

里見実

「中南米演劇 解題のためのノート」

1

ある意味でラテンアメリカは、演劇がもっとも深く社会の中に根づいた地域の一つといえるのだろうが、それは演劇が産業として、あるいは大文字の「芸術」として栄えているということでは必ずしもない。演劇人たちの多くは舞台の外に広がる過酷で不条理な現実と向き合いながら舞台をつくりだそうとしているが、その現実を生きている当事者たちには、キップを買って劇場に足を運ぶだけの経済力も、文化的動機づけも乏しい。それは「民衆演劇」を志向する芸術家たちにとっては不幸な背理であるが、その背理が現代ラテンアメリカ演劇を活性化させてきたバネであったともいえるかもしれない。もちろん地域によって、また演劇集団の立つスタンスによる違いもあり一概にはいえないのだが、劇場の外に出ていくことと劇場の中で芝居をつくることの緊張の中でラテンアメリカ現代演劇の骨格は形づくられているといっていよう。

このあたりの事情を端的に示す初期の事例として、ブラジルのテアトロ・アリーナ・デ・サンパウロ、とくにその劇作家・演出家であったアウグスト・ボアール(1931-2009)の事蹟をまずは挙げておかなければならないだろう。テアトロ・アリーナはその名のとおりに、円形の小劇場で芝居をする演劇集団として、1953年に発足した。25平米、百席あまりの客席が半円状に舞台を囲んでいて、中央平面が舞台になる。劇場を観衆と舞台の出来事、そして観衆と観衆の相互の出会いの場にしていこうという理念が、簡素で、かつかぎりなく広場や街頭に近いそのような空間造形として示されている。上演される作品は、ブラジル社会の現実に取材した創作劇で、演技は、額縁舞台の誇張された身振りに代わって綿密でリアルな深みをもつ、映画のクローズ・アップのそれにも似た写實的演技が要求されることになる。そのため、劇団は一方で劇作家養成セミナー、もう一方でスタニスラフスキー・システムを基本にした実験スタジオを開設し、そこからブラジル現代演劇を代表する多くの俳優・

劇作家たちが育っていくことになる¹⁾。

この劇団の初期の代表作はジャンフランチェスコ・グアルニェリ作、ジョゼ・ヘナート演出の『彼らはタキシードを着ない』である。初演は1958年、ブラジル演劇史空前のロングランを記録し、経済的にもこの劇団の地歩を築いたといわれている²⁾。リオ・デ・ジャネイロの「岡」のバリオに住む労働者一家の物語である。ストライキという状況を前にしての息子の、あるいは父と子の、心理的・イデオロギー的な葛藤がドラマの軸になっている。労働者のたたかいの記憶を深くからだに刻みつけた父親、しかし息子が夢見るのは、「浜」のアパートの中産階級の暮らしだ。親子の対立は二つの世界の対立でもある。

イタリア式舞台とスターシステムによって特徴づけられるそれまでの商業演劇の常軌を破って、等身大の人間が登場して庶民の日々の暮らしを演ずる芝居が興業的に大成功を収めたわけで、これは当時のブラジル演劇にとっては画期的な「事件」であった。背景にあったのは「民衆の勃興」の名で呼ばれる労働運動や農民運動の興隆であり、それにささえられたポピュリスト政権のナショナリズム政策であった。とはいえ、当の「民衆」povoがアリーナ劇場の主要な観衆を構成していたのかといえば、けっしてそうではない。グアルニェリ作品はもとより、その後に輩出する労働者・農民とそのたたかいを描いた作品でも、観衆は基本的に中産階級の知識人であり、とりわけ学生たちであった。

観衆の問題はラテンアメリカ演劇にとって最大のアボリアであり、挑戦であった。当然考えられる一つの選択は、劇場から出るということだ。小さな円形劇場を前提としてつくられたアリーナ作品は、街頭や広場、特別な設備を欠いた小さな屋内空間での上演も比較的容易であった。劇場の外に出てそこに観客を求めるアウトリーチ的な活動(核グループと称する小チームがそれを担った)と、逆に劇場を公衆に——とくに学生やアマチュア劇団に——公開してそこを一種の文化センターとして開放していくことが、劇団運営の大きな特色となった。誰

1) ボアールは著書『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』第2章「サンパウロ・アリーナ劇団の歴史」(英語版 *Games for actors and non-actors*, translated by Adrian Jackson, 2002、第2章「俳優の仕事の構造」)で、このときの経験を語っている。邦訳はれんが書房新社より近刊の予定。
2) その後レオン・ヒルツマンによって映画化され、日本でも上映された。

に向けての演劇なのかという問いに促されて、この劇団が積極的におこなってきたこの種の活動が、後にボアールたちが「被抑圧者の演劇」を立ち上げていく際の経験基盤になっていると考えてよいだろう。

もっとも、実際の経緯はもっと複雑で、かつダイナミックである。1962年の時点でのアリーナ劇団は、演劇制度からの完全な離脱を表明するアリアーナ・フィーリョたちの反劇場派と、劇場を拠点にして表現の可能性を追求するボアールやガエルニエリを含む一派とが、事実上、分裂状態に陥っていた。後にいって劇場の外に主要な活動の場を求めることになるボアールだが、この段階での彼は基本的に劇場演出家でありつづけている。反劇場派の方は主として学生たちからなる非職業的な演劇グループで、64年クーデタまでの短期間ではあるが、いくつかの都市の民衆文化センターを拠点にして左翼運動の情宣部隊として活発な活動を展開した。このグループから見ると、アリーナ劇団は依然として演劇制度の内部でキップの売りに依拠して成り立っている職業劇団ということになるし、後者は後者で、民衆文化センターの外部注入論的なアジプロ劇の基本姿勢に強い違和を感じていたようだ³⁾。ボアールにとっては、芸術家や（その多くが中産階級からなる）観衆が「民衆の視点」を自らの視点として獲得していく一つの学習の場が、劇場でなければならなかった⁴⁾。軍政下のアリーナはこの立場を深化し、『タルチュフ』、ブラジル史に取材した『ズンビ』『ティラデネテス』など、数々の代表作を放ちつづけることになる。

しかしながら、フィーリョたちが劇場外で「アジプロ劇」として展開した活動とボアールたちの劇場実践とが相互に無縁なものとして展開したとは思えない。ボアールの戯曲『南アメリカの革命』は、ブラジル人労働者の主人公が北米帝国主義の食いにされて破滅していく過程を短いスキットと歌で繋いだ「アジプロ」的な作品で、実際、民衆文化センターの活動の中でも、しばしばこれが上演されている⁵⁾。舞台の出来事や行為は舞台の外の

行為を呼び起こすものでなければならない、そしてその意味で演劇は社会的に「有用」なものでなければならないという宣伝劇や教育劇の基本理念は同時にボアールのそれでもあった。

軍政下のブラジル時代、とくに亡命後のボアールの演劇理念は、彼の二つの言葉に集約されている。一つは、著書『被抑圧者の演劇』の基本メッセージ、「観客ということばは悪いことばだ」に代表される反「観客」の思想である。人間が行為する能力を奪われて歴史の「観客」として存在すること、それがすなわち抑圧である。演劇は、観客が観客であることを越えてイメージや出来事に介入するエクササイズとならなければならない。72年の亡命後のボアールは基本的な活動の場を劇場の外に移し、いわゆる討論劇、イメージ・シアター、見えない演劇など、俳優ではない普通の人々がドラマに介入し、ありうべき展開の可能性を討議し実験する広い意味での討論劇の技法を開発していくことになる⁶⁾。

同じことを、彼は「演劇的生産手段を人々に手渡す」という言葉でも表現する。

「たとえば、ぼくが印刷機をもっているでしょう。その印刷機で、ぼくは、自分の新聞をつくって広めようとは思わない。そうではなくて、ぼくの印刷機を人々に手渡してしまうのだ、彼らが彼ら自身の新聞を印刷するために」（ボアール『民衆演劇のラテンアメリカ風のつくり方』）。

演劇もまた、一種の印刷機だ。人々がそれを使って「口伝えの新聞」をつくるための印刷機。亡命後のボアールは、自分自身のスペクタクルをつくることよりも、演劇の「つくり方」を人々に伝える仕事に主力を傾けるようになる。

「口伝えの新聞」はアリーナの核グループが、そして民衆文化センターが、熱心に取り組んだレパトリイの一つである。ボアールはそれを「新聞劇」と呼んでいる。新聞記事の欺瞞を暴露し嘲笑した一種のヴォードヴィルで、ロシア革命期の「ロスタの窓」や「生きている新聞」

3) Do Arena ao CPC, ヴィアーナ追悼・遺稿集 *Vianinha teatro, televisão, Política*, (São Paulo, Brasiliense, 1983) 所収。ボアール＝ガエルニエリ側の観点は、Hamlet and the Baker's Son, *My Life in Theatre and Politics : Augusto Boal*, (NY, Routledge, 2001), Fernando Peixoto, « Entrevista com Gianfrancesco Guarnieri », Teatro em movimento 1959-1984, São Paulo, Editora Hucitec, 1985 など。

4) ボアールは論文「民衆演劇のカテゴリー」*Categorias del Teatro Popular* で、ラテンアメリカの「民衆演劇」を発し手と受け手をもとに4つのカテゴリーに分類している。第一は民衆運動側の視点、いいえれば現実変革の視点に立って、主として民衆層に向けておこなわれるスペクタクル。その中にはプロパガンダ的なものもあるし、教育劇的なものも含まれている。第二は、同じく変革の視点に立ちながら、民衆層に属さない人々を主たる観衆とする演劇。これもまた民衆演劇の重要な分野だと、ボアールは考えている。第三は支配階級側が民衆向けに生産するスペクタクル。民衆を消費者へと受動化するための「民衆演劇」である。第一、第二の意味での民衆演劇の上演が困難になった1964年軍事クーデタ以後の状況下で、ブラジルでは新聞劇が民衆演劇の第四の重要なカテゴリーになった。民衆は自ら送り手となり、民衆から民衆へと水平的なコミュニケーションを展開している。

5) *Revolução na América do sul*. プレヒト『男は男だ』の強い影響が見られる。後に述べるペルーの劇団「ユヤチカニ」の活動はこの戯曲の上演をもってはじまった。

6) 邦訳、アウグスト・ボアール『被抑圧者の演劇』里見実、佐伯隆幸、三橋修訳、晶文社、1984年。

7) A. Boal, « Teatro periodístico » *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Buenos Aires, 1975.

と似たところも多いアジプロ劇である。この新聞劇は基本的に民衆によってつくられ、演じられるもので、プロの俳優はテクニックを伝えるという形での援助はするものの、つくる主体は、あくまでも伝えたい何かをもつ普通の民衆であった。「民衆」は演劇的コミュニケーションの受け手であるだけでなく、発し手となる。ポアールはここに「民衆演劇」のモデルを見いだしているようだ⁷⁾。

2

「民衆文化」や「民衆演劇」という言葉を多用してきたが、1960年代以降のラテンアメリカの文化動向を見る上で「民衆」はカギとなる言葉の一つである。ラテンアメリカではエリートとノン・エリートの社会的距離はより明示的であり、労働者、農民、失業者、スラム住民といった周辺化された社会層を表す言葉として「民衆」という言葉は日常的にもよく使われてきた。エリートのものであって民衆のものではないとされてきた「文化」をあえて民衆と接合してとらえ直す一種政策的な営為として20世紀に入ってからインディヘニスモやfolklore研究が盛んになるが、そうした民俗文化への関心の延長として今日の民衆演劇運動があるわけではない。民衆が自立した社会変革の主体として政治の前面に登場するのは何と云ってもキューバ革命以後のラテンアメリカの新しい状況で、そうした民衆運動の興隆が60年代以降の民衆演劇の成立を促していると考えられるべきだろう。労働運動、農民運動、先住民運動などへの関与を通して文化と演劇の在り方を変えようとする動きがとりわけ1970年代に入ると急速に高まり、質的にも現代演劇をリードする流れになっていく。

本翻訳プロジェクトでとりあげたペルーのミゲル・ルビオ・サパタ（文化集団ユヤチカニ）、コロンビアのエンリケ・ブエナVENTOURA（カリ実験劇団）、次年度に紹介するコロンビアのサンティアゴ・ガルシア（ラ・カンデラリア劇団）などは、いずれもそうした動きを代表する芸術家であり、演劇理論家である。

しかし急いで付けくわえておかなければならないことは、ラテンアメリカには各地に無慮無数の地方劇団やアマチュア劇団があり、人々はしばしば芝居をつくるという仕方でも相互のコミュニケーションの場をつくりだしている、ということである。何かと組みたい問題や起こしたい行動があるときに、まずは芝居をつくるという形

で、それを訴えるわけである。そうした活動を支援しプロモートすることが、プロフェッショナルな芸術家の重要な仕事の領域として認知されている。

もともとラテンアメリカでは、演劇を布教や教化の手段をして使うということが古くからおこなわれてきた。新世界の植民地建設と文芸の黄金時代の開始とが重なり合った旧スペイン副王領では、宣教と演劇との結びつきはとくに著しい。フランシスコ会やイエズス会の修道士たちは、彼らの挙行するミサの前後に先住民が上演する聖史劇を導入した。民衆の言語、それに歌と踊りを多用するそのスペクタクルは、しばしば人々の現実生活と密接し、それを儀礼的に投映するものでもあった⁸⁾。世俗権力もまた、演劇を多用した。メキシコ革命後のインディヘニスモ政策の過程では、農村教育の一環として農村教師たちが「文化ミッション」と呼ばれる巡回文化活動に動員された。映画上映、スポーツなどを組み合わせた多角的な活動であったが、演劇はその重要な柱であった。衛生知識、種子交換、病害虫予防などにかんする農業知識、そしてとりわけ革命の意義を宣伝し自らの問題を解決するための住民の行動を鼓舞するプロパガンダであった。インディヘニスモは先住民のアイデンティティを称揚しながら、そのことによって彼らをメスティソ国家の「国民」に統合する「同化」政策でもあって、その性格は複雑である。ポスト革命期の「文化ミッション」の活動形態は、今日の農村社会教育にも色濃く引き継がれている。

一例として、メキシコの「コナスボ演劇」を一瞥しよう。コナスボ（CONASUPO）とは国営主要食糧流通公社（Compañía Nacional de Subsistencias Populares）の略、メキシコ人の主穀であるトウモロコシの買い付け、流通、販売などを司る巨大国営会社である。1936年にカルデナス〔1895-1970、任期1934-1940年〕のポピュリスト政権下で発足し、1970年代に活動を肥大化し、90年代末期、新自由主義政策の下で一転して閉鎖に追い込まれていくマンモス政府機関である⁹⁾。その肥大化初期の1971年、公社は農業改良普及（エクステンション）事業の一環としてコナスボ農民演劇プロジェクトを発足させた。もともとは農産物の商品化、食糧貯蔵庫の建設、高収量品種と化学肥料の使用など、コナスボ事業を教育・文化面からサポートするプロパガンダとして企画されたものである。演劇プロジェクトに期待された役割は何よりもまず国家機関と農民とのコミュニケー

8) Fernando Horcasillas *El Teatro Nahuatl*, 1974.

9) カルディナス政権以降のインディヘナ・農民政策の両義性、とくにCONASUPOの普及事業の性格については、エリザベス・フィティング『トウモロコシのための闘い』（邦訳書名は『壊国の契約—NAFTA下メキシコの苦悩と抵抗』里見訳 農文協）第2章「トウモロコシと異種混淆社会」を参照されたい。

ションを円滑化することであった。農民に密着して彼らと対話することを目指した演劇人たちの活動は役人や政治ボスの妨害に直面することが多かったが、プロジェクトの内容そのものにたいする政府の干渉はなかったようだ。この種の事業としては稀有なケースであった。委嘱を受けたのは演出家のロドルフォ・バレンシアであったが、彼の回想によると、エチュベリア大統領〔1922-、任期 1970-1976 年〕は活動内容への官僚の不介入を確約していたという。

巡演隊は行く先々の村々で熱烈的な歓迎を受けた。芝居は農業知識そのものよりも、政治的・社会的なテーマを多くとりあげて、それをコメディ・デラルテ風の笑劇に仕立てたという。かならずアフタートークをおこない、劇中の出来事について観客と話し合った。発足時の巡演隊は演劇学校の学生で構成されていたが、かなり早くから方針を転じ、観客の中から、あたらしい創り手を募るようになった。農村の若者たちが、自分たちの経験を土台にして芝居をつくり、それを巡演する。要請があれば演出者も派遣する。思いがけない青年たちが、思いがけないスペクタクルをつくりだしていった。トラスカラのある村では、普段は結婚式で踊りを披露していた、演劇はおろかスペイン語の読み書きとも無縁な青年たちのグループが、演出家の協力の下で、ナワトル神話をベースにした高度に象徴的な祝婚劇を創作した。第一部の厳粛な豊饒儀礼（人間たちは神々の愛の出会いをたすけ、トウモロコシのあらたな生命が芽生える）が、第二部では一転してドタバタ劇に代わる。収穫物を不当な安値（＝なぶり値 *precio irrisorio*）で商人に売約してしまう夫と、それを破談にする妻の奮闘を演じた笑劇である。農産物の買ったときは村人がしばしば舐めさせられている苦い経験であった。

村の教師になる予定の学生たちは、当局に赴任猶予を願い出てこのプロジェクトに全面参加した。作品『はずれたネジ』の背景は精神病院で、患者たちはメキシコ史の歴代の名傑に扮して、新大陸征服から今日まで一貫して変わらない先住民支配の歴史を笑い飛ばす。村々での巡演とワークショップを通じてこのようなグループは着実に増加し、運動は規模を広げていった。76 年のプログラム終了時点で巡演隊は 52 を数え、公演回数は約 5000 回、325 万人の観客がそれを見たという。

コナスポの事業自体は 76 年に終結するが、77-83 年、活動は実質的に教育省（SEP）傘下の「民衆舞台芸術プログラム」に受け継がれ、1983 年からは同成人教育部

門（INEA）の「民衆演劇プロジェクト」に代替され、地域演劇運動として継続していく¹⁰⁾。

このような政府直属のプロジェクトの他にも、メキシコには無数の独立民衆劇団が存在する。その中には政府系のプログラムと選択的に提携して活動をすすめている劇団もあるし、完全に在野の立場を貫いている劇団もある。前者の場合、政府機関との関係はしばしば緊張をはらんだものになり制約も多いが、社会福祉事業、受刑者更生事業、農業改良普及事業、教育事業など公的事業を通してのより広範な民衆へのアクセスが可能になる。

クエルナバカに拠点を置く「文化集団ゼロ」は公的機関との連携を斥けて独立路線に徹している集団の一つであるが、新聞劇スタイルの街頭演劇を多く手がけている。ルイス・バルデスたちのチカノス演劇と提携関係にあり、その影響をつよく受けている。

地方演劇の活動も目覚ましい。本翻訳プロジェクトには、ドナルド・H・フリッシュマンの論文「現代マヤ演劇と民族紛争」を収録した。チャバスの「スナ・フツイバホム〔作家の家〕」とユカタンの「サク・ニクテ〔白い花〕」という二つの劇団の実践を論じている。サク・ニクテは二重言語小学校設立者ドズル・エクの主宰する劇団であるが、メキシコの地方演劇では伝統的に農村教師が重要な役割をはたしているケースが多いようである。

3

先にも述べたように本プロジェクトでは、ペルーの「文化集団ユヤチカニ」の主宰者ミゲル・ルビオ・サバタ、コロンビアの「カリ実験劇団」（通称 TEC）の主宰者エンリケ・ブエナベントゥーラ、「テアトロ・ラ・カンデラリア・デ・ボゴタ」の主宰者サンティアゴ・ガルシアの論考を比較的多く訳出した（ガルシアの論考については来年度以降に公開する予定である）。膨大な論考・演出記録の中のごく一部にすぎないが、その問題意識の一端を窺う手がかりにはなるだろう¹¹⁾。

「ユヤチカニ」はリマの演劇青年たちが 1971 年に立ち上げた劇団で、発足間もないころに彼らがアンデスの鉱山労働者の村で経験したエピソードは、本プロジェクト掲載のミゲルの手記「アンデスの人々との出会い」に記されている。『アルパ・ライク』という南アンデス農民の土地占拠闘争を描いた作品が初期の代表作で、アンデス農民の間に伝わる歌、踊り、衣装、楽器、旗などを多用した、ヴァライティショーもしくは祭と呼んだ方がよ

10) Donald M. Frischmann « El Nuevo Teatro Popular en Mexico », Mexico, 1990.

11) Santiago Garcia の理論的著作はほぼその全てが « Teoria y Pratica del Teatro », 1-3, Bogota, 1994-2006 に収録されている。全冊ともすでに訳出しているので、いずれ公刊したいと思っているが、とりあえず 3 篇の論考を次年度に掲載する予定である。

いようなスペクタクルである。劇団は全国の農村と都市を巡回しながら、その種の証言劇を上演するかたわら、観衆とともに歌い、踊り、語り、その地方の民俗芸能を学ぶというスタイルで活動をつづけてきた。内戦と農環境の悪化によって内陸部の農民が難民化し、沿海部の都市に移住するようになって、ユヤチカニの作品テーマはしだいに都市にシフトし、そのイメージは複雑で陰影の濃いものになっている。こうした公演活動と同時に、さまざまな生活の現場で演劇ワークショップをおこない、ときには地元の人々と協働して祭やイベントを企画し、街頭ハプニングをおこなうなど、その活動は多岐多彩である。この劇団のワークショップから生まれた新しい劇団も多い。

「カリ実験劇団」と「ラ・カンデラリア」はいわばユヤチカニの先輩格の劇団である。コロンビアはアルゼンチン、ブラジル、チリなどに比べて19世紀以降のヨーロッパ移民の流入が少なく、劇場に通うブルジョア的観客層の層が薄いため近代劇の発展が遅れたといわれているが、しかし1960年代以降の商工業の発達と中間層の増大、さらには労働運動、農民運動、学生運動の興隆にささえられて、今日では大陸屈指の演劇大国になっている。数百の劇団が各地で活動し、コロンビア演劇協同組合CCTという協会組織を通じての劇団相互のネットワークも緊密である。「カリ実験劇団」と「テアトロ・ラ・カンデラリア」は、その動きの中で先導的な役割をはたしてきた劇団である。

サンティアゴ・ガルシアは初めは建築家であったが、1950年代の半ば日本人演出家セキ・サノとの出会いを通して演劇の道に転じた俳優・演出家・劇作家である。プレヒト、サルトル、アラバール、ペーター・ヴァイスなど、ヨーロッパ現代作家の戯曲を多く演出したが、とくにプレヒトに深く傾倒した。コロンビア国立大学の大学劇団の演出家当時、プレヒトの『ガリレオ・ガリレイ』の上演をめぐる大学当局と衝突して退職、1967年に劇作家のホセ・レイエスなどとともに独立劇団「文化の家」（後に拠点劇場を設立、その地名にちなんでテアトロ・ラ・カンデラリアと改称）を結成して、以来2年に1作のペースで着実に作品を発表しつづけている。ガルシア演出の『ガリレオ・ガリレイ』は70人の俳優による3時間に及ぶ大作で、キューバ危機とアメリカ合衆国の核実験という危機的な状況下での科学と知識人の社会的責任を問かけた渾身のスペクタクルであったが、合衆国大使館の強力なクレームに大学が屈服して上演は中止に追い込まれた。独立後のラ・カンデラリア劇団は主要な観衆を都市労働者階級、とくに組織労働者に求めるようになり、上演レパトリイもコロンビアの歴史と現

実に取材した創作劇が中心になっている。『グアダルペ 1950年代』はこの劇団の代表作の一つで、サブタイトルの「50年代 cincuenta」は同音の「数知れず今も sin cuenta」と語呂合わせになっている。1950年代の「暴力の時代」を通してコロンビアの「今」を照射したミュージカル作品である。

一方、「カリ実験劇団」TECも国立芸術学院を母体にした劇団で、60年代前期までは政府、民間企業、ユネスコなどからの手厚い支援を受けた公立劇団であった。新進演出家ブエナベントゥーラの主導下で演出家を頂点とするヒエラルヒー的作業体制を組み換え、作品内容上も現実参加の演劇を目指すようになるが、ガルシアらの「文化の家」結成とほぼ同時期にこの劇団も国家権力と正面衝突して独立劇団となった。資本制システム下の人間の非人間化とその疎外のからくりをシュールなイメージと鋭い嘲笑で暴き出すのがTEC作品の特徴で、その後も一貫して既成演劇制度の枠組みを超えた地平での観衆との新しい関係性を模索しつづけた。代表作としてアンティオキア地方の民話にもとづく『父なる神の右手に』、公権力との決裂のきっかけとなった風刺劇『毘』などがあり、『ラ・セレスティーナ』から『ユビュ王』にいたる西欧ものも数多く手がけている。主宰者エンリケ・ブエナベントゥーラ（1925-2003）の死去とともに、劇団は2003年、46年の幕を閉じたが、メンバーはそれぞれの場で新しい活動を展開している。

3劇団のプロフィールをざっと素描したが、いずれも比較的安定したメンバーシップの下で半世紀近くにわたって活動を持続してきたプロフェッショナルな劇団である。国際的な評価は高く、各種のフェスティバルに招待されることも多いが、その活動のプライオリティはあくまでも国内での、もしくはラテンアメリカ内部での公演に置かれている。国内の各地を、危険度の高い内戦地帯や密林地帯をもふくめて、くまなく巡演しているようだ。文学の場合、ラテンアメリカ文学はヨーロッパでブーム化して、それがラテンアメリカに「逆輸入」された。だが演劇はいかなる芸術にもまして、固有の場を生きる観衆との直接的な対面によって成り立つ芸術である。演劇的イメージの豊饒な意味作用は、演ずる者と見る者のin situな協働作業として成立する。そうした相互性の磁場からスペクタクルを立ち上げる全過程を彼らは「ナショナルなドラマトゥルギー」と呼んで、それを自分たちの共通課題に据えている。「ナショナル」や「ドラマトゥルギー」という言葉には、一種独特な意味が込められているといつてよいだろう。自国の現実をコンテクストとして共有することで成立する舞台と観衆の対話、スペクタクルをそういうものたらしめる演劇創造の

論理と方法、それがドラマトゥルギーなのだ。

そのドラマトゥルギーのカギとされているのが、いわゆる集団創作、俳優の即興演技にもとづいて劇を構築していく方法（もしくは態度）と、ノンバーバルなそれを含んだ多様な演劇言語の開発である。演劇言語の多元化は、ユヤチカニの場合は「多能な俳優」というコンセプトで語られている。この点にふれて、ミゲル・ルビオは言う。

「演劇の新しい時代は俳優とその技能の変化という私たちでも表現されていた。すなわち、踊り、歌い、何通りもの楽器をこなす俳優、鍛え抜かれた身体運動でさまざまな仕事を繋いでいく俳優たちが出現したのだ。そのわけは？ 俳優が向き合わなければならぬのは、たいていはあまり打ってつけとはいかぬ状況、街頭だの広場だの、行きずりの公衆の面前であり、相手は本質的に気まぐれな連中だ。その公衆を相手どって俳優はありったけの手をつくして何としても彼らの足をしばし止めなければならない。でなければすぐにいなくなってしまう人たちのだから。

こういう場面に立たされたら、それに相応しいテクニックが必要になる。と同時に、観衆の気持ちの変化を素早く察知する特殊な勘や注意力が磨かれる。この独特な視力が逆に観衆から送られてくるあらゆる刺激や要求に素早く的確に応答する俳優の能力を培うのだ。そのためにも間違えを受け答えに耐える訓練されたからだが必要だ。

文学的な先入観に煩わされず、それよりもどうしたら観客とのコミュニケーションをよりよいものにできるかで苦労している劇団は、創作にあたって、使えるものなら何でも使う。旗、各種の楽器、竹馬、手品、アクロバット、などなど。はじめは客の注意を引くために導入したのだが、今では台本づくりの日常語彙の一部になっている感じだ。つまり劇のコードとして物語の構造の内部に組み込まれているわけである」（「民衆演劇の歩みと

現在点」）¹²⁾。

ブエナベントゥーラやガルシアは、複数の言語コードの相互干渉によってもたらされるイメージの飛躍と意味作用の多層化に注目した。コロンビアの諸劇団はこの時期、記号論、動作学、行動空間論の研究に没頭し、その中から『エル・パソ』『エル・キホーテ』など、現実世界を重層的にイメージ化した多くの作品群が生み出されている。

多様な言語の利用とは言い換えれば戯曲中心主義からの脱却ということであるが、セリフ中心主義をのり越える方途の一つとして彼らが採用した「集団創作」は、簡単にいえば俳優の即興演技を基本にした劇作法である。まず仮の台本が書かれてそれが即興演技によってモディファイされていくこともあるし、即興演技を通して最終的に戯曲テキストが出来上がっていくこともあるが、基本は俳優の即興演技で、そこに音楽、踊り、アクロバット、人形、衣装、小道具等々が挿入されて、多声的なスペクタクルが形成される。先に挙げた『グアダルupes 1950年代』（1975年）はラ・カンデラリアのもっとも代表的な集団創作劇で、劇団員が東部平原地方（アマゾン）で耳にしたバラード（ホローボ）がその出発点になっている。自由党の叛乱とゲリラ戦士の死を歌ったバラードだが、俳優チームが現地に長期滞在して史実を調査し、さらに即興演技を重ねながら劇の基本的なテーマとプロットを構成していった。通算すると制作に2年以上をかけたこととなるが、上演回数1500回のロングラン作品になった。

ブエナベントゥーラとサンティアゴ・ガルシアは一般には集団創作の理論家として広く知られているのだが、彼らは、決して個人創作を否定しているわけではない。集団創作は、方法というよりもむしろ態度なのだと、ガルシアは強調する。演劇の世界だけでなく、広く社会的労働にたいして求められている、それは一つの態度なのだ。

12) Miguel Rubio Zapata, « Notas sobre el itinerario y aportes del teatro popular en Latinoamérica y Peru desde los años 70 », *Notas sobre teatro*, ed. crítica y anotada : Luis Ramos García. Lima : Grupo Cultural Yuyachkani, 2001 pp. 21-50.