

多和田葉子のテキストを創造的に「再読」するために

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）、谷川道子・谷口幸代編『多和田葉子の〈演劇〉を読む－切り拓かれる未踏の地平』（論創社、2021年）書評

中 島 裕 昭

1.

演劇上演に立ち会った際、しばしば、ある種の虚しさや焦立ちを感じる時がある。もちろん提供する側には「公演」に伴う緊張感や社会との関係を切り結ぶ覚悟と気概があり、それを引き受けた人たちへの敬意が失われることは決してないのだが、何よりも、上演に直接関わっている人々の楽しそうな様子、集中して物事に取り組んでいる高揚感が感じられ、そこで自分は同じようには遊べていないという、自身の立場に対する否定的な感情が湧いてしまう。本稿の書評対象としている二点の書籍を繙くと、執筆者たち、関係する演劇実践に関わった人たちの充実感が伺えて、それはちょうど、上質の演劇公演に接したときのように、とても楽しそうなのだが、そのことが逆に提供されたものへのアプローチの障害になってしまうような感覚を覚えさせられる。このようなことを述べるのは、実は多和田葉子のテキストについて言えば、それを受け取る者に、そのような疎外感を感じさせない、不思議な魅力があると考えられるからである。受け手こそが、ひょっとすると自分だけが、このテキストの秘密に気づいているのではないか、自分だけがこの楽しい遊びを見つけているのではないか、そんなことを感じさせられ、筆者もかつて、多和田の戯曲について論文を書いたことがある。しかし、その作業は、つまり、このテキストの秘密や楽しさを解明する作業は、とてもつまらない結果に堕してしまう危険性を孕んでいる。多和田のテキストに最初に触れたときの自身が立っている場が突如揺らぐような感覚は今でも鮮明に覚えているが、その深淵、茫漠、動揺、そしてそれを埋める、あるいは落ち着かせようとする受け手の感覚的・知的プロセスの醍醐味が、一つの意味を析出しようとする「論文」の作業によって、一挙に縮約され、結論として、それ自体はそのとおりで何かが間違っているわけではないのであろうが、解釈の対象となったテキストの、広大で豊かな遊び場が、明らかに閉塞的な、秩序に束縛された「牢獄」に変わってしまうように感じられるのではないか。筆者のかつての論文も、やはりいま読み返せば、多和田のテキストの魅力をただ小さくまとめただけのものになってしまっていたのではないかと危惧される。今回の二点の書籍が、そのような危険に陥らず、真に創造的な「再読」を果たしているか、それが最も注目される点であろう。

2.

多和田葉子について、再度、説明の必要はないであろう。最近でも2016年のクライスト賞に続き、2018年に全米図書賞・翻訳文学部門の表彰を受け、その評価は国際的なも

のとなっている。今回の書評対象となっている二点の書籍、すなわち谷川道子・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』（東京外国大学出版会、2020年、以下『演劇表象の現場』と略し、本書からの引用は略称後にページ番号のみ記す）、および谷川道子・谷口幸代編『多和田葉子の〈演劇〉を読む－切り拓かれる未踏の地平』（論創社、2021年、以下『〈演劇〉を読む』と略し、やはり本書からの引用は略称後にページ番号のみを記す）が生まれたプロジェクトも、この頃開始されたとのことである。HMP（1990年初頭からの西堂行人、谷川道子、内野儀、岸田理生、鈴木絢士等による活動；当初「ハムレットマシーン・プロジェクト」と称していたが、1993年からは「ハイナー・ミュラー・プロジェクト」と称する；『演劇表象の現場』、p.48）に参画していた谷川は、2015年から多和田の修士論文であるハイナー・ミュラー論を邦訳することを考え、後に『演劇表象の現場』の編者となる小松原らも加わってその作業を始める（『演劇表象の現場』、p.443）。2017年に谷川は、多和田葉子とハイナー・ミュラーをクロスさせるプロジェクト（Tawada/Müller/Projekt=TMP）を立ち上げたいと相談を開始（『演劇表象の現場』、p.446）し、2018年に多和田も参加した東京外国語大学での朗読会で、「多和田の文学営為の演劇性」（同書、p.444）を確信、多和田と演劇をテーマとすることを本格的に構想、ハイナー・ミュラー生誕90年、没後25年の2019年11月に多和田の『カバレット ハムレット・マシーネ～霊話バージョン』（東京・シアターX）を上演する。シアターXでは2019年の1月にも多和田のテキストによる『晩秋のカバレット：ハイナー・ミュラー』が上演されており、その準備段階で、後に『〈演劇〉を読む』の編者となる谷口もプロジェクトに加わっている（『〈演劇〉を読む』、p.258）。前年の2018年に国立市で『動物たちのバベル』を市民劇として上演（東京・くにたち市民芸術小ホール）していた川口智子らも加わり、2018年から2020年にかけて、演劇企画により多和田の戯曲・演劇が「主として若い世代にどのように受け取られようとしているか」を「可視化」（『〈演劇〉を読む』、p.13）しようとするプロジェクトを、「小文字のtmp」（『〈演劇〉を読む』、p.260）として立ち上げている。

二点の書籍は、この一連のプロジェクトの産物である。

大まかに言えば、TMPの最初の取り組みとして進められた、多和田のハイナー・ミュラーに関する修士論文『ハムレット・マシーン（と）の〈読みの旅〉 ハイナー・ミュラーにおける間テキスト性と〈再読行為〉』（1991年、ドイツ・ハンブルク大学に提出）の全訳を収録したのが『演劇表象の現場』であり、これは本書の半分弱の分量（約450ページ中の175ページ）を占め、ハイナー・ミュラー論及び現代演劇論として読み応えのあるものである。本書には、この多和田のミュラー論に関わって、山口裕之、小松原由理、本田雅也、齋藤由美子、谷口幸代、坂口勝彦、洪革まろんによる論考8点が収録されている。そのほかに、多和田の「わたしが修論を書いた頃」と題されたエッセイ、またシアターXで2019年に上演された『晩秋のカバレット：ハムレット・マシーネ～霊話バージョン』のテキスト全編、演劇企画に関わる演出家の演出ノートとして川口智子の『動物たちのバベル』および小山ゆうなの『オルフォイスあるいはイザナギ』（東京・くにたち市民芸術

小ホール地下スタジオ、2019年）に関するもの、三浦基の「地点」による『ハムレットマシン』（2019年）の上演台本の一部、そして、やなぎみわの『神話機械MM』上演台本（2019年、高松市他）が収められている。このうち、三浦とやなぎの実践は、TMPのもう一つの「柱」（『演劇表象の現場』、p.49）であるハイナー・ミュラーに関する公演ということになる。

一方、『〈演劇〉を読む』の方は、主にtmpの産物であり、第I部「多和田文学の舞台化をめぐるパノラマ」として、洪革まろんによる劇評（演劇ユニット・したための『文字移植』舞台化（東京・こまばアゴラ劇場、2018年）に関するもの）、川口智子の演出ノート2点（『動物たちのバベル』（東京・くにたち市民芸術小ホール、2018年）、『夜ヒカル鶴の仮面』（多和田葉子 複数の私 関連企画リーディング；東京・くにたち市民芸術小ホール地下スタジオ、2019年））、谷口幸代の『動物たちのバベル』に関する戯曲作品論、同じ谷口による劇団らせん館（1978年兵庫県尼崎市で設立された多言語による演劇活動を展開する演劇集団；1997年から世界各国で多和田の作品を上演）へのインタビューが、第II部「多和田〈演劇〉の謎を解く」として、多和田のエッセイ「多声社会としての舞台」、多和田とシアターXでカバレットを企画実施していた高瀬アキのエッセイ『レシタティーヴ』、松永美穂による「早稲田大学における多和田葉子と高瀬アキのワークショップ」に関するドキュメントが、第III部「多和田戯曲の翻訳と舞台化への模索」として多和田の『オルフォイスあるいはイザナギ』、『あしの指はアルファベット』の邦訳と、訳者・小松原由理、山口裕之および演出家・小山ゆうなの「言葉」が収録されている。

いずれにも、多和田の戯曲作品が収録されている点、演出家のノートが収録されている点など、多和田の戯曲やその他の作品の舞台化に関心を持つ者にとって、貴重なテキストである。出色は『演劇表象の現場』に収録されている多和田のハイナー・ミュラー論と、それに関わる8本の論考であろう。ただし、関係する演劇公演の一部は重なっており、また論考の一部も内容の重なりがある。二点の書籍は相互補完的な関係にある。多和田については、日本国内でも『ユリイカ』（青土社）の2004年12月臨時増刊号「総特集 多和田葉子」があり、また海外でも齋藤由美子がその論考の中で記しているように、2007年に英語の論文集、2010年以降はほぼ毎年のように論文集が出版されている。しかし、この二点の書籍のように、多和田の演劇との関係に焦点を絞った論考はそれほど多くなく、多和田自身による「書き下ろし」エッセイもそれぞれあり、貴重な取り組みとその成果として評価できるであろう。

多和田のテキストについては、冒頭に記したように、テキストの中にある、また、複数言語の間にある空隙に、受け手の想像力と創造力が活性化される契機があると言える。それを埋めてしまう、あるいは、諸種の観点から意味の網に絡めとる作業は、それ自体が学術的には選択すべき解釈アプローチだとしても、多和田のテキストを不活性化し、結果としての魅力は大きく減ずることがある。空隙において受け手は諸種の想像力を働かせるが、それは受け手それぞれの力量にもよっており、もちろん研究論文としてこれを分析的に明らかにしようとすることは、それ自体、個々の研究者の創造性に関わってくると言え

るが、それを成功させるためには、場合によってはアカデミックな研究論文のスタイルを放棄しなければならないかもしれない。テキストとしては、小説、戯曲、詩やエッセイを分析対象とすることができ、それを手がかりとして、読み手＝解釈者＝分析者の想像力が働き、新たな魅力が引き出される場合がある。しかし、同様のことは演劇実践において可能であろうか。その点に、この二点の書籍は、どのように取り組んでいるであろうか。

3.

齋藤由美子は、『演劇表象の現場』において「多和田文学における〈翻訳〉の位相」（同書、p.275-289）という論考を寄せており、「多和田自身がいかに翻訳しているか」（同書、p.276）という興味深いテーマを取り上げている。日本語、ドイツ語の両方で作品を発表している多和田は、当初はドイツ語母語者の協力によってドイツ語テキストを作成していたこともあるが、現在は自身が、どちらかの言語での作品発表を先行した場合、もう一方の言語で当該作品をその後発表しているという場合が多い。その際に、多和田自身がどのように「翻訳」しているか、という点を、齋藤はテキストを詳細に突き合わせて検証しており、先述した空隙が、どのように仕掛けられているかがよくわかる。齋藤によれば、

きわめて語に忠実である一方でオリジナルに対してかなり自由な翻訳であるという点は、（中略）多和田の翻訳の大部分に当てはまる。（中略）一見、日本語の文の意味がわかりにくくなるほどに、ドイツ語の語順に忠実に翻訳しているようだが、オリジナルと比較してみると、その語順に忠実ではなく、そうかといって日本語としてわかりやすい語順にもなっていないところがあり、たびたびオリジナルにはない語の反復も行われている。その場合、いわゆる「意識」とは異なり、全体の意味やニュアンスなどがくみとられているわけでもない。多和田の翻訳は「逐語訳」と「意識」という対立概念では論じられない。（『演劇表象の現場』、p.282）

続く箇所で齋藤も指摘しているように、多和田の場合、オリジナルから翻訳されるという「一方通行」だけでなく、翻訳しながら創作、交互に翻訳、同時に創作、「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」（同書、p.283）ように見える場合、つまり、二言語では記されていないものの、当該のテキストにもう一方の言語の干渉が確認できる場合もある。このような偏在、あるいは一方の過剰または不足によって生まれるアンバランスで非対称なテキストの中にある隙間、まさに語の本来の意味に含まれる「遊び（Spielraum）」が、多和田の言語テキストにはあり、それが受け手の想像力を刺激する。特に日本語とドイツ語の双方を理解するものにとって、これほど魅力的なテキストはない。「遊び」は、西村清和の規定にしたがって、「遊隙」の中の「遊動」（西村清和『遊びの現象学』勁草書房、1989年、p.25）と捉えられるが、これに意味の網がかけられて縛られ、固定されてしまつては、魅力が減ずることになる。同じ齋藤が、この二点の書籍とは別の論考で多和田のテキストを分析している事例を参照したい。

齋藤は、多和田の作品における「蛇」の形象について論じている（齋藤由美子「多和田葉子の作品における『蛇』」；れにくさ：現代文芸論研究室論集10-1号、2020年、p.248-261）。その中で、多和田の『容疑者の夜行列車』の一節を取り上げている。

「蛇が短くならないので、困っているんです。」

蛇とは切符を買う列のことだった。どうして、あなたは列のことを蛇などと言ったのか、自分でもわからなかった。理由は、ずっと後になって、わかった。

「蛇の長さは永遠です。あなたは、心配そうに見えますね。何か困っていることがあるのですか。」

あなたは、当時はお金がなかったので、心配なことが多かった。（多和田葉子『容疑者の夜行列車』青土社、2002年、p.141）

この箇所について、齋藤は以下のように分析する。

より重要なのは、列に並ぶまではお金のこともそれほど心配していなかった「あなた」の不安感が、「列に並んでいる間に生まれてきた」ことではないだろうか。蛇は人間に不安を与えるからだ。（中略）列を蛇にたとえているのは「あなた」だけではない。日本語にも「長蛇の列」という言い方がある。（中略）重要なのは、多和田の作品において「長蛇の列」という表現の起源のイメージが新たに生み出されていることだ。ただし、作品の背景で「翻訳」されているのはむしろ、ドイツ語の「Lange Schlange」であると思われる。（中略）「蛇が短くならない」ことを「あなた」は何度も気にしているが、それはSchlange（蛇）にlang（長い）が含まれていることを「翻訳」しているようにも見える。（齋藤、同上、p.253-254）

この分析は正確であろう。ただ、多和田のテキスト自体にある、先に齋藤自身が指摘している「潜在的な翻訳」は、日本語によるテキストとしての「蛇の長さ」の中にはすでにあり、その時点でドイツ語の意識が潜り込んでしまった後に「蛇の長さは永遠です」と言われ、それをなかなか短くならない券売の列と重ね、そこに「不安」を解釈した時、読み手に理解の手がかりは与えられるものの、イメージの「遊び」は失われてしまう。多和田のテキストの醍醐味は、まさに非対称（偏在、過剰、不足）な語義やイメージの、時には分散、時には衝突の中で、受け手がその整えられ切れない意味やイメージの間で遊ぶことである。そのことが、上記の齋藤の「蛇」の形象を論じた論文では、意味解釈の籠によって固定されてしまうように思える。もちろん、これは、齋藤の遊びの結果であるので、それ自体が間違い、あるいは、解釈に意味がない、ということを主張しているわけではない。多和田のテキストの「再読」が、いかにして次の受け手を刺激するような創造性の富んだものとなるか、ということを考える際の観点として述べている。

4.

山口裕之は『演劇表象の現場』に寄せた論考「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」(『演劇表象の現場』、p.237-246)で、ベンヤミンの翻訳論を参照しつつ、やはり、多和田の「翻訳」の問題を取り上げている。山口は、多和田の『アルファベットの傷口』に関わって、次のように述べている。

翻訳はここでは、異質なものの境界で、両方の言語にとって思いもかけないような新しいものが異形の相貌で生まれ出る過程となっている。(中略) この異質なものとせめぎ合う境界で、異質性をまとった言葉たちを通じて、異形の世界がいわば魔術的に生み出されているのである。(同書、p.243-244)

この『アルファベットの傷口』は、実在の作者Anne Duden (1942-)の小説*Der wunde Punkt im Alphabet*を翻訳するためにカナリア諸島を訪れた「わたし」をめぐる、多和田の一人称小説である。当初『アルファベットの傷口』と題されていたが1993年に『文字移植』と改題された。多くの受け手を引きつけた多和田の初期の秀作の一つである。そして、この作品から以下の箇所を引用している。

〈犠牲者〉という言葉はOの字で始まっていた。そのOの字が一ページ目の紙面いっぱい散らばっていることに私は気がついた。散らばっていると言うよりは紙面がそのOの字に蝕まれて穴だらけになっていた。しかもその穴の中には覗き込むことなどできない行き止まりの壁になっていてその壁を作っている白い紙面そのものがわたしにはますます突き抜け難く感じられてきた。(同書、p.244)

そして、山口はこの箇所に続けて、

言葉は意味の担い手となってそこにあるというよりも、むしろその物質的な側面そのものが身体となって浮かび上がる。(中略) 言葉たちがそこにあるということを感じとる人にとって、それを「翻訳」することはとてつもない困難が伴う。言葉はそのようなとき、突然姿を変えて動き始める。(同書、p.244-245)

と述べる。山口は、多和田が1998年にチューリヒ大学に提出した博士論文「玩具と言葉の魔術」(書籍としては2000年出版)の内容にも沿って、ベンヤミンも参照し、多和田のテキストが言葉で遊ぶとき、そこには「魔術的なものが呼び出されている」(同書、p.245)と述べ、本『演劇表象の現場』での論考を締めくくる。この論考で指摘されるような「魔術」は、舞台ではどのように実現され得るのだろうか。

『〈演劇〉を読む』には、この『アルファベットの傷口』、改題後の『文字移植』の演劇集団したためによる舞台化に関して、洪革まろんが劇評を寄稿している。洪革は、したた

めによる舞台化において、その俳優の〈声〉と〈息〉の使い方に注目している。管啓次郎の指摘（管啓次郎「XENOGLOSSIA 翻訳と創作」、『ユリイカ』第36巻、青土社、2004年、p.118）に依りながら、『文字移植』の特徴は、「読点が細かく打たれた翻訳文と、読点が打たれることなく綴られる地の文という異質な文体が衝突する、抗争的な小説のリズムにある」と洪革は言う。そして、

において、約、九割、犠牲者の、ほとんど、いつも、地面に、横たわる者、としての、必死で持ち上げる、頭、見せ物にされて、である。（『〈演劇〉を読む』、p.31）

という箇所を引用し、その箇所の舞台での俳優の演技について、

発語される言葉は、その読点の箇所で、アタック音のように「スッ」と吸われる〈息〉によって細かく千切られ、バラバラになる。極度に切り詰められた〈息〉のリズムは、「わたし」が「ひとつの単語を読んだだけでも息苦しく」なり、「全体がバラバラになって」しまうという翻訳の苦しい手触りを生々しい肉声の効果として劇場空間に刻み込んでいくのである。（同書、p.31-32）

と述べる。作中の登場人物を演ずる俳優たちは、観客に対して透明アクリル板を介して立ち、セリフを発しながら、「アクリル板に向かって何度も繰り返し〈息〉を吐く。ハァァと吐かれる〈息〉に濡れそぼりくもるアクリル板は、見えていながらにして見えていない半透明な媒質としての性格をあらわにする」（同書、p.35）という。作品の舞台となるカナリア諸島はリゾート地であるが、主人公の翻訳者である〈わたし〉は、「決まって翻訳をしに來ただけであり、観光客ではないのだと繰り返し」、「〈わたし〉が忌避する観光客と同じ意味で、島の外部に自らの位置を確保」しようとする。この「自己防衛的な身振り」（同書、p.37）を洪革は、「自らが欲望するイメージで、舞台に立つ俳優の身体を幽閉する観客のまなざし」（同書、p.38）と等置する。この「観光客＝観客」のまなざし、「モノの見方」（同書、p.39）を、この上演における俳優の〈息〉のあえぎとアクリル板を介して作り出されるイメージが破壊していく、と言うのである。

洪革は、翻訳者である「わたし」が翻訳中の作品の作者と出会う白昼夢の場面の次の記述（この箇所は、多くの多和田研究で取り上げられている）を、俳優の〈息〉のあえぎと結びつける。

〈わたしの顔には傷があるように見えますか。〉と作者が尋ねた。わたしは恐る恐る作者の顔に目をやった。そこには〈傷〉らしいものは全く見えずそれどころか〈顔〉らしいものさえ見えずただOの字の形をした空洞が見えるだけだった（『〈演劇〉を読む』、p.39からの引用）

このOはドイツ語のOpferの頭文字であり、「犠牲（者）」「いけにえ」と繋がる。

劇の中盤、透明アクリル板の前に立ち奇妙なポーズを取った俳優の一人は、胸元から取り出した口紅を唇に塗り、

「いいいい」「けえええ」「にいいい」「ええええ」

と、〈声〉を発しながら、その一音一音の唇のかたちを透明アクリル板に押し付けていく。（『〈演劇〉を読む』、p.40）

「いけにえ」の意味は「バラバラな音素へと寸断され」、「発話不可能性をことさらに顕在化させる」。この発話不可能性は、「意味として聞き取られることが禁じられた〈息〉のあえぎに正確に対応している」（同所）という。

ここで洪革は、「プロソポペイア」というピエール・フォンタニエの概念に拠りながら「不可視の〈声〉を通じて、ものごとの自然な流れを中断する謎めいた形象」（同書、p.43）が出現すると言う。「ことの善悪を反転させるだけの受難する（かわいそうな）犠牲者としてではなく、あらゆる共同体の規範からただズレてしまう場違いなもの、捉えどころのないイメージのうごめき」（同書、p.45）が求められると言うのだ。別の場面で「翻訳の言葉を浴びせられて悶絶する俳優」は、バナナの皮を透明アクリル板に叩きつける。

へばり付いたバナナの唇は、もう一つのOの変種となり、板に黄色いぬめりを残して地面に落下していく。（同書、p.46）

洪革によれば、このような演技が、多和田のテキストの「多義性の傷口を切り開き、宛先を持たない〈声〉のざわめきとなって」、作品の主人公である〈わたし〉とともに、もうひとりの「わたし」、つまり「読者＝観客」を包囲する（同書、p.48）。「発話へと至らない〈息〉のあえぎ」とアクリル板に残る有象無象の唇が「観光客＝観客＝読者」を、その身体の内側から居心地悪くすることによって、〈わたし〉のまなざしは宙吊りにされる。

このような舞台化によって、観客は多和田の「遊び」を、まさに身を持って経験することになるであろう。洪川の劇評は、この舞台の「魔術」について述べることで、この劇評の受け手がさらに次の「魔術」を構想しようとするように刺激していると言えるであろう。

川口智子は『動物たちのバベル』の上演にあたって、「いい加減な動物の仮装をした人々が、自分のテーブルの前に「リス」とか書いてあるネームプレートを置いて、国際会議のように話し合う情景」（『〈演劇〉を読む』、p.56-57）を着想に、「参加者の共通語である人間語（今回は日本語）での主張のあと、他の動物たちが賛同の鳴き声を上げる」という演出を施している。こういった演出の工夫や、そこから派生した「人間の夢ばかり食

わせるな!!」という「獏」の「強烈な一言」(同書、p.58-59)が、見ているだけの観客の「居心地」をどこまで震撼させたか、本書に記載はないが、多和田のテキストの舞台化が、このような演技や演出によって、多和田のテキストと同様に受け手の拠って立つ地盤を失わせ、そこに新たな創造性を発動させ得るものであることは確認できるであろう。

5.

今回の二点の書籍は、多和田のテキストとの関わりが諸種のレベルで展開されており、執筆者の関わり、実践(とその経緯)、考察が、やはり諸種のレベルで記述され、質も量も様々である。「演出ノート」とされるものは、『演劇表象の現場』では、三浦、やなぎのものも含め4点だが、それぞれ数ページである。『〈演劇〉を読む』では、川口の2点が、それぞれ、「創作ドキュメント」あるいは「上演をめぐる断章」とされ、「ワーク・イン・プロセス」の性質を示し、興味深い。執筆者が具体的に実践したことや、自身の主張を叙述しているだけのものもあるが、これらも多和田のテキストとの、それぞれの執筆者の「遊び」の記録と見ることはできる。この二点の書籍は、多和田のテキストの受け手が抱える問いに対する答えが記述されているものではなく、自身の問いを新たな問いに転換して、次の受け手に手渡すための触媒が隠されている、あるいはミュラー流に言えば精神的な「地雷」が埋め込まれていると捉えるべきであろう。

その意味で、『演劇表象の現場』に収録された多和田のミュラー論の翻訳には大きな起爆力がある。当該修士論文の概要は、谷川による「序 多和田葉子の〈演劇〉とは何か」に簡潔にまとめられている。ベンヤミンの引用から開始される序の後の本論文の構成は、

第一章 『ハムレットマシーン』における神話の読み

第二章 『ハムレットマシーン』における引用

第三章 『ハムレット』の「翻訳」と『ハムレットマシーン』

第四章 『ハムレットマシーン』における「カーニバル」

第五章 『ハムレットマシーン』と日本の能演劇

となっている。周知のように、ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』は、ミュラーによるシェイクスピアの『ハムレット』翻訳の(副)産物であるが、この修論は、「翻訳」「引用」「改作」をめぐる考察の集積である。第四章の「カーニバル」は、言うまでもなく、バフチン／クリステヴァによる「間テキスト性」と「カーニバル性」に拠り、『ハムレットマシーン』の「ポリフォニー性」を解析しようとしている。また、第五章では、ミュラーの『旅－モテキヨによる』(謡曲『景清』からの改作)とブレヒトの『イエスマン／ノーマン』(謡曲『谷行』からの改作)を対照し、「二人の劇作家の歴史や文学への眼差しの違い」(『演劇表象の現場』、p.210)を論じて、「HMは、ブレヒトの『ノーマン』の批評的な続編と読めるかもしれない。」という一文で、論文全体を締めくくっている。

この論から、先に言及した、齋藤や山口のように翻訳論を展開できることはもちろんとして、小松原のようにジェンダー論を展開することも可能である。批評家の坂口は、その

論考「もうひとつの自由のダンス 多和田葉子とピナ・バウシュ」(同書、p.317-330)において、多和田とピナ・バウシュの「自由」について論じている。多和田の修論第四章では、クリステヴァらの「ポリフォニー小説」の展開に関する論を前提として、『ハムレットマシーン』は「カーニバル」を比喩的に引用しており、多声性が明確な形で展開されているので、「後退と見なさざるを得ないかもしれない」が、そもそも『ハムレットマシーン』は小説ではなく、パフチンが前提としていたドラマの本性とは異なるものである(『演劇表象の現場』、p.175-176)、と述べられている。これを踏まえて坂口は、多和田が「ダイアログからのいわば退行」を指摘していると述べ、「『言語的な表現の敷居』をまたがないまま、『何の声も代理しない』イメージの上に、『複数の歴史／物語の重なり合い』を提示している」(『演劇表象の現場』、p.329；二重引用箇所は、多和田の修論からの引用で、それぞれ、同書、p.186、p.177、p.187)とし、「作者自身からも、作品自身からも、登場人物やダンサーからも自由であること、そういう作品の土台を脅かしかねないほどの自由」が、クリステヴァの求めたものであり、また、「意味の拒否、バレエの規範的な肉体からの解放」によって、コンテンポラリー・ダンスにおける「自由」の先駆的な形を示した(同書、p.328)ピナ・バウシュの求めた自由でもある、と言う。この「自由」が「世界を変革できる」という「希望」に、ピナ・バウシュも多和田葉子も「応答している」(同書、p.330)という主張が、坂口がこの論考の読者にしかけた「地雷」である。ミュラーのよく知られたピナ・バウシュのダンスへのコメント(「身体が出版と意味の牢獄を拒絶するテキストを書く。」同書、p.328)をも援用しながら、坂口は多和田のテキストをピナ・バウシュのTanztheaterに関する批評へと先鋭化させていると言えるであろう。

多和田のテキストは、われわれ受け手に新しい刺激を仕掛けている。その「再読」の試みを伝達するこの二点の書籍は、多和田の仕掛けで遊んだ執筆者たちが、さらに次の受け手への遊びを仕掛けたものと言える。われわれがその仕掛けを、意味の網で「丸め」たり、無効化したりすることが期待されているわけではないであろう。どのように「尖らせる」ことができるか、それこそ、この二点の書籍の受け手の腕の見せ所ということになる。研究という点で言えば、研究者がこの「遊びの記録」から、次の受け手がさらに遊び尽くせるような研究上の刺激を掘り起こして見せることができるかどうか、本書の公開の意義を決定すると思われる。