

異文化環境での能制作

Amelia Lapena-Bonifacio 作・戯曲『シーサの旅路—ラグーナにおける能』をめぐって—〈見え掛かり〉と〈見え隠れ〉の概念

アンパロ・アデリナ・ウマリ

1. 序

『日本国語大辞典』によれば「掛かり」には、「能楽・和歌・連俳などで、表現、あるいは表現の様式。また表現からにじみ出る風情・情趣」という意味がある。この「掛かり」の意味を踏まえつつ、本報告のタイトルに用いた「見え掛かり」と「見え隠れ」との語はいささか専門的であることを了解しておこう。ここでの前提は、能において見えるものを「見え掛かり」、または表面には見えないものを「見え隠れ」とし、これらは反立するということである。

フィリピン人劇作家である Amelia Lapena-Bonifacio（アメリア・ラペーナ＝ボニファシオ、1930年生）が日本滞在中に能から強い影響を受け、後に書き下ろした戯曲『シーサの旅路—ラグーナにおける能』には、能が持つ二つの要素、即ち外的なものとの内的なもの、換言すれば、見える部分と見えない部分がある。これがここでの議論の文学的な軸である。また舞台様式にも触れるものの、同じく重要な能面、能装束、囃子方の道具、手（楽譜）、についての議論は別の機会に譲りたい。

1-1 見える部分

戯曲家 Bonifacio は、能楽を知った際、純粋に文学的な様式に即座に反応し、魅了された。それは日本人なら誰もが知るところの、謡曲という能に典型的な様式である。「掛かり」の意味が「表現、あるいは表現の様式」であったのだから、特に謡曲の文学様式が能を能たらしめる。即ち、次第（しだい）、名のり、道行き、下歌（さげうた）、上歌（あげうた）、クドキ、ロンギ、語り、シテとワキの問答（もんどう）、クセ、キリによって構成される様式である。

同時に Bonifacio は、純粋に文学的ではないもの、能舞台の様式も実際に「見て」触発された。即ち、本舞台、橋懸かり、鏡板、後座、地謡座、角柱、ワキ柱、笛柱、欄干といったものから構成される様式である。

1-2 見えない部分

一般的に、能において、見える部分と見えない部分の何れが支配的なのかという問いは非常に深くまた難解である。少なくとも言えることは、見えないものには、前述の能に典型的である文学様式と、同じく典型的な割り振られたシテ（ツレやワキも含む）の型との関係がある。例外があるにしても、型は650年間ほぼ不変であり、生身であるシテが発する型と文学の融合が、どのような仕掛けか分からないもの、見えるようで見えないものなのである。「不変」であることによってもたらされる「普遍」を能は築いたと言ってしま

えるのではないか。勿論、型を実行するシテの内面は見えない部分である。

2. 『シーサの旅路—ラゲーナにおける能』について

さて Bonifacio が歩んだ作家としての軌跡をたどってみよう。日本でのアジア太平洋奨学金研究員（1973年）としての活動を終え、フィリピンに帰国したのち、戯曲『シーサの旅路—ラゲーナにおける能』に1974年に着手し、翌年完成させる。これは1976年のフィリピン文化センター脚本コンテストで3位入賞を果たすことになる。

これは謡曲の典型的文学様式にフィリピン文学の要素を入れ、ひとつの作品として成立させたものである。ある文学的様式と自国の文学を意図的かつ直接的に関係づけ、能の脚本を組み立てる彼女の並々ならぬ努力が感じられる。

具体的に見える部分として、「实际的で民族的な」理由のためか、能舞台の鏡板に描かれている松の代わりにマンゴの木を、能装束の代わりにサヤ・アット・キモナ、クンディマン・カミサチーノを、囃子の代わりに竹の棒、バンドゥーリヤを使用するなどの外的要素を取り入れている。

より重要な要素として、ホセ・リサールの文学作品を原作としたことが挙げられる。シーサは、フィリピンの「英雄」ホセ・リサールが書いた小説の登場人物である。スペイン人修道士に虐待されたわが子を探すうちに発狂する母親という設定である。ゆえに Bonifacio は能の狂女物と繋げたのだ。

2-1 Bonifacio、能を観る

彼女は東京、大阪、京都で能を観る機会に恵まれ、非常に深い感銘を受ける。公演以外にも、能の映画 *The Frozen Moment* を観て、その印象を述べている。

「能とは、（その表面上の表現において）外に表わすのは僅かで、その四分の三は表に出さないもので、まるで氷山のようなものである。」¹

2-2 『住吉詣』梅若能学院にて

彼女は梅若能楽学院で能『住吉詣』を観た。この経験はエッセイ *The Dance of Lady Akashi*（「明石の宮の舞」）を書くきっかけとなり、そこには彼女が解釈した能の美が語られており、後の『シーサの旅路—ラゲーナにおける能』の基礎となるものである。

Bonifacio が指摘したのは、能で表現される真実性は繊細さによって力強く表現されることであった。彼女は一見表現不十分にさえ思える明石の宮の舞が、幽玄の究極の表れであり、それは能の繊細さ、半分隠れて半分見える、霧の中のみの可視性であり、月の前に過る雲の如くであると語っている²。

2-3 能での原作の扱い方

Bonifacio によれば、能のテーマとなる原作の物語は、再現されるというより、むしろ語り直される対象である。つまり、元々の物語（原作）はほとんどそこにはない³。さらに西洋演劇で重要となる心理の葛藤は、能においてはさほど決定的なものではなく、過去の出来事の一部に過ぎない。

Bonifacio は西洋演劇の教育を受けてきた経験から、しばしばその知識を能と照合しながら驚きを隠せない様子が窺われる。さらに彼女は続ける。

¹ Amelia Lapena-Bonifacio, "The Intellectual's Play: A Brief Discourse on the Noh", in *Asian Studies*, Vol. 11, No. 2, p. 84.

² 同、p. 87.

³ 同、p. 85.

「(西洋で言うところの) ヒステリーは、能には、まったく無縁のものだ。[...] 高揚によって劇的効果を表す西洋の伝統を学んできたので、その真逆のものに私は心奪われたのだ。多くの観衆が目には涙を浮かべている理由が分かった。感情の抑制が、感情を放出するよりも、より人の心を動かすことができるのだ。それは日本人劇作家が数百年前に見つけ出した真理である。」⁴

3. 戯曲『シーサの旅路—ラグーナにおける能』の能楽化

ジャン・ウェブスターの *Dutchess of Malfi* (『マルフィ公爵夫人』) をアーサー・ウェイリーが能に翻案したのを、Bonifacio は「私の翻案に用いたパターンだ」⁵と認めているように、能の翻案という形式を理解してもらえるよう、ホセ・リサールの *Noli Me Tangere* (『ノリ・メ・タンヘレ』) にあるシーサの物語をもとにすることにした。

Bonifacio 作の戯曲は過去に度々上演されたが、本格的な能の手法に従って上演されたことはなかった。現代劇として上演された記録は以下である。

Sept 1 and 2, 1977

Sept 3, 1977

Abelardo Hall, UP Diliman

Directed by Tony Mabesa

Produced by: Philippine Association of University Women (UP Chapter) and UP College of Music⁶

May 1981

Bulwagang Gantimpala

Directed by: Anton Juan

CCP Summer Drama Workshop Production

April 1999

Theatre Yugen, San Francisco

Cris Millado, Noh Drama Director Yuriko Doi of Theatre Yugen

Teatro ng Tanan (Theatre for Everyone), a Fil-Am Theatre Group combined the noh theatre with the pasyon

初の能楽化の機会は、筆者が中心となって準備された。この戯曲が能に準ずるものとして初めて上演されたのは、国交回復五十周年である 2006 年「フィリピン・日本友好年」における行事としてであった。出演者は、観世流シテ方・梅若猶彦師、同流・寺澤幸祐師、一噌流笛方・藤田次郎師、大倉流小鼓方・久田舜一郎師、大倉流大鼓方・大村滋二師、全て玄人の能楽師であった。2006 年 7 月の上演は、装束を着けた舞囃子形式であり、作中のシーサの心情を舞で表現している。

一ヶ月後のフィリピン大学大劇場での公演においては、本格的な能となる。制作を担当した筆者は、梅若猶彦師と相談し、能で使用する作り物の考えを導入することにした。具体的には、能『道成寺』の鐘をイメージし、木の枠に和紙を張り、それを縄なわで吊るして上下に昇降するようにした。この公演の出演者は

⁴ 同、p. 86-87.

⁵ 同、p. 86-87.

⁶ Amelia Lapena-Bonifacio, *Ang Bundok at Iba pang Dula* (Manila: De La Salle University Press, 1994) p. 115.

全てフィリピン人俳優で構成されており、玄人の能楽師は後見として一名出演したのみである。

フィリピン人による未熟ながらも自立した公演にいたるまでには、数人の能楽師の無私の指導と理解が必要であり、さらに国際交流基金、文化庁、外務省および日本国大使館の有形無形の支援なくしては不可能であったことは言うまでもない。勿論、梅若師が教鞭を執る静岡文化芸術大学の理解も欠かせなかった。

この機会に、筆者は UPCIS Noh Ensemble (フィリピン大学国際センター能アンサンブル) を立ち上げ、現在もなお能の練習を続けている。初期の在籍学生は、今では指導に当たっており、第二世代の UP Ensemble が主体となり活動している。

母体のフィリピン大学国際研究センターは、2008 年度以来、日本とつながりのある二つの NGO と共同で活動してきた。ドーン・フィリピンとソルト・パヤタス・カシグラハンである。能の稽古を通じて彼らに日本文化を教えるという共同プロジェクトが進められている。

ドーン・フィリピンは、過去に日本に住んだ経験のある在マニラのフィリピン人女性と、日本人とフィリピン人の間に生まれた子どもたちを、仕事の面からサポートしている NGO である。一方、ソルト・パヤタス・カシグラハンは、パヤタスのゴミ捨て場近くに居住し、1999 年と 2000 年のゴミ山の崩落事故の生存者となった子どもたちには奨学金を提供し、女性たちには仕事を提供している日本の NGO である。

4. まとめ

この報告は論文ではなく、論理的な帰結に辿り着くものではない。能における見える部分と見えない部分は恐らく無限にあるだろう。それを踏まえ、見え掛かりと見え隠れを、語用の飛躍を覚悟しつつ、見える部分と見えない部分の置き換えとして用いた。見える部分を謡曲の様式とし、見えない部分は、その見える様式と、生身の役者が行う型との相関性の論理と必然とした。繰り返すが見えない部分は型ではなく、相関性の論理の中にある。

文学の様式とシテが発する型の和合は、抑制を規範とするものである。Bonifacio が日本で学んだものは、不変を普遍としてゆく能の特性であっただろう。帰国後に、ホセ・リザールを原作とした脚本を、謡曲の様式に則り書き下ろした。これは見える部分を直接的に手掛かりとしたと言える。

一方、Bonifacio の言うところの「能とは [...] 氷山のようなもの」とは、能の文学の様式にのみ起因するのだろうかという問いが残る。能の見える部分は、やはり見えない部分である型との関係性の中においてのみ顕現するものであり、そこにはどうしても能を修練した役者が必要で、役者の力によって氷山の下の水面下の部分が、実際に見えないまま終わるのではなく、深い暗示として、そこに「在る」事ができるのである。

Bonifacio は、日本での研究から 33 年後、観劇もした梅若学院にゆかりある梅若猶彦師の協力のもとに自身の作品の能楽化がなされるとは想像もできなかつただろう。彼女は謝辞として次のように書いている。

「私は今夜寝つくことができない。それは押し寄せる無限の喜びのためだと思う。私は自分の作品を梅若師が素晴らしく上演するのを見た。彼は、衣装、かつら、面、履物、楽器等、彼の能楽堂のものを持参し、シテ方能役者、振付師、相談役として幅広く稽古を仕切った。また脚本にない部分—それ自体にドラマがあるのだが—舞台上での早替わり、紐を引くだけで大きなかつらと銀色の着物が脱ぎ去られる場面を足した。フィリピン人に、フィリピンの能のこの上ない公演経験を提供いただいたことに、私たちは感謝を表わしたい。」⁷

⁷ Amelia Lapena-Bonifacio, "Congratulations to Drs. Umali & Umewaka: A Rejoinder", in U.P. Newsletter, Vol. XXXIII No. 5 (May 2012), p. 3.