

デヴィッド・ウィリアムソン『対話』

——修復的司法と演劇の挑戦

佐和田敬司

一 基本情報

《概要》

『対話』⁽¹⁾は、オーストラリアの劇作家デヴィッド・ウィリアムソンの、修復的司法⁽²⁾をテーマにした「ジャック・マニング三部作」の二作目である。物語は次の通り。前景として、スコットという男がドナという若い女性に対してレイプ殺人をはたらき、裁判の結果スコットは刑務所に収監されている。スコットの母コーラルは、被害者の遺族に謝罪したいと、ジャック・マニングに依頼し、住民会議（コンファレンス）を開催する。コーラルと、スコットの姉ゲイル、弟ミック、叔父ボブからなるウィリアムズ家と、ドナの母バーバラと父デレクからなるミルソム家が、ジャックの前に集まる。本件より過去におかしたレイプ事件以来、スコットの治療に当たっていたカウンセラのローリンも同席している。激しい敵愾心を持ってコーラルたちに対峙するデレクと、途方もない心の空虚を訴えるバーバラに対して、コーラルは息子が刑務所で生き延びるため、保護檻房へ入ることを許す署名を求めることで、遺族を激怒させ、会議は混沌とする。しかし修復的司法のプロセスが経過する中で、登場人物たちが自分の責任を吐露し、ひとり

ひとり肩の荷を下ろしていく。

《上演史》

この作品は、シドニーのアンサンブルシアターによって、二〇〇一年九月五日に、アンサンブルシアター（劇場）で初演された。アンサンブルシアターは一九五八年創設で翌々年からシドニー北岸の水辺の高級住宅地にある中規模の劇場である。劇場はすり鉢状で、二二〇の客席が、舞台を三方から舞台を囲む構造である。『対話』ではシドニー西部地域に住むウィリアムズ家と、北部地域に住むミルソム家の格差が浮き彫りにされているが、まさにこの劇場はミルソム家のような経済的に豊かな白人が住む地域に所在している。客層もアッパーミドルクラスの中高年の白人が多い。

演出は同劇団の芸術監督サンドラ・ベイツであり、彼女は「ジャック・マニング三部作」のすべての初演舞台を演出した。⁽³⁾

その後アンサンブルシアターは、このサンドラ・ベイツ演出の上演を、キャストを一部変えながら、二〇〇三年二月から四月にかけて、キャンベラとニューサウスウェールズ、ヴィクトリア各地をツアーさせた。⁽⁴⁾ また同年三月には、クイーンズランド・シアターカンパニーが、ブリスベンのQPAC内プレイハウスで、ジャン＝マルク・ラスの演出により『対話』を上演している。⁽⁵⁾

一一年後の二〇一四年、サンドラ・ベイツが三〇年間務めたアンサンブルシアターの芸術監督を退任すると発表した翌月、ベイツの演出により、アンサンブルシアターは『対話』を再演した。シドニー・チャッツウッドのザ・コンコース（劇場）で、「ジャック・マニング三部作」同時上演の中の一作だった。⁽⁶⁾

『対話』は英国でも、二〇〇七年一月～二月に、ジェイコブ・マレーの演出により、英国マンチェスターのロイヤル・エクステンジ・シアターにより上演された。⁷⁾

また、アマチュア上演ながら、修復的司法の国際的な集会と連動し、修復的司法の実践者に影響を与えた興味深い試みもある。ノルウェー・オスロを拠点とするNo Theatreは、六年間『対話』を上演し続け、二〇一七年、「修復的司法ウィーク二〇一七」(Restorative Justice Week 2017)の機会に、同劇団は『対話』を上演した。またその模様が映画として撮影され、「ウィーク」の期間中その上映が、世界中で一〇〇カ所以上で行われたという。また二〇二〇年には、修復的司法・欧州フォーラムThe European Forum for Restorative Justice (EFRJ)の創設二〇周年を記念したオンラインフェスティバル「リ・スタート」(RESTART)において、ウィリアムソンの「ジャック・マニング三部作」執筆時からマニングのモデルとして関わった修復的司法の実践者ジョン・マクドナルドと、No Theatreのコーディネータを迎えて、オンライントークが開催された。⁸⁾

日本では、二〇二三年二月一〇日から二四日まで、俳優座スタジオにおいて、劇団俳優座のNo.352公演として、『対話』は上演された。⁹⁾全一四回公演。翻訳は佐和田敬司。演出は森一。筆者は翻訳者・ドラマトウルクとして、稽古に参加し、戯曲やオーストラリアの文化・社会に関する演出者と俳優の質問に答える役割をになった。さらに、公演期間を通して、三つのアフタートークが催された。一回目は、齋藤志野歩氏(東京メディエーションセンター)、二回目は高橋則夫氏(法学者)と林依利子氏(弁護士)、三回目は加藤ちか氏(本公演の舞台美術と衣装担当)がゲストとして招かれた。

二 日本で上演された『対話』の演劇的意義

二〇〇七年のマンチェスターでの上演に対する、『ガーディアン』紙の劇評がある。この劇評で語られていることに導かれながら、『対話』について論じてみたい。

(作品の) この状況は、感情的に調和し得ない(複数の) 見解とともにリアルタイムで明らかにされていく劇的行為 action という、緊迫したドラマの要素をすべて持っている。ウィリアムソンは、ギリシャ悲劇をシドニー郊外に移植したような劇的行為 action を私たちに見せたいのだろう。このコンセプトには二つの根本的な欠陥がある。真の悲劇は暴力的な結末に向かって積み重ねられていくものだが、ここでは私たちはその直後の余波を拾い集めているに過ぎない。二つ目の問題は、(演出家) ジェイコブ・マーレイの煮えたぎるようであり、結局は無難な演出が克服しようと苦闘している、コンファレンスの状況の視覚的貧困である。まるで(復讐の女神) エリーニユスたちが、報復のために降臨するのではなく、コーヒーとビスケットを囲んで理性的に話し合うかのようだ。これこそまさに変革的司法 transformative justice が犯罪者の更生に積極的な役割を果たす所以なのかもしれないが、ドラマとしての価値を減殺する理由でもある。つまりところウィリアムソンの作品は、議論の的となっているある司法手続きの、PR活動に過ぎない―劇と言うよりは、筆記録のように感じられる。¹⁰⁾

この劇評で語られているポイントは二つある。まず、①本作が描いている被害者遺族と加害者家族の対話は、「暴力的な結末」であるレイプ殺人事件が起きたあとの「余波」であり、それは「真の悲劇」の劇的行為とは言えない、

という主張である。②また、ギリシャ悲劇よろしく復讐の女神たちが降臨し、例えばオイディプスを死に導くといった劇的行為が、価値のあるドラマであると言い、理性的な対話は、現実の修復的司法による問題解決には不可欠であろうが、劇としては視覚的に価値を減じているということである。

①の、『対話』にとつての劇的行為とは何かを考えてみたい。筆者はマンチェスターでの『対話』を観劇する機会が無かったので演出について論じることは出来ない。しかし日本上演を通してこの劇評の主張について考えることは出来る。この戯曲が日本で上演されたとき、暴力的な結末がこの作品の重要な劇的行為なのではなく、『ガーディアン』紙の劇評で「余波を拾っている」と見なされた〈その後〉の対話において、人々の感情が「変化すること」が、この戯曲の劇的行為だったのではないか。

《変化すること》

『読売新聞』の俳優座『対話』公演についての劇評には、次のような文言が含まれていた。

「張り詰めた空気を交えるのは二人の母親だ。」

「攻守を変えながら進む対話は罪悪感や憎しみの心情告白を経て、それぞれが内発的に事件を顧みるに至る。

俳優陣の芝居の転調が鮮やかだ。」

「やり場のない怒りに顔をゆがませていたデレクも憑きものが落ちたかのような表情。」⁽¹⁾

下線を引いたこれらの言葉はいずれも、登場人物や、それを演じる俳優の演技、舞台上の空気が、「変化した」こ

とを示している。

さらに、劇中の「変化」について語られた局面があった。俳優座公演中に行われたアフタートークの一つで、東京メデイエーションセンター理事の齋藤志野氏がゲストとして登壇した⁽¹²⁾。その中で齋藤氏は、『対話』を数回観て、「カナリヤ色のキッチン」のエピソードのシーンで常に泣いたという。そのシーンとはこのようなものである。バーバラは死んだ娘の話を聞いて欲しいと言い、コーラルとゲイルはそれを聞きたいと言う。しかしデレクは、そんな話を彼らに聞かせるなど、バーバラを何度も止める。そんなデレクの態度にバーバラは激怒して、娘の死の直後、遺体が安置されている部屋での娘と一緒に時間をすぐに終えるよう、デレクから急かされたときから抱いていた怒りをぶちまける。デレクはそれに衝撃を受け、意気消沈して沈黙する。バーバラはそれを尻目にコーラルたちに娘の話続け、娘が自宅のキッチンの色に難癖をつけ、カナリヤ色に塗り直せと言った話を始める。しばらくして、バーバラの思い出話におすおすとデレクが加わりうとすると、バーバラは涙を流しながらデレクを励まし、夫婦で娘のわがまま気味な思い出話を語る。齋藤氏は、自分がいつも泣いてしまう理由を、その場面は参加者の（とくに最も頑なだった被害者の父デレクの）感情が変わるのが分かるからだという。

齋藤氏は、自らの実践について、「参加者の感情が出そうになったとき、とめないで出させる。対面すると『相手にかこうして欲しい』と思い、自分の感情が変わるから『自分の行動も変わる』。それが相手に伝わる」と語る。アフタートークでは、この齋藤志野氏の発言を受けて、デレク役を演じた齋藤淳氏が、「そのプロセスは、芝居をやっていると同じだ」と発言した。

日本の近代演劇史を振り返ると、それは歌舞を中心としたそれまでの演劇から決別して、「対話劇」を導入しようとしたところから始まる⁽¹³⁾。西洋戯曲の翻訳劇を通して、日本が四苦八苦して導入した対話劇のわざとらしさに一石を

投じたのが平田オリザで、平田は、「私たちは、主体的に喋っているのだが、一方で、相手の反応、空間の広さ、外からの音など、様々な外的要因に影響を受けて喋っている」(関係性からの発話)⁽¹⁴⁾という。

演劇はただ観るためだけのものではなく、「応用演劇」⁽¹⁵⁾として社会でのコミュニケーションに関わる様々な現場に応用できると、その可能性が模索されているが、演劇における対話は、修復的司法における対話との共通点があることを、両方の実践者が確認したことを、トークでのこのやりとりは示したのだと思う。

《翻訳劇という手法》

次に、翻訳について考えたい。現代の日本の演劇シーンでは、海外戯曲の翻訳者は「日本人の生理に合う訳」を心がけることが多い。原文にあるその国の言語文化を、日本の言語文化につよく引き寄せた訳、つまり「日本人の俳優が口にし、日本人の観客が耳にして自然に響く日本語」である。⁽¹⁶⁾今回、筆者は加害者の母親コーラルの台詞を、例えば以下のように訳した。

お嬢さんへのあたしたちのこの気持ちを分かっていただけなら、息子を保護監房へいれることに反対されなかったんじゃないかと思って。弁護士⁽¹⁷⁾の先生が、大きな助けになると言っていました。重要犯罪の受刑者の収容条件を変更する場合は、被害者家族の同意が必要だ⁽¹⁷⁾って。

I thought if you saw how truly sorry we are about your girl, you might say you've no objection to him being put in protective custody. Our lawyer said it'd help his case. He says that if a serious offender's conditions are going to be changed the victim's family has to be consulted. (p.65)

英語には敬語はないが、「分かっていただけだ」「反対されなかった」などの敬語表現を使用することで、彼女が被害者家族にへりくだっていることを表現している。原文では Our lawyer と言っているところを「弁護士は先生が」と訳することで、彼女が弁護士を上に見る社会階層に属していることを示している。他の台詞では、コーラルが兄ボブに呼びかける際も工夫を施した、原文では「Bob」という呼びかけや、youと言っているところも、全部「兄さん」と訳した。「兄さん」という日本語は兄妹間で自然な言葉のはずだし、「お兄さん」と呼ばせないことで、聞く者に彼女の家庭環境がある程度想像させることが出来る。俳優座公演についての劇評で「コーラルを演じた」山本は海外作品でありながら日本のどこにでもいそうな母のように演じることで作品を観客の生活感に近づけた⁽¹⁸⁾という評があり、上述のような「日本人の生理にあった翻訳」に、俳優座の山本順子の高度な演技が加えられたことで、「日本のどこにでもいそうな母」というリアリティを持った人物を舞台上に演出し得たのだと思う。

このような『対話』の日本語訳を通して、翻訳者である筆者は、観客に対するある意図を持っていた。実施したアンケートの中に、「ほとんどの被害者はあんなふう⁽¹⁹⁾に感情は出せない。凍り付いて何も言えず沈黙していく」というものがあったが、このような、「日本人はこうしない」という思い込みに抗って、日本人のリアリティをもった登場人物たちにこの対話をさせようという企てだった。(外国の社会や文化を知るためのツールとしての)翻訳劇ではなく、舞台を、「日本でこのようなコンファレンスがあったら」という仮定の、ひとつのシミュレーションにするのである。

その結果《日本人》が激しく激突しながら、対話する光景が展開した。コーラルを演じる山本氏は、「自分がコーラルの立場だったら、(保護檻房についての署名を求めることなどありえず)息子に死ねという」と筆者に語ってく

れた。これは山本氏の個人的見解であると同時に、犯罪加害者のみならずその家族に対してまで私刑を加えようとする現代の日本社会の状況を鑑みれば、日本の多くの人がそう考えるだろうと想像できる。そして、「日本のどこにでもいそうな母」としてのコーラルが、原作通りの激しい対話の中心として物語に存在することは、「自明のこと」といったんわからなくさせ、それによって真の認識に到達させる⁽²⁰⁾、ブレヒトの言う異化効果を生じさせていると言っている。しかもこの異化効果は、オーストラリアやその他の地域ではなく、日本の文脈の中で作動するもので、翻訳劇という方法がそれを可能にしている。そして「カナリヤ色のキッチン」の場面をきっかけに訪れる大きな変化は、原作では普遍的な人間の良心を表している一方、日本の文脈では、日本人的でありながら日本人でない登場人物が迎える異化された未来、とでも言うべきものかもしれない。そしてそれにより、人間関係が修復されるこのような修復的司法のような手法が、「日本でも行われるべきだ」、「いや日本では出来ない」、などと、それぞれの観客が違うことを考えただろう。いずれにせよ、ブレヒトの劇と同じく、「観客は観劇後、この矛盾の解決には現在の社会を変革する以外にないと自分で悟るに至る⁽²¹⁾」のかもしれない。

三 修復的司法と性暴力というテーマ

前述の『ガーディアン』の劇評において、「理性的な対話は、現実の修復的司法による問題解決には不可欠であるが、劇としては視覚的に価値を減じている」との指摘があった。この作品は、性暴力の加害者家族と被害者家族が向き合う修復的司法が、そのままドラマになっている。したがって、ドラマの要素と、修復的司法のプロセスの要素は、分かちがたい。この章では、修復的司法を演劇化することによって見えてきたものについて論じる。

修復的司法に関して常に話題があがるのが、ディベートが苦手な日本人にとって、不可能という感想である。今回

実施したアンケートでも、「日本の今の社会では、複雑な気持ちや状況を言語化して整理したり、誰かが言ったことを文字通りに解釈し理解することの教育と訓練を受けていない」というような意見があった。アンケートではいわゆる「日本人論」に立脚した意見が多く、このような現象については、『面と向かって』⁽²²⁾についての拙論⁽²³⁾ですでに紹介した。

ところで、修復的司法にはデイベートが重要だというメッセージを、本作が発しているとは思えない。むしろデイベートの経験値の問題ではないことが、作品からは読み取れる。そもそも、デイベートが上手な人、そのような訓練や教育を受けている人が、当事者になるわけではない。物語では、最初、被害者の父デレクは娘の死に関連する様々な資料や統計を集めて、この場にやってくる。それを全部加害者家族にぶつけて、娘の仇を取ろうとしているらしい。キャンベラで野党の政策アドバイザーをしていると最後に明かされる加害者の姉ゲイルも相当な論客で、豊富な知識を元にして、格差と貧困がはなはだしい社会環境がこの悲劇を生んだと主張し、デレクに徹底して抗弁する。ここまではデイベートである。しかし、このデイベートは他の参加者を置き去りにして両者ヒートアップするのみで、この場を悪化させていくだけではない。前章で述べた「変化」が起きたきっかけは、その後に来る。デレクは妻の叱責によって衝撃を受け、自分が固執した資料やデータが何の意味も無いことに気がつく。ゲイルもバーバラの抱いている本当の苦しみを知り、自分の知識ではカバーできないその大きさに、心を揺さぶられて涙を流す。このコンファレンスにとって意味のある「変化」が起きるのは、この後のことであり、結局デイベート力のようなものは意味が無いと言うことを、『対話』の物語は伝えている。修復的司法をテーマにして、原作者ウィリアムソンは、被害者家族の嘆きや、加害者家族が我が子を思う気持ち、突然このような状況に陥ったとまどいを丁寧に描く。それは決して、理路整然とした議論ではない。

俳優座『対話』のアフタートークに登壇した国際弁護士の林依利子氏は、次のように言う。「メデイエーションは文化的側面が反映される。日本では、怒っているほど黙ってしまう。欧米では感情的になる。メデイエーターが、文化やパーソナリティを考えて、参加者の言葉を引き出す。／デイベートやプレゼンテーションスキルは関係ない。日本人が特に不利とは思っていない。日本は調停向きではないかと海外から観られている。白黒決着をつけなかったり、和を尊んだり、曖昧さを残すことを好んだり、といった特徴は、調停の余地があると考えられるからである。」²⁴

先述したように、齋藤志野歩氏も、日本においてメデイエーションを実践している中で体験すること、劇中で起きること（特に「カナリヤ色のキッチン」のシーン）に共通する要素があると語った。舞台上で相手の感情の変化を受け止めながら、自分の行動も変化していくという、俳優の演技の実践と、『対話』の中のこのエピソード、そして斉藤氏が実践の中で経験していることが、つながっていることになる。これは演劇という媒体だからこそ、気づけることと言える。

『対話』がドラマと現実の実践の両軸から成り立っていると言うことは、フィクションではなく、事実や現実が物語に入り込むことを意味する。『対話』において参加者が話し合っている事件は、レイプ殺人事件である。日本も例外ではなく、性暴力に対する社会の断固とした姿勢は、『対話』初演時とは次元の異なるものだったろう。今日の社会で最もセンシティブな問題の一つとなった性暴力が、舞台でどのように扱われるかが問われるのは当然のことだ。俳優座スタジオでは、公演前に観客席に紙を配布し、性暴力についての表現が含まれること、気分が悪くなった場合には劇場の外へ出る方法を告知することによって、もしなんらかの性暴力の当事者に作品が精神的悪影響を与える危険性を少しでも軽減する措置が執られた。

また、性暴力をめぐる事件を発端とした修復的司法の会であるにもかかわらず、その事件の当事者、つまり被害者

も加害者も不在である（デレクとバーバラの要望により、加害者スコットは、この会に出ず、録音によって声だけで発言をする）ことも、観る者に疑念を持たせたかもしれない。性暴力の被害者は置き去りにして、生きている人たちだけの関係修復のための会なのか、という意見である。

この問題は、前作『面と向かって』でも同様のことを感じた観客が複数いた。この作品では、いじめが横行する会社で傷害事件が置き、そこで傷ついた人間関係を修復する修復的司法が行われる。しかし構造的いじめの張本人だった二人の社員は会への出席を拒否しており、彼らの行動が伝聞で出席者から語られるが、実際に登場はしない。これが、欠席裁判であり、ご都合主義だという意見だった。

前回の論文⁽²⁵⁾でもこの点について注で触れたが、再度、日本への修復的司法の紹介者である、高橋則夫氏の説明を引用する。「修復的司法は）当事者による解決の中から、新しい価値が創造されることを志向するものであり、これは民主主義の原点である。これに参加したくない人は参加を強制されることはなく、参加したい人が参加するシステムである。したがって、この（純粹モデル）としての修復的司法に参加したくないからといって、修復的司法それ自体を批判することはやはりおかしなことである。参加したことによって満足を得た被害者や加害者がいることを忘れてはならないだろう。」⁽²⁶⁾

ここから分かるように、例えばここに居ない人がいたとしても（『面と向かって』ではいじめをする社員、そして『対話』では加害者と、なにより亡くなっている被害者）、修復的司法は、生きてここに集まることのできた、ここに集まろうと思った人々が、この事件で受けた損害を聴いてもらい、また出来事に対しての自分の責任も認識することで、なんらかの解決をするものであることを忘れてはならない。

さらに、刑事司法のプロセスに加わり、事件について聞き、話をする機会を奪われてきたと感じてきた当事者たち

の声が、裁判への被害者参加制度など、被害者救済の大きな流れを後押ししてきた。これも、従来の刑事司法の限界を示しており、修復的司法のようなものを求める意識が現代の社会で高まっていることの証左だろう。

このように、上述したとおり『対話』はドラマの要素と、修復的司法のプロセスの要素は、分かちがたい作品であり、観る者に修復的司法の可能性（あるいはそれが修復できる範囲）や、日本の社会で適用可能かという問題、当事者についての問題など、修復的司法の実践面での課題について、様々に考えさせたことは確かだ。

四 バーベイタム演劇としての『対話』

『カーディアン』紙の劇評の中の、「劇と言うよりは、筆記録のように感じられる」という指摘も、『対話』の重要な論点を提供してくれる。

デヴィッド・ウィリアムソンという作家のキャリアは長い。メルボルンの小劇場運動から頭角を現し、シドニーに拠点を移してからは、「風習喜劇」の作家として絶大な人気を博した。ほぼ毎年新作が、シドニーのアンサンブルシアターを中心にして上演される。アンサンブルシアターでは、ウィリアムソンのウィットに富んだ滑稽な登場人物に大笑いすることを楽しみに劇場にやってくる中高年の白人客で占められている。また、オスロの劇団が『対話』を上演し、映画化し、その上映会に伴う修復的司法・欧州フォーラムのシンポジウムがあった際、招かれたジョン・マクドナルドは、ヨーロッパ人など、オーストラリア演劇界について何も知らない参加者たちに、ウィリアムソンがシドニーオペラハウス前に額がはめこまれているような、いかに国を代表する人気劇作家なのか、ていねいに説明しなければならなかった。⁽²⁷⁾つまりそれだけ、『対話』のテキストは、ウィリアムソンのキャリアや彼のファンである層の人々のもつイメージとはかけ離れ、修復的司法のひとつの「筆記録」としてヨーロッパで読まれたのである。

ジョン・マクドナルドはまたこのシンポジウムで、自分の実践のとおり（といっても実際には九、一〇時間ほどの長時間にも及ぶコンファレンスを一時間半ほどの戯曲にまとめてはいるが）この作品が書かれていることを証言しており、『対話』の登場人物を、自分が扱ったケースのコンフェレンスの参加者として自分がよく知っている人たちだと言ひ、彼の意識がその会を通して大きく変わったということをも紹介している。⁽²⁸⁾ オーストラリア初演の演出者サンドラ・ベイツは、公演初日にデレクとバーバラのモデルであった二人が劇場に見に来たこと、そして妻は涙を流しながら、「これがどれほど癒やしになるものか。私たちのような人たちのために、このプロセスが起こることがどれだけ重要なことか。あなたはわからないでしょうね。」とベイツに語ったことを証言している。⁽²⁹⁾ これらの証言も『対話』が、修復的司法実践の実際の「筆記録」に近いことを物語っている。

《バーベイトム演劇として役割》

二〇世紀後半以降、視覚的な豊かさを提示したり、フィクションを想像する演劇の役割を果たす演劇の役割を削り落とし、社会の現実を切り取りそのまま舞台上に表出する、ドキュメンタリー演劇が台頭してきた。その中でも、インタビューや、裁判や議会などさまざまなものの筆記録を、字義通り、一言一句忠実に、役者が喋るためのテキストにするバーベイトム演劇というジャンルがある。『ガーディアン』紙の劇評の中の「つまるところウィリアムソンの作品は、議論の的となっているある司法手続きの、PR活動に過ぎない―劇と言うよりは、筆記録のように感じられる」という最後の一節は、作品に対する批判として書かれてはいるが、しかしこの作品がむしろ現代において重要な作品であることを端的に説明している。

バーベイトム演劇が、効果的に上演される条件は何だろうか。バーベイトム演劇が数多く作られてきたオースト

ラリアで、筆者が代表的な作品を挙げるなら、『コランダーク』⁽³⁰⁾を挙げる。一九世紀後半の植民地時代、農場コランダークは先住民に運営が任せられていた。しかし新しく来た白人管理者の悪政に不満を積もらせ、コランダークの人々は、ヴィクトリア植民地政府に請願を行い、植民地議会での審問を実現させるといふ快挙を成し遂げた。この審問の議事録が、そのまま『コランダーク』の台本となった。このバーベイタム作品をより力強いものにしていったのは、俳優である。一九世紀のコランダーク農場の人々をすべて、現代の先住民の俳優が演じることで、一九世紀と二一世紀との隔たりの中でも、オーストラリアにおける先住民の問題は共通していることを浮き彫りにする。さらに、一九世紀の議会への請願に立ち上がった人々の子孫の一人であるジャック・チャールズをキャストに加えることで、無味乾燥な議事録が、急に血肉の通った、身体性を伴ったものに変容する。

では、『対話』をバーベイタム演劇と捉えたとき、『ガーディアン』紙が言うような「ただの筆記録」を生まれ変わらせる力はどこから生まれてくるのか。『コランダーク』を演じる俳優は当事者そのものではないが、それに何らかの形でつながる俳優たちが演じることで、作品に力を与えている。しかし、『対話』のこの厳しいテーマの場合は、重いトラウマを抱える当事者が演じることは不可能だ。では、俳優がその代替品として演じることに、どんな意味があるのだろうか。

ノルウェーの劇団は、アマチュアが演じたことが効果を發揮しただろう。実際、視覚的な面白さを提供するようなプロの俳優のテクニクは必要なく、登場人物がより自然に語っている印象を観る者に与えることが出来たという。⁽³¹⁾

それ以外に、日本の上演でも、オーストラリアの上演でも、ノルウェーの劇団の上演でも共通して証言があるのは、役者が非常に消耗したと言うことである。ノルウェーでは、俳優が消耗し、現実の生活に戻るのに長い時間がかかる⁽³²⁾と語られていた。

オーストラリアでも、俳優が消耗していたと、ジョン・マクドナルドも、演出者のサンドラ・ベイツも語っている。⁽³³⁾

そして日本の上演でも、同様のことは起きていた。「そもそも全員のアンサンブル無くては緊張の糸を張り詰めたこの芝居は成立しない。俳優陣は精神も体力も削られただろう」と劇評は記述し、演劇評論家・犬丸治氏は「こんな芝居を続けていたら俳優は壊れてしまわないか」とツイートした。⁽³⁵⁾ 筆者の聞き取りでも、上演期間中、精神面において不安定な状態に追い込まれたと出演者が語っていた。

つまり、この戯曲を演じることは、演技技術で制御できる部分から、逸脱していることになる。スタニスラフスキー理論の「俳優が役柄の人生を生きる」ことを超え、実在している人々の現実の苦しみが俳優に憑依したと言っても良い。

私たちはいつ事件の当事者になるか分からない。被害者の家族になるということは、恐ろしい経験が待ち受ける。しかし一方で、コーラルが「子どもってというのは、一番恐ろしいくじ引きね。あたしは一番きついくじを引いてしまった」⁽³⁶⁾と述懐するように、いつ加害者の家族になるかもやはり分からず、そうなったら被害者と同様に、現代日本社会では地獄が待ち受ける。この社会に暮らす限り、そのような苦しみが、ある日突然無条件にやってくる可能性がある。

また、前述の通り俳優座公演では、性暴力の当事者にフラッシュバックなどの精神的なダメージが起きないように対策が取られたが、それは観客が、演じられている世界を「演じられている」と受け止めることが出来なくなる危険性をこの舞台がはらんでいることを意味している。

俳優の身体的・精神的苦悩を目の当たりにしながら、観る者はその苦しみを追体験する。そして、苦しみを憑依さ

せる俳優の身体は、演じられた世界と現実が混同される危険性をはらみつつ、観る者がその目を離すことが出来ない存在となる。このように、演じるという範疇を超えた俳優の身体は、当事者が演じるバーベイタム演劇に匹敵する力を持つ。そしてその苦しみが修復的司法のプロセスを経て、やがて軽減へと向かうことに、大きな救いを印象づけることになる。



『対話』は、ドラマと、修復的司法のプロセスの筆記録としての要素が両軸となっていている作品であり、この両者はどちらが主で従であるかは判断しにくい。むしろこの両軸が均等に機能しているからこそ、作品に力を与えている。その力とは、誰の身にも起こりうるという漠とした不安を背景にして、対話することによって人はどのような変化がおきるのかを、切実な問題として考えさせる、ということである。アフターコロナの今こそ、一つの場所に一同に介して、ふれあい、相手の怒鳴る熱量を感じ、お互いに影響を及ぼし合うことの意味を、考えさせる。そして、このことは、演劇の本質でもある。

付録 俳優座公演でのアンケート

筆者は、俳優座『面と向かって』と同様に、『対話』でも観客に対するアンケート調査を実施した。観劇の後に答えて劇場に提出して貰う無記名の記述式アンケートで、質問は以下の一問である。

「あなたはこの物語のようなことが、現実にも起きそうだと思いますか？ あるいは思いませんでしたか？ その理由は何ですか？」

二〇二一年一月に俳優座『面と向かって』で実施したアンケートと同様、修復的司法／conferenceの目的や種子も、修復的司法という言葉も、質問には盛り込まなかった。

アンケートの回答は五三件で、その中には後日メールで回答されたもの、また出演者からの回答も含まれていた。

・「そう思う」あるいは「そうあって欲しいと思う」という趣旨の回答 三五件

・「そうは思わない」という趣旨の回答 一五件

(※)質問中の「このような物語のようなこと」を、「レイプ殺人事件そのもの」と読んだ可能性のある人が一定数含まれるが、検証は不可能なものが殆どなので数値化はしていない。

記述された意見の多くは、「人間の一般的な心情をふまえて考察したもの」、「現代のネット社会や世論などを念頭に置いたもの」、「日本人や日本社会を考察したもの」という大まかな分類に分けることが出来た。それぞれ代表的な回答を紹介する。

☆人間の一般的な心情を考えたもの

「ほとんどの被害者はあんなふうな感情は出せない。凍り付いて何も言えず沈黙していく」

「あそこまで追い込まれても逃げず、腹の内を見せればいいのかもかもしれませんが、みんなでその場に居続けられる環境を作るのは難しいと思いました。が、出来たら素晴らしい」

「すでに痛みで弱っている人にかなりのエネルギーを必要とする話し合いは難しいです。ただ、今日のように共々苦しんでいるが信頼できる人が一人以上参加しているなら互いに……話をすることが出来ると思います」

「(劇中の) 皆の言語能力が高い」「実際は伝えたいことの半分も出ないのではないか」

☆現代のネット社会や世論などを念頭に置いたもの

「加害者を強く非難するSNSのノイズが大きく、加害者・被害者ともに対話の枠組みに参加しにくい」

「加害者と加害者家族は別の人間である、ということを整理して考えることを忘れないようにしなければなりません」
 「加害者・被害者ともに対話の枠組みに参加しにくい」
 「加害者と加害者家族は別の人間である、ということを整理して考えることを忘れないようにしなければなりません」
 「加害者・被害者ともに対話の枠組みに参加しにくい」
 「加害者と加害者家族は別の人間である、ということを整理して考えることを忘れないようにしなければなりません」

☆「日本人」や「日本社会」に言及したもの

《日本ではありえないという否定的意見》

「日本人の特徴として、直接の対立を避ける傾向というものはある」「自分の負の部分を見せたくない……RJで自分をさらけ出す手法とは反対方向」

「日本の今の社会では、複雑な気持ちや状況を言語化して整理したり、誰かが言ったことを文字通りに解釈し理解することの教育と訓練を受けていない」「多くの人が空気や行間や裏をよんだり、言葉ではなく態度や振る舞いについての問題を語りたがります」

「日本人はキリスト教徒ではないから許すための対話は、理解できないだろう」

「日本では難しい。加害者は守られているが被害者は守られていないので」

「特に日本ではなく、今回の物語のような海外の、言論が発達している文化圏の国ではあり得ると思いました」

《日本でもこのような事があって欲しいという意見》

「日本でも『対話』が起きて欲しいが、対話ベタな日本人に根づくのはなかなか先でしょうか」

「我が国では、まだまだ先の未来にならないと難しいと思いましたが……自分の中の悲しみを他者にありのままの形で聴いてもらうこと、本人の気のすむまで、自由に、マイナスとされる感情もそのままに、賞賛も批判もされずに、聴きたいと思う人に聴いてもらえること、このことがもっと大事されるべきだと思いました。これからの日本にはジャックのような、その場を提供する専門家がたくさん必要ですし、このような場に参加できる機会が身近にあって欲しい」

「現実起きて欲しいです（特にこの日本で、なるべく早く）死刑制度のあるこの国に生きてきて、何故、すべてを秘密裏に進めて、実行しているのかが私には疑問（不可解）だから」

*本稿の論考は、科学研究費・基盤研究（C）「オーストラリア演劇とストーリーテリング」（20K00455）の助成を受けている。

注

(1) David Williamson, *A Conversation in The Jack Manning Trilogy*. Sydney, Currency Press, 2002.

(2) 修復的司法については、三部作第一弾『面と向かって』日本上演についての論文を参照。佐和田敬司「修復的司法を主題にしたオーストラリア戯曲『面と向かって』の日本での翻訳上演」『早稲田大学法学会百周年記念論文集 第五巻 人文編』成文堂、二〇二二。

(3) ジャック・マニングをジェフ・カートライト、デレク・ミルソムをロバート・コールビー、バーバラ・ミルソムをダイアン・クレイグ、ローリン・ゼマネクをサンディ・ゴア、ミック・ウィリアムズをグレン・ヘイゼルダイン、コーラル・ウィリアムズをデ

ボラ・ケネディ、ボブ・ショーターをグレッグ・マクニール、ゲイル・ウィリアムズをビアンカ・ロウ、スコット・ウィリアムズ
の声をデイミアン・ガーヴェーがそれぞれ演じた。David Williamson, 2002.

(4) *Austage*, 11 October 2013, accessed 11 February 2013. <https://www.austage.edu.au/pages/work/1654>

(5) 同上。

(6) 同上。

(7) *British Theatre Guide*, 11 October 2013, accessed 11 February 2013. <https://www.britishtheatreguide.info/reviews/conversation-rev.htm>

(8) *European Forum For Restorative Justice*, 11 October 2013, accessed 11 February 2013. <https://www.euforumrj.org/en/film-a-conversation>

(9) 出演は、ジャック・マニングを八柳豪、デレク・ミルソムを斉藤淳、バーバラ・ミルソムを安藤みどり、ローリン・ゼマネクを
佐藤あかり、ミック・ウィリアムズを辻井亮人、コーラル・ウィリアムズを山本順子、ボブ・ショーターを河内浩、ゲイル・ウィ
リアムズを天明屋渚、スコット・ウィリアムズの声を山田貢央がそれぞれ演じた。二〇一三都民芸術フェスティバル参加作品だっ
た。劇団俳優座、11 October 2013, accessed 11 February 2013. <https://haiyuza.net/past-performances/performances22/taiwa/>

(10) Alfred Hickling, "Review: A Conversation", *The Guardian*, 22 Nov 2007.

(11) 木村直子「評：対話（俳優座）」『読売新聞』二〇一三年二月二日夕刊。

(12) 同上。

(13) 新劇の父小山内薫は、自由劇場での新劇をつくりあげた盟友二代目市川左団次が明治に復活させた歌舞伎「鳴神」について、次
のように述べている。「原始的な科白劇として『鳴神』は殆ど完全に近い内容形式を備へてゐる。日本の歌舞伎劇の一大特色であ
り、一大特徴である舞踏的な要素（この場合では、その一種である荒事）が、この場合では、出来るだけ縮減せられてゐて、その
余り著しい特色でない対話的要素が、出来るだけ拡大せられてゐる。（中略）十八番の中でも、この「鳴神」は、特に対話的生命
に富んでゐる。」（小山内薫「鳴神」の対話『演芸画報』大正十一年（一九二二）一月、八十五〜八十九頁）「鳴神」の魅力は、
歌舞伎側では荒事芸が指摘されるが、新劇を模索する小山内にとつては「対話」の場面に魅力を見いだしている。また、対話劇に
ついては、訪欧からの帰国直後の左団次と小山内との対談で、ドイツで観た舞台は対話を中心でありながら観客を飽きさせない説
得力と迫力のある表現に驚いたことを伝えている。日本の新劇の演出で、俳優が「対話劇」を演じる技術を獲得することに努力が
払われていた。

- (14) 平田オリザ『演劇のことは』岩波書店、二〇〇四。
- (15) ヘレン・ニコルソン(中山夏織訳)『応用ドラマ：演劇の贈りもの』而立書房、二〇一五。
- (16) 小田島恒志「翻訳(実践の視点からの)『演劇学のキーワード』ペリかん社、二〇〇七。
- (17) 佐和田敬司訳『対話』俳優座上演台本、未刊行。
- (18) 石倉和真「凄まじい衝突 俳優座『対話』『テアトロ』二〇一三年八月号。
- (19) 俳優座『対話』観客に対するアンケート、二〇一三年二月一日〜二四日。
- (20) 岩淵達治「異化効果」『デジタル版 集英社世界文学大事典』二〇一三年十一月十三日閲覧 <https://japanknowledge.com/hib/display/?id=52310H0013588>
- (21) 同上。
- (22) 俳優座『対話』観客に対するアンケート、二〇一三。
- (23) 佐和田敬司、二〇一二年。
- (24) 俳優座『対話』アフタートーク、二〇一二年二月一日。
- (25) 佐和田敬司、二〇一三。
- (26) 高橋則夫『対話による犯罪解決―修復的司法の展開』成文堂、二〇〇七。
- (27) "Talk with the creators of "A Conversation" [RESt:ART Festival 2020], European Forum For Restorative Justice, 11 October 2020. <https://www.euforumrj.org/en/film-a-conversation>
- (28) 同上。
- (29) David Moore, *David Williamson's Jack Manning Trilogy*, Sydney, Currency, 2003.
- (30) Giordano Nanni, Andrea James, *Coranderrk: We Will Show the Country*, Canberra, Aboriginal Studies Press, 2013.
- (31) "Talk with the creators of "A Conversation"
- (32) 同上。
- (33) David Moore, 2003.
- (34) 石倉和真、二〇一三。

(35) 犬丸治二〇二三年二月一五日閲覧 <https://twitter.com/fwgd2173>
(36) 『対話』俳優座上演台本。



出典：劇団俳優座公演『対話』2023年2月10日～24日 俳優座スタジオ 撮影：古元道広

