

1 異文化認識のためのパフォーマンスに向けて

本書の目的は、主に日本のシェイクスピア上演と、日本およびアジアのコラボレーションに焦点をあわせて、インターカルチュラル・パフォーマンスの特色、成果、課題について考えることである。インターカルチュラル・パフォーマンスに関する議論と本書の立場については、次節2で詳しく述べることにする。さしあたり、ここでは、インターカルチュラル・パフォーマンスとは、ある文化と他の文化の相互作用から生じる創造的な実践であるとしておく。こうした実践が盛んになってきた背景には、二〇世紀後半からの現代世界の動向がある。多文化主義、ポストコロニアリズム、グローバル化の台頭およびインターネットなど画面をとおした双方向コミュニケーション技術の進展により、ある文化と他の文化が出合い、相互作用をする機会が増加したのである。メディア社会と体験型志向の広がりによって、演劇が「もはや大規模で圧倒的なニューメディアにはるかに及ばない。オールドメディア」と見なされるようになった」という指摘がある¹⁾。しかし、本書をとおして、演劇は、マイナーなジャンルかもしれないが、世界のあり方について問いかけをおこなうために、いつも新しいことに挑戦しているメディアであることを明らかにしたい。

インターカルチュラル・パフォーマンスについて考えるときに関係する主な学問領域は、カルチュラル・スタディーズ、パフォーマンス研究、演劇学、異文化コミュニケーションである。この中で、特にカルチュラル・ス



タデイーズとパフォーマンス研究は、世界各地に広がる差別、偏見、格差を徹底的に批判し、社会改革へのラディカルな志向を特色とする⁽²⁾。しかし、本書の主な目的は、パフォーマンスをおして、主流文化のヘゲモニーをひたすら攻撃することではない。むしろ、この種のパフォーマンスがもっている別の力に注目し、それを探求していきたい。すなわち、(異)文化認識((inter) cultural awareness)——他者や異なる文化の存在に気づくこと、またその気づきをおして(それら自体が決して自明なものではない)自己や自文化を見つめなおすこと——の瞬間をもたらす力であり、ある文化と他の文化がつながる瞬間と、それらつながり変容する瞬間をつくりだす力である。本書では、インターカルチュラル・パフォーマンスの創造のエネルギーだけでなく、異文化認識や文化的感受性(cultural sensitivity)のあり方にも注目したい。

カルチュラル・スタディーズやパフォーマンス研究がその批判的実践をおして得意とするのは、問題発見であり、問題解決ではない。本書では、必要に応じて、異文化コンフリクトやカルチャー・ショックなどの管理や(一時的なものにとどまるといえ)解決にとりくんでいる異文化コミュニケーションの知見をとりいれて、パフォーマンスが潜在的にもっている文化的な力に新たに照明をあてたい。この分野は、異文化認識の開発・促進という働きをおして、問題の解決の糸口につながる認識の変革に貢献することが期待できるのである。

ここで、「文化と文化をつなぐ」という本書のタイトルについて述べておきたい。インターカルチュラル・パフォーマンスをおこなう場合、もちろん、ある文化と他の文化はいつも平穩につながれるとは限らない。実際には、ぶつつけられて、かきまぜられるという激しい過程を伴うこともあるし、またいつも成功するとは限らない。しかし、異文化認識のためのインターカルチュラル・パフォーマンスの可能性を探る立場から、本書では、ポジティブな表現をあえて選択した。ある文化と他の文化の間には、しばしば言語の違いはもとより、程度の差こそあれ、たいへい歴史的・政治的問題や権力格差が存在しており、そのことを十分自覚せずに、つなごうとする行為は批判されるかもしれない。しかし、敵対して批判しつづけても相手が聞く耳をもたないならば何の成果も生

まれない。そこで、とりあえず相手と手をつないでみる、手をつなぎながら交渉や変革の機会をうかがうという現実的な戦術もあるだろう。多種多様な文化が混在する複雑な現代世界を生きる私たちにとって危険であるのは、異文化に対する無知、無関心、シニシズムのほうである。

2 インターカルチュラル・パフォーマンスとは何か

(1) インターカルチュラルizm

インターカルチュラル・パフォーマンスとは、インターカルチュラルizm (interculturalism) に基づいたパフォーマンスのことである。それは、英国のピーター・ブルック、アメリカのパフォーマンス研究の創始者リチャード・シェクナー、フランスのパトリス・パヴィス、インドのルストム・バルーチャなど二〇世紀後半の前衛的演出家たちによる試行錯誤からはじまり、疑問視されたり批判されたりしながらも、アジアを含めた世界各地に広がっていった⁽¹⁾。他者への過剰な欲望、グローバルゼーションの広がりやグローバルゼーションとローカリゼーションの相互作用との関わり、ますます複雑になる現代の文化交流、変容、混交など、インターカルチュラルizmには、理論的にも実践的にもさまざまな課題がある。さらに、このパフォーマンスを実現するためには、言語・伝統・習慣・価値観・宗教等の違い、稽古・演技の方法や様式の違いから、資金集めや興行の難しさにいたるまで、多種多様な挑戦に応じなければならない。しかし、二一世紀に入った今日、異文化認識を深めるためにも、インターカルチュラル・パフォーマンスがますます盛んになることが望まれる。

インターカルチュラルizmにただ一つだけの定義はないが、まずインターカルチュラルizmまたはインターカルチュラルな視点を主張した理論家や演出家のいくつかの主張をみておこう。



パヴィスはインターカルチュラル演劇とマルチカルチュラル演劇を区別する。後者は、複数の言語を用いて二つの文化または多文化の観客のためにおこなわれる上演である。前者は、異文化の地域に由来するパフォーマンズの伝統を程度の差こそあれ意識的かつ自発的に混ぜあわせて混成形式をつくりだす。混成化は、たとえばブルック、フランスの舞台監督アリアヌヌーシュキン、イタリアの演出家エウジェーニオ・バルバなどがインドや日本の演劇伝統を利用する場合のように、しばしばオリジナルの形式がもはや識別できないほどのものになると指摘している。⁽³⁾

シエクナーも、文化間の差異を称揚するものとして評価されたマルチカルチュラリズム（多文化主義）が表層的な表象に終始することを批判する。その上で、彼は、インターカルチュラリズムとは複数の文化が衝突し、重なりあい、反発しあうところに生起するものであり、このような亀裂や対立の中にこそ、未来に向かう創造的なエネルギーが隠されていると指摘している。⁽⁶⁾

ドイツの演劇・パフォーマンス学者エリカ・フィッシャー・ハリヒテは、インターカルチュラル・パフォーマンスに関して、その目標は観客を異文化の伝統に近づけたり親しませたりすることではなく、そうした伝統は、受容する側のそれぞれの条件によって変容されるべきである、と述べている。他方で、彼女は、今日の世界中の演劇に見られるインターカルチュラルな傾向の根本にある理念は、文化と文化の間を恒久的に媒介する道が、やがては「世界文化」の創造に通じるだろうということであり、そこでは諸文化が関与するだけでなく各文化独自の特徴を尊重し、各文化にそれぞれの権威を認めることになる⁽⁷⁾と述べている。さらに、彼女は、演劇にはインターカルチュラルな要素があるのだが、一方で西洋は二〇世紀に近代演劇の様式が衰退したときにアジア・アフリカの伝統を領有・借用して再生を果たそうとし、他方でアジアやアフリカは近代化するために西洋演劇の伝統を学ぶというように方向が逆であったと指摘している。⁽⁸⁾ いずれにしても、フィッシャー・ハリヒテのめざすインターカルチュラル・パフォーマンスの理想は、異文化が混じりあい変容し、ついに世界文化になることであると思わ

れる。

ポストコロニアリズムの立場に立つバルーチャは、欧米のインターカルチュラリズムを批判する。他の諸文化に対して開放的にみえるのだが、西洋の経済的・政治的支配が、本当の交流の可能性を妨げてきた。本来、インターカルチュラリズムは、相互性(互惠主義)に基づいた両方向に向かう道(two-way street)と見なされる。しかし、現実には、西洋がその支配を文化的事柄にも広げるところでは、この道は正確には行き止まりになっている。バルーチャは、パヴィスの「砂時計モデル」の代わりに「振り子モデル」を提示する。「砂時計モデル」では、砂時計の上部にソース文化があり、下部にターゲット文化がある。ソース文化はせまいネットワークをとおらねばならず、ソース文化の少数の要素しか下部に下りてくるとはしないと想定された。しかし、パヴィスの砂時計モデルでは、ソース文化とターゲット文化の間の権力関係についての考察がおこなわれていない。バルーチャの「振り子モデル」では、それぞれの文化が等しく尊重され、演劇実践家たちが、力の差を意識しつつ左右に動きながら、合意に達するために協働することが重視される⁽⁵⁾。

カナダのケベック州の演劇評論家ジョゼット・フェラールは、ポストコロニアリズムの批評家を尊重しつつも、支配的文化、被搾取文化、覇権的文化など彼らが繰り返す概念を回避して、越境文化主義(トランスカルチュラリズム)、異種交配(melange)、統合を希求する。フェラールは、私たちを同一性に誘うグローバルゼーションとは反対に、インターカルチュラリズムは、他者への尊敬をとおして違いを認める方向へ向かうべきであると主張する。彼女は、唯一の真にインターカルチュラな実践とは、「意識的にとった抵抗運動を関心の中心に据えること」であり、この行為は「文化の交差と断絶を強調し、個々の文化が略奪したり、奴隷化したりせずに、互いから学ぶことができるものでなければならぬ」と考えている。フェラールの越境文化主義は、既存の文化的不平等を軽視しているために、ポストコロニアリズムや他のラディカルな批評家たちからは批判される。とはいえ、他者への敬意を示して、フェラールが、創造的営為に関するバルーチャの引用で締めくくっていることは



示唆に富む。⁽⁹⁾

インターカルチュラルリズムおよびインターカルチュラル・パフォーマンスに関する理論と実践に関する議論は、いまだ発展中であるが、以上のいくつか代表的な意見からもわかるように、東西と南北の深刻な対立を抱えながら、多様化している。それぞれの理論が特定の立場の人のために、特定の目的のために利用されている以上、どの理論が正しいのかを問うことも統一的理論を構想することもおそらくできないだろう。本書では、多様な理論や立場があることを踏まえつつ、インターカルチュラルリズムは、文化の本質主義の陥穽に陥ることなく、ある文化と他の文化との差異と共通性を認めつつ、それらの間の関係を新たに見いだそうとしたり、それらを混合して新しいものを生みだそうとしたりする理論と実践であるとする。その上で、特定の上演が、特定の場所で、特定の観客の異文化認識を高めることにどのように有効であるのかについて注目する。インターカルチュラル・パフォーマンスは、文化的差異を認識し、各地の文化および世界の文化の再編を追求する運動になる。特定の国や地域の中心主義を拒否する世界観を促進する。また、それは文化に基づく差別や抑圧された人々を解放することに専念する分析方法や政治的実践ともなる。

最後に、留意すべきことは、インターカルチュラルリズムについて論じるときに真の課題は、実は、文化と文化の間（インター）、異なる点や場所の間の力学を理解することである。さらに、『異文化理解の倫理に向けて』で、稲賀繁美が、異文化を理解することや語ることの限界や覚悟を自戒して、こちら側と彼方側の「あいだに立って、敢えて問題にしてみたいのは、その両方の敷居のうえに踏みとどまって、束の間とはいえ、これらの両方の世界をつなぎ止める回路を開いてみること」⁽¹⁰⁾だと述べているように、文化と文化の境界に立って、両者をつなぎとめる道を模索することである。

(2) ピーター・ブルックの『マハーバーラタ』が批判された理由

ここで、ブルック、ムヌーシユキン、バルバなど著名な演出家の活動の中から、ブルックの『マハーバーラタ』に焦点をあわせて、何が疑問視されたり批判されたりしているのかを改めて具体的にみておこう。

インドに古くから伝わる『マハーバーラタ』は、サンスクリット語で書かれた世界最大の叙事詩である。ブルッ



『マハーバーラタ』日本公演（写真提供：セゾン財団）



クは、一九七〇年代にほとんどの仕事をパリに本拠地をおく演劇研究センターでおこなうようになっていたが、インドでこの叙事詩の圧倒的な存在感の虜となり、ヨーロッパの公衆のために芝居にしたいと思った。台本の著者はジャンクロード・カリエールであり、彼とブルックの共同作業により一〇年をかけてフランス語版が完成した。この芝居は、二家族のいとこ同士、パンダヴァ家の五人の兄弟と、カウラヴァ家の一〇〇人の子供による長くて激しい争いに焦点をあわせ、この家族間の争いが、世界帝国に関わるようになり、やがてついに宇宙全体を巻き込む大戦争へと発展して終わる。六〇人余の登場人物をヨーロッパ、アジア、アフリカなどの一三カ国出身の俳優二三人が演じ分けた。三部からなり、各三時間、合計九時間におよぶ大作である。ブルック演出による初演は、一九八五年七月第三九回アヴィニヨン・フェスティバルでおこなわれ大評判となった。その後ブルック自身による英語版がつけられ、一九八七年からニューヨーク、インド、ヨーロッパ、日本などでも上演された。

単純に言えば、ブルックの『マハーバーラタ』は欧米では概して好評であったが、とくにインド出身の演劇関係者から激しく批判された。ゴータム・ダスグプタによれば、ブルック版は原典の哲学的・宗教的核心を抜きとってしまったし、原典の登場人物は神々に近いのだが、ブルック版では古代ギリシャの詩人ホメロスの叙事詩に登場する英雄のようであり、作品全体としてシェイクスピアの復讐劇か歴史劇のようになっていて。とくに最後の悲劇的ヴィジョンが、ヒンドウーの世界観を理解していない最大の欠陥とされる。輪廻・再生を信じるヒンドウー教では、キリスト教的終末論はないし、悲劇は存在しないのだという。要するに、コスモポリタンのブルックですら保持しているとされる西洋中心主義とオリエンタリズムの批判である。

インターカルチュラル・パフォーマンスに対しては、ブルックの場合のように、欧米のインターカルチュラルリズムが継承しているとされるコロニアリズム、帝国主義、オリエンタリズムに対するポストコロニアリズムからの批判が多い。二〇世紀の欧米の前衛演劇もインターカルチュラル・パフォーマンスも、帝国主義の伝統と欧米文化のヘゲモニーを継承し、真の意味の対等な文化関係に立脚していないことが激しく批判される。しかし、注目

すべきことだが、近年はこうしたポストコロニアリズムへの反省や批判も目立つ。西洋のコロニアリズムを批判するポストコロニアリズムが、〈西洋〉対〈東洋〉、〈支配〉対〈従属〉、〈第一世界〉対〈第三世界〉などの二項対立の枠組みを再強化しているおそれがあることや、文化的アイデンティティの本質主義的な立場につながるおそれもあることが指摘されている。⁽¹⁾

しかし、さまざまな批判や課題があるにもかかわらず、世界各地で、インターカルチュラル・パフォーマンスが模索されている。効果的なパフォーマンスをおこなうためには、理論に劣らず、ワークショップなどの実践や経験の積み重ねが重要であろう。⁽²⁾

(3) コラボレーションが肝心

どのようなパフォーマンスも、元来、作家、演出家、俳優、劇団スタッフなどによるコラボレーション（共同作業、協働、共同制作、共同創作など）の成果である。ただし、作家も演出家もパフォーマンスを成立させるために必須の要件ではない。とりわけ、異文化認識や相互作用を重視する立場からは、異なる文化の者同士が集まって、台本づくりから上演まで、議論や試行錯誤を重ねて、ともに創造するコラボレーションをおこなうことが、理想的であるからだ。現実には、それには膨大な時間、資金、エネルギーが必要であるだけでなく、いつも首尾よくいくとは限らない。それでも、コラボレーションは肝要である。

インターカルチュラル・コラボレーションがめざしているのは、まず、ある文化と他の文化が相互介入し、その活動をおおして、関係者が継続的に互いの認識を深め、ともに何かを新たに創造することである。さらに、それぞれが自らの対立物を媒介として、より高次の表現をめざすことも期待される。その活動をおおして、それまで見えていなかった世界や知らなかった世界に気づき、新たな洞察を得ることにより、世界観が変わることさえ



も期待される。さらに、その活動の成果を見る観客もまた、舞台との相互作用をとおして、新たな洞察を得ることが期待される。このように異文化や他者に気づき、その認識を深めること、あるいは、異文化や他者という自明視されていたものを問題化すること、それをとおして自文化への認識を新たにすることは、常に変化する過程であり、一生かかる旅路のようなものである。

インターカルチュラル・コラボレーションは、作品の完成度より、きわめて個人的なものから組織的なもの⁽¹⁾にいたるまでの文化交流や交渉の過程を重視する。この交流過程は緊張と共約不可能性 (incommensurability) —— たとえば、言葉も身振りの意味も相互に適切に伝わらない —— によって特徴づけられる。いうまでもなく、同時に、このコラボレーションは、ある文化と他の文化の間に対等の力関係を維持することを望むが、その目的は調和のとれた経験を生み出すことではなく、むしろ矛盾したり収斂したりする文化交流を全面的に探究することだといえる。このコラボレーションは、文化の統合に抵抗し、文化の出合いの正負の両面を明らかにすることもあろう。異文化認識の可能性を探求しながらも、コラボレーションに内在すると思われる困難も十分認識しなければならぬ。⁽²⁾ (第2部第七章参照)

(4) 本書が注目する要素

インターカルチュラル・パフォーマンスを実現するには、人、モノ、資金などが必要である。また多数の構成要素があり、多数の作業がおこなわれねばならない。だが(どの文化の劇団が、どの演出家により、どのようなキャストで、どのような代役で)、何を(どのような作品を使うのか、つくるのか)、いつ、どこで(どの国で、どの会場で、どのような観客の前で)、どのように(初演当時の上演の再現をめざすのか現代化するのか、翻案または改作か、マルチメディアを使うのか)、何語で(一言語なのか複数言語なのか、標準語なのか「方言」な

のか、翻訳するのか、翻訳なら韻文訳なのか現代語訳なのか、何語で字幕をつけるのか)、上演するのか? さらに、化粧、衣装、音楽、照明、舞台装置などはどうするのか。本書の各章でこうした要素のすべてを考察することはできないが、各章の中で諸要素をとりあげていくことにしたい。とりわけ本書は異文化認識と相互作用に注目するので、台本、翻訳、翻案、コラボレーション、演出、俳優の演技、観客反応に注目する。なお、次の(5)で触れるように本書は演劇に分類される作品を多くとりあげているためもあり、注目する要素は演劇的なものが多い。

(5) キーワード——文化とパフォーマンス

ここで、「インターカルチュラル・パフォーマンス」以外の本書のキーワードの中から、「文化」と「パフォーマンス」について説明しておこう。

「文化」という概念は、基本的に学習された意味体系を指すが、著しく多義的である。「文化とは何か」で、イグルトンは次のようなとらえ方を提示している。文化の諸相として、①規範としての文化、②生活様式としての文化、③芸術としての文化。さらに、危機にある文化として、*Culture* (大文字の文化) と *culture* (小文字の文化) を導入し、前者が「普遍性・超越性・合意とメジャー性・反政治性」を標榜し、後者は「個別性・エスニック性・マイノリティ性」を標榜し、政治闘争を推進する批判性を帯びるとする。大文字の文化と小文字の文化が衝突するカルチャー・ウォーズに関しては、①礼節としての文化、②アイデンティティとしての文化、③商業的・ポストモダンニズム文化が規定される¹¹⁾。

文化主義全盛時代における自然の哲学的考察にいたるイグルトンの文化の概念に関する議論は重要であるが、ここでは、文化の概念については複数の矛盾対立を含む特色が指摘されることを確認しておけば足りる。本



論では、随所で文化に関する議論がおこなわれたり、また演出家や批評家の文化に関連する発言が引用されたりすることになるが、文化という概念の意味は、それぞれの文脈の中で決定されることになる。とはいえ、本書がとくに注目することになるのは、ある社会の成員が共通にもつ価値観・思考様式や感情傾向などのような内面的な精神活動、言語行動の特徴や身体表現様式などである。さらに、文化は常に形成中である。さまざまな要素・要因により、文化自体も生成・変容の過程の中にある。ここで、文化や文化的差異について論じるときに注意すべき点を確認しておこう。「異文化」とは、支配的文化に属する者の視点から観察されたものが、「異文化」として記述されたものだという側面がある。したがって、「異文化」とか「他者」と名づける行為自体が問題にされなくてはならないという自覚をもって研究をする必要がある。だれも、完全には客観的にも価値中立的な立場にも立ちえないということを自覚して、できる限り公正に行動するほかない。

次に、「パフォーマンス」について検討しておこう。本書で扱う作品の多くは、一般に、「演劇」に分類される。演劇とパフォーマンスの違いは、一般に、前者の特色が再現表象 (representation) であるのに対して、後者のそれは現前 (presence) であるとされる。演劇では、戯曲(ドラマのテキスト)に書かれた内容を役者たちが演技によって表現する。パフォーマンスでは、できごとや事件が起こる。特に実験的なものになれば、物語(筋書き)を拒否し、実演される時間と場所におけるできごととの偶発性が強調され、当事者たちにも何が起きているのかよくわからないこともある。演劇では、一般に再現表象されたものの上演の成否が注目される。パフォーマンスでは、準備段階から上演の前中後までの観客反応を含む一連の過程が注目される。

演劇学とパフォーマンス学を厳密に区別する立場がある。フィッツシャーリヒテは、パフォーマンスの美学の立場から、人生の象徴や模写である伝統的な演劇というジャンルを否定し、人間や事物のはかなさではなく、人間や事物の出現自体とその流動性に着目する。彼女は、越境の芸術と世界の再魔術化を志向し、「理解の達成の断念」を要請して、社会の再現表象ではなく、パフォーマンスの身体化された精神と観客による、境界領域にお

ける出現 (emergence) を要請する⁽¹⁶⁾。シエクナーは、「演劇には大したことができない」が、パフォーマンスにはいろいろな可能性があると主張している⁽¹⁷⁾。反対に、ドイツ現代演劇を専門とする谷川道子のように、アメリカ発のパフォーマンスに対抗してドラマの生き残りを模索する立場もある⁽¹⁸⁾。

英国演劇でも同様の対立がみられる。ピーター・ホランドとW・B・ウォーソン (Worthen) が編集した *Theorizing Practice* は、各巻がピーター・ホランドともう一人の学者によって編集された五巻本の英国演劇史シリーズ *Redefining British Theatre History* (London: Palgrave, 2004-2010) の一冊である⁽¹⁹⁾。ここでは、一九八〇年代からの変化として、パフォーマンス学が学問として確立したと認識されているが、二人の編者の立場は対照的である。ウォーソンが、ドラマティック・パフォーマンス・マティヴィティを提唱し、演劇をより学際的な領域にしようとするのに対して、ホランドは演劇とパフォーマンスを区別しようとしている。いずれの立場をとるにせよ、戯曲テキストに依存せずに、取り戻すことができないパフォーマンスのできごとを研究するために、記録やテキストを使わざるをえないという矛盾が、方法的問題として残される。

しかし、他方で、演劇学とパフォーマンス学の「豊かな相互依存性」も指摘されている。演劇研究者もパフォーマンス研究の雑誌に論文を書くし、その逆もあり、「クロスオーバー」した論文が多数書かれているといえる⁽²⁰⁾。演劇とパフォーマンスをめぐる理論的な議論は今後もつづくとしても、現実には、それらは、よく相互交換可能なものとして使われている。とくに演劇研究は、現代の多様化する上演のあり方をみれば、パフォーマンスの概念を導入しなければ、記述することが難しい。たとえば、最新の英国演劇の本では、近年の傾向として、演劇がミメシスに基づかないアートになったことを指摘すると同時に、「パフォーマンスが、時には同一のショーの中でも、幅広い様式のパフォーマンスにとりくむことができるし、またとりくむべきだという考えが増大した」と述べている⁽²¹⁾。ここでは、俳優 (actors) ではなくパフォーマンス (performers)、芝居 (play) ではなくショー (show) という言葉が選択されている。実際、今日の演劇の現場では、演技も歌も踊りも求められるし、俳優は舞台上で



ハイテク機器を操作する場合もありうる。このような上演様式のハイブリッド化は、英国だけでなく、他の多くの地域の演劇にもあてはまる。

演劇とパフォーマンスの概念は、以上のように、緊張した関係にある。演劇では、役者が他者(登場人物)を演じ、観客がその他者を理解することによって成立し、他者への想像力を働かせることが求められる。異文化認識を追究する本書では、演劇はきわめて重要なジャンルである。にもかかわらず、本書では、原則として、パフォーマンスという用語で統一することにした。一つには、インターカルチュラル・パフォーマンスとインターカルチュラル演劇という二つの用語を厳密に使い分けることが難しいだけでなく、二つの用語を使えば混乱が生じる可能性が高いからである。パフォーマンス研究者は演劇というジャンル、概念、用語なしに論じられるかもしれないが、演劇の上演研究者は演劇のほかにパフォーマンスやパフォーマンス・マティヴィティという概念や用語を使わずに現代の上演を語ることは難しい。実際には、上演形態の多様化により、演劇とパフォーマンスの境界が曖昧になっている。さらに、本論の第一部でとりあげる能、狂言、歌舞伎などを利用したシェイクスピアのインターカルチュラルな上演の場合、これらの伝統芸能自体がテキスト中心なものではなく、それぞれの伝統的な型を重視したパフォーマンス中心的なジャンルであり、それが国内外からも注目されている。また、筆者は、演劇研究者であるが、異文化認識の視点からは、第2部でとりあげる現代アジアのコラボレーションに期するところが大きく、そこでとりあげるいくつかの作品は明確にパフォーマンスに分類されるものである。したがって、本書では、原則として、あえてパフォーマンスで統一することにした。

(6) 観客をどう論じるのか

演劇・パフォーマンスを成立させる三大要素は、演じるスペース、パフォーマンス、観客である。観客とは、何

者で、何をするのか？ 前者は、観客のアイデンティティについての問いであり、地位、職業、年齢、人種、民族、性別などが関わる。後者は、観客の役割についての問いである。いうまでもなく、観客のアイデンティティは多種多様である。観客の役割については、元来、感情移入ではなく、観客の社会批判の姿勢を啓発するドイツの劇作家・演出家ベルトルト・ブレヒトの叙事演劇、『被抑圧者の演劇』で著名なブラジルの演出家アウグスト・ボアールのように、観客を主体や劇的アクションの行為者へと変革することをめざす演劇の系譜がある。また最近のパフォーマンスやライブアートの増加を背景として、観客には、見物するだけでなく、「参加する」ことが期待されている。主流文化に批判的なカルチュラル・スタディーズの台頭もあり、観客には、受動的な文化の消費者からより能動的な参加者になることが強く求められている。⁽²²⁾

観客の役割について、別の関連する見方にも触れておきたい。ビエトリオーが、フランスを中心とする西洋の演劇に関して、深刻な事実を指摘している。一九六〇年代に登場した演出家は、解釈者として、世界に対する視点を保持し、観客に提示する存在として確立されてきたのだが、八〇年代から九〇年代までに登場した演出家の多くは、そのような立場を拒否する。彼らの合言葉は「意味を開くこと」であり、解釈に関して演出家の責任を放棄することであった。さまざまなイデオロギーが危機を迎え、東欧社会主義が崩壊し、個人主義的な自由というイデオロギーが台頭し、グローバリゼーションとメディアの時代が到来した。時代は、ある言説を観客に強制することへのおそれから、「意味を開くこと」、強制的な一義的な解釈の批判、「むき出し」の素材の提示へと向かった。「舞台と観客、あるいは観客同士を結びつけるイデオロギー的、政治的、文化的な共通の土台もはや想定することができないために、観客は今や作品の示すものを解釈する唯一の存在として残されたのだ」⁽²³⁾。日本でも、演出家の世代交代があり、同様のイデオロギーの危機を経験し、フランスの事情と類似した事態がまったく生じていないわけではない。本書ではそうした作品をとりあげていないが、日本やアジアでも、早晩、演出家は解釈の責任を放棄し、ただ観客だけが解釈する役割を引き受けることになるのかもしれない。



しかし、その役割が見物人、参加者、唯一の解釈者のいずれであれ、観客を体系的に研究することは容易ではない。英語圏では、スーザン・ベネットの『演劇の観客—制作と受容の理論』(Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception) (初版一九九〇年、第二版一九九七年)が、読者受容理論などを演劇の観客の分析に適用した最初のまとまった研究とされる。しかし、スタンリー・フィッシュの「解釈共同体」という概念をも援用して、ベネットが提示した観客反応を分析する文化的枠組みやモデルは意義深いのだが、カルチュラル・スタディーズの立場からは、「普通の観客」(ordinary audience)をとりあげないことが限界として指摘されている。⁽²³⁾

ヘレン・フレッシュウオーター(ロンドン大学)は、ベネットの研究を代表として、演劇研究では、普通の観客への関心が著しく欠けていると批判する。⁽²⁴⁾ テレビや映画の研究者は、アンケート調査、綿密なインタビュー、民族学的研究をとおして、普通の観客と関わっている。演劇研究の分野では、現実の観客がパフォーマンスをどのように理解しているのかを探求することにだれもほとんど関心を示さない。その理由がいくつかあげられている。演劇研究者が統計学の訓練を受けていないこと。手間暇がかかるわりには、観客分析は学術的に報われないこと。伝統的に、観客への不信任があること。これに関連して、英国の主要な劇評家の多くは、男性で、オックスフォード大学ケンブリッジ大学出身であり、一般観客の代表ではないとされる。劇場のマーケティング部門などは、チケット販売促進のために、普通の観客を重視しているだろうが、演劇パフォーマンス研究の分野で、普通の観客の反応を集約して分析する必要があることは明らかだろう。しかし、フレッシュウオーターは、カルチュラル・スタディーズの台頭とともに、普通の観客の研究が大事であると強調するのだが、具体的な打開策を示しているわけではない。

観客研究の動向を認識した上で、本書では観客をどう論じるのか。インターカルチュラリズムの立場から、演劇パフォーマンスについて論じる本書では、観客反応、とくにそこに現れる文化的差異に強い関心をもち、随所で劇評家の論評を含めた観客反応に言及し、比較考察する。普通の観客を含めた観客について体系的に分析する

ために有効な理論と方法が模索されている現状では、文化的枠組みや知覚の違いに配慮しつつ、観客の諸反応、とくに目立った傾向に注目し、その要因を推測するなど、主に質的アプローチをとることにした。いわゆる高級紙の劇評家もタブロイド紙の劇評家も、特定の観客も、筆者にしても、観客の代表ではないが、代表でもあるという曖昧な存在として扱った。(劇評家と普通の観客は通常区別されるが、本書では必ずしも区別していない)。この観客の意識の二重性について、ビエトリオーが巧みに表現している。「わたしは多数の観客のひとりであり、一切なにも代表≡表象していない(しかしながら、その一方で、わたしは自分があらゆるものを「代表≡表象している」ことも知っている……)」。そのようなものとして、劇評家や観客の解釈と反応は、参照され、分析され、時に批判される。

3 本書の構成

本書は、インターフェイスをはさんで2部構成である。第1部では日本におけるシエイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンス、第2部ではアジアのインターカルチュラル・コラボレーションをとりあげる。過去一〇年余の間に異文化認識、衝突、融合に注目して国内外で数百のパフォーマンスを見て、データ入力をおこない、分析と考察を加えて、一部は論文として発表した。世界各地で無数の言語でおこなわれているインターカルチュラル・パフォーマンスの研究は、国際チームを組んでも至難であり、まして一人では不可能である。そこで、本書では、第1部では、比較的「体系的」に研究できる日本での上演に絞り、第2部も同様に日本におけるアジアの上演に絞った。

パフォーマンスやコラボレーションは、限られた回数の上演で終了することも少なくないし、その限られた回数の上演、場合によっては一回だけの上演に、上演史的には大きな意味があるものもある。とはいえ、特に第1



部の作品選択の基準として、レパートリーに入っているか、または再演の可能性が高く、今後とも私たちが見ることができそうなものを重視した。第2部で扱った作品に関しても、概して、年数をかけて国内外で再演されるものが選ばれている。

西洋のインターカルチュラル리즘は帝国主義的拡張と不可分であり、現代ではグローバル経済がインターカルチュラル・パフォーマンスの条件となっていることは否定できない。とはいえ、初期近代イングランドの劇作家シェイクスピアは、インターカルチュラル리즘に基づいて創作していないし、彼が知っていた世界の諸文化に属する登場人物を、舞台で必要とされる以上に写實的に描き分けてもいない。だが、シェイクスピアは、多義的で豊富な言葉を駆使し、複雑な筋を展開させ、あらゆる階層の興味深い性格の多数の登場人物を描き、無数の解釈に開かれたテキストを書いた。そのためもあって、シェイクスピアの作品は、「今日のインターカルチュラル・パフォーマンスに適応しやすいのである。彼の作品に最も著しい特色は、「世界シェイクスピア上演研究」という分野があるほど、おそらく世界一、多種多様な方法で上演されていることである。世界中にシェイクスピア作品の上演をとおして異文化認識を深める機会があるといえる。⁽²⁾

シェイクスピア上演史では、ピーター・ブルックをインターカルチュラル・パフォーマンスの第一世代の代表とすれば、今日、とくに日本を含めた非西欧圏でインターカルチュラルな上演をおこなっている演出家たちは次世代といえる。本論では、それらの中から第一章と第四章で蜷川幸雄、第二章で宮城聰、第三章で栗田芳宏、第五章で野村萬斎、第六章で鈴木忠志が演出（栗田と野村は出演も）した上演をとりあげる。基本的に、それぞれの演出家の代表的作品またはインターカルチュラル・パフォーマンスの視点からとくに注目される上演を一つとりあげて、集中的に論じる。蜷川幸雄に関して二つの上演をとりあげるのは、彩の国シェイクスピア・シリーズの上演と、歌舞伎への翻案上演という異質のものだからである。これらの章の並べ方は、基本的に、初演の時代順である——鈴木『リア王』の初演は一九八〇年代だが、本書でとりあげる四カ国語版の初演は二〇〇九年で

ある。これらの演出家に焦点をあわせるのは、インターカルチュラル・パフォーマンスとして、バランスに配慮しながら、比較対照する上で非常に興味深いからである。

シェイクスピア全作品上演プロジェクトにとりくんではいる蜷川は、日本の伝統芸能を大胆に駆使した視覚に訴えるシェイクスピア上演で日英の観客を驚かせてきただけでなく、歌舞伎版『十二夜』の演出にまで挑戦してみせた。宮城は文楽からヒントを得た演技術を駆使して、東西文化の融合やコラボレーションにとりくんではいる。栗田は、日本舞踊や歌舞伎の要素などをとりいれつつ、能楽堂で「本当の」シェイクスピアを上演しようとしている。野村は、狂言の方法に基づいた新しいシェイクスピアの作品を生みだそうとしている。鈴木は、インターカルチュラル・パフォーマンスの先駆者であり、第一部の最初にとりあげるべきかもしれないが、早稲田小劇場の時代から利賀に移転し今日にいたるまで、ズキ・トレーニング・メソッドを駆使して、インターカルチュラルリズムを追求しつづけ、多言語版『リア王』を演出している。そこで、より若い世代の演出家とか、ポップ・カルチャー系の上演ではなく、あえて鈴木を第一部の最後にとりあげる。

実は、日本の多くの観客には、能、狂言、文楽、歌舞伎のほうがシェイクスピアよりも異文化であるという皮肉な現実があるが、直接・間接の影響をおよぼしている伝統芸能のバランスに多少配慮した。さらに、できるだけ東京中心の上演研究にならないように配慮した。それぞれ本拠地の公演以外の国内公演および海外公演をおこなっているが、五人の演出家の現時点での本拠地は、埼玉県、静岡県、新潟県、東京都、岐阜県に分かれている。翻訳者や俳優としての女性の活躍は著しいが、女性演出家を含めることができなかった。この点、シンガポールの舞台芸術家・演出家オン・ケンセンとのコラボレーションである『リア王』（一九九七年）や『デズデモナ』（二〇〇〇年）など、アジアの演劇人との交流を積極的におこなっていた岸田理生の早逝（二〇〇三年）がとくに惜まれる。

第一部と第二部の中間にインターフェイスを設け、シェイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンス



研究の一環として行った国内外の出張の中から、参考のために、国際シェイクスピア学会と国際シェイクスピア祭など五つの実地報告をまとめる。

第2部では、海外公演も積極的にこなっている（在日韓国人を含めた）日本の演劇人（劇作家、演出家、俳優）として、野田秀樹、平田オリザ、鄭義信（チョン・ウイシン）の作品および海外で翻案されつづけている三谷幸喜の作品と、南アジア五カ国コラボレーション、東アジア四カ国コラボレーション、日韓コラボレーションをとりあげる。これらの選択に関しても、第1部と同様に、異文化認識と相互作用を重視する立場から、東京で上演されたものばかりになったものの、多様性とバランスに配慮した。野田は、劇作家・演出家・俳優・東京芸術劇場芸術監督として、他者や異文化と格闘している。平田もまた、劇作家・演出家・大学教授として、インターカルチュラル・パフォーマンスやコラボレーションに意欲的にとりくんでいる最先端の演劇人である。鄭は在日の劇作家ならではの視点で、異文化認識の問題に迫っている。いわゆる大衆劇作家の三谷は第2部の中では異色だが、海外で翻案・上演され続けている『笑の大学』は本書の注目に値する。とりあげたアジア諸国の三つのコラボレーションは、それぞれ条件や環境が異なり、その活動がおこなわれる過程や観客反応などについて知るために、きわめて興味深い事例となっている。なお、第2部はアジアのインターカルチュラル・コラボレーションと題したが、日英コラボの*The Bee*と日本の作品の英国演劇への翻案*The Last Laugh*を含めた。

註

(一) 平田、一七一。

(2) 以下参照。Auslander, ed., Vol. II, Part 5: Culture, 5-2 Intercultural studies, 44. Interculturalism, Postmodernism, Pluralism (Daryl Chin), 395-404. 佐和田他編「インターカルチュラル演劇」二六八—二八八。高橋、鈴木「序章 批判理論とパフォーマンス研究」三—一五。シエクナー「パフォーマンス研究の起源と未来」二—一四〇。Uchino, Chapter 4: Playing Between and Between: Intercultural Performance in the Age of Globalization, 95-110 and Epilogue: Interculturalism Revisited After 9/11, 185-95.

- Shepherd and Wallis, *Interculturalism* 198-206; Pavis, 270-89; Knowles, 1-80.
- (3) 日本コミュニケーション学会編「第11部 異文化コミュニケーション」, 一〇四—三八参照。
 - (4) 以下参照。Kennedy, ed., Vol.1, "Interculturalism", 628-30; Bennett, "Intercultural Theatre, Interculturalism, Intercultural performance", 166-203; 佐和田「結論—翻訳劇とインターカルチュラルリズム」, 三三九—四一〇。Shepherd and Wallis, 198-206; Ley, "6.1 Disposing of Interculturalism: Bharucha, Schechner and Pavis", 275-86; Carlson, 505-40.
 - (5) Pavis, ed., "Introduction: Towards a Theory of Interculturalism in Theatre?": The Possibilities and Limitations of Intercultural Theatre", 8-9.
 - (6) Schechner, 7-8. シェクナー「パフォーマンス研究」訳者あとがき, 二八九—三〇六参照。
 - (7) Fischer-Lichte, ed., Pavis, 38; Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre*, esp. "Familiar and Foreign Theatres: The Intercultural Trend in Contemporary Theatre", 133-46 and "Changing Theatrical Codes: Toward a Semiotics of Intercultural Performance", 147-57 参照。
 - (8) Bharucha, *The Theatre and the World*, 2 参照。
 - (9) フェラール, 七五—一〇五参照。
 - (10) 稲賀, 九。張, 五五も参照。
 - (11) Dasgupta, "The Mahabharata: Peter Brook's Orientalism", in *Interculturalism and Performance*, ed. Marranca and Dasgupta, 75-82. 以下参照。Peters; Shepherd and Wallis, 198-206; Massai, 45。木村茂雄は「下からのロスマボリタニズム」の必要性を指摘している。木村「山田編著「ポストコロニアル理論とロスマボリタニズム—差異性と普遍性のはざままで」, 一七九—九六参照。
 - (12) Barker, 247-56 参照。
 - (13) Lo and Gilbert, 38-39 参照。Echensall も参照。
 - (14) イーグルトン, 三四三—四四参照。
 - (15) ファッシュャーリヒテ, 二九八—三〇参照。
 - (16) シェクナー「パフォーマンス研究の起源と未来」, 二二六。
 - (17) 谷川「可能性としての演劇, あるいは「ポストドラマ演劇」?」, 二二四—二九参照。
 - (18) Worthen and Holland, eds. 参照。
 - (19) Reinelt and Roach, eds., p. xi 参照。
 - (20) Shepherd, 228.



- (22) Shepherd, 31-41 参照。Katwinkel, ix-xviii と Jackson, 109-27 を参照。
- (23) ショートリナー共著。五〇六一五〇八参照。
- (24) Freshwater, 28-30 参照。
- (25) Freshwater, 27-54 参照。
- (26) ショートリナー共著。110。
- (27) Worthen, 130 参照。Trivedi, 73-88 を参照。
- (28) 日本学友会編のシオニスムのインターカルチュラル・パフォーマンス文庫と「日本」を参照。Minami, Carruthers and Gilles, eds.; 小林かほり編; Kennedy, ed., *Foreign Shakespeare*, 13 Shakespeare and the Japanese Stage (Andrea J. Nouryeh), 254-69; Sasayama, Mulyne and Shewing, eds.; Kishi and Bradshaw; 荒井真雄他編訳出版。VIII 巻。XIV 巻; Li, "Intercultural theatre, interculturalism", esp. 194-195 and 199-200; Huang, *Chinese Shakespeares*; Gilles, Minami, Li and Trivedi, 14, Shakespeare on the Stages of Asia", in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, ed. Wells and Stanton, 259-83, 262-116。160-166 参照。Kobayashi, "New Intercultural Shakespeares in East Asia", ed. Fotheringham, Jansohn and White, 247-59; Hodgdon and Worthen, eds., esp. Part V Identities of Performance; Dionne and Kapadia, eds.; Trivedi and Minami, eds.; Kennedy and Yong, eds.; Kawai, "More Japanized, Casual and Transgender Shakespeares".