

国際演劇年鑑2025

Theatre Yearbook 2025

Theatre Abroad

CHINA

SOUTH KOREA

VIETNAM

ISRAEL

PALESTINE

USA

UK

GERMANY

AUSTRIA

SWITZERLAND

FRANCE

BULGARIA

NORWAY

RUSSIA

JAPAN

世界の舞台芸術を知る

公益社団法人 国際演劇協会日本センター

ITI / UNESCO

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・編集してきました。平成23（2011）年度からは、文化庁・日本芸術文化振興会の委託・助成を受けて実施し、オンラインで広く公開しています。

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16回目（16年目）として、ウクライナ人劇作家がロシアの侵攻のさなかに書いた作品を日本初訳し紹介しました。

さらに今年は、新たな試みとして、日本の舞台芸術の海外公演について情報収集し、コロナで停滞していた国際展開の実態についても調査を行っています。

この一年も、各地で続く紛争や高まる緊張が世界に暗い影を落とす年になりました。しかし、その中でも多くの舞台作品が生まれ、『年鑑』には国内外からたくさんのレポートが寄せられました。

舞台芸術は社会を映す鏡であり、世界を知り、相互の理解を助ける手段となりうる——当センターはそれを信じ、この『年鑑』を広く活用していただくことを願っています。

今後とも、皆様からのご支援・ご協力を賜りますようお願い申し上げます。

2025年3月10日

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

Renewal!

国際演劇年鑑

ITI Japanese Centre's Theatre Yearbook

紙からWebへ

1972年から国際演劇協会日本センターが
企画・編集をしている『国際演劇年鑑』が、
2025年版は紙の冊子ではなくweb上にPDFで公開するかたちになりました。

紙版からPDF版へ形態が変わったことにともない、ページデザインも一新しています。

PDF版では、プリンターで印刷して読むことを考慮し、判型をA4に変更するとともに、
画面上でスクロールした際に上から下に視線が自然と文字を追えるよう、
ストレスレスな設計になっています。

また『国際演劇年鑑』webページの閲覧解析をしたところ、
スマートフォンでの閲覧数が最も多かったことから、
小さな画面でも読めるよう、文字のサイズを大き目に変更しました。

さらに写真のサイズも大き目を維持し、
できるだけリアルな舞台の質感が伝わるようにしています。

また、web媒体の利点を活かし、作品、劇場、劇団などに
ウェブサイトのリンクをはり、すぐに該当ページへ飛べるようになっています。

リニューアルした『国際演劇年鑑』をご活用ください。

CONTENTS

ワールド・シアター・デイ メッセージ 011



THEATRE ABROAD

世界の舞台芸術を知る

アジア

中国 018



ベトナム 040



韓国 029



中東

イスラエル 054



パレスチナ 067



CONTENTS

南北アメリカ



ヨーロッパ



CONTENTS

THEATRE IN JAPAN

日本の舞台芸術を知る

能・狂言 178



現代演劇 213



歌舞伎 188



児童青少年演劇 224



文楽 195



日本舞踊 232



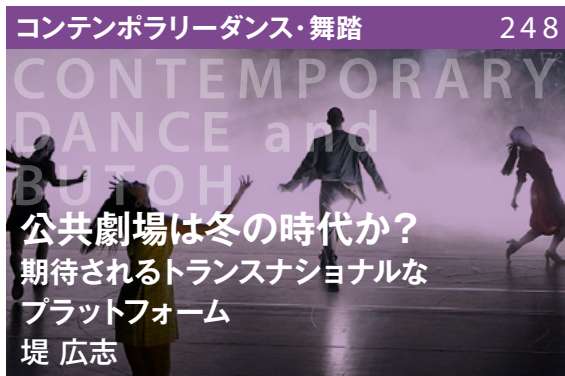
ミュージカル 204



バレエ 240



CONTENTS



RESEARCH and STUDY

調査・研究



EDITORS' NOTES

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、ハングルのみで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ました。

3月27日は、ITIが1954年から主催し、
歌舞伎や京劇、ベルリナー・アンサンブルやモスクワ芸術座など、
世界各国の演劇を紹介してきた国際的な舞台芸術フェスティバルの先駆け
「シアター・オブ・ネーションズ」（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



Theodoros Terzopoulos

テオドロス・テルゾプロス(ギリシャ)

現代という時代が発しているSOSを、演劇は聴き取ることができているでしょうか。世界中で市民が貧窮し、仮想現実の檻に閉じ込められ、息苦しいプライバシーに固執しています。あらゆる生活領域で管理と抑圧を強いる全体主義的システムの下、人々はロボットのように生きています。

演劇は、環境破壊や地球温暖化、生物多様性の大規模な喪失、海洋汚染、氷床の融解、増え続ける森林火災や極端な気象現象について思考を巡らせているでしょうか。演劇は生態系にコミットできているでしょうか。演劇は長年にわた

り人間が地球に与える影響を見つめてきました。しかしそれにどう取り組むかについては苦慮しています。

市民が政治的・経済的な利害やメディアネットワーク、大企業による世論形成に操られるという21世紀に形成された人間の条件に対し、演劇は懸念を持てているのでしょうか。ソーシャルメディアはコミュニケーションを促進する一方で、他者から安全な距離を確保しながらも、「コミュニケーションしている」というアリバイを与える道具になっていないのでしょうか。他者、異質な者、よそ者への根深い恐怖に、私たちの思考や行動が支配されています。

演劇が差異の共存を目指すワークショップとなりえるとしても、それは血を流しつづけるトラウマを無視して可能なことなのでしょうか。

「血を流しつづけるトラウマ」は私たちに神話の再構築を促します。ハイナー・ミュラー^(*)の言葉を借りれば、「神話は凝集体であり、新しく異なる^{マシーン}機械を常に接続できる機械である。それはエネルギーを運び、加速を続け、やがて文化の場を爆発させる」と。そして私はそこに「野蛮の場」を付け加えたいと思います。

演劇のスポットライトは、単に自らを注目させるという欺瞞をやめ、社会のトラウマを照射することができるのでしょうか。

こうした問いには確定的な答えがありません。というのも、演劇は答えのない問いによって存在し、持続するものだからです。

ディオニュソスが引き起こすこれらの問いは、彼の生誕の地である古代劇場のオルケストラを飛び出し、戦争の風景の中を難民しながら静かに旅しながら、ワールド・シアター・デイの今日、私たちのもとへ届いているのです。

演劇と神話を考えるために、それを司るエクスタシーの神ディオニュソスの眼を見つめましょう。彼は過去・現在・未来をひとつに結ぶ存在であり、ゼウスとセメレーによって2回生まれた子であり、女性と男性、怒りと優しさ、神性と動物性をあわせ持ち、狂気と理性、秩序と混沌のはざまに立ち、生と死の境界を綱渡りする曲芸師です。ディオニュソスは、「一体どういうことなのか?」という根源的かつ存在論的な問いを投げかけます。それは神話の始原の探究、多層的な謎である人間の探究という長い旅路へと創作者をいざなう問いなのです。

私たちは、現代において多面的な姿を見せる独裁的な「新しい中世」から抜け出すため、記憶を掘り起こし、新たな道徳的・政治的責任を形作ることを目指す、新しい物語^{ナラティブ}を必要としているのです。

テオドロス・テルゾプロス

* ハイナー・ミュラー (Heiner Müller, 1929-1995) : ドイツの劇作家、演出家。代表作に『ゲルマニア ベルリンの死』『ハムレットマシーン』など。当該箇所は、1988年にドイツシェイクスピア協会 (Deutsche Shakespeare Gesellschaft) の総会である「シェイクスピア・ターゲ」でハイナー・ミュラーがおこなった講演から引用されている。

Theodoros Terzopoulos

テオドロス・テルゾプロス(ギリシャ)



演出家、教育家、作家、アッティス劇団(Attis Theatre Company)創設者兼芸術監督、シアター・オリンピックス(Theatre Olympics)提案者、シアター・オリンピックス国際委員会委員長

国際的に高い評価を受ける演出家、テオドロス・テルゾプロスは、1945年、ギリシャ北部ピエリア地方のマクリギアロス村で生まれた。1965年から1967年にかけてアテネのコスティス・ミハイリディス演劇

芸術学校(Kostis Michailidis School of Dramatic Art)で学んだのち、1973年から1976年までベルリンのベルリナー・アンサンブル(Berliner Ensemble)にて、師であるハイナー・ミュラー(Heiner Müller)をはじめ、マンフレート・ヴェクヴェルト(Manfred Wekwerth)、ルート・ベルクハウス(Ruth Berghaus)、エッケハルト・シャル(Ekkehart Schall)のもとで演出助手を務め、研鑽を積んだ。1981年から1983年には北部ギリシャ国立劇場付属演劇学校(Drama School of the National Theatre of Northern Greece)校長。1985年からデルフォイで行われていた国際古代演劇会議(International Meetings on Ancient Drama)においては約15年にわたり芸術監督として、多くの国際的に重要な演劇人を招聘した。また2005年にはシキオンに国際古代演劇会合(International Meetings of Ancient Drama)を創設し、2011年まで芸術監督を務めた。1990年に創設された、18か国の地中海諸国が参加する国際地中海演劇研究所(International Institute of Mediterranean Theatre)の創立メンバーでもある。

1985年、アッティス劇団を設立。1986年にエウリピデス『バッコスの子供たち』の画期的な上演をする。以来、極限的な身体性と儀式的要素を取り入れることで、古代ギリシャ悲劇の上演方法を根本から変革してきた。

テルゾプロスは、ディオニュソスのエクスタシーの技法を用いて、不可視のものや計り知れないものを顕現させるという演劇概念を創造する。そのアプローチは悲劇的な次元を浮上させ、深淵から生まれる演劇に声を与える。これはあらゆるアカデミックな分類に当てはまらない独自性をもつ、きわめて特異なアプローチである。テルゾプロスはこの手法を古代ギリシャ悲劇だけでなく、さまざまな詩的テキストにも用いる。40年以上にわたって世界中を旅しながら、人間の歴史と展望を探求しつつ、他者の中に自己自身を見て、他者との遭遇を試みてきたヒューマニストでもある。

過去40年間、テルゾプロスとアッティス劇団は、世界各国の有名な国際フェスティバルや劇場で計2,300回もの公演をおこなっている。ギリシャ国内外において、アイスキュロス、ソフォクレス、エウリピデスのギリシャ悲劇、オペラ、さらにはブレヒト、ガルシア・ロルカ、ハイナー・ミュラー、サミュエル・ベケット、イブセン、ストリンダベリをはじめとするヨーロッパの代表的な劇作家、そして現代ギリシャの作家による作品を演出してきた。

最新作2作は、長年の研究と創作の集大成として際立っている。『ゴドーを待ちながら』（制作:国立エミリア・ロマーニャ劇場、ナポリ・ベリーニ劇場財団、イタリア、2023年）は画期的な上演であると同時に、ベケットの哲学的省察にきわめて忠実であると評価された。また、アイスキュロス『オ레스ティア3部作』（制作:ギリシャ国立劇場[National Theatre of Greece]、2024年）は、コロスの役割と機能を本来の姿で復活させ、かつ現代にも通じる意義を示し、古代悲劇の上演におけるひとつの模範として、すでに歴史に残るべきものとみなされている。

テルゾプロスは、演技の基礎を養うための身体訓練と発声訓練を組み合わせた、独自の演技メソッドを考案し、確立してきた。彼のメソッドと古代ギリシャ悲劇へのアプローチは、世界の30以上の演劇学校、研究所、および大学の古典学系の学科で教えられている。彼は国際的な演劇学校や大学の名誉教授を務めるかたわら、世界各地でワークショップやレクチャーを多く実施している。2013年以降は、「テオドロス・テルゾプロスのメソッド——ディオニュソスの帰還」と題する国際サマー・ワークショップを毎年開催し、世界各国から若手俳優や演出家が参加している。

彼のメソッドと作品は著名な演劇研究者たちによって研究されており、ギリシャ語、英語、ドイツ語、中国語、トルコ語、ロシア語、ポーランド語、韓国語、北京語、イタリア語、フランス語、ハンガリー語、ジョージア語、スペイン語、アラビア語で関連書籍が出版されている。そして彼が自身のメソッドを記した著書『ディオニュソスの帰還』は2015年に刊行され、それ以来15言語に翻訳されてきた。また、中国、ポーランド、イタリア、ロシア、コロンビア、ドイツ、ギリシャ、オーストリア、スペイン、アメリカ、キプロスなどで、彼の活動を称える国際会議が数多く開催されている。

シアター・オリンピックスは1994年、テオドロス・テルゾプロスを中心とする国際委員会によってデルフォイにて設立され、創設メンバーとして鈴木忠志、ハイナー・ミュラー、ロバート・ウィルソン(Robert Wilson)、ヌリア・エスペルト(Nuria Espert)、ユーリー・リュビーモフ(Yuri Lyubimov)、トニー・ハリソン(Tony Harrison)といった錚々たる演劇人が名を連ねた。テルゾプロスは1993年から2025年3月現在まで、シアター・オリンピックス国際委員会の委員長を務めている。1995年には、デルフォイで開催された第1回シアター・オリンピックス「クロッシング・ミレニア(Crossing Millennia, 千年紀を過ること)」の芸術監督を務め、国際的に活躍し、高い評価を得ている芸術家による作品を招聘した。その後のシアター・オリンピックスは、1999年の日本・静岡、2001年のロシア・モスクワ、2006年のトルコ・イスタンブール、2010年の韓国・ソウル、2014年の中国・北京、2016年のポーランド・ヴロツワフ、2018年のインド(インド各地17都市)、2019年の日本・利賀とロシア・サンクトペテルブルク、そして2023年のハンガリー・ブダペストで開催されている。

革新的な芸術活動と絶えず進化しつづける教育的な取り組み、そして異文化交流の推進によって国内外で高い評価を受ける演劇人として、彼は数多くの賞を受賞しており、主なものとしては、ロルカ賞(スペイン、1986年)、スタニスラフスキー賞・最優秀演出(ロシア、1993年)、トルコ名誉演劇賞(2006年)、フェスティバル・オブ・ネーションズ最優秀演出賞(韓国・ソウル、1994年)、ベスト・アSEMBL演技賞(中国・北京、2011年)、ユーリー・リュビーモフ国際演劇賞(2020年)、ウォーク・オブ・フェイム賞(ルーマニア・シビウ、2024年)、およびギリシャ演劇批評・舞台芸術協会の演劇大賞(2024年)などが挙げられる。

詳細は

<http://attistheatre.com/en/theodoros-terzopoulos/>

(翻訳:荻野哲矢)

ワールド・シアター・デイメッセージ歴代発信者

1962	ジャン・コクトー	(詩人・小説家・劇作家／フランス)
1963	アーサー・ミラー	(劇作家／アメリカ)
1964	ローレンス・オリヴィエ	(俳優／イギリス)
1964	ジャン＝ルイ・バロー	(俳優・演出家／フランス)
1965	匿名のメッセージ	
1966	ルネ・マウ	(ユネスコ第5代事務局長／フランス)
1967	ヘレーネ・ヴァイゲル	(俳優・ベルリナー・アンサンブル創立者／東ドイツ)
1968	ミゲル・アンヘル・アストゥリアス	(小説家／グアテマラ)
1969	ピーター・ブルック	(演出家／イギリス)
1970	ドミートリイ・ショスタコーヴィチ	(作曲家／ソビエト連邦)
1971	パブロ・ネルーダ	(詩人／チリ)
1972	モーリス・ベジャール	(振付家／フランス)
1973	ルキノ・ヴィスコンティ	(映画監督／イタリア)
1974	リチャード・バートン	(俳優／イギリス)
1975	エレン・スチュワート	(ラ・ママ実験劇場創立者・プロデューサー／アメリカ)
1976	ウジェーヌ・イヨネスコ	(劇作家／フランス)
1977	ラドゥ・ベリガン	(俳優／ルーマニア)
1978	ナショナル・センターからのメッセージ	
1979	ナショナル・センターからのメッセージ	
1980	ヤヌシュ・ヴァルミンスキ	(俳優／ポーランド)
1981	ナショナル・センターからのメッセージ	
1982	ラーシュ・アフ・マルムボリ	(指揮者／スウェーデン)
1983	アマドゥ・マハタール・ムボウ	(ユネスコ第6代事務局長／セネガル)
1984	ミハイル・ツァレフ	(俳優・演出家／ロシア)
1985	アンドレ＝ルイ・ペリネッティ	(演出家・ITI事務局長／フランス)
1986	ウォーレ・ショインカ	(詩人・劇作家／ナイジェリア)
1987	アントニオ・ガラ	(詩人・劇作家・小説家／スペイン)
1988	ピーター・ブルック	(演出家／イギリス)
1989	マーティン・エスリン	(演劇批評家／イギリス)
1990	キリール・ラヴロフ	(俳優／ロシア)
1991	フェデリコ・マヨール	(ユネスコ第7代事務局長／スペイン)
1992	ジョルジュ・ラヴェリ	(演出家／フランス)
1992	アルトゥーロ・ウスラール＝ピエトリ	(小説家・作家・政治家／ベネズエラ)
1993	エドワード・オールビー	(劇作家／アメリカ)
1994	ヴァーツラフ・ハヴェル	(劇作家・チェコ共和国初代大統領／チェコ)
1995	ウンベルト・オルシーニ	(演出家・劇作家／ベネズエラ)
1996	サーダッラー・ワッスース	(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・カンパネリス	(詩人・小説家・劇作家／ギリシャ)
2002	ギリシュ・カルナド	(劇作家・俳優・映画監督／インド)
2003	タンクレート・ドルスト	(劇作家／ドイツ)
2004	ファティア・エル・アサル	(劇作家／エジプト)
2005	アリアース・ムヌーシュキン	(演出家・太陽劇団創立者／フランス)
2006	ビクトル・ウーゴ・ラスコン・バンダ	(劇作家／メキシコ)
2007	シェイク・スルタン・ビン・モハメッド・アル＝カシミ	(シャルジャ首長・歴史家・劇作家／アラブ首長国連邦)
2008	ロベール・ルパージュ	(演出家・劇作家・俳優／カナダ)
2009	アウグスト・ボアール	(演出家・作家／ブラジル)
2010	ジュディ・デンチ	(俳優／イギリス)
2011	ジェシカ・A・カアウワ	(劇作家・俳優・演出家／ウガンダ)
2012	ジョン・マルコヴィッチ	(俳優／アメリカ)
2000	ダリオ・フォ	(劇作家・演出家・俳優／イタリア)
2014	ブレット・ベイリー	(劇作家・演出家・デザイナー・ インスタレーションアーティスト／南アフリカ)
2015	クシシュトフ・ヴァルリコフスキ	(演出家／ポーランド)
2016	アナトーリー・ワシーリエフ	(演出家／ロシア)
2017	イザベル・ユペール	(俳優／フランス)
2018	ウェレウェレ・リキン マヤ・ズビブ	(マルチアーティスト／コートジボワール) (演出家、パフォーマー、劇作家、ズウカック劇団 共同創設者／レバノン)
	ラム・ゴパール・バジャージ	(演出家、舞台・映画俳優、教育者／インド)
	サイモン・マクバーニー	(俳優、劇作家、脚本家、演出家／イギリス)
	サビーナ・ベルマン	(劇作家・ジャーナリスト／メキシコ)
2019	カルロス・セルドラ	(演出家、劇作家、演劇教育者、大学教授／キューバ)
2020	シャーヒド・ナディーム	(劇作家／パキスタン)
2021	ヘレン・ミレン	(俳優／イギリス)
2022	ピーター・セラーズ	(演出家・フェスティバルディレクター／アメリカ)
2023	サミーハ・アユーブ	(俳優／エジプト)
2024	ヨン・フォッセ	(作家／ノルウェー)
2025	テオドロス・テルゾプロス	(演出家、教育家、作家／ギリシャ)

CHINA

怪客八



林丛・杨佳音演出『守钱奴』（北京人民芸術劇院）

[中国]

難局と変化

シー・ムーリャン
奚 牧涼

本記事が対象とするのは、2023年10月から2024年9月までの1年間、中国演劇にとっては5年ぶりに、新型コロナウイルス感染症の直接的な影響がなかった1年である。しかし、この1年に、中国社会の直面している不景気が浮き彫りになり、この記事のメ切的時点（2024年11月初旬）で、政府の上層部は経済的課題に全力で取り組んでいる。

「新型コロナ時代の後遺症」ともいえる困難は、中国社会のあらゆる方面に

影響を及ぼした。消費不振、階層間の対立の激化、保守主義の拡大……。演劇界もちろん、こうした課題の影響と無関係ではない。

創作面で言えば、ここ1年に上演された中国演劇の新作には「期待に応える作品は多くなかった」。ただ、それでは筆者の独断的な私見になるだろうから、演劇界の話題となった代表作を具体的に二つあげ、私の見解を述べることにする。

一つは、[中国国家話劇院](#) (National Theatre of China、略称「国話」)^{グオホワ}の田沁鑫^{テンチンシン} (Tian Qinxin) が最高責任者の院長に就任後、一作目として発表した重要な話題作『[蘇堤春曉](#) (苏堤春晓)』^{そていしゅんぎょう}⁽¹⁾である。中国古代の著名な政治家・文学者の蘇軾^{そしよく}を称賛する作品で、彼が波瀾万丈の人生の中でいかに楽観的であり、民衆の生活を豊かにしたかを描いている。田は本作品に十数年かけて取り組み、熟練した舞台手法を用いた。例えば、俳優が時に劇中人物として観客に話しかけ、舞台の内と外を頻繁に行き来するユーモラスな演出が特徴的だった。しかし、それは軽やかで活気にあふれた表現か、それとも散漫で退屈な表現か、判断が難しいところである。

もう一つは、名高い演劇制作会社「央華戲劇」によって制作され、唯一の中国籍のノーベル文学賞受賞作家である莫言^{モオイェン} (Mo Yan／ばくげん) の戯曲『[鰐](#) (鰐魚)』^{わに} (浙江文艺出版社、2023年6月刊) に基づいた舞台である。汚職のためアメリカへ逃亡する中国の官吏についての話で、「鰐」が象徴するのは膨張する食欲さである。中国においてデリケートな題材ではあるが、舞台は莫言流のユーモラスな言語表現をそのまま取り入れている。しかし筆者には、登場人物がステレオタイプであり、ありふれた舞台表現にしか見えなかった。

二作とも演劇研究者・専門家から少なからぬ称賛を得たにもかかわらず、中国で信頼性の高い文芸作品評価サイト「豆瓣」^{ドウバン} (評価システムが世界最大の映画・ドラマなどのデータベース「IMDb」に似ている) においては、本記事のメットまでにそれぞれ6.6点と6.4点 (満点10点) である。いずれも高得

点とは言えない。

この1年において、中国の演劇界では二つの重要な演劇祭が開催された。10月に開催された「^{ウージェン}烏鎮演劇祭(乌镇戏剧节/Wuzhen Theatre Festival)」と、6月に開催された「^{アランヤ}阿那亜演劇祭(阿那亚戏剧节/Aranya Theater Festival)」である。そのなかで筆者が感動を覚えたオリジナル作品は、特別招待作品ではなく、それぞれの若手創作コンペティション部門「青年競演」と「未来演劇showcase」に参加した作品だった。若手創作者たち(1990年代から2000年代生まれの世代)の演目は、現代的な表現が鋭く、そして社会的なテーマ性が強い。例えば2023年の烏鎮演劇祭の「青年競演」部門では、数多くの作品が家庭内の世代間問題、「内巻き」(^{ネイジュエン}内卷/involution)⁽²⁾問題、フェミニズム問題をテーマとし、2024年の阿那亜演劇祭の「未来演劇showcase」部門では、受賞作品は人口の高齢化、原生家庭⁽³⁾、社会統制などの問題をテーマとしていた。確かに、現在の若手創作者の多くは、演劇業界において十分な制作資金を得られておらず、プロとしての専門

020



2024年阿那亜演劇祭「未来演劇showcase」部門 金賞受賞作品・王光皓演出『そろそろ年をとる時期だ! (时间来到了下半场! / It's Time To Get Old!)』 写真提供: 阿那亜演劇祭

的技術を高めなければいけない。しかし、抽象的で無難なテーマに囚われているベテランとは違い、彼らの一部は、演劇を中国の社会を反映する一つの鏡とすることを志しており、彼らが未来の中国演劇界においてスポットライトを浴びることを期待したい。

また、ベテランの創作者によるオリジナル作品では、方旭^{ファンシュ} (Fang Xu) 演出の『らくだシャンツ (骆驼祥子)』⁽⁴⁾ を佳作として取り上げたい。中国で有名な作家老舍^{ロウシャ} (Lao She) の同名小説を脚色した舞台で、主人公である祥子の物語は中国で広く知られている——約百年前の民国期、善良で向上心のある人力車夫の祥子が闇社会によって追い詰められ、ついに墮落してしまう話だ。ここ十数年、方は古き北京の風情を描く老舍文学を上演してきたが、伝統的な写実的手法ではなく、実験的なアプローチによって舞台を演出している。例えば、今回の「男性キャストのみ」の『骆驼祥子』においては、3人の男性俳優がそれぞれ祥子の老年、中年、青年期を演じ、他の男性俳優は古代ギリシアのコロスにも見える群衆を演じた。その演出は「祥子と大衆」を舞台上に表現し、今現在の中国労働者層が抱えている被抑圧感と共鳴していた。



方旭演出『骆驼祥子』 撮影：海淀阑尾

経済学における「リップスティック効果 (Lipstick effect)」——不況のときこそ、比較的安価だが喜ばれる商品、例えばリップスティックが売れるよう

になる——という概念を借りて言えば、演劇業界にも「コメディ効果」というものがあるかもしれない。2024年夏に、三谷幸喜の有名なコメディ映画『ザ・マジックアワー（魔幻时刻）』（2008年日本公開）が中国で同名の舞台作品にリメイクされ、初演された。困難な世の中でも、演技による表現は「うそ」ではなく、世界に前向きな変化をもたらすのだと信じるこの作品は、中国の観客に笑いをもたらすだけでなく、いまだ「新型コロナ時代の後遺症」が残る現実に向き合わなければならない中国の演劇界に、経済的文化的な安らぎを届けた。



李任脚本・演出『ザ・マジックアワー』

意外なことに、この1年に北京人民芸術劇院によるクオリティの高いコメディが二作公演された。それは『守銭奴（悭吝人）』（原作モリエール [Molière、仏]、1668年初演）と、『ホテルの逸話（酒店軼事）』（ニール・サイモン [Neil Simon、米] の戯曲『プラザ・スイート (Plaza Suite)』 [1968年初演] とガブリエル・ティモリー [Gabriel Timmory、仏] の戯曲『絶望する人 (Un désespéré)』 [1930年初演] に基づく改作) である。この

二作の舞台では、劇院の新人俳優が数多く起用された。輝かしい歴史と伝統を持ちながらも、世代交代の課題に直面している公立劇場の北京人芸にとって、若手俳優を起用することは「新人訓練」と「実験」を兼ねる試みかもしれない。しかし彼らは舞台上で演じるチャンスをしっかりとらえ、その若さで喜劇の感染力を爆発させた。

「コメディ効果」の意味をさらに広げると、「商業演劇／ショウ効果」とも言えるだろう。一般的に、コメディと同じように、商業演劇／ショウも、そのエンターテインメント性を持って観客を楽しませることを目指しているからだ。とくに近年、ミュージカルや没入型演劇といったジャンルは爆発的なブームを巻き起こしている。上海においては「縦に建てられたブロードウェイ」と呼ばれる「亜洲大厦（アジアビル）」が演劇上演と映画上映の空間として作られた。商業演劇／ショウの成長はまだまだ発展する余地があり、クオリティの高いヒット作品が次々と現れた。例えば、上海語の映画『[愛の神話（爱情神话）](#)』（2021年公開）から改作した同名のミュージカル、出演者のほとんどが中国人ではないブロードウェイミュージカルの中国制作バージョン『[ナターシャとピエールと1812年の大彗星（娜塔莎、皮埃尔和1812年的大彗星／Natasha, Pierre & the Great Comet of 1812）](#)』、イギリスのシリーズドラマ『[Inside No.9（9号秘事）](#)』から改作した同名の没入型演劇などである。

さらに、この1年あまりに、上海の没入型ミュージカルのブームは浙江省の杭州まで広がった。伝統的な越劇^{えつげき} ⁽⁵⁾に基づいた没入型ミュージカル『[新龍門客棧（新龙门客栈）](#)』はその一例である。「小劇場越劇」という新たな形式が生まれ、それまで上演されていた一般的な越劇よりも人気を集め、チケットは入手困難な状況が続いている。出演者の陳麗君^{チェンリージュン}（Chen Lijun）、李雲霄^{リユンシャオ}（Li Yunxiao）もインターネットで話題になっている。上海の没入型ミュージカルから得た経験を含め、本作の成功につながった秘訣の一つは、女性の俳優が男性役を演じることにあると言える（劇中、女優の陳が男性役を、男優の李がその相手の女性役を演じる）。その手法は、長年にわたって

没入型ミュージカル『新龍門客棧』 写真提供：一台好戏



024

人気が衰えることのない日本の宝塚歌劇団を思わせる。

そのような商業演劇／ショウと呼応する形で、近年、特にコロナ禍以降無視できない演劇界の現象として、観客のフィードバックを反映する新たなSNSのシステムが現れている。人気を集めた「中国版のインスタグラム」と呼ばれる「小紅書」^{シャオホンシュ}はその代表の一つである。その仕組みが演劇／ショウ業界へ新しい消費の手段を浸透させた。「小紅書」は自らをKOL (Key Opinion Leader) に依存しない分散型のオンライン・コミュニティとして位置づけ、運営しており、多くのユーザーが生活や消費に関する短く簡潔なレビューや体験の投稿に集中するよう促し、クオリティが高く深みのある内容の作成には重点を置かない方向へ導いている。その結果、以前から陰りが見え始めていた「小紅書」以前の「前コロナ時代」からの劇評家や専門知識を持っている観客の影響力は下がりつつあり、彼らがリードしてきた評価のフィードバック

は、「小紅書」ユーザーの非／準観客による「観劇の感想」へと加速度的に移行している。演劇／ショウの領域においても、作品の優劣が「消費者至上主義」によって判断されている。

一方、中国の映画・ドラマ・エンタテインメントのジャンルにおいて勢いを増しつつある「ファンダム」は、演劇／ショウ（特にミュージカル）の領域においても影響力を持つようになってきている。この急激な変化は複雑であるだけでなく、評価が難しいが、「ファンダム」は確実に「下から上へ」と演劇／ショウ制作の考え方を変化させ、「観客のために」ということを舞台制作の一番の目標にするよう転換させた。しかし、ある程度の知識や観劇経験が求められる演劇作品にとって、消費主義はそぐわないというジレンマに直面するのも事実だ。

さらに深く考察すると、「小紅書」現象の背後には、コロナ禍による観客層の変化、不景気による消費停滞、そして広く普及しているSNSが作り出した「民衆の立場」といった社会的雰囲気などの要因がある。これらは、現在もなお「チケット販売の難しさ」という古い課題を抱えている演劇／ショウ業界が適応しなければならない時代の変化であり、21世紀の3度目の10年を迎える中国の社会が向き合うべき文化的な変化でもある。

海外演劇の上演については、2023年の春夏にかけて再開したが、2024年の秋冬になっても、上演される海外演劇は数量と影響力においてコロナ禍以前の盛況に及ばないと筆者には感じられる。こうした背景にある社会的な文脈を再検討する必要があるだろう。中国政府はコロナ禍以降、国内と海外の文化交流に積極的に取り組んでいる。例えば約30カ国にビザなし渡航を（一方的に）許可するなど、コロナ流行期に高まった民族主義的な雰囲気を意識的に緩和しようとしているようだ。しかし一方で、中国の民間においては民族主義の勢いが衰えず、世界に対して距離を置き、時には反抗的な姿勢を示す傾向がある。その中で、（知識人や中産階級にはあまり見られない傾向だが）「反日」の主張が密かに拡大しているのは非常に残念なことである。

客観的に言えば、ここ1年、中国で上演された日本の演劇作品は数えるほどしかなかった。2023年の烏鎮演劇祭に参加した劇作家・演出家の岡田利規の新作『[宇宙船イン・ビトゥーン号の窓 \(宇宙飞船中间的窗口\)](#)』(2023年日本初演)はその一つである。岡田の作風が際立っている本作は「ポストヒューマン」をテーマにし、従来の言語中心主義の人間社会に対するポストモダン哲学的な深い思索があり、非常に優れた作品だと、筆者は劇評家として評価している。しかし同時に認めざるを得ないのは、『宇宙船〜』はその「ポストヒューマン」というテーマによって、確かに日本や西欧の社会では共感を呼んだかもしれないが、「脱グローバル化への転向」の兆しが現れた中国社会においては、2018年に北京で上演された岡田の代表作『[三月の5日間 \(三月的5天间\)](#)』(2004年日本初演)に比べて、良き理解者を見つけるのはさらに難しいだろうということだ。今の中国は哲学的な「思索」というより、経済的な「発展」に夢中になっているからだ。本来、わかり合えていないからこそ、異質だからこそ交流が必要なのはだが、人間社会は往々にしてそうはならないようだ。

日本の演劇と対照的に、ロシアの演劇は中国で人気を博した。特にヴァフタンゴフ劇場 (Vakhtangov Theatre) のアートディレクター、リトアニアの卓越した演出家[リマス・トゥミナス \(Rimas Tuminas\)](#)による作品である。2024年3月6日、トゥミナスは病気で逝去したが、中国の演劇界は哀悼の意を表しながら、彼と中国との縁は依然として続いている。トゥミナスがヴァフタンゴフ劇場で演出していた『[エフゲニー・オネーギン \(叶普盖尼·奥涅金\)](#)』と『[戦争と平和 \(战争与和平\)](#)』は、それぞれ6、7月と8、9月に中国で上演された。前者は、すでに2017年に中国の演劇界から数々の評価を得た作品の再演であり、後者は2021年の新作だが、はじめての中国公演で拍手喝采を得た。

また、中国の制作側が特別に故トゥミナスを招いて制作した『[ファウスト \(浮士德\)](#)』(2023年)は現在も国内で巡演中であり、『[桜の園 \(樱桃园\)](#)』

も近いうちに観客に届けられる。正直にいえば、トゥミナスもロシア・ウクライナ戦争の「被害者」であった。ロシア当局の侵略行為に反対したために、人生の晩年に長年働いていた劇場から排除された彼に、尊敬の意とシンパシーを捧げたい。ロシアの演劇関係者は無実だと考えるのであれば、ロシアが西欧諸国に拒絶されている政治的状况の中で、彼らが海を超えて中国で公演を行うことは、よい事であると寛容に解釈してもよいのではないだろうか。ただ、ロシアと中国の間には歴史的理由に基づいて、一方では外交的友好、他方では文化的共鳴という関係が築かれており、そのため外国の演劇作品の招聘といった文化交流において、前述したような興味深い現象を生んでいることも確かだ。

幸いなことに、一部のプロの演劇関係者の努力によって、海外演劇の招聘及び演劇祭の企画において、国際的にもハイレベルと評価されるいくつかの作品が中国の観客に届けられた。例えば2023年の烏鎮演劇祭に参加したベルギーの劇団Ontroerend Goedによる『[逆行する新世紀（倒行逆走新世紀／Are we not drawn onward to new erA）](#)』、2023年末に中国を訪れたドイツの演出家クリストファー・リューピング（Christopher Rüping）による『[新生活：私たちは最後にどこへ向かうのか（新生活：我们终将何去何从／Das neue Leben – Where Do We Go From Here）](#)』、2024年に演劇祭「[上海・静安現代演劇谷（上海・静安现代戏剧谷／Modern Drama Valley in Shanghai's Jing'an district）](#)」に参加したカナダの演出家ロベール・ルパージュ（Robert Lepage）による『[887](#)』、2024年の阿那亜演劇祭に参加したポルトガルの演出家ティアゴ・ロドリゲス（Tiago Rodrigues）による『[台詞と台詞の間にある台詞（台词和台词之间的台词／Entrelinhas）](#)』及びスイスの演出家ミロ・ラウ（Milo Rau）による『[俳優についての物語（关于演员的故事／The Interrogation）](#)』などが挙げられる。これらの作品が中国の劇場に現れたのは一瞬のことではあったが、幸運にもそれらの作品に出会えた観客たちは、こんなメッセージを受け取ったに違い

ない——現在の中国の演劇界は全体的に楽観視できる状況にあるとは言えないが、演劇そのものは夢と希望を託すに値するものである——。今必要なのは、もう少し時間が経つのを待つことなのかもしれない。

《訳注》

- (1) 「蘇堤の春の朝」の意。「蘇堤」は中国浙江省杭州の西湖にある堤で、1089年に治水のために堤を作った当時の杭州知府（府の長官）・蘇軾（1037～1101）を記念して「蘇堤」と名付けられた。現在、西湖十景の首位にあたる名勝。
- (2) 近年の中国の流行語。仲間同士の激しい競争の中で、過度な労働や過剰な努力をしても報われないことを意味する。
- (3) 生まれ育つ家庭が子どもの成長へ与える影響を意味する。
- (4) 1936年から1937年まで雑誌『宇宙風』で連載され、1939年に上海の人間書屋出版社により初刊行された。
- (5) 20世紀初頭に浙江省の紹興^{しょうこう}で盛んになった地方劇の一つ。1920年頃の演出や脚本の様式は京劇と同系であるが、節回しと言葉のなまりがやや違い、内容は京劇に比べて通俗的で娯楽性が強い。

Xi, Muliang

演劇評論家。国際演劇評論家協会（International Association of Theatre Critics）中国センター理事。中国現代演劇批評のためのニューメディア・プラットフォーム「観劇審査団（観劇評審団／Drama Jury）」の創設者。中国の著名メディア『三聯生活週刊』『中国新聞週刊』『人民日報』『上海戯劇』『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：劉夢如）

SOUTH KOREA



劇団ノットル『彼の家がある』 写真提供：劇団ノットル

[韓国]

社会的な問題を 舞台芸術としていかに昇華するか

イ ソンゴン
李 星坤

特に大きな問題もなく、演劇的にはバラエティーに富んで豊かな2024年が幕を閉じるかに見えた。ところが、新年があと一カ月に迫った12月3日、大韓民国は突然、緊急戒厳令という津波に飲み込まれた。人々は劇場の代わりに国会前に駆けつけ、^{ユン・ソンニョル}尹錫悦大統領の弾劾を叫んだ。その時期、劇場はコロナ禍当時を思い出させるほど閑散としていた。幸い大統領弾劾案が国会で可決された後、劇場は急速に日常を取り戻しつつある。

例年と異なり、2024年は年末も公演が多い。多様化した助成制度の恩恵

を受けて公演が増えたためだ。だが、それに伴って予期しなかった問題も生じている。公演が増えたために適当な劇場を確保できなかった団体が、年末にようやく劇場を押さえて上演するケースが増えたのだ。これも、2024年になって韓国演劇があらたに直面した現象の一つだ。

韓国の演劇界は、少なくとも非常戒厳令が宣布されるまでは、特定の社会的問題一色に染まりがちだった過去に比べ、比較的穏やかな一年だったと言える。ある意味では、これまで演劇界で取り上げられてきた社会的問題をいかに舞台芸術として昇華し、熟成させるかについて思案する時間だったと言っても過言ではないだろう。特に代表的なのがバリアフリーとクィアへの関心だった。

バリアコンシャスとクィア演劇

バリアフリー演劇についての議論は、バリアコンシャス (barrier-conscious)、つまり障碍があるという事実を認識し、何が障壁となっているのかを舞台芸術を通して丁寧に描こうという方向へ転換しつつある。非障碍者中心の社会において、障碍の特性をいかに、どこまで顕在化させることができるのかという問題提起である。こうした動きは、民間では、これまでバリアフリー演劇を実践してきた団体や演劇人を中心として行われており、公共では、2023年に「障碍のあるアーティストのための劇場」としてオープンしたモドゥ芸術劇場 (모두예술극장/Modu Art Theater) がリードしている。モドゥ芸術劇場は開館プログラムとして、2月29日にフランスの知的障碍を持つ俳優が中心となって創作した劇団カタリーズ (극단 카탈리즈/Atelier Catalyse) の『ガリヴァー、最後の旅 (길리버, 마지막 여행/Gulliver, le dernier voyage)』を上演したほか、2024年度だけで7作品を上演した。開館2年目にして注目度が高まっている劇場だ。国立劇場でも、シェイクスピアの『マクベス (맥베스/Macbeth)』(キム・ミラン脚色・演出)をバリアフリー演劇として舞台に上げた。これは韓国手話を第一言語として使う人々、つまり聴覚障碍者を対象とした公演だ。出演者のうち、パンソリの歌手である4人を除

く6人の俳優はすべてろう者である。字幕やパンソリの口音^{クウム} ⁽¹⁾などを活用し、聴こえる人も聴こえない人も楽しめる作品に仕上げた。創作方法に聴覚障害を取り入れたユニークな試みと言える。

クィア演劇も転換期を迎えている。2022年に初めてクィア演劇をアーカイブすべきだという声があがり、翌2023年に[ソウル文化財団](#)の支援を受け、[「韓国クィア演劇アーカイブ \(Beta\)」](#)という資料集を作成した。韓国のクィア演劇をめぐる議論がこれからも活性化するよう、その土台となる知的財産としてのアーカイブを構築するためだ。10編の作品論と観客、俳優、劇作家の座談会が収録されている。それだけでなく、毎年必ず1〜2作はクィアを扱った注目作が制作されている。2024年に最も注目されたのは、韓国演劇評論家協会が選ぶ「今年の演劇ベスト3」と月刊『韓国演劇』が選ぶ「2024年公演ベスト7」に選ばれた劇団[コンノリクラブ \(공놀이클럽 / ballplayclub\)](#)の『[干した唐辛子とピーチフレーバーのリップスティック \(말린 고추와 복숭아향 립스틱\)](#)』(ソ・ドンミン作、カン・フング演出)だろう。伝統的な家族の物語とクィアの物語が並行して描かれるが、ヒューマンドラマのような感動や挑発的



劇団コンノリクラブ『干した唐辛子とピーチフレーバーのリップスティック』 撮影：イ・ジウン
写真提供：劇団コンノリクラブ

な問題提起に偏ることもなく、プロパガンダ的な押しつけがましきもない。さらに驚くべきは、二つの物語をあえて混ぜたり、融合させたりすることなく、ただ交差させることによって意外な演劇性を生み出すことに成功している。「干した唐辛子」と「ピーチフレーバーのリップスティック」が象徴するように、好みや価値観がまったく異なる4人家族を4人の俳優が演じるのだが、俳優たちは劇の途中で衣裳を取り換えて役を交換する。つまり4人の俳優はすべての登場人物を一度ずつ「経験」するのである。安易に和解を試みたり、理解を押し付けけないのも、この作品の持つ美德だった。

若い世代とケアの問題

長期的な景気低迷や不況によって若い世代は崖っぷちに追い込まれている。2024年9月現在、韓国の若年失業率は5%を超えた。若者の孤独死も急速に増えている。若い世代の失業率や孤独死、そして住宅問題が深刻な社会問題として浮上しているのだ。こうした問題を取り上げた作品も少なくない。11月、[ザ・ズーム・アートセンター \(더 줌 아트센터 / The Zoom Arts Center\)](#) で『[赤い笑い \(붉은웃음\)](#)』(ハ・スミン脚色、キム・ジョン演出)が上演された。ロシアの作家アンドレーエフの短編小説を原作に、1904年の日露戦争と2024年の韓国の青年の孤独死が交差する内容に脚色した。120年前の日露戦争と現代韓国の青年が置かれている状況をオーバーラップさせることによって、戦争の悲劇が、現代社会の若者世代が直面している孤立と挫折、死の問題として浮き彫りにされた。俳優ユン・ソンウォン (윤성원) が一人で熱演し注目を浴びた。

ミョンドンにある [三一路倉庫劇場 \(삼일로창고극장 / Samil-ro Changgo Theater\)](#) は、39歳未満の若手アーティストを対象に制作費と劇場、専門家のメンタリング (ドラマトゥルク) を支援する創作支援事業として「三一路インキュベーションファクトリー」を始めた。初年度である2024年は公募を通じて3団体が選定されたが、そのうちの2作品は若者の住宅や労働権の問題をテーマにした作品だった。[プロジェクト・サイ \(프로젝트 사이 / Project](#)

[Sai](#)) の『犬の吠え声 (개 짖는 소리)』(イ・ミング作・演出) と [舞台制作室 スム \(공연창작소 숨/Soom\)](#) の『狂人日記 (광인 일기)』(イ・ジュヨン作、チョン・ウッキョン演出) がそれだ。『犬の吠え声』は、若者が直面しやすい住宅に対する不安の問題に、戦争と暴力の問題と結びつけて描いている。住宅問題と戦争の類似性に目を付けた点で比喩的な作品である。登場人物の台詞や場面の演出は論理的な繋がりが薄く、観客の完全な理解を目的としていない点で不条理劇に近い。『狂人日記』は、何度も就職に失敗し、労働する権利を剥奪され、引きこもりになってしまった孤独な青年を狂人として描いている。様式性と遊び心、そして俳優の身体表現と人形(仮面)を組み合わせた「ハイブリッド人形」を使ったユニークな演出で好評を得た。

韓国も高齢化社会に突入してから、すでに久しい。若者の問題とともに深刻な社会的課題となっているのが介護の問題である。ここ数年、介護を取り上げた作品も上演されているが、今年、特に注目されたのは、国立劇団の『銀の舌 (은의 혀)』(パク・ジソン作、ユン・ヘスク演出) と [プロジェクト・アイランド \(프로젝트아일랜드\)](#) の『長女たち (장녀들)』(篠田節子原作、ソ・



プロジェクト・サイ『犬の吠え声』 写真提供：三一路倉庫劇場

ジへ脚色・演出)だ。

『銀の舌』は「銀色の舌」を意味する。給食調理員として働き、肺がんになったチョン・ウンと、幼い息子を亡くし心の傷を抱えて生きるウンスという二人の女性が出会い、新たな関係（疑似家族）を築いていく過程を淡々と描いている。給食調理員という仕事は一種のケア労働でもある。調理員、そして一児の母親として、それぞれケア労働に従事してきた二人が、いわゆるケアの連帯を結ぶ過程をあたたかな視線で繊細に描き上げた秀作だ。

『長女たち』は、イーデイリー文化大賞、月刊『韓国演劇』が選ぶ「2024公演ベスト7」、そして韓国演劇評論家協会の「今年の演劇ベスト3」に選定されるほど大きな話題を集めた。日本の小説を原作にしているが、「超高齢化社会において誰もが必要とする介護労働と福祉制度の問題を韓国の情緒に合わせて現実味たっぷりに描いてみせただけでなく、さらに一歩進んで生と死に関する哲学的な問いを投げかけた作品」⁽²⁾という評と、「途切れぬテンポ感と俳優たちのアンサンブルを結集して舞台化したソ・ジヘ演出の演劇美学をあらためて確認させてくれた舞台」⁽³⁾という評価を受けた。『長女たち』



プロジェクト・アイランド『長女たち』 写真提供：プロジェクトアイランド

は、2024年の韓国演劇界に「ケア」という 이슈 を突きつけた公演と言えるだろう。

ディアスポラと境界についての問いかけ

ディアスポラや脱北者への関心も変わらず高かった。今年は、過去3年にわたり難民とディアスポラをテーマに創作に取り組んできた二つの劇団が、その集大成となる作品を上演した。^{カンウォンドウォンジュ}江原道原州を拠点に活動する劇団ノットル ([극단 노플 / Nottle Theatre Company](#)) (ノットウル、ノトルとも) とソウルの劇団ノルタン ([극단 놀땅 / Theatre Company Nol Ddang](#)) だ。

劇団ノットルは「ディアスポラ連作」として、3作品を舞台に上げた。3月の『彼の家がある (그의 집이 있다 / allí está su casa)』、6月の『異邦の魚 (이방의 물고기)』、そして12月の『What Kind of Heart』(3作ともウォン・ヨンオ構成・演出) である。『[彼の家がある](#)』は、韓国、メキシコ、キューバの3カ国合作で、1905年にメキシコに最初に移民した1,033人の朝鮮人たちが経験した長い旅の物語だ。[フヨン舞台芸術センター \(후용공연예술센터 / Hooyong Performing Arts Centre\)](#) 野外劇場で初演された後、キューバでも上演された。『[異邦の魚](#)』は、大阪に密航した在日韓国人の物語だ。「他国で魚のように生きるディアスポラを美学的な演劇として表現する」というスローガンを掲げ、大阪と^{テジュ}済州でリサーチやインタビューなどを行って創り上げた。最後に上演された『[What Kind of Heart](#)』は、ロシアと中央アジアに暮らす高麗人の移住、彼らの歴史、そして現在を語る。高麗人は1863年以降、朝鮮、ロシア、ソ連、中央アジアへと至る数世代にわたる流浪の末、再び韓国に戻り、マイノリティとして暮らしている。この作品は、彼らの目に映る我々の物語であり、韓国社会を語る我々と、彼らの心 (heart) に関する物語である。

劇団ノルタンは[韓国文化芸術委員会 \(Arts Council Korea\)](#) の「公演芸術中長期創作支援事業」に採択され、2022年から2024年まで「移住」と「移民」をテーマに研究とショーケースを重ねてきた。初年度は韓国人の

劇団ノットル『異邦の魚』 写真提供：劇団ノットル



海外移住史に関するリサーチとワークショップ、研究過程の中間発表を行い、翌年には国内移住者に関する様々なリサーチとスタディを通じた創作ワークショップを行った。今年は過去3年間の集大成として『海を越えてきた木 (바다를 넘어온 나무)』(チェ・ジナ作・演出)を上演した。韓国はさまざまな国からの移民によって多文化・多民族社会へと変貌しつつある。移住がもたらす不安と期待、移民と定住者の葛藤は、今、ここで、同時代を生きる私たちに投げかけられる現在進行形の問いだ。時間をさかのぼれば、いつか遠い昔、どこからか移り住み、ディアスポラであった私たちの歴史とも向き合うことになる。私や私のまわりを見渡せば、一か所に定住できず、移住を繰り返す私たちの現在に出会えるだろう。過去にもそうだったし、今も私たちは移民、つまりディアスポラの暮らしを送っている。つまり『海を越えてきた木』は“私こそがディアスポラである”と主張する演劇に他ならない。

韓国近代史の悲劇である朝鮮戦争と、その結果である分断から派生した脱北者問題を扱った作品も上演され、脚光を浴びた。『空想集団トウンタンジ (공상집단 동탄지)』の『ロブンチャン巡業劇団 (로퐁찬 유랑극장)』(キム・ウンソン作、ムン・サムファ演出)と『プロジェクトグループ・サンシオ (프로젝트그룹 산시오)』

劇団ノルタン『海を越えてきた木』 写真提供：劇団ノルタン



로젝트그룹 쌍시옷の『当然の外側 (당연한 바깥)』(イ・ヤング作、ソン・ジョンアン演出)だ。

『ロブンチャン巡業劇団』は、すでに2014年に劇団タルナラトンベッコ (달나라동백꽃) がブ・セロム演出で上演し、大きな注目を集めた作品だ。10年ぶりに別の劇団によって新しいバージョンで再演された。朝鮮戦争の前後、全羅南道の宝城^{ボソン}を舞台に繰り広げられる物語を通して、戦争の暴力性と暴力に飼い慣らされた人間の姿を赤裸々に描いている。興味深いのは、舞台だけでなく、劇場の外の空間、そして劇場全体を活用して、一つの事件とそれを見つめる視点を交差させる演出により、戦争と日常、暴力と自由、野蛮と理性の境界を反転させてみせたことだ。

一方、『当然の外側』は、脱北者と脱北ブローカー、韓国の国家情報院の工作人員などを登場させ、境界を越えた異邦人としての脱北者が徹底的に対象化される物語を描き出す。登場人物たちは、韓国と北朝鮮の境界線を挟み、境界線の上に立ったり、両側を行き来しながら、関係と葛藤を複合的に構築していく。“我々”の内なるディアスポラとしての、そしてマイノリティとしての脱

プロジェクトグループ・サンシオ『当然の外側』 撮影：バク・テヤン (Image Workshop)



北者に対する問いかけは、『当然の外側』によって一層深まったように感じられた。

本稿では紹介しきれなかったが、他に今年は『ハムレット』や『マクベス』などシェイクスピアの古典が、国立劇場や国立劇団、そして神市カンパニー (신시컴퍼니 / Seensee Company) など多くの団体によって様々な演出で上演された。また、AI (人工知能) と演劇というテーマについての演劇的な探求も変わらず続いている。安楽死が決まった競走馬と下半身が故障して廃棄が決まったヒューマノイド騎手の挑戦と友情を描くSF小説『千個の青 (천개의 파랑)』 (チョン・ソンラン作) が、国立劇場とソウル芸術団 (서울예술단 / Seoul Performing Arts Company) によってそれぞれ演劇と歌舞劇という上演形式で舞台化されたのが代表的な例だ⁽⁴⁾。

冒頭に書いたように、尹錫悦大統領の弾劾をめぐる社会的混乱は2025年の上半期まで続きそうだ。憲法裁判所の最終判決が近づいてくれば、市民は劇場よりも光化門広場に足を運ぶようになるだろう。結果によっては大統領

選挙が行われる可能性も高い。突然の津波のような政治的混乱の中で、演劇は、劇場は、どのような方法で持続可能性を模索するのか。簡単には答えの出ない課題に直面したまま、2025年を迎えなければならないようだ。

この原稿を書いている最中に、全羅北道・務安^{ムアン}国際空港で起きた済州航空旅客機事故のニュースが飛び込んできた。181人の乗客のうち179人が命を落とした。犠牲者の冥福をお祈りする。

《註》

- (1) 意味のある言葉ではなく、楽器などの音を人の声音で真似るパンソリの技法。
- (2) [イーデイリー文化大賞審査評](#)より引用。
- (3) 韓国演劇評論家協会 [「今年の演劇ベスト3」審査評](#)より引用。
- (4) 国立劇団制作の『千個の青』は、チョン・ソンラン原作、キム・ドヨン脚色、チャン・ハンセ演出。ソウル芸術団制作の『千個の青』は、チョン・ソンラン原作、キム・ハンソル台本・作詞、パク・チョンフィ作曲、キム・テヒョン演出。

Lee, Seung-gon

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

(翻訳: 石川樹里)

VIETNAM



Lune Production 『AO SHOW』

[ベトナム]

新しい視点と、新たなアプローチ

宗重 博之

2024年、私はハノイで新年を迎えた。

ベトナムに初めて足を踏み入れてから丸10年が経過していた。この間、ベトナムの舞台芸術はどう変わったのだろうか。私の実体験を踏まえながら、ベトナム演劇の現況について考察してみたい。

ちょうど10年前の2014年、国際交流基金はASEAN諸国を対象にした文化事業の一環として「ベトナム舞台芸術関係者中期招聘プログラム（VPAM）」の名のもと、ベトナム青年劇場の関係者ら数十名を日本に招き、人材育成や技術支援プロジェクトを開始した。これが引き金となって、日本とベトナムの演劇交流が本格的に始まった。私もこの事業に影響を受けた一人である。

現在はすでに終了しているプログラムだが、2015年の「国際交流基金アジア・フェローシップ」に採用され、ベトナムに滞在する機会を得た。1年かけて主要都市を移動しながら、ありとあらゆる舞台を観て回った。現代劇のほか、伝統的なトゥオンやチェオ、カイルオンなどの歌唱芸術、観光でお馴染みの水上人形劇、子供ミュージカル、音楽ショー、ダンス、舞踊、サーカス、コンサートなど多岐にわたった。なかには眠気に襲われる舞台もあったが、多様な表現様式や洗練された技術で、想像を超える身体芸術にも出会った。

総じて驚いたのは、劇場の客席だった。上演中に携帯電話の着信音やバイブ音をしばしば耳にした。ベトナム人にとって家族や友人や仕事先からの電話は最優先だったのだろう。加えて、本番中の写真撮影、途中入場・退出、飲み物やスナック等の持ち込みは当たり前だった。誰が注意するでもなく、迷惑を迷惑と思わない観客が大半を占めていた。

観劇というのは「非日常」の体験であり、その世界に没入することは楽しみのひとつである。わずかでも不自然な雑音や、視界を遮る行為があると、集中力は途切れてしまう。だが、そんなことはお構いなしだった。

一方、舞台では出演者たちがピンマイクをつけて演じるスタイルが定着していた。音楽や効果音等がかぶさる場面では、セリフの音量は割れるように大きくなった。所々にノイズが発生し、聞き取りにくい言葉もある。スピーカーから聞こえるセリフは、俳優との距離感を狂わせ、リアリティに欠ける。当初は違和感を覚えたが、これまたお構いなしで、観劇を重ねるうちにすっかり慣れてしまった。

ベトナム発21世紀型サーカス「AO SHOW」の魅力

ベトナムでは演劇三昧の毎日だったが、私の目を釘付けにした舞台のひとつがルーンプロダクション (Lune Production) の「AO SHOW (アー・オー・ショー)」だ。「アー・オー」とは、ベトナム語の「村 (ラァン)」と「都会 (フォー)」という単語の母音を強調したもので、なおかつ、驚いたときに口から発する「アアッ!」「オオッ!」という感嘆の声をもじって名付けられたという。ベトナム人もダジャレが好きである。

「AO SHOW」は、2013年の初演以来、4年間で10万人以上の観客動員数を記録していた。世界最大の旅行サイト「トリップアドバイザー」では、「ホーチミン市のおすすめナンバーワン」の座にあった。国内ではハノイとホーチミン市の両オペラハウスで定期的な上演が行われ、国外ではドイツやフランスなどヨーロッパを中心とした10数か国で300回以上の上演実績を持つ。日本では、2017年の「AO SHOW」横浜公演に続いて2018年には『AO SHOW』(再演)と『ザ・ミスト (The Mist)』の2作品で神奈川県をツアーし、横浜、小田原、横須賀、大和の4館で上演されている。

ショーの演出を担当しているのは、ホーチミン市で生まれ、12歳で渡独し、かのシルク・ドゥ・ソレイユで出演・振付演出経験のあるトゥアン・レー (Tuan Le、1977-) 氏である。緻密な場面の構成とその演出はずば抜けている。パフォーマーはベトナム人で構成され、身体能力の高い20～30代前半の男女である。男性たちは、とにかく強くて優しく、女性たちは、とにかく華奢で美しい。

ベトナムでは、『AO SHOW』のほか、同プロダクションが創作した『ザ・ミスト』『マイ・ヴィレッジ (Lang Toi- My Village)』(演出はいずれもトゥアン・レー氏) も観劇した。趣向はそれぞれ異なるが、いずれも序盤の数分間で度肝を抜かれる。

どの作品でも農村部の生活に欠かせない大小の竹ザルや竹竿が小道具として使用され、それを巧みに操るパフォーマーたちのアクロバティックな動きは見事としか言うほかない。さらに、群集による洗練されたコンテンポラリー

ダンスと演劇を組み合わせた高度な身体表現は、ベトナムにおける農村と都会の暮らしを情緒的かつコミカルに描きだす。大きな竹ザルが空中ブランコになって宙を舞い、また時としてカエルやフラミンゴといった滑稽な生き物に変わるとき、観客席からドッと大歓声が沸き起こる。

『ザ・ミスト』は「コメ」をキーワードに、ベトナム南部の穏やかな農村の日常を、素朴な動きで描き出す。急ピッチで進む経済発展の中で、変わることのないベトナムの魅力が舞台上にちりばめられていた。木陰に座って涼む農夫の姿や、月明りの下で愛を語り合う恋人などが、現代的なダンスで情緒豊かに表現される。恋人役を演じた2人のパフォーマーの感情の表出力は、飾り気がなくて好感が持てる。

様々な場面で登場する「竹」はこの作品の魂であり、「コメ」は生きる命である。「竹」の強さと「コメ」の偉大さに改めて魅了され、自然の美しさを堪能した。加えて、ベトナム南部の、独自の伝統的な楽器による生演奏は、優雅で独創的な雰囲気醸し出す。どの作品も最初から最後まで、気の抜けない緊張感が漂っていた。抒情で舞台を満たす構成は、このカンパニーの特徴といえよう。

私は、昭和30年代の幼い頃に見た田舎の風景を思い出し、不思議な錯覚を覚えた。生きることの希望と絶望が、表現の問題として突きつけられている気がした。フィナーレでは、パフォーマーたちは観客席の真ん中の通路を出口に向かって勢いよく走り抜けていく。そしてロビーの階段に座ってポーズを取りながら観客が出てくるのを笑顔で迎える。記念撮影を望む観客たちとのささやかな交流である。サービスという面からもよく考え抜かれた構成になっている。彼らの舞台は、ベトナムで観劇した公演のなかでも、とりわけ強烈な印象を残し、身体表現の底力と伝統芸術の可能性を感じた。

現代劇の兄弟、「ベトナムドラマ劇場」と「ベトナム青年劇場」

ベトナムには、政府の管轄下にある舞台芸術関係の組織が12団体ある。いわゆる国立の劇場・劇団・楽団・舞踊団等である。このうちの10団体が首都ハノイに集中し、専用の劇場を拠点に公演活動をしている。残りの2団体は、ホーチミン市と北部に位置するダイグエン市に拠点を置く。そのほか各地の省レベル、市レベルの地方自治体所属の団体が存在する。また軍隊や公安省に所属する劇団も活動しており、慰問団という役割を担っている。

千年の歴史を持つ首都ハノイで上演される作品の傾向だが、ベトナムの史実や戦争の物語、数々の武勇伝、伝統文化をテーマにした内容の物語が多い。また「ベトナムのモリエール」の異名を持つ劇作家ルー・クアン・ブー（Luu Quang Vu、1948-1988）の戯曲は国民から多くの支持と人気を集めており、毎年どこかの劇場で上演されている。

現代劇の代表的な存在である ベトナムドラマ劇場 (Nhà hát Kịch Việt Nam/Vietnam National Drama Theater) はハノイ旧市街の中心地に位置し、パリのオペラ座を模倣して建てられた ハノイオペラハウス (Nhà Hát Lớn Hà Nội/Hanoi Opera House) の真裏に位置する。

この劇場はオペラハウスに付属して1952年にベトナムの演劇専門の劇場として設立された。フランス、アメリカ、中国相手の長い戦争に巻き込まれながらも、ベトナム独自の現代劇の可能性を模索してきた由緒ある劇場である。経済的な困難から低迷期が長く続いていたが、2012年から抜本的な改革に着手し、いまや現代演劇の中心的な役割を果たしている。

現在はベトナム文化スポーツ観光省の管轄下にあり、客席180席の劇場を拠点に、組織は総務、渉外、経理、芸術の4部門に分かれている。活動の要である芸術部門には俳優約50名のほか、技術スタッフ、演出家、作家らが所属する。毎年3～4作品のレパートリーを創作し、地方都市での公演や各演劇祭参加など、活動は積極的である。

ベトナムドラマ劇場を現代劇の兄とするなら、弟に当たるのがベトナム青年劇場 (Nhà hát Tuổi trẻ Việt Nam/Vietnam Youth Theatre) である。この劇場はハノイの市街地を南北に走る大通りから少し入った一角にある。ベトナム戦争直後の1978年に設立され、当時は青年たちで構成されていたため、青年劇場と名付けられたという。若い世代に芸術の鑑賞機会を提供し、その知識を深めることを目標として掲げ、アシテジ (国際児童青少年舞台芸術協会) ベトナムセンターの役割も担っている。600席の中劇場を所有し、アーティストとスタッフを含め、従業員は200名を超える。現代劇、児童劇、翻訳劇、ミュージカルまで幅広いレパートリーをもち、地方巡演、海外公演、青少年への教育普及活動などを行なっている。

2014年に国際交流基金の招へいで十数名が来日したことは先述のとおりだが、この団体は約4ヶ月間にわたり、日本の舞台制作および演劇教育の現場で実施研修を積んでいる。日本への関心は極めて高く、過去には1997年と2007年に東京演劇アンサンブルの公演を受け入れている。また2010年には東京で開催された国際イプセン演劇祭に参加し、『人形の家』を上演している。2016年度は、江戸糸あやつり人形結城座との日越国際協働制作で、イプセンの『野鴨』を原作にした『野鴨中毒』 (作・演出:坂手洋二) を東京とハノイで上演し、その後、シビウ演劇祭に参加している。

ちなみに、東京演劇アンサンブルの志賀澤^{さわこ}子代表は、1990年代からベトナムとの演劇交流に携わり、その功績



ホーチミンオペラ劇場でAO Showのパフォーマーたちと
最前列は志賀澤子氏

をたたえられ、2016年にベトナム舞台芸術家協会から表彰されている。加えて同劇団は、2024年初頭に「5歳以上の子どものための演劇作品」と銘打ち、[『宇宙のなかの熊』](#)（作：デア・ローアー、演出：公家義徳^{こうけ}）をベトナムドラマ劇場で上演している。

ホーチミン市で生まれた、ビジネスとしての演劇

対して、南部のメコンデルタの中心に位置するホーチミン市は、ハノイの演劇状況とは大きく異なっている。かつてサイゴンの名で栄えたこの都市は、南北ベトナムの統一後にその名をホーチミンに変えたが、いまでもサイゴンという呼び方は住民の間で親しまれている。ベトナムの重要な経済都市として存続し、人口はハノイを上回る（2022年時点でホーチミンは9,390万人、ハノイは8,436万人）^(*)。

ホーチミン市では、2007年頃から小劇場を拠点に活動する民営の劇団が相次いで誕生し、ビジネスとしての演劇が台頭しはじめた。いわゆる小劇場ブームである。

ホーチミン映画演劇大学の敷地内にある約300席の劇場を拠点にしている[ワールドユースステージ](#)（Sân khấu Thế Giới Trẻ）のプロデューサー、チャン・ダイ（Tran Đại）氏はこう語る。

「2000年当時は、観客がチケットを買って劇場に足を運ぶ習慣はなかった。だが、演劇をビジネスにするため、若者たちの遊びや楽しみの動向を丹念に調べ、娯楽について調査を繰り返し行った。その結果、映画館に若いカップルたちがあふれていることに着目し、人気のある映画俳優たちを“生の舞台”に立た



ホーチミン映画演劇大学内の劇場

せることを思いついた。そこで協働者たちを集め、オリジナルの作品づくりに挑戦した。有名な俳優を起用し、期限付きの無料公演を単発的に行った。彼らが演じる舞台は、口コミで学生や若者たちの間に広まり、次第にチケットを買って観劇しようとする習慣が定着していった。南の人たちは陽気で楽天的で、新しいものに敏感である。なにはともあれ、舞台は面白くなければ、劇場に人は集まらない。」

彼がプロデュースする作品は、政府のイデオロギーとは無関係なコメディータッチの恋愛もの、カップルに人気のホラードラマ、ドタバタミュージカルなどが多い。早口漫才のようなテンポあるギャグやお笑いトークを織り交ぜながら観衆を魅了する。

とはいえ、ベトナムは社会主義の国である。どんな台本にも検閲があり、秩序を乱すものや、政治や社会を批判した内容はタブーである。演劇表現の自由度には制限がつきまとう。原則として、一般公開する前には政府関係者向けの上演を行い、許可を得なければならない。ここホーチミンでも言論統制の規制は厳しいという。

ちなみに、ワールドユースステージにはテレビや映画の俳優たちが50名ほど在籍し、ヨーロッパのレパトリーシステムに倣い、週末に日替わりで上演



ホーチミンのカフェでの公演

している。全席指定、入場料は映画チケット料金のほぼ2倍にあたる1,500円前後。先述のダイ氏は、日本のアニメ文化やロボット技術を取り入れた作品づくりにも関心を寄せ、日本との交流を望んでいる。

また、ホーチミン市ならではの魅力だが、カフェを利用した小演劇も最近、存在感を示している。舞台セットは簡単で、出演者の数は少なく、観客席も数十名程度である。すべてが小規模で、そのコンパクトさとカフェ特有の居心地の良さも人気の理由のようだ。出演者のほとんどは、[ホーチミン演劇映画大学](#) (Trường Đại học Sân khấu/University of Theatre and Cinema Ho Chi Minh City) の学生や若手俳優たちである。演劇に強い情熱を持ち、小空間で自身の演技力を磨き、さらに大きな舞台で活躍することを目指す貴重なスタート地点になっている。

共同プロジェクトに果敢に挑戦

先にも述べたように、私は2015年から拠点をベトナムに移し、ベトナムの伝統芸能や現代演劇を調査しながら、地域の演劇人たちと持続可能な生き



ベトナム青年劇場／壁なき演劇センター『ワーニャ伯父さん』(演出：杉山剛志、2018年)

た交流を目指した。そして、ネットワークを構築し、2つの国立劇場をパートナーとして、それぞれ違った2つのプロジェクトを立ち上げた。

ひとつは、ベトナム青年劇場である。2年間の準備期間を設け、リサーチや合同ワークショップを複数回開催した。時間をかけた対話と相互理解が必要だと感じたからである。そして、ロシアの劇作家チェーホフの『ワーニャ伯父さん』をテキストに、丸2か月の本稽古を経て、ベトナム3都市で公演した。演出、照明、音響、映像、舞台美術、衣装、制作は日本側のスタッフが担当し、日本から3名の俳優が加わった。そして2019年に東京と横浜で上演した。

もうひとつは、ベトナムドラマ劇場である。アジア・フェローシップの受入先となった劇場である。ここでは日本の能『谷行』^{たにこう}を題材に、ベトナムのパフォーミングアーツ界が抱える課題「伝統演劇の現代化」というテーマに取り組み、『生きる/Sự sống』を制作した。私はアイン・トゥー (Anh Tú) 氏との共同演出で加わり、出演者らと議論をしながら、稽古場で上演台本を仕上げるという、なんとも実験的な試みだった。さらに、自国の演劇の歴史や背景、社会状況、劇作術などを紹介しあいながら、西洋演劇を模倣すること



ベトナムドラマ劇場／壁なき演劇センター『生きる/Sự sống』(2019年)

なく、オリジナルの集団創造に挑戦した。同作品は、ハノイで開催された第5回ベトナム国際実験演劇祭2019 (International Experimental Theatre Festiva) に参加し、最も優れた作品に贈られる金メダルを獲得している。

この10年間、ベトナムの演劇は「閉鎖」から「開放」へと着実に歩みを進めた。伝統と現代、国内と国際、ローカルとグローバルが交錯する舞台は、この先も新たな可能性を生み出していくだろう。私がこれまで関わったプロジェクトを振り返ると、文化的な違いを乗り越えながら協働するというプロセスを経て、計り知れない斬新な表現が生まれてきたことを実感する。近年では、韓国、台湾、シンガポール、ドイツなどと連携したプロジェクトが次々と生まれ、実験的な試みが行われているという。特に、身体表現の技術や演劇理論などの流入は、スタニスラフスキー・システムだけを学んできたベトナム演劇に大きな影響を与え、共同作業を通じて、表現の幅が広がっていくだろう。

2024年夏、子ども向けの舞台が続々登場

さて、2024年の話題に入ろう。

創立時から青少年への教育普及活動に取り組んでいるベトナム青年劇場と現代劇のベトナムドラマ劇場はそれぞれ、2024年春から次々と子ども向けの新作を発表し、楽しい夏の思い出を子どもたちに提供した。これは演劇関係者たちが、子どもたちの精神的成長に注目していることの表れでもある。

なかでもベトナムドラマ劇場は「不思議な旅」と題した子ども向け特別公演シリーズを企画し、『裸の王様 (Bộ quần áo mới



ベトナムドラマ劇場『裸の王様』(2024年)のフライヤー

của hoàng đế)』『^{りゅうじん}龍神の帰還 (Rồng thần trở lại)』『スーパーヒーロー
ギャング (Siêu Anh Hùng)』の3作品を創作した。

私は『裸の王様』の構成と演出を依頼され、2024年早々からハノイに滞在した。主催者からは、これまで見たことのないような新しい視点と新しいアプローチを期待されていた。ベトナム演劇の未来を見出す事例として、その詳細を掘り下げてみたい。

『裸の王様』という題材の選択

物語の核となる『裸の王様』は、ベトナムでもよく知られている。ベトナムでは『皇帝の新しい服』と翻訳されている。上演台本は、アンデルセンの童話を原作に、ベトナムの女性作家ミン・グエン (Minh Nguyệt) が書き上げた。この作品は、ベトナム社会における「見て見ぬふり」をするという問題を象徴的に表現できる題材として選ばれたという。特に青少年を対象にすることで、未来を担う世代に対して「真実を語ることの重要性」や「社会における正直さ」を考えさせるきっかけを提供する狙いがあった。

051



ベトナムドラマ劇場『裸の王様』(2024年)

私は、物語を単なる教訓劇にするのではなく、観客が自身の経験と重ね合わせられるような現代的なアプローチを重視した。ユーモアを交えながら、登場人物の王様や家来、ペテンの仕立て屋らのストーリーを組み立て、子どもたちがストーリーに溶け込みやすい構成を心がけた。またパントマイム、ダンスなどの身体表現を駆使し、歌や音楽などを効果的に取り入れた。

創作プロセスでは、30名余りの俳優たちの積極的な参加が大きな役割を果たした。ベトナムの演劇教育では、伝統芸能を基盤とした身体表現が重視されているが、俳優たちはその経験を活かして議論を重ねながら新たな表現を生み出そうとしていた。稽古場では即興演技やディスカッションを通じて、キャラクターやストーリーを掘り起こした。言葉の壁を超えたコミュニケーションを活性化し、文化的な違いを理解し合う機会にもなった。

特に印象的だったのは、俳優たちが自分自身の経験や日常の問題を登場人物や物語に反映させた点である。彼らの解釈を取り入れることで、『裸の王様』はベトナムの現代社会に密接に結びついた作品へと進化した。

この公演は子どもを対象としながらも、幅広い年代の観客から高い評価を得たと実感している。特に、「王様の裸」を見抜く子どもたちの勇気が大人の観客に強い印象を与え、物語の普遍的なテーマが一般社会にも伝わることを示した。この作品はベトナムドラマ劇場のレパートリーとして正式に取り上げられ、定期的に上演されている。

今回の『裸の王様』のような子ども向けの演劇は特に、教育的な要素を含みながらも、エンターテインメントとしての魅力と芸術性を兼ね備えた重要な分野である。こうした取り組みを通じて、次世代の観客や俳優を育成することが期待される。さらに、グローバルな視点を取り入れることは、ベトナム演劇に新たな価値をもたらす。

演劇は社会を映す鏡であると同時に、未来を切り開く力を持っている。

国際的な共同制作は、伝統芸能の再評価と新しいジャンルの開拓へと繋がる。

ベトナムが持つ豊かな文化や芸能は、日本を含む他国の技術や表現方法と結びつくことで、より魅力的で力強い舞台が生まれる。

2025年には世界遺産ニンビンで第6回目のベトナム国際演劇祭が開催されるという。期間は11月15日から25日までの10日間。海外と国内から20団体以上が参加する。引き続きベトナム演劇の動向を見守りたい。

* サイゴンとハノイの人口データ国立社会保障・人口問題研究所による「[人口統計資料集 \(2024\)](#)」による。(2025年1月7日閲覧)

むねしげ・ひろゆき

大学在学中にテント芝居に魅せられ、1978年に劇団黒テントに入団。俳優、舞台監督、制作者として活動にかかわり、2005年から2013年まで代表を務める。海外の舞台芸術に関心を持ち、訪問した国は50カ国を超える。2015年に国際交流基金アジアセンターのフェローシップでベトナムに転住し、日越の演劇交流に取り組んでいたが、2019年にガンが発覚し帰国。しかし、3年がかりでガンを克服。2024年から町会議員の公職に就き、演劇やダンスなどの舞台芸術を活かした「まちづくり」に挑戦している。



ベトナムドラマ劇場で俳優とワークショップをする筆者（右）

ISRAEL



イタイ・ティラン演出『リチャード3世』

[イスラエル]

2024年のイスラエルで ヒューマニスティックな演劇を目指して シモン・レヴィ

2024年10月中旬現在、イスラエル国内の劇場では、ドラマ、コメディ、古典劇までおよそ100の作品が上演されており、バレエやダンスシアター、オペラ、その他多種多様な音楽イベントは言うまでもなく、さらに約120の子供向けショー、殊に人気の高いスタンダップショーや詩の朗読コンテストは何十もお

こなわれている。イスラエルは1,000万近い住民を抱え、うち200万ほどがアラブ系で、そのほとんどはヘブライ語の上演には来ない。それでもイスラエルの人口一人あたりの劇場通いの割合は世界最高レベルにある。

2023年10月から、イスラエルでは約170の詩・散文・省察の本が出版された。その著作の多くは、予想通り感傷的な、あるいは哀愁に満ちたもので、また興味深いものもあったが、いずれも多くが朗読イベントとして公開された。著者と聴衆とが等しくトラウマを公にして、共に分かち合いたいという欲求を満たしたのである。しかしながら演劇の場合は、現実とある程度距離をとって創作をする必要がある。舞台上で現実を効果的に再創造し、観客に影響を与えられるようにだ。そのために演劇はほんのわずかでも財政支援を受けて、作劇と稽古、製作に必要な環境を整える必要がある。

アウシュヴィッツのホロコースト後に詩を書くことは、真に不可能なのか、不道徳ですらあるのか？ ヒロシマとナガサキの原爆投下後に絵を描き作曲することは？ ト라우マを負った観客に、私たちはどのような劇を書き、演じ、共有すればいいのだろうか？ ユダヤ人とパレスチナ人の約150年の暴力的対立のあと——悲劇は、その対立に関与する双方に「理がある」時に起こる——そして2023年10月7日、ハマスがガザ周辺の市民に対してなした虐殺のあと、イスラエルの演劇シーンには深い内省が喚起された。表現しえないものを表現するか否か——いかに表現するか。私たちの恐怖、憤怒、苦悶、悲嘆をいかに表すか。数万に及ぶガザの人々の生命が失われたこと、彼らに対する破壊、傷害についてはどうか。2024年10月初旬、虐殺から1年を経たいまに至るまで、多くのアートの反応は手探りで希望なく物憂げなものだ。この衝突は本当に“崩壊への儀式”だったのだろうか。傷を負わされた人、拉致された人、避難を余儀なくされた人、PTSDを患うことになった人、彼らの不安と苦痛の間に、膨らみ続ける無関心が忍び込んでくる——無関心もまた、サバイバルの一形態だからだろうか？

これらの戦争被害者の多くは、演劇の観客である。我々が今年経験し続けているような困難な時代に、イスラエル演劇はその社会的-倫理的側面を、この共に分かちあう芸術形式の芸術的-美的側面よりも強調すべきだろうか？

「私たちの」国家-民族-宗教的パースペクティヴを奨励するために？ あるいはむしろ、敵の悲劇をも同じく理解しようとする普遍的でリベラルな全人類的立場を奨励するために？ そして、関わったすべての者の悪と腐敗と愚行に対する痛烈な批評を舞台から発信するだけでなく、その観客に、皆で重荷を担うという最低限の感覚を、何らかの慰めを、共感を、楽観主義を与えるべきだろうか？

世俗派と宗教派、右翼と左派、ヨーロッパ系ユダヤ人とアラブ系ユダヤ人、こうしたイスラエルの様々なグループの両極化がこれほどまで極端であったことはかつてなかった。この環境下にあって、今こそ、観客に直接に語り掛ける、そして誠実で、あまり対立的でない交流へと結びつく、小さく親密な演劇作品がふさわしい時期ではないだろうか？

056

2023年から2024年、国家助成を受けているイスラエルの劇場のうち10か所が、振り返ると戦争のトラウマに取り組んだ劇を上演していた。そのひとつがシェイクスピアの『[リチャード三世](#)』で、ゲシエル劇場 (Gesher Theatre) ^{(*)1} でイタイ・ティラン (Itay Tiran) ^{(*)2} が演出した。極悪非道の王の純然たる悪に対峙する作品である。それに、イスラエルのアイデンティティを劇によって深く探求した作品で知られるイエホシュア・ソボル (Jehoshua Sobol) ^{(*)3} の『目撃者』。この劇は、特別なケアが必要な子供たちに対するナチス・ドイツの大量虐殺を目撃し、そのためドイツ国防軍の兵役を拒否したオーストリア人農夫の実話を物語る。逮捕され裁判にかけられたとき、この農夫は「国家が無法状態になったときには、市民はその政府の法や命令に従うのを拒否しなければならない」と述べた。ここでのソボルの劇的テクニックは明確だ。すなわち、現下直接の批評を先鋭化するためには、ある人の証言を、他の時代、他の時期の証言に置き換えて距離を取らなければならない。抵抗や不服従は、

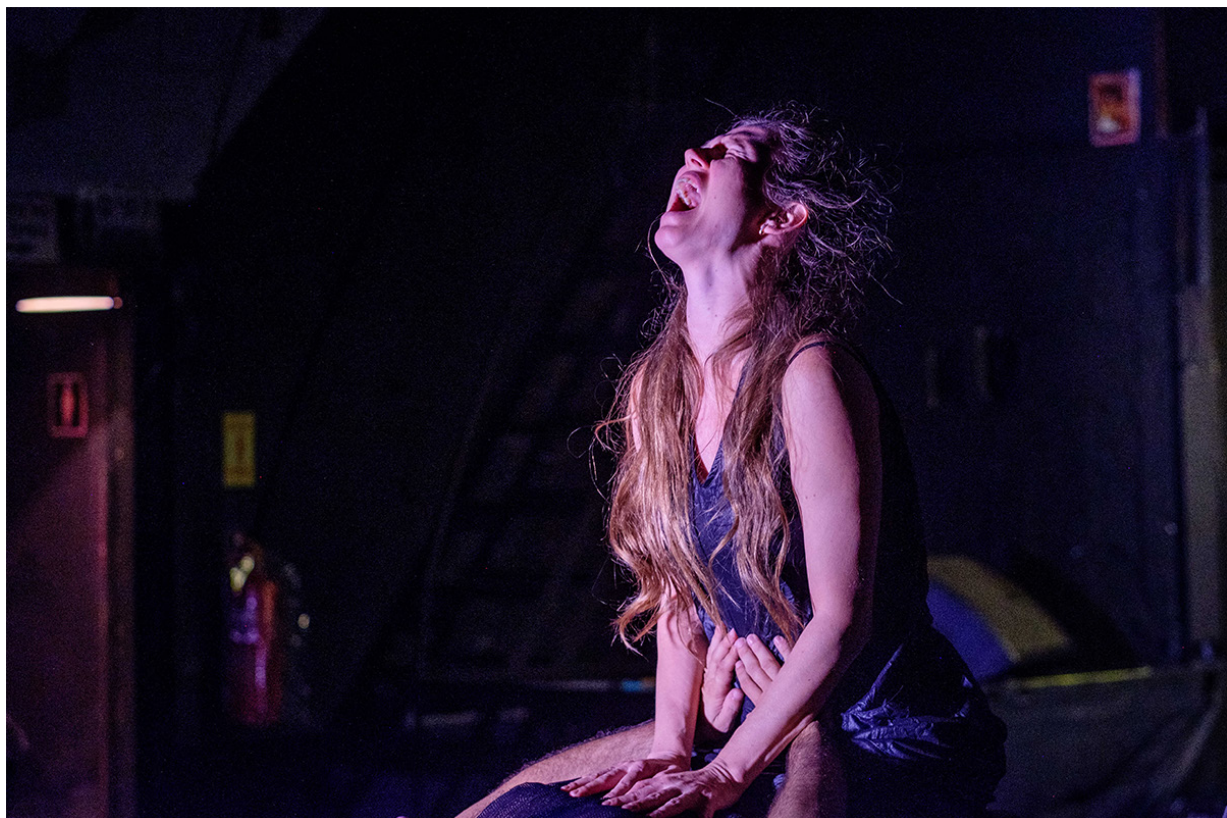
イタイ・ティラン演出『リチャード3世』



イスラエルにおいても、極右政権のポリシーやイスラエルの司法システム改変の企てに反対する大規模デモンストレーションの時期に起こった。戦争の勃発の前でも、政府諜報機関やイデオロギー上ないし行政上の大惨事が暴かれた後にも、たしかに起こっていたのだ。

道徳的パラダイム間の激烈な対立を扱ったもうひとつの「場所を変えた」古典作品が、ナヴァ・ツケルマン (Nava Zuckerman) ^{(*)4} 演出によりテルアビブのトゥムナ劇場 (Tmuna Theater) ^{(*)5} で上演されたソポクレスの『[アンティゴネ](#)』である。2023年のアンティゴネは、無知とレイシズムで暴走したグロテスクな政府の、議論の余地のない拙劣さを暴露する。ツケルマンの『アンティゴネ』は、ひとりのイスラエル人女性の視点から、不可能な現実を検証する。女優は、自身の演じる人物、すなわちアンティゴネから引き剥がされている。他の登場人物もまた疑問を投げかけ、痛みを共有し、舞台の内外における自らの役割と状況について皮肉なコメントを連発する。次第に、俳優たちは劇中の人物たちと融合してゆく。

ナヴァ・ツケルマン演出『アンティゴネ』 撮影：David Kaplan



トラウマ的現実との芸術的－政治的衝突の中で演劇が直面する問題のひとつは、作品が持つメッセージの明瞭さや曖昧さの度合いである。このメッセージは、それを表現する舞台上よりも、むしろそれを受け取る観客次第である。劇場運営側は皆、作品のそこかしこにある刺すような挑発以上には観客を動揺させないように腐心している。怯えた観客が劇場を敬遠して興行収入が落ち込まないようにするためだ。劇の批判的メッセージの明確さの度合いは、その商業的成功予測と密接に絡み合っている。だから非民主的体制下においては、古代アテナイからフランス王の宮廷、ソヴィエトの文化局に至るまで、目立って大胆な演劇作品は「悪党ども」をあからさまな名で呼ぶ代わりに、イメージやアレゴリー、シンボルを使ってきた。

一方で、イスラエルにおけるコメディや軽薄な作品、あるいは単に娯楽を提供するための上演の多さも、今年は驚くには値しない。風刺は観客の腹に蹴りを入れるのが狙いだが、軽いパロディやコメディは人を楽しませ、戦争の重苦しい空気を払うのが目的である。商業的関心もまた、「なぜ楽しんではなら

ないのか?」という問いによって強調される。フェデリコ・ガルシア・ロルカ^(*6)と同じく、私はかつて軽いコメディを不快に感じていた。ロルカ曰く「劇場を支援しない国家は、すでに死んでいるか、死にかけている……荒れ狂う事態の脈動を感じていない劇場に……劇場と名乗る資格はない。娯楽ホールか、“時間つぶし”と呼ばれるあの恐るべき所業のための場と呼ばれるがいい」。昨年(2023年)起こった事の重大さを考えたとき、辛辣な風刺とくだらないパロディの間の距離は、私が考えていたより微妙なものなのだと実感した。どうやら、慰めをくれるキッチンに、単純でも心のこもった詩の夕べに、下手でも誠実に現実の痛みを捉えようとしている文学朗読会に、私たちは心を——そして劇場・ホールを——開くことを求められているらしい。最近、キッチンとペーススの両極の間にあって、私は自分がややキッチンに傾いていることを感じた。それは実際には薄められたカタルシスのパロディなのだが、劇場にあってすら、何やら無垢で正直なものなのだった。一方ペーススは、価値こそ上がる傾向にあるが、国家的—宗教的な傲慢と偽善のリスクを抱えているのである。

昨年10月に何十人もの家族を失ったオテフ・ハネゲヴ劇場(Otef HaNegev Theater)のメンバーたちは、アミタイ・ヤイシュ(Amitai Yaish)の演出のもと、数々の証言に基づく劇——根絶、殺人、強姦、虐待、拉致、そして転地(訳注・政府が10.7の被害地から人々を強制的に避難先に移住させたことを指す)についての事実に忠実なモノローグ——の上演を試みる。^(*7)この劇は起こったことを再生するのではない。むしろパフォーマーやその観客、影響を受けた地域の人々に起こり続けていることに対する怒りと悲しみに声を与える。ダニエレ・コーヘン・レヴィ(Danielle Cohen Levy)は、ヨラム・エシェト・アルカレイの自伝的な書『男は家路を歩む(A Man Walks Home)』を翻案し、目下の戦争の視点から、ヨム・キプール戦争で重傷を負ったひとりの男を描いた。^(*8)少しずつ、ヨラムはリハビリテーションの旅を始める。これは「小さなムーヴメント」と名付けられた演劇祭において演劇人によって演じられたセミ

ダニエル・コーエン・レヴィ作『帰り道で|リピート・サイン』 撮影: Maya Cohen Levy



ドキュメンタリー作品であり、必ずしも俳優が演じるのでなくともよいものだったが、実際その通りとなった。現在の環境では、観客－舞台の出会いという純粋に専門職的な関係づくりは変わらなくてはならない。フィクションや創造的イマジネーションとリアリティの間のギャップ、そしてそのリアリスティックな——あるいはむしろ非リアリスティックな——描写に対する態度も同様である。現実生活のショックがその舞台解釈におけるショックを引き起こすのは間違いのないことだ。演技のスタイルにおいて。照明、衣装、舞台美術、音楽、それにムーヴメントをデザインする新しい方法の必要性において——そして殊に観客とパフォーマーが出会うモードの再創造において。それはすなわち観客を、単なる芸術の消費者として扱うのではなく、演劇的な邂逅の共同クリエイターとすることだ。

2024年7月、エレズ・マアヤン・シャレヴ (Erez Maayan Shalev) 博士と

イタイ・ドロム (Itay Dron) は、トゥムナ劇場で「現代芸術調査委員会」と題された「A-ジャンル・フェスティバル (A-Genre Festival)」を開幕した。^{(*)9} これは演劇上演とクロス・メディアの結合、ディスカッションと展示、実践と理論とが縦横に織り合わされたコレクションで——この国の最も魅力的な芸術と演劇のクリエイターから何人かが参加した。イスラエルの政治演劇にあって勇氣と影響力ある女性エイナット・ヴァイツマン (Einat Weizman) ^{(*)10} は、空爆のあと、完全に破壊された劇場がどのような姿になるか、ガザの文化施設の大量破壊に言及しつつ描写した。彼女が上演したのはガザにおけるイスラエルの軍事支配についての作品であった。^{(*)11} ロイ・ヨセフ (Roece Yosef) ^{(*)12} は、遺体の身元確認プロセスについてのドキュメンタリー劇を上演した。ドキュメンテーションの演劇利用は、現実には自ら語らせるという不可能なタスクを克服しようとする試みである。芸術におけるファクトは、本当にファクトであるという前提に立ち、決して自ら語りはしないからだ。だがまさにその舞台上の現存在が、一応の客観的事実性とされるものをニュートラル化し、クリエイターと観客の双方から主体的・創造的・個人的なアクションとリアクションを誘発するのである。この「A-ジャンル・フェスティバル」は、私たちの中で、また周辺で、暴力の蔓延する日々において、演劇には何ができるか、何をすべきかという、より現代的で現実に即した、適切な概念の形成に寄与した。

ひとつの、控えめだが親密で集中的な試みが行われた。シュリ・レヴ・アラギム (Shuly Lev Aladgem)、ガド・ケイネル (Gad Kayner) と私というテルアビブ大学の3人の俳優-演劇教授によるものだ。^{(*)13} 私たちが取り上げたのは、ミヒャエル・エンデ^{(*)14} の物語『[オフエリアと影の一座](#)』。ささやかな楽観を穏やかに捧げる作品である。エンデの描くオフエリアは、シェイクスピアによる『ハムレット』のオフエリアの名をもらい、女優になるべく生まれついた人物だったが、声が小さすぎた。そこで彼女は劇場のプロンプターになり、おかげで多くの素晴らしい戯曲を暗記することになった。彼女が老いて解雇されアパートを追い出される頃、影たちが——あるいは幽霊？ 俳優たち？——彼

『オフエリアと影の一座』 向かって左が筆者 撮影：Adam M. Levy



女の前に現れ、保護を求める。彼女は寛大に彼らを引き取るのだが、この影たちは彼女が苦境に陥ると救いの手を差し伸べる。オフエリアは彼らと旅回りの劇団を結成する。彼女がささやき声で最高の古典劇を朗読し、影たちがそれを演じるのである。

私たちの影の上演では、詩的なヘブライ語の呪文といった古代的文章、サミュエル・ベケットやハロルド・ピンターの散文と戯曲、ヤエル・グローベルマン、エルセ・ラスケル・シュレーレル、アントン・シャマス、ガド・ケイネル・キッシンジャーの詩、ミュンヒハウゼン男爵の物語、和解のヴィジョン等々を、つまり批判と共感が合わさったものを加えた。ショーの最後には、影たちは死なずに光へと変わり、生きて輝きながら観客にお辞儀する。なぜなら劇場では、人は決して本当には死なないからだ。

私見では、そして少なからぬイスラエル人が現在の「状況」に抱く印象によれば、2023年10月7日のあとに書かれ、出版され、上演された演劇テキストのうち、最も適切で情緒的にも知的にも感動を呼んだのは、マヤ・アラド・ヤスール (Maya Arad Yasur) ^(*15) による『[虐殺のあと17ステップでヒューマニストであり続ける方法 \(How to Remain a Humanist After a Massacre in 17 Steps\)](#)』だ。この作品で最も多く繰り返される台詞が「壁の向こうにもあなたのような母親がいる」である。



Sapir Heller 演出『虐殺のあと17ステップでヒューマニストであり続ける方法』

もうひとつ、実に驚くべき作品が、シュロモ・エフラティ (Shlomo Efrati) ^(*16) によって書かれた。彼は戦争で死体処理に従事していた。その死体のほとんどはハマスによって虐殺されたイスラエル人であるが、殺人者の何人かも清めて指紋を採取している。彼が書いた殊に感動的な台詞にはこうある。「僕は彼を憐れんだ。彼は善を選ぶこともできたが、悪を取ってしまったのだ。神が彼と共にありますように」

訳注

- (1) ゲシエル劇場:テルアビブにあるイスラエル主要劇場の一つ。1991年、演出家イェフゲニー・アリエを中心に、ロシアからイスラエルに移住した演劇人によってテルアビブに設立された。ロシア語とヘブライ語のレパートリーを持ち、エンターテインメント性と実験性で高い評価を受ける。
- (2) イタイ・ティラン:イスラエル出身の俳優・演出家(1980年生)。早くから注目を浴び、2005年アメリカ劇場の『ハムレット』のタイトルロールやサミュエル・マオズ監督『レバノン』(2009)等、舞台・映画・ドラマで俳優としての世界的名声を博し、演出家デビューも果たし「イスラエル演劇のローレンス・オリヴィエ」と称される。親パレスチナを公言しており、2018年ドイツに活動拠点を移した。
- (3) イェホシュア・ソボル:イスラエル出身の劇作家・作家・演出家(1939年生)。『ヴァイニングアの夜』(1983)、『ゲッター』(1984)、『エルサレム・シンドローム』(1988)など、イスラエルの現代演劇を代表する演劇人として現在まで第一線で活躍を続けている。『ゲッター』は1995年ひょうご舞台芸術でも上演され、高い評価を受けた(演出:栗山民也)。
- (4) ナヴァ・ツケルマン:イスラエル出身の演出家、トゥムナ劇場の設立者であり芸術監督(1948年生)。文化スポーツ省からダンス部門での生涯功労者賞(2009)、長年の貢献によりフリンジのアカデミー賞に該当する「金のハリネズミ」賞(2019)受賞。
- (5) トウムナ劇場:1987年、ナヴァ・ツケルマンにより設立された、テルアビブの代表的フリンジ劇場。「トウムナ」は「月」の意味。アッコー演劇祭から排除されたエイナット・ヴァイツマンの『占領の囚人たち』を初演する等、イスラエルの政治問題に対するコミットでも知られる。
- (6) フェデリコ・ガルシア・ロルカ(1898-1936):スペイン出身の詩人・劇作家。代表的戯曲に『血の婚礼』、『イェルマ』、『ベルナルダ・アルバの家』など。
- (7) 劇:2024年9月に開催されたイスラエル・フェスティバル(エルサレムを拠点に1961年から続く総合芸術祭)に出品された『生きる場所(The Place to Live)』を指す。オテフ・ハネゲヴ劇場は、1986年「ハネゲヴ劇場」としてガザ近くの街エシュコルに設立、2023年1月改名し社会的目的を明確化した。
- (8) 『男は家路を歩む』の翻案作品:2023年12月、トゥムナ劇場の「トウヌア・カタナ(小さなムーヴメント)」フェスティバル作品として劇場近くの民家で上演された『帰り道で | リピート・サイン(On the way home | Repeat Sign)』を指す。大きなテーブルを演者と観客が共に囲み、1973年の戦争で重傷を負ったヨラム・エシェト・アルカライの手記を基に、2023年10月の経験をつないで共有する。
- (9) 「A-ジャンル・フェスティバル」:トゥムナ劇場で2006年から行われているノンジャンルフェスティバル(「A」は「無・非」を意味する接頭辞から)。エレズ・マアヤン・シャレヴ博士はトゥムナ劇場の共同芸術監督を務める演劇研究者・クリエイター・ドラマトウルク、イタイ・ドロンは同劇場の発展・プロジェクト部門マネージャー、演出家。

- (10) エイナット・ヴァイツマン:1973年イスラエル生まれの俳優・演出家・劇作家。テレビドラマ等でも活躍する人気女優だったが2015年から演劇を通じて自国のパレスチナに対する政策を批判する人権活動家に。2023年2月、イスラエル・アッコー市のフリンジ演劇祭から排除された『占領の囚人たち』と、パレスチナの女性詩人ダーリーン・タトゥールとの友情から生まれた『I, Dareen T.』が、生田みゆき演出・渡辺真帆翻訳により日本人キャストで上演され、10.7後は全国で舞台映像の上映会が続けられた。
- (11) ヴァイツマン出演作品:ヴァイツマンは2024年の「A-ジャンル・フェスティバル」では二つのプログラムで登場した。一つは「地元の芸術分野調査委員会における証言と専門家からなる目撃者」への参加、もう一つは新作パフォーマンス「軍事統治についてのマツベン委員会」の公開である。マツベンとは1962年に結成され、70年代に解体したイスラエルの反シオニズム新左翼政治団体。ヴァイツマン作品ではその実際のメンバーが劇場に再結集した。
- (12) ロイ・ヨセフ:1993年イスラエル生まれの劇作家・演出家。ラテン表記はRoee Josephとも。ここで言及されているのは2024年9月のイスラエル・フェスティバルに参加した作品『シュラ:生命を鑑定するミッション (SHURA: The Mission of Identifying Life)』を指す。
- (13) テルアビブ大学教授陣による試み:2023年3月、朗読劇としてトゥムナ劇場にて初演された『オフエリアと影の一座』。テルアビブ大学演劇芸術学部は、演劇学研究と演出・演技・デザインなど実践を結びつけるイスラエル最大の機関。ガド・ケイネルは後述の詩の作者ガド・ケイネル・キッシンジャーと同じ人物。イプセンやストリンドベリほかドイツ・北欧演劇の戯曲50作以上をヘブライ語訳し、主要劇場のドラマトゥルクを歴任した。ITIイスラエル支部の代表でもある。
- (14) ミハエル・エンデ:ドイツ出身の児童文学作家・詩人・劇作家。代表作に『モモ』『はてしない物語』など。
- (15) マヤ・アラド・ヤスール:1976年イスラエル生まれの劇作家・ドラマトゥルク。戯曲はイスラエルのほかドイツ・オーストリア・ノルウェー・アメリカで上演されている。『アムステルダム (Amsterdam)』(2018)はベルリンの演劇祭テアタートレッフエンのシュテュッケマルクト (Stückemarkt) に選出された。『虐殺のあと17ステップでヒューマニストであり続ける方法 (How to Remain a Humanist After a Massacre in 17 Steps)』は10.7後、地上作戦が開始される前に書かれ、同12月、キャリル・チャーチル『七人のユダヤ人の子供』と共にヤッファ劇場で上演された。
- (16) シュロモ・エフラティ:1987年生まれ。北部の入植地ハリシュでユダヤ教に定められる生活を実践している市職員。10.7後、予備役としてハマスによる襲撃の犠牲者の身元確認と埋葬にあたる。当該の文章は『ハアレツ』紙に公開された彼の日記で、近く本稿の筆者シモン・レヴィィらによりテルアビブで舞台作品の素材となる予定である。

Levy, Simon

1943年イスラエル生まれ。テルアビブ大学演劇芸術学部名誉教授。イスラエル演劇研究、サミュエル・ベケット研究において国際的に知られると同時に、イスラエル国内においては演出家・ドラマトゥルク・芸術監督など演劇実践の場で多くの役職を歴任する。英語における主著: The Bible as Theatre (Brighton: Sussex Academic Press, 2000) , Samuel Beckett's Self-referential Drama: The Sensitive Chaos (Brighton + Portland: Sussex Academic Press, 2002) ほか。

(翻訳: 村井華代)

PALESTINE



ラマッラーの広場で上演されたトゥバーシ氏演出『象 (The Elephant)』を観るパレスチナの子どもたち

[パレスチナ]

文化的抵抗としての演劇

聞き手＝渡辺真帆（テラジア | 隔離の時代を旅する演劇 ドラマトウルク）

文・構成＝坂口香野

2023年10月7日、ハマスの民間人襲撃をきっかけに、イスラエル軍によるガザ地区への無差別攻撃が始まった。あれから1年以上が経過したが、恒久的な停戦を目指す協議は始まらず、膠着状態が続いている。

いまパレスチナで何が起きているのか。演劇にいまできることは何か。

アシュタール劇場創設者でエグゼクティブ・ディレクターのイマーン・アノン氏、フリーダム・シアター元芸術監督で、現在は社会的・政治的変革の最前線で活動するアーティストのためのプラットフォーム「アーティスト・オン・ザ・フロンタイン」の主任芸術アソシエイトであるアフメド・トゥバーシ氏に聞いた。（編集部）



アシュタール劇場（パレスチナ・ラマッラー市）
共同創設者／エグゼクティブ・ディレクター

イマーン・アノン

Iman Aoun

取材日＝2024年11月10日

イスラエル軍のガザへの侵攻を受け、パレスチナ・ヨルダン川西岸のラマッラーに拠点を置くアシュタール劇場は、世界中の人々に呼びかけ、『ガザ・モノログ』の朗読と、その動画をSNSにアップすることを緊急要請。この呼びかけに答えて62か国で朗読が行われ、次々と動画が寄せられている。

『ガザ・モノログ』は2008年～2009年、2014年のガザ大規模侵攻を経験した若者たちによるモノログ集で、2023年10月以降は、主にアシュタール劇場の俳優・演出家・トレーナーでいまもガザ地区在住のアリー・アブー・ヤースィーン（Ali Abu Yaseen）氏が執筆。現在進行形の殺戮と暴力が、世界に向けて発信されている。

世界の演劇コミュニティは、私たちの「肺」

——今回の戦争が始まって以降、そちらはどのような状況でしょうか。

2023年の10月7日以降は、[アシュタール劇場 \(ASHTAR Theater\)](#) は演劇学校と西岸地区の多くの学校の生徒たちの心理的なケアに集中したいと考えていました。10月になにもかも止まってしまい、12月くらいまではいろいろなことが麻痺していたのですが、2024年の頭からはしっかりとした形で活動を

再開しています。この土地に居続けることがすなわち私たちの回復力と抵抗でもあるので、そのために必要な演劇活動が続けているという形ですね。

——2年ごとに開催されていた若い演劇人のためのフェスティバルも、2023年、2024年はキャンセルになりました。

ええ。現在は移動の自由も安全もなく、お祭りができる状況ではないので。パレスチナの人々は、それぞれの町や村に捕らわれてしまってフェスティバルに参加できなくなりましたし、このようなときに海外の演劇人を連れてきても仕方ありません。しかし、このような状況でも、世界各国の劇場や演劇人とつながり、互いに学びあうことは呼吸のように大切なことです。世界の演劇コミュニティは私たちの大きな家族であり、その中でこそ成長し、呼吸が続けられる、まるで肺のような存在なのです。

現在、活動の大きな柱としているのは『[ガザ・モノローグ \(The Gaza Monologues\)](#)』です。心理社会的なサポートとドラマセラピーの手法に基づくもので、学校の生徒たちに使っているものです。

069

2010年に発表した『ガザ・モノローグ』は、2008年から2009年の22日間にわたるガザへの大規模侵攻を経験した33人の若者が書いたものです。2014年の大侵攻後にもモノローグを追加しました。ガザでは2年ごとに大きな攻撃があり、そのたびに人も家も失われています。2018年にはガザにあったアシュタール劇場も爆撃で破壊されました。ガザではその後もいろいろな場所で活動しようとしてきたのですが、今回の戦争ですべてが破壊されてしまって、劇場も文化的スペースも家も学校もすべて焼失してしまいました。今



ベツレヘムのダル・アル・カリマ大学で行われた『ガザ・モノローグ』

回の戦争は、決して10月7日に始まったわけではなく、抑圧と占領、アパルトヘイト体制が75年以上も続いている中で起こったことなのです。

そのことを伝えたくて、2023年11月29日、国連パレスチナ連帯デーに『ガザ・モノログ』の朗読を、世界に呼びかけたところ、62カ国で朗読され、大きな反響を呼びました。モノログとその作者たちへの返信「ガザへの手紙」を募る企画も行い、次の11月29日には、100通ほどの手紙が本になる予定です。

今回のジェノサイドへのもうひとつの反応として、アシュタール劇場ではヨルダン川西岸地区とガザの学校や地域センターで心理社会的介入を行いました。私たちのチームは、子どもたちにシアター・ゲームやエクササイズを通じて心理的なサポートを行っています。戦争によって頂点に達した異常な緊張感やトラウマを発散できるようにするのです。

演劇学校としての出発

——先日拝見した新作『ゲルニカ・ガザ』については最後にうかがうとして、あらためてアシュタール劇場について教えてください。アシュタール劇場の共同創設者のエドワード・ムアッリム (Edward Muallem) さんは、現在もエルサレムに拠点のある[パレスチナ・ナショナル・シアター、別名ハカワティ劇場 \(El-Hakawati Theatre\)](#)の創設者のひとりでもありますね。

ええ。エドワードとジャッキー・リューベック (Jackie Lubeck)、演出家のフランソワ・アブ・サレム (François Abu Salem) が1977年に創設したハカワティ劇場 (現パレスチナ・ナショナル・シアター) は、私にとって演劇とは何か、演劇に何ができるかを教えてくれた、学校のような場所でした。1991年、ハカワティ劇場のヨーロッパツアー中に、フランソワは彼の母の母国であるフランスに残る決意をしましたが、エドワードと私はパレスチナに戻り、若い世代のための演劇教育と自由に自己表現するための場を提供する演劇学校を

つくることに決めました。これが、アシュタール劇場の始まりです。

——若者を対象に活動を始めたのはなぜでしょうか。

1987年に始まった第一次インティファダでは、数多くの若者たちが死傷し、多くの人々が教育の機会を奪われました。そこで、インティファダが終わった1991年以降、私たちは若年層に焦点を当てることに決めたのです。若者たちは膨大なエネルギーをもっていますが、その力は使い方しだいで破滅的な方向に向かう可能性もあります。演劇のスキルを身につけることで、自分の感情を吐き出したり、違う観点から見つめ直したりできるようになる。それは心の平穏を保つためにも、自己肯定感や自尊心を育てていくためにも必要なことなのです。

1991年はオスロ合意前でパレスチナ自治政府もまだなく、すべての公立学校はイスラエル占領下にあったので、エルサレムの私立高校で、14歳から18歳の子どもたちを対象に演劇のトレーニングを始めました。教育の可能性を広げ、感情のはけ口を提供するためです。その後、対象を大学生や大人にも広げ、ベツレヘム大学やラマッラー近郊のビルゼイト大学やガザなど、活動の拠点を増やしていきました。

単発のワークショップ形式ではなく、3年かけてきちんと学べる演劇学校にしたいと考えました。1年目にはエクササイズやシアターゲームを通して、自信



アシュタール劇場のチームによる子どもたちを対象とした野外トレーニング

をつけること、舞台上での存在感 (stage presence) を確立すること、創作活動の仲間をつくることを助けます。1年目の修了時にはアラブの昔話を題材に短い公演を行います。2年目は即興やストーリーテリングに焦点を当て、3年目にはギリシャ悲劇、シェイクスピア作品、あるいはその他の古典作品の公演を行います。

そして、ラマッラーに劇場を借りたのが1995年のことです。それまでは高校や大学に出向いての活動だったのですが、自分たちだけのホームがほしくて。当初は私たちの故郷であるエルサレム市内で探していたのですが、イスラエル占領当局が市内にパレスチナ人が新しい建物を建てることを禁じていましたし、買うにしろ借りるにしろ演劇学校向きの良い物件がありませんでした。1993年のオスロ合意でパレスチナ自治政府が成立し、その本部が置かれるということで、ラマッラーが大きなブームになっていた時期です。稽古場二つといくつかの事務所のある、西岸地区の学生たちが来やすい場所を確保することができました。

——パレスチナ自治協定を結んだイスラエルのラビン首相とPLOのアラファト議長は、1994年のノーベル平和賞を受賞しています。しかし、その後和平交渉は全く進まず、95年にはラビン暗殺がありました。

パレスチナの文化シーンは、政治的な変化と分かちがたく結びついています。93年から97年にかけて、エルサレムやヨルダン西岸地区、ガザにあわせて743もの検問所ができました。オスロ合意前には、エルサレムで公演があればガザや西岸地区からも観に来ることができたのですが、しだいに移動の自由が制限され、観客が劇場に来られなくなってしまった。移動制限があるからといって、観客たちにリーチすることをあきらめるような私たちではありません。だからこちらから行くことにしたのです。舞台装置も照明も車に積めるようなミニマムなものにして、車で行けない場所にはロバや荷車に乗ったり、装置を背負って何キロも歩いたり。ありとあらゆる場所に行きました。地図に名前のない村やベドウィンの集落にもたくさん行きましたね。人々がどこにしようとパ

フォーマンスを届けることが我々のミッションだと考えてきましたので、これまで数十万人という人たちにリーチできました。

フォーラム・シアターが育むしなやかに強く、明晰な精神

——アシュタール劇場はパレスチナでは最初にアウグスト・ボアール (Augusto Boal) の「フォーラム・シアター (Forum Theatre)」の手法を含む「被抑圧者の演劇 (Theatre of the Oppressed)」を導入されています。

ええ。パレスチナの状況を考えると、フォーラム・シアターが特に有益だと思ったのです。フォーラム・シアターはコミュニティ内の問題や希望について聞き取り、それを元に作品をつくるからです。例えば、フォーラム・シアターの手法を使えば、コミュニティが抱えている問題について話し合い、その問題を演劇の形でコミュニティに返していけます。問題の影響を受けているコミュニティのために演劇を演じ、演劇という形態が、観客が私たちと一緒に問題に取り組み、解決策を探ることを可能にしてくれるのです。演劇が舞台を超えて、人々の生活に影響を与えることができるという素晴らしい例です。フォーラム・シアターや「被抑圧者の演劇」は、自由で強く明晰な心をはぐくむため、抑圧の中にあっても、内側から自由になるための表現活動なのです。

——フォーラム・シアターの手法を通して、これまでにどのようなテーマが挙がり、どのような影響があったのでしょうか。

どこのコミュニティでも繰り返し出てくるのが、学ぶ権利や結婚の自由についての問題です。過去には女性の結婚可能年齢はムスリムで13



アシュタール劇場のロビーで話す観客たち

歳から15歳以上とされていたのですが、2004年から2005年にかけては、これを18歳に引き上げるための「立法演劇 (Legislative Theatre、法律制定演劇とも)」^(*)を西岸地区で60公演行いました。作品の中で何万人もの人々が投票し、声を上げました。この活動は当時のパレスチナ立法評議会と内閣を動かし、法改正が決定しました。結局、2005年の選挙の結果と、それに対する世界の反応のせいで法は変わりませんでした。それでも、この公演は、自分たちで現実を変えられるのだという意識改革にはつながりました。

フォーラム・シアターや立法演劇では、独自で具体的な問題を取り上げることができます。たとえばヨルダン溪谷の東側はベドウィンの集落が多いところですが、交通手段がなく、学校に行くためには何時間も歩かなくてはならない。また、古くからその地に住んでいたパレスチナ人が、違法なユダヤ人入植地で働かざるをえないという問題もあります。入植者たちのせいで、パレスチナ人が自分たちの農地を管理できなくなったためです。パレスチナ人は10mまでしか井戸を掘ることができませんが、入植者たちは40mもの深さまで掘り下げることができます。入植者たちには大量の水へのアクセスがある一方、パレスチナ人には農地の灌漑もできなくなっているのです。何世代にもわたって農家だった人々にとって、これは雇用がないという以上の大きな問題です。また、若いパレスチナ人がイスラエル兵にスカウトされて、あるいは強制的に、コミュニティ内のスパイをさせられるといった問題もあります。フォーラム・シアターは、こうした問題に、まさにその影響を受けているコミュニティで取り組むことを可能にしてくれます。

これらは、パレスチナが直面している、外からではわかりにくい問題のいくつかです。

いま私がいる東エルサレムでも、ガザで起きているような爆撃や衝突がないという意味では落ち着いていますが、抑圧はもっとわかりにくい、目に見えない形で続いているのです。

それでも、私たちは前に進み続けます。イスラエルの占領政策は、つねに文化をターゲットにします。今回のガザの戦争でも、無数の歴史的なモニュメン

トが徹底的に破壊されましたし、文化的な活動の可能性は様々な形で阻まれています。それは、パレスチナ人の文化的なアイデンティティ、世界中の人々とつながり、共感を得られる文化人の存在が、彼らにとって脅威になるからです。だから、私たちは文化的に劣っていて共感に値しないというレッテルを貼ろうとする。

アシュタール劇場のプロジェクトは、私たちの声を届けるために、そして私たち自身の物語を書くために、世界中の劇場にリーチし続けます。

演劇は、刷り込まれた枠組みを越えてものを見、考えることを可能にします。人を批判する前に、自分のことも批判的に見ることができるようになる。演劇人は多面的なダイヤモンドのように光を透過し、屈折させ、心と身体のすべてを使って、物事の様々な面を浮かび上がらせることができます。だから、立場の異なる人とも根気強く対話を続けることができ、世界の人と通じ合う架け橋となれるのです。ただ現実に対応するのではなく、ビジョンを持って現実を変えていくこと。そのためには聞くこと、話すこと、声を上げることが不可欠です。劇場という表現の場を提供することで、レジスタンスとレジリエンス——抑圧や暴力に抵抗し、しなやかに立ち向かう力を育てることができる。私たちはそう信じて活動してきました。

アシュタールの演劇学校には何百人も卒業生がいますが、全員がプロの俳優や演出家になるわけではありません。しかし、全員がプロの市民となり、コミュニティの中で自分の役割を果たしていることを、私はとても誇りに思っています。

以前、「人生でいちばんよかったのは演劇を学んだことだ」と言ってくれた卒業生がいました。卒業生たちが理事やボランティアなど様々な形でアシュタールに帰ってきて、誰かの役に立とうとしてくれる。演劇を通して、コミュニティに何かを与えるという、とてもすこやかなサイクルが生まれています。

新作『ゲルニカ・ガザ』、パレスチナ芸術村の開設へ

——最後に、いま上演している作品や今後の活動について教えてください。

今シーズンは、『[石とオレンジ \(Oranges and Stones\)](#)』、『[コスモス \(Cosmos\)](#)』、そして新作『[ゲルニカ・ガザ \(Guernica-Gaza: Visions from the Center of the Earth\)](#)』の3作品を上演しています。

『石とオレンジ』は、2010年にエドワードと私の二人芝居としてつくった台詞のない作品です。英国がユダヤ人国家建設を認めた、1917年のバルフォア宣言から現在まで続く「パレスチナの喪失」をテーマとした、45分間の短い芝居ですが、現在起きていることをとてもよく表していると思いますし、言葉の壁がないのでツアーにうってつけなのです。上演後にはQ&Aの時間を設けていて、現在、何が起きているかという問題について一緒に話し合います。今年（2024年）10月以降、ヨルダン、イギリス、フランス、ポルトガルでツアーを行い、アイルランドとイギリスにも再度行く予定です。日本にもぜひ持っていきたいですね。

『コスモス』は、演劇とサーカスとダンスの手法を織り交ぜ、エルサレム出身でフランス在住の女性アーティストの個人的な物語と政治が交錯す

『石とオレンジ』 モジソラ・アデバヨ (Mojisola Adebayo) 作・演出／イマーン・アノン、エドワード・ムアッリム出演



『コスモス』 アシュタール・ムアッリム (Ashtar Muallem) 作・出演／クレマン・ダザン (Clément Dazin) 作・演出

『ゲルニカ・ガザ』 ナオミ・ウォレス、イスマイル・ハーリディー作
／エミール・サバ (Emile Saba) 演出

る作品です。どこに住んでいてもついて回るパレスチナ人のアイデンティティ、女性の身体、検閲と自由といったテーマを探求しています。

『ゲルニカ・ガザ』は、国外の著名な劇作家ナオミ・ウォレス (Naomi Wallace) とイスマイル・ハーリディー (Ismail Khalidi) に依頼し



た新作です。スペイン・バスク地方の街ゲルニカは、ピカソの絵画で有名になりましたが、ドイツとイタリアの空軍が無辜の市民を狙って爆撃を行った、ある種実験場のような場所だったわけです。それはいままさにガザで起きていることです。ジェノサイドが、個人のライフスパン、ひいては人間の歴史、環境や自然にどのように作用するのか——そういったことをテーマにしています。

ナオミ・ウォレスはガザ・モノログ国際委員会の委員でアシュタール劇場のボードメンバーです。イスマイル・ハーリディーはアメリカ生まれで、両親はパレスチナのディアスポラ、お父さんは歴史学者のラシード・ハーリディー (Rashid Khalidi) さんです。二人はよく一緒に作品を書いていて、ガッサン・カナファーニー (Ghassan Kanafani) の小説『ハイファに戻って (Returning to Haifa)』を翻案した戯曲などがあります。また、二人は2025年11月29日に向けて、『ガザ・モノログ』のオリジナルの作者たちが新しく書き直した『ガザ・モノログ』のリーディングを世界中で行おうと呼びかける予定です。

作者たちは、パレスチナ人が「人間動物」と呼ばれた問題に言及しています。この作品では、登場人物たちは、ガザでのジェノサイドと、生態系の中で動物と人間がともに演じる役割という問題に立ち向かいます。『ゲルニカ・ガ

ザ』では、動物たちはピカソの作品の中で動物たちが担っている象徴的な役割に対するこだまを生み出しています。動物たちは戦争による破壊と苦しみを目撃者であり、人間の脆弱さと回復力を、言葉を超えた形で反映しているのです。この作品は、動物と人間のどちらが勝っているかを論じるものではなく、むしろジェノサイドによる破壊が地球全体に永続的な影響を及ぼすということを描いています。

——現在、ラマッラーに近い大学都市ビルゼイトに、新しい芸術の拠点となるパフォーミングアーツ・ヴィレッジの建設も進められているとうかがいました。

はい、新しくできるパフォーミングアーツ・ヴィレッジにはわくわくしています。ビルゼイト大学の建物をリフォームして、演劇やサーカス、その他のパフォーミング・アーツを学べる場をつくらせているんです。近隣にあるエドワード・サイード音楽学院 (Edward Said National Conservatory of Music) とパレスチナ・サーカス・スクール (Palestinian Circus School) と一緒に、2025年にこのヴィレッジをオープンする予定です。海外のパートナーはいつでも募集中ですから、日本でも関心をもってくださる方がいたらとても嬉しいです。



新たな拠点としてビルゼイトにパフォーミングアーツ・ヴィレッジを建設中

《註》

- (*) 立法演劇とは、コミュニティのメンバー、支援者、政策立案者が協力し、ロールプレイを通じて、ホームレス問題、不平等な司法制度、労働者の権利など、不公正で不平等な制度やシステムの解決策を探り、そのアイデアを新たな法律の策定や既存の法律の改正に活かす手法。立法演劇についてボアールハ「政治のシステムの中で演劇を使い、より真の民主主義をつくり出そうという試みである」と言っている。



アーティスト・オン・ザ・フロントライン
(イギリス・ロンドン)
主任芸術アソシエイト

アフメド・トゥバーシ

Ahmed Tobasi

取材日＝2025年2月15日

2023年12月12日の朝、イスラエル国防軍はヨルダン川西岸のジェニン難民キャンプにあるフリーダム・シアターを急襲し、当時、芸術監督だったトゥバーシ氏を含む3人のスタッフを拉致した。劇場は破壊され、プロデューサーのムスタファ・シェタは2025年2月現在、依然として拘束されたままだ。

2020年からフリーダム・シアター芸術監督を務めていたトゥバーシ氏は、現在、社会的・政治的変革の最前線で活動するアーティストのためのプラットフォーム「アーティスト・オン・ザ・フロントライン」のメンバーとして活動しており、公演中のベルギー・ブリュッセルにあるテアトル・レ・タヌールからオンラインで取材に応じてくれた。

人生を決定づけた幼い頃の戦闘下での演劇体験

——いま、トゥバーシさんが一人芝居『[そして僕はここにいる \(And Here I Am\)](#)』を上演しているブリュッセルの[テアトル・レ・タヌール \(Théâtre Les Tanneurs\)](#)の楽屋にいます。

今日は、ひとりのアーティストとしての活動と、現在、破滅的な状況にあるパレスチナ西岸のジェニン難民キャンプにあるフリーダム・シアターについてうかがいたいと思います。

2024年の8月まで私は[フリーダム・シアター \(Freedom Theatre\)](#)の芸術監督を務めていました。2023年12月、劇場がイスラエル軍によって襲撃され、スタッフが逮捕され、フリーダム・シアターの活動はほとんど停止してしまいました。現在、私は[アーティスト・オン・ザ・フロントライン \(Artistes on the Frontline\)](#)という、社会的・政治的課題に取り組むアーティストたちを支えるプラットフォームと活動しています。

それでも、フリーダム・シアター創設者の[ジュリアーノ・メル・カミス \(Juliano Mer-Khamis, 1958~2011\)](#)とその母の[アルナ・メル・カミス \(Arna Mer-Khamis, 1929~1995\)](#)の思想、つまり暴力ではなく、文化や演劇を武器として抵抗するという思想は、私の中に流れ続けています。

すべてはアルナから始まりました。彼女はユダヤ人でイスラエルに生まれ育ち、1948年の第一次中東戦争でイスラエル国防軍とともに闘っています。しかし、何かがおかしいと気づいて軍を脱退、パレスチナ人の権利のために闘う活動家になります。その後、イスラエル共産党に所属するパレスチナ人と結婚し、3人の子どもが生まれました。その2番目の子どもがジュリアーノです。

イスラエルの市民権をもつジュリアーノは2年間の兵役につきますが、その間にアイデンティティの問題にぶち当たります。パレスチナ人の父、イスラエル人の母をもつ自分はいったい何者なのかと。演劇を学び始め、最初の映画に出演した後、自分を知る手がかりを求めて数年間フィリピンを放浪。帰国後もさまざまな政治的方向を模索しますが、一貫した姿勢は反帝国主義、反占領であり、パレスチナ人としての自覚を強めていきました。

1987年に第一次インティファダが始まり、ほとんどの教育機関は閉鎖されてしまいます。アルナは、学校や幼稚園に行けない子どもたちのために、ジェニン難民キャンプ



アルナ・メル・カミス。息子のジュリアーノが監督した、アルナの活動と「子どもの家」で演劇を学んだ子どもたちのその後を追ったドキュメンタリー『[アルナの子どもたち \(Arna's Children\)](#)』[2003]より。

に絵具や鉛筆、ペンを持ってきてくれました。通りにずらっと、100mくらい紙を並べて、子どもたちが絵を描いていたんです。当時、僕は3歳くらいの小さな子どもでしたが、そこにいたクーフィーヤを巻いた白髪の女性——アラビア語の発音もなまりが強いし、明らかに僕たちとは違いましたが——彼女がすごく“強い女性”だということにはわかりました。

1993年、アルナはもうひとつのノーベル賞と言われるライト・ライブリフッド賞 (Right Livelihood Award) を受賞し、その賞金5万ドルを使って、ジェニン難民キャンプに「子どもの家」をオープンしました。僕もこの家で絵を描いたり歌ったり、いろいろな活動に参加しました。当時、すでに俳優となっていたジュリアーノは、「子どもの家」でワークショップを開き、小さな演劇グループをつくりました。これがストーン・シアター (Stone Theatre) の始まりです。その名は、第一次インティファダで、パレスチナ人たちが投石で抵抗したことにちなんでいます。

ストーン・シアターは小さな民家の最上階に設けられ、その初舞台は音



道に広げた紙にアルナが持ってきた鉛筆やクレヨンで絵を描く子どもたち (1989) 撮影: Joss Dray
写真提供: Palestinian Museum Digital Archive



「子どもの家」に集まった子どもたちに話すアルナ (右) (1989) 撮影: Joss Dray
写真提供: Palestinian Museum Digital Archive

響や照明、舞台美術を備えた、難民キャンプで初めての本格的な演劇でした。僕は3回観たんですけど、「これは魔法だ!」と思いました。厳しい闘争の日々の中、あの小さな劇場に行けば演劇が観られるということがすごく大切だったんです。あの舞台があったからこそ、いまでも演劇を続けているのかもしれない。

暴力ではなく文化芸術によるインティファダを

2002年の第二次インティファダでは、子ども時代にストーン・シアターに参加していたメンバーの全員が武装闘争に加わりました。ジェニン是最も手ひどい侵攻を受け、ストーン・シアターもイスラエル軍のブルドーザーに破壊されてしまいました。当時17歳だった私も投獄されました。

私は獄中で、テレビドラマの有名なキャラクターをまねてよく寸劇をやっていました。芝居で出所する仲間を祝ったり、長年獄中にいる仲間を励ましたりしたかったんです。ある時、こっそり持ち込んだ携帯で寸劇を動画に撮り、面会に来た家族に渡した仲間がいました。後日、その家族は動画をCDに焼いて、刑務所に持ってきました。このCDは別の面会者を通じて、今度はヨルダン川西岸に出回り、多くの囚人たちの安否確認の手段にもなったんです。

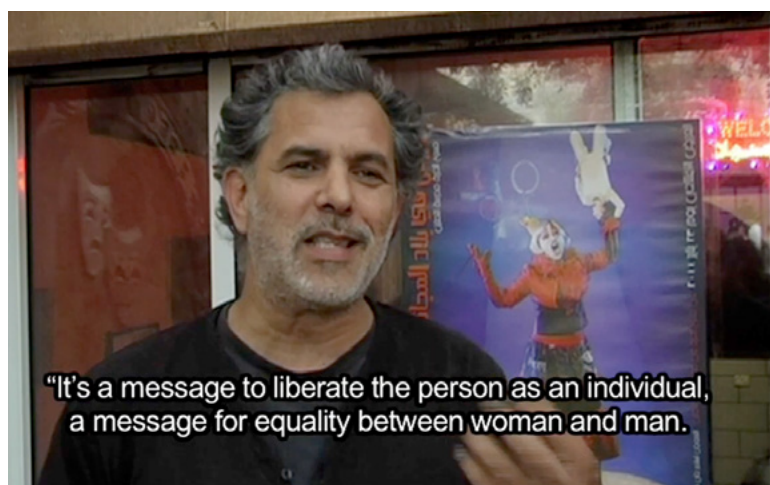
ところがある日、このCDの存在が看守にバレてしまいました。「なんだこのお祭り騒ぎは!? 刑務所内でふざけるな!」と、寸劇の首謀者捜しのために、突然大勢の兵士が刑務所にやってきました。当時の映像は粗かったし、私は化粧もしていたからバレませんでした。すごく怖かったですね。同時に、私は初めて小さな勝利を感じていました。イスラエル軍の侵攻によって、私は多くの友人や家族をなくしています。でも、自分は演劇を通して「勝ちたい」と思いました。2005年に出所した時、私はプロの俳優になると心を決めていました。

その頃、ジュリアーノはストーン・シアター時代の仲間の一人、ザカリヤ・ズベイディ (Zakaria Zubeidi) と共にシアターの再建を目指していました。ズベイディは武装闘争にも参加していて、イスラエル政府に指名手配されていま

したが、文化・芸術の力を信じ続けた人でもありました。二人が演劇学校のクラスを始めると聞いて、私もぜひ手伝いたいと思ったんです。こうしてフリーダム・シアターは2006年に始まりました。

ジュリアーノはよく言っていました。「武器は人を殺すことはできるけれど、自由を作り出すことはできない。新しい抵抗の方法は、『ことば』を手に入れることだ。西側世界がもつステレオタイプなイメージ——パレスチナ人はユダヤ人を殺すテロリストだという言説を書き換え、我々を正しく知ってもらうための、新しい物語とその伝え方を手に入れることだ」と。

パレスチナ人にとって、パレスチナの土地を解放すること、そのために抵抗することは宗教的に当然のことなので、「世界はそうとらえてはいない」ということを理解するのは難しいことです。しかも、芸術なんて“弱い”もので、どうやって闘うんだ？と。私が俳優になるということも友人や家族には良く受け止められませんでした。「人が殺されているのに、芝居なんかやっている場合じゃない、恥ずかしい!」と思われていましたし、「男と女が一緒になって芝居なんかをやれば地獄に落ちる」と、握手もしてくれない人もいました。でも、だからこそ、より強く俳優になりたいと思ったし、西側の国で公演をして、自分たちはテロリストじゃない、アーティストなんだということを見せたいと思いました。



フリーダム・シアター創設者、ジュリアーノ・メル・カミス
(フリーダム・シアターのYouTubeより)

ジュリアーノは、第三次インティファダを文化芸術によるインティファダにすること、演劇だけでなく、ダンスや映画を通して世界中に伝播するインティファダにすることを目指していました。しかしパレスチナを起点にこうした抵抗運動が起こることをイスラエルはよく思っていませんでした。2011年4月、銃を持った覆面の男が通りでジュリアーノを待ち伏せ、ジュリアーノは暗殺

されます。演劇は人を楽しませるだけのエンターテインメントではなくて、それによって殺されかねないことなんだということ、そして演劇は弱く、柔らかいものではなく、ものすごく強力な武器になり得るということを、その時知りました。

私は指名手配されていましたし、周囲の保守的な人たちからのプレッシャーもあり、自分のせいで家族に害が及ぶ恐れもありました。こんな状況で演劇を続けることは簡単ではありません。でも、自分たちは価値のあることをやっていて、命と引き換えになるかもしれないけれど、それでもやるんだという思いがあったんです。

私はノルウェーに政治難民として亡命することを選びました。[ノルディック・ブラック・シアター \(Nordic Black Theatre\)](#) というカンパニーで演劇の訓練を受け、公演ができる生活は快適でした。パスポートももらえ、俳優として人を楽しませてお金をもらうこともできました。でも、「これが自分のやりたかったことなのか？ 自分はなぜ演劇をやっているのか？」という思いが、一方にあったのも事実でした。その頃、ジェニンに戻る機会がありました。ヨーロッパには俳優もたくさんいて、自分はさほど必要とされていませんでしたが、ジェニンには自分を必要としてくれる人たちがいました。「トゥバーシのエネルギーとその血が必要なんだ」。難しい決断でしたが、その言葉を聞いてジェニンに帰ることを決めたんです。

分断を繋ぎ団結することは芸術文化の価値を取り戻す作業

2013年にジェニンに戻り、フリーダム・シアターで子どもや若者向けプログラムのコーディネートをしました。まずは、子どもたちにとって安全な空間を作る、それが大事なことです。子どもたちが子どもらしい時間を過ごして育つことが、健康な社会の未来を作るために必要だからです。パレスチナの子ども



パレスチナ・サーカス学校の協力で行われた
子どものためのサーカス・ワークショップ

たちは、いわゆる普通の子どものと同じ育ち方をしていません。スナイパーと戦ったり、戦車によじ登ったりはできますが、「いまどんな気持ち?」とか「将来の夢は?」と聞かれても、答えられないんです。それが、シアター・ゲームやストーリーテリングなどを通してだと、自分自身のことを話したり、自分の気持ちを表現できるようになる。6カ月のプログラムを終えると、子どもたちはまるで別人のように自信を持って自分のことを話せるようになります。

今日上演する『そして僕はここにいる』を作ったのは2016年でした。幼少期から現在にいたる私自身の人生をベースにした作品です。2017年からこの作品で世界各地をツアーしていますが、観客がチケットを買ってくれ、1時間20分かけて舞台を観て、感激してくれ、終わる頃には、それまで彼らの目には“テロリスト”と映っていた私に、アーティストとして拍手を送ってくれるんです。この体験は私の運命を変えました。演劇は、自分のアイデンティティや弱さ、問題を、より強いものに変換して人に伝えられる。私が生き延びてこられたのは、演劇のおかげなのです。



一人芝居『そして僕はここにいる』（ハッサン・アブドゥルラザーク [Hassan Abdulrazzak] 作・ゾーイ・ラファティ [Zoe Lafferty] 演出）は、2019年にエジプトの[シャルム・エル・シェイク国際青少年演劇祭 \(Sharm El Sheikh International Theater Festival for Youth\)](#) で最優秀モノドラマ作品賞を受賞した。

フリーダム・シアターの芸術監督になったのは、コロナが始まった2020年でした。芸術監督として、より多くのアーティストやコミュニティ、劇場と繋がる必要がありました。占領に反対するためだけでなく、より広い視点で、もっと広範な課題に連帯して取り組んで、大きな変革を起こすためです。でもこの頃はパレスチナを支援するNGOの資金使途について規制が入ったり、海外のファンで演劇活動することも難しくなっていました。イスラエルのジェニンへの攻撃も続いていて、町が破壊されたり死者が出たりという状況でしたが、だからこそジェニンで起きている現実を演劇を使って伝えなければならないと考えていました。よく思い出したのは、ジュリアーノが生前に言っていた「自分は頭に銃弾を食らうようなことをやっている自覚がある」ということばです。劇場の隣の通りに住んでいて、家を出る時に撃たれる可能性もありましたが、「危険だということは、正しいことなんだ」と思って、恐れなくなりました。

いま私は所属する劇場のない、一人のアーティストです。パレスチナでは家もない人たちがいる中で、誰が演劇を支援するのか、状況はより厳しくなっています。自分は何か変えられたんだろうか、自分のしていることに意味があるのだろうかと疑うこともあります。それでもありがたいことに私を信じてくれる友人たち、観客、新しい世代のアーティストたちがいる。その人たちを落胆させたくないんです。

演劇を、ただ演劇としてできる他の地域の人たちとは違って、私たちは、イスラエルの占領に対してだけでなく、パレスチナ社会の保守的な価値観の問題、つまり女性や子どもの権利、個人の自由、教育などにも取り組まなければなりません。

さらにいまはパレスチナだけでなく、カシミールやチリなど、他の地域での先住民族の戦いや、地球全体に関心が向いています。問題はアラブ人かユダヤ人か、ムスリムかクリスチャンかではないんです。西か東かでもなく、さまざまな権力や支配の構造が問題なのです。異なる価値観を持つコミュニティが団結して、国境や国旗、パスポートやビザの問題に取り組む必要があります。

自由に旅をする権利はとても重要です。旅をすることによって人が出会い、お互いを理解することができる。これはまさに文化・芸術がなぜ必要なのかということと繋がっています。アーティストがセンサーになって、人々にいま何が起きているのか気づかせ、問いを提示し、一緒に考え、地球全体が団結して戦えるように、この分断を繋ぎたいと思っています。これは、芸術と文化の価値を取り戻す作業でもあるのです。

だれもが家族と好きなところで良い時間を過ごせる世界に

アーティスト・オン・ザ・フロントラインでも、パレスチナのアーティスト、特に女性のアーティストの権利についての運動をしています。アーティスト自身が自分の権利を分かっていなかったり、コミュニティ内の保守的な人たちにリスペクトされていないという問題もあります。残念ながらパレスチナのアーティスト・コミュニティの中にもいろいろな分断があるんです。少なくとも我々パレスチナのアーティストと一緒に手を取り合えるようにしたい。そして、劇場の中で演じられる伝統的な形式の演劇にこだわらず、劇場を演劇人以外の人たちにも開き、逆に私たちが劇場の外に出て行って、より自由に、よりさまざまな話ができるようにしたいんです。

アーティスト・オン・ザ・フロントラインは、海外のアーティストとの協働も支援していて、今夜の公演もアーティスト・オン・ザ・フロントラインと、政治的・社会的問題をテーマとする作品を扱うフランス・リヨンのフェスティバル「[サン・ザンテルディ \(sans interdits\)](#)」との共同製作です。サン・ザンテルディとは、いま『ザ・エンパイア (The Empire)』という作品をつくって



リヨンのパレスチナを支援する団体と共催した「芸術による抵抗」について考える会

います。この100年間の政治家のスピーチ、言説をモチーフに、人類、あるいは政治家たちがいったい何を学んできたのか、この世界、そしてパレスチナがこれからどうなっていくのかを考える作品になる予定です。

アーティスト・オン・ザ・フロントラインが企画し、フリーダム・シアターと一緒に立ち上げた「[カルチュラル・インティファダ \(The Cultural Intifada\)](#)」という世界的なプロジェクトがあります。ジュリアーノが目指した文化による抵抗運動です。このプロジェクトではパレスチナ人のさまざまな分野のアーティストの証言からなるテキスト『[革命の約束 \(The Revolution's Promise\)](#)』をネットにアップし、世界の人々がリーディングしています。証言を寄せたアーティストには、投獄されていた人、撃たれたことがある人、自分の作品が訴えられて賠償金を払っている人などがいて、私も証言者のひとりです。

そもそもパレスチナ人は、アーティストであること自体が難しかったわけですが、2024年10月7日以降、イスラエル側からの検閲はさらに強まりました。このジェノサイドは、文化、芸術、演劇、アイデンティティに対するジェノサイドでもあるのです。フリーダム・シアターも何度もイスラエル軍に襲撃されました。スタッフが逮捕され、プロデューサーのムスタファ・シェタ (Mustafa Sheta) はいまだに捕まったままです。

侵略というのはその土地を支配するだけではありません。人々の思考や夢を奪い、占領下以外の人生や自由などというものは想像すらしてはいけない、ということなのです。パレスチナ人には、占領下のパレスチナで死ぬか、パレスチナ



ノルディック・ブラック・シアターで行われた『革命の約束』リーディング

を出ていくか、2つの選択肢しかないのだ、と。

私たちはアフリカのジェノサイドや広島原爆など、歴史上の大惨事を見ましたが、当時と違うのは、ガザの虐殺はリアルタイムにオンラインで見られることです。なのに誰もジェノサイドを止められない。民主主義や女性の権利、民主的な選挙など、西側世界は私たちにさまざまな価値観を教えてくださいましたが、その本当の顔が露呈してしまった。ここから人類がどこに向かうのか、とても大きな問いだと感じています。

私は、侵攻、攻撃、ジェノサイドの中に生まれ、生き延びてきました。いまはパレスチナのためだけでなく、すべての人たちの意識を変えるために活動したいと思っています。戦争は火のように循環し、どんどん大きくなって、世界中に燃え移るからです。

私は生まれてからずっと難民です。パレスチナでも難民、ヨーロッパでも難民、いまは世界の難民といえるかもしれません。もうこれ以上、人が難民になるのを見たくありません。だれもが家族と好きなところに住み、週末の予定を立てて、良い時間を過ごす……そんな世界になってほしいんです。



トゥバーシ氏が演出した野外劇『象』（シャザ・ユニス [Shatha Younis] 作）は、2022年、イラク青年スポーツ省主催のストリート・シアター・フェスティバル（Street Theatre Festival）で最優秀演出家賞を受賞した。

今回話を聞かせてくれた二人の、ときに笑顔も浮かぶ、落ち着いた語り口のなかにある“強さ”は、40年近く前のジェニン難民キャンプでアルナ・メル・カミスがまとっていた、あるいはまとわざるを得なかった強さと同じものだろう。言い換えれば、あの頃から状況は変わっていないという残酷な現実が突きつけられる。

いま二人のワークショップを受け、舞台を観ている子どもたちが大人になるころ、世界はどう変わっているのか。パレスチナの演劇人たちが、「演劇を、ただ演劇としてやることができる」日が来るために、私たちになにができるのか、考えるきっかけになればと思う。(編集部)



フリーダム・シアターの客席

Aoun, Iman

パレスチナの俳優、演出家、ドラマトゥルク、演劇トレーナー。1980年代にエルサレムのエル・ハカワティ劇場のメンバーとして活動したのち、1991年、パレスチナで初の青少年向け演劇学校を運営するアシュタール劇場を共同設立、現在は芸術監督を務めている。「被抑圧者の演劇」に精通し、演劇を社会的・政治的変革の手段として活用することで国際的に知られる。2020年には、プロフェッショナル演劇女性連盟(League of Professional Theatre Women)によるギルダー・コイグニー国際演劇賞(Gilder/Coigney International Theatre Award)のファイナリストに選出された。

Tobasi, Ahmed

パレスチナの俳優、演出家、教育者。ジェニン難民キャンプで生まれ、イスラエル占領下で育つ。2002年、17歳のときに武装抵抗運動に加わって逮捕され、イスラエルの刑務所で約3年間を過ごす。釈放後、フリーダム・シアターで2年間のトレーニングを受けた後、ノルウェーのノルディック・ブラック・シアターで訓練を受け、同劇団に参加。2014年、フリーダム・シアターに戻り、2020年には芸術監督に就任。2024年のイスラエル軍による劇場襲撃後はオスロに拠点を移し、アーティスト・オン・ザ・フロンタインに参加、各国で演劇活動を展開している。

Watanabe, Maho

通訳者・翻訳者・ドラマトゥルク。パレスチナ留学中に演劇と出会い、坂田ゆかり演出『羅生門|藪の中』に通訳・翻訳で参加。以降、舞台芸術の国際共同制作や来日公演、ワークショップ等に関わる。2020年、タイの演出家ナルモン・タムブルックスー(Narumol Thammapruksa、通称ゴップ)らとともに「テラジア|隔離の時代を旅する演劇」を始動。以来、アジアのアーティストとの協働の中心を担う。

USA



ダニャ・ティモア演出『ジ・アウトサイダーズ』（バーナード・ジェイコブス劇場） 撮影：Matthew Murphy

[アメリカ]

ミュージカル

多彩な作品が揃ったミュージカルの豊年

小山内 伸

ブロードウェイでは、2023年夏から2024年春にかけてのシーズンで実に15本もの新作ミュージカルが開幕した。これだけの新作が製作されたのは近年例がなく、コロナ禍を乗り越えて完全に復調したことを物語っている（ちなみに2019-2020シーズンは新作4本、コロナを挟んで2022-2023シーズン

は同9本だった)。数のみならず、作風の著しく異なる佳作が並んだ点が特筆に値する。その証左に、今年度のトニー賞 (Tony Award) (6月16日発表) では一つの作品が多部門を独占せず、賞の行方は分散した。作品賞 (ベスト・ミュージカル) は、『ヘルズ・キッチン (Hell's Kitchen)』 (13部門ノミネート) と『ジ・アウトサイダーズ (The Outsiders)』 (12部門ノミネート) との争いとなったが、後者に軍配が上がった。以下、トニー賞を軸に今期の収穫を振り返りたい。

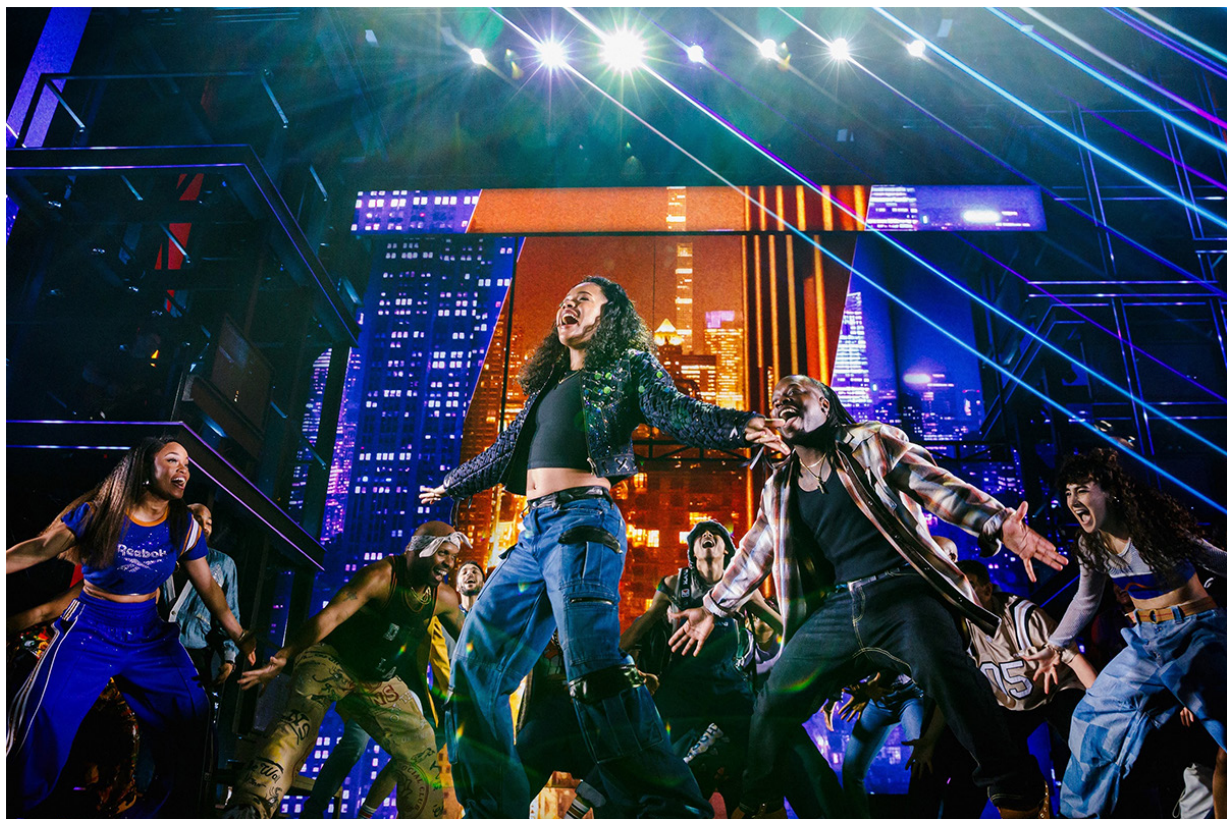
作品賞、演出賞など4部門を獲得した『ジ・アウトサイダーズ』は、S・E・ヒントン (S.E. Hinton) による同名小説 (1967年) に基づく。フランシス・F・コッポラ監督による映画化 (1983年) でも知られる物語だ。アダム・ラップ & ジャスティン・レヴァイン (Adam Rapp and Justin Levine) 作、ジェイムズタウン・リヴァイヴァル & レヴァイン (Jamestown Revival and Justin Levine) 音楽、ダニヤ・テイモア (Danya Taymor) 演出。

14歳の主人公ポニーボーイを語り手として、1967年のオクラホマ州を舞台に若者たちの抗争を描く。彼ら労働者階級の若者は「グリーサーズ」というグループに属しており、上中流階級の若者からなる「ソックス」と対立している。ポニーボーイは仲間らとドライブインに出かけた夜、ソックスのリーダー、ボブの彼女シェリーと仲良くなる。そのせいでポニーボーイと親友のジョニーは、ソックスに襲われる。ジョニーは数人にリンチされ、ポニーボーイはボブから水攻めにされる。それを見たジョニーは敵の手を振りほどいてボブに突進する。と、ナイフがボブの脇腹に突き刺さっている。こうして対立は殺人事件へと発展する。

このプロットは『ウエスト・サイド・ストーリー (West Side Story)』 (1957年初演) と酷似している。対立する若者グループの抗争という枠組みは言うに及ばず、決闘での偶発的な殺人や、主人公が敵方のリーダーの彼女 (『ウエスト〜』ではリーダーの妹) と恋仲になる点も重なる。だが、舞台の印象は相当異なる。最も違う点は、『ウエスト〜』において抗争シーンはもっぱらジェ

ローム・ロビンズ (Jerome Robbins) が振り付けたダンスによってデフォルメされて表現されるのに対して、本作ではリアリズムで活写されることだ。格闘シーンは凄まじく、若者たちが疾走するさまに勢いがある。十代の若者を演じる俳優たちは、やや粗削りながら新鮮さがあふれた。さらに上中流階級と労働者階級に「分断」された世界で、友情や兄弟愛に支えられながら必死に生きている姿は共感を呼ぶ。ポニーボーイは、ディケンズの『大いなる遺産』を愛読する内省的な少年。そんなナイーブな少年が苛烈な世界に晒され、傷つき、そして再生へと向かう姿には迫真性があった。

一方で、トニー賞主演女優賞と助演女優賞を受けた『ヘルズ・キッチン』は、世界的シンガーソングライター、アリシア・キーズ (Alicia Keys) の曲を使って彼女の人生を描いた自伝的ミュージカル。人気アーティストの歩みを既成曲で綴るジュークボックス・ミュージカルはすでに何作も作られているが、『ヘルズ・キッチン』はそれらとは大きく異なり、主人公「アリ」が17歳だった数カ月のみが描かれる。クリストファー・ディアス (Kristoffer Diaz) 作、マイケ



マイケル・グライフ演出『ヘルズ・キッチン』(シューベルト劇場) 中央が主演のマレア・ジョイ・ムーン
撮影: Marc J. Franklin

ル・グライフ (Michael Greif) 演出。

マンハッタンの劇場街西に位置するヘルズ・キッチン地区。アーティスト・ハウスにシングルマザーの母親と共に暮らす主人公のアリは、同じ建物内にたむろしていたバケツ・ドラマーに惹かれる。だが、過保護な母は彼との接触を禁じる。母親と衝突し部屋を飛び出したアリは、音楽室でピアノを弾いていた中年のライザ・ジェーンに遭遇し、その音に夢中になる。そしてピアノや和音を教わり、音楽の才能を見出されてゆく。若いアリの憧憬、愛、挫折そして才能の開眼が、ごく短い期間に凝縮されて表現される。彼女の生涯を決定づけることになったヘルズ・キッチンでの原点を見つめたミュージカルだ。アリを演じたマレア・ジョイ・ムーン (Maleah Joi Moon) (主演女優賞) は、ブロードウェイ・デビューながら瑞々しい演技と訴求力ある歌唱を見せつけた。ラストシーンでアリは初めてピアノを弾き語りし、未来に開いたエンディングとなっている。清々しい成長物語として優れている上、俳優も傑出していた。既成曲を使っているため楽曲賞の候補には入らなかったものの、「If I Ain't Got You」「Empire State of Mind」など人気アーティストのヒット曲を集めただけあって曲のよさは抜群だ。

ではなぜ、『ジ・アウトサイダーズ』の方が作品賞を受賞したのか。トニー賞は近年、LGBTQや移民などのマイノリティを描いたり、格差・分断をテーマに据えたりといった、今日的な問題意識の高いシリアスな作品を選ぶ傾向が顕著になっている。その文脈に則せば、『ジ・アウトサイダーズ』は「持てる者と持たざる者」の分断を鮮烈に描いており、今日に通じる格差社会の底辺でもがく若者たちが痛々しく表現されている。一方で、『ヘルズ・キッチン』はまず、大スターであるアリシア・キーズの「ジュークボックス・ミュージカル」という偏見が拭えないだろう。(この2作の比較については、「シアターアーツ」WEB版に詳述した。[「分断をリアルに描出／近年のトニー賞の傾向を反映」](#))

楽曲賞と台本賞を受賞した『サフス (Suffs)』は1910年代における女性の参政権を求める戦いを描いた群像劇。女性の選挙権を認めた合衆国憲法修



正第19条の批准（1920年）へ向けた、さまざまな闘争の局面が展開される。

当時の女性人権運動は一枚岩ではなく、劇中にも立場や考えが異なる10人以上の女性が登場する。全米女性参政権協会の指導者キャリー・チャップマン・キャット（Carrie Chapman Catt）は穏健派で、州ごとに参政権の獲得を目指したのに対し、主人公のアリス・ポール（Alice Paul）は急進的な戦法を取り、やがて全米女性党を結成する。アリスは第二幕では別件逮捕で収監されるが、ハンガーストライキで断固抵抗する。他にも、黒人ジャーナリストやフェミニスト作家、弁護士など立場の異なる女性が実名で出て来る。改革を目指して闘う女性たちが個性的であり瑞々しい。ウィルソン大統領や主席補佐官も登場するものの、全キャストを女性が演じているのも特徴だ。

このミュージカルは、弱冠35歳のシャイナ・トープ（Shaina Taub）が台本・楽曲（作詞作曲）・主演まで一人で果たした。歴代のトニー賞受賞作の中でこの三つを単独でなしえたのは、『[ハミルトン \(Hamilton\)](#)』（2015年）のリン＝マヌエル・ミランダ（Lin-Manuel Miranda）以来、二人目となる快挙だ。元大統領夫人のヒラリー・クリントンがプロデューサーに名を連ねたことでも話題を呼び、4月から2025年1月までロングランした。

ちなみに『サフス』と『ヘルズ・キッチン』はいずれも、オフ・ブロードウェイの劇場であるパブリック・シアター (The Public Theater)の製作による。21世紀になって、オフでの初演後、オン・ブロードウェイに上がってきた作品がトニー賞を受賞する傾向が顕著になっている。『アヴェニューQ (Avenue Q)』 (2004年受賞)、『イン・ザ・ハイツ (In The Heights)』 (2008年受賞)、『ワンス (Once)』 (2012年受賞)、『ファン・ホーム (Fun Home)』 (2015年受賞)、『ディア・エヴァン・ハンセン (Dear Evan Hansen)』 (2017年受賞)、『バンズ・ヴィジット (Band's Visit)』 (2018年受賞)、『ヘイディスタウン (Hedestown)』 (2019年受賞) など、作品賞を獲ったミュージカルだけでも少なくない。

『ウォーター・フォー・エレファント (Water for Elephants)』は、『恋人たちのパレード』の邦題で映画化 (2011年) もされている同名小説のミュージカル化。舞台は老人の回想から始まる。1930年代、両親を交通事故で亡くし



ジェシカ・ストーン演出『ウォーター・フォー・エレファント』(インペリアル劇場) 撮影: Matthew Murphy

たポーランド移民の主人公は、成り行きでサーカス団の移動列車に潜り込む。彼が獣医だと知った団長は彼を雇い、象のロージーを購入して興行の目玉にしようとする。だが団長は非情な男で、団員や動物を虐待していた。ロージーをかばった主人公はやがて団長の妻と恋に落ちる。

主軸となる三角関係はありがちだが、サーカス団が舞台とあって、仮面やオブジェを用いた動物たちの造形がユニークな上、アクロバット満載のダンスシーンに迫力がある。演出は、昨年のトニー賞作品賞を獲った『[キンバリー・アキンボ \(Kimberly Akimbo\)](#)』のジェシカ・ストーン (Jessica Stone)。演出賞、振付賞など7部門でノミネートされ、無冠に終わったものの、3月から12月までロングランした。

『[イリノイズ \(Illinoise\)](#)』は、スフィアン・スティーブン (Sufjan Stevens) のアルバム「イリノイ (Illinois)」(2005年)の楽曲を用いたジュークボックス・ミュージカル。このアルバムは、「イリノイ州ハイランド付近でのUFO 目撃について (Concerning the UFO sighting near Highland, Illinois)」 「パリセーズの捕食性ハチが私たちを捕まえようとしている! (The predatory wasp of the palisades is out to get us!)」といった奇抜で長たらしいタイトルの歌を22曲収めたものだが、舞台上で演じられるのはごく素朴で優しいドラマだ。

主人公ヘンリーは、都会で出会った同性愛の恋人と眠る寢床を離れ、森の中で開かれていたキャンプファイヤーに迷い込んで、輪に加わる。そこでは若者たちが悩みや傷ついた経験について赤裸々に語り合っていた。ヘンリーもおずおずと語り始める。故郷の親友と共に都会に出て来たものの、親友の彼女がガンで闘病の末に死去。悲観した彼も故郷で自殺してしまう。以来、ヘンリーは親友を見棄てたのではないかとの思いに苛まれている。やがて恋人が彼を探しにキャンプファイヤーに辿り着き、温かな光に包まれる。

台詞は一切なく、3人の歌い手による美しい歌と、俳優たちのダンスによって描かれる点がユニーク。身体表現と映像や壁の落書きなどによって、筋立てがわかるようになっている。トニー賞は振付賞を受けたが、ダンス表現の語

彙が乏しいとの批評もあった。4月から8月までの限定公演。

『ザ・ノートブック (The Notebook)』は、老夫婦となった男女の純愛を綴る。夫は古びたノートを読み聞かせるが、認知症の妻は夫を認識できない。舞台には、時空を飛んで「ヤング」の男女と「ミドル」の男女が登場し、ノートに書かれた出来事を再現する。出会って愛し合うようになり、ある事情から別れ、そして再び結ばれるまでのドラマが完結した時、妻は夫のことを思い出す。まもなく二人はベッドで一緒に息を引き取る。

年代を離れた3人の主人公が登場する趣向は『ファン・ホーム (Fun Home)』で既に試みられている。老夫婦は滋味深い演技で泣かせるが、「ミドル」の男女が今一つ冴えない。主演男優賞・主演女優賞（老夫婦）など3部門で候補となり無冠に終わったものの、3月から12月までロングランした。

演出のマイケル・グライフ (Michael Grief) は名作『レント (Rent)』(1996年)の演出家として知られるが、演出賞は一度も受賞したことがない。今期もほかに、前述の『ヘルズ・キッチン』(演出賞ノミネート)、名作映画に基づく『酒とバラの日々 (Days of Wine and Roses)』(楽曲賞・主演女優賞などノミネート)と計3作を演出したにもかかわらず、またもや受賞できなかった。

『グレート・ギャツビー (The Great Gatsby)』はスコット・フィッツジェラルド (Scott Fitzgerald) の小説のミュージカル化。美しい永遠の女性に対して執念の恋情を持ち続ける謎の富豪の話なのに、男女とも等身大に描かれていて物語世界が小さくなった。ただし豪邸のダンスシーンは目を見張る絢爛さで、トニー賞は衣装賞を受賞した。

大ヒット映画(1985年)をミュージカル化した『バック・トゥー・ザ・フューチャー (Back to the Future)』は、トニー賞こそ無冠だったもののSF映画の世界を舞台化した美術が見どころ。観光客の人気を集めたが、2025年1月でクローズした。

一方、リヴァイヴアルでは、スティーヴン・ソンドハイム (Stephen Sondheim) 作詞作曲の『メリリー・ウィー・ロール・アロング (Merrily We

マリア・フリードマン演出『メリリー・ウィー・ロール・アロング』（ハドソン劇場） 撮影：Matthew Murphy



[Roll Along](#)』が7部門でノミネートされ、ベスト・リヴァイヴァル、主演男優賞と助演男優賞など4部門で受賞した。作曲家のフランク、作詞家・劇作家のチャーリー、ジャーナリスト・評論家のメアリーの友情と境遇が、出会った1957年から20年の間にどのように変化したかを、時系列とは逆に描き出す。冒頭、フランクは今や映画プロデューサーとして成功し、パーティーを開いている。彼は20年でいかに俗物となったのか。友情の破綻や、最初の妻と別れて女優と再婚した経緯を綴る。人間関係が最悪となった現在から遡って、最も美しかった若き日で終わる。

1981年の初演は失敗に終わった作品だが、1994年の[ヨーク劇場 \(York Theatre\)](#)（オフ）での改訂版に基づく楽曲構成で、初演版ではソロのなかった最初の妻ベスに1曲、同じく二番目の妻ガッシーに3曲のナンバーを配するなど、女性の立場を補強している。アンドリュー・ロイド＝ウェバー（Andrew Lloyd Webber）作曲の『[ウーマン・イン・ホワイト \(The Woman in White\)](#)』に主演した英国の女優でもあるマリア・フリードマン

(Maria Friedman) の演出が、移ろいゆく人間関係の機微を丁寧に描き出した。主役のフランクを演じたジョナサン・グロフ (Jonathan Groff) が、才能ある作曲家から傲慢な映画プロデューサーに変容する過程を自然に見せ、彼なりに誠実に生きた内面を伝える。チャーリーを演じたダニエル・ラドクリフ (Daniel Radcliffe) も好演。23年10月～翌年7月までの限定公演。

ロンドンから来た『[キャバレー \(Cabaret\)](#)』も9部門でノミネートされ前評判が高かったが、舞台美術賞1部門に終わった。場末のキャバレーのような妖しげな空間を劇場内に設置。俳優も軒並み健闘したものの、演出が切れ味に欠けた。ただし2025年1月現在ロングランしている。

一つのシーズンで成功したプロダクションが7作を超える年は滅多にない。今期は、テーマも手法も特徴も異なる、多彩な作品が揃った豊作の年だった。

おさない・しん

演劇評論家・専修大学文学部教授。慶應義塾大学文学部卒。1989～2013年、朝日新聞記者を務め、主に東京本社学芸部で文学・演劇を担当した。2024年度、同大サバティカルによりニューヨークに滞在し、ニューヨーク市立大学大学院客員研究員。著書に『ミュージカル史』『進化するミュージカル』。現代演劇・ミュージカルの劇評を随時発表している。

USA



アヤッド・アクター作『マクニール』（ヴィヴィアン・ボーモント劇場） 撮影：Matthew Murphy and Evan Zimmerman

[アメリカ]

ストレート・プレイ

変容する世界と人間の生の危うさ

外岡 尚美

2023/24年のシーズンは、ブロードウェイで観客数がほぼコロナ禍前の水準に戻ったものの、非営利の劇場においては戻らず、苦しい運営が続くなか始まった。公演費用の高騰のためシグネチャー・シアター (Signature Theatre) では公演数を削減、パブリック・シアター (Public Theater) でも人員削減などの対応がとられた。

しかし舞台には華やかさが戻り、なかでも社会的不公正、負の遺産にどの

ように向き合い、生き抜くかを問いかけ、またAIの急速な発展や戦争の拡大など、先の見えない世界における個人のありようを模索する舞台、そしてコロナ禍を経て、人の生と死を静かに見つめる劇が目についた。

アフリカ系演劇の現在と負の遺産

アフリカ系劇作家の活躍はやはり目立っていた。ジョスリン・ビオ (Jocelyn Bioh) による『[ジャジャのアフリカン・ヘアブレイディング \(Jaja's African Hair Braiding\)](#)』(サミュエル・J・フリードマン劇場 [Samuel J. Friedman Theatre]) は、ハーレムのヘアサロンを舞台に華麗な編み込みヘアを作り上げる女性たちの群像劇だ。個性豊かなヘアスタイリストたちの様々な夢や不実な夫の物語が、一癖も二癖もある顧客たちのヘアと同時に陽気に編み上げられるが、トランプ前政権下の設定で、アフリカからの不法移民である彼女たちの生活の危うさは、結末に起こる国外退去の危機で明らかになる。あたかも退去命令に直接応ずるかのようなジャジャの言葉は痛烈だ。「ええ、帰りますとも。いつ帰ったらいいですか。あなたのお子さんを育てる前かしら、後かしら。

102



ジョスリン・ビオ作『ジャジャのアフリカン・ヘアブレイディング』(サミュエル・J・フリードマン劇場)
撮影: Matthew Murphy

それともお宅のお掃除が終わった後？」移民の低賃金労働に支えられながら、その存在を敵視する社会の矛盾が一瞬で鋭く指摘された。

再演では、オシー・ディヴィス (Ossie Davis) 作、1961年初演のコメディ『[パーリー・ヴィクトリアス \(Purlie Victorious\)](#)』(ミュージック・ボックス劇場 [Music Box Theatre]) が傑作だ。「近過去」のジョージア州という設定で、牧師のパーリーが亡き叔母といとこに残されたはずの遺産500ドルを白人農園主から取り戻して祖父の教会を再建しようと、いとこの替え玉を据えて奮闘する。奪われた500ドルと、奪われた自由が重ねられる。奴隷制廃止以降も小作人として奴隷同様の生活を送る黒人たちの、自由と憲法上の権利を取り戻そうとするパーリーの、目的達成のためには大芝居も、見栄からの嘘も厭わぬ魅力的で強烈なキャラクターを、『ハミルトン (Hamilton)』でアーロン・バーを演じたレスリー・オドム・ジュニア (Leslie Odom Jr.) が好演した。卑屈で白人に従順な「アンクル・トム」の類型や、服従を抵抗にすり替える黒人と独善的白人の関係が誇張され、笑い飛ばされるが、この劇の底流には60年代の(そして今でも続く) 構造的人種差別に対する強い怒りが



オシー・ディヴィス作『パーリー・ヴィクトリアス』(ミュージック・ボックス劇場) 撮影: Marc J. Franklin

あり、笑っていてよいのかと思わせる。教会を取り戻した結末、亡くなった農園主をその「悪にもかかわらず人間」だったとし、「私たちにはまだともに生きること、互いにともにあることが必要だ」と呼びかけるパーリーの言葉は現在にも響く。

アフリカ系の人々の逞しい生き方を陽気に描く舞台があった一方で、過去と現在との重なりを描き、負の遺産にどう向き合うかを問いかけたのがブランドン・ジェイコブズ=ジェンキンス (Branden Jacobs-Jenkins) の『アプロプリエイト (Appropriate)』(ヘレン・ヘイズ劇場 [Helen Hayes Theater]、ベラスコ劇場 [Belasco Theatre] で延長上演、初演2014年) である。アーカンソー州のさびれた邸宅に父の死後集まった白人の姉弟たちが、一族の負の遺産にふれる。敷地にはかつての奴隷たちの墓標もない墓地があり、父の部屋にはリンチ犠牲者たちのアルバム写真や瓶に入れられた体の断片が見つかる。けれど姉弟たちはそれらが父の遺品であることを認めない。父のケアの



ブランドン・ジェイコブズ=ジェンキンス作『アプロプリエイト』(ヘレン・ヘイズ劇場) 撮影: Joan Marcus

重荷を担ったことや遺産の処分方法をめぐり、怒りや自己憐憫、自己満足をぶつけ合うなかで、見えていなかった父の姿だけではなく、彼らの過去や現在の負の側面まで露わになっていく。家族の問題児だった末の弟が望む「償いをする」と「許し」はついに得られず、それぞれの罪や痛みが晒されただけで彼らは別れていく。不快だがそれぞれの苦痛を抱え込んで生きている姉弟たちは、どこにでもいる人間でもある。影のように存在し続ける物言わぬ死者たちとむごい暴力の痕跡は、それを認めることも、ましてや償うことも、許しを求めることもしない姉弟たちの存在とともに、鳴き続けるセミの声を背景に人間の生の営みのはかなさと酷薄さを鋭く喚起した。トニー賞8部門にノミネートされ、最優秀リバイバル作品賞他2部門（最優秀主演女優賞〔サラ・ポールソン (Sarah Paulson)〕、最優秀照明デザイン賞〔ジェーン・コックス (Jane Cox)〕)を受賞した。

物言わぬ人々の歴史はどのように掘り起こすことができるのだろうか。スーザン＝ロリ・パークス (Suzan-Lori Parks) は『[サリーとトム \(Sally & Tom\)](#)』（パブリック・シアター [Public Theater]）で、第3代合衆国大統領



スーザン＝ロリ・パークス作『サリーとトム』（パブリック・シアター） 撮影：Joan Marcus

トマス・ジェファソンと彼の奴隷／愛人サリー・ヘミングスとの関係を、バックステージものの形式で舞台化した。「グッド・カンパニー」という劇団の主演女優兼作家（黒人）ルースとその恋人で演出家兼ジェファソン役（白人）のマイクとの関係と、劇中のサリーとジェファソンとの関係が巧みに重ねられる。力関係、嫌悪、ずる賢さ、愛情。結末を少しハッピーエンディングよりにしたマイクに対して、「これはラブストーリーじゃないのよ」と、ルースが明言するように、出会ったときには40歳を過ぎていた権力者と14歳の奴隷少女との間にどのような関係が可能だったのだろうか。答えは誰にもわからない。バックステージのやり取りは喜劇的だが、セリフを削除された俳優の声は抑圧された奴隷の抵抗の声と重ねられ、結末を探すルースによって、記録もなく答えのない過去の複雑な関係への問いと存在の重みが浮かび上がった。

ネット社会と不可知の世界

しかしあらゆるものが記録されネット上に拡散される社会は人の心をどのように蝕むのだろうか。新進のマックス・ウルフ・フリードリック（Max Wolf



マックス・ウルフ・フリードリック作『ジョブ』（ヘレン・ヘイズ劇場） 撮影：Emilio Madrid

Friedlich) による『[ジョブ \(Job\)](#)』は60代のセラピスト、ロイドとサンフランシスコのIT企業で働く20代後半のジェーンのみが登場する80分のサイコロジカル・スリラーだ。9月のオフ・ブロードウェイ (ソーホー・プレイハウス [SoHo Playhouse]) 公演がTikTokで話題になり、2024年1月にイースト・ヴィレッジのコネリー劇場 (Connelly Theater)、さらに6月にはブロードウェイのヘレン・ヘイズ劇場公演に至ったという話題作である。

ジェーンが職場で机の上に立ち、同僚たちに向かって叫びたてた姿がネット上で拡散したのだが、職場復帰するためには、ロイドの診断が必要だ。冒頭からロイドに銃を突きつけたジェーンの、ネット上の様々な刺激や映像が押し寄せる精神世界を表現するかのよう、背景に眩しい光の長方形がランダムなパターンで繰り返し写しだされ、会話の内容とは無関係な耳障りな音が挿入され、クリック音になるたびに、ロイドが年齢も国籍も異なるネット上の人物であるかのような言葉と身振りを発する。ジェーンの仕事が「ユーザー・ケア」と呼ばれる、ネット上の暴力的で犯罪的な、時には殺人も含むような闇コンテンツを削除する仕事であったことが徐々にわかる。この仕事で彼女はオンラインの地獄から「闇を取り除き」自らに引き受けることによって、口先だけではなく具体的に人々と世界を救っているのだと感じ、「私のように苦しむことは特権」だと語る。同情的だが自己満足した60年代のヒッピー世代と現在を生きる世代の価値観の相違が速射砲のような対話のなかで描かれる。闇コンテンツの発信源探索に長けたジェーンは、ロイドの私生活について尋ねつつ、彼が児童虐待の闇コンテンツをネット上にアップしていた本人だと結論し、再び銃口を彼に向ける。それは事実だったのか、それとも病んだジェーンの歪んだ推論か。ジェーンはロイドを撃つのか。舞台は宙吊りの瞬間に終わる。結末のどんでん返しがあざといが、露出する「心の闇」とそれを貪る現代人の精神の危うさが照らされた。

フロイトによれば心の闇を昇華するのが芸術的営為だったはずだ。しかし芸術がAIで創造可能な今、創造性は人間性の境界になり得るのだろうか。そもそも創造とは何か。私たちの現実とは、人間とは何か。アヤッド・アクター

(Ayad Akhtar) の『[マクニール \(McNeal\)](#)』(ヴィヴィアン・ボーモント劇場 [Vivian Beaumont Theater]) は、ノーベル文学賞受賞の小説家ジェイコブ・マクニールを通してこのような疑問を投げかける。近未来、舞台には巨大なiPhoneの画面が映し出され、チャットボットで自分のノーベル賞受賞の可能性をマクニールが問いかけるところから劇は始まる。受賞予測には役立たないが、マクニールが自分の過去の小説やシェイクスピアやイプセンなどの名作、さらに10年前に自殺した妻の日記までAIに読み込ませ、ジェイコブ・マクニールのスタイルで小説を創作することを指示すると、そこそこの結果を出してくる。

受賞演説でAIによる創作を否定し人間による創造を訴えかけるマクニールだが、ではそもそも彼の創作はいかなるものだったか。彼の小説が、妻の日記はもとより、元愛人のトラウマ、母の死の原因として彼を憎む息子のエピソードをもとに、時には完全に剽窃して作られていたことがわかる。インスピレーションと剽窃の違いはどこにあるのか。さらにマクニールの声で生成AIに私的資料を合成するようという指示があると、ディープフェイクとしてのマクニールと亡き妻や元愛人のセリフが映し出される。観客はマクニールという人間の内面やその葛藤ではなく、機械的に切り取られたやりとりと存在を見るのであり、結末に飛び降り自殺をしたかのように見えたマクニールが、再び観客席の背後から登場すると、現実と生成された世界の境界は失効する。何がリアルなのか、人間とは何かという問いは古くからある演劇的問いだが、『マクニール』はそれをAIによって生成される世界への問いとして再提示した。

これらの二作は変容する世界のなかで人間の精神と存在の意味を変え得る状況に着目した知的エクササイズとも言える。しかし世界各地での戦争の拡大は、今後の見えない状況に対して文字通りリアルなレベルで直面することを要求する。イタマール・モーゼズ (Itamar Moses) の『[同盟者 \(The Ally\)](#)』(パブリック・シアター) では、ユダヤ系の劇作家で大学でも教えるアサフ・スターンハイムがキャンパスでのBLM運動とパレスチナを巡る議論に巻き込まれる。

イタマール・モーゼズ作『同盟者』（パブリック・シアター） 撮影：Joan Marcus



元学生から、警官に殺害された従兄弟のためのマニフェストに署名を求められた彼は、20ページにわたる文章の文末にあるイスラエルを支援するアメリカ政府への批判とイスラエルによる「アパルトヘイト」や「ジェノサイド」への言及に一瞬躊躇するが、署名する。大学行政に関わる妻は、黒人居住区へのキャンパス拡張をスムーズに進めたいため署名に賛成する。しかし結果として彼のもとにはユダヤ系学生団体とパレスチナ系学生団体の代表者が訪れ、イスラエルの建国とその後の戦争についての議論で物議を醸している講演者をキャンパスに招くことに、彼の支持を求める。その後訪れたユダヤ人大学院生によって、それまでのイスラエル批判の議論は打ち砕かれ、さらにマニフェストの執筆者でもあったコミュニティ・オーガナイザーによってもアサフは論破される。進歩的ユダヤ人として、脅威に晒されたマイノリティの一員としての立場と、他の同様の立場の人々への支援とにどう折り合いをつけたら良いのか。強い信念を持つ他の人物たちの正義感は容赦なく、揺れるアサフは一貫した立場をとることもできずに誰から見ても悪者になってしまう。2023年10月のハマスによるイスラエル攻撃に端を発する戦争が始まる以前、全米の大学にパ

レスチナ支援運動と反ユダヤ主義批判が拡大する前に書かれた劇だが、現実社会の論争を写し出し、現実の複雑な議論に対応できないリベラルな知識人の姿が浮き彫りになった。

生の脆弱さ

しかし人間の生と死は、知的な議論を超えてリアルなものだ。エイミー・ハーツォグ (Amy Herzog) の『メアリー・ジェーン (Mary Jane)』(サミュエル・J・フリードマン劇場、初演2017年) は、25週で生まれ複数の致命的な障害をもった息子アレックスの命を支え、2歳半の子にわずかでも喜びを経験させ、その命の灯火が消えてゆくのを防ごうとする母を描く。夫は息子の障害に直面できずに生後まもなく逃げ出したため、彼女は一人で息子を介護するが、恨みも愚痴も言わず、むしろ平穏な明るさで人々と接する。メアリー・ジェーンの置かれた難しい状況は、訪れる人々との対話の間にアレックスのいる隣室から響いてくる機械的警告音でわかる。呼吸異常、発作、呼吸停止と徐々に悪化する状況が日常の相互扶助の会話を切断する。入院後目を覚



エイミー・ハーツォグ作『メアリー・ジェーン』(サミュエル・J・フリードマン劇場) 撮影: Matthew Murphy

さないアレックスのための音楽療法、母親同士での信仰が苦しみを和らげられるかという問い、そしてアレックスの手術中に病院のチャプレンとして訪問する仏教の尼僧にメアリーが語る、「頑固」で冷たい雪や氷に触れることを喜ぶアレックスの姿。偏頭痛の前兆の光がメアリーの目の前にチラつきはじめ、劇は白い光のなか幕となるが、幼い命が消えてゆくこととその苦しみが静かに残る。

昨シーズン話題になったエボニ・ブース (Ebony Booth) の『[プライマリー・トラスト \(Primary Trust\)](#)』(2024年ピューリッツァー劇作賞受賞) やアニー・ベイカー (Annie Baker) の『[インフィニット・ライフ \(Infinite Life\)](#)』などに続き、コロナ禍を経て、人の生のもろさと存在のありようを静かに描き出す劇が心に残る。

『ウェストサイド・ストーリー』のアニタ役などで世界を魅了したプエルトリコ系のチタ・リヴェラ (Chita Rivera) が2024年1月に、そしてアフリカ系の名優ジェイムズ・アール・ジョーンズ (James Earl Jones) が9月に亡くなったことを特記しておきたい。

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。



ナショナル・シアター製作 テアトル・ド・コンプリシテ『記憶術』 © Johan Persson

[イギリス]

「私たち」を思い出す —— 記憶の詩学と政治学

本橋哲也

2024年の世界は、植民地主義・帝国主義の残存による地域戦争と人種差別、そしてティッピングポイントを超えてしまったことが懸念される地球温暖化と環境破壊の進行によって、歴史に刻まれることになるだろう。こうした状況で身体表現と他者意識の芸術である演劇にとって何が可能かということの

一つに、個人／故人の私的記憶を、国家や支配的言説による公的歴史に篡奪されることなく、いかに保持し他者へと受け渡していくのか、をめぐる具体的な実践があるはずだ。そのような問題意識のもとに、この小稿では、管見の及ぶかぎりで観劇することができた、英国でのいくつかの舞台を概観しよう。

『記憶術』のアップデート

まずは、テアトル・ド・コンプリシテ (Théâtre de Complicité) の『記憶術 (Mnemonic)』 (ナショナル・シアター・オリヴィエ劇場 [Olivier Theatre])。この作品は、サイモン・マクバーニー (Simon McBurney) とコンプリシテが25年前に創った同名作品をアップデートしたものである。今回は四半世紀の時間の流れと世界情勢の変化を経て、全体がアップデートされながらも、元の作品の核であった演劇的な想像力／創造力にとって記憶とは何かという主題を私たち観客の身体性から再考させる仕掛けは健在だ。

まず中年の男 (ハリド・アブダラ [Khalid Abdalla]) が語り手として登場し、人間の記憶のメカニズムについて最新の科学的知見を引用しながら説明する。この場面は舞台上の現在時に他ならないのだが、彼の語りから私たちは自分たちの「現在」が過去の集積から成り立っているながら、それを忘却することで成立していることにしだいに気が付いていく。

さらに彼の要請に従って観客全員が、あらかじめ客席に配られていたアイマスクを装着し、木の葉の葉脈を指でなぞりながら、自分自身の「過去」への旅を始めてみようと呼びかけられる。ここから、劇場における記憶の旅が始まる。この旅のカギは、20世紀後半にアルプスの3,000メートル級の山中で発見された「アイスマン〈エッツィ〉」と俗称される5千年以上前に死んだ男のミイラで、劇は彼の実相を巡る「科学的」探求と、先ほどの語り手の男 (彼がアイスマンのミイラを「演じ」てもいる) の失踪した妻のルーツ探しとが折り重なりながら展開していく。

コンプリシテ特有の音楽と映像、俳優の身体形象と舞台イメージの融合によって私たちの想像力は掻きたてられ、演劇が記憶の媒体として大きな潜

在力を持っていることが私たち自身の五感に訴えてくる。コンプリシテの身体技能や舞台の上手から下手へと光や映像を流していく手法も、「時間」の経過を舞台化しており、私たち観客も過去から現在へと直線的に伸びた「クロノス」的時間ではなく、往還的で混淆的^{こんこう}な「アイオーン」的時間の中で他者と共生していることが示唆されるのだ。劇は最後に、実際に博物館に展示されているアイスマンの映像と、俳優たちの身体が重なり合うようにして終わるが、それは死と生、過去と現在、彼岸と此岸を超える演劇的想像力の旅のアイコンとして、私たちの記憶に長く残ることだろう。

『歲月』

個人の記憶が大文字の歴史にいかにかうかを考えさせられたのが、『歲月 (The Years) 』（アルメイダ劇場 [Almeida Theatre] ）で、フランスのノーベル賞作家であるアニー・エルノー (Annie Ernaux) による20世紀後半から21世紀初めまでを描いた同名の自伝的小説 (仏題: Les Années) の舞台化だ。



エリーネ・アールボー演出『歲月』 撮影: Ali Wright

アムステルダム国際劇場 (Internationaal Theater Amsterdam) の芸術監督であるエリーネ・アールボー (Eline Arbo) による演出は、この個人史を演劇化するのにモノローグの形態をとらない。年齢も体格も肌の色も異なる5人の女優たちを使って、彼女たちがときにエルノー自身を、ときに家族や親戚といった周囲の人物たちを演じる。その趣向によって、「自分」という存在はけっして「一つ」ではないことを演劇的に表現していく。

節々でシーツをスクリーンにして提示される「写真」という形象が、私たち自身の20世紀から連なる記憶を他者への想像力によって喚起する媒体となって、個と多/他とが分離していながら一致するありさまを映し出していく。ときにユーモラスな、ときにショッキングな過去の出来事（彼女が自分で堕胎をした体験など）を俳優がグラフィックに演じていく舞台は、自伝的な演劇の可能性を示すものと言える。

劇は最後に「〈過去〉を思い出し物語ることは〈未来〉を想うことでもある」という言葉とともに、20世紀の女性の家事を格段に楽にしたと言われる電気洗濯機でも痕跡を消去できない様々な人生の刻印（血の痕や食べ物や土の汚れ）がしるされた複数の白いシーツ（テーブルかけの機能も備えている）の上に、カメラが5人の女性たちの顔を映写する。それは主人公の過去と未来とが劇場内における現在と重なり合う「私たちの」時間であることを示す。この劇には、演劇が実現可能な集合的な時空間が共演しているのだ。こうしてアルノーがその「自伝」の中では決して使わなかった「自分 (I)」が「私たち (WE)」と重なり合い、観客の中にさざ波のような余韻と感興を残していく。一人の人物を様々な俳優が演じる演出は、人が歴史感覚を持った動物として時間の複層性の只中につねにすでに置かれていることを観客に意識させたのである。

『人、場所、モノ』

人間の記憶が貴重なものでありながら、それが他者と分有されないときにいかに人生を攪乱^{かくらん}させてしまうかを描くのが、ダンカン・マクミラン (Duncan

Macmillan)が2015年に書いた『人、場所、モノ (People, Places and Things)』(演出:ジェレミー・ヘリン [Jeremy Herrin]、トラファルガー劇場 [Trafalgar Theatre])。冒頭でチャーホフの『かもめ』におけるトレプレフとニーナの別れの場面が演じられ、そこでニーナが自分を「かもめ」とも「女優」とも称するところが、劇の主題である中毒症状によるアイデンティティの喪失につながる。舞台は突然、激しい音響と照明の交錯を経て、中毒を治癒する施設へと転換する。

この劇は、表向きにはアルコールやクスリの中毒から人がどのように回復するかを描く病院物だが、そこには人が自己の記憶や過去とどのように折り合うかというテーマが潜在している。エンマという俳優名をもつ主人公のサラ(デニス・ガウ [Denise Gough])は、最初はニーナとも名乗る。彼女は弟の死をきっかけとして両親とも折り合わずに、さまざまな薬物に頼ったあげく、施設にやってくる。そこでは同様の中毒患者たちがセラピーを受けているのだが、様々な曲折を経てサラも中毒から解放されて施設を卒業し、人生をやり直す覚悟を決める。

これだけならばヒューマンな自己更生物語だ。しかし、サラの新たな人生の出発を決意したにもかかわらず、両親は家庭の不幸を彼女の責任と考えて、娘と和解しようとしない。舞台は、サラが女優として再出発しようとオーディ



ジェレミー・ヘリン演出『人、場所、モノ』撮影: Marc Brenner

ションを受けるところで終わり、そこでは彼女にとっても決して明るい未来は約束されていない。

題名にある「人、場所、モノ」とは、そこから解放されない限り、私たちが自由になれない過去のすべてを象徴し、この劇は精神の病を比喻として、人が過去の記憶から解放されることの困難さを描くのだ。両側が白い壁で囲まれた閉鎖的な空間と、客席を二方に設置した斬新な舞台装置は、過去と現在とが入り組んだ構造を成しており、「いま、ここ」のなかに過去の人や場所やモノが不意に不穏かつ鮮明に蘇り、過去と現在が結びつくことがあるという人間の時空間感覚を示唆してやまない。

『スレイブ・プレイ』

次にアメリカ合州国発の芝居を2本——どちらも人種とセクシュアリティと経済的格差を問題として、インターセクショナルリティ（カテゴリーを横断する差異と差別の交差）がカギになっているという点で、文化表象として物語られた歴史や記憶が、いかに現実の政治的社会的力学の下にあるかを明らかにする。

『スレイブ・プレイ (Slave Play)』（作：ジェレミー・O.ハリス [Jeremy O Harris]、演出：ロバート・オハラ [Robert O'Hara]、ノエル・カワード劇場 [Noël Coward Theatre]）は、実際にアメリカで行われているRacePlay（奴隷や黒人と白人などの役割を互いに同意の上で演じて行うサド・マゾヒスティックな性戯）を模した作品。作品の冒頭で私たちは、19世紀のアメリカ南部のプランテーションを舞台とした3組のカップル（白人男+黒人女、黒人男+白人女、黒人男+白人男）の「性的な遊戯」を見せられる。それが終わると舞台が転換して、どうやらこれまで見せられていた演技が21世紀の現在における異人種間カップルの性的不能を治癒するセラピーの過程であったことが明らかにされ、それを主宰する白人女+黒人女のカップルの指導によって、それぞれの参加者がこれまでの体験や感想を語る。様々な告白と衝突に満ちたこの場面が終わると、最終場では、セラピーを終えたいらしい白人男と黒

ジェレミー・O. ハリス演出『スレイブ・プレイ』 撮影：Helen Murray



人女の夫婦のベッドルームの場面となり、どうやら別れることを決意したらしい妻に対して、最初は屈從的な態度を見せていた夫が突然豹変して暴力的な奴隷主となり妻を犯す。しかし、どうやらそれも遊戯らしかったことがわかって、最後の女の「私の言葉を聞いてくれてありがとう」という台詞で幕となる。

先住民の殺戮^{さつりく}とアフリカからの奴隷の強制的な移入、そして全世界からの移民流入の結果として、人種と階級とジェンダーの^{る つぼ}垣となり、様々な差異や差別が社会と文化の力学を構成しているアメリカ合州国という国家（そうした事情は多かれ少なかれ、近代のどんな国家にとっても共通だが）において、性と人種とがきわめて錯綜した関係にあることを、「遊戯」というメタ演劇的な仕掛けによって暴き出し、私たち観客に一定の判断や安心させる慰謝を決して与えようとし、きわめて居心地の悪い作品と言える。

中間部の話し合いのところで、黒人男と白人男のゲイのカップルが互いを労わりあう関係のように見える場面がある。饒舌な白人男が、自分を「白人」とは呼んでほしくない、自分は「白人種優越主義」とは無縁であると主張して、パートナーである黒人男にも優しいリベラルな態度を取っている。ところが議論が進むにつれて、それまで比較的沈黙を保っていた黒人男のパートナーが、今になってやっとわかったことがあると切り出す。自分は生まれたときから常に「黒人」とであると眼差され、それを自分でも意識せざるを得なかった。でも君

(パートナーを含めて) たち白人は、自分が白人であると他人から言われ続けたことはないはずだ、ここに人種主義がもたらす最大の断絶がある。だから君にとって私は、自分の正しさを証明する便利な道具に過ぎないんじゃないかと、論難する。この指摘は人種に限らず、どんな文化的差異についても言えることであって、マジョリティはつねに自分のポジションを自由に選択できるのに対して、他者の差別の眼差しにつねに晒されているマイノリティにはそんな自由はない。ここにアイデンティティの政治学をめぐる最大の問題があるのだ。

舞台装置は背面が全面鏡の壁になっており、私たち観客の姿がつねに映し出されているので、こうした人種とセクシュアリティをめぐる複雑な力関係から誰も自由ではないことが示唆される。演劇という「^{かた}騙りと変装」を本質とする芸術ジャンルが、「^{プレイ}遊戯」によってどこまでアイデンティティの問題に迫れるかを、喜劇と悲劇、歴史と現在、パロディとアイロニーの結節点で考察させる問題提起作と言える。

『スケルトン・クルー』

『スケルトン・クルー (Skelton Crew)』(作: ミシェル・リー [Michele Lee]、演出: マシュー・クジーア [Matthew Xia]、ドンマー・ウェアハウス [Donmar Warehouse]) の舞台は、20世紀後半のデトロイトの自動車工場だ。20世紀初頭にアメリカ南部の人種差別を逃れてデトロイトに移住し、そこで生活を築いてきた黒人たちが、グローバルな産業構造の変遷によって自動車工場の閉鎖も近づく状況で、様々な生き方を選択するというヒューマンドラマだが、ここでもインターセクショナルな差別とそれに対する抵抗がカギとなっている。

すでに白人が郊外に移住してしまった都会では、黒人人口が労働者の大半を占めており、失業と貧困に直面した彼ら彼女らの21世紀になってからの経済的困窮がバラク・オバマの大統領当選の原動力となったとも言われている。劇は自動車工場の休憩室を舞台として、4人の男女(40年近くこの工場で働いてきた女性、彼女の愛人だった女性の息子で工場の現場監督として

マシュー・クジアー演出『スケルトン・クルー』 撮影：Helen Murray



出世している男、一人で出産を控えている若い女性、彼女に好意を抱いているが犯罪社会との接点もありそうな若い男性) だけが登場する。中核となるのは中高年女性のフェイで、彼女はこの工場の柱とも言われるような熟練労働者なのだが、借金で家を差し押さえられて密かにこの休憩室で寝泊まりしている。それを知った現場監督の男は自分の家に来るようにというのだが、彼女は自分のことは自分で解決するからと決してその好意に甘えようとしない。フェイを解雇するという工場の支配人に現場監督が抵抗したことを知ったフェイは、自ら退職することを決意して静かに去っていく——空になったロッカーに自分と愛人(現場監督の母親)との写真一枚だけを残して。一方で、若い男女のほうは、それぞれの不幸を抱えながら、今後もこの工場を労働者として支えていくであろうことが示唆される結末だ。複合的な差別に対抗する労働者同士の連帯や、働く者の尊厳、まさに「手伝う」という言葉が手から手へと伝わるものがあること、「学び」とは「真似び」であるという労働の本質を表明して心に残る作品である。

ミュージカル『ハロー・ドーリー!』

ミュージカルのリバイバルとして挙げたいのが、1964年初演のブロードウェイミュージカル『ハロー・ドーリー!』（脚本：マイケル・スチュワート [Michael Stewart]、作曲：ジェリー・ハーマン [Jerry Herman]、演出：ドミニク・クック [Dominic Cooke]、ロンドン・パラディウム劇場 [London Palladium Theatre]）。主題歌の「ハロー・ドーリー!」が有名だが、古き良き時代を懐旧するノスタルジアに満ちた作品だ。もともとは結婚仲介人を主人公とするソーントン・ワイルダー (Thornton Wilder) の小説をミュージカル化した作品だが、リバイバル版のテーマの一つは金銭と愛情との確執で、見どころは主人公の未亡人ドーリーが仲介の役割を超えて、自分自身が望む金持ちの実業家との愛ある結婚を成功させるというところにある。

また、このミュージカルの魅力はあらゆることを自由闊達に成し遂げてしまうドーリーのキャラクターにあって、彼女はどんな障害もものともせず、なんでも思い通りに実現する才能の持ち主だ。ドーリー役のイメルダ・スタウトン (Imelda Staunton) の演技は権能者としてのドーリーの中にも、人生の哀



ドミニク・クック演出『ハロー・ドーリー!』 撮影：Manuel Harlan

歓をにじませる奥行きの深いもので、このミュージカルが時代を超えて女性の自律の可能性を問うものであることが明らかにされる。こうした「女性上位」物語のもう一つの典型は、『マイ・フェア・レディ』だろうが、そこでは男性が女性を教育するということから始まって地位の逆転が起きるという構図がある。それに対し、『ハロー・ドーリー!』の場合は、つねにドーリーのほうが男性たちを教え諭す側にあって、男性たち、とくに労働者階級の男たちがドーリーを心から信奉して忠誠を尽くすところに特徴がある。

またドーリーたちを囲む女性たちとの「シスターフッド」も顕著で、その意味では本作は階級とジェンダーにおいては、ブロードウェイミュージカルの男尊女卑の伝統とはかなり距離を置いた作品と言える。そのことはこのミュージカルが製作された1960年代初頭のアメリカ合州国における文化的力学を考えると稀有なことで、それもまた、2020年代の現在でも十分に鑑賞に値する舞台となっている要因の一つだろう。

かつてドーリーが訪れていたレストランの従業員たちが、再び来訪した彼女を迎えて歌う主題歌「ハロー・ドーリー!」は、私たちがドーリーのような存在を覚えていれば、記憶の中に彼女たちは生き続けることを教える。しかし私たちが忘れてしまえば死んでしまうのであるから、私たちには彼女たちの記憶を誰かに受け渡していく、という義務があるのだ。

記憶は物語られることによって、つまり語り手である自己の思い出が聞き手である他者の経験として分有されることによって、現実が真実となる。演劇という媒体は、人間が生きていくときの記憶の大切さと、それを思い出すことの困難さ、さらにはそれが共有されたときの喜びを伝える^{りきのう}力能を持っているからこそ、演劇の中で人は死なずに生き続けるのではないだろうか？

もとはし・てつや

東京経済大学教授。専攻はカルチュラル・スタディーズ。著書に『カルチュラル・スタディーズへの招待』（大修館書店・2002）、『ポストコロニアリズム』（岩波新書・2005）、『思想としてのシェイクスピア』（河出ブックス・2010）、『深読みミュージカル』（青土社・2011）、『宮城聡の演劇世界』（塚本知佳との共著、青弓社・2016）、『ディズニー・プリンセスの行方』（ナカニシヤ出版・2016）、『「愛の不時着」論——セリフとモチーフから読み解く韓流ドラマ』（ナカニシヤ出版・2021）、『「地域市民演劇」の現在——芸術と社会の新しい結びつき』（日比野啓らとの共著、森話社・2022）など。新刊書に『鈴木忠志の演劇 騙る身体と利賀の思想』（月曜社・2024）。

GERMANY AUSTRIA SWITZERLAND



ルネ・ポレシュ作・演出『そうさ何ひとつオッケーじゃないんだ』

[ドイツ・オーストリア・スイス]

何ひとつオッケーじゃない

クリスティーネ・ヴァール

ルネ・ポレシュ最後の作品『そうさ何ひとつオッケーじゃないんだ』

シーズン2023/24のドイツの演劇といえばと聞かれたら、シアターゴアーも評論家も、演劇人なら口をそろえて『[そうさ何ひとつオッケーじゃないんだ \(ja nichts ist ok\)](#)』と答えるだろう。残念ながらこの作品が描くものこそ今の世界であり（そして大昔から演劇と世界の姿は密接に結びついてきて）本作は作家ルネ・ポレシュにとっての生涯最後の作品となってしまっ

た。作家・演出家で、ドイツを代表する劇場、ベルリン・フォルクスビューネ (Volksbühne) の芸術監督を務めていたポレシュは2024年2月にわずか62歳で急死した。彼の死は今シーズンのドイツ語圏の演劇界を語るうえで欠かすことのできない悲報である。フォルクスビューネがポレシュに代わる臨時の芸術監督を見つけられないという程度の話では済まない。ドイツ演劇界の転換点ともいえる大きなできごとだ。

ポレシュは「言説の演劇 (Diskurstheater)」といわれる手法で作品を書き、現代演劇を刷新したばかりでなく、過去全世代の劇作家たちから影響を受けている。様式こそまったく違えどオリジナリティや作品を貫くもの、影響の点では、ポストドラマ的な「テキスト^{フレッシェン}平面 (Textflächen)」で知られるオーストリア出身のノーベル文学賞受賞作家、エルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek) に近い。

ポレシュは独自の手法で哲学および社会学の理論を大衆文化と結びつけて作品を書き、もっぱら自分で演出する。彼の最後の作品『そうさ何ひとつオッケーじゃないんだ』は俳優ファビアン・ヘンリクス (Fabian Henrichs) と共同で企画して育てあげたもので、2024年2月、死の数日前にフォルクスビューネで初演され、^{ブールヴァール・コメディ}大衆喜劇のスタイルで、人類全史と現代、ホモ・サピエンスのあわれさをみごとに描いた。上演時間はほんの80分、たったひとりの俳優で！

ヘンリクスはルームシェアで暮らす3人の人物を演じた。部屋が汚いと喧嘩する彼らの姿は、政治や世界的危機をめぐって意見をたたかわせているようにも見える。劇中で彼らが暮らす部屋は、二極化の進む現実の社会の縮図^{ミクロコスモス}になっているのだ。黒いべっこうメガネのシュテファンは攻撃的で他人の言うことに耳を貸さない知ったかぶり。ニットのローブをまとったクラウディアはのんびり屋でシャワーのシンクに髪が残っているとシュテファンに怒られる。もう一人、孤独感到苛まれ眠れぬ夜を過ごすパウルは舞台面に出てきて陰鬱なモノローグを語る。ヘンリクスは、この3人を衣裳と身ぶりの変化で演じ分けた。パウルは人間の (実存論的問いにおける) 「不在」を深く仔細に語る。ウィッ

トにとんだ衝撃的なラストを描いても、この作品はパウルの言葉によって今シーズンのみならず、時を超えて世界と演劇へ根本的な問いを投げかけ続ける作品となっている。いままさに全世界は時代の変わり目にいて、私たちはそれをまざまざと体験しているわけだが、この事態について語るために、芸術はこれをどのように受容、あるいはどのように変化すべきだろうか。

テアターtreffen

ここまでシーズン2023/24の中心となる話題や、美学上の注目点について振り返ってきたが、演劇シーンを概観したい方にはベルリン演劇祭テアターtreffen (Theatertreffen) をおすすめしたい。この演劇祭は毎年5月に開催され、期間中にはシーズン中にもっとも注目すべきドイツ語圏の作品10本がベルリンに集結し、ベルリン祝祭劇場 (das Haus der Berliner Festspiele) で観劇することができる。招待作品を選ぶのは7名の演劇評論家からなる審査員チームだ。彼らはシーズン中にドイツ、オーストリア、スイスで上演される700近くの作品を観る。2024年のフェスティバルに向けては、82都市で690の作品が視察対象となった。

テアターtreffenは3年ごとに審査員が代わるのだが、この演劇祭にはキュレーション的な原則がない。つまり、各シーズンを象徴するようなテーマやさまざまなバランスによって選ばれるのではなく、シンプルに「注目に値する作品」が選ばれるのだ。注目に値するというのがどういうことかについては、あえて議論の余地をのこしている。憶測の「今年らしさ」で作品を判断するのではなく、逆に、各作品の内に宿る芸術性を見出すことで、おのずとそのシーズンの本来の姿を読み取ろうとしているのだ。

2023年10月7日のハマスによるイスラエルへのテロ攻撃を受けて、シーズン2023/2024の期間中には緊迫する中東情勢や二極化を扱うもの、ないし議論を喚起する作品が目立った。国際的によく知られるクラシック音楽とパフォーミングアーツのフェスティバル、ザルツブルクフェスティバル2023 (Salzburger Festspiele、ザルツブルク音楽祭とも) ではウルリヒ・ラッシュェ

(Ulrich Rasche) 演出によるレッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729~81) の『[賢者ナータン \(Nathan der Weise\)](#)』(1783年初演) が上演された(上演日: 2023年7月28日~8月12日)。ユダヤ人の商人ナータンが宗教の平等を説く作品だ。本作は2024年5月にテアタートレップェンでも上演されたが、10.07を経てその上演には新たな解釈が加わることとなった。

テアタートレップェンに招待された作品のうち、10.07へダイレクトに応募するものに『[バケットリスト \(Bucket List\)](#)』(生きているうちにしたいことリストの意)がある。1976年にイスラエル生まれ、長きにわたってベルリンで活動が続けているヤエル・ロネン (Yael Ronen) による、個および社会のトラウマをめぐる作品だ。ロネンはこれまでも多く中東における紛争に関する作品を手がけてきており、たとえば2009年にシャウビューネ (Die Schaubühne) で上演された『第三世代 (Dritte Generation)』は、ナチスによるユダヤ人迫害「ショア」から3世代目にあたるイスラエルとパレスチナ、ドイツの俳優たちとともに手がけた作品だ。集団でのドラマセラピーの手法を取り入れた、内省的かつカタルシスとユーモアに満ちたもので、多くの賞を受賞している。こうし



ウルリヒ・ラッシュェ演出『賢者ナータン』ニコラ・マストベラディーノのサラディン(左)とヴァレリー・チェプラノーヴァのナータン© SF/Monika Rittershaus



た政治的な芸術活動は10.07によって、突如として痛ましくも現実から隔たってしまった。2009年から14年の後、同じシャウビューネで製作された『バケットリスト』でロネンが測ったのは、この隔たりである。

テアターレッフェンのレンズを通して2023/24の演劇界を美学的視点から振り返ってみると、卓越した技量をもつ俳優による一人芝居、それも非常に素晴らしい現代劇の素材を演じて深い印象を残していることがわかる。冒頭で紹介したポレシュの『そうさ何ひとつオッケーじゃないんだ』もその一例だ。演劇誌「テアターホイテ (Theater heute)」では毎年、演劇評論家たちがさまざまなカテゴリーで評価を行うのだが、そのなかのアクター/アクトレス・オブ・ザ・イヤーというカテゴリーを見てもよくわかる。2024年のベスト・アクトレスはハンブルク・シャウシュピールハウス (Deutsches Schauspielhaus Hamburg) 製作のローラント・シンメルプフェニヒ (Roland Schimmelpfennig) 作『[ラーイオス \(Laïos\)](#)』に出演したリーナ・ベックマン (Lina Beckmann)、ベスト・アクターはシャウビューネ製作のファルク・リヒター (Falk Richter) 作『[ザ・サイレンス \(The Silence\)](#)』に出演したディミトリー・シャート (Dimitrij Schaad) だった。

『ザ・サイレンス』はいわゆるオートフィクションのスタイルで書かれた作品で、

シャートは母親にインタビューをすることで自分の家族の歴史と向き合う作家ファルク・リヒターを演じている。劇中ではリヒターの母親の日常の姿が映像で流れたりするのだが、この作品は最終的に、リヒターの個人史を超えて、さまざまなトラウマと世代間対立を抱えながら今日に至る戦後ドイツの歴史を浮かびあがらせる。

一方ベックマンは、有名な古典作品を現代的な視点で捉えなおした『ラーイオス』でさまざまな役をひとりで演じた。私たちはラーイオスについて、オイディプス王の父にして、彼によって殺される人物だと認識している。オイディプスは

知らず知らずのうちに父王ラーイオスを殺し、実母と契^{ちぎ}りを結ぶ人物だ。シンメルプフェニヒは、劇作にあたっていつも新しい仮説を立てる。劇中のすべてのできごとについて、なぜ、どのようにそれが起きるのかを考え、古代から現代まで繰り返し問われている権力、歴史、モラルについて考察し、解析していく。リナ・ベックマンの怪演、その語りとめまぐるしく役を変えるさまに、劇場には緊張感が漲っていた。

ミュルハイム演劇祭

『ザ・サイレンス』と『ラーイオス』はテアタートレッフェンのほかに、ドイツ

カリン・バイアー演出『ラーイオス』
© Monika Rittershaus, Thomas Aurin



ファルク・リヒター作・演出『The Silence』
© Gianmarco Bresadola, 2023

語圏第2の舞台芸術見本市ともいうべきミュルハイム演劇祭 (Mülheimer Theatertage) にも招待されている。この演劇祭では、5名の演劇評論家がテアタートレップェンと同様の基準で招待作品を選ぶのだが、演出重視のテアタートレップェンに対して、ミュルハイムは戯曲重視である。シーズン中に初演された100~150の作品から7~8作品の注目に値する作品が選ばれ、毎年5月にルール地方の都市、ミュルハイムで上演される。

『ラーイオス』に見られるトレンドとして、名作戯曲を現代用にアレンジする、いわゆる「読み替え（置き換え）」がある。シェイクスピアやイプセン、シラー、ふるくはソフォクレスまで、世紀を超えた古典の名作を現代的な視点で読むことで、強度のある新しい作品が生まれる。作品をアップデートするだけでなく、いわば「修正」を行うこともある。例えばフェミニズム的観点から、古典作品では犠牲になったり受動的だったりしがちな女性の役を、世界の形をつくる人物として造形することなどがある。

ミュルハイム戯曲賞受賞作には、ドイツ語圏の現代演劇として最高額の15,000ユーロ（240万円程度）が送られる。受賞候補作を検討する委員とは別の審査委員が、合議により受賞作を決定する。2024年に受賞を果たしたのはシヴァン・ベン・イシャイ (Sivan Ben Yishai) による読み替え作品『[ノラ、あるいは男たちの家を堆肥にする方法 \(Nora oder Wie man das Herrenhaus kompostiert\)](#)』で、マリー・ブース (Marie Bues) の演出によりシャウシュピール・ハノーファー (Schauspiel Hannover) で初演された。この作品の原作はイプセンによる1879年の解放劇『人形の家』だ。『人形の家』は、ブルジョア的な結婚と、「女性たるものこうでなくてはならない」という伝統的なしほりから自分自身を解放する女性を描く作品だが、イシャイはこれを階級主義的な視点から批判し、主人公ノラのフェミニズムについては、上流階級のエリート主義的行為だと烙印を押す。つまり、ノラは自身の属する階級に閉じこもったまま、社会的不正義と戦うことはせず、自分さえよければよいという態度なのだという。

マリー・ブース演出『ノラ、あるいは莊園をたい肥にする方法』 © Kerstin Schomburg



フリーシーンから

毎シーズンあらたな発見がある。2023/2024のシーズンには、ドイツ東部にある小さな大学町、イエナの演劇集団^{コレクティブ}テアターハウス・イエナ (Theaterhaus Jena) が『[犬の糞攻撃 \(Die Hundekot-Attacke\)](#)』という変わったタイトルの作品を発表した。2023年のはじめ、ハノーファー州立歌劇場 (Staatsoper Hannover) で実際に起きた驚くべきスキャンダルに基づいてできた作品だ。同歌劇場バレエ部門の芸術監督マルコ・ゲッケ (Marko Goecke) が、バレエ公演の休憩時間にホワイエで、自身の作品を酷評した評論家の顔に犬の糞を塗ったという事件で、ドイツ国内で芸術と批評の関係、あるいは批評そのものの役割についての議論を呼んだのだ。

この事件に基づいて演出のヴァルター・バート (Walter Bart) とともに集団創作した『犬の糞攻撃』は、テアタートレップフェンに招待され、「きわめて深い洞察力に基づくユーモアと自虐によって、演劇をはじめとする芸術・メディア組織の問題点を暴いた」として3sat賞^(*)を受賞した。この作品のコンセプトはいわゆる「メイキング」だ。観客は、劇団員たちがメールでアイデアを出し



合い『犬の糞攻撃』という作品を立ち上げるところから公演に至るまでの全プロセスを目撃する。そして、演劇が成立し批評ができるまでのすべての要素、すなわち虚栄心や侮辱、組織の構造的事情、自業自得のものもそうでないものも含めたさまざまな問題が曝^{さら}されることとなる。『犬の糞攻撃』はドイツ演劇のフリーシーン、つまり州立・国立のレパートリーシステムとは異なる方法で運営されている演劇集団による、集団創作の成功例ともいえるだろう。

最後にフリーシーンからもうひとつ紹介したい。1986年生まれのコレオグラファーで、ダンサー、演出家でもあるフロレンティーナ・ホルツィンガー (Florentina Holzinger) である。ホルツィンガーはフリーシーンで活躍するかたわら、フォルクスビューネ等、レパートリーシステムによって運営される劇場でも演出を手がける大注目のアーティストだ。アート誌「モノポール (Monopol)」は、ダンス、演劇、パフォーマンス、造形芸術と多様な分野で活躍するホルツィンガーを2024年の「影響力のあるアーティスト」に選んだ。ヒンデミットのオペラ『聖女スザンナ (Sancta Susanna)』をもとに創作

された最近の作品『[SANCTA](#)』はシュヴェリンにあるメクレンブルク州立劇場 (Mecklenburgisches Staatstheater) とシュトゥットガルト州立歌劇場 (Staatsoper Stuttgart)、ウィーン芸術週間 (Wiener Festwochen)、フォルクスビューネの共同制作で、2024年5月にメクレンブルク州立劇場で初演された。宗教上のモラルの文脈における女性の欲望と女性の身体を扱った作品だ。他のホルツィンガー作品同様、出演者は裸で登場し、たとえば舞台上部から吊るされた巨大な鐘のなかに鐘の^{ぜつ}舌さながらにぶらさがったり、修道女帽だけを身につけて舞台上に設置されたハーフパイプの上でローラースケートをしたり、金属の^{かぎ}鉤をボルダリング状に取り付けた壁に背肉に刺して吊り上げられ、舞台上部で金属板にぶつけられたりする。このような、徹底したフェミニスト的^{セルフ・エンパワーメント}自己強化の表象は、ときに観客および業界人の喝采を博し、またときには抵抗を受けることもあった。たとえばシュトゥットガルト州立歌劇場公演では、タブロイド紙による報道の影響で、パフォーマーと



フロレンティーナ・ホルツィンガー演出『SANCTA』 © Nicole Marianna Wytyczak

チームにヘイトコメントが届いたり、脅迫を受けたこともあった。いずれにしても、本作はシーズン2023/24におけるドイツ語圏の演劇作品の中で、とりわけ影響力のあるパフォーマンスであったといえるだろう。ともかく、このうえなくセンセーショナルな作品であった。

*3sat: ドイツ公共放送連盟 (ARD) と第2ドイツテレビ (ZDF)、オーストリア放送協会 (ORF)、スイス放送協会 (SRG SSR) の公共放送と共同運営しているドイツ語圏の文化チャンネル。

Wahl, Christine

1971年ドレスデン生まれ。フライブルクとベルリンでドイツ語・ドイツ文学、哲学、社会学を学ぶ。1995年よりフリーランスのライター、演劇評論家としてターゲスシュピーゲル紙、テアターホイテ誌、シュピーゲル・オンライン、ノイエ・チュルヒャー・ツァイトゥング紙に寄稿。2020年から2021年、演劇誌「テアター・デア・ツァイト」の編集に携わり、翌2022年より劇評サイト [\[nacht kritik.de\]](https://nacht kritik.de) 編集部所属。文化助成団体や、クラーニヒシュタイン文学賞 (Kranichsteiner Literaturpreis)、インプルゼ (Impulse)、ラディカルユング・フェスティバル (Radikal jung Festival)、ミュルハイム演劇祭、テアタートレッフェン (2期目) などの審査員を務める。近著に演劇集団リミニ・プロトコル (Rimini Protokoll) に関する書籍『世界を稽古する (welt proben)』 (アレクサンダー出版、2021年)。

(翻訳: 後藤絢子)



2024年のアヴィニョン演劇祭では極右への抵抗を示す「アヴィニョンの夜」が2024年7月5日の真夜中すぎから未明まで開催された。© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

[フランス]

オリンピック・イヤーの光と影

政治の不安定化と公共劇場の危機

藤井 慎太郎

2023年はピカソの没後50周年、サラ・ベルナールの没後100周年、2024年は『シュルレアリスム宣言』から100年、第1回印象派展から150年の節目であるとともに、記念すべきオリンピック・イヤーでもあった。オリンピック・パラリンピックの開閉会式の演出は現代演劇の人気演出家トマ・ジョリ

(Thomas Jolly) が務めたほか、50を超える国立文化施設が協力して、文化プログラムが並行して展開された(そのために文化省は追加で900万€、1€=160円として14.4億円の予算措置を講じた)。五輪自体は総じて大きな成功であったと見なされているが、それに安堵するわけにはいかなかったのがこの一年である。

フランス政治の不安定化

コロナ禍は脱したとはいえ、2024年は戦火の拡大、インフレの進行、ポピュリズムの台頭を背景として、政治の不安定化が世界的にも顕著になった年であったが、フランスもその例外ではなかった。2024年6月9日の欧州議会選挙で、極右の国民連合が大勝したことを受けて、エマニュエル・マクロン大統領は国民議会(下院)を解散する大きな賭けに打って出たが、それは見事に裏目に出た。6月30日の第1回投票では国民連合が第一勢力となり、577議席中、最大300議席を獲得するとの予測さえあった。だが、7月7日の第2回投票においては極右に対する共闘(「共和国戦線」)が功を奏して、同党が国民議会の多数派となることは阻止したものの、第一勢力に躍進した左派の新人民戦線、第二勢力に後退した中道政党(マクロン政権与党)、第三勢力に終わった国民連合のいずれも過半数に達しなかった。9月5日、中道・右派の政党からの支持を受けて、ミシェル・バルニエを首班とする少数与党内閣が発足した。

文化政策

欧州議会選挙に先立つ2024年1月、エリザベート・ボルヌからガブリエル・アタルに首相が交代し、それに伴って内閣改造が行われ、ラシダ・ダティ(Rachida Dati)が文化大臣に就任した。ダティはマグレブ系の移民2世で、パリ市長の座を狙う野心的な政治家として知られるが(野心家ゆえか、日産ルノーからの収賄の嫌疑もかけられている)、文化には関心も経験もあるとは思われてこなかったため、彼女の任命は驚きをもって受け止められた。前任

者のリマ・アブドゥル＝マラク (Rima Abdul Malak) が文化のスペシャリストであっただけになおさらである。

エマニュエル・マクロンが最初に大統領に当選した2017年以来、文化予算は「聖域」として守られたどころか、逆に10億€ (1600億円、30%増) に及ぶ大きな伸びを示してきた。コロナ禍にあっては、文化セクターがきわめて手厚い公的支援を受けることができたことも記憶に新しい（だが、大統領は文化に関心がなく、文化政策の優先順位が低いとして、芸術界からの評価は総じて手厳しい）。2025年予算案では全体として緊縮財政が敷かれたなか、文化については前年と同水準の44億4860万€ (7,118億円) の金額が示されたが（ただし2024年は事後的に5%弱にあたる2億€ 〈320億円〉あまりが予算成立後に減額されている）、バルニエ内閣に対する不信任案が可決され、フランソワ・バイルが首相職を引き継いだ後も（ダティ文化大臣は留任）、12月末の段階でも2025年予算（フランスの会計年度は1月1日から12月31日まで）は未成立のままであり、予断を許さない（註記：2025年2月6日、上院での可決をもって予算法が成立したが、その際に文化予算はおよそ1億5,000万€ 〈240億円〉減額されたことが報じられている）。

国立劇場とパリ市立劇場

コメディ＝フランセーズ (Comédie-Française) では2014年から総支配人を務めるエリック・リュフ (Éric Ruf) の下、トーマス・オスターマイアー (Thomas Ostermeier) 翻案・演出『三文オペラ ([L'Opéra de Quat'sous](#))』、シルヴィア・コスタ (Silvia Costa) 演出『マクベス ([Macbeth](#))』、モリエール作、ドゥニ・ポダリデス (Denis Podalydès) 演出『スカパンの悪だくみ ([Les Fourberies de Scapin](#))』 (再演) などがプログラムされた。

オデオン国立劇場 (Théâtre national de l'Odéon – Théâtre de l'Europe) のディレクターは、芸術創造に必要な予算が不足していることを理由に、2023年12月に辞任を申し出たステファン・ブランシュヴェーグ



（Stéphane Braunschweig）の下で最後となるプログラムが組まれた。[クリスティアン・ルパ（Krystian Lupa）](#)、[ズザンネ・ケネディ（Susanne Kennedy、スザンネとも）](#)、[アレクサンダー・ゼルディン（Alexander Zeldin）](#)、[アルチュール・ノジシエル（Arthur Nauzyciel）](#)らの秀作・話題作が並び、有終の美を飾った。

ブランシュヴェーグの後任には、1987年生まれで弱冠37歳のジュリアン・ゴスラン（Julien Gosselin）が決定した（任命：2024年6月21日付、就任：7月15日付）。ゴスランはミシェル・ウェルベック（Michel Houellebecq、ウェルベックとも）やロベルト・ボラーニョ（Roberto Bolaño）の文学作品の舞台化で知られる演出家である。公共劇場のディレクターを務めた経験はないものの、文学性（単なる戯曲の尊重にとどまらない）とならんで若手アーティストとパフォーマンス的作品を重視し、賛否両論が起こることを恐れない野心的な運営方針を明らかにしており、今後が期待される。

ワジディ・ムワウド（Wajdi Mouawad、ムアウッドとも）が2016年からディレクターを務める国立劇場ラ・コリーヌ（La Colline – théâtre national）

アルチュール・ノジエル演出『屏風』（オデオン国立劇場） 撮影：Philippe Chancel



138

では、[ヴァンサン・マケーニュ \(Vincent Macaigne\)](#) や [セヴリーヌ・シャヴリエ \(Séverine Chavrier\)](#) (2024年からコメディ・ドゥ・ジュネーヴComédie de Genèveのディレクターを務める) の作品に加えて、[ロラン・ゴデ \(Laurent Gaudé\)](#) 作・[ドゥニ・マルロー \(Denis Marleau\)](#) 演出の2作品がプログラムされた。

ストラスブール国立劇場 (Théâtre national de Strasbourg) では、2023/24年シーズンの前半は旧ディレクターのスタニスラス・ノルデー (Stanislas Nordey)、後半は2023年9月1日からディレクターを務めるカロリーヌ・ギエラ・グエン (Caroline Guiela Nguyen、(エ) ンギュイエンとも) がプログラムを手がけ、グエンの出世作となった旧作『[サイゴン \(Saigon\)](#)』および新作『[ラクリマ — 涙 \(Lacrima\)](#)』が上演された。

エマニュエル・ドゥマルシー＝モタ (Emmanuel Demarcy-Mota) がディレクターを務めるパリ市立劇場 (Théâtre de la Ville – Sarah

Bernhardt) は、工期が7年にまで伸び、費用が4000万€ (64億円) にまで膨らんだ施設改修・アスベスト除去工事がようやく終わり (その間はエスパ・カルダン [\[現・コンコルド劇場 \(Théâtre de la Concorde\)\]](#) をはじめとする別の劇場での活動展開を強いられた)、2023年9月に再オープンした。没後100周年を記念するかのように、かつてこの劇場の支配人であった名優サラ・ベルナールの名が再び劇場名に付されることとなった。演劇では[イヴォ・ヴァン・ホーヴェ \(Ivo van Hove\)](#)、[ロメオ・カステルッチ \(Romeo Castellucci\)](#)、[ジュリアン・ゴスラン](#)、ダンスでは[アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル \(Anne Teresa De Keersmaeker\)](#)、[クリスタル・パイト \(Crystal Pite\)](#)、[\(ラ\) オルド \(\(La\)Horde\)](#) らの作品がプログラムされた。

同じくパリ市によって運営され、市立劇場に向かって建つシャトレ劇場は、2023年からオリヴィエ・ピィ (Olivier Py) がディレクターを務める (イダルゴ市長の意向で最終候補者リストに名前のなかったピィが選ばれる異例の展開になったとされる)。400万€ (6億4,000万円) と600万€ (9億6,000万円) ともいわれる累積赤字を抱えるが、ミュージカル作品が上げる収益で同



ロメオ・カステルッチ演出『ベレニス』(パリ市立劇場) 撮影: Jean-Michel-Blasco

劇場の財政は好転しつつあるという。2023年には『ウェスト・サイド・ストーリー (West Side Story)』のほか、[\(ラ\) オルド、マシュー・ボーン \(Matthew Bourne\)](#)、[ボリス・シャルマツ／ヴッパタール舞踊団 \(Boris Charmatz – Tanztheater Wuppertal Pina Bausch\)](#)らのダンス作品が並んだ。

その他の公共劇場

本来、財政的に最も恵まれているはずのオデオン国立劇場やシャトレ劇場が深刻な財政問題を抱えていることから了解されようが、フランスの公共劇場全体が構造的な財政危機に見舞われている。文化予算の伸びが全体的な物価上昇、コスト増加に追いついていないことに主に起因するもので、コロナ禍を脱した国や自治体が緊縮財政に舵を切りつつあることが追い打ちをかけている。2024/25年シーズンには、最悪のシナリオでは公演回数が50%程度減少することが危惧されている。

そんななか、[アヌシー国立舞台ボンリユー \(Bonlieu, Scène nationale d'Annecy\)](#)、[オーベルヴィリエ国立演劇センター・ラ・コミュン \(La Commune, Centre dramatique national d'Aubervilliers\)](#)、[ブレスト国立舞台クアルツ \(Le Quartz, Scène nationale de Brest\)](#)のディレクターにそれぞれベルトラン・サラノン (Bertrand Salanon、2023年10月23日付)、フレデリック・ベリエ・ガルシア (Frédéric Bélier Garcia、11月29日付)、アンヌ・タンギ (Anne Tanguy、2024年3月13日付) が任命されている。

フェスティヴァル

2023年の[フェスティヴァル・ドートンヌ \(Festival d'Automne à Paris\)](#) (9月9日～12月23日開催) では、引き続き総合ディレクターのエマニュエル・ドゥマルシー＝モタ (任命：2012年)、アーティスティック・ディレクター (演劇・舞踊・映像) のフレンチェスカ・コロナ (Francesca Corona、イタリア出身、任命：2022年) の下、トラジャル・ハレル (Trajal Harrell) の[「ポートレート \(Portrait\)」特集 \(9作品\)](#) および[ナディア・ブーグレ \(Nadia](#)

[Beugré](#))と[ズザンネ・ケネディ](#)の「フォーカス (Focus)」小特集 (順に3作品と2作品) が生まれ、それに加えて、すでにフェスティヴァルで上演された作品の再演の「レパートリー (Répertoire)」枠 (11作品) が今年から新設された。フランスのアーティストとしては[ジゼル・ヴィエヌ](#) ([Gisèle Vienne](#))、[シルヴァン・クルーズヴォー](#) ([Sylvain Creuzevault](#))、[フィリップ・ケース](#) ([Philippe Quesne](#))、[ヴァンサン・マケーニュ](#)、[ジュリアン・ゴスラン](#)ら、国外からは[エル・コンデ・デ・トレフィエル](#) ([El Conde de Torrefiel](#))、[アレッサンドロ・シャッローニ](#) ([Alessandro Sciarroni](#)) (2024年のKyoto Experiment [京都国際舞台芸術祭]) でも作品が上演された)、[アミール・レザ・コヘスタニ](#) ([Amir Reza Koohestani](#)) (同) らの作品が並んだ。

2024年のアヴィニョン演劇祭 (Festival d'Avignon) は、ティアゴ・ロドリゲス (Tiago Rodrigues、ポルトガル出身) のディレクションの下で2回目の開催となった。パリ五輪と重ならないように日程を繰り上げて、6月29日から7月21日まで開催されたが、それによって奇しくも国民議会選挙と日程が重なることになった。ロドリゲスは、極右政権が成立した場合は中央政府と協働しない、言い換えれば文化省の助成金を返上することを先に宣言していた。7月5



ティアゴ・ロドリゲス作・演出『ヘカベ、ヘカベじゃない (Hécube, pas Hécube)』(アヴィニョン演劇祭)
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

日の真夜中過ぎから未明まで「[アヴィニョンの夜 \(La Nuit d'Avignon\)](#)」を緊急開催し、極右への抵抗を再確認した。

2024年の「招待言語 (langue invitée)」はスペイン語、「共謀芸術家 (artiste complice)」はボリス・シャルマツであり、教皇庁の「栄誉の中庭」において開幕を飾った[アンヘリカ・リデル \(Angélica Liddell\)](#) (アンジェリカとも) やKyoto Experimentでもお馴染みの[マリアノ・ペンソッティ \(Mariano Pensotti\)](#)のほか、[ティジアノ・クルス \(Tiziano Cruz\)](#)ら中南米のアーティストを数多く紹介する機会となった。[ロドリゲス](#)や[グエン](#)の新作に加えて、カタルーニャとフランスにまたがってサーカスの表現を革新する[バロ・デヴェル \(Baro d'èvel\)](#)、フランスのドキュメンタリー演劇の旗手[モアメド・エル・カティブ \(Mohamed El Khatib\)](#)、オスターマイアーやカステルッチの演出助手を務めた[ロレーヌ・ドゥ・サガザン \(Lorraine de Sagazan\)](#)らの作品が話題を呼んだ。来年の招待言語はアラビア語、共謀芸術家はマレーネ・モンテイロ・フレイタス (Marlene Monteiro Freitas) であることが発表されており、開催が待たれる。



カロリーヌ・ギエラ・グエン作・演出『ラクリマ — 涙 (Lacrime)』(アヴィニョン演劇祭)
© Christophe Raynaud de Lage / Festival d'Avignon

モアメド・エル・カティブ作『老人たちの密かな生活』（アヴィニョン演劇祭）
 © 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*, no198, « Scènes françaises, scènes japonaises : allers-retours », 2010、監修書『ポストドラマ時代の創造力』（白水社・2014年）、共編著書『芸術と環境—劇場制度・国際交流・文化政策』（論創社・2012年）、『演劇学のキーワード』（ベリかん社・2007年）、共訳書『演劇学の教科書』（国書刊行会・2009年）、戯曲翻訳にワジディ・ムワド作『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。

BULGARIA



スティリヤン・ペトロフ演出『アンチクライスト』 撮影：Stefan Zdraveski (spam studios)

[ブルガリア]

他者の鏡の中で

リュドミル・ディミトロフ

バルカン半島の中心に位置するブルガリアは、十字路的な立地条件から、独自のアイデンティティを構築する上で、多様な文化や慣習から影響を受け、それらの要素を吸収する素地を有してきた。681年に建国されたブルガリアは、国名を変えずに保持してきたヨーロッパ最古の国家であり、キリスト教に改宗（864年）して以来、激しい盛衰の歴史に耐えてきた。しかし、特に演劇においては、この辛苦の歴史をブルガリアの強みに変えることに成功した。

公共施設を起源とする発展

まず、注目するのは、ジャンルやプロットで演劇を普及させた西方教会（ローマ・カトリック）とは異なり、ブルガリアの属する東方正教会は当初、公共の場での上演を悪質で道徳的墮落を招くものとして敵視したため、広場での大衆的な上演はブルガリアで発展しなかった点である。演劇の始まりは、1870年代後半以降に遡る。民族復興期（オスマン帝国支配下時）に、演劇を開催できる最初の公共建物としてのコミュニティーセンター「チターリシテ（читалище）」が出現した。チターリシテは、現在でも最も普及した文化活動の場となっている（2023年末現在、国内3319カ所）。

このように、ブルガリアの劇場は、当初から広場ではなく、公共施設を起源として発展した。そして、ブルガリア民族解放（1878年）から26年後、首都ソフィアに国立劇場（Народният театър）創設への扉が開かれた1904年が、ブルガリア演劇が国家の文化の重要分野として確立した誕生年となる。この後、舞台芸術は、主に以下の3つの時代を通して発展した。1904～44年（ブルガリア王国での成立と発展）、1944～89年（共産主義体制、人民共和国下での機能化）、1989年～現在（全体主義から民主主義への移行、2007年EU加盟以降の発展）である。

劇場の近代的基盤の完成

第一期（1904～44年）は、劇場の近代的な基盤が整ったことが特徴である。批評、専門誌、広告、ブルガリアの各劇場のシーズン毎のオープニングを飾る新作のコンクールなどである。1943年には、国立劇場に国立演劇学校が設立され、プロフェッショナルな演劇教育の基礎が築かれた。この時期、劇場は外国人だけでなく、次第に、さまざまな国内グループの演劇関係者たちまでをも魅了する演出家主導の劇場になっていった。

イヴァン・ポポフ（Иван Попов）、クルストヨ・サラフォフ（Кръстьо Сарафов）、フリサン・ツァンコフ（Хрисан Цанков）、ボヤン・ダノフスキ（Боян Дановски）、クルストヨ・ミルスキ（Кръстьо Мирски）らのブルガ

リア人と並び、クロアチア人のスルジャン・トゥツィチ (Srđan Tucić)、チェコ人のヨゼフ・シューマツハ (Йозеф Шмаха)、ロシア人 (1917年のボリシェヴィキによる革命後の移住者第一陣) のニコライ・マサリティノフ (Николай Масалитинов)、イサック・ドゥヴァン＝トルツォフ (Исак Дуван-Торцов) 他による上演も行われた。ブルガリア・モダニズムの創始者ペンチョ・スラヴェイコフ (Пенчо Славейков) は演出家として劇場の創造的イメージ構築に大きく貢献し、その後、著名な象徴主義詩人であるペイヨ・ヤヴォロフ (Пейо Яворов)、ニコライ・リリエフ (Николай Лилиев)、テオドル・トラヤノフ (Теодор Траянов)、表現主義者のゲオ・ミレフ (Гео Милев) が翻訳家・プロデューサーとして登場した。

演目には、ブルガリアのイヴァン・ヴァゾフ (Иван Вазов)、ペトコ・トドロフ (Петко Тодоров)、アントン・ストラシミロフ (Антон Страшимиров)、ヨルダン・ヨフコフ (Йордан Йовков)、ステファン・コストフ (Стефан Костов) やチェーホフ (『ワーニャ伯父さん』の初演時、作者が存命中であった)、シェークスピア、ゴーゴリ、モリエール、イプセン、シラーといった世界的古典の作品もあった。

上演のスタイルにおいては、モダニズムと伝統主義を交互に表現し、主に西欧の演劇を中心とした世界の最新トレンドを舞台に登場させることを目指していた。また劇団員には、ブルガリア語に近い言語話者である南スラブ諸国 (クロアチア、スロベニア) の外国人俳優もいた。こうしてブルガリア演劇は、外国のスタイル、コンセプト、アイデアを通して、周囲を見渡し、比較し自己修正することで、自らのイメージを着実に膨らませていった。



ブルガリア・モダニズムの創始者である演出家、ペンチョ・スラヴェイコフ 提供：筆者

ソ連モデル導入の全体主義時代

全体主義時代(1944～89年)には、社会主義リアリズムの名の下に、ソ連モデルが強引に導入され、演出家や俳優たちのテキストへの取り組み方に影響を与えた。しかし、それだけでなく、ロシアのプロレタリア指導者たちを賛美する芸術的価値の低いプロパガンダ劇によってレパートリーが著しく制限され、心理主義的演劇として有名なスタニスラフスキー・システムによって方法論的に正当化されてしまった。残念ながら、舞台はロシア・ソビエトの政治イデオロギーを賛美し、ブルガリアのナショナル・アイデンティティの崩壊に加担することになってしまった。

このような状況にもかかわらず、この時代にも良い側面が見受けられる。1948年、国立劇場の学校は独立した高等演劇学校となり、[ブルガリア国立演劇・映画芸術アカデミー \(Национална академия за театрално и филмово изкуство\)](#)として現在にまで至っている。国立の地方劇場のネットワークは発展し、その中には優秀なアーティストも育った。都市部から遠ざかるほど、より真剣に、エキサイティングな体験ができる環境があった。1960年代から70年代には、ブルガス、プロブディフ、ソフィアで、特に大胆な作品が作られ(初演後すぐに権力側により禁止された)、レオン・ダニエル(Леон Даниел)、リューベン・グロイス(Любен Гройс)、ヴィリ・ツァンコフ(Вили Цанков)、クリコル・アザリヤン(Крикор Азарян)、ユリヤ・オグニャノヴァ(Юлия Огнянова)、メトディ・アンドノフ(Методи Андонов)のような独創的手腕を発揮した演出家が登場し始めた。1959年に、ブルガリア国営放送が設立され、その翌年にはテレビ劇場(Телевизионният театър)が創設され、作家、作品、俳優の振興に大きく寄与した。

ブルガリア社会と文化に長期的な影響を及ぼし、イデオロギーの枠組みを打ち壊した重要なひとつの出来事が、1982年にソフィアで起こった。それは、世界各地から著名な演劇人(ジャン＝ルイ・バロー、マドレーヌ・ルノー、ピーター・ブルック、能楽師の観世栄夫率いる世阿弥座など)が集結し、オリジナルの作品を上演した「[諸国民演劇祭 \(Théâtre des Nations\)](#)」(註・1957年

から開催されている国際演劇協会主催の演劇祭)というものだった。こうして、ブルガリア舞台芸術が世界トップクラスと肩を並べ、共産主義的規範に代わるものを臆病ながらも模索する機会を得たことで、世界各国の演劇がブルガリア演劇にとって一連の鏡となるような状況が浮かび上がった。

2023年には83の民間劇場

全体主義体制崩壊後の第三期(1989年～現在)には、新たな社会状況にすぐ適応していったとは言い難いが、劇場は状況に積極的に立ち向かってきた。長期間、高い芸術的水準を捨てた凡庸で金儲け主義のパフォーマンスと上辺だけのエリート主義への傾倒との狭間で揺れ動いた後、じつに短時間で、多くの見落とされた方向性が見いだされ、議論が重ねられた。

サミュエル・ベケット、ウジェーヌ・イヨネスコ、ジャン・ジュネ、ジャン・アヌイのような以前は禁止されていた作家の作品も、大胆で挑発的な解釈によって、さまざまな劇場で上映されるようになってきた。俳優演技指導は、ブレヒト、グロトフスキ、ブルック、ストラスバーグ、ミハイル・チェーホフ、メイエルホリドの理論で深まっていった。劇場ネットワークはさまざまなプロフィールを持つ民間の劇団の出現によって拡大し、2023年には演劇、人形劇、オペラ、音楽を合わせて84の劇場が登録されている。

演劇ラボラトリー「スフマート」

共産主義体制終焉直前、レパートリーに新たな論理を導入し、パフォーマンス的な実践をそれまで知られていなかった実験的な詩学へと発展させた、注目すべき舞台が出現した。演出家、演劇教育者であるマルガリータ・ムラデノヴァ(Маргарита Младенова)とイヴァン・ドプチェフ(Иван Добчев)によって設立された演劇ラボラトリー「スフマート」(Сфумато)の舞台である。今日に至るまで、アトリエで私的な心象世界を描き出す方式ですばらしい活動を続けている。彼らが編み出した「コレクション・プログラム」は、チェーホフ、ドストエフスキー、ストリンドベリ、ブルガリア人の劇作家ヨルダン・ラディ

チコフ (Йордан Радичков) らの名を付した各プログラムに、それぞれの作家の数種類の作品が演目として含まれている。23年10月の新作上演では、ベケット作の『クラップの最後のテープ』が初演された。「スフマート」はこれらの活動により、数々の国際的な賞を受賞している。



演劇ラボラトリー「スフマート」の『クラップの最後のテープ』 イヴァン・ドブチェフ演出

フェスティバルと演劇賞

ブルガリアで、最も確立され、権威ある演劇祭とされている国際的フェスティバルに、[「ヴァルナの夏 \(Варненско лято\)」](#) (開催地：ヴァルナ)、[「十字路の舞台 \(Сцена на кръстопът\)」](#) (開催地：プリヴディフ) と [「国立小劇場演劇フォーラム祭 \(Националният преглед на малките театрални форми\)」](#) (開催地：ブラツァ) がある。また、国内の演劇賞には、舞台芸術分野として、23部門のイカロス (Икар) 賞 ([ブルガリア芸術家連盟](#)が2004年に創設) と13部門のアスケル (Аскеер) 賞 (ソフィアの[ブルガリア陸軍劇場](#)のアスケル財団が1991年に創設) があり、毎年、授賞式が開催されている。

23/24シーズンの方向性

2023/24シーズンでは、ブルガリア演劇の目指す主要ないくつかの方向性が明らかになった。簡潔に言うと、芸術的水準が高くなった結果として、より可能性に満ちた試みがこの国の舞台に現れ始めたということである。

今日では、[イヴァン・ヴァゾフ国立劇場 \(Народен театър „Иван Вазов“\)](#) は首都だけではなく、全国各地で刷新的な戦略によって主催公演を展開し、人々の文化生活の中心となっている。世界的に著名な演出家たち（ロバート・ウィルソン [アメリカ]、イェルネイ・ロレンツィ [スロベニア]、ティモフェイ・クリャービン [ロシア]）を招聘し、彼ら自身の持ち味で演出させ、未知の演劇詩学への挑戦に立ち向かう俳優たちのために演劇的思考を対置させた。こうして他者を見つめ直す革新的な舞台制作の機会が与えられ、観客に感動と新たな知見をもたらした。

演出家には、アレクサンダル・モルフォフ（Александър Морфов、ジャン・アヌイ作 [『アンチゴース』](#)、プレーヴェン開催）、ヤヴォル・ガルデフ（Явор



イヴァン・ヴァゾフ国立劇場（ソフィア）

Гърдев、コンスタンティン・イリエフ作『復活祭のワイン (Великденско вино)』、ソフィア開催)、ディアナ・ドブレヴァ (Диана Добрева、ハーマン・メルヴィル作『白鯨』、ソフィア開催) のような実績ある人物の起用を決定した。ドイツで長年活躍し、高い評価を得てきたブルガリアの演出家たち (ディミタル・ゴチェフ [Димитър Гочев]、イヴァン・スタネフ [Иван Станев]、イヴァン・パンテレフ [Иван Пантелеев]) もも帰国した。現在、フランス・トゥルーズ国立劇場監督でもあるガリン・ストエフ (Галин Стоев) は、ウクライナ作家、サーシャ・デニソヴァ (Sasha Denisova) 作『デン・ハーグ (Хара)』を演出。ドキュメンタリー性と政治性を組み合わせたスペクタクルとして、ロシアとの戦争におけるブルガリアの親ウクライナの立場を間接的に表現した。この劇では、愛する者を全て失ったマリウポリの子供の想像の産物として、プーチンとその側近を戦争犯罪で裁くという架空の裁判が描かれる。



ヤヴォル・ガルデフ演出『復活祭のワイン』



ガリン・ストエフ演出『デン・ハーグ』
撮影: Boryana Pandova

活況を呈した「シアター+」

オリジナルなプロジェクトに、その名も「[シアター+ \(Театър+\)](#)」がある。劇作家マイヤ・プラマタロヴァ (Майя Праматарова) のアイデアである「テキスト、コンテクスト」が、イヴァン・ヴァゾフ国立劇場の小劇場で以下の4つの公演からなる集大成として実現された。

- ・『[私というパズル \(Частици жена\)](#)』: カタ・ヴェーベル (Ката Вебер) 作、クリス・シャルコフ (Крис Шарков) 演出
- ・『[ホロ \(Хоро\)](#)』: アントン・ストラシミロフ (Антон Страшимиров) 作、ヴァシレナ・ラデヴァ (Василена Радева) 演出
- ・『[ゴーゴリとの散歩 \(Разходка с Гогол\)](#)』: ニコライ・ゴーゴリ原作、カティア・ペトロヴァ (Катя Петрова) 脚色・演出
- ・『[アンチクライスト \(Антихрист\)](#)』: エミリヤン・スタネフ (Емилиян Станев) 作、ステイリヤン・ペトロフ (Стилиян Петров) 演出

このプロジェクトは、さまざまなアイデアを交換し、現代のドラマトゥルギー



アントン・ストラシミロフ作、ヴァシレナ・ラデヴァ演出『ホロ』

や舞台の傾向を実証することを目的としている。特に興味深いのは、独創的で探求心旺盛なブルガリア人演出家の一人であるスティリヤン・ペトロフによる『アンチクライスト』。ペトロフは、1970年に史実と異なる形で書かれた同名小説を再考し、14世紀のオスマン帝国の支配下に置かれる前のブルガリア人たちの生きざまを、崇高ともいえる時間の流れの中に反映させた。

ペトロフによる演劇版は、全体主義時代の小説解釈で強要された常套的表現に挑戦し、アイデンティティの問題を通して現代社会における自我意識を現実化するメディアとしての舞台の可能性を開いた。劇は宇宙を舞台として進行し、その空間と時代は、冒頭から客席に向けて開かれていて、観客たちは、それらを自分のものとして受け入れられる。実際の上演時間は90分だが、無限や永遠にも匹敵する長い時間の中にいると感じさせる。演出家は、家族、禁欲と誘惑の間で揺れ動く主人公エニョ・テオフィル（多神教的であると同時にキリスト教徒）の言わば水平的な社会生活と、複雑な言語による魂の垂直的な生活を対比させ、私たちのメンタリティに刻まれているステレオ



カティア・ペトロヴァ脚色・演出『ゴーゴリとの散歩』

タイプに惑わされることなくそれを視覚化した。

ブルガリア演劇の2023/24年シーズンは、他者の鏡の中に自己の顔を探すことに留まった。われ/我々を、自ら発見していく今後に期待することにしよう。

Dimitrov, Lyudmil (Людмил Димитров)

ブルガリア国立ソフィア大学「聖クリメント・オフリドスキ」教授、同大学修士課程プログラム「文学、映画、映像文化」共同創設者、ブルガリア国立歌劇場所属作品研究コンサルタント。スロベニア国立リュブリャナ大学講師（ブルガリア語、ブルガリア文学）、ブルガリア翻訳連盟翻訳部門で功労賞（2020）、フランツェ・プレシェレン詩翻訳（2021）で連続受賞。主な研究テーマは、19世紀ロシア文学・ドラマツルギー、ブルガリア文学・演劇、スロベニア文学・演劇、秘密結社コミュニケーションコード、翻訳技法、映画、暗号学、記号学、解釈学など。これまでの業績は、ロシア、スロベニア、ポーランド、セルビア、アメリカ、クロアチア、トルコ、イタリア、スペイン、ギリシャ、ハンガリー、イギリス、日本など世界各国で発表されている。

（翻訳：峰川佳子）



ヨハネス・ホルメン＝ダール演出『ペール・ギュント』 ハルベルト・ノルドム 撮影：Erika Hebbert

[ノルウェー]

アイデンティティを継承しながら 世界とつながる舞台芸術

—— イプセン、フォッセからリーグレまで

嶋野 冷子

ノルウェーの舞台芸術

近代劇の父と称されるヘンリック・イプセンを生んだノルウェーは、人口約550万の小国であるが、国立劇場が3件、公営のリージョナルシアターが

13、そしてフリーカンパニーや、キュレーターとディレクターが所属し、ジャンル横断的な国際協働制作等を手がける[BITシアターガレージ \(Bit Teatergarasjen\)](#)のようなプロジェクトシアターが存在する。現連立政権の一党である労働党は、国家予算の1%を文化予算にすると公約しており、2025年の文化予算は258億クローネで、前年より12億クローネ（日本円にして約165億円）増加しているが、舞台芸術では、文化庁助成金が止められるフリーカンパニーもあったり、オスロの市立劇場の一つである[オスロニュー \(Oslo Nye Teater\)](#)は大幅な助成金カットを通告されており、経営が不可能で劇場閉鎖の危機にある。1899年創立の[オスロ・ナショナルシアター \(Nationaltheatret、以下「ナショナルシアター」\)](#)は2012年に劇場の大改修工事を決定したが、予算に関して未だ政府との合意に至らず、改修の規模や移転先も決定していない。

パンデミック後に観客数がしばらく低迷していたことや、ここ数年のインフレ、景気停滞はこのノルウェーも例外ではなく、年々上がる人件費、経費に各劇場苦戦を強いられている。そんな中、2023年のヨン・フォッセ（劇作家・作家）のノーベル文学賞受賞は、ノルウェー文学界、演劇界を活気付ける明るいニュースであった。国内のフォッセへの関心も高まったのは当然のことながら、各劇場、以前よりもフォッセの作品上演が増えた。

ヨン・フォッセとインターナショナル・フォッセ・フェスティバル

ノルウェーの公用語には、「本の言葉」を意味するボークモールと新ノルウェー語（様々な方言を採集し1885年公用語として採用された）そして、サーミ語があるが、フォッセは標準語に近いボークモールより少数派で彼の故郷の方言に近い新ノルウェー語で執筆している。

そんなフォッセのノーベル賞エフェクトが最も期待できる劇場の一つは、ナショナルシアターから僅か徒歩数分に位置する新ノルウェー語の劇場である[ノルウェーシアター \(Det norske teatret\)](#)であろう。2019年にはフォッセ作品を手がける出版社[NORSK SAMLAGET](#)と共同で[インターナショナル・](#)

フォッセフェスティバル (the International Fosse Festival)を創設、2023年9月に3回目が開催された。初回には日本のカンパニー、地点が『だれか、来る』(三浦基^{もと}演出)で参加している。過去3回のフェスティバルは、海外からの参加は毎回3か国ほどの規模であったが、フォッセがノーベル文学賞受賞後初の開催となる2025年9月のフェスティバルは、国内外からの関心も高まり、演目、参加国も増えるだろう。

フォッセの新作

自身を詩人と呼び、散文の創作にこだわるフォッセは2016年に「もう戯曲は書かない」と宣言していたのだが、2024年、新作『どちらか一人 (Einkvan)』を発表。同年4月にノルウェーシアターで、次期芸術監督シャスティ・ホルンの演出 (Kjersti Horn) により初演された。ノーベル文学賞受賞後初の戯曲ということもあり、大いに注目を浴びた。この作品でもフォッセは登場人物に名前を与えず、時間や場所設定もはっきり示さない。最も身近な存在である家族とコミュニケーションができずにいる主人公の、恐ろしいほ



シャスティ・ホルン演出『どちらか一人』撮影：Monica Tormassy/Det Norske Teatret

どの孤独感を描いている。彼の他の作品同様、孤独や疎外感がテーマになっている。「演出家ホルンは本作を暗くエロティックで忘れがたい作品とした」などと、批評も良かった。

近年のイブセン劇

●イブセンフェスティバル中止

ノルウェーの誇るイブセンに関しては、1990年にナショナルシアターは第一回国際イブセンフェスティバルを開催した。隔年の開催で、アジア、アメリカ、ラテンアメリカ、オーストラリアとヨーロッパ以外からの招聘作品も過去には多く、現在のイブセン劇の凝縮図がみられるフェスティバルであるが、2024年は財政難を理由に中止という苦渋の決断に至った。これまでに日本からは、『[ふたりのノーラ～「人形の家」による現代能～](#)』（毛利^{みつ}三^や彌演出、名取事務所）や、『[GHOSTS-COMPOSITION /IBSEN](#)』（矢野^{やすひと}靖人演出、Theatre Company shelf）が参加している。

●ナショナルシアター

イブセンフェスティバル中止は誠に残念なことであったのだが、その一方で2024年はナショナルシアターをはじめ、各劇場とも高評価、または集客力の高いイブセン作品が多かった。いくつか紹介したいが、まずはナショナルシアターの『ペール・ギュント』。『ペール・ギュント』は『人形の家』と並んで、イブセンでは人気のある作品の一つであるが、2024年5月、[ベルゲン・インターナショナルフェスティバル \(Bergen International Festival\)](#)とナショナルシアターの共同制作が話題になった。主人公ペール役にはアカデミー賞ノミネート映画『[私は最悪。](#)』で主人公の新しい恋人役を演じたハルベルト・ノルドルム (Herbert Nordrum、ハーバート・ノードラムの表記も)、演出は現在最も人気のある演出家の一人であるヨハンネス・ホルメン=ダール (Johannes Holmen Dahl) だ。また、ベルゲン・インターナショナルフェスティバル (Bergen International Festival)では、本作にオーケストラによるグリーグ

の「ペールギュント組曲」生演奏が入ることも注目されていた。批評はというと、良し悪しに分かれた。オスロのナショナルシアターでは、オケ演奏の代わりに、ラグンヒル・ヘムシング (Ragnhild Hemsing) が同曲を民族楽器「ハリングフェッレ (hardingfele)」用に編曲し演奏した。この音楽効果は、国民的ロマン主義要素を大いに醸し出すと同時に、責任を逃れ故郷を飛び出し、内なるデーモンや襲い掛かる試練に向かいながら自己を見出そうと格闘するペールの人生に不協和音を与えた。舞台装置は床いっぱいに広がる泡を巧みに使い、リズムカルな展開で私たちの時代に生きるペールをみせてくれた。俳優ノルドムと演出ホルメン＝ダールのコンビは、2021年秋シーズンの『ハムレット』でソールドアウトが続き、3シーズン上演するという大成功を収めている。

ナショナルシアターの別館、[カノンホール\(Kanonhallen\)](#) では2020年初演の『人形の家』と2024年秋初演の『ヘッダ・ガブラー』（ともにマッティス ハルマン・ニークヴィスト [マティス・ハルマン・ナイキストとも、Mattis Herman Nyquist] 演出) を同じアンサンブルが演じ、休憩入れ計3時間40



シャスティ・ホルン演出『ヘッダ・ガブラー』撮影：Pernille Sandberg

分で良作を連続で鑑賞するという企画もあった。

●ノルウェーシアター・メインステージ

新ノルウェー語劇場であるノルウェーシアターのメインステージ(Hovudscenen)では、『ヘッダ・ガブラー』が、2024年秋、前述のシャスティ・ホルンの演出で上演されている。ホルンの作品では、上演中にビデオディレクターが登場人物を撮っていて、それをステージ上部にある大きなスクリーンに映し出すという手法を多くの作品でやっているのだが、この作品も例外ではない。ヘッダ役は、ケニア生まれノルウェー育ちのジェイ・ニウンボラ (Jae Nyamburah)。ニウンボラは、2012年にノルウェーシアターによって創設された、[マルチノルウェー\(Det multinorske\)](#)という演劇アカデミー出身だ。これはヨーロッパ以外のバックグラウンドを持つノルウェー人を対象にした教育機関であり、彼女を含め卒業生の中にはステージ、TVや映画などでも活躍している俳優も多い。この国の公営劇場は、〈現在のノルウェー社会の縮図を反映させる〉という運営指針があり、移民の増えたノルウェーではこのような試み、また彼女のようにアフリカ系ノルウェー人の俳優がイプセンのヘッダを演じるのは、自然なことなのかもしれない。上演時間は休憩なしで2時間30分。セリフのカットやプロットの変更はほぼなく、イプセンが書いたままで、セットや衣装はファンシーでモダン。全キャラクターがコミカルに描かれすぎて軽くなっている感もあるが、ある意味わかりやすい現代版ヘッダ・ガブラーと言えるのではないだろうか。

ノルウェー名作文学の舞台化

この数年はノルウェー名作文学を舞台化した良作あるいは大作にも恵まれた。まずは、ノーベル文学賞受賞者、シグリ・ウンセット (Sigrid Undset, 1882-1949) の三部作『クリスティン・ラーヴランスダッテル (Kristin Lavransdatter)』である。この小説は以前リブ・ウルマンが映画化しているが、中世のノルウェーを舞台に、キリスト教徒クリスティンの一生を愛、家族、

シャスティ・ホルン演出『クリスティン・ラーヴランスダッテル』 撮影：Dag Jenssen



神との葛藤などをテーマに描き、第一部の『花嫁の冠』は昭和41年に山室静によって日本語にも翻訳されている。2022年の秋シーズン、本作はノルウェーシアターのメインステージで初演を迎えた。2回の休憩込みで上演時間は約8時間に及ぶマラソン公演だったが、毎回ソールドアウトになる好評ぶりで、追加公演が出た。この作品もホルンの演出で、やはりビデオディレクターがカメラを回し、登場人物が大きなスクリーンに映し出される。主役のクリスティンはイラン系ノルウェー人のサラ・ホラミ (Sara Khorami) が演じたが、セリフの量は驚異的で、休憩以外はほぼステージに出っぱなしの力演であった。彼女もヘッダ役の俳優と同じくマルチノルウェー出身の俳優で、この役によりヘッダ賞 (Heddaprisen/Hedda Award) 最優秀女優賞を受賞した。

●『ハウグトゥッサ』

ノルウェーでは俳優、演出家の大多数が[国立演劇学校 \(Kunsthøgskolen i Oslo/the Oslo National Academy \[KhiO\]\)](#)出身であるが、稀な例外としてオランダの演劇学校で学んだ有能な演出家がいる。1986年生ま

れのエリーネ・アールボー (Eline Arbo) である。彼女は2023年、イヴォ・ヴァン・ホーヴェの後任として、[インターナショナル・シアター・アムステルダム\(Internationaal Theater Amsterdam \[ITA\]\)](#)の芸術監督に就任した。アールボーは音楽劇、肉体劇、ユーモアを取り入れた作りで古典作品の斬新な解釈で評価を受けているが、その新作が新ノルウェー語の国民的詩人、アーネ・ガルボルグ (Arne Garborg) の詩を原作にした『ハウグトゥッサ (Haugtussa)』である。これはドイツのルール・トリエンナーレとノルウェー・ナショナルシアターの共同制作で、2024年9月、オスロに先立ちドイツのボッフムとアムステルダムで初演を迎えたのだが、今年のヨーロッパで最も優れた作品の一つだと絶賛を得た。

山の精霊が見え、死者と会話をする霊能者の主人公ヴェシュレモイは村では変わり者と疎外されている。そんな彼女は、自分を受け入れる男に出会い恋をするが、裏切られる。主人公の亡き姉を演ずるサーミ系ノルウェー人のメゾソプラノ、アードリアン・アンゲリコ (Adrian Angelico) が歌うグリーグの歌曲集《^{ハウグトゥッサ}山の娘 (Haugtussa)》が絶妙に織り込まれていて、ヴェシュレモイ



エリーネ・アールボー演出『ハウグトゥッサ』撮影：Erika Hebbert

の初恋、失望、苦しみが詩的に描かれる。また白い民族衣装をまとった登場人物たちがテクノロックにあわせて踊り戯れるシーンやラブシーンなど、ユーモアと遊び心に溢れた作品である。特に主演のシャスティ・トゥヴェーテルオース (Kjersti Tveterås) は抜群の身体能力や透明感のある声でヴェシュレモイを好演した。

注目の劇作家 アーネ・リーグレ

ノルウェー人劇作家の作品を積極的に上演することは公営劇場の指針の一つであるが、フォッセと並んで現在世界的に上演されている劇作家にアーネ・リーグレ (Arne Lygre) がいる。1968年ベルゲン出身の小説家、劇作家で、彼の作品は12か国語に翻訳されており、フランスでは早いうちから評価され、フランス国立コリヌス劇場やパリ・オデオン座で何作か上演されている。

彼の最新作、『私たちの居場所 (I VÅRT STED)』が2023年にナショナルシアターで、そして2024年9月にはベルゲンの[国民舞台\(den Nationale Scene\)](#)で上演された。国民舞台は、イプセンが1851年から初代劇場座付作



マーリ・ヴァトネ＝シェルスターリ演出『私たちの居場所』 © Den Nationale Scene / 撮影：Sebastian Dalseide

者兼舞台監督として勤務していた劇場だ。

ノルウェーでは変わりゆく家族の形、そして孤独に悩まされる者が多いが、本作で主人公の女三人は、真剣にお互いに向かいあい、友情とは何かを模索する。ベルゲンの約200席の小劇場での上演は、ピアノが置いてあるだけのシンプルなステージに、俳優のリズミカルなセリフと、息の合った好演でリーグレのセリフがくっきりと浮き彫りになり、共感を得た観客も多かったようだ。ナショナルシアターでの演出はシグリ・ストロム・ライボー (Sigrid Strøm Reibo)。そこでドラマトゥルグを務めたマーリ・ヴァトネ＝シェルスターリ (Mari Vatne Kjeldstadli) がベルゲンでは演出をした。リーグレはこの戯曲で、2023年イプセン戯曲賞、2024年ヘッダ賞最優秀ステージ賞を受賞。日本語に翻訳、上演されることを期待したい劇作家だ。

ナショナルシアターでの岡田利規作品

ここ数年で特筆すべきことの一つに、22年11月岡田^{としき}利規作・演出の『部屋の中の鯨 (ノルウェー語題: Hvalen i rommet)』がナショナルシアターで



岡田利規作・演出『部屋の中の鯨』撮影: Erika Hebbert

制作され、同劇場のカノンホールで上演されたことがあげられる。この作品は、ノルウェーと日本の共通点は捕鯨文化がまだ生き^{ながら}存えていることとロシアが隣国であることだという、岡田とドラマトルグとの雑談から生まれたそうだ。アンネ・ランデ・ペータスの翻訳で6人のノルウェー人俳優によるノルウェー語上演。音楽は内橋和久。

6人の俳優が語る一種の劇中劇として上演されたパフォーマンスは、鯨をモチーフに、環境問題、SDGs、偏執狂的権力者などテーマは重いが、岡田氏の遊び心、ユーモア、そして想像力から生まれる俳優の動きなど、ノルウェーの観客にとって新しく刺激的であった。

国際イブセン賞

国際イブセン賞 (the International Ibsen Award) は、2007年にノルウェー文化庁により創設された、世界で最も権威のある演劇賞の一つで、世界の演劇界に新しい芸術的側面をもたらした人物、団体に与えられる。賞金は250万クローネ (約3,500万円)。

2024年の受賞者は、アルゼンチンのロラ・アリアス (Lola Arias) で、これまでの受賞者は、ピーター・ブルック、アリアース・ムヌーシュキン、ヨン・フォッセ、ハイナー・ゲッベルス、ペーター・ハントケ、クリストフ・マールターラー、テイラー・マック、フォースド・エンターテインメント、バック・トゥ・バック・シアター。

結び

アイデンティティーの模索と確認、ノルウェー文化の継承は国の文化政策であるが、その点でも近年はすぐれた作品に恵まれたといえるだろう。そして、インクルージョン、ダイバーシティの重要性も文化政策の指針であるが、同性愛者を主人公とし、またテーマとする『インヘリタンス—継承—』(マシュー・ロペス作)の演出に関してメディアで熱い議論がされた。

本作はナショナルシアターの25年春のプログラムで前述のホルメン・ダー

ルが演出をするのだが、ゲイのダンサーが新聞に「本来ならば同性愛者の演出家がこの作品を演出すべきだ」と投稿したことに端を発して、SNSや新聞上で活発な議論が起り、そうでなければ公演は中止にすべきだという意見も出てきた。このようなオープンな議論を生むことは、演劇の果たす社会への責任といえよう。また、演出家エリーネ・アールボーや劇作家リーグレなどは、より一層国際的な活躍も期待され、小国ノルウェーもイプセン、フォッセに限らず舞台芸術を通じて他国との接点を更に広げていくことと思われる。

しまの・れいこ

ベルゲン大学で演劇学、メディア学、社会学を専攻。これまでにノルウェー戯曲や台本の翻訳、東京国際イプセンフェスティバルのコーディネートを行う。ノルウェーナショナルシアターでの岡田利規作・演出『部屋の中の鯨』（2022）上演において通訳を務める。ベルゲン在住。



『僕の友達』 コンスタンチン・ステーシク作 セミョーン・セルジン演出 提供：ニエヴィージミイ劇場

[ロシア]

劇場ブームに沸くロシア、 日常に潜む恐怖

篠崎 直也

書店で演劇関連の新刊本を見てみると、ユーリー・ブトゥーソフ (Yury Butusov) のこれまでの活動をまとめた評伝『ユーリー・ブトゥーソフ。廃墟の中の道化芝居』(エレナ・ゴルフンケリ [Elena Gorfunkel] 著)や、ドミトリー・クリモフ (Dmitry Krymov) の講義録『クラス。学生たちとの対話』とシナリオ集『自らの言葉で』といった今はロシアにいない演出家の書籍

が並んでいる。モスクワの[国立舞台芸術大学\(GITIS\)](#)では教鞭を執っていた両者のプロフィールが大学のホームページから削除されたが、クルィモフのクラスは彼の名前を残したまま卒業を迎え、ブトゥーソフのクラスは「演出学部の卒業工房」と名称を変えて主任指導教員が不在のまま現在も存続している。ウクライナ侵攻以降にロシアを出国した演劇人たちは依然として戻らず、その内の1人であり、15年に渡って[モスクワ・ワフタンゴフ劇場 \(Vakhtangov Theatre, Moscow\)](#)の芸術監督を務めたリトアニア人演出家リマス・トゥミナス (Rimas Tuminas) は再びモスクワを訪れることなくこの世を去った。特にモスクワでは中心的な演出家たちが突如として不在となったことによる虚無感、喪失感が残り続けている。

それでも国内の演劇活動自体が衰退するような事態には陥っていない。ロシアの経済成長率は2022年の-1.2%から2023年には+3.6%に回復し、2024年上半期も+4.4%と好調だ。街中には兵士募集や愛国心を強調するような広告が目につくものの、ウクライナ国境付近の地域以外では日常生活において戦争を実感することはほとんどない。増加を続けるカフェやレストランは賑わいを見せ、商店は外国製品も並び華やかである。様々な場面でデジタル化が進み、生活はかなり便利になった。ロシアで反政権や反戦の運動が高まらないのは政府による厳しい情報統制もあるが、国民の生活が安定していることが大きな要因として挙げられる。

劇場もまた「豊かな生活」を体現するものとしての一翼を担っていて、公共劇場に対する国からの助成金は、建物の修繕費も含めて前年度よりも2割ほど多い30億ルーブル(約45億5000万円)に増額された。物価が日々上昇する中でモスクワとペテルブルグの劇場も2024年1月にチケット料金の値上げを実施。23/24シーズンにおける通常公演のチケット料金はオペラ・バレエ劇場で最高25000ルーブル(約38000円)、ドラマ劇場は大劇場で最高15000ルーブル(約23000円)、小劇場でも2000ルーブル(約3000円)を超える料金

設定は珍しくない。貧富の差が拡大し、中間所得層以下の国民にとって劇場は敷居の高い場所になったが、高額にも関わらずどの劇場も集客率は97～99%と高い数字を示している。若い世代にも芸術に触れる機会を提供すべく、政府は2021年に14～22歳を対象とした「プーシキン・カード」を導入。コロナ禍を経てこのサービスの認知が広まり、今年は劇場や美術館で利用できる5000ルーブル(約7500円)がチャージされたカードを1100万人が申請して受け取った。多くの現地メディアがこうした活況ぶりを「劇場ブーム」として取り上げている。

ブームは大都市だけの現象ではない。「黄金のマスク」演劇賞のノミネート作品にはモスクワとペテルブルグに加えてカレリア、マリ・エル、タタルスタン、北オセチアなどロシア連邦内の各共和国や、サハリン、シベリア、ウラルなどの地方都市の劇場が並び、各地の演劇人たちは国内全土で劇場の環境整備が進んでいる点を強調していた。

大舞台部門作品賞はそこから[ガリアスガル・カマル記念カザン・タター](#)



『ムーチ。ムハジールたち』ファリド・ピクチャントエフ演出
提供：ガリアスガル・カマル記念カザン・タタール・ドラマ劇場

ル・ドラマ劇場 (Galiaskar Kamal Tatar Theatre, Kazan) の『ムーチ。ムハジールたち (Mut. Muhajiruns) 』(ファリド・ビクチャンタエフ [Farid Bikchantaev] 演出)が受賞。19世紀末のロシアで戦乱や飢餓、トルコへの移住に見舞われたタタール人の歴史を描いた。また、実験演劇部門で栄冠に輝いたのはヤロスラブリ州のウチマ村にある[ロシアの村の運命博物館 \(Uchemskiy museum of the Cassian Desert and the Fate of Russian Village\)](#)による『オホチノ村の人々。男性形 (Okhochinskie, Masculine gender) 』(エレナ・ナウーモワ [Elena Naumova] 演出)。ヴォルガ川のほとりにある小さな村に暮らす男性たちが村の伝統や習慣を語る「ビデオ演劇」が展示室の中でインスタレーションとして上映された。このように民族や地域のアイデンティティに根差した作品はテーマそのものに光が当たることに価値があり、ロシアの多様性を実感できるが、演劇作品としての質を純粋に評価するのは難しい。

そして、小舞台部門を受賞したワフタンゴフ劇場の『将軍とその家族 (General and his family) 』(スヴェトラナ・ゼムリャコワ [Svetlana Zemlyakova] 演出)は1970年代のソ連を舞台に軍人の家族愛を描いた作



『オホチノ村の人々。男性形』エレナ・ナウーモワ演出 提供：ロシアの村の運命博物館

品であり、偶然かもしれないが前述の2作品も合わせて国民の団結や友愛をアピールする政府のスローガンと妙に合致する。

誰かが去れば他の誰かがやって来る。今シーズン頻繁にその名前を見聞きした演出家はピョートル・シェレシェフスキー (Pyotr Shereshevsky) であった。ペテルブルグの舞台芸術アカデミーで演出を学び、卒業後はノヴォクズネツク・ドラマ劇場やイジェフスクのウドムルト・ドラマ劇場などロシア各地の劇場で幅広く活動。2015年にペテルブルグへ戻り、[マルイシツキー小劇場 \(Malyshtsky Theatre, St.Petersburg\)](#) で主席演出家の座に就くとモラヴィアの『孤独な青年』が高い評価を受け、その後は演劇賞の常連となる。特に近年はその多作ぶりに拍車がかかっていて、直近4年の間に16劇場で22作品を演出。2023年12月には辞任を表明していたヘンリエッタ・ヤノフスカヤ (Henrietta Yanovckaya) に代わってモスクワ青少年劇場 (Young Generation Theatre, Moscow) の主席演出家に就任した。「黄金のマスク」演劇賞では『白痴 (The Idiot)』 ([プリユート・コメディアンタ劇場 \[Priyut Komedianta Theatre, St.Petersburg\]](#)) と『乞食オペラ (The Beggar's Opera)』 ([テアトル・スポータ \[Subbota Theatre, St.Petersburg\]](#)) が作品



プリユート・コメディアンタ劇場『白痴』ピョートル・シェレシェフスキー演出 筆者撮影

『乞食オペラ』 ピョートル・シェレシェフスキー演出 提供：テアトル・スポータ



賞にダブルノミネートするなど、その勢いは目覚ましい。

両作品に共通していたのは古典を現代に置き換える設定と、ビデオカメラで俳優たちをライブ撮影してスクリーンに投映する映画的な手法だ。特に『白痴』では客席の外に設置された黒いボックスの中からカメラを通じて俳優たちが語りかける場面もあり、演劇と映画の境界を曖昧にし、時には舞台上の俳優と映像をパラレルに提示することによって観客に自由な知覚を促している。俳優を近くで見ることができない後方の観客たちの不満も解消でき、劇場にとってのメリットもある。日常においてもはや手放せなくなったスマートフォンやカメラを通して、現在の観客は古典作品の持つ現代性を実感するのである。シェレシェフスキーは俳優と映像を等価のものとして大胆に並置する。

注目の人材を次々と輩出しているペテルブルグの小劇場界では、トレンドとなる場所や作品が伝統的な公共劇場よりも早いテンポで更新されていく。現在市内で最も賑わっているスポットはフィンランド湾沿岸の工場地帯を改装して拡張を続けているクリエイティブ・クラスター「セフカーベリ・ポ

ルト」の一帯で、2021年からその一角を拠点としている独立系のニエヴィージミイ（見えない）劇場（Nevidimy Theatre, St.Petersburg）が若い世代を中心に人気を集めている。

レパートリーの多くはソ連時代に弾圧を受けていたロック等のミュージシャンたちが秘密裏に開催していた「クヴァルチールニク（アパートでのコンサート）」を彷彿とさせる。作家セルゲイ・ドヴラートフ（Sergei Dovlatov）の不遇時代をテーマとした『見えない本（The Invisible book）』では廃墟のような建物を進んで劇場に入ると、ウォッカと軽食が観客に提供される。ギターの弾き語

りと共にアパートの一室を模した小さな舞台を囲んで観客はどこか懐かしい、温かくて濃密なムードに包まれる。ソ連時代を知らない世代にとってこうした空間は新鮮であり、知っている世代にとっては古き良きあの時代である。隠れ家のような場所も特別感があり、口コミを中心に瞬く間に人気劇場となった。

劇場の創設者であり演出家のセミョーン・セルジン（Semyon Serzin）が今季の新作に選んだのはベラルーシの作家コンスタンチン・ステーシク（Konstantin Steshik）の『僕の友達（The friend of Mine）』。若手劇作家のフェスティバル「リュビーモフカ（Lyubimovka）」によって注目されたステーシクはパヴェル・プリヤジコ（Pavel Pryazhko）と共にベラルーシの新進気鋭作家としてロシア各地で上演が急増している。『僕の友達』はシェレ

独立系のニエヴィージミイ劇場の入り口 筆者撮影



ニエヴィージミイ劇場の『見えない本』 筆者撮影

シェフスキーの演出により2022年に[チューホフ記念モスクワ芸術座](#)で初めて上演された。この戯曲は1人称による語りの形式になっていて、若い男が「友達」と共に夜の散歩に出かけると路上で倒れている男性を見つける。男性を助けるべきかどうか、主人公は「友達」と言い争いながら葛藤し、人間同士のコミュニケーションが希薄になった現代における孤独や他人に対する恐怖が描かれる。「友達」が本当に存在していたのかどうかも最後まで明らかにはされない。

セルジンは90年代を強く感じさせる部屋を綿密に作り込み、恐らく「友達」を殺害して手を血に染めた主人公が帰宅した後に全てを語る一人芝居の形によって静かな狂気を描いた。一方、同じくペテルブルグのテアトル・スポータも同作を新作として上演し、アンドレイ・シデルニコフ (Andrey Sidelnikov) の演出では、「友達」や主人公が会う全ての登場人物を俳優たちが演じ、至る所にカメラが溢れている現代社会を反映するように彼らの表情は常にスクリーンに映し出される。こちらは社会全体の集団的な脅威



『僕の友達』 アンドレイ・シデルニコフ演出 提供：テアトル・スポータ

がより鮮明に見通せるような構成であった。

戦火が拡大する可能性があるウクライナでの紛争、3月に起きたモスクワのコンサートホールでのテロ事件、先行きが不透明な経済、意見の相違による国民の分断など、平静で豊かな生活を突然変えてしまうかもしれない様々な恐怖が人々の頭の片隅に横たわっている現在、『僕の友達』はそんな不安が蔓延するロシアを象徴する作品なのだろう。

2024年5月にはペテルブルグ演劇博物館の分館である音楽博物館でマールイ・ドラマ劇場 (Maly Drama Theatre, St.Petersburg)の演出家レフ・ドージン (Lev Dodin) の創作活動を振り返った回顧展「人間の人生」が開催された。1月にモスクワ・マールイ劇場 (Maly Theatre, Moscow)の芸術監督ユーリー・ソローミン (Yury Solomin) が亡くなり、同世代の演劇人たちが一線を退いていく中で、ドージンは自身2度目の演出となった『かもめ』



レフ・ドージンの回顧展

で「黄金のマスク」最優秀演出家賞を受賞。今年80歳を迎えた「最後の大演出家」は相変わらずの健在ぶりを見せつけた。

54年にも及ぶそのキャリアは数々の傑作で彩られているが、展示を眺めながら感じるのはドージンのように丹念に原作を読み込み、時には『兄弟姉妹』や『人生と運命』のように作品の舞台となった地に滞在しながら俳優たちとの緻密な稽古によって芝居を練り上げ、数年かけて作品を完成させるような創作方法は困難になっているという点だ。今はシーズンにおける新作発表の本数や、黒字経営のための努力など、公共劇場は政府から多くのノルマを課せられている。また、国からの助成金があまり望めない独立系劇場は存続のために各自で営業努力に精を出さなければならない。劇場では上演の前に携帯電話の電源を切るように、劇場によってはかなり強い口調で観客に要請するのが通例だが、最近では上演中の写真やビデオ撮影を禁止していない独立系劇場が増えてきた。専属の演出家や俳優を持たない方針を続け、商業的成功を収めている国立のプリユート・コメディアンタ劇場は「上演中の撮影を認めます」とわざわざアナウンスし、SNSでの拡散をお願いするほどだ。数多くの劇場が連日上演を行うモスクワとペテルブルグでは集客のためのPR戦略やブランディング戦略が大きな鍵を握っている。

主席演出家や芸術監督を「家長」として、家族のように仕事をする「家」と呼ばれる劇場のあり方や、評価の高い作品がキャストを変えながら何十年も上演されているレパートリーシステムは今後もロシア演劇の代名詞であり続けるのだろうか？ 活況を呈しているように見える各劇場にもまた時代の趨勢に巻き込まれざるを得ない、先が読めない「恐怖」が潜んでいる。

しのざき なおや

大阪大学大学院博士後期課程修了。言語文化学Ph.D.ロシア演劇専攻。ソ連時代から現在までのロシア演劇と舞台衣装を含めた服飾史を主な研究対象としている。ロシアでは毎年サンクト・ペテルブルグを拠点に劇場通いの日々を送っており、観劇本数は1200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。現在は同志社大学嘱託講師、大阪大学非常勤講師。

Theatre in Japan

日本の舞台芸術を知る
2024

2024年の日本の舞台芸術事情についてまとめた
英語版『国際演劇年鑑』(Theatre Yearbook)
所収原稿の原文を掲載しています

NOH and KYOGEN



国立能楽堂開場40周年記念 1月定例公演『三人夫』 左から山本則秀・山本則重・山本則孝・山本泰太郎
写真提供：国立能楽堂

[能・狂言]

伝えること、受け継ぐこと

小田 幸子

2024年は、シテ方観世流坂井音重氏・山本順之氏・大江又三郎氏ほか、前年に引き続き80歳代の役者の逝去が続いた。能の近代化を推進してきた方々である。世代交代が加速し社会が著しく変容するなか、いかに伝統を受け継ぎ未来に伝えていくのか、あらたな目標は見つかるのか、課題は大きい。以下、伝統演劇の根幹をなす「伝承」と関わる舞台を取り上げる。(文中敬称略)

小書付の大曲

大曲上演は毎年のハイライトだが、小書（特殊演出）が付くとグレードも期待値もあがる。そのなかで、宝生流の金井雄資（シテ・弁慶）による〈安宅〉（小書「延年ノ舞・貝立」）が圧巻だった（7月15日、宝生能楽堂四十五周年記念公演。宝生能楽堂）。中世の寺院芸能を取り入れたという「延年ノ舞」は特殊な囃子の数々、扇を杯に見立てた所作、高い跳躍など各流とも見どころが多い。なかでも宝生流は格別で、流儀の重い習とする。金井は堅固な謡と身体とを武器に、少しの緩みもなく、内面から発する気迫で一気に演じ通した。65歳での初演は遅すぎる感があるが、故 金井章・近藤乾之助など先人を継承する覚悟が金井を支えたのは確実だろう。金井は〈誓願寺〉（小書「来迎拍子・札之仕形」）。シテ・朝倉俊樹。6月29日。国立能楽堂特別公演）では地頭として若手を率い、前代と次世代との橋渡し役を担った。宝生流ならではの流麗で繊細な謡の存続を期待する。

なお、宝生宗家伝来の面装束類を展示する大規模な「宝生宗家展」が国立能楽堂資料展示室で開催中（2024年11月23日～2025年3月29日）。関連する特別講座（全三回）や復曲公演〈空蟬〉〈雷電〉〈武文〉も企画している。

希曲の上演

金春流の本田光洋と櫻間金記による「轍の会」第45回公演



宝生能楽堂45周年記念公演『安宅 延年之舞 貝立』金井雄資
撮影：吉越 研

は〈伯母捨〉（小書「古式」）を取り上げた（7月7日国立能楽堂。シテ・金記、地頭・光洋）。能の高峰のひとつである本曲は、金春流では1973年に復曲されており、今回は1983年の改訂版に依るという。復曲以来6人目のシテとなる金記は初演。

かつて姥捨山に捨てられた老女の霊が都人の前に現れ、中秋の名月に照らされて舞う。極楽浄土を描写する〔クセ〕は、本当に花が香り、迦陵頻伽の声が聞こえてくるように生き生きと情景が現前する。〔序之舞〕のあと扇を胸に当て月を高々と仰ぐ姿は、この世で最後に見た月光を懐かしむかのようだった。老女はもはや人間界の宿業にとらわれていないのだろう。静かな寂寥感に包まれて終わる。光洋と金記の45年にわたる二人三脚がたどりついた独自の境地をみる思いがした。復曲再演に力を注いでいる金春^{えんまい}流は、3月2日金春^{えんまい}円満井会特別公演で、1961年に復曲した希曲^{にわとりたつた}〈鶏立田〉（シテ・本田芳樹。国立能楽堂）も上演した。



新作能を受け継ぐ

多田富雄（1934～2010。免疫学者・文筆家）の新作能〈望^{ぼう}恨^{こん}歌^か（マンハンガ）〉が異なる演出と演者によって上演された。

時は現代。朝鮮併合時に日本に強制連行され九州炭鉱で亡くなった李東人が妻に宛てた古い手紙が、全羅道丹月の村に住む老いた妻（シテ）の元に

届けられる。妻は夫を想い、心をたかぶらせて「恨の舞」を舞う。1993年に初演された本曲は2021年までに韓国釜山公演も含めて13回上演されている。

清水寛二の演出・シテによる公演は、[「日韓琉鎮魂のまつり」](#)（座・高円寺。6月20日～23日。能と韓国と沖縄の芸能が一堂に会する催し）の一環として20日・22日に上演された。冒頭に韓国の伝統芸能「農楽」^{ノンアク}が演奏され、その葬列儀礼の行列に〈望恨歌〉の老女（清水寛二）が連なる（22日）。ダイナミックで賑やかな農楽の演奏と白装束の人々による葬送儀礼は、老女のおかれた「今」を描写して、能の世界へつなぐ。地味なチマチョゴリに仮髪を後ろで結んだだけの清水の演技は能様式とやや異なり、夫の形見である白い筒袖の上衣にチョットリ（婚礼の冠）をかむって舞う「恨の舞」では冒頭に足拍子を踏みならし、足を左右に大きく旋回する型を加える。最初に韓国芸能があるので、リアルで大胆な演技に違和感はない。鉄製の柱を立てて「能舞台」を模し、正面奥の画布に映像を投影するなども、能を広い劇世界へ誘い出す効果があった。

笠井賢一構成・演出 [「日韓共催 伝統音楽と新作能舞『望恨歌』」](#)は、12



日韓琉鎮魂のまつり『望恨歌』 清水寛二 撮影：渡部晋也

月5日のソウル公演を経て、11日・12日、鍊仙会能楽研修所で上演された。パンソリや復曲した百済歌謡「井邑詞」^{チョンウプサ}を挿入し、能の演者9名と韓国の演奏家8名とが共に舞台を作る。能と韓国の楽器が別個に、あるいはほぼ同時に奏でられるが、音楽性が大きく異なるにもかかわらず共存するのに驚く（韓国音楽監督・ミンヨンチ）。チョットリを付けたシテ・老女（鵜澤久）による舞は能形式だが、〔休息〕でシテの動きが止んだところで、赤いチマチョゴリを着た若い女（イ・ハギョン）がずっと現れ、微笑みながら老女の周りを回って手を取る。若い頃の妻と老いた妻が交錯するこのシーンは、残酷な時の経過と同時に深い慰めを呼び起こした。鵜澤は時に肺腑から絞り出すような声で心情を力強く演じ、「此の恨み盡るまじ、忘れじや」と締めくくる。

能の形式は象徴性が強い。普遍性や美は強まる反面、社会の現実が見えにくくなりがちだ。戦争における日本の加害者性を突きつける〈望恨歌〉を「現代の能」として上演するために韓国芸能と共演する方法は、「新作能」上演の指針となろう。なお、清水は先述の「日韓琉鎮魂のまつり」で多田の新作能〈沖縄残月記〉を沖縄舞踊家・音楽家と共に作り上げた。



日韓共催 伝統音楽と新作能舞『望恨歌』 鵜澤久（右）イ・ハギョン（左）撮影：鈴木薫

二つの〈釣狐〉

初演後も修行の節目となる狂言の大曲〈釣狐〉を、60歳を目前にした野村萬斎と野村万蔵が演じ、対照的な舞台をみせた。

萬斎は、発足以来70回となる「狂言ござる乃座」を記念して各地で4回（京都10月12日、東京10月19日・24日、名古屋12月15日）、2025年に入って第三十八回ふくおか「万作の会」で1回（1月12日）計5回の連続上演に取り組んだ。太字の4回が「^{びゃっこのならい}白狐之習」と称する小書付である。父の野村万作が1993年に熊本で復活試演した「白狐之伝」を継承し、さらなる発展を目指して、廃絶した鷺流の古演出や加賀宝生流に伝わる資料などを参照して工夫を加えた新しい小書である。

演出は毎回異なっていたが、以下、10月24日の東京公演（国立能楽堂）について述べる。常の演出との相違は第一に前後で面を変えずに「白狐」一面（室町時代の作を白色に彩色し、切り顎に改造）で通すこと、第二に狐本体への「早替わり」を舞台上で見せることである（中入はする）。ほかに、小型のススキの垣根（作り物）を複数置いて姿を消す際に利用する、狐が罾にかかると鳴子がガラガラと音を立てる、中入の間に獵師（野村裕基）が扮装を替えるなど、新しい演出がいくつもなされた。

バツと幕が上がって忽然と現れたシテは、紺緑色の水衣に花



狂言ござる乃座 ～70th Anniversary～『釣狐 白狐之習』野村萬斎
撮影：政川慎治

帽子のほっそりした姿で、白い狐面は女狐にもみえる。萬斎は、犬の声に驚いた時の高いジャンプや疾走をはじめ、身体能力を生かしたシャープな動作を繰り出して「人間に化けた狐」を表現する。前転と同時に見せた早替わりは驚くばかり。また、緩急・高低・強弱、息扱いを駆使した「殺生石の語り」は三国を股に掛けた妖狐の壮大な物語を劇的に語って余すところがない。萬斎の狐は人間に怯えるケモノではなく、人間と真っ向から対決する異類であった。古演出を参考に、独自の新しい狐を強烈に打ち出した。

萬蔵は25歳の初演以来四度目（第四回「[万蔵の会](#)」（12月22日観世能楽堂））。狛師役に名古屋狂言共同社のベテラン佐藤友彦を招いた。

萬蔵は、根底に緊迫感を保ちつつも不要な力みが無く、「狐の心理の変化」をドラマの核心に据えて演じた。水鏡を見る型、犬の声に驚く型、狛師とのやりとりなど、狐の内面にある「怯え」が明確に伝わる。「殺生石の語り」は、ゆっくりと語り出して急調に変化する展開が、狛師への脅しというより、狐自身が次第に興奮していく様を思わせる。楽しげに謡う小歌、餌を見つけてからの逡巡なども自然な展開で、正体を顕した狐が狛師との攻防を経て畏から遁れるまで、観客は大曲をさほど意識せずに、狐に寄り添い応援できたのではないだろうか。これで最終回というのが惜しい。



第四回「万蔵の会」『釣狐』野村万蔵 撮影：荻島怜.JPG

かつて〈釣狐〉は、息詰まるほど重々しく演じる前場に力点が置かれ、後場は単純な物まね芸としてやや軽んじられる傾向があった。前後のバランスが悪かったのである。それが、二人の舞台からもわかるように、近年は首尾一貫したひとつのドラマとして捉える役者が増えてきた。観客の笑い声も多い。大曲・秘曲といえども、時代に応じて変化する好例である。

家の芸を継ぐ

国立能楽堂1月6日公演の狂言〈三人^{さんになんぶ}夫〉と能〈春日龍神〉（小書「^{りゅうによの}龍女之舞・町^{まい ちょうづもり}積」）に、狂言方大藏流山本家の面々が出演した。〈三人夫〉は則重と則秀（故則俊の長男と次男）、泰太郎と則孝（故則直の長男と次男）の共演。全員が1970年代生まれである。百姓たちが年貢を納め、歌を披露して舞う趣向の狂言は三人が原型だというが、現代では上演が希である。身体の構えと発声が父によく似てきた則秀（シテ）が個性的な役柄を生かして笑いを誘った。則重も立派で、ぶっきらぼうな戯れ言で笑わせる箇所などに山本家の芸風がある。泰太郎の長男で1993年生れの凜太郎は、〈春日龍神〉の狂言方の小書「町積」を初演し、長安から天竺に至る行程と距離を叙述する長大なセリフを淀みなく語った。五人ともに研鑽を積み、当主東次郎のもと今後の山本家を支えていくことだろう。

「動かない」という表現

能の演技は総じて動きが少なく、重要な場面で役者の動きが止まっているように見えることがある。そこにはしばしば主人公の溢れる心情が託されており、内面の深い思いが観客に伝わった時、濃密で豊穡な世界が広がる。

このことを強く感じたのが、袴能（面・装束を省いて一番の能を演じる）形式で上演された〈通盛〉（^{みちもり}8月8日、国立能楽堂企画公演「素の魅力」）における観世鍔之丞の演技である。後場、靈魂として現れた小宰相局（^{こざいしょうのつぼね}ツレ・鶴澤光）と平通盛（シテ・鍔之丞）夫婦は、出陣前夜密かに一夜を過ごす。シテは〔クセ〕冒頭近くの「痛はしや御身」とツレに向き、じっと見つめる。通常は、

このあとツレに近寄って酒を注ぐ型があり、寄り添ったり、時にはツレの肩に手をかけたりもする。だが、鍔之丞は酌をする扇を広げはするが、月に少し目をかけただけで、立ち上がらない。そのまま万感の思いを込めたまなざしをツレに向ける。純白の小袖姿のツレは身じろぎもしない。地謡（地頭・浅井文義）が、戦場に妻を連れてきてしまった通盛の情愛と悔恨をしっとり謡う。距離を縮めないのは、直面の生々しさを避ける意味もあろうが、同時に袴能の抽象性も生かされた。大曲・難曲・秘曲の伝承とは性格が異なるが、長い間かかって能が育ててきた「動かない」表現が演じ継がれていくことを願ってやまない。



国立能楽堂夏スペシャル ◎素の魅力 袴能『通盛』観世鍔之丞 写真提供：国立能楽堂

●おもな受賞(日付順)

第41回咲くやこの花賞・第60回大阪文化祭奨励賞 シテ方観世流 大槻裕一
日本芸術院賞・恩賜賞（令和五年度）ワキ方福王流 福王茂十郎
旭日小綬章（令和六年度）シテ方宝生流 大坪喜美雄

伝統文化ポーラ賞・優秀賞（令和六年度） シテ方観世流 鷗澤久
旭日中綬章 シテ方観世流 梅若桜雪
旭日双光賞 シテ方金剛流 種田道一
第46回観世寿夫記念法政大学能楽賞 シテ方観世流
清水寛二シテ方宝生流 金井雄資
同第34回催花賞 狂言方大藏流 善竹十郎

おだ・さちこ

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

KABUKI



5月歌舞伎座『伽羅先代萩・御殿』尾上菊之助の政岡 © 松竹株式会社

[歌舞伎]

進む世代交代と 国立劇場の再整備問題

矢内 賢二

着々と進む世代交代

歌舞伎界では着々と世代交代が進み、70年代生まれの俳優を中心に、新しい世代が次々と大役を演じて一気に最前線に躍り出たように見えた一年であった。

中村勘九郎は2月歌舞伎座『^{かごつる べさと の えいざめ}籠釣瓶花街酔醒』の佐野次郎左衛門、8月同座『^{かみゆいしん ざ}髪結新三』の新三を初役で演じ、11月明治座では『一本刀土俵入』の駒形茂兵衛を好演して代々の当たり役を継承。また11月明治座『鎌倉三代記』の佐々木高綱では時代物らしい力強さと古怪さを見せた。父十八代目中村勘三郎とは味わいの異なる鋭角的で線の太い芸風を生かして、いずれの舞台も卓越した成果を挙げた。

中村七之助は勘九郎の相手役として『籠釣瓶花街酔醒』の八ッ橋、『一本刀土俵入』のお蔭を演じ、特に後者では自然な演技で薄幸の女の自棄と孤独とをよく表現した。また11月明治座では坂東玉三郎の当たり芸である『^お於染久松色読販』の七役早替りを鮮やかに演じた。

尾上菊之助は5月歌舞伎座『^{めい ぼく せん だいはぎ まさおか}伽羅先代萩』の政岡、9月同座『^{せっしゅう がっ ぼう がつ じ}撰州合邦辻』の玉手御前と女形の大役を演じて祖父七代目尾上梅幸の面影を感じさせ、緻密で端正な演技の内に秘められた熱情を見せた。一方では1月新国立劇場中劇場『石切梶原』の梶原、3月歌舞伎座『寺子屋』の松王丸、10月同座『俊寛』と、岳父二代目中村吉右衛門の当たり役に挑戦。芸の伝承に対する並みならぬ意欲を感じさせた。2025年には菊之助が八代目菊五郎を、尾上丑之助が六代目菊之助を襲名することが発表された。当代菊五郎はそのまま七代



11月明治座『一本刀土俵入』中村勘九郎の駒形茂兵衛と中村七之助のお蔭 © 松竹株式会社

目を名乗り、二人の菊五郎が並立することとなった。

尾上松緑は2月歌舞伎座『籠釣瓶花街酔醒』で脇役の釣鐘権八にまわって憎々しさと凄みをうまく見せ、3月同座『六歌仙容彩・喜撰』では春風駘蕩の趣を醸し出して舞踊の実力を存分に見せた。6月同座『妹背山婦女庭訓・三笠山御殿』の鱧七、9月同座『妹背山婦女庭訓・吉野川』の大判事では豪快さとスケールの大きさを示し、世話物でも5月同座『四千両小判梅葉』の富蔵、12月同座『盲長屋梅加賀鳶』の道玄と、祖父二代目尾上松緑の当たり役を相次いで演じた。

片岡愛之助は2月大阪松竹座『源平布引滝』で「義賢最期」「竹生島遊覧」「実盛物語」を通して上演、義賢と実盛を好演した。4月歌舞伎座『夏祭浪花鑑』では団七とお辰の二役を演じ、特に団七では上方式の演出で若々しい熱気と勢いを見せ、大坂の市井らしいこってりとした雰囲気漂浮を漂わせ



3月歌舞伎座『六歌仙容彩・喜撰』尾上松緑の喜撰法師
©松竹株式会社



4月歌舞伎座『夏祭浪花鑑・長町裏』片岡愛之助の団七
©松竹株式会社

たのが貴重であった。

中村梅枝は1月新国立劇場中劇場『^{あしやどうまんおおうちかがみ}芦屋道満大内鑑』の葛の葉、2月歌舞伎座『義経千本桜・すし屋』のお里で義太夫狂言独特の濃厚なドラマを体現してその個性と実力をうかがわせ、3月同座『喜撰』のお梶もその婀娜っぽさと色気で充実ぶりを感じさせた。6月歌舞伎座では五代目中村時蔵が初代中村^{まんじゅ}萬壽と改名し、梅枝が六代目中村時蔵を襲名。襲名披露狂言『妹背山婦女庭訓・三笠山御殿』のお三輪も娘らしいみずみずしさと一転しての激しく妖しい嫉妬とを巧みに見せて成功であった。

1月歌舞伎座で『^{きょうがのこむすめ}京鹿子娘^{どうじょうじ}道成寺』を踊った尾上右近、中村^{かずたろう}壱太郎、9月新国立劇場中劇場で『夏祭浪花鑑』の団七を演じた坂東彦三郎らも大きな飛躍を見せた。右近は8月・9月の自主公演「研の會」で『^{せつしゅうがっぱうがつじ}摂州合邦辻』の玉手御前、6月博多座『東海道四谷怪談』でお岩・^{こへい}小平・与^{よしち}茂七の三役と大役を演じて芸域の幅広さを見せた。

若手の成長とベテランの円熟

さらに次の世代の花形若手もそれぞれに着実な成長を見せ、歌舞伎の未来に希望を抱かせた。

1月浅草公会堂『^{かぐらうたくもいのきょくまり}神楽諷雲井曲毬 どんつく』、11月明治座『鎌倉三代記』

6月歌舞伎座『妹背山婦女庭訓・三笠山御殿』中村時蔵のお三輪
©松竹株式会社



の三浦之助を演じた坂東巳之助、1月浅草公会堂『十種香』で八重垣姫を演じた中村米吉、同月同座『熊谷陣屋』の熊谷で熱演を見せた中村歌昇、1月歌舞伎座『息子』で存在感を示した市川染五郎、スーパー歌舞伎『ヤマトタケル』で交互主演した中村隼人、市川團子。團子は12月歌舞伎座『天守物語』の図書之助も清新であった。9月歌舞伎座『妹背山婦女庭訓・吉野川』で雛鳥を演じた尾上左近、8月の自主公演『翔之會』で舞踊の実力を示した中村鷹之資、2月同座『野崎村』で抜擢に応じてお光を好演した中村鶴松らの活躍も印象に残る。

ベテラン陣では片岡仁左衛門と坂東玉三郎が円熟の芸を見せた。

3月歌舞伎座『元禄忠臣蔵・御浜御殿綱豊卿』では仁左衛門が定評ある当たり役の綱豊卿を演じ、鷹揚さと知的な品格に加え、時局と大義との間で懊悩する政治家の姿を鮮明に見せた。

4月同座『於染久松色読販』は仁左衛門の鬼門の喜兵衛、玉三郎の土手のお六。自然なせりふ回しで生活感を醸し出すうまさ、大胆なゆすりとそれに失敗してのほのかな愛嬌と、名コンビの当たり芸を改めて堪能させた。仁左衛門の鳶頭、玉三郎の芸者による併演の『神田祭』の官能も同時代の観客の記憶に残り続けるだろう。

10月同座『婦系図』は仁左衛門の早瀬主税が驚くべき若々し



10月歌舞伎座『婦系図・湯島境内』片岡仁左衛門の早瀬主水と阪東玉三郎のお蔭 © 松竹株式会社

さで、^{すり}掬摸に自分の過去を物語るせりふ回しは情景を目の当たりにするような巧みさであった。坂東玉三郎のお蔭の透明感のある無邪気さ、意気の強さが新派劇独特の哀切を際立たせた。玉三郎は12月歌舞伎座『[天守物語](#)』の富姫が極め付きの当たり役で、鷹揚で自在な芸境を示した。

中村歌六は1月浅草公会堂『[熊谷陣屋](#)』の弥陀六、2月歌舞伎座『[義経千本桜・すし屋](#)』の弥左衛門、9月同座『[摂州合邦辻](#)』の合邦道心など、常に安定感のある演技で舞台を引き締めて貴重な役割を果たした。

褒賞関連では竹本葵太夫が歌舞伎竹本としては初めて紫綬褒章を受章。また[読売演劇大賞](#)では長年にわたる演劇界への貢献により松本白鸚が芸術栄誉賞を受賞。中村^し芝のぶが2023年3月・4月IHIステージアラウンド東京『[ファイナルファンタジーX](#)』、同年11月歌舞伎座『[マハーバーラタ戦記](#)』で選考委員特別賞を受賞したのが話題になった。

国立劇場の再整備問題

国立劇場の再整備計画の頓挫に社会的な注目が集まった。2023年10月の閉場以降、請負業者の入札が二度にわたって不調に終わり、当初2029年秋を予定されていた再開場は2024年12月時点で全く見込みが立っていない。閉場後、2024年の歌舞伎公演は新国立劇場中劇場（1月、9月）、サンパール荒川（6月）、ティアラことう（7月）、調布市グリーンホール（同）と、歌舞伎の上演に適した舞台機構をもたない劇場での引っ越し公演を余儀なくされ、文楽、舞踊など他の伝統芸能公演も同様の状況である。

2月には日本記者クラブで合同記者会見が開かれ、各分野の実演家が窮状を訴えたほか、4月には国際演劇協会日本センターが『[国立劇場の建て替え再開場に関する意見書](#)』を、5月には日本芸能実演家団体協議会が『[国立劇場の再整備問題等に係る要望](#)』を公表するなど、様々な立場からの危機感の表明が相次いだ。

6月には文化庁の「国立劇場の再整備に関するプロジェクトチーム」が『[国立劇場の再整備に係る整備計画](#)』の改定に向けた方向性について」と

いう文書を公表。国立劇場を運営する日本芸術文化振興会は、3月に「国立劇場再整備に関する有識者検討会」を設置し、7月には休場中の施設活用について旅行会社HISとの提携を発表。また11月には「[国立劇場等の現状と再整備について](#)」という文書を公表したが、いまだ具体的な方策は全く示されていない。国立劇場再整備の迷走は、歌舞伎のみならず伝統芸能の伝承と創造に与えるダメージが極めて大きい。関連省庁・機関の動きの鈍さは伝統芸能に対する国の認識がいかに浅薄なものであるかを示している。

物故者

11月19日に九代目市川團蔵が逝去。二代目尾上松緑に師事し、六代目尾上松助とのコンビはお神酒徳利と称された。『義経千本桜・大物浦』の弁慶、『毛拔』の八剣玄蕃、『河内山』の北村大膳、『髪結新三』の弥太五郎源七、『ゆきのゆうべいりやのあぜみち雪暮夜入谷畦道』の暗闇の丑松など、苦味のある立役や敵役を得意とし、尾上菊五郎劇団の重鎮として活躍。国立劇場の歌舞伎俳優研修の講師も務めた。

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。

BUNRAKU

They know that the bell
tolling seven times at
dawn means
4 am.



10月3日 文楽ニューヨーク公演、ジャパン・ソサエティー『曽根崎心中・天神森の段』 吉田玉助の手代徳兵衛（左）
吉田簑紫郎の天満屋お初（右） 写真提供：国立劇場

[文楽]

中堅世代の台頭と新しい企画で 文楽を未来へ

亀岡 典子

令和6年の文楽は、1月末に飛び込んできた人間国宝、豊竹咲太夫の訃報で幕を開け、11月の大阪公演中に同じく人間国宝、吉田簑助の訃報があり、現在の文楽界の巨星二人の死去という、忘れられない年となった。その一方

で、4月には豊竹呂太夫が文楽にとって大変重要な名跡である豊竹若太夫の十一代目を襲名、人形遣いの吉田和生が文化功労者に選ばれるという慶事もあった。



初春文楽公演『伽羅先代萩・御殿の段』吉田和生の政岡 写真提供：国立文楽劇場

文楽全体としては、令和5年にコロナウイルス感染症が5類感染症となり、ようやく明けた感のあるコロナ禍だが、一度離れた観客を再び劇場に来てもらうようにするのはなかなか至難であり、そんなタイミングに追い打ちをかけるように、文楽の東京の本拠地であった国立劇場（小劇場）の建て替えのための休館にともない、東京では公演のたびに劇場が変わるという事態。文楽はいま、さまざまな意味で変革の時を迎えているとっていいのではないだろうか。

喜ばしいことの第一は、前述の十一代目豊竹若太夫の襲名であろう。

若太夫の名跡は江戸時代、義太夫節を創始した竹本義太夫の高弟、竹本采女が1703年、独立して豊竹座を旗揚げし、豊竹若太夫と改めたのが始

4月文楽公演『豊竹呂太夫改め十一代目豊竹若太夫襲名披露口上』写真提供：国立文楽劇場



まり。現在にまで続く豊竹姓の元祖で、文楽にとって歴史的な意味でも由緒ある名跡である。この名跡が復活するのは、当代若太夫の祖父で、晩年目が不自由になりながらも、豪快かつ情のある語りで人間国宝になった十代目の死去以来、実に57年ぶり。当代は、襲名したとき、76歳になっていたが、一般的には高齢といわれる年齢での襲名にも「80歳からでも進化する」と意気軒昂なところを見せた。襲名披露公演は、4月の大阪・国立文楽劇場、5月の東京・シアター1010で行われ、新・若太夫は、祖父の先代若太夫が襲名公演で勤めた『和田合戦女舞鶴』を披露した。なかなか複雑な曲で、人気作とは言い難い作品に挑んだのは若太夫としての気概だったのかもしれない。以降も、夏休み特別公演の『女殺油地獄・豊島屋油店の段』、11月公演『仮名手本忠臣蔵・塩谷判官切腹の段』などで渾身の語りを披露している。いずれにしても、当代の若太夫は、咲太夫亡きいま、文楽太夫陣のトップとなった。「文楽の顔」となるべく、一層の奮闘を願いたい。

太夫陣では、竹本千歳太夫が、長年にわたる文楽の振興や自身の芸の充実に対して紫綬褒章を受けた。近年の活躍は目を見張るものがあり、初春公

夏休み特別公演『女殺油地獄・豊島屋油店の段』 吉田玉助の河内屋与兵衛（左） 吉田一輔の女房お吉（右）
写真提供：国立文楽劇場



演での『伽羅先代萩・御殿の段』の政岡の苦衷と悲しみ、四月公演の『絵本太功記・尼ヶ崎の段』の武智光秀の信念と慟哭、11月公演『仮名手本忠臣蔵・祇園一力茶屋の段』での大星由良助の肚と色気など、特に人物の心情描写にすぐれ、いままさに、充実のときを迎えているように思える。

一方、吉田和生の文化功労者の**顕彰**も文楽の振興に大きな力となるものであった。近年の人形遣いの文化功労者は初代吉田玉男に三代吉田簀助、その前となると、二代桐竹紋十郎、三代吉田文五郎までさかのぼる。当人は会見の席で「僕でいいのかな」と謙虚に語っていたが、決して派手ではないが、肚に一物あるような人物や、戸無瀬、政岡など片はずしの女房の大役、『菅原伝授手習鑑』の覚寿、『信州川中島合戦』の越路のような品格ある老女などに本領を発揮。重要で難しい役どころを引き受け、文楽の舞台を豊かで深いものにしている。

この年、本公演で特に印象深かった舞台としては、第一に国立文楽劇場の11月公演『仮名手本忠臣蔵』の大序から七段目までの通し上演が上げられる。七段目まで、とはいえ、コロナ禍でなかなか実現できなかった大作の通し

は、現在の文楽の総力を結集したものであり、令和5年に東京で2公演をまたいで行われた『菅原伝授手習鑑』の半世紀ぶりの全段通し上演と同じように、文楽の神髄はやはり通し上演にあると思わせる成果を上げた。通しで上演することで、たとえば、腰元から女房、そして遊女へと境遇が変わっていくおかるの運命の転変、四段目で塩谷判官が由良助に託した思いが、七段目以降の展開と由良助をはじめとする人々の心情や行動につながっていくことがわかる。いまの時代、赤穂浪士の討ち入りという歴史的事件を知らない若い層が増えていると聞く。そういう意味でも通し上演の意義は大きい。

『仮名手本忠臣蔵』の適材適所の配役のなかでも、特にぴたりとはまったのは『祇園一力茶屋の段』であった。千歳太夫の由良助の風格ある語りはもちろんだが、豊竹呂勢太夫のおかる、竹本織太夫の平右衛門に、鶴澤燕三、豊澤富助の三味線。人形陣も、吉田玉男の由良助、吉田一輔のおかる、吉田玉助の平右衛門と万全。床、人形ともに由良助がいいのはもちろんだが、おかると平右衛門の命がけとも見える緊迫したやりとりに、客席全体がぐっと身を乗り出すのがわかったほどであった。



11月文楽公演『祇園一力茶屋の段』吉田一輔のおかる（左）吉田玉助の寺岡平右衛門（中）吉田玉男の大星由良助（右）
写真提供：国立文楽劇場

平右衛門を勤めた織太夫も近年、師、咲太夫の代役を見事に勤め続けたこともあり、人間の迫力が感じられる語りを勤めている。聴いていて面白いのだ。平右衛門だけではなく、初春公演の『[平家女護島・鬼界が島の段](#)』や、夏休み特別公演の『[生写朝顔話・嶋田宿笑い葉の段](#)』のチャリ場での語りなどでも感じられたものである。

織太夫を筆頭に、ついこの前まで若手と思っていた中堅世代の技芸員たちに日頃の勉強の成果があらわれて、三業ともに力をつけているのが頼もしい。

太夫陣ではその少し下の世代の豊竹芳穂太夫が、本公演では三味線に野澤錦糸と組んで情の感じられる語りを勤め、また、自主公演を自ら意欲的に開催している豊竹靖太夫も、語りに力感と味がにじみ出ている。三味線では鶴澤清志郎の切れ味のいい音色も印象深い。

人形では改めて、玉助と一輔に触れたい。近年、本公演ではコンビのような扱いで出演する機会が増え、主人公を勤めることも増えてきた二人。平右衛門とおかるだけでなく、大阪の夏休み特別公演で上演された『[女殺油地獄](#)』の与兵衛（玉助）とお吉（一輔）もふたりで鮮烈な殺しの美学を見せてくれた。年齢的にもキャリア的にもちょうどよく、ともに華も技術もある。そういう相手が同世代にいるのは幸せなこと。それは初代吉田玉男と三代吉田襄助、当代の玉男と勘十郎しかりである。それだけ世界が、より研ぎ澄まされていくのではないだろうか。また、玉助、一輔に続く世代では、吉田襄紫郎が『仮名手本忠臣蔵』の鷺坂伴内役などでおもしろい演技を見せたのが目を引いた。

訃報にも触れなくてはならない。太夫陣のトップで、人間国宝、文化功労者、芸術院会員と栄誉を極めた豊竹咲太夫の急逝は、文楽界にとって深い悲しみであり、ぽっかり大きな穴があいたようにさえ感じられた。昔の修業を経験した最後の太夫であったかもしれない。立派な風格があり、豊かな表現力と深い解釈、伝統芸能全般に関する広い知識と人脈もあった。晩年は体調の問題で休演することも多かったが、いかにも浄瑠璃らしい輪郭が大きく、繊細で、ドラマチックな語りを聞かせてくれたと、いましみじみ思う。文楽屈指の大曲『仮名手本忠臣蔵・山科閑居の段』など、いまでも耳に残る。また、人

間味も豊かな人であった。痛惜の念に堪えない。

吉田簗助もまた、文楽に一時代を築いた人形遣いであった。特に女方の人形を勤めたときのこぼれるような色香、かわいさ、美しさは比類なく、この人の人形を初めて見て、文楽の虜になった人は数えきれない。文楽初見者も、文楽通も、また、国境や民族、宗教を越えて、海外の人たちをも理屈抜きに魅了した。脂が乗っていた時期に脳出血で倒れ、言葉が不自由になったが、不屈の精神で苦しいリハビリを乗り越え、不死鳥のよ

初代豊竹咲太夫 (1944 - 2024) 写真提供：国立文楽劇場



2005年11月文楽公演『本朝廿四孝・十種香の段』三代目吉田簗助(1933 - 2024)の八重垣姫
写真提供：国立文楽劇場

うに復活、令和三年に自ら決断して引退するまで華やかさは変わらなかった。91歳の見事な生涯であった。

さて、コロナ禍明けの文楽界では新しい試みも行われた。

画期的だったのは、国立劇場制作として初の[アメリカ公演](#)が9月から10月にかけて、ニューヨークやロサンゼルスなど全米5都市で開催されたことだった。演目は古典の『伊達娘恋緋鹿子・火の見櫓の段』と、技芸員による解説。続いて上演されたのは『曽根崎心中・天神森の段』。舞台の背景に、『となりのトトロ』や『もののけ姫』などの背景美術を手がけた男鹿和雄氏の原画によるアニメーション映像を用いて、幻想的な世界を醸し出した。伝統芸能の文楽と、世界中で高い評価を得ている日本のアニメーションの融合が今後、文楽の可能性をさらに広げるものとなるのではないだろうか。

大阪では10月、人気の吉本新喜劇との[コラボレーション公演](#)もあった。当初、どうなることか、と不安もあったが、大阪城公園内のSSホールで行われた本番を見てみると、同じ舞台人同士のリスペクトがしっかりあって、笑いのなかに文楽の人形や浄瑠璃をうまく取り入れ、初めて文楽を見たであろう観客から、人形の繊細な動きに、「おー」などという驚きと感嘆の声が上がっていた。いま文楽は、新しい観客層をなんとしても取り込みたいところ。思い切っているいろんな挑戦をしてもいい。

一方、東京公演は、2月が新宿区の[日本青年館ホール](#)、3月は千代田区の有楽町よみうりホールの入門公演「[BUNRAKU 1st SESSION](#)」、5月は足立区の[シアター1010](#)、9月は渋谷区の[新国立劇場（小劇場）](#)、そして12月は4日から13日が[江東区文化センター](#)、17日から19日が[神奈川県立青少年センター](#)での公演と劇場が変わった。ファンや技芸員のためにも一刻も早く見通しが立つことを願いたい。

コロナ禍は舞台芸術に多大な影響を与えた。特に文楽をはじめとする伝統芸能は高齢の観客が多いこともあって、なかなかコロナ前に戻らない。いまこそ、文楽を未来に繋いでいくために、芸の力と企画力が試されるときではないだろうか。

かめおか・のりこ

産経新聞大阪本社特別客員記者

大阪府出身。平成2年産経新聞入社。文楽、歌舞伎など伝統芸能を中心に執筆。コラム「離見の見」を連載。京都芸術大学の非常勤講師。著書に「文楽ざんまい」「夢 平成の藤十郎誕生」（聞き書き）。

MUSICALS



ホリプロ『カム フロム アウェイ』 撮影：田中亜紀／写真提供：ホリプロ

[ミュージカル]

ブームの光と影 コロナ禍の試練のその先で

中村 正子

コロナ禍の試練を経て、勢いを取り戻した2024年のミュージカル界。海外スタッフとの共同作業による創作が増え、翻訳物だけでなくオリジナル作品でも成果を上げた。推し活ブームも背景に、チケットがなかなか手に入らない人気公演も少なくないが、新たな観客層の開拓や作り手の発掘など、今後への課題も浮かび上がっている。

意欲的なオリジナル作品

劇団四季は2年ぶりの新作オリジナルミュージカルとして『[ゴースト&レディ](#)』を上演した。藤田和日郎^{かずひろ}の人気コミック「黒博物館 ゴースト アンド レディ」を基に、近代看護の礎を築いたフローレンス・ナイチンゲール（フロー）と芝居好きのシアターゴースト（グレイ）の心の絆がラブストーリーとして描かれる。ブロードウェイをはじめ国際的に活躍するスコット・シュワルツを演出に迎え、映像使いやイリュージョンなども交えた華やかで美しい舞台に仕上がった。

シュワルツは劇団四季の人気作『[ノートルダムの鐘](#)』における演出手腕を買われての起用。脚本・歌詞は高橋知伽江^{ちかえ}、作曲・編曲は富貴晴美^{ふうき}が手掛けた。2人は2022年初演の『[バケモノの子](#)』でもコンビを組んでいる。自分らしい生き方を周囲に理解されず苦しむフロー（谷原志音^{たにはらしおん}、真瀬はるか^{まなせ}）と、過酷な少年時代を送り、決闘に敗れて劇場に棲むようになったグレイ（萩原隆匡^{はぎわら たかまさ}、金本泰潤^{かねもとたいじゅん}）が、互いに抱える痛みを知り、絆を深めていく物語を、演劇らしい仕掛けで強く印象付けた。



劇団四季『ゴースト&レディ』 撮影：上原タカシ

少子化で国内の観劇人口の減少が見込まれる中、興行会社はオリジナル作品による海外展開を視野に入れている。同作も題材として世界にアピールできる可能性を秘めており、ブラッシュアップを重ねてほしい。

原作のない完全オリジナル作品に挑んだのはワタナベエンターテインメント。日本のクリエイターの手になる世界レベルのオリジナルミュージカルを発信しようと立ち上げた「MOJOプロジェクト (Musicals of Japan Origin project)」の第1弾として、中世のフランス王シャルル6世に嫁ぎ、「史上最悪の王妃」と呼ばれたイザボー・ド・バヴィエールの愛と苦悩を描く『イザボー』を上演した。作・演出は舞台『刀剣乱舞』シリーズなどを手掛けてきた劇作家の末満健一^{すえみつ}。音楽は和田俊輔、美術は松井るみ、衣装は前田文子が手掛けた。元宝塚歌劇団雪組トップスターの望海風斗^{のぞみふうと}が繊細な演技とパワフルな歌唱で哀しみを背負ったイザボーを造形。甲斐翔真^{か い しょうま}、上原理生^{り お}、中河内雅貴^{なか が うち まさたか}、上川一哉^{かみかわかず や}ら、ミュージカル界の実力派と共に日本ではあまり知られていない王妃の物語を届けた。

日本のオリジナル作品といえども、異国を題材にしたものは少なくないが、



ワタナベエンターテインメント『イザボー』 撮影：岩田えり

『この世界の片隅に』は、戦時下の日本が舞台。アニメ映画やドラマにもなった、この史代^{ふみよ}の原作漫画を基に、上田一豪^{いっこう}が脚本、演出を手掛けた。絵を描くことが好きなヒロイン浦野すずのスケッチブックをモチーフにした装置（二村周作^{ふたむらしゅうさく}）がノスタルジックな世界を舞台上に作りだし、活動を一時休止して米国でミュージカルの音楽制作を学んだアンジェラ・アキの楽曲が、すずと彼女をめぐる人々の素朴で温かな交流を包み込んだ。



東宝『この世界の片隅に』 ©この史代／コアミックス・東宝 製作：東宝

海外スタッフとの共同作業

話題の海外作品の上演も相次ぎ、本場のクリエイティブスタッフとのコラボレーションも当たり前になっている。『カム フロム アウェイ』は、2001年9月の世界同時多発テロ事件の際の心温まる実話から生まれたブロードウェイ作品。アメリカの領空が閉鎖されて行き場を失った38機の航空機と乗客7,000人を受け入れたカナダの小さな町を舞台に、人種や宗教、価値観の異なる人々の交流と回復が描かれる。

オリジナルプロダクションの演出を手掛けたクリストファー・アシュリーの
下、舞台となった町の名もない住人らを含む100もの役を演じたのは、日本の
ミュージカル界を代表する12人のスター俳優たち。複数の役を演じ分けなが
ら椅子やテーブルなどを、ち密に計算された振り付けのような動きでスピー
ディーに動かして場面転換していくハードな舞台だったが、見事な“アンサン
ブルぶり”を見せた。

エイズ禍の時代のニューヨークの若者たちを描いた『[RENT](#)』は、日本でも再演が重ねられてきた人気作。24年の上演では、1998年の日本初演で主人公の映像作家を志すマーク役を演じた山本耕史^{こうじ}が、外国人キャストに交じって26年ぶりに同役を全編英語で演じた。演出のトレイ・エレットはブロードウェイでマーク役を演じており、マイケル・グライフが手掛けたオリジナル演出を踏襲しながら、エイズが「死の病」ではなくなった現代の観客にも響く作品に仕上げた。

『RENT』は、作者のジョナサン・ラーソンがオフ・ブロードウェイでのプレビューの直前に急逝したエピソードがよく知られている。ミュージカルの作曲家としての成功を夢見ていたラーソンの自伝的作品である『[tick,tick…BOOM!](#)』の上演では、『RENT』でエンジェル役を演じた経験を持ち、同作のリバイバル上演で演出補を務めたアンディ・セニョールJr.が演出を手掛けた。若者の夢や希望、不安や焦りを、1990年のニューヨークの空気感と共に日本の若い観客に伝える工夫が効いていた。

韓国ミュージカルの勢い

韓国ミュージカルの勢いは2024年も続いた。『三銃士』は、2004年にチェコで初演された後、韓国で再構築された舞台が基になっている。「みんなは一人のために、一人はみんなのために」というキャッチーな合言葉で映画やドラマ、舞台にたびたび取り上げられる人気の題材を、ブロードウェイで『[スパイダーマン：ターン・オフ・ザ・ダーク\(Spider-Man: Turn Off the Dark\)](#)』、『[THE BOY FROM OZ](#)』などの演出を手掛けてきたフィリップ・



マッキンリーが日本公演のためにさらに練り上げ、洗練された衣装や装置とメリハリの利いた演出で見せた。

『ナビレラ』は韓国のウェブ漫画が原作。新進ダンサーと定年退職を迎えた70歳の男性が、バレエを通じて心を通わせていく。バレエ少年だった三浦ひろき宏規が主人公にぴったりで、認知症を抱える老人役の川平慈英か びら じ え いも老け役には新境地を見せて、若き日の夢を取り戻そうとする姿が共感を呼んだ。

日本の観客に向けて普遍化しやすいテーマを扱った作品とは対照的に、韓国の歴史を背景とする作品も上演された。『ラフヘスト〜残されたもの』は、日本統治時代の朝鮮の詩人で小説家のイ・サンと、20世紀の韓国を代表する画家のキム・ファンギの妻で、自身も絵や評論の才能を開花させたキム・ヒャンアンの物語。主演の在日コリアン3世のソニンが訳詞の一部を手掛け、日本ではなじみの薄い人物を身近に感じさせた。

『ファンレター』は日本統治時代のソウルを舞台に文学青年の主人公と人気作家の手紙のやりとりを通じた交流と、そこから引き起こされる騒動が描かれる。過去の日韓関係に関わるセンシティブな部分もあり、題材の扱い方

に難しさがあることも感じさせた。

韓国の人気ドラマを基にした『愛の不時着』は、7月の[韓国人キャストによる来日公演](#)に続いて、年末に宝塚歌劇団が[翻訳版](#)を上演。韓国ミュージカルの攻勢は今後も続きそうだ。

裾野を広げるために

11月末、東京・帝国劇場で2000年から足掛け25年にわたって公演を重ねた『[SHOCK](#)』シリーズが幕を閉じた。ニューヨークでショー作りの夢を追う掛ける青年・コウイチと仲間たちの物語は、フライングや階段落ちなどもあるスペクタクルなショーの要素が強かったが、上演のたびに場面や楽曲を差し替えたりしながら練り上げられ、ショーとストーリーのバランスの取れたオリジナルミュージカルとして進化してきた。マイケル・ジャクソンの振付師でもあったトラヴィス・ペインらを起用したダイナミックなダンスシーンと、日本舞踊や和太鼓演奏など和の要素が融合した華やかなステージは、全2,128回の公演を堂本光一どうもとこういちが一人で主演し続けた記録と共に日本のミュージカル史

210



東宝『SHOCK』 写真提供：東宝演劇部

に刻まれた。

『SHOCK』のほかにも多くのミュージカルを上演してきた帝国劇場は、建て替えのため2025年2月末で一時休館した。ミュージカル作品としての最後の演目は、1987年に同劇場で日本初演を迎えた『[レ・ミゼラブル](#)』。同公演終了後は、1966年に開場した現在の帝国劇場で上演された53作品の楽曲をゆかりの俳優らが歌うコンサートが2週間にわたって行われ、ミュージカルの殿堂としての歩みを示して有終の美を飾った。新劇場は日本建築学会賞の受賞歴もある建築家の小堀哲夫氏が設計を担当し、現在の劇場と同規模の舞台空間と客席数（約1,800席）を維持しながら最先端の舞台技術を導入し、2030年度の完成を目指している。それまでの間は明治座をはじめ、他の劇場やホールで公演が行われる。

人気俳優が出演する作品のチケットが手に入らない状況がある一方で、作品としての評価は高いのに、集客に苦勞する公演もあった。4年ぶりに再演された『[ビリー・エリオット](#)』もその一つ。英国の寂れた炭鉱町の少年がバレエに魅了され夢を追う物語は、2005年にロンドンで初演。08年にブロードウェイに進出して、09年のトニー賞で作品賞も含め10部門を制し、日本でも17年の初演が高く評価され、21年の再演も好評だったが、東京と大阪で4カ月間にわたって行われた24年の公演は空席が目立つ日もあったという。

ミュージカルは、まだまだリピーターや人気俳優の集客力に頼るところも多く、幅広い層に観劇習慣が根付いていない現実が浮き彫りになった。このところのチケット料金の高騰も、今後の裾野の広がり足かせになりそうだ。

コロナ禍の時期、出演者の体調不良などで公演中止となる事態が頻発したことから、多くの公演で「スウィング」と呼ばれる代役専門の俳優がキャスティングされ、パンフレットにもクレジットされるようになった。「アンダースタディ」の俳優がアンサンブル（脇役）として出演しながら特定のメインキャストの役も覚えるのに対して、スウィングはアンサンブルのすべての役を覚えて、アンサンブルがけがをしたり、メインキャストの代役に入ったりした場合に彼らをカバーするために待機する。ブロードウェイやウェストエンドではおなじ

みのシステムだが、日本でも広がっていくだろう。

作品づくりにおいては、『この世界の片隅に』の音楽を手掛けたアンジェラ・アキのような意欲あるクリエイターの参入が期待され、ミュージカル作りを理解している脚本家や演出家の発掘、育成も求められている。韓国ミュージカルの隆盛は国の支援の成果によるところも大きい。アニメや漫画などミュージカルの素材となりうる題材が豊富な日本でも、そうした後押しが必要ではないだろうか。

なかむら・まさこ

時事通信総合メディア局記者。大阪外国語大学英語学科卒。米イリノイ大学修士（ジャーナリズム）。1988年に時事通信社に入り、英文部でニュースの英語翻訳を経て、文化部、大阪支社でライフスタイルや演劇を担当。日本記者クラブ企画委員（文化担当）、鶴屋南北戯曲賞選考委員。

CONTEMPORARY THEATRE



NODA・MAP ロンドン公演『正三角関係 (Love in Action)』 撮影：Alex Brenner

[現代演劇]

過去からの声に耳をすまし、
いまを見つめて

山口 宏子

野田秀樹が描いた、あの日の長崎

核兵器の非人道性を語り継ぎ、廃絶を訴えてきた日本原水爆被害者団体協議会に2024年のノーベル平和賞が贈られた。「核兵器と人類は共存できない」という被爆者の声に共感が広がる一方で、世界各地で指導者が核による威嚇を口にする。地球上にある核弾頭は12,000以上(推定)。「終末時

計」が示す人類滅亡までの残り時間は、過去最短の89秒になった（2025年1月）。

1955年に長崎で生まれた野田秀樹は、NODA・MAP『[正三角関係](#)』（野田作・演出・出演）で、核兵器の開発と使用の罪に向き合った。舞台は1945年の長崎。ドストエフスキー「カラマーゾフの兄弟」を下敷きに、「唐松家」の三兄弟、花火職人の富太郎、物理学者の威蕃^{い わん}、教会で働く在良^{ありよし}の物語が展開する。父親殺害の罪で起訴された長男の裁判を軸にしたスリリングな筋立てと、松本潤、長澤まさみ、永山瑛太らスター俳優の魅力、アンサンブルのダイナミックな身体表現、テープや布などで描き出される様々な情景などに目と耳を奪われていた観客は終幕、原爆で一瞬にして焼き尽くされた長崎の街と人々の姿に息をのむ。

生き残った富太郎は語る。

「在良も、威蕃も、誰も彼もが等しく平等に殺されていた。そして俺だけが生かされた。そこに意味はありますか？ 裁判長！ もしも、神の裁きがあるのなら、今は戦時下ですし、これで戦争を終わらせることができたのですから、この夥しい数の人殺しが、裁かれることはないでしょう、永遠に……被告は無罪です……これが信仰の原野ですか？（略）黒い雪で一面覆われた原野、ここが僕の始まりの日です。終わってしまった世界に生かされた僕の始まりの日」（「新潮」9月号掲載戯曲より）

威蕃が核兵器開発をしていたという設定がこの劇を厚くし、日本が加害者になったかもしれないという想像が、思考をもう一段深める。この作品は『[Love in Action](#)』のタイトルでロンドンでも上演され、世界各国に配信された。

歴史の中の「いま」を考える

ウクライナ、中東で進行中の戦争を意識しながら生きる私たちにとっての「戦争」「戦後」を考えさせる優れた作品も数多くあった。

新国立劇場『[白衛軍 The White Guard](#)』はウクライナ出身のミハイル・



ブルガーコフ (1891～1940) の戯曲 (アンドリュウ・アプトンによる英語台本からの翻訳) を、上村聡史が演出した。1918年のウクライナの首都キーウを舞台に、革命で政権をとったボリシェヴィキ、それに対抗する白衛軍、独立を宣言するウクライナ人民共和国軍の三つ巴の戦闘とドイツも絡んだ政治情勢の中で生きる人々の姿を生々しく描き、「いま」が世界史の中の「点」であることを実感させた。

オフィスコッターネは、2022年に死去した綿貫凖^{りん}プロデューサーが企画した『兵卒タナカ』(五戸^{このへ}真理枝演出) を上演した。ドイツのゲオルク・カイザー (1878～1945) が貧しい農家出身の青年を通して、天皇の軍隊であった日本軍と日本社会を描いた1940年の戯曲。その鋭さ、的確さに驚かされた。文学座アトリエの会『アンドーラ 十二場からなる戯曲』(西本由香演出) は、スイスのマックス・フリッシュ (1911～1991) の1961年作品。隣り合う架空の二つの国のはざまにいる人々の姿が、今日の世界を不気味なほど克明に映しだしていた。

井上ひさし(1934~2010)の戯曲も現代日本に問いを投げかけ続ける。こまつ座が栗山民也演出で上演した、東京裁判を考える『夢の^{なみだ}泪』(2003年初演)、作家・林芙美子の戦中と戦後を見つめた『太鼓たたいて笛ふいて』(2002年初演)が重い手応えを残した。

新作では、日常の中に潜む不穏さと官能性を描いた岩松了作・演出『峠の我が家』(M&Oplaysプロデュース)の底に、^{あんきよ}暗渠となっている川のように「戦争」があった。ケラリーノ・サンドロヴィッチ作・演出『骨と軽蔑』(東宝・キューブ)では、宮沢りえ、鈴木杏、小池栄子ら華やかな女優7人が、内戦状態にある国で生きる人々をシニカルな笑いとともに描き出した。多くの米軍基地を抱える沖縄の人々と誠実に向き合う内藤裕子作・演出『カタブイ、1995』(エーシーオー沖縄・名取事務所)も説得力のある舞台だった。現代史に取材した作品に取り組み続ける古川^{たけし}健は、青年劇場に『失敗の研究—ノモンハン1939』(鶴山仁演出)を書き、所属する劇団チョコレートケーキでは歌人・斎藤茂吉の戦後を見つめた『白き山』『つきかげ』(日澤雄介演出)を発表した。

築地小劇場から100年

日本で初めて新劇のための専用劇場「築地小劇場」ができて100年。現代演劇の原点を見つめ、先人の歩みをたどりながら未来を考えようというシンポジウムがいくつも企画され、新劇団の多くが「築地100年」を冠して、多彩な作品を上演した。

創立80年の俳優座は、イプセン『野がも』(眞鍋^{たかし}卓嗣演出)、ブレヒト劇の後半を大胆に改作した『セチュアンの善人』(田中壮太郎脚色・演出)、劇団を代表する岩崎加根子を主演に、シェイクスピア悲劇を下敷きにした『慟^{どうこく}哭のリア』(東憲司翻案・演出)などを公演。創立70年の青年座は『ケエツブロウよ—伊藤野枝ただいま帰省中』(マキノノゾミ作、宮田慶子演出)、『ぼっちりばあの世界』(竹田モモコ作、磯村純演出)など意欲的な新作を上演した。同じく70周年の東京演劇アンサンブルはドイツの劇作家デア・

ローアーに委嘱した『ヤマモトさんはまだいる』（公家義徳^{こうけ}演出）を世界初演。俳優も演出家も層の厚い文学座は、鵜山仁演出、横田栄司主演のシェイクスピア悲劇『オセロー』で人間の普遍的な愛と愚かさをクリアに表現。宮崎県を拠点とする永山智行の書き下ろし『石を洗う』（五戸真理枝演出）では、現代日本の現実をリアルに切り取りながら、幻想的でもある戯曲を、生活感に根ざした演技で鮮やかに見せた。



文学座『石を洗う』 撮影：宮川舞子

劇団の財産ともいえる演目を再演した民藝『オットーと呼ばれる日本人』（木下順二作、丹野郁弓^{いくみ}演出）、東演『獅子の見た夢—戦禍に生きた演劇人たち』（堀川恵子原作、シライケイタ脚本、松本祐子演出）、文化座の新作『花と龍』（火野葦平原作、東憲司脚本、鵜山仁演出）なども力のこもった舞台だった。

一方で、1954年に開場した新劇の拠点の一つ俳優座劇場（東京・六本木）が2025年4月に閉館するという寂しいニュースもあった。

旅立ったアングラの旗手、唐十郎

新劇が全盛だった1960年代、既製の演劇に反逆した「アングラ演劇」が、若い世代の熱い支持を受けた。そのムーブメントを象徴する一人、唐十郎が84歳で死去した。状況劇場、劇団唐組を率い、国内外で「紅^{あか}テント」をはためかせた劇作家、演出家、俳優。2012年に転倒して頭に大けがをしてからは執筆・出演はできなかったが、唐組公演には顔を出し、終生、紅テントを離れなかった。旅立ったのは、唐組が、ホームグラウンドである東京・新宿の花園神社で、唐後期の代表作『泥人魚』（2003年初演、久保井研+唐演出）が開幕する前日だった。

無頼のエネルギーと無類の愛嬌を身にまとった唐は、多くの仲間や後進に愛され、奔放な想像力で狭いテントに広大な異世界を現出させる優れた戯曲を数多く残した。唐が亡くなった直後に、状況劇場出身の金守珍^{キム・スジン}が率いる新宿梁山泊が『おちょこの傘もつメリー・ポピンズ』（1976年初演、金演出）を中村勘九郎、寺島しのぶら豪華な客演を迎えて上演。唐が横浜国立大学教授だった時の教え子が結成した劇団唐ゼミ☆は、『少女仮面』（1969年



唐組『泥人魚』 撮影：平早勉

初演、中野敦之^{あつし}演出)を公演した。公演を続ける唐組の紅テントには若い観客が増えている。こうして唐の演劇は受け継がれてゆく。

唐と同世代で「黒テント」で活躍した佐藤信、串田和美はそれぞれ、長く務めた公共劇場の芸術監督から離れ、新たな活動を展開している。佐藤は構成・演出・美術を手掛けた『演劇島 世阿弥「金島書」 ウィリアム・シェイクスピア「テンペスト」に^{なら}倣う』を様々な関連企画とあわせて上演。串田は主宰する「フライングシアター自由劇場」でシェイクスピア劇を踏まえた『あの夏至の晩生き残りのホモサピエンスは終わらない夢を見た』(脚色・演出・美術)や『ガード下のオイディプススフィンクス謎解き』(作・演出・美術)など、活発に公演した。

現代社会の「荒み」^{すさ}を鋭く

永井愛が主宰する二兎社が、永井作・演出『パートタイマー・秋子』(2003年初演)と『こんばんは、父さん』(2012年初演)を上演した。ミックスゾーンプロデュース『片づきたい女たち』(保坂萌^{めぐみ}演出、2004年初演)

219



二兎社『パートタイマー・秋子』 撮影：本間伸彦

もあり、3本の永井作品が、いずれも一新された顔ぶれで演じられた。舞台は、さえないスーパーマーケットの従業員控室、廃屋となった町工場、ゴミ屋敷と化したマンションの一室。ごく普通の人たちの暮らしの現場が、なぜこうも荒れているのか。そこには、現代社会の問題があり、人々の中に巣くう保身や欲望、ことの本質から目をそらす不誠実さがある。喜劇の形で描かれる小さくて平凡な「悪」の集積は、初演時より痛切に迫ってきた。

Bunkamura企画・製作の現代劇は、社会の歪みを、エンターテインメントとして切れ味鋭く見せた。新作では三浦大輔作・演出『[ハザカイキ](#)』が、他人のつまずきを徹底的にたたき風潮と、それをかわす「儀式としての謝罪」をグロテスクに描出。赤堀雅秋作・演出『[台風23号](#)』は小さな町の閉塞感と、生活を下支えする労働者のいらだちが充満する群像劇だった。Bunkamuraシアターコクーン芸術監督の松尾スズキは代表作を改作した『[ふくすけ2024 —歌舞伎町黙示録—](#)』（松尾作・演出・出演）で成果をあげた。薬の害で巨大な頭を持って生まれた少年を中心に、奇妙な新興宗教、裏社会を牛耳る人たちが入り乱れる混沌の世界と、禍々しくも美しく光る愛。初演は1991年だが驚くほど古びない秀作だった。

粘り強い取り組みの成果

公共劇場は手間と時間をかけた取り組みで力を示した。

新国立劇場は長期間一つの作品に向き合う『[こつこつプロジェクト](#)』から生まれた、ギリシャ悲劇を再構成した『[テーバイ](#)』（船岩祐太構成・上演台本・演出）を上演。ポーランドの映画監督クシシュトフ・ケシロフスキの連作ドラマの舞台化『[デカログ1～10](#)』（須貝英^{えい}上演台本）は芸術監督の小川絵梨子と上村聡史が5本ずつ演出し、3カ月かけて公演した。

東京芸術劇場が取り組んだ、現代米国のゲイ・コミュニティーを描く『[インヘリタンス —継承—](#)』（マシュー・ロペス作、熊林弘高演出）は前後編で6時間半に及ぶ大作。KAAT神奈川芸術劇場は英国の劇団[ヴァニシング・ポイント](#)とともに2022年から創作してきた『[品川猿の告白 Confessions of a](#)

Shinagawa Monkey』（村上春樹原作、マシュー・レントン原案・構成・演出）を上演した。丁寧に作られた世田谷パブリックシアターのブレヒト劇『セツァンの善人』（白井晃演出）も印象に残る。

彩の国さいたま芸術劇場は、吉田鋼太郎が主導する「彩の国シェイクスピア・シリーズ2nd」をスタートさせた。第1作は吉田演出・上演台本・出演の『ハムレット』。主演の柿澤勇人がめざましい演技を見せた。

柿澤は、三谷幸喜作・演出の新作『オデッサ』（ホリプロ）にも出演した。米国の地方都市を舞台にしたミステリー風の三人芝居。日本の標準語、鹿児島方言、英語が飛び交う風変わりな喜劇の中で柿澤は、三通りの言葉を使い分け、青年の内面の葛藤と成長をくっきり表現する好演を見せた。

ミュージカルも含め、日本発の作品を海外へという試みが続く。東宝は2022年に初演した宮崎駿監督のアニメ映画の舞台化『千と千尋の神隠し (Spirited Away)』

（ジョン・ケアード翻案・演出、今

東京芸術劇場『インヘリタンス —継承—』 撮影：引地信彦



KAAT × Vanishing Point『品川猿の告白 Confessions of a Shinagawa Monkey』 撮影：細野晋司



世田谷パブリックシアター『セツァンの善人』 撮影：細野晋司

井麻緒子共同翻案)を、英国のプロダクションと共同で4~8月にロンドンで公演。日本語で演じ、約2,300席のロンドン・コロシウムに約30万人の観客を集めた。

梅田芸術劇場はロンドンのチャリングクロス劇場と提携し、加藤拓也作・演出『[One Small Step](#)』、兼島拓也脚本、河井^{ほがら}朗演出『[刺青/TATTOOER](#)』

(谷崎潤一郎原作)と若手の2作品を続けて、英語で上演した。

ハラスメント防止に気を配る制作現場が増えてきたのも新しい潮流だ。緊急事態舞台芸術ネットワークが5月に『[舞台芸術におけるハラスメント防止ガイドブック \(ver1.0\)](#)』を発行。稽古に入る際には専門家を招いて予防研修を実施するのが標準になりつつある。

約60席の小空間から多くの才能を世に出してきた「こまばアゴラ劇場」(東京都目黒区、1984年開場)が5月末で閉館した。劇作家・演出家の平田オリザが芸術総監督として、主宰する劇団青年団の創造拠点とする一方、人材の育成や全国の劇団や劇場とのネットワーク構築などで様々な事業を展開し、成果を挙げた。平田と青年団が兵庫県豊岡市に移ったこと

ホリプロ・彩の国さいたま芸術劇場『ハムレット』
写真提供：ホリプロ 撮影：宮川舞子



222



ホリプロ『オデッサ』 写真提供：ホリプロ 撮影：宮川舞子

などいくつかの理由で閉じることになったが、東京都内でも他に例のない公共的な「アゴラ（広場）」を惜しむ声は多い。

やまぐち・ひろこ

朝日新聞記者。1960年生まれ。1983年朝日新聞社入社。東京、西部（福岡）、大阪の各本社で、演劇を中心に文化ニュース、批評などを担当。編集委員、文化・メディア担当の論説委員も務めた。武蔵野美術大学非常勤講師。共著に『蜷川幸雄の仕事』（新潮社・2015年）。

CHILDREN'S and YOUTH THEATRE



劇団うりんこ『ごめん、まだ、準備中。』撮影：服部義安

[児童青少年演劇]

アフターコロナ、消えない弊害と希望

太田 昭

尾を引くコロナ禍

2024年の児童青少年演劇界は、いまだコロナ禍から抜け出せないまま、厳しい状況を強いられていると言わざるを得ない。そもそも児童青少年演劇を生業とする劇団・アーティスト（以下、実演家）にとっては、学校公演を中心とした旅公演が仕事の大部分を占めており、彼らからは（私もまたそのひとりだが）コロナ禍で生まれた「常識」が、アフターコロナの今なおそのまま継続さ

れてしまっているという苦しい声が多く聞こえてきている。

昨年度もこの年鑑で報告したが、主催者側が安易に公演をキャンセルする状況がコロナ禍のままになってしまっている。新型コロナはもちろん、インフルエンザの流行も影響している。インフルエンザの流行等で学校閉鎖などになった場合、以前は延期等、調整したり、次年度に持ち越したりと、何とか上演する方向で劇団と主催者（多くは学校）で協議をしていたのだが、そういう機会も薄れ、即キャンセルになってしまうという報告を多く聞いた。公演がキャンセルされれば、実演家にギャランティが入らず、収入がなくなってしまう。

その対策として、主催者と取り交わす契約書にキャンセルの際の対応（協議することやキャンセル規定など）を明記することを進めている団体もあるが、そうすると主催者側が及び腰になり契約まで至らない、ということも少なくなる。そのため、キャンセル規定を設けず、劇団側が金銭的なリスクを引き受ける契約書を交わすことになる。このように、実演者側と学校側が対等な関係になることはなかなか難しいのが現状だ。これは、幼稚園・保育園公演から高等学校公演まで、総じて起こっている問題と言える。

また、高校合同演劇鑑賞教室が行われなくなるという話も聞いている。山形県では40年以上におよび、県内の高校生に向けて合同演劇鑑賞教室を実施しており、全国の鑑賞教室のモデルケースとなっている。公演は約1ヶ月におよび、劇団にとっても大きな仕事だ。この山形県の高校合同演劇鑑賞教室が、来年度（2025年度）を最後に終了するという事になった。

その要因の一つに、コロナ禍の間、予定されていた公演が中止になった場合には会場費のキャンセル料が免除されず、学校が支払っていたことが挙げられる。県の事業でありながら、県の学校が県立の劇場（会館）にキャンセル料を支払うという、^{いびつ}歪な構造ができあがって恒常化し、いまだに残っているのだ。なお、高校での演劇鑑賞の普及を積極的に進めている日本劇団協議会などにキャンセルの話が届いたときにはすでに、県の校長会でも劇場にキャンセル料を支払うことが決定済みで、実演家団体が介入してこの

悪い流れを止めるタイミングを逃してしまった。このような、コロナ禍が尾を引く事例は枚挙にいとまがない。

回復の兆しも

ただ、暗い話題だけではない。いわゆる一般公演では、観客が戻ってきたという感覚があった。子どものための舞台芸術ジャンルでは、夏休みにいくつかのフェスティバルが行われており、日本児童・青少年演劇劇団協同組合（児演協）主催の「夏休み児童・青少年演劇フェスティバル」（東京都）や、「キッズ・サーキット in 佐久」などは、コロナ禍以前に戻ったというよりは、むしろコロナ禍以前を上回る数の家族連れの観客がフェスティバルに訪れた。そのほかの「喜多方発21世紀シアター」、「いいだ人形劇フェスタ」、「こどもえんげき祭inなだ」、「子どもと舞台芸術大博覧会in OKAYAMA」、「りっかりっか＊フェスタ（国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ）」なども、フェスティバルの規模や観客数などがコロナ禍以前に戻りつつあり、いずれも盛況のうちに終了した。夏の子どものための舞台芸術フェスティバルの盛況をはじめ、さまざまな地域で、子どもと舞台芸術の出会いを求める声の大きいことは嬉しいことだった。また、コロナ禍対策として始まった文化庁の「全国キャラバン事業」（統括団体を対象として、実演家の全国での上演活動や配信を支援する事業。地域による文化格差を軽減し、実演家の活動拠点の形成を促進することを目的で行われている）が継続して実施された。そのため、日本児童青少年演劇協会と児演協は協力して事業を進め、多くの地域で安価なチケット料金での観劇の機会を提供できた。

さらに、東京都教育委員会による「笑顔と学びの体験活動プロジェクト」（公立・私立の諸学校を対象にして、体験活動を通じて、積極性や協調性、コミュニケーション力など子供たちの豊かな心を育成することを目的に実施される事業。体験活動の範囲は、芸術・文化のほかにスポーツや科学技術、ディスカッションなど多岐におよぶ）も継続して実施され、小中高生および特別支援学校の児童・生徒に演劇体験を届けることができた。児演協をはじ

め、さまざまな業界団体は今後、コロナ禍後も継続してほしいと東京都に申し入れており、この東京都のプロジェクトが全国のモデルケースとなることを期待している。早くも茨城県つくば市では同様の事業が実現する兆しが見えてきた。また、東京都墨田区ではコロナ前から長年にわたり独自に自治体主導での各学校が演目を選択できる演劇教室を行っている。文化庁をはじめとする国の予算に頼るだけでなく、地方自治体が子どもたちの芸術鑑賞の機会を拡充する動きが広がっていけばと考えている。

もう一つ、現在注目されているものとして、“鑑賞”としての演劇にならぶ“体験”としての演劇がある。多くの先進国では、芸術の授業の中に必ず「演劇」の授業があり、演劇人の多くは体験としての演劇がいに子どもたちにとって大切なものであるかを熟知している。昨今言われている非認知能力を伸ばすには、「演劇」ほど適した教科はないといえるだろう。また、コロナ禍での自粛生活が友だちとの距離感を分からなくしてしまった学校生活で、演劇的な手法を使ったワークショップは、その距離感を調整するのに非常に役立っている。現在、児演協や日本劇団協議会などは、この体験としての演劇のためのファシリテーターを養成する講座に多く取り組んでいる。鑑賞と体験。子どもたちにとってこの二本柱が必要だということにもう一度立ち返って、取り組んでいくべきところに来ているといえる。

そしてまた、この数年間で、子どもを取り巻く環境は激変したが、多くの創造団体は変わらず小さな観客へ熱いまなざしを注ぎ続けている。だからこそ、コロナ禍で露呈した脆弱な実演家たちへのセーフティネットについて環境を早く整備し、この道の先に明かりを灯すことが重要課題ではないだろうか。

注目の舞台

最後に、2024年に上演された特筆したいいくつかの作品を紹介したい。

劇団銅鑼『[ふしぎな木の実の料理法～こそあどの森の物語～](#)』（原作：岡田淳（「ふしぎな木の実の料理法」理論社刊）、脚本：斎藤栄作、演出：大

劇団銅鑼『ふしぎな木の葉の料理法〜こそあどの森の物語〜』 撮影：宮川舞子



澤遊)はファンタジックな世界観で、舞台美術も想像力をかきたてる。冬の寒さと人の温かさが舞台からにじみ出てくるような公演だった。ふだんの劇団銅鑼とはちょっとテイストの違う仕上がりになっており、演出家の手腕と、銅鑼の俳優たちの奥行きが感じられた。ぜひ、多くの子どもたちに届けてほしい作品である。

演劇集団 円『あらしのよるにーひみつのあいことばー』（作：きむらゆういち、舞台美術：あべ弘士、演出：林紗由香）は、同劇団が大きな注目を集めたレパートリーのリメイク版。演出を若手に変えて、脚本にも手を加えた。前作の良いテイストを残しつつ、より躍動感のある舞台になっていた。「円・こどもステージ」の魅力である前方桟敷席によくマッチする舞台で、開場時から俳優たちが観客とコミュニケーションを取りつつ、場の雰囲気を作っていく。家族で観に来たり、友だちといっしょに来たりと違いはあっても、その日、その場で居合わせた名前も知らない観客同士が、同じ空間にいることを楽しめる。そんな導入から、舞台に引き込まれていくのが魅力的だった。

演劇集団 円 『あらしのよるに—ひみつのあいことば—』 撮影：森田貢造



劇団うりんこ『ごめん、まだ、準備中。』（作・演出：永山智行）は、とある劇団の上演会場を舞台に繰り広げられる、ライブ感あふれる実験的な作品だった。上演直前には観客からメッセージを集め、これが劇中でラジオDJ役によりそのまま読み上げられる。また、作品の後半で俳優たちは、段ボールを頭からかぶり、仮面芝居ならぬ段ボール芝居を行うのだが、演じる側はかなりのストレスだろう。タイトルからは思いもよらない展開と、メッセージの強さ。ティーンズに寄り添った作品で、ぜひ、上演を続けてほしい良い舞台だと思った。

人形劇団クラルテ『押し、燃ゆ』（原作：宇佐見りん『押し、燃ゆ』（河出文庫）、脚色：宮本敦、演出：奥洞昇^{おくぼらのぼる}）は、第23回鹿児島県高学年子ども芸術祭典の枠組みで創作・上演された。この取り組みは、鹿児島県子ども劇場協議会が長年にわたり継続してきたものだ。協議会は、鹿児島県という島の多い地域で、すべての子どもたちに劇場がある暮らしを届けたいという思いで運営している。ティーンズをメインターゲットにした少人数編成での舞台芸術



作品があまり多くないことから、プロの創造団体と一緒に作品を創るということをしており、これまでも多くの秀作を世に送り出している。これまでは、子どもたちからのアイデアを元にした創作作品が主だったのだが、今回は、子どもたちへのアンケートで人気の高かった芥川賞作品『推し、燃ゆ』を舞台化しようとなったようだ。原作は、ほとんど女子高生の一人称で進むものなのだが、クラルテ版はベテラン女優二人と若い男優一人の3人で演じ分けている。人形劇ならではの手法で、3人がかわるがわる女子高生役を演じるのだが、人形が主人公としてしっかり存在しているため、年齢、性別に関係なく、違和感なく原作の世界が伝わってくるのは素晴らしいと思った。少女の内面の世界を視覚化した舞台美術などもとてもキッチュで、好感が持てた。これもまた、多くのティーンズの子どもたちに触れてほしい作品だと思う。

結び

最後に紹介したいのは、2024年に引退を表明された石坂慎二さん。長く、公益社団法人日本児童青少年演劇協会の事務局長を担い、アシテジ（国際

児童青少年演劇協会)日本センターをはじめ、児童・青少年演劇の礎を支え続けてきた方が、ニッセイ・バックステージ賞を受賞した。児童・青少年演劇界で活動している方に、このような賞が与えられるということはなかなかないことだ。コロナ禍後に、子どものための舞台芸術の重要性が高まった一つの好例としてここで伝えたい。

2025年もまだまだ明るい話題は聞こえてきそうもないが、国だけでなく地方自治体も巻き込んだ公的支援の拡充と、子どもたちの鑑賞、体験の機会の拡大が進むことを願っている。

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。アシテジ日本センター・常務理事。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。

JAPANESE CLASSICAL DANCE



『志田房子 真木の會』「加那よ一天川」 撮影：新宮夕海 提供：琉球舞踊重踊流

[日本舞踊]

伝承の手ごたえと創造の乏しさ

平野 英俊

はじめに

2005年12月1日。朝日新聞朝刊の文化欄に、歌舞伎の世界無形文化遺産登録を扱った「盛況の裏で伝統の危機」という見出しの記事が出た。記事は、当時の日本俳優協会会長である先代中村雀右衛門^{じゃくえもん}の「歌舞伎は、確固たる古典があるからこそ、新しいものを生み出すことができるのです」というコメントで締め括られていた。

同じく伝統芸能である日本舞踊もまた、盛況ではあっても危機にあると私は考えている。昨年、国の重要無形文化財指定を受け、古典の伝承の体制は整ったものの、新しいものを生む土壌が果たしてあるのだろうかという疑問だ。

歌舞伎界では。明治の九代目市川團十郎が、“傾く”芸能を高尚な伝統演劇までのし上げ、さらに後継者の六代目尾上菊五郎、二代目市川猿之助らのすばらしい想像力で、歌舞伎は豊かなものになっていった。しかし、新しいエネルギーは、彼らを最後に止まってしまったように思う。現在の新作には、創造性にあふれた作品はめったにない。それと同様日本舞踊界も、坪内逍遙の「新楽劇論」に刺激を受けた初代藤間静枝ふじましずえらによる「新舞踊運動」以来、新しい芸術として輝きを見せていたものの、今は芸の継承に力を注ぐことで精一杯で、新しいエネルギーは生まれていない。

流派の活動

花柳流では、三代目花柳昌太郎による「初代花柳昌太郎三十七回忌、二代目花柳昌太郎七回忌追善」と題した『[第六十二回銀玲會](#)』（11月4日・浅草公会堂）が目に入ったが、個人リサイタルでは、『[佐栄秀リサイタル](#)』さえひで（10月20日・紀尾井小ホール）、『[秀衛乃会](#)』しゅうえ（10月9日・紀尾井小ホール）が開催された。佐栄秀は、一中節「家桜傾城姿」と長唄新曲「宙へ」と、古典と新作を一番ずつで、いままでと同じように独自の世界。秀衛は、「～伝承の道程・感謝をこめて～」と題した古典二番。師・寿南海の振付を伝承した一中節「都見物左衛門」みやこけんぶつ ざ えもんと、自身の振付による義太夫「葛の葉」。いずれも安定感ある作品だった。

意欲的だったのは、『[花柳寿楽舞踊會](#)』（11月4日・観世能楽堂）。演目は、いずれも祖父二世花柳寿楽の名品である、長唄「石橋」と長唄「扇の寺」。先代の芸の継承である。能楽堂の空間に合わせ。独自の工夫を見せた。それにしても、花柳流は若い舞踊家が豊富であるにもかかわらず、意欲的に新しい作品に挑戦する人が少ないのはどうした事だろう。かつて二代目花柳壽輔

が大正13年に創設した「花柳舞踊研究会」に次ぐ、新しい研究会を打ち立て、創造をくわだてる時ではないだろうか。

宗家西川流では、個人リサイタルは『西川^{せんさい か}扇才佳リサイタル』（10月14日・紀尾井小ホール）で、素踊りの清元「梅の春」一番に、自身振付演出の創作「散^{さん げ}華」。確かな手応えのある作品であった。日本舞踊家として立派な活動である。もう一人は、西川祐子の『祐子の会』（11月4日・国立能楽堂）。残念ながら、ダブルブッキングで拝見できなかったが、伝承の「連獅子」を秀衛と踊り、バッハの無伴奏チェロ組曲第二番に振り付けた創作「影媛^{かげひめ}」を上演した。

尾上流では、家元の尾上菊之丞の父・尾上^{ぼくせつ}墨雪と一中^{みやこ いっ ちゅう}節の都一中が組んだ『一墨の会』（10月30日・セルリアンタワー能楽堂）と、墨雪の娘である尾上^{ゆかり}紫の『第七回 尾上紫 リサイタル =花=』（11月26日・セルリアンタワー能楽堂）という、父娘の公演があった。『一墨の会』は、2019年に『白峰^{しらみねさいぎょう}西行を観る、聴く会』で初演された「白峰西行」と、新作の「月見西行」を上演。ともに作詞は竹田真砂子、作曲は都一中。「白峰西行」は、出家した西行が旅に明け暮れるなか。讃岐にある、崇徳院が身内の策略で配流された墓所を訪れる。崇徳院の怨念が、西郷



『第七回 尾上紫 リサイタル =花=』長唄「娘道成寺」©加藤孝

の歌心によって執着が和らぐという作品。「月見西行」は、出家して数十年の西行が、広い野路を歩いていると、ふと別れた幼な子を思い出すことありながら、敷島の道行を歩き続けるという作品。叙事と叙情の二作品を墨雪は自身の振付で丁寧にまじめに演じ、さまよう西行の姿が、墨雪の舞踊人生のようにも思えた。

紫は、清元「熊野」の叙情の物語性と、長唄「娘道成寺」の怨念の世界を踊り分けた。父と同じく素踊りで描く。久しぶりのリサイタルであるが若々しく、美しい姿態に情を込めての表現は、彼女の成長ぶりを示していた。

藤間流にも多くの会があるが、私が拝見したのは、藤間仁章^{じんしょう}の『舞踊^{あきら} 章会^{かい}』（11月17日・浅草公会堂）と藤間蘭黄^{らんこう}の新作公演（後述）である。『舞踊 章会』は一部から三部まであり二十四番、朝11時から夜遅くまでのロングラン公演。とにかく、子どもから大人の老若男女の出演で、そのスケールに驚かされる。それにしても、勘右衛門派にもがんばってもらわないと、日本舞踊界の危機は救えない。

235

舞の世界

国立劇場の恒例だった『京阪の座敷舞』の公演がなくなり実にさみしい限りだが、東京の地唄舞の流派ががんばっている。花崎流の家元・花崎杜季^{と き}女の『地唄舞 第十四回 花崎會^{じょ}』（9月23日・観世能楽堂）は、おさらい会であったが、中に「虫の音 [Sounds of Insects ～ダンサー鈴木竜が地唄舞を振り付けたら～](#)」と題した作品があり、黒い上下の洋服の鈴木と、着物の花崎がからみ合う世界が、不条理の世界にさそい、なかなか見事な出来ばえを見せた。

[地唄舞竹村流の『竹の会』](#)（11月3日・日本橋三越劇場）はおさらい会。長唄「椀久」で、家元の昂扇がしっとりと舞う。[『第56回 出雲^{いずもよう}蓉の会』](#)（11月24日・代々木能舞台）は、「地唄舞をわかってほしいと希^{ねが}う会 VOL.11」と銘打たれ、「一時の流れを舞に映して… 新たなる旅立ち―」と題して「万歳^{ばん}獅子^{ぜい}」と「鉄輪^{かなわ}」を舞う。能舞台を巧みに生かした、実のある演技だった。

桐崎舞の會『桐の花會』(11月30日・代々木能舞台)は、「座敷で楽しむ地唄舞」として、出雲蓉とは違い、本格能舞台は使わず脇の小さな敷舞台での上演。家元・鶴女つるじょの解説つきで、「黒髪」「珠取り」ともに、解りやすいのが一番。『吉村千比呂舞の会別会』(12月1日・神谷舞台)は、師・雄輝ゆうきの二十七回忌に因み、「菊の露」をしっとりと、「御所のお庭」を軽やかに見せ、貴重な吉村流舞い手の伝承者の実力を示した。同じく吉村流では、家元・吉村輝之による『上方舞 吉村会』(5月6日・国立能楽堂)が開催。輝之が長唄「藤娘」と地唄「虫の音」を舞った。「藤娘」では工夫を、「虫の音」は先師・吉村雄輝二十七回忌の追悼を込めた。

『第56回 出雲蓉の会』『鉄輪』©高城有香



琉球舞踊

『志田房子 真木の會』(9月27日・セルリアンタワー能楽堂)が開催された。志田房子の米寿と真木の芸歴五十年を記念したもので、尾上墨雪・紫親子と同じく親子会であるが、こちらは二人いっしょの会。房子は創作の「蜻蛉羽あけつば」と創作の「花染哀恋はなぞみあいれん」を、真木は古典の「総掛かしかけ」と「本貫花むとうぬちばな」を踊り、最後に雑踊「加那よ一天川かなーあまかー」を。古典のしっとりとした情感、古典を土台に意欲的に新しい作品への姿勢が快い会となった。

創造力の二作品

一つは『ダンスブリッジ2024 — クオリティを探すダンス旅 — 『蝶々夫人』坂東扇菊^{せんぎく} — 日本舞踊の越境旅』(10月5・6日・神楽坂セッションハウス)。バレエやコンテンポラリーのダンサーに着物を着せる。色々なジャンルから何人もの蝶々夫人が登場し、ピンカートンを演じるコンテンポラリーダンスの近藤良平と渡り合う。とても複雑な構成の中から、扇菊が意図した、懐かしい明治という時代の匂いが浮き出ているように思える。オリジナルのオペラ『蝶々夫人』を壊すことで、新しい時代の女性の悲劇が見えていたのは面白かった。振付・演出等を担った扇菊と近藤良平の功である。



『ダンスブリッジ2024 — クオリティを探すダンス旅 — 『蝶々夫人』坂東扇菊 — 日本舞踊の越境旅』©伊藤孝

もう一つは、藤間蘭黄の『日本舞踊の可能性vol.6 琉球英雄傳』(11月22・23日・浅草公会堂)。蘭黄が作・振付・演出、杵屋勝四郎^{きね や かつ しろう}作曲・作調、堅田新十郎^{かた だ しんじゅうろう}作調。出演者は、五耀會^{ごようかい}メンバーに琉球舞踊の志田房子・真木母娘が主体。琉球王朝時代の「阿麻和利と護佐丸^{あまわり ごさまる}の乱」をもとにした作品だが、とにかく複雑に英雄たちがからみ合う。権謀術数の連続で、英雄た

ちが躍動する物語。見ていると日本の戦国時代のようなのだが、日本ならある程度理解できるが、なにせ琉球の英雄たちの人だから解りにくいのが難点。しかしながら、全編、全員力の込められた演技であった。



『日本舞踊の可能性 vol.6 琉球英雄傳』 © 瀬戸秀美

日本舞踊協会と国立劇場

日本舞踊協会は、年行事では創作舞踊が無くなり、[『日本舞踊保存会主催・第一回研修成果発表会』](#)（3月13日・大和田伝承ホール）と[『第二回研修成果発表会』](#)（12月24日・大和田伝承ホール）を行った。

国立劇場は、[『Discover NIHONBUYO』](#)（3月24日・国立能楽堂）公演と[『日本舞踊の楽しみ—日本舞踊の中の動物たち—』](#)（8月10日・浅草公会堂）を開催。日本舞踊の危機を救う“創作性”がないのはさみしい限りである。

しめくくりを考える事

“はじめに”で述べた、日本舞踊樹立のキッカケとなった「新舞踊運動」を発端に、昭和時代まで精力的に活動した舞踊家たちの歩みを、もう一度再現できるエネルギーをかき立てる組織づくりが必要であろう。それには、どうしたらいいか。まずは、理論である。私は、日本人の身体の根元の「み・からだ」の軸を見直す事であると思う。「み・からだ」の論とは、身体の実と殻の論、具体的には、常磐津『関の扉』の実と殻の踊りを、現代にどう復帰させるかという事である。それは、日本人の身体観が欧米のボディ観と対峙していることを知らしめる基礎運動の樹立となるであろう。

その樹立こそ、日本舞踊の危機を乗り越える手段と考える。なお、2024年度の文化庁芸術選奨は尾上紫が受賞した。

ひらの・ひでとし

舞踊評論家。1944年、仙台市出身。早稲田大学第一文学部演劇専修卒業。大学では歌舞伎を専攻。出版社に勤務し『沖縄の芸能』、季刊「民俗芸能」、月刊「邦楽と舞踊」などの編集を担当後、身体表現の研究を求めて評論家となり、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。

BALLET



2024/25シーズン 新国立劇場バレエ団『眠れる森の美女』 撮影：瀬戸秀美

[バレエ]

コロナ禍からの回復が著しいなか、 変化の兆しも

うらわ まこと

バレエ界をとりまく環境動向

2024年の日本は、まず元旦の能登半島地震という悲劇から始まった。政治的には日本だけでなく世界的に首脳の交代があり、不安定な政局が続く。経済面でも物価の上昇など生活は依然として低迷、また酷暑や豪雨などの気

候変動の激化、ウクライナ、イスラエルなどの戦乱の継続、東アジアの緊張もあって、厳しい社会状況が続いている。さらに4年を超えるコロナ禍、進行する少子化に、円安・物価高を加え、これらは間接的に、また長期的に、じわじわとバレエ界にも影響を及ぼしている。

これらと関連させて、バレエ界を取りまく環境動向を考えてみる。

まず、近年著しく、今年も継続する、公演会場の減少である。たしかに耐用年数、あるいは地震対策などの事情はあるにせよ、重要なのは、建て替えや改修でなく、これを契機に商業ビルなど劇場以外に転向するケースが多いこと。そして、単に少子化だけでなく、ダンス界でもパリ・オリンピックに採用されたブレイキンなど若者の関心が多様化し、バレエを学ぶものに影響を与えていることである。

これらの状況はもともとの日本バレエ界の特性から、バレエ活動をより困難にしている。すなわち、わが国のバレエ団はほとんどが劇場を持たず、かつ都市圏に集中しているため、会場確保競争を激化させている。また、バレエ団やバレエ関係者の経済的基盤がバレエを学ぶ生徒やその家庭に大きく依存しており、その脆弱化が危惧されている。

バレエ界そのものではどうか。バレエ団や公演の状況については、たしかに全体としてコロナ禍を何とか乗りきりとくに大きな変化や事件は見られない。しかし、それぞれに努力がなされており、その手段や環境などにより、その結果がじょじょに現れているようだ。

バレエ団の経営努力としては、後援会員を、あるいは寄付を集めるという活動が盛んになってきたこと。またよいダンサーを集めること。実はここでも差が生じている。

まず、社会そのものが過疎化など問題をかかえている地域のバレエ教室、そして、バレエ団とバレエ教室の中間的な存在、すなわち多くのレベルの高い生徒を有し、年に1回程度、公演形式で全幕ものや新作を発表してきた団体が、主宰者の年齢（後継者問題）もあって、もっとも運営に苦労しているようだ。それに対して、一般にバレエ団と呼ばれ、年に最低2～3回、複数日数の

公演を行う団体は、表面的には、コロナ前と比べてそう大きな違いはないが、それぞれに戦略の差、それによる活動の差が微妙に現れてきているようにみえる。

バレエ界概観——首都圏

さらに具体的な活動について概観し、印象に残ったものを取りあげる。

まず上演作品の傾向について。昨年の本稿（『国際演劇年鑑2024』）では、トップバレエ団のほとんど、そして多くの中堅バレエ団が23年から24年にかけて『眠れる森の美女』を取りあげていたことを挙げた。それが24年には、『ラ・バヤデール』が[新国立劇場バレエ団](#)、[K-BALLET TOKYO](#)、[東京バレエ団](#)、そして関西でも上演、また第2幕を中心とした縮刷版が、日本バレエ協会の本部、支部、ブロック、武蔵野シティバレエに大阪の地主薫バレエ団など、さらに25年には早々に谷桃子バレエ団、日本バレエ協会、神戸の貞松・浜田バレエ団が全幕上演を予定している。『眠れる森の美女』については、コロナ禍のもとで蓄積されたエネルギーを、最高の古典バレエの上演に注ぎ込んだという解釈ができた。一方、『ラ・バヤデール』は、インドを舞台とした見せ場の多い作品ではあるが、それほどポピュラーなものではない。この現象は、いろいろな面で少し余裕がでてきたところで、久し振りに再演、あるいは新制作してみようという考えがたまたま重なったからであろうか。

上記のうち24年に上演されたものでは、新国立劇場バレエ団は元芸術監督の牧阿佐美版、K-BALLET TOKYOは熊谷哲也版、東京バレエ団はN・マカロワ版で、それぞれ特徴があって楽しめるものだった。

この3つのバレエ団はそれぞれの戦略で活動の幅を広げている。[新国立劇場バレエ団](#)は、吉田都芸術監督のもと、作品の質と魅力を高め、観客動員に力を入れる。まず暮れから新年にかけての『くるみ割り人形』18回公演が定着。さらに10～11月の『眠れる森の美女』では、演出の緻密度を高め、12回公演を成功させた。一方全幕ものの新作はファミリー向けの『人魚姫』を、元団員の貝川^{てつお}鐵夫の振付で。団員出身者の全幕振付は初めてである。

斎藤友佳理前芸術監督が団長に就任した東京バレエ団は本体であるNBS（日本舞台芸術振興会）が招いた「世界バレエフェスティバル」などとの協力も含めて、上演作品に多彩さを加え、一方で東京の上野や目黒でファミリー向けのバレエに関するイベントを開催、底辺の拡大に力を入れる。本年は創立60周年を記念して「祝祭ガラ」とともに、5年ぶりにモーリス・ベジャールの『ザ・カブキ』を上演するなど多彩な活動。

そして、K-BALLET TOKYOは、TBSとの提携でTV、ラジオを活用しつつ、芸術監督熊川哲也の独特の美意識に満ちた古典、創作作品を主体に広くアピール。彼の今年の新作は『マーメイド』、冒頭にプリンスにかかわる場を設定することで、物語上の主人公を古典バレエの定番である男性に変化させる技をみせた。

これらよりさらに長い歴史をもつ、松山バレエ団、牧阿佐美バレエ団、そして谷桃子バレエ



東京バレエ団『ザ・カブキ』撮影：松橋晶子



K-BALLET TOKYO『マーメイド』撮影：言美歩



松山バレエ団『ジゼルとアルブレヒト』©エー・アイ 撮影：山崎光彦

団も特徴的な活動。森下洋子（後述）を擁する松山バレエ団は、総代表で演出振付を行う清水哲太郎が、ジゼルと添い遂げようとするアルブレヒトという独特のコンセプトの『ジゼルとアルブレヒト』を前年に新制作、本年はさらに手を加えて新しいジゼルの役割を創造した。牧阿佐

美バレエ団は、牧を亡くしたあと、三谷恭三のもと組織を再編成。バレエをこよなく愛した故高円宮殿下へのオマージュ『時の彼方に アビアント』の再演ほか古典作品など。最近注目されるのは谷桃子バレエ団。高部^{ひさこ}尚子が芸術監督になってから、ネット（You Tube）を駆使したユニークな発信、そして75周年を記念して多くの団員をアピールさせた『The History GALA Performances』などを上演している。



美バレエ団は、牧を亡くしたあと、三谷恭三のもと組織を再編成。バレエをこよなく愛した故高円宮殿下へのオマージュ『時の彼方に アビアント』の再演ほか古典作品など。最近注目されるのは谷桃子バレエ団。高部^{ひさこ}尚子が芸術監督になってから、ネット（You Tube）を駆使したユニークな発信、そして75周年を記念して多くの団員をアピールさせた『The History GALA Performances』などを上演している。

上記した団体はすべて在首都圏。ここにはさらにバレエ団が多数存在して、それぞれ自己を主張している。特徴的なのは、その多くが首都圏といっても都心から少し外れた郊外を本拠、あるいは活動の拠点とし、地元との関係強化などその特性を生かそうとしていること。まず、最高責任者が日本バレエ協会の正副会長を兼務していた井上バレエ団、小林紀子バレエ・シアター、さらに日本のバレエを築いた1人、小牧正英を根とする国際バレエアカデミアは山手線沿線など都心ともいえる地域で着実に活動。一方、バレエコンクールをあわせて主催する3団体、今年定期公演第100回を数えたバレエシャンブルウエストは八王子市、NBAバレエ団は埼玉県所沢市、東京シティ・バレエ団は芸術系大学と提携し、その東京都東部の江東区の劇場を本拠としつつ各地で多彩な活動を行っている。また新作『雪女』など、「オール・ピントレー」を上演したスターダンサーズ・バレエ団は芸術系大学と提携し、その神奈川県新百合ヶ丘の劇場を主体に、さらに主宰者佐々木^{みか}三夏がプロデューサーとして

創作に集中して活動している神奈川県の大和シティー・バレエも注目される。

なお、東京には全国の変エ人の統括団体、日本変エ協会の本部があり、会員を主体に公演やコンクールなどを主催している。

変エ界概観——首都圏以外

首都圏以外に変エ団があるのは関西と中部。関西ではまず大阪府、ここでは長い伝統をもち安定した活動を行っている法村友井変エ団が古典、近代のレパートリーを上演。地主薫変エ団は、第2幕を主体に1幕でドラマを完結させた『ラ・バヤデール』とベートーヴェンの「運命」を変エにした『Symphonie du Destin』のダブルビル。北山大西変エ団、カンパニーで

こぼこなども独自の活動を行っている。さらに新興の変エカンパニー ウエストジャパン。活発なのは神戸市（兵庫県）の貞松・浜田変エ団。『白鳥の湖』に触発された人間のドラマ、森優貴の『創作リサイタル35「The Lake」』など、古典、現代と多くの作品を発表している。

名古屋市を中心とした中部地区。人口に比して活動は活発、本年は創作大作はなかったが、指導的な立場の松岡伶子変エ団は古典の新制作、再演と現代新作のトリプル・ビル。60周年記念公演『白鳥の湖』を行った岡田純奈^{すみな}変エ団、さらに長い歴史をもつ越智インター

地主薫変エ団『Symphonie du Destin』
撮影：田中和佳子 (office Obana)



貞松・浜田変エ団『創作リサイタル35「The Lake」』
撮影：古都栄二 (テス大阪)

ナショナルバレエ、佐々智恵子バレエ団、創作に特徴をもつ川口節子バレエ団などが定期公演を行っている。

本年は、北と南に注目すべき活動があった。青森市では、米国バレエ・シアター（現アメリカン・バレエ・シアター）が1942年に初演した、プーシキン原作、音楽チャイコフスキー、振付レオニード・マシーンのバレエ『アレコ』を新制作。これはシャガールの舞台背景画の実物を所有する青森県立美術館が、それを使ってNBAバレエ団の協力をえて、宝満直也の振付で上演したもの。一方沖縄の那覇市で独自の活動をしている団体トコイリヤが、沖縄の文化に根を下ろした『ビゼーティン 七つの星の物語』などを初演。なお、『アレコ』と同じマシーン振付の中編『アルミードの館』（1907年初演）を、日本バレエ協会でのりこ伊藤範子が彼女の解釈を加えて再振付・初演している。



青森県立美術館 バレエ『アレコ』 撮影：西川幸治

その他、特記事項

海外バレエ団の来日公演は、前記した「世界バレエフェスティバル」に、パリ・オペラ座バレエ、ネザーランド・ダンス・シアター、モーリス・ベジャール・バレエ、シュツットガルト・バレエ、ジョージア国立バレエ、ウクライナ国立バレエなど、円安のなかコロナ禍を超えて盛んになってきた。

なお、2月にロンドンで行われたウクライナ支援のための「DANCE FOR UKRAINE」に牧阿佐美バレエ団の^{ゆうり}日高有梨などが参加した。

バレエコンクールは個々には参加者は減少傾向で、多少の中止、休止もあるが、新しいものも生まれ、会場確保には苦労しつつも絶対数は減っていない。

最後に人事2件。70歳半ばを超えても全幕主役を踊り続けている森下洋子が、国の叙勲でバレエ界初の旭日重光章を受章、また前にふれた公益社団法人日本バレエ協会では、会長、副会長が岡本佳津子、小林紀子から篠原聖一、今村博明に交代、新体制がスタートした。

わが国のバレエ界全体として、他のダンスやスポーツ、さらにネットなど、競合・代替する選択肢が増加するなか、いかにそれらに対応、対抗するか。ここに述べなかったことを含めて、その兆しがみえ始めた現在、これらがいかに進展するか、関心をもって見守りたい。

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。

CONTEMPORARY DANCE and BUTOH



下島礼紗（ケダゴロ）×韓国国立現代舞踊団『黙れ、子宮』 撮影：大洞博靖

[コンテンポラリーダンス・舞踏]

公共劇場は冬の時代か？

期待されるトランスナショナルなプラットフォーム

堤 広志

近年、全国の公共ホールで老朽化や用途転換、閉館が問題となっている。代表例は国立劇場の老朽化建て替え問題で、PFI（民間資金を活用した社会資本整備）方式による入札事業者がなく、2023年10月末から休館状態が続いている。新自由主義の風潮から劇場運営を民間に丸投げしようとする傾向が強まり、公共劇場は「冬の時代」を迎えているとの声も聞こえる。ダンス分野も同様である。

公共劇場のダンス事業

金森穰芸術監督率いる新潟市民芸術文化会館りゅーとぴあ専属現代舞踊団「Noism Company Niigata」（以下、Noism）は設立20周年を迎えた。記念公演『[Amomentof](#)』では20年が一瞬だったという実感や一瞬の動きに献身する舞踊観を込めた。結成から唯一踊り続ける井関佐和子を中心に全メンバー25名が総出演し、出会い別れていったメンバーたちや歴史を象徴する演出で感動を誘った。

Noism0/Noism1『[円環](#)』は時が巡り還る円（縁）をイメージしたトリプルビル。19年ぶりにゲスト振付家に近藤良平を招いた新作『にんげんしかく』、金森作品では元メンバーの宮河愛一郎と中川賢を迎えた新作『Suspended Garden — 宙吊りの庭』、これまで関わった約160人のメンバーを意識して『過ぎゆく時の中で』を再演した。

金森は、新潟から日本の舞踊状況を変える「劇場文化100年構想」の第一歩としてNoismを立ち上げだが、後に続く自治体や公共劇場は現れていない。



Noism Company Niigata『Amomentof』 撮影：松橋晶子

老朽化の改修を終えた彩の国さいたま芸術劇場では、芸術監督の近藤良平が主宰する「コンドルズ」が新作『[Here Comes The Sun](#)』を公演。舞台機構をフル活用し、多数のミラーボールが七色に輝く解放的なステージで観客を元気づけた。

また、近藤は県内各地を巡る文化資源発掘プロジェクト「埼玉回遊」を続行。地域住民に劇場を開放するオープンシアター『[ダンスのある星に生まれて2024](#)』では、「カラダde選手権」「タイムトラベル こどもディスコ」など家族一緒に楽しめる多彩なプログラムが好評だった。さらに開館30年を迎えメンバーを公募したシアターグループ「カンパニー・グランデ」を始動。次世代アーティスト育成企画「ダンス・リダイレクション」も開始した。充実の事業実績だが、安心はできない。埼玉県は劇場のリニューアルを目処に、2025年度からの指定管理者の公募を発表した。1994年の開館時から劇場を管理運営してきた埼玉県芸術文化振興財団が、指定管理から外れる可能性も出てきた。

愛知県芸術劇場では、2020年度より芸術監督を務めた勅使川原三郎が任期満了で退任。代わって新芸術監督に、同劇場エグゼクティブプロデュー

250



彩の国さいたま芸術劇場「タイムトラベル こどもディスコ」 撮影：大洞博靖

サーであった唐津絵理が就任した。唐津は愛知芸術文化センター開館時から日本初の舞踊学芸員として採用され、2020年に横浜にオープンしたダンスハウス「DaBY」(Dance Base Yokohama)のアーティスティックディレクターも兼務している。2024年は同劇場とDaBYの提携による[ネザーランド・ダンス・シアター \(NDT\) 日本ツアー](#)も成功させた。

同様に提携公演として、DaBY登録アーティストによる[「パフォーミングアーツ・セレクション2024」](#)を開催。岡田利規×酒井はな『ジゼルのアらすじ』では、YouTuberに扮した酒井が古典バレエの解説で新国立劇場バレエ団在籍時代の失敗談を交えて語って踊り、客席を沸かせた。ほかに島地保武、小暮香帆、ハラサオリ、鈴木竜、岡本優、柿崎麻莉子ら気鋭が多彩な作品を上演した。愛知県芸術劇場では自治体が施設を所有したまま民間事業者に運営権を付与するコンセッション方式の導入が発表されたが、ダンス事業では一定の評価が認められている。

兵庫県伊丹市は、市立演劇ホール「アイホール」を2025年度末で閉館す



岡田利規×酒井はな『ジゼルのアらすじ』 ©Yulia Skogoreva

る方針を固めた。1988年の開館以来、関西舞台芸術の拠点として若手支援企画から次世代アーティストを輩出した。2024年はその出身者の活躍が目立った。

黒須育海^{いくみ}主宰の「ブッシュマン」は新作『[2024÷1984](#)』を初演。ジョージ・オーウェルの小説『1984』をベースに現代の監視社会を問うたが、客演の東野祥子 (ANTIBODIES Collective) が存在感ある演技を示した。

また、倉田翠はまつもと市民芸術館芸術監督に就任し、主宰するアカキライク^{アカキライク}で『[希望の家](#)』を初演。人生のよりどころは「結婚」として、結婚式の新郎役で客演の桑折現^{こおりげん}が華麗なパフォーマンスを披露した。

どちらも以前に主宰したカンパニー（東野は「BABY-Q」、桑折は「dots」）で、アイホール企画に抜擢されていた。

企画力や制作力が備わっていない公共劇場

指定管理者制度の下にある公共劇場には独自の企画力や制作力が備わっておらず、外部任せで実質的に貸し館状態のところも多い。以前から日本の



ブッシュマン『2024÷1984』 撮影：HARU

公共劇場では芸術監督に予算や人事の決裁権がないことを問題視している世田谷パブリックシアター芸術監督の白井晃は、気鋭若手振付家の橋本ロマンズへ新作をオファーした。

橋本が創作した『饗宴/SYMPOSION』はプラトンの『饗宴』が題材だが、特権階級の男性たちの価値観から語られる「愛」のグロテスクさに強い違和感を覚え、2024年の東京で饗宴が行われるとしたら誰がどんな愛を語れるのか、安全に愛を語ることはできるのかと考えた。個性的な7人のアーティストたちが居間やオフィスの情景を繰り広げるが、さまざまなハラスメントが起こっている陰鬱な気配がある。俳優の野坂弘^{ひろむ}が登場すると、PACBI（イスラエルに対する学術・文化ボイコットのためのパレスチナ・キャンペーン）⁽¹⁾に基づいた抗議行動を行い排除された経験談を披露する。人が苦しんでいるのを見ようとししないのは地獄だと話を続けようとするシンバルの効果音が入って遮られ、あるいはマイクを切られ、地声で語り出すと銃撃音が鳴り轟き、野坂は身を伏せ押し黙る。透明化されたマイノリティーの立場を理不尽な現実が襲う様子を辛辣に^{えぐ}抉り出す。その後、「FREE GAZA」や「LIBERATION」等のグラフィティが描かれた壁の前で解放的なダンスが展開される。声高に訴えるのではなく、スタティックに異議を申し立てる闘い方を示した。

橋本の新作は同時代に応答する表現として注目されたが、他の公共劇場にはオリジナルな新作を生み出す力に欠けている。つまり、海外フェスティバル製作の日本初演、コロナ禍で延期・中止となっていた演目のリメイクなど、



橋本ロマンズ『饗宴/SYMPOSION』 撮影：大洞博靖

再演ものが目立った。

坂本龍一×高谷史郎の『[TIME](#)』が日本初演された。2021年オランダ・アムステルダム「ホランド・フェスティバル (Holland Festival)」で世界初演された坂本の遺作で、舞台に張られた水面に煉瓦を置いて渡ろうとする田中泯が「人類」を、笙を奏しながら波を立てずに渡る宮田まゆみが「自然」を表象し、人の生死と永遠の時間を描いた。

チェルフィッチュ×藤倉大 with アンサンブル・ノマド『[リビングルームのメタモルフォーシス](#)』も日本初演された。2023年オーストリア「ウィーン芸術週間 (Wiener Festwochen)」が世界初演。大雨が降り続く中、立ち退きを迫られた家族の家に不審者が入って来る設定で、ダンス的な演技が洪水被害の過酷さを連想させた。

鈴木ユキオは、旧作『風景とともに』を異なるバージョンで再演。[ストレンジジード静岡2024](#)では公募ダンサー50名と駿府城公園内を群になって移動し、風景と出会うサイトスペシフィックなダンスを展開。観客も参加自由のオープンなダンスはラストに青空の下、緑の芝生広場で共生を高らかに謳いあげた。「Vanish 消失のためのステップ」では『風景とともに』を含むトリプ



鈴木ユキオプロジェクト『風景とともに』 写真提供：鈴木ユキオプロジェクト

ルビルを劇場作品として披露した。

中村蓉は、作家の向田邦子の作品をダンス化したダブルビル『[邦子狂詩曲 クニコラブソディー](#)』を発表。2022年初演『花の名前』をスケールアップして再演し、新作『禍福はあざなえる縄のごとし』は島地保武と西山友貴のダンスで初演した。

山田うんは、人工生命 (ALife) 研究者の池上高志とのコラボレーション『[まだここ通ってない](#)』を公演。2022年にスタートした共同プロジェクトの第3弾で、AI、ドローン、VRなど最新テクノロジーとダンサーが共演、命の本質に迫った。

下島礼紗^{れいさ}主宰のケダゴロは、2021年韓国国立現代舞踊団 (KNCDC) の委嘱作『[黙れ、子宮](#)』を再創作。18歳で子宮がないと診断された時の衝撃と揺れる躍動感を、自ら笑うような荒唐無稽のスペクタクルに仕立てた。新作『[代が君・ベロベロ・ケルベロス](#)』では、不条理と対峙するために虚構の怪物を生み出してきた日本の歴史を考察し、身体による国体論を描いた。

ハラサオリは、2021年から続けたプロジェクト『[P wave](#)』を本公演として初演。地震の初期微動をコンセプトに地震大国の日本における心身の在り方を探った。

日本のダンス界ではアーティスト／カンパニーのインディペンデントな活動が主流だが、公共劇場のアウトリーチ活動として参加者を公募し、同時に集客にも生かす戦略的な公演も増えている。

小野寺修二主宰のカンパニーデラシネラは、2009年初演の『[点と線](#)』を改訂再演。松本清張の推理小説が原作で、市民参加のエキストラを含む出演者により、客観と内心を交錯させてリミックスするフィジカルシアターとなった。新作『[the sun](#)』では、カミュ未完の自伝的小説や諸作品をモチーフに、個人の尊厳・誇り・家族を不条理なタッチの沈黙劇に描いた。

平原慎太郎主宰の「OrganWorks」は、設立10周年を記念し『[光廷と崩底](#)^{こうてい} ^{ほうてい} -my telling was nothing-』を初演。終戦直後に自殺を図った日本軍幹部が生死の間を行き来する意識の世界を描いた。新作『[せかい](#)』

[A moment with the wondering age.』](#)では、台詞など演劇的な要素も取り入れ、公募参加者を含む30名と創り上げるフィジカルシアターとなった。

トランスナショナルなダンスプラットフォームへ

大規模な海外招聘公演が話題となった年でもあった。NDT日本ツアー、ピナ・バウシュ財団とアフリカのエコール・デ・サールによる『[春の祭典](#)』、[「ダンス リフレクションズ by ヴァン クリーフ&アーペル」](#)の日本初開催などがあった。ダンス分野に限っていうと文化コンテンツは輸入超過といえる。

わずかにアウトバウンドを意識した取り組みもある。「ヨコハマダンスコレクション 2024」では、東アジア3都市（香港・ソウル・横浜）のフェスティバルが協働するプラットフォーム「HOTPOT」が開催された。同時期開催のYPAM（横浜国際舞台芸術ミーティング）で来日する海外プロデューサーへ向けた横浜選抜プログラムでは秀作の再演がそろった。

竹内梓『[kara-da-kara](#)』は、変化する照明インスタレーションの親密さと身体感覚を観客とシェアした。

振子びじん『[ストリーム](#)』は、コロナ禍中に授かった子供とゴミ回収の仕事を対比させながら、生命の流れを声・語り・身体の動きで綴った。

チーム・チープロ（松本奈々子・西本健吾）『[京都イマジナリー・ワルツ](#)』は、明治期の近代西洋化で社交ダンスを習い、客をもてなそうとした京都祇園の芸舞妓をリサーチし、時代と格闘したダンスを描いた。

横山^{あやの}彰乃主宰のlal banshees『[幽憬](#)』は、オルタナティブ・ロックバンド「^{スイセイノボアズ}SuiseiNoboAz」の書き下ろし生演奏と、ヒップホップ系コンテンポラリーダンスの鮮烈な動きで、シャーマニズムやリチュアルを連想させる圧倒のパフォーマンスを披露した。

「HOTPOT」は、北欧5カ国を旅するダンスプラットフォーム『[Ice Hot](#)』をモデルにしており、今後は東アジアに限らずトランスナショナルな展開を目指したいという。演劇と違い、ノンバーバルなダンスは輸出しやすいだろう。



BUTOHはなぜ世界に広まったのか？

日本発のアートといえば「BUTOH」である。2024年は舞踏の創始者・土方巽（1928～1986）を知る世代の訃報が重なり、その偉業が偲ばれた。

演劇人の唐十郎が84歳で死去した。土方に影響を受け、文学性を重視する従来の新劇に反発して、1963年「シチュエーションの会」（1964年劇団「状況劇場」と改名）を結成し、60～70年代のアングラ小劇場運動を先導した。唐は肉体の復権を掲げた「特権的肉体論」を提唱したが、これは土方に師事し、同劇団の結成に参加した舞踏家の^{まろあかじ}磨赤兒に触発された。磨はのちに退団し、1972年に舞踏集団「^{だいらくだかん}大駱駝艦」を創設した。

舞踏家の^{あまがつうし お}天児牛大が74歳で死去した。土方や舞踏家の大野一雄に出会

い、大駱駝艦の創設に参加後、1975年「山海塾」を創設。1980年に初の世界ツアーを敢行し、フランスからヨーロッパ各地に招聘され評判が広まった。1982年からパリ市立劇場を創作の拠点に、世界48カ国のべ700都市以上で作品を発表した。文化の差違を踏まえながら人類共通の普遍性を探り、動物の進化の過程で共通する身体動作から踊りを「重力との対話」ととらえた。透徹した美意識に貫かれた舞台空間に、剃髪に全身白塗りの男性舞踏手が脱力した身体で静かに対峙し、エネルギーを秘めて動くスタイルは深淵にして繊細な日本美と称賛された。

ほかにも写真家の細江英公、舞踊家の小原（旧姓=図師）明子、舞踏家・振付家の中嶋夏など舞踏創成世代が多く鬼籍に入る中、今も活躍を続けるアーティストの存在感が増している。

笠井^{あきら}叡のポスト舞踏派『魔笛』は、モーツァルトのオペラをダンス化。フリーメイソンの秘儀参入の道筋を逆行して辿り、場面はフィナーレの合唱曲に始まり、本来の序曲へ遡る。黒いスーツのアンサンブル（森山未来、辻本知



笠井叡／ネオ舞踏派『魔笛』 撮影：bozzo

彦、菅原小春、島地保武、大植真太郎)は、秘密結社の特権階級へ至るのではなく、笠井演じるザラストロの権威から解き放たれて自己を取り戻し、友愛を持つ新しい人間に生まれ変わる。ラストでは歌舞伎の白浪五人男よろしく和傘をさしてツラネの台詞⁽²⁾を述べ、喝采を浴びた。

『畑の中の野うさぎの滑走 一匹のトカゲが焼けた石の上を^{よぎ}過った』は、笠井の妻・久子の同名著作に触発された舞台。野うさぎに扮した女性ダンサー(KAi MiWA、川村美紀子、小倉^{えみ}笑)と、笠井扮するトカゲが踊る。ノイズにリミックスされた楽曲と痙攣のようなパンキッシュな動きで終末観を漂わせ、終盤では女性たちが1970年代に内ゲバを行った極左組織「連合赤軍」やメンバーの永田^{ひろこ}洋子に言及したテキストを割り台詞⁽³⁾で語った。個人の身体が社会や世界、宇宙と同義であるという思想を体現しながら、ウクライナやガザでは自ら身体を守ることさえ難しい現実を呼び覚ました。

大駱駝艦は天賦典式『脳 -BRAIN-』を初演。舞台面には巨大な人型が描かれ、神経細胞が繋がるようなシーンが展開する。舞踏手各自が脳の形をした紙のオブジェを弄び、押し広げると大脳皮質の面積に等しい一枚の新聞紙で、それを掲げて読み始める。やがて震え出し、新聞紙を頭部に被り、赤いヒモで首をくくり、縦一列に連なって行進すると、機関銃の音がしてみな倒れる。大本営発表や権力に従属するメディア報道に騙された日本国民の歴史の記憶が蘇る。世界を創るのも破壊するのも人間の脳の成せる業とした磨のグロテスクなファンタジーは観客に思索を促した。

舞踏はなぜ世界に広まったのか？ 天児牛大は生前、渡仏した最初の1年間でアーティストを支える各国の文化機構制度がなかったらカンパニーは持続できなかったと語っていた。

国内での単発公演に終わるのではなく、レパートリーを地方や海外へツアーできるトランスナショナルな制度の充実が期待される。アーティストにとっては、プラットフォームが変わっても自走できる創作欲と情熱が常に要求されるだろう。



《註》

- 1) 「イスラエルに対する学術・文化ボイコットのためのパレスチナ・キャンペーン (PACBI : The Palestinian Campaign for the Academic and Cultural Boycott of Israel)」は2004年4月、パレスチナの学者や知識人のグループによって発足した。イスラエルに対して国際法に違反するとみられる行為を中止させるための政治的・経済的圧力の形成と増強を目的としたグローバルな運動「ボイコット、投資撤収、制裁 (BDS: Boycott, Divestment, and Sanctions)」を主導している。
- 2) 「ツラネ」とは、歌舞伎の荒事の主役が述べる、^{かけことば}掛詞を連ねた音楽的言い回しの長台詞のこと。
- 3) 「割り台詞」とは、複数の俳優が一つの長い台詞を分けて独白として述べる演出のこと。

つつみ・ひろし

1966年川崎生まれ。文化学院文学部演劇科卒。美術誌「アートビジョン」、エンタメ情報誌「apo」、演劇誌「演劇ぶっく」、戯曲誌「せりふの時代」、パフォーミングアーツマガジン「Bacchus」の編集者を経て、フリー。小劇場から新劇、アンガラ、商業演劇、伝統芸能、ダンス等まで幅広く取材し、手がけた企画特集多数。編著に『空飛ぶ雲の上団五郎一座「アチャラカ再誕生」』、『現代ドイツのパフォーミングアーツ』、『ピーター・ブルックー創作の軌跡一』等。

TELEVISION DRAMAS

[テレビドラマ]

過去から未来、地上波から配信、
変わりゆく時代をどう生きるか

木俣 冬

「ふてほど」VS「はて？」

日本では毎年、「ユーキャン新語・流行語大賞」が発表される。この賞は「1年の間に発生したさまざまな『ことば』のなかで、軽妙に世相を衝いた表現とニュアンスをもって、広く大衆の目・口・耳をにぎわせた新語・流行語を選ぶとともに、その『ことば』に深くかかわった人物・団体を毎年顕彰するもの」（公式サイトより）で、1984年に「新語・流行語大賞」としてはじまり、現在のネーミングになったのは2004年である。40年目の節目に当たる24年は、テレビドラマから発生した言葉「ふてほど」が大賞に選ばれた。「ふてほど」とは『不適切にもほどがある!』（脚本：宮藤官九郎^{くどうかん くろう}、チーフプロデューサー：磯山晶^{あき}、演出：金子文紀^{ふみのり}他、TBS系）の略称である。ほかに、Netflixの配信ドラマ『地面師たち』（原作：新庄 耕^{しんじょうこう}、脚本・監督：大根仁^{おおね ひとし}、プロデューサー：吉田憲一・三宅はるえ）の登場人物（ピエール瀧）のセリフ「もうええでしょう」がトップテンのなかに入り、朝ドラこと連続テレビ小説『虎に翼』（脚本：吉田恵里香、制作統括：尾崎裕和^{おさきひろかず}、演出：柳川善郎^{なぎかわよしろう}他、NHK）の主人公・寅子（伊藤沙莉^{いとうさいる}）の口癖「はて？」がノミネートされた。テレビドラマの視聴率が年々下がり、「テレビ離れ」と言われて久しいとはいえ、テレビドラマの影響力もまだまだ捨てたものではないようだ。

『不適切〜』は1935年（昭和10年）生まれの中学教師・市郎（阿部サダヲ）が1986年（昭和61年）から令和の時代にタイムスリップし、昭和では許容されたスパルタ教育、喫煙、女性蔑視発言等をことごとく不適切なものとして取り締まられながら、徐々に令和に馴染んでいくコメディ。昭和と令和、互いの言い分を聞きながら、うまくバランスをとろうとする物語はともすれば

道徳くさくなるところを、音楽劇仕立てにしてエンタメに昇華したからこそ注目された。

授賞式では「ふてほど」という言葉を作り手側からは発したことはなかったと明かされているように、劇中では使用されない。視聴者が自主的に愛称のようにそう呼んでいたことで、「ふてほど」が「新語」となる可能性を秘めていることによる受賞であろうと推察する。昨今、何かと言動が「不適切」として制約を受けることが増えたことを窮屈に感じている人は少なくない。それをあえて「不適切にもほどがある!」（ふてほど）と口にすることは視聴者のガス抜きにもなったのであろう。

「はて?」も「ふてほど」と同じく、世の風潮に流されたくない心情の代弁である。主人公のモデルは、日本ではじめての女性弁護士の一ひとりとなり、裁判官として原爆裁判にも関わった三淵嘉子。舞台は大正から昭和にかけてだが、ドラマの主人公は令和的な感覚をもち、例えば、当時の女性は結婚したら家庭に入るものであり、夫の姓に変えるものであるという考え方に「はて?」と疑問を唱える。主人公をあえて令和の価値観をもった人物に造形することで、女性問題のみならず、社会問題に興味のある層や現代の若者たちにも支持された。ドラマのなかで批判される男性社会を牽引してきたシニア男性視聴者までもがこのドラマを概ね支持していたのは、原爆裁判や尊属殺人事件など実際にあった難事も取り込んだことでリアリティを担保したからである。これらの取材は、司法に関する著書ももつNHKの解説委員・清永聡が行った。

歴史をどう伝えるか

原爆裁判を扱った『虎に翼』の放送終了後の2024年10月、ノーベル平和賞を日本被団協が受賞。偶然とはいえ印象深いリンクである。戦後80年を迎える2025年を前に、歴史を振り返るドラマが作られている。過去、日本がどうだったか、そしていま、どう変わってきたのか検証し、このままでいいのか、いけないのか問題提起をするうえで、『不適切〜』で用いられたタイムスリップ

は格好の題材である。『不適切〜』の脚本家・宮藤官九郎は2024年、もう一作、タイムスリップものを手掛けた。『終りに見た街』（原作：山田太一、脚本：宮藤官九郎、プロデューサー：中込卓也^{なかごめたくや}他、演出：片山修、テレビ朝日系）で、山田太一が1982年に発表したドラマのリメイクである（2005年にも再度ドラマ化された）。主人公（大泉洋）が令和から妻子共々戦時中にタイムスリップし、主人公が戦争による被害を食い止めようと奔走するのに対して、令和世代の子どもたちは次第に軍国主義の価値観に染まっていく。ラストシーンも含め、展開がブラックな『終り〜』と、過去と未来の相互理解を描こうとした『不適切〜』2作は、まるで補完し合っているようにも見えた。

日曜劇場『海に眠るダイヤモンド』（脚本：野木亜紀子、チーフプロデューサー：新井順子、演出：塚原あゆ子他、TBS系）は戦後の高度成長期の1955年、長崎・端島（ユネスコ世界文化遺産、通称は軍艦島）で生活する人々の話と2018年の東京で生きる人々の話が並行する。1955年時には戦争の傷跡をまだ引きずっていて、長崎の原爆で被爆した者たちもいることも描かれた。

2018年、売れないホストとして荒んだ毎日^{すさ}を過ごす玲央（神木隆之介）は老婦人いづみ（宮本信子）と知り合う。玲央はいづみの故郷・端島の幼馴染・鉄平（神木の一人二役）に瓜二つで、玲央は鉄平の思い出話を聞くうちに、端島の人々に共感を覚えていく。そして、戦後に生きた人々の影響を受けて自分の生き方を見直していく。

過去と現在とは地続きである。100年どころか1000年前だってつながっている。平安時代を舞台にした大河ドラマ『光る君へ』（脚本：大石静、制作統括：内田ゆき、演出：中島由貴他、NHK）は、苦戦を強いられるのではないかという当初の予想を覆し支持された（大河ドラマは戦国時代を題材にしたものが圧倒的に人気であった）。「月」という自然と「恋愛」という感情によって過去と現代を接続することに成功したのだ。折りしも、約1000年前（1018年）、時の権力者・藤原道長（柄本佑）が有名な『望月の歌』を詠んだときに
出た月と同じ条件の月が2024年の放送時に出るという現象があり、視聴者

は昔とチューニングすることができた。

主人公・まひろ（吉高由里子^{よしとか ゆりこ}）は『源氏物語』の作者・紫式部で、実はほとんど記録に残されていないため、彼女の半生を大石静が自由に想像して描き出した。とりわけ大胆だったのは、『源氏物語』が密通の物語でもあることから、まひろと道長が密通して娘・賢子を成すという発想である。通説では紫式部の夫・藤原宣孝（佐々木蔵之介）との子どもであるところを、実は道長の子で、それも夫が公認する。月が満ちてもすぐに欠けていくように、人生、何ひとつとして、幸福がそのままの形で保存されることはなく、すぐに形を変えてゆく。月の満ち欠けと人生の虚しさを通奏低音とした物語を書き上げた大石静は2024年菊池寛賞を受賞した。

生きづらい現代をどう生きていくか

夫とは違う相手の子どもを生み育てることを、カッコウを代表とする鳥類の生態（自らの卵を他の巣に産みつけ、その巣の持ち主に卵を孵させ子育てをさせる）になぞらえて「托卵」という。『光る君へ』ではまさに夫が他人の子を育てていた。2024年には、この「托卵」という行為を描いたドラマが目立った。『燕は戻ってこない』（原作：桐野夏生^{きりの なつお}、脚本：長田育恵^{おさだ いくえ}、制作統括：清水拓哉^{しみず たくや}・磯智明^{いそ ともあき}、演出：田中健二他、NHK）と『わたしの宝物』（脚本：市川貴幸、プロデュース：三竿玲子^{みつはしとしゆき}、演出：三橋利行他、フジテレビ系）である。『燕〜』は吉川英治文学賞・毎日芸術賞をW受賞した桐野夏生の小説が原作。貧困にあえぐ主人公・理記（石橋静河^{いしづか}）は生活費を稼ぐため「代理出産」を引き受けるが、高額の謝礼を受け取ったにもかかわらずクライアントとは違う男性の子を宿す。貧困のため代理母を選択せざるを得ない状況と貞操観念や常識にやや欠けて状況に流されていく若者の姿を怜悯な視線で描き、東京ドラマアウォード2024で連続ドラマ部門優秀賞を受賞した。

『わたしの宝物』では、夫（田中圭）のハラスメントに苦しむ主人公・美羽（松本若菜）が昔の恋人・（深澤辰哉）と再会し妊娠し、夫の子として生み育てる。なぜいま、「托卵」なのか。子どもを宿すことができるのが女性だけであ

り、家を、人類を、継承していくためにも子どもを生むことを期待されているわけだが、現在、少子化に歯止めがかからない。出産には心身的にも経済的にも負担が大きいからだ。そこであえて「托卵」という行為を描くことで、出産や育児の意味を改めて問い直しているようにも感じられる。

女性の生きづらさの一方で、増加する独身中年男性も生きづらさを抱えている。ギャラクシー賞の2024年5月度月間賞を受賞した、夜ドラ『[VRおじさんの初恋](#)』（原作：暴力とも子^{ぼうりょく}、脚本：森野マッシュ、制作統括：桑野智宏、演出：吉田照幸他、NHK）は孤独な中年男性（野間口徹^{のまぐちとおる}）がVRの世界で女子高生（倉沢杏菜^{くらさわあんな}）に扮し美少女のアバター（井桁弘恵）に恋をする。漫画原作もので、増加する単身者、性の多様性、仮想現実という社会的な課題を、苦みを伴ったエモーショナルな物語に描き出した秀作であった。ほかに、殺し屋の若者のバディもの『[ベイビーわるきゅーれ エヴリディ!](#)』（脚本・監督：阪元裕吾^{さかもとゆうご}、プロデューサー：加瀬未奈他、テレビ東京）は、殺し屋というハードな職業と、それに従事する若者たちの日常生活のゆるさのギャップをユーモラスに描く。彼女たち（高石あかり、伊澤彩織）の姿には、極論ではあるが、闇バイトなどの犯罪に流れざるを得ない現代社会の若者たちに思いをいたす。

配信の時代

テレビ離れと先述したが、その分、配信ドラマが活況である。「もうええでしょう」が流行語になった『地面師たち』は、土地の所有者になりすまして売却をもちかけ、多額の代金をだまし取る不動産をめぐる詐欺を行う地面師を主人公にしたクライムエンターテインメント。2017年に実際に起きた積水ハウス地面師詐欺事件をモデルとしていることで視聴者の関心も高く、次へ次へと続きが見たくなる刺激の強いドラマである。

この『地面師たち』をはじめとして、Netflixは2024年、女子プロレスの実録もの『[極悪女王](#)』や、心臓移植にまつわるラブ・ストーリー『[さよならのつづき](#)』など次々秀作を発表した。潤沢な予算、制約が地上波と比べ少ないこと、

海外にも視聴者を広げられることなどの好条件のため、活動の場を地上波から配信に移すクリエイターも少なくない。エミー賞やグラミー賞を獲得した『[将軍 SHOGUN](#)』は日本人・真田広之が主演でありプロデューサーも兼ねているがアメリカ制作である。これをなぜ日本で作ることができなかったか惜しまれるが、『将軍』をきっかけに日本でも時代劇回帰が起こるかもしれない。

いずれにしても、地上波と配信とで作品数が増加しており、昔のように誰もが一斉に見るような作品は減り、よりそれぞれの好みで見る作品が細分化され、国民の流行語になるようなケースは減っていきそうではある。海外ドラマの影響で、複数脚本家体制で作るドラマも増えた。闇バイトに巻き込まれる夫婦を描き、ギャラクシー賞の2024年11月度月間賞を受賞した『[3000万](#)』

(脚本: 弥重早希子・名嘉友美・山口智之・松井周、プロデューサー: 上田明子・中山英臣・大久保篤、演出: 保坂慶太他、NHK) は2年もかけて脚本家チームを作り脚本を開発しただけあって完成度が高かった。これもまた海外配信も意識して作ったと聞く。これからは世界発信するに値するドラマ作りが求められている。

きまた・ふゆ

ドラマ、映画、演劇などに関する取材、評論、ノベライズなどを手がける。著書『ネットと朝ドラ』『みんなの朝ドラ』『ケイゾク、SPEC、カイドク』『挑戦者たち トップアクターズ・ルポルタージュ』、ノベライズ『連続テレビ小説 なつぞら』『大河ドラマ どうする家康』、構成した本に『蜷川幸雄の稽古場から』『蜷川幸雄 身体的物語論』などがある。[朝ドラを毎日レビュー](#)中(25年3月に10年になる)。日本ペンクラブ会員。

日本の舞台芸術の海外公演調査

国際演劇協会日本センターは、独立行政法人日本芸術文化振興会委託事業「令和6年度文化芸術活動の動向把握に向けた基礎資料収集事業」の一環として、日本の舞台芸術の海外公演についての調査を行いました。

● [日本の舞台芸術の海外公演（2024年）調査結果（PDF形式）](#)

1) 調査対象期間

2024年1月1日～12月31日

2) 調査対象分野

能・狂言、歌舞伎、文楽、ミュージカル、現代演劇のほか、上記分野を横断する公演を対象とする（人形劇、大道芸、及び日本舞踊、バレエ、コンテンポラリーダンス、舞踏などの舞踊分野は除く）。

3) 調査手法

- ・[海外公演情報入力フォーム](#)を作成、当センターのウェブサイトやSNS等で情報提供依頼。
- ・文化庁、日本芸術文化振興会（芸術文化振興基金）、国際交流基金、東京都など海外公演助成機関の情報収集。
- ・過去に海外公演実績のあるカンパニーを中心とする情報収集。
- ・海外主要フェスティバルの公演情報収集。
- ・その他、インターネット検索による情報収集。

4) 助成情報参照サイト一覧

[日本芸術文化振興会 文化芸術振興費補助金による助成対象活動の決定（令和5\[2023\]年度）](#)

[日本芸術文化振興会 文化芸術振興費補助金による助成対象活動の決定（令和6\[2024\]年度）](#)

[日本芸術文化振興会 文化芸術活動基盤強化基金事業（クリエイター・アーティスト等育成事業）](#)

[国際交流基金 海外派遣助成事業（第1回募集分）採択案件（2023年度）](#)

[国際交流基金 海外派遣助成事業（第1回募集分）採択案件（2024年度）](#)

[国際交流基金 海外派遣助成事業（第2回募集分）採択案件（2023年度）](#)

[国際交流基金 海外派遣助成事業（第2回募集分）採択案件（2024年度）](#)

[アーツカウンシル東京 東京芸術文化創造発信助成（令和5〔2023〕年度 第1期）](#)

[アーツカウンシル東京 東京芸術文化創造発信助成（令和5〔2023〕年度 第2期）](#)

[アーツカウンシル東京 東京芸術文化創造発信助成（2024年度 第1期）](#)

[アーツカウンシル東京 東京芸術文化創造発信助成（2024年度 第2期）](#)

[関西・大阪21世紀協会 日本万国博覧会記念基金助成事業一覧（2023年度）](#)

[関西・大阪21世紀協会 日本万国博覧会記念基金助成事業一覧（2024年度）](#)

[セゾン文化財団 助成事業 決定のご報告（2023年度）](#)

[セゾン文化財団 助成事業 決定のご報告（2024年度）](#)

[EU・ジャパンフェスト日本委員会 主要支援プロジェクト\(2024年1月～2025年3月\)](#)

[日韓文化交流基金 人物交流助成事業（2024年度）](#)

[全国税理士共栄会文化財団 助成実績（第33期・2023年度）](#)

5)『舞台芸術交流年鑑』について

本年度の事業の実施は、特定非営利活動法人[国際舞台芸術交流センター（PARC — Japan Center, Pacific Basin Arts Communication）](#)が編集・発行していた『[舞台芸術交流年鑑（Performing Arts Exchange Yearbook）](#)』のノウハウを継承するものです。

文化庁の助成及び委託事業として1990年度から2015年度に計22冊が刊行された『舞台芸術交流年鑑』は、累計1,200以上の舞台芸術団体・個人の協力のもと、舞台芸術の国際交流公演に関する基礎資料をまとめ、大学および公共の図書館などに配布されました。

『舞台芸術交流年鑑』については、[国際舞台芸術交流センターに問い合わせ](#)の上、利用が可能です。

JAPANESE PERFORMING ARTS ABROAD



タニノクロウ作・演出『Maître Obscur』（フランス国立演劇センター ジュヌヴィリエ劇場） 撮影：Jean-Louis Fernandez

[調査・分析]

2024年の海外公演調査から 見えてきたこと

吉本 光宏

新型コロナの影響で、2020年初頭から2年余り、国際的な文化交流は、一部のものを除いてほとんど停滞していたと言っても過言ではないだろう。そんな中、国際演劇協会日本センターが行った2024年の日本の舞台芸術の海外公演に関する調査は、新型コロナ後の国際文化交流の回復状況、日本の

舞台芸術における今後のビジネスや国際展開の動向を占う上でも、貴重なものである。

調査は、日本芸術文化振興会や国際交流基金、東京都などの海外公演助成、過去に海外公演実績のあるカンパニーや海外主要フェスティバルに関する情報収集に基づいて行われたもので、100%とは言えないまでも、演劇や古典芸能、ミュージカルなどの海外公演に関して、情報収集の可能な範囲で網羅的なものとなっている。

調査で把握できたのは、単独の海外公演が64件、共同製作による海外公演が20件で、ステージ数の調査は行われていないが、公演日から計算した延べ公演日数は約600日である。かなり乱暴な推計になるが、各日1ステージ、観客数が800人から1,200人とする、約50万から70万人が海外で日本の演劇をはじめとした舞台公演を鑑賞した計算になる⁽¹⁾。

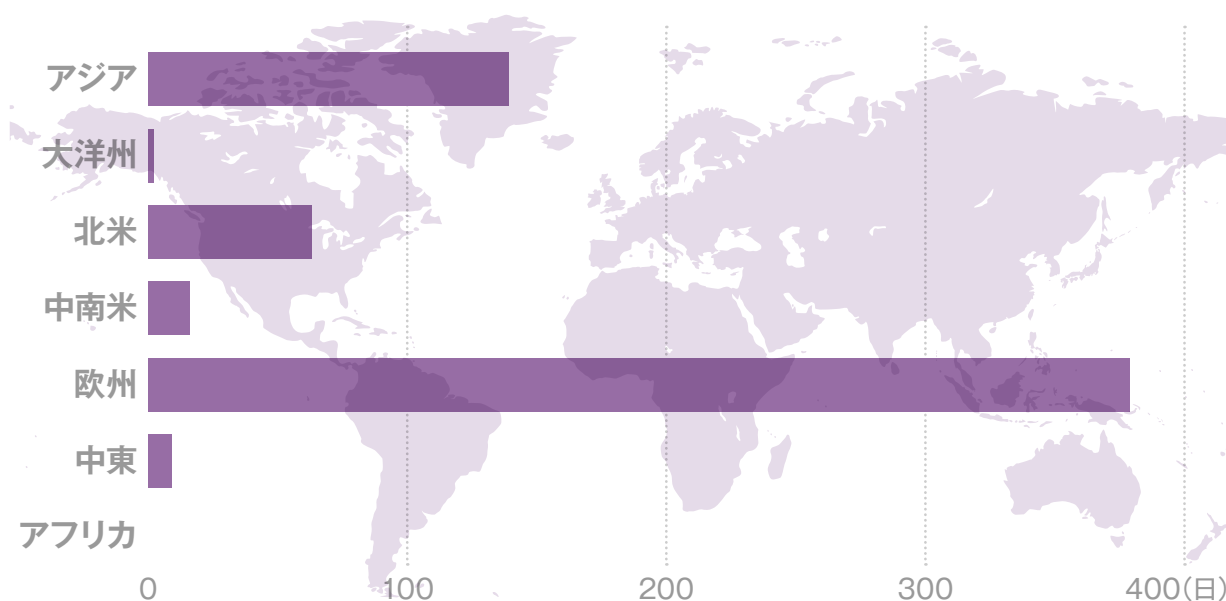
地域別の公演状況を集計すると下表のとおりとなり、公演件数では欧州とアジアが多く、公演日数では北米も60日を上回っている。

地域別集計結果

地域	単独公演		共同製作		計	
	件数	日数	件数	日数	件数	日数
アジア	20	54	8	84	28	138
大洋州	1	2	0	0	1	2
北米	8	56	1	6	9	62
中南米	0	0	1	16	1	16
欧州	30	120	9	246	39	366
中東	2	4	1	4	3	8
アフリカ	0	0	0	0	0	0
2地域※	3	16	0	0	3	16
計	64	252	20	356	84	608

※2地域＝欧州とアジアなど、ふたつの地域にわたるツアーのこと。

地域別公演総日数グラフ



※「2地域」の16日は各地域に振り分け。

欧州の公演日数が件数に比して大幅に多くなっているのは、約4ヶ月間ロンドンのコロシウム劇場で上演された東宝の『千と千尋の神隠し [Spirited Away](#)』と、1ヶ月半の間、同じくロンドンのハロルド・ピンター劇場で上演されたミュージカル『四月は君の嘘 [Your Lie in April](#)』によるものである。後者はソウルの芸術の殿堂CJトウォル劇場でも約2ヶ月間の公演が行われており、アジアでも公演日数が公演件数に比べて多いのはそのためである。

この二つは、今後の日本の舞台芸術界にとって国際的なビジネスチャンス拡大を示唆している。

日本語上演作品の国際展開

まず『千と千尋の神隠し [Spirited Away](#)』は、英国の演出家ジョン・ケアードの翻案・演出で宮崎駿監督のアニメ映画を東宝が舞台化したものである。おそらく日本発の舞台作品がこれだけの規模、しかも日本語上演（字幕付き）で海外への「引っ越し公演」を実現した例は過去にはなかったのではないか。しかも、今年7月には上海での上演も予定されている。

東宝『千と千尋の神隠し Spirited Away』（コロシウム劇場） 撮影：Johan Persson



成功の背景には、アカデミー賞を受賞した原作のアニメ映画の国際的な知名度が高かったことに加え、Netflixなどの動画配信サービスで、日本のアニメ作品に馴染みのある観客が増大していたことが考えられる。さらに、新型コロナ禍で自宅で動画配信サービスを楽しむ機会が増え、それらの中には、字幕付きのものが少なくなかったであろうことも、字幕付きの日本語上演がロンドンの目の肥えた観客に受け入れられた要因のひとつではないだろうか。

実際『千と千尋の神隠し Spirited Away』は、この原稿の執筆中にイギリスの老舗の演劇賞「WhatsOnStage Awards」の[「最優秀新作演劇賞 \(Award for Best New Play\)」](#)を受賞したことが発表された。

言葉、台詞が極めて重要な要素である演劇やミュージカルは、音楽やダンスと比べて海外公演のハードルが高いが、日本語上演が受け入れられたことは、海外公演のみならず、増大する外国人観光客を国内の演劇公演に誘致できる可能性も示している。

ライセンス契約によるミュージカルの国際化

一方『四月は君の嘘』は、2011年に講談社から出版された新川直司^{あらかなお し}のマンガを原作とするミュージカルである。この作品は日本でテレビアニメ化や実写の映画化が行われた後、ブロードウェイの作曲家フランク・ワイルドホーンの音楽で、東宝とフジテレビの製作でミュージカル化された。当初は2020年の上演予定だったが、新型コロナで全公演が中止になり、2022年に日生劇場で初演となった。

その作品が、ロンドン、ソウルで上演された形だが、注目できるのは、ともに現地キャストによるライセンス公演だという点である。日本のオリジナルミュージカルの英語版が、東宝の直接ライセンスによってロンドンのウエストエンドで上演されたことは、日本発のミュージカルの国際展開という点で大きな一歩といえる。

この作品は、2025年夏に昭和女子大学人見記念講堂での再演が決まっており、海外作品のライセンス公演が主流だった日本のミュージカルシーンに新風をもたらす可能性を感じさせる。



ハロルド・ピンター劇場『四月は君の嘘 Your Lie in April』 撮影：Craig Sugden

現代演劇の国際的な展開

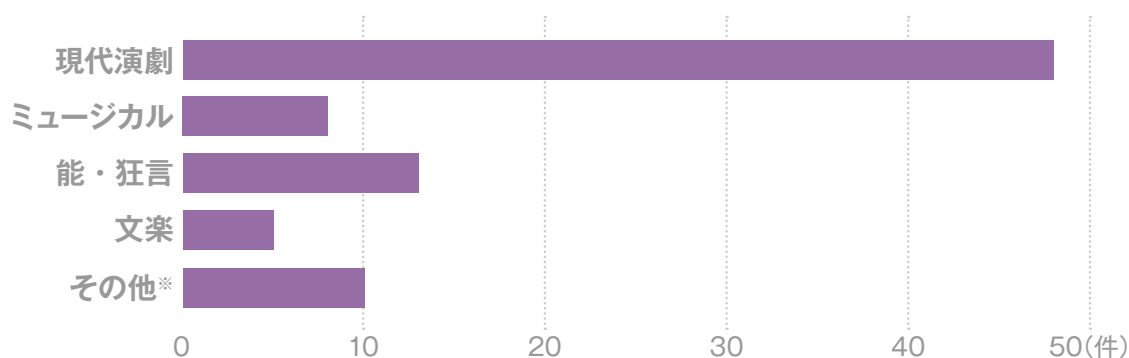
次に、ジャンル別の集計結果を見ると、現代演劇の件数が多く、能・狂言や文楽の古典芸能の海外公演も一定数を占めている。

ジャンル別集計結果(件数)

ジャンル	単独公演	共同製作	計
現代演劇	35	13	48
ミュージカル	5	3	8
能・狂言	12	1	13
文楽	8	1	5
その他※	2	2	10
計	64	20	84

※その他=二つ以上のジャンルを横断する形式の公演。

ジャンル別総公演件数グラフ



現代演劇の分野では、チェルフィッチュ（主宰：岡田利規）、地点（代表：三浦基）、庭劇団ペニノ（主宰：タニノクロウ）などが、複数回の海外公演を実施している。これら3劇団は1997年、2000年の設立で、まさしく日本の現代演劇を代表する劇団が、海外から注目されていることがわかる。

特に庭劇団ペニノを主宰するタニノクロウは、海外の劇場等との共同製作で2本の作品を発表している。台湾の國家戲劇院で王嘉明と共同で作・演出を行った『誠實浴池（誠実よくじょう）』、フランス国立演劇センタージュヌヴィリエ劇場で、2021年に同劇場のアソシエイトアーティストに就任して初

めて製作した『[Maître Obscur](#)』である。ジュヌヴィリエ劇場は、平田オリザや岡田利規らの作品を招へいするなど、日仏の現代演劇交流の拠点的な役割を果たしてきた劇場である。

『Maître Obscur』は、そのジュヌヴィリエ劇場と[パリ・フェスティバルドートンヌ](#)、[ボンリユー国立アヌシー演劇祭](#)、[ジュネーブ演劇祭](#)との共同製作で、フランスのオルレアン、アヌシー、そしてスイスのジュネーブでも公演が行われた⁽²⁾。劇団の招聘公演ではなく、日本の劇作家・演出家が海外の劇場にアーティストとして招かれ、周辺の劇場や演劇祭と共同で新しい作品づくりに取り組むことは、日本の現代演劇の国際的な展開として今後も期待できる動きだろう。

日本演劇の国際展開への期待

また、[ジーガレージ・シェイクスピア道カンパニー](#)や[発起塾](#)、[劇団Little★Star](#)、^{たちもと か ざん}[立本夏山ひとり芝居](#)、[劇団1980+ウジェーヌ・イヨネスコ劇団](#)など、小規模カンパニーの中にはクラウドファンディングでの資金調達によって海外公演を実現しているところもある。文化芸術関係のクラウドファンディングが広がったのは、新型コロナがきっかけだったことを考えると、このことも今回の調査結果から見えてきた新しい傾向のひとつといえる。

日本の文化芸術の国際展開に関しては、文化庁が令和5年度の補正予算で、日本芸術文化振興



劇団1980×モルドバ国立劇場ウジェーヌ・イヨネスコ劇団『検察官』 写真提供：Teatrul Național Eugène Ionesco

会に[文化芸術活動基盤強化基金](#)を設立し、クリエイター等育成・文化施設高付加価値化支援事業を実施するようになった。そのうち「[クリエイター等育成プロジェクト支援（補助型）](#)」は、舞台芸術、メディア芸術、現代アート及び分野横断的新領域を対象とし、世界的な活躍が見込まれる若手クリエイター・アーティスト等を起用した作品展示や公演等の、企画・交渉・制作及び国内外での発表・海外展開までの一体的なプロジェクトに対して助成金を交付する、というものである⁽³⁾。令和6年度は、演劇分野では5団体が採択され、8,000万円から1億7,000万円という大型の補助金が付与された。

こうした国の後押しも得ながら、舞台芸術ばかりか日本の文化芸術の国際展開がますます進展することを期待したい。その実態や成果、課題を把握し、今後の方向性や戦略を検討するためにも、今回、国際演劇協会日本センターが行ったような実態調査は極めて重要であることは間違いない⁽⁴⁾。

《註》

- (1) 劇場の座席数や動員数は公演ごとに大きく異なるため、あくまでも参考値としての推計と考えていただきたい。ちなみにロンドンで4ヶ月の公演を行った東宝の『千と千尋の神隠し Spirited Away』の場合、コロシウム劇場の座席数は2,359席、毎週月曜は休演、土曜は昼夜2ステージ。仮に、観客動員数を90%と仮定すると（ほぼ完売との新聞報道あり）、この公演だけで約140ステージ、約30万人の動員となる。
- (2) [庭劇団ペニノのHP](#)掲載情報による。
- (3) [文化庁HP](#)参照。他に「クリエイター等育成プログラム（委託型）」もある。
- (4) 筆者がニッセイ基礎研究所に在籍中に文化庁の委託で実施した「国際文化交流の派遣・受入状況に関する調査研究（2001年度）」では、国際文化交流の実態を量的に把握するため、舞台芸術（演劇、音楽、舞踊）、美術、映画、放送番組、書籍、CD・レコード、TVゲームを対象に1990年から2000年の派遣（国内団体の海外公演など）、受入（海外団体の国内公演など）、共同製作（舞台芸術の国際共同製作）等の状況について、件数や助成の有無など、年度別、地域別の分析を行った。筆者の知る範囲内では、国際文化交流に関する同様の網羅的な調査はそれ以降行われていないと思われる。

よしもと・みつひろ

1983年早稲田大学大学院（都市計画）修了後、黒川玲建築設計事務所、社会工学研究所、ニッセイ基礎研究所を経て、2023年6月に[文化コモンズ研究所](#)を設立するとともに、長野県文化振興事業団理事長に就任。文化政策分野の幅広い調査研究に取り組むほか、文化施設開発やアート計画のコンサルタントとして活躍。文化審議会委員、東京芸術文化評議会評議員、（公社）企業メセナ協議会理事などを歴任。

AFTERWORD

編集後記

2025年1月20日に二期目がスタートしたアメリカのトランプ政権は、従来の内政・外交を180度転換する大統領令を次々に発令し、世界中の人々に不安と動揺を与えている。

なかでも戦争の終結をいそぐあまり、侵略側に同調し、被害者の主権を軽んじる振舞いが目立つ。ウクライナ侵攻開始3年の節目に合わせて開催された2025年2月24日の国連総会ではロシア寄りの米国案を提出し、ウクライナの主権や領土保全を支持するウクライナ・EU案の撤回を求めた。同日開かれた国連安保理でもロシア寄りの決議案を提出。同決議案は米口中の賛成多数で採択され、英仏は棄権した。トランプ政権はウクライナに対する支援を自由、民主主義、人権などの価値観を擁護する目的で行なっていないことを見せつけている。経済面でも保護主義に転換した米政権の態度は、日本を含む各国に追随するか否かの決断を迫るとともに、混乱を生じさせる原因にもなる。当年鑑では[前々号（2023年3月公刊）](#)にウクライナの3名の劇場監督のインタビューを掲載したが、戦時下の困難な状況のなかで自由、民主主義、人権を求めて苦闘する演劇人の文化活動の意義をあらためて強調したい。

昨年（2024年）12月、国際演劇協会（ITI）日本センターはウクライナの劇作家アンドリー・ボンダレンコ作[『亡霊の地』のリーディング公演](#)を行った（2024年12月6日～8日、演出：林英樹、会場：中野スタジオあくとれ）。毎年開催しているシリーズ「紛争地域から生まれた演劇」の一環で、シリーズ16である。精神科医のもとを訪れた兵士の戦場体験や、ロシア占領地域でス

パイとして逮捕されたウクライナ女性がうけた拷問体験の表現を通して、戦乱の地ウクライナで人々が強いられている深刻な状況が同じ人間の体験として伝わる秀作だった。平和の希求は国境を越えて胸に迫る。

トランプ氏はガザを中東のリビエラにするとも発言した。大統領の発言と政権の実際の動きとは区別して考えたいところだが、現政権は大統領に忠誠を誓う閣僚で構成されているため不安がつきまとう。トランプ氏の発言には200万人に近いガザ地区在住の人々の人権や対立の歴史的文脈が考慮されていない。ガザ地区とヨルダン川西岸地区のイスラエルによる併合へ進もうというのだろうか。それは入植植民地主義の完成であり、強いものが勝つ帝国主義時代への逆行にほかならない。

当年鑑は[前号（2024年3月公刊）](#)でイスラエルの体制批判派に属する劇作家モティ・レルネル作『[イサク殺し](#)』のリーディング公演（演出：小林七緒、2023年10月13日～15日）について翻訳者の村井華代氏に執筆をお願いした。村井氏は戯曲を読み解きながら、右派勢力が台頭し、アラブの人々の殲滅^{せんめつ}さえも当然視する雰囲気^{せん}が醸成されたイスラエル国内のグロテスクな現実を示し、レルネルの言葉を引きながら、こうした現実を正すためにも演劇がなければならないと結んだ。

本号ではイスラエルの演劇研究家シモン・レヴィ氏がネタニヤフ政権とは一線を画すイスラエル演劇人の活動に光を当て、古典作品の演出やドキュメ



イスラエル ▶ P.054



パレスチナ ▶ P.067

ンタリー演劇の舞台例を挙げている。その中には、一昨年2月に東京で行われた『[占領の囚人たち](#)』の日本公演（主催：名取事務所）のために来日した劇作家エイナット・ヴァイツマンの名前もみえるのは心強い。最後にレヴィ氏は2023年10月7日のハマス襲撃後に書かれた劇作家マヤ・アラド・ヤスールの新作戯曲『虐殺のあと17ステップでヒューマニストであり続ける方法』に触れ、この作品で最も多く繰り返される台詞「壁の向こうにもあなたのような母親がいる」を紹介し、分離壁が隔てるガザ地区とヨルダン川西岸地区に住むパレスチナの人々も同じ人間であることをイスラエルの人々に訴える戯曲であることを強調している。イスラエル国内にもパレスチナを想う表現活動が存在することを私たちに知らせる貴重な寄稿である。

さらに本号では、ヨルダン川西岸地区のラマッラーに拠点を置くアシュタール劇場の芸術監督イマーン・アノン氏と、ジェニン難民キャンプで活動が続けてきたフリーダム・シアターの元芸術監督アフメド・トゥバーシ氏を迎えてのオンライン・インタビューを掲載した（協力・聞き手：渡辺真帆）。アシュタール劇場がホームページ上で公開した『[ガザ・モノローグ2023](#)』は、一昨年（2023年）11月29日の国連が定めるパレスチナ人民連帯国際デー（International Day of Solidarity with the Palestinian People）に世界各地の劇場で上演された。日本では劇場での上演はなかったが、国内各地で行われた平和デモでテキストが朗読され、昨年（2024年）2月には東京都板橋区の小劇場[サブテレニアン](#)と都内の立教大学で[リーディング公演](#)が行

われた。現在アシュタール劇場はガザ・モノローグの最新版『[ガザ・モノローグ2024](#)』を公開しており、日本ではサブテレニアンがこの最新版[ガザ・モノローグのリーディング公演](#)も行い、パレスチナへの連帯を演劇人として表明している（演出：赤井康弘、2025年2月22日）。

このインタビューを通して私たちはパレスチナの声を聞くことができる。アノン氏によれば、イスラエルの占領政策はつねに文化をターゲットとしてきたという。無数の歴史的モニュメントや学校、文化施設を破壊するイスラエルの攻撃は、文化を根絶やしにすることでパレスチナの人々のアイデンティティを奪うのである。アシュタール劇場が行うさまざまな活動は、こうしたイスラエルの占領政策に対抗してパレスチナのアイデンティティを守る意義がある。同劇場は現在『ガザ・モノローグ』を世界に向けて発信するとともに、新しい芸術拠点としてパフォーミングアーツ・ヴィレッジの建設を進めている。

トゥバーシ氏のインタビューは彼自身出演する一人芝居『そして僕はここにいる』が上演されているブリュッセルからのものである。欧州での亡命生活を経て2014年にジェニン難民キャンプに戻った彼は、文化芸術の力を信じてフリーダム・シアターに参加した。同劇場の若者向けプログラムを通して、戦闘状態の中で育った子どもたちが「自分自身のことを話したり、自分の気持ちを表現できるようになる」という彼の発言は心に残る。フリーダム・シアターは創設者が暗殺されたばかりか、2023年12月に建物がイスラエル軍によって襲撃



韓国 ▶ P.029



アメリカ ストレート・プレイ ▶ P.101

され、スタッフが逮捕されて活動停止に追い込まれたという。そのため彼は現在、[アーティスト・オン・ザ・フロントライン](#)という、社会的・政治的変革の最前線で活動するアーティストたちを支えるプラットフォームとともに活動している。パレスチナ演劇人の活動には日本からも関心を持ち続けたい。

海外の動向を集めた「世界の舞台芸術を知る2023/24」には、世界各国の演劇の実情を伝える記事が集まった。非常戒厳に揺れた韓国をはじめ、アフリカ系演劇人の活躍からAIやパレスチナ／イスラエル問題も提起されるアメリカのストレートプレイの活況。人種差別問題を含む米社会の矛盾を正面から描く多彩な新作ミュージカルが心躍らせるブロードウェイ。社会性のあるテーマが数多く取り上げられるイギリス演劇。フランスでは国民連合が伸長し不安定な少数与党政権下で極右への抵抗を訴えるアヴィニョン演劇祭が印象的である。10.7のハマス襲撃に応答するロネンと今は亡きポレッシュ、そして日本でも注目のホルツィンガーの舞台が光るドイツ。王国時代から共産主義時代を経て芸術的模索を続けるブルガリア。ヨン・フォッセを生んだイブセンゆかりのノルウェーの演劇シーン。著名な演出家たちが国を去った後のロシアの状況。コロナ禍を脱し、消費者至上主義が進む一方、若い世代の社会性のある表現に注目が集まる中国。10年にわたる滞在経験を踏まえての宗重博之氏のベトナム舞台芸術概観。こうした読み応えのある寄稿が目白押しである。

日本国内の現状を振り返る「日本の舞台芸術を知る2024」には、昨年同様に「能・狂言」「歌舞伎」「文楽」「ミュージカル」「現代演劇」「児童青少年演劇」「日本舞踊」「バレエ」「コンテンポラリーダンス・舞踊」「テレビドラマ」というジャンルごとの回顧を寄稿していただいた。国立劇場の建て替えに伴う休館が長びくなか、公演のたびに劇場を変えざるをえない文楽を支える技芸員・スタッフ、そしてコアな観客層に不安定な現状の終わりは見えない。

本号から日本の劇団・カンパニーの「海外公演調査」の掲載が始まる。吉本光宏氏による詳細な分析は、国内の劇団・カンパニーが数多くの海外公演を行っている現状を明らかにする貴重な報告である。映像やデータとは異なり、簡単に海外に持ち出すことのできない演劇やミュージカルが数多くの海外公演を行っていることは、残念ながらあまり知られていない。舞台芸術の国際展開を通じて、地域や国々の隔たりを越える文化の出会いが生まれ、不確かな未来を乗り越える演劇の力が多くの人々に共有されることを祈るばかりである。

2025年2月27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・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。

公益社団法人 国際演劇協会日本センター 役員

(2025年3月10日現在)

会長・代表理事

永井 多恵子

副会長・代表理事

安孫子 正

吉岩 正晴

常務理事・業務執行理事

曾田 修司

理事

伊藤 洋

大笹 吉雄

岡崎 哲也

糟谷 治男

河合 祥一郎

坂手 洋二

真藤 美一

中山 夏織

名取 敏行

野村 萬斎

林 英樹

坂東 玉三郎

菱沼 彬晁

松田 和彦

三輪 えり花

若泉 久朗

監事

岸 正人

和崎 信哉

顧問

大谷 信義

迫本 淳一

田之倉 稔

野村 萬

長谷川真理子

ITI Centres

世界の国際演劇協会センター

(2025年3月10日現在)

南北アメリカ

アメリカ合衆国
キューバ
コロンビア
チリ
ブラジル
ベネズエラ
メキシコ

アフリカ

アルジェリア
ウガンダ
エジプト
ガーナ
カメルーン
コートジボワール
コンゴ共和国 (ブラザビル)
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
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

アゼルバイジャン	クロアチア	ハンガリー
アルメニア	ジョージア	フィンランド
イギリス	スイス	ベルギー (フランドル)
イタリア	スウェーデン	ベルギー (ワロン)
エストニア	スペイン	モナコ
オーストリア	スロバキア	ラトビア
オランダ	スロベニア	ルーマニア
北マケドニア	チェコ	ルクセンブルク
キプロス	ドイツ	ロシア

中東

アラブ首長国連邦 (フジャイラ)
イエメン
イスラエル
イラク
イラン
オマーン
クウェート
シリア
バーレーン
パレスチナ
ヨルダン

アジア・オセアニア

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

284

世界のITIセンターのリストは、本部のウェブサイトですべて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

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)



—— チケットのご購入は ——

- ネットでの購入は〔東宝ナビザーブ〕まずはご登録を！ 24時間ご予約いただけます。



東宝演劇ホームページからアクセス

※チケットは、お近くのセブン-イレブンでお引取りいただけます。

<http://www.toho.co.jp/stage/>

- お電話予約は〔東宝テレザーブ〕**0570-00-7777**

※チケットは、お近くのセブン-イレブンでお引取りいただけます。

〈営業時間〉11:00～17:00 (ナビダイヤル)

東宝株式会社演劇部

詳しくは東宝公式ホームページをご覧ください。

東宝演劇

検索

阪急阪神東宝グループ

宝塚
歌劇

宝塚大劇場

Hankyu Corporation

宝塚大劇場

阪急宝塚駅下車(月曜定休)

Hankyu Corporation

東京宝塚劇場

有楽町・日比谷駅下車(月曜定休)

お問い合わせ

Tel.0570-00-5100

(10:00~18:00)

※一部の携帯電話・IP電話等からはご利用いただけません。

宝塚歌劇公式ホームページ

<https://kageki.hankyu.co.jp/>

夢と感動のステージへ…

宝塚友の会がご案内します！

一般前売に先がけて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 / 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。

TAKARAZUKA REVUE



国立劇場では、歌舞伎、文楽、舞踊、邦楽、
能楽、雅楽、琉球芸能、民俗芸能、大衆芸能など
さまざまな伝統芸能を上演しています。



国立劇場は、令和5年10月末に再整備等事業のため閉場いたしました。
閉場中も、他劇場にて主催公演を行っております。

<https://www.ntj.jac.go.jp/> **03-3265-7411**(代表)

国立劇場チケットセンター 0570-07-9900

国立能楽堂

〒151-0051 渋谷区千駄ヶ谷4-18-1
電話 03-3423-1331(代表)

J R「千駄ヶ谷駅」下車
都営地下鉄「国立競技場駅」下車

国立文楽劇場

〒542-0073 大阪市中央区
日本橋1-12-10
電話 06-6212-2531(代表)

大阪メトロ「日本橋駅」下車
近鉄「日本橋駅」下車

国立劇場おきなわ

〒901-2122 沖縄県浦添市
勢理客4-14-1
電話 098-871-3311(代表)

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



独立行政法人 日本芸術文化振興会 委託事業
令和6年度 文化芸術活動の動向把握に向けた基礎資料収集事業

編集長	新野守広
事業担当理事	曾田修司
編集統括	中島香菜
編集	垣花理恵子、後藤絢子、小西道子、千徳美穂、多田茂史
編集スタッフ	壺岐照美、井上優子、櫻井拓見、中山夏織、本間芙由子、村上理恵、山田杏子、山田真里亜、横堀応彦
翻訳	〈日本語版〉 石川樹里（韓国語）、荻野哲矢（英語）、後藤絢子（ドイツ語）、峰川佳子（ブルガリア語）、村井華代（英語）、劉夢如（中国語） 〈英語版〉 アラン・カミングス、ドナカ・クロウリー、中村正子、ヴァレリー・フレイジャー、エレナ・ゴールドスミス、マット・トライヴォー
校正・校閲	〈日本語版〉 垣花理恵子、川口典成、後藤絢子、佐藤妃莉、千徳美穂、多田茂史、中島香菜 〈英語版〉 多田茂史、會田裕子、大内淳子、荻野哲矢、小西道子、トム・ケイン
調査	小口幸洋
協力	オフィス宮崎、国際舞台芸術交流センター、日本ブルガリア協会
装幀・本文デザイン	久保さおり

国際演劇年鑑2025 世界の舞台芸術を知る

Theatre Yearbook 2025 Theatre Abroad

発行日 2025年3月10日

発行者 公益社団法人 国際演劇協会日本センター

〒151-0051 東京都渋谷区千駄ヶ谷4-18-1 国立能楽堂内

Tel: 03-3478-2189 Fax: 03-3478-7218

admin@iti-japan.or.jp <http://iti-japan.or.jp>

Facebook [itijapan](https://www.facebook.com/itijapan) X [@itijapan](https://twitter.com/itijapan)

本年鑑は、公益社団法人国際演劇協会日本センターが文化庁文化芸術振興費補助金を受け、独立行政法人日本芸術文化振興会委託事業として実施した、令和6年度「文化芸術活動の動向把握に向けた基礎資料収集事業」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。