



第 1 部

日本における
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

第一章 血と白蓮をめぐる異文化衝突

蜷川幸雄演出『タイタス・アンドロニカス』

1 蜷川幸雄演出シエイクスピアの特徴

蜷川幸雄は、小劇場での活動をへて、一九七四年に日生劇場で『ロミオとジュリエット』（小田島雄志訳）を斬新に演出して注目され、以後シエイクスピアはもとよりギリシャ悲劇から日本の現代劇まで幅広く演出を手がけている。一九九八年に彩の国さいたま芸術劇場で新演出『ロミオとジュリエット』（松岡和子訳）を上演してから、シエイクスピア全作品の上演に精力的にとりこんでいる。演出家の出口典雄が率いる劇団シエイクスピア・シアターが、一九七六―八一年に、小田島雄志訳の戯曲テキストに基づき、全三七作品上演の偉業を達成し、その後もシエイクスピアの上演をつづけている。しかし、現時点で蜷川演出シエイクスピア・シリーズのもつ影響力と人気は絶大である。

蜷川のシエイクスピア演出の特色としては、『NINAGAWA マクベス』（一九八〇年）、『テンペスト』佐渡の能舞台でのリハーサル』（一九八七年）、『ペリクリーズ』（二〇〇三年）など、スペクタクル性に富む華やかな舞台づくり、音楽の効果を重視した歌舞伎的演出、舞台設定を日本に置き換え、衣装も日本的にする「日本趣向」——英語ではジャポニズム、ジャパネスク、またはジャパナイゼーション——のシエイクスピアがあげられる。彼は、日本人の美意識と歴史的文脈に基づいてシエイクスピアを読み換え、造形化する道を歩んだのだが、新演出『マクベス』（二〇〇一年）のように、ジャポニズムを超え、芸術家として「自己模倣を避ける」姿勢を果敢に貫いてもいる。なお、蜷川演出で忘れてはならない別の特色は、戯曲テキストの重視である。台詞はほとんどカットされずに語られる。これは、本書でとりあげる他の演出家が大幅なカットや翻案をするのとは際立って違いである。

蜷川は、国際的にも活躍している日本の代表的演出家だが、その演出法については、国内外の演劇批評家や学

者の間でも賛否両論がある。扇田昭彦は、蜷川の功績を高く評価しつつ、彼の絵画的・説明的演出が、戯曲テキストを重視しながらも、テキストを厳密に読み込んで、人物像を新たに解釈するという方向になかなか向わないと述べている³⁾。また、喜志哲雄は、蜷川の演出に関して、視覚効果は意味があるものでなければならぬと指摘している³⁾。川地美子は、蜷川を含めた日本人のシェイクスピア演出が西洋を他者として見ていることに注目している³⁾。しかし、デニス・ケネディは、蜷川演出を痛烈に批判し、「彼のインテリカルチュラルなアプローチは、いわばオクシデンタリズム——西洋が伝統的に日本を領有してきたように、西洋を勝手に領有してよいと感じるアウトサイダーからの関心の宣言——である³⁾」、と述べている。ケネディによれば、蜷川は西洋のオリエンタリズムに日本のオクシデンタリズムで対決しているということであり、いずれも一方的な領有にとどまっていることになる。他方で、マイケル・ピリントンは、蜷川が日本と英国の二つの文化に通じていることを高く評価している⁶⁾。

新しいことに挑戦しつづける蜷川のシェイクスピアについて、一つの理論やパラダイムに基づいて論じることができない。蜷川の演出については賛否両論が今後もつづくと思われ、演出も理論もパラダイムも多様化することによって、シェイクスピアは世界各地で再生されつづけてきた。蜷川が、シェイクスピア上演の多様化に大きく貢献してきたことは否定できない事実である⁷⁾。

2 蜷川幸雄の異文化との闘争

蜷川は、新演出『マクベス』(二〇〇一年)の頃からジャポニズムを回避・超越しはじめた⁸⁾。『タイタス・アンドロニカス』(初演二〇〇四年、再演二〇〇六年、英国ロイヤル・シェイクスピア・シアター公演二〇〇七年)は、『ペリクリーズ』(初演二〇〇三年、英国ロイヤル・ナショナル・シアター公演二〇〇三年)と『コリオレイ



ナス』(二〇〇七年初演、英国バービカン・センター公演二〇〇七年)の中間に位置する。『ペリクリーズ』はジャポニズムの傑作だといえるが、『コロオレイナス』ではジャポニズムからアジア主義への転換が宣言されている。『タイタス・アンドロニカス』は、ジャポニズムからの明白な転換が図られている点でも興味深い。もちろん、ポストジャポニズムといっても、ジャポニズムは消えず、継承されたり乗り越えられたりするものとして存続はしている。蜷川は、一九八三年に『王女メデア』を海外で公演(イタリア、ギリシャ)してから今日にいたるまで、世界各地で公演をおこない、異文化経験を重ねてきた。二〇一二年には、日本、イスラエル、パレスティナによる三言語のコラボレーションをおこなう予定である。ここでは、『タイタス・アンドロニカス』だけでなく、英国で公演された『コロオレイナス』に関する劇評や蜷川の発言も踏まえて、その異文化認識、異文化との衝突や闘争について検討したい。

まず、一九九五年におこなわれたインタビューは、再確認しておくに値する。多くのことが語られているが、インタールカルチュラリズムから改めて注目される点は、蜷川が、シェイクスピアの戯曲テキスト(松岡訳)に表れる西洋文化(異文化)やレトリックと日本語や日本文化との衝突に直面して、試行錯誤していることである。彼は、ブルックの知性主義的演出も日本における従来の教育的、啓蒙的上演にも批判的である(ただし、蜷川は、意識的にも無意識的にも、明らかに、ブルックに挑戦してきたといえる)。蜷川は、日本の一般観客向けにシェイクスピアを上演するために、わかりにくい西洋の文化や習慣などを日本に置き換え、日本人の集合的記憶に訴えて、上演しようとしたのである。つまり、これは、世界各地で起こっているシェイクスピア上演のローカル化の日本版であり、ジャポニズム演出の起源である。

ジャポニズム以後の『タイタス・アンドロニカス』の英国公演に関して、蜷川は、プログラムのインタビューで、「日本人のアイデンティティは盛り込んだが、それをジャパネスクなんかで評価されるのはまっぴら」であると述べている。¹⁰⁾さらに、「外国では日本様式を出した方が受け入れやすいのはわかっているが、意地を張って

拒否する。英国の多くのシェイクスピア劇は分析や解釈を重視しているが、本来シェイクスピアはもつと荒々しいはずだ。アジア演劇の特色でもある、小さな心理主義など吹き飛ばす大胆さで、中身をわしづかみにした舞台を見せたい⁽¹⁾、と主張している。ジャポニズムであろうとなかろうと、これが蜷川のシェイクスピア演出の変わらぬ基本的な理念と方針であるといつてよい。

『コリオレナス』の場合、蜷川は、プログラムで、「ジャポニズムからアジアニズムへ」という転換を宣言している⁽²⁾。その英国公演（二〇〇七年）については、海外公演をはじめ二二年めにあたる年であり、改めてシェイクスピア劇や英国の観客との向き合い方を考え、この公演に、「日本的なものを徹底し、たたきつけるように見せる」という「闘争的な思い」を込めたという。物語は寺社を思わせる巨大な石段の中で展開し、ふすま絵や仏像など日本的な意匠があふれる。「言葉の演劇としてのシェイクスピアはもういい。日本人の記憶と交差する視覚的なものをおして、普遍に迫る。日本の演劇人として、日本の演劇を豊かにしてゆくのはこの方法」だと述べている。この方法は、英国では、シェイクスピア劇への新しい光と評価される半面、単に東洋的な美とされたり、英国での作品理解と違うと批判されたりすることもある。このギャップを、蜷川は「長く英国と仕事をしなくて、突きつけるべき問題だと思っていた」という。「敵対ではないが、亀裂があるのは確か。戯曲から何を引き出すのが東西で違うかもしれない。でも、異文化との出会いは対等で謙虚であるべきだ。ヨーロッパの人はそれが少ないように感じる。だから、今回は異文化を容赦なく提出したつもりだ⁽³⁾」と述べている。

蜷川自身は自分の演出がジャポニズムと呼ばれることを必ずしも首肯しているわけではないとしても、彼の発言から判断すると、外国人にも受け入れやすい形で日本様式を出す方法がジャポニズムであり、ポストジャポニズムでは、日本様式が放棄されたり、あるいは日本様式が異文化と対決するために攻撃的に使われたりするということになる。上述したようにケネディが一方的領有であるとして批判しているにもかかわらず、蜷川のジャポニズムではインターカルチュラルな対話が放棄されていたわけではないのだが、ポストジャポニズムでは対話が



放棄されている兆候がある。このことは、『コリオレイナス』以後の作品——『恋の骨折り損』（二〇〇七年）から『冬物語』（二〇〇九年）まで——が、欧米公演をしていないことと無関係ではないのかもしれない。（ただし、ロンドン・オリンピックの開催年二〇一二年の五月下旬から六月上旬に、蜷川演出『シンベリン』がバービカン・センターで上演予定である）。そして、『アントニーとクレオパトラ』（二〇一一年）が、初めてアジアの韓国で公演予定であることもまた、近年のアジア演劇の環境の変化とともに、蜷川の新しい姿勢と関係しているだろう。ポストジャポニズムは、蜷川の新たな挑戦である。そこでは、アジアがより強く意識され、西洋批判が強化されている。これまでの海外公演の経験で蜷川が痛感したのは、西洋人に根強く残ると思われる西洋中心主義的なまなざしと態度であり、東洋について学ぶ姿勢の乏しさであった。この認識は、アジアのシェイクスピア学者が繰り返し表明していることでもある。だからといって、アジア人が西洋について学ばなくてよいことにも、対話や相互作用を断念してもよいことにもならない。とはいえ、ここでは、文化と文化の境界で闘い続けている蜷川の姿勢は積極的に評価したい。

3 『タイタス・アンドロニカス』日英上演比較

この作品の初演は、二〇〇四年一月、彩の国さいたま芸術劇場。翻訳／松岡和子、美術／中越司、衣装／小峰リリー、音楽／笠松泰洋、タイタス／吉田鋼太郎、ラヴィニア／真中瞳、タモーラ／麻実れい、エアロン／岡本健一。二〇〇六年、同劇場で四月から五月まで再演。このときのエアロンは小栗旬。富山、大阪、新潟での公演後、渡英。六月一六日から二四日までロイヤル・シェイクスピア・シアター主催の全作品上演祭（The Complete Works Festival）の中の一本として上演。これは、二〇〇六年から二〇〇七年にかけてシェイクスピアの全作品を上演するという空前の企画であり、蜷川を含めて、ドイツのペーター・シュタインなど少数の著名な演出家だけ

が海外から正式招待された。さらに、六月二九日から七月一日までプリマスでも公演。

この上演の特色をいくつかあげておこう。まず舞台中央に雌狼の巨大な像が置かれ、神話上のローマ建国の始祖ロルムスとレムスがその乳を吸っているように、設定や人物を日本化していないこと。この残酷な芝居の恐怖を直接的で感情的なものにせず、様式化し知性に訴えるものとしたこと。英国の女性演出家デボラ・ウォーナーの演出による上演（一九八七年）は、ラヴィニアが切断され血がしたたる両腕をかかえて登場したり、タイタスが自分で手を切り落したりなど、凄惨な暴力を強調したものであった。また、二〇〇六年のグローブ座の『タイタス・アンドロニカス』も残酷さや恐怖を強調した演出であった。こうした写実主義的演出とは異なり、蜷川演出では、たとえば、赤糸——赤い人造絹糸のリリアン——が血糊を表す。舞台装置や衣装など舞台上のほとんどすべてが純白であり、ラヴィニアの舌を切られた口や両腕からたれさがっている赤糸で表象された血の色と対照的である。全体として、様式性、迫力とスペクタクル性があった。

マイケル・ピリントンは、蜷川演出について英国の観客は西洋古典の日本的解釈であることを理解しており、西洋と東洋を結びつけているからこそ驚くべき演出家であり、蜷川は二つの文化のかけ橋になっているのだと述べている。^(B) 蜷川演出は日本では絶賛され、英国でも高く評価されたといえるが、日英の反応にはいくつか興味深い違いがあり、とくに視覚重視の演出の特色と問題点について新たに考えてみたい。

(1) 血と白蓮をめぐる異文化衝突

まず、『タイタス・アンドロニカス』の演出に関して蜷川はプログラムで次のように述べている。「戦争などの社会状況を示すときに、戦争の映像を直接的に見せるようなことはしたくない。真っ白な舞台にし、血や死体を写实的に見せないことで、残酷さが際立つてくることがある」。

彼は英国でのインタビュウの中で、次のように述べている。同時期にグローブ座でルーシー・ベイリー演出の



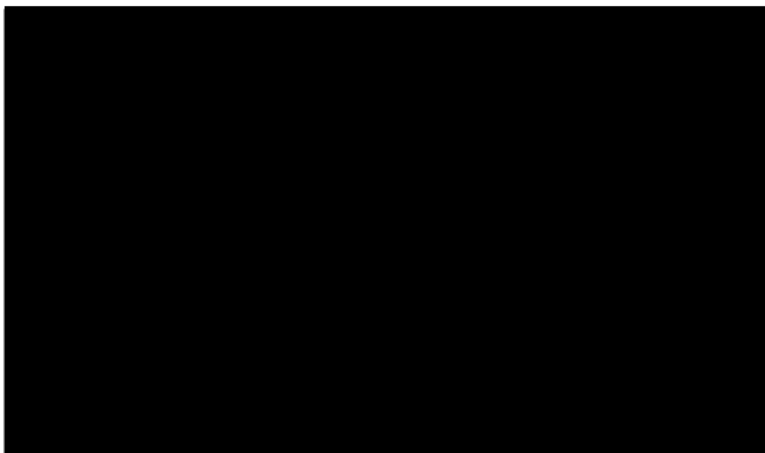
血みどろの『タイタス・アンドロニカス』の上演があったこともあり、聞き手は、一滴の血も流れない蜷川の「エレガント」な演出に驚きを隠せない。これに対して、彼は、「非常に美しい、見るのが苦痛であるほど」、と挑発している。⁽¹⁶⁾

異民族間の殺人、強姦、陰謀、食人などを扱った残酷な芝居を、歌舞伎をはじめとする日本の伝統演劇の様式性と様式美をも活用し、美をとおして戦慄させるという芸術的野心をもった作品を、日英の観客はどう受けとめたのか。

英国人の劇評は、蜷川演出を全体として高く評価するが、彼の理解者の一人ピリントンですら「暴力を不当に美化」しているところがあると漏らすほど、美しすぎることへの違和感を表明しているものが多い。⁽¹⁷⁾ 美しさに関して、彼らは赤糸（赤いリボン）で表した血には触れているが、それ以外は白を基調とした全体について述べるものの、特定の要素や場面について精緻に分析しているとはいえない。

元来、ピーター・ブルック演出の『タイタス・アンドロニカス』（一九五五年、タイタスにローレンス・オリヴィエ、ラヴィニアにヴィヴィアン・リー）で、強姦されたラヴィニアが血の代わりに口と両腕からリボンを流して登場していた。英国でもこうした抽象的上演も過去にはあったのだが、一滴の血も流れない演出に対する今日の英国の観客の違和感に注目したい。日本人なら、文楽や歌舞伎などの伝統芸能を見たことがない若者ですら、白を基調とした舞台で十二分に目立つ大量の赤糸を見て、凄惨な暴力と流血を想像し、戦慄を感じることは十分できるだろう。もちろん、様式化された演出を評価する英国人もいるように、日英の演劇文化は、「様式主義」対「自然主義」という単純な対立で語られるべきではないが、違いがあるのも事実である。

舞台で使われる模造血液（take blood）は、どんなに技術が向上しても本物の血とは違う。日本でも模造血液を舞台で使うことがある。しかし、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの催しで、近年の某作品の上演で、「本物の血を使いたい」という要請があり、病院に頼みにいったが断られたという話を聞いた。⁽¹⁸⁾ ここまで徹底的



白蓮の森と陵辱されたラヴィニア（撮影©高崎らくき）

に——いや、ほとんど倒錯的に——リアルな血を追求する姿勢は、日本の大劇団では考えられない。異文化パフォーマンスをとおして、文化の違いを再認識することになる。

外国の演出家を招くとき、自国の演出家と同じものを期待せよというほうが不条理であり、まして知らない言語の場合なら、台詞至上主義の立場に立つことはできない。蜷川の視覚重視の演出を単純に批判することはできない。しかし、もちろん、視覚効果は意味があるものでなければならぬ。『タイタス・アンドロニカス』では、日本趣向は希薄になっているが、その要素は随所に入っている。赤糸の次に、ラヴィニアの陵辱の場面について検討したい。

第二幕の陵辱の場面は、原作ではローマの森だが、蜷川版では白蓮の森である。白蓮の茎と葉だけで花はない。蓮華は浄土と清純な心の象徴である。花がないのはこの残酷な世界には浄土を望むべくもないからか、それともいつか白蓮は咲くのか。たしかに、見るのが苦痛になるほど美しいが、奇異でもある。葉と茎が白く、自然では見かけないほど巨大だ。しかも、池や沼に生える蓮が、ここでは舞台上に林立し、人工性が際立っている。

この純白の蓮の森は、異文化パフォーマンスとして成功なの



か？ 東洋文化を多少知っている人ならば、東洋では蓮に宗教的意味があるとわかるだろう。だが、西洋で蓮は、たとえば古代ギリシャの詩人ホメロスでは「蓮食い人」(lotus eater)、つまり放蕩三昧な人を指すように、別々さまざまな意味をもつ。強姦され舌と両手を切られ、真っ赤な糸をたらししたラヴィニアが純白の巨大な蓮の森を激痛と屈辱、そして羞恥心から静かに徘徊する場面は、私でも違和感を覚えた。西洋の観客にはより不可解なものであつただろう。ちなみに、「タイタス・アンドロニカス」を含めたシェイクスピアの全作品において、「蓮」という単語は一回も使用例がない。

凄惨な暴力がふるわれる第二幕の舞台を純白の蓮の森にしたことには、象徴的な意味があるといえる。インターカルチュラル・パフォーマンスでは、観客が違和感を抱くのは、知的好奇心を刺激し異文化理解のきっかけになるなら、悪いことではない。しかし、蜷川の「日本趣向のシェイクスピア」は、元来、日本人の観客のための演出だとしても、英国で上演する場合には、英国の観客の知性や感受性にもっと配慮した姿勢と工夫が求められるだろう。「タイタス・アンドロニカス」の上演では、インターカルチュラル・パフォーマンスに期待されるような認識論的衝撃を与えるというより、文化的に場違いな演出がおこなわれた可能性がある。

(2) 復讐の連鎖を断ち切る

『タイタス・アンドロニカス』の演出では、結末に原作にはない表現を盛り込んだ。この残酷な復讐劇の結末では、ラヴィニアを強姦し両手と舌を切断したゴート人の女王タモーラの二人の息子をタイタスが殺害し、彼らの肉入りパイをローマ皇帝サターナイナスと皇妃タモーラに食べさせる。それから、最愛の娘ラヴィニアを殺してから、タイタスがタモーラを刺殺し、サターナイナスがタイタスを殺害し、サターナイナスはタイタスの息子でラヴィニアの兄ルーシアスに殺害される。ローマ皇帝たちのアンドロニカス家への残酷非道な所業がローマ市民に説明され、ルーシアスがローマ皇帝に選出される。ルーシアスが、警備されて登場したエアロンに生き埋

めの刑を宣告し、ローマ人の死者たちの埋葬とタモローラの死骸の埋葬禁止を命令して終わる。ここに蜷川は短いが意義深い場面を追加した。タモローラとエアロンの混血の赤子をタイタス・アンドロニカスの息子ルーシアスの息子、つまりタイタスの孫の少年が抱きしめ、「あーっ、あーっ、あーっ」(英語字幕では: the horror, the horror, the horror)と絶叫し、その叫びとともに舞台は暗転して終了する。これについて、蜷川は、「その表現を通して、復讐の連鎖を断ち切りたいという思いと希望を発見したい」⁽¹⁹⁾と述べている。世界の残酷さとともに一条の希望を強調したのである。

蜷川幸雄演出『タイタス・アンドロニカス』は、インターカルチュラル・パフォーマンスとしては疑問や課題が残る。しかし、最後に、蜷川がこの芝居の結末に希望をもたせたかったという意図や希望の追求という生涯の夢は、文化と文化をつなぐというテーマを掲げてインターカルチュラリズムの演劇を追究する本書の立場からは高く評価しておきたい。

註

- (1) Kawai, 参照。
- (2) 二〇〇四年度シェイクスピア祭講演(四月一七日明治大学駿河台キャンパス)、扇田昭彦、講演要旨。
- (3) Kishi and Bradshaw, *Shakespeare in Japan*. 蜷川に関して75-88参照。喜志は、日本の文化生産が偏見とステレオタイプへのメビウスの環に囚われているとも指摘している。
- (4) Kawachi, 参照。
- (5) Kennedy, ed., *Looking at Shakespeare*, 315.
- (6) 彩の国シェイクスピア・シリーズ『タイタス・アンドロニカス』(二〇〇六年)、プログラム。マイケル・ピリントン、Talk about 蜷川幸雄、第二回(頁番号なし)参照。
- (7) Trivedi, "Reading 'Other Shakespeares'." 参照。著者は、西洋とは異なるインドの文学伝統では、翻訳は原典からの失墜ではなく、正当な様式として認められており、シェイクスピアの作品がアジア文化の中で上演され読まれるとき、理論の枠組みは建設的に再形成されるべきであると同時に、一つの統一的理論の構築は不可能であり、理論は多様化するほかないと



正しく主張している。

- (8) 末松は、一九七四—二〇〇九年までの蜷川のシェイクスピア上演のスタイルを三つに分類し、リストを作成している。
末松、三二参照。

- (9) Ninagawa, "Interview with Ninagawa Yukio."

- (10) 「蜷川幸雄インタビュー」【タイタス・アンドロニカス】プログラム。

- (11) 「蜷川幸雄」【タイタス・アンドロニカス】再演 二二日から】。

- (12) 蜷川幸雄【コロオレイナス】プログラム。

- (13) 「異文化を容赦なく提出 蜷川【コロオレイナス】英国公演」。

- (14) 以下参照。Yong, "Shakespeare and the Fiction of the Intercultural"; Trivedi, "Reading 'Other Shakespeares'".

- (15) Billington.

- (16) Ninagawa, "Death, Mutilation – and not a drop of blood," Interview of Ninagawa by Secher.

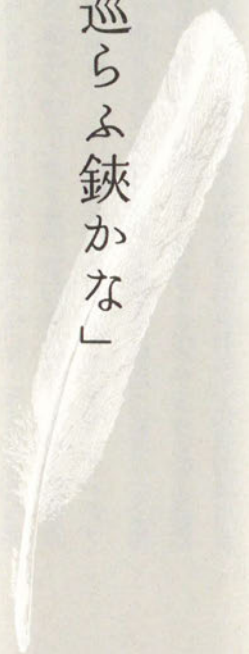
- (17) Billington.

- (18) 二〇〇六年八月一日(金)午後五—六時、ストラットフォードのスワン・シアターで「Gallery Active」という行事が開催され、ロイヤル・シェイクスピア・シアターのメイクアップ部門のスタッフ二人が私を含めた参加者に上演に関する諸事項を、実演を交えて、解説した。なお、最新の研究成果の一つとして、英国演劇における血の表現方法の歴史の変遷に関して、梅宮参照。

- (19) 「蜷川幸雄インタビュー」【タイタス・アンドロニカス】プログラム。

第二章 「白菊にしばし逡巡らふ缺かな」

『オセロー』×夢幻能形式×韓国シャーマニズム



ここでは、日韓合同創作『オセロー』（企画原案／宮城聰、原作／シェイクスピア、謡曲台本／平川祐弘、狂言翻訳／小田島雄志、演出／イ・ユンテク（李潤澤）、上演／ソウル二〇〇八年、東京二〇〇九年）をとりあげる。二〇〇九年春にフェスティバル／トーキョーで上演された本公演は、『ク・ナウカで夢幻能な「オセロー」』（以下、『能様式オセロー』（謡曲台本／平川祐弘、演出／宮城聰、初演／二〇〇五年）に基づいている。ク・ナウカ・シアターカンパニー（以下、ク・ナウカ）は一九九〇年に創立された宮城聰が主宰する劇団であり、文楽、歌舞伎、能などの日本の伝統的芸能の要素をとりいれつつ、新しい様式を發明し、インタールカルチュラルな実験、コラボレーション、独自の総合（synthesis）によって国内外で賞賛されてきた。現代韓国演劇界の代表的演出家は、かねてから親交のある宮城に依頼されて、二〇〇八年にソウルで、二〇〇九年に東京で、夢幻能版『オセロー』を「日韓合同創作」として新たに上演した。このコラボレーションでは、日韓演劇集団の相乗作用による創造性や変容が強調された。具体的には、シェイクスピアの『オセロー』に日本の能の要素と韓国のシャーマニズム（巫俗儀礼・舞踊）である「招魂クツ」の要素が加えられた。

1 演劇はコミュニティである——『オセロー』×夢幻能形式

(1) 「白菊にしばし逡巡らふ鉄かな」

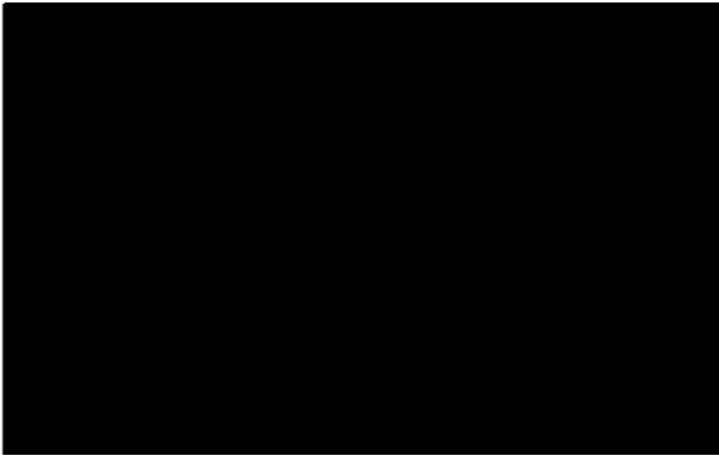
日韓合同創作版について論じる前に、宮城聰演出『能様式オセロー』について論じなければならない。宮城を中心に結成されたク・ナウカは、一つの役を「語る」俳優と「動く」俳優の二人一役で演じる独自の方法で古今

東西の戯曲を上演し、海外でも注目されている劇団である（なお、二〇〇七年二月に宮城はク・ナウカの演出活動を休止し、同年四月に静岡県立舞台芸術センターの芸術総監督に就任した）。『能様式オセロー』は、二〇〇五年一月一日から一三日まで、東京国立博物館の日本庭園の特設能舞台——蓮の花の咲く池の上に特別に設けられたもので夢幻能に最適の舞台——で上演された。⁽¹⁾

平川は、『源氏物語』の英語翻訳者アーサー・ウェイリーの評伝（『文学界』、二〇〇四年）の中で、ウェイリーは英米人の読者に夢幻能を理解してもらうために、シェイクスピアのほぼ同時代の劇作家ジョン・ウェブスターの『モルフイ公爵』を利用して、この作品を複式夢幻能にするとうなるという形式で解説したことに触れている。これを踏まえて、平川は、日本の読者には『モルフイ公爵』ではわからないので、『オセロー』を夢幻能にすればこうなると解説した。このアイデアに宮城が非常に関心をもち、平川に謡曲台本を依頼することになった。チャールズ・ラム著『シェイクスピア物語』、小松武治訳『沙翁物語集』（一九〇四（明治三七）年）に、東京帝国大学で小松を指導したことがある夏目漱石が「子羊物語に題す十句」として、シェイクスピアの作品に対応する一〇の俳句を寄せた。『オセロー』に対応する一句は、デズデモーナを殺害する直前のオセローの台詞、「だが血を流すのはやめよう／傷をつけるのもやめよう、雪よりも白く／記念碑のアラバスターのようになめらかなあの肌」（五・二・三―五）から想を得た、「白菊にしばし逡巡らふ鉄かな」である。だまされて、最愛の白人妻を殺害してしまうムア人将軍の心の迷いを表象した名句である。

比較文学者の平川は、宮城の委嘱を受けて、シェイクスピアの『オセロー』をウェイリーの手法で書き換え、漱石の一句に想を得て、殺されたデズデモーナの霊に焦点をあわせた。この段階で、原作のいくつもの要素が削除された。夢幻能に置き換えるならば、当然の選択であろう。文化移動が双方向で起こった例であるが、起こっている内容は異なる。ウェイリーは、西洋の読者に理解してもらうために、ウェブスターの『モルフイ公爵夫人』を使って、複式夢幻能に置き換えて特徴を紹介した。対照的に、平川は、日本の観客のために、『オセロー』の





『ク・ナウカで夢幻な「オセロー」』 (©ク・ナウカ)

デズデモーナの霊に焦点をあわせて、夢幻能に仕立てた。要点は、シェイクスピアと能の両方を現代の日本の観客にもわかる形で見せたいということになるだろう。これが、能（や人形浄瑠璃など）をとりいれて西洋古典を上演してきたク・ナウカの目標であろう。宮城は最初から文化と文化をつなぐことをめざしているといえる。

宮城が絶賛する人形浄瑠璃からヒントを得た「二人一役」という方法に関して、彼は二つの理由をあげている。一つは、舞台に立つ俳優と台詞を話す俳優を分ければ、海外で公演する際に台詞を語る役者を外国語の言葉を活せる俳優に代えて日本人が動くということにすれば、言葉の壁を超えた演劇公演が可能なのではないかという素朴な理由である。もう一つは、言葉の音楽性を重視した台詞だけで成り立つ演劇、あるいは逆に台詞がなくても身振りだけで舞台を見ているだけでも理解でき楽しめる演劇によっても言葉の壁を超えられるのではないかということだった。⁽⁵⁾

シェイクスピアの『オセロー』では、ムア人とヴェネツィアの女性が、人種と年齢の違いにもかかわらず恋に落ちて結ばれる。しかし、この愛は、ムア人が嫉妬にかられて妻を殺すことになる悲劇をもたらす。宮城に頼まれて、平川はこの美しく

残酷な悲劇を夢幻能の謡曲台本へと書きなおした。この翻案では、オセローに殺害されたデズデモーナの亡霊が、夫の記憶の中で生きつづけている。「能様式オセロー」は、オセローが高貴な英雄から嫉妬深い夫に失墜する過程を描くシェイクスピアの悲劇から、根本的に離れている。能は、幽玄の世界を表象しようとする。平川の解釈では、オセローがその不貞を疑い、ついに殺害したデズデモーナは、彼に殺される瞬間に夫に最も近づいていたと感じる。「能様式オセロー」は、男女の愛と憎しみのパラドックスの物語なのである。夫に殺害される瞬間は、彼女の人生にとって一番大切な瞬間でありつづける。その瞬間によって、彼女の亡霊は生きながらえるのである。この解釈の情念は過剰だと思ふ者がいるとしても、これがこの上演の眼目にほかならない。「能様式オセロー」は、破綻した結婚の中からも希望は現れることを示そうとする。デズデモーナの情熱的な希望はどのような妨げがあろうと再び現れるのであり、これが観客の心に感動を呼び起こすのである。

(2) 宮城聰の汎東アジア的な演劇観

宮城は、演劇人として、西洋古典劇および近代劇、日本の古典劇にとりくまねばならないと思っている。彼はまたそのあらゆる現れ方における「汎東アジア的な」アイデンティティ——常に流動しているとも考えられるアイデンティティ——に対する関心も強い。実際、「ク・ナウカ独自の科白術は、コブシを使わず、緩急強弱の少ない日本語の高低アクセントを生かして、音楽として聴ける台詞をつくりあげようとする試みの成果」であり、宮城がアジアで上演して確認し、とりいれた手法である。インド、韓国、中国、チベットで公演することにより、宮城はアジアの諸文化の間に生じた恒常的な相互作用と、この地域全体に多様な美意識を広める交流があることを意識するようになった。その結果、彼は、各地の演劇の間に意義深い差異があるようにみえるという事実にもかかわらず、アジアにおいて「オリジナルとコピーとの区別する発想自体が意味のないものであるように思うようになった」⁽³⁾という。宮城は、そのあらゆる活動において、文化的通約性 (commensurability) ——とくに彼が汎



東アジアの共通性や共通のアジアの文化的つながりと見なすもの——を優先させ、インターカルチュラルまたはトランスカルチュラルなパフォーマンスを追求している。現在の文化研究の風潮では、共通のインターカルチュラルな演劇形式という概念は、多様な文化と多様な演劇の形式や伝統を、ただ一つの「汎東アジア」の枠組みに同化させることによって、それらの異質性を同質化させることになると批判されるだろう。

膨大な数のシェイクスピアの上演が世界中でおこなわれているが、それらに関する研究はひどくばらばらで断片化している。シェイクスピアの上演の諸解釈に統一した全体像がないのは、一つには、目がくらむほどの多様性のためである。さらに、もう一つの根本的な理由として、今日の観客がばらばらであることに関係しているだろう。宮城の既存の汎東アジア共同体という神話に訴える演劇観は、もちろん、古めかしくみえる。現実には、一つの共同体として語りあえる観客はもはやないと考えられる。観客は、上演ごとに、「ともにある」という単純な条件において成立している共同体にとどまる。ピエトトリオーは、フランスの哲学者ジャン＝リュック・ナンシーの「一体になることなく、ともに存在するもの」という考えを引きあいにしたしながら、現代、芝居をつくる者は、「演劇にとつても根源的な問いである、ともにあること」の意味を問い続けざるを得ない」と指摘している。このような文脈において、宮城の汎東アジア共同体神話に基づく演劇観は、ばらばらの観客をつなぎなおす演劇の役割を探る一つの試みとして評価されることができよう。

(3) 夢幻能とは

夢幻能——より詳しくは、前場と後場からなる複式夢幻能——は、世阿弥が完成させた様式である。それは伝統的に神々、植物や動物の精霊、人間の幽霊などを描く。通常、名所を訪れた旅人（ワキ）の夢の中に神や霊（シテ）が登場し、その地にまつわる物語やシテの身の上を語るといふ形式をとる。「能様式オセロー」では、ヴェネツィアを訪れたワキの僧侶の夢の中にシテであるデズデモナーナの亡霊が現れ、最愛の夫オセローに殺害される

ことになった身の上を語り、ついに蓮が象徴する浄土に静かに旅立っていく。シテは幽玄に消えるのだが、その姿を、舞台上の役者や（西洋の打楽器や日本の笙などを使った音楽の）演奏者も観客も、深い感動をおぼえながら、むしろ晴れやかに見送ることになる。

宮城は、上演プログラムの中で、この作品について次のように述べている。

夢幻能には、西洋的な個人と個人の関係がない。近代以降では、結局作者という人間の中にある世界が開陳されるにすぎない。しかし近代以前の劇作家であれば、「個人」という考え方がない時代では、たとえば「村人」というような、コミュニティの構成員という集合があり、そこに所属している語り手が「村人」全体の蛇口の



『ク・ナウカで夢幻能な「オセロー」』（©ク・ナウカ）



ようになってしゃべることが不可能ではなかった。ところが近代になると個人というものが枠組みとして出てきて、芸術は個人というものの中に閉じ込められてしまった。ただし、現代劇と能のあり方には似ているところがある。夢幻能の主人公は、現代人と同じように、極度に孤独な人間たちである。ただ一方、能は、観客まで含めて考えると、やはりコミュニケーションが全体でおこなっている鎮魂の儀式であり、自分たちのコミュニケーションをことほぐためのマツリである。宮城の見解では、近代以降の演劇にはない能の重要な機能は、「孤独の救済」のための演劇であり、孤独の極からその救済へのダイナミズムが内在している。(演出家宮城聰 作品を語る)

(4) 西洋的悲劇を超えて

個人と個人、あるいは個人主義的な登場人物と登場人物の間の葛藤に焦点をあわせたシェイクスピアの悲劇は、そのような対立に基づかない夢幻能様式に移されたとき、どのように機能するのか？ 妻を溺愛するがゆえに嫉妬し殺害するオセローや殺されるデズデモナーナの個人の悲劇が、最終的に、舞台と観客席の共同体全体でおこなわれる鎮魂の儀式によって包み込まれる。ク・ナウカの「オセロー」公演について、宮城は、「複式夢幻能の形式でやれば、私を感じている作品の暗さが浄化されるように思えた」と述べている。原作では、周知のように、相愛の夫婦が悲惨な死をとげるが、オセローをだます悪党イアゴの動機は最後まで明かされず、カタルシスを感じることは非常に難しい。「能形式オセロー」は、日本人の演出家が、この悲劇を夢幻能形式の鑄型に入れて、西洋と東洋の文化を融合し、最終的に近代人の孤独に共同体的な解決を与える試みであった。そこでは個人の悲劇が徹底的に追求されるのではなく、共同体のものとして引き受けられるように見える。

この文化の融合によって、シェイクスピアの芝居は解釈しなおされている。能様式に靈感を与えられて、宮城はシェイクスピアの悲劇を創造的な方法で転倒し、それを鎮魂の芸術作品に変容させたのである。さらに、宮城の西洋悲劇の概念の再解釈または裏切り——能の伝統的な性質についても宮城は独自の解釈をしているかもし

れないが——は、実のところ、創造的なものであり、豊かな含蓄と精神的深さを伴うインターカルチュラル・パフォーマンスを生みだしている。

2 世界は祭りである——『オセロー』×夢幻能形式×韓国シャーマニズム⁽⁸⁾

(1) イ・ユンテクの演劇観——世界中の演劇の起源は祭りだ

日韓合同創作では、シェイクスピアの『オセロー』に日本の能の要素と韓国シャーマニズムの要素が加えられた。音楽は鬼太鼓座、ウォン・イル（韓国伝統打楽器チャンゴ、歌唱）、加藤訓子（パーカッション）、配役はデズデーモナに美加理、オセローに阿部一徳、イアーゴーに大高浩一（以上、三人の所属はク・ナウカ）、巡礼にキム・ミスク、男にイ・ホンスン（以上、二人の所属は演劇団コリペ）など、日韓の音楽家と俳優が共演した。この上演は、原作に新しい生命を吹き込んだ。宮城が「日本の演劇の強み」を追求していく中でたどりついた、夢幻能形式による「オセロー」という題材を、イが韓国シャーマニズム舞踊（招魂クツ）をとり入れた新演出で上演し、「アジアにおけるシェイクスピア上演の一つの指針を示す、壮大で画期的な試み」をめざした。⁽⁹⁾

韓国シャーマニズム（巫俗）については、民俗学などの専門的立場から長年にわたり研究が蓄積されているが、⁽¹⁰⁾ここでは本公演のプログラムの解説を引用しておく。

韓国ではシャーマニズムが古代から民間信仰として深く根付いている。これは一つの共同体が豊作祈願や雨乞いなど、集団で天に祭祀を捧げる祭天儀式と密接な関連がある。

韓国のシャーマニズムはムードン（巫堂）を仲介にして人間の問題を解決しようとするところにその特性が



ある。このような特性はいまでも韓国の随所に残っているさまざまな形態の「クツ（巫祭）」から見ることも出来る。

クツはムーダンが靈魂に歌や踊りとともに供物を捧げ、人間世界の幸運を祈る儀式を意味する。また、クツの形態は各地域ごとに若干の差があり、また種類と目的によって巫楽の拍子がいろいろと組立てられる。

本作「オセロー」の中では、作品の随所に、このクツで用いられる歌と踊りが日本語の歌詞に訳され演じられる。⁽¹⁾

韓国シャーマニズムは、それ自体も古代日本のシャーマニズムに起源をもつ能よりも前から存在したと考えられるが、集合主義的な文化や価値観などの点で、両者の間には類似性がある。両者の間には差異もあるが、それについては後述する(3)／エンディングの祝祭性)。

イの「オセロー」の解釈の核心には、「能様式オセロー」で引用されていた、漱石の俳句「白菊にしばし逡巡らふ缺かな」がある。宮城は能の様式をとりいれて演出したが、イは韓国のクツ（巫祭）の形式をとりいれた。能は「死んだ人や神、この世に存在しない幽玄の世界のもの、いわば夢ともいえるようなもの」であるとすれば、韓国シャーマニズムの「クツ」では「巫女が死者と対話をする、魂との対話」をおこなう。⁽²⁾ 能の形式と、「クツ」の形式を合わせることによって、イは、両国の文化層の観念的なものが新演出の「オセロー」の中で融合し、理想の世界を形成するように期待したものといえる。

しかし、イは、この手法の危険性も認識していた。シェイクスピア劇×夢幻能様式×韓国のシャーマニズムという掛け合わせの芝居は、たやすく「ただの見世物に転落」するおそれがある。この危険があるにもかかわらず、彼はこれらの様式の融合は有効であると信じた。なぜなら、「そもそも西洋演劇の源流にはデュオニソス祭」がある。⁽³⁾ これは、やはり祭儀に起源をもつ日韓の演劇にも通じる。イ・ユンテクは、インタビュを次のように

しめくくつている。

つまり、世界は一つだということです。全て祭というものの感じ方というのと同じだと思うからです。ですから、シェイクスピアであろうと日本の伝統であろうとクツであろうとシャーマニズムであろうと、源流は全て同じだと、意思疎通のできる道というものはあるはずだと。その道を探す作業、これは大変難しいですけども楽しい作業だと思っています⁽¹⁴⁾。

フェスティバル／トーキョーは、伝統的な作品やポピュラーな作品を披露するためだけでなく、むしろ人々を見慣れない作品——新しい芸術的表現や価値観をはっきりと示す作品——に触れさせるために開催されている。運営委員たちは、フェスティバルがいつまでも前衛的でありつづけて、主流の芸術に確実に挑戦するように熱望している⁽¹⁵⁾。こうしたフェスティバル／トーキョーの枠組みにおけば、イの一見古めかしい祝祭演劇観が、意思疎通を図ることが難しくなっている現代演劇の現場に意義深い挑戦をしていることが明らかになる。インタールカルチュラル・パフォーマンスには、自己と他者、西洋と東洋という二項対立を崩して、関係する文化と文化がもつと実質的に相互に作用するべきであることが要求されている。より重要であるのは、イの信念と実践が、シェイクスピアのインタールカルチュラル・パフォーマンスをリオリエント化 (re-orient)——つまり、いまだに残る西洋のオリエンタリズムの傾向を非西洋の視点から軌道修正すること——に貢献することである⁽¹⁶⁾。

(2) イ・ユンテク演出『オセロー』

東京芸術劇場中ホールの舞台には天井から四枚の白地の幕と（人生の紛糾を象徴するらしい）裂かれよじれた紐でつくられた布がたれている。中央に四角い舞台、両袖から斜めに張り出した橋懸りのようなものが置かれ、



その周囲に太鼓、マリンバ、琴などが点在している。

全体は、前場、間狂言Ⅰ、後場前半、間狂言Ⅱ、後場後半からなる五場面で構成されている。前場では、上手の道から、錫杖しやくじょうをついた巡礼（巫女Ⅱ招魂師Ⅱシヤーマン、能のワキ）が、韓国語で「卑弥呼の島へ遠くから海を渡りやってきた……」といいながら登場する（字幕および場面構成は、両端の幕に白字で投影された。なお、巡礼は大半の台詞を日本語で語った）。彼女は海を越えた島の珍しいものごとを知ろうとする。下手に白いチマチヨゴリ姿のデズデモーナが控え、苺の刺繍をした大きなハンカチを握りしめている。後方に日本の甲冑姿の武将オセローが立ち、左右に大きな角がはえた兜をかぶっている。デズデモーナの霊は、まだこの世をさまよっている魂の行き場を求めながら、自分とオセローの物語を語りだす。

巫女と霊の語りの間に、間狂言Ⅰとして原作の第一幕のヴェネツィアの場面が再現される。デズデモーナの父親ブラバンショーが「娘が南方人のオセロー將軍と結婚する」と動転した様子で、ヴェネツィアの大公に訴える。オセローとデズデモーナが恋に落ち、父の許しを得ずに結婚したいきさつなどが演じられる。オセローは武骨に見えるが、デズデモーナが彼の話を中心に聞いているところでは、やさしく身の上のことを語る。

後場前半では、再び、デズデモーナの成仏できない霊と巫女との対話があり、霊をさいなむ愛と苦痛、未練、そして朝鮮民族の思考様式の一つといわれる恨へんを想起させる感情が明らかにされる。短い場面だが、見せ場である。

次に、間狂言Ⅱとして、原作が再び導入され、今度は、オセローがイアーゴーにだまされて嫉妬に狂っていく様子が再現される。イアーゴーは、赤髪で道化的、裸で白禪だけを着けている。オセローも裸で白禪だけを着けており、その背中と右足のすねの後部には鯉の刺青が入っている。イアーゴーが、奥方とキャシオーの不義の証拠に、苺の柄のハンカチーフを見せるなどして、オセローを嫉妬の激情に駆りたてる。

後場後半では、デズデモーナは白い寝巻を着て白い寝台に横たわり、白菊を手している。寝台が役者た

日韓合同創作『オセロー』

(撮影：石川純 提供：フェスティバル/トーキー)

ちによって静かに下手奥から前方に運ばれる。中央から上手では韓国風の舞踊がおこなわれる。舞台中央奥から鎧兜姿の武将オセローが登場し、鼻から下を黒い面で蔽っている。彼は、「そのためなのだ」(「for the cause」)という原作の第五幕の有名な台詞(五・二・一—三)を語り、デズデモーナの手中の白菊をもぎとる。「白菊にしばし逡巡らふ缺かな」という台詞が字幕で強調される。やがて巫女が登場し、招魂クツを参考にした歌舞がおこなわれ、オセローのデズデモーナ殺害を象徴的に表象するクライマックスに達する。舞台の照明は、前場でも使用されたが、半島と南の鳥の間に横たわる輝く水面を表すような美しいものとなり効果的である。

やがてデズデモーナの手をとり、巫女が彼女とデュエットで歌いながら舞台の中央をとって奥へ導いていく。ここでのデズデモーナの霊は、前場の悲痛に苦しむ霊ではなく、死を受け入れ平静になっており、観客もカタルシスを強く感じる。その後、にぎやかなクツの歌舞がおこなわれ、また和太鼓も力強くたたかれ、フィナーレとなる。このあたりの歌というか叫び声は



ほとんど韓国語である。このフィナーレにつづき、最後は、日韓の役者全員が裸足で観客席に降りてきて、劇場全体が祝祭空間と化した。役者たちが舞台に戻ってからも、カーテンコールの拍手がなりやまなかった。

(3) 日韓合同創作『オセロー』の特色

初期近代ヴェネツィアから古代アジアの半島への置換

イは、新たに演出するにあたり、招魂クツと夢幻能に通底するものに着目し、日韓の伝統を英国の古典劇の中で融合させることを試みた。二つの間狂言で原作からの場面が演じられるが、日韓合同創作版の本筋では、ヴェネツィアとサイプラスは古代アジアの「半島」と「島」にそれぞれ置換され、演劇様式は夢幻能と招魂クツの間を往還し、また双方が交じりあいもした。夢幻能版ではワキの僧侶(観客の代表)の夢の中にシテ(デズデモーナの亡霊)が登場し、ワキがシテの歴史をたどり、最終的にその魂を解き放つことができる。招魂クツ版では、巫女が登場し、デズデモーナの亡霊と対話をおこない、彼女が媒介となって、その魂を苦しみから解き放つ。対話が強調されるので、招魂クツ版のほうが、夢幻能版よりも「劇的」なところがあるといえる。さらに、ミュージカルといえるほど音楽が駆使されていることも特色である。¹⁾

時代は約二〇〇〇年前の漢の光武帝の時代に設定され、場所は古代アジアの島に置換され、大陸の半島の女と南方の海の男の悲しくも残酷な愛の物語が繰り広げられる。デズデモーナが「渡来人(つまり朝鮮半島出身者)」、オセローが「色黒き南方人」「海人(沖繩人)」とされることにより、芝居のアクションの場所は、原作の地中海ではなく、東アジアになった。

日韓合同創作版では、オセローは肌をやや褐色に塗っているとはいえ、オセローとイアアゴーの差異については、人種よりも階級が重視された。芝居の本筋の場所を東アジアに置換したために、東アジアでは主要社会区分である階級・身分の差異が前景化されたといえる。オセローはブルジョワであり、劣位のイアアゴーは自尊心の

ために反抗するように造形された。宮城の夢幻能版のほうはもっと簡潔で優美であった。対照的に、日韓合同創作版は、初期近代西洋の物語に古代東アジアの歴史を重ねたことにより、より多層的で複雑なものになっている。これらの変化が、この上演の文化的複雑性とダイナミズムを拡張し、叙事的なスケールの大きさをもたらしただ。新演出にあたりイガライトモチーフに用いたのは、漱石の一句「白菊にしばし逡巡らふ鉄かな」であるが、ルー・ス・ベネディクト著『菊と刀』（初版一九四六年）も参考している。主に漱石の「私の個人主義」（一九一四（大正三）年講演）を参照して考えだされたらしい「日本の孤独な個人主義」と韓国（朝鮮半島）の集合主義が対比され、それらを「ビリンバ風」にあわせ、日本のものは日本のもの、韓国のもものは韓国のものとして共存するようにつくることがめざされた。日本語の好きな言葉も「遊び」であり、「演劇は遊びである」と明言するイの演出は大胆奔放である。彼は、西洋のテクスト中心主義的リアリズムと競うことはめざさず、視覚性、肉体的性、音楽性に焦点をあわせて、アジアの様式を駆使する。

ベネディクトや漱石の日本人論に基づいた日韓のメンタリテイの差異に関するイの理解が適切かどうかは、議論の余地がある。ともあれ、この基本認識に基づいて演出されたので、この上演は、原作でも白人社会の中で孤立している黒人將軍オセローを表象する「海人」の「孤独な個人主義」を生き生きと描いた。この個人主義はまた、悔恨のために霊となってこの世をさまようデズデモナーナの情念もまた鮮明に浮かびあがらせた。デズデモナーナは、朝鮮半島の女として表象されており、済州島出身とされているらしい。この役を優れた演技力で定評のある日本人俳優の美加理が演じる。こうした日韓の演劇的表象が交差し、国家、地域、文化の境界を超え、目もくらくらむような混交を生みだしている。

イは、演出するにあたり、日韓の歴史的共通性と差異を強調している。彼は、二〇世紀の前半の大日本帝国による植民地支配の期間を除けば、韓国（朝鮮）は、中国本土に地理的に近いために、日本よりも早く発展したのに対して、小さな島国である日本は、その相対的孤立のために周縁化されていたと示唆している。この日韓合同



創作は、異文化交流とコラボレーションが認識論的衝撃をもたらすことがあるという好例なのである。

エンディングの祝祭性

イ演出『オセロー』は、原作とも夢幻能版とも異なる点がいくつもあるが、最大の違いは、エンディングである。シェイクスピアの悲劇の陰惨な結末は、夢幻能版では静謐な結末に変容したが、招魂クツ版では生命力にあふれた舞踊がおこなわれ、ついににぎやかなお祭り騒ぎに転じた。実際、他の登場人物たちと一緒に、オセローとデズデモーナが手をつないで登場する！さらに、シェイクスピアの悲劇の暴力的なエンディングは、夢幻能版でも日韓合同創作版でも緩和されている。夢幻能版では、陰惨な結末は平安な結末に置換されている。招魂クツ版では、祝祭的喜劇に変容されている。両方のアジア版が原作の結末の暗さをより明るいフィナーレに変容させている。イ・ユンテク版のにぎやかなフィナーレは、シェイクスピアの悲劇にはありえないし、能でもありえない。夢幻能版では、俳優、演奏者、歌手の全員が静かに退場する。彼らは、観客が心を空にして浄化することができるように、舞台を空にするのである。招魂クツ版の結末を高く評価し、韓国の観客もおおむね同様であったと述べている韓国の劇評があるが、私が日本の観客のブログを調査したところ、一部の日本の観客は祝祭的結末に当惑したようである。¹⁸⁾

イ演出『オセロー』のエンディングは、原作の結末とは掛け離れたものに一見思われるのだが、実は、本当にそれほど違うのかという疑問もわく。『オセロー』の一七世紀初頭の初演時の結末では、カーテンのない張出舞台上に三人の死体が横たわっている。やがて、デズデモーナを演じた少年俳優を含めた役者たちは起きあがり、観客の喝采を浴びたはずである。当時の役者と観客は、祭り騒ぎに似たにぎやかな雰囲気包まれたのではない。今日でも、再建されたグロブ座に行くと、舞台と観客席が近く、役者が観客に話しかけたり、観客の間を歩いたりするなど、役者と観客の関係が親密である。初演当時の英国では、現代よりも身分や階級の差は強いものの、芝居小屋の中では、束の間とはいえ、比較的親密な演劇共同体が形成されていたのかもしれない。

夢幻能版と招魂クツ版の違いに関して、イは、日本とは異なり、韓国の文化では、霊と生きた人間が一緒になつて恨を解き、ともに生きるので、韓国に（理念的には）悲劇はないと述べた。これは、韓国のいわゆる宗族主義や祖先崇拜、また韓国では日常生活の中に死が日本以上に入り込んでいることに言及したものである。宮城の夢幻能様式版の結末で、観客はカタルシスか浄化を感じる。招魂クツ版の結末では、観客は恐ろしい悲劇から注意をそらされ、たちまち、歌と踊りのシャーマニズムと祝祭の雰囲気焦點をあわせたフィナーレに染み込んでいる遊びの精神に浸る。

ここでは異文化認識の点で非常に注目されるのが起こっている。宮城は原作はそのままでは暗くて日本の観客はカタルシスを感じにくいと考えて、平川に能への翻案を依頼した。これまでの議論から明らかのように、能版は西洋の悲劇に東洋の要素をとりいれて、ハイブリッドな芝居へと変容させていた。

イの演出は、彼が西洋のカタルシスの概念から宮城よりもっと過激に解放されていることを示している。イは、能とクツを結びつけた。彼にとって、インターカルチュラル・パフォーマンスを創造するときの最優先事項は、アジアの演劇の間の交流と交渉を促進することなのである。このことに留意するならば、イは西洋の悲劇の概念を裏切ろうとしているといえる。彼の演出した『オセロー』は、シェイクスピアの悲劇を変容させているが、この変容はたいはいの日韓の観客に演劇的快樂をもたらす。イは、宮城の期待を超える芝居を大胆に創造した。シェイクスピアの悲劇は古代東アジアの別の文化に移植され、その悲劇は能と招魂クツをとおして、観客が救済と喜びを感じられるオールタナティブな演劇的経験に変容したのである。

創造的転倒

日韓合同創作『オセロー』は、一部の観客には違和感を与えたとはいえ、全体としては高く評価された。この上演は、現代演劇におけるポストドラマやパフォーマンスへの転回の流れに呼応するかのよう、テクスト中心主義からパフォーマンスへと変換の好例だといえる。これは、部分的には、能の謡曲台本それ自体がきわめ



てパフォーマンス中心的なものだからであろうし、また韓国の演出家が身体と音楽を上演の重要な部分として用いたからであろう。もつと重要であるのが、この芝居は殺害されたデズデモーナの精神に新しい光をあてて、この芝居そのものの新しい読みを提示したことである。有名なアジアのインタール・カルチュラル・パフォーマンスである『デズデモーナ』（二〇〇〇年）で、世界的に著名なシンガポールの演出家オン・ケンセンは、『オセロー』を脱構築し、フェミニズムの視点から再解釈することによって、デズデモーナの悲劇を過激に転倒してみせた。⁽¹²⁾日韓合同創作『オセロー』（二〇〇九年）は、シェイクスピアの芝居に違う方法で接近する。イの演出では、デズデモーナは現代的な能動的な女性ではないどころか、亡霊である。それにもかかわらず、彼女はイの巧みな演出のもとで、圧倒的な存在感と精神的深さを維持するのである。

『オセロー』のようなシェイクスピアの偉大な悲劇は、悪、死、苦しみなど人間の存在の根本問題を含む。舞台上で多数の主要登場人物が死んで終わるよく知られた他の悲劇の上演とは異なり、この『オセロー』のインタール・カルチュラルな上演はさらに先へ進む。ただ死と苦しみを表象するだけに限らずに、それは救済の概念をも探求する。一方では、世界を死者の視点から見る傾向のある夢幻能、他方では、現世と来世を結びつける韓国のシャーマニズムの影響を受けて、このインタール・カルチュラル・パフォーマンスは、悲しみと苦しみの概念を拡張して、救済の探求まで含めている。この『オセロー』の新しい解釈は、原作を積極的に書きなおすための創造的転倒であるといえよう。

もし文化人類学のように、死者、魂、霊魂などを慰める、鎮めるといふ儀式・祭礼・芸能・感情は人類に普遍的なものであるとするなら、その儀式等にさまざまな形態や表現があるとしても、芸能の古層、基層で言葉や文化の違いを超えて、普遍的な感情や欲求があると考えられる。これが正しければ、シェイクスピアのインタール・カルチュラル・パフォーマンスで、たとえば、招魂クツや能をとりいれた公演をおこなうことは、シェイクスピ

アの作品の理解を非西洋世界へと広げることになり、また非西洋と西洋の共通性がみえてくることになる。文化の古層や普遍的側面に注目した場合には、文化と文化の間に引かれた境界線が無意味になるともいえる。すなわち、既存の境界線の正当性が問われ、ある境界線は無効となるだろう。こうして複数の言語や文化が接触し、既存の文化を超えた地平が開かれてくる。

日韓共同創作は優れた実験であったとはいえ、課題がないわけではない。シェイクスピアのテキストが異文化に移植され、変容し、新たな読みが生まれる。新たな読みは、原作に新しい読みを贈与することもあるし、異文化に新しいテキストや読みを贈与することもある。インターカルチュラル・パフォーマンスに伴うダイナミズムは注目されるべきだが、もちろん、「新しい読み」のすべてがよいとも本当に新しいとも限らないという問題は残る。さらに、日韓文化交流を超えて、より広い視点に立ったときに、より多様な国籍・人種・民族の人々に、シェイクスピアについて新たに何かを教えてくれるような、ローカルからグローバルへの有効な回路を見いだすことが求められるだろう。

註

- (1) 「夢幻能オセロ」の詞章は、平川、付録「夢幻能オセロ」、四一九―三三三に収録されている。平川は、自作の謡曲台本を「交差文化研究の実験結果」と位置づけている。
- (2) 夏目漱石、二〇―二一。
- (3) 二〇〇五年度シェイクスピア祭(四月一六日、明治大学駿河台キャンパス)、トーク、三七―三八。
- (4) 同上、三八。
- (5) 同上、三八。
- (6) ビエ、トリオー共著、五〇三。
- (7) 宮城、プログラム、頁番号なし。
- (8) 「オセロ」(演出/イ・ユンテク)に関する情報は、主にフェスティバル/トーキョーのオンラインのプレス・リリース



- に基づく。イ、オンライン・プログラム、1。
- (9) イ、オンライン・プログラム、1。
- (10) 参考文献を数点あげておく。玄、飯田、鈴木正崇と野村編、南、竹本。
- (11) イ、オンライン・プログラム、1。
- (12) イ、インタビュ、2。
- (13) イ、インタビュ、2。
- (14) イ、インタビュ、2。Bukeも参照。
- (15) フェスティバル／トーキョー実行委員会による公開ワークショップ（早稲田大学、二〇一〇年一月二五日）が開催され、公衆とシアターアーツについて議論した。
- (16) エグリントン、参照。
- (17) 二〇〇九年二月二八日（土）夕方、東京芸術劇場中ホールの舞台上、イ・ユンテクと宮城聡による上演後のトークが開催された。この公演の音楽について、イは次のように述べた。日本の三拍に対して韓国が五拍というような拍子の違いがあるとはいえ、日韓の音楽は似ており、二〇〇八年のソウル公演では韓国の音楽で演奏したが、本公演では韓国の音楽を日本人向けに変えて演奏してみた。また、フィナーレの音楽として済州島の歌を用いたが、それは沖繩の歌に似ていると指摘した。
- (18) 【朝鮮日報】二〇〇九年三月二日、A 23面。日本人によるブログの劇評としては、たとえば、以下参照。多田淳之助「イ・ユンテクと日本人の感情」二〇〇九年三月一日 <http://jnsk.blog14.fc2.com/blog-entry-654.html>（最終閲覧日／二〇〇九年九月一九日）、栗林義彦、「フェスティバル／トーキョー」二〇〇九年二月二八日 <http://blog.livedoor.jp/kuri-rin/1958/archives/2009-02.html>（最終閲覧日／二〇〇九年九月一九日）。
- (19) Yong, 参照。

第三章

何も無い空間に

よみがえるシェイクスピア

リ्यूーとぴあ能楽堂シェイクスピア・シリーズ『冬物語』

1 りゅーとぴあ能楽堂シエイクスピア・シリーズ

りゅーとぴあ能楽堂シエイクスピア・シリーズ（以下、RNS）は、一九九八年に設立された新潟市民芸術文化会館（りゅーとぴあ）の活動の一環である。りゅーとぴあのアソシエイト・ディレクターである栗田芳宏が演出をおこなっているが、専属劇団があるわけではない。栗田は、りゅーとぴあの仕事とは別に、栗田シエイクスピア・カンパニーを主宰しているが、この劇団のシエイクスピアは、通常の劇場で現代的な演出で上演される。RNSとして上演するとき、栗田シエイクスピア・カンパニーの団員と地元の若者が参加する。RNSは、本拠地以外では能楽堂だけでなく通常の劇場でも上演される。また海外公演のときに能楽堂がない場合、劇場版またはインターナショナル版と称して、劇場用に直して上演されることもある。RNSに関する事情はやや錯綜しているのだが、要点は、上演する場所が能楽堂であれ劇場であれ、能楽堂の空間を生かしたインターカルチュラルなシエイクスピア上演をおこなっているということである。RNSを演じる演劇集団を、便宜上、りゅーとぴあ劇団と称することにす。

RNSの主要概念は、シエイクスピアの作品を能楽堂で上演すること、もつと正確に言えば、シエイクスピアの豊饒な言葉を「何もない空間」で上演することである。能楽堂は三間（約五・四メートル）四方の本舞台と橋掛りからなる、簡素な舞台空間である。能や狂言は、その装置や所作からもわかるように、無駄なものを一切省いた深い象徴性を特色とし、観客の想像力に訴えかけてその深遠な世界を「見せて」きた。能楽堂は、ミニマリズム美学の縮図であり、まさに、何もない空間である。舞台が写実的な装置などではないにせよ、目に見えない大きなスケールが失われてしまう。能楽堂とは究極の劇的空間であり、そこで私たちは想像力を駆使して無限の世界を見ることができるといえる。¹⁾ RNSは、シエイクスピアの想像力を、和の精神と手法で能楽堂という

空間によみがえらせることを試みているのである。栗田は、シェイクスピア演劇は儀式的であり、したがって能楽堂で上演するのが最適であるとも考えている。

日本の代表的な伝統芸能である能楽は、アイルランドの詩人・劇作家W・B・イエーツ、ブレヒト、ピーター・ブルックから鈴木忠志まで、国内外の演劇に影響を与えてきた。英語能シェイクスピアの普及に努めてきた上田(宗方)邦義のように、シェイクスピアを本格的な能へ翻案(英語および日本語)しての国内外での上演もおこなわれている。二章で扱ったク・ナワカの『能様式オセロー』もまた能への翻案であった。りゅうとびあ劇団の場合、能楽堂でシェイクスピアを上演することになったのは、元来、そこに能楽堂があったからという偶然の賜物である。栗田は長年日本舞踊と歌舞伎の訓練も受けており、能と無縁ということではないが、RNSは能への翻案でもないし、能楽に直接影響されているわけでもない。

シェイクスピアと能楽堂は掛け離れているようにみえる。しかし、二〇〇四年にRNSがはじまったとき、両者が驚くほど相性がよいとわかった。エリザベス朝の劇場は張出舞台であり、観客にとりかこまれ、小道具を除けば実質的には何も無い空間であった。これは能楽堂とほぼ同様である。能楽堂でも観客席に張り出した舞台があり、いくつかの小道具を使用するが、作品の鑑賞は観客の想像力にゆだねられている。シェイクスピアは同時代の劇場のために芝居を書き、その劇場構造を十分活用した。場面は、登場人物たちの登場と退場、台詞、演技によって、簡単に転換した。観客は、各自で想像力を働かせながら、芝居を楽しんだはずである。RNSは、シェイクスピアの芝居の真価を、二一世紀の日本で能楽堂の中でよみがえらせたといえる。

RNSは二〇〇四年にはじめられた比較的新しいものだが、これまで七つのシェイクスピアの芝居を上演している。『マクベス』(二〇〇四年、二〇〇六年、二〇〇七年、二〇一二年ルーマニア公演予定)——二〇〇六年と二〇〇七年は歌舞伎の市川右近と市川笑也、日本舞踊の藤間紫の共演。『リア王—影法師』(二〇〇四年、リア王/白石加代子)、『冬物語』(二〇〇五年、二〇〇六年劇場版)、『オセロー』(二〇〇六年、デズデモナー/市川



笑也)、『ハムレット』(二〇〇七年、浄瑠璃(弾き語り)／鶴澤淺造、二〇一〇年インターナショナル版)、『テンペスト』(二〇一〇年、エアリエル／能楽師の津村禮次郎)、『ペリクリーズー船上の宴』(二〇一一年九月)。これらは、いずれも文化的諸伝統を見事に融合しているが、とくに『冬物語』は、日本だけでなく東欧やドイツでも高く評価された。ここでは、『冬物語』の新潟公演、ハンガリー公演、凱旋公演(新潟、東京)をとりあげる。最初に断っておくと、『冬物語』はルーマニアで開催されたシェイクスピア祭に招待され、二〇〇六年に海外公演をおこなった。そこで大変評判になり、二〇〇八年にはハンガリーのジュラで開催された第四回シェイクスピア祭に招待され、公演をおこなった。二〇〇八年のツアーは一カ月にわたり、東欧・ドイツ五カ国七劇場でおこなわれた。これらの国々の中にはルーマニアのシェイクスピア祭のように世界演劇に詳しい専門家がいろいろあるが、ハンガリーのジュラのシェイクスピア祭は歴史が浅く、日本側との連絡もうまくいっていない点もあった。しかし、逆説的に、ジュラ公演は、インターカルチュラル・パフォーマンスや異文化理解の成功例ばかりでなく、初めての出会いという状況における限界や課題を考察するよい機会になる。

2 りゅーとぴあ能楽堂シェイクスピア『冬物語』日本公演

『冬物語』の初演は、二〇〇五年九月、新潟の能楽堂においておこなわれた。構成・演出を担当した栗田は、松岡和子訳のテキストを使用し、第四幕と第五幕のボヘミアにおける羊飼いの饗宴とその他の滑稽な場面を削除したが、それ以外の場面ではほとんどの台詞を残しながら、この神話的な芝居を再構成し、巧みにシンプルなものとした。

上演は、テーマ音楽としてチャイコフスキー作『四季』の人氣のあるピアノソロ、「バルカローレ」(船頭の歌)から、美しい衣装、背景で降りつづけ白雪にいたるまで、西洋と日本の多様な要素を用いている。ちなみに、シ



ハーマイオニーと言霊 (写真提供：りゅーとびあ)



「生き返る」ハーマイオニー
(写真提供：りゅーとびあ)

チリア王妃ハーマイオニーは、「ロシア皇帝が私の父であった」(三・二・一八)と述べているように、ロシア生まれとされている。栗田は、俳優としての才能も發揮し、喜劇的役柄である羊飼いを達者に演じて観客の笑いを誘った。前半では狂気と嫉妬にかられたシチリア王レオンテーズを迫真の演技で演じた谷田歩は、後半では深く悔悟した威厳のある王を演じた。山賀晴代は美と優雅さと道德的強さを兼ね備えたえた王妃を演じた。小柄な横山道子は前半の王子マミリアスと後半の王女パーデイタを魅力的に演じた。

RNS『冬物語』の斬新な演出の一つは、着物姿の四人の若い女優によって演じられた言霊である。台詞のない彼女たちは、たいてい提灯をもって登場し、磨かれた床を摺足で歩いていくか、舞台後方に座っている。『冬物語』ではハーマイオニーがマミリアスに物語をするように頼む場面(二・一・二二―二三)がある。栗田の演出では、子供たちを言霊として登場させ、子供たちがこの物語を語るという仕組みにしたのである。この上演は



四人の少女の形をした言霊の登場ではじまる。彼女たちは、暗い舞台の上に、一年の一二カ月を表象する一二の提灯を置く（蠟燭の照明で演じる「蠟燭能」が、『冬物語』の舞台づくりには靈感を与えている）。最初にマミリアスが蠟燭から提灯をとりだし、最後のほうでは、パーディータが再会した母と一緒に同じ行為を繰り返して、提灯を蠟燭の中に戻す。この上演は、神秘的な光を放つ提灯が、暗い舞台の背後に静かに昇っていく光景で終わる。元来は神道の神々を喜ばせる言葉の霊と音であった言霊は、古代の日本人が信じた、自分たちの願いをかなえてくれるという神秘的力を表象する。『冬物語』ではデルポイの神託が劇的な機能を果たすように、言霊は神聖な言葉の力を象徴する。それらは、シェイクスピアの言葉の芸術と物語の力とともにそうした言葉の力で形成された世界の驚異を表象してもいる。さらに、光を放つ言霊は、罪と愚行が犯された長い冬の暗闇の世界に、やがて希望と救済の夜明けがくることを暗示する。

栗田の最も卓越した演出は、死んだと思われたハーマイオニーが舞台にとどまっている後半に示される。侍女ポーライナに付き添われたハーマイオニーは、不貞の罪で裁判にかけられ、前半の最後に死んだと思われている。やがて、幼い娘と息子と妻を失い、罪悪感にさいなまれるレオンテイズは一六年間の改悛と服喪の歳月を過ごす。後半で、ハーマイオニーは宮の中に隠され、仮面をつけた美しい女性の彫刻のようにじっとしており、ようやく認知の場面で姿を現す。シェイクスピアの原作では、ハーマイオニーは第五幕の最後に突然姿を現す。しかし、りゅーとびあ劇団の上演では、彼女は、観客が彼女の一六年間の苦しみの長さを感じることができるよう、一時間以上も動かずに舞台上にいる。パーディータ、ポリクシニーズ、カミロがポヘミアからシチリアに到着して、レオンテイズが離れ離れになっていた娘とその恋人、自分の友人と家臣を見いだす。ポーライナが彼らを彫像を見につれていく。だれもが驚くことに、彼女は彫像に動くようにいう。静まりかえった中で、そして、「バルカローレ」のロマンティックな旋律にあわせて、彫像が非常にゆっくりと動きだして、娘と夫を抱きしめる。一六年後に、シチリア王一家は、王子のマミリアスを失ったものの、再会する。これは、圧倒的な驚異と美の劇的瞬間で

ある。マミリアスは前半に死んでしまうが、彼の霊は舞台上にとどまり、一族再会によって彼自身が救われるまで提灯をもって静かに歩いている。能楽堂シェイクスピアの上演では、能の基本的な信念を表象して、死者や亡霊が最後に浄化され救済されることは、非常に効果的である。

これに関連して、重大な罪を犯したレオンティーズが長年の改悛のあとで、最後に救済されることも同じように重要である。シェイクスピアの演劇と日本演劇の文化的伝統を理解しながら、RNS『冬物語』は和の精神と技法を効果的に用いて、非常にシンプルで独自の舞台となっている。シェイクスピアと能、その他の日本の伝統芸能様式を結びつけて、RNS『冬物語』は、言葉の真の効力と美をよみがえらせ、さらにそれらを現代日本の観客に近づきやすいものとしている。

3 劇場版『冬物語』ジユラ城岩劇場第四回シェイクスピア祭公演

中東欧の中では、ポーランドが、シェイクスピアの上演や研究では最も有名であろう。初期近代からのシェイクスピア受容や大きな影響を及ぼした『シェイクスピアはわれらの同時代人』（一九六一年）で著名な同国出身の批評家ヤン・コットなどのおかげである。しかし、近代国家意識の台頭に伴い、ハンガリーの人々も一九世紀にシェイクスピアの戯曲を自国語に訳しはじめた。そして、ほかの中東欧の国々とともに、彼らはシェイクスピアを「我らが作家」(home author)と見なして、その作品を上演してきた。二〇世紀半ばには、シェイクスピアの作品を新たに翻訳することが促進された。中東欧には、シェイクスピア上演に二つの様式が存在した。前時代のロマンティックな様式にとつてかわつた、一九三〇年代から普及している近代写実主義の様式と、六〇年代半ばから流行しているポストモダン様式である。二〇〇八年七月にハンガリーに短期滞在していたとき、私は当地の舞台で両方の様式を実際に見ることができた。



ジュラはハンガリーの南大平原に位置した、ルーマニア国境に近い美しい保養地である。社会主義体制崩壊後の中東欧では、観光と文化産業の発展に伴い、シェイクスピア祭の開催がブームのようである。グダニスク（ポーランド）、クライオーヴァ（ルーマニア）につづいて、ジュラ城砦劇場が二〇〇五年にシェイクスピア祭を開始した。かつてハンガリーの国民詩人ペティーフイ・シャーンドルがシェイクスピアを「The Half of the Creation（つまり、世界の半分）に匹敵する文豪」と呼んだが、今日、中東欧にシェイクスピアを礼賛する「新しい崇拜の場」が設けられた。その目的は、「ジュラで最高品質のシェイクスピアの上演をおこなうこと」である。

ジュラに出かけたのには理由があった。第一に、二〇〇六年のRNS『冬物語』のルーマニア公演の成功について関係者の興味深い報告が発表されていたので、外国の観客からどのような反応を得ているのか実地調査するためである。第二に、栗田に私は、外国の観客がRNSをどう理解しているのか質問したことがある。栗田は、元来、二〇〇六年の東欧公演のときに『冬物語』を能楽堂を前提としたものから劇場版へとつくりなおしている。そこで、彼は、RNSは能のシェイクスピアを演じているのではないし、能に翻案しているのでもない、シェイクスピアの芝居を和の精神と様式で見せたい、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーと競争しても無駄だが、外国の観客にも理解されるように「罪を上演する」ことはできると述べた。この栗田の抽象的な発言の正当性を確認したかった。

『冬物語』は、七月二二日（土）の夜に、エルケル芸術センターで上演された。二〇〇人弱の観客がいたが、主に観光客のようであった。全員がシェイクスピア祭の主要演目を記したハンガリー語プログラムと、ハンガリー語・英語二カ国語の小さなプログラムを受けとった。ハンガリー語プログラムの解説の要点は以下のとおりである。⁸「時の表現―神の視点から」と題して、栗田の言葉を踏まえつつ、RNS『冬物語』の演出の特色と最後に魔術による救済の可能性が暗示されていることについて説明している。歌舞伎と比較して、能の動きには象徴性があり、観客の気分を昇華させる作用があると指摘してもいる。さらに、シェイクスピア作品の荒唐無稽な筋書



『冬物語』ハンガリー公演 (写真提供：りゅーとびあ)



きが能の特徴でもあると指摘してから、最後にハーマイオニーの「彫像」が能面を外して動きはじめるときの驚異で締めくくっている。英語版はハンガリー語版のほぼ短縮版である。ジュラの観客は、RNS『冬物語』を理解するために必要最低限の情報を与えられたといえるだろう。

当日の舞台では、後方にハンガリー語の字幕が映しだされ、劇場版『冬物語』が上演された。額縁舞台に能楽堂のような空間をつくりだすために、舞台の床に一二の提灯を大きな円の形に置き、役者たちは大部分の演技をその円の中でおこなった。さらに、舞台の四隅に柱代わりに俳優を立たせて、能舞台を表象した。こうして、劇場版『冬物語』は、能舞台とは異なるが、オールタナティブな何もない空間で上演された。

暗闇と静寂の中で、寺の鐘の音が響き、四人の白塗りの着物を着た言霊が火を持って静々と現れ、困睡を吞んで見守っている観客の前で、舞台に置かれた「時」を表す一二個の球形のランプにゆっくりと火をともしていく。やがて、身ごもつたハーマイオニーとマミアスが現れ、至福のときに母は息子に面白い話をするように頼む。私は、観客反応を確認するために、あえて最後列の中央部に座ったが、そこからでも舞台の役者の表情がよく見えた。当地では初演であるために、緊張と不安を感じていた役者たちが、観客が熟視していると感じると、「のり」だったのはつきりわかった。幸福の絶頂から急転直下、この芝居は、レオンティーズの根柢のない嫉妬と突然の復讐の悲劇へと変わり、舞台の背後では白雪がたえまなく降りつづける。字幕の量がやや少ないような印象をもったが、基本的に、



台詞の内容は伝わったようではある。赤子遺棄を命じられ、船でボヘミアにたどりついた栗田扮するアンティゴナスが布をかぶせられることによって、熊に食われたことになり、たちまち老羊飼いに早替りをして達者な演技を見せると、観客席から笑いが起こった。その後の再会と和解の筋書きも感動的に演じられ、最後に、観客席から、カーテンコールの拍手が五分余りも鳴りやまなかった。

ジュラの観客反応の代表として、「広やかな時」の劇」と題されたヤーサイ・タマーシュの劇評の要点を紹介しておこう。彼は、RNS『冬物語』の時の主題に焦点をあわせ、シェイクスピアの原作を紹介してから、本上演の特色について論じ、最終的に絶賛している。舞台衣装や装置など目立つ要素だけでなく、約二時間に巧みに短縮したことにはじまり、ほとんど民話的ともいえる物語の糸が豊かに紡がれていること、美、幻想性、洗練、白塗りの女優四人の役割や彼女たちが持っている球形の灯の多様な機能や象徴性、日本語の台詞術にいたるまで、仔細に観察している。結論部では、RNS『冬物語』の最大の強みは稀に見る劇的パフォーマンズの連続にあるとし、魅惑的な慎ましさと驚くべき規律、俳優たちの見事な演技を評価している。とりわけ賞賛しているのは、洗練された上演の規律システムによって、人間像が可能な限り詳細に描かれていることである。要するに、シェイクスピアの作品を「和の精神・手法で見せたい」というRNSの所期の目的は、予想以上によく理解されているといつてよい。

RNS『冬物語』は、原作を写實的に演じるのではなく、よりシンプルで濾過した形で上演し、観客の想像力に訴えた。レオンティーズの犯した罪、人間の愚かさ、そしてハーマイオニーの一六年間の悲嘆を舞台化し、写實的表現を超えた美的感動を与えた。普遍的な感情の一つである嫉妬を、舞台芸術として、最も純粹な形式で、具象的に表現することに成功した。観客は心の中で罪を見ることができたといえる。栗田のいうように、外国の観客にも理解されるように「罪を上演する」、換言すれば「罪を見せる」とは、このようなことを意味するのであろう。

『冬物語』の上演は成功を収めたが、問題も残った。東欧の観客の一部は、RNS『冬物語』をただエキゾティックな東洋の芝居として楽しんだだけかもしれない。RNSのハンガリー公演——それも、最初にして一回だけの公演——の直接の成果は、両国側の交流が不十分であつたらしいこともあり、限られたものにならざるをえない。たとえば、ジュラの関係者も観客も、この異文化パフォーマンスの最も優れた演出である言霊の特質も機能も十分理解せずに、主に時の経過を表象する存在として鑑賞したようである。日本側からの事前の説明も相互交流も十分ではなかつたようである。しかし、二度目となるルーミアニア公演では、ようやく Kotodama が「言葉の精神を表現する」と述べている劇評がでている。⁽¹⁰⁾

言霊は、RNSにはふさわしい。なぜなら、能の演目における悪霊、霊、神々は、この世のものではない。『冬物語』は、言葉の魔術によつてつくられた、シェイクスピアの優れたロマンス劇の一つである。したがって、実際、この芝居を言霊の登場ではじめて、背景に静かに昇る言霊のイメージで終え、シェイクスピアの言葉と物語の魔術的力を象徴することは妙案である。ジュラの観客は、言霊をただ一種の精神的で美しいショーとしてだけ鑑賞したようだ。言霊は原作には登場しないし、きちんと理解されなくても、上演の全体の成功に変わりはない。にもかかわらず、そのような優れた考えが海外で十分理解されないのは残念に思われる。

ハンガリー以外の国々では、対談、ワークショップ、記者会見、ラジオ番組、テレビ番組等がおこなわれている。モルドヴァからは栗田に演出依頼も届いた。ハンガリーに関しては、まず交流がはじまったことを歓迎し、今後の発展に期待したい。

4 劇場版『冬物語』凱旋公演

二〇〇八年七月八月のヨーロッパ公演後、りゅうとびあ劇団は、八月九月にかけて新潟、東京、兵庫で劇場版



『冬物語』を上演した。私は、新潟市民芸術文化会館とアウルスポット（池袋）の上演を見ることができた。劇場のロビーはヨーロッパ公演の巨大なポスターや写真で飾られ、上演は新潟でも東京でも満員の観客から拍手喝采された。小林かおりが、この上演に関して「ドラマから祭祀（ritual）へ」と題して、静と動のパラドックスに基づく新しい劇的パフォーマンス・マティヴィティ、ならびに能の反写実的伝統から借りた祭祀の様式の可能性を探求している点を高く評価している。¹⁰

ここでは、ハンガリーと日本の観客の違い、また『冬物語』の受容の違いに注目したい。日本の観客は、RNS『冬物語』を本格的に鑑賞したいと思えば、伝統芸能からシエクスピアまでの多様な知識を必要とする。そうした知識をもたずに娯楽作品として楽しむこともできるだろうが、もちろん、知識があつたほうが深く鑑賞できるだろう。ジュラでは、観光客を含む観客は、日本や能楽などについてはほとんど何も知らない。必要最低限の情報が与えられたが、観客は、この上演の随所で導入されている、静動の対比、序破急的な要素、歌舞伎的要素などを識別することはできないだろう。演劇は舞台上の俳優と観客との相互作用のもとに成立するが、日本の観客とジュラの観客では相当の違いがある。ハンガリー語の字幕やその他の工夫をしても、ジュラの観客にはわかりにくい要素がある。インターカルチュラル・パフォーマンスを外国の観客の前で上演するときには、日本とは異なるさまざまな条件に配慮して、準備する必要があることが改めて痛感される。

インターカルチュラル・パフォーマンスでは、コラボレーションが不可欠である。RNSは、能楽堂という何もない空間で、シエクスピアの芝居と日本の伝統芸能様式の要素を結びつけているという点で、一種のコラボレーションといえる。たとえば、『マクベス』では歌舞伎や日本舞踊、『ハムレット』では人形浄瑠璃、『テンペスト』では能楽師が導入されているなど、RNSは、一貫して実験しつづけている。演出家の栗田は、あからさまに政

治的ではないが、グローバリゼーションの拡大に抵抗し、彼独自のやり方で日本の諸伝統を保持し、また海外に進出したいと思っている。実際、栗田は、二〇一一年五月に、ルーマニアの劇場に招聘されてワークショップをおこなっている。海外での活動は、リューとぴあ劇団が、外国の劇団とワークショップやコラボレーションをおこない、異文化認識を深めるよい機会になる。それにより、シェイクスピアの芝居のよりハイブリッドで独創的なインターカルチュラル・パフォーマンスが生まれることだろう。

註

- (1) 栗田、参照。
- (2) Ueda, 参照。
- (3) Reuss, 97-115 参照。
- (4) 生没年一八二二—一八四九年。ハンガリー語の氏名表記は日本語と同様なので、ペティーフイが姓。ハンガリーの最も偉大な国民詩人の一人。一八四八年、ハプスブルグ王朝からの独立を求めて起こった革命の精神的指導者であり、『コロレイナス』（一八四八年）のハンガリー語訳者。Parais, 124-35 参照。
- (5) Nagy, 57-60 参照。
- (6) 欧州五カ国公演全体に関する報告としては以下参照。松岡和子による記事『新潟日報』二〇〇八年八月二二日、文化欄。七字英輔「RNS『冬物語』ヨーロッパ横断の旅」『悲劇喜劇』二〇〇八年二月号、五五—五九／RNS『冬物語』ヨーロッパツアー旅日記 (<http://mseuro08.exblog.jp>) 参照、最終閲覧日／二〇一一年九月四日。
- (7) ジュラ生まれのハンガリーの代表的作曲家エルケル・フェレンツ (Eckel Ferenc, 1810-93) にちなむ。ハンガリー・オペラの父、ハンガリー国歌の作曲者。
- (8) Lökös, 24-25.
- (9) Jaszay, 五枚の上演写真入りの劇評はインターネットで閲覧可能である。最終閲覧日／二〇〇九年二月二〇日。
- (10) キニギ。
- (11) Kobayashi, "From Drama to Ritual", 95.



第四章

ややくしや、ややくしや

高橋康也翻案・野村萬齋演出『まちがいの狂言』



多才で知られたシェイクスピア学者の高橋康也は、シェイクスピアの二つの喜劇を狂言に翻案した。第一作は、一九九一年、『ウィンザーの陽気な女房たち』からの翻案『法螺侍』で、日本での初演後、何度も海外公演もおこなわれた。『まちがいの狂言』は、『間違いの喜劇』の翻案である。野村萬斎（以下、萬斎）の英国留学の成果の集大成として、狂言のもつ声の幅、劇中で演者が発するさまざまな「声」、身体の動き、型、仮面を駆使した狂言ならではの双子の演じ分けなど、狂言の技術が駆使されている。二〇〇一年に日本で初演後、ロンドンのグローブ座（国際演劇祭 Globe to Globe 2001 招聘公演）での上演につづいて、二〇〇二年に世田谷パブリックシアターで萬斎の芸術監督就任記念公演「グローバル・ヴァージョン」と銘打って英語字幕付きで上演され、その後も国内外で上演されている定評のある作品である。最新の上演は、二〇一一年三月一八―二一日のバリの太陽劇団の劇場においてである。⁽¹⁾

ここでは、『まちがいの狂言』初演の日本公演、グローブ座の公演、グローバル・ヴァージョン公演を主にとりあげる。最初に断っておくと、『まちがいの狂言』は、能舞台にはない両側の出入り口やバルコニーを活用するなど、最初からグローブ座で上演することを念頭において書かれおり、能舞台上で上演することはできない。また、日本でも海外でも、芝居がはじまるまで観客席のあちこちに出没して、その場を盛りあげるややし隊も能楽堂で出演させることはできない。さらに、狂言の上演時間は、能と能の間に演じられる間狂言はもとより、本狂言でも約二〇分程度、長くても三〇―四〇分であるといわれるが、『まちがいの狂言』は一〇〇分程度かかる。すなわち、『まちがいの狂言』は、舞台構造、上演時間、演出の点で、伝統的な狂言ではない。

シェイクスピアの『間違いの喜劇』では、主従の二組の双子が登場して大騒動になる。その翻案である『まち

がいの狂言』では、舞台は室町時代の瀬戸内海にある小国・黒草に置き換えられた。幼い頃に生き別れてしまった双子の息子たちを再会させようと、敵国である白草の商人・白草の直介（野村万作）が黒草に上陸するところから芝居は展開する。黒草の石之介と白草の石之介、黒草の太郎冠者と白草の太郎冠者二組の双子（それぞれ石田幸雄と萬斎の一人二役）の取り違えに巻き込まれた人々の混乱から一族再会にいたるめでたい結末までが、狂言の面や演技技術を駆使して、愉快に繰り広げられる。

まず、二つの先行論文を紹介しておこう。ポール・ハーヴェイは、ヴィデオで鑑賞した二〇〇一年のグロープ座公演を参照しながら、二〇〇二年の姫路公演に関する記録を発表している。とくに第一場で、幕やシルエットを使って双子の誕生を表象した演出を絶賛している。原作よりも父権制的にして日本化しているなど原作と翻案との差異を指摘しつつ、全体として、シェイクスピアと狂言が見事に融合され、新しいジャンルが形成されつつあるとする。

喜志哲雄は、高橋の二つのシェイクスピアの狂言翻案について犀利な論考を書いている。『まちがいの狂言』では、主人も召使も一人二役にしたために観客も混乱するほど区別がつけにくい場合があり、またダミーを使わざるをえなくなった点を疑問視すると同時に、そのような混乱を引き起こすことが高橋と萬斎の狙いであり、観客のアイデンティティの不確かさや不安を表現しようとしていると認識している。高橋はシェイクスピアと狂言という二つの異なる演劇伝統に接近し、相互に依存すると同時に独立してもいる芝居をつくりだしたとする。この結果は愉快なものというより動揺させるものだと思う観客がいるとしても、この特質こそ、『まちがいの狂言』（と『法螺侍』）を、演劇市場で現在売れている多数の出し物よりも永続的なものにするのだと高く評価している。

以上の注目すべき先行研究の中で、とくに触れられていない点を二つだけあげておこう。まず、『まちがいの狂言』は、日本では地域の住民に密着した世田谷パブリックシアターが主な会場であるという好条件に恵まれて



ややし隊『まちがいの狂言』（写真提供：万作の会）

いるとはいえ、観客が子供から高齢者まで幅広い層にわたっていることは特筆に値する。思想性を重んじた難解な芝居があってもよいが、他方であらゆる世代の観客がそれぞれ楽しむことができる作品を創造することも大切である。

次に、演出家の萬斎のアイデアに添えて高橋が付け加えたプロローグとエピローグの「ややしや、ややしや」の謡——囃子言葉、囃子歌——に注目したい。それは、グロブ座ほかの海外公演でも観客を巻き込んで大いに受けたものだが、NHKの教育テレビ番組「にほんごであそぼ」で用いられて子供たちの間でも流行語になったことからわかるような面白さから、大人をさまざまな解釈に誘う多義性までもったテキストである。

この囃子歌について、ここでは先行論文では検討されていない日本語と河合祥一郎がつけた英語の字幕のずれに注目してみたい。プロローグでややし隊が登場して歌う囃子言葉は、「まちがいの狂言」への導入の役割を果たしている。ここでは、登場人物のアイデンティティだけでなく、この芝居を見ている観客のアイデンティティを問うことになる効果的なエピローグの字幕に注目したい。紛糾した芝居は、第一一場で大団円を迎える。最後に双子の石之介と太郎冠者を残して、一同退場。次い

で、二人の石之介が一緒に退場し、次に二人の太郎冠者が一緒に退場するが、黒草の太郎冠者が退場し、白草の太郎冠者がぼつねんと舞台に残る。第一一場了。

エピソードでは、白草の太郎冠者が、仮面をはずし、見入り、やがてゆつくりと次の台詞（囃子歌）を言う。

ややくしや、ややくしや。

Ya-ya-koshi-ya!

ややくしや、ややくしや。(*)

(How complicated!)

わたしがそなたで、そなたがわたし。

I am you, and you are me.

そも、わたしとは、なんじやいな。

But what is "I" anyway?

* (くりかえし)

おもてがござれば、うらがござる。

Back to front, inside out.

かげがござれば、ひかりがござる。

Shadow is where light is.

* (くりかえし)

ひとりでふたり、ふたりでひとり。

One is two, twins are one.

うそがまことで、まことがうそか。

Nothing is but what is not.

* (くりかえし)

エピソードはシェイクスピアの作品にはなく、高橋が翻案で加えたものであり、それに河合と高橋が英語字幕をつけた。もし「わたし」と「あなた」「つまり」「自己」と「他者」が同一であり交換可能であるなら、それぞれのアイデンティティを区別することも確立することもできなくなる。「おもて」と「うら」「かげ」と「ひかり」、事物と事象には相反物が付随し、メビウスの環のように、それぞれの連続性と可逆性を暗示する。人間も現象も



不確かで錯綜している。『まちがいの狂言』で生じた混乱は、「ひとりでふたり、ふたりでひとり」、つまり身内の者さえまちがえるほどそっくりの双子によって引き起こされたものであった。彼らを巻き込んだ紛糾の結末では、双子の一族再会が実現し、「うそがまことで、まことがうそか」のように、混乱が解決される。

英語の字幕はほぼ日本語を忠実に訳したのだが、「うそがまことで、まことがうそか」の行の字幕『Nothing is but what is not』だけは、日本語からずれている。この字幕は、明らかに、『マクベス』の魔女の台詞「きれいはいはたない、きれいはいはきれい」(“Fair is foul, and foul is fair” (1.1.11))を踏まえたもので、直訳すれば“The false is true, and is the true false?”になる。しかし、字幕では、魔女の予言があたり王位への野心にかられて動揺するマクベスの傍白“nothing is, but what is not” (1.1.142)が使われている。国王暗殺の光景を想像して恐怖におののきながら、マクベスは、「存在するものはありもしないものにすぎない」とつぶやく。つまり、人間の世界は人間の想像力によって生まれるという考えがうかがえる。『まちがいの狂言』のエピソードの字幕が、『マクベス』という悲劇を想起させることは妥当でないかもしれないが、想像力の働きに注意を促す点ではインパクトがある。

この字幕を『マクベス』から切り離して読むこともできる。“Nothing is but what is not”のbutは副詞でonlyという意味なので、Nothingはただのwhat is notである、「無はただの無である」と言っているにすぎない。しかし、『Nothing is, but what is not?』とbutを接続詞、次を疑問文と解すると、「無が存在する、だが無(否定)とは何か?」「無がある、(一)、だがないとは何であるのか」という、実在と無をめぐる際限のない哲学的な問いにも、ノンセンスにもなりうる。“Nothing is but what is not”は、「うそがまことで、まことがうそか」の英訳としてずれているが、存在と非在、真偽の境界が不確実であることを暗示している点では共通してもいる。こうした多義性ややこしさ自体は、シェイクスピアの作品の翻案の字幕にふさわしいだろう。

2 インターカルチュラリズムの神髄

『まぢがいの狂言』は、課題が残るとしても、優れたインターカルチュラル・パフォーマンスである。成功の背景や要因はいくつも考えられる。『間違いの喜劇』という作品の「本質」を尊重し、狂言に移植した翻案のよさ。古代ローマの喜劇作家プラウトゥスの作品を材源とするシェイクスピアの喜劇と狂言の相性のよさ。海外公演で、一六一一―一八世紀のイタリアの即興喜劇コンメディア・デッラルテやフランス中世の笑劇ソツなどにしばしば比較されているように、東西演劇という違いがあつても、融合に無理がない。さらに、狂言師が、能楽師とともにあるいは別個に、戦後、海外で公演や指導を行い、交流や普及に努めてきたことも重要である。萬斎の父、人間国宝の野村万作は、国内外で狂言の普及に貢献し、ハワイ大学やワシントン大学で客員教授を務めるなどの実績をあげてきただけでなく、狂言はもとより新しい演劇の試みにもしばしばとりくんできた。萬斎自身も、子供の頃から海外公演についていき、外交官になりたかったほど異文化への関心が強かった。とはいえ、改めて確認しておきたいことは、高橋のインターカルチュラリズムについての見識の高さである。

一九九一年に『法螺侍』を上演するにあたり、高橋は「シェイクスピアを狂言化すること」と「狂言をシェイクスピア化する」という二重のプロジェクトに関する卓抜な論文を英語で発表している。しかし、ここでは、『まぢがいの狂言』につけた作者前口上だけを引用することにする。

シェイクスピアという大樹は、私の無謀な剪定の鉢にもかかわらず、狂言という小ぶりの器のなかで、その豊かな花を開かせることができるでしょうか。翻案によつて、彼の「普遍性」はそれほどまでに豊かであるか、が試されるのです。それと同時に、挑まれているのは狂言の側でもあります。シェイクスピアを材料にして、



みずからの本質を失わずに、おのれの貯めこんだ身体演技と台詞術のすべてを出しきって、伝統的形式を超えてみよ。それができたとき、西洋にとつても日本にとつても未知の領域が立ち現れるかもしれないのです。

シェイクスピアは「大樹」で、狂言は「小ぶりの器」という盆栽にたとえた最初の規定では、両者が必ずしも対等のものとは見なされていないように思われる。シェイクスピアの芝居が約三時間かかるとすれば、狂言は約二〇分程度のものであるので、小ぶりといわれてもやむをえない。しかし、注目すべきことに、その後の文から、シェイクスピアと狂言はまったく対等の演劇として比較され、相互作用が求められると同時に、狂言への翻案によつてシェイクスピアの普遍性をためし、他方で狂言の伝統を試すというように、互いに挑発されている。そして、こうした文化と文化の真摯な出会いによつて、新しい領域（パフォーマンス・アート）が創造されることを強く願っている。

高橋は、オリエンタリズムにもオクシデンタリズムにもとらわれず、シェイクスピアにも狂言にも同じように関心をもち、それでいてどちらも絶対視することはせず、さらに未知の領域の出現を待望する姿勢を示している。ここには、自文化と異文化への敬意と理解の深さがうかがえる。

3 シェイクスピアの狂言化から未知の領域へ

『まちがいの狂言』が優れたインターカルチュラル・パフォーマンスになっていく直接の要因は二つある。一つは、インターカルチュラル・リズムに高い見識をもつ高橋の翻案テキストのよさであり、もう一つは演出も行った萬斎を含めた狂言役者の演技である。ここでは、そのことをひとつの例をあげて、検討することにした。

原作と翻案テキストの差異に注目したい。シェイクスピアの『間違いの喜劇』の第四幕では、エフェサス到

着後次々に身に起こる不可解なできごとのために錯乱寸前のシラキューズのアンティフロラスが、召使のシラキューズのドローミオに次のように言う。

The fellow is distract, and so am I,

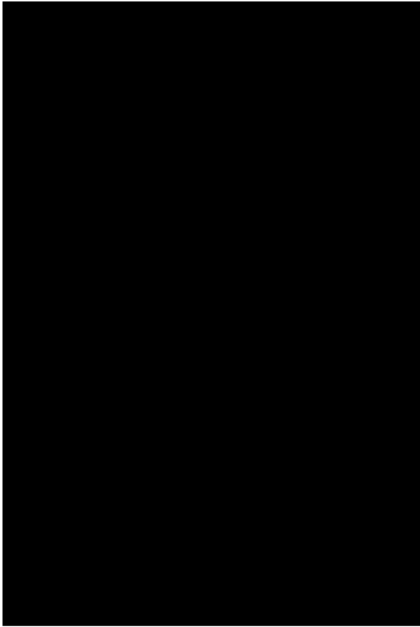
And here we wander in illusions —

Some blessed power deliver us from hence ! (四・三・四一—四三)

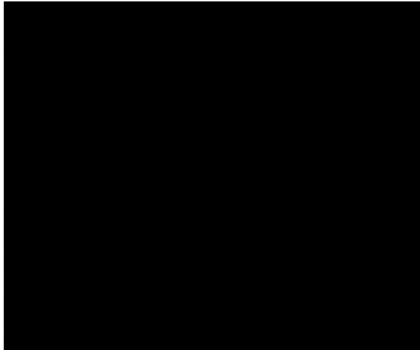
こいつめ、気がふれたな。おれもそうらしいが。

おれたちは幻の世界に迷いこんだらしい——

天の力でここから救い出してくださいますよう！



白草の太郎冠者、白草の石之介『まちがいの狂言』
2005年 世田谷パブリックシアター
(撮影：政川慎治 写真提供：万作の会)



白草の太郎冠者、白草の石之介『まちがいの狂言』
(写真提供：万作の会)



これは、シラキューズの主従が迷い込んだとおぼしき幻惑の世界からの救出を祈る比較的単純な台詞である。「まちがいの狂言」では、この台詞は、第九場で白草の石之介と太郎冠者の主従兩名による謡となっている。石田と萬齋は、交互に、またデュエットで、ゆったりしたテンポ、独特の美しい節回し、細かな揺れをつけながら、謡う。

人の世は、すべてうつつか、幻か。さもあらばあれ、われら二人の踏み迷うこの異国は、夢幻とのみ覚えて候。おお、大慈大悲の観世音菩薩、なにとぞわれらうつつけものを、うつつに戻してたびたまえ。

狂言版の台詞は原作のものよりも普遍性と強度がある。原作の台詞のテーマは、人違いから起こる一連のできごとの中で自分も召使も錯乱したのではないかという不安（幻惑）とそこからの救出である。このテーマを、狂言版は世界と人類全般にかかわる普遍的なものへと発展させ、より深刻で哲学的なものとしている。白草の石之介と太郎冠者が異国の黒草で遭遇する幻——幻影のような人物、非現実的な状況——は心の幻なのか、それとも幻は現（現実）それ自体に付随しているのか。現実と幻（非現実）の境界はあるのか。本当に、異国は幻で、白草が現実なのか？ ただのややこしい人違いの喜劇（笑劇）ではなく、現実とは何かという普遍的な疑問が問いかけられている。とはいえ、もちろん、テクストの表面の内容は真剣だが、主従のおかれている状況はあくまで滑稽である。二人のおかれている状況と深刻そうな台詞とのギャップから狂言らしい笑いが生じる。さらに、第九場の最初から最後までグロテスクでコミカルなややこしい隊が二人の背後を動き回り、滑稽な不可解さを盛りあげる。

「まちがいの狂言」から一つの例だけをとりあげたが、インターカルチュラリズムの視点から注目されるのは、シエイクスピアの原作を日本の観客のために安易にわかりやすくするという方法がとられていないことである。

黒草の石之介、黒草の太郎冠者『まちがいの狂言』
2010年 世田谷パブリックシアター
(撮影:政川慎治 写真提供:万作の会)

そも、わたしとは、なんじやいな『まちがいの狂言』
2005年 世田谷パブリックシアター
(撮影:政川慎治 写真提供:万作の会)

高橋は、原作の大樹のように豊饒な言葉と格闘し、剪定し、小ぶりの狂言に移植し、翻案をつくりあげているだけではない。原作をよく理解しているだけでなく、原作を狂言に移植し、原作よりも普遍的な内容を付け加えている。ここでは、シェイクスピアと狂言がつながれ、新しい領域が創造されているといえる。

優れた台本でも、下手な役者が演じれば優れた舞台にはならない。ここでは、まず、『まちがいの狂言』の演出家・役者として活躍した萬斎の異文化体験について検討しておきたい。高橋の最初のシェイクスピア作品の狂言への翻案『法螺侍』は、一九九一年に日本で上演されてから、英国でも上演された。萬斎によれば、日本での初演のときは演じるほうは手探り状態、観客も法螺吹きで好色な天衣無縫の騎士フォールスタッフをもとにした洞田助右衛門ほらたすけえもんをどうとらえていいか戸惑っているように見えたという。(念のためにいえば、一九九一年に東京で開催された第五回世界シェイクスピア学会の行事の一環としての上演では、観客の国内外のシェイクスピア研究者は抱腹絶倒していた)。しかし、英国の観客の反応は非常によかった。高橋の日



『まちがいの狂言』グローバル・ヴァージョン 2001年 グローブ座（ロンドン）（写真提供：万作の会）

本語のテクストや英語字幕がよかったとしても、観客の反応につられて役者が演じるようなところがあるほど反応がよかった。英国では、フォールスタッフが有名な喜劇的キャラクターで、観客の反応が明確であった。日本では、シェイクスピアを狂言で上演する、という「古典の二段重ね構造」に、観客も姿勢を正して見るといふ態度になってしまい、役者たちも硬くなってしまうと指摘している。萬齋は、「海外の原作を狂言にして本家の国で公演するという異文化への挑戦で、逆に教えられ、のびのびと演じることができたというのは、たいへん面白い経験」であったと述べ、さらに凱旋公演では、日本での反応が非常によくなったことにも驚いている⁽¹⁾。

次に、萬齋は、一九九四年から一年間、文化庁芸術家在外研修員として、渡英しロイヤル・シェイクスピア・カンパニーで研修を受けた。英国留学の動機の一つは、狂言をはじめとする日本の古典芸能では、台本や演出はほぼ決まっているが、同じ古典でも、台本を変えずに、*the same play* な新しい解釈によって時代に応じ、演出で勝負するシェイクスピア劇に強い興味をもつよ

うになったことだという。そして、「世界の演劇の中心であるロンドン」では、各国の優れた作品を見ることのでき、理想の能楽の舞台を思い描くようになる。とくに、言葉だけでなく身体を駆使した舞台で有名な劇団テートル・ド・コンプリシテの『ルーシー・キャプロルの三つの人生』に強い共感を示している。萬齋は、英国で最も強く感じたことを次のように述べている。

英国の演劇は、もっぱらことば、ことば、ことばで、「こういう芝居はおれはやりたいのじゃない」ということです。身体的に充分に鍛えられた役者さんにもあまり出会いませんでしたし、数少ない、身体訓練もよくできていて、運動神経もあり、表現力もさすが、という才能あふれる役者さんも、頭でっかちになりがちなのか、身体を使って表現する術を知りません。「私がやりたいのは、全身全霊で役になりきるといふ、芸能たる狂言の特性を、もっと演劇に生かしていくことだ」という意識がはっきりしてきました。頭でっかちではなく、演劇的余白を持たせ、身体を積極的に使うことが、狂言のアイデンティティだと痛感しました。⁽¹⁾

ここでは、近代西洋演劇とも現代演劇とも異なる、伝統芸能の狂言のもつ様式性が再認識されている。と同時に、萬齋は、何百年にもわたって培ってきた身体表現の技術が、狂言だけでなく異分野でも応用できると確信し、狂言風の身体を使い方をたっぷり取り込んだ、新しいシエクスピア劇を創造することにも意欲を燃やしている。

その後、世田谷パブリックシアターの芸術監督就任後、『まちがいの狂言』を演出することになるが、ここで異文化経験が生かされる。とくに注意したことは、「音のヴァリエーションの多用」である。「語り」の調子を強調したり、急に謡いだしたり、またリズムで喋ったりというように試行錯誤を重ねて、グロブ座の当時の芸術監督、鬼才のマーク・ライランスが多様な音を評価し、観客も狂言の台詞まわしの音色の豊かさに驚いたという。この時点で次の挑戦として、萬齋は、「語って聴かせて想像させる」という技術に裏付けられた日本語を用いて、「日



本人ならではのシェイクスピア劇、彼のめざす「ジャパニーズ・シアター」をつくりたいと改めて述べている。⁽¹⁾

『まちがいの狂言』では最初から最後まで、謡、舞、語り、序破急(緩急)、おおらかさ、笑いなど、狂言の特色が生かされているのだが、ここでは、前に引用した第九場の謡だけを再検討することにした。台詞は韻文調である。これを石田と萬齋は、音の高低、リズム、抑揚、まさに音のヴァリエーションと身体を駆使して、変幻自在に、実に味わい深く、また実に面白く、謡っている。謡の音と言葉がよいだけでなく、石田と萬齋は、息のあった絶妙の演技を見せる。音は狂言独自の構えや身体演技と不可分である。ここでは、日本の伝統芸能における謡、舞、息、身体などは一体化したものであり、狂言役者をはじめとする伝統芸術の役者が、そうした「虚構の身体」をもっていることが再認識される。⁽²⁾

ここで評価すべきことは、萬齋が英国で言葉だけの演劇はやりたくないと語っていたが、豊饒な言葉中心のシェイクスピアの芝居が、ミニマリズムだが総合的な舞台芸術である狂言の様式の中に換骨奪胎されていると同時に、狂言の枠を超えてもいることである。つまり、シェイクスピアの原作と狂言役者の身体術と台詞術が交ざりあい二つの文化がつながれ、新しい演劇作品が創造されたのである。

『まちがいの狂言』に関しては、野村万作の会のレパートリーとして、今後も国内外で公演を重ねることが期待される。他方で、より新しい作品の創造も期待される。この課題へのとりくみとして、『敦一山月記・名人伝』の構成・演出(二〇〇五年)などの目覚ましい成果がある。また、シェイクスピアに題材をとりながら、まったく新しいジャンルをめざした『国盗人』(二〇〇七年初演、二〇〇九年再演)や斬新な配役・演出の『マクベス』(二〇一〇年)もまたそうしたとりくみの一環である。諸文化の伝統の継承、伝統の乗り越え、新しい演劇の創造への挑戦に終わりはない。「未知の領域」の出現を待望する高橋のインターカルチュラルの夢の実現は、萬齋や次の世代に託されたといえる。

- (1) ここでは、ロンドンのグロープ座は観光産業の一環であるとか、太陽劇団のアジアの伝統芸能志向はオリエンタリスト的であるとかいった、周知の批判にはかかわらない。二〇一一年、太陽劇団における公演にあたり、リハーサル等のために早めに渡仏した野村萬齋たちは、海外で三月一日の大震災のことを知った。フランスでも人々が心配したが、古典狂言二本と「まちがいの狂言」を上演し、毎回最後に義捐金を集めた。英語、フランス語等のブログを見る限り、好評であったことがうかがえる。
- (2) Harvey, 参照。グロープ座公演記録としては Violanti も参照。
- (3) Kishi, 20-32 参照。なお、二〇〇五年六月に開催されたサンフランシスコ国際芸術祭で上演された「まちがいの狂言」について、キャシー・フォーリーは、シェイクスピアの作品と狂言を融合させ、自己というものの神秘を問いた傑作喜劇になっていると高く評価している。このときの白草の直介は野村万作ではなく、野村万之助が演じた。Foley, *The Kyogen of Errors* (review)。
- (4) 高橋「まちがいの狂言」、八七—八九。囃子歌の英語字幕は同書の河合の作品解説、一五七。
- (5) 野村万作、一三六—七〇参照。
- (6) 野村萬齋「萬齋でいやる」、一一二—一六参照。
- (7) Takahashi, とくに一一四—二五参照。
- (8) 高橋「あややしややしややしや—「まちがいの狂言」作者前口上」。
- (9) 高橋「まちがいの狂言」、五九。
- (10) Harvey, とくに 8 参照。
- (11) 萬齋「萬齋でいやる」、一一〇—一一参照。
- (12) 萬齋「萬齋でいやる」、一三三。
- (13) 萬齋「MANSAI 〇解体新書」、九三—九五参照。
- (14) 渡邊「越境する伝統—古典と伝統と」、三〇—三九参照。



第五章

日英の観客反応の差異

『NINAGAWA 十二夜』

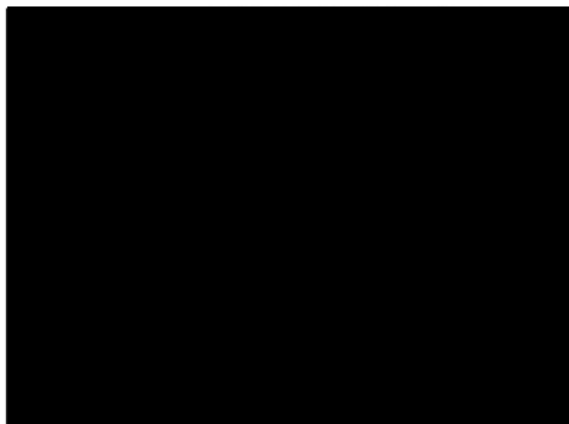


1 シェイクスピアと歌舞伎の融合

『NINAGAWA 十二夜』は、歌舞伎のレパートリーを広げたいという尾上菊之助によって発案された。菊之助は立役も女形も演じることができるとある若手歌舞伎役者であり、蜷川幸雄演出『グリークス』（二〇〇〇年）でオレステスを演じたこともある。二〇〇四年一〇月、菊之助と蜷川がそれぞれ仕事でロンドンに滞在したとき、菊之助が蜷川に『十二夜』を歌舞伎の舞台で演出するように依頼した。蜷川はシェイクスピア作品を歌舞伎的趣向を使って演出したことはあるが、全面的な歌舞伎様式での演出は初めてであった。これは蜷川にとっても歌舞伎役者にとっても大きな挑戦であったが、関係者全員のとりくみにより、大きな成果をあげた。

シェイクスピアの『十二夜』（小田島雄志訳）を歌舞伎台本作家の今井豊茂が歌舞伎の台本に翻案した『NINAGAWA 十二夜』は、全三幕一七場構成。時代は一五世紀末の安土桃山時代、場所は紀伊の国、登場人物名は日本名に翻案された。大篠左大臣（オーシーノー公爵）、織笛姫（オリヴィア）、ス波主膳之助（セバスチャン）、琵琶姫（ヴァイオラ）、丸尾坊太夫（マルヴォーリオ）、捨助（フェステ）、洞院鐘道（トビー・ベルチ）、安藤英竹（アンドリュウ・エイグチーク）、麻阿（マライア）ほか。菊之助が双子の兄妹、ス波主膳之助、琵琶姫、さらに男装して小姓の獅子丸の三役、菊五郎が丸尾坊太夫と捨助の二役を演じた。

シェイクスピア作品における異性装（変装）は、職業女優がいなかった初演当時は少年俳優が女性登場人物に扮してから、さらに男装するという仕組みになっている点で非常に興味深い。『NINAGAWA 十二夜』では、菊之助が可憐な琵琶姫とトリリしい獅子丸に扮すると、小姓の獅子丸が実際には琵琶姫であるという劇的虚構と琵琶姫を演じているのは実は男性であるという事実が重なり、芝居の劇的構造とジェンダーの混乱という面白さが強化される。これは、シェイクスピアが狙った劇的興味である。『NINAGAWA 十二夜』は、エリザベス朝



男女三役に扮する尾上菊之助。左から斯波主膳之助（セバスティアン）、
琵琶姫（ヴァイオラ）、獅子丸（シザーリオ）

（写真提供：松竹株式会社 写真撮影：篠山紀信）

演劇の舞台における初演当時の全男優キャストのインパクトを再現するのに成功したといえる。さらに、菊之助はもう一人の男性登場人物、琵琶姫の双子の兄、主膳之助を演じた³。彼は、自分の主人を愛する男装の女性と、獅子丸とまちがわれて織笹姫と結婚することになる男性の役にも扮し、人違いという劇的仕掛けをより面白く、演劇的にしたともいえるのだが、最後に歌舞伎特有の吹き替え（替え玉）を使うことになり、これについては後述するように批判もある。

『NINAGAWA 十二夜』の初演は、興行的には成功したが、四時間の上演は長すぎる、あまりにも台詞が多くて歌舞伎作品らしくないなどの批判もでた。それを踏まえて、二〇〇七年の再演では、時間も短縮され、より歌舞伎らしいものになった。二〇〇九年三月には、ロンドンのバービカン劇場でも上演された。私は日英公演における観客反応を調べるためにロンドンに出かけたこともあり、本論では『NINAGAWA 十二夜』の日英の観客反応の差異を比較検討してみたい。

本題に入る前に、『NINAGAWA 十二夜』に関する先行研究をいくつか紹介しておこう。古屋靖二は、二〇〇七年の再演をとりあげ、シエイクスピアと歌舞伎がいかに融合しているかを検証している。視覚性・音楽性・娯楽性を強調した蜷川の





大塚左大臣（オーシーノー公爵）の前で踊る獅子丸（写真提供：松竹株式会社）

演出術につづき、歌舞伎様式の視覚聴覚的山場に注目している。とくに第二幕第一場。原作では片想いに悩むオーシーノーの男心を、フェステの歌「来たれ、来たれ、死よ」（二・四・五一）が代弁する。今井の翻案では、「若衆」姿の獅子丸が、左大臣への片想いの女心を偲ばせた琵琶姫の恋心を、長唄と囃子を伴奏にして「娘道成寺」を踊り「恋の手習い」に託す。歌舞伎独特の歌と踊りをとりにいった優れた翻案であり、シェイクスピアの「台詞の劇」に対して、音楽・舞踊の要素からなる「様式美の音楽劇」といえる歌舞伎の真骨頂の場面とする。菊之助が一人二役を演じたために、二人が再会する場面で、吹き替えが必要になった。白塗りの面をかぶって吹き替える演じる琵琶姫と瓜二つの兄主膳之助との再会の場面に関して、ドラマ性を重視するシェイクスピアの兄妹の再会がもたらす演劇的驚きと感動の活力は、残念ながら失われた。しかし、最終的に、古屋は、『NINAGAWA 十二夜』は歌舞伎を取り込んだシェイクスピア劇ではなく、シェイクスピア劇を取り込んだ画期的な歌舞伎風翻案劇であり、音楽にあふれた祝祭喜劇であると賞賛している。⁽¹⁾

末松美知子は、「NINAGAWA 十二夜」を、明治以来の日本のシェイクスピア上演史という縦軸とインターカルチュラ

リテイという横軸の双方から考察している。日本のシェイクスピア上演史の流れと現状、蜷川のシェイクスピア上演史と『NINAGAWA 十二夜』を検証してから、この作品は明治期に上演されたシェイクスピアを題材とした歌舞伎とは異なるとする。当時は、シェイクスピアの作品をあくまで歌舞伎として上演するにとどまっていたが、この作品は、一見通常の歌舞伎でありながら「リアル」な表現様式をドラマの核心部分に組み込むことに成功している。日本的な要素や様式を安易にシェイクスピアに応用した皮相なインテリカルチュラルな上演も少なくないが、この作品はそれらとは違う。一二〇年余年のシェイクスピア上演の歴史をへた今、伝統芸能の様式と「リアル」な表現様式が拮抗する新たなインテリカルチュラルな手法による上演の道が切り開かれた。これは、近世の芸能様式が現代に息づいている日本の文化状況と、作品に即してインテリカルチュラルな手法を自在に変化させる蜷川の縦横無尽の手腕とが可能にした上演スタイルであると高く評価している。⁽³⁾

南隆太は、注目すべき二場面をとりあげて、『NINAGAWA 十二夜』がいかに日本のシェイクスピア上演に内在する交渉やコンフリクトを演じ直しているかを考察している。一つめは、開幕直後の大鏡の出現につづき、舞台が明るくなると鏡が透明になり、背後から突然満開の桜が現れ、ラテン語の賛美歌が聞こえてくる場面。桜の木の下で、一六世紀の西洋の服を着た三人の日本の少年が、ハープシコードと和楽器にあわせて歌っている。この場面は、舞台設計と音楽の西洋の概念が歌舞伎の上演の舞台設計と音楽と混ざあわせられているので、「日本のインテリカルチュラル・パフォーマンスの好例」であろうとされる。さらに、これらの少年たちは観客に天正遣欧少年使節を想起させる。この場面は、歌舞伎『十二夜』の世界において西洋と日本が歴史的に共存しえたことを示唆するだけでなく、異なる文化のさらなる相互交渉の可能性を開きもするとされる。二つめは、古屋が分析していた第二幕の菊之助の舞踊である。最終的に、シェイクスピアの文学的価値と歌舞伎のパフォーマンスの価値のバランスをとりながら、「蜷川は申し分のない歌舞伎シェイクスピアを創造した」とする。⁽³⁾

以上、古屋、末松、南は、多少の問題点は指摘しているものの、総じて『NINAGAWA 十二夜』を高く評



価している。私自身は、二一世紀にふさわしい新作歌舞伎であるかどうかについては判断を保留せざるをえないのだが、シエイクスピアのテキストと歌舞伎の伝統の間で交渉がおこなわれ、混ぜあわせられ、今後改善すべき点はあるとしても、総じて優れたインターカルチュラル・パフォーマンスになっている点は高く評価したい。

2 日英の観客反応の差異

(1) 比較のデータ

「観客はいかに翻案を受容したのか——『NINAGAWA 十二夜』の場合」という論文で、佐藤由美は二〇〇五年初演と二〇〇七年再演に関する観客反応の調査結果を発表している。⁽⁵⁾ 佐藤のデータは、インターネット検索に基づき、新聞、雑誌、演劇関連のウェブサイトに掲載された演出家・出演者のインタビューや劇評、演劇評論家が自らのサイトやブログに掲載したコメント、一般観客の一部が自らのサイトやブログで発表したコメント、および演劇研究者が学会誌に掲載した論文など、二〇〇八年九月時点で約「九〇件」である。

佐藤によれば、観客は多様であるが、二つのグループに大別可能である。一つめは、歌舞伎や演劇全般に関する知識をもち、本名ないし一貫した筆名で出版物や自らのウェブサイトないしブログで劇評を執筆する人々であり、演劇評論家や演劇研究者が含まれる。二つめは、歌舞伎を定期的に鑑賞する愛好家や、歌舞伎に関心や知識をもたないが蜷川が演出するという話題性に引き付けられた人々、また少数であるがシエイクスピア作品の上演に関心をもつ人々など、一般観客が含まれる。

二〇〇九年三月二四―二八日の英国公演に関する観客反応として、二〇一一年六月現在インターネットで検索可能なデータは一四件程度である。⁽⁶⁾ 少ないように見えるが、日本公演が約二〇〇日の公演で約九〇件であるの

で、五日の公演に対して一四件はむしろ多いともいえる。

『NINAGAWA 十二夜』の日本人観客への『The Shochiku Grand Kabuki Twelfth Night』(以下『Kabuki 十二夜』)の英国人観客は、鑑賞歴も期待も、非対照である。

英国公演にまで出かけた大半は歌舞伎愛好家と思われる多数の日本人観客を除けば、英国の観客は、シェイクスピアを含めた欧米演劇を定期的鑑賞する愛好家や、シェイクスピアに関心や知識をもたないが蜷川が演出するという話題性に引き付けられた人々、また少数であるが歌舞伎作品の上演に関心をもつ人々など、一般観客が含まれるといえる。

『NINAGAWA 十二夜』の観客反応を調査する佐藤の目的は、「多様な観客が、歌舞伎という様式の中に置換されたシェイクスピア作品の演出方法をどのように解釈し、全体的印象をどのような過程で形成するにいたったか、演出法に対する反応のいくつかを参考に考える」ことである。具体的には、舞台装置、一人二役、他の個性的登場人物の変容、歌舞伎なのかどうかという四つの項目の反応を検討している。日本公演の題目は「蜷川」を冠しており、英国公演の題目は「歌舞伎」を冠しているという違いもあるし、日英の観客の観劇歴も期待も非対照であるが、英国の観客反応も、ここでは、上記の四つの項目に関して比較検討し、別のセクションで、英国観客の独自の反応について検討することにする。

日英の観客反応を比較する前に、英国公演の劇評に関する論文を紹介しておこう。『Kabuki 十二夜』の英国公演の劇評に関して、蜷川との共著『演出術』の著者である長谷部浩が次のように述べている。長谷部は、『Kabuki 十二夜』は、日本では、歌舞伎の新作として話題となったが、ロンドンでは、蜷川が英国で積み上げてきた舞台の連続の中でとらえられ、彼の作品系列の中で、どのように位置づけられるかが問題となったと見なしている。

この認識の差を、六誌の劇評が裏付けている。満点は五つ星だが、『タイムズ』と『ファイナンシャル・タイムズ』



が四つ星、『インディペンデント』と『デイリーテレグラフ』が三つ星、『ガーディアン』と『イブニング・スタンダード』が二つ星との評価であった。五つ星と一つ星が例外的であることを勘案して、長谷部は『Kabuki十二夜』に対する全体の評価を「まずは成功の部類に入る」とする。四つ星をつけた『タイムズ』と『ファイナンシャル・タイムズ』の劇評、さらに『インディペンデント』の酷評も紹介してから、長谷部は次のように述べている。

見渡すと英国の劇評は、あくまで、演出家の独自の解釈によって、舞台の芸術性が保証されるという二〇世紀以降の演出家至上主義を前提としている。俳優の藝をその核心とする歌舞伎の独自性に対する無理解を嘆くのはたやすいが、文言の一つひとつに敏感に反応し、その評価を悲観することはないと私は思う。

(中略) 海外のプロダクションだから国際交流として歓迎するのではなく、あくまで英国の演劇シーンのなかで、どのような意味を持つのかが問われている。言いかえれば、『十二夜』の舞台と役柄が、過去のシェイクスピア上演史のなかでどのようであったかが参照され、評価が下されている。私はこの一点だけでも、『NINAGAWA 十二夜』がバービカンシアターで上演された意味があったと考えている。⁽⁹⁾

二〇世紀以後の現代英国演劇論の著者が、「現代は明確な役割としての演出家の出現とおそらく衰退を見た」と述べているように、⁽¹⁰⁾「演出家至上主義」は揺らいでいる。実際、伝統芸能としての歌舞伎には演出家がおらず、彼らが継承している技芸に注目しているコメントが少なくない。ただし、英国の観客は歌舞伎の作品を見にきたと同時に、歌舞伎化されたシェイクスピアを見にきたわけで、そこにずれは生じる。また、明らかに見当違いのコメントが含まれている。

しかし、いわゆる本場の国にもっていく以上、シェイクスピア上演史の中で見られるという厳しさを覚悟する

必要があるという後半の指摘は、インターカルチュラリズムの立場からは、問題をはらんでいる。海外の公演も自分の国の尺度で測り位置づけるのは、自文化中心主義となり、批判されざるをえない。これは、グローバル・シェイクスピアとローカル・シェイクスピアという係争事項にも関わるのだが、日本のシェイクスピア上演を英国のシェイクスピア上演史の中で見るのが妥当かどうかは、現在の世界シェイクスピア上演研究の立場からは非常に疑問である。

これに関連して、喜志哲雄が、海外でも評判になった蜷川の『マクベス』や『テンペスト』の上演をとりあげて、英国の劇評家のコメントについて分析した論考は重要である。喜志によれば、英国の劇評家は自覚していないらしいが、彼らの蜷川批評は、実際には、彼ら自身を反映しているのであり、たとえば、能ではないものを能的だと指摘するように、最も肯定的に反応しているときですら、過ちを免れることはできない⁽¹⁾。簡単にいえば、人間はだれもが文化的フィルターをかけて世界を見ており、また異なる文化を理解することの限界の中で生きているということであろう。

私の『Kabuki 十二夜』の実地調査のデータは以下のとおりである。二〇〇九年三月二八日、バービカン・センター。当日は、公演に先立ち、蜷川シェイクスピア・シリーズのプロデューサーとして日本でもおなじみのセルマ・ホールトによるブレ・パフォーマンス・トークがおこなわれた。ホールトが語った内容で、とくに興味深いことは二つある。一つは、今回の公演に花道はいらないということ。もう一つは、観客に、いつも自分が埼玉でそうしているように、英語の字幕がなくてもわかるので、字幕を読まずに舞台を見るように勧めたことである。花道に関しては、西洋の劇場でも同様の構造が導入されていることがあるほど、舞台と観客席をつなぐ優れた構造であり、歌舞伎見物の醍醐味の一つでもあるので、非常に残念であった。しかし、バービカン劇場は観客席の傾斜が大きいために花道を設置すること⁽²⁾ができないという物理的事情があった。蜷川がシェイクスピアの日本語に訳されたテキストに忠実であり、スペクタクルを最大限に活用して演出をおこなうという点では、彼女の



言ったことに一理はある。外国の観客は、蜷川のシェイクスピア作品を字幕の助けがなくてもかなり楽しむことができるかもしれない。だが、そうであったとしても、彼女の発言は異文化理解の立場からは不適切であるといわざるをえない。

(2) 日英の観客反応の比較

佐藤による日本の観客反応の調査結果と、私がおこなった英国の観客反応の調査結果の比較の要点だけを述べることにする。なお、英国における英語で発表された観客反応であって、英国人とは限らないのだが、便宜上、英国人とする。

鏡を通して異世界へ

日本 大半の観客が舞台装置に驚嘆している。とりわけ観客の注目を集めた装置は鏡であった。歌舞伎座の幕があがると、横幅いっぱい鏡が客席を、その後は舞台の背後に設置された鏡が出演者や他の舞台装置を映し出す。鏡は蜷川演出作品で頻繁に使用されているが、歌舞伎愛好家にとってはほとんど未知のものであったが、好意的反応が多かった。この鏡の役割については、夢と現実、舞台と観客席、シェイクスピア作品と歌舞伎など対照的なものが互いを映しあう鏡の関係になっている意義や効果について意見が寄せられた。

英国 大半の観客は、歌舞伎の伝統に敬意を表し、豪華絢爛たる舞台装置、操作技術、難破の場面をはじめとするスペクタクル、美しい衣装などを称賛している。四人が鏡に言及はしているが、とくに注目すべきコメントはない。『タイムズ』のインタビュウの中で、蜷川は歌舞伎の横に広い舞台に西洋の劇場の奥行（遠近法）を与えるために鏡を使ったと指摘している。⁽¹⁾しかし、日本人観客に比べて、西洋の奥行のある舞台に慣れた観客には鏡は認識論的インパクトを与えなかったようだ。

一人二役に積極的な意義がある

日本 菊之助が斯波主膳之助および琵琶姫、菊五郎が丸尾坊太夫と捨助の一人二役を演じたが、前者への反応に限定。セバスチャンとヴァイオラの双子の兄妹を一人の俳優が演じれば、二人の別々の人格が重視されなくなる。一人二役は、歌舞伎ならではの効果を優先した結果といえる。船中で主膳之助登場の後、早替わりで琵琶姫が登場する場面は観客の喝采を浴びた。また琵琶姫が獅子丸に変装している際に、女形の声色や仕草を不意に表して女性らしさを垣間見せ、一瞬後には男性らしさを取り戻す場面では観客の笑いを誘った。一人二役のために双子が再会する場面で別の役者が仮面をつけて主膳之助を演じたことに対する失望感が見受けられたものの、エリザベス朝の英国の劇場では少年が女性役を演じていたことを知っている観客にとっては、その事実と比較することで知的好奇心を刺激されることになった。ダミーの使用に関して議論を引き起こしたものの、概して一人二役の重要性は積極的に評価されているといえる。

英国 大方の劇評が菊之助の一人二役に言及している。その女形の演技を見て、歌舞伎は見る価値があると、いう趣旨のコメントや、少年俳優ではないがシエクスピア作品の初演当時の演技を想像するのに資するというコメントもある。しかし、概して、菊之助および菊五郎の一人二役の評価は高くない。一人二役にしたために、原作のプロットが改変され、無理な展開になったとか、双子の性的に曖昧な関係が十分描けていないといった批判的コメントが少なくない。

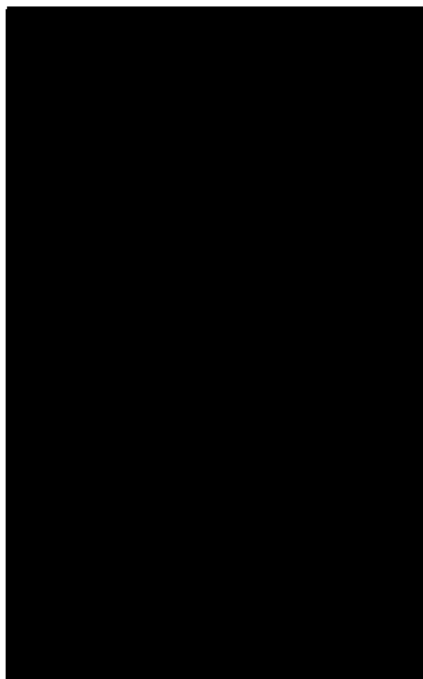
個性的な登場人物は歌舞伎の世界でどう変容するのか

日本 他の登場人物では麻阿、織笛姫、捨助への反応が最も目立つ。市川亀治郎が演じる麻阿は、歌舞伎の腰元像から離れた主体性をもつ登場人物となり、好意的反応が多いものの、歌舞伎の様式になじんだ観客には違和感を表明する者があった。中村時蔵が演じる織笛姫については、「赤姫」への置き換えが高く評価された。原作の歌う道化フェステから踊る道化となった捨助に関しても一定の評価を受けた。

英国 菊五郎が演じる丸尾坊太夫（マルヴォーリオ）、中村翫雀が演じる安藤英竹（エイグチーク）、亀治郎



が演じる麻阿（マライア）が注目され、とくに麻阿が絶賛されている。「少なくとも西洋人の目には、花形パフォーマンスは亀治郎である」と自らの文化的フィルターに自覚的なコメントがあるが、亀治郎（および鴛雀）は、伝統的な歌舞伎からもっとも逸脱した演技をおこなった。亀治郎は、活力、ユーモア、達者な芸で麻阿を演じ、その存在は芝居の副筋を通して圧倒的に支配的であった。亀治郎自身が述べているように、麻阿は行動的で副筋全体の展開を操作するが、伝統的歌舞伎の舞台で彼女に該当する人物はまずいない。麻阿は、シェイクスピアの喜劇に登場する機知縦横なヒロインに似ており、英国人には親しみがもてたのである。時蔵が演じる琵琶姫については、一人だけその熟練の女形の芸を絶賛している劇評があるものの、年寄りすぎているというコメントが複数あった。捨助が歌う道化でないことへの不満を述べるものもあったが、菊五郎の渋い演技やユーモアや真面目さを称賛するコメントも複数あった。



市川亀治郎扮する麻阿（マライア）
（写真提供：松竹株式会社）

『NINAGAWA 十二夜』はカテゴライズできるのか

これは、『NINAGAWA 十二夜』（『Kabuki 十二夜』）は、シェイクスピア作品なのか歌舞伎作品なのかという問いである。

日本 上演者は試行錯誤の末に『NINAGAWA 十二夜』は歌舞伎であると結論したようだ。観客の意見は初演と再演で変動した。初演では、歌舞伎として成立していない、つまりシェイクスピア劇であることへの違和感が表明された。「衣装は歌舞伎でシェイクスピアの長い台詞を喋ると、その背後にある表現のシステムの違いが明らかになる」と、歌舞伎愛好家が説明しているように、翻案の試みを高く評価したのは少数であった。ところが、二〇〇七年の再演では、好意的反応が目立つようになった。歌舞伎らしさを増したことや、シェイクスピアと歌舞伎との共存から融合への変化を観客は積極的に評価した。要するに、コメントを発表した大半の観客にとって最重要であったのは、『NINAGAWA 十二夜』の歌舞伎作品としての成否であった。観客は、シェイクスピア作品が歌舞伎という形に変容することを成功と見なした。

英国 英国の観客も歌舞伎とシェイクスピアの融合を見に来たのだが、シェイクスピアと歌舞伎に対する関係が日本の観客と反対である。双方の認識の枠組みが異なっている。彼らにとって、シェイクスピア作品はこの上演の構成要素の一つではなく、最優先事項である。彼らは、シェイクスピアが歌舞伎様式で新たに演出され、新たな解釈を示されることを期待していたと思われる。そして、その期待に十分応えるものではない点があった。シェイクスピアと歌舞伎の融合が首尾よくおこなわれていない、翻案がよくないという意見が少なくない。歌舞伎の美や芸は評価するものの、シェイクスピアの詩や登場人物の複雑性が翻案では失われているという。シェイクスピアと歌舞伎の融合の限界に関して、『Kabuki 十二夜』は歌舞伎の伝統を学んだ日本の観客がシェイクスピアに接近することができるように企画された上演であり、その逆ではないと指摘している人がいる。この指摘は射している。『Kabuki 十二夜』は、元来、菊之助が歌舞伎と歌舞伎愛好家のために望んだ翻案である。



ここでは、英国の観客を満足させる一つの方法が暗示されている。実現可能かどうかはともかく、シェイクスピアの伝統を学んだ英国の観客が歌舞伎に接近することができるように企画された上演にすること、つまり英国観客仕様の歌舞伎シェイクスピア作品に作り変えることである。

(3) 英国の観客特有の反応

英国人特有の観客反応は多岐にわたるが、まず、最も愉快な反応を一つだけ紹介しておこう。日本の無形文化財(人間国宝)の制度と、伝統芸能における世襲制を英国の演劇界でも採用すべきだという意見である。そうすれば、ケネス・ブラナー(一九六〇)は「ローレンス・オリヴィエ(一九〇七—八九)二世」、パトリック・スチュアート(一九四〇)は「デイビッド・ギャリック(一九一七—七九)七世」、ダイアナ・リッジ(一九三八)は「ミセス・パトリック・キャンベル(一八六五—一九四〇)三世」、ハリエット・ウォルター(一九五〇)は「シビル・ソーンダイク(一八八二—一九七六)二世」となりうる。もちろん、英国では実現するはずがないのだが、著者はこの制度の導入にきわめて熱心である。⁽¹⁵⁾

次に、日本の劇団の今後の海外公演にも関わることであるので、字幕について論じておきたい。上述したトークでホルトは「Kabuki 十二夜」を鑑賞するために、英語の字幕を読むにはおよばないと助言していた。しかし、プロの劇評家はプライドもあるので言及しそうもないが、二人の一般観客が字幕が少なすぎると苦情を述べている。字幕をきちんと確認しながら鑑賞した英国人観客がいるのだ。

蜷川シェイクスピアシリーズは、従来、英国では、日本語で上演する場合は高く評価され、英語(「リア王」)で上演すると酷評されてきた。「Kabuki 十二夜」は、日本語の上演であったが、かなり厳しい評価がある。その理由の一つとして考えられることは、シェイクスピアシリーズの日本語上演では、歌舞伎、能、その他の多様な要素を大胆にとり入れた演出でも、シェイクスピアの台詞(松岡和子訳)はほとんどカットせず、役者た

ためにも重要である。「NINAGAWA 十二夜」に関しては、幸い、尾上菊五郎劇団のレパートリーに入ったようであるので、今後の国内外上演における変化発展に注目したい。

註

- (1) 「NINAGAWA 十二夜」プログラム、四一五、四〇一—四一参照。
 - (2) ブラウンは、エリザベス朝の舞台の少年俳優と歌舞伎の舞台の女形の比較をとおして、少年俳優がどう演じたのか、また観客がどのように反応したのかを探索している。一つだけ明らかなのは、エリザベス朝の観客も日本の観客も少年俳優と女形役者を愛好し、女性が女に扮するところを見たいとは思わず、演劇的イリュージョンを楽しみ、想像力を働かせたがったことだと指摘している。Brown, 103-20 参照。
 - (3) 古屋、二二—二七参照。
 - (4) 末松「日本の上演史から見た歌舞伎『NINAGAWA 十二夜』」、二八一—三八参照。Brandon も参照。
 - (5) Minami, "What, has this thing appear'd again tonight?: Re-playing Shakespeares on the Japanese Stage", 76-94, とくに 82-88 参照。
 - (6) 佐藤、三九—五〇参照。
 - (7) 「タイムズ」、「ファイナンシャル・タイムズ」、「インディペンデント」、「デイリーテレグラフ」、「ガーディアン」、「イブニング・スタンダード」、「ブリティッシュ・シアター・ガイド」、「レビュー・ゲイト」、「ウォール・ストリート・ジャーナル」、「シアター・レビュー」、その他ウェブページの一般人のコメント四件。
 - (8) 長谷部、一〇—一五参照。
 - (9) 長谷部、一五。
 - (10) Shepherd, 228.
 - (11) Kishi, "Japanese Shakespeare and English Reviewers", とくに 123 参照。
 - (12) Powell.
 - (13) 「NINAGAWA 十二夜」プログラム、四六。
 - (14) Koenig.
- (15) Morrison. 著者は元ロイター特派員。

第六章 利賀で世界を生きる

鈴木忠志演出四カ国語版『リア王』



1 インターカルチュラリズムのパイオニアとしての鈴木忠志

鈴木忠志は、ピーター・ブルック、アリアーナ・ムニューシキンなどと並ぶ、インターカルチュラリズムをめざした演劇の世界的なパイオニアの一人である。もはやインターカルチュラリズムの古い世代に属するとする評価もあるが、本書の立場からは、鈴木は今も演劇的実験をつづけている最も重要な演出家の一人である。

鈴木は、一九七六年に、東京から富山県利賀村に拠点を移し、合掌造りの民家を改造した劇場を「利賀山房」と名づけて活動を開始した。その後、利賀村と協力して、野外劇場・稽古場・宿舍などを増設。一九八二年には、「世界は日本だけではない、日本は東京だけではない、この利賀村で世界を生きる」というスローガンを掲げて、日本で初めての世界演劇祭「利賀フェスティバル」を開催（一九八二―一九九）。毎年世界の舞台芸術家が利賀に集まり、スズキ・トレーニング・メソッド（以下、スズキ・メソッド）の訓練や作品づくりの稽古をおこなった。一九九五年、静岡県舞台芸術センター（SPAC）の芸術総監督に就任し、二〇〇七年に退任。それに伴い、SCOT（Suzuki Company of Toga）は、二〇〇八年から再び利賀（利賀村は、二〇〇四年に周辺町村と合併し、南砺市の一部となった）を拠点にして、今日のグローバルゼーションとローカリゼーションのせめぎあいの中で、新しい活動を開始した。その活動の独自性は、以下の三点に要約されている。

- ① 日本では、まだ成立したことがない多国籍のメンバーによる国際劇団として活動していること。
- ② 日本では例外ともいえる演劇活動のためのあらゆる施設を擁していること。また、創造活動の精神を阻害しない劇場・稽古場・宿舍などの運用のルールを確立し、国際交流ではなく国際化した地域を成立させていること。

③ 日本人による日本語の舞台だけでなく、国際化時代における芸術文化活動の未来を先取りした多言語の舞台を生みだし、日本のみならず、世界の芸術文化に携わる人たちに刺激を与えていること。

SCOTの軌跡としては、一九六六年に鈴木を中心として新宿に劇団「早稲田小劇場」を創立。「劇的なるものをめぐって」をはじめとして次々と話題作を発表。一九六〇年代の小劇場運動の中心的存在として活躍。一九七六年に活動の拠点を利賀村に移し、劇団名をSCOTに改称。「リア王」「ディオニュッス」「廃車長屋のカチカチ山」のほか、多くの代表作が生まれ、世界各地で上演されている。モスクワ芸術座やアメリカ四劇団合同制作による「リア王」、ドイツ・アメリカ・韓国・日本の四カ国の俳優が出演するSCOTの「リア王」、ロシア・タガンダ劇場の「エレクトラ」などの舞台が、利賀村の本拠地で、鈴木演出でつくられた。一九七二年にパリの国際演劇祭で初の海外公演をおこなって以来、日本を代表する劇団として、これまでに「三カ国八二都市余り」で公演をおこなってきている。³⁾ケンブリッジ大学出版局は、二〇世紀の主要劇作家を特集したシリーズの一冊として、ロシアのメイエルホリド、ドイツのブレヒト、イタリアのジョルジョ・ストレーレル、英国のピーター・ブルック、アメリカのロバート・ウィルソンたちとともに日本の鈴木忠志の本 (*The Theatre of Suzuki Tadashi*) を出版した。本人がよく冗談まじりに「外国でのほうが有名」というのも、あながちに否定はできない。

スズキ・メソッドとは、日常生活の中で退化させてしまった身体感覚を、演技のために意識化することを目的として、能、歌舞伎、ギリシャ演劇、バレエなどの影響を受けつつ、鈴木が考案した俳優の訓練方法である。発声の訓練、呼吸の自己支配能力の養成もあるが、とくに下半身の感覚と足の動かし方を重視する。スズキ・メソッドは、どこの国の俳優にも必要である、集中力とエネルギーを高めるための基礎訓練であり、実際、さまざま³⁾な国の劇団や大学で採用されている。

日本人では吉田秀和や毛利三彌が鈴木演出の舞台の俳優の発声や台詞術を批判しているが、英国人のアレンと



ガリモアは、スズキ・メソッドの身体訓練は評価するが、発声訓練や台詞術については理論・方法ともに不完全であると見なしている。⁵⁶ イブセンなど北欧演劇研究の第一人者である毛利は、鈴木と蜷川の演出をとりあげ、「十分な訓練しか受けていない話し方と厳しく訓練された舞踊のような動作が奇妙に釣り合っていない」、と指摘している。

能、歌舞伎、文楽、狂言のように所作や語りの独自の型を継承している伝統芸能と比べて、新派、新劇、小劇場運動から、SCOTを含めた最近の演劇にいたるまで、日本の近現代演劇にとって長年の課題となっているのが、近現代演劇にふさわしい発声と台詞術の発明である。海外では、概して、スズキ・メソッドは、フィジカル・シアターとして評価されてきたように、下半身を重視した身体訓練に特色があるのは事実である。とはいえ、発声や台詞術に関しては相対的に不完全、もしくは依然として試行錯誤中であるかもしれないが、鈴木が言葉と格闘してきたこともまた否定できない。鈴木は、言葉か肉体かという二元論を批判しつつ、「そういう二元論でいえば私は言葉派だと思ってきた」と述べていた。また、渡邊守章は、鈴木の方法と演劇観を三点に要約し、「侵犯の言語としての俳優の全的身体言語」として高く評価している。

鈴木の出論や思想については、多数の先行研究があるが、ここでは、インターカルチュラルイズムだけに焦点を絞り、鈴木自身の発言を確認しておく。『演劇とは何か』（一九八八年）で、彼は次のように述べている。「日本語というある地域の歴史性をもった表現手段を軸にしている演劇が、外国人にすべて理解されることなどあるはずがない。重要なことは、彼我の文化システムの違いをわかりあう関係の仕方があるということである。異質なもの、異質なものとして直視する関係をつくるほかない。あるいは拒絶しあう。異質な文化を拒絶することは当然ありうる。その上で、東京一極集中や画一化した日本を批判し、東京を相対化するような国際化した場所を利質に築き、そこで異質なもの同士が出会い、その出会いを継続する場所を構想し、異質なもの同士が協働で新しいものを創造するべきである」と主張している。⁵⁷

二〇〇九年におこなわれた「民族・国境を越えて結びつけるもの——〈利賀村〉という批判的拠点から」と題する会談で、鈴木は次のように述べている。

いま、グローバル化が進展する中で、〈日本人〉は違うんだ、という区別から入ってはダメですね。まず、世界の人々に共通のテーマを設定し、それについて議論することから始めなければいけないと思います。そして個別な地域の問題を浮かびあがらせる努力をし、それと各人が関わらねばならない。

鈴木は、初期から一貫して、文化的境界を超えて、未知のものを生み出すインターカルチュラルと異質なもの同士によるコラボレーションの根源的な重要性を認識してきたといえる。

2 鈴木忠志演出『リア王』（一九八四—二〇〇六）の軌跡

鈴木演出『リア王』は一九八四年初演。訳／小田島雄志、構成／鈴木忠志。演出の意図は、老人の孤独感と狂気の普遍性を示すことである。⁽¹⁾このために、原作の台詞、道化やケントなどの登場人物、四幕のリアとコーディアアの和解の場面の削除を含めて場面も大胆に削除されたり入れ替えられたりした。⁽²⁾枠組みが使われ、メタシアトリカルな構造になっている。枠組みの芝居の時と場所は現代の精神病院であり、車椅子に乗った瀕死の老人患者が幻想にとりつかれている。それが、劇中劇として舞台化される『リア王』である。しかも、患者に付き添っている看護婦——看護師では男優が演じる場合のインパクトが伝わらないので、あえて看護婦——が終始本を読んでいるのだが、それも『リア王』であるらしい。舞台上の物語は、実は、彼女の見る幻想でもありうるのだ。鈴木演出『リア王』は初演以後、さまざまな変更や実験が重ねられ、国内外で上演されて、今日にいたっている。



初演時は、全登場人物が俳優によって演じられたが、原作に比較的忠実な領有 (appropriation) であったといえる。その後、一九八八年から二〇〇六年まで、変貌しながら、毎年上演される。ここでは、主に高橋康也とカザラーズの記述³⁾に基づいて、一九八八年のアメリカ公演、一九九四年の英国公演、二〇〇四—〇六年のモスクワ芸術座公演を中心として、その軌跡をたどっておきたい (二〇〇九年と二〇一〇年の四カ国語版については次節で論じる)。

一九八八年版は、最初はアメリカで上演されたもので、アメリカ人の俳優だけによる上演 (英語)、日本人とアメリカ人の俳優の混じった上演 (日英二カ国語版)、日本人俳優だけによる上演 (日本語) がある。このときに、新しい枠組みとして、最初から最後まで舞台にいる (原作の道化を彷彿させる) 看護婦が加えられた。アメリカ各地での公演はアメリカ人俳優によって英語でおこなわれ、概して好評であった。一九九四年に英国のシェイクスピア祭に招待されて、ロンドンで日本人俳優によって日本語で上演したが、台詞や構成など、英国の劇作家に酷評された。このときは、ドイツ、アメリカ、日本という外国のシェイクスピア上演のすべてが酷評されたように、本来批判されるべきは、シェイクスピア作品を神聖視して、外国の革新的上演に抵抗する英国人であったといえよう。最終的に、高橋は、国内でも国外でも鈴木が強い反感を招く力は、その演劇芸術に関する妥協のない問いかけ (questioning) に由来しており、日本の文脈では、鈴木はあまりにも先進的であり、また超文化的 (transcultural) であるために正当に論じられていない、と説得力をこめて指摘している⁴⁾。

二〇〇四年、鈴木は『リア王』をモスクワ芸術座の定期公演演目として演出。翻訳／ボリス・パステルナーク、演出／鈴木忠志 (モスクワ芸術座は、二〇〇四年、二〇〇五年、二〇〇六年に来日して『リア王』を上演した。また NHK で放送もされた)。一九九七年の上演で鈴木はエドガーを車椅子に乗せたが、二〇〇四年から車椅子が増える。車椅子が一九九四年以後の演出の中心的イメージとなった。それは、①権力の座 (王座) と②無力の座という相反するものを暗示している。さらに、原作のリアの台詞 (「わしは地獄の／炎の車に縛りつけられ

てゐる」(I am Bound upon a wheel of fire...) (四・七・四六一四七)を想起させる。

一九九四年のロンドン公演を英国の劇評家たちが酷評したことについて、二〇〇四年―〇六年のモスクワ芸術座による高い評価と比較して、カラザーズが強く批判している。英国人は、ただ自国の過去の偉業に依存して、鈴木を『リア王』を受け入れることができなかった。対照的に、ロシア人が鈴木を『リア王』を受け入れたのはなぜか？ ロシアと鈴木には共通点がある。ロシアでもシェイクスピアは翻訳で上演されてきたし、ロシアはスタニスラフスキー・メソッドをもっている。鈴木もモスクワ芸術座も芸術的な危険を冒して、インターカルチュラルに実験しつづけているのである。

元来、シェイクスピアの翻案(改作)が英国における上演の規範であったので、どの劇団にしても自分たちに「正統性」があると主張することは現実離れしている。これは、英国演劇史を知っていればすぐわかるはずである。シェイクスピアの劇団は共和政時代に解散していた。王政復古後、フランスの新古典主義演劇の流行のために、シェイクスピアの演技様式は時代遅れとなっていた。鈴木は、シェイクスピアの偉大な悲劇の理解を深めようとしてきたのである。英国の劇団によるシェイクスピア上演の「正統性」に対する演劇史的経緯からの疑問と、鈴木演出の革新性とをただちに結びつけるカラザーズの論理には、より厳密な考証が必要とされる。にもかかわらず、その主張は洞察に富んでいる。

モスクワ芸術座公演の舞台を詳細に記述してから、カラザーズは、鈴木への振り付けの威力は、スズキ・メソッドの動的身体性と、スタニスラフスキー・メソッドで訓練された俳優とを適応させなおして活性化させる才能によって保証されており、鈴木を翻案の本当の強さは、二つの強力な演劇言語を結びつけたことにあると指摘している。さらに、オーストラリアにおけるスズキ・メソッドの導入と役者たちが経験した新鮮な驚きにも言及して、彼は、インターカルチュラル演劇のためには、どんな理論よりも、「(西洋の)役者たちが新しい(アジアの)メ



ソッドを身につけようとする本格的なとりくみ」のほうが肝心であると主張している。鈴木『リア王』は、シェイクスピアの偉大な作品の演劇的な再解釈を力強く示しているので、シェイクスピア映画の最高傑作という定評のある黒澤明の『蜘蛛の巣城』と同じくらいに認められるに値すると結論づけられている。

鈴木演出『リア王』（一九八四—二〇〇六）の軌跡から改めて明らかになるのは、鈴木が世界各地の舞台で舞台芸術の実験を大胆におこないつづけてきたことであり、コラボレーションにおいて、双方が同等の立場に立ち相互に等しく刺激しあい、さまざま要素をとりいれながら、新しい舞台を創造する真のインターカルチュラリズムをめざしてきたことである。

3 四カ国語版『リア王』（初演二〇〇九年）の特色

シェイクスピアの悲劇を構成しなおし、現代社会の家族崩壊と高齢化問題を描いた鈴木演出の『リア王』は、一九八四年の初演から変更を施されながら世界各地で上演されてきた。二〇〇九年から上演されている現時点での最新版では、従来の全男優キャストではなく女優が加わっているが、最大の特色は多言語（ドイツ語、英語、韓国語、日本語）が使用されていることである。

『廃車長屋の異人さん—ゴリキー作「どん底」』（二〇〇七年）のように、多国籍の俳優全員が日本語の台詞を話すという鈴木演出もある。四カ国語版『リア王』は、別の選択肢がとられた。元来、鈴木は多言語による上演を目標としており、これまでは『バックスの信女』以降、『リア王』を含めて、日英、日中、日韓、日露など、二カ国語上演を何度もしてきたが、今回はさらに使用言語を増やしている。この実験の特色と効果は何なのか。

高橋康也が、日米両国の俳優を使った二カ国語版『バックスの信女』の制作について、「演劇的行為、劇的な出来事が成立することを可能にしているのは一体なんなのか？」を問うためであったと指摘している。⁽¹³⁾ 複数言

語演劇の実験は、鈴木の場合、初期からの演劇的行為、劇的なるものの探求と深く結びついている。鈴木は、宮城聰との対談で、演劇的身体性の発見の重要性を強調して、「身体性をきちっと押さえていれば、言葉の意味はわからなくても、観ていられるものです。これが演劇の強みなんです」と、意味深長な発言をしている。⁽¹⁶⁾ 鈴木が何よりも狙っているのは、世界各地にある現実の多言語社会を意識しながらも、ただ社会的現実を再現することではなく、舞台上に多言語をおくことをとおして、劇的なできごとや、身体と言葉と声の関係、あるいは、意味以上に「もの」をいう音、沈黙、呼吸などを新たに発見することだろう。四力国語版『リア王』の根本にある考え方について、鈴木自身は次のように述べている。



四力国語版『リア王』(提供: SCOT)



私は、これからの世界においては、違いを意識しながら共通の土俵にたつて共同作業をする、ということが大変重要なことだと思っています。ある共通の訓練によって鍛錬された身体をベースにして、しかも、それが異質の言語をもって向き合うこと。(中略)

大事なことは、言葉はわからないが、一人の人間を見て、その人間の身体の中に燃えているエネルギーは信じるに値する、価値がある、ということがわかるかどうかなんです。

本書では、鈴木 の四カ国語版『リア王』の特色について、シンガポールにおける多言語演劇の試みの検討をおして、新たな角度から考えてみたい。

(1) シンガポールにおける多言語演劇

多言語演劇は、インド、シンガポールなどの多民族・多言語社会では盛んである。インドでは多言語演劇フェスティバル (multilingual drama festival) が開催されている。日本でも、多言語演劇が、多文化理解教育の一環として学校現場や一部の演劇関係者に注目されつつある。とはいえ、まだその意義について広く認識されているとはいえない。しかし、生まれたときから多言語社会——複数文化接触領域 (コンタクト・ゾーン) ——で暮らしている者は、周囲に複数の言語があるのが日常であり、それらの言語の音の感じはわかるが、意味はほとんどかまったくわからないという状況を生きている。多言語社会で生きている者にとっては、多言語演劇は現実の演劇的再現として受容できるものだろう。日本のように相対的に単数言語社会で多言語演劇をおこなうことには、単数言語社会を当然視している人々の常識や認識、認識の枠組みを揺るがすインパクトがあるだろう。

ここでは、多言語演劇について考えるために、シンガポールの例を簡単に紹介しておこう。現代シンガポールを代表する劇作家、演出家の一人である郭宝昆 (Kuo Pao Kun) 一九三九年生まれ、四九年にシンガポールに移住

してマンダリン語と英語による教育を受ける)が、その先駆者とされる。⁽¹⁸⁾ ちなみに、この中国出身の演劇人は、「リア」『デズデモナ』『サーチ・ハムレット』などのシェイクスピアのインテリカルな演出で著名な演出家オン・ケンセンをはじめとする若手演劇人を育成したことでも知られる。⁽¹⁹⁾ 『ママが猫をさがしている』(Mama Looking for Her Cat) (一九八八年)が、「シンガポールの最初の多言語劇」といわれる。郭が、この多言語上演を考案・演出。シンガポールの四つの公用語(英語、マンダリン語、マレー語、タミル語)と三つの中国語方言(福建語、広東語、潮州語)、合計七つの言語と方言が用いられ、多民族キャストで上演された。シンガポールでは、二つかそれ以上の言語を混ぜることは日常生活で普通におこなわれることである。しかし、演劇は、基本的に、中国系の住民が多い地域では中国語で、マレー系の住民が多い地域ではマレー語、タミル系の住民が多い地域ではタミル語で上演されてきた。そのために、かつては、芸術的表象として、舞台上で複数の言語を使うことは想像することができなかったという。

七つの言語と方言が使われた『ママが猫をさがしている』は、多様な問題を提起した。新旧世代の深い溝、起點言語が薄められたり単純化されたりすることなしに翻訳されることはないということ、社会経済的発展の過程で集合的記憶が失われるということなどである。しかし、多言語演劇には、人種・民族による言語の分割を壊して、新しい多元主義や多文化主義を構築することが期待されるのである。

問題は、多様な言語を舞台で同時にどのように表象するかどうかだけでなく、言語的にも文化的にも分割されている観客が多言語演劇をどう受容するかということでもある。一八一九年に英国の植民地となり、一九六三年にマレーシアに加盟、一九六五年に分離独立した多民族・多言語国家のシンガポールでは、言語の探求と模索がつづいた。一九八〇年代初頭まで容認標準英語(Received Pronunciation)英国のパブリックスクール、オックスフォード大学、ケンブリッジ大学で、また広く教養人の間で話される英語)が舞台上で使用が認められた英語であり、同様に中国語などについても同様の規制があった。こうした規制や慣習が二〇年ほどの間に変化し、シンガポールで現実



に日常話されている言語への接近が図られるようになり、この「シンガポール語」との絶えざる実験とその探索は今も続いている。

多言語主義における表象の主要問題は、言語をどう扱い、また翻訳をどうするかということになる。「ママが猫をさがしている」は、単一言語の観客を想定しなかった。観客が舞台で使われた言語を理解する力があるかということあまり気にしない上演のほうが、シンガポールの多言語主義の表象としては成功していると考えられる。実際、使われたすべての言語を理解できた観客は一人もいなかった。こうした状況で生じる「非コミュニケーションのポケット」(つまり、コミュニケーションが成立しない空白)が強調される。しかし、上演中の対話のすべてを十分には理解できないという経験が、逆説的に、観客の中に共感を呼び起こしたとされる。

シンガポールの教育組織がマンダリン語を教育の正式言語として使い、また一九七〇年代後半から「マンダリン語を話そうキャンペーン」が促進され、その結果、中国語の諸方言がテレビ、ラジオなどを含めた公的場所ですれなくなり、マンダリン語が優位になった。その結果、中国の各民族コミュニティにおいて重要な社会的交流の中で諸方言の役割が激減した。「ママが猫をさがしている」の中国系家族の母親の不幸は、彼女がマンダリン語を話すことができないために疎外されていることであり、彼女が帰属する中国の民族的コミュニティから排除されていることである。⁽²⁰⁾

郭宝昆の「ママが猫をさがしている」を嚆矢として、シンガポールでは多言語演劇が盛んに上演され、オン・ケンセンを代表とする次の世代は、ラディカルに異種言語主義 (heterolingualism) に向かうことになる。

(2) 四力国語版『リア王』の特色——言葉が解体する地平へ

現代のシンガポールにおける多言語演劇の試みと鈴木演出の多言語版『リア王』について比較しながら、後者の特色を明らかにしたい。

まず、両者には大きな違いがあると思われる。鈴木演出で使用された四カ国語の選択は、植民地主義、ディアスポラ、移民などの歴史的・地政学的な事情とはほぼ無関係であり、多国籍劇団SCOTに所属する俳優の国籍と言語による偶発的なものである。異文化理解の立場からは、利賀での合宿、リハーサル、公演などで生じうる、優れて文化的なものでもある身体の差異を含めて、四カ国（以上）の国籍・文化の異なる俳優たちの間の相互作用、コンフリクトや妥協の実態が注目される。しかし、上演された『リア王』には、文化的衝突の形跡はみえず、多様性はあるものの、外見上は鈴木様式で統一され、一つの芸術作品となり、何の破綻もないようにみえる（シंगाポールの例のように、異文化コンフリクトをもっと直截に扱ったインターカルチュラル・パフォーマンスについては第2部参照）。

実際、観客は四つの言語が舞台上で使用されていても違和感がなかったようだが、それは、観客が程度の差こそあれ二、三の言語を知っているという事情によるだけでなく、スズキ・メソッドによる発声にも起因しているだろう。この方法では、四つの言語のアクセントや抑揚の違いはむしろ平準化され、「芸術的に」統一されている。したがって、異なる言語でも、義太夫を思い出させるような、強いエネルギーのこもった声と音としては共通しており、表層的には対話がおこなわれているように演じられるので、たいていの観客には違和感がないと推測される。そもそも、四カ国語が使われていても、相手が使う異なる言語をまったく意識しないように、全俳優が演技しており、きわめて演劇的である。芝居の中の現実と幻想の境界線も曖昧な劇中劇の中では、リア王がドイツ語、長女が英語、次女が韓国語、三女が日本語を使う。幻想のリア王の一家では、父と三人の娘が四つの異なる言語で話すという不可解な多様性のある状況が芸術的統一を保ちながら展開する。

鈴木演出の特色として、通常の写実主義演劇のような対話に依存しないことにも触れておかねばならない。この作品の現実の場所は精神病院、リアを演じる老人は患者、『リア王』は患者の見る幻想である。ここでは、看護婦（ワキ）の夢に現れる主人公（シテ）が思い出を語り、舞を舞うという夢幻能の基本設定が使われている。



この幻想の中にリアの娘たちを含めた「亡霊」たちが登場し、意思疎通のできない、「意味不明の言葉」をつぶやくという構成になっており、その点で亡霊たちが「外国語」を話していても、演劇的に「合理的」であるともいえる。

たとえば、第一幕第五場では、リアはゴネリルから受けた屈辱を激怒しながら想起している。(英語を話す)ゴネリルと(日本語を話す)オールバニーが姿を現すが、リアとの対話はおこなわれない。すべてはリアの内面で起こっているできごとである。

第一幕第一場は、『リア王』の中で最も印象的な場面である。チャイコフスキーのバレエ曲『白鳥の湖』より「スペインの踊り」の音楽がとどろき、同時にすべての扉が開き、六人の登場人物(エドガー、グロスター、オールバニー、コーンウォール、コーディアリア、エドマンド)がそれぞれ立っている。音楽とともに人物たちは本舞台にでてくる。下手花道からゴネリル、上手花道からリーガンも登場。それぞれが優雅に手を動かしてはじめる。ただし、彼らは一緒に踊ることはなく、彼らの間の距離が表象されている。こうしてリアの幻想と幻聴がはじまる。それは、病院の外で楽しげに踊る親族たちへの怨念が呼び寄せたものである。リアが幻想の中で娘たちの裁判をおこなうと、人物たちは「突然、犬のように吠え」たり、「意味不明の言葉を呟き」だしたりする。最後に、リアは苦しうに頭を押さえ倒れていく。最後に再び、ライバツハの演奏による「クルスト(バプティズム)」とともに、人物たちは、操られた人形のような歩みで去っていく。

鈴木が『リア王』だけでなく他の作品でも問いつづけていることは、言語化できない無意識をどうしたら提示できるのか、現前させられるのかということである。無意識は、定義的に、どの言語であれ意識化・言語化できず、夢、幻想、言い間違いなどの中に象徴的に、断片的に表れる。とはいえ、無意識の表象を追求する演劇は、どの言語で上演しても大差ないとか、多言語を使用しても当然であるということではない。要点は、四力国版『リア王』は、どの言語でも言語化できない心理(サイキ)の深層に潜んでいる無意識を、多言語と、沈黙、間、舞踊、

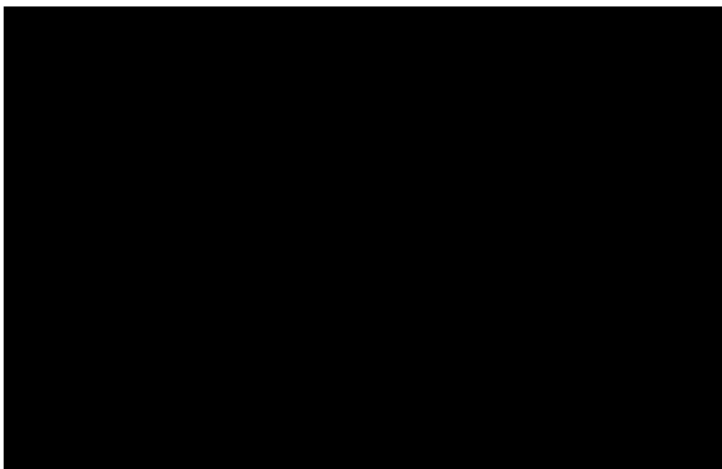
音楽、照明などのあらゆる方法を駆使して出現させようとしていることである。

また、鈴木木の独自で普遍性のある演劇観・言語観、コンセプト重視などの特色も重要である。しかし、これらについてはすでに多くの先行研究で論じられているので、ここでは、鈴木木の代表作『リア王』の四カ国語版における多言語使用の特色、効果などについて、考察してみたい。

第一に、最初に郭と鈴木との違いを指摘したが、実は、両者には共通点がある。シンガポールの演劇人にとっても鈴木にとっても、自分たちの生きている現実を表象することは重大な関心事である。日本は、シンガポールのような多言語社会ではないが、グローバル化の影響もあり、海外からのビジネスパーソンズ、労働者、学生、観光客が増え——二〇一一年三月二日の東北・関東大震災と福島第一原子力発電所事故の影響で激減しているとはいえ——、とくに都会や大学のキャンパスでは、多くの外国語を聞く機会が増えている。鈴木は演劇活動の初期から海外公演を行い、世界中の演劇人と交流してきたので、ヨーロッパやアジアでは日常の実践である多言語使用の実態をよく知っている。彼は、一九七六年に利賀村に移り、一九八二年に利賀フェスティバルを開催しているが、このときに、すでにSCOTを日本で最初の「多国籍劇団」にすることをめざしている。実際、一九八三年に開設した利賀国際演劇夏季大学には、世界各国から俳優が学びにきた。すなわち、SCOTは、常に多言語的状况にありつづけてきた。したがって、多言語版の実験がおこなわれるのは自然であるといえる。ただし、すでに指摘したように、シンガポールの多言語演劇と比較すると、四方国版『リア王』の場合、多言語の使用の方が、歴史的・社会的・政治的なものというより、芸術的かつ偶発的なものだという違いがある。

第二に、多言語演劇で使われるすべての言語を理解することができる人がいない点も共通している。『リア王』で使われる四つの言語を理解することができる人（俳優、観客）は極端に少ない。普通の日本人の場合、程度の差はあるが、理解できるのは、日本語、英語（第一外国語）、ドイツ語か韓国語（第二外国語）で、ほぼ二、三の言語と考えられる。シンガポールでは、観客が舞台上で使用されるすべての言語を理解することができないほうが





四カ国語版『リア王』（提供：SCOT）

多言語演劇としてリアリティがあるとされるが、『リア王』の場合はどうだろうか。シンガポールのような現実の多言語社会が抱える問題を直接描こうとした演出ではないとしても、とくに狂気と家族崩壊を扱っているので、結果として同様のことが起こりうる。つまり、理解することができない言語を含む多言語で芝居を展開するために、観客は、狂気と家族崩壊の芝居のリアリティを新たに感じることができるといった効果があったといえる。

ただし、第二の点に関して注意すべきことがある。鈴木のエウリピデス、シェイクスピア、イプセンなどの古典の演出は、観客が原作を知っていることを前提として構成されている。『リア王』の場合、原作の多くの台詞が削除され、相当の脇筋も削除された。老人が看護婦に言う一行の台詞が追加（第二幕第四場）されたが、基本的に、小田島雄志訳『リア王』が使われている。鈴木演出『リア王』の観客は、この芝居の筋書きの展開はほぼ見当がつく。登場人物が自分の知らない言語で話しても、字幕を見なくても、およその内容は推測することができるだろうし、一言一句の台詞が理解できなくても鑑賞することができるように演出されている。と同時に、重要であるのは、ドイツ語、英語、韓国語が正確にわからなくても、字幕を読めばわかるという話ではなく、ドイツ語、英語、韓国語自体の意味はわから

なくても、字幕翻訳を媒介とせず、意味されていることがわかったと思えるような劇的強度の瞬間があることである（例 リア「ああ、天よ、気がいいにはしてくるな、気がいいには！／正気を失わせてくれるな、気がいいにはなりたくない！」、第一幕第八場。）

ところで、四カ国語中の二、三の言語を理解する平均的な観客は、「リア王」を実際にどのように受容するのだろうか。私は二〇〇九年に利賀で、二〇一〇年に吉祥寺でこの上演を見たのだが、いずれも「四カ国語版」であることが新演出として強調されていた。利賀でも吉祥寺でも、公演を熟視していた観客の様子やブログのコメントから判断する限り、四カ国語版に興味をもったようだが、とくに注目に値する意見は見当たらない。

そこで、多言語演劇としての「リア王」について、テキスト（原作／ウィリアム・シェイクスピア、訳／小田島雄志、構成／鈴木忠志）に即しながら、さらに考えてみたい。ここでは、出版されている日本語版から引用し、四カ国語版で実際に使用された言語を括弧内に記入しておくことにする。日本語以外の台詞には日本語の字幕がつく。冒頭の国家分割の場面の台詞は以下のようになっている。

リア（ドイツ語）　　いいか、わしは／王国を三つにわけた。／（中略）／親を思う心のもっとも深いものに、わしは／もっともゆたかな情愛を示したいのだ。まず／ゴネリル、長女としてのおまえから言うがいい。

ゴネリル（英語）　　私がお父様を愛する気持はことばでは尽くせません、／（中略）／真善美をそなえたいのちにもまさるかたとして、／子供が父親に捧げうる最大の愛を抱いております。／これほどの愛と口に出して言える以上の愛です。

リア（ドイツ語）　　この線からこの線にいたる地域はすべて、／（中略）／おまえのものにするぞ。おまえとオールバニの子孫に／永久に伝え遺すがいい。では次に二番目の娘、／コーンウォールの妻、かわいいリーガンはどうかな？



リーガン（韓国語）（前略）／私にとって、どんなに気高い感覚が味わう喜びも／ただ一つをのぞいては敵なのです。私のしあわせは／お父様を愛することしかないのですから。

リア（ドイツ語）おまえとおまえの子孫には、末代まで、／わが王国のこの肥沃なる三分の一を与えるぞ。／（中略）／さて、／いちばん小さいわが喜びのいちばん小さくはない末娘、／フランス王がおまえの／愛を得ようとしておるが、おまえは姉たちより／もっとゆたかな三分の一を得るためにどう言うかな？

コーディリア（日本語）言うことはなにも。

リア（ドイツ語）なにもない！

（中略）

コーディリア（日本語）悲しいことにわたしは心の思いを／口には出せないのです。私はお父様を愛しております、／子の務めとして。それ以上でも以下でもありません。

（中略）

リア（ドイツ語）勝手にするがいい、その真実とやらをおまえの／持参金にするのだな。いいか、わしは／こころはつきり言おう、／わしは父としての心づかいも、血のつながりも、／きっぱり捨てたぞ、これからは、永久に、／この身にも、この心にも、おまえはまったくの赤の他人だ。

この場面の直後に、音楽のきっかけで三人の娘が一斉に立ちあがり、去っていく。また、音楽のきっかけですべての扉が同時に音を立てて閉められ、すべての登場人物は消える。音楽が遠ざかり、閉ざされた空間にリアが一人取り残される。この後、リアの幻想の中で、コーディリアは他の登場人物とともに何度か出現するが、台詞はない。そして、最後に死体となって登場する。第一場以降、リア、ゴネリル、リーガンが他の登場人物と話す場面では、ドイツ語と日本語、英語と日本語、英語と韓国語、韓国語と日本語、英語と韓国語と日本語など、た

いてい複数の言語が使われる。

第一場におけるリアと娘たちのやりとりは、表層では、ドイツ語、英語、韓国語、日本語の台詞がつながっているようにみえる。また、ドイツ語、英語、韓国語の台詞には日本語の字幕がつく。鈴木は観客が字幕の助けを借りて舞台を見ることをあまり期待していないので、字幕は最低限必要なものにとどまり、しかも故意に遅れてでてくることもあるようだが、字幕によっても台詞はつながれているようにみえる。実際、繰り返し返すが、観客は四つの言語が舞台上で使用されていても違和感がなかったようである。

しかし、多言語による対話は、表層の次元では形式的には成立しているようにみえるが、深層の次元では実質的には成立していない。リアは、ゴネリルとリーガンの追従に隠された悪意を見抜くことも、最愛の娘コーディリアの沈黙の真意を聞き取ることも失敗する。ここでは、コミュニケーションは成立していない。

四カ国語版『リア王』では、一カ国語版（英語、日本語、ロシア語）や日英二カ国語版よりも、家族でありながら、互いに理解しえないという彼らの関係、それぞれの他者性と異質性が、多言語の使用により前景化される。現代の精神病院におかれた老人の幻想として再構成された劇中劇としての『リア王』であっても、芝居であるかぎりには相互作用が重要であるが、多言語にすることによって対話がより親しみのないもの（unfamiliar）となっているし、観客が舞台上のできごとに感情移入することを拒む異化効果ももたらしている。

インターカルチュラリズム、多言語演劇、異文化理解の立場からは、異なる文化や言語に属する者同士が、相互にわかりあおうとすることだけでなく、厳然たる事実として、たとえば、それぞれの考え方や習慣について、どうしても相互にわかりあえない、あるいはわかったとしても受け入れられないことを認めるほかないことも重要である。この観点からすれば、異なる母語で話す四人のストレンジヤーで構成された家族の崩壊を描いた多言語版『リア王』は、他者の理解不可能性とそれに相対する自己の理解不可能性をラディカルに表象しているといえる。他者と自己の理解不可能性という概念自体は新しいものではないとしても、それを舞台上で再発見し、探求しつ



づけることは重要である。

四方国語使用の意義、特色、効果を理解する手がかりが、ドイツで暮らしながら世界各地を旅し、日本語とドイツ語で作品を書いている作家、多和田葉子の考えの中にあるように思われる。多和田は、「エクソフォニー母語の外へ出る旅」の二〇章「マルセイユ言葉が解体する地平」で次のように述べている。

思えば、フランス語ほど長い間、意味を理解せずに耳を傾けた言語はない。そのおかげで、フランス語はわたしの中で「純粹言語」の位置を占めそうになってきた。(中略)人はコミュニケーションできるようになってしまったら、コミュニケーションばかりしてしまう。それはそれで良いことだが、言語にはもつと不思議な力がある。ひよつとしたら、私は本当は、意味というものから解放された言語を求めているのかもしれない。母語の外に出てみたのも、複数文化が重なりあつた世界を求め続けるのも、その中で、個々の言語が解体し、意味から解放され、消滅するそのぎりぎり手前の状態に行き着きたいと望んでいるからなのかもしれない。^(註)

多和田は、複数の文化と言葉が重なりあつた場に身をおき、それぞれの言語のコミュニケーションとしての機能を認めつつ同時にその機能の限界を認識し、言葉の意味とその消滅(無意味)、理解と理解不能の間から新たな表現を見いだそうとしてきている。いずれも海外で活躍してきた鈴木と多和田は、活動分野、世代、ジェンダーなどの違いを超えて、表現芸術家として共通点がある。多和田のほうがどのように深刻な状況を描いても独自の軽快さがあるように思われるが、それでも両者は言語や文化との闘争と言葉(意味)が解体する地平への希求で共通している。というより、コミュニケーションや意味という機能から解放された「純粹言語」「言葉が解体する地平」とは、多言語演劇や多文化・多言語主義に関わる者やそこを生き抜く者たちの、おそらくすべてが夢見る一つの究極の地平であろう。純粹言語をどのように表象するか、現前させるかの方法に違いはあるとしても、



四力国語版『リア王』（提供：SCOT）

ドイツを拠点に世界各地を旅する多和田が日常的に経験する現象を、鈴木は舞台上でシアトリカルにつくりだしていることを高く評価することはできる。

最後の場面（第二幕第七場）では、莊重にして悲劇的なヘンデルの「ラールゴ」が鳴り響き、車椅子に乗ったリアがコーデイリアの死体を抱き、看護婦に押されて登場。すでに死んだ登場人物たちが後方に立つ。最愛の娘の死を悲しみながらリアは息絶える。幻想の終わりである。死体となって舞台上に置かれたコーデイリアとエドマンドがゆっくり身を起こす。登場人物たちは一斉に歩き出し、亡霊のように去っていく。病院の隅にごみのように横たわる老人（リア）の死体。「ラールゴ」が高まる中、本を読んでいる看護婦の哄笑が響きわたり、音楽の終わりとともに舞台は溶暗。

『リア王』の主人公の老人の家族崩壊や孤独と狂気には普遍的悲劇性がある。ドイツ人俳優が演じた老人は日



本人でもありうるし、やがては自分自身がそうなるかもしれない老人だともいえる。この老人は他者にして我でもある。また、私たちが生きる世界の「異常さ」と「狂気」が問われてもいる。観客は、言語的にも心理的にも、理解と理解不能、共感と異化効果の間で宙吊りにされる。台詞が理解されることと理解されないことの境界、複数の言語の境界で、怨念につかれた老人が根源的に表象するのは、現実と幻想、正気と狂気、自己と他者、肯定と否定、絶望と希望の間を揺れ動く人間存在の輪廻であるといつてよい。

多言語版「リア王」の考察を締めくくるにあたり、次のことを指摘しておきたい。結末に、コーデイリアの顔を指さしながら絶命する老人が放つドイツ語の断片的な言葉（「これが見えるか？ 見ろ、この顔を、この唇を、／見る、これを見ろ」）は、意味はわかっているにもかかわらず、それでも意味から解放された純粹言語のように、ここでは、観客の身体と感覚につきさささつてくるように思われる。言葉の意味よりも、鍛えられた俳優の身体と声の現前性によって、老人の孤独感と狂気が、観客を圧倒するのである。

鈴木は、インターカルチュラルリズムのパイオニアであるが、七〇歳を超えても、舞台芸術への情熱は衰えることを知らず、最前線を走りつづけている。二〇一〇年四月に上海に演技指導に赴き、二〇一一年二月には鈴木演目のミュージカル「茶花女」^{（チャコフニク）}が台湾国立劇場で上演され、二〇一三年に北京で開催が予定されている第六回シアター・オリエンピックスについては利賀を特別会場にする構想を発表している。^{（23）}二〇一一年一月二三日のインタビューで、鈴木は、スズキ・メンソッドは、日本よりも欧米や中国での評価が高いため、いつか日本ではなくなり、海外で残っていくのではないかと述べている。^{（24）}日本の保守的な演劇界では正当に評価されているとはいいたいが、アレンが述べているように、「どのように鈴木の実践と観念を吸収するのかは、究極的には、私たちの責任である」。^{（25）}鈴木は、舞台芸術が日本で滅びて、中国やその他の国に伝わり、いづれ海外劇団によるスズキ・メンソッドの舞台を見ることになるかもしれないという不安には現実味がある。複雑な気持ちがあるが、本書の第

1部の最後に鈴木をとりあげ、インターフェイスをはさんで、第2部につなげることは、二一世紀のグローバルな展開にふさわしいといえる。

第1部では、日本人の演出家による上演を検討してきたが、今後、日本・アジア・その他の各地で、インターカルチュラル・パフォーマンスの生産的かつ批判的なとりくみがおこなわれることがますます期待される。シェイクスピアおよび英国の劇団や演出家の権威から解放され、だがそれら（および世界中の作家・劇団・演出家）への敬意を忘れずに、諸文化に対する認識と理解を促進し、文化と文化をつなぐ共創的（co-creative）な活動が広がる³ことが強く期待される。日本で、そして世界中で、シェイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスを新たに探究する機³が熟したのである。

註

- (1) 以下参照。Fischer-Lichte, "Intercultural Aspects in Postmodern Theatre: The Japanese Version of Chekhov's *Three Sisters*", *The Show and the Gaze of Theatre*, 158-68; Mulryne, "4. The Peris and Profits of Interculturalism and the Theatre Art of Tadashi Suzuki", *Shakespeare and the Japanese Stage*, ed. Sasayama, Mulryne and Shewring, 71-93; Echersall, 佐和田他編『演劇学のキーワードズ』、二八七。なお、Echersallの論文は二〇世紀末におこなわれた日本の解体社（本郷）とオーストラリアの劇団NYI/D（日本でスズキ・トレーニンング・メンソッドの訓練を受けた経験がある劇団）のコラボレーションに関する論考である。
- (2) Knowles, 29-30.
- (3) 菅『戦う演劇人』「第7章 世界演劇の地平へ 利賀フェスティバル」、二八五―二九四参照。
- (4) 活動の三点の独自性から海外公演の記録まで、SCOTのホームページ参照、最終閲覧日／二〇一一年八月五日。鈴木「文化は身体にある（Culture is the Body）」（鈴木忠志演出作品年譜「海外公演歴」、一六四―一六六も参照。
- (5) 国際的な多国籍劇団・多言語上演に関しては、ピーター・ブルックの劇団やムニューシキンの太陽劇団、その他にもある。西洋のほうは、概して、トランスカルチュラルまたはコスモポリタンをめざす傾向があり、他方で旧植民地はポストコロニアリズムの傾向がある。日本でも、留学生たちを中心とする「空（UTSUBO）」など、多言語演劇劇団が出現している。以下参照。鈴木「演劇とは何か」、九四―九七。鈴木「文化は身体にある」『文化は身体にある 足の文法』、一二四―三十七。Caruthers, "10. *The Chronicle of Macbeth: Suzuki method acting in Australia, 1992*", *Performing Shakespeare in Japan*, ed.



- Minami, Carruthers and Gilles, 121-32; Suzuki, "16. Interview with Suzuki Tadashi", *Performing Shakespeare in Japan*, ed. Minami, Carruthers and Gilles, 196-207; Sellers-Young, 406-409.
- (6) 吉田秀和「利賀山房の〈リア王〉」(初出一九八八年)、『鈴木「演劇の思想—鈴木忠志論集成」』八六。Mori, Allain, 126-31; Gallimore, "3 Speaking Shakespeare in Japanese: Voicing the Foreign", *Shakespeare in Asia*, ed. Kennedy, Dennis and Yong, 43-44 参照。
- (7) 鈴木「内角の和」二三三。
- (8) 渡邊「鈴木忠志、あるいは身体演技の〈劇的再読解〉」二〇九。
- (9) 鈴木「演劇とは何か」一五—一七二参照。
- (10) 鈴木「利賀から世界へ」二一〇。
- (11) 鈴木「演出・台本集リア王、ディオニュソス」六。
- (12) 詳細は以下参照。Carruthers, "Fooling with Lear: A Performance History of Suzuki Tadashi's *King Lear* (1984-2006)", 98-99.
- (13) Takahashi, "Suzuki's Shakespeare (II): *King Lear*", Carruthers, "Fooling with Lear" 参照。高橋の論文は、その徳進のため、後記を除く。以下と同一である。Takahashi, "Tragedy with Laughter: Suzuki Tadashi's *The Tale of Lear*", *Performing Shakespeare in Japan*, ed. Minami, Carruthers and Gilles, 121-30.
- (14) Takahashi, "Suzuki's Shakespeare (II): *King Lear*", 253.
- (15) 高橋「鈴木忠志の仕事」五三。
- (16) 鈴木忠志+宮城聰対談「「見えないものを見せる」ということ」、鈴木「演出家の仕事」七六。
- (17) 鈴木「利賀から世界へ No.4」一七。
- (18) 「ママが猫をさがしている」は入っていないが、彼の五つの代表作は日本語で読むことができる。郭宝昆著、桐谷夏子監訳「花降る日へ」。
- (19) Yong, "Shakespeare Here and There: Ong Keng Sen's Intercultural Shakespeare", 191-99 参照。
- (20) Ren, 参照。
- (21) 鈴木「演出・台本集リア王、ディオニュソス」一五—二〇。
- (22) 多和田、一三九。
- (23) SCOTのホームページと鈴木のプロログ参照。
- (24) 「鈴木忠志が語る SCOTの活動展開と劇場法」。
- (25) Allain, 191.

シエイクスピア上演のフィードバック

第1部ではシエイクスピアの日本のインターカルチュラル・パフォーマンスについて考察したが、ここでは、研究の一環としておこなった国内外の出張の中から、第三章で論じたりゅうとびあのハンガリー公演の報告を除いて、国際シエイクスピア学会、国際シエイクスピア祭、SCOT Summer Season 2009 など五つの実地報告を、形式の違いをいくらが残したまま、まとめることにしたい。国内外の現在のシエイクスピア上演の動向を検討しながら、第2部の日本とアジアの演劇人によるシエイクスピア作品以外のインターカルチュラル・パフォーマンスの考察へとつなげたい。

(1) エディンバラ国際フェスティバル・FRINGE

(連合王国、二〇〇七年八月)

毎年夏に三週間開催されるエディンバラ国際フェスティバルは、六〇年以上の歴史をもつ、世界最大規模のパフォーミング・アーツの祭典である。二〇〇七年度の開催期間は八月五―二七日。エディンバラ国際フェスティバル・FRINGE——フェスティバルの公式プログラムにはない小規模・実験的な演目群、非正規部門——は、世界中の新興劇団や若手パフォーマンスの間ではとくに人気があり、二〇〇七年度には二〇〇〇以上の出し物があった。FRINGEの主要目的は、プロであれノンプロであれ、地元出身であれ外国



人であれ、パフォーマーに世間に「認知」される機会を与えることである。FRINGJは、参加者たちに、芸術的完成度よりも「冒険、創造力、実験の精神」を期待している。とはいえ、三週間の演目数が二〇〇〇というのは、どんな見学者にとっても途方もないものである。

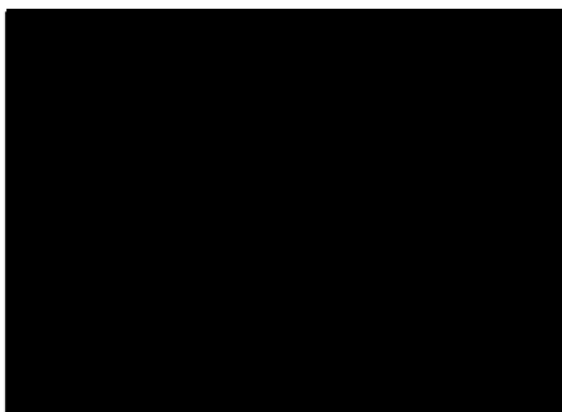
最初に断っておくと、エディンバラ国際フェスティバルの公式部門もFRINGJも、シェイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスを調べるための最善の場所ではない。FRINGJは、アフリカから、欧米、アジアまでの、多数の国際的劇団が参加することを自慢するが、多数の国際的劇団が集まり交流することとは、必ずしもそのままインターカルチュラルの現れとは限らない。また、エディンバラ国際フェスティバル、さらには同じように有名なフランスのヴァニヨン・フェスティバルも、かつて誇っていた前衛的な活力は弱まっているといわれる。とはいえ、世界中の最新の演劇の発展を自撃することができる場に出かけて、インターカルチュラルの可能性や限界を考察することも等しく重要である。したがって、FRINGJを世界演劇の前線として探求し、私が見ることができた演目の中に、インターカルチュラルの観

点から、積極的なものや関連するものを発見することをめざした。

私の調査は、八月一三日のプロの俳優による『ハムレット』(ソロ)ではじまり、八月二日のグローブ座巡業劇団による『ロミオとジュリエット』で終わった。八月一三日から二日までに、このほかに九つのシェイクスピアの芝居と改作を見た。二本はプロの俳優によるもので、残りの七本は、将来有望な演劇学校の学生から当惑させられるほど素人の子供までを含むノンプロによる上演であった。さらに、ポーランドのプロの劇団によるトム・ストップパードの『ローゼンクランツとギルデンスターンは死んだ』——一九六六年にFRINGJで初演された伝説的作品で、今日では英国現代演劇の代表作の一つ——を加えることもできる。九つの劇団のメンバーやキャストは、全体として、国籍、人種、民族、文化などの点で多様性を特色とするが、心配していたとおり、インターカルチュラル・パフォーマンスと呼べるものはほとんどなかった。とはいえ、これら二二の出し物について検討することは意義深いはずである。ちなみに、優れたインターカルチュラル・パフォーマンスはプロの劇団によってのみおこなわれるわけではない。以下、これらの中から五作品

に絞って報告することにした。

『逃避するハムレット』(Escaping Hamlet) (八月一五日)。二〇〇〇年創立のアンディ・ジョーダン・プロと二〇〇一年に創設され、ロシアとイタリアの演劇伝統を研究しているテアトロ・デイ・ボルジアという、英国とイタリアの新興劇団のコラボ。この『ハムレット』の翻案は、『ピノキオ』物語に靈感を受けた



エディンバラ城 (撮影: 浜名)

ものである。人間の少年になりたがるピノキオのように、ハムレットはデンマークの王子という運命を逃れてパリで俳優になることを夢見るが、挫折する。イタリアと英国の俳優によって演じられたこの作品は大胆な実験性に富んでいたが、当地の劇評家に酷評された。

『逃避するハムレット』は、喜劇、悲劇、笑劇、それとも哲学的逃避になりたいのかわかっていない。その結果は、ごたごたした退屈な芝居になり、シエクスピアの傑作に敬意を表することにあらゆる点で失敗している。原作に似たプロットに従いながら——しかし、新しい筋書き、数人の吐き気をするような登場人物、未来主義的なセットと無意味なプロットの展開を付け加え——、この翻案の舞台は、ウォツカをがぶがぶ飲む飲んだくれであふれた宮廷となっている。ハムレットは、取るに足らない哀れな人間で、あまりにも表層的で死ぬほど退屈なつまらなさの点で独創的といえるような台詞を語る。おまけに、ひどい訛りのある登場人物と退屈な役のごたまぜのアンサンブルが加わる。ぜひともこの芝居は避けること——もし演劇に価値があると思うなら、できるだけ早くハムレッ



トから逃げること。

典型的な英国人の反応であることが気になるが、この劇評はほぼ真実であるといつてよい。イタリアでの上演はうまくいったらしいが、ピノキオとハムレットの組合せが——とにかくこのような方法で——、英国の舞台でうまくいくものか、最初からもっと考えるべきだったであろう。

『逃避するハムレット』は、実は、フリンジのシェイクスピア作品のインターカルチュラル・パフォーマンスの数少ない例の一つであった。それは不首尾に終わったが、この失敗から学ぶこともできる。最初に、念入りに考慮され、翻案された、よい台本がなければならぬ。それから、演技、演出、制作などさまざまな点で異なる文化のメンバーたちの間のコラボレーションが、よいインターカルチュラル・パフォーマンスを生み出す秘訣である。しかし、思慮と十分な準備を欠いた、ただのコラボレーションは成果を保証するものではない。

『シェイクスピア物語——二人の貴公子』(Story Shakespeare: Two Noble Kinsmen) (八月一七日) は、
イヤー・アウト・オブ・カンパニー (Year Out Dra-

ma Company) とストラットフォード・アポン・エイヴォンにある演劇学校の出し物であった。ロイナル・シェイクスピア・カンパニーと緊密に関係した演劇実技コースがあるようだ。シェイクスピアとジョン・フレッチャー共作『二人の貴公子』は、一〇〇席ほどの小劇場において満員の観客の前で上演された。

この上演にはとくにインターカルチュラルな点はないのだが、重要事項を痛感させられた。一般的にいつて、正規の現代演劇教育は欧米で発展し、日本を含めた多くの国々ではいまだ遅れている。英国では今日、多数のシェイクスピア俳優は、演劇の学士号か修士号をもっている(古典演劇の正規の訓練を受けたたいいての英国の俳優は、シェイクスピアの台詞を標準抑揚(standard inflections)で語ることができる——それが、時には、画一的でつまらないものに聞こえることがあるとしても)。英国では、演劇の訓練をほとんど受けていないし、経験もほとんど積んでいない、ただ人気だけはあるようなアイドルがメジャーの商業演劇の舞台でハムレットを演じることはほとんど想像することができない。佐藤郁哉が『現代演劇のワールドワーカー——芸術生産の文化社会学』(一九九九年)で、日本の演劇政策と教育の問題点を指摘していた。

一九八〇年代の小劇場運動がひどく蝸童であったこと、西洋音楽や美術を教えても演劇教育はしてこなかったこと、現代演劇の基盤の弱さ、演技のスタンダードがないこと、劇団やジャンルを超えた演劇関係者の相互理解とコミュニケーションにとって必要な共通の「演劇言語」が形成されていないこと。こうした演劇政策と教育に関する文化的差異が大きく、それが日英のシェイクスピア上演と観客反応の違いに反映されることがあると思われる。

『ペリクリーズ』(Pericles) (八月一七日)。シージ・ペリラス (Sege Perilous) による上演。スコットランド、イングランド、アメリカ合衆国、アイスランドからやってきた八人の役者とテクニカル・マネジャーのオーストラリア人からなる臨時の多国籍劇団である。役者たちはベテランから新人までさまざまである。ペリクリーズは、アイルランド系アメリカ人が演じた。上演のときは全体としてよかった。観客は少数であったが、全員が力演し、フリンジにふさわしい内容であったといえる。

『ハムレット・Q・ジョーンズ』本当にうつ病のアメリカの一〇代……とそのひどく機能不全の家族の本当の犯罪物語ミュージカル』(Hamlet Q. Jones: The Mu-

sical True-Crime Story of a Really Depressed American Teenager ... And His Extremely Dysfunctional Family) (八月一七日) は、アメリカのロサンジェルスの高校生の演劇プロジェクト。八月一六日には『オセロー』のミュージカル版も上演した。原作のジェンダーと人種を転倒した実験をおこなったが、この実験は不首尾であったので、『ハムレット』のミュージカル版だけ紹介しておく。ミュージカルのタイトルがはつきりと示しているように、原作は現代アメリカ文化の中に翻案されている。主要登場人物は以下のとおりである。日系アメリカ人の高校生が扮したハムレット・Q・ジョーンズ (ハムレット)、トルーリー・G (ガートルード)、クロード・ザ・フロード (クローディアス)、ポー・マン (ポロニアス)、ファイファイ・ラブ (オフィーリア)、ホース・トレーダー (ホレイシヨ)、ゴースト・ダディ (亡霊)。亡霊は最初から最後まで舞台にいる。脇役として「五匹の盲目ネズミ」も登場。芝居の場所は、原作のデンマークから、ハムレット・Q・ジョーンズが「シアトルでは何かが腐っている」というように、西海岸に移された。母親の寝室でポー・マンを殺害したハムレットは、クロード・ザ・フロードによってスコットランドに派遣された——ちょっと



どそこに彼がそのときいるように。このミュージカルは、そのほかの点では、原作に比較的忠実に従うし、『オセロー』のミュージカル版よりも原作の台詞を残している。

『ハムレット・Q・ジョーンズ』は必ずしもインターカルチュラル・パフォーマンスではない。アメリカの高校生たちは原作を深く理解しようとしているのではなく、むしろ、自分たちの年齢や趣味にあうようにクールなミュージカルに翻案して楽しんでいるようだった。しかし、それは、シェイクスピアの悲劇とアメリカのポップ・カルチャーの文化的出会いの面白い例であった。いくつかの意外な驚きの場面があったのだが、ここでは一つだけ紹介しておきたい。第三幕で、サイモンとガーファンクルの「サウンド・オブ・サイレンス」の静かなメロディにあわせて、ファイファイ・ラブと悲しい対話を行った後で、ハムレットは有名な独白「このままでいいのか、いけないのか、それが問題だ」を語るのだが、それにあわせて音楽がどんどん大きくなっていく。それは、このミュージカルの文脈ではぴったりとあっていて、非常に効果的であった。

ロック・ミュージカル『ハムレット』は、大半はアメリカ人からなる一五〇—二〇〇人程度の満員の

観客の喝采を浴びた。いくらが当惑するのだが、演技は下手であるものの、これらのアメリカの高校生のミュージカル版シェイクスピアは、英国とイタリアのコラボよりも面白かった。この種のポップ・シェイクスピアは、シェイクスピアを私たちの時代とそれ以後の時代にも生き生きとしたものに保つことに貢献してくれる。いずれは、シェイクスピアのよいインターカルチュラル・ミュージカルを見ることができるよう期待したい。

『ロミオとジュリエット』（八月二日）。ロンドンのグローブ座の巡回劇団による上演。エディンバラの中心部から二マイルの所にあるホープタウン・ハウズ邸の見事な中庭で上演された。八人だけの役者が多数の役に扮して上演。グローブ座の典型的上演であるので、ロミオ役がスコットランド訛りで話して地方色を出していたことを除いて、とくに実験的とか挑発的なものを期待することなく、安心して楽しむことができた。ただし、この上演で注目すべき点の一つあった。ジュリエットの乳母、ロレンス修道士、ジョン修道士を生き生きと演じたエリオット・シュリンプトンは、プログラムによれば、「日本語を流暢に話すことができ、日本の歌舞伎座の通訳」ということであった。し

たがって、この上演には、イタリアの恋愛悲劇の中で蛇の目傘をもつての乳母の喜劇的な登場、彼の歌舞伎の女形風の所作、他の登場人物による日本風のお辞儀にいたるまで、日本の雰囲気を見いだすことができた。しかし、何人かの個人の俳優はインターカルチュラルでありうることを示しているとはいえ、この上演は本格的なインターカルチュラル・パフォーマンスとして考察するに値するものではない。

結論として、まず、二〇〇七年度のエディンバラ国際フェスティバル・フリンジにはシェイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスはほとんどなかった。(ちなみに、二〇一二年ロンドン・オリンピック開催にあわせて、四一六月にグローブ座で開催される世界シェイクスピア祭 (Globe to Globe 2012) では三七作品が三七言語で上演される予定であり、もっと多数のインターカルチュラル・パフォーマンスを見ることができそうである)。しかし、多数の英米の青少年がシェイクスピアの作品を演じて楽しんでいることを知ることができて、いくらか安堵した。これは、ストラットフォードやウエストエンドで芝居を見ているだけでは、十分わからないことであった。今後は、彼らがつとインターカルチュリズムに関心を

もつように期待したい。

最後に、八月一九日に見たヨーロッパの多国籍劇団ニュー・インターナショナル・エンカウンター (NIE) による『ヨーロッパ物語三部作』の第三部『すべては永遠の終わり』(The End of Everything Even) を、特筆しておきたい。これは、独自のパフォーマンスを創造するために結成された、国、背景、伝統、訓練方法の異なる演劇アーティストたちによる国際的な多言語コラボであった。三部作の制作は、英国芸術協会によって支援された。第三部『すべては永遠の終わり』は、二〇〇七年のフリンジで、インターカルチュラル・パフォーマンスとして最も注目すべきものであった。ナチが台頭したベルリンではじまり、この芝居は「子供移送」(Kindertransport) を描いている。これは、英国政府が組織した救助計画で、第二次世界大戦勃発の九カ月前から一万人のユダヤ人の子供を大陸から避難させたのだが、戦後、生き残った子供たちの大多数の親は殺害されていたことが明らかになる。

この劇団の最大の財産は、パフォーマンスたちが多国籍集団 (ノルウェイ、英国、ポーランド、チェコ、ベルギー、スペイン、デンマーク、フランス) であることだ。役者たちは、フィジカル・シアター、多言語、生演奏、



物語 (storytelling)、道化芸から高級悲劇までの多様な演劇様式を使って、造作もなく、異なる物語の伝統から「伝統へと転換することができる。その結果、この芝居には、騒々しいどたばた喜劇から忘れがたい民謡の伴奏までの豊かな要素が詰め込まれている。六歳のユダヤ人の少女アガタの家族が、ナチの特別警察に捕まえられるのを避けるために衣装ダンスに隠れる練習をする場面は、見るのが痛ましいと同時に愉快でもある。「子供移送」の史実に基づきながら、この作品は、ヨーロッパの暗黒の歴史に光をあて、生存、愛、希望の物語となっている。ある劇評家は、「これこそが最善の演劇である——進歩的で、実験的、愉快で、わかりやすい、すべてが一つに組み込まれたショー」²、と的確に評価している。『すべての永遠の終わり』は、ホロコーストという大人にとっても子供にとっても忘れられない主題を表象するために、さまざまな伝統と様式を学び、採用し、最高の劇的成果をあげている。これは、シェイクスピアのよりよきインターカルチュラル・パフォーマンスを構想するためにも参考になるだろう。

(2) 『トンダン』——シンガポール・文語タミル語

翻訳・翻案 『タイタス・アンドロニコラス』

(シンガポール共和国、二〇〇七年一月)

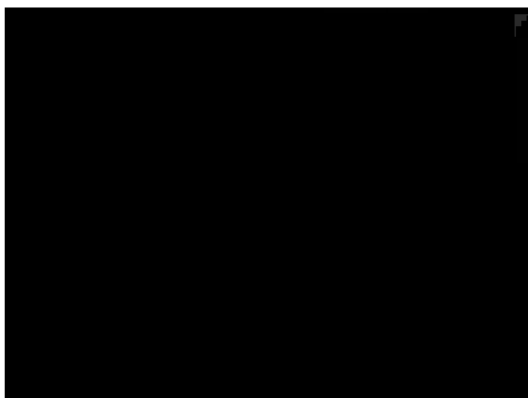
二〇〇七年一月下旬にシンガポールのエスブレード劇場で開催されたインド祭期間中に上演された、シェイクスピア作『タイタス・アンドロニコラス』の最初の文語タミル語翻訳・翻案『トンダン』(Thondan) について、上演後のトークを含めて報告した³。

公演会場は二〇〇人程度収容のスタジオで、一月二五日(午後八時)は満席。観客の大多数はインド系のものであった。ミロル・シアターとラヴィンドラン劇団の共同制作、翻訳・翻案・演出ヴァディ・P V S S、翻訳・翻案エラヴァザガン・ムルガン。P V S Sはタミル演劇への貢献により当地のインド系アーティスト協会などの賞を受賞し、また俳優として舞台やテレビにも出演している多彩な演劇人。

大多数の観客は原作を知らないと思われるが、プログラムでは、『トンダン』は、『タイタス・アンドロニコラス』を大胆に解釈したものであり、復讐と殺戮を描

いた原作は初演当時衝撃的だと考えられたが、今日でも議論の的となつてると紹介されている。

この翻案の最大の特徴は文語タミル語の使用（字幕・英語）であるが、そのほかにもインド南西ケララの伝統的武道、街頭演劇、フィジカル・シアターを含む多様なインド芸術様式と近代演劇の要素をダイナミックに結びつけて、原作を現代によみがえらせたといえる。



エスブラナード劇場（撮影：浜名）

プロットについて。シヴァガンガ帝国（ローマ）の將軍ヴィーラサネン（タイタス）は、ハラニヤ帝国（ゴート）討伐を終え、女王マンタギーニ（タモーラ）、彼女の三人の息子、恋人サグンタン（エアロンII 奴隷）を捕虜にして帰還する。一〇年にわたる戦争中に一〇人の息子のうちの六人を殺されたヴィーラサネンは、女王の長男を国家の儀式の生贄として捧げる。これにより、女王の果てしない憎悪と復讐を招くことになる。以上、括弧の中に記した原作の国名や登場人物名からわかるように、『トンダン』は原作とほぼ同じように展開する。詳述はしないが、この後、女王の二人の息子による將軍の娘への暴行と舌と両手首の切断、女王の恋人にだまされた將軍による自らの腕の切断と、復讐そして彼と娘の死にいたるまで、凄惨な暴力の舞台となる。

『トンダン』は原作のローマとゴートの対立が、現代のタミル系観客に親しみがもてるように、古代インド南部の二国家間の対立に置き換えられ、筋骨隆々とした道化詩人などを追加したりしているが、基本的に原作に忠実である。なお、翻案者が、プログラム中のタミル語の文章で、この舞台の「美」を称賛しているが、詩的に響く文語タミル語はもとより、身体表現、舞踊、



音楽、衣装、照明などにいたるまで、独自の美意識が浸透していた。この作品で最も目立つ演出は、サグンタンが白塗りの役者によって演じられたことである。

キャストは職業俳優から素人まで一九人だが、全員が文語タミル語による芝居は初体験であり、台詞を覚えるのが大変であったようだ。と同時に、文語タミル語が大好きになったと述べる者もいるように、自分たちの言語を維持しなければならないという使命感をもつてとりくんだようである。

午後一〇時の閉幕後、演出家 P.V.S.S. が登場し、一時間ほど観客と質疑応答を行った。使用言語は主に英語、一部タミル語。要点は以下のとおりである。①原作では黒い肌をしたムア人とされているエアロンの役が翻案では白塗りで「白魔」と呼ばれ、女王との間に生まれた赤子も「白い奴隷」と呼ばれている。この変更に関する質問へは、皮膚の色を逆に見てみたかったとのこと（古代ローマの人種的他者である「黒人」エアロンに相当する者は、古代南インドでは「白人」となる）。②タミル語の題目は、英語では volunteer となり、タイタスのようにすべてを国家に捧げた人を指し、音の響きもよいそうだ。③この作品を選んだ理由は、今日の世界でも暴力がはびこっているから。④資

金集めから稽古まで上演は困難をきわめた（このため、残念ながら、P.V.S.S. の演出によるタミル語の芝居の上演はこれが最後になるおそれがある）。⑤多文化社会の中でタミル文化を伝えなければならない。最後に、観客席にいたタミル社会の長老が、P.V.S.S. たちの仕事をたたえ、スタンディング・オベーションとなった。

シンガポールのタミル・コミュニティのために上演された芝居を、部外者はどのように理解したらよいのか？ 以下、いくつかのヒントを提供したい。なお、この上演の最大の特徴は文語タミル語の使用であるが、その言語も翻訳の完成度についても、残念ながら、私は語ることができない。

多民族・多言語国家シンガポールの二〇〇七年度の総人口約四五五万人（CIA World Fact Book 二〇〇七年七月）、インド系約三六万人（二〇〇〇年度国勢調査から推算）、公用語の一つであるタミル語母語話者約一五万人（同上）。都市部では英語とマンダリン語が優勢になる中で、タミル系シンガポール人には、タミル語とタミル文化を維持継承しなければならないという危機意識がある。元来、インド南部出身のタミル人を含むドラヴィダ民族は非アーリア系であり、タミル語はインド・ヨーロッパ語族とは違う。さらに、イ

ンドの南部は北部よりも軽視されてきたために、タミル系人には抵抗意識が残っている。この文脈において、『トンダン』は、タミル系シンガポール人としての文化的・政治的な主張のために、シェイクスピアの残酷復讐劇を領有したものだといえる。

この点が、英国人演出家ティム・サップルによる斬新なインドの多言語（タミル語を含む）上演として高く評価された『夏の夜の夢』（二〇〇六年RSCのThe Complete Worksの一環として英国公演後、インド公演、二〇〇八年二—三月オーストラリア公演）と『トンダン』との違いである。二作品はインドの武道・芸能の諸伝統をとり入れた点では似ているが、前者は、英国文化庁支援により、英国演出家のもとで、旧植民地の演劇人によるインターカルチュラル・コラボレーションであり、良くも悪くも「妥協」の産物といえるだろう。

ディアスポラ文学・文化研究が盛んになっているが、『トンダン』は「タミル・ディアスポラ」という文脈からも注目される。タミル系シンガポール人は、一九世紀にインドを植民地化した英国人がインド南部やスリランカ等から、プランテーションの働き手として移住させたか、自ら海を渡ったタミル人の末裔である。

彼らの間には、本来は年季奉公の契約であったが帰国できなかつた祖先や帝国により移住させられた祖先の苦難の歴史があり、また移住した地における異文化・異民族との対立など、今日にいたるまで解決されていない多くの問題が残る。世界屈指の発展をとげているシンガポールで、少数派タミル系人は、一方では、「故郷」インドの文化と移住した文化の間で引き裂かれたディアスポラティック・アイデンティティに、他方では、グローバル化と情報技術の時代に伴い民族や国家というカテゴリーが希薄になり、民族や国家を超えたアイデンティティをもつようになるという問題に直面している。複合化であれ喪失であれ、彼らのアイデンティティの問題はいつそう深刻になり、さらに人種の問題もつきまとう。この苦悩が、『トンダン』において、古代南インドの二帝国の戦争に巻き込まれ、それぞれ激情と復讐心に駆り立てられる主人公をはじめとする登場人物たちの造形に投影されていたといえるのではないか。

蜷川幸雄演出『タイタス・アンドロニカス』（二〇〇六年、RSCのThe Complete Worksへの招待作品、本書第一章参照）では、復讐の連鎖を断ち切り、希望をもたせたいといういくらか「感動的な」結末にした。



『トンダン』は、むしろ、原作の残酷さをそのまま観客に提示した。坊主頭で白塗りのエアロン役や卓抜な脚色といえる「影たち」は獣のように身体をくねらせ、床をはい、人間に潜む攻撃性、狂気、不可思議な美を体現した。舞台装置は蛇がとぐるを巻いている姿をイメージしたもので、その中では、あまりにも残酷すぎて時に観客の笑いを誘うほど、凄絶な暴力が反復される。この芝居は、その舞台構造さながらに、古代も現代も人間は、計り知れない暴力への衝動を潜在させ、暴力の円環構造の中に閉じ込められていることを暗示して終わった。しかし、それは、この芝居が悲観的であったという意味ではない。笑いとおおらかさもあった劇場では、世界は常に暴力に満ちているが、そうした世界を生き抜こうとする強い意志が伝わったように思えた。

『トンダン』は、役者たちが熱演したものの、演劇的完成度の点では難があった。しかし、リハーサルなどのプロセスにおける関係者の葛藤や相互交流を含め、シェイクスピア演劇のインターカルチュラル・パフォーマンスの可能性を探究する立場からは、実に興味深い上演であった。

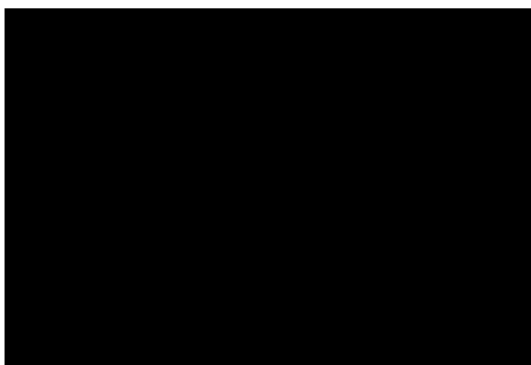
(3) SCOT Summer Season 2009

(富山県、二〇〇九年八月)

再開された利賀演劇祭の主要演目は八本であった。SCOTの『リア王』と『廃車長屋のカチカチ山』、『フランク・シアター(オーストラリア)の『バデングッド氏の報い』、劇団モクファ(韓国)の『ロミオとジュリエット』、ファットレーク(イタリヤ)の『天と地のはざま』(映像テクノロジーを駆使したインスタレーション)、アティス・シアター(ギリシャ)の『アイアス』、劇団サンウルリム(韓国)の『ゴドーを待ちながら』、コーラス・レパトリー・シアター(インド)の『九つの丘とひとつの谷』。八月一日から二二日まで利賀に滞在して六本を見ることができたのだが、『リア王』は本書第一部第六章で論じたので、ここでは、『ロミオとジュリエット』だけをとりあげることにする。

『ロミオとジュリエット』(八月一日)は、満員の野外劇場(八〇〇人収容)で、夜八時から九時三〇分まで演じられた。演出家のオ・テソク(呉泰錫)は韓国演劇界の第一人者。一九八四年劇団モクファ(木花)を旗揚げ。伝統芸能であるパンソリ、仮面劇、シャイ

マン儀式などの言葉やリズムを台詞に生かし、喜怒哀楽を表す韓国独特の身体表現など、伝統的な手法が見事に溶け込んだ独自の演劇様式を生みだしていることで知られる。代表作は『胎』（一九七四年初演）、『ロミオとジュリエット』（一九九五年初演）など多数。一九九五年から二〇〇五年までソウル芸術大学教授、二〇〇六年から二〇〇八年まで国立劇団芸術監督。受賞多数、海外招聘講演多数。



利興芸術公演野外劇場（撮影：浜名）

劇団モクファの『ロミオとジュリエット』は、原作の骨格を生かした翻案。韓国的要素を大胆にとり入れ、祝祭的な舞台に仕上げられている。舞台は韓国。敵対する二つの家門は、コンジモリ家とカルモリ家に置き換えられている。当日配布されたプログラムによれば、「シエイクスピアの流麗な台詞は、作家であるオ・テソクによって、翻訳調の不自然さが排され、言葉の美しさや言葉遊びに徹底的にこだわった、もっとも韓国語らしい韓国語に書き換えられている」とされる。さらに韓国の伝統的な遊び、わらべ歌、民謡などがふんだんに取り込まれ、若い恋人たちの無邪気な恋のひたむきさ、情熱がエネルギーに描かれる。

オ・テソク演出による韓国国立劇団の『胎』（二〇〇九年七月、世田谷パブリック・シアター）は一五世紀の韓国史に取材した重厚な作品であったが、『ロミオとジュリエット』は、歌や踊りをとりいれて、若さを強調した作品となった。韓国の演劇は、省略と飛躍を得意とするが、劇中に登場する浴槽は、あるときは町の広場にある小さい泉、あるときは激闘のリンク、そしてあるときは二人の青年を墓場に運ぶ吊いの輿ともなる。また、オ・テソクが韓国の伝統から採用して駆使する様式として、役者は話すときに対話の相手ではな



く、常に正面に向かつて観客に話しかける。これは、韓国の伝統的パフォーマンスでは、観客に話しかけて想像してもらおうのを好むからである。二〇〇六年の英国公演では観客の中に抵抗もあったようだが、日本の観客は、最初は戸惑うとしても、すぐに慣れて、想像力を働かせながら、楽しんで思うられる。韓国版『ロミオとジュリエット』の結末では、二人の若い主人公の死にもかかわらず、原作と違って、両家は和解せず、朝鮮半島の分裂を反映して、争いはつづく。

オ・テソク演出『ロミオとジュリエット』は、シェイクスピアの文化と韓国文化の出会いから、新しい翻案が創造され、またシェイクスピアの文化と言語の理解をとおして、韓国の文化を見つめなおしている点で、インターカルチュラル・パフォーマンスとして相応の評価はできる。ただし、課題がないわけではない。蜷川の日本趣向のシェイクスピア(第一部第一章)を思いださせるのだが、世界進出のためには、シェイクスピアの「韓国化」を尊重しつつも、おそらくそれを超えて、異文化とつながるための演劇の共通言語を模索する必要があるだろう。⁸⁾

4) 第七回国際シェイクスピア祭

(ルーマニア共和国クライオーヴァ、二〇一〇年四―五月)

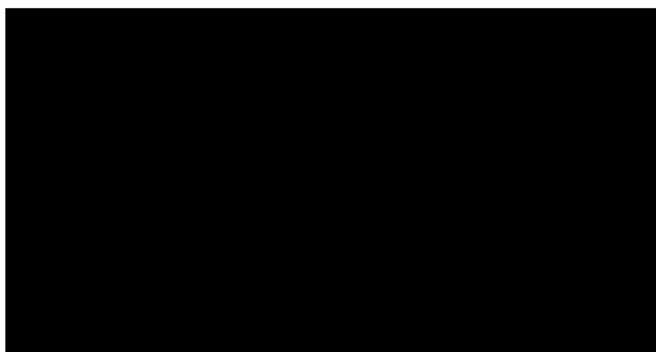
ルーマニアの第七回国際シェイクスピア祭がクライオーヴァで二〇一〇年四月二三日から五月四日まで、ブカレストで四月二四日から五月九日まで開催された。ここではクライオーヴァに関して報告する。立派なプログラムが準備されていたが、財政難とアイスランド火山爆発による航空混乱も重なり、直前の変更が何度もあった。とはいえ、現地の学生たちの支援もあり、有意義なときを過ごすことができた。

各地で開催される国際シェイクスピア祭に出かける楽しみの一つは、著名な劇団や演出家が一堂に会する場に立ち会うことだろう。だが、そこでは伝統的上演から前衛的上演までの多様性の確認はできても、統一のヴィジョンが得られることはまずない。この限界に挑戦するかのように、第七回国際シェイクスピア祭は、「シェイクスピアと新しい演劇性―『ハムレット』の布置 (Shakespeare and the New Theatricality―The Hamlet Constellation)」というテーマを掲げて「世界演劇文学中で重要なテキスト」(プログラム

6)である『ハムレット』だけに焦点を絞り、演劇性(theatricality)の視点から重要な上演を招聘したものであった。同祭の創始者であり二〇一〇年度も総監督を務めたエミール・ボロギーナたちの長年の抱負を実現した空前の企画である。

ここではポストモダンズム以降に出現した新しい演劇性に潮流があると想定して、私が滞在期間中に見ることができた範囲で、同祭について報告したい。なお、Theatricality (Cambridge: Cambridge UP, 2003)の編著者たちが定義しそこねているように、演劇性とはいわゆる無定義概念であり、その研究とは、人々が「演劇性」と呼び、表象するもの、そしてその名のもとで行為する仕方を研究する領域であるというほかない³⁾。さらに、今日の新しい演劇性が何であれ、対概念として、戯曲テキストに支配されたドラマが中心的なパラダイムでなくなった時代の新しい演劇であり、上演／パフォーマンスを重視する「ポストドラマ演劇」(的要素)が付随することも明らかだろう。

ピーター・ブルック翻案・演出『ハムレットの悲劇』(初演二〇〇〇年)。ブルガリアのワークショップが中止され、急遽DVDが放映された。ジャマイカ系英国人エイドリアン・レスター扮するハムレットを



クライオーヴァのマリン・ソレスク国立劇場 (撮影: 浜名)

筆頭として多人種・民族キャスト、インド文化や能の影響など異文化演劇の点からも注目されるとはいえ、よかれ悪しかれ、そのテキスト中心主義が際立った。

ロバート・ウィルソン演出・出演『ハムレットー独白』。シェイクスピアのテキストを一五場面からな



る主人公の独白として構成し、彼の視点から見つめなおすという仕組みになっている。一九九五年の初演後、世界各地を巡業した作品のVideotape版。構成、舞台装置、衣装、音楽、台詞術から身振りまでが様式的であり、演劇的「効果」が最重視されている。マース・カニンガム、ジョン・ケージなどのポストモダン・ダンスや音楽、抽象芸術に影響されたウィルソンの特色がよくでていいる。現代の古典ともいえる「古さ」を感じたし、沈黙やポーズを重視したベケットの芝居を想起させもした。だが、ブルック、ドイツのハイナー・ミュラーたちと並んでポストドラマ演劇の旗手と目された本人が登場し、約一時間の講演をおこなってから上映し、さらに質疑応答時間があり、個人的経験からミュラーとの交流などについて直接語った内容は興味深かった。

リゅーとぴあ能楽堂シェイクスピアシリーズ。二〇〇六年の『冬物語』に続いて招待された栗田芳宏は、『ハムレット』のインターナショナル版を公演する予定であった。しかし、渡欧直前に発生した火山爆発により中止となり、代わりにDVD版(二〇〇七年)がルーミア語の字幕を入れて上映された¹⁾。皮肉にも、大多数の観客はおそらく能舞台版を初めて見たは

ずだが、その頭の中で何を考えているのかが登場人物たちの関心の的であるハムレットが最初から最後まで舞台中央に座しているばかりか、古浄瑠璃の情念的語りも入るといふ大胆な演出を熱心に鑑賞していた。日本舞踊の藤間紫、歌舞伎の市川猿之助の薫陶を受けた栗田が、新瀉の能舞台という空間において和洋の精神と形式を融合させ、ドラマから儀式的演劇へと新しい演劇性の地平を開拓していることが改めて注目される。

リハーサルしか見ることができなかったが、「文化ゲリラ」の異名をとるイ・ユンテク率いる韓国の演劇団コリペの『ハムレット』(初演一九九九年)は、巫術^{ワッ}を導入した演出などの点で、リゅーとぴあと相通じるものがある。

ベルリンのシャウビユーネ劇団。古典のグロテスクな演出で定評のあるトマス・オスターマイヤー演出。二〇〇八年初演のアテネとアヴィニョン、二〇一〇年一月のシドニー演劇祭でも好評であった。特色は、狂気とメランコリーに関する近代初期イングランドの文献などを読み込み、ハムレットの異常な精神状態に徹底的に焦点をあわせたこと。彼は狂気を装っただけでなく、時には本当に「狂っている」。彼をとりまく家族

も世界も「狂っている」。陰謀、偽善、家族崩壊は、初期近代でも、現代統一ドイツでも、その他でも存続しているが、ここでは、欲望（性、食物、権力）とメディアや新しいテクノロジーに覆われた現代世界の狂気を舞台化してみせた。演劇が社会に与える影響は激減したが、グローバルな資本主義、映像とメディアの時代に劇場で演技をすることの意味と可能性を批判的に追求しつつ、私たちの同時代人であるハムレットが狂わざるをえないように、世界がこのままでよいはずがないという確信を力強く表象してみせた。

ポルスキー劇団（ポーランド、ヴロツワフ）。ヴロツワフはグロトフスキの実験劇場があった都市であり、『シェイクスピアはわれらの同時代人』の著者ヤン・コットもポーランド出身。同国で演出賞を受賞した気鋭のモニカ・ペンツィキエヴィチャ演出『ハムレット』（初演二〇〇八年）は、鮮烈であった。舞台背後のスクリーンに、自然、動物、生物の受精の映像らしきもの、現代の日常風景等が終始映しだされ、観客の感覚と（無）意識を攪乱しつづける。再婚したクローディアとガートルードは別の相手を物色中。オフィーリアと父と兄との近親相姦、ハムレットと母との親密な関係が暗示される。オフィーリアを演じた俳優は一度

役を演じるのを放棄するが、発狂した娘として舞台上に戻り、血の海をすべり歩きながら歌い、最後に殺害される。墓掘りの場面でハムレットはヨリツクの頭蓋骨を踏みつける。最初も最後まで六人の俳優が椅子に座っているが、最後の場面は台詞がヴォイス・オーヴァーで聞こえるだけ。テクストは解体され、徹底的にグロテスクな身体性と演劇性によって、性と暴力の衝動に突き動かされた世界と父権制社会が告発されている。

二〇〇五年に「リチャード・シエクナー・パフォーマンス研究センター」(Richard Schechner Center for Performance Studies)を開設した上海戲劇学院の『ハムレット』それが問題だ。上海、香港、台湾の演劇機関による二〇〇六年の共同公演が初演。国立劇場のスタジオ中央に仮設舞台と両側から舞台をとりかこむ観客席を組み、学生を含むキャストによる上演。多くの俳優はジーンズ姿でマイクを装着。デンマークは監視社会であり、彼らはヴィデオカメラで終始撮影され、スクリーンに映しだされる。最後に、死んだハムレットの物語をホレイシヨがPCに入力。環境演劇的趣向をとりいれたり、京劇の一座が旅役者の一座として現れたり、観客を舞台に連れ出して一緒にダンスしたりと、変幻自在なパフォーマンスにしたいという意図



はわかるが、若い俳優たちのいわゆるノイズのない身体といい声といい、家庭悲劇の側面が強調された解釈・演出にも疑問が残る。それでも、シェイクスピア上演の一つの方向として、今後の発展を予感させはした。ブカレストだけで公演したアメリカのウイスター・グループは、すでに長い歴史を有する実験劇団だが、同様のことがいえるだろう。

『ハムレット』と新しい演劇性に焦点を絞った第七回国際シェイクスピア祭の上演作品を、その流れを肯定する意図はもたずに、テクスト中心的なものからそうではないものへと並べて解説してみたが、統一的古いジョンがみえるとはいえず、演劇性の多様な可能性を再確認することになった。舞台用の小型高性能マイクの開発、コンピュータのある環境で生まれ育ちヴァーチユアル・リアリティに慣れ親しんだ世代の観客、その他の条件の変化に伴い、新しい演劇性が求められるだろう。とはいえ、私自身はシャウビューネの『ハムレット』に最も好感をもった。演劇性に普遍的定義を与えることは不可能だが、演劇に関することはすべて何らかの意味で演劇的であり、リアリズムもまた一つの演劇性といえる。実際、オスターマイヤーは「新しいリアリズム」を求めているが、それは新し

い演劇性を追求していることに等しい。人間の存在が軽んじられる時代に、各劇団が求める上演の目的が芸術性、精神性、社会変革、その他の何であれ、「いわば自然に鏡をさしたす」(to hold a mirror to nature) (三・二・三—三)というハムレットの演技論のように、リアティ—リアルなものもそうでないものも、真実も偽も包含するような演劇的真実——をどう表象するか、それが最も重い課題であろう。

(5) 第六回世界シェイクスピア学会

(インド共和国コルカタ、二〇一〇年二月)

東インド・シェイクスピア学会 (SSEI) とラビンドラ・バラティ大学 (RBU) シェイクスピア・センター共催、開催地／コルカタ、期間／二〇一〇年二月一—五日。

コルカタは人口二四〇〇万人の大都会。ベンガル人はもとより多種多様な出身と階層の人々で町はあふれ、犬、牛、カラスの群れも加わり、混沌とした活力で満ちている。一九九〇年に東インド会社の拠点となり、一九一一年まで英国領インドの首都であったため

に、ヴィクトリア記念堂、セント・ポール寺院などがあるだけでなく、シエイクスピア通りまでがある。特定の階層に限られるとしても、英国の「よき伝統や文化」は継承し、とくにシエイクスピアは広くベンガルおよびインドの自然と文化の中に移植され、多数の言語に翻訳・翻案され、読まれ、上演され、インド化したようである。

SSEIは一九八五年創設、二〇〇〇年から隔年で



FBUに掲示された横断幕（撮影：浜名）

世界シエイクスピア学会を開催し、二〇一〇年度は第六回大会。開催校はRBUのジョラサンコ・キャンパス（大学名は、一九一三年にアジアで初めてノーベル文学賞を受賞したインドの詩人・哲学者ラビンドラナート・タゴールに由来。彼の生家そのまま大学や博物館となっている^①）。現会長はRBU教授A・ロイ、事務局長は同教授S・ダール。運営委員によれば会員数約四〇〇人。第六回学会の総合テーマは「世界中の理論と実践におけるシエイクスピア／翻訳、改作、パフォーマンスと批評／タゴールの地におけるシエイクスピア」。

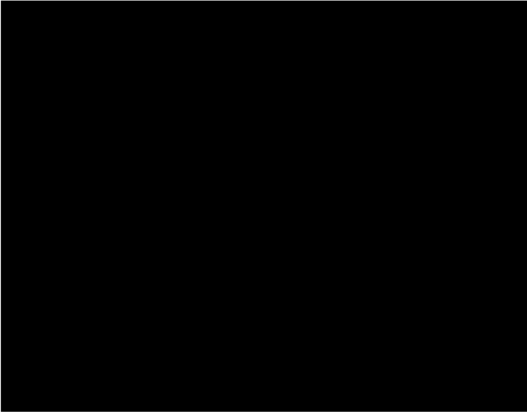
この学会の基調は第一回から一貫している。中世、近代、ポスト近代が混在する東インドでは、シエイクスピアは現実を反映する生きたテクストだということである。他方、その考えは古典サンスクリット經典の中にも見いだされるというインド流の洞察が加わる。本大会では、さらにシエイクスピアとタゴールの共通性——人間理解の深さ、詩的・劇的言語の卓越性、作品の世界の広さなど——が随所で強調された。

第一日 インドからの参加者は東インドを中心として各地から。外国人は少なめで、英国、カナダ、レバノン、インドネシア、日本など。夕方から通りを学生が



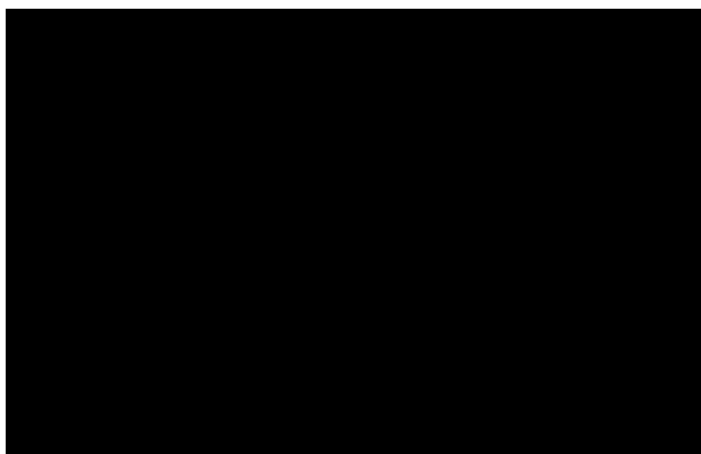
扮する東西文豪に倣い、二時間半ほどパレード。英語、ベンガル語、ヒンディー語が飛び交う。

第二日 午前は会長による開会の辞、シエイクスピア合唱団歌唱、インド舞踊学教授によるマクベス夫人の睡中歩行の場面等の上演。午後の最初のセッションは私を含む三人の発表。一人めは一八世紀からのコルカタにおける翻訳およびシエイクスピアとタゴールの類似性について論じた。二人めの私は現代日本の翻訳、



学生が扮する東西文豪の前で踊る S. Tagore (撮影：浜名)

上演、デジタル化の問題と可能性について論じた。(発表内容はロイ会長の要請による)。三人めは西インド最大の都市ムンバイにおける受容・翻訳史。珍事というべきか、日本シエイクスピア協会にとつては慶事というべきか、質問とコメントが私に集中。デジタル化では、二〇一〇年から、東アジアの研究チームが、欧米中心主義を是正することをめざして、英語・中国語・日本語・韓国語の字幕付きでアジアのシエイクスピア上演のアーカイブ Asian Shakespeare Intercultural Archive (ASIA) を構築し公開を開始した例をとりあげ、ぜひインドでも同様のアーカイブを構築して多様な上演を発信してほしいと訴えた。演劇は実際の上演が肝心だと信じる会長から留保があったが、参加者のデジタル化への反応は非常に高かった(インドの多民族・多言語・財政状況を考慮すると前途多難と思っただが、幸い、ASIAの共同編集者である国立シंगाポール大学のインド人留学生が参加しており、インドのアーカイブ構築にも熱心であったので、いくらか安堵)。次のラウンド・テーブル・ディスカッション(RTD)では、非英米パラダイムの模索とポストコロニアリズム批判の応酬。つづいて、S・タゴールによる古典舞踊バーラターチャム(Bharatanatyam)



タゴール像前で記念写真。後方右から4人目がロイ会長（撮影：浜名）

の上演（タゴールは彼女の祖父の叔父）。三演目の中でインド神話の英雄クリシュナの踊りが最も印象に残った。

第三日 午前の第一セッションは、シエイクスピアにおける初期近代政治理論と二〇〇〇年に独立したジャールカンド州における政治論等。第二セッションは、悲劇における近代女神像、史劇等の男性性論ほか。午後の第一セッションでは、詩作品へのヨーガ哲学を援用した読み、亡命論等。午後の第二RTDの司会は浜名で、三人が悲劇、喜劇、歴史劇について論じた。夕方はコルカタ大学フェミニズム研究所の女性教授と学生による『テンベスト』のインド舞踊版上演。

第四日 午前の第一セッション。一人めは『ハムレット』のサンスクリット翻案論で、主人公の世界嫌悪や行動の遅延を古代サンスクリット哲学によって解明。二人めは『リチャード二世』論、三人めは非識字率八〇パーセントの小さな村の学校における『テンベスト』の教育実践報告。第二セッションでは、ハリウッドとボリウッドの映画論が論じられ、司会者が、元来大衆文化であったシエイクスピアがインドには高級文化として入ったが、再び大衆文化に戻ったと締めくくった。午後は全員集会。SSEの発展について検討し、電



子出版、広報等、実に多くの意見がだされた。私は日本シエイクスピア協会を含めて海外の学会との連携をもっと深めるべきだと提案し同意された。

第五日 午前の第一セッションは『リア王』の現代インドの視点からの考察。第二セッションは、『マクベス』への現代マネジメント研究からの読みなど。昼から、中庭で夫人を中心とする『マクベス』の三場面の上演。演出とマクベス役はロイ、夫人にカナダ人学生、魔女として多数の学生出演。ペンガル民衆演劇ジャトラ (Jatra) をはじめとして、秘儀的、オカルト的要素をとりいれ、自然と恵の関係を追究。終演後、全員で記念写真撮影。閉会式。

本学会の延べ参加人数は五〇〇―六〇〇人。世界シエイクスピア学会としては大規模なものではないとしても、インドはそれ自体で一つの世界といえるほど多様性と矛盾に富み、研究発表、実演、行事等、プロ

グラムの内容は豊富かつ多彩であり、刺激に富んでいた。また、家族的関係や「連帯」(togetherness)を重視するSEEの会員は、温厚で礼儀正しく、快いときを共有することができた。

付言すると、インドはシエイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスの宝庫である。一六世紀に東インドではじまったジャトラは、「旅」や「巡回」を意味し、その起源は旅回りの劇団にあるらしい。ジャトラは東インドの各地でそれぞれの伝統や様式をもつとされるが、それでも一般に構造、アクション、役者と観客の相互作用など多くの点で、シエイクスピアの芝居との類似性が指摘されている。注意すべき点は、東インドでは、英国の文化的権威に抵抗し、シエイクスピアを領有するために、しばしば土着の演劇形式のジャトラが使われることである。¹⁴⁾

註

- (1) *Three Weeks in Edinburgh, Week 2, 8. 劇評家の頭文字* [csmj].
- (2) John Holms, *Metro*, Tuesday, 14 August 2007, 24.
- (3) この上演のインパクトのある映像(一分二六秒)を以下で見ることがある。http://www.youtube.com/watch?v=ISP372QDQ60 (最終閲覧日/二〇一〇年八月一三日)。
- (4) 演技トレーナーの一人は、第八回世界シエイクスピア会議(二〇〇六年、ブリズベン)に参加したオースト

- ラリアでスズキ・メソッドなどを取り入れている演劇集団、ゼン・ゼン・ゾー・フィジカル劇団（本拠地プ
リズベン、一九九九―）の一員であった。
- (5) プログラムのタミル語で書かれた文章からの情報は、翻訳会社に依頼した英訳に基づく。
- (6) Paterson, 211 参照。
- (7) 関連して、東南アジアにおける英国支配の影響を物語る事件として、シンガポールの英字新聞に、マレー
シアにおけるインド系住民NGO数千人による反政府街頭運動の記事がでた。運動の目的は、英国へは約
一五〇年前に年季奉公労働者としてマレーシアに連れてこられた祖先をもつ二〇〇万人のインド人に一人当
たり約二〇〇万米ドルの賠償金請求と、マレーシアへは教育とビジネスの機会の拡充の要求であった。The
Straight Times, 27 Nov. 2007, 12.
- (8) 二〇〇六年一月二十六日―二月九日の英国公演（バービカン劇場）に対する英国人の反応について、Lee,
125-54 参照。【タイムズ】の酷評を除いて、概して好評であったとされる。しかし、著者は、オ・テソクは
原文に近い詩的な韓国語訳をしているのだが、その字幕の英訳が悪く、それがタイムズの劇評家などの誤解
を招いていると指摘している。
- (9) Davis and Postlewait, eds., 1-39 参照。
- (10) Lehmann, 参照。
- (11) ルーマニア公演中止前後の経緯、当地での映像が評判になりグダンスク・シェイクスピア祭に招かれ、
二〇一〇年八月七日と八日に上演することになった経緯などについて、『ハムレット二〇一〇インターナショ
ナル』参照。
- (12) Hamana, "Performance Review: 'Mad' Hamlet as Our Contemporary," 参照。
- (13) タムール博物館があり、来日時の写真や記念品等を展示。東インド・シェイクスピア協会と世界シェイク
スピア学会の歴史と活動の記録は、『第六回大会の発表要旨集参照』。Conference Book of Abstracts of the Sixth
World Shakespeare Conference, 5-26.
- (14) Brown, 8-28; Gupta, 157-77 参照。

