

ジョン・ロメリル脚色『ミス・タナカ』と 天野天街脚色演出『ミス・タナカ』

——ポスト・コロニアル演劇——

清水 義和

01. まえおき

和田喜夫氏（日本演出協会理事長）が、演劇大学 In Aichi（2009.11.6）のシンポジウムで、アボリジニー先住民問題を包括した作品と演劇集団楽天団のコラボレーションについて語った。⁽¹⁾ その際、和田氏はジョン・ロメリル氏脚色の『ミス・タナカ』（*Miss Tanaka*）にも触れ、更にパネラーの一人であった天野天街氏についてこれまでオーストラリア演劇に参加してきた経緯や報告があった。既に、長年、ロメリル氏が和田喜夫氏や天野天街氏らと『フローティング・ワールド』や『ミス・タナカ』などを含むアジア演劇の上演を巡って、オーストラリアのメルボルンや東京の早稲田大学での公演活動や研究会を継続して行ってきた。⁽²⁾ 更に、佐藤信氏（劇団黒テント 演出部所属）は『フローティング・ワールド』（1995）を東京とメルボルンで演出し上演をしてきた。いわば、アンダーグラウンド系の劇作家や劇団を含む演劇人が、ロメリル氏の『フローティング・ワールド』や『ミス・タナカ』を東京とメルボルンで上演してきた背景には、アンダーグラウンドシアターとポスト・コロニアル演劇の接点が長期にわたって日本とオーストラリアに公演活動と研究会を通して交流し、発展的に開催され続けてきた背景がある。実際、ロメリ

ル氏はメルボルンのラ・ママ・シアターで上演活動に加わってきた。

さて、ロメルル氏が脚色した『ミス・タナカ』は、オーストラリアのアボリジニー系の先住民問題を包括的にドラマ化した作品である。原作者のロメルル氏とは、『ミス・タナカ』の日本での上演（東京芸術劇場シアターウエスト、2012年9月26日～30日公演）に先立つ2012年9月13日東京・結城座の稽古場で、筆者はお会いする機会に恵まれた。所謂、『ミス・タナカ』は、メルボルン生まれのロメルル氏がポスト・コロニアルの視点から劇化した作品である。つまり、オーストラリアの原住民のアボリジニーに詳しいロメルル氏が、専ら、オセアニア地方の文化をふんだんに取り入れた民族色の強い作品を劇化している。

『ミス・タナカ』には、アボリジニーのミス・タナカ（＝キッツオ）と日本の混血児・和彦が登場する。だが、他方で、なかでも、そのタイトルが象徴しているように日本への言及が数多くある。従って、ある種、ミス・タナカを通して、アボリジニーの先住民の眼から見た東洋人が描かれ、ジャコモ・プッチーニの『蝶々夫人』やピエール・ロチの『お菊さん』やデヴィッド・クローネンバーグ監督の『M・バタフライ』やマルグリット・デュラスの『愛人ラマン』を想わせるオリエンタリズムがしばしば垣間見られる。但し、ロメルル氏がオーストラリア出身の作家であることで単なるステレオタイプのオリエンタリズムに色づけをされていない。従って、その点がロメルル氏の書いた『ミス・タナカ』はジャポニズムの色合いが幾分見られるが、軸足がポスト・コロニアルのドラマの視点から描かれたところが大きな特徴になっている。本稿は『ミス・タナカ』が投げかけているポスト・コロニアル演劇の意義を分析し諸問題を解明する試みである。

02. ジョン・ロメルル脚色の『ミス・タナカ』

『ミス・タナカ』がポスト・コロニアル的でアボリジニーのマイノリティーの文化を描いているにもかかわらず、何故日本人の混血児・和彦が主人公になっているのか不思議な気がする。それは後で述べることにして、少なくとも、オーストラリア系少数民族のアボリジニーを熟知したロメルル氏が同時に日系人の和彦（＝ミス・タナカ）を仲介にして、西洋の政治文化を見ている事に気がつく。そこで、否が応でも、『ミス・タナカ』の舞台背景として、日本が大戦前後に南方に侵略した歴史的背景を想い出さずにはいられない。その意味で、ロメルル氏の『ミス・タナカ』は、単に、欧米政治文化批判だけではなくて、日本の南方侵略の問題をも取り込んだ作品となっている。

更に、ロメルル氏は『ミス・タナカ』の中で、両性具有の和彦（＝ミス・タナカ）を通して日本の政治文化を批判していることが次第に明らかになってくる。先ず、和彦（＝ミス・タナカ）の身体の半分に属するミス・タナカは、蝶々夫人のように、身を落とし、自分の体を売娼婦や商品のように、ユダヤ系イギリス人で実業家のモットに売り込もうとする。いっぽう、和彦は、実は、ミス・タナカのもういっぽうの体半分でもあるが、奴隷のように身体を売り、肉体労働をして働き、いわば、捨て身になって、その代償を得ようと試みる。そして、和彦は父・佐一を日本へ連れて帰る旅費を健気にも稼ごうとするのである。

KAZUHIKO: I've been reared to be a good Japanese son. We thought we'd take those two oafs for all they're worth and get Dad home to Taiji—to die.⁽³⁾

しかも、和彦（＝ミス・タナカ）の父・佐一が懐かしく日本への望郷

の念は、彼が故郷和歌山の太地を終焉の土地にしたいからだと、幾度も暗示的に語る。この望郷の念は、ある意味で、大戦中、南方に出かけた日本の兵隊や民間人が海外を侵略したものの、映画『ビルマの豎琴』や『野火』に描かれているように、敗戦を予感して死に場所を故郷日本に求めた所謂日本回帰を読み取ることが出来る。果たして、ミス・タナカの本意が本当に父・田中佐一を故国の日本で死なせてやりたいと思っているのかどうかは、速断ができない。けれども、大戦前から、多くの日本人が、海外に移住したものの、結局、和彦(=ミス・タナカ)の父・田中佐一のように、日本へ帰りたくても南方で人知れず死んでいった民間人が多かった筈である。だから、その日本人の末路をロメルル氏がアボリジニーの視点から『ミス・タナカ』の中に描いている事は興味深い。

要するに、ロメルル氏は『ミス・タナカ』の中で、西洋の政治文化を批判するだけでなく、同時に、日本の政治文化をも痛烈に批判している事は確かである。

むろん、言語の観点からみていくと、ロメルル氏の原作は、英語で書かれているのだから、アボリジニーの少数民族が話す母国語は英語に翻訳されている。しかし、文字媒体で描かれているドラマではなく、現実の世界では、オーストラリアのブルームに在住する様々な少数民族は、アボリジニーだけでなく、マレー人や日本人出稼ぎらの言葉が飛び交い、まるで、バベルの塔の下で言語を失った人達のような混乱で満たされている。ブルームに着いたばかりの英国人モットはアジア人が互いに話している言葉が分からないと叫ぶ。

MOTT: ... What are they saying? (p. 12)

モットは真珠会社の社長だった父の後を継いでブルームの街に着任したばかりである。だから、モットは、現地人の言葉が皆目分からないの

である。レヴィ＝ストロースは『悲しき南回帰線』の中で未開の原住民の言葉が分からない様子⁽⁴⁾を詳述している。そのように、モットは未開民族の言葉を分かろうとする文化人類学者レヴィ＝ストロースのような態度を想わせる。

SAKAMOTO pushes HANIF aside. MOTT's hearing the music, not the words. All this is the babble of foreign tongues to him. (p. 10)

恐らく、海外ばかりでなく日本国内でも、英米人が話す英語は一部の人を除いて、殆どの人が分からない。つまり、日本の国内社会と同様に、アポリジニー系少数民族の社会でも、彼らは日本人と同様に、英語が、殆どの人に分からない筈である。ところが、『ミス・タナカ』の中で、英語が分かるのは、日系二世の和彦だけで、彼一人が英語を話すことが出来、しかも多言語話者（マルチリンガル；en:multilingual）でもあるという設定になっている。

MOTT: ... KAZUHIKO starts to 'translate' MOTT's speech. A mix of instruments start up, representing the various languages.

And from my grandfather before him, something of this town's history. [To KAZUHIKO] How many languages are you using?

KAZUHIKO: Japanese and Malay—with Tagalog. Tetum and Bardi for the others.

MOTT: Will it be enough?

KAZUHIKO: I think everyone's getting the gist.

MOTT: 1907.

Silence. And a beat.

KAZUHIKO: You want me to translate that?

MOTT: Please.

KAZUHIKO: 1907. (p. 12)

むろん、アボリジニーではなくて、日系人の和彦がイギリス人のモットと英語を話すことが出来るという設定は、現在の沖縄にも見られるように、戦前戦後の欧米諸国と日本との複雑な関係を分かり易く説明してくれる。

つまり、『ミス・タナカ』では、英語を話すユダヤ系英国人のモットが支配者であり、日系人の和彦が従者となり通訳として働くという設定になっている。しかしながら、むろん、日本国内の実態を見てみても明らかのように、日本では、日本語が日常生活では主要な言語なので、和彦のような英語の通訳は極めて稀な存在である。それなのに、ロメルル氏は、『ミス・タナカ』で、アボリジニーではなくて、日系人の和彦がモットと英語を話す設定にして、二人が緊密な関係を持つようにしている。

ところで、更に、やっかいなのは、実は、和彦の母がアボリジニーであることだ。和彦の母は、昔、鯨に襲われ死んでしまい、当然、実際の舞台には登場してこない。その代わりに、和彦の母が生者ではなく、死霊となって舞台空間に漂ったり、和彦に憑依したりしてドラマ全体を支配しているのである。

KAZUHIKO: It's to make the passage from this world to the next a successful crossing for our dear but departed ancestral spirits.

The old man has gone but the song continues.

MOTT: Your mother—she's the dear and departed ancestral spirits. (p. 16)

さて、ノエル・カワードの『ブライト・スピリット』では、亡妻の幽霊が現実の夫と密接な関係を持つ仕組みになっている。⁽⁵⁾だが、『ミス・

『タナカ』では、和彦の母の亡霊はミス・タナカ（＝キッツオ）となって和彦に憑依する。また、偽物のシャーマンほど怪しげな呪術ではないにしても、和彦は、歌舞伎の女形のように、ミス・タナカ（＝キッツオ）の鬘を被り着物を羽織って女装する。更に、人形劇団の結城座公演では、ミス・タナカ（＝キッツオ）は人形に変身する。所謂、シャーマンでは、死霊が人形に憑依した姿として表わされる場合がある。だから、『ミス・タナカ』が人形劇であることは興味深い。もしかしたら『ミス・タナカ』は未開文明の根っここのところでシャーマンと根底的に原始の祭儀と繋がっているのかもしれない。

或いは、譬えるなら、山崎朋子氏が書いたルポタージュ『サンダカン八番娼館』は、山崎氏が現地ではなく日本国内のカラユキさんから聞いた昔話を纏めたもので、言ってみれば、宇宙船に乗って宇宙を彷徨うように、南方ボルネオの日本人コロニーを彷徨う⁽⁶⁾。だが、『ミス・タナカ』の方はちょうど宇宙船の船外活動のように、未開地の混沌として複雑な世界を描いている。その意味で、『ミス・タナカ』はポスト・コロニアル演劇の中でもその真骨頂を現わした作品となっている。

また、ロメルル氏は、日本人に対する考え方をアボリジニーに対する考え方と対峙するように表わしている。しかも矛盾するようであるが、混血児の和彦を通して日本人とアボリジニーがダブルの形を成して顕著になって描かれている。更にもうひとつの理由があり、それは、ロメルル氏の解説によると、自分自身に『ミス・タナカ』のアイデアを与えたのはノリコ・ニシモト氏であったという指摘がある。だから、ロメルル氏は日本人に対する考え方とアボリジニーに対する考え方にそれぞれ特別な意味を、前以て与えているだけではないようだ。しかも、全く別の見方をすれば、日系人の和彦とアボリジニーとの関係は、民族間の相違だけではなくて、単に、英語が堪能な人とそうでない人とを区別するだけに用いている事も確かだ。

ロメリル氏には初期の創作劇『シカゴ、シカゴ』(*Chicago, Chicago*, 1970)がある。シカゴの街は、実際シカゴの街全体がサラダボールのような世界で、日本人、チェコ人、ユダヤ人、韓国人がアメリカ国内にいながら英語は使わずそれぞれの母国語を話して生活している。ロメリル氏が描くアボリジニー系少数民族に対する民族感情はオーストラリアだけでなくシカゴの街に住む少数民族にも存在する。シカゴ出身の作家ネルソン・オルグレンはユダヤ系アメリカ人で正確な英語の発音が出来なかったと言われる。また、アルメニア出身のウィリアム・サロイヤンもオルグレンのように英語を正確に話せなかったと言われている。従って、ロメリル氏の描くアボリジニーは、オーストラリアだけに絞って焦点を合わせているだけではなく、シカゴの少数民族たちにも見られる言語の問題を含んでいる。筆者が知るシカゴ在住の日系三世キャロル・ババ氏は、バイリンガルであるが、日系三世ともなると「英語の方が話し易い」と語ってくれた。

さて、和彦は、アボリジニーの日系二世であるが、かなり努力して英語の訓練を受けた経験がある筈である。だからこそ、和彦はモットの通訳が務められるのだと思われる。シカゴにせよブルームにせよ少数民族の差別から脱出するにはマイノリティーの人たちは英語が話せ、しかも高学歴を獲得して人種差別と闘わねばならない実情が存在するようだ。

ところで、和彦はミス・タナカに変装するのであるが、和彦だけでなく、和彦の父・田中佐一も鬘を被り着物を着てミス・タナカに変装する。しかも、若者の和彦がミス・タナカに変装して皆に女性だと思わせる。おまけに、キッツオ(=ミス・タナカ)は劇中いきなり、しかも唐突に登場するのである。

SAKAMOTO: An event of note did occur—

HANIF: And it did involve a her. (p. 30)

つまり、キッツオ（＝ミス・タナカ）が不条理にも俄かに舞台上に登場するので、観客は、意味も訳も分からなくて、狐にでも騙されたかのような気持ちになる。更にまた、和彦が何故若い女キッツオ（＝ミス・タナカ）に突然変身するのかわけが分からなくて、最初は途惑ってしまう。だから、和彦の父さえ息子の変装に気がつかない。

KAZUHIKO: It's me, dog-brain, trying to save your bacon. (p. 30)

しかしながら、手掛かりとなるのは和彦が着る衣装である。この衣装は、亡き母が和彦に残した形見の品である。ラフカディオ・ハーンの『怪談』には死者の霊が“もの”に残って生者を苦しめる⁽⁷⁾。観方を変えてみれば、キッツオ（＝ミス・タナカ）は和彦に憑依した亡き母の想いとも考えられなくもない。そして、キッツオ（＝ミス・タナカ）という存在は“着物”に死者の想いが残っていて、それが顕現したものと考えられる。

和彦の母の怨念がどうしてこの世に現われたかという、和彦の父・田中佐一が、昔バカラの賭けで勝ち、その商品として和彦の母を買い、その後で、父・田中佐一が、不注意で、母が鮫に襲われて死んでしまう。その無念の気持ちが死霊となって現われ、和彦に憑依したと思われる。

MOTT: Your mother's from Broome?

KAZUHIKO: Thursday Island. Father won her in a card game. (p. 6)

そして、更に、和彦の父・佐一は、和彦の母を賭博で買ったように、今度は、和彦の父・佐一は、息子をいわば賭けの担保にしてしまう。だが、父親の望みとは反対に、賭けに負けて、息子の和彦を失う。いわば、和彦とその母親は父親の賭けをとおして、人身売買で売り買いされるの

である。しかも、父親は同じ賭けごとで一度目は妻を得、二度目は息子を失うのである。おまけに、父親は、ダイバーとしてもミスを犯し、海で鮫に襲われ妻の命を失い、今度は性懲りもなく賭けで息子の命を失いかけているのである。

この窮地に、亡き母の死霊とも思われるキッツオ（＝ミス・タナカ）が登場し、和彦に突然憑依する。次いで、キッツオはあたかも亡き母の色香を使いでもするかのように、モットを誘惑し、坂本を誘惑し、ハニーフを誘惑する。そして、亡き母が生前獲った真珠を、一度は強奪されて失ったが、亡霊となって、搾取者のモット、ハニーフ、坂本から、不思議な色香で再び奪い返すのである。もともと、モット、坂本、ハニーフは、真珠に魅入られて、アボリジニーのダイバーたちから悉く真珠を絞りとり強奪してきたのである。

だが、今度は、逆に、彼らはその真珠よりもっと美しいキッツオ（＝ミス・タナカ）の色香を自分のものにしたいという誘惑にかられ、真珠の詰まった宝石袋を丸ごとキッツオ（＝ミス・タナカ）に捧げ、結果的に元の所有者のミス・タナカに真珠を奪い取られてしまうのである。このくだりは、リヒャルト・ワーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』の終幕『神々の黄昏』で指輪がライン川の乙女達に返される件を思い出す。

さて、和彦の父・佐一は賭けに負け、坂本とハニーフの二人にそれぞれ借金をして、その担保として、和彦が奴隷となってそれぞれ3年ずつ、合わせて計6年間タダ働きする破目になる。和彦の運命は、和彦の母がかつて商品として和彦の父に買われていく姿とダブリ、回想の中で語られていく。だが、実際の舞台では、和彦の身体と合体したミス・タナカ（＝キッツオ）を通して、奴隷働きと遊女という人身売買とが、同時に起こりダブルとしてのドラマが展開する。つまり、所謂同じ出来事が、時間軸として、過去と現在とが繋がり、空間軸として、母と息子が繋がって、母子の間で引き起こされる悲劇となって、二度繰り返される仕組

みになっている。その為、奴隷となった和彦は、過酷な労働者の男性であると同時に、かつての母のように人身売買される女性キッツオにもなる。しかも見かけは、和彦の身体にはキッツオ（＝ミス・タナカ）が同居し、いわば両性具有のような存在となる。

或いはまた、結城座の舞台では、和彦とキッツオ（＝ミス・タナカ）は、生人間から人形に転位する。元々人形それ自体は、いわば腐敗せずに死んだばかりの姿を現わし、そのままの姿で死者を永遠に生きている。結城座の人形劇『ミス・タナカ』にとって都合なのは、人形それ自体は、死んだままであるが、死者を生きる事によって、リアルとバーチャル（仮想現実）の狭間にある世界へと浮遊して姿を現わす仕掛けになっている。

ところで、老人の佐一が若いミス・タナカに変装している事に、誰も皆気がつかないのは古典的な能や狂言の約束事を想わせる。

結城座の舞台で、バーチャルな世界を顕現させる為に、登場人物たちが、麻薬を吸引して幻覚に陥り、その結果登場人物は悉くキッツオの女装に惹きたてられ、異次元の世界へと誘われていく仕組みになっている。文明化された先進国では、オカルトは受け入れがたいようだ。しかし、未開なアマゾン原住民が住むマイノリティーの世界では今でもその奇習は信じられ受け継がれている。『ミス・タナカ』もその例外ではない。というよりもポスト・コロニアルにある世界では薬草（麻薬）によって不思議な世界が現出する。

さて、ロメルル氏に筆者はピーター・ウィルソンについて質問をしたことがある。ピーター・ウィルソンは、オーストラリアの俳優兼演出家である。かつて筆者は名古屋の劇団“うりんこ”で『ムーン・プレイ』（2003）を公演したとき、ピーター・ウィルソンの同時通訳をした事がある。ピーター・ウィルソンは、「書かれた文字（死語）を俳優・人形が所作（生きもの）にする」のを創意工夫して作りあげる演出家兼俳優であった。結城座の稽古場でも、演出家の天野天街氏や劇作家のロメリ

ル氏が稽古にいて演出の指示をするが、実際に、人形の動きや台詞を発話する人形操り師であり、ヒトコマ、ヒトコマを詳細に構築していく。天野氏は「結城座の人形操り師はプロだし、江戸時代からの伝統があるから、台詞を言いながら人形を操ることが同時に出来て当たり前ですよ」と筆者に語ってくれた。

03. ジョン・ロメルル作『心中——ラブ・スーサイズ』と近松門左衛門作『曾根崎心中』

東京芸術劇場シアターウエストで、筆者は『ミス・タナカ』を2012年9月29日に観劇した。結城座の舞台で、田中佐一とアボリジニーの妻との間に生まれた日系人の和彦とキッツオが黒い肌ではなく、色白の日系人になっていた。だがそれは実に奇異な感じがした。但し、天野氏は、キッツオを象徴している白真珠と黒真珠をライトの明暗で表わし、肌が色白だがキッツオは日本人とアボリジニーの混血であることを暗示しているようであった。

因みに、中野不二男氏の書いた『マリーとマサトラ——日本人ダイバーとアボリジニーの妻』には、日本人ダイバーのマサトラと色黒の妻マリーそれに彼らの子供たちが表紙にカラー写真で写っている⁽⁸⁾。さて、マリーの子ナオミは成績優秀だったがマイノリティーでしかも皮膚が黒いために差別を受け、ダーウィンのカレッジに進学するのにかかなり長い回り道をした。このナオミの不屈の精神は、和彦が、英語が堪能で流暢に話すことができ、しかも親孝行の性格であることが二人とも似ている。だが、和彦の分身であるキッツオは色白の美人でもある。確かに、マサトラの最初の妻田鶴子は美人で二人の間には子供がいた。だから、あるいは、キッツオは異母の娘であると想定することも可能かもしれない。ともかく、日本人とアボリジニーとの子供が色白であるという矛盾は払

拭できない。

ところで、ロメルル氏の『ミス・タナカ』(2012)の前作には『心中——ラブ・スーサイズ』(1997)⁽⁹⁾がある。この作品に描かれた「心中」は近松門左衛門作『曾根崎心中』に典拠がある。佐和田敬司氏や東晴美氏は彼らの論文の中でその作品に示された「心中」は近松に原型があると指摘している⁽¹⁰⁾。確かに、「心中」という観点で、『ミス・タナカ』の結末を見ていくと、モットとキッツオがいう「新世界」とは、ドボルザークの『新世界』ではない。むしろ、それは近松門左衛門が『曾根崎心中』で描いた道行きの場面で、二人が「心中」を図ろうとする“あの世”への旅立ちのことである⁽¹¹⁾。いっぽう、『ミス・タナカ』では、キッツオは、実は、和彦が女装していたことが分かり、「心中」はご破算になる。しかも、劇中、モットはロメルル氏の台本『ミス・タナカ』でも「馬鹿」呼ばわりされる。だが、天野氏の台本『ミス・タナカ』では「大馬鹿大将」に変わっている。これは、恐らく、モットが言葉ばかりか文楽や歌舞伎を知らない文明音痴を強調した為だと思われる。更にまた、モットがユダヤ人であるのは、『ベニスの商人』のシャイロックがポーシャの男装に気がつかないで敗訴する場面の裏返しになっているからかもしれない⁽¹²⁾。殊に、天野氏はユダヤ人のモットと銃をひっかけ「ジュウ、ジュウ、ジュウ」と皆に連発させてダブルミーニングを使い分けている。

また『心中——ラブ・スーサイズ』の中で、お初とパリスの関係は日本人と西洋人の違いだが、中野不二男氏が書いた『マリーとマサトラ——日本人ダイバーとアボリジニーの妻』の中では、アボリジニーのマリーと日本人のマサトラの関係はオーストラリア系マイノリティーと日本人の関係である。また、『心中——ラブ・スーサイズ』のお初はパリスと対話するくらいだから英語が堪能の筈である。だが、『マリーとマサトラ——日本人ダイバーとアボリジニーの妻』ではマリーとマサトラは英語が話せなかった。だが、娘のナオミは優等生で英語が話せた。し

かし、ナオミは皮膚が黒いために学校で差別を受けねばならぬ苦難の歴史があった。更にまた、マリーとマサトラの関係は、知里幸恵編訳『アイヌ神謡集』に描かれたアイヌ系のマイノリティーと侵略者日本人との関係にも読み替える事が出来る。⁽¹³⁾ロメルル氏が脚色した『心中——ラブ・スーサイズ』には、近松門左衛門の文楽を西洋版にしたアイデアが描かれている。そのことは十分に理解できるのであるが、ポスト・コロニアルが抱えるマイノリティーの悲哀については幾分現実味が欠けている。

また、こうして見てくると、ロメルル氏が、『心中——ラブ・スーサイズ』や『ミス・タナカ』で、ポスト・コロニアルの問題を顕在化させたが、それは、白人社会から先住民をみた見地であり、原住民からみたポスト・コロニアル的な見地ではない。例えば、トマス・ピンチョンの『V.』では、ワニや鼠が寓意的にマイノリティーを代表している。⁽¹⁴⁾だが、ピンチョンの表現は寓意性とどまり、生の迫真性に欠けている。同じように、ロメルル氏の鮫や亀や猿や鳥に描かれた寓意性は存在感が薄く劇的な迫力に欠ける。いっぽう、天野氏は鮫や亀や人間さえもマトルーシュカの人形のように表わし、入れ子状にして舞台上で現わしてみせた。しかも、天野氏の鮫や亀や人間は幾層にも分裂するので、本物が一体どれなのか分からなくなる。

『心中——ラブ・スーサイズ』は『ミス・タナカ』に比べ、近松門左衛門の文楽にも見られるが、ギリシャ劇のようにコーラスを使い、或いは、オペラのように、言葉やアクションの代わりに音楽を使って表わそうとした。先にも触れたように、演出家のピーター・ウィルソンは、言葉を音楽で表わそうとした。同じ傾向がロメルル氏の『ミス・タナカ』でも見られた。ところが、もはや、現代では、音楽や光や音響だけでは単純過ぎて観客に手の内を見透かされてしまう。映像作家の萩原朔美氏がかつて述べたことあるが、「映画やドラマを見て、その場面がどういう構造になっているのかと不思議に思わせる映像や演劇が好きだ」と。

天野氏が実際舞台で使わなかった上演台本のト書きや絵コンテを、上演の後で再び見ていると、天野氏の舞台のカラクリや万華鏡を覗く時のようなドキドキする気持ちが伝わってくるが、そのときめきは、ロメルル氏の『心中——ラブ・スーサイズ』や『ミス・タナカ』からはあまり感じられなかった。

さて、『心中——ラブ・スーサイズ』に出てくるお初と亡霊の慶子の関係は『ミス・タナカ』に出てくる和彦とミス・タナカ（＝キッツオ）の関係を思い出させてくれる。東晴美氏は、お初と亡霊の慶子の関係はレズビアン⁽⁵⁾の関係を想わせると指摘している。だが、むしろ、お初と亡霊の慶子の関係は、ハロルド・ピンターが書いた『昔の日々』に出てくるケイトとアンのレズビアン関係を思い出させてくれる。もしかしたら、ロメルル氏はピンターが描く一人の人間の中に二人の人間がいるというコンセプトを『心中——ラブ・スーサイズ』でお初と亡霊の慶子の関係に使ったのかもしれない。ところが、ロメルル氏は『ミス・タナカ』で、和彦とミス・タナカ（＝キッツオ）に分裂させて両性具有を現わした。筆者は『ミス・タナカ』を英訳している時に作者が両性具有を現わしている点でトマス・ピンチョンの『V.』のV.に現わされた両性具有と似ていると思った。ロメルル氏は、日本で人形浄瑠璃作者、近松門左衛門の『曾根崎心中』を観劇しながら、男の義太夫の声と女の人形とが台詞の音に合わせて動く姿を見て、男性の声と女性の人形がセットとなっている事を発見し、今度は『ミス・タナカ』で、和彦とミス・タナカ（＝キッツオ）をセットにして両性具有として表わそうと思いついたのではないかと考えたといわれる。

04. 天野天街脚色・演出の『ミス・タナカ』

結城座の人形操り師兼役者たちは「天野氏が書いた台詞が難しい」と語った。というのは、天野氏の台詞回しがどこにもない新しい表現であるからだ。因みに、台本を英語に訳して見ると分かるが、前衛的で難解だと思われる劇作家の台詞でも、それほど抵抗もなく英語に訳せてしまう場合がある。天野氏の場合、難しいのは、先ず、日本語の解体がある。だから、天野氏の台詞は、先ず、標準日本語に戻さなければならない。次いで、英語に訳す作業へと発展する。

モット、ヘンなアクセント、身振り手振りでハナシはじめる

(いわゆる白人の日本語)

モット うわたアシイはア……

和彦 おいどんは

モット チィチィ〜かアアアあ

和彦 おとっつあんから

モット チィーチィーうわあ、ソオフくわあらあ

和彦 とっつあんはジジイから

モット くういいいてえいるウ……

和彦 きいておまんねん

モット、和彦を見て

モット ……ちゃんと伝わってる？

和彦 だいたいはね

モット ……くおのまアチイのオるうえきィしいを

和彦 ……この町の歴史を……

モット すうえんぎゅうひやくぬあぬあねえん

和彦 一九〇七年

モット すえんきゅうひやくじゅうよねん

和彦 一九一四年

モット すえんきゅうひやくにじゅうねん

和彦 一九二〇年⁽¹⁶⁾

天野天街氏の書いた日本語の音声を英語に翻訳することは殆ど不可能である。以下に、その英訳を示してみる。

Mott begins to speak in a strange accent, gestures or making gestures by hand.

(So-called Japanese white)

Motte: U-wa-ta-shi-wa-a (= うわた アシィ は ア……) (= I)

Kazuhiko: Oi-do-n-wa (= おいどんは) (= I)

Mott: Chi-chi-ka-ra (= from my father)

Kazuhiko: O-to-tsan-ka-ra (from father; おとつあんから)

Mott: Chi-chi-u-wa, So-fu-ku-wa-a-ra-a (= father is from grand father; チ
イーチイー うわあ, ソオフ くわあらあ)

Kazuhiko: To-ttsu-an-wa-ji-ji-ka-ra (= father is from grand father; とつ
あんは ジジィから)

Mott: Ku-u-i-ii-te-i-ru-u (= succeeds; くういいいてえいる ウ……)

Kazuhiko: Ki-i-te-o-man-nen (= I understand it; きいておまんねん)

Mott watches Kazuhiko.

Mott: Could you understand my Japanese?

Kazuhiko: Roughly, I could.

Mott: Ku-o-no-ma-chi-o-ru-u-e-ki-i-shi-i-wo (This town's history; くおの
まアちイオ るうえぎイしいを)

Kazuhiko: ... It is ... in the history of this town.

Kazuhiko: 1907

Mott: Su-u-en-kyu-hyaku-ju-yo-ne-n (= nineteen hundred fourteen; すえんきゅうひゃくじゅうよねん)

Kazuhiko: 1914

Mott: Su-u-en-kyu-hyaku-ni-ju-ne-n (= nineteen hundred twenty; すえんきゅうひゃくにじゅうねん)

Kazuhiko: 1920.⁽¹⁷⁾

因みに、上記の台詞のうち後半のブロック体の部分を、ロメルル氏は以下のように簡単に示しているだけである。

Kazuhiko: 1907

Mott: 1914

Kazuhiko: 1914

Mott: 1920

Kazuhiko: 1920. (p. 12)

天野氏とロメルル氏の相違は、ロメルル氏は天野氏に比べ、漫画的でナンセンスでギャグが極めて限られている。いっぽう、天野氏の場合、劇全体に延々と漫画的でナンセンスなギャグがどこまでも続いていく。先にも触れたように、筆者は、天野氏の『真夜中の弥次さん喜多さん』を英語訳したときに、漫画的でナンセンスなギャグの洪水に辟易したものである。しかし、筆者が天野氏の劇の英語訳をするのも三作目の『ミス・タナカ』ともなると、天野氏の文体に少しずつ慣れて来てそれほど難解だとは思わなくなってきた。だから、役者の場合も、偏見を持たずに、天野氏の独特の言い回しに慣れる事だろう。ここでもう一度整理して天野氏のスタイルを纏めると、筆者が天野氏の戯曲『真夜中の弥次さ

ん喜多さん』を初めて英訳したときの衝撃は今でも忘れられない。天野氏のスタイルは、まるで言葉のジャングルの世界に紛れ込んだ思いがした。また、二度目に英語訳をした『田園に死す』は原作の寺山の台詞を天野氏が無残にも解体してしまう事に困惑した。寺山修司原作天野天街脚色の『田園に死す』を英語訳しながら、筆者はいつも偶像破壊のような感覚や神聖冒瀆の思いに絶えず駆られた。次いで三度目は『ミス・タナカ』である。先にも述べたが天野氏の複雑な表現はさることながら、さすが、三作目の英語訳ともなると、天野氏特有の言い回しに少し慣れ、しかもこれまで、その独特の表現をちょうど引き出しにストックしておいたものをまた取り出して吟味するように、そんな余裕が出来てきた。何よりも、天野氏が『ミス・タナカ』で、普段の難解な言語表現のハードルを下げながらも、尚且つ、作品の質を維持し、場合によっては作品の内容の方を一段と質を高めていくという高踏的なテクニックを使いこなしている様子も見えてきた。しかも、今度天野氏が筆者に英語訳を依頼してくれたのもそれなりの理由があった。ひとつには演出家流山児祥氏の推薦があり、既に筆者にも天野作品の英訳が二本あったからであった。もうひとつは、存命の作家ロメリル氏の日本語訳（佐和田敬司訳）からの再英語訳の問題である。原作者が当人の天野氏であったり、寺山のように30年も前に亡くなった劇作家であったりした場合は、台本をそのまま英語訳にしてもいい。だが、既存の劇作家ロメリル氏の再英語訳の試みは殊のほか緊張を要した。

一般的にあって、天野氏が難解なドラマを書くときは小劇場向きの作品を書くときである。いっぽう、天野氏のドラマが比較的分かり易い作品『百人芝居◎真夜中の弥次さん喜多さん』（愛知勤労会館、2006）となると、台詞が理解しやすくなるが、それは商業劇場向きの作品になったからであるかもしれない。四十年前、大阪のサンケイホールの楽屋に台本が置き忘れてあったが、その台本を筆者が手にして読んだ時、台詞

がミュージカルの歌詞のようにぎわめて平易な台詞で書かれていたことを思い出す。天野氏の『ミス・タナカ』にもミュージカルの歌詞のような、しかも同種の表現や傾向がところどころ見受けられた。

殊に『ミス・タナカ』の中で、エンターテインメント性や娯楽性があるのは、田中佐一が賭博のパカラで大損する件であろう。というのは、賭博は万人にデモーニッシュな緊張感を否が応でも掻き立てるようであるからだ。また、このデモーニッシュな狂気は、一過性のものであって、重い心の病とは幾分異なる。例えば、前衛画家のフランシス・ベーコンは、画を描く前に「賭博のパカラで賭けをする」と発言している⁽¹⁸⁾。ベーコンは賭博の緊張感を、難解な絵の表現を描く時に利用したようだ。ベーコンの肖像画はヒステリーを引き起こした顔の表情が多い。ところで、ベーコンはゴッホを偉大な近代画家として認めている。ともかく、今日では、ゴッホは正常な人間であったとみなされているようだ。従って、ゴッホが耳を切ったり異常な行動を引き起こしたりするのは、ある種の絵画表現修得の為の実験であり、その成果はゴッホの絵画に幾つもの作品に表わされている。

さて、『ミス・タナカ』の場合、天野氏は、賭博のシーンで異常さを現わすのに、小さな人形と身体のかな人形操り師を併置で登場させたり、人形と人形操り師を交互に登場させたりして、視覚的に、観客の眼の感覚を混乱させる演出を行った。

ところで、天野天街氏の糸操り人形芝居『平太郎化物日記』では、舞台には人形しか登場しない。人形操り師は観客から見えない小さな舞台の後ろで人形を操っている。だから、カーテンコールの時になって、初めて、人形操り師が舞台上に登場したとき、観客はそれまで見慣れていた小さな人形と突然姿を現わした大きなサイズの生人間の違いに気づいてぎょっとさせられたものだ。

『ミス・タナカ』の中では、日本のお盆が、象徴的に使われている。

お盆の8月15日には、先祖の霊が一年に一度故郷に戻ってくる。そして、霊の気持ちを鎮めるために、人々は紙の舟を灯籠流しで川に流す。『ミス・タナカ』では、月の光が海岸の海から沖合へと連なっていく神秘的な情景が繰り返し使われている。海で亡くなったダイバーの魂を月の彼方に送るつもりなのであろうか。それに、また、『心中——ラブ・スーサイズ』に出てくるお初と亡霊の慶子の関係——“この世とあの世を結ぶ道行きの場面”を想定しなければ『ミス・タナカ』に現わされた「真珠の道」は些か不可解な疑念が生じる。けれども、天野氏はあの世とこの世を行き来するドラマや映画『トワイライツ』などを数多く書いているので、その意味で、『心中——ラブ・スーサイズ』も『ミス・タナカ』の世界は、そのまま天野ワールドに繋がっているのが分かる。

05. 天野天街脚色『ミス・タナカ』の英訳について

天野天街氏は近年海外公演をする機会が多くなり、字幕として使う英語台本が必要になった。さて、天野氏の脚本は日本語でさえ、意味が分かりにくい難解である。従って、日本語以外の海外の聴衆にはどうしても英語訳の字幕が必要になってきた。天野天街氏が『真夜中の弥次さん喜多さん』を英語訳した字幕スーパーが必要になったとき、筆者はそれを英訳した。それ以前に流山児祥氏から、寺山修司原作『花札伝綺』の海外公演用に字幕で使う英訳を依頼された事があった。その後、流山児氏の推薦で天野氏の『真夜中の弥次さん喜多さん』の英語訳をする事になった。『真夜中の弥次さん喜多さん』はジェイムス・ジョイスの『ユリシーズ』の文体のように難解である。しかも、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』のように言葉の破壊がある。また、ハロルド・ピントーの『昔の日々』のように人格がダブルに描かれている。更にま

た、ジョイスやベケットやピンターなどの前衛芸術家の影響を受けたトマス・ピンチョンの影響が見られる。ピンチョンは、『V.』のようなエントロピーの理論を包括した劇作品を書き続けている。しかしながら、以上あげた作家たちは、いずれも、殆どアナログ作品でありカメラの時代の作家であり、天野氏のようなデジタル映像の作家ではない。天野氏がピンチョンのように前衛的で実験的な芸術作品を構築する作家であるうえに、これからますますより新しい映像の革新を映画や演劇の創作活動で新機軸を切り拓いていくものと確信している。

06. まとめ

天野天街脚色の『ミス・タナカ』を筆者が英訳したときに、ドラマの作風がトマス・ピンチョンの『V.』と似ている事に気がついた。ミス・タナカはミス・キッツオであり、和彦であり、和彦の父・佐一でもあり、亡き母であるかもしれない。いっぽう、『V.』も一人の女性の中に、男性と女性がびっしりと詰め込まれ両性具有的な存在でもある。また、ピンチョンの『V.』ばかりでなく、数多くのピンチョンの小説には、ポスト・コロニアルの問題がある。また、ピンチョンの小説のように、『ミス・タナカ』にも確かに国家権力に対する批判が見られる。1960年代、アメリカのヒッピー文化に対するアメリカ国家の厳しい取り締まりの対象となった麻薬取り締まりの問題がピンチョンの小説のかなり重要なモチーフとなっている。そのように、『ミス・タナカ』にも同じ問題がみられる。殊に『V.』では、国家権力が少数民族のマイノリティーをまるでワニや鼠を殺すように扱っている。『V.』にみられる少数民族のマイノリティーを扱う残酷で非情な描写に比べると、ロメルル氏の『ミス・タナカ』の世界はまだ穏やかでスケールも小規模な気がしてしまう。

さて、天野氏は先にも触れたように、アナログからデジタルに移行するのに大いに仕事を革新させた。ロメリル氏は現在六十代半ば過ぎの大御所の劇作家であるが、彼の作品は人生の大半がアナログに属する。ピンチョンの場合はロメリル氏よりも更におよそ十年近く年長の作家であり、もっと古いアナログの世界に属する作家である。

ところで、ピンチョンのエントロピーの理論からすると世界は破滅に向かっている。いっぽう、天野氏の創作劇『ソレイユ』は、井上ひさしの『父と暮らせば』のように、核爆発で死んだ人たちの想いを描いたドラマであり、ある意味で『ソレイユ』は、エントロピーを現わした作品でもある。天野氏が演出した『ミス・タナカ』のエンディングもエントロピー風な終末感が現わされていた。

天野氏は、所謂、アナログ作家である寺山修司、井上ひさし、トマス・ピンチョン、ロメリル氏の作品からデジタルへと更新し続ける映像劇作家である。そして、天野氏は、ロメリル氏ばかりでなく東南アジアの作家たちとのコラボレーションを通じて演劇映画活動を続けている。その活動に伴って天野氏は英語が演劇活動に重要であることを強調している。

先にも述べたように、ロメリル氏の『ミス・タナカ』はトマス・ピンチョンの『V.』と類似点が多い。しかし、天野氏の場合、ピンチョンの作風との類似性が見られるが、同時にアナログだけでなくデジタルな機械装置を駆使してドラマ作りをしている点を殊に注目したい。それだけではない。天野氏は映像作家でもあり、漫画やアニメが創作の中で大きなコンセプトの部分を占めている。ロイ・リキテンスタインのアニメが1950年代に登場して以来、アニメが小説やドラマや映画作りに大きなウエイトを占めてきた。ところで、黒澤明は、台本だけでなく絵コンテを多く使って映画制作をしたと言われる。天野氏の『トワイライツ』は無声映画のようにトーキーの台詞はなく、絵コンテを使って、映像を殆

ど埋め尽くした作品である。天野氏の難解さは、文字でなく、いわば絵コンテをドラマ化することであろう。絵コンテに表現された漫画やアニメは、ギャグやナンセンスが大きな比重を占め、荒唐無稽の世界を支離滅裂に展開していく。先に述べたように、結城座の人形操り師兼の俳優さんばかりでなく多くの俳優たちも「天野さんの台詞は難しい」という。だが、ある意味では、逆説的ではあるが、天野氏のメディア映像作品は、既存のメディア映像作品に対して警笛を鳴らし続けているのかもしれない。現代のメディア映像の世界で、アニメが急速に独自の進化を遂げている。このような時代にあっても、演劇や人形劇が従来の約束事や伝統だけに頼っている傾向が見られる。従って、ともすれば、既存の演劇や映画関係者が、天野氏の難解さがわからないと言って、難解な部分と一緒に天野氏の新機軸を盪ごと水を総て流しかねないのである。つまり、天野氏の一見したところ、意味のないように見えるギャグに、実は、全く新しいアートがいっぱい詰め込まれているのかもしれない。

皆 「エーゴだぜ……、エーゴ？ エーゴだ エーゴ……」

皆集まりそれをのぞきこみ、ザワザワ、それぞれ、口々に……

和彦 みんなエーゴは読めない。オレが訳そうか？

モット そうしてくれ (14頁)

これは、天野氏の『ミス・タナカ』のもう一つの隠れたテーマでもある。

Everybody lines up and looks at it; stirring.

Everybody: It is English, English? It is English, English.

Kazuhiko: No-one can read English. Shall I translate it?

Mott: I ask you so. (p. 13)

因みに、ロメリル氏の台本『ミス・タナカ』ではト書が記されているだけである。

The warring parties pause wondering what this interruption can mean.

Kazuhiko: The're not big readers of English. Should I translate? (p. 11)

恐らく、ロメリル氏は、上の台詞のやり取りで、『ミス・タナカ』の演出家の指示か、俳優のアドリブでこの場面構成を任せただけなのかもしれない。けれども、天野氏は、このアドリブシーンを即興的に「エーゴだぜ……、エーゴ？ エーゴだ エーゴ……」という台詞を付けた。ある意味で、この対話は、ギャグで漫画風でもあるが、これまでの既存の演劇が漫画風に新しく更新されていく典型的な場面であると指摘したいのである。

天野氏の「エーゴだぜ……、エーゴ？ エーゴだ エーゴ……」は、単なる逆説だけではない。先に触れたように、英語圏にしながら、英語を話さないマイノリティーが大勢いて、益々、彼らは生存権を圧迫され差別されている。この問題はロメリル氏の台本にはなく、天野氏の台本で「エーゴだぜ……、エーゴ？ エーゴだ エーゴ……」によって、実は、両刃の剣の働きを生み出している。天野氏のギャグは、よく見ると、少数民族の大国に対する畏怖が嘲笑となり、同時に、英語だけでなく日本語やマレー語やアボリジニーの原住民の間で生じる激しい蔑視と民族の独立との両方を客観的に表わすことになっている。

その意味で天野氏は、台本で、ロメリル氏の台本には無い問題、つまり、英語を話さないマイノリティーのストレスが膨らんでいく様子を、ギャグやナンセンスを使って顕在化させているのである。

ところで、中野不二男氏が書いた『マレーの虎ハリマオ伝説』には、日本人がボルネオに行くと、原住民が話している言葉が分からず辟易す

場面がある⁽¹⁹⁾。これはかつて日本軍が侵略者としてのアジアを見る眼差しである。しかも、ハリマオは日本軍の手先のようにしばしば描かれた。だが、実は、ハリマオは原住民に深く愛されていたのであり死ぬときは本人の遺志によって日本人ではなく原住民の手によって埋葬されたという。

さて、ロメリル氏の台本でも、モットが原住民の言葉が分からず、和彦に「君は（原住民の言葉が）何か国語出来るのか」と尋ねる場面がある⁽²⁰⁾。

MOTT: [To KAZUHIKO] How many languages are you using?

KAZUHIKO: Japanese and Malay—with Tagalog, Tetum and Bardi for the others. (p. 12)

この同じ場面で、天野氏の台本では、モットが話す言葉はヨーロッパ圏の英語、独逸語、仏蘭西語、スロバキア語、ハンガリー語、ポーランド語、ヘブライ語など白人のものばかりなので、和彦の父・田中佐一は、「ドレモコレモ白人さんの言葉ばっかだね」（12頁）と混ぜっ返し、和彦は「いろんなコトバ知らないとブルームではやっていけない」（12頁）とモットに向かって忠告している。この対話は一見すると同じことを、立場を変えて言い換えただけのように見える。だが、よく見ると、ロメリル氏は、劇中、欧州人の眼からアジア人を見ているのが分かる。これに対して、天野氏は、劇中和彦に「いろんなコトバ知らないとブルームではやっていけない」（12頁）と言わせてアジア人の眼から欧州人を見ていることが分かる。天野氏は、『ミス・タナカ』で、アポリジニーを母に持つ和彦を通して、欧州人が、自ら、アジア人の立場に立ち、アジア人の眼で、アジア人を見る必要性を訴えている。このように、ロメリル氏と天野氏の台本から、それぞれ欧州人とアジア人が同じアジアを見

ているが、双方の眼差しが違うのが見えてくる。そのところがロメルル氏のポスト・コロニアル演劇のコンセプトと天野氏のポスト・コロニアル演劇のコンセプトが最も異なる個所である。言い換えれば、ロメルル氏の台本と比べたとき、この箇所こそが、天野氏の『ミス・タナカ』の中で最も際立った相違点であり、大きな特質にもなっている⁽²¹⁾。

注

- (1) 2009演劇大学 In Aichi (主催：日本演出者協会、演劇大学 In Aichi 実行委員会、会場：愛知芸術文化センター)
- (2) Cf. Romeril, John, *THE FLOATING WORLD* (Playscript) (Currency Press, Sydney, 1982)
- (3) Romeril, John, *Miss Tanaka* (handspan, Play box theatre, 2012), p. 52. 以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- (4) Cf. Levi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques* (Plon, 1955)
- (5) Cf. Coward, Noël, *Plays: Four* (Methuen, London, 1979)
- (6) Cf. 山崎朋子『サンダカン八番娼館』(文藝春秋、1975)
- (7) Cf. Hearn, Lafcadio, *Kwaidan: Ghost Stories and Strange Tales of Old Japan* (Dover Books on Literature & Drama, 2006)
- (8) Cf. 中野不二男『マリーとマサトラ——日本人ダイバーとアポリジニーの妻』(文藝春秋、1986)
- (9) Cf. Romeril, John, *Love Suicides* (Currency Press, Sydney, 1997)
- (10) Cf. ロメルル、ジョン『ミス・タナカ心中——ラブ・スーサイズ』佐和田敬司訳 (オセアニア出版社、2012)
- (11) Cf. 近松門左衛門『曾根崎心中』、『冥途の飛脚』他五篇 (岩波書店、1982)
- (12) Cf. Shakespeare, William, *The Merchant of Venice* Edited by Charles Edelman (Cambridge University Press, 2002)
- (13) Cf. 知里幸恵編訳『アイヌ神謡集』(岩波文庫、2003)
- (14) Cf. Pynchon, Thomas, *V.* (Picador, 1981)
- (15) Cf. Pinter, Harold, *Complete Works Four* (Grove Press, 1981)
- (16) 天野天街『ミス・タナカ』(結城座上演台本、2012) ④場一〈4〉、14頁。
- (17) *Miss Tanaka's English* Written by 天野天街『ミス・タナカ』(結城座上演台本、2012) Translated by Yoshikazu Shimizu, pp. 12–13.

- (18) Cf. *Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud* (Phaidon Press Limited, 2000)
- (19) Cf. 中野不二男『マレーの虎ハリマオ伝説』(文春文庫、1994)
- (20) エジプト学者吉村作治氏の著書『クレオパトラの謎』(講談社現代新書、1996)によると、クレオパトラはエジプトの原住民の言葉を数カ国語知っていたので、シーザーはクレオパトラを通訳にしたいと近づいたのだと述べている。また、レヴィ=ストロースもアマゾンの現地調査の為、現地の通訳を苦労して探したという。
- (21) 結城座公演を通して、ロメルル氏のオリジナル『ミス・タナカ』と天野天街氏の脚色した『ミス・タナカ』は、同じポスト・コロニアル演劇であるが、ヨーロッパ圏の言語とアジア圏の言語との扱い方で、解釈の違いが生じ、マイノリティーの差別問題を惹起することになった。その結果、和彦がおかれた境遇が悲劇をもたらしたことが明らかにされる。つまり、『ミス・タナカ』の台本が英語と日本語の表記によって、西洋と東洋との視点がこの時点で逆転するのである。一例をあげると、1975年天井棧敷の寺山修司がニューヨークのラ・ママ・シアターで『毛皮のマリー』を上演した。公演に合わせて『毛皮のマリー』の英訳が刊行された。寺山のオリジナルの『毛皮のマリー』の結末で欣也は舞台から退場して自殺を暗示する。しかし、その直後、マリーが欣也の名前を呼ぶと死んだ筈の欣也は舞台に戻ってくる。ところが、ニューヨーク公演の英語台本では、欣也の死と蘇りは、キリストの死と復活に書きかえられている。この二つの台本は西洋と東洋との相違をはっきりと明示している。

参考文献

- Romeril, John, *Miss Tanaka* (handspan, Play box theatre, 2012)
- Romeril, John, *THE FLOATING WORLD* (Playscript) (Currency Press, Sydney, 1982)
- Romeril, John, *Love Suicides* (Currency Press, Sydney, 1997)
- Herbert, Xavier, *LARGER THAN LIFE—Twenty Short Stories* (Fontana, 1976)
- Pynchon, Thomas, *V.* (Picador, 1981)
- Coward, Noël, *Plays: Four* (Methuen, London, 1979)
- Francis Bacon in Conversation with Michel Archimbaud* (Phaidon Press Limited, 2000)

Levi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques* (Plon, 1955)

ロメリル、ジョン 『ミス・タナカ』 佐和田敬司訳（結城座台本、2012）

ロメリル、ジョン 『フローティング・ワールド』 佐和田敬司訳（オセアニア
出版社、1993）

佐和田敬司 「メルボルンの『カフェ・ラ・ママ』 60年代の革命とその戦略」
（『演劇研究』 18, 1995）

天野天街 『ミス・タナカ』（結城座上演台本、2012）

篠田正浩 『心中天網島』（仮面社、1970）

中野不二男 『アボリジニーの国——オーストラリア先住民の中で』（中公新
書（753）、1985）

『ミス・タナカ劇中歌』 天野天街作詞、坂本弘道作曲、天野天街画（結城座
制作、2012）

『結城座への招待状』（監修：結城座、文：しみずひろよし、ネット武蔵野、
2001）

