

アウグスト・ボアール

「演劇を通して何かを言いたい俳優と非俳優のための 200 のエクササイズとゲーム」 演劇を通して何かを言いたい俳優と非俳優のための 200 のエクササイズとゲーム¹⁾

Augusto Boal, *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, 'Introdução' (1988)

モリエール喜劇のある登場人物は、患者というものは医術のためにつくられる、そして医術は患者のためのものではないと、嘯いていた。言っている当人は、医者だ。観客は演劇のためにつくられる、そして演劇は観客のためのものではないと考えている同類の演劇人も、おそらくいることだろう。脳軟化に冒されると、こういう迷言を口走るようになる。演劇は人間のコミュニケーションの一形式だから、演劇的諸形式が独り歩きすることはありえず、それはつねに一定の時代の、一定の社会的必要性に応答して発展する。観客のためにスペクタクルがつくられるのであって、スペクタクルのために観客がつくられるわけではない。観客が変われば、スペクタクルだって変わらざるを得ないだろう。

帝国主義は芸術の諸形式を普遍化すると称している。モードやコカコーラを普遍化するように、だ。たしかにモードの出元は帝国主義諸国と相場が決まってはいるけれど。マーシャル・マクルーハンという反動はこんなことを言っていた。今日のようにテクノロジーが発展すると、世界はグローバルな一つの村になるのだ、と。もろもろの情報は生産されるが早いか、人工衛星を経由して一瞬のうちに世界を駆けめぐる。人工衛星は一手に独占されているから、情報は一方から四方へと伝えられる。反対の流れはまったくない。

「ドラマ・レビュー」誌²⁾ がラテンアメリカ演劇の特集を組んでいて、この地域の演劇は非常に遅れている、イタリア式舞台などというものをいまだに採用している始末なのだから、と決めつけていた。嘘である。第一に、我が大陸の国々では、とりわけブラジルやコロンビアでは、民衆演劇の多くは街路、スタジオ、円形劇場、その他、人々の集まる場所ならどこでも演じられている。第二に、北米のニヒリスティックでアナーキ

スティックでハチャメチャな演劇は、闘いの有効な武器としてこの国において大きな価値をもっているのであって、それらにたいして、われわれは特段に無関心ではない。ただヤンキー演劇がニヒリスティックなスペクタクルをぶち上げ、他のすべての国がその後塵を拝さなければとならないと思っているとすれば、それは文化帝国主義というものだろう。第三に、「ドラマ・レビュー」誌はさまざまなラテンアメリカ版「ブロードウェイ」（こいつは本場のそれと同様に反動的だ）と、真のラテンアメリカ演劇とをとり違えている。後者は政治的で、現代的だ。自分たちの必要に合わせて、外国からのお墨付きなどにオンブせずに自前の形式を生み出しているという意味で、それは現代的なのだ。可能ならば公の場で、駄目なら必要に応じた地下のどこかで、それらの芝居は上演されている。

もう一度、言っておこう。労働者が権力を握ったアルゼンチンで、テアトロ・コロンのイタリア式舞台で芝居が上演されたからといって、何が悪いのか。ペロンがこの劇場をノーネクタイのオッチャンやオパチャンたちに公開したとき、コロン劇場は相変わらずビロードを敷き詰めてはいたが、人々の親しみ深い集いの場となったのだ。キューバ革命でブルジョアたちのナイトクラブが没収されたとき、民衆は薄灯りの下で踊りはじめた。それが何故いけないのか？

ぼくは街かどで芝居をするのが好きで、つねにそうしてきた。だからといって伝統的な劇場でそれをやってはいけないと思いこむとしたら、馬鹿げた話だ。

民衆演劇は、どこでやったっていい。ブルジョア劇場のど真ん中でやったっていいし、なんならプロの俳優たちがそれを上演しても、一向に構わない。

1) [訳注] 翻訳に際しては以下を底本とした。Augusto Boal, *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*, Rio de Janeiro, Editoria civilização brasileira, 7.^a edição, 1988, pp. 13-27.

2) [訳注] 「ドラマ・レビュー」(TDR) 誌は、1955 年に創刊された舞台芸術の季刊誌。パフォーマンス研究の泰斗、リチャード・シェクナーが編集長を務める。ここでボアールが言及しているのは、1970 年冬号の特集のことであろう。

質問者——誰だったか、前にこんな質問をあなたにしていたよね。「そんなに政治演劇に肩入れするのなら、演劇なんぞ止めてしまって直接に政治をやればいいではないか」と。

ボアール——そして、ぼくはこう答えた。「フランス式ブルヴァール劇に肩入れする奴は、劇場なんてうっちゃらかして、まっすぐ恋人のベッドに行けばいいじゃないか」とね。いやはや！ まあ、似たようなもんじゃないだろうか？ 演劇は、他の行為から切り離された行為ではない。一人の人間が情事をおこなうこともできるし、その情事についての戯曲を書くこともできる。一方をしたからといって、もう一方に支障が生じるわけでもない。同じようにですね、一人の人間が政治をおこなって、政治についての作品を書くことだって、できる。誰がそれを駄目だといえるのか？ 政治のような重要でさぶる内容豊かなテーマを差し置いて、もっとチマチマしたテーマを採り上げるのは、いったい何故なんだ？ すべての演劇は政治的だ。とくに政治的なテーマを取り扱っていないときでも、政治的だ。「政治的演劇」というのは、同義反復なんだ。「人間的人間」と言っているようなもの。すべての人間が人間的であるように、すべての演劇は政治的だ。そんなこと、ケロリと忘れてしまっている人もいるけどね。

質問者——こんなことを言う人がいます。「真に革命的な演劇は同じように革命的な形式で上演されなければならない」と。そういうことになるのでしょうか？

ボアール——既成制度の中で仕事をしなれた人々にとっては、その指摘が妥当するだろう。習慣的に伝えられてきた内容によって古きものは汚染されている、だから新しい形式の創造が必要だと、それは主張する。若干の国々において、この主張は確かにある程度の妥当性をもっている。しかしラテンアメリカで民衆演劇をおこなうとき、それが民衆に向けておこなわれるかぎりにおいて、その行為自体がすでに革命的実践という意味をもつことになる。この場合は形式が何であれ、革命的であらざるをえないのだ。一般的にいて、それが当てこんでいる観衆はいかなる種類の演劇も見ただことのない人々だ。舞台に登場する生身の俳優に接すること自体が、それまでにはない新しい経験なのだ。観衆がおそらく知っている従前の形式とは、つまり映画や（商店のショーケース越しに見る）テレビの画面とは、それはまったく対照的なものだ。だがほんとうに大事なものは、内容だ。テネシー・ウィリアムズがつまらんのは、ブルジョア劇場で上演しようが、街頭で上演しようが変わりはない。

つねに新しい形式を探求しなければならないのか？

もちろん、その通りである。現実はずねに新しい。だからといって、ミーハーよろしく最新のモードを追いかけてねばならぬ、ということではない。現実が投げかける新しい挑戦に、新しい形式で応えるべきなのだ。

質問——では、われわれの欧米諸国で発展した諸技法の利用には反対する、ということなのですか？

ボアール——とんでもない。そうした技法を、「恭しく」使わせていただくことに反対しているのです。最近、マニサレス演劇祭（1972年）でエクアドルの劇団が「ウェルメイド」のスペクタクルを二本ほど上演した。一本はホルヘ・ディアスの作品で、非常に達者な俳優が「マルセル・マルソー」風にそれをパントマイムで演じていた。もう一本は『聖アントニウスの誘惑』。いつもは大劇場で公演しているグループなのだが、今回は平土間の「その他大勢」の観衆は袖にするというわけで、80席か90席くらいの（正確な数は覚えていない）小劇場を設えて、そこで演劇「エリート」を対象にした実験演劇をおこなうことにした。演出家がポーランドのグロトフスキーのところで学んだ技法を使っただけの実験だという。このときのエクアドルは右翼の軍事政権が支配していて、北米資本がやりたい放題にこの国を搾取して（今だってそうだがね）、民衆は飢餓線上をさまよっていた。しかし劇団の関心はもっぱら聖アントニウスの意識下の神話におかれていて、つまりはそうした仕方で文化植民地主義の被害の傷跡を物語るということであったようだ。意識下の神話にとりくむことが、もっとも先進的な表現であるというわけで、目ざわりな意識的現実やその変革の方はどこかに置き忘れてしまったようである。

悪いのはグロトフスキーなのか？ もちろん、そうではない。俺の真似などして欲しくはないと言っていたのは、彼自身だ。彼はこうも言っていた。自分の国、自分の社会の意識下の神話をこそ探るべきなのだ、と。しかしこの発言も、わたしに言わせればどうかと思う代ものだ。わたしたち、ラテンアメリカの諸国において重要なのは、精神的浄化を得るための神話の発見ではない。民衆の観客たちが、彼らを抑圧している諸階級から「浄化」される、そのためのもっと具体的な意識的な道具を手にすることなのだ。北米帝国主義の存在は神話どころではなく、具体この上ない現実である。北米企業が所有する工場、そいつらによって訓練された警察、あらゆる種類のマスコミ、われわれをテレビという箱の中に、銀行家たちの頭の中に、とり込もうとする大量の娯楽や情報、新聞社と通信社、北米管理下の大学、どれ一つをとっても、目を背ける余地とてない具体的な現実である。意識下もへたくれもない、具体そのものではないか。そいつと闘い、そいつを取り払わなければならないのだ。

質問——しかしサンパウロ・アリーナ劇場の時代、芸術監督としてのあなたは、もっぱらスタニスラフスキーの方法を採用していた。長年の間、そうでしたよね。

ボアール——繰り返すことになるが、観客こそが演劇的コミュニケーションの礎なのだ。そのためには誰の技法であれ、だれの方法や理論であれ、われわれは使わせてもらおう。スタニスラフスキー、ブレヒト、サーカスの古参芸人、だれの技法でもよい。観衆とコミュニケーションする上でアルトーが有効なら、アルトーを使えばよい。ぼくはそのことに反対はしない。ただ、ぼくはどんな形式であれ、文化的植民地主義には断固として反対だ。「この頃はこれが流行でね、欧米での最新モード。だから、お客さん方にも慣れていただかないとね」というわけだ。ふざけんじゃない！ こちとらには関係のないスペクタクルだの形式だのを与えられて、その観賞の仕方を「学ばせていただく」義理合いは、民衆にはない。はっきり、ふざけんな、というべきだ。最新流行のあれこれのモードには、きっぱりとノーというべきなのだ。われわれが耳にタコができるくらい聞かされている、この町の民衆はこれこれのスペクタクル、これこれの戯曲には「まだ慣れていない」という言い方。とんでもない話だ。ありがたいご馳走だと触れこまれても、不味いものは不味い。それだけのことです。

たくさんのノーを言わなければならない。まずは「聖なる俳優」にたいするノー。子どもの頃から聖職につくための準備を施されてきた俳優のありように、ぼくはノーを言いたい。そして誰であれ、普通の人々がコミュニケーションの手段として演劇を使いこなしていく上での助けとなる技法に、ぼくはイエスと言う。ラテンアメリカでは、専門的な訓練を受けた俳優はブルジョアによってこき使われることになる。つまり演劇、映画、テレビなどで働き、ブルジョアが支払うギャラで専門人としての生計を立てることになるのだ。職業的・専門的俳優にはノー、万人の表現の具となる芸術にはイエスだ。（プロの運動選手などというのも、本来は、けったいな存在だ。誰だって運動選手なのだ。みんなが自分の運動能力を最大限に発揮すべきなのであって、特別な専門家エリートが出てきて、他の人たちがたんなる観客になってしまうというというのはノーマルではない）。ときにはフットボールの見事な試合を観戦することもあってよいだろうが、何はともあれ、自分自身がフットボールをやれるようになるべきなのだ！ 8才、12才のころから俳優教育を受ける必要なんてない。必要を感じたら、そのときから演劇をはじめればよい。子どもの頃、文字を学ぶ機会がなかった大人たちがたくさんいるが（ラテンアメリカの人口の50%がそうだ）、だから大人になった

らもう文字を学ぶ権利はない、とでもいうのだろうか？ 演劇は社会変革にとって有用で強力なコミュニケーションの形式であるから、演劇的な識字教育も必要だ。大人たちは文字を読むことを学ばねばならぬ。大人たちは権利のために闘わねばならぬ。解放を勝ちとるための、あらゆる手立てを使えるようにならねばならぬ。だからして「聖なる俳優」にはノーなのだ。われわれは専門家に反対しているのではない。しかし表現行為が、専門家たちによって囲い込まれることには、断固として反対したい。誰もが表現すべきなのだ！

それから意識下の神話にも、ノーだ。直截に民衆の意識に語りかけるべきだ。搾取を継続するために支配階級が用いているさまざまな儀礼を暴露すべきである。私有財産制度というシステムは人間を人間とは見なさない時代錯誤の残存物なのだけれど、それは、それにとまなう儀礼を——財産の、従属の、慈悲の、諦めの儀礼を生み出していくものなのだ。それを脱神話化し、打ち砕いていかなければならない。人間と人間の間を儀礼化してはならない。儀礼化されてしまっているものについては、その正体を暴露し、どうしたらそいつを解体できるか、不公正なシステムを破壊して新しいシステムを創造できるかを示さなければならない。

「心理的仮面」、これも、ノーだ。こういう心理だから、こういう顔つきになる、という考え方はいかがわしい。獐猛な顔、間抜けな顔、善人の顔、悪人の顔、その他もろもろの表情が心理で決まって来るというわけだ。ぼくらは、それに「社会的仮面としての身ぶり」*mascara social de comportamiento referido*を対置したい。一定の社会には一定の儀礼がある。場面ごとにある決まった反応が要求され、それを繰り返していくうちに、そうした身ぶり・振る舞い方が「社会的仮面」として、各人の身についてしまうのだ。私たちが私たちであるのは、ある一定の社会階級に所属し、一定の社会的機能を遂行し、だから「われわれは」これこれしかじかの儀礼を遵守「しなければならず」、たえず反復している間にその儀礼的振る舞いが私たちの顔となり、歩き方となり、思考方法となり、笑い方となり、泣き方となり、愛し方となり、硬直した行動の型として確立されて「社会的な仮面」になるのだ。恐ろしいことであるが、実際にそうなのだ。用心しないと機械化された自分の仮面をベットのの中にまで持ち込んでしまう。そんな愛撫では、さだめし性の歓びも吹っ飛んでしまうだろう。愛がすっかり儀礼化されてしまうのだ。

質問——「社会的仮面」と「ステレオタイプ」とを、どう区別されているのですか？

ボアール——ステレオタイプというのは、現実の社会

的な儀礼とは関係なしに、ある種の演劇の中できまって観念的にもちいられている表現様式で、たとえば胸に手をあてて愛を表すとか、イエスやマリアの慈愛に満ちた顔を持ち出すといったやり方だ。こういう身ぶりをすればこういう考えや感情、こういう顔つきをすればこれこれの心情と、表現の意味が約束事として決められているわけだ。文字通り約束事なんだよ、これは。約束事だから、それ自体は善でも悪でもない、白でも黒でもないわけだ。使い方次第ということだ。つけ鼻とか、張りぼての腹、でっかいお尻、誇張した化粧、こういうのは、どれもそれ自体としては、良いも悪いもない。だけど、純粹主義者はそうは考えない。こうした手段を十巴一絡げに邪道視するのは、芸術を自立したものと考えているからだ。現実がそれを必要としているときでも、自立性の方にこだわってしまう。実際に観客との関係の中でつけ鼻が、布袋腹が必要なら、どうして、それを使っちゃいけないのか？

しかし社会的仮面は、ステレオタイプではない。それは恣意的な記号アルビトレールでもなければ、約束事でもない。それは登場人物がおこなう儀礼を深く掘り下げて考究した結果として得られるものだ。そうした儀礼の中から、社会的仮面が形成されていくのだ。

将軍が下す指揮や命令、階梯組織だの上下関係だのに随伴する凡百の儀礼は将軍の歩き方、喋り方、考え方、さらには妻、子ども、隣人との関係にすら、ある特殊な痕跡を与えずにはいない。海軍少将は一樣に海軍少将づらをしているものだ。シモーヌ・ドゥ・ボーヴォワールが皮肉っているが、子爵のお歴々が集まって貴族の問題を話し合うときは、みなさん、ほんとうに子爵らしい振る舞いをする。ほんとうに子爵になりきってしまうのだ。

同じような労働をしている労働者は、同じような身体つきになっていく。タイピストの座り方には、どこか共通したところがある。大農園主の椅子への腰かけ方には、愛馬への跨り方を思わせるものがある。当然のことだ。演劇人の挙作には（微妙か厚かましいかの差異はあるが）どこか自己顕示的なところがあり、これは毎晩、舞台上で自分を顕示していることから必然的に身についたものだ。自然といえば、これもまた自然なことだ。反対ならば願ったりだが、そんなことは不可能な相談だろう。

海軍少将が労働者と同じように、あるいは元神父と同じように、情事をおこなうなんて、不可能な話だ。——やっている具体的な行動に、変わりがあるわけではない。しかしそれぞれの行動に社会的な儀礼が介入してそこに特定の形を刻み、各人は否応なしに一つの仮面を帯

びた存在になるのだ。いいかえれば、私たちは可能な反応様式の90%を圧殺して自分を機械化していることになる。人間はいつも同じことを、同じような仕方で行っていて（つまり社会的存在が社会的思考を条件づけていて）、同じような仕方であまり歩き、同じような仕方であまり座り、いつも代わり映えのないやり方で、愛したりフットボールの球を蹴ったりしているのだ。同じ階級の人間は同じような特徴を帯び、それが仮面になっていく。こうした人物たちは自分の「心理的特徴」に従って行動しているのではなくて、「社会的必然性」の関数として行動している。この必然こそが仮面の核を構成しているのである。この核があればこそ観客は、ブルジョアを、個人としての相異をこえてつねにブルジョアとして行動する人物であることを理解することができるのだ。劇的行動はヘーゲルの言うような「自由な意志の葛藤」としてではなく、史的唯物論の言う「社会的必然の葛藤」として描き出されねばならぬ。

このことをもう少し別な仕方で説明することも、おそらく可能だろう。ある種の人物はたとえば中世の天使や悪魔、悪人や聖人のように「普遍的」な範疇で表わすことが可能だ。現代のある種の教育劇でも、「社長」や「従業員」は、やはりこうした「普遍的」な存在として登場する。しかし反対に心理主義的なリアリズム演劇では登場人物は「単一」の存在であり、劇の出来事においても特殊に一回的な性格が強調されている。最後にもう一つ、「典型的な特殊性」といったようなものを考えることができるだろう。つまり個別の一回性と、類としての普遍的な特徴を同時に兼ね備えた形式ということだ。

この「典型的特殊」は二重底になっている。感情移入的なリアリズム劇、たとえばアーサー・ミラーの『あるセールスマンの死』では、登場人物は独自存在であるとともに、彼の階級を代表する存在でもある。しかしその社会性はまさしく彼の個人的・心理的な具体像として提示されている。プレヒトの作品の人物たちは多くの場合、あきらかに社会的必然を体現する「主体」として非・感情移入的に登場するのだが、他方において個人的な意志の相貌を顕す「対象」でもある。これは非常に複雑な問題だ。というのは、作劇法の問題であると同時に解釈の問題でもあるからだ。プレヒトの作品が感情移入的に理解されることもあるし、アーサー・ミラーが感情移入抜きに解釈されることだってある。だからこそ役者と役の同一化を避けることが重要なんだ。（わたしたちがジョーカーのシステムでやろうとしたのは、そのことだった）。ひとたび社会的な仮面が役者のからだに肉化され、そのパーソナリティの中に溶解してしまうと、社会的な圧力と個人の意志とを区別することは、観客に

とってしばしば至難なことになるのだ。観客は「一人の人間」を見る。何かをしゃべって、自分の心理を表白している一人の男。でもその男はある階級を体現し、その機能を果たしている存在なのであって、たんなる一人の人間ではないのかもしれないのだ。「ジョーカー」のシステムでは、そうした障碍は取り除かれる。登場人物の社会的仮面は、場面ごとに、異なる俳優によって演じられるからだ。観客はだれか一人の俳優の中に、それを「血肉化」しない。そして社会的な必然性がより明瞭に浮かび上がってくるのだ。

このことは、はっきりさせておかねばなるまい。ステレオタイプと「典型的特殊」、つまり社会的仮面とは、まったく別なものだ。前者は、どこにでもいそうな人間の「本質」を約束事として示しているが、それ以上のものではない。サムおじさんとか、金満家といった連中だ。——社会的仮面の方はたんに普遍的な本質を顕すだけではない（たしかに、それが彼の核として作用しているのだが）。そうでありながら同時に他の非・本質的で、状況的な性格、いうなれば実存的性格をも含んでいるからである。

つまりそこにいるのは、ある特定の金満家であり、ある特定のサムおじさんであり、ある特定の大農園主であり、その他もろもろなのだ。しかし社会的必然が個人の意志に介入し、あからさまに対立を繰り広げる。はっきりさせておかねばならぬことは、この必然こそがつねに支配的な力になっていくということだ。劇的行為は（大文字の「歴史」がそうであるように）**必然的な力の衝突によって動くのであって、意志の衝突によってではない、ということだ。**

しかしステレオタイプのために、一言いっておきたいのだが、それらしい符牒やつけ鼻も、使い方しだいですべてが決まってくる。一括りに駄目と決めつけるわけにはいかないのだ。重要なことは、何を、だれに向かって、何のために言うのかを、弁えていることだ。その上で、いちばん使い勝手のよい言語を使えばよいのだ。

質問——「儀礼」はどう定義したらよいのでしょうか？

ボアール——儀礼はあらかじめ決定された行為と反応のシステムです。道路を渡るときは青信号で渡る。教会に入ったら、声を低める。人間関係というものは、法、伝統、慣習、礼儀などによって多かれ少なかれ規制された行為と反応にもとづいて動いていく。こういう仕方で人間関係が形づくられているから、そこでおこる現象はある程度予測可能な道筋をたどって展開していくことになる。二人の軍人が出会ったら姿勢をただして敬礼する。これはあらかじめ予想のつくことだ。二台の車がすれ違ったら右側を通ることも、資本家が商売をするとき

最大限の利潤を目指すことも、信徒の告解を聴く神父が罪を許すことも、先刻予定ずみの行動だ。「思いがけない反応」が返ってきて泡を喰らうことも意外に多いのだが、人間が他者と関係をもとうとするときに、儀礼は絶対に必要だ。軍人が威儀を正す、神父が信徒の大声を制止する、資本家がおこぼれの利益を労働者に分配する、車が舗装道路を選んで走る、どれも儀礼的な行動だ。

というわけで儀礼は絶対に必要なんだけど、それでいて、人間関係が進歩するためには、それはたえず破壊されたり他の儀礼にとって代わられたりする必要があるのだ。保守主義というのは、何が何でも儀礼を変えずにそのままにしておこうという態度であり、無政府主義とは、儀礼なんてすべてやめちまえという態度のことだ。

儀礼的な行動とは、つまりは死んだ行動である。人間は、何も創造をおこなわない。創造性を没却して、ただある役割を演ずるのだ。社会でそれぞれの個人が演ずる役割が、その人の内部に仮面を生み出していく。

多くの儀礼は抽象的だ。たとえば軍隊の階梯組織の儀礼の総体は、抽象的な法によって決められている。ところが芸術は意味の二重化を通して何かを伝える認識活動である。芸術は軍隊的な階梯組織を物象化 *coisificar* し、必然的に両義化してしまう。儀礼が演劇的に演じられると、法や慣習、その他もろもろの制度は露骨なモノと化してしまうのだ。

「ジョーカー」のシステムで観客の前で演じられるのは、全仮面が俳優によって次々に受け渡されていくことによって成り立つ儀礼であって、だから観客は儀礼は（たとえ絶対的に必要な儀礼であっても）新しいそれに更新されるもの、つねに打ち壊されるべきものであること、その新しい儀礼も最後には取り払われて他のものに代わること、生けるものは常住たりえないことを見てとることができる。

演劇は観客が生きている世界と、その世界がたえず運動する生き物であることを意識させることによって、観客を変容させるものでなければならない。演劇は観客に、そう、現実を変えることのできる観客たちに、現実を意識させるものなのだ。

質問——演劇の政治的な機能を信じていらっしゃるのですね？

ボアール——すべての人間の行動は、社会と自然を変える。芸術と科学は、たまたまではなく、ある組織的な形式で、つまりそれ自体の準則に依拠して自然を変えようとするものだ。しかし科学と芸術との間には、ある基本的な相異がある。

フレミングはペニシリンを発明したが、患者の意識を変えなくても、患者を治療することはできた。科学は直

接に現実に関わりかけ、現実を変える。ところが芸術は、社会を変える人間を変え、変革者を変革する。その作用は間接的で、実生活で行動しようとする者の意識に向かって働きかけるのだ。

現実の変革者がよくそれを変革するためには、研究を通して、政治参加を通して、そして演劇を通して、現実を知ることが必要だ。芸術は、現実を二つの層で露わにする。現象のレベルと、その現象を規定している法則性のレベルである。リアリズムは——とりわけ自然主義は——現象を提示することに急で、法則性を曖昧にする傾向がある。観念的な「思想」演劇は現象を舞台に示すことなく法則性、いいかえれば抽象観念ばかりを論じたがる。ジョーカーのシステムがとりくんできた基本問題は、現象の基になっている法則性を物象化することだった。労働者は新聞を通して自国の政治状況の情報を得ることができる（もしも、そういう仕方ではブルジョア新聞を読み解くことができれば、の話だが）。しかし同じように演劇的表現によって、すなわちそれを儀礼化することによって、自らの階級闘争の発展の各局面を明らかにすることもできるのだ。芝居である以上は、二重底の芝居であることが非常に重要だ。まずは個別的な事象の具体的な位相が表現されていなければならない。それが芸術の素材であるからだ。芸術は現実の事物を取り上げ、演劇は生身の人間、血と肉を具えた人間存在、生きた社会生活を、まさにそのようなものとして描き出さなければならない。だが同時にまた、演劇は現象をかくあらしめている法則性のレベルにまで踏み込んでいくべきなのだ。芸術は、現実の内的な仕組みをも暴き出すものでなければならないからだ。たしかに、事物がどうあるかを示すことが必要だ。しかし、どうして、それがそうなのかを示すことも同様に必要なのだ。

質問——しかし「仮面」はどこか機械化と似たところがあって、パヴロフの「条件反射」とか、何かそうした類のことを連想させます。果たしてそういうことになるのでしょうか？

ボアール——いいえ。動物には、仮面はない。一定の刺激にたいして同じやり方で反応するけれど、それは、仮面とは違う。動物には、自己疎外がない。その行動と反応は、たとえば生物学的、あるいは気象学的な理由等々にもとづいて引き起こされるが、社会的な理由にもとづくものではない。ある種の反応が機械化されることはあるが、そうした行動様式の機械化を、仮面というわけにはいかない。たしかに仮面だって、いくいくは機械化に繋がっていくのだけれど。

人間は疎外が可能な唯一の動物だ。闘牛を見ていると、そのことがよく分かる。この儀礼の中での闘牛士の

動きは、あらかじめ決められた規則にもとづく動きだ。ところが牛さんの方は儀礼的な制約など一切なしに反応する。闘牛士は儀礼を代表するが（闘牛士の生命と行動スタイルは規則、衣装、伝統によって厳しく制約されていて、それは彼自身の性格、人格、仮面の中に完全に統合されてしまっている）、闘牛の行動はもっぱら物的な刺激、布の色と動きのみに制約されている。その意味でいえば闘牛士は疎外された存在、それと闘う牛は自身にたいして真正な存在であるといえるだろう。（付け加えて言えば、その真正さがここでは不利にはたらいっているわけだ。）

非常に痛ましい出来事が、この事実を語ってくれている。一歩下がって牛を避けるという闘牛士の常套手段をあえて採らないことで著名であったマノレーチが、その名声ゆえに生命を失ったのだ。名声が彼の運命を決してしまった。マノレーチは自らの名声に疎外されたといえるだろう。通常の闘牛競技の儀礼に、彼はもう一つ、自己流の儀礼を付けくわえてしまったのだ。絶対に後退しないという儀礼的規則を。——運命の日の午後5時、上からのしかかってくる闘牛の姿を彼が認めたとき、それを回避する方法は一歩引き下がること以外にはなかったはずだ。しかし闘牛士の仮面がその唯一の救命策を禁じ、彼はけっして退こうとはしなかった。マノレーチは危険を避けることができたのだ。しかし闘牛士の仮面があえてそれをさせなかった。そして、マノレーチは死んだ。

質問——しかしですね、もしあなたが反帝国主義で、外国の形式や方法を拒絶するのなら、そのあなたが、どうして自分たちの技法や形式を輸出しようとするのか？ どうしてラテンアメリカのたくさんの劇団を欧米の演劇フェスティヴァルで（たとえばナンシー演劇祭で）系統的に紹介しようとしているのか？

ボアール——とんでもない話だ。われわれは「逆帝国主義」など、目指してはいない。違うのだ。こうしたフェスティヴァルにやって来る劇団には、二つのタイプがある。一つは消費に供される商品としての演劇。ヨーロッパや北米の人々は第三世界諸国の芸術をフォークロアの展示会にしてしまうのが大好きで、多くの劇団がその御用を承っている。しかし、そうでない連中もいる！

帝国主義諸国が自分の足の下での階級問題を一向に解決できていないことを察知している劇団だって、いるのである。帝国主義は自国内部の階級闘争を除去しえたわけではなく、たんに麻痺させただけだ。帝国主義諸国のブルジョアどもは、この国は安定していると、プロレタリアートに思いこませようと心を砕いている。福祉国家の労働者の要求は30年勤続後の年金といったような、ス

ズメの涙ほどの要求にとどめられるべきであると称している。たしかに低開発国にはまだ階級対立とかいうものがありますが、あの国はまだ「発展途上国」ですからな、というわけ。（「発展途上国」とは、なんともご丁寧な婉曲語法だ。）

よからう。どこの国だって、それぞれの坂道を歩いている。なかには低開発への道を歩いているといわれる国もある。たとえばフランスのように。——フランスにもプロレタリアートがいて、彼らは（形を変えてではあるが）わがラテンアメリカ諸国の演劇を利用することのできる人々なのだ。彼らもまた被搾取者だ。より柔軟で、そんなに粗野なやり方ではなく、もっと悪賢い手口で搾りとられている。

第三世界の人々の目の置き所が、消費社会のそれとは根本的に対立するものであることを理解してもらわねばならない。合衆国、ドイツ、日本は極度に発展した社会だが、わたしたちにとって切実な革命の視座に立つならば、それらはもっとも遅れた社会である。われわれの世紀の目標から見れば、アンゴラやモザンビークの方がずっと早くそこに向かって進んでいる。私有財産制度などという前史的な制度が打ち倒されつつあるからだ。

革命とは、商品に満ち溢れたエデンの園ではない。冷蔵庫や目の球の飛び出るようなお値段の高級車のことではないのだ。それは公正で人間的な社会を目指す持続的な運動である。その意味でいえば、ラテンアメリカ諸国は、はるかに先進的である。ただし帝国主義者にはスーパーマーケットの天国の夢を放棄してもらわなければならないだろうが。

帝国主義諸国の住民が一律に帝国主義者であるわけではない。超開発国にも低開発国並みの生活をする諸階級が存在するし、低開発国にも超開発国並の贅沢さを享受する諸階級がいる。一国が他国に経済的に支配されるのは、民族ブルジョアが祖国や民族よりも自分のカネ儲けを重視するからにはほかならない。経済的強国のブルジョアは経済的に脆弱な諸国のブルジョアと結託して、とくに後者の人民を集中的に搾取する。そしてということがおこるかという、強国の被搾取者たちも現実にはそのおこぼれに与るのだ。だから帝国主義諸国の労働者の多くは、その国のブルジョアに負けず劣らず反動的な傾向を示すようになる。彼らは被搾取者である。しかし何ドルか収入が余計にあって、自家用車を持ち、映画やサッカーのキップを買う金もある。商品を買ってくれるよいお客さんなのだ。

最近、合衆国の太平洋岸の港で、荷役労働者がペルー船への積み荷を拒否するという騒動があった。ペルー政府が自国の領海で、北米国籍の海賊船を拿捕したからで

ある。この海賊船は、これまで港湾都市の住民の一部に仕事と儲け口を提供してきた。そこで荷役労働者たちは帝国主義としか言いようのない態度を剥きだしにした。階級的イデオロギーなどというものはどこかに投げうって、海賊行為から得る自分たちの余沢を擁護したのである。合衆国最大の労働組合組織アメリカ労働総同盟産別会議（AFLCIO）議長ジョージ・ミーニーも、ニクソンのベトナムでの人殺し政策に執拗に賛意を表明してきた。

というわけで、階級闘争を抜きにして一般論を述べ立てていても仕方がないのだ。帝国主義芸術について一言すれば、これは被抑圧人民に対してばかりではなく、自分たちの仲間、すなわち疎外を生み出している者たち自身に対しても向けられているのだ。まことにマルクスが言うように、一社会の支配的思想とは、すなわち支配階級の思想なのである。

ラテンアメリカにおいて演劇は、階級闘争のメカニズムを明らかにするために闘っている。社会変革の必要と、それを可能にする方途を照らし出す演劇を目指している。それは帝国主義諸国においても有効だろう。そこにも階級闘争があるからだ。半身不随になってはいるが、しかし、それがなくなっているわけではない。

われわれラテンアメリカ諸国の演劇活動が特殊にかかえている危険性は、フォークロア主義である。われわれの演劇の価値は「受け容れられる」ことによって測られるものではない。「使われる」ことによって——搾取された者たちが搾取する者たちへのたたかいの中で、それを使っていくときの使い勝手によって——測られるのだ。

質問——そんなあなたの演劇は、ラテンアメリカ演劇の典型といえるのか？

ボアール——第4回マニサレス演劇祭（1971）の審査員であったわれわれ3人の者は（すなわち、ホセ・モンテオン、エミリオ・カバリード、そして私の3人だが）ラテンアメリカ演劇をフォークロア趣味で塗り込めることに極力反対するという点で一致していた。わたしたちは、こう謳った。「ラテンアメリカ芸術というとき、そこで語られていることは何なのか。この大陸には大農園主がいて、悲惨な貧農がいる。拷問をする者とされる者が同じ土地に生きている」。ひとくちにラテンアメリカ演劇といっても、そこには有毒色素を塗りたくったブルジョア演劇があり、民衆的な演劇がある。ラテンアメリカ大陸のブルジョア演劇と、われわれの演劇に共通項はない。むしろ、合衆国内部の「チカーノ」の演劇、プエルトリコ人の、黒人の演劇に、わたしたちはより大きな親縁性を見い出す。わたしたちの作品や、わたしたちの

技法は、ラテンアメリカの公式演劇にも、ヨーロッパのそれにも、いささかも寄与するものではない。しかし周縁化された人々、労働者、抑圧された少数民族、革命的な学生やルンペンプロレタリアートにとって役立つものであることは確信できる。海の向こうであろうと、こちらであろうと、それは同様だ。われわれの演劇とその技法は民衆のものであって、それ以外のものではない。

質問——イタリアの演出家ルカ・ロンコーニは、真の民衆演劇はただ民衆の広場においてのみおこなわれた、それは公共の広場こそが真の民衆の場であったからだ、と言っているのですが、ご賛成でしょうか？

ボアール——ブラジルのある詩の一節にこんな言葉がある。「広場は民衆のもの、空がコンドルのものであるように」。しかしですね。今時のブラジルの広場を占領しているのは、民衆ではない。ブラジルの公共の広場で民衆演劇なんぞをやったら、それこそ、自殺行為だ。こんな政治状況だから民衆は街頭から排除されてしまっているのだが、しかし彼らがいなくなったわけではない。民衆をせん滅できない以上、彼らの表現行為、彼らの芸術、彼らの演劇を破壊することは不可能だ。いちばん大

事なことは民衆的なパースペクティブを、変革の視点をもった演劇をつくることだ。公共の広場でそれができれば、もちろん、たいへん宜しい。もしも労働者の粗末な家で、毎回ほんの僅かの労働者を前にしてそれをやることができるとすれば、それも同様に大いに結構である。たった一回の公演に 5000 人もの労働者が集まってくれたら、これは何とも素晴らしい。だが、もしも小さな場での集会を 500 回ほど重ねて、同じく 5000 人の労働者に芝居を届けることができたとすれば、それだって素晴らしい。演劇が民衆的であるためには、「革命的」であることが肝心なのであって、どこで上演されるかは大した問題ではない。そして演劇は、民衆が自分でそれをするときに、つまり、人々がたんなる応援者や消費者であることを越えて創り手となったときに、演劇を介して相互にコミュニケーションしあう主体になったときに、もっとも高度に革命的だ。そう信じたサンパウロ・アリーナ劇場は一連の技法を開発した。演劇を通して何かを言おうとする俳優と非俳優のためのエクササイズとゲーム——すなわちこれである。

(訳：里見実)