

# エンリケ・ブエナビントウーラ 「コロンビアの新しい演劇」<sup>1)</sup>

Enrique Buenaventura, « El nuevo teatro colombiano » (1979)

コロンビアの「新しい」演劇にたいして、次のような問いを、おそらく立てることができるだろうと思う。

演劇は「教養主義」の庇護から脱皮するだろうか？ 芸術のための芸術などというお題目を破り捨てて、それに相応しい客層をもっとも先進的な労働者階級と人民の環の中に獲得し、彼らを通して自らを更新し、変革するであろうか？ いやそれとも、語を反対に置き換える方がよいのだろうか？ すなわち、今日ますますそうになっているように、いまや急速に成長し、団結し、意識化の担い手となりつつある我が国の労働者階級が、自らもまた演劇の領野を、もっとも直接的で身近な芸術形式として、彼ら自身の活動の場たらしめていくのであろうか？ いちばん手っとり早い例はコロンビア演劇協会—— C.C.T で、演劇労働者の同業者組織であるが、これは演劇労働者の独立性と団結をますます強化する岩として機能している。この組織がコロンビア労働運動がここ 20 年間に実践を蓄積してきた労働組合と独立民衆組織の経験を学校として成立した組織であることは言うまでもない。労働者運動の目的と方法は、このようにいわゆる「中間層」の意識的な部分にも、その影響を広げているのである。

実のところ、新しい演劇の方向線は一本しかない。芸術家—労働者・民衆運動という一本線である。とはいえ、すべての方向線は二つの方向に向かって伸展する。コロンビアの先進的な劇団の間で持ち上がっている論争は、私の見るところでは、この問題をめぐっての論争、具体的には二つのベクトルのどちらをとるかという志向の相異のように思えてならない。1) 演劇人の方が民衆のもとに、労働組合やバリオ等々に赴いて、そこでの問題を自らの問題たらしめ、それに関与する、という方向。2) 労働者階級を先頭にした民衆の組織的な運動は、その闘争の中で演劇や芸術全般を必要としており、それに向かって活動の触手を伸ばしている、という認識。どんなに深まりや発展があってもただの討論だけでは解決の

つかない問題を、演劇的討論に持ち込もうという志向である。

労働者、農民、一般に働く人々は、芸術的なプロパガンダに大きな関心を寄せている。当然のことだ。たとえばデモでは実に丹念につくられたプラカードや看板を見かけるし、(デモや集会はもとより) 政治的な討論会に行っても、やはり宣伝劇や音楽、スローガンイメージ化した「スケッチ」やプロテスト・ソングのたぐいに接するだろう。労働者演劇は、こうして芸術をアジテーションとプロパガンダの手段として使うことを、おのれの使命と見なしている。

しかし、「文化革命」の課題は、たんなるデモンストレーションにとどまる「スケッチ」やプラカードで舞台や壁を満たすことばかりにあるわけではないだろう。そんなことで政治に打撲傷を負わせることができるわけでもない。新しい芸術、新しい文化をつくる、ということは、レーニンの有名な定義を引き合いに出せば、「プロレタリア文化」なるものがもしあるとすれば、それは人類が獲得した従前の知の論理的発展でなければならぬはずである。

だからして革命的労働者運動やその同盟勢力は、どんなふうにして武器を手にとるか、土地を占拠するか、工場を止めるかを、劇場の舞台で表すことなんぞには興味をいだかない。

理由はいたって単純だ。コロンビアの労働者階級は、そんなことはもうとうにやっちゃっている。彼らは飛行機をとめ、銀行や工場を閉鎖する能力ももっている。アクロバットで銃をとる仕種をやって見せ、舞台で棒くいの銃だの何だのを振り回したって、—— そんなものを面白がるのは欲求不満の夢想者たち、現代コロンビアの諸困難に効果的に立ち向かう能力のなさを興奮剤で埋め合わせするプチブルの夢想家ばかりだろう。

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Sonia Gutiérrez (ed.), *Teatro popular y cambio social en América Latina: parorama de una experiencia*, Costa Rica, EDUCA, 1979, pp. 214-228.

意識的な労働者階級、組織的な民衆運動が舞台に求められるものがあるとするれば、それは生産手段としての、——いかえれば「芸術」を介して現実を領有する手段としての演劇を、ブルジョアジーの独占から奪い取ることだ。

労働者階級にしてみれば、絵に画いた「バナナ農園の女たち」を見せられても、そんなものはちゃんちゃら可笑しいだけだ。現代コロンビア黎明期のこの反帝闘争は、すでに現実そのものによって十分に示されている。

彼らに関心をもつのは、もっと別なことだ。それは自前の言語で新しい演劇を構築する能力だ。今日の労働者世界をそれに特有な内容と形式で表現しうる演劇言語の構築である。

## 演劇と「文化」

「文化」をここで定義しようとは思わない。非常に曖昧な言葉で厳密な検討が必要だとは思いますが、ここでの論題から外れている。われわれはもう少し一般受けしている言葉、流行にさえもなっている言葉に注目しよう。「文化活動」である。つまり芸術的生産物（として通用しているもの）と公衆（観衆）との関係に眼を向けてみたいのだ。

我が国では、芸術的生産物と観衆との関係は、ひと口で言えば密室のそれだ。新聞が文化に捧げる紙面はスズメの涙ほどのもので、その紙面からも密室性は透けて見える。内々で、おまけに儀礼的なものだ。どこかの数少ないサロンで、あるいは「テンプル」めいた劇場で、通の観衆の参列下で挙行される一種の黒ミサだ。それは「カクテルパーティ」、つまりは社会的な威信を証明する場となって、何かの拍子にブルジョア新聞の社会面に報道されて、いくらか多くの公衆のいくばくかの好奇心を掻き立てることもある。数こそほんのちょっぴり多くなるものの、こうした観衆の態度はしょせん好奇心を越えるものではない。こうした芸術的生産物にしても、それにまつわる諸儀礼にしても、それらを彼に関わる諸問題、彼を苛んでいる状況と関連づけて受けとめることは不可能だ。それらの生産物の中に、自分たちと関わりのあるもの、自分たちの求めるものと関連する要素が仮にあるとしても、市場が供給するそれらの見世物が自分たちにとってあまりに縁遠いものがあるために、そうと識別することはできず、たかだか漠とした好奇心を掻き立てるもの以上にはなりえないのだ。

ところが演劇は、このパノラマの一つの例外なのだ。演劇は、観衆とのたんに通り一遍の関係を打破し、もっ

と多くの観衆のもとに赴いてすぐれて民衆的な演劇を創造しようとしている、今日までのところ、定性的 *cualitativamente* に重要なただ一つの分野なのである。

定性的という言い方をするのは、目下のところ労働者や民衆層の観衆が大観衆になっているとはお世辞にも言えないからだ。そのことについては、後ほど、あらためて考察しなければならない。

とはいえ、こうした意図をいだいて、われわれは上述したような「文化」活動からの脱皮をおこなってきた。「文化」の苑からおん出で、全面的に自分たちの仕事を問い直す冒険の旅に身を投じたのである。

演劇とか芸術の存在など眼中になかった公衆と向き合いながら、われわれは芸術的生産物を彫琢した。それを観衆にとって有用で、必要なものたらしめようとした。こうした浸透（あえてそういう言葉を使うとすれば）は、広がりにおいても深さにおいてもまだ十分なものとはいえないが、それでも制作をすすめていく中である程度の手応えは生まれている。注意深くそれを吟味するならば、成果が並はずれて巨大でもあれば、同時に剣呑な挑戦でもあることが分るだろう。

何が巨大かといえば、なんとも覚束ない条件下での、なんとも覚束ない労働者の仕事であるにもかかわらず、それが新しい観衆層の間に呼び起こした関心は中途半端なものではないからである。われわれの仕事に注文や要求をつきつける動きが育ちはじめるばかりでなく、こうした観衆の中心的部分はいたるところで、われわれの助力のあるなしにかかわらず自分たち自身の演劇生産を開始し、「芸術外的」ともいえる特殊に政治的・社会的なプロパガンダのために活用しだしているからである。

それはこの国の現在の「文化」実践を審問に付し、われわれに自問を強いて、演劇を芸術実践の最先端に追い込んでいくという意味で、危険でもあるのだ。われわれは演劇に携わる人間として問いかけざるをえなくなっている。われわれが生きている現在のこの国の状況総体の下で、芸術の役割とはいったい何なのか、その実践の特質は何で、現実に何をなしうるのか。

われわれが新たに切り拓いてきた実践の路線、これまでとは異なり、しばしばそれと対立する諸傾向、われわれの演劇人組織、すなわちコロンビア演劇協会——C.C.T——の存在とその緩慢な、だが着実な広がり、わがコロンビアの演劇運動がとりわけラテンアメリカ規模で影響を持ちはじめていること、そうした諸々の事情ゆ

えに、われわれは自らの実践を反省的に点検する必要に迫られているのだ。

われわれが組織の内部で、つまり劇団間で、あるいは劇団内部で共有してきた仕事のすすめ方の特徴を反省的にとらえ直すこと、このことがあってこそはじめて、われわれの実践は経験主義の水準を乗り越えることができる。これが不十分だと、われわれは自分たちが立てた目標を有効に達成する要素を実践の中から選び取ることができないばかりか、目標自体をも明確化できなくなっていくだろう。

## 演劇の「政治化」

我が国の演劇の数少ない伝統が、大方の信条に反して「政治的」演劇によって占められていたという事実を、われわれはどこまで知らされているだろうか。

スペイン修道会がインディオのキリスト教徒化を目的にしておこなった「布教」演劇はそのことごとくが、一種の「政治」演劇であった。強烈にイデオロギー的で「意識化」の手段として使われたこの演劇に関しては、ラスカサス神父とサアグンが優れた記述を残している。他にも数多の年代記があるのだが、とりあえず名をあげるとすれば、この二人だろう。この演劇ではスペイン風の要素とインディオ的な色彩とがかなり意識的に混淆されていて、芸術的・文化的な異種混雑性がかもしだされている。メキシコ、ペルー、コロンビア、エクアドル、ブラジルなどの諸地域では、その痕跡が今も残っている。

独立戦争期の演劇も負けず劣らず「政治的」であった。作者たちのあけすけに政治的でイデオロギー的な言辭は、今日の政治的「マニフェスト」や「宣言」の押しつけがましさと引き比べても、それほど見劣りするものではない。

骨の髄までイデオロギー的で政治的なのは、アルバレス・リエラス、ルイス・エンリケ・オソリオの芝居にしても同じである。カンピトスの稚拙で寸足らずのレビューも、我が国政治演劇のもう一つの例として付け加えておく方がよいだろう。

同じような現象は、ラテンアメリカのほかの地域にも見られる。しかしながらそれらの国々ではブルジョアや小ブルジョアの出現、とりわけ劇場慣れしたヨーロッパからの移民の流入とともに、この段階は商業演劇へと移行した。我が国の場合は——歴史的に移民の波をうけて

いなかったためもあって——やや異なる経過をたどるのであるが、そのことをここで詳述することはできない。そんなわけで、われわれの目の前には土地のもととからの政治演劇の伝統しかなく、その制作方法は初歩的ですこぶる頼りないものだ。われわれはこの伝統を根本から変えて、それを発展させなければならない。志向性においても、制作方法においても、要するにすべての面で、それをおこなわなければならない。

ただちに二つの結論が導き出されるだろう。

志向性という点でいえば、われわれの社会を表現しなければならない。もっとも先進的なプロレタリアートの視点をわれわれの視点として、この国の現実を示さねばならない。

方法についていえば、それはがっちりしたものでなければならないが、窮屈であってはならない。

## 演劇とイデオロギー

「抑圧者たちの演劇性について語るときのわれわれは、理解者として、演劇性に味方して語るのであるが、しかしそれは被抑圧者として、である」と、ブレヒトは言った。要するに、自分たちの実践の何たるかを知り抜くこと、それをとことんまで高次のレベルに発展させることが、われわれの義務だというのだ。「人間によって引き起こされた悲惨に目を向けるとき、俺たちの芸術はその抑圧に仕えているのかもしれないと、われわれは言わざるをえないのだ」。すなわち自らの芸術家としての立場と被抑圧者であることの両面性、抑圧のメカニズムを暴き出すという課題を背負った自己の両面性を常に頭に入れておかないと、われわれの仕事はたちまちにして抑圧の具に転落しかねないのである。

(ブレヒトは、さらにこう述べている)、人間による人間の搾取に対抗してたたかう、それが、われわれの芸術のやらかそうとしている仕事だ。となれば、自分たちが使っている仕事道具について相当に精密な研究をしておく必要があるし、とりわけ専門家ではない芸術家が専門外の目的のためにこれを使う場合は、道具の性質を十分に見極めておく必要がある。専門家の芸術を非芸術的な目的のために利用することについては、われわれだって、その腹づもりはすでに十分にしているのだから。

一方においてわれわれは批評、自己批評、分析を通して、自己の実践の何たるかを底の底まで知り抜いていなければならない。マルクス主義美学を最高度に洗練させ

た先人たちの研究もその一助となるだろう。そして他方で、われわれは自らの演劇を民衆の前に差し出し、彼らの批評、彼らの要求に注意深く耳を傾け、われわれの芸術を彼らの必要に応えるものにしていかなければならない。民衆的観衆というときに、われわれが射程にしているのは、かならずしも労働者の観衆だけではない。ブレヒトが言うように、「被抑圧階級の人間が抑圧者の思想にころりとイカレルように、抑圧階級に属する人間が被抑圧者の思想に傾くことだってないわけではない」からだ。なかんずく芸術を通してその意識をときすませ、「中間層」の一部から、被抑圧者のたたかいに自らを投げようとする層が生まれていることは重要だ。ラテンアメリカの政治風景を一瞥するならば、どんなに皮相な観察者でも、芸術の役割をどうでもよいお供え物と見なすことはできないだろう。

被抑圧者のたたかいに共闘し、そのイデオロギーに立脚するとき、彼らとともにたたかうわれわれの仕事が、「人間による人間の搾取の廃棄」を求めるたたかい、芸術的实践を介して支配的イデオロギーに攻撃をしかけ、抑圧のメカニズムを暴露する仕事となるのは、けだし当然である。

同じような実践ではあるが、「布教演劇」と、本質的にどこが違うのか？ 新大陸征服時代の修道士たちが、インディオの「意識化」の手だてとしてもちいた、あの説教演劇と？ 違いはまさにその説教の態度にある。修道士たちは、彼らの手持ちのあれこれの真理で、インディオを説き伏せようとした。そのために土地の言語を学び、インディオの音楽や演劇の諸表現を研究した。われわれは不可侵の絶対的真理を手にかけているなどとは思わないし、思ってもならないだろう。演劇という「手だて」をもちいて民衆にそれを伝達し、彼らを「意識化」しようなどとも、思わない。レーニンが言っているように、

「われわれはマルクス主義の理論を完成されたもの、不可侵なものとして、絶対視はしない。それどころか、この理論はけっして完成されたものではなく、科学に置かれた礎石、社会主義者たちがあらゆる方向にそれを推し進めていかなければならない角石であると確信しているのだ。生けとし生ける者は、一刻たりとも停滞を欲しない」。

この「方向」の一つが芸術実践であることは、疑いを容れない。他方、われわれは自分たちが支配的イデオロ

ギーに対立していること、しかし尚かつまた、それに支配されていることを知っている。このイデオロギーとたたかいつながりながら、でもそれから解き放たれてはいないことを知っている。だから芸術的实践はまずは自分をくぐらせた実践になる。そのことにしかるべき重要性が与えられているならば、実践は当然、自分自身の中にある支配イデオロギーを懐疑に付する行為となり、そしてそのことを通してのみ、観客の内部の支配イデオロギーにも根底から疑いを投げかける実践たりうるのだ。「福音をのべ伝える」という態度は、実際のところ植民者の態度であり、征服者の修道士には良きものかもしれないが、われわれにとっては百害しかない。だからして演劇実践は、われわれの仕事がその下でおこなわれているこの社会的現実を、われわれが一体どう捉えているのかを問ひかけ、われわれと観客との関係性を、そして今ここにおいてこの社会を変えていく上で演劇は何をなすのかを自問する、その手だてなのだ。

そしてその上で、われわれひとり一人の中の支配イデオロギーの土台を掘り崩し、新しい意識的な行動を照らし出すことだ。こうしたイデオロギーを根元から引っっこ抜き、自発的で「自然な」メカニズム、われわれを機械の歯車の中に啞えこんでいく自動装置を異化するのだ。そしてもっともっと、観客に別なイデオロギーを吹き込むのだ。別なイデオロギー、革命的なイデオロギー、でもそれは、掘り崩すこと、支配的なものを破壊することからしか浮上しない。この破壊なしには、建設はありえない。革命的なイデオロギーは宗教的な信仰から生まれるものではなく、根底的な問いにたいする応答として生じるのだ。マルクス主義の諸原理の小うるさい反復からではなく、レーニンが期待したように、マルクス主義の本質の発展として出来るのである。

「俗流社会学主義」演劇を吹聴してまわる連中はぜひぶん昔からいたが、「マルクス主義美学」なるものがそのエチケットになってきているようだ。この俗流社会学主義が、上記の美学的公式と、いわゆる「意識化」のベースになっていくわけだ。

芸術がやるべきことはただ概念をイメージに置き換えることだということだから、その場合の芸術の役割は抽象的な概念や一般法則を「通俗化」すること、つまりは分りやすく「絵解き」することである、ということになる。たんなる普及と宣伝の手段、これがすなわち芸術の役割とされるのである。普及し宣伝すべき概念が、このイデオロギーのいわば「内容」を構成し、それを伝達するた



レヒトはこの言葉で、何を言おうとしていたのだろうか？いろいろあるだろうが、まずは芸術は特殊性をもつ実践、つまりは「専門的」な実践である、ということだ。しかし同時に、それは孤立したものではない。芸術的生産の全過程、その作品の彫琢、所有と消費、どれもが具体的な社会の中でおこなわれ、それによって規定されている。「芸術の目的」「美的快楽」等々は、明示的な文化政治を形成しているかどうかは別にして、既成の文化的コンベンションに依拠して定められている。この「既存の芸術目的」とコンベンションに、プレヒトは従うまいとしたのである。

新しいコンベンションを樹立することが必要である。それを樹立するためには、新しい観衆との、新しい仕方での関係性を発展させなければならない。コロンビアでは労働者を中心とする新しい民衆的な観客層が登場し、われわれに何を要求すべきかに気づき始めており、それゆえにわれわれは新しい演劇を生産し始めたのだ。

はじめて見ると、われわれの方もまた、彼らに何を求めるべきかが分りはじめたのだ。

## 自前の演劇を創造するために、普遍的な演劇を利用する

演劇は集団的な芸術である。洋の東西を問わず、その絶頂期にあってはスペクタクルとテキストの分離はいささかも存在しなかった。絶頂期における演能とテキストは一体であり、二つの要素は相互に関連しつつ単一の構造を形成する文字どおりの要素にすぎなかった。両要素は、それが生まれた社会の深部の変化に対応して変容し、同時にまた社会自体の批評的なイメージとなって、そこに環帰したのである。

上記のような分離が生まれてくるのは、比較的近年のことである。うんと遡ったとしても、産業革命の時代までだろう。きわめて短期間のことではあったのだが、しかしそれは芸術表現としての演劇を枯死の危険に追いやりかねないものであった。

一方で劇作者たちは文学の世界にのめり込み、他方で俳優たちは自らの閉じた世界、何か自立的なものであるかのごとき演技の形式に心を砕くようになった。テキストを使うにせよ、使わぬにせよ、そんなことはどうでもいい。使うとしても、自分の気の向くように、それを使うだけのこと、といった次第だ。

この時代——ブルジョア確立期と呼んでもよいだろう

が——の演劇的快楽の頂きの成否は作者と劇団の緊密な協力が成立するか否かにかかっていた。

ところが現代では、劇団員のかかりの人間にとっては、テキストというものは、なんだか邪魔くさいものと化しているようだ。

俳優は肉体言語という自己表現をとことん発展させていったのだが、さてテキストをこの言語にどう統合するのかということになると難問山積である。

この時代に俳優とテキストを媒介する中間者が出現した。演出家である。

かなり以前から、それより前は問わぬとしても遅くともマックス・ラインハルト以降、演出家の構想がますます大きく舞台に反映されることになった。その実現に俳優陣が参加する度合は場合によって大小まちまちであったが。

いまやテキストも俳優も演出家が彼の構想を舞台化していくときの素材のごときものになっていく。

となると、仕事のクライテリオンを共有すると称する劇団の結束は、実は一人の演出家を中心にして形成され、運営される以外にない。演出家が何人もいて、それぞれに表現の自由を享受していたら、おそらく演出家の人数と傾向ごとに別々なサブグループができてしまうだろう。分裂、もしくは分散化が、いずれは不可避となる。

演劇は本来的に集団的な性格をもつ芸術なのであるが、前資本制の時代においては、この集団性は個人の創造的寄与を排除するものではなく、むしろそれを十全に発展させるものであった。それが今では集団は三つの実体に分割されてしまっていて、各実体は専門的、そして商業的な仕方で相互に関係合っている。作者、演出家、そして俳優である。資本主義体制の諸国では、(きわめて稀な例外を除けば)三者の関係は企業によって媒介されている。社会主義国の場合は、ほとんどきまって国家の文化機関である。

ラテンアメリカ演劇の構造も、多かれ少なかれ変形が施されているとしても、この構造の翻訳版であることを免れなかった。

われわれ自身の劇団も最初はこんな形で出発した。一人の演出家、一団の俳優グループ、そして国营機関、すなわちカリ芸術学校演劇学部 (La Escuela Departamental de Bellas Artes de Cali) であった。演

出家が作品を選んで、それを俳優たちと上演する。これは文化を民衆に普及する政府の事業であった。

しかしながら、この国の「歴史」はすこぶる急激に動いていた。変化の地揺れは激しさを増し、帝国主義に対する闘争の波が高まり、思いがけない道筋をたどって拡大していった。右のような演劇の構造も、たちまち危機に突入した。その時代錯誤ぶりが、早速に露呈したのである。

われわれは考えた。創造的な芸術家として生きつづけようとするならば、そして自国のドラマトゥルギーの礎石を築こうとするならば、この国の生活とつながり、この国の問題を自分たちの仕事の中で問いつづけていくこと、問題の根因に踏み込み、その普遍的な意義に迫りながら探究を深めていくほかはないのだ、と。

同じような「覚醒」が、われわれを政府との対立に導いた。それはわれわれを反乱の火の手の中に投げ込み、当初の構造的外皮——公的機関への依存——を破碎した。この脱皮の結果として新たに T.E.C が生まれたのである、劇団は二つの問題を自らに課していた。

- 1) 自国のドラマトゥルギーということは謳わなかった。自国の劇作家を自国の人間であるからというので——闇雲に——とりあげるのは芸術的に不毛な努力になりかねなかった。普遍的な劇作品を利用して、それをわれわれの具体的な問題に結びつけるというやり方を開発しようとした。われわれの問題はたしかに特殊な問題であるにしても、それはまた普遍的でもあるからだ。
- 2) 演出家の養成。当然、その趣向や傾向はさまざまであろうが、とはいえグループに共通する価値基準で作品の選定からスペクタクルの上演までをともに担いする複数の演出者を育てたい。

この問題に取り組もうとすれば、上に述べたような「伝統的な」構造を再考せざるを得ない。

集団で作品を選定する場合は、レパトリーについての共有された評価基準が必要になる。もっと困難なのはスペクタクルの結果についての批評基準を共有することで、これはそのスペクタクルを通しての観衆との関係性をどう考えるかという問題になってくるのである。

こうした課題を達成するためには全劇団員が創造作業に均しく責任を負う体制が不可欠である。

1964-65年の『ラ・セレスティーナ』で、われわれは及び腰ながら、この冒険にのりだした。次の『ユビュ王』ではもっと大胆に、そして『ポルトガルのあやつり人形』あたりに来て、混沌と「難破船民主主義」を辛くも脱する救命板を見つけ出すことができたのである。

救命板はちょっとした発見の寄せ集めで、それらを組み合わせたものを、われわれは今もって筏にしている。それが集団作業方式だ。いそいで言うておかねばならぬが、板切れというものは、とかく、ばらけやすい。筏というのは、思った以上に重心を失しやすいものでもある。けれども学習を日々かさねていく中で、われわれは浮力を保つ新しい方法を学び取っていった。

集団作業方式は演出家を排除するものではないし、劇作者を抑えつけるものでもない。

集団作業方式は俳優—演出家—劇作家の関係の模索、他の者が一人の者の道具になったりしない、ひとしくリ sponsible な三者の協働を保障するような関係の模索なのである。

作者が劇団の一員であることは必ずしも必要ではない。作者はテキストによって代表されている。とはいえ劇作家は相互性の中に組み込まれた存在でなければならない。過去の労働の歴史においてしばしばそうであったように、分業と共同作業とは、必ずしも共存不可能なものではなかったのである。

第一に大きな問題になったのは、劇団とテキストの関係であった。

最初に直面したのは、自由度の問題だ。テキストを尊重して、あくまでもそれに即して芝居をつくるのか、それとも、自由な扱いが許されるのか？ たくさんの実験を重ねた。『ユビュ王』『調書』『罪なき人々』と試みを重ねて分ってきたことは、テキストは素材ではない、ということだ。それは原材料のようなものではないし、われわれが上演することによって「息を吹き込んでいく」「死物」でもない、ということだ。

どんな書かれたテキストも、一つの生きた有機体であることが分ってきたのだ。その生命は、文字面の裏に潜んでいる。が、考えてみれば、われわれ自身の生命だって、われわれの日常の行為の陰に、すなわち、われわれ自身の「テキスト」の背後に、じっと潜んだままにいる

のではないのか。

われわれは理解したのだ。作品を上演するということは、テキストの背後の生命とわれわれ自身のそれ、戯曲の「サブテキスト」とわれわれ自身の「サブテキスト」の間に関係を打ち建てることなのだ、と。

まずはテキストという生きて有機体の働きを突きとめねばならぬ。どのように生きているのか？ どんな動悸を打っているのか？ どんな機能があるのか？ この有機体を動かしているのは葛藤（対立）である。演劇とは対立である。テキストとは対立の展開、その原因と、その含意以外の何ものでもない。

この方法はテキストを知的・概念的な対象としてではなく、具体的な葛藤としてとらえる。まずは葛藤の由来を探る。ファブーラもしくはアネクドータと呼ばれるものだ。戯曲は何を物語っているのか？ 物語はどう語られているのか？ それから対立の根因とその含意。戯曲の内部に働いている抗争する諸力が明らかになり、たかいかがおこなわれているその理由が、やがて見えてくる。

この理由を、われわれは「戯曲の基本的モチーフ」と呼んでいる。

抗争する諸力とか基本的モチーフとかと呼ばれるものは、どうしても抽象的な性格のものになってしまう。つまり、われわれは特殊なもの——アネクドータから、一般的なもの——抗争する諸力へと下降するわけだ。そしてつぎに一般的なものから特殊なものに回帰する逆の運動が必要になる。それぞれに抗争する諸力を代表する登場人物たちは、戯曲の展開過程でさまざまなモチーフ（行為の動機）に遭遇する。モチーフが続いている間は、対立はある纏まりをもった対立でありつづけ、それをわれわれは行為（アクション）と呼んだ。モチーフが変わったときに、別なアクションに入った、ということになる。抗争する諸力の表象が変化することもあるのだが、この場合、その組成 *composicion* は顕著な変更を蒙ることになる。変化がなければ（諸行為によって構成される）葛藤は大きな単位/纏まりを形成し、その纏まりをわれわれは状況と呼んでいる。

変化した場合は、別な状況に移ったことになる。状況の変化は戯曲の場面分割と対応することもあるが、しないこともある。

実際のところ、これは大小の強度を帯びた葛藤の集合なのだ。別な分け方もある。葛藤の予備、高昇、決着段階に対応する区分、結節と解離という伝統的な設定と多かれ少なかれ照応する区分もある。こうして区分された単位を、われわれ「パート」*partes* もしくは「アクト」*actos* と呼んでいる。これらは作者のそれと対応することも、しないこともあるが、あらかじめ他のやり方で区分しておかないと、どうにも決まらないものだ

こうして戯曲を葛藤の強度に応じた節もしくは核ごとに分割した上で、われわれは個々のアクション、あるいは断片的な即興演技をおこなっていくことになる。

ある状況に対応するいろいろなアクションが出揃うと、演出家と俳優グループはそれらをテキストと突き合わせる。この突き合せを通して葛藤をもっとも深く豊かに発展させる即興演技が選出され、新しい辛子を加味したり、戯曲の切り身を付け足したりして、さらにそれを煮込んでいく。他のアクションや状況についても同じような仕方でも推敲をおこなって、結局のところ、戯曲の大部分をその中に包摂した通し稽古の舞台が出来上がっていくのである。

即興演技の選択をおこなうのは演出家である。即興演技で出されたさまざまな核の結び目を取り出して、それらを架橋するのも、演出者の仕事だ。

こうして作品のサブテキストと俳優のサブテキストの間に関係が成立し、テキストはそうした意味作用を担うものとなる。

実際にはこの過程はもっとずっと複雑で、われわれ自身、まだはっきりしない点が多々あることは言うておかねばなるまい。

即興演技がわれわれにとってどんな性格のものとしてあるのか、そして俳優はどのようにして（もちろん練習を通してなのだが）それに備えているのかも、もっと説明する必要があるだろう。

しかし重要なことは、われわれはこの中で、普遍的な演劇を利用して自前の演劇を創造する道を見いだしたということ、そしてこの道をより大きく、よりよいものにしつつある、ということだ。

われわれはまた、グループがグループとしての志向性を持ち、同時に内部的に大きな創造の自由を確保する方法を見つけ出した。

最後に、われわれは演劇を再び統合された演劇にする  
たたかい、集団芸術としての性格をそれに戻すたた  
かいに着手しているのだ。われわれがいま落ち込んで  
いる深刻な危機からの脱出口はそこにしかないと確信す  
るからである。

われわれは信じている。演劇的伝統が欠如しているか

らこそ——一面からいうと、だからこそこうした探究が  
絶体絶命に必要となるのだが——われわれはさらに一層  
の努力を傾けて、今のたたかいを続けることができだろ  
う、と。

(訳：里見実)