『女の人はいいなあ』と言われたこともありますよ。思い切った演技ができますからね」



1956年の『月城物語』。右は「蜘蛛の精」役の間好子
『永遠の樽金』(間好子著)より



1958年6月、作家・川端康成が石川劇場に乙姫劇団を訪ねた。
前列右端は初代団長の上間郁子氏 写真提供：沖縄県公文書館

劇団うない『月城物語』（2009年）、左右とも。右の写真の左端は代表の中曽根律子氏 写真提供：劇団うない



中曽根氏は沖縄県立芸術大学の非常勤講師として、学生たちの芝居作りも指導している。沖縄戦の弾雨の中でつながれた尊い命と芝居への情熱が、「乙姫」から「うない」、そしてさらに若い世代へと力強く引き継がれている。



1960年代初めころの楽屋風景
写真提供：劇団うない

- (1) 「第1回演劇コンクール」のパンフレットに掲載された琉球新報社社長の親泊政博の挨拶文には「文部省主催の芸術祭やITI(国際演劇協会) 提唱の国際演劇の向上などに対する同様の趣旨で」コンクールを開催すると書かれている。
- (2) 『月城物語』はこのコンクール入賞後、元松竹映画俳優の^お大日方^{びなたん}監督のもとでカラー映画化され、1959年元旦から那覇劇場で上映された。乙姫劇団製作の映画には、他に『^{やんぼる}山原街道』がある。
- (3) 中曽根律子（なかそね・りつこ）は1941年本部町生まれ。中学生のころ、乙姫劇団の『王女御殿』を観て、歌声や衣装、王女のかんぼう（まとめ髪）の優雅さのとりことなる。64年入団。2001年、2代目団長間好子氏死去に伴い乙姫劇団が閉団した際、すぐに動いてメンバーを集め、翌年から舞台を再開、2004年の「劇団うない」創立につなげた。2009年より「劇団うない」代表。玉城流乙姫律珠之会会主。2011年、沖縄タイムス芸術選賞演劇部門功労賞受賞。県指定無形文化財「琉球歌劇」保持者。

参考資料：稲垣眞美著『女だけの「乙姫劇団」奮闘記』（講談社・1990年）
劇団うない十周年記念誌「うないの花」（2015年）



1973年4月11日開催の総会風景

[シアター・トピックス]

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

曾田 修司(公益社団法人 国際演劇協会日本センター 常務理事・事務局長)

2023(令和5)年3月、公益社団法人国際演劇協会日本センター(以下、「日本センター」または「弊センター」という)が2022年度事業として取り組んだ『国際演劇年鑑Theatre Yearbook 2023』は、創刊号(『国際演劇年鑑1973』)の発行からちょうど50年を迎えた(なお、創刊の前年の1972年には、その前身に当たる『国際演劇資料集』を刊行している)。

これを機会に、私たち『年鑑』編集部では、『年鑑』の創刊からさらに二十余年を遡り、日本センターの草創期の時代状況や国際舞台芸術交流の歴史的な展開について再認識しておきたいと考えた。

当然、遺された資料だけでは解明できないことも多くあるが、この作業を通じて、第二次世界大戦後に世界的な演劇舞踊の交流が新たに始まったことが、日本の現代演劇・現代舞踊の成立と発展に与えてきた影響を具体的に明らかにしていきたい。

ITI本部とITI日本センターの設立

演劇舞踊の専門団体の世界ネットワークである国際演劇協会 (International Theatre Institute, ITI) は、第二次世界大戦後間もない1948年に創立された。それに先立つ1946年に、パリにおけるユネスコ会議において演劇の国際的組織をつくることが討議され、1947年に世界の著名演劇人たちがパリで準備会議を開いた後、1948年にチェコのプラハで28か国から演劇人が集まり、設立総会を開催している。一方、ITI日本センターの歴史は、その3年後の1951(昭和26)年から始まっている。

日本と連合国との戦後処理について定めたサンフランシスコ講和会議は同年の9月に開かれている。講和条約の発効は1952年4月であるが、日本センターはそれに先だってITIの世界ネットワークの一員としての活動を始めたことになる。

今日の読者の視点から見れば、日本が国際社会の一員として遇されることは当然のこのように感じられるかも知れないが、大戦後の当時の状況と敗戦国としての日本の立場を想像すると、今日とはまったく異なる世界情勢の中での出来事であったことに気づかされる。

日本センター創立の直接のきっかけは、1950(昭和25)年に、後に創立世話人の一人となる北村喜八⁽¹⁾が、英国・エディンバラで行われた国際ペン大会に日本代表として出席した折、ITIの存在を知り、詳しい情報を得ようとその帰途にパリのITI事務局に立ち寄ったのが発端である。

当時のITI(本部)の事務局長であった劇作家のアンドレ・ジョッセ(André Josset, 1897~1976)から日本センターの創立を要請された北村は、帰国後、創立に向けて、外務省、文部省(大臣官房渉外ユネスコ課、芸術課)と協議し、翌1951年5月24日に日本センターの創立にこぎ着けている。このときの創立世話人は、川端康成、河竹繁俊、北村喜八、久保田万太郎の4名であった。初代会長には、高橋誠一郎⁽²⁾、理事長に北村喜八が就任した。

国内で日本センターの創立の手続きを終えた直後の同年6月にオスロ(ノルウェー)で開催された第4回ITI世界大会に久保田万太郎が日本センター代表として出席し、この大会で日本の加盟が認められた。

日本センター創立時の「創立趣意」を見ると、日本は「東西演劇交流」の一方の代表として位置づけられており、「西洋と東洋」という枠組みが当時の文化交流のありようを強く規定していたことが想像される。

日本センターの初期10年間の活動状況

創立当時からおよそ10年ほどの間のITI日本センターの活動状況は、その会報誌である「国際演劇協会I・T・I通信」(以下、「ITI通信」)によって知ることができる。「ITI

通信」は、1951年に団体の「創立趣意」を載せた0号(ゼロ号)を発刊したのを皮切りに、1961(昭和36)年まで、比較的安定的に発刊された⁽³⁾。

当時のITI通信を読むと、この時期は、国内では海外の各国センターの活動に呼応して「国際演劇月(International Theatre Month)」という催しが国内の主要な劇場、興行会社の協力によって日本でもかなり大がかりに進められていたことがわかる⁽⁴⁾。その他、パリのITI本部が編集発行作業を進めていた『世界の舞台装置(Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935)』(1956年)の発刊に協力し、出版元の求めに応じて舞台装置図や舞台写真を提供したりしていたことなどの活動が紹介されている。

当時、パリの本部事務局からは、定期刊行物として『世界演劇(Le Théâtre dans le monde / World Theatre)』(季刊)、『世界初演(World Premières)』(月刊)が送られてきていた。現在のITI日本センターの事務局内には『世界演劇』と『世界初演』の現物が少数だが保存されている。

当時の「ITI通信」の誌面には「事務局通信」という活動消息欄が設けられていることが多くあり、そこには、事務局の日々の送受信の記録が記載されパリの本部事務局や各国センターからの通知や要請を受け取り、そのときどきでできるかぎりの応答をしている。例えば、パリ本部より「青少年教育における演劇の役割」に関して国際的調査を行うため日本の現状に対する質問が寄せられるのに回答をしたり、イギリスセンターの求めに応じて国際演



ITI創設当時の「ITI通信」

「国際演劇月」のパンフレット



日本で「国際演劇月」開催を祝う
ジョン・ギールグッドからのレター



「パントマイム」「北欧演劇」などの
特集が組まれた『世界演劇』(1952
年1月8日付)



ローレンス・オリヴィエと
ジャン・ルイ・バローに
よるワールド・シアター・
デイ・メッセージが載った
『世界初演』第41号
(1964年1・2月号)

劇月パンフレット及び歌舞伎座その他の
ポスターを航空便で送るなどの対応であ
る。「ITI通信」第30号には「四月、パリ
本部より、劇場に対する国家の補助につ
いてアンケートしてきたのに対し、回答を
送る。後、この回答は、ITI機関紙『国
際演劇情報 (International Theatre
Informations)』第一号に掲載されてい
る」との記述がある。

また、各国センターを介して、個々の演
劇関連団体からの問い合わせも受けてい
る。「ITI通信」第28号(1960年4月)
には、ローレンス・オリヴィエ・プロダクション
から三島由紀夫の『熱帯樹』についての
問い合わせがあり、三島に連絡の上、要
約・翻訳の手はずを整えたことが書かれ
ている。草創期の日本センターが、日本の
舞台芸術にアクセスするためのひとつの
窓口の役割を果たしていたことが伺える。

能楽初の海外公演と

ITI日本センターとの関わり

第二次世界大戦後の日本の公演
団のもっとも早い海外交流の事例の一
つとして、1954(昭和29)年に開催され
た「ヴェネツィア国際演劇祭 (Festival
internazionale del teatro)」への能楽団
の派遣が挙げられる。この実現のきっかけ
は、同演劇祭から日本外務省を通じて日
本演劇の参加の要請があったことである。
1951年の日本センター創立の年には早く
も日本の公演団の派遣についての要請



が日本センター宛に寄せられていたようである。

この能楽の渡航公演が実現を見たのは1954年のことで、喜多実、二世観世喜之を始めとする能楽団一行15名が同演劇祭に参加した。その経緯や現地での上演状況の報告は、「ITI通信」No. 12、13にて詳しく記述されている。

また、同じ1954年に開始されたパリ市主催の「第1回パリ国際演劇祭(Festival d'Art dramatique de Paris)」(サラ・ベルナル座にて開催)には、ITI本部が運営に関与していたこともあって、同演劇祭からも日本の演劇の参加を要請されたという記録が残っている。同演劇祭は、翌1955年の第2回も含めて非常な成功を収め、その後、「テアトル・デ・ナシオン(Théâtre des Nations)」という名前で知られることになる。「Théâtre des Nations」は「世界各国の演劇」を意味し、「諸国民演劇祭」などと訳されるが、文化をとおして外国への理解を深めようとする大戦後の空気を体現した名称と言える⁽⁵⁾。

ITIと「テアトル・デ・ナシオン」

1954年、1955年のパリ国際演劇祭が非常な成功を収めたことを受け、1955年にユーゴスラビアのドゥブロブニクで開かれた第6回ITI世界大会で、「テアトル・デ・ナシオン」を創設する案が提案された(「ITI通信No. 16」)。その後、ITI(本部)の世界的に最もよく知られた事業となった「テアトル・デ・ナシオン」は、この時代の世界の演劇交流をリードする最先端の催しとして認識されていた。参加団体を見ると、イタリアからはピッコロ座(ストレーレル)、ドイツからはベルリナー・アンサンブル(プレヒト)、イギリスからはローレンス・オリヴィエ、ピーター・ブルック、スウェーデンからはベルイマン、アメリカからはリビング・シアターなど各国を代表する有名劇団・演出家に参加している。

1956年11月にはパリ国際演劇祭総監督のA・M・ジュリアンがボンベイ(インド)で開催されたITI初の世界会議の帰途、視察のために来日、翌1957年には喜多実を団長とする能楽団が演劇祭に参加している。



「テアトル・デ・ナシオン」開催に関するA・M・ジュリアンからのレターとパンフレット(1962年7月10日)

活動の空白期

日本センターの「ITI通信」は創刊以来10年にわたって発行を重ね、1961(昭和36)年には第31号の発行に至っている。だが、残念なことに第31号で発行がいったん途絶している。これは、創立以来(初代)理事長を務めてきた北村喜八が前年(1960年)の12月に逝去したことで事務機能が停滞するに至ったものであろうと推察される。

その後の展開を見ると、「ITI通信」の休刊からおよそ4年のブランクがあった後、1965(昭和40)年に「ITI通信」第32号が単発的に発刊されている。ところが、復活は一時的なもので、その号を出しただけで再び休刊状態となり、次の復刊は1971年を待たなければならなかった。

この間の事情を推測できるに足る資料は今のところ発見されておらず、1965年の前後に日本センターの活動に長い空白期間ができた原因は不明である。

2つの国際シンポジウムへの協力

前項に述べたように、1960年代は、日本センターにとっての活動の停滞期であった。実際、「ITI通信」の休刊(1961年)以来、日本センターの活動状況を推測する手がかりとなるのは、1965(昭和40)年10月に臨時に発刊された「ITI通信」第32号が唯一のものである。

この号の記事を読むと、発刊の前後にユネスコがらみで大きな国際会議が2度(1963年、1968年)にわたって開催されており、ITI日本センターはそれらに対して協力をしていることが読み取れる。

まず、1963年11月には、ユネスコ日本国内委員会の主催による「東西演劇シンポジウ

ム」が東京で開催されている。このシンポジウムには、E・イヨネスコをはじめ、世界21か国から40名余の演劇人が代表として参加している。テーマは、「東西における現代演劇の展望と相互影響」であった。このシンポジウムの報告書は日本ユネスコ国内委員会の手で刊行された(1965年)。

次いで、1968年には東京と京都で「日本及び西欧芸術の相互影響に関する文化会議」が開催され(1971年の「ITI会報」復刊第1号に記載)、文学、音楽、建築、演劇の4部門の討議がなされている。この会議の議事録はユネスコ国内委員会から1969年に出版(英文と和文)されている。これも残念ながら、弊センターの協力の具体的な内容は明らかではない。

「東京能楽団」の欧州・米国公演への「派遣団体」としての役割

また、上記の2つの国際会議とどう関わっているのかわからないが、1965年には、観世会の協力により、「東京能楽団」28名の欧州各国並びに米国への派遣が行われている。このときの能楽団のツアー(巡回公演)は欧米を跨ぐ非常にスケールの大きいもので、欧州6か所(アテネ、西独ウルム、ヴィチエンツァ、ローマ、パリ、デュッセルドルフ)、米国1か所(シアトル)を訪れている。

ITI通信第32号によれば、このときの東京能楽団の派遣について、ITI日本センターが「派遣団体」(すなわち、事業実施の主体)として関わったとされている。しかしながら、この時期は前述のように「ITI通信」の発刊が1965年の1回だけにとどまっており、その前後の期間についての状況を知るための資料が現存していない。よって、当時の状況をそれ以上詳しく探索することは困難である。

外部からの一時的なテコ入れの可能性と活動の再休止

しかし、上述したような、1965年を間に挟んだ2つの国際シンポジウムの開催と、1965年の東京能楽団の派遣団体としての活動に目を向けると、これらの大規模プロジェクトの推進のための役割が弊センターに期待されたために、外部から何らかのテコ入れが行われ、それが日本センターの活動のこの時期に限っての復活として現れたという推測が可能ではないだろうか。

さて、この後、ITI日本センターは再び長い活動休止期間に入った。「ITI通信」は、その後、1971(昭和46)年3月に「ITI会報」とタイトルを変えて、復刊第1号が発刊されているが、1965年10月の「ITI通信」第32号発刊以降、さらに約4年半の空白が生じたことになる。

日本の現代演劇を取り上げたナンシー演劇祭への協力

1950年代に発足し、一足早く世界的な名声を博していた「テアトル・デ・ナシオン」に次いで、1960年代半ばから1970年代にかけて世界の演劇潮流の牽引役に躍り出たのが、ジャック・ラング率いる「ナンシー演劇祭 (Festival Mondial du Théâtre de Nancy)」である。フランス北部の町ナンシーで1964年から大学演劇祭 (Festival Mondial du Théâtre Universitaire) として開催され、当時最先端の劇団の作品群を次々と上演し、世界的な評価を得た。同演劇祭代表のジャック・ラングは、後年、ミッテラン政権において文化大臣を務め、フランスの現在に至る文化政策の展開に大きな足跡を残した大物政治家である。

1971年4月のナンシー演劇祭には、日本から、青年座、天井棧敷、結城人形座が参加したほか、ロバート・ウィルソン、タデウシュ・カントール、アウグスト・ボアールも参加している。この時期に、ヨーロッパの前衛演劇が次々と日本に紹介されるとともに、日本の現代演劇が次々とヨーロッパ各地の演劇祭に招聘されていく大きな流れが形成されたが、他のどの演劇祭よりもそのことに大きな役割を果たしたのがナンシー演劇祭だったと言える。

ITI会報の復刊第1号 (1971年3月) には、ラングからITI日本センターへ、日本の演劇を視察するためスタッフを派遣する (1970年12月22日～1971年1月17日) ので便宜を計ってほしいとの依頼があり、対応したことが書かれている。また、当時は、ナンシー演劇祭の「日本開催」を目指す構想もあり、ラング自身が同年8月に来日している (「ITI会報」復刊第4号、1971年9月)⁽⁶⁾。

ITI日本センターの再建

上述の如く、ITI日本センターは、1965年を間に挟んで、前後およそ10年間に及ぶ長い間、活動休止状態にあったが、ナンシー演劇祭への協力と機を同じくして、組織の再建が図られた。1970年12月12日には、当時日本演劇協会の会長であった劇作家の北條秀司を理事長に選び、再建総会を開催している。現存のこの時期の資料からは、この直前の4つの年度 (1967～1970) については、日本センターの活動はほぼ休止していたことが読み取れる (「ITI会報」復刊No. 1)。

非常に興味深いことに、この「再建総会」のときの日本センターは、会員数874名を数えている (そのうち、総会出席者28名、委任状提出者561通であった)。現在 (2022年度) の会員数が200名強であるのと比較すると、当時の会員数は2回りも3回りも多く、会員数の膨張拡大ぶりが際立っている。ということは、ある種の「しかけ」があり、当時の理事会のメンバー等が、主として有力業界団体に向けて働きかけ、トップダウンによってその所属メンバーがまとめて入会した結果だと推測できるのではないか。

1971年の日本センター再建は、1970年12月の総会によってスタートを切っている。このときは、演劇・放送業界の有力会社からの協力を取り付け、数年間分を滞納していたITI日本本部への納付金も完納し、積年の課題を一旦解消することができたものと読み取れる（もっとも、ITIの財政基盤は脆弱なままであり、その後の運営財源についての確たる見通しがあったわけではなさそうである）。

再建後の主要事業三本柱と『国際演劇年鑑』創刊（1973）

この時期には、ITI日本センターが行う事業に対する文化庁の助成がスタートしている。毎年の主要な事業として「『国際演劇年鑑』の編集・発行」、「国際演劇展覧会の開催」、「海外演劇講座」の3種の演劇の国際交流に関わる事業が定例的に行われるようになり、その当時理事として関わっていた各分野の専門家の協力によって、非常に力の入った事業が展開されていた。

1971年3月の会報「復刊No.1」には、日本センターが当時のアメリカ・センターを始めとする各国センターの事業内容に触発されて年鑑事業を開始したという事情が読み取れる記述がある。なお、『年鑑』の発行にもやはり前史がある。初号は『国際演劇資料集』として1972年3月に発行され、翌年から『国際演劇年鑑』と名称を改めている。

『年鑑』においては、国内の読者向けに「海外の舞台芸術」を紹介するページでは、当初はアメリカ、イギリス、フランス、ドイツなど先進国のみを取り上げていたが、1980年代から中国、1990年代には韓国が加わり、2000年代からはそれ以外のアジア、アフリカ、中南米などの諸国も含め普段はなかなか目を向けられることのない国も取り上げるように変化して来た。

『国際演劇年鑑 Theatre Yearbook 1973』から『国際演劇年鑑 Theatre Yearbook 2023』までの全51号の中で国別や地域別の演劇事情を紹介してきた国や地域はこれまで計87に及ぶ。

当初は、「日本の舞台芸術」の海外への紹介は能や歌舞伎等のいわゆる伝統芸能が主流だったが、『年鑑』では、新劇や前衛劇などを含めた現代演劇全般を紹介している。また、1983年からはテレビ・ラジオドラマを紹介、舞踏・コンテンポラリーダンスは1984年から紹介……など、時代の変遷に合わせて収録する内容を変化させて今日に至っている。また、1997年度版からは日本語版、英語版の2分冊での発行となった。

まとめ

本稿では、第二次世界大戦直後のITI日本センターの創立の時代を起点に、1960年代の活動停滞の時期を経て、1970年代のITI日本センター再建期から『年鑑』事業の

開始期にかけての流れを辿ってみた。

世界の演劇の潮流を知り、日本の伝統演劇、現代演劇、前衛演劇が世界に与えた影響を知る上で、ユネスコの演劇舞踊分野の団体で最も長い活動歴を持つNGOであるITI(本部)及び日本センターの果たしてきた役割を知ることは重要である。

今回、弊センターでは、自らの団体草創期の資料の発掘に初めて取り組み、それによって、これまで世に知られていなかった海外と日本を結ぶ演劇交流史の一端を窺い知ることができた。今回の取り組みをはじめの小さな一歩として、時代の変化を辿りながら、文化領域の国際交流NGOの存在意義について、認識をさらに深めていきたいと考えている。

〈執筆者注〉

本稿では、1954年、1965年の2度にわたる能楽団の海外公演についてITI日本センターが重要な関わりを持っていたという事実を紹介した。これに対して、歌舞伎の海外公演は外務省の要請により松竹が全体の座組を行い、多くの海外公演を実現し、成功させてきた。そのことは、『国際演劇年鑑1973年版』の河竹登志夫氏の報告に簡略に記されている。

- (1) 北村喜八(1898～1960)は演出家、劇作家、演劇評論家、翻訳家。東京帝国大学英文科卒業後、1924年に築地小劇場に参加、多くの作品の翻訳・演出を手掛けた。妻の俳優・村瀬幸子とともに1937年、芸術小劇場を結成。戦後は新演劇人協会常任幹事として新劇再建に尽力。1951年には国際演劇協会日本センターを設立し、理事長に就任。著書に『表現主義の戯曲』『演出入門』や戯曲集『美しき家族』など。
- (2) 高橋誠一郎(1884～1982)は経済学者。慶應義塾大学政治科卒業後、イギリスで経済学史を学び、帰国後母校の教壇に立った。1947年、吉田内閣の文部大臣として教育基本法と学校教育法を制定。浮世絵の収集・研究で国際的にも著名で、日本芸術院長、東京国立博物館長などを歴任。1951年、国際演劇協会日本センター会長に就任。著作に『重商主義経済学説研究』『浮世絵二百年』など。
- (3) 0号、1号には「ITI通信」の記載はなく、この名称は創刊第2号から用いている。
- (4) 「国際演劇月」創設当初は、大手興行会社をはじめとして広く演劇界の多様な組織の協力を得ており、また学生劇団、アマチュア劇団も参加していた。毎年の「国際演劇月」の行事として、歌舞伎座公演の開演前に舞台上で開会の式典が行われるのが恒例になっていた。
- (5) サラ・ベルナル座は、1879～1898年と1957～1967年の期間、「テアトル・デ・ナシオン」と称していたので、文脈によって劇場の名称であったり演劇祭の名称でもあったりする。1968年に「テアトル・デ・ナシオン」から「パリ市立劇場 (Théâtre de la Ville)」と改称し、現在に至っている。
- (6) この構想は、国際青年演劇センター(KSEC)の創設者で、文学座所属の俳優・演出家の若林彰(1926～2013)が中心となって企画したもののだが、結果として実現には至らなかった。

そた・しゅうじ

1980年、東宝株式会社入社、舞台公演の広報宣伝業務に従事。1990年以降、国際舞台芸術交流センターにて舞台芸術の国際交流の実務を担当。1995年には、「東京国際舞台芸術フェスティバル」(後のフェスティバル/トーキョー)及び「芸術見本市」(現・YPAM)の立ち上げに関わり、以後、それらの運営事務局を担当。2002年より跡見学園女子大学マネジメント学部教授。2009年から公益社団法人国際演劇協会日本センター事務局長、2013年から同常務理事を務める。



特集 紛争地域から生まれた演劇 14

《特集 紛争地域から生まれた演劇 14》

14回目となる「紛争地域から生まれた演劇」シリーズ(『国際演劇年鑑』関連企画)では2022年12月9日から11日まで、プロトシアター(東京)にてウクライナの作家、ナタリア・ボロズビト(Natal'ya Vorozhbit)の戯曲『Bad Roads』のリーディング上演を予定していたが、公演関係者に新型コロナウイルス陽性者が確認されたため中止を余儀なくされた。その創作過程の一端を知るため、編集部では演出の生田みゆき氏より演出ノートをご寄稿いただいた。

〈演出ノート〉

「知っていること」を疑い 「割り切れなさ」を伝える

168

生田 みゆき

「紛争地域から生まれた演劇」シリーズ14でウクライナの戯曲を紹介します、と発表した時の反響はとても大きかったように思う。2022年2月のロシアの軍事侵攻から約一年。ウクライナと、そこに暮らす人々に対する世間の興味の大きさを感じた。私自身、ある種の「期待感」を持って戯曲を読み始めた。そして冒頭からハッとさせられる……。

この戯曲の舞台は2014年のウクライナ東部のドンバス地域。今回の侵攻の8年前、そこには既に紛争があったのだ。たしかに当時クリミア併合のことが報道されていたことを思い出す。しかし、2022年2月の侵攻の際に、それがはっきりと頭にあった人がどれだけいたのだろうか。2月を境に大量の報道を浴びている私たちは、まるで突然侵攻が始まったかのように感じてしまっていたかもしれない。

そして戯曲を読み進めるうちに、また予想を裏切られる。私たちがつい期待してしまうようなこと——例えば連日報道されるようなロシアからの理不尽な攻撃に苦しむウクライナ人の姿——はほとんど描かれない。出てくるのは、例えば恋に夢中になる女性だ。

戯曲は6つのエピソードから構成され、女性の膨大なモノローグで始まる。作家の分身だと思われる女性は、一人の兵士と共にキーウを出発してウクライナ東部の前線を旅する。

女性の目を通じて前線基地の様子や戦いに巻き込まれた子供たちの様子は断片的に語られるが、彼女の一番の興味は一緒に旅する兵士にある。近くで人が死んでいく状況でよくそんな盲目的な恋ができるな、と呆れてしまうほど、彼女は彼への欲望を饒舌に語る。しかし強い愛国心とよく鍛えた身体を持ち、戦いの英雄である彼は、おそらく心的ストレスから勃起できない。兵士は女性にオーラルセックスを要求し、やがて二人の旅は終わる。

これに続く4つのエピソードは、この女性が旅先でちらっと目にした人物たちのサイドストーリーのような形で展開していく。そこでも私たちは混乱する。連日の報道で、私たちはロシア側が非難され、ウクライナ側の悲劇が強調されるのに慣れてしまっている。しかし戯曲の中では、ウクライナ兵士たちによる性的搾取や暴力についての描写も見られるし、ウクライナ東部に暮らす人々のアイデンティティも様々だ。ウクライナ兵のことを応援し、仕事で関わっている人もいれば、ロシアのテレビ番組を日常的に見ている家庭もある。そして「兄弟同士」で戦うことを憂いながらも、銃を向け合う兵士がいる。

ウクライナにおける親口派と親欧米派の対立については、特に最後のエピソードで非常に寓話的に描かれている。このエピソードのみ、時代は戦争前。老夫婦が飼育していた鶏を若い女性が車で轢いてしまい、金銭で弁償しようと提案する。老夫婦ははじめ、彼女の申し出を冗談にさえ感じるが、若い女性が賠償金を差し出すと、何かと因縁をつけて、最終的には車まで差し出すように迫る。そこに近所の子どもの泣き声とその母親の声が聞こえ、老夫婦は悪夢から覚めたように若い女性を追いつく。「さっさと出て行け、私たちを誘惑するんじゃない」と。

私自身はこの最後の台詞を人間の欲望と、それを刺激する資本主義の暴力性に対する批判と受け取った。その土地でできる範囲のことで、つましく暮らしてきた人々が、資本主義のより豊かな生活を見せつけられた時に、際限ない欲望を植え付けられ、それまで築き上げてきた生活はいとも簡単に破壊されてしまう。連日報道されているとはいえ、遠いところで起きていたこの紛争と、資本主義社会に暮らす自分との接点が生じた瞬間だった。

この戯曲をどう日本の客席に届けるか、座組で何度も言葉を検討した。よく報道で目にする題材だからこそ、自分の知っている範囲の構図に当てはめてしまいやすい。分かりにくいシチュエーションに言葉を付け足して明確にしようとする私に、翻訳の一川華さんが度々ストップをかけてくれた。作家がそこをはっきり書いていない「割り切れなさ」の重要性を一川さんが感じ取っていたからだろうと思う。

また、実際に苦しんでいる人たちの姿がテレビやネットで届けられる中で、これをどうリーディングで上演すべきか、俳優はどう演じるべきかについて、座組で慎重に議論を重ねた。これはもちろん他の作品にも言えることだが、私たちがどれだけ資料を読み、想像しても、分

かり切れない部分はたくさんある。それをあたかも分かったように演じるというのは良くないと思ったが、ただの棒読みでは、戯曲は伝わらない。リーディングという表現形式を活かし、客観的な視点をもちつつも登場人物にどこまで入り込むか……このバランスを探り続けた稽古だったと思う。

残念ながら今回は全公演中止となってしまったが、この戯曲を今上演することで、気付けることが多くあることを確信している。複雑な状況を安易に分かりやすくすることの危険性を肝に銘じつつ、いつかこの作品を客席に届けることができればと思う。

いくた・みゆき

演出家。文学座所属、演劇ユニット「理性的な変人たち」メンバー。東京藝術大学大学院音楽研究科修士課程修了。国際演劇協会日本センターの企画では、『これが戦争だ』（紛争地域から生まれた演劇10）『自殺の解剖』（ワールド・シアター・ラボ2021）を演出。近年の演出作品に『ガールズ・イン・クライシス』『オロイカソング』『建築家とアッシリア皇帝』など。

『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。『Viral Monologues』の翻訳を収録した最新刊や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）

本年度の公演は、残念ながら中止になりましたが、実施できなかったリーディング公演の記録を以下に残します。

《記録》

紛争地域から生まれた演劇14

『Bad Roads』リーディング

※公演・配信ともに中止

2022年12月9日(金)～11日(日)

会場=プロト・シアター

アーカイブ配信=2022年12月6日(月)10時～2023年1月9日(月・祝)23時59分

作=ナタリア・ボロスビト(Natal'ya Vorozhbit)

翻訳=一川華

演出=生田みゆき(文学座)

出演=石村みか(てがみ座) 岩男海史 亀田佳明(文学座) 斉藤淳(劇団俳優座)

柴田美波(文学座) 寺田路恵(文学座) 西岡未央

総合プロデューサー=林英樹



本誌『国際演劇年鑑2023』の別冊として、『Bad Roads』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。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

2022



国立能楽堂3月特別企画公演『袴裂』奥津健太郎(右) 野村又三郎(中) 奥津健一郎(左) 写真提供:国立能楽堂

【能・狂言】

「古さ」の中に見いだす「新しさ」

小田 幸子

復曲という新しさ

古典劇である能は、伝統や伝承を重視する一方、常に「新しさ」を探ってきた。そのひとつが「復曲」である。レパートリーから外されるなどして上演が途絶えていた作品(廃曲・番外曲)を再び上演する復曲は江戸時代にもなされたが、狭義には1950年代以降復曲した能を「復曲能」と言い慣わしており、その総数は2005年末までに85曲に及ぶ(筑摩書房『能楽大事典』)。復曲の方法は通常、古台本をもとに古演出を参照しながら、新たに節付・型付を施していく。重要なのは、第一に取りあげた作品が歴史的意義を持ち、なおかつ現代にも魅力的であること、第二に演出・演技に新しい要素を導入することの二点である。古さと新しさの混在、あるいは古さと新しさという相反するベクトルが働いているのが復曲の特異性といえよう。近年、復曲の本数や手がける団体が増加するとともに、その方法も多様

化してきた。特に1985年頃から盛んになった「古演出上演」（仮称。廃絶した過去の演出を再上演すること。現行曲でもなされる）は古さの中に新しさを探る点で親和性を持つため、復曲と結び付く傾向がある。以下、2022年の復曲を取りあげて、「復曲の現在」を概観したい（曲名・上演日・上演場所・主催者・コメントの順に記す。）

かもものぐるい
賀茂物狂 7月28・30日国立能楽堂《月間特集・狂乱の系譜》特別企画公演「能を再発見する」。

1983年の開場以来、新作・復曲・古演出上演を手がけてきた国立能楽堂による本年最大のイベント。特筆すべきは観客への徹底した周知である。豪華なチラシ、監修者・天野文雄による上演前の解説のほか、パンフレットは現代語訳付上演台本、解説と論考、シテ・観世清和らの寄稿、西村楠亭筆『葵祭凶屏風』の掲載と盛りだくさん。7月4日には実演を伴った特別公開講座も開催された。情報発信やラーニングプログラムは他の復曲においても常態化し、「初演」という弱点を補っている。舞台はシテの意気込みと情熱にあふれ、特に舞を中心に新機軸が展開した。やや過剰な扮装と演技には賛否両論があるが、復曲が類型的演技原則に縛られない自由な創造を生む場となったのは確かである。

実は、〈賀茂物狂〉は廢曲ではなく、宝生・金剛・喜多の現行曲である。観世流による今回の上演は、ほぼ廢絶状態だった前場を復活し、上演台本は金春流系統の謡本に依拠しつつ、観世流に「蘭曲」として伝存する謡を取り入れた折衷本だった。本公演における台本作成と新演出のありかたは、従来の「復曲」概念に収まりきらない性格を持つ。



国立能楽堂7月特別企画公演『賀茂物狂』観世清和 写真提供:国立能楽堂

はないくさ
花車 10月5日 豊田市能楽堂 能楽協会・豊田市文化振興財団

能楽協会が展開している「日本全国能楽キャラバン!」の一環。室町期最後の能作者である観世長俊（1488?～1541?）原作で、草花の精が二手に分かれて優劣を争うという、



室町物語の異類合戦物に通じる風流能。金剛流では復曲三回目(これとは別に2000年に『大倉流祖先祭能』で復曲初演)となる今回の舞台は、色とりどりの花を立物にした4名の子方(花の精)が花の枝で打ち合い、老翁姿の白菊の精(後シテ・金剛永謹)が藁屋から出現して仲裁に入り舞う。小品ながら、歴史的意義と魅力を備える。原作以来のものらしい〈藁争〉を間狂言に採用したのも良かった。台本是最古本の『観世元頼本』と江戸期改訂版の折衷、演出は改訂版に従う。このように、必ずしも原作を第一義とせず、舞台を生かす方法を探って復曲・再演し、その都度改訂を重ねるのが、最近の傾向である。金剛永謹は2019年に〈薄〉を復曲し(9月23日、国立能楽堂企画公演で改訂再演)、復曲に意欲的である。

あわでのもり
不逢森 11月12日 名古屋能楽堂 復曲能を観る会(名古屋能楽振興協会共催)

シテ方観世流の加藤眞悟・長谷川晴彦・小室知也と狂言方泉流の奥津健太郎が2021年に立ち上げた団体で、代表の加藤は〈和田酒盛〉など曾我物の復曲を手がけてきた。〈不逢森〉は康正二年(1456)以前成立の古作で、金春禅竹(1405~1470頃)作の可能性が指摘されている。死者の霊を呼び戻すとされる「反魂香」を焚いて、父親が亡き娘の姿を見ろという内容。同宿した父娘が互いに気づかない、舞台上で娘が亡くなり遺体を葬る、娘が煙のうちに現れるなど新奇な展開が特色で、この種の能が夢幻能と並行していた事実を目を開かせられる。資料が少なく、演出と型は創案に近い。役者の動線にさらなる工夫が必要だろう。研究者の伊海孝充作成による貞享三年(1686)刊『三百番本』に依拠。



復曲能を観る会「不逢森」女(娘):加藤眞悟 僧:古室知也 商人(父):安田登 撮影:新宮夕海

狂言^{はかまさき}〈袴裂〉 3月25日・26日 国立能楽堂 特別企画公演「能・狂言を再発見する」

2020年3月に予定していた延期公演。狂言の最古本『天正狂言本』に記載する筋立てと、江戸絵画資料を結び付け、新たに台本を作成・演出する(台本・演出・シテ野村又三郎)。一つの袴を二人が共有するドタバタを描く人気曲〈二人袴〉が袴を真っ二つに裂くのに対して、〈袴裂〉は袴の片側だけ裂いて広げ、つながった二人分の袴のように見せる。復曲・復元とはいえ創作面が強いが、現行曲〈二人袴〉を相対化する意義があった。

以上、原作尊重から出発した復曲は、新しい演出や演技を生み出し、さらに創作の方向へとベクトルが進んでいる。古台本は必ずしも最重要では無くなった。部分的改訂は以前からみられたが、全面的に創作した狂言〈袴裂〉も行われた。能の例としては、2021年上演の〈綱〉がはじめてかもしれない(本年12月9日改訂再演)。「復元創作能」と題し、室町後期の演出記事を手がかりに、後代の長唄や歌舞伎を参照して、研究者の西野春雄があらたに台本を作成した。能狂言の古記録をステップボードとして創作に生かす公演は今後も増え続けるだろう。必要なのは、何を目的に行うのか意図を明確にし、復曲経緯の記録を残すこと、そして活発な批評である。全体を統括するドラマトゥルクの仕事もますます重要となろう。

大槻文藏の底力

高い品格と安定した芸で近年の能を牽引しているのが、大阪の大槻能楽堂を拠点に幅広い活動を展開している大槻文藏(シテ方観世流。1942年生まれ)である。1980年代から復曲・古演出上演にも積極的に取り組んできた。本年は番数も多く、〈江口〉〈求塚〉



横浜能楽堂『三老女』第2回「檜垣 蘭拍子」
大槻文蔵 撮影・尾形美砂子 提供・横浜能楽堂

〈定家〉など大曲・難曲の上演が相次いだ、伝統と革新の両方に軸足を置く大槻の底力を実感させられたのが〈檜垣 蘭拍子〉(5月7日)だった。『三老女』と題して、能の最奥とされる〈娘捨〉〈檜垣〉〈関寺小町〉を三人の名手が4月～6月に月替わりで演じる横浜能楽堂企画公演のひとつである。かつて美貌を誇った白拍子・檜垣の老女の霊が、熱鉄の桶で水を汲み続ける〈檜垣〉は、多くの習い事(特別な秘伝)を持つ難曲だが、今回は古演出として伝わる「蘭拍子」(白拍子舞の足遣い)を〔序ノ舞〕に組み入れる。大槻の演技は、「老女」らしさや地獄の苦しみをことさら強調することなく淡々と演じ、劇的表現は地謡(地頭・梅若桜雪^{るうせつ})に託す。強烈なインパクトを与えたのは、舞の途中(二段オロシ)で、藁屋の作り物の手前、左の柱に寄りかかり、斜め上方を長い間見上げていた「休息」のシーンである。空を仰ぐよう

な面の角度も、柱にグッと体を押しつけたまま立ち尽くす姿も極めて異例でありながら、長い人生に思いを馳せるシテの孤独がリアルに伝わってきた。大槻はこの箇所を〈檜垣〉の勘どころに定め、誰も試みたことのない大胆な仕方で表現したのではないだろうか。総じて大槻の舞台は、面装束の取り合わせから所作の細部に到るまで緻密でスタイリッシュであり、熱い心情や強い劇性は、ややもすればその裏に隠れてしまうというのが筆者の従来の印象だったが、〈檜垣〉は、大槻の思い描く「美」と「劇性」が共鳴した極上の舞台だった。

未来を担う能役者たち

第44回観世寿夫記念法政大学能楽賞を受賞し、最も勢いのある役者として観客の熱い視線を集めているのが、京都を中心に活動し、「テアトル・ノウ」を主催する味方玄^{しずか}(シテ方観世流。1966年生まれ)である。第44回テアトル・ノウ東京公演(7月2日、国立能楽堂)では、2020年の延期公演〈道成寺〉を「無躑之崩^{ひょうしなしのくずし}」の小書で演じて気を吐いた。味方の舞台は人物造型と表現意図が明確で、曖昧さが少ない。言葉と型が完璧にシテの内面表現として感じられるため、現代のセリフ劇を見るようなのだ。身体演技がスリリングな劇を構成する〈道成寺〉にも持ち味は存分に生かされていた。タツブリ間をとった粘り気の

濃い〔乱拍子〕のあと、〔急ノ舞〕はこれ以上無いほどの超スピードで責め、後場の〔イノリ〕では肩関節からガクッと崩れ落ちる柱巻きに強烈な無念がこもる。少ないシテ謡も、高低、強弱、間あいを駆使して内面表現に活用する。能を知らなくても興奮するに違いない味方の舞台は面白すぎるかもしれない。だが、必ずさらなる展開があるはずだ。

銚仙会てっせんかいに所属する鶴澤光ののみや（シテ方観世流。1979年生まれ）は、初挑戦の〈野宮〉において、永遠に満たされない主人公の魂を、若くみずみずしい情感を湛えて描いた（9月2日、渋谷能第二夜）。ひとつひとつの型が丁寧なのが鶴澤の持ち味である。面の扱いが際立ち、小柴垣や鳥居を見つめる姿が心深い。〔序ノ舞〕から〔破ノ舞〕への流れを、悲しみが昂じた果ての狂乱として捉えた点に個性が発揮された。会場の渋谷セルリアンタワー能楽堂は二百席ほどの空間で、かすかな面の扱いなど微細な表現が役者の息づかいを伴って伝わってくる。能とは、本来このような親密な空間に適合する劇なのかもしれない。能の将来を担う味方と鶴澤、対照的な作品と演奏が共存するのが能の懐の深さである。

●「萬狂言」主催の『祖先祭 初世野村万蔵生誕三〇〇年』（10月16日、国立能楽堂）が第77回文化庁芸術



テアトル・ノウ東京公演『道成寺 無調の崩』味方玄
撮影:前島吉裕



渋谷能第二夜『野宮』鶴澤光 撮影:石田裕

祭大賞を受賞した。多彩なゲストと演目を取り揃えた舞台は、新工夫をふんだんに盛り込んでいるのが特色で、当代の九世万蔵新演出による狂言風流「千々尉風流萬之式」は、^{ちちのじょうふりゆうよろずのしき}万蔵家由来の酒をテーマとした遊び心一杯の新作。〈見物左衛門〉を演じた萬（1930年生まれ）の強靱な声にはいつもながら度肝を抜かれた。病から回復した万蔵は昨年12月23日の誕生日に「万蔵の会」を発足した。気負いを捨てた清々しさが喜ばしく、持ち前の温か味を發揮した。毎年同日に開催予定とのことで、本年は第二回目を開催した。



【祖先祭 初世野村万蔵生誕三〇〇年】より 狂言風流『千々尉風流萬之式』 撮影：あかさか くみ

●『能楽タイムズ』の休刊

能楽界の情報紙月刊『能楽タイムズ』が2023年2月号をもって休刊する。能楽関係図書出版社「能楽書林」（1907年、丸岡桂^{かつら}創立）の発行になる同紙は、1952年3月の創刊以来70年にわたり流儀を越えた能・狂言のニュース、公演情報、舞台批評等を掲載してきた。第二次大戦後の能楽史を跡づける第一級資料でもある。採算を度外視した歴代社主の使命感には頭が下がる。コロナ禍に謡本の売れ行きの悪さなどが重なったためというが、休刊を惜しむ声が跡を絶たない。

●コロナ禍の能楽界を記述する

コロナ感染症が及ぼした波紋や影響を記録する動きが顕著である。2020年3月段階から公演中止・延期情報をはじめ、能楽界のさまざまな対応、オンラインによる発信情報などをリアルタイムで伝えてきたのが『能楽タイムズ』である。東京文化財研究所無形文化遺産部は「新型コロナウイルスと無形文化遺産」をホームページに立ち上げ、「伝統芸能の演奏者と関係者による報告・討議」を2020年9月に開催して、古典芸能全般にわたる広汎な調査・報告を継続している。また、同年に武蔵野大学能楽資料センター、楽劇学会、能楽学会などで開催されたzoomを用いたシンポジウムや報告が、各紀要に掲載されている。本年は、野上記念法政大学能楽研究所創立70周年記念HOSEIミュージアム特別展「危機と能楽—いかに受け止め乗り越えてきたか—」が開催された(2022年9月～2023年1月)。自然災害や戦争に直面した能楽界の対応を資料展示・シンポジウム・冊子を通して辿るなかで「コロナ禍と能楽」を取りあげる。9月刊行の冊子では、緊急事態宣言前後の動向を略述し、能楽師たちのなまの声やオンライン活動を具体的に紹介する。上記の諸記録から伝わってくるのは、危機に直面した能楽師たちの工夫と努力、結束と協力である。その姿を通して、作り手と受け手の新たなつながり、たとえばオンライン配信やクラウドファンディングなどが育まれつつあると感じた。

●各種受賞

日本芸術院新会員 狂言方和泉流 野村万作

重要無形文化財保持者(各個認定=人間国宝) シテ方宝生流 大坪喜美雄

文化功労者 狂言方大蔵流 山本東次郎

第43回松尾芸能賞大賞 狂言方和泉流 野村萬斎

おだ・さちこ

能・狂言研究者。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。



『義経千本桜 渡海屋』片岡仁左衛門の渡海屋銀平実は新中納言知盛・片岡孝太郎の女房お柳実は典侍の局
©松竹株式会社

〔歌舞伎〕

市川團十郎襲名と新世代の活躍

矢内 賢二

コロナ禍の影響

年明け早々から新型コロナウイルス感染症に対するまん延防止等重点措置が実施される中、各劇場では感染者や濃厚接触者の報告が相次ぎ、一部日程の上演中止や、配役・演出の変更が頻繁に生じた。8月歌舞伎座では出演者の感染により手塚治虫原作の新作『新選組』、『東海道中膝栗毛 弥次喜多流離譚』で大胆な配役変更が行われ、かえって大きな話題になる一幕もあった。その後も感染状況は一進一退の様相を見せるが、行政機関による規制等は徐々に緩和の方向へ進み、例えば歌舞伎座では8月からほぼ全席の販売を開始するなど、段階的に感染対策を緩和。10月特別企画公演からは長らく禁じられていた大向うの掛け声も限定的に再開された。

十三代目市川團十郎の襲名

2020年5月から7月にかけて予定されていた市川海老蔵改め十三代目市川團十郎はくえんの襲名披露が、コロナ禍による2年6カ月の延期を経て、11月・12月の歌舞伎座公演で実現した。團十郎は11月に『勸進帳』の弁慶すけろくゆかりのと『助六由縁江戸桜』の助六えどざくら、12月に『京鹿子娘二人道成寺』の押戻しと助六をつとめ、落ち着いた端正な舞台を見せた。『勸進帳』では松本幸四郎の富樫、市川猿之助の義経、また11月の『助六』では尾上菊之助あげまさの揚巻、尾上松緑いっきゆうの意休と、近年機会の減っていた同世代の俳優との共演により、次代を担う世代の活躍を印象づける公演にもなった。

11月『外郎売』、12月『毛抜』は團十郎の長男・八代目市川新之助の初舞台で、『毛抜』の衆寺くめでらだんじょう彈正を史上最年少の9歳でつとめたこと、また同じく長女の市川ばたんの出演も話題になった。

ベテランの円熟

ベテランの円熟した技芸が改めて光輝を放った一年でもあった。

尾上菊五郎は、5月歌舞伎座『土蜘蛛』の頼光らいこう、10月国立劇場『義経千本桜 四の切』の義経で、舞台一杯に広がるふくよかな芸を堪能させて出色であった。1月国立劇場『南総里見八犬伝』の犬山道節どうせつ、11月歌舞伎座『外郎売』の工藤祐経すけつねでは立役としての立派な相



『助六由縁江戸桜』市川團十郎白猿の助六 ©松竹株式会社



『義経千本桜 四の切』尾上菊五郎の源義経 写真提供:国立劇場



『ふるあめりかに袖はぬらさじ』
坂東玉三郎の芸者お園 ©松竹株式会社

貌と貫禄を見せた。

片岡仁左衛門は2月歌舞伎座『義経千本桜 渡海屋・大物浦』で一世一代を謳って知盛をつとめ、義太夫狂言の様式とリアルさとを融合させた当たり役を演じ納めた。3月同座『天衣紛 上野初花 河内山』では体調不良による休演を挟みながらもすっきりとした姿の良さと凄みを見せ、9月同座『仮名手本忠臣蔵 七段目』の由良之助でも風格を示した。

坂東玉三郎は6月歌舞伎座『ふるあめりかに袖はぬらさじ』で当たり役の芸者お園を演じた。姿態の美しさに加えて、膨大なせりふを操るしゃべりの芸が絶妙で、新派から多数の客演も得て高い舞台成果を挙げた。12月歌舞伎座『助六』の揚巻は、風姿の華麗さ、せりふの巧みさはもちろんのこと、満江への情愛など、しっとりとした陰影

が一段と深くなった至芸であった。

中村雀右衛門は1月歌舞伎座『四の切』の静御前、5月同座『金閣寺』の雪姫、9月同座『七段目』のおかると、華やかさと色気に富んだ演技で実力を十分に発揮。着実に立女形としての地歩を占めつつある。

中村梅玉は重要無形文化財保持者の各個認定を受け、松本白鸚は文化勲章を受章。竹本葵太夫が歌舞伎竹本としては初めての芸術院賞を受賞した。

次代を担う世代の活躍

1970年代生まれの俳優を中心に、次代を担う世代が一層の活躍を見せ、本格的な世代交代の到来を予感させた。

市川猿之助は1月歌舞伎座『四の切』の忠信、11月同座『勧進帳』の義経で深い情感を表現し、その充実ぶりが印象的であった。また昨年に続き、歌舞伎座の3月『新・三国志 関羽篇』、4月『天一坊大岡政談』、7月『當世流小栗判官』と、三部制の上演時間に合わせて再構成した演目の上演に取り組んだ。

尾上菊之助は古典の大役から新作まで奮闘を見せた。3月国立劇場では『盛綱陣屋』の盛綱を演じ、10月同劇場では2年前にコロナ禍で公演中止になった『義経千本



『當世流小栗判官』市川猿之助の小栗判官・市川笑也の照手姫 ©松竹株式会社

桜』の三役を完演と、義太夫
 狂言の大役に挑んで堅実な
 演技を見せた。2月歌舞伎座
 『鼠小僧次郎吉』の稲葉幸
 蔵、5月同座『土蜘蛛』の土
 蜘蛛の精、6月博多座『魚屋宗五
 郎』の宗五郎と、家の芸の継
 承にも取り組み、7月歌舞伎
 座では2019年に初演された
 『風の谷のナウシカ』を再構



『義経千本桜 四の切』尾上菊之助の源九郎狐 写真提供:国立劇場

成し「上の巻一白き魔女の戦記一」として上演。9月同座の二世中村吉右衛門一周忌
 追善興行では、岳父吉右衛門が松 貫四の名で構成した『藤戸』を好演した。

尾上松緑も急速に存在感を増した俳優の一人で、芸術選奨文部科学大臣新人賞を
 受賞した。歌舞伎座での5月『金閣寺』の松永大膳、6月『車引』の松王丸、9月『寺子
 屋』の松王丸、11月『助六』の意休でスケールの大きさを見せたほか、10月には義士外伝
 の講談を舞台化した『荒川十太夫』を企画・上演。同演目は大谷竹次郎賞を受賞し、珍
 しい現代の「講釈種」として新作の可能性を示した。

松本幸四郎は4月歌舞伎座『荒川の佐吉』の佐吉で芝居巧者なところを見せたほか、8月同座では珍しい『安政奇聞佃夜嵐』の青木貞次郎を演じ、中村勘九郎の神谷玄藏とともにリアルで緊張感に富んだせりふ回しにより成果を挙げた。

中村勘九郎は1月歌舞伎座『一條大蔵譚』の大蔵脚が爽やかな好演であった。また2月シアターコクーン『天日坊』の天日坊はナイーブさと豪胆さとを兼ね備えた傑作であった。10月、11月には猿町野発祥180年記念を謳って浅草寺境内で平成中村座公演を開催した。

中村梅枝は3月国立劇場『盛綱陣屋』の篝火、7月同劇場『紅葉狩』の更科姫で品格のある舞台を見せ、10月同劇場『義経千本桜 釣瓶鮎屋の場』の平維盛では貴重な古風さと鷹揚さが際立った。

5月歌舞伎座『弁天娘女男白浪』では尾上右近の弁天小僧、坂東巳之助の南郷力丸がみずみずしい共演で、いずれも今後に期待を抱かせた。巳之助は6月歌舞伎座『車引』でも梅王丸を好演。中村壱太郎の上方型の桜丸とともに強い印象を残した。市川染五郎は6月歌舞伎座『信康』で主役の徳川信康を演じたのが話題になった。また短期公演ではあったが9月大阪松竹座の片岡愛之助らによる『夏祭浪花鑑』が上方らしい雰囲気横溢する好舞台であった。

一方コロナ禍の小康ムードを受けて俳優の自主公演が多数開催された。6月の中村鶴松「鶴明会」、中村京蔵・中村いてう「踊り競べの會」、7月の中村鷹之資「翔之會」、8月の中村梅玉一門「高砂会」、尾上右近「研の會」、9月の上村吉弥一門「みよしや一門会」と、いずれも意欲的な企画に取り組んだ。劇団前進座は、5月国立劇場で五世河原崎国太郎三十三回忌追善として『杜若艶色紫 一お六と願哲一』を41年ぶりに上演した。

雑誌『演劇界』の休刊と国立劇場の建て替え

唯一の歌舞伎専門誌であった『演劇界』（演劇出版社発行、小学館発売）が3月3日発売の4月号で休刊となった。読者層の高齢化に加え出版界におけるデジタル化への移行が急速に進み、新規読者の獲得が見込めなくなったことが理由という。

東京・半蔵門の国立劇場の建て替えに伴う再整備計画の概要が発表され、9月から「初代国立劇場さよなら公演」がスタートした。2023年10月末をもって閉場、大劇場・小劇場・演芸場等をすべて取り壊し、劇場のほかホテル、レストランなども入った施設を整備する。再開場は2029年秋の見込みで、それまでの期間は新国立劇場や国立能楽堂などで公演を行う。

物故者

6月17日に五代目坂東竹三郎が逝去。上方の雰囲気の色濃く漂わせる女形として、『封印切』のおえんなど花車方の役どころや、『引窓』のお幸などの老け役で活躍。時折演じる立役にも独特の味わいがあった。自主公演「坂東竹三郎の会」では復活狂言に取り組み、松竹上方歌舞伎塾の講師をつとめるなど、上方歌舞伎の振興にも努めた。

6月23日には六代目澤村田之助が逝去。『実盛物語』の小万、『伽羅先代萩』の栄御前などで品格のある芸を見せた。また『魚屋宗五郎』のおはまなど世話物の女房役、『国性爺合戦』の母渚などの老け役も演じて幅広い芸域を示した。立役では『髪結新三』の手代忠七、『矢の根』の曾我十郎など、江戸の和事を演じる貴重な存在であった。長らく国立劇場歌舞伎俳優研修の講師をつとめ、2002年には重要無形文化財保持者に各個認定。好角家としても知られ、日本相撲協会横綱審議委員会の委員をつとめた。

1月19日には菊五郎劇団音楽部部長として活躍した長唄三味線の杵屋浄貢が逝去した。

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）、『ちゃ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。



11月文楽公演『勸進帳』弁慶 主遣い・吉田玉助、左遣い・吉田玉佳、足遣い・桐竹勘介 写真提供：国立文楽劇場

【文楽】

コロナ禍のなか、3人の切場語り誕生 文楽の未来開く若手らの奮闘

亀岡 典子

新型コロナウイルス禍が舞台芸術の世界を直撃して3年目となった2022年。客席数などはコロナ前に戻ってきたように見えるが、肝心の観客がなかなか劇場に戻ってきてくれない。高齢のファンが多いことも一因だが、誰もが恐れていたように、一度離れた観客がまた劇場に足を運ぶようになるには時間がかかる。もちろん文楽だけではない。能楽界や歌舞伎界をはじめ伝統芸能を中心に舞台の世界はコロナ禍に苦しんでいる。技芸員にも感染者や濃厚接触者が発生し、休演や代役が多くみられた。舞台の世界で感染を完全に防ぎ止めるのはなかなか難しく、技芸員は公演中は出番が終わるとできる限り楽屋に長くどまらないなど、さまざまな手を打っているようだが、稽古、本番と、密になることは避けられない。コロナ禍はまだまだ終息していない。

そんななか、うれしいニュースが飛び込んできた。4月の大阪・国立文楽劇場の公演から、物語のクライマックスを語り、番付の名前の頭に「切」が付く「切場語り」に、一挙に3人の太夫が昇格した。豊竹呂太夫、竹本鍛太夫、竹本千歳太夫で、新・切場語りの昇格は、人間国宝の豊竹咲太夫以来、実に13年ぶりであった。

お披露目の曲は、呂太夫が鶴澤清介の三味線で『摂州合邦辻・合邦住家の段』、鍛太夫が竹澤宗助の立三味線による演奏で『義経千本桜・道行初音旅』の静御前、千

歳太夫が豊澤富助の三味線で『嬢景清八嶋日記・日向嶋の段』を勤めた。呂太夫の情念と魂の浄化を感じさせる語り、鍛太夫の華やかな語り、千歳太夫の孤高の武将の運命を描く入魂の語りと芸風の違いを楽しめる公演となった。鍛太夫は掛け合いであったため、この公演では「切」の字はつかなかったが、大阪の夏休み文楽特別公演は『心中天網島・天満紙屋内の段』を宗助の三味線で勤め、世話物に味わい深い語りを披露、「切」の字がついた。ちなみにこの公演では、呂太夫・清介が『花上野誉碑・志渡寺の段』を全身全霊の語りで勤めたことも印象深い。

8月20日に国立文楽劇場で開催された「文楽素浄瑠璃の会」も、新・切場語り3人の競演という企画で話題を呼んだ。千歳太夫・富助は、本公演ではめったに上演されない『碁太平記白石噺・逆井村の段』に挑み、



4月文楽公演『嬢景清八嶋日記・日向嶋の段』竹本千歳太夫・豊澤富助
写真提供：国立文楽劇場



夏休み文楽特別公演『花上野誉碑・志渡寺の段』豊竹呂太夫・鶴澤清介
写真提供：国立文楽劇場



文楽素浄瑠璃の会『源平布引滝九郎助住家の段』
竹本鍛太夫・鶴澤藤蔵 写真提供：国立文楽劇場

呂太夫・清介は『奥州安達
原・袖萩祭文の段』、鍛太夫・
鶴澤藤蔵は『源平布引滝・九
郎助住家の段』と時代物の
大曲で気を吐いた。3人が競
演する素浄瑠璃公演は10月
の東京国立劇場小劇場でも
開催、演目は大阪と違ったが、
いずれも今の文楽界をけん引

していかねばならないという気概を感じさせる語りであった。

一方で、残念だったのは、人間国宝の豊竹咲太夫が体調の問題で休演する月があったこと。実際、その前年に顕彰された文化功労者の記念公演である4月の大阪(18日から千穂楽まで)、5月の東京を休演、ファンを随分心配させたが、大阪の夏休み公演には元気な姿で舞台に復帰したのは喜ばしいかぎり。勤めたのは『心中天網島・大和屋の段』。豊かで巧緻な語りで魅了した。やはり、この人がいるとないとでは舞台全体の重みが違う。いま、最高のテクニックと品格に加え、芝居心あふれる義太夫節を語れる別格の太夫だけに、11月の休演は気になったが、2023年はぜひとも舞台に戻ってきてほしい。

咲太夫の休演で奮闘したのが弟子の竹本織太夫だ。師の代役を勤め、実力を発揮した。自身が勤める曲もあったので、大変だったと想像するが、この経験は飛躍にもつながったのではないか。その成果が見事に現れたのが、大阪の11月公演で勤めた『勸進帳』の弁慶であった。

正直にいうと、文楽の『勸進帳』は人間が演じる歌舞伎に比べて難しいところがある。しかも今回は、同時期に東京の歌舞伎座で、市川海老蔵改め十三代目市川團十郎白猿の襲名披露興行で、家の芸である歌舞伎十八番『勸進帳』が上演されていた。はからずも文楽と歌舞伎で『勸進帳』の`競演、となったのであるが、文楽の外題『鳴響安宅新関』をあえて、『勸進帳』としたところに、文楽側の意図があったと思われる。

この『勸進帳』が実にすばらしい舞台であった。床は弁慶に織太夫、富樫に豊竹靖太夫、義経に竹本小住太夫と、気鋭の中堅若手を配し、人形陣も弁慶に吉田玉助、富樫に吉田玉志、義経に桐竹紋臣。弁慶は主遣いだけでなく、左遣い、足遣いも最初から最後まで顔を出して熱演。床、人形ともに火を噴くような舞台で、この作品に新たな命を吹き込んだ。なかでも織太夫はこの月、休演の師匠、咲太夫の代役として、『一谷嫩軍記』より、チャリ場の『脇ヶ浜宝引の段』も勤めている。靖太夫も織太夫に食らいつき、火花散るような語

りを聞かせてくれた。人形では、念願の役だったという弁慶を初役で勤めた玉助が、鬼神もかくやと思わせる迫力で命がけの忠義を体現してみせた。日程後半の13日から、『勸進帳』のみ一等席当日2500円の安価でチケットを販売したのも英断であった。通常は第3部全体で一等席5500円であることを考えると、初めて文楽を見ようという人、もう一度見たいと思う人にはいいきっかけになったのではないか。大阪はもともと口コミで、舞台の評判がいいと千種楽に向けて観客動員が上がっていく傾向にあるが、今回の『勸進帳』がまさにそうだった。ベテランの円熟の芸はもちろんだが、中堅若手のこういう熱の入った舞台は文楽ファンを増やしていこう。

ほかにも印象に残った舞台は多くあった。11月の大阪の『心中宵庚申^{しんじゆうよいこうしん}』は、千歳太夫・富助の『上田村の段』、豊竹呂勢太夫・鶴澤清治^{ろせたゆう せいじ}の『八百屋の段』がともに、人物の心情、心の動きをきめ細かい語りて描き上げ、半兵衛の人形を遣った吉田玉男、お千代を遣った桐竹勘十郎が美しい姿形と情愛を見せ、質の高い舞台を見せてくれた。

その玉男、近年の充実ぶりには目を見張る。初春公演『菅原伝授手習鑑・寺子屋の段』の松王丸、2月の東京公演『平家女護島^{へいけじよごのしま}』の俊寛など、品格と大きさに加え、人物の内面の苦悩や孤独を見事に描き出した。吉田和生は、『撰州合邦辻』の玉手御前、『心中天網島』のおさんなど、師匠であった故・吉田文雀ゆずりの役に存在感を見せ、勘十郎は『心中天網島』の小春、9月東京公演『奥州安達原』の袖萩などで内面描写にすぐれた演技を見せた。

勘十郎は多才な人で、長く文楽劇場のスタンプの絵を描いていたのは有名なが、夏休み特別公演の第1部で上演された新作文楽『鈴の音^ね』の作・演出も手掛けている。カッパやキツネが出てくる素朴で愛らしい物語。文楽を初めて見る子供にもうってつけであった。

若手の自主公演も相次いだ。コロナ禍の危機感もあるのだろう。特に太夫陣がリスクのある自主公演に積極的に挑んだことは、自身の勉強というだけでなく、観客との距離を縮め、義太夫節の生の迫力を体感してもらう上でも大きかったのではないか。全部聞きに行けたわけではないが、豊竹芳穂太夫・鶴澤燕二郎^{よしほ だゆう せんじろう}『絵本太功記・尼ヶ崎の段』(第一回みのり会。4月29日、大阪・千日亭／5月4日、東京・那胡^{なご}の会)、豊竹靖太夫・鶴澤清公^{せいこう}『源平布引滝・九郎助住家の段』(7月3日、奈良市・アートホールティンプレ)、小住太夫・清公は、落語家とのコラボレーションの公演で『双蝶々^{ふたつちょう}曲輪日記・引窓の段』(10月21日、国立文楽劇場小ホール)を勤めるなど、いずれもこういう機会にしかできない大物に挑み、大きな成果を上げた。

忘れてはならないのは、8月6日、昨年第1回公演が行われた中堅若手の芸員による自主公演「文楽夢想・継承伝」の第2回公演が国立文楽劇場で開催されたことだ。そも

そもは人形遣いの吉田^{たましゅう}玉翔が「若手に勉強の機会を」と発案、2021年の第1回公演は、師匠と入門10年前後の若手の弟子が対等の配役で共演するという本公演ではありえない企画が話題を呼び、公演は大成功をおさめた。2022年は前年の経験を生かして若手の技芸員が力を合わせ、公演の資金のためのクラウドファンディングのリターンやプログラム作りなどを自分たちでアイデアを出し合って開催にこぎつけた。今回は、師匠が、弟子の遣う人形の左遣いに回ったり、兄弟子が足遣いでフォローしたりするという、こちらも本公演ではできない公演で、多くの観客を集めた。



文楽夢想 継承伝『二人三番叟』(画面左から)吉田玉延・吉田養悠・(扇で隠れた)吉田玉佳・吉田玉征・吉田玉男 撮影：桂 秀也

驚くべき舞台もあった。現代美術家の森村泰昌と勘十郎のコラボレーション「人間浄瑠璃」と名付けられた公演(2月、大阪中之島美術館)で、森村が文楽人形になり、勘十郎が「森村人形」を遣うという奇想天外なもの。そもそも森村はゴッホなど名画の中の人物や歴史上の人物などにふんしたセルフポートレートで知られるアーティスト。今度は文楽人形になりきったわけである。作品は新作『新・鏡影綺譚』。今日十郎という人形作りの匠と、美女の姿を写して作ったお京人形の幻想的な物語。森村は鏡の中のお京の人形にふんしたが、公演後、「現代美術とか伝統芸能といったジャンル分けには実は意味がないということが分



人間浄瑠璃『新・鏡影綺譚』画像提供：森村桐竹人間浄瑠璃プロジェクト実行委員会 撮影：福永一夫

かった」と述べたという。この舞台は、未来に文楽の表現の可能性を開くものともなった。

193

2022年は、「文楽座」命名150年の記念の年でもあった。4月の国立文楽劇場、5月の国立劇場小劇場での公演に記念公演として冠をつけた。現在、劇団名として残る文楽座はかつて大阪にあった芝居小屋の名前。人形浄瑠璃の劇団を経営していた植村家の元祖、初代文楽軒に由来する。3月1日、技芸員らが文楽軒の墓のある大阪市天王寺区の円成院で法要を行い、公演の成功を祈願するとともに、鍛太夫と鶴澤燕三が文楽翁作の『日本歌竹取物語・竹取翁閑居の段』の一部を復曲し、素浄瑠璃で献奏した。

最後に、東京の文楽の本拠地、国立劇場（小劇場）は今年10月末でいったん閉場、建て替えに入り、2029年に再開場することが発表された。文楽でも9月から「初代国立劇場さよなら公演」と銘打たれて公演が行われている。新しい国立劇場の開場までの約6年間、文楽は都内のさまざまな劇場で公演を行う予定だそうだが、最適な場所を確保できることを願ってやまない。

かめおか・のりこ

産経新聞大阪本社文化部特別記者編集委員。平成2年、産経新聞社に入社。おもに古典芸能を担当。紙面で劇評、インタビュー記事のほか、コラム「難見の見」などを連載。著書に「文楽ざんまい」「夢—平成の藤十郎誕生—」、共著に「梅若六郎家の至芸」など。



東宝『ヘアスプレー』 写真提供：東宝演劇部

[ミュージカル]

コロナ禍に抗って

萩尾 瞳

コロナ禍中の混乱も3年目となった2022年、溜まったエネルギーや鬱屈を放つかのように、一気に公演数が増えた。とはいえ、コロナ禍に翻弄され、やむを得ず公演中止や休演に追い込まれるケースも続出する。一方で、オリジナル・ミュージカルが続々と登場し、日本のミュージカル界の底力を見せた。

来日公演復活と大作の公演中止

2022年のミュージカル界は、恐る恐る様子見をしながら、それでも果敢に公演実現に向かって邁進してきた。コロナ禍の打撃を最も受けたのは来日公演だったが、それも2月の『雨に唄えば』来日公演が先陣を切り、動き始めた。英国カンパニーによるこの舞台で、主演アダム・クーパーが土砂降りの雨の中朗らかに歌い踊るシーンを見た時、雲間から差し込む希望の光を見たような気持ちになったものだ。国内の公演復活はもとより、コロナ禍の

壁を超えて劇場文化を守りたいという心意気があふれる舞台でもあったから。

来日公演は、アメリカ・カンパニーの『RENT』『コーラスライン』、同じくアメリカからの『シカゴ』『ブロードウェイ・クリスマス・ワンダーランド』など、数は全盛期より減ったものの、着実に戻ってきている。世界的な災禍を乗り越えようとするミュージカル界の、ひとつの指針とも言えそう。

国内の大型ミュージカル公演も次々に開幕した。帝劇の『ミス・サイゴン』と『エリザベート』はどちらも2020年に中止せざるを得なかった公演の復活である。「プラチナ・チケット」と呼ばれるほど、チケット入手困難な人気公演だ。けれど、どちらも出演者のコロナ罹患や隔離ルールに縛られ、しばしば休演に追い込まれ、チケット・ホルダーを嘆かせてもいる。

人気のミュージカル公演は、主演級キャストも引力が大きいのは確か。でも、今後はアンダースタディ(特定の役の代演者)やスイング(いくつもの役の代演者)をもっと生かして、公演を続行する方向にはっきり舵を切るべきだろう。人気スター目当てもいるが、作品そのものに触れたい観客が大勢なのだ。ことに全国公演では、初めて見る作品をワクワク待ちかねていた観客が多いはず。コロナ禍の長期化に伴い、代役公演も少しずつ増えてきてはいるのだが。

コロナ禍のあおりでいくつもの公演中止があったけれど、松本白鸚主演ミュージカル『ラマンチャの男』が、わずか7回しか上演されなかったのは、ファンにとってもカンパニーにとっても痛恨事であった。約1か月を予定していたこの公演は、1969年の染五郎時代からタイトルロールを演じ続けていた白鸚の「ファイナル公演」と銘打たれていたのだ。惜しむ声があまりに多く、2023年に異例の復活公演が決まったのは、不幸中の幸いだった。

話題作初演と復活公演

2年の歳月を経て、ようやく日本初演された大作ミュージカルが『ヘアスプレー』と『ジョセフ・アンド・アメージング・テクニカラー・ドリームコート』だ。どちらも過去に来日公演はあったものの、日本人キャストによる日本上演は初めてである。

ことに『ヘアスプレー』は、主演の渡辺直美が海外在住ということもあり、復活公演は嬉しい驚きだった。主人公のキャラクターが彼女以外考えられないほどぴったりだったのだ。ジェンダー、人種、外見といったあらゆる差別を蹴飛ばしてしまうこの舞台では、黒人役の俳優が濃い目のメイクをすることなく、役を演じていたのが印象的だった。これはブロードウェイの製作側からの要請だったのだが、人種表現は今後も日本のミュージカル界の課題になっていくだろう。

アンドリュー・ロイド＝ウェバーの初期作品『ジョセフ〜』は、ジャーニーズ事務所所属の数

宏太が主演。2020年の上演予定が2年遅れて復活したのだが、予想より客席が薄めだったのに驚いた。おそらくは、通常のミュージカル・ファンの観客層よりも年齢が低いジェニーズ・ファンの比率が高かったせいだろう。コロナ禍でファンが「遠征」しにくい状況が響いたようでもある。

日本初演ミュージカルは、ひと頃ほどではないものの着実に登場している。なかでも、ジェンダー差別を描いたオフ・ブロードウェイ・ミュージカル『The View Upstairs —君と見た、あの日—』が時代を突いて興味深かった。『ビー・モア・チル』は2019年ブロードウェイ初演作の上陸。生きにくさを抱える高校生たちのドラマで、楽曲が世界中でヒットしたことが早々の日本初演を後押ししたよう。

驚きの日本初演作が『フラワードラムソング』と『バイ・バイ・バーディー』。どちらもブロードウェイ初演から半世紀を超える作品だ（『フラワードラムソング』は1992年に宝塚歌劇団がバウホールで上演しているの、正確には日本初演ではないのだけれど）。両者とも大手や老舗ではない中小や新進プロダクションによる上演。今後も、新進勢力による掘り起こし作の上演は増えていきそうだ。

そういえば、『ファンタスティックス』の“競演”も面白い現象だった。オリジナルの脚本・作詞家トム・ジョーンズが書き直した最新版『ファンタスティックス ボーイ・ミーツ・ボーイ版』が小プロダクションで初演された直後、この作品を日本初演した東宝が55年ぶりに『ファンタスティックス』を上演したのである。片やジェンダー・フリー版、片や原型版。いずれにしても、作品の根強い魅力を印象付けるできごとだった。

2022年一番の収穫は『ガイズ&ドールズ』ではなからうか。1950年ブロードウェイ初演のこの作品は、84年に宝塚で日本初演されて以来、宝塚と東宝で何度も再演されてきた人気作だ。今回の東宝製作版は、ブロードウェイで最も旬の演出家マイケル・アーデンがアップデートしたもの。帝国劇場の舞台機構をフルに使ったデイン・ラフリーの舞台美術が効果的で、



東宝『ガイズ&ドールズ』 写真提供：東宝演劇部

楽しさあふれる舞台になった。

少ないながらもいまや上演作の一定数を占める韓流ミュージカル。22年の日本初演作では『ルードヴィヒ〜Beethoven The Piano〜』が記憶に残った。楽曲は魅力的だが脚本が粗い、という韓流ミュージカルにありがちな弱点が出たのは惜しかったけれど。

多彩なオリジナル・ミュージカルが続々

2022年ミュージカル界の特色を一言で言えば、オリジナル・ミュージカルが激増したことだろう。ずいぶん長い年月、日本のミュージカル界ではオリジナル・ミュージカルへの憧憬と必要性が言われてきた。創造の力が培われた昨今、オリジナル・ミュージカルも増えてきたところへ、コロナ禍という疑似鎖国が拍車をかけたようでもある。

劇団四季は満を持して『バケモノの子』を初演、約1年のロングランを決めた。細田守監督の人気アニメーション映画を原作に、高橋知伽江が脚本を書き、富貴晴美が作・編曲し、青木豪が演出。先の『ロボット・イン・ザ・ガーデン』でも組んだ英国のトビー・オリエが、パペット・デザインとディレクションを手がけた作品だ。コロナ禍での海外スタッフとのコラボの困難は想像に難くないが、それを乗り越えて劇団四季の新章を支える作品を生み出したのだった。

とても魅力的だった舞台が『リトルプリンス』。サン＝テグジュペリの人気小説『星の王子さま』のミュージカル化である。もともとは音楽座が1993年にオリジナル・ミュージカル化、再演を重ねてきた作品。それを、東宝が上演したのだった。93年初演でプリンスを演じた土居裕子が東宝版でも再び同じ役で、歳月を超越した演技を見せたのは驚きだった。

こうした既存作を含めオリジナル・ミュージカルの上演本数は、いまやミュージカル公演の半数を軽く超える。いや、観客動員数や上演回数では及ばないかもしれない。でも、全公演をほぼオリジナル・ミュージカルが占める宝塚作品をカウントすれば、観客動員でも公演回数



劇団四季『バケモノの子』 撮影：阿部章仁

でも、おそらく海外ものを超えそうだ。

その宝塚作品では、久々に再演された『Never Say Good Bye ーある愛の軌跡ー』や『グレート・ギャツビー』が、アップデートを経て光を放った。また、浅田次郎の大河小説を巧みにミュージカル化、総勢87人という宝塚しかできない出演者が揃った『蒼穹の昴』が印象的だった。

オリジナル・ミュージカルはあまりに多く、公演期間も短いものも多いため、全てをカバーするのはなかなか困難。とはいえ、主だったもの、注目作は概ねカバーしているので、その中からインパクトの強かった作品を数本挙げる。まずは、長塚圭史が初めて手がけたミュージカル『夜の女たち』。溝口健二監督の同名映画(1948)をもとに長塚が上演台本・演出を手がけ、ユニークなキャスティングで上演された作品である。

特筆すべき作品は、イツフォーリーズの『洪水の前』。同劇団のレパトリーでいずみたくミュージカルの代表作が、25年ぶりに鶴山仁の新演出で上演されたのだった。原案はブロードウェイ・ミュージカル『キャバレー』と同じくジョン・ヴァン・ドルーテンの『私はカメラ』とクリストファー・イシャーウッドの『さらばベルリン』。それを第二次大戦直前の中国・大連にいる日本人たちの物語に翻案したもので、ドラマも楽曲も古びないのに感嘆したのだった。

198

『スラムドッグ\$ミリオネア』は同名映画の原作小説『Q&A』がベース。『四月は君の嘘』は映画化もされたコミックのミュージカル化。ちょっと意表を突かれたのが、ミュージカル『東

イツフォーリーズ『洪水の前』 撮影：岩田えり





ホリプロ『東京ラブストーリー』 撮影：撮影：田中亜紀

『東京ラブストーリー』だ。コミック原作の同名TVドラマはバブル時代に人気だったけれど、なぜ今?感は拭えなかった。もしかしたら、2021年初演で22年に早々に再演された『ファイト・オブ・ノースター〜北斗の拳〜』などと並べて、ホリプロのアジア進出戦略の一環かもしれない。単なる憶測に過ぎないけれど。

ミュージカルの殿堂ともいべき帝国劇場が、建て替えに伴い2025年からしばらくクローズするニュースは、ちょっぴり衝撃的だった。日本のミュージカル界で先駆的役割を果たした俳優・宝田明の訃報も悲しかった。そういえば『ファンタスティックス』のエル・ガヨ役は彼の当たり役だった。悲しい事件やニュースもさまざまあったけれど、日本のミュージカル界は新たな局面に進んでいる。そんな希望も持てた2022年であった。

はぎお・ひとみ

映画・演劇評論家。新聞記者を経てフリーの評論家に。朝日新聞のミュージカル評を担当するほか雑誌、新聞に映画評、演劇評を執筆している。著書に『ミュージカルに連れてって!』（青弓社・1992）、『プロが選んだはじめてのミュージカル映画―萩尾瞳ベストセレクション50』（近代映画社・2008）などがある。読売演劇大賞、菊田一夫賞、松尾芸能賞などの選考委員を務める。



名取事務所・エーシーオー沖縄「カタブイ、1972」 撮影：坂内太

【現代演劇】

復帰50年の沖縄、 日本と世界を考えて

山口 宏子

2月、ロシアがウクライナへ侵攻した。避難する女性や子どもたちの姿や破壊された街を伝える映像で、私たちは戦争の現実を目の当たりにした。日本でも周辺の安全保障環境が厳しさを増しているとして、岸田政権は12月、防衛力の大幅強化を打ち出した。戦後続けてきた抑制的な安保政策は大きな転機にさしかかっている。

沖縄の歴史と現実を見つめた新作劇

世界と日本が大きく揺れた2022年、沖縄は本土復帰50年を迎えた。

沖縄は、先の大戦の末期、激しい地上戦で県民の4人に1人が犠牲になり、敗戦後は

米国の統治下におかれた。1972年の復帰後も、在日米軍施設の大半が集中したままで、負担と危険はいまも県民に重くのしかかる。そうした現実と歴史を見つめた新作劇が数多く発表された。上演順に振り返ってみる。

畑澤聖悟作『hana —1970、コザが燃えた日—』（ホリプロ）は、バー「hana」を経営する女性とその家族らの一夜が描かれる。米兵による交通事故や犯罪が正当に裁かれないことに怒った住民たちが軍関係者の車を焼いた、1970年のコザ（現・沖縄市）の「暴動」を背景に、戦中・戦後の苦難、復帰への期待、内地の人間の無神経さ、ベトナムの戦場へ送られる米兵の恐怖など様々な要素を凝縮した戯曲を、長年沖縄でワークショップを続ける栗山民也が、深い共感と不条理な現実への怒りを込めて力強く演出した。

若手の藤田貴大が率いる「マームとジブシー」は、「那覇文化芸術劇場なは一と」と共同で『Light house』（藤田作・演出）を企画制作。「ひめゆり学徒隊」を描いた2013年初演『cocoon』（今日マチ子原作、藤田作・演出）をきっかけに度々沖縄を訪れてきた藤田が、現地で感受した戦争の記憶、新たな基地建設、日々の暮らしなどを「水」のイメージでつなげて構成した。夏には『cocoon』も全国で公演した。

史実をもとに戦争を描き続ける劇団チョコレートケーキは「生き残った子孫たちへ 戦争六篇」と題して6作品の一挙上演を敢行した。その中の新作『ガンマ』（古川健作、日澤雄介演出）は、苛烈な戦闘の中、洞窟（ガンマ）に居合わせた女学生、教師、兵士らを通して、それぞれの沖縄戦を浮かび上がらせた。

KAAT神奈川芸術劇場は沖縄在住の若手劇作家、兼島拓也に戯曲を依頼し、演出の田中麻衣子らと1年以上かけて『ライカムで待っとく』を作った。神奈川在住の雑誌記者の浅野はひよんなことから、1964年に沖縄で地元の青年が米兵を死傷させた事件の裁判を取材することになり、被告の一人が妻の祖父だったことを知る。浅野は過去と現代が奇妙にまじりあった世界に巻き込まれ、かつて琉球米軍司令部（ライカム）とその関連施設だった場所が、いまはその名を残したまま大型商業施設になっていることが象徴



ホリプロ『hana—1970、コザが燃えた日—』
撮影：宮川舞子／写真提供：ホリプロステージ

する沖縄の現代史と直面する。ユーモアもある巧みな語り口の中から響く「沖縄は日本のバックヤードか」という怒りと問いが観る者に鋭く刺さった。

名取事務所（東京）とエーシーオー沖縄の共同制作『カタブイ、1972』は、作・演出の内藤裕子が丹念なりサーチを踏まえ、沖縄本島にあるサトウキビ農家の居間から、復帰までの半年間を見つめた。カタブイとは、ある場所が晴れていても、少し離れた場所は大雨という沖縄の夏に見られる天候のこと。くらしの視点から語られる沖縄の戦後と、復帰や基地問題について意見が異なっている、互いの考えを尊重し合う家族らの会話から、現代に通じる問いが静かに広がる。



KAAT神奈川芸術劇場『ライカムで待っとく』 撮影：引地信彦

「ものを言う自由」をめぐって

ロシアでは「虚偽情報」を拡散すると最長15年の禁錮刑を課す法律ができ、報道やSNSなどが厳しく規制されている。中国に返還されて25年たった香港では言論統制が強まり、1989年6月4日に起きた天安門事件の追悼集會も摘発の対象になった。「ものが言えない社会」が広がっている。

Pカンパニーが取り上げた香港の作品『5月35日』（莊梅岩作、マギー・チャン・石原燃^{ねん}訳、松本祐子演出）の主人公は北京にくらす老夫婦。天安門事件で亡くなった息子を広

場で弔いたい——それだけを願って命がけの行動を企てる。病身の二人の強さに肅然とし、その思いを圧殺する体制に慄然とする。

これは決して他人事ではない。こまつ座『貧乏物語』（井上ひさし作、栗山民也演出）は、1934年、治安維持法で拘置中の経済学者・河上肇の留守宅が舞台。そこに集う女性たちのやりとりが、「言論」の重さと、いつの世にも通じる女性が生きることの困難を照らし、1998年の初演時より強い実感を伴って客席に迫った。

二兎社は2005年初演の代表作『歌わせたい男たち』（永井愛作・演出）を新キャストで上演した。都立高校の

卒業式の朝、「君が代」斉唱を強制する東京都の通達を受け、無難に式を進めたい校長、反対する社会科教師、ピアノ伴奏をする音楽講師が、それぞれの立場と考えをぶつけあう『爆笑悲劇』。この問題が起きて20年たつのに、作品が古びない現実が恐ろしい。少数意見を持つ者を冷笑し、ためらいなく潰そうとする若い教師らの姿がいまの言論状況を想起させ、新たな不気味さが加わっていた。

広島のカキ加工工場の日常と「西部劇」を重ねたシアターコクーン『広島ジャンゴ』（蓬萊竜太作・演出）は、奇想に満ちた華やかなエンターテインメントの中で、同調圧力の残酷さ、「独裁」を生み出す土壌とそれに抗う勇気を語った。

芸術監督「第二章」、新国立劇場の地道な取り組み

新国立劇場が開場して25年。公共劇場も増え、芸術監督制度も広がった。その「第二章」といえる動きが始まっている。4月に東京の「世田谷パブリックシアター」の芸術監督に



Pカンパニー『5月35日』 写真提供：Pカンパニー



こまつ座『貧乏物語』 撮影：宮川舞子

就任した演出家・俳優の白井晃が、同時期に埼玉県「彩の国さいたま芸術劇場」の芸術監督に就いた振付家・ダンサーの近藤良平、KAAT神奈川芸術劇場の長塚圭史、新国立劇場の小川絵梨子らに呼びかけ、観客に公開しながら芸術監督の役割を改めて考える議論を重ねている。長野県松本市「まつもと市民芸術館」でも同劇場を20年率いた串田和美芸術総監督が23年春の退任を前に、連続シンポジウムを開いている。社会と演劇、劇場との関係をより深く考えようという機運が高まっている。

小川絵梨子が芸術監督を務める新国立劇場は、人材育成など地道な事業に取り組み、新世代の作り手を積極的に起用した。英国ロイヤルコート劇場と共同で開催した2年がかりの劇作家ワークショップには若手14人が参加。そこから生まれた須貝英作『私の一ヶ月』（稲葉賀恵演出）が上演された。横山拓也作『夜明けの寄り鯨』を演出した大澤遊は、上演を前提とせず作品探究をする「こつこつプロジェクト」に参加した一人だ。このほか、奇想と歪んだ笑い、同調圧力の恐怖が溶け合った『貴婦人の来訪』（F・デュレンマット作、小山ゆうな翻訳、五戸真理枝演出）、19世紀末から第2次大戦後までのユダヤ人一家の4世代にわたる運命を描く『レオポルトシュタット』（トム・ストップード作、広田敦郎翻訳、小川絵梨子演出）なども充実した舞台成果をあげた。



新国立劇場『レオポルトシュタット』 撮影：宮川舞子

強い印象を残した「女性」たち

作り手も、作品のテーマも、「女性」が強い印象を残す一年だった。

活躍が特に目立ったのは演出家たち。稲葉賀恵は新国立『私の一ヶ月』に加え、オフィスコットーネ『加担者』（F・デュレンマット作、増本浩子翻訳）、PARCO劇場『幽霊はここにいる』（安部公房作）で「この作品をいま上演する意味」を鮮やかに示した。世田谷パブリックシアター『毛皮のヴィーナス』（D・アイヴズ脚本、徐賀世子翻訳）の五戸真理枝、『建築家とアッシリア皇帝』（F・アラバール作、田ノ口誠悟翻訳）の生田みゆきも光った。3人とも文学座の所属。彼女らの先輩・松本祐子は文学座『マニラ瑞穂記』で、明治期に始まった日本のアジア進出と異国で身を売る女性たちを見つめた秋元松代の戯曲を骨太に演出した。



PARCO劇場『幽霊はここにいる』 撮影：宮川舞子／写真提供：株式会社パルコ

東京演劇アンサンブル『彼女たちの断片』（石原燃作、小森明子演出）は人工妊娠中絶薬を入口に女性と社会を考察。グッドディスタンス『月と座る』（大岩真理作、西山水木演出）は、ホームレスの女性が命を奪われた事件に思いをはせながら、都会に生きる孤独を繊細に見つめた。

翻訳劇ではシス・カンパニーが米英の女性劇作家による鮮烈な2作『ミネオラ・ツインズ』



劇団た組『ドードーが落下する』 撮影：岡本尚文

(ポーラ・ヴォーゲル作、藤田俊太郎演出)と『ザ・ウェルキン』(ルーシー・カークウッド作、加藤拓也演出)を上演した(翻訳はともに徐賀世子)。

男性の若手では、加藤拓也が、妊娠・出産の決断をめぐる夫婦のコミュニ

ケーションの揺れやずれを細やかにつづった『もはやしずか』、友人関係を見つめた『ドードーが落下する』の作・演出で力量を発揮。中高年の引きこもり問題に光を当てた俳優座『猫、獅子になる』(横山拓也作、眞鍋卓嗣^{たかし}演出)も注目された。

ベテランの作・演出作品では、人間の内面の不可思議に分け入る岩松了の『青空は後悔の証し』『クランク・イン!』、ケラリーノ・サンドロヴィッチの心優しき佳作『しびれ雲』、個人の欲望と戦争を重ねた松尾スズキ『ツダマンの世界』などに見応えがあった。

「演劇の力」を信じて

商業劇場での大作のほとんどをミュージカルが占める中、画期的なせりふ劇2作が大ヒットした。

東宝『千と千尋の神隠し』は宮崎駿監督の名作アニメ映画をジョン・ケアードが翻案・演出(今井麻緒子共同翻案)した。10歳の千尋が不思議な世界に迷い込み、神様たちが集う湯屋で働く物語。空を飛ぶ場面は俳優たちが千尋を抱き上げ、異形の人々や神様は、俳優の身体とパペット、仮面などを組み合わせて表現する。緻密な工夫と人の力を積み重ね、ダイナミックでありながら、手作りの温かさが伝わる舞台を生んだ。

東宝『千と千尋の神隠し』 写真提供：東宝演劇部





TBS・ホリプロ 舞台『ハリー・ポッターと呪いの子』 撮影：宮川舞子／写真提供：TBS・ホリプロ

ホリプロ・TBSによる『ハリー・ポッターと呪いの子』（J・K・ローリングらのオリジナルストーリーをもとにジャック・ソーン脚本、ジョン・ティファニー演出、小田島恒志・小田島則子翻訳）は、魔法の世界が次々と繰り広げられる圧巻の舞台だ。こちらも俳優の身体と技術を基本に、卓抜なアイデアで息を呑む視覚効果を生み出す。親子関係を軸にした台本も優

207

れており、せりふ劇では日本で初めて無期限ロングランに挑んでいる。客席の人数制限などの指針は緩んできたが、コロナは依然として演劇界を苦しめ、毎日のように公演中止が発表されている。

そんな中、NHK大河ドラマ『鎌倉殿の13人』の脚本で改めて評価を高めている三谷幸喜が『ショウ・マスト・ゴー・オン』（シス・カンパニー、1991年初演作の改訂版）の作・演出で劇場に帰ってきた。次々と出来する災難しっぺたいを乗り越え、公演をやりとげる舞台監督らを活写する喜劇だが、現実には俳優4人が次々とけがやコロナ感染などで休演を余儀なくされ、その役をすべて三谷が代わって演じ、公演を続行する異例の事態が起きた。作品を地でゆく椿事だが、三谷の懸命さは劇の題名の精神の体現だ。可能性があるのなら、前進を止めない。その姿に、「演劇の力」と「観客」への信頼がにじんでいた。

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・日本大学非常勤講師。共著に『蛭川幸雄の仕事』（新潮社・2015年）。



[児童青少年演劇]

コロナ禍を超えて復活した 夏のフェスティバル

太田 昭

2022年の児童・青少年演劇界は、少しずつではあるが回復の兆しがあるように思えた。まるまる2年間、演劇鑑賞会だけでなく、入学式や卒業式など多くの学校行事がコロナ禍のために見送られてきた。子どもたちにとって、学校生活での思い出がマスクと消毒の日々では何とも切ない思いになってしまう。そんな中、先生方の対応にも変化があり、学校での演劇鑑賞会が実施しやすくなってきたようだった。しかしながら、相変わらずコロナ禍は続き、2020年当初は観客側の陽性者や、感染拡大防止の観点から見送られてきた上演が、現在は、出演者・アーティスト側に陽性者が出たりすることで上演が中止・延期になる例が増えている。上演へのハードルが低くなってきたように思えるが、困難は続いていると言わざる

を得ない。

国が学校や子どもたちに対して求めるコロナ対策の基準が曖昧で、自治体任せであるため、上演場所、上演ごとに違った対応を迫られ、創造団体側も非効率的な上演の連続に疲弊する声が聞こえてきている。特に「密を避ける」ということが上演の条件になってくると、1日に2ステージは当然で、3ステージ、またはそれ以上の上演回数を迫られるという話も聞いている。そして、その増えたステージ数の上演料は残念ながら補償されることはなく、ただただ創造団体側が割を食う状況が継続している。そういう意味では、上演数が増えたことが、必ずしも状況が回復しているとは言えないのが現状だ。

復活した夏のフェスティバル

そんな中、児童・青少年の演劇界での大きなトピックに、夏のフェスティバルの復活があげられる。子どものための舞台芸術フェスティバルは、毎年夏、全国数か所で実施されてきた。コロナ禍により、ストップしていたり、オンラインや規模を縮小して実施されていたりときまざりだったものが、有観客でのフェスティバルに取り組む姿が見られるようになってきている。ここで今年開催された国内の児童青少年演劇フェスティバルを紹介したい。

50回目を迎えた「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」(7月23日～8月1日、こくみん共済coopホール／スペースゼロ)は、日本児童・青少年演劇劇団協同組合(児童協)が主催して、古くは渋谷の東京都児童会館で継続して実施されてきたもので、2012年の同館閉館後は、現在のスペースゼロに会場を移して実施している。創造団体が主体となって実施しているフェスティバルで、共通チラシや宣伝など参加団体が共同で運営しており、学童の団体鑑賞など毎年都内の子どもたちが心待ちにしているフェスティバルだ。

「りっかりっか*フェスタ2022」(7月23～31日、那覇文化芸術劇場は



第50回「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」参加 スタジオ・ポラーノ
『双子の星～チュンセとボウセの空の大冒険～』 撮影：スタジオ・ポラーノ

か)は、以前は沖縄市を中心に「キジムナーフェスタ」として開催されていた国際フェスティバルが、場所や名前を変えて継続している国際フェスティバルだ。前年度は2021年1月に行われ、海外作品はリモートのみだったのが、今夏は海外から8作品が来日して上演することができた。昨年、日本で開催された第20回アシテジ世界大会に参加を予定していながら来日できなかった作品が多く招聘されており、LIVEでの観劇ができる喜びにあふれていた。

続いて、「子どもと舞台芸術大博覧会2022 in 甲府」(7月29日～8月1日、甲府市総合市民会館)は、一昨年まで毎年東京のオリンピックセンターで実施されていたが、東京オリンピックの影響で使用できなくなった昨年からは、日本各地で実施する方針を打ち出し、仙台に続く2年目として甲府市で開催された。こちらは、甲府市の共催や周辺自治体の後援協力もあり、充実した広報により、多くの子どもたちの姿を会場で目にすることができたのが印象的だった。観劇だけでなく、体験も大きなテーマとなっており、ワークショップなどのコーナーにもぎわっていた。来年は新潟市で実施される。

福島の「喜多方発21世紀シアター2022」(8月5～7日、喜多方プラザほか)は、昨年

規模を大幅に縮小し実施しており、今夏は満を持しての複数会場での開催となった。20回目を迎えた一昨年に中心の実行委員会のメンバーの若返りをして以降の大規模実施となったが、特徴的なのは、創造団体と行政と市民が一体となってバランスよく運営されていることで、地方都市でのフェスティバルの理想の形と言える。初代会長がこのフェスティバルを立ち上げるとき「専業農家である自分が、どこか別の場所に行ってフェスティバルに参加したりはできなかった。それならば自分たちの土地でやればいいことに気づいた」とおっしゃっていたことは忘れられない。その意志を継ぐ次世代たちの活躍が期待される。



「子どもと舞台芸術大博覧会2022 in 甲府」参加 劇団なんじゃもんじゃ
『おじさんとおおきな木』 写真提供：劇団なんじゃもんじゃ

昨年中止となった長野の「キッズ・サーキット in 佐久 2022」（8月5～7日、コスモホールほか）は、今年はチケット発売とともに完売の公演が続出。まだ、そんなに歴史の長いフェスティバルではないが、地元佐久市民が心待ちにしていることがうかがわれた。

最後に紹介する大阪の「子どもえんげき祭 in きしわだ」（8月18～21日、岸和田市浪切ホール）は、29回目を迎えた今年が最後の開催となるそう。こちらは浪切ホールに1日あればすべての作品が観られるというコンパクトなフェスティバル。3作品観ると500円バックさ

れるというのも商人の町、大阪らしい。そして特徴的なのが、すべての作品に「ゲキミテーク」という、作品を観て語る会がついていることだ。これは観客が感想を述べあうのではなく、明日の創造のために出演者と観劇したアーティストがメインで語り合うものだ。これによって、作品がブラッシュアップされた劇団がいくつあることかと思う。残念ながら、今年で岸和田での演劇祭は幕を閉じるが、来年度は神戸市灘区に場所を移し、関西発信のフェスティバルは継続されるとのことだ。

そして、残念ながら今年も中止となってしまったフェスティバルでは、「いい大人形劇フェスタ2022」（8月4～7日）があげられる。上演か中止かの判断は非常に難しく、自治体やその土地の空気感で大きく違ってくる。こと



「キッズ・サーキット in 佐久2022」参加 劇団たんぼぼ『ルドルフとイッパイアッテナ』
写真提供：「キッズ・サーキット in 佐久」実行委員会



第29回「子どもえんげき祭 in きしわだ」参加
人形劇団クラルテ『11びきのねこ』 写真提供：人形劇団クラルテ

フェスティバルに関しては、規模も大きく、人の往来も多くなる。一方で、こんなご時世だからこそ、という思いが大きくなっていることも実感した。無理はしないが、細心の注意を払いつつ、ガイドラインをきちんと設定したうえで上演するという現場の努力が2022年の熱い夏を実現させたと言える。

舞台芸術との出会いを助ける公的支援

ここで、学校での演劇鑑賞会に話題を戻そう。前述したように、学校主催で実施する演劇鑑賞会が、コロナ前に戻ったかということ、まだまだそんなことはない。しかしながら、この状況を受けて、文化庁は、「子供のための文化芸術鑑賞・体験再興事業」を実施した。これは2021年度の補正予算を使ったもので、コロナ禍で多くの行事が中止にされ、舞台芸術との出会いができなかった児童・生徒のために公演やワークショップを実施するというものだ。これは昨年度にも実施された「子供のための文化芸術鑑賞・体験支援事業」の発展版で、作品を文化庁側が提案する「プログラム選択型」と、学校側が自分たちで選んだ作品を鑑賞できる「学校提案型」がある。とくに後者の「学校提案型」は、学校側が自由に選んだ作品に文化庁の公的補助をもらい、上演できるというもので、従来型の、作品を決められた中から選ぶという制約のない、自由度の高いものとなっている。この事業には予想を超える応募があり、関心の高さがうかがえた。

もう一つ、東京都も同様の事業を実施した。これは「子供を笑顔にするプロジェクト」と題して、公演事業だけでなく、講演会なども含めた学校現場での鑑賞・体験事業を実施するものだった。多くの統括団体を通じて、創造団体が作品や企画を提案し、学校側が実施したいものを選ぶというものだ。画期的だったのは、児童協が舞台芸術に関する事務作業を担ったことだ。また、これまで自校で鑑賞会を実施したことのない学校が応募するケースも多く、今後、この成果が発展していくことを願ってやまない。

こういった公的支援により、学校の経済的負担も減り、創造団体側も公演数が増え、失った公演を多少なりともカバーすることができた。そして経済的効果だけでなく、公演ごとに会う子どもたちはもちろん、先生方の思いに触れることができた。私の所属劇団でも、多くの現場で担当の先生方の「私たちが心待ちにしていました」という言葉や「私たちが一番楽しみました」という言葉が多く聞かれ、学校における芸術鑑賞会の必要性を痛感した。どの年代においても、子どもたちが舞台を見る姿は、舞台そのものの魅力とともに、それを選択した大人の背中を押してくれるものだったと思う。現時点では、来年度の学校での公演は、白紙が多かったり、条件付きであったりと、不安要素は多くある。しかしながら、今回コロナ禍で実現した新たな事業などの発展形が、現場からは望まれている。

秀作のリメイクとノンバーバル作品

最後に今年観劇した中からいくつかの作品を紹介したい。

演劇集団円『キレイちゃんどけだもの』（原作：ニコラス・S・グレイ、訳：菊池章一、上演台本：谷川俊太郎、演出：小森美巳）は、以前『美女と野獣』というタイトルで上演した作品のリメイク版。久しぶりの子ども用さじき席もあり、出演者・スタッフも上演の喜びにあふれていたステージだった。特に狂言回式的に客席の子どもたちに寄り添うお兄さん役が秀逸で、セリフ劇で子どもたちが逃してしまいそうな言葉やシーンを補ってくれる。それによって、小さな子たちも最後まで楽しむことのできる作品だった。

ラストラダカンパニー『らふいゆ れふいゆ』（演出：LONTO）は、カンパニーメンバーの2人に加えて、音楽家のシモシユをゲストに迎えての上演。言葉のない物語で、あったかくて、心地よく、そして最後まで楽しい作品。観客は大人から子どもまで、みんなが3人を好きになってしまうような作品で、音楽はもちろん、落ち葉舞い散る舞台美術、衣裳、それに3人のしぐさまで、全部おしゃれに見えてしまう舞台だった。

アートインAsibina『ゴンゾウ爺さん街を行く』&『PAPER PARTY』（演出：叶雄大）は、こ



演劇集団円『キレイちゃんどけだもの』 撮影：森田貢造

ちらもノンバーバル作品で、二本立て。『PAPER PARTY』はこの劇団の得意分野、紙を使った遊びから物語が生まれていく作品で、安心して観ていられる。でも、なんと言ってももう一作品が抜群に面白かった。ノンバーバルの手法を生かして、客席と舞台上で起こっていることの合意を作りながら、少しずつしていくのは演出の手腕。子どもたちは、期待どおりだったり、予想外だったりすることに、次のシーンへの期待がさらに膨らんでいく。良質のコントのようで、家族で楽しめる作品だった。

2023年も厳しい状況が予測できるが、アーティストはどんな時もユーモアを持って子どもたちの前に立っていたいと思っている。まだまだ書ききれないことが多くあるが、できるだけ多くの作品、多くのアーティストたちが子どもたちと出会えることを願ってこの稿を終わりたいと思う。

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、日本ベビーシア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。



第八十一回珠實会・五條珠實リサイタル「オルフェ」(左から) ヘルセフォオス(中村京藏)、オルフェ(五條珠實)、ウリディス(藤蔭静枝) 撮影:ビデオフォトサイトウ

〔日本舞踊〕

2022年の日本舞踊

—新しい日本舞踊家の波が見えた—

平野 英俊

三代目花柳昌太朗、三代目尾上菊之丞、志田真木

現在の日本舞踊界は、公益社団法人日本舞踊協会の理事でもある西川箕乃助、花柳基^{もと}、山村友五郎^{ともごろう}の3名に加え、花柳寿楽^{じゅうらく}、藤間蘭黄^{らんこう}の5人によるグループ「五耀會」を頂点としていると言って過言ではない。昨年は、この頂点を追いかける三人が目立っていたと思う。

一番に上げたいのは、三代目花柳昌太朗^{しょうたろう}。「昌太朗の会」(4月2日、セルリアンタワー能楽堂)で演じた一中節「松風」と長唄「綾の鼓」、一門のおさらい会「第六十一回銀

昌太郎の会 長唄「綾の鼓」花柳昌太郎 写真提供：花柳昌太郎舞踊研究所



玲会) (10月2日、国立劇場小劇場)で演じた長唄「時雨西行」の西行法師(江口の君は花柳里佳泉)と清元「隅田川」の班女の前(舟長は花柳輔太郎)は共に、女流舞踊家独自の艶としなやかさが美事であった。男役の「綾の鼓」には気概が溢れ、「時雨西行」の西行では、その人となりを的確に演じて見せた。



次に挙げたいのは、三代目尾上菊之丞。歌舞伎の新作物の振付で八世藤間勘十郎と共に大活躍しているが、襲名後11年にして初のリサイタルとなった「尾上菊之丞の会」(9月3日、国立劇場大劇場)で、一中「猩々」(初代尾上菊之丞振付、尾上墨雪振付)では歌舞伎の尾上松也と猩々役(高風は尾上墨雪)を、義太夫「蝶の道行」(初代尾上菊之丞振付)では歌舞伎の尾上菊之助の小槓役で助国を演じ、さらに創作長唄「八俣の大蛇」(尾上菊之丞振付)では尾上松也の語りで大蛇役を演じ、スケールの大きさでは若手舞踊家では群を抜いていることを証明した。今後、どう日本舞踊界に貢献していくか、注目したい。

三番目に上げたいのは、琉球舞踊の重鎮流二世宗家・志田真木。「真木の会」(9月16日、セルリアンタワー能楽堂)で、古典女踊り「伊野波節」、創作「古見之浦」、創作

尾上菊之丞の会 創作長唄「八俣の大蛇」
尾上菊之丞 撮影：加藤孝

「黒髪」を演じた。すでに古典女踊りでは定評があるが、今回の演目では、創作「黒髪」を古典女踊り風に仕上げ、その華やかな容姿から女の情をしばり出す表現で、新しい息吹を感じさせた。本土と沖縄を結ぶ味わいには、琉球舞踊と日本舞踊を結ぶ線を感じた。

他に、昨年成果を上げた日本舞踊家と演目を並べてみると、古典舞踊では、泉翔蓉の清元「文屋」(第六回翔英会。3月12日、国立劇場小劇場)の洗練された素踊芸、花柳^{しげか}茂香の舞踊芸術作品を伝承する西川祐子の創作「^{たぎ}激つ」(祐子の会。花柳茂香構成・振付。11月22日、国立劇場小劇場)の、花柳基の共演がもたらした新たな精気が感動的であった。創作物では、五條珠實の創作「オルフェ」が秀作であった(第八十一回珠實会・五條珠實リサイタル。三代目五條珠實作・演出・振付。10月13日、国立劇場小劇場)。オルフェ(珠實)とウリデイス(藤蔭静枝)とペルセフォヌ(中村京蔵)、三人の役柄への理解と演技が拮抗し、冥界と人間界のせめぎ合いが見事な空間を創造した。また、“日本舞踊の女方”にこだわる藤間清継の年間活動も精力的であった。主催の「泉樹会」(4月17日、国立劇場大劇場)で、自作で構成・振付・演出の「倭姫御巡幸～倭姫と貞奴～」を上演し、企画・プロデュースする「舞踊・女方の会」(7月24日・国立劇場小劇場)では、長唄「紀州道成寺」などを踊り、もう一つの主催公演の「華継会 東京公演」(11月1日、国立劇場小劇場)では、作詞・振付の創作「はなれ瞽女おりん」などを上演。創造と“日本舞踊女形(女方)ぶり”の探求の両輪の活動はすばらしかった。

真木の会 創作「黒髪」志田真木 撮影：新宮夕海 提供：琉球舞踊 重踊流



初代国立劇場さよなら公演

1966(昭和41)年開場の国立劇場建て替えを一年後に控えて、9月23日に国立劇場170回舞踊公演「舞踊名作集 I」(大劇場)が開催された。演目・出演者は、清元「四季三葉草」(翁:尾上墨雪、千歳:尾上紫、三番叟:尾上菊之丞)、義太夫「お七」(井上安寿子)、常磐津「粟餅」(杵八:西川扇与一、お白:坂東朋奈、田舎侍:西川扇衛仁、鳥追:水木扇升、矢場女:藤間藤花、福寿草売:花ノ本 寿、嫁菜摘:西川申晶、長唄「黒塚」(阿闍梨祐慶):花柳寿楽、山伏大和坊:花柳源九郎、山伏讃岐坊:花柳寿々彦、強力太郎吾:花柳寿太郎、老女岩手実は安達原の鬼女:花柳基)。

年齢的に中堅クラスの日本舞踊家を結集し、適材適所に配役を得て安定した番組であった。しかし、「舞踊名作集」と銘打ったものの、序幕の「四季三葉草」を除けば、実態は「歌舞伎所作事集」とした方が相応しい。「黒塚」の花柳基は歌舞伎俳優に拮抗する演技力を持つが、他は及ばない。歌舞伎舞踊と日本舞踊の本質の違いを理解させる企画は国立劇場の課題である。

もう一つの「さよなら公演」は、国立劇場171回舞踊公演の「舞の会一京阪の座敷舞一」(11月26日、小劇場)。演目・出演は、12時開演の部が、地唄「闇の扇」(吉村ゆかり)、地唄「早舟」(山村若)、地唄「都十二月」(榎茂都扇性)、地唄「八島」(井上豆花)、上方唄「文月」(榎茂都梅咲弥)、地唄「きぎす」(吉村輝章、吉村輝之)。午後3時30分開演の部が地唄「茶音頭」(吉村奈尾)、地唄「邯鄲」(井上安寿子)、地唄「浪花十二月」(山村友五郎)、上方唄「霧の雨」(榎茂都梅衣華)、地唄「正月」(山村光)、地唄「珠取海女」井上八千代。吉村流からは吉村奈尾という新鮮な魅力、榎茂都流からは家元で歌舞伎役者の片岡愛之助こと扇性、梅咲弥、梅衣華の流儀伝承の確かさ、山村流からは友五郎の飄々とした大坂の街の風景を演じる表現、光の、節々と男と女になぞらえた正月のめでたさの表現力、井上流からは豆花の芸妓ぶりに、完璧ともいえる八千代の舞の奥深さと、多様な味が楽しめた。

この二公演の他に、国立劇場は開場55周年記念として「素踊りの世界」(3月5日、小劇場)を企画。歌舞伎の物真似ぶりの芸の構造を解説し、その素踊り化を披瀝していた。「素踊りの世界」と言う割には日本舞踊の独自性を探究しているとは言えず、寂しい。「花形・名作舞踊鑑賞会」(7月23日、小劇場)に至っては、全てが歌舞伎所作事。制作者が日本舞踊を歌舞伎と同一視しているかのような企画は残念である。日本舞踊のアイデンティティをもっと示したい。

公益社団法人日本舞踊協会の公演

前年度同様に「第64回日本舞踊公演」(2月19-20日、国立劇場大劇場)はコロナ禍で中止され、その代替公演として「日本舞踊～その多彩な表現」(10月21日、観世能楽堂)と「とどけ明日へ～継承の轍～日本舞踊公演」(10月12日、国立劇場小劇場)が開催。新作舞踊公演としては、「第5回日本舞踊 未来座 =才(SAI)=」として「銀河鉄道999 一人の少年の才智の物語」(6月3-5日、国立劇場小劇場)が開催された。

観世能楽堂での公演では、新橋芸妓連中も出演し、“花街小唄振り”や“舞踊の所作”について解説やトークをまじえてやさしく分析、鑑賞では「与一段～創作狂言掛かり」(尾上墨雪振付、半田淳子作曲、藤舎呂船作調)を花柳源九郎、西川扇重郎、花柳秀衛で、長唄「藤娘」は尾上紫が踊った。国立劇場小劇場では、企画作品「オデット Ultimate Love ～白鳥の湖より～」(花柳時寿京振付)や、珍しい長唄「翫雀傾城」、長唄「二つ巴」(花柳輔太郎振付。女性舞踊群舞)らを上演。いずれも明日へ期待を抱かせる演目が並んだのは嬉しい。

新作公演では、著名な松本零士原作のコミックを舞台化。日本舞踊の持つ現代性を訴えたと思われるが、月刊『日本舞踊』第74巻8号で、「現在の舞踊家が考えている<日本舞踊>像が、さらに分からなくなって、いっそもっと解体してしまった方がいいかも知れないとも思われた」と書いた龍居竹之介氏に、私も同感である。恐らく、現在の日本舞踊家が持っている技術とは逆方向の表現を選択してしまったのではないだろうか。言葉と一体となる身体表現を、放棄していると見えてくるのである。

高齢舞踊家の活躍

「尾上菊音 百寿を祝う会」(7月21日、紀尾井小ホール)が開催され、菊音は墨雪と、東明「此の君」(尾上墨雪振付)を踊った。二人の全くの素の姿には、なんとも言えぬ存在感があり、竹の姿になぞらえるような、すくすくと真つすぐに伸びる舞踊人生を思わせた。

「至藝をつなぐ 西川扇藏 文化功労者顕彰記念 素の会」(4月18日、国立劇場小劇場)で、扇藏は長唄「松の緑」を踊った。扇の振も律儀に、長年の舞踊への、踊への情熱を示した。洋の世界では考えられないことだ。

流儀の記念公演が相変わらず盛ん

「初世藤間紫十三回忌追善・三代目藤間紫襲名披露 紫派藤間流舞踊会」(1月30日、国立劇場大劇場)、「二代目猿若清方 傘寿記念 第七十四回猿若会 猿若」(4月23日、国立劇場大劇場)、「発足七十周年記念 第五十八回正派若柳流定期公演」

(8月20日、国立劇場大劇場)、「坂東会創立百周年 記念舞踊会」(9月17-18日、国立劇場大劇場)、「若柳亮太改め 若柳吉亮 蔵 名披露目公演 若柳会」(11月20日、国立劇場小劇場)、「七世中村芝翫 十年祭 雀成会」(11月27日、国立劇場大劇場)などが開催された。中では、初世藤間紫の孫である藤間爽子が、舞踊家として三代目紫を襲名するにあたり披露した「京鹿子娘道成寺」と清元「道行初音旅」の静御前(忠信は兄の藤間貴彦改め翔)は女優舞踊家のスタア誕生であり、彼女の今後に大いに期待したい。

グループ活動に新しい芽

藤間流(勘右衛門派)の藤間之宏^{ゆきひろ}、裕太郎^{ひろたろう}、豊彦^{ひこひこ}、直三^{なおぞう}の「黎明の会」(1月29日、日本橋公会堂)と、その直三と花柳貴伊那^{きいなの}が邦楽家たちと組織する「第四回蒼天公演」(8月24日、月島社会教育会館)は、新しい芽である。前者は素踊の探究を、後者は伝統芸能の幅広い層へのアピールを期待したい。共に名を連ねる藤間直三の存在は楽しみである。

その他、ベテランの花柳園喜輔^{そののきすけ}の「日本舞踊 拓のつどい」(3月6日、国立劇場小劇場)、「第六回 花柳珠絃・泉裕紀りさいたる たまゆうの會」(11月8日、国立劇場小劇場)、西川瑞扇^{ずいせん}「朱鷺之會」(11月13日、セルリアンタワー能楽堂)は、さすがレベルの高い技術・創造力で、すばらしい作品を提供した。こうした人の活躍が今日の日本舞踊界を支えているといっている。

話題

令和3年度の文化功労者に西川扇蔵が選ばれたが、令和3年度の文化庁芸術選奨と新人賞に、日本舞踊関係の該当者はなかった。これは日本バレエ界の成長の証しであるが、日本舞踊(琉球舞踊、地域伝統舞踊)を含めた、日本の身体表現の本質への探究心がまだまだ充分ではないという証しともいえる。令和4年度文化庁芸術祭では、山村流双葉会が優秀賞を受賞した。来年度から芸術祭賞の贈賞は廃止されると聞く。一つの役割の終焉である。

ひらの・ひでとし

舞踊評論家。1944年、仙台市出身。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。大学では歌舞伎を専攻。出版社に勤務し『沖繩の芸能』、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。



谷桃子バレエ団 望月則彦・演出振付「レ・ミゼラブル」 撮影：羽田哲也

[バレエ]

「ウイズ・コロナ」、 そしてウクライナへの想い

うらわ まこと

「ウイズ・コロナ」、中小団体への打撃は大

2022年、日本はコロナ禍3年目に入った。3年目にもなると、情報も集まり、ワクチン接種者や感染による抵抗力をもつものも増え、重症化率も減少してきた。したがって、年の後半になると公的な厳しい自粛の指示は消え、夏期には過去最高の感染者数を記録したものの、全体として「ウイズ・コロナ」の意識が強まってきた。

この動きのなかで、社会全体としてもそうだが、バレエなど舞台芸術にとってもっとも好影響があったのは、濃厚接触者、そして待機期間の扱いが緩和されたことである。これにより、年末には累積感染者数が全国で2900万人を超え、バレエ界でもコロナにかかるものは珍しくなくなったが、それで公演が中止になるということはほとんどなくなった。

そのため、とくに都市圏では公演数ではコロナ前に近くなっている。そのなかで年の後半の公演に際しての感染対策は、つぎのような状況であった。まず観客の氏名・住所の登録については不要とするところが増えてきた。一方体温チェック、手指の消毒、さらにマスクの着用はほぼすべてで実施し、また終演後の分散退場も行っているところは多い。

ただし、緩和といっても、コロナ前にはなかった対策のための経費や人員体制が必要なため、中小の団体では負担は大きく、それまでの2年を超える厳しい行動制限により、生徒の減少などで体力を失ったところは回復が遅れている。さらに、従来の文化庁などの助成に加えて、AFF (Arts for the future!) 2など、公的な補助、補填^{ほてん}が受けやすいところに比して、それが難しい中堅以下はより打撃が大きく、発表会など活動に苦しんでいるところは多い。

ウクライナのために動いた日本バレエ界

次に、本年の大きな事件として2月末に始まったロシアによるウクライナ侵攻がある。20世紀にはウクライナもソ連の一部で、キエフ(現キーウ)・バレエもソ連のバレエ団として日本でも人気が高かった。さらに、多くのロシアの、そしてウクライナのダンサーがゲストとして、また、日本を活動の場とするために来日し、現に滞在している。ロシアのバレエ学校で学んだ日本人ダンサーも多い。ウクライナではキエフだけでなく、ドネツクのバレエ人との交流も活発であった。数多い在日のロシア、ウクライナの舞踊家たちは複雑な気持ちをもっているであろうが、現実にはとくに変わらず活動を続けている。

この点に関して、わが国のバレエ団はどうであったろうか。

これまでロシアもウクライナもとくに区別せずに交流してきた日本のバレエ人にとって、ロシアの侵攻、ウクライナの防戦、それによる被害は、大きな衝撃であり、また困惑のもとでもあった。しかし、ウクライナの男性ダンサーが戦いに参加し(戦死したものもいと伝えられている)、女性ダンサーは戦火に追われ、避難を余儀なくされている実態を知って、日本国内でも彼、彼女らを救い、勇気づけようとする動きがでてきた。

その方法はさまざまだが、一部を紹介しておく。まずチャリティーである。現在は演劇の世界で活躍しているが、牧阿佐美バレエ団のプリンシパルとしてウクライナのバレエ団にゲスト出演した経験も多い草刈民代。彼女が芸術監督として、国内外で活躍する日本人のトップダンサーを多数集めて、「キエフ・バレエ支援チャリティー BALLET GALA in TOKYO」を開催した。また、日本に避難してきたダンサーの受け入れ、援助、あるいは連帯の動きもある。たとえば、親交のあったウクライナの女性ダンサーが避難してきたのを機に、ウクライナ支援のチャリティー公演に出演を依頼、観客に現地の生々しい状況を語ってもらった岡本るみ子、そして大阪では針山愛美^{あまみ}がプロデュースする「One Heart 2022」など、各

地でこのような活動が行われている。

もう1つが、戦火のもと、活動が制限されているウクライナのバレエ団の日本公演の実現である。前記したキエフ・バレエ団(ウクライナ歌劇場バレエ団)は、京都出身で長らくここで踊ってきた寺田^{のぶひろ}宜弘の努力により日本公演が実現。出国できたウクライナのダンサーを主体に「キエフ・バレエ・ガラ2022」として7月から8月にかけて全国で多くの公演を実施した。この時副芸術監督だった寺田は、日本でも親しまれているエレナ・フィリピエワを継いで12月に芸術監督となった。このバレエ団はウクライナ国立バレエという名称で年末にも再び来日、『ドン・キホーテ』全幕公演を行っている。



「キエフ・バレエ・ガラ2022」 撮影：瀬戸秀美 写真提供：光藍社

本年強まった傾向

次に、日本全体のバレエシーンを概括する。まず、個々の団体、個々の舞踊家の努力もあって、先に述べたように、やや跛行的であるがじよじよにコロナ前の状況に戻りつつある。

日本のバレエ界の特性の1つとして、バレエ団、そしてバレエ公演が首都圏、関西圏、そして中部地区、とくに圧倒的に東京に集中していることは、この欄でこれまでも再三述べているが、コロナ禍によってそれがさらに強まっている。また、大都市圏以外の地域でも、コロナ禍の影響の受け方によって、団体の体力に格差が生まれつつある。

このようななか、とくに本年、これまでの傾向が強まって明確化してきた現象がある。

1つは、いわゆるバレエ・コンサートやガラ公演、つまり少人数でのソロやパ・ド・ドゥ、また小品をならべた公演が増えていること。トップダンサーを集めたフェスティバル形式のものは前からあったが、さらにいろいろな内容のものが増加している。この理由の1つは、海外のバレエ団の全幕公演がコロナのためにむずかしくなり、そのかわりに主要なダンサーだけが来日し、それぞれが小品を踊るというケースが見られたこと。また海外で名をなした日本人ダンサーが増えたため、オフの時期に彼らやその相手役を集めてプロデュースする公演が東京だけでなく全国各地に広がってきたことがある。

こうなると、主旨や全体の演出が重要になる。上記のウクライナ関連もその1つだし、わが国のバレエ公演の指揮者の立場を確立し、バレエ界に貢献してきた福田一雄の卒寿（90歳）を記念して、関係の深いバレエ団が集まったスペシャル・ガラ「バレエの情景」も注目された。また、現役ダンサー京當侑一籠きょうとうゆういちろうがプロデュースした、日本在住の若手ダンサーのみを集めた「バレエ・エスポワール」も、映像を巧みに利用して記憶に残る。

次に物故舞踊家の振付作品上演の問題。これも日本に少ないものの1つ。今年名古屋の塚本洋子のテアトル・ド・バレエカンパニーが独特の香りをもつ深川秀夫版の『ドン・キホーテ』、谷桃子バレエ団がこの芸術監督だった望月則彦のりひこの演出・振付の『レ・ミゼラブル』、そして昨年亡くなった牧阿佐美の遺作『飛鳥 ASUKA』が牧阿佐美バレエ団で復



テアトル・ド・バレエカンパニー 深川秀夫版『ドン・キホーテ』 撮影：岡村昌夫（テス大阪）

元上演された。さらに現代的バレエとして注目された矢上恵子の作品も、大阪のKバレエスタジオが昨年に引き続き上演している。ただ、これらはみな作品の上演経験のあるところで、これからはもっと広く、一定の条件でどこでも上演できるようなシステムと意識が強まることが望ましい。

また、劇場が老朽化や耐震対策のために改修・建て替えが必要なケースも全国的に増えており、今年には多くの公演やコンクールの会場として長年親しまれてきた東京のメルパルクホール（郵便貯金会館）が閉館。劇場をもたない多くのバレエ団にとって会場の確保がますます重要になった。

公演の映像配信がいろいろな形で増加してきたのも、コロナの影響の1つである。ただ、これが今後定着するかどうかには時を待ちたい。



牧阿佐美バレエ団『飛鳥 ASUKA』 撮影：鹿摩隆司

とくに活発だった東京バレエ団、再出発の牧阿佐美バレエ団

以下、個々のカンパニーの状況を概観、印象的なものを取り上げる。

吉田都芸術監督3年目、開場25年目の新国立劇場では、その記念公演として2022／23シーズンの冒頭に、吉田都の演出による『ジゼル』を新制作・初演した。この作品はオーソドックスで緻密な構成・演出、美術も豪華で国立劇場にふさわしいものであった。ここは観客動員も順調で、古典、現代作品など全体の公演回数を増やそうとしているが、そのためには体制のいっそうの強化が



新国立劇場開場25周年記念公演 新国立劇場バレエ団『ジゼル』（新制作）
撮影：鹿摩隆司

必要のように思われる。

コロナ禍のなかでもとくに活発だったのは東京バレエ団、スケールの大ききでわが国バレリーナのイメージを変えたといわれる上野水香が、古典作品の最後の出演として『白鳥の湖』、『ドン・キホーテ』、『ラ・バヤデール』を踊り、衰えない魅力を示した。ほかに、ジョン・クランコ振付『ロミオとジュリエット』の新制作・初演、ベジャール作品レパートリー化40年を記念する『ベジャール・ガラ』など。

熊川哲也のKバレエカンパニーは、彼の振付作品『カルメン』、『クレオパトラ』を新キャストで再演、さらに新しいダンス作品の創作シリーズ「K-BALLET Opto〈ブティ・コレクション〉」として森優貴振付など3作品を上演している。

昨年主宰者を亡くした牧阿佐美バレエ団は上記した『飛鳥 ASUKA』やローラン・ブティの『ノートルダム・ド・パリ』などで、新たな出発の姿をみせた。松山バレエ団は70歳代半ばになる森下洋子が依然として全幕作品のすべてに主演、驚異的な存在感をみせている。

川口ゆり子がこれが最後となる『タチヤーナ』を踊り、感動を与えたバレエシャンブルウエスト。創立50年の小林紀子バレエ・シアター、さらに上記した谷桃子バレエ団、井上バレエ団、東京シティ・バレエ団、スターダンサーズ・バレエ団、NBAバレエ団なども新演出、新制作を含めて活発に活動している。

さらに、このところ注目されているのは佐々木三^{みか}夏がプロデュースする大和シティー・バレ

東京バレエ団『ラ・バヤデール』 撮影：Koujiro Yoshikawa



エ。広く振付家を起用した創作シリーズとともに、宝満直也の『シンデレラ』を現代のアパレル業界に置き換えた『ガラスの靴』を発表、話題となった。

全国の統括団体日本バレエ協会は、リモートによる振付指導を主体にユーリ・ブルラーク版『ラ・エスメラルダ』を3月に日本初演した。このリモート方式はコロナ対策として他でも行われている。



地主薫バレエ団『シンデレラ』 撮影：尾鼻葵 (Office Obana)

関西・中部地区ではとくに貞松・浜田バレエ団

関西圏、中部地区も、少しずつコロナ前の状況に戻りつつある。そのなかでとくに注目されるのは、兵庫県神戸市の貞松・浜田バレエ団。この一年も古典全幕『コッペリア』、「創作リサイタル」、「バレエ・リュスの世界」、そして長年大人気の自前の『くろみ割り人形』に代えてその現代版を外部の若手振付者に依頼するなど、極めて積極的だ。設立5年目のバレエカンパニーウエストジャパンも地位を固めつつある。

大阪では地主薫バレエ団が昨年に引き続き、若手中心とベストメンバーによる2つの全幕ものを同日に連続上演。本年はアイデアに富んだ『シンデレラ』と、小野^{あやこ}絢子とこの出身

の奥村^{こうすけ}康祐の新国立劇場バレエ団コンピで『ジゼル』を上演している。古い歴史をもつ法村友井バレエ団も、篠原聖一に『クレオパトラ』を振付依頼するなど、着実に活動している。野間、北山大西、カンパニーでこぼこ、佐々木美智子らの団体もコロナに対応しつつ活動を続けている。

京都府では、文化庁の移転（2023年3月完了予定）が進んでいるが、バレエ界はややコロナからの回復が遅れており、そのなかで有馬龍子記念京都バレエ団が『ロミオとジュリエット』などで存在を示している。

名古屋地区では、越智^{おち}実、松岡伶子の2大バレエ団は今年は定例公演のみで大作の上演はなかったが、岡田純奈バレエ団、川口節子バレエ団は例年どおりの活動をみせた。さらに上記したテアトル・ド・バレエカンパニーは40周年記念として、深川版作品公演と併せて、古典と創作で『オータム・バレエガラコンサート』を開催した。

沖縄の緑間^{みどりもり}玲貴主宰の団体トコイリヤが、沖縄の伝統をとり入れた作品を2月に那覇文化芸術劇場で上演したあと、昨年に引き続き東京で春と秋に公演したのも注目される。

海外からの来日も年の前半は本格的にはなかなかむずかしく、シュツットガルト・バレエが3月に、7月には英国ロイヤル・バレエがそれぞれトップダンサーだけ来日してガラ形式で、秋以降は状況がやや好転し、ヒューストン・バレエが『白鳥の湖』、モンテカルロ・バレエ団が『じゃじゃ馬馴らし』、そして前述のウクライナ国立（旧キエフ）バレエが全幕公演を行っている。

全国各地のバレエコンクールも、コロナ禍のもと、表彰式を中止したり簡素化したりしながら、じよじよに活発さをとり戻している。

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『Starting Over』 撮影：HARU

【コンテンポラリーダンス・舞踏】

現実を捉え直す目、 コロナ禍で拡充するダンス環境

堤 広志

2020年に感染が拡大した新型コロナウイルスは22年も収まることなく、年明けから年末まで第6波～第8波が襲った。変異したオミクロン株は弱毒化したものの感染力が強く、舞台業界では相変わらず公演の中止や延期が多かった。そんな中、2月にロシアがウクライナへ軍事侵攻。交流の深いバレエ界では日本人のダンサーや留学生の多くがウクライナやロシアから帰国した。また避難民の受け入れ、チャリティー公演などが盛んに行われた。交流の少ないコンテンポラリーダンスや舞踏では、唯一コンドルズが世界情勢にリアルタイムに反応した。

6月、コンドルズは、ジョン・レノンの楽曲から着想した『Starting Over』（「やり直そう、新しくはじめよう」の意）を初演した。主宰の近藤良平が十字架の前に立ち、鳥や犬とのどかに戯れるが、その後は兵士の進軍シーンも挿入される。ウクライナ侵攻の現実を踏まえつつ、アメリカや日本の現状を相対化し、平和を分かち合う視点を確保して共感と呼んだ。彩の国さいたま芸術劇場の芸術監督に就任した近藤は、自身のプロデュース企画「ダンスのある星に生まれて2022」「ジャンル・クロス」も開催し、新風を巻き起こした。

今在る世界を捉え直した大作

コロナ禍や戦争を直接描いた作品は少なかったが、アーティストの今在る状況を冷静に捉え直す大作が多かった。

笠井勲は稽古場「天使館」を開場してからおよそ50年が経った。途中渡独し、日本を離れた時期をはさむ、カンパニー前期（山田せつ子、大森政秀、山崎広太、杉田丈作ら）



と後期のメンバー（笠井禮示、笠井瑞丈、浅見裕子、上村なおか、櫻井郁也、野口泉、鯨井謙太^{くじらいけんた}鮠^{うなぎ}、定方まこと^{さだかた}）による合同公演『牢獄天使城でカリオストロが見た夢』を開催した。主題は18世紀の詐欺師カリオストロが政治犯の疑いをかけられ幽閉された時、夢みていたのは社会革命や政治革命ではなく、自然界と人間とを結びつける新しい関係性の革命＝ダンスだったという解釈である。ペーター・ヴァイスの戯曲『マラー／サド』も参照し、人権の理想を追い求めてきた自身を重ね合わせたのだろう、笠井の全身全霊を込めて踊る鬼気迫るパフォーマンスは観客を圧倒した。

1972年の旗揚げ以来、結成50周年を迎えた鷹赤兒^{たかあかじ}の大駱駝艦は、新作『おわり』『はじまり』を2作立て続けに



大駱駝艦『おわり』 撮影：川島浩之

発表した。これらは消滅と誕生を繰り返す宇宙をテーマとした連作で、宇宙の謎とされているダークマター、ファントムエネルギー、ホワイトホール、ブラックホールなどに舞踏手が扮して登場する。『おわり』はブラックホールに吸い込まれ収縮する宇宙を、『はじまり』では一転してホワイトホールから物質が放出されて拡大し、新たな銀河が膨張していくさまを表現した。超常的な宇宙の謎を擬人化し、壮大なモチーフを取って身体で表現しようとする無茶ぶりが、逆に観客のイマジネーションを豊かに刺激して、舞踏の持つ魅力と可笑しみが余す所なく発揮されるスペクタクルとなった。

だが、麿の妄想力はそこで終わらない。両作ともラストでは全員そろいの水色のスーツを着て、忌野清志郎張りのポップなオリジナル曲「ラララ サピエンス」を歌い踊る。サビの「ラ～ララ～ララ～ サピエンス」の繰り返しに呼応して「どこへ行くの」「どうするの」「をどるのさ」「時間の終わりまで」と合いの手を入れる。作詞は麿自身だが、宇宙の終わりまで人類が保たないことを暗示する幕切れとなった。

勅使川原三郎は、その稀有な才能が改めて世界に再認識された。新国立劇場の新制作バロック・オペラ、グルック作曲『オルフェオとエウリディーチェ』の演出に起用され、振付・美術・衣裳・照明を含む透徹した深い美意識で喝采を浴びた。鈴木優人^{まさひと}の指揮、オルフェオにローレンス・ザップ、エウリディーチェにヴァルダ・ウィルソン、愛の神アモーレに三宅理恵の配役にダンスアンサンブル（佐東利穂子、アレクサンドル・リアブコ、高橋慈生^{じゆう}、佐



勅使川原三郎演出・振付『オルフェオとエウリディーチェ』
撮影：堀田力丸／写真提供：新国立劇場

藤静佳)を織り込み、登場人物の心理をダンスで象徴的に表現した。佐東がエウリディーチェの魂のように空間や光と戯れて舞うダンスは楽曲や歌声と有機的に絡みつき、時に音楽を増幅するように舞台を牽引した。

暗闇に浮かび上がる巨大な白い皿のような円形舞台と白百合の舞台美術が印象的で、物語の進行とともに照明を変化させ、地上と冥界を描き分け、生死を超えた愛を淡麗な抽象美でシンプルに描いた。

またこの年、勅使川原は自作ドローイングの映写とともに踊る新シリーズ「ドローイングダンス」を始動し、『失われた線を求めて』を初演。「アップデートダンス」シリーズでは、佐東が新作ソロダンス『告白の森』を初演し、自作のテキストとともに身体詩のような幻想世界を展開した。

さらに勅使川原は、イタリアのベネチア・ビエンナーレのダンス部門で金獅子功労賞を日本人として初受賞。日本の文化功労者にも選ばれた。

金森稷率いるNoism(りゅーとぴあ 新潟市民芸術文化会館専属舞踊団「Noism Company Niigata」)は、新潟の歴史と文化を掘り下げた。佐渡島の太鼓芸能集団「鼓童」と初の本格的なコラボレーションをした、“鬼”がテーマの新作二本立てである。

一幕『お菊の結婚』は、ストラヴィンスキーのバレエ音楽『結婚』を用い、金森が独自に解釈・演出。プッチーニのオペラ『蝶々夫人』に影響を与えたピエール・ロティの小説『お菊さん』を基に、明治初頭の日本を訪れたフランス海兵将校ビエール(ジョフォア・ポプラヴスキー)と、長崎の遊郭の遊女お菊(井関佐和子)の「現地婚」を描いた。お菊をはじめとした日本人は人形振りで踊り、西洋視線のオリエンタリズムを批判的に扱った。同時に、外国人を排除して殺める日本人の“鬼”の内面性を描き、お下げ髪の井関は可憐ながら芯の強さを秘めた演技で魅せた。

二幕『鬼』は、現代作曲家の原田敬子に「新潟」をテーマに依頼した新曲による鼓童との共演作。役行者えんのぎょうじや(山田勇気)率いる修験者たちが佐渡に渡り、遊女たちと出会う。そこには遊郭を開いた清音尼せいおんびくに(井関)という尼僧がいたという設定。原田の新曲は、控えめにして精妙。大小の和太鼓類はもとより、銅鑼や鳴り物、奏者の息遣いまで、さまざまな音触を駆



Noism×鼓童『鬼』 撮影：村井勇／写真提供：りゅーとびあ 新潟市民芸術文化会館

使して有機的な響きの実験を試みている。それに応える鼓童のメンバーには演奏家としての新境地となった。Noismにとっても新潟の文化や歴史を題材にしなが、人間の内部に潜む“鬼”とは何かを探り、体現する作品となった。

233

平原慎太郎は、神奈川県民ホール開館50周年記念でフィリップ・グラスのオペラ『浜辺のアインシュタイン』の新演出に挑んだ。1976年のロバート・ウィルソン演出による世界初演は「イメージの演劇」と呼ばれ、天才物理学者アインシュタインの人生にまつわる断片的なモチーフがいくつか設定された。当時は核戦争の不安があり、タイトルも核戦争後を描いたネヴィル・シュートのSF小説『渚にて』からインスパイアされているが、平原はその時代状況を振り返りながら、ミシェル・フー



平原慎太郎演出・振付『浜辺のアインシュタイン』 撮影：加藤甫

コー、フリーダ・カーロなど自分の生き方を貫いた歴史的人物をキャラクターに設定したり、自由の女神の足首が鎖でつながれていたりなど、現在の視点から逆照射した。巨大なビニールシートを駆使して津波や福島原発事故、放射性物質による海洋汚染などのイメージも重ねていく。半世紀近く経った今も、世界が再び核や人権の危機に晒されていることを示唆する圧巻の舞台となった。

ダンスへの疑義と現実への問題意識

比較的若いミレニアル世代の女性アーティストの表現も注目された。彼女らに共通するのは既存のダンスへの疑義であり、自らの手で現実を捉え直す意識である。

下島^{しもじま}紗^{いさ}主宰のケダゴロは、新作『세월』(「セウォル」のハングル表記)を初演した。2014年、韓国の海上で大型旅客船が転覆・沈没した事故に真正面から向き合った意欲作で、遭難した乗船者たちの極限状況を描いた。ただし、事件そのものを詳細に再現するものではない。舞台にはオレンジ色の平台が積み重ねられ、その上に載っていたダンサーたちが降りるとセットは崩壊し、頭上の拡声器から「가만히 있어」(カマニイツ:「動かないで」の意)という韓国語のアナウンスが断続的に流れる。そして韓国では有名な歌「차라차라(チャラパパ)」が繰り返し流れては、奇妙な振付のダンスをユニゾンで展開する。また日本との領土問題でも知られている歌「独島は我が領土」も使用される。シーンによっては、腕立て伏せ、2人1組になったの倒立、息を止めるなど、肉体訓練的な動作もある。

下島は、出演者の身体に過酷なまでに負荷をかける創作法で作品を発表してきている。「ダンス」とは、世の中を解釈する為の一つの手法である」という考えのもと、既存のダンスの美意識に染まらず、肉体実験を繰り返している。観客にダンスを鑑賞してもらうのではなく、観客とともに社



ケダゴロ『세월』 撮影：草本利枝

会について考えてもらうためのツールとしてダンスを用いている。直接知り得なかった社会的
事件を批判的に取り扱い、観客もその状況を目撃することで、事実を認識し、思考を巡ら
していきかけとなることを企図している。

下島はこれまでも、オウム真理教の麻原彰晃を扱った『オムツをはいたサル』（2017年）
や連合赤軍リンチ殺人事件を題材とした『SKY』（2018年）などを発表。松山ホステス殺害
事件の整形逃亡犯・福田和子が題材の『ビョーズカズコーズ』（2021年）も再演ツアーした。

中川^{あやね}絢音率いる水中めがね^ね∞は『GOOD COW^{けん} 権』を初演。冒頭からパンキッシュで
狂騒的なロックに乗せ、総勢17名のダンサーが劇場空間全体を使って激しいアクションを
展開する。やがて中2階から飛び下りたり、全員が包丁を握って威嚇したりと、自傷や加害、
投身自殺、窒息死などを想起させるパフォーマンスへ移っていく。シンプルな動きのモチーフ
だが、焦燥や苛立ちの感覚がストレートにヒリヒリと伝わってくる。「自死に至る人の身体性」
に着目し、描かれるのは死に囚われた人びとである。

中川は幼少期よりバレエと日本舞踊を学び、2つのダンススタイルの間でジレンマを抱え
ながらハイブリッドに融合させた創作を試みている。そうした中川の問題意識は、現実社会
にも向けられている。年間自殺者が2万人を下らない日本では近年、拡大自殺や無差別巻



水中めがね∞『GOOD COW 権』 撮影：前澤秀登

き込み型事件も増えている。生きにくさや苛立ち、いつ暴発するかわからない不安定な自分たちをどう飼いつづらることができるのか。同時代的な問題意識と感覚が端的にパフォーマンスに表れていた。

倉田翠^{みどり}は、新作『今ここから、あなたのことが見える／見えない』を発表した(主催:大丸有SDGs ACT5実行委員会、一般社団法人ベンチ)。東京の中心地である大手町・丸の内・有楽町で働くワーカーを公募して参加を求めた取り組みで、有楽町のオフィスビルのワンフロアを会場にしたパフォーマンスに挑んだ。一見ドキュドキュのような構成だが、実際はポストドラマ演劇に近い。参加者一人ひとりが自己紹介するように語り出す。いろいろな人がいる。さまざまな社会的現実が立ち現れる。無個性に思えた個人の立場がクローズアップされる。人はなぜ生きるのか? なぜ働くのか? 世界を認識する解像度が上がるパフォーマンスとなった。

倉田はこれまでも、薬物依存の回復施設の入所者たちや地域の高齢者など、現実の“人ど”向き合いながら作品化してきた。そこに生じる事象をフィクションとして立ち上がらせる「ダンス」の可能性を探求し、数々のプロジェクトを成功させている。



倉田翠演出・構成『今ここから、あなたのことが見える／見えない』 撮影：加藤甫

コロナ禍で徐々に拡充するダンス環境

コロナ禍は舞台活動にダメージを与えているが、アーティストをサポートしていくレジデンスや再演の機会も増えた。

穂の国とよはし芸術劇場 PLAT(愛知県豊橋市)では、2017年度より公募の「ダンス・レジデンス」事業を続けており、これが多くのアーティストの創作・発表の場となっている。

コロナ禍でオープンが遅れたダンスハウス「Dance Base Yokohama(DeBY)^{ディビー}」では当初の計画を変更し、レジデンスなどアーティスト支援プログラムを拡充。2022年は創作したレパートリーを「パフォーミングアーツ・セレクション」として全国7都市で再演ツアーした。

ヨコハマダンスコレクションの「コンペティション」ではコロナ禍以降、城崎国際アートセンター(KIAC)やアーキタンツがレジデンスでアーティストをサポートする賞を提供している。

横浜赤レンガ倉庫1号館は新たな振付家制度を2022年にスタートし、2年間の任期で梅田宏明が選ばれた。

このほか、各地のコンペやフェスティバルも、特に若手アーティストにとっては評価や実績を獲得し、再演の機会となっている。再演を繰り返していくことで、作品のブラッシュアップも図れるようになった。

こうしたなか、俳優・ダンサーの森山未来の動向が注目された。森山は出身地・神戸のデザイン・クリエイティブセンター神戸(KIITO)の創作プログラムに招かれ、脳科学者・認

森山未来×中野信子×エラ・ホチルド「FORMULA」 撮影：平林岳志



知科学者の中野信子とコラボレーションした『FORMULA』を試演。さらにそれを掘り下げ、振付にエラ・ホチルドを迎えて全国をツアーした。森山自ら各界のトップクリエイターをキュレーションして発展させ、ロビーを含めた劇場全体を展示空間のように構成し、作品をより深く共有できる趣向も施した。

一方、森山自らの発案によりアーティスト・イン・レジデンス神戸 (AiRK) を開設。KIITOには宿泊施設がなかったことから、滞在創作に打ち込む芸術家への無償提供を目指し、運営資金をクラウドファンディングで募った。今後はAiRKを拠点に市内のアート文化施設とも連携し、充実して創作できる仕組みをつくる予定で、神戸市はパブリックアートで観光誘客する「KOBE Re:Public Art Project」のメインキュレーターに森山を任命した。

もう一つ注目されたニュースがある。伊藤郁女^{かおり}がフランス東部のストラスブール・グランテスト国立演劇センター「TJP」のディレクターに就任が決まった。日本人がフランスの公共劇場の監督となるのは快挙である。日本とどのような連携が可能なのか、今後に期待したい。

つつみ・ひろし

1966年川崎生まれ。文化学院文学部演劇科卒。アート、エンタメ、演劇、ダンス等の専門誌編集を経てフリー。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。トヨタコレオグラフィ―アワード選考委員、ガーディアン・ガーデン演劇フェスティバルやSAI International Dance Festivalの審査員を歴任。編著に空飛ぶ雲の上団五郎一座『アチャラカ再誕生』、『現代ドイツのパフォーミングアーツ』、『ピーター・ブルック―創作の軌跡―』等。

[テレビドラマ]

コロナ禍の向こう側へのまなざし

太田 省一

原点回帰のなかの新たな試み

原点回帰。それが、2022年のテレビドラマに見られた傾向のひとつだ。

たとえば、NHK連続テレビ小説『カムカムエヴリバディ』。1961年に放送が始まった「NHK連続テレビ小説」は作品の9割が女性を主人公としており、初期の頃は特に戦争を体験した女性の一代記が多かった。『カムカムエヴリバディ』はその朝ドラの原点を踏まえている。

ただそこには、ヒロインを1人ではなく母娘三代の3人にするという新機軸があった。そこに脚本の藤本有紀ならではの伏線回収の名人技も加わり、100年に及ぶ複雑な運命の糸が絡む物語が感動を呼ぶ、今までにあまりない朝ドラとなった(第48回放送文化基金賞番組部門テレビドラマ番組奨励賞、同脚本賞:藤本有紀/東京ドラマアウォード2022作品賞連続ドラマ部門優秀賞、同助演男優賞:オダギリジョー、同脚本賞:藤本有紀/第60回ギャラクシー賞テレビ部門上期入賞)。

複雑な人間関係を描いて巧みだったという点では、1963年の放送開始以来、日本史上に実在した武将などの生涯を描いてきたNHK大河ドラマの一作『鎌倉殿の13人』も同様だ。三谷幸喜の脚本は、基本的史実を踏まえながらもその余白への想像力を駆使し、大河ドラマの原点でもある権力闘争を軸にした濃厚な人間ドラマを紡ぎ上げた。

その一方で、小栗旬演じる主人公・北条義時をありがちな理想主義者ではなく、冷徹なダークヒーローに仕立て上げたのは新鮮な仕掛けだった。悲劇の連鎖のなかにコミカルな場面を織り込む緩急の妙も円熟味を増し、三谷脚本のひとつの到達点を示した。

双方の作品に共通するのは、原点回帰のなかに新たなドラマの可能性を見出そうとする姿勢である。そしてそれは、現在の日本社会のリアリティを浮き彫りにするうえでも発揮されるものだ。実際、私たちの生きる原点である日常をとらえ直し、そこに新たなドラマを発見しようとする志向が、2022年の優れた作品に見られたもうひとつの共通項だった。

日常と地続きにある犯罪を描く

たとえば、日常生活と犯罪の関係を描いた作品に、その志向はよく表れていた。一見平

穏な日常のただ中に犯罪という非日常が突如姿を現すとき、そこにどんなドラマがあるのか？ そう問いかけてくる作品が目を引いた。話題を集めた菅田将暉主演の『ミステリと言う勿^{なか}れ』(フジテレビ)などもそうした一面を持つ作品だが、ここでは特に2つの作品を取り上げる。

まずは、中村倫也演じる弁護士と有村架純演じるパラリーガルがバディを組み、持ち込まれる案件の背後にある意外な人間ドラマを探っていく『石子と羽男 —そんなコトで訴えますか?—』(TBS)。2人に持ち込まれる相談は、スマホゲームへの課金トラブルなどどこでも起こりそうな小さなもの。だが解決の糸口をたどっていくと、隠された人間関係のもつれや関係者の意外な思惑が浮かび上がってくる。塚原あゆ子の洗練された演出などもあって、魅力的な作品になった(第60回ギャラクシー賞テレビ部門上期奨励賞)。

一方、『初恋の悪魔』(日本テレビ)の場合、メインとなる犯罪は連続殺人事件というおどろおどろしいものだ。それゆえに林遣都、仲野太賀、松岡茉優、柄本佑の個性豊かな4人が織りなす恋愛あり友情ありの青春ドラマのような日常との対比が際立つ。だが双方の世界は切り離されているのではなく、むしろ地続きだ。タイトルの通り、「初恋」と「悪魔」は共存している。坂元裕二の脚本は、印象的なセリフのやり取りで両極端な2つの世界を結び合わせていて相変わらず鮮やかだ。

テレビへの自己反省を促すドラマ

さらに違う角度から社会と犯罪の関係を描こうとした作品もあった。『エルピス —希望、あるいは災い—』(関西テレビ)である。

長澤まさみ演じるテレビ局の女性アナウンサー・浅川恵那が、連続殺人事件の犯人とされた死刑囚が冤罪である可能性を知り、眞栄田郷敦演じるディレクター・岸本拓朗とともに取材を始める。そして新たな証拠を探り当て真相に迫っていくが、政治家からの圧力やテレビ局側の忖度によって壁にぶち当たる。

司法制度の問題点をテーマにしたドラマは、民放のプライムタイムではきわめて珍しい。と同時に、テレビ報道、ひいてはテレビそのもののあり方も狙上に載せられている点が鋭く、また新しい。そこにはテレビへの自己反省的な視点、そして「ドラマがどこまで社会の矛盾や問題に切り込んでいけるのか？」という真摯な問いかけがある。

この意欲的な企画の実現には、斜陽国となった近未来の日本を舞台にAIに選ばれた17歳の少年が衰退した地方都市を変えるため理想の政治を目指して奮闘する『17才の帝国』(NHK、第60回ギャラクシー賞テレビ部門上期奨励賞)のプロデューサーでもある佐野亜裕美の役割が大きかったと聞く。渡辺あやの脚本は、浅川と鈴木亮平演じる政治部記者・斎藤正一の恋愛模様、お坊ちやま気質だった岸本の成長物語といったエン

ターテインメント的要素を巧みに織り交ぜながら、見応え十分の社会派サスペンスに仕上げている。

この作品が、ステレオタイプ化された娯楽作品が主流を占める現在のドラマ界に一石を投じたことは間違いない。ドラマの可能性を広げる意義深い試みであった。

コロナ禍と向き合って

ここ数年、私たちの日常を根底から揺るがしてきたのがコロナ禍であることは言うまでもない。それに伴い、コロナ禍という「日常化した非日常」をテレビドラマはどう扱えるのか?という課題が生まれていた。

しかしながら、結局テレビドラマはその問いに対峙することを避けてきた節がある。確かに、「密」を避けるため出演者やスタッフが一つの場所に集まらず、個別に撮影した映像をもとに編集、物語の構成をおこなった「リモートドラマ」と呼ばれるドラマは何本か制作され、そこには秀作もあった。だが多くは、コロナ禍のもたらしたライフスタイルへの表面的影響をドラマの設定として持ち込む程度にとどまっていた。

そうしたなか、『あなたのブツが、ここに』(NHK)は、コロナ禍が私たちの人生にとってどのような意味を持つのか?という問いを真正面から見据えた作品だった。

仁村紗和演じる女性は、キャバクラに勤めるシングルマザー。ところが、コロナ禍によって失職。そこで就職したのが、縁もゆかりもなかった宅配便のドライバーだった。彼女は慣れない仕事に悪戦苦闘し、落ち込む。

ほかにも劇中では、コロナ禍が変え、深刻化させた生活の様子が活写されている。主人公の実家のお好み焼き屋は客足がガタッと落ち、苦境に陥っている。宅配便の顧客である街の人々も、コロナによって予定していた仕事がキャンセルになったり、夫の介護をしているため極度に感染を恐れて宅配便のドライバーを玄関にも近づけないよう邪険に扱ったりしている。

このようにコロナ禍は、至るところに閉塞感をもたらす。だが主人公は、同僚や配達先の人々と時に衝突し、時に悩みをともに解決するなかで自分自身も救われていく。つまりこれは、コロナ禍で孤立した人々が再び「つながり」を取り戻していくドラマなのだ(第60回ギャラクシー賞テレビ部門上期入賞)。

コミュニケーションの本質とは

そしてそうした「つながり」の意味、言い換えれば「コミュニケーションとはなにか」を根本から考えさせてくれた作品が、『silent』(フジテレビ)である。

若者の恋愛ストーリーではあるが、その根底には、恋愛という枠を超えて、人と人がコミュニケーションを取るとはどういうことか？ わかりあえるとはどういうことか？ という普遍的な問いが横たわっている。

川口春奈演じる青羽結と目黒蓮演じる佐倉想は、高校時代に交際していた。その後疎遠になっていたものの、偶然再会を果たす。そのとき想は、病気によって聴覚障害者となっている。ただこの作品は、2人を絶対的な中心ではなく、2人の家族や友人、夏帆が演じる生まれつき聴覚障害のある女性など、周囲の人々との関係性のなかで描くことに大きく力点が置かれている。時には、そうした人々が主役としてきめ細かく丁寧に描かれる。

そこから、実はコミュニケーションとは多様なものであることが見えてくる。単に「聞こえる／聞こえない」ではなく、想のような中途失聴者、つまり聞こえる世界と聞こえない世界の両方を知る存在がいる。そうした人々が互いに交わり、音声、手話、文字など多彩な手段でやり取りをする。

もちろんそこには生きづらさ、コミュニケーションの困難さがつきまとう。だが一方で、そうした壁を越えて通じ合えたと思える瞬間があり、それが生きる希望になる。この作品が教えてくれるのは、そんなコミュニケーションの持つ両面性という普遍的な本質だ。

コロナ禍がまだまだ続く2022年という年にこのような作品が登場したことは、示唆的である。直接コロナ禍を題材としてはいないが、そこで描かれる物語は、コロナ禍がもたらした孤立から再び連帯へと向かう未来の世界のメタファーに思えるからである。そこに読み取れるのは、ポストコロナの時代、コロナ禍の向こう側へのまなざしだ。

おわりに

他にも、恋愛感情や性的欲求をもたない「アロマンティック・アセクシュアル」の男女の共同生活をとおして家族のありかたを模索する『恋せぬふたり』（NHK）、父子家庭で、ろう者の父とそのコミュニケーションを助けてきた娘が結婚を機に親離れ・子離れする顛末を描いたホームコメディ『しずかちゃんとパパ』（NHK）、実在の俳優・松尾諭の自伝的ドラマで、実際に関わりのあった俳優たちが本人役でも登場する『拾われた男』（NHK）、夫と娘のもとに小学生の体を借りた亡き妻が戻ってくる『妻、小学生になる。』（TBS）、頑固な父親と「男を見る目がない」三姉妹の日常を描くホームドラマ『おいハンサム!!』（東海テレビ）といった良作があった。

2022年は、SNSとドラマの関係が話題になった年でもあった。SNSで視聴者が盛んに「考察」を披露し、人物描写やストーリー展開への疑問を書き込む「反省会タグ」がトレンドにもなった。それも、ドラマの楽しみ方のひとつだろう。だが他方で、ここで取り上げた作品

のように、すぐには言葉にならない深い感動や気づきを与えてくれる作品が多く生まれたことを記憶に留めておきたい。

おおた・しょういち

社会学者・文筆家。テレビと戦後日本、お笑い、アイドル、ドラマなどをテーマに執筆活動続ける。著書に『放送作家ほぼ全史』（星海社新書・2022）、『水谷豊論』（青土社・2021）、『攻めてるテレ東、愛されるテレ東』（東京大学出版会・2019）、『紅白歌合戦と日本人』（筑摩選書・2013）など。放送批評懇談会主催のギャラクシー賞テレビ部門選奨委員。

Afterword

編集後記



「ウクライナの3劇場ディレクターインタビュー：レーシャ・ウクラインカ劇場」から ▶P.106

プーチンのロシアが戦争を始めてから一年が経つ。ウクライナでの戦争を機に各国は軍備増強に舵を切った。昨年（2022年）は世界の政治指導者たちが戦争体制へ政策を転換した年として、歴史に記憶されるのだろうか。

新型コロナとの闘いで疲弊していた生活を戦争が襲った。文字通りダブルパンチだった。幸いなことに、パンデミックは徐々に収束の兆しを見せている。しかし、未知の感染症の流行と戦争が私たちに与えた衝撃の大きさは測りがたい。

覇権をめぐる大国間の争い、資本主義の限界、環境破壊、貧富の格差、ジェンダー不平等、移民・難民の受け入れ、社会の分断、ハラスメント、原発回帰など、国内外を問わず人類の矛盾が一気に噴き出したと言っても大袈裟ではないほどの一年だった。そこへ安全保障に対する危機感が加わった。一年前には想像もできなかった事態である。

今、私たちは転換期にいる。こうした不安定な時期に、あらためて文化活動の意義を考える手がかりを作りたい。編集部一同はそのように考えて本年鑑を作成した。ここに集められた寄稿やインタビューをきっかけに、演劇を通して世界を知り、文化の価値を実感する人が一人でも増えて欲しい。そう私たちは願っている。

今回の「シアター・トピックス2022」について簡単に紹介しよう。

本年（2023年）は『国際演劇年鑑』の創刊50周年に当たっている。そこで、国際演劇協会（ITI）日本センター常務理事・事務局長の曾田修司氏に、日本センター草創期を振り返っていただいた。第二次世界大戦後の日本演劇の海外交流の事情が詳しく描かれている。ユネスコの演劇舞踊分野で活動が続けてきたITIと日本センターが日本の伝統演劇、現代演劇、前衛演劇を世界に橋渡した役割の大きさが確認できよう。



「ウクライナの3劇場ディレクターインタビュー：ルハンスク劇場」から ▶P.114



「ウクライナの3劇場ディレクターインタビュー：イヴァン・フランコ劇場」から ▶P.120

「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」にはウクライナの演劇人の声が集められている。公演を継続しているキーウ市のレーシャ・ウクラインカ国立アカデミック劇場、前線に近い東部のルハンスク州立アカデミック・ウクライナ劇場、そして西部のイヴァノ＝フランキウスク・イヴァン・フランコ国立アカデミック劇場で活動が続ける演劇人の、砲撃と隣り合わせの緊迫した日々が、活字を通して見える。

ロシア人演出家ティモフェイ・クリャーピンのインタビューも読んで欲しい。2019年10月に東京芸術劇場に招聘され、私たちに鮮烈な印象を残した、手話による『三人姉妹』の演出家である。彼は今ロシアを去り、欧州で活躍している。

2022年は沖縄本土復帰50年の節目の年でもあった。俳優の瀬名波孝子氏と国立劇場おきなわ芸術監督の金城真次氏の対談を中心に、論考とコラムを合わせ、「沖縄芝居」の特集を組んだ。本土には、地元の感情を無視して与那国島にミサイル部隊を配備し、日米共同訓練さえも実施する日本政府の姿勢を支持する向きもあるが、いかがなものか。1979年に文芸坐ル・ピリエで観たレクラム舎の『人類館』(作：知念正真^{ちねんせいしん}、1976年演劇集団「創造」初演)の衝撃が忘れられない私は、国家目線の安全保障の論理を内面化して軍備増強に賛同する論調に違和感をぬぐえない。

特集「紛争地域から生まれた演劇14」は、2022年12月に東京・高田馬場のプロトシアターで行われる予定だったリーディング公演『Bad Roads』についての報告である。作家はウクライナのナタリア・プロズビト。残念ながら感染症対策のため公演は中止となったが、演出の生田みゆき氏に作品の意義を論じていただいた。



「ティモフェイ・クリャービン インタビュー」から ▶P.132



「激動の沖縄の歴史映す『沖縄芝居』」から ▶P.135

海外の演劇事情を紹介する「世界の舞台芸術を知る2021/2022」は、毎年掲載している中国、韓国、アメリカ、イギリス、ドイツ、フランス、ロシアの報告に加えて、スペイン、イタリア、フィンランド、リトアニアについても貴重な報告を寄稿していただいた。なかでも、ソ連時代の過去と決別し、独自の表現を打ち立てようとするリトアニア演劇事情の報告は興味深い。

多くの国々の演劇事情報告から聞こえてくるのは、コロナ禍からの回復が鈍いという切実な声である。観客動員数がコロナ以前に戻らないというのだ。たとえば「ドイツ」の報告者エーファ・ベレントによると、「2019年まで比較的安定して年間330万人の入場者を確保」してきたドイツの劇場は、「ベルリンの壁崩壊以来、もしかすると最悪の観客減を経験している」という。もちろんその原因は、コロナ禍による生活習慣の変化やウクライナ戦争で上昇したインフレ率とエネルギー危機に他ならないが、同時に彼女は、今劇場は構造的・芸術的な再編成の過程にあると指摘する。

劇場は差別に対して敏感で、ジェンダーの点で公正で、家族に優しい労働環境になるべきだとベレントは言う。ハラスメントの土壤ともなってきた、男性が指導的立場の多数派であった時代のヒエラルキーを排し、多様な人材が職種を越えて対等な賃金体系で働ける環境が必要だという彼女の意見は傾聴に値しよう。

「日本の舞台芸術を知る2022」には、「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・舞踊」「テレビドラマ」の回顧を寄稿していただいた。いずれも定点観測的な意味もあり、過去の寄稿と読み比べることで、各ジャンルの年ごとの特徴が読み取れる。



「リトアニア：ディストピアの時代」から ▶P.090



「ドイツ：過酷な時代を反映し、解決策を探る演劇」から
▶P.052

透明度の高い制作体制を求める切実な声は日本でも上がっている。残念なことに、昨年も演劇界ではハラスメントの問題が数多く俎上に載った。当然のことながら、ハラスメントは許容されるべきではない。多くの俳優、スタッフの献身的な努力の成果が純粋な目で見られなくなってしまうとは、なんと悲しいことではないか。

248

国際演劇協会（ITI）日本センターでは、昨年10月、ハラスメント防止のためのガイドラインを策定した。『国際演劇年鑑』編集部も、いかなるハラスメント行為も許容せず、演劇界のハラスメント問題について真摯に向き合っていくことを明記する。

2023年3月17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」から一震災・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、14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 (2023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
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
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

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

宝塚 歌劇

阪急阪神東宝グループ



TAKARAZUKA REVUE



Hankyu Corporation

宝塚大劇場

阪急宝塚駅下車(水曜定休)
※2023年4月22日より月曜定休。

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!

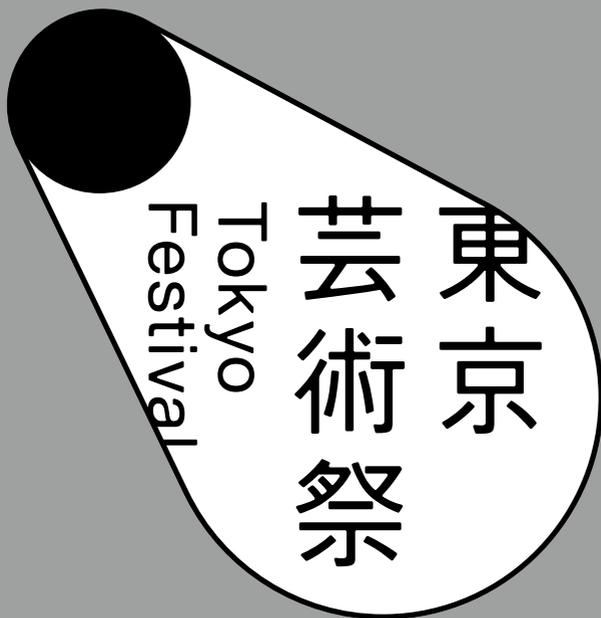
一般前売に先立ち最も早くチケットをお買い求めいただけます。
入会申込書のご請求・お問い合わせは

Tel. **0570-00-8739**

(10:00~17:00/水曜定休)

※2023年4月22日より月曜定休。

※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/>

Twitter https://twitter.com/tokyo_festival

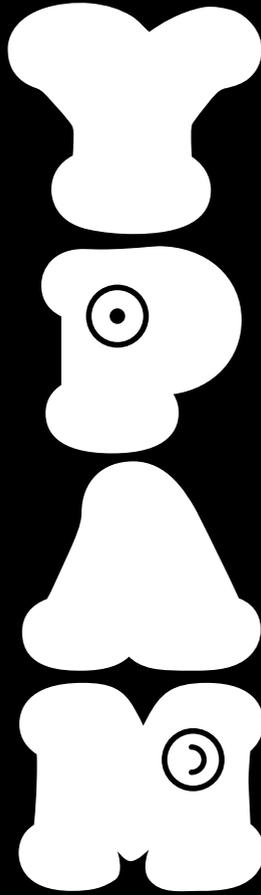
Instagram https://www.instagram.com/tokyo_festival/

主催：東京芸術祭実行委員会

[豊島区、公益財団法人としま未来文化財団、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

[Toshima City, Toshima Mirai Cultural Foundation, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture (Tokyo Metropolitan Theatre & Arts Council Tokyo), Tokyo Metropolitan Government]



Yokohama
International
Performing Arts
Meeting

2023.12.1-17

yakam.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。



大劇場 小劇場 演芸場 伝統芸能情報館

〒102-8656 東京都千代田区隼町4-1

地下鉄「半蔵門駅」「永田町駅」下車

<https://www.ntj.jac.go.jp/> **03-3265-7411**(代表)

国立劇場チケットセンター 0570-07-9900

国立能楽堂

〒151-0051 渋谷区千駄ヶ谷4-18-1

電話 03-3423-1331(代表)

JR「千駄ヶ谷駅」下車
都営地下鉄「国立競技場駅」下車

国立文楽劇場

〒542-0073 大阪市中央区
日本橋1-12-10

電話 06-6212-2531(代表)

地下鉄 近鉄「日本橋駅」下車

国立劇場おきなわ

〒901-2122 沖縄県浦添市
勢理客4-14-1

電話 098-871-3311(代表)

伝統が今日に生き明日につながる松竹演劇



歌 舞 伎 座

東京都中央区銀座4-12-15
03-3545-6800

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 安孫子 正
吉岩 正晴

常務理事 曾田 修司

理事 安宅 りさ子
伊藤 洋
大笹 吉雄
小田切 洋子
糟谷 治男
木田 幸紀
坂手 洋二
真藤 美一
中山 夏織
野村 萬斎
林 英樹
坂東 玉三郎
菱沼 彬晃
松田 和彦
三輪 えり花
和崎 信哉

監事 岸 正人
小林 弘文

顧問 大谷 信義
河村 潤子
迫本 淳一
田之倉 稔
野村 萬
波多野 敬雄
堀 威夫
松岡 功

(2023年3月27日現在)



文化庁委託事業

令和4年度 次代の文化を創造する新進芸術家育成事業

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（オフィス宮崎）、多田茂史、中島香菜
編集スタッフ	綾田将一、吉岐照美、櫻井拓見、中山夏織、村上理恵、山田真里亜、横堀心彦
翻訳	〈日本語版〉 田村容子（中国語）、石川樹里（韓国語）、萩原健（ドイツ語）、 並河咲耶（イタリア語）、石川麻衣、後藤絢子、中森拓也（以上、英語） 〈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（オフィス宮崎）、 エレナ・ゴールドスミス（オフィス宮崎）、角田美知代、ドナカ・クロウリー、 トニー・ゴンザレス（オフィス宮崎）、マーク・大島、 マット・トライヴォー（オフィス宮崎）、リチャード・エマート
校正・校閲	〈日本語版〉 アンドレイ・ナスチューク、垣花理恵子、後藤絢子、 白石実都子（オフィス宮崎）、多田茂史、中島香菜、中森拓也 〈英語版〉 アンドレイ・ナスチューク、大内淳子、萩野哲矢、小西道子、 サイモン・ンドオ、白石実都子、マシュー・ホーン、 平野都子（以上、オフィス宮崎）、多田茂史 〈戯曲集〉 安宅りさ子、アンドレイ・ナスチューク
協力	ウクライナ作家連盟、牛田さとみ、木村文、日本リトアニア友好協会、藤盛愛加
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2023 世界の舞台芸術を知る

Theatre Yearbook 2023 Theatre Abroad

発行日 2023年3月27日

発行者 公益社団法人 国際演劇協会日本センター

〒151-0051 東京都渋谷区千駄ヶ谷4-18-1 国立能楽堂内

Tel: 03-3478-2189 Fax: 03-3478-7218

mail@iti-j.org <http://iti-japan.or.jp>



本年鑑は、公益社団法人国際演劇協会日本センターが文化庁の委託事業として実施した、令和4年度「次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」の成果をとりまとめたものです。本年鑑の複製、転載、引用等の際は、発行者までご連絡ください。落丁・乱丁本はお取り替えいたします。

© Japanese Centre of International Theatre Institute 2023

Printed in Japan



Japanese Centre
of
International Theatre Institute