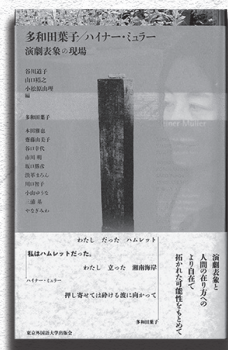


邢 亜南



谷川道子・山口裕之・小松原由理編

多和田葉子／ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場

東京外国語大学出版会、2021年

多和田葉子と東ドイツの劇作家ハイナー・ミュラー（1929 - 1995）との接点として、多和田がミュラーの『ハムレットマシーン』を論じた修士論文を1991年にハンブルク大学に提出したことが挙げられる。「ハムレットマシーン（と）の〈読みの旅〉」と題された、この五章構成の論文のなかで、多和田はミュラーの『ハムレットマシーン』（以下HM）というテキストにおける様々な言葉に注目している。主人公ハムレットやオフィーリアから発せられる台詞のみならず、沈黙を続けている亡霊の声の深層まで追究し、さらにミュラー自身の過去のテキストからの引用や、HMが成立する前に、ミュラーがドイツ語に逐語訳したシェイクスピアの『ハムレット』まで視野に収め、無数の声のモザイクというテキストの性格を鮮明に浮上させる。さらに、日本の能演劇との間には一見すると明確な関連性はないように見えるが、能演劇に登場する死者たちとHMに現れる亡霊とを結びつけるなどして、西洋と東洋の融合にまで論を展開させた地点で締めくくる。本書は、この修士論文を日本語に訳すことで、多和田のミュラー研究者としての優れた才を示すと同時に、彼女自身の劇作家としての活躍ぶりも実際の演劇現場を通して明らかにしている。さらに、それだけでなく、それぞれ異なる角度から考察してきた各研究者の論考も収録されて、多和田をめぐる研究の視界が一層鮮明になっている。この意味でいうと、本書の最大の功績は、多和田の作品研究といえば、小説やエッセイ、詩ばかりが盛んに論じられている中で、ミュラーとのかかわりを出発点として、多和田の豊かな演劇世界にも光を当てることで、多和田文学の射程の広さと深さを見据えたことにあると思われる。

本書は題名に「演劇」と入っている通り、演劇の理論面からアプローチする第Ⅰ部と、演劇の実践現場からアプローチする第Ⅱ部とで構成されている。以下、各論を追っていく。

第Ⅰ部「Relektüre——再読行為としての〈読み〉」では、まず多和田の修士論文の日本語訳が提示され、それに触発された多種多様な論考が続く。多和田の論文がそれらの論考にひとつのテー

マを与えたという趣旨の配置になっている。

上で触れたように、多和田はミュラーと能の関係に着目している。それが論じられているのは彼女の修論の第五章で、『『ハムレットマシーン』と日本の能演劇』である。謡曲『景清』の改作と見なされる1950年代初期のミュラーの作品『旅—モテキヨによる』について、多和田がこれを敗者の視点で語られると論じているのに対して、市川明は、落ちぶれた父との再会と別離というテーマにアクセントを置き、ミュラー自身が経験し、作品でも取り上げた父と子の葛藤、対立の構造をここに見出して論じている。また、ミュラーのポリフォニー性と多和田のエクソフォニーは共振し、「境界 (Grenze)」という接点でクロスオーバーするとも指摘している（「父との別離——ハイナー・ミュラーの原風景」）。

小松原由理の論考では、ミュラーのHMテキストにおけるオフィーリアの像に注目する。そのうえで、これまで行われてきたジェンダー論に基づいた解釈の変遷を辿りながら、多和田のHM再読の独自性を「ミュラー自身の発言や、政治的・歴史的なコンテクストを一切振り返らず、ただテキストの表層に浮かぶイメージの変遷を辿る」¹ ことにあると指摘し、そして『『不安』の遺留、未解決の物体に留まる』という多和田の結論もまた、「一つの母型／景として多和田自身の作品にも継承されるように私は思える」（261ページ）と述べている（〈ジェンダー・トラブル〉の清算から生産へ——多和田葉子によるHM再読）。

『『不安』の遺留』という特質と照応するかのようには、坂口勝彦の論考では、多和田の『尼僧とキューピッドの弓』のポリフォニー性を、ミュラーが「もうひとつの自由の演劇」と評するドイツ舞踊家ピナ・バウシュの舞踊芸術と結びつけ、他のジャンルとリンクさせていくことは注目し、値する（「もうひとつの自由のダンス——多和田葉子とピナ・バウシュ」）。

さらに、現在の「わたしたち」を照らし出す視座を見出しているのが、洪革まろんの論考である。今や、消費と忘却のリズムが加速するメディア環境に生きて、瞬間的快楽を消費する、つまり「集団的健忘症」に罹患した「わたしたち」に、自分の主体性を問いかける反省的な想起を可能にさせる方法として、劇団「地点」の発語実践が挙げられる。多和田の『文字移植』に見られる音と意味の境界で生起するエクソフォニーや、三浦基の演出による『三人姉妹』に特徴的な台詞を細分化する「地点」の方法は、意味へと回収不能な不安を「わたしたち」に突き付ける（洪革まろん「わたしたち」の健忘症、あるいはエクソフォニーが開く「夢の脈絡」——地点・HM・多和田葉子）。

本田雅也の「玩具と言語魔術——多和田葉子における〈読み〉と〈遊び〉」では、1998年、多和田がチューリヒ大学に提出した博士論文「ヨーロッパ文学における玩具と言語魔術 民族学的詩学」を俯瞰的に見渡したうえで、そのいちばんのキーワードが「事物と音声と言語が相互交流する場としての、モノと人間とをコミュニケーションさせる言語的『魔術』としての『翻訳』」（267ページ）にあると指摘している。まだ日本語に訳されていない多和田の博士論文の全体を捉えながらも、その要となる「翻訳」という言語意識を提示して見せて、今後の多和田研究に一つの方向性を与える。

多和田の、テキストの表層に置かれる言葉の読みと翻訳を結び付ける姿勢は、修士・博士の二

つの学位論文からでも十分窺われる。そのなかでは、ミュラーのほかに、もう一人の存在も鮮明に浮かび上がってくる。それは、ヴァルター・ベンヤミンである。本田の論のなかにすでに触れられているように、多和田とベンヤミンの思想は響きあうところが多い。山口裕之は多和田の多くの作品で用いられる「言葉遊び」を、ベンヤミンの「事物の読み」と結び付けて「ベンヤミンは、〈読む〉という言葉の二重の意味、つまり『世俗的な意味と魔術的な意味』にわれわれの注意を向けようとしている。『言葉遊び』という場で、表面的に見えているものとは異なるものを読みとること、あるいはそのような世界を立ち上がらせること——それは多和田の作品の最も重要な特質の一つである」(246 ページ)と論じている(「多和田葉子のヴァルター・ベンヤミン——言葉の魔術ともう一つの世界」)。

ベンヤミンの翻訳思想と多和田の「翻訳」とを結びつけて論じつつ多和田が作家としてデビューする前に「慣習的ではない翻訳が最初に行われたのは、いわゆるマルチリンガル・ポエトリー『Das ist nicht mein Gedicht』(これは私の詩ではない)と『Das ist auch nicht mein Gedicht』(これも私の詩ではない)においてである」(277 ページ)とし、これを取り上げて詳しく分析したのが、齋藤由美子の「多和田文学における『翻訳』の位相——多和田葉子研究の広がり」と「多和田の翻訳は『逐語訳』と『意訳』という対立概念では論じられない」し、また「多和田の翻訳の試みは多様であり常に変化しているので、ある一定の型に収めることはできない。しかし、初期のころから変わらないものがあるとすれば、翻訳プロセスを通して初めて可視化されるものへの憧憬だろう」(282 ページ)と指摘している。さらに、「何重にも翻訳しながら創作しているように思われるものや、少しずつ交互に翻訳することによって、日本語とドイツ語で同時に執筆している作品、あるいは一つの言語で書かれているにもかかわらず、潜在的な翻訳が行われているように見える作品もある」(283 ページ)と述べ、多和田文学における「翻訳」の脈を掘り出している。

多和田の作品の演劇化を考える際に、彼女の作品を多数上演する劇団らせん館の存在は重要だ。谷口幸代は、劇団らせん館と多和田の作品が出会った契機やその後の展開を紹介しながら、実際の観劇体験と合わせて明快に解説している(「多和田作品の演劇化——劇団らせん館の多言語演劇による新たな演劇空間の創出」)。こうして第Ⅰ部では、修論から出発し、多和田の文学を俯瞰する見取り図も次第に明晰になっていく。

第Ⅱ部「Homo Theatralis——演劇表象の現場から」では、多和田葉子とジャズピアニスト高瀬アキとが東京・両国の劇場シアターXで行った朗読と音楽のシリーズ競演「晩秋カバレット」の台本「ハムレット・マシーネ 霊話バージョン」(2019年)が最初に提示されている。谷川道子の「多和田の〈演劇〉とは何か」の言葉を借りれば、「多和田葉子の文学活動のうち、小説・エッセイ・詩などはドイツ語と日本語の両方の言語によって執筆・翻訳されているものの、演劇テキストは基本的に殆どドイツ語によって書かれているため、日本や世界各地でも毎年各所で朗読会やパフォーマンスが催されているにもかかわらず、多和田葉子と演劇というイメージの結びつきは、日本では一般的にかなり希薄であると思われる。多和田のドイツ語での戯曲はけっこうたくさんあり、世界各地で上演されているのだ。日本で殆ど知られていないのが惜しい」(34 ページ)

という状況下で、第Ⅱ部に収録されている多和田の戯曲、あるいは演出ノートから、日本でも多和田戯曲がもっと知られてほしいという編者の切実な願望と野心が垣間見える。それゆえ、多和田の演劇作品にもっと触れたいと思う読者たちにとっては、本書は最適な入り口にもなりうる。

四人の演出家によるミュラー演劇や多和田戯曲の「演出ノート」が収録され、文字テキストが実際に上演される演劇に変身していく過程を演出家の視点で披露してくれる。そのなかで、特に目を引くのが、オリジナルのテキストはドイツ語でラジオ劇のために書かれたものであるが、2019年に日本上演が実現した、小松原由理訳、小山ゆうな演出の『オルフォイスあるいはイザナギ——黄泉の国からの帰還』であろう。それについて、小山は次のように述べている。

多和田さんの世界は、和洋の世界を自然に繋げていて、極めて現代的である。そこには、『古事記』の世界の伊弉諾の物語に覚えた違和感や不気味さは全く感じさせず、『オルフェウス』の物語の余りに人間臭いと感じた不思議さも感じない。波に語らせたり、花たちや数字と会話する童話の世界により、よりドライで洗練された現代的な神話世界に触れる事ができる。(399ページ)

以上のように、本書の内容を評者なりにまとめてみたが、「翻訳」という本書では直接は取り上げられていないように見える観点からもう一度確認していきたい。本田雅也、山口裕之、そして齋藤由美子の論考が提示しているように、多和田にとっての「翻訳」は、広く「事物と音声と言語が相互交流する場としての、モノと人間とをコミュニケーションさせる言語的『魔術』」として認識され、事物間の対話を切り開く通路としての創造的営為である。

多和田はミュラーによる『ハムレット』の逐語訳についてこう述べている。

「内容」が媒介される翻訳とは違って、「逐語的」翻訳は言語を前景に押し出す。言葉はもはや「意味」の背後に隠れはしない。前景に姿を現し、ばらばらに崩れ、「意味」の一様性を疑問に付す。(146ページ)

逐語的翻訳を考察する際に、ベンヤミンの翻訳思想と結び付けて論じるのはすでに通例となっているが、多和田もベンヤミンの「翻訳者の使命」から下記の箇所を引用している。

真の翻訳は透明なものであって、原作を被い隠すことも、その光を遮ることもなく、純粹言語を、それがこの翻訳に固有の媒質によって強められると、それだけいっそう隈なく原作のうえに注ぎこむ。それがなによりシンタクスの置き換えにおける逐語性のなし得ることであり、この逐語性こそが、翻訳者の^{ワーアエレメント}原要素とは文ではなく語であることを証明するのである。なぜなら、文とは原作の言語の前に立つ壁であり、逐語性はアーケードなのだから。(153ページ)

なお、「デリダは、壁とアーケードの隠喩を『壁は隠しながら支えるが、(壁は原作の前にある

のだから)、アーケードは光を通し原作を見えさせながら支える(この光景はパリのパッサージュ[アーケード]のそれから遠くない)』と捉えている²ように、多和田もミュラーの翻訳について「この『逐語性』によってこそ、翻訳は『原作』とラディカルにかかわり合うことができるのだ」(145ページ)と指摘している。

多和田自身の作品は、彼女が評価しているミュラーの逐語的な翻訳や、ベンヤミンの、目標言語のシンタクスを破壊し、起点言語との間に通路ができることで純粋言語に近づけるという思想に一脈相通じるように捉えられる。特に『文字移植』(1993年)の中で行われる逐語訳の試みが、この逐語訳の系譜をさらにラディカルに進化させるように見える。もちろん、戯曲の中でも、「翻訳」はしばしばテーマとなっている。多和田の初めての戯曲『夜ヒカル鶴の仮面』(初演は1993年10月)にも、葬儀は外国語でやってもらわなければ困るという理由で、死者である姉とその弟妹たちが話す言語を訪問客の言語に翻訳しようとする「通訳」が出てくるし、1998年に初演された日・独両言語による戯曲『ディル』にも、中世ドイツを体験する旅に参加した日本人観光客を案内し、ドイツで長年暮らしている旅行ガイドの女性という「通訳」が登場する。そして、「モラルと秩序を重視する『通訳』は、『夜ヒカル鶴の仮面』の『通訳』とも共通点を持つ。二言語の知識を持ちながら、自分が通訳する人々と世界観を共有できずに浮いてしまう点も似ている」³と指摘されている。意味を脱臼させ、あるいは意味に還元しきれない言葉を引き出して見せる「翻訳」が演劇の場においても重要な役割を果たしている。

「翻訳」を演劇と合わせて考える際に、意味から解放された言葉を目指すところで両者は共通しているが、ドイツ語との出会いによって、より先鋭になった多和田の言語観における、ドイツで培われてきた言葉の音楽性についても少し触れておく。日本に比べて、ドイツでは、「聞く文化」がとても発達していて、作家の朗読会も頻繁に行われている。多和田自身もドイツで作家デビューしてから、すでに何百回もの朗読会を行っている。日本語の分からないドイツ人観客を前に、日本語でテキストを朗読することは、言葉を意味ではなく、音として相手に伝わるものへと「変身」させる経験となる。言葉は情報を伝達するための道具ではなく、音声となっていくなか、読んでいる時の感情の抑揚やリズムまで、音楽性がきわめて重要である。たとえ文法的に正しくても、こういう音楽的メロディーが足りないと、読む人も聞く人も楽しめる体験にはならないだろう。そして、朗読者と聴衆の間に行われ、言葉の音楽性が重要視される朗読に比べて、演劇は総合芸術としてさらに身体的なものであり、パブリックで集団的な出来事だという性格が付与される。

ドイツの演劇学者ユリウス・バープは『演劇社会学』(1931年)において、作者、俳優、観客は本来三位一体であることを文化人類学や社会学の観点から主張した。

演劇の本質的機能は、未開人の共感呪術としての原初演劇にみられる。それはエクスタシー(恍惚状態)によって生活不安を克服しようとする社会的、全体的な体験で、無意識な自己変化という形に発現される。こうした原体験においては、俳優、作者、観客の三要素は渾然一体となっている。⁴

俳優は舞台上で一時的に変身を成し遂げるが、観客も当然それを知りつつ楽しんでいるという、いわば、共同的作業なのだ。パープのいう「エクスタシー（恍惚状態）」は、無意識の自己発見というよりも、むしろ言葉と人間の二重の変身が目の前で進行していくうちに、そこに引き込まれることによって観客自らの変身も引き起こされるということだろう。このような集団的変身の経験は、演劇という場によってこそ実現されるものである。意味からの解放を目指す「翻訳」の表象は一人で楽しむ読書経験から、パブリックな演劇との出会いによって、集団的出来事となっていく。

本書は多角的な視座から、多和田文学において意味から解放された言葉の表象を照らし出した。演劇を通して多和田文学の魅力を改めて伝えようとする本書は、多くの読者に新たな啓発を与えてくれるだろう。

注

1. 谷川道子・山口裕之・小松原由理編『多和田葉子／ハイナー・ミュラー 演劇表象の現場』、東京外国語大学出版会、2020年、258ページ。なお、以下本書からの引用は、本文中にページ数を記す。
2. 斎藤美野「言語を更新する翻訳」、『異文化コミュニケーション論集』(5)、立教大学大学院異文化コミュニケーション研究科、2007年、166ページ
3. 松永美穂「多和田葉子の文学における進化する『翻訳』」、『早稲田大学大学院文学研究科紀要』(48)早稲田大学大学院文学研究科、2002年、85ページ
4. 河竹登志夫『演劇概論』、東京大学出版会、1978年、8ページ