

ミゲル・ルビオ 「エンリケ・ブエナベントゥーラとのインタビュー」¹⁾

Conversación con Enrique Buenaventura

ミゲル・ルビオ ラテンアメリカ演劇が集団創作運動に首を突っ込むようになって、もうずいぶんの時間がたっています。コロンビア演劇がその過程で非常に貴重な役割を果たしてきたことは周知のとおりです。コロンビアにおけるこの集団作業の歳月を振り返って、あなたはそれをどう評価されているのでしょうか？

エンリケ・ブエナベントゥーラ そうですね、コロンビア演劇にはちょっと特殊な事情があったと思いますね。それで新しい演劇が運動として発展し、非常な盛り上がりを示した。特徴の中でイの一に挙げなければならないのは、コロンビアには商業演劇がなかった、という事実です。コマーシャル演劇は定着していなかった。私たちがコマーシャルな演劇と総称している演劇、その中には実は公営の演劇も含まれていて、われわれはこれを構造的にはコマーシャル演劇と変わらない演劇と見なしているのですが、それらはどれも定着してはいなかったのです。コロンビアでは、どちらもうまく根付かなかった。そこで私たち、つまりコロンビアの新しい演劇の運動が、その空白を埋めたということが言えるかもしれません。今では商業演劇を振興しようとする動きがこの国にもいくつか現れているのですが、しかしあまり振っているとはいえません。今後も同じかどうかは分かりませんが、とにかく、すでに強力な運動として地歩を固めているのは新しい演劇の方で、しかもこの運動はコロンビア演劇協会（もしくは演劇協同組合 la Corporación Colombiana de Teatro）という組織をもっていて、この国の約3割の劇団がここに参加しています。「新しい演劇全国フェスティバル」、新しい演劇アーティスト養成ワークショップなどを開催していて、国家としても無視することのできない存在になっています。ただし公的助成は受けていません。受けても当然ではあるのですが。

集団創作についてですが、誤解されている点がいくつかあるので、まずはそこから述べていかなければなりません。集団創作は私たちが考え出したものでも、ラテンアメリカで発明されたものでもありません。演劇はほんとうは常に集団創作なのです。演劇が舞台と観衆の関係である以上、それは集団創作であらざるを得ないので

す。俳優と観衆がいなければ、演劇は存在しない。だからして、それはいつだって、俳優と観衆との集団的な作業であらざるを得ない。それから、俳優たちの相互の共同作業ですね。たしかにこの集団作業はきわめて長い年月、演出家によって、西欧の自然主義リアリズム演劇の伝統下では劇作家によって、利用され、あえて法の言葉を使っていえば領有されてきたと申せましょう。18世紀以来、あるいはそのちょっと前からでしょうか。しかしそれでもなお、演劇は、ずっと集団の仕事でありつづけましたし、これからもやはりそうであるでしょう。私たちが現代においてやってきたことは、この事実をはっきりと意識すること、そのことによって何がもたらされるかを組織的な作業を通して徹底的に検証することなのです。しかし集団創作といっても、所与の戯曲的テキストを用いておこなう集団創作がないわけではありません。集団創作といっても、俳優たちが戯曲を書く、ということでは必ずしもないのです。集団創作なのだから集団で戯曲を書く必要があると思い込んでしまうのは、西欧自然主義演劇の伝統下で戯曲が並外れた重要性を帯びていたことに由来する誤解でしょう。そこでは文学的なテキストが演劇制作の機軸に押し上げられていたのですが、しかしあきらかにそれは機軸ではないのです。演劇創造の多くのコードの中の一つなのです。混乱はそこから生じています。演劇テキストは実はスペクタクルのテキストなのであって、これはいろいろなコード、いうなればいろいろなテキストによって複合的に構成されています。異なる複数の構造によって構成された一つの構造、といってもよいでしょう。音楽あり、ダンスあり、舞台空間あり、分節言語あり、分節言語とは異なる声や音、効果音があって、それらはどれもが構造をもっています。これらのすべての構造が一体となって、一つの構造物、演劇テキストというシステムを形づくり、スペクタクルを構成していくのです。このスペクタクルこそが演劇のテキストであると考えれば、出発点を書かれた戯曲であれ、脚本なしであれ、あるいは即興演技を通して事後的に書かれたテキストに至りつくというやり方であれ、要するにどんな形ででもスペクタクルのテキスト

1) [訳註] 翻訳に際しては以下の文献を底本とした。Grupo Cultural Yuyachkani, Documentos de Teatro ①, Peru, 1992, pp. 31-41.

を構成することは可能であるということになります。

M.R 政治と演劇との関係を、どのように考えていらっしゃいましたか？ 新しい演劇という考え方を押し出すことによって、あなた方はどのような問題に直面したのでしょうか？

E.B すべての演劇は集団創作であると言いましたが、同じことをそこでも言わなければなりません。すべての演劇は政治的なのです。避けようもなく政治的なのです。さて、そこでなのですが、演劇にたいする政治の介入にかんしては、われわれはすこぶる長い歴史をかかえています。長いこと、私たちの国には、演劇を意識化の手段に、政治教育の、政治的メッセージの伝達の手段にしようとするかなり根強い傾向がありました。私たちは一貫してこれに反対してきたのです。演劇は手段ではない。そう、私たちは考えています。演劇はそれ自体が一つの目的なのです。いかなる芸術実践も、いかなる科学実践、遊戯、はたまた儀礼も、すなわちどんな種類の実践であれ、それらはそれぞれに独自の行為なのです。言い方を変えますと、それらはそれぞれに独自の言葉 *palabras* なのです。演劇的スペクタクルを通して言われること、それは、他のいかなる言説をもってしても言いえないことなのです。舞台の言説を通して、いいかえれば芸術的言説として言表されることは、それが芸術的な言説としての内実を全うするかぎりにおいて、科学の言説とも、政治の言説とも、はたまた儀礼の言説とも、異なるものにならざるをえないのです。このことは、形式と内容に、現実には存在しない明瞭な分割線を想定する、ということです。実際、科学には科学固有の形式があり、固有な内容があって、それらによって科学の独自の言説が構成されています。科学的言説の内容を芸術的な言説によって表明することはおそらく不可能です。芸術的言説は、それ自体の形式と、固有な内容をもっているからです。これは記号論のイロハの問題です。だからしてずっと以前から、私たちはこれを自分たちのテーゼとして掲げてきたのです。このテーゼには反対も多く、長い論争を経なければならませんでした。しかし少なくともコロンビアでは、この段階の論争はすでに決着済みです。そうした企ては、もはや有効性を失っている、ということです。それは演劇を宣伝文書化し、自らに相応しくない言説、たとえば政治的言説を伝達する手段に変えようとする不毛な企てなのです。

もともとラテンアメリカでは、この種のことが相当に長く、かつ頻繁におこなわれてきたのです。ジェスイットの坊さんたちが16世紀来、キリスト教の布教活動の中でおこなってきたのは、まさにこのことだったのです。演劇をつかって先住民をキリスト教徒に改宗させる

わけですね。演劇が、ある一定の時代に、そうした用途に利用されることがないと言うつもりはありません。近年で申しますと、演劇がソシオドラマとして利用されていることは、ご承知のとおりです。ソシオドラマと呼ばれるのですが、個人や社会の癒しの手法となっているわけです。しかしそのような場合は、本来とは別な用途に向けての応用であることをはっきりと意識している必要があります。その言説は、固有に、かつ正確な意味において演劇的な言説とはいえないのです。言い換えましますと、演劇的言語を通して現実に問いを投げかける言説ではないのです。私たちは昔もそうなのですが、近年はますます旗色鮮明に、そのことを目標に据えて自分たちの活動を組んでいます。つまり私たちはボレミックとしての演劇を目指しているのです。私たちが重大だと考えているさまざまな問題、歴史の、実人生の、政治と経済の問題、自己のアイデンティティの問題、歪みに歪んで解決困難な文化の状況、そうしたもろもろの問題をとり上げては、関心を共有する観衆に向かって論争を投げかけつづけてきたのです。演劇はこうした諸々の問題をめぐる舞台での討議 *discussion* になるのですが、しかしそれはあくまでも固有な言語を通しておこなわれる討議なのです。演劇がこうした問題に関わって立てる問いは、他の言説が立てる問いと同じではありえないのです。

M.R ドラマトゥルギーという概念についてですが、これは通常は劇作家が戯曲テキストを書く作業だと思われています。それで戯曲の作者を普通はドラマトゥルゴス（劇作家）と呼んでいて、その言葉の意味をあまり深くは考えようとしない。あなた方の場合、このドラマトゥルギーはどのように理解されているのでしょうか？

E.B 私たちはドラマトゥルギーを、世間で理解されるようには、いいかえれば戯曲テキストに帰着されるものとは考えていません。私たちが理解しているドラマトゥルギーとは、要するに演劇的な運動なのです。この演劇運動が、構造的にも歴史的にも戯曲の淵源をなしています。エリザベス朝時代、さらにはイングランドだけではなく大陸のそれをも含めたエリザベス朝以前の演劇、あの隆盛をきわめた中世演劇の動きを抜きにして、シェクスピアの戯曲を理解することはできません。17世紀スペインのバロック喜劇を理解しようとするれば、そこで展開していた演劇運動、そこで活動した夥しい数の劇団の存在を抜きにするわけにはいきません。ある場所で数知れぬ劇団が活動していただけではありません。それらの活動はあるコンテキストのもとで、ある特定の文化的、社会的、政治的、経済的文脈の中で、観衆とのある相互関係の下でおこなわれていたのです。エリザベス朝演劇や17世紀スペイン・バロック喜劇は、何よりも新しい

観衆との新しい関係性を通して開花したものです。というわけ、こうした観衆との関係がドラマトゥルギーの発生の決定的な条件になっていると、私たちは考えています。

ローペ・デ・ベガは『新しい喜劇の作法』という文章の中でたいへん明快にそのことを語っています。皮肉まじりではあるものの、その語り口は明快をきわめています。自作の喜劇について、彼はこう述べています。「世間の衆がなぜ巾着をほどくかといえば、アホな話で楽しませてくれるからだ」。ベガは観衆が何を好むかをよく知っていたのですが、そこで彼が観衆の好みと呼んでいるものは、実をいえば新しい観衆との関係性のことだったのです。喜劇の構造を決定するときの、これが決め手であるというのです。舞台装飾におこるもろもろの変化、劇場建築における変化、そしてドラマの構造そのものの変化、それらは観衆との関係の変化にともなって起こっているのです。たとえばの話。彼が、もともとはイタリア由来の、ついでフランスの影響も多分に受けてスペインに渡来した伝統的な美学を佳としないのは何故なのか？ どうして彼はこの美学にもとづく作劇を拒絶するのか？ そしてこの『新しい喜劇の作法』において、こうとまで言うのけるのか？「喜劇を書こうとすると、人は10の鍵穴から自由になれない。これは一体どうしたことなのか」と。こうした美学の格率は大方のところアリストテレスに由来するもので、万人周知のものではありません。その出元はとりわけルネッサンス時代のイタリア、14、15、16世紀のイタリアでした。ベガは、美学の金科玉条とされていたこうした格率が新しい観衆の前では神通力を失うことをよく承知していました。そこで彼は言うのです。「なぜかなれば、こんな戒めをいくら持ち出しても、そこに座っているスペイン人観客の怒りの嵐を鎮めることはできないからである」。だからして、芝居小屋にやってきて棧敷に座っている一人のスペイン人観客の怒りを斟酌することが重要なのだ、と。彼がここで言っているのは、誰彼を問わぬ、随意のスペイン人観客のことではありません。それは彼の前にいる新しい観衆、そのころ形づくられつつあった都市の新しい観衆だったのです。それは職人の、売り子の、大商人や小商人の、貴族たちの混成部隊の観客であって、この貴族連中ときたら舞台にのこのこと上がってきて、オレンジを食いながら剥いた皮を観客席に向けて投げつけるような輩なのです。ベガが語っている怒れる観客とは、皮を投げつけられて逆上するこの観客たちのことだったのです。それゆえにこの新しい観衆との新しい関係性が、演劇の構造を決する決め手となるわけです。このような演劇が書かれるとすれば、それはひとりローペ・

デ・ベガの才能の賜物とばかりはいえないでしょう。それは演劇運動であり、その運動がある劇文学を生み出しているのです。しかし劇文学は、即ドラマトゥルギーではありません。ドラマトゥルギーとは運動の全体なのです。この運動の内部から演劇的テキストが現れます。どんなテキストでも、そうしたコンテキストから切り離しては、それをまっとうに分析することはできません。

MR そのような演劇観は、演劇行為をおこなう者たちに、従来とは違う役割を引き受けよと示唆しているように思えてなりません。そこでお聞きしたいのですが、その新しい演劇制作の過程での作者と俳優と劇団と観衆の関係はどのようなものになるのでしょうか？

EB 18世紀から20世紀にかけて絶対的なものとして受け継がれてきた自然主義リアリズムの伝統に、私たちはつとに根本的な疑問を抱くようになりました。一本線の、上意下達の構造がその制作過程を支配しています。まず主導的な役割を果たすのは興行主、国家が興行する場合は国家ですね。それから作者、この作者がテキストの権威を体现しています。次に来るのが演出家で、この演出家が作者のテキストの権威を解釈する権威となる。といった調子で、次々に権威主義的な構造が繋がっていく。こうした構造を疑問に付したものの、それを具体的な形にして示すまでにはかなりの時間を要しました。制作の方法といい、スペクタクルの方向性といい、完全に一新したといえるほどの構造を具体的に提起するのは容易なことではありません。ですから、最初はともすると幼稚な過ちをおかすこともあります。たとえば、いわゆる集団的ということ、なにか同質なもの、一枚岩のものと混同したり、個人の、その人固有の創造を集団的な創造と対立させて考えたりすることです。両者をあたかも水と油のような要素とみなし、集団といえども、それぞれの個人の固有性をもとにして成り立っていることを失念してしまうのです。個人と集団の間に創造的な関係を打ち立てることは、いずれにしても簡単なことではありません。

しかし、私たちはこの点ではあまり大きな難問を抱えていません。集団的な作業方式は分業を排除するものではないこと、排除しなければならないのは権威と独善的な専門化であること、科学にせよ芸術にせよ、そこには拳々服膺しなければならぬ権威などありはしないことを、肝に銘じているからです。演出家は芸術の権威ではありえません。科学者の集団で指導者が科学の権威でありえないことと、それは同断です。権威によって課せられるものが、何もないと言っているのではありません。科学には金文字で記された絶対的な定言があります。だれであれ権威によって真理を定立することはできない、

それを証明しなければならない、という絶対命令です。立証しつくさないかぎり、だれも説得されない、まして押し付けなどできない、というわけです。そこに列する者たちは、もちろん一定レベルの学識をもった人たちではあるのですが、提起された推論の正当性を問い、それを疑問に付する全面的な権利を留保しているのです。学説の価値を決定するのは権威ではないのです。これが科学の、そう、ガリレオ・ガリレイ以来の科学を基礎づけている創見です。中世の末期に芽生え、そして18世紀に誕生した近代科学の基本的な立場なのです。芸術でも、同じです。芸術家を見舞う最低最悪の状態は、権威になってしまうことです。自分が権威者だから、20年30年のキャリアを積んでいるから、あるいは知名度が高いからということで、作品の構想を押しつけてしまうのです。これはほんとうに芸術家としての墮落の極です。芸術家が芸術家である以上、いまだ見えざるものをなんとかして見つけ出さなければなりません。何をするか、どうするかを仕事の中でたえず探索していかなければなりません。固定した定式などというものは芸術には、いや科学にだってありはしません。何かを探究するという仕事は、何かを見つげ出す仕事以外の何ものでもないのです。

それゆえに私たちが排除したのはあくまでも権威であって、分業は残しました。劇団の一人が作者となり、作者として専門化して戯曲を書いたとしても、一向に不都合なことではありません。劇団の中の誰かが演出家になって、演出家としての仕事に特化するのも、誰かが俳優として専門化するのも一向に構わない。集団作業にはいろいろな段階がありますから、そのある段階ではもちろん全劇団員が戯曲の作成や書き直しに参加しますし、演出に口を出すこともあります。逆に戯曲テキストや演出を専門にする劇団員が、全面的にか部分的にか、演技者として振舞うこともありうるのです。要するに分業で仕事ができるということは非常に重要なことなのであって、集団創作をおこなう劇団といえども、内部の専門性を確立することがあきらかに望ましいのです。——いちばんいいのは、集団創作の仕事のすべてを劇団の中で担えることです。つまり演出家、劇作家、舞台装飾家、(大道具・小道具を製作する)道具方で、ベルリナー・アンサンブルではこの人々を演劇彫刻家と呼んでいました。こういう専門を担える人材がすっかり揃っていることが望ましいわけです。このように専門はできるかぎり高度に分化させてよいのですが、しかし排他的であってはなりません。俳優は舞台装飾にたいして意見を言えるようであればなりません。本番に際して舞台空間の実際の創造者になるのは、俳優なのですから。俳優が舞台空間

を創出するのであり、俳優が舞台装飾を裏打ちするので。舞台装飾だけのことではないでしょう。ですから私は言いたいのです。作業は集団的におこなう。しかし、とことん高度な仕事の分担もあって然るべきだ、と。

M.R. コロンビアの新しい演劇の発展において観衆はどのような役割をはたしているのでしょうか？

E.B. そう、観衆が基本です。私たちはスペクタクルをポレミックとして組んでいます。このわれわれの社会において私たちが抜き差しならぬものと見なしている実生活上の問題、歴史と文化の問題を問題提起しているわけで、そこでは観衆は当事者としてそのポレミックに参加し、芸術の創造に参与しているのです。私たちの作品、私たちのスペクタクルは、いったん幕が下りたらそこで終わるような閉じたスペクタクルではありません。それどころではない。私たちはそう思っていますし、観衆の皆さんがたもそのつもりでいます。ですからその場の興に乗って、同じ作品であるにもかかわらず多様なヴァージョンが出来上がってしまうのです。私たちは、スペクタクルを変えるのは観衆だと思っていますから、自在に変更をほどこしていきます。観衆との関係、観衆の意向に従ってスペクタクルを変えていく。こういうやり方を嫌がる人もいるでしょうが、私たちは変えることにしています。絶対に変えないと頑張っている人もいますよね。頑なに固執している劇団も、最近では少なくない。私たちは反対なんです。私たちはすべての変更にたいして開かれていたいと思う。変更といっても、それなりの手立てがあり、明確なテクニックがあります。しかし変更にたいして開かれているということ、これは非常に重要です。

M.R. ラテンアメリカ諸国の劇団が共通に直面している大きな問題は、私の考えでは、演劇活動をネイションの問題とどう結びつけるかということではないかと思います。演劇と民族の関係を、あなた方はどのように考えておられるのでしょうか？

E.B. 演劇の仕事がナショナルな文化の一環としてあり、自国の文化の形成と擁護、そして発展とともにあることは、あらためて言うまでもありません。自国の文化は、民族解放のたたかいと結びつくことなしには構築されません。だって、そうではありませんか？ 自国が完全な従属状態でいて、どうしてナショナルな文化など手にしうるのでしょうか。一国が半植民地的な従属状態にある、低開発の状況にあるとしたら、——そう、もしも人々が飢えにさらされているとしたら、まるで喰うものがないか、あっても碌なものではないとしたら、そんなところに文化がありますか？ 非識字の状況はそのまま、そんなことは関係ない、というのでしょうか？

手持ちの技術はない、普遍的なテクノロジーにかんしても味噌っ糟、そんな状態で、一体、何が自国の文化でしょうか。マージナルな諸国を特徴づけているもの、それはモノカルチャー経済や隷属的な生産形態に唯々諾々と従うばかりで、自分では機械をつくれな、高度なテクノロジーにも手が届かない、細々と頭脳は生産しているものの育った人材は先進諸国のテクノロジー分野に職を求めて流出してしまうという状況です。文化の全体がこういう状態になっていて、そうした文化の一部として演劇がある、ということです。だからこそ演劇は自らが自国の文化のためのたたかい、いいかえれば民族解放闘争の一環であることを深く心に刻み込まなければならないのです。

M.R 民衆演劇運動の中にはこんなことを言う人たちがいます。民衆は自然発生的にすでに演劇をおこなっている。だからインディヘナ共同体の中にすでにあるもの、たとえばダンス、歌などを収集することが非常に重要なのだ、と。実際、こうした伝統の中にはナショナルな演劇を発展させる原動力となる大事な要素が含まれていると、私も考えています。ただしそこにあるものが、つねに演劇であるとは言い切れない。この問題について、あなたのコメントがあるようでしたら、お聞かせください。

E.B そう、演劇といってよいものだと思います。しかも非常に傑出した演劇であることもあります。アルカイックな、コロンブスよりもずっと以前の時代から受け継がれた、極端に優れた演劇表現の伝統がインディヘナの共同体には生きているのです。もちろん、文脈抜きにどんな社会にも引き写せるような性質のものではありません。機械的に引き写したら、作品を完全に歪曲することになるでしょう。それが固有の文脈、ある条件の下ではじめて機能する表現であること、外部からの影響に左右されないために何らかの仕方でも身を守らねばならない存在であることは明白です。だからして、アルカイックなのです。それらはすべて、個々の条件、それぞれのコンテキストに引き戻してそれを研究しなければならないのです。フォルクローレの名で総称されている民俗資料、たとえばインディヘナの民俗や黒人の民俗は非常に複雑で、手ごわい側面を含んでいます。うっかりすると上辺をなぞることに終始しかねない。浅薄な引き写しやとんまな猿真似に堕ししやすいのです。反面、こうした素材を活かすすべてを心得ていれば、非常にすぐれた仕事することだってある。民衆はもう演劇をおこなっているのだから、今更それをおこなう必要はないと言うとすれば、それは減茶苦茶な話でしょう。もしも民衆がすべてをやっているのなら、もうやることなんて何も

ない、ということになりますよね。

たとえば民間療法。何世紀にもわたっておこなわれてきて、西洋医学崇拝に凝り固まった医学界がこれを鼻の先であしらってきたのはご承知のとおりです。これが非条理であることは言うまでもありません。今日ではこうした民間医療の伝統を復権する貴重な努力がはらわれています。しかしだからといって民間医療だけを残して病院はみんな閉鎖しちまえ、などと乱暴なことを言う人はいませんよね。同じことではないかと、ぼくは思うのですが。

M.R ラテンアメリカ演劇の発展は偏に集団作業を通して得られたもので、大陸の演劇にそれがもたらした寄与はただならぬものがあります。あなたの方の場合、この集団作業がどのようなかたちでおこなわれたのか、たいへん興味のあるところです。演劇において「集団」とはそもそも何なのでしょう？

E.B たしかに集団は新しい演劇のカテゴリー、新しい演劇の基本的なカテゴリーです。集団創作を本格的におしすすめようとすると、安定した集団は不可欠です。演劇界では一般にカンパニー・システムで興行をおこなっていますよね。公営のカンパニーの場合でも、一作ごとに俳優と契約し、作品が代われれば、その都度また更新するというというやり方で、一種の商業契約になっています。もちろん、こんな体制では集団創作の作業は担えません。稽古期間を決めるといっても、都合できるのは精々2ヶ月から3ヶ月どまりですから、まるで話になりません。本格的な集団創作となれば半年から一年くらいはかかりますよね。集団創作では2年がかりで一篇を仕上げることも少なくありません。まず調査をおこなって素材を探し、ドラマを構成して稽古に持ち込んで、——といった具合に膨大な時間がかかります。ご承知のごとく、この手間ひまはどうしたって省略するわけにはいきません。ですから、すべての演劇組織がこの要求を満たせるわけではありません。とはいうものの独立劇団ですと、これができてしまうことが多いのです。というわけで、そうした集団が存在することが、集団創作にとって、あるいは方法論的な作業などその他諸々にとって、一つの前提条件となるわけです。もう一つの条件は、その集団内部での経験の蓄積ですね。たんに経験が蓄積されるだけでなく、われわれの劇団や、ボゴタのラ・カンデラリア劇団の場合は、その経験が体系化されて、経験の種類によってはある程度の厳密さを具えた理論としてシステム化されています。そうした体系化がおこなわれているからこそ、他のタイプの作業に直面したときも、自分の経験から学ぶことが可能になるのです。ですから、まともに集団創作の作業に取り組もうとすれば、

劇団のメンバーシップをある程度まで継続的に維持することは不可欠です。コロンビアの劇団のメンバーシップは、すくなくとも磐石の構成とまではいいかねる状態で、まあ相対的にはよく頑張っているといったところでしょうか。TEC（カリ実験劇団）の場合はやや例外的で、25年前からずっとこの劇団にいて、一貫してそこで活動している人たちがいます。その人たちが劇団のかなり大きな核を形成しているのです。これはまことに稀有なケースで、コロンビアでも、こうした例はほんとうに稀です。しかし、これはまことに有利な条件なのです。テクニックや手法を系統的に発展させていくことが可能になりますし、そのおかげで、私たちは自分たちの方法をとことんまで突き詰めていくことができたのですから。

というような次第で、集団は、何といっても土台となるカテゴリーです。ところが、こいつがなんともし面倒な代ものなのです。何かの手続きを定めて、集団をこのように組んで、こう維持するという規則を設けて、それにて目出度く落着くというふうにはならない。そんなことは不可能で、出たとこ勝負で、そのときどきの条件に対応してやっていくほかはないのです。劇団が結成され動き出したときの条件ばかりでなく、それぞれの団員の個性、年齢、ときどきの社会と政治の状況に応じて、要するに無慮無数の文脈の変化に合わせて、集団作業のあり方を調整していかなければならないのです。

M.R 劇団の礎は俳優ですが、どのようにして俳優を養成されているのでしょうか？

E.B これも千差万別ですね。劇団が変われば、俳優養成の仕方も変わってきます。コロンビアの場合でいいますと、コロンビア演劇協同組合の存在を抜きにしてこの国の劇団の現況を語ることはできません。これは劇団が協同で設立した同業者組合です。この組合の主催で各種フェスティバルや俳優養成のワークショップが組織されています。これが演劇人の質的水準の向上にも、また同業組合の組織自体の強化にも役立っています。こうした現象は地域ごとの、あるいは全国規模でのワークショップとしても現れていて、他方ではまた、劇団内部での俳優養成もさかんです。それらはどれも連動した一繋がりの動きになっています。

M.R 70年代のはじめの頃——私は70年代に演劇をはじめますので、どうしてもこの時代が気になるのですが——俳優術をめぐるいうなればブレヒト路線とスタニスラフスキー路線の間で非常に尖鋭な論争が繰り広げられました。あなたの方の間では、この論争はどう受けとめられていたのでしょうか？

E.B そう、大きな論争でしたよね。いろいろな人々、たとえばグロトフスキーのような人もこの論争に関わっ

ていて、しかもかなり大きな影響を及ぼしています。アルトーのテーゼだってそうですし、その他、あげていくと際限がありません。仕事を進めていけばいくほど、この論争の意味の深さが見えてきます。実践を深めていくと、そのことが少しずつ少しずつ分かってくるのです。

俳優養成の分野で私たちがすすめているもっとも重要な実験は、今われわれが勤務している演劇学校での試みでしょう。カリ、メデリン、ボゴタなどの演劇学校ですが、新しい演劇の運動関係者たちがその中心になっています。とりわけカリの演劇学校、すなわちヴァジェ大学演劇学部で、私たちはこの現代の、このコロンビア社会における俳優養成の在り方について、集中的な模索をおこなっています。今、この場で演ずるとはどういうことなのか、演技を教えるとはどういうことなのかを、問いつづけているわけです。これはひどく複雑な事柄で、残念ながら理論だけではうまく説明ができません。ことが実践とかかわるだけに、実際を通さないともう一つ分かりにくいのです。とはいえ、そのための理論的前提として、われわれはこんなことを考えています。まずは新しい演劇の舞台実践に立脚して、その演技の経験から出発しよう、経験を拾い上げてそれを理論化し、体系化しよう、まずはそれを基本にすえよう。だが同時にまた、現代のコミュニケーション科学の発展をも踏まえよう、ということなのです。

演劇教育は、今日のコミュニケーション理論の発展や、現代のコミュニケーション実践からすっかり取り残されています。現代のコミュニケーションは理論的にも実践的にも年ごとに変わっています。10年前は今日とはまるで大違いで、まして50年前、60、70年前とは状況がすっかり変化しています。それはスタニスラフスキーの時代とも、ブレヒトの時代とも大きく異なっているのです。コミュニケーションの理論にも実践にも、大きな変化が生じています。情報理論、現代記号学、ノンバーバル言語研究、動作学、行動空間論、そうした諸科学が目覚ましい進歩をとげているのですが、にもかかわらず、演劇教育はそれに眼を閉ざしつづけています。演劇教育の問題に取り組むときのわれわれの態度は、自分たちや新しい演劇の諸グループが蓄積してきた俳優経験を出発点としながら、しかし同時にまた現代記号論、動作学、行動空間論、言語学等々が切り拓いている知の地平にも立脚するものでなければならないと、私たちは考えてきましたし、それは今も変わりません。それがあくまでも実験的なものでなければならぬことは、あらためて申すまでもありませんが。

M.R TECが独自の作業方法を築き上げて来たことは衆知のとおりで、「TEC方式」の名で公開されているそ

れは、私たちの間でもよく知られています。最後になりますが、カリ実験劇団方式の作業方法とその発展について、一言、触れていただきたいと思います。

E.B　そうですね。TEC の作業方法というけれど、あれは実のところ、必要に迫られて編み出したものなのです。ぶっちゃけた話、演出家の権威の穴埋めなのです。かつては演出家の権威が大きくて、その都度、彼が集団を引き締め、作業を方向づける機能をはたしていたのですが、それに代わるものが必要になって、それで方法ということになったのです。つまり、どんな段階があって、その中でどんなことがおこなわれるかを明確にしたわけです。これが方法のまず第一の機能です。方法というのは作業を段階的に組織する一つの形式なのです。まず調査と研究から開始して、本番のスペクタクルにまで持ち込んでいく一つの労働過程の形なのです。こうした方法的指標があると、俳優の全員、チームの全体が、自分たちが今、どの段階のどの作業をしているかを把握できるのです。しかしですね、言っておかなければなりません、こうした名目的な段階区分は、方法とはいっても、

あくまでも目安となるものにすぎません。方法というものは、もっと懐が深いのです。方法はテキストの中の対立・葛藤を通して、テキストを分割します。対立を軸にしてテキストを分割しますと、スペクタクルの制作過程で何をこそ精査すべきか、またそれらをどのように階梯的に分節化すべきかが明確になってきます。このようにして俳優チームは一つの分節からもう一つの分節へと作業をすすめていくことになりますが、その中で精査作業はますます複雑の度を高め、スペクタクルも手の込んだものになっていきます。

つづめて言いますと、方法は基本的には二つのことからなっています。即興演技と分析です。この二つが土台になって作劇がおこなわれるのです。即興で演じ、演じたらそれを分析に付する。分析は、即興演技の所産をいかに構造的にスペクタクルに組み込んでいくかという問題意識の下におこなわれなければなりません。方法がなしうることは、そこまでです。それ以上でもなければ、それ以下でもありません。

(訳：里見実)