



第2部

アジアの  
インターカルチュラル・  
コラボレーション

## 第七章

インターカルチュラル・

コラボレーションとは

アジア四カ国共同制作作品『モバイル』



プロローグの2(3)で述べたように、インターカルチュラル・パフォーマンスの理論と実践において主要概念の一つとなるのは、コラボレーションである。たとえば、この分野の先鋭的な論文において、「インターカルチュラル・モード連続体」という概念が示され、一方の極が「コラボレーション的なもの」、他方の極が「帝国主義的なもの」とされている<sup>(1)</sup>。また、第八章で論じる『赤鬼』（英国、タイ、日本）、「物語の記憶」（南アジア五カ国）、『ホテルグランドアジア』（東アジア七カ国）のように、日本では国際交流基金（Japan Foundation）が、とくにアジアを重視した国際または異文化演劇コラボレーションの支援をつづけている。本章の目的は、二〇〇七年三月に日本で上演されたシンガポール、フィリピン、タイ、日本のアジア四カ国による共同制作作品『モバイル』、その上演後のトーク、およびシンポジウム「コラボレーションとネットワークの未来」という一連のイヴェントに焦点をあわせて、インターカルチュラル・コラボレーションについて考察することである。なお、本章は、テーマの性格上、分析や考察よりもイヴェントに関する記述と解説が多くなることをお断りする。

## 1 インターカルチュラル・コラボレーションとは

英語の *collaboration* は、「共に」「働く」を意味するラテン語 *collaboramus* を語源として、「合同作業。協力。とくに文学、芸術、科学の仕事における（united labour; co-operation; esp. in literary, artistic, or scientific work）」（*OED* 第二版）と辞書では定義されている。日本語では、「共同」、「協同」、「協働」等と訳されている。

ここで、レッパーとフィットモアによる社会心理学の視点からのコラボレーションの概念定義をみておきたい。まず、*collaboration* に類似した概念である *coordination* と *cooperation* と比較しながら、この概念が検討されてい

る。collaborationの核となる概念は、「合同作業」や「一緒に作業すること」というように明確であるが、実際には、使う人によりさまざまな意味の違いが生じる。collaborationは、coordinationやcooperationと意味が重なる点があるのだが、重要な違いもある。collaborationという語は、coordinationと異なり、意識的活動であることや意図的選択の結果であることを意味している。次に、collaborationとcooperationを比較すると、両者とも明示的・暗示的に共有された目標を達成しようとする意図的な同調的行動という意味があり、集団の構成員が相互に介入しあう(interdependence)程度にも基づく。しかし、相互介入としてのcollaborationはcooperationと異なり、目標や行動のレベルだけでなく、活動およびその成果のレベルでもかなりの程度の相互介入(もしくは相互依存)がおこなわれるものと定義される。この相互介入(相互依存)には二つの形式がある。①行動または成果の「相互介入」。たとえば、だれがどこを書いたのか特定不能であるほど関係者が共同で執筆した公文書。②もう一つの形式は、各構成員が異なる役割を担い、個々の能力を発揮し、さらに構成員の協力した結果が、相互作用により、構成員個々の結果(パフォーマンスのこと)の総計以上のものであるという状況が生じる場合である。たとえば、英国の有名な作詞家ギルバートと作曲家サリバンはコンビで数々のオペレッタの名作を残した。これら二つの形式におけるcollaborationの成果は、構成員が継続的に互いに学びあい、それぞれの努力を足がかりにした創発プロセスから生じた結果であるとされる。以上の社会心理学的視点からのコラボレーションの定義から、コラボレーションとは、偶然の同調や協力ではなく、意識的意図的活動であること、相互介入が重要であり、またギルバートとサリバンの例のように、1+1が2以上になるという顕著な成果をあげることがわかる。

改めて指摘すると、コラボレーションの一般的特色は、インターカルチュラル・コラボレーションを考えると、きにも重要である。このコラボレーションには、あらゆる面における大変な準備が必要であり、関係者の意識的活動や相互介入が不可欠である。また準備段階、リハーサル、上演をとおして、一連の活動の過程で深まる相互理解にしても、あるいは結果として深まった相互理解であるにしても、相互理解のとりくみが不可欠である。



インターカルチュラル・パフォーマンスにおいて不可欠であるコラボレーションがめざしているのは、このような相互介入としてのコラボレーションであり、その活動を通して、関係者が継続的に互いに学びあい、理解を深めながら、ともに何かを創造することが期待される。コラボレーションの目的の一つは、こうした活動とおして、それまで見えていなかった世界や知らなかった世界に気づき、新たな洞察を得ることにより、世界観が変わることだろう。

インターカルチュラル・コラボレーションに基づいた演劇作品は、作品の完成度より、非常に個人的なものから組織的なものにといたるまでの異文化交流や交渉の過程を重視することになる。この交流過程は緊張と共約不可能性によって特徴づけられる。もちろん、同時に、それは、異文化間に対等の力関係を維持することを望むが、異文化交流の目的は演劇制作の調和のとれた経験を生み出すことではなく、むしろ矛盾したり収斂したりする文化交流を全面的に探究することであるといえる。インターカルチュラル・コラボレーションに基づいた演劇作品は、異文化の統合に抵抗し、異文化の出合いの正負の両面を明らかにすることもあるだろう。本書のとくに第2部の目的は、日本およびアジアのコラボレーションに焦点をあわせて、インターカルチュラル・パフォーマンスの特色、成果、課題について考えることであるが、コラボレーションに内在すると思われる困難も十分に認識しなければならない。

これに関連して、ここで、二〇〇七年一〇月八日に開催されたインド、イラン、ウズベキスタン、日本のコラボレーション『演じる女たち 三部作 ギリシャ悲劇からの断章』(Performing Women: 3 Reinterpretations from Greek Tragedy) (国際交流基金二〇〇七年度国際共同制作、渋谷Bunkamuraシアターコクーン)のアーティスト・トークに触れておく。三カ国の演出家が出席し、司会を内野儀が務めたが、ここではコラボレーションの難しさが浮き彫りになったともいえる。この作品はインドで公演されてから日本で公演されたのだが、インドの大学でおこなわれた公演後のトークで、「コラボレーションは妥協にすぎない」と現地の学生に批判されたことに言及

し、妥協以外のコラボがあるかと反論したくなつたと内野が発言していた。異文化演劇コラボレーションは、よい意味での「妥協」であろう。複数の文化の演劇人がともに参加し、ともに働き、作品をつくりあげる作業であり、これを消極的な妥協とみてしまえばコラボレーションをおこなう意味はない。

さらに、イランの演出家は、現在イランが国際社会から孤立していることが背景にあるのか、彼がとくに個人主義的なのか、あるいは質問の意味が正しく通訳されなかったのか、理解されなかったのかは不明だが、『演じる女たち 三部作 ギリシャ悲劇からの断章』に関して、三つまとめて評価されるのは不本意であり、もつと自由にやりたいと述べた。この場合は、それなら最初からコラボレーションに参加しなければよいといいたくなると同時に、アーティストとしては十分ありうる反応であるとも考えられる。これは、表現の自由と獨創性を追求する演劇分野におけるコラボレーションに潜在する課題か限界を暗示しているのかもしれない。なお、『演じる女たち』の場合は、『物語の記憶』のように最初の台本づくりから六カ国による完全なコラボレーションではなく、三カ国でそれぞれ独立してつくり、つなげたものである。この方法のほうが実際のだとは思いますが、限界も明らかになったことになる。

二〇〇六年六月一六日、インドネシアの劇団ガラシと日本のク・ナウカの合同作品『ムネモシユネの贈りもの―「記憶」をめぐる物語』（演出・構成／ユディ・タジュディン、脚本／プラサド、大西彩香、企画・脚本協力／宮城聡、場所／ザ・スズナリ）の上演後に開催されたポスト・パフォーマンス・トークでは、タジュディンが今回の活動を「コラボレーション」とは呼びたくないといっていたのが印象的であった。世間では「コラボレーション」という言葉が安易に使われるが、今回のインドネシアと日本の合同作品は、双方の違いをぶつけあい、関係者全員が葛藤しながら何とか作品にしたというか、観客に疑問を問えるだけの形式に何とかまとめあげたというところらしく、インターカルチュラル・コラボレーションの悩みや苦勞がしのばれた。

さらに、『異文化交流の光と影』を描いた作品がすでに上演されている。フランスのブザンソン演劇祭で初演後、



二〇〇九年三月にフェスティバル／トーキョーで上演された『Utopia』である。平田オリザ、ブザンソン国立演劇センター芸術監督シルヴァン・モリス、イランの若手劇作家レザ・コヘスタニによる共同創作。三カ国から三人、合計九人が出演。日本語、フランス語、ペルシャ語が使用され、字幕が出るが、出ない部分もある。異文化交流の光を描く前半では、ブザンソン劇場で、三カ国の俳優たちは公私ともに問題をかかえているのだが、劇中劇「テヘランのクリスマス」を友好的な雰囲気の中で演じている。異文化交流の影を描く後半の舞台は舞台裏となり、メタ異文化交流演劇の真骨頂となる。薄い幕の向こう側で「テヘランのクリスマス」が演じられていくのだが、こちら側の舞台（裏）では、出番前の三カ国の役者たちがそれぞれの問題や不満をかかえ、異文化交流をおこなうどころではない。イラン人のオーナーを演じた俳優は、「テヘランのクリスマス」には本当のイランが描かれていないと怒っている。フランスの演劇人組合がストライキに突入しているのに、ブザンソン劇場では、異文化交流という大義をかかえて、ストライキに参加しないのは許しがたいという抗議まで入ってくる。残念ながら現実によくある光景が、リアルに描かれている。

本書は、インターカルチュラル・パフォーマンスにとってコラボレーションは不可欠であるという立場をとる。しかし、以上みてきたように、この用語を使用するときには、慎重さが求められる。インターカルチュラリズムを追求している国際的にも有名なシンガポールの劇団シアターワークスの芸術監督であり、アーツ・ネットワーク・アジアの創始者でもあるオン・ケンセンは、「意味のあるコラボレーションの哲学」(the philosophy of meaningful collaboration) という概念を掲げている。<sup>3)</sup>これは、コラボレーションのすべてが有意義なものとは限らないことを暗示している。

興行収益を見込むことができない大半のインターカルチュラル・コラボレーションに基づいた演劇作品を制作するためには、多額の資金援助が不可欠である。日本の場合には、国際交流基金、企業の資金提供による文化・芸術活動支援（企業メセナ）、国際交流基金を含めた公的基金と民間基金の共同支援などもある。国際交流基金

の場合、日本の文化政策実施の役割をある程度担っているとしても、覇権主義的な国際交流を狙っていないことは明らかだろう。それでも、国際交流基金がコラボレーションを支援するとき、あるいはその他の公的基金や民間基金の支援にしても、だれの資金によって活動するのかが本来、表現の自由を保障されるべき創作活動にとつて、重大な問題となりうる。とはいえ、自尊心の高いアーティストたちはしたたかでもあり、だれが資金をだしてくれようと自分たちはやるべきことをやるだけだと明言する者がいることも指摘しておこう。

次に、本章でとりあげる『モバイル』の演出家でもあるアルヴィン・タンのコラボレーション論(「多文化」から「異文化」のコラボレーションへ)に触れておきたい。彼は、日本よりもはるかに多言語・多文化の国であるシンガポールで劇団ネセサリーステージを率い、多言語・多文化であっても、異なる芸術ジャンルを使いながらそれらを融合する独自の創作方法論を展開してきた。これまで多数の作品の演出をしてきた彼は、『モバイル』ではこれほどと異なる状況でこの方法論を試している。彼によれば、多文化的な作品の第一の障害は言語の障壁であり、これを越えるためによく使われるのがフィジカル・シアターである。それはきわめて便利な万国共通の言語になったが、身体的な語彙に頼ってしまうことにより、言語やテキストがもたらす豊かな演劇的な体験をそぎ落とすこともある。そこで、タンは、フィジカル・シアターに依存せず、言語と格闘する方向を選び、次のように述べている。

そろそろ演劇がテキストに戻り、多民族的で多様性豊かな文化が存在する世界の現実を反映させるために、複数の言語を作品の中に迎え入れる時が来たと思います。多言語の使用と翻訳によって、作品と観客との間の異文化交流を促進させ、世界の多様性を強調しながら観客の国際感覚を刺激することができそうです。

ここではやや外交辞令的にまとめられているとはいえ、本章でとりあげる『モバイル』は、こうした意識





——それをもっと深い意味でのこうした意識——に基づいて演出された作品である。

## 2 アジア四カ国共同制作『モバイル』

上演日程／二〇〇七年三月一六日（金）—一八日（日）

会場／シアタートラム（世田谷パブリックシアター・小劇場）

原案・構成／アルヴィン・タン（シンガポール）作／ハレーシュ・シャーマ（シンガポール）チーフライター、

ロディ・ヴェラ（フィリピン）、鐘下辰男（日本）、ナルモン・タマプルクサー（タイ）

演出／アルヴィン・タン、鐘下辰男

出演／ロディ・ヴェラ、ナルモン・タマプルクサー（タイ）、プラディット・プラサートーン（タイ）、ジャ

リン・パンタチャー（タイ）、マイルス・カンペイ（フィリピン）、エルニ・シュマストリ・ビントウ・マシヤ

リ（シンガポール）、サウ・ジア・リヤン（シンガポール）、片岡哲也、角館玲奈

作品企画／ネセサリーステージ

なお、『モバイル』は、世田谷パブリックシアターによる「アジア現代演劇プロジェクト」コラボレーションとネットワークの未来」の一環として上演された。

使用言語／英語、日本語、タイ語、タガログ語（英語と日本語の字幕付き）

『モバイル』（二〇〇六年シンガポール・アーツ・フェスティバル委託作品）のチーフライター、ハレーシュ・シャーマは、二〇〇三—〇五年に世田谷パブリックシアターが国際交流基金と共催した「アジア現代演劇コラボレーションプロジェクト／ローハン・ジャーニー（羅漢の旅）」に参加、そこで出会った鐘下辰夫、ロディ・ヴェ

ラ、ナルモン・タマプルックサー、プラディット・プラサートーンの四人の演劇人たちに、自身が常任劇作家をつとめるネセサリーステージが企画した「移民」をテーマにしたコラボレーション・プロジェクトへの参加を呼びかけた。

二〇〇五年夏にタイでおこなわれたワールドワークを皮きりにはじまった創作プロセスは、日本からタイへ帰国したタイ人元セックスワーカー、それを支えるNGO職員、日本に住むフィリピン人女性、その子供たちといったさまざまな人々へのインタビュをとおして、徐々にテーマを「移民」から「移動」へと広げていった。仕事を求め、会社の命令で、もしくは余暇を求めてグローバルライゼーションの時代に移動をする現代の人々。私たちはなぜ移動し、そして移動した先で何に向き合っているのか？ この問いかけに、各国から参加した演劇人は、単一的な視点からではなく、さまざまな角度から応えていこうと、何段階もの創作プロセスを重ねた。そうしてつくられたいくつもの物語が、『モバイル』という重層的なアジアを描く一つの作品へと紡がれた。

#### 創作プロセス

二〇〇五年

七月

ワールドワーク／バンコク・チェンマイ（タイ）

二〇〇六年

一月

ワークショッップ・成果発表／森下スタジオ（日本）

三月

プレゼンテーション／M1シンガポール・フリンジ・フェスティバル（シンガポール）

五―六月

リハール／ネセサリーステージ・アトリエ（シンガポール）

六月

初演／シンガポール・アーツ・フェスティバル（シンガポール）

六月

ツアー公演（マレーシア）



作品の構成 全体の枠組みとしては、シンガポールにおける移住労働者に関する会議が開催され、二人の女性が登場する。一人は政府高官で移民労働者規制派、他方はNGO職員で移民労働者を支持・助力している。それぞれのおかれた状況や性格を象徴するかのようになり、前者は太った女性、後者は痩せた女性が演じている。彼女たちが対話を行い、その中で五つの物語が演じられる。

- ① ラフィダとチュラの物語
  - ② ラタナの物語
  - ③ アンソニーの物語
  - ④ エレナの悪夢
  - ⑤ 日本人夫婦の物語
- 五つの物語の粗筋を述べることは省略して、ラタナの物語から衝撃的な台詞だけを抜粋しておこう。

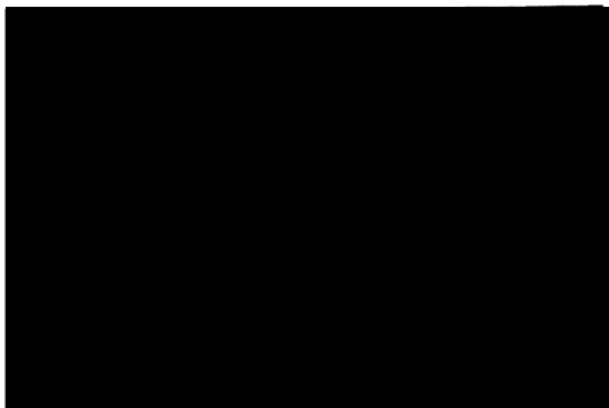
ラタナ 女の子は自分の体をお金に換えるしかない。男の子はお祈りをしてお金をもらって、学校に行つて、外国に行つて、天国に行くのに。

僧侶 仏陀の時代、シリマは売春婦でしたが、出家し、涅槃への最初の段階に至りました。

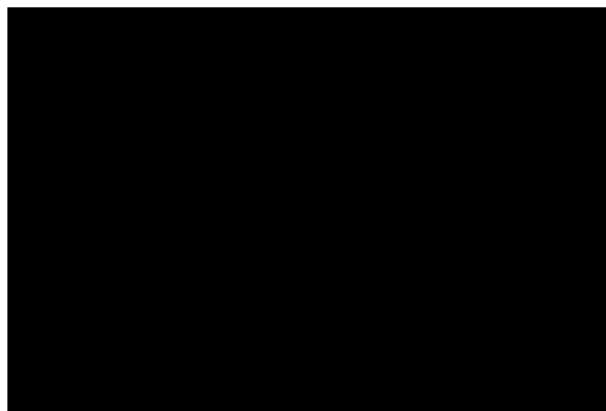
ラタナ 私に出家しろと？ お坊さんはオレンジの僧衣を使ってお金を稼いでる。売春婦とどこが違うのよ。もちろんやめたい。でも、ここに在る限り、そうやって生きのびるほかない。

社会的・政治的差異や経済格差が広がる今日、人々はますます国境を越えて移動するようになってい  
二〇〇五年夏、出稼ぎ労働者を受け入れるシンガポール、日本、そして送り出すタイ、フィリピン、この四カ国の演劇人たちが、「移動すること」をテーマに作品をつくりあげようと集結した。一年以上の創作期間の過程で、

彼らは多くの海外出稼ぎ労働者や、それを支援するNGO職員たちに出会った。多国籍からなる演劇人たちは、彼らの語った移動と移住をめぐる多くの物語を、各々のローカルな視点を保ちつつも、複層的なアジアを表象する普遍的な物語『モバイル』として紡ぎあげたのである。演劇の力は、他者への想像力をもちながら、創造力を発信し、その場にいあわせた観客とともに場を構築していくことにある。『モバイル』は、日本でまだなじみの薄いテーマ「移民／移動すること」を核に、多国籍の人や言葉が交錯する現代の社会空間と、そこで生きる私た



『モバイル』 (© The Necessary Stage)



『モバイル』 (© The Necessary Stage)



ちの意味をシアトリカルに問いかけたといえる。<sup>(6)</sup>

二〇〇七年三月一七日(土)に、『モバイル』の公演後にポストトークがおこなわれ、アリソン・オパオン(日本で活動しているフィリピン人NGOの一員)とアルヴィン・タンを含む『モバイル』チームが参加した。制作の経緯などの説明は省略し、フロアとのやりとりから二点だけをとりあげておこう。一つは、ある聴衆が「当事者搾取」——インタビュ어나取材に基づいて、被害者の経験を芝居にする場合、注意しないと被害者を搾取する(食い物にする)ことが起こりうること——の問題を首尾よく処理したことを評価したが、タンはこの問題(および被害者の痛みの問題)についてよく認識していた。

もう一つは、私のコメントに対するタンの反応である。『ホテル グランド アジア』は面白い実験であったが、多数のテーマを扱い理解するのがやや困難であったのに対して、『モバイル』は移民・移動に焦点を絞り作品としてまとまりがあることを私は積極的に評価した。しかし、タンは、つながりはあるとしても、二つの共同制作作品をそれぞれ別のプロジェクトと位置づけ、優劣の判断は好まないようであった。さらに、シンガポールは移民社会であり、多文化政策が二〇年以上も実施されているが、彼によればそれは「失敗した政策」であり「偽の調和」であるという。タンは、シンガポールでは過去には抑制されていた異文化・異民族コンフリクトがいたることところで顕在化していると認識しているようであった。

### 3 シンポジウム「アジアにおけるコラボレーションとネットワークの実践」

ここでは、三日連続のシンポジウム「コラボレーションとネットワークの未来」の第一日についてだけ述べる。

第一日／二〇〇七年三月一九日（月）一八時三〇分―二一時三〇分

「アジアにおけるコラボレーションとネットワークの実践」<sup>2)</sup>

内容／一九八〇年代にアジアの各国で教育演劇運動の火付け役となり、各国の活動をつないできたフィリピン教育演劇協会（PETA）の活動および黒テントとの共同作業をたどりながら、世田谷パブリックシアター、ジャパンファウンデーションが実施してきたコラボレーションプロジェクトを振り返る。

報告者／ロディ・ヴェラ（フィリピン、元PETA芸術監督、劇作家・俳優）、梶由紀（ジャパンファウンデーション舞台芸術部舞台芸術コーディネーター）、松井憲太郎（世田谷パブリックシアタープログラムディレクター）

コメンテーター／山元清多（劇団黒テント、劇作家・演出家）、ジョー・クカサス（マレーシア、インスタントカフェ芸術監督、劇作家・演出家・俳優）、プラディット・プラサートーン（タイ、マカンボンシアター芸術監督、演出家・俳優）、ホセ・エストレーリヤ（フィリピン、デュラン・UP・シアターカンパニー演出家）

使用言語／英語と日本語

当日のシンポジウムは第一部と第二部に分かれ、第一部ではヴェラ、梶、松井の三人が過去のコラボレーションプロジェクトを振り返り、第二部では山元、クカサス、プラサートーン、エストレーリヤの四人が加わって討論した。以下では、シンポジウムの中身について、私の記録に基づいて要約し、必要に応じてコラボレーションの成果と課題という本章のテーマからの解説をおこなうことにしたい。

フィリピンのヴェラは、まず一九八〇年代はコラボレーションという言葉は使用せず、collective workと呼んでいたことを指摘した。これは、実は重大な発言だとわかる。とくにマルコス政権下の一九七〇年代のフィリ



ンにおいてcollaborationという言葉は、「敵への協力者、裏切り者」(OEDでは二番目の意味)という意味で使われた。ちなみに、私は二〇〇七年一月にシンガポール出張中に国立シンガポール博物館に立ち寄ったのだが、その歴史展示室において、一九四二―四五年の日本の占領下で、一部のシンガポール人が日本軍に「協力した」(collaborated)という批判をこめた英語の音声ガイドを耳にして愕然とした。「コラボレーション」のネガティブな意味については、アジアでの例だけでなく、ナチスに協力(コラボレーション)したフランス人のように、ヨーロッパでも類例がある(ちなみに、二〇一〇年二月に上演されたドナルド・ハーウッド作『コラボレーション』(紀伊国屋ホール)は、反ユダヤ主義に憤りながら、家族を守るために、ナチスへの一定の協力を余儀なくされるドイツの作曲家シュトラウスを描いている)。

このような事情もあり、ヴェラの劇団は、最初はコラボレーションに消極的であったが、やがて黒テントとの刺激的な出会いや来日などの経験を重ねて、二〇年間、アジア演劇コラボレーションに関わってきた。その成果として、彼は異文化交流を実現できたこと、それぞれの文化内部の多様性が理解できるようになったこと(交流がないときは画一的に見ているが、交流があれば、たとえば、日本にも肢体不自由者、沖縄出身者、在日などがいることがわかってくる)、さらに友情が結ばれたことを指摘した。その上で、ヴェラはコラボレーションを成功させるための七つの要点を指摘した。

- ① 組織全体として、コラボレーションをする道理(ラショナル)を共有すること。
- ② 二つ以上の集団やコミュニティの感覚をもつこと。
- ③ 芸術的絆をもち、互いに敬意を抱くこと。
- ④ 個人的関係を尊重すること。
- ⑤ 文化的差異に気づくこと。ただ相手に礼儀正しくしていればよいのではなく、差異を理解すること。

- ⑥ 財政的問題への対応。だれが資金を集め、だれが費用を負担するのかなど、明確にしておくこと。
- ⑦ ユーモア感覚をもつこと。

いずれも正当な指摘に思われるが、七点めに関しては、とくに日本の演劇関係者との交流の初期に、おそらく当時は大半の日本人が英語を使うことができなかったことに関係していると思われるが、日本人を笑わせるのに苦労したという体験にも基づいていることを指摘しておこう。

次に島が国際交流基金の活動を振り返った。同基金は一九七〇年代後半からアジア舞台芸術（伝統芸術）の日本への紹介に努めてきたが、一九九〇年に同基金内部にアジア文化センターを設立し、現代芸術に焦点をあわせることになった。アジア演劇コラボレーションとして「スリー・チルドレン」「リア」などを助成してきた。初期には初歩的問題が多かったが、活動を継続する中で、やがて「アジア演劇とは何か？」ということが議論になった。この課題を担いながら、南アジア（『物語の記憶』）、中央アジア（シンポジウム開催時はまだ公演されていなかったインド、イラン、ウズベキスタン、日本のコラボレーション『演じる女たち 三部作』（二〇〇七年一〇月公演））など、地域をゆつくりと拡大しながらコラボレーションをしかけてきた。こうした活動に際して、日本対〇〇国ではなく、日本と無理に関連づけずに、アジアの関係性に日本が「寄り添う」形でやってきたと述べた。

島の報告では、演劇コラボレーションを促進・支援する側の大変な苦勞が察せられたが、ここでは「寄り添う」という表現に注目しておきたい。コラボレーションを実現するには、劇団同士は相互介入しなければならぬが、資金援助団体の無用な介入は好ましくない。そこで、「支援」「助成」という表現には場合によっては押し付けがましい含みもあり、劇団と基金とが対等の立場であることを強調するために、「寄り添う」という表現を使用したであろうが、これは適切な姿勢を示すものだろう。

世田谷パブリックシアターの松井（黒テント出身）は、これまでの活動を通して、アジア各国には日本の侵略





の傷跡がまだ残っていて歴史認識にも差があることを痛感し、日本とアジアとの演劇コラボレーションの意味について考えさせられるとともに、もつと強力な仕組みが必要であると述べた。その上で、文化的背景を異にする演劇人たちを集めて活動をする場合の具体的困難として、コミュニケーションが難しく、それに時間がかかってしまい、なぜ一緒に芝居をつくるのか、どういうものをつくりたいのかについて十分議論をしないで進行することがあることを指摘した。したがって、こういう問題に適切に対応しながら、活動をおこなうことが今後の課題となるだろう。

さらに、松井は、『ホテルグランドアジア』の公演の前後で起こった意識の違いについて述べた。一方では、アジアの中に文化的差異があることはそれほど特別なことではなくなっているが、他方で日本の中にも多くの差異があることに気づいたという。これは興味深い成果といえる。松井自身が、一方では、それがよいことなのか悪いことなのかはわからないという留保をつけたが、アジアの中の文化的差異に順応するようになったと同時に、他方では、アジアの文化的差異や異文化コンフリクトに直面することにより、さまざまな差異に鋭敏になり、日本国内の差異や多様性を改めて認識することができるようになったということであろう。

シンポジウムの第二部では、ヴェラ、嶋、松井の三人に、山元、クカサス、プラサートーン、エストレーリヤの四人がコメンテーターとして加わった。とくに司会の松井が異文化コンフリクトを回避し、和を尊重する日本のコミュニケーションを得意とするらしく、たとえば、アジア演劇とは何なのか、インタールカルチュラル・コラボレーションの功罪は何なのかについても本格的な議論がおこなわれることはなかった。したがって、以下では、第一部とはほぼ同様に、それぞれの話者の発言を私の記録に基づいて要約し、必要に応じてコラボレーションの成果と課題という本章のテーマからの解説をおこなうことにする。

山元は、多くの困難があったが、それらに見合う成果があったとし、英語ができるようになり、コミュニケーションがとれるようになったこと、日本とフィリピンの観客反応の違いやそれぞれの劇団の違いに気づき、一週間の

大議論をとおして相互理解を深めることができたことをあげた。課題としては、コラボレーションをはじめた当時は日本の小劇場運動の衰退期であったとしても、当時の劇団は今日の劇団よりも社会的意識が高かったといえるが、今日の劇団はメジャーになりたいという願望を除いて明確な目的意識がないか、または希薄であり、現在のほうがコラボレーションが難しくなっているおそれがあると指摘した。

山元の最後の指摘は、アルヴィン・タンなどに代表される社会派演劇が非常に少なくなっている今日、残念ながら、杞憂ではないかもしれない。

エストレーリヤは、とくに『ホテル グランド アジア』の経験を踏まえて、まず、インターカルチュラル・コラボレーションの最大の困難はコミュニケーションであると指摘した。その上で、アーティストはコミュニケーションする必要がある、また創造的でなければならないのでこうした活動が必要であると評価した。模範解答といえるだろう。

プラサートーンは、異文化演劇コラボレーションの成果として、インスピレーションが得られること、それにより自分の劇団の仕事が進化したことをあげ、今後も相互にエンパワーし、ネットワークの維持拡大に努めたいと抱負を語った。彼は、コラボレーションの意義は、よい作品をつくることができなくても、インスピレーションが得られればよいという立場に立って、次のように非常に現実的な助言を述べた。

第一に、信頼せよ。

第二に、平等なんてことは忘れる。よかつたらやればいいし、やりたくないならやめればいい。

第三に、役割を明確にせよ。多数の差異があり、考え方も、働き方もライフスタイルも違うので、各自の役割を明確にすること。



とくにコメントするに及ばないほど合理的な見解であろう。

島は、語りつくせないほどの困難があるが、今後の課題として、日本でなぜアジア演劇コラボレーションをするのかという問いに対して、関係者が理解することがまず大事であり、目的を明確にする必要があると述べた。また、資金や時間など、十分な環境を提供できないことが最も辛いと語ったが、これは今後の課題ともいえるだろう。

ヴェラは、「コラボレーションで何を得たか」、すなわち成果に関する質問に対して、科学者は研究すればするほど毎日混乱するという例を引き合いにだし、芸術の分野でもコラボレーションは類似したものであり、こうした活動において混乱、コンフリクト、誤解は避けられないが、少しずつ共通の理解ができるものだろうと答えた。

ヴェラは、毎回「異なることを期待せよ」と主張した。かつては、強烈な政治的意識をもってコラボレーションをしようと思うことができた。そうは思えなくなった現在が悪いとはいえない。新しいプロジェクトと違う期待をするようにしているが、現在も過去も同じ理念、基本姿勢は忘れないようにしていると彼は述べ、さまざまな演劇コラボレーションをおこなってきたが、「世界に起こってほしいことを見せている」点は同じであり、世界の演劇人は共通の理想をもっているのではないかと述べた。

クカサスは、資金よりも大事なものは人と人とのつながりであり、演劇は政治や外交ではなく、フォーマルである必要はないし、演劇人は「リアルなもの」をつくりあげようとしていると述べた。

ヴェラとクカサスの掲げる演劇の理想は、明らかに、同じではないが、こうした異なる立場の世界の演劇人が集結し、共同で作品をつくりあげることこそ価値があるだろう。

最後に、松井がシンポジウム全体の総括をおこなった。とくにこれまでの活動の成果を評価し、国内外で演劇コラボレーションをおこなっている人が多数いて、ネットワーク活動が盛んになり、人と人とのつながりが拡大していること、演劇人の努力と調整により、コラボレーション活動を積み重ねた結果、現在の環境は以前よりよ

くなっていると締めくくった。また、今後の行動の基礎としてネットワーク、さらにコラボレーションとネットワークの将来について検討する必要があると述べた。

本章では、アジア四カ国による共同制作作品『モバイル』に焦点をあわせて、インターカルチュラル・コラボレーションについて検討した。アジアのコラボレーションに焦点をあわせたが、他の地域における同様の活動の成果と課題を考える上でも、参考になるはずである。たとえば、ここでは「アジア演劇とは何か」という問いが生まれ、「アジアは一つではない」という認識がもたらされていたが、「○○演劇とは何か」「○○は一つではない」の中に、ヨーロッパ、アフリカ、南北アメリカ、オーストラリアなどを入れることができる。アジア各国の演劇関係者は互いの差異や多様性の認識を深めると同時に、自文化内部の差異や多様性にも気づくことになった。

異文化理解の試みが完結することはない。しかし、本章における検討をとおしていえることは、異文化（他者）を理解することは難しいが、主体的で継続的などりくみがありますます必要だということである。インターカルチュラル・コラボレーションを飛躍的に前進させる方法はない。異文化間の共同活動を今後もさらにつづけ、インフラストラクチャーを整備し、ネットワークをさらに広げて、試行錯誤するほかはない。とくに異文化認識の促進を重視する立場からは、コラボレーションで重視されるのは結果以上に相互作用のプロセスであるともいえる。

インターカルチュラル・コラボレーションの効用に関しては、まだ課題が残されている。どのような条件や環境が整うと、優れたコラボレーションが成立するのか、またその効用が特定の状況の外にまで広められたり内面化されたりするのかをもっと解明し、資金集めから上演にいたるまで、より効果的で持続的な方法を見いださねばならない。



- (1) Lo and Gilbert, 31-53, esp. 38-39 参照。
- (2) レッパード、ホイットモア共著、二一八参照。なお、同書では、collaboration は「協同」、coordination は「同調」、cooperation は「協調」と訳されているが、本書における訳語と異なり、混乱が生じるのを避けるために、原語のままにしておいた。
- (3) ネセサリーステージは、「さまざまな民族的背景を持つ演劇人たちと共に二〇年以上活動を続けているシンガポールの劇団。これまで、異文化間における国際的かつ学際的なコラボレーションプロジェクトを企画。創作過程において、フィールドワーク、NGO職員や学者へのインタビュー、劇作家や異なる分野のアーティストたちとの話し合いなどを実施しながら作品を生み出すという、プロセス重視の作品創造を目指している。また、こうしたコラボレーションのプロジェクトが、異文化間の継続的な交流のための実践的な場になるという考えのもと、二〇〇五年より毎年、M1シンガポール・フリンジ・フェスティバルを開催。演劇人たちが、さまざまな国のさまざまな分野で活動するアーティストたちと出会う場を設けている」【モバイル】のプログラム参照。
- (4) <http://www.artsnetworkasia.org> 参照。Web. 15 Jan. 2012.
- (5) タン、一―四参照。
- (6) 以上、【モバイル】に関する記述は、プログラムと世田谷パブリックシアターのホームページ（最終閲覧日／二〇〇五年三月一五日）による。
- (7) このシンポジウムは三日連続でおこなわれた。第二日／二〇〇七年三月二〇日（火）「共同制作と国際交流のためのインフラストラクチャー」。第三日／二〇〇七年三月二二日（水・祝日）「コラボレーションとネットワークの新たな動きを考える」。



## 第八章

人間がわからないものを

鬼にする

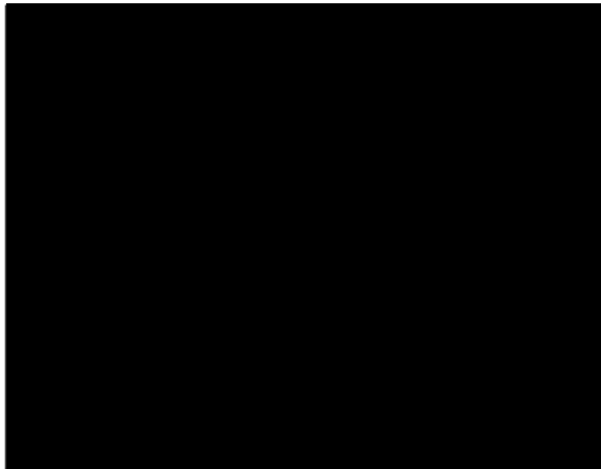
『赤鬼』『物語の記憶』『ホテルグランドアジア』

さまざまな批判があるにもかかわらず、世界各地で、インターカルチュラリズムが模索されている。このためには、理論の構築に劣らずワークショップなどの実践や経験の積み重ねが重要である。この分野の現場では、関係者による果敢な試行錯誤が続いている。ここでは、実例として最近、国内外で上演された三作品（ただし一つは日英タイの三つのヴァージョンがあるので合計五点）をとりあげ、それぞれの特色、意義、課題などについて検討したい。

## 1 野田秀樹作・演出『赤鬼』——ロンドン版、タイ版、日本版

野田秀樹作・演出『赤鬼』は、一九九二年に夢の遊眠社を解散した野田がロンドンで演劇研修をした後に書かれ、最初は一九九六年に演劇企画制作会社NODAMAPの番外公演として上演された。その後、タイと英国でも翻訳され現地の俳優を使って上演してから、二〇〇四年秋（八—一〇月）に渋谷のBunkamura一五周年記念として、シアターコクーンで、ロンドン版、タイ版、日本版の三つを一括上演した。使用言語は、それぞれ英語、タイ語、日本語である。

主要登場人物は、赤鬼、あの女、とんぴ、水銀（ミズカネ）の四人。これに村人たちが加わる——その数は、ロンドン版では三人、タイ版では一〇人、日本版では「大勢」だが、主要な役割に扮する三人の日本人俳優によって演じられた。ロンドン版とタイ版では野田秀樹が赤鬼を演じ、日本版では英国人俳優が赤鬼を演じ、野田はとんぴを演じた。残りの役は、それぞれ英国、タイ、日本の俳優が演じた。なお、「赤鬼」とは異邦人、よそ者のことであるから、ロンドン版では「赤鬼」は普通の日本人の扮装で現れ、タイ版では鬼風の扮装で現れ、日本版



『赤鬼』 (撮影: 谷古字正彦 写真提供: Bunkamura)

では普通の西洋人(ヨハネス・フラッシュバーガー)の扮装で現れた。

『赤鬼』の粗筋は単純である。村人に疎んじられる「あの女」と頭の弱い兄「とんび」、女につきまとう嘘つきの「水銀」が暮らす小さな島の漁村に、ある日突然、目も肌の色も違う、言葉の通じない異邦人が漂着する。言葉の通じない男を村人たちは「赤鬼」と呼び、恐れ、あるときはあがめ、最後には処刑しようとする。彼と唯一話ができる「あの女」も同様に処刑されそうになる。「赤鬼」は、実は、祖国を失い、仲間とともに海をさまよっているのだ。水銀ととんびが捕えられた二人を救い出し、「赤鬼」の仲間の船が待つ沖に向って舟をこぎますが、船の姿はすでになく、四人は大海原を漂流する。やがて瀕死の状態で元の海辺にたどり着いたとき、「赤鬼」の姿は消えていた——。その肉を食べて生き延びたことを知った「あの女」は、「赤鬼」が人間を食うのではなく、人間こそが「赤鬼」であることを認識して命を絶つ。

ロンドンをもう一つの活動拠点にしてから二〇年近く、その間に野田は、異文化接触のテーマに深い関心を寄せてきた。『赤鬼』は、どこにでもある共同体と、そこでは受け入れられないアウトサイダーとの関係を寓話的芝居にしたもので、粗筋も台





詞も単純素材だが、まさに他者への想像力を喚起する、非常に含蓄のある優れた作品となっている。その後の作品『キャラクターズ』(二〇一〇年六月八月)や『南へ』(二〇一一年二月三月)などでより鮮明になってくるのだが、近年の野田は他者を排除し、自己に不都合な歴史を忘却する、無責任な共同体の「罪」や「倫理」をシアトリカルに追求する姿勢が強くなっている。

『赤鬼』の三カ国語版の公演は絶賛といえるほど好評であった。私自身は三カ月をかけて三カ国語版を見にいき、三カ国の俳優たちの熱演と深い感動に包まれた観客席を目撃し、非常に興味をそそられた。

まず、長い歳月をかけてこの芝居をつくりあげてきた野田自身の考えをいくらかみておきたい。プログラムに掲載されたインタビューの中で、野田は三カ国版の違いについて、次のように述べている。

三作連続で見ると「人間が文化を生み、その文化から人間はできあがる」ということがよくわかると思います。イギリスは言葉の国なので台詞の読み込みがもっとも深い。タイは日常の中に歌と踊りがいまだに根付いているという印象があるから、タイ版では歌が多くなった。日本は、漫画やアニメやお笑いで育っているから、音やビジュアルに非常に敏感な国民だと思えますよ。<sup>(3)</sup>

野田はこうした違いを観客に見比べてほしいと願っている。たしかに彼が指摘しているように(来日した英国の劇団コンプリシテイの俳優たちは身体演技にも優れていることで定評があるとはいえ)、いわゆるリアリズム演劇の伝統が強く台詞至上主義になりがちな英国人、アジア的集合主義や平和と享楽を尊重するタイ人、視覚文化と娯楽に強く影響されリズムとテンポのよい日本人という違いが浮かびあがった。それぞれやヤステレオタイプな表象になったことに問題がないわけではないが、日本版はとくに詩情やペイソスにあふれた感動的なものになったといえるだろう。

野田がめざしているのは、文化の違いを理解することと並んで、文化の違いを認識しつつ混じり合う「文化混流」である。この「文化混流」という概念は、インターカルチュラル・パフォーマンスの立場からとくに注目される。これに関して野田は、「矛盾はある。混じるといふことは文化の固有性をなくしていくことだから」と述べており、インターカルチュラルリズムに内在する矛盾を明確に認識している。

これに関連して、芝居やほかのどんな文化的産物でも外国に移されると、たいてい変容する。改変され、起点テキストや文化を十分理解することなく、風変わりだがよく知られたものとして受け入れられる。ここでの異文化間のパラドックスは、多くの国や個人は文化交流をおこなう必要を認めるが、同時に、自分たちの文化の変容や、とくに支配的文化によって自文化が衰退する危険については不安を感じるということである。このパラドックスが、インターカルチュラル・パフォーマンスに付随する。

『赤鬼』の他者化や差別の構造について、野田は次のように述べている。

単なる日本の昔話だと思って見る人もいれば、アメリカ至上主義から見て、他国民は「鬼だ」という解釈をすることもできるしね。『赤鬼』を越えた鬼の話が存在すると思う。たとえば、鬼に○朝○人の格好をさせるといふ演出も面白いかもしれないし、今ならさしずめテロリストという言葉は「鬼」だけれど、彼らのことを本当に知る者はいない。人間がわからないものを鬼にする。物語の中では、赤鬼のことを理解して赤鬼の側に立つてあげることができなければならないけど、現実では絶対に赤鬼は理解されないんです。

歴史をたどれば「赤鬼狩り」は、おそらくいつの時代でもどこの国や文化でもおこなわれてきたと認めざるを得ない。ロンドン版でもタイ版でも日本版でも、それぞれの赤鬼は排除される。どの文化でも人間は理解できない者、意思疎通を図ることができない者を他者化し、排除する。野田は、文化の違いを超えた、排除の心的メカ



ニズムを洞察しているらしい。

これに関連して、ジュリア・クリステヴァの『外国人―我らの内なるもの』(Etrangers à nous-mêmes)は想起するに値する。今日の世界の緊急課題の一つである外国人問題の解決をめざして書いた本の導入部で、彼女は、外国人について、次のように述べている。

ともかく変わっているから人目を惹く。皆とは違うのだ、目も、唇も、頬骨も、肌も。当然めだつ、あそこに誰かがいるぞ、という感じ。どんな顔でもよく観察すれば人間に二人と同じ者はないことくらいわかるはずだが、相手が外人ならわかりすぎるくらいわかるというもの。ところが日常生活では人並みということがあつてはじめて共同体が成り立つ。外人の変った風貌は我々を捉え、ひきよせもすれば撥ねつけもする。外人を見て人は思う、『こつちだつてあんなものかもしれない、だから好きさ』と。それとも『こつちの方がいいんだ、だからあいつはぶつ殺してやる』となるか。差し出すのは心かげんこつか。

クリステヴァは、古代から現代まで、ユダヤ教からナチズムや移民労働者まで、西洋において外国人が、排斥、差別、受容、同化など、さまざまに扱われてきた歴史をたどる。彼女は、『外国人―我らの内なるもの』で、外国人についての言説(ルネサンスでは、ラブレール、エラスムス、モンテーニュたちの言説)をとりあげ、最後に私たち自身の異質性こそが普遍的なものであると洞察している――「奇異は自分の中にある。我々は皆外人なのだ」<sup>(1)</sup>「我々の根本をなす異質性、徹底的に外人たる我」<sup>(2)</sup>。

「言葉が大きな要素である演劇は、外国との共同作業が難しい。もしかしたら不可能の壁を登る作業かもしれない。でも先のわからないものをつくっていくのがおれたちの仕事」<sup>(3)</sup>、と野田は覚悟している。彼自身がワークショップ、リハーサル、上演などを通して、インターカルチュラル・パフォーマンスの困難を痛感しつつ果敢に

挑戦しているのです、批判するよりも、今後にいっそう期待することにした。とはいえ、今後の課題も残されている。ここでは一点だけ指摘しておこう。「赤鬼」ではとくにプロットを単純化して成果をあげたが、より複雑なプロットをもつインターカルチュラル・パフォーマンスの作品をどのようにつくるのか（この点については、以下の2、3参照）。

野田が「日本演劇の基礎を固め、世界へ向かわねばならない」と考える契機となったのは、演劇人の層の厚さや優れた俳優が多数いることを痛感することになった英国演劇研修である。とはいえ、彼は英国の言語と文化を無批判に受け入れることはしない。ここでは、インターカルチュラル・パフォーマンスに付随する翻訳の問題について論じておきたい。「赤鬼」のロンドン版、タイ版、日本語版の三方国の台本の中で、野田が関わっているのは英語版と日本語版である。「赤鬼」をロンドンに持ち込むこと自体の困難について、彼は次のように述べている。

英語以外を必要としない、言語的に閉鎖された共同体であるイギリスの岸边に、ヨーロッパ以外のコトバで書かれた芝居が漂着するかどうかという扱いを受けるのか。

そのとき彼等は、日本人が抱えている現在の文化にどう反応し、何を理解し、何を誤解し、何を理解しようとしぬのか。<sup>(8)</sup>

【赤鬼】（一九九六年初演）の英語版は野田の作品をよく知っているロジャー・パールバースが *Red Demon* として英語に翻訳・改作したが、二〇〇三年のロンドン公演は野田とマット・ウィルキンソンが翻訳・改作した。野田がこの作品をロンドンで上演しようとしたとき、英国の俳優たちが、パールバースの英語はアメリカ英語であるので、ロンドンでの上演では英国英語に翻訳したほうがよいと提案した。そのため、野田はアメリカ英語版を、



マット・ウィルキンソンと共同で、英国英語に翻訳しなおした。ロンドンの俳優たちとのワークショップをとおして、野田は彼らの言語に対する誇りというか「英語帝国」<sup>(10)</sup>を強く意識した。さらに、彼は英国と日本との言葉と文化が平等でないことにも気づいた。日本人は明治維新以来、英国の言語と文化に関するほとんどどんな日本語の翻訳でも受け入れてきたが、英国人は、ただ英語に訳されただけでは、日本の言語と文化を簡単に受け入れようとはしなかった。最も大事なことは英語の質である。野田は、彼が自分の作品を英語に訳しただけでは不十分であることを痛感した。さらに、日本語の文化的コードが西洋人には簡単に理解されないという事実、言葉遊びを英語に訳すことがほとんど不可能であるという事実<sup>(11)</sup>に直面した。こうした困難にもかかわらず、彼は「赤鬼」を *Red Demon* に何とか翻案したのである。

野田の「赤鬼」は非常に意義深い。野田は自分の作品を他の人に訳してもらうだけではなく、翻訳者・改作家として、「赤鬼」を *Red Demon* に変えるために積極的に関与している。さらに、彼は演出家であり俳優でもある。赤鬼は異邦人であるので、野田がロンドンでは日本語で赤鬼を演じたが、東京では英国人が赤鬼を英語で演じた。野田は英国研修とその後の演劇交流から多くを学んだのだが、彼は英国の劇場と人々を全面的に称賛することはない。東京公演のための会談の中で *Red Demon* のヤング・ヴィック劇場における公演に対する英国の観客の反応を思いだして、彼は次のように述べている。

日本語版では、「よそ者 the others」ははっきりしていた。しかし、ロンドンのヤング・ヴィック劇場では、彼らが表象しているものに困惑した人が観客の中にいたようだ。英国の観客はぼくに「よそ者」をもっと明確に示して欲しかったのだと思う。しかし、ぼくは観客に赤鬼が何者なのかを自分たちで明確にして欲しかった。(中略) 英国演劇界の弱点。彼らは、とくにそれが社会的に意味のあることだとすぐわかるなら、芝居のテーマを明確に示したがるのだ。

日本語が暗示性を特色とするのに対して、英語は明示性を特色とする。こうした違いがあるからこそ、観客がロンドンで日本語を話す赤鬼を、東京で英語を話す赤鬼を見ることはおそらく少し混乱させられるが非常に刺激的なことだろう。演じられる場所次第で、日本語も英語も未知の、理解できない、少数言語に位置づけられる。敷衍すれば、日本人も英国人も、あるいはどの国籍の人も、排除される少数派の一員になりうる。つまり、Red Demonは、普遍的な寓話として、文化や言語の境界やそれらの地政学的な中心性や周縁性を積極的に疑問に付すことによって、観客を挑発するのである。野田の芝居は、今日世界共通語といわれている英語を批判的な視野の中においてみせたのである。

野田は自分の作品を英国人と共同で英語に翻訳した点で顕著であり、日本語版と英語版の違いを知ることには非常に興味深い。この作品中でも最も印象的な台詞の一つは結末で「あの女」(That Woman)が語るものだが、それは日本語版と英語版では次のようになる。

はじめて、あたしはあの人とあった時、こう言った。「あんたは、鬼よ。人を食うから鬼なのよ」。ゴメン、間違ってたよ、あたし。鬼が人を食うんじゃないのね、人が鬼を食べるのね。人間が鬼を食べるのね。人間が生きるために食べるもの、それが鬼なのよ。そして、覚えてるよ、あたし。腕を差し出しながら、いつかあなたが言ったこと。「食え、生きろっ」。あたし、食ったよ、そして生きたよ。<sup>(12)</sup>

When I met him for the first time, I said to him, 'You're a demon. And you're a demon because you eat humans. I was wrong. Demons don't eat humans. Humans eat demons. They eat them to survive. I remember: You held out your hand, in front of those people, and you said: 'Eat it and live.' So I ate. And I lived.'<sup>(12)</sup>



二つの台詞はほぼ同一の内容だが、言語的構造、文体、ニュアンスの点で非常に違う。日本語版は、文体と構造が多少断片的であり、英語版よりも口語的、親密で、感情に訴える。また、日本語は性差が強いので、より女性的である。「あの女」の心からの叫びとしてのこの台詞は、全体として、より死者を悼み、神秘的で、含蓄がある。英語版は、大半が、並列構造に訳されているが、台詞は全く断片的ではない。単純直截で子供のような文体になっているようにみえるが、冷静で理性的であり、意味は平明である。ここで日本語版と英語版のどちらが優れているかを論じることとは的外れである。なぜなら、芝居の台本は、上演される土地の観客のために書かれ、しばしば翻案されねばならないからだ。インターカルチュラル・パフォーマンスの観点から重要であるのは、言語と文化の違いがあるために、日本語と英語との——そして、おそらく他のどの言語間でも——翻訳の共約可能性 (incommensurability) といつても交渉しつづけねばならないということである。

## 2 『物語の記憶—サマルカンド・カーブル・ヒンドウスターン』

——南アジア五カ国コラボレーション・マルチメディア演劇作品

この作品は、二〇〇五年度の国際交流基金企画・制作公演であり、南アジア五カ国から気鋭の演出家五人を集め、全員のコラボレーションによって一つの作品をつくるという新たな挑戦であった。五人の演出家は、ピラシユ・ヒライ（インド）、アザッド・アブル・カラム（バングラデシュ）、アヌーブ・パラール（ネパール）、イブラヒム・クレイシー（パキスタン）、ルワンティ・ディ・チケラ（スリランカ）である。これら五人のほかに、ビデオ作家、音楽家、俳優、ダンサーたちが各国から集まった。さらに、プロジェクト・アドバイザーとしてアヌラダ・カプール（インド）と内野儀（日本）が参加した。

五人の演出家が材源として選んだのは、ムガル帝国初代皇帝バーブル（一四八三—一五三〇）による回想録

『バーブル・ナーマ』である。バーブルは父の死後フェルガーナの領主として即位するが、一五〇〇年、サマルカンドをめざして出奔し、同地を征服した後、アフガニスタンのカーブルをも征服し、さらにはインド遠征を繰り返し、一五二六年についてはアーグララーに入城する。『バーブル・ナーマ』は歴史的ドキュメントとしても、文学作品としても高く評価されている。

『物語の記憶』は、『バーブル・ナーマ』に着想を得ながらも、バーブルの足跡を忠実にたどるものではなく、五人の演出家が彼の誕生から死までを二四の場面として構成し、そこから現代を照射しようとする試みである。「演出ノート」の中で彼らは次のように述べている。

バーブル、そして『バーブル・ナーマ』の世界への入り口は、自分の過去を通じて自らを理解したいと願う、私たちと似た旅人をおしている。異質な存在（アウトサイダー）であり続ける旅人としての体験は、過去のバーブルだけではなく、多くの文化や国に跨がる移民の今日の経験とも響き合う。

最後に、『バーブル・ナーマ』、さらに『物語の記憶』では、私たちは二四の細密画と向き合うことになる。それらが全体として私たちを、詩人、一個人、アウトサイダー、よそもの、放浪者、フェルガーナが追放した皇帝、インドのムガル帝国の開祖、そしてインド亜大陸の統一を初めて試みたバーブルへと向けさせることになる。本人が認めたか否かはさておき、バーブルは南アジアの体験として切り離せられない本質的存在なのである。<sup>(13)</sup>

このようにバーブルとその自叙伝は南アジアの現実と深くつながっている。プロジェクト・アドバイザーのカプールは、「バーブルの名が」南アジアで「今みられる政治的不和のメタファーやたとえや記号と化している」という理由で現代の舞台化への躊躇を表明しつつ、その自叙伝が「越境、混血のアイデンティティ、本来の住処から追われること」、移住、文化適応、順応についてのテキストであると認める。南アジア五カ国の五人の演出





家は、自分たちの考えをこの一六世紀のテクストに移し変え、一本の作品としてまとめた。そのために常に必要であつた翻訳について、カプールは次のように述べている。

ここでいう翻訳とは、純然たる言語の翻訳以上のことを指しているのは言うまでもない。往々にして人為的な国境を越えてテクストを移動させる、という行為は、テクスト自体にも、移し替え先の文化的状況にも影響を与える。個人の生活と事件、テクストと歴史とを折り混ぜて、出来事と記憶、そして共有された過去を持ちながら、固有な要素が多々存在する文化や国々の間で、呼応するものを探って行かねばならない。そうする事で境界は通り抜けやすくなり、対話を実際にし易くなる。<sup>(16)</sup>

ところで、南アジア五カ国はいずれも多言語国家で複数の言語が使用されている。「バーブル・ナーマ」の原典の言語はチャガタイ・トルコ語。英語は、これらの国々で多くの場合、公用語であり、五人の演出家の共通言語は英語であつた(ただし、ネパールの演出家は英語が不得手で、彼の第二言語のヒンドゥー語で話し、それをインド人が英語に通訳した)。上演中、英語は少し使用されたが、主にバーブルの自叙伝の翻訳を映しだすときに使用された。フランス語も少し使用された。さらに、日本語が大意を伝える字幕で使用された。「物語の記憶」は台詞の少ない作品だが、多言語が使用され、日本の観客はよく知らないできごとの多いので、字幕がなければ理解不能になるだろう。

『物語の記憶』では九つの言語が使用された。ヒンドゥー語、タミル語、マニプリ語、ベンガル語、ネパール語、シンハラ語、ウルドゥー語、英語、フランス語である。したがって、対話するにも稽古するにも困難をきわめた。とはいえ、異なる言語と文化を常に翻訳、受容し、それらに適応しつづけることによって、越境や対話をしやすくすること、それがインターカルチュラル・パフォーマンスの目標と挑戦にほかならない。

『物語の記憶』 (撮影：古屋 均 著作・提供：国際交流基金)

【物語の記憶】は、南アジアとはいえ言語も演劇の伝統も異なる五人の演出家を集めて一つの作品をつくるという、達成感も大きい、関係者を疲労困憊させる空前絶後のプロジェクトであった。各自が演出家としての自我や独自の主張をもち、激しい対立や衝突があり、共同作業は至難であった。五カ国の中には独裁政権や軍事政権が含まれ、検閲がある国もある。こうした事情を考慮すれば、とにかく作品を完成させた関係者の忍耐と尽力は称賛に値する。

マルチメディアを駆使し、南アジアの過去と現在の現実を新たに表象しようというこのインターカルチュラル・パフォーマンスの意義は非常に大きい。もし課題があるなら、このプロジェクトの困難さそのものであろう。だが、どれほど困難でも、なおいつその挑戦と実験に期待したい。さらに課題を指摘するならば、この南アジアからの演劇的な問いかけに、東アジアの演劇関係者や観客はどう応えるのが問われるだろう。これについては次のセクションを見よう。



### 3 『ホテル グランド アジア』——東アジア七カ国のコラボレーション

『ホテル グランド アジア』は、副題を「ローハン・ジャーニー ユーアジア」と呼ばれる新たな演劇的フィクションを創りだすための探究」(Lohan Journey—Creating New Fictions of Asia)とする。構成・演出等は「ローハン・ジャーニー」の構成員。「ローハン・ジャーニー」とは「羅漢の旅」の意。本プロジェクトの一六人の参加者が群馬県川場村でワークショップを行った際に、ある寺の山門で出会った一六羅漢の像にちなんで名づけられた。国籍と人数は、インドネシア三人、マレーシア三人、シンガポール二人、アメリカ一人、フィリピン三人、タイ二人、日本二人(川村毅と鐘下辰男)、合計七カ国一六人である。

このプロジェクトは、世田谷パブリックシアターの呼びかけに応え、二〇〇三年二月、東南アジアを中心に世界七カ国の現代演劇の分野から集まった一六人のアーティストによつてはじめられた。過去五回のワークショップで彼らは互いの手法、共同創作のプロセスの手法を知り、そして作品の核となる「テロリズム」「移民」「アイデンティティ」という三つのテーマが浮かび上がり、これらをキーワードに一六人の参加者が共同で作・演出に当たり、出演もすることになった。集団で、錯綜するアジアの社会の「いま」を、カレイドスコープの中で乱反射する鏡像のようにまとめあげようというのである。

このプロジェクトには二つの目標があった。一つは、最終的な劇作品の質を問題とするだけでなく、共同制作をおこなうことの意味そのものやそのプロセスのあり方を改めて問いなおしてみること。もう一つは、アジア発の新たな集団創造の方法を発見することである。このために最終の作品制作にむけて全員が共同で劇作と演出に当たり、さらに俳優としても全員で演じることに決定した。これは、「西洋の演劇から生まれた劇作」や「演出」という概念を見つめなおした結果でもあり、また、アジアの国々の古典から現代にいたる演劇の優れた部分を再

検証したことから生まれた選択によるもの」であるという。

西洋の近代演劇作品そのものから演出にいたるまですべてを疑問に付し、アジアの伝統的演劇を見なおしてみたいわけである。結果として、集合的な魅力はあるが個性の輝きがやや弱い作品になったように思われる。

『ホテル グランド アジア』は、五幕構成の複筋構造の芝居である。複筋は緊密につながっているわけではない。主筋といえる筋の最初と最後の場面では、三人の水夫が漂流している。使用言語は、日本語、英語、タイ語など複数の言語が使用された。最も印象的な筋を紹介してみよう。フィリピンのゲイ男性が来日し風俗店で働いている。彼は、いつか性転換をして結婚することを夢見るが、風俗の世界で生きていくのは大変で、やがては麻薬に手をだし破滅する。これが演じられている間に、舞台の外側に張った水の中を、(マレーシア人が演じる)白い着物を着た白塗りの「カラユキ」が、あれこれとつぶやきながら歩いていく。つまり、かつて日本が貧しい時代には、日本女性のカラユキとして東南アジアに移住して稼いで日本に送金して家族を助けた。その日本が(その地位を二〇一〇年に中国に譲ったが)世界第二位の経済大国になり、今度は日本に東南アジアから移民が風俗産業を含めて出稼ぎにやってくる。この歴史的変遷と今も昔も変わらぬ過酷な現実がシアトリカルに表象された。

『ホテル グランド アジア』は、準備に時間をかけた、非常に野心的なインターカルチュラル・コラボレーションであった。しかし、ポスト・パフォーマンス・トークの中で、世田谷パブリックシアターの芸術監督・野村萬斎がはからずも指摘していたように、どこが「グランド」アジアなのか不明であった。また、どこが悟りの旅なのかも観客には十分伝わってこなかった。参加者たちは共同作業をとおして多くのものを学び、摩擦・誤解・喧嘩を含めて貴重な経験をしたはずだが、観客に見せる出し物としては未完成なところがあったといわざるをえない。したがって、今後の課題はアジア発の新しい集団創造の方法をさらに開発し、より質の高い作品と演技を生み出すことだろう。



- (1) Gundara, 105-27 参照。
- (2) なお、『赤鬼』は、二〇〇五年一〇月に韓国のソウル国際公演芸術祭でも上演された。韓国版『赤鬼（バルガントッケビ）』では、野田秀樹が赤鬼に扮し、韓国俳優が残りの役を演じた。この作品はさらに他の国でも翻訳・上演されていくことが期待されている。ソウル公演について、野田、鴻、九七一―二三九参照。
- (3) 『RED DEMON』、『ヤック トゥア デーン』、『赤鬼』／プログラム参照。
- (4) 同上。傍点筆者。
- (5) クリステヴァ、六。
- (6) クリステヴァ、二三二―三三八。
- (7) 『RED DEMON』、『ヤック トゥア デーン』、『赤鬼』／プログラム参照。
- (8) 佐藤郁哉、四二二―二四参照。
- (9) 野田、鴻、二三。
- (10) 野田、鴻、二六。
- (11) 野田、鴻、二五―三六参照。
- (12) Tanaka, 頁番号なし。邦訳は筆者による。
- (13) 野田、鴻、三〇三。
- (14) Noda, *Red Demon*, 79.
- (15) 『物語の記憶』プログラム。
- (16) 同上。
- (17) 『ホテル グランド アジア』ウェブサイト（最終閲覧日／二〇一〇年一月一四日）。

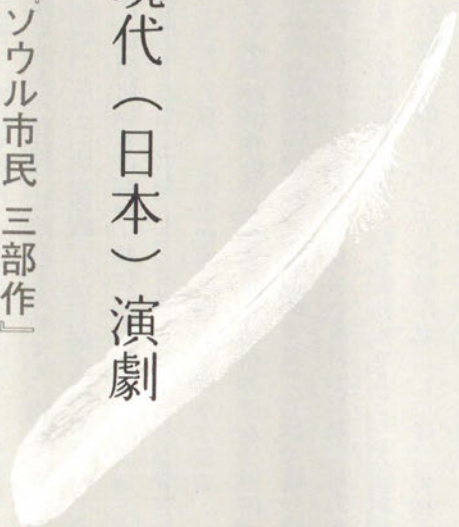
# 第九章

## 移動する現代（日本）演劇

平田オリザ作 『ソウル市民 三部作』

野田秀樹作 『The Bee』

三谷幸喜作 『笑の大学』



この章では、平田オリザ作『ソウル市民 三部作』、野田秀樹作『The Bee』、三谷幸喜作『笑の大学』をとりあげて、英語の「トランスレーション」の原義である「移動」に焦点をあわせて、現代（日本）演劇について、インターカルチュラルリズムの視点から考えてみたい。ここでは「移動」という概念は、演劇テキストの翻訳・転換・変換（translation）および翻案・改作（adaptation）、演劇関係者の移動・移住（migration）、言語と文化など移動性・流動性（mobility）などを包摂する広範なものである<sup>(1)</sup>。テキスト、人、言語と文化などの移動によって、どのような変容が生じるのかについても検討してみたい。

ここでは、現在活躍中の三人の劇作家、平田オリザ、野田秀樹、三谷幸喜をとりあげる。平田は演出家、第七章でもとりあげた野田は演出家・俳優、三谷も演出家（時には俳優）であるが、ここでは、彼らの主要な職業は劇作家としておく。平田と野田は、インターカルチュラル・パフォーマンスや多言語演劇に精力的にとりくみ、アジアやヨーロッパなどで国際的にも活躍しており、今日最も注目される劇作家である。大衆劇作家の三谷に関しては、多くの国で上演されている『笑の大学』が注目に値する。三人の劇作家（とくに、それぞれ大学教授でもある平田と野田）は、日本演劇という枠にはおさまらないというより、その枠をぶっ壊そうとしている活動家ともいえる。この傾向を示すために、本章の題目では、現代（日本）演劇と国名を括弧でくくった。

## 1 『ソウル市民 三部作』——日本語版、韓国語版、フランス語版<sup>(2)</sup>

平田オリザは、現代口語演劇理論を提唱し、「リアルな演劇」の旗手として一九九〇年代以降の演劇界で活躍してきたが、今日のインターカルチュラル・パフォーマンスや多言語演劇の視点からも最も重要な劇作家である。

一〇以上の言語に翻訳されている代表作の一つ『東京ノート』（一九九五年第三九回岸田國士戯曲賞受賞）、『その河をこえて五月』（二〇〇二年日韓国民交流事業）、フランスのティヨンヴィル・ロレーヌ国立演劇センターの依頼で書き下ろしたフランス語の作品 *Chants d'Adieu*（『別れの唄』）（二〇〇七年）、リ・リュウイ（李六乙）との日中共同プロジェクト『下周村―花に嵐のたとえもあるさ』（二〇〇七年、香港での上演後、日本で上演）、大阪大学で進めている「ロボット演劇プロジェクト」の一環としてロボット版『森の奥』、アンドロイド演劇『さようなら』（二〇一〇年）まで多数の作品があるが、本論では『ソウル市民 三部作』に焦点をあわせる。

平田作・演出『ソウル市民』は、一九八九年に初演され、その後各地で再演を重ね、一九九三年に韓国、二〇〇六年にフランスでも上演された。続編『ソウル市民 一九一九』は、二〇〇〇年に初演され、二〇〇三年に韓国、二〇〇七年にフランスでも上演された。一九二九年を描いた『ソウル市民 昭望郷編』（二〇〇六年初演）によりソウル市民三部作は完結し、二〇〇六年十二月に連続上演された。

三部作の粗筋は以下のとおりである。第一部『ソウル市民』は、一九〇九年夏、「日韓併合」を翌年に控えたソウル（当時の現地名は漢城）で文房具店を経営する篠崎家の一日が淡々と描かれる。日本から後妻に入り、朝鮮の生活になじめない母、何をやりたいのかわからない長男、文学に青春の情熱を燃やす長女、一日中何をやっていいのかわからない書生、とりとめのない話を延々と続ける日朝の女中たち。こうした篠崎家にさまざまな客たちが現れる。

第一部では、徹底した時代考証と細部の積み重ねにより、「日韓併合」を実現させてしまった「悪意のない人間の罪」の主題がまさにリアルに展開していく。

第二部『ソウル市民 一九一九』は、一九一九年三月一日のソウル（当時の呼び名は京城）。篠崎家の人々には、やはり平凡な一日を過ごしている。ただし、その日は少しだけ外が騒がしく、噂では朝鮮人たちが通りにあふれている。おりしも相撲興行の一行が到着し、応接間にはぎわう。オルガンの練習に興じる娘たち、米増産の標語





に頭をひねる書生たち。しかし、その間にも少しずつ、篠崎家から朝鮮人が姿を消していく。

第二部は、篠崎家の一〇年後を第一部同様に淡々と描きながらも、朝鮮人女中の歌う「霧の滴」(アイルランド民謡)や、オルガンを伴奏に歌われる「東京節」の替え歌など、音楽をふんだんに交えつつコミカルに進む。応接間を通り過ぎる幾多の人々の、とりとめのない会話の断片が連続する中、三・一独立運動という日本の植民地支配史上最も激しい抵抗運動が、静かに、事件としての様相をあらわにしていく。外界の変動に全く無意識な支配者日本人の、滑稽な孤独がよりいっそう鮮明に描かれる。

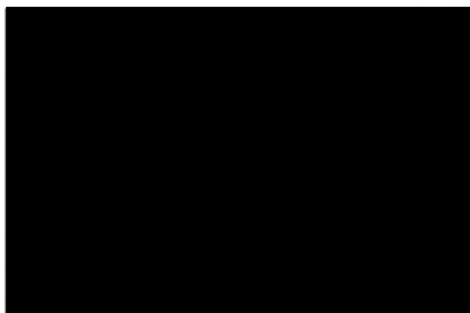
第三部「ソウル市民 昭望郷編」は、一九二九年一月二四日、ソウル(当時の呼び名は京城)。篠崎文具店にも大衆消費社会の波が押し寄せ、新しい経営感覚が求められていた。この家の長女に求婚したアメリカ帰りの新進経営者、精神を病んで入院を繰り返している長男、総督府に勤めながらも朝鮮人エリートとして植民地支配への協力に悩む書生、通り過ぎる謎の若き芸術家集団(滿蒙文化交流青年会)、つかの間の饗宴を楽しむように、一群の若者たちの姿を鋭く描く。なお、長男の精神異常に関しては、彼の看護婦と称していた女性が後に患者であると伝えられるなど、謎めいており、実のところ、だれが正常でだれが異常なのかわからなくなる。もちろん、ここで暗示されているのは、戦争という狂気であろう。最後は、一家が居間で言い争いをしている中、長女の婚約者が大恐慌で全財産を失うことが暗示されて幕となる。

『ソウル市民 昭望郷編』の時代、関東大震災から断続的につづく不景気から抜けだしきれずに、日本国内は重苦しい空気に包まれていた。一方、植民地支配下のソウルは、相次ぐ大型百貨店の開店など、本格的な大衆消費社会がはじまり、ある種のにぎわいをみせていた。しかし、それはまた植民地支配が恒常化したことも意味しており、日本国民として生まれ育った新世代の朝鮮人も登場する。同時にこの頃、第一次世界大戦以降の繁栄を謳歌したアメリカにも不況の影が忍び寄っていた。軍の一部は、満州への進出を画策し国内の停滞を打開しようとする。満州進出の通過点となる朝鮮にも多大な利益がもたされるという幻想のもと、植民地で生きる人々の

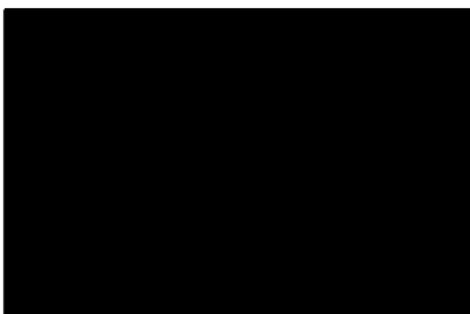
「支配」に対する感覚は麻痺していった。

『ソウル市民 三部作』では、韓国の延世大学に公費留学の経験もあり、その後も韓国の演劇関係者たちとの交流をつづけている平田は、綿密な時代考証に基づいて細部を積み重ね、朝鮮に住んでいる日本人一家の居間に焦点を絞り、彼らの日常生活のとりとめのない会話を描きながら、その背後に日本帝国主義の暴力を想像・批判させる。すでに定評のあるところだが、この演劇的力は驚きに値する。今日のポストコロナアリズムの視点からも、日本帝国主義のもとで、それに無自覚に日常生活を送り、朝鮮人を無意識に差別し傷つけつつける普通の日本人の愚かしさと残酷さが見事に舞台化されており、きわめて高く評価されてよい。

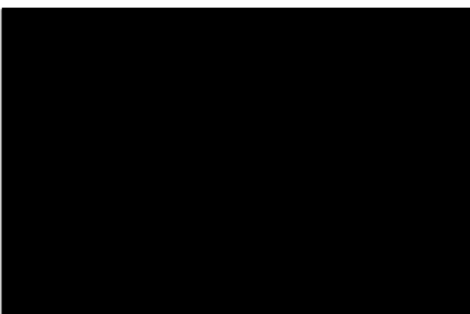
ここでは、三部作を、現代（日本）演劇における移動と変容という視点から考察したい。まず、長い歳月をか



『ソウル市民』(©青木 司)



『ソウル市民 1919』(©青木 司)



『ソウル市民 昭和望郷編』(©青木 司)



けて三部作をつくりあげた平田自身の考えをいくらかみておこう。最初の韓国公演（一九九三年、ソウルで韓国語公演五回、日本語公演四回、合計九回、その後、プサンでも公演）について、平田が記録を残している。<sup>3</sup> 韓国語訳では、韓国人の協力を得て、日本人にしかわからない表現や題材はカットしたが、この民族差別を描いた作品に韓国の観客が怒らないかが心配された。実際、この芝居では「これから一つの国になるのだから、朝鮮人も、もう少しちゃんと考えてもらわない」としたり顔で語る父親、「朝鮮人にも文学は可能だが、朝鮮語は文学に向いていない」と語る文学好きの長女をはじめとして、一時間半、延々と差別的な表現が繰り返される。こうした差別的な台詞で客席は何度も凍りついたが、すぐ後の場面では笑いが漏れ、公演は万雷の拍手で幕を閉じたという。

ここで注目されることは、韓国人にとって深刻な題材を扱っているから、演劇様式が理解されなくても主題はかろうじて伝わるという平田の期待が裏切られたことである。つまり、平田の作品を受け入れなかった韓国の観客もいたということである。したがって、様式が理解されなければ、「日常の中に潜む差別」という明確な主題も、まったく伝わらず、平田は「演劇は様式が主題に先立つことを再確認」している。青年団の舞台の独特の時間の流れ、とくに間のとり方は、日本ではかえって劇的であると評価されているのだが、韓国では理解されなかった。そこで、平田は、次に同じような機会があれば、青年団の方法論の枠組みの中で、「韓国向けの演出」を試みたことも考えるようになる。その後、日韓交流も進み、韓国人演出家による上演もおこなわれ、ソウル市民第二部も韓国で上演された。初演時には本当に憤った韓国の観客がいたが、今日では韓国の観客が「成熟して」、この芝居の主題を理解してくれるようになったという。<sup>3</sup>

【ソウル市民】は、フランスでも、フランス人演出家によって上演された。<sup>3</sup> 日本の俳優による日本語上演／フランス語字幕付きもあるし、フランスの俳優によるフランス語上演もある。いずれにしても、植民地朝鮮に生きる日本人を描いた作品を、なぜフランス人が見たがるのか——さらに、なぜフランス人が演じたがるのか——

という疑問に対して、平田は次のように述べている。たとえば、近年の移民労働者規制法のように、フランス人たちの中に台頭しつつある新たな傾向を背景として、フランスのかつての植民地政策を正当化したり、フランスの植民地政策には長所もあったことを教育しようとしたりする保守的動きがある。これに対して、フランスのラディカルな演劇人は、どこの国ののものであろうと植民地政策に優劣はなく、どのような植民地化でも悪であることを理解してもらうために、日本の植民地政策を描いた『ソウル市民』を上演する。そして、逆に、日本の植民地政策は欧米のそれよりもましだったということはないことを示すためにも、フランス公演は意味がある、と平田は指摘する。ここには、歴史の過ちを繰り返さないために、日韓、日仏などの旧宗主国と被植民地国、あるいは東西の旧宗主国との間に批判的な共同作業と相互理解を促進しようという強い姿勢がうかがえる。

『ソウル市民』の日本、韓国、フランスにおける公演から学んだことを生かして、平田が推進している演劇の実験も大いに注目される。平田は、『東京ノート』を代表とするように、コンピュータ・ソフトを駆使した字幕作成を含めた翻訳を開拓している。あるいは、今日「多言語演劇」(第六章参照)とも呼ぶべき上演形態が出現したり、執筆当初から、他国語での上演を前提として戯曲を書き下ろすといった行為も出現しているが、自分の作品の翻訳から他国語での上演を前提とした戯曲の書き下ろしにいたるまで、平田は意欲的にとりくんでいる。

ここで、翻訳とインターカルチュラル演劇に関して、オーストラリア先住民民族演劇と日本の翻訳劇の出会いを探究した佐和田敬司の研究に触れておきたい。佐和田によれば、日本の翻訳劇は、一方的に異文化を理解し、吸収するプロセスしかなく、翻訳される側の文化を収奪する可能性を考えることもなかった。アポリジニ演劇の日本公演でこの危険を回避する一つの方法として、アポリジニの芸術家たちを公演に招き、役者や観客たちと対話の機会を設けることにより、翻訳劇が双方方向の交流のツールになりうる可能性が示されたという。日本の観客がアポリジニ翻訳劇を見て、「アポリジニへの同情 西洋植民地主義への怒り」というようなナイーブな反応を示すなら、それはインターカルチュラルな体験とはほど遠い。観客の中に価値観の転覆が起こることが要請されて



いる。

佐和田は、欧米の研究者の議論を踏まえて、インターカルチュラル演劇は、占有的で同化主義にならないように、観客に自文化、他文化について立ち止まり、考え、既成の価値に転覆をもたらすものであってこそ実りあるものとなると指摘する。しかし、翻訳劇は日本が他の文化をとりいれるための装置である以上、その両義性ゆえに翻訳劇独特の占有的で同化主義的な現象を引き起こす危険性もはらんでいる。つまり、ソース文化を日本の期待だけで利用したり占有したりする可能性もあるし、「普遍性をもった」西洋のソース文化に同化してしまう可能性もあることも指摘している。こうした傾向を回避するために自分で翻訳したり、最初から相手の言語で書いたりするという方法がとられるようになっていく。もちろん、これは平田も実践していることである。

平田は、翻訳劇ではなく、自分で現代の芝居を書き、それを（フランス語、英語を代表として限られた数といえ）外国語に翻訳して上演する、または最初から公演予定の国の言葉で書くという作業をおこなない、演劇を双方向のツールにしようとしている。さらに重要だが、『ソウル市民 三部作』のように、彼の演劇は「悪意のない人間の罪」や「あらゆる植民地主義は悪」であることを表象し、日本、韓国、フランスの観客の中に価値観の転覆を起こすことをめざしている。これらの点で、彼の芝居は、インターカルチュラル演劇として高く評価できる。さらに、演劇作品を国境・言語・文化を超えて移動させ、変容させることは、常にリスクを覚悟した、大変なエネルギーがいる冒険である。しかし、それこそが、「グローバル経済との勝ち目のない戦いではゲリラ戦を闘っていくほかない」、という平田の信条を体現するものだろう。

平田は、異文化理解の促進を強く意識してインターカルチュラル・パフォーマンスを国際的現場で実践している劇作家であり、『ソウル市民 三部作』はもとより、その後の作品、今後予定されているベルギーやイランとの国際コラボレーションを含め、その活動が大いに期待される（なお、二〇一一年一一―一二月に、新作の『ソウル市民 一九三九 恋愛二重奏』と『サンパウロ市民』を加えて、『ソウル市民 五部作』が上演された）。

野田秀樹は、第八章で論じたように、日本演劇の基礎を固め、世界に向かうことを志し、演劇教育先進国である英国で演劇研修（一九九二—一九九三年）をおこなった。その後日本・英国・タイの三カ国語で上演した『赤鬼』をはじめとして、異文化とぶつかる場所に新しいものが生まれると信じ、新しい作品の創造に挑戦しつづけている。

*The Bee* は、筒井康隆の短編小説「せと 糸

を原作とし、野田とコリン・テイヴァンが英語の脚本を共同執筆し、二〇〇六年にロンドンのソーホー劇場で上演された。ある夕方、勤め人のイド（井戸）が帰宅しようとする時、自宅の目の前で警官とテレビ局のレポーターにとりかこまれる。家の中では、妻子を脱獄した殺人犯のオゴロ（小古呂）が人質にしている。イドは善良な市民、オゴロは凶悪な犯罪者であったはずが、メディアが求める哀れな犠牲者を演じることにイドが抵抗し、みずから復讐にのりだす。オゴロの妻を何度も強姦し、六歳の息子の指を次々に切断して送りつけると、オゴロからもイドの息子の切られた指が届けられるという、凄惨な暴力と復讐の連鎖が展開する。

題名は、働き蜂のような普通の勤め人が恐怖に駆り立てられて一刺しすることを暗示している。イドをすさまじい暴力に駆り立てるのは、殺人犯に妻子を人質にとられている恐怖であり、それが「やったらやり返す」という暴力の連鎖を生む。指を切り落とす行為は日本の暴力団を想起させるが、暴力そのものは普遍的であり、この芝居は「平凡な日常に潜む暴力」という普遍的なテーマを描いている。英語版の演出は野田がおこない、イドにキャサリン・ハンター、オゴロの妻に野田が扮した——異性装のキャストである。この上演が好評を博した翌年、英語版と日本語版が日本で上演された。日本語版では、演出は野田がおこない、井戸に野田、小古呂の妻

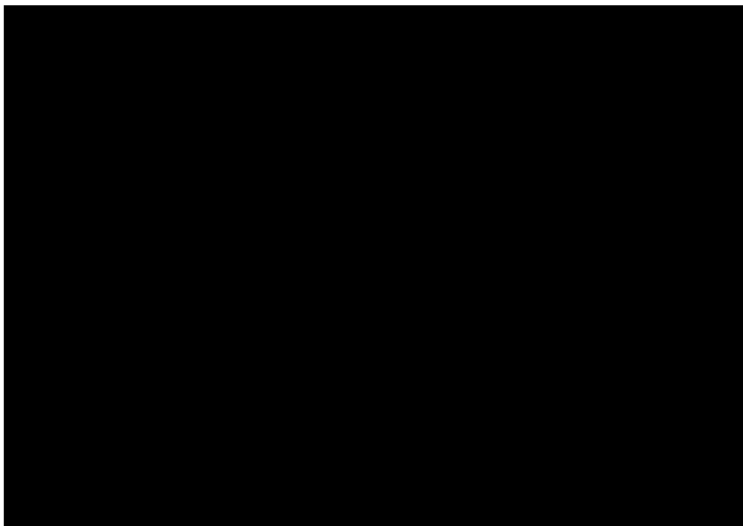


に秋山菜津子が扮した。

演出もする実力俳優であるハンターは、*The Bee* がローカル文化を超える普遍性をもっており、現在の世界情勢をさまざまな形で示唆していると認識している。「リベンジ・ボタン」をいったん押ししてしまった人間は、とくにニューヨークで同時多発テロが起こった9・11以後、まるでブレーキを踏むことを知らない車のように暴走しつづけており、イドは、そうした暴走列車の象徴のように描かれている、と彼女は述べている。<sup>(9)</sup> ソーホー劇場の代表マーク・ゴッドフリーは、「*The Bee* は(暴力と報復という)普遍的な主題を、身体性と想像力を重視し、俳優が自分と異なる性を演じる英国人にはなじみの薄いスタイルで演出して、成功した」と述べ、野田と今後も共同作業をつづけたいと述べている。<sup>(10)</sup> 日本語版での上演も好評を博し、とくに野田は普通の勤め人が暴力にとりつかれていく様をすさまじい迫力で描き出し、「表現の深さと問題の差し出し方がずば抜けている」と評価された。<sup>(11)</sup>

ここで、*The Bee* について、野田自身の考えをみておこう。平田と同様に、野田も意識的にインターカルチュラル・パフォーマンスにとりくんでいる。*The Bee* の英語版の序文で、彼が主宰する演劇企画制作会社 NODA MAP について、観光客のためではなく、文化的共時性 (cultural synchronicity) を追求する人々のものであり、文化的類似性の表層的な知識によってではなく、文化的差異を深く理解することをとおして、いつか世界演劇が混じりあうことをめざしていると述べている。<sup>(12)</sup> 文化的差異と共時性の双方を深く認識している野田は、真の意味での異文化相互理解を追求している。文化と文化、いや人と人もみな違うが、私たちが地球という場所とともに生きているということの意味を問いなおしつつ、私たちが深く結びつけるような演劇をめざしているといえる。

筒井康隆との対談で、筒井と野田の両者が、「漫画リアリズム」を批判している点も注目される。彼らは、今日の多くの芝居が漫画リアリズム世代の台頭で表層的になってしまったことへの危機意識を共有し、最初は若い世代を歓迎したが、現状は歓迎すべからざる状況になったと認識している。<sup>(13)</sup> MANGA であれアニメであれ、新



*The Bee* (提供: 野田地図 (NODA MAP))

しい感覚や表現が出現するダイナミズムは尊重しつつ、他方で、主に感覚的な次元にとどまっている反逆と、先鋭な観察、分析、理念に裏付けられた本物の抵抗とは違うことを強調しておこう。

ここでは、この作品について、言語と文化の移動と変容という二つの点について論じておきたい。まず、言語の移動と変容、つまり翻訳に関わることである。*The Bee* の場合、野田とティーンヴァンが英語で書き下ろし、ロンドンで上演した戯曲を、さらに野田が加筆しつつ日本語版にした。このように日本の劇作家が異文化の観客の前で上演することを前提として当該文化の言語で書いた場合、どのような変容が起こるのか。英語版と日本語版のイド(井戸)の台詞を比較してみよう。

And, as I eat, I begin to relax, / I reflect on all that has happened, all that has passed, / I begin to feel that I am more in control/ Than any time previously in my life: / That I am growing accustomed to my new role./ As I said before, I'd no aptitude for being a victim, / And that is why I have decided/ To step outside, go the way of the criminal. / Imagine my sur-





prise to see! That this, this was the true me, / And being me was now my main responsibility. / Now I am alive, / Alive to how things really are, / Alive to all the possibilities. (原文の 4646)

食べるに従って落ち着いてきた。起こつた全て、過ぎ去つた全ての出来事を思い出す。人生の中で、今が、もつとも自分をコントロールできている、そんな気がしてきた。見つけ出した新たな自分にどんどん慣れてきている。百本山にも言つた通り、俺にはメディアの為に被害者を演じる適性がない。だからその道を外れて、加害者の道を行くことに決めたのだ。まさしくこの道が、真実の私だった。そして今の私であり続けることが、今や私に与えられた最も重要な責務だ。今の私には生気が漲っている。今の私には物事の真実の姿がわかる！今の私にはあらゆる可能性が見える！<sup>(12)</sup>

英語版は韻文、日本語版は散文という形式的には大きな違いがあり、日本語版では一人称の「俺」と「私」を効果的に使い分けたり、やや説明が加わつたりしているが、二つのテキストは意味内容においてほぼ同一である。この作品の場合、劇作家が異文化に移動し、現地の協力者を得て、その言語の論理で作品を書き、現地で上演後、日本語版をつくり日本で上演した。日本公演が最初から計画されていたとしても、異文化仕様でつくつた作品を日本に移植しなおし、言語も翻訳したが、意味的に大差はなく、劇作家自身が納得したテキストになつていられる。だが、注目すべき特色も認められる。外国語で通じる論理を展開しようとすれば、台詞は基本的に単明瞭になる。これは制約にもなるが、台詞が冗漫でなくなるという利点ともなる。アクションに必要な台詞だけにかなりやや窮屈だが、研ぎ澄まされた緊張感のある舞台となる。笑いの要素はあるが、それすらこの作品にふさわしく戦慄と背中あわせのものとなつている。なお、*The Bee* の台詞は簡單明瞭だが、*Red Demon* よりは複雑な意味内容を表現することができている点を特筆しておきたい。

次に、文化の移動と変容に関して、この作品の女性表象をとりあげる。日英版には、配役から舞台装置にいたるまで多数の違いがある。最大の違いは、主役二人の配役である。英語版では異性装を用いて、イドにハンター、オゴロの妻に野田が扮し、日本語版では井戸に野田、小古呂の妻に実力派女優として定評のある秋山菜津子が扮した。どちらも名演技であった。だが、異性装であれそうでなかれ、この芝居には反復される強姦という上演が非常に難しい場面がある。オゴロの息子の指を切断し、それを紙につつんで送るたびにイドは性的衝動にかられ、オゴロの妻を犯す。この強姦はほとんど儀式と化す。イドに強姦されつつける女は、女優が演じていても私には不快であったし、男優が演じてでもさらに不快であった。男優が演じる場合、ステレオタイプな女性表象が強化されるので、オゴロの妻がより受動的、服従的で、不可解な存在に見えた。この芝居では、露骨な女性蔑視は意図されおらず、男性のほうが残酷非道である。それでも、舞台上で強姦されつつけるオゴロの妻は女性表象として大



The Bee の表紙 (© Dberon Book)



きな疑問である。

ロンドンでの稽古で、ハンターはじめ英国の女優たちが、「逆ギレした会社員にただレイプされるだけで、人間じゃないみたい。日本の社会ってみんなこうなの？」と指摘したのだが、野田は「国による性差の認識に違いを感じさせないために」だったら男と女、チェンジしてしまおう、と（笑）。キャサリンもそれに乗ってくれましたし、と気楽に応じた。<sup>(16)</sup>異性装は、日本の言語と文化を異文化へ移動させ受容してもらいやすくなるためにとられた変更である。しかし、この変容は、英国社会よりも根強い日本社会のジェンダー・バイアスを隠蔽した。こうした英語オリジナル版を見た男女の観客は、野田の思惑どおりに、この芝居の女性表象を深刻に受けとめなかったように思われる。「人間の持つ恐怖感」というテーマを描くために、野田はジェンダー認識の日英の差異に正面からとりくまず、回避する方法をとったのであり、その点は今後改善されるべきであろう。

最後に、*The Bee*については、課題は残るものの、より複雑なプロット、アクシオン、スピーディーな身体言語のなどの点でも、『赤鬼』よりも発展している。野田の場合、日英の言語と文化を結びつけるというより、衝突させ、交渉し、そこから見えてくるさまざまな違和感でさえも劇世界の醍醐味として味わおうというアプローチをとっており、今後の挑戦が大いに期待される。*The Bee*は、二〇一二年に以下のように世界的な規模での再演が予定されている。二〇一二年一月二月ワールドツアー（ニューヨーク、ロンドン、香港、英語上演）、二一三月英語版東京公演（英語上演、日本語字幕付き）、四一六月日本語版上演、東京公演（東京、大阪、北九州、松本、静岡）。なお、この作品の二〇一二年の再演の舞台写真（口絵）からわかるように、再演では、被害者である母子の感じる恐怖と痛みの演技が心理的にも象徴的にも深められ、初演の女性表象としての課題は見事に乗り越えられている。

### 3 『笑の大学』(The Last Laugh) — 日本版、英国版

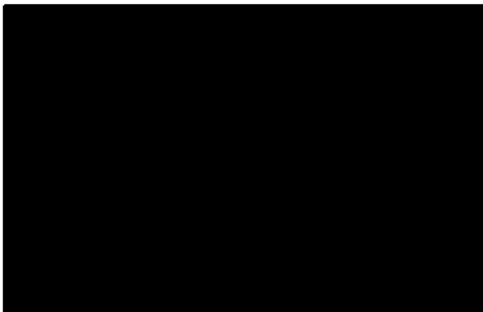
三谷幸喜は日本大学芸術学部演劇科在学中の一九八三年に劇団「東京サンシャインボーイズ」を結成。「二人の優しい日本人」などで知られる同劇団は、一九九四年から三〇年間の充電期間に入っている(ただし、二〇〇九年三月、二〇二四年に作品を上演予定だった新宿の劇場が閉館することとなったため、急遽新作を上演し、その後再び充電期間に入った)。以降、脚本家として多数のテレビドラマを執筆し、近年は映画監督も務める。演劇台本も多数執筆し、『オケピー!』(二〇〇〇年)では岸田國士戯曲賞を受賞し、二〇〇七年にはシアタークリエ(日比谷)の柿落として『恐れを知らぬ川上音二郎一座』を執筆・演出、二〇一一年には夏目金之助(漱石)がロンドン留学中にカルチャー・ショックから神経衰弱に陥る様子を扱った『ベッジ・パードン』を執筆・演出するなど、精力的に活躍している。

本論でとりあげる『笑の大学』は、三谷の代表作の一つである。言論の自由という普遍的テーマを描いた喜劇であり、ラジオ版(一九九四年)、舞台版(一九九六年、読売演劇大賞受賞)をへて、一九九八年にロシアで翻訳・上演され人気を博し(その後、オムスクでの上演を機に、サマラやモスクワ、ベラルーシのミンスクでも上演)、次に日本で映画化(二〇〇四年)され、韓国でも上映(字幕Ⅱハングル)されたのにつづき、二〇〇七年に英語へ翻案され、カナダで上演され、また英国と日本の舞台上で上演されるなど、異なる言語と文化の境界を移動し変容しつづけている。ここでは、原作と英国の翻案に注目したい。


この芝居の舞台は昭和一五(一九四〇)年。日本は戦争への道を歩みはじめ、国民の娯楽である演劇は規制され、台本も上演前に検閲を受けていた。そのような時代に、警視庁の取調室で笑ったことがない検閲官・向坂睦男と劇団「笑の大学」座付作家・椿一が出合う(ちなみに、椿のモデルは菊谷栄。昭和初期に「日本の喜劇王」



と呼ばれたエノケンこと榎本健一の座付作家として一時代を築いた実在の作家。昭和一二（一九三七）年九月召集され、二カ月後、現在の中国で戦死、享年三五。向坂はこの時世に喜劇など上演する意味がないと考えているので、榎の台本を上演中止に持ち込むために、「笑い」を排除するような無理難題を課していく。しかし、榎は上演許可をもらうため、向坂の要求を飲みながらも「笑い」を増やす抜け道を必死に考えていく。後半では、検閲作業がいつしか二人の共同作業と化し、検閲官自身が喜劇のアイデアを提供することになる。最初は喜劇も笑いもまったく理解していなかった検閲官が検閲を重ねるごとに、台本のできはどんどんよくなり、ついに見事な喜劇が完成する。こうして一週間余りつづく執拗な検閲と書きなおしの連続の中で、最初は激しく敵対していた検閲官と劇作家の間に徐々に種々の絆が生まれていく——結末で劇作家は日中戦争に徴兵されてしまうの



『笑の大学』 (© PARCO)



The Last Laugh チラシ (© PARCO)

だか。

*The Last Laugh* は、『笑の大学』の英語翻案である。大筋では三谷の原作に沿った展開だが、題名が異なるように、英国での上演のために脚本家リチャード・ハリスが新しい趣向とひねりを加え、「いかにも英国らしい辛口の笑いに富む優れた舞台」となった<sup>(17)</sup>。英国版では、舞台を現代の戦争をしているどこかの国に置き換えた。ハリスによれば、「日本での話では英国の観客には受け入れにくいし、日本人を笑う芝居になってしまふ。そうしたくないから、どことはわからない場所、昨日あったかもしれない、明日起こるかもしれない物語<sup>(18)</sup>」にした。さらにリアリズム演劇の本場ということもあり、筋書きが原作よりも深刻になり、検閲官は退役軍人であり戦争で左手を失い義手をしており、二人の息子がいるが、一人はすでに戦死し、もう一人も劇の後半に前線で戦死したという電話が入る。窓の外ではときおり軍隊の行進や戦闘音が響き、窓の外に積まれた土囊がどんどん高くなり、室内が暗くなっていく。結末では、検閲官と劇作家の共同作業により喜劇は完成したとはいえ、検閲官は二人の息子を失い、劇作家は徴兵されて退場する。検閲官がただ一人舞台上に残される。最後に、劇作家と出会う前は笑ったことのない彼の抑制しつつも力強い笑い声が舞台空間に響く。味わいのある幕切れである。

まず、三谷自身の英語翻案への反応をみておこう。ハリスが、英語圏の観客が理解しやすいように工夫をこらしつつも、「喜劇についての喜劇」という原作の精神に忠実に脚色したことを三谷は歓迎している。樗一のモデル「菊谷さんが喜劇を書いていた頃、イギリスは敵対国だった。そのイギリスで『笑の大学』が英語で上演され、それが日本に戻って来て、イギリス人の俳優によって演じられ、それを日本の観客が観て笑う。なんと幸せなことなのだろう。僕は本気でそう思う<sup>(19)</sup>」、と彼は感慨深げに述べている。

次に、現代演劇における移動と変容という視点から、『笑の大学』と *The Last Laugh* についていくつか論じておきたい。これらは、日本と英国（または広く英語圏）という二つの文化間の移動や翻案が成功した例であるといえる。異文化相互理解に役立つパフォーマンスのモデルを考えるために参考になるので、その「成功」の理由



を考えてみたい。まず、原作が、テーマ、筋書き、人物造形、台詞などの点で優れた作品であり、英語翻案も、英国の観客に理解しやすいように、筋書き（たとえば、原作の劇中劇は『金色夜叉』だが、英語版では「ロミオとジュリエット」）や人物造形を変更し、台詞も英語として自然な表現や冗談をとり入れたものとなっている。今日の日英の政治的・経済的・文化的関係が良好であることも考慮するべきかもしれないが、三谷はハリスを全面的に信頼し英語翻案の仕事を任せ、ハリスもまたその信頼に応えて、この喜劇の核心はそのまま残して、それ以外はローカルな事情に適應するように変更したのである。また、筋書きが比較的単純であり、これに関連して台詞も比較的簡潔であることも注目される。

ただし、この「成功」には問題が残る。三谷が、英国の専門家に英語翻案を全面的に依頼したために、日本語の台本が飼いならされて流暢な英語の台本にされてしまったという見方もできるからである。関連して、三谷の自分の作品の翻案に対する姿勢は疑問である。彼は、英国の演劇を非常に尊敬し、また表現の自由を重んじて、英国人たちを全面的に信頼し、自分の作品の言語的・文化的変容の受動的な受益者にとどまっている。日本の劇作家は、できる限り、日本の芝居と英国の芝居の力学を変えるために、もつと批判的に行動し、自分の作品について交渉することが期待されるのではないか。

ところで、英国における上演のために、英国の脚本家に翻案してもらい、英語版ができた。これがどうして相互理解になるのか。元来、英語翻案は、英国の観客による日本文化の理解や受容に限界があることを前提として、原作を改変している。とはいえ、翻案の段階では、ハリスと演劇関係者は、文化と言語を移動させるときに変えてよいものと変えてはならないもの、日英文化の差異と同一性についての理解を深めただろう。そして、日本語字幕を見たか見ないかは別にして、英国に移動し変容をとげた英語翻案を日本で見た観客と原作者が、おそらく最も相互理解を深めたのではないか。英国の観客を主な対象とした上演のために、原作を英語で翻案する際に、すでに触れたもの以外にも、いくつかの意義深い改変がおこなわれている。たとえば、英語翻案では、登場人物

の造形がより個人主義的、より合理主義的なものになっている。とくに若い劇作家が、原作の人物よりも割り切っているようにみえる。日本版では、劇作家は、腹の中では検察官を嘲笑しているが、表面は屈從的なところがあり、この表面と内実、本音と建前が掛け離れているところに喜劇がある。日本人の伝統的なコミュニケーション・スタイルの特色といわれる本音と建前の乖離を巧みに利用して、劇作家の本心と外面的演技とが掛け離れていければ、驚きがあり面白さがある。英語翻案の劇作家は、検閲官の機嫌をとって、脚本を合格にしてもらい、至急芝居を上演したいと思っている点は同じなのだが、検閲官との非言語コミュニケーションを含めて交渉の仕方などがより直接的であり、原作の文化や伝統との差異を反映している。

とはいえ、こうした差異を認識する以上に、周知のように時事的な冗談や風刺なども入る喜劇は異文化に翻訳・翻案することが難しいのだが、『笑の大学』と *The Last Laugh* は成功例であり、日本でも英国でも、日本語でも英語でも、観客が同じように笑い、同じように反応し、基本的にどちらでも受容され理解されていることに最も注目すべきだろう。英語圏はもとよりロシアや韓国でも上演されている『笑の大学』は、三谷自身が「何て幸せな作品」と認めるように、普遍的テーマを扱い、国や文化の違いを超えて広く受け入れられている例外的な作品だといえよう。

本章でとりあげた三人の劇作家の主張も作品も各人各様である。平田は、「悪意のない人間の罪」「日常の中に潜む差別」という主題を扱い、とくに異文化で演じる場合には、演劇は様式が主題に先立つことを再認識している。野田の場合、「平凡な日常に潜む暴力」という主題を扱っているが、英国の演劇関係者はとくに異性装という現代英国ではなじみの薄い様式による野田の演出と演技を評価している。三谷の場合、表現の自由と笑という主題を扱い、国際的に関心を寄せられ、英語（はもとよりロシア語、フランス語、韓国語）にも翻訳・翻案されている。平田の場合、現代口語演劇理論に基づく独自の芝居——静かな演劇——であり、まず様式が理解さ





れなければ中身が伝わらないと認識することになる。野田の場合には、西洋演劇と異なる形式（沈黙や間ではなく、逆に過剰ともいえる身体的表現や異性装）が理解の障害にはなっていないらしい。三谷の場合は、翻訳や翻案をされても、様式は基本的に近代西洋演劇に基づいた喜劇であり、西洋文化との衝突や誤解はあまり起こっていないと思われる。

ここでまず確認しておきたいのは、インターカルチュラル・パフォーマンスには、いつでもどこでも適用する唯一の普遍的なモデルはないことである。普遍的モデルやルールがある必要はなく、演劇関係者がそれぞれの状況と場所で最適のパフォーマンスをおこなうことが期待されている。

とはいえ、本章で考察した三人の劇作家による作品の上演は、三者三様であるが、そこには共通項があることに気づく。芝居は多数の要素で構成されるが、ここでは主題、様式、言語の三つだけについて論じる。異文化の舞台で作品が理解されるために優先されるべきものが主題か様式かについては、それぞれの劇作家の特色により判断が異なる。しかし、これら三人の劇作家の作品の主題に関しては、異文化理解を促進するためにふさわしい普遍的な——文化の違いを超えた共通の——主題が扱われている。言語に関しては、いずれの作品においても台詞が、日本語であれ外国語であれ、基本的にシンプルな言葉で書かれている。

平田オリザ、野田秀樹、三谷幸喜の例からもわかるように、日本の現代演劇に関して、言葉の制約があるから海外にでるのは無理だという時代は終わった。日本の現代演劇は海外に進出する時代に入った。海外から日本にやってくる劇団が多いが、海外で上演されてから日本に帰還したり再上陸したりする日本の演劇作品もあるし、舞台上で使用される言語も、字幕を含めて、日本語、英語、その他の言語と多様化している。と同時に、異文化に接触する機会が増えれば増えるほど、異文化でも通用する論理で書くことが求められている。このときに重要なことは、三人の劇作家の作品からわかるように、シンプルに書くということである。

インターカルチュラル・パフォーマンスに普遍的モデルはないとしても、シンプルな台詞を書くことは、おそ

らく最善かつ現実的な選択の一つであるといえる。これは、一見あまりにも単純明快な考えに思われるが、実はまったくそうではない。演劇言語における真の課題とは、シンプルな台詞をどこまで深められるかに尽きるといつても過言ではないからである。

## 註

- (1) 荒木、一参照。
- (2) 「ソウル市民」はロシア語にも翻訳されているようだが、本書ではそれには触れない。三部作の粗筋と基本的解説は、青年団第五回公演「ソウル市民 三部作」連続上演プログラム（二〇〇六年二月六—七日。吉祥寺シアター）による。
- (3) 平田「平田オリザの仕事① 現代口語演劇のために」、一八九—二一九参照。平田の提唱する「現代口語演劇」は、明治以降の西洋演劇の移入、翻訳・翻案劇における「不自然な」日本語の影響から解放され、現代の日本人をリアルに描くための台詞と演技を追求している。ヴィデオ「体感ワークシヨップ 平田オリザの文法」などで確認できるが、青年団の特色であるとりとめのない会話も「ニュートラルな身体」も論理と訓練に徹底的に支えられている。
- (4) 「ソウル市民 三部作」連続上演プログラム。
- (5) シンポジウム・第八部門「演劇、越境、アメリカ—文化相対主義をこえて」、講師／日比野、河合、平田。三部作連続上演プログラムも参照。
- (6) 上記シンポジウムで、平田は多言語演劇に関連して、注目すべき例に触れている。新宿の大久保中学校では外国人の子供が多く、多言語教育が試みられている。そこでは、「正しい日本語を教えるようなことではすまない、多数の言語をすりあわせ、どうにかする」ほかないという。日本でもこのような学校が出現しているグローバル経済時代の今日、多言語社会でどうにか生きていけるようになるためにも、インターカルチュラル・パフォーマンスがますます重要になるだろう。
- (7) 佐和田「結論—翻訳劇とインターカルチュラルリズム」、三三—四一参照。なお、佐和田は、「六〇年代、七〇年代の演劇の革新をへて、日本における翻訳劇というジャンルの持つ意味は変わった。翻訳劇は再現する不可能性を見極め、再現することに腐心することをやめた。翻訳上演がたとえオリジナルに忠実でなくても、現代の日本と文化を異にする作品の中に現代の日本人が共有できる課題を見つけて上演する方法を見出した」と述べている。問題がないわけではないが、たしかに、近年はこうしたローカル化の傾向が強くなっている。
- (8) 佐藤郁哉、四二—四四参照。



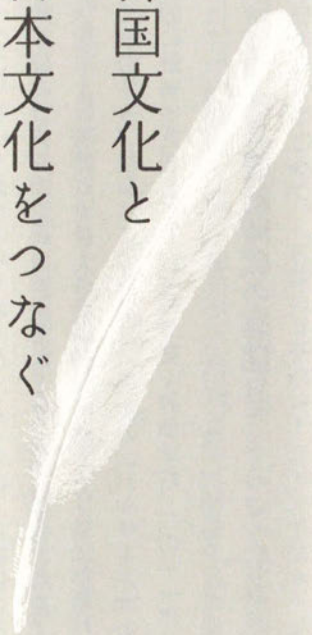
- (9) *The Bee*, NODA MAP 番外公演プログラム、頁番号なし。
- (10) 山口「鴻上尚志、野田秀樹、三谷幸喜、日本の戯曲、世界へ」。
- (11) 「第七回朝日舞台芸術賞中間選考会」朝日新聞、二〇〇七年七月二五日朝刊。
- (12) Noda and Teewan, 10.
- (13) 「The Bee」プログラム、対談―筒井康隆×野田秀樹、頁番号なし。
- (14) Noda and Teewan, 64-65.
- (15) 野田、ティーンズ「The Bee」、二五。
- (16) 野田秀樹「恐怖に駆りたてられた蜂の一刻し」『The Bee』、一一―一三参照。
- (17) 扇田昭彦による劇評、朝日新聞、二〇〇七年七月二〇日夕刊。
- (18) ロンドンでのインタビュー記事、朝日新聞、二〇〇七年七月二二日夕刊。
- (19) 三谷、「三谷幸喜のありふれた生活 三六五回」朝日新聞、二〇〇七年八月三日夕刊。

第十章

韓国文化と

日本文化をつなぐ

『焼肉ドラゴン』



二〇一〇年は、日韓併合一〇〇年という節目の年であった。ここでは、日韓併合一〇〇年Ⅱ日韓新時代の幕開けととらえて、一九九〇年代以降の日韓演劇交流の歴史をたどり、日韓併合の所産である「在日」を描いた『焼肉ドラゴン』（初演二〇〇八年）——現時点で最大の成果の一つ——に焦点をあわせて、日韓演劇コラボレーションの成果と課題について検討する。なお、この作品は、映画の『パッチギ!』のように、韓国人に普通の在日のことを知らしめた実質的に最初の芝居として、日韓で高く評価され、二〇一一年にも両国で再演されている。

## 1 日韓併合一〇〇年Ⅱ日韓新時代の幕開け

『シユリ』や『JSA』からはじまった韓国映画ブーム、『冬のソナタ』にはじまる韓国ドラマブームにより、日本で「韓流」と呼ばれる一大潮流が起こった。韓国でも、村上春樹を筆頭とする日本文学ブームにみられるように「日流」が起こっている。『韓流』と「日流」文化から読み解く『日韓新時代』（NHK出版、二〇一〇年）の著者クォン・ヨンソク（権容奭 一九七〇年ソウル生まれ、一橋大学大学院准教授、専門はアジア国際関係史と日本外交史）は、このような真の意味での「日韓新時代」への胎動を支える文化現象を検討し、現時点におけるその二つの歴史的意義を指摘している。第一に、日韓の文化交流に「均衡（バランス）」と「双方向性」が見いだせるようになったこと——したがって、今後の日韓関係は、文化を中心とするソフト・パワーとローポリティックスの関係へ移行すること——、第二に、両国が、東アジアにおける「隣人」として互いを改めて「発見」したことである。

日本側からすれば、どちらかというところ「困った隣人」であった韓国が、いつの間にか民主化と経済成長を達成し、文化的にも飛躍的な発展を遂げていた。日本は韓流を契機として、その存在に関心を向けるようになり、世界の中でパートナーシップを期待しうる相手がいづの間に「隣にいた」ことを知ったのである。

韓国側からすれば、軍国主義、天皇制イデオロギー、嫌韓（朝鮮蔑視）といった否定的イメージが先行し、常に「脅威」と「妬み」の対象であった日本が、自分たちの文化を受け入れ、「韓国大好き」と公言できる社会をもつようになっていたことに驚きを隠せない。韓流とそれによって可能になった日流を契機として、エコで優しく、親切で、以前より弱くなつて少し気の毒でもある隣人を発見することになったのである。

これは、多分に的を射た指摘であろう。こうして、日本の後追いをやめた韓国と韓国をパートナーと見なす日本は、「日韓相互学び合いの時代」に入った。クオンは、日韓の「共通性、類似性、近接性」は際立っており、まず「日韓文化共同体」の構築からはじめて、「日韓のコラボレーションとフュージョン」をおこなない、いずれはこれに中国も加わり、欧米中心主義から脱却するとよいと指摘している。「日韓特殊関係宣言」「日韓バイリンガル二〇〇万人プロジェクト」「東アジア学」「東アジア大学（院）」創設などを提案した後、クオンは次のように締めくくっている。

韓国併合から一〇〇年。日本と韓国は、反目と葛藤の関係を曲りなりにも克服し、前進をあきらめず、ようやく他者としてお互いを知り、それによって自己を客観化しうる段階に入ろうとしている。……ドラマはまだ、始まったばかりだ。

たしかに、歴史認識、靖国神社、領土など、いくつもの係争事項をかかえながらも、日韓両国関係は相互理解



が可能になるような新時代に入ったといえよう。韓日の大衆文化を愛する情熱と自信に満ちたアジア国際関係史を専門とする研究者の大胆な構想を、本書は支持したい。

とはいえ、クォンは、文化のトランスナショナルな価値を指摘し、アメリカの哲学者リチャード・ローティの韓国での講演を引用しているが、そこでローティは「演劇」へも言及したのだが、著書では、音楽と映画、テレビドラマなどのポップ・カルチャーと小説が中心であり、韓日演劇交流については論じていないことが惜しまれる。プロローグで書いたように、インターネット文化全盛のために、世界的に演劇人口の減少が心配されているが、演劇は、デジタル文化や仮想現実（VR）とは異なり、役者と観客との間の相互作用に基づく、能動的な分野であるからだ。舞台上には生身の役者がいて、彼らが演じる芝居に想像力を働かせてコミットし、そこで演じられる世界を実感するところに最大の特徴がある。演劇の力は、他者への想像力を働かせながら、創造力を発信し、その場にいあわせた観客とともに場（space）を構築していくことである。

本章の3では、日韓演劇交流の成果として、在日一家を描いた『焼肉ドラゴン』をとりあげるが、日韓新時代という文脈で、一人の在日作家の立場を紹介しておこう。金賛汀（キム・チャンジョン）一九三七年京都市生まれ、ノンフィクション作家、朝鮮大学校卒業）は、『韓国併合百年と「在日」』（新潮社、二〇一〇年）において、韓国併合一〇〇年を迎えて、日本の帝国主義を批判し、六五年がたった今日でも癒えない後遺症、まだ残る差別に触れながらも、次のように述べている。「在日も、三世、四世の時代に入り、彼らは日本に『同化』しながらも、自分たちのアイデンティティを模索し、『共生社会の実現』という旗印を得て、新たな進路を見出している」。日本の未来は東アジアとの共存共栄の道以外になく、日本社会の繁栄と建設に寄与したいという若者が出現している。金は、新しい自覚を在日の若い世代が抱くことで在日の未来は切り開かれるとして、「韓国併合百年の節目を迎えて、そのような在日社会の到来を想い描き、何となく楽しくなった」と締めくくっている。

## 2 日韓演劇交流 —— 一九九〇年代以降

まず現代韓国演劇の歴史について簡単にみておく。一九九〇年代初頭から、韓国社会の民主化とグローバル化の進展に伴い、韓国演劇は質量ともに目覚ましく発展した。韓国は、一九八八年にオリンピックを開催して外国に門戸を開き、一九九三年には民主化した政権をもった。民主政権の最初の大統領金大中は、政府の主要政策はグローバル化であるべきだと宣言し、その結果、韓国社会は、イデオロギーや国家の境界を超えて、諸芸術における表現の自由をもつと享受するようになった。さらに、韓国社会は、社会主義体制の国を含めた諸外国と高水準の芸術交流を自由におこなえるようになった。

こうして韓国社会は実質的かつ急速に変化をとげたが、その変化は、文学、映画、テレビ、音楽、その他のポップ・カルチャー、スポーツはもとより、韓国演劇にも及んだ。とりわけ、韓国政府は一九九一年を「演劇と映画の年」に指定した。その支援の一環として、政府はソウルで「愛 (Sarang) の演劇祭」と呼ばれる新しい春の演劇祭を開始した。この演劇祭とあわせて、毎年ソウル演劇祭も開催されている。さらに、一九九〇年代前半から、韓国はアジア太平洋演劇祭（一九九一年）、BeSeTo演劇祭（一九九四年から三年ごと、次段落参照）の開催国となっている。その他にも、さまざまな国際演劇祭を開催してきた。二〇年前、ソウルの大学路（デハン）には一〇ほどの劇場しかなかったが、今日では一〇〇を超える劇場がある——韓国における演劇の急速な発展を物語る数字である。

次に日韓演劇史について簡単にみておく。韓国の軍事政権の崩壊後の一九九〇年代から、日本と韓国は文化・演劇交流にとりくんできた。一九九四年に、中国、韓国、日本の三人の演出家が、BeSeTo（三カ国の首都 Beijing, Seoul, Tokyo から命名）演劇祭を創始し、毎年、三カ国が順番に開催国になっている。二〇一〇年は第一七回 BeSeTo演劇祭が日本で開催された。そのプログラムで鈴木忠志が「BeSeTo演劇祭創設の経緯」を





述べている。多少長くなるが、ここであえてその一部を引用しておきたい。

創設時の代表委員は、韓国が韓国国際演劇協会会長の金義卿、中国が北京の国立中央戯劇学院院長の徐曉鐘、日本は私であった。／「二つの強国に挟まれた韓国人たちは数え切れないほど、中国を恨み、日本を仇敵と見なしてきた。いつの日まで三国民はお互いを非難し、憎まなければならぬのか？ そうだ、サルプリ（お祓いの意味を込めた韓国の踊り）をしてでも、長い間蓄積された怨念を払い流してみよう……多分、これが BeSeTo 演劇祭の秘められた悲願かもしれない」／これは一九九五年に東京で開催された第二回 BeSeTo 演劇祭に、韓国代表委員の金義卿が寄稿した挨拶文の一節である。この演劇祭は金さんの情熱なくしては実現しなかったものだが、この演劇祭を提唱した当時の気持がよく表わされていると思う。

鈴木はプログラムを金義卿の以下の言葉で締めくくっている。

戦争に対する謝罪を絶えず要求する韓国人に、何故韓国人は間断なく日本人の謝罪を要求するのかと腹を立てた日本の知識人を私は記憶する。この様な隣人に止まってはならないというのが私達の望みである。三カ国の演劇人がいちはやく「理解と譲歩の道」を開くことが出来ればノーベル平和賞は演劇人のもことになるであろう。

二〇〇〇年には、日本に日韓演劇交流センターが創設され、芝居の台本の朗読を含めて多様な活動をおこなっている。東京都は一九八八年から幾度か名称を変えて国際演劇祭を開催してきたが、二〇〇九年に新たに *Festival/Tokyo: Performing Arts Festival Launching from Tokyo* を開催するようになった。このような国際演劇祭をとお

しても、日韓の演劇交流が注目されるようになっていく。

### 3 日韓合同公演『焼肉ドラゴン』——ビビンバ(ごちやまぜ) 演劇

日韓併合の産物である在日を描いた『焼肉ドラゴン』は、朝日舞台芸術賞、読売演劇大賞、鶴屋南北戯曲賞、文部科学大臣賞等を受賞したことからわかるように、優秀な作品であり、日韓演劇コラボレーションとしても現時点で最も完成度の高い作品だといえる。最初に基本的データを記す。

新国立劇場／日韓合同公演『焼肉ドラゴン』

協力／芸術の殿堂(ソウル・アート・センター)

後援／駐日韓国大使館、韓国文化院

二〇〇八年四月一七—二七日／新国立劇場小劇場

二〇〇八年五月二〇—二五日／芸術の殿堂トウォル・シアター(二〇一一年に再演された。二〇一一年二月

七—二〇日／新国立劇場小劇場、二〇一一年三月九—二〇日／芸術の殿堂トウォル・シアター)

作／鄭義信(チョン・ウイシン) 一九五七年兵庫県姫路生まれ、劇作家・脚本家・演出家)

翻訳／川原賢柱

演出／梁正雄(ヤン・ジュンウン)、鄭義信

キャスト／金龍吉(五五歳)「焼肉ドラゴン」店主(申哲振)、高英順(四二歳)龍吉の妻(高英喜)、金静花(三五

歳)長女(栗田麗)、金梨花(二四歳)次女(占部房子)、金美花(二四歳)三女(朱仁英)、金時生(二五歳)

長男(若松力)、清本(李)哲男(四〇歳)梨花の夫(千葉哲也)、長谷川豊(三五歳)クラブ支配人(笑福



亭銀瓶)、尹大樹(三五歳) 静花の婚約者(朴帥泳)、呉信吉(四〇歳) 常連客(朱源実)、呉日白(三八歳)  
呉信吉の親戚(金文植)、高原美根子(五三歳) 長谷川の妻(水野あや) ほか。

### 筋書き

大阪万博<sup>(2)</sup>の開かれた一九七〇年代前後の二年間。関西の在日地区にある焼肉店で、子連れ同士で結婚した在日の店主家族と客たちが織りなす悲喜劇。父の子が長女と次女。母の子が三女。二人の間に長男がいる。舞台では、三人姉妹の結婚や不倫の恋愛模様が展開すると同時に、戦争の傷を今もかかえる父とたくましい母の苦しみと喜びが描かれる。

夫婦はともに济州島出身だが、韓国の闇の歴史的事件である四三事件(ちなみに、初演の二〇〇八年は同事件六〇周年であった)で故郷の村を完全に破壊され、あらゆる肉親と親族を失い、日本で生きていくほかない。国有地に店を立てて暮らしてきたのだが、夫自身はだまされて金を払ったので、自分の土地だと信じている。李は長女を愛し結婚を申し込んだが、断られ、次女と結婚する。李は大学教育を受けているが、差別のために望むような仕事には就けず、ぶらぶらして荒れている。最後に、次女と離婚し、長女を連れて北朝鮮にわたる。在日だが韓国語の話せない次女は、韓国人の男性と再婚し、韓国に渡ることになる。三女は、日本人のクラブ支配人と不倫の果てに、身ごもり、離婚した支配人と結婚することになるが、夫は離婚ですべてを失い、小さなバーを開店したばかり。

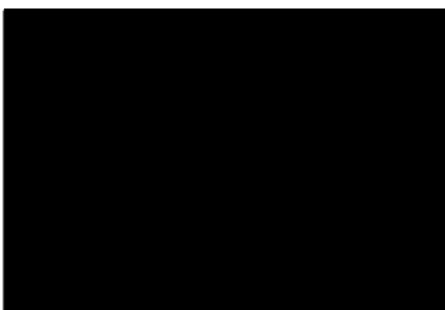
故郷を喪失した父は、一人息子の時生を、日本人の中学校に通わせる。息子は、激しいいじめを受け、不登校ぎみになる。それでも激励して学校に通わせるが、芝居の半ばで、出席日数不足で留年が決まると、息子は隣家の屋根から投身自殺してしまう。

在日地区の店は当局の強制執行により取り壊される。金は日本軍に徴用されて左腕を失い、日本人の中学生に

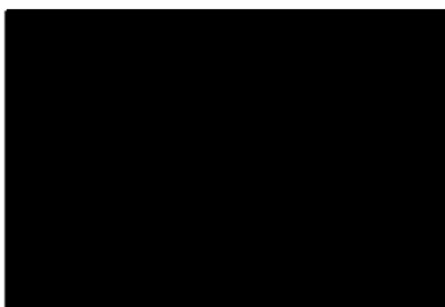
いじめられて息子を失い、若いときから働き続けたが、二十数年間経営してきた店と土地をも失う。三人の娘たちも皆去っていった。結末で、金は妻と二人でリヤカー一台に身の回りのものを積んで、いずことも知れず去っていく。

日本の帝国主義と戦後の急速な経済発展政策に翻弄される在日家族の離散を描いたこの芝居では、だれも幸せになる者はいない。しかし、逆境の中で怒り、泣き、笑い、懸命に生きようとする人々の姿と、彼らに扮した日韓の俳優の熱演に観客は感動すると同時に考えさせられる。

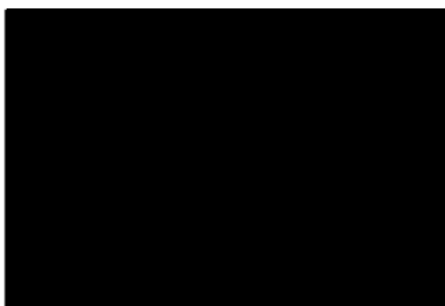
『焼肉ドラゴン』は優れたインターカルチュラル演劇である。この作品は、当時の日韓・日朝関係を背景として、激しい差別がおこなわれていた時代の大阪で懸命に生きる在日の人々を舞台化し、彼らの状況を描きながら、過



日本人生徒からいじめられた在日韓国人の金時生  
(撮影：谷古宇正彦)



『焼肉ドラゴン』店主の金龍吉とその家族  
(撮影：谷古宇正彦)



去っていく金夫婦と両親を見守る時生の亡霊  
(撮影：谷古宇正彦)



去の記憶を演劇的表象として残そうとしている。在日韓国・朝鮮人の戦争の記憶と今日でも消滅してはいない差別という深刻なテーマを扱いながら、相互理解の促進、真実やリアリティの追求などの点でも、注目すべきものがある。

インターカルチュラリズムの観点からは、この芝居が、日韓で観客に同じように大きな感動を与えながらも、それぞれの演技、観客反応などの差異に気づいたり、そうした経験を契機として他者を発見したり、自己の中の他者を発見したりすることが重要である。また在日と韓国人の共同演出による相乗効果や日韓俳優の共演による相乗効果などのコラボレーションの意義を確認することも重要である。以下、これらについて考えてみたい。

『焼肉ドラゴン』は、文字通り日韓合同制作・公演であり、在日劇作家が在日韓国・朝鮮人の戦争の記憶と彼らに対する差別をテーマとする脚本を執筆し、韓国人演出家と在日演出家が協力して演出し、韓国人、日本人、在日の俳優によって上演された。舞台上では韓国語、日本語（関西方言から共通語まで）——正確に言えば、在日に扮した韓国人俳優が話す日本語の台詞や韓国人俳優が歌う日本の歌謡曲の歌詞まで——が飛び交う。日本公演では韓国語の台詞に日本語の字幕が使われ、韓国公演では日本語の台詞に韓国語の字幕を使用（ただし、在日の笑福亭銀瓶扮する長谷川の落語は、日本公演では韓国語の字幕がついたが、韓国公演では韓国語で上演）。在日一家と客たちは、性別を問わず、始終怒鳴りあい、殴りあいの喧嘩をすることもあり、国籍、民族から言語にいたるまで入り乱れて、活気がある。まさに、ビビンバ（ごちやまぜ）演劇の様相を呈する。

しかし、観客は、日韓の俳優の演技の違いがあることに気づく。演出家の鄭は、よく指摘される日本人の繊細な演技表現と韓国人のパワフルな演技表現との違いを、次のように面白く解説している。彼によれば、日韓の俳優には情緒的な部分で違いがあり、「例えば、A地点からC地点へ行くのに、日本の俳優はB地点を通って行くのですが、韓国の俳優はいきなりC地点へ向かう<sup>(8)</sup>」。クオンは、「韓国DNA」として、「シンパラム」（魂の解放、爆発的のり）、「ファクンナム」（やるときはやる、豪快さ）、「キ」（人を引き付ける個性的エネルギー）の三つの

氣質<sup>(9)</sup>をあげているが、これらは『焼肉ドラゴン』で力演した韓国人俳優にあてはまりそうである。共同演出した韓国人の梁正雄は、インターカルチュラル・コラボレーションの面白さを語りつつ、韓日の俳優の資質の違いについて、「韓国の俳優はとてもパワフルで感情的で、かつ熱い」のに対して、「日本の俳優は日本人特有の静的部分にエネルギーが行き渡っている」と述べ、対照的なところのある両国の俳優の共演は「調和」がとれるのではないかと指摘している<sup>(10)</sup>。演劇評論家の山本健一は、日韓の役者の差異を巧みに見抜いている。

演技に両国の血が通う。父役の申哲振は、前半こそ抑制するが、後半は全開。第二次大戦、四八年の済州島事件、朝鮮戦争という三つの歴史体験を、うめくように告発する演技には迫力がある。母役の高英喜も、笑いから涙、絶望から希望への突き抜け方が強い。朱仁英はリズムカルな韓国の演技。全体に体の動きを際立たせる演出だ。感情を内に秘めた栗田、直截な占部が姉妹の個性を出す。千葉哲也が在日の心の傷を痛ましく見せ、笑福亭銀瓶のへらへらした演技がはまる<sup>(11)</sup>。

また、在日出版人である高二三は、「人間の距離感が違う<sup>(12)</sup>」と指摘している。これは、おそらく韓国のとくにウリ社会が、日本よりもはるかに接触文化であることを指している。このように文化的差異のある日韓の俳優が、自らの対立物を媒介として、調和を生み出しただけでなく、より高次のドラマティックな表現を生み出したことが高く評価される。

在日韓国・朝鮮人を描いた『焼肉ドラゴン』は、鄭が、日韓の双方の観客にも在日の観客にも、一九七〇年代頃の在日の生々ざまをみてもらうために執筆した作品であり、異文化・他者理解の観点からも複合的なものとなっている。日本の観客は、韓国人という他者はもとより、在日韓国・朝鮮人（在日コリアン）という他者——自国の中の異文化（他者）——の存在を明確に意識した。韓国の観客は、日本人という他者はもとより、在日韓国・



朝鮮人（在日コリアン）という他者——異国の中にいる「同胞」——の存在に気づいたはずである。

ここで、在日韓国・朝鮮人（在日コリアン）という存在の特殊性に注目しなければならない。日韓双方の立場から、在日はマイノリティに位置づけられてしまう——韓国でも、在日の存在はそれほど知られているわけではない。韓国公演に関して、上野紀子が興味深い報告をおこなっている。ソウルの観客の反応は非常に良かったのだが、日本と韓国における公演の顕著な違いが後半で現れたという。次女の夫、哲男が「俺は北（朝鮮）へ行く」という決意の台詞で、東京公演では観客はハッと息をのんだのだが、韓国公演では、「なぜかドツと笑いが起こる」。韓国の観客が、日本人以上に、在日、「北の樂園」というかつてのプロバガンダ、日本政府の帰国事業などについてあまり知らないという事情があるようだ。しかし、それだけでなく、「その場の勢いで出た言葉に聞こえて笑ってしまった」など多様な反応があったようだが、「わき起こった笑い」の謎はついに解かれぬままである（なお、二〇一一年の再演では、このような反応は日韓の双方で起こっていない。作品がよく知られるようになり、観客の反応が変化したようである）。在日、それも四・三事件という韓国の闇の歴史に関わる済州島出身の夫婦、韓国語を話せない次女、北朝鮮に行く共産主義者などは、現在の大多数の韓国人にとっては、他者であるほかにだろう。肝心なのは、日本の観客はもとより、韓国の観客が、この特異な他者の存在に気づくと、このような他者を生みだした歴史を改めて見つめなおすことだろう。

さらに、この作品の異文化・他者理解を複雑にするのは、在日三世の鄭が触れているように、在日の主体性と視点が特異であることだ。彼は、「在日は、韓国人でも朝鮮人でも日本人でもない、国や民族に捨てられた棄民」という基本認識をもち、「在日的」というのは日本でもなくて韓国でもなくて、けっこう在日じゃないとわからない、「在日的なるものっていうのは流動的」と述べているが、韓国人、日本人、いやおそらく在日さえも相対的に見る傾向がある。『焼肉ドラゴン』の時代は一九七〇年前後であり、当時の在日は民族的アイデンティティを強く保持していたとしても、それから四〇年間に日韓関係は劇的に変化し、共生社会に向けてのとりくみや同

化も進み、在日のアイデンティティは著しく変化した。金賛汀は次のように述べている。「在日が日本社会で生きていく上で、自分は何者だと自問する人が少なからずいる（中略）。ただ彼らがそこで自分はコリアンだと自認したとしても、そのコリアンは朝鮮半島のコリアンとは違った『民族性』を持ったコリアンであろう。日本の文化的、精神的影響の強いコリアンであり、朝鮮半島の朝鮮民族とは同質性を多少は保ちながらも異質のコリアンである<sup>(1)</sup>」。ポストコロナアルかつトランスナショナルな複合主体、帰属の曖昧な流動する主体。ここに垣間見えるとらえどころのない重層的な他者性に遭遇するとき、とくに在日ではない私たちは、このような他者性を生みだした、私たちも巻き込まれている、歴史に改めて思いをはせざるをえない。さらに、在日の存在は、自文化の中の他者、異文化の中の「同胞」の存在に気づかせるだけでなく、自他の境界の曖昧性と不安定性を明らかにする。このような作用をもたらすことによって、逆説的に、在日は、日韓の真の相互理解の一つの触媒になりえるといえる。

以上のように、日韓共同公演『焼肉ドラゴン』は、インターカルチュラル・パフォーマンスとして大きな成果をあげた。世代差はもとより個人個人の多様な違いがある、日本人、韓国人、在日韓国・朝鮮人、在日コリアンの観客のそれぞれの受け止め方をできる限り深く探求することが、大きな課題として残るだろう。とはいえ、このような課題があることを意識しつつも、今後も日韓演劇コラボレーションのさまざまな試みを継続し、異文化理解に資する優れた舞台芸術作品が創造されることが大いに期待される。

この章では、『焼肉ドラゴン』に焦点をあわせて、日韓演劇コラボレーションについて検討した。日韓の演劇関係者と観客は、互いの差異や多様性の認識を深めると同時に、一つの文化内部の差異や多様性にも気づくことになった。日韓の相互理解の試みが完結することはない。

日韓の文化には仏教、自然崇拜から食文化（米、味噌、醤油、漬物）にいたるまで類似性が少なくないが、他方で、





両文化の間には、言語はもとより、生活様式、コミュニケーションのスタイルなどにおける差異もある。二一世紀の日韓新時代に、相互理解を促進する意義はきわめて大きい。さらに、『焼肉ドラゴン』が示すように、インタールカルチュラル・コラボレーションは、異文化理解を促進するだけでなく、日韓新時代における韓国人、在日コリアン、日本人のそれぞれの文化の解釈と評価の発展を推進する文化的触媒として機能するのである。

## 註

- (1) クォン、二四七—四八。
- (2) クォン、二六七—六八。
- (3) クォン、二〇。
- (4) 金、二六八—六九。
- (5) Lee, et al. Introduction, 1-2 参照。
- (6) 第一七回 BeSeTo 演劇祭、二〇一〇年六月二十九日—七月二日、プログラム、第一七回 BeSeTo 演劇祭実行委員会発行、二〇一〇年六月、三。鈴木「鈴木忠志発言集 見たり聴いたり Blog 2010.01-2011.06」 八二—八三参照。
- (7) 偶然にも、日韓併合一〇〇年にあたる二〇一〇年に中国の上海で万国博覧会が開催され大盛況であった。アジアで最初の万博が日本の大阪で開催されたのが一九七〇年。『焼肉ドラゴン』はこの頃の大阪を舞台としている。それから四〇年を経て、ついに中国がアメリカに伍する経済大国に成長しようとしている。
- (8) 「鼎談 在日コリアン社会と韓国、日本」『焼肉ドラゴン』プログラム、七。
- (9) クォン、一〇〇—一〇一。
- (10) 「コラボレーションの面白さと私の目指すもの」『焼肉ドラゴン』プログラム、一〇。
- (11) 「新国立劇場『焼肉ドラゴン』」劇評、朝日新聞夕刊、二〇〇八年四月二日。
- (12) 「鼎談 在日コリアン社会と韓国、日本」『焼肉ドラゴン』プログラム、七。
- (13) 「大学路で芝居観よっか!?」『シアターガイド』二〇〇八年八月号、一八六—八七。
- (14) 「鼎談 在日コリアン社会と韓国、日本」。二〇一一年二月の再演のプログラムも参照。
- (15) 金、二六八。

本論で論じてきたように、シエイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスとアジアのコラボレーションには、多くの可能性とともに課題がある。ここでは、今後の課題と展望についてまとめることにする。

課題としては、まず、グローバルな演劇・パフォーマンスを扱うために、一人でおこなえることには限界があり、演劇関係者、研究者、観客等、各地の多数の人々の協力やネットワークが不可欠である。

次に、とくに研究の立場からは、インターカルチュラル・パフォーマンスには、理論、方法、翻訳、改作、演出、演技、解釈、評価など、多数の検討課題があるが、これらをさらに探求しなければならぬ。

本論でとりあげたインターカルチュラル・パフォーマンスやコラボレーションの具体例は、それぞれの課題は残るとしても、全体として非常に刺激的であるし、演劇関係者は本当にがんばっているといえる。しかし、最後に、別の課題が残る。有力な芸能プロダクションや各種の強力なスポンサーがついている劇場や劇団の公演を別にして、現時点ではこうした公演の数が非常に限られているために、公演に参加することができる観客の数もまた非常に限られている。優れたインターカルチュラル・パフォーマンスがいつでも身近な劇場や空間でおこなわれ、もっと多数の観客が参加することができる環境をつくっていく必要があるだろう。

理念的展望としては、インターカルチュラル・パフォーマンスの分野に関わる人々は、信仰の違いはもとより、政治的立場や行動理念も多様であるという事実をできる限り受け入れるべきだろう。どれか一つだけが正しいということはない。それぞれのおかれた状況で「適切な」理論や実践があるものとして、それについて考えたほう



が現実的であろう。とはいえ、發展途上国だけでなく先進国でも格差の拡大や失業問題が深刻化する中で、論争と根深い対立をかかえながらも昨今新たに脚光を浴びている、コスモポリタニズムの再構築は注目するに値する。そのためにも、インターカルチュラル・パフォーマンスの果たす役割は少なくない。演劇関係者も観客も、私たちは、考え方も感じ方も一人一人ばらばらであるが、どんなに違っているとしても、人類という一つのコミュニティの一員として、ともに生きていこうという姿勢が育まれることが期待されるだろう。

実践的展望として、すでに一部は実現しているが、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、日本とアジアのインターカルチュラル・コラボレーションの代表作品の世界的データベースおよびネットワークの早急な構築が期待される。本書では、日本のシェイクスピアのインターカルチュラル・パフォーマンスとアジアのインターカルチュラル・コラボレーションに焦点をあわせたが、世界各地には無数の上演がある。こうした世界各地でおこなわれているパフォーマンスの最新情報を確に入手し、できれば観客反応を含めて現地での上演の実態を知ることができるような環境の整備が求められる。さらに、各上演についての劇評や普通の観客の反応もインターネット上などでいつでも閲覧でき、また意見交換もできるようになることが望ましい。世界各地での上演には、当然のことながら、矛盾や対立があるが、それらすべてがグローバルなインターカルチュラル・パフォーマンスという刺激的なコーパスを形成し、しかも絶えず増加し変容しつづけているのである。いうまでもなく、一回性の芸術である演劇パフォーマンスでは、ライブが最優先され、仮に3Dになつたとしても、記録映像は参考資料としての価値があるにとどまる。しかし、世界各地で無数の言語や「方言」でおこなわれるパフォーマンスをすべて見に行くことも理解することもできないので、研究を進めるためには、字幕と関連情報を備えた記録映像アーカイブの發展が待望される。これらに関連して、アメリカのマサチューセッツ工科大学(MIT)が推進している国際共同研究プロジェクト、グローバル・シェイクスピア・ビデオ&パフォーマンス・アーカイブ(The Global Shakespeare Video & Performance Archive)の發展にも注目される。

最後に、異文化理解の理論と実践の促進に期待したい。インターカルチュラル・パフォーマンスは、知的洞察と演劇的喜悦をもたらし、文化と文化の間に橋をかけることに貢献する。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、文化と文化をつなぐ批判的であつ共創的活動がますます期待されるのである。重要なことは、文化的差異を認めあうだけでなく、一方では観客にそうした差異を経験して——味わって——もらいながら、他方では文化間のつながりをなおいつそう探求することである。さらに、演劇パフォーマンスという知と実践を媒介とした異文化理解から、差別、格差、孤独、ひきこもり、いじめなどの現代的諸問題を協働して解決する可能性を探ることまでが期待されるだろう。

