

20・21世紀のヨーロッパ演劇の

ハイブリッド化における日本

ブリジット・プロスト

レンヌ第2大学准教授ーブルターニュ・ヨーロッパ大学演劇学科長

人文学部異文化交流研究施設第25回講演会

2013年8月5日



20年ほど前から、文化的生命に対してモザイク的性質を与える現代化やグローバル化の勢いが強くなったため、ハイブリッド化という概念が文化・社会・人間に関する学問全体の中で重きをなすようになってきています。ところで、ハイブリッド化とは一体何なのでしょう。そして文化的ハイブリッド化とはどういうものなのでしょう。

ハイブリッド化とは何か

ハイブリッド化という概念は時として「異種交配」とか「クレオール化」さらには「異文化主義」に相当するものとして用いられますが、それぞれどういう意味なのでしょう。

1. 異種交配

異種交配とは、異なる種に属する個体間の交配のことです。動物学では動物の異種交配、植物学では、

一般に品種改良を目指してですが、異なる種や変種に属する植物の交配を指します。

2. クレオール化

言語学的には、クレオール化というのは、他の複数の言語と接触して元の言語から新たな言語が生み出される過程のことです。広義には、接触したいくつもの文化から1つの混成文化が生み出される過程を指します。

3. 異文化主義

異文化主義は1つの社会の複数の文化グループの間の交流哲学です。それは、人間社会の次元の分析のために援用される概念です。

4. 科学におけるハイブリッド化

植物学では、ハイブリッド化は「ある植物の胚珠を同種の別の植物の花粉で受粉させること」を指します。この同種の別の植物は自然のものです。たとえば、柔らかい麦は野生の麦の間のハイブリッド化の結果ですし、ある種の白菜は、他の2つの植物（アブラナとキャベツ）の間の自然交配です。

また、馬とロバがかけ合わされると、生殖能力のない雄ラバが生まれるそうです。科学におけるハイブリッド化つまり同種の2つの要素の交配が不妊・生殖能力の欠如に至ることになるということのようなことは私の話題にはほとんど役に立ちませんが、ハイブリッド化に関する科学的考察のなかから次のようなことを読み取ることができます。トウモロコシのよ

うな交雑受粉植物におけるハイブリッドな変種がそうであるように、ハイブリッド化は、ヘテロシス（雑種強勢）を生じさせます。つまり、その2種類の親にかかわる興味深い特徴を多く合わせ持つことを可能にします。ハイブリッド・ヴィガーと呼ばれる、より大きな総合的な活力を授けることになるわけです。

しかし、ここでの私の研究は現代の演劇舞台における文化的ハイブリッド化です。芸術的創作の枠組みでは、ハイブリッド化は次のことを前提としています。

- a. 規範や基盤やツールを意識的・意図的に利用していること
- b. それらが明らかに異なる文化領域から来ていること
- c. そのそれぞれが識別できること
- d. そしてその結合的使用が識別と奇妙さの同時効果を生じさせること

配合は、単なる並列や追加ではありません。したがって配合の結果は、固定的でなく過程的であり、コード化されているのではなく、各々の観客が芝居を受け取る過程でコード化することになるのです。

ハイブリッド化と文化的アイデンティティ

さて、イデオロギー色の強い概念である文化的アイデンティティは、その願望、規範、表象の固定したイメージの中に社会を凝結させます。また、象徴的な場所や時代においては、極めて多くの人々によって共有され認められているトポスやステレオタイプの中に社会を凝り固めます。それに対して、ハイブリッド化の過程は次のことに役立ちます。凝結したシニフィアン（記号表現）を再び開放し、そのくさびをはずしてゆとりを持たせ、別の場所からの見方を提供して新たな展望を（再）構築するのです。このくさびはずしは、文化的ハイブリッド化の現象としばしば結びつく空間的語彙においてはっきり見て取れます。そこでは、「中心」か「周辺」「枠外」か、また「排除」か「封入」か、といったことが問題となります。

日本の伝統形式と結びついたヨーロッパ演劇においては、20・21世紀の舞台でどのようなハイブリッド化の技法がとられているのでしょうか。我々は、詳細な事例に焦点を絞る前に、20世紀の2つの側面から現象を観察することによって、考察の手掛かりを探っていくことにします。

20世紀前半に、日本の演劇は西洋の芸術家たちを魅了し、彼らがそれを世に知らしめることとなります。20世紀初頭、ただもつと前から始まってはいましたが、文化的交錯の動きが台頭してきます。この演劇創作の歴史の始まりは次のように指摘できます。1900年に、パリ万博に歌舞伎の若き裏切り者・貞奴が初登場します。彼女は日本では認められませんでした。ヨーロッパでは大スターになりました。貞奴は歌舞伎という芸術を翻案して披露し、西洋の好みに変えたのですが、作家のアンドレ・ジッドや画家のピカソをはじめ、ダンカン、ロダン、クリー、モークレル、アピア、クレイグ、メイエルホリド、その他多くの者を驚愕させます。

19世紀末の日本の開国は西洋の多くの芸術家たちの関心を引き起こすようになりますが、アイルランドでは、1923年にノーベル文学賞を受賞した詩人・劇作家のイエイツが、能に触発されて彼の演劇全体にそれを染み込ませ、ついには彼自身が「3つのアイルランドの能」を書くに至ります。すなわち『鷹の井戸にて』と『骨の見る夢』と『カルヴァリ（受難）』です。

ロシアでは、俳優にして演出家であるスタニスラフスキーとメイエルホリドも日本の劇作法に傾倒し、東洋化した演出をいくつか試みますが、そのより色鮮やかでエキゾチックな派手さはむしろ歌舞伎からインスピレーションを得ています。

ドイツでは、ベルトルト・ブレヒトが、中国の演劇・京劇に熱中した後、1930年に能の『谷行』を翻案し、『イエスマン』（と『ノーマン』）という戯曲を書きます。

フランスでは、日本の演劇はその奇妙さゆえに、そしてそれがテキスト的伝統に基づく舞台とは大きく隔たっているがゆえに、人々を魅了します。

1921年に在日フランス大使に任命された詩人ポール・クローデルは能や歌舞伎や文楽を観て、能の構造よりその音楽性に魅せられることとなります。彼は歌舞伎について「歌舞伎も魅力的だ。カブキという名称ではっきりそれと認められる前は、『日本のパントマイム』と呼ばれていた。歌舞伎はその写実主義としきたりによって西洋人の心を打つ。」と述べています。クローデルは評論『能』や『劇と音楽』の中でその考えを示していますが、それは自身の劇作法の中で育まれていき、『女性と影』のような能をいくつか書くこととなります。フランスでは、そこから創作へと向かいます。1911年には、リュニエ・ポーガルーブル劇場で、ロベール・リュミエールの翻案の『ケザの恋』を舞台にかけます。そして、フィルマン・ジュニエは1927年に、藤田（嗣治）の舞台装置で、アルベール・メイボンによって翻案された『仮面』を上演します。ジュニエは演出を日本人の大森啓助に委ねました。

ヨーロッパの創作におけるこのハイブリッド化は、研究書や翻訳、造形作品や複製や写真といったイメージ、そしてたまに行われる大都市での演劇巡業を介して、よりグローバルに実現していきます。

ところで、こうした文化的な動きはしばしば2つの方向で同時に起こるということ、そして逆説的に、他者との出会いが忘れられていた自分自身の伝統に立ち返らせるということに注目しなければなりません。たとえば、舞踏の勉強のためにロンドンに来ていた伊藤道雄は、求めに応じて、エズラ・パウンドやウィリアム・バトラー・イェイツに能を教えるのですが、逆に彼らが伊藤道雄に、それまで嫌っていた能に対する関心と呼びおこすこととなります。また、プロレタリア運動の劇団「トランク劇場」の日本の若き演出家・佐野碩は、モスクワで、ロシア人の師匠フセヴォロド・メイエルホリドのおかげで歌舞伎の奥義を再発見します。このように、日本の演劇は20世紀のヨーロッパ演劇の歴史においてかなり早くから存在していたのですが、ただ、他の東洋演劇も介入してくることとなります。とくに俳優・演劇家であるアントナン・アルトーにとっての

1931年のパリ植民地博覧会におけるバリ演劇、そして1935年にメイ・ランファン（梅蘭芳）がモスクワ巡業を行った京劇です。アインシュタインやブレヒトやメイエルホリド、クレイグ、スタニスラフスキーも見物しました。

20世紀後半には、ハイブリッド化は、創作過程において、交配元の文化と交配先の文化をともに刷新するユートピアと考えられるようになります。ウジェニオ・バルバは人類学的タイプの調査を行い、彼がアプローチする様々な伝統の中に共通の原則があることを明るみに出します。しかし、このような探求をしていたのは彼だけではなく、他の者もダンスや演劇やオペラで関与していました。すなわち、マルセル・マルソーやモーリス・ベジャールやピーター・ブルックやロバート・ウィルソンやピーター・セラーズやアントリー・ヴァシリエフなどです。また、フランス文学研究者にして演出家の渡辺守章（東大名誉教授）は、ポール・クローデルやジャン・ジュネのほかにも、17世紀の古典劇作家ジャン・ラシーヌも翻訳し、『ブリタニキウス』『バジャゼ』『アンドロマック』『ベレニス』『フェードル』といった悲劇を舞台にかけます。彼は、ラシーヌの悲劇を、日本の伝統形式から着想を得た舞台や演技と対峙させます。たとえば、1982年の『バジャゼ』では歌舞伎由来の舞台装置を使っていますし、1986年にパリのシャイヨー劇場で演劇集団・円によって日本語で『フェードル』を上演した時は、ラシーヌの登場人物の背後に日本の演劇のヒロインを登場させています。渡辺守章は、ミノスの娘を、禁じられた願いに憑りつかれた2人の人物つまり能の六条御息所や歌舞伎の玉手御前に近づけます。衣装は歌舞伎特有の伝統的なもので、舞台装置も「二重」つまり舞台がフラットではなく、床に段差のある台が設けられた構造になっています。役者たちには、激しさを表すための規範化された態度をとらせません。17世紀のフランスの悲劇は、他の文化の尋問を受けて、「奇妙さ」を増しています。

何度もあったこうした出会いは表層に留まるだけのこともありましたが、驚くほど強いこともありま

した。新しい世紀の幕開けは、1999年に、パリ郊外ヴァンセンヌの森に本拠を置くテアトル・デュ・ソレイユ（太陽劇団）によって創作された『堤防の上の鼓手』の実験です。劇団の主宰者で演出家のアリアーヌ・ムヌーシュキンはその中で、文楽や能の形式を自分仕様に変容させて、能の摺り足、操り人形のぎくしゃくした動き、文楽の人形の空中浮遊、クラシックバレエの足の運びを繊細に織り込んだ極めてオリジナルな芝居に、自分自身の東洋の演劇観を滲ませています。

2001年の巡業の際、この作品が東京で上演されたとき、日本では、日本風の演劇ではなく日本の演劇とみなされました。モスクワでのかつての佐野碩のように、若き演出家たちは外国の輝かしい劇団の厚意と骨折りによって自分の中に宝を所有していることに気づいて感動しました。文化的転移作用はここではとくに功を奏し、実りをもたらしています。容赦ない長く苦しい作業のあと、この西洋の劇団は最も伝統的な形式に対する希望を日本人に再注入するのです。太陽劇団は、世界の交差する舞台上、保持されている伝統の真髄を自らに適用した後、元の国にその伝統を返却してその深奥を共有できるようにしているのです。

現代のハイブリッド化の一例：オマール・ポラス演出『ロミオとジュリエット』

オマール・ポラスは、静岡県舞台芸術センターの8人の日本人の役者たちと3人の西洋人俳優たち（うち2人はモンテカルロ劇場所属）とともに、このスケールの大きな家族ドラマを表現するために、舞台造形において、2つの文明すなわち「古きヨーロッパと日出る帝国」、または2つの世界観すなわち「エリザベス朝舞台の世界観と浮世絵・屏風の世界観」を近づけようとしています。そうすることで、舞台は緊張と欲望と暴力が激化する鏡となりました。それは、自然なものと超自然なものが起こる危険な場所です。悲劇の登場人物たちは、人間が行き交うだけで人間の情念が集まるこの世を的確に表した浮世絵の世界で動き回ります。それは、静岡県舞台芸

術センターの劇団・楯円堂の構成を想起させるような思索的演出です。エリザベス朝劇の痕跡を残しながら、しかしまた背後に、俗界と神聖な世界を分かち神門や参道を示す鳥居のような形をした高さ5メートルの松の木の幹がずっと見えていました。

しかし、劇作法の観点から、日本文化をもっと包括的に捉えるために、時にはシェークスピアのテキストから逸れなければなりません。あるいは少なくとも、言葉や思想を超克して、移調の正しい表現を見つけなければなりません。たとえば、エリザベス朝時代のテキストではロミオとジュリエットは指輪を交換しますが、オマール・ポラスの劇では、かつての日本では指輪の交換は意味深いものではなかったもので、ジュリエットがロメオに処女性と命を捧げるために渡すのは、演出家によると「日本の伝統において処女性を表す色の糸の手毬」である手毬です。それでも、白い花嫁衣裳や無垢の被り物は異文化間の壁抜けになっています。神道でもキリスト教でも仏教でも、信者は純潔の象徴を携えて結婚するものです。ジュリエットの死に関しては、書かれているとおりロメオの剣では遂げられません。16世紀の日本では、自害しようとする者は皆自分の刀を用意したもので、他人の刀で自殺するなど恥ずべきことで考えられないからです。オマール・ポラスはこの知識があったので、ジュリエットが、伝統的に女性の刀の色である赤色の自分の剣で自殺するようにしたのです。

オマール・ポラスにとっては、「テキストを読むだけにとどまるのではなく状況を創り出し」、様々な感覚を呼び起こさなければなりません。そのほかにも、日本文化を示すものがたくさん引用されています。車輪の付いた台にのった棺を押す男たちの合唱で幕が開くセリフのないシーン、わびさびの原則に従う空間の均衡、終末に直面した精神のかんりの自由さなど。そして、役者たちは足袋をはいていて、能の幽霊のように、ほとんど超常的な霧のなかから現れて、表面がよく滑り輝く舞台を動き回ります。それは、浮世絵の浮遊する精神と調和しています。また、対決の場面では、剣道の様式化した

動きがみられます。松、竹、厄除け・厄払いのすももの枝のほか、キャレット家の属性である磁気の人形や竹籠の中の鳥や千社札や浮世絵から着想を得た彼らの影絵の家も、登場人物のやはり伝統的な織物・装飾の振袖と同じような仕掛けで参加しています。上げ床の畳の「床の間」とおぼしきジュリエットの空間は彼女を肉と骨の奉納彫刻にしています。囲炉裏の場面では、神道の墓所に卒塔婆がみとめられますし、スクリーンに写す出されたシルエットは、日本では夜行する百鬼を髣髴とさせます。

こういった我々に時空を行き来しやすくする表象的な要素によって、オマール・ポラスは文化の様々なかたちを自分のものにするに至ります。それは自分の現象学、外観的でありながら本質的なものとなります。オマール・ポラスはそれを、大胆にして繊細なミニチュアのなかで、連続的なタッチで画家のように表現しています。時には手直しも施しますが、特徴というものは実際決定的なものではありません。演技、舞台作業、音響や照明などは果てしなく生成されていくものなのです。

ハイブリッド化と異文化主義

結局、ハイブリッド化について取り上げられる問題は、ジョゼット・フェラルによって定義づけられた異文化主義の問題とかかわってきます。文化的ハイブリッド化は、美学的な現象、様式の潮流というよりはむしろ、境界を越えて一種の社会現象になっています。そのことについては、我々の研究グループと関係する文化人類学や哲学が、我々の焦点が舞台空間に絞られて見失うことが決してないように注意喚起してくれることでしょう。もしハイブリッド化が異文化主義と交わり、多文化主義的な並置、様々な文化を示すもののパッチワークやモザイクを拒否するならば、ハイブリッド化は多文化主義を超克します。というのは、ハイブリッド化が目指すのは、究極的には（トレーニングから上演まで、そして受容されるまで）創作すべての中に溶け込んで消えてしまうまで文化的相互侵入を促進させることだからです。

だから我々は、認識決定論的な次元で、文化的無自覚や逆説的な同化、残留や暗黙の引用といった問題も忘れてはなりません、ハイブリッド化の意図や、実施方式や芸術の創作に関連するその意味や機能、また、芸術家の構想やその意図の説明を重視しなければなりません。舞台での実演において、我々はまた、その素養に応じて俳優たちをどうずらしてきているか、様々な流派や方法論の演者たちをどう配置しているか、そしてハイブリッド化の舞台での様々な実践の過程の結果がどのようなものになっているかを観察するのです。

文化人類学や文化研究は、様々な文化的母体から来ている要素のハイブリッド化の、ときに相矛盾する異なる次元の探求を行ってきました。ネストール・ガルシア＝カンクリーニはハイブリッド化を現代性の中心的な要素とし、ウルフ・ハナーツ（1992）は諸文化のクレオール化の活力を開放しました。一方、ジョナサン・フリードマン（1994）は、グローバル化の「見せかけの」クレオール化を問題視し、クレオール化を介したアイデンティティの本質化を懸念しています。文化研究においてスチュアート・ホールやホミ・バーバが発展させた考えは、文化というものはほかならぬ動態的なものであって、「隙間」で最大限の創意を發揮し、多数性の複雑な空間における他の文化との出会いを経験するものだということを示唆しています。文化人類学者たちは、ハイブリッド化を、文化理解を一挙に容易にする鍵となる新しい概念にすることを躊躇していますが、今後、その転移や相互受胎を考慮せずして文化や文化全体を理解することはできません。ですから、我々は、フランソワ・ラプランティーヌとともに、異種交配はまず産物である前に緊張であるということ、そしてアンドレ・マリーとともに、シンクレティズム（諸派統合の作業）は社会の「脱テリトリー化」の力をもって予測不可能な思わぬ形態を解き放つということ認識すべきなのです。

（通訳・文責：武本雅嗣）