

国際演劇交流セミナー 2015

International Theater Exchange Seminar 2015

フランス特集

【ダイジェスト版】

ピエールさんと音楽劇をつくりませんか？

現代フランス演劇界に大きな刺激を与えているピエール・ノット氏の
演劇手法に迫る 5 日間！

劇作家、演出家、俳優、音楽家として、創作の現場に深く関わるとともに、演劇批評家としても活動し、コメディ・フランセーズの事務局長も務めるという多才な演劇人ピエール・ノット氏より、音楽劇を共に作るワークショップを提案されて実施した。自ら作詞、作曲する音楽が、俳優の演技とどう関わり、ドラマに何をもたらすのか、現代フランス演劇に大きな刺激を与えているピエール・ノット氏の演劇作法に迫る 5 日間となった。

企画：篠本賢一

【in 東京】 会場：芸能花伝舎

ワークショップ

8月19日（水）13：00～17：00

8月20日（木）13：00～17：00

8月21日（金）13：00～17：00

8月22日（土）13：00～17：00

成果発表 & シンポジウム

8月23日（日）13：00～17：00

シンポジウム「演劇の音楽と教育と～現代日仏演劇事情～」

パネラー：ピエール・ノット 篠崎光正 青井陽治



○ 講師 ピエール・ノット

ピエール・ノット / Pierre Notte

1969 年アミアン生まれ。作家、作曲家、演出家、俳優。

90 年代より執筆活動を始め、これまでに10 本を超える戯曲が出版され、ほかにラジオ・ドラマ、小説、詩集がある。フランス国内ではパトリス・ケルブラ、ジャン＝クロード・コティヤールといった人気演出家がノット氏の戯曲を手がけている。自作のキャバレー芝居(シャンソン・スペクタクル)で作詞・作曲・演出をし、自ら舞台に立つパフォーマーでもあるが、『背中にナイフ』の成功で演出家としても注目を集め、さらに『そしてその子は狼に』(2010)では俳優として認知された。また早くからヴィリィ・シャンティヨン高校で演劇選択授業の講師を務める。(1997-2010)などアーティストとして多才な活躍をするピエール・ノットであるが、一方では「ヌーヴェル・オブセルヴァトゥール」誌、「エヴァンヌマン・ドエ・ジュディ」紙などで劇評欄を担当した後、「テアトル」誌編集長(2004-05)を務め、さらにはコメディ・フランセーズの事務局長(2006-2009)としての経歴も持つ。レ・デシャルジュール劇場での提携劇作家を経て、2009/2010 シーズンからはロン・ポワン劇場のアソシエイト・アーティスト(劇作家)兼アドバイザーを務めている。ノット作品の人気は国外でも高く、多くの作品が複数の言語に翻訳され、ドイツ、イタリ

ア、オーストラリア、イギリス、アメリカ、リビア、ロシアで上演されている。2011 年4 月にはボローニャ(イタリア)でピエール・ノット作品をめぐる一週間の研究集会が開かれた。2011 年7 月アヴィニョン演劇祭オフで『Sortir de sa m'ere』を自身の演出で上演、好評を集めた。

【受賞歴】ディアール&リュシアン・バリエール財団賞(2005)、SACD(劇作家・演劇音楽協会)新人賞(2005)、モリエール作品賞(私立劇場部門)(2006)『私もカトリーヌ・ドヌーブ』、独仏作家の日観客賞(カールスルーエ/ドイツ)(2009)『北へ向かうふたりの女』、エミール・オージェ賞(アカデミー・フランセーズ戯曲賞)(2010)『背中にナイフ』『そしてその子は狼に』、シュバリエ(フランス芸術文化勲章)(2006)



● ワークショップ スケジュール ●

(当日配布された資料を改訳し掲載)

原則として「家族」をテーマにします。テキスト、即興、そしてシーン演技を行います。シーン演技は、因習や習慣などのただなかにある家族関係のありふれた図式を表現してもらいます。シーンの中にあるカタストロフ(破局)、緊張、暴力、デラパージュ(制御不能に陥ること)について研究します。題材は既存の演劇の題材から、あるいは参加者の個人的な経験からとります。このワークショップは、既存の題材、あるいは参加者の提案する題材による創造を試みる予定です。家族の状況を、歌をはさみながら表現するようなものになる可能性があります。

● 1 日 目 13:00 ~ 17:00

- ・出会い、参加者の自己紹介、参加の意図
- ・ピエール・ノットの紹介：経歴、DVD、映像による作品紹介
- ・質疑応答：演劇とは？ 何に役立つのか？ (大惨事)
- ・軽いウォーミングアップ・エクササイズ・即興をグループで行う。例) 3つの災難(飛行機の墜落、エレベーターの落下、船の沈没) 各グループがそれぞれ3つの時制を体験する)
- ・3~4人のグループに分かれ、即興芝居をやってみる。テーマ「家族」
- ・4つか5つのグループになる。(朝食、登校、登校拒否-学校のクラス、社会的な場所、呼び出し、戦い- 暴かれた家族の秘密、両親のベッド-家族の不幸、悲しみの集い- クリスマス、<ひどい>プレゼントとその仕返し) 惨事の演技、グループごとに発表。
- ・明日やるシーンのテキストを読む。

● 2 日 目 13:00 ~ 17:00

- ・演技、空間、宝の箱(俳優がもつ演技の秘密・糧・企み) 決まり事(演技の)器用さ、壁(障害となるもの)について考える。作劇法に関して検証してみる。何が、どのように、どこで、どんな状況で、どんなリスクがあるか
- ・戯曲『背中の中のナイフ』と『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』から選んだ4つのシーンを読む。
- ・4つのグループに分けて行う。戯曲『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』1場、2場と劇中歌2曲(「私はカトリーヌ・ドヌーヴ」「つぶれた通行人のデュオ」)1グループ3人。
別のグループは戯曲『背中の中のナイフ』1場、2場と劇中歌1曲(「今は夜、今は冬」)1グループ4人。

● 3 日 目 13:00 ~ 17:00

- ・新しいエクササイズ、ゲーム、ウォーミングアップ、即興。
- ・振付、各々に動きを加える。新しいシーンに取り組む、劇中歌を全員で歌う。
- ・それぞれのグループは選んだシーンの上演について配役等を考える
- ・台本、装置、行動と関係性の考察、演技のリスク、演技の秘密(企み)、演技コード、舞台美術へのアプローチ
- ・選んだシーンの稽古、各グループ1シーンずつ発表する。選んだシーンをグループ毎に稽古する。
- ・シーンに、即興部分、動きを加える。その後、2つの戯曲の1, 2場をやってみる。

● 4 日 目 13:00 ~ 17:00

- ・考え得る様々な演技コードへのアプローチ(キャバレー、リアリズム、表現主義、異化、喜劇、悲劇)と検証(役になり切る、役から抜ける、距離、識別)
- ・新たな方向性を認識した上でシーンの再稽古。
- ・各グループ、各シーンのつながりはどうか振り返る：全体的な作劇法について。
- ・稽古とアンサンブルの修正点を見る

● 5 日 目 13:00 ~ 17:00

- ・ウォーミングアップ、エクササイズ、繋ぎ合わせた全体のシーンの中に新たに即興の部分を少し加える。
- ・稽古、全シーンの発表、通し。

○ **実行委員** こんにちは。ご参加いただきありがとうございます。本日より5日間、ピエール・ノット氏をお迎えしてのワークショップを行いたいと思います。ピエール・ノット氏はフランスの演劇界で先鋭的な活動をしていらっしゃいます。劇作家であり、演出家であり、詩人であり、演劇教育でも活躍していらっしゃいます。今回は「音楽劇を作ろう」という題目です。ではさっそくワークショップを進めて行きたいと思います。

○ **ピエール** では、最初に私の自己紹介ビデオを見ていただくことにしましょう。

・ビデオ上映

○ **ピエール** 私の方法というのは独特なものになると思います。作品を作るたびに、そのやり方について自問自答しています。私はドグマを持っているわけではありません。何か他の方法がないか、常に俳優とともに探っています。私の目標は、「生きている」という状態を舞台にあげることです。そして、カタルシス、大惨事ということをいつも扱っていますから、それを皆さんと主に探求して行きたいと思います。

・参加者、立ち上がる

○ **ピエール** 皆さん、普段はどのようにウォームアップをしていますか？ 私はいつもいろんな人たちとワークショップをしています。アマチュアの人たちともやっています。皆さんが、どのような方法でやっているのか、興味があります。(参加者に) 皆さんそれぞれでウォームアップはしましたか？



・ウォームアップをしていなかったため、ウォームアップを皆で始める

○ **ピエール** 俳優が役の人物に、どのようにアプローチしていくか、それは非常に重要な問題ですね。それについての即興的なアプローチを試してみましょう。それでは 4 人ずつのグループに分かれましょう。場所についてのインプロです。グループごとにとある場所を決めてもらいます。

・グループを作る

○ **ピエール** 各グループは決めた場所を言わないでくださいね。最初のエクササイズを始めましょう。各グループでプレゼンをしますので、どういった場所かを当てて行きます。言葉は使わないで、体だけで、その場所を構成してください。体のフォルムにこだわりたいと思います。

・グループごとに行う



○ **ピエール** それでは次のことを試して見ましょう。その絵に、大惨事、カタストロフィを入れてみます。重大なことでも構いません。何か事件が起きていて欲しいのです。グループの 4 人が同じ場所において、事件の前の絵、事件の最中、事件の後の絵と、3 つの絵を作ってください。

・「場所」に関するエクササイズをグループごとに行う

○ **ピエール** 明日来る方は、それぞれ何か「バカらしい歌」を考えて来ててください。英語でもフランス語でも、もちろん日本語でも構いません。オリジナル、という意味ではなくて、ポピュラーなもので構いませんよ。軽い歌、です。また、明日はテキストも使います。こちらで用意していますので。明日のワークショップは、最後のもう 1 組がまだやっていないのでそこから始めましょう。それでは、また明日。

ワークショップ

2 日目 8 月 20 日 (木)

・シアターゲームをして体をほぐし、全体のコミュニケーションを図るところから始まる

○ **ピエール** それでは昨日、宿題に出した「おバカな歌」を使ったエクササイズをやって見ましょう。ここで重要なのは、「デカラージュ(ずれ)」というコンセプトです。それを体感していただくために、悲劇的、あるいは、破局的な状況が進行しているのに、表面的には「おバカな歌」を歌っているという課題に挑戦して見ましょう。設定としては、誰かが死んでみんなが死を悼みに集まってくるという状況です。しかし、嘆き悲しむことはせずに、歌を歌うのです。1 人、また 1 人と登場して、歌を歌います。すると次の人が登場する、という流れで行いましょう。

・エクササイズを行う

○ **ピエール** すごく良かったのは、それぞれのキャラクターの持っている力ですね。みなさん人物像をよく描いていました。動きのある状態を作りたいので、あまり距離的に接近してしまって緊張感を出さない方が良いでしょう。では、次はテキストを使ったワークショップをやってみましょう。

・休憩中にテキストを配布する。

『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』シーン1・2、

『背中にナイフ』シーン1・2

○ **ピエール** 1 ヶ月ほど俳優と稽古をやる期間があったら、15 日間はテキストについてのディスカッションを行います。テキストについて長い時間精査して、その後、立ち稽古になります。では、『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』シーン 1 を読んでみたいと思います。シャンソンが 1 つ付いています。

・とりあえずの配役を決めて読み合わせをする

○ **ピエール** 次に『背中にナイフ』のテキストを読んでみましょう。



・同じく配役を決めて読み合わせをする

○ **ピエール** ありがとうございます。それではピアノの周りに来ていただけますか？

・ピエール、ピアノに。参加者はその周りに集まる

○ **ピエール** 日本語にすると非常に歌詞が長くなってしまいますね。ですから、歌詞の内容をかなりカットしています。

・ピエールのピアノの演奏に合わせて、参加者で歌う

○ **ピエール** 私の芝居の中で歌うのは、歌手の人たちではありません。俳優です。私の作品では、どの作品でも歌があります。『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』の初演のとき、歌がたくさんありました。歌手が劇中で歌うのではなく、俳優が歌う芝居として、こんなにも多くの歌があるというのは初めての試みでした。皆、うまくいかないと考えていました。俳優は歌を歌うのが下手だと思われていますからね。しかし、大変ヒットしました。

○ **実行委員** 『残念なノエル』という作品を去年見ましたが、魅力的なところは、歌手でなく、俳優が歌っているところでした。



・『背中にナイフ』についてのディスカッション

○ **ピエール** 私はセリフを音楽のようにしたいのです。私のセリフは、フランス人でも意味を理解するのは難しいかもしれません。音楽のように聞こえるだけです。ただ韻を踏んでるだけのセリフだったりもします。セリフの音楽性で、人物を特徴付けていきたいのです。だから言葉の意味より、音なんです。日本に来たときには、翻訳者と直接関わりながら仕事をしたことがありません。イタリアでやったときは、音、セリフのミュージックを理解して、共に作業をしてくれる翻訳者と話し合いながら翻訳を完成させてもらいました。

・配役を決める

○ **ピエール** それではもう 1 度読んで見ましょう。明日のワークショップまでに時間がありましたら、翻訳を自分たちで変えていただいても構いません。カットしてもらっても OK です。自由にしてください。

・読み合わせ

○ **ピエール** 『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』は上演されるたびに、印象に残る登場人物が違うんですね。今回はどのような形になるのか、楽しみです。それでは、また明日。

ワークショップ

3 日目 8 月 21 日 (金)

○ **ピエール** それでは歌の稽古をしましょう。

・ピエール、ピアノに。

『私はカトリーヌ・ドヌーヴ』の歌の稽古。

○ **ピエール** ありがとうございます。それでは次のことをやりましょう。昨日、「おバカな歌」エクササイズをやりましたね。今度は、歌わずに、歌詞だけを使ってエクササイズをして見ましょう。歌詞を喋るということです。



・エクササイズを行う

○ **ピエール** 俳優というのはテキストから逃れないといけません。俳優は何か「掛け金」を持って舞台に登場するのです。それは「秘密」を作り出すためです。それがクリエイターとしての仕事です。なので、何か日常的なこと、そういったことは人物を構築するときにはいらないものなのです。それは、人物の「秘密」を作り出していくときの邪魔になります。いまのエクササイズを見ていて、気になったことがあります。他人に触ってしまった人がいましたが、エネルギーを強く見せるためには、接触しない方がいい。触ってしまうと日常的な動きになってしまいます。形を作ろうとするのではなく、何かによって、その形にさせられてしまうのです。なぜそうなるのか、それは俳優が見つかるものです。では今度はテキストを使いましょう。

・テキストを使ったシーン稽古

○ **ピエール** いくつかのグループを見ましたが、全然違いましたね。違っていいんです。それぞれのグループで、別の可能性を発見していきましょう。

繰り返し言っていますが、言葉の意味から離れて欲しいのです。「私はやりたいことをやるわ」というセリフがありますね。その意味通りに言わないで欲しい。例えば、怒らなくていいのです。「私は美しい」という思いで言って欲しい。言っていることと、別のことを演じて欲しいのです。それでは今日はここで終わりにしましょう。

・皆で輪になってウォーミングアップし、その後、歌の稽古

○ **ピエール** それでは「おバカな歌」のエクササイズをやって見ましょう。

・エクササイズ



○ **ピエール** 俳優ならではの力というもの、それを探し出すのが演出家の仕事です。例えば、コメディ・フランセーズの俳優はゆるい状態と、気が狂っている状態の間にいます。ピーター・ブルックはかなり際どいことを言います。「ここにいなさい、それが存在だから」と。ありえない状態にいる、そんな存在としている俳優が私は好きです。人から見てどのような状態なのか分かりようのない形で登場する俳優です。例えば、動物のように現れる。人物を構築するときに、何か動物的であったりすることで発想が

広がります。現実というものを、ポエジーを持って再構築することが素晴らしいのだと思います。では 1 度休憩をして、テキストを使ったシーンの稽古をしましょう。

・ 休憩の後、シーン稽古に入る。

○ **実行委員** 今回のワークショップでは、ノットさんはご自分で作曲もなさりますので、音楽を含めたワークショップという今までにない事業となりました。ワークショップでは、ノットさんの作品から抜粋したテキストも扱って来ましたが、15 名程度の参加者と共に、毎日密度の濃いワークショップを行って来ましたが、今日がその成果発表ということで、

45 分程度の発表をいたします。

作品以外で、やっていたエクササイズがありますので、まずはそのデモンストレーションをします。そしてテキストを使った成果発表の後、ノットさんから講演をしていただきます。事前に翻訳を用意いたしましたので、そちらを参照しながらお聞きください。その後はシンポジウムです。それではよろしく願いいたします。

・「おバカな歌」エクササイズのデモンストレーション

○ **ピエール** あるギャップというものについてのエクササイズです。言っていることと、違うことを演技するというものです。そして、1つの物語になっています。やってみましょう。

・それぞれ既存の曲のセリフを話しながら、それぞれのタイミングで登場するエクササイズ。「老人と子供のポルカ」や「ハクション大魔王」の歌など



・テキストを使った成果発表

○ **実行委員** 次に作品発表に移ります。ピエールさんの作品『私もカトリーヌ・ドヌーヴ』『背中にナイフ』からシーンを抜粋して上演致します。それぞれの作品の冒頭2つのシーンを、いくつかのグループで連続して演技していきます。それでは始めます。

・ 作品発表



◇◇ ワークショップ終了 ◇◇

シンポジウム

○ **実行委員** ここからはシンポジウムです。

本日パネラーでお呼びしております、青井陽治さん、篠崎光正さんです。

ワークショップ 4 日間の成果として最初に発表を行いました、その感想からお聞きできればと思います。

○ **青井** そうですね、日本の俳優はしぶといなと思いました。自分の普段の仕事のやり方から離れない。

気合いで集中し、感情を頼りに芝居を進行させるという意味では、非常に旧式の演技が見られて面白かったです。

○ **篠崎** 私はまた違った印象を受けました。遊び心を芝居の中にどう取り入れていくかということで困難があったのかと思いましたが、演出家が試みていることはよく分かりました。

○ **実行委員** ピエールに聞きたいのですが、初めての俳優と 4 日間過ごして見て、彼らとの共同作業はいかがでしたか？

○ **ピエール** フランスの俳優と全く違うのですが、日本の俳優は始まる前に来てウォームアップをしますね。フランスではほとんどないですね。あまり時間はない中、いろんなことを試して見たわけですが、中心はカタストロフィというものを扱ったことです。どちらかという、人物像を俳優さんに具体化してもらおうというよりも、もっと抽象的な、例えば、ダンスのようなものを俳優に作り上げてもらいたいと考えています。参加された皆さんですが、非常に私の指示を聞いてくださって、そういう態勢がとれていたことを高く評価しています。エネルギーも良かったです。もっとそれぞれが自由にやれるように時間をかけて作ってあげれば良かったですね。演出家は独裁者だったり、教条主義者だったりします。しかし、私がやりたいことは、俳優を自由にさせ、幸せになってもらうことなんです。それには時間をかけなければなりません。

◆ 演劇におけるカタストロフィ ◆

○ **篠本** いまカタストロフィという言葉が出ましたが、ピエールさんの演劇においてカタストロフィをどのように捉えているかをもう少し教えていただけますか？ ピエールさんの舞台では、家庭が舞台になることが多いですが、その中でのカタストロフィというのはどう言ったものでしょうか。

○ **ピエール** 家庭だけではないですね。今度創作するパリでの芝居、『失敗の教育』というようなタイトルですが、それは労働の話です。それは家庭と同じく興味があるもので、私に関心をもっているのは、人間関係です。しかも、有害な、暴力的なものです。これは必ず、権力と結びついています。誰が、誰に向けて権力を持っているか。どうやって権力から逃れるか、手放すか。なぜ人よりも権力を保とうとするのか。私を書く

舞台は、家庭や労働というモチーフが多いのですが、そこで描きたいことは、居場所のない人間たちが、どうやれば居場所を作ることができるのか。そして、それに努力し、苦しんでいるところです。ですから、人間のカタストロフィというものに興味を持って演劇を作っています。

○ **実行委員** ピエールさんの演劇には音楽がついていますが、カタストロフィと音楽との関係はどのようなものでしょうか。

○ **ピエール** 音楽はカタストロフィを和らげてくれる、そういう効果があります。音楽というのは、喜び、楽しさ、スペクタクルを見せてくれます。それからキッチュなものでもあります。それで息抜きができる。突然歌い出して、それによって登場人物は、倒れず、死なず、泣かないことができる。

◆ ブレヒトについて… ◆

○ **実行委員** お話を伺っている中で、ブレヒトを思い出しましたが、ブレヒトについては、どのように考えていらっしゃいますか？

○ **ピエール** ブレヒトの芝居には確かに音楽が多い。クルト・ヴァイルの音楽ですね。ブレヒトの作品は非常に活動的、政治的です。私の作品というのは、それとは違って、正反対だと言っても良い。もっと軽いものですね。

○ **青井** その点に関していえば、音楽劇といっても、オペレッタやミュージカル、いろいろなものがありますが、その中には、舞台上で起きている状況をさらに盛り上げるための音楽というのがあります。ピエールさんの音楽はそれとは違うと思いました。ブレヒトは観客が情緒的、あるいはロマンティックに芝居に没入しようとする、それに冷や水を浴びせるかのように音楽を使います。異化効果という意味ではピエールさんの作風は似ているとは思いますが、悲劇になりそうなところを、音楽が救ってくれる。僕は拝見しながら、「明るい異化効果」ということを思いました。

○ **青井** ルチアーノ・パヴァロッティも楽譜が読めないことで有名でしたね。

◆ 演劇と教育 ◆

○ **篠崎** 話の視点を変えて、演劇と教育について話を広げて見たいと思います。演劇は基本的に劇場で上演されることが中心になっていますが、演劇の効果を使って上演以外のことを行う。それは学校であったりしますが、ピエールさんも学校で教えていらっしゃったと聞いています。その様子を聞かせてもらえますか？

○ **ピエール** 私は 20 年前からワークショップを行なっていて、小学生からプロフェッショナルな人たちまでを対象にしています。そこに様々な出会いがあるということがワークショップを続けている理由です。

そのワークショップの時間は、いろんなことを試すことができます。パリでは、「観客の学校」と言われているのですが、それは中高生を劇場に連れて行って、劇場というのは、自分たちが生きている世界についての見方を教えてくれるところ、あるいは一緒に考えるところなんだよ、ということを感じてもらおうのです。授業というと、堅苦しくて、飽き飽きするものかもしれませんが、劇場というのはお祭りのように楽しいものだと言ってもらおうのです。

○ **実行委員** 今の話に付け加えますと、「観客の学校」というのは、実際に舞台上がって見てもらって、どのように舞台が成り立っているのかを体験してもらおうものなんですね。そこで生き生きとしたものを体験してもらおうことで、全員で作るパーティのようなものだと言ってもらおうというものです。

○ **ピエール** それから高校生対象には、それだけではなくて、「北欧の演劇」というテーマでもワークショップを行なったことがあります。イブセンとかストリンドベリとか、そう言った北欧の劇作の紹介もやりましたが、スカンジナビアと関係のある人々を訪れるということをやりました。人間関係を築くことですね。フランスの 25 人の高校生を東京に連れてきて、シアターカイで演劇の上演を行ったこともあります。そのときの学生たちが、東京で知り合った人たちと写真をやりとりしたり、交流が続いています。8 年前でしょうか。

○ **篠崎** 日本では演劇教育というものがいろんな方向に広がっています。例えば、いじめ問題だとか、小学生や中学生が抱える問題の解決方法として演劇を取り入れようという話があります。フランスではどうでしょう。

○ **ピエール** フランスでもあります。やり方は全然違いますね。サイコドラマのようなものをやらせたり、思春期の時代に家庭に問題があったことが多い人たちに、実際に芝居を演じてもらって、家族の中で体験した暴力などと、その芝居との関連性を見出させて、解決しようとするものです。また、「文化と多様性」というテーマで、高校生向けのワークショップをやったことがあります。そこに参加している高校生は家庭の問題を抱えていたりして、そういう人たちを集めてきて、労働団結というようなこと、一緒にものを作るということを学んでもらいます。

○ **実行委員** ピエールさんがご自分の作品を作るときの状況を教えていただけますか？

○ **篠崎** ピエールさんは戯曲を書いているとき、思わず自分のイメージがはっきりと見えて来て、役の人物にあれこれ言わせようと考えて、クッククックと、笑いながら書くタイプですか？

○ **ピエール** 何か 1 つの気になるテーマがあって書き始めます。テーマで頭がいっぱいになってしまうので、それで書けないうらなれない状態になります。ノートに書いたり、パソコンに書いたりしていますが、決まったやり方ではないですね。同じやり方で書いたら、同じ芝居になってしまうような気がします。朝、パリが静かなときに書くことが多いですね。ですから朝早く起きて、気になっているテーマについて書く。書き終わるころには不安になっています。書き終わることが怖いのでしょうか。いま書いているものは、どれも最後は仲直りする、あるいは再び出会う、などそういうものが多いです。『私はカトリーヌ・ドヌーヴ』はそうではありませんで

した。でもラストを変えることもあるかもしれません。

○ **篠崎** 演出の最中はどうでしょう。俳優がどうしても結果を出せなかったりする場合があります。

○ **ピエール** 俳優と一緒に仕事をするときですが、できるだけ俳優の状態を察知して、緊密にコミュニケーションをとるようにしています。それぞれの俳優に対して、それぞれのやり方でコミュニケーションをとりますね。今回のワークショップもそうでした。

あるときある俳優が来て、自分の役が何をしたいのかわからないと言いました。それで私は攻撃的になってしまったのですが、俳優がそういうことを理解しないで良いのでしょうか。そのあと気づいたのですが、演出家ができることは 1 つしかないのです。俳優の手助けをすることです。

○ **実行委員** 今日はこの辺りで終わりにしたいと思います。参加者の皆様、ゲストの皆様、そしてピエールさん、どうもありがとうございました。

..... 記録 川口典成

1. はじめに

まず私が述べたいのは、観客の作品と、観客が鑑賞する作品とは、お互いに補い合う関係にありながら、異なるものであって、溶け合うことはないということです。観客の作品とは彼らに固有のものであって、観客自身が作るものです。観客が作品を築き上げるのです。自ら考え出した道具や彼らのために磨かれた道具を用いて、観客は力を尽して道を開き、自らの聖堂を構築するのです。

2. そこにないもの

「そこにないものによって見せる」とマルグリット・デュラスは言っています。そこにないものから見える、語られてないことから聞こえる、見せられていないものから見える、そこにないものを通して、そこにあるものが見えてくると。つまりこれが観客の仕事です。見えないものを見る、言葉に尽しがたいことを聞く、耐えられない人生を生きる。悲劇とは生きるに耐えられないものです。だから演劇は、まさにこの耐えられないものを生きるのです。耐えられないものを書き、観せ、聞かせ、見せるのです。そこから生まれるのは本質的に悲劇的な演劇、ないものから見える演劇です。そこにないものが私を働かせ、想像させ、解釈させ、見え隠れするものと対話させます。私は観客であり、与えられたそこにないものを演じようとする俳優です。

例えば、椅子が一つあれば、私はそれをベンチ、車、人、レストラン、病院、神、又は作品などに見立てることが出来ます。椅子を見て、それを馬だと見ることもできるし、もし馬を 1 頭見せられたら、それを馬の群れだと見ることも出来ます。舞台上にプールを作ることはまず稀ですが、水の入ったコップがあり、1 人の俳優がいて、床に区切られた矩形の照明と、音響、スコッチ・ウイスキーがあり、一言「これはプールだ」と言われれば、私は納得するでしょう。そのプールがどんなプールかを考え、決め、描き、選ぶのはあくまでも観客です。これこそ、演劇が文学的冒険であるゆえんですが、体験が集団になる場合には、それとは異なります。演劇ではプールの不在がプールをあらしめています。俳優、演出家、作家、美術家、照明家、その他のスタッフ皆の才能と、それらを全て引き継いだ観客の才能が、そこにはないプールを存在させるのです。観客はプールを可視化し、構築します、観客の創造物です。演劇を成立させているのは、創造するために観客に残された「そこにないもの」といえるでしょう。

3. 新たなひらめき(創意工夫)

私は、自分の自由な活動の範囲が守られ、考慮され、尊重されることを求めます。と同様に新たなひらめきも求めます。新たなひらめきは芸術家の持ち前であり、彼らの本領発揮の場です。観客である私にとって、

驚きや、ひらめきや、革新的な視点や、未知の世界の出現を目撃することが必要なのです。未知のもの、知らないものに接したいという、本能的な欲求です。

どんな方法であれ私は、驚かされることを求めます。不意打ちを食らいたいのです。少なくとも、動揺させられ、平手打ちを食らい、衝撃を受けたい。崇高なるものに魅了されたい。あるいは呆然とするような美の虜になりたい。もし、すでに知っていることに接するだけなら、絶望で死んでしまうでしょう。でなければ、なすべき仕事を怠って私を絶望させたアーティストたちを殺してしまうでしょう。

誰もが認めるミッシェル・ブーケは観客について言いました。観客というものは「自分自身について調べるためにやってくる」。観客は俳優が演じるのを観に来るのではなく、俳優たちと共に演じるために来るのです。でももし観客である私が、自分自身から目をそらすために劇場へ行くとしたら、私は芸術的行為をはじめすべてに絶望するはずです。私は劇場という場所で自分を再発見したい、自分を再構築したい、自分自身と折り合いをつけたいのです。劇場を出るときに、劇場に入ったときと同じ、もとのままの自分だなんてごめんだと主張する権利もあるはずです。どのような演劇企画でも、上演のあり方を常に検証していないものは人の心にも記憶にも訴えないと言ってよいと思います。どんな方法だろうと、リズムや美学や規則や決まり事などを疑い、問いなおすことをしなければ。俳優はもちろんその義務があります。変貌することが俳優の仕事だからです。新たなひらめきはおそらく、作品を、通用している標準には全く対応しない、そうあるべき基準には当てはまらない、画一化されていない物にするでしょう。

4. 言葉

何でも芝居のテキスト(台本)になります。テキストがあればそのテキストについて論じるメタテキスト(変換された別のテキスト)がどこにでもあり、劇場に代る場所としてのパラテートル(劇場に準ずる場所)が常に存在しています。なぜなら何でも意味を持ちえるし、何でも演劇になるからです。それはむしろ良いことでしょう。舞台上では新たな世界が創作され、革新されそのためのさまざまな方法論がいたるところに存在します。舞台芸術の特性として、たとえ声に出さなくとも、言葉は革新されていきます。しかし、その言葉や沈黙が人間の物語を何も語らなければ、観客としての私は死んだも同然です。筋書き、ストーリー、波乱万丈の出来事、状況、そして人間の物語が問題にされていなければ、私は耐えられません。どんな方法でもいいから私を完璧に魅了して欲しいだけなのに、何も語ってくれなかったら、何を言われようと私は死んだも同然です。簡潔に言うところの、物語、が必要なのです。ただそれだけです、だってそうなんですから。これだけはどうしても諦められないのです。たとえそれが硬い人物像でも、夢に見た風景でも、混沌とした政治についてもいい。私は観客席に座り、貪欲に、過ぎ去っていく時が突然に止まるような瞬間がくるのを待っています。私の目の前で、私自身の中で、それまで知らなかったような、物事の変化の瞬間が私には必要なのです。

5. 意味

常に問題となるのは時間と、さまざまな記憶の想起です。まず原因があって、その後に結果が続く「時」です。人生とはそのようにできているものです。先行するものに先行され、後続くものに、続いていくのです。チェホフの作品の中に出てきます。「雪が降っている。その意味は？」雪が降る方向(訳注:フランス語では意味と同表記)、それは上から下です。意味としては、以前には雪はなかったがその後には雪がある、ということ。人生もそういうことです。意味はそうです、問題は雪とは何かということ。私が必要とするのは生き方です。意味と生き方。同じことです。それは自分を認知するためではありません。自分にやるべきことを与えるためでもなく、そこにいる自分を再発見するためです。今の自分自身を見つめ直すために、自分に関わること、自分に関係のあることが必要なのです。

6. 失敗

私のこれまでの経験から、今も失わず守り、残っているものは失敗や挫折から学んだ教訓です。失敗、ことに誤解が最も明白なものです。失敗そのものもそうですが、それらに関連するものからも学びました。公演の商業的失敗もあります、それは一つの結果です。マスコミによる激しい攻撃や人を傷つける批判。観客側の責任放棄や拒否。いずれにしても舞台と客席との間のひどい誤解です。出会うことを拒否し、舞台からの提案が受け付けられず却下されること。私が演者としてあるいは観客として関わった失敗には、舞台に意味をもたせられるかどうか死活問題なのだという強い必要性が、ぼんやりとしてよく見えないという共通点があります。それは、緊急性の感覚を奪う

1 種のウィルスであり、意味を、語り損なった何かを語り、守り、具現化しようという、絶対的な欲求がないということです。これらの失敗の原因は他にいくらもあり、公演が不人気に終わる原因になった誤解もいくらでもあります。しかし、意味を伝えたいという絶対的欲求の不在は、すべてに関連してきます。この失態の責任は、演出、演技指導、俳優たち自身にあります。俳優が舞台上で熱演し、動作や言葉あるいは沈黙が存在感を見せるとき、生きた何かが存在し、それは伝わります。これは確かです。俳優が語ることが、彼がどうしても語る必要に迫られていると感じられない限り、能動的な観客である私がじっとして物分かり良く劇場の椅子に座っている必要はないわけです。

もっと言えば、もし俳優が舞台に立つ必要性に欠けていたなら、私が劇場に居る必要性も全くなくなるのです。俳優について「魅力(はな)」というようなことが言われます。ある俳優にあって、他の俳優にはないもの、その違いを表わす言葉を我々は探します。ピーター・ブルックは「そこに居る存在感」といいました。オリヴィエ・ピイは、演じる「喜び」のとりこになった俳優と言います。ヴァレール・ノヴァリナはルイ・ド・フネスを例に挙げています。ジョエル・ポムラは「存在感の啓示」と言っています。我々は言葉と動作に生命を吹き込んで熱演する俳優の、生きている力をなんとか定義しようとし、どう言えばよいのか、燃え上がるこの肉体と

でも？ 演技術も方法論も限りなくあるけれど、他のどの分野よりも一番多いのは演劇なのです。

俳優の指導者が、芸術的な身振りを生み出し、語るべきことを語る差し迫った必要性を諦めてしまったら、すべてが責任放棄してしまいます。「生きている者が死からもぎ取った一瞬の白熱(状態)」とジョゼフ・ダンカンは言います。まさにこのことです。更に、「生きた芸術とは、ときに絶望しても自分たちが生きていると感じたいという欲求に応えるものだ」とも言っています。生命と生きることの緊急性が、俳優の身体エネルギーや声の微粒子によって、有機的な経路で観客の身体に到達するのです。それなのに多くの俳優が、失敗と無益と時間の無駄にしかならないと決まっている、よくある存在の再現ばかりしているのです。

7. 雪

舞台上で降る雪が本物の雪ではないことは受け入れられますし、そう望みさえします。舞台上で降る雪は、凍った雪片ではなく、何か白く透き通った紙か、綿か、スパンコールで作られているのを知っています。でもそれは雪に見えます、雪を描写するために考案された素材から雪を想像するのが私の役目だからです。

舞台上で雨が降る場合、雨を表現する水が使われる場合、感動は不思議なことに雪のときと同じではありません。なぜなら、水は雨を表しているものの、実際の雨と同じものが降っているのを見て、私の解釈が制約されてしまうからです。ジャン＝ルー・リヴィエールもスノーフレーク(雪花)の方を好むと打ち明けています。スノーフレークには「子供のおもちゃのような安っぽい、ありきたりの外観があり、それはどんなに偉大で完璧な技術をもってしてもまねができない」のです。雨より雪の方が本物らしさ、信憑性があるということです。雨のすばらしいところは、実際に水が降るという現実の気象が、外部の世界から遮断された舞台というブラックボックスに入りこんでくることです。突然、降るはずのない場所に降ってくる雨、そこで降ることはありえないと知っている自分。この不可能性が意味をもっています。受け入れられない事実で衝撃を与える見事な技術です。一方、人工的な雪は、舞台の裏天井に仕掛けられたイリュージョンといえるでしょう。

8. 介入

とはいうものの、演劇という作り物の世界の慣習に逆らう目的で、舞台上に現実が介入することは私は大好きです。作り物としての演劇空間は、まるで皮膚にのこる傷跡やシミが飾りになるように、現実によって侵略されるままになっています。現実の介入は場所のもつ本来の意味を覆し、決まり事を一変させ、より強固にし、思い出させ、強調します。勝手に入り込んできた現実がもたらす衝撃は、さらに別の魔法も引き起こします。

誰もが、ここではすべてが嘘であると知りながら、納得しています。言葉、存在、役割、願望、動機すべてがつくりものです。即興ですら、人が書いた筋書きに基づいています。公演において本当の猥褻は、ほぼ認められません。俳優自身が作者であり主題で自分について語る場合でも、それは書かれたもので、前もって

準備されたものです。たとえ衝動的な技法のパフォーマーの身体であっても、その動きは再現可能です。それが彼の職業であり、彼を取り巻く周囲の文化的なすべての職種が慎重に境界を定め、制限し、受け入れ、管理しています。つまり、すべては技巧です。認められたもの、既知のもの、決定的なもの、結局すべては手法や様式における、新たな発想であり、必要性です。さてそこで、裸について考えます。

9. 裸（むき出しになったもの）

裸も、観客としての私に、違った有機的な興奮を呼び起こします。欲望、恥じらい、拒否感、奇妙な好奇心、もやもやした何かです。それは裸体やその扱い方を見たときに抱く感じとは、どうも思えない、ものです。俳優が見せる裸（むき出しの状態）は、不快感とか、誘惑といった位置づけとはもう全く違う脳の部分に訴えてくるものです。私はときに野蛮人のような、つまり皿にのった「エロス」の既成事実をいきなり目の前に差し出された、欲望に燃えた被験者のような反応をします。ある種の「優美さ」を生み出すような予想しなかった現実を目にしたとき、俳優たちのセックスが目に飛び込んできたときと、ほぼ似たような、ある感覚があります。それは死の恐怖です。舞台上で危険が突発したり、滑ったり、ころんだりするかもしれないリスクがあると、私はとても厄介な動揺にとらわれます。嘘の世界に亀裂が入り、現実が現れて欲しいという欲望です。それは死の不意の出現です。生きられた生の直接の結果であり、それが私に自分は生きていると感じさせてくれるのです。

10. 危険

危険にたいしても、私の反応は原始的です。俳優、アーティスト、観客はあらゆる点で対照的で、異なっていますが、様々な方法で常に探し求めているものは同じではないでしょうか。それはある危険な現実が、それが起こりえないと思われる空間に出現する優美さです。ロシアのチェルケス人のパフォーマンス、彼らの腕前、優れた技術、最も高さのある見事なアクロバットも、死の恐怖、密かに望まれているかもしれない転落の確率や実際の事故の危険性は無視できません。そこが重要なところですが、アクロバットは人を啞然とさせる偉業ですが、そこに恐怖が伴わなければ何にもなりません。この現実には、人を欺くものではありませんが、見せ物にとっては本質的に不可欠なのです。

11. メメント・モリ(死の記憶)

(訳注:メメント・モリはラテン語で「自分が(いつか)必ず死ぬことを忘れるな」という意味の警句。「死を記憶せよ」「死を想え」などと訳される)

ジャン・ジュネは綱渡り芸人に言います。「決定的な肉体の死のリスクを犯すこと。それがサーカスの作劇法だ。それは詩、戦争、闘牛と同じように、存続する数少ない残酷な遊戯の一つなのだ」と。さらに、「危険にも

言い分がある。危険はお前の筋肉に完璧な正確さを勝ち取ることを強いる。僅かな過失も落下を引き起こし、障害か死に直結するからだ。そして、その正確さがお前の舞踊の美しさになる」と。私達は再び死に真っ向から対峙することになります。

12. 真実

私達はここで、生きている証しであるセックスと死を前にして、私達自身と対峙することになります。私達は真実の突然の出現や、本物のリアリティから生まれる優美さ、俳優が心から誠実な演技をする瞬間を待ち望むように、アクロバット芸人の事故を密かに期待しているのです。それは現実を垣間見せる亀裂です。命に関わる事故が起き、我々に生きていることを実感させてくれるのです。異なる演技術、異なる動機付や意図。人物像、劇中登場人物、抽象的実体(観念的な存在)、実在人物、それらを現実と繋ぐものは、ダンサーの汗、俳優の涙、講演者の口ごもり、綱渡り芸人の震えなど、突然に姿をみせる真実の瞬間です。それが見たくて、生きている存在を見ることで自分が生きていることを実感しようと、人々が集まる場にやってくる生きとしいける者。エンゾ・コルマンは「束の間の祭典」である興行は、「メメント・モリ(死の記憶)」のための礼拝(ミサ)のようなものと述べています。お前もいつかは死ぬことを忘れるな。いつも矛盾だらけの私は、それを忘れるためにもここに居るのです。

13. 空気の泡

子供のころ、死ぬことを忘れるために、私はピアノに逃避しました。声が出ず、読み書きも出来ませんでした。辛かったです。古ピアノの鍵盤が逃げ場でした。そして、少しずつ弾けるようになりました。曲を創り、下手なピアノを弾き、どうにかまあまあ出来ていました。最後には短い物語を書いたり、簡単な歌を作れるようになりました。それは換気の悪い家の中の、空気の泡のようなものでした。私は声がよく出ず、こもった声で、失語症の、ほとんど話すことが困難な子供でした。父親はよく「もっと大きな声で話さない」とイライラしていました。

ピアノを始めたのは 9 才か 10 才の頃です。あちこちから聞こえてくるメロディーや「枯葉」(訳注: シャンソン)、明るい讚美歌などを弾いては遊びました。でもどれも難しすぎたので、自分でちょっとした曲を作曲して、初めは二本指で、次には両手で弾くようにしました。それから、意味の分からないランボーやベルレーヌの詩に曲をつけたりしました。ただ、すべての言葉が音に収まらないので、自分で歌詞を書いてみました。他の作家の詩も拝借したり盗作したりしましたが、大したことはありません。そしてその後、簡単な歌に少しずつセリフを貼り付けていきました。それが部分部分、形になり、突然自分のテキストが出来上がったのです。歌が沢山あり、音楽やセリフが挿入された、物語の進行には役立たない無意味なものでした。それらは、皆キャバレーで歌われるシャンソンとして、ちょっとはやっては消えるのでした。何の役にも立たない、だ

だの空気の泡です。

でも、それは時々哀しいときに喜びを与えてくれ、ときには固く閉じられた小さな扉を開けてくれたり、他のメロディーや楽しい思い出を呼び起こしてくれました。私の歌はこのようにして書かれました。飾りに白い糸で縫いとりされるように大切に。私がシャンソンを書いたのは、家の中で多少なりとも自己主張したいがため、沈黙ばかりの空間に、言葉を放つためでした。これらの小さなシャンソンは結果的には空気中の泡のようなものでした。

生と死だけが問題で、生を実感することの緊急性だけが問題で、演劇には悲劇しか存在しないのなら、そして実際、デュラスの言うように「演劇は耐え難いものだけしか扱えない」のなら、この空気の泡の侵入は、どう考えても無駄な換気だと思えません。認められた嘘の領域に真実の出現が義務付けられているのと同様に、不可欠な緊急性の領域に無理やり押し付けられた、無意味な息継ぎみたいなものです。

14. 野望

それにもかかわらず、私は喜劇やシャンソンの茶番劇を書いています。それらを自分では他愛ない作品と呼んでいます。でも、そのどれ一つをとっても結局は、試練にさらされ続ける人間の悲劇を書き、演じ、距離を置きつつ研究し、理解したいと願う、熱狂的な野望には違いないのです。宙ぶらりんの人間、こんがらがった人生の精神力の発揮、何があっても続けたいという欲求、恐るべき種族の中で自分の場所を見つけること、家族、仕事、自分が生きていける世界があることを信じ、探してきたいのです。どのように死者たちが、生きていることを忘れてしまう状態に私達を連れ戻すのか、喪に服するという行為が、どのように、いやおうなしに生きるという仕事に戻ることを強いるのかを学ぶのです。

どんな声や言葉や動作も、有機的であると同時に人間ばなれした動力から生じるということ。その力は人や物を超越するものであること。誘惑の効果でなく生まれた感動。敢えて言えば、純粹といえる、猥褻さも策略もない約束された感動。舞台の上にいる全員が、その感動を味わうためにそこにいるのだと、あらかじめ合意した感動の協定。振付けされ、制御され、分かり易くて力強い、その語られた意味から、空気中の粒子(声)を目に見えるようにして、俳優と聴衆とを具体的に結びつける感動。それは祝祭、聖餐式、生きているもの。観客一人一人と築く本質的、死活的に重要な関係。我々の理解を超える力を丸め込む力を見つけ、それを動員し、公演最後まで燃焼し続けること。これが私の計画です。私の書く喜劇を、これからは悲劇として演出したいのです。笑いが別の方法で、惨事の渦中でひと息つく必要性から生れるようにしたいのです。なぜなら、主題は常に悲惨な出来事だからです。

15. カタストロフ（大惨事）

戯曲を固める要素として、私の作品の中心には必ず大惨事があります。その窮地から脱する緊急性、陥るパニック、避けられないものに対する恐怖。結末は、和解か、平穩、または鎮静。出口が見つかるか、あるいは別の道を選ぶという選択肢。惨事は、私のこれからの企画や作品の中心であり、意義であり、その血となるものです。惨事を書き、上演し、演出し、演じてみる。舞台を惨事の実験室に見立て、配役された俳優が、鍛え直した肉体と声を作って、三面記事の事件や神話、逸話、思い出、肖像画などから取材した存在の悲劇を演じてみるのです。どんな物語でも、必ず惨事があります。その原因を調べ、結果を確かめ、その間のクライマックスに、いろいろな被害をそこかしこに配置するのです。

中高生、アマチュア、プロの俳優たちとワークショップを行う度に、私はこの問題を取り上げます。毎回きまっています。単純な惨事をどのような物語にするか。惨事の前、最中、事後の三つの時制の場面を動きながら作り、その中にどう身を置くか。動きを決めた場面描写が、あるストーリーを、次はある叙事詩を、ある世界観を、舞踊を構成していきます。語り、列挙し、展開し（デプリエ）、理解されていない場合ラテン語「デプリエ（折り畳んだもの）を広げる」の意味を説明し、より解りやすく表現できるように練習します。でも、途中で少しは息継ぎが必要です。そのため、惨事を一時中断させる歌を加えていきます。惨事から少し距離をおけるようにギャグを挿入します。観客は、いわばキャバレーのようなところに居るのだということを忘れないために、ちょっと品のないものも間にはさむようにします。教会の祭壇の前に居るわけでも、病院の解剖室に居るわけでもないのですから。

私は、こうした惨事の恐ろしさからの逃げ場にこだわっています。それが疑問を分かち合う平穩の場で、逃避の道にもなるからです。私が学生、アマチュア、プロたち達と一緒に仕事をして気づくことは、毎度のことですが、俳優 1 人だけでは何にもできないということです。俳優が 1 人で得意の軽業を見せたり、自分の十八番を全力で演じたり、心をこめて舞台を 1 回りしてみせることは出来たとしても、並外れた才能、とてつもない個性、際立った凡才などというものは存在しません。私は確信しています。そんなもの全く無意味です。単独の俳優とは無です。一巻の終わりです。惨事がないことが原因の惨事です。その場における力ない死。単独の俳優とは、他の誰とも関係を築かずにひとりで演じる俳優です。そのような俳優がいなければなりません。見たことはあります。関係も繋がりも持たない俳優。しかし意味があるのは、何かが起こるためには、関係を築くことです。俳優と客席との肌で感じられる繋がり、相手はひとりひとりの観客、ひとつひとつの椅子、照明、相手役、群衆、全能の神、復讐に来る亡霊、不在の神などなど。

16. つながり

その繋がり、具体的で、皮膚感覚のある、電気が走るような、有機的なものです。私に生きる力を与え、観客という私の存在に意味を与えてくれます。舞台の生命力は俳優同士の間で確立された関係で成立しま

す、それが欠けていたとしても、肌で感じられる繋がりがあれば、私を蘇生させてくれるのです。

私に関心を持つのは物事そのものではなく、物事と物事間の空間です。「物は忘れて、その関係だけを考えよう」。そう言った画家のブラックは物を描いているのではなく、物と物の間にあり、互いに関連し繋がりが合っている「無」を描いているのです。単独の俳優も無です。あるのは、せりふやその意味、物事、仲間の俳優や観客に支えられている、俳優個々の間を繋ぎとめている「無」です。観客としてそこに座っている私がどうしても必要なのは、私に生きていることを感じさせてくれる、舞台から届くエネルギーです。映像、画面、自ら孤独になるための装置(スマートフォン、イヤホン、ビデオゲーム)や、1人で閉じこもることになる、ソーシャル・ネットワークなどであふれたこの世界、神聖観念や掘り出される宗教画の復活、眠っていた価値観の復活におびえている時代、言葉が規制され、いたるところから監視される時代。そんな中で私は、そうと知って危うい虚構の中にいる、生きている存在を見出したいというどうしようもない欲求に駆られます。そして彼らたちと共に、ときには平和な時のすばらしさを探りながら、我々の人生の意味を探究したいのです。その幅を広げていけば、またその中心にある作品に戻ります。しかし作品自体も、それだけでは、無です。作品はそれが築き上げる関係性によってのみ存在し得るのです。

作品とは、そもそも事物、瞬間、存在の間に関係を築くもの、それ以前は全く無関係だと思っていたもの同士の間に関係を築くものです。この関係は、良くも悪くも、不意の出来事や驚きを引き起こします。そして私たちが渡ることができる、あるいはある距離を飛び越えるための橋ができるのです。この関係は関連、連合、交わり、重複など同じように意味を持ち、意識して距離を取りながら、あるいは休息を取りながら、人に考えるよう働きかけます。警戒心を生み出すとともに、我々が密かに自分の中に憎しみを抱えていないかに目を向けろと促すのです。

17. 手段

クラマールで行った作文のワークショップで、社会からの隔離や刑務所、孤立などの経験のある、17歳から20歳の青少年たちと言葉のゲームをしたことがあります。20才のバジルがゲームに参加し、「その日私は生れた」で終わる文章を書くという練習問題に取り組みました。書く時間は2分です。彼はこう書きました「僕は自分の人生をどうするか決めた。その日、僕は生れた」。書き終わると顔を上げ、彼は言いました「そうさ、これなんだ、書くてことは。今自分がやっていることは何のためにやっているのか分かるためなのさ」そうです。彼は手段を見つけたのです。ラガルスは芸術の場について「芸術は我々を恐怖から遠ざけてくれる。恐怖が減れば、それだけ我々はましな人間になる」なぜなら、と彼は続け「他人の残忍さを見て良心の呵責を感じるかどうか」だけでは我々は我慢できない。「残忍性は我々の内にあり、我々を荒廃させ、精神の最も深いところで爆発して、他者に向かうことでしかおさまらない」と。残忍性はあらゆる場所に、あらゆる規模で現れます。

18. 怪物（恐ろしい人間）

私達の中に潜む悪、残忍性を私が知ったのはまだ幼いころです。私は声が出にくく、ほとんど人に聞こえないほどでした。父と共通するものは何もありませんでした、夜の射撃場だけは別でした。カービン銃、ピストル、標的。地下室で武器を持った男たちが一列に並んで、一斉に的を狙って撃つのです。思春期の私は、父と一緒にやりました。父は武器が大好きで、家に沢山ありました。リボルバーやピストル。22口径の長ライフル銃。私には怒りや混乱で、激しい発作に襲われるときもありました。そんなとき、思春期の私は誰もいない家でリボルバーをつかみ、部屋の壁に向けて撃ちました。枕的になりました。それでも誰も気づくことはなかったと思います。

それからいろいろとありましたが、幼年期が終わり、今度はピアノに逃避したことを覚えています。自己流でなんとか、作曲もできるようになりました。それから、本を読もうとしましたが、無理でした。テレビもありました、くだらない番組ばかりでしたが、それでもベルグマンやヴィスコンティを知ることが出来ました。演劇を知ったのはヴィテ（訳注：Antoine Vitez 1930-1990）らのおかげです。様々な言葉の使い方があり、他にもいろいろな世界があるのを知りました。きっかけは忘れてしまいましたが、演劇をやるようになりました。芝居を書き、演じ、地下の射撃場から抜け出し、演劇をやるためになんでもしました。しかしそれから私は何回も、過ちや残酷な行為を繰り返しました、家庭内での日常的ないじめ、大暴れ、それも長い間、過ちを犯しました。それから何とか自分の中に住む怪物を手なずけることに専念しました。ずっと後になり、カフカのこの言葉に出会いました。「書くこと、それは殺人者の列から外に飛び出すことだ」。何かしたい、何かを創り出したいという、生きるか死ぬかの欲求は、実は私の中にしまい込まれた、大半は眠っているが、時折、噴き出して、最悪のものの仕業であると分かったのは、それからずっと後のことです。

19. 豚

エンゾ・コルマン（訳注：Enzo Corman 1953- フランスの作家）は演劇を他の文化活動や芸術活動と区別しています。人生にたいして演劇は仮想体験であり、詩や小説にたいして、演劇は集団的なイベントであり、映画やテレビにたいして演劇とは、一つの出来事に俳優と観客を包括する特異な空間であるとしています。「生きる、死ぬという行為について問いかける演劇は、我々の悲劇の意識の燃え残りをあおり、そうすることで、豚のように生きたり考えたりしないよう、出来る限り我々を助けている」と彼は言います。

つまるところ演劇とは、舞台上に世界の映し絵を立ち上げることなのかもしれません。事情を十分わきまえたうえで、世界を茶番化し、告発し、問題視し、理想化して、演じる。世界中の怪物、英雄、のけ者などを呼び集めて演じる。出来るかぎり現実を超越する。せりふ、歌詞を用い、言葉に新たな意味を与え、変貌し様々な側面の顔の作り手である俳優を介して、私たちが常に未完成の美と呼ばずにはいられない何かを共に築くことです。他にもあります。寓話、表現形式、肉体。そして言語、祝祭もそうです。他者、人生、自己、

恐れ、自分の恥部、不潔さ、気品を表現するのです。それは書くという行為において、すでに構想として含まれています。取るに足りない私生活から波乱に満ちた一大叙事詩まで、存在と世界を作り変えるための材料を集めるのです。

終わりに言いましょう。決定的に重要な三つのこと。波乱万丈の出来事、新たな価値のある形式、感嘆すべき俳優になるかたばるか、一か八かの俳優の運命です。(つまり言いたいのは、「俳優諸君、君は崇高さにたどり着くか、又は、死んで我々を殺すかどちらかしかないのだ」)。

世界にもっと近寄り、近くからでも遠くからでも、世界をよく観察すること、知ること、理解しようと学ぶこと。それが世界を変え、作り直し、きれいにし、よく見えるようにし、常に少しずつ豚や狼や犬の状態から脱し、より良く生きられるようになることです。

20. 無益なもの

しかし演劇は同時に、また常に無益なものでもありうるということは忘れてはいけません。その存在や意味を正当化する必要は無いのです。

演劇は、予期せぬことの起こる場であり、余暇、先送りや、ためらい、試み、危険や失敗などが可能な場であり続けなければなりません。

このような、自由で、なんとなく幸福感のある、客席と舞台との共同作業、骨は折れるけれどお祭り気分な共感、といった空間を放棄した社会は、距離感もユーモアも想像力もない、夢見たり、腹を立てたり、憤ったりすることを忘れたつまらない人間のようなものです。いつも動揺や不安や孤独に支配されるがままになっている人間、それは軟弱な絶望という罪であり、自分の影だけを当てにして自分の虚像を目標に定めるような、自己満足の人間です。自分の失敗を笑いとばす力も手段もない、距離をもって見ることもできない、自分自身を消費するほど自己満足する人間。ちょうど食欲も好奇心もなくなった豚が、最後には自分自身を食ってしまうのと同じです。

創造の場を放棄し、記憶を棄て、危機感を棄て、未来を放棄する社会。社会は憩いの場やお祭り騒ぎ、熱狂、発明の場が必要であり、一致と分裂の場が必要です。そこでは個人がそれぞれ、芸術家が描いた物事の道筋の中に、自分独自の道を引くのです。恐怖、敗北、悲しみ、疲弊を克服しながら。とにかく続けるのです。1人で何もしないより、一緒に何かするという絶対的な必要性の方を選びとり、欠点や不可解なこと、人間の素晴らしさと恐ろしさを、絶えず、集団で問い直すのです。演劇、その演劇と私達が縁を切るなどということは、私は信じないし、信じられないし、信じたくもありません。

..... 翻訳 山上優