



Title	野田地図番外公演における（多）言語使用と文化的問題：『赤鬼』、『Right Eye』、『農業少女』について
Author(s)	黄， 資繫
Citation	フィロカリア. 2016, 33, p. 59-83
Version Type	VoR
URL	<a href="https://hdl.handle.net/11094/76037">https://hdl.handle.net/11094/76037</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 野田地図番外公演における（多）言語使用と文化的問題

—『赤鬼』、『Right Eye』、『農業少女』について

## 黄 資 累

### 一 はじめに・番外公演の特徴と目的

### 二 イギリスでの体験・文化交流と身体・空間への再考

### 三 一九九六年『赤鬼』初演と一九九九年タイ版

### 三一 謎解きのドラマツルギーと象徴的な通訳不能

### 三二 身体性を強調しながら文化・歴史要素を回避する

### 三三 メタシアター的な英語場面

### 三四 タイ版の演出変更と野田の文化観

### 四 番外上演『Right Eye』、『農業少女』

#### 四一 『Right Eye』：通訳の象徴性

##### （一）創作者の選択、二重ノンフィクション風の劇構造

##### （二）通訳、理想化されたカンボジア像

##### 四二 『農業少女』：「声」の物語

##### （一）線路と方向性

##### （二）「視姦」の空間、「声」の擬人化

##### 四三 『赤鬼』以降の言語使用

##### 五 二〇〇四年ロンドン版『Red Demon』

##### 五一 手法と評判

##### 五一一 演出家の自己分析・リアリズム演劇伝統との差異

##### 五一三 ロンドン版の赤鬼像・英語霸權への反発

### 六 おわりに・『赤鬼』以後

### 一 はじめに・番外公演の特徴と目的

九〇年代になると、日本の現代演劇界において国際交流が盛んになってきた。野田秀樹はこの時期にロンドンから戻り、野田地図を設立し、二回の本公演を行つた後に早速それとは異なる「番外公演」を作り上げた。

最初の番外公演『し』はいくつかの小説や落語、ニュース事件を再編成した即興作品であり、戯曲集においてもその台本が性質の違う「アンソロジー劇」なので収録しないと明記しており、関連する情報の確認は困難だ。にもかかわらず、番外公演の目的は「番目の作品、『赤鬼』の上演と同時にNODA MAP公式サイトに載せていくことから、明確な「番外」意識の確立は『赤鬼』から始めたとも言えるだろう。この文章では番外公演の特徴を以下のように挙げる

—即興性、プロセニアムアーチの劇場を脱して様々な空間、特に小

空間を自由自在に使いこなす」と、そして「新しい芝居づくり」が

番外公演の目標としてあげられている。<sup>(2)</sup>

「」で強調されている空間性の具体的表現方法は、ほぼ何も無い空間の中に、役者の身体と数少ない小道具によって観客に劇の場面を想像させる。役者は木、波、電車などになり、または一人で何役もこなす、つまり空間の他に、番外公演のもう一つの特徴は身体表現を重視する」とである。これは野田が帰国した後に新たに作り上げたワークショップ、すなわちイギリスでの経験と密接な関わりがある。イギリス経験の影響はこの点だけではなく、今まで上演された演目を見ると、海外との共同制作を頻繁に行い、異文化交流に関する野田の考え方や異言語の扱い方も番外公演を検証する時に重要な側面となるであろう。全体的に見ると、主題や制作方法によって今までの番外作品は大体三つの時期に分けられる。・

Diver』(1100八年)、『表に出ろばー』(1101〇年)。

これら作品の上演を経て文化、言語に関する野田の考えにはどのような変化がみられるのか、特に（多）言語を扱う手法を検証するのが本稿の目的である。本稿は前期作品を分析対象として取りあげ、まずはイギリスでの留学経験と番外公演に関する野田の考えを考察する。次に前期作品の上演順に沿って、『赤鬼』の日本初演、タイ版を順番に分析し、そして『Right Eye』、『農業少女』を補助線として引き、演出手法や（多）言語使用の変化を論じる。最後は再び『赤鬼』の検証に戻り、これまでの結論を踏まえて1100三年にイギリスで酷評されたロンドン版『Red Demon』に焦点を当てて分析し、その問題点と成果を明らかにしたい。

## 二 イギリスでの体験..

### 文化交流と身体・空間への再考

1、前期：発展期。言語、コミュニケーション、大衆問題への関心が強い。『し』(一九九五年)、『赤鬼』(一九九六年)、『Right Eye』(一九九八年)、『農業少女』(1100〇年)。

2、中期：一人芝居の時期。精神分裂を主題とする。『2001

野田のイギリス留学のきっかけは今までやつていた「文化交流」への不満であった。劇団「夢の遊眠社」時代にすでに海外公演の経験があつたが、それは本当の「交流」ではないと疑問を感じた。

人芝居』(1100一年)、『売り言葉』(1100一年)<sup>(3)</sup>

3、後期：海外との共同制作の成熟期。古典芸能や伝統要素を取り込む作品が多く、『The Bee』(1100六年)、『The

文化っていうのはそんな簡単なことで交流できるのかっていう疑問があります。もっと長い時間かけて、本気で行くんならやっぱりそこに入り込まなくちゃいけないだろうし、あるいは

「混じる」って発想をしていいかないと。<sup>(5)</sup>

その窮屈さのツケが来てたんだと思います。<sup>(7)</sup>

「真」の交流は「混じる」という考え方であるという事を提起し、野田はこの後しばらくの間「文化混流」観、つまり自分自身も役者として一緒に仕事をすることこそ交流だと言い続けていた。言語の劣勢を感じながら、彼はロンドンでのワークショップに参加し、そこで自信を取り戻した。元々野田の演技はリアルではなく誇張した身体表現が特徴であり、類似した劇団を探した結果、演出家サイモン・マクバニーが主宰した「テアトル・ド・コンプリシテ」のワークショップに参加させてもらった。身体表現の通用性が証明されたことを通じ、野田はワークショップの重要性を再認識し、夢の遊眠社時代の作劇術を批判している<sup>(6)</sup>。

ワークショップに入つて、初日どきどきしていたんだけど、す

ぐに安心したのは、要するに自分の知つてゐる方法だったから。あ、これは二〇代のときにやつた方法だと思つて、そしたら、あとは身体の問題だから、それはお得意じやない？（中略）身体が確実に通用するということは自信になつたな。<sup>(6)</sup>

ワークショップのことを日本の役者にとつて「一番必要なんだけど忘れてる作業」<sup>(8)</sup>だと野田は述べているが、その重要性は具体的に以下の通りである<sup>(9)</sup>。

劇団と名乗つてゐるくせに、日常で自分たちの演劇つてどういうことだとか、どこを目指しているとか考へない。単純なことで言えば、間は要るのか要らないのか、足音を立てるのか立てないのか、そういう話を本番の稽古に向かつてでしかやれない。そういうことを日常的にやつて、芝居はこうであると話していく場だからこそ劇団つて呼んでいいんじゃないですか。<sup>(9)</sup>

帰国後成立された NODA MAP には様々な新しい演出手法が採用されたが、その一つはワークショップの使用。もう一つは、道具や空間、演劇の「モノ」への再考。野田は夢の遊眠社時代に使用されたモノの過剰さを言及し、余計なモノの要らない「空間の芸術」や「ライブ性」のある芝居を作りたいという考え方を示している<sup>(10)</sup>。

劇団を維持するために、公演を次々打ち続けていかなくちやいけないつていう状況が出てきた。どの時間を切り捨てるかって言うと、ワークショップ的なものを切り捨てる。解散の時期に、

実はロンドン以前に作った『半神』なんてのは、あんまり小道具使つてないんですよね。風呂桶を一個とか。そういうた趣味のものはあつたんですけど、いつのまにかやつぱり……モノの

時代でしたからね。<sup>10)</sup>

### 三 一九九六年『赤鬼』初演と一九九九年タイ版

一枚のカーテンが動くことでもよかつたりするし、あるいは役者の集中力がお客様に伝播することでエネルギーが溜まるとか。そのエネルギー、空間の見えない力と付き合うのが演劇ですよね。<sup>11)</sup>

一連の発言、身体重視のワークショップの導入や、ほぼ何もない空間の使用、役者身体のエネルギーの強調などは、小劇場へ戻る傾向が色濃く現れたと言えよう。しかし、これは今まで使用してきた大劇場を否定する意味ではなく、大きい空間と小さい空間の二者択一の問題でもない…

どこがいいということはなかつたんですね、大きい空間をダイナミックに使つてる芝居なんかを見ると、それはそれでとてもいいと思うし。芝居の大もととしては、顔が見えて、指先まで見えて、役者の息まできこえるのが、やっぱり一番で、それは間違いない。<sup>12)</sup>

以上の作者の体験を背景として踏まえながら、『赤鬼』の分析に移りたい。まずはあらすじを説明する…

時代背景は不明。ある漁村に、差別された白痴「とんび」が登場し、死んだ妹の物語を観客に語る。ある日、言語も姿も常人と異なる「赤鬼」が村に漂着する。彼を受け入れるのは村に疎まれるよそ者たち—村人から性的対象として見られる「あの女」や、彼女の兄であるとんび、そしてあの女を狙つてゐる詐欺師「ミズカネ」。あの女は赤鬼の言語を話せることになり、他の二人の協力を得て赤鬼を村に受け入れさせようとするが、うまくいかず、その内に赤鬼は異国船の斥候であることが見破られる。赤鬼とあの女は収監されるが、ミズカネの策で全員は逃げ出し、ユートピア「海の向こう」を目指して出航する。しかし食糧不足で赤鬼が死ぬ。残された者は彼の死体を食べる。波によつて三人はまた村の浜に打ち上げられ、絶望したあの女は自殺する。

日本初演の配役は以下である：赤鬼—（英）アンガス・バーネット、あの女／村民—富田靖子、ミズカネ／村民—段田安則、とんび／村民—野田秀樹。

大きい空間と小劇場、両方とも活用したいという野田の思考は、番外公演が成立される背景となつていていた。

配役が示すように、赤鬼以外の俳優は一人多役であり、村民と差別者という対立した両側を演じ分ける。全ての上演が終わった数年後、野田は当時狙つた効果をこう言う：「実は『赤鬼』のテーマは、

人は差別者であり、被差別者であるということです。ひとりの役者が二役、三役やって、両方の側を演じる戯曲だからすぐれたものだと思つてゐるわけです<sup>〔13〕</sup>。一人多役によつて、人間は善惡の両面性を備わつてゐる複雑なものであり、「もつとも差別するなつていつてゐる人が、実はいちばんひどいことを皮肉にもする」という「人間のもつ悲劇」が表現できる。作者の意図を見ると、一人多役は実はこの作品における不可欠な要素だということがわかる。ただ注意すべきなのは、これらの目的性をはつきりさせるのは日本でのすべての上演が終わつた後の二〇〇五年であり、初演当時の野田は明確に意識していたとは限らなかつた。

三一一 謎解きのドラマツルギーと象徴的な通訳不能

外国語の使用については、この作品の謎解きの構造と関連している。劇の展開はずつと謎解きの形で進んでいく。冒頭に、とんびはなぜか死んでしまつた妹の話を観客に述べ、その話の中で彼の妹、あの女は、また赤鬼の本当の身分や彼の故郷はユートピア「海の向こう」かどうかという謎を解明しようとし、戯曲全体としては重層的謎解きの構造である。

これらの謎の最も核心にあるものとは赤鬼の言語を解明、すなわち通訳すること。通訳過程は基本的に非リアル的に描写される。たとえば、あの女やミスカネは赤鬼の言語を話せるようになる一方で、赤鬼が学んだ村の言葉は一言「しりません」だけ。これは赤鬼の語

学力が弱いなどのリアルな理由ではない。もう一つの例を挙げると、例えば「海の向こう」という単語だけはどうしても通じない。ようやく通じる時に、赤鬼の同胞も同様に「海の向こう」を探していることが分かり、ユートピア「海の向こう」という到達できない性質は単語として通訳できない性質とは一致している。上記二つの例における異言語交流はどれも非リアル的に、象徴的に描写されている。赤鬼の習得不能は彼が同化できない「他者」を象徴するために、村人の言語を習得することができず、彼が話した「海の向こう」もまた到達できない永遠の「彼方」なのである。

### 三一二 身体性を強調しながら文化・歴史要素を回避する

実際に上演する状況をみると、厳密には赤鬼の言語は「外国語」と言えないかもしれない。赤鬼役だけが外国俳優であるために、彼は自分の母語を話すと想定されるが、上演の時に赤鬼は発音を崩して観客に聞き取れないようにする。それは初演の時も各海外バージョンも同様であり、海外バージョンで野田が赤鬼を演じる際に使用した言語は日本語ではないし、二〇〇四年に日本再演の時にマイム専門の外国役者さえ起用された<sup>〔15〕</sup>。赤鬼役は殆ど台詞がないと同然に、彼の台詞は全部記号の「@」(アットマーク)で表記され、「人間の言語を話せない」ことを意味している。また、幾つかの場面で赤鬼は野田のオリジナルのボディーランゲージを使用し、言葉以外の交流手段が故意に遮断される。これらの手法は言語をコミュニケーション手段が故意に遮断される。これらの手法は言語をコミュニケーション

ヨンの手段から「動きと音声」、視覚・聴覚的効果に変換し、言葉

から意味が失われる」とで、役者の身体表現が一層際立つ。実際に、最初から野田はすっと外見を理由として強調し、生理的側面から外国人役者を選ぶ理由を解釈する。この作品のテーマは「コミュニケーションをとることの喜びじゃなくて、理解し合えないことが面白かったり、理解し合えないことが文化であったりすること」と言い、そして「そういうものを日本人だけでやると、理屈で終わっちゃう」、「目の色とか違う奴が出て来た方が説得力ある」というふうに外国役者を採用したと述べている。これらの理由は、いずれも役者の身体に焦点を当てる。また、アジア人の役者を採用しない原因も同様であり、「アジア人では日本人とあまり外見が変わらない、鬼と呼ぶほどには違わないからね。あと、アジア人を異物にすると、どうよね<sup>(18)</sup>。」とは言え、赤鬼はアジア以外どこの人でもよいのでもなく、西洋人が最も理想であり、数年後の対談での野田は以下のように説明する：「アジア人の共同体だつたら本当は西洋人の顔をポンと入れればすぐに鬼が出来る。匂いも違うしね。身体の匂いって人間の差別感として非常に強いものだから<sup>(19)</sup>。」この西洋はどの国でもかまわないが、稽古の時にコミュニケーションをとるために「英語が使える人がいい」、ロシア人やフランス人なら本当の意味でコミュニケーションができなくなると述べた。

### 三一三 メタシアター的な英語場面

一方で、特定の文化を指したくないという劇作家の意図と相反する手法もある。民話由来の「赤鬼」という単語や、英語と日本語での言葉遊び、評論にも指摘された黒船に連想させる「異国の船<sup>(20)</sup>」などがある。これらの場面において、文化的要素は回避されるより、むしろ積極的に取り入れられている。さらに、ある場面において、赤鬼ははつきりとした英語で話し、英語圏諸国と日本との関係を強く示唆するようにも見える。以下はこの「例外」を検証しながら『赤鬼』における異言語を使用する手法を明確にしたい。あの女は赤鬼が村の言語を習得できない」とを責め、赤鬼はアメリカのキング牧師の有名な講演「I have a dream」の冒頭部分を読み上げ、初めてはつきりとした英語を口にし、「Let freedom ring」の句を繰り返し朗読する。赤鬼の詩的な要請に対し、あの女は「前よりずいぶん、きき易いコトバになつてきた」と評価したが、内容については以下のように述べる：

あの女：不思議よね。あなたのコトバ、全くでたらめにきひりえてた頃、獣のうなりだと思っていた頃、あなたの言うことがとてもよくわかつた。ところがこうして、その響きを越えてところどころ言つてることがわかつてくると、あなたの言うことがわからなくなる。<sup>(21)</sup>

あの女は赤鬼が言おうとする内容を無視し、彼の眞実の身分と目的を執拗に問い合わせ続けるが、やがて彼女も叙情的雰囲気に引き込まれ、「自由の鐘」の意味がわからなくとも赤鬼の言動に感動させられ、「それがあなたの夢なのね」<sup>(24)</sup>と言いながら赤鬼を抱きしめる。

この場面はどのように捉えられるのか。まずは先ほど述べた象徴的な「通訳不能」の手法が利用されている。赤鬼が崩した外国语を話す時に伝えようとする内容は大抵水や食料がほしいなどの生理的欲求であり、あの女は彼の言葉が理解できなくてもなんとなく意味を把握できる。一方で、この英語の場面に、彼女は言葉、すなわち英語は理解できるが、意味がわからなくなる。先行研究が指摘したように、あの女は赤鬼が「人間だ」と主張し続けるが、赤鬼の村の言語の習得不能を責めることから、実は完全に彼の立場に同調していないことがわかる。

もう一つ注目すべきところはこの場面のメタシアター手法である。元々「赤鬼」はメタシアター手法が多用され、登場人物は時々物語の枠を超えて直接、観客に話しかける。冒頭やラストシーンにおけるとんびの傍白は例の一つであり、とんびは観客が自分の聴衆であるかのように話しかける。とんびによるナレーションが次のように始まる：「だから皆には、ゆつくりと、ちゃんと喋るから聞いてよね。フカヒレのスープを呑んで死んだ妹の話、（後略）」物語の結末は再びとんびのナレーションで終わる。

赤鬼が「海の向こう」を理解できないように、この場面におけるあの女の理解できないこととは、彼女が完全に赤鬼——少なくとも言語

間の対話のようなこともある。四人の主要人物が初めて赤鬼とコミュニケーションに成功した時に、彼らは互いに名前を教え合つた。ところが、赤鬼はあの女の名前「ふく」をうまく発音できず「Fuck」になる。一方で赤鬼の名は赤鬼役の俳優の名前——上演によって変更されるが、初演では「アンガス」——だった。あの女の名が誤読されたことは、彼女が村人から性的対象として見られることを皮肉として表現したものであり、そして赤鬼の名は彼が物語世界に属しない、余所からやつてきた「永遠の他者」の性質であるということを示す。これらの言葉遊びは物語の枠の中にいる登場人物にとつて特に意味をなすものではないにもかかわらず、観客はそれらの名前の中にある皮肉や象徴性を理解できる。つまり台詞の意味は人物を越えて直接観客に伝わる。英語場面もまた類似したメタ手法が使用される。あの女が赤鬼の英語を「聞きやすい」と評価することで、それは彼女に対するだけではなく、英語話者ではない観客にとつても、キング牧師の演説の一部も聞き覚えのある内容となるはずだ。外国人俳優がようやく自分の母語を駆使し、叙情的な長台詞で観客に訴え、観客もそれを理解できるが、永遠の他者である赤鬼の願望はやはり他の登場人物に受け入れられない、という悲劇的効果が生じる。英語の使用は現実における英米対日本の関係を想起させるわけではなく、むしろ観客の感情に訴えかけることによって共同体、すなわち観客が所属する社会を批判することこそが重点である。

全体を見ると、文化的要素や異言語の使用手法は両面的だととら

えられる。一方で、日本の文化を想起させる用語を使用し、作中の村共同体と日本社会とを同一視することにより、その閉鎖性を指摘し、批判している。もう一方で、対象物として存在する異国は「西洋」という概括的表現で称する。身体特徴を理由として外国人俳優を選び、実際の外国語を使わず、あるいは使用するとしてもメタシアター手法と併用し、特定の国、つまりその外国語が実際に使用された場所との関連性を作り出さない。これらの手法から、日本と特定の外国との現実的関係性を作り出すことを回避する劇作家の姿勢が窺える。

### 三一四 タイ版の演出変更と野田の文化観

この章の最後に、タイ版の演出を考察しながら野田の文化観を検証していきたい。日本初演の時に、野田はすでに外国バージョンの可能性を考え、パンフレットに以下のように述べている：「日本人が赤鬼の役をやつて、あとの三人を違う国の人人がやつてもいい。その意味では、どこの国でもできるから、この芝居はある種の普遍性を持つてゐかもしれない」<sup>28</sup>。それを実践する機会はすぐに訪れ、初演の一年後に『赤鬼』タイ版が国際交流基金と世田谷パブリックシアターの共同プロジェクトとして製作された。野田秀樹とタイの演出家ニミット・ピピットクンの共同演出によって、九七年の年末に世田谷パブリックシアターで初演を行い、九八年にはバンコクでも上演され、赤鬼を演じるのは日本初演と同様にイギリス人、バーネッ

トである。さらに、九九年に日本でもう一度タイ版が上演され、他の配役にはあまり変化がないが、赤鬼役は野田秀樹自身が演じた。この「タイ村民対日本赤鬼」の配役は二〇〇四年に三バージョン連続上演の時とは同様であり、本稿はこの九九年バージョンについて検証していく。

タイ版の特徴について、まず主役の三人は一人多役をせず、村民役は他の俳優で演じられ、十一人の大人数でよりリアルな「共同体」を作り上げた。舞台は方形であり、日本版の円形舞台と同様に客席が周囲から舞台を囲む形である。注目したいのは、村民たちが出番のない時に観客と同様に舞台を囲んで座り、時々足で拍子をとったり、舞台を叩いたり、歌を唄う。初演の時に、野田は初めて円形舞台で演じる感想として「面白いが気持ち悪い」と述べており、それは後ろからも観客の視線を感じるからである。<sup>(29)</sup> その気持ち悪さはタイ版における俳優演技の構成要素として使用されたとも言えるだろう。タイ版で共同演出をしたミニット・ピピットクンは、当時野田の指示を以下のように述べている：「人物について具体的な解釈をせず、共同体の雰囲気と圧力で作って欲しい」。<sup>(30)</sup> ここにおける「共同体の圧力」を作り上げたのは大人数でもあるが、その「圧力」とは、共同体と観客が同じ目線を共有し、言語の他に物理的側面でも一体化し、主要人物の四人が「囲まれた」という閉鎖的感覚をより一層強化されるのも一つの理由ではないかと考えられる。

また、野田が演じた赤鬼は白塗りの顔、乱れた白髪、片目、赤地

に毛糸や糸くずが付いたぼろぼろの服装を身に着け、時折動物のように四足で移動するなど、異様な姿をしている。それと対照的に他の村人は白一色の簡素な衣装である。この視覚的対比に関して、野田はアジア人同士なら「身体の匂い」、つまり生理的の差は西洋人対アジア人ほど顕著ではないので、衣装を工夫してわざと「異形の者」を作り出すわけだと述べている。<sup>(31)</sup>

もう一つの特徴はタイ的要素の使用であろう。「日本」を想起させる固有名詞はタイのものに変更され、またはタイの舞踊や音楽をも使用し、二〇〇四年にタイ版が日本で上演された時に、多くの評論家はこの点に注目し、音楽性や舞踊、俳優たちの動きの美しさについて高く評価していた。<sup>(32)</sup> これ以外にタイの国情や民族性に応じて筋などの変更はなかった。文化問題に関しては、初演から一貫した「文化混流」<sup>(33)</sup> の他に、野田は「無国籍性」で自我属性、または作品の属性を位置づけていた..

資質的に僕が無国籍的なところはあります。作品でも、ヨーロッパの言葉を使っていながら実は無国籍だったり。日本に生まっているから日本から逃げ切れないのは確かだけれど、それでも無国籍性を出してきた。<sup>(34)</sup>

この無国籍性をどのように捉えるかというと、やはりパンフレットにも言及している「普遍性」だと考えられる。タイ版の成功によって、

『赤鬼』という作品に内在する普遍性が証明され、固有名詞の変更

や当地文化要素を部分的に取り入れることで、どの国の状況でも通用できる、そう野田が認識していたと考えられる。

#### 四 番外上演『Right Eye』、『農業少女』

##### 四-一 『Right Eye』・通訳の象徴性

一九九八年に上演された『Right Eye』のあらすじは以下の通りである。

十年前、劇作家野田は右目を失明して入院し、その時彼はノンフィクションを執筆中であり、カンボジア内戦に巻き込まれて行方不明になつた写真家、一ノ瀬／登場人物Fの経験を描いていた。舞台上には現実、日本での出来事、劇中劇、カンボジアでの出来事が交錯する。野田の担当医自由は、作り話が大嫌いだと述べて戯曲を改竄し、自分を登場人物、Fの婚約者「自由」として登場させる。病院の外で野田のスキヤンダルを狙つているパパラッチを避けながら、自由や野田、演出助手吹越は外出リハビリをし、現実と虚構との関係、報道の自由と倫理について議論する。自由が一ノ瀬の姉だと判明し、野田は劇の結末を決めた——カンボジアの村で、「婚約者自由」はFの頭蓋骨（カメラ）を見つける。この結末を自由に告げるために病院に行つた野田は、彼女の死を知り、そして彼女の正体は医師ではなく、時々野田と話した難病患者「眠れない女」であることがわかる。「医師自由」と野田のやりとりは全部野田の想像によるものである。

である。

配役は次の通り・自由・眠れない女／カンボジア少年／パパラッチM—牧瀬里穂、野田／カンボジア村民・兵士／パパラッチN・デスクN—野田秀樹、吹越／F／パパラッチF—吹越満。

##### （一）創作者の選択、二重ノンフィクション風の劇構造

あらすじや配役からもわかるように、この作品は野田秀樹の右目の不調の実体験をノンフィクションのように作り上げた物語である。

タイトルの由来は病歴に書かれた英語を見た時の野田の言葉遊び・「RIGHT EYE」を誤訳すれば正しい目、私はもう正しい目ではこの世を見ることができない。これから、この世を見るのは LEFT EYE、左目と訳すよりも、のこされた目という誤訳の方が正しくなつた<sup>(35)</sup>。重い病氣にかかつた夏目雅子の写真を撮つたパパラッチたちの行動を見て、野田はパパラッチたちを「俺と同じだ」と評し、彼らは「右目をなくしてる。(中略) 正しい右目と、のぞきたい左目とのバランスを失つている。物を捉える立体感がカタワだ。片目をなくしたまま報道している」と述べている。右目つまり正しい目の喪失を報道倫理の喪失と繋げ、記者をはじめ、写真家ないしすべての創作者の創作倫理を議論するのがこの作品の主題となる。

この主題は三つの組の人物たちが迫られた状況における選択によつて表現される。まずは劇中劇におけるFの選択—殺される寸前の少年を助けるか、それとも写真を撮るか。Fは兵士に連れ去られ、

行方不明となり、彼の少年を助けたという選択はこの結果により明かされる。劇作家野田が書かれた劇の結末——Fを生かすかどうか、すなわちFの行方。そして最後のパララッチの選択——パララッチとして盗撮を続けるか、それともカンボジアへ赴いて憧れの戦場記者になるか。この中で、Fと野田の選択は最終的にはFの行方に帰結し、そして野田の部分は劇構造と直接に関連するようになる。劇中劇における一ノ瀬の物語に加えて、野田秀樹の実体験はこの劇において、二重のノンフィクション風の作品とされ、登場人物と役者自身を同等化するという錯覚を観客に感じさせる。長谷部浩が評論した通りに、この手法は観客を覗き見する者と同列とさせ、批判する効果がある。

この作品は、さらに「素の野田秀樹」がさらさらされているような錯覚を観客に与えている。(中略)観客を「野田秀樹の失明」という現実にあつた事件に、あさましいまでの好奇心を持つ観客をつかまえて、「あなたはパパラッチと全く同様の態度で、今、観客席に座っているのですよ」と、観客を告発したのではなかつたか。

## (二) 通訳、理想化されたカンボジア像

この二重のノンフィクション、つまり「二つの世界」の成立は異なる言葉の使い方で分けられている。「現実」世界において、「ノン

フィクションが成立しやすいような言葉<sup>(38)</sup>」を意識しながら使用すると野田が述べており、従来の作品と比べると『Right Eye』の言語は詩的表現の減少と口語の多用の特徴が見られる。一方で劇中劇の世界、カンボジアにおいて、半分の場面はFの独白であり、残りの半分は彼と村人のカンボジア語のやりとりである。その中のカンボジア語のシーンに注目したい。カンボジア語は片仮名で表記され、使用された部分は僅かに三つのシーンである。まずはFが村人に助けられたシーン、次に彼らが兵士と遭遇したシーン、そして最後の劇中劇の場面、自由がカンボジアへ赴いて通訳を介して村人と対話したシーンである。これらのシーンにおけるカンボジア語の効果は迫真性をもたらすだけではなく、比喩的な意味も含まれている。最初の二つの場面は通訳されてない、にもかかわらず、村人と対話するFの台詞を聞くと、観客はなんとなくその意味を把握できる。例えば以下のシーン…

村人：ニジカンデモドル。

F：二時間で言つたのか？

村人：(ただ笑つて)  
F：なにが二時間なんだ？

村人：(身振り手ぶりで)ニジカンシテ、ムラカラオオゼイナカ  
マツレテクル。

F：えつ？ いつちやうのか？ イクノ？ イクノ？<sup>(39)</sup>

しかし、Fの通訳はあくまで不完全なものであり、彼の身に起きたこと、つまり彼の行方を半分しか観客には伝えていない。すると、Fの行方を解明する過程はカンボジア語を通訳する過程と重なっていき、理解できないカンボジア語はFの行方不明の状況を象徴し、逆に言えばそれが解明される時Fの行方も分かってくる。最後のカンボジア語シーン、Fの遺骨が見つかった時に、本物の通訳であるパパラッチが登場し、行方と通訳との対応的関係はパパラッチの上司デスクNの台詞で明白に示されている。

デスクN：（前略）その男【註：村人】の口から出るコトバが、一ノ瀬によつてのこされたカメラになつた。私達は聞きなれぬカンボジア語を聞きもらすまいとした。その響きから、空想の暗室に入り丹念にそのコトバを現像し始めた。通訳を通したそのコトバだけから、一ノ瀬の最後の姿を、一枚の写真のように見て取ることができた。

劇の主題を表現した三つの選択、F、野田、パパラッチの選択の結果は、全てがこのカンボジア語通訳場面に並置され、そして収束される。三人の選択を詳しく見ると、通訳、ノンフィクション作品の作成、写真を撮る、どれも異なる媒介の間に転換し、「訳する」作業である。作者は写真の信憑性やそこから生まれた不実報道を批判

し、または自由の口を借りてノンフィクション作品も批判しているが、通訳の信憑性だけが疑われていない。Fの死を認めない自由も「信じないわ。つくり話よ」と言い、通訳の正確性ではなく村人の話し自体を否定している。通訳は捏造されるはずのない「正しい選択」の象徴となり、全ての問題の最終的な答えでもある。

現実における通訳はもちろん報道や創作と同様に、間違い、省略、捏造の可能性があり、ここにおける通訳は理想化されたものとも言える。通訳だけではなく、「カンボジア」のイメージも理想化されている。劇中には、「美しい昔」というベトナム歌手カイン・リーが一九七〇年に大阪万博で歌つた歌をしばしば引用し、曲名や歌詞の一部「赤い地の果て」はキーワードとされ、多用されている。これららのキーワードが出現した際に、人物の台詞は全編一貫した日常口語から、比喩の多い、詩的な風景描写に変わる。野田が語る「美しい昔」は両目が見えるときに見た「幸福に広がるパノラマの、風にうねる緑、一面に躍る黄色い花々」、「美しい昔」を自然豊かな理想郷として描いている。Fの台詞はそれをアンコールワットの彼がこれから撮ろうとする題材と繋がる：「その紫の塔の回廊、そこに彫られた舞姫、そこに集う村人のはにかんだ顔、（中略）これは、アンコールワットへの道、美しい昔へ続く道だ」。パパラッチの方はつまらない現実より「シャワーのような熱帯の雨」を浴びながら戦場写真を撮るのは夢だと言い、カンボジアへの憧れを詩化された台詞で述べる。三人の夢、特に「美しい昔」がアンコールワットと

重なるFの夢は国の区別の曖昧さがあるかもしれない。一ノ瀬が巻き込まれたカンボジア内戦はベトナム戦争の延長であり、ベトナムソングを引用するのは不適切ではないのだが、ベトナムの「昔」を隣国カンボジアの歴史的建物アンコールワットと重ねると、多少、文化を混同しているように感じさせる。だが、前述の通訳の象徴性と合わせて見ると、カンボジアやアンコールワットは本当の地理的位置より、むしろ一種の夢が実現でき、人間の道徳的判断が正しく発揮できる理想郷だと考えられる。「カンボジア」は美化された場所、必ずしも実際の地理と一致せず、象徴的な「間違える可能性のない通訳」と同様に創作者の「理想」として表現されている。

#### 四一二 『農業少女』・「声」の物語

他の二作と異なり、この作品は多言語が使用されていない。だが、意図的に様々な方言や若者用語を使用していることや、「声」を解明することが劇の重心となっているなどの特徴を踏まえ、本稿では『農業少女』を言語の試みの作品群の一つとして位置づけ、この作品における言語と場所との関係を検証する。あらすじは以下の通りである…

舞台は東京。怪しげな運動家、都罪が講演会で政治への参加宣言をした時に、九州弁を操る男が銃を持って乱入し、鉄道自殺した百子という少女のことについて都罪を糾弾する。舞台上では男、毒草学者山本ヤマモトの回想になる。九州から東京へ電車で家出した十

五歳少女、百子に一目惚れしたヤマモトは、ワールドカップ期間に原宿で彼女と再会し、二人の同居が始まる。ヤマモトが毒草採集するため留守した隙に、百子は様々なボランティアに熱中し、再び家出をする。彼女を探すヤマモトは、ついに裏で家出の少女集団を操る「影の男」、都罪の存在を発見する。A.V監督からボランティア指導者まで職を転々とした都罪は「大衆の気分」を聞き分ける能力を持つ投機家であり、今回は農業に目をつけ、「農業少女」という不登校少女たちが開発した特殊な米を売り出そうとする。故郷の農家に戻つて稻を育てながら連絡を待つ百子は、都罪が既に農業に興味を失つて政治参加することを耳にし、人間の声だけが聞こえなくなり、線路に耳をあてて列車に轢かれる。回想の終わりで、ヤマモトは都罪を撃つ。

配役は次の通り…百子／深津絵里、都罪／百子の伯父／少女ドリーミボーイ／他／松尾スズキ、大阪弁の女／百子の母／東京ドリーミガール／他／明星真由美、山本ヤマモト／百子の父／他／野田秀樹。配役について、後ほど「声」の部分で再度、分析する。

#### (一) 線路と方向性

この作品は田舎の女が上京し、都会の男に騙されてやがて破滅したという単純な物語にとどまらない。劇構造はこれもまた分析してきた二作品と同様に謎解きの形であり、百子の死とその裏にいる都罪の正体を解明すべき対象として展開していく。野田はこの作品を

「古い物語」形式で作られた「大衆の気分の話」だと述べている。<sup>(45)</sup>

この「気分」は具体的に「大衆の言葉」によって表現され、二つの方面—時間と地理的側面—に分けられる。時間において、流行を表現するために、野田は「最近の固有名詞に近いもの」、来年になると消えるかもしれない「刹那の言葉」を意図的に多用する。<sup>(46)</sup>地理的側面においては物語の設定と関連している。この戯曲はナボコフの小説『ロリータ』から発想を得たと野田が述べている。<sup>(47)</sup>重要な変更点は『ロリータ』におけるハンバートとロリータの全国放浪、すなわちアメリカの「ロード小説」の伝統が、日本近代文学における

「電車」の主題に書き換えられることである。この変更は単なる交通手段の変化だけではない。全国放浪の「全」方向性は東と西だけの二元的構図に取り替えられ、単純化され、都市と農村の対立を一本の線路で繋がる東と西の対立で表現する。しかしながら、野田はこの単純過ぎる構図を無自覚に使用するわけではない…

百子・この国の真ん中に東京という駅がある。(中略) 東に病気の老人があれば、行つて看病してやれるのです。西に疲れた母があれば、行つてその稻の束を背負つてあげられるのです。北と南は省略します。<sup>(48)</sup>

上記の百子が語る「農業少女」の宣伝文句はこの作品の地理觀を簡潔にまとめ、そして東西対立を強調し南北を省略してしまうことと、

無視することとは同様だ、という劇作家の皮肉も見られる。地理的対立は人物の話し方にも反映される。「東京の靴を履いて、帽子を被らんでおれば農家はばれん。でも、コトバの喋つたらわかつてしまふ、あたしの農家が」と百子は言い、上京後すぐに九州弁をやめて若者用語や標準語で話す。言語の優劣と使い手の年齢層やその言語が使用された地域の経済的優劣を結びつけるという言語の権力性は、彼女の話し方の変化によって明白に表現されている。

## (二) 「視姦」の空間、「声」の擬人化

ここでは「電車」という空間をさらに詳しく見ていきたい。電車は他人同士が偶然に出会う空間であり、または他人—特に女性を対象として—を覗き見する空間だということは、電車という交通手段の出現と共に数多くの文学作品で描かれている。それは電車自体の構造にも関係があり、向かい合わせた席は面識のない乗客を互いに注視させ、会話を聞かせなければならぬ状況を作り出すからである。<sup>(49)</sup>『農業少女』はこのしばしば小説で取り扱われる電車主題を援用し、そしてこの内容と対応して、客席も向かい合わせた席のようになる。舞台上には「線路のような二本の長いライン」が引かれ、舞台を挟んで二つに分断された客席に座る観客は電車の乗客のように互いに注視する状況になる。

電車の中で女性に向けられた意識的な眼差し、そして言えば「視姦」は『農業少女』にも描かれているが、ヒロイン百子はただ受動的な

存在であるだけではない。彼女は男性の心理をよく知り、逆にそれを利用し、ヤマモトや他の男性（例えば駅員）を翻弄する。野田は、彼女の能動性やヤマモトの欲望を別の登場人物に代弁させる。例えば二人が電車で出会ったシーンでは、ヤマモトは自分の専門分野である毒草の効用を説明する。一見すると変哲のない風景だが、実は二人にはそれぞれの打算があり、ヤマモトの説明もこの状況をメタシアター的に示唆している。

ヤマモト・たとえば、役者達は綺麗事の日常の風景をしか演じていない。

百子・電車に乗つてるとか？

ヤマモト・そう。事の真相はそこからは汲み取れない。ところが、この毒草入りの茶を飲まされた観客には、心中で人間が吐き出している信じ難いコトバが聞こえてくる。

東京ドリームガール・ホモだよね、この□元。

少女ドリームボーイ・ぶちこみてえなあ。

ヤマモト・はい。（弁当を買って渡してあげる）

少女ドリームボーイ・弁当一つじや、ぶちこめねえな。

百子・おじさん、優しいかね。

東京ドリームガール・ホモだからね、チャンスばい。<sup>53</sup>

百子・あんた、東京ドリームガールじゃないの。

大阪弁の女・なにいうてんの、ずうっと東京まで一緒したやん。

百子は「ホモかもしれない」ヤマモトに利用価値を見出し、積極的にチャンスを掴もうとしており、彼女の本音は「東京ドリームガール」に代弁される。一方で「少女ドリームボーイ」はヤマモトの少女好みを代弁している。ところが、百子が東京に着いた後に、彼女しか見えない、影のはずだつた「東京ドリームガール」は突然に大阪弁で喋り始め、驚いた百子は「田舎ではいつも、影は自分の足元にあるだけなのに、東京では影が上から人は呑み込む。そのうえに勝手に影が動くとよ」と述べる。「東京ドリームガール」はいつの間にか、都罪の秘書「大阪弁の女」にすり替わっている。このシーンと類似する手法、つまり一人多役を逆の方向から操作する方法が多用され、人物の自称した身分と実際の身分が不一致のところが多い。もう一つの例は、劇の冒頭に、ヤマモトと百子の父、二役を演じる野田秀樹は、自称百子の父として講演会に乱入するが、途中で本当の百子の父からの電話が入り、野田秀樹が演じた男の正体は「百子の父を装うヤマモト」であることが解明される。

この身分の流動性、不確定性はどのような効果をもたらすのか。「大阪の女」の身分が暴露されたシーンに戻つて検証する。ヤマモトは都罪の回想風景を見ながら、いかなるところにおいても都罪や

わて大阪で生まれた女やのに東京へようついてきたわ。しかも原宿まで。

原宿の路上にファイードバック。

ヤマモト：そうか。この女が、東京行きの寝台特急に乗り込んで、お前のまわりに、少女達を呼び寄せていたのか。

都罪…それは人聞きが悪い。この子達は蟻なんです！

（中略）

ヤマモト：（回想の風景を遠くから見て）あの蟻の話をした男、あのオカリナを吹いていた、あれも都罪お前なのか。<sup>(55)</sup>

「少女」を記号として消費するこの大衆意識の巨大な集合体の前に、たとえ個別の男性といると常に主導権を握る百子でも屈するしかない。異なる方言の話者の間の力関係は、現実における文化的・地理的権力関係と重なり、それを反映している。

#### 四一三 『赤鬼』以降の言語使用

都罪の「声」が様々な人間—例えば原宿で百子と一緒にいたオカリナを吹く若者—の中に潜んでおり、やがてヤマモトは自身の中にもこの「声」があると自覚した。扇情的な言葉で百子への欲望を発露する都罪に対し、ヤマモトは「これは、俺の妄想の声なのか。それとも都罪、お前の声なのか」と混乱する。ヤマモトの心の声を代弁する「少女ドリームボーイ」と都罪、二役を演じた松尾スズキはヤマモト個人の妄想と都罪との関連性を示しており、「日本の大衆の気分を聞き分ける男」都罪の正体がここで解明された—都会大衆の妄想や熱狂、影であり、「大衆の声」そのものの擬人化である。名前が示唆した首都、東京の罪のように、都罪の告白は「東京の音」を明確に述べている…

都罪…私は今日、それ【注…淫らな妄想】を皆さん前ですべて吐き出した。なんのために？この都で皆さんと共に美しい夢を見、熱狂の音を聞くためだ。俺は俺で、東京の音を百子に聞かせてやると約束したんだ。あのいつか聞いたサッカーの大観衆よりもすごい音をな。<sup>(56)</sup>

ヨンのための中立的道具として捉えられなくなり、話者がいる社会、経済、文化的な状況を反映することに機能している。『赤鬼』初演やタイ版に見られなかつた言語の中に含んだ地理的、文化的権力、すなわち「言語イデオロギー」の問題意識はこの一連の試みから明確に浮かび上がつてくるのである。

## 五 1100四年ロンドン版『Red Demon』

以上の一連の作品における言語使用方法の変化を踏まえ、1100三年にロンドンで初演された『Red Demon』の分析に入り、その特徴と文化に関する野田の考えの変化を明らかにしたい。

### 五一 手法と評判

ロンドン版『赤鬼』すなわち『Red Demon』は、1100年11月にロンドンのヤング・ヴィック劇場で初演された。1100年に日本シアタークーンで三國語版連続上演の際に、『Red Demon』は最初の演目として上演された。このバージョンの特徴は、三人の主要人物はどれも一人多役をせず、村人は黒人やイタリア人俳優を含め、他の四人の役者で演じており、多元的なイギリス社会の状況を如実に反映している。<sup>(59)</sup> 村人は全身赤の衣装であり、一方で赤鬼役の野田は現代風の青いフード付きレインコートとスポーツ用パンツ。舞台は変形した十字型であり、日本初演やタイ版と同様に客席に囲まれ、舞台上にある唯一の道具は木製の簞笥である。上演前に、BBCに

よるインタビューで、野田は戯曲の筋の単純さに自覚があるが、この物語はどの国でも共通項があるんだと、イギリスで上演する理由として述べていた。<sup>(60)</sup> そして、日本初演の時と異なり、野田は初めて歴史的文脈から西洋の話をした。「東京あるいはアジアの他の場所で、西洋人は我々に恐怖感をもたらす。それは単なる外見の問題ではなく、歴史的文脈との関係もある」と述べた。

上演の結果、ロンドン版は当地で酷評を受けた。長年に渡りディリ・テレグラフ紙の評論家として活躍したチャールズ・スペンサーはこの劇を一言でまとめれば「日本バージョンのET」だと言い、ほぼ何もない舞台を見た瞬間、観客の想像力に委ねるという劇作家の意図はわかるが、その手法はあまりにも明白すぎて、物語の構成も「退屈になるほど簡単だ」と辛辣な評価を下した。<sup>(61)</sup> もつと具体的に欠点を指摘したのはガーディアン紙のマイケル・ビリントンの評論である。彼は作品の主題が明確に台詞から読みとれると述べているが、「他者」を最終的に定義しない点、つまり政治的、文化的特徴性に欠けることが最も大きな欠点だと指摘している。劇作家が寓話を作ろうとする意図は理解できるが、「シェイクスピアやブレヒトの作品が証明したように、寓話的演劇が成立する前提是確実な現実を背景としたことである」<sup>(62)</sup> と述べている。

### 五一二 演出家の自己分析・リアリズム演劇伝統との差異

マイケル・ビリントンの評論からわかるように、野田の寓話的ス

タイトルとイギリスのリアリズム演劇伝統の間には大きなギャップがある。初演だけではなく、この問題はリハーサルの時点から存在し続けたが、野田は道具作製をめぐる問題を例としてあげた。『赤鬼』のほぼ何もない舞台上には数少ない道具がある。日本版では数本のポールとネット数枚、タイ版はテーブル一つ、今回のロンドン版には木製の大きな箪笥。ところが、最初に道具製作の担当者は野田が所望した箪笥の形をした軽量な道具を理解せず、がっちりしたものを作つた。この重量感はまさにイギリスでのリアリズム伝統を体現している。

今回はこれ【注・箪笥】を、舞台上で軽々動かさなければならない。リアルさを求めれば、こちらは、素晴らしいものを作る。だが、軽量化には弱い。（中略）道具には限らない。私が、演出したときに要求したスピードというものには、何人かのイギリスの役者たちは、戸惑っていた。リアリズム育ちの役者が、スピード感を出そうとすると芝居が等閑になつてしまふ。

道具に限らず、役者の考えも同様にリアリズムのルールに縛られる。野田が思つた「あの女」の理想人選であるキャサリンは「台本の、時代や場所設定が、しつくりこない。フィジカル女優とおもわれているが、自分は、がちがちのリアリズムの演劇で育つた」という理由でこの仕事を断つた。仕事を受けた役者たちも野田の演出に

困惑し、野田は改めて「自分の演出は、リアリズムではない。誇張と省略こそが、演劇空間を作るための二つの大きな要素だと思つて(65)いる」と宣言するしかなかつた。

こういつたリアリズム演劇伝統との矛盾はあまりにも大きすぎ、野田や日本の評論家の発言は主にこの難題に焦点を当ててイギリス上演の結果を論じた。だが、数年後に野田は当時の状況を回想し、確かにいくつの改善点があると認めた。三年を経ても批判を納得できない野田は「善人対悪人という単純な構図に整理されてしまう。人間は善悪どちらにもなり得るというのが『赤鬼』本来のおもしろさなのに、それが理解されず、身体性とかビジュアルのおもしろさも評価されなかつた」と述べていたが、さらに二年が経ち、まづは番外公演の一貫した一人多役を使わなかつた点を再考した。海外共同制作『The Bee』の成功を経て、新たな海外共同制作『The Diver』を製作中のこの時点で、インタビューやを受けた野田の発言は考え方の変化を示し、上記のような善悪二元という単純な構図に解釈されたのは演出ミスも原因の一部だと認めていた。

ロンドン版では八人という選び方をしたときに、差別者が四人、被差別者が四人とはつきりした区分がついて、インサイダーが差別者で、アウトサイダーが被差別者になつてしまつた。その結果、イギリスが差別社会だというメッセージとしてしか、受け取つてくれないことになつた。確かにそれを言わると、そ

うかなと思う。演出家として、おれの判断ミスかもしれないね。

戯曲の構造をちょっと甘く見<sup>(6)</sup>た。

演出家は「判断ミス」と断言したが、ロンドン版の失敗はすべて演出手法だけの問題であろうか。ここでは、これまでの番外公演における重要な手法である言語使用の試みとの関連性から、ロンドン版の問題点について考察していきたい。

### 五-三 ロンドン版の赤鬼像・英語霸權への反発

全体を概観すると、イギリスでの演劇環境は日本と根本的に異なる。野田のスタイルは既に日本の観客に馴染んでおり、彼の作品は殆ど親しい雰囲気の中で作られる。野田は観客に話しかけたり、客席に入つて観客の私物で遊んだり、時にはボケたりする。この「少年ぶり」で有名な彼のもう一つの側面は劇作家兼演出家であり、権威のある彼の皮肉な発言は問題点を鋭く突き、事実を暴露する。今回とんびの台詞もこの特徴が見られるが、例えば以下のシーンでは、あの女を口説いても実は身体的関係しか求めないミズカネの意図を明白に暴露している…

とんび：（あの女に） おい、だから黙つてミズカネにやらせろ。

ミズカネ： そうじやねえだろ。

とんび： じやあどうなんだい、やらなくともいいのかい？

ミズカネ： 僕はただ、おまえの妹に心をひらかせたいのよ。  
とんび： 心つて股のことかい？<sup>(8)</sup>

このように、自分の作品に登場する野田の役柄は滑稽な道化役が多いが、それは本当の愚か者ではなく、むしろ中世ヨーロッパから出現した文学伝統である聖性と知恵を持つ道化役なのである。<sup>(9)</sup> それに比べ、ロンドン版のとんび役が使用したリアリズム演技は道化の軽薄さをうまく表現できてはいるが、知的な面や存在感が日本版の野田に匹敵しないのは明白だ。この状況は当然一人や二人の役者の非ではない。全体的に演劇の条件が異なつており、且つ道化役が持つべきであった「台詞の重さ」を失つてしまつたので、野田スタイルが成立できず逆に子供っぽさが際立つた結果となつてしまつたのである。

次に赤鬼を表現する手法の検証に入る。イギリスで物語世界に迷い込んだ観光客、「避難民」と非難された現代衣装の赤鬼をどう捉えればいいのか。野田は稽古の時に俳優たちと、イギリス人にとって他者とは誰を表すのかについて話し合つたと述べ「赤鬼＝黒人」という「紋切り型」の表現も考えたが、結局は…

ヨーロッパ人に聞けば聞くほどそもそも赤鬼はどういう姿なのつていうことになつてね。それで姿が浮かばないんだよね。（中略）じやあ何にもしない、変装もしない、稽古着のまま僕が現

れて、奇異な動きをし、言葉はしゃべらない。<sup>(27)</sup>

つまり、赤鬼の正体は観客の「想像に任せた、託した」<sup>(28)</sup>という演出となる。この現代風の赤鬼の姿を見、困惑を感じたのはイギリスの観客だけではない。背の高い村人と比べ、小柄の野田が演じる赤鬼は全然怖くないので、村人が赤鬼を怖がるというこの劇の理屈が説得力不足と感じだと、日本の評論家も指摘していた<sup>(29)</sup>。確かに舞台を見ると、体格的に威圧感のある西洋人に囲まれた野田は恐怖の対象より、むしろ偏見による迫害された者に見える。だが、この「怖がる必要のない対象を怖がっている」という皮肉の構図こそ、演出家が意図的に表現したいものではないかと思われる。先述のとおり、野田の青い現代服と対照的に、他の全ての登場人物は真っ赤な衣装を着ている。タイトルの「赤」鬼から見ると、村人の方こそ「鬼」だと示唆していると考えられる。

もう一つの例は英語場面の演出である。既に分析したように、日本初演において、このシーンはイギリス役者が母語、英語をはつきりと話す場面である。タイ版において、異様な姿である赤鬼の英語は、観客に聞き取りやすいように綺麗に発音することより、むしろ始終奇声を発する彼がようやく「人間の言語」の一種を口にすることが強調されている。そしてロンドン版において、赤鬼役の野田は辛い表情で発音困難なふりをしながら、今までの演出の中でも最も緩慢なスピードで講演内容を断続的に読み上がる。注目すべきなの

は、他のバージョンにおいて、英語はメタシアター手法として突如として使用されるが、今回の村共同体の言語は英語であるために、この行動は赤鬼が村人の言語を懸命に学ぼうとするのも解釈できる。「赤鬼」における不明確だった文化背景の設定は、この二つの例によつて明白になった・差別された赤鬼は非英語圏の人間であり、一方で本当の「鬼」は彼の努力を無視した排他的、保守的なイギリス社会だ。イギリスの評論家は政治・文化的文脈の不明確さについて批判したが、『Red Demon』は実は一連の上演の中において最も明確なバージョンなのである。

こういった演出は「英語圏」対「母語は英語ではない人間」との対立関係を顕著に描き、上演前のインタビューで野田が述べた「どの国でも共通項がある」物語、つまりタイ版から主張し続けた共通性の觀点とは相違が生じる。この相違点はどのように捉えるべきなのか。この時期に野田が関心を持っていた問題は一体どのようなものだつたのだろう。

ロンドン版の制作過程と困難を詳しく説明した著書『赤鬼の挑戦』での野田の発言は西洋の優位性に対する批判が頻繁に出現していた。これまでの日本と「他者」とを関連させた歴史文脈を回避した態度を一変させ、野田は幕末に開国した際に締結した不平等条約から、長期間にわたって日本と欧米の不平等の関係を述べている。それは今でも変わらない部分であろう‥

そこに見えてくるものは、未だ存在する否定しがたい文化の優位性なのだ。西洋文明が世界を覆い尽くすことが、進歩であると信じられていた頃の名残なのだ。文明の優位は、即、文化の優位につながる。という考え方からの名残だ。<sup>75)</sup>

この西洋優位は、言語使用によつて最も明白に反映されている。「たとえば、私は英語を使ってイギリス人俳優を演出したが、タイ語を使つてタイの役者を演出はしなかつた。このことだけでも、西洋文化の優位性が見てとれる」。しかし、たとえ英語に抵抗感があつても、この国際共通語を捨てて各国の言語を学ぶのは実際に非効率で不可能であり、野田は以下のように自己批判をする。「何でおれは英語は勉強するのに、タイ語や韓国語は勉強しないのか。それは、次仕事につながらないから、（中略）そういう功利主義的な考え方でいる自分に気づくんだよね。それは弁解のしようがない。文化差別と言つていいんだろうな」。<sup>76)</sup>野田が述べたこの矛盾は、実は文化差別ではなく、英語覇権、つまり言語の帝国主義の影響力が世界を覆つて、個人の力だけではとても対抗できないという現状である。

だが、この時点では野田が表現しようとした特定の言語的ないし文

化的状況は、明らかにこれまで分析してきた『赤鬼』の寓話的特性、つまり野田が主張した「共通性」とは矛盾するわけである。『赤鬼』における多言語使用は異言語を文脈から切り離し、メタシアター手法と併用され、ポストモダン的、美学的である一方で、野田が焦点

を置きたい言語のイデオロギー問題は、反帝国主義やポストコロニアル論により近い。<sup>77)</sup>『赤鬼』はこのテーマの重さを支えきれない印象が生じてしまったのだ。（多）言語の使用に関する野田の演出方法は、一連の番外公演『Right Eye』や『農業少女』の試みを経て現実味が帯びてくる一方で、『赤鬼』の特性はあくまで寓話であり、演出手法とに齟齬が生じる。野田もこの物語の「共通性」に限界を感じたようで、その理由は『赤鬼』に内在した「アジア性」を意識してきたからである。二〇〇五年に韓国での共同制作『赤鬼』を行つた後、野田はアジアとイギリスの漁村は異なると言及し、韓国の漁村は日本と大差がない一方で、「イギリスで漁村に行つたら、全然違う。イギリスでは『赤鬼』のあの世界は成立しないね」と述べている。この後にロンドン版初演について聞かれた際に、野田は場所設定が失敗だと明白に断言している。<sup>78)</sup>

場所性にこだわらずに書いた『赤鬼』を演出した時に設定を失敗したなと思ったんですが、あれは日本の漁村にしとけばよかつたんですね。

（中略）

僕は日本の生活からしか景色をみられないですから。イギリスに設定を置き換えてしまうと、真似になつたりするし、あるいは、彼ら【注：イギリス役者】と議論になつたときに、そりや負けますよね。<sup>79)</sup>

また、野田はアジアの共同体と西洋の共同体との差異を引き合いに出し、「物語がもつてている共同体の話——内・外の話——がアジア的だから<sup>(81)</sup>、タイや韓国での受容は可能である。一方で..

ヨーロッパっていうのは、内・外という共同体のあり方ではない。混在しているじゃないですか。指差せばその人が急に外部の人間になっちゃうでしょ。たとえば、突然「おまえ、キリスト教徒じゃないじゃん」とか、「カトリックじゃないじゃん」とか、「おまえ、違う言葉しゃべっているじゃん」とか、誰もが指差されかねない。それが、『赤鬼』の持つているものと違うところかな。<sup>(82)</sup>

『赤鬼』は、日本語で書かれたアジア人の共同体の話だから、本体は西洋の共同体における差別とは、まったく別の問題を扱っています。誤解を生んだのは、あの作品を選んだこと自体、あまりよくなかったかもしれない。<sup>(83)</sup>

このようにして一連の発言を追っていくと、ロンドン版上演の挫折を経験したことによって、野田の考えは「普遍的」物語への拘りから脱却し、実際の共同体のそれぞの特性に目を向けることができたと明らかになった。

## 六 おわりに・『赤鬼』以後

野田演劇について一般的な解釈としては、彼が六〇年代演劇の方法、特に唐十郎の演劇に影響を受けたが、当時の学生運動や左翼的イデオロギーの部分には共感しなかつたという事である。<sup>(84)</sup>確かに、

野田演劇は六〇年代アングラ演劇のように西洋演劇に対して反発することもないし、唐十郎の作品に惹かれながらも、唐や鈴木のように日本伝統演劇に回帰することもない。野田の方法は援用できる要素、東洋や西洋を区別をせず、自由自在に作品を取り入れるといった点はまさに彼が述べた「無国籍性」である。だが、番外公演の前期における一連の（多）言語の使用を通して、文化に関する野田の考えが徐々に変化を示し、特に『Red Demon』の挫折を経験したことが野田演劇の大きな転換点となる。当初異文化における共通性を求めた「文化混流」という野田の考えは「混じる」ということは文化の固有性をなくしていく<sup>(85)</sup>という方向に明確に変化し、彼の批判対象がはつきりしていく。それが西洋化、グローバリゼーションの影響によって世界中のいかなる物事も「非常に気味の悪い同一化が進んでいく」というのである。<sup>(86)</sup>

この悪い流れとしての西洋化と対抗し、野田は自国文化を再考し、六〇年代演劇と類似した方法を取ることで古典演劇からアイディアを汲む。後ほど西洋演劇との差異を論及した際に、野田はしばしば日本伝統芸能から例を挙げることがある。この変化については、中

村勘三郎との出会いが要因であるが、番外公演前期—野田演劇の転換期とも言える時期における文化問題への考えも無視できない。海外共同演出の成功や、一連の古典演劇要素を取り入れる作品は、ここで確立された考えの成果であるとも言えるだろう。

### 註

- (1) 野田秀樹『解散後全劇作』新潮社、一九九八年、三七四頁。
- (2) 野田地図『赤鬼』公演情報 <https://www.nodamap.com/site/play/8> 最終閲覧日二〇一五年七月十一日。
- (3) この二作品は公演するときに「スペシャルステージ」(NODA MAP 公式サイト)と称したが、戯曲集では「番外公演」として扱われているので、本稿は番外公演として位置付ける。
- (4) 番外公演ではなく日英共同制作としてとして打ち出した作品だが、小劇場と少人数の性質から見ると番外公演と共通するのでここで後期作品と同列とする。
- (5) 野田秀樹、扇田昭彦対談「盛大な笑いは大過去へと逆流し」『劇談—現代演劇の潮流』扇田昭彦編、小学館、二〇〇一年、三六九頁。
- (6) 野田秀樹、鴻英良『赤鬼の挑戦』青土社、二〇〇六年、一五二頁。
- (7) 野田秀樹、扇田昭彦対談、前掲、三七〇—三七一頁。
- (8) 同書、三七〇—三七一頁。
- (9) 野田秀樹、鶴川幸雄対談『ローリング・ストーン』パンフレット、一九九八年。
- (10) 野田秀樹、鴻英良、前掲、八〇頁。
- (11) 野田秀樹インタビュー「演劇情報誌じやむち」じやむち通信、二五号、一九九六年十月、二頁。
- (12) 野田秀樹、扇田昭彦対談、前掲、三七一頁。
- (13) 長谷部浩『野田秀樹の演劇』、河出書房新社、二〇一四年、二一七頁。
- (14) 野田秀樹、鴻英良、前掲、一四頁。
- (15) 『赤鬼』三バージョン連続上演パンフレット、二〇〇四年。
- (16) 『赤鬼』パンフレット、一九九六年。
- (17) 野田秀樹インタビュー「演劇情報誌じやむち」、二頁。
- (18) 『赤鬼』パンフレット、一九九六年。
- (19) 野田秀樹、中屋敷法仁対談『赤鬼』中屋敷法仁演出、パンフレット、二〇一四年。
- (20) 『赤鬼』パンフレット、一九九六年。
- (21) 新野守広「舞台時評3「人間を奪つものはなにか」「シアターアーツ」晩成書房、二一号、二〇〇四年、四一頁。
- (22) 野田秀樹『解散後全劇作』、二七七頁。
- (23) 同書、二七七頁。
- (24) 同書、二七八頁。
- (25) 鳴田直哉「境界線上の演劇—野田秀樹『赤鬼』を読む」「演劇学論集」日本演劇学会、一四五号、二〇〇七年、六〇頁。
- (26) 野田秀樹『解散後全劇作』、二七七頁。
- (27) 同書、二四六頁。
- (28) 『赤鬼』パンフレット、一九九六年。
- (29) 野田秀樹インタビュー「演劇情報誌じやむち」、二頁。
- (30) 大倉孝二、ニミット・ピットクン、ヨハネス・フラッシュバーガーインタビュー、谷田尚子『演劇ぶっく』えんぶ、一二二号、二〇〇四年、二二頁。
- (31) 野田秀樹、中屋敷法仁、前掲。
- (32) 杉山弘「記録と記憶に残る事件—『赤鬼』三作連続上演を観て」「シアター・アーツ」晩成書房、二一号、二〇〇四年、一四一—六頁。新野守広、前掲。
- (33) 野田秀樹、鴻英良、前掲、八七頁。
- (34) 同書、八七頁。
- (35) 野田秀樹『二十世紀最後の戯曲集』新潮社、二〇〇〇年、一七頁。
- (36) 同書、三六頁。
- (37) 長谷部浩、前掲、六〇頁。

- (38) [Right Eye] バンフレット。
- (39) 野田秀樹「二十世紀最後の戯曲集」、二二二二頁。
- (40) 同書、五七一五八頁。
- (41) 同書、六〇頁。
- (42) 同書、一二一頁。
- (43) 同書、四九頁。
- (44) 同書、二七頁。
- (45) 「農業少女」パンフレット、一〇〇〇年。
- (46) 同書。
- (47) 同書。
- (48) 近代以後の日本小説にしばしば出現する「電車」という主題、または電車を「他者と遭遇」する空間として使用されるについて、武田信明「三四郎の乗った電車」（教育出版、一九九九年）、「小説装置としての『鉄道』」（『エリイカ』青土社、二〇〇四年、三六（六）号、五六一八四頁）を参照。
- (49) 野田秀樹「二十一世紀最初の戯曲集」新潮社、二〇〇三年、六六頁。
- (50) 同書、三五頁。
- (51) 武田信明「三四郎の乗った電車」第三章第五節「車中の読書あるいは気詰まり乗客」のまとめである。
- (52) 野田秀樹「二十一世紀最初の戯曲集」、九頁。
- (53) 同書、二五頁。
- (54) 同書、三四頁。
- (55) 同書、七四一七五頁。
- (56) 同書、七五頁。
- (57) 同書、七四頁。
- (58) 同書、七八頁。
- (59) ロンドンで上演した際に村人の配役は日本で再演する時とは異なる。初演の配役はN.H.Kで放映された映像によると以下の通り——サマンサ・マグドナルド（黒人女性）、クライブ・メンダス、オフオ・ウピアラ（黒人男性）、マット・ウイルキンソン。日本上演の村人役は：
- (60) <http://news.bbc.co.uk/2/hi/asia-pacific/2724663.stm>、最終閲覧二〇一五年七月一一日。日本語訳は筆者による。
- (61) <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/3589499/One-hundred-minutes-of-theatre.html>、最終閲覧二〇一五年七月一一日。
- (62) <http://www.theguardian.com/stage/2003/feb/04/theatre.artfeatures>、最終閲覧二〇一五年七月一一日。
- (63) 野田秀樹、鴻英良、前掲、五九一六〇頁。
- (64) 同書、二四頁。
- (65) 同書、二四頁。
- (66) 野田秀樹インタビュー、内田洋一「ロンドンの野田秀樹」「野田秀樹」内田洋一編、白水社、二〇〇九年、三九頁。
- (67) 長谷部浩、前掲、一一七頁。
- (68) 野田秀樹「解散後全劇作」、一一五四頁。
- (69) 高橋康也「道化の文学——ルネサンスの栄光」（中央公論新社、一九七七）を参照。合理主義が十七世紀に流行るまで、文学における道化は「賢」と「愚」、「間抜け」だと本当の「白痴」「狂氣」と「瘋癲」などの二元が未分化のままであり、多義的存在だと高橋が指摘している（一四一五頁）。また、道化を詩人やシャーマン、つまり賢人と同等に扱うように見られる伝統文化について、イーニド・ウェルズワードの「道化」（内藤健二訳、晶文社、一九七九）の第四章「起源——詩人と透視者としての愚者」はその源流を文学や人類学、神学などの多角度から論じている。
- (70) ロンドンで上演された際の映像を参照。
- (71) 野田の発言を参照。野田秀樹インタビュー、野田学「なくしていいくもの——野田秀樹インタビュー」「シアターアーツ」一一号、二〇〇四年、八頁。野田秀樹、鴻英良、前掲、二〇〇三頁。

(72) 野田秀樹インタビュー、野田学、前掲、八頁。

(73) 同書、八頁。

(74) 杉山弘、前掲、一五頁。

(75) 野田秀樹、鴻英良、前掲、一四一五頁。

(76) 同書、一六頁。

(77) 長谷部浩、前掲、二二九頁。

(78) 「赤鬼」の各ヴァージョン、とりわけタイ版と帝国主義やポストコロニアルとの関係は、すでに数人の評論家によって論じられていた。

新野守広は近代日本と東南アジアの経済・戦争関係から、タイ版の主題を反帝国主義として位置づける。また、西堂行人は劇の内容だけではなく、日本とタイの共同制作という状況によって、被害者と加害者は流動的関係となる、そういうタイ版の上演は「ポストコロニアル状況」だと称する。一方で、反対意見もある。『シアターアーツ』に載せた「座談会—ポストコロニアル批評と演劇」に、「赤鬼」はポストコロニアル演劇かどうかという議論が出てきた。そこで、川村毅は「政治的なことと直面せざるを得ない」という点をポストコロニアル演劇の前提として明確に定義し、寓話的物語「赤鬼」を議論対象から排除した。座談会はタイ版の上演前に行われ、日本初演しか論及しなかつたが、「赤鬼」を排除する理由はタイ版にも適用できると思われる。既に論じたように、「赤鬼」の上演は現実における国対国関係を連想するのは実は困難であり、タイ版も例外ではない。タイ版と比べ、ロンドン版は同様に寓話の域から出でていないが、批判性と特定性はより明確であり、むしろロンドン版の方がより「ポストコロニアル」的である。

(79) 野田秀樹、鴻英良、前掲、一一〇頁。

(80) 野田秀樹インタビュー、河合祥一郎「野田秀樹インタビュー」「シアーアーツ」、二〇〇七年、五九頁。

(81) 同書、六〇頁。

(82) 同書、六〇頁。

(83) 長谷部浩、前掲、二二七頁。

(84) 野田学「八〇年代の野田秀樹論」論、「八〇年代・小劇場運動の展開—演出家の仕事」西堂行人編。日本演出者協会、二〇〇九年。

(85) 「赤鬼」パンフレット、二〇〇四年。

(86) 野田秀樹インタビュー、野田学、前掲、五頁。

(こう・しけつ 演劇学 博士課程学生)