

国際演劇交流セミナー2014 オーストラリア特集Ⅰ

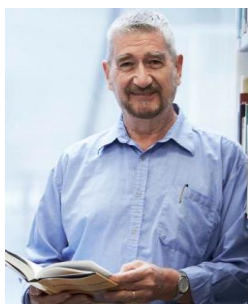
【ダイジェスト版】

多民族社会の演劇の発見！

多民族・多文化社会であるオーストラリアは、演劇についても多様なものが存在する。1960年代以降、孤立する南半球でどのようにしてこの国の現代劇が生まれていったのか。なかでも先住民アボリジニの人々の演劇は、昨今世界的に注目を集めている。その理由とは何か。オーストラリアを代表する3人の演劇人を招聘し、多角的な面からこの国の演劇を捉えていった今回のセミナー。人間社会の価値観が根底的に問い直しを必要とされている今、原点から演劇を考える機会となった。

企画：和田喜夫 通訳：三輪えり花 記録：広田豹、林英樹 コーディネーター：須藤鈴

○ 講 師



オーブリー・メロー



アンドリュウ・ボヴェル



ウェズリー・イノック

《 講 座 日 程 ・ 内 容 》

【 in 東京 】会場：芸能花伝舎 2014 年 7 月 15 日(火)～17 日(木)・22 日(火)

- ① レクチャー 「オーストラリア演劇の現在 1」～演劇の可能性を探して～ 講師：招聘講師三名 司会：和田喜夫 7 月 15 日(火)18:30～21:30
- ② ワークショップ1 からだで遊ぶアボリジニ演劇 講師：ウェズリー・イノック 7 月 16 日(水)13:00～17:00
- ③ リーディング 『聖なる日』&作品解説 <翻訳：佐和田敬司(早稲田大学教授)> 講師：アンドリュー・ボヴェル 7 月 16 日(水)18:30～21:30
- ④ ワークショップ2 からだで遊ぶアボリジニ演劇 講師：ウェズリー・イノック 7 月 17 日(木)13:00～17:00
- ⑤ シンポジウム「オーストラリア演劇の現在 2」～演劇と社会のかかわり～ パネラー：招聘講師三名 司会：佐和田敬司 7 月 17 日(木)18:30～21:30
- ⑥ レクチャー 「演劇教育のカリキュラム」 講師：オーブリー・メロー 7 月 22 日(火)18:30～21:30

【 in 松山 】会場：シアターねこ 2014 年 7 月 18 日(金)～21 日(月・祝)

- ① レクチャー「オーストラリア演劇の現在」～演劇の可能性を探して～ 講師：招聘講師三名 司会：和田喜夫 7 月 18 日(金)18:30～21:30
- ② ワークショップ1 からだで遊ぶアボリジニ演劇 講師：ウェズリー・イノック 7 月 19 日(土) 13:00～18:00
- ③ 劇作を学ぶワークショップ 講師：アンドリュー・ボヴェル 7 月 19 日(土)19:00～22:00 / 20 日(日)13:00～17:00 / 21 日(月・祝)13:00～17:00
- ④ 演出を学ぶワークショップ 講師：オーブリー・メロー 7 月 19 日(土)19:00～22:00 / 20 日(日)13:00～17:00 / 21 日(月・祝)13:00～17:00

○ 講師プロフィール

Aubrey Mellor オーブリー・メロー

1947年生まれ。演出家、演劇教師。

オーストラリア現代演劇を牽引し、古典と外国劇または現代劇と前衛劇を中心とした4つの重要な劇団で芸術監督を務め、劇作家達との新しい作品作りに貢献する。またオペラや映画の演出/監督、多数の国際芸術祭参加作品のプロデュース、そして受賞経験のある多くの俳優、演出家、デザイナー達の指導を行ってきた。シドニーの国立演劇学校（NIDA）の校長を経て、現在はシンガポールのラサール芸術大学の舞台芸術科の学部長。アジア演劇を学んだ最初のオーストラリア人として、ヨーロッパとアジアの技法の両方を取り入れた独自の訓練法を確立させる。国際間・異文化間の共同制作に尽力している。



○ 講師プロフィール

Andrew Bovell アンドリュー・ボヴェル



1962 年生まれ。国際的に評価されている劇作家、映画・テレビ・ラジオ脚本家。代表作

『スピーキング・イン・タンクス』は欧米で上演され、また映画化もされた(『ランタナ』)。

『この雨ふりやむとき』も欧米で高い評価を得、国内でも多くの賞を獲得。

『ホーリー・デイ～聖なる日』はヴィクトリア州首相文学賞、クイーンズランド州首相文学賞
などを受賞。最新の戯曲は、ケイト・グレンヴィルの小説を翻案した『秘密の河』。

最新の映画作品は、ジョン・ル・カレの小説が原作の『誰よりも狙われた男』で、7月に世
界公開される予定。

『スピーキング・イン・タンクス～異言』、『この雨ふりやむとき』は日本でも上演された。

○ 講師プロフィール

Wesley Enoch ウェズリー・イノック



1969年生まれ。クイーンズランド州・ストラドブローク島で白人の母親とアボリジニの父親の間に生まれる。代表的なアボリジニの劇作家、演出家であり、2010年からはクイーンズランド・シアター・カンパニーの芸術監督。2008年度の太平洋芸術祭ではオーストラリア代表の芸術監督。1994年より先住民劇団クーエンバ・ジャダラおよびイルビジェリの芸術監督。2000～2001年はシドニー・シアター・カンパニーの座付き演出家。

戯曲は『嘆きの七段階』、『ブラック・メディア』、『クッキーズ・テーブル』(日本初演、ホワイトパトリック賞)など。最新の演出作品はブレヒト『肝っ玉お母とその子供たち』。

○7月15日（火） レクチャー「 オーストラリア演劇の現在1 」 ～ 演劇の可能性を探して ～

講師：オーブリー・メロー / アンドリュー・ボヴェル / ウェズリー・イノック

司会： 和田喜夫

○和田 今回のオーストラリア特集を企画した和田です。1992年にアデレードとパースの演劇祭に参加させていただいたのですが、それが縁で、オーストラリアの演劇と関わり始めました。ご存じのようにオーストラリアは植民地として、英国の支配下にあったので、なかなか自分たちのオリジナルな演劇が生まれにくかった。自分たちの文化を生まなければダメだという強い思いと動きが、60年代に起きました。同時にアボリジニの演劇人の復権の活動が始まっています。

ただ観光政策の影響かもしれませんが、オーストラリアといったときに、一般に演劇の印象は薄いと思います。日本では残念ながらほとんど知られていません。ただ、私が触れたかぎりでは、いろいろな民族の中のオリジナルなもの、そして一緒に考えた新しい動き、特筆すべきは女性たちを描いた演劇が多い。日本ではあまりないですね。それともう1つは先住民であるアボリジニの人たちの劇団がたくさんあって、それが非常にすぐれた公演をされている。そういうことを含めて、もっともっと知っていただければと思い、久しぶりなのですが、思い切って3人の方に来ていただくことにしました。

この3人の方は、最初に、60年代演劇から始まっていく新しい状況を作っていく世代のオーブリー・メローさん。そして次に、50歳代の、やはりオーストラリアで独自の戯曲を書かれて、しかもアボリジニと白人の間の問題まで描かれているアンドリュー・ボヴェルさん。そして、アボリジニの劇団としては、先駆者がいましたが、もう一度新たな形で始められたウェズリー・イノックさんです。

今日はとにかく、まずオーストラリアの大きな展開というか、現代演劇の流れをまずオーブリー・メローさんに話していただき、それに関して今抱えている問題を少し話していただいて、大きくは、今日はそれぞれの方がどういうふうに演劇と出会い、考え、生みだしてこられたかということをお話していただければと思います。

日本では演劇と観客の関係の親密性が、最近弱くなっていると感じているということを、先ほどオーブリーさんにお話ししました。オーストラリアでもその問題を非常に考えているということでした。オーブリーさんは特に、教育の現場にも関わられているので、その点も参加者の皆さんと話し合っていければと思います。では、まずオーブリーさんにお話をお願いしたいと思います。

○メロー ありがとうございます。こちらに来られてとても嬉しいです。

一番重要なのは、オーストラリアにはまず先住民の文化があったということ。ただその先住民の文化に関しても、その文化に対して知ろうという動きが起きたのは本当に最近のことなのです。もちろん彼らの歴史は非常に古いのですが、我々、今生きている人間が、先住民に対して、どういう文化があったのか掘り下げて考えるというのは、本当に最近のことです。それに関してはウェズリーの方から、もう少し詳しくお話いたします。

まず私はオーストラリアの中で、いわゆる西欧式の演劇がどのように発展してきたかについてお話したいと思います。

●西欧式演劇の発展

○メロー 1788 年に、まずイギリスからオーストラリアの方に、植民地支配という形で船が来ました。いわゆる西洋から誰かが来るというのは、歴史的に、1788 年は非常に遅いわけです。マラッカ海峡を通過してですから、インドが「発見」されたり（1498 年）、ポルトガル人が日本に来たり（1543 年）という時代を考えれば、かなり後までオーストラリアはそのまま残っていて、そこにイギリス人が来たのが 1788 年という非常に遅い時期になります。

シェイクスピアはインドのことを書いています。インドなどはすでに植民地化されているとき、まだオーストラリアは「発見」されていませんでした。

最初、オーストラリアはイギリスの囚人たちの流刑の地でした。イギリス人は今でも、「囚人の捨て場所」ということでオーストラリアを見下します。最初は囚人の流刑の地だったわけですが、その後、囚人ではない普通の入植者たちも、わりとすぐオーストラリアに入ってきています。

最初にオーストラリアで行われた芝居は、アイルランド生まれのイギリス人、ジョージ・ファークハー（George Farquhar）作の『The Recruiting Officer』で、この人も囚人でした。

私が演劇を始めたときに思ったのですが、常にオーストラリアの演劇はいわゆる「植民地の演劇」という見られ方をしていました。そういう意味でも我々、オーストラリアで演劇をやるものが、常に探し求めているのはアイデンティティです。オーストラリア人らしさとは何だろう？ オーストラリア的なストーリーとは何だろう？ オーストラリア人のキャラクターとは何だろう？ こうしたことの探求が常に、オーストラリアで、演劇に関しても脚本に関しても、つい最近ごろまでずっと盛んでした。

オーストラリアの最初の頃の演劇のほとんどは、イギリスからの、商業的なツアー・カンパニーがオーストラリアに来て、何か所かでツアーをしてまわるものでした。オーストラリアの最初期の頃の作家も、そうした劇団のスタイルを真似て書いていました。最初の頃の芝居の題材は、孤島、未開の地の探検、冒険、竜巻、大火事、洪水など、様々な自然のものごとが多かったのです。

オーストラリアの地形のユニークさについては、話し出すとひと晩かかってしまいますが、それが芝居の設定、脚本の題材になりました。

今では若い世代、アンドリューやウェズリーが出てきているわけですが、まず、オーストラリアでは演劇の波が 4 つあったということをお話したいと思います。アンドリューやウェズリーは 5 番目の波です。

●4つの波

○メロー 最初はコロニアル・シアター、植民地の芝居でした。それから、第一次世界大戦があり、かなり多くの若い人たちが、オーストラリアもそうですし、イギリスでも亡くなりました。

第一次大戦の影響は大きく、今までは小さな村、小さな町があちこちにあったものが、そういったものはほとんど姿を消して、大都市が点在するだけで、その間の部分は自然のままの部分ということになりました。コロニアル時代にあった小さな村や町が消滅しました。それで演劇制作は主に都市で行われるようになりました。

第一次大戦後の重要な波というのは、オーストラリア演劇のパイオニアの誕生です。ルイ・エッスン（Louis Esson）という人物が、「オーストラリア演劇の父」と呼ばれています。

オーストラリアは 1901 年にやっと国家になりました。それまでのオーストラリアは、今では州と呼ばれている独立したコロニーが集まったものにすぎず、それが 1901 年に連合国家となったのです。

私はエッスンの大ファンです。オーストラリアの多民族多文化国家であるところを強調し、同時に、アボリジニの人をステージに立たせ、一般の西洋人と共演させるなど、かなり先見の明があったのです。ただ、やはり彼はその時代に対しては早すぎた。その時代に彼がその芝居をやっても、当時は受けなかったのです。

エッスンが活動していたとき、演じる人はほとんどがアマチュアの演劇愛好家たちでした。すごく小規模なところで活動して劇場も小さかったのですが、そこからオーストラリアの演劇という形に行かないで、次第に廃れてしまいました。

もちろん、彼以外にもたくさんの劇作家がいました。当時、オーストラリアの演劇を見たいという観客はあまりいなくて、ほとんどの人がイギリスから来た芝居を見たいと思っていました。

●ローレンス・オリヴィエの来訪

○✂️ロー 少し時代は飛びますが、1950 年代にローレンス・オリヴィエと妻のヴィヴィアン・リーがオーストラリアに来ました。それまでにもイギリスのかなり有名な俳優たちがオーストラリアにツアーに来ることはありました。そうしたことは長い歴史があります。

ローレンス・オリヴィエが来たことでオーストラリアに変化が起こりました。彼自身がナショナル・シアターを作ろうと提唱したこと。それから演劇のトレーニング・スクールを作ろうということ。彼の力によって、エリザベス朝演劇のトラストが生まれました。

驚くべきことは、彼らはオーストラリアの芝居を見て、気に入り、「これは良いものだ！」と言ったのです。

妙なもので、我々オーストラリア人は自分たちがやっていることを肯定出来ないのですが、外国人が来て「これはいいじゃないか。」と言ってもらえると自信がついて、自分たちのことを認められるというような文化なのです。

それで、ある作品をイギリスで上演しようということになり、これはイギリスでも愛されました。『Summer of the Seventeenth Doll』という作品です。これが、オーストラリア作家の作品がイギリスで上演された最初です。

それから 50 年代にはリチャード・ベイナン (Richard Beynon) の『The Shifting Heart』という、イタリアからの移民を扱った作品もあります。『The One Day of the Year』は、オーストラリアの文化の中で、イギリスのために死んでいくことに疑義を呈するような作品です。

こうした 1950 年代の作家たちはオーストラリア演劇にとって非常に重要です。

今は、これらの作品について学校でも教えられたりしていますが、当時はそこまで取り上げられはしませんでした。

それからもう 1 つ、ローレンス・オリヴィエの提唱したエリザベス朝演劇トラストの役割としては、このトラストが出来たことで、「芸術としての」演劇を追求することが出来るようになった。つまり、商業演劇をやってお金を稼ぐ以外にも、助成金をもらうことによって芸術としての演劇を追求出来るようになりました。

●第4の波

○**メロー** その後、1960年から1970年にすごく大きな、第4の波が来ました。この、オーストラリアの演劇ブームはかなり巨大なもので、ここではじめて一般大衆がオーストラリアの演劇を認め、愛するようになったのです。全てをくつがえすような波でした。

実は、1960年代にとくに今までと違う新しいことをやったわけではなかったのです。今までと同じことをやっていたのですが、時代が追いついて、それで一般の人々がオーストラリア人の作った演劇を認めるようになったのです。

このとき、非常に多くのオーストラリア人脚本家、劇作家が生まれました。

同時に、最初のアボリジニの戯曲として知られる『The Cherry Pickers』、ウェズリーがこの作品を演出していますが、これもこの時期に書かれています。

同時に、オーストラリアが国家として出来た頃から存在していた映画業界のブームもやって来ました。

この第4の波世代の作品ですが、必ずしも全てが良い作品というわけでもないのです。現在では上演されません。ただ、オーストラリアの独自の演劇が認められた最初の時代だったということです。

●第5の波

○**メロー** その後、1980年代に来た次の波、そこにいるアンドリューや、ジョアンナ・マレー＝スミス (Joanna Murray-Smith)、ハニー・レイソン (Hannie Rayson) たちが生み出した作品は、質の高いものでした。日本でも良く知られた作家たちです。

基本、彼らの仕事は、もともと続いていたものを続けながら、その中から良いものを選んで、それを使ってうまく表現したということです。ですから、まったく新しいものを作ったわけではありません。

次にウェズリーの方から、アボリジニの人たちの創作活動について話していただきます。今までも、もちろん、アボリジニについての話はありませんでしたが、それは西欧の人間が考えるアボリジニの姿で、アボリジニ自身が書いたものではなかったわけです。

●アボリジニ演劇と土地の関係

○**イノック** アボリジニの演劇を理解するためには何千年も遡らなければなりません。そのストーリーを語るためには、我々が生きているその土地を良く知らなければなりません。様々な文化がそうであるように、その土地の川や山があるからこそ、そこを舞台に芝居や文学が生まれています。

私が生まれたのはブリスベンの小さな島で、そこはミンジラバと呼ばれています。伝説では、ある男が魚をとる網を投げた。その網が島に引っ掛かり、それを引き寄せたら、その後に湾が出来たというものです。この物語は子供たちに魚の網の投げ方を教えると同時に、土地の地形の成り立ちも教えています。

イギリス人がオーストラリアに来たとき「テラ・ナリアス (Terra nullius)」という言葉を使いました。これは、土地は空いている、土地は誰も住んでいないという意味です。だからイギリス人が入植してきたときには、アボリジニがいる、先住民がいるという知識もなければ、先住民に何らかの権利があるという考え方も一切ありませんでした。

ちょうどその頃、アメリカの独立運動が始まりました。それで、入植してきたイギリス人は、我々はアメリカでインディアンに対してやったのと同じことはやらない、ここには先住民などいない、ということにしたのです。

ですから、2つのストーリーがあるわけです。1つは、アボリジニの存在を一切認めないもの。もう1つは、アボリジニと非アボリジニの人間が同じ場所で隣り合って暮らしているというもの。

●アボリジニの苦難の歴史

○**イノック** イギリス人が入植した最初の100年ぐらいは、様々なところで大殺戮が行われました。直接的に手を下して殺す以外にも、例えば、麻疹や破傷風が流行ったときに、一切治療をしないと、水に毒を入れて後は放置する、つまり、手を下さずに死ぬにまかせるというやり方もありました。

それでもアボリジニは20世紀まで生き延びました。しかし、その間にも、オーストラリア政府はアボリジニに対して様々な政策をとってきました。1つの政策はアボリジニの子供たちを親から離して、白人宅や教会に預けて暮らせるというものなのです。

20世紀初頭には、アボリジニは現金を持たず、土地を所有出来ず、許可なしには結婚も出来ませんでした。また許可なく土地を移動することも出来ませんでした。警察などの許可が必要でした。

アボリジニの子供たちは教育を受けられず、仕事にもつけない。仕事についても雑役や、農場で牛を移動させるなど、白人の下働きでした。この下働きは、ほとんど賃金を払ってもらえなかったのです。

この存在を否定するストーリーはまた、もう1つのとても個人的な絆のストーリーと並行して存在し、バランスをとる関係にあります。白人男性との間に子供をもうけたアボリジニの女性は少なくありませんし、白人とアボリジニの友情も多く存在しました。たくさんのアボリジニが第一次、第二次大戦で兵役につきました。ですから、アボリジニは社会の一部としてしっかり機能していたのです。しかしなお、公式には、存在を否定されていました。

●アボリジニ演劇の系譜

○**イノック** 今なぜこういうことを言ったかという、アボリジニの人たちが劇作家としてものを書くときに、今まで自分たちが否定されてきたことについて書くということを始めたからです。先ほど名前が出たケヴィン・ギルバート（Kevin Gilbert）の『The Cherry Pickers』ですが、ギルバート自身が実際自分の



やってきたこと、つまりチェリー・ピッカーとして町から町へいきサクランボを摘む生活をしてきた、という今まで否定されてきた部分を書いています。

これは 1968 年に書かれた芝居です。1967 年にオーストラリアの法律が改正されました。これによりアボリジニをアボリジニとして認めるように政策が変わったので、そこではじめて、アボリジニの人たちが自分たちの現状なり、自分たちの思いを演劇なり脚本なりで伝えることが出来るようになりました。

そしてアボリジニの声は、政治的に強いものになってきました。アボリジニのオーストラリア全人口に占める割合は 3%ですが、声を上げ、自分たちのことを語ることににより、その声がどんどん増幅されていくわけです。

・映像で『アイ・アム・イオラ』を上映

これは 3 年前のシドニー・フェスティバルで上演された”アイ・アム・イオラ (I Am Eora)”です。イオラとはシドニーの地元民のことです。これはシドニーに住んでいるアボリジニの人たちが、かなり活動的で元気だということです。

私が演劇をはじめたとき、かなりそういう政治的な流れに影響を受けていて、自分のことを語ることで何かが変わっていくのではないかと、アボリジニがもっとと理解されるのではないかとということからはじめました。

家族に関する作品がたくさんありました。ジャック・デイヴィス (Jack Davis) という作家もオーストラリアではかなり有名で、はじめて自分の言語、自分の家族について舞台上で語りました。

ジャック・デイヴィスによって自分自身のこと、自分の家族のことを舞台で語るという手法が出て以来、こうした伝記的な、自分の半生を舞台上で振り返る、もしくは、家族の歴史を舞台上に投影していく方法が多く用いられるようになりました。

●ウェズリー・イノック作品の紹介

○**イノック** 最近では、そこから発展して少し新しい試みも行われるようになっていきます。私自身、エウリピデス『メディア』をベースにして『ブラック・メディア (Black Medea)』という作品を書きましたが、アボリジニの家庭における家庭内暴力を扱っています。

最近脚色上演した作品、ブレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち (Mother Courage)』のビデオをご覧ください。これはアボリジニのオールド・バージョンです。さらに、新しい翻訳でも、最近やりました。

・映像 ブレヒト『肝っ玉おっ母とその子供たち (Mother Courage)』

・出演者たちによるコーラスの説明

○**イノック** この冒頭の歌はアボリジニの伝統的な歓迎の歌です。ブレヒトの古典的原作に、こうしたアボリジニ的なコンテキストを入れることで、2 つの違いをミックスしてうまく出していこうというのが、この試みでした。

最近、私は演出家としてさらに幅広い、様々な試みをしています。学校で演じられるような作品、また『サファイアーズ (Sapphires)』のようなミュージカ

ル作品、また、古典のテキストを使って、それをアボリジニ的にやることによって何が見えてくるのかといった試みをしています。

なぜそういうことをやるかという、ミュージカルとして見てもらったのですが、実際にはその中かなり政治的な内容を入れることによって、普通にミュージカルを見に来た人にも学んでもらいたいという気持ちがあります。

最新作は『Black Diggers』です。これはアボリジニの兵士が第一次世界大戦に行った話です。先ほどオーブリーが言ったように第一次大戦は我々の国にとって大変なことをしたわけです。だから、その部分をアボリジニから見たときにどう見えたかというのが非常にタイムリーな話となりました。

“Diggers” は、オーストラリアでは兵士のことです。なぜ兵士が digger(掘る人)かということ、塹壕を掘っているからです。

●アボリジニ否定の歴史を止める

○**イノック** 今でも、私は過去 50 年間の演劇制作の歴史の影響を受けています。それは今でも私の中で生きています。私は政治的な物語を語ろうとしていますし、存在を否定された歴史を止めたいのです。

私が演出した『Stolen』も、佐和田先生が翻訳してくださいましたが、やはりこれもオーストラリアの歴史の一部ですし、『Black Diggers』も、歴史の一部だと思います。

ただ、こういうことを知ってもらいたいと同時に、我々はこういうことばかりやっているわけではないということも知っていただきたいと思います。バラエティに富んだ演劇をやっていきたいと思っています。

最後に、現代では、アボリジニの存在を否定するような見方は、もう無くなったと思います。今やアボリジニの演劇はとてもパワフルに、人々がこの土地にどうやってずっと暮らし、アボリジニと白人が共存してきたかを表現しています。

○**メロー** 一言申し上げたいのですが、オーストラリアの白人はアボリジニのことを知っていながら、白人としてアボリジニのことを書くことを避けていて、アボリジニの人たちに、アボリジニの芝居を書いて欲しいと思っています。

アンドリュー・ボヴェルは、そういう意味では、はじめて、恐れずに、アボリジニの文化と白人の文化の両方をうまく融合させて話を書くことが出来た作家だと思います。もちろん彼は、その他の作品も書くわけですが。

●劇作家の使命

○**ボヴェル** ウェズリー・イノックと同様、私も自分は政治的な作家だと思っています。演劇は、書くことによって自分たちの社会を露わにして、自分たちは誰なのか、どんな社会なのか、自分たちの批判をし、問いただすことが出来る、そういう力を持っていると思います。

私は多くの劇作家と同様に、不正義と不公平に対して目を向けています。

私は 1980 年代から作家活動を始めました。実際に自分の作品が世に出るようになったのは 1990 年代です。私の世代は、オーブリーたちのような先人たちがオーストラリア演劇の立場を確立するためにがんばってくれたことの恩恵を受けています。我々のひと世代、ふた世代前の方々が、オーストラリア演劇のスタ

イルを確立し、全てがイギリスの芝居、アメリカの芝居ではなく、オーストラリアの演劇が認められるように頑張ってくれたおかげで、我々がものを書いたときに、それは当然のことのように上演される、そのような道筋を先人たちがつけてくれたのです。

私が大きく影響を受けたのは、私は西海岸のパースにいたのですが、その小さな町からメルボルンに移りました。そのころ、1970年代80年代のメルボルンは、新しい演劇が非常に盛んで、様々な劇団があり、様々な演劇が行われている中に田舎から出て来たので、そこで大いに刺激を受けました。

●声なき者の声を語る

○**ボヴェル** 私はヴィクトリアン・カレッジ・オブ・アートというところで芸術を学ぶことになりました。そこで最初に劇作家の役割を教えられました。それは、自分の話、自分の伝記を語るのではなく、ある人に注目して、その人にもし声があったら、その人がもし自分のことを語ることが出来るのであれば、どういう風に語るのだろうということを考えて書くということです。

自分自身の考えはさておいて、ここにいるか弱き者、力のない、不公平な目にあっている者に声があれば、何を訴えたいだろうかということを考えて書くということです。

当時はコミュニティの持つ劇場・劇団や、様々な文化の劇場・劇団に対して政府の助成が多くありました。その幅広い人種、文化の中で面白かったのは、組合のことを書くことが出来たことです。

この段階は、作家としての私にとって良い勉強の機会となりました。

私はメルボルンで作家活動をはじめましたが、やはり自分が育った西海岸、パースの文化や体験が常に自分の中にありました。先ほどオーブリーの言った、自分の過去を忘れるなということ。常に自分の歴史を見つめて行くということにあたると思います。

ウェズリーは、我々の歴史に対する、国家規模の沈黙について語りました。我々の国には先住民がいたのだということです。ウェズリーは、先住民の観点からその沈黙に対して呼びかけるという仕事をしています。沈黙に対して異議申し立てをしているのです。

オーブリーは、西欧系の作家、白人の作家の、この主題に対する及び腰の態度について語りました。

それで私は単純に、自分が住んでいる国が、もうこれ以上、歴史に対して沈黙することは出来ないだろうという結論に達したのです。



●啓示的体験を経て

○**ボヴェル** 学生時代、私は、オーストラリアの白人は平和的にこの土地に入植した、ゆえに、我々の建国は偉大な英雄的な業績なのだと習いました。

それから大学に行って、もっと進歩的な歴史家たちの書いた本を読みました。そこには入植のフロンティアにおける暴力、対立、虐殺について書いてありま

した。それは私にとって、啓示的な体験でした。

ウェズリーや他のアボリジニの作家たちが、このことに対して語るとき、それは多くの点で、アボリジニの文化がこれだけ長い間受け継がれ、生き抜いてきたことを祝うようなものになります。

私はアボリジニをテーマにした作品を3本書いています。『Holy Day』、『The Secret River』、それから短い作品ですが『The Chair』というものです。私がこれらの作品を書いたときの気持ちは、恥という感覚です。オーストラリアの国家の恥です。

それは、第二次世界大戦の大量虐殺を生き延びたユダヤ人作家が、ユダヤ人の文化の力について、ある特別な書き方をするのに対して、ドイツの作家が深い恥の感覚を持ってこの時代のことを書くのと同様のことだと思います。

先ほども言ったように、私は政治的なことを書く一方で、愛やセックスや家族愛といった、我々に身近で大事なことについてもテーマとして書いています。それは自分にとっても大切なテーマです。

それでは短い時間ですが『この雨、ふりやむ時 (When the Rain Stops Falling)』という私の作品を最後にご覧いただきたいと思います。

設定を先にご説明しておきます。この作品は1959年から2039年までの80年間を描いた芝居です。また気候変動についての芝居でもあります。

・映像『この雨、ふりやむ時』

○**ボヴェル** これは2008年にアデレード・フェスティバルで上演されました。芝居の設定としては、アリススプリングスという、オーストラリアの大陸の真ん中にある町で、そこに魚が1匹、空から落ちてきます。それが男性の足元に落ちるのですが、そのときには魚は、彼らの生活では一切食べていなかった。そういう始まり方をします。



○**和田** ご紹介します。ずっとオーストラリアの文化、映画や戯曲の翻訳をされている佐和田敬司さんです。佐和田さんが私に初めてオーストラリア戯曲を訳して下さいました。そこで私はオーストラリア演劇と具体的に出会いました。『この雨、ふりやむ時』は、すでに佐和田さんが訳されていて、読みたいと思われる方は佐和田さんに言ってください。松山のメンバーは、この作品のリーディングを少しやる予定です。

○**佐和田** 素晴らしい作品です。

○**和田** 全体的な話から、個人の面白い話も出て来ました。ここで少し休憩を取って、さらに個人的な話を聞きたいと思います。

◇ ◇ 休憩 ◇ ◇

○**和田** 今度はもっと個人的な話をしていただきたいと思います。

オーブリーさんは演出もされますし、メルボルンのプレイボックス・シアターというところで劇作家、演出家など様々な新人を発掘されていました。その後シドニーのナイーダ（NIDA＝国立演劇学院）の校長をずっと勤められました。これまでどんな活動をやってこられたのか、それから今オーストラリアで書かれている問題についてお話いただければと思います。

●多様なバックグラウンドのもとに

○**メロー** 実は私は演劇を志すというより、そういう家庭に生まれてしまったのです。私の両親はボードヴィル・ショーという、いわゆるサーカスなど、そういうところで働いていました。そういう環境だったのです。

父はマジシャンで、動物を使ったマジックを行っていました。彼のマジックをテレビ収録して、その番組がヨーロッパに輸出されたりもしました。私自身は観客とともに父のマジックを毎晩見っていました。彼が観客をマジックでトリックにかけるところを見ていました。

その後、私は古典的な演劇のトレーニングを受け、自分が演劇を作る立場になったとき、私は観客をトリックにかけて騙すのではなく、観客が舞台上で起きていることを全て見て、理解して、その理解を分かち合うようにしたかったのです。

その後、ドラマスクールに行き、そこで私は文学に非常に興味をもちました。昔から本を読むのは好きでしたが、そこで本当に真剣に古典文学を読み、その世界で活動するようになったのです。このとき名作の戯曲を読むことで、その後、劇作家を見出して育てていくことに非常に役に立ったと思います。

私はアジアの伝統に興味を持った最初のオーストラリア人となりました。ドラマスクール卒業後、私は奨学金をもらって、アジアの国々に行き、伝統演劇を研究しました。つまり、私のバックグラウンドは、父のボードヴィル、サーカス、動物を使った手品、フィジカル・シアター的なもの、アジアの伝統がミックスされたものです。

そして偉大な文学の遺産、世界的文学です。私は好奇心から、これらの文学の翻訳に手をつけました。世界文学のイギリスでの翻訳、アメリカでの翻訳はありましたが、オーストラリアのヴァナキュラー（風土的）な英語はまた違うものです。私はオーストラリアの翻訳家と協力して、オーストラリアに根差した翻訳を模索しました。

私にとって幸運だったことは、子供の頃の私の家族は旅公演で動き回っていたことです。私の母には、素晴らしい叔母がいて、彼女はクイーンズランドの田舎町にいたのですが、旅公演の間、私は妹とこの田舎町にあずけられました。

サーカスで私は、象の死を目にして、それが強いトラウマになっています。もう二度と見たくないと思いました。その田舎町でとても幸運だったのはアボリジニの友達がいたことです。学校でも、学校から帰って来てからも、アボリジニの友達と遊びました。とても仲良くしていた友達がベトナム戦争に従軍し亡くなりました。先ほどアボリジニの兵士の話が出ましたが、その話は私にとって感慨深いものがあります。

そして私は新しい作品を生みだすことに夢中になりましたが、そこにはジレンマがありました。古典的な名作を舞台化すべきなのか、それとも、現在生きている、新しい作家やスタッフとまったく新しいものを作るべきなのかということです。今、私の経歴をふりかえると、両方が50%ずつという感じです。

先ほど言った第4の波の演劇ブームが来た時、あちこちでいろいろな演劇が生まれましたが、シドニーでは ジェイン・ストリート・シアター (Jane Street Theatre) というのが大きな存在でした。

それからニムロード・シアター (Nimrod Theatre)、今は名前がかわりました。ここも非常にアヴァンギャルドで、新しい作品を数多く上演していました。

その後、今、ウェズリーが芸術監督をやっているクイーンズランド・シアター・カンパニーに行きました。クイーンズランドには叔母がいたとはいえ、ブリズベンには住んだことはなかったのですが、そこに行き、5年間過ごしました。

それから今はモルトハウスと呼ばれている、当時のプレイボックス・シアターで、昔の芝居を新しく演出するという仕事をやりました。

古典作品を上演するとき、先ほど言ったようにアジアの伝統演劇を学んだこともあり、その影響を古典作品に取り入れて上演するというのも、最初の頃はしていました。例えばシェイクスピアと歌舞伎はかなり近いところにあると感じ、歌舞伎の手法を取り入れたシェイクスピアなどもやりました。

またプレイボックスに移ってから、私はアジアの伝統演劇だけでなく、現代演劇にもとても興味を持ち、とくに日本の現代演劇に興味を持ち、それを紹介してきました。それで平田オリザさんや坂手洋二さんの作品、またアデレードでは和田喜夫さんの作品も紹介しました。こうしたことは今でも続けています。希望としては、坂手洋二さんの作品をオーストラリアで上演し、また、蜷川さんの作品もオーストラリアで上演すべく活動中です。

こうした仕事と並行して、講師として教授として、演劇を教えるということもしています。シドニーの国立演劇学校をはじめ、いくつかのところで演劇の指導をしています。私の生徒たちの中には非常に有名になったものや、アカデミー賞を受賞したものもあります。

現在はシンガポールの大学で教えています。それは、これから出てくる人たちを育てたいという気持で最終的にシンガポールに行くことにしたのですが、その前にいたシドニーの国立演劇学校のことをいくつかご紹介したいと思います。シェイクスピア、チャーホフ、ブレヒトが私のバックグラウンドです。

- ・映像
- ・NIDA での様々な上演作品
- ・スティーヴン・スーウェル (Stephen Sewell) “Dreams in an Empty City” の写真

○**メモー** スティーヴン・スーウェルは、アンドリューと同様、とても重要な、政治的な作家です。

- ・映像：マリヴォー『愛と偶然の戯れ』

○**メモー** これはフランスの作品です。オーストラリア演劇ではイギリスとアメリカの作品が圧倒的に多く、ヨーロッパの作品は不足しているのです。私としては、ヨーロッパの作品、とりわけフランスの古典作品の方がずっといいと思っています。これはマリヴォーのコメディ『愛と偶然の戯れ』ですが、ここにはシノワズリ＝中国趣味の演出が見られます。

- ・映像：シェイクスピア『ハムレット』、『尺には尺を』

これは『ハムレット』ですが、ハムレットの夢の中で、父が棺桶から出てくるというシーンです。私は絶対にイギリス的な『ハムレット』にしたいくなかったので、南米を舞台に、タンゴなどを取り入れた演出にしました。ローゼンクランツ、ギルデンスターンは大学時代の元彼女という設定にしました。その方がずっと良かった。

これは『尺には尺を』です。この演出家は非常に現代的なセンスを持っており、とにかくビジュアルが大事なのです。

●オーストラリア演劇界の問題点

○**メロー** これから、オーストラリア演劇界の抱える問題についてお話ししたいと思います。

今お見せしたように、古典を、ビジュアル的にきれいで、新解釈をいれたものに演出した作品が多いのですが、このパターンに、作り手がなにかとらわれてしまっているようなのです。

新しい劇作家を発掘して、その劇作家とともに作品を作っていくという流れではなく、死んだ作家の作品をやることで、好きなようにやれると演出家が考えるようになってきてしまいました。

アンドリューとウェズリーから、オーストラリアの歴史の中に対する二種類の見方、歴史観の戦争があるという話がありました。アボリジニの歴史の真実を直視する態度と、それを否認する態度です。

演劇界にも演劇観の戦争があるわけです。古典ばかりやる態度と、新作ばかりやる態度。どうやってバランスをとるかが問題です。

アンドリューとウェズリーは、興味深い見解を持っていると思います。私がお見せした映像は、オーストラリアのある演出家が、ヨーロッパ風の演出、現代のベルリン風そのものといった演出をしていたものですが、ウェズリーがやろうとしているのは別のやり方です。もっと自分たちオーストラリア人自身を良く見ること、輸入したやり方に頼るのではなく。

最近、アンドリューがある会議でスピーチをしました。その内容がオーストラリア演劇界では、新しい物の見方を提供しているとして、かなり話題になっています。

○**ボヴェル** 先ほどオーブリーから、歴史的に、我々が何かを話すときには、どうやって、オーストラリアから発信するのか、発信しても誰が聞いてくれるのかという、その地ならしから始まったという話がありました。

そこから始まったのですが、最近、オーストラリアの演劇界は円を一周して元の所に戻ってきたのではないかという懸念があるのです。というのは、我々是一周する間に、様々な作品をこの世に出して来ました。でも今のオーストラリアの若い人たちは、現代の目で過去の作品を取り上げて、それを現代的にアレンジしたり解釈したりして、表現することを好んでいて、自分たちで新作を生み出そうとしないのです。

過去 12 カ月で、もっとも上演された作家は、シェイクスピアとチャーホフとイプセンです。これはひどいことだと思います。

もちろん、この 3 人は偉大な劇作家、巨匠です。彼らの作品から学べることは多い。しかしもし、彼らの作品を通してしか、我々が現代のオーストラリアを語れないのであれば、我々は現代の作家の目から、現代のオーストラリア社会を語るという重要な機会を失っていると思います。

○**イノック** こうした現象は、ほとんど流行のようになってしまっています。たしかに新作作りにはいつもリスクがあります。ヒットする保証はありません。オーストラリアでは、おそらく日本よりも、様々な助成が多いとは思いますが、それでも、商業的な面を考えて無難なことをやる人が多い。しかし、チケットが売れるかどうかとは別に、そもそも我々は何のために演劇をやっているのかという原点を忘れていないのでしょうか。何のためにやるのか、何を訴えたいのか。

このことはおそらく、作り手と観客の関係にも、関わってきます。演劇の目的を忘れてしまっている。アボリジニの文化の中では、目的ははっきりしています。アボリジニ・アーティストはアボリジニのコミュニティに対して責任があります。でもその他の多くのオーストラリア人アーティストには、今、自分の活動の目的をはっきりと語れないのではないのでしょうか。

今は演出家たちが海外でウケたものを「ファッシュナブルだ」ということで持ってきて上演したりしています。それはオーストラリアの国内から湧き上がってきたものではない。現在、演劇の観客数は減っており、作り手と観客の関係が希薄になっているところでファッションに走ってしまったら、観客との間の本質的な繋がりがなくなり、全てを失ってしまうかもしれません。私たちアーティストは、ただファッシュナブルで、飾りのような存在となり、人間生活にとって本質的に必要なものではなくなってしまいます。

○**ボヴェル** もう1つの問題は、演劇界の中でのそういう対話も、同じ演劇界の中だけでの話になってしまって、観客との対話がないということです。閉鎖的になってしまっています。

過去数10年間を統計的に見れば、新作は観客を集めています。古典よりも新作の方が観客動員はいいのです。シドニー・シアター・カンパニーが、オーストラリアで一番大きいのですが、ここで一番観客が入るのが海外の現代演劇です。次がオーストラリアの新作。それから古典作品です。

○**メロー** いくつか映像をお見せしたいのですが、まず1つは、オーストラリアでかなり有名な演出家が古典作品を演出したものです。もう1つは、オーストラリアの今の演劇の特徴は、劇作家主導ではなく、演出家主導で、誰々の新演出だから見に行こうというふうになっています。

日本には600年の伝統演劇の歴史があり、それをどうやって保つのが問題なわけですが、我々にはそれがないので、ある意味、気楽ではあります。

ただ残念ながら、オーストラリアで上演されたオーストラリアの作家の作品がなかなかリバイバルして新たな演出で蘇ることがないのです。それが出来ないのが残念です。

・映像：『尺には尺を』

○**メロー** もう一度、『尺には尺を』です。ライブカメラを使って俳優のクローズアップを撮ったりしています。先ほど私はオーストラリア独自の演劇スタイルを求めて、ボードヴィルやアジアの伝統演劇も取り入れると言いましたが、この舞台はベルリンの演劇風の舞台美術です。

・『かもめ』

○**メロー** これはチャーホフ『かもめ』です。この舞台が賛否両論あったのは、舞台装置によって、観客の 3 分の 1 が全舞台を見渡せなかったという点です。舞台設定はオーストラリアに置き換えられていますが、美術感覚はドイツ演劇的です。

・パトリック・ホワイトの作品

○**メロー** これは同じ演出家のもっと初期の舞台です。原作はパトリック・ホワイト。オーストラリア唯一のノーベル文学賞受賞者です。回り舞台の上にオーストラリアの家のセットが組んでありますが、回転して家の内側が見えなくなったときに、監視カメラで家の内側を撮り、それをスクリーンに映しています。

この作品を見て、私たちは興奮しました。なぜならオーストラリアの国産の作品に、新しい演出が加えられて蘇ったからです。

・『女中たち』

○**メロー** これはジャン・ジュネ『女中たち』です。ケイト・ブランシェットが出ています。ケイトは、シドニー・シアター・カンパニーの芸術監督だったことがあります。この舞台のビジュアルは非常に美しいです。

1 つの大きな公演プログラムとして 4、5 本のシェイクスピアの作品（薔薇戦争もの）をやったこともあります。こういう裕福な劇団であれば、こんなことも可能です。しかし、シェイクスピアは我々の物語ではないわけです。

○**イノック** まあ、こんな感じの演出は、今やある種のジョークのようでさえあります。どこの劇団もみな、白一色の舞台、黒一色の舞台、壁が透明であったり、マイクを使い、カメラを使い、映像を投影し……そんなものばかりです。

ちょうど今上演中のイプセン『ヘッダ・ガブラー』は、ヘッダ・ガブラー役を男優がやっているそうですが、劇評は「内容がまったくない。」と述べています。ただ演出的趣向があるだけ。何も新しくないし、何も衝撃的でない。「ドイツ風演出」でやってみたというだけの、パロディのような上演だと言っています。

その劇団自身も、今年は観客が減った、だから、今後に向けて何か別のやり方を考えなければならないと言っているそうです。

○**和田** 何か質問はございますか？

○**参加者** NIDA など演劇教育についてもう少し聞きたいのだが。

○**メロー** 今、基本、ドラマスクールのカリキュラムは、1904 年に NIDA が出来たときからほとんど変わっていないような状態です。英語で書かれた作品のこ
としか教えていません。それ以外の外国の演劇のことはまったく教えないのです。イギリスとアメリカばかりです。それから演技の上では自然主義が支配的で、
フィジカル・シアターやミュージカル、アジアの演劇の影響などを学ぶことを難しくしています。私はそういったものこそ見たいのですが。

先ほどアンドリューは、シェイクスピア、イプセン、チェーホフと名前を挙げましたが、他の全ての演出家も完全に同じ文学研究コースで学んでいます。他のコースはないのです。

例えば近松門左衛門の作品がオーストラリアで上演されたことは、プロ演劇の世界では、なかったし、ラビンドラナート・タゴールの作品が上演されたこともないわけです。こうした例はいくらでも挙げられます。

ですから、多様性の欠如、独自のビジョンの欠如が、現在のオーストラリア演劇界がかかえる問題だと思います。

我々は演劇のグローバリズムを求めています。マクドナルドやスターバックスではないのです。様々な、幅広い演劇を求めているのです。その意味でドラマスクールには大きな罪があると思います。ビジョンがないという罪です。

○**イノック** それに対する反論としては、我々に多くのことを教えてくれる古典的作品はどうなるのか？どうバランスをとるのか？というものがあります。

○**メロー** 古典というものは、英米にだけあるものではなく、たくさんの国にたくさんの古典があるのだということです。様々な教師が、このたくさんの選択肢の中から様々な選択をすべきなのです。イプセンだってたくさんの作品を書いたのに、その中から4作品しか取り上げないというのが現状です。

○**イノック** 私が演劇教育の大学に対して持っている批判は、有色人種の生徒には、そうした典型的に取り上げられる作品の中では召使い役ばかりあてがわれるということです。カラーブラインド（肌の色で人種差別をしない）キャスティングをせず、俳優個人のスキルで判断することをしないのです。古典的作品の中ではときに役柄が固定され、多様なバックグラウンドを持つ俳優の才能を伸ばしきれていないことがあります。

オーブリーに失礼なことを言うつもりはありませんが、私は、大学は俳優教育の場に向いていないのではと思うときがあります。練習生となって、仕事をすることを通して学び、明確なビジョンを持ったリーダーと出会う、それが本当に重要なことです。大学は、演劇について分析したり批判的に考えたりする場所です、実践の場ではありません。

○**ボヴェル** 大学を卒業してプロの俳優になれるのは2%ぐらいと言いましたっけ？

○**メロー** パーセンテージは知りません。卒業生は雇用はされます。しかし、当初思い描いていたようなキャリアが積める人は多くはないでしょう。

ちょうど上海で国際的な演劇学会があり、そこで聞いたのですが、中国には演劇をアカデミックに教える大学が300あるそうです。そして演劇芸術のマネジメントを教える学科は500あります。そして職業的な演技技術を教える学科は3つだけです。香港、上海、北京です。

つまり学術的な学科の方が、アーティストを育てる学科よりもたくさん稼げるわけです。学術的学科は、公演を分析し論文を書く。しかしそうすると、必要な演劇の技術はどうなるでしょう。今後の演劇に必要な演劇の技術は何なのか、どういう技術を今教えるべきなのか、それが置き去りになることを私はとても心配しています。

○**イノック** オーストラリアの教育で成功だったと思うのは、芸術を小学校1年生から高校まで授業の中に取り入れたことです。小さいころから芸術に親しむ

ようにさせたことは成功でした。今後、政府の方針がどうなるかわかりませんが、過去 20 年間は良かったと思います。視覚芸術、音楽、演劇、ダンスに親しむ若者が増えた。それで芸術に興味を持つ人口は増えたのですが、それでプロになれるチャンスというのは非常に小さい。学校で訓練を積んだとしてもです。

最近の興味深い調査結果があります。全オーストラリア人の 98%が何らかの形で芸術に携わっているのです。芸術にまったく関わりがないと答えたのは 2%だけです。オーストラリアはとてもスポーツが盛んな国ですが、アートギャラリーや美術館に行く人は、サッカーを見に行く人よりも多いのです。

○**メロー** 日本の状況はどうかという話を客席からうかがえたら嬉しいのですが。

●演劇とコミュニティ

○**参加者** 日本では演劇の観客が減っている気がします。スマートフォンやパソコンなどの個人的な世界をみんな好きになっていて、集団で芸術を見ることが少なくなっていると思うのですが、オーストラリアではいかがでしょうか？

○**メロー** たしかに演劇とは、コミュニティがあって、そのコミュニティの中で何かを表現する場でした。だから自分だけそこに参加せずに何かを共有しそこなわないようにしようとした。しかし現代では、社会的圧力の方向がまったく変わりました。おそらく人々は、お互いに遠ざかろうとしている。個人化が進んでいる。我々は大きな変化を目撃しているのかもしれない。

○**ボヴェル** 新聞で読んだのですが、多くの若い日本人が何年も何年も自分の部屋に閉じこもって、ほとんど出てこないということですね。そのことについて何かコメントのある方がいらしたらうかがいたいのですが。

○**メロー** 坂手さんの『屋根裏』もそういう話でしたね。私も最近、論文を書きました。これまでの演劇の役割は、コミュニティの中でストーリーを語る、新しいファッションを示す、世界のニュースを知らせるといったことだったわけです。それが演劇の伝統的な役割でした。しかし今では、それは他のメディアがやっています。他のメディアの方がずっとすばやい。ですから、我々は演劇の役割について考え直す必要があります。もはや同じ役割のままではいけないのです。

○**イノック** これは大きな話になってしまいましたが、子供の頃、私たちの脳内にはミラー・ニューロンというものがあり、子供は目にしたものを、自分で真似ようとします。例えば、私が水を飲む、それを皆さんを見ると、皆さん自身は飲んでいないのに、脳は飲んでいるときと同じように働く。私がやっていることを鏡のように映すのです。ですから例えば、ギリシア劇の『メディア』を見ると、観客は、舞台上で演じられていることを脳内で体験出来る。自分でやる必要はないのです。

スマートフォンの危険、そして孤立することの危険は、他人を見てそこから学ぶという体験を出来なくなることだと思います。

舞台上では極限的な状況が起こります。悲劇はそうですし、喜劇でも同じです。それが欠けると人は自分自身で、個人的、あるいは社会的な危機的状況を作

り出すことになるのだと思います。

ですから劇場には、コミュニティを作り出し、バランスを取り戻させる力があります。我々はその積極的機能の側面を見るべきだし、人々がそれを活用するよう励ます必要があります。スマートフォンの個人的体験の世界に閉じこもるのではなく。演劇を通して、人々はコミュニティを作ることが容易になるのだと思います。

○**メロー** ただ、時間というのが今はとても貴重なのだと思います。劇場に座って、じっくりと演劇を見る時間がないという人が多いのです。劇場まで出向くのにも時間がかかります。

こうした新しいテクノロジーを積極的に活用している演劇人もいます。例えば、観客はヘッドフォンをして、それで指示を聞き、スマートフォンに送られてくるメッセージを読む。そういう機器を通して演劇に参加する。つまり観客に参加していると感じさせることが重要なのです。プロセニウム・アーチというのは大きな問題です。演者はあちら側、観客はこちら側。演者と観客がどのように出会うのか、そこを再考する必要があります。

●ストーリー・テリングとポスト・ナラティブ演劇

○**和田** 私が最初にウェズリーに会ったとき、ウェズリーに「演劇で一番大切なことは何か？」と聞いたら「ストーリー・テリング」だという答をもらいました。ストーリー・テリングが彼らにとっての演劇の出発点だと。

近代劇のはじまりは、どこかの部屋、どこかの世界をのぞきこむということで、その中にある「言えないこと」を見せて行く手法が、近代劇がはじまったイプセンなどのやり方ですね。でもウェズリーにとっては、それだけではダメだということなのかと思ったのですが。

ウェズリーは、ストーリー・テリングを今も重視していますか？

○**イノック** ええ、とても重視しています。

私の作品の多くの部分で、長いモノローグ、長いストーリーが出て来ます。あるいは、ストーリーの中にストーリーが埋め込まれているようなこともあります。私がストーリー・テリングを重視しているからです。

私がストーリー・テリングと言うとき、それは単に俳優が舞台上でストーリーを語るというだけの意味ではありません。俳優が観客をそのストーリーに巻き込むこと、観客を関わるさせること、それが大事です。

私はストーリー・テリングは、どんな文化においても、基礎的な要素の1つだと思います。ストーリーを語って、他者を関わるさせる。ダンサーもストーリー・テラーですし、ビジュアル・アーティストもストーリー・テラーです。歌もそうですし、我々の創造活動も、今晚のこのようなシンポジウムもまた、ストーリー・テリングなのだと思います。こうやってコミュニティを共につくるのです。

ですから、ストーリー・テラーとしての私は、語る物語にふさわしいフォーマットを探そうと努力しています。それはミュージカルがいいのか、人形劇がいいのか、大規模な公共イベントがいいのか。私は様々な状況に応じた、様々なやり方を探しています。

○**メロー** 最近の出版物で、けっこう影響力があるものの中で、「作家の死」や「キャラクターの死」などと言われて、ナラティブなもの、個人史を語るものが引っ張りだこだった時代は終わったと言っていたりします。そういったことについて、作家の立場から、物語の持つ力についてアンドリューの意見を聞きたいですね。

○**ボヴェル** 私にとっては単純なことです。ストーリーは、私たちに共感することを教えてくれます。それから私にとって、演劇で重要なのは、その場に立ち会って経験するということです。私たちは物語に出てくる他者の経験をその場に立ち会ってともに経験することを通して、ものの感じ方を学びます。

この共感の能力は、共同体の経験に立ち会ってともに経験することで増大します。私たちがともに暗闇に座って、それは生（ライブ）の体験であり、リアルな体験です。それは舞台演劇が映画よりも効果的な点です。映画を見るときには、人は結局1人で見ている傾向があるのではないのでしょうか。しかし舞台演劇を見るときは、私たちは他のみんなと一緒に見ているということを意識しています。それがヒューマナイズ（人間化）な経験なのです。

今いわれるポスト・ナラティブ派が（言い換えればポストモダンの演劇派が）意図的に
行っていることは、インターベンション（介入・干渉）を作り出すことだと思います。

その（共感的な）関係性を壊すのです。そして観客と作品の間に知的な関係を作ろうとしているのだと思います。共感的、感情的な関係性ではなく。物語が私
たちを感情的な状態に
連れていくところを意図的に、妨害しようとしているのです。

○**参加者** ナラティブ派とは、直訳すれば語りの派という意味ですよね？

○**通訳** ポスト・ナラティブ派とは演劇のタイプなのですか？

○**メロー** ナラティブ的演劇を低く評価する人たちなのです。

○**通訳** それは今、メジャーな存在なのでしょうか？
（講師たち全員、うなずく。）

○**ボヴェル** 今はまたストーリーを語るものが復権してきていると思います。

○**メロー** ポスト・ナラティブは「ファッショナブル」だったわけです。

○**ボヴェル** 世界が混沌とすればするほど、ストーリーによって混乱を整理して理解したいという欲求が高まるのだと思うのです、つまり、私たちを更に混乱させるようなポスト・ナラティブ的なストーリーよりも。



○**メロー** その通り！

私は重要な要素が3つあると思います。そのうち、1つか2つは欠けても生きていけますが、3つとも欠けたら本当に危険だと思うのです。

ウェズリーはミラー・ニューロンのことを話してくれました。私は、ストーリーを必要とするというのは、人間の遺伝子の中に書き込まれているのだと思います。アンドリューは、その場に立ち会って経験することについて話してくれました。私は、人間は揺籠にいるときからずっと、ストーリーを通して学ぶのだと思います。ストーリーを聞きたいという欲求は、遺伝的なもので、けっして消えることはありません。

例えば、何か2つのものをステージに置くとします。(水のペットボトルを2つ、テーブルの上に置く。) これを見ただけで、観客はストーリーを自分で作ります。作り手が望むと望まざるとに関わらず、2つの物体を置いただけでも観客は勝手にストーリーを作る。それなら、ちゃんとストーリーを用意した方がいいと思うのです。

後2つの要素のうち、1つはキャラクターです。人間は好奇心に満ちた動物ですから、他の動物が何をやっているのかを知りたがる。いつでも他人がどういう人間なのかに興味があるのです。

3つ目は内容です。つまり、意味、テーマです。アンドリュー、ウェズリーは、とても良い内容の作品を書きます。演劇を見に行くと、ときには内容がなくて、つまらないテレビ番組と変わらないものもありますが、彼らは我々が考えるべきことをきちんと語っています。

○**和田** いよいよ議論は熱いところですが、ここから後は、今後のワークショップ等でということで。この3人は今、日本にいます。人間が会うということは、直接いろいろなことを話した方がいいと思います。これが演劇の原点でもありますので、そっと覗くという感じではなく、ぜひ参加してください。

○**メロー** 私たちがここに座って、こうして話していることを、とても真剣に聞いてくださりました。これはオーストラリアの演劇と演劇界に対する、大きな励ましだと感じています。本当にありがとうございます。

○7月16日（水）ワークショップ1「 からだで遊ぶアボリジニ演劇 」

講師：ウェズリー・イノック

進行：和田喜夫

●地形、伝説、芸術、全ては繋がっている

○イノック アボリジニの文化においては、全ての芸術が関連性を持っています。多くの場合、まずストーリーがあり、そのストーリーにまつわる絵画があり、ダンスがあり、またそれは風景に関連しています。1枚のアボリジニの絵画には、そのための音楽やダンスがあるのです。またそのストーリーには、アボリジニの生活や、歴史に関する教訓が含まれています。

私の出身地、ストラドブローック島には「クワンドムッカ」と呼ばれるアボリジニのストーリーがあります。ある男が川にやって来て、河口のところで魚網を投げます。そして網を引くと、それがいくつもの島をとらえて1つの場所に引き寄せた。島がどこかされた部分がモートン湾となったというものです。この男の名前がクワンドムッカで、彼が島と湾を作ったという話です。

実は科学的にも、この湾の島々は主に砂で出来ています。海から岩が突き出していたところに砂が流れ寄せられて、それが集まって出来た島なのです。ですから、伝説で言われているような成り立ちをした島だということが科学的にも証明されています。そんなところを私たちは気に入っているのです。科学とストーリーが繋がっています。



アボリジニの言語には、形容詞がありません。つまり、説明するための修飾語がないのです。だから、誰か人のことを説明するためには、その人を自然界の何かに例えます。

私にはカジャールという名の甥がいます。アボリジニの言語ではカジャールは「春の最初の葉っぱ＝新芽」を意味します。彼は春に新芽を見ると、自分はそこから来たのだと思うわけです。このように私たちは土地と結びついています。

また、ポジティブな意味とネガティブな意味が常にとともにあります。

例えば、ある男性が太っているとします。その男性は岩と呼ばれるかもしれない。そこには2つの意味があります。1つは、固くて大きい、また頼りになる。しかし一方で、融通が利かず重い。このように、2つの意味を同時に持つのです。

●質疑応答

○**参加者** 歴史に関する質問です。アボリジニの歴史自体は1万年とおっしゃいましたが、アボリジニの方が演劇をはじめるようになってどれくらい経つのですか？

○**イノック** とても長い話です。オーストラリアでは、イギリス人が最初に到着したとき、彼らはそこにアボリジニが、先住民がいるということをまったく否定しました。

ヨーロッパ人がオーストラリアに来てから225年です。そのとき彼らはテラ・ナリアス（terra nullius）誰のものでもない土地、と言ったのです。

だからアボリジニの人々は人としてカウントされず、市民ではなく、投票も出来ず、自分の土地を持つ権利もなく、結婚も、金銭の所有も認められませんでした。これが1967年まで続きました。私が生まれる2年前までです。

私の父には投票権も何もなく、オーストラリア市民とすら認められていませんでした。

それで、私たちが知っている限りで最初に劇場で行われたアボリジニの演劇は、1968年のものです。『The Cherry Pickers』という作品です。土地から土地へ、果物の収穫作業をしてお金を稼ぎながら渡り歩く人々の話です。

アボリジニの演劇の多くは、当時のアボリジニの人々の生活や、体験してきた困難を描いたものです。ですからとても政治的な動機が、その存在理由になっています。

こうした演劇が20年間続きました。ラジカルな作家ジャック・デイヴィスが多くの作品を書きましたし、ロバート・メリット（Robert Merritt）『ケーキマン（The Cake Man）』などの作品も生まれました。おそらく翻訳もありますね？（※須藤鈴さんの翻訳で小田島雄志翻訳賞を受賞）

しかし1990年代に演劇界が変化します。作品が、より文化に関するものになります。私が書いた『嘆きの七段階』のように、アボリジニの伝統文化の価値を劇場に持ち込もうとしたのです。そういう試みは現在もやっていますが。

また、バンガラ（Bangarra）というダンス・カンパニーがあります。彼らは同じことをダンスでやろうとしています。言葉が大事でないと言うわけではないのですが、身体的なことやムーブメント、そして文化が、アボリジニの演劇においてますます重要性を増しています。

私たちは今でも、アボリジニの人々の物語、個人史を上演しています。しかし、他の要素、ダンスや歌、そして視覚的要素の重要性は、アボリジニの演劇において、どんどん増しているのです。『ストールン』のような作品、あるいは『サファイアーズ』もそうした例の1つですが、これらの作品は物語を語るために音楽やダンスを使っています。

なぜなら私たちの世代は、大学に行き、あちこちを旅行し、両親や祖父母たちの世代にあったような様々な制約がありません。私たちは舞台に政治的なものよりも、より多くの文化を取り入れたいのです。質問の答がずいぶん長くなってしまいました。

○**参加者** もう1つ聞きたいのは、イギリス人が来る1775年以前の演劇はどういうものだったのかということなのです。それとイギリス人が入植し、アボリジニの存在を認めていない間、1775年から1968年までの180年間の演劇はどうだったのでしょうか？

○**イノック** イギリス人が入植する前は、今日私たちが呼ぶようなシアターというものはありませんでした。今日私たちが当たり前のよう新聞を読んだり、インターネットのブログを読んだりするのと同じように、シアターとかストーリー・テリングというのは、伝統的な文化の中では当時の人々が毎日行っていることでした。

アボリジニの人々には書き言葉がありませんでしたから、ストーリー・テリングやシアターが情報を伝達する手段だったのです。ダンスと、絵画と、ストーリーと、歌、全てを使ってです。

そしてイギリス人が到着したとき、それは多くの人々がすでにオーストラリアに来ていた中の最後だったわけなのですが、イギリス人の前に、オランダ人、フランス人、スペイン人、ポルトガル人、現在のインドネシア人であるマカッサンたちが来ていましたし、日本とも真珠の取引があったことが分かっています。

ですから、アボリジニの人々の多くはこれまでの人々と同じようにイギリス人とも接しようとしていました。しかしイギリス人は入植を始め、その前線では多くの戦いがあり、多くのアボリジニが殺されました。アボリジニは集団で捕えられ、居留地や、教会の管区に押し込められました。

そこではアボリジニの人々は、以前のような活動が出来なくなりました。狩りが出来ない、歌も歌えない、踊りも踊れなくなりました。そこで多くの演劇的な営みが不可能になりました。それをする、それは違法行為になりました。

私の家族では、ジャンナイというアボリジニの言葉が英語に変わりました。まだ残っている踊りもありますが、それは人類学者が記録を残していたものを、100年以上経ってから、私たちが復活させて取り入れたのです。

○**参加者** その人類学者はイギリス人ですか？ それともアボリジニの人ですか？

○**イノック** イギリス人やドイツ人ですね。ほとんどはイギリス人です。

○**参加者** 別の質問です。先ほどのような音楽は、いつも踊りをするときにあったのですか？ 楽器の演奏と合わせたのですか？

○**イノック** 音楽という点では、楽器はほとんどありませんでした。いくつかのパーカッション、棒を打ち合わせたり、ブーメランをたたいたり、ほとんどは歌です。後、先ほど流した楽器、ディジュリドゥーですね。あるいはイエダキとも呼ばれますが。

ディジュリドゥーというのは楽器の音がそんなふうに聞こえるところからついた名です。私たちはイエダキと呼びます。

しかし、人々は音楽に「合わせて」踊ったわけではありません。歌は合わせることがあります。歌には繰り返しのパターンがありますから、決まっている要素があります。しかし踊りはフィーリングでやるもので、合わせるとは決まっています。一斉に同じ動きでなくていいのです。フィーリングの方が重要です。

スペイン人には「ドゥエンデ (duende)」という言葉があります。地面から聖霊が出てきて、人の肉体を満たすということです。聖霊が体を占領して、それが人を踊らせるという感じです。

皆さんの多くは俳優だと思います。なぜなら、皆さんは美しいからです。

・場内から笑い

○**イノック** 皆さんが舞台上がるときは、自分が何者であるかをほとんど忘れていますよね。なぜなら、その瞬間は皆さんはキャラクターになっているからです。それが私たちの言い方では、聖霊が体を満たす瞬間なのです。

それから、ストーリー、踊り、歌には常に目的があります。ただ単に美しさのために行うわけではありません。もしかしたら美そのものが、それらの目的の背後にあるものかもしれません。おそらく伝統文化というものは、どれでもそうなのだと思います。伝統文化においては、アーティストはシャーマンであり、司祭であり、何がしかストーリーのスピリチュアルな意味を人生にもたらす存在です。

○**参加者** 花を摘むとか、そういうのはとても具体的で、ジェスチャーに近いものですね。それから最初に、動物など、自然界に存在するものであだ名をつけると言いましたね。抽象的なものというのはあまりないのでしょうか？

○**イノック** 先ほども言ったように、ポジティブなものとネガティブなものが絡み合う世界です。波と岩のダンスで言えば、動けないものも動くのです。世界を違う目で見るのです。ベリーを摘んで食べますが、摘み方を間違えると死んでしまう。生きるためにベリーを摘むが、間違えると死をもたらす。歓迎の動作は、別れを告げる動作でもあります。2つの矛盾する概念が共存しています。

アボリジニの文化では、プラスの極とマイナスの極をむすぶ線は円環のようにまわっており、極同士はとても近いと考えます。簡単に移動出来るのです。愛と憎しみ、喜びと悲しみ。じっとしたポーズの中に動きがあります。静物画（still life: 直訳すると静かな生命）の中にある生命のようなものです。

だから「岩は動く」と言ってもいいし、「岩も生きている」と言ってもいいでしょう。死んではいないのです。違った考え方です。

○**参加者** よりシンプルなものをと突きつめた表現が残っているわけですか？

○**イノック** そうです。判断を下さずに、生きようとするとも言えます。それがアボリジニの考え方です。例えば、悪人というものは存在しません。善人というものも存在しません。人には必ずどちらの面もあるからです。

これは俳優にとって興味深い考え方だと思います。なぜなら、もし俳優が自分の役の良い面だけを見るなら、退屈なものになります。あるいは悪役を、ただ悪いだけと見るなら、人間らしさを失うことになります。別に新しい考え方でもなんでもありませんが、そういうことです。

○**参加者** ギリシア悲劇は 2500 年ぐらい前ですが、本当にどういう上演だったか分かって来たのはつい最近です。勘違いでオペラが生まれたらしいです。音楽がないのに、オーケストラを付け足してしまっ。ギリシア悲劇を上演しようとして、本当は音楽はなかったのに、音楽があると思って付け足したのがオペラらしいです。

それでさっき、アボリジニの生活習慣とか、ダンスや歌、ストーリー・テリングについて、ある程度はつきり分かってきたのは文化人類学者の研究の結果ということですね。

○**イノック** それは、私のファミリーの場合です。一般論ではなく、私のファミリーの場合は文化人類学的研究の結果分かってきたと言ったのです。

○**参加者** 日本でもアボリジニの研究をしている人もいるし、翻訳もいっぱい出ていると思うのですが、具体的に何という学者の研究なのですか？

○**イノック** そのことは、後で個人的に詳しくお話ししましょう。

○**参加者** お父さまがアボリジニなのでアボリジニの文化に興味を持ったということですが、それではお母さまの影響はどうだったのですか？

○**イノック** 私の母の母はナイトクラブの歌手でした。そして母はそのことがイヤでたまらなかった。母は教会に熱心に通いました。父はその教会の管理区域に住んでいるアボリジニで、そのために2人は出会いました。2人がとても若いときです。

母は私が演劇の道に進むのにあまり賛成しませんでした。母の希望は、私が医者か弁護士か教師になることでした。私に、母の母のようにはなって欲しくなかったのです。ここにいる皆さんは、そういう状態について分かっていますよね？

私の母方の親族には、移民してきた人が多くいました。様々な場所からオーストラリアにやってきたのです。彼らはオーストラリアにうまく溶け込みたかった。スペイン文化、デンマーク文化、イギリス文化などを持ち込もうとはしなかったのです。だから私も、そちらの文化についてはあまり良く知りません。

私は父の出身地の島で育ったので、私はやはり島の文化に影響を受け、それが私の個性になっていると思います。母方よりも父方の文化の影響が強いです。

それから、政治的な理由もあると思います。アボリジニとしてオーストラリアに住んでいることの政治性は、アイデンティティに大きく影響します。アボリジニの平均寿命は、今だに、非アボリジニに比べて20年も短いのです。そして非アボリジニはアボリジニの20倍、大学に行く人が多い。刑務所の囚人の20%がアボリジニですが、全人口の中のアボリジニの比率は3%です。このように多くの不公正が存在します。ですから、そのことが私の中でも、より重要なことになるのです。

○**参加者** ブリスベン、シドニー、メルボルンの話が出ましたが、アボリジニの劇団の舞台を見るにはどの都市でどのようにすればいいのですか？

○**イノック** アボリジニの舞台には2つのタイプがあります。アボリジニに関する演劇ということなら、たくさん場所で見られます。しかしアボリジニの劇団ということでは、オーストラリア全体で2つしかありません。

私はクイーンズランド・シアター・カンパニーの芸術監督ですが、ここはとても大きな劇団で、年間400万ドルの政府助成を受けており、1年に13万人の観客を動員しています。私も、このカンパニーでアボリジニの演劇プロジェクトを行っています。

しかし、アボリジニのアボリジニのみによる劇団では、年間予算が、私にとっての1プロジェクト分程度です。大きな違いです。年間の政府助成は40万ドルとか30万ドルとかぐらいで、1年に1本ないし2本の作品を上演します。

ワークショップ2日目は、作品の上映と、参加者とのパフォーマンスが行われた。

○7月16日（水） リーディング『 聖なる日(Holly Day) 』 および アフタートーク

リーディング演出：広田淳一

講師：アンドリュー・ボヴェル / オーブリー・メロー

司会： 和田喜夫

●アフタートーク記録

○**和田** この作品が初演されたメルボルンのプレイボックス・シアター、モルトハウスという酒蔵を劇場にしているところなのですが、その劇場の芸術監督をされていた、そしてこの作品をプロデュースされた、オーブリー・メローさんです。

今回は、皆さんが『聖なる日』をご覧になっての感想や、質問などを、ボヴェルさんにお話しただいて、それを入口にお話を伺いたいと思います。



●痛みの連鎖

○**観客** 僕は2008年ぐらいにロンドンのアルメイダ劇場で、マイケル・アッテンボローの演出した『この雨、ふりやむ時 (When the Rain Stops Falling)』を見ました。だからボヴェルさんの作品はこの作品が2つ目なのですが、イギリス人やアイルランド人がオーストラリアに来て、アボリジニと出会って、何らかの変化が起きるというテーマは共通していると思うのですが、『この雨、ふりやむ時』では大きい役の1人が性的虐待を起こすという話だったと思うのですが、何らかの過去の問題が現在にすごく影響するという、あれはたしか未来にまで影響するという話だったと思いますが、過去の、イギリスやアイルランドでの、自分たちが生まれ育ったときの体験がオーストラリアに移民してきて現在の『聖なる日』であれば1800年代の中盤ぐらいだと思いますが、劇の舞台になっている時間に影響するというのがテーマかなと思ひまして。そのへんについてお聞かせいただけますか？ 過去がどう現在に影響するのか。

○**ボヴェル** たいへん深い洞察で、ありがとうございます。この2つの作品について、そうした共通点を発見した方は多くはなかったのですが。この両作品には、イングランドからオーストラリアに来た非常に傷ついた人間がいる。その傷ついた人間がオーストラリアにやって来て、オーストラリアで他の人間を傷つけるという構造ですね。

オーストラリアの歴史はそのような貧困と、差別と、抑圧と、心理的肉体的ダメージを受けたイングランド系の人間がやって来て、先住民に対して自分たちの負ってきた汚点とか痛みを全部抱えてやって来て、それらを伝染させていく、そういう感じで進んでいったわけです。

『聖なる日』ではオーストラリアのことをイングランドの下水道と呼んでいます。この植民地と支配者側との関係ですね。

それから、いろいろお話する前に一言申し上げたいのは、外国の物語であるにも関わらず、今回の俳優たちと演出家が実に良くこの物語を理解して、明快に皆さんに伝えてくださったことをたいへん嬉しく感謝しているということです。この機会を設けてくださった和田さんと、素晴らしく力強い明快な翻訳をしてくださった佐和田先生にも感謝しています。

○**メロー** 私もプロデューサーとして、この作品のことは良く知っていますが、佐和田さんの翻訳がいかに正確であったか、そしてセリフが演劇的であったか、完成したものであったかが、分かる気がしました。リーディング公演を見ていて、オーストラリアで上演したときの様子を思い出すぐらい、誰が誰で、今何が起きているかが、本当に良く分かりました。

そして演出もとても素晴らしかった。この戯曲の持つ儀式的な要素を、演出を通して明確に出してくれました。その中で、恐怖というものを手綱で引き締めながら抱え続けているという根本的なパワーを、たいへん良く感じることが出来ました。

ですから、私たちは申し上げますが、皆さん方のパフォーマンスは、私たちが見て来た他のパフォーマンスと同様に、素晴らしかったと思います。私たちは皆さんの仕事ぶりに深く感謝しています。

●成熟した国は、みずからの悪い面からも目をそらさない

○**参加者** 多くの日本人がオーストラリアに対して、とても明るいイメージを持っています。けれども、ある意味では、オーストラリアの非常に暗い、歴史のネガティブな面を日本あるいは世界に、今、発表する意義をどう考えていますか？ とくに、あなたはアボリジニではない中立的な立場を持って戯曲を書かれたと思うのですが、その戯曲を書こうと思った意義や、それを世界に発表する意義をお聞かせください。

○**ボヴェル** とても良い質問です。オーストラリアはとても複雑な国で、良い面と悪い面を持っています。そして成熟した国というものは、自国の悪い面にも目を向けるものだと思います。もちろん良い面を表に出すのも忘れませんが。

私はこの戯曲を 1988 年に書き始めました。この年は白人の入植開始から 200 周年でした。それで国を上げて白人の 200 年の歴史と繁栄を祝っていました。しかし、私たちには、隠された物語がありました。見ないようにしてきた歴史、誰か他人の土地を支配することによって、ここまで来たということ。その中で暴力があり、大勢の命が失われ、それでも私たちは自分たちがこの話をするのを避けてきました。私の学生自体には、こうした歴史は習わなかったのです。黙って、見ないふりをしているということです。

劇作家として私が大事だと思うのは、オーストラリアが今後進んでいくにあたり、過去に犯してきたことの責任を引き受けることです。そうしてはじめて、有色人種と白人という幅広い多様性を持つ人々が、将来、ともに暮らしていくための準備が出来るのだと思います。

まあこれは、オーストラリアの観光業にとっては、あまり貢献出来ないことかもしれません。

○**メロー** アンドリューは、世界にこの問題を問うために書いたというよりは、オーストラリア人自身のために書いたと思います。

昨晚の話にも出た、たくさんのことが、この作品に繋がっていると思います。アボリジニの声を舞台上に上げるということです。

私たちは真実を話してもらえなかった。私たちは白人の父母や祖父母からストーリーを聞かされたわけです。それは実は歴史の本に書いてあることの受け売りだった。今私たちはアボリジニの側からのストーリーを聞くことが出来る。それは書き留められていないものだったのです。

私はクイーンズランドの中心部で育ちました。そこで古い家を見たことがあります。その家の壁には、アボリジニの槍による傷が2か所ついていました。アボリジニの方が白人の入植者を虐殺したストーリーもたくさんあるのです。ウェズリーが昨晚言っていましたが「テラ・ナリアス」という言い方があったわけです。誰のものでもない土地ということです。これは、歴史上でも最悪の嘘とっていいでしょう。

アボリジニたちは、ここで魚が獲れる、ここで木の実が獲れる、ここで狩りが出来るというふうに、非常に狭い範囲の中を動いていました。当時は何百ものアボリジニの小国家がありました。それぞれが独自の言語を持っていたのです。

素敵なストーリーもあります。ヨーロッパ人が最初に到着したとき、アボリジニは彼らを歓迎し、手助けしようとしていました。ポルトガル人が長崎に来たときも、そうでしたね。それから気がついたわけです。彼らは帰ろうとしない、居座るつもりだと。抵抗は、1歩遅れて始まりました。とても有名な大きな戦いがありました。そのとき多くのアボリジニが殺されました。アジアの国々でもまったく同じような話がありましたね。ヨーロッパ人の武器は、アジアの武器よりも強力でした。そういうわけで、こうした話は、入植200周年のときまでは語られずに来ました。

それから1901年にもう1つ大きな出来事がありました。バラバラだった入植地を統合して、1つの統一国家にしようということになります。しかし、その時までには、それらはみんな別々のコロニーに過ぎませんでした。

この『聖なる日』は、私にとって、これまでオーストラリアで書かれた中で最もショッキングだった作品の1つです。今でも新鮮にそのショックを感じます。しかしこのショッキングな作品が生んだ結果は、素晴らしいものでした。なぜなら、このために数年後、総理大臣が公式にアボリジニに対して謝罪を行ったのです。これは全国的な影響を与えました。国全体が、全員が、立ち止まって、過去の過ちに対して公式に謝罪したのです。

つまり、この戯曲は、我が国が成熟するのを助けたのです。

●舌を切るか否かで激論に

○**ボヴェル** この戯曲の最後で、ガウンドリー（白人）はオビーディエンス（アボリジニの少女）の舌を切ります。

オーブリーがおぼえているかどうか分かりませんが、当時この作品の上演のプロデューサーだったオーブリーと私の間で、舌を切るべきかどうかについて激しい議論になりました。オーブリーは、舌は切らずに、オビーディエンスに語る声を残すべきだと言ったのです。

オーブリーは、観客に結論を押しつけずに、オビーディエンスの声を残すことで、後でこの声が語り始めるかもしれないと考えられる余地を残すべきだと言いました。

今にしてみれば、そういう書き方もある得ると思うのですが、当時は、私は2世紀にもわたるアボリジニに対する暴力と、沈黙による隠ぺいを暴かなければという思いでいっぱいだったのです。

○**メロー** オーストラリア大陸の隣にタスマニアという島がありますが、私たちの暗黒の歴史の中でもっともひどい事件は、タスマニア島で白人たちが犬と銃を持ち、東西に長い列を作って、島の南に一斉にアボリジニを追い詰めて殺したというものがあります。このようにして、タスマニア・タイガーを全滅させ

ると同時に、その小さい島にいた先住民も皆殺しにしたのです。

私たちは、タスマニア・タイガーを滅ぼしたのはタスマニアのアボリジニだと習って来たのです。それからタスマニアのアボリジニを殺したのも別のアボリジニだと言われて来ました。しかし、事実は、わずかに生き残ったタスマニアのアボリジニがいたのです。そして彼らはタスマニアのアボリジニの生き残りであることをとても誇りに思いながら、家族を作り、家系を保ちました。それで歴史の本も書き変えざるを得なかったのです。

これは政府や政策が自国民に対していかに不正直であるかの実例です。歴史家たちが議論を重ねて、実際に起こったことの明快な姿をえがくのは大変な仕事です。この『聖なる日』の背筋が寒くなるようなエピソードの部分は、書類が廃棄されてしまっているのです。

幸運だったのは、今、私たちには素晴らしいアボリジニの友人たちがおり、彼らから彼らの文化を学んで、ついにこの問題と関わるようになれたことです。彼らは困難な状況を生き延びたわけですが、劇作家が書いたような虐殺もくぐり抜けて。

●オーストラリアの自然、そしてオーストラリア人のアーキタイプ

○**ボヴェル** この作品の、もう1つの側面をお話したいと思います。それはオーストラリアの自然に関することです。初期の入植者たちにとっては、このオーストラリアの自然の中でどうやって生きていくか、それが大問題でした。

この作品はまた、開拓の最前線における男女のひどい関係についてのものでもあります。私はノーラというキャラクターを作ったことを、とても誇りに思っています。彼女はとても強い女性です。それでいながら弱い部分もある。彼女はオーストラリア女性のアーキタイプ（祖型）です。

私たちの国の文化の中でアルコール依存は大きな問題です。ノーラは、ガウンドリーのような男に対処し、操縦しなければならない。これはオーストラリア女性が何世代も抱えて来た問題です。ガウンドリーの方はアイルランド文化の名残を持っている部分があるでしょう。

私のお気に入りのシーンは、ノーラがガウンドリーに立ち向かうところです。ノーラがガウンドリーに手を上げられたとき、ノーラはガウンドリーに、私に二度と手を上げたら承知しないと伝えます。これはガウンドリーが女性からはじめて聞く言葉です。ノーラがオーストラリア女性のアーキタイプだとすれば、ガウンドリーは、私にとって、オーストラリア男性のアーキタイプです。心の中に多くの卑怯なものを抱えている。

この暴力と悲しみに満ちた戯曲の中で、私の好きな場面は、コーネリアスとオビーディエンスの泉の場面です。このひどい時代のひどい場所においてさえ、愛が育つ可能性があるのです。私がもっとロマンチックな作家だったら、2人は一緒に逃げていったことでしょう。

○**メロー** プロデューサーとしては、そうしたかった。観客が、それを求めたと思います。オーストラリアでは、観客はラブロマンスを見るのが好きなのですが、オーストラリアの作家は本当に色恋の話を書きません。他国の作家は偉大な愛についてあんなに書いているのに、オーストラリアではきわめて稀なことです。

文学に興味のある方にはお話しますが、オーストラリアの自然は人間の暮らし、人間関係にすごく大きな影響を与えています。作家や画家にも影響を与えます。1900年代初期に入植者たちがどういう苦労をしたかということを扱っている戯曲があるのですが、それらもオーストラリアにおける自然との闘いを重要な素材として扱っています。

この『聖なる日』の時代は、多くの入植者たちが大陸の内側へ内側へと向かっていた時代です。なぜかという、オーストラリアの真ん中には美しい泉が

あって、そこは天国のような場所だという伝説があったからなのです。行きついてみると砂漠しかなかったわけですが。

アンドリューが今住んでいるアデレードから、大陸の中央のアリススプリングス、そして北部のダーウィンを通りインドネシアまで電線を通して、そうしてやっとオーストラリアは世界と繋がることが出来たわけです。

国を追われてここまでやって来て、目の前にあるものは全部自分のものだと思いたいわけです。他に人がいなければ。それで大量の殺人をおこなった。

『家畜放牧人の妻 (The Drover's Wife)』という短編小説があります。アーキタイプとしてのノーラのイメージは、この小説の中にもあります。家畜放牧人は、1年中遠くに行って家畜を食べさせている。だから家にいる妻はずっと家にいて、1年半以上夫の顔を見ないのが普通のことでした。

そういう、家に残された女たちは悲惨な死に方をする場合も多かった。というのは、「ここは緑が多い」と思って住むことにしても、それはたまたま雨が降った後だったため、でもそれはその土地では本当に稀なことで、以後はずっと雨が降らず、家で待っている1年半の間に土地がぜんぶ干上がってしまって、まったく生きる術がないということもありました。

ですから私はアンドリューがノーラという女性を、本当に何もない土地の真ん中に持ってきて、必死で、何をしてでも生きていくという姿を描いたことに大いに感謝します。オーストラリア人は彼女のような人のおかげで、今日あるのです。

そういう小さな村に行くと、今でも、村の裏には墓地があって、小さな墓石がある。そのまわりには更に小さな墓石があって、それは子供たちの墓です。様々な病気や、様々な原因で死んでいった。どれほどの苦難と悲しみの中で、この国が出来てきたか。

ですから、この『聖なる日』は確かに先住民の真実の姿を私たちに教えてくれますが、同時にまた、開拓者たちがどれほどのひどい状況を生き抜いたかも教えてくれます。

●翻訳の選択、作品の選択

○**メロー** ところで、翻訳の佐和田先生にお聞きしたのですが、日本人の観客に伝えるためにとくに翻訳に苦勞したところはどんなところなのですか？

○**佐和田** いえ、逆にとても日本語にしやすかったです。アンドリューさんの文体は、とても映像が浮かびやすいのです。彼の『ランタナ』という作品が映画化されましたが、それも素晴らしい作品です。彼の文体には映像的な想像力をかきたてる力があるのだと思います。今日は若い人たちに上演してもらいましたが、たぶん若い人たちもやりやすかったのではないかと思います。やっぱり映像にとっても親しんでいる世代だと思いますし、だからアンドリューさんの映像的なイメージを理解しやすかったのだと思います。

○**ボヴェル** キリスト教徒の物の考え方はどうでしたか？ そのへんは良く伝わったのでしょうか？

○**佐和田** どうでしょうか。例えば、主の祈り。あの文面は、今日の上演ではちがっていましたが、明治時代に宣教師が翻訳したものを私の訳では使いました。

○**和田** 演出の広田さんはどうですか？ 内容に関して。海外の作品は、はじめてでしたっけ？

○**広田** いくつかはやったことがあります、今のところに関連しての話で言えば、キリスト教の主の祈りをどう訳すかは、どの時代の訳にするかは僕らも迷ったのですが、カトリック教会系の人たちが最近になって、これで行こうと合意した版を使いました。それは口語に近い言い回しで、俳優として喋って一番実感が持ちやすい言葉だと思ったからです。それで、差し替えさせていただきました。

○**メロー** この作品を選んだのは和田さんですね？ アンドリューは、他にもコメディなどいろいろな作品を書いています、なぜこの作品を選んだのですか？

○**和田** 今回、この3人の方を呼びたいと思ったのは、オーブリーさんはオーストラリアの現代演劇を生みだすときに、英国の植民地であったところからどうやって独自の現代演劇を作っていくのか格闘されている方です。それから、私が最初に出会ったのはアボリジニの作家、演出家のウェズリー・イノック。彼が25才のときに書いた『嘆きの七段階』は、彼らの嘆きの歴史を辿るわけです。昨日来られた方はお聞きになったと思いますが、全人口の3%にすぎないアボリジニが、刑務所では20%を占めている。自分たちの問題はまだ残っているということです。アンドリューはそうした中で、この作品を書いた。この問題に触れるのはよそうと考える人もいるわけです。でも彼は書く方を選んだ。『聖なる日』という作品があることは以前から知っていました。それで佐和田さんに相談して翻訳していただきました。

それぞれの方がそれぞれの戦いをしています。この皆さんがどうやって障害と戦っているかが、今、我々日本人にとっても、演劇について根本から考えるための大きな力を与えてくれると考えました。それで佐和田さんと相談して、アンドリューの最新作『シークレット・リバー』を、これはアボリジニの人が22人も出るのですが、この台本を訳していただきました。たいへんな仕事だったと思います。

でも今回は、相談の結果、やはり『聖なる日』をまず紹介してみたいという話になったのです。

○**メロー** それは私たちにとって本当に感動的なことです。ありがとうございます。

○**和田** 私も、一度、この3人に一堂に会してもらおうという贅沢をしてみたかったのです。3人は、それぞれ世代の違う演劇人なので、いろいろなものが見えてくる気がします。

それからやはり民族的な問題。オーストラリアは観光政策などが話題になりますが、こういう問題を一緒にちゃんと語れる国というのは、そうそうありません。これはすごいことだと、私は感じました。過去の罪を認め、和解して、次のステップに向けてということのヒントが演劇の中にあるということ、私も勉強させてもらいました。

皆さんのご協力に感謝します。また、本日の出演者の皆さん、ありがとうございました。

・・