

サンティアゴ・ガルシア 「コロンビアにおける『新しい演劇』の運動と非アリストテレス的演劇」¹⁾

Santiago García, « Sobre el Teatro No-Aristotelico en el Nuevo Teatro Colombiano »

1970年代から我が国では劇団側と観衆の間で自分たち自身のドラマトゥルギーを、すなわち私たちの問題、私たちの夢、私たちの生き方を表現する演劇を求める声が高まってきた。はじめてそれが表明されたのは1968年、コロンビア演劇協会（CCT）といくつかの労働組合が主催しておこなった演劇人と労働者観衆との懇談会においてであった。劇団の中には「労働者観衆 publico popular」から提起されたこの要求を真剣に受けとめ、自らの課題に据えたグループが多かった。私たちは対話者たちから提起された、固有のドラマトゥルギーの創造という課題に早速に取り組んだ。自前の、といっても手だては乏しく、私たちはまだよちよち歩きだった。しかし労働者階級の人々が提起した要求は、私たち自身が、新しい美学の重要な方向性として選びとった路線でもあったのだ。

さてそうすると、この演劇に名前をつける必要がうまれてくる。芸術上の理屈よりも態度をあらわす名前。ということで、それを「新しい演劇」と呼ぶことにした。70年代末には、はじめての成果が出現した。劇団ロス・コミュニネスの『バナナ農園の農民たち』という集団創作劇で、演出はハイメ・バルビーニ。労働者居住地区の若い俳優たちの劇団であった。スタイル、企図、構造、そのすべてにおいて新しい態度が示されていた。いわゆる叙事的演劇であきらかにベルトルト・ブレヒトの影響を受けたものだが、自国の現代史を主題にしている。この国を震撼させた1928年のバナナ農園労働者のストライキを演じたもので、芸術的な手段で観衆にこの事件について考えてもらおう、という趣向だ。

一連の事実が歌を挟んで飛び飛びに語られるというスタイル。グループが当てにできる技術的な手段は極度に手薄であったが、しかしそれらを総動員して、この流血に終わった我が国最初の労働者階級のストライキ蜂起と大虐殺について、観衆に批判的なヴィジョンを届けようとするものだ。それらの要素のどれをとっても、非アリストテレス的なドラマトゥルギーへの志向が明瞭に看取

される。この点にかんしては興味深い先例がある。それは1966年のカルロス・ロス・レイエスの作品『兵士たち』で、「文化の家」（テアトロ・ラ・カンデラリアの前身）で上演された。原作はアルバロ・セパダ・サム・ディオの小説『カサ・グランデ』で、レイエスの戯曲では、このストライキの劇的対立そのものが基本主題になっている。こちらは「大虐殺に手を藉した二人の兵士の良心の葛藤」といったようなものにもつぱら光をあてていて、一連のアクションを通してそれが炙り出されていく構造になっている。『バナナ農園の農民たち』は、ある程度相互に独立した場面によって構成されており、ブレヒトによってアリストテレス的と目された要素、すなわちアクションの一体性を打破しようとする意図が明白に見て取れる。

この新しい観衆と新しいドラマトゥルギーとの出会いを実現し、それへの関心を観衆の中に呼び起こすためには、あるアクションの提示の仕方が必要であると私たちは判断、というよりも直感していた。事実を現在進行形ではなく、歴史化して示すということだ。すなわちドラマティックな、アリストテレス的なアクション展開のある種の解剖作業に変え、事実をすでに起こってしまったことのように表示するのである。そうすることで、観衆は感情的に反応するのではなく、事実の原因と結果を知的に探究する作業に参加することになるだろう。そしてそれこそが演劇の仕事である、と考えたのだ。劇化可能な事件の中でも、観衆が参加して省察するという目的にかなう題材だけを、私たちはえらんだ。これと関連してもう一つの非アリストテレス的な要素が引き出される。場の統一という原則に破れ目を入れること、だ。一つの出来事ともう一つの出来事との間には、「飛躍」がなければならない。それぞれの場面はある脈絡をもって結ばれているから、一つ一つのアクションがあまり野放図に拡散してしまうことは許されないが、しかし叙事的な構造をとる以上、それらの部分はファブーラ全体の中で相対的な自立性を保持していなければならない。重要

1) [訳註] 翻訳に際しては以下の文献を用いた。Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, Volumen 1, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1994, pp. 135-141.

な出来事は、さまざまな場所、そしてさまざまな時間をあたかも渡り歩くようにして物語られるのである。

こうしてアリストテレス的なカノンにたいする第三の背馳、すなわち時間的な統一性の破碎が必要になる。時間の上でも空間的にもばらばらな出来事の細片から歴史的事件の一種フレスコ画めいたスペクタクルが構成され、観客はその謎めいたパズルを組み立てていかなければならないことになる。もちろん観衆の参加の道を開くのは演劇集団の役割であり、この創造的なゲームを成立させるのが演劇という芸術の仕事なのである。発見という果実を摘む畑に観衆を誘うのだ。

しかしこの新しいドラマトゥルギーを開発する過程での最大の問題は、どのような出来事を全体の主題として選択し、それをどのような個々の事件で繋いでいくかという問題だったように思う。自国のどんな歴史的事件についても、こうしたゲームが成り立つというわけではない。何らかの仕方でそれを歴史の祭壇から「引き摺り降ろし」、日常の地平に置き換えることができなければならない。さらにもっとも重要なことは、小さな事件の主役は普通の人々、アンチ・ヒーローでなければならない、ということだ。そういう意味でバナナ農園の事件はこの種の演劇作品にとって何かと格好の主題であった。つづいてカリ実験劇団（TEC）がエンリケ・ブエナビントウーラの脚本で『通告』という作品を制作した。登場人物の威光を剥ぐことによって、関心の焦点を日常的な行為に転ずることができる。それは「歴史化」され、小さな出来事が複雑に組み合わせさった壁の木組みのようなものになる。そういう仕方で歴史に残るこの大闘争の由来を特殊なエピソードを通して浮かび上がらせようとしているわけである。この路線もあきらかに反アリストテレス的なものだ。——ハイライトではなく、特殊なエピソードを、偉大な登場人物ではなく、アンチ・ヒーローを……それはこの時期に制作された多くの作品群に共通した特徴であった。その一つとして、カンデラリア劇団の『グアダルーベ 50年代』を挙げることができるだろう。ここでは伝説的な英雄グアダルーベ・サルセードの姿をできるだけ背景に退かせ、それに代わってアンチ・ヒーローを表に出した。サンブラーノであり、ロベルドであり、ドン・フローロである。『世界を震撼させた10日間』では、レーニンやケレンスキイの姿を遠ざけた。劇団ラ・ママ・デ・ボゴタの集団創作劇『愛すべき雄蜂』はアルトウロ・アラベのゲリラの物語に基づいているし、エンリケ・ブエナビントウーラ作のTEC作品『札束の弾丸』、あるいは同じ劇団によるその修正版『ポルトガルの操り人形』はピーター・ワイスの

戯曲をベースにしているが、ごく普通の人間を登場人物にしてアンゴラの歴史を物語っている。登場人物の苦悩に観衆が無意識的に感情移入したり、アリストテレスが「詩学」で規定している憐れみの感情、あのカタルシス効果を生じさせる感情に訴えるやり方を、演出は極力回避している。クリアな舞台展開が目指され、それを見ることで憐れみの感情が触発されることもあるだろうし、嘲りの笑いが湧き起こることもあるだろうが、そのことが基本的な目標なのではない。出来事がそうになっていく理由を観衆が突きとめること、その発見こそが目指すべき成果なのだ。

この種のドラマトゥルギーが観衆、とりわけ私たちがいちばん求めていた観衆である民衆層の間で得た声価は、まことに赫々たるものであった。これらの作品のあるものは、たとえばボゴタ民衆座（TPB）の『パナマ運河事件』、TEC『通告』のように、400回を超える公演をおこなったし、『グアダルーベ』の場合は、ラ・カンデラリア劇団による上演だけでも15年間（1975-1990年）、公演回数は1500回に達する。同じ作品を100回以上も上演すると登場人物の演技が自動化したり、機械化したりする危険性があり、それを阻止する手立てを探さなければならなくなる。スタニスラフスキーの俳優修業の復習もさることながら、もっと他の道、たとえば演技をより多面的なものにし、繰り返す過程でのマンネリ化を回避する新しい言語の開発が求められるのだ。こうしてノン・ヴァーバルな諸言語の探究がおこなわれた。身ぶり言語の開発、動作学や行動空間論の諸成果の検証等々である。ここでもまた、私たちは非アリストテレス的演劇のもう一つの可能性と出会った。

観客と舞台の間では、さまざまなところで、共感が生ずる。アクションとの関わりでは登場人物との感情同化、時間との関わりでいえば出来事が起こっている「現在」という時間への雰囲気的な一体化である。非アリストテレス的演劇はそれとは反対のことを要求する。観客を感情移入から遠ざける技法、芸術的な手立てで距離を設定し、観衆が省察の場に立つことができるようにすること、人々が舞台の観察を通して新しい発見の喜びを獲得する、そのための俳優術を錬磨しなければならないのだ。

というわけで、一つには観衆とのダイナミックな交流を通して、もう一方ではマンネリ化対策を講ずる必要に迫られて、俳優たちは登場人物を新しい光の下で「表示」する芸術的方途、口頭言語とは異なる言語を用いて演技を多層化する手立てを見つけだすことになる。ノン・ヴァーバルな言語が、多くの場合においてヴァーバルなそれにとって代るようになるのだ。条件が不備な場

所で、とりわけ音響効果の悪い演場で、数知れない度数の公演おこなうという経験が、ここではプラスにはたっていた。街の広場、大学の構内、スポーツ競技場、倉庫など、こうした場所で観衆との生き生きとした関係を損なうことなく複雑な表現の機微を伝えるためには、俳優たちはなんとしても多面的な言語を鍛えていかざるをえない。「新しい演劇」の基本目標を追求していくと、結局はそうした手立てや技法をもちいざるを得なくなるのである。自分たち自身のドラマトゥルギーを創造し、その模索を通して今一度己れ自身であろうとする民衆観客層の要求とダイナミックに切り結ぶことが、この新しい演劇の目標であるからだ。

紋切り型の劇的演劇は、私たちにとって鼻持ちならぬ代ものであった。こうした演劇に私たちは「お出まし演劇」teatro visita の名を呈し、評価に値しないお芝居と見なして、それを侮蔑的に遠ざけるようになった。そうしたドラマでは、事件はきまって閉じた空間でおこる。大かたは中産階級家庭の客間や寝室だ。時間は順序を追って単線的に流れ、観客の実生活の時間とほぼ等しいものと見なされている。アクションや出来事に中断や飛躍はない。あたかも、それが現にあったことのように観客に思い込ませ、「登場人物の心情」に感情的に一体化させる。そんなことを狙った演劇だ、というわけだ。

80年代になると、諸劇団とその俳優たちはすっかり創造的力量を高めていて、プレヒトの非アリストテレス的演劇の定式からの巣離れをはじめていた。美学的にも観衆との関係性という点でも、プレヒトの提言がもつ有効性は尋常ならざるものがあるが、それを纏包着のようなもの、方法論めいたものにするのはもうやめよう、というわけである。方法はつねに革新していかないかぎり、固定した法になってしまう。おさめた実績を発展させていくのではなく、創発の根っこを枯らしてしまうのだ。

ラ・カンデラリアの場合でいうと、もっとも目覚ましい事例は『エル・パソ』である。すこぶるあっけらかんと、その名も高き統一性の原則を遵守し、場所、時間、アクションのすべてを辻の軽食堂の出来事として設定しているが、そうはいうものの伝統的な諸要素からの逸脱は他の作品と比べてもより甚だしい。つまり、こういうことだ。永遠の時を呑み込んだ軽食堂の空間は、バフチンのいわゆる「クロノ・トポス」であって、そこでは現実是非現実と化し、時間はあたかも時間の不在であるかのように顔立ちを変えてしまうから、観衆は時が歩みを止め、引き延ばされたように感じ、さらには空間もまた、軽食堂という現実の場であることを超えて一国のすべて

の空間に変わってしまうのだ。アクションもそれ自体に畳みかえされて、結局のところ、ほとんどアクションの自己否定に帰着してしまう。いかにも沈黙思考的な省察と思えるかもしれないが、作者である私たちとしては、それがきわめて重要だと考えているのだ。ノン・ヴァーバルな言語の全面的な使用は、非アリストテレス的ドラマトゥルギーの発展として、注目しておいてよいことだろう。作品では身ぶり表現や暗示的な表情が大きな役割を演じ、台詞は極度に切り詰められている。舞台演技の作者である俳優は、小さな動作の一つ一つに綿密な工夫を施し、いうなればミニマムな表出に向けて努力を傾注する。観客がドラマティックなものにたいして距離を置き、作品の主題である混沌とした痙攣的な世界によりよく接近し、参入しうることを目指しているのである。それは価値の根拠と過去のイメージが大きく揺らいでいる現在の姿そのものであり、その現実を我が国の民衆はいまのいま生きているである。

すべての部分において作品がそうした内実を保つように、われわれはポリフォニックな言語の創造に力を傾けた。その結果、作品の内部でさまざまな使用言語が相互に声を交し合うことになった。音響、音楽、身ぶり言語、動作と行動空間、それにくわえてヴァーバルな言語。私たちは「対話的」なドラマトゥルギーを創造しようとした、といってよいのかもしれない。「対話的」というのはJ・クリスティヴァが「セミオティック」の中で述べている概念であるが、きわめて多種多様なコミュニケーション言語を駆使して相互に飛躍した会話をおこなっていくドラマトゥルギーを企図したのである。飛躍は連辞論的 syntagmatique な次元にかぎられらず、範列論的 paradigmatic な次元でも起こる。非アリストテレス的なドラマツルギーであっても一般に叙事的といわれている演劇では、同一言語による言説の配列の内部でだけ飛躍が起こるのだが、ここでは相異なる様式と言語の相互転換が目論まれている。私たちは、たんに新しい、独創的な様式、より現代的な演出スタイルの創造だけを目指したわけではない。今日の私たちの複雑怪奇な現実をとことんまで描ききることのできる表現手段を演劇の中に見つけだそうしたのである。あらゆる表現手段を総動員することで、観衆の心に潜んでいる価値への感受性に深く訴える芝居を創ろうとしたのだ。創出されるべきドラマトゥルギーはわれわれの文化、見失われたわれわれの諸言語を指し示し、照らし出すという意味でも、最大限に豊穡なものでなければならない。『エル・パソ』におけるこの努力が幸いなことに成功を収めたことは、観衆にも私たちにも、容易に看取することができた。他の環境にこの作品を持ち込んだときに、たとえば

国際演劇フェスティバルで、他の文化環境の中でこれを上演したときに、舞台での相互会話が理解しにくいものになること、とくにコロンビアの現実と言及したり当て擦ったりする場面でのやりとりが捉えにくいものになることは、当然だろう。これは、つねに起こることだ。土着的な文化がメトロポリタンな支配文化の権威化され

たカノンや伝統的コード・図式の中で読み解かれると、それはひどくありきたりな読まれ方をするという結果になる。言語の指示対象の読みとりに大きな困難がともなうから、読みが貧しいものになる。つまり、詩学が機能不全に陥ってしまうのだ。

(訳：里見実)