

劇団SCOT×レスツ・クスマニングルム(インドネシア)

## 『エレクトラ』第4回報告書〈振り返り〉

内野儀

第3回報告書までで、オブザーバーとしての報告はほぼ終了した。最終回の本報告書では、今回の国際共同制作が持つ歴史的意義について、学術的な見解を踏まえながら分析しておくことにしたい。

国際共同制作は比較的ニュートラルな表現であるが、それでも「国際」であるからには、国家が前提となり、異なる国家が共同して作品を制作するという意味になる。今回の『エレクトラ』でいえば、日本とインドネシアということである。一方、学術的には、グローバルに人びとの往来が盛んになって以降、新たな現象として登場してきた舞台芸術の傾向をインターカルチュラルズムと称する。ここで注意すべきことは、国家ではなく文化(カルチャー)といわれていること。また、インター、すなわち「間(あいだ)」がいわれていることである。日本語の訳語は定まっていないが、異文化接触主義とする研究者もいる一方、わたしは一貫して、間文化主義という訳語を当てている。異文化がさまざまな要因で接触して相互に影響を受けるというのは、人類の歴史そのものである。グローバル化の時代特有の現象ではないということは可能である。しかし、現代演劇の歴史という限られた範疇での特質を考えたときに、「間(あいだ)」と「文化」をキーワードとする諸実践が脚光を浴びたという分節化／言説化可能だとわたしは考えるので、この訳語を採用し、以下、その訳語で本報告書は統一して表記する。

間文化主義が注目されるようになったのは、1980年代のことである。それから40年以上が経過し、実践家もまた研究者のあいだでも、演劇における間文化主義とは何か、ということについての共通理解が生まれたと考えられてよい。そうした共有理解は、わたしが深く関わる英語圏だけの話かもしれないと一応の留保はしておくが、2020年にダフネ・P・レイ(Daphne P. Lei)とシャーロット・マカイヴァー(Charlotte McIvor)共編著による『メスエン・ドラマ・ハンドブック——間文化主義とパフォーマンス(The Methuen Drama Handbook of Interculturalism and Performance)』が出版されたことから、演劇における間文化主義の理解と広がりが進んでいることがわかるだろう<sup>1</sup>。

本書の最終章はマカイヴァーとジャスティン・ナカセ(Justine Nakase)による「注釈付き書誌」になっており、ここで本書が依拠する、そして概ね学界で共有される間文化主義の歴史観が、キーワードの説明や主要参考文献とともに示される。その記述によれば、まず19世紀の終わりから間文化主義演劇の「風」が吹きはじめ、1970年代から1990年代終わりまでに第一波(「登場とバックラッシュ」)を形成。さらに、第二波(「安定期」)は2000年代はじめから2010年まで。そして現在(2011年～)はその第三波(「他」の間文化主義)の時代ということになる。

「風」を吹かせたのは、わたしたちがよく知る演劇史的巨人たち、ブレヒト、ゴードン・クレイグ、メイエルホリド、アルトー、そしてグロトフスキといった、ヨーロッパにありながら主としてアジアの演劇伝統に影響を受けたとされる演劇人たちである。それらを、ここでは「実験のモダニスト系譜学」と呼び、キーになるテキストを紹介している。アルトーの『演劇とその分身』(1938)等々の演劇研究者にとっての必読本ばかりである。

「登場とバックラッシュ」とされる第一波が、わたしの世代などでは親しみのある名前が数多く出てくるところで、ピーター・ブルック、リチャード・シェクナー、エリカ・フィッシャー=リヒテナなどが著者としては紹介されている。バックラッシュとあるのは、ちょうどこの時期、英語圏の批評理論において、ポストコロニアル批評が大きな力を持ち、旧植民地の文化を収奪する旧宗主国のアーティストという構造が、それ自体として、厳しく批判されたからである。最も有名な論争は、英国人でいわゆる白人であるブルック演出の『マハー

パーラタ』(1985)に対するインドの批評家・演出家ルストム・パルーチャによる批判であろう。

続く第二波の安定期では、グローバル化の時代を背景に、主として大陸ヨーロッパのフェスティバル文化のサーキット内で間文化主義的作品が大きな影響力を持つようになった時期である。そのためもあって、間文化主義的演劇実践が、あまりにふつうになったために、そのなかでのカテゴリーを分ける必要性でさえ、研究者によって指摘されるようになっていた。本書では、トランスカルチュラル、イントラカルチュラル、エクストラカルチュラルなどといったカテゴリーが紹介されている。さらに、

間文化主義演劇は、全体として、西洋の実践家や理論家に支配されたり、必要以上に決定権を持たれたりする傾向にあることに注意を喚起しつつも、「それが生み出す主体性が、国家の媒介性から完全に自由ではないものの、国境をまたいだり越えたりするオルタナティブなシチズンシップやアイデンティティの諸形式を探求あるいはクリティークする」のによりよい位置にありえると論じている。(237、和訳は引用者。以下同様)

といったような論文<sup>2</sup>も書かれるようになったのである。つまり、間文化主義演劇作品が安定期とともに成熟するにともない、それをめぐる言説もまた、単純な二元論に還元されないより精緻な分析、評価へと変化していったということである。

そして現在の第三波については、「他」の間文化主義とあるように、きわめて拡散しまた多様化している間文化主義的演劇実践、なかでも、メインストリームや西洋中心ではない場所での小さな諸実践に研究者の注目が集まるようになっていくと書かれることになる。もちろん、英語圏での言説化のことなので、

マイノリティあるいはアジアあるいは非西洋のアーティスト、プロジェクト、イベント、経験を重視する、さらにまた、それだけではないが、俳優訓練とリハーサルのインターカルチュラルなプロセスに焦点を当てることが目立つ(…)第三波では、これらの痕跡(第一波と第二波)の目標を再設定したり、入れ替えたり、方向を変えたり、あるいは無視するような諸実践が中心化しているとみなすことができる。(239-40)

こうした「他」の流れのなかで、たとえば共編者のレイはHIT(ヘゲモニー的間文化主義演劇)というジャンルが成立しているのだという論を展開する。まず、本書のキーワードとしてのHITの定義を紹介すると、以下のようになる。

ダフネ・P・レイが提唱した言葉で、共同制作者間の力関係に偏りがあり、典型的である作家性の強大な演出家に導かれ、規模が大きく、西洋や西洋の影響力や資金源によって動かされている異文化間の舞台制作のエリート主義的活動を指す。(240)

ブルックの『マハーパーラタ』などがその典型だが、しかし、2010年代になって、あえてレイがヘゲモニー的と言っていることは注目されてよい。というのも、そうした二元論的権力構造に対する批判的評価には限界があるということが言いたいために、レイはあえて、HITと呼んでいるからである。

たとえばレイは、第一波に属すると考えられるロバート・ウィルソン(1941～)の台湾における国際共同制作が典型的なHITだとする。台湾における地元のアーティストたちとウィルソンの2回コラボレーションがあったのだが、1回目の『オーランドー』(2009)はポストコロニアル批評に耐えられない間文化主義上演になってしまった。しかし、それを受けて制作された『鄭和1433

年一壮大な旅』(2010)では、前作と打って変わって、きわめて複雑な様相を呈することができたという。ここでその詳細には触れられないが、何よりそれは、『オーランドー』の経験から参加者が学んだことがプラスに働いたとレイはしている<sup>3</sup>。簡潔にまとめてしまえば、本論のタイトルにある「中断、介入」という肯定すべき契機が、2回のウィルソンという「他」とのコラボレーションによって、台湾の演劇文化にもたらされたとするのである。自然状態で推移していた文化の流れに、いわば人工的に、つまり、本来入ってこないはずの「他」のものとしての美学や思想(ここではウィルソンの演劇観)が入ってくることで、想定外の化学反応が起きたのである。そしてHITのそういう重要な意義を、HITに批判的な研究者も認めるべきだ、というのである。もう少し大きな視野から言えば、20世紀に主流だった制度をその外から批判して制度の解体を迫るといった批評のスタンスはポストモダンを経由して無効になり、制度を変えられるのはまずは制度のなかからだという21世紀に主流になりつつある考え方にレイはしたがっている。

こうした間文化主義演劇という理論のないしはジャンルの枠組みを持ち込んだ場合、今回の日本・インドネシア共同制作『エレクトラ』(SCOTとブルナティ・インドネシア共同制作)は、どのように見えてくるだろうか。

上記レイの論文では、実はなぜかHITの担い手のひとりとして、鈴木忠志氏の名前が登場する。日本が経済的には第一世界に属しているということ以外にあまり積極的な理由は見出せないが、すでに触れた時代区分では鈴木氏が登場したのが第一波の時期に当たることも関係するかもしれない。つまり、「偉大な演出家」であること自体が、「力関係の偏り」などと単純化された「バックラッシュの時代」から活躍を続けているからなのだろうか。

いずれにせよ、2011年時点でのこの評価について、わたし個人はとやかく言うつもりはない。というよりむしろわたしは、それからほぼ10年後に同じレイが編集した書物において書かれる時代区分を見ると、鈴木氏のこれまでの仕事は、第二波の安定期の特徴としてすでに引用した「それが生み出す主体性が、国家の媒介性から完全に自由ではないものの、国境をまたいだり越えたりするオルタナティブなシチズンシップやアイデンティティの諸形式を探求あるいはクリティークする」という「アイデンティティの政治」の問題圏内にある主体性にかかる上演的实践を、その活動当初から実現してしまっていたことに注目すべきだと考えている。

それは旧早稲田小劇場、そしてSCOTの俳優との作品はいうまでもなく、鈴木氏がこれまで作ってきた多様な国際共同制作の作品すべてに該当するのではないか。そして今回の『エレクトラ』上演に参加したインドネシア人俳優たちの、これまでの報告書で書いてきたような舞台でのパフォーマンスや存在感は、たしかに、「国境をまたいだり越えたりするオルタナティブなシチズンシップやアイデンティティの諸形式を探求あるいはクリティークする」異種混交の、あるいは、間文化的身体性であったのだ。

強調しておきたいことは、こうした「身体性」が、一朝一夕で獲得されるものではなく、まず国際共同制作のベースとなる組織の持続性と健全さ(今回の場合、SCOTとブルナティ・インドネシア)によって可能になるということである。5年をかけた共同制作だからこそその上演の成果であったと考えられる。もちろん、長くやればよいというものではない。ウィルソンと台湾のコラボレーションは2回の機会に過ぎなかったにもかかわらず、そこで大きな変化(「中断、介入」)が台湾の演劇界にもたらされたという。今回の『エレクトラ』の場合はどうだろうか。

そこでキーになるのは、やはり共有財産としてのスズキ・トレーニング・メソッドの存在である。俳優としての技能的側面・身体能力的側面のみならず、台詞を話すための全体的な存在性を自覚的に涵養する自省的システムとしてのこのトレーニング・メソッドを、インドネシアの俳優たちと共有することで、『エレクトラ』は、これまでの数多くの鈴木氏による国際共同制作と同じ水準の舞台、つまりは、「国境をまたいだり越えたりするオルタナティブなシチズンシップやアイデンティティの諸形式」を観客の眼前で身体化／具体化するだけでなく、そうした身体とその身体が発する言葉によって、同時代の危機

的状況を考える上でも大いに参考にすべき古代ギリシアの物語を観客に感得というより体得させたのである。

- 1 本報告書で「演劇」という場合、狭義の演劇にとどまらない舞台芸術および必ずしも舞台で行われないいわゆるパフォーマンス的なもの全般を指すことをここでお断りしておく。
- 2 「」内が以下の論文からの引用である。Lo, Jacqueline and Helen Gilbert. "Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis." *Drama Review* 46, no. 3 (Fall 2002): 31-53.
- 3 Daphne P. Lei, "Interruption, Intervention, Interculturalism: Robert Wilson's HIT Productions in Taiwan," *Theatre Journal*, Volume 63, Number 4, December 2011, 571-586.



インドネシアにおけるトレーニングの様子 ©Purnati Indonesia. 2021



公演写真 ©SCOT (Suzuki Company of Toga)